

استشكال آفاق الفن المعاصر في الجزائر

Problematizing the horizons of contemporary art in Algeria

جمعي رضا

جامعة مستغانم،

مخبر الجماليات

ridha.djemai@univ-mosta.dz

بن بوعبد الله محمد*

جامعة مستغانم،

مخبر الجماليات

mohamed.benbouabdellah.etu@univ-mosta.dz

تاريخ القبول: ٢٠٢٥/١١/٠١ النشر ٢٠٢٥/١٢/١١

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠٩/٢٦

ملخص: يتناول المقال إشكاليات الفن المعاصر في الجزائر، من خلال استكشاف أبعاده المفاهيمية، والسياسية الفاعلة، والمادية التي تتوسط العمل الفني، والجمالية الفلسفية المرتبطة بالأثر الفني ممارسة وتنظيرا، والاجتماعية وكيفية استشكالها، والتربوية ضمن المناهج المرتبطة بالتغيرات، وإمكان التقبل في الثقافة المجتمعية الجزائرية. وتهدف هذه الدراسة إلى فحص كيفية مساهمة الفن في تشكيل الواقع البصري الفني الجزائري، من خلال ما تسمح به تقنيات الفن المعاصر، مع التركيز على تحديات التلقي، والتعليم الفني معتمدا التحليل الفلسفي بأدوات ظاهراتية كالأفق والتلقي والقصد.

الكلمات المفتاحية: فن معاصر؛ فلسفة فن؛ تلقي فني؛ أفق فني؛ ثقافة جزائرية.

Abstract:The article addresses the problematics of contemporary art in Algeria by exploring its conceptual dimensions, its active political aspects, its material mediations within the artwork, its philosophical-aesthetic layers as related to the artistic trace both in practice and theory, its social articulations and modes of problematization, as well as its pedagogical positioning within curricula shaped by transformations, and the possibilities of reception within Algerian cultural society. This study aims to examine how art contributes to the formation of the Algerian visual-artistic reality through the possibilities afforded by contemporary art techniques, with a particular focus on the challenges of reception and art education. The analysis adopts a philosophical perspective grounded in phenomenological tools such as horizon, reception, and intentionality.

KeyWords: Contemporary art; Philosophical aesthetics; Artistic reception; Artistic horizon; Algerian culture.

المقدمة: ننتمي إلى واقع سريع التغير يفرض نفسه على حواسنا وأذهاننا، وبما أننا ننتمي إليه في حلّ تناقضاته التي تطالعه وتقلبته بأشكاله المادية والمعنوية، فقد تطلّب منا أن نقف . رغماً عنه . لننظر في شأن أنفسنا- بما أن الفن معني بفاعلية الذات- . وتلك هي مهمّة الفلسفة: طرح الأسئلة المناسبة حول فنّنا، وحول عصرنا، وحول الخطابات الفنيّة التي تنبثق فيه، من كلّ مكان ومن لا مكان، قادمة من الإعلام تارة، ومن مدونات التراث، ومن كتابات الغرب، ومعارضهم الفعلية، حتى كاد تصوّر التفكير الملتبس طرفاً في كل أشكال وطبقاته ما بين الضلال والجد. ولعلّ أن هذا التوقف أمام ذواتنا لا يعني مجرد لحظة تأمل عابرة، بل هو ضرورة -وجودية- Existential Necessity تفرضها التحولات والانزياحات المتسارعة، إذ لم يعد في وسعنا أن نعيش الواقع بغير وعي به، فكيف بالفن وهو أكثر الحقول حساسية لهذه التحولات؟

إنّ الفلسفة هنا لا تمارس من أبراجها العاجية، بل في قلب الحياة اليومية والفنية، متسائلة عن معنى ما تنتجه، وما تتلقاه، وما نداوله من رموز وصور ضمن آفاق الفعل والتلقي، ولهذا لا بد من الإحاطة بالاستشكالات المستجدة التي تطرحها الآفاق المنفتحة الجديدة بالفن المعاصر على واقعنا في كل تجلياته، ولا بد أيضاً من مسألة إمكاناتنا لتلقي واستعمال هذه الآفاق التي يقترحها الفن المعاصر ومدى ملائمتها لثقافتنا؟ وقد يكون تشقيق الأسئلة واستشكالها أهم من الأجوبة المقترحة، ذلك أن الأجوبة كما تكون نظرية تكون ميدانية أيضاً، أي أن التجارب الفنية خلال الممارسة تقدم اختباراً أقصوياً لها، كما أن الأجيال في كل مرة تحاول أن تقدم الجواب الملائم تبعاً لوازعها وحرّيتها وتفضلاتها، والتي يرافقها البحث النظري دون أن يفرضها، على أن المزية التي للبحث النظري هي محاولة شق طرق للاختبار بالتفكير والممارسة الفنين، فيما تحكم الوقائع عن جدواها من عدمه.

