الموروث الشعبي كخلفية فكرية للقيم الجمالية و التعبيرية في العمل الفني

عبد الصدوق ابراهيم. إشراف الأستاذ الدكتور طرشاوي بلحاج جامعة مستغانم

مقدمة

يرى بعض العلماء أن التراث الشعبي هو أشكال الثقافة والمعرفة التي انتقلت مشافهة بشكل عام، وهنا نجد أن العلماء قد وسعوا دائرة التراث الشعبي بحيث لم تصبح منصبة على الأدب الشعبي وحده، ولكنها شملت كل ما يتصل بالثقافة والمعرفة الشعبية من عادات وتقاليد وعرف سائد، إضافة إلى الممارسات والمعتقدات الخرافية، أي أن التراث الشعبي يمثل المظاهر المختلفة للثقافة التي يأخذ بها العامة مع وجود ثقافات متحضرة تعيش جنباً إلى جنب مع إمكان وجود ارتباط فكري بين كل منها وعلى هذا فقد اهتم علماء وباحثوا التراث الشعبي بتدوين كل القيم والعادات والتقاليد والفنون التقليدية التي تنتقل اجتماعيا أبا عن جد ومن جار إلى جار آخر مستبعدين المعرفة المكتسبة عقليا سواء كانت محصلة بالمجهود الفردي أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التي تكتسب داخل المؤسسات الرسمية كالمدارس والمعاهد والجامعات والأكاديميات وما إليها. "[1]

وبذلك فان التراث الشعبي لا يقتصر على الثقافة الشفهية أو المأثورات الشعبية أو الممارسات الثقافية، " وإنما يمتد ويتسع ليشمل كل ما يؤديه العامة من أعمال لم تتم على أساس علمي أو دراسة أكاديمية، وإنما تعتمد أولاً وأخيراً على النقل من جيل إلى جيل في شتى مجالات الحياة العلمية كالحرف والصناعات اليدوية التي تميز شعباً عن آخر، وتنطبع بطابع خاص لهذا الشعب."[2]

إن الثقافة الشعبية هي نتاج عملية تطور طويلة امتدت طوال آلاف السنين وترسبت في كل مجتمع بشري، متضمنة قدراً عظيما من الحكمة في معاييرها وأنماطها شديدة التنوع، ولا يمكن لأحد أن يهرب من تأثيرها في أي مجتمع كان، ابتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أكثرها تعقيداً وتطوراً.

إن المتأمل للرسوم والرموز الشعبية عبر العصور في المغرب العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة يجد أن هنالك حضورا حقيقيا للموروث الفني، ولا يزال هذا الموروث الفني ذو السمات الحضارية المرتبطة بالسياق الاجتماعي والضاربة جذورها في القدم، يمثل واحدا من أهم الروافد التي أمدت التصوير الجزائري المعاصر بالكثير من الصياغات والحقائق المعرفية في مجال التشكيل.

جذور الفن التشكيلي في الجزائر:

إن الرسوم الجدارية لكهوف الطاسيلي والرموز الشعبية من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان والمرتبطة بطقوسه ومعتقداته وتقاليده وعاداته، تؤكد طراز مكانه وسمات بيئته في تكامل وانسجام تام ومن ثم فهناك اتصال حضاري مستمر بجذور هذا الفن. كما أن التصوير الشعبي فن جماعي مرتبط بقضايا المجتمع وواقعه، ومرتبط أيضا بالموروث الفني الذي يمثل لغة مفهومة للجماعات في ظل التواصل بين الفنان والمتلقي.

أما كيف وصل العمل الفني الشعبي لصورته النهائية فلا بد أنه تتبع معطيات لإخراج العمل في هيئته النهائية وبشكله البسيط الذي اعتمد عليه في طرح الموضوع. وهي مجموعة من الخصائص والمميزات جعلت من العمل ذو صبغة شعبية وهي كالآتي:

1 . لابد من إحساس الفنان الشعبي بالتوازن في عمله سواء كان على جدار أو آنية أو سجاد ويقوم على عدد من المحاور التي تم توزيعها بتلقائية لتحقيق القيمة الجمالية بتوازن وتناغم العناصر التشكيلية وتأليف الصورة النهائية للعمل الفني.

أ. **التكوين الدائري**: أهم هذه القواعد يكون في الأواني المنزلية الفخارية الأمازيغية، وهو تكوين دائري محوري قائم على نقطة مركزية في إنشاء زخرفة معينة نباتية كانت أم هندسية، وأيضا في الجدران الداخلية للبيوت.

ب . **التكوين التماثلي**: إذ نرى الزخارف الشعبية فيها تشابه نصفي شكلا ولونا وفي بعض الأحيان شكلا فقط، ومصدر هذا التماثل ما هو موجود في جسم الإنسان والحيوان و النبات كأوراقه، حيث يمثل مصدراً في إنشاء هذا التكوين ونراه في الزرابي والملابس التقليدية .

ج . **التكوين المتوازن**: قليلا ما نجد هذا التكوين في الفنون الشعبية بصفة عامة، إذ نجد فيها توازنا في العمل من اليمين والشمال وحتى الألوان فتقوم على أسلوب التسطيح بقيمة لونية واحدة ويكون فيه إهمال للمنظور .

