

المؤتلف والمختلف في تمثّلات الثورة الجزائرية في اللوحات الزيتية المحلية

The different and different representations of the Algerian revolution in the local oil paintings

نعيمة بن الشريف* / Naima Ben cherif

السنة الخامسة دكتوراه العلوم تخصص النقد الثقافي، جامعة مولود معمري-تيزي وزو

bencherifn19@gmail.com

المخبر: التمثّلات الفكرية والثقافية

تاريخ النشر: 2024/01/29

تاريخ القبول: 2021/04/06

تاريخ الإرسال: 2021/01/16

ملخص: أثرى موضوع الثورة الجزائرية كتابات العديد من الباحثين والمبدعين، سواء الأدباء والمفكرين وعلماء التاريخ وعلم الاجتماع... إلخ، وإلى جانب ما أنجزوه حولها كان للثورة الجزائرية حضوراً في الفن وخاصة في اللوحات الفنية الزيتية الجزائرية، حيث قام المبرزين في هذا الفن تارة برسم معالم الثورة والتعبير عن أجواء كفاح المجتمع الجزائري، وتارة أخرى صوروا فيها جرائم الاستعمار في حق المواطنين الجزائريين، أضف إليه معاناة الأهالي في القرى المعزولة والمدن الآهلة بالسكان، وفي ناحية أخرى مجدوا فيها الأبطال والقيادات السامية التي خاضت الكفاح السياسي والمسلح، وعلاوة على ذلك كانت ريشة الفنان والرسام تصور جانباً من حياة الشعب في مدن الجزائر، في ثنائية ضدية كيف كانت قبل الاستعمار وكيف أصبحت بعده، أضف إليه جوانب عدة من الوسط الثوري... إلخ.

الكلمات المفتاحية: الثورة، الفن، اللوحات الزيتية، التمثّلات.

Abstract : The Algerian revolution has enriched the writings of many researchers and innovators, whether literary, intellectuals, scholars of history, sociology, etc. in addition to what they achieved, the Algerian revolution has been present in art, especially in the Algerian oil paintings, where those who highlight this art have sometimes drawn the features of the revolution and expressed the atmosphere of the struggle of the Algerian society. In addition to the suffering of the people in isolated villages, populated cities,... etc

Key- words : Revolution , art, oil paintings, The Representations.

*المؤلف المرسل



— مقدمة

التعبير عن مجريات الثورة ووقائعها وبطولات الجزائريين في النضال من أجل استقلالهم كان ولازال موضوعاً في مجالات متنوعة نذكر منها الفن على سبيل المثال لا الحصر، الرسم بالألوان الزيتية منه على وجه التحديد، وفي هذا الميدان برع المبدعون وأنجزوا لوحات فنية متباينة في طريقة التعبير والوصف وفي درجات الإبداع، حيث نجد لكل فنان بصمته الخاصة، وأدائه المتميز الذي يبين عن ما تصوره وما تخيله واستحضره في وصف الثورة ومعاركها وأبطالها.

في هذه المداخلة سنحاول كشف الآلية التي استعملها الفنان/الرسم في إعادة تشكيل ذلك الواقع المعاش، كيف عبر عن انفعالاته عن موقفه من الثورة، لماذا ركز في لوحاته على تمثلات معينة؟ لماذا نجد في معظم اللوحات الزيتية احتفاء بشخصيات محددة دون غيرها؟ ما هي الأسس التي كانت تبني عليها تمثلات الثورة الجزائرية في اللوحات الزيتية؟ هل كانت تبني على استحضار التاريخ، أم الخيال؟ أم هما معاً؟ أم اعتمدت الأساطير وقصص البطولات آنذاك؟ لماذا ركز المبدعون في لوحاتهم على أحداث ثورية دون أخرى؟ كيف كان الرسامون يتمثلون الثوار في المدن في شعاب الجبال في السجون والمعتقلات؟ الاستعمار في زعمه الثورة الجزائرية إرهاب عصيان خروج عن القانون فهل هناك لوحات محلية مثلت هذه الآراء والأفكار؟

بالاعتماد على محاولة استقراء ووصف اللوحات الزيتية ومساءلتها نقدياً وقراءة دلالة ألوانها ورموزها والكيفية التي عبر بها الرسامون عن مرحلة الثورة وإعادة تحليل تلك الأوصاف التي قدمتها المشاهد التي صورتها اللوحات عن وقائع الثورة سنحاول أن نعرف هل تتوافق مع أنها: تضمنت إعادة تشكيل ذلك الفضاء و قامت على استحضار التاريخ فقط. إبداعات فنية اعتمد فيها الرسام على الخيال وأنجز تعبيراً عن أحداث الثورة وبطولات المجاهدين في الجزائر.

اللوحات الزيتية المحلية أكدت أن الثورة كفاح ونضال من أجل استرجاع السيادة و الحرية. حوت تمثلات للثورة انسجمت إلى حد كبير مع الموضوع الذي دارت حوله تاريخياً وثقافياً.

2 - مفهوم مفردة الثورة

انطلاقاً مما جاء في المعاجم اللغوية والاستعمالات الشائعة فإننا نجد من بين معاني الثورة: "الهيجان، التمرد، الغضب، المواثبة، الانقلاب، الإطاحة، العنف، المعارك والحروب والدماء، والتغيير بمختلف معانيه وصوره، ومن هنا فإن كلمة ثورة مشتملة على جميع أو مختلف هذه المعاني؛ باعتبار أن الثورة الجزائرية في أساسها قامت من أجل خوض معركة شرسة لا هوادة فيها، وبكل الوسائل المتاحة قصد وضع حد لسلسلة الجرائم البشعة والمظالم، التي أثقلت كاهل الإنسان الجزائري، لقرن ونيف كادت فيه أن تفقده آدميته ووجوده فوق هذه البسيطة¹ لاسيما وأن الاستعمار حاول بمختلف الوسائل المتاحة لديه محو هويته، ونهب وسلب خيرات البلاد، وتفنن في تعذيب وتشريد وقتل الجزائريين دون رحمة.

والثورة نضال قامت به أغلب شعوب المستعمرات، وهي "ظاهرة تاريخية، تعود في أصولها إلى ماض بعيد، وهي أيضاً ظاهرة مجتمعية أي أنها لا ترتبط بجانب معين من حياة الإنسان، إنما هي ترتبط بجوانب حياته كلها، وليس لها مفهوم محدد متفق عليه بين الجمهور، لكنها تعني - على نحو عام - تغييراً كبيراً مفاجئاً في أوضاع قائمة، يسفر عن أوضاع جديدة لم تكن ثم عهد بها، ولما كانت الثورة تستمد أهميتها من اتساع مداها وعمق محتواها، كانت الثورات التي أفضت إلى تغييرات سياسية واجتماعية ظاهرة هي الأوفر شهرة والأكثر تداولاً عند المؤرخين والمثقفين.² إذ تبين عبر فترات مختلفة من الزمن أن الثورة كانت هي سبيل التحرر والخطوة المركزية والأساسية التي تؤدي إلى الحرية والاستقلال، كما كانت الثورة عبر العصور شغلاً للعديد من المفكرين في مجالات عدة من بينها التاريخ، "ومنهم تخصص فيها، وأهمهم حنة أرنت ومن هؤلاء من يرى في الثورة ضرورة للتقدم الإنساني نحو كارل ماركس.³ حيث لا يمكن الوصول إلى التطور في مجالات الحياة لاسيما الاقتصاد في ظل سيطرة وتدخل الاستعمار، واستيلائه على الموارد وتسليطه على العمال، وقس على ذلك بقية القطاعات الأخرى التكنولوجي والتقني والعلمي منها مثلاً.

وتُعرّف الثورة بأنها: "أداة تطور تاريخي للمجتمعات الإنسانية، فهي حد فاصل بين النظام القديم والجديد، تُحدث تغييراً جذرياً للبناء السياسي والاجتماعي والاقتصادي وحتى الثقافي،



ويستهدف هذا التغيير إفراز منظومة تجسد مطالب الثوار، ومن أسبابها الاستبداد السياسي والاجتماعي والاقتصادي، والثورة هي التغيير المفاجئ السريع بعيد الأثر في الكيان الاجتماعي لتحطيم استمرار الأحوال القائمة في المجتمع وذلك بإعادة تنظيم وبناء النظام الاجتماعي جذرياً.⁴ ويتضح لنا أنها محاولة لتغيير الوضعية السائدة أو الطارئة، تقوم بها الجماعات أو المجتمعات لاسترجاع حقوق مسلوقة، أو لتحقيق أهداف وغايات مقموعة، ولتحسين ظروف الحياة على كافة المستويات، قصد الوصول إلى مستوى عيش لائق، ومواكبة ثورة البناء والتشييد والتقدم على غرار كافة الشعوب الأخرى.

وقد كان ليون تروتسكي أحد القادة البارزين للثورة البلشفية، وكان مفكراً قدم العديد من الكتابات في مجالات الثقافة والسياسة والفكر، ويعد كتابه الأدب والثورة The literature And Revolution مصدراً رئيسياً لما كان يدور من صراع وحوار في مجالات الفن والفكر والجمال بعد انتصار الثورة البلشفية، كما أنه كان يحمل رؤية ماركسية خاصة يمكن أن توصف بالتروتسكية في الأدب والفن والسياسة، وكانت آراؤه الجمالية محاولة للتنظير لما يكونه الفن الثوري، والفن الاشتراكي وتحديد الخطوط الفاصلة بين مجالات الفن، ومجالات الثقافة والحياة الأخرى، وذلك عبر حوار ونقد لما هو كائن، وتأكيد على أفضل ما "يراه ينبغي أن يكون" وتكمن أهمية هذا المجال، وآراؤه بصده في كون تروتسكي كان إلى جانب كونه مفكراً هو أحد القادة البارزين في الثورة، مما جعل لآرائه حينئذ أثراً بالغاً على واقع الحياة الثقافية والفنية في روسيا قبل أن يغادرها إلى منفاه⁵، وبتأليفه والآراء التي قالها أسهم في توجيه الإبداع الجمالي والأدبي.

ونجد الثورات التي قامت بها المجتمعات من أجل الحرية والاستقلال موضوعاً مطروحاً لدى الرسامين، وقد أبدعوا في تصويرها فنياً في لوحاتهم، وفي إنجازاتهم في الفن التشكيلي الأخرى، فتارة ملأت رموزها فضاء فنه، وتارة كانت مشاهد التعذيب والحرب والموتى خيراً تاريخياً لثمن الحرية، وغيرها معارك وفرحة بالانتصار... إلخ، فالفن بدوره تولى نقل رسالة الثورة، وهدف إلى الإشادة بالثورة والدفاع أيضاً لأجل استرجاع الحرية، والتمتع بوطن مستقل له سيادته ولا تحكمه أية دولة أجنبية.

3- الفن والثورة

قال الشاعر الأمريكي روبرت فروست: «إن كنت تبحث عن شيء تبدي فيه بسالة، فتأمل الفنون الجميلة» هذا دافع لم يعط حتى الآن حق قدره فأعظم مجرى للغرائز القتالية وإرادة القوة ليس الرياضة، ولا الحرب، بل الفن، وأكاليل غار الفن باقية».⁶

«الفن: التعبير الجمالي عن المدركات والعواطف ونقل المعاني والمشاعر إلى الآخرين، مما يثير إعجابهم وسرورهم وذلك عن طريق العمل الذي يتميز بالجمال والمهارة، وهو ليس تمثيلاً للواقع، ولا تقليداً للطبيعة، بل خلق علاقات جديدة بين عناصر مستمدة من الحياة والمجتمع والطبيعة، وهو ظاهرة طبيعية اجتماعية تحاول أن تجيب بالرموز عن لغز الحياة كما تدل على المهارة، التي تبذل لإنتاج كل ما هو جميل.

ويقال الفنون الجميلة Fine arts الموسيقى والأدب والفنون المرئية والفنون المركبة Combined arts كالرقص والمرح والأوبرا والفنون التطبيقية Applied arts كالرسم* الدقيق وتصميم النسيج والخزف...⁷ والفن إبداع له جمالية تضيئ السرور والمتعة على المطلع عليه ونشاط يعبر عن محتلجات المبدع، ينجزه بأسلوب له جاذبية تثير الدهشة، وتطلعنا على بصمة الفنان. والفن يستمد مفهومه من ذاته على نحو ما ألح عليه مارتن هايدجر في قوله: "أما ما هو الفن فينبغي أن يستمد من العمل الفني، ونحن لا نستطيع أن نعرف ما هو العمل الفني إلا من جوهر الفن"، ويرى ميكاروفسكي أن الفن واقعة سيميوطيقية، وعنده الفن علامة وبنية وقيمة في الوقت نفسه، كما الفن ممارسة سيميوطيقية يتجاوز العلامة السيميائية ليصبح ظاهرة ثقافية سيميوطيقية...⁸ والأعمال الفنية تقدم من أجل المتعة الفنية للجميع وللأفراد، وتتولى المصالح الإدارية العناية بالأعمال الفنية والحفاظ عليها، ويشغل الخبراء والنقاد الفنيون أنفسهم بها، وتهتم التجارة الفنية بتسويقها، ويتخذ البحث المتصل بتاريخ الفن من الأعمال الفنية موضوعاً لعلمه⁹، وبالفعل الفنان بحاجة إلى جمهور يتلقى فنه، وسوق لترويج إبداعه، فالفنان لا ينجز عمله لأجل أن يحظى بمتعة ذاتية، ومهما كانت دوافعه التي توجهه إلى الفن يحتاج دوماً إلى التحفيز والدعم المادي والمعنوي.



