المدخل:
الفنون الشعبية بالجزائر والاستعمار الفرنسي:

أ- مفهوم الفن الشعبي

ب- خصائص الفنّ التقليدي

ج- الفنون الشعبية معيار لعراقة حضارات الشعوب

د- استهداف الاستعمار الفرنسي لثقافة الشعب الجزائري ودينه لطمس هويته وتاريخه واجتثاث جذوره الحضارية

ه- تراجع الصنائع نتيجة حتمية للخراب الذي ألحقته فرنسا بالعمران الحضري الجزائري

و- تراجع الفنون المحلية وانتشار الفن الغربي بالجزائر

تعتبر الفنون الشعبية إحدى اللبنات المهمّة في بناء الهوية والكيان الثقافي عند سائر الأمم ، إذ بات الاهتمام بها ضرورة يمليها البحث عن الجذور الحضارية والثقافات الأصلية للشخصيات الوطنية عند شعوب العالم التي تحاول إثبات ذاتها والمحافظة على هويّتها للصمود والاستمرار في خضمّ الزخم الفكري والثقافي الذي يفرضه العصر.

وفي الماضي غير البعيد حين كان مفهوم الثقافة لا يزال محصورا في معناه الضيّق الذي لا يتعدّى الابداع في ميداني الأدب والفنو ن الجميلة ، لم تحظ الفنون الشعبية بالتقدير والتقييم اللازمين، وكان التطرّق إليها عرضيّا [1]

وكان ميدان الثقافة بشكل عام آنذاك حكرا على نخبة صغيرة من المبدعين والمثقّفين إلى أن طرحت رؤية جديدة لمفهوم الثقافة في كنف اليونيسكو ، إثر مجموعة من الدراسات والحلول التي تمّت مناقشتها في سلسلة من المؤتمرات الدولية[2]

وخلال المؤتمر الدولي المنعقد سنة 1920م حول الهيئات والمظاهر والصّيغ المؤسّسية الإدارية والاقتصادية والسياسيّة والثقافيّة ،حدّد مفهوم أكثر شموليّة للثقافة ليتضمّن أنماط عيش الأشخاص والمجتمعات والسلوكات والمعتقدات وليتضمّن أيضا الفنون الشعبيّة.[3]

ومع ذلك فإنّ الفنّ الشعبي بقي مهمّشا وأقلّ شهرة مقارنة بالفنّ الأكاديمي الذي تصدّر الطليعة وأثار دوما اهتمام الباحثين وكرّس له علم قائم بذاته ، وأسّست له نظريّات عديدة ومناهج لتأريخه وتأصيله وخصّص له العديد من الخبراء والبحّاثة.[4]

ولم تحظ الفنون الشعبية لدى الأنظمة السياسيّة بمثل ما حظيت به الفنون الأكاديميّة من تدوين وبحث وطبع وترويج وإقامة للمهرجانات والمعارض والمتاحف وتنظيم للملتقيات لتدعيمها وترسيخها . فالفنون الشعبية اعتبرت إبداعا من الدرجة الثانية لا يستوي من حيث القيمة الجماليّة ولا الوظيفة الثقافيّة أو الفكريّة مع الإبداع الفنّي الأكاديمي،و " نادرا ما شكّلت هدفا حقيقيّا للدراسة كظاهرة فنّيّة خاصّة مستوفاة في مجملها " [5]

[1] Fatima Kadria preface de « Question sur l'art populaire » de Tatiana ben Foughel.Khawarysm editions Alger-entreprise algerienne de presse.Alger 1992.p7
[2] idem
[3] idem
[4] Ibid .p11
[5] idem

وقد ضرب المؤرّخون على الفنّ الشعبي حجابا واستصغروا قيمته الفنّيّة لأنّ لفظة (الشعبي) ظلّت مقترنة في أذهانهم بتلك المنتوجات التقليديّة البسيطة الموجّهة إلى الحياة اليوميّة لسدّ حاجة معيّنة عند الشعب وهي في نظرهم لا تستحقّ عناء البحث ولا تمثّل هدفا مهمّا لأيّ دراسة علميّة[1]

لكن فيما بعد التفت إليها بعض الأخصّائيين في النياسة[2] وأعاروها بعض الاهتمام في الوقت الذي كانت أغلبيّة الدراسات عندهم مركّزة على موضوعات اعتبرت أكثر جدّيّة كمشاكل التنظيم الاجتماعي والنسب والدين.[3]

ومنذ أربع أو خمس عشريّات تقريبا بدأت الأدوات التقليديّة تستقطب اهتمام علماء النياسة والإناسة[4] والمختصّين في علم المتاحف وعلم العروق [5]، بعد أن انتبهوا إلى مدى أهمّيّتها في الكشف عن البنيات الاجتماعيّة وما يمكن أن ترويه عن ثقافات الشعوب [6]

والواقع أنّه علاوة على الجانب الفنّي قد نستشفّ مجموعة من التقاليد من خلال المنتوج الصناعي الشعبي . ويشرح لنا يوسف نسيب أنّ ا للباس التقليدي المخصّص للأفراح مثلا بإمكانه أن يترجم لنا مركّبا من علاقات النسب والقرابة [7] والسيف المنقوش الذي تكسوه الزخارف المتعدّدة الأشكال ، يروي العزة والشّرف وظروف حياة الإنسان القديم.[8]

ويخلص في النهاية إلى أنّه ما من قطعة أثاث أو آنية أو أداة إلاّ ولها طريقتها الخاصّة في سرد خفايا الحياة الاجتماعيّة.[9].

والحقيقة أنّ للفنّ الشعبي لغته الخاصّة المليئة بالرّموز والأسرار والتي يمكننا بعد فكّها وحلّ شيفرتها الاطّلاع على تاريخ مجتمع ما والكشف عن اهتماماته ومعتقداته [10]

---

[1] Tatiana .B.op.cit .p11

النياسة : الإيتنولوجيا ينظر:

[2] لاروس معجم فرنسي عربي لبسّام بركة أكاديميا أنترناشيونال.بيروت.1998.ص363

[3] Tatiana.B.op.cit.p11

[4] الإناسة: علم الانسان:أنتروبولوجيا.ينظر:لاروس معجم فرنسي عربي ص61

[5] علم العروق:دراسة الأجناس البشريّة إيتنوغرافيا. ينظر المرجع نفسه .ص363

[6] Tatiana B op.cit.p11

[7] Youcef Nacib « Elements sur la tradition orale »societe nationale d’edition et de diffusion.Alger 2eme edition 1982.p28

[8] idem

[9] idem

[10] Fatima Kadria op.cit .p8

ولعلّ هذا ما يفسّر انشغال العديد من العلماء في فرنسا اليوم بالدراسات القديمة التي أنجزها (أوندري لوروا جورهان) والتي ضمّنها القواعد الأساسيّة للتقانة الثقافية والفنون الشعبيّة.[1]

وأمّا في البلدان الاشتراكيّة فقد بذلت مجهودات كبيرة من أجل دراسة الفنون الشعبيّة ، لاسيّما في الاتّحاد السوفياتي (سابقا) حيث ركّز الأخصّائيّون أبحاثهم على المسائل النظريّة كتحديد مفهوم هذه الفنون ومناهجها ومحاور تفصيلها ووسائل صيانتها وما إلى ذلك.[2]

أمّا في اليابان فقد تمّ الاعتراف بالفنّ الشّعبيّ كعلم قائم بذاته منذ 1920م . وعملت مدرسة(ياناجي سويستو 1898-1961م) على توضيح مدى أصالة هذا الفنّ الذي جاد به الخيال الشعبي .[3]

مفهوم الفنّ الشعبي:

لا يمكننا الحديث عن مفهوم الفنّ الشعبي دون أن نتوقّف أوّلا عند معنى الفنّ.
والفنّ لغة مصدر جمعه أفنان وفنون ، وهو"تطبيق الفنّان لمعارفه على ما يتناوله من صور للطبيعة ،فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقا لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذا للعقل والقلب.[4]

والفن باليونانية يعني:TECHNE وباللاتينية :ART :
وهما لفظتان شاع تداولهما للتعبير عن النشاط الصناعي النافع بشكل عامّ . والعرب أيضا فهموا الفنّ بهذا المعنى ، فاستخدموا لفظة (صناعة) للإشارة إليه[5] ويتوضّح ذلك عند إبن خلدون الذي تحدّث في مقدّمته عن أنواع الفنون من خطّ وغناء وحياكة وخياطة ونجارة وما إلى ذلك ، مستخدما كلمة صنائع للتعبير عنها.[6]

وقد عرّف الصناعة بقوله" اعلم أنّ الصناعة هي ملكة في أمر عملي فكري ...والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرّره مرّة بعد أخرى حتّى ترسخ صورته".[7]

---

[1] Tatiana.B op.cit.p11
[2] idem
[3] idem

[4]-المنجد الأبجدي" دار المشرق" بيروت لبنان، المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر ط8 1990م
[5]-هديل بسام زكارنة " مدخل في علم الجمال" المكتبة الوطنية الاردن . 1993 ص12
-عبد الرحمان ابن محمد ابن خلدون " مقدّمة ابن خلدون"ضبط شرح وتقديم محمد الاسكندراني ، دار الكتاب الغربي بيروت لبنان
[6].2006م ص 361-381-379-386
[7]-المرجع نفسه ص371

ولقد شغل مفهوم الفنّ الفلاسفة الإغريق ومن بينهم(آفلاطون) الذي اعتبره إدراك أفضل المسالك المحقّقة لغاية ما، و(أرسطو) الذي فرّق في فلسفته بين صورة الطبيعة ومادّة الطبيعة، على أنّ الفنّ تقليد لصورة الطبيعة مضاف إليه تنظيم وترتيب من ذات الفنّان.

وفي العصر الوسيط ظلّت كلمة فنّ محصورة في مفهومها الضيّق الذي لا يتجاوز الإشارة إلى الصّناعة أو الحرفة . وأمّا في العصر الحديث فقد تعدّدت وتباينت تعاريفه بتعدّد وجهات نظر الفلاسفة وأهل الاختصاص . ففيما اعتبره (لانج) مقدرة الانسان على إمداد نفسه بلذّة تقوم أساسا على الوهم دون أيّ غرض شعوري مقصود سوى المتعة المباشرة [1] ، يرى (هيغل) أنّه نتاج الفكر ، شأنه شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح . وينفي وجود أيّ إبداع دون تفكير ، وأيّ معرفة دون فكر وعقل.[2]

وأمّا عند (هربريت ريد) فإنّ كلّ عمل بإمكانه أن يصبح فنّا شريطة أن يبلغ مبلغا من الإبداع والابتكار، والأعمال التي فيها نوع من الابتكار والجمال هي أكثر طلبا من الأعمال العادية ، لذلك ينجذب النّاس نحو كلّ مستحدث وطريف.[3]

وهناك من يرى أنّ الفنّ يكمن في محاكاة الواقع وتدوين الجمال الطبيعي.

والحقيقة أنّ الفن له تعاريف ذات تنوّع وتناقض يتعذّر علينا الإلمام بها إجمالا في هذا الحديث ، حيث يبقى محاطا بغمامة من الإبهام والغموض ، ليرسّخ الجمال بلغة مليئة بالرّموز والأسرار[4] ويتجدّد باستمرار ليولد في كلّ مرّة من جديد.

وبعيدا عن كونه مجرّد لهو، يعبّر الفنّ عن تلك الحاجة الدفينة في نفسيّة الإنسان إلى التّوفيق بين المطالب المادّية للجسد وآمال وطموحات الروح. ونفهم من هذا أنّه لا يمكننا إدراج الفنّ ضمن الكماليّات ما دام يجيب على حاجة أساسيّة مخاطبا المشاعر بما يتملّكها من مخاوف وهواجس وآلام وأفراح . وحسبنا أن نعرف أنّه لا يوجد مجتمع واحد استطاع الاستغناء عن الفنّ مكتفيا بالضّرورات المادّية ، لندرك أنّ الفنّ بات ضرورة للاستمرار في البقاء.[5]

---

[1]-هدبل بسّام زكارنة " المرجع السابق" ص57-58

[2]-مصطفى عبده " فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفنّي" مكتبة مدبولي .القاهرة .ط2 1992م.ص58

[3]-محي الدين طالو " الفنون الزّخرفية " ج 3 دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع .الشام .ط2 1997م .ص5

[4]-عبّود عطيّة " جولة في عالم الفنّ" المؤسسة العربية للدراسات والنشر .بيروت لبنان .ط1 1985م.ص17

[5]-المرجع نفسه ص13

على أنّ الفنّ خاضع لعاملي الزّمان والمكان ، وهو قديم وأزلي ، ولد في أحضان الكهوف والمعابد ، ورافق الإنسان في رحلته الطويلة عبر التاريخ ، ليدوّن تعاقب الحضارات ويشهد على الأحداث التاريخيّة في تقدّم مستمرّ من الحسن إلى الأحسن وفق ما تجود به مواهب كلّ مبدع مولع باستنطاق الجمال.[1]

إلى هنا نكون قد عرّفنا ولو بشكل وجيز لفظة فنّ، وبالعودة إلى لفظة شعبي يمكننا القول أنّها ليست أقلّ إشكالا وتعقيدا من لفظة فنّ، إذ نجد أنّ مدلولها يتغيّر من باحث إلى باحث ومن ميدان إلى آخر.[2]

ولعلّ أهمّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ " الشعبي غير الشعبوي وغير الشعوبي فالشعبي هو ما اتّصل اتّصالا وثيقا بالشعب إمّا في شكله أو في مضمونه ، وأيّ ممارسة اتّصفت بالشعبيّة تعني أنّها من إنتاج الشعب ، أو أنّها ملك للشّعب"[3]

وكلمة شعبيّة حسب ابن منظور هي مشتقّة من كلمة شعب ، والشعب هو " ما تشعّب من قبائل العرب والشّعب : القبائل ...وحكى ابن الكلبي عن أبيه ...الشعب أكبر من القبيلة ثمّ الفصيلة ثمّ العمارة ثمّ البطن ثمّ الفخذ ... قال الشيخ ابن برى: الصحيح في هذا ما رتّبه الزبير بن بكار وهو الشعب ثمّ القبيلة ثمّ العمارة ثمّ البطن ثمّ الفخذ ثمّ الفصيلة."[4]

وهكذا فإنّ الشعب يجمع القبائل ، وسمّيت الطبقة الأولى شعبا لأنّ القبائل تتشعّب منها ، فخزيمة شعب وكنانة قبيلة وقريش عمارة وقصي بطن وهاشم فخذ والعبّاس فصيلة. وقد ألفوا طبقة سابعة وهي العشيرة ويقصدون بها بني الأب الأقربين.

ويشرح لنا مرسي الصبّاغ أنّ الشعب هو مجموعة من البشر بطوائف وطبقات مختلفة ، وأنّ أوّل معاني الشعبيّة تكمن في الانتشار لأنّ الشعب هو قبيلة كبيرة جدّا أو عدد من القبائل ، وهو أكبر الأقسام التي تتفرّع إلى أقسام أصغر كما ورد في شرح ابن منظور ، وبالتّالي فإنّ الشعب كما في مدلول لفظة تشعّب قد تفرّق وتباعد وتوزّع وانتشر.[5]

---

[1]-عبود عطيّة " المرجع السابق" ص18

[2]سعيدي محمّد" الأدب الشعبي بين النظريّة والتطبيق" ديوان المطبوعات الجامعية .الساحة المركزية بن عكنون.الجزائر 1998م.ص9

[3]-المرجع نفسه .الصفحة نفسها

[4]-ابن منظور " لسان العرب" مادة شعب ج 1–دار صادر .بيروت لبنان ط6 1997م

[5]مرسي الصّبّاغ " دراسات في الثقافة الشعبية" دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية.2000م.ص24

وتسليما بكون الشعوب هي امتداد لجذور قديمة قدم الحياة الأزليّة، فإنّ المعنى الثّاني للشّعبيّة يكون في الخلود.[1]

و يخلص مرسي الصبّاغ إلى أنّ كلمة الشّعبيّة تطلق على الأشياء التي تتّسم بالانتشار أوّلا ، ثمّ الخلود ثانيا ، وتحقّق شرطي الانتشار والتّباعد المكاني والزّماني أو بمعنى أدقّ (التداول والتراثيّة)[2]

وإذا عدنا إلى الحديث عن مصطلح الفنون الشعبية يمكننا القول أنّه يعني ذلك الكمّ الهائل من المخزون الفنّي للشعب الذي تداولته وتوارثته الأجيال عبر التاريخ ويتضمّن المجالات التالية :

"الموسيقى الشعبية ، الرقص الشعبي ، والألعاب الشعبية ، فنون التشكيل الشعبي عناصر الثقافة المادّية من حرف وصناعات شعبيّة وأدوات العمل الزراعي وأدوات المعدّات المنزليّة"[3].

وأمّا المفهوم الأضيق لهذا المصطلح فالمقصود به النّشاط الفنّي التزييني من حياكة وحليّ وطرز وأثاث وما إلى ذلك .[4]

ولكن بتحديدنا لمجالات الفنّ الشعبي والتي تندرج ضمنها الأدوات والأشياء البسيطة المستعملة في الحياة اليومية ، يواجهنا إشكال لا بدّ من الوقوف عنده وهو أنّ المنتوجات التقليدية من أسلحة و أواني وقطع أثاث لم تنجز كأعمال فنّيّة إنّما كأدوات استعمالية . وتنوّع وظائفها العمليّة والإيديولوجية وغيرها يطغى على الوظيفة الجماليّة ويحجبها في أغلب الأحيان [5] .

وبالتالي فهل يمكننا أن نعتبر الصّحن البسيط أو المحراث أو ما شابه ذلك من الأدوات البسيطة المستعملة في الحياة الشعبيّة اليوميّة قطعا فنّية؟. وكيف نجزم أنّها ليست كذلك وهي تترجم معرفة عميقة للمادّة و حسّا للشكل والإيقاع ، حتّى وإن كانت تخلو من كلّ عنصر تزييني؟

[1]-مرسي الصبّاغ " المرجع السابق" ص24
[2]-المرجع نفسه الصفحة نفسها
[3]-المرجع نفسه .ص19

-[4]-Youcef Nacib .op.cit .p27
[5] -Tatiana .B.op.cit .p17

إنّ هذه التساؤلات أسالت حبرا كثيرا ، ونجذ عند (تاتيانا بن فوغال) تحليلا مفاده أنّ محاولة حصر المنتوجات الشعبيّة في صنفين : فنّي وغير فنّي هي غير مجدية . وأنّ الأصحّ هو استخلاص معايير أساسيّة لتقييم جمال المنتوج الشعبي.[1] وهذه المقاييس تقوم على ثلاثة عناصر رئيسيّة وهي طبيعة صناعته وتعبيره التشكيلي ومحتواه الدّلالي . وتوفّر هذه الشروط الثلاثة معا في المنتوج الشّعبي يسمح بتصنيفه ضمن المنتوجات الفنّيّة الشّعبيّة[2]

ولعلّ أهمّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ المنتوج الشعبي ينبغي أن ينجز من بداية صنعه حتّى نهايته على يد شخص واحد، ذلك أنّ الإبداع الفنّي يشترط حلقة وصل مغلقة بين المشروع الفنّي واليدين اللتين تنجزانه ، والمادّة المستخدمة في صناعته.[3]

ويؤكّد لنا (بالفي)أنّ تقاسم المهامّ بين عدّة أشخاص في إنجاز المنتوج الشعبي يكون أكثر خطورة وذا نتائج وخيمة على العمل الفنّي عندما يتدخّل بين صناعة الشيء وتزيينه، لأنّه يلحق ضررا بوحدته التشكيليّة ، كما هو الحال في الخزافة.[4]

وعندما يكون الإنجاز اليدويّ شخصيّا فإنّه يضمن الإعداد التشكيلي للشّكل والديكور ، ويمنح المنتوج قيمة جماليّة جوهريّة ذاتيّة ، كما يكسب كلّ قطعة منجزة طبيعة فريدة وخاصّة حتّى في حالة الإنتاج الوفير، لأنّ يد الإنسان لا يمكنها أن تنجز قطعتين متشابهتين متطابقتين تماما.[5] ويترتّب عن هذا تنوّع في الإنجاز الفنّي ممّا يسمح بتشخيص كل أداة منجزة . ويعتبر هذا أحد المعايير في الإبداع التشكيلي .

على أنّ الخطوط والخدوش والتّموّجات والنّقاط المتكرّرة التي تتركها الأنامل والمطارق والمبارد، وغيرها من الآثار التي توحي بتطوّر سيرورة العمل المنجز تكسب المنتوج اليدوي تعبيريّة كبيرة .[6]

وإحساسنا بالجمال تجاه المنتوج اليدوي يزداد وفق التخطيط الذي يوحي بمجموع الحركات الإيقاعيّة لصناعته. أي أنّ جمال المنتوج يغتني بجمال الحركات التي يفترض أنّها كانت وراء إنجازه.

---

[1] Tatiana .B.op.cit.p17
[2] idem
[3] idem
[4]-Balfet.H. « Poterie feminine et masculine au magreb » these de doctorat.Paris. V .Uiversité René des cartes 1977.p
[5] Tatiana .B.op.cit.p18
[6] -idem

و هكّذا فإنّ الطبيعة اليدويّة الشخصيّة للصّناعة تعتبر أحد العوامل في الاعتراف بالعمل الفنّي الشعبي ، وأحد الشروط الضروريّة في تحقيقه.

لكنّ الإنجاز الفنّي الشعبي لا يمكننا اعتباره كذلك إلاّ إذا ترجم لنا الإيقاع والقيم بواسطة " نظام رموز تحتوي رموزه على دلالات عرقيّة "[1] . وبهذا يتحقّق شرطان مهمّان : التدبّر في الشكل والتزيين وهما قيمتان تشكيليّتان ، والدلالات الإيديولوجيّة لهما باعتبارها عناصر مهمّة لنمط حياة، وطريقة تفكير جنس بشري معيّن.[2]

ومن ناحية أخرى توضّح الدراسات التي أنجزها (لوروا جورهان) أنّ جماليّة المنتوج الصّناعي في الفنّ الشعبي هي مرتبطة بالوظيفة الاستعماليّة التي أنجز من أجلها . ويؤكّد أنّ " الشعور بالجمال يحدّده تلاؤم الشّكل مع الوظيفة ".[3] وإذا كان الشكل الجميل ينقص من وظيفة الأداة أو الآنية ، فهذا يؤدّي إلى نقص في التقييم الجمالي .

وهكّذا فإنّ المساحات الملساء وغير النفوذة للفخّار التي يحصل عليها الحرفيّ بعد شواء جيّد وصقل جيّد ، تقيّم جماليّا باعتبارها تضمن وظيفة جيّدة للآنية ، كأن تحفظ الماء البارد لمدّة طويلة مثلا . والشيء نفسه بالنسبة إلى سمك وجودة الصّوف التي ينسج منها السّجّاد ، والملابس التي تقي بشكل جيّد من قساوة العوامل الطبيعيّة .[4]

وبهذا القدر نكون قد تعرّفنا على أهمّ المعايير التي تؤخذ بعين الاعتبار عند تقييم المنتوج الشعبي من الناحية الجمالية والتي تسهّل عمليّة تشخيصه و من ثمّ النّظر في إمكانيّة إدراجه ضمن الفنون الشعبيّة.

وباستمرارنا في الحديث عن مفهوم الفنون الشّعبيّة ، يمكننا القول أنّها تعتبر بداية الإبداع الفنّي عند كلّ الأجناس البشريّة . وهي وليدة ذوق بدائيّ تكوّن وفق مستوى معيّن من الإرث الثّقافي والظّرف الطّبيعي .[5]

ولعلّ ما يوحّدها في كلّ مكان كونها متشابهة في نشأتها ، إذ بدأت مع بزوغ العنصر الإنساني إلى الوجود وتطوّرت مع تطوّر المجتمعات ، وتقدّمت بتقدّم التّقنيّات وتنوّع الأشكال .[6]

---

[1] Leroi-Gourhan « Le geste et la parole .t.II la memoire et les rythmes Albim Michel Paris 1965
[2] Tatana.B.op.cit.p19
[3] -Le roi- Gourhan.op.cit
[4] Ibid.p20
[5] عفيف بهنسي " الفنّ الحديث في البلاد العربيّة" دار النشر اليونيسكو. تونس 1988م .ص102
[6] -المرجع نفسه الصفحة نفسها

وقد كان الفنّ الشّعبي غند الإنسان القديم وسيلة للتعبير عن النّفس وما يخالجها من مخاوف وهواجس وآمال وأفراح ، كما وظّفه في ممارساته العمليّة وطقوسه وعباداته فامتزج الدّين والسّحر.[1]

ويجب أن نذكر أنّ "الفنّ كضرورة رافق دائما ضرورة الدّين ذلك أنّ البحث عن الخفيّ والسّحري ، والسّؤال عن المصير هي كلّها عناصر الشعور بالوجود."[2]

وهكّذا أسّس السّحر والأسطورة والدّين عقيدة الإنسان، ودعّم الفنّ هذه العقيدة المتجذّرة في أعماقه.

والفنّ الشّعبي هو نتاج الشّروط اللإيكولوجيّة، إذ أنّ الموقع الجغرافي للمنطقة المسكونة ومناخها عاملان لا يمكن للحرفيّ أن يتجاهلهما عند إنجازه للعمل الفنّي حيث يرتّب دوما المنفعة قبل الجمال .وهكّذا نجد أنّ التّصميم الأنيق للبرنوس لم يكن القصد من ورائه جذب الأنظار فحسب بل الغرض الأوّل والأساسي هو الحماية من البرد والرّيح والعواصف الرّمليّة.[3]

ب- خصائص الفنّ التّقليدي:

إذا أردنا الحديث عن خصائص الفنّ التقليدي فلا بدّ أن نذكر أنّ هذا الفنّ لم يرد فجأة جاهزا محمّلا بالمزايا والمشاكل مثل الفنّ الحديث[4] ، بل هو فنّ أصيل نتج عن تراكم الخبرة المكتسبة بالممارسة المتوارثة جيلا بعد جيل .

وأهمّ ما يتميّز به هو الجماعيّة [5] ، فهو فنّ للنّاس جميعا المبدع فيه كلّ النّاس ويتذوّقه كلّ النّاس على اختلاف مستوياتهم الثّقافيّة[6]

وليست له بنية فوقيّة قوامها نخبة من الفنّانين الذين لا يفهمهم ولا يتذوّقهم إلاّ نوع معيّن من الجمهور المثقّف.[7]

وهكّذا نرى النّساء في كلّ مكان يبدعن في تطريز ملابسهنّ وستائرهنّ وحياكة أنواع السّجّاد ورسم صيغ الوشم ، وتزيين أيديهنّ وأرجلهنّ بالخضاب. ونرى الحرفيّين

---

[1] رمضان الصبّاغ " عناصر العمل الفنّي دراسة جمالية" دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر .الاسكندرية.ب.ت .ص5

[2] -عفيف بهنسي "تاريخ الفنّ " مطبعة الشركة العربية 1966م.ص10

[3] -Youcef Nacib .op.cit.p28

[4] -" الفنّ الحديث ليس هو الفنّ الذي كوّنته الثّقافات المتعاقبة وليس هو نتيجةتخمّر الذّوق الجمالي في مجتمعنا بل هو فنّ غريب ورد فجأة يحمل مزاياه ومشاكله دون أن يكون بمقدورنا تمييز هذه المزايا والمشاكل فهو فنّ هجين غريب ترفضه الأصالة رفضا عنيفا" ينظر:" الفنّ الحديث في البلاد العربية" لعفيف بهنسي .ص103

[5] -Youcef.Nacib .op.cit.p27

[6] -عفيف بهنسي " الفنّ الحديث في البلاد العربيّة" ص102

[7] -المرجع نفسه . الصفحة نفسها.

منتشرين في الأمصار يتفنّنون في تصميم أنواع الحليّ والأثاث والفرش والأرائك وصناعة النّحاس والجلود والخرف بأنواعه .

وينفّذ الصّانع أعمالا صعبة تتطلّب منه قدرا من الخبرة والصّبر والدّقّة والإتقان . ويقضي عمره في ممارسة عمله الآلي داخل ورشته ، ومع ذلك فإنّه " يعيش ويموت مجهولا ، لأنّه ليس سوى مبدع مشارك " [1]، وحلقة وصل صغيرة في سلسلة طويلة من ورثة الحرفة.

وتجدر الإشارة أنّه أثناء انتقال الصّنائع من جيل إلى جيل ، تتعرّض التّقنيّة التّقليديّة إلى لمسات على الرّغم من الإصرار على الثّبات .[2] وهذا وارد في الفنون التطبيقيّة وحتّى في الفنون الشّفويّة ، وهو ما يفسّر تواجد الرّوايات المتطابقة والمختلفة.[3]

والفنّ الشّعبيّ ليس فنّا مجّانيّا ، بل له مردود وظيفي استعمالي ، يتداوله جميع النّاس على اختلاف مستوياتهم المعيشيّة وطبقاتهم الاجتماعيّة[4]. وهو عطاء جماعيّ يقتحم كلّ البيوت ، ويتغلغل في أعماق الحياة الاجتماعية ، ومدرسة جماعيّة لها أسلوبها الخاصّ في تربية الأذواق وتزيين المحيط.[5]

على أنّ الصّنائع تزدهر بازدهار العمران ، لأنّه إذا لم يستوف العمران الحضري انشغل النّاس بتحصيل الأقوات من القمح وغيره ، واقتصر اهتمامهم على الضّروري من المعاش. فإذا تمدّنت المدينة وكثرت فيها الأعمال ، وتوفّرت فيها كلّ الضّروريّات التفت النّاس إلى الكمالات من المعاش. [6] " وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصّنائع للتّأنّق فيها حينئذ ، واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفّر دواعي التّرف والثّروة ".[7]

وفي البوادي والأرياف لا يوجد من الصّنائع إلاّ البسيط والضّروري من النّجارة والحدادة والخياطة والحياكة. أمّا في المدن التي تزخر بالعمران الحضري الكثير حيث يكثر الطّلب على الكمالات ، تتأنّق الصّنائع وتستجاد ، وتكمل بكلّ متمّماتها . كما تولد صنائع أخرى معها تدرّ أرباحا وفيرة على أصحاب الحرف والمهارات التي يدعو إليها الترف من صائغ وخرّاز ودبّاغ ودهّان ومعلّم الغناء والرّقص وقرع الطّبول على التّوقيع والورّاق الذي يقوم بانتساخ الكتب وتجليدها.[8]

---

[1] -Youcef Nacib .op.cit .p27
[2] Ibid .p27-28
[3] -ibid .p28

[4]-عفيف بهنسي " الفن الحديث في البلاد العربية" .ص103
[5]- المرجع نفسه الصفحة نفسها
[6]- عبد الرحمان ابن خلدون " في أنّ الصّنائع إنّما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته".ص371
[7]- المرجع نفسه ص372
[8]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

وقد تتجاوز الصّناعة الحدّ بخروج العمران عن الحدّ. وورد في أخبار أهل مصر مثلا أنّه كان فيهم من يعلّم الطّيور الانسيّة ويعلّم الحداء الرقص ، ويوهم الأبصار بأشياء خياليّة عجيبة، ويرقص و يمشي على الخيوط في الهواء ويرفع الأثقال من الحجارة والحيوان وما إلى ذلك من الصّنائع النادرة والعجيبة.[1]

-ج-الفنون الشعبيّة معيار لعراقة حضارات الشعوب:

إنّ الفنّ الشّعبي بأنماطه الغنيّة وأشكاله التعبيريّة المتنوّعة ، هو مخزون ثقافيّ هائل وجزء مهمّ من ذاكرة الشعب يشهد على تاريخه وعراقته.

وحسب عفيف بهنسي فإنّ الفنّ الشعبي يعتبر أحد المعايير المهمّة في تحديد المستوى الحضاري الحقيقي لدى الأمم " فالحضارة ليست في تقدّم صناعة الآلة بل هي تقدّم في صناعة الفرح والحبّ والأمل، والفنّ هو هذه الصّناعة بالذّات ".[2]

ورسوخ الصّنائع في البلدان يدلّ على رسوخ حضارات الشعوب وطول أمدها لأنّ الصّنائع كما يشرح ابن خلدون هي " عوائد للعمران والأوان . والعوائد إنّما ترسخ بكثرة التكرار وطول الأمد ، فتستحكم صبغة ذلك وترسخ في الأجيال . وإذا استحكمت الصّبغة عسر نزعها ، ولهذا نجد في الأمصار التي كانت استبحرت في الحضارة ، لمّا تراجع عمرانها وتناقص بقيت فيها آثار من هذه الصّنائع ليست في غيرها من الأمصار المستحدثة العمران ولو بلغت مبالغها في الوفور والكثرة ".[3]

وهكذا فإنّ الفنون الشعبيّة تعتبر أحد المعايير المهمّة التي تساعدنا على التّمييز بين الشعوب العريقة التي عمّرت حضاراتها القديمة طويلا والشعوب مستحدثة العمران..
على أنّ الخوض في ميادين الفنون الشعبيّة هو في الحقيقة خوض في القيم الثّقافية الأصليّة للشخصيّات الوطنيّة واختراق لمنافذ تؤدّي إلى المعرفة العميقة لطبيعة الشعوب وذهنيّاتها ومعتقداتها ، ونقاط ضعفها وقوّتها..

فلا عجب إذن من حرص الأنظمة الاستعماريّة على دراسة تراث الشعوب المحتلّة بما يتضمّنه من فنون وآداب ومعارف وأفكار ودين ومعتقدات و طقوس وشعائر وعادات وتقاليد ما دام الإلمام بهذا كلّه يسهّل انتقاء المنهجيّة الملائمة والفعّالة

---

[1]-ابن خلدون " في أنّ الصنائع إنّما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته" .ص372
[2]- عفيف بهنسي " الفنّ الحديث في البلاد العربية" .ص103
[3]- ابن خلدون"في أنّ رسوخ الصنائع في الأمصار إنّما هو برسوخ الحضارة وطول أمدها".ص372

من أجل السّيطرة عليه واستعماره . ومن ثمّ بناء مدنيّة استعمارية جديدة وغريبة ترفضها الأصالة رفضا عنيفا على حطام البنية الثقافية والحضارية الأصليّة للوطن المحتلّ.

-د-استهداف الاستعمار الفرنسي لثقافة وحضارة ودين الشعب الجزائري:

إنّ المنهج الاستعماري المتين الذي يقوم على دراسات سوسيولوجية معمّقة يعتبر من أشدّ المناهج قسوة على الشعوب المحتلّة لأنّه يفتك بكيانها الثّقافي ويجتثّ جذور هويّتها وشخصيّتها الوطنيّة من الأعماق ، ويقضي على المعالم التي تذكّرها بماضيها فيضيع منها تاريخها وعراقتها وانتماؤها الحضاري وتتجرّد من حصانتها أمام الغزو الفكري والثّقافي والسياسي والإيديولوجي .

وهكذا يمكننا تصوّر حجم الأذى الذي ألحقته الأطماع الاستعماريّة ووسائلها العسكريّة المدعّمة بآخر مبتكرات العلوم والتكنولوجيا بمعالم العالم القديم وحضاراته العريقة. حتّى أصبح هذا العالم على حدّ قول (أوندري بروتون) مثل " تنّين صريع له مائة ضرع جاف ، قد بدأت حراشفه في التحلّل إلى سلالات وطبقات اجتماعيّة ظنّ الانحراف العقلي للفكر الإنساني أنّه يستوجب عدّها وإحصاؤها ، للتمكّن من تحريض بعضها على البعض الآخر ممّا أدّى إلى مجازر واضطهادات تثير الغثيان."[1]

لكن يبدو أنّ ما نعته (بروتون) " بالانحراف العقلي" ليس شاذّا ولا غريبا على الفكر الغربي ، بل هو وليد ثقافة متوارثة تلقّن في المدارس بصفة رسميّة، والدليل على ذلك شهادة المقدم الفرنسي (فيلو) الذي صرح قائلا :

"... إنّنا لا نزال مشبّعين بالأخطاء الشّائعة والكثيرة التي غرستها فينا الكتب المدرسيّة في مرحلة الطّفولة ، هذه الكتب التي كلّما ورد فيها ذكر للمهزومين استيقظت كلّ أنواع المشاعر السيّئة والشّرّيرة وتغيّر فيها أسلوب التعبير ، وانتهجت المراوغة والهروب لتضمر ما تريد التستّر عليه وإنّي لأرى أنّ التسامح الدّيني والسّياسي مهما نودي به عاليا يبقى مجرّد وعد مؤجّل قد لا يتحقّق أبدا."[2]

[1] André Breton « Baya » revue Derriere le miroir .Paris. Novembre 1947 .p12
[2] -E.Vellot preface de « Mœurs coutumes et institutions des indigennes de l'Algerie.edition Adolphe Jourdan 1888 .p7

والواقع أنّ فرنسا كانت من أبرز الدول الأوروبية الممثّلة لروح الغرب وحضارته الحديثة ، وأشدّها عزما على توسيع خارطتها طلبا للموادّ الأوّليّة والأسواق الجديدة لمنتوجاتها الصّناعيّة.

والجزائر بموقعها الاستراتيجي الهامّ وما تزخر به من ثروات طبيعيّة هائلة كانت الهدف الأمثل للاحتلال الفرنسي الذي أطبق قبضته عليها بيد من رخام، وهي يد لا تدع ما تمسكه إلاّ بالكسر.

وهكذا فإنّ الاستعمار الفرنسي للجزائر لم يكن استعمارا اقتصاديّا وسياسيا فحسب بل استهدف بالدّرجة الأولى الدّين والثّقافة لأنّهما الرّكيزتان الأساسيّتان اللتان يقوم عليهما هيكل حضارة الشعب الجزائري المسلم . ولا يمكن أن تستقيم الأمور لفرنسا في البلاد وتهدأ النّزاعات والمقاومات الشّعبيّة إلاّ بعد استئصالهما أو إفسادهما .

وقد استهدف الدّين الإسلامي بالدّرجة الأولى لأنّه أصلب الدّعامتين وله قدرة عجيبة على بعث الحضارة من رمادها. وهو الجهاز المناعيّ الذي يحمي المجتمع من التفكّك ويقوّي أصغر عنصر فيه ألا وهو الأسرة.

يقول المقدّم (فيلو) :" كم كنّا على حقّ حين كتبنا سنة 1871م أنّ دور الإسلام لم ينته في العالم ، فعلى الرّغم من اندثار معالم الحضارة الإسلاميّة المتألّقة في بغداد ودمشق فإنّ العالم الإسلامي بقي سليما ."[1]

ويجب أن نشير أنّ الحرب التي شنّت على الإسلام كانت مدعّمة من طرف الأوساط الدينيّة الغربيّة المتعصّبة التي اتّهمته بالهمجيّة وإعاقة التطوّر العلمي ، وبلغ الأمر ببعضهم أن يقترح استخراج رفات النبيّ عليه الصّلاة والسّلام ، وعرضها في أحد المتاحف كأثر تاريخي[2]. فأبدوا البغضاء والعداوة وما أضمروه كان أكبر ، ذلك أنّ حملاتهم المسعورة ضدّ الإسلام والمسلمين لم تكن تهدف إلى نشر ديانة المسيحيّة بقدر ما كانت تسعى إلى نقل عدوى المرض العضال الذي أصاب المجتمعات الغربيّة إلى البلدان الاسلامية.

والمقدّم الفرنسي (فيلو) شخصيّا يعترف أنّ " هذه الفترة الثانية من الحرب الصّليبيّة ، لم تنتصر براية المسيح بل بالبخار والكهرباء والأسلحة ذات الطّلقات السّريعة..." [3] كما يصف أحوال المجتمعات الغربيّة في نهاية القرن التاسع عشر بقوله " إنّ الغرب يعاني أزمة أخلاقيّة بلغت أوجها وزعزعت المجتمع والمعتقدات والدّين

---

[1] -E.Villot .op.cit.p8

[2] محمّد ظاهر" ايتيان دينيه فنّان اعتنق الاسلام بقلبه وريشته" مجلة العربي .العدد.498 ماي 2000م.ص150

[3] -E.Villot.op.cit.p8

والأخلاق ، وبات كلّ ذلك مهدّدا بالانهيار ، وسوف لن يتأخّر في ذلك . أمّا في الشرق ولا سيما في العالم الإسلامي فإنّ كلّ هذه الأشياء العظيمة التي تمثّل روح الشّعب لا تزال تحتفظ باستقرارها القديم ."[1]

وهكّذا أراد الأوربيّون أن يفرضوا على الشعوب الإسلامية المستعمرة طرق عيشهم وأنظمتهم السّياسيّة والاجتماعيّة ، لكنّ هذا لم يلق سوى الرّفض والإنكار.

ويعلّق (فيلو) على هذا الفشل بقوله " ربّما لأنّ هذا المشروع يفوق قدراتهم ...فالغرب هو مجهّز بشكل مدهش للتّخريب والتّدمير ، والشّرق لا يزال يملك التّقاليد العظيمة التي تسمح للشّعوب بالعيش والإبداع."[2]

إنّ هذا الإعجاب بالتّقاليد الشّرقيّة الصّامدة في وجه العدوان الاستعماري الغربي هو في الحقيقة اعتراف بالضّعف تجاهها ، فهي تمثّل عائقا كبيرا أمام مشروعه التوسّعي ، وسدّا منيعا يحتاج إلى جهد أكبر لنقبه. وتسليما بكون الاستعمار لا يتراجع عن هدف وضعه نصب عينيه بإمكاننا أن تصوّر ما كرّسه من عدّة وعتاد ومناهج لمحاربة هذه التّقاليد.

-ه-تراجع الصّنائع نتيجة حتميّة للخراب الذي ألحقته فرنسا بالعمران الحضري الجزائري:

إنّ الهدف الذي لم تجد فرنسا صعوبة كبيرة في تحقيقه هو تحطيم العمران الحضري ، وهذا ما أثّر سلبيّا على الصّنائع .والسّبب في ذلك أنّ البلاد إذا حلّ الدّمار بعمرانها الحضري وساد الفقر فيها و تناقص بها الترف ، رجع سكّانها"إلى الاقتصار على الضّروري من أحوالهم ، فتقلّ الصّنائع التي كانت من توابع الترف لأنّ صاحبها حينئذلا يصحّ له بها معاشه فيفرّ إلى غيرها أو يموت ، ولا يكون خلف منه فيذهب رسم تلك الصّنائع جملة ، كما يذهب النّقّاشون والصّوّاغ والكتّاب والنّسّاخ وأمثالهم من الصّنائع لحاجات التّرف ، ولا تزال الصّناعات في التناقص إلى أن تضمحلّ."[3]

على أنّ تسويق فرنسا لمنتوجاتها الصناعية الحديثة في الجزائر زاد الطين بلّة وساهم في اندثار الصنائع المحلّية التي لم تستطع الصمود أمام المنافسة المفروضة

[1] -idem
[2] E.Villot.op.cit.p8
[3] ابن خلدون "في أنّ الأمصار إذا قاربت الخراب انتقصت منها الصنائع".ص374

عليها. ومثال ذلك ما حلّ بصناعة الإسراج التي تعتبر ثمرة لصناعتين تقليديّتين مختلفتين : صناعة الهيكل وصناعة الإسراج.[1]

فأمّا الهيكل فيصنع من خشب(الدفلى)، حيث يركّب من قوسين وعدد من القطع المربوطة بإحكام مع بعضها البعض بواسطة جلد مدبوغ ومصبوغ ، يشدّ بمهارة حول الهيكل آخذا شكله.[2]

وقد اشتهرت منطقة أولاد منصور القريبة من بريكة بإنتاج أجود أنواع الهياكل في الجزائر .أمّا أغلفة السروج والأحزمة وحمّالات السّلاح التي تتطلّب يدا ماهرة متخصّصة، فقد كانت قبل الاحتلال الفرنسي من اختصاص بعض المناطق مثل فيقيق في المغرب والمسيلة في الشرق .[3]

وكان الحرفيّون المهرة البارعون في المزاوجة بين المخمل والجلد ، وبين الذهب والفضّة يعيشون في المدينة كالأسياد لما كانوا ينعمون به من اعتبار واحترام.[4]

ولكن بعد الغزو الفرنسي غزت الجلود الفرنسيّة والأجنبيّة السّوق ، وانصرف النّاس عن اقتناء السروج المطرّزة المصنوعة من جلد الفيلالي [5] ذي الجودة الرّفيعة والسّعر المرتفع ، واستبدلوها بسروج أكثر بساطة . ولم يتوان اليهود في تقليد زخارف ورسومات حرفيّي فيقيق ومسيلة ، وفرضوا سيطرتهم على السّوق بسروجهم المقلّدة الأقلّ جودة ، وتراجع إنتاج السروج الأصيلة ذات الجودة الرفيعة بما في ذلك سروج الميزابيّين .[6]

ونجد عند فيلو تصريحا مفاده أنّ مسالمة الجزائر وخضوعها لفرنسا بالقوّة، أدّى إلى انهيار الثّروات الصّناعية . وهذا يفسّر سبب الضّغينة التي يكنّها سكّان المدن للفرنسيّين.[7]

وعلى أيّ حال فإنّ الصّنائع تستجاد وتكثر وتنتعش إذا احتيج إليها وكثر عليها الطّلب ، لأنها تصبح سلعة مربحة ، فيجتهد النّاس في المدن لتعلّمها ليكون منها معاشهم وإذا لم تكن مطلوبة تركت وأهملت.[8]

---

[1] -E.Villot .op.cit.po367

[2] -idem

[3] -idem

[4] Ibid p368

-الفيلالي: نسبة إلى منطقة في امغرب تسمّى تفيلالت وهو اسم يطلق على نوع ممتاز من جلود الأغنام التي تشتهر هذه المنطقة بصناعتها .ينظر:

[5] « Moeuures ;coutumes …. »p364.

[6] -ibid.p.368

[7] -idem

[8] - ابن خلدون " في أنّ الصنائع إنّما تستجاد وتكثر إذا كثر طالبها" ص373-

وتراجعت الصّنائع واختصّت بالتّرك في المدن الجزائريّة بعد أن خلخل الاستعمار الفرنسي كيان البلاد و أخذت في الضّعف بانتقاض عمرانها وفقر سكّانها وتناقص التّرف فيها واقتصار الأهالي على الضّروري من أحوالهم.

-و- تراجع الفنون المحلّيّة وانتشار الفنّ الغربي في الجزائر:

حين أخذت الفنون الشعبيّة في التّراجع واختصّ أكثرها بالتّرك وفقد للإهمال حرص الاستعمار الفرنسي على نشر الفنّ الغربي في الجزائر وغيرها من البلدان العربيّة الأخرى التي أحكم قبضته عليها ووقعت تحت السّيطرة.

ويجب التّذكير أنّ الفنّ الغربي ساند الحملات التّوسّعيّة الفرنسيّة ، وكان من بين الأدوات الفعّالة في دراسة ذهنيّة الأهالي ، والتّغلغل في خباياهم النّفسيّة.

و بدأ توظيف الفنّ الغربي في المجال العسكري الفرنسي منذ الحملة الفرنسيّة على مصر ، حين جلب (نابوليون بونابارت) معه عددا من الرّسّامين الذين خلّدوا انتصارات الجيش الفرنسي في لوحاتهم ورسموا العديد من المناظر الشرقيّة السّاحرة وفتحوا بذلك باب الاستشراق في الفنّ.[1]

وبالتوّقف قليلا عند معنى الاستشراق نجد أنّ اهتمامات الغرب بالشّرق بدأت منذ صراع الإغريق والفرس [2]. لكنّ هذه الاهتمامات " لم تتبلور معرفيّا إلاّ في القرون الوسطى".[3]

على أنّ مصطلح الاستشراق هو وليد الفكر اللاهوتي المسيحي شأنه شأن أغلبيّة المقولات المعرفيّة التي كانت في أوروبا قبل القرن الثّامن عشر .

وحسب المستشرق (أربري) فقد كان يقصد بمصطلح الاستشراق سنة 1683م موضوع بحث المستشرق العضو في الكنيسة الشرقية أو اليونانيّة[4].

وظهر مفهوم الاستشراق في أواخر القرن السابع عشر بعد تراكم الدّراسات التي تناولت موضوع الشّرق.

---

[1]-ابراهيم مردوخ " الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر" المؤسّسة الوطنية للكتاب.الجزائر 1988م.ص27

[2] -J.P.Charnay « Les contres orients ou comment pense l'autre selon soi-la bibliotheque arabe Sindibad-Paris 1980.p28-33

[3]-منير بهادي " الاستشراق والعولمة الثقافية".دار الغرب للنشر والتوزيع .ط1.2002.ص11

[4]-المرجع نفسه .الصفحة نفسها.

والشرق هنا لا يقصد به البلدان الموجودة شرق أوروبّا بل يمثّل جغرافيّا الأقاليم غير الأوروبية أي آسيا وإفريقيا ، ويمثّل ثقافيّا المجال الخارج عن سيطرة الثقافة المسيحيّة الأوروبية، وعرقيّا كلّ الأجناس المختلفة عن الجنس الأبيض ، ولغويّا كلّ اللغات الساميّة ، وسياسيّا ما يسمّى بالعالم الثّالث أو المستعمرات الأوروبيّة.[1]

وحسب القاموس الفرنسي الشّامل فإنّ الاستشراق يعني معرفة أفكار وفلسفة وآداب الشّرقيين . ويقصد به أيضا المنهج الذي اعتمد عليه أولائك الذين يعتقدون أنّ كلّ الشّعوب نزحت من الشّرق ، وأنّ الأفكار المحضّرة والممدّنة التي انتقلت إلى الغرب تسرّبت إليه من الشرق . على أنّ الاستشراق ينتهج معرفة اللغات الشرقيّة وله فضل كبير في الثّراء التاريخي والجغرافي والفلسفي واللغوي . و المستشرق هو ذلك الشخص الذي يهتمّ بشكل خاصّ باستقصاء وترجمة المخطوطات الشّرقيّة.[2]

أمّا المستشرق الألماني (ألبيرت ديتريتش) فإنّه يعتبر مصطلح المستشرق مصطلحا حديثا ، ويعني " الباحث الذي يسعى إلى دراسة وتفهّم الشّرق ".[3]

وورد في القاموس الموسوعي الفرنسي أنّ المستشرق هو المختصّ في الحضارات الشّرقيّة وأنّ هذا المصطلح أطلق أيضا على الرّسّام المختصّ في تمثيل المناظر الغرائبيّة في القرن التاسع عشر. وأنّ الاستشراق هو مجموعة العلوم التي تهدف إلى دراسة الحضارات الشرقيّة وهو أيضا الميول إلى الأشياء الشرقية.[4]

أمّا من حيث الدّلالة المفهوميّة فإنّ الاستشراق هو خطاب لا يعكس الواقع بل يصوّر أنواعا من التّمثيل ، حيث تختفي القوّة والمؤسّسة والمصلحة. إنّه إعادة خلق للآخر على صعيد التّصوّر والتّمثيل . ويمكن الكشف عن خبايا الفكر الغربي من خلال فحص هذا الخطاب باعتبار الاستشراق موضوع معرفة.[5]

وفي النّهاية يمكننا القول أنّه مهما تعدّدت تعاريف الاستشراق فإنّه يبقى ذلك العلم الذي كوّن حصيلة ضخمة من معارف الأوروبيين عن الشّرق. و هو من الأهمّية عندهم بمكان إذ اهتمّت الجامعات الأوروبيّة بتسطير برامج دراسيّة كاملة فيه ودرّب المستشرقون أكاديميّا بشكل مكثّف ، وكرّست الحكومات والجامعات والمؤسّسات العلميّة أموالا طائلة لدعم هذا الاتّجاه .[6]

---

[1]- منير بهادي " المرجع السابق" .ص11

[2] -Maurce Lachatre « Nouveau dictionnaire universel .tome II.administration .rue Bleu 7.Paris.

[3]- ميشال جحا "الدراسات العربية والاسلامية في أوروبا. معهد الانماء العربي. بيروت لبنان 1982م.ص16

[4] -Petit la rousse en couleurs .dictionnaire encyclopedique pour tous. Librerie Larousse.P.aris 1980

[5]-منير بهادي " المرجع السابق .ص12

[6]- عرفة عبده علي" من سحر الشرق إلى دهشة الاكتشاف" مجلة العربي.العدد508 مارس 2001م.ص60

وقد مثّل المستشرقون دوراكريها في التّمهيد لتوسّعات الاستعمار الأوروبي ، فكانوا العيون التي تجوس بلاد الشّرق . وتحت غطاء الإعجاب بكلّ ما هو ساحر ونادر أو غريب ، كانت كتاباتهم ورسومهم مشبّعة بالتّفاصيل التي تعرض بدقّة متناهية الجغرافيا السياسيّة والاقتصاديّة ، وتعاين التّقاليد والسّلوك والأوضاع الاجتماعيّة والثّقافيّة والإداريّة، وتستقصي القدرات الدّفاعيّة.[1]

وقد وفد على الجزائر عدد كبير من الفنّانين المستشرقين ، ونذكر من بينهم (أوجين دولاكروا) و(أوجين فرومونتين) و(تيودور شاسيريو) و(رونوار) و(ماركيه)و(هنري ماتيس) وغيرهم.[2]

وشيئا فشيئا فرض الاستعمار الفرنسيّ حضارته الدّخيلة والغريبة على الجزائر ولم يتوان الفنّانون الفرنسيّون في نشر أصول فنّهم الغربي في البلاد ، من خلال عدّد من المدارس الفنّيّة.و نذكر منها مراسم جمعيّة الفنون الجميلة التي أسّست سنة 1860م وهي مدرسة حرّة كانت تعمل على تعليم فنّ التّصوير الغربي والموسيقى والرقص الكلاسيكي، ومدرسة الفنون الجميلة التي أنجزت سنة 1880م . وما إلى ذلك.[3]

وفي الوقت الذي تراجعت فيه الفنون الشعبيّة المحلّيّة كما بيّنّا سابقا ، تخرّج عدد كبيرمن أبناء المعمّرين من هذه المدارس الفنّيّة إلى جانب بعض الرّسّامين الجزائرّين القلائل ، فانتشر بذلك الذّوق الفنّي الغربي .

و حرص الاستعمار دوما على طمس آثار الحضارة الاسلامية وتأثيرها على الحضارة الغربيّة ، ليدخل في روع الأجيال الصّاعدة أنّ الشّعب الجزائري شعب همجي متخلّف لا تاريخ ولا أمجاد له ، وأنّ لفرنسا الفضل في تمدينه وتحضبره. وحاول أن يقنع القلّة من أبناء الشّعب الذين أسعفهم الحظّ في الالتحاق بمدارس الفنون الجميلة أنّ " العربي والمسلم لم يخلقا للفنّ"[4]. وكان من بين هؤلاء التّلاميذ الفنّان الجزائري محمّد راسم الذي نشأ في أسرة فنّيّة وورث هواية الرسم عن والده علي راسم الحرفي البارع في الحفر والزّخرفة على الخشب والتّصوير على الجلد والزّجاج وذلك في أواخر القرن التاسع عشر.[5]

وكوّنت هذه الادّعاءات الاستعماريّة الزّائفة عنده دافعيّة قويّة للبحث عن إثبات يدحضها. وحسب(ابراهيم مردوخ) فإنّه استغرق وقتا في التنقيب في الكتب القديمة عن جذور فنّه الموروث. وبعد بحث طويل وجد مجموعة من الكتب الإيرانيّة والتّركيّة المزيّنة بالصّور والمنمنمات الجميلة بالمكتبة الوطنيّة.

---

[1]-عرفة عبده علي " المرجع السابق" ص60
[2]- ابراهيم مردوخ " المرجع السابق" ص27-28
[3]-المرجع نفسه الصفحة نفسها.
[4]-المرجع نفسه الصفحة نفسها
[5]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

ووصف ردّة فعله بقوله"وشعر يومها بالارتياح والسّرور العظيم للكنز الذي وجده وشعر بالزهو والفخار لأنّه استطاع أن يجد الدّليل القاطع على خطأ النظريّة الاستعمارية المليئة بالمغالطة وتيقّن يومها أنّ العربي المسلم له أصوله الحضاريّة الضاربة جذورها عبر العصور السّحيقة."[1]

ونستشفّ من هذا أنّ طمس فرنسا لآثار الحضارة الإسلاميّة بالجزائر بلغ مبلغا جعل الاستقصاء فيها كالبحث عن إبرة في كومة كبيرة من القشّ .

وفي ظلّ هذه الظّروف المؤدّنة بالفناء عزم الفنّان الفرنسي إيتيان دينيه على تكريس فنّه وموهبته لتدوين التّراث الجزائري وإنقاذ ما يمكن إنقاذه منه قبل اندثاره الكلّي و أولى الفنون الشعبية اهتماما خاصّا يجدر بنا الاطّلاع عليه.

[1]- ابراهيم مردوخ" المرجع السابق" .ص18

الباب الأوّل:

سيرة الفنّان ناصر الدّين دينيه وآثاره

الفصل الأوّل:

حياة دينيه قبل اعتناقه الإسلام
1861م-1913م

المبحث الأوّل:

حياة دينيه قبل اكتشافه للجزائر

أ-طفولته

ب- بدايته الفنّيّة

يعدّ الفنّان ناصر الدّين دينيه واحدا من أبرع رسّامي القرن التاسع عشر ، إذ حقّق حضورا عالميّا لا يضاهى واتّخذ مدرسة وحيدة لنفسه تجمع بين الواقعيّة والانطباعية في ترجمته لمظاهرالحياة العربية الإسلاميّة في الصحراء الجزائرية.

ويجمع العافون بالفنّ أنّ اندماجه في المجتمع الجزائري أكسبه قدرة فائقة على التعبير بصدق عن عادات وتقاليد وفنون هذا الشعب، حيث تعتبر لوحاته قطعا مرئيّة من التّاريخ تروي التراث الشعبي الجزائري بلغة تشكيلية جدّ بليغة.

وقد كرّس فنّه وموهبته وعلمه لتدوين التراث الجزائري واقتلاعه من النسيان لأنّه رفض البقاء كمتفرّج مكتوف اليدين أمام الهدم المستمرّ الذي كان يهدّد العالم الساحر الذي اختار العيش فيه وفضّله على موطنه الأصلي.

على أنّ الفترة الطويلة التي قضاها بين العرب الجزائريين غيّرت نفسيّته الغربيّة[1] فتغيّرت عقيدته باعتناقه الإسلام، وتغيّر فنّه أيضا ليصبح مجرّد وسيلة للتعبير عن تفكيره دون تأنّق فنّي .

وانتهج أسلوبه الدّقيق في محاكاة الواقع لتخليد المشاهد كاملة بكلّ أمانة وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من العالم الصحراوي السائر في طريق الاندثار، بعد أن تفطّن إلى الوتيرة السّريعة التي كانت المدنيّة الاستعمارية تزحف بها جنوبا وشعر بخطرها المحدق بمنطقة بوسعادة واحته المفضّلة التي تعتبر من أقرب الواحات إلى الجزائر العاصمة.[2]

وتجدر الإشارة أنّ حرصه على حفظ التراث لم يكن عن دافع إعجاب بكلّ ماهو نادر أوغريب ، فهو لم يقدّم في فنّه صيغا استغرابية تشعر المتلقّي بوجود غشاء من التلوين الشرقي المفتعل ، لأنّ معاشرته الطويلة للأهالي جعلته يدرك ما لم يدركه الرّسّامون المستشرقون العاديّون، وأخذ فنّه بعدا آخر أكسبه احتراما يفوق احترام نماذجه، وجعل المتلقّي يقرأ بسهولة وحدة شعور الفنّان واتّفاق أفكاره مع الشّخصيّات الممثّلة بالرسم.[3]

[1]-Mauclaire Camille »Etienne Dinet »L'action Africaine n 3 Mars 1912.p5-6
[2] Denise Brahimi « Terrasse de Bousaada »entreprise nationale du livre .Alger 1986 .p19
[3] Koudir Bentchikou et Keltoum Daho Kitouni »Etienne Dinet el hadj Nasreddine » musee national Cirta Constantine.Mais 2002.p42

والجدير بالذكر أنّه أولى اهتماما بالغا بتمثيل الفنون الشعبية التي اختصّت بها منطقة بوسعادة وضواحيها من عمارة ورقص و ألعاب شعبية ووشم وحليّ وألبسة وما إلى ذلك ليجعل من لوحاته شاهدا أبديّا على عراقة الشعب الجزائري واستبحاره في الحضارة آنفا.

وهكّذا باتت اللوحة عنده وسيلة لتفنيد بهتان الاستعمار الفرنسي ، تظهر للجمهور الغربي ما سعت فرنسا جاهدة لذرّ الغبار عليه. ولا أحد اليوم يمكنه إنكار القيمة التوثيقية الكبيرة لأعماله الفنّيّة التي تمارس سحرها في المتلقّي بقدرتها على استرجاع الماضي .

ويشعر المتأمّل في لوحاته بمتعة مزدوجة : متعة ناجمة عن تذوّق فنّه التشكيلي من جهة والاستمتاع بالفنون الشعبية المنقولة بإتقان من جهة أخرى ، كما لو أنّه زار متحفين في آن واحد: متحف للفنون التشكيلية ومتحف للفنون الشعبية.

لكن ما يجب التّأكيد عليه أنّه لم يحط في رسمه بكلّ الفنون الشعبية، وانتهج أساليبه الخاصّة .في تمثيلها . ويجدر بنا في هذه الدّراسة معرفة أهمّ الفنون التي تطرّق إليها ومعرفة قسماتها والأسلوب المنتهج في تدوينها وكيفيّة قراءتها.

لكن قبل هذا وذاك لا بدّ من التعرّف أوّلا على شخصيّة هذا الفنّان المتميّز لاستخراج الأدوات اللازمة لخوض هذه الدّراسة ، والاستقصاء في سيرته التي تعتبر منفذا لخباياه النفسية ومفتاحا لقراءة لوحاته قراءة صحيحة .

-أ-طفولته:

يعتبر ناصر الدين دينيه واحدا من أبرز رجال التصوير الذين وفّقوا في ترسيخ أسمائهم بحروف من نور في سجلّ التّاريخ بما خلّفوه من لوحات نفيسة تزدان بها جدران أشهر المتاحف والمعارض الفنّية المنتشرة عبر العالم.

كان اسمه قبل أن يعتنق الإسلام (ألفونس إيتيان دينيه) ولد في 28 مارس 1861م ،بباريس وهو من عائلة تنتمي إلى البورجوازيّة المتوسّطة ، يعود أصلها إلى مقاطعة (لورايا).[1]

وكان وسطه العائلي وسطا مثقّفا ميّالا إلى العيش مع أقرانه ، مرّ بأزمة دينيّة في فترة تغلّب خلالها الفكر الوضعي[2] على مذهب الكنيسة الكاثوليكية [3].

وكان جدّه مهندسا وابن وكيل الملك في (فونتان بلو) ، ووالده محاميا لدى محكمة (السين)وخبيرا في هندسة الجسور والطّرق المعبّدة.[4]

وقد تزوّج والده ابنة زميله الآنسة (لويس ماري آدال بوشي) بعد مضيّ سنة من أوّل لقاء لهما[5]. وكانت الآنسة بوشي يتيمة الأمّ [6]، مرهفة الشعور[7] ، تحظى بالكثير من من الرّعاية والاهتمام في وسطها العائلي الذي غمرها بحنان بديل لحنان الأمّ المفقود.[8] المفقود.[8]

وكان القصر الذي أنشأه والدها بباريس أثيرا لديها ، فاضطرّ الصّهر إلى الإقامة معها في ملكيّة العائلة ، وأقيم لهما حفل بديع بكنيسة (مادلين).[9]

وبعد مضيّ عشرة أشهر ولد دينيه ثمّ ولدت أخته (جان) بعد أربع سنوات.[10] وهكذا نشأ دينيه في وسط عائلي يغلب عليه طابع الجدّ والانضباط الذي فرضته شخصيّتا الوالد والجدّ.[11]

---

[1]- سيد أحمد باغلي"الفنان المبدع في الرسم الجزائري". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر .ط1 .ص10

[2]: الوضعي: يناصر الفلسفة الوضعية التي تلتفت فقط إلى الأشياء التي يمكن معرفتها بالملاحظة والتجربة.ينظر:لاروس المعجم الفرنسي العربي

[3] Denise Brahimi et Koudir Bentchikou « Etienne Dinet »ACR edition.Paris 1984.p12

[4] -Dinet Rollince Jeanne « La vie de Etienne dinet 1861-1929 »Paris maisonneuve 1938.p11-12

[5] -idem

[6] -idem

[7] -Youcef Nacib « Culture oasicienne Bousaada essai d'histoire sociale de l'oasis de Bousaada » Paris publisud 1986 p216

[8] -Dinet .R op.cit .p12

[9] -idem

[10] -idem

[11] -Denise B « Etienne….. » p.12

أمّا والدته فكانت ظريفة وحسّاسة تحبّ الفنّ وتهتمّ برسوم ولدها الذي ظهرت مواهبه في سنّ مبكّرة[1] . وبالنّظر إلى الصّورة الشخصيّة التي رسمها دينيه لوالدته[2] وهو لم يتجاوز الثامنة بعد ، تتجلّى طبيعته الفنّيّة الخامّ حيث تستبين جماليّات الخطوط والقدرة الفطريّة على البناء ، على الرّغم من جهله للقواعد العلميّة في التصوير كالنّسب والقياسات والمنظور وما إلى ذلك[3]

وحين بلغ العاشرة من عمره التحق بالنّظام الدّاخلي لثانويّة(هونري الثاني) بباريس تلبية لرغبة والده الذي فضّل هذا النّظام الصّارم.[4] فانتقل فجأة من (إيريسي) التي لم تكن سوى قرية صغيرة على ضفّة غابة فونتين بلو إلى العاصمة.[5]

وكانت باريس آنذاك تضمّد الجروح التي خلّفها حصار 1870م "عام الرعب". وفي هذه الظّروف فصل الطّفل الحسّاس المحتشم عن وسطه العائلي وزجّ به في الدّاخلية.[6]

وكانت أسرته تقوم بزيارته كلّ خميس وتجلب له الحلوى . وحسب شهادة أخته فإنّه بدا تعسا طوال السّنوات التي قضاها هناك، تقول جان في وصفها لحالته:" كان يحضر إلينا سيّء الهندام نوعا ما ببدلته الرّماديّة والتّعاسة باديّة عليه، فيجيب بنبرة متقطّعة عن الأسئلة التي كانت تطرحها الوالدة عليه بخصوص صحّته ودراسته ، ثمّ يتنازل لقبول الحلوى التي كنت أقدّمها له.أعتقد أنّ زياراتنا لم تكن فيها أيّ مواساة له."[7]

وكانت نتائجه الدّراسيّة متوسّطة وكان اسمه نادر الظّهور في قائمة الأوائل.بينما أظهر ميولا إلى مادّة ثانويّة وهي مادّة الرّسم. ولحسن حظّه استطاع أن يكوّن صداقة مع ابن نحّات يدعى(أدولف غومري) شاطره هواية الرّسم.[8]

وخلال فترة وجيزة ظهرت ثمار موهبته المبكّرة التي لم تؤخذ بكثير من الجدّ في وسطه العائلي ، بحصوله على جائزة شرفيّة إثر المسابقة العامّة. ومع ذلك فإنّه لم يكن

---

[1] -Denise B « Etienne … » p12

[2] n 1 Le catalogue raisonné de Koudir Bentchikou in Brahimi etBentchikou .op.cit.p160

[3] -رسم دينيه الرأس بشكل صحيح إلاّ أنّه يبدو بحجم أكبر مقارنة بالجسم وذلك لجهله للقياسات .

[4] Denis.B « Etienne…. » .p12

[5] -François .Pouillon « Les deux vies d'Etienne Dinet ».edition Balland .Paris 1997.P42

[6] -IDEM

[7] Dinet . Rollince .op.cit.p17

[8] Ibid .p15

سعيدا خلال السّنوات التي قضاها في الثانويّة.[1] وكان يتردّد على متحف (اللوفر) خلال العطل الأسبوعيّة للتّرفيه عن النّفس بمشاهدة أعمال كبار الرّسّامين .

وكان ينتظر العطل السّنويّة بفارغ الصّبر لأنّه كان يقضيها في قصر العائلة الصّغير بإيريسي ، وهو مسكن ريفي ّ جميل يطلّ على حديقة قد نسّقت نباتاتها و أزهارها، وصفّفت بشكل بديع [2]، وتنحدر الحديقة بلطف نحو نهر السّين حيث يتراءى للعيان الجسر الذي أقامه والده هناك. ويوجد في منعطف النهر ثلاث جزر صغيرة يمكن بلوغها بواسطة معبر تقليدي.[3]

وتزخر المنطقة ككلّ بمناظر خلاّبة شبيهة بالمناظر الأثيرة لدى الرسّامين الانطباعيين. وكان الأطفال يتوافدون على غابة فونتان بلو في جماعات ويمضون أوقاتا طويلة في التّنزّه واللعب وصيد الفراشات .

والمشهد ذاته يستذكره دينيه في لوحته(صخرة صاموا) التي تمثّل مجموعة من الأطفال يتسلّقون الصّخور في المخطّط الأمامي ، وتظهر الغابة في المخطّط الخلفي بينما تظهر القرية في الأفق البعيد.

وعند اشتداد الحرّ كان الأطفال يستمتعون بالاستجمام في النهر ، أمّا دينيه الصّغير فقد أحبّ الطّبيعة وصيد الفراشات وممارسة الرّياضة لاسيما السّباحة والمشي ، كما كان هاويا للتّصوير الفوتوغرافي.[4]

وفي هذه الفترة لم يظهر أيّ شغف بالشّرق[5] ولم يكن هناك ما ينبئ أنّه سيتّجه يوما يوما إلى شمال إفريقيا ، باستثناء حادثة غريبة و محيّرة تذكّرتها شقيقته بعد وفاته ودوّنتها في كتابها الموسوم" بحياة إيتيان دينيه". حيث روت أنّه ذات يوم كانت تصطاد الفراشات رفقة أخيها دينيه بالقرب من فونتان بلو، فعثرا على حشرة غريبة عجزا عن تشخيصها ، وإذا بصديقهما مصبّر الحشرات يصيح :" فراشة ليليّة ، أين وجدتماها؟" فأجاباه" بالقرب من فونتان بلو فوق التبغية" فتعجّب صديقهما قائلا :" غير معقول ما الذي جاء بهذه الإفريقية إلى فونتان بلو؟".
وتعقّب جان على هذه الحادثة بقولها" وفيما بعد رحت أتساءل إذا ما كانت هذه الفراشة قد جاءت لتسحر الولد الصّغير؟"[6]

والحقيقة أنّ قصّة دينيه مع الحشرات مثيرة للاهتمام ، إذ أنّه ما كان ليكتشف الجزائر لولا مرافقته لعالم حشرات في رحلته العلمية إلى شمال إفريقيا كما سنرى ذلك

---

[1] -idem
[2] Denis B .op.cit.p12
[3] F.Pouillon op.cit .p42
[4] -Denise .B op.cit.p12
[5] -جان جبّور " الشرق في مرآة الرسم الفرنسي1800-1930" منشورات جروس برس لبنان .ب.ت .ص219
[6] -Dinet R. op.cit.p22

لاحقا. حتّى أنّه أصبح فيما بعد يجد متعة في ترديد هذه العبارة" تسبّبت فراشة في توجيهي إلى الرسم الاستشراقي".[1]

وكان مثل الفراشة دائم البحث عن النور،فوجد بالصحراء الجزائرية نورالشمس القويّة للوحاته ووجد بها أيضا نور الهدى والإيمان لقلبه.

ب- بدايته الفنّيّة:

وبعد حصوله على شهادة الباكالوريا ، توجّب عليه الذّهاب إلى (غرانفيل)الواقعة بالقرب من بريطانيا لأداء الخدمة العسكرية. وكانت المنطقة آنذاك لا تزال وحشة تزخر طبيعتها بمشاهد خلاّبة تسرّ النّاظرين ، وهكّذا كان يغتنم أوقات الفراغ للتّمتّع بالاستجمام ورسم المناظر الطبيعية الفاتنة.[2]

لكن عند عودته إلى باريس عام 1880م اضطرّ إلى مواجهة مشكل عصيب يتعلّق بمصيره المهني ، والقرار كان صعبا لأنّ رغبته في دخول مدرسة الفنون الجميلة تخيّب آمال الوالد وتتعارض مع تقاليد العائلة المتشبّثة بدراسة القانون لتوارث مهنة المحاماة.[3]

ولحسن الحظّ تولّى الدّفاع عنه العمّ (إيميل تومبليي) وهو صديق العائلة ومدير مكتبة (هاشيت)، حيث راح يوضّح أنّ احتراف الرّسم لا جرم فيه ، وأنه ليس منبوذا عند الذين يقدّرون الجمال ، وأنّه بإمكان دينيه أن يحقّق نجاحا مرموقا في حياته المهنيّة باختياره لهذا التخصّص.[4]

وفي النّهاية رجحت الكفّة لصالح دينيه الذي طال نقاشه وصمد في تمسّكه برأيه واستمات في الدّفاع عن ميوله وهوايته. وهكّذا دخل مجال الرسم والتحق بورشة (غالوند) وأظهر اهتماما بالغا بدروس علم التشريح،[5] وهو ما يفسّر عنايته المتناهية في في تمثيل عضلات جسم الإنسان وحركاته فيما بعد[6]

[1] Koudir Bentchikou « Etienne Dinet elhadj….. ».p
[2] Denise .B « Etienne …. » p14
[3] idem
[4] François Pouillon .op cit .p43
[5] D . Rollince. Op.cit .p28
[6] Denise .B. « Etienne… » p14

ويبدو جليّا أنّ الفترة التي قضاها هناك كانت مثمرة على الرّغم من قصرها فالورشة توقّفت عن نشاطها بعد مضيّ سنة واحدة ممّا أرغمه على الالتحاق بأكاديمية (جوليان) وهي عبارة عن معهد خاصّ فتح أبوابه سنة 1870م، واستطاع خلال عشرية واحدة أن يحقّق شهرة لا يستهان بها.[1]

ويسهر المعهد على تأهيل الطلبة في الفنون وتحضيرهم للمشاركة في الصّالونات ومسابقة جائزة روما. كما كان قبلة للعديد من الرّسامين المشهورين الذين كانوا يتردّدون عليه لحضور حصص تصحيحيّة أسبوعيّة .[2]

وتتلمذ دينيه على يد (ويليام بوجرو) و(توني روبارت فلوري). وحسب شقيقته فإنّه صرّح أنّه لا يدين بالكثير لهذين الأستاذين [3]، ومع ذلك فإنّ الفترة التي قضاها في الأكاديمية كانت مفيدة من حيث تبادل الأفكار والمعلومات مع الزّملاء ، ومن حيث الصّداقات التي جمعته مع (لوسيان سيمون) و(جورج ديسفاليار)و(إيدوارد كريمبو) و (إيدوارد ميشلان) إلى جانب صديقه القديم (أدولف غومري).[4]

وذكر (ليونس بينيديت) مدير متحف ليكسومبررج أنّ أجواء الأكاديمية شهدت في هذه الفترة حماسا كبيرا للأفكار الجديدة التي جاء بها المذهب الطبيعي الموضوعي حيث عمّت الضّوضاء التي أثارتها المعارض الانطباعية ومنهج (باستيان لو باج) كلّ الورشات.[5]

بينما كانت البرامج الدّراسيّة المقرّرة تعتمد على الفنّ المفخّم ، وهو فنّ تقليدي مألوف ذو نزعة أكاديمية تفتقر إلى حسّ الإبداع والابتكار .

ويبدو أنّ دينيه استفاد في ظلّ هذه الظّروف من احتكاكه بالطّلبة أكثر من التعليم في حدّ ذاته. ويتبيّن من خلال الأعمال التي كان يكلّف بإنجازها أنّه لم يأخذ الفنّ المفخّم مأخذ الجدّ ، وتعامل معه بنوع من الفكاهة ، وأنجز في هذه الفترة عددا من الصّور الشخصيّة المضحكة والسّاخرة بمكر ودهاء.[6]

[1] F. Pouillon .op.cit .p43
[2] idem
[3] D. R ollince .op cit .p 28
[4] Denise .B « Etienne … »p289
[5] Leonce Bénédite « Etienne Dinet » L'art et les artistes .1910.p166
[6] Denise .B. « Etienne… »p14

وكان هذا النّوع من التّصوير المعروف باسم (بورتري شارج) موضة العصر وهو شبيه بما يعرف اليوم بالرسم الكريكاتوري.[1]

وتجدر الإشارة أنّ (فيلا ميدسيس)[2] لم تكن من ضمن انشغالات دينيه الذي رغب عن الالتحاق بها ، وعزف عن تجريب حظّه في مسابقة روما.[3] بيد أنّه كان شديد الاهتمام بدراسة الطبيعة ، ومعجبا بالرّسم في الهواء الطّلق ، وكان يفضّل انتقاء نماذجه من العالم الحقيقي . فأظهر ميولا إلى المذهب التأثيري أو الانطباعي ، وما لبث أن ابتعد عن الرّسم الأكاديمي واكتشف طريقته الخاصّة في حدود الانطباعية.[4]

وفي هذه الفترة يمكننا القول أنّ تأثّره بمنهج (باستيان لوباج) بدا واضحا ، ونلمس ذلك من خلال لوحته (الأمّ كلوتيد)[5] التي أنجزها خلال صيف 1881م على ضفّة نهر السّين ، وهي صورة لعجوز قرويّة من إيريسي . وكان عرضه لها في صالون 1882م موفّقا جدّا ، حيث حظيت باهتمام النّقاد.

وما يشدّ الانتباه في هذه اللوحة هو قدرته على إبراز الأشكال وذوقه في اختيار وضع النّموذج مع ضبط المشهد ككلّ ، وبراعته في تمثيل التّأثيرات الضّوئيّة الجميلة التي أغنت هذا العمل الفنّي الأوّل ، والتي تدلّ على نضجه الفنّي .[6]

وتشبه هذه اللوحة نوعا ما لوحة (باستيان لوباج) (قرويّة الجفيف) من حيث الوضع وتركيز الصّورة وجوّها العام.[7]

وعلى الرغم من النّجاح الباهر الذي حقّقته لوحة (الأم كلوتيد) فإنّ دينيه لم يكن راضيا في قرارة نفسه بها لذلك قام بقطع الجزء السّفلي لها الذي يحتوي على إمضائه بعد انتهاء المعرض قصد إخفاء اسمه .[8]

وفي الصّالون الموالي لعام 1883م منحته جمعيّة الرّسّامين الفرنسيين درجة تقديريّة مشرّفة بعد عرضه للوحة (صخرة صاموا)التي تندرج ضمن الطّراز الانطباعي ذاته ، وتعزّز اندماجه فيه .

---

[1] F.Pouillon.op.cit .p44

[2] فيلا ميدسيس : فيلا من القرن السادس عشر في روما شغلتها الاكاديمية الفرنسية ينظر: petit la rousse en couleurs p1402-

[3] Denise .B. « Etienne…. » p14

[4] Ibid .p16

[5] F .Pouillon .op.cit .p44

[6] Denise .B . « Etienne…. » p16

[7] F.-Pouillon .op.cit .p44

[8] Koudir Bentchikou Le catalogue raisonné « Etienne…. » p167

وأنجز هذه اللوحة بقرية (صاموا) ، و كانت القرية قبلة للعديد من الرسّامين النّاشئين الذين اجتذبتهم روعة المناظر التي تتميّز بها غابة (فونتان بلو) القريبة من (باربيزون) .[1]

وقد سحرت (باربيزون) أيضا الكثير من هوّاة الرّسم في العراء الذين فتنوا بجمال طبيعتها ووجدوا فيها موضوعاتهم المنشودة . وكان من بينهم (ميي) و(تيودور روسو) [2]، والعديد من أتباع مدرسة (فونتان بلو) .

وتجدر الإشارة أنّ هذه المدرسة أسّستها مجموعة من الفنّانين الإيطاليين الذين سافروا إلى فرنسا بطلب من(فرونسوا الأوّل) لتزيين قصر (فونتان بلو) ، وكان من بينهم كل من (بريماتيس) و(روسو) و(نيكولودال أبات) . ثمّ تأثّر بهم عدد من الرّسّامين الفرنسيين مثل (جوجون) و(ليكوزان) و(كارون).[3]

واختصّت مدرسة فونتان بلو برسم المناظر الخارجيّة ودراسة الطبيعة، وكان رسّاموها ينقطعون للرّسم في غابة فونتان بلو ، فيعيشون حياة القرويّين طوال المدّة التي ينجزون فيها لوحاتهم.[4]

وعرف روسو (1812-1862م) برسمه المتقن لأشجار السّنديان العتيقة ودراسته المتناهية في الدّقّة لتفاصيل جذوعها الخشنة، وأغصانها الملتفّة والأعشاب المحيطة بها من حزاز وطحلب ، وحتّى الحشرات التي تعيش بالمكان.[5]

واشتهر (دياز) ببراعته في استعمال الألوان و كان (دوبيني) مولعا برسم السّواقي والأنهار، فيما أحبّ (جاك) و(ترويون) رسم الحيوانات وقطعان الأغنام.[6] وأمّا (ميي)(1814-1875م) جار (روسو) بباربيزون فقد فضّل عدم التّوغّل في الغابة واكتفى بالبقاء في ضواحيها ليصوّر مشاهد من الحياة اليوميّة القرويّة التي تترجم الصّراع المستمرّ للفلاّح مع الأرض ، وكان يثقّل الفرشاة بالألوان الزّيتية لإظهار ملمس الملابس الصّوفيّة والجدران الخشنة.[7]

ومن خلال هذا نستشفّ أنّ دينيه كان محظوظا بإقامته في منطقة استقطبت كلّ هؤلاء الرّسّامين ، وبإمكاننا أن نتصوّر مدى تأثّره بأجوائها الفنّيّة التي لا بدّ أنّها

[1] Denise B. « Etienne… » p16
[2] F.Pouillon .op.cit .p44
[3] -Petit la rousse en couleurs .op.cit .p1220
[4] Histoire de l’art « Encyclopedie par l’image » librairie Hachette 1925.p57
[5] -idem
[6] Ibid .p 58
[7] idem

ساهمت بشكل من الأشكال في توجيهه إلى المذهب الانطباعي . كما أنّه عاش محاطا بالعديد من الأصدقاء الذين شاطروه هواية الرسم والذين كان يقوم بدعوتهم في كثير من الأحيان إلى إيريسي لخلق جوّ من المرح والحيويّة [1]، يبعث على الإبداع ويساعد على تفجير المواهب.

وإذا عدنا إلى الحديث عن لوحة (صخرة صاموا) تجدر الإشارة أنّ دينيه استعان بنماذج من القرية، وجلس بين الصخور لإنجازها[2]، فحصل على منظر علوي يسمح بمشاهدة عدد مهمّ من المخطّطات التي تتجلّى من خلالها براعته في تمثيل المنظور الهوائي.

وفي هذه الفترة قام أيضا برسم شقيقته جان في ديكور ريفي، وهي متّكئة على سياج خشبي، تحمل مظلّة بيمناها وقبّعة بيسراها ، وتظهر خلفها جدران حجريّة وسقوف آجوريّة لعدد من المنازل الرّيفية المتواضعة.[3]

كما أنجز أيضا لوحة (القدّيس جوليان الكريم) بفونتان بلو حسب قصّة (غوستاف فلوبير) . وتمثّل الصورة قرويّا صغيرا حافي القدمين بسروال مشمّر، يرشق راهبا متسوّلا بحجر في ساحة مزرعة . واستلهم هذا المشهد من مقطع في القصّة ورد فيه " وجال متسوّلا في الأرض وكان كلّما مرّ ثانية بإحدى القرى تعالت التّهديدات ورشق بالحجارة."

وحسب دنيز براهيمي فإنّ دينيه لم يهتمّ بتطوير البعد المحزن أو المؤثّر للمشهد الذي جسّده ، و بدا مهتمّا أكثر بواقعيّته مع التّركيز على العناصر التي تنمّ عن البساطة والخشونة ، فأظهر فيه بطّا مذعورا هاربا يضرب بجناحيه أمام شقّة جدار من دبش خشن. وكان شديد الانشغال بالحصول على بناء قويّ للوحة.[4]

والحقيقة أن دنيز لم تفصح عن المعطيات التي اعتمدت عليها في الوصول إلى هذه النتيجة ويجوز أنّها انطلقت في تحليلها من ترتيبه لشخصيّة الرّاهب في مخطّط بعيد نسبيّا مقارنة بالمخطّط الأمامي الذي احتلّته شخصيّة الطفل ، وهذا يضيّق ويصغّر المساحة المخصّصة للوجه التي يفترض بها أن تحوي أدقّ تفاصيل ملامح الشخصيّة المحوريّة في المشهد وهي شخصيّة القدّيس جوليان [5]. وهذه التّفاصيل تترجم الانفعال وهي من أهمّ عناصر التّعبير التّشكيلي عن الإحساس الإنساني التي تطوّر البعد المأساوي للمشهد ، . وبالنّظر إلى حركة جوليان يستوقفنا هدوؤه الكبير أمام التّهديدات

[1] -Denise .B. « Etienne… » p17
[2] Denise B « Etienne… » p17
[3] -idem
[4] idem
[5]-علما أنّ دينيه يؤكّد أنّ الصورة الشخصيّة المهمّة غلبا ما تمثّل في تكوين اللوحة وكأنّها تشاهد عن بعد مترين أو ثلاثة أمتار ينظر:
Fleaux de la peiture moyens de les combatre » de Etienne Dinet edition HenriLaurens .Paris 1926 .p21-

العنيفة.على أنّ ظهور الطفل في المخطّط الأمامي من دبر يحول دون قراءة تعابيره الوجهيّة ويوجّه انتباه المتلقّي في الوقت ذاته إلى الحركات الجسميّة التي تترجم انفعالا فظّا وعنيفا .

والواقع أنّه على الرّغم من هذه الافتراضات فإنّ المشهد يمارس تأثيرا تراجيديّا في المتلقّي لا يمكن إنكاره . ولعلّ السّرّ في ذلك يكمن في براعة دينيه في التعبير

بالحركات الجسميّة، وهو تعبير لا يقلّ بلاغة عن تعبير الملامح الوجهيّة وقد يغني عنها في كثير من الأحيان .

وربّما عمد إلى هذا الأسلوب لأنّه أدرك أنّه كلّما كانت حركات المعتدي أعنف كلّما زادت فعاليّتها في بعث الشعور بالشفقة والحزن والتعاطف مع المعتدى عليه في نفسيّة المشاهد ، على أنّ هدوء الراهب وعدم دفاعه عن نفسه يبرزان صفتي الوقار والصّبر عنده ،.ويزيدان من حدّة الشّعور بالمأساة.

وكلّ ذلك يجعل العمل الفنّي أكثر تأثيرا في النّفوس. بدليل أنّه افتكّ بهذه اللوحة وساما ذهبيّا مرفوقا بمنحة سفر ، كرّمه بهما صالون قصر الصّناعة إثر عرضه لها عام 1884م.[1]

ولم يتلقّ نبأ هذا التكريم إلاّ بعد عودته من زيارته الأولى للجزائر كما سنرى ذلك لاحقا .

[1] -D.Rollince .op.cit .p44

المبحث الثاني:

حلوله بالجزائر واستشراقه في الفنّ

ا-اكتشافه للجزائر
ب-المرحلة الانتقالية من الموضوعات الغربية
إلى الموضوعات الجزائريّة
ج- علاقته مع سليمان بن ابراهيم
د-انقطاعه للاستشراق في الرّسم والتّأليف

أ- اكتشافه للجزائر:

لم يكن دينيه من هوّاة البحث عن النّادر والغريب ، ولا ميّالا إلى الاستشراق في الفنّ. لكن في عام 1884م شاءت المصادفة أن يقوم برحلة إلى الجزائر أحدثت نقطة انعطاف غيّرت مجرى حياته على امتداد خمس وأربعين سنة (1884-1929م)[1]

وكانت فكرة السّفر من اقتراح صديقه (لوسيان سيمون) الذي عرض عليه مرافقة شقيقه الأخصّائي في علم الحشرات في رحلة علميّة إلى عمق الصّحراء الجزائرية بحثا عن نوع نادر من مغمدات الأجنحة[2]. وأظهر دينيه بعض التّردّد في خوض هذه المغامرة في بادئ الأمر، نظرا لبعد المسافة ومشقّة السّفر ، علما أنّ بلوغ المكان المقصود كان يستغرق مسيرة يومين كاملين بوسائل النّقل التي كانت متوفّرة آنذاك.[3]

و لكنّ في النّهاية زال التّردّد ونزل عند رغبة صديقه ، فكان أن زار كلاّ من الجزائر ، وبرج بوعريريج والمسيلة وبوسعادة ، والرّحلة لم تتعدّ الشهر ، إلاّ أنّها كانت كافية ليقع في حبّ أنوار الصّحراء وجمال الواحات.[4]

وهكّذا تسبّبت هذه الخنفساء النّادرة [5] في تغيير مسار حياته ، ويبدو أنّ هذا القدر العجيب الدّاعي إلى التّأمّل ، ترك أثرا راسخا في نفسه حيث احتفظ فيما بعد بحشرة مصبّرة من جنسها في بيته ببوسعادة كعنصر تزييني .[6]

وحين عاد إلى مارسيليا علم بحصوله على منحة سفر للسنة الموالية بفضل لوحته(القدّيس جوليان الكريم). ومنح بذلك فرصة جديدة للعودة إلى الجزائر ، وكأنّ القدر يصرّ على إرجاعه ليهيئ له من أمره رشدا . والمنحة لم تكن مقيّدة بأيّ شروط إذ يمكن للمستفيد منها أن يسافر إلى حيث يشاء .

---

[1] -Denise « Etienne …. » p 20

[2]-جنس من الحشرات كالخنفساء والعثّ والسوس :Coléopther ينظر:لاروس المعجم الفرنسي العربي

[3]-Lous Robin »Etienne Dinet peintre de l'islam . » revue L'action Africaine n24 Decembre 1913.Paris p215

[4] Denise .B « Etienne … » p20

[5] - L'anthea venator . F .Pouillon . op.cit .p46

[6] -D.Rollince .op.cit .p44

وارتأى دينيه أن ينتظر قدوم الرّبيع للسّفر إلى الجزائر ممّا ترك له متّسعا من الوقت لزيارة(بريطانيا) و(جيرزي) و(سويسرا)، وأنجز بعض المشاهد الجميلة هناك غير أنّه لم تستهوه الثّلوج ولا الجبال. [1]

وهكذا كتبت له العودة إلى الجزائر عام 1885م ، وكانت رحلة حافلة بالاكتشافات ، ومنعرجا مهمّا في مشواره الفنّي. ورافقه في سفره صديقه الرّسّام

(إيدوارد ميشلان) وهوابن مالك مصنع المطّاط ورفيق الدّراسة في أكاديميّة جوليان [2] وكان آنذاك لا يزال مهتمّا بالرّسم قبل أن يتوجّه إلى الميدان الصّناعي، ليصبح صاحب مصنع كبير ومشهور[3]. كما رافقه أيضا صديقه الرّسّام (غاستون ميجون) الذي أصبح فيما بعد أخصّائيّا كبيرا في تاريخ الفنّ الإسلامي [4].

وقد التحق هذان الرّسّامان به في شهر فيفري بمدينة الأغواط تلبية لندائه . وتكفّلت السّلطات العسكريّة بتعيين مرشد سياحي لهم ، وانطلقوا في قافلة من ستّة جمال.[5] فطافوا الواحات من الأغواط حيث أقاموا فترة ، إلى ورقلة ، فسدراتة العاصمة القديمة للميزابيّين ، ثمّ واصل دينيه طريقه إلى المسيلة وبوسعادة ، بينما اختار رفيقاه اتّجاها مغايرا.

وأثناء ترحاله استأنست روحه بجمال الصّحراء ورحابتها ، وكرم وطيبة الأهالي الذين أحسنوا ضيافته ، وأحبّ كثيرا الأكلات الشّعبيّة المحلّيّة وأعجبه النّوم في العراء.[6]

ولم يفته تدوين المشاهد التي جذبت اهتمامه ، فأنجز الكثير من الدّراسات ، وملأ كنّاشاته بالرّسوم التّخطيطيّة الأوّليّة لموضوعات متنوّعة ظهر من خلالها شغفه بألعاب الأطفال، ورقصات الصّبايا ، وأوضاع الغسّالات وهنّ يجلسن القرفصى[7] على ضفّتي الواد. كما أبدى انشغالا بالمشاهد التي تصف قسوة الحياة في الصّحراء ومعاناة الأهالي وهم ينجزون بعض الأعمال الشّاقّة من أجل كسب الأقوات . فأنجز عدّة دراسات للغطّاسين وهم يقومون بتنظيف آبار الواحات في ظروف جدّ خطيرة بمنطقة ورقلة.

---

[1] -ibid .p45
[2] -F .Pouillon op cit p46
[3] -Audisio Gabriel « Dinet Etienne » La rousse mensuel ilustre IX n318 1933 pp 472-473
[4] -F Pouillon op cit p47
[5] -D Rollince op cit p 46
[6] -F Pouillon op cit p 47
[7] - القرفصى أو القرفصاء ضرب من القعود وهو أن يجلس الرّجل على آليتيه ويلصق فخذيه ببطنه ويحتبي بيديه ، او يجلس على ركبتيه ويلصق بطنه بفخذيه .يقال قعد القرفصاء أي قعد على الهيئة المذكورة : ينظر المنجد الأبجدي

والغريب في الأمر أنّه لم يتأثّر بقسوة المناخ و أفصح عن ذلك بقوله " إنّ الجوّ رائع والحرارة الحقيقيّة بدأت ولكن أظنّ أنّه بمقدوري أن أتحمّلها بسهولة والبلد أكثر جمالا بهذه الشّمس السّاطعة "[1]

وتعقّب جان أنّ" فكرة الذّهاب إلى بريطانيا أو إيطاليا تبدّدت أمام أنوار الصّحراء ذلك أنّ حياة العرب اجتذبته وفتنته وطوّرت قدراته الفنّيّة والثّقافيّة وحتّى البدنيّة . وتحت هذه السّماء الوهّاجة تغيّر ووجد أخيرا الوسط الملائم لمزاجه".[2]

ولمّا عاد إلى باريس بادر إلى فتح باب الرّسم الاستشراقي بإنجازه للوحتي (سطوح بالأغواط) و(واد مسيلة بعد العاصفة) اللتين تعتبران ثمرة هذه الرّحلة. ولكن هذا لا يعني أنّه انقطع منذ هذا التّاريخ للرسم الاستشراقي بل بقي مهتمّا بالموضوعات الغربيّة على امتداد فترة من الزّمن نستطيع أن نسمّيها فترة انتقالية.

ب-المرحلة الانتقاليّة من الموضوعات الغربيّة إلى الموضوعات الجزائريّة:

غادر دينيه أكاديميّة جوليان عام 1886م ، واستقرّ بورشة استأجرها بشارع روما وأمضى هناك شتاء " رطبا ضبابيّا مضجرا" [3] بالنّظر إلى الجوّ الذي اعتاد عليه بالجنوب الجزائري والقياس عليه، وقرّر أن يتّخذ من الرّسم مصدرا للعيش .

ونجد عند (فرونسوا بويون) تحليلا مفاده أنّ دينيه قرّر أن يسطّر لنفسه مستقبلا مهنيّا خلال صيف 1885م ، ورغب في الاستشراق في الفنّ لكن بأسلوب يختلف عن أساليب الفنّانين المستشرقين الذين سبقوه.[4]

فدولاكروا مثلا عرض رائعته (نساء من الجزائر) سنة 1834م أي قبله بما ينيف عن خمسين عاما[5] . ثمّ جاء (أوجان فرومونتان) ليترأس قافلة المستشرقين وجدّ في طلب موضوعاته في عمق الصّحراء و أفصح قائلا:" لا زلت إلى حدّ الآن مجرّد عابر ... لكن هذه المرّة سأقيم في البلاد وأعيش فيها (...) وسأتعوّد عليها وأتطبّع ببعض العادات التي ستساعدني على التّقرّب بحميميّة من المكان . أريد أن أغرس ذكرياتي كما تغرس الشجرة ، حتّى أبقى متجذّرا من بعيد أو من قريب في هذه الأرض التي تبنّتني."[6]

[1] - D. Rollince op cit pp 50-51
[2] Ibid p 52
[3] -D.Rollince .op cit .p52
[4] F.Pouillon .op cit .p48
[5] - idem
[6] -Eugène Fromentin « Une année dans le sahel » in œuvres complètes .Gallimard .bibliothèque de la pléiade 1984 p190

وبناء على هذا التّصريح يرى (بويون) أنّه لا يمكن لملاحظ جادّ أن يقنع بجولات سياحيّة خاطفة أو سريعة ، فالمهمّة تتطلّب وقتا أوسع ورؤية المجتمع من الدّاخل.[1] هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لا بدّ من التّوغّل في عمق الصّحراء لأنّ المناطق الشّماليّة اكتسحها الطّابع المعماري الأوروبي الذي فرضته فرنسا لتقنع العالم و الرّأي العام أنّ الجزائر فرنسيّة.[2] وخلص في النّهاية أنّ ما أوصل دينيه إلى بوسعادة ليس حبّا صاعقا من أوّل نظرة كما يزعم الكلّ ، إنّما مسيرة بطيئة بمنهجيّة وتخطيط محترف بحثا عن الغريب .[3] واستند في هذا الحكم على كره دينيه للتّصوير التّاريخي واستشهد

بالخطاب الذي كتبه دينيه لأخته والذي يقول فيه:" تعرفين مدى مقتي للوحات الأثرية كلّ الأعمال الجميلة القديمة اقتبست ملابسها ونماذجها من زمانها "[4]. وحاول بويون بويون إقناع قرّائه أنّ دينيه خطّط برويّة لمستقبله المهني على امتداد فترة من الزمن ، وبما أنّه يكره الرسم التاريخي ويفضّل رسم نماذجه في ديكور معاصر فإنّه لجأ تفاديا للخزي والعار إلى التّغريب .[5]

ولكن هذا يبقى مجرّد رأي يفتقر إلى البرهان والحجّة الدّامغة لإثباته لأنّه انطلق من فرضيّة ووصل إلى نتيجة غير حتميّة تقبل النّفي ، لاسيما أنّه لا يختلف اثنان في أنّ دينيه لم يخطّط من قبل لزيارة الجزائر، وأنّه كان آنذاك ميّالا إلى المذهب الانطباعي وهو ما يفسّر إعجابه الشّديد بالإضاءة القويّة التي اكتشفها في الجنوب الجزائري وكأنّه وجد ضالّته المنشودة. وهذا سبب مقنع لحبّه للبلاد من النّظرة الأولى. على أنّ الرّسم في حدود الانطباعية غالبا ما يكون مجرّد ممارسة بصرية همّها الرّئيس تمثيل التّأثيرات الوقتية للإضاءة ، وبالتّالي البحث عن الغريب والنّادر لا يمثّل الهدف في مثل هذه الدّراسة. هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يمكن إنكار ما صرّح به دينيه شخصيّا في مناسبات عديدة بعد الفترة الطويلة التي قضاها بالجزائر، والتغيير الذي طرأ على أسلوبه، مشيرا أنّه لم يعد يرسم لأجل الرّسم إنّما لإنقاذ العالم الصّحراوي المهدّد بالزّوال من طرف المدنية الاستعمارية[6] . ونرى هنا أنّ فنّه أخذ بعدا آخر أسمى أسمى من الاستغراب .

وتؤكّد دنيز براهيمي من جهتها أنّ دينيه لم يكن يبحث عن النّادر ولا الغريب وإلاّ فكيف نفسّر أنّه لم يحاول اكتشاف المناطق الجنوبية النّائية مثل تيميمون وتامنراست وجنات ، مع أنّ الأوروبيين يتّفقون على تصنيفها من ضمن المناطق الأكثر إثارة وجاذبية ، لما تتمتّع به من مناظر غريبة وساحرة.[7]

---

[1] - F.Pouillon op cit .p48

[2] -ibid .p49

[3] -ibid .p 51

[4] -رسالة 18 جويلية 1897

[5] - F .Pouillon .op.cit p50-51

- يقول دينيه : منذ أربعين عاما ما برحت أخلّد الأشياء التي تدمّرها المدنيّة الشرسة شيئا فشيئا ، لقد كنت ربّما الوحيد الذي فعل ذلك قبل زوالها الكلّي" ينظر : " حياة رسّام الواحات ناصر الدين دينيه وآثاره" لأحمد عبد الكريم مجلّة الفيصل العدد 278 ديسمبر 1999م ص 44-45[6]

[7] -Denise B . « Etienne …. » p19

وبناء على ما تقدّم نخلص إلى نتيجة تتّفق مع رأي (ج. أوديزيو) الذي ورد فيه " لن نكون منصفين إذا نحن قلنا أنّ دينيه وقع في الابتذال وراح يبحث عن المناظر الغريبة في الصّحراء السّاحرة."[1]

زاردينيه الجزائر للمرّة الثالثة عام 1887م وانضمّ إلى مجموعة من الفنّانين الشّباب الذين جمعهم حبّهم للاستشراق ، وقرّرت المجموعة تأسيس جمعيّة الفنّانين

امستشرقين الفرنسيين برئاسة (ليونس بينيديت) محافظ متحف (ليكسومبورج)، بمعيّة (جان ليون جيروم) و(بانجامان كونستانت) كرئيسي شرف.[2]

وفي العام الموالي انتقل إلى ورشة جديدة تقع بشارع (نوتردام دي شون) بالقرب من صديقه (بول لوروي) ، وكان مفتونا هو أيضا بالعالم الإسلامي بعد اكتشافه لبسكرة سنة 1884م ، فالتحقا معا بمدرسة اللغات الشرقية لتعلّم اللغة العربية.[3]

وتجدر الإشارة أنّ بول لوروي هو أحد الأصدقاء الذين تنكّروا فيما بعد له وابتعدوا عنه استياء منه لاعتناقه الإسلام.[4]

وفي السّنة ذاتها حظي دينيه بإجازة لعرض أعماله الفنّيّة إلى جانب الفنّان (سيسلي) وعدد من الرّسّامين الانطباعيين في صالة العرض (جورج بوتي)، وأقرّ أنّه يدين بالكثير في استلهامه للوحات التي جلبها من الجزائر (لغوستاف غيومي)[5] وهو رسّام فرنسي معروف (1840-1887م) أمضى فترة طويلة من حياته في عمق الصّحراء الجزائرية، وجدّ في بحثه عن أصالة الحياة العربية في منطقة الحضنة وبوسعادة . وعرض أوّل لوحة جزائرية له عام 1863م وتمثّل الصّلاة في الصحراء. واستطاع أن يثبت جدارته في الوصف الدقيق للمناظر الطبيعية والحياة اليومية في مخيّمات البدو والواحات والقرى القبائلية.[6] ولم يكتف بالتعبير بالألوان فالتجأ إلى التأليف ، وأنجز كتابه الموسوم (بلوحات جزائرية). وورد في وصفه للغسّالات " وهنّ متزيّنات بالحلي ومعتمرات بعمائم سوداء كبيرة الحجم، ملفوفة فوق جدائل مصنوعة من الصّوف الحمراء والزرقاء ، تتخبّط الغسّالات في الماء ، ويبتسم للعين

[1]- ج. أوديزيو "آراء النّقاد في دينيه" ينظر:" ناصر الدين دينيه الفنّان المبدع في الرسم الجزائري" لسيد احمد باغلي ص10
[2] -Denise B « Etienne …. » p290
[3] Ibid p28
[4] -ibid p292
[5] -ibid p290
[6] -Dictinnaire des peintres. dans « L'Algerie des peintres 1830-1960 » de Marion Vidal-Bué .edition Paris méditérranée Paris 2002 p288

كلّ شيء في هذا المنظر، حيث يتعرّج المجرى المائي البارد بين ضفّتي النّهر المنحدرتين إلى بساط من الحصى المتوهّج كالحجارة الكريمة"[1]

وهكّذا تفانى غيومي في رسم ووصف هذا المشهد الأثير لديه جاعلا من نفسه قدوة للعديد من الفنّانين الذين حذوا حذوه في تناول هذا الموضوع ، ونذكر منهم دينيه بطبيعة الحال و (آرموند بوانت) و(بول لوروي) و(أليكسيس) و(أوجان دولاهوج) و(إيميل برتراند) .[2]

وعلى المنوال ذاته أنجز دينيه لوحته الموسومة(بالغسّالات الصّغيرات) خلال زيارته الرابعة للجزائر عام 1888م [3]، وهي دراسة رائعة للألوان وانعكاسات الضوء على الحجارة والحصى وسطح الماء ، وكل العناصر التي صنعت ثراء هذا المشهد الطبيعي الساحر.

وفي سنة 1889م عرض لوحته (منتصف النهار في جويلية ببوسعادة) ، وأبدع في تمثيل النّور والحرارة .

وبسفره مرّة أخرى إلى الجزائر جلب معه لوحتين جديدتين تؤكّدان اندماجه أكثر في الرّسم الاستشراقي ، وخصّص إحداهما لوصف ساحر الثّعابين وسمّاها (الحاوي) وضمّن الثانية فكرة أكثر تعقيدا وهي موسومة (بمعركة حول فلس).

وبالتّوقف قليلا عند هذا العمل الفنّي الذي يمثّل شجارا عنيفا لمجموعة من الأطفال حول فلس ساقط على الأرض، تشدّنا الطّريقة التي وزّع بها الشّخصيّات في فضاء الصّورة ، والبراعة التي ثبّت بها بعض الحركات السّريعة التي لا تمنح الرّسّام الوقت الكافي لنقلها ، كالقفزة التي قام بها أحد الأطفال من الصّخرة العالية فبدا معلّقا بين السّماء والأرض ، ووضع الطفل الموشك على السّقوط بعد تغلّب خصمه عليه في يسار المشهد . كما تستوقفنا الحركة المعقّدة النّاجمة عن عراك أربعة أطفال معا من بينهم فتاة تبذل قصارى جهدها لعرقلة أقرب الأطفال إلى الفلس بسحبه من رجليه، فيما جثم هو على شقيقها [4] وشلّ بذلك حركته وتركه بلا دفاع أمام اللكمة القويّة التي وجّهها إليه المتصارع الثّالث وهو طفل أسود.