2 . الابتعاد عن المحاكاة الطبيعية محرفا كل النسب للعناصر الطبيعية فيرى الرسوم الشعبية للحيوانات والنباتات في الأواني الأمازيغية مغايرة لحقيقتها في الواقع، لو رأى إنسان عادي الرسوم الأمازيغية فسيعرف لأية منطقة تنتمي، ولكن لا ينسبها إلى حيوان أو نبات معين إلا أهل الاختصاص أو الفنان الشعبي .

واستخدام الزخارف وتحريف النسب جعلا العمل الفني الشعبي يظهر بصورته البسيطة الصادقة .

3 . لاحظت في الأعمال الشعبية في كل مناطق الجزائر من منطقة الأمازيغ وبني ميزاب بغرداية بالجنوب الجزائري وأقصى الغرب الجزائري بتلمسان وندرومة وأقصى الجنوب الجزائري عند قبائل الطوارق، أن الفنان الشعبي يعتمد على التسطيح في عمله مبتعدا عن المنظور وأنه لم يتلق أي تعليم أكاديمي يقيده أثناء عمله الشعبي لتوضيح الأبعاد وإعطاء عمق للعناصر الفنية على سطح العمل الفني سواء آنية أو سجاد أو جدار، وتعتبر هذه الخاصية ميزة من مميزات التصوير الشعبي بشكل عام وعنصرا من عناصر التكوين في العمل الفني الشعبي.

قد اعتمد الفنان الشعبي في هذا على المنظر الروحاني النابع من مفاهيم دينية وابتعد عن المنظور بالمعنى الأكاديمي مما جعل العناصر في العمل الفني تقع على مستوى واحد خالية من العمق البصري. فالمنظور الروحاني عند الفنان المسلم الذي يبحث عن جوهر الأشياء مباشرة دون الدخول في الفهم العميق "لأن ثمة أمرا مهما في المنظور الروحاني هو أن الكائنات والكون كله موجود

بالنسبة لله، لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنسبة للإنسان، وهكذا فإن الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة على عكس

المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد المرئية من خلال عين الإنسان وشتان بين رؤية شاملة وزاوية (ورؤية) ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان."[3]

4 . ميل الفنان الشعبي إلى التزيين بكثرة و حبه لإظهار العمل الفني بشكل ملفت جماليا، جعله يأخذ مبدأ التزيين في لوحاته كخاصية تميز بعض أعماله الفنية كزينة للأثاث خاصة في منطقة الجزائر العاصمة، كالصناديق والكراسي والمرافع والمرايا، زخرفت بزخارف نباتية وبألوان زاهية، وهي حرفة قديمة تعود إلى حقبة الوجود التركي بالجزائر، وما زالت منتشرة في العاصمة وضواحيها لحد الآن. والقصد من ذلك التزيين إشباع الرغبة الجمالية لدى المتأمل لها وزيادة الاستمتاع بها وفضلا عن ذلك تضيف للموضوع روعة وإحساسا بالجمال. حتى الملابس التقليدية الرجالية في العاصمة تزين بشكل خارج عن المألوف وأيضا بمنطقة تلمسان.

وظائف الفن الشعبي:

نشأت الفنون لحاجة الإنسان إليها، وذلك لمعرفة الكون والتعبير عن نفسه، وما يجول في خاطره من هواجس وأفكار، لهذا لجأ الإنسان البدائي إلى الرسم على جداريات الكهوف وحوائط بيته .كما رأينا ذلك في البيوت الأمازيغية. مرورا باستخدام جميع أنواع الرسوم على آلاته، التي اتخذت في بعض الأحيان رؤيته معبرا عنها بالشكل، وبهذا تكون الفنون قد نشأت لحاجة نفعية وحاجة روحية، بعيدة عن العبث، فيها يعبر الفنان الشعبي عن وضعه الاجتماعي وتاريخه، فهي تعد بمثابة سجل لحياته، فهو يوجه دائما نحو مجاله الخاص به طالما ظل معبرا عن العمل وعن المنفعة وعن الحاجة وسط الأشياء الأخرى."[4]

وهذه الحاجة والمنفعة لم تكونا خارج عادات وتقاليد الفنان الشعبي، تلك العادات والتقاليد التي يستقيها من واقعه. فالفنان هنا يلبي رغبة المجتمع كما ذكرنا سابقا ولكن مع الاحتفاظ بالتعبير عن ذاته وشعوره الفردي." فالمنتجات البشرية هي مزيج من عناصر نفعية وفنية ولكن بدرجات متفاوتة ولا يمكن تصور أي شيء لا يضم عناصر النفع والفن معا." [5]

ولا يمكن للفنان إن ينتج فنا ذا قيمة ويكون منعزلا، وإذا لم يكن مندرجا ومتفاعلا مع حاجات مجتمعه لا يكون من وراء عمله الفني جدوى وبهذا يبقى الفنان في علاقة وطيدة مع مجتمعه. فتاريخ الفنون يؤكد لنا " استحالة استخلاص القيم الجمالية دون القيم النفعية. فالتزاوج بينهما قد تم بإتقان وتلاحم للوصول إلى المعاني الجوهرية التي يؤول إليها العمل الفني، فالشكل ينظم عناصر الوسيط المادي للعمل الفني وهذه العناصر لابد و أن تتسم بدلالة تعبيرية. " [6]

فإذا كان الفن الشعبي يوصف بتعبيره عن الروح الإنسانية وعن التقاليد وموروثات الشعوب، فله الأولوية أن يمتلك صفات الفن من أجل الفن والنفعية معا، فهو اندماج بينهما مثل اندماج الفنان الشعبي وانغماسه في واقعه، "فالفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجتمع فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم ." [7]

فميزة الإنسان أنه يطمح أن يعبر عن نفسه وعن مجتمعه، أي يريد أن يكون الصورة المصغرة للمجتمع الذي يعيش فيه بكل تاريخه الطويل أي أن يصبح كيانه هو كيان المجتمع، فالفنان الشعبي يريد أن يمتلك العالم المحيط به. فعالمية الفن كان لها التأثير

الكبير في خيال العلماء الفيزيائيين ولولا خيال الفنان ما كانت كل هذه العلوم الحديثة، من هنا نؤكد على نفعية الفن مع الاعتراف بالبعد الفردي التخيلي له في الوقت نفسه.