ونجد الأعمال الفنية تنتمي إلى نوعين من العلامات والأنساق السيميائية " أحدهما لساني والآخر غير لساني، يرتبط الأول باللسان ووحداته مشكلاً نسقاً تواصلياً إيحائياً؛ تلعب فيه الأسلبة والعلاقات التي تقوم فيما بين وحداته التعبيرية على المستويين التوزيعي والاستبدالي دوراً متميزاً، يدفع بسيرة التبدليل السيميوزيس إلى التوغل في أعماق المعنى داخل سياقات نصية بالغة التنوع والتعقيد من أجل بناء قصدية النص أو تجاوزها.

أما النماذج الغير لسانية فإنها تستدعي العالم الخارجي مما يمكنها من أن ترتبط بالكمون، والظواهر والطبقات التي تنتمي إلى الكون الواسع، في أبعادها الإيقونية والتشكيلية حيث تكتسب هذه العلامات من خلال الممارسة الفنية أبعاداً ثقافية واثروبولوجية، ومنه فالممارسة الفنية تكسب العلامة غير اللسانية أبعاداً ثقافية واثروبولوجية، إنها تجعل منها علامات جمالية، تتوافر على قيمة تواصلية مستقلة عن أي موضوع سابق لكنها تتوافر كعوالم مغلقة على دينامية سيميائية؛ تمنحها سيرة تدليلية مفتوحة"¹⁰، فعندما نرى لوحات مرسومة مثلاً يظهر لنا بداية أنها صورة أو بمعنى آخر إيقونة صامتة؛ لكنها تصبح ذات رمزية تثير في أذهاننا استحضار مظاهر حية ودينامية لتلك الصورة تحرك إدراكنا وأحاسيسنا وتجعلنا نتواصل معها ونحاول فهمها.

وفي دراسة بعنوان "الفن بوصفه عملاً سيميولوجياً اقترح جان ميكاروفسكي أن تصبح دراسة الفنون جزءاً لا يتجزأ من العلاماتية، وقد حاول أن يحدد خصوصية العلامة الجمالية: أنها علامة مستقلة تكتسب أهمية بذاتها، وليس بوصفها وسيطاً للمعنى، وإلى جانب هذه الوظيفة الجمالية المشتركة بين كل الفنون، ثمة ميزة أخرى تمتلكها الفنون ذات المحتوى (الأدب، الرسم، النحت)، وهي محتوى اللسان الكلامي، وتتمثل هذه الوظيفة في الوظيفة التواصلية، وأن كل عمل فني هو علامة مستقلة، وللأعمال الفنية وظيفة سيميولوجية ثانية هي الوظيفة التواصلية"¹¹، إثر استجابة المتلقي لنصها في شكل انفعالات وإحساسات ناتجة عن إدراكها، علماً « أن مفهوم الفن نفسه يصبح أكثر ضيقاً كلما اتسع نطاق اللغات الفنية: وبعض أشكال الفن تخرج عملياً عن الإطار، هكذا يجب أن لا نفاجأ، حين نتمتع جيداً، إذا كانت درجة تعدد الأنساق السيميائية داخل ثقافة معينة تعد نسبياً ثابتة."¹² لكننا نلاحظ أن النسق الذي تشير إليه اللوحات الجزائية يعبر عن الثورة غير أن درجة التأثير

والانتشار وتداولية القيمة تخلق التفاضل بينها، ما يؤدي إلى التمسك بها وبقداستها في الذاكرة الجماعية الروحية والمادية، ومن ثم تواتر ثقافتها عبر الأجيال بدرجات متقاربة، نادراً ما تكون فيها طفرات نوعية جديدة.

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس "القيمة الطقوسية للعمل التي تثبت أصالته وتفرد، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض، لأن الإبداع الفني قد بدأ بطقوس كلية تحدم الشعائر...، ولم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية إلى الوظيفة الفنية إلا في عصر قريب، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفني، مما أدى لظهور وظائف جديدة للإبداع مختلفة عن تلك الوظائف التي عزت للفن في عصور سابقة،"¹³ وهنا نشير إلى أن "الفن مسكون بالقلق، والفنان كائن ثوري، يعيش الحياة ويعبر عنها ويتجاوز حدودها الصارمة، وهو يتطلع دائماً إلى ما هو أبعد من تفاصيل الحياة اليومية، يخطو بعيداً عن وطأتها وإن كان مدموغاً بمشكلاتها أكثر من أي إنسان آخر."¹⁴

وهو ما يجعلنا نشعر ونحن نتأمل الإبداع في اللوحات الزيتية الجزائرية بالإعجاب تارة وأخرى بالانبهار والدهشة وغيرها بالغرابة والنفور، ولكن ثمة شيئاً واحداً يعرفه المؤول معرفة أكيدة، وهو "إن لكل رائعة من روائع الفن مغزى روحياً فهي جميعاً دونما استثناء صادرة عن ذوي التجربة، وهي مع ذلك تخاطب كل إنسان مباشرة، لأنه ما من إنسان إلا وهو يخوض نضالاً روحياً...، فكل إنسان يفكر في أهداف وغايات هذه الحياة مراراً وتكراراً؛ والفن في أثناء ذلك يبدو عالماً منفصلاً له حكومته وشرائعه وأسراره الخاصة به... وكل رائعة من روائع الفن إنما تدور حول هذه الأسرار، وكذا كل فلسفة حقيقية للفن،"¹⁵ وفعلاً كل فنان في مجاله لديه فلسفة معينة تظهر بصمته، وعدوله عن الآخرين في الأثر الذي ينتجه، سواء كان أدبياً أم رسماً أو نحتاً أو موسيقى أو غيرها.

ويسعى الرسام إلى التأثير في الناس والحصول على تقديرهم، وإقارهم بفردانية عمله وتميزه إبداعياً، و يأمل أن يلفت نظرهم ويروق أذواقهم ويبلغ رسالته إليهم، "والرسام الشعبي أحد أفراد المجتمع يعيش وسط الجماعة، ويتأثر بهم ويحمل ثقافتهم، ويمارس عاداتهم ومعتقداتهم، وهو بدوره يجسد في أعماله الفنية كل المفاهيم الاجتماعية والثقافية الشعبية،"¹⁶ ويغلب على فنه الإحساس الجماعي،

والأسلوب الواقعي والعقلاني، ويخضع الفنان الشعبي في إنتاجه الفني تلقائياً إلى قوانين متوارثة وقواعد ومقاييس حددها المجتمع، "وتتوافق مع تلقائيته في التعبير عن وجدان الجماعة، لذلك تجد عمله محبباً لدى عامة الشعب يستسيغونه ويعتقدون أنه يمثل وجدانهم ومثلهم العليا؛ لأن المعيار الوحيد للأعمال الشعبية هو ذات الرسام المستندة إلى حساسيته الفنية وخبرته السابقة، بمعنى أن التأليف والبناء لا يحكمه المنطق البصري، بل إنه يمارس التصوير من داخل اللاوعي، ويعبر عن معان تدور في نفسه وعن رموز لفكر اعتقادي واجتماعي وتاريخي مرتبط بحياته،"¹⁷ ومنه الرسام الشعبي يقوم بدور مشابه للدور الذي يقوم به الراوي، فلهذا نرى أن اللوحة الشعبية بمنزلة مشهد من حكاية من واقع الحياة .

لذلك نجد إن "المؤرخين يثبثونه دائماً على تخليد المناسبات التاريخية، ظناً منهم أن الصور تستطيع أن تستعيد الأحداث الكبرى، وعندما يستجيب الرسامون لذلك فإن النتائج تكون عادة أشبه بالعرض التمثيلي الصامت مع الأزياء، فالصور التاريخية، كما قال مارك توين: "بطاقة تحمل شرحاً واضحاً وتوازي بقيمتها، من حيث الأعلام قنطاراً من الأوضاع والإيماءات،" ولئن تخفف المحاولات المقصودة فإن المحاولات التي يدفعها الحب والتكريس تنجح، والفنانون الذين يجسدون التاريخ هم أولئك الذين يعيشون زماخهم ومكانهم"¹⁸ والفن بإمكانه أن يحكي عن التاريخ بطريقة مختلفة عن المؤرخين؛ فيها جمالية تحفز على التمسك بالذاكرة الجماعية والمصير المشترك، ويصف مراحل تاريخية هامة في حياة الشعوب.

والثورة صورة في اللوحات الزيتية "تمثل نصاً معروفاً في الوطن العربي، تردده العامة وتحفظه ليس تمجيذاً للأبطال فقط، بل تمسكاً بالمبادئ التي يتحلون بها، وهي في معظم الأحيان مبادئ عربية تختص بالأخلاق الحميدة والفروسية والشجاعة والكفاح... إلخ."¹⁹

قس عليها ما تضمنته اللوحات الزيتية الجزائرية عن الثورة، ومشاهد الحرب والمعارك في شعاب الجبال، وغيرها التي نقلت رموزها ممثلة في شخص المجاهدين والشهداء، أضف إليه ما حملته أخرى حول مواجهة الثوار والأهالي في المدن والقرى و المداشر، وقد أفصحت عن نبذ الخضوع للسلطة الاستعمارية.

4- الثورة في اللوحات الزيتية المحلية/ الجزائرية

أثر الثورة في وجود المجتمع الجزائري، وتغيير الوضع الذي حاولت السلطات الاستعمارية فرضه عليه ينبئ عن القيمة الرمزية والمعنوية والتاريخية للثورة الجزائرية؛ على المستوى المحلي والعربي والإفريقي والعالمي، ودورها في كسب رهان الكفاح لأجل الحرية، والشأن ذاته نجده في اللوحات التي رسمتها. فمحتوى اللوحة الظاهر "يدركه المشاهد وهو في غنى عن الحسن الجمالي، والواقع أن المحتوى الظاهر يمكن إدراكه عادة حتى في طبعه بحجم بطاقة البريد، بعكس المحتوى الكامن الذي يشمل القيم التوضيحية والقيم التصويرية معاً، فالمحتوى الكامن قائم في ما صنعه الفنان فعلاً، بالإضافة إلى ما ظن أو عزم على أنه سيصنع، فهو يفعم حضور الثورة في الصورة الفيزيائي شيئاً فشيئاً ولكن السبيل إلى إيجادها هو ملاحقة المعاني التوضيحية والجمالية معاً إلى أن تتبيّن؛ ولحظة تبيّنّها، قد يتبدى المحتوى الكامن،"²⁰ نحو اللوحة الآتية مثلاً:

الشكل (1)²¹

وطريق المتعة الحرة والتأويل الشخصي تستطيع أن تعين الناس في عودتهم إلى الفن للتعرف على الثورة، فهي تبين أن الفن ملك لهم، ولكل من له عينان، ويهيئ الفن حشوداً متألّفة من إدراكات البصيرة، ويضع المؤول بعض هذه الإدراكات في أشكال من الكلمات ويقدمها من جديد، وهو يفعل ذلك رافضاً كل جدل بل أنه في موقفه أشبه بصديق، فكأنه بالضبط يصف أناساً أو مشاهد أثارت فيه إلهاماً²²، فتأويل الفن الثوري على نحو شخصي وعاطفي "لا يعني إنكار خصائصه المجردة أو أي من خصائصه الأخرى إنه يعني الاستجابة كإنسان كلّ لعمل فني كلّ، وبعد ذلك يحاول الواحد منا إن يجيب على هذا السؤال: ما الذي تعنيه لي هذه اللوحة الفنية؟ والجواب لن يكون نهائياً بل هو مستشعر، وكأني بالمرء يدير منظاره الخاص بين أصدقائه وهم ينظرون من نافذة مشرفة على الثورة"²³،

تعبّر فيها ريشة الرسّام عن مظاهر الكفّاح، عن المعاناة عن الأرواح والدماء التي كانت ثمن لينعم الوطن بالسلام والحرية ويتخلص من قمع الأعداء.

والفن إثر ذلك يفتح إمكانيّة الاطلاق بصرياً على الثورة، ولكن الحكم على علاقة اللوحة بما ومساءلتها تقع على عاتق الناظر لها، وله أن يؤولها، وهنا قد يصيب وقد يخفق، قد يدركها ويتولد لديه إحساس بقداستها، ويشعر بمدى الأذى الذي سببه المستعمر، وقد لا يفهم رسم الفنان، وقد لا تعجبه ألوانها... إلخ، ولكن هناك لوحات توحى مباشرة بمضمون الثورة والمعارك التي شهدتها تلك الفترة لاحظ مثلاً اللوحة الموالية:



الشكل (2) ²⁴

وقد استعمل الفنانون تقنيات متميزة لوصف الثورة ف"بالخطوط مثلاً عبروا عن انفعالاتهم ورؤاهم، وعن كراهيتهم للحروب والوحشية عموماً، وعن حبهم للطبيعة والجمال خصوصاً، وتلك الخطوط قد تكون قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطاً ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من اللوحة؛ لتجسيد حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها، وتلك الخطوط أهمية بالغة في معرفة الطرائق والأساليب الخاصة التي يفكر من خلالها الفنانون ويشعرون، ومن ثم تساعدنا على التذوق والاستجابة لإبداعاتهم، وفي ضوء الرمزية الفرويدية الخط يرتبط بالتعبير، والتعبير يرتبط بالحالة والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع والتذوق أيضاً،" ²⁵ على نحو ما نجده من دور للخطوط في التعبير عن الحقد والألم عند الفنان إيسياخم مثلاً، انظر اللوحة الآتية:

الشكل (3)²⁶

ويأتي في مقدمة الألوان عموم انتشار في لوحات الثورة "الأسود والأبيض، فهما بداية لوان متضادان، مرتبطان بالليل والنهار، والظلمة والنور، لذلك هما لوان متداولان في جميع الحضارات، ويأتي ذلك مكانة اللون الأحمر، فهو أوضح الألوان لارتباطه بالدم وعلاقته بالحروب، وهو مرتبط بالثورة والخضب والحرب حيناً، وآخر بالفرح والمسرة، ويليه اللون الأخضر فهو لون مستقر ثابت لارتباطه بالنبات والخضب والماء والحياة ويليه الأصفر وهو حالة من حالات الحياة وله انعكاسات نفسية متباينة بين اليبوسة والجفاف والشحوب، وترجع أهميته لاقترانه بالشمس، أما الأزرق فهو الأقل شيوعاً في الموروث الإنساني لاسيما اقترانه بالسماء"²⁷ ولكن هذه الألوان وإن كانت تناسب موضوع الثورة، إلا أن الفنان هو من ينتقي منها ما يستخدمه في لوحته، وما يراه مناسباً، ناهيك عن درجاتها والمزج بينها.