---

[1] -Guillaumét Gustave « Tableaux Algeriens » les femmes du douar et la riviére edition Courante Paris librairie Plon E Plon nourrit 1891 pp151-152

[2] -ibid p248

[3] Denise B « Etienne…. » p290

-لا يمكن للمشاهد أن يعرف أنّ من تحاول الفتاة مساعدته هو شقيقها لولا إفصاح دينيه بنفسه عن هذا. وهذا يدلّ على أنّه مهما اجتهد المشاهد أو الخبير الفنّي في قراءة اللوحة فإنه يبقى بعيدا نسبيا عن الحقيقة التي لا يعرفها إلاّ الرّسّام لذلك لابدّ من الرجوع إلى النصوص التي يشرح فيها لوحاته بنفسه.ينظر:

[4]-« Tableaux de la vie arabe » de Etienne Dinet et Sliman Ben Ibrahim .Marsa edition .Alger .2003 p135

ويمارس الشهد في المتلقّي بصورة عامّة تأثيرا مماثلا لتأثير المقاطع الإشهاريّة المروّجة لأفلام العنف ، والتي تولّد عند المشاهد إحساسا فيه مزيج من الإثارة والفضول ، أي بين الانفعال والرّغبة في معرفة كلّ تفاصيل القصّة التي اقتبست منها اللقطة، ومعرفة خلفيّاتها.

وفي غياب ما يطلعه عليها يجد نفسه أمام سؤال يبحث عن إجابة وهو : ما المقصود من تمثيل الرّسّام لمشهد بهذه الدّرجة من العنف والإثارة؟.

وهنا لابدّ من التأكيد أنّ الغرض من تناول دينيه لهذا الموضوع ليست رغبة مكبوتة لديه في التعبير عن العنف ، أو نقل متعمّد لصورة همجية مشوّهة لحقيقة المجتمع الجزائري إلى الصّالونات الغربيّة ، فهو رسّام معروف" بشعوره المرهف".[1]

ولمعرفة المغزى الحقيقي يجدر بنا الرّجوع إلى قصيدة المال التي خصّصها لشرح هذه اللوحة في كتابه (لوحات من الحياة العربيّة –أشعار-) والتي قال فيها :

" الفلس كالشّمس يترك أثرا في شبكيّة العين
أرأيت هؤلاء الأولاد ذوي العيون السّوداء ، والأسنان الناصعة
وهم يمرحون ويلعبون ويصرخون ولا يبالون بهذه النعمة.
هاهي المجموعة التي نحن بصدد مراقبتها
حاول أن تتنبّأ برغبتهم ، وارم بقطعة نقديّة على مرأى من أعينهم
سترى هؤلاء الصبية بأثوابهم الرّثّة، يندفعون ويتصارعون بعنف لأجل فلس حقير
ضائع بين ذهب الأحجار التي انعكست عليها أشعّة الشّمس ، والرّمال البرّاقة
وكأنّهم يتصارعون من أجل كنز
ياللأسف ، ما الذي نبحث عنه يا صاحبي .؟ أنبحث عن تفاهة الثّروات الجديرة
بالازدراء بدل السّعادة الحقيقية الموجودة تجت أقدامنا؟."[2]

وعند تأمّلنا لهذه القصيدة يستبين لنا أنّه ضرب لنا مثلا بالأطفال، لكنّ الرّسالة في الحقيقة موجّهة لذوي الألباب من الرّاشدين. وما يمكن فهمه باختصار أنّ الأطفال بحكم سنّهم هم غير قادرين على تقدير قيمة الأشياء . فهم لا يدركون أنّ مجرّد اللعب بحرّية يعتبر نعمة يحسدون عليها ، وأنّ الأرض التي يدوسونها بأقدامهم هي ثروة لا تقدّر بثمن ، وأنّ السعادة الحقيقيّة هي العيش عليها . وقد عمد إلى استخدام عبارة (دهب الأحجار) بدل (الأحجار الذهبية) للإشارة أنّ الشمس والتراب هما الثروة الحقيقية ، أمّا

[1]-سيد أحمد باغلي " الرجع السّابق" ص13

[2] -E.Dinet « Tableaux de la vie arabe – sonnets » edition d'art Piazza 4 rue Jakob Paris . imprimerie Algerienne Alger 1910 pp34-35

المال فهو الفتنة التي زيّن للناس جمعها وحبّها، والتي بإمكانها أن تسبّب المآسي وتسلب السّعادة منهم.

ويتّفق هذا الشرح مع ما ورد في كتابه الثاني الذي يحمل العنوان نفسه أي لوحات من الحياة العربية ويحتوي على نصوص تشرح اللوحات بدل القصائد.

يقول دينيه:"هذا الفلس مجرّد شيء صغير ومع ذلك انظروا إلى الولع الكبير الذي أثاره عند هؤلاء الأطفال الذين لم يهيّؤا بعد العشّ الذي يجمعون له المال.... تعاركوا حوله كما تتعارك الطيور الكاسرة حول عصفور صغير. إنّهم يمدّدون عضلاتهم للفوز به واغتاظوا من أذرعهم التي لم تتمدّد بما يكفي . إنّهم لا يبذلون مثل هذه الطّاقة للحصول على الغذاء الذي يملأ البطون . ولأجله انبطحوا على الأرض وغرسوا

رؤوسهم في التّراب ....ورمى أحدهم بنفسه من الصّخرة العالية ، وخاطر بكسر ذراع أو رجل. هل تظنّون أنّه كان سيفعل ذلك للفوز بالجنّة؟ (....) والفتيات شعرن أنّهنّ عير قادرات على الصّراع ضدّ كلّ هؤلاء الأولاد فتابعن باهتمام هذا المشهد رغبة في معرفة الفائز وسيبدو في أعينهنّ الأجمل"[1]

ثمّ انتقل من الحديث عن الأطفال إلى الحديث عن المال وتأثيره في حياة وسلوكات الرّاشدين بقوله" الفلس النّحاسي كبر وابيضّ وجهه وأصبح دورو: قطعة جميلة بقيمة مائة فلس فضّي ، وهنا لا يتبارز من أجله الأطفال إنّما الرّجال. ضوضاء دوّت فجأة أحد أركان السوق تحت شمس تشوي الرّؤوس(....) ماذا حدث ؟ الكباش التي تباع هادئة والنّقود التي تبتاع بها ساكنة أيضا، لكنّ الرّغبة في إضافة قطعة نقديّة أخرى ولّدت شجارا عنيفا بين بائع وزبون . احتدّ النّقاش فأمسكا برأسي بعضهما وبعد قليل سيتلطّخ وجهاهما وملابسهما بالدّماء ، وربّما يفقد أحدهما حياته من أجل هذا الشيء الصّغير والبسيط الذي يحبّانه كالآلهة"[2]

ثمّ عبّر عن السّلطة العجيبة التي يمارسها المال على البشر، وميلهم إلى الأثرياء واحترامهم لهم ، في صورة بليغة جاء فيها" ومن هذا الشخص الذي ينزاح الجميع من أمامه احتراما له ، وتتبعه سلسلة طويلة من المداهنين؟ هل هو باشا أم أمير أم رسول من السّماء ؟ لا إنّه العمري الأقرع ، ذو الوجه المجدور والمنخار الشّبيه بالبوق، والفمّ الشبيه بجلد التّيس. الملكان اللذان كلّفهما الله بحراسته هربا من بشاعته ، لكنّه منذ ورث تركة عمّه، وهو أحد أغنى تجّار المدينة ، بدا بجمال فتّان ، وكأنّ على رأسه عمرة من ذهب . كلّ خدّام المال يحيطونه بالطّاعة والولاء....وتخرج النّساء لتأمّل توهّج الهالة الصّادرة عن شخصيّته".[3]

[1] -E.Dinet « Tableaux de la vie arabe » p135
[2] -ibid 136
[3] -ibid pp 136-137

ويصف قدرة المال العجيبة بقوله" يقال أنّ وجه مالكه يشعّ نورا ، إنّه سلاح من لا سلاح له ، ولسان من لا لسان له ، وموطن من لا موطن له، ومن ليس له مال يتغرّب في وطنه الأصلي. إنّه مجرّد شيء جامد أبكم ومع ذلك فإنّه يخرق الجبال ويجمّد البحار ، وبسببه يتعارك الأخ مع أخيه والابن مع أبيه(....)الذهب مفتاح يفتح أشدّ الأبواب انغلاقا . وكم يصدق ما يقال عنه في المثل العربي : إذا أغلقت في وجهك أبواب الحبّ اطرق باب الذهب".[1]

وفي النّهاية يقول " ولكن سنة بأكملها لا تكفي لسرد ربع ولع خدّام الذّهب الآدميين الذين شغفهم حبّا."[2]

وبهذا يبيّن لنا بقصد أو غير قصد أنّ موضوع هذه اللوحة أوسع من أن يشمله كلّ شرح ، وهنا لابدّ من التذكير أنّ الصورة تحمل أحيانا فكرة يمكن أن يسال بشأنها حبر كثير ، ولا تفيها النّصوص الأدبية حقّها مهما جدّت واجتهدت في ذلك . وهكّذا يمكننا أن ندرك حجم الصعوبة التي تفرضها الصّورة بطبيعتها على الباحث سواء في قراءتها أو تحليلها.و بما أنّ الرّسّام هو أعرف النّاس بعمله الفنّي فلا بدّ من الاعتماد بقدر الإمكان على شرحه الشخصي للوحاته في حالة توفّره ، تفاديا للوقوع في الخطأ النّاجم عن سوء الفهم والتّأويل غير الصّائب. كما يجب أن لا نغفل في تحليل اللوحة ما تكون لدينا من معرفة لمشاعر الفنان الدفينة وتعاطفه مع الأهالي المحتقرين ومواقفه الثابتة النابذة لظلم الاستعمار وتفقيره لهم ، لأن هذه المعرفة تكشف للمتلقي رسالة دينيه الكامنة في اللوحة والتي تدين الاستعمار الفرنسي بأسلوب ذكي يصف للعالم أجمع مدى تفقير وتجويع الاستعمار لأطفال الجزائر وشعبها ككل. لكن الحديث عن مواقف دينيه السياسية هو سابق لأوانه هنا وسيتم التطرق إليها لاحقا.

و في سنة 1889م أقام دينيه في ورشة جديدة تقع بشارع (فورستومبارغ) حيث استقرّ (دولاكروا) من قبل وشغل المكان عقدا من الزّمن.[3]
وخلال المعرض العامّ حضرت لوحاته في الجناح الجزائري ، ثمّ ساهم إثر هذا المعرض في تشكيل الجمعيّة الوطنيّة للفنون الجميلة، إلى جانب عدد من المنشقّين المتمرّدين ، ونذكر من بينهم (بوفي دو شافان) و(كارلوس دوران)و(شارل كوتي) وحتّى (أوغوست رودان). و أقيم أوّل معرض لهذه الجمعيّة سنة 1890.[4]

وفي السنة الموالية استمرّ في جلب دراساته من الجزائر ، لاسيّما من الأغواط وغرداية ، غير أنّ هذا لم يشغله عن إنجاز لوحة كبيرة تحمل موضوعا دينيّا بعنوان (الغولغوثا)[5] أي صلب المسيح عليه السلام. و استلهم من إيريسي الديكور المناسب

[1] - ibid pp 137-138
[2] -ibid p138
[3] D.Rollince op cit p61
[4] -Denise B « Etienne… » p290

: الغولغوثا : لفظة بالآرامية تعني صلب المسيح :

للوحته (سوزان الطاهرة والشيوخ) التي رسمها تبجيلا لعمل الفنّان (تيودور شاسيريو): (سوزان الطاهرة).[1]

وعيّن سنة 1892م في اللجنة المكلّفة بفحص الأعمال الفنّية لعرضها في صالون الجمعية الوطنية للفنون الجميلة ، فعمل مع (سيسلي) و(بودان).[2]

وفي السنة الموالية أقيم أوّل معرض رسمي لجمعية الرسّامين المستشرقين الفرنسيين في قصر الصّناعة. وتضمّ الجمعية أربعة عشر عضوا من بينهم دينيه بطبيعة الحال و(بول لوروي) و (البارون آرثور شاسيريو)[3]
وعملت الجمعيّة على إبراز أهميّة الرّسم الاستشراقي ، ونظّمت معارض تضمّ أعمالا تاريخيّة (لدولاكروا) و(شاسيريو) و(بيلي) و(ديهودونك) و(غيومي) ، كما عزمت على القيام بدعاية نشيطة للحفاظ على الفنون الإسلامية القديمة بالجزائر ، التي أصيبت بالتّلف والابتذال على يد الاستعمار وتوسّع مدنيّته ، وانحصر القليل النّاجي منها في المناطق الجنوبية النائية.[4]

والجدير بالذكر أنّ هذه الجمعية أصبحت منذ 1897م جمعية الفنّانين الجزائريين المستشرقين ، ويعتبر ليونس بينيديت محافظ متحف ليكسومبورج العنصر النشيط والأساسي فيها[5] . ويبدو أنّه كان يتّفق إلى حدّ بعيد مع دينيه في وجهة النظر بشأن ما لقيته الفنون الجزائرية من تدمير وتخريب.

وبالتمعّن في اللوحات الاستشراقية التي كانت الجمعيّة تعرضها، يتبيّن أنّها ذات قيمة توثيقية لا يستهان بها ، وأنّها تحفظ جزءا مهمّا من ذاكرة الشعب الجزائري.
والمثير في الأمر أنّ أعمال الفنّانين المستشرقين التي أنجزت لأغراض استعمارية توسّعية ، انقلبت بعد مرور الزمن إلى شهادات على عراقة الشعب، في الوقت الذي انتهجت السياسة الاستعمارية منهج طمس الهويّة، والتعتيم على التاريخ والتجهيل لتدخل في روع كلّ جزائري أنّه ينحدر من مجتمع بدائي همجي ، وأنّ لفرنسا الفضل في تمدينه وجلب الحضارة له ، كما هو منسوخ في كتب المدرسة الفرنسية للأطوار الأولى. وبالتّالي يمكننا القول أنّ هذه الأعمال الفنّية باتت سلاحا ذا حدّين ، وعرض الجمعيّة لها فيه نوع من المعارضة للسياسة الاستعمارية المنتهجة ، وتعريف بالتراث الشعبي الجزائري بما يحتويه من عادات وتقاليد وطقوس وشعائر وفنون وما إلى ذلك. وقد تمسّك دينيه بهذا الهدف ، وهو ما يفسّر تكريس فنّه وعلمه فيما بعد لتدوين التراث الشعبي في الصّحراء الجزائرية قبل اندثاره.

---

[5] Golgotha ينظر: Petit la rousse en couleurs:

[1] -Denise B « Etienne…. » p290
[2] - idem
[3] -idem
[4] -Denise B « Etienne…. » p28
[5] -F Pouillon op cit pp 51-52

وإذا توقّفنا قليلا عند علاقة دينيه بليونس بينيديت ، نلاحظ أنّهما لم يكونا منسجمين في الأفكار فحسب بل كانا صديقين حميمين، وكان بينيديت يدعم دينيه ويعمل على تأمين الشّهرة له بتدخّله الشخصي في بيع لوحاته، ومن خلال المقالات التي خصّصها له.[1]

وقد أفصح في مقدّمة كتاب (لوحات من الحياة العربية) عن الأخوّة التي جمعته مع دينيه والصّداقة القديمة التي تزداد أواصرها كلّ يوم.[2] كما بيّن أنّ الحياة العربية كانت في تصوّره سرابا وهّاجا قبل أن يكتشف بنفسه" الحقائق الرائعة" التي ثبّتها دينيه. وتأسّف لكونها قد تزول كلّيا في يوم من الأيام[3] . ثمّ أفصح عن خباياه النّفسيّة الغامضة

التي لم يجد لها تفسيرا ، وشغفه منذ الطفولة بسحر إفريقيا والعالم الإسلامي ، وعن الخصوبة التي منحتها قصص الأميرة شهرزاد، والكتاب المقدّس لمخيّلته الصّغيرة. وتحدّث عن أحلامه وتصوّره للشرق، ثمّ راح يتساءل كيف أنّ الحقيقة لم تصبه بإحباط بعد مثل هذه الأحلام الكبيرة [4]. وفسّر ذلك بكون دينيه قد استطاع أن يستخلص الجمال من الحقيقة ، واستطرد بقوله" أظنّني وجدت في هذا العالم القديم الذي استطاع الصّمود وبقي كاملا ، وطنا روحيّا مثلك". أي مثل دينيه . وأضاف" ونحن نتساءل كيف يمكن في هذا العصر الحديث الذي صبغ الكلّ بصبغة واحدة أن نغطس في عمق الزمان والمكان بمجرّد السّفر لمدّة 48 ساعة"[5] ويقصد بهذا السفر إلى بوسعادة التي تعدّ من أقرب الواحات إلى الجزائر العاصمة. ثمّ أعرب عن رغبة جامحة لديه لم يتمكّن من إشباعها سوى أمام لوحات دينيه حيث الوحدة و والهدوء والأمان والشمس والرّمال الذهبية.

كما أكّد أنّ هذا التصوير لا يغشاه التزييف والافتعال وأنّ المشاهد والديكورات ليست مسرحا ، وأنّ الغاية منها لا تكمن في البحث عن الغريب وما يثير الفضول إنّما تكمن في البحث عن البساطة والطبيعية والعظمة الحقيقية والسحر المتقشّف في الطبيعة والإنسان.[6]

وتجدر الإشارة أنّ كتاب لوحات من الحياة العربية تمّ إهداؤه لبينيديت من طرف دينيه وسليمان بن ابراهيم الذي ساهم من جهته بشرح صوره، ويعتبر سليمان من أعزّ وأوفى الأصدقاء عند دينيه ، وبفضله تمكّن من شقّ فجّ للدخول بعمق في المجتمع الصحراوي ومعرفته حقّ المعرفة كما سنرى ذلك لاحقا.

---

[1] -ibid p52
[2] Léonce Bénidite .avant –propos de « Tableaux de la vie arabe »
[3] -idem
[4] Léonce Bénidite avant-propos de « Tableaux de la vie arabe »
[5] -idem
[6] -idem

ويبدو أنّ بينيديت لم يحبّ دينيه فقط ، بل أحبّ صديقه سليمان أيضا . و أفصح أنّه إذا كان أهلا لتكريمهما له بإهدائهما هذا الكتاب، فلأنّه أحبّ ما يحبّ دينيه، وأحبّ كلّ ما علّمه حبّه . ونعت سليمان" بالعزيز الطيّب صاحب الروح الشرقية الفتيّة الفطنة ".[1] وله وجهة نظر في إنجازهما الأدبي هذا تدعو إلى التأمّل سنتحدّث عنها لاحقا.

وفي سنة 1993م قام دينيه بإنجاز أكبر لوحاته في باريس وسمّها (الفتنة) وتمثّل تظاهرة الطلبة في جويلية سنة 1892م بالشارع اللاتيني.[2]

والحقيقة أنّ موضوع هذه اللوحة خطر بباله عن طريق الصّدفة ، وحلّ محلّ موضوع محرقة (جاندارك) الذي كان قد عزم على تناوله، وحضّر له ما يلزم لدراسة لهب النّار بإيريسي، لكن في طريقه إلى ورشته الواقعة بشارع (فورستومبورج)

بباريس ، وتحديدا في مفترق الطّرق(لوديون)، وجد نفسه أمام مظاهرة أودت بحياة أحدهم ، وهنا أقلع عن رسم جاندارك وحوّل محرقتها فجأة إلى محرقة القطار البطيء الذي أضرم المتظاهرون فيه النّار.[3]

لكنّ هذه المبادرة لم تلق صدى كبيرا لدي النّقاد، وابتداء من هذا التّاريخ وباستثناء بعض الصور الشخصية ، انقطع لرسم الموضوعات الجزائرية.

ج-علاقته مع سليمان بن ابراهيم:

حين زار دينيه الجزائر للمرّة الرابعة سنة 1888م نزل بفندق ببوسعادة واستأجر غرفة فسيحة وباردة مزوّدة بسلّم يقود إلى سطح يطلّ على منظر جميل، فكانت أوّل ورشة له ببوسعادة.

وكان لمالك الفندق قريب شابّ يدعى سليمان بن ابراهيم با عامر، فاتّخذه مرشدا ذلك أنّه في الأوساط المحليّة الأكثر انغلاقا، لا يمكن لرسّام أن يمارس عمله دون التعرّض لمضايقة الأطفال والفضوليين الذين يدفعهم حبّ الاستطلاع إلى الاقتراب منه لمشاهدة ما ينجزه. فهو بحاجة ماسّة إلى شخص متحكّم يمنعهم عنه.

على أنّ الرّسم المسندي ينجز بعدد من الأدوات والوسائل التي تتطلّب يد المساعدة في حملها ونقلها. وللعمل لساعات طوال لم تكن الحماية العسكريّة الفرنسيّة كافية. وجرت العادة أن يستعين كلّ زائر أجنبي بدليل يكون ترجمانا ورفيقا له بالمرّة.

---

[1] -idem
[2] Denise B « Etienne…. » p290
[3] -Koudir Bentchikou « catalogue raisonné » n 45

وهكّذا خدمه سليمان وكان أصغر منه سنّا ، وله خصال تثير الإعجاب إذ وجده جادّا ومخلصا ويقظا ومتفتّح الذهن وشاعرا وعارفا جيّدا بالبلاد يتكلّم اللغة الفرنسية.

ثمّ تحوّلت هذه العلاقة إلى صداقة متينة بعد أن جازف سليمان بحياته متولّيا الدّفاع عنه ومناصرته ضدّ جماعة من اليهود الجزائريين الذين كادوا أن يقتلوه رشقا بالحجارة. وحسب أخته جان فإنّه حين كان منهمكا في رسم لوحة (طلعة بوسعادة) خلال صيف 1893م ، تعرّض لشتم وتهكّم هؤلاء اليهود الذين شبّهوه برسّام آخر كان قد أساء إليهم ، وتزامن ذلك مع صعود سليمان من الواد ، فما أن وقعت عيناه على الشّجار وما كان فيه دينيه من حرج ، حتّى هبّ لنجدته ، وتمكّنا معا من طرد المعتدين وسحبا معهما أربعة منهم إلى مركز الشرطة ورفعا شكوى ضدّهم.[1]

ولمّا عاد دينيه إلى باريس تعرّض سليمان في الشّتاء بدوره لمحاولة اغتيال وطعن من دبر بثلاث طعنات خطيرة في كمين نصب له . وتلقّى دينيه برقيّة تحمل هذا النّبأ، فتيّقن أنّ لهذا علاقة مع حادثة الصّيف المنصرم ، وأنّ اليهود دفّعوه ثمن دفاعه عنه. وهكّذا شعر بدين كبير تجاهه ، واشتدّ خوفه عليه، وقرّر تسفيره إلى باريس تحسّبا من غدر الأعداء الذين أقسموا على النّيل منه. ومنذ ذلك الحين أصبحا صديقين متلازمين، ووجد دينيه في سليمان أخلص الأصدقاء.[2]

وتعزّزت بذلك صداقة الرجلين وتبادلا المودّة والاحترام والوفاء على امتداد خمسة وثلاثين عاما ." وكان دينيه لا يفوّت أيّ مناسبة للتّذكير ببطولة سليمان "[3] كما أشركه في كلّ نشاطاته الاجتماعية والفنّية وفي أسفاره وحرص على تشريفه وتكريمه.[4] وكان يجد متعة في تكرار هذا المثل كلّما سئل عن سبب إشراكه له في أعماله: يد واحدة لا تصفّق"[5]

والحقيقة أنّ دينيه أراد الغوص عميقا في خبايا العرق والبلد الذين شغفاه حبّا وبذل جهدا في الولوج إلى سرّ هذه الإنسانية وهذه الأرض ، فأمّا في دراسته للطبيعة فقد وصل إلى أبعد الحدود وأمّا في دراسة الإنسان فقد سعى إلى تحديد خصائص العرق والفرد.[6] ووجد في سليمان المفتاح للولوج إلى عادات الأهالي ومعتقداتهم ونفذ إلى عمق المجتمع بعيني جسد وروح واحد منهم.

[1] D. Rollince op cit p71
[2] D.Rollince op cit pp71-72
[3] F Pouillon op cit p59
[4] -D Rollince op cit p81
[5] Louis Robin op cit p206
[6] -Jury international de la section de peinture . exposition universelle de Paris de 1900 (cf.Fernand Arnaudi « Etienne Dinet et El hadj Sliman BenBrahim » E.D .P et G. Soubiron Alger 1933 p101

وحسب بينيديت فإنّ سليمان انقطع إلى خدمة دينيه وكرّس نفسه لعمله، فكان يجمع شدو الصحراء ويشرح الأساطير ويعلّق على الكتب المقدّسة ويعطي أسباب الأعراف والتقاليد ، وشيئا فشيئا بدأ يهتمّ بتقنيّة موضعة النّماذج وبتصحيح الحركات التي يلاحظ أنّها غير محدّدة بالشكل المطلوب.[1]

ثمّ أصبح من بين الزّوّار الأكثر تردّدا على متحف (لوفر) ومتحف (ليكسومبورج) ونعته بينيديت " بالنّاقد الصّارم"[2]، وقد يوافقه الرّأي كلّ من يطّلع على مقدّمة كتاب (لوحات من الحياة العربية) التي عبّر فيها سليمان عن انطباعاته حول ألأعمال المعروضة لعمالقة الفنّ التشكيلي. و أعرب في بداية المقدّمة عن شوقه الشّديد إلى الصّحراء وكثبانها الذهبية وضجره من الجوّ الرطب والضبابي المعتم الذي أسدل على قلبه رداء من الحزن في باريس [3]. ولمّا وجد في اللوحات المعلّقة على الجدران وميضا

من نور بلاده " مسجونا في إطارات ثمينة" عبّر عن فرحته بقوله" كاد قلبي أن يفرّ من صدري ليتدفّأ بهذه الأشعّة المؤنسة ، لكن للأسف لم تكن سوى سرابا مضلّلا مطروزا بمهارة على قماشة الرّسم" ثمّ توجّه بشكره إلى الرّسّامين الذين استطاعوا أن يثبّتوا أشعّة الشمس والقمر وأضاف" أيّها الرّسّامون أعتقد أنّكم تملكون روحين في آن واحد ... روح كانت ضروريّة لبقائكم وغادرت العالم بمغادرتكم له ، والثانية صمدت وبقيت مرئيّة في عيون وشفاه الشخصيّات التي سكنت لوحاتكم ....شكرا لكم أنتم الذين خفّفتم من مرارة السّاعات التي قضيتها بعيدا عن وطني ونقلتموني بلمح البصر كما لو أنّني على بساط سيّدنا سليمان السحري".[4]

كما عبّر عن شكره للرسّامين لأنّهم عرّفوه على أصقاع يستحيل بلوغها و أبطال من الماضي وعقّب بقوله"أمام هذه الصّور التي تمثّل الوطن الغائب يذوب القلب في بهجة ترقّقه ولا أستطيع مقاومة رغبة الحديث لبعض الوقت إلى أبناء وطني، أسرى الإطارات الدّهبية، ولكن على الرّغم من سجنهم فإنّهم يثيرون غيرتي لأنّهم استطاعوا أن يحملوا معهم قليلا من نور الصّحراء، وظلّوا مضائين في ظلمات الشّمال التي تحيط بهم".[5]

ثمّ انتقل إلى الحديث عن أولائك الذين يستنكرون أو يستغربون أن يجد ابن الإسلام لذّة في النظر إلى صورة مرسومة، وبرّر ذلك بعدم وجود ما ينصّ على تحريم التّصوير في القرآن ، وشرح أنّ الرّسول عليه الصّلاة والسّلام حطّم التماثيل لمحاربة الوثنيّة في كلّ مظاهرها.

[1] -Bénédite Léonce op cit pp163-172
[2] - idem
[3] -Sliman Ben Brahim Baamer « préface de T ableaux de la vie arabe »
[4] -Sliman BenBrahim « preface de Tableaux de la vie arabe »
[5]-idem

ويرى سليمان أنّ " الرّسم صلاة رائعة" لأنّه بمثابة شهادة إجلال للخالق تؤكّد الإعجاب الذي يشعر به الفنّان تجاه بديع صنع الله جلّ وعلا ، فالرّسم تفكّر يسعى الرّسّام من خلاله إلى تخليد ذكرى خلق الله تعالى.[1]

هذه إذن فلسفة سليمان وحجّته في حبّه للفنّ على أنّه لم يفته توجيه نقد لاذع للمصوّرين الذين سوّلت لهم أنفسهم تمثيل ذات الله في صورة شيخ هرم ، قد ترك الدّهر آثاره عليه وقربت نهايته، سبحانه وتعالى ربّ العزّة عمّا يصفون . وورد في نقده" الخالق أبديّ ، فهو ليس شابّا ولا شيخا، إنّه الأبد ، ففي أيّ إطار تريدون حصر اللانهاية؟إنّه لا يمكن تصوّره وحواسّنا لا يمكنها أن تدركه.[2] " ثمّ ضرب لهم مثل الملحد الذي سخر من رجل مؤمن لأنّه يعبد إله لا يراه ، فأجاب المؤمن :" غدا في وضح النهار سأريك من تنكر وجوده . ولمّا جاء الملحد يوم غد في الموعد المحدّد ليذكّره بوعده ، أمسك برأسه ووجّه عينيه صوب الشّمس فلم يطق النّظر إليها، وهنا

قال له :" كيف تريد أن تتأمّل نور الخالق وأنت لا تقدر على التّحديق ولو للحظة في نور ما خلق".[3]

ويخلص سليمان في النّهاية أنّ هذا العجز هو الذي منع الكتّاب المسلمين ورسّامي المنمنمات من تشخيص ذات الله ، وأنهى المقدّمة باعتذار ورد فيه" عفوا على تجرّؤ من غادر لتوّه خيمته الصّوفية إلى مدينة القصور ومركز عالم الفكر، على إصدار نقد من هذا القبيل"[4]. وهذا الاعتذار في ظاهره تواضع وفي باطنه ازدراء واستخفاف بذكاء من يدّعون في العلم معرفة وغاب عنهم العلم الحقيقي وهو علم التّوحيد.

ونجد في فاتحة الكتاب عينه ،أي (لوحات من الحياة العربية) تصريحا لبينيديت مفاده أنّ سليمان مساعد لا مثيل له، وأنّه مؤمن ومتديّن وملاحظ شديد الدّقة للشرع الإسلامي، عرف بنفاذ بصيرته كيف " يرى في الرسم الشكل الأقوم والحمد الأكثر مهابة في إبداع الخالق"[5]. ويرى أيضا أنّه لم يعان أحد مثل سليمان من تلف ما بقي من من حضارة تألّقت بالأمس ، وأنّه كان من الممكن أن تتعايش الحضارتان الإسلامية والفرنسية وتتجنّب فرنسا غير القادرة على أن تعمّر وتستقرّ على هذه الحدود الواسعة أن تكون عرضة للهجمات.[6] وهذا الكتاب في نظره رسالة تحمل بين طيّاتها روح التعايش بين العرب المسلمين والفرنسيين ، لكن للنّجاح في تبليغها ربّما يستلزم الأمر أن" ينتقل الكتاب بين أيدي كلّ المتخلّفين ، عديمي البصيرة الذين يحلمون بفناء عالم بأكمله، عالم قد يتمكّنوا من إفساد أخلاقه وتشويهه، لكنّهم غير قادرين على تحطيمه. ومن جهة أخرى يجب أن ينشر الكتاب أيضا بطبعة عربية ليعلم كلّ العرب الاحترام

[1] -idem
[2] -idem
[3] -Sliman Ben Brahim « préface de Tableaux de la vie arabe »
[4] -idem
[5] -Léonce Bénédite « Avant –propos de Tableaux de la vie arabe »
[6] -idem

الذي يكنّه الغربيون لأخلاقهم وعاداتهم وعقيدتهم ، ويتوجّب عليهم من جهتهم تكريم هذه المقدّسات لكي يجنّبوها كلّ احتكاك مهين ويحفظوها أو يعيدوا لها قيمتها وعظمتها".[1]

ونلاحظ أنّ بينيديت هنا وقع في إشكالية أشبه ما تكون بالدّائرة المغلقة، فلا شكّ أنّه أحد الغربيين الذين فتنوا بالجزائر، وأفزعتهم الوتيرة السريعة التي كان الاستعمار يحطّم بها هذا العالم الرائع ، لكنّه لا يملك من أمره سوى تمنّي البقاء والدّيمومة له في ظلّ تعايش سلمي بين المعمّرين والأهالي ، تحت لواء فرنسا. وفي الوقت ذاته تنبّه أنّ هذا التعايش يولّد احتكاكا بين العرقين ، ولا بدّ أن يؤثّر هذا في نمط عيش الأهالي وعاداتهم ومعتقداتهم على مرّ الزمن سواء بالتغيير أو بالتشويه، ويفقد بذلك عالمه الجميل سماته، فاقترح أن يتعايش الجنسان ، وراح يوصي الأهالي أن يحافظوا على هذه العناصر الثقافية ويجنّبوها كلّ " احتكاك مهين" ، وهذا طبعا غير وارد تطبيقيا إلاّ إذا ضرب بين الجنسين بسور أو فصلا . والفصل لا يكون إلاّ باستقلال أحدهما عن

الثاني. وهو كفرنسي لا يمكنه الوقوف ضدّ بلاده والمطالبة باستقلال الجزائر، فهي إذن حلقة مفرغة قد يقع فيها كلّ مستشرق عشق الجزائر أو غيرها من بلدان الشرق الواقعة في قبضة الاستعمار.

وإذا عدنا إلى الحديث عن سليمان يجدر بنا إلقاء الضوء على الفقرة التي ختم بها بينيديت فاتحة هذا الكتاب الذي أهداه له سليمان ودينيه كما سبق أن ذكرنا . وتتضمّن الفقرة فكرة مفادها أنّ " سليمان الطيب" قد نال جزاء إخلاصه ووفائه بإشراك دينيه لاسمه في " المجد المطلق لفنّان حقيقي"[2]، و أنّ صداقة دينيه هي جدّ معطاء لأنّه لم يكتف بإشراك سليمان وأراد أن يشركه هو أيضا، أي (بينيديت) بطريقة ما في هذا الإنجاز الأدبي ، وشعر أنّه لن يوفّيه حقّه كصديق إلاّ إذا منحه شيئا من الشهرة بدوره بينما " يعود الحقّ له وحده بالإجماع"[3]. وهذا يدلّ على أنّ الإنسان بداخله ليس أقلّ شأنا من الفنّان وهو أمر محسوس وملموس عند كلّ من يعرفه عن قرب.[4]

" المجد المطلق لفنّان حقيقي.... يعود له الحقّ وحده بالإجماع" : هل يقصد بينيديت بهاتين العبارتين إلغاء سليمان من أعمال دينيه الأدبية؟. كيف وهو الذي شرح آنفا بإسهاب ما قدّمه سليمان من مساعدة لا مثيل لها؟.

إنّ مربط الفرس في هذا الإشكال في الحقيقة هو أنّ سليمان لا يحسن كتابة الفرنسية ، وذكر بويون أنّه كان يملك " موهبة القاصّ" لكنّ الكاتب كان دينيه.[5] ويؤكّد ويؤكّد (روبارت كلود موريس) من جهته أنّ سليمان كان يجهل قراءة الفرنسية

[1] -idem
[2] Léonce Bénédite « avant-propos de Tableaux de la vie arabe »
[3] -idem
[4] -idem
[5] F Pouillon op cit p158

وكتابتها وأنّه قد صرّح بذلك شخصيّا لأحد المعجبين بفنّ دينيه سنة 1923م موضّحا أنّ دوره كان يتحدّد في الإفصاح عن الأفكار وإملائها ، أمّا القلم فقد كان بيد دينيه.[1]

لكنّ دينيه لم يكن مجرّد آلة كاتبة تنسخ ما يلفظه سليمان بل كان كاتبا وباحثا له أسلوبه الخاصّ ، وله قدرة خارقة على الوصف والتحليل والاستنتاج . كما أنّ المتفحّص لمؤلّفاته لا يجد اختلالا في وحدة الأسلوب أو في تماسك اللغة ممّا يوضّح انّ ما كان يمليه سليمان اتّخذه دينيه مادّة للبحث من مصدر موثوق منه، ووضعها في قالبه الشخصي الذي تتجلّى من خلاله شخصيّة الكاتب.

وهذا يقودنا إلى مراجعة مقدّمة سليمان لكتاب لوحات من الحياة العربية التي قد لا يلاحظ القارئ فيها شيئا إذا لم يطّلع على مؤلّفات دينيه من قبل ، لكن إذا كان من قرّاء هذا الأخير فإنّه يشعر بحضوره هو أكثر من سليمان في النّص.

ففي وصف سليمان لافتقاده لنور شمس بلاده ودفئها مثلا ، نلمس تعبيرا عن شعور دينيه المفتون بأضواء الصحراء ، وكأنّه يكشف عن الأحاسيس التي تخالجه من خلال سليمان ، ويمكننا مقارنة هذه المقدّمة بقصيدة دينيه الموسومة ب" سليمان" التي ورد فيها:

" أتيت لتأمّل سحر المدينة
قلعتها وقصورها و مجدها وجمالها
بعد قليل ستزيل قسوة طبيعتها
ودناءة سكّانها تأثير سحرها
لأنّ روحك حافظت وسط الرّعاع المنحطّين
على الذّكرى المتكبّرة للأفق المهجور
حيث الشمس الأبدية التي تذهّب الأجواء الشاسعة.(....)
ترى هل أستطيع يوما أن أعيش بعيدا عن كلّ ضجيج محزن
تحت برودة النخيل مثلك يا سليمان باعامر؟".[2]

إذن هاهو دينيه يتحدّث عن قسوة الطبيعة بفرنسا وعن الشمس الذهبية الأبدية التي تركها سليمان ببلاده ، ويقرّ عن شعوره بالحزن في باريس. وهذا ينطبق تماما مع ما ورد في المقدّمة باسم سليمان. وهنا نجد أنفسنا أمام احتمالين : الأوّل هو تطابق شعور الرجلين في حبّهما للنور وإحساسهما بالاكتئاب في فرنسا ، والثّاني هو أنّ دينيه عبّر عن نفسه ومشاعره في النّصّين.

وللاقتراب أكثر من الحقيقة لنستذكر ما ورد في مقدّمة سليمان من وصف للشخصيّات المرسومة في اللوحات التي شاهدها في المتحف . يقول:" أيّها الرسّامون

[1] -Robèrt Claude-Maurice »Dinet Nasred-dine .peintre musulman Français » Algeria n 16 1950 pp40-48
[2] -E Dinet et Sliman BénBrahim « Tableaux de la vie arabe – sonnéts » pp 48-49

أعتقد أنّكم تملكون روحين في آن واحد ، روح كانت ضرورية لبقائكم وغادرت العالم بمغادرتكم له (....) والثانية صمدت وبقيت مرئية في أعين وشفاه الشخصيّات التي سكنت لوحاتكم" [1]. لنقارن هذا الوصف بوصف دينيه للوحات (رومبرانت) الذي جاء فيه" بفضل رونق الأضواء وسرّ التدرّجات الضوئية ، الوجوه تتحرّك والعيون تلمع والشفاه تتنفّس، وتشعر بصدمة مماثلة للصدمة الناجمة عن ظهور شبح ، ومن خلال هذا الشبح تظهر روح الفنّان الخالدة."[2]

ونلاحظ أنّ الوصفين يتحدّثان عن عيون وشفاه الشخصيّات المرسومة التي تتراءى من خلالها روح الرسام الخالدة. فبماذا يفسّر هذا أيضا ؟ هل هو تطابق بين الرجلين في الشعور تجاه اللوحات القديمة جاء بمحض الصّدفة ؟ أم أنّ معاشرة سليمان الطويلة لدينيه أكسبته نظرة للفنّ مستنسخة من نظرة دينيه؟ . هل نرجّح أحد هاذين التفسيرين أم نرجّح أنّ صاحب النصّين واحد؟.

ولسبر غور هذه الدّلائل يجدر بنا التركيز على أسلوب دينيه الرّوائي المتميّز بدقّة الوصف والقدرة على رسم المشاهد في مخيّلة القارئ ، وهو أسلوب لا يمكن أن يدلّ إلاّ على صاحبه الرّسّام. وتؤكّد دنيز براهيمي من جهتها أنّ دينيه يملك طريقة خاصّة في الكتابة وهو متمسّك بها لا يغيّرها ، حيث نجد دائما هذا الرّبط بين القوّة والبساطة إجمالا ووفرة التفاصيل الملموسة المرتبطة بالشعور المعاش ، مع الدّقة في إبراز هذه التفاصيل ، و العناية الفائقة بتصوير التعابير الحركية للانفعالات والأحاسيس . [3] على أنّ حساسيّته تجاه الألوان والتّأثيرات الضوئية وجمال المناظر وحيوية المشاهد في المقاطع تترك عليها بصمة موهبته الشخصية ممّا يؤكّد أنّ الكاتب رسّام.[4]

وهذا الأسلوب المتميّز نجده في كتاب (لوحات من الحياة العربية) ومقدّمة سليمان وكلّ الكتب الأخرى ، سواء التي اشترك فيها مع مساعده أو تلك التي كتبها بمفرده. وما دام الأمر كذلك كيف نعرف إذن أين تنتهي أفكار سليمان وأين تبدأ أفكار دينيه؟ أو كيف يمكن التمييز بينها؟.

إنّ هذا الأمر أكثر تعقيدا من ترشيح الملح المنحلّ في الماء ، فهو من الصعوبة بمكان، والبحث فيه هو أوسع من أن نلمّ به في هذه الدّراسة، لكن هذا يعطينا فكرة عن الدّافع الذي جعل بينيديت يصرّح أنّ حقّ التّأليف هو لدينيه وحده. إذ لا شكّ أنّه رأى في سليمان مصدرا للمعلومات شانه شان الكتب القديمة التي يعتمد عليها البحّاثة أثناء عملية التّأليف لكن هذا لا يمنحه حقّ المؤلّف.

[1] -Sliman B « préface de Tableaux de la vie arabe »
[2] -E Dinet « Fléaux de la peinture moyens de les combatre » p62
[3] -Denise B « Terrasses de Bousaada » p63
[4] -ibid pp 63-64

ومن جهة أخرى نجد بويون يصرّ على الدّور الرّئيسي لدينيه في عمله الرّوائي موضّحا أنّه كان يوهم القرّاء أنّ سليمان هو الكاتب فيما اكتفى هو أن يكون مجرّد واضع لصور الكتاب.[1] والنّصوص الوحيدة التي صدرت باسمه دون مشاركة سليمان كانت تلك المتعلّقة بتقنيّات التصوير.[2] وبناء على هذا تستبين نيّة بينيديت المتمثّلة في ردّ الاعتبار لدينيه بإعادة الحقّ الذي تنازل عنه تنازلا شبه كلّي لسليمان لأنّه قدّره وأحبّه.

ويذكر دليل 1955م أنّ سليمان لم ينشر شيئا في الفترة الممتدّة بين وفاة دينيه 1929م ووفاته هو سنة 1953م.[3]

وإلى هنا نكون قد استوفينا الحديث عن دور سليمان في مؤلّفات دينيه كما يمكن أن يراه كلّ ملاحظ خارجي يتعذّر عليه اختراق جدار صداقة الرّجلين المنيع ، للولوج في خباياهما النّفسيّة. لكن لنحاول أن ننظر من الزّاوية التي كان ينظر منها دينيه ، ولندع

جانبا فكرة إخلاص سليمان له وتوفيره للظروف الاجتماعية التي كان من الصعب عليه توفيرها بوسائله الخاصّة في المجتمع البوسعادي، ولنركّز على معلومات سليمان وأفكاره وشروحه ووجهات نظره وما إلى ذلك ممّا يمكنه أن يساهم في إثراء عمل المؤلّف ، ثمّ لنسأل هل كان دينيه المعروف بنزاهته ليشعر بالارتياح إذا استغلّ كلّ ما تقدّم ذكره في مؤلّفاته وتبنّى كلّ العمل وأغفل ذكر اسم من قدّم له يد العون وغاص به إلى حقائق لا يبلغها المستشرقون العاديّون؟ وفي حالة العكس كيف يشار إلى اسم سليمان في الكتاب؟ هل ينصفه إذا وضع اسمه في قائمة المصادر والمراجع أو على الهوامش مثلا.؟

لا شكّ أنّ دينيه رأى في ذلك تقليلا من قيمة صديقه لا سيما أنّه لم يكن في نظره كتابا جامدا في أحد رفوف مكتبته، ولعلّ هذا ما يفسّر مشاطرتهما لحقوق التّأليف على الرغم من أنّ القلم والفرشاة كانا بيد دينيه.

على أنّ سليمان في الحقيقة لم يقصّر في خدمة دينيه و هيّأ له الظروف المناسبة لنشاطاته الفكرية والفنّيّة ، ولم يتوقّف عند هذا الحدّ بل حاول أيضا مساعدته في عمله الفنّي بأي شكل من الأشكال، ولو بالاعتماد على قدراته الفطريّة.

وحسب جان فإنّه تمكّن من تصحيح تعابير النّساء وأوضاع الرّاقصات ، وحركات الأطفال في ألعابهم وشجاراتهم ، موظّفا مهارته في كيفيّة مخاطبتهم ، فكان يحمّسهم

[1] - F Pouillon op cit p108
[2] -idem
[3] -Guide Bleu : Algeria /Tunisie ,Paris . Hachette 1955 .p128

ويحثّهم حثّا.[1] وإذا كانت الحركة غير طبيعيّة أو فيها شيء من التّكلّف كان يدرك ذلك بحدسه ، وكان يعي بالفطرة في الواقع المعاش ما يسمّى في الفنّ أسلوبا.[2]

وأثناء إنجاز دينيه للوحة (الكمين) التي تمثّل ثلاثة رجال يتربّصون بالعدوّ ، وقد صوّب أحدهم بندقيّته نحو الهدف، لاحظ سليمان أنّ نظرة هذا الأخير لا تعبّر عن شيء فسأله:" ماذا لو كان فلان نصب عينيك؟" وهو شخص يكنّ له العداوة لما بينهما من ثأر، وإذا بملامح الرّجل تستشيط غضبا وعينيه تقدحان شرّا وتوتّرت حركاته وبدا المشهد أكثر واقعيّة. [3] ولا جرم أنّ سليمان فهم أسلوب صديقه في الرّسم بحكم ملازمته له، و أدرك ما كان يرجوه من النماذج المتعاونين معه.

ويشرح (لويس روبين) أنّ دينيه كان يتحايل للحصول على أوضاع شخصيّات لوحاته ، كما كان يسمح للمتعاونين معه بالتّحرّك بين الفينة والأخرى، حتّى لا يشعروا بالملل أو التّعب ، وكان يخاطبهم بلغتهم ويجذب اهتمامهم ويوزّع عليهم الأدوار كما لو كانوا ممثّلين سينمائيين.[4]

وكان سليمان يساعده في ذلك بما أوتي من فطنة ولباقة ودقّة ملاحظة. وكوّن الصّديقان فريق عمل متكامل وعاشا معا في جوّ أسري حيوي ملؤه الحب والوفاء والاحترام المتبادل ، فتح لدينيه الباب على مصراعيه للدخول إلى المجتمع البوسعادي.

د-انقطاعه للاستشراق في الرسم والتّأليف:

إنّ دينيه كما سبق أن أشرنا لم ينقطع للرسم الاستشراقي بشكل مفاجئ ، إنّما بالتّدريج مرورا بمرحلة انتقالية جمع فيها بين الموضوعات الغربية والموضوعات الشرقية ، إلى أن قرّر أن تكون الصّحراء الجزائرية مصدر إلهامه الوحيد. وهكّذا كرّس فنّه لترجمة الحياة العربية في كلّ مظاهرها.

وفي تمثيله للطبيعة تمكّن بفضل دقّة الملاحظة وبحثه الدّؤوب في مجال الألوان وتقنيّاتها من التّغلّب على أكبر إشكال يواجه رسّامي المناطق الصّحراوية. و نجد عند الرّسّام (أوجان فرومونتان) شرحا لهذا الإشكال، مفاده أنّ الضّباب الناجم عن عملية التّبخّر ، والرّياح المحمّلة بالغبار المائل إلى البياض يصبغ المناظر الطبيعية الصحراوية بصبغة واحدة تطغى عليها ضبابية لا رونق فيها ، قد تزهو قليلا إذا أيقظها أيّ تلوين حيوي . لكن عموما يغلب عليها طابع التشابه ، وتختبئ تحت هذا التشابه تفكّكات غير منتهية من القيم والدّرجات اللونيّة.[5] ويتدفّق النّور من كلّ جهة وينتشر في

[1] -D Rollince op cit p 136
[2] -idem
[3] -Messaoud Benhaideche .C.F .Les deux vies d'Etienne Dinet p58-59
[4] -Louis Robin op cit p215
[5] -Eugenne Fromentin « Une année dans le sahel » p323

كلّ الأرجاء[1] . وتبدو صور الأشخاص تائهة في جوّ أشقر يموّه محيطات أشكالها.[2] والظلّ في الصحراء لا يمكن التعبير عنه لأنّه فيه ضرب من الشّفافية والنّقاء والتلوين وكأنّه ماء عميق . ويبدو للوهلة الأولى معتما، ولمّا تتأمّله العين وتتفحّصه تجده نيّرا واضحا ، وبحذف الشمس يصبح هذا الظّلّ نفسه نهارا.[3]

ويشير فرومونتان أنّه كان أوّل المهتمّين" بالكفاح ضدّ هذا العائق الرئيسي وهو الشمس".[4] ويبدو أنّ ما اعتبره هذا الرّسّام الباحث عائقا يستوجب المجابهة والتحدّي كان عند دينيه ضالّة منشودة. لذا لم يتأخّر في إيجاد حلول للصّعوبات المذكورة ، وتمكّن من تمثيل التّأثيرات الوقتية للإنارة الطبيعية القويّة ، ووفّق إلى أبعد الحدود في تصوير الطبيعة بقفارها وواحاتها وأنوارها وأجوائها الحارّة.

أمّا بخصوص الإنسان فقد اجتهد في رسم الأهالي مجسّدا أفراحهم وأحزانهم وظروف عيشهم ، وطقوسهم ومعتقداتهم ، وعاداتهم وتقاليدهم ، وفنونهم وحروبهم وركّز على الوصف الدّقيق للانفعالات، والحركات وتقاسيم الوجوه ، وتفاصيل اللباس وما إلى ذلك.

وخصّ الصبية بعدد كبير من اللوحات ظهر من خلالها شغفه الكبير بعالم الطفولة البريء المفعم بالحيوية والشغب. كما جسّد جمال المرأة وحليّها وأوشامها ، ومثّلها في مختلف مراحل حياتها.

واتّخذ مدرسة وحيدة لنفسه جمع فيها بين الانطباعية والواقعيّة والخيال ، وكان يعتمد أحيانا على المنهج التّجريبي في دراسة تقنيّات الرسم . وجرّب سنة 1895م تقنية التصوير باستخدام البيض ، وهي طريقة ابتكرها الرّسّامون القدامى ، تضفي على الألوان مزيدا من النّقاء والسطوع ، بعد أن أحسّ بنوع من عدم الرّضا عن النتائج التي حصل عليها بالألوان الزيتية.[5]

وفي السنة الموالية تعرّف على تاجر لوحات يدعى (لارماثون) فعهد إليه في بيع لوحاته منذ هذا التّاريخ.[6] على أنّه كان يعرض لوحاته كلّ عام في صالون الجمعية الوطنية للفنون الجميلة وجمعية الرسامين المستشرقين الفرنسيين ، ممّا استوجب إنتاجا دائما لأعمال فنّية مبتكرة ، لاسيما أنّه كان يرفض إنجاز النسخ المطابقة للأصل.[7]

---

[1] -idem
[2] Eugènne Fromentin « Un été dans le sahara » in œuvres complètes ….p 106
[3] --idem
[4] -Eugènne F « Une année… » p323
[5] -DeniseB « Etienne …. » p290
[6] -ibid p291
[7] -ibid p28

وفي ربيع 1897م شدّ الرّحال إلى مصر طلبا لموضوعات جديدة لكنّ سعيه ذهب هباء منثورا ولم يجد ضالّته هناك وزادته هذه التجربة التي انتهت قبل أوانها تمسّكا بالجزائر، وساهمت في استقراره بها.[1] وقد كتب إلى أخته بعد عودته" هاأنا ذا في بلدي الجميل الأغواط ، حيث وجدت النّور الحقيقي".[2] وورد في وصفه لهذه الرحلة :" خيبة أمل مطلقة ، السماء ، النماذج ، الأزياء، أزعجتني إلى أقصى درجة"[3] درجة"[3]
وأفصح أنه لا مجال لمقارنة المصريين ببدو صحراء الجزائر، وأن الفلاحات المصريات وحتى وإن كن في أجمل مظهر لهن وهن يحملن جرارهن الشهيرة يبقين بعيدات كل البعد على بلوغ أناقة وسحر جزائريات الجنوب.[4]
وجلب معه بعض الدّراسات التي اعتمد عليها في رسم لوحتيه(القاهرة ضباب وغبار ودخان الصباح) و(القاهرة ضباب وغبار ودخان المساء).[5]

لكن ما يجب التّأكيد عليه أنّ هذه الانطباعات التي عاد بها من رحلته، لم تنقص شيئا ممّا يكنّه من احترام وتقدير للحضارة المصرية القديمة. ويتبيّن ذلك من خلال الشرح الذي خصّ به لوحة القاهرة ، حيث نعت مصر" بالنبيلة"[6] وأشاد بذكر مفاخرها التاريخية وما تزخر به من معالم إسلامية.[7]
وورد في وصفه أيضا : " يحجبها الغبار فنظنّ أنّه يخفي عجوزا كثيرة التجاعيد وحين تكشف عن وجهها نجدها نضرة ومضيئة ، لأنّ العزّة والرّخاء يجدّدان شبابها . إنّها بطبيعة الحال أكبر البلدان سنّا ومع ذلك فإنّها تحتفظ ببهاء صباها، وإن راودتكم الشكوك تأمّلوا أثداءها المكتنزة والمنتصبة على صدرها ، إنّها الأهرام العجيبة التي ليس لها مثيل على أرضنا".[8] وجاء في وصفه لجوّ القاهرة الأغبر" ينتشر فوق هذه المدينة الكبيرة ضباب يشبه الدخان كما لو أنّه يريد مساعدتها على إخفاء هذا القدر من الجمال والذّكريات وينبعث الدّخان من كلّ مناخر منازلها ، لينقل في الأجواء خواطر سكّانها ، وتمتزج تلافيفه بالبخار الذي يعلو النيل ، والغبار المتصاعد من المدافن التي عمّرت آلاف السنين. والدخان غبار الأحياء هذا يسعى إلى أخذ عبر الماضي الرائع من غبار الأموات، بينما تحوم آلاف الحداء في السماء محاولة أن تكشف هذه النّجاوى الغامضة".[9]

وفي سنة 1898م أصدر الناشر (هونري بيازا) أوّل كتاب مزيّن بالصّور لدينيه وهو موسوم (بشعر عنترة) ، ويحتوي على 120 صورة و12 لوحة زخرفيّة استلهمت مشاهدها من الديكور الذي جادت به الأغواط وضواحيها.[10]

[1] -D Rollince op cit pp 76-83
[2] --ibid p82
[3] -ibid p79
[4] -ibid p 81
[5] Catalogue raisonnée n 444-445
[6] -E Dinet « Tableaux de la vie arabe » p103
[7] -ibid p104
[8] -E Dinet « Tableaux de la vie arabe » p103
[9] -ibid p105
[10] -Denise B « Etienne …. » p291

ويشير بويون أنّ بطولات هذا الشاعر الشهير كانت تحكى في كلّ الأسواق الصّحراوية [1]، فكانت هذه الأسواق بمثابة المنبع الذي ينهل منه المستقصي في أخبار أخبار عنترة وأشعاره . وقد وجد دينيه من معاني العروبة في الجنوب الجزائري ما لم يجده في " بلاد الأفندي" [2]. فارتأى أنّ البدو الجزائريين هم النماذج الأنسب لتجسيد مشاهد هذا الشعر البطولي.[3]

ثمّ تأكّد له أنّه كان على حقّ بعد انقضاء ثلاثة عقود حين اكتشف في سفره إلى البقاع المقدّسة التطابق الكبير في الأخلاق واللغة بين النّجديين والبدو الجزائريين، علما أنّه كان قد وجد صعوبة في فهم المصريين من قبل .[4]

وعمل دينيه لبعض الوقت في ورشة ببسكرة سنة 1900م حيث أنجز لوحة(ابن المرابط) التي تطرّق من خلالها إلى موضوع حسّاس يصف مدى تقديس الأهالي (للمرابطين) . ويحتوي مشهدها على طفل صغير وسيم ببرنوس أبيض اللون يحمله عبد أسود على عاتقه ، ويحاول المرور به وسط حشد التفّ حوله للتّبرّك بالطفل فضيّق عليه الخناق وصعب عليه المرور ، وبدت علامات الاستياء على وجهه.

وفي توزيعه للشخصيّات احتلّ ابن المرابط الجهة العلوية الوسطى للوحة واعتلى رأسه جميع الرّؤوس ، وفي المخطّط الأمامي ، انحنى أحد الرجال لتقبيل رجله فيما أمسكت إحدى النساء بذيل برنوسه وضمّته إلى وجهها.

ويشرح دينيه أنّ كلمة المرابط تدلّ على من ارتبط قلبه بحبّ الخالق[5] ، فيما يشير يشير النقيب (دوفو دي زواف) أنّ هذه الكلمة اشتقّت من الرباط أي الزوايا التي يرجع تاريخها إلى عهد الفتوحات الإسلامية، وهي القلاع التي كان المسلمون ينشئونها في المناطق غير الخاضعة لسلطانهم ، قصد الاحتماء بها من الهجمات المضادّة للأعداء المجاورين. وأخذت هذه القلاع اسم (الزوايا) من أشكال تصميمها، وعرفت أيضا (بالرباط) لأنّها كانت تربط زحف الأعداء وتقيّد هجماتهم.[6] وكان المسلمون يقصدونها رغبة في الجهاد ، فمنهم من يقيم فيها مدّة ثمّ يرجع إلى دياره ومنهم من يبلغ به الحماس إلى الاستقرار بها نهائيا فيسمّى (المرابط) لكن بعد الفتوحات الإسلامية فقدت هذه الزوايا أهمّيتها الحربية ، وتحوّلت مع مرور الوقت إلى ما هي عليه اليوم. [7]

[1] -F Pouillon op cit p 65
[2] -idem
[3] --idem
[4] -D Rollince op cit p219
[5] -E Dinet « Tableaux de la vie arabe » p13
[6] -E Villot op cit p454
[7] -idem

وذكر محمّد خرماش أنّ " الرباط هو مكان المرابطة والثغور لصدّ الغارات الأجنبية أو القيام بفتوحات على أساس مبدأ الجهاد في الإسلام، والزاوية هي مبعث انتشار التصوّف المعتمد على اتّحاد المبدأ والعواطف والاتّجاه الدنيوي والأخروي."[1]

وتسمّى الزوايا عادة بأسماء الأولياء الصّالحين المدفونين بها فيقال زاوية سيدي فلان ، وتشتهر بوسعادة بزاوية سيدي الهامل أمّا بسكرة فبسيدي زرزور وسيدي عقبة.

وتتميّز الزوايا باحتوائها على ضريح وليّ صالح مشهور وإقامة لبعض الطلبة وبيت لاستقبال الضيوف وعابري السبيل ومدرسة قرآنية

وكانت الزوايا محلّ اهتمام الاستعمار الذي حاول كشف خباياها ، وقد سجّل المقدّم فيلو بهذا الشأن " الزاوية أو الدّير تكوّن الأئمّة والقضاة وكتّاب التّمائم ، والمعلّمين والأطبّاء وعلماء الفلك ، والمجرّبين والملهمين والمجانين ، الزاوية إذن عالم قائم بذاته يجب دراسته ومعرفته ، وهذا ليس هيّنا لأنّ أصحابها يخفون أسرار حياتهم بعناية."[2]

وإذا عدنا إلى الحديث عن لوحة ابن المرابط ، فلا بدّ من التذكير أنّ دينيه خصّص لها شرحا استهلّه بقوله:"في اعتقادنا أنّ أرواح المخلصين التي فارقت أجسادهم تبقى في انتظار يوم البعث معلّقة في أعناق عصافير ريشها من زمرّد وعيونها من فيروز ومناقيرها من ماس وسيقانها من الياقوت الأحمر ، فتحلّق بها (...) لتنزّهها في حدائق

ساحرة مليئة بالأزهار والروائح الزكية(...) وتجري فيها سواق أعذب من الحليب والعسل."[3]

ثمّ انتقل إلى شرح موضوع لوحته موضّحا أنّ هؤلاء المؤمنين في "عالمهم البائس" قد أسرعوا نحو ابن الولي الصالح كي تقبس أرواحهم قبسا من النّور الذي ورثه عن والده ، آملين أن ينالهم شيء من بركته.[4] لكنّ العبد الأسود البشع والعنيف حال دون وصولهم إليه، واستطاع أن يشقّ طريقه بينهم ، فأدخله إلى الزاوية وأغلق بابها وترك أذهانهم شاردة وأجسادهم جامدة . " وأسعدهم حظّا من يفوز بتقبيل يده أو كتفه أو رجله أو حتّى ذيل برنوسه" قبل غروب نوره خلف الجدران.[5]

وفي ربيع 1902م نشر(هونري بيازا) لدينيه وسليمان كتابهما الموسوم " بربيع القلوب" ، ويضمّ هذا الإنجاز الأدبي المزيّن بالصّور ثلاث أساطير صحراوية من جمع سليمان وترجمة وتزيين دينيه .[6]

---

[1]- محمد خرماش " دور المراكز التقليدية في الاشعاع الثقافي بالمغرب" مجلة الحضارة الاسلامية العدد 2 ، أفريل 1996م ص167

[2] -E Villot op cit p455

[3] E Dinet « Tableaux de la vie arabe » p13

[4] -idem

[5] -ibid p 13-14-15

[6] Denise B « Etienne…. » pp 40-291

وفي العام نفسه أنجز دينيه لوحة (العربي في صلاته) ، ويعتبر هذا العمل الفني أنطلاقة ميول نفسي جديد عنده إلى هذا النوع من الموضوعات ، وبداية المسار الذي قاده إلى اعتناق الإسلام سنة 1913م.[1]

وفي سنة 1903م نشرت له مجلّة فن وزخرفة مقالا أعرب فيه عن انطباعاته حول معرض الفنّ الإسلامي الذي نظّمه صديقه القديم (غاستون ميجون) بمتحف الفنون الزخرفية. وحسب ما صرّح به فإنّ نوعية المعروضات أعجبته لكنّ المعرض بشكل عام بدا له " بلا حياة" ذلك أنّه اهتمّ كثيرا بدراسة علم العروق ، ولم يبال بالتأثيرات الضوئية الأساسية لروح هذا الفن، فكان يتمنّى حضور " نور شمس الشرق الساطعة" . غير أنّ مبتغاه الفنّي هذا اصطدم بنظريّات وأفكار علماء النحو والتاريخ وغيرهم من الباحثين ، ولم يزده هذا الاصطدام سوى تمسّكا برأيه المعارض.[2]

وتعتبر دنيز براهيمي هذا الحدث أوّل مناسبة توضّح ما يميّز دينيه عن بقيّة الرّسّامين المستشرقين.[3]

وصدر هذا المقال فيما بعد على شكل كتيّب مجزّأ . والحقيقة أنّ دينيه كان دائم البحث والتّأمّل في الفنّ ، فابتكر لنفسه منهجا خاصّا يعتمد على دقّة الملاحظة والخبرة المكتسبة عن طريق الممارسة والتجريب.

وفي ماي 1904م قدّم لقرّائه ثمرة بحثه وتجاربه وتأمّلاته في كتاب موسوم بآفات الرسم ، أصدره الناشر (لورانس). ثم قام بتنقيح هذه الدراسة والتعمّق فيها لتظهر في طبعة جديدة سنة 1926م بعنوان آفات الرسم ووسائل محاربتها.

وقد تطرّق فيها إلى الألوان الزيتية وخصائصها المختلفة ، والبرنقة ومساوئها ، ونبّه القارئ بقوله" إنّ هذا الكتاب ليس كتابا علميا ولا كتابا يحمل وصفات للاختلاق لكنّه كتاب للتجارب، ولن نعطي أيّ تفصيل حول طريقة صناعة الألوان ، ولا حول تحضير الزيوت والبرنيق ، وسنكتفي بتوضيح نتائج تجاربنا على المواد المتوفّرة عند باعة الألوان."[4]

[1] -ibid p291
[2] - ibid pp 28-34
[3] -ibid 34
[4] -E Dinet « Les fléaux de la peinture moyens de les combatre » p32

كما تحدّث أيضا عن التلوين باستخدام البيض ، وأشار إلى الأخطاء الفادحة التي تتسبّب فيها تقنية النقل الحرفي عن الصور الفوتوغرافية[1] ، وأشاد بأهمّية علم المنظور وعلم التشريح [2]. ومن جهة أخرى أعرب عن إعجابه بأعمال رومبرونت الذي برع في تمثيل الظل والنور في مشاهده الليلية[3] وأشاد بتقنيّات (فان آيك) وخبرته المميّزة في الرسم الزيتي[4]، وأبدى تعاطفا مع الرسّامين (سيزان) و(غوغان) ذلك أنّهما تبنّيا أسلوب المدرسة الانطباعية التي حضرت خلط الألوان الزيتية مع أي سائل زيتي قصد تمثيل تأثيرات التفكّك الضوئي بحدّة أكبر [5]. ونبذا في هذه المدرسة ما يشوبها ألا وهو فقدان الخطوط لصلابتها وإهمالها للموضوع [6] . كما كشف عن هشاشة المبادئ التي يقوم على أساسها مذهب التكعيب فوق الطبيعي ذو البعدين ، مقيما الحجّة بذكاء وازدراء على (ألبيرت جليسز) الذي ناصر هذا النوع من التكعيب معتبرا إيّاه ابتكارا مثيرا، في كتيّبه " التكعيب ووسائل فهمه".[7]

وكان دينيه يقضي عدّة أشهر من كلّ سنة في الجزائر ،وفي سنة 1904م قرّر تحقيق الحلم الذي راوده طويلا وهو الاستقرار نهائيا ببوسعادة، فابتاع بيتا متواضعا مكوّنا من طابقين سقفه من التراب تدعّمه عارضات العرعر التقليدية ، وقام بإصلاحه بمساعدة سليمان وأقاما فيه معا.

وعلى باب البيت كتبت عبارة" الأحد يوم الزيارة"[8] وذلك لأنّه لم يكن بيتا مثل سائر البيوت ، بل كان أشبه ما يكون بمخبر للدراسات والأبحاث تخصّص فيه أوقات لقراءة المراسلات وأخرى لنشاطات مختلفة من بينها تعاطي الكتابة.

وكان دينيه في ورشته ينهمك في الرسم لساعات طوال إلى درجة أنّه كان أحيانا ينسى أن يتغدّى. وباستثناء الساعات المخصّصة للسهرات العائلية أو للضيوف كان يمضي كلّ وقته في العمل ، لاسيما أنّه لم يكن اجتماعيا بطبعه، ولم يحبّ يوما المشروبات الروحية[9]، ولم تستهوه مجالس الخمر التي توطّد العلاقات في الثقافة الأوروبية بين الأصدقاء وتزيد من حميميتهم.

وقد وفّر سليمان وزوجته فاطمة بنت مامي له جوّا عائليا رائعا، لكنّ هذه الأخيرة لم تلبث أن وافتها المنية سنة 1907م . وتركت هذه الصدمة أثرا عميقا في

---

[1] -ibid pp 22-23
[2] - ibid p 18-20-21
[3] --ibid p62
[4] -ibid pp 64-65
-أي كانوا يستعملون اللون بعد خروجه من الأنبوب مباشرة دون مزجه مع أي مادة زيتية وكانوا يختارون قماشات رسم لها قابلية على امتصاص الزيت فتترشح الزيوت تحت الألوان ولا تطفو ثانية ينظر:
[5]- Les Fleaux de lapeinture …p74
[6] -idem
[7] --ibid pp 76-77
[8] -F Pouillon op cit p100
[9] -D Rollince op cit p123

نفسية دينيه، وأنبأ أخته بهذا المصاب الجلل قائلا:" أجد المنزل الذي هيّأته شاغرا فقدت فتاة عطوفة ورفيقة طيبة كان لها تأثير رائع في أجواء البيت وأنا جدّ حزين".[1]

وهكّذا تركت فاطمة فراغا رهيبا في المنزل كان على سليمان أن يملأه بالزواج ثانية، ووقع اختياره على امرأة لمحها في الحي تدعى فطّوم بنت الصادق ، وهي طليقة رجل طاعن في السنّ و أمّ لطفلين حرمت منهما لتعيش بعيدا عنهما في بيت والدتها المطلّقة بدورها.[2]

وحين طلب سليمان يدها رفضت عائلتها، وحدث أن ألقي القبض على شقيقها بتهمة التهجّم على ضابط، فوقف دينيه إلى جانبه وتوسّط له لحلّ مشكلته ، وعرفانا له بالجميل زفّت فطّوم عروسا لسليمان[3]. وكانت تتحلّى بالذكاء والحيوية والرصانة والقوة والوقار، وسرعان ما احتلّت مكانتها الخاصة والمميزة في البيت.

واختارها دينيه كنموذج للوحة (المرأة المطلّقة) وحصل على مشهد واقعي مؤثّر أتقنت فيه فطّوم الدور لأنّ هذه التجربة المريرة سبق أن مرّت بها فعلا.[4]

وكان يتردّد على منزل العائلة شقيق سليمان محمّد الملقّب (بالبيبا)، وأختاه اللتان تزوّجتا رجلين من أعيان المدينة بفضل لباقة ومهارة سليمان .

وحين ترمّلت أخته البكر عائشة زوجة القائد بن هيداش انتقلت مع طفلها مسعود للعيش في منزل دينيه وسليمان ، وكان للطفل معزّة خاصّة عند دينيه وكان يناديه " ياجدّي"[5] ، فحرص على تعليمه وأدخله ثانوية (بوجون) بالجزائر ليتلقّى تعليما جيّدا[6].

وهكّذا وجد دينيه جوّا عائليا مفعما بالحب والدفء تتوفّر فيه الشروط المثالية لحياة شخص أراد التفرّغ للعطاء الفنّي والأدبي، وعزف حتّى عن الزواج كي لا ينشغل بأي شيء آخر . كما أفصح عن ذلك بقوله:" هل تتصوّرون أنتم ما الذي كانت ستؤول إليه حياتي لو أنني تزوجت من عربية أو أوروبية، بصفة رسمية أو غير رسمية؟ لكان هذا جحيما ولما استطعت أن أنجز أي عمل فنّي مهم."[7]

---

[1] --ibid p135
[2] -Ferhati Barkahoum « Une experience culturelle en Algerie ; Etienne Dinet et le musee Nasreddine Dinet aBousaada diplôme de L'EHESS Paris 1995 p50
[3] -idem
[4] -F Pouillon op cit p110
[5] -F Pouillon op cit p110
[6] -D Rollince op cit p175
[7] - ibid p131

ومهما يكن من أمر فإنّه استغلّ هذه الظروف التي هيّأها له سليمان وعائلته وتفرّغ للإبداع في ميداني الفنّ والأدب ، فأنتج سنة 1906 (سراب) وهو كتاب يحتوي على 24 مشهدا من الحياة العربية أصدره له الناشر(هونري بيازا)، وأعيد نشره في طبعة ثانية سنة 1908م بعنوان (لوحات من الحياة العربية) ، ثمّ ظهر في طبعة ثالثة سنة 1925م.[1]

وفي سنة 1909م أنتج قصّة خضرة راقصة أولاد نايل ، كما أنتج عام 1911م كتابا موسوما بالصحراء يروي بطولات ومغامرات البدوي (سي الحاج شعيب المغربي)، وحقّق هذا العمل الأدبي نجاحا كبيرا وشهرة واسعة.[2]

ولا بدّ من الإشارة أنّ بوسعادة حين استقرّ بها دينيه كانت تحت وصاية عسكرية ذلك أنّها من بين المناطق التي تقلّ أو تكاد تنعدم بها الكثافة السكّانية الأوروبية.[3]

وكان الجهاز العسكري الحاكم المنعزل عن الأهالي، يفوّض السلطة في كثير من الأحيان إلى جنود تعويضيين قليلي الإحساس بالواجب. فرتع التعسّف بين العديد من الضبّاط الذين ظنّوا أنّهم في مملكتهم العربية الصغيرة.[4]

وطبيعي أنّ هذه القيادة لا تسرّها إقامة دينيه بالجوار، وهذا لسببين جوهريين الأوّل لأنّه كلّما ازداد عدد السكّان الأوروبيين كلّما ازداد خطر دخول بوسعادة في نطاق مدني ، وإفلاتها من الوصاية العسكرية ، فتضطرّ القيادة العسكرية إلى مغادرة

هذه الواحة القريبة من العاصمة ، والتوغّل أكثر في عمق الصحراء. والسّبب الثاني هو أنّ معاشرة دينيه للعرب ومعرفته للهجتهم المحلّيّة ، يجعلان منه شاهدا مزعجا على سوء تسيير هذه الوصاية.

وبما أنّ القيادة العسكرية بإمكانها أن تمارس السلطة الاستنسابية [5] لطرد دينيه من بوسعادة ، كان عليه تحصين نفسه بالحصول على تأييد ودعم الحكومة العامّة ممّا أكسبه الاحترام العام علاوة على حقّ الإقامة.[6]

وفي سنة 1910م تسبّب دينيه في حقن دماء كثيرة كادت أن تسفك بسبب التدخّل الاستعجالي للسلطات المحليّة للبتّ في إحدى القضايا ، دون المبالاة بسخط ونقمة المتضرّرين من هذا الحكم الصادر بلا تأكّد ولا تروّ. وكان طرفا هذا النّزاع قبيلة

---

[1] -Denise B « Etienne…. » p291
[2] --idem
[3] -F Pouillon op cit p104
[4] -idem
[5] -لاروس المعجم الفرنسي العربي ص300 : : سلطة تعطى للقاضي يستطيع بموجبها اصدار بعض الأحكام استنسابيا وحسب مقتضى الحال دون الاعتماد على نص أو قانون .ينظر:
[6] -D Rollince op cit p112

(أولاد سيدي ابراهيم) و(الآغا سي نذير) ، وأمّا الخلاف فكان حول عقار ترتّب عنه شجار في الاحتفالات السنوية ، حيث تتوافد القبائل للمشاركة في سباق الخيل وهي مجهّزة بكامل عتادها.

ولولا تدخّل دينيه لتعديل هذا الحكم ، وتصحيحه على مستوى الحكومة العامّة لكانت الكارثة.

يقول:" لو لم نعلم أنّه في الجزائر يعزون الخطأ إلى السلطة العسكرية لوقعت حرب حقيقية بين القبائل.".[1]

والحقيقة أنّ الحاكم العام (جونارت) كان ينصره في كلّ مرّة يقصده فيها إلى الجزائر ، وكانت تلك التي وقف فيها بين يديه عام 1912م ، الضربة القاضية التي حسمت الحرب الباردة بينه وبين السلطة العسكرية لصالحه ، حيث استطاع أن يدخل بوسعادة تحت سلطة مدنية، ويزيح الوصاية العسكرية عنها، لتلقى المصير الذي خشيته في عمق الصّحراء.

وفرح الأهالي في بوسعادة بهذا الحدث فرحا عظيما ، فكان عرسا كبيرا تعالت فيه الهتافات والزغاريد.[2]

ونخلص إلى القول أنّ دينيه لم يكن مجرّد مستشرق أعجب بالبلاد فأقام فيها بل استطاع الاندماج في المجتمع ، وأحبّ الأهالي بصدق فقاسمهم السّرّاء والضّراء وساءه ما كانوا يتعرّضون له من اضطهاد وظلم ، ولم يتوان في تقديم يد المساعدة لهم بالقول والعمل، موظّفا ريشته وقلمه ومركزه ونفوذه وماله وشخصيّته المؤثّرة وقدرته المشهود له بها على الإقناع بإقامة الحجّة، وكان رجلا ذكيّا يجيد الدفاع والهجوم .

وهكّذا خلّد التّاريخ له مواقفه البطولية في مناصرة الحقّ ، وخلّد هو بدوره الحياة العربية أرضا وشعبا وتراثا في لوحاته. وما من شكّ أنّ هذه المواقف النبيلة لا تصدر إلاّ عن نفس طيّبة تنفر من الباطل ولها القابلية على تقبّل الحق بالفطرة، نفس مهيّأة للإيمان ، بدليل أنّه كان قد بدأ في هذه الفترة وتحديدا سنة 1911م التفكير في كتابة السيرة النبوية الشريفة . على أنّ معرفته للغة العربية تسهّل التقصي والبحث في الكتب القديمة. وكان هذا مؤدّنا بالانعطاف الأكبر الذي قاد عاشق النور إلى النور الحقيقي الذي لا يزول بزوال الشمس ، نور للقلب هذه المرّة وليس للوحة ، والله يهدي إلى نوره من يشاء.

[1] -ibid p 113
[2] -idem

الفصل الثاني :

حياته في ظلّ العقيدة الإسلامية

المبحث الأوّل:

اعتناقه للإسلام

أ-تأثّره بمظاهر العبادة في الإسلام واجتهاده في تمثيلها بالرسم
ب-البحث عن حقيقة الإيمان
-ج- إعلان إسلامه و ردود أفعال الأوساط الغربية

لاشكّ أنّ اهتمام دينيه بعقيدة الإسلام بدأ قبل سنة 1913م التي أعلن فيها إسلامه لكن لا يمكننا الجزم متى كانت بداية هذا الاهتمام بالتحديد . فهو حين قدم إلى الجزائر كان كغيره من الأوروبيين الذين يستمدّون معلوماتهم عن الإسلام والمسلمين من الكتابات التي كان ينشرها المستشرقون والرّهبان ، وهي في معظمها مشوّهة ومليئة بالتلفيق.

ولمّا تسنّت له معاشرة المسلمين في الجزائر، واكتشف مظاهر الإيمان الروحي الذي أكسب حياتهم طابع البساطة والطيبة ، والأخوّة والتسامح والكرم ، وما إلى ذلك من الخصال الحميدة، والأخلاق الفاضلة تجلّى له ما في تلك الدراسات المنتشرة في العالم الغربي عن الإسلام والمسلمين من بهتان وأباطيل ملفّقة ، تستمدّ وقود حقدها من "العنصرية والإمبريالية والمركزية العرقية."[1]

[1] Edoird Said « L'orientalisme» edition du Seuil Paris 1998 p234

أ- تأثره بمظاهر العبادة في الإسلام واجتهاده في تمثيلها بالرسم:

لا جرم أنّ دينيه كان في فترة من الفترات مثل (غوغان) مولعا برسم أجساد النّساء الفاتنات ، لكنّه تجاوز هذه المرحلة حين اكتشف إحساسا أقوى وأعمق في الإسلام ، اجتذبه إلى أبواب المساجد لرصد حركات المسلمين من التكبير إلى التسليم محوّلا فنّه إلى بحث روحاني.[1]

وفي تمثيله للمشاهد الدينية لم يكتف بالإحساس الفطري ودقّة الملاحظة، لأنه أدرك أنّ تصويرها يتطلّب فهما صحيحا للطقوس الإسلامية ومعانيها العميقة، فراح يطلب في كلّ مرّة من صديقه سليمان أن يشرح له المواقف والحركات والأفعال.[2] ولم يكفّ عن التقصّي والبحث لفهم المزيد عن أخلاق المسلمين" الذين حدّد الإسلام كلّ حركاتهم وعاداتهم وطريقتهم في فهم وحبّ الحياة."[3]

يقول دينيه:" لا يمكن لأي ممثّل أن يقلّد بدقّة الحركات الخاصّة بالمسلمين ، ولكي تترجم يجب أن تفسّر ، وأعتقد أنني استطعت أن أعبّر عنها بالرسم."

ويقول أيضا:" ما أنا إلاّ رسّام ، ورسّام قبل كلّ شيء يتكلّم اللغة العربية ، لقد طلبت من عربي شرح الانفعالات التي أترجمها ، لا أترجم مثل أديب إنّما كرسّام يريد ببساطة إشعار الآخرين بالأحاسيس التي شعر بها."

لكن ما هي هذه الأحاسيس بالتّحديد؟ هل هي مجرّد انفعالات ناتجة عن الاستمتاع الوجداني بكلّ ما هو غريب عن الثقافة الأوروبية، ومثير للفضول.؟

أبدا ، فالغريب لم يكن يوما غاية فنّية عنده، والرجل كان كما وصفه الدكتور عبد الحليم محمود" كثير التفكير جمّ التأمّل ، يسرح بخياله في ملكوت السّماوات و الأرض يريد أن يخترق حجبه ويكشف عن مساتيره ، ويصل إلى الله."[4]

وهو في ذلك على حقّ بدليل ما سجّله دينيه بشأن الصلاة قبل أن يعلن إسلامه إذ يقول:" تتّجه كلّ وجوه المسلمين في هذه اللحظة نحو القبلة (...) ويرتفع صوت الإمام المؤثّر، مصحوبا بصفير الرياح وثغاء القطعان، وبسماعه تنحني شعلات النّار في المنازل مثلما ينحني المؤمنون، وتغادر النجوم سماءها لتغني ملابس المصلّين ، وتسجد السماء بحثا عن نجومها ، وحتّى الإنسان الذي لم يصلّ يوما ، يشعر أمام هذا

---

[1] -Ammar Allalouche- Traverssée spirituelle de Dinet - dans « Etienne dinet El hadj…. » de koudir Ben tchikou p 75

[2] -Louis Robin op cit p 206

[3] -idem

[4] -عبد الحليم محمود " مدخل إلى - محمّد رسول الله-" لإيتيان دينيه وسليمان بن ابراهيم .تر عبد الحليم محمود ومحمّد عبد الحليم، منشورات المكتبة المصرية. بيروت ب ت ص 6

المشهد أنّ جبينه يجرّه للانحناء نحو الأرض ، رغبة منه في النزول، ليعلّم جسده الذي خرج من ترابها أنّه لا ينبغي أن ينتصب في شموخ لا يجني منه سوى النّدامة."[1]

ونفهم من هذا أنّه حين كان يتابع حركات المسلمين ،لاسيما عند أدائهم لهذا الركن راودته الرغبة في السجود معهم ، واستيقظ في داخله إحساس دفين منشؤه الفطرة التي يولد الإنسان عليها قبل أن يتعلّم ديانة والديه.

لكنّ هذا الإحساس لا يستيقظ عند كلّ النّاس ولا ينتاب القلوب التي طبع الله عليها وران عليها ما كسبت أيدي أصحابها. ومحاولة دينيه إشعار الجمهور الغربي بما شعر هو تجاه هذه العقيدة مهمّة غاية في التعقيد، لأنّ اللوحة هنا لا تخاطب الأبصار بقدر ما تخاطب القلوب التي في الصّدور ، فإن كانت القلوب عمياء فإنّ فهم الجمهور لخطابها لن يتعدّى المعنى السطحي.

ثمّ إنّ المتلقّي يتأثّر بشكل آلي في أغلب حالات الاستمتاع الوجداني، ولكي يستجيب عاطفيا لمشهد يترجم عقيدة مختلفة ، يفترض به أن يسلخ من وجدانه ما تشبّعت به روحه واستحكم فيها من معاني عاطفية لإيحاء الدين الأصلي ، وهذا صعب تطبيقيا.

وما يزيد من صعوبة هذه المهمّة ما ترسّخ في الأذهان من معلومات خاطئة وصور مشوّهة عن المسلم ، رسمت ملامحها العنصرية ومشاعر البغض التي شاعت في الثقافة الأوروبية.

ومع ذلك فإنّ المتأمّل في المشاهد الدينية التي أنجزها دينيه ، لا يستطيع إنكار الجاذبية الروحية للشخصيّات المرسومة سواء كان مسلما أو غير مسلم.

ولسبر غور تأثير هذه المشاهد في الجمهور ندرج رأي (لويس روبان) الذي أعرب عن إعجابه بموهبة دينيه وقدرته الفائقة على التعبير عن الروح الخفية للإسلام ، وأضاف:"هذه التفاصيل الكثيرة هي تقاليد قديمة ترجع إلى عهد النبي: المسلم يرفع يديه عند إقامة الصلاة ويشير بسبّابته بطريقة مميّزة، ويقوم بحركات خاصّة حتّى أثناء الغسل البسيط لليدين ، ومهما برع الأوروبي في تصنّع هذا فإنّه سرعان ما يكتشف أمره. نعم هذا محيّر نحن من أصل واحد (....) لدينا الكثير من الأفكار المشتركة حتّى بخصوص العقيدة ولكنّنا بعيدون عن بعضنا ومختلفون لمجرّد اختلاف حركات هاتين العقيدتين."[2]

وأمّا دنيز براهيمي فترى أنّ ما أراد دينيه التعبير عنه في مشاهده الدينية محدّد ودقيق ، لذلك منح شخصيّاته وجوها صريحة تسمح للمشاهد بقراءة الانفعالات

[1] -E Dinet « Tableaux de la vie arabe . » p170
[2] -Louis Robin op cit p206

والأحاسيس بالسهولة التي يقرأ بها الكتاب المفتوح.[1] وأنّ المصلّين يظهرون في لوحاته منشغلين عن العالم المحيط بهم ومنقطعين عنه تماما" حيث أنّنا لا نشعر بأي قلق يصرف انتباههم ، ولا نلمس أي اهتمام بالمظاهر ، فلا شيء يشير أنّ هذه العبادة هي نوع من الطقوس الاجتماعية المليئة بالرياء كما هي عليه قدّاس الأحد بالنسبة لبعض الكاثوليكيين."[2]

وحسب ما صرّحت به جان فإنّ دينيه اعتبر السيد (كاميل موكلير) أحسن ناقد فهمه الفهم الصحيح .[3] وأعجب كثيرا بمقاله الذي ورد فيه" السيّد دينيه يعيش منذ مدّة طويلة بين العرب الجزائريين ، إنّه رسّام حقيقي وتقني خبير وملاحظ مفتون بالإسلام وروحه الخفيّة (....) لن أتفاجأ يوما إذا علمت أنّه انعزل نهائيا في الجزائر واكتسب ذهنية إسلامية (....) هذا العمل الفنّي هو عمل شخص مفتون كلّيا (....) منذ فترة طويلة لم يعد يتحكّم في موضوعه ، إنّه أسير موضوعه بإرادته (....) أقول هذا دون أن يسبق لي أن تكلّمت مع هذا الفنّان ولا حتّى صادفته ، ولا أعرف شيئا عنه غير عمله الفنّي (....) إنّ محاولة تجاوز الرسم العادي والذهاب إلى عمق الأشياء معناه بلوغ الخفايا والأسرار(....) لقد عرف دينيه كيف يعبّر عنها ببراعة ، وهو أوّل مستشرق استطاع أن يجعل هذا الأمر محسوسا، ولم يكن له ذلك إلاّ لأنّه أصبح هو نفسه مماثلا لواحد من نماذجه، يحيا حياتهم وبروحهم."[4]

ويستبين لنا من خلال ما تقدّم من آراء في مشاهده الدينية أنّه ساهم في محو الصورة الهمجية أو المشوّهة عن الإسلام ، بكشفه عن المظاهر الحقيقية لهذه العقيدة أي ظاهرها ، أمّا الباطن أو على الأقلّ ما شعر به هو تجاهها ، فلا يتأتّى لكلّ المشاهدين ، وإلاّ لاعتنق كلّ المعجبين بفنّه الإسلام ، ولكان على رأسهم صديقه الحميم (ليونس بينيديت) الذي يقول في هذا المقام:" لقد استطعت أن تسكت الأحكام المتسرّعة بمنحك صورة سامية وإنسانية عن إفريقيا الشمالية ، وتمجيدك لفضيلة وفلسفة الإسلام." أو أفراد أسرته باعتبارهم أقرب النّاس إليه.

ب- البحث عن حقيقة الإيمان:

ومهما يكن من شيء فإنّ دينيه شدّ بطريقة عجيبة إلى مظاهر العبادة في الإسلام واستطاع أن يبصر في عمق نظرات المتعبّدين شعورا يصعب وصفه" لا يمكن أن

[1] -Denise B « Etienne …. » p105
[2] -idem
[3] -D Rollince op cit p199
[4] Mauclaire Camille op cit p 5-6

يفسّر بشيء آخر غير الإيمان." [1] فاجتهد في رسمه ، وخصّ الصلاة بقصيدة يقول فيها:

" أيّها الشيخ الوقور ذو اللحية الشبيهة بلحية النبي
أحبّ عينيك اللتين أنارتهما ووسعتهما النشوة
فشدّتا إلى السماء الرائعة وكأنّهما تحدّقان بعرس
الصلاة تكسبك الجمال المطلق وتنسيك الأيام التعسة
التي كنت خلالها مثل كلّ الذين لعنوا قدومهم إلى الحياة
وتكره الآلام التي قامت عليها حياتنا
إنّها البلسم الغالي للقلوب التعسة وعزاء الفقراء والتائهين
والكنز الذي نجده في عمق الوحدة
سعيد من يكفيه عدّ حبيبات السبحة كلّ يوم
في سكون الصحراء لكي يشعر بالسعادة الأبدية."[2]

ويبدو دينيه هنا مقتنعا أنّ الإيمان هو مفتاح السعادة الأبدية ، ولا شكّ أنّه تمنّى هذه السعادة و أرادها منذ أن تسرّب إلى قلبه الإعجاب بمظاهر الدين الإسلامي ، ودبّ في وجدانه الشعور بالقلق والحيرة من الناحية الدينية.

لكن ما السبيل إلى مفتاح هذه السعادة؟. ليس من طريقة سوى البحث والتأمّل والتفكّر في الكون والتدبّر في النصوص المقدّسة والعمل على إزالة الضباب المتكاثف حول حقيقة الإيمان. وهكذا أخذ بجميع الأسباب لبلوغ الحدّ الأسمى الذي يرضي ضميره الديني ، وبحث بصدق عن الحقيقة ، فوفّقه الله في الوصول إليها. وصرّح بعد اعتناقه الإسلام أنّ قراره هذا لم يكن وليد الصدفة ، إنّما كان عن دراية واقتناع وبعد دراسة تاريخية معمّقة لجميع الديانات لفترة طويلة.

وطبيعي أنّه خلال هذه الدراسة أعاد النظر والتفكير في عقيدة التثليث التي ورثها عن والديه لاسيما أنّها ديانة تقوم أساسا على معتقدات لا يقبلها العقل ، إلاّ إذا تخلّى عن المنطق ، وسلّم بشعار القدّيس (أوغوستين) الذي يقول " أنا أؤمن بذلك لأنّ ذلك غير معقول."

وندرج على رأس هذه المعتقدات أنّ المسيح ابن الله ، وصلب لتطهير البشر من اللعنة التي ألحقتها بهم خطيئة آدم ، فهو ابن المعبود الذي صلب ليفتدي العباد، وهو ليس ابن الله فقط ، بل هو أيضا الله وهو بشر وإله .[3] وهذا كاف جدّا ليصاب الباحث في هذه العقيدة بدوار وخيبة أمل. ومع ذلك فإنّ دينيه لم يفقد عزيمته في طلب الحقيقة

---

[1] -Denise B « Etienne…. » p115

[2] - E Dinet « Tableaux de la vie arabe – sonnets-. » pp 42-43

[3] -لماذا يفتدي هذا الإله البشر بابنه؟ ألأنّهم أحبّ إليه من ابنه؟ ثمّ كيف تزر وازرة وزر أخرى؟ كيف يعاقب البريء الطاهر ويحمل ذنوب غيره؟ أليس هذا مشجّعا على الرذيلة؟ ثمّ إن كان القصد من وراء الصلب تطهير البشر لماذا لم يغفر لهم ويترك ابنه بسلام مادام الأمر كلّه ملك يديه ، أم أنّ هذا الإله لا يستطيع أن يغفر لمن يشاء؟

كاملة وراح يبحث في الأناجيل [1] غير أنّه وجد في نصوصها ما يثير الشكّ في صحّتها ويتنافى مع الصورة المثالية التي يفترض أن يكون عليها هذا الابن الإله ويعيبها.[2]

ومن ضمن هذه العيوب أنّه إله لا يحيط بكلّ شيء علما بدليل النصوص التي تقول" أمّا في ذلك اليوم وتلك الساعة فلم يعلم بها أحد ولا الملائكة الذين في السماء ولا الابن إلاّ الأب".[3]

ومن عيوبه أيضا الميز العنصري حسب ما يشير قول الإنجيل" ...وإذا امرأة كنعانية خارجة من تلك التخوم صرخت إليه قائلة: ارحمني يا سيد يا ابن داوود ، ابنتي مجنونة جدّا ، فلم يجبها بكلمة فتقدّم تلاميذه وطلبوا إليه قائلين: اصرفها لأنها تصيح وراءنا . فأجاب وقال: لم أرسل إلاّ لخراف بني إسرائيل الضالّة."[4]

ويبدو أنّ ابن الإله هذا يحلّ لعنته على المخلوقات بغير ذنب بدليل" فنظر إلى شجرة تين من بعيد عليها ورق ، وجاء لعلّه يجد فيها شيئا ، فلمّا جاء إليها لم يجد شيئا إلاّ ورقا لأنّه لم يكن وقت التين فتعجّب وقال : لا يأكل أحد منك ثمرا بعد إلى الأبد وكان تلاميذه يسمعون."[5]

ثمّ إنّه لا يدرك حتّى متى يثمر شجر التين وإلاّ فلما يطلبه في غير حينه؟ ولما يتعجّب لعدم وجوده؟

وفي الإنجيل أيضا ما يدلّ على سوء أدبه مع والدته حيث نقرأ" وفي اليوم الثالث كان عرس في قانا الجليل وكانت أم يسوع هناك ، ودعا أيضا يسوع تلاميذه إلى العرس ولمّا فرغت الخمر قالت أمّ يسوع له: ليس لهم خمر . قال يسوع : مالي ومالك يامرأة"[6]

والحقيقة أنّ الأناجيل فيها من الريب ما لا يسعنا ذكره هنا الأمر الذي جعل دينيه يشكّ في صحّتها ويبحث في تاريخها ، فتوصّل إلى انّه " لا شكّ أنّ الله أوحى الإنجيل إلى عيسى بلغته ولغة قومه ، ولا شكّ أيضا أنّ هذا الإنجيل قد ضاع واندثر ولم يبق له أثر، أو انّه باد أو أنّه قد أبيد.[7] ولذلك استبدل بأربع" توليفات" مشكوك في صحّتها وتاريخها نسخت باليونانية وهي لغة مختلفة كلّيا عن اللغة السامية التي كان ينطق بها

---

[1]-عبد الحليم محمود " المرجع السلبق" ص8
- يقول دينيه" هذه النصوص تبعث في النفس الشك في صحة الأناجيل التي بين أيدينا." ينظر:
[2] أشعّة خاصّة بنور الإسلام" لإيتيان دينيه .تر. رشيد رستم . القاهرة 1929م
[3]- إنجيل مرقص: الاصحاح الثالث عشر
[4]- إنجيل متى : الاصحاح الخامس عشر
[5]-إنجيل مرقص : الاصحاح الحادي عشر
[6]- إنجيل يوحنّا : الاصحاح الثاني عشر
[7]- إيتيان دينيه " أشعّة خاصّة بنور الإسلام"

عيسى.[1] وأيقن في النهاية أنّ الكاثوليكية مسلك مسدود بعدما تبيّن له ما بها من أخطاء ومفارقات لا تطمئنّ لها النفس ولا يقبل بها العقل.

وفي موازنته بين الديانات توصّل إلى عدّة نتائج ترجّح كفّة الإسلام وتظهره على كلّ الأديان يقول دينيه:" الدين الإسلامي هو الدين الوحيد الذي لم يتّخذ فيه الإله شكلا بشريّا ، أو ما إلى ذلك من الأشكال ، أمّا في المسيحية فإنّ كلمة " الله" تحيطها تلك الصورة الآدمية لرجل شيخ طاعن في السنّ قد بانت عليه جميع دلائل الكبر والشيخوخة والانحلال ، فمن تجاعيد بالوجه غائرة إلى لحية بيضاء مرسلة مهملة تثير في النفس ذكرى الموت والفناء. ونسمع القوم يصيحون" ليحيا لله" فلا نرى للغرابة محلاّ ، ولا نعجب لصيحتهم وهم ينظرون إلى رمز الأبدية الدائمة وقد تمثّل أمامهم شيخا هرما قد بلغ أرذل العمر. فكيف لا يخشون عليه من الهلاك والفناء؟ وكيف لا يطلبون له الحياة؟ .
كذلك "ياهو" الذي يمثّلون به طهارة التوحيد اليهودي ، فهم يجعلونه في مثل تلك المظاهر المتهالكة. وكذلك نراه في متحف(الفاتيكان) وفي نسخ الأناجيل المصوّرة القديمة." أمّا (الله) في دين الإسلام الذي حدّث عنه القرآن ، فلم يجرؤ مصوّر أو نحّات أن تجري به ريشته أو ينحته إزميله ، ذلك لأنّ الله لم يخلق الخلق على صورته. وتعالى سبحانه فلم تكن له صورة ولا حدود محصورة، وهو الواحد الأحد الفرد الصمد لم يكن له كفؤا أحد." [2]

وفي موازنته بين الصلاة في الإسلام والصلاة في المسيحية يقول:"إنّ الحركات والإشارات في الصلاة الإسلامية هي ذات بساطة ولطافة ونبالة لم يسبق لها مثيل من نوعها في صلاة غيرها. كما أنّها لا تدعو الوجوه بالتظاهر والتكلّف ، ولا العيون بالشخوص إلى السماء واستنزال الدموع الجليسرينية التي يصطنعها ممثّلو السينما في عصرنا الحاضر. حقّا إنّ الصورة الإسلامية خالية من تلك الأمور الشائنة التي خصّها المسيحيون بالصلاة المسيحية ، ممّا جعلها في غير جمال ولا جلال ولا وقار. والأقوال والحركات التي في الصلاة الإسلامية ذات دلالة على الرزانة والهدوء والاطمئنان. وهي خالية من مبالغات الورع و تكلّفات الخضوع والتظاهر بذلك ممّا هو غريب في العبادات ، لأنّ الله سبحانه وتعالى عالم بما في الصدور وهو الغنيّ الحميد."

" وحركات الصلاة الإسلامية فوق تعبيرها التام عمّا تحمل نفوس المؤمنين من العاطفة النبيلة نحو المولى الكريم ، تقوم للجسم بأعظم مزايا الحركات الرياضية(....) وكم من شيخ كبير وبدين سمين يستطيع كلاهما السجود والركوع و الوقوف دون كبير عناء ولا مشقّة ، ممّا لا يستطيعه المسيحي في مثل هذه السن أوفي مثل هذا الحال، ما

---

3 -أحيانا يخطئ المترجم في كلمة واحدة فينقلب المعنى رأسا على عقب . ونجد في إنجيل لوقا الإصحاح الرابع عشر" إن كان أحدكم يأتي إلي ولا يبغض أباه وأمّه وامرأته وأولاده وإخوته وأخواته وحتّى نفسه أيضا فلا يقدر أن يكون لي تلميذا" ويجوز أن يكون النّص الأصلي من لا يكون الله ورسوله أحبّ إليه من ابيه وأمه و.... فلا يقدر أن يكون لي تلميذا . ونرى هنا أنّ المعنى بات أصحّ ويمكننا أن نتصوّر ما لحق الإنجيل من تشويه أثناء الترجمة ناهيك عن التحريف العمدي للكلم عن مواضعه ليشتروا به ثمنا قليلا.

[1] - إيتيان دينيه " أشعّة خاصّة بنور الإسلام"

لم يكن قد روّض على ذلك من قبل. أضف إلى ذلك حكمة الوضوء الذي يسبق كلّ صلاة ، ففيها للبدن انتعاش وصحّة ونظافة والنظافة من الإيمان."[1]

و هكذا أثمرت أبحاثه وموازناته و تعطّشه لمعرفة الحقيقة بالاقتناع بالإسلام فاتخذه دينا وتكنّى بكنية ناصر الدين.

ج- إعلان إسلامه وردود أفعال الأوساط الغربية:

وكان لإعلان إسلامه سنة 1913م وقع كبير على الأوساط الغربية ، وأشاع الحرج في محيطه الاجتماعي ، فتنكّر له بعض الأصدقاء مثل (بول لوروي) وابتعدوا عنه.[2]

ولقي صدودا وجحودا وقدحا في مقدرته الفنية وتعمّدت الأوساط الإعلامية في الغرب التعتيم على أعماله التي بلغت الذروة في أواخر أيّامه لإخماد ذكره،" وكان هذا بمثابة الضربة القاضية للسمعة الجيّدة في الأوساط السياسية والفنية والصحفية" [3] و"أصبحت سنة 1913م بالنسبة للكثير من المؤرّخين التاريخ الفاصل بين (المستشرق الموهوب) و(المرتدّ صديق العرب) ."[4]

وقد هوجم بشتّى أنواع الأساليب ، ولم تنته الهجمات بوفاته بل لازمته على امتداد عشرات السنين ،وتناقلتها الأجيال إلى يومنا هذا، ويمكننا أن نورد على سبيل المثال ما سجّله فرونسوا بويون بشأنه في كتابه الذي صدر سنة 1997م محاولا التشكيك في صدق إسلامه ، وإثارة الجدل حول شخصيّته بطرق ملتوية غاية في الدهاء، جمع فيها بين القذف والريبة والإفك ، ندرج على رأسها الفرضية التي تصنّف سليمان ودينيه من الزوار الجيديين ، أي الشاذين جنسيا.

وقد أثار بويون هذه الفرضية على الرغم من انعدام أي حجّة أو برهان يؤكّدانها وأقرّ بنفسه أنّ وثائقه تخلو من أي شيء يثبت ذلك حين قال:" نلاحظ أنّ المسألة لم تثر مطلقا في وثائقنا" [5]. ومع ذلك استمرّ في الخوض فيها والتفتيش عن تبريرات من هنا وهناك لبعث الشكّ في نفس القارئ لا غير، ملمّحا إلى" الحياء البورجوازي المصطنع في عهد الاستعمار" [6] الذي تفرضه " أخلاقيات الدين" و" التشدّد الجزائري"[7] وراح يستذكر أنّ جريدة (لو موند) قد نشرت في 22 جوان 1996م

---

[1]-إيتيان دينيه" أشعة خاصّة بنور الإسلام"

[2] Denise B « Etienne …. » p292

[3] -Youcef Nacib « Cultures oasisiennes pp 226-227

[4] -Mourad Bourboune « Nasreddine Dinet : les chemins de la lumière » Actualité de L'émigration n 61. 29 Octobre 1986 p36

[5] -f Pouillon op cit p60

[6] - idem

[7] -idem

اعترافات شاذ جزائري مجهول الهوية صنّف دينيه وسليمان من بين الزوار الجيديين.[1]

وما يثير الانتباه هنا أنّ بويون اعتمد على أقوال اعتباطية غير مؤسّسة أقوال بلا حجة لشخص مجهول الهوية غرضها الرئيس اعتباط عرض مسلمين قد توفّيا منذ أمد بعيد. وما يثير القرف في الموضوع هو حرص هذا الشاذ على سمعته ، فهو لا يملك الجرأة الكافية للبوح باسمه لكنّه يجرؤ بكلّ وقاحة على تلطيخ سمعة رجلين قد توفّيا منذ ما ينيف على نصف قرن، وأذن لنفسه بوضعهما في قائمة الشاذين.

ألم يكن الأجدر بهذا المدّعي الشاذ غير الواثق من جنسه، والعاجز حتّى عن تحديده أن يكشف للجمهور عن هويّته ليأخذ مكانه في القائمة عن جدارة واستحقاق بدل أن يملأها بأسماء الأموات الذين لا يمكنهم الدفاع عن أنفسهم؟.

ومع أنّ مسعود بن هايدش أقرب وأعرف شخص بسليمان ودينيه نفى عن خاله وجدّه بالتبنّي أيّ شيء يسيء إلى صداقتهما أو يشينها[2] ، فإنّ بويون لم يقتنع بهذا الردّ وبما أنّه لم يجد ما يثلج صدره، لم يتوقّف عند التذكير بمسألة عزوف دينيه عن الزواج فحسب ، بل راح يختلق الحجج في حدود ما سمّاه " بالمعالم الإتنوغرافية" واتهم المجتمعات المسلمة ككلّ بأنّها تأثّرت بالإغريق والرومان ، وورثت عنهم ظاهرة الشذوذ الجنسي [3] في شرح مفصّل ومطوّل كلّفه عناء السفر بالقراء إلى الحمّامات ووصف أجوائها وإجهاد المخيّلة لشحن العقول بتصوّراته وفرضيّاته الاعتباطية. [4]

وفي غياب أيّ دليل لديه يدين دينيه وسليمان ركن إلى اتّهام الإسلام بتقييد الذاكرة ومحوه لأدنى " أثر يقتفى أو شهادة أو تلميح" كما اعتبر الحجّ في الإسلام " الغفران المقدّس" الذي يزيل كلّ الخطايا [5] ، لكي يشير أنّ دينيه أدّى هذا الركن في أواخر أيامه أيامه ليمحو كلّ ما تعمّد اقترافه من ذنوب. ولترسيخ هذه الفكرة في الأذهان لم يقرّ هذه المرّة أيضا بخلوّ وثائقه من أيّ شيء يثبت ذلك كما فعل من قبل إنّما اختلق دليلا مزيّفا يتمثّل في لوحة (المنبع) التي كتب عليها دينيه عبارة" ستكون هذه آخر مرّة أرسم فيها العري"، وزعم بويون أنّ هذه اللوحة رسمت عام 1929م، أي خلال السنة التي حجّ وتوفّي فيها دينيه. وأشار أنّ مصدر هذه المعلومة هو دليل بن شيكو[6] ، مع أنّ هذا الدليل لم يذكر أبدا تاريخ إنجاز اللوحة . فهي صورة بدون تاريخ ممضية من طرف دينيه ، سجّلت عليها فعلا عبارة" أخر عري للفنّان" وهي من المقتنيات القديمة للجامع (فريديريك لانج)[7]. على أنّ مشهدها يضمّ صبيّتين تحملان الثالثة وسط الواد والنماذج والنماذج الثلاث نفسهنّ يظهرن بالوضع عينه في المخطّط الأمامي للوحة (واد

---

[1] - idem

[2] -M. Benhaideche « A la mémoire D'Etienne Dinet . » Le monde du Juillet 1996 (courriee)

[3] -بينما نقرأ في كتاب الله تعالى" ولوطا إذ قال لقومه إنكم لتاتون الفاحشة ما سبقكم بها من أحد من العالمين": الآية 28 سورة العنكبوت

[4] -F Pouillon op cit pp 60-61

[5] -F Pouillon op cit p61

[6] -ibid p 128

[7] - Koudir Bentchikou « le catalogue raisonné n 305

بوسعادة مستجمّات وغسّالات صغيرات)، وهي لوحة زيّن بها كتاب الصحراء[1] الذي صدر عام 1911م [2] ، ويتبيّن بوضوح أن لوحة المنبع مقتبسة من لوحة(بوسعادة مستجمّات وغسالات صغيرات) و أنّهما رسمتا في الفترة نفسها أي قبل تاريخ إصدار كتاب الصحراء وقبل إسلامه بفترة لا يمكن تحديدها ، وما يؤكّد هذا ويدحض إدّعاء بويون هو حضور لوحة (المنبع) في المعرض الذي نظّمته الجمعية الوطنية للفنون الجميلة سنة 1928م كما يشير دليل بن شيكو[3]، أي قبل التاريخ الذي زعم بويون أنّها أنجزت فيه . ومن المعروف أنّ اللوحات بعد بيعها تصبح قيد تصرّف مالكها، وليس صاحبها الرّسام ، فيعرضها متى تسنّى له ذلك أو متى أتيحت له الفرصة، وهذه الظاهرة نجدها عند هوّاة جمع اللوحات.