والحديث عن الإبداع والحاجة والوظيفة في تكوين الثقافة المادية يدعو إلى الإشارة لدور الفن في تلبية الحاجة من خلال الوظيفة الناشئة من وراء هذا الدور:

1. الفن يجسد الثقافة الروحية والترويحية في صور جمالية تشكيلية تملؤها الرموز المعبرة عن تصور الشعبي لهما.

2 . الفن يشكل أنماطا نفعية لها استخدامها المعيشي والعملي، ويعطي المنتج طبيعة جمالية توحد بين الفعل المادي والإحساس الإنساني.

3. الفن يحقق رواجا اقتصاديا.

4 . الفن يوحد الشعور من خلال خلق أطر ذوقية عامة للمجتمع.

5 . الفن يعبر عن المكان أو البيئة من خلال خامات البيئة التي يعيش فيها.

6 . الفن يمثل أسلوبا تربويا داخل المجتمع من خلال قيمته الجمالية ومصداقيته في التعبير.

7. الثقافة المادية هي الخصوصية الحقيقية المعبرة عن المكان والتي تدعم التقاليد وتحقق وجودها داخل المجتمع."[8]

علاقة الشكل بالمضمون في الفن الشعبي :

إن أبسط صورة للفن الشعبي هو كونه ذلك التعبير عن العادات والتقاليد والموروث والمعتقدات، كما بينا سابقا، إلا أنه ليس فنا جامدا أو مجرد ناقل لهذه الأشياء جميعا وإلا أصبح بلا معنى، فهو بالعكس يمتلك حرية الحركة و التجريب، ومن ثم التطوير والقدرة على التكيف مع ما يستجد من أفكار يراها الفنان في الواقع الذي يعيشه." إذن فالفن الشعبي ليس فنا تسجيليا لفن الماضي، ولا فنا تقريريا عما كان في الموروثات، ولا هو بناقل فقط عن ما هو موجود حوله، بقدر ما هو فن تجريبي نام لدرجة أن الأساليب فيه تتنوع والصياغة الفنية أيضا تتفاوت، كما أن الأفكار حوله تتعدد والخيال بالتأكيد يلعب فيه دورا هاما."[9]

ويرى الباحث أن ذلك يعبر عن تطوره كفن، فبقدر ما تؤثر العوامل التاريخية فيه، تؤثر أيضا العوامل الثقافية الآنية، وبالتالي يستخدم الفنان كل طاقاته التعبيرية، سواء الموروثة أو المكتسبة، من أجل إبراز فن شعبي يعبر شكله عن مضمونه فلا انفصال بين الشكل والمضمون" لأن الصورة التشكيلية الشعبية دون الفكرة لا تحقق للظاهرة الجمالية معناها الموضوعي، وبالتالي تفقد وجودها الاجتماعي بل وتجعلها غير قادرة على التشكل النوعي لتحقق صفتها الشعبية."[10]

وقد ساهم التطور في تأكيد علاقة الشكل بالمضمون، وتأكيد أنهما يتطوران بالقدر نفسه لتطور الفنون الشعبية في حد ذاتها، فقد يتغير المضمون تبعا للتغير الثقافي فيتغير الشكل أو يتطور أو يتغير الشكل تبعا لمرور الزمن. " طبقا للتطور في الفنون بداية بالفن البدائي حتى الفن الإسلامي. إن التطور في المضمون أسبق تاريخيا من التطور في الشكل، فالناس يغيرون من نظرتهم للحياة وينعكس ذلك في أشكال التعبير كما ينعكس في أزيائهم ومبانيهم. " [11]

ونرى ذلك متجليا بمنطقة المعاتقة في القبائل الأمازيغية، حيث اهتم الفنان الشعبي بتسطيح الأشكال و بساطة اللون، والرموز التجريدية بخطوطها الجريئة ذات قيمة جمالية عالية.

ومن ثم نرى بأن المضمون هو هدف راجع إلى العقائد الدينية أو الموروثات الاجتماعية أو العوامل الثقافية الآنية، فالشكل نابع عن إبداع الفنان الشعبي كما أنه معبر عن الثقافة التي يمتلكها الفنان الشعبي.

