الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD

# القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "محمد خدة"

التخصص : دراسات في الفنون التشكيلي


إعداد الطالبة:

بن مخلوف سليمة

تحت إشراف:

د: محمد خالدي


أعضاء لجنة المناقشة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| ـ أ.د. حجوي غوتي | أستاذ التعليم العالي | جامعة تلمسان | رئيسا و مقررا |
| ـ د. خالدي محمد | أستاذ محاضر-أ- | جامعة تلمسان | مشرفا وعضوا |
| ـ د. بلبشير عبد الرزاق | أستاذ محاضر-أ- | جامعة تلمسان | عضوا |
| ـ د. خواني زهراء | أستاذة محاضرة -أ- | جامعة تلمسان | عضوا |
| ـ د. جمعي رضا | أستاذ محاضر-أ- | جامعة مستغانم | عضوا |
| ـ د بن براهيم إيميمون | أستاذ محاضر-أ- | جامعة وهران | عضوا |

السنة الجامعية 2017 م- 2018م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

# القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "محمد خدة "

رسالة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د – تخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

إعداد الطالبة: الأستاذ المشرف

بن مخلوف سليمة أ. د : محمّد خالدي

أعضاء لجنة المناقشة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| - أ.د. حجوي غوتي | أستاذ التعليم العالي | جامعة تلمسان | رئيسا ومقررا |
| - د. خالدي محمد | أستاذ محاضر "أ" | جامعة تلمسان | مشرفا وعضوا |
| - د. بلبشير عبد الرزاق | أستاذ محاضر "أ" | جامعة تلمسان | عضوا |
| - د. خواني زهراء | أستاذة محاضرة "أ" | جامعة تلمسان | عضوا |
| - د. جمعي رضا | أستاذ محاضر "أ" | جامعة مستغانم | عضوا |
| - د بن براهيم إيميمون | أستاذ محاضر "أ" | جامعة وهران | عضوا |

السنة الجامعية 2017- 2018

# الإهداء

- إلى روح والديا الطاهرتين.
- إلى زوجي الغالي، سندي ودعمي في إنجاز هذه الأطروحة
- إلى بناتي، فلذات كبدي "لبنة نسرين" و " نهاد حسيبة"
- إلى زملاء الدفعة الأولى تخصص دراسات في الفنون التشكيلية: «معمر»، «حفيظة»، «سارة» و «أمين»

# كلمة شكر

«اللهم إننا نشهدك أنا سلكنا طريقا نبتغي فيه علما فسهل لنابه طريقا إلى الجنة»

نتقدم بأسمى عبارات الشكر:

إلى خالقنا ومولانا وموفقنا إلى إنهاء هذا العمل المتواضع إلى من له الفضل أولا وأخيرا إلى الذي لا إله إلا هو إلى أرحم الراحمين وأكرم الأكرمين، إلى من نسأله بكل اسم هو له أن يجعل هذا الجهد في ميزان حسناتنا يوم العرض وأن يجعل نياتنا خالصة لوجهه الكريم، إلى الذي تعجز الكلمات عن حمده وشكره، فيا رب لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، الحمد لله حمدا كثيرا على والدينا.

إلى من كان رحمة للعالمين، إلى من هو قدوتنا في كل حين، إلى من نسعى دوما لإتباع خطاه إلى من أوصانا بطلب العلم إلى سيدنا وحبيبنا ورسولنا الكريم، الصادق الأمين، محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله الطيبين وأصحابه الطاهرين صلاة وسلاما دائمين إلى يوم الدين.

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور محمد خالدي، لتفضله بقبول الإشراف على بحثي هذا وعلى ما قدمه لي من إرشادات ونصائح وتوجيهات كانت لي أثر في انجاز هذا العمل.

أتقدم بالشكر إلى السيدة: «نجاة بلقايد» أرملة الفنان محمد خدة على ما قدمته لي من مساعدة.

كما أتقدم بالشكر الخاص إلى الدكتور "رضا جمعي" والدكتورة «عمارة كحلي» وإلى السيد الفنان «محمد ولهاصي» على الدعم الذي قدموه لي سواء كان كثير أو قليلا، فلهم مني كل التقدير.

إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيبة أو بدعاء.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر والعرفان للجنة المناقشة.

# المقدمة

# المقدمة

يقترن تاريخ الفن بتاريخ البشرية، فالفن سبق اللغة والكتابة فهو صورة تحمل ذكريات مرتبطة بالحياة، وممارسة الوجود فمنذ أن وجد الإنسان على الأرض وبدأ في تعميرها، عَبّر عن ما يجول في خاطره وما يتعرض إليه في حياته اليومية.

أكبر دليل على ذلك، ما وجد في الكهوف من رسوم تعود إلى ألاف السنين في العصور الحجرية وكهوف التاسيلي "ناجر" شاهدة على كل هذا، مجموعة الكهوف حيرت العالم وبأشكالها ورموزها التي تعود إلى عشرات ألاف السنين.

يرجع ظهور الفن التشكيلي بمفهومه المعاصر في الجزائر إلى عشرينيات القرن لماضي، والذي رغم تنوعه واختلافه وتعدده يبقى تمثيلا لثقافة شعب بأكمله والبحث في جذوره بحثا شيقا، سيسمح بتأصيل ولو جزء منه، في ظل تناقضات تضاربت حول تحديد مصدره.

فن تشكيلي نما وترعرع في فترة استعمار، هدفه طمس الهوية وسلب أدنى مكونات الشخصية الثقافية والاجتماعية، يقوم الفن التشكيلي على ارتباطه بالمحيط البيئي ومعايشته للمجتمع وطبائعه وعلى موقف بصري يعكس واقعية حقيقية تحاكي النفوس والعقول، فالفن يشكل الثقافة والثقافة تشكل الفن.

من هنا تظهر خصوصية الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر الذي يرجعه العديد من الباحثين إلى مصدرين: من ناحية إلى فن التاسيلي والفن البربري والفن العربي الإسلامي ومن ناحية أخرى إلى تأثير غربي رَوَجَتْ له الحركة الاستعمارية.

إن التطورات التي مرت بها الحركة التشكيلية للفن المعاصر في الجزائر لم تحدث بمعزل عما يدور في حركة الفن التشكيلي في العالم، ولا عن ما أراده المستعمر أن يكون، فمن البوادر الأولى لتجريد الشعب من ثقافته وترسيخ مبادئ فنية غربية من خلال اعتماد على مناهج ومذاهب فنية أوروبية.

رغم هذا نجد أن الفنان الجزائري المعاصر، سعى أن يُكَون لنفسه شخصية عربية إسلامية أمازيغية، رغم تكوينه في جو الثقافة الغربية.

عرف الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر ثلاث أجيال، جيل التواصل في فترة الأربعينيات تعامل مع بعض الأساليب الحديثة، وجيل بداية التغيير من فترة الخمسينات الذي عرف مجموعة من الفنانين الملتزمين وجيل التغيير الجذري في فترة الستينات، والذي ضم مجموعة من الفنانين الشباب المؤمنين بضرورة تجاوز الأساليب التي كانت موجودة من أجل إيجاد نمط وطني متميز بطابع عربي إسلامي، بربري، إفريقي، هدفه الأول استرجاع الهوية الوطنية المفقودة.

من بين هؤلاء أخُصُ بالذكر الفنان "محمد خدة" أنموذج الدراسة، هذا الفنان العصامي التي تميزت أعماله بأسلوب تجريدي عُرف ببعض الرموز المبهمة التي تظهر وكأنها حروف أبجدية مجهولة، غير مسبوقة في الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر.

إن أعمال الفن التشكيلي، تعكس أنماط الحياة اليومية وتسجل وتوثق لها بأكثر من ثقافة وبيئة، فهي تُظْهر أساليب عديدة ومتنوعة من حيث الموضوع والأسلوب والتقنية وهي عناصر نسبية في العمل الفني وعندما تتوافق وتنسجم فيما بينها فان شخصية الفنان قد بلغت النضج الفني، فنجده يمر من حالة تخليص أفكاره من التسجيل المباشر إلى التعبير والتجريد والترميز وغيره بحثا عن الهوية عن طريق قيم جمالية خاصة.

وفي هذا السياق تأتي دراستنا لتتناول "القيم الجمالية في أعمال الفنان محمد خدة" والنظر في منجزه التشكيلي بكل أنواعه من رسم مائي إلى منقوشات على المعدن إلى رسم زيتي مرورا بكتابته النقدية، في دراسة موضوعية ذات بعدين: تاريخ الحركة التشكيلية في الجزائر ودراسة في أعمال الفنان "محمد خدة" ولأهم أعماله.

أعمال الفنان «محمد خدة «سيطرت عليها ميزتان بارزتان شكلتا وجهين لعملة واحدة "اللون و العلامة"، اللون تَمَثل في تجريد مختلف عن تجريد أبناء جيله (جيل الثلاثينات) يظهر من الوهلة الأولى، والعلامة تجسدت في رموز مبعثرة على هذه المساحات الملونة.

من هنا يبدأ التساؤل عن أصل التجريد في أعمال محمد خدة، هل هو تجريد غربي استلهمه من مدرسة باريس في ظل ثقافة غربية؟

وهل هو تجريد استلهمه من أسلوب إسلامي عربي أراد من خلاله إظهار نسبه؟ أو هو تجريد استمده بكل بساطة تجريد استمده من الموروث الثقافي الشعبي الجزائري؟

تهتم الدراسة أيضا بأصل تلك الرموز والعلامات التي ميزت لوحاته التجريدية، علامة تظهر أحيانا كحروف عربية جُرِدت من مفهومها ووظيفتها؟ وأحيانا تظهر كأنها كتابة استمد أشكالها من الحروف الصينية؟ وأحيانا أخرى لا يمكن ربطها بأي شيء معلوم، بمعنى أوضح تهدف الدراسة للبحث عن أصل العلامة والتجريد في أعمال الفنان محمد خدة، وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا الفرضيات التالية:

- ✓ يمكن التأصيل لظاهرة التجريد في المنجز التشكيلي لأعمال الفنان «محمد خدة" عن طريق البحث في تاريخ الحركة التشكيلية في الجزائر، والوقوف عند أهم المراحل التي مرت بها في جو استعماري دام 132سنة.
- ✓ من الممكن الوصول إلى معرفة أصل الحروف والرموز المستعملة في رسومات الفنان أنموذج الدراسة عن طريق تقصي القيم الجمالية المتميز بها.

وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

- ✓ لمساهمة في توثيق الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، عن طريق الوقوف عند أهم المحطات التي ساهمت في نشأته وتطوره، منذ فترة الاستعمار إلى فترة الاستقلال، وتقصي ظاهرة التجريد في أعمال الفنان محمد خدة الذي يعتبر فنانا قدم الكثير من أجل ترسيخ فكرة الفن التشكيلي في الجزائر بصفة خاصة والعالم بصفة عامة، وما قام به من أجل استرجاع هويته الجزائرية العربية الإسلامية البربرية المعاصرة التي تطمح إلى تطوير المستقبل.
- ✓ الطموح في أن تبحث هذه الدراسة المتواضعة في أبجديات التذوق الجمالي الفني التشكيلي المفقودة في الجزائر، من حيث تناولها لظاهرة الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر، كخطوة للتعريف بأهم العناصر الفنية الجزائرية من خلال

مبدع جاهد وكافح من أجل المحافظة على هذا الفن التشكيلي في ظل الاستعمار، وإبراز أهم السمات التي تميز بها فنه، ونقصد من هذا المبدع "محمد خدة".

اعتمدنا في هذه الدراسة المنهج السردي التاريخي التحليلي، في تقصي الحركة التشكيلية في الجزائر وجمع كل الحقائق المتعلقة بها، اعتمادا على مصادر مختلفة، والمنهج الاستقرائي لحصر واستخراج أهم المكونات والعناصر البارزة التي تميز أعمال الفنان محمد خدة وتمثل الدراسة إطارا نظريا تاريخيا منهجيا وصفيا.

لإنجاز هذه الدراسة اعتمدنا على عدد من المراجع والمصادر أهمها:

<u>مراجع عربية:</u>

- ✓ طارق عثمان قزاز، النقد الفني المعاصر، دراسة في نقد الفنون التشكيلية.
- ✓ الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة) للدكتورة عمارة كحلي.
- ✓ الفن التشكيلي المعاصر (1970/1870) لمحمود أمهز.

<u>ومراجع أجنبية:</u>

- ✓ Elément pour un art nouveau, suivi de de feuillets épars-liées et Inédit de Mohamed Khadda.
- ✓ Plombs graves de Mohamed khadda .
- ✓ Khadda, de George-Michel Bernard.
- ✓ La peinture algérienne " Les fondateurs " de Hadj Tahar Ali.

قمنا بتقسيم الدراسة إلى مدخل وثلاث فصول، ففي المدخل ومن أجل توضيح الفرق بين فلسفة التجريد الغربي والإسلامي، تناولنا أصل التجريد الغربي ومستوياته عند أهم الفنانين التجريديين الغربيين ثم تناولنا فلسفة التجريد في الفن الإسلامي.

أما الفصل الأول ارتأينا أن نعريف بالقيمة الجمالية كمصطلح وكقيمة فلسفية في العمل الفني التشكيلي، والتذكير بأهم النظريات التي تطرقت إلى دراسة العمل الفني التشكيلي.

الفصل الثاني تطرقنا فيه إلى نشأة الفن التشكيلي في الجزائر وأهم مراحل تطوره، مع سرد لحياة الفنان محمد خدة الشخصية والفنية، وإبراز أهم القيم الجمالية التي ميزت أعماله الفنية.

أما الفصل الثالث وهو عبارة عن دراسة تطبيقية، خصصت لدراسة وقراءة المنجز التشكيلي للفنان محمد خدة بأنواعه الثلاثة، تلوين مائي، حفر، تلوين زيتي مع وضع تسلسل كرونولوجي لكل نوع في نهاية كل مبحث.

تنتهي الدراسة بخاتمة جمعنا فيها ملخص النتائج التي توصلنا اليها.

أرفقنا الدراسة بالحوار الذي أجريناه مع أرملة الفنان "محمد خدة" السيدة «نجاة بلقايد"، مكتوبا ومسجلا على قرص مضغوط وملحقا للصور المذكورة في الدراسة، وملحقا للأعلام التي ورد ذكرهم في الرسالة.

واجهتنا عدة صعوبات في مرحلة البحث ترجع إلى قلة المصادر والمراجع، المفتقدة في المكتبات الجزائرية، ولكننا عملنا جاهدين من أجل انجاز هذا البحث العلمي الذي نطمح أن يكون لبنة في سد هذا النقص الواضح في الدراسات العلمية والأكاديمية التي توثق لتاريخ الحركة الفنية التشكيلية في الجزائر وأهم روادها.

وفي الأخير لا يفوتني أن أتوجه بخالص الامتنان والشكر والتقدير والعرفان الجميل إلى أستاذي الفاضل الدكتور: محمد خالدي، لتفضله بالإشراف على هذه الرسالة حيث كانت توجيهاته المخلصة وإرشاداته البناءة وثقته الكبيرة التي منحني إياها مشجعة لي على الاستمرار في البحث أثناء إعداد الرسالة والتي كانت بمثابة حافز ومشجع على الجد والاجتهاد والمثابرة.

أنجزت المقدمة يوم: 2018/02/24

# المدخل

## التجريد كقيمة جمالية

## 1.مفهوم التجريد

## 2.نظريات التجريد

## 3.مستويات التجريد

- ✓ فاسيلي كاندنسكي
- ✓ بيات موندريان
- ✓ كازيمير مالفتش

## 4.التجريد في الإسلام

## ظاهرة التجريد كقيمة جمالية:

### 1. مفهوم التجريد:

في بداية القرن العشرين وفي الغرب تحديدا، بدأ مجموعة من الفنانين بتصوير لوحات فنية لا تمثل أشياءا أو أماكن معروفة، فالمشاهد أصبحت غير تشخيصية، يعني أنها أصبحت لا تمثل ما هو واقعي ومعروف، لأنها اعتمدت على تمثيلات تعتمد على تناسق الألوان والأشكال والخطوط، لتعطي شعورا جديدا وفنا جديدا.

التجريد تيار عالمي، يُعْرَف بعدة تسميات، فقد وضع "جورج روك" "George Roque" في كتابه بعنوان " ما هو الفن التجريدي؟" تسلسلا زمنيا لتطور هذه التسمية:

- ✓ عبارة "التجريد" تطلق على الأعمال المجردة التي نتجت عن فعل تجريد الواقع مثال: أعمال موندريان Mondrian المنجزة سنة 1913 والتي كانت نتيجة لتحوير شكل الشجرة.
- ✓ عبارة " فن غير موضوعي Art non-objectif "تُمثل كل الأعمال التي تشير إلى الطبيعة أو الحقيقة الخارجية وهي منجزة عن طريق العلاقة الداخلية بين الخطوط والألوان والأحجام والمستويات.
- ✓ عبارة "فن غير تشخيصي Art non figuratif" وهي نوع واسع لأنها تجمع بين العبارتين المذكورتين سابقا، بالتالي الأعمال المجردة والأعمال الغير موضوعية وهي تَنُصُ على عدم الأخذ بعين الاعتبار الطريقة المعتمدة في التجريد، سواء من الطبيعة أو من غيرها وكان هذا في فترة الثلاثينات[1]، بالتالي كلمة الفن التجريدي تشمل كل أنواع الفنون التي توصف بصفة التجريد و"التي تحمل دلالات سيميوطيقة (....) بالتالي تتميز بتنوع كبير في المعنى فلسفيا وجماليا أو فنيا"[2].

بدأ هذا التيار مع البوادر الأولى للانطباعية في نهاية القرن 19م، ثم تطور مع التكعيبية التي عاصرها في مراحله الأولى، تيار يرفض المحاكاة بكل أنواعها وجاء كنهضة للتحرر

[1]- voir : George Roque, qu'est-ce que l'art abstrait ? une histoire de l'abstraction en peinture (1860/1960) ،Ed Gallimard, 2003, p27-28.
[2]-George roque, op, cit, p29.

من تمثيل الطبيعة في العمل الفني ، فهو يتكون من "مسطح أو فضاء أو حجم تكاد تقتصر عناصره الأساسية وهذا حسب طبيعة العمل الفني ،على خطوط أو مساحات أو أشكال أو ألوان يشكل تقابلها وتجاوزها وتداخلها موضوع العمل الفني"[1]، لكنه لا يقتصر على هذا فحسب بل هو يسعى إلى تحويل العالم المرئي إلى عالم مثالي ، يتعامل فيه مع الفكرة والشعور، يستبدل فيه الفنان معالم الأشياء بالألوان والأشكال، هدفه خلق حركة فكرية وأدائية لذاته.

كما يقول دوفرين Dufrenne "لا يقتصر على اجتناب الصورة المحسوسة فهو يستخلص من المحسوس شيئا هو منه بمثابة الحقيقة أو المفهوم أو الفكرة"[2].

يصف بعض المؤرخين التجريد بأنه ظاهرة وليس تيارا فقط، فهو حركة تصاعدية معاصرة لتطور المفاهيم الفنية ومفهوم اللوحة، فالتجريد هو بمثابة نهاية كل الثورات الفنية ذات المعنى الكبير في القرن العشرين، فقد سيطر على النهضة الفنية التي ميزت تلك الفترة وانتشر في كل أرجاء أوروبا ثم أمريكا، خاصة في فترة ما بين الحربين وبلغ قمة ازدهاره في السنوات الأولى من الخمسينات بعد الحرب العالمية الثانية.

تخطى التجريد الفن التشكيلي، وتجاوز المفاهيم التقليدية للعمل الفني وجاء بفكرة بناء جديدة لفضاء اللوحة الفنية وطَوّر في المفاهيم الفنية ، فالفكر التجريدي انتقال " من المقام الأول بعد أن اكتسب التصوير كل وسائل التمثيل الصحيح إلى المقام الثاني وانتقل معها الاهتمام من العالم الممثل إلى العالم المستقل للوحة"[3].

فالتجريد ظاهرة عامة شملت جميع الأجناس الفنية والمسببات الجمالية، قائم على مفهومين فلسفيين: الأول رفضه منطق التصوير الذي يعتمد على المحاكاة، بما يحمله من علاقات مادية وتبعيات أدائية أكاديمية، الهدف منها إعطاء قيمة لحرية الفنان من أجل اعتماده على التعبير دلاليا عن ماهية الأشياء وليس مجرد نقلها، بالتالي يستطيع أن يجعل من العمل الفني وسيلة لإظهار رؤيته الفلسفية ،أما المفهوم الثاني فهو تمثيل واستقراء للجوهر

[1]- د-محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر و التوزيع، بيروت،ط 2009، ص214.
[2]- نفس المرجع، ص 214.بتصرف.
[3]- نفس المرجع، ص215.بتصرف.

بعد ملاحظة الواقع ملاحظة ذهنية تأملية مستفيضة من المحسوس، بالتالي لم تهمل المعنى، لكنها تركت المجال للمتلقي ذاته، بالبحث عنه وكشفه عن طريق فضاءات تأويلية متعددة القراءات[1].

لذا لا يمكن القول أن التجريد مفرغ من المعنى، إنما هو تكثيف للمعنى عن طريق إضافة جماليات توحي بمعان متعددة، " الحافز الفني في الأصل ليس له علاقة بمحاكاة الطبيعة، فهو يبحث عن التجريد بصفته الوسيلة الوحيدة للراحة وسط التباس صورة المعالم وغموضها"[2].

