

الابداع في الفن التشكيلي الجزائري أثناء الاستعمار باية محي الدين والفن الساذج د. بلعز نور الدين

1- جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان - الجزائر

Email: nouredine.belaze@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2025/03/11؛ تاريخ القبول: 2025/04/25

**The creativity of Algerien fine art in the period of
revolution
« BAYA MAHIEDDINE and the naive art »**

Abstract:

The Algerien aesthetic experience had been an important particularity that no one can deny for its main subject of fine art. As we know this one had a big discuss of problematic to look for example the art work had relationship with history, context of french colonialism in 1830, social and systematic knowledge took place in valorisation artistic . All this kind of causes ,Algeria became preferred destination for artists and famous discover like THEOPHILE GAUTIER said : « traveling to algeria is the same of pilgrimage in italy » after that you can find also famous painter went there such as PABLO PICASSO, MARGARITE CAMINA ,EIJENE DELACROIX, and this no stability got fed circumstances and perception of society, politic ,religious, ideology all this cultures was the advantages to create new aesthetic conception like freedom in art when you can find algerien young woman such BAYA MAHIEDDINE especialy she advertised to the end of artistic orientalism ,and effects of colonialism.

BAYA MAHIEDDINE was a symbol of artistic struggle (1931-1998) and the first one who invite fine art, baya had a lot of contributions to the art and increase artistic revolutionary mouvement last century, when you speak about painting of baya, you must take into account there was no institutes, no technical schools, this painting also was the oposite of distored graphics for orientalist society in picture of woman like painting of pablo picasso « women of algeria »

The main painting of baya was;

- 1- The young woman and the peacock
- 2- woman and bird in cag
- 3- The instrumentalist and the lute
- 4- Fruit basket and birds

Keywords: creativity, freedom in art, artwork, baya mahieddine, aesthetic experience, aesthetic visual, tatoo group.

الملخص:

تتمتع التجربة الجمالية التشكيلية الجزائرية ببعض الخصوصيات التي لا يمكن تجاهلها عند مناقشة هذا المبحث ولعل تلك الخصوصيات تساعد على قراءة الاعمال الفنية وعلى وضعها في سياقها التاريخي، فتبرز قيمتها الفنية الحقيقية وتساعد على ربطها بالأطر المعرفية التي تنشأ داخلها وبالأنساق الاجتماعية المحددة لمعالمها ودلالاتها، بحيث أصبحت الجزائر منذ استعمارها سنة 1830م الوجهة المفضة للأدباء والفنانين المستشرقين وقد عبر أحد أعمدة الاستشراق الفرنسي تيوفيل غوتيه Theophile Gautier عن هذا من خلال عبارته: ✨ ان السفر إلى الجزائر يضاهي في أهميته ضرورة الحج إلى إيطاليا ✨، وتداول الفنانون على زيارتها لسنين

عدة في شكل موجات متواصلة وانتهى المطاف بالكثير منهم إلى الاستقرار فيها مثل بابلو بيكاسو، مارغريت كمينه، أوجين دولا كروا وغيرهم الذين اعجبوا بتلك الخصوصيات لاسيما أنها تغذت من رحم الظروف السياسية والأطر الأيدولوجية والتصورات والمفاهيم الجمالية المتشكلة ذات الانساق الثقافية للمجتمع الجزائري ومن بين هذه المفاهيم الحرية في الفن من خلال ابداع الرسامة الجزائرية باية محي الدين التي أعلنت عن نهاية الاستشراق الفني الذي ارتبط في أغلب فتراته بتمجيد وتخليد آثار الاستعمار.

