

الجماليات البصرية الجزائرية ومحنة التجربة الوجودية والمعرفية

د. جمال بلعربي/ مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية – الجزائر

الملخص:

من غير الممكن أن نعزل التجربة الجمالية وما ينتج عنها من إبداع فني عن التجربة الوجودية ممثلة في الحياة الاجتماعية والمعاناة الفردية ومختلف الأنساق التي تحيط بالفنان وبالفن في حد ذاته في مجتمعنا، ولا عن التجربة المعرفية (الإدراكية) cognitive التي تميز ما هو جمالي وفني مما هو مجرد من أية قيمة جمالية. لكن كثيرا ما يغرق النقد في أطرنا الأكاديمية والإعلامية في إنتاج خطابات انتقادية (وليست نقدية) حول الإنتاج الفني الجزائري بمختلف أنواعه ومجالاته، في كثير من الأحيان لا تأخذ بعين الاعتبار تينك التجربتين: الوجودية والمعرفية، وكثيرا ما يكون المرجع الذي تعتمد عليه تلك الخطابات هو التجارب الجمالية المكرسة عالميا دون مراعاة لأية خصوصية اجتماعية ولا ثقافية، وبعبارة أوضح، دون مراعاة لأية خصوصية جمالية محلية.

نحاول في هذه الورقة أن نطرح ونناقش هذه الإشكالية من هذه الزاوية انطلاقا من عينات من الأعمال الفنية الجزائرية، بهدف تسليط الضوء على خصوصيات هذه التجربة.

مقدمة:

تتمتع التجربة الجمالية البصرية الجزائرية ببعض الخصوصيات التي لا يمكن تجاهلها عند مناقشة هذا المبحث، ولعل تلك الخصوصيات تساعد على قراءة الأعمال الفنية وعلى وضعها في سياقها التاريخي، فتبرز قيمتها الفنية الحقيقية، وتساعد على ربطها بالأطر المعرفية التي تنشأ داخلها، وبالأنساق الاجتماعية المحددة لمعالمها ودلالاتها. ونجد ذلك في الأعمال السينمائية والتشكيلية والسينوغرافية والملصقات واللوحات الإشهارية وغيرها من الملفوظات التي تتشكل بالأدوات التعبيرية والجمالية البصرية والتي تتسلل للجماليات البصرية والإبداع الفني من خلالها لخدمة أغراض التواصل التجاري⁽¹⁾.

من تلك الخصوصيات يمكن أن نذكر التجربة الفنية نفسها وتاريخها في مجتمعنا، والظروف السياسية والأطر الإيديولوجية المرافقة لهذه المرحلة أو تلك، والتصورات والمفاهيم الجمالية المتشكلة داخل الأنساق الثقافية للمجتمع، والتفاعل مع التجربة الفنية الأوروبية خلال فترة الاستعمار وما بعدها.. إلخ.

نحاول في هذه الورقة أن نناقش التجربة الفنية والجمالية البصرية الجزائرية، وبشكل خاص التجربة السينمائية والتشكيلية، في الإطار الإشكالي الذي اقترحنه، لنتوصل في النهاية إلى أنها تجربة غنية بالإبداعات والأفكار والانفعالات، لكنها في الوقت نفسه، تجربة يكتنفها الكثير من الغموض والأحكام

المسبقة، وبعبارة أخرى هي تجربة في غاية الإبداعية عندما يتعلق الأمر بإنتاج العلامات والتدليل بواسطتها، لكنها تجربة لا تتمتع بقراءة قادرة على فك شفرتها بالروح الإبداعية نفسها. وسوف نوزع نقاشنا على المحاور التالية:

- جذور الجماليات البصرية في التجربة الفنية الجزائرية

- مفارقات اللقاء مع الفن الأوروبي

- إكراهات العقائديات المستعارة

- جماليات الفوضى في مجتمع التحول الارتجالي

- إكراهات العولمة والثورة التقنية

1- جذور الجماليات البصرية في التجربة الفنية الجزائرية:

التجربة الجمالية مرتبطة بالحياة اليومية للإنسان، ولا يمكن أن تقتصر في تصورنا على ما يتلقاه الفنان من دروس في مؤسسات التكوين بمختلف أنواعها، ولذلك عندما نتحدث عن التجربة الجمالية عامة والجماليات البصرية خاصة، يجب أن نأخذ في الحسبان كل التاريخ الفني، بل والثقافي بصفة عامة للمجتمع. وبهذا المعنى فإن التجربة الجمالية في الثقافة الجزائرية تشمل كل التعبيرات التي أنتجها الإنسان