عرف التجريد عند كل الشعوب وفي بداية كل الحضارات خاصة البدائية منها، تراجع مع الحضارة اليونانية وهو بمثابة نفي لكل الظواهر العالم الخارجي وما ينشأ عنها من اضطراب في نفسية الإنسان، من أجل الوصول إلى الجوهر العام الثابت، وهو عملية تأمل ذهني لما وراء الشكل المباشر، فالخطاب التشكيلي في الرسم التجريدي يتعدى أطر العلاقات المقروءة بين العناصر التشكيلية المتنوعة من خطوط وأشكال وألوان، فهو يسعى إلى تحقيق الكمال الجمالي المتعالي من خلال هذه العناصر التشكيلية، "وقيمة العمل الفني لا تقاس بجمال النموذج الذي يمثله وهكذا أصبح المثل الأعلى للتصوير المجرد"[3] وبالتالي مهمة الفنان لا تنحصر في تمثيل الواقع أو تقليده إنما الاعتماد على تبسيط واختزال التفاصيل وعناصر الشكل المرئية و أحيانا إلغائها تماما.

## 2. نظريات التجريد:

ترجع أول لوحة تجريدية مائية إلى لوحة الفنان فرنسيس بيكابيا (1953/1879) Francis Picabia بعنوان *Caoutchouc سنة 1909، لينجز بعدها فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky(1944/1866) سنة 1910 لوحته التجريدية الأولى بدون عنوان*.

[1] - عفيف بهنسي، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، الدار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص320.
[2] - نفس المرجع، ص 328.
[3] - د. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية 3، مشكلة الفن، مكتبة مصر، ب ت، ص 33.
*- ينظر: ملحق الصور، ص 290.
*-- ينظر: ملحق الصور، ص 291.

ظهر التجريد لأول مرة في الزخرفة التي اعتبرها كانط kant مصدرا جماليا مستقلا عن تمثيل العالم المرئي والتي اعتمدت على اللون والخط في تشكيل نماذج مجردة ،كتلك الموجودة في أعمال فيشنر و فيشار Fechner، Visher*.[1]

وقد اهتم ريجل (1905/1858) Riegel * بالبحث في هذا المجال وقد اعتمد على النمط الجديد الذي ظهر في زخرفة الحضارة الإغريقية مقارنة مع الزخرفة العربية التي كانت موجودة في الأرابيسك ..." إذا كان هدف الإغريق هو جعل الزخارف النباتية لأوراق النخيل أكثر حياة، بالمقابل نجد أن فناني العالم العربي وعلى عكس ذلك، تتجه زخارفهم نحو التمثيل المبسط الهندسي والتجريدي".

عُرّف العديد من هذه الأعمال الزخرفية المجردة حتى في ألمانيا ، خاصة في 1900 حيث اعْتُمد فيها على الزخرفة المجردة، التي ترتكز على العلاقة الناتجة عن التضاد المتزامن للألوان، ظهرت في أعمال الألماني أدولف هولزل (1934/1853) Adolf Hölzel *المنفردة في سنة 1905في لوحة بعنوان " تركيب أحمر Composition en rouge"* التي كانت "لا تمثل أشكال معروفة، لا حيوانية ولا نباتية ولا تقنية عضوية..(...) ..رسومات من هذا النوع تشكل زخارف مجردة"[2].

يستند تاريخ الفن التجريدي إلى مصدرين وهما كتابين صدرا مع ظهور أولى لوحات التجريد، المصدر الأول هو كتاب "تجريد واعتناق " Einfuhlung and Abstraction لصاحبه ويلهام ورينجر(1965/1881) Wilheim Worringer الصادر سنة 1908 والثاني :"من الروحانية في الفن" Du spirituel dans l’art" للكاتب فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky(1944/1866) الصادر سنة 1912.[3]

*- ينظر: ملحق الصور،ص 292.

[1]-Voir: Edina Bernard, pierre cabane, Jannick Durand, Gérard le grand, Jean louis Pradel, Nicole Tuffelli, l’art du moyen âge à nos jours, Ed Larousse, p 728-729.

*- ينظر: ملحق، الأعلام، ص 280.

*-ينظر ملحق الأعلام، ص 280.

*- - ينظر: ملحق الصور، ص 293.

[2]- George Roque, op cit, p 93

[3]- voir :Edina Bernard,…..op cit , p728.

بكتابه "تجريد واعتناق" حاول ورينجر قلب المفاهيم الجمالية ويعتبر "أول من نحت مفهوم التجريد بوصفه معطى استيطيقيا "[1] بالتالي تأثر كاندنسكي بفكره .

فالمصدر الأول تصوري والمصدر الثاني تجسيدي، لأن كاندنسكي قام بإنجاز أعمال فنية وظف فيها أفكار المنظر ورينج ، فبانطلاق هذا الأخير (ورينجر) من الشيء المرئي وتحليل أشكاله الخارجية، يذهب التجريد إلى ما وراء الشيء، وكان هدفه تحرير الشكل وتحرير الذات بعد التأمل، لأنه عن طريق الأشكال يتمكن الإنسان من الوصول إلى نوع من السكينة التي لا يجدها في العالم الخارجي المتقلب.

بالتالي يعد التجريد بمثابة الانتقال الذهني من المحسوس إلى المعقول أو من المباشر إلى غير مباشر، من الجزئي إلى الكلي، ومن التعدد إلى الوحدة والنظام الواحد الذي يحكمها.

لكن رغم ما أتى به ورينجر إلا أنه لم يكن هو الأول في التنظير لظاهرة التجريد، إنما أفكاره تبلورت بعد دراسته لأبحاث قام بها نقاد و منظرين قبله كما هو الحال في الدراسة التي قام بها "موريس دونيس" Maurice Denis (1943/1870) التي نشرها ثلاث سنوات قبل صدور كتاب ورينجر، التي تطرق فيها إلى التجريد الموجود في اللوحات الوحشية ...."التصوير خارج كل الاحتمالات، التصور التصوير لذاته عملية خارج كل الاحتمالات، عملية التصوير الخالص..(...)...البحث على المطلق"[2].

وحتى في دراسته (ورينجر) نجده قد اعتمد على الزخارف والتصاوير الهندسية الموجودة في الفن المصري التي أكد تجريدها وهندستها ريجل Riegel الذي يعتبر مصدره الأول.[3]

أما كتاب كاندنسكي، والذي يعتبره البعض بمثابة "البيان الأول والكبير للفن التجريدي"[4]، يتميز في بداياته، أن الفنان دافع نوعا ما عن الرسم التشخيصي، لأنه حذر من الفن التجريدي المطلق "حتى بدأنا من اليوم التحطيم الكلي للرابط الذي يوصلنا بالطبيعة، لنتجه نحو العنف

[1]- د. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص 62.

[2]- George Roque, op cit, p .96

[3]-Ibid., p 97.

[4]- Ibid,p 97.

والتحرر والرضا بتأليف بين اللون الصافي والشكل الحر سوف نقوم بإيداع أعمال تصبح زخارف هندسية والتي ستشبه ، إذا ما تكلمنا بخشونة لربطات العنق أو السجادات".[1]

لكن رغبته في توسيع مجال الرسم جعلته يسعى إلى تطوير نظرية ابتكارية للشكل واللون، هذا الشكل الذي يبقى مجردا لا يمثل شيئا ماديا وذلك اللون الذي ربط بالموسيقى وسعى إلى جعل الرسم عبارة على نظاما يقوم على تآلف بين الأشكال والألوان كالنوتات في الموسيقى.

فالفن في رأيه يتعدى أطر العلاقات التشكيلية المقروءة والمشكلة عبر مجموعات من الخطوط والألوان والمساحات لأنه يسعى للوصول إلى استجابة جمالية تضفي على الشعور نوعا من الروحانية.

وبهذا الصدد أراد كاندنسكي أن يحرر التصوير من التمثيل الصوري الذي يعتمد على المحاكاة متجنبا تحويله إلى رسم تزييني هندسي.

يمكن أن يكون ورنجر أول من أدرك أن للتجريد في الفن مضمونا ووجد فيه منطلقا جماليا[2]، وأن كاندنسكي أتى بتأويلات جديدة للأشكال مخالفا لما هو معتمد عليه في الرسم التشخيصي، إلا أن التجريد ليس من منجزات القرن العشرين، فهو يعود الى قرون وفترات قديمة ، فالزخرفة الإسلامية تعتبر فنا تجريديا بحثا تطور في القرن السابع الميلادي، رغم أن المنهج الإسلامي و المنهج الغربي مختلفان تماما.

### 3. مستويات التجريد:

### أ. فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky(1944/1866)

"أنجز كاندنسكي أول لوحة سنة 1910، ألوان مائية تجريدية تمثل منظرا طبيعيا وكتب تحتها "هذا أنا عندما وجدت حقيقتي"[3].

[1]-Kandinsky, du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Denoël, folio essais, 1989 ,p 174-176.

[2]- د محمود امهز ، مرجع سابق ، ص 200

[3]- شموط عز الدين، نقد الفن التجريدي، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1998، ص 93.

فنان ترعرع في عائلة أرستقراطية درس الفن والموسيقى، وحاول الربط بينهما في أعماله الفنية، باعتبار أن الفن يجب أن يبتعد على المحاكاة الساذجة للواقع ومحاولة استخراج جوهره الموجود وراء مظهره المادي أو ما يسميه "الضرورة الداخلية"[1]، بالتأكيد على المنحى الروحي في الفن، والابتعاد عن الشيئية من أجل جمال خالص، قائم بذاته يتعارض مع الجمال المادي.

اعتمد على تجريدية غنائية، يُرْجعها مؤرخو الفن إلى مصدرين الأول "كان يتأمل ذات يوم البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة".[2] والمصدر الثاني تعليقه للوحة بشكل مقلوب دون قصد تفاجأ بجمالها وأعجب بألوانها،وهناك من يرجع فكرة التجريد عنده إلى سقوط لوحة تأثر بأشكالها.[3]

لكن بالمقابل لا يجب إنكار تأثر الفنان بلوحة كلود مونيه (1926/1840) Claude Monet "لوحة كومة القش"* المنجزة سنة 1895،وتأثره بحركة الفن الحر أو ما يسمى jugendstil، وقد توصل كاندنسكي إلى أسلوبه التجريدي بعد الموقفين المذكورين أعلاه. في كتابه "من الروحانية في الفن"، اقترح كاندنسكي، لغة جديدة للفن التشكيلي، لغة أساسها الألوان، لغة اعتمد فيها طريقة سيمائية، أوجد من خلالها علاقة بين الألوان ودلالاتها التعبيرية، هذه الدلالات ترتكز على علاقات متناقضة مثل: حار/ بارد، داكن/ فاتح، أبيض/ أسود، في المركز / بعيد على المركز، حركة/سكون.....اعتمد كاندنسكي هذه اللغة حتى في أعماله الفنية، "ليس زهدا في الألوان"[4].

في اختياره هذه اللغة اعتمد ألوان مختزلة، متناغمة، صافية بتلقائية حرة، تجريد غنائي كفرصة للهرب من الواقع المادي الجاف وليس من أجل استعمال اللون فقط.

---

[1]- د محمود امهز، مرجع سابق، ص214.

[2]- هورست اوهر، روائع التعبيرية الألمانية، تر: فحري خليل، مراجعة محمد المسوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص66

[3]-Rosie Dickens, l'art a travers les âges, avec liens internet de l'Egypte ancienne aux XXI siècle, Ed Usborne، p 112.

*- ينظر: ملحق الصور، ص 294.

[4]-George Roque, op cit, p.393

كما اعتمد على مقاربات علمية للون من أجل إعطاء مفهوما تشكيليا ثابتا، فهو يرى أن "اللون قوة تؤثر مباشرة على النفس ....اللون هو لوحة المفاتيح ...الفنان هو اليد التي تلعب عليها."[1]

وهنا نجده قد جمع بين اللون ونغماته التي تشبه النوتات الموسيقية من أجل التعبير على "الضرورة الداخلية"، معتمدا في ذلك على التشابه بين الموضوع الواقعي وما يمثله في الموضوع التصويري، ثم تحرير الشكل من كل ما يربطه بالواقع والطبيعة، وأحيانا الابتعاد عنها تماما و الاكتفاء باللون وحده فاللون عند كاندنسكي هو غاية وهدف..."اللون وسيلة إنسانية لا غنى عنها في التعبير عن الضرورة الداخلية، لا تعتمد على تشابه الأشكال في الواقع، بل في الأشكال المجردة وبالألوان التي أضحت غاية وهدف وضرورة في نفس الوقت".[2]

العمل الفني عند كاندنسكي يرتقي إلى مرتبة النغمة الموسيقية، وهذه الموسيقى التي يراها كاندنسكي كفيلة للتعبير عن روح الإنسان، عن طريق تكرار نغماتها التي أصبحت ألوان في أعماله ويستشهد بمقولة الشاعر الألماني "غوتيه" Goethe (1832/1749) ..." فن الرسم الملون أن يعد العلاقة بين الفنون ركيزة محورية له"[3].

فبقراءة في أعمال الفنان كاندنسكي تظهر المراحل الثلاثة التي مر بها في أعماله للوصول إلى هدفه، من خلال عناوين لوحاته التي لم يكن اختيارها بشكل اعتباطي.

- انطباعات: وهي انعكاس مباشر للطبيعة الخارجية.
- ارتجالات: صورة عابرة شعرية تلقائية ليس لها جدور في الطبيعة.
- تكوينات: رسم أكثر حساسية أنجزه على ضوء دراسة أولية، بحيث يلعب الشعور والغرض دورا كاملا".[4]

[1] - Rosie Dickens, op cit, p.112

[2]- د محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر (1970/1870) التصوير، بيروت، دار المثلث للطباعة والنشر ،1980، ص 143.

[3]-Kandinsky, op cit, p 66.

[4] - هربرت ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط2، د ت، ص97.

مارس كاندنسكي الفن طويلا في ميونيخ، اعتمد على تحريره من التمثيل الصوري، متجنبا الوقوع في خطأ الزخرفة الهندسية مستعملا رموزا لا تمت بأي صلة إلى شيء من الواقع، لكنها معبرة عن ما سماه ضرورة داخلية.

**ب. بيات موندريان (1944/1912)Piet Mondrian:**

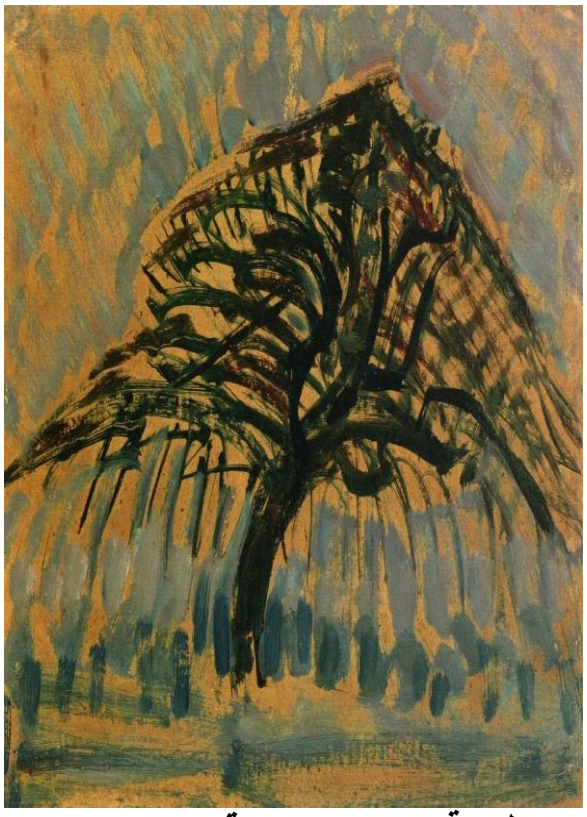
يختلف التجريد عند Mondrian عن التجريد عند كاندنسكي الذي أكد على الضرورة الداخلية ما جعله ينحني منحنا عاطفيا ، ..."بقي أمينا مع ذلك لمبدأ الضرورة الداخلية وبقيت لوحاته في حالات كثيرة ذات مناخ عاطفي، تأثري"[1]، أما موندريان Mondrian فقد اعتمد الكشف على الحقيقة الميتافيزيقية، ما أدى إلى تركيزه على استعمال الألوان الأساسية، بوصفها جوهر الألوان الطبيعة، ولهذا اتسم بالعقلانية المتأثرة بتكعيبية بيكاسو picasso براك Braque "لأن التكعيبية قد مهدت من خلال برنامجها لإعادة تنظيم العالم المرئي المصور، لظهور فن موضوعي أكثر عقلانية"[2].

توصف أعمال بيان موندريانPiet Mondrian بالتشكيلية المحدثة، لأن كل التطلعات نحو الفن تجريدي والتي ظهرت منذ بداية القرن 20 تركزت، وتم تبريرها سنة 1913 في عمله..."فقد جاء من الواقعية الأكاديمية إلى الانطباعية، فالوحشية وحتى التكعيبية التحليلية وتوصل أخيرا إلى التجريد"[3]، كان هدفه التوصل إلى تأليف مساحة مسطحة ذات طابع هندسي والبحث على الصفاء الكلي والوضوح من أجل تجسيد فكر مثالي، اعتمد فيه على اختزال العالم الموضوعي "جرد الأشياء من خواصها وحررها والبقاء على الصورة الغير متغيرة الجوهرية المثالية ، تحول الفن إلى أقصى ما يتوصل إليه التطور البشري"[4].

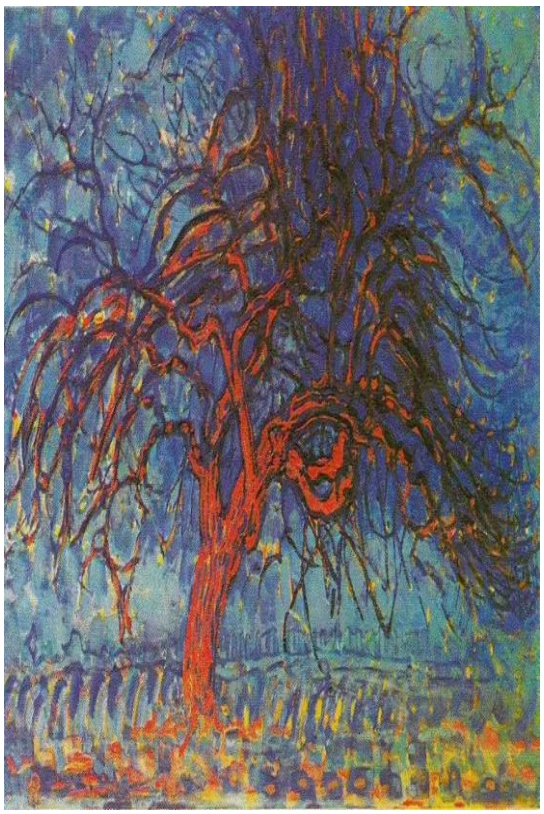
اهتم موندريان بالصورة المبنية بناءا عقلانيا، التي لا تعبر على العواطف، ظهرت في مبادرته الشخصية، في تمثيلاته الغير واقعية في تحديد الموضوع، مجموعة من الأشجار

[1]- د محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر،مرجع سابق، ص 227.
[2]- المرجع نفسه، ص 228.
[3]- Edina Bernard, op cit, p 735.
[4]- د محمود امهز، المرجع نفسه، ص 147.

"شجرة حمراء"(لوحة رقم1)،" شجرة زرقاء"(لوحة رقم2) سنة 1908.



**لوحة رقم 1**



**لوحة رقم 2**

الصورتان مأخوذة من الرابط:

https://i.pinimg.com/originals/c0/ed/06/c0ed0648b0d469b01e35974cb18b867c.jpg

فهو يسعى إلى تجريد يتخطى تركيبات من الرموز، يفرض فيها استعمال أشكال هندسية مجردة بدقة، تعتمد على تعامد الخطوط وعلى ملمس أملس، بدون طبقات لونية بألوان أساسية صافية مستوية.

أما ما يسمى بنظرية الألوان الثلاثة الأساسية في لوحة *(الأحمر، الأزرق، الأصفر) باعتبارها ألوان أساسية غير قابلة للتحليل، لألوان بسيطة والتي يعتمد عليها في تشكيل جميع الألوان الأخرى"[1] ألوان بسيطة اختار موندريان Mondrian وقبله "فان دار لوك Bart van der Leck" في حركة De Stijl، ألوان معروفة عالميا، كما تمثلها لنا الطبيعة لكنه ركز في استعمالها على "العلاقة المنشأة بين الأشكال والألوان"[2]، وقد ربط هذه الألوان مع الأبيض والأسود والرمادي، تجسد هذا في لوحته "تركيب أصفر أزرق وأسود «سنة 1926.

تميزت أعمال موندريان Mondrian بنوع من التقشف والاختزال و يرتبط "هذا التجريد الصافي المميز ببساطته... يرتبط باهتمامات الفنان الفكرية ذات طابع الروحاني الصوفي"[3].