تعتبر باية محي الدين أو فاطمة حداد من رموز النضال الفني (1931 □ 1998) ومن ايقونات الرسم التشكيلي في فترة وجيزة بالجزائر وتعد من الذين اسهموا في تطور الحركة الثورية الفنية بأعمالها التي طبعت القرن الماضي وجاءت أعمالها ردا على الرسومات الساخرة والمشوهة لصورة المجتمع الشرقي عن المرأة والجماليات البصرية ككل مثل لوحة بيكاسو نساء الجزائر التي اقتبسها عن أوجين دولا كروا ورغم أنها لم تلق تكوينا في معاهد إلا أنها كانت أعمالها الموسومة بـ: الشابة والطاووس، امرأة وطائر في قفص، العازفة والعود، من الأعمال الخالدة ويدخل عمل باية فيما يسمى بالفن الساذج L'art naïf وهو ذلك الفن الذي يعبر عن خواطر الفنان مما يشاهده من مظاهر الطبيعة العذراء القاسية وحتى الجميلة ويجمع بين العفوية والتلقائية وغير مقيد بضوابط معينة مثل المدارس الفنية.

إن الهدف من هذه المحاولة البحثية هو التأكيد على العبارة الشهيرة التي قالها أحد النقاد الغربيين عن الفن التشكيلي الجزائري: ﴿ إن رسامي الشرق كانوا من بين أفضل أولئك الذين تمكنوا من تحويل أناملهم إلى عدسات.

الكلمات المفتاحية: الابداع، الحرية في الفن، العمل الفني، الفن الساذج، باية محي الدين، التجربة الجمالية، الاستشراق الفني، الثورة، الجماليات البصرية، مجموعة الأوشام.

مقدمة:

إن التجربة الجمالية مرتبطة بالحياة اليومية للإنسان، ولا يمكن أن تقتصر في تصورهما على ما يتلقاه الفنانون 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 التعابير التي أنتجها الانسان الجزائري منذ رسومات الكهوف قبل التاريخ إلى ما ينجزه الفنانون ومصمموا المصنوعات الاشهارية اليوم، مروراً بالتجربة التشكيلية الخاصة بالتعابير الأمازيغية

لسكان شمال إفريقيا قبل توسع الدولة الإسلامية ثم التجربة الفنية للثقافة الإسلامية، وهي تشمل أيضا تجربة الفن الاستشراقي وابداعات 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 الواقعة 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 الابداع 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.

لقد حاولت بعد الأداءات 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 طبعته الإسلامية، والأعمال التشكيلية لمجموعة أوشام ذات الجماليات وأدوات التعبير المستمدة من التراث الشعبي الأمازيغي الموجود في المنسوجات والأواني الفخارية والوشم على الأجساد، ورسومات بآية ﴿ 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 لخضم حامينا، 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 انتاجها للتعبير عن سياسات معينة وعن برامج سياسة وعن مناسبات وطنية ودينية ذات أهمية أما بالنسبة للمجتمع الجزائري حسب رؤية سياسية معينة.

لكن من 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 الفترة الموالية.

1- بآية ومفارقاا اللقاء مع الفن الأوروبي:

لا يمكن الحديث عن التجربة الجمالية في المجتمع الجزائري قبل اللقاء الاستعماري، سوى في إطار الفولكلور، فكل ما أنتجه الانسان الجزائري خلال تلك الفترة كان عبارة عن ممارسة جمالية غير مقننة مدرسيا وغير خاضعة لأيّة 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. وأول لقاء للفن الجزائري مع نظريات الجمال ومفاهيم وأدوات التعبير الفني المدرسي والمحترف، كان نتيجة إنشاء الإدارة الفرنسية للمعاهد الفنية في المدن الجزائيّة الكبرى، ثم إدخالها للفن السينمائي، على سبيل التسويق ثم

للإنجاز بعض المشاهد، ثم كفن سينمائي ذي نزعة كولونيالي ووظيفة ملحق بالمشروع الاستعماري، لحقه تعبير سينمائي مقاوم ورافض للاستعمار.

لقد جاء الاستعمار 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 الاستعمار بأغراض فنية جديدة، بفنون 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

في مرحلة لاحقة، هي مرحلة استتباب الوجود الاستعماري وتكوين فئة من الجزائريين للعب دور الوسيط بين الإدارة الاستعمارية والأهالي، استعارة تلك الجماليات المعبرة عن المجتمع

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، المدرسة الاستشراقية.