الجزائري منذ رسومات الكهوف قبل التاريخ إلى ما ينجزه الفنانون ومصمموا الملصقات الإشهارية اليوم، مروراً بالتجربة التشكيلية الخاصة بالتعبير الأمازيغي لسكان شمال إفريقيا قبل توسع الدولة الإسلامية ثم التجربة الفنية للثقافة الإسلامية، وهي تشمل أيضاً تجربة الفن الاستشراقي وإبداعات الأوروبيين والجزائريين خلال مرحلة الاستعمار، ثم تجربة البحث عن معالم تشكيلية وجمالية بصرية موافقة للهوية الجزائرية الناشئة مع الحركة الوطنية خلال فترة الاستعمار ثم ما بعد الاستعمار، بما فيها تجربة الواقعية الاشتراكية وما أنتجته من أعمال ومن تمرد، وتأثير الموجة الجديدة الفرنسية في السينما الجزائرية، وتأثير سينما الهامش النضالي في أوروبا - الكتلة الشرقية - وأمريكا اللاتينية، سينما المقاومة، أو ما يسمى في تاريخ السينما الجزائرية بسينما الجبل، والسينما الجديدة، ثم مرحلة الإبداع الفردي في مجال السينما والفن التشكيلي والمسرح.. إلخ، بدون أي إطار فني أو تصور فكري أو بحث جمالي واضح؛ وهو نوع من التجريب الجمالي بأدوات فوضوية، لكن من دون فكر ولا جماليات فوضوية؛ ثم تجربة ليبرالية دون نظرية فنية متشعبة بقيم الحرية كما تكرسها المجتمعات الليبرالية والفلسفات المرافقة لها؛ ثم تجربة تستعمل أدوات التجريب الفردي "الساذج"، دون مشروع فكري ولا جمالي ولا سياسي واضح.

خلال كل ذلك، وبالموازاة معه، هناك تجربة حياتية يعيشها الناس، وهي تنتج قيمها وتبلورها وتطورها، في غياب الأنساق النظرية، وفي غياب المفاهيم القادرة على التعبير عنها، وهي ما يفترض أن تشكل المادة السيميائية الخام لأية تجربة جمالية. تتميز هذه التجربة الحيوية بثقافة لونية غنية ومتميزة يحتل فيها لون الحناء قيمة خاصة واللون الأخضر، لون أغطية أضرحة أولياء الله الصالحين، واللون الأبيض، لون الأكفان وملابس الحجاج وملابس الأئمة وحفظة القرآن، واللون الأصفر المرتبط في بعض المناطق بهوية معينة.. إلخ. وللأشكال فيها دلالات هي الأخرى غنية بخلفيتها الدينية والاجتماعية، كشكل شاهد القبر وشكل القبة والخامسة والقلب والمفتاح والسنبلة والهلال والنجمة، إلخ. تجربة حياتية تتخذ فيها العلاقات المكانية بين الأشخاص دلالات خاصة ترتبط بمكانتهم في الأسرة وفي المجتمع. ويخضع توزيعهم في فضاء المنزل إلى منطق محدد حسب وظائفهم داخل الأسرة وحسب أدوارهم ومهنتهم وظروفهم المهنية وغيرها من المتغيرات التي تشتغل في إطار نسق اجتماعي يتحكم في صياغة دلالة ذلك التوزيع ومعنيه.

لقد حاولت بعض الأدباء الفردية، وأحيانا الجماعية، عبر تاريخ التجربة الجمالية الجزائرية المعاصرة، أن تستثمر المخزون الجمالي للمجتمع الجزائري في تشكيل الأعمال الفنية الجزائرية، مثل منمنمات محمد تمام المستمدة من التراث التشكيلي الفارسي في طبيعته الإسلامية، والأعمال التشكيلية لمجموعة أوشام ذات الجماليات وأدوات التعبير المستمدة من التراث الشعبي الأمازيغي الموجود في المنسوجات والأواني الفخارية والوشم على الأجساد، ورسومات باية "الساذجة" المستقاة من نظرة خاصة إلى البستنة وتزيين الملابس، والتجربة السينمائية عند رشيد بن حاج، حيث يستثمر فن العمارة الجزائرية وديكور المنازل العائد للعهد التركي وما تبقى منه في منازل القصبة. وأفلام محمد عماري ومحمد لخضر حامين، الباحثة عن صورة للإنسان الجزائري في معاناته خلال الفترة الاستعمارية وما بعدها من خلال تصورات إيديولوجية شديدة الارتباط بفترة ما كان يسمى بالحرب الباردة. وأفلام آسيا جبار واستثمار تفاصيل الحياة اليومية للمرأة، بل للإنسان، في منطقة جبال شنوة. وأفلام بلقاسم حجاج، والعمق الأمازيغي لهوية الإنسان الجزائري. والكثير من الأعمال السينمائية والتشكيلية التي تم إنتاجها للتعبير عن سياسات معينة وعن برامج سياسة وعن مناسبات وطنية ودينية ذات أهمية ما بالنسبة للمجتمع الجزائري حسب رؤية سياسية معينة.