فاللون الواحد قد تكن له أكثر من دلالة، و"قد تكون له دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة (دلالة الموت، ودلالة الحياة في الوقت نفسه)، فطاقات اللون هائلة غير محدودة، ورمزية الألوان عموماً فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه، هناك مثلاً ألوان تؤكد الضوء أو النور الموجود في اللوحة، ألوان كالبرتقالي، والأحمر، والأصفر مثلاً وهي ألوان نشطة قوية، ساخنة دافئة متقدمة، وهناك أيضاً ألوان تمتص الضوء كالأزرق والبنفسجي، وهي ألوان باردة، سلبية، متراجعة، بينما يعمل اللون الأخضر عملاً مزدوجاً، فهو لون بارد ودافئ في الوقت نفسه، يرمز إلى الحياة وإلى احتمالات نهايات الحياة في الوقت نفسه، يمتص الضوء ويؤكد في الوقت نفسه، وبدرجات متنوعة يقوم الأبيض والأسود بحده الوظائف المزدوجة، فهما يمثلان الإيجابي والسلبي،

الحياة والموت في الوقت نفسه، وعندما تستخدم الألوان المضيئة والمعتمة في الوقت نفسه على نحو متعارض، فقد يرمز هذا إلى التجسد أو الحقائق الكلية التي تبرز فجأة أو تحضر على نحو مهيمن: الحياة والموت، الخير والشر، البداية والنهاية... إلخ²⁸ مثلاً اللوحتين:

الشكل (5)³⁰

الشكل (4)²⁹

فعند تلقي اللون في اللوحات الثورية فإن الاستجابة الترابطية له "تجعله يأتي مصحوباً بفكرة أو



صورة الثورة التي حدثت في الماضي، ويحدث اللون نوعين من الترابط أولهما: ذلك الذي يكون فيه للترابط نغمة: انفعالية قوية خاصة به تتميز من نغمة الإحساس باللون ذاته، وفي هذه الحالة يستغرق الترابط انتباه المشاهد كله تقريباً فيترتب على ذلك أن اللون يكاد يفقد تماماً مركزه في الوعي الذي كان من قبل بالخطر أي المشاهد لا ييدي إلا انتباهاً ضئيلاً جداً باللون، الذي يقتصر دوره على إثارة الترابط أو الذكرى ثم يغيب بعد ذلك عن الوعي، إمّا النوع الثاني من الترابط فيختلف عن ذلك كل الاختلاف، فهو ذلك النوع الذي لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون، بل يندمج أو يذوب Fuse فيه وهنا تقوى نغمة الإحساس باللون بفضل الترابط في حين أن المشاهد يحافظ على اللون بحرص في بؤرة الوعي.³¹

وبناء عليه اللون يلفت الانتباه ويشد المشاهد إلى متابعة رؤية اللوحة الثورية مبدئياً، لكنه يدفع

المطلع

إلى الاستغراق في إدراك معناها، والتدقيق في تفاصيلها حتى يثير لديه استجابة تفاعلية معها،

تجعله يعيد تخيل أجواء تلك الحوادث آنذاك، ويتمركز في دائرة اهتمامه الواقعة الثورية ورمزية اللوحة أكثر من ألوانها.

فالاستجابات التي يقوم بها الناظر إلى اللوحة الثورية تعد نوعاً من تواصله وإدراكه لموضوعها، بغض النظر عن كونها أدهشته أو أحرزته أو أفرحته، لكونها تتوفر على مثيرات بصرية، وقد حرص النقاد على موضوع الإثارة التي تحدثها الصورة في المتلقي، والتفتوا إلى حد ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة الفنية في اللوحة الزيتية والثورة، والصورة كانت تفرض نفسها على المتلقي الناقد وهو يحاول تتبع ما حققه المبدعين من اختراع أو ابتكار،³² فغالبيتها فلسفة معروضة على المتلقي له أن يناقشها، ويقدم قراءته ومساءلته النقدية لرسمها وألوانها في ضوء خبراته ومكتسباته التاريخية والثقافية والرمزية والفنية.

خاصة وأن الصورة حديثاً تقوم على أسس نفسية في غالب الأحيان، وأن غايتها الأولى أن تمكن المعنى في النفس لا عن طريق الوضوح ولكن عن طريق التأثير، أن تترك في النفس انطباعاً جميلاً مبهماً، "أشبه بما يتركه منظر من مناظر الوجود الرائعة في نفس الإنسان...، ولا تعتبر ناجحة إلا إذا حملت شحنة عاطفية في كل جزء من أجزائها، فالعاطفة هي أهم ما في الصورة الأدبية والفنية، وينبغي للفنان أن يحسن إيصالها ونقلها، ولا يتأتى له ذلك إلا إذا أحسن استخدام الألوان بكل ما فيها من فعاليات وقوى تأثيرية وإيحائية، كما ينبغي عليه أن يتقن استخدام الرموز ويعرف كيف يعبر عن المعنى، ويصوغ انفعاله في صورة، من هنا كان عليه أن يقصد العواطف عن طريق غير مباشرة.

كما يشترط في الصورة الفنية التي تتعلق بالثورة أن تتوفر على الإيحاء من أجل أن تصبح الصورة أبعد تأثيراً في النفس وأكثر علوقاً في القلب من الصورة التقريرية الوصفية، فبالإيحاء تصبح الصورة أبعث على المتعة والإحساس بالجمال، وحمل القارئ إلى أجواء غير الأجواء التي يعيشها...، وتجعل ذهن الإنسان دائب الحركة كلما قرأ صورة وجد فيها شيئاً جديداً، وروحاً أخرى ما يجعل المطلع على اللوحة يحس بذلك الرابط الذي يربط بين ذخيرة من الصور الإيحائية المركبة...، فينتقل من الأسطورة إلى القصة إلى الحوار، إلى التكرار إلى الشخصيات التاريخية، إلى الكشف عن رؤى باطنية في أعماقه معتمداً على الإيحاء؛ في توصيل تجربته ونقلها في إطار التدفق والانطلاق، وتحطيم العوائق ورفض الخضوع للقولاب.³³

ما يعني أن الفنان ليس مطالب بأن ينتج قوالب جاهزة، يتطاير منها شرر الثورة، فله أن يحمل إبداعه كثافة رمزية عميقة لا تترك للوهلة الأولى، ويتدرج في إرسالية نصه عبر مساحات لونية وخطوط ورموز معينة توصل ببريقها وسرديتها نبأ الثورة ونسقتها، والخطاب الذي يقصده الفنان. وواقع الأمر أن قدرة الصور في اللوحات الزيتية الثورية على خلق الفضاء المكاني تعود إلى أن الصور فيها "ثري العين شيئاً أول الأمر ثم تدعو الذهن إلى الدخول، فالمرء مقحم فيها كما في الطبيعة، ولذا فمن الخطأ أن تعتبر اللوحات الزيتية أشياء جامدة ساكنة، فإذا تذكرنا قدرتها على خلق الفضاء أدركنا أنها قوى دينامية، وإن الروائع أشبه بقطارات هائلة وقفت في المحطة أو طائرات جعلت محركاتها تدور مهيأة لحملنا على ظهرها"³⁴، لنعايش ونطلع على تلك المرحلة من تاريخ بلادنا صوب الشكل أدناه:



الشكل (6)³⁵

كما إن الوحدة في العمل الفني الثوري ضرورية "ذلك أن العمل الفني بدون وحدة تبدو فيه الصور تائهة لا رابط بينها ولا علاقة، وتبتعد اللوحة عن أن تكون بنية حية، بل تصبح مجموعة من الصور تملئ من الذاكرة، وتستملئ من المظاهر الخارجية وتصف الحياة بتناقضها واثلافها دون التزام بهدف معين أو اتجاه خاص وتصبح الصور في نهاية الأمر مجموعة أوصاف ومجموعة عواطف متناثرة هنا وهناك تفتقد إلى رابط،"³⁶ وبالتحديد إذا كان المشاهد ليست لديه تجارب في تلقي العمل الفني، فالأمر يتفاقم أكثر؛ فيمكن أن لا ينجح في فهمها، وتبدو له مجرد رسم غامض وقد يصفه بأنه فوضى عشوائية!

5- تماثلات الثورة في اللوحات الزيتية الجزائرية

المطلع على اللوحات الفنية الزيتية عند مختلف الشعوب يلمح دور ومركزية التمثّلات الثقافية في إخراج الفن والرسم الذي ينجزه المبدعون فيها على اختلاف مواضيعها، والشأن ذاته نلمحه عند الجزائريين.

أمّا مفهوم التمثّلات فقد أكدت دينز جودلت Denise Jodelet على أنها: «شكل من أشكال المعرفة، يتم وضعه واقتسامه اجتماعياً، وله هدف عملي إذا ساهم في بناء واقع مشترك بين أفراد ضمن بنية اجتماعية معينة، ولهذا المفهوم تموقع قوي في مجال الديدأكتيك وعلم النفس الاجتماعي، وعلم المعرفة».³⁷

وله اتجاهين أساسيين: "أولهما التمثّلات المبنية أي تلك الموجودة على هيئة كيانات فيزيقية مبنية، وعبرة عن بدائل جزئية محملة بقيم رمزية داخل مجموعات ثقافية؛ تندرج ضمن سياقات تواصلية ودلالية، وثانيها اتجاه التمثّلات الطبيعية القائمة على نظام بيولوجي ومحيطي، وفي هذا تأكيد على دور التمثّل في ترميز المعلومات والاحتفاظ بها، قصد استدعائها عند الاقتضاء، كما إن استخدام مفهوم التمثّل أو التصور يدل على مجموع التصورات الفكرية التي تتكون لدى الذات حول الموضوع من خلال تفاعلها المستمر، فهذه التصورات هي بمثابة تأويلات تستند على عملية تلازم مع خصائص الموضوع، وبعدها تؤدي إلى استيعاب المعلومات الصادرة عن الموضوع، في إطار البنيات الذهنية التي تشكلت في مرحلة ما من مراحل نمو الفرد/ الذات".³⁸

ويتجلى لنا بأنها تتدخل في الأداء الفني للرسم وهو يعبر عن الثورة، وتتدخل في القراءة السطحية والنقدية التي يقوم بها المتلقي أثناء اطلاعه على لوحات زيتية متعلقة بالثورة، وتسهم في بناء أفق توقعه حول مكتنزات اللوحة ومقاصدها، بوصفها معرفة مشتركة اجتماعياً وثقافياً لدى أفراد المجتمع.

وقد أسهمت الثورة التحريرية في تكوين فنّانين كانوا أثناء الثورة جنوداً في جيش التحرير الوطني منهم الفنان "فارس بوخاتم المولود في سنة 1941م، بولاية الطارف وهو عصامي التكوين، وظف الريشة خلال حرب التحرير الكبرى من 54-62، ومثّل الجزائر في معارض دولية عديدة بأمريكا وآسيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا، وكذا في الوطن العربي، بدأ الرسم وهو في صفوف جيش التحرير

الوطني، ثم بدأ عرض إنتاجه الذي خصصه لتصوير مشاهد من حياة الجندي، ومناظر من حياة اللاجئ على الحدود، وكان يرسم المطبوعات والمناشير الخاصة بالثورة التحريرية، وقد احتك بالرسامين التونسيين والأجانب الذين عملوا لصالح الثورة أثناء إقامته في تونس، وكان عضواً بالكاف في تونس بين 1960-1961م، وعاد للوطن بعد للاستقلال، وعرض أعماله بالجزائر واستفاد من الدراسة بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر سنة 1963م، وفي المعهد العالي للفنون الجميلة ببيكين سنة 1966م، وفي أكاديمية براغ ما بين 1969م، وسنة 1970م.³⁹

ومن الفنانين الذين ظهروا أثناء الثورة " الفنان عبد القادر هوامل، حيث برز كرسام هاو في تونس أيام الكفاح، واعتنت به الثورة، وأرسلته إلى إيطاليا حيث دخل أكاديمية الفنون الجميلة بروما، ومن ضمن فنانين الثورة أيضاً عابد مصباحي، وقد عمل أغلب الفنانين في أعمالهم على تخليد الثورة التحريرية، والإشادة بالثورات التي تعيشها الجزائر في مختلف الميادين بعد الاستقلال الثقافي والزراعي والاقتصادي، وشاركوا في نصره القضايا العادلة.⁴⁰ وهو ما يعني أن الفرد الجزائري ناضل حتى بالفن لينال الحرية ويدافع عن الوطن.