أهمية استلهام الموروث :

"حينما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافي في مضامين وأشكال عمله الفني المحدث، إنما في الواقع يعبر بشكل آخر عن قدرات الإنسان في مجتمعه، في إطار من تطور مجتمعه الفكري."[12]

في هذه الحالة لابد من معرفة ملامح تراثنا الفني، بحيث لا نسير في اتجاه واحد مربوطي الأيدي تحت دعوى النظر إلى المستقبل، بل يجب أن نقف ثم ننظر إلى الخلف لنتبين ونستجلي تراثنا، فمن فات تراثه تاه، فحينما يتوجه الفنان إلى استلهام عناصر إبداعه من التراث الفني لابد و أن يدرك أن إبداعه الحديث هو محاولة جادة للكشف من جديد عن القيم الإنسانية في هذا التراث. وبإنجاز أعمال فنية حديثة يكون هناك تزاوج الحديث مع القديم لخلق أصالة لإبداع فن حديث، لكي نصل بين ما كان تراثا فنيا وما سوف يكون الرؤية المعاصرة. فالإبداع هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان، فهو إضافة من ذات الفنان إلى واقع ما هو كائن في الحياة. فعند صياغة الفنان في عمله الفني للعناصر التي استلهمها من واقع التراث الفني تكون صياغته جديدة تخضع لقواعد الفن وتعطي في نفس الوقت إضافة فنية جديدة للتراث الفني كما أن عملية استلهام العناصر التراثية

أو استخدامها في أعمال فنية حديثة يعطي للحديث أصالة وبعدا تاريخيا كذلك، ولكن مع مراعاة أن العمل الفني الحديث يجب أن يبرز السمات والخصائص القومية والإنسانية ويحافظ في الوقت نفسه على أصالة التراث الفني دون تشويه أو تزييف، وأن يكون اقتباس الفنان لعناصر التراث اقتباسا فنيا يحفظ للأصل روحه وطابعه الفني الخاص من خلال الكشف عن قيمة جمالية إضافة إلى ما يحمله من سمات تراثية فنية أصيلة.

واستلهام عناصر من الموروث الإسلامي أو الشعبي هو تحقيق عملية نشر الوعي بثقافة الأمة الإسلامية حتى إذا تمّ استعمالها في أعمال محدثة فإنها تعطي للحديث أصالة وبعدا تاريخيا، بشرط أن يكون هذا العمل الجديد مصوراً أو مجسداً بوسائل فنية متطورة ليعمل على تحقيق الخصائص القومية للتراث الفني الإسلامي، ومحافظا على روح أصالة هذا الإبداع الفني التقليدي، دون تشويه أو تزييف.

وعملية اقتباس الفنان لعناصر الفنون التقليدية المتوارثة عبر الأجيال ليحافظ عليها ويحقق طابعا فنيا خاصا به في أعمال محدثة هي مجال رحب لكل فنان ينهل من منابعها ليروي ظمأه الفني في إبداع ما يؤكد شخصية أمته التي ينتمي إليها.

فالفنان المعاصر له حرية كاملة في أن ينقل ما يريد من تراثه في مجاله الإبداعي الحديث بالأسلوب الذي يراه مناسبا وبأي وسيلة، ولا بد له أن يتعرف الفنان المعاصر على المعنى والدلالات ووظيفة وغاية الموضوعات التقليدية التي يستلهمها، ومن حقه أن يتدخل بالتعديل والتبديل في صياغة ما يقتبسه، وليس ما يستلهمه فحسب، بشرط توفر الخبرة الفنية دون طمس الأصالة.

اتجاهات الفنانين ورؤاهم في الاستلهام :

تعددت رؤى واتجاهات الفنانين في كيفية استلهام التراث وأهم هذه الاتجاهات ما يلي:

الاتجاه الأول:

وفيه تتم عملية نقل التجارب الفنية للفنون التقليدية للسلف كما هي بعينها على مستوى الشكل والمضمون، بعبارة أخرى يقوم على التقليد الحرفي للتراث. وهنا يصبح التراث صاحب التوجه في طريقة المعالجة التشكيلية للوحة الفنية المعاصرة وهذا ما قام به بعض الفنانين الجزائريين بإعادة رسمهم لجداريات الطاسيلي ومشاهد الصيد لدى الإنسان البدائي وبعض الحيوانات المنقرضة هناك بأسلوب جديد، ويرى الباحث أن هدف مثل هذه الأعمال هدف تسجيلي معرفي بأسلوب جديد لجداريات الرسام البدائي كما نرى ذلك في بعض أعمال الفنانين المعاصرين مثل الفنان "هاشمي عامر" بتوظيفه لمشاهد من جداريات الطاسيلي بأسلوبه الجديد في إطار الفنون الإسلامية بالمنمنمات الجديدة كما في الشكل رقم (1).

وهناك فنانة أخرى قد اهتمت بجداريات الطاسيلي "إلهام الفرجاني"، ومن أعمالها تلك التي تصور مظاهر الصيد للإنسان البدائي كما في الشكل رقم (2).

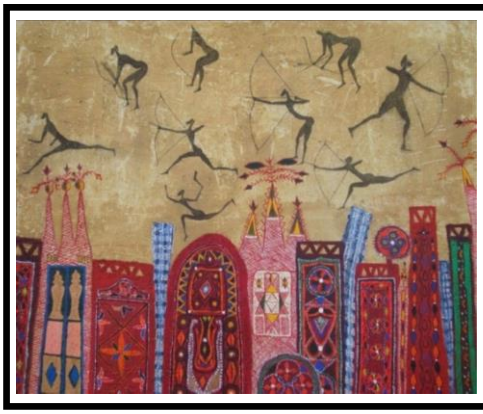
الاتجاه الثاني:

يقوم هذا الاتجاه على فكرة استخلاص عناصر من التراث الفني يتفق وروح العصر، وهذا ما عمله بعض الفنانين كتوظيفهم لنقوش كتابة التيفيناغ أو بعض الوحدات من الموروث الشعبي من المجوهرات الأمازيغية و الطوارقية مثل الفنان "مسلي شكري"، وفيه يأخذ الفنان من تراثه ما يخدم واقعه المعاصر ولكن برؤية جديدة .