I. الفن المعاصر كتجربة:

ولأنّ الموضوع المعني بالقصد هنا هو مسألة الفن المعاصر Contemporary Art، فإنّ حالة التيه والضلال سمة رئيسية باعتبار خصوصيته. ذلك أنّ -الفن المعاصر- هو ميدان المنفلت من الثوابت التي ألفها الذوق العام وتواضع عليها، بل وما راح يتعمّد كسر مألوفها في كل مرة "فالصدمة و التشظي والانفتاح كان بداية التحرر الذي ساعد على تقويض الأفكار، وإحداث الإزاحة، وما رافقها من استبدال جذري، للأنظمة الشكلية والتقنيات المستعملة، والمواد التي نتجت عن استيعاب واستقرار لمفاهيم كانت متأرجحة في المجتمع" (بلاس، ٢٠١٥، صفحة ١١)، بحثاً عن تخليق حرّية جديدة New Freedom، كمساحة لتجربة الذوات المعاصرة نفسها، قصد إيجاد إمكانات جديدة لاكتشاف الذاتي فكراً وإبداعاً.

يقول الفيلسوف أنطونيو نيجري Antonio Negri : "إنّ الفرق بين الرجعيّين والثوريّين يتمثل فيما يلي: ففي حين ينكر الطرف الأول كثافة الفراغ الأنطولوجي للعالم، فإن الطرف الثاني يثبت... إنّ الرجعيين يختزلون العالم في بصر إستيطيقي" (negri, 2009, p. 42) أي أنهم —أي الرجعيون— ينخرطون في فعل موروث لا يتسم بالطابع الحيوي المتلائم مع التجدد الأنطولوجي، والذي تفرضه روح العصر الذي ينتمون إليه، "أمّا الثوريون فيدركونه على نحو عملي، إذ بوسعهم وحدهم ممارسة نقد العالم لأنهم على علاقة حميمة حقيقية معه" (negri, ٢٠٠٩، صفحة ٤٢) وبذلك فإن فعل النظر المتبصر في كل مرة يقتضي تحديد الوقوف على المستجد من وقائع الفعل المعاصر ومعانيه ولأنهم يعترفون أيضاً بأنّ هذا العالم الإنساني نحن من صنعه كذلك. فنقص المعنى عن العالم هو نقصنا الخاص، وفراغه هو فراغنا الخاص" (negri, ٢٠٠٩، صفحة ٤٢).

والمعنى الأقرب للجلاء من هذا الاقتباس هو أنّ كشف وصنع وجود هذا العالم مهمة إنسانية يجب أن تتحملها الإنسانية على عاتقها؛ أي أن تدرك أنها صانعة عالمها وكاشفته، وعليها إذ ذاك أن تفكر فيه على نحو وجودي جاد، وأن تتحمل مسؤوليتها تجاه القيام به ومسؤولته. "فالجماهير تفكر بحواسها أولاً" (المسكيني أ.، ٢٠١٥، صفحة ١٤) حسب عبارة سلفادور دالي Salvador Dali ، أي على نحو حيوي كما تسميه الفلسفة.

فالناس ينتمون إلى العالم الذي يحيط بهم ويتفاعلون داخله بحواسهم على نحو مباشر، وعليهم بالتالي أن يفكروا فيه، وأن ينتموا إليه على نحو أصيل. أي أن يقوموا —بخلقه— واجترأه لا باستهلاكه جاهزاً.

وتنتمي مهمة الخلق تلك إلى الفنانين والمفكرين والمصممين، وكلّ من شأنهم ترتيب العلاقات البصرية Visual Relations للمجتمع، بحيث يوفّر ذوقاً يحتمل المعنى داخله، ويتلاءم مع حواسهم وذائقتهم وتشكيل ذواتهم وذاكرتهم البصرية، ومن ثم يتجاوزها كذلك.