وهي عبارة عن مجموعة من الأعمال الفنية بحث أصحابها عن ✨ سحر
الشرق ✨ وغرائبته (دولاكروا)، وبكل تأكيد كانت هذه التجربة مهمة في
تكسير حاجز الغرائبية الذي يتشكل بين التجربة الفنية الأوروبية والانسان
الجزائري النابت في ثقافة مغيرة تماما والمنخرط في تجربة كان من الصعب
أن تتقاطع مع الجماليات الأوروبية لتلك المرحلة، وهو التقاطع الذي ربما
حققته تلك الأعمال الاستشراقية.

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 تشكليا من أهم الأنواع، والتي تزين أماكن
العبادة وأفخم القصور والمكاتب والمتاحف، لا مكان لها على الإطلاق في
مجتمع يرفض تصوير الكائنات الحية من أصله، ويرض تجسيد الأشخاص
والحيوانات، ويرفض محاكاة كل خلق ذي روح، وكذلك العلاقات
الاجتماعية التي تصورها 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 وللاستثمار في التدليل والايحاء وبناء الانساق السيميائي 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 فناني السبعينيات، وغير ذلك من الحلول الكثيرة التي لجأ عليها 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.

2- بآة أيقونة الفن الساذج ورمز الهوية الثقافية:

إن الفئة المتمسكة بإبراز الهوية الثقافية للعمل الفني وتنقسم هذه الفئة أيضا إلى أقسام متميزة من حيث درجة الوعي ونجاعة المنهج المتبع ووضوح الهدف.

ولعل سر هذا التباين يكمن في اختلاف الهدف الرئيسي لإثبات الهوية من جهة، واختلاف تحديد مقومات الهوية وقيمتها من جهة أخرى.

وتمثل في مجموعة الفنانين الذين اقتنعوا بواجب اثبات بدافع التميز عن الغير قصد منح اللوحة هوية ثقافية بغض النظر عن المعايير والقيم التي تقوم عليها هذه الهوية بحيث يسهل التعرف على جنسية الرسام من خلال عمله الفني، على عكس معظم الأعمال الفنية المعاصرة والحديثة التي لا تتضمن أي دلالة أو رمز يحيلنا على موطن الرسام أو انتمائه الحضاري والثقافي.

وهذا تنحصر العديد من الأعمال الفنية التي تنهل من رموز الرسوم الشعبية الشائع استعمالها في الخضاب والسجاد والخزف، وهي رموز تضم أشكالاً من الفن الإسلامي وأشكالاً من الموروث الشعبي غير الإسلامي المحمل بالمعاني السحرية، والذي يحتاج إلى الامام بالثقافات الشعبية والدراسات الأنثروبولوجية لاستنباط معانيه. ومن ثمة فإن اقحام هذه الرموز بشكل عشوائي في تكوينات معاصرة تكعيبية أو نصف تجريدية، يخل بالرسالة البصرية المقدمة للمتلقي، وقد يقدم خطاباً يناقض العقيدة

الإسلامية التي تعتبر الدعامة الأساسية للهوية الثقافية، وسبب تكريس العولمة لكل ترساناتها الإعلامية في حربها المعلنة ضد المسلمين. فحين نتصدى للعولمة بمجموعة من الرموز المحملة بالمعاني المتوارثة من زمن الوثنية والتي كانت توظف اعتقادا في قدرتها الميتافيزيقية على إبعاد الشر وجلب الخير مثلا، نكون قد ضربنا بأهم مقوم هويتنا عرض الحائط، لأن العبرة ليست في تميز الشعوب عن بعضها بالرموز والأشكال، وإنما العبرة في اختلاف المعتقد والمبدأ الذي يحاربنا الغرب اليوم بسببه.

ونجد من بين الرموز الشائعة الاستعمال الثعبان مثلا الذي يعتقد أنه له القدرة على تفجير الينابيع وتفتح النبات الحبي كالقمح والشعير والأرز، كما يرمز أيضا إلى العلم، ويدل الحوت على الخصوبة والتجدد، وفي الميثولوجيا ما يؤكد هذا المعنى إذ أن السمكة في الأساطير العربية والحضارات السامية والمعتقدات الدينية غالبا ما تدل على الانبعاث.