لكن خلال كل ذلك، نجد التجربة الجمالية البصرية، على الرغم من التنوع في شكل التعبير، تحافظ على درجة عالية من التشابه على مستوى شكل المضمون وهو ما سنحاول أن نناقشه خلال الفقرة الموالية.

2- مفارقات اللقاء مع الفن الأوروبي:

كان اللقاء مع الإستعمار صدامياً في كل شيء، بما فيه الفن. فبالمقاييس الراهنة، وحتى بالمقاييس الأوروبية للقرن التاسع عشر، لا يمكن الحديث عن التجربة الجمالية في المجتمع الجزائري قبل اللقاء الاستعماري، سوى في إطار الفولكلور، فكل ما أنتجه الإنسان الجزائري خلال تلك الفترة كان عبارة عن

ممارسة جمالية غير مقننة مدرسيا وغير خاضعة لأية حركة فكرية تحاول أن تعيها وترافق تطورها ولعل ذلك يرجع إلى الصفة الاجتماعية للفنون البصرية في مجتمعات الدولة الإسلامية: لقد كانت الفنون البصرية دائما مرتبطة بوظيفة ما وفي أغلب الأحيان كانت وظيفة تزيينية، مثل زخرفة المساجد والمشربيات والتطريز وتزيين الكتب والسروج وقبضات السيوف .. إلخ. وكانت تعتمد على الزخرفة التجريدية وعلى الخط العربي ولم تكن تحبذ تصوير المخلوقات الحية⁽²⁾. وأول لقاء للفن الجزائري مع نظريات الجمال ومفاهيم وأدوات التعبير الفني المدرسي والمحترف، كان نتيجة إنشاء الإدارة الفرنسية للمعاهد الفنية في المدن الجزائرية الكبرى، ثم إدخالها للفن السينمائي، على سبيل التسويق ثم لإنجاز بعض المشاهد، ثم كفن سينمائي ذي نزعة كولونيالي ووظيفة ملحقة بالمشروع الاستعماري، لحقه تعبير سينمائي مقاوم ورافض للاستعمار.

لقد جاء الإستعمار بتجربة جمالية جديدة مختلفة في كل شيء عن التجربة المحلية، وفي الوقت نفسه جاء بمستوى احترافي وأكاديمي أوروبي لم يكن المجتمع الجزائري قد بلغه ولم يكن قادرا على التعامل معه على الفور. كما جاء الإستعمار بأغراض فنية جديدة، وبفنون برمتها جديدة لا يملك المجتمع الجزائري أبسط أدوات التعامل معها، مثل السينما والباليه والنحت. وأمام هذه الصدمة يمكن الحديث عن ثلاثة ردود أفعال شهدتها التجربة الجمالية:

- رفض الجماليات الأوروبية باعتبارها مرتبطة بالمجتمع الاستعماري ومعبرة عنه ومنتجة من أجله، وفي مقابل ذلك التمسك بالفولكلور المحلي باعتباره يمثل الجماليات المحلية والمعبرة عن هوية الجزائريين. مثل هذا الموقف نجده عند المتشبعين بالثقافة الدينية والتقليدية سواء منها الثقافة الشعبية أو الثقافة العالمية ذات الطابع الديني، كما نجده ديكورا لسكنات الأحياء الشعبية وأماكن العبادة والمقدسات ذات القيمة الدينية. وهو رد فعل تلقائي وعفوي لدى المواطن الجزائري تحت وقع صدمة الاحتلال وعملية توسع وتغلغل الإدارة الاستعمارية في الجزائر.

- في مرحلة لاحقة، هي مرحلة استتباب الوجود الاستعماري وتكوين فئة من الجزائريين للعب دور الوسيط بين الإدارة الاستعمارية و"الأهالي"، استعارة تلك الجماليات المعبرة عن المجتمع الأوروبي وقيمه ونمط الحياة التي يكرسها، على اعتبار أنها قيم كونية وثقافة فنية مدرسية ومنتجة على الفكر والفلسفة والنظريات المكرسة عالميا في مجال الفن. ونجد هذا الموقف لدى المتشبعين بالثقافة الغربية من أبناء الطبقة الوسطى المتخرجة من المدارس الفرنسية والمنحدرين من أسر المشتغلين في سوق العمالة التي كانت تتيحها الإدارة الاستعمارية. كما نجد تلك الأعمال الفنية ديكورا للإدارات الرسمية والمؤسسات الثقافية والعلمية العصرية والمرافق ذات العلاقة بالحياة العصرية بصفة عامة.