كما جاء عمل موندريان عكس الحركة التكعيبية، فهو يسعى إلى تحطيم الأحجام "من أجل اختراق الطبيعية كي تتجلى لنا البنية الداخلية الحقيقية"[4]، حيث يرى أنه اكتشف الزاوية المستقيمة العمودية في الطبيعة، الناتجة عن تقاطع خط الأفق مع الخطوط العمودية، "في هولندا منظر طبيعي أفقي، مسكون من طرف إنسان عمودي، التقاء الخط الأفقي للبر أو البحر والعمودي الذي يصل إلى القمر"[5]، ففي تقابل الخط الأفقي والخط العمودي معادلة توصلنا إلى جمال صاف.التجريدية المحدثة، جاءت بنوع من التعبير الجمالي الذي ينبع من تأثير الكون في الإنسان، بلغة تشكيلية خاصة، اعتمد فيها الفنان على البنية التشكيلية التي تعتمد على تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة تلون بلون أولي (أحمر، أزرق، أصفر) وليس بلون أبيض أو أسود، لأنه في نظره غياب للون.

ابتداء من سنة 1922 تميزت أعماله بتغيير لون الخلفية الزرقاء والرمادية الى اللون الأبيض هدفها إظهار ازدواجية المستوى والأبعاد من أجل الحصول على توازن في العناصر التشكيلية بعيدا عن التناظر، هذا التوازن بين الخطوط العمودية والأفقية، واللون وغياب اللون، بطريقة خاصة، تخلق جمالية جديدة مستقلة على جمالية الطبيعة.

*- ينظر ملحق الصور، ص 295.

[1]- voir: George Roque, op cit, p396.

[2]- voir: George Roque, op cit, p396

[3] -ibid. , p737.

[4]-د محمود امهز ، الفن التشكيلي المعاصرة، مرجع سابق، ص230.

[5]-Edina Bernard, op cit ,p 737.

اعتمد موندريان Mondrian طريقته والتي لم ينتهجها أحد من التجريدين ،لكن أثرت في العديد من الحركات الفنية التي جاءت بعده، فأعمال موندريان Mondrian المتكونة من أشكال حيادية، خطوط مستقيمة، تجريدية خالصة، منظومة صارمة من الخطوط العمودية تتعامد على خطوط أفقية مؤلفة من أشكال مختزلة جدا، تتمثل في مربعات و مستطيلات تمتد طولا وعرضا دون عمق، دون تشخيص أو تشبيه ، بعيدة كل البعد عن كل ما هو حسي، تنقل المتلقي إلى عالم لا متناه ، تحمل .انساقا استيطيقا نقية خالصة.

### ت. كازيميرماليفتش (1916/1915) Kazimir Malevitch:

وصلت حركة التطور الفني التي عرفها الغرب إلى روسيا، خاصة بعد أن ترجم كاندنسكي في 1912 كتابه "الروحانية في الفن" إلى اللغة الروسية[1].

كما أشرنا له سابقا أن كاندنسكي في كتابه، تناول لغة شكل واللون، هذه اللغة التي تشابهت مع لغة بعض الحركات الفنية أو بالأحرى تبنت هذا الفكر، نجد منها الحركة التفوقية لزعيمها كازيميرماليفنش Kazimir Malevitch تأسست عام 1913م[2]، والتي تميزت بالاختزال الكبير للأشكال والاعتماد على مساحة اللوحة كفضاء وحيد في اللوحة.

يتجسد إلهام ماليفتش في طريقة وضع الأشياء "الفنان ليس مبدعا إلا اذا كانت الأشكال التي يرسمها، ليس لها أي شيء مشترك مع الطبيعة"[3] وبالتالي فهو يبدع صورا مجردة عن طريق رسم أشكال هندسية موحدة على حوامل مربعة، مستعملا "المربع" كشكل أساسي للعمل الفني، كي يبتعد عن الأشكال التقليدية التي كانت ترسم عليها "المناظر الطبيعية" و"اللوحات الشخصية"، بمعنى أوضح الشكل العمودي للوحة ، فاللوحة التجريدية لابد أن لا تشبه اللوحة التشخيصية من أي جانب، رغم أن مالفتشMalevitch استمد فكرته من التكعيبية إلا أنه اعتمد على تجريد خالص أساسه المربع والدائرة والمثلث، كأشكال صافية، دون موضوعات، دون أشياء ودون ملامس.

[1]- د محمود امهز، مرجع سابق، ص232.
[2]- نفس المرجع، ص 232.
[3]-Rosine Dickins, op cit, p 113.

فاسم الحركة التفوقية التي يقابلها باللغة الأجنبية Suprématisme مشتق من كلمة Suprémus التي تعني "فوق كل شيء" فهو يبحث في الأحاسيس الخالصة التي تنتج أشكالا صافية تفوقية، تغادر الأفكار والموضوعات والمضامين، استيطيقا خاصة، تصيب المتلقي بالذهول لغرابة العمل، ولجماله النقي الذي وصف بالتطرّف.

.... "يجب البناء في الزمن والفضاء، أسلوب لا يستند إلى أي جمالية أو إلى أي انفعال، أو إلى أي حالة نفسية جمالية، ومن باب أولى، أسلوب فلسفي للون حيث يتم تطوير التصوير مثل تطوير العلوم"[1].

فقد استطاع مالفتش Malevitch فصل الرسم على الحاجة لتمثيل الواقع مما دفعه إلى التجريد إلى أقصى حد، و للدفاع عن نظريته أنجز لوحة "المربع الأسود"* سنة 1915، وكما يدل عليها العنوان، كانت اللوحة عبارة عن مربع أسود وسط مربع أبيض بشكل مساحة اللوحة، وفي منشورة صدرت في معرض (0.10) في روسيا سنة 1916 أين تم عرض تلك اللوحة لأول مرة أكد ماليفتش قائلا : "غيرت وجهتي إلى صفر أشكال"[2].

فاللون الأسود هنا، يطابق لونيا فكرة انعدام الأشكال بمعنى "صفر أشكال"، غياب كل لون كل ضوء، صفر لون وصفر ضوء فهو يرى " في هذا التباين الناتج عن تقابل المربعين الأبيض والأسود، أساس لكل فن"[3]، تتميز أعمال مالفيتش التفوقية بثلاث مراحل تتوافق مع عدد المربعات، الأسود، الأحمر والأبيض الذي اعتمد عليهم مرحلة سوداء، مرحلة اللون ومرحلة بيضاء.

[1]-voir: George Roque, op cit, p400.

*- ينظر ملحق الصور، ص .296.

[2] -Ibid, p 399.

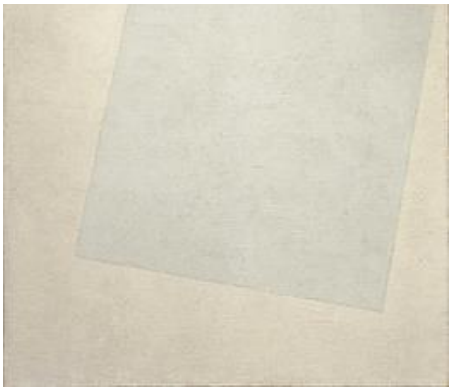
[3]-د محمود امهز ، مرجع سابق، ص 233

المرحلة الأولى: المربع الأسود يحقق رغبة الفنان في الحفاظ على الصفحة البيضاء شكلا ولونا، فالمربع شكل كامل وجوهري، واستعمال اللون الأسود يدل على أن المربع فارغا من الصورة ولكنه ممتلئ من حيث المعنى.[1]

لوحة رقم1 الصورة مأحودة من اللرابط
https://www.google.dz/imgres?imgurl=https://artuk.org/download/dynamic-suprematism-supremus

أما اللون الأحمر بالمقابل هو رمز للبحث اللوني، واستعماله هو بمثابة تطور للحركة التفوفية فهو لون تلتقطه العين بسرعة ولا يتأثر بفعل الضوء، يحافظ على قيمته، وهذه هي الفترة التي سماها مالفيتش "بمرحلة اللون".

من المربع الأسود الى دائرة سوداء إلى ديناميكية تفوقية Dynamique suprematisme(1916/1915)، تميزت هذه الأخيرة عن غيرها باستعماله مجموعة كاملة من الأشكال المختلفة من مثلثات، دوائر، مستطيلات أضفت على اللوحة نوعا من الحركة والديناميكية على المساحة البيضاء، ومن هنا ظهرت عنده فكرة "الأبيض المتفوق، الذي يرمز إلى مالا نهاية ويعطي للشعاع البصري إمكانية المرور دون حدود"[2].



لوحة رقم2 الصورة مأخوذة من الرابط
https://fr.wikipedia.org/wiki/Carr%C3%A9_blanc_sur_fond_blanc#/media/File:White on White (Malevich, 1918).png

يتجلى هذا من خلال الحركة الصافية للألوان، (لوحة رقم 1) في المربعات الثلاثة الموجودة على اللوحة، يوضح من خلالها فكرة إخماد اللون في المكان الذي يَختفي فيه وهو الأبيض، هذا اللون الذي يمكن اعتباره بداية ونهاية كل الألوان، استنادا لفكرة أن كل الألوان موجودة في الضوء الأبيض وتبعث منه.

باستعماله الألوان الثلاثة الأبيض، الأسود والأحمر برهن مالفيتش على بعده الفلسفي الذي يدل على أن "الحقيقة في الفن ليست سوى أثر اللون على الحواس"[3]، فقد توصل في آخر

[1]- voir: George Roque, op cit, p .400
[2]- George Roque, op cit, p400

[3]- د محمود امهز ، مرجع سابق، ص232.

أعماله إلى صفاء "بلوحة لا تمثل شيء سوى مربع أبيض على خلفية بيضاء "[1] (لوحة رقم 2) ورغم ما جاء به من جمالية خاصة استند فيها إلى مبادئ حسابية أراد من خلالها جمال نقي، يحرك في المتلقي الروح الإحساس والعاطفة وعن طريق تجريد تيوصوفي خالص إلا أنه قد عاب الكثيرون على أعماله والتي وصفت في آخر المطاف "بنقص في قوة الإقناع، واتصفت أعماله بنوع من برودة الآلة وجفائها.

بعدها عرفت التجريدية، مستويات أخرى وطرق متعددة، لكنها استمدت من طريقة كاندنسكي وشعريته الغنائية أو من موندريان ومالفيتش وتجريدهما الهندسي، هذه الحركات لم ترقى إلى الدرجة التي وصلت إليها أعمال موندريان ومالفيتش، فأعمالهم اتصفت بشيء من الجفاف الناتج عن اصرارهم على إيجاد التناغم اللون أو الهندسي الموجود سابقا، لكن ما يلاحظ أنها كانت عامة و شملت جميع الفنون لأنها ابتعدت عن روحانية "كاندنسكي وتيوزوفية موندريان وتصوفية مالفتش واتجهت نوع المادية العملية بتطبيق كل ما جاءوا به".[2]

## 4. التجريد في الفن الإسلامي:

المتتبع لتاريخ الفن الإسلامي، يظهر له جليا التجريد الذي اعتمد عليه في تصاوير من أجل الابتعاد عن تقليد الطبيعة، ولم يكن هذا ناتجا عن جهله لما تحتويه من جمال، فالقرآن الكريم وصف مشاهدها ولفت الأنظار لجمالها، فإعراض الفنان عن نقلها لم ينتج عن جهل أو عن عدم القدرة على تمثيلها، إنما نتيجة لعدم القدرة والرغبة على مضاهاة الخالق، ومن أجل هذا الالتزام تجده اتجه نحو مجالات عديدة جديدة، تميز فيها بالبراعة والإبداع وحقق جمالا لا مثيل له.

فهو لم يحاك الطبيعة ولم يتجاهلها، بل اعتمد على تأملها عن طريق العقل والحس في آن واحد، مستخدما صيغ تجريدية هندسية لا تمثل العالم المرئي، لكنها تفسره وتعبر عنه، وهنا تتجلى نقطة الاختلاف بين التجريد الغربي والتجريد في الفن الإسلامي، فالأول نشأ متأثرا بالفن التشخيصي في القرن 19م، نشأ عن انشقاقات سادت تلك المرحلة، والثاني نشأ بعد

[1]- المرجع نفسه، ص 233.
[2] -د محمود أمهز، مرجع سابق، ص 425.بتصرف

تأمل ناتج عن روحانية الإسلام نفسه "بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية، سواء بالسلب أو بالإيجاب"[1].

الفنان الغربي تدور تجريداته حول ذاته وفلسفته قوامها الإنسان فهو لا يترجم الطمأنينة، لأنه تجريد نسبي وفردي يختلف باختلاف كل فنان، أما التجريد في الفن الإسلامي فهو أعمق وأشمل لأنه وسيلة وليس غاية هدفه ليس الفن للفن، إنما الفن في خدمة شيء نبيل، كالحق والخير والعدالة.

"أنه بحث عن الجمال المحض الخالص، وإن النزوع إلى التجريد في الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد تتجه نحو الجمال المحض "الجمال بذاته" وليس نحو جمال الأشياء الذي يخضع للحاجة المادية والضرورة، أمّا الجمال المحض فإنه مجرد من المنفعة هو جمال فني وليس جمال نسبي مرتبط بأهمية الشيء"[2].

وبالتالي القاعدة مختلفة في التجريدين، سواء من ناحية المفهوم أو من ناحية التجسيد، أو من ناحية المنهج، فالفنان الإسلامي انطلق من مبدأ عقيدته الواضحة التامة، يعرف ما يريد وما الذي يقصده "لأنها فرضت عليه مبدأين (تصحيف) الواقع أي تحوير معالمه الخاصة تعديل أبعاده وفق مشيئة الفنان والمبدأ الثاني هو (التغفيل) الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته، إلى التمثيل الكلي والمطلق"[3]، أما الفنان الغربي بدأ تائها يبحث عمّا يريد الوصول إليه، أو ما هو بحاجة إليه من الراحة النفسية من أجل التعرف على المطلق.

تفصل نزعة التجريد في الفن الإسلامي عن نزعة التجريد في الفن الحديث، فترة زمنية قاربت عشرة قرون حيث استعمل الفنان المسلم الخطوط والألوان المسطحة والمجردة من أية دلالة في العالم والأشكال الهندسية المتشابكة تظهر وكأنها تمثيل لبنية الطبيعة المعقدة[4] ومن خلال ما سبق يظهر لنا أن الفنان المسلم كان سباقا في تجريد الطبيعة وتغييب الموضوع

[1]-مجمد قطب، منهج الفن الإسلامي، بيروت، دار الشروق، ط 1983، ص 202.

[2]- عفيف بهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق، دار الكتاب العربي، ط1997،1، ص 90.

[3]-عفيف بهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دمشق، دار الكتاب العربي، ط1، 1998، ص 95.

[4]-voir: Alexandre Papadopoulo, l'islam et l'art musulman, paris,1971,p186.

وحضور الشكل المجرد، على شكل نظام من الرموز يتضمن إمكانات وصِفات بلا حدود. فهل استلهم الفنان الغربي من التجريد في الفن الإسلامي للتعبير عن رغبته في التحرر من قيود الفن الأكاديمي؟

"إن الفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة لأنه يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع دون وساطة، أن يثير مباشرة عاطفة وانفعال أكثر نقاءا من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي، وإن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، هذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية".[1] وهذا ما أشار إليه "محمد خدة" في كتابه "عناصر من أجل فن جديد"،فيما يخص أعمال بيات موندريانPiet Mondrian المأخوذة من شبكة الخط الكوفي، لكن ليس هذا هو موضوعنا، فقط حاولنا الإشارة لهذا من أجل استخلاص أصل فكرة التجريد في أعمال الفنان ضمن نموذج الدراسة.

تميز الفن الإسلامي بالوحدة في الأشكال والتشابك رغم شساعته، وِحْدَةٌ تحدت المكان والزمان، فقد ميزها التجريد الظاهر بتنوع من حيث النمط المنجز أو من حيث المواد، تتخللها مظاهر الإيقاع والوحدة والتنوع والوفرة والحركة والإتقان في الكون، ميزتها حرية مطلقة للفنان الذي اختفت جنسيته عند ممارسته لهذا الفن "فمن هنا يتعذر في الفن الإسلامي تقرير وجود اتجاه عربي أو فارسي أو تركي أو هندي موحد، لأن المعماريين والصناع كانوا يُسْتَقدمون من مختلف البلاد الإسلامية على اختلاف اتجاهاتها الثقافية للقيام بتلك الإنشاءات طبق لإرادة مستخدميهم"[2]، لكن ما هو جدير بالذكر أن هذا الفن الإسلامي العربي له شخصية واحدة رغم تعدد أقطاره.

لقد تحدث محمود أمهز في كتابه "التيارات الفنية المعاصرة" على الفن الإسلامي في عنصر بعنوان "ظاهرة التجريد قبل التجريد"، تجريد اتفقت عليه جميع المصادر التاريخية التي تناولت التصوير في الفن الإسلامي، عبر كل العصور، يميزه اختفاء التقليد أو محاكاة الطبيعة، واختفاء العناصر الآدمية ظاهرة واضحة، تميزت بنوع من الإجحاف في تحديد

[1]-Marcelle Brion, l art abstrait, paris, Ed Albin Michel, 1962, p 27.

[2]-أرنست كونبل ، الفن الإسلامي ، تر: أحمد موسى ،بيروت، دار صادر للطباعة و النشر،ط1، ص11.

هدفها وإرجاعها دائما إلى السلبية، فهناك من أرجعها إلى طبيعة الدين الإسلامي، وهناك من أرجعها إلى كون الفن الإسلامي زخرفي بلا موضوع، "وهناك من نسبها تماما إلى النقص الجوهري في العرب الذين كانوا محدودي الذكاء"[1].

التجريد صفة حقيقية تميز الفن الإسلامي، ظهرت بعزوف الفنان عن تمثيل الطبيعة، واتجاهه إلى الشكل الهندسي لا يَهُمه العالم المرئي بذاته، إنما التعبير عنه بأشكال مجردة عن طريق حركة خط وحركة نقطة وتكوين المساحة، وبالتالي هو يتجه عكس الطبيعة تماما، أساس هذا التكوين التكرار بتماثل هندسي، هذا راجع إلى أن الفنان المسلم خاضع إلى تعاليم ألزمته عدم مضاهاة الخالق، فأدى به هذا إلى ابتكار استخدم فيه عبقريته وإبداعه.

ومن هنا تنوعت الفنون وتفاوتت في الجمال "تكمن قيمة المنمنمات، والزركشات، والخطوط بأنواعها أنها مظهر من مظاهر الإيقاع والتوازن الرائعين، ليشيع الفرح والرضا عن تساوي رؤية الرائي مع الحياة، وشهادة للموهبة التي أبدعت، وهي بعد ذلك عمق للتجربة في التأمل"[2].

فقد جعل من الزخرفة رمزا للجمال المجرد الهندسي، أو الجمال المستوحى من تأمل في الطبيعة في فن التَوْرِيق، واعتنى بالخط في شكل الحروف المنطوقة في تكوينات تجريدية استعمل فيها عناصر خطية هندسية بتنوعات لا تعد ولا تحصى، أما العمارة التي طورها وفق منهجه، فقد أثر الفن الإسلامي في كل جوانب الفن، بتجريد أضفى عليه بعد عالميًا يتطابق مع روحانية الإسلام والتي أثرت في حضارات وفنون أخرى.

[1]- ينظر: فون شاك الفن العربي في اسبانيا وصقيلية، تر: الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف، ط 2، 1985، ص 45.
[2]-علي شلق، الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للنشر ،بيروت، ط1، 1982، ص28.

# الفصل الأول

## مقومات الحكم الجمالي

1 مفهوم القيمة الجمالية

2 مصادر مفهوم القيمة الجمالية

3 تعربف القيمة

4 القيم الجمالية التشكيلية

5 تعريفات الفن التشكيلي

6 ماهية العمل الفني

7 أسس التكوين في العمل الفني

8 عناصر العمل الفني

9 عناصر التكوين في العمل الفني

9-1 النقطة و الخط

9-2 الشكل

9-3 الحيز أو الفضاء

9-4 الألوان

9-5 التنظيم الكلي

10 أهم النظريات التي تطرأ- إلى قراءة العمل الفني التشكيلي

10-1 الواقعية أو نظرية المحاكاة

10-2 النظرية الشكلية

10-3 النظرية الأيقونية

10-4 النظرية الدلالية .

## 1. مفهوم القيم الجمالية:

يرتبط تعريف القيم الجمالية بالفلسفة وهي بمثابة معايير لسلوك أفراد المجتمع الواحد فهي حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي وعنصر هام في البناء الثقافي[1].

ولقد تعددت تعريفاتها بتعدد المذاهب والنزعات الفلسفية الحديثة.

بدأت دراسة مشكلة القيم عند أفلاطون حيث ربطها بالخيرالحق والفضيلة واعتبرها فوق الواقع، ولقد ساد هذا المفهوم لفترة طويلة في تاريخ الفلسفة من خلال اعتبار أن القيمة هي ما ينبغي أن يكون عليه الفعل الإنساني، بصفة عامة كاتب القيم تشكل الأساس العام للأخلاق وللدين والجمال.

جاء بعد أفلاطون كانط،الذي اعتبر القيمة مدلولا عقليا،عمليا نفعيا يفوق الفهم النظري للقيم وبقي فترة من الزمان،إلا أنه استخدم بالمعني الاصطلاحي كنظرية للقيم أو مبحث للقيم.[2]

ثم اختلفت المذاهب الفلسفية في تحديد مفهوم القيمة كل حسب اتجاهه:

- **المثاليون:** "القيمة أو الأمر الأخلاقي هي الدوافع أو المحرك للإنسان وسلوكه"[3] يشعر بها عن طريق الحدس Intuition.
- **التجريبيون**: "جوهر القيمة هو الإدراك الحسي" Perception.[4]

يعرف **S P Perrer** نظرية القيمة "أنها تتضمن مجموعة من المشكلات العامة لمجموعة الدراسات التي تعرف بعلوم القيمة وتشمل الأخلاق والجمال والمنطق والمعرفة والاقتصاد والسياسة والاجتماع ...."[5]

اختلفت مفاهيم القيمة في المذاهب والنزعات الفلسفية الحديثة إلا أن كلها أكدت على أهمية وظيفة القيم في الفكر الجمالي والأخلاقي الديني.