وتستعمل بعض الأشكال في إبعاد العين الشريرة كاليد والصليب والنجمة والعين وما إلى ذلك، وعليه تختلف قراءة الرموز من مجتمع إلى آخر وتحمل خطابا متعدد المعاني إذا ما حشرت بعشوائية في العمل الفني، وفي الوقت الذي توظف الصورة في غزو وتهويج الفكر العربي المسلم عبر شاشات التلفاز، والحاسوب والهواتف النقالة، يتبع الفنان التشكيلي في بلادنا هذه الأساليب المحاطة بالغموض والمليئة بالتناقض لإثبات ذاته كمن يتصدى للسيل بإصبع يده اليسار.

ونحن لا نذكر على جماعة أو شام التي تضم كلا من مسلي، وسعيداني، وباية، وابن بغداد، وزيرارتي، ودحاني، وعبدون، ومارتيناز، سعيهم في تأصيل الفن بالنهل من الموروث الشعبي وتوظيف القوى المبدعة الناجمة ضد أنباع الوضاعة والسطحية الجمالية، والتعريف بالتراث المحلي المستمد من الحضارات التي تعاقبت على بلادنا، ومحاولة الانطلاق من المحلية إلى العالمية في خطاب يعتبرونه أقوى من القنابل. أثبات للذات وبجثا عن حيز للثقافة المحلية وسط الثقافة الغربية المهيمنة، إلا أن هذا غير كاف لمجابهة العولة التي تستهدف قيمنا المستمدة من ديننا.

فالحرث أساسا حرب عقيدة قبل أن تكون حرب حضارات، كما أننا ندين في تألق حضارتنا لدينا الإسلامي، وحتى الغرب هو مدين تاريخيا للمسلمين في انتقال العلوم إليه للخروج من عصر الظلمات وقمة الجهل الذي عرفه في زمن استبداد الكنيسة والنظام الاقطاعي.

وبما أن القيم والمعايير والمبادئ الدينية ليست دافعا لفلسفة هذه الجماعة، نجدتها تضم أيضا الفنان الاسباني دونيز مارتيناز الذي اتخذ من تصاوير كهوف الطاسيلي والرموز الشعبية القبائلية منهلا لفنه، وهنا نتساءل عن اغفال الرسام للهوية الثقافية الاسبانية وتكريس ما ينيف عن أربعة عقود من خبرته بجثا في التراث الشعبي الجزائري عن عناصر لتكوينات جديدة متجددة للوحاته، ومنحها هوية تختلف عن هوية صاحبها.

ونفهم من هذا أن الدافع الحقيقي لنهل الموضوعات من التراث الشعبي ليست قضية حفظ الهوية إنما البحث عن التميز والجمال والابداع بإخراج الفن الشعبي في حلة معاصرة أو بحثا عن التحرر في التعبير التشكيلي كما أفصح هذا الرسام الاسباني الذي مارس التدريس بمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة منذ السبعينات.

وضمن السياق نفسه يندرج عمل الرسامة العصامية بآية محي الدين التي اتخذت من التراث الشعبي مصدر إلهام للوحاتها فبدت مثل قطع مكبرة من المنمنمات، بالنظر إلى صفاء الألوان وحفاظها على خاصية التطويق والتسطيح والتكرار، مع الاسراف في استعمال الرموز القبائلية وتصوير العصافير والآلات الموسيقية الشعبية، والأزهار والنساء بعفوية، بعيدا عن أي قواعد أكاديمية. وكان بيكاسو من المعجبين بأعمالها التي نالت شهرة عالمية رغم بساطتها.

وبالعودة إلى المعيار الذي تحدثنا عنه سابقا يتجلى لنا أن هذه الرسامة ما كانت لتشتهر أعمالها لو أنها تطرقت في موضوعاتها لقضايا أكثر أهمية من التعبير عن الجمال، واستحضار عالم خيالي أشبه بعالم الأميرة شهرزاد. وبالمقارنة بين لوحاتها ولوحات الرسام الفرنسي المسلم نصر الدين دينيه، نلاحظ كيف عثم الاعلام الغربي على أعماله التي بلغت ذرة العطاء الفني

بعد إعلان إسلامه سنة 1913م، حيث أصبح هذا العام التاريخ الفاصل بين (المستشرق الموهوب) و(المرتد صديق العرب).