- استثمار التصورات الجماليات وأدوات التعبير الفني الأوروبية في البحث عن أدوات فنية وعلامات ورموز تعبر عن المجتمع الجزائري، وتقدم أعمالا تحترم المقاييس الاحترافية والفنية المكرسة عالميا، وفي الوقت نفسه تعبر عن خصوصيات المجتمع المحلي وعن الأفكار والقيم الجديدة التي يكرسها أو ينشدها. ومجد هذا الموقف لدى أصحاب النزعة الوطنية ذات الطابع العصري، وهو موقف سياسي بالأساس ونهضوي التوجه يحاول أن يقيم جسرا بين القيم الجمالية الكونية وسلم القيم الجمالية المنسجمة مع المجتمع الجزائري. ولعل الأعمال الفنية المنتجة في هذا السياق كانت في بدايتها تهتم بشكل خاص بالمضامين والمواضيع، في ظروف سياسية عينة، أكثر من اهتمامها بالجماليات وإن كانت الآن تقترح أدوات تعبير جديدة ذات خصوصية محلية مثيرة للانتباه مثل الرسم بالرمال والرسم على الجلد والسيراميك والنحت على أغصان النخيل .. إلخ. وفي هذا السياق فقط يمكن أن نتحدث عن ملامح تجربة جمالية جزائرية.

- إلى جانب هذه التوجهات المتلاحقة، ثم المتزامنة في نهاية المطاف، كانت هناك تجربة فنية متميزة نتجت عن اللقاء بين الثقافتين، لكن ليس على يد الجزائريين بل على يد الفنانين الأوروبيين، في إطار ما يسمى بمدرسة الجزائر⁽³⁾، المدرسة الاستشراقية. وهي عبارة عن مجموعة من الأعمال الفنية بحث أصحابها عن "سحر الشرق" وغرائبيته (دولاكروا)، ثم عن روح المجتمع الجنوبي وقيمه وملامح ثقافته، محاولة لفهمه والاقتراب من نبضاته (إيتيان دينيه). وبكل تأكيد كانت هذه التجربة مهمة في تكسير حاجز الغرائبية الذي تشكل بين التجربة الفنية الأوروبية والإنسان الجزائري النابت في ثقافة مغيرة تماما

والمنخرط في تجربة جمالية كان كن الصعب أن تتقاطع مع الجماليات الأوروبية لتلك المرحلة، وهو التقاطع الذي ربما حققته تلك الأعمال الإستشرافية.

لكن اللقاء مع التجربة الفنية الأوروبية لم يكن أبدا سلميا ولا هادئا، بل كان صداما عنيفا في أعلى درجات الاستفزاز؛ على مستوى الأغراض والمضامين والأفكار وحتى أدوات التعبير والعلامات والدلالات. فلوحات العري التي تعتبر نوعا تشكيليا من أهم الأنواع، والتي تزين أمانم العبادة وأفخم القصور والمكاتب والمتاحف، لا مكان لها على الإطلاق في مجتمع يرفض تصوير الكائنات الحية من أصله. ويرفض تجسيد الأشخاص والحيوانات، ويرفض محاكاة كل خلق ذي روح. وكذلك العلاقات الاجتماعية التي تصور لها لوحات الأوروبيين وتمثيلهم وأفلامهم ومسرحياتهم، تختلف جذريا في سلم قيمها عن العلاقات الاجتماعية المكرسة آنذاك في المجتمع الجزائري. ويكفي أن نشير إلى بعض المشاهد الحميمة مثل العناق والتقبيل التي تتمتع باهتمام خاص من الفنانين، كمواضيع للتصوير وللإستثمار في التذليل والإيحاء وبناء الأنساق السيميائية أيضا؛ مثل تلك المشاهد تتنافى مع سلم القيم الأخلاقية المكرس في المجتمع الجزائري لتلك الفترة وربما المستمر في كثير من تفاصيله إلى اليوم.

يمكن أن نستنتج من هذه الحقائق أن الفنان الجزائري المقبل على هذه التجربة الجمالية الجديدة كان أمام خيارات واضحة توجب عليه أن يتخذ منها موقفا صريحا وواضحا أيضا: إما أن ينخرط في التجربة الأوروبية برمتها أو أن يخضع تجربته للضوابط الاجتماعية المحلية أو أن يبتدع طرقا للتعامل مع الموقف؛ كأن يختار التجريد مثلا مثلما يفعل محمد خدة، أو يتخصص في تاريخ الجزائر مثل بعض فنانين السبعينيات، وغير ذلك من الحلول الكثيرة التي لجأ إليها الفنان الجزائري. وكل ذلك إلى جانب حل الهجرة، أي الخروج من المجتمع الذي يثير هذه الإشكالية واختيار التواجد في سياق اجتماعي ذي تجربة جمالية غير صدامية. وهو ما لجأ إليه عدد من الفنانين الجزائريين من سينمائيين ومسرحيين وتشكيليين.