---

[1] -د. محمد عزيز: نظمي سالم، علم الجمال الاجتماعي،القاهرة ، دار المعارف 1983، ص 96.

[2] - ينظر: Hartmann, the structure of value, Illinois univ. PV 1969 Introduction.

[3] - د. محمد عزيز نظمي سالم ، قراءات في علم الجمال ،(الاستيطيقا النظرية و التطبيقية) ،القيمة الجمالية و الالتزام، 1996، ص4.

[4] - محمد عزيز: نظمي سالم، المرجع نفسه، ص 5.

[5] - المرجع نفسه ، ص 6.

تذكر بعض الدراسات أن الألمان هم أول من استعمل مصطلح القيم (wert) بالمعنى الفلسفي وشاع استعمالها بفضل كتابات نينتش Nietzsche وتداولت بصفة عامة بمنظور فلسفي مع حلول القرن 20 في ألمانيا (حوالي 1900) والعالم الغربي(حوالي 1910)[1]

كانت دراسة القيم تقتصر فقط على الفلاسفة،وكان الاعتقاد السائد على أن هذه الدراسة لا تكون علمية وقد فسر ليفي ستروس Lévi-Strauss *هذا قائلا:" ... عندما نتكلم على القيم نتكلم على الانفعالات والعواطف والظواهر غير المنطقية، وبما أن مهمة كل علم هي أن تعبر عن الظاهرة بأسلوب منطقي، فإننا نخشى أن يفضي الكلام عن القيم إلى التناقض الحادث في تفسيرها " [2] .

ساهم هذا الاختلاف في تعريف القيمة في صعوبة تحديد مصدرها، فمنهم من ربطها بالجذور الدينية ومنهم من ربطها بالمعايير (الاجتماعية)،وعليه وقع الخلط بين القيمة كمفهوم والقيمة كعملية تقويم من جهة بين القيمة والمفاهيم المتصلة بها كالمعايير والاتجاهات من جهة أخرى"[3].

أضف إلى ذلك على عدم وجود مقياس لقياس القيم ... " إن العقل البشري الخلاق للقيم لم يستطع ابتكار وسيلة لقياس القيم".[4]

ويؤكد هذه الصعوبة دايفيد آبلير David Abrele بقوله: "إننا مهما قصدنا بكلمة قيمة فإن ميدان القيم، على ما يبدو عليه عصي الإلمام به كل الإلمام والإحاطة به من جميع الجوانب"[5].

وقد تؤثر هذه الصعوبة في تعريف القيم، في تفكيرنا أو مواقفنا، لأن كل باحث يقدم تعريفا للقيم مختلف عن الآخر، بناءا على ما يراه ويعتقده هو وحسب الظاهرة التي يدرسها .

فالقيم متشعبة، يمكن أن تكون، سياسية، اقتصادية أو فنية جمالية محضة.

---

[1] - فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية: من بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية ،القاهرة ، دار النهضة العربية ، ط 2، 1980،ص14.

*-ينظر:ملحق الأعلام،ص 280.

[2]- نفس المرجع،ص 17.

[3] - محمد أحمد بيومي، علم اجتماع القيم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990، ص 148.

[4] - فوزية دياب : المرجع نفسه ، ص 98.بتصرف.

[5] - فوزية دياب : المرجع نفسه، ص 98.بتصرف.

## 2. مصادر مفهوم القيمة:

المصدر الأول هو تصنيف * ADLEUR[1]

- ✓ النظر إلى القيمة من حيث جوهرها كالأفكار الخالدة كالمطلق وكجزء إلهي.
- ✓ النظر إلى القيمة كحاجة من الحاجات التي نسعى إلى تحقيقها والرغبات التي نسعى إلى تلبيتها.
- ✓ النظر إلى القيمة كمجموعة من الموروثات أو ما تعلمه الفرد.
- ✓ النظر إلى القيمة و ربطها بالنشاط وتحديدها عن طريق تحليل هذا النشاط.

إذن فالقيمة يمكن أن يكون مصدرها الدين، على سبيل المثال ورد مصطلح القيمة في القرآن الكريم في ثمانية مواضع".[2]

تكون القيم دائما إيجابية، مرتبطة بسياق زماني ومكاني وعوامل أخرى سياسة واقتصادية ثقافية وهي تختلف من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى

كما يمكن أن يكون مصدرها اجتماعي، فالفرد يكتشف ويكتسب قيما يستعملها في توجيه أفعاله وتبريرها بالنسبة للآخر "لأنها مجموعة من الأحكام التي يصدرها الفرد بالتفصيل أو عدم التفضيل للموضوعات أو الأشياء لذلك في ضوء تقديره لهذه الموضوعات... من خلال التفاعل بين الفرد ومصارفه وخبراته وبين ممثلي الإطار الحضاري الذي يعيش فيه ويكتسب من خلاله الخبرات والمعارف"[3].

ويمكن أن يكون مصدرها السلوك، تظهر من التجربة الإنسانية التي يمكن ملاحظتها من خلال إدراك التفاهم الاجتماعي وتحليل السلوك ، ومن خلا ل المعايير الاجتماعية التي تجعل الأفراد يختلفون في سلوكياتهم باختلاف حكمهم على الفاعلين والمواقف والموضوعات .

---

[1] - بيت طاع الله بكار: قراءة الصحف اليومية والقيم، ص 35.

*- بنظر:ملحق الأعلام ، ص 281.

[2] - مراد قطانية، القيم والتوافق الزوجي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة في علم النفس كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، 2000، ص 31.

[3] - نصر بوعلي: الأعلام والقيم ، قراءة في نظرية المفكر الجزائري عيد الرحمان عزي ، دار الهدى،قسنطينة ،2005، ص 12.

" القيم أفكار معيارية توجه السلوك وتزوده بالمعايير الخارجية والداخلية على نحو ما يكافح الناس من أجله ،وتزود السلوك بالأساس الأخلاقي." [1]

بالتالي غياب نظرية عامة للقيم، مستقلة عن أي سياق يجعلها صالحة وعامة لكل سياق وهي تشمل جميع المجالات سواء كان على مستوى النشاط المادي أو على مستوى النشاط الإبداعي الفني.

كما ذكرنا سابقا قد تعددت المفاهيم واختلفت الرؤى:

- ✓ أفلاطون يرى أن القيم هي "بمثابة معايير يتعين على الفرد والمجتمع أن يلتزم بها من حيث هي مثل عليا".[2]
- ✓ أما علماء الاجتماع (السوسيولوجيون) يرون أنها "حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي" وهي مفردات مطلقة وأفكار مثاليه.
- ✓ أما الاتجاه الإستطيقي الفلسفي "القيم وجود عقلاني، مثالي خارج عن نطاق الحس والتجربة والمجتمع ... قيما مطلقة مسبقا.

## 3. تعريف القيمة

- ✓ **لغويا:**

لفظ قيمة مشتق من فعل "قام" وقيمة الإنسان قامته، وأمر قيم مستقيم.[3]

وهي الشيء والمصدر أو الثمن.

عرفها ابن منظور بأنها " ثمن للشيء بالتقويم"[4]

ولمفهوم القيمة في اللغات الأجنبية دلالات تلامس هذا المفهوم في العربية، اللاتينية « Valeres » واللغة الفرنسية « valeurs » واللغة الإنجليزية « Value » ويقال باللغة الألمانية « Wert ».

[1] - سمير خطاب،التنشئة السياسية و القيم ،القاهرة، ايتراك ،للطباعة و النشر2004،ص 63.

[2] - محمد عزيز نظمي، الجمالية وتطور الفن، ج 3.، ص 8 .

[3] - ينظر: المؤلف مجهول، المنجد في اللغة والإعلام، ط 20، معاجم آرا المشرق، المطبعة الكاثوليكية بيروت، ص 969.

[4] - ابن منظور: لسان العرب ج7، القاهرة ب ت ص 384.

✓ **اصطلاحا:**

تبحث نظرية القيم " Axiologie " في طبيعة القيم ومعاييرها وترتبط بعلوم الأخلاق والمنطق وفلسفة الجمال وهي موضوعات لمصالح بشرية مختلفة مادية وروحية.

والقيمة تطلق على كل ما هو جدير باهتمام المرء وكنايته لاعتبارات اقتصادية أو سيكولوجية أو اجتماعية أو أخلاقية" [1].

مصطلح القيمة فلسفي يتأرجح بين اللامادي المعياري والمادي الملموس،بين الغموض والوضوح المتعالي المشخص .

"فقد تفهم القيمة كميا فتدل على ثمن الشيء أو تفهم كيفيا فتدل على الصورة النوعية له، فنقول قيمة الأسلوب وقيمة العلم".[2]

و"القيمة" تمثل الصفة التي تجعل الشيء مرغوبا فيه فإما أن تجعله هذه الصفة مستحق التقدير في ذاته الخير، الحق والجمال" و كانت قيمته مطلقة. أما إذا كان مستحقا للتقدير من أجل غرض كانت قيمته إضافية... "وقد ميز العلماء بين القيمة الذاتية للشيء والقيمة المضافة إليه".[3]

وتصبح للشيء قيمة جمالية، عندما يؤثر في النفوس ويولد متعة خيالية أو لذة تعتبرها صفة في الشيء ذاته، ولقد قسّم العالم الأمريكي سبرنجر*Spranger القيم بحسب مضمونها إلى نظرية اقتصادية ، جمالية وإجتماعية وسياسية ودينية، وقد أخذنا هذا التصنيف الوارد في الدراسة الباحثة فوزية دياب حول" القيم والعادات الاجتماعية" ويقوم تصنيف القيم على أساس أبعاد حقيقية، تتلخص في المضمون الهدف والشدة والصعوبة و الوضوح والدوام".[4]

تنقسم القيم إلى قيم دائمة مثل القيم الدينية والأخلاقية وقيم متغيرة مثل القيم العاطفية وقيم الذوق.

---

[1] - د محسن محمد عطية ،القيم الجمالية في الفنون التشكيلية،دار الفكر العربي،2010،ص 20.

[2] - صليب جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب ا اللبناني، بيروت ،ج 2، 1982،ص 212 .

[3] - د محسن محمد عطية، المرجع نفسه ص 20.

*- ينظر:ملحق الأعلام،ص 281.

[4] - فوزية دياب مرجع سابق، ص 73.

✓ **المعايير والقيم:**

لا يجب الخلط بين القيم والمعايير رغم أن بينهما تأثيرا متبادلا وصلة وثيقة.

✓ **المعايير** = إرشادات وتوجيهات خاصة بالممارسة المعيارية.

✓ **القيم:** هي التفضيلات والأولويات أو الحالات المرغوب فيها.

بهذا تكون المعايير قواعد سالبة بينما تكون القيم مبادئ إيجابية".[1]

القيم تعكس معايير السلوك وهي تختلف من مجتمع إلى آخر وكل عصر تميزه مجموعة من القيم الخاصة التي تحتمل المناقشة والجدل.

إلا أن هذه القيم متغيرة حسب مزاج الناس، وترتبط عادة بالعرق والتقاليد فهي تتميز بنوع من القداسة لأنها تمس الدين والأخلاق، نظرا لتطور المجتمعات والتغيير الاجتماعي تندثر بعض هذه القيم التي توصف بالتقليدية ليحل محلها قيم أخرى تتماشى مع هذا التطور "ما يسمى بالصراع القيمي الذي أدى إلى ظهور المدارس الفنية بأساليب مختلفة.[2]

وأول دليل على مواكبة القيم للتطور الإجتماعي والثقافي ، نلتمسه في التيارات الفنية التي ظهرت بعد عصر النهضة فقد اعتبرت الأساليب الفنية في الفن الحديث مثل تجريدات "كاندنسكي"Kandinsky "وتكعيبية "بيكاسو" picasso" في وقت ظهورها، انحلالا في القيم والتزين، وكسرا لمفاهيم الأكاديمية ، فجاءت هذه الأخيرة بمثابة ثورة أو تحطيم لمنظور تقليدي في الرسم سيطرت عليه أفكار الماضي، أما في العصر الحالي الحديث الذي عرف بتغير جذري في التفكير وبتغير الذوق أصبحت هذه المذاهب أصبحت تمدح وتوصف بالحداثة والتحرر من قيود الماضي نتيجة لتغير القيم التي تتأثر بها الحركة الاجتماعية في عصر من العصور.[3]

يمكن اعتبار العمل الفني موضوعا لمصلحة إنسانية لأن الفنان يعبر دائما عن أفكاره وقيمه المادية الجمالية الاقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.

---

[1] - محمد عزيز النظمي سلم، قراءات في علم الجمال الجمالية وتطور الفن، الإسكندرية ج3، 1996، ص 9.

[2] - ينظر: المرجع نفس ص 10.

[3] - ينظر: محس عطية، مرجع سابق، ص 15.

## 4. القيم الجمالية التشكيلية:

خلق الله الكون وعناصره في غاية الجمال، فالله جميل يحب الجمال، وجعل الإنسان مجهزا بجهاز الوجدان والحس الذي يدرك به القيم الجمالية ويفرق به بين الجميل والقبيح.

هذا الإحساس يختلف من شخص لآخر فهو بدرجات متفاوتة، فهناك من يستطيع أن يدرك هذه القيم، بسرعة وبقوة وهناك من لا يملك هذه الملكة.

فقد يتأثر المتلقي "بالرقة" التي تميز أعمال رافائيل Raphael بدرجة أكبر من "العنف" التي تتصف به أعمال مايكل أنجلوMichael Angelo ، وتلك الصفات تصبح فيما يقدرها المتذوق في مجال الفن.[1]

والجمال ليس صفة مادية في الأشياء، إنما هو صفة روحية، فقد ظهرت رغبة الإنسان في تجميل الأشياء وإضفاء عليها قيما جمالية قبل أن ينطق ويتعلم الكتابة وهذا منذ العصر الحجري.

نظرا لتعدد نظريات علم الجمال يتعذر علينا دائما أن نجد تفسيرا واحدا جامعا لمفهومه كما ذكرنا سابقا.

اهتم الفلاسفة بدراسة مقولات القيم الجمالية بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهذا بعدما تطورت الدراسات الجمالية في ميدان الفن، وكل فن يختلف عن الآخر من حيث ما يحمله من قيم وظيفية وأخرى نفعية تضاف إلى قيمة تصويرية.

يعتقد أنصار نظرية الجمال الفني أن هناك صلة وثيقة بين ما هو جميل ومفيد،وهي تؤكد على ضرورة النظر إلى الفن بطريقة أكثر شمولية رغم الاختلافات التي تتصف بها المدارس والمذاهب والنظريات الفنية وكذلك تفاوت إدراك البشر وثقافتهم إلا أن العمل الفني يظل قادرا على ترجمة الأحاسيس المتميزة والرقي بها. فيصبح العمل الفني "قيمة جمالية عندما يولد في النفوس متعة خيالية شأنها شأن المنظر الطبيعي".[2]

[1] - ينظر نفس المرجع ،ص 13.

[2] - جورج سانيتانا GEOREGE SANTIANNA تر: محمد مصطفى بدوي، د زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، مصر، 2001، ص 24.

## 5. تعريفات الفن التشكيلي:

أنعم الله الإنسان قدرة الفهم والإدراك والتعبير بالإشارة بالحركة أو بالرسم بناءً على جملة من العوامل منها البيئة المناخ المحيط ومناخه ومحيطه كل هذه العوامل وغيرها تتحكم في القدرة على التعبير وترجمة الواقع، وهنا لابد من الحديث على الفنون التي هي لغات تعبيرية لها أدواتها وتعبيراتها ولولاها ما كانت الحضارات والثقافة أصلا.

الفنون التشكيلية باختصار هي كل فن له شكل وهيئة فراغية تعتمد على المحسوس والملموس والمرئي، لغة بصرية عالمية تعبر عن إنفعالات الإنسان الجمالية وسلوكياته الحضارية التي تبدأ معالمها من مشهد حياته اليومي ومن ثقافته البصرية إزاء كل ما يحيط به.

الفنون التشكيلية Arts plastiques جاءت تسميتها من الجذر اللغوي (فن) ART في اللغة الإنجليزية Plastic ART المشتق من Plastikos Ars والذي يعني المهارة في اللغة اللاتينية "، مازال هذا التفسير مأخوذا به حتى الآن ويعتبر كانط Kant هو من أدخل مصطلح الفن التشكيلي في القرن 18م للدلالة عن الفنون التشكيلية التي هي جنس من أجناس التشكيل التعبيري.[1]

والفنون التشكيلية بكل أنواعها، فنون جميلة (تضيف قيمة جمالية ) أو فنون تطبيقية (تضيف للشكل قيما نافعة) أو فنون تربوية (التربية الفنية الصحيحة) تتكون من وحدات أي عناصر تشكيلية مرئية مرتبة في شكل معين، تثير في نفس الإنسان أحاسيس معينة عن طريق الصورة التي تصبح مرجعا في كل الحضارات، وجوهرا للفنون البصرية وملتقى الفنون .

حاليا أصبح الفن التشكيلي يمثل جزءا هاما من العلوم الإنسانية والتجريبية وهو أحد ضروب المعرفة الإنسانية المحسوسة التي تتعدى الصورة، فهو يضمن الاكتشاف، التعبير التسجيل،التأليف للأحداث والتوثيق وحفظ وصيانة التاريخ البشري وأنظمة الحياة السائدة في فترة زمنية و مكانية .

[1] - شاكر محمد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، 1987، العدد 109، ص 26.

## 6. ماهية العمل الفني:

العمل الفني هو شيء يمكن إدراكه بحواسنا، بقدر ما هو حدث تاريخي ولوصفه وتحليله نستخدم مقولات ومصطلحات أصبحت على وجه التقريب مقاييس معترفا بها، ولا يمكن فهم العمل الفني من دونها "فالعمل الفني شكل أو هيئة ابتكرها الفنان لها مدلولها الثقافي وعلاقتها الزمنية ولها موضوعها كما أنها في العادة ذات وظيفة أو فائدة".[1]

العمل الفني في هذه الدراسة يقصد به الصورة كمصطلح فني تشكيلي والصورة التي يتناولها البحث هي صورة العمل الفني والذي هو مدرك بصري يشتمل الشكل،الهيئة الفراغ، الكتلة، الحركة، المساحة، الإيقاع.

هذه العناصر التشكيلية هي القيم التي تعمل الصورة الفنية على إيصالها للمتلقي والصورة المرسومة هي أحد القيم المتوارثة في التراث الإنساني منذ العصر الحجري إلى عصرنا هذا.

تعرف الصورة في اللغة العربية بأنها الشكل،النوع ،الصفة يقول الله سبحانه وتعالى في سورة الانفطار الآية 8: **"فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ"**،وُيقْصَد بكلمة الصورة في هذه الآية الهيئة وصورة الشيء في خياله في الذهن أو العقل.[2]

إن بعض القواميس تعطي نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة، وتمتد كلمة صورة Image بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة Icon وهي تعني ما يشبه (المحاكاة) Imago في اللاتينية أو Image في الإنجليزية ، وللصورة جوانب مادية ، حسية وعقلية معرفية، إبداعية وهي تعكس مباشرة علاقة الفرد والمجتمع في كل عصر.

"الصورة هي النشاط الفني في حقيقته،عملية انتقاء وتنظيم المادة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة إنسانية".[3]

وهي تعتبر عمل مفتوح يحمل مادة، شكل ومضمون للحصول على التعبير الذي يولد مرة واحدة فقط لا تتكرر.

---

[1] - الألفي ابو صالح ، الموجز في تاريخ الفن العام ،دار النهضة ،مصر، 1985 ، ص 13.

[2] - ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب المجلد 5، الدار الحديث القاهرة، 2003، ص 292.

[3] - أمير حلمي مصر، مقدمة علم الجمال وفلسفة الفن، الدار المعارف، ط1، 1989، ص 38.

يقول رولاند بارث Roland Barthes* أن للصورة بعدين بعد تعييني (وصف ما هو موجود في الصورة) وبعد تضميني (ما تقوله عن الموجود في الصورة) ولا يفهم البعد الثاني بدون البعد الأول "فهي رؤية جمالية يعيشها الفنان أو الكاتب أو الشاعر ويمكن إدراكها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة في إطار من المثل الجمالية بحسب الانتماءات الإيديولوجية للفنان ...وفقا لنظرته الفلسفية الشاملة ومذهبه الجمالي المحدد".[1]

الصورة مادة اتصال تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فهي لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه وميراثه العاطفي والاجتماعي. كما يوجد صورة تحاكي الواقع وصورة أخرى تعبر عنه ،"الصورة تراهن على الزمن وعلى المعنى وهي حِلْمية وواقعية ولكنها تعتبر أيضا تنظيما وعقلنة للأشكال".[2]

تغيرت وظيفة الصورة من حضارة إلى أخرى فبعدما كانت في العصر الحجري نفعية، أو ذات طابع سحري، أصبحت ذات منفعة دينية كما هو في الفن المسيحي زينت بها المعابد والكنائس، إلى أن زينت بها القصور عند الطبقة الأرستقراطية إلى غاية القرن الثامن عشر، وبعد انتشار التعليم والقراءة أصبحت الصورة ذات طابع شعبي.