ومن هنا تظهر خطورة الدور الملحق على كاهل الفنان الجزائري المعاصر اليوم —باعتباره يختزله في ذاته روح ذاتية عصره— ، فهو ليس مجرد ممارس لأدوات وتقنيات بحصر الدور في هذا المعنى، بل هو حامل لمسؤولية الكشف عن ذاته وعن مجتمعه اعتبار خصوصية طبيعة الفن من جهة، وباعتبار دور الذاتية العالمي في الفن المعاصر على وجه الخصوص، إذ تضعه المسؤولية أمام امتحان مزدوج:

إمّا أن يكتفي بنسخ ما يُنتج في مراكز الفن العالمية الكبرى، فيتحوّل إلى مستهلك-تقني- لا غير، أو أن يغامر بالبحث عن لغة بصرية جديدة متجذرة في تربته وفي ذاكرته الجماعية، دون أن تغلق على ذاتها، بل منفتحة على الحوار الكوني، أي أن يزاوج بين البحث في مصادر ذاته ويقف على كيانه من خلالها ، ومنفتحة على الاستعمال الجديد للفن من إمكانات الفن المعاصر.

II. الاستشكال المفاهيمي:

وحيث نقول "المفهوم Concept" فنحن نقصد تلك الكثافة اللغوية التي تخص التفكير، في مفردات الفن وبُناه الإجرائية. ونحن إذ نشهد معارض متجددة، نتساءل عن تجدد التفكير الذي ينبغي أن يرافقها، خاصة وأنّ الفن

البصري Visual Art هو تفكير بصري، مقصده الاختلاف والتجديد، في كل مرة كإحدى ضروراته. فالفنان عادة ما ينخرط في تيار بصري Artistic Movement أو تشكيلي يجذب من خلاله إمكانياته ويطورها، وفي خضم هذه العملية الملتزمة يطرح على نفسه أسئلة يجدها كل مرة، ومن خلالها يمكن للناقد أن يرصد ويؤرّخ للتطورات.

والفنان الذي لا يستشكل العمل الفني Artwork، ومن ثم لا يستشكل ذاته وواقعه، هو فنان "لا يفكر"، وبالتالي يعجز النقد عن ملاحقته وسبر أغوار تجربته، أي أنه يخلق أزمة فراغ معنى تلاحق نوع الفن الذي يخصه.

ومن هنا نتساءل: هل الفنان الجزائري يفكر، ويطلع بالقدر الكافي حتى يقدم في كل مرة لرواد المعارض ما يشبع فضولهم المعرفي والفني، وما يعبرّ به عن مشترك واقعهم؟ كل أعمال الفن المعاصر هي إشكالات ومسائلات وإحراجات تُطرح على العقل واللغة والمجتمع. وليس أدلّ على ذلك من أنّ أهم تيار في الفن المعاصر هو تيار الفن المفاهيمي Conceptual Art، والذي يولي للمفهوم الدور الأساسي في الفن، ويحوّل فيه كل البصري إلى لغوي وإشكالي، وأشكاله بلا حدود واضحة لأبعاد تلك التمثيلات، "حيث أراد الفنان أن يعبر عن إدراك جديد للعالم وعن مفهوم جديد للفن" (أمهز، ٢٠٠٩، صفحة ٤٨٣).

وهنا تبرز الحاجة إلى الإشارة إلى أن المفهوم في الفن لا يُولد من فراغ، بل ينبثق من حقل فلسفي ولغوي عميق، فاللغة نفسها تتحول إلى أداة تشكيل بصري، والرمز إلى لوحة، والمعنى إلى خامة. وقد ظهر ذلك في أعمال فنانين مثل جوزيف كوسوث Joseph Kosuth الذي جعل من العبارة المكتوبة نفسها عملاً فنياً (شكل ٠١)، وفي تجارب عربية لاحقة مزجت بين الخط العربي والتجريد المفاهيمي (كتجربة الحروفية العربية). إنّ هذا البعد يجعل السؤال: هل نملك نحن في الجزائر -من حيث الممارسة- مفاهيم بصرية لغوية أصيلة يمكن أن تغذي هذا الفن، أم أننا محكومون بأن نظل مستهلكين لمفاهيم غيرنا؟

وفي هذا المقام يُشرع السؤال بالضرورة عن إمكان التفكير في الفن بالجزائر بعمق، وتحويله من مجرد منتج جميل قائم على مهارات تقنية، إلى فنّ مفكّر فيه، قادر على المساءلة والإحراج وتغيير الواقع؟ وهل يمكن للمدارس والجامعات أن تكون هذا النوع من الفنانين؟ هذا إحراج كبير ومهم ينبغي أن نفكر فيه بجدية، حتى لا يتحول الفن إلى مجرد مكان للذة بصرية فارغة من المعنى. هناك انتباهات مبكرة لهذا الطرح يمكن التماسها عند الفنان الجزائري محمد خدة في سلسلة المحاضرات التي ألقاها في مدرسة الفنون الجميلة حيث قال: "... ولا شك أن البحث عما كان عليه تاريخنا التصويري وما آل إليه انطلاقاً من البنى الاجتماعية والاقتصادية، يفترض معرفة وافية بتاريخنا، وفك طلاسم الوسائط المتعددة، والمنعرجات الصعبة التي نمر خلالها من البنية السلفية إلى البنية العليا. كما يفترض أيضاً الإلمام بالمشاكل الصعبة المتعلقة بالإنتاج الفني على خصوصيته..." (خدة، ٢٠١٦، صفحة ٧).