3- إكراهات العقائديات المستعارة:

بعد صدمة الاستعمار والمفارقات التي أحدثتها في الجماليات البصرية الجزائرية، جاءت مرحلة التجربة العقائدية لما بعد الاستقلال، تعززها السياقات السياسية والأمنية الدولية وتغذيها التيارات الفكرية المكرسة في تلك الفترة، وتتبناها الدولة بكل مؤسساتها وهياكلها وأطرها. وهي مرحلة لم تكن أقل صدامية عن سابقتها. فقد كانت تتعامل مع الفن باعتباره مضمونا ذا طبيعة نقابية وفي أحسن الأحوال مطلوبة، له إطاره الفكري المعد مسبقا ونسقه العقائدي المغلق وله رسالته السياسية المباشرة والتي تتشكل خارج التجربة الفنية وبدونها، وتتشكل حتى ضدها إن اقتضى الأمر. فقد كان الفن أداة من أدوات التعبير الإيديولوجي، لا أكثر.

كما تجاوزت الإكراهات العقائدية مستوى الأنساق والأفكار والعلامات، لتكرس عددا من الرموز (المنجل والمطرقة، الوجه البائس، الجرار... إلخ) والإيقونات (لينين)، والمشاهد، ولم يكن من المهم فيها أن تعبر عن المجتمع بقدر ما كان يشترط فيها أن تمتثل للأنماط المكرسة من طرف الأمميات الاشتراكية والمكاتب السياسية للأحزاب (أو الحزب الواحد). وبالنسبة للتجربة الجزائرية، صادف أن حدثت الصدمة أثناء بداية التجربة ومع مجتمع كان عليه أن يعيش جميع تجارب الحياة دفعة واحدة من بدايتها ومن الصفر في أغلب المجالات مما أدى في بعض الأحيان إلى بلورة بعض القيم والمفاهيم الإيديولوجية المرحلية على أنها قيم كونية ومفاهيم مطلقة.

أدى هذا إلى تنمية وتكريس بعض ردود الأفعال وبعض القيم والمفاهيم لدى الفنانين الجزائريين، مثل طرح القضايا الاجتماعية، خاصة من وجهة نظر معينة، وضبط نوموكلاتورا للمواضيع والأغراض الفنية، بل شهدت فترة السبعينات بحثا حقيقيا عن لغة للفن التشكيلي الجزائري ولغة للسينما الجزائرية، بمعنى البحث عن نوموكلاتورا مغلفة للعلامات التي تشغل بها الجماليات البصرية الجزائرية، وكأن مثل هذه الغاية ممكنة.

بطبيعة الحال لم تقتصر هذه الظاهرة على الجماليات البصرية، بل شملت جميع مجالات وأنواع التعبير الفني والإبداعي. حيث كان الفنان بهذا المسعى يضيق على نفسه مجال الإبداع ويفرض على نفسه نمطية تتنافى تماما مع حيوية الإبداع الفني وحرية. بل كانت الحرية في هذا السياق مرادفا للبيروقراطية التي كن على الفنان أن يفق ضدها، من مطلق وجوده الوظيفي الفاعل ضمن الأنثيلجنسيا، الفئة المتتورة في

المجتمع والموكلة إليها مهمة بلورة الأفكار والقيم والمعارف في مشروع تمكين الطبقة الكادحة من ممارسة السلطة في مجتمع غير طبقي. وكما كان يحدث في المجتمعات ذات التوجه الإيديولوجي نفسه، كثيرا ما تحولت الأعمال الفنية إلى ترجمة متواضعة لتلك الأفكار الجاهزة، وكثيرا ما كانت تغيب أهم قيمة في التجربة الجمالية: الذات. لصالح المطلب النقابي والموقف السياسي ومنطق الجدلية المادية والتحليلات السياسية النسقية الجاهزة.

على الرغم من قصر مدة تلك التجربة، فقد أثرت بشكل عميق على الإبداع الجزائري إلى درجة أنه بقي لسنوات طويلة بعد ذلك دون أن يجد مخرجا لمآزقه المتولدة عن النمطية الإيديولوجية. فالسينما الجزائرية المنتجة داخل الوطن، بقيت أكثر من عشرينين غير قادرة على التخلص من جماليات السبعينيات ومن أفكارها ومن صورها ومشاهدها. حيث اكتشف السينمائيون أن كل خبرتهم تختصر في بعض التقنيات الخاصة بالسينما المقاومة، والسينما المباشرة، الوثائقية والنقدية، وسينما مكافحة الاستعمار. ولم تكن لهم أية خبرة في تصوير العواطف الإنسانية والعلاقات الاجتماعية خارج سياق النقد العقائدي، أي العلاقات في سيرورتها الطبيعية اليومية كما يقدمها الواقع المعيش وليس الواقع كما تتصوره، أو كما تتوهمه، العقائديات.