ومهما يكن من شيء فإنّ محاولة التشكيك في صدق إسلام الرجل غير مجدية لأنّه اختار الإسلام اختيارا ولم يرغم عليه، فهو لم يسلم مجاملة لأحد أو طمعا في أيّ مكسب مادّي ، وهو رجل ميسور الحال من طبقة اجتماعية راقية.

على أنّ الخروج من المسيحية إلى الإسلام ليس بالأمر الهيّن ، فعلاوة على كبح النّفس عن إتّباع الهوى وما لدّ من المحرّمات التي شبّت عليها، وتكليفها بإقامة الصلاة وأداء الزكاة والصوم وما إلى ذلك من الفروض ، لا بدّ من توفّر الشجاعة الكافية لمواجهة المجتمع الغربي.

وشخص في مثل مركز دينيه الاجتماعي يعتبر إسلامه مخاطرة كبيرة يمكنها أن تفقده في لحظة كلّ ما بناه في عشرات السنين. وإنّ ركوبه كلّ هذه الأخطار لدليل كاف على صدق توجّهه إلى الله.

ويعتقد المفكّر الإنجليزي (اللورد هيدلي) الذي أسلم بدوره أنّ هناك آلاف الأشخاص مسلمون قلبا ، لكنّهم لا يستطيعون إظهار معتقداتهم خوفا من الانتقاد والتعب الذي يسبّبه التغيير.

وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على الضّغط الكبير الذي اختار دينيه مجابهته بإعلان إسلامه فاتحا على نفسه أبواب النقد وكلّ أنواع الاتّهامات. ونورد في هذا الصّدد ما جاء على لسان (فرونسوا هالم) الذي يرى" انّ أيّ فرنسي يعتنق الإسلام إنّما يندّد من خلال فعلته بالحركة الاستعمارية لبلاده" معتبرا إسلام دينيه خطيئة في حقّ الأمّة الفرنسية :" إذا كان دينيه قد كرّس جهده لدراسة فنّ وذهنيّة لا علاقة لنا بهما البتّة ، فالأجدر به لو أنّه اشتغل لصالح وطنه، واكتفى عند حدود الدراسة ليساعدنا على الولوج إلى نفسية الأهالي، وبذلك نطوّر مناهجنا الإحتلالية، لا أن يخضع للإسلام ذاك الدين الوضيع حيث ألقى بحياته وكذا بأمّته".[4]

---

[1] -ibid n309
[2] -Denise B « Etienne… » p291
[3] -ibid n 305
[4] -François Helme « Un français chez Allah » E D Etude (Revue) Paris 20/02/1932 p 441

إذن إسلام دينيه في نظر أمثال (هيلم) وهم كثر خيانة لفرنسا ، وهذا طبيعي مادامت الغاية الحقيقية من الاستعمار الفرنسي للجزائر وغيرها من البلدان المسلمة هي القضاء على الإسلام في عقر داره ومنعه من التسرّب إلى أوروبا.

يقول جلال العالم:" إنّ المتتبّع لتاريخ العلاقات ما بين الغرب وشعوب الإسلام يلاحظ حقدا مريرا يملأ صدر الغرب حتّى درجة الجنون ، يصاحب هذا الحقد خوف رهيب من الإسلام إلى أبعد نقطة في النفسية الأوروبية".[1] وقد حاول الغرب تدمير الإسلام فاستباحت جيوشه كلّ الأمّة وهدمت المساجد وأحرقت المكتبات وحتّى الشعوب.[2] وكان الغربيون يشوهون صورة المسلم العربي قذر المستطاع بدافع العنصرية ومشاعر الكراهية التي شاعت في الثقافة الغربية تجاهه .[3]

ويؤكّد جلال العالم صليبية الفرنسيين بقوله:" والفرنسيّون أيضا صليبيّون فالجنرال غورو عندما تغلّب على جيش ميسيلون خارج دمشق توجّه فورا إلى قبر صلاح الدين الأيّوبي عند الجامع الأموي ، وركله بقدمه وقال له :" ها قد عدنا يا صلاح الدين".[4]

كما أنّ وزير خارجية فرنسا السيّد (بيدو) صرّح لبعض البرلمانيين الفرنسيين حين طلبوا منه أن يضع حدّا للقتال بمنطقة مرّاكش أنّها معركة بين الهلال والصليب.[5]

وقيل أنّ (راندولف تشرشل قال إثر سقوط القدس سنة 1967م:" لقد كان إخراج القدس من سيطرة الإسلام حلم المسيحيين واليهود على السواء، إنّ سرور المسيحيين لا يقلّ عن سرور اليهود. إنّ القدس قد خرجت من أيدي المسلمين وقد أصدر الكنيست اليهودي ثلاثة قرارات بضمّها إلى القدس اليهودية ولن تعود إلى المسلمين في أية مفاوضات مقبلة ما بين المسلمين واليهود."[6]

ومن خلال تصريحات قادة الغرب يتجلّى أنّهم يرون في الإسلام السدّ المنيع الذي يحول دون سيطرتهم على العالم.[7] ونورد على سبيل المثال بعض ما جمعه جلال العالم العالم في كتابه (قادة الغرب يقولون :دمّروا الإسلام أبيدوا أهله) ، حيث ذكر أنّه جاء

---

[1]- جلال العالم " قادة الغرب يقولون : دمّروا الاسلام أبيدوا أهله" دار ابن تيمية للنشر والتوزيع. البليدة ب ت ص 7

[2]-المرجع نفسه ص 9

[3] -Chantal Dagron et Mohamed Kacimi « Le longage de la passion .arabe vous avez dit arabe ? » edition Ballond .Paris 1990 .p10

[4]- جلال العالم " المرجع السابق" ص 25

[5]-جلال العالم " المرجع السابق" ص 25

[6]-راندولف تشرشل " حرب الأيّام الستّة ص 129 من الترجمة العربية .

[7]- يقول لورنس بروان:" إنّ الإسلام هو الجدار الوحيد في وجه الاستعمار الأوروبي" ينظر: "قادة الغرب يقولون..." ص29

على لسان رئيس وزراء بريطانيا سابقا السيّد (غلاديستون):" مادام هذا القرآن موجودا في أيدي المسلمين فلن تستطيع أوروبّا السيطرة على الشرق."[1]

وذكر أيضا أنّ (أشعيا بومان) صرّح في مقالة نشرها في مجلّة العالم الإسلامي التبشيرية أنّه لم يتّفق قط أنّ شعبا مسيحيا دخل في الإسلام ثمّ عاد نصرانيا.[2]

وقد جاء على لسان رئيس وزراء إسرائيل سابقا (بن غوريون)" إنّ أخشى ما نخشاه أن يظهر في العالم العربي محمّد جديد".[3]

وبالعودة إلى الحديث عن دينيه ، يمكننا القول أنّ اعتناقه للإسلام في ظلّ كلّ هذه الأحقاد التي يكنّها رجال السياسة الإستعماريون ، ورجال الدين المتعصّبون هو من الشجاعة بمكان، وهو تحدّ يؤكّد إخلاص الرجل وصدق توجّهه.

المبحث الثّاني:

نصرته للإسلام

[1]- المرجع نفسه ص30
[2]- الرجع نفسه ص31
[3]-جريدة الكفاح الإسلامي عدد الأسبوع الثاني من نيسان 1955

أ- نصرته للإسلام علميّا
ب- نصرته للإسلام سياسيا

أ- نصرته للإسلام علميا:

لقد اختار دينيه اسم ناصر الدين ، فكان اسما على مسمّى لأنهّ كرّس فعلا حياته لنصرة الدين الإسلامي والدّفاع عنه. وقام دفاعه على أسس متينة دعّمتها الموازنات الكثيرة بين الإسلام والمسيحية، وسهّلت عليه دراسته العميقة للديانتين ومعرفته للغة العربية عمليّة الموازنة الدقيقة في الكثير من الأصول والفروع.[1] فاجتهد في دحض الادّعاءات التي كان ينشرها المستشرقون ورجال الدين المتعصّبون ، فكان يهاجم ويدافع ويصحّح الأخطاء ليزيل عن الإسلام ما غشي عليه من أباطيل ملفّقة عن طريق المحاضرات والرسائل والمقالات والكتب والأحاديث الشفهية. حتّى قال عنه الأستاذ راشد رستم:" المسيو دينيه كاتب رقيق العبارة واسع الاطّلاع لذلك فهو صحيح الحجّة ناهض البرهان ، ثمّ هو شديد الهجوم شديد الدّفاع، ذلك أنّه غيور على مبدئه الذي لم يتّخذه إلاّ بعد بحث وتفكير."[2]

---

[1]- عبد الحليم محمود " المرجع السابق" ص34

[2]- راشد رستم . الأهرام في 1929/12/19م

وقد أصدر سنة 1918م أحد أهمّ كتبه وهو مجلّد كبير جليل مخصّص للسيرة النبوية الشريفة ، بمشاركة صديقه سليمان وزيّنه بعدد من رسوماته البديعة التي تمثّل مشاهد العبادة في الصّحراء الجزائرية ، وطبعه بعناية وإتقان. وتكلّف الرسّام محمّد راسم بزخرفته، فكان تحفة من التحف وآية في الجمال. ونشره أيضا باللغة الإنجليزية بالحجم نفسه والعناية ذاتها.

وسرد فيه فصولا من حياة النبي الكريم بأسلوب مفهوم وشائق، وأشار في مقدّمته إلى المراجع والمصادر التي اعتمد عليها في دراسته بقوله:"لقد اقتبسنا المعلومات عن المؤلّفين القدامى أمثال ابن هشام وابن سعد وعن مؤرّخ من المحدثين ألا وهو برهان الدين الحلبي الذي جمع في كتابه (السيرة الحلبية) روايات مختلفة لأشهر المؤرّخين."[1]

ونبّه القارئ أنّه لن يجد " أيّ واحد من البحّاثة المدمّرين للسنّة الذين شغف بهم المستشرقون المحدثون "، وأنّ دراسته للمبتدعات الدخيلة عن تاريخ النبي عليه الصلاة والسلام سمحت له بالتأكّد أنّها مستوحاة من " الإسلاموفوبيا" التي لا تتوافق مع العلم بسهولة.[2]

وحاول قدر الإمكان أن يكون متّفقا مع القرآن الكتاب الوحيد الذي لا نقاش فيه ومتّفقا مع العلماء المسلمين للصدر الأوّل، ومع أصحاب الفكر الحرّ من المعاصرين أمثال الشيخ عبده، رافضا كلّ المعجزات المنسوبة إلى الرسول عليه الصلاة والسلام بعد مدّة طويلة منذ تاريخ وفاته لأنّه رأى أنّها تجرّده من سيماه الحقيقية.[3]

وقد أثار الكتاب ثورة النقّاد الذين اتّهموا ناصر الدين بأنّه لم يقم وزنا للدراسات التي خصّصها المستشرقون لتاريخ النبي عليه الصلاة والسلام ، وزعموا أنّ هذه الدراسات تقوم على أبحاث علميّة دقيقة وأنّه لم يعبأ بشيء من ذلك في كتابه، وأخذوا عليه أنّه اعتمد على سيرة ابن هشام وابن سعد.[4]

والحقيقة أنّ ناصر الدين تعمّد اللجوء إلى الأخبار الإسلامية الصحيحة بعد اطّلاعه على كتابات المستشرقين التي بلغ تحريفهم فيها لسيرة النبي صلّى الله عليه وسلّم، والصحابة رضوان الله عليهم مبلغا أفقدهم سيماهم الحقيقية.[5]

يقول دينيه:" إنّ مستشرقي العصر الحاضر قد انتهوا إلى مثل هذه النتيجة فيما يتعلّق برسمهم الحديث لصورة الرسول. ويخيّل إلينا أننا نسمع محمّدا يتحدّث في

---

[1] -Etienne Dinet et Slimane Ben Ibrahim « preface de La vie de Mohamet » la maison des livres Alger p5
[2] -idem
[3] -ibid p 6
[4]- عبد الحليم محمود " المرجع السابق" ص36
[5]- المرجع نفسه ص37

مؤلّفاتهم إمّا باللهجة الألمانية أو البريطانية أو الفرنسية ، ولا نتمثّله قط (بهذه العقلية والطباع التي ألصقت به) يحدّث عربا باللغة العربية".

ويقول أيضا:" إنّ الصورة الجليلة التي خلّفها المنقول الإسلامي لنبيّنا ، تبدو أسمى و أجلّ مقارنة بالصورة المزيفة الضئيلة التي رسمت في ظلال المكاتب بجهد جهيد ، ونرجو أن يدرك العلماء ضلالهم ، فيقلعوا عن النيل من هذه الصروح المعجزة التي رفعها التاريخ إعترافا بفضل أنبياء العرب وبني إسرائيل والهنود على الإنسانية. ذلك أنّ أساس هذه الصروح أصلب من أن تخدشه تلك المعاول."[1]

ومن جهة أخرى يرى انّ محاربة المستشرقين للمنقول" الذي هو أسمى من أن يوازنه شيء" هو مضيعة للوقت وأنّ الأجدر بهم إذا أرادوا أن تكون جهودهم مثمرة أن يشرحوا هذا المنقول ويحيوه بدراسة نفسية العرب دراسة عميقة.

ونجده يقول أيضا :" كان ألأجدر بالاستشراق الذي يؤسّس دراساته على الجثث -كما هو شأن طلاّب الطبّ- في تلك القاعات التي تسمّى مكاتب أن يقتصر على مباحث التحقيق والعلم النقي الصافي. وهو في هذا المجال ، من الإنتاج العلمي، قد أنجز عملا مجيدا، نحن على رأس المقرّين بأهميّته و نفعه، ولكن فيما يخصّ الإسلام ليس أمامه إلاّ أن يخلي المجال. ولعلّه أدرك هذه الحقيقة فأخذ يتضرّع بمختلف الوسائل لتجديد شبابه آخذا بأشدّ أساليب التاريخ الحديثة عقما ، جادّا في البحث عن أغرب الأفكار وأبعدها عن المعقول، غير أنّ وجهه ازداد تجاعيدا لم تكن من قبل فيه. فما أشبه نظريّاته رغم جدّتها الظاهرية بكتابات للطلاّب في مسابقة الشهادات التي لا تكاد تولد حتّى يصيبها الهرم لأنها غير مؤسّسة على درس الحياة، وبالتالي هي غير جديرة بها."[2]

وتجدر الإشارة أنّه أهدى كتاب محمّد صلّى الله عليه وسلّم إلى أرواح الجنود التي أزهقت وهي تحارب في الصّفوف الفرنسية في الحرب الكبرى، تعبيرا منه عن الشعور بالامتنان والعرفان بالجميل الذي أنكرته فرنسا كما سنرى ذلك لاحقا.

وفي كتابه (الشرق في نظر الغرب) الذي صدر سنة 1922م تصدّى لبعض الكتابات الاستشراقية التي هاجمت الدين الإسلامي، كما كشف عن عدم الاستقامة الخلقية (للويس برتراند) ، هذا الرجل المثقّف الذي يعتبر ألّد خصام دينيه و أشدّ أعداء الإسلام والجزائريين. ويتجلّى ذلك من مؤلّفاته ذات الصبغة التهكّميّة المليئة بالضّغينة والازدراء تجاه كلّ ما هو غير لاتيني في الجزائر.[3]

[1] -Etienne Dinet et Slimane BenIbrahim « L'orient vu de l'occident. » Edition Piazza –Gentner.Paris 1922
[2] -idem
[3] -K Bentchikou « Etienne dinet Elhadj….. » p50

كما كشف أيضا عن سخف (لامنس)[1] هذا القسّيس الذي قطن لبنان وكتب عن الإسلام ما ينيف عن عشرة مؤلّفات، وغاص في دراسة صدر الإسلام قصد تدميره بعد أن ضاق ذرعا برؤيته يزداد انتشارا يوما بعد يوم. فهو الذي قال:" لماذا جاء القرآن فجأة ليقضي على التأثير اللطيف الذي كان الإنجيل قد أخذ يحدثه في ابن البادية؟.". وقد خدعت شهرته العلمية الكثير من القرّاء الذين أحسنوا الثقة به علما أنّ استنداداته التي يثبّتها في نهاية كلّ صحيفة على وفرتها لا قيمة لها وهي للتمويه لا غير.[2]

أمّا منهجه المتّبع فهو المنهج العكسي وهو من السفاهة بمكان، ذلك أنّه يعمل على قلب أوثق وأصدق الأخبار ، تسليما بفكرة " إنّ البشر يعملون غالبا على كتمان عيوبهم والظهور بنقيضها." وهي فكرة حمقاء لا يمكن أن تتّخذ كقاعدة ، وإلاّ انقلب التاريخ رأسا على عقب وانعكست كلّ المعطيات ليصبح كلّ الأبطال جبناء وكلّ الأخيار أشرارا وكلّ الصالحين طالحين وقس على ذلك.[3]

وقد تعمّد لامنس تشويه الصور التاريخية وبلغ من الجرأة مبلغا جعله يصرّ على فرض مزاعمه المليئة بالتلفيق والمغالطات حتى وإن انعدمت لديه أدنى إشارة تقتفى أو خبر يؤيّد به زعمه الذي يرضي هواه. وبأسلوب رشيق مراوغ تفنّن في إيصال هذه المزاعم الباطلة إلى القرّاء محصّنا ادّعاءاته أحيانا بالإشارة أنّ رجال الحديث والأخبار قد تكتّموا عليها.[4]

وسوّلت له نفسه نعت خير البشر عليه الصلاة والسلام بأبشع ما يمكن أن تبديه البغضاء، يقول عبد الحليم محمود بشأنه:" حتّى لكأنّنا نسمع أسلوب رهبان القرون الوسطى الذين لم يكن في جعبتهم إلاّ السباب والشتائم"[5]

وقد كشف دينيه في كتابه الشرق في نظر الغرب أيضا سوء نية (ليون روس) الذي كان يدّعي أنّه اهتدى للإسلام".[6]

وفي رسالته (أشعّة خاصّة بنور الإسلام) ردّ على القساوسة الذين يزعمون أنّ الإسلام لم يأت بجديد ، وترجم هذه الرسالة الأستاذ راشد رستم ونورد منها:" إنّ نبيّ الإسلام هو الوحيد من أصحاب الديانات الذي لم يعتمد في تمام رسالته على المعجزات وليست عمدته الكبرى إلاّ بلاغة التنزيل الحكيم، وفي ذلك يقول الله تعالى " وما منعنا أن نرسل بالآيات إلاّ أن كذّب بها الأوّلون". ويقول رينان الكاتب الفرنسي الشهير في صدد كلامه عن عيسى ومعجزاته، لعلّ أكبر معجزات عيسى أنّه لم يفعل

2-لامنس: الأب هنري اليسوعي 1862-1937م مستشرق بلجيكي اشتهر بأبحاثه عن عرب الجاهلية والعهد الأموي من مؤلفاته : الإسلام والجزيرة العربية الغربية قبيل الهجرة . خلافة يزيد ا. ينظر: المنجد في الأدب والعلوم معجم لأعلام الشرق والغرب، لفروينان توتل

[1] بيروت 1952م ملحق المنجد الأبجدي اللغوي للويس معلوف.

[2]- عبد الحليم محمود " المرجع السابق" ص44

[3]- المرجع نفسه ص45

[4]- المرجع نفسه ص46

[5]- عبد الحليم محمود " المرجع السابق" ص46.

[6]- سيد احمد باغلي " المرجع السابق" ص16

منها شيئا" ثمّ هو يقول باستحالة أمثال هذه المعجزات لمخالفتها لقواعد التاريخ وأصول علم النفس. وقد نسي رينان أنّ محمّدا صلّى الله عليه وسلّم مع عدم اعتماده على مثل هذه المعجزات التي ينكرها قد جاء بأكبر المعجزات ممّا هو شادّ في تاريخ الديانات كلّها ، جاء بذلك الدين الحنيف الذي لم ينفكّ يزداد أنصارا كلّ يوم منذ ثلاثة عشر قرنا حتّى بلغوا اليوم ثلاثمائة مليون ، دون أن يكون له دعاة ومبشّرون".[1]

وكلّما ازداد عدد المنضمّين إلى الإسلام ازداد أعداؤه غلاّ وخوفا ، وضاعفوا من جهودهم للتألّب عليه ومهاجمته ، فهو في نظرهم خطر مستديم.

يقول دينيه:" إنّ أهل السّوء من أهل الكتاب لا ينفكّون يهاجموننا نحن المسلمين بالأباطيل ويحاربوننا بالمفتريات(...) وإذا نحن شئنا أن نحصي أكاذيبهم علينا كانت فيها صفحة هي أسود الصفحات في سجلّ التعصّب يشترك في تسويدها أعداء الإسلام قديمهم وحديثهم سواء منهم العلماء والرواد والقساوسة ورجال الحكومات والكتّاب أمثال بيرون وبلجراف وجلادستون ومرجيليوس وقسيس كانتابري والأب لامنس والمؤلّف لوي برتراند سارفييه و عيرهم".[2]

والحقيقة أنّ أعداء الإسلام كثيرون جدّا ومجابهتهم ليست بالأمر الهيّن، ومع ذلك فإنّ دينيه اختار المجابهة، وبلور اجتهاداته من منطلق المسلم الغيور على دينه فاستمات في الدفاع عنه بالقول والفعل.

ب- نصرته للإسلام سياسيا:

لم يكن دينيه رجل سياسة محترف غير أنّه لم يقصّر في تبنّيه لقضيّة الشرق المظلوم، وسعى بالقلم والريشة إلى تصحيح الصورة المشوّهة للشعوب الإسلامية في المخيال الغربي، مشيدا بماضيها المجيد وما تمتاز به من أخلاق فاضلة وصفات حميدة.[3]

و سجّل التاريخ له مواقفه المضادّة وصراعاته الحادّة ضدّ ما نعته " بالعفونة الاستعمارية القذرة التي أجبرت على العيش وسطها"[4]، ذلك أنّه ساءه ما كان يلاقيه الأهالي من إهانة السلطات الاستعمارية وظلمها.

وهذا لا يعني أنّه خائن لبلاده كما نعته بعض الأوروبيين الذين أنساهم إسلامه أنّه مع انطلاقة الحرب العالمية الأولى ، وعلى عكس بعض الزملاء الفنّانين الذين

---

[1]- إيتيان دينيه" أشعّة خاصّة بنور الإسلام"
[2]- المرجع نفسه
[3]- عبد الحليم محمود " المرجع السابق" ص33
[4] -D Rollince op cit p154

لجؤوا إلى إنجلترا فرارا من الواجب الذي فرض نفسه[1]، أسرع هو إلى فرنسا وحوّل قصر إيريسي إلى مستشفى عسكري رفقة أخته، مع أنّه في هذه الفترة كان في أمسّ الحاجة إلى الراحة، لأنّه كان لا يزال منهك الأعصاب من الصدمة العنيفة التي تلقّاها إثر وفاة والده في 9 مارس 1914م[2]

وخلال هذه الحرب جنّدت فرنسا حوالي 300000 مسخّر جزائري كطعمة لمدافع العدو.[3] وشعر دينيه بالامتنان الكبير تجاه هؤلاء المجنّدين الذين قدموا لإسعاف فرنسا المكتسحة، وأجبروا على خوض حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل. وفي الوقت ذاته استاء كثيرا من إهمال السلطات العسكرية لجرحاهم ومن التصرّفات الشائنة لبعض الرهبان الذين نضحوا جثث المسلمين بالماء المقدّس وقرؤوا على أرواحهم صلوات مسيحية ورفعوا الصليب على قبورهم.[4]

وحزّ ذلك كثيرا في نفسه ولم يستطع البقاء مكتوف اليدين أمام هذا المنكر وسعى إلى تغييره باستدعاء أئمّة جزائريين إلى فرنسا، وكانت مهمّة غاية في الصعوبة والخطورة حيث اجتاز البحر سبعة عشرة مرة " على الرغم من الغوّاصات والتعب والصعوبات والنفقات"[5]

و خطّط أيضا مشروعا لإنجاز شاهدات لقبور المسلمين واستؤنف هذا المشروع فيما بعد وذلك بالمساحة المخصّصة للجنود المسلمين من المقبرة العسكرية (فردان).[6]

ومن جهة أخرى تمكّن بفضل تدخّلاته الملحّة من إنشاء مركز للمسلمين يضمّ مصحّة ومسجدا صغيرا مؤقّتا.[7]

والجدير بالذكر أنّ هذه الحرب خلّفت في صفوف الجزائريين ما ينيف عن 45000 قتيل و2000 جريح و9000 معطوب [8]، غير أنّ فرنسا جازتهم على ذلك جزاء سينمار. وقد تألّم دينيه من هذا التنكّر طوال الفترة التي تلت الحرب[9] ، وشعر بدين ثقيل تجاههم، وعبّر عن امتنانه وتقديره بإهدائه كتاب محمّد عليه الصلاة والسلام لأرواح المسلمين الذين قتلوا وهم يدافعون عن فرنسا كما سبق أن أشرنا.

وسعى أيضا من أجل تحقيق مشروع مسجد باريس الذي طرح كفكرة عام 1893م ، وبفضل تدخّلاته وتدخّلات بعض أصدقائه ونذكر منهم كريستيان شارفيس

[1] -Koudir Bentchikou « Etienne Dinet Elhedj…. » p7
[2] Denise B « Etienne… » p292
[3] -Koudir Bentchikou « Etienne Dinet Elhedj… » p7
[4] -ibid p8
[5] -D Rollince op cit p 151
[6] -Koudir Bentchikou « Etienne Dinet Elhedj… » p8
[7] -Koudir B « Etienne…Elhadj… » p 8
[8] -idem
[9] -Denise B « Etienne … » p140

المعروف بعبد الحق[1] ، حظي هذا المشروع بالقبول وكان دينيه أحد المموّلين الأكثر حماسا لإنجازه.[2]

لكنّ حرصه الشديد على مطالبة فرنسا ببناء هذا المسجد كأبسط شيء يمكن أن يكرّم به هؤلاء المسلمين الذين ساعدوها على القيام من تحت الرّدم لم يرق لأعداء الفنّان ووجدوا في هذا الموقف ذريعة لمهاجمته ومهاجمة فنّه. ولم ترق لهم أيضا مواقفه السياسية الأخرى كتعاطفه مع تركيا التي كانت أوروبّا تحلم بتجزئتها خوفا من شبح سياسة توحيد الشعوب الإسلامية، و صداقته مع الأمير خالد الذي كان يحلم برؤيته على رأس الجزائر المسلمة.[3]

ويعدّ الأمير خالد رمزا من رموز النضال السياسي الجزائري وأبا حقيقيا للحركة الوطنية، وهو سليل أسرة منسوبة إلى النبي الكريم ، وهو رجل كريم النفس مبجّل في قومه، وهو خالد ابن الهاشمي ابن الأمير عبد القادر ابن محي الدين الحسيني الجزائري.[4]

وقد عمل على تمهيد طريق الحرية بنضال سياسي ، ولأنّ الوقت كان لا يزال مبكّرا على المطالبة بالحرية فإنّه لم يطالب بالاستقلال إنّما سعى من أجل تحسين أوضاع الأهالي. وعلى الرغم من عدم ظفره بنتائج ملموسة آنذاك فإنّه نجح في زرع بذور الحرّية واستثمرت الأجيال جهوده فيما بعد.

و أظهر مقته العميق للاستعمار من خلال عمله السياسي ونشاطه ضمن حركة (الجزائر الفتاة).[5] وشرح للرّأي الفرنسي العامّ الظروف السياسية والاجتماعية التي يعيشها الأهالي المحتقرون ، كحرمانهم من فرص التعليم وقهرهم بالأنظمة الاستثنائية التي فرضت عليهم ، ونادى بالمساواة فطالب باستخدام اليد العاملة الجزائرية في فرنسا، ورفع الضغط الذي يمارسه النظام على المواطنين، وإجراء تمثيل صحيح ونزيه لهم [6]. وكاتب العديد من الشخصيّات العالمية التي نذكر منها الأمريكي (ويلسون) شارحا معاناة الشعب الجزائري مطالبا بحقّ تقرير المصير.

واغتنم فرصة زيارة الرئيس الفرنسي (ميليران إيتيان أليكسندر) للجزائر في ربيع 1922م ليخطب أمامه باسم جميع سكّان الجزائر، وباسم التضحيّات التي قدّمها الجزائريون المسلمون في الحرب العالمية الأولى، مطالبا بحقوق الاشتراك في التمثيل النيابي في البرلمان الفرنسي، أي المساواة بين الجزائريين والأوروبيين القاطنين في

-وكان كريستيان شارفيس الذي اعتنق الاسلام هاو للفن وشاعرا ورساما ينظر:

[1]-« Les deux vies d'Etienne Dinet » p133

[2] Koudir B « Etienne…Elhadj… » p8

[3] -idem

[4]- ابراهيم مياسي" مقاربات في تاريخ الجزائر 1830-1862" دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر 2007م ص 213

[5]- ابراهيم مياسي " المرجع السابق" ص 215

[6]- المرجع نفسه ص 215-216

الجزائر في ممارسة هذا الحقّ [1]، وراوح في لهجته بين الفخر والتعالي و إظهار الاحترام . فتلقّى من الرئيس ردّا مفاده أنّه ما من شكّ لديه أنّه سيأتي يوم تزداد فيه الحقوق السياسية التي سبق أن منحت للمواطنين الجزائريين، ورأى أنّه من الحذر انتظار النتائج التي سيسفر عنها قانون 1919 .

ولم يرق هذا الردّ للدّوائر الاستعمارية في الجزائر ورأت في موقف الأمير خالد حدثا خطيرا لا يحتمل، ولا يجوز التهاون بشأنه، ونعتته الصحف الفرنسية " بالخطاب المباغت" و" الموقف غير المتوقّع" و" الانقلاب الحقيقي"، وعلّقت إحدى الصحف الفرنسية بازدراء " يمكن تأجيل منح الحقوق السياسية للمسلمين الجزائريين حتّى وقت متأخر وإلى سنة 2325م تقريبا." [2] واتّهم الأمير خالد بالعمالة لموسكو ولقّب (بالأمير الأحمر)، وشنّت عليه حملة من المضايقات أبعدته عن مجال العمل السياسي وألحقت بحركته الهزيمة في الانتخابات، وغادر الجزائر نهائيّا إلى مصر ليستقرّ بالمشرق.[3]

وحين تولّى(إدوارد هيريو) رئاسة الوزارة في انتخابات ماي 1924م وكان متعاطفا نوعا ما مع حركة (الجزائر الفتاة) ، إرتأى الأمير خالد أنّ الوقت مناسب لاستئناف عمله السياسي.

وكان دينيه قبل ذلك بقليل وتحديدا سنة 1923م قد ألقى بباريس محاضرته المدوّية الموسومة" بأشعّة نور الإسلام" بحضور بعض الجزائريين الوطنيين أمثال مصالي الحاج للردّ على الحرب الصليبية الأوروبية على الإسلام ومشاريعها المفترية.[4]

والحقيقة أنّه كان شديد الإيمان أنّ السّلام لا يحلّ في الشرق الأوسط إلاّ إذا قدّس المسيحيّون واليهود النبي محمّد عليه الصلاة والسلام مثلما يقدّس المسلمون النبيين عيسى وموسى عليهما السلام.[5]

وأظهر دينيه صلابة شديدة في مواقفه السياسيّة تجلّت من خلالها شخصيّته القويّة التي ساعدته على الثّبات في مواجهة من وصفهم " بذئاب الاستعمار التي تعوي من حولي" واتّضح من خلال هذه المواقف توافقا في الرأي بينه وبين الأمير خالد ، فإذا كان دينيه قد خصّ ليلة الاحتفال بالذكرى المائوية لاحتلال الجزائر بوصف يقول" إنّها سياسة بلغت القمّة في الحماقة" وأوشى بالتقنّعات الانتخابية والتجسّس المفروض على (لي بني وي وي) وكذلك القوانين الاستثنائية التي طبّقت على الأهالي ومن بينها

---

[1]-المرجع نفسه ص 220

[2]- بسّام العسلي " الأمير خالد الهاشمي الجزائري" دار النفائس ط2 بيروت 1984م ص146

[3]- ابراهيم مياسي " المرجع السابق " ص 221

[4] - Koudir Bentchikou « Etienne …Elhedj… » p8

[5] -Etienne Dinet et Slimane Ben Brahim « Le pélérinage à la maison sacrée d'Allah . ». Alger 1976 p11

التمديد في الخدمة العسكرية ومنعهم من مغادرة الجزائر وغيرها من القوانين الجائرة [1] فإنّ الأمير خالد تقدّم إلى هيريو بالمطالب الآتية:
*- مساواة التمثيل النيابي في البرلمان الفرنسي بين الجزائريين والأوروبيين القاطنين بالجزائر
*- إلغاء القوانين والإجراءات الاستثنائية الخاصّة بالجزائريين في المحاكم الرادعة والمحاكم الجنائية مع تطبيق القانون العادي العام بنصّه
*- نفس الحقوق والواجبات مع الأوروبيين في الخدمة العسكرية
*- ارتقاء الجزائريين إلى جميع الرّتب المدنية والعسكرية دون تقييد ذلك بشرط سوى المقدرة والكفاءة الشخصيّة.
*- تطبيق قانون التعليم الإجباري تطبيقا شاملا على الجزائريين مع الاحتفاظ بحرّية الاختيار في نوع التعليم
*- حرّية الصحافة والاجتماع
*- تطبيق فصل الدين عن الدولة على الدين الإسلامي
*- عفو عامّ عن المعتقلين والمتّهمين
*- تطبيق القوانين الاجتماعية والعمّالية لفائدة الجزائريين
*- الحرّية التّامّة للعمّال الجزائريين في الدخول إلى فرنسا.

وسطّر الأمير خالد هذه الأهداف ضمن برنامج أنجزه مع من التفّ حوله من زملائه النّوّاب وأرفقه برسالة إلى الرئيس الفرنسي . لكن بإلقائنا نظرة على تصريح الحاكم الفرنسي في الجزائر بمناسبة الذّكرى المائوية لاستعمار الجزائر يتبيّن لنا أنّ النّضال من أجل تحقيق هذه الأهداف والمطالبة بالمساواة ، أصعب من مطاردة خيط دخان ، حيث نجده يقول:" إنّنا لن ننتصر على الجزائريين ماداموا يقرؤون القرآن ويتكلّمون العربية فيجب أن نزيل القرآن العربي من وجودهم ، ونقتلع اللسان العربي من ألسنتهم".[2]

إذن ما دام الجزائريّون متمسّكين بملّتهم فلن ترضى عنهم فرنسا أبدا : الحرب حرب عقيدة والمطالبة بالمساواة ضرب من المحال كمحاولة خلط الزيت مع الماء في إناء.

يقول دينيه:" يفترض بهذه الذكرى المائوية أن تكون مناسبة للإصلاح وتوطيد تفاهم المستوطنين مع المسلمين إخوانهم من الدّماء التي استنزفتها الحرب وهم يقاتلون جنبا إلى جنب."[3]

وهكذا كان في كلّ مرّة يذكّر بمساعدة الجزائريين للفرنسيين في الحرب الكبرى كما خلّد هذه المساعدة في صورة نشرت على شكل بطاقات بريدية ، ثمّ قام بتكبير هذه

[1] -Koudir B « Etienne…Elhadj… » p8

[2]-عن المنار 1962/11/9م

[3]- D Rollince op cit p194

الصورة على قماشة الرسم وسمّى اللوحة " هجوم السبايس"[1]، ويمثّل مشهدها فارسين مسلمين يشهران سيفيهما بالقرب من انفجار عنيف . ورسم في المخطّط الخلفي طيف (جاندارك) التي تمثّل فرنسا وترمز للنصر وهي تحثّهما على الهجوم مشيرة بسيفها إلى الأمام ، ويقابلها في الجهة اليسرى عبارة " الله ينصر فرنسا"مسجّلة بالخط العربي.

وحسب بن شيكو فإنّ المشهد لم يعجب العديد من الفرنسيين وعلى رأسهم لوي برتراند الذي وصف اللوحة " بالعمل الإجرامي"[2] وقال:" مهما يكن من أمر فإنّ هذا بالنسبة لنا إهانة كبيرة " وأضاف" هذا يعني أنّه ما كنّا لنقوم على أرجلنا ثانية لولا استغاثتنا بهؤلاء البربر(...) كون هذا كان ضرورة قصوى نحن موافقون على ذلك لكنّ العواقب ستكون وخيمة، فهؤلاء الرجال الذين أسكرهم هذا النصر(....) سينقلبون أكثر فأكثر ضدّنا وأرى أنّ هذا قد بدأ حدوثه والتّاريخ سيثبته".[3]

والحقيقة أنّ دينيه استاء كثيرا من إهانة السلطات الاستعمارية وظلمها للأهالي ولم يكتف بالتنديد بالقمع الكولونيالي لهم في مناسبات عديدة ، بل عبّر باللون مجسّدا عدّة مظاهر تدين القهر الاستعماري إدانة صريحة نذكر منها (عهود الفقر) و (المساجين) و(الأهالي المحتقرون). وكم صدق يوسف نسيب حين قال :" إنّنا نحسّ أنّ نظرة كلّ واحد من أولائك العرب الذين رسمهم ناصر الدين دينيه كانت تدين الاستعمار الفرنسي."

وعلى أيّ حال فإنّ دينيه لم يكفّ عن التعبير عن مواقفه الثابتة وأرائه الواضحة حول العلاقات الفرنسية والبلدان المسلمة في مناسبات كثيرة ، وبيّن فضائل الشرق ودافع عنه في صور فنّيّة وجولات قلميّة تنمّ عن حبّه للعدل والإنصاف ، فهو الذي قال:" إنّ الشرق لم يضمر للغرب الإساءة ، وأنّ الغرب يخطئ إذ يظنّ أنّ الشرق لا يستحقّ العناية ، مع أنّ الشرق قد عرف كلّ دخائل الغرب وأنّه مع ذلك لا يحمل له إلاّ السّلامة".

وهذا لا يعني أنّه خائن لبلاده أو ناكر لأصله فهو المثل الطّيّب لكلّ فرنسي يحبّ الحقّ ويكره الباطل. لكنّ الوقوف ضدّ الظلم وإعلاء كلمة الحقّ والانتصار لدين الله وما إلى ذلك من المبادئ والقيم التي آمن بها ودافع عنها، يستوجب حتما الاصطدام بالسّياسة الاستعمارية والوقوف ضدّها بأي حال من الأحوال.

---

[1]: Petit la rousse en couleurs - السبايس: فارس من الجيش الفرنسي ينتمي إلى فيلق أنشئ عام 1834م في الجزائر . ينظر: -

[2] Koudir B « Etienne…elhadj… » p50

[3] -idem

المبحث الثالث:

العشريّة الأخيرة من حياته

أ-الحجّ إلى بيت الله الحرام
ب- وفاته

لقد انطوت السنوات الأخيرة من حياة دينيه على سلسلة من الأحداث المأساوية التي ما انفكّت تذكّره أنّ كلّ ما على الأرض فان ، فما أن حلّ شتاء 1922م حتّى فارقت والدته الحياة ، وانقطع بذلك أوثق حبل كان يشدّه إلى باريس، واتّفق مع شقيقته على بيع قصر إيريسي واشترى بنصيبه من الميراث منزلا(بسانت أوجان بون ليو) بالجزائر وأصبح لا يزور باريس إلاّ مرّة في كلّ سنة.[1]

ثمّ جاءت سنة 1925م ليقضي صديقه الحميم ليونس بينيديت نحبه متبوعا بوالدة سليمان ، وفي غمرة هذه الأحزان بات يفكّر أكثر فأكثر في المصير الذي ينتظره هو أيضا ، حتّى أنّه هيّأ لنفسه مكانا للدّفن[2]، فأقام ضريحا على ربوة تطلّ على منزله

- وكان المنزل كبيرا واسعا يتألف من 12 غرفة وحديقة تتربّع على أكثر من 1000متر مربع تزخر بالأشجار المثمرة وقد سجّل هذا العقار باسم سليمان . ينظر:
[1] - « Les deux vies d'Etienne Dinet » p175

[2] -Denise B « Etienne… » p292

الثّاني ببوسعادة ، وهو منزل كان قد أنشأه في بستان امتلكه منذ 1905م للاستمتاع بالواد ومناظره السّاحرة واستغلال هدوء المكان للرّسم والتأليف.[1]

ثمّ أنّه سعى للحصول على إذن يسمح بدفن سليمان وزوجته فطّوم معه في هذا الضّريح.، وكان شديد الحرص على تسوية رسميّات تشييع جنازته وفق تعاليم الشرع الإسلامي لكي يتفادى أي تلميح يطعن في صدق إسلامه بعد وفاته[2]

واستمرّت سلسلة المآسي ليفقد هذه المرّة صديقه كريستيان شارفيس رئيس جمعية التّآخي الإسلامي بباريس الذي وافته المنيّة سنة 1926م [3]، غير أنّه وجد نوعا من المواساة في حضور حفل تدشين مسجد باريس وتسرّب السرور إلى قلبه حين شاهد المشروع الحلم يخرج أخيرا إلى النّور، وكتب لأخته في حديثه عن هذه المناسبة السعيدة" إذا نجح الاحتفال في إثارة الإعجاب بباريس وهذا محتمل ، سيسرّ المسلمون بإعادة الاعتبار للفنّ الزّخرفي والمعماري الديني".

وهذا يشعرنا بغور الأثر الذي أحدثه تنكّر فرنسا للمسلمين الذين قاتلوا من أجلها في نفسيّته ، ويصوّر لنا حجم المعاناة التي شعر بها ، والتي استعسر عليه التخلّص منها. والحقيقة أنّ هذه الحيرة ظلّت تلازمه وجثمت على صدره طويلا وكانت من ضمن الأسباب التي أتعبت قلبه في أواخر أيّامه.[4]

أ- الحجّ إلى بيت الله الحرام:

وبحلول سنة 1927م شعر أنّ قواه أخذت تفتر يوما بعد يوم، ورغب في أداء فريضة الحجّ في أقرب الآجال، لكنّ القيام بهذا الركن في مثل حالته أمر في غاية التعقيد ذلك أنّ اعتناقه للإسلام طوال الفترة التي انقضت لا يخوّل له جواز المرور إلى البقاع المقدّسة ، بل يبقى عليه إثبات إسلامه رسميّا. ومن أجل الحصول على هذا الجواز أجرى كلّ ما يمكن إجراؤه من اتّصالات بالطرق الدبلوماسية.

وأخيرا أقيم له في شهر ديسمبر حفل حاشد في الجامع الكبير لكي يعلن إسلامه رسميّا أمام مفتي الجزائر. وتولّى الكاتب الشهير توفيق مدني إلقاء كلمة الثّناء[5]، كما قدّم أيضا الحجج والبراهين التي تؤكّد صدق إسلامه، موضّحا أنّه لم يسلم قصد الاستفادة من النفوذ الإسلامي لأنّ المجتمع المسلم لا يملك نفوذا ولا اعتبارا في العالم

- وهو المكان الذي أنجز فيه "سيرة محمّد" .ينظر:
[1] - D Rollince op cit p180

[2] -Arnaudis Fernand op cit pp 42-43

[3] - Denise B « Etienne …. » p 292

[4] -ibid p141

[5]- محمّد الاسيتي ، الشهاب 17 نوفمبر 1927م

الذي تهيمن عليه أوروبّا، وأنّ احتمال اعتناقه هذه الديانة لغرض ماديّ غير وارد لأنّه رجل ميسور الحال وما يجنيه سنويّا من فنّه يفوق كلّ الرّواتب التي يتقاضاها الأئمّة في الجزائر [1]. كما أشاد بالخدمة الجليلة التي قدّمها للإسلام والتي تؤكّد صدقه وإخلاصه وأورد على سبيل المثال كتابه (سيرة محمّد) عليه الصلاة والسلام و(الشرق كما يراه الغرب) وأكّد أنّه لو ترجم هذان الكتابان إلى العربية لساهما في إعادة كلّ شباب المجتمع المسلم إلى سواء السبيل.[2]

و نطق دينيه بالشهادة أمام الشيخ المفتي الذي اعتبر هذا اليوم عيدا ، وفاضت عينا سليمان بالدمع وتوجّه بالشكر إلى كلّ الحضور.[3]

وفي سنة 1928م أرخت الأحزان سدولها عليه مرّة أخرى بالموت المفاجئ لفطّوم زوجة سليمان، فكانت أوّل من رقد تحت قبّة الضريح الذي أعدّه دينيه [4]. واقتضت الضّرورة أن يبادر سليمان إلى الزواج قبل السفر إلى البقاع ، وهكّذا غادر دينيه وسليمان وزوجته الجديدة بنت عيسى بوسعادة في الثاني من أفريل سنة 1929م إلى مارسيليا، مرورا بالجزائر ، ومن ثمّ اتّجهوا إلى مصر وبلغوا قناة السويس في 17 أفريل[5]، وهناك عانوا كثيرا من الإجراءات الشكليّة اللاّ متناهية والمكدّرة التي كانت الحكومة المصريّة تفرضها على الحجّاج ، تحت ضغط القوّات الأوروبية التي كانت تحرس بعناية قصوى كلّ المناطق المجاورة للقناة. [6]

وبفضل المساعدة التي قدّمها السيّد (سبيرو) نائب القنصل الفرنسي والسيّد (لوكوفلي) وكيل مصلحة نقل البضائع البحرية في السويس وصديقان مسلمان آخران تمكّن الحجّاج الثلاثة من تخطّي هذه الصعوبات المعوّقة.[7]

وبعد مشقّة وعناء وصلوا إلى ميناء جدّة ، وبدل أنّ يتنفّسوا الصعداء حدث ما لم يكن في الحسبان وكاد دينيه أن يعود أدراجه ، ذلك أنّ أعوان الأمن حين اطّلعوا على جواز سفره واكتشفوا أصله الأوروبي منعوه من النزول، لكنّ سليمان رفض التخلّي عنه وجرّه خلفه واقتحم حواجز الشرطة بالقوّة ، وأخذ يحتجّ بشدّة وتمكّن من اختراقها بشقّ الأنفس حتّى وصل إلى مكتب موظّف سامي بالميناء ، ووضع بين يديه رسائل التوصية التي تحمل توقيعات شخصيّات إسلاميّة مرموقة تؤكّد صدق إسلام دينيه.[8]

---

[1]- المرجع نفسه
[2]- المرجع نفسه
[3]-المرجع نفسه

[4] Denise B « Etienne… » p293
[5] -Etienne Dinet « Le Pélérinage à la maison … » p 13
[6] -idem
[7] E Dinet « Le pèlerinage…. » p p 13-14
[8] - ibid p 16

والواقع أنّ الملك ابن سعود كان شديد الحذر من الأوروبيين الذين يعتنقون الإسلام وفي غياب ما يثبت نزاهتهم كانوا يمنعون من دخول البقاع حرصا عليها .[1]

و بقي الحجّاج الثلاثة في ضيافة أحد المطوّفين بينما أرسلت رسائل التوصية إلى مكّة فأقنعت الحكومة، كما أنّ وزير خارجية مصر السيّد(فؤاد باي حمزة) اتّصل هاتفيا بقيمقام جدّة لكي يأذن لدينيه بالحجّ ، فلبّى طلبه و أوصى السلطات المحليّة بتسهيل سفره.[2]

وهكّذا أتمّ دينيه مناسك الحجّ عن عمر يناهز 68 سنة، وكتب من جدّة يقول: " تركت هذه الرحلة في نفسي انطباعات لم أشعر بما هو أسمى منها في كلّ حياتي فلا أحد في العالم يمكنه أن يعطي فكرة عمّا شاهدته من جوانب هذه العقيدة الوحدانية من حيث المساواة والأخوّة بين حوالي 250000 من النّاس من مختلف الأجناس كانوا مزدحمين الواحد بجانب الآخر في صحراء موحشة."

وحسب(راشد رستم) فإنّ دينيه ذكر له في كتابه إليه أنّه " لاقى من التعب والمشاقّ الشيء الكثير رغم ما لاقاه من التكريم والعناية الخاصّة ، ورغم نسيانه المشقّة في سبيل الله ، وهو يدعو إلى إصلاح وسائل النقل والصحّة وتنظيم الحياة لأولائك الألوف من الحجّاج الذين يأتون رجالا وعلى كلّ ضامر يأتين من كلّ فجّ عميق."[3]

وخصّ هذه الرحلة بكتاب (الحجّ إلى بيت الله الحرام) الذي فرغ من كتابته في 9 نوفمبر ، وأشار فيه إلى الامتنان الكبير الذي شعر به تجاه وجهاء العالم الإسلامي الذين وثقوا به ووقفوا إلى جانبه وتحمّلوا مسؤوليّة هذه الثقة. فأمل أن يكون هذا الكتاب الذي يكشف الحقيقة ، ويدحض ما شاع في أوروبا من أخطاء عن الحجّ وبيت الله الحرام إثباتا لهم أنهم لم يخطئوا حين أحسنوا الظنّ به.[4]

كما أعرب عن شكره لجلالة الملك ابن سعود الذي شرّفه بدعوته إلى حضور مأدبة جمعت أعيان العالم الإسلامي المتواجدين بمكّة ، وتوجّه أيضا بشكره إلى الأمير (شكيب أرسلان) أمير الكتّاب العرب و (فؤاد باي حمزة) وزير خارجية مصر والأمير (عبد العزيز ابن ابراهيم) حاكم المدينة ، والشيخ(عبد الله زائل) قيمقام جدّة و(فؤاد باي سليم) السفير السابق لتركيا ، و(خالد باي الحكيم) و(عبد الباقي باي العمري) و (محمّد أفندي الدغستمي)، و (الحاج محمّد أفندي سلام) و (الحاج محمّد درويش) ،و(عبد الرحمان درويش) و(سيّد أحمد الرفاعي) وغيرهم من الأصدقاء الرائعين من مصر وسوريا والحجاز ونجد.

---

[1] - ibid 17

[2] Ibid p18

[3] - راشد رستم " المرجع السابق"

[4] -E Dinet « Le pélérinage…. » pp 18-19

ب- وفاته:

حين أعلن دينيه إسلامه سنة 1913م كتب وصيّة يؤكّد فيها أن تشيّع جنازته وفق التعاليم الإسلامية هذا نصّها:

" هذه رغباتي الأخيرة فيما يخصّ جنازتي: يجب أن تشيّع جنازتي طبقا للتعاليم الإسلامية لأنّني اعتنقت الإسلام بإخلاص منذ عدّة سنوات وكرّست كلّ منجزاتي ومجهوداتي لتمجيد الإسلام. يجب أن تدفن جثّتي في المقبرة الإسلامية بمدينة بوسعادة التي أنجزت فيها القسم الأعظم من لوحاتي.

إذا كانت وفاتي في بلاد أخرى فيجب أن تعاد جثّتي إلى بوسعادة وتكون تكاليف النقل من تركتي. وإذا وافاني الأجل في باريس ولم يتواجد أيّ مسلم لإقامة صلاة الجنازة فإنّ جنازتي يجب أن تكون مدنيّة فقط ريثما تشيّع جنازتي حسب التعاليم الإسلامية في بوسعادة.

إنّ هذا التصريح يلغي جميع القرارات التي ربّما كنت قد اتّخذتها في تاريخ سابق."[1]

ثمّ جاءت الحرب الكبرى ليشهد بنفسه ما حلّ بجثث المسلمين من عبث وازدراء بتعاليم الدفن التي ينصّ عليها الشرع الإسلامي." كما لو كان هؤلاء المسلمّين قد ارتدّوا عن دينهم لحظة وفاتهم" على حدّ قوله.[2]

ولعلّ هذا ما جعله ينظر بعمق في مسألة دفنه ويأخذ الاحتياطات اللازمة حتّى تتمّ جنازته كما ينبغي لها أن تكون. فشيّد الضريح وكتب ملحقات للوصيّة، وحدّد بشكل أوضح رغباته الأخيرة فيما يخصّ الجنازة ، واهتمّ بكلّ تفاصيلها حتّى أنّه أعدّ نموذجا للإعلان الذي يخطر عن الوفاة ، وقائمة لأسماء الشخصيّات التي رغب في حضورها.[3]

ويجدر بنا الاطّلاع على الوصيّة التي كتبها بالفرنسية والرسالة التي أعلم فيها صديقه سليمان بمحتوى هذه الوصيّة وهي بالعربية الدارجة لأنّهما تحملان بين طيّاتهما ما يثبت خوفه الرهيب من أن تدنّس ذكراه ويطعن في صدق إسلامه، وفي الوقت ذاته تشعرنا بتمسّكه الكبير بهذا الدين الحنيف وبهذه الأرض الطيّبة.

يقول في الرسالة المكتوبة بالدارجة:

" إلى صديقنا وأعزّ النّاس لدينا وولدنا سليمان بن ابراهيم: كتبت في الوصيّة إذا أصابتني المنيّة أن أدفن كما يدفن المسلم الموحّد وأن ينقل جثماني إلى بوسعادة، إن وافاني الأجل في فرنسا ، لكن إذا تعذّر عليكم نقل جثماني إلى بوسعادة أطلب منك أن

---

[1]- دينيه في باريس 1913/12/05

[2] -Koudir Bentchikou « Etienne…elhadj… » p8

[3] F Pouillon op cit pp 195/198

تنشئ لي قبرا خارج مقبرة (الموامين) تكتب عليه أنّني مسلم صادق ومخلص وأنّني لفظت الشهادة ، وتدفن به لباسا لي مكان جثّتي. وعليك السلام ورحمة الله وبركاته.
من والدك ديني المصوّر صانه الله آمين. الجزائر في 1 مارس 1915م"

أمّا الوصيّة فهذا نصّها:
"في وصيّتي أطلب جنازة مسلمة لأنّني مسلم منذ عدد من السنوات وسيكون من الإهانة الأكثر تلطيخا لذكراي أن يترك رجال الكهنوت الكاثوليكيين الذين أمقتهم يستحوذون على جثماني. وأطلب أيضا أن ينقل جثماني ويدفن ببوسعادة حيث أنجزت تقريبا كلّ أعمالي . إنّها أغلى وآخر رغباتي.
وإذا استحال هذا النقل أطلب من صديقي وولدي بالتبنّي سليمان بن ابراهيم أن ينشئ لي قبرا صغيرا قرب مقبرة الموامين ويكتب عليه ما يؤكّد أنّني مسلم وانّ اعتناقي للإسلام صادق وأنّني لفظت الشهادة ويضع مكان جثّتي أحد أغراضي. الجزائر في 1/مارس/1915م".

وبعد فراغه من كتابه (الحجّ إلى بيت الله الحرام) انتابته أزمة قلبية ورزح تحت نوبة مرضيّة فأدخل مستشفى باريس في 22 نوفمبر[1]، و كانت أخته إلى جانبه، وتردّد على زيارته الزّوجان(ديفاش) الذين تكلّفا بمتابعة طباعة كتابه الأخير[2]، كما تردّد عليه أيضا صديقاه القديمان (لوسيان سيمون) و(غاستون ميجون) الذين ما انفكّا يزورانه بانتظام. وما أن علم سليمان وزوجته بمرضه حتّى هرعا إليه من الجزائر لكنّهما لم يمكثا معه طويلا ، وغادرا فرنسا قصد تحضير البيت الموجود بالجزائر العاصمة تلبية لرغبته ، ذلك أنّه كان ينوي قضاء فترة النّقاهة فيه.

وفي 24 ديسمبر تلقّى زيارة الحاكم (فيولات)[3] الذي كان يلقّبه أعداؤه " بفيولات العربي" بنيّة التحقير، وكان آخر من زاره لأنّ الأجل وافاه في اليوم ذاته.

و أقيمت له صلاة الجنازة في باريس بحضور شخصيّات إسلامية مرموقة وغيرها ، وكان فيولات أوّل من أبّنه مع (جورج لانغ) رئيس جمعية المستشرقينن وظلّت حشود الأصدقاء والمعجبين تتوافد إلى نعشه إلى غاية 28 ديسمبر[4]، ثمّ نقل جثمانه إلى بوسعادة عملا بوصيّته

وفي 12 جانفي 1930م حضرت جموع غفيرة فاقت 6000 شخص مراسيم الدّفن ونذكر من الشخصيّات الجزائرية المعروفة التي التفّت حول نعشه (مصطفى قاسيمي)

---

[1] Denise B « Etienne… » p293

[2]- هذا الكتاب الذي لم يشهد خروجه إلى النور.
- فيولات موريس هو يساري كان حاكما عاما في الفترة (1926-1927م) ونبّه سنة 1933م عن مدى الخطورة التي آل إليها التعليم عند أبناء المسلمين وحاول أيام حكمه دفع عجلة تعليم المسلمين لكنّه اصطدم بمعارضة المستوطنين ينظر:

[3]- « L'Algerie vivra t-elle ? » de Maurice Violette Paris 1931 p 258

[4] -Koudir B « Etienne …elhadj… »p 5

شيخ زاوية الهامل ، والشيخ (الطيب العقبي) و(عمر بودربة) و(توفيق مدني) وغيرهم. ومثّل فرنسا رجالها الرسميّون وعلى رأسهم الحاكم (بيار بوردس) .[1]

وهكّذا فقد العالم الإسلامي مناضلا نزيها استمرّ طيلة حياته يدافع عن الدين الإسلامي والشعوب المسلمة ، وفقد الجزائريون أخا بارّا أحبّ الجزائر أرضا وشعبا ووضع روحه وكلّ شعوره ووجدانه في تخليد ما سعى الاستعمار جاهدا إلى تدميره لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من ذاكرة هذا الشعب، وجعل من لوحاته شاهدا للأجيال أنّ للجزائر ماضيها المجيد وتراثها الغنّي الذي يؤكّد عراقة حضارتها

وكان للفنون الشعبيّة حضور كبير في أعماله الفنّية باعتبارها الأثر الذي يدلّ على استبحار الجزائر في الحضارة آنفا. وبما أنّ العمارة التقليدية كانت أكثر الفنون عرضة للتدمير أثناء توسّع المدنيّة الاستعمارية ، فلا شكّ أنّ دينيه قد أعارها اهتماما خاصّا يجدر بنا الاطلاع عليه.

الباب الثّاني:

[1] -idem

العمارة التقليدية في لوحات دينيه

الفصل الأوّل:

الفنّ المعماري الجزائري التقليدي والاستعمار الفرنسي

المبحث الأوّل:

الجذور التاريخية والثقافية للفنّ المعماري الجزائري:

أ-نشأة العمارة بصورة عامّة
ب- العلاقة بين الدّين وفنّ البناء
ج- فنّ العمارة في الحضارة الإسلامية
د- لماذا لم تحتفظ الجزائر بطرازها المعماري المغربي الأندلسي؟

إنّ الاستعمار الفرنسي للجزائر انتهج منذ البداية كلّ الطرق واتّخذ جميع الأسباب للقضاء على المقوّمات الثقافية والأخلاقية والسياسية للمجتمع الجزائري ، وسعى من خلال سياسة الاستيطان إلى سلب أراضي الجزائريين وممتلكاتهم واستعبادهم وتفقيرهم.[1] كما جفّف المجتمع من طبقته الوسطى[2]، وهي الطبقة التي تضمّ العلماء والقضاة والأئمّة والمعلّمين والتّجّار وكلّ من يمكنه المساهمة بشكل من الأشكال في "الاحتفاظ بالكيان الوطني والقيم الثقافية والوجود السياسي للجزائر".[3]

- ابراهيم مهديد " القطاع الوهراني ما بين 1850-1919" دراسة حول المجتمع الجزائري الثقافة والهوية الوطنية. منشورات دار الأديب وهران 2006م ص17.[1]

[2]- سعد الله أبو القاسم " الحركة الوطنية الجزائرية 1900-1930" بيروت . مارس 1969 ط1 .ص 71

[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

وبتلاشي بورجوازية المدن الصغرى وانهيار الأرسطقراطية السياسية والدينية التي حاولت التصدّي للاستعمار، تفكّكت تركيبة المجتمع وغاص في الفقر والبؤس والجهل ، وفقد مناعته في الصّمود أمام الهجرات الاستيطانية [1]. هذه الهجرات التي كانت وبالا على الطراز المعماري الموروث بتوسّعاتها المدنية السريعة التي طبعت كبريات المدن الجزائرية بطابعها المعماري الغربي، وهو طابع غريب ودخيل ترفضه الأصالة رفضا عنيفا.

وهكذا حلّ هذا الطراز المجسّد للهيمنة الاستعمارية محلّ ذلك العطاء المجسّم والملموس للثّقافة المادّية التي تعبّر عن روح الشعب الجزائري واحتياجاته وتعكس سمات المكان . على أنّ الثقافة المحلّية والبيئة والمناخ والمجتمع كلّها عناصر تحدّد التصوّر البنائي والوظيفي والجمالي للعمارة التقليدية [2]، وهي بذلك أبلغ أسلوب في التعبير عن الشخصية والطابع القومي.

ويشير المهندس (حسن فتحي) إلى العلاقة الوطيدة بين الشعب وعمارته التقليدية بقوله:" هل أستطيع أن أنزع حيوان القوقع من قوقعه لأسكنه في قوقعة حيوان آخر؟".إنّ هذا بالتّأكيد ضرب من المحال لأنّ خروج الحيوان من قوقعه يعني موته. ونرى انّ فرنسا قد جنت في حقّ الشعب الجزائري أبشع الجرائم بهدمها لعمارته التقليدية ومآثره العمرانية، وتجريده من كلّ شيء يعزّز انتماءه إلى أرضه ويذكّره بجذوره الثقافية.

ويجدر بنا التطرّق إلى هذه الجذور التي استمدّ منها فنّ بنائه أولا قبل الحديث عن أهمّ المآثر العمرانية التي كانت تزخر بها بلادنا قبيل الغزو الفرنسي.

أ- نشأة العمارة بصورة عامّة:

لا شكّ أنّ صناعة البناء هي أوّل وأقدم صنائع العمران الحضري ، ذلك أنّ الإنسان لما جبل عليه من ذكاء فقد فكّر منذ أمد بعيد فيما يمكن أن يقيه الحرّ والبرد والأخطار التي تهدّده في العراء، واتّخذ البيوت المكتنفة بالسقف والجدران من كلّ جهاتها.[3]

على أنّ البشر يتفاوتون في هذه الجبلّة ، فمنهم القاصرون على إدراك الصنائع البشرية الذين يأوون إلى الكهوف المعدّة من غير علاج، ومنهم البدو الرحّل الذين يفضّلون اتّخاذ بيوت الشعر لخفّة وزنها وسهولة حملها، ومنهم المعتدلون المتّخذون

---

[1]- ابراهيم مهديد" المرجع السابق" ص17

[2]- هاني ابراهيم جابر " الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل" الهيئة المصرية العامّة للكتاب 1997م .ص 138-139

[3]- ابن خلدون " الفصل الخامس والعشرون في صناعة البناء ". المرجع السابق ص 376-377

للمأوى . وهؤلاء بتكاثرهم في أرجاء المعمورة قد يتناكرون ولا يتعارفون ويخشون سطوة بعضهم على بعض، فيقيمون الأسوار لضمان أمن وسلامة مجتمعاتهم.[1] وهكذا تصبح هذه التكتّلات السكنيّة مدنا وأمصارا لها حكّامها وقوانينها التي تنظّم حياة أهلها وفق ما يناسب ثقافاتهم ومعتقداتهم وأحوالهم.

وقد يشيّد الملوك المعاقل والحصون والقصور، ويتّخذ الأغنياء من أهل المدينة وأعيانها المنازل الفخمة المشتملة على عدد كبير من الغرف الفسيحة لكثرة الولد والحشم والعيال والتّابع. أمّا البسطاء من النّاس فيبنون مساكنهم لأنفسهم وأولادهم في حدود الكنّ [2] الطبيعي للبشر ، ولا يطمحون إلى أكثر من ذلك لقصورهم المادّي عنه وبين هؤلاء وهؤلاء مراتب غير منحصرة.[3]

وبالتّالي فإنّ فنّ العمارة هو تراكم للخبرة التي اكتسبتها الأجيال وتناقلتها عبر العصور ، وهو علاقة تفاعليّة دائمة بين الإنسان والمكان والزّمان والثقافة ، يتجسّد من خلالها الواقع الحضاري للأمّة [4]. وهي بذلك معيار لعراقة الشعوب واستبحارها في الحضارة سابقا.

ب- العلاقة بين الدين وفنّ البناء:

ولا بدّ من الإشارة إلى العلاقة الوطيدة الضّاربة جذورها في أعماق التاريخ بين فنّ البناء والدّين، إذ يشهد تاريخ الحضارات القديمة أنّ الإنسان أولى منذ آلاف السنين عناية خاصّة للعمارة الدينيّة ، موظّفا ذكاءه وخياله وخبرته وقدراته الفنّيّة في إظهار المعابد والأضرحة بشكل مهيب ، يجسّد مقدار عظمتها وقداستها في اعتقاده وتصوّره.

ونورد على سبيل المثال ما شيّده المصريّون القدامى من معابد وأضرحة تأخذ الألباب بجمالها وتدهش العقول بضخامتها وعبقريّة هندستها في ظلّ عقيدة تعتبر الملك إله والموت بداية لحياة أخرى.

ويتجلّى أيضا تأثير العامل الدّيني في تطوّر العمارة بوضوح في الفنّ المسيحي هذا الفنّ الذي ولد في فلسطين مهد الديانة المسيحية وموطن سيّدتنا مريم وابنها عيسى عليهما السلام، ثمّ أخذ يتسلّل إلى الإمبراطورية الرومانية التي سادت بها الوثنية وتعدّدت فيها الآلهة وقدّست الإمبراطور واتّخذته إله.[5]

---

[1]- المرجع نفسه ص377

[2]- الكنّ : ج أكنان وأكنّة: البيت، وقاء كلّ شيء وستره. ينظر " المنجد الأبجدي

[3]-ابن خلدون " الفصل الخامس والعشرون في صناعة البناء" المرجع السابق .ص377

5- محمّد حسين جودي " العمارة الإسلامية خصوصيّتها ابتكاراتها جماليتها" دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة. عمان .الأردن. ط 1 1998[4] م ص7

[5] - Histoire de l’art . op cit . p19

واستطاعت الشعلة الضعيفة للعقيدة المسيحية أن تصمد في دياميس روما على الرغم من تصدّي أباطرة الرّوم لمناصري دين التوحيد بالتقتيل والصّلب والتعذيب وكان على أتباع سيّدنا المسيح ممارسة طقوسهم في دهاليز مظلمة وضيّقة حفرت تحت الأرض ، وظهرت أوّل ملامح الفنّ المسيحي في تلك الصور التي أنجزت على جدران هذه المعابد الأرضية. [1]

وحين اعترف قسطنطين عام 313م في مرسومه بالديانة المسيحية غادر الفنّ المسيحي الدهاليز وخرج إلى النّور فأقام المخلصون كنائس للعبادة. وتتألّف الكنيسة من قاعة مغطّاة بسقف مرفوع على هيكل يضمّ عددا من الأعمدة وعددا من الصحون ووظّفت الفسيفساء والرسم بالألوان في تمثيل المسيح والحواريين والقدّيسين والشهداء في الديكور الداخلي.[2]

وهكّذا فإنّ عامل الدّين أعطى الدّافعية للمعماري المسيحي الذي تفنّن في بناء الكنائس والكاتدرائيّات وأنجز تحفا معمارية نورد منها على سبيل المثال كنيسة(سانت بول هورس- لي مور) و(سانت لورانت) ، وكاتدرائية(لاتران) و(سانت أغناس) وما إلى ذلك من كنائس روما القديمة. والعرف يعتبر كنيسة (سانت بودانس) التي أسّسها عضو مجلس الشيوخ بودانس في بيته أوّل كنيسة في روما.[3]

على أنّ المعماري المسيحي القديم عزف عن توظيف النحت في عمارته لأنّ المسيحية في بدايتها حاربت الوثنيّة في كلّ مظاهرها، ومنعت على امتداد عدّة قرون تجسيد الإله في صورة آدمية[4]. وكان هذا بطبيعة الحال قبل أن يطغى عليها ما أصابها من تحريف وتشويه.

ج- فنّ العمارة في الحضارة الإسلامية:

ثمّ ظهر الإسلام في القرن السابع ميلادي معلنا عن صحوة كبرى في شبه الجزيرة العربية التي عاشت على أرضها قبائل متناثرة من البدو الرحّل لا يعرفون الاستقرار في مأوى ولا الانتماء إلى وطن ، ولا تجمعهم وحدة سياسية أو اجتماعية باستثناء مجتمعي مكّة واليمن الذين كانا شبه دولتين شمالية وجنوبية .

وهؤلاء البدو الذين تفرّدوا عن المجتمع وتوحّشوا في القفار وانتبذوا الأسوار والأبواب، تولّوا الدّفاع عن أنفسهم بأنفسهم وتعوّدوا على اليقظة والحذر، وحمل

[1] - idem
[2] -idem
[3] -idem
[4] - ibid p 20

السّلاح باستمرار والتّفرّد في البوادي ، مدلين ببأسهم وثقتهم بأنفسهم حتّى صار البأس والشجاعة من أخلاقهم [1]. واستحكم التوحّش وأسبابه فيهم فصار لهم جبلّة وكان عندهم مستحبّا لما فيه من الخروج عن قيود الحكم وعدم الانسياق للسياسة، وهذه الطبيعة منافية للعمران. كما أنّ حبّ الترحال وحبّ التغلّب منافيان أيضا للسّكون الذي به العمران.[2]

وهم بذلك " أصعب الأمم انقيادا بعضهم للبعض للغلظة والأنفة وبعد الهمّة والمنافسة في الرئاسة وقلّما تجتمع أهواؤهم"[3]

ولمّا جاء الإسلام استطاع أن يجمع هذه الأشتات تحت رايته على عقيدة واحدة ولسان واحد وتشريع واحد نظّم علاقاتهم الاجتماعية.

وقد عقد ابن خلدون في مقدّمته فصلا" في أنّ العرب لا يحصل لهم الملك إلاّ بصبغة دينية من نبوّة أو ولاية أو أثر عظيم من الدين على الجملة" ذكر فيه انّه إذا " كان الدين بالنبوّة أو الولاية كان الوازع لهم من أنفسهم وذهب خلق الكبر والمنافسة منهم فسهل انقيادهم واجتماعهم(...)وهم مع ذلك أسرع النّاس قبولا للحقّ والهدى لسلامة طباعهم من عوج الملكات وبراءتها من ذميم الأخلاق."[4]

وقد جاءهم سيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم بالهدى ودين الحقّ وبعثهم على القيام بأمر الله وأتمّ لهم مكارم الأخلاق ، وأذهب عنهم مذموماتها وألّف كلمتهم لإظهار الحقّ فتمّ اجتماعهم وحصل لهم التغلّب.

واتّسمت الحياة في عهد النبي وعهد الخلفاء الراشدين من بعده بالزهد والبساطة وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله ، فلم تجد الفنون وعوائد الترف من قصور ومباني فخمة وزخرف الحياة الدنيا مرتعها الخصيب في المجتمع الإسلامي.[5]

ويوضّح ابن خلدون أنّ الدين الإسلامي كان أوّل الأمر" مانعا من المغالاة في البنيان والإسراف فيه في غير القصد، كما عهد لهم عمر حين استأذنوه في بناء الكوفة بالحجارة ، وقد وقع الحريق في القصب الذي كانوا بنوا به من قبل فقال : افعلوا ولا يزيدنّ أحد على ثلاثة أبيات ولا تطاولوا في البنيان والزموا السنّة تلزمكم الدولة وعهد إلى الوفد وتقدّم إلى النّاس أن لا يرفعوا بنيانا فوق القدر. قالوا ما القدر؟ قال : لا يقرّبكم من الترف ولا يخرجكم عن القصد. فلمّا بلغ العهد بالدين والتحرّج في أمثال هذه المقاصد وغلبت طبيعة الملك والترف واستخدم العرب امّة الفرس وأخذوا عنهم

---

[1]- ابن خلدون " في أنّ أهل البدو أقرب إلى الشجاعة من أهل الحضر " المرجع السابق. ص126

[2]- المرجع نفسه" الفصل السادس والعشرون في أنّ العرب إذا تغلّبوا على أوطان أسرع إليها الخراب " ص148

[3]- المرجع نفسه " ص149

[4]- المرجع نفسه ص 149-150

[5]- زكي محمّد حسن " فنون الإسلام"، دار الرائد العربي . بيروت . 1981 م ص10

الصنائع والمباني ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف ، فحينئذ شيّدوا المباني والمصانع"[1].

وما حفّزهم على اتّخاذ العمائر الفخمة والتّحف النفيسة وما إلى ذلك من عوائد التّرف هو فتح البلدان العريقة في المدنيّة، و الاطّلاع على آثارها وما ينتجه أهلها من منتجات فنّيّة . كما عزّ عليهم أن يظهروا فقراء في بنيانهم وهم حكّام البلاد و سادتها.[2]

وتمكّن المسلمون من نشر الإسلام عبر أرجاء العالم " وامتدّت الإمبراطوريّة الإسلامية من الهند وآسيا الوسطى شرقا إلى الأندلس والمغرب الأقصى غربا ، ومن حوض الطونة وإقليم القوقاز وصقلّيّة شمالا إلى بلاد اليمن جنوبا."[3]

وانتعشت الفنون في هذه الإمبراطورية الواسعة وعلى رأسها فنّ البناء فتباينت طرزه على امتداد القرون الطويلة التي ازدهرت خلالها الحضارة الإسلامية وتنوّعت من إقليم إلى آخر ، ذلك أنّ الصنائع ظلّت في أيدي السكّان الأصليين للأمصار التي تمّ فتحها لفترة من الزمن، فتطوّرت أساليبها الفنّية المحلّية في كلّ إقليم وفق القواعد التي فرضها العهد الجديد، لكن دون التّخلّي التّام عن أصولها.[4]

وهكذا نشأ الفنّ الإسلامي من امتزاج العرب بغيرهم من عصبة الأمم التي أخضعت لسلطانهم من فرس وبربر وأتراك وهنود وصقالبة ، فتراكمت الخبرة وامتزجت عبر عمليّات النّقل والاطّلاع، بعد أن استغلّ المسلمون بقايا حضارات الأمصار المفتوحة ، وترجموا أصولها و وأدركوا مبادئها ، وزادوا وعدّلوا ونقّحوا واستلهموا من فنونها ، وانتقوا ما جنوه من تراثها وطبعوه بطابعهم الخاصّ ، فبدا بوجه جديد لا يمكّن من التعرّف على الأصل يبرز إبداع وابتكار الفنّان المسلم. وتمكّن بذلك الفنّ الإسلامي في غضون مائة عام أن يترسّخ في أعمال لا يمكن نسبتها إلى الفنون القديمة التي نهل منها [5]، ممّا ساعد الحضارة الإسلامية على القفز إلى أعلى وأسمى الرتب.

و الفنّ الإسلامي لا يعني الفنّ الذي يتحدّث عن الإسلام والوعظ والإرشاد إنّما هو الفنّ الذي يجسّد التصوّر الإسلامي للوجود ، ويربط بين الجمال والحقّ في تكامل ذلك أنّ الجمال حقيقة في الوجود والحقّ هو ذروة الجمال، ويلتقي الجمال والحقّ في القمّة التي تلتقي عندها كلّ حقائق الوجود.[6]

---

[1]- ابن خلدون " المرجع السابق" ص 333
[2]- زكي محمد حسن " المرجع السابق" ص10
[3]- المرجع نفسه ص6
[4]- المرجع نفسه ص7
[5]- أنور الرفاعي" تاريخ الفنّ عند العرب والمسلمين" دار الفكر .ط2 1977 ص10-11
[6]- أنور الرفاعي " المرجع السابق" ص9

وبتطوّر العصور تطوّرت طرز الفنّ الإسلامي وأساليبه وتأثرت بالأحداث السياسية والاجتماعية . ونظرا لارتباط فن البناء بالإقليم الذي ينشأ فيه فإنّ الاختلافات بين الأساليب الفنّية الإسلامية كان ظاهرا بشكل أوضح في العمارة.[1] وتتمثّل هذه الاختلافات في موادّ البناء وأنواع الأعمدة وتيجانها والعقود والمآذن والقباب والمقرنصات والزخارف والموادّ التي تغطّى بها الجدران وما إلى ذلك.[2]

و الفنّ الإسلامي قام في عهد بني أميّة ، فكان الطراز الأموي أوّل مدارسه وكانت دمشق عاصمة الإمبراطورية الإسلامية آنذاك ، وكان الصنّاع السّوريّون من وضع اللبنات الأولى لمعالم هذا الطّراز الذي نشأ متأثرا بالفنون المسيحية والأساليب الفنّية الساسانية في الشرق الأدنى.[3]

ولمّا افتكّ العبّاسيّون السّيادة سنة 750م اتّخذوا العراق مقرّا للحكم فقام الطراز العبّاسي متأثرا بالفنون الفارسية والعراقية ونجم عن ذلك تغيّرات جوهرية في الأساليب الفنّيّة.[4] وبلغ الطراز العبّاسي أوج عظمته في مدينة سامرّاء في القرن التاسع ميلادي وانتشر منها في سائر ديار الإسلام. ثمّ دبّ إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزيّة العبّاسية وانشقّت إلى أقاليم وتمزّقت إلى دويلات مستقلّة. وبطبيعة الحال نجم عن الاستقلال السياسي استقلال فنّي كوّن مجموعة من الطرز الفنّية الإسلامية نذكر منها الطراز الفاطمي والطراز المملوكي والطراز العثماني والطراز السلجوقي والطراز المغولي والطراز الصفوي والطراز الهندي.

أمّا في الأندلس فقد استمرّ الطراز الأموي في العيش بعد أن زال ملك بني أميّة في المشرق ، ذلك أنّ هذا الإقليم خرج عن الدولة العبّاسيّة واستقّل بذاته معيدا أمجاد الدولة الأموية، وازدهر الطراز الأموي الغربي هذا في القرن 11م ، بينما حافظت بلاد المغرب لفترة طويلة بعد الفتح الإسلامي على أساليبها الفنّيّة القديمة التي رسّخها الرّومان في شمال إفريقيا.[5] وكان تأثير الطراز العبّاسي فاترا جدّا لا يكاد يلاحظ في هذا الإقليم قبل القرن العاشر ميلادي.[6]

ثمّ تمكّن المرابطون وهم بربر مسلمون من ضمّ الأندلس إلى المغرب سنة 1090م لتتوحّدا تحت رايتهم.[7] ولمّا سقطت دولتهم سنة 1130م خلفهم الموحّدون في حكم المغرب وامتدّ سلطانهم إلى الأندلس أيضا ، فجاهدوا المسيحيين إلى غاية 1235م لكنّهم انهزموا في النهاية وتقلّص نفوذهم ليصبح مقتصرا على مملكة غرناطة وبسقوطها هي الأخرى سنة 1492م انتهى حكم المسلمين في الأندلس.[8]

---

[1]- زكي محمد حسن " المرجع السابق" ص8
[2]- المرجع نفسه ص9
[3]- المرجع نفسه ص12-13
[4]- أبو صالح الألفي " الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته، مدارسه" دار المعارف بيروت لبنان 1974م ص 164
[5]- زكي محمد حسن " المرجع السابق" ص 15-17
[6]- المرجع نفسه ص17
[7]-زكي محمد حسن " المرجع السابق" ص17
[8]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

وعلى امتداد الفترة التي توحّدت خلالها المغرب والأندلس حدثت تبادلات في الخبرة والأساليب الفنّية بين سكّان البلدين وهكّذا نشأ طراز إسباني مغربي في القرن 12م بلغ أوج عظمته في غرناطة وازدهر بشكل ملحوظ في الأندلس ومرّاكش.

واحتفظ المغرب الأقصى بالكثير من أساليب هذا الطراز الموروث في عصرنا الحاضر ، واحتفظت تونس بآثارها الفنّية وطابعها المغربي ، بينما فقدت الجزائر الكثير من هذا الإرث الحضاري.[1]

د- لماذا لم تحتفظ الجزائر بطرازها المعماري المغربي الأندلسي؟

إنّ تغيّر الطراز المعماري له علاقة مباشرة بتغيّر الأحداث السياسية والاجتماعية ولا شكّ أنّ الجزائر سارت في طريق لم تسلكه جارتاها المغرب وتونس منذ تحالفها مع الدولة العثمانية في أواخر القرن السادس عشر وهو تحالف جاء بناء على طلب الجزائريين أنفسهم بعد أن ضاقوا ذرعا بحملات الغزو الإسبانية والبرتغالية التي استولت على شواطئ من السواحل الجزائرية، وشكّلت تهديدا على منطقة المغرب العربي ككلّ.

وهنا تسلّل الطراز المعماري العثماني إلى البلاد. لكنّ تحالف الجزائر مع الخلافة العثمانية أخذ يفقد معناه بعد ظهور المسألة الشرقية وانشغال العثمانيين بالأخطار المستديمة التي كانت تهدّد الخلافة لاسيّما من قبل روسيا وبريطانيا والنمسا، وعجزهم في مثل هذه الظروف عن تقديم المساعدة المادّية للجزائريين.[2]

على أنّ الجزائر من جهتها استغنت عن هذا التحالف لأنّها تمكّنت تدريجيّا من بناء أسطولها وتحصين سواحلها وتنمية اقتصادها فأثبتت كيانها السياسي، ومع ذلك فإنّها لم تتنكّر للخلافة العثمانية بل حافظت على علاقتها الروحية بها كما حافظت على علاقتها الفكرية مع الوطن العربي.[3]

ولمّا كانت الجزائر تزداد قوّة وهيمنة على البحر الأبيض المتوسّط بأسطولها العظيم ، كانت الدول الأوروبية تزداد توجّسا وخيفة وحيطة من هذه القوّة الإسلامية الخطيرة على المنطقة . وذلك لانّ الأوروبيين " لا يرون الإسلام جدارا في وجه مطامعهم فقط بل يعتقدون جازمين انّه الخطر الوحيد عليهم في بلادهم"[4]

---

[1]- المرجع نفسه ص18
[2]- سعد الله أبو القاسم" أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر" الجزائر 1978 ص62
[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها
[4]- جلال العالم " المرجع السابق" ص 35

وهكذا تكوّن لديهم خوف مفرط من الشعب الجزائري على وجه التحديد ، ولم يزل هذا الخوف بتحطيم الأسطول الجزائري في معركة (نافارين) الشهيرة ، بل ظلّ الشعب الجزائري في تصوّرهم مصدر تهديد يجب القضاء عليه نهائيا لأنّ همّته تتجدّد باستمرار وتستمدّ طاقتها من الإسلام.

وهذا ما حاولت فرنسا بالفعل تحقيقه طوال قرن وثلث قرن من الاحتلال، وقد وضّح أحد كبار المستشرقين لماذا حاولت فرنسا البقاء في الجزائر في محاضرة ألقاها بمدريد مفادها أنّ فرنسا لم تسخّر نصف مليون من الجند من أجل نبيذ الجزائر أو صحاريها أو زيتونها ، إنّما لأنّها كانت تعتبر نفسها سور أوروبا الذي يوقف ما يحتمل أن يقوم به الجزائريون وأشقاؤهم المسلمون من زحف إسلامي ، ليستعيدوا الأندلس ويلجون إلى عمق فرنسا ويكتسحون أوروبا ، ويكمّلون حلم الأمويّين بتحويل المتوسّط إلى بحيرة إسلامية خالصة.[1]

ومشروع فرنسا في الجزائر كان القضاء على الإسلام واجتثاث جذور الشعب الثقافية من أصولها. والفنّ المعماري الموروث كان بطبيعة الحال في الواجهة والمتضرّر الأوّل في ظلّ التوسّعات الاستعمارية التي جلبت معها طرزها المعمارية الغربية الغريبة ونشرتها عبر أرجاء الوطن على أنقاض المآثر العمرانية التي كانت الجزائر تزخر بها.

فلا عجب إذن من الاندثار شبه الكلّي للطراز المعماري المغربي الأندلسي ببلادنا.

[1]-المرجع نفسه ص40-41

المبحث الثاني:

الفنّ المعماري الجزائري في عهد التحالف العثماني:

أ- لمحة عن الطراز المعماري العثماني
ب- نظرة على أهمّ المآثر المعمارية وطرق البناء في الجزائر في ظلّ الخلافة العثمانية
ج- صورة المدينة الجزائرية قبيل الغزو الفرنسي

كانت الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي تزخر بالمساجد والزوايا والقلاع والجسور والثكنات والمنازل والقصور والحمّامات والأسوار والخانات وما إلى ذلك.

وقد انتقلت الأساليب الفنّية المعمارية التي شاعت في عهد الأغالبة والحفصيين والزّيّانيين عبر الأجيال ، واستمدّ البناة طريقتهم أيضا من الحضارة الأندلسية كما سبق ان أشرنا . وكان للأندلسيين الذين هاجروا إلى الجزائر تأثير عظيم في بناء القلاع

والقصور على وجه التحديد. [1] ثمّ جلب العثمانيون معهم طرازهم المعماري إلى الجزائر وظهر أثرهم خصوصا في بعض المساجد والقلاع والثكنات.[2] لكن ما يجب التأكيد عليه هنا أنّ الجزائريين مع حلول هذا الطراز لم يشعروا بأي خطر يهدّد انتماءهم الثقافي وشخصيّتهم الوطنية ، ذلك أنّ الهوية أساسا عندهم مبنية على الانتماء القومي إلى الحضارة الإسلامية والأمّة العربية التي يشاطرونها التاريخ والثقافة والمصير.[3]

ولم تنفر عاطفتهم الذاتية من التلاحم الإقليمي مع الخلافة العثمانية في حين شعروا إبّان الاحتلال الفرنسي بخطر حقيقي على هذه الذاتية ، ممّا ولّد لديهم دافعية الانفصال عن فرنسا ، لذلك كانت ردّة الفعل عنيفة تمثّلت في المقاومات والثّورات الرافضة للتواجد الأجنبي وكلّ ما ورد معه.[4]

وقبل الاسترسال في الحديث عن أهمّ المآثر العمرانية التي كانت في الجزائر قبيل الاحتلال الفرنسي يجدر بنا التعرّف على الطراز المعماري العثماني ولو بشكل وجيز.

أ- لمحة عن الطراز المعماري العثماني:

بدءا بالعمارة الدينية لا بدّ من الإشارة أنّها مرّت في بدايتها بمرحلة انتقال من الطراز السلجوقي إلى الطراز العثماني الذي شاع في (إستامبول) ثمّ انتشر في كلّ أرجاء الإمبراطورية،[5] ويظهر ذلك بوضوح في المساجد التي شيّدت في القرن 14م وتتألّف هذه المساجد من أروقة بها أكتاف تعلوها قباب صغيرة وفي عنق كلّ قبّة نوافذ توفّر الإضاءة للمسجد ، ثمّ تأثّرت عمارة المساجد الكبرى ببناء(أياصوفيا) بعد أن أصبحت جامعا ، واقتبس منها نظام القبّة وأنصاف القبّة والتصميم المتعامد ، وخير مثال على ذلك مسجد(السلطان بايزيد الثاني) الذي شيّده المهندس (خير الدين) بين عامي 1501و1507م.[6]

وفي القرن 16م بلغ الطراز العثماني أوج عظمته وعصره الذهبي ، وكان ذلك على يد المهندس (سنان) الذي وفّق في بناء قنطرة كبيرة على نهر(الطونة) وتكلّف بتشييد العديد من الأبنية في (إستامبول) وغيرها من المدن عبر أرجاء الدولة العثمانية.[7]

---

[1]-أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي من القرن 16-20م" ج2 المؤسسة الوطنية للكتاب .ط2 . الجزائر 1985م ص461

[2]- المرجع نفسه . الصفحة نفسها

[3]- ابراهيم مهديد " المرجع السابق" ص 112

[4]- أبو القاسم سعد الله " أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر" ص 68

[5]- زكي محمد حسن"فنون الاسلام"ص136

[6]-المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[7]- زكي محمد حسن " فنون الإسلام" ص136

ومن أهمّ منجزاته مسجد (شهرزادة) الذي منح قبّته وفضاءه طابعا جميلا رشيقا متناسق النسب ، ومسجد (السلطان سليمان) الذي بدا من خلاله متأثّرا بتخطيط (أياصوفيا) و(البايزيدية) ، وهو مزوّد بصحن خارجي وحديقة ، ويحيط بهذا المركّب سور ، وله مجموعة من الملحقات كالمدرسة والحمّامات ومطعم الفقراء والمكتبة ، وتعلو المسجد قبّة كبيرة مهيمنة يحفّها نصفا قبّة بحجم أقلّ تتفرّع من كلّ منهما نصف قبّة صغيرة أخرى.[1]

وظهرت قمّة عبقرية المهندس سنان في مسجد(السلطان سليم) في (أدرنة) حيث أنشأ قبّة ضخمة على ثمانية أكتاف كبيرة ، وأكثر من النوافذ للتخفيف من ضغط البناء وثقل مظهره. وقد ترك سنان بصمته في تطوّر العمارة العثمانية حيث اقتدى به المهندسون من بعده ، وتناقلت الأجيال طريقته في البناء ونهلت من خبرته وأساليبه.[2]

أمّا العمارة المدنية في الطراز العثماني فمنها البيوت وتتألّف بصورة عامّة من عدّة طوابق ، ويحتوي الطابق الأوّل على حجرات الاستقبال . أمّا عند الأثرياء فكان المنزل يتألّف من جناح للاستقبال وجناح للحريم ، وقد يخصّص أحيانا قسم ثالث للخدم والتابع. وتتميّز البيوت بالفسقية في الصحن ، والقاعات الفسيحة بسقوفها الخشبية العالية المزيّنة بأنواع الزخارف المصبوغة ، والخزانات والكسوات الخشبية والفسيفساء الرخامية وما إلى ذلك. وقد استخدم العثمانيون أيضا القشّاني ذي الدهان الأزرق والرسوم المذهبة والبلاطات الملونة لكسوة الجدران.[3] واهتمّوا ببناء بيوت للطيور على الجدران الخارجية ، على شكل قصور مصغّرة مزينة بعناصر معمارية دقيقة، فكانت تحفا فنّية محمّلة بالمعاني الجميلة .

وأمّا الخانات فتتألّف من صحن كبير محاط بأروقة ذات عقود ، وبها عدد من الطوابق ، وتخصّص القاعات الموجودة على مستوى الطابق الأرضي للمخازن والدوابّ عادة ، واهتمّ العثمانيون أيضا بالأسبلة فكثيرا ما كانت تنشأ على شكل رشيق يزخر بالزخارف والتضليعات والمقرنصات والنقوش البارزة، وأمّا الأسواق فقد صمّمت على شكل سلسلة من مربّعات تعتلي كلّ واحدة قبّة صغيرة ، واشتقّ تصميم الحمّامات عندهم من الحمّامات الكلاسيكية.[4]

ب- نظرة على أهمّ المآثر المعمارية وطرق البناء في الجزائر في ظلّ الخلافة العثمانية

لقد تحدّث المؤرّخون والكتّاب عن فنون العمارة الجزائرية وتنوّع أشكالها وأنواعها في هذه الفترة، وورد في أخبارهم ما يشيد ببراعة بناتها ، لا سيما في بناء

---

[1]- المرجع نفسه ص 137--138
[2]- المرجع نفسه ص 137
[3]-المرجع نفسه ص 142
[4]- المرجع نفسه ص140

المساجد، ومن أهمّ العناصر المعمارية التي تتميّز بها هذه العمارة الدينية ، الصومعة والمحراب والمنبر والأعمدة . وقد اتّسمت بالجمال وحسن الذوق وغنى المادّة، ونذكر على سبيل المثال جامع (علي بيتشين) و جامع (السيدة) وجامع (كيتشاوة) و (المسجد الأعظم) الذي أنشأه (الباي محمّد الكبير) بمعسكر.[1]

وكانت بعض المساجد تفرش بأفخر أنواع الزرابي وأجودها ، وكان بعضها مبنيا بالرخام والزلّيج المجلوبين من تونس وإيطاليا ، وكانت تزيّن وتضاء في المناسبات بقناديل الزيت والشموع.[2]

وكانت مدينة الجزائر في 1830م تضمّ 13 مسجدا كبيرا و 109 مسجدا صغيرا ، لثلاثين ألف مسلم [3]. وكان بعض المساجد عبارة عن أبنية بسيطة للصلاة تختبئ في طرقات ضيّقة في القصبة تحت قباب المساكن التركية القديمة ، ولا يمكن تبيّنها من الخارج إلاّ من خلال أبوابها الخشبية المنقوشة .[4]

وكانت مخطّطات المساجد متنوّعة جدّا مع الحفاظ دائما على ينبوع الماء في الصحن للوضوء ، و القاعة المتجهة إلى القبلة والمفروشة بحصر الأسل [5] ذات الزخارف الهندسية ، والمحراب والمنبر ، وكانت الصوامع عموما مربعة الشكل وكانت أحيانا تزيّن بالخزف المطلي.[6]

واجتذب الجامع الجديد اهتمام العديد من الرسامين المستشرقين إذ يعتبر من أجمل مباني الجزائر، وهو موجود بأجمل ساحات المدينة ، ويجذب الانتباه من الوهلة الأولى التي تتراءى فيها هذه المدينة الساحلية للقادم إليها من وراء البحر .

وشيّد هذا المسجد سنة 1660م ويتميّز بقبّته المركزية المهيمنة ، وقبابه الصغيرة في الزوايا ، ويذكّرنا هذا بالطراز البيزنطي في القسطنطينية. وراجت أسطورة مفادها أنّ المسجد صمّمه أسير مسيحي على شكل صليب لفرط شوقه لملّته، والحقيقة أنّ المصمّم هو المسلم الحاج حبيب الذي تقيّد بالنموذج العثماني.[7]

ويقع هذا المسجد بجوار الجامع الكبير الذي شيّده يوسف ابن تشفين في القرن 11م مكان كنيسة رومانية كبيرة ، وهو أقدم مسجد في المدينة. و في القرن 14م أقام أحد ملوك تلمسان صومعته المربعة المزينة بالقرميد والمينا ، لكنّها فقدت زخرفها

---

[1]- أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص 460-461-0462

[2]- المرجع نفسه ص 462

[3] -Pierre Boyer « La vie quotidienne à Alger ala veille de l' intervention Française » Hachette .Paris 1964 .p 73

[4] -Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres 1830-1960 » Paris Méditerranée EDIF 2000 .P 160

[5]- الأسل: نبتة تعيش في المناطق الرطبة ساقها مستقيمة تصنع منها الحصر والحبال. ينظر لاروس المعجم الفرنسي العربي

[6] -Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres » p 160

[7] -Gabriel Esquer « Alger et sa région » Guide Arthaud . edition de 1957 . p33

بفعل الزمن ، ومع ذلك فإنّها بقيت جميلة منتصبة بيمين الجامع الجديد . ويعتبر المسجدان رمزين عظيمين من رموز المدينة الإسلامية.[1]

وأمّا مسجد السيدة فقد هدم سنة 1831م واستخدمت أعمدته الرخامية البيضاء في بناء الممرّ الطويل المسقوف ذي العقود الذي شيّده المدانون العسكريون للعقيد (مارينغو) سنة 1837م . و يظهر في عدد كبير من اللوحات التي تمثّل طريق البحرية .[2]

ومن أهمّ معالم مدينة الجزائر زاوية سيدي عبد الرحمان الثعالبي التي اجتذبت اهتمام الرسّامين والأدباء والشعراء المستشرقين مثل (إيزابيل إبرهارت) و(أوجان فرومونتان) وغيرهم ، واعتبروها من أجمل الأماكن في الجزائر. وكانت النقوش والرسوم الشعبية البسيطة قد نشرت من قبل صورا لهذه العمارة الملوّنة التي أنشئت قبّة وليّها الصالح منذ 1471م. . وأسس مسجدها عام 1696م ، و يتميّز المسجد بصومعته المربعة الطويلة التي تعرف من بعيد بزخارفها المميّزة ، و ترتفع في شموخ فوق بناء مزيّن بظلّة مصنوعة من خشب شجرة الأرز[3]. وكانت هذه الزاوية موضوعا لعدّة لوحات فنّية. و تضمّ أضرحة أخرى لشخصيات مشهورة مثل مصطفى باشا داي الجزائر وأحمد آخر باي لقسنطينة وسيدي منصور.[4]

ولقد عني المهندسون بتشييد القلاع والحصون والمنائر، نظرا لتكرّر الهجمات على السواحل الجزائرية . ولم يكن يراعى في هذه العمائر العسكرية الناحية الجمالية بقدرما كانت تراعى صلابتها ومتانتها ، كما كثر بناء الثكنات لكثرة الجنود العزّاب وخصوصا في مدينة الجزائر.[5]

والحقيقة أنّ صناعة الأبنية الحربية اهتمّ المسلمون بتطويرها منذ القرنين التاسع والعاشر ميلاديين للتحصّن من الحملات الصليبية وتعزيز الدفاع في حروبهم مع البيزنطيين. واستخدم المعماري المسلم في مصر وسوريا بعض العناصر المعمارية المهمّة مثل المشربيات وهي بروز مغطّاة في جسور القلعة تسهّل مهمّة رمي الأعداء، بالإضافة إلى تصميم مدخل القلعة إلى الدّاخل على شكل ممر ذي زوايا قائمة أو ملتوية تصعّب ولوج العدو. وبلغت هذه الأساليب من النجوع مبلغا جعل الصليبيين يقلّدونهم في بنائها.[6]

وكانت العمارة العسكرية قد عرفت في عهد المرابطين نشاطا ملحوظا، ومن قلاعهم قلعة بني حمّاد وقلعة بجاية.

---

[1] -Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres » p 160
[2] -idem
[3] idem-
[4] - ibid p 161
[5]- وكانت تضمّ على الأقل 8 ثكنات كبيرة . ينظر: " تاريخ الجزائر الثقافي" لسعد الله أبو القاسم ص 461
[6]- أنور الرفاعي " المرجع السابق" ص 105

أمّا العمائر الدينية العسكرية المعروفة بالرباطات فقد ظهرت مع بداية الفتح الإسلامي وأنشئت بشكل كبير في شمال إفريقيا لصدّ الغزو الأوروبي والتحضير للجهاد ، وكان يجتمع فيها أتباع طريقة دينية للعبادة والجهاد.[1]

وبالعودة إلى الحديث عن العهد العثماني فقد ورد في الأخبار أنّ(أحمد باشا) قام ببناء عدد من المنشآت المهمّة كالأسوار الحصينة والفوّارات وقلعة (الفنار)، وأنّ الفضل في بناء (المدرسة الكتّانية) ومدّ جسر قسنطينة يعود إلى (صالح باي)، فيما نسب إلى(حسن باشا بن خير الدين) بناء مستشفى وحمّام كبير مماثل للحمّام الذي بناه والده في إستانبول، وقيل أنّه قام ببناء(قلعة حسن) في المكان الذي أقام فيه(شارل الخامس). وذكر المؤرّخون أيضا أنّ (الباي محمّد الكبير) أقام (المدرسة المحمّدية) وعددا من الأضرحة والقباب على الأولياء.[2]

ومن التحف المعمارية الجديرة بالذكر قصر(أحمد باي) بقسنطينة وقصر (أهجي مصطفى باشا) وقصر(ابن عبد اللطيف). وكانت القصور تزيّن بالنقوش البديعة والفوّارات وتماثيل الحيوانات والمواد المرمرية الملوّنة.[3]

والقصر هو حصن له جدران مغلقة ذات أبراج ويفتح على صحن داخلي[4]، أقامه العرب تقليدا لغيرهم بعد أن ترخّصوا على مرّ العصور في اتّخاذ القصور المنيفة وانغماسهم في النعيم واستكثارهم من الجواري والتأنّق في الأثاث.[5]

وكانت بعض القصور تزيّن بالزخارف والرسوم والمنحوتات ، وتنقش سقوفها الخشبية وتزيّن بزخارف مذهّبة يحيط بها إطار خشبي منقوش أو مرسوم بالألوان أو منسوخ عليه آيات قرآنية أو حكم أو أبيات شعرية وفق الذوق. وتتوسّط القصر نافورة أو أكثر محفوفة بزخارف من الفسيفساء الرخامية الملوّنة ، وتزيّن النوافذ والفتحات بالزخارف الهندسية والنباتية ، ونجد بها أحيانا بعض العناصر الحيوانية أو بعض الكتابات الزخرفية.[6]

ويعتبر قصر مصطفى باشا داي الجزائر في 1798م، نموذجا مثاليا للقصور العاصميّة المتأنّقة، وقد حوّلت داره إلى مكتبة وطنية ، ووجد الرسامون المستشرقون فيها الديكور المنشود لموضوعاتهم .[7]

---

[1]-المرجع نفسه ص 107

[2]- أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص460-461

[3]- المرجع نفسه ص 460-462

[4]- عفيف بهنسي" الفن الحديث في البلاد العربية" ص123

[5]- أنور الرفاعي " المرجع السابق" ص95

[6]- محمود النبوي الشال . محمد حلمي شاكر. زينب محمد علي" التذوق وتاريخ الفن" دار العالم العربي للطباعة والنشر القاهرة 1985م ص451-452

[7] Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres » p210

وتخبئ القصور الجزائرية داخل أسوارها الصمّاء تحفا إسلامية نفيسة وعناصر معمارية متأنقة كالتخاريم المصنوعة من معجون المرمر، والخزف المطعّم وأخشاب التغطية والأبواب المنقوشة والملوّنة والجدران المخرّمة المزيّنة بالزجاج الملوّن والأعمدة الرخامية وأنواع البلاط ، وما إلى ذلك.[1]

وتحاط الصحون الداخلية للقصور بأروقة عل مستوى الطوابق السفلية و الطوابق التي تعلوها ، ويمتدّ بين العقود الدربزين المخرّم الملون بالأخضر والأحمر و تضفي المقرنصات الخزفية والأعمدة الحلزونية مزيدا من السحر والجمال على الديكور الداخلي. والرسوم التي أنجزها (ليزينكا بوارال) و(كيتي كاري) وغيرهم من الفنانين تبين ثراء هذه التحف المعمارية .[2]

ويعتبر قصر (باردو) الذي أقامه شقيق أحد آخر الدايات في القرن 18م مثالا على روعة بناء القصور وفنّ تصميم الحدائق في الجزائر وقد تمّت صيانته وترميمه بعد أن حوّل إلى متحف لما قبل التاريخ والإيتنوغرافيا الإفريقية ، وبات قبلة للزائرين والرسّامين الذين شغفوا بتمثيل ساحته الشرفية وعينه الرخامية.[3]

وكان الكثير من الأغنياء يتّخذون البساتين خارج المدن ، وكانوا يقيمون بها الأحواش ويزيّنونها بأنواع الأسلحة وآلات الموسيقى وأفخر أنواع الأثاث والتحف النفيسة ، ويفرشونها بأجود أنواع الزرابي وجلود الحيوانات النادرة.[4]

وقد أملى المناخ والبيئة طرق إعداد موادّ البناء ، وتوصّل البناة في الجزائر إلى مادّة بنائيّة جيّدة لها القدرة على مقاومة الرطوبة والتقلّبات الجوّية ، تتكوّن من خليط رماد الخشب والجير والرمل ويعالج هذا الخليط بالزيت والماء على فترات مدروسة.[5]

وكان الحكّام يلجؤون في إنجازهم لبعض المشاريع المعمارية إلى الاستعانة بخبرة بعض الصنّاع المهرة من تونس والمغرب ويقال أنّ صالح باي استعان بمهندس إسباني في مدّ جسر قسنطينة الشهير.[6] على أنّ هؤلاء الصنّاع البارعين سواء كانوا من من
تونس أو المغرب أو إسبانيا فهم يشتركون في كونهم استمدّوا أساليب البناء من الطراز المغربي الأندلسي الذي تحدّثنا عنه سابقا.

[1] -idem
[2] -idem
[3] -ibid p210

[4]- أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص463
[5]- المرجع نفسه الصفحة نفسها
[6]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

وعلى أيّ حال فإنّ الصنّاع المهرة بشكل عام كانوا يعيشون في كلّ مكان كالأسياد لما كانوا ينعمون به من تقدير لقدراتهم الفنّية ، وكان الصانع في الجزائر يعرف باسم (المعلّم)

ووظّف النقش والخطّ والنّحت وحتّى التصوير في الهندسة المعمارية ، اهتماما بجمال ورشاقة مظهرها . ونذكر من بين الأسماء اللامعة التي نبغت في فنّ النقش والخطّ والبناء ، المعلّم (أحمد بن محمد بن صارمشق) الذي بنى جامع(العين البيضاء) في معسكر، والمهندس (الهاشمي بن صارمشق) الذي رمّم جامع(سيدي بومدين) في تلمسان ، و(محمّد بن صارمشق) الذي أبدع في نقش عدّة منشآت معمارية. وكلّ هؤلاء ينتمون إلى الأسرة(الصارمشقية) التلمسانية المشهورة بممارستها لهذه الفنون.