علما أن الرجل ناصر الإسلام والمسلمين علميا وفنيا وسياسيا وسجل التاريخ له مواقفه المضادة وصراعاته الحادة ضد ما نعتة ﴿ بالعفونة الاستعمارية القذرة التي أجبرت على العيش وسطها ﴾، ذلك أنه ساء ما كان يلاقه الأهالي من إهانة السلطات الاستعمارية وظلمها. والقى سنة 1923م بباريس محاضراته المدوية الموسومة ﴿ بأشعة نور الإسلام ﴾ بحضور بعض الجزائريين الوطنيين والأب الروحي للثورة الجزائرية مصالي الحاج للرد على الحرب الصليبية الأوروبية على الإسلام ومشاريعها المفترية.

ورسم العديد من اللوحات التي تدين الاستعمار الفرنسي إدانة واضحة مثل لوحة عهود الفقر ومعركة حول فلس والأهالي المحتقر، وخص الدين الإسلامي بعدة أعمال تصف خشوع الأهالي في أداء العبادات وكرس فيه لتدوين التراث الصحراوي الجزائري المهدد بالزوال بعد أن لاحظ سرعة توسع الاستيطان الفرنسي جنوبا على حد تصريحه.

وهنا نفهم أن باية لم تزعج برسمها في حدود المذهب الساذج الاستعمار الفرنسي، ولا الأوساط الغربية المثقفة مثلما فعل الرسام دينيه، بل تعتبر لوحاتها خير شاهد على محدودية القدرات الفنية عند شعب يدين لفرنسا بجلب الحضارة له كما زعم الاستعمار الفرنسي، وتبقى هي المثال الحي

والدليل القاطع على إنسانية الفرنسيين وتعاطفهم مع الأهالي، بتنمية قدراتهم على التعبير من خلال أبسط أشكال التعبير الفني البدائي، وهو ما يفسر سر اهتمام الأوساط الغربية المثقفة بما فيها بيكاسو، بأعمال لا تختلف في بساطتها وعناصر بنائها على أي رسم شعبي قبائلي، نراه يوميا في محلات الصناعات التقليدية والقرى والأرياف على الأطباق والأواني الفخارية.

تعد الفنون التشكيلية ترجمة حقيقية للتجربة الوجودية للفرد والجماعة باعتبارها أداة جمالية للتعبير عن المسارات الحضارية للجماعة وكذا الوعي الشعوري للفنان، والجزائر تسخر بثناء في سجل عبر صفحاته بالريشة و اللون محطات تاريخية عبرت عن نظمه الحياتية وسلوكاته اليومية التي رسمت تجربته الوجودية الكبرى إلى درجة أن أحد النقاد الغربيين وصف الفن الجزائري بعبارة راقية: ✨ إن رسامي الشرق كانوا من بين أفضل أولئك الذين تمكنوا من تحويل أناملهم إلى عدسات ✨ وتعد الفنانة الجزائرية بآية محي الدين (1931 – 1998) رمزا من رموز الفن التشكيلي الجزائري بأعمالها التي طبعت القرن العشرين بوسمة فنية رائدة في الجزائر وفرنسا والعالم العربي حيث أن الكثير من أعمالها محفوظة في مجموعة الفن الساذج في لوزان بسويسرا .

يتجه عمل بآية التشكيلي نحو البساطة والسذاجة منذ أن كان عمرها ثلاثة عشرة سنة بالإضافة إلى أنها فنانة خارج التصنيفات المدرسية للفنون

التشكيلية حيث أن تأثرها بالفنان التكعيبي الاسباني بابلو بيكاسو واشتغالها معه جعل جميع أعمالها تميل إلى حد ما إلى الفن التكعيبي وأغلب لوحاتها تشير إلى هذه الرؤية، ولقد عرضت أعمالها لأول مرة على الجمهور الفرنسي سنة 1947م، كما قام بيكاسو سنة بعد ذلك برسم مجموعة لوحاته تحت عنوان ﴿ نساء الجزائر ﴾ والتي نالت إعجابا منقطع النظير لهذا الفن البدائي العفوي والساذج.