الاتجاه الثالث:

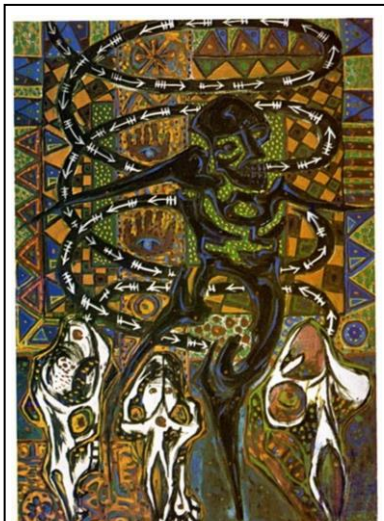
يقوم هذا الاتجاه على الدراسة التحليلية تحليلا تعبيريا للشكل ومدلوله الرمزي، وتحليلا جماليا من حيث البناء التشكيلي، في ظل مفاهيم الحداثة ومتطلبات الواقع المعاصر، مثلما يتضح في أعمال الفنانين "محمد إسياخم" **شكل (3) و**"دونيس مارتيناز".شكل (4)

شكل رقم (1): من أعمال الفنان "هاشمي عامر" فيه اقتباس من جداريات الطاسيلي



شكل رقم (2): من أعمال الفنانة "إلهام الفرجاني" نلاحظ التأثّر بجداريات كهوف الطاسيلي

شكل رقم 03



حقيقة وجود الموروث الفني:

منذ آلاف السنين والموروث الفني له وجود على مدى حقب التاريخ في إطار التأثير والتأثر، فهو موجود بقوة في داخلنا حيث عرفت أرض الوطن العربي عدة حضارات وغزاة،وحلت الفتوحات الإسلامية بأرض المغرب العربي، ولكن السؤال المطروح هو: متى يظهر هذا الموروث ؟ والإجابة متى توافرت العوامل التي تساعد على خروجه من نطاق الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، فالموروث الفني يعتبر من أهم مصادر الدخل القومي للفن. والموروث الفني هو الإرث التشكيلي الكبير الممتد عبر الحقب التاريخية من القديمة، البونية، النوميدية، الموريتانية، الرومانية، الوندالية، البيزنطية، الفتوحات الإسلامية، الوجود التركي والاحتلال الفرنسي بالنسبة للجزائر.

"فلما يتناول الفنان المعاصر عناصر أو أشكالا من التراث الإسلامي والأمازيغي كالزخارف مثلا لتكون مصدر إلهام ليجعل منها فنا حديثا، منتبها إلى أسس فكرية وعقائدية كامنة خلف هذا الإبداع الفني الشعبي المتوارث لينتبه كذلك إلى البعد التاريخي و الواقع البيئي الذي خلقت فيه هذه الأشكال لتحدد وظائفها الجمالية في استخداماتها النفعية."[13]

وبهذا تقوم كل من الفنون الحديثة التشكيلية وما بعدها على محورين أساسيين :

أولا: استلهام فنون التراث وإعادة رؤيته بشكل مستحدث.

ثانيا: توظيف الخامات المتنوعة واللدائن المستحدثة بما يتوافق ومتطلبات العمل الفني.

استلهام فنون التراث وإعادة رؤيته بشكل مستحدث:

الفن التشكيلي الإسلامي على وجه العموم، والجزائري الأمازيغي خاصة، النابع من فكرين وفلسفتين مختلفتين، الأولى هي فلسفة الفن الإسلامي المتوافق مع العقيدة الإسلامية، فقد كانت الفنون الإسلامية بشتى فروعها بما فيها المنمنمات مصدراً استهوى العديد من الفنانين كالفنان "محمد راسم" والثانية هي الثقافة الأمازيغية المبنية على الخرافات والأساطير والسحر.

ولقد نبعت القنوات الإبداعية للفن الإسلامي على اختلافها من مصدرين أساسيين هما:

أولا: النظرة الروحانية:

"وهي في صميمها نظرة الفنان العربي، والذي ينفذ من خلال الظواهر البادية للحس إلى حيث الجوهر الباطن، فيدرك ذلك الجوهر بحدس مباشر يمزج ذاته مزجا تفنى معه فردية الفرد لتصبح قطرة من الخضم الكوني العظيم وذلك بهدف إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة، اتجاه تستهدفه النظرة الروحانية التي تميز فنون الشرق العربي."[14]

ثانيا: النظرة العقلية المنطقية التي تحلل وتعلل وتستدل:

"حيث النظر إلى الوجود الخارجي بعقل منطقي تحليلي يقف عند الظواهر مشاهدا لها، وهي تطرد وتتابع على هذه الصورة أو تلك، فيجعل هذه الاطرادات في الحدوث قوانين يستخدمها بعدئذ في استغلال الظواهر الطبيعية على النحو الذي يرضيه."[15]