ومن النقاشين أيضا(الأصطا حسين) و(علي بن محمد التونسي) و (أحمد بن عمر التونسي) الذين زيّنوا مسجد ومدرسة(الخنقة) ، و(إبراهيم الحركلي) الذي نقش آيات جامع كتشاوة و(اللبلابشي) الذي زيّن باب جامع بيتشين بأنواع النقوش البديعة وغيرهم.[1]

ويبدو أنّ فنّ التصوير لم يكن منعدما كما يعتقد الكثير، وانّ المصوّر الجزائري كان يتقن تمثيل الأشياء كما تبدو للعين مع مراعاة النسب والقياسات وتناسق الألوان وما إلى ذلك ممّا يتطلّبه الرسم التشبيهي ، بدليل اللوحة التي خلّدت معركة الجزائر مع الإنجليز سنة 1824م . وقد أنجزت هذه التحفة الفنّية بأيد جزائرية تلبية لطلب حسن باشا الذي احتفظ بها في قصره إلى أن وقعت في يد(بومون) قائد الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830م ، فسلّمها إلى قائد الأركان (تولوزي). وقد وضعت نسخة منها في مكتبة الجزائر في حين اختفت اللوحة الأصلية وجهل مصيرها.[2]

وبالتالي يتبيّن أنّه لا شكّ أنّ فنّ التصوير كان مستعملا بشكل من الأشكال في تزيين العمارة لكن ليس لدينا ما نستدلّ به على ذلك في التراث المكتوب الذي يكاد يخلو من أي أثر يقتفى في هذا المجال ، وذلك لأنّ المؤلّفين الجزائريين انشغلوا بالتأليف في علوم وميادين أخرى لأسباب اجتماعية وسياسية.[3]

ج- صورة المدينة الجزائرية قبيل الغزو الفرنسي:

[1]- أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص 463-464
[2]- المرجع نفسه ص 464
[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

كانت المدينة الجزائرية قبل الغزو الفرنسي كبقية المدن الإسلامية الأخرى مستوفية للشروط الاجتماعية التي يتطلّبها الإنسان المسلم ، فكانت أليفة مؤلّفة من أحياء والأحياء من حارات تحيط بها الأسوار للأمن والحماية. وكانت القلاع من المنشآت الأساسية التي تعزّز الدفاع وتحمي الجند، وحولها أسواق الخيل والجلود والمدافع.

وكانت الطرقات تتميّز بخاصيّة الالتواء والتشعّب بحيث يسهل على سكّانها بلوغ كلّ أنحائها بلا عناء، بينما يصعب ذلك على الغرباء ، لأنّ تشعّبات والتواءات وانكسارات النهج التي" تتبع التكوين الطبيعي للمنشآت "[1] تجعل منها متاهة قد تتطلّب مرشدا. وهي مظلّلة ومحميّة من الشمس والرياح والأمطار. ويسير المارّة فيها مشيا على الأقدام أو على الدواب، أمّا العربات فلا يمكنها التنقّل إلاّ في النهج الأكثر اتساعا.[2]

وقد لاحظ المهندس المعماري(لوكوربيزيي) أنّ الرواق الممتدّ على طول واجهاتها يحميها فعلا من حرارة الشمس فأطلق على هذه الطرقات اسم" الأروقة الداخلية" أو " البنايات المروّقة"، وكان هذا المهندس الذي اتّخذ لنفسه مدرسة فريدة وهي أن يسأل فنّ البناء في الهندسة المعمارية القديمة والريفية ، شديد الاهتمام بطرق البناء التقليدية فكتب بشأن ميزاب نصوصا تشيد بذكاء بناة هذا العمران الذي يرجع عهده إلى قرون خلت ، وتقدّر البساطة الواعية لهندستهم وتعتبرها مثلا يقتدى به.[3]

وكان المسجد الجامع يتوسّط المدينة وتتحلّق حوله محلاّت العطور والكتب[4] وكانت الأسواق مجالات لربط الناس وتوطيد علاقاتهم الاجتماعية، وامتازت مداخلها بالعقود الضخمة المزيّنة بالنقوش والزخارف.[5] وكانت تقام وسط المدن حيث تلتقي فيها عدد كبير من الأزقّة الملتوية.

وكان الباعة المتنقّلون يجوبون الحارات ويروّجون لبضائعهم بنداءات ملحّنة فيوفّرون عناء التنقّل على المستهلك.

وكان البيت يحقّق شروطا غاية في الأهمّية لم ينتبه إليها الفنّ المعماري الحديث إلاّ متأخرا[6] ، فهو من طابقين يطلاّن على صحن داخلي أبوابه منخفضة وواجهاته قليلة الفتحات والمطلاّت ، ونوافذه ضيّقة تنفتح على الصحن الداخلي.[7]

وتتكوّن موادّ بنائه من الحجر أو من الطوب والخشب وهي مواد تحفظ الحرارة بطبيعتها ولا تتأثّر بالتقلّبات الجوّية ، فتكيّف أجواء البيت وتحمي أهله من التقلبات

---

[1]- عفيف بهنسي" الفن الحديث في البلاد العربية" ص123

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

- " الفن المعماري الجزائري" سلسلة الفن والثقافة. وزارة الأخبار الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . مطبعة التامرا .مدريد إسبانيا 1970م ص11[3]

[4]- عفيف بهنسي " الفن الحديث في البلاد العربية" ص 123

[5]- محمود النبوي الشال " المرجع السابق" ص233

[6]-عفيف بهنسي " الفن الحديث في البلاد العربية" ص 124

[7] - E .Villot op cit p17

الحرارية. فيما يحتفظ الصحن الداخلي بحرارته ورطوبته ، ويمنع هبوط التيّارات الهوائية الخارجية التي تتحرّك أفقيّا ، وما يمكن أن تحمله معها من تلوّث وأذى، كما أنّ انغلاق المسكن عن الخارج يحول دون وصول الضجيج فينعم ساكنه بالهدوء والأمن والسلامة.[1]

وتجدر الإشارة أنّ الكثير من الباحثين في مجال الهندسة المعمارية في الغرب تحوّلت أنظارهم في السنوات الأخيرة إلى مادّة الطوب واتخذوا من العمارة اليمنية القديمة منهلا ومرجعا للبحث ، وأنجزوا نماذج رائعة لعمارة حديثة باستعمال هذه المادّة الأوليّة الطبيعية القديمة ، و ازداد الطلب على هذا النوع من البناء مؤخّرا لأنّ مادّة الطوب غير مضرة بالبيئة كما انّها تمتصّ الرطوبة في الشتاء وتتخلّص منها في الصيف ممّا يضمن تكييفا طبيعيا لأجواء البيت.

ومن مميّزات المدينة أيضا أنّ النوافذ لا تفتح على منازل الجيران حتّى تصان حرمة كلّ بيت ، وهذا ما وصفه (لوكوربيزيي) بقوله:"بنايات تتّجه نحو الفضاء لا تتقابل فيها أنظار الجيران". والحقيقة أنّ تصميم البيت بصورة عامّة كان قائما على مبدأ الحشمة واحترام الغير والتقشّف الإسلامي.[2] على أنّ البيئة والمناخ وحجب المرأة من أهمّ العوامل التي أملت كثيرا من أساليب بناء المنازل.[3]

وكان تخطيط المدن إمّا عفويا فتتوسّع المدينة حسب ظروف السكّان وتقاليدهم ومقتضيات الحاجة ، وإمّا عقلانيّا وفق معطيات سياسية أمنية واجتماعية ودينية.[4]

ويعتبر المسجد أهمّ مبنى في المدينة الإسلامية، فهو القلب النابض للحضارة الإسلامية ورمز وحدتها وهو ليس مجرّد عمارة ، إنّما هو فكرة وروح أيضا.[5] ففيه يعبد الخالق جلّ وعلا ويذكر اسمه ويطلب فضله ورحمته وهو مكان للوعظ والتدريس وعقد الاجتماعات السياسية ، ومكان لقبور بعض الأولياء الصالحين والعارفين بالله وهو بذلك مجال لجمع النّاس والتّأليف بينهم.

وكانت الكتاتيب القرآنية منتشرة في كلّ المدن بل وحتّى في المناطق النائية المنعزلة ، وذلك لتعميم القراءة والكتابة وحفظ القرآن وتلقين أنواع العلوم تطبيقا لأوامر الدين الإسلامي الحنيف الذي حارب الجهل. ويعود تاريخ ظهور هذه الكتاتيب في الجزائر إلى بداية الفتح الإسلامي في أواخر القرن السابع ميلادي ، وكان لها الفضل الكبير في تعليم اللغة العربية وترسيخ العقيدة والأخلاق الفاضلة ونشر القرآن وتعميمه وغرسه في نفوس الأجيال على مدى ما يزيد على 14 قرنا .[6] وكان الأطفال

---

[1]- عفيف بهنسي " الفن الحديث في البلاد العربية" ص124

[2]- " الفن المعماري الجزائري" ص7

[3]- أبو القاسم سعد الله " تاريخ الجزائر الثقافي" ص461

[4]- عفيف بهنسي" الفن الحديث في البلاد العربية" ص123

[5]-حسين مؤنس " مساجد الإسلام والمسلمين عبر العصور" مجلة العربي .عدد 56 نوفمبر 1971 ص29

- أحمد الازرق " الكتاتيب القرآ نية في الجزائر ودورها في المحافظة على وحدة الأمّة وأصالتها" دار الغرب للنشر والتوزيع 2002م

[6]ص15

يلتحقون بها في سنّ جدّ مبكّرة فيتعلّمون الحروف الهجائيّة والقراءة والكتابة وقواعد اللغة ويحفظون أجزاء من القرآن. ويستوي في هذا أبناء الشعب فلا فرق بين غني وفقير ولا جاهل و مثقّف ولا حاكم و محكوم.[1]

وتختلف الكتاتيب من حيث الأحجام والأوضاع والأسس والقواعد والنتائج فتكون أحيانا مجرّد حجرات صغيرة مستقلّة يديرها معلّمون مستقلّون يتقاضون أجورهم ممّا يجود به أولياء التلاميذ ، وتكون أحيانا أخرى على شكل مساجد صغيرة في القرى بحيث يقوم إمام المسجد بمهمّة تعليم القرآن ويتسلّم أجرته من كلّ سكّان القرية، وقد تكون الكتاتيب ملحقات لمساجد كبرى مجاورة لها ، أو تكون زوايا دينية تهتمّ بتحفيظ القرآن ومبادئ اللغة وعلومها وآدابها وما إلى ذلك ، وهذا على يد شيخ الزاوية عينه أو على يد معلّم يوظّف خصّيصا لهذا الغرض.[2]

وكانت هذه الكتاتيب منتشرة عبر كامل التراب الوطني في سهوله وجباله وأريافه وواحاته و قصوره ، من المدينة الكبيرة إلى أصغر مشتى أو دوّار. وكانت في القرون الأولى هي المدارس عينها لتعليم مختلف العلوم الأخرى قبل أن تخصّص المدارس والمعاهد العلمية المتطورة في نهاية العصر الوسيط وبداية العصر الحديث . وبحلول الاستعمار الفرنسي تخصّصت أساسا في تحفيظ القرآن.[3]

وكان لكلّ مدينة خاناتها التي تقوم بوظيفة الفنادق في عصرنا الحالي. وأمّا الحمّامات فلم تكن مقتصرة على المدن الكبرى مثل حمّامات الحمّة الرومانية بل كانت موجودة في كلّ بلدة صغيرة بعد أن نجح المسلمون في تطويرها ونشرها عبر أرجاء البلاد الإسلامية. وهي من العمائرالتي أعيرت اهتماما بالغا في الحضارة الإسلامية [4] فكانت تقام داخل القصور وخارجها وصمّمت وجهّزت وفق ما يلائم الشروط الصحّية للمستجمّين من أفران لتدفئة الماء والهواء، وأقنية للماء الدافئ والماء الحار ، ومغاطس ومقاعد ، كما خصّصت بها قاعات للاستجمام بالماء الدافئ وأخرى بالبخار وأخرى لتدليك الجسم وفركه بالزيت.[5]

ونخلص في النهاية إلى أنّ المدينة الجزائرية كانت قبل الغزو الفرنسي مستوفية للشروط الاجتماعية حيث توفّر بها الأمن والوقاية الصحّية والتعليم والألفة بين الناس وقرب المسافات وتأمين الحاجيّات ببساطة وما إلى ذلك ، لكنّ الأهمّ من هذا كلّه أنّها كانت تعبّر عن الشعب وتعكس هويّة المكان . فالمدن الساحلية بلونها الأبيض وتأثيرات ضوء الشمس القويّة المنعكسة على أجزاء بناياتها تشعر المتأمّل فيها أنّها من روح المكان ، ذلك أنّها أنشئت من تربته وبأيدي سكّانه في حدود ما تمليه ثقافتهم الشعبية الموروثة والراسخة .

---

[1]- المرجع نفسه ص16

[2]- المرجع نفسه ص 16-17

[3]- المرجع نفسه ص 17-18

[4] -Lynne Thornton « La femme dans la peiture orientaliste » edition ACR Paris 1985 p66

[5]- أنور الرفاعي" المرجع السابق" ص100

وتتقدّم هذه المدن بطبيعة الحال القصبة التي أثارت ببنائها إعجاب الزوار القادمين من أوروبا منذ القديم . وشبّهها أسير إسباني في القرن 16م " بكوز الصنوبر الموحّد بإحكام" وشبّه منازلها " بحبوب الرمّان في قشرتها" ورأى أنّها تبدو وكأنّها قد " انبثقت من الأرض في اليوم ذاته" لشدّة تكاملها وتشابكها. وقد أسيل بشأنها حبر كثير أضاف شروحا تقريظية[1] لهذه الشهادة القديمة.[2]

وكذلك المدن الصحراوية بلونها الأمغر[3] المستمدّ من الطوب والمماثل لتراب الواحات ، تبدو وكأنّ الأرض أنبتتها إنباتا ممّا يشعر الناظر إليها بنوع من الألفة والطمأنينة لا يشعر بهما في المدينة الغربية الغريبة التي وردت فجأة مع الاستعمار الفرنسي ، تحمل في هندستها روح الهيمنة والاغتصاب في شموخ تنفر منه النفس.

[1]- قرّظ تقريظا . ه : مدحه وهو حي بحق أو باطل. ينظر: " المنجد الأبجدي".

[2] -Ray Diégo de Haédo. Publié en 1612 Tapographia et historia général de Argel Valladolid .A.Goello. traduction Française Revue Africaine 1870-1871

[3]الأمغر : ما كان لونه بلون المغرة وهي تراب أصفر مائل إلى الحمرة. ينظر: لاروس المعجم الفرنسي العربي

المبحث الثالث:

الهيمنة الاستعمارية وانتشار الطراز المعماري الغربي على حساب الطراز المعماري الموروث بالجزائر:

أ- انتشار الطراز المعماري الغربي في الجزائر جزء من مشروع طمس الهوية الجزائرية

ب- السيطرة الاستعمارية وسياسة الاستيطان الصارمة نكبة على الفنّ المعماري الجزائري الموروث

أ- انتشار الطراز المعماري الغربي في الجزائر جزء من مشروع طمس الهوية الجزائرية:

تعتبر العمارة التقليدية محصّلة إنسانية لتراكم الخبرة والمعرفة المكتسبة عن طريق الممارسة، وفق منهج تجريبي مستمرّ يستجيب لما تمليه زيادة الاحتياجات الإنسانية والمعيشية والأمنية على امتداد تاريخ المجتمعات.[1]

وصناعة البناء في تقليديتها هي توظيف للإمكانات البيئية والبشرية المتاحة في أسلوب معماري يعبّر عن الشعب واحتياجاته ويعكس سيمة المكان ، وهي " العطاء المجسّم والملموس للثقافة المادّية التي تنعكس من خلالها الجوانب الروحية وعاداتها وتقاليدها"[2]

ويجب التّأكيد أنّ علاقة الإنسان بمسكنه التقليدي لا تنحصر في حدود الحاجة إلى المأوى، إنّما تتعدّى هذه الحدود إلى الارتباط الروحي الوثيق بالبيئة الأصلية والتقاليد المتوارثة. على أنّ البيت ببساطته وبموادّه الطبيعية التي يشكّل منها يمارس في نفسية الساكن تأثيرا يصعب تفسيره ، فهو مزيج من الطمأنينة والسكينة والارتياح والشعور بالانتماء، ربّما لأنّه أنشئ من المادّة ذاتها التي خلق منها الإنسان أي من التراب. ولعلّ هذا ما يفسّر اقتناء دينيه للمسكن التقليدي الذي فضّله على قصر إيريسي المنيف وقضى فيه بقية حياته ووجد فيه الجوّ المناسب والمثالي لإنجاز روائعه الفنّية والأدبية.

وعلى أيّ حال فإنّ وظيفة العمارة التقليدية ليست الكنّ فحسب إنّما هي أيضا التعبير عن الشخصية والطابع القومي، فالمسكن التقليدي يشكّل ليحتضن الإنسان ثمّ يعود فيشكّل الإنسان بوصفه فردا، وكذلك المدينة تبنى فتعود لتشكّل سكّانها بوصفهم مجتمعا.[3] ومن هنا يمكن القول أنّ انتشار الطراز المعماري الغربي على حساب الطراز المعماري الجزائري التقليدي هو جزء مهمّ من مشروع طمس هويّة الشعب فتك بصورة فعّالة بكيانه الثقافي وساهم في بتر صلته بماضيه واجتثاثه من أرضه وبيئته . ولا ريب أنّ العمارة الجزائرية كانت المتضرّر الأوّل بعد وقوع الجزائر في قبضة الاستعمار الفرنسي ، فالنّار لا تخلّف إلاّ رمادا والحرب لا تخلّف إلاّ دمارا وخرابا.

ثمّ عمل الاستعمار الفرنسي على تحويل المدن الجزائرية لاسيما الساحلية منها إلى مدن تطابق في مواصفاتها المدن الأوروبية، تتجسّد من خلالها الهيمنة الاستعمارية مهيّئا بذلك مرتعا خصيبا لعملية الاستيطان.

ب- السيطرة الاستعمارية وسياسة الاستيطان الصّارمة نكبة على الطراز المعماري الجزائري الموروث:

[1]- هاني ابراهيم جابر " المرجع السابق" ص 138
[2]- المرجع نفسه ص 138-139
[3]- المرجع نفسه ص 139

كان الحاكم العامّ ممثّل الحكومة الفرنسية في الجزائر رمزا من رموز السيطرة [1] ثمّ جاء عام 1871م ليتمكّن المستوطنون الأوروبيون من انتزاع مكاسب سياسية كانوا قد طالبوا بها باستمرار تتمثّل في انتخاب ثلاثة أعضاء برلمانيين يمثّلونهم على مستوى البرلمان الفرنسي، وتعيين أعضاء لهم في المجلس الاستشاري على مستوى الحكومة العامّة بالجزائر[2]، وكانوا يختارون مجالسهم البلديّة محلّيا.

وهكّذا عرفت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر نشاطا متزايدا لإدارة المعمّرين في تسيير حكم البلاد[3]. ومقارنة بعدد الجزائريين فإنّ عدد المعمّرين بما فيهم اليهود المتجنّسون كان قليلا . علما أنّ عدد اليهود الجزائريين بلغ في نهاية القرن التاسع عشر حوالي ثلاثين ألف يهودي. وكان لبعضهم رؤوس أموال معتبرة . وكان لديهم تأثير كبير على رجال الأعمال المهمّين والمحامين ورجال القضاء والتجّار وما إلى ذلك. وكانوا يعرفون كلّ المنافذ والإجراءات القانونية، وكانوا معروفين على مستوى الصّحافة الجزائرية.[4]

ويصنّف فيلو اليهود الجزائريين كاتّالي: " أوّلا الرّأس ماليّون الذين كانوا يسيطرون على الكنيس ويتعاملون مع أكبر البنوك، ويتابعون كلّ العمليّات المالية الأوروبية والجزائرية. ثانيا التجار الصغار الذين كانوا يملكون محلاّت الأقمشة الحريرية والقطنية وكلّ ما يتعلّق بالموادّ الأولية مثل ريش النعام وما إلى ذلك. ثالثا الباعة المتجوّلون وكانوا يجوبون ببضائعهم القبائل العربية والقرى. رابعا وأخيرا الحرفيّون وهم في أغلب الأحيان تجّار متنقّلون بارعون في صناعة الحلي."[5]

وقد بلغ عدد المعمّرين بما فيهم اليهود المتجنّسون عام 1914م 750000 مقابل 4260000 جزائري.[6]

وفي عام 1874م صدرت مجموعة من النّصوص القانونية تخصّ السّكّان الأصليين الجزائريين دون سواهم ، تطبيقا لسياسة تمييزية هدفها تضييق الخناق وكبت الأنفاس تحت سلسلة من العقوبات الصّارمة ، تحسّبا لأيّ ثورة شعبية أخرى تتبع ثورة الشيخ الحدّاد بالشرق الجزائري و ثورة الشيخ بوعمامة بغرب البلاد[7] . وهكّذا تعزّز مركز الأوروبيين ، وكبّل الجزائريون بسياسة الإخضاع والإذلال التي فرضت عليهم بتطبيق قانون الأهالي الجائر باعتبارهم " الأهالي المغلوبين" الذين ليسوا أهلا لأيّ حقّ من حقوق المساواة مع المعمّرين. وزعم المعمّرون أنّ الشعب الجزائري شعب

---

[1]-ابراهيم مهديد " المرجع السابق" ص 15

[2] -Larchèr (A) et Rectenwel (G) « Traité élémenttaire de la législation Algériènne Paris 1929 p3

[3]-ابراهيم مهديد " المرجع السابق" ص16

[4] - E Villot .op cit p390-391

[5] -idem

[6] -Meynier (Gilbert) « L'algérie révélée la guérre de 1914-1918 et le premier quart du XXè siècle. » thése .imprimerie Genève (Suisse) 1ère edition 1981 p11

[7]-ابراهيم مهديد " المرجع السابق" ص16

همجي متخلّف وأنّ لهم الفضل في تحضيره وهذا الفضل يخوّل لهم حقوقا تفوق حقوقه .

ويعتبر هذا القانون أقصى إ جراء على الإطلاق يمكن أن تضغط به سلطة استعمارية على رعاياها في الوقائع الاحتلالية، وأمّا في الوقائع الإنسانية فيمكن أن ينظر إليه على أنّه بقيّة من ظلمات العصور الوسطى ومحاكم التفتيش.[1]
وبما أنّ الظلم كما يؤكّد ابن خلدون هو مؤذّن بخراب العمران، والعدوان على النّاس في الأموال والأملاك وانتهابها من أيديهم يذهب بالآمال في تحصيلها والسعي في طلبها [2]، فإنّ النتيجة الحتمية لهذه السياسة الجائرة كانت ضياع الصنائع وعلى رأسها صناعة البناء.

ثمّ إنّ هذه الصنائع هي من توابع الترف وتكثر وتستجاد بكثرة الطلب لكن في الظروف التي فرضها الاستعمار ورجوع الأهالي إلى الاقتصار على الضّروري من أحوالهم ، قلّت وتراجعت واندثرت.

وهكذا ترسّخت السّيطرة الاستعمارية بالتطبيق الصّارم والشّديد للسياسة الاستيطانية التي أتت على الأخضر واليابس ، مهدّدة تراث المسلمين الوطني وانتماءهم القومي وبنيتهم الاجتماعية والاقتصادية ، ففقّرت وجوّعت الشعب بسلبها أراضيه وأملاكه، واستهدفت شخصيّته الدينية والثقافية بتقليصها لعدد المساجد واستحواذها على الأوقاف الإسلامية والقضاء على دورها [3]، وتأميم الدين الإسلامي حيث فرضت هيمنتها على المساجد وبات الأئمّة والقضاة وكلّ الموظّفين الدينيين الذين يتقاضون أجورهم من عائدات الأوقاف قيد تصرّفها ، تتحكّم في تعيين من تشاء متى تشاء.

وقلّصت من سلطة القضاء الإسلامي بإرغام المسلمين على التّقاضي لدى قضاة الصّلح الفرنسيين، وانحصرت صلاحيّات القاضي المسلم في حدود البتّ في قضايا الزّواج والطّلاق والمواريث لا غير.[4]

وجهّلت الشعب الجزائري بمحاربتها للتّعليم القرآني وإصدارها لمراسيم قانونية تمنع فتح المدارس العربية بدون رخصة من السّلطات الحكومية، وترتّب عن هذا إغلاق المدارس التي كانت تنشط آنذاك ولجأ عدد منها إلى التّدريس سرّا. وهكذا تفشّت الأمّية و أهمل التعليم الوطني واقترب من الزّوال و انحصر نشاطه في عدد من المساجد والزّوايا النّائية البعيدة عن عيون الاحتلال.[5]

---

[1]- سعد الله أبو القاسم " الحركة الوطنية الجزائرية 1900-1930 " ص 103
[2]-ابن خلدون " المرجع السابق" ص269
[3]- المدني أحمد توفيق" كتاب الجزائر" الطبعة العربية ، الجزائر 1300ه ص246
[4]-ابراهيم مهديد " المرجع السابق" ص18
[5]- ابراهيم مهديد "المرجع السابق" ص19

وفي غمرة هذه الظروف المؤدّنة بالفناء يمكننا أن نتصوّر حجم الكارثة التي حلّت بالفنّ المعماري الموروث إذ من البديهي أن تحطّم المدن والمآثر العمرانية بفعل الحرب والإرهاب ويختفي عدد كبير من البناة المهرة إمّا بالموت أو بالهجرة إلى الخارج بعد عسر التكسّب من هذه الصّناعة وقلّة الطلب عليها لضيق ذات اليد وانتشار البؤس والفقر في المجتمع الجزائري .

وبالموازاة مع هذا كانت المدنيّة الاستعمارية تتوسّع كلّ يوم أكثر فأكثر بطرازها المعماري الفرنسي الذي صبغ المدن الساحلية بصبغة غربية وأخذ يتسلّل إلى أعماق البلاد جنوبا في ظرف قياسي.

الفصل الثّاني:

توظيف فنّ الرسم في تخليد العمارة التقليدية عند دينيه

المبحث الأوّل :

العمارة التقليدية في رسوم دينيه الانطباعية:

أـ الانطباعية عند دينيه
ب-العمارة التقليدية موضوعا للوحة الانطباعية عند دينيه: سطوح بالأغواط نموذجا

إنّ إسراع فرنسا في تحطيم معالم الحضارة الإسلامية الجزائرية جعل الكثير من الفنّانين والكتّاب المستشرقين المعجبين بهذا العالم السّاحر يفزعون لرؤيته ينهار بوتيرة

جدّ سريعة، ودفع ذلك العديد منهم إلى تدوين الكثير من مشاهد الحياة العربية لاقتلاعها من النسيان.[1]

وكان دينيه بطبيعة الحال من أشدّ المستائين من المصير البائس الذي كان ينتظرعالمه المفضّل ، وهو مصير لا ملاذ منه لأنّه النتيجة الحتميّة لتوسّع المدنية الاستعمارية" الشرسة" على حدّ وصفه. وبما أنّ واحته المفضّلة بوسعادة هي أقرب الواحات إلى الجزائر العاصمة[2] ، فإنّها بكلّ تأكيد الأكثر تعرّضا لخطر زحف هذا التوسّع جنوبا مع كلّ ما يمكن أن يحمله معه من مشاريع عمرانية تعد بالتغيير والتشويه.

ومن هنا سطّر لنفسه هدفا يتمثّل في تكريس كلّ فنّه ووقته لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا العالم السّائر في طريق الاندثار. ولم يعد فنّه مجرّد ممارسة بصرية في حدود المذهب الانطباعي ، بل اجتهد في انتهاج أنجع الأساليب الفنّية في تثبيت اللحظات العابرة من الزّمن ، وتدوين التاريخ في قطع مرئية تشهد على عراقة هذا الشعب للأجيال.

و لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أنّه كان قد شغف بتمثيل العمارة التقليدية قبل أن يسطّر لنفسه هذا الهدف ، وذلك منذ زيارته الأولى للجزائر، أي حين كان لا يزال مجرّد سائح غريب لا يعرف شيئا عن الحياة العربية ولا معاناة الشعب الجزائري. وفي هذه الفترة كما سبق أن أشرنا كان مفتونا بتمثيل النّور ولا يمكننا القول أنّه حين أنجز هذه الأعمال الفنّية ذات القيمة التوثيقية المهمّة، كانت لديه نيّة تخليد التراث لكنّه فعل. فقد بقيت لوحاته شاهدة على الطراز المعماري الذي كان سائدا في الجنوب الجزائري ويمكننا ان نسمّي هذه الفترة مرحلة الانطباعية.

أ- الانطباعية عند دينيه:

إنّ الولوج مباشرة في الحديث عن الانطباعية عند دينيه سيكون سابقا لأوانه إذا لم نتطرّق أوّلا إلى معنى الانطباعية.

والانطباعية مصطلح بزغ إلى الوجود في النصف الثاني من القرن التّاسع عشر في فرنسا ، وأطلق على تيّار فنّي سعى أصحابه إلى ترجمة الانطباع الذي يرتسم فيهم حسّيّا في تجرّد وبساطة، فمثّلوا الأشياء وفق انطباعاتهم الشخصيّة دون تقيّد بالمعايير المتّفق عليها أكاديميّا.

واصطدمت أوّل محاولة للتفتّح الفعلي لهذا التيّار بالرّفض والاستنكار، ولم يجن روّاده من معرضهم الأوّل الذي أقاموه سنة 1874م بباريس سوى السّخرية اللاذعة

[1] Denise B « Térrasses de Bousaada » p24

[2]-تبعد 250 كلم عن العاصمة

والازدراء. حتّى أنّ كلمة الانطباعية التي أطلقت على مذهبهم بهذه المناسبة وردت بنيّة التّحقير في مقال نشره الصحفي (لويس لوروا) في مجلّة (الضّوضاء) عنوانه " معرض الانطباعيين". واستوحى هذه التسمية من لوحة (كلود مونيه) " انطباع شروق الشمس" التي كانت أكثر جذبا للاهتمام بين اللوحات المعروضة.[1]

هذا حسب ما جرى التقليد على ذكره ، غير أنّ لويس ديمييه أكّد من جهته في دراسته لمذكّرات (أنطوان بروست) أنّ هذه التسمية تعود إلى تاريخ أسبق وتحديدا إلى سنة 1858م ، وأنّها استعملت للدلالة على هذه الطريقة المبتكرة في الرسم.

وعلى أيّ حال فإنّ همّة روّاد هذا التيّار لم تفتر برفض الجمهور لمذهبهم الجديد بل ظلّوا يحاولون بإصرار تجسّد في 8 معارض حتّى أثبتت المدرسة وجودها وافتكّت مكانتها ، وكان ذلك سنة 1886م[2] ، محدثين بهذا النّجاح شقّا بين الفنّ الحديث المعاصر والفنّ الأكاديمي الرّسمي ، ونقطة تحوّل هامّ في مسيرة الانتقال من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة.[3]

واختار الرّسّامون في هذه المدرسة موضوعاتهم من الحياة اليومية العصرية وسعوا إلى ترجمتها حسب النظرة الشخصيّة لكلّ واحد منهم. وتعمّق رسّامو (باربيزون) وبعض الرسّامين الإنجليز في دراسة التصوير في الهواء الطلق واتّخذوا من الضوء العنصر الأساسي والمتحرّك في مشاهدهم. [4]

ويعتبر المذهب الانطباعي امتدادا للمذهب الطبيعي الذي كان في القرن التاسع عشر والقرون التي سبقته [5]، لكنّه يعنى بدراسة تأثيرات النّور الطبيعي في أشياء معيّنة في وقت معيّن . ويكمن الفرق بينه وبين الطراز الطبيعي في كون الطبيعيين لا يكترثون للأثر الذي يتغيّر ولا يتقيّدون بالحدود الزمنيّة، بينما يترجم الانطباعيون للمتلقّي تأثيرات وقتية غير ثابتة لتمثيل بيئة في عجلة من أمرها[6] ، فيركّزون بشكل متزايد وفي تجارب وقتية متغيرة على تغيّر الأشكال الواقعية لهذه البيئة بتغيّر الضوء الطبيعي والمناخ والفصل والوقت . فهي إذن رؤية متجدّدة باستمرار وممارسة بصرية همّها الرئيس إبراز الأثر الذي تولّده الأشياء الخارجية على الحواسّ.

والنظرية الانطباعية تقول:" إنّ الفنّان الانطباعي لا يرى الأشياء في حدّ ذاتها ولكنّه يرى الإنارة التي تظهر بها الأشياء".[7] لذلك نجده يسجّل الانطباعات الهاربة وحركة الظواهر بدل المظهر الثّابت والتصوّري للأشياء فلا يترجم في كثير من

---

[1] - Petit la rousse en couleurs op cit

[2] -idem

[3]- طارق مراد " مدارس فنون الرسم في العالم" دار الراتب الجامعية بيروت .لبنان ص15

[4] - Petit la rousse en couleurs

[5]-مايز برنارد " الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها" تر. سعد المنصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية .القاهرة 1958م ص375

[6]-أرنولد هاوزر " الفن والمجتمع عبر التاريخ" تر فؤاد زكريا.ج2. الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر .ص420 1971م

[7] -Rolf Tatchen « Claud Monet » Poster Book. Edition Bénédikt Tatchen .Almagne p1

الأحيان ما يعرفه من معلومات سابقة عن هذه الأشياء بل يضع انطباعه الشخصي على اللوحة.

وبالتّالي فإنّ الأشكال لا تنقل كما يفترض بها أن تكون بل كما تتراءى للرسّام وفق تأثير الحركة المتغيّرة للإنارة الطبيعية . وهذه الطريقة الجديدة في الرّؤية أنتجت طريقة جديدة في الرّسم ، ذلك أنّ الرّسّام وهو يحاول أن يكمش انطباعة هاربة في لحظة هاربة قد لا يكترث بالقواعد الأكاديمية في التصوير ويترخّص في خرقها، وقد لا يبالي بصلابة خطوطه فتفقد اللوحة صلابة بنائها ويضيع موضوعها ويهمّش أو يلغى البعد الفكري والثقافي والديني والتاريخي والعاطفي في عمله الفنّي.

و المشاهد الانطباعية لا تنجز أبدا داخل المرسم بل في الخارج وكان الرسامون أحيانا يعيدون رسم منظر واحد عدّة مرّات في ظروف جوّيّة مختلفة لإبراز مدى تغيّر المشهد بتغيّر التأثيرات الوقتية للإضاءة الطبيعية.[1] ونذكر على سبيل المثال تجربة كلود مونيه التي قام فيها برسم باب كاتيدرائية (باروان) في أوقات مختلفة من النّهار فحصل على صور مختلفة لهذا الباب ، أثبت من خلالها أنّ المشهد ذاته كان يتغيّر في كلّ مرّة تتغيّر فيها الإضاءة.[2] وسبقه إلى هذه التجربة (ألبرت لوبورج) الذي درس تغير تأثير الإضاءة والدرجات اللونية لسماء ومنازل وميناء وبحر مدينة القصبة في أوقات وظروف جوية متنوعة[3]، غير أنّ كلود مونيه يبقى من أهمّ روّاد هذا المذهب إلى جانب (بيسارو وسيسلي)، ومن أشهر الرسامين الانطباعيين أيضا (أوغست رونوار، و ديغا وبول سيزان ، ومانيه) وغيرهم.

ومادامت الانطباعية تجربة بصرية بالدرجة الأولى فإنّها اعتمدت في نظرتها إلى الأشكال على بعض الاكتشافات العلمية التي اهتمّت بدراسة الضوء ، وتحديدا بتفكيك ضوء الشمس بالموشور إلى ألوان الطيف السبعة ، وعلاقة هذه الألوان بالعناصر الموجودة في الطبيعة.[4] وتقليدا لانعكاسات الضوء على أجزاء هذه العناصر استغنى الانطباعيون عن الألوان القاتمة ، واستخدموا الألوان الزيتية النّقيّة في مساحات صغيرة مجزّأة منفصلة ذات أشكال واضحة تختلج للعين [5]، بدلا من مزجها على لوحة الألوان[6] ، واستخدمت هذه البقع في علاقات مدروسة تكمّل أو تزيد من لمعان بعضها البعض ، ونتج عن هذا مجموعة من التّأثيرات التي تتذبذب للعين وتكسب الصورة صفة التلألؤ.[7]

واعتمد الانطباعيّون على تقنيّة المزج البصري فكانوا يحصلون على اللون البنفسجي مثلا من مجموعة من اللمسات الصّغيرة المؤلّفة من اللونين الأساسيين الذين

---

[1]-طارق مراد " المرجع السابق" ص15

[2] -Rolf Tatchen op cit p1

[3] -Jean Alazard in Encyclopédie mensuel de L'AOM. numéro spécial. Algerie 1954

[4]- طارق مراد" المرجع السابق" ص15

[5] -Petit la rousse en couleurs

[6] - "كانت الألوان التقليدية تمزج على لوح الألوان قبل الاستعمال وتقديم هذا الأسلوب الجديد من الألوان غير الممتزجة جعلها إحدى سمات -التصوير الحديث الدائمة" ينظر" الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها " لمايز برنارد ص376

[7]- مايز برنارد " المرجع السابق" ص 375

يدخلان في تركيب هذا اللون الثانوي، وهما الأخضر والأزرق. وهذه التفكّكات اللونية استخدمت في تمثيل تموّجات سطح الماء وعلى جميع العناصر الأخرى حتّى الجامدة منها.

واقتضت هذه النّزعة إذن الاهتمام بعلم البصريّات ، ومن نظريّاته أنّ الطّيف الشمسي يتألّف من سبعة ألوان هي: البنفسجي ، النّيلي ، الأزرق ، الأخضر ، الأصفر البرتقالي ، والأحمر. وباعتبار النّيلي أحدى درجات اللون الأزرق فإنّ عددها الفعلي هو ستّة ألوان : ثلاثة أساسيّة هي الأحمر والأزرق والأصفر ، وثلاثة ثانويّة تنتج بمزيج لونين أساسيين ، فالأخضر مزيج من الأزرق والأصفر، والبرتقالي مزيج من الأصفر والأحمر ، والبنفسجي مزيج من الأحمر والأزرق ، و كلّ لون من هذه الألوان الثّانويّة مكمّل للون الأساسي الذي لا يدخل في تركيبه ، فيكون الأخضر مكمّلا للأحمر والبنفسجي مكمّلا للأصفر ، والبرتقالي مكمّلا للأزرق.

وهكذا اتّجهت الاهتمامات إلى نظريّات العالم (شافرول)[1] في الألوان المكمّلة التي تنصّ على:
"-1 اللونان المكمّلان هما لونان يكمّل أحدهما الثّاني ، ومزيجهما يعيد تركيب اللون الأبيض ، والألوان المكمّلة ترتّب مثنى مثنى (البنفسجي مع الأصفر المخضرّ) و(النّيلي مع الأصفر) و(الأزرق مع البرتقالي) و(الأخضر مع الأحمر).
-2 عندما يتجاور لونان تتغيّر درجة كلّ واحد منهما باختلاطه مع اللون المكمّل للثّاني.
-3 عندما يتجاور لونان مكمّلان يبدو كلّ لون منهما ببهاء ونقاء أكثر.
-4 إذا تجاور لون مع الأبيض أو الأسود يبدو محاطا بهالة من اللون المكمّل له.
-5 الظلال الملوّنة تتوضّح " بالتّضادّ التّزامني" ، فالظلّ الناتج عن شمعة يظهر بلون أزرق لأنّ نورها برتقالي.
-6 وبالتّضادّ " المتتابع" عند التحديق لفترة طويلة في شيء ملوّن ، ثمّ تحويل النّظر مباشرة بعد ذلك إلى شيء آخر ، فإنّ هذا الأخير يغشاه اللون المضادّ للون الأوّل الذي أطالت العين التّحديق به".[2]

وهذه النّظريّات كما هو واضح تخصّ الألوان الطّيفيّة أي ألوان الضوء. وما يقدّم للانطباعيّة من نقد كونها ارتبطت بالألوان القزحية ولم تكترث بالألوان التعبيريّة المتعلّقة بفكر وعاطفة الفنّان ، وأهملت الإنسان وأجواءه ، واهتمّت بالشكل على حساب الموضوع والمضمون.[3]

- أوجان شافرول : كيميائي فرنسي1786 1889- قام بتحاليل الأجسام الدهنية واخترع الشموع المصنوعة من السيتاريك وهو حمض مستخلص من المواد الدهنية الحيوانية وأسس نظريات في الألوان. ينظر:

[1] - Petit la rousse en couleurs

[2] -Etienne Dinet « Fléaux de la peinture moyens de …. » p p6-7

[3] -عفيف بهنسي"تاريخ الفنّ" ص522

وبالعودة إلى الحديث عن الانطباعيّة عند دينيه فيمكننا القول أنّه اتّخذ لنفسه منهجا خاصّا في حدود هذا المذهب ، ذلك أنّه أحبّ في الانطباعيّة البحث عن الإضاءة والبرودة في نسق الألوان، لكنّه لم يرتح لغياب الخطوط الصّلبة في الرّسم، وغياب حتّى الموضوع أحيانا. فهو يفضّل بطبيعة الحال الخطوط التي تمنح اللوحة تكوينا قويّا وبناء محدّدا وواضحا.[1]

كما كان يعتمد أكثر على دقّة الملاحظة ويرجّحها على القوانين النّظريّة الأكثر شهرة وثباتا في الرّسم ، إذا لاحظ أنّ هذه القوانين غير واردة تطبيقيا في بعض الحالات، وكمثال على ذلك نستعرض وجهة نظره بخصوص الألوان المكمّلة لشافرول التي تعتبر من المسلّمات التي لا نقاش فيها عند كثير من الرّسّامين الانطباعيين. يقول :" هذا القانون يعتبره بعض الرّسّامين في أيّامنا هذه مثل نوع من التّرياق ، يستشهدون به كالقدّيس في كلّ الحالات الصّعبة ، ويظنّون أنّهم يحصلون بشفاعته على الانسجام واللمعان والضوء ، وتأثيرات التضادّ وما إلى ذلك، بينما ينسيهم هذا التّحكّم في العين ، وبنسيانهم هذا يقعون في الأخطاء الأكثر فداحة . ولا نبالغ عندما نصنّف هذا ضمن قائمة آفات الرّسم."[2]

وما يجب التّأكيد عليه أنّ دينيه لا يقصد بهذا التّقليل من قيمة أبحاث هذا العالم لكنّه يحاول نقد التّطبيق اللاعقلاني لهذه المبادئ العلمية عند بعض الرّسّامين الذين يهمّشون قانون العين والحدس ، ويؤكّد هذا بقوله :" بعيدا عن فكرة التّشكيك في قيمة القوانين التي أوجدها المشهور شافرول ، ما ننقده هو تطبيقها على الرّسم بما يتضادّ مع العلم."[3] ثمّ يشرح موضّحا :" ثقتنا في العالم الكبير وعدم كفاءتنا في الموادّ العلمية تمنعنا من التّشكيك في صحّة قوانينه ، لكنّ بما أنّ حاسّة النّظر لدينا أثبتت لنا أنّ الطبيعة تعارضها بوضوح قاطع في حالات واضحة ، فإنّنا لا نقبلها إلاّ كنظرية مع ألوان معزولة عن ظروف هذا العالم ، أي بالنسبة لألوان بنقاء مثالي كألوان الطيف الشمسي، والتي لم تتعرّض لأيّ تأثير للمادّة والمسافة والضوء والقيم والأبعاد والجوّ والانعكاسات وما إلى ذلك، لأنّ كلّ العوامل التي ينظر إليها على أنّها ثانويّة تكاد تبطل الحالة الأولى كلّيّا."[4]

ولمزيد من التوضيح أدرج دينيه هذا المثال:" لو أنّ رسّاما واثقا من هذه النظريّة مزج لونين مكمّلين الأخضر والأحمر مثلا قصد تمثيل ضوء أبيض جميل واستعمل الأحمر والأخضر الأكثر سطوعا ، فأيّ نتيجة يحصل عليها؟. يحصل على لون رمادي جدّ قاتم وكدر(...) ومن هذا المثال نرى أنّ الألوان المادّية التي بحوزتنا هي عاجزة تماما عن تحقيق نتائج الألوان النظرية لشافرول ".[5]

---

[1] - Denise B « Etienne Dinet » p102
[2] -Etienne Dinet « Les Fléaux de la peiture… » p6
[3] -idem
[4] -ibid pp 7-8
[5] -Etienne Dinet « Les fléaux de la peintures…. »p 9

ويستوقفنا هنا الاختيار الدّقيق لمثاله هذا لأنّه يعبّر بقوّة عن وخامة التطبيق اللاواعي واللاعقلاني لقانون علمي يتطلّب فهمه توظيف العقل ودقّة الملاحظة معا. ذلك أنّ شافرول حين أكّد أنّه يعاد تركيب الأبيض بمزج لون أساسي مع لون مكمّل له أو الألوان الأساسية أو حتّى الألوان السبعة ، فإنّه كان يقصد ألوان الطيف السبعة وهي ألوان مختلفة عن الألوان المادّية ، وللحصول على الأبيض لا يتمّ مزجها بالفرشاة فهذا غير معقول ، والتّجربة الشّائعة لإثبات ذلك هو أنّ يلوّن قرص أبيض مقسّم إلى سبعة أجزاء متساوية بالألوان السبعة آنفة الذكر ، ثمّ يتمّ تحريكه بسرعة دورانية معيّنة فيتراءى للعين بلون أبيض . بمعنى انّه إذا كان الموشور يعمل على تفكيك ضوء الشمس إلى ألوان الطيف السبعة حتّى تبصرها العين ، فإنّ هذه التجربة تبيّن أنّ امتزاج ألوان الطيف السبعة بالحركة السريعة(وليس بالفرشاة) يعيد تركيب الأبيض حتّى تدركه العين.

وفي مثال آخر أدرجه دينيه بخصوص النظرية رقم 3 من قانون شافرول، يقول " حسب شافرول فإنّه عندما يتجاور لونان مكمّلان يفترض أن يبدو كلّ واحد منهما أكثر بهاء وأكثر نقاء ، هذا يحدث أحيانا لكن في أغلب الحالات يحدث العكس ، لأنّه عندما يكون اللونان بمساحة ولمعان متعادلين فإنّه بدل أن يتوهّجا بالتّبادل ، يقاوم كلّ لون اللون الآخر، وينتج عن هذا فتور في اللونين معا ، وإذا وضع اللونان في مساحات مربّعة صغيرة أو نقاط صغيرة متداخلة ، فإنّ لمعانها وضياءها يختفيان كلّيا من مسافة معيّنة ، وتبدو بلون رمادي قاتم".[1]

وورد في تعليقه على النظريّة رقم 4 :" عندما يتجاور لون مع الأبيض أو الأسود يفترض أن يبدو بهالة من لونه المكمّل ، هذا وارد على الورق ، لكنّ مع أشياء مضيئة منفصلة على خلفية قاتمة هو غير صحيح في أغلب الأحيان . انظروا إلى الفوانيس الورقية الحمراء والخضراء والزرقاء التي تلمع على خلفية مظلمة ، حسب النظرية يفترض أن تكون الحمراء محاطة بهالة خضراء ، والخضراء بهالة حمراء ، والزرقاء بهالة برتقالية، ورأينا جيّدا اللوحات التي استعمل فيها الرّسّامون هذا القانون بلا تبصّر أو تفكير، فلو أنّهم اعتمدوا على العين ، الحكم الوحيد المتمكّن من المادّة ، لكانوا قد أدركوا العكس، و لاحظوا أنّ الفوانيس الحمراء تحاط بهالة من الأحمر القاتم والبارد والخضراء من الأخضر القاتم والبارد والزرقاء من الأزرق القاتم والبارد. ما الذي حدث؟ . إنّ الإشعاع الصّادر عن منبع ضوئي أو عن شيء مضيء وملوّن، يمدّ لونه على شكل هالة على الخلفية المظلمة التي تقوم بتبريدها ، وتأثير الإشعاع قويّ إلى درجة أنّه يلغي كلّ تأثير للون المكمّل." [2].

وأدرج دينيه أمثلة مقنعة أخرى لا يسعنا ذكرها كلّها. وأكّد في النهاية أنّ " الرّسّامين الذين يعتقدون أنّهم يرسمون وفق مناهج علمية، لا يحصدون سوى أعمالا مضادّة للرّوح العلمية الحقيقية". وأشاد بأهمّيّة الاعتماد على حاسّة النظر بقوله:" ما

[1] -ibid. pp 9-10
[2] -Etienne Dinet « Les fléaux …. » pp 10-11

أسعد كبار المزخرفين الشرقيين الذين لا يعرفون عن الألوان سوى ما يمليه قانون العين والحدس."[1]

وتوّج دراسته هذه بنصيحة ورد فيها:" أيّها الرّسّامون الناشئون ادرسوا قوانين الألوان المكمّلة للحديث عنها، وللتّحكّم فيها بملاحظاتكم للطبيعة، هذا سيكون تمرينا نافعا جدّا لكم ، واتركوا مصارعي التفاخر ينعتون أنفسهم بالعلماء، واقنعوا بكونكم فنّانين ، ولا تعتمدوا إلاّ على حاسّة النظر، فإن كانت صائبة تبدع أعمالا فنّية دون مساعدة أي نظرية، وإن كانت خاطئة فلا تستطيع أيّ نظريّة تصحيحها".[2]

وهكّذا فإنّ دينيه بما أوتي من ذكاء ودقّة ملاحظة أدرك وخامة إهمال الشروط المكانية والزمنية عند توظيف القوانين العلمية الشهيرة ، فكان أكثر ثقة في القانون الفطري للعين والحدس الذي جبل عليه. ولعلّ هذه الخاصّية كانت من أهمّ مميّزات منهجه المختار و الخاصّ في حدود الانطباعية.

على أنّه في مذهبه هذا ظلّ متمسّكا بالعلوم الأكاديمية في الرسم ، فاستخدم القياسات والنّسب وعلم المنظور في مناظره الخارجية.

وكان علم التشريح محبوبا عنده وكان متمكّنا منه جدّا ، غير أنّ الرسم في هذا المذهب لا يعنى بالتعبير التشكيلي عن الإحساس الإنساني الذي يستوجب توظيف علم التشريح ، ويعتمد عليه في تمثيل حركة الجسم والملامح الوجهية لتجسيد البعد التعبيري والعاطفي للعمل الفنّي.[3] وبما أنّ القيمة العاطفية والتعبيرية للموضوع ليست من مطالب الانطباعية فإنّ الشخصيّات عند دينيه كانت كثيرا ما تمثّل كصور ظلّية غارقة في الجوّ العامّ الساخن للوحة الذي يموّه لهجتها التعبيرية.[4] ومقارنة بالأعمال الفنّية التي أنجزها بعد اندماجه في المجتمع الجزائري يتجلّى التغيير الذي طرأ على أسلوبه من حيث الاهتمام بالجانب العاطفي والتعبيري للموضوعات ، ذلك أنّه أصبح يرسم الشخصيّات في مخطّطات أكبر وينقل حركاتها وملامحها بعناية فائقة ومهارة لا مثيل لها.[5] بمعنى أنّه اتّجه إلى الواقعية في التعبير.

ويمكننا أن نلخّص المنهج الانطباعي الذي تبنّاه دينيه في بدايته الفنّية في أنّه منهج يعتمد على الخطوط الصلبة في الرسم ، والبناء القوي للموضوع ، ويوظّف علم المنظور والقياسات والنسب ، ويستند إلى قانون العين والحدس ، ويقوم أساسا على البحث في الإضاءة والبرودة في نسق الألوان.

---

[1] ibid p13

[2] -idem

[3] - وحسب دينيه فإن " التشريح يعتبر العلم الأكثر أهمّية في الرسم" ينظر:
Fléaux de la peintures… » p18 -

[4] - Koudir Bentchikou « Etienne Dinet elhadj… » p6

[5] -Koudir Bentchikou « Etienne Dinet el hadj… » p6

على أنّ الانطباعيين بشكل عامّ يولون أهمّية بالغة لتمثيل النّور على حساب البعد التعبيري والعاطفي للعمل الفنّي ، وبالنّظر مثلا إلى أعمال " مونيه وسيسلي وبيسارو الذين كانوا يرسمون مناظرهم الخارجية في وقت وجيز من النّهار، فإنّها تبدو ببهاء يطفئ كلّ شيء حولها . وهذه الألعاب النّارية مجدية في رسم المناظر الطبيعية لكنّها تخفق في تمثيل الوجوه."[1]

وبعد الاطّلاع على أسلوب دينيه في هذه الفترة يتبيّن لنا أنّه أسلوب مثالي لتمثيل العمارة التقليدية ، وذلك لسببين: الأوّل لأنّه يتّخذها موضوعا للوحة وتكون هي المقصودة بالرسم دون سواها في غياب الاهتمام بالتعبير التشكيلي عن الإحساس الانساني . والثّاني: لأنّ التقنيّات المعتمد عليها في تمثيل النور واللون والبناء القوي الواضح ، تنتج مشاهد دقيقة شبيهة بالمشاهد الملتقطة بآلة التصوير الفوتوغرافي ، ممّا يكسب اللوحة قيمة توثيقية معتبرة.

ب- العمارة التقليدية موضوعا للوحة الانطباعية عند دينيه :(سطوح بالأغواط) نموذجا:

لا شكّ أنّ العمارة في تقليديّتها مارست سحرها في نفسية دينيه وجذبت اهتمامه منذ أن وطأت قدماه أرض الجزائر ، فكانت (سطوح بالأغواط) ثمرة رحلته الثّانية إليها ، والعمل الفنّي الذي افتتح به باب الرسم الاستشراقي ، وهي لوحة صغيرة طولها 39سم وعرضها 27سم ، تنطوي على دراسة دقيقة لتأثيرات نور الشمس في الأحجام الهندسية للمنازل، حيث يطغى اللون الأمغر على الجدران والسقوف ويتضادّ مع خضرة الواحة وزرقة السّماء في الأفق البعيد.

لكن بعد كلّ ما عرفناه عن المذهب الانطباعي هل يجوز أن ندع جانبا فكرة الخوض في القيم التاريخية والثقافية لهذه اللوحة عند قراءتها؟ . بمعنى إذا كانت الغاية الأساسية من هذا المشهد هو دراسة النّور الطبيعي وتسجيل الانطباعات الهاربة في لحظات هاربة ، هل يخوّل لنا هذا إغلاق باب الحديث عن البعد التاريخي والثقافي والحضاري لهذا العمل الفنّي؟.

بالطبع لا، فدينيه لم يكن من الانطباعيين الذين أهملوا موضوعاتهم بل كان دقيقا في انتقائه ودراسته لها ، وحريصا على نقلها بدقّة متناهية، وبالتّالي باتت اللوحة عنده شبيهة بالصورة الفوتوغرافية ، فكلتاهما تعبير بصري معاد قائم على التقليد لإدراك العالم الخارجي في مظهره المضيء، وكلتاهما تمثّلان الواقع الحرفي وتخضعانه لعمليّات تقليص وتصغير من حيث الحجم والزاوية واللون. ومن ثمّ فإنّ اللوحة الانطباعية عنده تنطبق عليها الدراسات السيميائية[2] التي تناولت الصورة الفوتوغرافية.

---

[1] Histoire de l’art op cit p61

[2] - السيمياء: " علم الاشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها على أنّ النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء بدورها تختصّ بدراسة بنية هذه الاشارات وعلاقتها في هذا الكون وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية" ينظر:

ولكي تتوضّح الأمور أكثر نستعين ببعض الدراسات التي تناولت إشكالية قراءة الصّورة الفوتوغرافية ، والتي ورد فيها أنّ هذه الأخيرة تعتبر رسالة تحمل رسالة ثانية أي تحمل نسقا دلاليا تواصليا مرتبطا بالنسق الفكري وما ينتجه من قيم ودلالات . وبالتّالي فإنّ الصورة هي عبارة عن نسق سيميولوجي يتألّف من دالّ ومدلول والعلاقة التي تجمعهما.[1] وتصبح بذلك الصورة لغة مادّة تستعملها لغة ثانية واصفة للتّحدّث عنها من أجل بناء نسقها.[2]

على أنّ الصورة توحي بمجموعة من الدلالات غير الثّابتة ، فيقرّر القارئ ما يختاره أو ينتجه منها ، وتتعدّد بذلك قراءات الصّورة الواحدة بتعدّد القرّاء.[3]

وهذه القراءات يحدّدها الارتباط بالمعارف اللغوية والمعارف الأنثروبولوجية والمعارف التجريبية والجمالية وما إلى ذلك ممّا استثمر في الصّورة.[4]

وبتطبيق ذلك على صورة سطوح بالأغواط فإنّ القراءة لا يمكن أن تبقى مسجونة في حدود التجربة البصرية للفنّان ولغته التشكيلية وفلسفة المذهب الانطباعي ، بل تتعدّى ذالك إلى توظيف ما توفّر من معارف و ثقافات سابقة حول الموضوع المجسّد وهو العمارة التقليدية في حدّ ذاتها ، أي الفنّ الشعبي المستثمر في الصّورة . وبالتّالي يصبح الحديث عن البعد التّاريخي والثقافي والحضاري في هذا العمل الانطباعي واردا.

والصّورة باعتبارها خطابا تناظريا بين الشيء وصورته الفوتوغرافية بلا سنن يشكّل متتالية لا تقبل التقطيع، فإنّ المعنى الثّاني يستخلص من خلال مدلول إيديولوجي وجمالي يتغيّر بتغيّر ثقافة المتلقّي.[5] وعليه فإنّ قراءة الصّورة تتمّ على ضوء ما توفّر لديه من زاد ثقافي ورمزي ، أي وفق مرجعية ثقافية حضارية.[6] وعلى القارئ أن يكون مزوّدا بمجموعة من الأدوات للكشف عن خباياها موظّفا معارفه وثقافاته.

على أنّ الصّورة تحمل معنيين ، الأوّل حقيقي والثّاني مجازي أو رمزي والوصف عادة يمثّل المعنى الحقيقي فيقدّم حقائق موضوعية، أمّا التفسير فيمثّل المعنى الرّمزي ويقدّم قيما ذاتية سيكولوجية عاطفية وشاعرية تتعدّد مفاهيمها حسب الظروف الاجتماعية والثقافية.[7]

---

[2]- "سيميائية الصورة" لقدور عبد الله ثاني . دار الغرب للنشر والتوزيع 2005م ص 52

[1]- المرجع نفسه ص26

[2] -Roland Barthes » Mythologies » Paris seuil 1957 p200

[3]- قدور عبد الله ثاني" المرجع السابق" ص32

[4]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[5]- قدور عبد الله ثاني " المرجع السابق" ص 24-25

[6]- عبد الرحيم كمال " سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية" مجلة علامات . عدد 16 .2001م

[7]-قدور عبد الله ثاني " المرجع السابق" ص38-39

وإذا أردنا الحديث عن المعنى الحقيقي للوحة سطوح بالأغواط يمكننا القول أنّ وصف مشهدها هو وصف لمدينة الأغواط في حدّ ذاتها ، فإذا أخذنا على سبيل المثال قراءة الخبير الفنّي ليونس بينيديت لها نجده يقول:" إنّها مجرّد بنايات من التراب المتورّد، تبدو كالأطلال ، يتصاعد منها دخان مزرقّ ويلعب بينها أطفال عرب ببرانيس بيضاء وفي الخلفية واحة خضراء تحت سماء بزرقة ندية"[1]

وفي وصف آخر سجّل بشأنها:" القيم والدّرجات اللونية، التربة المتورّدة للبنايات المتراكمة مثل كومات من الأنقاض ، الدخان المزرقّ المتبدّد في السماء الصافية الخضرة البعيدة للواحة تحت الضوء الرقيق للصّباح ، كلّ هذا مسجّل بدقة متناهية" [2] شهادة منه على مطابقة الصورة للأصل في المنهج الانطباعي الذي تبنّاه الرسّام.

على أنّ دينيه بدا في عمله هذا أشدّ انشغالا بهندسة المنازل ودراسة الانعكاسات الضوئية على الاكتراث بالقيمة العاطفية للمشهد فظهرت الشخصيّات المتمثّلة في الأطفال الثلاثة كملحق للديكور، ذلك انّها صغيرة وبعيدة وتائهة في فضاء اللوحة وجوّها الساخن الذي موّه لهجتها التعبيرية فبدت بكماء لا توحي وجوهها ولا حركاتها عن شيء ، بحيث لا يمكن للمتلقّي أن يدرك ما الذي تمثّله الصورة من ناحية الإحساس بالنسبة للرسّام. لكن ما يهمّ أيضا هو ما الذي تمثّله من ناحية الإحساس بالنسبة للمتلقّي بوصفه القارئ؟.

لا جرم أنّ الجمهور لا يستطيع معرفة ما إذا كان الفنّان سعيدا أم حزينا بالنسبة لهذه التجربة البصرية مهما أمعن النّظر في الألوان أو الأشكال أو الشخصيّات. لكنّ هذه اللوحة المتكتّمة على شعور صاحبها لها قدرة عجيبة على مخاطبة وجدان المتلقّي والوصول إلى التأثير العميق لما تنطوي عليه من إمكانيّات تطرق الجانب النفسي في الإنسان.

وبالتّالي فإنّ القراءة لا تتوقّف عند شعور الفنّان المبهم ، بل تترجم أيضا شعور المتلقّي تجاه المشهد ، وهو بطبيعة الحال مختلف باختلاف الثقافات المتعدّدة للجمهور. فقد يشعر المتلقّي الغربي تجاه هذه اللوحة مثلا بالمتعة النّاجمة عن اكتشاف مناظر جديدة دون عناء السفر إليها ، أو الإعجاب بالإنارة القويّة للشمس ودفء الجوّ ، أو بالغرابة ، بينما قد يتولّد في نفسيّة المتلقّي العربي الشعور بالحنين إلى الماضي، أو روح الانتماء ، أو الافتخار بالتراث ، أو الأسف على الاندثار شبه الكلّي لهذا الإرث المعماري ، أو الإعجاب ببساطة وهدوء الحياة في الماضي أو ما شابه ذلك.

وإذا أردنا الحديث عن رمزية الألوان في هذه اللوحة فإنّه ّ من المستبعد جدّا أنّ يوظّف اللون كرمز في مثل هذه التجربة البصرية المنشغلة بتحقيق تمثيل أكثر قوة لتأثيرات التفكك الضوئي ، ومع ذلك فقد يفسّر المتلقّي لون المنازل الأمغر بالدفء

[1] -Léonce Bénidite « Note face au n 94 du catalogue du musée de Luxembourg »
[2] -Léonce Bénidite « L'art et les artistes » Oct 1909 Mars tomeX

والانجذاب ويفسّر خضرة النخيل بالهدوء والحياة والاستقرار[1] ويؤوّل خطوط البناء الأفقيّة إلى الثّبات والتّساوي والاستقرار والصّمت والأمن ، والخطوط العمودية إلى تسامي الروح والحياة والهدوء.[2]

ونلاحظ أنّ هذه التأويلات كلّها لا تتعارض مع الموضوع ، بل جاءت في صميمه بالنظر إلى ما ذكرناه سابقا بشأن المدينة التقليدية الجزائرية ، وما توفّره لسكّانها من سكون وطمأنينة وبساطة في العيش وشعور بالألفة وما إلى ذلك. إذن رمزيّة الألوان والخطوط في اللوحة كانت في محلّها مع أنّ الرّسّام لم يقصد توظيف الرّمز.

على أنّ المتمعّن في المشهد يشعر وكأنّه موجود في المكان ذاته الذي وقف فيه الرسّام ليصوّر منه هذا المنظر العلوي حيث تبدو السطوح متشابهة والمنازل متداخلة. كما أنّ اختياره لهذه الزّاوية في الرسم منح المشهد انطباعا شبيها بالوقوف على الأطلال ، ذلك أنّ البنايات تظهر من الأعلى كركام من الآثار. ولو أنّه رسمها من مستوى نظر منخفض لتوضّحت معالم المدينة بشكل مختلف كلّيّا من حيث البناء وتأثيرات الإضاءة.

لكن بما أنّ السطوح في البناء هي الأكثر تعرّضا للشمش ، وثريّة من حيث التفاصيل ، فإنّ دراسة النّور على أجزائها المعمارية تكون غنيّة ومهمّة من النّاحية التطبيقية. وهكّذا بدت صحون المنازل غارقة في الظّل ومتضادّة مع لون السطوح المعرّضة بشكل مباشر للشمس، واحتلّت السطوح ثلثي المساحة الإجمالية للوحة تقريبا وخصّص المخطّط الأوّل لجزء كبير من صحن أحد المنازل ورسمت الشخصيّات في بداية المخطّط الثّاني فبدت بحجم صغير وظهر خلفها صحن آخر بحجم أصغر. وقد تصاعدت منه خيوط دخان وتحيط بهذا الصحن مجموعة من السطوح المتراصّة على امتداد البصر.

وقسّم الخلفية إلى قسمين متساويين تقريبا ، وخصّص القسم السفلي للواحة وهو على شكل مثلّث قائم ، والقسم العلوي بطبيعة الحال تشغله السّماء. وفي الأفق البعيد تنتصب أعلى نخلة في شموخ لتشغل حيّزا من السماء ، ويقابلها في الجهة اليسرى للوحة جدار متآكل يظهر بشكل جانبي تقريبا ليشغل جزءا أكبر من السماء يسارا.

وفي توزيعه للشخصيّات فإنّ المسافة التي تفصل الطفل الموجود يسارا على حافة اللوحة اليسرى ، تساوي تقريبا المسافة التي تفصل الطفل الموجود يمينا عن حافّة اللوحة اليمنى ، وكلا الطفلين لا يظهر منهما سوى الرأس وجزء من الجذع ، بينما يظهر الطفل الثالث الذي يتوسّطهما كاملا جالسا على حافّة أحد السطوح.

---

[1]- ويرمز الأخضر أيضا إلى التطور والازدهار والنمو ينظر: " سيميائية الصورة" لقدور عبد الله ثاني ص143

[2]- المرجع نفسه ص135

وتتميّز اللوحة بشكل عامّ بتكوين قوي مدروس بعناية ، وبناء محدّد وواضح تجلّت من خلاله مهارة دينيه في توظيفه لعلم المنظور ، الذي يساعد على تمثيل الأشياء كما تبدو للعين من مسافة معيّنة ، وهو من الأهمّية بمكان إذ سجّل دينيه بشأنه " نستطيع القول أنّ المنظور هو اكتشاف أوروبي : فالمدارس الآسياوية غالبا ما جهلته أو على الأقلّ أغفلته، إنّه علم دقيق قدّم خدمات عظيمة للرسم ....".[1]

وأهمّ هذه الخدمات أنّه حلّ مشكلة تمثيل البعد الثّالث في الرسم التي تواجه الرسّام أثناء محاولته نقل صورة مطابقة للحقيقة على الورقة أو على قماشة الرسم. ذلك أنّه يوجد فرق بين الأشياء الموجودة في الواقع ، والأشياء الممثّلة على الورقة . فالأشياء الموجودة في الواقع لها ثلاثة أبعاد: ارتفاع وعرض وعمق ، وحين تمثّل على الورقة فإنّها تنتقل من فضاء إلى مستو ، وتصبح أسيرة بعدين اثنين ارتفاع وعرض فقط.

إذن عند رسم الفنّان لمشهد ما عليه أن يترجم ما يراه وينقل حقيقة موجودة في الواقع إلى أخرى جدّ مختلفة ، بالاعتماد على عدد من القواعد[2] تساعده على تكوين صورة خادعة أو وهميّة للعمق على مساحة الورقة المسطّحة .[3] هذه القواعد تؤسّس علم المنظور أو فنّ تمثيل الأشياء كما تبدو للعين، علما أنّ عين الإنسان بطبيعتها وعلاقتها بفيزيائية الضوء تغيّر صورة الواقع الحقيقية ، فكلّما ابتعدت الأشياء كلّما بدت لها بحجم أصغر. وكمثال على ذلك: عند الوقوف في المينا تحجب الباخرة البحر عن البصر لضخامتها ، وبابتعادها عن اليابسة تصغر تدريجيّا حتّى تتلاشى في الأفق البعيد وتبدو مجرّد نقطة. ما الذي حدث؟ ، الباخرة لم تتقلّص في الواقع لكنّها تصغر في نظرنا حتّى يصبح بالإمكان إخفاؤها باليد . وهذه التغيّرات ليست عشوائية بل تخضع لنظام معيّن محكم ، وعند الرسم لا بدّ من نقلها بشكل صحيح للحصول على صورة مطابقة لما تراه العين. وهنا توظّف قواعد المنظور أو على الأقل الملاحظة الدقيقة والنظر بشكل صحيح للعالم المحيط بنا.

فإذا عدنا إلى لوحة سطوح بالأغواط نلاحظ أنّ المنازل كلّما ابتعدت كلّما صغر حجمها وبهت لونها أيضا ، وهذا لأنّ القيمة اللونية في المنظور تتغيّر أيضا من قيم قاتمة في المخطّط الأمامي إلى قيم أفتح في المخطّط الثاني ثمّ إلى قيم باهتة جدّا في المخطّط الخلفي للوحة.[4] وهذا لأنّ اللون كما يشرح دينيه " يتأثّر بالمسافة والجو والإنارة والقيمة والأبعاد...وما إلى ذلك"[5]. وعمليّة تجسيد الحجم بأبعاده الثلاثة تتطلّب أيضا إلماما بأصول وقواعد الظلّ والنّور لأنّ هذه القواعد تساعد على إظهار حجم

[1] -Etienne Dinet « Les fléaux de la peintures … » p20

[2] -Santigo Arcas.Isabel Gonzalez.José Fernando Arcas « Et si j'apprenais la perspéctive » edition place des victoires Paris 2001 .p4

[3] - ibid .p20

[4]- مايز برنارد " المرجع السابق" ص149

[5] -Etienne Dinet « Les fléauux de la peinture moyens…. »p7

الشكل ونوعية مادّته وملمسه بملء فراغه وإشغال فضائه وإبرازه عن غيره من الأشكال[1]

وعلى أي حال فإنّ لوحة سطوح بالأغواط توحي بتمكّن كبير عند الرسّام في علم المنظور ومهارته الفائقة في استعمال الألوان والتلاعب بالظل والنور ومراعاته للنسب والقياسات ، فهي إذن مجموعة من العلوم والمهارات التي تقوم على أساسها لغته التشكيلية البليغة في وصفها للواقع ، حتّى أنّ (بوايي داجان) وصف فنّه بفنّ " المهندس الممتاز" و"الرياضي الانطباعي" وأعرب عن تقديره الكبير لعلمه.[2]

هذا الأسلوب المنتهج في حدود الانطباعية جعل من فنّه لغة عالمية تخاطب الجميع باختلاف مستوياتهم الثقافية حيث يستطيع المتلقّي أن يفهم من اللوحة ما يتلاءم مع مستواه الفكري والثقافي متى أتيح له ذلك، وبالتّالي يمكن القول أنّها مثل الصورة الفوتوغرافية" تسقط وتزيل حواجز وعوائق اللغة بين بني البشر" فتقوم بدور الاتصال ومن خلاله تعمل على التعريف بالآخر.

لقد اتّخذ دينيه من العمارة التقليدية الجزائرية موضوعات لعدّة لوحات انطباعية نذكر منها (سطوح بوسعادة) و(منتصف النهار في جويلية ببوسعادة) و(طريق ببسكرة) و (طريق في بوسعادة) و (طلعة بوسعادة) و(غروب الشمس في بوسعادة) و(برج صحراوي) وما إلى ذلك . ولا شكّ أنّه أراد أن يتقاسم جمال هذه المشاهد الغنية بالضوء مع الجمهور الغربي ، لكنّه في الوقت ذاته عرّفه على الفنّ المعماري التقليدي في الجنوب الجزائري مصحّحا بذلك ما كان يتلقّاه هذا الجمهور من صور مشوّهة عن الشعب الجزائري ، تزعم أنّه شعب همجي متخلّف بلا تاريخ ولا جذور حضارية وأنّ فرنسا تسعى إلى نقل الحضارة إليه. وبما أنّ لغته التشكيلية لا تتطلّب جهدا لفهمها فإنّها لا تضمن وصول هذه الرسالة إلى قاعدة كبيرة من القرّاء فحسب ، بل تكسر أيضا الحواجز الزمنية لتبقى بمثابة نافذة أبدية للأجيال على الماضي العريق.

المبحث الثّاني:

[1]- قدور عبد الله ثاني " المرجع السابق" ص146

[2] -Koudir Bentchikou « Etienne Dinet elhadj…. »p12

العمارة التقليدية من موضوع إلى خلفية للوحة عند دينيه:

أ- الاتّجاه إلى الأسلوب الواقعي، ومشروع تخليد التراث

ب- التوفيق بين أولوية التعبير عن الإحساس الإنساني، وإنقاذ الإرث المعماري بعد مرحلة الانطباعية

ج- ترميم صورة المدينة وإعادة بنائها

د- نبذة عن مدينة بوسعادة

ه- البناء التقليدي أحبّ من البناء الأوروبي عند دينيه

و- عزوفه عن إتّباع المذاهب المستحدثة في الرسم وتمسّكه بأسلوب محاكاة الواقع

أ- الاتّجاه إلى الأسلوب الواقعي، ومشروع تخليد التراث

لقد كان دينيه في بداية مشواره الاستشراقي مفتونا بتمثيل الإضاءة القويّة للطبيعة الصحراوية حتّى" بدت أشعّة الشمس في لوحاته وكأنّها ستحرق قماشة الرسم" [1] وتكاملت الدرجات اللونية الحارة والباردة في تناغم وحيوية يختلجان للعين كالسّراب.[2]

[1] -Mustapha Bouamama «Etinne Nasreddine Dinet » dans « Retrouvaille dinet à Bousaada 2006 » ministère de la culture. Musée national Nasreddine Dinet 2006 p34

[2] -idem

وفي غياب الاهتمام بالتعبير عن العاطفة والإحساس الإنساني في منهجه الانطباعي كانت بعض لوحاته تخلو تماما من عنصر الإنسان[1]، وكانت الشخصيّات عموما مبهمة الدلالة تبدو بعيدة وصغيرة كديكور تابع للمشهد الطبيعي.

وحين اندمج أكثر في المجتمع الجزائري وعاشر الأهالي أحبّهم وأحبّ حياتهم العربية وشغف بتمثيلها ، وفي الوقت ذاته لاحظ الوتيرة السريعة لزحف المدنيّة الاستعمارية جنوبا وأدرك أنّ عالمه المفضّل لن يسلم من التّغيير والتشويه الذين يتوعّدانه، لذلك قرّر تكريس فنّه لتخليد ذكراه قبل اندثاره .

ولم تعد دراسة النّور الغاية عنده بل أصبحت وسيلة للحصول على الإضاءة الحقيقية للموضوع ،لأنّه بات أشدّ انشغالا بتدوين مظاهر حياة المجتمع بمختلف فئاته وتخليد التراث الشعبي في هذه المنطقة بكلّ ما يتضمّنه من عادات وتقاليد وفنون ومعتقدات وما إلى ذلك.

وهكذا انتهج أسلوبا راوح فيه بين الانطباعية والواقعية فاحتلّت الصّور الشخصية في لوحاته مخطّطات أكبر ، حتّى يتيسّر التعامل مع الملامح والتعابير الوجهية ودراسة الحركات الجسمية ، ممّا أكسب العمل الفنّي قيمة عاطفية وتعبيرية، ولم تعد المناظر الخارجية موضوعات في حدّ ذاتها بل أصبحت خلفيّات لمشاهده بما في ذلك المناظر التي تمثّل العمارة.

لكنّ هذه الخلفيّات هي من الأهمّية بمكان ، لأنّها تمثّل المكان والزّمان لأحداث الموضوع لذلك أعارها اهتماما خاصّا. وما دام كلّ جزء مهمّ في المشهد قسّم فضاء اللوحة بطريقة تجعل كلّ عنصر منها يشغل المساحة المناسبة له. وظهرت الشخصيّات في كثير من الأحيان غير كاملة ، مبتورة الجزء السفلي مثل الصور الفوتوغرافية.[2]

و يقول دينيّة :" إنّ الصورة الشخصية المهمّة غالبا ما تمثّل في تكوين اللوحة وكأنّها تشاهد على بعد مترين أو ثلاثة أمتار لأنّه من هذه المسافة تكون تغيّرات المنظور رائعة(...) ولا يمكن أن نتحمّل هذه التغيّرات على الإطلاق ابتداء من ستة أمتار، لأنّ الشخصية تفقد من هذه المسافة كلّ أهمّيتها تقريبا ويصبح من المستحيل إظهار خلفية مهمّة وراءها".[3]

وكان بذلك مثل المخرج السينمائي يختار الزاوية المناسبة لتصوير المشاهد و ينتقي الشخصيّات الملائمة لتمثيل الأدوار الرئيسية والثانوية ، ويهتمّ بالمشهد الخلفي والمكان المناسب لتصوير أحداث الموضوع ،ويدقّق في كلّ عنصر يظهر داخل إطار

[1] -idem
[2] - ibid p 35
[3] Etienne Dinet « Les fléaux de la peinture.... » p21

الصّورة ، حتّى يقدّم للجمهور مشهدا واقعيا متكاملا ومحكما يصف الحياة العربية بصدق ودقّة.

وبهذا الأسلوب" اختزل المسافة بين المشاهد والعمل الفنّي ليشعر المشاهد وكأنّه قد ولج إلى الصّورة ووطأت قدماه العالم الذي صوّره الفنّان فتمتزج الحقيقة بالوهم ويندمج الجمهور في المشهد".[1]

وبما أنّ المدينة هي بمثابة المسرح الكبير الذي يعرض مجرى الحياة اليومية فإنّها كانت حاضرة في العديد من المشاهد بأزقّتها، ومنازلها، وسطوحها، ومساجدها وساحاتها وأسواقها . وقد نقلها دينيه بكلّ تفاصيلها وأجزائها المعمارية ومثل انعكاسات الضوء عليها ، كما رسم البيوت والكتاتيب القرآنية من الداخل في عدد من المشاهد الداخلية ، فثبّت بذلك لحظات من الزّمن وهرب هذا الإرث المعماري من ذاكرة النسيان في قطع مرئية من التّاريخ .

ب- التوفيق بين أولويّة التعبير عن الإحساس الإنساني، وإنقاذ الإرث المعماري بعد مرحلة الانطباعية

لم تعد العمارة موضوعا للوحة عند دينيه كما كانت من قبل في مرحلة الانطباعية وتحوّلت إلى خلفية في موضوعات صارت ترتّب الإنسان في الدرجة الاولى من حيث الأولوية، ومع ذلك فإنّها باتت مقصودة أكثر بالرّسم. بمعنى إذا كان الهدف من الاهتمام بالعمارة في مرحلة الانطباعية هو دراسة الضوء للحصول على مشاهد تتوهّج كالشعلة لشدّة سطوع أنوارها ، فإنّ الهدف تغيّر فيما بعد وبات اهتمامه بتمثيل العمارة تحقيقا لجزء مهم من مشروع إنقاذ التراث الجزائري . أي بات الاهتمام بها لذاتها، لعناصرها المعمارية وليس للإنارة التي تظهر بها هذه العناصر.

وهكّذا تفانى في رسمه لها فروى كلّ تفاصيلها وأعاد بناء صورتها بعناية فائقة مع التجاء مستمّر إلى المظهر الفوتوغرافي لأجزائها المعمارية ، وإلى انعكاسات الضوء من حجم إلى حجم ، حتّى بدت المدينة في خلفية اللوحة وكأنّها لوحة صغيرة قائمة بذاتها

إذن نلاحظ أنّه فعلا لم يعد يرسم لأجل الرسم وتعمّد إظهار العمارة في خلفيّات المشاهد بعد أن أدرك أنهّا المتضرّر الأوّل من زحف المدنية الاستعمارية وأنّه بهدمها أو تغييرها تتشوّه صفات العالم الساحر الذي فتن به ويفقد كلّ معناه تقريبا.

ج- ترميم صورة المدينة وإعادة بنائها

[1] -Mustapha Bouamama op cit p 35

أشار دينيه في بداية قصّة(خضرة راقصة أولاد نايل) إلى التغيير الملحوظ والسريع الذي أحدثه توسع المدنية الاستعمارية بمدينة بوسعادة بقوله:" في الفترة التي بدأت فيها هذه القصّة لم تكن بوسعادة تشبه المدينة الحاليّة التي اكتسحتها السيّارات والحي الفرنسي ، والمدرسة ، وعمارات البلدية المختلطة ، لم تكن موجودة(...) وكان باب(القوسات) وهو باب ذو عقود ، يغلق مدخل المدينة بالقرب من مسجد(الموامين). ومن أعلى أحد السطوح المطلّة على هذا المسجد كان الصيّاد العلوي يرمي الذئاب والضباع التي كانت تغادر جحورها المحفورة في واد عطية ليلا ، وتجازف بالوصول إلى الطرقات.
والأفاعي ذات القرون لم تكن تخشى بلعبّاس عدوّها اللدود ، فكانت تتسلل بمكر إلى المنازل. والجسر الذي يصل بين ضفّتي واد عطية حيث يتجمّع الأطفال والمرشدون لانتظار السيّاح الوافدين في السيّارات لم يكن قد أنشئ بعد"[1]

وهنا يسترجع دينيه الكاتب ذكريات المدينة محاولا ترميمها وإعادة بنائها كما رآها أوّل مرّة قبل عقد ونصف من الزمان[2]، وهي فترة وجيزة بالنظر إلى كلّ التغييرات التي تمّت خلالها.

وبالإمكان إذن تصوّر شعور دينيه وشعور كلّ ولع بهذا البلد تجاه " الهدم المستمرّ لبنايات المجتمع العربي التقليدية من طرف الاستعمار".[3]

تقول دنيز براهيمي " على امتداد فترة الاستعمار خصوصا في الربع الأوّل من القرن العشرين، نشعر وكأنّ أحسن الكتّاب أولائك الذين يعجبون بالبلاد المستعمرة ثمّ يفزعون لرؤيتها تنهار أو تدمّر بوتيرة جدّ سريعة ، فالعمل الفنّي يولد من الحاجة لاقتلاع شيء من النسيان".[4]

وعلى أي حال فإنّ هذه الحاجة ولّدت دافعيّة عند دينيه جعلته يشمّر على ساعديه لتخليد صورة هذا البلد بالقلم والريشة قبل زوالها الكلّي . ولكي يحفظ للمدينة وجهها الأصيل تفادى إظهار البنايات الأوروبية في مشاهده باعتبارها منشآت دخيلة على المدينة.

وهكّذا ظهرت المدن الصحراوية في لوحاته كما لو أنّها لم تطأها قدم المعمّر وظهرت بوسعادة" ساحرة" و" فاتنة" كما وصفها الشعراء والسيّاح.

د- نبذة عن مدينة بوسعادة

[1] -Etienne Dinet « Khadra danseuse Ouled Nail » imprimerie G.Kadar P aris 1926 pp 3-4
[2] -Denise B « Etienne... » p92
[3] Alain Calmes « Le roman colonial avan 1914 » edition L'armattan Paris 1984 p224
[4] Denise B « Etienne .... » p92

إنّ هذه المدينة التي شغفته حبّا ما فتئت تجذب الزوّار وتسحر القلوب على امتداد العصور ، فهي من أقدم المدن الصحراوية وأعرقها. وقد تأسست بكورا لتوفّر الثروة المائية بها، فتجمّع بها السكّان وأصبحت محطّة لاستراحة القوافل التجارية ومركزا لعبور البدو الرحّل.[1]

أمّا تسميتها فتعود حسب الأسطورة إلى(سيدي ثامر) و(سيدي سليمان) وهما عالمان تقيّان خرجا لنشر العلم ، وحين بلغاها توقفا ليشربا من أحد منابعها. ولشدّة إعجابهما بجمال وسحر المكان فكّرا في منحه اسما يناسبه ، وفي هذه الأثناء مرّت قافلة بالجوار وسمعا عجوزا تنادي وراء الإبل " سعادة..سعادة.." بحثا عن كلبتها فسمّياه(أبو سعادة).[2]

ولا شكّ أنّ هذه المدينة كانت تعرف باسم آخر في الماضي القديم ، فالدراسات الأثرية توضّح التواجد الروماني والبيزنطي بالمنطقة.[3] لكن بوسعادة الحالية تأسّست بقدوم العرب إلى شمال إفريقيا وهي نموذج للمدينة الإسلامية القديمة.[4]

والجدير بالذكر أنّ المدن المحصّنة في الجنوب تسمّى عند الأهالي القصور وقصر بوسعادة تأسس حوالى القرن الحادي عشر ميلادي. ويسكنه العرب والميزابيون واليهود والنايليات اللاجئات.[5]

ونجد عند فيلو شرحا ورد فيه" إنّ سكّان القصور هم عبارة عن مزيج من الشعوب ولهذا يستحيل تحديد أصلهم تحديدا دقيقا . وأهم ما يمكن قوله عنهم أنّهم ليسوا من أصل عربي . ويعتقد معظم المؤرّخين أنّ أسلافهم كانوا يقطنون مدنا وقرى في المناطق الساحلية ، وفي القرن الرابع عشر لجؤوا إلى الجنوب فرارا من الغزوات العربية التي كانت تهدّدهم ، فجلبوا معهم عاداتهم الحضرية(...) وهناك قصور للعرب فقط دون سواهم"[6]

وبرضوخ بوسعادة سنة 1849م للجيش الفرنسي اتّخذها القائد(بين) مركزا للناحية العسكرية . وبقدوم الضابط(فيدارب) إلى الجزائر في مهمّة لتحصين المدن أسّس بها قلعة (كافينياك) تعزيزا لحراسة المنطقة وضواحيها ، وأطلق الأهالي على هذا البرج اسم برج الساعة.[7]

---

[1] -Barkahoum Ferhati « Le musée national Nasreddine Etienne Dinet de Bousaada Gnèse INAS » editions Alger 2003 p25
[2] -idem
[3] -idem
[4] -idem
[5] -ibid . p27
[6] -E Villot op cit .p18
[7] -Berkahoum F « Le musée… » p27

وظلّت بوسعادة تحت تصرّف النظام العسكري إلى غاية 1912م السنة التي توّجت فيها مساعي دينيه بالنجاح في انتزاعها من الوصاية العسكرية لتصبح مدينة سياحية.

ه- البناء التقليدي أحبّ من البناء الأوروبي عند دينيه:

أقام المعمّرون منشآتهم العسكرية، والحي الفرنسي بجوار المدينة القديمة أو القصر كما يسميها الأهالي[1] . وحين قرّر دينيه الاستقرار ببوسعادة لم يقم في الحي الأوروبي بأعالي المدينة ، إنّما ابتاع بيتا تقليديا من الطوب داخل القصر بحي الموامين يقابل المسجد ، وجاور الأهالي حيث بقي لفترة طويلة الأوروبي الوحيد في المكان.[2]

ولا جرم انّه أثناء العطل الصيفية الطويلة التي كان يقضيها كلّ عام بالجنوب أدرك أنّ للعمارة التقليدية مجموعة من المزايا تجعلها الأنسب والأريح للسكن مقارنة بالعمارة الغربية، " فالحرارة تجعل المدن الأوروبية لا تطاق ، والمنازل ذات الطراز الغربي لا توفّر أيّ برودة ، ويبدو أنّ أشعة الشمس تخترق جدرانها. فإن أغلقت الغرف بإحكام يختنق من بداخلها تماما كما لو أنّه داخل حمّام"[3]، والسبب في ذلك هو أنّ مواد مواد البناء التي أنشئت منها تتأثّر بالمناخ وتسمح بنفاذ حرارة الجو إلى الداخل ، كما أنّها لاتؤمّن الحماية الكافية من التّيّارات الهوائية الحارّة المحمّلة بالرمال والغبار، ولا تكتم الأصوات لكثرة النوافذ والمطلات.

وكان الأهالي سكّان المدن يجيبون الفرنسيين الذين ينتقدون مساكنهم التقليدية بقولهم" نحن لا نعيش للطرقات مثلكم"[4] ويقصدون بهذا الواجهات المنفتحة على الشارع في المباني الأوروبية.

إنّ العمارة المبنية من التراب محمّلة بالدلالات التي توحي بالأصالة والبساطة والواجهات الصمّاء من ضمن السيمات التي تمنح البيت صبغة محلية.[5]

إنّ تفضيل دينيه للعيش في بيت بسيط أصيل ببوسعادة على قصر إريسي المنيف هو دليل قاطع على أنّ العمارة في تقليديتها لها مكانتها الخاصّة عنده ، وأنّ ظهورها في خلفيات لوحاته لم يكن سدّا للفراغ في المشهد أو نوعا من أنواع الديكور، إنّما كان تخليدا لها واهتماما بها لذاتها ، لأنّها جديرة بهذا الاهتمام فهي المأوى الذي وفّر له راحة نفسية لم يجدها في البناء الأوروبي، و المدينة التي احتضنته حتّى صار واحدا من أبنائها وعلما من أعلامها.

---

[1] -ibid p25
[2] -F Pouillon op cit p91
[3] -D .Rollince op cit p88
[4] -E Villot op cit p17
[5] F Pouillon op cit p93

ويتألّف مسكن دينيه من جناحين مستقلّين جناح له وجناح لسليمان وعائلته، لكنّهما متصلان بحيث يمكن لدينيه أن يلتحق بالعائلة متى شاء. وتتألّف خلوته من دورين ويؤدّي المدخل إلى رواق به مقعد تليه غرفة مستطيلة الشكل يتوسّطها قوسان يفصلانها إلى شبه حجرتين. وفي زاويتها اليسرى توجد(سدّة) أي مسطبة وهي عبارة عن سرير مبني ، ارتفاعه نصف متر ، مزين بالبلاط المطلي بالميناء وهو المكان المفضّل للقيلولة عنده لأنّه بارد في القيظ.

وتنتهي الغرفة بمدخل يؤدّي إلى سلّم ضيّق يصل بين الطبقتين الأرضية و العليا وفي خبيّة هذا السلّم يحتفظ دينيه بأدوات تحميض الصور الفوتوغرافية.
وفي الطبقة العليا يوجد المرسم ، وتشرف نافذته على فناء الدار، ويحتوي على مكتبة صغيرة ومكتب ، و به مرآة كبيرة تستعمل في معاينة اللوحات الفنية من خلال صورها المنعكسة من مسافة معينة .[1] وثبّتت على أحد الجدران علبة ذات غطاء زجاجي تحفظ حشرة مصبّرة من جنس الحشرات النادرة التي كانت سبب اكتشاف دينيه للجزائر.[2] ويوجد بجوار المرسم غرفة مستطيلة بها سرير معدني بسيط وكرسي وصوان . وتستمد الحجرة نورها من مشربية تطل على الشارع ، ويفصل بين المرسم والغرفة قوس يتهدّل منه ستار. ويحتوي أحد جدران المرسم على جداريتين من البلاط المطلي بالميناء بهما زخارف إسلامية بديعة ويعلوهما شريط من المادة نفسها كتب عليه بالخط العربي عبارة" فارحل فأرض الله واسعة الفضا من الغرب حتى المشرق". وألوان الجداريتين متناسقة مع ألوان بلاط نعل الجدار المطلي بالميناء

ويتميّز البيت ببابه الخارجي المصنوع من الخشب المصمت وهو أشبه ما يكون بأبواب القصبة منه إلى الأبواب الجاري استعمالها في منازل بوسعادة وغيرها من القصور ، ذلك أنّ هذه الأخيرة تصنع عادة من عارضات النخل.[3]
وينفتح باب صغير في الطبقة العليا على الجناح المخصّص لسليمان وعائلته وهو جناح أوسع يشغل مساحة أكبر ، يتألّف من دورين وله ثلاثة مداخل منفتحة على الشارع: مدخلان في الدور الأرضي ومدخل في الطبقة العليا يوصّل إليه سلّم خشبي.[4]

ويضمّ بيت العائلة عددا من الغرف من بينها قاعة واسعة مخصّصة لاستقبال الضيوف ، يدعّمها عدد من الركائز المصنوعة من العرعر ، والمطبخ و، غرفة سليمان والحمام وما إلى ذلك.[5] وينفتح على فناء مزين بالأشجار المثمرة به برج للحمام للحمام من القرميد وحجرة لكلاب الصيد وحوض ماء ومستراح ، وينتهي بباب يؤدي إلى حديقة يحيط بها سور حجري يفصلها عن واد عطية.[6]

---

[1] -ibid p96
[2] -D.Rollince op cit p
[3] F Pouillon op cit p100-
[4] حسب مخطط البيت ينظر: - « Une experience culturelle …. » de B Ferhati
[5] idem
[6] -F Pouillon op cit p100

وما يشدّ الانتباه في هذا المنزل كونه يتميّز عن سائر مساكن القصر ببعض العناصر المعمارية الغريبة عن تقاليد البناء في هذه المنطقة وهي المشربية والجداريات الخزفية و نوعية الباب الخارجي . لكنّ هذا الاختلاف الطفيف يبقى اختلافا سطحيا لا يخلّ بالطابع التقليدي المحلّي البسيط والأصيل الذي يصبغ المسكن بصبغة توحّده مع المساكن المجاورة له في الحي. ثمّ إنّ هذه العناصر المعمارية تنتمي إلى الفن المعماري الإسلامي الذي مهما تنوّعت وتعدّدت جزئيّاته يبقى ذا شخصية واحدة تميّزه عن غيره من الفنون.

و- عزوفه عن اتّباع المذاهب المستحدثة في الرّسم وتمسّكه بأسلوب محاكاة الواقع:

من الواضح إذن أنّ العمارة في تقليديّتها وبساطتها مارست سحرها في نفسية دينيه ففضّل العيش فيها وعمل على تدوينها في عدد كبير من المشاهد ، بالاعتماد على لغة تشكيلية بليغة ودقيقة في الوصف ، لها القدرة على مخاطبة أذهان القرّاء بمختلف مستوياتهم الثقافية ، وإلغاء عوائق اللغة بين الشعوب ، ليبيّن للجميع أنّ للأهالي المغلوبين فنّهم المعماري الأصيل الذي يستمدّ طرق بنائه من الفن المعماري الإسلامي وحضارته العريقة . فنقل بذلك صورة سامية عن الجزائر شعبا وأرضا وحضارة وكان خير سفير لها.

على أنّ الصورة المطابقة للواقع تستطيع أن تمثّل دورا فعّالا كوسيلة اتّصال توطّد الروابط الإنسانية وتقوّي العلاقات بين النّاس وتوحّد الرأي العالمي في نبذ مظاهر الظلم والتعسّف والتمييز العنصري من خلال المشاهد التي تصف هذه المظاهر.[1]

والجدير بالذكر أنّ دينيه اعتمد على أسلوب يحاكي الواقع في وقت كان الفنّ الحديث قد تخطّى مرحلة محاكاة الواقع ، ولم تعد وظيفته التعبير عن أي غرض ديني أو أخلاقي.[2] وتمسّك بهذا الأسلوب لأنّه رأى أنّ النظريّات المناقضة للمعهود والمقبولة عادة، والموضات العابرة للعصب الصغيرة التي يدين بعضها بعضا ، تبعث الاضطراب في النفوس وتستحق أن تصنّف ضمن أسوأ آفات الرسم.[3]

يقول دينيه:"إنّ الرسم الزيتي غني جدّا بحيث يمكن أن نتطلّع إلى أساليب مبتكرة للتعبير عن رؤى جديدة ، ولكن حتّى وإن لم يتحقّق ذلك فإنّ الأساليب التي درسناها ستكون كافية للتعبير بإسهاب عن كلّ النزعات الجديدة في الفن ، في اليوم الذي نرجع

[1]- قدور عبد الله ثاني " المرجع السابق" ص194-193
[2]-عفيف بهنسي " اتجاهان الفنون التشكيلية" مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي .ب.ت. ص9
[3] -Etienne Dinet « Les fleaux de la peintures…. » p78

فيه إلى الفكرة السديدة التي تعتبر الرسم وسيلة رائعة للتعبير ، وليس هدفا يستأثر على كلّ هدف سام آخر"[1]

إذن لم يعد يعتبر الرسم غاية كما كان في مرحلة الانطباعية بل بات يراه وسيلة للتعبير ، ولا يمكن أن تكون هذه الوسيلة ناجعة إلاّ إذا اعتمد الفنّان على لغة تشكيلية واضحة ودقيقة وبليغة بعيدة كلّ البعد عن الأساليب التي يغشاها الغموض والتعقيد.

يقول دينيه:"ألا نرى أدباء يعبّرون عن أفكار جدّ جديدة باستعمال كلمات جدّ بسيطة وجدّ قديمة ، بينما يستعمل آخرون ألفاظا مستحدثة فلا يترجمون سوى أفكارا تافهة ولاغية"[2]. ويفسّر هذه الظاهرة بمحاولة جلب الاهتمام لا غير بقوله:" حين بتر كلّ النّاس أذيال كلابهم اضطرّ (ألسيبياد)[3] لكي يجلب الانتباه إلى إضافة ذيل مستعار لكلبه".[4]

ومن المؤكّد أنّ الخطاب يفقد معناه ويصبح عقيما إذا طغى عليه الإبهام والتعقيد قصد الخروج عن المألوف وسرقة الأضواء. ولا شكّ أنّ من يفعل ذلك يهتمّ بالشكل أكثر من الجوهر . ولو أنّه رتّب المضمون في المرتبة الأولى من حيث الأولوية لبحث عن أكثر الأساليب بلاغة .

والبلاغة قديمة لأنّ الإنسان حرص منذ أمد بعيد على الإجادة في أساليب كلامه حتّى أكسبها محسّنات لفظية وعناصر بلاغية غاية في الدّقة تصل كالسّهم إلى الهدف وتؤثّر بعمق في النفس. [5]

وما دام الأمر كذلك فلما عناء البحث عن كلمات غريبة مستحدثة لا يفهم معناها إلاّ خاصّة الخاصّة؟. وينطبق هذا بطبيعة الحال على الرسم لأنّ البلاغة ليست حكرا على الكلمة دون الصورة . [6]

وحرصا على بلاغة لغته التشكيلة امتنع دينيه عن اتّباع الموضات العابرة والأساليب المستحدثة وتمسّك بأسلوب كان قد تجاوزه عصره لكي يجمّد الزمن ويسجن لحظات هاربة منه في نوافذ خالدة تطلّ على التّاريخ. وهذا دليل على اهتمامه بالمضمون وجدّيّته في تحقيق الهدف المتمثّل في تدوين مظاهر الحياة العربية ونقل صورة صحيحة تعبّر بصدق عن المجتمع الجزائري للعالم أجمع ، صورة لا يغشاها

---

[1] -idem

[2] -idem

5-ألسيبياد 403-450 ق.م قائد ورجل سياسي يوناني عرف بذكائه وجماله ورذائله وخيانته لوطنه ومات مقتولا. وعبارة قص ذيل كلب ألسيبياد يقصد بها جلب الانتباه بالشذوذ إشارة إلى غرابة هذا الرجل الذي كان لديه كلب جميل كلفه ثمنا باهضا وقام ببتر ذيله لجلب اهتمام الشعب. ينظر:

[3] « Dictionnaire encyclopédique Quillet » .librairie Artistide Quillet .Paris 1953 p97

[4] -Etienne Dinet « Les fléaux… » pp 78-79

[5]- قدور عبد الله ثاني " المرجع السابق" ص151

[6]-يقول الحكيم كونفوشيوس" الصورة خير من ألف كلمة" ينظر: " سيميائية الصورة" لقدور عبد الله ثاني .ص152

الاصطناع والتظاهر ولا يشوبها الغموض والتعقيد أو جلب الأنظار إلى كلّ ماهو نادر أو غريب.

وفي النهاية نخلص إلى القول أنّ انشغاله بتصوير العمارة التقليدية كان في البداية أي في مرحلة الانطباعية مجرّد إعجاب بعالم جديد غني بالضوء ، وكان آنذاك يرسم لأجل الرسم . وبانقضاء هذه المرحلة بات اهتمامه بتمثيل العمارة جزءا من مشروع إنقاذ التراث وتدوين التاريخ لاقتلاعه من النسيان ، وبات الرسم عنده مجرّد وسيلة لتحقيق هذا المشروع ، ولم يعد حضور الشمس ضروريا في لوحاته فظهرت العمارة في خلفيّات بعض المشاهد الليلية ونذكر منها (المؤذّن ينادي المصلّين إلى صلاة العشاء) و(نساء خارجات من مسجد القرية) و(شجار ليلي ببوسعادة بين راقصات نايليات وعموريات) . وما يشدّ الانتباه في هذه المشاهد هو العناية الفائقة في تمثيل أدّق تفاصيل المدينة على الرغم من الإضاءة الفاترة لضوء القمر. وظهرت العمارة في خلفيّات العديد من المشاهد في أوقات مختلفة من النّهار نذكر منها(صورة لطفل من الأغواط) و(المؤذّن ينادي المصلين) و((التسبيح) و(مسلمة تصلّي على سطح بيتها) و(الركعة) و(السجود) و(الإمام يؤمّ المصلين) و(الإمام ينادي المخلصين للصلاة) و(المساجين) وما إلى ذلك.

وسواء في مرحلة الانطباعية أو المرحلة التي تلتها فإنّه لا يمكن لأحد أن ينكر مساهمة دينيه الكبيرة في إنقاذ هذا الإرث المعماري من النسيان ، وتخليده لصورة المدينة الصحراوية التي زالت اليوم في عدد كبير من المناطق الجنوبية كالأغواط وبوسعادة وغيرها من المدن التي باتت شوارعها متعارضة ، ومساكنها منعزلة ومنفتحة على الخارج يرتفع بعضها في طوابق ، وقد أنشئت من الإسمنت والحديد ولوّن كلّ مسكن بلون مختلف يتميّز به عن غيره ، وفقدت لونها الأمغر المحمّل بالدلالات التي توحي بالبساطة والأصالة وفقدت سحرها وجاذبيّتها.

الباب الثّالث:

الرّقص والألعاب الشعبية في لوحات دينيه

الفصل الأوّل:

الرقص الشعبي في لوحات دينيه

المبحث الأوّل:

الرقص والغناء والموسيقى في الجزائر قبيل وإبّان الاحتلال الفرنسي:

أ-نبذة تاريخية عن الرقص والغناء والموسيقى
ب- الرقص والغناء والموسيقى في نظر رجال الدين
ج-ممارسة الرقص والغناء والموسيقى في المجتمع الجزائري
د- راقصات المقاهي النايليّات

غالبا ما تقترن لفظة الرقص في الأذهان بالخلاعة ومجالس اللهو لكونه صناعة كمالية يتعاطاها الفارغون عن سائر أحوالهم طلبا للمتعة والتسلية، حتّى أنّ كلمة رقص تعني" تنقّل ومشى بتفكّك وخلاعة"[1] حسب بعض القواميس. مع أنّ الرقص تعبير جسدي تتعدّد إيحاءاته وإيماءاته بتعدّد الموضوعات والأفكار التي يترجمها ، وقد تكون هذه الموضوعات اجتماعية مثلا ، أو وطنية أو دينية أو حربية، وبالتالي فهو لا ينحصر بالضرورة في دائرة ذلك المفهوم الضيّق اللصيق به.

ومنذ العصور القديمة حتّى يومنا هذا ما انفكّ الرقص يشغل الشعراء والكتّاب والمصوّرين الذين وجدوا أنفسهم مغمورين بمشاعر تدفعهم إلى وصف جمال حركاته وتفسير معاني إيماءاته.

[1]- المنجد الأبجدي

وقد يكون الرقص أكثر الموضوعات " مراوغة وتملّصا من أسر الكلمة الواصفة كونه إيقاعا بدنيا على وجه الحصر".[1] وقد يتعذّر على لغة اللون أيضا الإلمام به لكون الصّورة لا تصف سوى حركة واحدة فقط من جملة الحركات التي يؤدّيها الراقص، فلا تترجم إلاّ مقطعا وجيزا من الخطاب الطويل الذي يعبّر عنه بجسده.

وعلى الرغم من صعوبة الوصف فإنّ دينيه لم يتوان في تخليد الرقص الشعبي بالريشة والقلم وكرّس علمه وموهبته في إعادة تشكيل الرقصة النايلية الشهيرة بحركاتها المحمّلة بالمعاني والأسرار، وأوضاعها الكهنوتية بلا تراخ أو فتور همّة[2] بعد أن لاحظ أنّها توشك فعلا على الاندثار.

أ- نبذة تاريخية عن الرقص والغناء والموسيقى:

يرتبط الرّقص ارتباطا وثيقا بالموسيقى فهو مجموعة من الحركات المتتالية التي تستجيب بانسجام لإيقاع موسيقي معيّن. ويؤدّى عبر أرجاء المعمورة بأساليب جدّ متنوّعة تختلف باختلاف المجتمعات والثّقافات.

ويعتبر الرّقص من أقدم الفنون كما تبيّنه رسوم الكهوف [3]، وقد يكون متشابها في نشأته فهو وليد طقوس بدائية ابتدعها الإنسان القديم للتضرّع إلى الطبيعة، فعبّر بالجسد على إيقاع الطبول وكانت حركاته الإيمائية محمّلة بالمعاني السحرية والأسرار الغامضة.

ولازم الرقص فنّ الغناء عبر العصور وتطوّر بتطوّره ، واقتضى الاهتمام بتلحين الأشعار" تقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقّع كلّ صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ثمّ تؤلّف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب".[4]

وهكّذا تأسّس علم الموسيقى وتعدّدت آلات العزف وتنوّعت الألحان وتنوّع الرقص، ووجدت فنون العزف والغناء والرقص مرتعا خصيبا في الأمصار التي اكتمل عمرانها الحضري وتزايدت بها الأعمال ووفت بالضروري وتجاوزته إلى الكمالات من المعاش.