في المهجر، كان للسينما الجزائرية تجربة مختلفة، وهي تجربة تمتد من الهامش، السينما المهاجرة بمواضيعها وجمالياتها وطروحاتها، إلى عمق التجربة الأوروبية، كسينما أوروبية، فرنسية أو بلجيكية أو متعددة الجنسيات، ينجزها جزائريون مهاجرون. ولعل هذه الحقيقة تعبر بصدق عن العلاقة الصدامية التي تشكلت بين المجتمع الجزائري وظاهرة السينما، فبعد أن ولدت السينما الجزائرية في الجزائر على هامش السينما الفرنسية وكنوع من أنواعها، السينما المقاومة للمشروع الكولونيالي، لكن من داخل الوجود الكولونيالي ومن بعض هوامشه، انتقلت السينما الجزائرية إلى الخارج، مع بداية الثمانينات، لتصبح من جديد، نوعا سينمائيا فرنسيا، سينما المهاجرين. ثم سينما أبناء المهاجرين، كنوع يحاول الخروج من الهامش ليحتل مجالا مركزيا في الثقافة الفرنسية، ربما تعبيرا عن اندماج تلك الفئة من المواطنين في الحراك الاجتماعي الطبيعي.

4- جماليات الفوضى في مجتمع التحول الارتجالي:

بعد الخروج من نفق العقائديات وجد المبدع الجزائري نفسه يتيمًا أمام عالم فني ذي جماليات بصرية تبلورت فيها قيم ومفاهيم لا يملك مفاتيحها. جماليات لا تأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحرب الباردة ولا السياقات الفكرية لحركات التمرد في بعض المناطق من العالم. جماليات تتطور وتنبلور على خلفية نقاش فكري حول وجود الإنسان وماهيته في حداثته (وما بعد الحداثته) لما بعد الحربين العالميتين وما بعد الحرب الباردة. وحول قيم جديدة مثل المواطنة والعالمية والعولمة، التي شهدت حركات تمرد على القيم الفنية المكرسة أكاديميا، في سياق حركات تمرد على مختلف القيم والبحث عن مفاهيم جديدة تكرر مزيدا من الحريات في التواصل والإبداع والعلاقات الإنسانية بشكل عام. قيم تتماشى مع نموذج العولمة المفاهيم الكونية للحياة.

وجد الفنان الجزائري نفسه خارج هذا السياق، وربما خارج التاريخ الفني العالمي، يحاول أن يعيش تجربته بصورة فردية وبإمكانيات شخصية، دون وجود فعال للأطر الأكاديمية ودون نقد تشكيلي ولا نقاش فكري جمالي ودون وجود سوق لمنتجه الفني تعمل وفق قوانين وضوابط الأسواق الفنية. وفي هذا اليتيم هو يعيش تجربته من خلال شبكة من العلاقات مع المؤسسات الرسمية ومع المؤسسات الأجنبية يختلط فيها السعي لتحقيق ربحية ما مقابل العمل الفني مع السعي لتطوير التجربة الفنية وتسويقها إعلاميا والسعي في الوقت نفسه لتحقيق درجة من الاستقلالية والحرية تساعده على تطوير أدواته الفنية.

في هذه الفوضى، بكل تأكيد، عمل الفنان الجزائري على تطوير تجربته وفق متطلبات السوق التي يختار التواجد داخلها، فهو أحيانا يستفيد من التمويل الحكومي المناسب، ويسعى لنيل الجوائز المحلية والدولية، ويسعى للفوز بصفقات إنجاز الأعمال الفنية الإحتقالية الضخمة التي يعرضها الممولون. في كل ذلك يسعى لتحقيق وجود اجتماعي مستقل اقتصاديا ومؤمن اجتماعيا كمهني وكإنسان، وليس كمناضل أو نقابي تنازل عن حياته الاجتماعية وضحي بأسرته من أجل القضايا العامة. فقد بينت التجربة الجديدة أن المجتمع غير جاهز ليوافق للفنان صفة اجتماعية واضحة ويوفر له القوانين التي تحمي حقوقه كمؤلف

وحقوقه الاجتماعية والمهنية، وأن عليه أن يمارس نشاطه الفني في إطار الهوية وأن يمتن مهنة أخرى أساسية يحقق بها وجوده الاجتماعي.