ولقد كان لطبيعة البيئة التي عاش فيها فنانو الجزائر أثرها الواضح في تشكيل نظرتهم التأملية ونمو ملكتهم الإبداعية في شتى مجالات الفنون، ولقد نمت معهم تلك الرؤية البصرية، وشغف هذا الفنان للتعرف على ثقافة الآخرين وعلى كل ما هو جديد ومبتكر في مجال الفنون عامة وخاصة الفنون التشكيلية، وارتقائه بإبداع جعله يتوازى مع تلك الفنون العالمية. بل اشتمل على كل ما هو أسمى لكونه يعود بجذوره إلى أصول عريقة ألا وهي الحضارة الإسلامية بما تشمله من قنوات إبداعية مميزة نابعة من عمق وفكر وعقيدة الفنان المسلم، وزد على ذلك الثقافة الأمازيغية الغنية بموروثها الشعبي الضارب في القدم منذ الإنسان البدائي، وما تخفيه رسومهم من أسرار لها علاقة بالكون والظواهر الطبيعية وطقوس دينية لها علاقة بالسحر، فمثلا المرأة الأمازيغية في بعض رسومها الداخلية للبيوت تقي أصحاب البيت من كل أذى يأتي عن طريق السحر والشعوذة. ويبقى هذا الموروث الأمازيغي الجزائري ثروة فنية لجأ إليها الفنان التشكيلي الجزائري وخاصة بعد استقلال الجزائر، وأول من سلك هذا الاتجاه في إحياء الموروث الشعبي وخلق مكانة مرموقة له في الساحة الفنية حركة الأوشام التي تأسست سنة 1967على يد دونيز مارتيناز.

ولكي يكون هنالك تواصل ثقافي وتطور في عمليات الإبداع الشعبي لابد أن يكون هنالك تطور في المجتمع، إذن فالفنون الشعبية تتطور بتطور المجتمع وتنحدر بانحداره، لأنها تعبير مباشر صادق وأمين عن واقع المجتمع بكل ما فيه من قدرات إبداعية. ولهذا المجتمع مجموعة من القواعد التي تحدد أشكال وأساليب فنونه الشعبية.

العناصر التراثية الفنية :

وتتمثل هذه العناصر في الغالب في هيئة تشكيلية تنحصر فيما يلي:

1) شكل ذو أبعاد مستمد ومستخلص من الطبيعة، متوغل في القدم ومرتبط بالسياق الاجتماعي، تنحصر قدرته التعبيرية في شكله السطحي.

2) شكل ذو دلالة رمزية متعارف عليه يحمل مضمونا فكريا أو جانبا معرفيا، يعبر عن الكل وليس الجزء ولا يوجد ارتباط شرطي بين شكله والشيء الذي يرمز إليه.

أما عن عملية استلهام التراث والانتقاء منه وتفسيره فليس الهدف منها العودة إلى الماضي، ولكن استخدام إمكانيات الماضي التراثية في صنع عمل فني معاصر.

دوافع الاستلهام والتعبير عن الهوية: "إن الدافع الأساسي للتغني بالتراث هو كونه يمثل في رصيد كل أمة ملامح وسمات حضارية، فلابد من المحافظة على تراثنا الأصيل. ولهذا لجأ إليه الكثير من الفنانين ليكون موضع إبداعهم الفني الحديث."[16]

حاول الفنان التشكيلي إحياء العلاقة بين الماضي والحاضر بمعطياته الجمالية بفعل تحصيله الأكاديمي والثقافي الذي ساعده على تمتين العلاقة مع التاريخ، ووعي هذه العلاقة على أساس الغايات الجمالية للفنون المستنبطة من الماضي.

"ويلاحظ بعض المهتمين بحقل الفنون التشكيلية العربية أن الفنانين العرب بعد أن تخطوا مرحلة الاحتكاك المباشر بالغرب وبعدما وظفوا وجربوا مختلف التيارات والاتجاهات والمدارس، فإنهم يعيشون في هذه الفترة ما أسماه البعض "المرحلة الثالثة " أي التي ينخرط فيها الفنان في الحركة الاجتماعية والفكرية والسياسية لأمته."[17]

وللفنون دور هام في الحضارات العريقة إذ بها يحدّد الانتماء. وقليل من الدراسات التي تطرقت لعلاقة تأصيل الفنون وتأسيسها بالسير مع التطورات التي طرأت على العالم، ودراسة ألوانها وتحولاتها من حال إلى آخر بفعل الظروف التي أدت إلى انزياح وتحول لفنون دون أخرى في هيكل الموروث الجمالي الجزائري.

ففي منطقة المغرب العربي التي أشعت على العالم بمعاني الحضارة وأسسها الجمالية، تحولت إلى عالم مستهدف جغرافيا وتاريخيا ويعد التطور الجمالي الفني يواكب التطور المجتمعي، بل إن مراحل عديدة قوضت سبيل الإبداع لتحل محلها أشكال تناسب الواقع وتحولاته في المنطقة العربية.

وبحكم نضج طاقات الفنان التشكيلي العربي أخذ يعيد النظر في تكوينه، كما قلنا، بالرجوع إلى تراثه التشكيلي الذي لا يتمثل في نظام اللوحة بل يتجلى في فنون شعبية سواء وجدت في القرى أو في الحواضر، من رسوم ونقش على الجبس أو الخشب وغيرها. ونحن نخطئ كثيرا حينما نعتبر أن الصناعات هي زخرفية فقط، فهي تعابير عن قيم تشكيلية أصبح الفنانون التشكيليون واعيين بخصوبتها، وفي هذا الصدد أذكر التجربة التي قام بها جماعة الأوشام سالفة الذكر.