والفنان الجزائري صور معارك جيش التحرير التي خاضوها ضد الاحتلال الفرنسي في سبيل نيل الاستقلال والحرية، وقد صوروها تمجيداً لها، وتقديراً لأبطالها واحتراماً لأهدافها، وكثيراً ما نجد لوحات تعبر عن معارك طاحنة جرت في ساحات الوغى أثناء ثورة التحرير، كما نجد في لوحات أخرى صور لكبار قادة الثورة والمجاهدين الذين شاركوا في الكفاح وخلدت ذكراهم عبر الزمن، نظير ما بذلوه وما قدموه من تضحيات لأجل الحرية وطرده الاستعمار من أرضهم، ومن نماذجها اللوحتين الموائيتين:



الشكل (7)⁴¹الشكل (8)⁴²

ويتصدر قائمة الرسامين الجزائريين الذين قدموا إنجازات نوعية في فن الرسم؛ حازت على شهرة عالمية، لكونها عدلت عن المؤلف في هذا الفن كل من:

1-5 "الفنان محمد راسم" الذي ولد عام 1896م من أسرة عريقة في ضروب الفن التشكيلي، وقد اهتم منذ صغره بفن المنمنمات وكان متمكناً فيه وذلك بمساعدة أسرته، وبعدها كرس محمد راسم جل حياته لهذا الفن الذي ساهم بقدر كبير في ذبوع صيته، وقد حاول من خلال منمنماته إعادة بعث ما ولى من تراث الحضارة الجزائرية المجيد الغني بالقيم الإسلامية الأصيلة، نحو هذه اللوحة التي تبرز معالم الحياة والعمران الإسلامي في الجزائر:

الشكل (9)⁴³

كما قدم لنا أعمالاً رائعة و فريدة من نوعها، غنية الألوان، مثل تلك السفينة البربرية المندفعة بقوة أشرعتها في عرض مياه الجزائر؛ مستحضرا بذلك العهد المجيد للقرصان الجزائريين أو ذلك الفارس العربي العظيم، الذي يذكر بالموكب البطولية لفرسان الأمير عبد القادر، إضافة للعديد من التحف الرائعة التي تكفلت بوصف عادات و تقاليد الحياة الجزائرية العريقة"⁴⁴، نحو الشكل (10):

الشكل (10)⁴⁵

وكان يطلق على مُجدِّ راسم* " لقب صاحب مدرسة تجديد الرسم التصغيري أو المنمنمات (Miniature) في الجزائر، وقد ترك العديد من اللوحات الفنية في المتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر وفي متاحف العالم، ومن لوحاته منمنمة الفارس، ومنمنمة خير الدين برباوس، ولوحة لمعركة بحرية تجسد مشهداً من معركة الأسطول الإسلامي متمثلاً في الدولة العثمانية والأسطول المسيحي الذي يصور فيه بطولة رياس البحر الجزائريين في معاركهم مع الأوروبيين.⁴⁶

بعد تحصله على الجائزة الفنية الكبرى للجزائر عام 1933م إضافة إلى وسام المستشرقين، عرضت أعماله في كافة أنحاء المعمورة؛ حيث تم اقتناء العديد منها من طرف عدة متاحف مشهورة عالمياً، وقد اقتنع مُجدِّ راسم أن المقاومة يمكن كذلك خوضها على الجبهة الفنية؛ لهذا السبب حاول جاهداً أن يحمل إنجازاته علامات الإبداع، العظمة و الفخر، كما كانت عليه حال الجزائر قبل الحقبة الاستعمارية و كما كان يريد لها بعد استعادة استقلالها، حيث أراد أن يوقظ كرامة الشعب الجزائري، وأن يثير غيخته، وجدارته و حنينه للسلام والاستقلال، وقد قادته بذلك قناعاته العميقة، النابعة من روح الحرية، إلى لقاء شعبه و وطنه في سبيل تصحيح تاريخهما الذي حرقه الاستعمار، فعبّرت لوحته عن ملامح الشعب الجزائري الأصيلة أنظر اللوحة:



الشكل (11)⁴⁷

عمل مُجدِّ راسم لفترة طويلة كمدرس في معهد الفنون الجميلة، وقد جمعت منمنماته في عدة مؤلفات، منها: "الحياة الإسلامية في الماضي" و "مُجدِّ راسم الجزائري"، وبعيداً عن الطرق التقليدية و القديمة لمنمنمات وزخارف المدارس الفارسية والتركية، التي ولى عهدها، منذ القرن الثامن عشر، وضع مُجدِّ راسم أسس مدرسة المنمنمات الجزائرية، و قد كان له الفضل أيضاً في تكوين العديد من أجيال التلاميذ الحاملين لفنه والذين تمكنوا بموهبتهم من الرقي إلى سلم الشهرة والمحافظة على فنه وإثرائه، توفي

مُحمَّد راسم و زوجته في الأبيار عام 1975م، في ظروف أليمة وغامضة، و مازال يعتبر أكبر فنانين المنمنمات في القرن العشرين،⁴⁸ وقد برز دوره في تطوير مسيرة الفن في الجزائر، والدفاع عن هويتها ورموزها.

5-2 الفنان مُحمَّد إيسياخم: "ولد هذا الفنان في 17 يونيو عام 1928م في قرية "جناد" بمدينة

القبائل في منطقة أزفون بالجزائر، التي عانت من الجوع والحروب والدمار، حيث عبر عنها في انفعالاته الفنية التي تجسدت في لوحاته الفنية التي جاءت مليئة بالقلق والعزلة والاغتراب، وفقدانه لحنان أمه في سن الطفولة كان له أكبر الأثر في لوحاته الفنية والتشكيلية التي جسدت الأمومة، وقد عانى إيسياخم وهو في الـ 15 من عمره من حادث أليم حول مجرى حياته حتى مماته، ففي عام 1943م سرق قبلة من معسكر فرنسي، وقد انفجرت القبلة ما أدى إلى مقتل اثنين من أشقائه وأحد أقربائه، كما أصابته في ذراعه اليسرى، ونقل إلى المستشفى وظل بها سنتين تقريبا، وأجريت له عمليات عدة، ولكن للأسف لم تجد معه حيث بترت ذراعه اليسرى، درس بعدها الرسم على يد أستاذه الفنان مُحمَّد راسم⁴⁹.

واستناداً عليه إيسياخم خزن في ذاكرته ذكريات الطفولة وما عاشه في محيطه، واحتفظ بأشياء عن الذاكرة الجماعية، وجعلها مادة خام شكل منها في كبره لوحات إبداعية، وصفت تجاربه في الحياة، والأشياء التي أثرت فيه، وحرر فيها مكبوتاته، التي كان هو وحده من يمكنه أن يعبر عنها صدق التعبير لا غيره.

و"كان فنه معبرا عن المارة والقهر التي عانى منها هو وأبناء وطنه الجزائر لفترات طويلة، حتى وفاته، بعد أن ترك تجربة ملهمة في توظيف عنفوانه وتمرده بل وحقده كما أسماه "الحقد المقدس" إلى طاقة ونوع فني ساريين لا يفنيان"⁵⁰ ولا أدل على ذلك مما نقرؤه في لوحاته، نحو ما نلجده مجسداً في اللوحة أدناه:



الشكل (12)⁵¹

حتى أنه لُقّب بـ "الفنان التشكيلي الثائر، و صاحب رسومات "الحقد المقدس"، كان حاضراً بقوة في معرض "التراث التصويري" بـ 14 لوحة أثارت اهتمام زوار المعرض، فضل الفنان الراحل ترك أغليبتها "من دون عنوان"، وإن كان العنوان الأبرز والمشارك فيها "حزن دفين بداخل الفنان"، "العين الإخبارية" بحثت عن خبايا ذلك الحزن وتلك الشخصية الثائرة الملتصقة بلوحات الفنان محمد إيسياخ، ووجدت مجموعة من الإجابات في كتاب أعدته وزارة الثقافة الجزائرية عن حياة إيسياخ.⁵²

فبداية الحزن كانت عام 1943م، وهي السنة التي بقيت أحداثها تعيش بداخل الفنان حتى وفاته، وترجمها في لوحات فنية راقية ومعبرة، تحولت معها القصة المأساوية إلى تراث عالمي، وورد في كتاب السيرة الذاتية لمحمد إيسياخ، أنه في 27 يوليو 1943م، سرق محمد ورفقائه أثناء اللعب صندوق قنابل يدوية من مخيم أمريكي مقام في المدرسة، وأخذ معه واحدة خبأها في منزله، وصباح اليوم التالي، عندما كان يلعب بتلك القنبلة اليدوية انفجرت، فأصيبت اثنتان من أخواته (سعيدة وياسمين) وابن أخيه (طارق) بجروح قاتلة، كما جرح 3 أفراد آخرين من عائلته، وجاء فيها أيضاً أنه دخل في غيبوبة، وبعد عامين من الاستشفاء في عدة مستشفيات من منطقة وهران، أجريت له عملية لعلاج التهاب بذارعه الأيسر وقدمه اليسرى، بتزت الإصبع الأول لسبابته اليمنى وفي عام 1958م "خُلع مرفقه الأيسر"، وسنة 1977م أُدخل إلى المركز الاستشفائي بموسكو، وعند عودته إلى منزله بعد خروجه من المستشفى، وبحضور كل عائلته المجتمعمة آنذاك، "صرخت والدته لدى رؤيتها لابنها المبتور، وقالت له: لم ألدك هكذا... أخرج من المنزل"، وعبارتها هذه أثرت كثيراً في نفسية إيسياخ أكثر من تأثير انفجار القنبلة، التي رافقته في كثير من لوحاته الفنية التي أبدع فيها،⁵³ وهذه الحادثة

تبرر الانفعالات التي تضمّنها فنه، والمازوخية التي عاشها مع رسمه، وتطابق فكرة فرويد التي رأى فيها بأن الفن يعبر عن المكبوتات والنوازع التي تختلج نفس المبدع.

ويبدو ذلك في العديد من لوحاته التي رسمها، فمضمونها عميق ومتشابك وتظهر غامضة، وتوحي بالنوازع النفسية التي كانت تحالجه، في لحظات حرجة من حياته وتاريخ مجتمعه، "لكن الحزن والثورة المعبرين عن شعوره في لوحاته، لم تكونا بسبب مقولة أمه فقط، فقد كان للمناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد دور كبير في ذلك "الحقد المقدس" الذي ترجمه الفنان في لوحات عدة انتقلت شهرتها إلى العالمية، ففي عام 1958م نشر الفنان التشكيلي مُحمَّد إيسياخم في مجلة "محدثات عن الآداب والفنون" صوراً لتعذيب المناضلة جميلة بوحيرد رسمها بالحبر الصيني، ليتم نسخها فيما بعد من قبل جبهة التحرير الجزائرية في ألمانيا على شكل ملصقات وبطاقات بريدية، ومنذ ذلك الوقت بدأ إيسياخم في رسم المرأة كرمز تعبيري، وجاء في كتاب السيرة الذاتية لإيسياخم: "فكرة رسم المرأة... جاءتني عند تذكّر جميلة بوحيرد، ومنذ ذلك الحين، لم أتطرق سوى إلى المرأة وإلى التعذيب إلى يومنا هذا"⁵⁴.

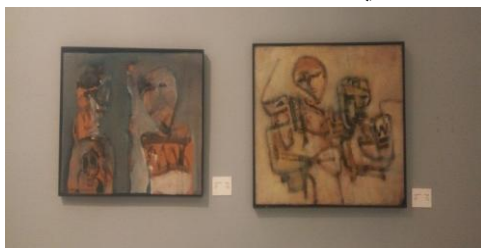
وهنا يتبين لنا دور شعوره بالمعاناة والحرمان في إنتاج لوحاته، التي عاش في رسمها مازوخية قل نظيرها، خاصة وأن بؤرة تفجرها كانت لحظة حُرْق فيها أفق توقعه من لدن شخص عزيز عليه، وهي أمه التي كان يظن أنها سوف تسعد لرؤيته، لكنها على النقيض من ذلك صرخت في وجهه وطرده! ومن لوحاته ما يلي:



الشكل (13)⁵⁵

تجربة إيسياخم الفنية كانت فريدة من نوعها، وتقنية التعبير فيها عدلت عن كونها ملاذاً للمتعة، حيث كان الرسم بالنسبة له تجسيدا وممارسة للمعاناة، "وقال في حوار مع مجلة الثورة الأفريقية في ماي

1985م البعض من الفنانين يدعون أنهم يرسمون لأن ذلك يستهويهم، بينما أنا لا أرسم لأنني أرغب في ذلك،... الرسم يؤلمني، إنني أتعذب فيما أرسم، قد يكون ذلك نوعاً من "المازوخية"، أنا رسام أو على الأقل هناك من يعدني رساماً، وإن كان ذلك محل شك، لأنني لا أعرف معنى أن أكون رساماً، الرسم في نظري كلمة فضفاضة وواسعة، لنفرض أنني أرسم"، وأضاف إيسياخم عندما سُئل لماذا ترسم؟ قائلا: "أنا لم أجد إلى الرسم مثل الفنانين الفرنسيين، أو الإسبان والإيطاليين، أولئك يذهبون إلى الرسم بكل عفوية وبساطة، فلهم معالمهم وتقاليدهم الفنية، ومعظمهم نشأوا في بيئات مثقفة، وترعرعوا في الموسيقى والمسرح والفن، أما فيما يتعلق بي، فأنا أعد الرسم أكبر صدمة في حياتي، قد تكون أفظع من الصدمة التي أدت إلى بتر ذراعي⁵⁶."



الشكل (14)⁵⁷

حاز إيسياخم على العديد من الجوائز والميداليات التقديرية، أهمها جائزة الأسد الذهبي في روما عام 1980م، وتوفي في ديسمبر 1985م بعد صراع مع مرض السرطان، وكانت أعماله الفنية منقوشة على العملات الجزائرية والطوابع البريدية.⁵⁸

وهكذا يتضح لنا أن تجربته الفنية تأثرت بحالته النفسية إلى حد كبير، وأزمته مع والدته ذاتياً كانت نكسة، ولكن فنياً كانت مصدر خلق إبداعي متميز، أوصله إلى الشهرة وطنياً وعالمياً، ونفهم أيضاً أن الفنان محمد إيسياخم جعل من الفن في لوحاته التي رسمها على وجه الخصوص مساحة للتعبير عن مكبوتاته، وكان يشارك تلك اللوحات درجات الألم والمعاناة التي كانت توحى بها، وهنا الكبت وعقدة الصدمة التي تلقاها من أمه فجرت موهبته، لكن هذا لا يعني أن كل مبدع لديه عقد تدفعه إلى الإبداع، وأن التميز والنوعية مقصور على التفنن في التعبير عن المكبوتات دائماً، وإيسياخم مارس

المقاومة فنياً وكان أسلوبه نسقاً منفرداً بتمثّلات عميقة عن الألم والمعاناة الذي عاشته الأمّ الرمز وهي الجزائر.