---

[1] - كارل أنشتاين في رسالة بعثها في عام 1911 إلى نابير كوفيسكا ينظر: " الأدب وفنّ الرقص، تعذّر الوصف وإشكالية اللقاء. " لشاهر عبيد جريدة الفنون . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 2001م ص42

[2] -F Pouillon op cit p91

[3] - عاشور سرقمة " الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات .مدخل للذهنية الشعبية" دار الغرب للنشر والتوزيع .وهران 2004م ص20

[4] -ابن خلدون "المرجع السابق" ص391

ومقارنة بموسيقى البدو فإنّ الموسيقى الحضرية امتازت بالغنى من حيث التنوّع والتّنغيم وعدد الآلات ، كما أنّ أغلبية أنغامها حيّة وممتعة.[1] وكان سلاطين العجم ولعين بصناعة الغناء وكان لأهل هذه الصنائع عند ملوك الفرس مكانة خاصّة في دولتهم.[2]

وأمّا العرب فعرفوا بتفوّقهم في الشعر . وهناك من يرى أنّ الشعر الموزون ينحصر في دائرة الغناء وأنّه غناء في أصله [3]، ذلك أنّ قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض والنقطة المشتركة بين الشعر والغناء هي الوزن.[4]

وكان الشعر عند العرب يحظى من الشرف بما لم يحظ به غيره من الكلام فاتّخذوه ديوانا لأخبارهم وحكمهم ومحكّا لقرائحهم في بلوغ المعاني.[5] وكانوا يؤلّفونه من" أجزاء متساوية على تناسب بينها في عدّة حروفها المتحرّكة والسّاكنة، ويفصّلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلا يكون كلّ جزء منها مستقلاً بالإفادة لا ينعطف على الآخر، ويسمّونه البيت، فتلائم الطبع بالتجزئة أوّلا ثمّ بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ ثمّ بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام(....) وهذا التناسب الذي من أجل الأجزاء المتحرّك والسّاكن من الحروف قطرة من بحر من تناسب الأصوات كما هو معروف في كتب الموسيقى"[6]

وكان الجمّالون يتغنّون به في حداء الإبل [7]، والفتيان في خلواتهم وكان التّرنّم بالشعر يسمّى غناء وبالتّهليل أو نوع القراءة يسمّى تغبيرا. وكانوا يسمّون المناسبة البسيطة بين النغمات السّناد . ومن التّلاحين ما يعرف عندهم بالهزج ومنها ما يسمّونه البسيط ، وكانوا يرقصون على الخفيف منها بالدّف والمزمار.[8]

وكانت تلاحينهم تتّسم ببساطة مكوّناتها وسهولة الأداء والانتقال السمعي، فلا تحتاج الطّباع إلى تعليم أو نوتة موسيقية مكتوبة للتّفطّن لها . وكان الكثير من النّاس مطبوعا على موازين الشعر وتوقيع الرقص وهي قابلية تعرف عند العامّة بالمضمار.[9] بالمضمار.[9]

واستمرّ العرب على هذه الحال في بداوتهم وجاهليّتهم، وبمجيء الإسلام انصرفوا عن اللهو وما تدعو إليه أحوال الفراغ ولم يستحبّوا سوى ترجيع القراءة والترنّم بالشعر . فلمّا بعد العهد بالدّين وغلبت طبيعة الملك والتّرف صار المغنّون القادمون

---

[1]-ناصر صبّار " الفلكلور" دار الغرب للنشر والتوزيع .وهران.2004 ص66
[2]- ابن خلدون " المرجع السابق" ص394
[3]- مصطفى الجوزو" نظريّات الشعر عند العرب في الجاهلية والإسلام" دار الطليعة بيروت ص64
[4]- ناصر الصبّار" المرجع السابق" ص67
[5]- ابن خلدون " المرجع السابق" ص394-395
[6]- " المرجع نفسه" ص395
[7]- الحداء:هو أن يسوق الجمّال الإبل وهو يغنّي لها يقال:" ما أملح حداءه" ينظر:" المنجد الأبجدي"
[8]-ابن خلدون " المرجع السابق" ص395
[9]-ابن خلدون " المرجع السابق" ص394

من بلاد العجم موالي للعرب،[1] فسمعوا شعرهم العربي وأبدعوا في تلحينه ونهل العرب العرب من تلاحينهم.

على أنّ غناء العرب كما بيّن الجاحظ يمتاز" بتقطيع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم يمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتّى تدخل في وزن اللحن فتطبع موزونا على غير موزون"[2]

وراج الغناء بالعيدان والمعازف والطّنابير والمزامير، وذاع بالمدينة صيت نشيط الفارسي وطويس وسائب بن جابر مولى عبد الله بن جعفر، وأخذ عنهم معبد وابن شريح ، ثمّ إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق و ابنه حمّاد.[3]

وهكّذا توارث الأجيال هذه الصناعة وأبدعت فيها وطوّرت الرّقص وتفنّنت فيه واستحدثت آلات لتأديته مثل الكرج وهي" تماثيل خيل مسرّجة من الخشب معلّقة بأطراف أقبية" تلبسها الرّاقصات ويقلّدن برقصهنّ الفرسان. وكثرت مجالس اللهو واللعب ببغداد وأرجاء العراق وانتشرت في غيرها من الأمصار.[4]

وحين صرف الموصليّون زرياب إلى المغرب بدافع الغيرة بعد أن أبدى مهارات يحسد عليها في فنّ الغناء ، حظي بتكريم خاصّ عند الحكم بن هشام بن عبد الرحمان الدّاخل أمير الأندلس ، فغرس بذور فنّه في البلاد وورثه الأندلسيّون وانتشر في إشبيليا وبلغ بلاد العدوة بإفريقيا والمغرب[5]

ب-الرقص والغناء والموسيقى في نظر رجال الدين

لقد تحدّث الدّكتور أبو القاسم سعد الله عن الموسيقى ورأي العلماء والمتصوّفة فيها فذكر أنّ(أحمد الونشريسي) أوضح في كتاب(المعيار) أنّ أغلبية العلماء يكرهون الغناء بدون آلة عزف ويحرّمونه إذا كان بآلة عزف من ذوات الأوتار أو بالمزامير أو ما شابه ذلك. وأنّ هناك بعض العلماء استثنوا من ذلك الغناء في الأعراس والاحتفالات التي لا تقدّم فيها خمر.

وأمّا (النّصف) وهو غناء عربي يؤدّى بصوت رقيق به تمطيط فيجيزه الكلّ لأنّ الصحابة رضوان الله عليهم قد أجازوه وفعلوه بحضرة النبي عليه الصلاة والسلام. [6] وروى أيضا أنّ جماعة من أهل البرّ والصّلاح استمعوا في مجلس إنشاد إلى أغاني في الحبّ وغيره فمنهم من رقص ومنهم من بكى ومنهم من أغمي عليه، وحين استفتي أحد

---

[1]-" المرجع نفسه" ص395
[2]-مصطفى الجوزو" المرجع السابق" ص16
[3]-- ابن خلدون" المرجع السابق" ص395
[4]-" المرجع نفسه" ص396
[5]-" الرجع نفسه" الصفحة نفسها
[6]-أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ج2 ص451

العلماء في حكم ما فعلوه أجاب أنّ الاستماع إلى الإنشاد الديني الذي فيه ذكرى وموعظة للمؤمنين جائز بل ومطلوب عند فتور النّفس أمّا الرّقص فهو بدعة لا يمارسه إلاّ ناقص عقل ولا يصلح إلاّ للنّساء.[1]

لكن عند تأمّل بعض الرقصات الشعبية نجدها شديدة الصلة بمجالس الذكر وموضوعاته ، فرقصة الحضرة مثلا هي وليدة هذه المجالس حيث تنطوي على "مجموعة من الحركات الصوفية في طبعها بتعابير شعرية صوفية"[2] وتتألف معظم قصائدها من أذكار تحثّ على عبادة الله عزّ وجلّ وطاعة رسوله عليه الصلاة والسلام ويستعمل فيها الدّف[3]

وقد تميّز بعض أهل التصوّف باستعمال الموسيقى وترسّخت عندهم هذه العادة حتّى باتت من طقوسهم الأساسية وانفردوا بذلك بين رجال الدين[4]

وذكر الدكتور أبو القاسم سعد الله أنّه في القرن 17م أظهر (عبد الكريم الفوكون) استنكارا من الحفلات السّاهرة التي كان يقيمها من سمّاهم" نادي جماعة الشرب" بقسنطينة ، وأمثالهم ممّن يستبيحون الإنشاد باستعمال آلات الطرب والتصفيق والرقص تمهيدا لدخول الحضرة الصّوفيّة ، بينما أجاز أحد الباحثين في الفترة ذاتها السّماع الموسيقي عند الصّوفيين نقلا عن بعض العلماء الزّهّاد المعروفين ، أمثال(أبي مدين) و(أبي القاسم الجموعي) و(أبي الحسين الشاذلي) و(الشطيبي)، ورأى أنّ هذا العلم يجمع بين المعادلة والمكاشفة.[5]

وبعد مضي قرن تقريبا فصل(الورتلاني) وهو من أهل التصوّف في هذا الإشكال وأجاز استعمال الموسيقى والإنشاد لأهل التصوّف دون غيرهم ، ورأى أنّ الغناء شفاء لأهل العشق الصوفي لكنّه مدخل من مداخل الشيطان بالنسبة لغيرهم يؤدّي إلى الاختلاط والفساد. وأورد أمثلة عديدة يصف فيها أهل الفجور في بعض المناطق من الجزائر.[6]

ويشرح دينيه أنّ" (الغايطة) كان العرب يطلقون عليها اسم مؤذّن إبليس وهم في ذلك على حقّ لأنّها تسكر الأنفس والمشاعر وتجرّدها من قدرتها على مقاومة المحرّمات".[7]

---

[1]-" المرجع نفسه" الصفحة نفسها
[2]- عاشور سرقمة" المرجع السابق" ص25
[3]- " المرجع نفسه" ص27
[4]-" المرجع نفسه" الصفحة نفسها
[5]-أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص452
[6]-أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص455
[7] - Etinne Dinet « Preface de Khadra danseuse ….. » p5

وأكّد (محمّد بن سلمان) أنّ سماع الموسيقى جائز للصّوفي الحقيقي، وروى أنّ شيخه(موسى بن علي اللالتي) كان له إنشاد حسن بالغ التّأثير في النفوس وكان الشيخ يقول:" ورثنا هذا المقام عن داوود عليه السلام".

وكان هناك من العلماء غير المتصوّفة من كان يحبّ الإنشاد ويتذوّق الموسيقى. وورد في الأخبار أنّ(عبد الواحد ابن أحمد الونشريسي) وهو من كبار علماء وقته تعلّم علم الموسيقى بطريق الإجازة ، وكانت له أزجال وموشّحات وكان معتدل المزاج رقيق الطّبع . وكان المفتي(أحمد بن عمّار) وبعض علماء مدينة الجزائر يصوغون الموشّحات والأناشيد ويؤدّونها بمناسبة المولد النبوي الشريف بألحان مطربة.[1]

ج- ممارسة الرقص والغناء والموسيقى في المجتمع الجزائري

يعتبر الرقص من أبرز الفنون ابتكارا وطرافة وتنوّعا و لا يوجد مجتمع واحد يخلو منه أو يستغني عنه مع أنّه ليس من الوظائف الضرورية. ورغم اختلاف وجهة نظر رجال الدّين حوله فإنّه استمرّ كعادة رسّختها التّقاليد في المجتمعات الإسلاميّة. وظلّ مطلوبا في المناسبات الاجتماعية كحفلات الزّواج وحفلات الختان ولقاء السّيّدات في الحمّام، وفي المناسبات الدينية كالمولد النبوي الشريف وليلة القدر وتجمّع ركب الحج ، وفي المناسبات الرّسمية كالاحتفال بتحقيق انتصار على الأعداء أو تعيين حاكم جديد أو ما شابه ذلك.[2]

ولم يكن الرقص شائعا بين الرجال عند الحضر، وجرت العادة أن تمارسه الوصيفات وتحترفه بنات الهوى ، وكنّ يمنحن أجورا عالية لقاء رقصهنّ في الحفلات وكنّ يمارسنه أيضا في خيم خاصّة في النّهار. وجاء في وصف أحد الأوروبيين لهذه الخيم أنّ السكّان كانوا يجدون بها متعة لا توصف ، فيدخّنون أوراق الورد ويترشّفون القهوة اليمنيّة المركّزة دون إحداث أي صخب أو صياح إلى أن تتمّ الحفلة ويفترق جمهور المستمعين في صمت وهدوء.[3]

ولا شكّ أنّ مثل هذه الأماكن تلهي كلّ اللّهو لاسيما أنّ بعض الرّاقصات كنّ يتعمّدن بحركاتهنّ وإيماءاتهنّ الإثارة الجنسية غير أنّ السلطات على ما يظهر كانت تتغاضى عن كلّ ذلك من أجل الترفيه العامّ.[4]

لكن ما يجب التّأكيد عليه أنّ " الرقص لا يقتصر على المستهترات فكلّ النّساء يتفنّنّ في تحريك الوركين والتّلويح بالمناديل فوق رؤوسهنّ على الأقلّ"[5] كما أنّ لنساء الحضر رقص ترفيهي في المناسبات السعيدة وفي الحمّامات.

---

[1]- أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص454

[2]- " المرجع نفسه " الصفحة نفسها

[3]-" الرجع نفسه" ص459

[4]-أبو القاسم سعد الله" تاريخ الجزائر الثقافي" ص459

[5] -E Villot op cit p172

وأمّا عند البدو فإنّ الرجال يمارسون الرّقص أيضا ويعبّرون بحركاتهم وإيماءاتهم عن أشياء كثيرة ، تصف جوانب حياتهم المتعدّدة كالأعمال اليوميّة والأعمال الموسميّة والطّقوس والشعائر وما إلى ذلك. ومهما تنوّعت موضوعات الرّقص عندهم فإنّه لا يخترق طابع الاحتشام الذي يميّزه.

ونذكر من بين الرقصات الشهيرة رقصة(التويزة)، والتويزة كما هو معروف عمليّة تضامنية لأهل منطقة معيّنة لإنجاز عمل قد يشقّ على الفرد إنجازه، وبتكاثف الجهود تتوزّع أعباؤه فلا يشعر أيّ واحد من المتعاونين بوقوع ثقل العمل عليه. وتتمّ الدّعوة إلى التويزة في المسجد أو بواسطة البرّاح وقد يكون العمل تشييد مسجد مثلا أو حفر بئر أو عمليّة حصاد محصول زراعي أو ما شابه ذلك.[1]

وتعبّر رقصة التويزة عن هذا التّلاحم والتآزر الذي يشدّ المسلمين إلى بعضهم كالبنيان المرصوص، وتعبّر أشعارها عن التوكّل على الله والاعتصام بحبله وتعكس روح الإيمان التي تجمعهم.[2]

ومن الرّقصات أيضا (صارة) وهي رقصة استعراضية وحماسية في أصلها تستعمل فيها العصي في البداية ثمّ تليها البنادق ، ويرتدي الرّاقصون عباءات بيضاء وسراويل سوداء ، وهي شبيهة برقصة (الدّارة) القتالية التي كان يمارسها الجنود كنوع من أنواع التدريب والتي تقوم أساسا على استعراض حركات هجومية ودفاعية بالعصي .[3]

وفي بعض المناطق من الوطن وتحديدا في تلك التي ينحدر سكّانها من أصل بربري ، يؤدّي الرجال نوعا من الرقص يسمّى(الرحّابة) حيث يهتزّون على إيقاع مقاطع غنائية رتيبة وموزونة ، وهم ممسكون بأيدي بعضهم البعض وغالبا ما تكون هذه المقاطع مرتجلة.[4]

ويمارس الرّجال في الجنوب رقصة السيف المشهورة ورقصة البندقية وهما رقصتان إيمائيّتان وتعبيريّتان.[5]

ومن الرّقصات الشهيرة أيضا رقصة (قرقابو) التي يعتقد البعض أنّها ترجع إلى عهد النبي عليه الصلاة والسلام [6] ، ويعتقد آخرون أنّها من أصول إفريقية وأنّها

---

[1]-عاشور سرقمة " المرجع السابق" ص36

[2]- " المرجع نفسه" ص 19

[3]-" المرجع نفسه" ص34-35

[4] -E Villot op cit p172

[5] -E Villot op cit p 172

[6] - على حد قول الشيخ الحاج امحمد الكنتي شيخ مدرسة سيد احمد الرقادي بزاوية كنتة. ينظر: " الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات" - لعاشور سرقمة ص47

استمدّت إيقاعها من أصوات السلاسل والأغلال التي قيّد بها الأسرى[1] . وتستعمل فيها صفائح معدنية تسمّى (القراقيب) وربّما اشتقّ اسم الرقصة منها . وترافق فرقة القرقابو أو العبيد عادة العرسان في أيّام الزفاف وكذلك الأطفال بمناسبة الختان وتتألّف أغانيها من أشعار دينية.

ومن الرقصات المرتبطة بالأعراس رقصة(الطبل) وتتألف أغانيها من قصائد الغزل العفيف التي تروي حكايات الحب في الصحراء.[2]

وعلى أي حال فإنّ الرقص عند أهل البادية غني ومتنوّع جدّا وهناك من الرقصات الشعبية ما لا يسعنا الإلمام به إجمالا في هذا الحديث ، بينما لا تختلف أنغامهم الموسيقية كثيرا فهي رتيبة ومتواصلة . ويستعمل العازفون آلات موسيقية بسيطة كالقصبة والطار أو البندار والربابة ذات الوتر الواحد التي تبدأ وتنتهي بها النغمة.[3]

وكان التاريخ الإسلامي منهلا للغناء الشعبي حيث تفانى المنشدون في مدح النبي عليه الصلاة والسلام ورواية سيرته وسير صحابته والسلف الصالح ، كما تغنّوا بالقصص البطولي الذي يشيد بشجاعة العرب والمسلمين ومكارم أخلاقهم واستمدّوا الكثير من القصص الغرامي الملحمي و رواية ألف ليلة وليلة.

وكانت الأغاني تستهلّ بفاصل ناعم من العزف على الرباب والقصبة ثمّ تعلو بعد ذلك النغمة وتسترسل الأغنية في بساطة ونعومة. [4] وهذا الأسلوب ينتهجه المدّاحون وبعض الدراويش في الأسواق فيتحلّق حولهم النّاس ويندمجون في أحداث القصّة وسحر الموسيقى.

وقد عبّر(جوتي تيوفيل) في كتابه(سفر رائع إلى الجزائر) عن تأثير سحر الغناء الشعبي في النفوس بقوله" هذه الأنغام الرقيقة والمتهدّجة كأنّها همسات العزلة أو أصوات الصحراء التي تخاطب الروح التائهة في تأمّل الفضاء فتوقظ توقا غريبا وذكريات لا نهاية لها وتروي حياة سالفة تحضرك ثانية بغموض".[5]

وتعزف موسيقى الحضر بعدد من الآلات يفوق عدد الآلات المستعملة في الطبوع الموسيقية الأخرى التي كانت رائجة في البلاد . وكانت لها فرق ضخمة تضمّ من عشرين إلى ثلاثين عازفا ، ويتميّز جمهورها بالهدوء فلا يسمع له هرج ولا ضجّة

---

[1]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[2]- المرجع نفسه ص19

[3]-أبو القاسم سعد الله " تاريخ الجزائر الثقافي" ص457-458

[4]-المرجع نفسه .ص458-459

[5] -Gautier Théophile « Voyage pittoresque en Algerie » 1845. presenté et annoté par Madeline Cottin-Genève 1973

على امتداد السهرات الطويلة. [1] ومن آلاتها الرباب ذو الوترين والكامنجة والقيثار بأحجام مختلفة والعيدان وما إلى ذلك.

وجلب العثمانيّون معهم الموسيقى العثمانية لكنّها لم تنتشر انتشارا واسعا في البلاد ولم ترق إلى مستوى موسيقى الحضر أو الموسيقى الأندلسية، وتتميّز غير العسكرية منها بنغمة حزينة ويستعمل فيها(الفضل) وهي آلة طويلة العنق تشبه الربابة.

وكان للعثمانيين فرق موسيقية للعزف في المناسبات الرسمية وكانوا يجازون الموسيقيين مجازاة سخية.[2]

وكانت ممارسة الغناء والعزف والرقص من الصنائع المربحة ، وقد روى أحد الأوروبيين أنّ عازف الموسيقى في الجزائر كان ربحه يفوق ما يربحه عشرة أدباء ذلك أنّ الكثير من الأهالي كانوا ولعين بالسّماع الموسيقي والترفيه عن النفس ، وكانوا يكافئون الموسيقيين والمغنّين والراقصين مكافآت جيّدة . وكان لبعض الأهالي هواية ممارسة العزف والغناء في أوقات الفراغ فكانوا يقتنون آلات العزف . وكان أغنياء الحضر يقومون أحيانا بدعوة العازفين إلى المنازل الريفية للاستمتاع بالسماع الموسيقي في أجواء شاعرية.[3]

د- راقصات المقاهي النايليات:

لا جرم أنّ الراقصات النايليات قد بلغن من الشهرة ما لم تبلغه غيرهنّ من الراقصات ، وذلك بما كنّ يتمتّعن به من حسن وجمال ورشاقة ومهارة في الرقص.

وتتميّز قبيلتهنّ بالجود والكرم وبالخيمة ذات اللون الأحمر، وهو لون البهجة المشرقة. [4] و سمّي سكّان قبيلة أولاد نايل (سكّان الخيمة الحمراء) وكانت لهم سمعة جيّدة ومكانة عالية بين القبائل.[5]

وكان الأهالي يردّدون عبارة " رحم الله سيدي نايل (جدّ أولاد نايل) ما أجمل بناته كلماتهن توزن بالذهب ، وهي أكثر حلاوة من العسل في قفير نحله".[6]

وكانت بنات الخيمة الحمراء ينعتن " بالفتيات النديّات، المنعشات، سالبات العقول"[7]

---

[1]-أبو القاسم سعد الله " تاريخ الجزائر الثقافي" ص457
[2]-المرجع نفسه ص458
[3]- المرجع نفسه ص456
[4] -Etienne Dinet « Khadra danseuse…. » p1
[5] -Emille Dermenghem « Le pays Dabel le sahara de Ouled Nail des Larabaa et des Amours » Gallimard 1960
[6] -Etienne Dinet « Khadra… » p1
[7] -idem

والغريب في الأمر أنّ بعض النايليات كنّ يهجرن القبيلة في ظروف غامضة ويحترفن الرقص من أجل التكسّب ، وكنّ يلجأن إلى خانات تعرف باسم " مقاهي الزهو" حيث الطرب والخمر والمجون ، فكنّ وصمة فتحت المجال واسعا أمّام حسّاد القبيلة للسخرية من أولاد نايل ككلّ ، وتلطيخ سمعتهم باختلاق الأساطير وترويج الإشاعات.[1]

وقد أفصح أحد أشراف قبيلة أولاد نايل في ردّه على سخرية القبائل الأخرى أنّ قبيلتهم هي أغنى القبائل بكلّ تأكيد وأنّ لديهم ما يكفيهم من القطعان والنساء الحسناوات فرموا بالحليب الفائض إلى الكلاب ، ورموا بالجمال الفائض إلى الكلاب.[2]

وأمّا الأوروبيون فقد اختلقوا أسطورة غريبة مفادها أنّ كلّ فتيات القبيلة مطالبات بجمع مهورهنّ من امتهان البغاء ، وأنّ التي تجمع ثروة أكبر تصبح الأحب.[3]

وقالوا:" توجد في الجزائر قبيلة تسمّى قبيلة أولاد نايل تختلف كلّيا عن القبائل الأخرى، فالعرب لا يظهرون نساءهم (....) بينما يصدّر أولاد نايل عاهرات إلى كلّ أنحاء شمال إفريقيا. فيرسلون بناتهم في جماعات إلى كلّ بيوت الدعارة العربية الكبرى حين يبلغن ، وأحيانا لا ينتظرون سن البلوغ لفعل ذلك . و هناك يباشرن أعمالهن . إنّهن يملكن أزياء خاصّة ورقصات خاصّة ، إنّهنّ النّايليات ، وفي كلّ مكان هنّ معروفات ، ونحن لا نحتقرهنّ لأنّهن ّ يجمعن مهورهنّ حسب تقاليد أولاد نايل وهو عمل مشرّف لهنّ".[4]

ويعقّب دينيه على هذه الأباطيل بقوله:" هو ذا حقّا تصوّر (الرومي) الأوروبي الذي تعوّد قبل التفكير في الزواج أن يطلب صداقا من خطيبته . إنّ أولاد نايل هم ككافّة المسلمين ، والشريعة الإسلامية تكلّف الرجل وليس المرأة بتقديم مهر الزواج"[5]. الزواج"[5]. وشرح أنّ الرّسول عليه الصلاة والسلام حذّر المؤمنين من خضراء الدمان وهي المرأة الحسناء في منبت السوء ، وأكّد أنّ هؤلاء النسوة يمكن مصادفتهّن في القصور أو حول قصور الجلفة ومسعد والأغواط والقرارة وبوسعادة ، أمّا قلب القبيلة فهو طاهر من كلّ تلك القذارة.[6]

و(فيلو) أيضا يؤكّد من جهته أنّ " المرأة المستهترة هي أقلّ حرّية في السهول وعند العرب أمّا في الأوساط الريفية فتعاشر المقاهي حيث تمارس رقصات تعبيرية على إيقاع موسيقي رتيب".[7]

---

[1] -ibid p2
[2] -idem
[3] -idem
[4] -Le Goulois 11 Aout 1881 repris in Maupassant Gay de Lettres d'Afrique (Algerie Tunisie) Paris boite a a documents 1990 p95-99
[5] -Etienne Dinet « Khadra…. » p2
[6] Etienne Dinet « Khadra…. » p3
[7] -E Villot op cit p171

وأوضح دينيه أنّه حين كانت الراقصات يسألن إن كنّ يرغبن في العودة إلى القبيلة للزواج كنّ يجبن بلفّ مناديلهنّ حول أعناقهنّ وهي إشارة يقصدن بها القتل[1] ذلك أنّهنّ يدركن تماما حجم العار الذي ألحقنه بسكّان الخيمة الحمراء ويعين جيّدا أنّ احتراف الرقص والبغاء جرم لا يمكن أن يغفره لهنّ الأهل ولا القبيلة فهنّ نساء قد حكمن بفعلتهنّ على أنفسهنّ بالإعدام وهجرن أهلهن إلى الأبد.

وجاء في وصف أحد الأوروبيين لأحد الملاجئ الوضيعة التي تأوي إليها الراقصات ،" ينفتح واحد وعشرون تجويفا على ساحة مربّعة الشكل وسخة وموحلة مسوّرة بجدران ضخمة (...) ويبدو البناء كأنّه دير قديم أو إسطبل أو خان، إنّه المأوى الذي لا يتأخّر عنه أحد حيث يتمّ التفاوض بسرعة من أجل تحديد السعر وعقد الصفقة(...) و يضمّ 14 غرفة تشغلها هؤلاء الكاهنات اللواتي تتدرّج أعمارهن من العجوز (...) إلى الطفلة حديثة البلوغ. وبه قاعة للرقص وحانة حقيرة تباع فيها مشروبات كحولية مشوبة وقهوة غريبة المذاق وشاي متبّل بالبهار. والعقار ملك البلدية استأجره يهودي صاحب مصنع بقيمة 500 فرنك في الشهر(...) ويساعده في تجارته خادمان ورجل عربي وهو ببشاعة لا توصف". [2]

ودينيه أيضا تحدّث في مدخل كتاب (خضرة راقصة أولاد نايل) عن رجل طويل ذي مشية متخلّعة يدعى(قدّاس) وكان كبير المرشدين المكلّفين بجلب الزبائن لا سيما السواح منهم إلى قهوة الزهو.[3] وأوضح أنّ المقهى عبارة عن خان به حجرات ضيّقة منعدمة النّوافذ وكأنّها اسطبلات ، ويتوسّطه فناء يجري فيه مسيلان قذران ومسودّان يجرفان كلّ أنواع النّفايات ، وتنبعث منهما روائح منتنة تخنق الأنفاس.[4] وفي انتظار عروض الرقص التي تقدّم مساء تنشغل الراقصات بأشغال مختلفة فتراهنّ بفساتين جدّ قصيرة مزيّنة بخيوط مفتولة تتخلّلها بقع كبيرة من الدنس متحلّيات بالأساور والخلاخل متعمّمات بعمائم ضخمة مركّبة من ضفائر الشعر وضفائر صوفية حمراء ومناديل مذهّبة ، وقد قعدت بعضهنّ القرفصاء للاغتسال من المسيل القذر فيما انهمكت أخريات في طهو طعامهنّ على المجامر قرب مداخل غرفهنّ . وترى البعض ثملات يجالسن زبائنهنّ و يردّدن أغاني جدّ فظّة بصوت أبحّ ، فيما يجيبهنّ زبائنهنّ بلهجة مازحة " كار وكركرللدّار"[5] وتعني هذه العبارة العامّية انّه يمكن أن تجرّ الراقصة حيث شاء الزبون مقابل ربع كأس من النبيذ" وكنّ ينعتن " بشمعات صوردي"[6] وكان الجيش الإفريقي يطلق عليهن اسم" القبرات الساذجات" مع أنّهن يفتقرن إلى السذاجة.[7]

[1] -Etienne Dinet « Khadra…. » p3
[2] -Galland.Charles « Excurtion à Bousaada et Msila Paris Allandorf 1899 .p53-56
[3] -Etienne Dinet . introduction de « Khadra…. » p3
[4] -idem
[5] - Etienne Dinet «.introduction de « Khadra …. » p3-4
[6] -ibid p4
[7] -Berque Jacques « Le Magreb entre deux guerres .Seuil 1962 p142

وفي الليل يجذب صوت(الغايطة) الزبائن إلى المقهى من كلّ حدب وصوب فيتوافدون على قاعة العرض ، وهي حجرة طويلة وضيّقة أعدّت بها أماكن للجلوس في الجانبين الأيمن والأيسر ، ويحتوي كلّ جانب على صفّين أمامي وخلفي وفي المقدّمة هيّئت مسطبة للعازف على المزمار ومساعديه الذين يضربان على الدّف.[1]

وتفوح في الأجواء رائحة المسك والعنبر والصعتر البرّي والنعناع.[2] وإذا حلّ بالمكان أحد السوّاح الأوروبيين يقوم صاحب المحل بطرد بعض الزبائن الذين يقلّ انضباطهم ليهيئ له مكانا في الصفّ الأمامي حيث يجلس على مقعد خشبي.[3]

وبين الفينة والأخرى تخرج نايلية وتجالس أحد الأهالي فتمازحه وتشاطره شرب الجعّة أو مشروب اليانسون الإسباني ، ثمّ تنصرف دون أن تبدي أي رغبة في الرقص ذلك أنّ المومس التي تحترم نفسها تتفادى الرقص قدر الإمكان ، فلا تقبل به سوى اللواتي يفتقرن إلى الجمال أو العجائز كوسيلة لإثارة الإعجاب ، وكلّ من تدرك أنّها تحظى بتقدير المعجبين تخسر بسرعة شهرتها إذا بدا منها أي جهد لجلب الاهتمام.[4]

وهكذا لا ينال الزبون الراغب في مشاهدة رقص الجميلات مبتغاه إلاّ إذا توسّط له المرشد واستعدّ لدفع مكافآت جيّدة للموسيقيين ولصاحب المحلّ.[5]

[1] -Etienne Dinet .introduction de « Khadra… »p5-6
[2] -ibid p5
[3] -ibid p6
[4] -idem
[5] -idem

المبحث الثاني:

الراقصة النايلية في لوحات دينيه:

أ-عزوفه عن تصوير المقاهي وأجوائها في مشاهد الرقص
ب- أسلوبه المنتهج في وصف الرقص النايلي الأصيل
ج-تعدّر وصف الرقص النسوي على معظم الرّسّامين المستشرقين

اجتذب الغناء والرقص في بلاد الشرق الكتّاب والرّسّامين المستشرقين لكنّهما كانا من أصعب الفنون وصفا إذ لا يمكن للكلمة أن تنوب عن اللحن وهي عاجزة عن التعبير عنه كما أنّ" الطبيعة المراوغة للصورة المتحرّكة بسرعة لحركة الرقص تخذل الكلمة سواء كانت مكتوبة أو شفهية في محاولة أداء دورها الوصفي"[1] ولغة

[1]- شاهر عبيد "المرجع السابق" ص42

اللون أيضا قاصرة لأنّ الصورة لا تترجم الصوت ولا تنقل أكثر من حركة لحظية واحدة ومهما برع الرسّام في انتقاء اللقطة الأكثر تجسيدا وإثارة يبقى على المتلقّي أن يتصوّر الحركات السابقة والموالية لهذه الحركة لكي تكتمل الرقصة في ذهنه وتبقى بذلك لغة اللون لغة عاجزة عن الوصف البليغ لهذا الموضوع.

ويطرح إشكال آخر في وصف الرقص يكمن في فهم الحركات الإيمائية وفكّ رموزها وقراءة خطابها لترجمتها بشكل صحيح ، ممّا يستوجب معرفة الذهنيّات والمعتقدات والعادات والأخلاق والغور عميقا في روح المجتمع الخفية .

ومن البديهي أنّ الرسامين المستشرقين السواح الذين يعرفون المجتمعات العربية بشكل سطحي لا يمكن أن يوفّقوا في ترجمة موضوع بهذه الدرجة من التعقيد
وعموما فإنّ فاقد الشيء لا يمكن أن يعطيه وإن تكلّف ذلك فإنّه يضطرّ حتما إلى تقديم صور غير صادقة للمتلقّي.

وكانت لين تورنتون قد لاحظت شيئا كهذا في فحصها للوحات الاستشراقية التي تناولت موضوع الرقص عند المرأة وعبّرت عنه بقولها" في هذه الاعمال الفنّية لا يسهل إطلاقا التمييز إن كان الأمر متعلّقا بنساء الحريم اللاتي يرقصن للترويح عن أنفسهن أو لتسلية أسيادهن أم أنّه رقص احترافي يمارس في المناسبات" [1]كما انتقدت أيضا المبالغة في الخيال ووصفت الجزائريات اللواتي يملأن صور (نارسيس دياز دولابينا) على أنّهن خياليات[2] وفي هذا بطبيعة الحال تحطيم للرقص في جوهره.

وعلى أيّ حال فإنّ الرقص الشعبي في الجزائر غني ومتنوّع جدّا، ومع أنّه من الموضوعات التي يصعب تمثيلها بالرسم إلاّ أنّ هذا لم ينقص من عزيمة دينيه الذي أصرّ على انتزاعه من النسيان فصبّ اهتمامه على تمثيل الرقص النايلي واتّخذ منهجا فريدا لنفسه يجدر بنا الاطلاع عليه.

أ-عزوفه عن تصوير المقاهي وأجوائها في مشاهد الرقص:

إنّ الرّقص النسوي النايلي فنّ شعبي أصيل يؤدّى باحتشام في المناسبات والاحتفالات. وقبيلة أولاد نايل قبيلة عربية محافظة يتّصف رجالها بالبأس الشديد ولا يمكن أن يسمحوا باستعراض نسائهم أمام الأوروبيين الرّاغبين في تصوير مشاهد

[1] -Lynne Thornton op cit p98
[2] -ibid p99

الرقص الشرقي . وبالتّالي لا يبقى خيار آخر أمام هؤلاء الرّسّامين سوى الالتجاء إلى راقصات المقاهي النايليات.

غير أنّ هؤلاء النسوة يعكسن صورة مشوبة عن النايلية الأصيلة نظرا للظروف الخاصّة التي يعشن فيها . كما أنّه بمرور الوقت فقدت الأجيال المتأخّرة من نساء المقاهي مهارات الرقص النايلي لعزوفهن عن ممارسته وعدم اكتراثهن بإتقان حركاته حفاظا على هيبتهن ، كما تخلّين عن الزي التقليدي النايلي أيضا.

وكان دينيه قد لاحظ هذه الظاهرة وأشار إليها في بداية كتاب خضرة بقوله: " مرحبا بكم أيّها المسافرون الأوروبيون الوافدون (...) إلى بوسعادة واحتنا الرائعة التي اجتذبتكم باسمها المشتق من السعادة ، وبشهرة راقصاتها اللاتي ينتسبن إلى قبيلة أولاد نايل، فقدمتم إليها وقد تحمّست مخيّلاتكم بالأشعار والأساطير والرسوم التي تعظّم عاهرات الصحراء (...) لكن عليكم أن تسلّموا بالأمر الواقع لأنّ ما تحلمون به لم يعد موجودا ولن تشاهدوه أبدا".[1]

ولكي يمنح القارئ فكرة شاملة عن نوعية الراقصات اللاتي يمكن مصادفتهنّ في الواقع بالمقاهي انتقى ثلاثة نماذج:

فتحدّث في البداية عن شخصية العجوز(أم هاني بنت فريحة) التي تمثّل آخر ما بقي من راقصات الجيل القديم. ومن خلال وصفه لها أظهر إعجابا بزيّها التقليدي ولمس في تموّج قماشه الحريري فنّا لا حدود له ، ورأى أنّ الأخمرة المسدولة تمنح مشيتها نبلا ملكيا[2] ، كما أشار أنّها تبدو للوهلة الأولى " كصنم تغطّيه القطع الذهبية والحلي الفضّية من الرأس إلى القدمين" ، وهذه الثروة جمعتها في زمن مضى أيّام الشهرة والشباب ، وبعد عمر طويل باتت تكتفي بتلقين الشباب المبتدئ دروسا في الحب من خلال رقصها الذي يومئ إلى مشاهد العشق والغرام ، لقاء بضع تمرات أو قليل من الحليب ، فتأخذ الحاضرين معها إلى عالمها الوهمي وتغطس بهم في حلم عميق لا يستفيقون منه إلاّ بعد أن يتوقّف العزف.[3]

وتحدّث أيضا عن راقصة شابّة تدعى(اللادمية). ويبدو أنّ الزبائن كانوا يعتبرونها حسناء زمانها ودرّة فريدة من نوعها ، وكانت بهية الطلعة لها عينان شبيهتان بعني الغزالة فانطبق عليها قول" لكلّ مسمى من اسمه نصيب" ذلك أنّ اللادمية تعني غزالة الصخور[4]. وكانت شرسة المزاج وزاد وجهها تعبيرا عن الشراسة وشم ازرق على شكل عقرب بين حاجبيها القطبين.[5] وكانت تمنع جمهورها الرقص وترفض ممارسته في شموخ أنف ولا تجود به إلاّ إذا تضرّعوا إليها بإلحاح

[1] -Etienne Dinet .introduction de « Khadra…. »p3
[2] -ibid p7
[3] -ibid p7-8
[4] Etienne Dinet . introduction de »Khadra…. » p8
[5] -idem

وتوسّلوا إلى المرشد قداس كي يتوسّط لهم، واستعدّوا لدفع الثمن المطلوب مهما كان غاليا.

ولا تجدي محاولة التأثير عليها بتذكيرها أنّ النبلاء الأجانب قدموا من فرنسا خصّيصا من أجلها ، لأنّ هذا لا يزيدها سوى غطرسة وتعجرفا وتجيب بعبارة فظة تلعن فيها النبلاء وأجدادهم بنبرة يملؤها الضجر والغضب [1]. وفي النهاية وبعد طول انتظار تثمر الطلبات الملحّة وتحظى بالقبول ، فتقترب من الموسيقيين وتتناول منديلا وتمسك به من نهايتيه وتتقدّم بكسل وتهتزّ قليلا وهي تجاهر بضجرها ومللها، ولا تلبث أن تلوّح بالمنديل باتجاه العازفين مشيرة أنّها اكتفت بهذا القدر وترغب في المغادرة فيتوقّف العرض.[2]

و علاوة على سوء أدائها فإنّ لباسها لا يمتّ لتقاليد أولاد نايل بأي صلة، ويبدو بثراء مزيّف وذوق سيئ للغاية، ذلك أنّها ترتدي فستانا واسعا وقصيرا جدّا يزيّنه تطريز بخيوط ذهبية موزّع على مساحات كبيرة أفقدت بتيبّسها الحرير مرونته .وحذاؤها كعبه عال، وتاجها معكوس ومنحرف إلى الخلف يؤكّد أنّها تحت مفعول الخمرة.[3]

وأمّا النموذج الثالث فيتمثّل في راقصة عادية لا جميلة مثل اللادمية ولا طاعنة في السن مثل أم هاني وهي لا تتأخّر في تلبية رغبات الزبائن إذا طلب منها أن ترقص ويبدو أنّها متعوّدة على رغبات الأوروبيين وهي خبرة اكتسبتها خلال إقامتها الطويلة ببسكرة قبلة السوّاح.[4] فترقص بإرادة وتبذل كل ما في وسعها لإرضاء الجمهور: تنط تتململ وتهز منديلها ووركيها وبطنها وصدرها في كل الاتجاهات ترسم ابتسامة دائمة على شفتيها طوال العرض بدل التعابير المليئة بالتعاظم والعجرفة عند اللادمية أو حياء أم هاني الهائم . فلا تحمل ملامحها أي دلالات ولا يعبّر وجهها عن شيء وحتى لباسها فهو شبيه بالملابس المستعملة في التمثيل المسرحي.[5]

ومن خلال النماذج الثلاثة يتبيّن لنا أنّ الاعتماد على راقصات المقاهي في تمثيل الر قص النايلي غيرمجد. والنقل الحرفي لهن يؤدي إلى نتائج وخيمة في وصف هذا الفنّ الشعبي ويوقع الرسامين المستشرقين في أخطاء فادحة .

فالعجوز أم هاني راقصة موهوبة أنيقة اللباس لكن يعيبها تقدّمها في السن " وتجاعيدها الرهيبة تذهل العقول وتبعث على التساؤل كيف يمكن لامرأة في مثل هذا العمر أن تحترف البغاء؟" [6]

---

[1] -idem
[2] -ibid p8-9
[3] -ibid p9
[4]- Ibid 10
[5] -idem
[6] -Etienne » Dinet .introduction de « Khadra…. »p7

واللادمية صورة مثالية لجمال النايليات لكنّها لا تجيد الرقص ولباسها يثير القرف بشكله المنفر

وأمّا الراقصة الثالثة فليس لها معنى لدرجة أنّ دينيه لم يكلّف نفسه بذكر اسمها وتمثّل النوعية الرديئة من الراقصات اللاتي خلفن أمثال أم هاني.

وحتّى وإن حاول الرسام حل هذا الإشكال بإعادة تشكيل الراقصة النايلية في صورة مركبة بالاعتماد على أناقة وأداء العجوز أم هاني وجمال اللادمية فإنّه يبقى بعيدا عن جوهر الرقص النايلي ، لأنّه لا ينهل من المنبع بل يترجمه من خلال ما تمليه حركات النسوة اللاتي يعاشرن المقاهي ، وهن بطبيعة الحال شادّات والشادّ يحفظ ولا يقاس عليه . ولا شكّ أنهن أدخلن على الرقص النايلي مجموعة من الحركات التي تتعمّد الإثارة الجنسية وغيّرن فيه وحرّفنه وفق ما يتلاءم مع وضاعة الوسط الذي يعشن فيه.

ودينيه كان يدرك هذا جيّدا لأنّ إقامته مع سليمان وأسرته سمحت له بمشاهدة عروض الرقص المحتشم الأصيل في الحفلات العائلية التي كانت تقام على شرف بعض الضيوف في السهرة على سطح البيت. وبالتالي لاحظ الفرق الكبير في الأداء بين هذه العروض والعروض التي تقدّم في المقهى.

وكان بينيديت قد تحدّث عن إحدى هذه الحفلات العائلية وذكر أنّه كان من بين المدعوّات(زيدانة) ذات الحسن والجمال وأختها ووالدتها وعائشة وفاطمة وزوجة سليمان وقد تحلّت بكامل زينتها ، وأنّ دينيه كان يحترمهن ويوقّرهن لأنّهن لا يرقصن إلاّ لعائلتهن أو مع بعضهن البعض ، ورقصهن أنقى وأعفّ من رقص محترفات مقهى الزهو اللواتي يستعرضن رقصهن للجمهور.[1]

ولهذا حرص في تمثيله للرقص على إظهاره بطابعه الأصيل بعيدا عن المقهى وأجوائه القذرة ، وتفادى رسم راقصات المقاهي المتبرجات مع انّه كان في هذه الفترة مفتونا برسم العري[2] ، وذلك لكي يمنح المتلقي صورة صادقة عن هذا الفن الشعبي المحتشم.

ب- أسلوبه المنتهج في وصف الرقص النايلي:

تتميّز النايلية بمظهر يفرض الوقار والاحترام حيث ترتدي زيّا فضفاضا طويلا لا يبين تفاصيل جسدها و يستره كلّه باستثناء الوجه واليدين. ولا تعتمد في رقصها على

[1] -Le journal de Bénidite d'après D.R.p142
[2] -Denise B « Terrasses…. » p26

تحريك الخصر أو الوركين إنّما تنتقل بخطوات رشيقة كالحمامة وترتكز في مشيتها تارة على أصابع قدميها فتصعد قليلا وتارة نعود إلى الوضع الأوّل فتنزل بلطف. وتعبّر حركة الصعود والنزول عن الفرح والبهجة، وتعتمد معظم الحركات على إشارات اليدين والرأس ، لذلك ركّز دينيه على هذه الإيماءات في ترجمة الرقص فدرس حركات اليدين ووضع الرأس وحركة الجسم ، كما اهتم بتمثيل الرقصات الثنائية وحركاتها المعقّدة التي تلتفّ فيها إحدى الراقصتين حول الأخرى وهي ممسكة بيديها وأصابعهما متشابكة[1]. ويعبّر هذا التشابك عن التلاحم والتكاتف والمشاركة في الأفراح. [2] وتعتبر الرقصة " شعرا خالصا" وحركاتها كلمات تشكّل عالما رمزيا كتيما وغامضا.[3]

ونجد عند (تشارلز بودلير) رأيا في الرقص يقول:" أن ترقص يعني أنّك تنظم الشعر بيديك ورجليك" [4] ويرى (مالارميه) أنّ الرقص قصيدة مكتوبة في سفر الجسد وهناك على وجه التحديد يجب قراءتها[5] . وبما أنّ الكتابة الجسدية سريعة الزوال كان على دينيه تتبّعها ثمّ تثبيتها بدقّة في صورة خالدة ليقدّم للجمهور من خلال اللقطة المختارة ولو مقطعا وجيزا من النص الطويل المكتوب بالبدن . ولتجسيد الحركة بإتقان أولى عناية فائقة لتموّجات الأقمشة الحريرية للأثواب الطويلة والألفعة والأخمرة وانسجام أشكالها مع نوع الحركة وتأثرها بها.

ولم يستعن بأي وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها المستشرقون لإبراز هذا الموضوع الذي يصعب وصفه كآلات العزف والموسيقى والجمهور، وغيّب هذه العناصر في مشاهد الرقص كلّها ، ورسم الراقصات تارة في الواحة وطورا على سطوح المنازل يمارسن رقصهن في خلوة.

وأمّا في لوحة (راقصة فتية من الأغواط)[6] فقد اكتفى بخلفية ضبابية جعلت المشهد يبدو كأنّه مقطع من حلم جميل.
وقد لجأ إلى هذا الأسلوب الذي ميّزه عن بقية المستشرقين ليقدّم للمتلقّي فنّا نقيّا أصيلا طاهرا من كلّ الشوائب التي ألحقتها به راقصات المقاهي ، مؤكّدا أنّ الرقص ليس ميزة تقتصر على بنات الهوى، بل هو فنّ شعبي له أصوله وآدابه ، وضرب من الطقوس المتجذّرة في القدم.

والجدير بالذكر أنّ لوحة (احتفال ليلي) تشذّ عن بقية اللوحات التي تصف الرقص حيث تمثّل حشدا من الرجال والنساء متحلّقين حول راقصة في الواحة على ضوء

[1] -Denise B « Etienne Dinet » p89

[2]- عاشور سرقمة" المرجع السابق" ص17
[3]-شاهر غبيد" المرجع السابق" ص42
5- كان تشارلز بودلير أول من حدد العلاقة بين الأدب وفن الرقص وهذه المقولة جاءت في رواية (لافرونفارلو) عام 1847م ينظر:
[4]"المرجع نفسه" الصفحة نفسها
[5]-المرجع نفسه الصفحة نفسها.
[6]- أنجزت بالأغواط سنة 1891م ينظر: Le catalogue raisonné n 257-

القمر، وقد جلست النساء في الصفّ الأول وهنّ متحلّيات بكامل زينتهن، والرجال في الخلف يتابعون رقصها باهتمام.

والسبب في اختلاف هذا المشهد عن بقية المشاهد الأخرى هو أنّ دينيه لم يقصد به وصف الرقص إنّما أراد أن يصف عرسا أو احتفالا شعبيا[1] . بمعنى أنّ الموضوع هنا ليس الرقص في حدّ ذاته إنما الاحتفال ، بدليل أنّ عنوان اللوحة لا يشير إلى الرقص ويشدّ عن عناوين المشاهد الأخرى وهي: (راقصة فتية من الأغواط)و(رقصة المناديل) و(راقصتان نايليتان) و(راقصتان) و (راقصتان في الواحة على ضوء القمر) و(راقصتان من قبيلة أولاد نايل) و(رافصتان على ضوء القمر) و(راقصة على السطح على ضوء القمر)و(راقصة في الواحة على ضوء القمر)و(راقصة أولاد نايل).[2]

وما يشد الانتباه في المشاهد كلّها هو الصمت الغريب لوجوه الراقصات، فهي وجوه لا سعيدة ولا حزينة تثير الفضول بتكتّمها مع أنّ دينيه يهتم كثيرا بالعابير الوجهية ، و يؤكّد أنّ بفضلها " تصبح لغة الخطوط والألوان لغة عالمية مفهومة عند كلّ الأعراق حتّى وإن كانت أقلّ حضارة"[3]

ونجد عند دنيز براهيمي تفسيرا مفاده أنّ هذه الوجوه الغريبة تدلّ أنّ الراقصات لا يستعرضن رقصهن للجمهور إنّما هنّ منشغلات بتأدية طقوسهن.[4]

لكن لا بدّ من التذكير أنّ النساء في بوسعادة يعتبرن" المفاخرة" أهمّ عند الراقصة من إتقان الرقص في حدّ ذاته، والمقصود بهذه اللفظة المحافظة على الرزانة والاحتشام والعزّة.

ولا يمكن التعبير عن هذه الصفات مجتمعة بابتسامة ساذجة كالابتسامات التي تظهر على وجوه راقصات المقاهي في رسوم معظم المستشرقين، أو بوجه عبوس متضمّر كوجه اللادمية، أو بتعابير هائمة كتعابير العجوز أم هاني، إنّما بالملامح ذاتها التي تظهر في لوحات دينيه.

وأحب دينيه تمثيل الراقصات على ضوء القمر ليضفي على المشاهد مزيدا من السحر والجمال والإثارة ويكسبها بعدا آخر بفضل رونق الأضواء وسرّ التدرّجات.

---

[1]- ومثل دينيه احتفالا شعبيا في لوحة منقوشة تظهر رجالا يؤدون رقصة العصا الايمائية ينظر: -Le catalogue raisonne n156

[2] - n 258-259-260-261—262-263-264-265-266-267 du catalogue raisonne

[3] -Etienne Dinet «Les Féaux de la peinture…. » p61

[4] -Denise B »Etienne… »p94

وأظهر مهارة فائقة في توظيف المادّة الوصفية الأساسية في تمثيل هذا النوع من المشاهد المعروفة بالطبقات القاتمة والفاتحة، وبدت اللوحات بدرجات لونية وألوان مكمّلة مدروسة بدقّة وفضاءات أوسع وألطف وأقلّ تحديدا .

وبدت الخلفيّات أكثر وضوحا من خلفيّات الرسام (رمبرانت) لأنّ الليل في الصحراء غير دامس[1]، ودينيه يشرح ذلك بنفسه للسواح الفرنسيين بقوله:" إنّ الليل هو ببهاء غير معروف في بيئتكم ، صفاؤه يجعلكم تبصرون في السماء أبعادا تسبّب لكم الدوار، وتسمعون أصواتا تحسبونها قادمة من العالم الآخر".[2]

ويعدّ رمبرانت فان رين (1606-1669م) من أشهر الرسامين العالميين وأقربهم إلى قلب الإنسانية بما يملكه من قدرة على تمثيل أفراحها وأحزانها بأشكال لونية رائعة من الظلال والنور. وكان مفتونا بتمثيل وجه الإنسان . وترتكز شهرته على مهارته الفائقة في تمثيل المشاهد المظلمة واستخدام الضوء والظلال وقدرته على إبراز الأحاسيس الداخلية للشخصيّات المرسومة. ومن أشهر لوحاته(دورية الليل) وكان رمبرانت غزير الإنتاج فخلّف نحو 600 لوحة وأظهر اهتماما بالغا بتصوير نفسه في مراحل مختلفة من العمر حيث بلغ عدد صوره الشخصية حوالى100 صورة تصف الحالات النفسية المختلفة التي مرّ بها في حياته ، وتروي سيرته الذاتية بطريقة فريدة من نوعها.[3]

وفي كتاب(آفات الرسم ووسائل محاربتها) أشاد دينيه ببراعة هذا الرسّام الهولندي في تجسيد الملامح والحركات والتعبير عن الأحاسيس والانفعالات وأشار أنهّ لبلوغ مثل هذا المستوى من التأثيرلا بدّ أن يبتعد الرسم الزيتي عن المظهر الزخرفي مع أنّه على قدر كبير من السحر والجمال ، وأنّ التعبير التشكيلي عن أحاسيس الإنسان أنسب للرسم الزيتي من المظهر الزخرفي و أنّ الألوان الزيتية هي الأجدر والأنجع في التعبير عن هذه الأحاسيس .[4]

و من الواضح أنّه ابتعد عن المظهر الزخرفي لوصف الجو الليلي الساحر الذي تظهر فيه الراقصات، وأولى أهمّية فائقة لدراسة تأثيرات ضوء القمر وانعكاساته على التيجان الذهبية التي تعتلي رؤوس الراقصات، وأساورهن الفضية وتمائمهن وعقودهن وتموجات أقمشة ملابسهن ، وتقاسيم وجوههن وكل العناصر التي أغنت المشاهد وتفانى في تمثيل النجوم التي تزين قبة السماء الزرقاء الداكنة واحتلت الإضاءة المخطّطات الأولى في اللوحة ثمّ انتشرت بلطف وتدرّجت إلى أعماق المشاهد الأعتم نسبيا

[1] -Denise B « Etienne… » p105
[2] -Etienne Dinet .introduction de »Khadra… » p5
[3] -طارق مراد " المرجع السلبق" ص72-73-74
[4] -Etienne Dinet »Les fléaux de la peinture… »p62

والإضاءة بعلاقتها مع الإعتام غالبا ما تستعمل لإثارة معاني الخوف وعواطف الرعب وإشعار المتلقّي بالخطر والقلق[1] ، وأمّا دينيه فقد وظّف ضوء القمر بطريقة أضفت على مشاهد الرقص أجواء شاعرية هادئة وأكسبت الخلفيات درجات لونية تدلّ على الليل الطويل والشوق والبعد والسعة والضبابية والغموض . واقترن جمال الليل وعتمته بسحر الراقصات وغموض طقوسهن ، وبلغت المشاهد أقصى درجات التأثير لتسافر بالجمهور إلى عالم شبيه بعالم القصص والأساطير الشرقية الرائعة.

وهكّذا اتّخذ دينيه منهجا فريدا لنفسه في ترجمة الرقص النايلي بوصفه فنّا شعبيا أصيلا متجذّرا في القدم له آدابه وخصوصيّاته ، ومعانيه.

ج- تعدّر وصف الرقص النسوي على معظم الرسامين المستشرقين:

أكّد (ماريون فيدال بوي) أنّ " كلّ رسّامي الجزائر تأسّفوا لصعوبة إيجاد نماذج إناث بين المسلمات"[2]، ويبدو أنّ رسم اليهوديات كان أهون عليهم في المجتمع الجزائري.[3]

وكانت المرأة المسلمة لا تكشف وجهها لأي رجل غريب مع أنّ الشريعة الإسلامية لا تفرض عليها النقاب[4]، والسبب يرجع إلى التقاليد الاجتماعية التي تعتبر إخفاء الوجه دلالة على الرصانة والفضيلة والعلامة التي تميز الطفلة عن المرأة.[5]

وولدت هذه العادة في المدينة حيث يكثر الأجانب[6] . وكانت بعض الخادمات يتركن وجوههن مكشوفة عند مرافقة سيّداتهن في خرجاتهن النادرة، وكذلك بائعات الفطائر في زوايا الطرقات ، وبعض البدويات اللاتي يتردّدن على الأسواق ويتمتعن بحرية التصرف . وكانت بعض الفتيات الصغيرات يسمحن بالنظر إلى وجوههن الناعمة لقاء بعض المال [7]

و تشتمل المرأة في المدينة بكساء عند الخروج بينما تترك البدوية وجهها مكشوفا لأنّها تنجز أعمالا يومية جدّ شاقة ، والنقاب ليس عمليّا في مثل ظروفها، ولكنّها تمسك أطراف دثار الكتفين بين أسنانها أو بيدها عند اقتراب أي غريب.[8]

وهؤلاء البدويات لا يسمحن أطلاقا باستعراض أنفسهن إرضاء لفضول الرسامين وبالتالي اضطر هؤلاء الرسامين إلى البحث عن نماذج بديلة في" المقاهي (...) وفي

---

[1]-قدور عبد الله ثاني" المرجع السابق" ص265

[2] -Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 » edition Paris Méditérranée EDIF 2000 p34

[3] -idem

[4] -Lynne Thornton op cit p54

[5] -ibid p58

[6] -idem

[7] -Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintre » p34

[8] -Lynne Thornton op cit p58

الحفلات الخاصة التي كانوا يدعون إليها"[1]. وهكّذا ترجموا الرقص من خلال ما أملته إيماءات هؤلاء النسوة ، فقدّموا صورا عنه لا تخلو من المعنى الجنسي . واقترن الرقص بالخلاعة في الأذهان وترسّخت هذه الفكرة في المخيال الغربي وشاعت في أوروبا . ويمكننا أن ندرج على سبيل المثال ما دوّنه(تيوفيل) بشأن الرقص في كتابه (سفر إلى الجزائر) حيث خصّه بوصف مفاده أنّه دراما غامضة تعبّر عن الشهوة الجنسية وأنّ كل الرقصات تحمل هذا المعنى.[2]

وحتى كتاب خضرة راقصة أولاد نايل أسيئ فهمه بسبب الأفكار الخاطئة المسبقة التي انتشرت في أوروبا عن المجتمعات المسلمة ، وظنّ القرّاء أنّه دراسة نفسية للمجتمع الجزائري ، لذلك حذّر الناشر في الطبعة الثانية من الوقوع في الخطأ نفسه الذي وقع فيه قرّاء الطبعة الأولى بقوله:"هذا الكتاب لا يجب أن يؤخذ كدراسة لأخلاق المسلمين بل على العكس تماما فهو حالة استثنائية في الإسلام الذي يسمح بتعدد الزوجات . ومن المحتمل أنّ العادات المتوارثة في بعض القصور والقرى(...) هي استمرار لأخلاق كانت موجودة قبل وصول الإسلام إلى شمال إفريقيا وهذه القصور والقرى هي طبعا الإقليم الجغرافي الذي وقعت فيه أحداث القصة."[3]

ويقول الرسام(أوجين فرومونتان) بعد الخبرة التي اكتسبها من أسفاره إلى الجزائر وتجواله في ربوعها :" إنّ الولوج أكثر في الحياة العربية قبل أن يؤذن به هو حب اطّلاع مفهوم بشكل خاطئ . يجب أن ينظر إلى هذا الشعب من المسافة التي تتناسب مع ما يريد إظهاره. الرجال عن قرب والنساء عن بعد. غرفة النوم(...) لا ينظر إليها أبدا . إنّ وصف شقة للنساء(...) في اعتقادي أخطر من الغش، وهو ارتكاب خطأ في وجهة النظر باسم الفن"[4]

وفي كتاب(خضرة راقصة أولاد نايل) لفت الناشر الانتباه إلى الصعوبة الكبيرة التي يواجهها المستشرقون في الولوج إلى ذهنيات الأهالي وأحاسيسهم . وأشار انّه كلّما سهلت الأسفار إلى المناطق التي كان يصعب أو يستحيل بلوغها ، كلّما اتّسمت الأبحاث بالسطحية وكثرت أخطاؤها في دراسة نفسية السكان المحليين. وأنّه في الماضي كان الباحث يضطر إلى الإقامة أثناء ترحاله في الأمصار التي يمر بها ويتسنّى له معاشرة سكّانها وتتاح له فرصة التعرف عليهم عن قرب والولوج إلى ذهنياتهم ، امّا في العصر الحديث ووسائله النقلية المتطوّرة بات المسافر لا يجمع سوى أفكارا سطحية مبتذلة وسخيفة عن الأهالي ، معتمدا في ذلك على أقوال المرشدين أو الأساطير المغرضة المفروضة من طرف سلطات البلد.[5]

[1] -Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres »p34
[2] Théophil Gautier « Voyage en Algerie » la boite à documents Paris 1997 p69-70
[3] -note de l'editeur de « Khadra danseuse ouled Nail » p2
[4] -Eugène Fromentin « Un été dans le sahara »
[5] -note de l'éditeur de « Khadra danseuse….. » p1

وعلى أي حال فإنّ معظم المستشرقين الذين فتنوا بتجسيد موضوع الرقص عند المرأة ترخّصوا باسم الفن في نشر صور مشوّهة عنه تعتمد في وصفها على نماذج شادّة في المجتمع، فمنهم من اكتفى بنقل مشاهد الرقص داخل المقاهي أو في الحفلات الخاصة مثل (تيودور شاسيريو) في لوحة (رقصة المناديل) التي تمثل راقصتين قسنطينيتين تلوحان بالمناديل وسط مجموعة من الرجال، أو (فيليكس دوفويفروي) في لوحته الموسومة(بحفلة خاصة في الجزائر) التي تمثل مجموعة من الرجال ببرانيس بيضاء ملتفين حول راقصة نايلية فيما جلست راقصتان نايليتان في الصف الأول أمام العازفين.[1]

وهناك من لم يكتف بنقل هؤلاء الراقصات المحترفات وأطلق العنان لخياله الماجن مثل(بول لوروي) في لوحته(رقصة عربية) التي تمثل مجموعة من النساء المتبرجات تبرج الجاهلية الأولى في الحريم، وقد جلست إحداهن تضرب على الدف وجذعها نصف عار تنظر باتجاه امرأة ترقص بثوب شفاف ، فيما اضطجعت امرأة عارية أمامها تتابع رقصها باهتمام ، وجلست أخرى أمامها بقميص مشقوق يكشف عن صدرها. أو (جورج كلارين) في لوحته الموسومة (براقصات الحريم) التي"عرضها سنة 1911م في صالون جمعية الفنانين الفرنسيين ويمثل مشهدها امرأة نايلية كئيبة جالسة في قصر يبدو بطراز إسباني –موري، وفي اليسار نساء يعزفن على آلات الموسيقى بجنون ، بينما اضطجعت أخريات وهن يتابعن بلدّة الشخصية المركزية التي توشك على إنهاء رقصة المناديل السبعة ، والمناديل شفافة إلى درجة تدعو إلى التساؤل: لماذا تشق على نفسها بعناء خلعها؟"[2]

وهناك بعض الرسامين المستشرقين وهم قلّة استطاعوا أن يقدّموا صورة محتشمة عن الرقص الشعبي النسوي مثل (غاستون سانتبيار) في لوحته(الراقصات) التي تصف احتفالا نسويا في فناء أحد المنازل التلمسانية، وقد فرش بالزرابي، وتحلّقت النساء حول راقصتين تلبسان زيين تقليديين محتشمين وترقصان برزانة وأدب في انتظار تقديم القهوة للعروس والمدعوات.

وحسب(لين تورنتون) فإنّ الأغلبية يتفقون على أنّ الرقص الممثل في لوحات المستشرقين يتسم بالاعتدال والاحتشام ، و لكن لمّا تسنّى لبعض الأوروبيات زيارة الحريم تفاجأن بحقيقة مختلفة ووجدن الأنغام الموسيقية جدّ عذبة والحركات جدّ ناعمة[3].

وبالنظر إلى الراقصات المحترفات اللاتي رسمهن محمّد راسم في منمنماته يتجلّى من خلال" حركاتهن الواضحة والمهيبة وتعابير الجمهور الهادئة"[4] أنّ الرقص كان

[1] -Lynne Thornton op cit p96
[2] -ibid p98-99
[3] -Lynne Thornton op cit p99
[4] -idem

باعتدال واحتشام يفوقان بكثير ما تظهره صور معظم المستشرقين. و" بما أنّ النساء والأطفال يتابعون العرض عبر النوافذ والشرفات فهذا يعني انّه لا يوجد هناك أي شيء مخلّ بالآداب"[1]

ويشرح(اوجين فرومونتان) أنّ رقص الموريين[2] ليس له أي معنى وهو من الفظاظة بمكان ، وأنّ الرقص العربي بالجنوب عكسه تماما ذلك أنّ لطافته حقيقية وهو أكثر عفّة بكثير ويعبّر بلغة إيمائية جد فصيحة عن دراما قصيرة مشوّقة مفعمة بالمشاعر الرقيقة.[3]
وأمّا دينيه فيرى أنّ رقص النايليات يشبه في حركاته المهيبة الرقص الهندي المقدّس أو رقص الحضارات القديمة [4] ، لذلك ظهرت راقصاته الأكثر احتشاما على الإطلاق

و لم يمثّل الرقص كحرفة تتعاطاها النساء للتكسب ولا كحركات بسيطة عادية تحفظها كل النساء لممارستها في الأعراس والأفراح والمناسبات السعيدة التي يتجمّعن فيها للتفاخر والتباهي أو للترفيه عن النفس، إنّما منحه صورة أكثر وقارا بوصفه ضربا من الطقوس القديمة وفنّا أصيلا مترسّخا يشهد على عراقة هذا الشعب ويذكّر بماضيه وحضارته المتألقة التي تجمع بين المادّة والروح.

[1] -idem

4- الموري: تعني إفريقي وأطلق الرمانيون هذا الاسم على البربر المستقلين وبالخصوص على بربرغرب موريطانيا وفي العصر الوسيط أطلق على البربر الذين غزوا اسبانيا وفي العصر الحديث أصبح حكرا على سكان الصحراء الغربية ينظر:
[2] Petit la rousse en couleurs

[3] -Eugène Fromentin « Un été … » in œuvres complets p32

[4] -Etienne Dinet .introduction de « Khadra… »p4-5

الفصل الثاني:

الألعاب الشعبية في لوحات دينيه

المبحث الأول:

ألعاب الأطفال:

أ-اللعب في الثقافة الشعبية
ب- صورة الطفل البوسعادي إبّان الاحتلال الفرنسي
ج-ألعاب الصبيان في لوحات دينيه
د-ألعاب البنات في لوحات دينيه

يتميّز التراث العربي بتنوّع وغنى الألعاب الشعبية التي تبرز الجانب الفروسي والبطولي عند العرب كعروض الفنتازيا وألعاب البارود التي كانت تقام احتفاء بالأعياد الدينية والأعراس و المناسبات الكبرى، و أثارت هذه الألعاب اهتمام الرسامين المستشرقين الذين فتنوا بتمثيل عدو الحصان العربي الأصيل وحركات الفرسان

ودخان البنادق ، وكان دينيه بطبيعة الحال واحدا منهم غير أنّه أبدى انشغالا وانجذابا أكبر إلى ألعاب الأطفال وشغف بها شغفا يثير الاهتمام .

أ- اللعب في الثقافة الشعبية:

إنّ النفس البشرية بطبعها تميل إلى المتعة والتسلية ، وتملّ الجد المستديم وتضجر من متاعب الحياة اليومية ومشاغلها والواجبات المتكرّرة بانتظام ، فيفرّ الإنسان إلى اللعب[1] متى تسنّى له ذلك للترفيه عن النفس ، وقد يتطلّب اللعب جهدا عضليا أو فكريا ومع ذلك فإنّه يجدّد النشاط والطاقة، ويساعد على استئناف أشغال الحياة اليومية بنفس جديد.

ولا جرم أنّ الأطفال هم أكثر حاجة إليه وأشد رغبة فيه ذلك أنّهم في سلوكهم يحبون الحركة وإصدار الأصوات ، ويستغرقون في ألعابهم استغراقا تاما ويندمجون فيها بكل كيانهم فلا يشعرون بالجوع والعطش والتعب وينسون كل ما حولهم.[2]

وأثبتت دراسات علم النفس أنّ اللعب ضروري لاكتمال نمو الطفل ذلك أنّه يخلّص جسمه من الطاقة الزائدة ، ويجنّبه الانطوائية بالمشاركة في الألعاب الجماعية التي تساعده على إبراز شخصيته وميولاته ومواهبه وقدرته على الابتكار.
ويعمل أيضا على تنمية الخيال لأن الطفل حين ينغمس في اللعب يلغي حدود الزمان والمكان ، ويقفز بين الماضي والحاضر والمستقبل ،ويهرب من الواقع ويتصور الأشياء كما يحلو له تصوّرها لتصبح العصا حصانا والوسادة طفلا يحمله ويحنو عليه كما تفعل الأم مع صغيرها.[3]

والإنسان فكّر منذ أمد بعيد في اختلاق لعب لأطفاله فنحت الدمى الخشبية وصنع العرائس من الخرق ، ووضع ألعابا متعدّدة لتسلية الكبار كسباق الخيل والمبارزة والمصارعة والعدو والكرة والرماية وما إلى ذلك من الألعاب الشعبية المنتشرة عبر أرجاء المعمورة. وكان السلاطين والحكّام يتعاطون الشطرنج والمبارزة والرماية وركوب الخيل للاستمتاع بأوقات الفراغ ، وقد وضع أحد ملوك الفرس لعبة النرد التي تعرف عند العامة بلعبة الطاولة[4]
ويروى أنّه حين وضعت لعبة الشطرنج[5] نالت إعجاب حاكم البلاد وأمر بمكافأة مبتدعها بما يشاء وكان رجلا شديد الذكاء، فطلب من الملك أن يوضع له في الخانة الأولى من رقعة الشطرنج حبة قمح وفي الثانية حبتين وفي الثالثة أربع حبات ثم ثمانية ويضاعف في كل خانة العدد السابق إلى غاية الخانة الأخيرة رقم 64 ، فاستغرب

---

[1]- اللعب: ضد الجد ينظر:" لسان العرب "لابن منظور
[2]-مرسي الصباغ" المرجع السابق" ص143
[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها
[4]- المنجد الأبجدي
[5]- الشطرنج : لعبة مشهورة معرب شترنك بالفارسية أي ستة ألوان وذلك لأنه له ستة أصناف من القطع التي يلعب بها وهي الشاة والفرزان والفيل والفرس والرخ والبيدق ينظر: المنجد الأبجدي

الحاكم واستصغر طلبه وظنّ أنّ المكافأة لن تكون أكثر من كمشة قمح ،و لكن عند التطبيق تفاجأ أن مخازن البلاد لا تفي بالغرض واستهلكت هذه المتتالية الهندسية ذات الأساس اثنين القناطير المقنطرة من القمح ، وعجز عن تنفيذ الطلب. والرجل كان يدرك ذلك وأراد بطلبه هذا أن يمازح الحاكم فازداد هذا الأخير إعجابا بذكائه وأحسن مكافأته.

وبقدر ما كانت تزيد عوائد الحضارة وتستدعي أحوال الترف في الأمصار كانت تزداد بعض الألعاب الشعبية رواجا ، وتلقى إقبال الجماهير وعناية السلطات، وتهيّأ لها الظروف المناسبة لممارستها قصد الترفيه العام . ونورد على سبيل المثال الألعاب الرياضية عند اليونانيين الذين اهتموا بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ، والمصارعة عند الرومانيين الذين خصّصوا لها مدرّجات مهيبة البناء انتشرت في كل أرجاء الإمبراطورية الواسعة، وكانت الألعاب العظيمة التي تقام في الكوليزيوم احتفالا بالأعياد الدينية كعيد الأم العظمى وعيد الإلهة روما والإله أبولو وعيد أغسطس تثير مشاعر الرومان، وفي إيطاليا أقيمت الألعاب تكريما للأموات وتقربا إليهم ولعلّ أشهرها المبارزات التي جرت في جنازة (ماركوس لوبيدوس) عام 216 ق.م . ثم تحوّلت هذه الحفلات إلى مصارعات في المجتلد،وآثر الرومان هذه الألعاب الدموية على الألعاب الرياضية والمباريات الموسيقية.[1] وكان معظم المتصارعين من العبيد ومنهم أصحاب الشباك وضاربوا السيوف والمطاردون بالتروس والمقالع أو فرسان المركبات ، وتستخدم في المصارعة الخيول و والعربات وكان الرومانيون ينقسمون إلى شيع لمناصرة المتصارعين ويشاركهم رجال الدولة ومجلس الشيوخ ويعيش الكلّ حمّى المراهنات[2]، و في إسبانيا لا زالت تمارس مصارعة الثيران إلى يومنا هذا.

وأمّا العرب فقد أظهروا تفوّقا في ميدان الفروسية وكان سباق الخيل والإبل ملذوذا عندهم وشغفوا بالمبارزة بالسيوف والعصي. ويقوم عدد كبير من الألعاب الشعبية عندهم على إبراز الجانب البطولي والفروسي باعتباره رياضة من الرياضات[3]

وحسب الإحصاء الذي أورده مرسي الصباغ في كتابه (دراسات في الثقافة الشعبية) فإنّ الألعاب الشعبية ذكرت في لسان العرب في اثنين وسبعين مادة معجمية[4]. بينما ذكر أحمد تيمور باشا في كتيّبه(لعب العرب) مائة وسبع ألعاب استمرّ بعضها في العيش منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا هذا.

وبالنظر إلى بعض الألعاب التي تحدّث عنها ابن منظور يتجلّى لنا أنّها لا زالت تمارس في بلادنا إلى يومنا هذا وندرج على سبيل المثال لعبة الصفيحة والخيط التي يتعاطاها الطفل منفردا في سن مبكّرة لا تؤهّله للخوض مع الصبيان في ألعاب التحدي

---

[1]-عائدة سليمان عارف" مدارس الفن القديم" دار صادر.بيروت 1972م .ص345

[2]-المرجع نفسه ص346

[3]-مرسي الصباغ" المرجع السابق" ص161

[4]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

والرهان ، حيث يثقب الصفيحة من وسطها بثقبين ثم يولج فيهما خيطا ويشد طرفيه بالكفين ويديره فيفتل الخيط ويبرم ويكتسب صفة المطاط ويدير الصفيحة بسرعة ويحدث دويا وطنينا. وأحيانا تستعمل الأزرار بدل الصفائح ويجد الأطفال متعة وراحة نفسية لما تصدره من تناغم عند شد الخيط وجذبه.[1]

ويشير ابن منظور إلى هذه اللعبة بقوله" قيل الخذروف: شيء يدوّره الصبي بخيط في يده فيسمع له دوي . قال امرؤ القيس يصف فرسا:

درير كخذروف الوليد أسرّه * تتابع كفّيه بخيط موصّل"[2]

وذكر أيضا" المقتّة أو المطتّة وهي خشيبة مستديرة عريضة يلعب بها الصبيان ينصبون شيئا ثم يجتثّونه بها عن موضعه" .[3]

وورد في لسان العرب أيضا الخراج وهي لعبة لفتيان الأعراب حيث يمسك أحدهم شيئا بيده ويقول لسائرهم أخرجوا ما في يدي[4] . و نرى بعض الآباء اليوم يفعلون الشيء ذاته لملاعبة أطفالهم. والدوامة أيضا من الألعاب القديمة وهي لعبة تلف بسير أو خيط ثم ترمى على الأرض فتدور.[5]

وعلى أي حال فإن الألعاب الشعبية العربية متنوعة تنوعا هائلا لا يسعنا الإلمام به إجمالا في هذا الحديث لكن يمكننا أن نستعرض بعض الألعاب المشهورة التي يتعاطاها الأطفال في بعض الأقطار العربية كما وردت في كتاب دراسات في الثقافة الشعبية، حيث ذكر مرسي الصباغ أنّه في بلدان الخليج يمارس الأطفال لعبة الصبّة وطاق طاق طاقية، وصلوا صلاة البقر، وعظيم الساري ، والدوحري ، والكونات والمعجال ، وغزالة بزالة، والدوامة ، واللقفة، والثور قبل البقرة، ولعبة بوسبيت حي لو ميت ، والكبة ، وجاك جاك صيد السمك، و أسحيب أسحيب وأم الغيث والناصفورة[6].

بينما يوجد في سوريا لعبة إدري، والحبل، وعيش ولعبة طيمشة منيمشة، والبلبا والخذروف، وعمار العماري، وسلوى يا سلوى، والخشب شابى ، ولعبة الدقة.[7]

ويلعب الأطفال في مصر لعبة الثعلب فات فات، والاستغمائية، والحجلة والسيجة والكبة بنوى التمر او المشمش، وعسكر وحرامية، ولعبة عنكب شد واركب، وكرسي المملكة، والفرقلة، ولعبة الكرة الشعبية(الشراب) أو (الخيش المكبوس)، ولعبة طب الميس، والعقلة ولعبة نط الحبل والقيلا، وبرلا برلا بريليلا

---

[1]-عادل جاسم البياتي " ألعاب الأطفال قبل الإسلام" مجلة المأثورات الشعبية العدد 35 .مركز التراث الشعبي .الدوحة 1994م

[2]- ابن منظور " المرجع السابق" الجزء التاسع ص62

[3]-المرجع نفسه الجزء الثاني ص177.

[4]-المرجع نفسه الجزء الثاني ص254

[5]-المرجع نفسه الجزء الثاني عشر ص216

[6]- مرسي الصباغ " المرجع السابق" ص164

[7]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

وفي فلسطين نجد لعبة طاق طاق طاقية، والزقطة، وعيش كمش، والطميمة ولعبة انزل ولا تتزلزل، ومسيكم بالخير، وجمال ياجمال سرقولك جمالك، وهون ضايع لي طاسة حمراء ، وأنا النحلة انا الدبور.[1]

وفي العراق يلعب الأطفال لعبة انشد يا بلبل، وعصفوري من كفي طار،ولعبة شوف هذا طيري.

وفي اليمن نجد لعبة زطى والزهر وخاتم سليمان، وقفز الحبل وسبع الصياد وتابوه والفتاتير وشوطح والجاري، ودامة وعظم من صاح، وقبته طيار وعصا وقاد ونح نح وبيع التيس وعشيق والمزارق والتايرات.[2]

وفي الجزائر نجد لعبة الكرة، والسيق، والعليلو، والقريدة، والدامة، وأنا بوهم ناكلهم، والقفز على الحبل، والشارة ، والزربوط (الدوامة) والحويزة ، والعشيشة أو الزوايق ، والخذروف، وما إلى ذلك. وتجدر الإشارة أن لعبة القريدة هي نفسها القيلان التي تلعب في مصر.

و يمارس الأطفال في الجزائر أيضا لعبة مماثلة للعبة (غزالة بزالة) التي يتعاطاها الصبيان في الخليج. و يردد الأطفال في الخليج عبارة " غزالة بزالة تحقوص تمرقص..ضب ضباب..الليلة..حكم..ندوس)" وهذا عند إجراء القرعة ومن تقع عليه الكلمة الأخيرة يبدأ اللعب فيتفرق الأطفال ويختبئون في أماكن مختلفة. وإذا أمسك الطفل بأحد رفقائه ينادي الجميع بقوله شاهدوني ويقع المهزوم في المحظور ويقوم هو بالتفتيش عن الصبيان المختبئين. وفي ريف مصر تؤدى اللعبة نفسها وتعرف باللطة.[3]

و في الجزائر يردد الأطفال عند عملية القرعة" شادي بادي قال لي راسي ادي هاذي ولا هاذي" أو عبارة" أحد حيدو أستر نيدو أني لله حرقص برقص تونس عشرة"أو" أحد تاني تنتن ماقة يرقي حيدش ميدش قرقر عشرة". ولا تنتهي مهمّة الطفل المكلف بالبحث حتى يجد كل الأطفال وبإمكان المختبئين إنقاذ الأسرى الذين أمسك بهم بطرق الأرض بصفيحة معدنية أو حجر يوضع في مكان معين يحرسه الطفل المكلف بالبحث.

ولعبة الكونات أو (الميس) التي يلعبها الأطفال في مصر يمارسها الصبيان أيضا في الجزائر و يستعملون فيها كرة صغيرة وعددا من الأحجار ينصبونها فوق بعضها البعض وينقسمون إلى فريقين ، ثمّ تقذف الكرة من خلف أحد أعضاء الفريق المهاجم عشوائيا فإن أصابت الأحجار يجري رفقاؤه كلّهم باتجاهات مختلفة ويحرس المدافعون الأحجار ويمنعون المهاجمين من ترتيبها ، وفي الوقت نفسه يلاحقونهم بالكرة

---

[1]- مرسي الصباغ" المرجع السابق" ص164

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[3]-المرجع نفسه ص 87-88

ويقذفونهم بها ومن تصيبه يقصى من اللعبة ، فإما أن ترتب الأحجار ويعاد بناؤها أو يخرج الفريق المهاجم مهزوما.[1]

ونجد عند أحمد رشدي صالح تعريفا للألعاب الشعبية ورد فيه أنّها " كلّ لعبة يمارسها العامي تلقائيا من المهد إلى اللحد يتوارثونها جيلا بعد جيل يغيّرون منها أو يحرّفون ويستوي في ممارستها جنس النساء وجنس الرجال منذ الطفولة"[2]

والمقصود باللعب في المهد ملاعبة الوالدين للطفل الرضيع وترقيصه وأغاني المهد وهي ممارسات تلازم الإنسان منذ الشهور الأولى من عمره، ثمّ بنضج قدراته يستوعب ألعابا أخرى مختلفة منها ما يعتمد على القوة البدنية، ومنها ما يوظف المهارة اليدوية، ومنها ما يستخدم الذكاء والتفكير.

ويشرح مرسي الصباغ أنّ ألعاب الأطفال لا " تقتصر على تزجية أوقات الفراغ فحسب بل لها مهمّة تربوية وأخلاقية علمية وبيولوجية (بدنية رياضية) وسيكولوجية(ذاتية غرائزية)" تساهم في تكوين شخصية الطفل ونمو جسمه وضبط سلوكه[3]

كما يرى أنّ جمع الألعاب الشعبية وإعدادها تربويا وثقافيا بشكل جيد وتقديمها للطفل أفضل من الألعاب الجاهزة التي تشعره بالملل في عصرنا الحالي[4]. وهو في ذلك على حق لاسيما أنّ الألعاب الجاهزة ليست مملّة فحسب بل تتسبّب أيضا في خمول الخيال وفتوره التدريجي .

وتؤكّد الدراسات التي قام بها بعض علماء النفس أنّ الخيال ضروري للتوازن النفسي، واللعبة الجاهزة تفرض على الطفل خيال مصمّمها وتكبت قدرته على التصوّر والإختراع ، وتحول دون تفجير مواهبه ومكبوتاته.

وهي من ابتكار العقل الأجنبي تحمل أفكارا مستوردة غريبة عن بيئة الطفل وعاداته وقيمه مما يساهم في قتل ملكة الإبداع والتخيّل لديه ويحوّله تدريجيا إلى مجرّد متلق بدلا من مبدع [5] .

على عكس اللعب الشعبية التي يصنعها بيديه من الحجارة والقصب والخشب والورق والقماش والخيوط والطين وما إلى ذلك من الخامات المحلية البسيطة ويستغرق أوقاتا طويلة في اللعب بها بمتعة ولذة.

---

[1]- مرسي الصباغ" المرجع السابق" ص88
[2]- أحمد رشدي صالح " الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك" مجلة الفنون الشعبية . العدد 24 1988
[3]- مرسي الصباغ " المرجع السابق" ص160
[4]- المرجع نفسه ص166
[5]-المرجع نفسه ص168

وأثبتت الدراسات النفسية أنّ منع الطفل من توظيف خياله يؤدي إلى نتائج وخيمة تنعكس عليه في المستقبل ،كالاكتئاب والقلق وقابلية الإقدام على الانتحار.

إذن اللعب الشعبية مهمّة جدّا في عالم الطفل إذ تنمّي الجوانب الخلقية والسلوكية بما يتولّد عنها من علاقات وروابط طيّبة ، وإحساس بالمودّة والاحترام والتعاطف والانتماء ، وهي منبع للخيال ومثار للتفكير. كما أنّها ليست وسيلة ترفيهية فحسب بل تعتبر أداة لتعميق فكر الطفل وتثقيفه تربويا واجتماعيا.[1]

وفي العصر الإسلامي كانت تقام مهرجانات وأسواق عامة ومحلية للعب الأطفال وكانت لبعض اللعب سوق خاصة تباع فيها ، ولعلّ أشهر الألعاب لعبة الأراجوز وهي ثوب لاكم له يلعب به ، ولعبة البنات أو العرائس.[2]

إنّ الأطفال زينة الحياة الدنيا ومن الممتع مراقبة حركاتهم وتصرفاتهم البريئة وردود أفعالهم المفعمة بالحيوية والحماسة. والحقيقة أنّ دينيه حين زار الجنوب الجزائري لأوّل مرّة تفاجأ كثيرا بالحرية الكبيرة التي كان الأطفال ينعمون بها أثناء أوقات الفراغ ، ووجد متعة كبيرة في مراقبة تصرّفاتهم التي امتزجت فيها البراءة مع المكر، وشغف بتمثيلهم وتمثيل ألعابهم التي تعتمد أحيانا على الخشونة والاندفاعات البدنية ، وخلّد العديد من الألعاب التي اندثرت اليوم بعد أن قضت عليها الحداثة وألعابها الأجنبية التي اقتحمت أسواقنا وغزت ثقافتنا.

ب- صورة الطفل البوسعادي إبّان الاحتلال الفرنسي:

كان الأطفال في بوسعادة مثل كلّ أطفال القصور والقرى مكلّفين ببعض الواجبات داخل المنزل وخارجه . وحسب ما أفاد به(فيلو) فإنّ معظم العائلات كانت تكلّف الأطفال بمهمّة رعي الأغنام، وكانت مدّة الرعي لا تقلّ عن ثلاث سنوات يتعلّمون خلالها التحكّم في سياقة المواشي والسيطرة عليها مهما كثر عددها ، وبدون مساعدة الكلاب أحيانا. فيكتسبون خبرة في طباعها والأمراض التي قد تصيبها ويتعرّفون على أنواع الأعشاب البرية، ويدركون مضارّها ومنافعها.[3]

كما يساعد الصبيان آباءهم وإخوانهم الأكبر سنّا في الحقول والبساتين ويتمرّنون شيئا فشيئا على تولّي مسؤوليات أكبر كالمتاجرة في الأنعام وإدارة المزارع والحقول وما إلى ذلك.[4]

---

[1]- مرسي الصباغ " المرجع السابق" ص167
[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[3] E Villot op cit p38-39-
[4] -E Villot op cit p39

وكانت الفتيات يتعلّمن الأشغال المنزلية في سن مبكّرة جدّا ويرافقن أمّهاتهن لجلب الماء في قرب صغيرة مصمّمة خصيصا لهن ، ويقطعن بحمولاتهن مسافات تكون أحيانا جدّ بعيدة عن مساكنهن ، ويخرجن معهنّ أيضا لجلب الحطب والكلأ ويتعلّمن حلب الأنعام وإسراج البهائم وحياكة الصوف وصناعة الفخّار وبعض الحرف التقليدية الأخرى التي تعتمد صناعتها على الحلفاء.[1]

وتتعلّم الطفلة عند البدو الرحل زيادة على كل ما سبق ذكره كيف تنصب الخيمة وكيف تهدمها، وتشارك في كثير من الأحيان الصبيان في رعي الأغنام وتقضي أوقاتا طويلة في اللهو واللعب والتراشق بالحجارة في المراعي مع الإخوة والأقارب والجيران .[2]

وكان بعض الأطفال المحظوظين وهم قلّة يتردّدون على المدارس القرآنية لحفظ القرآن وتعلّم القراءة والكتابة ، وكانت الأميّة متفشّية في البلاد كلّها بسبب الظروف التي فرضها الاستعمار كما سبق أن شرحنا. وفي أوقات الفراغ كان الأطفال يلعبون بحرية مطلقة وأحيانا في أماكن تخلو من أي رقيب.

ونجد عند دينيه وصفا دقيقا لألعاب الأطفال نستشفّ من خلاله مدى اهتمامه بعالم الطفل ومتابعته الدقيقة لسلوكه ، وهذا الوصف هو أحيانا تعليق شخصي على بعض لوحاته ، حيث يشرح أنّ الأطفال كانوا يتوافدون كلّ مساء إلى الساحة التي تعوّدوا على الاجتماع فيها في عصابات صيّاحة كأنها أسراب من الطيور لتتحوّل إلى ميدان للسباق . ولشدّة السرعة التي كانوا ينطلقون بها كانوا يثيرون زوابع من الغبار.[3]

وورد في كتابه(لوحات من الحياة العربية)أنّ " الحمار حين توصف له ملذّات الجنة يجيب:إذا توجّب علي مصادفة الأطفال أفضّل ألف مرّة عذاب جهنّم التي سيكون شياطينها أقلّ قسوة على ظهري المسكين من أولائك المردة الصغار المرعبين"[4]

وأوضح أيضا انّه في منتصف النهار حين يشتدّ الحر وتتحول السماء إلى سعير يهيج هؤلاء الشياطين الصغار فيتجمّعون ويعلو صراخهم ويحرمون سكّان الحي من القيلولة. وورد في وصفه للعبة العربة " يتسلّل أحد الأطفال بخفّة دون أن يوقظ والديه من قيلولتهما ، ويفرغ مذود أبيه من العلف ويذريّه على عيني الحصان ويفر به كالرصاصة ، بينما يسرق صبي آخر حبل والدته الذي ربطت به عنزتها وهكّذا يولجان الحبل في ثقب المذود ويحوّلانه إلى عربة يجرّها طفلان ويجلس الثالث القرفصاء فيها ، فيندفع الحصانان الآدميان بأقصى سرعة على الطريق المليئة بالحصى والحجارة ، الرؤوس عارية والأقدام حافية ، ويستمرّان في جر الصندوق

[1] -ibid 39-40
[2] -idem
[3] -Etienne Dinet .introduction de « Khadra…. » p4
[4] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p79

حتى تتآكل قاعدته ثمّ العباءة ويخدش جلد الطفل الجالس مثل الباشا. وهنا يصرخ قائلا: يا أبناء الكلب لقد حطّمتم عربتي، ثمّ ينشر برنوسه على الصدع ويأخذ مكانه ثانية ويضرب الجوادين الآدميين فينطلقان مجدّدا . وبعد مدّة تضعف مقاومة الحبل من شدّة الاهتزازات والجذب فينقطع ويقع الجوادان على فميهما ويسقط الباشا الصغيرعلى ظهره."[1]

وكانت حيوية الأطفال كبيرة يصعب السيطرة عليها ممّا يسبّب إزعاجا للجميع وحسب دينيه فإنّهم كانوا يثيرون زوبعة تنبعث منها ضوضاء يمتزج فيها الضحك والبكاء والشتم ، فتهتزّ الأرض وترتجّ مساكن القرية بعنف ، ويخرج شيوخ الحي غاضبين من بيوتهم . ويبدو أنّ هذه الحيوية تغيضهم وتثير غيرتهم لأنّها فارقتهم منذ زمن بعيد ، حتى باتت الراحة نفسها تتعبهم . فيلوّحون مهدّدين بعصيهم التي يستعملونها لتثبيت خطواتهم المضطربة، لكنّهم لا يستطيعون الإمساك بأي واحد من أولائك الأطفال المتمرّدين الذين لا يتركون خلفهم سوى حطام صناديقهم وغمامات من الغبار.[2]

ثمّ يتّجهون مثل سرب من الزرازير إلى الحقول لسرقة البلح الموشك على النضج فيقفزون فوق الأسوار ويكلّفون أرشقهم بتسلّق جذع النخلة وهزّه كي يتساقط عليهم الرطب [3] لكنّ هذا الأخير يبدأ بنفسه وبدل أن يهزّ بالجذع كما طلب منه ينتقي حبات البلح الأكثر نضجا كي يملأ بطنه بعسلها. ويثير هذا التصرّف غضب الرفاق فيما يجيبهم بنبرة ساخرة:" إذا كان فمي في قلب النخلة المليء بالعسل فإنّ قدمي تتألّمان من أشواكها اللاذعة في الوقت الذي تستريح أقدامكم على بساط ناعم من العشب، ألا يمكنكم الصبر قليلا؟" لكنّهم لا يطيقون صبرا خشية أن ينفد الرطب ولا يبقى سوى البسر[4] ، فيتسلّقون النخلة بأنفسهم ولا ينجح في الوصول إلى العثاكيل[5] سوى واحد أو اثنان يكرّران التصرف ذاته و يثيران سخط الرفاق أكثر. [6]

وللفوز بالرطب يقوم شجار بين المتسلقين يتبادلون فيه الشتم والركل واللطم وتجتذب الضوضاء صاحب البستان، وبرؤيته يفر الأطفال مسرعين إلى بر الأمان ببطون فارغة ، وينطون فوق السور ، ويشون برفقائهم العالقين في شرك النخلة. فيهرع البستاني إليهم وعيناه تكادان تخرجان من رأسه من شدّة الغيظ ، ويهيج اللصوص الصغار مثل فئران وقعت في مصيدة ، ويصرخ البستاني قائلا:" أيها الأوغاد لقد وقعتم وهذه النخلة ستكون قبرا لكم سأعلّقكم من أهداب جفونكم". لكنّ المردة الصغار يهزّون جذع النخلة بعنف فيتساقط البلح على رأسه مثل حبيبات البرد ويسحق على وجهه فتسيل عيناه لمشاهدة ما فعلوه بمحصول السنة، وتمتزج الدموع

[1] Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p79-80
[2] -ibid p80
[3]- الرطب: مانضج من البسر قبل أن يصير تمرا .ينظر: " المعجم الأبجدي"
[4]- البسر : ج بسار : التمر إذا لون ولم ينضج. : ينظر " المرجع نفسه"
[5]- العثاكيل : مفرده عثكول : هو في النخلة بمنزلة العنقود في الكرم ينظر " المرجع نفسه"
[6] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p 80-81

بقطرات العسل المتساقطة من شعره ولحيته وتتحوّل التهديدات إلى تضرّعات، ويتوسّل إليهم أن يحافظوا على العثاكيل ويتوقّفوا عن ضربه برزقه. فتأخذهم العزّة بما حقّقوه من انتصار ويضعون شروطهم بقولهم" كل التمر سيسقط على رأسك إذا لم تغادر بستانك اللحظة وتذهب إلى ساحة السوق وتترك لنا المجال لننجو بأنفسنا. ويكاد البستاني أن ينفجر غضبا غير أن رجاحة عقله ترغمه على الخضوع لأوامرهم ، فيبتعد وهو يحدث نفسه" النخلة تحمل ثمانية عثاكيل وبطون هؤلاء الملعونين لا طاقة لها باستهلاك أكثر من عثكول واحد ، سأبقي بهذا على سبعة عثاكيل، عندما يرغم الكبير على طاعة الصغير أليس العالم مقلوبا؟"[1]

وفي النهاية يعقّب دينيه بقوله" مكر الأطفال إذن منع الحمار من دخول الجنة وطرد صاحب البستان من جنّته الأرضية"[2]

وتكلّم أيضا في بداية قصة(خضرة راقصة أولاد نايل) عن لعبتين لم يتناولهما في رسمه وهما (الهبارية) و(البارود).

ولعبة الهبارية هي أن يلتقط الطفل رفسات من التراب ويرمي بها كل من يدنو منه" فترى الطفل المكلف بهذا يدور كالدوامة". وفي لعبة البارود يقذف الأولاد قبضات من التراب وهم يصيحون " بف بف طخ طخ" مقلّدين طلقات البنادق ودخانها وتشاركهن الفتيات بزغاريدهن الثاقبة ليكتمل هذا العرض الرائع للفنتازيا.[3]

وهكّذا فإنّ الطفل البوسعادي كان يمارس ألعابا عديدة تحدّث عنها دينيه بدقّة وخلّدها في مشاهد طريفة.

ج- ألعاب الصبيان في لوحات دينيه:

من الواضح أنّ دينيه وجد متعة كبيرة في مراقبة سلوكيات الأطفال التي تراوح بين البراءة والمكر في عالم بلا قيود ولا حدود. وحسب شهادة أخته جان فإنّه لم يكن أقلّ مكرا من هؤلاء الصغار في طفولته ،لا هو ولا أخته لكنّهما كانا معتدلين وسويين لأنّهما كانا مراقبي الحركات باستمرار[4]. لذلك أعجب بجرأة هؤلاء الأطفال المجنونة التي مكّنتهم من فرض قوانينهم على عالم الراشدين.[5]

لكن هذا الانشغال المفرط برسم الأطفال لا ينمّ عن سذاجة فنّه أو سذاجته إنّما يبرز شخصيّته الولعة بجمال البشر وجمال الطبيعة.

---

[1] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p 81-82
[2] -ibid p82
[3] -Etienne Dinet . introduction de « Khadra… » p4-5
[4] -D.Rollince op cit
[5] -Denise B « Térrasses de …. » p39

ويؤكّد الناقد (كاميل موكلير) أنّه" لم يتسنّ لأحد القيام بدراسات أحسن من دراساته ولا حتّى التفكير بجدّية في الوسائل التي اعتمد عليها وكيفية استعمالها. ومع ذلك فإننا نشعر أنّ انشغاله بمهنة الفن والاختيارات الفنية التي تعتبر الشغل الشاغل بالنسبة لبعض الفنّانين ،هما بالنسبة له مجرّد تابع أو وسيلة"[1] وذلك لانّه كما سبق أن شرحنا اتخذ من فنّه أداة لإعطاء الناس معرفة مضيئة عن العالم الذي اختار العيش فيه بدل أن يتّبع النظرية التي" تبحث عن الجمال المحض بمعزل عن قدرة الفن على تجسيد الفكر عن الحياة وتثقيف الناس والتي تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية وتحل الجهل محل المعرفة"[2]، إنّها نظرية لا تزيد من تطوير الفن بل إلى عكس ذلك. والجمال عند دينيه يقوم أساسا على دقة وبلاغة وصف العالم الصحراوي الساحر، وهو عالم يضم مختلف شرائح المجتمع ومختلف الأعمار: شيوخ كهول شباب وأطفال.

إذن لا مجال للحديث عن السذاجة والبدائية في رسمه، ثمّ إنّ تصوير الأطفال يتفاداه الكثير من الرسامين لأنّه من الصعوبة بمكان، إذ أنّ الطفل لا يهدأ بطبعه وهو كثير الحركة سريع الملل لا يتعاون بسهولة مع الرسام ولا يمنحه الوقت الكافي لنقل صورته. ومع ذلك فإنّ حضور الأطفال كان قويا في أعماله الفنية مما يوضح انّه كان صبورا جدّا في عمله ، ويبرز مقدار حبه للموضوع الذي يجسده وتفانيه في إنجازه.

تقول(دنيز براهيمي)" من الظلم أن نرى في هذا المجهود نوعا من الخداع أو التصنّع أو التظاهر بالسذاجة وهو رسّام محترف ومثقّف (...) إنّه افتراض جدّ مضحك"[3]

ويبدو الأولاد في ألعابهم أكثر حيوية وخشونة من البنات، وبالإمكان ملاحظة ذلك من خلال لوحات عديدة نذكر منها لوحة (الأطفال والحمار) ، حيث تشدّنا الحركة العنيفة للطفل الجالس في المقدّمة وهو يضرب عنق الحمار بعصاه، والنظرات الماكرة للطفلين الجالسين خلفه، وأقدامهم الحافية

وخصّ دينيه هذا المشهد بوصف مفاده أنّه حين تصبح السماء والواحة وطوق الحلفاء كالأتون[4]، وينام الجد المرهق على السرير، تبدأ لعبتهم هذه حيث يسوقون الحمار وهم يسخرون من صياح الجار بهم ، وقد أسكرتهم نشوة الصبا المجنون. فيخب[5] الحمار المطيع تحت الضرب والصياح بحزن ، وهو يتمنى أن تكسر عنقه ويحلم بالموت العاجل كي يخلّصه منهم . بينما يسمع الشيوخ ضحكاتهم من بعيد فتذكّرهم بأيّامهم السعيدة التي لا تعود أبدا.[6]

---

[1] -Camille Mauclaire op cit

[2]- سيدني فنكلشتين " الواقعية في الفن" تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد . الهيئة المصرية للتأليف والنشر .القاهرة 1971م ص14

[3] -Denise B « Térrasses … » p17

[4]- الأتون :ج أتن موقد نار الحمام ينظر : المنجد الأبجدي

[5]-خب خبا الحصان في عدوه: راوح بين قوائمه الأمامية والخلفية أي قام على أحدهما مرة وعلى الأخرى مرة ينظر :" المرجع نفسه

[6] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe –sonnets » pp 20-21

إنّ أقدام الأطفال الحافية تدلّ على الفقر لكنّها تدلّ أيضا على الحرية والتخلص من كل القيود التي يفرضها عالم الراشدين، والبهجة المشرقة المرسومة على وجوههم تؤكّد هذا المعنى كما أنّهم فقراء في مظهرهم أغنياء بما يملكونه من صحّة ونشاط وحيوية .

ودينيه نفسه يؤكّد هذا بقوله:" رؤوسهم عارية وأقدامهم حافية لكن أليس لديهم كعمرات وكأحذية صباهم الذي يجعلهم لا يتأثّرون بحر الشمس وحرش الحصى"[1]

وما يجب التأكيد عليه هو انّه لا يقصد بهذا المشهد منح صورة همجية عن الطفل الجزائري كما يمكن أن يؤوّلها البعض ، إنّما أراد أن يعبّر عن السعادة والانطلاق الذين يشعر بهما هؤلاء الأطفال ، رغم ضيق ذات اليد وبساطة الأشياء التي يتسلّون بها، وأراد أن يصف النشوة المجنونة لأيام الصبا ومكر الأطفال الذي لا يخلو من طرافة وبراءة.

على أنّ ألعاب الأطفال في الثقافة الشعبية تتميّز بالبساطة والتلقائية والعفوية وهي صادرة دون تكلّف أو تصنّع [2]، ذلك أنّ الطفل في سلوكه متعدد الانفعالات وسريع التحول من انفعال إلى آخر" فهو حين يغضب يثور ويدقّ الأرض برجليه ويقذف بما في يديه ويصرخ بحدّة وشدّة فإذا ما قدّمت له قطعة من الحلوى هدأت ثورته وغضبه وتمركز كل هذا في دمعة على خدّه ثم سرعان ما تحولت إلى ابتسامة ملأت وجهه"[3]

كما انّه يتمتّع بخيال جامح يسوقه أحيانا إلى تقمّص الشخصيات وتقليد الأشياء. وتشرح(دنيز براهيمي) أنّ دينيه فتن كثيرا بالخيال الذي يتمتّع به الأولاد[4] حيث نجد عنده العديد من المشاهد التي تبرز حب الطفل للتمثيل. ولعلّ أشدّها إثارة وطرافة اللوحة الموسومة(بلعبة أطفال يقلّدون حمولة حمار) حيث يظهر في المشهد طفل يمشي على يديه وركبتيه وقد تعلّق آخران على جانبيه الأيمن والأيسر بتوازن تقليدا للجوالق [5]، وتمسّك كلّ واحد منهما بقدمي الآخر فتدلى رأساهما إلى الأسفل وتشابكت أرجلهما وأيديهما على ظهر الصبي الذي يقلد الحمار.

ومن الواضح أن اللعبة تتطلّب مجهودا عضليا شاقا وقدرة كبيرة على التحمل غير أنّهم يجدون ذلك مسلّيا وممتعا.

ويشدّنا تعاون هؤلاء الصغار مع الرسام الذي اتخذ منهم نماذج لرسم هذا المشهد على الرغم من صعوبة حركاتهم المتعبة التي تتطلب فترات استراحة متقاربة. ولا شك أنّه لإنجاز هذا المشهد نقلا عن الواقع يعمل الرسام على فترات قصيرة ومتقطعة

[1] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p79

[2] --مرسي الصباغ" المرجع السابق" ص170

[3] - المرجع نفسه ص143-144

[4] -Denise B « Térrasses…. » p39

[5] -الجوالق:ج جواليق: العدل من الصوف أو الشعر (فارسية) ويعرف أيضا بالشوال أو الغرارة . ينظر: "المنجد الأبجدي"

يترتب عنها تغيير في بعض التفاصيل في كل مرة . وهذا يستوجب الصبر والتركيز ودقة الملاحظة والخفة في التنفيذ مع إعادة تصحيح الوضع والحركات بتصرف وباستمرار.

وهذا النوع من المشاهد يجتذب المتلقي لتفحّص التمثيلية التي يتضمّنها، بمعنى أنّ الشعور بالمتعة يكمن في انسجام الأطفال مع الأدوار التي يؤدونها ، ومن الواضح أن دينيه قد وفّق إلى أبعد الحدود في ترجمة قدرة الطفل على التخيل والابتكار.

ومن الألعاب الشعبية الخاصة بجنس الذكور نجد أيضا لعبة الكرة وقد سجّل دينيه بشأنها:" إنّها كرة مصنوعة من الخرق يضربها الأطفال بجريد النخل وهم يجرون" [1] وخصّها أيضا بمشهد يمثّل خمسة أطفال في الملعب وقد أمسك كلّ طفل بجريدته من الجهة الدقيقة وهو يحاول ضرب الكرة الساقطة على الأرض، السواعد عارية والأرجل حافية والأنظار كلّها مشدودة إلى الكرة.

وأضافت حيوية الألوان مزيدا من الشعور بالديناميكية لحركة الأطفال السريعة وردود أفعالهم ، وزادت تأثيرات نور الشمس المسجّلة بعناية من إشراق وجوههم السعيدة التي تعكس مقدار المتعة التي يشعرون بها وهم يمارسون هذه اللعبة الشعبية.