مثل هذا الوضع يؤثر على تطور الحركة الفنية ويضعها في إكراهات جمالية وموضوعية تتحكم في سمات المنتج الفني وفي الوقت نفسه تعبر عن العلاقة الهشة بين الممارسة الفنية ومؤسسات المجتمع وتعتبر عن علاقة المغايرة التي تم تسجيلها منذ البداية بين التجربة الجمالية الأوروبية وبين المجتمع الجزائري وهي مغايرة بقيت امتداداتها حاضرة بشكل أو بآخر، إلى الآن. بل لقد أثرت تلك التجربة السيميائية الإدراكية للجماليات البصرية الجزائرية. فقد تشكلت في أذهان الفنان مجموعة من التصورات والعوائق تتحكم في إنتاج العلامات وتصور القيم الجمالية من خلالها. بحيث يرى الفنان الوسامة في وجه الفقير البائس والباكي ويتقن في نقلها وإغنائها بالإسقاطات، ولا يراها في وجه الأميرة الحسنة، رغم توفره على جميع مواصفات الجمال والوسامة بجميع المقاييس، وذلك بطبيعة الحال بسبب الخطاطات الذهنية التي اكتسبها في إطار الثقافة الغارقة في النسق العقائدي، على الرغم من كون الجمال وإدراكه يقوم على أساس إنساني شامل بما فيه من مظاهر فيزيائية وتوجيه سياسي⁽⁴⁾ وغيره.

غير أن التحولات العملاقة التي شهدتها النهاية الألفية الماضية وبداية الألفية الحالية من تطور تكنولوجي بدرجة غير مسبوقة، غير حياة الإنسان بعمق، ومع هذا التغيير، غير طريقته في الممارسة الفنية وتصوره وفهمه للتجربة الجمالية. وهذا قد فتح أفق التجربة الفنية الجزائرية على اتساع بحجم الدنيا.

5- إكراهات العولمة والثورة التقنية:

تعمل العولمة على سحق التجارب الفنية المحلية الضعيفة والانتشار بدلا منها كجزء من عملية إزالة حتمية تستهدف جميع الخصوصيات المحلية التي بطبيعتها تتنافى مع المد العولمي. وهي في أحسن الأحوال تعيد تلك التجارب المحلية إلى مكانها الطبيعي: الفلكلور. فحتى الخصوصية المحلية التي تباغت بها الحركات الفنية في النصف الثاني من القرن العشرين، عبر العالم، أصبح عليها الآن أن تكون خصوصية محلية ذات مواصفات "عولمية". فهي في أقل التقديرات يتوجب عليها أن تنتج شفرات تقبل الفك عالميا وتتشكل وفق قيم جمالية ذات أبعاد عالمية تتوافق مع تقنيات الإتصال والتواصل الجديدة، والتي لا مكان فيها للمحلي المطلق، والمغلق، والعصي على القراءة من طرف مختلف شعوب العالم، إلا كفلكلور غرابي يثير الفضول الثقافي أكثر مما يحقق من المتعة الفنية.

الآن، في هذا السياق التاريخي، تمكن الفنان الجزائري من إعادة صياغة بروتوكول المقاربة الجمالية لمنتجه، وبدلا من أن يسعى إلى أن يكتسب تجربة فنية انطلاقا من الضوابط المحلية أو الإيديولوجية أو السياسية أو حتى الجمالية المدرسية، ثم يقدم المنتج الفني "المناسب"، ويحاول أن يوسع من دائرة انتشاره قدر المستطاع إلى أوسع ما يمكن، يعمل الفنان الآن على استثمار الخبرات الفنية المكرسة عالميا، ومتابعة ما يجري على الساحات التي تستقطب الفنانين والأفكار الفنية والمفاهيم من مختلف التجارب عبر العالم، بمعنى أنه يحاول أن يبني تجربته كفنان يسعى إلى التواصل عبر الفن والإبداع داخل الفن، ثم يعمل على إغناء منتجه باللمسات الفنية المحلية والشخصية، مستعملا كل ما تتيحه التكنولوجيا والتقنيات والأفكار التي توفرها العولمة. إنه يعود من جديد إلى التاريخ العالمي، ومن الباب الواسع، كفنان مبدع وليس كمناضل أو فضولي أو مكلف بإنتاج رسالة ما.