فالقاعدة المبنية عليها الفنون في الجزائر هي الفنون الإسلامية والفنون الشعبية الأمازيغية التي ألفت فضاء متينا لعلاقة الفنان التشكيلي في المنطقة بفنونه والانتماء إليها. والتي شكلت بدورها أرضية متينة للفنون في المنطقة عمومها، وساهمت فيها الفنون الشعبية بإحياء الارتباط بالموروث والتراث من مختلف جوانب العلاقة بخصائص ومميزات المبدع الجزائري الذي كشف قدراته وخياراته ومعارفه المتراكمة لإنتاج لوحة فنية أخذت موقعها فيما بعد بما يتناسب والمكان الذي عبرت عنه برغم فطرية المنشأ التي لم تشكل عائقا حتى اليوم أمام تطور هذه الفنون، ورغم أن معظم الفنانين الجزائريين تلقوا دراستهم الأكاديمية في أوربا وروسيا، وبالرغم من استعمالهم تقنيات تبدو للوهلة الأولى أنها تقنيات غربية إلا أننا نجد في أعمالهم الفنية ذلك البعد الثقافي والتاريخي والذي يعبر بصدق عن الهوية الاجتماعية والثقافية لهذه المنطقة.

ونستشهد على ذلك بأعمال الكثير من الفنانين أمثال "محمد راسم" وأخوه "عمر راسم" و"مصطفى بن الدباغ"، وجماعة الأوشام التي كانت أول من عالج قضية الهوية في الجزائر، حيث قدمت أفكاراً جديدة في ظل ظروف صعبة، و اتجهت إلى الرمز كوسيلة للتعبير الفني، وذهبت إلى أصول هذا الشعب وانغمست في جذور الماضي القديم.

ومن الذين حملوا مشعل حركة الأوشام مجموعات جديدة من الفنانين الشباب لتستأنف هذا التقليد الذي ظل مستمراً رغم اختفاء حركة الأوشام بفضل بعض المبادرات التي نذكر منها "ورشة مارتيناز" بمدرسة الفنون الجميلة، وأيضا مجموعة (السنونو) التي لمسنا في محاولاتها اتجاها للتفكير والتركيب يبدو واضح الرؤية والطريقة بالرغم من بعض الترددات التشكيلية، فبوسائل وأبحاث تشكيلية فردية يحاول هؤلاء الشباب تجريب صيغ تظهر اهتماما واضحا بمركز المحيط أي الإنسان الفرد، صراعاته ومعاناته الداخلية للتلاؤم مع محيط جديد، أخذت فيه الصراعات صوراً لم نعرفها منذ الاستقلال.

"ومجموعة حضور* Présence " وهي مجموعة كانت تعمل بتوجيه فني من مارتيناز، وكل أعضائها من خريجي مدرسة الفنون الجميلة، حائزين على دراسة أكاديمية وعلى ثقافة فنية جعلتهم ينطلقون بهدف فني واضح يتمثل في: الغوص في أعماق التراث الشعبي الفني، والبحث عن صيغ حذرة ملائمة لمتطلبات التشكيلية و الفنية المعاصرة ."[18]

ومجموعة" الصباغين " الذين كان لهم الفضل في مواصلة الطريق والسير على خطى مجموعة الأوشام في أعمالهم وأفكارهم. ولا ننسى أيضا الفنانين الذين اختار كل واحد منهم طريقة للتعبير عن تطلعاته وطموحاته وهم كثر، حيث وجدت في كل فنان التقيت به، في مساري الفني من الأساتذة الكرام والفنانين الذين حضرت معارضهم، تلك القوة والنشاط والتحكم في التقنية للتعبير عن الموضوعات المختلفة التي عالجوها بكل صدق، والتي تعكس الهوية الحقيقية لهذا الشعب الذي كان في يوم من الأيام منبراً للعلم والفنون، والذي تدهورت أحواله جراء الاستعمار الذي حطم التسلسل التاريخي عن قصد لاستعباد أهله وطمس معالم الهوية الوطنية التي لم تكن من هواجس هذا الشعب قبل الاستعمار.

فبهدي من أسلافهم يحاول هؤلاء الشباب، وبعد تجارب متعددة، البحث والتأكيد على جمالية أصيلة تعبر عن متطلبات فنية محلية (جزائرية) يجد فيها المشاهد مكونات ذاته، ويلمس فيها الأجنبي عناصر لغة تشكيلية عالمية.

والفنان الجزائري لم يستطع أن يفلت مما يحدث عند الفنان الغربي. فهو محاط بمجتمع في حالة حركة وبحث وقلق خارجي، مجتمع الصراعات المكشوفة والحادة، لهذا عانى الفنان في الكشف عن خصوصيته لأن عالمه لم يستقر بعد.

ولذلك فإن المبدع في هذا العالم يكون مهموما أساسا برصد وعكس تجربته مع التحولات الاجتماعية، أي مع الواقع الذي يتحرك خارجه، بما فيه من كوارث وحروب ومذابح وانهيارات وانكسارات وغيرها، بينما يعيش المبدع الأوربي تجربة مستقرة، فهو لا يلتفت كثيرا إلى ما يحدث خارجه، إذ أن اهتمامه الأساسي انسحب إلى عالمه الداخلي، عالم الذاكرة و اللاوعي والحلم، وعالم التجربة الخاصة الفردية. لذلك أصبح خارج الفنان الغربي هواء فارغ، بينما وجد ضالته في غنى الذاكرة وثرائها واعتقد أن هذا هو الحد الفاصل بيننا وبينهم.