وتجدر الإشارة أنّ هذه اللعبة كانت تمارس في منطقة قصر البخاري التي تعد بوابة الصحراء وضواحيها كضرب من الطقوس إذا ما حل الجفاف بالمنطقة، حيث كان الأهالي يقومون بزيارة ضريح أحد الأولياء الصالحين، وبعد صلاة الاستسقاء يوزعون ما يعرف(بالروينة)[2] على الفقراء والمساكين ، ثم تلعب الكرة كنوع من التفاؤل العمدي الذي تختتم به هذه الطقوس . وكانت الكرة تصنع من وبر البقر فتكتسب صفة كرة التنس . وأمّا المضرب فيسمّى المخطاف وهو عكاز مصنوع من الخشب له نهاية معقوفة يشبه مضرب الغولف.[3]

يقول دينيه:" سرعان ما يحوّل الأولاد جريد النخل إلى أحصنة بعد انتهاء اللعبة فيمرر كل طفل جريدته بين رجليه ويمسك طرفها على مستوى صدره بواسطة لجام مصنوع من خرقة من قميصه ، ويجر نهايتها على الأرض ويقلّد الجميع صوت حوافر الخيل وهم يقفزون في وثبات عشوائية".[4]

والمشهد عينه يظهر في لوحته الموسومة (بلعبة الحصان) التي تمثل سبعة أطفال يجرون بسرعة فائقة بأقدام حافية ورؤوس عارية على الرمال في مكان قفر ، وقد أمسك كل واحد منهم بلجام جريدته بيد ورفع عصا باليد الأخرى. وتعرف هذه اللوحة

---

[1] - Etienne Dinet . introduction de « Khadra…. » p3

[2]-الروينة: أكلة شعبية تحضر من طحين القمح المحمص ويضاف إليه السكر والماء والسمن وقليل من البهار

[3]- على حد قول قجال زينب من مواليد 1930م بقصر البخاري

[4] -Etienne Dinet .introduction de « Khadra… » p3

باسم(سباق أطفال عرب)[1] ، وتعبّر عن الانطلاق والحيوية المفرطة والاندفاع البدني عند الطفل ، وتوحي بحبه المبكّر للفروسية.

وفي لوحة (لعبة أطفال)[2] صوّر دينيه المذود الذي تحوّل إلى عربة وقد تربّع عليه الباشا الصغير مستمتعا بجرّ جواديه الآدميين له ، وهما يعدوان بأقدام حافية على أرض حصيّة . وترى(دنيز براهيمي) أنّه أراد أن يعبّر في هذا النوع من المشاهد عن" حيوية الأطفال التي كانت تسبّب للجميع إزعاجا شبيها بالإزعاج الناجم عن مرور سرب من الزرازير، ولهذا السبب حصلنا منه على مشاهد جد صحيحة لأنّها تتسم بالقسوة لا بالرقّة المصطنعة"[3]

على أنّ القسوة أو الخشونة تناولها كموضوع قائم بذاته في بعض اللوحات ونذكر منها لوحتيه الموسومتين(بشجار). وتمثل الأولى ولدين غاضبين وقد أمسك أحدهما ثياب خصمه فيما يحاول الثاني تخليص نفسه من قبضته . وأمّا المشهد الثاني فهو أكثر عنفا وإثارة حيث يمثّل اشتباكا حادّا بين ولدين، أحدهما يمسك عصا بيد وخصلة من شعر خصمه بيده الأخرى، ويقف بينهما طفل ثالث أكبر سنّا منهما بقليل يحاول الفصل بينهما.

وتعتبر لوحة(الخروج من المدرسة القرآنية) من أبلغ المشاهد في وصف سلوك الطفل المشاغب الذي يظن أنّ كلّ شيء مباح ما أن تتاح له بعض الحرية[4]. وهذه اللوحة هي مشهد موال للوحة(الفلاقة) التي تعبر عن عناد الأطفال حتى داخل المدرسة القرآنية ، وفي الوقت ذاته تشير إلى الصرامة الشديدة في تعامل المعلمين مع هذا النوع من التلاميذ.

وتتجلى من خلال هذا المشهد قدرات التمثيل المدهشة التي تتمتّع بها الشخصيات المرسومة ، وتفاعل كل نموذج مع الدور الذي كلّف بتمثيله: النظرات القاسية للشيخ المسن وهو يضرب قدمي الطفل بعصاه ، والوجوه المعبّرة عن التشفي عند بعض الأطفال وعن الرهبة عند البعض الآخر، والوجه المتألم للطفل المعاقب [5]. وكل هذا يدل على التعاون والتفاهم الكبيرين الذين كانا قائمين بين الرسام ونماذجه.

ويظهر الطفل المعاقب في لوحة(الخروج من المدرسة القرآنية) أمام باب الكتّاب وقد تعاون أربعة تلاميذ على حمله وهم يسخرون منه ويتفنّنون في إزعاجه فيما يحاول هو التخلص من أذرعهم التي طوّقته وكبّلت حركته. ويعتبر هذا المشهد أحد الأمثلة

---

[1] - Khoudir B « Le catalogue raisonne » n 233

[2] وتعرف أيضا باسم(العربة). ينظر: - Le catalogue raisonné n231

[3] -Denise B « Térrasses … » p39

[4] -Koudir B « Etienne Dinet elhadj…. » p58

[5]- وهذا الطفل هو نفسه (بن حددو) المؤذن المعروف ببوسعادة و يقطن بجوار بيت دينيه ومتحفه وتوفي مؤخرا.

الرائعة التي توضح طريقة دينيه في التعبير عن شغب المردة الصغار، وتبرز دقة ملاحظة عينه التي وجدت متعة في تتبع حركاتهم.[1]

لكن موضوعاته لم تقتصر على وصف الجانب العنيف من سلوك الأولاد، بل تناولت أيضا مشاهد هادئة كالعزف على الناي والاستلقاء على الأرض والنوم على الرمال، وهذه المشاهد لا تقل واقعية، ولا تنطوي على أي نوع من الافتعال لأنّ الأطفال كما سبق أن أشرنا متقلبوا المزاج باستمرار ولا يثبتون على حال.

وفي لوحة (طفلان يلعبان في الواحة) خلد لعبة شعبية كان الأطفال يحبونها كثيرا وهي لعبة ثنائية يتبادل فيها اللاعبان حمل بعضهما البعض بالتناوب، حيث يولّي كلّ واحد منهما الثاني ظهره ويشدّ ذراعيه ثمّ ينحني أحدهما إلى الأمام ويرفع الثاني على ظهره وهو يسأله" واش فوقك؟" فيجيبه:" السماء لزرق" ثم يسأله ثانية" واش تحتك؟" فيجيب" حب المركب" فيقول له " انزل تركب" وهنا يتبادلان الوضع.

وعلى أي حال فإنّ تصوير ألعاب الأولاد عند دينيه يميل إلى إبراز الصبا المجنون والحيوية المفرطة المسببة للإزعاج عند الطفل، وخياله الجامح وقدرته على التمثيل ، والشعور بالسعادة والمتعة على الرغم من بساطة الأشياء التي يتسلّى بها وأيضا إبراز حب التمرّد وهو في أصله حب للحرية. ومقارنة بألعاب الفتيات فإنّ ألعاب الأولاد تطغى عليها الخشونة والقوة البدنية.

د- ألعاب البنات في لوحات دينيه:

إنّ الإناث بطبعهن أقلّ عنفا من الذكور، وأكّدت الدراسات النفسية لسلوك الطفل أن البنت لديها قابلية التنازل والانسجام والتآلف في اللعب الجماعي أكثر من الولد لأنّ هذا الأخير يغلب على طبعه حب التحكّم والقيادة والتملّك والسيطرة على الجماعة ولا يتنازل بسهولة ممّا يؤدي إلى كثرة الاشتباكات وسوء التفاهم واللجوء إلى العنف.

وتميل البنات كثيرا إلى اللعب بالدمى وتقليد دورالأم، وفي المجتمعات الريفية والصحراوية كانت الطفلة تتعود على ممارسة مجموعة من الأعمال الشاقة في سن مبكّرة كالطبخ والحياكة و طحن الحبوب ، ومخض اللبن وغسل الثياب والصوف وما إلى ذلك . وهي مكلّفة بإتقان جميع هذه الأعمال لأنّ المجتمع يفرض عليها الزواج في سن مبكّرة [2]. وحسب ما صرّحت به السيدة حركات العطرة مسعودة الساكنة بمدينة بوسعادة وهي من مواليد 1923م فإنّ الكثير من البنات كنّ يرغمن على الزواج في سن العاشرة .

[1] -Koudir B « Etienne Dinet el hadj… » p 58
[2] -E Villot op cit p 109

وكان هذا الزواج المبكّر" يتسبّب في موت الكثير منهن عند وضع أوّل حمل لهن"[1] ونفهم من هذا أنّ الإناث كنّ يتركن اللعب في سن مبكّرة، بمعنى أنّ فترة اللعب وجيزة جدا في طفولتهن ، وحسب (فيلو) فإنّ الأهالي كانوا يعتبرون الطفلة بالغة ما أن تبدأ اللعب بالمرآة [2]،أي حين يبدأ اهتمامها بمظهرها الخارجي..

وبالنظر إلى لوحات دينيه التي تمثّل اللعب عند الفتيات يتجلّى لنا أنّها تتسم باللطافة والهدوء مقارنة بالمشاهد التي تمثّل ألعاب الأولاد، فإذا تفحّصنا مثلا لوحة (بنتان تلعبان بالدمية) يشدّنا انسجام الطفلتين واندماجهما في اللعب على الرغم من وجود عروسة واحدة.

وفي لوحة(طفلة صغيرة تحمل دمية) تحضن الصغيرة العروسة كما تحنو الأم على ابنتها.

وكانت الفتيات يتعاطين لعبة (القريدة) وهي لعبة بسيطة تلعب بخمسة أحجار صغيرة[3] ولا يشترط فيها عدد محدّد من اللاعبات، وكلّما زاد عدد المتنافسات كلّما احتدّت المنافسة. حيث تنشر كل واحدة بدورها الحصيات الخمسة على الأرض ثمّ ترمي بإحداها إلى الأعلى وتلتقط حصاة واحدة من الأربعة دون أن تسقط منها الأولى باستعمال يد واحدة[4]، ثم تعيد الكرة حتى تلتقط كل الأحجار فتتأهل بهذا إلى الدور الثاني وفي هذا الدور تلتقط الحصيات مثنى مثنى، وتسمى الأدوار (قرد ، زوج، ثلث ، ربع و ناطسة).

وتظهر هذه اللعبة بوضوح في اللوحة الموسومة (بالقريدة) التي تمثّل فتاتين صغيرتين جالستين على الأرض بمكان هادئ تغلب عليه الظلال وتتابع إحداهما باهتمام رفيقتها وهي تحاول اجتياز الدور الخامس من اللعبة" بتمريرالحجر تلو الآخر تحت قنطرة صغيرة شكّلتها بإصبعي يدها الأخرى"[5] الإبهام والسبابة .

وخص دينيه هذا المشهد بتعليق مفاده أنّه حين تنتهي أمهر البنتين من اجتياز كل الأدوار تقوم وفرحة الانتصار مرسومة على وجهها وهي تفكّر في تحقيق انتصارات أخرى.[6]

وفي المخطط الخلفي للوحة تظهر آنية فخّارية تعتليها الحمائر[1] وهذا النوع من الديكور يعتبر نادرا جدّا في أعمال دينيه التي استحوذت فيها المناظر الخارجية على حصة الأسد.

[1] -E Villot op cit p 109
[2] -ibid p103
[3] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p8
[4] -idem
[5] idem
[6] -idem

وتحدّث مرسي الصباغ عن لعبة مماثلة (للقريدة) تمارسها البنات في مصر اسمها (اللقفة) وهي نفسها (القيلان) حيث يحضّرن حبات الفول المحمص أو الحصى أو قطع الفخار وينثرنها على الأرض ويلتقطنها حبة حبة ويرفعنها عالية ويحاولن تلقفها من غير أن تسقط باقي الحبات أو القطع من أيديهن . ويتنافسن في تلقف أكبر عدد من الحبّات والفائزة هي التي تصمد إلى آخر اللعبة دون أن توقع حبة واحدة.[2]

وذكر أنّه حين تنجح المتنافسة في اجتياز المرحلة الأولى تقول" الأولى" وفي الثانية تقول" أجوز" وفي الثالثة تقول" أثلث" وهكذا. وأشار أن هذه اللعبة عالمية تمارس في جميع أنحاء العالم وذكر أنّ لها مثيل في أستراليا وجزر الهند والصين.[3]

وورى دينيه في قصة (خضرة راقصة أولاد نايل) أنّ الأولاد وهم يلعبون لعبة الحصان ما أن يلمحوا تجمّع الفتيات المنشغلات بلعبة (القريدة) أو الرقص والغناء في انتظار عودة قطعان الماعز من المراعي ، حتّى يحوّلوا مسار السباق العنيف صوبهن فيهربن في كل الاتجاهات خشية أن يؤذين ويلجأن إلى الربوة.[4]

وهذا يؤكّد أنّ الفتيات هنّ أقلّ عدوانية وتهوّرا من الصبيان وأنّ المشاهد المخصّصة لوصف ألعاب البنات واقعية جدّا ولا تشوبها أي رقة مزيفة.

وكون اللطافة صفة غالبة على سلوك الطفلة لا ينفي وجود بعض ردود الأفعال العنيفة عندها . ودينيه لم يغيّب هذا الجانب بل تطرّق إليه في بعض اللوحات ونذكر منها(معركة حول فلس) التي تحدّثنا عنها سابقا ، و(شجار فتاتين) و(قطف المشمش).

وبالتوقّف قليلا عند هذه الأخيرة نلاحظ أنّها تصف اشتباكا حادا بين مجموعة مختلطة من الأطفال في أحد البساتين للفوز ببعض حبات المشمش المتناثرة على الأرض. و يرى (بن شيكو) أنّ دينيه لم يوضّح الفائز أو الفائزة و ركّز على إبراز الملامح والحركات التي تصف نهم الأطفال الجائعين[5].

والحقيقة أن دينيه لا يستهدف في هذا المشهد وصف شغب الأطفال بقدرما يستهدف التعبير عن الفقر والتجويع الذي عانى منه الأهالي في عهد الاحتلال الفرنسي وسياسته الاستيطانية التي أتت على الأخضر واليابس.

-الحمائر: ثلاثة أعواد يشد بعضها إلى بعض ويخالف بين أرجلها يجعل عليها الوطب أو برادة الماء وما إلى ذلك ويقال لها أيضا الحمراء
[1]ينظر:" المنجد الأبجدي"
[2]-مرسي الصباغ: المرجع السابق" ص88
[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[4] -Etienne Dinet « Khadra …. » p4-5
[5] Koudir B « Etienne Dinet el hadj…. »p60

وإذا استمرّ فحصنا لمشاهد اللعب عند الفتيات على أي حال تشدّنا لوحة (لعبة الأطفال) أو (العربة) التي تشدّ عن بقية المشاهد الأخرى لكونها تضمّ لعبة خاصّة بالأولاد تشارك فيها إحدى الفتيات. ونلاحظ أنّ(بن شيكو) صنّفها في دليله ضمن المشاهد الخاصة بالصبيان. وتمثّل اللوحة طفلة تقلّد سائق العربة وهي تشدّ من دبر ثياب طفلين يصغرانها سنّا وكأنّها تمسك بلجامي حصانين سريعين.

والجدير بالذكر أنّ هذه الصورة وظّفت في تزيين الصفحة رقم 21 من كتاب (خضرة راقصة أولاد نايل). وكان دينيه قد أشار في هذه القصة أنّ (خضرة بنت الطاوس) كانت جريئة جدّا في طفولتها حتّى لقّبت(بالسيد لخضر)، ذلك أنّها كانت أكثر الفتيات فطنة وحيوية وكانت لا تخشى الصبيان وتردّ على تهكّماتهم بلسان فصيح لاذع وتتعارك معهم [1] و كانت بذلك مفخرة لرفيقاتها وزعيمتهن، وكان سلوكها يشبه سلوك الصبيان من حيث الجرأة[2]. وكانت والدتها الطاوس فاتنة الجمال لكنّها تمتهن البغاء وهي من قبيلة (أولاد سعد بن سالم) المتفرعة عن قبيلة(أولاد نايل).[3]

وخضرة هي طفلة لقيطة لا تعرف والدها وكان الأولاد بدافع الغيرة يعيّرونها " ببنت الأم الواحدة والسبعين والدا"[4]

بيد أنّ والدتها كانت متيقّنة في قرارة نفسها أنّها بنت رجل عربي من البدو لأنّ عزّة نفس الصغيرة وحبّها للحرية يؤكّدان أنّه في عروقها تسري دماء بدوي باسل[5]. وأهل البدو كما يؤكد ابن خلدون" هم أقرب إلى الشجاعة من الحضر"[6]، ودينيه أيضا لاحظ هذه الحقيقة وأشار إليها أكثر من مرّة في قصّة خضرة.

وبالعودة إلى الحديث عن لوحة (العربة) يتجلّى لنا أنّها تصف حالة استثنائية أو بالأحرى تصف طفولة خضرة الجريئة وسلوكها الشبيه بسلوك الصبيان وهذا يفسّر تصنيف اللوحة ضمن المشاهد الخاصة بالأولاد في الدليل.

على أنّ تقليد الفتاة لسائق العربة يدلّ أيضا على التحكّم في زمام الأمور وتولّي القيادة وفرض السيطرة على الجنس الآخر واستعباده. وخضرة سيطرت في طفولتها على الصبيان بلسانها السليط وجرأتها كما سيطرت في شبابها على قلوب الرجال واستعبدتهم بحسنها وجمالها بعد أن أرغمتها الظروف القاهرة على معاشرة المقاهي وامتهان الرقص والبغاء.

[1] -Etienne Dinet « Khadra… » p6
[2] -idem
[3] -ibid p7
[4] -ibid p 6
[5] -ibid p7

[6]- ابن خلدون " الرجع السابق ص125

ويصف دينيه هيمنة المرأة الحسناء التي تحترف البغاء على قلوب عشاقها بقوله: " إنها أميرة جهنم يركع عشاقها أمامها كما يركع المجوس أمام النار التي يحبونها فيفنيهم الحب ويتحمّلون الشرارات التي تقذفها في قلوبهم المتألمة بخضوع (...) واللئيمة تعرف جيدا أنّ الاحتقار هو الوسيلة الأنجع لإضرام الولع: اضرب كلبك يتبعك وجوّع نسرك يجلب لك صيدا ثمينا".[1]

وفي لوحة(ليلة الاحتفال بالمولد) التي تمثّل فتاتين تسيران في شارع مظلم وقد حملت إحداهما آنية فخّارية على كتفها ، وأمسكت الأخرى حزمة من خوص النخل المشتعل ، ركّز دينيه على وصف بهجة وسرور هاتين الطفلتين بالاحتفال الذي ينتظره الأطفال بشوق لأنّهم بستمتعون في ليله باللعب بالنار وإشعال الشموع داخل المنازل وخارجها.

وفي هذه اللوحة ينتقل النور من الشعلة المتوهّجة إلى وجهيهما الضاحكين وينتشر بلطف إلى أعماق المشهد.

والصبا في نظر دينيه لباس شيطاني يجبر من يرتديه على الحركة الدائمة فلا يسكن ولا يتعب [2]، لذلك حصلنا منه على العديد من المشاهد التي تضجّ بالحركة والحيوية كالقفز على الحبل[3]، وتسلّق الأشجار[4]، والتّأرجح بين النخل[5]. وشغف بتمثيل بتمثيل الحركات الراقصة للفتيات التي تعبّر عن السعادة والمرح، واستغلّ هذه الحركات المختلفة في بناء لوحاته مع التركيز على المكان الذي تشغله الشخصيات والمساحات المحيطة بها ، والعلاقات النسبية وهي عناصر مهمة للحصول على بناء قوي، واعتمد على تكوين دائري معقد لتمثيل حلقات اللعب والرقص. على أنّ الألوان الزاهية التي استعملها زادت من ديناميكية هذا النوع من المشاهد التي تضجّ بالحركة.

ويتجلّى هذا في لوحته الموسومة (بألعاب في الواحة) التي تمثّل أربع فتيات يمسكن بأيدي بعضهن البعض وقد رفعن أذرعهن فيما انحنت طفلتان للمرور تحتها. ونلاحظه أيضا في لوحة (رقصة فتيات صغيرات) التي يضمّ مشهدها ثلاث بنات متدابرات يمسكن بأيدي بعضهن البعض و هن يدرن .

وفي لوحة(فتاتان صغيرتان ترقصان وتغنيان) تتألّف الحلقة من بنتين فقط لكنّ حركتهما معقّدة جدّا . وقد خصّ هذا المشهد بوصف طويل تطرّق فيه أوّلا إلى الحديث عن أنواع اليمام[6] بقوله:" اليمام الأبيض له عيون مرجانية واليمام الأحمر عيونه زعفرانية ويشبه ريشه في تقوّسه انحناء حرف النون بالخط الأندلسي واليمام الرمادي

[1] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p 143- 145
[2] -ibid p 6 -7
[3] -Le catalogue raisonné n208
[4] - ibid n209
[5] -ibid n 210 et n211

[6]- اليمام: الحمام البري . ينظر" المنجد الأبجدي"

له أعناق سوداء وأجنحة مسكية، واليمام الأزرق يعكس في وضح النهار انعكاسات ضوء القمر"[1]

وأشار أنّ الأهالي يطلقون عليه اسم(ليمام)لأنّه ينادي المخلصين إلى الصلاة من فوق النخل كما يفعل الأمام من منارة المسجد ، وأنّه لا يكفّ عن الركوع بحنو أعناقه للخالق، وأنّ صدى غنائه المتردد في السماء يفهمه" عشاق العالي" مع أنّه غناء بلا كلمات. [2] ويقصد بهذا أنّ المخلصين في حبّهم للّه العالي القدير يدركون أنّه تسبّح له كل المخلوقات . يقول الله تعالى:"ألم تر أنّ الله يسبّح له من في السماوات والأرض والطير صافّات كلّ قد علم صلاته وتسبيحه والله عليم بما يفعلون"[3]

ومن خلال هذا الوصف تتجلّى لنا مشاعر الفنان المفعمة بالإيمان وأنّه لا يرى بعين دقيقة الملاحظة فحسب بل يرى أيضا بقلب مؤمن صادق.

ثمّ انتقل إلى الحديث عن فتاتين صغيرتين تسلّلتا من مسكنيهما للّعب في الواحة قرب ساقية تعبق بأريج النعناع ، ونعتهما "باليمامتين الآدميتين". وشبه جدائلهما بريش طائر الورشان[4] وانعكاسات ألوانه القزحية، وملمس قماش ثوبيهما بالزغب الذي يكسو جناحيه، وألوان منديليهما الزاهية بألوان رأسه، وشبّه أيديهما المزينة بالحناء بقوائمه الحمراء وشفاههما الملونة بالسواك بمنقاره .[5]

ورأى أنّهما تفوقان اليمام سحرا في المشية والغناء والجمال[6]. ويبدو أنّ هاتين الطفلتين تجدان متعة في الرقص والغناء حيث تقفان جنبا إلى جنب باتجاهين متعاكسين وتمرر كل واحدة ذراع رفيقتها حول عنقها وتمسكه بيدها الحرة فتتصالب أذرعهما وتتشابك أصابعهما ، وتبدآن في الدوران ببطء ثمّ تتسارع حركتهما تدريجيا وهما ترددان أغنية (اليمامة الصغيرة الزرقاء) التي تغنّيها النساء عادة للعروس في يوم زفافها:" أيتها اليمامة الزرقاء ياأختاه كم تتوقين للقائه" [7] وحين تزداد سرعة الدوران ينتفخ ثوب كل منهما مثل جناحي حمامة برية هوت من جرف عال، ثم تتصابان بالدوار فتسقطان معا وهما تقهقهان ، ويتهدّل ثوب كل واحدة منهما كطي الحمامة لجناحيها [8].

وبتفحّص لوحة (أغنية اليمامة الصغيرة الزرقاء) نلاحظ أنّ ملابس إحدى البنتين كلّها زرقاء داكنة تشبه انعكاساتها الحمام الأزرق وملابس الثانية كلّها حمراء .

---

[1] -Etienne D « Tableaux de la vie arabe » p5
[2] -idem
[3] -الآية 41 سورة النور
[4] - الورشان: نوع من الحمام البري المنتشر في أوروبا ينظر:" لاروس معجم فرنسي عربي"
[5] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p5
[6] -ibid p5-6
[7] -ibid p6
[8] -idem

وتوحي حركة وتموّج، الأقمشة بسرعة الدوران، وتتضاد حمرة اللباس مع خضرة الحقل.

وتفانى الرسام في تمثيل انعكاسات نور الشمس على وجهيهما وأيديهما وملابسهما ولاسيما على نقوش الحلي الفضية التي تزينت بها إحداهما وبرع في تمثيل ظلال الحلي الساقطة على وجهها، وكل العناصر التي زادت من ثراء هذا المشهد الغني بالضوء.

وفي حديثه عن هاتين اليمامتين الآدميتين الصغيرتين، روى أنّه التحقت بهما بنت القاضي في اللحظة الأخيرة وقامت الفتيات الثلاث يلعبن معا (العليلو)، وهي لعبة صوّرها في أكثر من مشهد . ويتجلّى من خلال التفاصيل الكثيرة التي أوردها أنّ وصفه لهؤلاء الفتيات ليس من نسج الخيال، إنّما هو واقع يومي معاش شاهد أحداثه وتابعها بدقّة واهتمام . ومن ثمّ فإنّ هذه المشاهد حقيقية وموضوعاتها واقعية والشخصيات فيها لا تمثّل أدوارا بل تعبّر عن نفسها بنفسها. والمشهد هنا يمكن أن يؤخذ كمصدر تاريخي موثوق منه ، ينافس آلة التصوير من حيث القيمة التوثيقية لاسيما أنّه مرفوق بتعليق طويل وبليغ ضمّنه الرسام قراءته الشخصية التي تكشف عن بعض المعاني الغامضة التي لا يمكن أن تخطر على بال المتلقّى.

وكمثال على ذلك يمكننا أن ندرج لوحة (العليلو) التي تمثّل لعبة بسيطة جدّا تستهوي البنات، وهي أن تتعاون طفلتان على حمل الثالثة على ظهريهما وتتجوّلان بها ذهابا وإيّابا وهنّ يضحكن ويغنّين معا أغنية (العليو) . وعند تأمّل المشهد لا يختلف اثنان أنّه يصف البراءة وحيوية الصبا ، ويعبّر عن البهجة والمرح ، وأنّ الألوان الزاهية تناسب الإحساس بالحركة ، وفيه تخليد لتراث المنطقة.

ومهما تعدّدت وتباينت القراءات فإنّها لن تبتعد كثيرا عن دائرة هذه المعاني وقد يرى بعض النقّاد أنّ الموضوع بسيط وفيه شيء من السذاجة ، ويبتعد تفكيرهم بصورة آلية عن إنتاج أي مدلولات إيحائية ، أو التفكير في شيء آخر غير الذي تظهره الصورة. غير أنّ دينيه يشير في قراءته إلى الأنفة و التفاخر، وورد في شرحه أنّ اليمامتين الصغيرتين تشبّكان الأيدي وراء ظهريهما وتشكّلان عشّا لبنت القاضي التي انضمّت إليهما لتشاركهما اللعب ، فتضع هذه الأخيرة قدميها على العش وترتفع فوقهما وهي مزهوة بشموخها.[1] و" تظنّ أنّها فرخة طائر الصقر النبيل الذي لا يبني عشّه إلاّ فوق الضخور المنيعة. وبكلّ كبرياء تحثّ اليمامتين الأسيرتين تحت براثنها على الإسراع في جريهما"[2]

وصحيح أنّ هذا الشرح يتحدّث عن بنت احد أعيان المدينة وهي حالة خاصّة ولكنّه يلفت الانتباه في الوقت ذاته إلى أنّ لعبة (العليلو) تعكس ما جبلت عليه نفس

[1]Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p7
[2] - idem

الإنسان من حب للتفاخر والأنفة، والاستمتاع بالنشوة الناجمة عن الشعور بالتعالي على الآخرين وحب استعبادهم . وهذا المدلول لا يستنتج ببساطة من اللوحة في غياب شرح صاحبها لاسيما أنّ أسلوبه الواقعي ووضوح لغته التشكيلية يصرفان نظر المتلقّي عن التفتيش عن أي مدلولات إيحائية ولا يتجاوز التفكير حدود ظاهر الصورة. ويؤكّد دينيه على معنى الاستعباد من خلال ملامح إحدى الفتاتين الشبيهة بملامح العبيد وشعرها الأجعد المكشوف ، علما أنّ كل الفتيات يسترن شعرهن عادة.

وورد في شرحه لأغنية (العليلو) التي تردّدها الفتيات أثناء اللعبة أنّهن ينصحن فيها عليا أن يطلّق زوجته التي تثير غيرتهن لكي يخطف زوجة لخضر المراقب الوقح الذي تجرّأ على توبيخهن ." [1] ومطلع الأغنية:" ديد عليلو أرواح طلّق مرتك وارتاح"[2].

ومن شدّة الضحك يكاد يغمى عليهن وتخور قواهن فيقعن أرضا مثل جدار انقضّ أساسه، وتسقط فرخة طائر الصقر من علوّها وتستنشق التراب الذي التطم به أنفها فيزول تعاظمها وتعجرفها وتفرّ إلى عشّ والديها لتخفي خجلها من وجهها المشوّه. [3]ومن خلال هذا الوصف يتجلّى إصرار الرسام على الحديث عن الكبر وعاقبته، وكأنّه يريد أن يشرح للمتلقي الفكرة ذاتها التي عبّر عنها (محمّد الميلجي) بقوله:" وكنت أحدّث نفسي بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور بغرور الإنسان وكبره وشموخه بمجده وفخره، وإغراقه في دعواه، وإسرافه في هواه، واستعظامه لنفسه، ونسيانه لرمسه، فقد شمخ المغرور بأنفه حتى رام أن يثقب به الفلك، استكبارا لما جمع واستعلاء بما ملك، فأرغمه الموت فسدّ بذلك الأنف شقّا في لحده، بعد أن وارى تحت صفائحه صحائف عزّه ومجده".[4]

إذن دينيه لا ينظر إلى العالم المحيط به بسطحية بل لديه القدرة على التأمّل والتفكّر واستنتاج المدلولات الإيحائية والمعاني الخفية، ثمّ يترجم ما بصر به بلغة دقيقة وبليغة يضع بين سطورها المدلولات والمعاني التي استنتجها، ويضمّنها الرسالة التي يريد تبليغها. ومن ثمّ فإنّه من السذاجة بمكان اتّهام فنّه بالسذاجة. ويتجلّى من خلال كل ما تقدّم ذكره أنّه اعتمد على منهج فريد من نوعه في تخليد العديد من الألعاب الشعبية التي كفّ الأطفال عن ممارستها مؤخّرا، وأهملت وتركت للنسيان في عصر لم يعد الموروث الثقافي فيه مصدرا لتنشئة الأجيال. وهذه الظاهرة هي من الخطورة بمكان إذ ما من مجتمع يستطيع الصمود إذا لم يتميّز بثقافة خاصة والثقافة تندثر إذا لم تتناقلها الأجيال.

---

[1] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p7

[2]- على حد قول حركات العطرة مسعودة

[3] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p7

[4]- محمد المويلجي " حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن" مطبعة مصر ب.ت.ص8

المبحث الثاني:

الفروسية وألعاب البارود:

أ- ارتباط عروض الفروسية بالمواسم
ب- عروض الفروسية في الجزائر منبع إلهام للرسامين المستشرقين
ج- علاقة العربي بحصانه في نظر دينيه
د- الفروسية في لوحات دينيه
ه-ألعاب البارود في لوحات دينيه

أ-ارتباط عروض الفروسية بالمواسم:

إنّ عروض الفروسية وألعاب البارود من الفنون الشعبية التي تبرز مهارات رياضة ركوب الخيل واستعمال السلاح عند الفارس العربي، وكانت تقام احتفالا بالأعراس والمواسم الإسلامية.

والموسم لغة يعني مجتمع الناس[1] و"ارتبط منذ القديم بأسواق عكاظ ومجنة وذي المجاز حيث يتجمّع السادة من الناس ويبرز بينهم الرعاع".[2]

و" موسم الحج والسوق مجتمعها قال اللحياني: ذو مجاز موسم وإنّما سمّيت هذه كلّها مواسم لاجتماع الناس والأسواق فيها، ووسّموا شهدوا الموسم . وموسم الحج سمّي موسما لأنّه معلم يجتمع إليه. وكذلك كانت مواسم أسواق العرب في الجاهلية، وقال ابن السكيت: كلّ مجمع من الناس كثير هو موسم ومنه موسم منى"[3]

ثمّ تطوّرت كلمة موسم وباتت تدلّ على عيد ديني يحتفل به الناس في وقت معيّن[4] مثل المولد النبوي الشريف وعيد الفطر وعيد الأضحى وليلة القدر والحج.

ومن المواسم أيضا ما يعرف(بالوعدة) التي تقام للأولياء الصالحين فيقال" وعدة سيدي فلان"، حيث يفد في اليوم المحدّد لها الرجال والنساء والشيوخ والأطفال من كلّ حدب وصوب إلى ضريح الولي الصالح، وبعد الصلاة والابتهالات يبدأ الاحتفال[5]ويستعرض الفرسان مهاراتهم لإدخال البهجة والسرور في نفوس الحاضرين وينطلقون على خيلهم في صفوف، وهم يحملون البنادق ويمتزج صوت الحوافر بطلقات البارود المدوّية. ومنهم من يرقّص الخيل على أنغام الطبل والمزمار، ومنهم من يمتطيها وهي تشبو[6]، ومنهم من يلتقط أشياء ساقطة على الأرض من على صهوة جواده السريع.

ويرتدي الفرسان ملابس تقليدية أنيقة خاصّة بهذه العروض ويزيّنون خيولهم ويختارون لها أجمل وأجود السروج التقليدية.

وروى (فيلو) أنّه شاهد في وعدة(لبيض سيدي الشيخ) ما يربو عن ألف فارس في عروض منعدمة النظير. وورد في تعليقه على هذا النوع من المواسم انّه لا ينسى خلالها أي فقير، ويتمّ إطعام كلّ المساكين، ورأى أنها ذريعة لتوزيع الصدقات والمال على العائلات المعوزّة في المناطق المحرومة .[7]

---

[1]-المنجد الأبجدي

[2]- مرسي الصباغ " المرجع السابق ص75

[3]-ابن منظور " لسان العرب" ج12 ص 636

[4]- مرسي الصباغ " المرجع السابق" ص75

[5] -E Villot op cit p456-457

[6]- شبا : شبوا الفرس قام على رجليه ينظر المنجد الأبجدي

[7] -E Villot op cit p456-457

على انّ الوعدة تسمّى في بعض المناطق من الوطن باسم الطعم وطعم طعما لغة تعني شبع.

ب- عروض الفروسية في الجزائر منبع إلهام للرسامين المستشرقين:

وكان فنّ الفروسية منهلا للعديد من الرسامين المستشرقين الذين جرّبوا تمثيله وتذوّقت عدّة أجيال منهم لدّة حضور عروض الفروسية التي تولّد تأثيرات تصويرية كبيرة بزوابع حركاتها وألوانها.[1]

وخصّ (فرومونتان) احتفالا شاهده في مدينة البليدة بوصف يقول:" مثل العرض الباهر المسمّى الفنتازيا العربية كمثل العرس البهيج المثير للحماسة حقّا." وخلّد المشهد في لوحة يحتفظ بها متحف (بواتيي).[2]

و علاوة على العروض التي كان ينظمها شيوخ القبائل لقبائلهم أو ضيوفهم أو تلك التي كانت تقام احتفالا بالأعياد والمواسم ، شهدت الجزائر في بداية مرحلة الاستعمار الفرنسي عروضا فخمة لألعاب الفروسية وسباق الخيل وكانت آنذاك من أحب و أهم وسائل الترفيه .

وفي العاصمة كانت هذه العروض تقام على امتداد شواطئ (آغا) أو في (شون دو مانوفر). و في الاحتفال الذي أقيم على شرف (نابوليون) خلال فترة إقامته بالجزائر سنة 1860م حضر 8000 فارس قدم عدد كبير منهم من الجنوب بخيولهم العربية الجميلة وقدّموا عروضا فريدة من نوعها.[3]

على أنّ الفروسية كموضوع قائم بذاته تعدّدت طرق تناولها عند الفنانين المستشرقين . (فدولاكروا) مثلا تألّق برسومه التي تمثّل الحصان وهو يشبو والخيل المغيرة ، و برع (شاسيريو) أيضا في وصف العاديات[4]، وأمّا (فرومونتان) فقد كان كان أوّل من اعتنى بتجسيد جمال وهدوء الخيول العربية وهي ترعى بحرّية، وتفانى في نقل درجاتها اللونية المتعدّدة . ثمّ جمع بين المطية والفارس ليبرز مدى انسجام وتفاهم هذين المخلوقين الأشدّ ذكاء والأكمل صورة بين المخلوقات على وجه الأرض[5] الأرض[5]

فصوّر الحروب وعروض الفروسية، وترجم التعايش الذي كان قائما بين العربي وحصانه في مشاهد صيد أنجزها بمنطقة الحضنة، و تفانى في نقل تفاصيل الطبيعية

[1] -Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres » p178
[2] - idem
[3] - idem
[4] -Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres » p236
[5] -idem

بأسلوب شبيه بأسلوب المعلّمين القدامى[1]. وجسّد في مشاهد الفروسية بصفة عامّة ما عبّر عنه بقوله:" اجمع بين الفارس وجواده (...)تحصل على مخلوق قوي جدّا ، عاقل ، وفعّال وشجاع وسريع وحر ومطيع".

ج- علاقة العربي بحصانه في نظر دينيه:

وأمّا دينيه فيرى أنّ الحصان حصن الفارس المنيع، الذي يرمى منه الأعداء ويحتمي بحركته السريعة. فهو" حصن مبني على الريح ينتقل بسرعة البرق" وقلبه ينبض بمشاعر شبيهة بمشاعر الرجل غرسها الله فيه ليكون له رفيقا دائما لا يفارقه أبدا.[2]

وتجسيدا لهذه العلاقة الوطيدة التي تجمعهما رسم دينيه شخصية(بن مرزوق) بطل أقصوصة الحصان المأساوية وهو ممسك بلجام جواده(لزرق) في لوحة سمّاها (الغربي وحصانه). ولم يظهرهما كاملين واكتفى بتمثيل الرأسين فقط رأس الفارس ورأس مطيّته

وروى دينيه أنّ (بن مرزوق) لقّب(ببن عودة) أي ابن الفرس لأنّ والدته ألزمته صهوة فرس منذ أن فطم ، فكانت تحمله على ظهرها وتهدهده مكان أمّه، وتعلّم بهذا ركوب الخيل قبل أن يتعلّم المشي.[3]

وحين أصبح رجلا اتّخذ لنفسه حصانا وفيّا سمّاه(لزرق) نسبة إلى لونه الرمادي المزرق الشبيه بحجارة الواد. وعرف ببسالته وذاع صيته في كلّ أنحاء (الحضنة).

وكان في عروض الفروسية يقف على الركاب للعب بالبارود ويمرّ كالطيف مثيرا بشجاعته حماس وابتهاج النساء، وكان يشعر بنظرات قريبته(فرحوحة) تراقبه عبر شق في ستار هودجها، والجواد أيضا كان يشعر باهتمامها لذلك كان يسبق كل الجياد إرضاء لها.[4]

وذات يوم خرج(بن مرزوق) للصيد في رحلة طويلة وتوغّل في الفيافي وحين اقترب من ضريح (محمد الحاج) تلقّى رسالة علم منها أنّ(فرحوحة) تحتضر وعليه الرجوع في أقرب أجل ممكن قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وتوارى التراب . فراعه

[1] -Marion Vidal-Bué « L Algerie des peintres » p236
[2] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe « p53
[3] -idem
[4] -idem

الخبر الذي نزل عليه كالصاعقة وانطلق على حصانه كالسهم يطوي المسافات طيا ولم يتوقّف عن العدو طول الليل حتى بلغ الديار مع بزوغ أوّل شعاع.[1]

وكانت(فرحوحة) المريضة منهكة القوى تصارع الموت وحين سمعت صهيل (لزرق) شعرت بوصول بن مرزوق، وأخبرت شقيقها فارتاب ولم يصدّقها. وكم كانت دهشته كبيرة حين رآه ماثلا أمامه ، وسأله كيف تمكّن من الوصول بهذه السرعة فأجابه أنّ الفضل يعود لحصانه الذي اختزل المسافات البعيدة ، ثمّ طبع قبلة على ناصيته تعبيرا له عن الامتنان ، و أسرع إلى (فرحوحة). فلمّا رأته همّت بالقيام للترحيب به لكنّ قواها خانتها وسقطت على فراشها، فرفع رأسها وضمّه إليه وراح يواسيها ويخفّف عنها موضحا أن المرض جزية يدفعها كل مخلوق، و أن الربيع يعود كل عام يحمل معه قوى جديدة لكل المخلوقات الحية ، وأنّهما سيسافران بإذن الله معا على بساط من الأزهار هو على جواده، وهي في هودجها ، ثمّ سألها أي طعام مجدّد للقوى تشتهيه نفسها ، فأجابته أنها تشتهي لحم الصيد. فقام مسرعا لتلبية رغبتها دون أن يأخذ أي قسط من الراحة وأسرج حصانه المتعب وخرج يبحث عن صيد طري[2]

و سمع غرابا ينعق في السماء فتطيّر به لكّنه لم يعد أدراجه و تابع البحث حتّى تمكّن من اصطياد حجلة لقريبته، و في طريق العودة لقي أحد الرعاة يمسك ريما ذكّرته عيناها المتضرّعتان بعيني (فرحوحة) فرقّ لحالها وطلب من الراعي إطلاق سراحها مقابل ناقتين سمينتين إكراما لمن تشبهها ، ففعل.

وحين دخل المدينة مر بجوار المقبرة فأبصر قبرا استدلّ من شاهداته الثلاث أنّه لامرأة ، وراودته الشكوك أنهّ لحد قريبته فبكى. وحين وصل إلى البيت ورأى المتسوّلين أمام الباب ينتظرون طعام المأتم تيقّن من موتها فخارت قواه ونزل عن حصانه ، وتنهّد قائلا" بات العالم أضيق من خاتمي وقنوطي لا يسعه سوى القبر" وفجأة صهل الجواد بقوّة و خرّ ميتا ، بعد أن داست حوافره تراب الأرض الملعونة التي سلبت درة مالكه الفريدة .[3]

وهكّذا فقد الفارس حصانه وتجرّد من مصدر قوّته وشجاعته ولم يعد بمقدوره العيش في عالم يخلو من أعز مخلوقين لديه ، فلفّ صديقه في كفن من حرير أخضر يرمز إلى ريعان الأفراح الماضية ، وبعد توديعه ودفنه استلقى على قبر قريبته ولفظ أنفاسه الأخيرة.[4]

وإذا عدنا إلى الحديث عن لوحة(العربي وحصانه) نلاحظ تغييب الرسام لشخصية(فرحوحة) قريبة وعشيقة(بن مرزوق)، مع أنّها عنصر أساسي في

[1] -Etienne Dinet « Tableaux de la vie arabe » p54
[2] Ibid p 54-55
[3] -ibid p 56
[4] -ibid p57

الأقصوصة ووفاتها هي المأساة المحورية . وبدا انشغال دينيه بتمثيل علاقة الفارس بمطيّته أشد من الاهتمام بتطوير البعد المأساوي للمشهد كتجسيد المصير المشترك الذي لقياه معا. وحصرهما في إطار للإشارة إلى خصوصية هذه العلاقة الوطيدة التي جمعتهما طول العمر.

ومنح شخصية (بن مرزوق) نظرة حادّة ثاقبة توحي بالفطنة والشجاعة، وبشرة سمراء تؤكّد عروبته، ويدا قويّة تمسك بلجام الجواد تدلّ على البأس والقدرة على التحكم في زمام الأمور، وثيابا رثّة تعكس قسوة البيئة الصحراوية وتبرز تقشّف المسلم وزهده في الحياة ، وتؤكّد السبحة الظاهرة على صدره هذا المعنى ، وتترجم تعلّق قلب الرجل بالخالق وذكره الدائم له ، وأنّ الإيمان مصدر قوّة للفارس في وحدته. وكلّ شيء في هذا المشهد يعبّر عن العروبة والبسالة .

وتعلّق(دنيز براهيمي) عليه بقولها" جميل منظر الإثنين معا أي جميل أن نراهما مزهوّين وعصبيين وسريعين وكلّهما بصمة للعروبة (...) وتشابه الرجل والحيوان يجعل حياة الرجل بعيدا عن هذا الصديق الملازم له أمرا مستحيلا"[1]
كما ترى أنّ الشعور المتبادل بالحبّ والوفاء بين الفارس وجواده لا يمكن أن يزول إلاّ بزوالهما معا.[2] على أنّ الحصان ليس صديقا وفيا فحسب بل مصدر قوّة أيضا لذلك تجرّد(بن مرزوق) من كلّ قدرة على تحمّل خطب وفاة قريبته بعد أن فقد (لزرق).

وهكّذا فإنّ لوحة (العربي وحصانه) لا تصف فنّ الفروسية بمهاراته وحركاته المثيرة، إنّما تعبّر عن العلاقة المتميّزة التي تربط الفارس العربي بجواده. ومن الثابت تاريخيا أنّ الخيل وسباق الفروسية يحظيان بتقدير مبالغ فيه عند العرب وخير دليل على هذا حرب داحس والغبراء التي نشبت إثر غش حصل في السباق ودامت أربعين سنة في الجاهلية. والفرس حسب ابن سيرين ترمز للسفر والسفر في التراث العربي هو إغناء وتحقيق الذات.[3]

د- الفروسية في لوحات دينيه:

وحين تطرّق إلى موضوع فنّ ركوب الخيل عند العرب عبّر عنه بأبلغ صورة من خلال رائعته(الفارس الصغير) التي تبرز أنّ الفروسية فنّ يسري في عروقهم منذ الصبا، وتمثّل طفلا صغيرا لا تصل رجلاه إلى الركاب يمتطي جوادا عربيا ويحمل بارودة تفوقه طولا بيد ، ويمسك لجام حصانه باليد الأخرى ، وكأنّ دينيه أراد أن يصف بهذا المشهد طفولة(بن مرزوق) الذي تعلّم ركوب الخيل قبل المشي.
ويظهر الطفل بلباس تقليدي أنيق يرتديه الفرسان في عروض الفروسية ويتألّف من (برنوس) وسترة أنيقة منمّقة بالتطريز وسروال فضفاض مغضّن وجزمة

[1] -Denise B « Etenne… » p114
[2] -idem
[3] -أكرم قانصو " التصوير الشعبي العربي" المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت نوفمبر 1995م ص122-133

مصنوعة من الجلد تسمّى(البست) [1] ، وأمّا السرج فلا يظهر كاملا لتهدّل ملابس الطفل عليه وهو من التحف التي تضفي جمالا خاصّا على مظهر الحصان .

واهتمّ الرسام في هذا المشهد بتمثيل حركة الحصان السريعة والعنيفة والغبار الذي أثارته ، وتأثير الريح على برنوس الطفل وذيل الحصان وكل العناصر التي زادت من ديناميكية المشهد الذي يضج بالحركة.

ويبدو الفارس الصغير برأس عارية تعتليها (القطاية)[2] وهي خصلة تترك في وسط الرأس المحلوقة، وهذه التسريحة كانت سائدة آنذاك وتظهر في العديد من لوحات دينيه المخصّصة للأطفال. كما تظهر في المشاهد التي تمثّل شخصية عنترة بن شدّاد وذلك أنّه لم يجد أنسب من عرب الجنوب الجزائري وبيئتهم الصحراوية لتجسيد بطولات هذا الفارس العربي [3]، بعد أن لاحظ ما يتحلّون به من شجاعة وخفّة ومهارات قتالية وبراعة في ركوب الخيل، وأخلاق وتقاليد وخصال متوارثة تؤكّد أصولهم العربية. والجدير بالذكر أنّ سيرة عنترة نالت شهرة عالمية وغداهذا البطل رمزا من رموز الشجاعة ومثالا نسج على منواله الفارس الغربي ونهلت أوروبا من سيرته كلّ أفكارها عن الفروسية.[4]

على أنّ الكرم والفروسية يعتبران من أهم الخصال التي يتّصف بها عرب الجنوب وكان الرسام(فرومونتان) قد لاحظ ذلك أثناء تجواله في ربوع الجزائر وتأثّر بحسن الضيافة وحفاوة الاستقبال الذين حظي بهما هو ورفقاؤه بوصولهم إلى(قصر البخاري) بوابة الصحراء حيث جرت العادة أن تنصب خيم كبيرة بجوار القرية لإكرام الضيوف وعابري السبيل، وتقدّم لهم فيها أكلات شعبية ويطاف عليهم بأكواب خضراء صغيرة من القهوة سجّل عليها بالخط العربي عبارة " اشرب بالهناء".[5]

وأشار(فرومونتان) أنّه حين كان مستلقيا على فراشه في الخيمة تراءى له قسم من المدينة ، وجزء من الوادي كانت الخيول الحرّة تشرب منه ، وشاهد في الأفق البعيد قطعانا من الإبل السمراء نحيفة الأعناق تنام على ربوة مجدبة من ربى أرض شقراء كالحصاد . وأوضح أنّ الصورة التي نقلها ينقصها البهاء والعظمة والهدوء وأنّ أهمّ مدونة يحتفظ بها هي " اشرب بالهناء" لأنّها الأوفى تعبيرا وتشمل كلّ شيء.[6]

---

[1]-على حد قول قجال زينب

[2]- أخذا بقول قجال زينب

[3] - F Pouillon op cit p65

[4]-هلر برنهارت"سيرة عنترة" مجلة الفنون الشعبية العدد العاشر 1969م المؤسسة المصرية العامة .ص35

[5] -Marion vidal-Bué « L Algerie des peintres » p230

[6] -idem

وتطرّق دينيه إلى نوع آخر من الفروسية في لوحة(فارس على المهري) و(المهري) هو جمل سريع يدرب بطريقة خاصة لاكتساب هذه السرعة . وتنظّم سباقات طويلة المدى على هذا النوع من الإبل في مواسم معيّنة عند البدو.

وتمثل لوحة(فارس على المهري) رجلا أسمر البشرة يرتدي برنوسا أبيض اللون وعباءة قاتمة يمسك بحربة طويلة ولا يظهر من وجهه الملثّم سوى العينان.
وحسب(بن شيكو) فإنّ(التوارق) يعتقدون أنّ اللثام" يمنع دخول الأرواح الشريرة عبر المنخرين والفم أي عبر المنافذ الطبيعية للتنفس"[1]
وعند تأمّل اللوحة تشدّنا الزاوية التي رسم منها المشهد حيث يشعر المشاهد وكأنّه موجود في المكان عينه الذي وقف فيه الرسام لينقل منه هذا المنظر السفلي وذلك لبراعته في توظيف كل أنواع المنظور. واختياره لهذا المنظر السفلي منح الحيوان نبلا والفارس شموخا لا نلاحظهما في لوحته الثانية التي تحمل العنوان نفسه والتي لم يستعمل فيها هذا النوع من المنظور ولعل هذا ما عبر عنه(بن شيكو) بقوله " تبدو المطية كحيوان نبيل من النظرة الأولى"[2]. وتجدر الإشارة أنّ الجمل لطالما اعتبر حيوانا مقدّسا في المعتقدات الشعبية . وفي الجاهلية عبدته بعض القبائل العربية لفترة طويلة[3].ويقال أنّه اشتكى ظلم مالكه اليهودي للنبي محمد عليه الصلاة والسلام ويعتقد أنّه يعرف الأسم المائة من أسماء الله الحسنى.[4]

ويطغى على المشهد تأثيرات الإضاءة القوية لشمس الصحراء التي موّهت الألوان وبعض التفاصيل في الأفق القريب أي عند نهاية الكثيب. وتتضاد زرقة السماء مع لون الرمال . ويضم المشهد تفككات ومتشابهات لونية جد مدروسة ذلك أنّ الإبل بطبيعتها يقارب لونها لون البيئة التي تعيش فيها وجو الصحراء مشبّع بالغبار وتبدو أرضها بلون واحد باهت لكنّها في الحقيقة تحتوي على تفكّكات ودرجات لونية لا يمكن عدها . ويتجلى بوضوح نجاح دينيه في حل الإشكالية التي طرحها (فرومونتان) أي تمثيل سطوع أنوار الصحراء وتفكّكاتها اللونية وظلالها . ويتجلّى أيضا تمكّنه الكبير من علم التشريح من خلال دراسة عضلات جسم المطية سواء كانت من الخيول أو الإبل وتمثيل حركات الفرسان بدقة متناهية.

وتجدر الإشارة أنّ (التوارق) ظلّوا في منأى عن الرسامين المستشرقين حتى حوالي سنة 1910م[5]
وفي عام 1928م سافر إليهم الرسام (بول إيلي دوبوا) في وفد يضمّ أعضاء من جامعة الجزائر وبعض الخبراء الأكفّاء للقيام بمهمّة علمية تهدف إلى استكشاف جملة مرتفعات(الأهقار) وكان هو رسّاما ملحقا في هذا الوفد فبرع في تمثيل الطبيعة

[1]Koudir Bentchikou « Etienne Dinet elhadj…. » p16
[2] -idem
[3]- أكرم قانصو " المرجع السابق" ص133
[4]- حسن الباش" المعتقدات الشعبية في التراث العربي" دار الجليل.ب.ت.ص270
[5] -Marion Vidal-Bué « L Algerie des peintres” p 258

وترجمة أخلاق وعادات (التوارق) ومن أشهر رسامي هذه المنطقة نذكر (بول لوف) و(شارل فوكري) و(فرنوند لانتوان) و(روجي نيفالت) وغيرهم[1]

وعبّر دينيه عن شجاعة الرجل الأزرق في لوحة موسومة (بهجوم التوارق) التي تصف مشهدا حربيا لمجموعة من الفرسان بزيهم التقليدي المعروف وهم يمسكون بحرابهم فوق جمالهم في مشهد عنيف مثير يضج بالحركة. ووظفت هذه الصورة في تزيين الصفحة رقم 28 من كتاب الصحراء.[2]

على أنّ الصحراء الجزائرية كانت آهلة منذ آلاف السنين بعناصر بشرية متعدّدة أهمّها قبائل (التوارق) التي سكنت منطقة (الأهقار) وجبال(التاسيلي) وهي قبائل عريقة ضاربة بجذورها في عمق التاريخ .

و يؤكّد الدكتور(ابراهيم مياسي) أن التوارق " قوم شرفاء يتّصفون بالشهامة والشجاعة كالأسود يواجهون أسلحة العدو الفرنسي الحديثة بالسيوف والخناجر المصنوعة بأيديهم دون اكتراث بالموت وهم يحتمون ويتخندقون وراء دروعهم (...) ولذلك فقد وقفوا في وجه المحاولات الرامية إلى التوسع الاستعماري والتغلغل داخل منطقتهم"[3]

وتعتبر معركة(تيت) 7 ماي 1902م خير شاهد على استماتة الترقي في الدفاع عن وطنه ودينه ، بالإضافة إلى فشل مشروع الراهب الجاسوس(شارل دي فوكو) الذي حاول استدراج الفقراء والمحتاجين إلى المسيحية واستمالتهم وكسب مودتهم بتقديم العلاج والصدقات والعمل على جمع المعلومات والأسرار، ومحاربة اللغة العربية واستئصالها في منطقة الأهقار حتى يتعسر فهم القرآن والشريعة الإسلامية وعرقلة بناء المساجد والزوايا [4].

إلاّ أنّ التوارق استطاعوا ان يكتشفوا ألاعيبه ودسائسه المبيتة، وفي أول ديسمبر 1916 تسلّل إلى برجه بتمنراست بعض الثوار ورماه الشاب(سرمى آق طره) بطلقة قاتلة، بينما اقتحم رفاقه الحصن بحثا عن الأسلحة والوثائق [5].

[1] -Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres » p258
[2] -Koudir Bentchikou « Le catalogue raisonné » n357
[3]- ابراهيم مياسي"المرجع السابق" ص 196
[4]- المرجع نفسه ص211
[5]- المرجع نفسه ص212

ه-ألعاب البارود في لوحات دينيه:

تعتبر لحظة إطلاق البارود من اللحظات المثيرة التي استهوت العديد من الرسامين سواء في عروض الفروسية أو في الرقصات الشعبية أو في المشاهد الحربية ونذكر منهم (هونري روسو) الذي جال في ربوع الجزائر من تلمسان في أقصى الغرب إلى خنشلة في الشرق ثم اتجه جنوبا في رحلة طويلة على ظهر بغلة.[1]

يقول:" كنت أنزل ضيفا تارة على شيخ قبيلة وتارة ألجأ إلى ولي صالح وكنت أجد دوما سريرا وزاد يومي".

وكانت تقنيته تزداد كلّ يوم سرعة وحرّية وجدّد أسلوبا كان رائجا في السابق.[2] وفي لوحته الموسومة (بفانتازيا في عرس) وصف موكب زفاف تتقدّمه مجموعة من الفرسان يستعرضون مهارات اللعب بالبارود ، وقد أمسك احدهم بلجام جواده بيد وهو يشبو ومد يده الأخرى للإمساك بالبارودة التي رمى بها عاليا ،وامتلأت الأجواء بالدخان المنبعث من البنادق وتصاعدت غمائم من الغبار بين حوافر الخيل.

ونذكر أيضا الرسام (أدولف شراير) الذي أقام لفترات طويلة بين البدو في الهضاب العليا وقاسمهم حياة الترحال وتعلّم لغتهم وكان انشغاله بتمثيل المشاهد الحربية عند (السبايس) و(القوم)[3] وشيوخ القبائل أكثر من الاهتمام بوصف حياتهم اليومية الشاقة.[4]

أمّا دينيه فقد خصّ لحظة إطلاق البارود المثيرة بلوحة سمّاها لعبة البارود واعتنى في مشهدها بنقل الحركات المعقّدة لمجموعة من الرجال أثناء عروضهم الاحتفالية أمام حشد من المتفرّجين بمدينة (الأغواط)[5]، فمنهم من رمى ببندقيته إلى الأعلى ومنهم من صوبها نحو الأرض . وامتزج الدخان الصادر عن البنادق بالغبار المتطاير من الأرض ، و وقف جمهور عريض على ربوة يتابع هذا العرض باهتمام ومتعة.

وتناول الموضوع نفسه في لوحة بديلة[6] ركّز فيها على تكبير رجل واحد من المجموعة نفسها ، فبدت تفاصيل الحركة بشكل أوضح ، وثبّت القفزة السريعة التي قام بها هذا الرجل أثناء إطلاقه النار ببندقيته المصوبة نحو الأرض ، فتصاعدت غمامة من الغبار والدخان حجبت الركن الأيمن السفلي للوحة.

---

[1] -Marion Vidal-Bué « L Algerie des peintres » p240

[2] -idem

3-القوم : قوة مسلحة : تكوين عسكري لجنود إضافيين يلحقون بالجيش مؤقتا ليكمّل الفرق النظامية أسسته فرنسا في المغرب في 1908-1956م ينظر:

[3] - Petit la rousse en couleurs

[4] -Marion Vidal-Bué « L Algerie des peintres »p241

[5] -Koudir Bentchikou « Le catalogue raisonné » n345

[6] -ibid n346

ومقارنة بلوحة (مولود بوكرش) الموسومة(ببوكارابيلة) التي تجسد تقريبا الموضوع ذاته يتجلى لنا تفوّق دينيه من حيث توظيف علم التشريح والمنظور وضبط الحركة وصحة القياسات، ذلك أنه في لوحة(بوكارابيلة) بدت اليد اليسرى أقصر من اليد اليمنى مع أنّها الأقرب في المشهد وهذا يخل بشكل الحركة ويشوه الجسم كما أنّ ملامح الرجل بدت هادئة جدا في اللحظة المثيرة التي ضغط فيها على الزناد. كما أنّه لم يهتم بالتفاصيل في رسم الحشد الذي تحلّق حوله في خلفية اللوحة. لكننا لا ننكر جاذبية اللوحة وقدرتها على بعث المتعة في نفسية المتلقي كما يشهد بهذا (ماريون فيدال بوي).[1]. وعلى أي حال فإنّ هذه المقارنة ليست للتقليل من القيمة الفنية لعمل (بوكرش) إنّما لإبراز موهبة دينيه الخارقة في ترجمة الألعاب الشعبية وكل مظاهر الحياة الصحراوية.

على أنّه كان شديد الإعجاب أيضا بتجسيد العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الفارس وسلاحه، ويظهر ذلك في عدّة أعمال فنية نذكر منها لوحة(صياد الغزلان)[2] التي تمثل رجلا بملامح شبيهة بملامح(بن مرزوق)، ويظهر وحيدا في القفار وقد حمل بندقيته بيديه القويتين على عاتقه، فانزاح برنوسه إلى الخلف كاشفا عن ملحقات السلاح المثبتة على صدره وخصره . وما يشد الانتباه في هذه اللوحة أنّ دينيه حصر نموذج الرجل العربي الشجاع مع سلاحه في إطار محدد يذكّرنا بالإطار الذي حصر فيه العربي وحصانه ليعبّر بالطريقة ذاتها عن العلاقة الوطيدة التي تجمع العربي بسلاحه
ومع أنّ عنوان اللوحة يشير إلى صيد الغزلان فإنّ المشهد يخلو من أي شيء يبين ما اصطاده الرجل أو ما يحاول اصطياده ، وبدا وحيدا في البراري حيث لا رفيق ولا أنيس سوى سلاحه
وبالطريقة نفسها حصرشخصية (عنترة) في إطار مع درعه وسيفه حيث يبدو واقفا بشجاعة رغم إصابته بسهمين في الصدر والفخذ[3]. وعبر عن علاقة العربي بسلاحه في العديد من المشاهد الحربية نذكر منها(الجريح)[4] التي تمثل رجلا مصابا يحمله رفيقاه في مشهد ليلي مثير، ولوحة(الكمين)[5] ولوحة(فترة توقف الثورة)[6] التي التي تمثل أربعة ثوار يتشاورون وقد جلسوا بين الصخور وما إلى ذلك . وكل هذا في الحقيقة يبرز مدى إعجاب دينيه بشجاعة العرب ومهاراتهم القتالية.

وفي النهاية لا بد من الإقرار بقدرات هذا الرسام الفائقة في الوصف الدقيق والتعبير الصادق ، وأنّه كان دائم البحث للحصول على أكثر المشاهد واقعية فخلّد فن الرقص وألعاب الأطفال وفنون الفروسية ببلاغة منعدمة النظير، وأسلوب متميز انفرد به بين كل الرسامين المستشرقين، أكسب لوحاته قيمة توثيقية لا تضاهى. ولابد من الإقرار أنّ الشعب الجزائري يدين له بحفظ هذا الجزء المهم من ذاكرته.

[1] -Marion Vidal-Bué « l algerie des peintres « p241
[2]- n 172 du « catalogue raisonné »
[3] - ibid n360
[4] - ibid n367
[5] - ibid n 355
[6] - ibid n 369

الباب الرابع:

الألبسة والحلى التقليدية في لوحات دينيه

الفصل الأولّ:

المنسوجات والألبسة والحلى التقليدية في الجزائر

المبحث الأول:

المنسوجات التقليدية في الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي:

أ- منسوجات الألبسة التقليدية في الجزائر
ب- حياكة الفرش والزرابي
ج- تطريز وتوشية النسج
د- التطريز بالمعدن والحرير على المخمل والجلد

لا شك أن الصناعات التقليدية في الجزائر استهوت العديد من الرسامين المستشرقين الذين اتخذوا من مرحلة إنجاز المنتوج الفنّي الشعبي موضوعات للوحاتهم ونذكر منهم على سبيل المثال (جون فال بيسبرويك) و(مارسال كاني) الذين صوّرا صناعة الأواني الفخّارية عند النساء في منطقة القبائل[1]، و(موريس بومبارد) و(ألفونس جارمان-ثيل) اللذين وصفا عملية غزل الصوف و(ماري لوكاس روبيكي) و(ألسيد باريتو) اللذين صوّرا المرأة الريفية وهي تمارس الحياكة.[2]

وبالنظر إلى دليل(بن شيكو) يتجلّى أنّ دينيه لم يتطرّق في رسومه إلى وصف الحرف التقليدية ولم يتّخذها موضوعات للوحاته ، و ندر في أعماله الفنية حضور الأثاث والأواني والتحف والأدوات المستعملة في الحياة اليومية التي توظّف كأكسيسوارات في المشاهد الداخلية عند العديد من الرسامين المستشرقين كما نلاحظ هذا مثلا في لوحة (نساء موريات من الجزائرفي بيتهن) التي أنجزها الرسام (فيليكس هونري فيليبوتر) عام 1846م [3]، ولوحة (فتاة عربية من توقرت) التي رسمها (شارل لوندال) سنة 1890م ببسكرة [4]، ولوحة (امرأة قبائلية داخل بيتها) التي أنجزها (إيميل ديكرس) عام 1939م ، وما إلى ذلك.

على أنّ وفرة المنتجات التقليدية النفيسة في الجزائر من أسلحة جميلة ذات مقابض مطعّمة بالفضة وأدوات وأواني تقليدية عثمانية وعربية، والخزف بأنواعه والحلى القبائلية، شجّعت ويسّرت الميول إلى الطبيعة الصامتة[5]، واستهدفت بالرسم لذاتها ولجمالياتها .

ويتجلى ذلك من خلال الأعمال الفنية الكثيرة التي تناولت هذا الموضوع ونذكر منها لوحة(طبيعة صامتة بالأشواك) للرسام (بانجامين سارايون) التي تمثل إبريقا معدنيا رشيق التصميم، ومسدّسا وخنجرا منقوشا بزخارف بديعة، وقوقعة بحرية وبعض النباتات الشائكة في مشهد مظلم يستمد نوره من مصباح زيتي تقليدي بديع.
ولوحة (باقة أزهار) للرسام (إيفون كلايس-هارزيج) ، و(باقة الفوانيا) للرسام (جورج أنتوان)، و(لوحة فواكه الجزائر) للرسام(بولين بيفيا- فوزان)، و(قصاع أمام شاطئ نادي الصنوبر) التي رسمها (جان سيميان) سنة 1939[6] وما إلى ذلك.

لكن هذه الموضوعات الصامتة الجامدة التي لا توحي بأي شيء من ناحية الإحساس ولا تتضمّن أي بعد عاطفي لا يمكن أن تحلّ عند دينيه محلّ التعبير عن إحساس الإنسان الذي يعتبره من أسمى أهداف الرسم ، لذلك لم يكن من المهتمين

[1] -Marion Vidal-Bué « L Algerie des peintres « p208
[2] -ibid p248
[3] -ibid p40
[4] -Lynne Thornton op cit p209
[5] -Marion Vidal-Bué « L Algerie des peintres » p 51
[6] -Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres » p57

بتمثيل الطبيعة الصامتة وما تتضمّنه من أدوات وتحف وأواني تقليدية في حين أولى عناية بالغة لتمثيل الألبسة والحلى التقليدية .

وهذه العناية هي في الحقيقة جزء من الاهتمام بالمحور الأساسي للموضوع وهو الإنسان. فاللباس يصف الهوية والشخصية والثقافة والحضارة والهيئة والفترة التاريخية والحركة، ويعبر عن الغنى والفقر والتقشف والبذخ وما إلى ذلك، والحلى تعبّر عن المستوى المادي وتحمل العديد من المعاني والإيحاءات السحرية وتترجم الكثير من المعتقدات الشعبية، وبالتالي فإنّ غزارة الألبسة التقليدية والحلى في لوحات دينيه مقارنة بالمنتوجات الفنية الشعبية الأخرى هي إحدى نتائج الاهتمام المفرط بالتعبير التشكيلي عن مشاعر الإنسان. ومع ذلك فإنّه لا يمكننا أن نعطي تفسيرا مقنعا أو جوابا شافيا عن سبب ندرة الأثاث والتحف والأدوات والأواني التقليدية في لوحاته وعدم الاهتمام بوصف الحرف التقليدية مع أنّها جزء من التراث الذي كرّس كلّ فنّه وحياته لإنقاذه.

وعلى أي حال فإن هذا يحصر دراسة المنتجات الشعبية في لوحاته في حدود الأزياء التقليدية ويقودنا إلى أن نستهل هذا الباب بالحديث عن النسج والألبسة والحلي التقليدية في الجزائر.

أ- منسوجات الألبسة التقليدية في الجزائر:

تختلف الأزياء التقليدية من منطقة إلى أخرى باختلاف العادات والتقاليد والمناخ والمواد الأولية المستعملة في صناعتها، وتعتبر وسائل لظهور الأفراد في مجتمعاتهم المختلفة واستعراض ثرواتهم والتعريف بالطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها.

و الحياكة والخياطة التقليديتين هما فنان شعبيان أفرزتهما الثقافات مع العصور والأيام ، وهما قديمان في الخليقة لأنّ الوقاية من البرد ضرورية للبشر، وفي المناطق الحارة لا يحتاج الناس إلى هذه الوقاية وقد يبقون عراة في الغالب كما كان أهل الإقليم الأول من السودان[1]. و" لقدم هاتين الصناعتين ينسبهما العامة إلى النبي إدريس عليه السلام وهو أقدم الأنبياء أو ينسبونهما إلى هرمس وقد يقال أنّ إدريس هو نفسه هرمس والله أعلم"[2]

وعلى أي حال فإنّ رسوخ هاتين الصناعتين واستحكامهما في المجتمعات يؤكّدان عراقة هذه المجتمعات واستبحارها في الحضارة منذ أمد بعيد. ويشير ابن خلدون أنّ الحياكة والخياطة" ضروريتان في العمران لما يحتاج إليه البشر من الرفه" [3] فالصناعة الاولى تشمل" نسج الغزل من الصوف والكتان والقطن إسداء في

[1]- ابن خلدون" المرجع السابق" الفصل السابع والعشرون في صناعة الحياكة والخياطة ص381
[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها
[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

الطول وإلحاما في العرض" لإنتاج قطع مقدّرة من النسج فمنها الأكسية الصوفية ومنها الثياب القطنية والكتانية للباس. والصناعة الثانية تكمّل الأولى حيث يتمّ تفصيل المنسوجات بالمقراض وتلحم تلك القطع المناسبة للأعضاء البدنية بالخياطة المحكمة وصلا أو تنبيتا أو تفسحا حسب نوع الصناعة.[1]

والخياطة من اختصاص الحضر ومن مذاهب الحضارة وفنونها يقول ابن خلدون" وتفهم هذه في سر تحريم المخيط في الحج لما أن مشروعية الحج مشتملة على نبذ العلائق الدنيوية كلّها(...) حتى لا يعلق العبد قلبه بشيء من عوائد ترفه لا طيبا ولا نساء ولا مخيطا ولا خفا ولا يتعرض لصيد ولا لشيء من عوائده التي تلوّنت بها نفسه وخلقه مع أنّه يفقدها بالموت ضرورة".[2]

و التفنن في صناعة الحياكة والخياطة يتطلّب في تشكيله بعدا ثقافيا بيئيا وتقليديا حرفيا يؤدي دورا دائما في الإبداع الجمالي والنفعي المتوارث جيلا بعد جيل..

وشكّل هذا الإبداع على امتداد الأزمنة أنماطا فنّية وتقاليد عملية ووحدات جمالية حدّدتها وتبنّتها الجماعة في بيئة معيّنة من خلال الإحساس بها ومعايشتها وممارستها الدائمة.[3]

ويجمع هذا الإبداع بين موضوع المادة الإنتاجية وخواص الثقافة المادية بأشكالها الاجتماعية البيئية المحلية. ولكل بيئة خواصها الطبيعية التي تؤثّر في تحديد نوعية الإنتاج ووظيفته الجمالية، مما يعكس خصوصية الثقافة المادية ويميّزها من مكان إلى آخر.[4]

وتتميّز الجزائر بتعدّد وغنى أزيائها التقليدية البسيطة والمعقّدة في آن واحد والتي تشهد على تعاقب حضارات متعدّدة على أرضها المعطاء ذلك أنّه بحكم موقعها الجغرافي كانت عرضة على امتداد تاريخها لتغيرات كبرى على الصعيدين السياسي والاجتماعي أثرت على نمط حياة سكّانها وثقافاتهم وفنونهم وسلوكياتهم وأثرت بطبيعة الحال بشكل ملموس على أزيائهم .[5]

وبالتالي فإنّ الزي التقليدي الجزائري تكوّن عبر الحقاب المختلفة التي عاشتها الجزائر وتركت كل حضارة من الحضارات التي تعاقبت على أرضها بصماتها على العادات والتقاليد الخاصة باللباس وفن النسيج . فالثوب ذو القلنسوة والكمين القصيرين المعروف (بالجلابة) الذي يرتديه البربر والعرب هو إرث شرقي قديم . والعباءة الميزابية هي أيضا من أصول شرقية. و(البرنوس) المعروف عند البدو والحضر

---

[1]-ابن خلدون " المرجع السابق" الفصل السابع والعشرون في صناعة الحياكة والخياطة ص381

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[3]- هاني إبراهيم جابر " المرجع السابق" ص 287

[4]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[5] -Moukhalifa Aouf . introduction « Le costume traditionnel Algerien « ENAG editions 2004

ينحدر من نموذج روماني وأما الكساء الذي جلبه المسلمون معهم إلى شمال إفريقيا فهو أقدم من البرنوس لأنّه مجرد قطعة نسيج تلف على الجسم دون تصميم أو خياطة.[1]

وفي عهد الاستعمار الفرنسي كان القسم الأكبر من المنسوجات المستعملة في صناعة الملابس القطنية والمخملية والحريرية والكتانية عند سكّان المدن يجلب من الخارج ، وكان لكلّ مدينة(قيصريتها) ، وهي عبارة عن شارع مخصّص للمحلات التي تباع فيها مختلف أنواع الأقمشة[2]. واستمرّ بعض الحرفيين العاصميين الذين ينحدرون من أصول أندلسية في حياكة النسج الحريرية المخططة التي تقتنيها النساء في بعض المدن لتغطية تنورات الأبهة، وصناعة الأحزمة الحريرية المذهبة والمناديل المزينة بالخيوط الفضية والذهبية[3]، كما استمرّ الصناع المهرة في تلمسان والبليدة في إنتاج اللحف التقليدية باستعمال أنوال[4] أسديتها منخفضة وكان لهؤلاء الحرفيين سمعة جيدة تفرض الاحترام والتقدير.

وأمّا في الأرياف فقد استمرّت النساء في حياكة النسج الكتانية لسنوات عديدة بعد حلول المستعمر الفرنسي في الجزائر ، وكنّ تقريبا مكسوات كلّهن بأجواخ[5] بلا خياطة خياطة وتثبت الجوخة من الأعلى على مستوى الصدر بإبزيمين كبيرين من الفضة وتشد بحزام على الخصر ويعرف هذا الثوب باسم(الملحفة) وتختلف أجواخه من قبيلة إلى أخرى من حيث الرسوم والألوان.[6]

وتغطي المرأة كتفيها بدثار مستطيل تشدّه بمشبك دائري، وبمرور الوقت بدأت هذه الأثواب الصوفية تتلاشى تدريجيا وندر ظهورها.[7]

وتنسج النساء في الأرياف والقرى الأثواب على أنوال أسديتها مرتفعة وهي أصغر حجما من الأنوال المخصصة لحياكة الزرابي واللحف، ويمررن خيوط اللحمة يدويا دون مساعدة أي آلة ويضغطنها لضمها إلى القسم الذي تمت حياكته بواسطة مشط يسمى(الخلالة).[8]

ومن أشهر الألبسة التي ينتجنها البرنوس وهو رداء مزود بقلنسوة والجلابة التي تناسب الأعمال الريفية. وتنسج الميزابيات ما يعرف(بالقندورة) للرجال والأطفال وهي بلون أسود و مخططة بألوان زاهية ومزينة بأشكال هندسية.[9]

---

[1] -Moukhalifa Aouf introduction op cit

[2] -Marguerite A. Bel « Les arts indigènes Encyclopedie de l'empire Français encyclopedie coloniale et moritime » tome second Paris 1946 p225

[3] -idem

[4]- أنوال مفردها نول : خشبة الحائك أو آلته ينسج عليها ويلف عليها الثوب وقت النسيج . ينظر: " المنجد الأبجدي"

[5]- أجواخ مفردها جوخ : نسيج من الصوف (فارسية) والجوخة هي القطعة من الجوخ ينظر " المرجع نفسه"

[6] -Marguerite A Bel op cit p 225

[7] -idem

[8] -E Villot op cit p 360

[9] -Marguerite A Bel op cit p226

وعند البدو يقسم مربي الماشية الصوف إلى ثلاثة أقسام بعد عملية اجتزازها التي تتم قبيل موعد الرحيل إلى الاصطياف ، فيسلم قسما منها إلى سكان الواحات والقصور الذين يقومون بتحضيرها وغزلها وحياكتها، ويسلّم الجزء الثاني كبضاعة للتجارة ويترك الحصة الثالثة لنساء الخيمة. وبعودته من التل يتلقى لقاء كل قنطار من الصوف برنوسا بقيمة 20 فرنك و(حائك) بقيمة 15 فرنك وعباءة بقيمة 5 فرنك، أي يتلقى ما يقدّر إجمالا بقيمة 40 فرنك مقابل القنطار الواحد من الصوف، بينما يحتفظ سكان القصور والواحات بالفائض كأجر على اليد العاملة.[1]

وبعد أن غزت التجارة الأوروبية الأسواق الجزائرية كفّ البدو عن تصنيع الصوف عند سكان القصور، وولّد هذا التغيير أزمة اقتصادية حقيقية عندهم.[2]
و تعدّر على ذوي الخبرة العالية في صناعة النسيج التقليدية ومأثورها الشعبي التكيف والتوازن مع الظروف الجديدة مما أنعكس سلبيا على مسار هذه الصناعة التاريخية.

يقول فيلو" إنّ الكثير من سكان القصور الفقراء لعنوا قدومنا لرؤية صناعتهم تنهار، وهذه الثورات الاقتصادية كانت خطيرة وفاجأت الأهالي الذين لا يملكون أي حيلة ، ويفتقرون إلى روح الإقدام ولا يعرفون سوى مقت التدخّل الأجنبي بدل البحث عن النجاة في صناعة جديدة . وكم من ثورة صناعية تمت تقريبا أمام أعيننا دون أن نتمكّن من إعلامهم أو التخفيف عنهم . والسياسة حتى تكون مفضالة لا تركّز على سعادة الشعب، وكم من انهيارات مادية متتابعة نجمت عن احتكاك شعب مجهز مثقف قد تهيّأ لكل طارئ محتمل بشعوب لا تملك سوى التقاليد الرتيبة المتخلفة" [3]

لكنّ هذه التقاليد التي نعتها بالرتابة والتخلف تؤكّد في استمرارها وصمودها على أصالتها الفنية وأصالة مجتمعاتها ، فهي جزء من سلوكياته السوية ولهذا ظلت الثقافة المادية لفترة تاريخية طويلة صامدة في وجه التطوير المستمر الذي يحوّل المنتوج اليدوي إلى إنتاج آلي ، ويزيل ورثة هذه الحرف التي تدلّ على الإنسان والمكان والثقافة الأصلية.[4]

وتقدّم هذه الحداثة التي وردت فجأة أنماطا آلية غير منتهية من الإنتاج تخلو من أي حدود أوأبعاد تدلّ على ذاتية المكان وخصوصية الإنسان ، بدلا من العمل الفني الأصيل الذي له مردود نفعي يغطي إحتياجات الجماعة ، ويتضمّن خواص ذاتية من عناصر التعابير الفنية التي تحتفظ بكل ماهو موروث في الشكل والمضمون ،وتعكس النواحي الجمالية للبيئة.[5]

[1] -E Villot op cit p 359
[2] -ibid p 361
[3] - idem
[4]- هاني إبراهيم جابر " المرجع السابق" ص 284
[5]- المرجع نفسه ص 284- 285

إذن الإنتاج الآلي الحديث بعيد عن عمق الأصالة التاريخية والثقافية والبيئية والجمالية ، وهذا ينعكس سلبيا على معنى الجمال الفطري والمضمون التاريخي والتطبيقي لثقافة المجتمع المادية ، ويؤدي إلى اندثار الإبداع الشعبي الذي يحدد معنى الأصالة المكانية وخصوصيتها في طبيعتها الفولكلورية التي توضح هوية الإنسان وثقافته الموروثة.[1] وبما أنّ فرنسا كانت تسعى في سياستها الاستعمارية إلى اجتثاث هوية وثقافة الأهالي فإنّها اتخذت من ثوراتها الاقتصادية وسيلة لتحقّيق ذلك فضلا على انتعاش اقتصادها وتفقير الشعب الجزائري، ورمت ثلاثة عصافير بحجر.

ب- حياكة الفرش والزرابي:

تحيك النساء في الأرياف والقرى قطعا طويلة على أنوال من الحجم الكبير أسديتها مرتفعة وغالبا ما تزين بصيغ خاصة بالعشيرة التي ينتمين إليها ، وتستعمل هذه القطع اللينة كلحف أو تغطّى بها الجدران . ومن أشهر أنواعها في الشمال تلك التي تنتجها منطقة القبائل الكبرى ، وأمّا في الهضاب العليا والجنوب فإنّ أشهر اللحف لحف (فرندة) و(تيارت) و(قصر البخاري) و(الأغواط) وما إلى ذلك، و يتجلّى تأثير السودانيين في أقصى الجنوب على لحف واحات(التوات) و(قورارة) من خلال الزخارف والألوان.[2]

وتحيك الأوراسيات والميزابيات نسجا ثقيلة وسميكة تستعمل كزرابي وأفرشة أو يفرق بها بين المكان الذي يستقبل فيه الضيوف، والجهة المخصّصة للحريم في الخيمة.[3] وتزيّن خيم البدو أحيانا بعناصر زخرفية بسيطة وألوان زاهية.[4] وعلى غرار الأدوات التقليدية والأواني والأثاث فإنّ البساط يصمّم كي يستعمل في الحياة اليومية وتغطى به أرضية الخيمة لحماية سكانها من البرد والحشرات . فهو مكمّل للخيمة لا ينفصل عنها، وهو ليس للزينة إنّما للاستعمال اليومي فالضيوف يجلسون عليه وأهل البيت يفترشونه عند النوم، وكلّ العائلة تشعر بالحماية والحميمية بفضل هذا النسيج التقليدي المتقن.[5]

ومهما تنوّعت النسج الصوفية فإنّها تشترك في كونها تمرّ بخمس مراحل وهي : تحضير الصوف-الغزل-الصباغة- إقامة النول-الحياكة.[6]

فبعد أن تغسل الصوف في الماء المشبّع بكربونات البوتاس وهي أحجار للصابون تتواجد بوفرة في كلّ أنحاء الجزائر، تنشر وتنشّف في الهواء الطلق ثمّ تضرب

---

[1]- هاني إبراهيم جابر " المرجع السابق" ص 285

[2] -Marguerite A Bel op cit p225

[3] -idem

[4] -Youssef Nacib « Eléments sur la tradition orale » p33

[5] Ibid p34

[6] E Villot op cit p355

وتمشق.[1] وتكون بذلك جاهزة لعملية الغزل ، فتمزج بوبر الإبل بعناية أو بشعر الماعز وأحيانا بالإثنين معا أثناء غزلها[2] ، ثمّ تلوّن الخيوط بالألوان التالية:

- الأحمر الزاهي أو القاني: وهو لون يصنع من نبتة متواجدة بوفرة في كلّ المناطق الجبلية الجنوبية[3]، وهي جنس نبات متسلّق يستخرج من جذوره مادّة الأليزارين الحمراء.[4]

-الأزرق النيلي: يستخرج من خلاصة النيلة وهي نبتة تنمو في المناطق الحارّة وتباع في الأسواق.

-الأصفر: يستخلص من البليحاء[5] وهي نبته أزهارها عطرة أو من الزعفران[6] وهو " جنس نبات بصلي زهره أحمر إلى الصفرة من فصيلة السوسنيّات يستعمل لتطييب بعض أنواع المرق أو الحلويّات"[7]

- البرتقالي: يستخرج من نبات الحناء[8] وهو" من فصيلة الحنّائيات يتخذونه للخضاب الأحمر المعروف وله زهر أبيض كالعناقيد يزرع في البلدان الحارة".[9]

- الأخضر: ينتج بمزج النيلة بالبليحاء [10] ،أي بخلط الأزرق مع الأصفر.

- الأسود : يحضّر بمزج النيلة ببراعم ونتوءات شجر السنديان الغنية بالدباغة التي تتكوّن حول بيضة ويرقة نوع من الحشرات غشائية الأجنحة، وسولفات الحديد والبليحاء.[11] أو يستخرج من الزاج[12] وهو ملح يستعمل في الصباغ.[13]

-البنفسجي: يصنع من النيلة ومعجون راسب الكلس [14]

-البني يستخرج من خلاصة الحديد والرصاص.[15]

وتتسم هذه الألوان بالجمال كما أنّها ثابتة لا تتغيّر، ذلك أنّه يتمّ تثبيتها بواسطة مادّة مكونة من سولفات مزدوج للأليمينيوم والبوتاسيوم أو مركّب مماثل . وتغمس الصوف في المادّة الملوّنة في درجة حرارية تتغيّر حسب الدرجات اللونية المراد الحصول عليها.[16]

ولتبييض النسج إمّا أن توضع الصوف في محلول يحتوي على صودا عادية أو تغلّى في ماء مشبّع جدّا بالصّابون[17]..

---

[1] E Villot op cit p355-356
[2] -ibid p356
[3] -idem
[4] -Petit la rousse en couleurs
[5] -E Villot op cit p356
[6] M. Aouf .introduction op cit
[7]- المنجد الأبجدي
[8]M Aouf introduction op cit
[9]-المنجد الأبجدي
[10] E Villot op cit p356
[11] -idem
[12]-على حد قول قجال زينب
[13]-المنجد الأبجدي
[14] - E Villot op cit p 356
[15] M .Aouf . introduction op cit
[16] -E Villot op cit p356
[17] - ibid p357

وفي الصحراء يشوى الجبس ثمّ يسحق ثمّ يسكب في ماء بارد مع الصوف التي يراد تنظيفها فتصبح بيضاء كالحليب.[1]

وبعد عملية صباغة الصوف يقيم صاحب الصنعة المعروف (بالرقام) أو (المعلم) النول بشكل عمودي، ويقوم بمضاعفة الخيوط التي تستعمل لاحقا في عملية الحياكة ثمّ تعلّق الخيوط شاقوليا وتشدّ بقوّة بواسطة لفيفتين متراكبتين موازيتين للأرض، تبعدان عن بعضهما بحوالي مترين أو أكثر. ويثبّت (الرقام) خيطين مضاعفين بلونين مختلفين كحجر أساس للّحمة ، ثمّ يترك بقية العمل للنساء اللاتي يثبّتن الخيوط الأفقية حسب توجيهاته ، ويمرّرنها أفقيا لتغطية كل المساحة، أو يتوقفن عند الثلث أو الربع وفق ما تمليه تغيرات الرسم.[2]

و البساط المستعمل في تغطية السرير المعروف باسم (القطيف) تثبّت في جهته الخلفية خيوط من صوف تجمع رباعيا أو خماسيا ثمّ تولج بين قطب النسيج نفسه وتعقد وتقطّع بين كل نقطتي ارتباط.[3]

وتحيك النساء أيضا البساط المسمّى (الفراش) والبساط البسيط و(الجلال) أو غطاء الحصان و(التليس) وهو كيس كبير يمكن أن يحوي 150 كلغ من الحبوب والغرارة أو الجوالق وهي بحجم أصغر من (التليس) وخاليه من الرسوم، والمزودة وما إلى ذلك وتتسم هذه النسج كلّها بالمتانة ذلك أنّها تحتوي على كمّية كبيرة من وبر الإبل الممزوجة بالصوف.[4]

ويتغيّر حجم البساط حسب كمّية الصوف التي يمتلكها صاحب الخيمة وأمّا الرسوم فهي متنوّعة جدّا، ويملك كلّ (رقام) عددا معيّنا منها، يمزج بينها ويتفنّن في تركيبها حسب ذوقه وذوق الزبائن. وكثيرا ما يبتكر نماذج جديدة لكنّه لا يطلع أحدا عليها حرصا وغيرة على إبداعه وحفاظا على سر مهنته ، وإذا فاجأه الموت قبل تلقينها لغيره تموت نماذجه المبتكرة معه.[5]

وتبرز زربية(قرقور) التي امتدّت صناعتها إلى منطقة(برج بوعريريج) و(سطيف) إبداع (الرقام) الجزائري ، فهي مزيج متناسق متناغم من الزخرفة المغربية ذات الرسوم النباتية والهندسية ، والطراز التركي الذي يفرط في استعمال الأزهار والورود المتفتّحة في دوائر.[6]

---

[1] -E Villot op cit p357
[2] -idem
[3] -idem
[4] -ibid p358
[5] -idem
[6] -Youssef Nacib « Eléments sur la tradition …. » p34

وفي جنوب(قسنطينة) تتضمّن زربية (النمامشة) أيضا نماذج رائعة من الزخرفة الزهرية.[1]

وتتميّز الزربية(التلمسانية) التي نجدها في المتاحف بأبعادها وألوانها وجودة صوفها، ويتراوح طولها بين 4 و1.5 متر، وعرضها بين 2.5 و0.70 متر وهي بلون أبيض قشدي تتوسطها زخرفة دائرية أو تزين أركانها الأربعة بعناصر زخرفية غالبا ما تكون بألوان قاتمة كالأحمر والأسود والبني.[2]

ج- تطريز وتوشية النسج:

تزيّن قطع القماش البيضاء والملوّنة بالتوشية[3] التقليدية المسطّحة والبارزة باستعمال الحرير والقطن والخيوط المعدنية الذهبية والفضية، والبروق[4] والأحجار الكريمة كالجمان[5] . وغالبا ما تكون العناصر الزخرفية أشكالا هندسية أو نباتية زهرية زهرية وتستعمل أحيانا بعض الصور الزخرفية الحيوانية وتحديدا صور الطيور المختزلة كالطاووس.[6]

ومن أفخر أنواع الأقمشة وأجودها (الدمشقي) والحرير المنمّنم ذو الرسوم المستلهمة من صيغ شرقية و(مخمل فلورانسيا). والألوان المختارة هي الأحمر القاني والأرجواني والأخضر والأزرق والبنفسجي وما إلى ذلك.

وأمّا الأقمشة العادية المستعملة يوميا فهي قطنية أو من الكتان ، وتفضّلها المرأة الريفية بألوان زاهية وبرّاقة ، بينما تميل نساء المدن إلى الألوان الباردة المنسجمة.[7]

وكانت العاصمة مركزا لصناعتي التوشية والتطريز و تتفنّن فيهما النساء باستعمال الحرير البراق المتين على أقمشة جدّ ناعمة.[8] وكانت السيدة (مارغوريت) المفتّشة الشرفية للتعليم الفنّي والمهني لمدارس البنات المسلمات بالجزائر في الخمسينات قد لاحظت أنّ الجزائرية تهتمّ أكثر من المغربية بجمال ونوعية الأقمشة [9] واستنتجت ذلك من خلال القطع الفنّية المعروضة في متحف الآثار الجزائرية القديمة وهي من جمع السيدة (لوس بينابان)، وتضمّ ستائر تتألّف من أربعة قطع مستطيلة من القماش تجمعها حواش وتتفرّق عليها قلادات مطرّزة بالحرير الأحمر والأزرق تنيرها

---

[1] -Youssef Nacib « Eléments sur la tradition…. » p34

[2] -ibid p35

[3]- التوشية: وشى الثوب حسنه بالألوان و ونمنمه ونقشه ينظر: " المنجد الأبجدي"

[4]- البروق مفردها برق : أي لمعة وهي رقيقة من المعدن اللماع صغيرة ورفيعة جدّا تعلّق على القماش للزينة. ينظر:" لاروس معجم فرنسي عربي"

[5]- الجمان: اللؤلؤ (فارسية). ينظر:" المنجد الأبجدي"

[6] M Aouf introduction op cit

[7] -idem

[8] -Marguerite A Bel op cit p228

[9] -idem

لمسات من الأبيض والفضي والوردي والأخضر واللوزي وما إلى ذلك ، وتنتشر عليها عناصر زخرفية زهرية . وتضمّ المجموعة أيضا مناديل وقلنسوات الحمام الغنية بالخيوط المعدنية ، والوسد، والسمط الصغيرة المزينة بزخارف ذات دروز[1] مبطّنة تقاوم الاحتكاك.[2]

ورأت هذه المفتّشة أنّ هذا الفنّ غالبا ما يبتذل ويبسّط في المنتوج التجاري الخالي من الذوق.[3]

وفي الجنوب تزيّن الميزابية دثارها الأسود الكبير بطرز حريري ألوانه زاهية. وفي عمق الصحراء يلبس الترقي بدلة متراكبة غنيّة بالتوشية. والغريب فيها كما وصفها النقيب الفرنسي (كاريب) عام 1844م ، انّه لا يراعى فيها التناظر[4]. وتضمّ التوشية عند التوارق صيغا ورموزا محمّلة بالمعاني السحرية.

وبمرور الوقت تطوّرت الألبسة الخاصة بالرجال والألبسة النسوية وتركت السترات المتراكبة المزينة بالضفائر والتطريز والأزرار والشراريب [5]، مثل اللباس المعروف (بالقفطان) والأثواب النسائية التي تصمّم أحيانا بلا أكمام وتزيّن بالتطريز وشرائط الزينة.[6]

واستطاعت بعض الورشات القليلة المتخصّصة في هذه الصناعات التقليدية الصمود والبقاء في القصبة بينما اختفى في تلمسان والمدن الكبيرة الأخرى معظم الصنّاع المهرة الذين كانوا يحتفظون بهذه الحرفة القديمة ، ويستعملون الورق المقوّى في تحضير الشرائط والحواشي الذهبية والحريرية التي تزيّن بها مناديل الرأس، وهي مناديل تقتنيها المسلمات واليهوديات أيضا. وشيئا فشيئا تركت آلاتهم للإهمال وباتت من الأشياء القديمة التي تعرضها المتاحف.[7]

ويعرض متحف(باردو) بالجزائر ومتحف الفنون التقليدية الشعبية أزياء تقليدية مزيّنة بالخيوط الذهبية والجمان والبروق توضّح أنّ فنّ التوشية بلغ في الماضي من الإتقان والجودة مبلغا جعل من المنتوج الشعبي تحفة فنّيّة نفيسة ، تعكس ذوقا فنّيا رفيعا وبإمكان الزائر مشاهدة السراويل المزركشة بالفضّة وأنواع القفاطين والقبعات بأشكالها المختلفة، وعباءات الختان والصدريات والفساتين المنمّنمة بزخارف الأرابيسك والأشكال الزهرية البديعة.[8]

---

[1] دروز: مفردها درز وهو الارتفاع الذي يحصل في الثوب عند جمع طرفيه في الخياطة . ينظر:" المنجد الأبجدي"

[2] -Marguerite A Bel op cit p 228

[3] -ibid p229

[4] -idem

[5]- الشراريب : مفردها الشراب. الشرابة وهي ضمّة من خيوط يعلق طرفها الواحد بالطربوش وغيره ويتدلى الآخر.ينظر"المنجد الأبجدي الأبجدي[5]

[6] -Marguerite A Bel op cit p228

[7] -idem

[8] -Youssef Nacib « Eléments sur la tradition … »p35

د- التطريز بالمعدن والحرير على المخمل والجلد:

إنّ التطريز بالخيوط الذهبية والفضية يبرز بهاء الألبسة الفاخرة التي كانت تقتنيها النساء في المدن ويزينها.(فالقفطان) مثلا و(القاط) ذو الكمين الطويلين و(الفريملة) و(البوليرو) القصير ذو الفتحات ، كلّها ألبسة تزيّن بعناية من قبل ودبر بتوشية بديعة من خيوط الذهب، وتثبّت في حواقّها الضفائر التزيينية.

وتعتبر تلمسان والبليدة والجزائر والمسيلة من المدن التي ازدهرت فيها صناعة التطريز بالمعدن على الأثواب والسترات والقبّعات والأحزمة والأحذية. وهذه الصناعة أيضا أصابها الانحطاط تدريجيا مقارنة بدرجة الإتقان والجودة التي كانت عليها آنفا.[1]

ويقدّم متحف(باردو) ومتحف الفنون التقليدية الشعبية للزوار مجموعة رائعة من الأحذية المنمّنمة من نعال خشبية وبوابيج[2] وأحذية خاصّة بالمناسبات[3] ، تعكس الخبرة الخبرة الفنّية العالية التي كان يتمتّع بها الطرّاز الجزائري.

وكان أعيان القبائل الذين يسري في عروقهم حبّ فن الفروسية، ويعيرون الحصان العربي عناية فائقة، أهمّ زبائن الطرازين في المدن والقصور، حيث يطلبون الجزمة المصنوعة من الجلد الأحمر ، وغمود المسدّسات وقطع طقم الفرس أي عدّتها.

و زينة هذه العدّة باتت فقيرة مقارنة بما كانت عليه سابقا لكنّها احتفظت بأصالة زخارفها ودقّة تقنيّاتها بشكل شبه دائم. والزبائن الذين يطلبون هذه الأغراض هم عارفون جيّدون وذوّاقون لهذا الفن، ولا يقبلون بالرداءة[4] ، بينما ينجز المنتوج الموجّه إلى الأوروبي بمواد أولية رديئة أو متواضعة، وزخرفة وتنفيذ مبتذلين وهذا لأنّه زبون لا يرى في البضاعة التي يقبل عليها سوى شيئا غريبا ينفع كتذكار يهديه لقريب أو صديق مقابل سعر زهيد.[5]

---

[1] -Marguerite A Bel op cit p229

[2]- البوابيج : مفردها بابوج وهو نوع من الأحذية (فارسية) ينظر" المنجد الأبجدي"

[3] -Youssef Nacib « Eléments sur la tradition…. » p35

[4] -Marguerite A Bel op cit p229

[5] -idem

المبحث الثاني:

تاريخ وخصائص الألبسة التقليدية الجزائرية:

أ- الألبسة التقليدية الخاصّة بالرجال

ب- الألبسة التقليدية النسوية

أ-الألبسة التقليدية الخاصّة بالرجال:

استمدّ الجزائريون تصميم الأزياء وتقاليد اللبس وصناعة أنواع المنسوجات عبر العصور من الموروث الشعبي القديم الذي ترسّخ في شمال إفريقيا قبل الفتح الإسلامي ومن حضارتهم القديمة التي ازدهرت في عهد الأغالبة والحفصيين والزيانيين، كما استمدّوها أيضا من حضارة الأندلس.

وكان للعرب فضل كبير في تطوّر صناعة المنسوجات في مناطق عديدة من شبه الجزيرة الإسبانية وعلى رأسها مدينة (المرية) التي قيل أنّه كان بها في عهد المرابطين ثمانمائة طرّاز من طرز الحرير، فكانت تنتج الحلل والديباج [1]، والسقلاطون[2]، وأنواع الثياب والخمر والستور المكلّلة والثياب المعينة[3] وأصناف الحرير[4]

ومن المراكز المهمّة الأخرى المنتجة للمنسوجات(مالقة) و(إشبيلية) و(غرناطة) و(مرسية). وذكر بعض الكتّاب في العصر الوسيط انّه في القرن العاشر ميلادي أدخلت أسرة شاميّة دودة القزّ إلى الأندلس ومن ثمّ انتعشت صناعة استخراج الحرير وأصبح منتوجا يصدّر إلى بلدان أوروبا قاطبة وكلّ أنحاء العالم الإسلامي.[5]

وكانت النسج الأندلسية تزين بالصور الآدمية والحيوانية والخط الكوفي والخيوط المذهّبة والحريرية.

ومن الزخارف المحبوبة عند النساجين في الأندلس، الأشرطة المستديرة ذات الكتابات الكوفية التي تطوّق طيورا محورة متدابرة رؤوسها لافتة و تضم بين الدوائر نجوما تحفّها زخارف نباتية.[6]

ويعرض متحف (برلين) للفنون التطبيقية قطعة نسيج يعود تاريخها بالتقريب إلى القرن 12 أو 13 م، تتكرّر في أشرطتها المستديرة عبارة(البقاء لله) كوحدة زخرفية فتبدو تارة مقروءة وتارة معكوسة وطورا مقلوبة. و يضمّ كل شريط غزالتين محورتين متدابرتين برأسين لافتين، تتخلّلهما زخارف نباتية متناظرة بديعة، وبين الدوائر نجوم وزخارف نباتية.

---

[1]- الديباج: الثوب الذي سدته ولحمته حرير(فارسية) ينظر:" المنجد الأبجدي

-سقلطن: السقلاطون ضرب من الثياب. قال أبن جنى: ينبغي أن يكون خماسيا لرفع النون وجرها مع الواو . قال أبو حاتم : عرضته علي

[2]رومية وقلت لها ماهذا؟ فقالت سجلاطس : ينظر" لسان العرب ج 13

[3]-المعين : ثوب في وشيه ترابع صغار كعيون الوحش ينظر: " المنجد الأبجدي"

[4]- زكي محمد حسن" فنون الإسلام ص389

[5]- المرجع نفسه .الصفحة نفسها.

[6]- المرجع نفسه ص390

ويحفظ متحف(فيش) بإسبانيا قطعة نسيج تتألف رسومها من أشرطة مستديرة بها عناصر زخرفية حيوانية تطوّق صورا متكرّرة لرجل ملتح غزير الشعر يضمّ أسدين وفوق الدوائر كتابة بالخط الكوفي. كما توجد بهذا المتحف قطعة نسيج مزيّنة بأشرطة مستديرة تطوّق حيوانين مجنّحين برأسين آدميين.[1]

وهناك منسوجات أندلسية تشبه زخارفها زخارف قصر الحمراء، حيث تتألف من أطباق نجمية، وأشرطة متداخلة وجدائل وأشكال هندسية، وكتابات كوفية ذات حروف زخرفية متشابكة، مما جعلها أشبه ما تكون ببلاط القشاني.[2]

وتحتفظ متاحف مدريد ونيويورك وروما ولندن وغيرها بمجموعة من القطع كانت تؤلف ثوبا استخرج عام 1848م من قبر الأمير(دون فيليب ابن فرديناند) القديس ملك إسبانيا ، وتتألف زخرفة هذه القطع من أشرطة متشابكة ونجوم ودوائر ومربّعات وكتابات كوفية زخرفية وكتابات بخط النسخ المغربي .[3]

وكان الإقبال على المنسوجات الأندلسية كبيرا، كما هاجر الأندلسيون أنفسهم إلى الجزائر وجلبوا معهم أساليب وأسرار صناعة هذه المنسوجات فكان لهم تأثير ملموس على تقاليد اللبس وتصميم الأزياء المحلية.

و حين حلّ العثمانيون بالجزائر جلبوا معهم زيّهم المتميّز، ويتألف من سروال طويل معتدل العرض بألوان مختلفة، وسترة قصيرة، ورداء ذي كمين طويلين ومتهدّلين يلامسان الأرض، و قلنسوة من جوخ ملون ذات قرن[4].

ولمّا استقرّوا بمدينة الجزائر وضواحيها أخذوا عن السكان المحليين تقاليد اللبس وأصبحوا يرتدون القمصان الواسعة والسراويل الفضفاضة المغضّنة والصدريات. ثمّ أقبلوا على اقتناء (القفطان) وهو رداء ملوّن بلا ياقة له كمّان قصيران مفتوح من قبل ومزيّن بالأزرار، ويحفّه أحيانا الفرو، ويتهدّل هذا اللباس إلى منتصف الساق، ويلبس فوقه في بعض الأحيان معطف فضفاض طويل يلامس القدمين يسمى (الفرجة).[5]

وجلب العثمانيون معهم بطبيعة الحال منسوجاتهم التركية، ومن أهمّ منتجاتهم الديباج والمخمل أي (القطيفة) ، وامتازت بالزخارف النباتية، وكانت رسومها أقلّ تنوّعا من المنسوجات الإيرانية ، حيث أقبل النساجون على رسم الأزهار كالخزامى والسوسن والقرنفل والورد وما شابه ذلك من العناصر الزخرفية المستعملة في تزيين الخزف العثماني الذي تنتجه تركيا وسوريا.[6] وكانت النسج التي تشغل زخارفها

---

[1]- زكي محمد حسن " فنون الإسلام" ص391
[2]- المرجع نفسه ص 392
[3]- المرجع نفسه ص393

[4] M.Aouf introduction .op cit
[5] -idem

[6]- زكي محمد حسن" فنون الإسلام" ص393

مساحات كبيرة تستعمل في الأغطية والستائر، بينما تستعمل المنسوجات الأخرى في صناعة الملابس النفيسة في كلّ أنحاء الإمبراطورية .