وعلى الرغم من الغموض واللبس الذي يكتنف لوحات إيسياخم أبداع لوحات حازت على مكانة إلى جوار اللوحات الفنية الرائعة التي رسمها غيره وحملت قيمة ومغزى يتجاوز القيمة الجمالية، بغض النظر عن أن "اللوحة الرائعة يجب أن تؤدي رسالتها دونما إهمام، ولهذا نجد اللوحة تؤدي رسالتها فوراً، فقد صممت لكي ترى بنظرة واحدة، أما الرائعة فالمقصود بها أن يختبرها المرء، أن تنفذ إلى قلبه، فالرائعة يجب أن تؤخذ كاملة إلى أعماق الوعي ويعاد خلقها هناك من جديد، فهي تسطع في حجرات القلب المظلمة، أن المعرفة المجردة قد تلتقط من أي مكان أما الفهم فلا يأتي إلا بالتجربة، ويفترض بالرائعة أن تكون تجربة وما لم يجربها المرء فإنه لن يفهمها"⁵⁹، وهذا يحيلنا إلى أن هدف المتلقي وغايته منها وأساس تمييزه بينها هو الحكم، على الرغم من توفرها على مثيرات تشدنا إلى حد يحملنا على التخيل والدخول فيها، والإمعان في تفاصيلها.

حيث إنك إذا ذهبت إلى قاعة فنية متحف المجاهد مثلاً، ونظرت إلى "العلاقات بين شكلين) لشخصين أو خطين...) في لوحة ما فإن "مسار حركة عينيك سيتجه من أحد الشكلين إلى الآخر، ثم يعود إلى الشكل الأول، ثم الآخر وهكذا، لكنك لو كنت تبحث عن الأسلوب الفني فإن حركة عينيك ستتجه نحو التكوين الخاص باللوحة، ونحو المواد المستخدمة، ونحو المهارة في استخدام الوسائط (كالألوان الزيتية، أو الألوان المائية...)، وأيضاً نحو الابتكار أو التجديد الذي قدمه الفنان في المنهج أو الأسلوب، أما إذا كنت مهتماً بالسرد الموجود في اللوحة أو القصة التي تخبرنا هذه اللوحة بها (إذا كانت لوحة تشخيصية أو تمثيلية مثلاً) فإن عينيك ستتجول عبر المشهد البصري الذي يوجد أمامك وتبحث عن الأجزاء البصرية التي - عندما تجمع تكون معاً - قصة ذات معنى،"⁶⁰ تُظهر براعة الأداء وطقوس الرسم في اللوحات الزيتية الجزائرية عن الثورة في سرد معارف نجدها في كتب التاريخ، وربما رواها لنا آبائنا، أو تعلمناها في المدارس.

وحيثما يفلح المؤرخ في استنطاق اللوحة الزيتية وفي النفاذ إلى الحركة المضمرة في الرسوم الثابتة فإن ذلك يوسع من آفاق البحث واستكشاف سبل جديدة إلى الحقيقة التاريخية، إننا على سبيل



المثال لن نفهم شخصية الأمير عبد القادر فهماً جيداً إلا إذا تجاوزنا وقائع سيرته الذاتية الواقعية؛ إلى ما أحيط به من أساطير تبدو خرافية ونحن عقلاً ننتقبل الخرافة إكراماً لما تحتويه من دلالات غاية في العمق النفاذ.⁶¹

وقد يتدخل الخيال في تمثل اللوحة وإنجازها وقرأتها بصرياً ونقدياً، وبوصفه يقدم شكلاً فإنه يقدم صورة الوعي بالواقع التي تتجاوز المكبوت والمقموع، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية، وهكذا فإن الخيال يقودنا إلى الاستطيقا فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحب والعقل الخيالي الذي كان قد كبت بواسطة منطق المردود، الذي يسيطر على الإنسان، ويكبت هذا الجانب من ملكاته، فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة وليس ذلك على المستوى الفردي فحسب، ولكن على المستوى التاريخي والجماعي أيضاً، لأن التخيّل الفني يعطي للتذكر اللاشعوري صورة التحرر الذي قمعته قوانين الواقع التي تهتم بالمردود المادي المباشر،⁶² وخير دليل على ذلك اللوحات الزيتية التي صورت معارك جيش التحرير، حيث تدفعنا لا إرادياً إلى التذكر والتخمين، وتفتح لنا آفاق التخيّل بوصفها إيقونة من شريط ذكريات كفاح الشهداء.

6- المؤلف والمختلف في تمثلات الثورة الجزائرية في اللوحات الزيتية المحلية

تخبر استجابات الناس للوحات الزيتية الجزائرية التي يدور موضوعها حول الثورة عن دور التمثلات الذهنية والفكرية والثقافية؛ في بوتقة وصياغة تلك الاستجابات والانفعالات عند مشاهدتها، بوصفها خبرات ومعرفة متداولة في المجتمع، أضف إليها ما يمكن أن تضيفه عليها ذاتية الأفراد من صبغة أسطورية وقدرسية للثورة وفعالها، وجوها ونتائجها التاريخية على وجه الخصوص.

باعتبار أن "التمثلات الثقافية والاجتماعية هي لب المعرفة للاعتقادات الدينية، ومختلف الإيديولوجيات السياسية والثقافية والاجتماعية لنا، ولنظريتنا العلمية المشتركة المحصورة في الأطر الاجتماعية المحيطة بنا كما عرفها فلامنت وروكييت في ثلاث نقاط متدرجة: وصفية، ومفاهيمية، وإجرائية."⁶³ تمكنا من القدرة على الفهم والشرح والتلقي، ولها دور في التأقلم مع المجتمع وانتشار المعارف المتداولة فيه.

وهي "الخبرات السابقة التي تركز على محاولة الربط بين مختلف المواضيع، ولتتمثل وظيفة معرفية تعمل على تسلسل وتطور المعطيات التي يتم إدراكها سابقاً، وهذه الوظيفة المعرفية تمكن الأفراد من فهم وشرح الواقع بإدخاله في إطار شبيه ومماثل، وتتم هذه العملية من طرف الأفراد في تلاؤم مع قيمهم وآرائهم من جهة، وتسهل عليهم الاتصال الاجتماعي عن طريق تحديد إطار مرجعي واحد، هذا الإطار يسمح بتبادل ونقل وإشاعة هذه المعرفة من جهة أخرى، وعلاقتها بالمستوى المعرفي والاجتماعي تجعل منها نماذج تفسيرية وعفوية لمعطيات الواقع في زمان ما ومكان ما، وأنساقاً مكتسبة من التكيف مع المحيط، وتلعب دوراً رئيسياً في توجيه السلوك، وتشكل وسيلة قبلية لحل رموز الواقع الذي يوجه انطباعاتنا وتقييماتنا وتصرفاتنا وتبريرها." ⁶⁴ كما نستعين بها في معاناة الصور القائمة على المزج بين الذاتية والموضوعية من جهة والأساطير والرموز من جهة أخرى فضلاً عن تلك الصور القائمة بالإيحاء والإشارات التاريخية والمأثورات الشعبية والتراثية.

وعلماً أن الإبداع الفني في اللوحات الزيتية الثورية يولد انفعالات لدى الفرد ويتطلب من تجنيد إدراكاته وتجربته في تلقي الفن والجمال ذلك "إن لكل من المدرك الجمالي والموضوع الجمالي تاريخاً يمتد أبعد من مدة التجربة الجمالية، على الرغم من أن المدرك لا يهتم بالأمور الماضية والمستقبلية، فإنه يخوض التجربة بطبيعة الحال وقد حمل معه تاريخه الماضي بأسره، فلديه قدر معين من المعرفة، ومعتقدات وقيم معينة واستعدادات انفعالية خاصة، وطريقة في الاستجابة للموضوع تنقرر إلى حد بعيد بالتجارب الماضية التي مر بها فقد يثير الموضوع مثلاً ذكريات لتجاربه الماضية، وقد يرى صوراً معينة أثناء زيارته لمتحف المجاهد، أو ربما كان قد اكتسب معرفة معينة في الماضي تؤثر في إدراكه، ومن الواضح تماماً أن هذه المعرفة قد تكون معرفة متعلقة بالعمل الفني ذاته." ⁶⁵ والتفاعل معه واتخاذ الموقف الشخصي منه وذكرياته عن موضوعه، حيث لا تقتصر على الإعجاب بمظهر اللوحة فقط أو الانبهار بالإبداع فيها بل تتجاوز ذلك إلى محاولة مقارنة معلومات الناظر التاريخية والثقافية مع ما تطرحه، وهناك احتمال اختبار دقة تصويرها للأحداث آنذاك، ودرجة استدعائها للتذكر والتفكير والعودة إلى ذلك الزمن وتقريب مشاهد الماضي.

غير أنه "في استطاعتك أن تلاحظ شيئاً غريباً في هذه الذكريات والصور والمعلومات التي تدخل في التجربة الجمالية، وهو أنها ليست متضمنة في الموضوع الجمالي ذاته، وإنما تنشأ من خبرة المدرك السابقة (...). وفي هذه الحالة تكون الذكرى ليست شيئاً ماثلاً وإنما شيئاً يضيفه المطلع على اللوحة من تجربة من الخارج، وبالمثل فإن المعلومات التاريخية عن أعمال الفنان الجزائري الثورية في لوحاته الذاتية لا توجد كما هو واضح في الأعمال ذاتها بل تتعلم من مصادر أخرى،" ⁶⁶ لكن من «خلال التعرف على التماثلات والاختلافات في العمل الفني، والتقييم لها، سواء بالنسبة للأشكال أو الألوان، أو التكوينات أو الملامس، أو الرمزيات أو غيرها يمكننا أن نقرب أكثر من عالم الفنان وأن نتذوقه». ⁶⁷

ولنتصور شخصاً ينظر إلى وجه مجاهد يعاني من التعذيب أو معركة دموية ولا يعرف التفسير التاريخي لهذه اللوحة أو الحادث على خلاف من لهم دراية بتاريخ أحداث الثورة الجزائرية، فمثل هذا الشخص يستجيب جزئياً، وقد يشعر بالحزن والرتاء الذي تعبر عنه اللوحة، ولكن ليس من المحتمل أن يقف أمامها مشدوهاً، وله بأن يتساءل: لم كل هذا الجو الوقور الرسمي المحيط بإعدام هذا الرجل زبانة مثلاً؟ ولنفرض أنه قيل له أن هذه الشخصية رمز كفاح يجسد قمة الإخلاص للوطن والموت في سبيل الحرية والاستقلال، وأنه قدم روحه من أجل أن ينعم بني وطنه بالحرية ويطرد المستعمر من أرضه، هذه المعلومات ذاتها لن تجعل التجربة الجمالية أعظم قيمة في نظره، بل سيكون عليه أن يلاحظ بدقة وضع الشخصيات في اللوحة أعني وضع زبانة، ثم وضع غيره من الشهداء والمجاهدين سواء اللوحات الواصفة للمعارك أو في اللوحات التي صورت شخصيات المجاهدين، الألوان تقاسيم وجوههم الفضاء من حولهم ملامح نظراتهم إلى آخره، علاقة كل منهم بالآخر والتعبيرات على وجوههم، ووضع أجسامهم والضوء الذي ألقاه عليهم المصور (الفنان)، وألوان الصورة والتقابل بين هذه الألوان، ومظهر السماء وما إلى ذلك، ولا بد له "أن يدرك هذه العناصر لا بطريقة تحليلية مجزأة على النحو الذي سجلتها به، بل بتركيز الانتباه الجمالي على كل منها في علاقاتها المتبادلة بعضها ببعض، كما تتمثل مباشرة للوعي، وهنا يظهر دور المعرفة القبلية التي اكتسبها عن الثورة، والتي تؤدي إلى حدوث فارق هائل في تجربته وفي تلقي ما توحى به اللوحة، ذلك لأنه يرى التعبير على وجه المجاهد مختلفاً بالفعل كما تختلف رؤيته

للهاالة المحيطة برأسه) المقصلة في حالة زبانة) وردود أفعال أولئك الذين يقفون بجوارها من العسكر الفرنسيين، وحالة السماء الداكنة المنذرة بالسوء، أي إن الإحساس بالصورة يتغير، وتصبح اللوحة أعمق وأكثر حيوية، وهكذا تدمج المعرفة(التمثلات) في إدراك المشاهد، وتغير الطابع البصري والتخيلي والانفعالي لتجربته مع لوحة الفنان عن رموز شخوص الثورة فيها.⁶⁸

ومن نماذج أوجه الاختلاف في تمثلات الثورة في اللوحات الزيتية الجزائرية أننا نجد فيها وسمّاً يضع مُشاهدَها(أعني المطلع عليها) في حالة من اللبس وقد يدور تفكيره حول اختلاف قصة المعركة أو الشخصية الرمز التي تصورها كما سمعها، لا كما تعبر عنها تلك اللوحة بعينها تعبيراً فريداً، ويكون الدليل على ذلك أنه "يستجيب بطريقة مماثلة تقريباً لتصوير آخر مختلف كل الاختلاف عن واقعة المعركة أو الحرب،"⁶⁹ وعندئذ يكون قد تمثل في مخياله الذهني وضع بطاقة على اللوحة هي الإعدام في حالة زبانة، أو قتال في صور المعارك أو مسلحون في الجبال في حالة جماعة من الثوار يحملون أسلحة ويسيروا في الغابة مثلما قد يسمى لوحة أخرى "طبيعة صامتة" بدل أن يدركها على أنها موضوع ثوري ذا خطب جلل وهبة سامية في تاريخ حرب بلده من أجل الحرية والاستقلال من الاستعمار، ومثلاً لا حصراً الشكليين:



الشكل(17)⁷¹



الشكل(16)⁷⁰

فخلال عملية التثبيت للعينين على جانب معين من لوحة زيتية رمزية للثورة يحدث نوع من التفهم أو الإدراك العام لها، و" تستغرق عملية التثبيت للعينين هذه على جانب عليها حوالي 300ملي ثانية(الزمن الذي تستغرقه عملية الطرف بالعين هو 20ملي ثانية)، لكن هذا المدى من الممكن أن يتنوع بين الأفراد، بل ولدى الفرد الواحد إلى حد كبير، وتميل التثبيتات التي تتم بالعينين



في أثناء القراءة إلى أن تكون أقصر، مع وجود فروق فردية كبيرة بين الأفراد، تتدخل فيها عوامل كثيرة من بينها مثلاً القدرات الخاصة بالقارئ وتمثلاته، والنظر إلى ما يحدث خلال إدراكنا للوحة تشكيلية لكفاح مجاهدين في الجبال مثلاً على أنه يتم على نحو مماثل، فنحن نثبت أعيننا على جانب معين من اللوحة لفترة قصيرة، ثم نتحرك ثم نتوقف برهة أخرى إلى جانب آخر، ثم نتحرك إلى ملمح ثالث من اللوحة، وهكذا وقد نعود أيضاً إلى مواضع سبق أن أدركناها، ثم قد نحيط بكل تلك الجوانب أو الخصائص المميزة للوحة معاً، محاولين الوصول إلى ما يربط بينها أو النمط العام الذي يضمها، وهذا النشاط الخاص بالإحاطة البصرية بالعمل الفني والتثبيت للعينين على جوانب منه والتراوح ما بين السكون والحركة خلال فعل الإدراك الفني ليس نشاطاً عشوائياً أو اعتباطياً، إنه يتم من خلال خطة معينة للإدراك قد تكون متبلورة لدى الأفراد الأكثر خبرة بالفن، وتكون غائمة أو مختلطة لدى الأقل خبرة.⁷² وأثناء ذلك تتدخل التمثلات لتفتح أمام الفرد باب يكشف استلهمات اللوحة، وتضع في إمكانه المرجعيات التي يمكنه إسنادها إليها، أو ربما استقى منها الفنان مادته سواء أسطورية أم تاريخية أو واقعية.

ونظراً لأن "الأنساق غير اللسانية تتحرر فيها العلامة من دلالة اللغة؛ تصبح اللوحة الزيتية الثورية المحلية الفنية علامة تواصل وتفاعل خاصة مع المتلقي القارئ أو المشاهد في التجربة الجمالية، وفي الأثر الجمالي الذي ينتج عن تفاعل المتلقي مع العمل الفني في أثناء دراسته انطلاقاً من خصوصياته الشكلية والبنوية."⁷³ فاللوحة التي تظهر نضال المجاهد "لا تفصح عن الموجود المفرد من حيث هو فحسب، هذا إن كان ما تفصح عنه إطلاقاً، وإنما تترك الكشف يحدث بصفته هذه من خلال علاقته بالموجود كلية،"⁷⁴ لأن التذوق الجمالي **AESTHETIC** و **APPRECLATION*** و الانفعال الفني **Artistic Emotion**** يلعبان دوراً هاماً في فهم اللوحة الزيتية الثورية وربطها بفضاء الثورة آنذاك - ومحاولة كشف الآلية التي استعملها الفنان/الرسم في إعادة تشكيل ذلك الواقع المعاش، كيف عبر عن انفعالاته عن موقفه من الثورة، لماذا ركز في لوحاته على تمثلات معينة؟ لماذا نجد في معظم اللوحات الزيتية احتفاء بشخصيات محددة دون غيرها؟ ما هي الأسس التي كانت تبني عليها تمثلات الثورة الجزائرية في اللوحات الزيتية؟ هل كانت

تبنى على استحضار التاريخ، أم الخيال؟ أم هما معاً؟ أم اعتمدت الأساطير وقصص البطولات آنذاك؟ لماذا ركز المبدعون في لوحاتهم على أحداث ثورية دون أخرى؟ كيف كان الرسامون يتمثلون الثوار في المدن في شعاب الجبال في السجون والمعتقلات؟-والنجاح في مساءلتها نقدياً وثقافياً وذلك لأن "البعد البصري والجمالي للصورة في اللوحة الزيتية يقدمان لها بعداً تضمينياً وتوجه إلى المتلقي الذي لا يكتفي بالتسليم بها فقط بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي انطلاقاً من مرجعية ثقافية حضارية"،⁷⁵ ويبرز تأثير ذلك جلياً في قراءة اللوحة الثورية لأن ارتباط الأنساق غير اللسانية(اللوحة الزيتية الثورية المحلية) "بالكون والعالم الخارجي يطرح إشكالية تواصلها كعمل فني بوصفها نسقاً جمالياً يهيمن عليه التغريب، ومن هنا يتعقد التواصل لانفتاح التواصل/ السيميوزيس ويعرف بعداً تراكمياً مفاهيمياً نظراً لاختلاف العلوم وتعدد مجالات التواصل وطرائقه والهيئات المسهمة في إنجازهِ وتلقيهِ"،⁷⁶ وظهور الاغتراب الثقافي في المجتمع الجزائري على غرار بقية المجتمعات نتيجة الركض وراء الحداثة والمعاصرة.

وهنا يظهر الخطر، ويبدو لي يمكن أن نسميه إخفاق وهنة وقع فيها الرسامون والفنانون في اللوحات الزيتية، خاصة تلك التي رسموا فيها شخصيات كافحت من أجل الحرية وأسهمت في نجاح الثورة، حين اكتفوا برسمهم في بعض لوحاتهم كأهم وجوه صامئة فقط، في حين كان الأجدى بهم أن تكون صورهم معبرة عن ملامح الثائر والمناضل من تقاسيم وجوههم وملامح نظراتهم لأنها من نسق الثورة، وكان الأفضل لو جسدت ثورية أكثر منها طبيعية، يمكن أن تعبر عن صورة ماثلة لشخص عادي خاصة المجاهدات والمناضلات والشهداء والشهيدات؛ أغلب صورهم واللوحات التي رسمت فيها صورهم تميزت بالعدول عن الصفات الثورية، بعضها طغت عليها الابتسامة، وأقحمت نماذج منها المكياج والاكسسوارات، وغيرها غيّبت الدلالة الرمزية المناضلة لشخصهم التي كان من المفترض استحضارها ولو بالإيجاء- خلا تلك التي صورتهم ممرضات في صف المجاهدين في الجبال- حتى وإن كانت رغبة الرسام تعمدت فعل ذلك توسماً بالتفاؤل والأمل، ولكن ذلك كان يضيء على اللوحات طابعاً مضللاً، ويبعدها عن ميدانها وجوها الثوري، ويغير حقيقتها كما يدفع المتلقي إلى تصورها مجرد لوحات لنساء عاديات، خاصة وأن الجيل المعاصر ليست لديه ثقافة ووعي عميق بالثورة ورجالها،

وأيضاً إذا قدمت تلك اللوحات لأجانب من دون أن نرفقها باسم الشخصية الماثلة فيها؛ فإن مُشاهدها سيقراها صورة صامتة لرجل أو امرأة لا غير ما لم يكن له علم بصاحبها وبدوره في الثورة، علماً أن الفنان ليس مجبر على محاكاة الثورة وإبداع نماذج مطابقة لدلالاتها، ولكن يكفيه بعض الإيحاء حتى لا تفقد لوحاته قيمتها التاريخية والثقافية، وأنظر النماذج أدناه في لوحات رسمت الشهيدة مريم



سعدان، والمجاهدة لالة فاطمة نسومر والشهيدة مليكة قائد مثلاً لا حصراً:

الشكل (20)⁷⁹

الشكل (19)⁷⁸

الشكل (18)⁷⁷

وهنا أيضاً تؤدي التمثيلات دورها في توجيه تلقي المشاهد/ القارئ للوحة الثورة الجزائرية بوصفها "أسلوب لتصحيح رؤية المظهر الذي تنبئ عنه اللوحة، ومن ثم الحكم عليها وعلى الفعل المجسد فيها، و أسلوب الرؤية المستند إلى التمثيلات لا يستطيع أن يرجع إلى فرد واحد فقط، ولكنه يرجع إلى فعل اجتماعي تكون فيه التمثيلات مجموعة من المعارف والاتجاهات والمعتقدات المتعلقة بالثورة الجزائرية وأبطالها وتاريخها وأبعادها في كافة مستويات الحياة، ومرتبطة بمواقف وبوضعيات معينة، وبتطبيقات لقيم وأحكام معيارية، ...، وصلاتها مرتبطة بواسطة علاقات هذه العناصر وعلاقاتها تتواجد في ثبات داخل المجتمع الجزائري."⁸⁰

وما يمكن أن نقد به بعض تلك اللوحات هو غياب بصمة الإيحاء الثورية، وخلوها من اللبنيات والرمزية التي تحمل قارئها على أن يدرك أنها ليست لوحة عادية، وأنها من فضاء الثورة، حتى وإن كانت صورة لوجه شخص معين، فإن تعبيراته وألوانها وكل التعيينات التي نجدها فيها توحى وتدل بتاريخيتها ومجالها، وربما يتكهن حتى بموضوعها وينجح في إدراكها، لأن اللوحة موجهة أو يقع عليها

بصر فئات غير أهل التاريخ والمثقفين، وقس على ذلك الأطفال، شخص لا يعرف الكثير عن الثورة ورموزها، أجنب، وقد تخرج من الفضاء الذي يدل على علاقتها بالثورة: متحف المجاهد أو المتحف العسكري إلى قاعات العرض المختلفة، وحيث تتواجد بجوارها لوحات مختلفة، وكل هذا يساعد على الانزياح عن مضمونها الثوري وعن قيمتها التاريخية والثقافية، وعن دورها في حفظ الذاكرة الجماعية "ويجعلها لا تندمج في استجابة القارئ الجمالية المباشرة، وتصرف انتباه المرء عن حقيقتها وهو بعينه الخروج عن الموضوع من الوجهة الجمالية"⁸¹

فحتى الألوان المستعملة فيها تتدخل في استدعاء التمثّلات أثناء القراءة البصرية للوحة التي تعبر عن الثورة أو حيثية متعلقة بها، "ومن الممكن أن تكون مجموعة من الألوان رمزاً لتاريخ أمة ومثلها العليا، وحتى في حالة الإدراك الجمالي، عندما تكون الألوان أكثر حيوية مما هي عليه في التجربة المعتادة، نقوم عادة بملء الفراغات في إدراكنا، عن طريق ربط المحسوسات بتجربة ماضية،"⁸² كما أن «الآثار الفنية التي تصلنا من حقب ثقافية غارقة في القدم تستمر في لعب دور داخل تطورنا الثقافي الخاص مثل عوالم حية.»⁸³ على الرغم من أن الرموز اللونية الثقافية والدينية المعقدة (المركبة) قد يفهمها عدد قليل فقط من الناس، فإن الاستجابة الانفعالية للون معين وتركيباته قد يبدو أنها الأمر الأكثر عالمية وعمومية، وإن التوافقات والتنافرات البصرية يبدو أنها تؤثر في كل فرد بالطريقة نفسها، ولكن بدرجات متفاوتة، وهكذا فإن الصورة Image التي تتكرر في تخطيطات لونية مختلفة، تكون معبرة عن حالات مزاجية (انفعالية) مختلفة عند كل تغير يحدث لها أو فيها،⁸⁴ وتطرح احتمالات عديدة في معناها، وتفسيراتها، وتخلق إمكانيات دلالية تقترب من تصور الفنان.