شكل ٠١، "كرسي واحد وثلاث كراسي"، جوزيف كوسوت (١٩٦٥).

المصدر (كوسوت)

والحديث عن المفهوم والتفكير يستدعي بالضرورة الحديث عن التلقي، إذ المتلقي هو الشريك الذي يُعوّض الجزء الناقص في السؤال دوماً، وهذا ما يمنحه في الفن المعاصر دوراً مركزياً لا يكتفي بذاته إلا بوجود مؤوّل، ولهذا تم استبدال مفهوم العمل الفني بالأثر الفني، باعتباره لعبة أثر في حوار آفاق مفتوحة ترتسم به تأويلات جديدة دائماً. والمتلقي بالعطف على ما سبق —من مقتضى الانزياح الدلالي الذي وقع— في الجزائر يعيش بدوره أزمة، إذ لم يُعوّد بعد على المشاركة التأويلية، بل على التلقي السلبي.

وهنا يُطرح التحدي على الفن المعاصر: أن يُعيد تشكيل ذائقة الجمهور، بأن يجعله جزءاً من التجربة لا شاهداً عليها فقط. وهذا ما يفترض عزوف بعض الجماهير، عن معارض وفعاليات الفن المعاصر لأنها لم تُدرّب بعد على الدخول في مفردات هذه اللعبة التأويلية، نتيجة لحداثة التجربة من جهة، ونخبوتها اللغوية (tedxtalk, 2017)، ولتعدد استشكالها التي ينبغي أن تعالج معرفياً، وفي شكل مشاريع فنية إن لزم الأمر كذلك، وربما حتى سياسية، إذا ما حسمت نظرياً لصالح ضرورتها.

III. الاستشكال السياسي:

في هذا الصدد نلاحظ أنّ الفن المعاصر Contemporary Art جاء في تجاربه، متجاوزاً مع طموحات المهتمّين The Marginalized ومعبراً عنها. ونقصد بالمهمّشين أولئك الذين لم يكن لهم دور في اختراع الفن الحديث Modern Art وصياغته، ولم يكن معبراً عن ذوقهم، ولم يكن لهم نصيب في التنظير له، بل ولم تؤخذ فنونهم بعين الاعتبار. كالمستعمرين مثلاً، الذين وقع عليهم الفن الحديث إلا كما وقع الاستعمار Colonialism نفسه، فلم يظهروا فيه إلا كموضوعات للرسم، أي كأشياء، "فالعنف الاستعماريّ لا يُريد المحافظة على إخضاع هؤلاء البشر المستعبدين، وإنّما يحاول أن يُجردهم من إنسانيتهم" (مسعد، ٢٠١٧).

قدّم الفن الحديث - مطلع القرن العشرين - على أنه الفن الممكن الوحيد، لارتباطه بسلطة العقل والدعوى الكونية Universalism، والمطلقة Absolutism من وجهة نظر "المتحضر، الأبيض، الرجل"، في مقابل إقصاء كل ما عداه. وهو التوصيف الذي تحول إلى برنامج إطاحة من قبل تجارب الفن المعاصر، بعد أن أطاح الفن الحديث نفسه - من قبل ونسب إليها كل درجات الانتقاص الممكنة - بكل الفنون الخارجة عن الذات المركزية الأوروبية European Centrality، واعتبرها فنوناً أدنى لا تحظى بالاعتراف، مثل الفنون التطبيقية Applied Arts، باسم معايير "الرجل الأوروبي العقلاني".