ويميل النساجون الأتراك إلى استعمال اللون الأحمر والأرجواني والأخضر وكانوا يستعملون أحيانا خيوط الفضة المذهبة.[1] وبدا تأثير الزخرفة الإيرانية واضحا على رسومهم خصوصا في الرسوم النباتية والمراوح النخيلية. كما أخذوا عن الإيطاليين بعض العناصر الزخرفية المستعملة في المخمل المصنوع في البندقية والمنسوجات الأخرى مثل الرمان. وذلك لأن النسج التي تنتجها ايران وإيطاليا كانت متوفّرة في تركيا، واستقدم السلاطين العثمانيون الصناع المهرة من إيران إلى تركيا لخدمة البلاط والنهوض بصناعة النسيج والخزف.[2]

وأبدع النساجون الأتراك في تنسيق الزخارف وترتيب الزهور والنباتات وأقبلوا على رسم دوائر تطوق أهلة تحفها زخارف ملتوية شبيهة برسم السحب الصينية. ويعد الديباج التركي من أجود ما أنتجته مصانع النسيج في العالم الإسلامي واشتهرت زخرفته بالمساحات الإهليجية المزينة بأنواع الزهور.[3]

وتشتهر النسج التركية أيضا بالأقمشة الحريرية التي تضم آيات قرآنية أو عبارات دينية محصورة في أشرطة أفقية او متعرجة ، تستعمل في تغطية القبور والأضرحة.[4]

وبالعودة إلى الحديث عن الزّي الجزائري الخاص بالرجال في عهد العثمانيين يمكننا القول أنّه تطوّر في القرن 18م حيث أصبح الرجل يلبس فوق القميص سترتين او ثلاث سترات وهي سهلة الاستعمال مقارنة بالقفطان الذي بات زيّا رسميا.[5]

واستبدل القفطان برداء من جوخ ملون طويل يتهدّل إلى الكاحل، وحلّ البرنوس محلّ الفرجة لسهولة استعماله. وباتت الألبسة التركية أقل حجما وأسهل استعمالا وأصبحت الأحذية أقلّ تعقيدا، وظهر البابوج . وساهم في هذه التطورات البحارة الذين نقلوا إلى الجزائر آخر مبتكرات صناعة الألبسة والنسج من البلدان الواقعة شرق البحر الأبيض المتوسط.[6]

كما تركت العمائم الضخمة والقبعات المخروطية مكانها(للشاشيات). وكان ضباط الميليشيا يلفون حول(الشاشيات) عمائم حريرية ، فبدا تأثرهم بالطراز الموري أو الإسباني المغربي واضحا.[7]

---

[1]- زكي محمد حسن" فنون الإسلام" ص393
[2]- المرجع نفسه ص393-394
[3]- المرجع نفسه ص394
[4]- المرجع نفسه ص395

[5] -M .Aouf introduction op cit
[6] -idem
[7] -idem

على أنّ الزي المتداول عند المورين يتألف من سروال و قميص لا يختلف كثيرا عن القميص التركي . ويلبس الرجل في فصل الشتاء سترة طويلة تتهدّل إلى أسفل الركبتين تسمى(الغليلة). ويرتدي صيفا قميصا طويلا جدا من الكتان يسمى (الدرعة) وهو ما يعرف اليوم(بالقندورة) ويلف نفسه في البرنوس.[1]

وبعد وقوع الجزائر تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي بدأ الزي الجزائري عند الرجل يتأثر بالأساليب الغربية فحافظ على القطع التقليدية مع تغيير طفيف في بعض التفاصيل تتجلى مثلا في السترة ذات الياقة في القفا أو السروال ذي الأزرار والحزام[2]

1- العمرة وأشكالها:

تختلف العمرة[3] عند الرجل باختلاف الطبقة الاجتماعية والمنطقة والقبيلة التي ينتمي إليها والسن . وتكون أحيانا من أقمشة قطنية مخطّطة أو مزينة بأزهار محورة أو أشكال هندسية ، كما تصنع أيضا من نسج حريرية بيضاء أو ملونة، رقيقة او شفافة وتسمى (أورقاندي)، وتزين بخيوط متشابكة سوداء أو ذهبية اللون[4] .

ويضع الرجل على رأسه طاقية من اللبد[5] الأحمر أو الأمغر المائل إلى الحمرة. وهي بأحجام مختلفة فمنها ما يسمى (شاشية اسطنبول) التي تستعمل في المناسبات وارتفاعها 13سم.
وهناك(الشاشية الدزيري) وهي للموظفين المثقفين ، ارتفاعها 11سم ، وهناك أيضا (الشاشية العنابي).

وتلف العمامة أي(الشاش العربي) حول (الشاشية) أو توضع مباشرة على الرأس وتزين بخيط سميك أسود من القطن طوله 3 أو 4 أمتار.[6]

2- أنواع الأحذية:

ينتعل الرجل أنواعا مختلفة من الأحذية كالخف والبابوج و(البلغة) و(صباط الزنقة)، وهي كلها أحذية مصنوعة من جلود الحيوانات. وكان أعيان المسلمين والباشاوات يقبلون على استعمال ضرب من الأحذية الطويل الساق يبلغ إلى نحو الركبة يتصف بالليونة، وهو واسع يسهل خلعه عند دخول البيوت أوفي المساجد.[7]

---

[1] M . Aouf . introduction op cit
[2] -idem
[3]- العمرة: أو العمارة : كل شيء يوضع على الرأس من تاج وعمامة وغيرها . ينظر:" المنجد الأبجدي"
[4] - M.Aouf op cit p22
[5]- اللبد: الصوف المتلبد : أي الذي تداخلت أجزاؤه ولزق بعضها ببعض . ينظر:" المنجد الأبجدي"
[6] -M.Aouf op cit p22
[7] -ibid p26

و أمّا الفارس فينتعل الخف ويولجه في حذاء ذي كعبين مصفحين بصفيحتين معدنيتين مقوستين كالهلال

ويخصص(القبقاب) وهو من الخشب للتنقل داخل البيت أو في الحمام ويستعمل للوضوء في المساجد.

3-أنواع البرنوس:

من أنواع البرنوس ما يسمى في الهضاب العليا(الوبر) وهو رداء مزود بقلنسوة يصنع من الصوف ووبر الإبل و شعر الماعز، ويتميز بلونه الأمغر المائل إلى السمرة ويلبسه الرجل في الشتاء فيوفر له الحماية من البرد والريح . والبرنوس الأبيض يرتديه سكان الجنوب والقرى القبائلية[1] . ويعتبر (الخيدوس) من أجود أنواع الثياب وهو من الصوف السوداء الطبيعية أي غير المصبوغة الممزوجة بوبر الإبل، وتختص بصناعته المناطق الغربية من الوطن، وهو رداء أنيق رفيع الجودة خاص بالمناسبات[2] والبرنوس الأبيض أو الأبيض المزرق المسمّى (الجريدي أو حرير) هو أيضا للمناسبات. والبرنوس الأحمر المزين بالتوشية والقياطين[3] يلبسه الفرسان والحراس التابعين للنظام العسكري، ويخصص التطريز بالخيوط الذهبية للموظفين السامين في الدولة من ذوي الرتب العالية كالآغا مثلا . والبرنوس الأخضر والأحمر يلبسه فرسان الحرس الجمهوري[4]

4- الزي الحضري اليومي:

يرتدي الحضري عادة قميصا طويلا من الحرير أو القطن بلا ياقة له كمان طويلان أو صدرية من الكتان أو القطن مزينة بالتطريز والجدائل . وتكون الصدرية أحيانا بلا كمين ولا ياقة أو تكون ذات ياقة مستطيلة الشكل ضيقة وغير مطوية مثبتة على فتحة قبة ثوب مستديرة ، وكماها طويلان ، وبها شقتان جانبيتان طول الواحدة ما يقارب 10أو 12 سم. ويلبس سروالا منتفخا لا يتجاوز طوله الركبتين ويتحزم بعمامة مخططة ذات ألوان زاهية ويضع البرنوس على كتفيه.[5]
وأما الزي العاصمي المتأثر بالزي العثماني فيتألف من قميص أبيض طويل الكمين وصدرية بلا ياقة ولا كمين يحف فتحتها صف من الأزرار وهي غنية من حيث التوشية ، تزينها الخيوط المفتولة والجدائل . وفوق الصدرية يرتدي العاصمي (الغليلة)

[1] Marguerite A Bel op cit p226
[2] E Villot op cit p360
[3]- القياطين: مفردها قيطان : حبال تفتل من خيوط الحرير ونحوه(عامية) ينظر: " المنجد الأبجدي"
[4] -M.Aouf op cit 21
[5] -ibid p31

المزينة بالخيوط المفتولة والأزرار المصنوعة يدويا ، ويلبس أيضا عباءة تطوق قبتها وكميها الجدائل الحريرية أو القطنية. [1]

5- الزي القبائلي:

وأما الزي القبائلي فيتألف من قميص وصدرية وسروال طويل يبلغ إلى نحو الكاحل يتوسطه انتفاخ مغضن يفصل بين الساقين لا ينزل عن مستوى الركبتين . ويتحزم بعمامة مخططة ، ويعتمر بشاشية أو عمامة ويلف نفسه في برنوس أبيض، وينتعل صندلا يسمى(بوحفاز).[2]

6- الزي الترقي:

وأما الزي الترقي فيتكون من (درعة) وسروال فضفاض مغضن أسود اللون مصنوع من الكتان ، وسترة طويلة من الكتان أيضا . وفي المناسبات يرتدي الرجل الأزرق سترة غنية من حيث التوشية تتضمن زخارفها رموزا قديمة تحمل معاني سحرية، وحزاما صوفيا منسوجا أو مضفورا ملونا يستعمله في الرقص الفولكلوري. وتتألف العمرة عنده من شاشية قطنية وعمامتين متراكبتين طويلتين إحداهما بلون أبيض أو أزرق والثانية سوداء.[3]

ب- الألبسة التقليدية النسوية:

من أهم مميّزات الزي التقليدي عند المرأة الجزائرية المسلمة كونها تشتمل [4] عند الخروج بقطعة قماش تستر جسمها من الرأس إلى القدمين، وتنسج هذه القطعة من الصوف أو الحرير أو القطن ، وتختلف تسميتها من منطقة إلى أخرى حيث تعرف(بالكساء) و(الحايك) و(المرقوم) و(الملحفة) و(الملاية) و(أملحوف).
وهي متنوّعة فمنها (حايك المرمة) المشهور المصنوع من الحرير والذي يبلغ طوله 3 أو5أمتار ولا يتجاوز عرضه المترين، ومنها ما ينسج من الصوف بلون أبيض مخطط بدرجتين لونيتين متقاربتين، أو محبب مثل(الكساء البروادي). وهناك (الكساء المعسكرية) المنسوجة من القطن والصوف والحرير. ومن أنواعه أيضا مايسمى(الجريدي) و(كساء تونس) المصنوع من الحرير الممزوج بالقطن ويكون أحيانا مخططا ونجده بلون أبيض مائل إلى الزرقة، وكذلك(الكساء الأغواطي) بلونه المزرق والكساء المعروف(بالردا) وهو شائع الاستعمال في المناطق الغربية وفي الهضاب العليا وينسج من الحرير الطبيعي ويضم زخارف زهرية تتخللها خيوط ذهبية وفضية.[5]

[1] -M. Aouf op cit p32
[2] -ibid p45
[3] -ibid p 52
[4] -اشتمل اشتمالا بالثوب: تلفف به وأداره على جسمه كله . ينظر:" المنجد الأبجدي"
[5] -M.Aouf op cit p69

ويخفي الكساء كل تفاصيل جسم المرأة ويستر وجهها أيضا باستثناء فتحة صغيرة تنظر من خلالها بعين واحدة تسمى(العوينة). وأحيانا تجعل نقابا على مارن أنفها يسمى(العجار) ولا تظهر من وجهها سوى العينان.

والزي التقليدي النسوي متنوع ومختلف من منطقة إلى أخرى ويمكن تقسيمه إلى أربعة أنواع : النوع الأول يومي تلبسه المرأة لمزاولة أعمالها اليومية في حياتها العادية داخل المنزل ويتّسم بالبساطة ، والثاني أكثر غنى وهو مخصص للمناسبات والأفراح ، والثالث للخروج ، والرابع للحمام.

1- الزي التقليدي النسوي العاصمي:

في القرنين 17 و18م كانت المرأة في الجزائر العاصمة ترتدي قميصا طويلا فضفاضا من الكتان بدون ياقة[1] ، فتحة رقبته على شكل زاوية حادة وكمّاه واسعان تتخللهما شرط من الحرير، وطرفا كميه مزينان بالتخريم المذهب أو الفضي..[2]

وكانت تلبس أحيانا قميصا آخر من الحرير بالطول ذاته يسمى (القندورة) وهو بألوان مختلفة و منمنم بالتطريز على الكمين و الفتحة الرئيسية [3] . ثمّ تغير تصميم هذا القميص بمرور الوقت وبات ينجز أيضا من الحرير، وأصبح أقصر نوعا ما بحيث لا يتجاوز طوله مستوى الركبتين وسمي(القنيدرة) [4].

وتتهدّل(القنيدرة) على سروال فضفاض مشدود على الخصر بحزام يبلغ طوله العرقوب ، ثمّ تطوّر تصميم السروال وفتحت به شقتان جانبيتان في الأسفل وبات بحجم أقل.

ومن أنواع السراويل أيضا(سروال الزنقة) وهو عبارة عن قطعة قماش مستطيلة تشد حول الخصر بتكة. ولها شقتان جانبيتان في الأسفل. وأما (سروال البيت) فهو فضفاض ومزين بالتطريز، وتضع المرأة عليه فوطة بلون أبيض وتحيط خصرها بمنديل يتهدل خلفها ويعقد من قبل ويشد بحزام.[5]

وترتدي العاصمية أيضا سترة طويلة من جوخ أو ساتان أو مخمل أو من الدمشقي يبلغ طولها منتصف الساقين وهي مفتوحة من قبل و مكشوفة الصدر تزينها أزرار ذهبية أو فضية أسفل التقويرة ، و لها كمان مشقوقان ومطرّزان وفوق الغليلة تلبس القفطان وهو عموما من المخمل المزين بالتطريز المذهب.

---

[1]-"الصناعات التقليدية الجزائرية" المؤسسة الوطنية للاتصال ةالنشر والإشهار الجزائر 1998م ص37

[2] -M Aouf op cit p107

[3] -idem

[4]- " الصناعات التقليدية الجزائرية" ص37

[5] -M.Aouf .op .cit .Pp 108-109

ومنذ سنة 1830م بدأت (الفريملة) تأخذ مكان القفطان تدريجيا وهي عبارة عن مشد[1] قصير بلا كمين يغلق بإحكام من الجهة الأمامية بأزرار أو ما شابه ذلك يقوم بوظيفة حمالة الصدر. ثم ظهرت سترة جديدة تسمى(الجابادولي) ، وظهر أيضا (الكاراكو) وهو صدرية من الساتان أو المخمل لا يتعدى طولها الوركين لها ياقة، و يزينها من قبل و دبر تطريز بالفتلة والمجبود المنجزين من خيوط فضية أو ذهبية[2] . ويلبس الكاراكو مع سروال من إستبرق.[3]

ثم ظهر(القاط) ويتألف من سترة وسروال بلون واحد يحملان الصيغ الزخرفية ذاتها.[4]

وتنتعل العاصمية البابوج المصنوع من القطيفة و المطرّز بخيوط ذهبية وتغطي رأسها بمنديل يسمى(المحرمة) وهوبألوان مختلفة.[5]

2- الزي التقليدي النسوي القبائلي:

يتميز الزي التقليدي عند المرأة القبائلية بحيوية الألوان وسطوعها. ويتألف من فستان بسيط التصميم مغضن قليلا مزين بشرط زاهية الألوان ، وفوطة مخططة بألوان حارة ، تثبت حول الخصر بحزام [6] لتقي الثوب من الدنس خلال الأعمال اليومية التي تقوم بها المرأة القبائلية في المنزل والحقل، كما تستعمل أيضا كقفة يجمع فيها الزيتون.[7]

وتغطي القبائلية رأسها بمنديل تحفه الأهداب يطوى على شكل مثلث تتقاطع نهايتاه على القفا ثم تعقدان فوق الناصية.

ومن أنواع المناديل ما يسمى (أملال) وهو عبارة عن محرمة بيضاء تستعمل في الحياة العادية اليومية داخل المنزل، و(أمنديل جماعة) المزين بالشراريب وهو بألوان مختلفة قاتمة أو فاتحة. وأما النساء المسنّات فيغطين رؤوسهن عادة بالمناديل السوداء التي تسمى (تصّابة).[8]

---

[1] المشد:corset :ثوب نسائي داخلي. ينظر:" لاروس المعجم الفرنسي العربي"

[2] -M.Aouf .op.cit .pp 109-110

[3] -إستبرق: قماش من حرير وذهب (فارسية) ينظر :" المنجد الأبجدي"

[4] -M.Aouf. op.cit. pp110-111

[5] - "الصناعات التقليدية الجزائرية" ص37

[6] -M.Aouf .op.cit .p119

[7] -" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص41

[8] -M-Aouf .op.cit p124

وترتدي المرأة القبائلية مشملة تسمى (الأملحوف) أو (تاقندورت) وهي كساء يثبت بإبزيمين من الفضة ويشد على الخصر بحزام مبروم من الصوف طوله حوالى 3 أمتار.

وتزين المشملة البيضاء في معظم الأحيان بزخارف هندسية ملونة بالبني والأحمر والأخضر والبرتقالي والأصفر وتحمل صيغها أسماء خاصة نذكر منها (تيتويكن) التي تعني النافذة، و(أيانكيك)أي رأس العصفور و(بينيتران) أي النجمة وما إلى ذلك[1]. وتنتعل في الشتاء قبقابا خشبيا وتبقى حافية القدمين صيفا[2].

3- الزي النسوي القسنطيني:

ترتدي المرأة القسنطينية في الحياة اليومية (القندورة) وهي ثوب طويل بلا كمين منمنم بأشكال زهرية، وفتحة قبته مستديرة أو مربعة أوعلى شكل حرف V و تزينه تخريمتان[3] متوازيتان و صفان من الضفائر القاتمة اللون ، و به دائران في منطلق الكمين يسميان(واش عندي فيك).

وتلبس المرأة تحت القندورة ثوبا به دائر مغضن تزينه التخاريم يسمى (الدوخة)[4]. و في الشتاء ترتدي ملحفة قطنية شبيهة بالدوخة تصنع من نسيج صوفي أو أو قطني . كما تلبس أيضا القفطان الصوفي أو القطني فوق القندورة

وأما القفطان الخاص بالمناسبات فهو من المخمل المطرّز بالفتلة أو المجبود ويعتبر تحفة رائعة تعكس ذوقا رفيعا وخبرة فنية عالية في التنفيذ، إذ أن الصانع يقوم بقص الزخارف المرسومة على جلد الماعز ثم يلصقها على المخمل ويطرّزها بخيط ذهبي أو فضي بدقة وإتقان [5].

وتزوّد القندورة بكمين واسعين من قماش موصلي مزين بشبيكة من الجمان. وتلبسها المرأة فوق تنورة داخلية مزينة بقطع قماش مستديرة ومغضنة تحفها التخاريم. وترتدي صدرية من الساتان تشد بإحكام من قبل تقوم بوظيفة حمالة الصدر يبلغ طولها الخصر أو يزيد على ذلك.[6] وتتحزم بحزام منمنم بتطريز ملون أو بحزام من مخمل مزين بقطع ذهبية مستديرة تسمى(السلطاني) أو (اللويز).[7]

---

[1] -M.Aouf .op.cit p120
[2] -ibid .p 124
[3] التخريمة dentelle : نسيج مفرّغ ومزين برسوم . ينظر:" لاروس المعجم الفرنسي العربي"
[4] M.Aouf .op.cit .p142
[5] -ibid pp 142-143
[6] -ibid . p143
[7] - ibid p 144

وتغطي رأسها بمنديل بسيط أو بقلنسوة عليها منديل، أوبشاشية مخروطية الشكل مزيّنة بالسلطاني ، وتضع فوقها المحرمة، وتثبت العمرة كلها بعصابة من القماش تلفها على رأسها وتعقدها من الجهة الأمامية.
وعند خروجها تشتمل بكساء يسمى (الملاية) وهو بلون أسود تعبيرا عن الحداد بعد انتهاء حكم صالح باي سنة 1830م..[1]

وتنتعل في المناسبات والأفراح (البشماق) وهو من المخمل المزين بالتطريز الفضي والذهبي و القطع الذهبية. وعند الخروج إلى الشارع تستعمل بابوجا من الجلد المنمنم بالتطريز يسمى(البلغة)، و تتنقل داخل بيتها بالقبقاب الخشبي[2].

4- الزي التقليدي النسوي الخاص بالمناطق الغربية :

تعتبر تلمسان ووهران من أهم المدن في الغرب الجزائري وينفرد الزي التقليدي النسوي في هذه الناحية من الوطن ببعض الخصائص نظرا لتأثره بالأساليب التركية والإسبانية والفرنسية.

وتلبس المرأة عادة في حياتها اليومية (القمجة) وهي ثوب داخلي واسع من الكتان أو القطن، وفتحة قبته مربعة أو مستديرة الشكل أو مستدقة الرأس ، تتوسطها شقة طولها حوالى 10 أو 12 سم. و كماها مصنوعان من(التول) وهو قماش من قطن أو من حرير خفيف وشفاف ، ومنمنمان بالتطريز، كما يخاط هذا الثوب الداخلي أحيانا بلا كمين . وترتدي فوق القمجة تنورة داخلية تسمى(الجلطيطة) تشد حول الخصر برباط وتزين بالتطريز وحلقات القماش المغضنة، والشرط المتراكبة وما إلى ذلك[3].

كما تلبس أيضا ضربا من(البوليرو) يسمى (الخباية) و هو ضيق نوعا ما و له كمان منمنمان بزخارف عربية. وترتدي سروالا يسمى(الحفاظ) . و ثوبا طويلا يسمى (البلوزة) يضم جزؤه العلوي تقطيعات كثيرة التوشية، ويخاط كماها من القماش نفسه أو من التول، أو من تخاريم مطرّزة ومزركشة بالبروق[4] . وفوق هذا الثوب يلبس البوليرو .

وفي المناسبات والأفراح ترتدي القاط والقفطان المصنوعين من المخمل ومعطفا مشقوق الجانبين كمّاه مستقيمان يزيّنه الجمان والشراريب المذهّبة و التطريز البارز أو المسطح . وتغطي هذه الأثواب بقطعة قماش حريرية تسمى (الردا) تثبتها على كتفيها بإبزيمين.[5]

[1] -M.Aouf .op.cit .pp 144-145
[2] -ibid .p 147
[3] -ibid pp 74-76
[4] - ibid .p76
[5] - ibid pp 76-77

و تتألف عمرتها العادية المستعملة يوميا من منديل وعصابة وبخنق و في المناسبات والأفراح تغطي رأسها بشاشية مخروطية من المخمل المطرز بالخيوط الذهبية وقطع السلطاني، ومنديل مثلث الشكل يسمى(الخرط) و تتزيّن بتاج يسمى (العصابة).[1]

ومن أحذيتها نذكر البشماق والقبقاب، والبابوج المدبّب المصنوع من الجلد والبابوج المصنوع من المخمل المزين بالمجبود، و(بلغة الخنفوسة) الجلدية البسيطة التي تقتنيها القرويات، والحذاء الجلدي ذا الكعب العالي، والحذاء الجلدي ذا الكعب المسطح وما إلى ذلك[2]

5- الزي النسوي الترقي:

تلبس الترقية ثوبا بسيطا له كمان واسعان وتشتمل بكساء شبيه بالكساء التقليدي للمرأة الهندية(الساري)[3] وتغطي به رأسها ويتهدل على كتفيها ليبلغ مستوى الخصر وتترك وجهها مكشوفا ، والألوان المتداولة عندها هي الأبيض والأزرق القاتم والفيروزي والأسود.[4] وتغطي رأسها بمنديل وشاش، وفي المناسبات تلبس ثوب(أفانا) المصنوع من نسيج مستورد رفيع الجودة.[5]

[1] -M.Aouf .op cit .p95
[2] -ibid p101
[3] -" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص45
[4] -M.Aouf .op.cit .p154
[5] -" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص45

المبحث الثالث:

الحلي التقليدية الجزائرية

أ- نبذة تاريخية عن صناعة الحلي في الجزائر

ب-الحلي التقليدية القبائلية

ج-الحلي التقليدية الأوراسية

د- الحلي التقليدية الترقية

أ- نبذة تاريخية عن صناعة الحلي في الجزائر:

لا جرم أنّ صناعة الحلي هي من أقدم الصنائع في تاريخ البشرية، فالإنسان البدائي استعمل الحلية كتميمة لاعتقاده أن لها قدرة سحرية تحميه من أخطار الطبيعة وتجلب له الحظ وتحافظ على سلامته[1] ، فاتّخذ من عظام الحيوانات ومن الأحجار عقودا واستخرج من البحر ما وجده ملائما لتشكيلها قبل وبعد اكتشاف المعادن.

وتعدّدت أشكال الحلي وزخارفها وتنوّعت رموزها ومعانيها السحرية في المعتقدات الشعبية على امتداد التاريخ ، فالثعبان مثلا يعتقد أنّه له القدرة على تفجير الينابيع وتفتّح النبات الحبّي كالقمح والشعير والأرز، كما يرمز أيضا إلى العلم، ويدلّ الحوت على الخصوبة والتجدّد، وفي الميتولوجيا ما يؤكّد هذا المعنى إذ أنّ السمكة في الأساطير العربية والحضارات السامية والمعتقدات الدينية غالبا ما تدلّ على الانبعاث[2] وتستعمل بعض الأشكال في إبعاد العين الشريرة كاليد والصليب والنجمة والعين وما إلى ذلك[3]. وترمز المثلّثات التي تتّجه قممها إلى الأسفل بشكلها الدلتاوي إلى جسم المرأة الشبيه بدلتا النهر الخصب لقدرتها على الإنجاب[4] وأمّا المثلّثات التي تتّجه قممها إلى الأعلى فإنّها تمثّل الرجال.

وهناك من الأشكال والرسوم والزخارف ما لا يسعنا ذكره وتفسير معانيه إجمالا في هذا الحديث، وفضلا على تعدد معاني و رموز الحلي فإنّها توحي أيضا بالطبقة الاجتماعية والمستوى المادي للأشخاص.

وإذا أردنا الحديث عن صناعة الحلي بالجزائر فلا بدّ من الإشارة أنّها قديمة جدّا تعود إلى ما قبل التاريخ كما توضّح الأدلّة الملموسة التي عثر عليها علماء الآثار في بعض المناطق من التراب الوطني[5] ، ثمّ تطوّرت هذه الصناعة على امتداد العصور وتركت كلّ حضارة من الحضارات التي تعاقبت على هذه الأرض بصماتها على أساليب تشكيل الحلي.

واغتنى فنّ تشكيل الحلي من الأساليب التي جلبها الأندلسيون الفارّون من إسبانيا في القرن الخامس عشر، وبحلول العثمانيين في القرن السادس عشر ازداد نشاط هذه الصناعة[6] وكلّ الصنائع التي يدعو إليها الترف وعوائده في المدن الكبرى كقسنطينة وتلمسان . وكان في كلّ مدينة حي للصيّاغ ، فيما ضمّت الجزائر العاصمة لوحدها

---

[1] -Farida Benouniche « Bijoux et parures d'Algerie » collection Art et culture .ministère de l'information et de la culture Alger 1977 tom 2 .P13

[2]- علي زيعور " الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم" دار الأندلس 1984م 81

[3] -Farida Benouniche .op.cit .p13

[4] -Makilam « signes et rituels magiques des femmes kabyles »EDISUD Françe 1999 p35

[5]-" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص55

[6] -Farida Benouniche op cit p17

حوالى 200 صائغ ، وراج فنّ معالجة المعادن و تشكيل الحلى ونقشها وترصيعها بالأحجار الكريمة.[1]

وبما أنّ أهل الحضر يهتمّون بالمظهر الخارجي أكثر من البدو فإنّهم كانوا يميلون إلى اقتناء الحلي الذهبية لقيمتها المادية والجمالية وكانت الحلية عندهم وسيلة من وسائل التفاخر واستعراض الثروة وتوظيف المال، وتحفة تسلب النظر بجمال شكلها وتنوّع زخارفها من أقواس وخطوط متشابكة ونجوم وورود وأحجار كريمة مرصّعة[2].

وأمّا في المناطق الريفية فإنّ الحلية تتسم بالبساطة والعفوية والصلابة وهي ثمرة فنّ تقليدي أقلّ تعقيدا تغذّيه التقاليد المحلية . وتصنع الحلي من معادن أقلّ قيمة من الذهب وتقتنى لقيمتها الجمالية والرمزية.[3]

وفي عهد الاستعمار الفرنسي تراجعت صناعة الحلي كنتيجة حتمية للدّمار الذي خلّفته الحرب ، وتدهور المستوى المعيشي عند الأهالي وانتشار البؤس والفقر في المجتمع.

وحسب(فيلو) فإنّ هذه الحرفة باتت شبه مقتصرة على الصنّاع اليهود والقبائل وكان الصنّاع اليهود يجوبون القرى والقبائل العربية، ويحوّلون القطع النقدية الفضّية والذهبية التي يقدّمها لهم الزبائن إلى حلي يعادل وزنها وزن القطع الأصلية، ويطلبون أجرا على الجهد المبذول. ولكنّ(فيلو) يؤكّد أنّه من المعروف أنّ" اليهود يخلطون الفضّة بمعادن مختلفة أقل قيمة وهو إجحاف في حقّ الزبون يجعله يتكبّد خسائر معتبرة"[4]

وكان هناك أيضا صاغة متنقّلون ينحدرون من قبيلة(أولاد هلال) يمارسون أعمالهم صيفا في الهضاب العليا بين(برج بوعريريج) و(العلمة)، ثمّ يتّجهون شتاء إلى(المسيلة) ويقيمون(ببسكرة)، ويجوبون القرى لإصلاح وصناعة الحلي. وهؤلاء الصوّاغ ساهموا في نشر أنواع الحلي المتداولة بين الأوراس والبابور.

كما كان هناك أيضا صيّاغ متجوّلون من(تيارت) و(الأغواط) و(غرداية) يجوبون الواحات والقصور[5]، وهذه الحركة المستمرّة لهؤلاء الحرفيين صعّبت مهمّة تصنيف الحلي وطرحت إشكالا في تحديد منطقتها الأصلية، بينما احتفظت بعض المناطق مثل (الأوراس) و(القبائل الكبرى) و(الأهقار) بتقنياتها التقليدية الخاصّة بها[6]

.

---

[1]-" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص56

[2] -Farida Benouniche op cit p17

[3] -ibid p 35

[4] -E.Villot op cit .p372

[5] -Farida Benouniche .op.cit .p37

[6] -idem

وعلى أي حال فإنّ طقم المجوهرات يتألّف من القطع نفسها في كلّ المناطق مع تغيير في الشكل والعناصر الزخرفية والتسمية:

- التاج يسمى(الجبين) أو(العصّابة) ويتألّف من صفّ أو صفّين من الصفائح تحيط بالرأس تتدلّى منها أنواط على أشكال أسماك أو أهلة تغطي الجبين
-(القطينة) سلسلة تحيط بالوجه وتمر تحت الذقن وتثبّت في الجدائل.[1]
-الأقراط المسنّنة، والأقراط المزيّنة بسلاسل صغيرة تطوّق الأذنين وتثبّت بالحلي التي تزين العمرة
- الإبزيم يسمّى(الخلالة)أو (البزيمة) وهو مثلّث أو مستدير، مسنّن أو مصمت وغالبا ما يوصل بسلسلة يستعمل لتثبيت الملحفة. وامّا المدور أو السماشة فهما مشبكان يثبّتان البخنق على الكتفين[2]
- والأحزمة تضمّ عددا من التمائم وأقفالها كبيرة الحجم .
- والأساور منقوشة تزيّنها عناصر زخرفية مختلفة
- والخلاخل متنوّعة فمنها ما يصنع من سبيكة مصمتة تقوّس على شكل حدوة الفرس، ومنها المجوفة المستديرة المزينة بكرات صغيرة أو مكعّبات في نهاياتها .وهناك بعض الخلاخل تحتوي على حبيبات معدنية صغيرة جدّا تحدث رنينا حين تمشي المرأة.[3]

ب- الحلي التقليدية القبائلية:

إنّ صناعة الحلي عند القبائل هي فنّ قديم مترسّخ توارثته الأجيال واستطاعت المحافظة عليه في أحلك أيام الاستعمار حين تلاشى معظم الصاغة والحدادين في أرجاء الوطن.[4]

وكان في منطقة القبائل في القرن التاسع عشر حوالى 130 ورشة تزاول فيها الصياغة والحدادة[5]. واشتهرت بعض القرى المتواجدة على قمم جبال(بني ينّي) بصناعة الحلي الفضية ،و نذكر منها(آيت لربعة) و(تاوريرت ميمون) و(آيت لحسن) و(أقون أحمد) و(تاوريرت الحاج) . و كانت هذه الحلي ترصّع بالمرجان وتزين بخيوط رفيعة مفتولة ومتشابكة تلحم فوق المساحات المراد تلوينها بالميناء فتطوّقها وتحدّد شكلها أي زخرفتها[6]، وهي تقنية جلبها المهاجرون الأندلسيون في القرن الخامس عشر إلى بجاية التي كانت مركزا للثقافة والتألّق الحضاري آنذاك.[7]

---

[1] -Farida Benouniche
. op.cit .p39
[2] -idem
[3] -ibid .p42
[4] -E.Villot .op.cit .p371
[5] -Farida Benouniche op.cit.p52
[6] - ibid .pp53-55
[7] ---ibid .p55

و تفوّق أهل(آيت يني) في فنّ معالجة وتشكيل المعادن وبلغوا في عهد العثمانيين من المهارة مبلغا جعلهم يستنسخون قطع النقود ممّا هدّد الاقتصاد الجزائري بالإفلاس والانهيار كما برعوا أيضا في مجال صنع الأسلحة والأقفال.[1]

والألوان التقليدية المستعملة في طلاء الحلي الفضية القبائلية هي الأخضر والأصفر والأزرق وهي ألوان زاهية تضفي على حمرة المرجان المتضادّ مع لون الفضّة البارد مزيدا من الحيوية والبهاء، وتزيد حبيبات الفضّة الزخارف رونقا وجمالا.

ج- الحلي التقليدية الأوراسية:

استطاعت الحلي الأوراسية أن تصمد وتحافظ على عراقتها وأسلوب صناعتها الأصيل وهو أسلوب يعتمد أساسا على الفضة المصمتة عيار10/9 ولا يلجأ بأي حال من الأحوال إلى استعمال معدن الذهب[2]. وتزيّن الحلي بالمرجان والنقوش المطوّقة بالخيوط الفضية المفتولة وحبيبات الزجاج الأحمر وهي أشبه ما تكون بعناصر الفن المعماري من حيث التركيب، وتتّسم أشكالها عموما بالبساطة من دوائر ومثلّثات ومعيّنات ومستطيلات وماإلى ذلك.

وتمثّل السلاسل الطويلة والمتنوعة دورا مهمّا في تنسيق الحلي وتضمّ أحيانا في نهاياتها حلي صغيرة وخفيفة قد تكون على شكل هلال أو لسان عصفور أو مشط أو يد محوّرة أو حالق. ومن الواضح أنّها أشكال ترمز إلى معان محدّدة متفق عليها في الثقافة المحلية تعود إلى فترة كان الفن خلالها مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسحر والدين.[3]

وتشتهر الأوراسية بحبّها للمجوهرات والحلي و تتزين بسوارين أو قرطين على الأقل. ومن الحلي المفضّلة عندها القرط الذي يعرف باسم (العلاّقة التشنتشانة) ويتألّف من حلقة قطرها 10سم مزيّنة بأشكال كروية ومعيّنات منقوشة و أسلاك مفتولة وتتدلى من الحلقات سلاسل طويلة تضم أنواطا نجمية الشكل. وسمّيت(بالتشنتشانة) نسبة إلى الرنين الذي تصدره السلاسل والنجوم الصغيرة[4]

وهناك قرط آخر يسمّى(تيمشرّفت) تزيّنه أسنان منشارية وهو حلية كثيرة الاستعمال في الأوراس وقسنطينة والجنوب قد يصل وزنها إلى 70غ ولهذا يثبّت بواسطة شريط أو سلسلة تمرّر فوق الرأس.[5]

---

[1]-" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص57

[2]-المرجع نفسه .ص61

[3] -Farida Benouniche .op.cit .p43

[4] -ibid .pp44-45

[5] -idem

ومن الأقراط أيضا ما يعرف باسم(الخرصة رأس حنش) ويتألف من خيط فضي معقوف به نهاية مسطّحة على شكل رأس ثعبان محوّر، وتضم النهاية الثانية تجويفا على شكل حبّة اللوز مرصّع بقطعة من الزجاج الأحمر[1]

و تتحلى الأوراسية (بالسخاب) وهو عقد قديم كثير الاستعمال بني اللون تعدّه بنفسها في البيت، وتشكّله من عجينة معطّرة تسمّى (القمحة) ، ويزيّن في معظم الأحيان بقطع المرجان وقطع فضّية مغزلية الشكل[2]، و تتدلى في وسطه (الخامسة) وهي قطعة فضية ثقيلة على شكل يد محوّرة تستعمل كتميمة للوقاية من العين الشريرة.

ويحضّر(السخاب) بسحق بذور القمحة مع كمّية من كبش القرنفل ويخلط المزيج مع قليل من الماء، وعندما توشك العجينة على الجفاف تقسّم إلى قطع صغيرة هرمية الشكل وحين تزداد صلابتها تثقب كلّ قطعة بحيث يمكن للخيط ان يلج بداخلها وهكذا يبقى هذا العقد محتفظا بالرائحة الزكية للقمحة لمدّة طويلة.[3]

ومن الحلي الأوراسية أيضا(الشركة) وهي قلادة تتألف من عدّة صفوف من السلاسل الصغيرة المتصلة ببعضها بواسطة قطع فضّية مرصّعة بالأحجار الكريمة وتتفرّع منها سلاسل طويلة تشكّل ما يشبه واقية الصدر.

وأما (القران) فهو طقم مجوهرات جميل جدّا يتألف من إبزيمين مستديرين مرصّعين بالزجاج الأحمر ومزينين بحبيبات الفضّة، متصلين بمجموعة من السلاسل تضمّ ثلاث أسطوانات مرصعة بالزجاج الأحمر وحبيبات الفضة تشكّل مركز الحلية و تتدلى منها سلاسل طويلة.[4]

وتزين المرأة الأوراسية العمرة بحلية تتألف من قطعة مثلّثة الشكل مزيّنة بخيوط مبرومة وأربع قطع من الزجاج الأحمر تتدلّى سلاسلها على الوجنتين

والأساور تزيّنها زهيرات وحبيبات بارزة أو قطع كبيرة من الزجاج الأحمر وتلبس المرأة ستة أساور في كلّ معصم.

ويكتمل طقم المجوهرات بالخلاخل العريضة المزينة بالأزهار المحوّرة أو (الردايف) التي يحاكي شكلها الثعبان.[5]

[1] -Farida Benouniche .op.cit .p 44-45

[2]- " الصناعات التقليدية الجزائرية" ص67

[3] -Farida Benouniche .op.cit .pp45-47

[4] -ibid .p47

[5] -ibid .pp 47-52

د- الحلي التقليدية الترقية:

تتسم الحلي الترقية بالبساطة والجمال وتقوم زخارفها أساسا على أشكال مبسطة كالمثلث والمعين والمستطيل[1]. وكان الصائغ في المجتمع الترقي يحظى بمكانة مميزة فهو لم يكن صائغ مجوهرات فحسب بل كان أيضا حدّادا ودهّانا وأحيانا طبيبا وشاعرا يصنع سلاح المقاتل وأدوات المزارع ، ويعتمد في تشكيل الحلي على تقنية التطريق واستعمال القالب.[2]

وتجدر الإشارة أنّ بعض الحلي الترقية تصنع من ألأحجار وأسنان الحيوانات وهي صناعة قديمة جدّا تعود إلى ما قبل التاريخ تناقلتها الأجيال عبر العصور، تبرز بوضوح العلاقة الضاربة جذورها في القدم بين الحلية والتميمة وتترجم التصوّر الشعبي.[3]

وتعتبر(التروووت) أهمّ قطعة في طقم الحلي الترقية وهي قلادة صدرية كبيرة الحجم تتكوّن من مثلّثات بأحجام مختلفة مزينة بعناصر زخرفية بسيطة تتجمّل بها الترقية عادة في يوم زفافها. وأمّا القلادة التي تسمى(تروووت نزروف) فإنّها تحمل دلالة سحرية واضحة إذ أنّها تتألف من ثلاث تمائم مثبّتة على مثلّث، و التميمة المركزية هي على شكل مربع تزينه الزخارف وخمسة مسامير، يعتقد أنّها تبعد العين الشريرة، والتميمتان الجانبيتان هما على شكل معين[4]

وتستعمل اترقية المشبك أو الإبزيم لشد كسائها وهو تحفة فنية رائعة الجمال. وأمّا الأساور فهي متنوّعة جدّا فمنها ما تزيّن نهاياتها بمكعّبات منقوشة ومنها ما تزخرف بالمعينات والأشكال الكروية. وأما الخواتم فإنّها لاتقلّ تنوّعا عن الأساور ولعلّ أغربها الخاتم الهرمي ذو الطوابق السبعة الذي يبلغ طول قطره 4 سم وارتفاعه 5سم، ومن المحتمل أنّه ليس للزينة فقط بل يستعمل أيضا كسلاح.[5]

إن تنوّع وثراء الألبسة التقليدية والحلي في الجزائر دليل على استبحار شعبها في الحضارة سابقا، لأنّ صناعة الحلي والخياطة والحياكة والتطريز هي من مذاهب الحضارة وفنونها فتتأنّق وتستجاد إذا زخر بحر العمران ودعت إليها عوائد الترف. و بطول أمد الحضارة الإسلامية والحضارات التي سبقتها ترسّخت هذه الفنون. لذلك حين تراجع العمران وتناقص في عهد الاحتلال الفرنسي عسر نزعها وهكّذا بقيت رسوم هذه الصنائع قائمة مستحكمة تفنّد أباطيل المستعمر التي تدّعي أنّ الأهالي متخلّفون وبدائيون ويدينون لفرنسا بجلب الحضارة إليهم.

---

[1] -Farida Benouniche .op.cit.p59

[2]-" الصناعات التقليدية الجزائرية" ص67

[3]- المرجع نفسه .الصفحة نفسها

[4] -Farida Benouniche . op.cit .p59

[5] -ibid .p61

الفصل الثاني:

توظيف الألبسة والحلي التقليدية في رسوم دينيه وانعكاساته على مظهر اللوحة ومضمونها

المبحث الأول:

استعمال اللباس والحلية في التعبير التشكيلي وتأثيره في مظهر اللوحة:

أ- نبذة عن أهم الأزياء التقليدية التي خلّدها دينيه
ب- تمثيل الألبسة والحلي يضفي على اللوحة مظهرا زخرفيا
ج- توظيف الحلي والألبسة كعلامات للدلالة على معان مقصودة

إنّ اهتمام دينيه بتصوير الأزياء التقليدية في لوحاته يندرج ضمن مشروع تخليد التراث الذي كرّس كلّ موهبته وفنّه لتحقيقه ولكنّه أيضا ضرورة يمليها انشغاله المفرط بالتعبير التشكيلي عن إحساس الإنسان ، ووصف واقع الحياة العربية.

فالألبسة والحلي تعتبر من أهم وسائل التعبير في الرسم الواقعي ينتقيها الرسام بحرص وعناية عند موضعة النماذج كما يفعل المخرج السينمائي حين يختار ملابس الممثّلين، ليفرغ كلّ ممثّل في قالب الشخصية المراد وصفها، ويوظّفها أيضا كعلامات للدلالة على معان مختلفة.

أ- نبذة عن أهم الأزياء التقليدية التي خلّدها دينيه:

إنّ الأزياء التقليدية بما تتضمّنه من ألبسة وأحذية وحلي وعناصر تزيينية بإمكانها أن تترجم الثراء والفقر وتوحي بالمهنة والجنس والعرق وتحدّد الحالة الاجتماعية والمكان والزمان والفصل والمناسبة[1]، وتروي الأفراح والأحزان وتبرز الورع والزهد.

فهي إذن مادّة واصفة غنيّة تحتوي على عناصر أساسية لا يمكن أن يستغنى عنها الرسّام الواقعي في وصف شخصيّات لوحاته، ويقترن حضورها في اللوحة بحضور الإنسان لأنّها تلازمه باستمرار.

وبما أنّ الإنسان هو المحور الأساسي في رسوم دينيه فإنّ العدد الهائل من اللوحات التي أنجزها والذي يربو على 500 لوحة[2] هو بمثابة متحف للفنون الشعبية يعرض كلّ أنواع الثياب والحلي التقليدية التي كانت متداولة في بوسعادة وغيرها من القصورآنذاك.

ونجد بهذا المتحف المتميّز الأزياء الخاصّة بالمناسبات في عدد من الأعمال الفنية نذكر منها اللوحة الموسومة (بلباس العيد) وهي لوحة زيتية أنجزها عام 1907م [3] تمثّل ثلاث نساء منهمكات في إلباس طفلة صغيرة ملابس العيد الجديدة. وتتألّف من عمرة صغيرة وبخنق شقّاف وفستان طويل مزركش ذي كمين.

وتبين اللوحة أنّه لا يوجد أي اختلاف بين لباس الطفلة والمرأة من حيث التصميم باستثناء صغر الحجم.

---

[1] Tatiana Benfoughel op cit .p48

[2]- يضمّ دليل بن شيكو 552 رسم

[3] -Koudir Bentchikou « le catalogue raisonné » n185

وفي لوحة(فتيات يطالبن بالمكافأة في يوم العيد) يبرز الرسام البرنوس الأنيق الأسود المعروف(بالخيدوس) وقد ارتداه رجل تحلّقت حوله أربع فتيات صغيرات يرتدين ملابس جديدة شبيهة بملابس الطفلة التي ذكرناها سابقا، وقد تحلّين بالأساور وزيّنّ عمائمهنّ بباقات من ريش النعام وهي زينة خاصّة بالمناسبات والأفراح.

وخلّد دينيه أيضا هيئة الملابس عند الأئمة ورجال الدين المتصوّفين في عدد من المشاهد نذكر منها (التسبيح)، وتجدر الإشارة أنّه كان يجمع بعد صلاة العشاء وخاصّة في شهر رمضان بعض الأصدقاء، وكانوا يقضون على سطح بيته أوقاتا طويلة في الذكر والتسبيح على ضوء القمر.[1]

وما لوحة التسبيح سوى نقل لهذا المشهد حيث يظهر أصدقاؤه الخمسة وقد أمسك كل واحد منهم بسبحته في جو يسوده الخشوع والتفكّر. وحسب(بن شيكو) فإنّ دينيه قام بالكثير من الدراسات والتخطيطات لرسم هذه النماذج قبل تحديد التكوين النهائي للوحة، ممّا يؤكّد أنّ دقة التفاصيل في الحركات وخاصّة الدينية منها تبقى اهتمامه الأكبر.[2] وهذا الاهتمام مكّنه من " التثبيت الدقيق والشعائري للحركة"[3]

وأكثر الشخصيّات الخمس تعبيرا عن الوقار والورع والزهد في المشهد الرجل الذي يحتل الجهة اليسرى ، ويظهر بالوضع نفسه والملابس ذاتها منفردا ومكبّرا في لوحة بديلة كتب أعلاها بالخط العربي عبارة" إنّك لفي واد وأنا في واد". ووظّف صورتها في العنوان المزخرف لكتاب (الشرق في نظر الغرب).[4] واستعان بالنموذج عينه في رسم شخصية الإمام في لوحته الموسومة (بالإمام يؤمّ المصلّين) ويبرز المشهد أنواعا مختلفة من البرانيس يلبسها المصلّون.

وصوّر كلّ أنواع الأكسية التي كانت تشتمل بها النساء عند الخروج في لوحات عديدة نذكر منها لوحة(مسلمات خارجات من مسجد القرية) التي تضمّ ما ينيف عن عشر نساء. كما أسهب في رسم الملاحف بأقمشتها وألوانها المختلفة.

وخلّد الزي التقليدي للفارس العربي في لوحة(الفارس الصغير ببندقيته) التي تحدّثنا عنها سابقا، ولوحة(فارس عربي من الصحراء).

[1] -Koudir Bentchikou « Etienne Dinet elhadj… » p64
[2] -idem
[3] -L.E.Angeli « Les arts plastiques en Algerie » plaquette éditée par le commissariat à L'Algerie pour l'exposition internationalle de Bruxelles en 1958
[4] -Koudir Bentchikou « Le catalogue raisonné » n391-389

ورسم أيضا الزي الذي كان يرتديه(السبايس) في لوحة (هجوم السبايس) التي تحدّثنا عنها سابقا ، ويتألّف هذا الزي العسكري من سروال فضفاض أزرق اللون وسترة(بوليرو) وبرنوسين متراكبين أحدهما بلون أبيض والثاني بلون أحمر، وتتألّف العمرة من شاشية حمراء وعمامة بيضاء.[1] والألوان الثلاثة تمثّل ألوان العلم الفرنسي بطبيعة الحال.

كما اعتنى بتمثيل الزي الترقي في عدد من المشاهد نذكر منها(فارس على المهري) و(هجوم التوارق).

وخلّد الزي النسوي النايلي في عدد من اللوحات نذكر منها لوحة (النايلية) و(راقصتان من قبيلة أولاد نايل) وما إلى ذلك. وأظهر ميولا إلى تمثيل طيّات الأقمشة والمناديل المسدولة التي رأى أنّها تضفي على مشية النايلية نبل الملوك[2]. وتفانى في نقل أنواع الحلي.

ونجد في لوحاته أيضا مختلف الألبسة التقليدية التي كان يرتديها الأهالي صغارهم وكبارهم رجالهم ونساؤهم شيوخهم وأطفالهم، سواء في الحياة اليومية أو في المناسبات.

ب-تمثيل الألبسة والحلي يضفي على اللوحة مظهرا زخرفيا:

كان دينيه يهتمّ بكلّ العناصر التي تظهر داخل الإطار المحدّد للمشهد الذي يريد تصويره، فينتقي النماذج الأنسب للموضوع بعناية ، كما ينتقي أنواع وألوان الملابس والحلي، والأكسيسوارات، والإضاءة، والعناصر المعمارية والطبيعية التي يمكن أن تظهر في المخطّطات الخلفية والأمامية، ويشرف على كلّ شيء لتحضير مشهد يعبّر بدقّة عن الموضوع الذي يريد تجسيده.

ولكن مهما اتسعت دائرة حرّيته في الاختيار فإنّها لا يمكن أن تتعدّى حدود الوسط الشعبي البسيط الذي ينهل منه كل موضوعاته. هذا الوسط الذي اجتذبه وفتنه فأدمن عليه، واستحكمت صبغته فيه فغيّرت نفسيّته الأوروبية كالسحر.

وبالتالي يبقى اختياره للملابس والحلي منوطا باختيار الأهالي أنفسهم لأزيائهم التقليدية. وصدق الناقد(كاميل موكلير) حين لاحظ أنّه أصبح أسير موضوعه لكن بإرادته.[3]

---

[1] -M.Aouf .op.cit .p57
[2] -Etienne Dinet « introduction de Khadra …. » p7
[3] -Camille Mauclaire . op.cit

ويتجلّى هذا الأسر بوضوح كبير في مشاهده الخيالية التي بقي فيها متقيّدا بالحياة العربية الصحراوية الجزائرية، مع أنّ الخيال يحرّر الرسام من قيود الزمان والمكان.

ونذكر على سبيل المثال لوحاته(بنات الجن يتجرّدن من أجنحتهن)[1] و(بنات الجنّ على ضوء القمر)[2] و(بنات الجنّ عن قصص ألف ليلية وليلة لحسن البصري) [3] حيث تظهر الجنّيّات كلّهنّ بأزياء تقليدية نايلية وكأنّ الجنية نايلية مجنّحة.

ومن هنا يمكن القول انّ ذوقه أصبح امتدادا للذوق الشعبي البسيط[4] الميّال إلى الألوان الزاهية، والأقمشة المزركشة ، والإسهاب في الزخرفة. وهذا ما أضفى على لوحاته حيوية وإحكاما يدكّران بفنّ المنمنمات، وبدت المشاهد المرسومة وكأنّها قطع مكبّرة من هذا الفن الزخرفي التصغيري بأسلوب يحرّك عند المشاهد أحاسيس مختلفة وعميقة ممّا جعل رسمه" فنّا زخرفيا وتعبيريا في آن واحد".[5]

وتجدر الإشارة أنّ دينيه أعرب عن إعجابه الكبير بالمنمنمات الفارسية والهندفارسية، وأقرّ انّها تفوق رسوم الإيطاليين القدامى الساحرة التي كانت تنجز باستعمال تقنية البيض ، من حيث جمال المادّة، وحسن التنفيذ، ولاسيما من حيث نقاء الألوان، وطابع الرسم، وقوّة التعبير، فتمثّل في رقعها الصغيرة مشاهد من مجالس الملوك ومشاهد الصيد والقتال، وصور الزهّاد والفلاسفة أو الدراويش وما إلى ذلك بأسلوب يتّسم بالجمال والأناقة وسداد الحركات وعمق التعبير.[6]

ورأى انّ المظهر الزخرفي فيه الكثير من السحر وأنّ الرسم الزيتي هو الأنسب على الإطلاق للتعبير عن إحساس الإنسان بلا منافس. وأمّا في مجال الزخرفة فلا يمكنه منافسة السجد والفخار والصياغة والفسيفساء وما إلى ذلك.[7]

لكن من مميزاته أنّه يستطيع ان يغيّر صيغه إلى ما لا نهاية بالاعتماد على أساليب وطرق بسيطة. وبالتالي يمكنه أن يلبّي رغبة الرسام وتحقيق غايته سواء كانت التعبيرعن إحساس الإنسان، أم الحصول على مظهر زخرفي ساحر.[8]

---

[1]- وظفت هذه اللوحة في تزيين الصفحة رقم93 من كتاب سراب.وتحمل رقم 302 في دليل بن شيكو.

[2] -n 304 du catalogue raisonné

3-زيت على قماشة الرسم أنجزت سنة 1903م ينظر:
[3] « Le catalogue raisonné » n303

[4] -Denise B « Térrasses….. » p36

[5] -Denise B « Etienne Dinet » p104

[6] -Etienne Dinet « Les fléaux de la peinture moyens…… » pp61-62

[7] -ibid pp62-63

[8] -ibid p63

ويمكنه أيضا ان يحقّق الغايتين معا، كما هو الحال في العديد من لوحات دينيه التي أعاد فيها تشكيل زخارف النسج التقليدية والحلي ونقل أدق تفاصيلها.

ويشرح الناقد(كاميل موكلير) أنّ الألوان عند دينيه بلغت أقصى درجات التناغم وكلّ شيء في المشهد يبدو حارّا ومشعّا وأنّه اعتمد في هذا على لمسات من معجون ألوان خفيف زاهي السطوع ودرجات لونية غير ممتزجة، وظلال ملوّنة مع دقّة متناهية في التنفيذ، وشفافية مماثلة لشفافية الألوان المائية[1]. والألوان المائية هي بطبيعة الحال التي يستعملها رسام المنمنمات على الورق وتتسم بالصفاء والنقاء.

لقد انتهج دينيه أسلوبه الخاص للحصول على الشبه واللمعان والتضاد وتمثيل المادّة والملمس وما إلى ذلك، ولم يسمح لنفسه بتغيير مظهر اللباس أو الحلية بالحذف أو بالزيادة ولم يحاول الاختراع ولا التحوير، بل صبّ كلّ تركيزه على النقل الدقيق لما برع الحرفي في تشكيله قبله، وأعاد عمله بأسلوبه ووسائله وموادّه الخاصة ليجعل من فنّه أفصح لغة في وصف الفنون الشعبية بأمانة.

ونقل تفاصيل النقوش الغائرة والأشكال البارزة وحبيبات الفضة والأسلاك الرفيعة المفتولة وقطع المرجان والزجاج ، وزخارف الأقمشة والشراريب والتخاريم وصيغ التوشية، بألوان زيتية متماسكة تتكاثف بطبيعتها على رأس الريشة، فلا تجتمع شعيراتها في نقطة ولا تكتسب الشكل المدبّب الذي يستعمله رسام المنمنمات في رسم الخطوط الرفيعة والنقاط المتناهية في الصغر.

وكلّما كانت الألوان الزيتية أقلّ ذوبانا في الزيت كلّما ازدادت المهمّة صعوبة ويشرح دينيه أنّه لتفادي زنخ[2] الألوان، وتحقيق تمثيل أكثر قوّة لتأثير التفكّك الضوئي والحصول على درجات من الإضاءة والبرودة تفوق الألوان المائية المستعملة في المنمنمات، يجب أن تقلّ كمّية الزيت في الألوان.[3]

أي يجب أن يستعمل معجون الألوان مع كمّية قليلة من الزيت، ويمكننا أن نتصوّر صعوبة تمثيل العناصر الدقيقة المتناهية في الصغر في الرسم الزيتي مقارنة بالرسم المائي، لا سيما في أسلوب يعتمد على بقع متناهية في الصغر من الألوان غير الممتزجة في مساحات متجاورة ودرجات متباينة. وفي هذا تحد للصانع ورسّام المنمنمات معا.

[1] -Camille Mauclaire .op.cit

[2]- زنخ الدهن: تغير وفسد لونه. ينظر:" المنجد الأبجدي"

[3] -Etienne Dinet « Les fléaux de la peintures moyens de…. » p74

لقد جمع دينيه في رسمه الزيتي بين التعبير التشكيلي البليغ عن إحساس الإنسان والتمثيل القوي لتأثير التفكك الضوئي، والمظهر الزخرفي الذي يضاهي ألوان المنمنمات، وهذا المنهج يقوم على مجموعة من العلوم والمهارات والملكات والأبحاث ويعتبر مدرسة فنية قائمة بذاتها جديرة بأن تحتل مكانتها ضمن أرقى المذاهب الفنية في العالم.

ويؤكّد الناقد(كاميل موكلير) أنّ رسمه يتّصف بالصلابة والخبرة وأنّه يعتبر من بين الفنّانين القلائل الذين تعمّقوا في دراسة الانعكاسات الضوئية، حيث تجاوزت بعض لوحاته كل ما اعتبره الانطباعيون قمّة الابتكار. وأنّ ألوانه جد متناغمة تشبه في بهائها الألوان المائية. وأنّه في بحثه عن الحقيقة كان أحيانا يشعر المتلقّي بالغموض لأنّه يوجد غموض في الجلاء والنور مثلما هو موجود في الإبهام والظلام. وكلّما ظنّ المشاهد أنّه يرى بشكل واضح يكتشف أنّه لم يدرك سوى المظهر. وفي البريق المعدني لعيون العرب الذين يصوّرهم توجد جبرية متكتّمة عن رأيها تخفي أسرارا غريبة خصّها بوصف يقول:" هؤلاء الناس يشعروننا بعالم آخر يحيّروننا ويخيفوننا ويجذبوننا وبالنظر إليهم شيئا فشيئا يفتنوننا.إنّهم يعرفوننا تماما قبل أن نعرفهم."[1] ويرى (ماريون فيدال بوي) أنّ دينيه هو" الرسام الرمزي لجنوب الجزائر وأشهر سفير لها" وأكّد أنّ فنّه" يبقى من أحسن ما أنتجه الاستشراق".[2]

ومع ذلك فإنّ بعض الأوروبيين رفضوا الاهتمام بفنّه بحجّة انّ محاكاة الواقع أسلوب تخطّته الحداثة، وأنّ لغته التشكيلية يشوبها ذوق مفرط في الزخرفة توحي برغبة شديدة في اقتلاع عالم لا يعني لهم شيئا من النسيان، وما إلى ذلك. وقد تخفي هذه الحجج في طيّاتها إنكارا لمجهوداته وتقزيما لدراساته وأبحاثه وعلمه للتعتيم على فنّه وإخماد ذكره.

ويؤكّد مصطفى بوعمامة من جهته انّ دينيه" فنّان فريد متفوّق على زملائه المستشرقين(...) نقّح الرسم الاستشراقي من أسمال الاستغراب والأحكام السابقة وثقالة الأسلوب الأكاديمي"[3] لكنّ اعتناقه للإسلام فتح عليه أبواب الاتهامات فانتقد فنّه نقدا لاذعا بنفاق يخفي استنكارا لإسلامه.[4] وقد تخفي هذه الحجج مقتا لثقافة وفنون الأهالي المحتقرين والمغلوبين على أمرهم وكلّ ما يتعلّق بهم. ذلك أنّ العين التي يغشاها ضباب العنصرية وعقدة التقدّم والتفوق لا يمكن ان تتذوّق جمال المنتوج الشعبي سواء كان ثوبا أو حلية أو شيئا آخر، وتنفر من حيوية ألوانه وكثرة زخارفه. وبالتالي يستحيل أن تتذوّق اللوحة التشكيلية التي تنقل هذا الفن، وتأخذ عليها الإفراط في الزخرفة، ويصبح نقد اللوحة امتدادا لمقت مضمونها أي مقت الأهالي وكلّ ما يتعلّق بهم.

[1] -Camille Mauclaire .op.cit
[2] -Marion Vidal-Bué « Alger et ses peintres » p36-38
[3] -Mustapha Bouamama .op.cit pp 31-32
[4] -ibid .p30

ج- توظيف الحلي والألبسة كعلامات للدلالة على معان مقصودة:

انّ اللباس هو من الوسائل الفعّالة التي تساعد الرسّام على التعبير والوصف في الرسم التشبيهي، حيث يوظّفه في إبراز الحركات المختلفة كالجري والسقوط والقفز والرقص، ذلك انّ شكل القماش وتموّجه يوحيان بتأثير الريح واتجاها ويوضّحان اتّجاه الحركة ويوحيان أيضا بالسرعة.

ويلجأ الرسّام أحيانا إلى استعمال الأثواب الممزّقة في تمثيل الشجار لكي يضفي على المشهد مزيدا من الشعور بالعنف والإثارة ويستدلّ المتلقي بها على قوّة الجذب والشد.

والأثواب الرثّة توحي بالبؤس والفقر، فيما تعبّر الألبسة الأنيقة والجديدة عن الأفراح والمناسبات السعيدة او تدلّ على آثار النعمة والثراء.

وتستعمل الملابس الصوفية أو الشتوية في وصف البرد، والملابس الصيفية في وصف الحر، وتترجم الأزياء مهنة الشخصية المرسومة وطبقتها الاجتماعية، ويمكنها ان تدل على الانتماء إلى طائفة معيّنة او قبيلة محدّدة، وتبرز الزهد والتقشف وما إلى ذلك.

وتعكس الحلي ذوق المرأة ومعتقداتها ومستواها المادي. وفي الفترة التي عاش فيها دينيه كانت النساء يورثن الحلي الفضية لبناتهن، وكانت هذه الحلي تقتنى لقيمتها الرمزية والجمالية وكان اللباس ثمرة فن تقليدي تغذّيه العادات المحلية.

ونجد عند(دنيز براهيمي) تحليلا مفاده انّ دينيه لم يكفّ عن تذكير المشاهد انّ الحلي تلازم المرأة العربية في مختلف مراحل عمرها من الطفولة إلى الشيخوخة[1]. وأنّ الشيخوخة في هذا العالم الصحراوي لا تعني بالضرورة القنوط ، فالعجائز لا يستبدلن الألبسة الملوّنة بالسوداء حزنا وأسفا على ما مضى من عمر، ولا يتجرّدن من الحلي استعدادا للموت كما هو الحال في بعض المجتمعات، بل هنّ أقلّ حزنا بكثير[2].

ووظّف دينيه حلي الراقصة النايلية التي كانت تعاشر المقاهي كعلامة مقصودة للدلالة عليها. فهو الذي قال في وصفه للوسط القذر الذي تعيش فيه الراقصات:" ولولا الأساور والخلاخل الثقيلة التي تزيّن معاصمهن وعراقيبهن والصروح الضخمة المركّبة من جدائل الشعر وضفائر الصوف، والمناديل المذهّبة التي تعتلي رؤوسهن لاعتقدت أنّك تشاهد مجرّد غجريات فبهذه العلامات الأخيرة فقط تدرك انّهن النايليات المشهورات".[3]

---

[1] -Denise B « Etienne Dinet . » p108
[2] -idem
[3] -Etienne Dinet « introduction de Khadra….. » p4

وتعمّد استعمال هذه العلامة في المشاهد الغرامية ومشاهد العري التي لا تعكس حقيقة المجتمع الصحراوي المحافظ، لكي يشير أنّ هؤلاء النسوة هنّ النايليات اللواتي يعاشرن المقاهي، ولا يقع المتلقّي في فهم خاطئ للأخلاق والتقاليدالجزائرية.

ويتجلّى هذا بوضوح أكبر في مشاهد الاستجمام في الوادي، والتي تمثّل نساء عاريات تجرّدن من كلّ شيء إلاّ من الحلي الفضية الثقيلة التي تزين رؤوسهن ومعاصمهن وعراقيبهن وهذا غير وارد في الواقع إذ لا يعقل أن تستجم المرأة بعمرة مزيّنة بالحلي والضفائر، فهي إذن علامة مقصودة للدلالة على أنّ هؤلاء النسوة لسن نساء المجتمع العاديات، وأنّهنّ النايليات المشهورات اللواتي يحترفن الرقص والبغاء.

والحقيقة أنّ المرأة البوسعادية لا تستجمّ عادة في الوادي[1]، وهذا لعدّة أسباب أهمّها أنّها تعيش في مجتمع محافظ لا يسمح لها حتى بالكشف عن وجهها ، كما أنّ الوادي بواحاته الكثيفة ليس مكانا آمنا يمكن لها ان تتجرّد فيه من ثيابها ، وتضطجع بالطريقة التي تضطجع بها الأوروبيات على شواطئ البحر . ولا يمكن أيضا أن تستحمّ في العراء و الحمّام موجود في القصر وفي كلّ بلدة صغيرة كما أشرنا سابقا .

وكانت النساء يتردّدن على الوادي لغسل الصوف والثياب وجلب الماء. وفي القيظ كنّ يغطسن في الماء للتخفيف من حرارة أجسادهن لكن دون نزع خيط واحد من ثيابهن.[2]

إذن مشاهد العري لا علاقة لها بوصف الواقع ،إنّما تعكس فترة كان الرسّام خلالها ولعا بتجسيد أنوثة وجمال المرأة من جهة، ومفتونا بتمثيل وتدوين الأساطير الشعبية من جهة أخرى.

ويعتبر كتاب ربيع القلوب الذي أنجزه في هذه الفترة خير دليل على هذا ،حيث ضمّنه دينيه ثلاث أساطير صحراوية جمعها له سليمان وقام هو بترجمتها وتزيينها بالصور.

وتصف هذه الصور المشاهد التي رآها البطل(لخضر) قنّاص النساء الذي كان يهوى التسلّل إلى العيون والاختباء خلف الأشجار، لمشاهدة الفتيات المجتمعات تحت ظلال الطرفاء الشفافة ، فكان يستمتع بالنظر إلى سيقانهن الذهبية وركبهن الصقيلة كالرخام، حين يكشفن عنها كي يدسن الملابس المتصوبنة. وفي القيظ كنّ ينزعن ثيابهن للتبرّد في الماء ظنّا منهنّ أنّهن بعيدات عن الأنظار.[3]

---

[1]- على حد قول حركات العطرة مسعودة

[2]- حسب قول حركات العطرة مسعودة

[3] -Etienne Dinet et Slimanne BenBrahim « Printemps des cœurs » edition Piazza Paris 1902

واستلهم بعض المشاهد من حكايات ألف ليلة وليلة وما شابهها، فرسم استجمام الجنّيات كما ذكرنا سابقا ، وبدت جنّياته في المشاهد كلّها وكأنّهن نايليات مجنّحات.

ومن الواضح أنّه حصل على هذه المشاهد بالمزاوجة بين الواقع والخيال ممّا يثبت أنّه فعلا "يحسن التوفيق بين سعة الخيال والدقّة في وصف الحياة العربية"[1]

وهكّذا أنتج العديد من اللوحات التي امتزج فيها سحر جمال الوادي بجمال النايليات حتّى وصف من صالون إلى آخر" بفنّان الأجساد الذهبية"، و"رسّام الشمس والنور، ذلك المتيّم بالواحات المورقة حيث فتيات الشمس السمراوات"و" الفنان المولع بغراميّات البدو"[2]

وهذه المشاهد لا تعكس الصورة الحقيقية للمرأة في المجتمع الصحراوي وعلامة ذلك الحلي التي تعمّد توظيفها للاستدلال بها. ومن الواضح أنّه أراد بهذا النوع من المشاهد أن يسافر بالجمهور إلى عالم الأسطورة الساحر كما تصوّره واستلهمه من الطبيعة الصحراوية التي مثّلت دورا هامّا وبليغا في النظرة التقليدية المتعلّقة بالأسطورة.

وتجدر الإشارة انّ طقم الحلي عند النايلية يتألف من التاج وهو عبارة عن عدد من القطع الفضية المربّعة والمصفّفة على شكل دائرة تحيط بالرأس، ويصل طوله إلى 74سم وارتفاعه إلى 26سم ، وكلّ قطعه منقوشة ومرصّعة بالمرجان. ويسمى في بوسعادة (الناصية)[3] وتختلف تسميته من منطقة إلى أخرى فهناك من يسميه (العرصة)[4] وهناك من يسميه (الجبين) أو (العصّاب).

وتتدلّى منه سلاسل صغيرة تحمل في نهاياتها أنواطا تغطّي جبين النايلية تسمّى (الهلّة) أو(الجمّة). ويوضع التاج على منديل يغطي الرأس وتعتليه باقة من ريش النعام ولا يظهر من شعرها سوى الجديلتان المثبتتان بظفائر الصوف. وينسدل منديل شفّاف مزين بالخيوط الذهبية من الخلف .

وتتدلى من التاج حلقتان كبيرتان مسننتان تسمّيان في بوسعادة(المشرف بالطبيلة)[5] ويصل وزنهما إلى 70غ، وتسميان في بعض المناطق(لخراص)[6].

---

[1] -Alaine Calmes op cit p224

[2] -« Lapeinture Algerienne en helecoptère .Atlas Algerie n 2 1963 p27

[3]- على حد قول حركات العطرة مسعودة

[4]- حسب قول قجال زينب

[5]- أخذا بقول حركات العطرة مسعودة

[6]- على حد قول قجال زينب

وتلتصق بالعصابة من الجانبين ما يعرف (بلرباع)[1] وهي قطع فضية مستديرة مزوّدة بحلقات صغيرة تساعد في التصاقها ببعضها، وتتدلى على شكل سلسلة بموازاة (المشرف بالطبيلة) وتحيط بالوجه.

و تستعمل النايلية (المدور) أو(السماشة) وهي قطعة مستديرة منقوشة في تثبيت البخنق على الكتفين. ويسمى البخنق في بوسعادة(الوقا) أو (الزمالة)[2].

وتستعمل (البزايم) أو (الخلالات) في تثبيت الملحفة، وتتحلّى أيضا بزوج من الأقراط يسمى(العلاّق) او(المقافل)[3]، وتتزين بعقد(السخاب) وعلب التمائم التي تسمى(الحروز)، وتتحزّم بحزام من الفضة يسمى(المحزمة) أو(بالحميلة) المصنوع من الصوف[4]. ويكتمل الطقم بزوج من الخلاخل.

وعلى أي حال فإنّ لوحات دينيه تعرض كلّ أنواع الحلي التي كانت تتزين بها النساء في بوسعادة والقصور الأخرى.

[1]- على حد قول قجال زينب
[2]- أخذا بقول حركات العطرة مسعودة
[3]- حسب قول حركات العطرة مسعودة
[4]- على حد قول حركات العطرة مسعودة

المبحث الثاني:

الأزياء التقليدية مادّة واصفة متعدّدة الدلالات:

أ- الزي التقليدي يثري مضمون اللوحة بوصفه شاهدا اجتماعيا واقتصاديا وإيديولوجيا، ويعدّد قراءاتها

ب- تمثيل اللباس والحلية يضمّن اللوحة التشكيلية رمزيّة الرسم الشعبي

أ- الزي التقليدي يثري مضمون اللوحة بوصفه شاهدا إجتماعيا واقتصاديا وإيديولوجيا، ويعدّد قراءاتها:

إذا كانت الأزياء العصرية قد أفقدها الإنتاج الآلي بأنماطه اللامتناهية كلّ حدود وآفاق تدلّ على ذاتية المكان وخصوصيّة الإنسان[1]، وطبعتها الحداثة والمعاصرة بطابع موحّد متشابه جرّدها من وظيفة التعبير الاجتماعي[2]، فإنّ الأزياء التقليدية ظلّت محمّلة "بالخواصّ الذاتية للعمل الشعبي من عناصر التعبير الفنية التي تحتفظ في موضوعيتها بكل ماهو موروث في الشكل والمضمون وتعكس معها النواحي الجمالية للبيئة"[3] وتبرز المحتوى التاريخي والتطبيقي للثقافة المادية للمجتمع، وتحدّد معنى الأصالة المكانية وخصوصيتها في طبيعتها الفلكلورية وتحدّد هوية الإنسان ونوعية ثقافته الاجتماعية الموروثة.

ونجد عند (تاتيانا بن فوغال) تحليلا مفاده انّ الإبداع في الصناعة الشعبية يقوم أساسا على تضمين أشكال التعبير التشكيلي معاني رمزية تحمل رسالة معيّنة، وأنّ العمل الفنّي الشعبي يحمل الخبرة الفنية للجماعة، والتجربة المعاشة، والأفكار والانشغالات الفردية والاجتماعية، والمعتقدات وما إلى ذلك. وهذا المحتوى المعقّد والمتشعّب يتطلّب قراءات متعدّدة ويسمح بدراسته كشاهد اجتماعي واقتصادي وإيديولوجي.[4]

وبما أنّ دينيه ينقل المحتوى المعقّد للألبسة والحلي التقليدية من العالم الحقيقي إلى عالم اللوحة الوهمي بأسلوبه المحاكي للواقع ، فإنّ قراءة اللوحة تتعدّد أيضا وتصبح دراستها كشاهد إجتماعي واقتصادي وإيديولوجي واردة أيضا.

ب-تمثيل اللباس والحلية يضمّن اللوحة التشكيلية رمزية الرسم الشعبي:

إنّ العناصر التي تحمل الدلالات في اللباس كثيرة ومتنوّعة كالزخرفة واللون والمادّة والتفصيل وطريقة اللبس، وتجميع العناصر المختلفة.

ويعتبر نوع اللباس والتفصيل عنصرين دالين أساسيين في تمييز العرق والمنطقة بينما تبقى الزخرفة والمادّة وطريقة اللبس عناصر دالّة تبرز الفوارق والاختلافات والمميزات الاجتماعية داخل الجماعة.[5]

---

[1]- هاني إبراهيم جابر" المرجع السابق" ص285

[2] -Tatiana Benfoughel .op.cit .p47

[3]- إبراهيم جابر" المرجع السابق" ص285

[4] -Tatiana Benfoughel .op.cit .p46

[5] - ibid .p48

فإذا أخذنا على سبيل المثال الأجواخ التي تحدّثنا عنها سابقا والتي كانت ترتديها كلّ النساء لوجدنا الاختلاف الوحيد الذي يميّز كلّ قرية أو قبيلة عن غيرها متمثّلا في الزخرفة أو التنميق.

على أنّ الوظيفة التعبيرية في الزي الشعبي يمكن أن تؤديها عناصر تزيينية أخرى مثل ريش النعام والأزهار والتمائم ولاسيما الحلي.[1]

والرسوم التي تزين الأقمشة والحلي غنية بالرموز والدلالات فالرسم الشعبي يختصر تاريخ الشعب ويروي عاداته وتقاليده ، وهو فن فطري تغذيه التقاليد المتوارثة ويرسّخه التكرار وطول الأمد ، وينفّذ بخامات بسيطة ميسّرة[2]

ويعود تاريخ الرسم على القماش إلى قرون خلت حيث كان ينجز بواسطة قوالب خشبية مزخرفة ومحفورة يطبع بها على النسج. وتناقلت الأجيال هذه الصنعة واستمرت على امتداد الحضارة الإسلامية فما بعدها، وظهرت ألوان من المنسوجات المبصومة تضم زخارف نباتية وصور حيوانية محوّرة[3]

ويعتبر الرمز من أهمّ عناصر الرسم الشعبي وهو لغة الصانع في التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته وهواجسه ومعتقداته وأفكاره ، وبتفسيره يسهل دراسة وفهم الفنون الشعبية.[4]

والرمز" هو إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة ويمكن أن يكون مجرّد شعار أو إشارة مثل % لترمز إلى النسبة المائوية، أو مثل أسد ليرمز إلى الشجاعة، وهذه الاستعاضات الرمزية المعروفة تنبثق عن الاستعمال القائم على العرف وعن العلاقة الذهنية المشتركة والارتباط العام".[5]

فهو إذن" علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامّة" تسمى العادات والقوانين، وهي أكثر العلامات تجريدا ذلك أن العلاقة بين الدال والمشار إليه هي عرضية وغير معلّلة.[6]

[1] -Tatina Benfoughel .op.cit. p48

[2]- أكرم قانصو " التصوير الشعبي العربي" المرجع السابق" ص15

[3]- المرجع نفسه .ص44

[4]- المرجع نفسه ص99

[5]- مايز برنارد " المرجع السابق" ص54

[6]- قدور عبد الله ثاني " المرجع السابق" ص89

وخير مثال على ذلك رمزية الألوان، إذ ليس هناك في اللون الأبيض مثلا ما يجعله بالضرورة رمزا للفرح بدليل أنّ الصينيين يعتبرونه رمزا للحداد، وهذا لأن المجتمع هو الذي يحدّد المعنى.[1]

والرمز في الرسوم الشعبية هو وحدة فنية منتقاة من المحيط لتزيين المنتوج الفني تحمل قيم المجتمع الثقافية والفكرية. وقد يتّخذ شكلا نباتيا أو حيوانيا محورا أو شكلا هندسيا أو أشياء أخرى لها معاني متداولة بين الجماعة ومتفق عليها كرموز تدل على هذه المعاني.[2]

والجدير بالذكر أنّ الطقوس المتبعة في إنجاز أي مادّة أو منتوج في المجتمعات التقليدية وثقافاتها الروحية هي أكثر أهمّية من المنتوج أو التحفة في حدّ ذاتها لأنّ الوسيلة تعتبر أهمّ من الغاية عندهم.[3]

وفي المزاوجة بين الروح والمادّة تتضمّن كل العمليات التقنية عددا من الرموز الممتزجة بالعمل المنجز يمكن أن يطلق عليها اسم العمل السحري[4]

والإنسان في مثل هذه المجتمعات التقليدية تخضع علاقته مع محيطه لشروط تحدّدها النظرة الشاملة للكون فيعتبر نفسه جزءا تابعا لهذا الكون، على عكس نظرة الإنسان العصري لنفسه.[5]

و بالعودة إلى الحديث عن دينيه فإنّه من دون شكّ يعتبر الرسم ومراحل إنجاز العمل الفني مجرد وسيلة والأهم هو التعبير الدقيق عن أفكاره وإيصال رسالته بوضوح للمتلقّي بمعنى أنّ الغاية عنده أهم من الوسيلة.

وبتوظيفه للباس والحلية كمادتين واصفتين غنيتين للتعبير عن رسالته الخاصة يكون قد ضمّن اللوحة مجموعة من الرموز والدلالات التي لا يقصد بالضرورة التعبير عنها، وبما أنّ " الدلالة كما يشرح أبو هلال العسكري" يمكن أن يستدلّ بها أقصد فاعلها ذلك أم لم يقصد"[6] فإنّه يكون بذلك قد نقل معاني أخرى مع المعاني التي يريد التعبير عنها ، وبلّغ رسالة الصائغ الذي شكل ونقش الحلي، والرسالة التي تتضمّنها زخارف ورسوم الأجواخ والنسج وصيغ التطريز وما إلى ذلك.

---

[1]- أكرم قانصو " المرجع السابث" ص99

[2]- المرجع نفسه الصفحة نفسها

[3] -Makilam .op.cit .p12

[4] -idem

[5] -ibid .p 13

[6]- ابن هلال العسكري " الفروق في اللغة" دار الآفاق الجديدة .بيروت .ط4.1963م .ص13

ويمتزج بهذا فنّه التشكيلي بالفن الشعبي في وعاء واحد وهو صورة مطابقة للأصل متعدّدة القراءات والمضامين، تحمل دلالات مقصودة من طرف الرسام وأخرى غير مقصودة يتطلّب فهمها تفسير رموزها والغور في أعماق الثقافة الشعبية.

وما يمكن قوله في النهاية انّ دينيه لم يكن مختصّا في علم العروق البشرية لكنّه كان فنانا محبا لفنه دائم البحث عن الحقيقة حريصا على تدوين التراث وصادقا في مسعاه، ومخلصا في نواياه، وجادّا في دراساته، ملحّا في تحقيق غاياته، سخّر مواهبه وعلومه وأبحاثه وخبراته وكلّ حياته، لتقديم صورة مضيئة صحيحة وصادقة عن المجتمع الصحراوي الجزائري العربي المسلم. وخلّف بهذا موسوعة ضخمة تحفظ جزءا مهما من الذاكرة الشعبية التي سعت فرنسا جاهدة لطمسها، وتبرز من خلال الفنون الشعبية التي تنطوي عليها عراقة الأهالي وماضيهم الحضاري المتألق، وتفنّد المزاعم الاستعمارية التي حاولت ذرّ الغبار عليه للتقزيم من شأنه.

الخاتمة:

في حوصلة لما تقدم يمكننا القول أن هذه الدراسة وضحت في البداية أهمّية الفنون الشعبية ودورها في تحديد الهوية والكيان الثقافي وإبراز عراقة الشعوب واستبحارها في الحضارة في الماضي، وبيّنت أنّ تراجع الفنون الشعبية الجزائرية في عهد الاستعمار الفرنسي لم يكن تحصيل حاصل للدمار الذي خلّفته الحرب فحسب بل كان أيضا من ضمن الأهداف التي سطّرتها فرنسا في مشروع إقبار تاريخ وتراث الأهالي، وأكّدت أنّ الاستعمار الفرنسي لم يكن استعمارا اقتصاديا وسياسيا فقط ، بل كان ثقافيا وصليبيا بالدرجة الأولى.

وحملت ردودا واضحة على الأسئلة التي طرحناها في المقدّمة حيث حدّدت الفنون الشعبية التي خلّدها دينيه من خلال دليل بن شيكو، وهي العمارة التقليدية والرقص الشعبي وألعاب الأطفال وفنّ الفروسية وألعاب البارود والألبسة والحلي ، لكنّها لم تتعمّق في سبب عزوفه عن تمثيل الحرف التقليدية وندرة الأدوات والأواني والتحف في مشاهده لأنّه إشكال جدير بدراسة قائمة بذاتها والغور فيه يشعّب مسار البحث.

واتضحت قسمات الفنون المدوّنة على امتداد البحث، و تبينت المناهج والأساليب التي اعتمد عليها الرسام في تدوينها. وقدّم للمتلقي مجموعة من الأدوات والمفاتيح التي تساعده على قراءة اللوحات وفهمها، واتضحت صعوبة قراءة اللوحة المطابقة للواقع في غياب شرح صاحبها، وتجلت المعاني العميقة لعدد من الأعمال الفنية .

و في الباب المخصّص لسيرة الفنّان ناصر الدين دينيه وآثاره تمّ إثبات أنّه لم يخطط للاستشراق في الفن ولم يقع في الابتذال بطلب الغريب أو النادر كما زعم بويون .
. وتبيّن انهّ كان يتفق إلى حد كبير مع ليونس بينيديت في وجهة النظر بشأن ما لقيته الفنون الجزائرية الأصيلة من تدمير وتخريب، وضرورة الحفاظ عليها ، و تأكّد أنّ أعمال الرسامين المستشرقين التي وظّفت كأداة للتجسّس والاستقصاء ودراسة الأهالي هي سلاح ذو حدّين انقلب إلى شاهد تاريخي في مرحلة تطبيق مشروع طمس الهوية ومحو التاريخ.

وتوصّلت الدراسة أنّ دينيه اتّخذ مدرسة وحيدة لنفسه تجمع بين الانطباعية والواقعية وتعتمد على المنهج التجريبي والبحث المستمرّ، كما وضّحت علاقته مع سليمان بن ابراهيم وسلّطت الضوء على شخصية سليمان، وأثبتت أنّ الإنسان بداخل دينيه ليس أقلّ شأنا من الفنان. وأكّدت انّه كان له الدور الرئيسي في العمل الروائي الذي أشرك فيه سليمان وأنّه كان هو الكاتب والمصورّ في الوقت ذاته، ولم يكن مجرّد واضع للصور كما أراد أن يبدو إكراما لصديقه. وأبرزت المساعدة الكبيرة التي قدّمها له سليمان وأنّهما كوّنا فريق عمل متكامل وأنّ سليمان فتح لدينيه الباب على مصراعيه للدخول إلى المجتمع العربي المسلم وأتاح له فرصة لم تتح لكلّ المستشرقين.

و أبرز هذا البحث مواقف دينيه المناصرة للحق ومشاطرته الأهالي السراء والضراء واستياءه ممّا كانوا يتعرّضون إليه من اضطهاد وظلم وأنّه تسبب في حقن دماء كثيرة كادت تسفك وافتكّ بوسعادة من يد الوصاية العسكرية الجائرة ، وأنّه وظّف ريشته وقلمه ومركزه ونفوذه وشخصيته المؤثرة وقدرته المشهود له بها على الإقناع بإقامة الحجة في الوقوف في وجه الظلم،وأنّه كان ذكيا يجيد الدفاع والهجوم.

و تجلّى أيضا تأثره بمظاهر العبادة في الإسلام وشعوره بالقلق والحيرة من الناحية الدينية وانّه سعى بصدق للبحث عن الحقيقة وأخذ بجميع الأسباب لبلوغ الحد الأسمى الذي أرضى ضميره الديني، وتعمّق في دراسة جميع الديانات السماوية وقارن بينها إلى أن وفقه الله واعتنق

الإسلام. وأبرزت الدراسة ردود أفعال الأوساط الغربية بعد إعلان إسلامه وما لقيه من صدود وجحود وقدح في مقدرته الفنية والتعتيم المتعمّد على أعماله الفنية ومؤلّفاته الأدبية والعلمية والدينية لإخماد ذكره، وأنّه بات في نظر الكثير من المؤرخين مرتدا يقف في صفّ العرب. وهوجم بشتّى أنواع الأساليب ولاحقته الهجمات بعد وفاته إلى يومنا هذا. ودحضت الدراسة الافتراءات التي طعنت في صدق إسلامه وفي شرفه بإقامة الحجّة والدليل . وبيّنت صليبية الفرنسيين وأنّ قادة الغرب يرون في الإسلام السد المنيع الذي يحول دون سيطرتهم على العالم، وأنّ اعتناقه للإسلام في ظلّ كل تلك الأحقاد التي يكنّها رجال السياسة الاستعماريون ورجال الدين المتعصّبون هو تحدّ يؤكّد صدق اختياره.

كما وضّحت أنّه نصر الإسلام علميا وسياسيا وأنّ أعداء الإسلام كثيرون ومجابهتهم ليست بالأمر الهين لكنّه اختار المجابهة وبلور اجتهاداته من منطلق المسلم الغيور على دينه، فاستمات في الدفاع عنه بالقول والفعل. ولم يكفّ عن التعبير عن مواقفه الثابتة وآرائه الواضحة حول العلاقات الغربية والبلدان المسلمة في مناسبات كثيرة، وبين فضائل الشرق ودافع عنه، وهذا لا يعني أنّه خائن لبلاده أو متنكّر لأصله فهو المثل الطيب لكل فرنسي يحب الحق ويكره الباطل، لكن الوقوف ضد الظلم وإعلاء كلمة الحق والانتصار لدين الله وما إلى ذلك من المبادئ التي آمن بها ودافع عنها يستوجب حتما الاصطدام بالسياسة الاستعمارية لفرنسا الصليبية والوقوف ضدّها بأي حال من الأحوال.

و تم الكشف عن خوفه الكبير من أن يطعن في إخلاصه و صدق إسلامه بعد موته وتخوّفه الشديد من أن يدفن في مقبرة مسيحية وتدنّس ذكراه، بعد أن شاهد ما حصل للجنود المسلمين في الحرب الكبرى وعبث الرهبان بأجسادهم.

وتطرقنا لسلسلة المآسي والهموم التي توالت عليه في العشرية الأخيرة من حياته والصعوبات الكبيرة التي تخطّاها للقيام بركن الحج وما لاقاه من معوّقات كادت تعيده أدراجه وسلّطت الضوء على مؤلّفاته الدينية والأدبية والعلمية وأعماله الفنية بصورة شاملة.

وفي الباب الثاني تمّ إظهار الجذور التاريخية والثقافية للفن المعماري الجزائري وخصائص فن العمارة في الحضارة الإسلامية، وبينا سبب عدم احتفاظ الجزائر بطرازها المعماري المغربي الأندلسي كما وضّحنا مميزات وأساليب الفن المعماري الجزائري في عهد التحالف العثماني وأهم مآثره المعمارية، وقدمنا صورة منيرة عن المدينة الجزائرية قبيل الغزو الفرنسي ومزاياها ، وركزنا على الهيمنة الاستعمارية وانتشار الطراز المعماري الغربي على حساب الطراز المعماري الموروث بالجزائر، وأكّدنا أنّ انتشار هذا الطراز هو جزء مهمّ من مشروع طمس الهوية الجزائرية وأنّ سياسة الاستيطان كانت نكبة حقيقية على فن العمارة الأصيل

ووضحت الدراسة كيف دوّنت العمارة التقليدية في لوحات دينيه في مرحلة الانطباعية والمرحلة التي تلتها وبينت المنهج الفريد الذي اختاره دينيه لنفسه في حدود المذهب الانطباعي وتوصّلت انّه يعتمد على الخطوط الصلبة والبناء القوي للموضوع، ويوظّف علم المنظور والقياسات والنسب و يستند إلى قانون العين والحدس، ويقوم أساسا على البحث في الإضاءة والبرودة في نسق الألوان والدراسة الدقيقة للتفكّك الضوئي وتأثيراته، والاعتماد على بقع نظيفة متجاورة من الألوان النقية.

وتأكّد من خلال هذا البحث أنّ اللوحة في حدود منهجه الانطباعي المختار تنطبق عليها الدراسات السيميائية التي تناولت الصورة الفوتوغرافية، وأنّ اللوحة لغة مادة تستعملها لغة ثانية

واصفة للتحدّث عنها من أجل بناء نسقها وأن الصورة توحي بمجموعة من الدلالات غير الثابتة وأنّ القارئ يقرر ما يختاره أو ينتجه منها وأنّ القراءات تتعدّد في الصورة الواحدة بتعدّد القراء ومعارفهم اللغوية والأنتروبولوجية والتجريبية والجمالية وما إلى ذلك. وتوصّلت الدراسة انّ اللوحة الانطباعية التي تمثل العمارة التقليدية لا يمكن أن يسجن معناها في حدود التجربة البصرية للفنان وفلسفة المذهب الانطباعي بل تتعدّى ذلك إلى توظيف ما توفّر من معارف وثقافات سابقة حول الموضوع المجسّد وهو العمارة التقليدية في حدّ ذاتها، أي الفن الشعبي المستثمر في الصورة وأكّدت أنّ الحديث عن البعد التاريخي والثقافي والحضاري في هذا العمل الانطباعي هو وارد. على أنّ القراءة تتم على ضوء ما توفّر من زاد ثقافي ورمزي، أي وفق مرجعية ثقافية حضارية وعلى القارئ أن يكون مزودا بمجموعة من الأدوات للكشف عن خباياها موظفا معارفه وثقافاته. والصورة تحمل معنيين الأول حقيقي والثاني مجازي أو رمزي والوصف عادة يمثل المعنى الحقيقي ويقدم حقائق موضوعية أمّا التفسير فيمثل المعنى الرمزي ويقدّم قيما ذاتية سيكولوجية عاطفية وشاعرية تتعدد مفاهيمها حسب الظروف الاجتماعية والثقافية.

وحين تحوّلت العمارة التقليدية من موضوع إلى خلفية للوحة عند دينيه في المرحلة التي تلت الانطباعية اتجه إلى الأسلوب الواقعي الذي يهتم بالشخصيات ويخصص لها مخططات أكبر، لكنّه اهتم بالعمارة في خلفية اللوحة، وبيّنت الدراسة كيف وفّق بين أولوية التعبير عن إحساس الإنسان وإنقاذ الإرث المعماري في هذه المرحلة وكيف رمّم صورة المدينة الصحراوية وأعاد بناءها وكشفت انّ البناء التقليدي أحبّ عنده من البناء الغربي، ووضّحت سبب عزوفه عن اتباع المذاهب المستحدثة في الرسم وتمسّكه بأسلوب محاكاة الواقع، وأكّدت أنّ الرسم عنده أصبح مجرد وسيلة للتعبير عن أفكاره وأنّه اختار أبلغ وأوضح الأساليب لإيصال هذه الأفكار للمتلقي.

وتبيّن أنّ انشغاله بتصوير العمارة التقليدية كان في مرحلة الانطباعية مجرد إعجاب بعالم جديد غني بالضوء وكان آنذاك يرسم لأجل الرسم ، وبانقضاء هذه المرحلة بات اهتمامه برسم العمارة جزءا من مشروع إنقاذ التراث ولم يعد حضور الشمس ضروريا في لوحاته وظهرت العمارة في خلفيات بعض المشاهد الليلية. وسواء في مرحلة الانطباعية أو ما بعدها فإنّ مساهمته في إنقاذ هذا الإرث المعماري كانت كبيرة، وخلد صورة القصور التي زالت اليوم في عدد من المناطق الجنوبية.

وفي الباب الثالث قدّمت الدراسة صورة تاريخية مضيئة عن الرقص والغناء والموسيقى في الجزائر قبيل وإبّان الاحتلال الفرنسي، وبينت رأي رجال الدين فيها وممارستها في المجتمع الجزائري، وعرّفت براقصات المقاهي النايليات ، ووضّحت أنّهن شادّات في المجتمع المسلم ومحكوم عليهن بالإعدام في قبيلتهن المحافظة . وبيّنت أنّ دينيه صحّح ما راج حولهن من إشاعات وأساطيرأوروبية مختلقة مست بشرف وسمعة قبيلة أولاد نايل. وأنّه عزف عن تصوير المقاهي وأجوائها القذرة في مشاهد الرقص حرصا على تمثيل هذا الفن الشعبي بطابعه الأصيل المنحتشم وغيب الجمهور والعازفين، ورسم النايلية ترقص في الواحة على ضوء القمر أو على السطوح ولجأ إلى هذا الأسلوب الذي انفرد به بين كل المستشرقين ليقدم للمتلقي فنا أصيلا طاهرا من كل الشوائب التي ألحقتها به راقصات المقاهي، مؤكّدا أن الرقص الشعبي النايلي ليس ميزة تقتصر على بنات الهوى بل هو فن شعبي له آدابه وأصوله وضرب من الطقوس القديمة. ومنح الراقصات وجوها تعبر عن الرزانة والاحتشام والوقار ومثلهن على ضوء القمر ليضفي على المشاهد مزيدا من السحر والجمال والأثارة لكن بخلفيات أقل عتمة من خلفيات رمبرانت، ودرجات لونية تدل على البعد والسعة والضبابية والغموض والليل الطويل وأضاف إلى سحر الراقصات وغموض طقوسهن عتمة الليل وسحره. واتخذ منهجا فريدا في ترجمة الرقص بوصفه فنا شعبيا أصيلا قديما له آدابه وأصوله وخصوصياته و معانيه.

و أثبتنا في بحثنا هذا تعذّر وصف الرقص النسوي على معظم الرسامين المستشرقين في المجتمعات العربية المسلمة التي تصون المرأة وتحجبها عن الأنظار، ووضحنا أنّ النقل عن راقصات المقاهي يؤدّي إلى أخطاء فادحة في وصف هذا الفن الشعبي المحتشم ، وتوصلنا إلى أنّ دينيه لم يمثّل الرقص كحرفة تتعاطاها النساء للتكسّب ولا كحركات بسيطة تحفظها كل النساء لممارستها في الأعراس والمناسبات للتفاخر والتباهي أو الترفيه عن النفس إنّما منحه صورة أكثر وقارا بوصفه فنا أصيلا يشهد على عراقة الشعب ويذكر بماضيه وحضارته المتألقة التي تجمع بين الروح والمادة.

وقدّمت هذه الدراسة صورة نيرة عن اللعب في الثقافة الشعبية مؤكّدة انّ الألعاب الشعبية هي أفضل من الألعاب الجاهزة من الناحية التربوية والتثقيفية، وأنفع لتنمية الخيال والتوازن النفسي وأنها تنمي الجوانب الخلقية والسلوكية بما يتولد عنها من إحساس بالمودة والانتماء إلى الجماعة والبيئة فهي منبع للخيال ومثار للتفكير.

وبين البحث أيضا كيف كان سلوك الأطفال في بوسعادة والألعاب التي كانوا يمارسونها. وأنّ دينيه وجد متعة كبيرة في متابعة تصرّفاتهم التي تراوح بين البراءة والمكر في عالم بلا قيود ولاحدود، وإعجابه بجرأة الأطفال المجنونة التي مكنتهم من فرض قوانينهم على عالم الراشدين.

على انّ العاب الأولاد تتسم بالحيوية والخشونة مقارنة بألعاب الفتيات، وأعجب دينيه بالخيال الجامح الذي يسوق الأطفال إلى تقمص الشخصيات وتقليد الأشياء. وبين من رسمه لهم أنهم فقراء في مظهرهم أغنياء بصباهم، ويميل تصوير ألعاب الصبيان عنده إلى إبراز الصبا المجنون والحيوية المفرطة المسببة للإزعاج، وسعة خيال الطفل وقدرته على التمثيل والشعور بالسعادة والمتعة رغم بساطة الأشياء التي يلعب بها ،و إبراز حب التمرد وهو في أصله حب للحرية.
وأمّا مشاهد ألعاب الفتيات فتتسم باللطافة و تميل إلى الغناء والرقص في حلقات، وتشذ عنها لوحة(العربة) لأنها تصف حالة خاصة وهي طفولة خضرة راقصة اولاد نايل الجريئة التي يشبه سلوكها سلوك الصبيان. على أن الصبا في نظر دينيه لباس شيطاني يجبر من يرتديه على الحركة الدائمة فلا يسكن ولا يتعب وهذا ما يفسر حيوية المشاهد التي تضج بالحركة.

وتمّ التوصل إلى أنّ بعض اللوحات التي تصف ألعاب الأطفال تتضمن معاني عميقة لا تخطر ببال المتلقي وأن اللجوء إلى قراءة الرسام للوحاته ضروري جدا لبلوغ هذه الخفايا، فلعبة العليلو مثلا التي تتعاون فيها طفلتان على حمل الثالثة تدل حسب دينيه على التفاخر والكبرياء وحب التعالي على الآخرين واستعبادهم، مما يؤكّد أنّ هذا الرسام لا ينظر بسطحية إلى المظاهر العابرة في العالم المحيط به بل لديه القدرة على التأمّل والتفكّر واستنتاج المدلولات الإيحائية التي لا يبصرها العامة ثم يترجم ما بصر به بلغة دقيقة وبليغة يضع بين سطورها المدلولات والمعاني التي استنتجها ومن ثمّ فإنّه من السذاجة اتهام فنه المجسد لتصرفات الأطفال بالسذاجة.

وتبين من خلال البحث أنّه اعتمد على منهج فريد من نوعه في تخليد العديد من الألعاب الشعبية التي كفّ الأطفال عن ممارستها مؤخرا وأهملت وتركت للنسيان في عصر لم يعد الموروث الثقافي فيه مصدرا لتنشئة الأجيال.

ووضّحت الدراسة أيضا أنّ فن الفروسية في الجزائر كان منهلا للعديد من الرسامين المستشرقين وأنّه تعدّدت طرق تناولها وبينت نظرة دينيه للعلاقة التي تجمع العربي وحصانه انطلاقا من أقصوصة الحصان، وتتلخص هذه النظرة في كون الحصان حصن الفارس المنيع

وصديقه الوفي ومصدر قوته، وتجسيدا لهذه العلاقة الوطيدة مثل دينيه شخصية بن مرزوق بطل الأقصوصة في إطار مع مطيته دون تطوير البعد المأساوي للقصة.
وعبر عن فن ركوب الخيل عند العرب بأبلغ الصور وبين أنّ الفروسية فن يسري في دمائهم منذ الصبا، كما برع في تصوير ألعاب البارود وعبر عن العلاقة التي تربط الفارس بسلاحه وحصر نموذج الرجل العربي الشجاع مع سلاحه في إطار مماثل للإطار الذي حصر فيه العربي مع حصانه معبرا بالأسلوب ذاته عن العلاقة الوطيدة التي تجمع العربي بسلاحه وتكرر هذا في عدة مشاهد من بينها تلك التي تصف عنترة.

وأظهر قدرات فائقة في الوصف الدقيق والتعبير الصادق،وبحث باستمرار للحصول على أكثر المشاهد واقعية وخلد فن الرقص والعاب الأطفال والفروسية وألعاب البارود ببلاغة منعدمة النظير واسلوب متميز انفرد به بين كل المستشرقين أكسب لوحاته قيمة توثيقية لا تضاهى

و تضمّن الباب الرابع معلومات تاريخية وتقنية عن المنسوجات التقليدية في الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي فاتضح كيف كانت تصنع نسج الألبسة التقليدية و تبيّن انّ الثورات الصناعية الفرنسية كانت وبالا على هذه الصناعة وتسببت في انهيارها وفاجأت الأهالي وفرضت انماطا آلية غير منتهية تخلو من أي أبعاد تدل على ذاتية المكان وخصوصية الإنسان بدل العمل الفني الأصيل الذي له مردود نفعي يغطي احتياجات الجماعة ويتضمن خواص ذاتية من عناصر التعابير الفنية التي تحتفظ بكل ماهو موروث في الشكل والمضمون وتدل على الثقافة الأصلية وتعكس النواحي الجمالية للبيئة.

وقدّمت الدراسة معرفة نيرة عن حياكة الفرش التقليدية في الجزائر وعن توشية النسج والتطريز بالمعدن والحرير على المخمل والجلد، ووضحت جماليات وخصائص هذه الصنائع وأشارت إلى تراجع هذه الفنون في عهد الاستعمار . وعرّفت بخصائص وتاريخ الألبسة التقليدية الجزائرية عند الجنسين في مناطق متفرقة من الوطن.

ثم وضّحت كيف وظّفت الألبسة والحلي التقليدية في رسوم دينيه وكيف انعكس ذلك على شكل اللوحة ومضمونها. وأعطت فكرة شاملة عن مختلف الأزياء التي خلّدها دينيه وأثبتت أنّ تمثيل الألبسة والحلي يضفي على اللوحة مظهرا زخرفيا لأنّ اختياره للملابس والحلي منوط باختيار الأهالي أنفسهم لأزيائهم التقليدية وأنّه اختار أن يكون أسير موضوعاته بإرادته ويتجلى ذلك أكثر في المشاهد الخيالية، وأصبح ذوقه امتدادا لذوق شعبي ميال إلى الألوان الزاهية والأقمشة المزركشة والإسهاب في الزخرفة وهذا أضفى على المشاهد حيوية وإحكاما يذكران بفن المنمنمات

و تبيّن إعجابه بفن المنمنمات وبالمظهر الزخرفي ونقاء ألوانه،و توضّح أنه استطاع أن يوفق في الرسم الزيتي بين التعبير التشكيلي عن إحساس الإنسان والمظهر الزخرفي الذي ينافس الرسم المائي وأنّه تحدى بأسلوب يعتمد على مساحات متجاورة من الألوان النقية ودرجات متباينة الصانع ورسام المنمنمات معا.

وأكّد البحث أنّ دينيه جمع في رسمه الزيتي بين التعبير التشكيلي البليغ عن إحساس الإنسان والتمثيل القوي لتأثير التفكك الضوئي، والمظهر الزخرفي الذي يضاهي ألوان المنمنمات، في منهج يقوم على توظيف مجموعة من العلوم والمهارات والملكات والأبحاث والتجارب، بمعنى أنّه أنشأ مدرسة فنية قائمة بذاتها جديرة بأن تحتل مكانتها ضمن أرقى المذاهب الفنية في العالم. ومع ذلك فإنّ بعض الأوروبيين رفضوا الاهتمام بفنه وأبحاثه وقزموا دراساته وعلومه لإخماد ذكره

ونقدوه بنفاق يخفي استنكارا لإسلامه وحقدا على الأهالي المرسومين في لوحاته واحتقارا لثقافتهم وفنونهم الشعبية الميالة إلى الزخرفة وأصبح نقد لوحاته مرتبطا بمقت مضمونها.

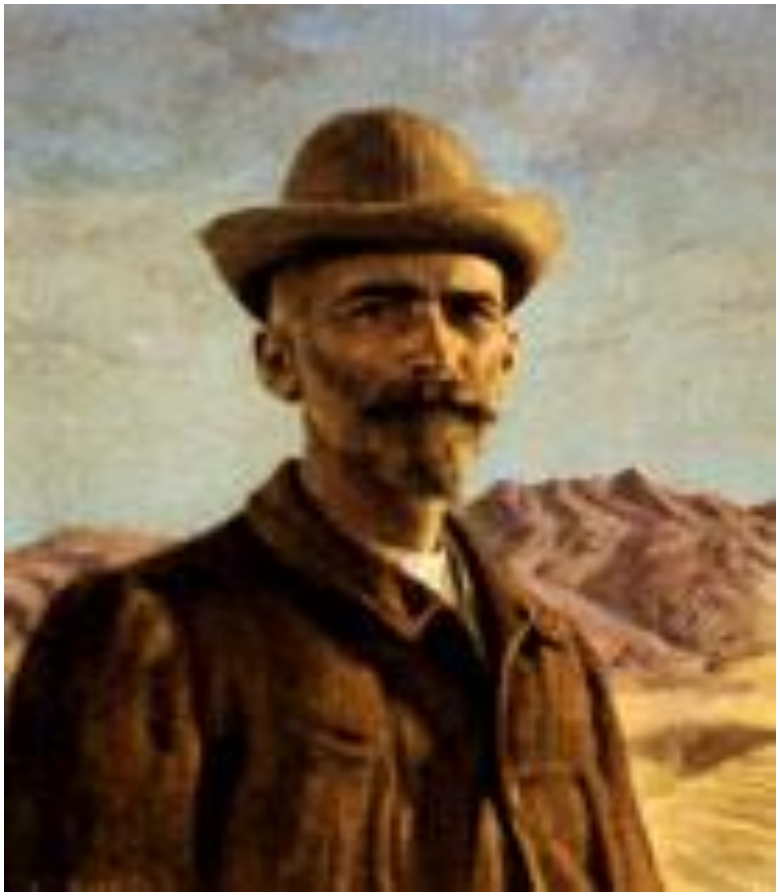
وتوصّلنا في هذه الدراسة أيضا إلى أنّ دينيه وظّف الحلي والألبسة للدلالة على معان مقصودة وأنّ حلي النايلية وظفت في مشاهد العري والمشاهد الغرامية للدلالة عليها(أي النايلية التي امتهنت البغاء)، حتى لا يقع المتلقي في سوء فهم لعادات وتقاليد المجتمع العربي المحافظ. و أنّه أحسن التوفيق بين سعة الخيال والدقة في وصف الحياة العربية. وأنّه أراد بهذا النوع من المشاهد أن يسافر بالجمهور إلى عالم الأسطورة الساحر كما تصوّره واستلهمه من الطبيعة الصحراوية التي مثلت دورا هاما في النظرة التقليدية المتعلقة بالأسطورة.