إن الهدف من هذه الدراسة هو البحث في الظاهرة الجمالية للوحات الفنية التي تستهدف المتلقي من جهة، والبحث كذلك في الأثر الفني لأيقونات الرسم التشكيلي عند الفنانة باية. وتأسيسا على ما سبق يطرح إشكال معرفي مهم يفرض نفسه بإلحاح: كيف تشكلت التجربة الفنية التشكيلية للفنان باية؟ أين يظهر الإبداع في هذه التجربة؟ كيف يمكن استثمار هذه التجربة؟

ينطلق هاجس البحث في دراسة موضوع الجماليات البصرية من ضرورة الوقوف عند أهم المراحل التي أسست التجربة الفنية والجمالية للفنانة باية محي الدين، وهذه الضرورة تلزمنا اتباعا منهجا تحليليا لأن طبيعة الموضوع هي التي تحدد لنا نوعية المنهج، هذا من جهة ومن جهة ثانية نحاول إعطاء هذا الموضوع بعدا إجرائيا حتى نقرب المتلقي من الصورة التي هي عليها الجماليات البصرية في الجزائر.

بآية محي الدين أو فاطمة حداد زوجة محي الدين فنانة جزائرية تشكيلية من أصول قبائلية ولدت في 12 ديسمبر 1931م في برج الكيفان بالجزائر العاصمة نشأت يتيمة الابوين منذ الولادة وترعرعت في الفلاحة مع جدتها التي تقيم عند معمرين فرنسيين ثم أخذتها أخت صاحب المزرعة تدعى مارغريت كمينية لتساعدوها في أشغال البيت، ولكونها أعجبت بمنزل هذه السيدة الفرنسية شرعت بآية في تشكيل تماثيل صغيرة لحيوانات وشخصيات من خيالها بواسطة الطين مما أثار إعجاب مارغريت فشجعتهادعيتها بأدوات الرسم إلى درجة أن أحد النحاتين الفرنسيين يدعى جون بيريساك عرض رسوماتها على إيمي ماغت Aimé Maeght يعود الفضل في هذه البداية الموفقة لهذه الفنانة إلى مارغريت كمينية التي اشتهرت بالتجسيدات والرسومات الحرة التي أخذتها عن زوجها الإنجليزي المتخصص في رسم المحاكاة الشخصية.

إن الحديث عن الفنانة بآية يطول إلا أنه مشوق وحافل بالإنجازات الفنية التي رسمتها الأطوار التطورية التي مرت بها، حيث أن أول أعمالها عرضت على الجمهور الفرنسي بباريس في معرض غاليري ماغت سنة 1947م ونالت أعمالها نجاحا باهرا للفن البدائي العفوي والساذج الذي لم يعرفه ولم يألّفه لا الفرنسيون ولا غيرهم، حيث أثارت اهتمام كبار الفنانين مثل بابلو بيكاسو الذي طلب منها أن ترافقه للاشتغال معه في ميدان الرسم واستفادت خلالها كثيرا وتم وضع أول صورها في مجلة فوك

Vogue وعمرها لم يتجاوز السادسة عشر، كما التقت بأحد رموز الفن التكعيبي وهو جورج براك، كما أثرت حرارة اللون وبراعة الدهشة التي تتصارع في لوحاتها في الأوساط التشكيلية العالمية منذ أواخر الأربعينيات حيث اكتشف السرياليون الفرنسيون وبالأخص الشاعر السريالي الكبير أندري بریتون مواهبها الفنية المتفجرة وحالة الرفض في ألوانها، وبعد الاستقلال عادت الفنانة إلى الجزائر والتحقت بمجدها ثم تزوجت وكانت الزوجة الثانية للموسيقار الأندلسي الحاج محفوظ محي الدين الذي يكبرها بثلاثين سنة حيث توقف نشاطها الفني حوالي عشر سنوات وتحت الإلحاح الحميم لمديرة متحف الجزائر عادت للرسم مرة أخرى وتم شراء أعمالها من طرف المتحف لعرضها في كل من الجزائر وباريس والعالم العربي، والكثير من أعمالها محفوظة في مجموعة الفن الساذج في لوزان بسويسرا، وإلى جانب الرسم والفن التشكيلي عملت الفنانة بالطين والخزف وكان لها ورشة عمل ضخمة في ضاحية باريس قرب مرسمة بيكاسو الذي عملت معه سنة 1948م.