ومن هنا نتساءل: هل نحن قادرون على ممارسة "الديكولونيالية coloniality العقلية"، أي إزالة استعمار العقل، بما يسمح لنا بتملك وسائل الإبداع البصري Visual Creativity وخاصة الرؤية، حتى تُبدع فناً يعبر عتاً، "إذ نكف عن كراهية أنفسنا... كما كراهية أن نكون مجرد ماضٍ لأنفسنا" (المسكيني ف.، ٢٠٢٥، صفحة ١٥) ولا يتعارض مع مصادرنا الحديثة والقديمة، المتشكلة في كل طور جديد، دون صفات جاهزة أو مستوردة؟ وهل يمكن للفن المعاصر أن يكون إمكاناً للتحرر الفني Artistic Liberation، دون أن يتحول هو نفسه إلى وصفة مستوردة أو مفروضة كما في كل مرة، أي إلى شكل جديد من استعمار الذات للذات؟

لقد وجد كثير من الفنانين السود والهنود الملونين، ومن بلدان العالم الثالث، في الفن المعاصر إمكانات رائعة للتعبير عن أنفسهم بوسائل جديدة، ووجدت الحركات النسوية Feminist Movements في أميركا وأوروبا (شكل ٠٣)، وكذلك مجتمعات المهاجرين Migrant Communities، فيه إمكانات خصبة للإعلان عن اختلافها، وللتعبير السياسي عن مشكلات الهوية Identity والذات المتشظية Fragmented Self، وللقند الثقافي والسياسي.



شكل ٠٣، "حفلة العشاء" لجودي شيكاغو ١٩٧٤.

المصدر (شيكاغو).

وهذا يفتح أمامنا نحن في الجزائر باباً للتفكير: هل يمكن للفنان الجزائري أن يستثمر هذا البعد السياسي ليجعل من فنه وسيلة لكشف هشاشة السلطة أو نقد البنى الاجتماعية والثقافية الجامدة؟ إن التجارب العالمية أثبتت أن الفن ليس ترفاً، بل ممارسة سياسية بامتياز، حتى حين يتخفى خلف أشكال جمالية. والتاريخ شاهد على لوحات حُرمت أو صودرت لأنها فضحت قمعاً أو استعماراً أو سلطة ذكورية. فما موقعنا نحن من هذا الإرث؟ إنَّ ما يفتحه الفن المعاصر - رغم روعته وانغماسه في النقاش الكوني حول الإنسان وقضاياها - يتطلب أن نرتقي بالفنان عندنا ليبصر هذه الإمكانيات ويستعملها بوعي، دون أن يضيع أو يتوه أو يعيد إنتاج مدارس الآخرين كما يفعل في كل مرة.

IV. الاستشكال المادي:

كثيراً ما يُطرح السؤال حول الوسائط الفنية Material supports and- medium - باعتباره سؤالاً أساسياً في الفن المعاصر. ذلك أنَّ الفن المعاصر يتوسّط في قيامه أدوات غير مألوفة، فلم تعد الفرشاة والألوان أدواته

الأساسية، ولا اللوحة على الحامل إلا نادراً. بل إن الفنان، من خلال بحثه عن الوسائط، راح يكسر كل القيود بين ما هو في وما هو عادي، ويحوّل العادي والمألوف عبر تلغيمه بالمعنى، إلى فن قادر على التواصل والاشتباك. كما أن الدور المادي دور تفاعلي يتشكل في تماه مع الفكر والعكس أي أن المادة تمنح إمكانيات معينة تتلائم مع طبيعة الفكرة مما ينبغي العناية بالتفكير به وتعلم تبصر إمكانات هذه العلاقة، أي تفاعل الفكر والمادة والبيئة، "فالخلل بين البيئة المحيطة وحاجة المتعلم سوف يخلق معه نموذجاً ناقصاً باتجاهات تقادم التطور الثقافي المعاصر، والمتمثلة في أن التكنولوجيا والتقدم المادي بشكل عام، ليس مصحوباً بتقدم فكري وتربوي يضبط هذا التقدم التكنولوجي" (إلياس، ١٩٧٣، صفحة ٣٠).

يقوم المتلقي هنا بدور تفاعلي Interactive Role يكمل فيه المعنى بذنه وبجسده، فحضور الجسد . جسد الفنان والمتلقي . عنصر أساسي في الفن المعاصر. فالمساحة التي يحتلها المعرض كلها هي الفن: حركة في المكان، دوران للجسد ضيقاً كان أو واسعاً، مكشوفاً أو في معابر خاصة، هي جزء من عملية تعبير المعنى، وعمل في وعٍ بالجسد يراد به بلوغ معنى، مشدداً "على لانهاية التأويلات الفردية والجمعية في إطار نسبية يتكفلون بأمرها" (موريزو و بوفيه، ٢٠٢٢).