"تحولات الصورة كان جذريا في العصر الحديث فلقد تغير مفهوم الفن وانتقل من الثوابت إلى المتغيرات، وتغيرت الرؤية الفنية وانتقلت من الانفعال والتلقي إلى المشاركة والفعل"[3].

فالعمل الفني القديم كان عبارة عن مادة شكلا مضمونا وتعبيرا، والعمل الفني الحديث مادة، شكلا وتعبيرا.

أشار البهنسي إلى"أن الهزة الهائلة التي أصابت الفن التشكيلي، ليست في المحاولات الجادة بين الحربين العالمية الأولى والثانية التي ابتعد فيها الفنان عن غير المرئي ولو عن طريق الصدفة والعبث ، بل في تغيير مفهوم الفن عقب الحرب العالمية الثانية التي أورثت

*- يتظر:ملحق الأعلام، ص 281.

[1] - الحنفي عبد المنعم، معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص 32.

[2] - غي غوتيي، Guy Gautier ترجمة سعيد بنكر، الصورة والمكونات والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012، ص 218.

[3] - البهنسي من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، بدار الكتاب العربي، القاهرة، 7م، 1997، ص 75.

ملايين القتلى والمشوهين والمشردين والتي دفعت نهائيا إلى أقصى مسافة تبعده عن معناه التقليدي، وعندما أصبحنا ننظر إلى اللوحة فنرى أنه لم تعد ثمة صورة ولم نعد نرى فيها المادة أو الوسيلة التي كانت تنتج صورة بل إن جميع الوسائل والمواد يمكن أن تؤلف عملا فنيا ولم يعد من مراقبة عقلانية للعمل الفني.[1]

فالفنان لا يعنيه تسجيل الحقائق التي يراها بقدر ما يعنيه تسجيل ما يشعر به من انفعالات وأحاسيس تجاه هذه الحقائق يقول أحد النقاد: "يلقاك العمل الفني كما يلقاك شخص غريب لم تعرفه. فتلمس فيه شخصية جديدة لم تألفها من قبل".[2]

فعند رؤية العمل الفني تصدر عن المتلقي عاطفة وهي تأخذ مدة زمنية طويلة ، ثم شعور وهو أقل ما يمكن أن يتغير ثم انفعال ظرفي ثم حدس ينبأ بما سيحدث مسبقا.

إذا ما قمنا بمقارنة صورة فوتوغرافية وصورية رسمها فنان سنعجب بالثانية رغم أن الأولى أكثر صدقا وهذا أن "الصورة توجد في الطبيعة لكن الصورة الفنية هي ثمرة انتقاء وتهذيب المادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية".[3]

يضيف الفنان ألوانا وأشكالا أو أصواتا أو أفكارا أو عواطفا ،يُنسق بينها بعلاقات مكانية و زمانية يصوغها بطريقة تحرك وجدان المتلقي وانفعاله الجمالي "نحن نرى في الطبيعة نقصا تحاول بخيالنا أن نُكَمله بالفن الجميل"[4]. هذا لأن الجمال ذاتي في رأس رجل الفن (الفنان) وليس في الطبيعة ، فالفن هو الصلة بين الإنسان والطبيعة ، لكن رجل الفن لا يقنع بنقل الطبيعة بل يتجاوز إلى كنهما ومرماها، فهو يبني الأساس من الواقع لكنه يتسامى إلى الخيال وهو في لذلك لا يناقض الطبيعة بل يسبقها إلى غايته لأن العمل الفني أو الصورة ليست مجرد شيء من الأشياء إنما هي أكثر من ذلك.

[1] - ينظر: البهنسي مرجع سابق، ص 72.

[2] - خميس حمدي التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، دار الندوة الجديدة، دمشق 1991، ص 36.

[3] - د أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 35.

[4] - سمير غريب في تاريخ الفنون الجميلة، دار الشروق، ص 10.

### 7. أسس التكوين في العمل الفني:

يُعد التكوين من أهم مقومات نجاح أي عمل فني، لأنه فن صياغة اللوحة الفنية، ويمكن أن نُعرِّفه أيضاً على أنه فن ترتيب الأشكال والألوان في شكل معبِّر وممتع جميل ومُرضٍ، داخل إطار اللوحة ،وكل هذا يعتمد على قوة التكوين في العمل الفني الذي يتألف من مجموعة عناصر هي:

1) قيم جمالية تندرج تحتها هذه العناصر (الوحدة – الإيقاع – الإتزان)
2) علاقات إنسانية التكوين تندرج تحتها هذه العناصر (التباين، التوافق، النسب، الشكل، الأرضية والسيادة) في قيم مرتبطة بالأبعاد الرمزية والتعبيرية .

### 8. عناصر العمل الفني:

تتكون الفنون التشكيلية مهما كان نوعها من وحدات أي عناصر مرئية يمكن أن تكون خط مساحة، كتلة، تختلف ألوانها وتتفق في ترتيب الوحدات بشكل معين يثير في النفس أحاسيس معينة".[1]

العناصر المكونة للشكل العام في الفن التشكيلي هي عناصر شكلية كالنقاط والخطوط والمساحات والكتل والأضواء وملامس السطوح والألوان والفراغ المحيط بالهيئة.

وتترابط هذه العناصر في صورة العلاقات التشكيلية لبناء العمل الفني (كالحركة الاتزان والتردد والإيقاع، التناسب والتناغم التوافق والتضاد، التنوع والتكرار الوحدة الترابط.)

إذ أنه "لا يمكن تفسير الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات معا، إنما هي العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثيلات والخيال منظمة تؤدي إلى التجربة الجمالية عند المتذوق".[2]

يشير هاربت ريد Herbert Read* أن فن التصوير يشمل خمسة عناصر رئيسية هي:

1. إيقاع الخطوط.

[1] -عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية – دار النهضة العربية، القاهرة، ط1 – ص 6.

[2] - د أميرة حلمي مصر – مرجع سابق، ص 40.

*- ينظر:ملحق الأعلام،ص 282.

2. تكثيف الأشكال.
3. الفراغ.
4. الأضواء والظلال.
5. الألوان.

ويعتبر اللون أكثر العناصر أهمية بل هو جوهر التصوير".[1] أما التقنية المستعملة وشكل العمل يدخل في رؤية الفنان الإبداعية والتي تحتاج إلى التعبير الدائم والتجديد، وتنظيم العناصر التشكيلية بطريقة صحيحة يجعل اللوحة كاملة، يُلهم المتذوق بالمكان والكتلة والحركة والضوء وهذا الذي يحكي قصة اللوحة ،أما الأسس والعلاقات هي الجانب الذي يربط بين العناصر البنائية للعمل الفني بحيث يعطي له بنية ومدلولا محددا (التركيب،التجاوز، التقاطع، التناظر) هذه العلاقات ليست بالضرورة متوفرة في كل عمل فني عكس العناصر، وهذا هو الفرق بين العناصر والأسس أو العلاقات.[2]

## 9. عناصر تكوين العمل الفني:

إن العمل الفني أيا كان نوعه هو عبارة عن علاقة منتظمة بين عناصره المكونة له وقد نظر جون ديوي John Dewey إلى التصميم "باعتباره بحثا جوهريا عن المعنى وعن النظام"[3].

أما علماء الجشطلت "فيروا أن عدم اكتمال العمل يخلق نوعا من التوتر،ويجعل العمل غير مفهوم فهو يخلق نوعا من الاضطراب عند المتلقي.

لا يمكن تجاهل مجموع النظريات والدراسات المختلفة حول فكرة تصميم العمل الفني وقد اختلفت عناصر التصميم من مذهب إلى آخر: "فقد أقبل الكلاسيكيون على التوازن والتناسق الكلاسيكي، كما رفضه التجرديون والتعبيريون".[4]

[1] - د شاكر عبد الحميد،التفضيل الجمالي ،عالم المعرفة ،2001،ص 285.
[2] - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي – عالم المعرفة – 2001، ص 258.
[3] - شاكر عبد الحميد – مرجع سابق، ص 262.
[4] - المرجع نفسه ص 262.

## 1.9. النقطة والخط:

✓ **النقطة:**

هي موضوع في حيز أو فراغ وليس لها طول أو عرض أو قيمة ،إنها الأثر الناتج عن الأداة المستعملة لكنها حاضرة في جميع المجالات الكتابة، الرسم ،.الخط..

وهي تعبر عن تحديد مكاني، تعبر عن نفسها، وزيادة عددها داخل المساحة يعطي لها نشاطا وحركة، فالمسافة الموجودة بين نقطة وأخرى يمكن أن تتحكم في كل الموضوع.

وعندما تتحرك في أي اتجاه نتحصل على الخط فلا يمكن أن نعرف الخط بدون نقطة والعكس صحيح.

✓ **الخط:**

الخط هو مجموعة من النقط المتسلسلة والنقطة هي خط مكثف "إن أساس كل خط هو نقطة تتحرك في اتجاه معين"[1]

الخط هو الوسيلة للتعبير الفني، وُجِد في الرسم البدائي، فببساطة شكله وسهولة رسمه يمكن أن يعبر عن الإنفعالات والأحاسيس ، مهما كان نوعه مستقيما ، منحنيا ....

" فالخط مرتبط بالتعبير،والتعبير يرتبط بالحالة، والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع وخلال التذوق أيضا"[2]

الخط له طول وسمك واتجاه، وليس له عمق ولا عرض، ولا تكون له أهمية إلا من خلال الشكل الذي يحتويه، فالتخطيط هو الأساس وليس الخط، فأهميته تكمن في مدى تعبيره عن الحركة والكتلة.

يرتبط الخط بالإيقاع خاصة في الفنون الشرقية، فالفنان يضع الخطوط في علاقات تعبير عن المسار الذي يسلكه الإنسان في حياته. فيمكن أن يكون الخط مستقيما منحنيا

[1] د شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 264.
[2] - نفس المرجع، ص 264.

تتخلله ارتفاعات وانخفاضات "فالخطوط المتحركة إلى أعلى قد توحي بإحساس ما بالمرح والطموح وتلك المتجهة للأسفل توحي بمزاج ما من الحزن والانكسار".[1]

يخضع إيقاع الخط لأسلوب الفنان فنجده تأثيريا في أعمال ميروJoan Miró، تجريديا في أعمال بول كليPaul Klee، وهندسيا في أعمال موندريان Piet Mondrian فيما تحصره المساحة من علاقات خطية وأفقية وعمودية في شكل مربعات ومستطيلات.

## 2.9 الشكل:

ميز أرنهايم Rudolf Arnheim *بين الشكل كتخطيط عام وبين مصطلح هيئة أو المظهر الخارجي للشكل "الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها".[2]

والشكل والمضمون هما قوام كل عمل فني جميل، فالشكل هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد من المضمون "والمضمون هو كل ما يشتمل عليه العمل الفني فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين"[3].

✓ **الأشكال نوعان:**

تختلف الأشكال وتتنوّع فمنها الهندسية كالمربع والمستطيل المثلث الدائرة ...إلخ، وطبيعية مثل الجبال الصخور،والسحب أو أشكال الإنسان والحيوان، وقد أضيف نوع آخر إلى هذين النوعين وهو الشكل الفني الجمالي،الذي يمكن أن يجمع بين الأشكال الهندسية والطبيعة في تكوينات مختلفة لها دلالتها الخاصة.

تختلف الأشكال من حيث الحجم القيمة واللون كما قال إتيان سوريو Étienne Souriau*: "لا يمكن أن تتصور شكل بدون لون أو لون بدون شكل".

---

[1] - نفس المرجع، ص 265.

*-ينظر: ملحق الأعلام،ص 282.

[2] - د. شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 266.

[3] - العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المصادر ص 152-153.

*- ينظر:ملحق الأعلام ، ص 282.

تخلق طريقة وضع الأشكال في اللوحة وترتيبها علاقات تكوينية وشكلية "فالشكل يتحدد عن طريق خط معين وهذا الخط لابد أن يفكر الفنان في حجم الأشكال وفي الفراغ وفي الضوء والظل وكيفية إيجاد علاقة تربطهما ارتباطا وثيقا يوهم المتلقي بالحركة، خاصة إذا اختلف حجمها واتجاهها أضافت عنصر آخر في التصميم وهو الفراغ أو الفضاء.

### 3.9 الحيز أو الفضاء:

اللوحة الفنية التشكيلية هي عبارة عن فضاء تحده أبعاد هندسية معلومة بحدود، وهو ليس مجرد خلفية تتخللها الأجسام والكتل بل هو عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني،لا يمكن تفعيله دون توفر عناصر أخرى موزعة بطريقة متباينة فكل عمل فني تشكيلي هو بحد ذاته "صورة خاصة من الفضاء الواقع فالمصور يبدع سطحا عن طريق الخطوط والألوان، يبدع وَهْمًا من العمق، وهذا هو جوهر الإبداع"[1]

هناك ثلاثة فضاءات يمكن إدراكها جماليا بداخل التكوين وخارجه وهي:

- ✓ فضاء (كوني) خارج تكوين اللوحة.
- ✓ فضاء (مغلق) داخل تكوين اللوحة.
- ✓ فضاء (ضمني) متداخل مع عناصر اللوحة.

الأول هو الفضاء الواقعي المعاش من سماء وأرض وما بينهما،[2] الثاني فضاء ضمني مجرد عبارة عن مساحة خالية ذات بعدين (طول وعرض)، الثالث فضاء ضمني مطلق مفتوح دلاليا وتعبيريا وجماليا.

الحالة النفسية للفنان لها دور كبير في تحديد نوع الفضاء المستخدم داخل عمله الفني وفي اختيار أشكاله وألوانه ونوعية خطوطه بل وحتى الأسلوب التقني الذي ينتهجه للشروع في عمله .

فالتباين بين السطوح من حيث الحجم والألوان والظل يوحي للمتلقي بالتراجع أو التقدم من خلال فكرة المنظورة.

[1] - راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لأنجر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1996، ص 18.

[2] - رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية دار النهضة، القاهرة، 1973.ص 111.

## 4.9 الألوان:

يُعد اللون وسيلة هامة من وسائل التعبير والحس والإدراك فهو يساعد على تقدير المسافات والأحجام وهو من العناصر البنائية المهمة في الفنون التشكيلية.

للون ثلاث خصائص "الصبغة ويقصد بها الخاصية التي تميز أحد الألوان عن غيرها فتقول مثلا لون أخضر أو أحمر، الخاصية الثانية هي النغمة أو الإضاءة وهي تشير إلى درجة الإضاءة أو العتمة في أي لون، والخاصية الثالثة وهي التشبع أو الكثافة فكلما كان اللون أقوى وأكثر إشعاعا ونصوعا، كان ذلك دليلا على كثافته وتشبعه"[1] ، وله دلالات إنفعالية مختلفة فهو بحر شاسع موجود في كل شيء من حولنا.

لا يمكن إدراك الشكل على الصورة إلا باللون فكمال الشكل من كمال اللون وسمو قيمته يقول سيزان Paul Cézanne "عندما يتوافر للون ثراءه يحصل الشكل على اكتمالية"[2].

الشكل واللون أساسيان في كل عمل فني تشكيلي فالشكل مصدره القوانين العامة في الطبيعة، واللون هو الخاصية التي تميز تلك الأشكال المحسوسة التي يمكن رؤيتها وملاحظتها مباشرة.

## 5.9 التنظيم الكلي:

إضافة إلى العناصر السابقة الذكر، توجد عناصر أخرى خاصة بالعمل الفني، في فن التصوير مثل: الملمس، التكوين الأسلوب الحركة تجمع كل هذه العناصر وتركب في تنظيم كلي.

ومن أهم سمات النظام الكلي الإيقاع الذي ينشأ عن التكرار المنتظم للشكل، واتجاهات الخط واللون،و القيمة والملمس ولكي يقترب المتلقي المتذوق للفن من عالم الفنان لابد أن يكون على دراية بكل هذه الاختلافات والتماثلات سواء للأشكال ،الألوان أو التكوينات .

[1] - د شاكر عبد الحميد مرجع سابق، ص 200.

[2] - عبد الحميد شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير ص 141.

فكل مذهب أو مدرسة فنية لها اتجاهاتها واهتماماتها، فالانطباعية مثلا ميزتها إختلافات الألوان، والتكعيبية ميزها الاهتمام بالطبيعة الهندسية والشكل المجرد، والوحشية ميزها المحتوى السيكولوجي للون.[1]

و يجب الإشارة هنا ، إلى كل العناصر والمكونات التشكيلية التي تكون العمل الفني تسمى التركيب الفني، الذي يعرف على أنه عملية نظام و توزيع العناصر التشكيلية ،داخل أطر الرسم وفق قواعد علمية وفنية متعارف عليها، كالوحدة والتنوع، التوازن، الإيقاع والحركة، ويرجع هذا إلى قدرة الفنان على تنظيم الخطوط والمسافات والأشكال والمساحات، والحرص في أن تكون في توافق وائتلاف كي تشكل الإنسجام والوحدة بين العناصر، فكلما اشتد التنوع والتباين بين العناصر كان تحقيق الوحدة والانسجام أكبر.

وللتنظيم أشكال أخرى منها التوازن وهو ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منهما الآخر أو يعوضه، والتماثل وهو توازن العناصر المتشابهة، قد يكون في الأحجام أو الفراغ وقد يكون بين مجمل الأحجام ومجمل الفراغات كما يعتمد على العلاقات التشكيلية بين عناصر العمل الفني.

## 10. أهم النظريات التي تطرقت إلى قراءة العمل الفني التشكيلي:

إن محاولة تفسير أو توضيح العمل الفني يدخل تحت عنوان النقد الفني ومهمته هي التقييم والكشف عن القيم وبالتالي "التمييز والنفوذ إلى جوهر العمل الفني عن طريق قراءته وتحليله والكشف عن طريقة ترابط الأجزاء وتلاحمها في تكوين الكل"[2].

إن العناصر المذكورة سابقا والجمع بينها في تنظيم معين يقوم به الفنان ليجعل من العمل الفني موضوعا جميلا " الفنون لا تخلق إنما تشكل عناصر " والعلاقة بين هذه العناصر تكمن في الثبات والتنوع والتكرار والتماثل والتناظر والتوازن والإيقاع والسيادة والتناسب والعمق والوحدة والانسجام" وهي تختلف من فنان لآخر ومن مذهب لآخر ومن حركة فنية لأخرى.

[1] - ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي مرجع سابق، ص 273.

[2] - د حسين محمد عطية، مرجع سابق، ص 23.

يقول الراغب الأصفهاني" ،الصورة ما ينتقش بها الأعين و يتميز بها وغيرها والصورة ضربان: ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة بل يدركها الإنسان كصورة الإنسان والفرس والحمار وضرب معقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختص بها الإنسان من العقل والروية والمعاني التي تميز بها" [1].

والوصول إلى معناها ليس بالأمر اليسير، لأن لها دلالات اشترك في تكوينها عناصر متعددة..."ولا يمكن تفسير الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات وإنما هي العناصر الحسية مضاف إليها الأفكار والتمثيلات والخيال منظمة يؤدي إلى التجربة الجمالية عن المتذوق"[2]

والصورة الفنية في العمل الفني، هي تجسيد لصور متخيلة أو بإيجاز الفنان يبدع شيئا مدركا محسوسا .

تفسير الصورة الفنية التشكيلية يدور حول ماهية العمل الفني ومعناه والقيمة الجمالية التي يستحقها، مع مناقشة طبيعة الفن بالتطرق إلى مكانته في الثقافات الفنية المختلفة في الماضي والحاضر.

نجد الفن في الماضي كان يخضع لقوانين واضحة قابلة للتحليل والتأويل، وفي الحاضر أصبح العمل الفني التشكيلي لا يتمثل بذلك الوضوح، لأن الفنان يفعل ما يروق له، أحيانا دون وعي بالقيم"[3]

معاييرعلم الجمال في الفنون التشكيلية ليست ثابتة، هي متغيرة ومتطورة وفقا للزمان والمكان، فكل عمل فني جديد له قواعده وأصوله الخاصة ومقوماته الفنية التشكيلية وما تمنحه من جمال ومتعة وتشويق.

وإن تذوق معناه وإدراك قيمته إدراكا يجعلنا نشعر به شعورا مباشرا، ونشعر حياله برابطة وجدانية تدفعنا إلى تقديره وحبه، و" كما أن لكل عمل جماليته الخاصة به، يكون لكل ناقد فلسفته الخاصة بشكل واع أو غير واع، تحدد هذه الفلسفة رؤيته وممارسته "[1].

[1] - الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن ،تحقيق سيد كيلاني،بيروت،دار المعرفة ، ب ت ،مادة (صور).
[2] - د أميرة حلمي مطر – مرجع سابق، ص 40.
[3] - محسن محمد عطية، مرجع سابق، ص 11.

وقد ظهرت الكثير من النظريات الجمالية وبرز بعض منها أكثر من غيرها. وفيما يلي نُفَصِلْ أهم هذه النظريات:

## 1.10 الواقعية أو نظرية المحاكاة Simulation

إن نظرية المحاكاة هي أقدم النظريات في الفن على الإطلاق تقوم على الفلسفات الكلاسيكية للفن وهي تجيب بطريقة ما عن (ما هو الفن الجميل).