توفيت الفنانة التشكيلية بآية في 09 نوفمبر 1998م بالبليدة.

ومن أهم أعمالها:

في الفنون التشكيلية: امرأة وطائر في قفص، العازفة والعود، الشابة والطاووس.

أما في فنون النحت والخزف: تماثيل صغيرة لشخصيات وحيوانات وهمية
□ خيالية.

تماثيل من الفخار زينت على بلدته في فرنسا.

لقد تفننت بآية في صنع تجربتها الفنية الجمالية بأناملها رغم قصرها إلى
درجة أن أحد النقاد المغاربة يدعى إبراهيم الحسين قال عنها أنها رسامة
فطرية امتزج أسلوبها بعفوية الأطفال، وناfst أعمالها كبار الفنانين
العالميين أمثال بيكاسو، براك، ماتيس والشاعر أندري بریتون الذي قال
عنها: ﴿إن ما تسعى إليه بآية أمر له دلالة كبيرة في زمن يخضع فيه الإسلام
ويستعمر على نحو فاضح، فالقصص الخرافية تمثل لب الشعب وهذه
الفنانة رائدة إنها ترى وهي تتطلع إلى السماء ولكنها تحب الأرض أيضا،
إنها زهرة تسأل الزهورات المحيطة بها أن ترعى أولئك الذين تحبهم﴾.

لا يمكن إغفال دور السيدة الفرنسية مارغرين كمينه في نمو وتبلور روح
التنشئة الفنية لدى بآية بحيث أنها صقلت مواهبها وروضت فطرتها
واستفزت ملكاتها في الرسم وشجعتها على الاعتكاف في ما يسمى
بالرسم التجسيمي الذي حولته بآية إلى ﴿الفن الساذج﴾، كما أن ندرة
الكتابات والقراءات حول الفنانة بآية ومسارها وانجازاتها يعود إلى ظروف
تاريخية حالت دون أن يذاع صيتها بحيث أنه بمجرد أن بدأت ابداعات
تنكشف إلا وصادفت الفنانة عائق الاستعمار والثورة التحريرية المجيدة.

إذن ومن هذا المنطلق ارتسمت التجربة الفنية التشكيلية لهذه الفنانة وتجلت معالمها فيما قاست على المستوى الشخصي ﴿ حياة اليتيم ﴾ وعلى المستوى الفني عندما توقفت عن الرسم ثم عادت تحت الإلحاح، وهذا ما سيظهر وتتضح ارتداداته على لوحاتها الفنية التي ستعكس هذا التجربة، وتكشف عن نمط جديد من الفنون هو الفن الساذج.

بدأت بآية تحديد معالم هذا النمط من الفنون وهي صغيرة السن في إنجازها تماثيل صغيرة لشخصيات وحيوانات خيالية وأواني فخارية، وتمثل مرحلة وفاة زوجها عام 1979م قمة ابداعاتها حيث رغم حزنها الشديد عليه إلا أن ذلك لم يوقف نشاطها الفني، فانطلقت في تشكيل رسوماتها ورسم تشكيلاتها من موضوعات مبسطة أغلبها مستمد من الطبيعة والأرض ومعالم البيئة الحية، حداثق، مشاهد طفولية، وجود آدمية تلهو داخل حداثق من ألوان، نخيل، عناقيد العنب، أسماك، إضافة إلى المزهريات والعرائس وغير ذلك من الموضوعات التي ظلمت تجسدها في رسوماتها العفوية المتنوعة وميزة هذه الرسومات أنها مفعمة بالكثافة اللونية المرفوقة بخطوط الإحاطة، أبرزها الوردي، الهندي، الأزرق الفيروزي والبنفسجي المزهري والأصفر الساجي والأحمر الناري، والتنوع في الألوان يعود إلى أنها كانت تعيش في منزل رائع مليء بالورود والأزهار والعصافير والفراشات الرشيقة والقطع التراثية الجميلة.