وبعض الفنانين المعاصرين مثل كريستو Christo Javacheff وجوزيف بويز Joseph Beuys امتلكوا إمكانيات مادية ضخمة لتنفيذ أعمالهم، حتى تحوّل الفنان في بعض الحالات إلى ما يشبه "شركة كاملة"، يستخدم فيها موظفين ونحاتين وإداريين. أي أنّ العامل المادي قد يشكّل إخراجاً يحول دون تنفيذ المقاصد أو يتممها. ومع ذلك فالفن المعاصر ليس كله محتاجاً إلى أموال ضخمة لاستيفاء مشاريعه في كل أحواله، إذ يمكن ممارسته بما هو متاح في البيئة والمكان، حتى يعبر عنها بصدق أكبر، خاصة في البلدان الفقيرة، حيث يصبح الذكاء في استغلال المتاح. حتى الخردة Scrap والقمامة Waste. وتحويلها إلى عمل فني عبر تحويل معناها في الوعي، مصدراً جديداً للتعبير.

وقد رأينا في كثير من المدن الكبرى مبادرات شبابية حوّلت الجدران المهملة (فن الجداريات الحائطية) إلى جداريات ناطقة، واستعملت مواد بسيطة كاللحم والطلاء العادي أو بقايا المعادن أو البلاستيك المعاد تدويره، لتقول خطاباً فنياً لا يقل عمقاً عن اللوحات المرسومة بأعلى الألوان. إنّ هذا البعد المادي للفن المعاصر يدكرنا بأنّ القيمة ليست في الأدوات - وقد تكون القيمة البسيطة رسالة فنية بحدّ ذاتها ضمن توجهات المنهج للتيار المناسب كاحتجاج ضد الرأسمالية والتسليع مثلاً في بعض السياقات-، بل في القدرة على تحويل المادة إلى معنى. وهنا أيضاً يُختبر الفنان الجزائري من جديد: هل يستطيع أن يصنع من محدودية الإمكانيات فضاءً للإبداع، بدل أن يجعلها ذريعة للانغلاق والتقليد؟

أما الوسائط الرقمية Digital Media المفتوحة اليوم فلا تحدّ بحد، إذ تتطلب مهارة في التحكم بالتقنية: الحواسيب، المحاكيات ثلاثية الأبعاد، الكاميرات، الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence - بما يتيح هذا الأخير من إمكانيات مهولة تتسارع بشكل يصعب ملاحقته-، وأدوات التصميم المختلفة من أبسطها إلى

أعقدها، كلها وسائط تُسخر من أجل نقاش فكرة ذات معنى، متورطة في السجل المعاصر وهموم الإنسان الحديث بأجياله الصاعدة المختلفة، التي لم تستوعبها الأجيال السابقة فنياً.

V. الاستشكال الجمالي:

إنّ الحديث عن الفن المعاصر لا يكتمل دون الوقوف عند الاستشكال الجمالي Aesthetics، ذلك أنّ مفهوم "الجمال" Beauty نفسه قد عرف تحوّلاً جذرياً. ففي حين كان الجمال في الفن الكلاسيكي Classical Art مرتبطاً بالانسجام والتناسب والبحث عن الكمال، فإنّ الفن المعاصر جعل القبح Ugliness والتشويه Distortion واللامألوف Unfamiliarity موضوعاً جمالياً مشروعاً.

لم يعد السؤال: "هل هذا العمل جميل؟" بل أصبح: "أي معنى يفتحه هذا العمل أمامنا؟". ومن هنا فإنّ المعايير الجمالية الموروثة لم تعد قادرة على استيعاب ما ينتجه الفنان المعاصر، وهذه التطورات في الأسس النظرية الموجهة للفن حصلت بمجتمعات أخرى لم تختبرها الثقافة العربية عموماً والجزائرية على نحو الخصوص، مما يتطلب نقاشاً حول الإمكانية المناسبة التي لا تتصادم أو تتناقض مع مصادر الذات والذوق الجمعي وتسمح باستيعاب هذه التجارب، أو جزء أو رفضها بمبررات معقولة لا تكون بداعي مجرد الانغلاق.

ظهر التجديد الصادم في أعمال حملت صدمة للذائقة التقليدية: نافورة دوشامب Marcel Duchamp الشهيرة (شكل ٠٣)، علب بوب آرت عند آندي وارهول Andy Warhol (شكل ٠٤)، وحتى الأعمال المفككة التي لا تسعى إلى الإرضاء البصري بقدر ما تسعى إلى إحداث قلق معرفي. والسؤال المطروح علينا هنا: كيف يمكن للمتلقّي الجزائري، الذي ترسخت في ذهنه صور الجمال الكلاسيكي من زخارف وخطوط وألوان متناغمة، أن يتصالح مع هذا الانقلاب الجمالي؟ وهل باستطاعته أن يرى في القبح جمالاً، وفي الهشاشة قوة، وفي المفارقة معنى؟



شكل ٠٣، "النافورة"، مارسيل دوشامب ١٩١٧.

المصدر (دوشامب).