المحاكاة تعني المشابهة أي مماثلة العمل الفني بشيء نعرفه، وهي بالتالي تعبر عن الطبيعة يقول ستولينتز (1925-1982) Jerome * Stolintz في كتابه النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية أن الفن هو محاكاة ونقل الأشياء الطبيعة "التردد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها"[2].

تقوم هذه النظرية على الفلسفة الإغريقية القديمة (أفلاطون – أرسطو) كما أثرت في الفن الهلنستي، الروماني، فنون عصر النهضة الأوروبية حتى القرن 19م، في الكلاسيكية الحديثة والرومانتيكية والواقعية وفنون ما بعد الحداثة[3]، وقد دامت مدة زمنية طويلة ويؤكد النقد القائم على هذه النظرية على واقعية العمل الفني وإمكانية إظهار ظواهره ، و قد لقيت هذه النظرية كثيرا من النقد حتى من أفلاطون نفسه، لأنه اعتبر المحاكاة تزييفا للطبيعة والحقيقة وأكد على أن المحاكاة تكون في حقيقة الأشياء وجوهرها لا في مظهرها.

يؤكد أفلاطون أن الفنان المُقّلد لا يُدْرِك بذكاء متألق قيمة أعماله، بل تراه يمضي في التقليد دون أن يعرف ماذا يجعل الأشياء حسنة وماذا يجعلها رديئة، ولا ينتظر منه إلا التقليد الذي يبدو حسناً في نظر السواد الجاهل من الناس[4]

وكان هذا ما أكده تلميذه أرسطو لأنه اعتبر أن المحاكاة عملية خلاقة ومعبرة عن السلوك أو نمط معين يعكس سلوكيات أو أنماط أخرى، ويعتبرها محاكاة الجوهر.[5]

---

[1] - طارق عثمان قزاز، النقد الفني المعاصر الدراسة الفنون التشكيلية، الناشر خاص ، ط2001 ،2، ص24.

*- ينظر:ملحق الأعلام ، ص 282.

[2] - نفس المرجع، ص 23.

[3] - ينظر: المرجع نفسه ص 25.

[4] - د: عبد الحميد جيده، التخيل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، 1984م، ط1، ص50-49

[5] - طارق بكر عثمان قرار، مرجع سابق، ص 26.

يَحصر أرسطو المحاكاة في الفنون عامة، الجميلة منها والنفعية، الجميلة كالشعر والموسيقى، والرسم، والنفعية: كفن النحت، والبناء، والنجارة.

والعمل الفني يفوق مجرد النسخ، ولا يجب أن يحاكي دون تمييز بل عليه أن ينتقي ما هو أسمى ويضفي عليه دلالات أخرى، فهو ليس مجرد ترديد حرفي أو مجرد نسخة بل هو النفوذ إلى جوهر كذا أو التعبير عن مضمون كذا.

يُعرف الجوهر على أنه ما يشترك فيه أفراد فئة معينة والموقف الجمالي سوف يكون مبنيا في هذه النظرية على التعرف على النموذج الأصلي الذي يحاكيه العمل الفني.

وبالتالي هم يستندون على الدقة في استخدام الألوان والعلاقات والخطوط ودراسة المنظور، والنسب في الأجسام الحية، في التكوين الكلي للعمل الفني والمحاكاة الواقعية الصادقة للتعبير عن الانفعالات سواء أكانت واقعية، رومانسية،خيالية أو رمزية.[1]

ومازالت هذه النظرية تؤثر في النقد الفني المعاصر ولكن لا يتعامل معها كثير من النقاد.

## 10-2-النظرية الشكلية Le formalisme:

تعتبر النظرية الشكلية من أعقد النظريات النقدية وهي حركة مناقضة لنظرية المحاكاة فهي تعتمد على إبعاد كل ما له علاقة بالمضمون من أجل فهم العمل التشكيلي وبالتالي الاهتمام بالشكل.

يصرح أنصار هذه النظرية أن كل ما يرتبط بالمضمون (المعنى) يجب وضعه على حدى، من أجل توفير علاقة واضحة مباشرة مع العمل الفني، هذا الأخير الذي يجب أن يتم تذوقه على أساس العلاقات الشكلية (التركيب المواد، الشكل الخط، اللون ...) أكثر من أن يقيم على أساس القصة أو الهيئة أو المنظر الطبيعي أي الفكرة التي يقوم بتجسيدها، رغم أن هذا التفكير يتعاكس مع الاتجاه الذي يأخذه تاريخ الفن.

هذا الاتجاه الذي ينص على أن الأعمال الفنية لها وجود وتأثير على المتلقي الذي لا يمكن تجاهله.

[1] - نفس المرجع، ص 26.

هذه الفكرة متداولة منذ القدم، حيث قام الفيلسوف كانط Emmanuelle Kant (1804/1724) (على سبيل المثال) بتطوير ها خاصة خصوصية الخبرة الجمالية.[1]

لقد أثرت نظريات الشكل والأسلوب الذي أتى بها البروفسور السويسري هنريش وولفين Heinrich Wölfflin* في تاريخ الفن في فترة أوائل ثلثي القرن 20 حيث كتب ..." أن العلوم والعلوم الاجتماعية لم تلم بكل القوانين التابثة للطبيعة وللتصرف البشري".[2]

وقد أكد أن هناك مبدأ ثابتا لتحديد الأسلوب الفني، كالتكرار الدوري القديم الموجود في الفن الكلاسيكي والباروك وقد قارن هذه الفكرة "بالصخرة" التي تتأرجح من أعلى الجيل، والتي يمكن أن تأخذ عنده إتجاهات حسب درجة المنحدر وشدة قساوة السطح (المستوى) لكنها رغم هذه الإحتمالات فهي تخضع إلى قانون واحد وهو الجاذبية الأرضية.

اهتم Wölfflin بفن عصر النهضة وفن الباروك وهو يرى أنه يجب المرور على التحليل الشكلي.

في الفن الحديث ظهر عميد آخر للنظرية الشكلية وهو روجيه فراي *(Roger Fry) الذي يعتبر أنه من غير الممكن اختزال العمل الفني في موضوعه (Contexte) ، فقدرة الفن لا يمكن تبريرها خاصة عندما نتكلم على قدرة الأيقونة والمحافظة على الآداب وعلى شخصية الفنان "قد أكد على أن قيمة العمل الفني تتمثل في التنظيم الشكلي للعناصر الفنية"[3]، وأنها ليست لها علاقة مع مبتكريها ولا مع الثقافات التي أنتجت فيها، ولقد أقام معرضا في سنة 1912 post impressionnisme ولخص فيه فكرته:

"الفنان في النهاية لا يبحث على إعطاء صورة منعكسة باهتة للهيئة الحقيقية ، إنما يولد مذهبا لحقيقة جديدة ومحددة، فهو لا يبحث على تقليد الشكل إنما هدفه خلق شكل جديد لا

[1] - Heinrich Wolfin, principes fondamentaux de l'histoire de l'arts ,oxford, 1998, p 118.

* - ينظر: ملحق الأعلام ، ص 282.

[2] - Anne D'Alleva, Méthodes et Théories de l'histoire de l'art, ED Thalia, P 18.

* - ينظر ملحق الأعلام ، ص 283.

[3] - طارق عثمان بكر قزاز، مرجع سابق، ص 27.

يقلد الحياة ولكنه يحاول إيجاد ما يعادل الحياة في الحقيقة هدفه ليس الخيال إنما الحقيقة"[1].
وقد كان هذا بمثابة الثورة في مجال نقد الفنون فقد اعتبر الشكل هو محور تحليل اللوحة التعبيرية والفن الحديث .

تطورت النظرية الشكلية التي اختلف عليها الكثير على يد هنري فوسيون Henris Focillon * الذي اعتبر الأشكال الفنية مواد حية تتطور وتنمو على مرّ الزمن، حسب طبيعتها والوسط أو الحيز التي تنشا فيه ، وأن الظروف السياسية الاجتماعية والاقتصادية غير هامة في تحديد الشكل الفني ومثله فراي Fry الذي شدد على أهمية المواجهة الشخصية للمتلقي مع العمل الفني.

"تعتبر النظرية الشكلية مرادفة في مفهومها لمفهوم الحداثة في الفن التشكيلي، فهي تستبعد كل صور المحاكاة في الفن وتعتبر التنظيم الشكلي هو المعيار الوحيد للحكم على العمل الفني،ولا تعترف بأي أثر للقيم سواء الأخلاقية الاجتماعية أو السياسية على الفن"[2].
حتى بعد موت Fry عرف الفن الحديث أنصارا جُددًا للنظرية الشكلية والذين قاموا بالدفاع عنه.

فقد أثرت كفايات جرينبرج Clément Greenberg * في تطور النظرية الشكلية لأنه دافع عن التجريدية التعبيرية وأكد أن الفن الحديث لم يعد يبحث عن التعبير في ثلاث، ويرى أن كل تيار فني يجب أن يتطور وأن يُنَفَذَ حسب ملامح هذا التطور الذي ينبع من الداخل وليس عن شيء خارج العمل الفني أو عناصره التشكيلية.

أكد Greenberg "أن الفن الحديث لا يمثل قطيعة جذرية مع الماضي لأن التطور يتواصل في تاريخ الفن"[3].

و النظرية الشكلية تحاول أن تبين أن الفن ليس هو الفن الواقعي فقط ، إنما الفن هو أيضا ما ينفصل عن أي تمثيل للحقيقة ، ولا يقول يستحيل مشاهدة الحياة اليومية والاقتباس

---

[1] - Roger Fry, vision and design , oxford 1981, p 167.

*- ينظر ملحق الأعلام ، ص 283.

[2] - طارق عثمان بكر قزاز، مرجع سابق، ص 27.

*- ينظر ملحق الأعلام ، ص 283.

[3] - Anne D'Alleva , op cit, p 20.

" ولقد قدمت النظرية الشكلية طريقة جديدة لتحليل الأعمال الفنية التجريدية التي لم تتمكن النظرية الواقعية في النقد من توضيحها"[1].

النظرية الشكلية تعتبر التنظيم الشكلي هو المعيار الوحيد للحكم على العمل الفني، فليس للموضوع أو المضمون أهمية والمهم هو الشكل، وهي لا تعترف بأي أثر للقيم أيا كانت فالفن قائم بذاته منفصل عن الأفعال والموضوعات ، فهولا يقوم على الترديد.

فقد اهتم أنصار النظرية الشكلية بالشكل وتنظيم العناصر الداخلية للعمل الفني وقد أهملوا دراسة المضمون والدراسة التاريخية..."يستبعد من موضوعه كل اعتبار حول قصد العمل الفني أو أي علاقة بين هذا العمل و القيم الاجتماعية أو بالأحرى يعتبر العمل الفني كغرض ما ، أو شيء ما لا يريد النظر لغير تنظيم و ترتيب المواد التي تؤلفه " [2]

يمكن القول بأن هذه النظرية ،هي التحقق من أجزاء العمل الفني التي يمكن تعريفها وتوثيقها كمرجع للحصول على المعلومات، ما يؤخذ على النظرية هي أنها لا تشرح الطريقة المثلى للاستجابة الجمالية للشكل في العمل الفني، و اكتفت بأنها مجرد استجابة سيكولوجية أو انجذاب يمكن أن يكون موجودا عند عدة أشخاص لم يعيشوا في نفس المكان ولا في نفس الظروف ويسمى باستجابة جمالية للشكل الجميل.

### 3.10. النظرية الأيقونية Iconologie et iconographie:

لغويا تعني "دراسة الصورة" في مفهومها البسيط تسمح لنا بالتعرف على الأشكال والرموز في العمل الفني المراد نقده بعد وصفه، فهي "دراسة الأشكال والألوان والرموز من خلال المعاني المفهومة ،سواء عند الفنان أو المتلقي للعمل الفني، داخل إطار حضري أو فلسفة اجتماعية مشتركة[3].

ركز أنصار الإيقونوغرافية أحيانا على عنصر خاص داخل اللوحة، وأحيانا يركزون على الصورة بصفة عامة، لكن السياق ليس بهذه البساطة فهو يتطلب أحيانا معرفة واسعة حول الثقافة بالذات أو حول بناء الصورة .

[1] - طارق بكر عثمان قزاز، مرجع سابق ص 28.

[2] -المرجع نفسه، ص 28.

[3] - طارق بكر عثمان قزاز، مرجع سابق، ص 30.

يوجد لفظان يستعملان بطريقة متبادلة لكنهما يشيران إلى سياق مختلف التفسير الإقونولوجيا Iconologie والإقونوغرافيا Iconographie

الايقونولوجيا في معناها الصحيح تبدأ عندما ينتهي التحليل الايقونوغرافي ، فهي تنهي عملية التعرف التي نقوم بها لمحاولة شرح لما وكيف تم اختيار تلك المصورات التي أنجزت في ذلك السياق الثقافي .

الفكرة هي شرح إمكانية رؤية بعض الصور "الدلالية " والمميزة" عند الثقافات ، مثال عندما نرى تمثال لإمرأة تحمل عجلة في يديها فهي تمثل القديسة كاترين sainte Catherine، فنتسآل لماذا أنجزت بتلك الصفات؟ و في ذلك المكان ؟ ومن طرف ذلك الفنان ؟ فهذه التساؤلات عرفتها الدكتورة " سارة جيل " بأنها ..." دراسة المضامين الرمزية للشخوص و الأشكال في العمل الفني"[1]

تطورت النظرية الأيقونية عن طريق مؤرخي الفن، خاصة عند تحليل الأعمال الفنية وعُرفت كنظرية لدراسة الصور تاريخيا ، حيث ذكرها الخبير الروماني بلينوس Pline l'ancien * (79/23) بعد الميلاد في كتابه "قطعة طبيعية" فقد تطرق فيها إلى موضوع الصور التي اعتمد عليها في كتابه.

أصبحت النظرية الأيقونية أكثر تنظيما في القرن 16، عندما نشرت كتيبات أيقونية خاصة، تشرح أنواع المواضيع وتشخصها تنشر لفائدة الفنانين والمثقفين.

سنوات فيما بعد نشر "جيورجيو بيترو بيلوري "*Giorgio Pietro Bellori كتابه حول حياة الفنانين والنحاتين والمهندسين الجدد" (سنة 1962) حيث جمع في كتابه بين المقاربة الشخصية التي أتى بها "جيورجيو فازاري" Giorgio Vasari * والتحليل الأيقوني، كما حاول أيضا شرح المصدر الأدبي للصور، إلى أن وضع "يوهان وينكلمان" Johann Joachim winckelmann (1768/1717) في القرن 18 أسس مقاربة جديدة حديثة منظمة ومخصصة للدراسة الأيقونية للأعمال الفنية.

---

[1]-المرجع نفسه،ص 30. -

* - ينظر ملحق الأعلام ، ص 283.

* ينظر:ملحق الأعلام ، ص284.

*ينظر:ملحق الأعلام ، ص283.

❖ **بانوفوسكي والدراسة الأيقونية:**

طور المؤرخ النمساوي Aby Warburg (1929/1866) مع طلبته نظرية دراسة الأيقونية الحديثة (iconographique) وحذف ما كان موجودا كمقارنة بسيطة وسطحية لدراسة الفنون التي قام بها المثقف érudit l'ancien وقد صرح هذا الأخير أن الفن في فترة معينة كان مرتبطا بطرق متعددة مع الدين، الفلسفة، الآداب، العلوم الحياتية والحياة الاجتماعية[1].

وكان إروين بانوفسكي Erwin panafosky (1968/1892) أحد تلامذته النجباء والذي أصبح فيما بعد أبرز رواد هذه النظرية.

صرح بدوره قائلا: "في العمل الفني لا يمكن فصل الشكل (forme) عن المضمون (contenu) فتوزيع الألوان والخطوط والظل والنور، الأحجام والمساحات المسطحة رغم أنها تظهر لنا عرضا بصريا رائعا، إلا أنه يجب أن نفهم أن لها معنى أكثر من بصري"[2].

وهكذا سمحت النظرية الأيقونية للمثقفين بالغوص في أعماق العمل الفني واستخراج ماهيته.

في كتابه Essais d'iconologie (1939) les œuvres d'arts et ses Signification (1955) وضع بانوفسكي ثلاث مستويات للتحليل الأيقوني وكل مستوى له طريقته وهدفه :

✓ **المستوى الأول:** Preiconographique

في هذا المستوى المشاهد أو المتلقي يتعامل مع ما يمكن التعرف عليه بصريا، بدون أي مرجع خارجي كنوع من التحليل السطحي القاعدي الذي يتم فيه وصف واضح كامل للوحة .

[1] -Anne d'aleva, op , cit, p21.

[2]- Erwin Panofsky, meaning in visual art, Hammond's worth, penguin, 1970, p205.

✓ **المستوى الثاني: Analyse iconographique**

المشاهد أو المتلقي يحاول ربط الصورة مع قصة أو شخصية معروفة أو ما يعرف بالمعنى الاصطلاحي للوحة.

✓ **المستوى الثالث: Analyse iconologique**

المشاهد أو المتلقي يحاول فك رموز معنى الصورة مع الأخذ بعين الإعتبار من حين لآخر زمان ومكان إنجاز العمل الفني والأسلوب الثقافي أو أسلوب الفنان، وهو ما يعرف بالمعني الباطني للوحة.

وعادة ما تكون هذه الرموز خفية على الفنان ذاته، ويحاول الناقد اكتشافها، و"تعتبر هذه النظرية إحدى الطرق العلمية الدقيقة في نقد الأعمال الفنية، للبحث عن المضمون ومعاني الأعمال الفنية "[1].

وقد أعاب الكثير من مؤرخي تاريخ الفن،هذه النظرية لأنهم يرون أن المتلقي إذا ما كان مُلِمًا، بأسلوب من الأساليب الفنية يمكن أن يمر إلى المستوى الثاني مباشرة، وقد وصفوا المرور من المستوى الثاني إلى المستوى الثالث بالصعب ، إذا ما كان المتلقي لا علاقة له بالأسلوب الفني فالهدف الدقيق لنظرية الأيقونة هو البحث عن تفسير رموز تراث المعني المجازي الرمزي الموجود في العمل الفني.[2]

هنا نحاول التفسير:

✓ **الرمز**: هو شكل متعارف عليه يُمثل فكرة أو جوهر مثل الميزان الذي يرمز للعدل

✓ .**المعنى المجازي**: هو عرض يستعمل مجموعة رموز يمكن بسهولة ترجمتها إلى فكرة أو ماهية مثل: امرأة تحمل ميزان تمثل صورة مجازية للعدالة.

الإيقونولوجيا هي مرحلة التفسير التي تأتي بعد مرحلة التعرف على الأيقونات والتفسير الأيقونولوجي يبحث عن معنى النموذج، الرموز، المعنى المجازي في سياقهم الثقافي. أثر بانوفوسكي بنظريته في تاريخ الفن خاصة في القرن 20م، رغم أنه بنى فكره على فنون عصر النهضة.

[1]- طارق بكر عثمان قزاز، مرجع سابق، ص 31.

[2] Voir: AnneD'Alleva ,op cit ,p 22

ومع ظهور تاريخ الفن الجديد في السنوات 1960 عمل البعض على نقد النظرية الأيقونية في فترة حراك اجتماعي وثقافي ديناميكي لأن المؤرخين الجدد تطرقوا إلى ميادين برزت في نظرية النقد مثل: النظرية البنيوية و نظرية السيميوطيقا...

ظهرت في تاريخ الفن عدة فرضيات حول طرق وأهداف تاريخ الفن، وقد أكدوا في تلك الفترة على أهمية البنية الاجتماعية في تكوين العمل الفني وعلى دور المشاهد، وأن العمل الفني ليس فقط رسالة مغلقة بإتقان من طرف الفنان من أجل المشاهد إنما هو نص معقد يمكن قراءته (أو لا يمكن) بطرق متعددة"[1].

وقد انتقد هؤلاء المؤرخون بالخصوص النظرية الأيقونية والتي بطبيعتها وصفية ومحدودة.

كما انتقدت سفلتينا آلبيرز Sveltenna Alpers *النظرية على أنها قامت على فنون عصر النهضة، وأن أي استعمال لهذه النظرية بطريقة آلية ، يفترض وبطريقة مغلوطة أن فن عصر النهضة (خاصة النهضة الإيطالية) يجسد نموذجا عالميا لبنية الصورة".[2]

في بداية التحليل الأيقونوغرافي يمكن الإعتماد على المستويات الثلاث التي وضعها بانوفوسكي والأسئلة الأيقونوغرافية القاعدية تمثل طريقة جديدة في تناول العمل الفني (ماذا يمثل؟.....). وعندما يتم التعرف على الصورة يمكن بداية التساؤل الأيقونولوجي الموجه لاكتشاف الأبعاد الكبيرة للصورة.

وبطبيعة الحال لا يمكن الاعتماد على الأيقنوغرافية والأيقونولوجيا بمفردها، إنما يجب الاستعانة بأفكار أخرى للإجابة على الأسئلة الإيديولوجية الاجتماعية والاستعمارية، وتتطلب من الناقد جهدا للتأمل في قراءة الصورة.

وتقود هذه النظرية إلى نظرية الدلالة والتي يأتي الحديث عليها فيما يلي.

---

[1] Anne d'Alleva, Op, Cit, p25.

*- ينظر:ملحق الأعلام ، ص284

[2] Sveltena ALpers, The art of describing ,university of Chicago, 18983, p 19.