بفضل تقنيات التواصل المتطورة ونشر المعلومات والصور والتسجيلات من خلالها بشكل آني، أصبح في مقدور أي فنان في أي مكان أن يخرط في حركة فنية في أي مكان آخر وأن يجعل إبداعاته موضوع تواصل عالمي بدون موافقة المؤسسات الرسمية من أي نوع ومن أية جنسية وبدون أن يدفع أي مقابل. وهذا الوضع الجديد كفيل بأن يغني تجربة الفنان ويمده بالمعارف التي يحتاجها. ويخرجه من العزلة القاتلة التي كانت تجعل الكون حوله ضيقا وهميا فيزداد اغترابا فيه. ولعل مفهوم الاغتراب قد تغير ولم يعد يعني الإنسان المستضعف داخل منظومة تتشكل بواسطته ولكن تتشكل ضده، بل ربما أصبح يعني اختيار مثل ذلك التواجد السلبي في سيرورة التاريخ. لم يعد الاغتراب مفوضا على الفنان أو على الإنسان بصفة عامة من خارجه، من المؤسسات التي تسحقه ومن الأنساق التي تخنقه، بل أصبح، كظاهرة نفسية، يتشكل داخل الإنسان، وداخل الفنان، ومن خلال طريقته في تصور وجوده وتصور العالم. والنضال من أجل الخروج من حالة الاستلاب هذه، لم يعد نضالا اجتماعيا أو طبقيا بل نعتقد أنه فعل إنساني يسعى للتخلص

من القيم المترسبة خلال عشرينات كاملة من مصادرة الحريات الشخصية من أجل القيم المكرسة داخل الأنساق العقائدية والأنساق المضادة لها والتي تعمل بالآليات نفسها. في هذا الاتساع المطلق تجد الجماليات البصرية فرصة لتتشكل في سياقات عالمية بامتياز، ولعل ذلك يظهر في البداية في الفنون الخفيفة مثل الفن التشكيلي والنحت، التي يستطيع الفنان أن يمارسها بصورة فردية وبوسائل شخصية، لينتقل بعد ذلك إلى الفنون الثقيلة مثل السينما والسمعي البصري والمسرح. وما يمكن أن نلاحظه على الأعمال التلفزيونية الجزائرية خلال السنوات الأخيرة يبين بوضوح أنها تسير في اتجاه الاندماج في تجربة إقليمية راهنة، وهو اندماج لم يكن ممكنا قبل ثلاثين سنة مثلاً. ولعل الوتيرة البطيئة التي يسير بها هذا التطور ترجع إلى أسباب تنظيمية سياسية أكثر مما ترجع إلى أسباب من داخل الظاهرة الفنية نفسها. فالتكنولوجيا الآن تعمل على تيسير العمليات التقنية القديمة المعقدة والمكلفة والتي تحتاج إلى وسائل ضخمة⁽⁵⁾.

خاتمة:

حاولنا في الفقرات السابقة أن نناقش إشكالية الجماليات البصرية الجزائرية أمام محنة التجربة الوجودية والمعرفية، لنتبين في الأخير أنها تجربة وليدة تاريخها، وتحمل بصمات ذلك التاريخ، لكنها وليدة مجتمعها أيضاً، فهي قد استثمرت محطات تاريخها في إطار ما تتيحه الحياة الاجتماعية في خضم يوميات لا تنتظر المنظرين وصناع المفاهيم، بل تندفع في وجود تاريخي ما تصنعه اجتهادات الناس وإبداعات الفنانين. وهي تجربة، حسب المقاييس الجمالية الأوروبية الحديثة، لم يكن لها أي وجود عالم أو أكاديمي قبل الإستعمار، وحتى أثناء الفترة الإستعمارية، تميزت تلك التجربة بالتردد أمام الظاهرة الفنية الأوروبية بجمالياتها وأنواعها وفنونها. فبقيت تلك التجربة هامشية، تمارس بأدوات الهواة، لتجد نفسها خارج سياق التاريخ بعد مغامرة إيديولوجية مفلسة. غير أن جهود الفنانين وإصرارهم على الإبداع والتميز فيه، مع ما أتاحتها التطورات التكنولوجية من أدوات وقيم ومفاهيم، أصبح في مقدورهم أن ينخرطوا في الحركات الفنية العالمية وأن تساهم إبداعاتهم في بلورة الجماليات الجديدة بما تتيحه العولمة من اتساع وإمكانيات للتواصل والتبليغ والتعبير.

الهوامش:

1. -Athanasopoulos, Vangelis. La publicité dans l'art contemporain 1. L'Harmatan, Paris 2009. P. 14.
2. Islamic art and geometric design. The metropolitan museum of art, New York 2004, p. 10.
3. L'école d'Alger. Muset des beaux-arts de Bordeaux, 2003.
4. -Alain. Propos sur l'esthétique. Stock, Paris 1923, p. 17.
5. - Cinema tools 4 manual user. Apple Inc. Cupertino, CA, USA 2009. p. 9.