شكل ٠٤، "علب كامبل" آندي وارهول ١٩٦١.

المصدر (وارهول).

VI. الاستشكال الاجتماعي:

ثمّ هناك الاستشكال الاجتماعي الذي جدوى الفن المعاصر إذا لم يتوجه إلى المجتمع الذي يحتضنه؟ إذ أثبتت تجارب عديدة أنّ الفن ليس مجرد نشاط نخبة مثقفة، بل ممارسة اجتماعية **Social Practice** اتصالية بامتياز، خاصة إذ ما تعلق بالفن المعاصر. فعندما يرسم فنانون في الأحياء الشعبية جداريات تعبّر عن معاناة الناس، أو عندما تتحوّل الفضاءات العمومية إلى مسارح للعروض الفنية **Performance Art**، يمكن أن يصبح الفن قوة تغيير وحراكا اجتماعيا.

وبالسياق الجزائري المشهود حاليا، لم يزل هذا البعد ضعيفا نسبياً، حيث تظل المعارض محدودة ومحصورة في فضاءات مغلقة ودوائر ضيقة من المتفاعلين. وهنا نتساءل عن تبني الشارع والتحامه به، وبأن يقترب من المتلقي العادي، بأن يصبح جزءاً من نسيج الحياة اليومية؟ لا يحتاج الفن الاجتماعي إلى قاعات عرض فخمة، بل إلى إرادة تجعل من الجدار المهمل، والفضاء العام، وحتى وسائل التواصل الرقمي **Digital Platforms**، مسرحاً للفعل الفني. و يتجلى هنا أيضاً سؤال أساسي عن إمكان الفن في أن يساهم في رأب الصدوع الاجتماعية، وتقريب المسافات بين الطبقات والطوائف—خاصة أن هذا المشكل هو أحد سمات الشعوب العربية—، في إحياء حسّ جماعي بالانتماء؟

VII. الاستشكال التربوي:

وأخيراً يبرز الاستشكال التربوي. إذ لا يمكن للفن المعاصر أن يترسخ في وجدان المجتمع من غير منظومة تعليمية تهتمّ المتلقي وتدرّب الفنان. فالمؤسسات التعليمية، من معاهد الفنون الجميلة إلى الجامعات، مطالبة اليوم بأن تعيد النظر في برامجها "وعند البناء الجديد لبرنامج إعداد وتأهيل المعلم وعلى درجة كفايته يجب الأخذ بعين الاعتبار أثر كل المتغيرات على سلوك المعلم، وعلى درجة كفايته ويغدو لذلك من المفيد تحديد كل الحقائق والمتغيرات التي يعتقد أن لها تأثيراً على كفاء المعلم وفعالته" (الربيعي، ٢٠١٤، صفحة ٥٢)، وألا تكتفي بتدريس تقنيات الرسم والنحت الكلاسيكية، بل أن تفتح الباب أمام التجريب **Experimentation**، وأمام الوسائط الجديدة، أمام التفكير الفلسفي الذي يرافق الممارسة الفنية.

إنّ غياب هذا البعد التربوي هو ما يجعل كثيراً من الفنانين الشباب في الجزائر يجدون أنفسهم في عزلة، غير قادرين على صياغة مشروع فني متكامل، فيكتفون بالتقليد أو الانبهار بما يُنتج في الخارج. ومن هنا فإنّ السؤال الجوهرى هو: كيف نؤسس لتربية فنية تجعل من الفنان مفكراً، ومن المتلقي شريكاً، ومن المؤسسة التعليمية مختبراً حياً للفن، لا متحفاً للماضي؟

خاتمة: إنّ الإمكانات الهائلة للفن المعاصر، والتي لم يُنخرط فيها كما ينبغي وغالباً ما يتم تجاهلها في مدارس الفن، تمثل فرصة نحو المستقبل، لا ينبغي أن تُهدر بصراعات الأجيال المعرّقة كتلك التي وقعت سابقاً بين التجريد وفن المحاكاة التمثيلية figurative واللاتمثيلية Non-figurative. فذلك كله مضيعة للفكر والوقت والجهد، وقد تجاوزته تجارب الزمن.

إنّ شرط كل مساحة فنية جديدة هو دائماً الوعي الجديد بإمكاناتها واستغلالها دون نقل سطحي شكلي بحث، بل بتحويلها لتلائم إشكالات الذات Self Problematics، أي أن يحتلها الفنان والثقافة لا أن تستوردها لتحتله. ويبقى الرهان الدائم على التفكير الحر والإبداع.