## 4.10 النظرية الدلالية (السيميوطيقا):

السيميوطيقا أو ما يعرف "بنظرية الرموز" في أبسط تعريفاتها هي العلاقة بين "الدال" signifiant والمدلول « signifie » والرمز هو شيء يمثل شيء آخر،مثال: الشجرة الموجودة في الشارع.، يمكن أن تمثل عدة أنواع من الرموز منهم كلمة "شجرة" نفسها، أو الأحرف الأربعة المنطوقة بين (ش- ج- ر- ة،) أو رمز آخر صورة شجرة، رسم شجرة.... بالتالي الرموز يمكن أن تشكل الكلمات، الصور، الألفاظ، الحركات، الأشياء وحتى الأفكار. ولكن رغم أن كل شيء يمثل رمز إلا أنه لا يمكن أن يكون رمزا إذا لم يتم الاعتراف به، "الرموز لا بد أن تعترف بها كرموز لتعمل كما هي"[1].

يرى البعض أن السيموطيقا مثل الأيقونوغرافيا أو الأيقونولوجيا، لكن تحليلها أوسع خاصة عندما تطرح الأسئلة حول معنى الأعمال الفنية وحول الطريقة التي تعتمدها للإبداع أو التعبير عن معنى معين هناك من يسميها سيميوطيقا semiotique وهناك من يسميها سيميولوجيا semiologie وهذه الإشكالية في ازدواجية المصطلح ترجع إلى أن "السيميولوجيا" استعملها ""دي سوسير de Saussure" والثانية استعملها "بيرس pierce"ويرجع هذا إلى أصل ثقافة كل واحد منهما،" وقد حدد "كريماس Carimas الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل "السيميوطيقا" تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة ، نظام اللغة والصور والألوان وغيرها أما السيميولوجيا" فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة و دون تخصص لهذا النظام أو ذاك"[2].

السيميوطيقا تقدم لغة وإطارا جديدا متعدد الأوجه بين الصورة والمجتمع وبين الصورة والمشاهد (المتلقي) ليس فقط من أجل فهم ماذا تمثل الأعمال الفنية ، إنما أيضا كيف للفنان والمشاهد والثقافة بمعناها الواسع التمكن من إحداث معنى.

---

[1] Anne d'alleve : op, cit, p29.

[2] -قدور عبد الله ثاني –سينيمائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران- 2005 ص99.

رغم أن نظريات الرمز موجودة منذ القدم وعلى أشكال مختلفة، إذ أن النظرية الحديثة للرموز ترتكز أساسا على أعمال المنظرين: فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure(1913/1857) والفيلسوف شارل سندرس بيرس Charles Sanders Pierce (1914/1839)، ومختلف التعاريف حول السيمائيات تتضمن مصطلح العلامة.

العلامة عند دي سوسيرDe sausure هي ذات وجهين دال (signifiant) ومدلول (signifié) والعلاقة بينهما تمثل سير المعنى،... " ونجد أن السيمائيات تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب"[1].

أما في المدرسة الأمريكية شرح بيرسpierce بنية الرموز بطريقة مختلفة نوعا ما، فقد عني بالمستوى الأنطولوجي للسيميوطيقا، تحديد ماهية العلامة ودراسة مقوماتها ويؤكد أن الرمز يتكون من ثلاث أجزاء:

- ✓ Représentâmen (الشكل الذي يأخذه الرمز).
- ✓ Interpretant(المعنى الناتج من الرمز )
- ✓ Objet (الشيء الذي ينسب إليه الرمز).

وقد طور بيرس pierce تصنيف مهيأ للرموز أكثر من (5900 رمز) "لكن الشيء المهم والذي ساعد مؤرخو الفن هو تحقق بيرس pierce من الأنواع الثلاثة للرموز"[2] أو ثلاث أنواع من الدلائل و هي كالآتي .

**الرمز Symbole:**

هو إعتباطي أو اصطلاحي لا يشبه الدال (الأعداد والحروف) وهو "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون، غالبا ما يقدمه على التداعي بين أفكار عامة، وبتحديد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء[1]

[1] - قدور عبد الله ثاني، مرجع سابق ، ص81.

[2] Voir Anne d'Alléva, op, cit, p31.

✓ **الأيقونية icône:**

المدلول يفهم على أنه يشبه أو يقلد الدال أو يكون مثله في أحد الصفات "فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا أو فردا أو قانونا[2].

✓ **المؤشر Indice:**

وهذا المدلول ليس إعتباطيا لكنه مباشرة متصل بالدال بطريقة يمكن ملاحظته مثال الأعراض الطبيعية (علامة حريق ⟸ الدخان).

**يقول بيريس:** "الدليل (الرمز) هو عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين، أي أنه يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا معادلا أو دليلا أكثر تطورا"[3].

و يرى أن الرمز تقدم (processus) .

أما دي سوسير De sausure يرى أن الرمز تركيبية، وكلاهما يرى أن السيميوطيقا تمثل مقاربة مثمرة في قراءة العمل الفني، والفن التشكيلي هو رسالة مرئية تحمل فكرة سيميوطيقية ذات دلالات معرفية إتصالية يستقبلها المتلقي على شكل علامة أو إشارة رمزية الفكرة أو الدلالة هي مضمون العمل الفني (الرسالة البصرية التشكيلية).

وقد اتبع يوهان ميروفسكي jan Mukorovsky* طريقة دوسوسير de Saussure ووضحها في كتابه سنة 1934 (Art as semiological fact) وطرح بأن "العمل الفني له ميزة الرمز"[4]. وفَرَّقَ بين العمل الفني كمبرر جسمي وبين الموضوع الجمالي.

---

[1] Dubois jean, giacomo mottée, Guespin louis, Dictionnaire de linguistique, paris Ed librairie Larousse 1973, p137.

[2] قدور عبد الله ثاني، نفس المرجع ، ص84.

[3] - نفس المرجع، ص81.

*- ينظر:ملحق الأعلام ، ص284.

[4]Anne d'Alléva, op, cit,p 36.

وفي سنة 1960 الفيلسوف الفرنسي موريس مرلين بونتي Maurice Merlan Ponty *أصدر كتابه "الرموز Signes "طبق فيه نفس الطريقة (طريقة دو سوسير).

"ربط بين الألوان والصفة، فالأعمال الفنية مركبة من رموز مجمعة وفق تركيب نحوي أو منطقي مثلها مثل الكلام ، وفي سنة 1964 قدم Rolland Barthes ودائما في إطار عمل دو سوسير الأعمال الفنية الشعبية وللرسوم المتحركة والإشهار.

وفي نفس المنهاج بدأ شابيرو chapiro في سنة 1969 تناول فكرة للتحليل السيميائي في الفنون البصرية حيث "ربط بين التحليل الشكلي للأعمال الفنية مع استقصاء تاريخهم الإجتماعي والثقافي"[1] وقد أكد على العلاقة بين الصورة التشكيلية والمساحة التي رسمت عليها وعلى إطار اللوحة في حالة ما إذا كان موجودا.

جاءت فكرة قراءة العمل الفني من نظرية السيميوطيقا والتي تعتمد لغة منظورة من أجل شرح ذلك العمل وهذا الحجر يمثل مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، يحاول إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه، فعندما تكون الصورة مباشرة فهي تعبر عما ترمز إليه، فلا يطلب هنا من المتلقي تأويل، بينما يكون تأويل الصورة مرهونا بثقافة المتلقي إذا لم تكن مباشرة.

وقد ظهرت الأيقونوغرافية و السيميوطيقا مع ظهور توجهات ما بعد الحداثة.

ونضيف لما سبق النظرية البنيوية (structuralisme) والتي أكدت على أهمية الدلالات التي تربط العمل الفني بحضارة المجتمع وتاريخه وكانت تبحث على "تفسيرات تقدم على دراسة بنية العمل الفني الكلية وتقسيمها إلى أجزاء أو عناصر يتم اختيار علاقاتها ببعضها البعض"[2]

والنظرية الأدائية (instrumentalisme) وتهدف هذه النظرية إلى تشجيع الفن على أن يكون له دور في تصليح الفساد أو تمجيد الزعماء، "التصدي للرذيلة والأفكار

*- ينظر:ملحق الأعلام ، ص284.

[1] - طارق بكر عثمان قزاز ، مرجع سابق، ص 33. -

[2] - نفس المرجع، ص 33.بتصرف .

المخالفة لقيم المجتمع"[1] وبالتالي دور هذا النوع من النقد يلجأ له أي مجتمع يريد التصدي لأي هجوم فكري عن طريق الفن.

أما النظرية المفتوحة والتي تقوم على فكرة أن ليس للفن تعريف محدد وهذا بسبب كل التغيرات التي تطرأ عليه من نزعة إلى أخرى، لدى يجب "التعامل مع الفن كفكرة مفتوحة ليس لها إطار محدد وليس هناك ما يحدد من الحرية لما يجب ومالا يجب أن يعمله الفنان"[2].

فقراءة العمل الفني يجب أن تبقى مفتوحة ولا تتوقف على تفسير واحد لأن لكل واحد منهجه ونظريته التي اعتمد عليها كي يبتعد كل قارئ أو متلقي عن معايير ذاتية أو معايير اتجاه فني معين.

فالأعمال الخالدة التي عرفت جدلا واختلافا، لأن الاختلاف يعطي للعمل حياة أطول و يجعله مفتوحا على قراءات عدّة تختلف حسب خلفيات القراء الفكرية و الدينية.

[1] - نفس المرجع، ص33.بتصرف.

[2] - نفس المرجع، ص33.بتصرف.

# الفصل الثاني

## الفن التشكيلي في الجزائر :محمد خدة أنموذجا

1. **مراحل تطور الفن التشكيلي في الجزائر**
   - **1-1فقدان الهوية الوطنية**
   - **2-1 تاريخ النزعة الفنية الجديدة في القرن العشرين**
2. **محمد خدة و النزعة الفنية الجديدة**
   - **1-2 محمد خدة المولد و النشأة**
   - **2-2 محمد خدة و الإتجاه الفني الجديد .**
   - **3-2 الكتابة النقدية عند محمد خدة .**
   - **4-2 أصل العنوان في أعمال محمد خدة**
   - **5-2 الحرف كقيمة جمالية في أعمال محمد خدة**
3. **خصوصية العمل الفني عند محمد خدة .**
4. **محمد خدة و أيقون الزيتون .**

## 1- مراحل تطورالفن التشكيلي في الجزائر:

### 1-1- فقدان الهوية الوطنية:

حاول المستعمر منذ 1830 م فرض هيمنته الفكرية الثقافية الفنية على الجزائر، وكان فن المسند أو الحامل peinture de chevalet أول دليل على ذلك، فقد اهتم بالجزائر المستعمرة بعض الفنانين أمثال: Fromentin، Chassériau وDelacroix الأعمدة الثلاثة لفن الإستشراق.

هذا لاتجاه الذي تداول استعمال لفظه سنة 1830 وتمت ممارسته بشكل مدهش في الجزائر..." لمدة نصف قرن، 67 رسام وحفار (Graveurs) و17 نحات عبروا الجزائر وعَرَّفُوا بمناظرها الطبيعية و مواضعها.[1]

وكان هدف هؤلاء القضاء على الثقافة الجزائرية ومحو كل أثارها، لكن المبدعون الجزائريون وقفوا بالمرصاد لهذه المحاولات، وكثفوا من نشاطهم الفني وساهما في الحفاظ على التراث والموروث الفني الجزائري طريق جملة من الأعمال الخالدة.

تميز فن الإستشراق في الجزائر بخصائص عدّة أهمها إبراز النموذجية المثالية المتداعية والتي تهدف إلى اكتشاف الخصوصية الواقعية التي تميز بها الإنسان الجزائري في بلاده، ولعل لوحة " نساء الجزائر في منزلهم Femme d'Alger dans leur appartement"* المنجزة سنة1834 أكبر دليل على ذلك ، لوحة أيقونة من أيقونات فن الإستشراق في تلك الفترة.

تطور المستعمر فنيا، وذلك باعتماده ، على أعمال الفنية منجزة من طرف فنانين لم يزوروا شمال إفريقيا "حيث يتجلى وبوضوح ملامح الفن الشرقي في أعمال Gauguin وملامح الارابيسك في أعمال Matisse.[2]

[1] -Ali El Hadj Tahar, la peinture algérienne (les fondateurs) ,Ed alpha, Alger, 2015, p18.

*- ينظر ملحق الصور، ص 297.

[2]- Mohammed khadda, Eléments pour un art nouveau suivie de feuillets épars_ liées et inédits, Ed Barzakh, 2 emme Ed, 2015, p38.

وبالتالي فتح الاستعمار الطريق لفن الإستشراق، وأعطى لنفسه ذريعة قوية لتبرير هدفه، إذ أوهم نفسه بأنه يسعى إلى تهذيب وتطوير شعب همجي وبدائي، وكان الفن من الوسائل المزعومة التي اتخذها الإستعمار لتحقيق ذلك.

فالشعب الجزائري، لم يجد أمامه سوى الفن الذي أنجزته أنامل المستعمر هذا الفن الذي حاول أصحابه طمس هُوّية الشعب الأصلي وإنكارها من أجل التعريف بفنه حتى يُصبح مؤرخا يُجَسِد بطولات مزعومة ونجاحات بُنيت على حساب الدماء و الدموع ..."الفنانون كانوا مُسَخرين فقط لتجسيد المعارك وتطوير الأعضاء الرّسميين الملقبين".[1] وقد تم تهيئة الشعب الجزائري المُسْتَعْمَرْ لاستقباله كفن وحيد.

نجد أن معظم الفنانين الإستشراقين في تلك الفترة لم يُجسِدوا أعمالهم من زاوية المُسْتَعْمِرْلكن جاءت هذه الأعمال نتيجة إعجابهم بالمناظر خلابة للصحراء بنظرة أسطورية دخيلة ،لا يعني هذا أن الجزائر لم تعرف فنونا قبل هذا الإستشراق، بل بالعكس في تلك فترة كانت غنية فنيا نظرا للحضارات التي مرّت عليها كالحضارة البيزنطية ،الإسبانية، الإيطالية، الأتراك، الوندال العرب المسلمين والفرنسيين وقد ساهمت كلها في تكوين ثقافة جزائرية بخصوصية وإبداع خاص متنوع فريد من نوعه في العالم، بأبعاد رمزية مجردة ومشتركة في آن واحد بطابع مألوف وأساسي، " فالرومان بنوا 20000 كم من الطريق و500 مدينة في الجزائر من بينها مدينة تيبازة، جميلة، تيمقاد"[2]، هذا الفن الذي مازال شاهدا، لأن المُعَمِر استثناه عندما قام بحملاته التي هدفت إلى تهديم ما تركته الثقافات الأخرى و معالمها.

نظر المُسْتعمر للفن الذي كان موجودا في الجزائر على أنه فن تزييني، باعتبار أن كل الفنون الممارسة من طرف السكان الأصليين فنون صغرى لا قيمة لها ولا وهج، فقام بطمسه وإزالته، فلم يتبقى ما يدل على أصله، لهذا وإلى يومنا هذا بقي التاريخ الثقافي الجزائري لغزا كبيرا، كونه لم يجد الدارس المهتم الذي يعطيه حقه، ويفك رموزه خاصة أنه تاريخ حافل ومتنوع تحتل الثقافة البربرية فيه حيزا واسعا.

[1]- Ali El Hadj Tahar, op cit, p20.
[2]-op, cit, p16.

يرجع هذا إلى أن العرب الذين جاؤوا إلى الجزائر مع الفتوحات الإسلامية، لم يحاولوا فرض نمط معين على المغاربة المتواجدين في شمال إفريقيا، لكن رغبة في مواكبة العصر استلهم العديد من الفنانين من فن تلك الفترة، فظهرت ثقافة جديدة امتازت بوحدة دينية، لغوية، ثقافية من سماتها الأساسية الخط العربي.

ولا يمكننا أن نتكلم عن الفن في الجزائر دون أن نحط الرحال بالصحراء وبالتحديد "التاسيلي" إذ أن الجداريات هناك تشكل إرثا ثقافيا كبيرا امتد إلى " ليبيا " "التشاد" "المالي" و"تونس"

هذه الجداريات التي وصفها الباحثين بالتنوع في المواضيع، والأنماط، التي صنفها Henri Lhote* في ثلاث مراحل قائلا :" المجد لسكان التاسيلي على إبداعهم لواحدة من أحد التحف الفنية والتي سماها بالفن الواقعي، إضافة إلى الإدراك الهندسي للشكل الذي ميز إحدى مراحلها"[1].

ومن الصحراء نرتحل إلى فن آخر عُرِف بالثراء والتنوع، ونقصد به الفن البربري الذي عرفته الجزائر وقد امتد من شرق مصر إلى أقصى المغرب العربي، المُتسم بالرمزية وبإشراق الفتوحات الإسلامية على الجزائر ظهرت الفنون المشرقية كالزخرفة والمنمنمات والخط العربي، كما جاءت الحماية العثمانية بالزخرفة السلجوقية والفنون التطبيقية للترصيص والتزويق والحفر، وقد عُزِزت هذه الصناعات التي أتى بها الفتح الإسلامي من طرف النازحون من الأندلس، ومع قدوم الاستعمار الفرنسي أو الأوروبي طيلة قرن وربع قرن من الزمن تأثرت الجزائر بالأساليب و التيارات الفنية الأوروبية الحديثة.

بقي الإسلام وفنه فترة طويلة، إلا أن الرموز البربرية ذات الأصل التجريدي تطورت، هذا ما يدل على تشبث السكان الأصليون للجزائر بأصولهم وعمق ثقافتهم، فتلك الرموز والعلامات القبائلية شيء لا يمكن تجاهله فهي ترمز إلى شيء معين.

*- ينظر ملحق الأعلام، ص 284.

[1]-Lhote H., Les gravures rupestres de l'Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer)، Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, SNED, Alger, 1976, p. 803

يعتبر التجريد من الصفات الأساسية للفن الإسلامي، لكن هذا لم يمنع من تعايش كل الحضارات ومحاولة إيجاد طابع محلي يميز المنطقة، فالفن الروماني هو من أثر بصفة كبيرة في الثقافة الحضرية لشمال إفريقيا خاصة في الفن عامة والفنون التقليدية خاصة، لكن هذا لم يمنع من تطور الرموز البربرية في صناعتها التقليدية وفي فسيفسائها هذه الرموز..."دوائر، مربعات، مثلثات، معينات، خطوط منكسرة و كتابة التيفيناغ والتي تعد من أقدم الكتابات "[1] والتي ستصبح فيما بعد من أهم الركائز التي قام عليها الفن التشكيلي في الجزائر، عند أغلبية فناني القرن 20 مع تيار الرسم بالرموز (1970/1960) قبل بلوغ الفن التشكيلي في الجزائر العالمية، بسبب كل هذا التضارب وجب علينا التطرق إلى الماضي من أجل فهم الحاضر.

تأثر الفن في الفترة الإستعمارية بالثقافة الغربية، أو بالأحرى اعتمد على تقليد الجمال الغربي، الهدف منه طمس الهوية الوطنية، مُدَعياً أن الشعب الجزائري ليس له ماض فني ولا ثقافة ولا حتى وطن، لهذا حاول فنانون هذه الفترة استرجاع الهوية الوطنية والدفاع عنها دون الوقوع في خطأ التقليد والاهتمام بتوضيح صورة الحاضر حتى ولو كان المستقبل غير أكيد

هَيَئ المُسْتَعْمِرْ بيئة إجتماعية ثقافية خاصة به، فرضت على المثقفين الأصليين والصحفيين والكتاب والفنانين كفاح من نوع آخر، كفاح ثقافي هدفه استرجاع الهوية الوطنية والثقافة المسلوبة.. "إذا كانت الحرية هي الأرض المسترجعة الأرض المحروقة التي أصبحت خصبة، تُنْتِجْ الخبز، هي أيضا بالضرورة حرية فكر(....) وهكذا عاد الأشخاص ولأشياء إلى وظائفهم: المجاهد أصبح عامل، العربة عادت إلى حرثها، أصبحت القصبة من أجل الغناء، والرجال الأحرار عادوا من أجل استرجاع هويتهم."[2]

بالتالي بزور مجموعة من المثقفين المستعمرين مسلوبي الهوية الشخصية الأصلية، عاشوا ويلات الحرب والاستعمار، عانوا من الفقر والحرمان لم يفشلوا يوما ولم يتنازلوا عن أمالهم وقناعاتهم الشخصية من أجل إيجاد خطة جديدة لاسترجاع الهوية الوطنية، كان معظمهم

[1]- Ali- El Hadj Tahar, op cit, p18.
[2]- Mohammed khadda, op cit, p17.

عصاميين هدفهم البحث عن فن جديد وحديث، فالفن لغة عالمية، والفنان الجزائري يحاول البحث عن تعبير جمالي وطني يصل به إلى العالمية.

### 2-1- **تاريخ النزعة الفنية الجديدة في القرن العشرين :**

يستلهم الفن عادة من التاريخ ومن أجل إدراك الإبداع الفني في الجزائر في القرن 20 يجب أولا فهم منبعه وأصل فلسفته الجمالية والمراحل التي مرَ عليها.

لا يمكن القول أن الاستعمار الفرنسي للجزائر كان إيجابيا، لكن لا يجب إنكار قيمة الجسور الثقافية و الفنية التي قامت بين الفرنسيين المسلمين والفرنسيين الأوروبيين، والعقول الجزائرية النيرة التي عايشت تلك الفترة، رغم كل الصعوبات والعنصرية المفرطة التي تعرضوا إليها.