وائتلاف التمثّلات المتداولة بين الفنان والجمهور المتلقي ووعينا بما هو قبل وما هو بعد يكون جزءاً لا يتجزأ من تذوقنا للعمل الفني في اللوحات الزيتية الجزائرية عن الثورة، كما يتكشف خلال الزمان، ولولا هذا "الوعي لكانت تجربتنا مضطربة مفككة، ولما أمكننا أبداً أن نرى كيف ترتبط الأجزاء المتعددة للموضوع الفني بعضها مع البعض، ففضل الذاكرة المشتركة والخيال يتوحد العمل في تجربتنا، ويصبح له معنى، وبذلك يجتذب اهتمامنا، ولما كان التذكر والتوقع المتطلع إلى المستقبل يحدثان

خلال الوقت الذي يدوم فيه الموقف الجمالي بل هما أساسيان للإبقاء على هذا الموقف فإنهما يكونان جماليان بمعنى الكلمة.⁸⁵

وهكذا نستطيع الآن أن نفهم التجربة الجمالية على نحو أكمل أثناء التفاعل والتواصل مع تلك اللوحات، فهي "تشمل الاستمتاع بما يدرك في الوقت الراهن، وتوقع جزءاً آخر من الموضوع سوف يستمتع به فيما بعد، وعلى ذلك فإن "اللحظة" في التذوق الجمالي إنما هي على حد تعبير موريس: الرائع حاضر رشيق له مستقبل Anelegant present having a future وبما أن التصوير والنحت والعمارة فنون زمنية، فقد تغلغل هذا الاعتقاد في التفكير الشعبي وبالتالي أصبح يؤثر في الطريقة التي ينظر بها الناس فعلاً إلى اللوحات وأعمال النحت،...، والواقع أننا لو لم نتخذ الموقف الجمالي من اللوحة الزيتية التي تحكي عن الثورة الجزائرية لما وجدنا فيها شيئاً يدل على طابعها الزمني؛ فما هي إلا مجموعة من الألوان أو شكل ذو ثلاثة أبعاد يشغل حيزاً من المكان وقد يؤدي بنا ذلك إلى الاعتقاد بأنه من الممكن إدراكها فوراً.⁸⁶

لكن ما الذي يحدث حين ننظر إلى لوحة زيتية للثورة بطريقة جمالية؟

عندئذ نجد أننا لا يمكن أن ندرك إلا في الزمان وخلال فلا بد لنا من أن نستغرق وقتاً لتحريك العين على اللوحة، والتطلع بدقة حتى نكتشف إن من أكثر سماتها حيوية ذلك الإيقاع الذي يشع فيها، و"الإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في اللوحة، ويؤكد فيها عنصراً ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد، وإذ نرى "التأكيدات" المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللوحة، فإنها تصبح عملاً فنياً دينامياً وهذا يصدق على شكل الأشياء وشكل المسافات الواقعة بينها إذ بدورها تصبح دينامية،⁸⁷ على أن قمة نجاح العمل الفني هي في الدهشة والإعجاب الذي يأخذ بلب الجمهور، فعندما كان الجمهور يمجّد أعمال مُجّد راسم ومُجّد إيسياخم، كان هناك سببان لذلك ولينظر المشاهدين إلى لوحات المبدعين، الأول قيمة العمل في الحياة العامة، والثاني براعة التعبير والنقل عن الطبيعة التي ما زالت غامضة في ذلك الوقت.⁸⁸

والفنان يقوم من خلال لوحاته بـ "إقامة جسر بين الإنتاج الجمالي الفني والمجتمع وتأثيراته عليه، وليس ما يقدمه في إبداعه أي في اللوحات الزيتية عن الثورة ومتعلقاتها مجرد استعراض تاريخي، أو

تجميع لردود أفعال المشاهدين،⁸⁹ وهنا نستحضر أيضاً قول غارودي: "إن الفنان لا يصور الواقع كما هو مستقلاً عنه، بعيداً عن مشاركته لأن مهمته ليست مجرد تقديم تقرير عن نتيجة المعركة، بل إنه واحد من المناضلين، له نصيب من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية وهو مطالب كأبي إنسان آخر، لا بالاكتماء بتقسيم العالم، ولكن بالمشاركة في تغييره."⁹⁰ وتبرز لنا لوحات الثورة كيف أن ريشة الرسام تدخلت بدورها بالتعريف بقضية المجتمع الجزائري، والتعريف بقيمة العمل الفني (الإبداع في الرسم) في تمجيد الكفاح والاطلاع على مسيرة الثورة التحريرية ورفع صداها وقيام حركة فنية محلية وعالمية تدعمها وتعبر عن مجرياتها.

والرسم على اللوحات الزيتية ليس علماً، تطبق قوانينه على مواد جامدة، وإنما هو "فن مرتبط بأطراف متبدلة، ومتحركة، ويحتاج الإمام بعناصره إلى ثقافة واسعة بصرية وعملية، ومخزون كبير من معرفة العلوم المكتملة والاطلاع على الصنائع الداخلة في التقانات المعتمدة، فمن خلال تلك اللوحات يكشف الفنان عن الأسس الفلسفية التي يتمثل بها المبدع الثورة، معبراً عن الظلال الاجتماعية والجمالية ومظاهر التقانات وطرق الكفاح الثوري"⁹¹، ومقدماً للمشاهد وللقرءاء صوراً مفيدة ومشجعة عن اكتشاف عبقریات المناضلين، ومكانة كل منهم، ودوره في مجتمعه وفي مرحلته التاريخية، ويسمه للجمهور المطلع على لوحاته، أو يقرأ صفحات من تاريخ كفاح أبناء وطنه، ويتيح له أن يتذوق الأعمال الإبداعية.

لكن يبقى التصميم في اللوحة الجزائرية الثورية هو "الصيغة البصرية لها، أو هو التنظيم الخاص لخطوطها وأشكالها وألوانها وغير ذلك من المكونات في نمط تعبري خاص، إنه ذلك التنظيم الشكلي الذي يعطي للوحة اكتمالها وحضورها الخاص، والذي يعطي بدوره إحساساً بصرياً خاصاً بالمكان والكتلة والحركة والضوء وهو الذي يشكل قوى التآلف والتوتر في اللوحة"⁹² حتى عندما تحكي هذه اللوحة قصة رمزية غامضة من يوميات المجاهدين، أو المعتقلين أو الفدائيين، أو مجريات معركة ما، أو تتحدث عن الثورة الجزائرية في طابعها الملحمي بمنطق يقبله العقل وليس من وحي التمثيلات الخيالية الخارقة أو الأسطورية.

لذلك يتبين لنا أن تلك اللوحات الزيتية لا يتوقف دورها عند تقديم الاستعراضات التاريخية، واختصار شخصيات المجاهدين بالأرقام الزمنية، "والعودة إلى تاريخ الثورة لبيان تأثيرها وتأثرها بالتحويلات الاجتماعية الكبرى التي أحدثتها الثورة وعقيدتها وفكرها اللذين نشرا في المجتمع من خلال ما قدمه المبدعين في أعمالهم الفنية المجسدة في لوحاتهم، وهذا يقودنا إلى البحث عن الفكر الفني الثوري والجمالي في تلك الأعمال الإبداعية، ومدى ترجمتها للثورة بأشكال من المواد والتقانات، ونبحث أيضاً عن أشكال التقانات والأدوات والمواد من جانب المهارة والضعف في التعامل معها، حسب كل فنان من الفنانين ومدى تعبير العمل الفني عن الفكرين الجماعي والجمالي،"⁹³ وانسجامه أو اختلافه مع سياق الثورة، والانفراد في أداء اللوحة فنياً، ومجاراتها لموضوعها وكيفية تصويرها لنسق المقاومة ذاتية أو موضوعية، مناسبة للثورة وعكس مجرياتها وقصصها تاريخياً أم مضادة؛ مستوحاة من نطاق الخرافات البطولية والأسطورية والحرب العنيفة لا بل بؤرة عنف كما تصورها الأجانب المناصرين للوجود الفرنسي في الجزائر، لكن ثورة المجتمع الجزائري لم تهدف إلى خلق عنف أو إثارة الدمار؛ بل كانت كفاح لاسترجاع الحرية والأرض التي حاول الاستعمار سلبها وحرق الأخضر واليابس، وخرق فيها كل قواعد السلام وأراد أن يحولها إلى مقاطعة فرنسية، لذلك قامت الثورة لتغيير الوضع الذي فرضه المستعمر، وتعلن الدفاع عن الوطن وضرورة تحريره لينعم بالاستقلال.

7- خاتمة

من خلال ما تضمنه هذا البحث نجد أن الثورة كانت موضوعاً ثرياً وقيماً ألهم المبدعين والفنانين، خاصة الرسامين حيث كانت لهم وإلى اليوم بصمة مدهشة في إعادة بناء ذلك الواقع على مختلف الجبهات إن على مستوى شعاب الجبال وما دار فيها من معارك، أو على مستوى المدن والقرى وما عرفته من فعل ثوري أهتزت له أركانها، وأن على مستوى المجتمع وما تركته فيه من أثر وحققته فيه من تغيير، وإن على مستوى الفرد وما ظهر في خضمها من أبطال، استحقوا أن يقدسوا رموزاً قادوا النضال فيها، وشهداء في سبيلها، فالرسامون في اللوحات الزيتية الجزائرية تألقوا في التعبير عن الثورة سجلاً بطولياً تاريخياً.

كما ثبت لنا أن معظم اللوحات التي دارت عن الثورة، وبالإجمال رمزيّاً ودلاليّاً وتواصليةً وثقافيةً وتاريخيةً انسجمت مع سياقها- خلا بعضها خاصة تلك التي رسمت صور بعض أبطالها وبعض الشهداء-، ولم تطرح نصّاً مضاداً لها، وبصرياً مؤتلفة مع موضوعها، وقد نجح الرسامون في تحويلها إلى نسق يحكي ويسرد قصة ثورة الجزائر وأبطالها في قالب فني إبداعي.

ونحن نقرأ اللوحات الزيتية التي جاءت عن الثورة ورموزها في المتحف الوطني للمجاهد والمتحف المركزي للجيش- الشاذلي بن جديد والمتحف الجهوي بتيزي وزو، ويمكن أن نقيس عليها ما نجده في بقية متاحف المجاهد على مستوى الوطن تبيناً أن الاحتفاء بالثورة كان سيمفونية واحدة عزفتها تلك اللوحات، على الرغم من مشاهد الدمار والخراب والحرب والتعذيب التي صورتها، لكنها البتة لم تكن عنفاً بل كانت مقاومة كانت نضالاً كانت كفاحاً قرر الشعب فيه أن يضحي لأجل حريته، وتمثلاتها قريبة إلى حد كبير من موضوعها، وفعلاً فيها توظيف للخيال لكن لم يكن خيالاً جامحاً موغل الاستغراق في تهويل الثورة، أو مستلهم من حكي الخوارق والخرافات الأسطورية، بل كان مصدرها معارك وبطولات من تاريخ واقع الثورة التحريرية في الجزائر التي قامت ضد الاستعمار الفرنسي.

وتبقى اللوحات الزيتية التي رسمها المبدعون عن الثورة الجزائرية إبداع يدعو إلى التأمل و والتمعن والتركيز من أجل الوصول إلى قراءة صحيحة تستنطق الذاكرة، وتسرد محطات وبطولات تاريخية خالدة على مرور الزمن، ونرجو أن تحظى من الباحثين بالدراسة وأن تلقى اهتماماً يليق بها فنياً وفكرياً، وأن تنال مكانة في ذاكرة الجيل الحالي، وأن لا تبقى محصورة في قاعات المتاحف بل تجد مكاناً في المدارس ودور الثقافة والمراكز الثقافية، وأن نعلم النشء الاطلاع على تاريخ بلاده من خلالها، وتذوق الفن والإبداع والجمال، ومحاولة التواصل معها وفهمها، وأن لا نتوقف على القراءة السطحية البصرية بل نحاول تخيلها والتجاوب معها وتلقيها وتفسيرها، وأن نسعى لتكوين ثقافة فنية، وتكوين خبرة انطلاقاً من معارفنا السابقة المكتسبة، وفتح آفاق التوقع والإدراك العقلي والجمالي.

8. الهوامش:

- ¹ مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي - 1954-1962م، دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1998، ص أ، بتصرف.
- ² عبادة كحيلة، الثورة والتغيير في الوطن العربي عبر العصور - أعمال ندوة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب والجمعية المصرية للدراسات التاريخية، جامعة القاهرة - مصر، ط1، 2005م، ص 09، بتصرف.
- ³ المرجع نفسه، ص 10، بتصرف.
- ⁴ نجاة الأعراي، صورة الثورة الجزائرية في أعمال الفنان أسياخم، إشراف خواني زهراء، ماستر - دراسات في الفنون التشكيلية، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد - الجزائر، 2016/2015م، ص 03، بتصرف.
- ⁵ رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء، مصر - الإسكندرية، ط1، 2001م، ص 211-ص 212، بتصرف.
- ⁶ الكسندر اليوت، آفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982، ص 45-ص 46.
- ^(*) «الرسم: DRAWING تخطيط أشكال أو مظاهر ويمكن أن تستخدم في ذلك الألوان والبقع والتظليل بالترقيق أو الطلاء وإنتاج أثر الضوء أو الظل، ويتم التعبير في الرسم بحرية بعيداً عن ضغط ثقافي كما أنه لا يقل قدراً مهما كانت نماذجه عن المعايير والقواعد التي يستند إليها ولا يخضع الرسم الجيد اليوم خضوعاً تاماً للمعايير والقواعد التي كانت مفروضة من قبل ولكنه يتمثل في القدرة على الإدراك والاختيار والتخيل»، "والفارق الجوهرى بين الرسم والتصوير أن الرسم يتم بالخط فقط مع الاهتمام بعنصر الظلال أيضاً، أما التصوير فيتم أساساً باللون، وفن التصوير كما يشير هربرت ريد يتضمن خمسة عناصر رئيسية هي: إيقاع الخطوط وتكتيف الأشكال والفراغ والأضواء والظلال والألوان، واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير". أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة ودار الكتاب اللبناني - بيروت، ط1، 1412هـ/1991م ص 114، وينظر: شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع267، مارس 2001م، ص 258.
- ⁷ معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص 27.
- ⁸ نور الدين صدار، سيميائيات التواصل الفني بحث في إشكالات المقصدية، مجلة إيقونات، منشورات رابطة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس - الجزائر، ع03، 2011م، ص 126، بتصرف.

مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط1، 2003م، ص 95⁹.

¹⁰ سيميائيات التواصل الفني بحث في إشكالات المقصدية، ص 127، بتصرف.

منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص 22،
¹¹ بتصرف

¹² يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2011م، ص 17.

¹³ رمضان بسطويسسي مُجد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدرونو أنموذجاً، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ط1، 1993م، ص 94، بتصرف.

¹⁴ الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص 08، بتصرف

¹⁵ الكسندر البوت، آفاق الفن، ص 12، بتصرف

¹⁶ أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 203، 1995م، ص 47، بتصرف.

¹⁷ المرجع نفسه، ص 49، بتصرف.

¹⁸ آفاق الفن، ص 52 - 53، بتصرف.

¹⁹ ينظر: التصوير الشعبي العربي، ص 61.

²⁰ آفاق الفن، ص 40 - 41، بتصرف.

صور الثورة الجزائرية في اللوحات الزيتية²¹ <http://w.w.google.com/http://dumas.ccsd.cnrs.fr> 2017، 9:30/05/04

²² آفاق الفن، ص 11، بتصرف.

²³ المرجع نفسه، ص 11 - 12، بتصرف.

²⁴ <http://www.marefa.org/> رسم تخيلي لمعركة الشلالة في عام 1881م، بقيادة الشيخ بوعمامة 2018، 11:10/12/09

²⁵ شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 263 - 264، بتصرف.