فالحرية والابتكار وامتلاك التعبير الملائم الكافي لفنّ عقلائي Rational Art، له ما يقوله دوماً، هي ما يمنع الفنان والمتلقي من الوقوف في حالة صمت وجوم تجاه الفن والواقع. إنّ الفكر هو الرهان اللازم لتجاوز الوضع الراكد، تجاوزاً صحيحاً ومؤسساً، يفتح باب المستقبل نحو إمكانات تشكيل واقع جديد بصرياً، يساهم الفن والخيال في تخليقه.

ومن هنا فإنّ الفن المعاصر، بما يحمله من إمكانات سياسية وجمالية وتربوية واجتماعية، ليس ترفاً فكرياً، بل شرط من شروط وجودنا المعاصر. فإذا استطعنا أن نمتلكه ونعيد صياغته بما يلائم واقعنا، كان لنا أفق للتحرر والخلق، وإذا تركناه يمرّ دون مساءلة، فلن يكون سوى نسخة باهتة من فنون الآخرين. إنّ السؤال الأساسي إذن هو عن إمكان أن نجزؤ على أن نكون فنانيين بمعنى الخلق لا الاستهلاك، وأن نحمل على عاتقنا مهمة إعادة تشكيل ذاتنا وعالمنا.

قائمة المراجع:

-المصادر العربية (الكتب والمقالات المطبوعة):

١. أم الزين بنشيجة المسكيني: مؤانسات في الجماليات. دار الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر. (٢٠١٥).
٢. جاك كوريزو، روجيه بوفيه: قاموس الإستطيقا وفلسفة الفن (ترجمة: سلوى النجار وآخرون). هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، المنامة. (٢٠٢٢)
٣. فرح إلياس: الاشتراكية والفن (ترجمة: أسعد حليم). دار القلم، الطبعة الأولى، بيروت. (١٩٧٣).
٤. فتحي المسكيني: هذه الذات ليست لك. الأمانة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس. . (٢٠٢٥)
٥. كريم حميد الربيعي: بناء معيارية لإعداد مدرسي التربية الفنية. منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، الجزائر. (٢٠١٤).
٦. محمد بلاسم و سلام جبار: الفن المعاصر. مكتب الفتح للطباعة، الطبعة الأولى، بغداد. (٢٠١٥)
٧. محمد خدة: عناصر من أجل فن جديد (ترجمة: إنعام بيوض). المتحف الوطني للفنون الجميلة، الطبعة الأولى، الجزائر. (٢٠١٦)

٨. محمود أمهر: التيارات الفنية المعاصرة. شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، بيروت. (٢٠٠٩).

-المصادر الأجنبية (الكتب والمقالات المطبوعة):

1. Antonio Negri. Art et multitude: Neuf Lettres sur l'art suivies de métamorphoses. Mille et une nuits, Paris. (2009).

المواقع العربية (الروابط الإلكترونية):

١. الجزيرة. (٢٠١٧، ١٨ مايو). الفن والاستعمار.. سعي السلطة للسيطرة على الثقافة. استرجع في ٢٦ سبتمبر ٢٠٢٥، من
<https://www.aljazeera.net/arts/2017/5/18/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1-%D8%B3%D8%B9%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%B7%D8%A9-%D9%84%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B7%D8%B1%D8%A9>
٢. "النافورة (دوشامب)". ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. استرجع في ٢٠ جوان ٢٠٢٥، من
[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D9%81%D9%88%D8%B1%D8%A9_\(%D8%AF%D9%88%D8%B4%D8%A7%D9%85%D8%A8](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D9%81%D9%88%D8%B1%D8%A9_(%D8%AF%D9%88%D8%B4%D8%A7%D9%85%D8%A8))
٣. "علب حساء كامبل". ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. استرجع في ٢٠ جوان ٢٠٢٥، من
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%84%D8%A8_%D8%AD%D8%B3%D8%A7%D8%A1_%D9%83%D8%A7%D9%85%D8%A8%D9%84%D9%85%D9%84%D9%81:Campbell's_Soup_Cans_by_Andy_Warhol.jpg
٤. "كرسي واحد وثلاث كراسي". ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. استرجع في ٢٠ جوان ٢٠٢٥، من
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%B1%D8%B3%D9%8A_%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%AF_%D9%88%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB_%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%8A

-المواقع الأجنبية (الروابط الإلكترونية):

. استرجع في ٢٠ جوان ٢٠٢٥، The Dinner Party chez Judy (أبريل، 17، 2012). Les Guerrilla Girls.
[https://lesguerrillagirls.wordpress.com/2012/04/17/141./](https://lesguerrillagirls.wordpress.com/2012/04/17/141/) من