وإذا حاولنا إجراء دراسة لأيقونات الرسم التشكيلي في لوحة ❀ امرأة وطائر في قفص ❀ تظهر أشكال مشوشة بألوان حمراء نارية، وزرقاء داكنة، يتوسطها قفص بلون أسود، والناظر لهذه اللوحة يترأى له منذ الوهلة الأولى أنها لوحة من فن المنمنمات، كما أنه سيعجب برسم الطائر وهو يقبل يد المرأة التي تبدو بين طرفين متقابلين نصف جسد على اليمين والنصف الآخر على الشمال، وبين اللونين الأزرق والأحمر تظهر حرارة الصورة وبراءة الدهشة التي تتصارع في هذه اللوحة، كما أن الفنانة لم تذخر أي جهد أو تكليف في استخدام الألوان لأنها اعتمدت على لونين بريقين يخدمان بصورة بسيطة الموضوع المراد تشكيكه.

أما في لوحة الشابة والطاووس يتجلى سحر لا مثيل له في عالم الفن التشكيلي، الشابة تتوسط الطاووس الذي يظهر على طرفين متقابلين على اليمين بشكل مائل ذو لون أزرق يميل إلى البنفسجي، وعلى الشمال يظهر بشكل واضح وبلون بني وكأنه يحاول أن يتلمس يدي الشابة، ويغلب على اللوحة اللون الأسود، كما أن اللباس الذي ترتديه الشابة تمتزج في جميع الألوان الموجودة في اللوحة: الأزرق، البني، الأسود وهي ألوان أساسية في اللوحة، أما الألوان الثانوية هي: الأحمر، الأصفر وجدت لزخرفة الأشكال والخطوط. وما نجده في هاتين اللوحتين نجده حاضرا كذلك في لوحة العازفة والعود.

إن القاسم المشترك الذي يجمع بين هذه اللوحات الثلاث هو: الإبداع في الأشكال والألوان رغم بساطتها، واعتمدت الفنانة على وهم المشاهد التي تبدو مشوشة، ويمتزج فيها التمرد والغموض والسحر والتعبير الصارخ لقساوة الحياة.

المراجع:

بالعربية

- 1- جمال بلعربي، شتاء 2015، الجماليات البصرية الجزائرية ومحنة التجربة الوجودية والمعرفية، مقال منشور في مجلة جماليات العدد 02 مستغانم، الجزائر، ص 43 □ 44 □ 45 □ 46. (بلعربي، 2015)

2- نادية قجال، شتاء 2015، أساليب اثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي

الجزائري، مقال منشور في جماليات العدد 02 مستغانم، الجزائر، ص 68 □

69 □ 70. (قجال، 2015)

3- إبراهيم مردوخ، 1988، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة

الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 18 □ 21. (مردوخ، 1988)

4- بلعز نور الدين، شتاء 2014، قراءة في التجربة الفنية التشكيلية للفنانة باية

محي الدين مقال منشور في مجلة جماليات العدد 01 مستغانم، الجزائر، ص

33 □ 34 □ 35 □ 36. (الدين، 2014)

5- ينظر الطيب آية حمودة، 09/09/2011 الاستشراق والاستغراب، الحوار

المتمدن، العدد 3481. (حمودة، 2011)

بالأجنبية

- 1- Islamic art and geometric design, the metropolitan museum of art, 2004, New York, p 10. (Islamic art and geometric design, 2004)
- 2- Mourad Bourboune Nasserddine Diné, Octobre 1986, les chemins de la lumière, actualité de l'émigration n° 6129, p 36. (Diné, 1986)
- 3- Diné Rollince Jeanne, Maisonneuve 1938, la vie de Etienne Diné 1861 – 1929, paris, p 154. (Jeanne, 1938)
- 4- Baya, 1982, préface de Jaston Deffere, texte de Jean de maison seul, musée Cantini, Marseille. (Baya, 1982)
- 5- Baya, 2003, avant-propos de Michel Mountashar, texte de Edmund Charles-rousse, Michel-Georges Bernard,

Lucette Albert, musée reattu, Arles. (Baya, avant
propos de michel mountashar, 2003)