ويبقى الفنان الجزائري يتابع ما يحدث خارجنا ويهتم بالتغيرات التي تطرأ على مجتمعنا، ونتساءل هل من المعقول أن ننسخ أنفسنا وتجاربنا عنهم؟

أما مسألة الهوية في الفن التشكيلي فهي مليئة بالشراك الخادعة، إذ بالرّغم من قولنا فيما سبق بأن الفنانين العالميين استفادوا من التراث التشكيلي العالمي بما فيه فنون الشرق، وإعادة طرحه بوصفه نتاجا خاصا بهم، مما جعل من الصعب التمييز

بين فنون الغرب بسبب احتواءها فنون الشرق بما فيها الفنون الإسلامية وحتى إنجازات الإنسان البدائي. فهل يستطيع الفنان الجزائري أن يجد مكانا له في هذا العالم الذي أنتج كل ما يخطر على بال أحد؟

تواجد الفنان التشكيلي الجزائري في واقع بصري مغاير وتأثره بالمثيرات التي تداهم عينه، سواء كحالة بصرية للواقع أو كإنتاج تشكيلي ينتشر أيضا في نفس الواقع الذي يعيشه الفنان الجزائري يوميا، أليس لذلك أثر قوي على إنتاجه؟ محاولا فرض نمط يقاوم و يبقى ولا ينفني، ليسير على إعلان هويته وتمايزه، وقد حاول كل فنان تشكيلي ابتكار لغة تواصل بصرية من خلال أعماله تحمل لغة ذات قيمة معنوية تتميز بالديمومة، وهذا ما يميز الفن عن أية لغة تواصل بصري أخرى. تلك هي مغامرة الإبداع في الجزائر التي بدأت منذ 1830 لتأخذ منعرجات عديدة سطرتها الظروف التاريخية بكل دقة. فالحركة التشكيلية في الجزائر بتياراتها ونزعاتها نتيجة لمكتسبات وتجارب تجمع المراحل المختلفة للفن الجزائري.

وفي نهاية المطاف لا ندع إلى نوع من التبسيط الساذج في العمل الفني، كما لا ندع لوظيفة إلهية لدور الفنان. إلا أننا من ناحية أخرى ندعو إلى عمل فني متمسك بأصالته ومتفتح على العالم الخارجي وواع بقدراته الفكرية والفنية والتاريخية التي تمده بالقوة الكافية للخوض في المستقبل المجهول. فالفن لغة تواصل حضاري تنبذ القطعية وترفض الانكفاء على الذات.

الهوامش:

1. محمد الجوهري: دراسة التراث, الهيئة العامة للكتاب, 1997م, ص43.
2. فاطمة حسين المصري: الشخصية المصرية, الهيئة العامة للكتاب, 1984م, ص19.
3. عفيف البهنسي ،جمالية الفن العربي، دار الكتاب العربي، القاهرة سنة 2000. ص 41، 40
4. هاني إبراهيم جابر ، الإبداع و العوامل التي تؤثر على التجديد الإبتكاري عند الشعبيين، مجلة فنون شعبية ، العدد 40 سنة 1993، ص 127
5. جورج كوبلي ، نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء) ت عبد الملك عبدالناشف، بدون تاريخ ص 37
6. منى كامل العيسوي ، الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) اكاديمية الفنون الشعبية 1996، ص 57
7. إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ت :أسعد حليم ، الهيئة العامة للتأليف و النشر ، القاهرة سنة 1971، ص 9
8. أنظر هاني إبراهيم جابر ، الاستلهام و التوظيف في الفن التشكيلي الشعبي ، العدد43 عام 1994 ، ص 89
9. هاني إبراهيم جابر ، نفس المرجع ، ص 79
10. هاني إبراهيم جابر ، الاستلهام و التوظيف في الفن التشكيلي الشعبي ، مجلة فنون شعبية ، عدد 43 ،1994 ، ص79
11. جمال عبدالملك (ابن خلدون) مسائل في الإبداع و التصوير ، دار التأليف و الترجمة و النشر ط1 ن 1972 ، ص 132
12. صفوت كمال ، مجلة فنون شعبية ، دراسة الإبداع الشعبي ، العدد 45عام 1994 ، ص10
13. صفوت كمال، الأصالة التقليدية مصدر إلهام للحداثة، مجلة فنون شعبية، عدد49 سنة، 1995 ص32
14. زكي نجيب محفوظ، الشرق الفنان، دار القلم، القاهرة، 1974، ص 3
15. زكي نجيب محفوظ ، الشرق الفنان، نفس المرجع ،ص 4
16. صفوت كمال، المأثورات الشعبية علم و فن، الهيئة العامة للكتاب، ص 251
17. ورقة ألقيت بالملتقى العربي الأول للإبداع الأدبي والفني أغادير أكتوبر 1988
18. *(حضور) presence تخلت مؤخرا عن تسميتها ، وانضمت إلى أصدقاء بينال تيبازا .
19. فاطمة حمدي ،الفنون التشكيلية في الجزائر :الوضعية و النزعات ، مجلة الثقافة ، تصدرها وزارة الثقافة و الإتصال ، العدد1 مارس 1993، ص 66