وأكّد البحث أنّ الحلي والألبسة التقليدية هي مادّة واصفة متعدّدة الدلالات تثري مضمون اللوحة بوصفها شاهدا اجتماعيا واقتصاديا وإيديولوجيا، وتعدّد قراءاتها، وأنّ اللباس والحلية يضمّنان اللوحة رمزية الرسم الشعبي، وأنّ الرسام حين يوظّفهما للوصف في التعبير عن رسالته الخاصة ينقل دون قصد معاني أخرى مع المعاني التي يريد التعبير عنها ويبلّغ رسالة الصائغ الذي شكل ونقش الحلي، والرسالة التي تتضمّنها زخارف ورسوم وألوان الأجواخ والنسج، وصيغ التطريز وما إلى ذلك.

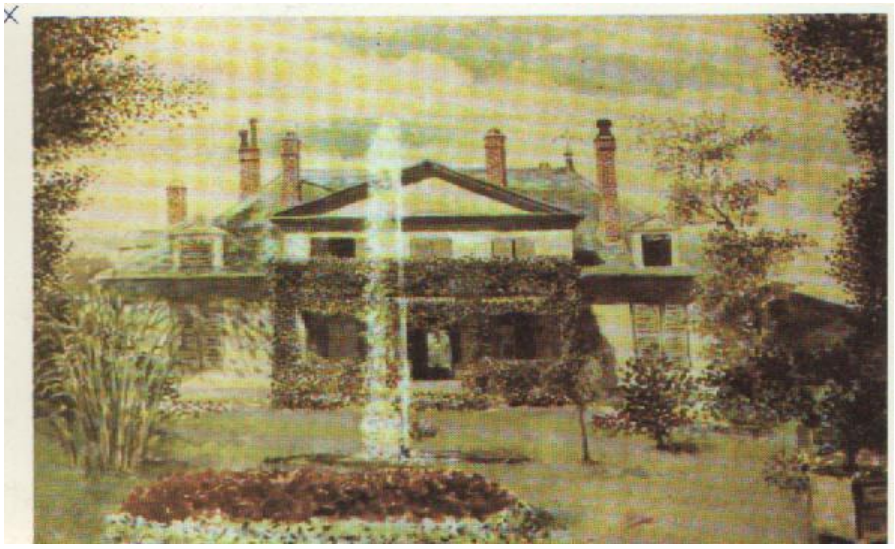
نقول أخيرا أنّ هذا الفنّان قدّم خدمة جليلة للجزائر بتكريس ريشته وقلمه وكلّ حياته لتخليد فنونها الشعبية وتراثها الغني، ومن واجبنا أن نحذو حذوه في جمع وتدوين هذا الإرث الوطني الذي يؤكّد عراقة الشعب ويشهد على حضارته المتألّقة وجذوره الثقافية، و من واجبنا أيضا إنصاف هذا الرسام بدراسات وكتابات توضح صورته أكثر وتخرجه من عالم النسيان وتبرز القيمة الحقيقية لأعماله الفنية ومؤلفاته الدينية والأدبية والعلمية وتعترف بمدرسته الفنية الفريدة من نوعها وتشيد بإخلاصه وصدقه ومواقفه الجريئة في مناصرة الإسلام والمسلمين .

اللوحات المختارة لناصر الدين دينيه

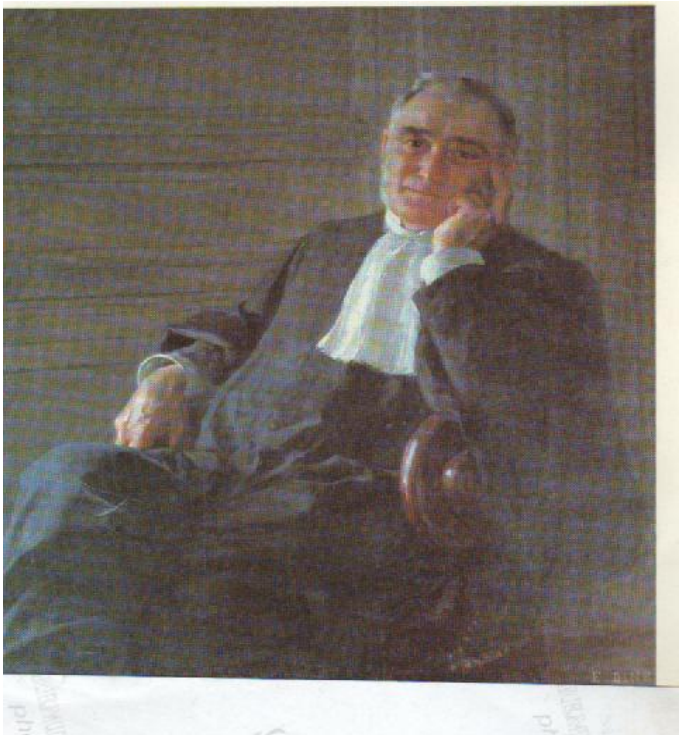
صورة شخصية للرسام دينيه
رقم 54 من دليل بن شيكو
زيت على الورق المقوى
استعملت في تزيين الصفحة
13 من كتاب سراب



قصر إيريسي : رقم 2 في دليل بن شيكو مرسومة بالألوان الترابية حوالي سنة 1880م وهي غير ممضية، وعلى الرغم من فخامة وأناقة هذا القصر وجمال حديقته فإن دينيه فضّل العيش في بيت تقليدي من الطوب ببوسعادة حيث وجد السكينة والسعادة الحقيقية بين الأهالي وألف بساطتهم واعتنق دينهم وبات واحدا منهم ، وكان يمقت رياء أهل باريس وتصنعهم ويحب فطرة سكان الصحراء وتلقائية تعاملهم وصفاء نفوسهم المستمد من الوازع الديني، على حد قوله



بورتريه لوالد دينيه: رقم 8 في الدليل زيت على قماشة الرسم طولها 100 سم وعرضها 90 سم رسمت سنة 1893م : هي من اللوحات التي احتفظ بها دينيه لنفسه بقيت في ورشته ببوسعادة إلى غاية 1924م ، ثم حولت إلى منزله الجديد بالجزائر العاصمة وبعد وفاته سلمها سليمان بن ابراهيم إلى متحف القصر الضغير بباريس

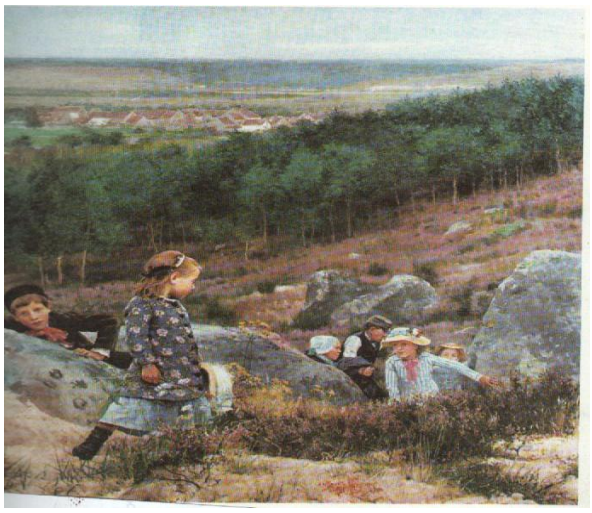


صورة لجان شقيقة دينيه: رقم 10 في دليل بن شيكو ، زيت على قماشة الرسم طولها 154 سم وعرضها 123 سم رسمها سنة 1883م . وكان مفتونا في هذه المرحلة بتمثيل المناظر الخارجية ودراسة إنعكاسات نور الشمس على الطبيعة الريفية وديكورها البسيط، مثل العديد من الرسامين الانطباعيين الذين فتنوا بمناظر باربيزون وفونتان بلو ، ويمكن القول أنه كان محظوظا بإقامته في منطقة استقطبت العديد من الرسامين المشهورين مثل : ميي ، وتيودور روسو ، و نيكولودال أبات وليكوزان و غيرهم

الأم كلوتيد ، رقم 29 من الدليل ، زيت على قماشة الرسم ، أنجزها دينيه عام 1881 م على ضفة نهر السين ، تمثل عجوزا قروية من إيريسي. و يظهر تأثره فيها بمنهج (باستيان لوباج) . عرضت سنة 1882م، ولقيت نجاحا ملحوظا و حظيت باهتمام النقاد ومع ذلك فإن دينيه لم يكن راضيا عنها في قرارة نفسه لذلك قام بقطع الجزء السفلي لها الذي يضم إمضاءه قصد إخفاء اسمه بعد المعرض.

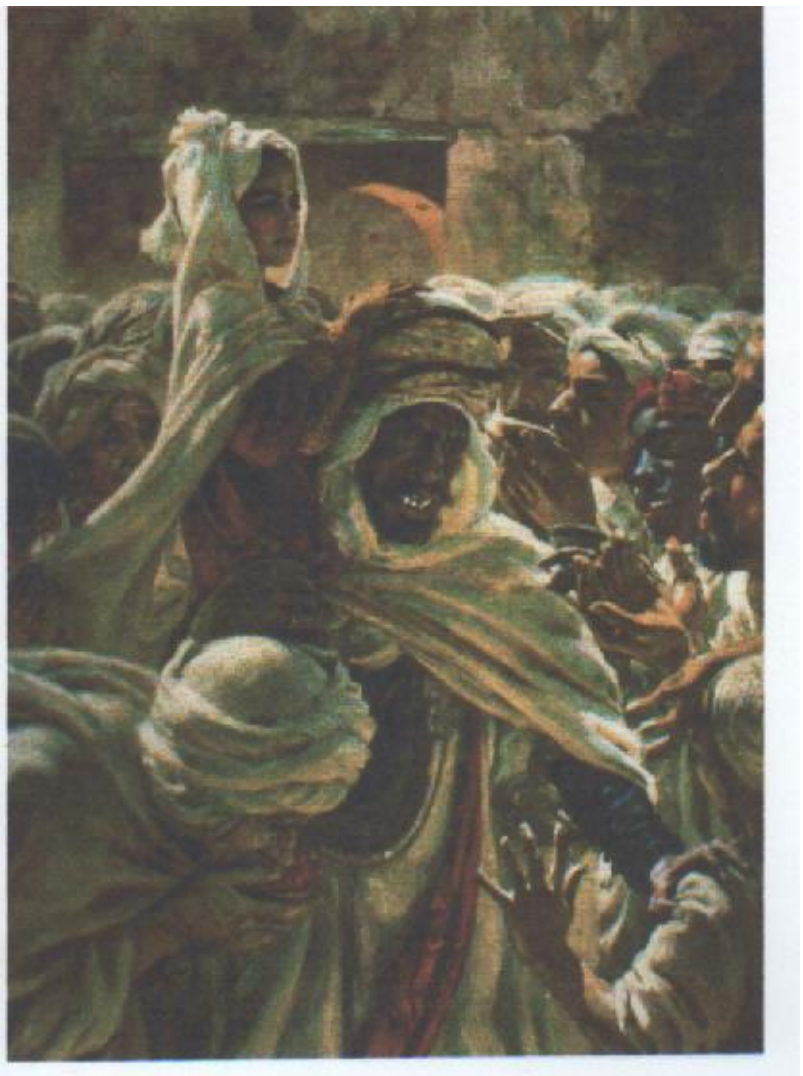
منظر منقول من صخرة صاموا : رقم 34 في الدليل ، زيت على قماشة الرسم عرضها 185سم وطولها 190 سم ، رسمها سنة 1882م ويندرج هذا العمل في حدود المذهب الانطباعي الذي تبناه الرسام والذي يتميز بالخطوط الصلبة والبناء الواضح ويراعي فيه علم المنظور ويتفانى في نقل تأثير الإضاءة على كل عناصر المشهد ويهتم بدراسة تفكك الدرجات اللونية ، وكل هذا يكسب اللوحة قيمة توثيقية تنافس الصورة الفوتوغرافية.

ومع أن الشخصيات هنا تحتل المخططات الأمامية فإن البعد العاطفي مهمل حيث استدارت الطفلة الموجودة في المخطط الأمامي إلى الخلف حتى لا تظهر نعابير ملامح وجهها وبدت وجوه الشخصيات الأخرى بعيدة أو جانبية ، ويتجلى أن دينيه غير مهتم في هذا المشهد الانطباعي بالتعبير التشكيلي عن الإحساس الإنساني .



معركة حول فلس: رقم 249 في الدليل، زيت على
قماشة الرسم .ط/78.3 سم ع/ 67.7 سم . رسمها سنة 1889م
والمقصود بهذا المشهد وصف تأثير المال في النفس البشرية التي تحبه حبا جما والفتنة التي قد يتسبب فيها ، كما تلمح إلى تفقير الاستعمار الفرنسي لأطفال الجزائر وشعبها وتدينه بأسلوب ذكي تكرر في عدد من أعماله مثل الأهالي المحتقرون وجني المشمش وما إلى ذلك.

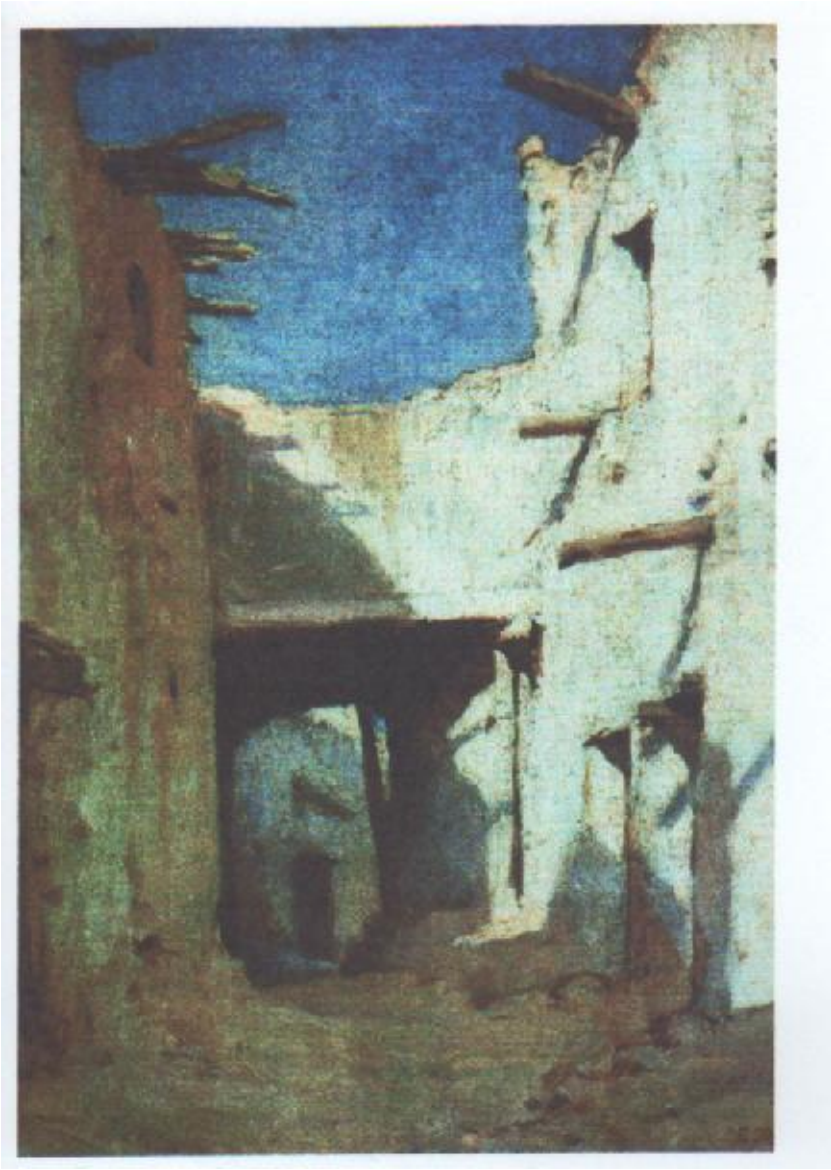
ابن المرابط رقم 155 في الدليل زيت على قماشة الرسم.
ط/ 92 سم ع/ 87.6 سم. رسمها سنة 1900م. وكان دينيه في هذه الفترة يمارس الرسم في ورشة ببسكرة
يترجم هذا المشهد تقديس الأهالي للزهاد والأولياء الصالحين والتبرك بكل ما يتصل بهم
يحاول العبد الأسود في هذا المشهد المرور وسط الحشد الملتف حوله للتبرك بالطفل فتعسر عليه المرور وسط الزحام ، وارتسمت على وجهه علامات الاستياء



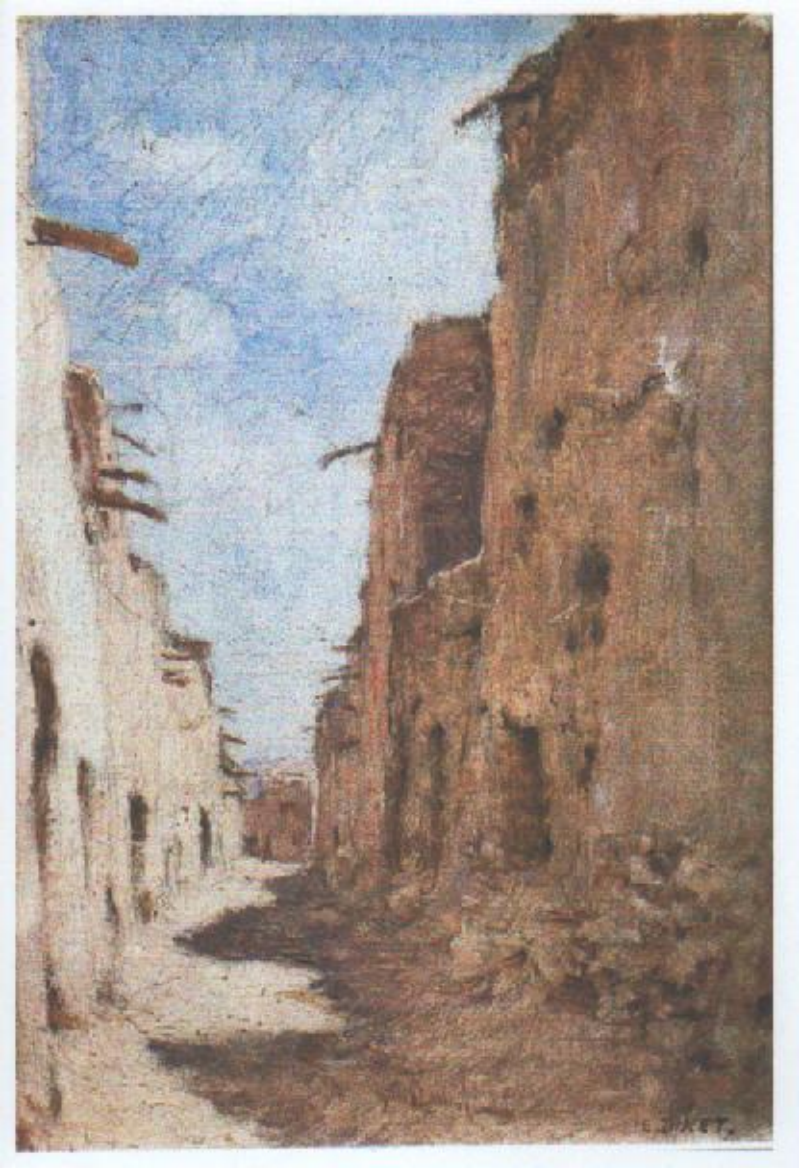
المرأة المطلقة أو المهجورة: رقم 115 في دليل بن شيكو .
زيت على قماشة الرسم طولها 81.5 سم وعرضها 65 سم. رسمها سنة 1913م
والنموذج في هذا المشهد هو زوجة سليمان فطوم بنت الصادق التي اتقنت الدور
لأنها مرت بهذه التجربة المرة حين طلقها زوجها السابق الطاعن في السن ، وحرمها
من طفليها حيث عاشت بعيدا عنهما في بيت والدتها المطلقة أيضا
وتتحلى هذه المرأة بالذكاء والحيوية والرصانة والوقار والقوة واحتلت بسهولة مكانتها
الخاصة والمميزة في بيت سليمان ودينيه.

طريق ببسكرة
رقم 449 في الدليل
زيت على قماشة الرسم، طولها 25.5 سم و عرضها 20 سم . رسمها حوالي سنة 1887م
ويندرج هذا الرسم في حذود المذهب الانطباعي حيث كانت العمارة موضوعا للوحة ودراسة تأثير الضوء الغاية من الرسم

ويتجلى اعتماده على الخطوط الصلبة والبناء القوي والواضح واحترام النسب والقياسات وتمثيل المادة وملمسها و تطبيق قوانين المنظور والتفاني في تمثيل الدرجات اللونية مما جعل اللوحة شبيهة بالصورة الفوتوغرافية .

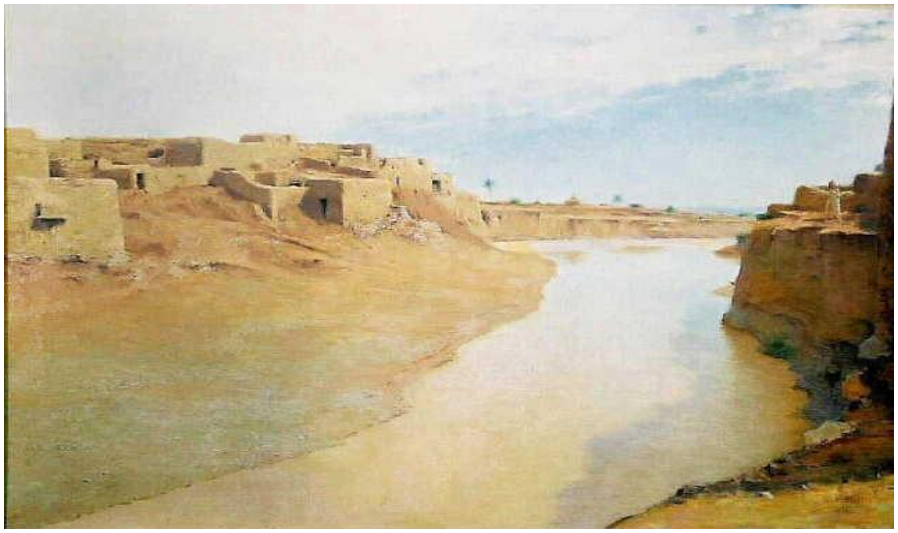


طريق بالأغواط . رقم 448 في الدليل
زيت على قماشة الرسم .طولها 30 سم وعرضها 21.7 سم
رسمها سنة 1887م
يندرج هذا العمل أيضا ضمن المذهب الانطباعي حيث كانت العمارة موضوعا للوحة، ودراسة التأثيرات الوقتية للضوء الطبيعي وتمثيل انعكاساته على العناصر المعمارية الشغل الشاغل للرسام



سطوح بالأغواط :رقم 456 في الدليل . زيت على قماشة الرسم . ط/ 39 سم ،ع/ 27 سم . رسمت سنة 1885م، اقتنتها الدولة بقرار وزاري في 30 /6/ 1886 م بقيمة 1000 فرنك ووضعت في متحف لوكسمبورج ثم حولت إلى المتحف الوطني للفن الحديث ثم جيء بها إلى الجزائر في 3 ديسمبر 1951م . و توضح اللوحة الأسلوب الانطباعي الذي اختاره الرسام لنفسه وكيف وظفت العمارة التقليدية كموضوع للوحة في الفترة التي كان تمثيل ضوء الشمس أولى الأولويات عند الرسام ، حيث أغفل البعد العاطفي وبدت الشخصيات المرسومة صغيرة وتائهة في جو المشهد الساخن. على أن اعتماده على البناء القوي والخطوط الصلبة والبقع النظيفة من الألوان ، ومراعاة النسب والقياسات وقواعد المنظور منحت المشهد قيمة توثيقية كبيرة تنافس الصورة الفوتوغرافية.

منظر واد مسيلة بعد سقوط المطر: رقم 453 في الدليل .ط/ 147 سم .ع/ 102 سم رسمت سنة 1884م .و هذا العمل الفني أيضا انطباعي يهتم بدراسة التأثير الوقتي للإضاءة الطبيعية و يهمل البعد العاطفي فهو مجرد تجربة بصرية أثبت الرسام من خلالها براعته في تمثيل إنعكاس الضوء على سطح الماء و الأجزاء المعمارية للبنايات المنتصبة على ضفتي الواد. ويشدنا نجاحه في رسم التفككات والدرجات اللونية التي يصعب التعامل معها في مثل هذه المشاهد الصحراوية التي يغلب عليها اللون الأمغر ومشتقاته من الرماديات الملونة الحارة. وهو الإشكال الذي أشار إليه الرسام أوجين فرومونتان.

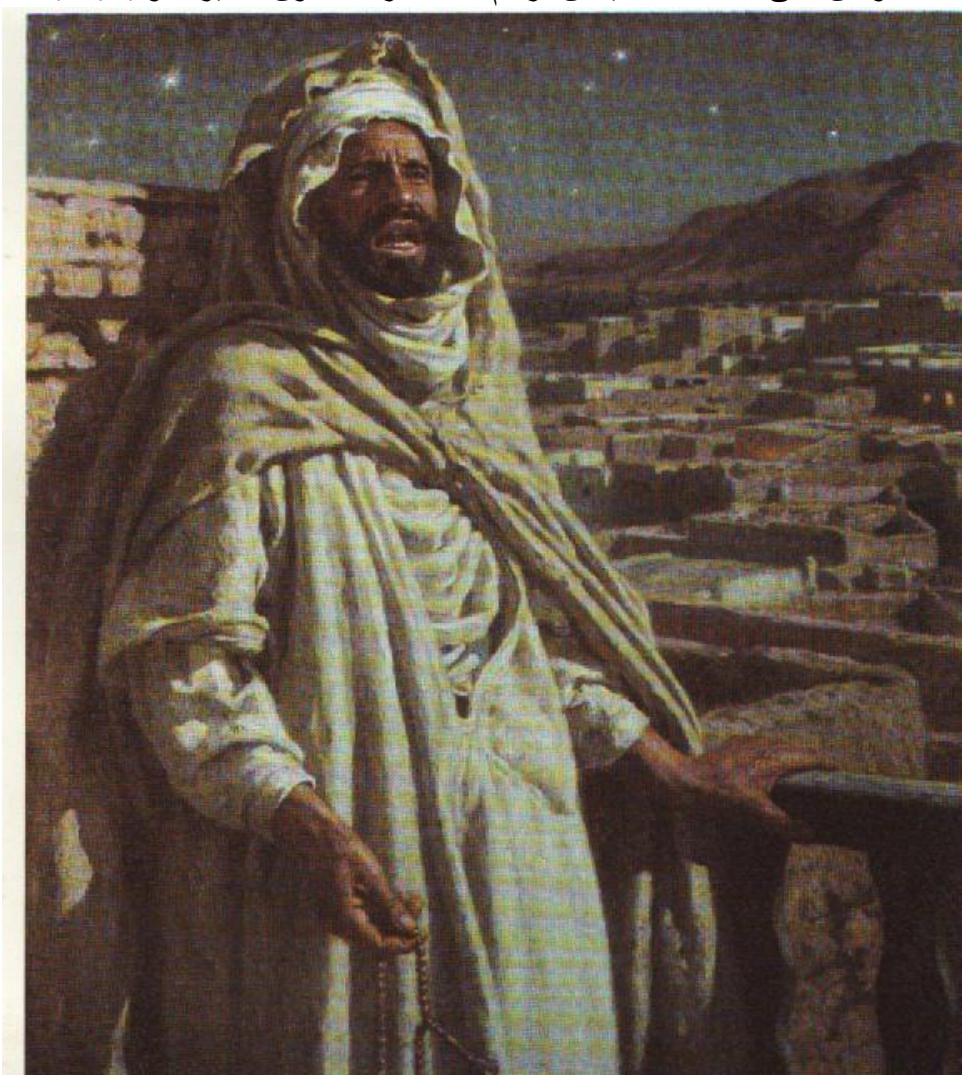


المؤذن ينادي المصلين إلى صلاة العشاء . رقم 372 في الدليل . زيت على قماشة الرسم . طولها 100 سم وعرضها 81 سم

والمدينة هنا تحولت إلى خلفية للوحة لأن الرسام انتقل من مرحلة الانطباعية إلى مرحلة الاهتمام بالتعبير عن إحساس الإنسان ، ومال إلى الأسلوب الواقعي في هذا المشهد الليلي حيث لم يعد حضور الشمس ضروريا ، ونلاحظ تفانيه في نقل الأجزاء المعمارية لأن اهتمامه بالعمارة هنا هو اهتمام بها لذاتها قصد تخليدها وليس بالإضاءة التي تنعكس عليها .

وعلى الرغم من أن المشهد ديني يهتم بالدرجة الأولى بترجمة مظاهر العقيدة الإسلامية و حقيقة الإيمان والورع ، فإن المدينة (العمارة) نالت نصيبها من العناية لأنها تمثل مسرحا للأحداث المصورة وهي الفضاء الذي احتضن هذا المجتمع المسلم .

لقد ترجم دينيه المشاهد الدينية في اثنين وسبعين لوحة مجسدا مختلف مظاهر العبادات الفردية والجماعية ودون ملل كان يعتني في كل مرة بأدق التفاصيل مركزا على النقل الصحيح للتعابير والحركات ، وكان على قناعة أنه لا يمكن رسم هذه الحركات دون تفسيرها وفهمها فهما صحيحا

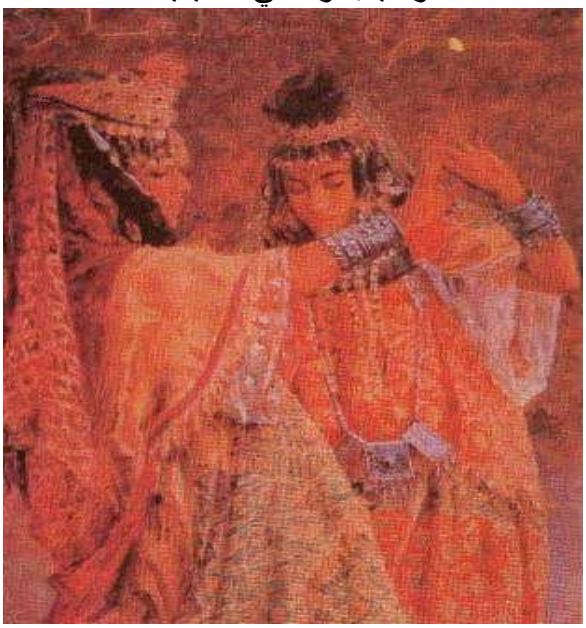


راقصة أ ولاد نايل
رقم 267 في الدليل ، زيت معالج بالبيض على الورق المقوى ، وظفت في تزيين الصفحة رقم 9
من كتاب خضرة راقصة أولاد نايل

تظهر الراقصة بلباس نايلي محتشم في معزل عن الجمهور تمارس هذا الفن الشعبي كضرب من الطقوس المتجذرة في القدم ، وتدل ملامح وجهها على الرزانة والاحتشام.
ويضفي النور الفاتر للقمر مزيدا من الشعور بالسحر والغموض على هذا المشهد الليلي
وهذا الأسلوب في وصف الرقص النايلي ينفرد به دينيه بين كل المستشرقين

وعلى الرغم من فتور إنارة المشهد المستمدة من القمر فإن الرسام برع في تمثيل كل التفاصيل وتفانى في نقل زخارف الحلي ولمعانها وتموج أقمشة اللباس والمنحنيات الظلية المتدرجة بلطف
كما اهتم أيضا برسم المنظر الطبيعي في خلفية المشهد و انعكاس نور القمر على الأجزاء المعمارية للمنازل و أتقن تجسيد النجوم، ونلاحظ أن المناظر الخارجية الليلية في صحراء الجزائر تختلف عن المناظر الخارجية الليلية الأوروبية من حيث درجة العتمة بحكم المناخ والبيئة
لذا ظهرت المشاهد المظلمة عند دينيه بخلفيات أوضح من خلفيات الرسام رومبرانت البارع في تجسيد النور والظلام.

راقصتان من قبيلة أولاد نايل : رقم 263 من الدليل ، ألوان معالجة بالبيض على قماشة الرسم طولها 80 سم وعرضها 67.9 سم ، رسمها سنة 1895م. وكتب عليها بالخط العربي إسم خضرة ومباركة ، والراقصتان معزولتان عن الجمهور والعازفين ، تؤديان حركة معقدة تتشابك فيها الأيدي . ملامحهن تدل على الرزانة وملابسهن محتشمة. وتفانى دينيه في نقل تفاصيل الحركة والثياب والحلي التقليدية



راقصتان: رقم 261 في الدليل ، زيت على قماشة الرسم ، رسمت حوالي سنة 1904 م وتظهر الصورة الحركة المعقدة في الرقص النايلي و تشابك الأيدي. ونلاحظ هنا أيضا أن الراقصتين تمارسان الرقص في العراء في معزل عن الجمهور تأكيدا لفكرة أن هذا النوع من الفن هو ضرب من الطقوس القديمة وأنه ليس محصورا في المعنى الضيق الذي وقع فيه أغلب الرسامين المستشرقين والذي ظل مقترنا لديهم بما تقدمه بنات الهوى في المقاهي أو بما يمليه الخيال الماجن .

راقصة فتية من الأغواط
رقم 258 من الدليل
بالألوان الترابية
طولها 33سم وعرضها 24سم

هنا أيضا تبدو الراقصة في معزل عن الجمهور والعازفين بملامح وحركات رزينة ومحتشمة
واكتفى في هذا المشهد بخلفية ضبابية جعلته يبدو كحلم جميل
وركزفي تجسيد الرقصة على وضع اليدين والرأس وكذا تموج وحركة قماش اللباس
كما تفانى في تمثيل إنعكاس نور القمر على المشهد بكل ما يتضمنه من تفاصيل

الحمار يحمل أطفالا
رقم250 في الدليل
زيت على قماشة الرسم
رسمها سنة1905م

يترجم المشهد الصبا المجنون ومكر الأطفال الذي جعل الحمار يرفض دخول الجنة إذا كان بها صبيان، ويحلم بأن تكسر عنقه ليتخلّص من ضرباتهم وصياحهم على حد قول دينيه.
وقام الأطفال هنا كما ورد في شرح الرسام بسرقة الحمار على مرأى من صاحبه وقت القيلولة وفروا به خارج القرية للتسلية غير مكترثين للحر الشديد ، وبدا دينيه معجبا بجرأة الأطفال الذين فرضوا أنفسهم على عالم الراشدين ، ولا يتعلق الأمر هنا البتة بتقديم صورة همجية منفرة عن الطفل والمجتمع الجزائري كما يظن البعض.

لعبة الكرة
رقم 242 في الدليل
زيت على قماشة الرسم
طولها 105سم وعرضها81سم

تخلد هذه اللوحة لعبة شعبية معروفة يمارسها الصغار والكبار كما تصف حيوية وبراءة الأطفال وشعورهم بالسعادة على الرغم من بساطة الأشياء التي يلعبون بها ويحاول دينيه دائما في هذا النوع من المشاهد إبراز الطاقة الزائدة لدى الأطفال والصبا المجنون الذي لا يوقفه رادع ، فالأرجل حافية لكن لا يعوقها الحصى والصدور عارية لا تكترث للبرد ولا الحرارة .

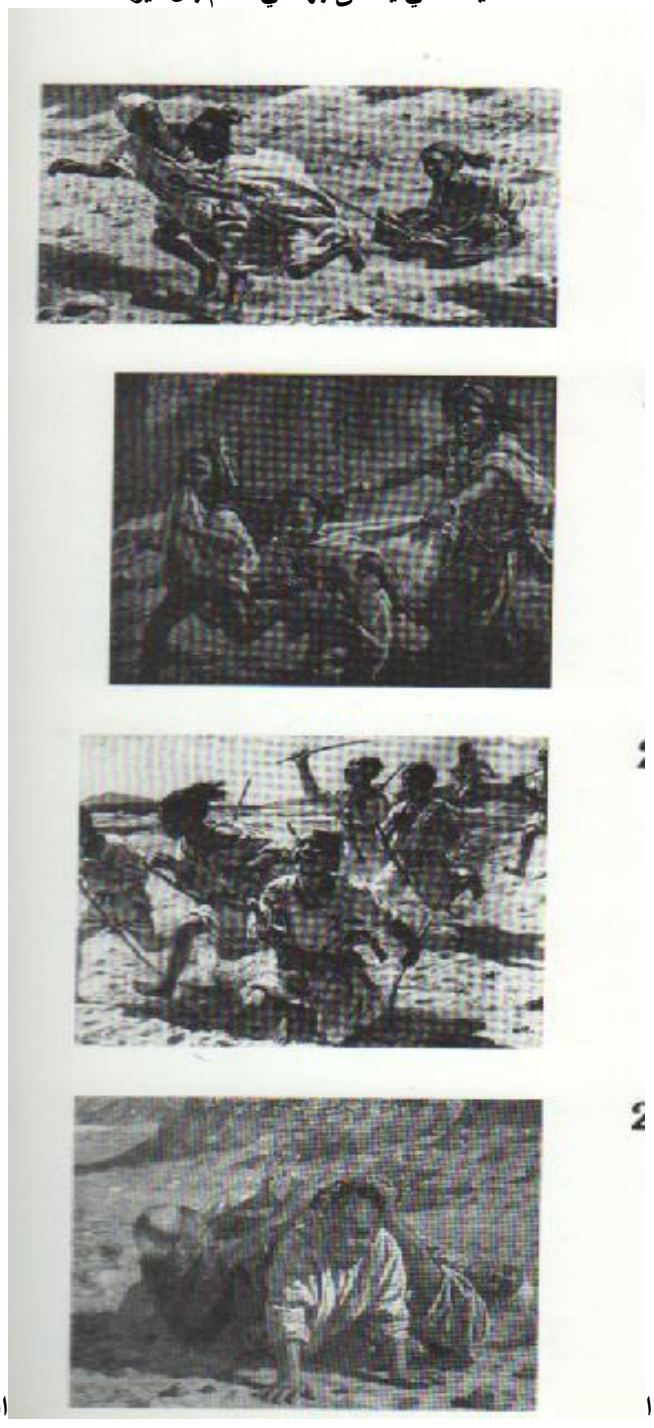
من الأعلى إلى الأسفل :

1) – لعبة أطفال رقم 231 في الدليل ، رسمها سنة 1901م ، وتعرف أيضا باسم العربة ، وتمثل المذود الذي تحول إلى عربة يجلس عليها الباشا الصغير ويجره حصاناه الآدميان

2)-العربة أو لعبة أطفال رقم 232 في الدليل ، زيت على قماشة الرسم ، رسمها سنة 1907م ، تصف اللوحة جرأة خضرة التي لقبت(بالسي لخضر) وسيطرتها على الجنس الآخر في طفولتها بلسانها السليط وفي شبابها بحسنها وجمالها

3)-لعبة الحصان: رقم 233 في الدليل ، زيت على قماشة الرسم طولها 61سم وعرضها46 سم رسمها سنة1906م . حول الصبيان جريد النخل إلى أحصنة يتسابقون عليها أقدامهم حافية ورؤوسهم عارية يغنيهم صباهم عن الأحذية والعمائم.

4)-لعب أطفال يقلدون الجوالق ، رقم 234 في الدليل ، زيت على قماشة الرسم ، ط/ 80 سم وع/ 65 سم تترجم قدرة الطفل على التمثيل وتخيل الأشياء كما يحلو له تخيلها والشعور بالمتعة رغم بساطة الأشياء التي يتسلى بها في عالم بال قيود



طفلان يلعبان في الواحة
رقم238 في الدليل
زيت على قماشة الرسم
طولها 80.5 سم وعرضها 65سم

كانت هذه اللعبة التي يتناوب فيها الطفلان على حمل بعضهما تمارس في العديد من المناطق الجزائرية واستمرت في البقاء إلى الماضي غير البعيد قبل أن تغزو الألعاب الجاهزة وألعاب الفيديو ثقافة الطفل في مجتمعنا ، وكان الأطفال يرددون خلالها بعض العبارات مثل:" واش فوقك السماء لزرق واش تحتك حب المركب انزل تركب" .

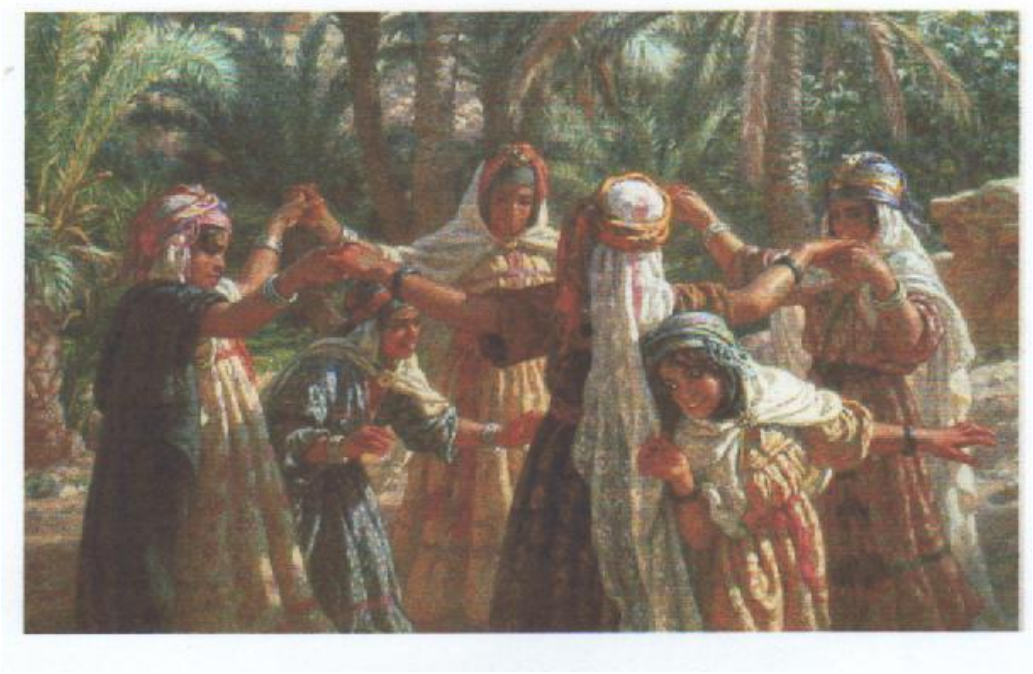
ويتجلى من خلال هذا المشهد لباقة دينيه في التعامل مع الأطفال الذين وظفهم كنماذج حية أي (موديلات)، فالطفل كما هو معروف من أصعب النماذج نقلا لأنه كثير الحركة قليل الصبر، أضف إلى ذلك صعوبة الوضع المختار من حيث سرعة الإصابة بالإرهاق ونفاد القدرة على تحمل الثقل والثبات أمام الرسام ، ومع ذلك فإن دينيه نجح في تجسيد هذا المشهد الديناميكي الذي يؤثر في المتلقي بقدرته على ترجمة براءة وحيوية وبساطة وسعادة عالم الطفولة.
نلاحظ أيضا براعته في علم التشريح ودقته في تمثيل الحركات الجسمية .

لعبة القريدة
رقم 196 في الدليل
زيت على قماشة الرسم
طولها 66 سم وعرضها 49.5 سم
رسمها سنة 1901م

تمثل الدور الخامس والأخير من اللعبة

تتسم ألعاب الفتيات بالهدوء مقارنة بألعاب الصبيان وحسب دينيه فإن الصبيان عند رجوعهم من رعي الأغنام كانوا يقلدون الفرسان ويتسابقون باتجاه الفتيات اللواتي كن يمارسن لعبة القريدة في انتظار عودة قطيع الأغنام فيهربن خشية أن يصبن بأذى في كل الاتجاهات ويلجأن إلى التلال الصغيرة . لكن هذا المشهد يبدو حسب الـاثيرات الوقتية للإضاءة أنه رسم في الظهيرة حيث تتسلى الفتيات بهذه اللعبة ريثما يصحوا الكبار من القيلولة عادة في المجتمع الجزائري .

والديكور الذي يظهر في هذا المشهد هو نادر في أعماله حيث يكاد ينعدم حضور الأدوات والأواني المنزلية في اللوحات الأخرى



ألعاب في الواحة
رقم 193 في الدليل
زيت على قماشة الرسم
طولها 145سم وعرضها 115سم

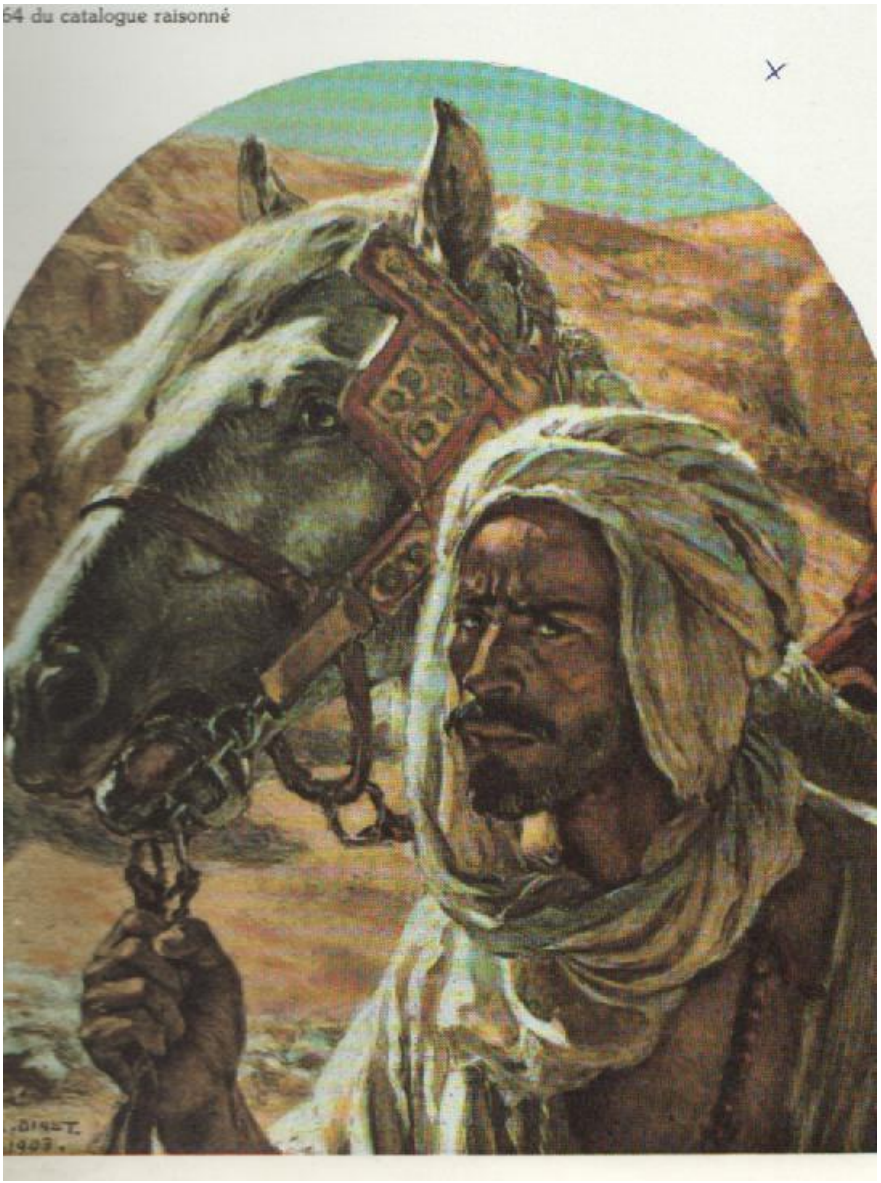
تميل الفتيات إلى الألعاب الهادئة لاسيما الراقصة، على أن الصبا في نظر دينيه لباس شيطاني يجبر كل من يلبسه على الحركة الدائمة بلا سكون أو تعب سواء كان صبيا أو صبية، لذا تضج مشاهد لعب الأطفال بالحركة بشكل عام ، وأحب الرسام تمثيل حلقات اللعب التي تعكس البهجة والسرور بالاعتماد على تكوين دائري معقد ومحكم وأضفت الألوان الزاهية على المشهد الديناميكي مزيدا من الشعور بالحيوية والحركة.

طفلتان صغيرتان تغنيان وترقصان
رقم 195 في الدليل
زيت على قماشة الرسم طولها 49.5 سم وعرضها 40 سم
تعرف أيضا بعنوان رقصة العصفور الأزرق
رسمها سنة 1902م
وشبه دينيه الفتاتين" بيمامتين آدميتين تفوقان اليمام جمالا وسحرا" في شرحه المطول لهذه الرقصة

و أظهر من خلال وصفه و رسمه لهما اهتماما بالغا بمراقبة سلوك الفتيات الصغيرات وشغفا بإلعابهن الراقصة ، كما تتجلى عنايته الفائقة في تمثيل الحركة الدائرية المعقدة التي تتشابك فيها الأيدي و مهارته في نقل تفاصيل الحلي وحركة القماش وانعكاس ضوء الشمس على كل العناصر التي زادت من ثراء هذا المشهد الغني بالضوء والمفعم بالحيوية.

لعبةالعليلو رقم 205 في الدليل
زيت على قماشة الرسم
طولها 81سم وعرضها 65 سم

يخلد المشهد لعبة شعبية تمارسها الفتيات لكنّها ترمز إلى ما جبلت عليه النفس البشرية من حب الاستعلاء على الآخرين والتمتّع باستعبادهم . وعمد دينيه إلى إظهار الفتاة الأقرب إلى المشاهد بملامح العبيد ورأس بلا عمرة و شعر أجعد ، تأكيدا لهذا المعنى. وهذه الرمزية الكامنة في اللوحة تؤكد أنه من السذاجة اتهام الرسام بالسذاجة في شغفه بتمثيل الأطفال واهتمامه المفرط بسلوكياتهم ، ذلك أن دينيه لا يرى المشاهد بسطحية وإنما بتأمل ثاقب وبصيرة نافذة يميزانه عن غيره من الفنانين.
على أن فكرة حب الاستعباد المشار إليها قد نقرأ بين سطورها مفهوم " متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا" وهنا يتجه التفكير مباشرة صوب حرية الأهالي المسلوبة وقهر وعبودية الاستعمار الفرنسي لهم.



العربي وحصانه
رقم 64 في الدليل
زيت على قماشة الرسم رسمها سنة 1903م
تمثل بن مرزوق بطل أقصوصة الحصان التراجيدية
وحصر دينيه هنا رأس الفارس والمطية للإشارة إلى العلاقة الوطيدة التي تجمعهما ولم يطور البعد التراجيدي للقصة
أشاد دينيه في عديد من المرات بشجاعة وفروسية ومروءة العرب سكان الصحراء الجزائرية حتى أنه اتخذ من الأغواط منهلا لرسم مشاهد قصة عنتر بن شداد ، و لما زار البقاع المقدسة لاحظ الشبه الكبير بين عرب الجزائر و سكان نجد وتقارب لهجتيهما وهو أمر لم يلمسه حين زار مصر التي عاد منها خائبا .

فارس على المهري رقم 348 في الدليل
زيت على قماشة الرسم طولها 57 سم وعرضها 37 سم

يظهر الجمل كحيوان نبيل نظرا للزاوية التي رسم منها المشهد
علما أن الجمل لطالما اعتبر حيوانا مقدّسا في بعض المعتقدات الشعبية وعبدته بعض القبائل العربية في الجاهلية

وتبرز اللوحة الفروسية عند التوارق ويتجلى من خلالها نجاح دينيه في حل الإشكال الذي يواجه الرسام في تمثيل الدرجات اللونية للبيئة الصحراوية أو الإشكال الذي طرحه الرسام فرومونتان.

الفارس الصغير ببندقيته رقم 252 في الدليل
زيت على الورق المقوّى رسمت حوالي سنة 1900م

تبرز حب الفروسية الذي يسري في عروق العرب وتفوقهم فيه منذ الصغر وكأنه يصف طفولة (بن مرزوق) الذي تعلّم ركوب الخيل قبل المشي في أقصوصة الحصان

تتجلى مهارة دينيه في تثبيت اللقطات السريعة وتمثيل تأثير الريح على ملابس الفارس الصغير و عنايته بتمثيل مظهر الحصان وتفوقه في علم التشريح

ويبرز المشهد الزي التقليدي الخاص بعروض الفنتازيا و سرج الحصان و ملحقاته ، والبارودة بحيث يخلد المشهد ككل باقة من الفنون الشعبية المنسجمة.

فترة توقف الثورة
رقم 369 في الدليل
زيت على قماشة الرسم طولها 100.5 سم وعرضها 81.2 سم

تبرز علاقة العربي بسلاحه وتعكس روح المقاومة.
والتمسك بالسلاح يعني العزم على صيانة الأرض والعرض و الاستئساد في الدفاع عنهما والشجاعة في مقاومة العدو وخوض الحروب وما إلى ذلك .

وتتجلى في هذا العمل الفني الواقعي قدرة الفنان الفائقة على تمثيل الانفعالات والتعابير الوجهية والتحكم في الدرجات اللونية وتمثيل المنحنيات الظلية ونسج الألبسة وملمسها وما إلى ذلك من العناصر التي أغنت هذا المشهد الليلي المؤثر.

وينطبق على هذه اللوحة وصف دينيه للوحات الفنان رمبرانت الذي مفاده أن المتأمل فيها يشعر أن الوجوه تتحرك والعيون تلمع والشفاه تتنفس بفضل رونق الأضواء وسر التدرجات الضوئية .
فتتراءى روح الفنان الخالدة بتأمل الشخصيات المرسومة.

فتيات يطالبن بالمكافأة في يوم احتفال

رقم 142 في الدليل زيت على قماشة الرسم طولها 84.7 سم وعرضها 81.5 سم

تصف اللوحة بهجة وسعادة الأطفال في يوم العيد ، و تبرز الأزياء التقليدية الخاصة بالمناسبات الاحتفالية حيث ارتدت الفتيات الصغيرات ملابس جديدة ، وتزين بالأساور وريش النعام ، أما الرجل فنلاحظ أنه يلبس الخيدوس وهو كما سبق أن ذكرنا من أجود أنواع البرنوس وتبدو " الصدارة " فيه منسوجة بخيوط ذهبية زادته أناقة.

ورسم المشهد في حارة شعبية نصف مغطاة بالعارضات التقليدية مما أكسب اللوحة نوعا من التضاد بين العناصر الموجودة في الرواق المظلم وخارجه ، فبدت وجوه الفتيات بقسم مضاء وقسم مظلم. وقد رتبت الشخصيات وحركات الأيدي بطريقة تجعل المشاهد ينتقل ببصره في فضاء الضورة حتى تصل به إلى محفظة النقود.

ليصف ببلاغة شغف الفتيات والأطفال ككل بتلقي هدية العيد المتمثلة في بعض القطع النقدية وإلحاحهم في طلبها مخلدا بهذا إحدى العادات الشعبية المتوارثة في المجتمعات المسلمة .

« Musulmanes sortant d'une mosquée de village »
n° 415 du catalogue raisonné

مسلمات خارجات من مسجد القرية ليلا
رقم 415 في الدليل. زيت على قماشة الرسم طولها 162 سم وعرضها 131 سم
رسمها سنة 1918م

يصف المشهد الليلي مظاهر العبادة عند النساء المسلمات كما يبرز
أنواع الأكسية التي كن يشتملن بها عند الخروج من البيت.

وتتجلّى من خلاله أيضا العمارة التقليدية التي تحولت إلى خلفية بعد مرحلة الانطباعية.

سمي دينيه "برسام الإسلام" لأنه الفنان التشبيهي الذي أنجز أكبر عدد من المشاهد الدينية الإسلامية الصحيحة في عصر كان الفن الحديث خلاله قد تخطى مرحلة محاكاة الواقع ولم تعد وظيفته التعبير عن أي غرض ديني أو أخلاقي ، ويعد دينيه من بين الرسامين المستشرقين القلائل الذين تطرقوا لموضوع العبادة عند المرأة.

الإمام يؤم المصلّين أو التحية
رقم 383 في الدليل زيت على قماشة الرسم. رسمها حوالي سنة 1922م

هذا الإمام الورع يشبه شيخ زاوية الهامل ويتوضح الشبه بالنظر إلى الصورة الفوتوغرافية التي يظهر فيها الشيخ في الملحق الخاص بالأرشيف والقياس عليها. وربما يكون هو نفسه النموذج الذي استعان به دينيه في إنجاز هذه اللوحة .

ويترجم المشهد مظاهر العبادة في الدين الإسلامي ويبرز في الوقت ذاته أنواع الألبسة الخاصة بالرجال ويوضح المدينة التي تحولت إلى خلفية بعد مرحلة الانطباعية

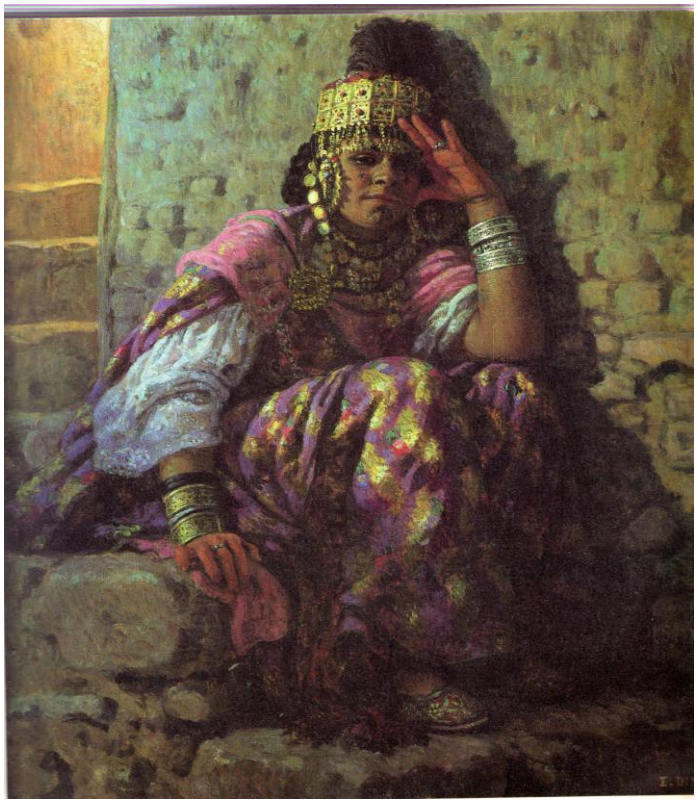
سعى دينيه من خلال المشاهد الدينية إلى نقل الأحاسيس التي شعر بها تجاه الدين الإسلامي إلى العالم الغربي، فبعد الفترة الطويلة التي قضاها في بوسعادة ولشدة تأمله للمسلمين تشبعت روحه بالإيمان واكتسبته.
ويشد اهتمامنا في الصور التي تمثل الصلاة تلك العناية الكبيرة في تمثيل التعابير الوجهية والنظرات المميزة التي تبدو خاشعة و مشدودة الانتباه إلى قوة خفية نلمس تأثيرها على الوجوه
ويرى دينيه أن الصلاة تكسب الإنسان الجمال المطلق وتنسيه الأيام البائسة فهي البلسم الغالي للقلوب التعسة وعزاء الفقراء والتائهين، وكان يشعر عند مرافبة المصلين برغبة ملحة للسجود كما شرحنا سابقا.

التسبيح رقم 389 في الدليل، زيت على قماشة الرسم، طولها 146 سم وعرضها 100 سم

تمثل المجموعة التي تعودت على التسبيح على سطح بيت دينيه وربما يكون الشخص الجالس إلى اليسار نفسه شيخ زاوية الهامل حسب الشبه الملحوظ بينهما ، وقد رسمه في صورة بديلة سجل عليها عبارة (إنك لفي واد وأنا في وادي) و يقصد بها الفرق بين المسلم العربي والغربي المسيحي وظّفت في تزيين واجهة كتاب الشرق في نظر الغرب

الصلاة والذكر في نظر دينيه" الكنز الذي نجده في عمق الوحدة ، فطوبى لمن يكفيه عد حبيبات السبحة كل يوم في سكون الصحراء لكي يشعر بالسعادة الأبدية"

وتبرز الصورة أيضا الألبسة التقليدية واهتمام الفنان بتمثيل اجزاء العناصر المعمارية و حركات المسبحين وملامحهم وكل التفاصيل التي أغنت المشهد.



النايلية : رقم 89 في الدليل زيت على قماشة الرسم طولها 100 سم وعرضها 81 سم
يبرز المشهد الزي التقليدي النايلي في مشهد داخلي مظلم يستمد نوره من السلم المؤدي إلى مكان مضاء

لباس العيد: رقم 185 في الدليل . زيت على قماشة السم رسمت سنة 1907م
تمثل الزي التقليدي الخاص بالفتيات الصغيرات وهو لا يختلف من حيث الشكل والقماش عن لباس النساء والاختلاف الوحيد يكمن في الحجم ويخلد المشهد الأزياء والحلي التقليدية النسوية بمنطقة بوسعادة كما يصف أيضا بهجة العيد و سرور الأمهات بفرحة بناتهن.

وثائق وصور من الأرشيف

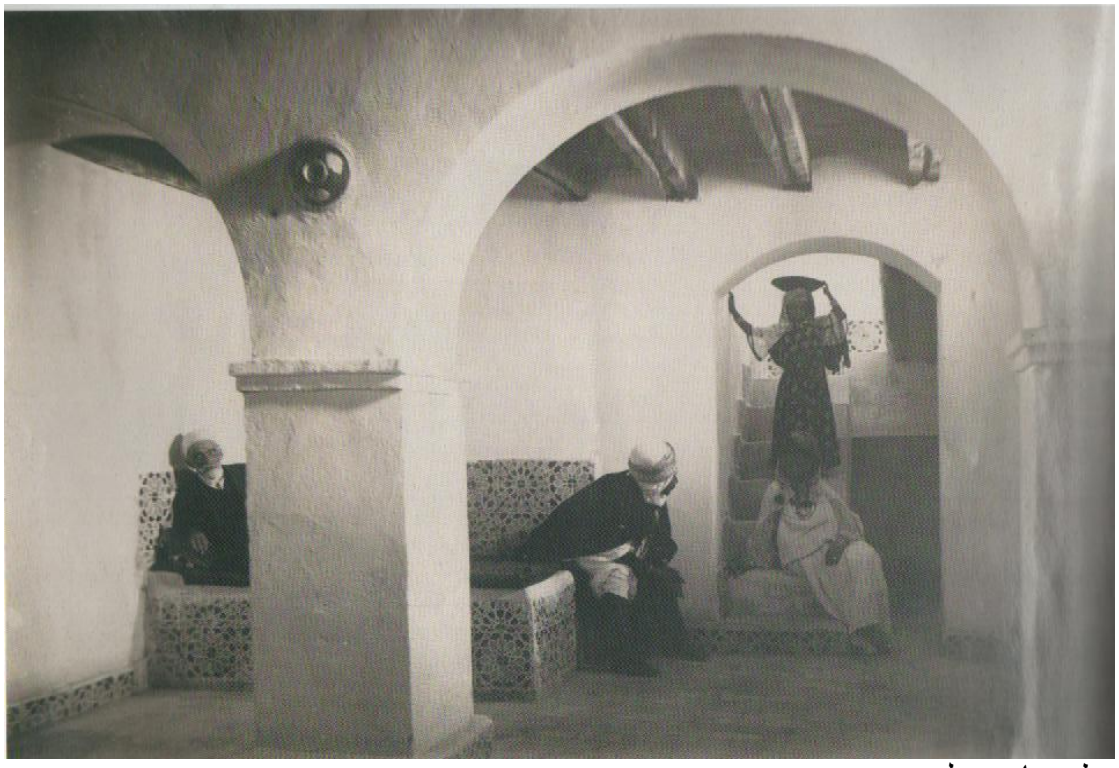
صورة فوتوغرافية لوالدة دينيه

في اليسار الحاج ناصر الدين دينيه وفي اليمين الحاج سليمان بعد عودتهما من مكة المكرمة

دينيه في بيته جالس قرب المشربية

دينيه في الطابق العلوي واقف في المدخل

دينيه في الطابق الأرضي مستلق على المسطبة وهي المكان المفضل للقيلولة عنده



منظر خارجي لبيت دينيه

و حين نزور متحف دينيه بعين المكان نلاحظ بعض التغييرات التي طرأت على البناية

المبنى الذي بناه دينيه في الواحة قرب الواد

صورة الراهب فوكو

صورة فوتوغرافية لنساء من قبيلة أ ولاد نايل تبرز الزي التقليدي النايلي المتميز بضخامة العمرة وكثرة الحلي

امرأة نايلية بزيها التقليدي

19me CORPS D'ARMEE

ÉTAT-MAJOR

N° 15.427/11

Alger, le 24 Novembre 1914

LE GENERAL DE DIVISION MOINIER
COMMANDANT EN CHEF LES FORCES DE TERRE
& DE MER DE L'AFRIQUE DU NORD,

à Monsieur D I N E T,

Artiste peintre

à BOU-SAADA

Monsieur,

J'ai l'honneur et le plaisir de vous informer que M. le Ministre de la Guerre a bien voulu me charger de l'agréable mission de vous adresser, en son nom, ses remerciements, pour nous avoir prêté le concours de votre talent en établissant un modèle de stèle pour l'inhumation des soldats musulmans décédés aux Armées.

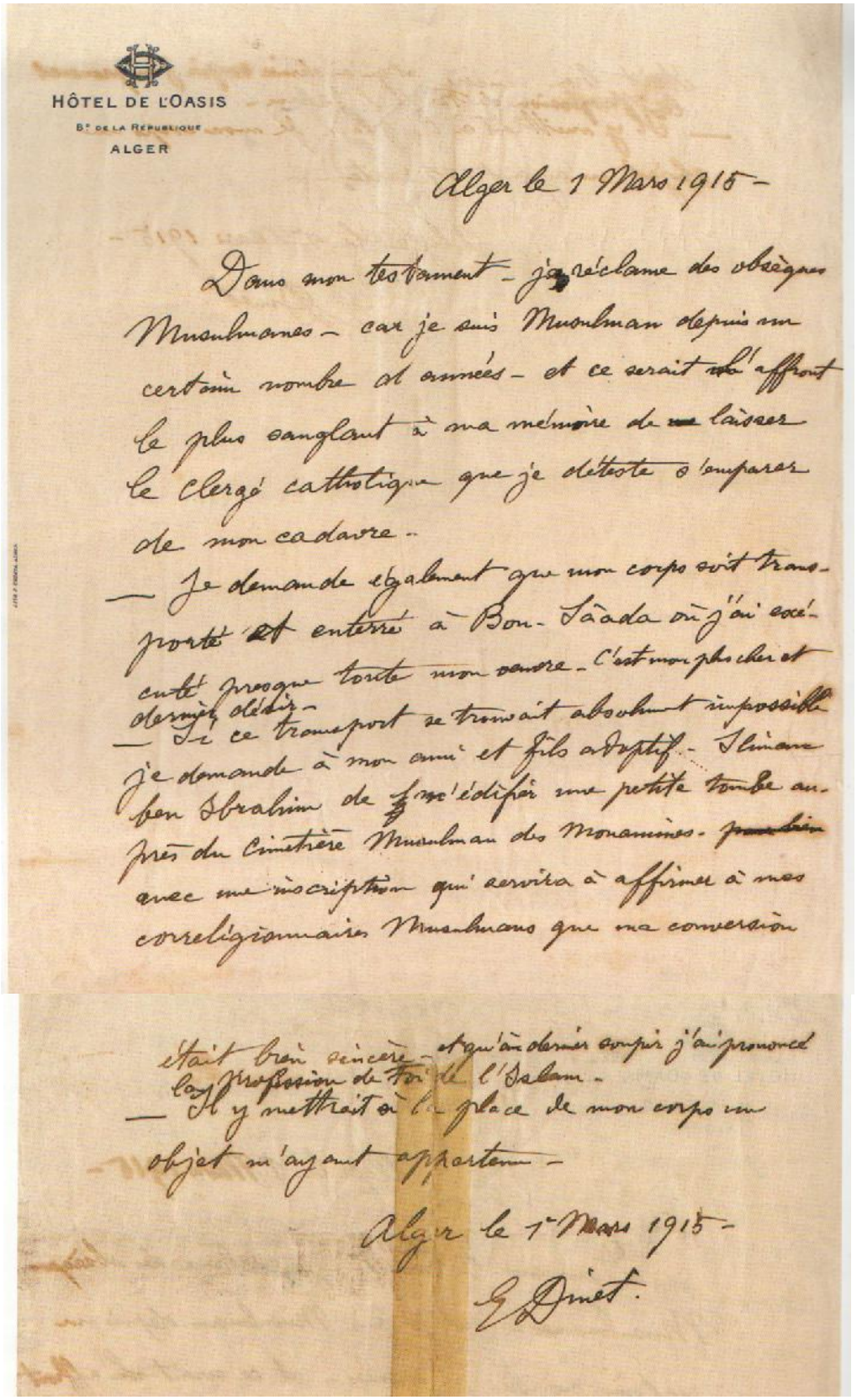
J'y joins.....

J'y joins l'expression de mes remerciements personnels, en vous priant de recevoir, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

P. O. Le Chef d'Etat-Major

رسالة شكر لدينيه من السلطات الفرنسية
على تصميمه لشاهدات قبور الجنود المسلمين
الذين قتلوا في الحرب الكبرى وهم يدافعون
عن فرنسا المكتسحة والذين دفنوا بمقبرة فاردان

وصية دينيه بتاريخ 1/مارس/1915م



HÔTEL DE L'OASIS
Bd de la République
ALGER

Alger le 1 Mars 1915 -

Dans mon testament - je réclame des obsèques Musulmanes - car je suis Musulman depuis un certain nombre d'années - et ce serait un affront le plus sanglant à ma mémoire de me laisser le clergé catholique que je déteste d'emparer de mon cadavre -

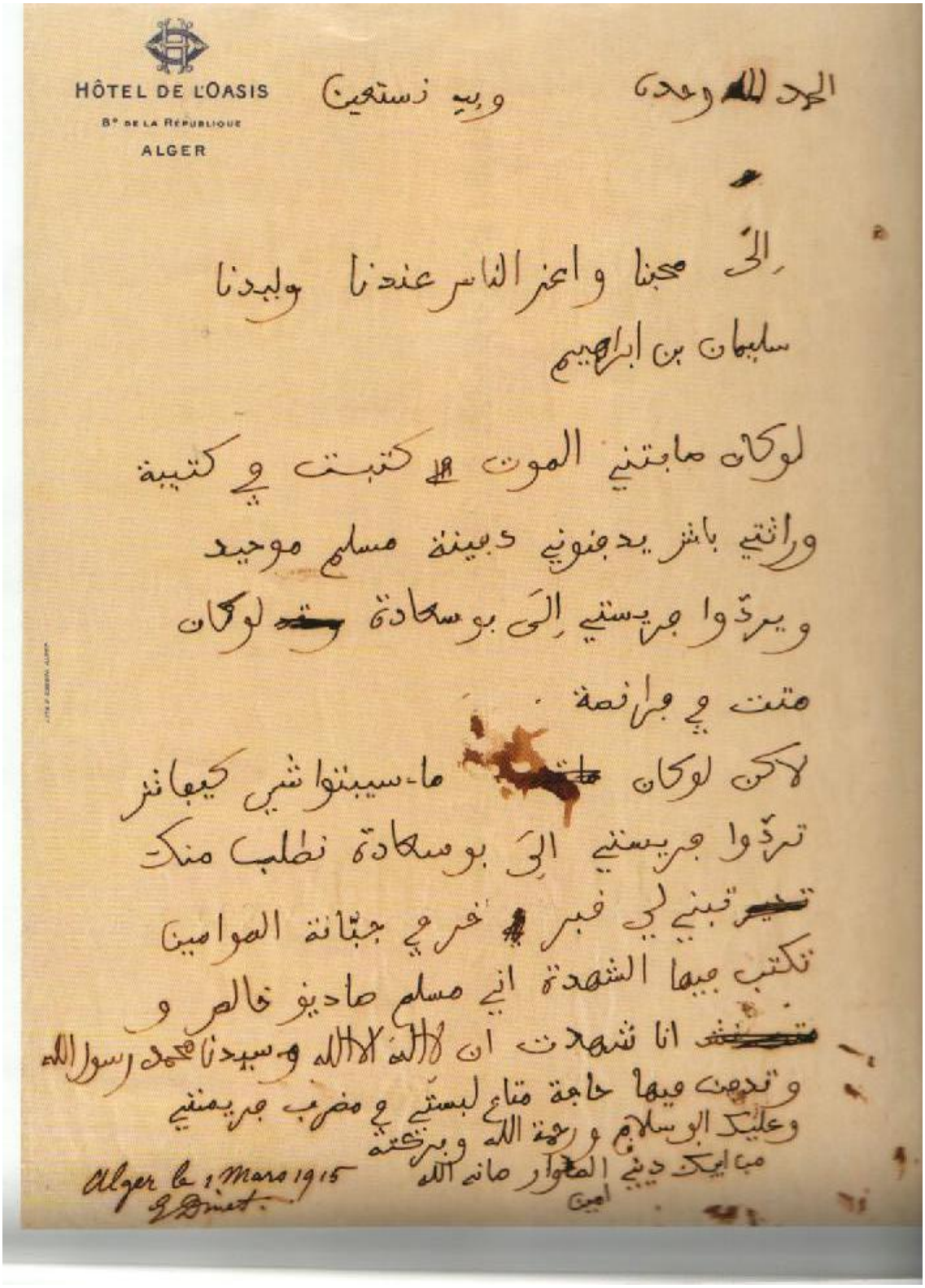
— Je demande également que mon corps soit transporté et enterré à Bou-Saâda où j'ai exécuté presque toute mon œuvre - C'est mon plus cher et dernier désir -

— Si ce transport se trouvait absolument impossible je demande à mon ami et fils adoptif - Slimane ben Ibrahim de me m'édifier une petite tombe auprès du cimetière Musulman des Nomades - avec une inscription qui servira à affirmer à mes coreligionnaires Musulmans que ma conversion était bien sincère - et qu'au dernier soupir j'ai prononcé la profession de foi de l'Islam -

— Il y mettrait à la place de mon corps un objet m'ayant appartenu -

Alger le 1er Mars 1915 -

E. Dinet.


HÔTEL DE L'OASIS
8, de la République
ALGER

الحمد لله وحده وبه نستعين

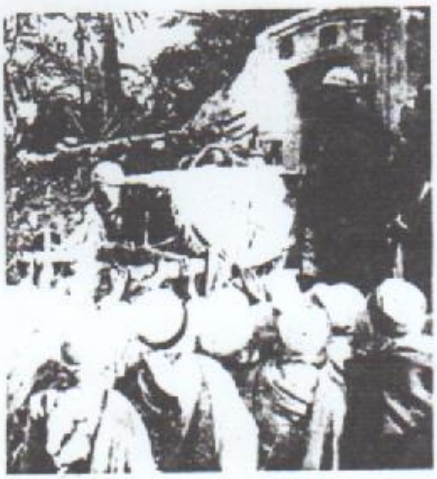
الى محبنا واعز الناس عندنا ولدنا
سليمان بن ابراهيم

لوكان مابتنيي الموت كتبت في كتيبة
وراتني باش يدفنوني دبينة مسلم موحيد
ويردوا جريستيي الى بوسعادة لوكان
متت في فرانصة
لاكن لوكان ما سيبتوا شي كيفاش
تردوا جريستيي الى بوسعادة نطلب منك
تعبرتبنيي لي قبر في خرجي جبانة الصوامين
تكتب فيها الشهدة انيي مسلم صاديو خالص و
انا نشهدت ان لا اله الا الله وسيدنا محمد رسول الله
وتدفن فيها حاجة متاع لبستيي في مضرب جريستيي
وعليك السلام ورحمة الله وبركته
مبايك ديني الصوار حانه الله
امين

Alger le 1 Mars 1915
G. Binet

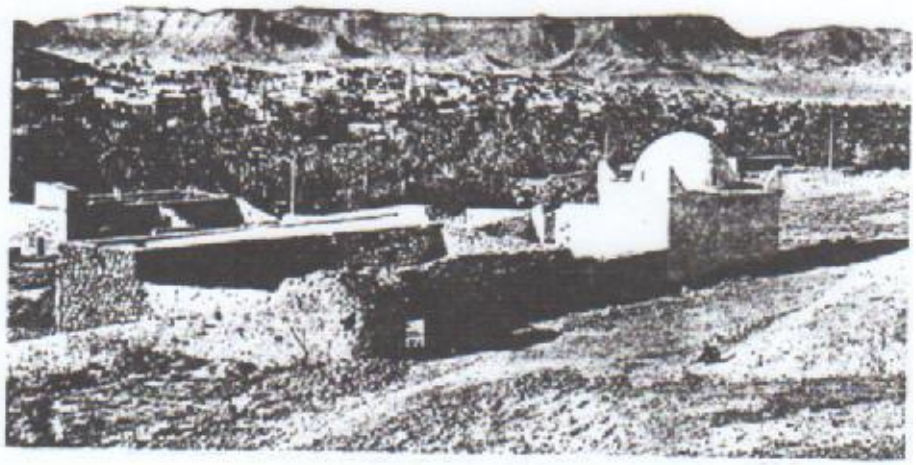
وصية دينيه المكتوبة باللغة الدارجة لسليمان بن ابراهيم

دينيه وسليمان وفطوم في مسكنهم بالجزائر

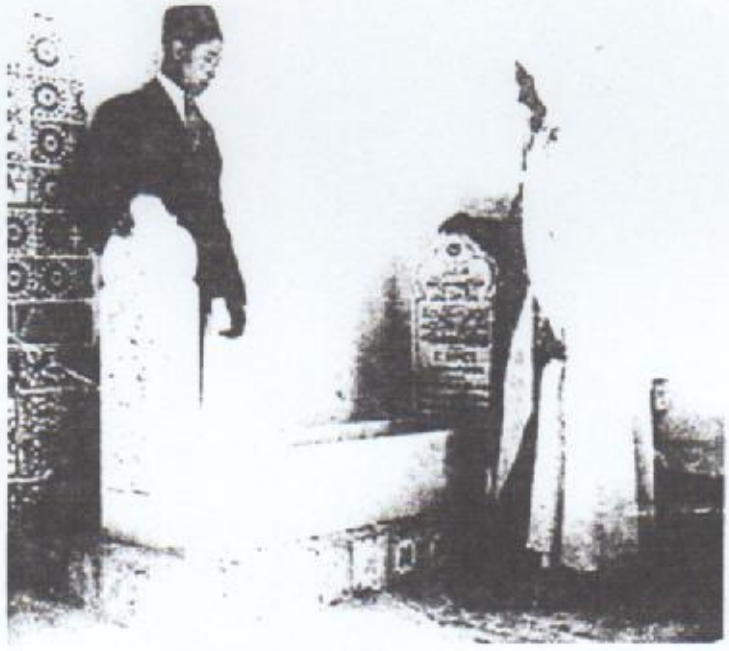


وصول جثمان دينيه إلي بوسعادة

الطيب العقبي يلقي كلمته بين سليمان وشيخ الهامل ويظهر توفيق المدني بالمعطف والطربوش

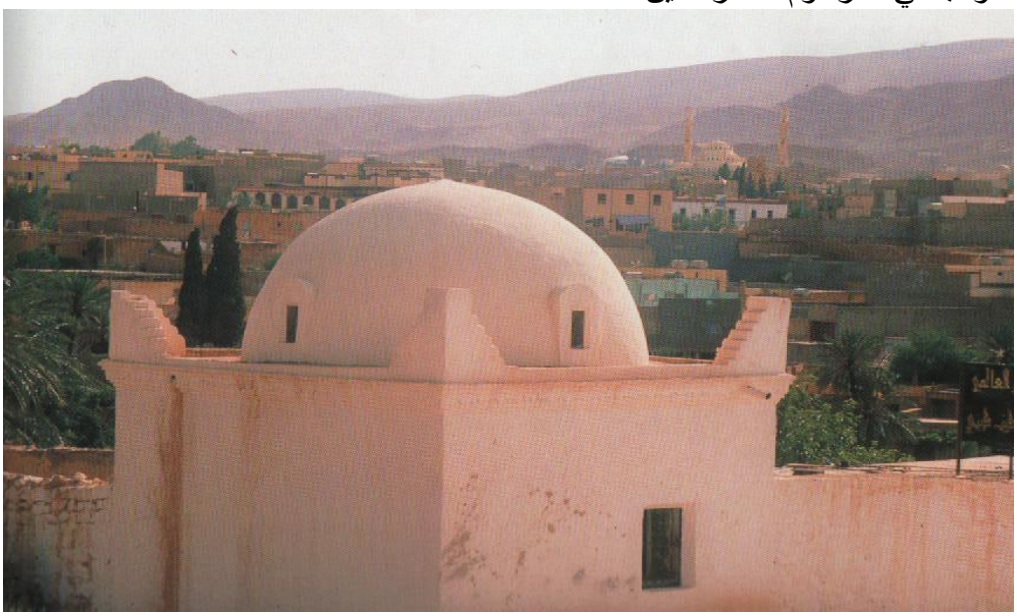


ضريح دينيه ببوسعادة



سليمان بن ابراهيم وابن أخته مسعود يقفان أمام قبر دينيه.

قرب مقبرة الموامين ينتصب
ضريح دينيه ويضم أيضا قبري سليمان وزوجته فطوم
ويتكلف أحد الجيران وهو شيخ كبير بغلق وفتح الضريح للزوار والعناية به وهي خدمة تطوعية تكريما وحبا في المرحوم ناصر الدين



المصادر والمراجع :

المصادر والمراجع باللغة العربية:

-القرآن الكريم

-إنجيل متى

-إنجيل مرقص

-إنجيل لوقا

-إنجيل يوحنا

-إبراهيم مردوخ ، الحركة االتشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988م

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

-إبراهيم مياسي ، مقاربات في تاريخ الجزائر 1830-1862م، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر 2007م

-إبن هلال العسكري، الفروق في اللغة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت .ط3 1963م

-أبو القاسم سعد الله ، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر ، الجزائر 1978م

- أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي من القرن 16-20م.ج2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط2، الجزائر 1985م

-أبو القاسم سعد الله ، الحركة الوطنية الجزائرية ودورها في المحافظة على وحدة الأمة وأصالتها دار الغرب للنشر والتوزيع 2002م

-أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف ، بيروت لبنان 1974م

-أحمد الأزرق ، الكتاتيب القرآنية في الجزائر ودورها في المحافظة على وحدة الأمة وأصالتها دار الغرب للنشر والتوزيع 2002م

-أحمد توفيق المدني ، كتاب الجزائر، الطبعة العربية، الجزائر 1300ه

-أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، تر فؤاد زكريا،ج2، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971م

- أكرم قانصو ، التصوير الشعبي العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت نوفمبر1995م

-أنور الرفاعي ، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، دار الفكر،ط2 ، 1977م

إيتيان دينيه ،أشعّة خاصّة بنور الإسلام، تر رشيد رستم ، القاهرة 1929م

-بسام العسلي ، الأمير خالد الهاشمي الجزائري ، دار النفائس بيروت .ط2 .1984م

-جان جبور ، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي 1800-1930م، منشورات جرويس برس، لبنان .ب.ت

-جلال العالم، قادة الغرب يقولون :دمّروا الإسلام أبيدوا أهله، دار ابن تيمية للنشر والتوزيع البليدة .ب.ت

-حسن الباش، المعتقدات الشعبية في التراث العربي ، دار الجليل .ب.ت

- راندولف ترتشل ، حرب الأيام الستة، من الترجمة العربية .ب.ت

-رمضان الصبّاغ ، عناصر العمل الفني دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر الإسكندرية .ب.ت

-زكي محمد حسن، فنون الإسلام ، دار الرائد العربي، بيروت،1981م

-سيد أحمد باغلي، نصر الدين دينيه الفنان المبدع في الرسم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر .ط2 1975م

-سيدني فلنكشتين ، الواقعية في الفن، تر.مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية للتأليف والنشر القاهرة 1971م

-الصناعات التقليدية الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار . الجزائر 1998م

-طارق مراد، مدارس فنون الرسم في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت لبنان .ب.ت

-عائشة سليمان عارف ، مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت 1972م

- عاشور سرقمة، الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات مدخل للذهنية الشعبية ، دار الغرب للنشر والتوزيع .وهران 2004م

-عبد الحليم محمود ومحمد عبد الحليم مدخل إلى " محمد رسول الله" لإيتيان دينيه وسليمان بن ابراهيم ،تر عبد الحليم محمود ومحمد عبد الحليم ، منشورات المكتبة المصرية، بيروت .ب.ت

-عبد الرحمان ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، ضبط وشرح وتقديم محمد الإسكندراني ، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان 2006م

-عبود عطية ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان.ط1 1985م

-عفيف بهنسي ، اتّجاهات الفنون التشكيلية ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي .ب.ت

- عفيف بهنسي ، تاريخ الفن ، مطبعة الشركة العربية 1966م

-عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية ، دار النشر اليونيسكو، تونس 1988م

- علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس 1984م

-الفن المعماري الجزائري ، سلسلة الفن والثقافة ، وزارة الأخبار ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع مطبعة التامرا مدريد إسبانيا 1970م

-قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ، دار الغرب للنشر والتوزيع 2005م

-مايز برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها، .تر. سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1958م

- محمد المويلجي " حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن" مطبعة مصر .ب.ت

- محمد حسين جودي ، العمارة الإسلامية خصوصيتها ابتكاراتها جمالياتها ، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان الأردن .ط1، 1998م

-محمد سعيدي ، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر 1998م

- محمود النبوي الشال ، محمد حلمي شاكر، زينب محمد علي ، التذوق وتاريخ الفن ، دار العالم العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1985م

- محي الدين طالو ، الفنون الزخرفية .ج3. دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع . الشام .ط2 .1997م

-مرسي الصباغ ، دراسات في الثقافة الشعبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية .2000م

- مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية والإسلام ، دار الطليعة .بيروت .ب.ت

- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل والإبداع الفني ، مكتبة مدبولي .القاهرة .ط2. 1992م

-منير بهادي ، الاستشراق والعولمةالثقافية ، دار الغرب للنشر والتوزيع .ط2 .2002م

-ميشال جحا، الدراسات العربية و الإسلامية في أوروبا ، معهد الإنماء العربي ، بيروت لبنان 1982م

-ناصر صبّار ، الفلكلور،دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران 2004م

-هاني إبراهيم جابر ، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م

- هديل بسام زكارنة ، مدخل في علم الجمال ، المكتبة الوطنية ، الأردن .ب.ط 1993م

المصادر والمراجع باللغة الفرنسية:

-A.Bel.Marguerite . Les arts indigenes .encyclopédie de l'empire Français encyclopédie coloniale et moritime .tome second.Paris 1946

-Alazard Jean in Encyclopédie mensuel de L'A.O.M numéro spécial Algérie 1954

-Angéli Luis –Eugène . les arts plastiques en Algérie . plaquette éditée par le commissariat à L'Algérie pour l'exposition universelle et intèrnationalle de Bruxelles 1958.

-Arcas Santiago. Gonzalèz Isabel.Arcas José Fernando . et si j'apprenais la pèrspéctive . édition place des victoires .Paris 2001

-Arnaudi Fernand .Etienne Dinet et elhadj Slimane ben Ibrahim .E.D.P et G.Soubiron .Alger 1933

-Balfét .H. poterie féminine et masculine au Magreb .thèse de doctorat .Paris V.université René des cartes 1977

-Barthes Rolond .Mythologies .Paris seuil 1957

-Bénedite Léonce L'art et les artistes .oct 1909 mars .tome X

-bénedite Léonce. Etienne Dinet .L'art et les artistes 1910

-Bénedite Léonce .note face au n 94 du catalogue du musée de Luxembourg

-Bénedite Léonce . préface à Dinet Tableaux de la vie arabe .Marsa edition ALGER 2003

-Benfoughal Tatiana .Question sur l'art populaire . Khawarysm édition .Alger .entreprise Algérienne de prèsse .Alger 1992

-Benouniche Farida .Bijoux et parures d'Algerie .collèction Art et culture .ministère de l'information et de la culture .Alger 1977

-Bentchikou Koudir et Daho Kitouni Keltoum .Etienne Dinet el hadj Nasreddine .musée national Cirta Constantine .2002

-Berque Jaques .Le Magreb entre deux guèrres .seuil 1962

-Bouamama Mustapha .Retrouvaille Dinet à Bousaada 2006 . ministère de la culture .musée national Nasreddine Dinet 2006

-Boyer Pièrre .La vie quotidiènne à Alger à la veille de l'intèrvention Française .Hachette .Paris 1964

-Brahimi Denise ET koudir Bentchikou . Etienne Dinet .ACR edition .Paris 1984

-Brahimi Denise Terrasse de Bousaada . entreprise nationale du livre .Alger 1986

-Calmes Alaine .Le roman colonial avan 1914. edition L'armattan.Paris 1984

-Charnay .J.P.Les contres orients ou comment pense l'autre selon soi. La bibliothèque arabe Simbad .Paris 1980

-Dagron Chantal et Kacimi Mohamed . Le longage de la passion arabe vous avez dit arabe ?. édition Ballond .Paris 1990

-Dermenghem Emille .Le pays d'Abel le sahara de oulèd Nail des Larabaa et de Amours. Gallimard 1960

-Dinet Etienne et Ben Brahim Slimane .Khadra danseuse ouled Nail . entreprise G.Kadar .Paris 1926

-Dinet Etienne et Benbrahim Slimane .L'orient vu de l'occident .édition Piazza Geutner .Paris 1922

-Dinet Etienne et Benbrahim Slimane .Le pélérinage à la maison sacrée d'Allah .Alger 1976

-Dinet Etienne et Benbrahim Slimane .Printemps des cœurs. Edition Piazza .Paris 1902

-Dinet Etienne et Ben Brahim Sliman.Tableaux de la vie arabe. Marsa Alger 2003

-Dinet Etienne et BenBrahim Slimane .Tableaux de la vie arabe –sonnets- edition d'art .Piazza 4 rue Jakob .Paris. imprimerie Algerienne .Alger 1910

-Dinet Etienne et BenBrahim Slimane .Lavie de Mohamet. La maison de livre .Alger 1910

-Dinet Etienne .Les fléaux de la peinture moyens de les combatre . edition Henri Laurens .Paris 1926

-Dinet Rollince Jeanne . Lavie de Etienne Dinet 1861-1929. Paris maisonneuve 1938

-Esquer Gabriel .Alger et sa région . Guid.Arthaud edition de 1957

-Ferhati Berkahoum . Une éxpérience culturelle en Algerie .Etienne Dinet et le musée Nasreddine Dinet à Bousaada. Diplom de l'EHESS .Paris 1995

-Ferhati Berkahoum . Le musée national Nasreddine Etienne Dinet de Bousaada .Gnèse INAS editions Alger 2003

-Fromentin Eugene .Une année dan le sahel in œuvres completes .Gallimard -bibliothèque de la pleiade-1984

-Fromentin Eugene .Un été dans le sahara in œuvres completes .Gallimard- bibliothèque de la pleiade- 1984

-Galland Charles de . Excurtion à Bousaada et Msila .Paris Ollendorf 1899

-Gautier Theophile .Voyage en Algerie .la boite à documents .Paris 1997

-Gautier Theophile.Voyage petorèsque en Algerie 1845 présenté et annoté par Madline Cottin Genève 1973

-Gilbert Meynier .L'Algerie révélée la guerre de 1914-1918 et le premier quart du XX siecle . thèse. Imprimerie Genève Suisse 1e edition 1981

-Guiaumet Gustave.Tableaux Algeriens.les femmes du douar et la riviere . edition courante .Paris librairie plon E plon nourrit 1891

-Guide bleu.Algeria Tunisie .Paris .Hachette 1955

-Histoire de l'art encyclopédie par l'image .librairie Hachette 1925

-Larcher.A. et Rectenwel .G.Traité élémenttaire de la législation Algerienne .Paris 1929

-Le Roi-Gourhan.A. Le gèste et la parole la mémoire et les rythmes Albim Michel .Paris 1965

-Makilam signes et rituels magiques des femmes Kabyles .EDISUD .Françe 1999

-Marion Vidal-bué .Alger et ses peintres 1830-1960 .edition Paris méditérranée EDIF 2000

-Marion Vidal-Bué .L'Algerie des peintres 1830-1960 .edition Paris méditérranée EDIF 2000

-Maupassant Guy de . Lèttres d'Afrique (Algerie Tunisie) Paris la boite a documents 1990

-Maurice Violette .L'Algerie vivra t-elle ? . Paris 1931

-Moukhalifa Aouf .Le costume traditionnel Algerien ENAG edition 2004

-Nacib Youssef .Culture oasienne Bousaada essai d'histoire sociale de l'oasis de Bousaada .Paris publisud 1986

-Nacib Youssef Eléments sur la tradition orale .société nationale d'edition et de diffusion .Alger 1982

-Ray Diégo De Haédo publié en 1612 Tapographia et estoria général de Argel Valladolid .A.Goello traduction Française revue Africaine 1870 - 1871.

-Pouillon François .Les deux vies d'Etienne Dinet. Edition Ballond .Paris 1997

-Said Edward . Lorientalisme . edition du seuil Paris 1998
Tatchen Rolf . Claud Monet . poster book edition Benedikt Tatchen Almagne .

-Thornton Lynne .La femme dans la peinture orientaliste . edition ACR .Paris 1985

-Villot .E .Moeurs coutumes et institutions des indigennes de l'Algerie . edition Adolphe Jourdan 1888

المجلاّت والجرائد باللغة العربية:

-أحمد رشدي صالح، الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك، مجلة الفنون الشعبية ، العدد 24، 1988م

-أحمد عبد الكريم ، حياة رسام الواحات ناصر الدين دينيه وآثاره، مجلة الفيصل العدد 278 ديسمبر 1999م

-جريدة الكفاح الإسلامي عدد الأسبوع الثاني من نيسان 1955م

-

-حسين مؤنس، مساجد الإسلام والمسلمين عبر العصور، مجلة العربي العدد 56 نوفمبر 1971م

-راشد رستم، الأهرام في 1929/12/19م

-شاهر عبيد ، الأدب وفن الرقص تعذر الوصف وإشكالية اللقاء ، جريدة الفنون ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، أغسطس/آب. 2001م

- عادل جاسم البياتي ، ألعاب الأطفال قبل الإسلام، مجلة المأثورات الشعبية مركز التراث الشعبي الدوحة ، العدد 35 ، 1994م

عبد الرحيم كمال ،سيميولوجية الصورةالفوتوغرافية، مجلة علامات، العدد 16 2001م

-عرفة عبده علي، ، من سحر الشرق إلى دهشة الاكتشاف، مجلة العربي العدد 508 مارس 2001م

-محمد الأسيتي،الشهاب 10 نوفمبر 1927م

-محمد خرماش ، دور المراكز التقليدية في الإشعاع الثقافي بالمغرب ، مجلة الحضارة الإسلامية ، العدد 2 .أفريل 1996م

-محمد ظاهر ، إيتيان دينيه فنان اعتنق الإسلام بقلبه وريشته، مجلة العربي العدد 498 ماي 2000 م

-المنار 9نوفمبر 1962م

-هلر برنهارت ، مسيرة عنترة ، مجلة الفنون الشعبية المؤسسة المصرية العامة ،العدد العاشر 1969م

المجلات والجرائد باللغة الفرنسية:

-Audisio Gabriel . Dinet Etienne .La rousse mensuel illustré IX .n 318 pp 472-473 . 1933

-Ben haideche Messaoud . à la mémoire d'Etienne Dinet . Le monde du Juillet 1996

-Bourboune Mourad . Nasreddine Dinet les chemins de la lumière . actualité de l'émigration n 6129 .octobre 1986

-Breton Andre . Baya . revue derrière le miroire .Paris .novembre 1947

-Helme François .Un Français chez Allah E.D etude (revue) Paris 20/02/1932

-Louis Robin .Etienne Dinet peintre de l'islam (revue) L'action Africaine n 24 .Paris. decembre 1913.

-Mauclaire Camille .Etienne Dinet .l'action Africaine n3 .mars 1912

-La peinture Algerienne en hélecoptère .Atlas Algerie n2 . 1963

-Robert Claud –Maurice . Dinet Nasreddine peintre musulman Français .Algeria n 16 .1950

المعاجم باللغة العربية:

-ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت لبنان .ط6 1997م

-بسام بركة ، لاروس معجم فرنسي عربي ، أكاديميا أنترناشيونال –بيروت 1998م

-المنجد الأبجدي، دار المشرق ، لبنان ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر .ط8. 1990م

-فروينان توتل ، المنجد في الأدب والعلوم معجم لأعلام الشرق والغرب ، بيروت 1952، ملحق المنجد الأبجدي اللغوي للويس معلوف.

المعاجم باللغة الفرنسية:

-Dictionnaire des peintres in l'Algerie des peintres 1830-1960 de Marion Vidal-Bué edition Paris méditérranée .Paris 2002

-Dictionnaire encyclopédique Quiellet . librairie Artistide Quillet .Paris 1953

-Maurice Lachatre .Nouveau dictionnaire universel tom II .administration rue bleu 7 .Paris

-Petit la rousse en couleurs .dictionnaire encyclopédique pour tous. Librairie la rousse .Paris 1988

الفهرست:

المقدمة:.....أ-ب-ت

المدخل: الفنون الشعبية بالجزائر والاستعمار الفرنسي.....01-20
أ-مفهوم الفن الشعبي.....04-10
ب- خصائص الفن التقليدي.....10-12
ج-الفنون الشعبية معيار لعراقة حضارات الشعوب.....12-13
د-استهداف الاستعمار الفرنسي لثقافة وحضارة ودين الشعب
الجزائري 13-15
ه- تراجع الصنائع نتيجة حتمية للخراب الذي
ألحقته فرنسا بالعمران الحضري الجزائري.....15-17
و- تراجع الفنون المحلية وانتشار الفن الغربي بالجزائر.....17-20

الباب الأول: سيرة الفنّان ناصر الدين دينيه وآثاره.....21-95

الفصل الأوّل:حياة دينيه قبل اعتناقه الإسلام 1861م-1913م.....22-64
المبحث الأول:حياة دينيه قبل اكتشافه الجزائر.....23-34
أ- طفولته.....26-29
ب-بدايته الفنّية.....29-34
المبحث الثاني: حلوله بالجزائر واستشراقه في الفن.....35-64
أ-اكتشافه للجزائر.....36-38
ب- علاقته مع سليمان بن ابراهيم.....47-55
د- انقطاعه للاستشراق في الرسم والتأليف.....55-64

الفصل الثاني: حياته في ظلّ العقيدة الإسلامية..... 65-95
المبحث الأوّل: اعتناقه للإسلام.....66-77
أ- تأثّره بمظاهر العبادة في الإسلام واجتهاده في تمثيلها بالرسم 67-70
ب- البحث عن حقيقة الإيمان.....70-73
ج-إعلان إسلامه وردود أفعال الأوساط الغربية.....73-77
المبحث الثاني: نصرته للإسلام 78-88
أ- نصرته للإسلام علميا.....79-82
ب-نصرته للإسلام سياسيا..... 83-88
المبحث الثالث: العشرية الأخيرة من حياته.....89-95
أ- الحج إلى بيت الله الحرام.....91-93
ب- وفاته.....93-95

الباب الثاني: العمارة التقليدية في لوحات دينيه:.....96-148

الفصل الأوّل: الفن المعماري الجزائري التقليدي والاستعمار الفرنسي.....97-123
المبحث الأول: الجذور التاريخية والثقافية للفن المعماري الجزائري 98-106
أ- نشأة العمارة بصورة عامّة.....100
ب- العلاقة بين الدين وفنّ البناء.....100-101
ج- فنّ العمارة في الحضارة الإسلامية.....102-105
د- لماذا لم تحتفظ الجزائر بطرازها المعماري المغربي الأندلسي؟.105-106
المبحث الثاني : الفن المعماري الجزائري في عهد التحالف العثماني.....107-118
أ- لمحة عن الطراز المعماري العثماني.....108-109
ب- نظرة على أهمّ المآثر المعمارية وطرق البناء في الجزائر
في ظلّ الخلافة العثمانية.....110-114
ج- صورة المدينة الجزائرية قبيل الغزو الفرنسي.....115-118
المبحث الثالث: الهيمنة الاستعمارية وانتشار الطراز المعماري الغربي
على حساب الطراز المعماري الموروث بالجزائر 119-123
أ- انتشار الطراز المعماري الغربي في الجزائر جزء من مشروع
طمس الهوية الجزائرية.....120
ب-السيطرة الاستعمارية وسياسة الاستيطان الصارمة نكبة على
الفن المعماري الجزائري الموروث 121-123

الفصل الثاني: توظيف فنّ الرسم في تخليد العمارة التقليدية عند دينيه.....124-148
المبحث الأول: العمارة التقليدية في رسوم دينيه الانطباعية.....125-138
أ- الانطباعية عند دينيه.....126-133
ب- العمارة التقليدية موضوعا للوحة الانطباعية عند دينيه
(سطوح بالأغواط) نموذجا 133-138
المبحث الثاني: العمارة التقليدية من موضوع إلى خلفية للوحة عند دينيه.....139-148
أ- الاتّجاه إلى الأسلوب الواقعي ومشروع تخليد التراث.....140-141
ب- التوفيق بين أولوية التعبير عن الإحساس الإنساني
وإنقاذ الإرث المعماري بعد مرحلة الانطباعية 141-142
ج- ترميم صورة المدينة وإعادة بنائها 142-143
د- نبذة عن مدينة بوسعادة.....143-144
ه- البناء التقليدي أحبّ من البناء الأوروبي عند دينيه.....144-146
و- عزوفه عن اتّباع المذاهب المستحدثة في الرسم وتمسّكه
بأسلوب محاكاة الواقع 146-148

الباب الثالث: الرقص والألعاب الشعبية في لوحات دينيه.....149-208

الفصل الأوّل: الرقص الشعبي في لوحات دينيه.....150-174
المبحث الأول: الرقص والغناء والموسيقى في الجزائر قبيل
وإبّان الاحتلال الفرنسي.....151-162
أ- نبذة تاريخية عن الرقص والغناء والموسيقى.....152-154
ب- الرقص والغناء والموسيقى في نظر رجال الدين.....154-156
ج- ممارسة الرقص والغناء والموسيقى في المجتمع الجزائري.....156-159
د- راقصات المقاهي النايليات.....159-162
المبحث الثاني: الراقصة النايلية في لوحات دينيه.....163-174
أ- عزوفه عن تصوير المقاهي وأجوائها في مشاهد الرقص.....165-168
ب- أسلوبه المنتهج في وصف الرقص النايلي الأصيل.....168-171
ج- تعذّر وصف الرقص النسوي على معظم الرسّامين
المستشرقين.....171-174

الفصل الثاني:الألعاب الشعبية في لوحات دينيه.....175-208
المبحث الأوّل: ألعاب الأطفال.....176-197
أ- اللعب في الثقافة الشعبية.....177-182
ب- صورة الطفل البوسعادي إبّان الاحتلال الفرنسي 182-185
ج-ألعاب الصبيان في لوحات دينيه.....185-190
د- ألعاب البنات في لوحات دينيه.....190-197
المبحث الثاني: الفروسية وألعاب البارود.....198-208
أ- ارتباط عروض الفروسية بالمواسم.....199-200
ب- عروض الفروسية في الجزائر منبع إلهام للرسّامين
المستشرقين.....200-201
ج- علاقة العربي بحصانه في نظر دينيه.....201-203
د-الفروسية في لوحات دينيه.....203-206
ه-ألعاب البارود في لوحات دينيه.....207-208

الباب الرابع: الألبسة والحلي التقليدية في لوحات دينيه.....209-258

الفصل الأوّل المنسوجات والألبسة والحلي التقليدية في الجزائر.....210-241
المبحث الأوّل: المنسوجات التقليدية في الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي.....211-222
أ- منسوجات الألبسة التقليدية في الجزائر.....213-217
ب- حياكة الفرش والزرابي.....217-220
ج- تطريز وتوشية النسج.....220-221

د- التطريز بالمعدن والحرير على المخمل والجلد.....222
المبحث الثاني: تاريخ وخصائص الألبسة التقليدية الجزائرية.....234-223
أ- الألبسة التقليدية الخاصة بالرجال.....229-224
ب-الألبسة التقليدية النسوية.....234-229
المبحث الثالث: الحلي التقليدية الجزائرية.....241 235
أ- نبذة تاريخية عن صناعة الحلي في الجزائر 238-236
ب- الحلي التقليدية القبائلية.....239 -238
ج- الحلي التقليدية الأوراسية.....240-239
د- الحلي التقليدية الترقية.....241

الفصل الثاني: توظيف الألبسة والحلي التقليدية في رسوم دينيه
وانعكاسه على مظهر اللوحة ومضمونها.....258-242
المبحث الأوّل: استعمال اللباس والحلية في التعبير التشكيلي
وتأثيره في مظهر اللوحة.....253-243
أ- نبذة عن أهم الأزياء التقليدية التي خلّدها دينيه.....246-244
ب-تمثيل الألبسة والحلي يضفي على اللوحة مظهرا زخرفيا.....249-246
ج- توظيف الألبسة والحلي كعلامات للدلالة على
معان مقصودة.....253-250
المبحث الثاني: الأزياء التقليدية مادّة واصفة متعدّدة الدلالات.....258-254
أ- الزي التقليدي يثري مضمون اللوحة بوصفه شاهدا
اجتماعيا واقتصاديا وإيديولوجيا ويعدّد قراءاتها 255
ب- تمثيل اللباس والحلية يضمن اللوحة التشكيلية
رمزية الرسم الشعبي 258-255
الخاتمة.....264-259

اللوحات المختارة لناصر الدين دينيه.....296-265

وثائق وصور من الأرشيف.....308-297

البيبلوغرافيا.....318-309

الفهرست.....322-319