²⁶ يونس بورنان، "التراث التصويري" ... معرض للوحات مؤسسي الفن التشكيلي الجزائري الحديث، العين الإخبارية، أبوظبي، 09/10/2018، 49: 11

<http://al-ain.com/article/exhibition-paintings-founders-modern-algerian-art>

²⁷ أحمد عبد الله، محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، إشراف يحيى جبر و خليل عودة، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس - فلسطين، 2008/05/20، ص 37، بتصرف.

²⁸ التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 282، بتصرف

²⁹ <http://w.w.w.google.com/http/rappelz.gamepower7.com> 11/10/1017 14 :30

³⁰ <http://www.kawalisse.com/ar/wp-content/uploads/2014/11/nov54.jpg>

³¹ جبروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية - القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006م، ص 84، بتصرف.

³² ينظر: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي - 1954-1962م، دراسة موضوعية فنية، ص 366-377 .

³³ المرجع نفسه، ص 338-379، بتصرف.

³⁴ آفاق الفن، ص 82-83 بتصرف.

³⁵ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d> رسومات حول الثورة

الجزائرية، 2017/10/14، 35: 9

³⁶ الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي...، ص 379، بتصرف

³⁷ عمر أوسامة و بوعمامة العربي، التمثلات الاجتماعية للوسائل التكنولوجية الحديثة وعلاقتها بطبيعة الاستخدام، مجلة الحوار المتوسطي، مخبر البحوث والدراسات الاستشرافية في حضارة المغرب الإسلامي، جامعة الجيلالي الياابس،

سيدي بلعباس - الجزائر، مج 08، ع 02، ديسمبر 2017م، ص 253

³⁸ المرجع نفسه، ص 254، بتصرف

³⁹ صورة الثورة الجزائرية في أعمال الفنان أسياخم، ص 44-45، بتصرف

⁴⁰ المرجع نفسه، ص 48، بتصرف

⁴¹ المتحف الجهوي للمجاهد - تيزي وزو، الجزائر، 17/10/2017، 25: 10

⁴² <http://w.w.w.google.com/http/djelfa.info> 02/11/2017، 45: 12

⁴³ <http://ar.wikipedia.org/> <http://www.el-mouradia.dz> 09/10/2018، 11: 06

- ⁴⁴ محمد راسم فنان المنمنمات الجزائري، 2018/10/09م، 10:29، <http://www.el-mouradia.dz>
- ⁴⁵ [http:// w.w.w.google.com/http://www.el-mouradia.dz](http://w.w.w.google.com/http://www.el-mouradia.dz) 09/10/2018 , 11 :12
- * محمد راسم بن علي بن سعيد من مواليد 24 جوان 1896م / 1314 هـ، القصبة الجزائر
- ⁴⁶ صورة الثورة الجزائرية في أعمال الفنان أسياخم، ص 43- 44، بتصرف
- ⁴⁷ <http://www.el-mouradia.dz>, 10 :45, 09/10/ 2018
- ⁴⁸ محمد راسم فنان المنمنمات الجزائري، 2018/10/09م، 10:29، <http://www.el-mouradia.dz>
- ⁴⁹ صورة الثورة الجزائرية في أعمال الفنان أسياخم، ص 40، بتصرف
- ⁵⁰ ينظر: يونس بورنان، "التراث التصويري" ...، 09/10/2018، 11:42، <https://al-ain.com>
- ⁵¹ <http://w.w.w.google.com/http://al-ain.com>, 25/ 09/ 2018, 13 :35
- ⁵² ينظر: يونس بورنان، "التراث التصويري" ...، 09/10/2018، 11:42، <https://al-ain.com>
- ⁵³ ينظر: هاني رياض، بروفايل ... الفنان الجزائري محمد إيسياخم صاحب فلسفة الحقد المقدس، العين الإخبارية، أبوظبي، الأحد 17/06/2018م، 13:10، <http://al-ain.com/article/algerian-artist-mohamed-issiakhem-profile>
- ⁵⁴ "التراث التصويري" ... معرض للوحات مؤسسي الفن التشكيلي الجزائري الحديث، ص 03، بتصرف
- ⁵⁵ الأحد 17/06/2018م، <http://al-ain.com/article/algerian-artist-mohamed-issiakhem-profile> 13:16
- ⁵⁶ التراث التصويري" ...، ص 04، بتصرف
- ⁵⁷ <http://al-ain.com/article/algerian-artist-mohamed-issiakhem-profile> 13:18، 2018/06/17
- ⁵⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص 04.
- ⁵⁹ آفاق الفن، ص 33، بتصرف.
- ⁶⁰ التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 277- 278، بتصرف
- ⁶¹ عمرو عبد العزيز منير، مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور، مكتبة الثقافة الشعبية والهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2009م، ص 09، بتصرف.
- ⁶² علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً، ص 25 بتصرف.
- ⁶³ التمثيلات الاجتماعية للوسائل التكنولوجية الحديثة وعلاقتها بطبيعة الاستخدام، ص 254، بتصرف
- ⁶⁴ المرجع نفسه، ص 255- 256، بتصرف.



- 65 ينظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، ص 82.
- 66 المرجع نفسه، ص 82-83، بتصرف.
- 67 التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 273
- 68 النقد الفني دراسة جمالية، ص 90، بتصرف.
- 69 المرجع نفسه، ص 91، بتصرف.
- 70 https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chérif_Boubaqhlal_and_Lalla_Fatma_n%27S_oumer,_by_Félix_Philippoteaux.jpg
- 71 <http://www.kawalissee.com/ar/wp-content/uploads/2014/11/nov54.jpg> prise de constantine1837
- 72 التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 274، بتصرف
- 73 سيميائيات التواصل الفني بحث في إشكالات المقصدية، ص 127-128، بتصرف
- 74 أصل العمل الفني، ص 119-120، بتصرف.
- (*) «التذوق الجمالي AESTHETIC APPRECIATION الشعور بالنواحي الجمالية في العمل الفني، وهو الأثر أو الصدى الذي يحدثه تردد المعطيات الخارجية في إحساس الفرد، وهو شعور الارتياح إزاء الانفعالات التي تحدثها الأشياء الجميلة في النفس، ويختلف هذا التذوق باختلاف الثقافة والسلوك والتذوق». معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص 15.
- (**) «الانفعال الفني Artistic Emotion حالة وجدانية مركزة وإيجابية نحو العمل الفني، وتدخل في تركيب هذا الانفعال ثلاثة عوامل هي: أولاً: اللذة العقلية التي تستشعرها حين يتعرف على الموضوعات عن طريق الذاكرة وثانياً: لذة المشاركة الوجدانية مع الفنان وثالثاً: لذة التعاطف مع الموجودات التي يصورها الفنان». معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص 30
- 75 سيميائيات التواصل الفني بحث في إشكالات المقصدية، ص 124، بتصرف.
- 76 المرجع نفسه، ص 127، بتصرف
- 77 المتحف الجهوي للمجاهد- تيزي وزو، الجزائر، 10/17/2017م، 10:27
- 78 المتحف الجهوي للمجاهد- تيزي وزو، الجزائر، 10/17/2017م، 10:21
- 79 المرجع نفسه، 10/17/2017م، 10:29
- 80 التمثلات الاجتماعية للوسائل التكنولوجية الحديثة وعلاقتها بطبيعة الاستخدام، ص 255، بتصرف
- 81 النقد الفني دراسة جمالية، ص 91، بتصرف.

- 82 المرجع نفسه، ص 95، بتصرف.
- 83 يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص 23.
- 84 التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 271-272، بتصرف
- 85 النقد الفني دراسة جمالية، ص 106-107، بتصرف
- 86 المرجع نفسه، ص 107، بتصرف
- 87 المرجع نفسه، ص 107-108، بتصرف
- 88 عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد ودار القاهرة، دمشق - القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 125، بتصرف.
- 89 عبد العزيز علوان، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ووزارة الثقافة - دمشق، (د.ط)، 2011م، ص 05، بتصرف
- 90 النقد الفني وقراءة الصورة، ص 130، بتصرف.
- 91 أعلام النقد الفني في التاريخ، ص 06-07، بتصرف.
- 92 التفضيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص 261، بتصرف
- 93 أعلام النقد الفني في التاريخ، ص 06، بتصرف.

9. المراجع:

(1) الكتب:

- 1- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة ودار الكتاب اللبناني - بيروت، ط 1، 1412هـ/1991م، ص 15، ص 27، ص 30، ص 114.
- 2- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية - القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006م، ص 82-83، ص 90-91، ص 95، ص 106-108.
- 3- رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء، مصر - الإسكندرية، ط 1، 2001م، ص 08، ص 211-212.
- 4- رمضان بسطويسى محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدركو أنموذجاً، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ط 1، 1993م، ص 25، ص 94.
- 5- عبد العزيز علوان، أعلام النقد الفني في التاريخ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ووزارة الثقافة - دمشق، (د.ط)، 2011م، ص 05، ص 06، ص 07.



6- عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد ودار القاهرة، دمشق – القاهرة، (د.ط.)، (د.ت.)، ص125، ص130.

7- عمرو عبد العزيز منير، مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور، مكتبة الثقافة الشعبية والهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ط.)، 2009م، ص09.

8- الكسندر اليوت، آفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1983م، ص11-ص12، ص33، ص40-ص41، ص45-ص46، ص52-ص53، ص82-ص83.

9- مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط1، 2003م، ص95، ص119-ص120.

10- مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي- 1954-1962م، دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1998م، صأ، ص366-ص339، ص379.

11- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص22.

12- يوري لوتمان، سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2011م، ص17، ص23.

(2) المجالات:

1- أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 203، 1995م، ص47، ص49، ص61.

2- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 267، مارس 2001م، ص258، ص261-ص264، ص271-ص274، ص277-ص282.

3- عمر أوسامة و بوعمامة العربي، التمثيلات الاجتماعية للوسائل التكنولوجية الحديثة وعلاقتها بطبيعة الاستخدام، مجلة الحوار المتوسطي، مخبر البحوث والدراسات الاستشرافية في حضارة المغرب الإسلامي، جامعة الجبالي البابس، سيدي بلعباس- الجزائر، مج 08، ع02، ديسمبر 2017م، ص253-ص254، ص255-ص256.

4- نور الدين صدار، سيميائيات التواصل الفني بحث في إشكالات المقصدية، مجلة إيقونات، منشورات رابطة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس- الجزائر، ع03، 2011م، ص124، ص126-ص127، ص128.

(3) الملتقيات:

1- عبادة كحيلة، الثورة والتغيير في الوطن العربي عبر العصور - أعمال ندوة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب والجمعية المصرية للدراسات التاريخية، جامعة القاهرة- مصر، ط2005، 1م، ص09-10.

(4) المذكرات والرسائل الجامعية:

1- أحمد عبد الله مُحمّد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، إشراف يحيى جبر وخليل عودة، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، 2008/05/20م، ص37.

2- نجا الأعرابي، صورة الثورة الجزائرية في أعمال الفنان أسياخم، إشراف خواني زهراء، ماستر - دراسات في الفنون التشكيلية، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد- الجزائر، 2016/2015م، ص03، ص40، ص43-45، ص48.

(5) الصور والمقالات والمواقع الإلكترونية:

1-<http://w.w.w.google.com/http://www.el-mouradia.dz> 09/10/2018 , 11 :12

2- <http://al-ain.com/article/algerian-artist-mohamed-issiakhem-profile> 13:16، 2018/06/17م، الأحد

3-<http://al-ain.com/article/algerian-artist-mohamed-issiakhem-profile> 13:18، 2018/06/17

4-<http://al-ain.com/article/exhibition-paintings-founders-modern-algerian-art>

5-<http://ar.wikipedia.org/http://www.el-mouradia.dz> 09/10/2018, 11 :06

6-<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d> رسومات حول الثورة

الجزائرية، 2017/10/14، 35:9

7-<http://w.w.w.google.com/http://al-ain.com>, 25/ 09/ 2018, 13 :35

8-<http://w.w.w.google.com/http://djelfa.info> 02/11/2017, 12 :45

9-<http://w.w.w.google.com/http://dumas.ccsd.cnrs.fr> صور الثورة الجزائرية في اللوحات الزيتية، 2017، 9:30/05/04

10-<http://w.w.w.google.com/http://rappelz.gamepower7.com> 11/10/1017 14 :30.

11-<http://www.el-mouradia.dz>, 10 :45, 09/10/ 2018

12-<http://www.kawalissee.com/ar/wp-content/uploads/2014/11/nov54.jpg>



13-<http://www.kawalisse.com/ar/wp-content/uploads/2014/11/nov54.jpg>

14-<http://www.marefa.org/الشيخ> 1881م بقيادة الشيخ
بوعمامة 2018، 11:10/12/09

15-https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chérif_Boubaghla_and_Lalla_Fatma_n%27Soumer,_by_Félix_Philippoteaux.jpg

16- المتحف الجهوي للمجاهد- تيزي وزو، الجزائر، 2017/10/17م.

17- <http://www.el-10:29>، 2018/10/09م،
mouradia.dz

18- هاني رياض، بروفايل... الفنان الجزائري محمد إيسياخم صاحب فلسفة الحقد المقدس، العين الإخبارية، أبوظبي،
الأحد 2018/06/17م، 13:10،
<http://al-ain.com/article/algerian-artist-mohamed-issiakhem-profile>

19- <https://al-ain.com> 11:42، 09/10/2018

20- يونس بورنان، "التراث التصويري"... معرض للوحات مؤسسي الفن التشكيلي الجزائري الحديث، العين
الإخبارية، أبوظبي، 09/10/2018،
<http://al-ain.com/article/exhibition-paintings-founders-modern-algerian-art> 11:49