عمل المثقفون الجزائريون العصاميون على تنمية مواهبهم وصقلها من خلال التزوّد بالثقافة المحلية المسلمة الإفريقية، وكان الهدف من هذا الحفاظ على هويتهم الثقافية، لكن رغبة منهم في فهم ما يحيط بهم، احتكوا بالثقافة الفرنسية وحاولوا الاطلاع على أسرارها.

زُيِّن الروّاق الجزائري في المعرض العالمي سنة 1889،فتجمع الفنانون الإستشراقيون الفرنسيون متأثرين بما رأوه من إرث ثقافي جزائري ،هذا الحدث يُعد أوّل اعتراف فرنسي بوجود علاقة بين المشرق وأوروبا، إن البعض يرى أن "الفنون التشكيلية والغرافيكية دخلت ثقافتنا في السنوات 1920"[1] لكن لا يجب إنكار أن فن المساند دخل إلى المشرق العربي والمغرب قبل فترة الاستعمار الفرنسي وهذا بطلب من الأمراء العثمانيين الذين كانوا شديدي الشغف بالفنون الأوروبية وقاموا بتقديم دعوات لعدة فنانين.

ففيلا "عبد اللطيف" التي أنشئت سنة 1907 والتي كان هدفها في تلك الفترة لم شمل الاستشراقيين و." التي كانت قبلة للمثقفين، إذ تذكر المصادر التاريخية أن كبار الفقهاء والمثقفين والشعراء في العهد العثماني بالجزائر كانوا يترددون عليها منهم سيدي محمد بن

[1] -Ali- El hadj Tahar, op, cit, p18.

شاهد والشاعر احمد بن عمار"[1]، فأصبحت مركزا للفن الحي بعدما كانت دار نقاهة عسكرية ففي هذا الفضاء الجديد أصبح الاتصال مباشرة مع الطبيعة والأجناس البشرية، "الفيلا هدفها ترجمة حقيقتها، الحقيقية الإفريقية "[2].

تُعتبر دارعبد اللطيف العريقة معلما مصنفا ضمن التراث الوطني وتحفة في فن الهندسة المعمارية الجزائرية التي ترجع إلى الحقبة العثمانية. كما هي نموذج من نماذج الإقامات الصيفية التي كانت مفضلة لدى أعيان إيالة الجزائر.

بُنيت في القرن الثامن عشر على الطراز التركي وتحولت بين عام 1902 وحتى الإستقلال إلى مكان لاستقبال الرسامين القادمين من أنحاء العالم. هذه الفيلا التي تشبه القصور العثمانية الموجودة في القصبة تبدو أكثر أناقةً وجمالاً، بسبب موقعها الجغرافي الخلاب.

بدأ العصر الذهبي الثاني لدار عبد اللطيف، عندما تحولت بعد ذلك إلى ورشة للفنانين التشكيليين، حيث ارتبط اسمها بكبار الفنانين التشكيليين مثل أوجين فرومنتين Eugene Fromentin واحد من كبار الفنانين التشكيليين الذين زاروا الجزائر وتأثروا وأعجبوا بمناظرها وفرسانها وأشكال نساءها المخفية .

من أشهر الفنانين الذين تخرجوا في دار عبد اللطيف، شارل دوفران، (1976/1938) Charles Dufresne والذي التحق بدار عبد اللطيف بعد فوزه في مسابقة للرسم في تقنية الباستيل ، مكث بها سنتين وتغيرت وجهته الفنية إلى الرسم الإستشراقي ممارسا كل أنواع الفنون.

عندما بلغت الدار شهرة عالمية، صنفتها سلطات الاحتلال الفرنسي سنة 1922 من ضمن الآثار التاريخية المهمة، وحافظت على اسمها القديم وهو «دار عبد اللطيف"، الذي بقيت تحمله إلى حد الآن على الرغم من كل التغيرات السياسية التي طرأت على محيطها ولم تغيّرها في جوهرها ، وهي الدار التي تحولت في منتصف القرن الماضي إلى واحدة من أكبر وأشهر الورشات الفنية التشكيلية في العالم فكرة مستوحاة من فيلا ميدسيس بروما villa Médicis

[1]- دار عبد اللطيف محج للمثقفين وإلهام الفنانين، مقال نشر في جريدة الحياة العربية يوم 05/03/، 2015.مأخوذ من الرابط : https://www.djazairess.com/elhayat/33146

[2]-voir . Gabriel Esquer , Histoire de l'Algérie , presses université France , paris 1890, p 32.

بتصور من جون آليزار jean Alezard، يزورها هواة الفن من مختلف البلدان لشراء أجمل اللوحات التي أنجزت بين جدرانها والاستمتاع بمناظرهاحيث أن الفنان جون ديبيفييه Jean Dubuffet كتب من القليعة سنة 1947" كنا نعود من هناك منظفين جيدا، من التسممات، منشطين جيدا وأغنياء جدا بسبب طرق العيش البارعة"[1] .

من هنا نلاحظ بداية الحياة الثقافية التي أصبحت تنظم ببطيء، والتي رغب فيها الفرنسيون أكثر من الجزائريين أنفسهم على سبيل المثال " جون سيناك jean Sénac " و" إيدموند شارلو "Edmond charlot" .

بدأت بوادر طمس الهوية من الجانب العمراني حيث انتهجت فرنسا نفس الأسلوب الموجود في بناء مدنها، ذات الطابع العمراني الذي ينتمي إلى الكلاسيكية الفرنسية الجديدة بعد أن قامت بتهديم البنايات الموجودة والأسوار، فمنذ بداية الاستعمار إلى نهاية القرن تميزت الجزائر بطابع عمران أوسماني haussmanniens من أجل تلبية احتياجات حربية وعسكرية للاحتلال ثم تعميم دراسة اللغة الفرنسية في المدارس، حيث أن اللغة الأصلية كانت تلقن في المساجد فقط والزوايا التي عرفت هي أيضا حملة تهديم، ومن أجل نشر حضاراتها وفنونها، أسست مراسم ومدارس للفنون تعمل على تعليم أصول التصوير على أسلوب المدارس الغربية.

في بدايات القرن 19م اهتم بعض الفنانين الجزائريين بفن المساند ونتيجة لهذا الإهتمام تم تأسيس أوّل مدرسة للفنون في الجزائر سنة 1843 على يد الفنان: أشيل برانسوليه Bransoulier Jean Baptiste Achille، في بدايات القرن 19، وكان مقرها في حي القصبة العتيق في الجهة السفلى بجانب مسجد كتشاوه بالجزائر العاصمة ، مشروع متواضع قام عليه أربعة فنانين،كان هدفه تلقين فن الرسم وتهذيب النفس، لكن في الواقع أن أماكنه حُجِزت للأروبيون فقط.

سنة 1901، نُقلت المدرسة إلى بناية أكبر وأجمل على الواجهة البحرية للمدينة، وسمح القائمون عليها للجزائريين هذه المرة بالانتساب إليها اعتمدوا نمطين للتدريس، أحدهما خاص

[1] -Anissa Bouayed , l'art d'Algérie insurgée, les traces d'épreuves 1954-1962, Ed Enag Algérie 2005,p17.

بالأوروبيين ويتلقون فيه دراسة كاملة وشاملة بوسائل راقية مبنية على قواعد عالية المستوى في النظري والتطبيقي وآخر خاص بالجزائريين يتيح لهم إتقان الصناعات الحرفية وعند نهاية المشوار التعليمي يتخرج الأوروبيون برتبة "فنان" والجزائريون بمستوى "حرفي".

طالب المنتسبون للمدرسة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، بتطبيق المساواة، بعد أن شارك الفرنسيون والجزائريون بنفس المستوى في معارك تحرير فرنسا من النازية، فرضخت الإدارة الاستعمارية لمطالبهم، فتغير نظام التعليم بالفعل، وصار بإمكان «المسلمين الصغار»، كما كانوا يلقبونهم، دراسة تخصصات عصرية في الفنون الجميلة، بعد ما كانوا لا يتعلمون إلا الصناعة الحرفية،..." بعد تحويل مقرها والتي تم فيها إدراج دروس حول الخط العربي، الزخرفة والمنمنمات والنحت العربي والسيراميك في الذكرى المئوية للاستعمار الفرنسي للجزائر"[1]

أصبح الطلبة المتمدرسون فيها مزيج من الجزائريين والفرنسيين، لكنهم لم يتمتعوا بنفس الحقوق ونفس الدرجة، والدليل على ذلك أنه في المعرض الثاني للفنانين الهنود من مدرسة كالكيتاCalcutta سنة 1914، لم يكن لهم أثر رغم وجودهم منذ عشرات السنين ذلك لاعتبارهم أهليين في طور الولادة.

و في ظرف سنوات قليلة بدأت أسماء فنانين جزائريين تظهر وتتألق، وتحملت مسؤوليات كبيرة في ترقية فن الرسم بمختلف فروعه بالمدرسة، كما ساهمت في تقديم مؤلفات كبيرة متخصصة عززت المكتبة التشكيلية، ومن هؤلاء نذكر الأخوين محمد وعمر راسم، ومصطفى بن دباغ ومحمد تمام وآخرين لمعوا في سماء الفن التشكيلي والمنمنمات والنحت والزخرفة الفنية، وتجاوزت شهرتهم حدود الجزائر، ولم تكن هذه المدرسة تتمتع باستقلاليتها لأنها كانت تعتبر مدرسة جهوية تمهيدية للمدرسة العليا بباريس.

شهدت سنة 1910 بدايات محمد راسم (1975/1895)، الذي بدأ العمل في ورشته العائلية، محاولا الإبقاء و المحافظة على الفن الأهلي بإعادة النماذج الموجودة على الزرابي

[1]- Ali El hadjTahar, op, cit, p22

والسجاد ، لكنه فيما بعد بدأ يرسم شخصيات ومناظر طبيعية بمدرسة الفنون الجميلة، كان له طابعه الخاص... " كلف بوضعه قانون الفن التقليدي الجزائري"[1]. ، بعد اطلاعه على المخططات الإسلامية برع محمد راسم في عمله وتفوق ما جعل إتيان نصرالدين دينيه Nasereddine-Dinet* Etienne 1929/1861 (الذي أصبح بعد إسلامه نصر الدين دينيه) يُسند مهمة تزيين كتابه " حياة محمد la vie de Mohamed"[2] لهذا الفنان المبدع الذي حاول أن يُكون نفسه أكثر رغبة منه في الرقي والتقدم فشدّ الرحال إلى غرناطة وقرطبة في اسبانيا فتحصل على "المكافأة الكبرى في الجزائر سنة1933" .

العمل الفني لمحمد راسم، تواجد خارج الظرف الراهن.." لأنه بصراحة هذا الرجل الذي عاش تاريخنا الوطني، لم يذكر و لو مرة واحدة تلك الفترة و لم يُلَمِح لها حتى بشهادة، وضع راسم عمله على هامش العصر المعاش"[3]، فقد كان راسم كما يلقبه البعض "مدَّاح الجزائر" يرسم وطنه برقة وإحساس اكتشفهما في أعمال بهزاد، أغاميراك وفناني العثمان والماغول.

إذا قمنا بتصنيف التيارات التي كانت موجودة في تلك الفترة نجد أن كل من محمد راسم ومحمد تمام (1915-1988) اتبعا التيار الذي جمع بين المنمنمات والزخرفة، في محاولة لإحياء الفن التقليدي، ونجد ازواو معمري * (1886-1954) وعبد الحليم همش *(1905-1979) اتبعا التيار الذي عايش الاستشراقي وشكله المتمثل في لوحات الحامل (المسند)، فهؤلاء هم الرعيل الأول من الفنانين الذين لا يمكن اعتبارهم رواد.. "قد تكونوا في أجواء المثاقفة الغربية (l'acculturation occidentale) وهي أجواء كفيلة بترسيخ التبعية التشكيلية للأخر المهيمن من حيث الأسلوب الشكل و كذا الرؤية التي تَصْدُر عن الفنان الجزائري.[4]

[1]- Mohammed khadda, op cit, p 68.

*- ينظر ملحق الأعلام، ص285.

[2] -Ali El Hadj Tahar, o p cit, p 22.

[3]- Med khadda, op, cit, p68.

*- ينظر ملحق الأعلام، ص 285.

[4]-د. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص64.

فقد تميزت أعمالهم بنزعة جمالية مختلفة والتعايش بين تيارين ، ورغم هذا التعايش الذي دام نصف قرن، لم يؤثر أي اتجاه في الآخر، لكن هؤلاء الفنانين تأرجحت أعمالهم بين ذاك وذاك، نجد "أزواو معمري" تخصص في رسم المناظر الطبيعية* لمنطقة القبائل ، ومناظرها الخلابة وكان من الفنانين الذين لقوا اهتماما كبيرا حيث حضي بمُكَّوِن خاص مُسْتَشْرِق حقيقي هو الفنان Léon carré و نجد "ميلود بوكرش"*(1978/1908) الذي اهتم هو أيضا بالطبيعة لكن مزج بين ما هو أكاديمي و محلي*.

بعد الحرب العالمية الثانية ومن أجل تطوير المواهب الشابة لأسباب اقتصادية وأخلاقية أعادت الحكومة الفرنسية النظر في الوضعية السياسية مما أدى إلى تشكيل "جمعية السكان الأصليين الجزائريين المسلمين" والذين تجمعوا من أجل إعادة تطوير وحماية الصناعات المنتجة للأشياء الجميلة بطابع محلي، والتي ضمت عدة فنانين مثل: بن دباغ، حامي مونة، محمد تمام وغيرهم.

عند بداية القرن 20، اكتملت نوعا ما نظرة الفن التشكيلي في الجزائر وتميزت بمحورين:

- ✓ **المحور الأول:**

ويمثل الزخرفة والمنمنمات والهدف منهما خلق فن إسلامي محض بأزهاره وتشابيكه الخطية بطابعه التقليدي الحرفي والذي لم يأت بالجديد بل استمد أفكاره من العصور الوسطى، بزعامة محمد راسم و جماعته.

- ✓ **المحور الثاني:**

الفن الحي والذي اتسم بنوع من الاستشراق ورواج الفكر الاستعماري.

*- ينظر ملحق الصور، لوحة رقم 9-10، ص 297-298.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص 285.

ورغم الاختلاف الحاصل بين هذين المحورين في طريقة التعبير إلا أن تضارب الأهداف كان هو الميزة الغالبة، فالتيار الأوّل كان يهدف إلى الغوص في العمق بالبحث في التاريخ، أما التيار الثاني فكان يرمي إلى النظر إلى المستقبل بنوع من التبعية.

لكن رغم هذا لا يمكننا إنكار فضل الفن الإستشراقي وفن الزخرفة في تطوير الفن التشكيلي في الجزائر، إضافة إلى ترسيخ قيّم تشكيلية سياسية واجتماعية.

الصائب هو أن هذه الأسماء التي جمعتها الأهداف وفرقّتها الأفكار، فلكل أسلوبه ونظرته، إن الإختلاف الحاصل في الرؤى أدى إلى ظهور نظرة فلسفية واحدة جمعت كل الأساليب الفنية المختلفة ما أدى إلى ميلاد "مدرسة الجزائر" الاسم الذي أطلقه عليها "FernandArmaudies"* سنة 1948، و الذي قال عند "louis EugeneAngeli " *

لم تكن عبارة عن مدرسة للفن بمفهومها الاعتيادي لأجيال من الفنانين الذين يتعلمون تقنية واحدة مشتركة ومن نفس المنبع، إنما مجموعة من الرجال الغرباء عن بعضهم البعض، يتميزون باهتمامات مشتركة متشابهة، أو مجموعة فنانين من أصل وميولات مختلفة، مرتبطين بشكل عفوي و بنفس التطور التشكيلي"[1].

✓ **المحور الثالث:**

لا يمكن الحديث عن تاريخ الفن في الجزائر دون التوقف عند المحور الثالث الذي ساهم في تكوينه وهو الفن الساذج ، الذي شهدته أعمال كل من بن عبورة حسان * (1970/1898) والفنانة باية محي الدين *(1988/1931) التي أقامت معرض لأعمالها سنة 1947، تمثلت أعمالها * في لوحات عصرية تميزت "بالفطرية و بالتكوينات الزخرفية

[1]- A Assus, Vasons, Ed port du sud, p 53.

*- - ينظر ملحق الأعلام، ص285.
*- ينظر ملحق الصور: لوحة رقم 11، ص300.

الجميلة الساذجة"[1] والتي كانت تبحث من خلالها عن الجنسية الثقافية الجزائرية، تألقت بفنها الذي تأثر به كل من أندريه برتون André Berton وبيكاسو Picasso.

تميزت السنوات 50 بنوع من الحيوية، عرفت التحاق العديد من الفنانين بمدرسة الفنون الجميلة أمثال "عبد الحليم همش"" محمد تمام"، "شكري مسلي"*(1947/1931)، "اسياخم"*(1985/1928)، " قرماز"." و قد كانوا جزء مما يسمى بالمدرسة الجزائرية"[2]، شاركوا اخذوا جوائز في معارض، استفادوا من منح دراسة إلى فيلا فيلاسكاز Villa Vélasquez ومدرسة للفنون الجميلة في باريس.

✓ **المحور الرابع:**

في نفس الفترة ظهر فنانا آخر، لكنه تميز عن المجموعة، وهو "قرماز عبد القادر"(1996/1919)، تميزت أعماله بإبداع جديد وهو الفن التجريدي ويمكن اعتباره رائد الرسم التجريد في الجزائر، والذي مثل المحور الرابع أو التيار الرابع الذي تميز به الفن التشكيلي في الجزائر..." التنوع في اتجاهات الفنون لم يكن مبنيا على نظريات فلسفية ..(...)..و كان الغليان في الإبداع و ليس في التفكير"[3].

أول معرض جماعي للتصوير والمنمنمات والزخرفة الجزائرية جمع 13 فنان "همش، محمد تمام، بشير يلس...و معرض آخر للفنانين المسلمين سنة 1946"[4].

عرفت سنة1950 حراكا سياسيا عظيما حاول أصحابه تحقيق حلمهم المنشود المتمثل في استقلال الجزائر هذه الفكرة التي سيطرت على كل العقول الجزائرية، ولم تغِب عن أذهان الفنانين الذين تأثروا بإغراءات الثقافة والفنون العالمية.

[1]- إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص33، مذكورة في كتاب د. عمارة كحلي، مرجع سابق، ص64.

[2]- Ali El HadjTahar,op, cit, p26.
[3]- Ibid, p28.
[4]- Ibid., p28.

تميز هذا الجيل من الفنانين بانفتاحه على تراثه المحلي بمقدار احتكاكه مع الفن التشكيلي الغربي المتمثل في "مدرسة باريس" التي ظهرت بعد الحرب العالمية 2 وهي ما يعرف بالتجريدية الغنائية Abstraction lyrique.. "فقد كان لقاء الشرق بالعربي بمثابة توازن نفسي يستعيد من خلاله الفنانون الجزائريون بعضا من هويتهم المفتقدة لدى الآخر العربي".[1]

و يجب الإشارة هنا أن هذه الفترة (1940-1950) تميزت بظهور أساليب فنية تشكيلية جديدة ومتنوعة كالسيريالية وبعد التكعيبية، التجريدية الغنائية، التجريدية الهندسية، في ظل هذا الغليان الثقافي، نجد في الجزائر هناك من طالب بفن أصلي، رافضا بذلك كل ما يتصل بالفن المفروض من طرف المستعمر وهذا ما ميز"جيل الثلاثينات" في فترة الخمسينات، الذي تميز بتنوع كبير في الأنماط التشكيلية كما ذكرنا سابقا، يرجع هذا إلى " رغبة كبيرة للتغيير لدى المؤسسين الآباء لِفَنِ التصوير في الجزائر، أرادوا من خلاله إعادة تقييم تاريخهم وثقافتهم"[2]، حاولوا النظر إلى الأفق وسافر معظمهم إلى باريس واكتشفوا الفن الحديث، والتحق بعضهم بمدرسة الفنون الجميلة.

عرفت هذه الفترة تطور فكرة الكتابة النقدية، التي بدأت تبحث عن الأصل الجمالي للفن التشكيلي في الجزائر، وبدأ الحديث عن "آنا غريكي" *AnnaGreki، "بن عنتر عبدالله" و"محمد خدة" و أول التعبيرات التصويرية.

بعد الإهتمام الذي حَضِي به فنانون فرنسيو الأصل في الفترة الممتدة ما بين 1953 و1962 جاء الدور على بن عنتر وخدة كفنانين من أصل عربي.

اتجه "محمد اسياخم" نحو التصوير التشخيصي التعبيري الخام متأثرا بـ ديبيفييه Dubuffet *واتجه "محمد لوعيل" (2011/1930) متأثرا بـ فوتريه *Fautrier والفن الفوضوي ، اعتمد "اسياخم" على هذا النوع .." لكي يكون شاهدا على قساوة حقيقة الحياة في

[1]-د.عمارة كحلي، مرجع سابق، ص 64-65.

[2]-Ali - El Hadj Tahar, op, cit, p29.

*- ينظر ملحق الأعلام، ص 286.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص288.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص287.

الجزائر"[1] ، وبقي وفيا له حتى وفاته في 1 ديسمبر 1985، بينما "شكري مسلي" اتجه إلى الشبه تشخيصي (semi figuratif) و نشير هنا أن خدة و بن عنتر اتجها نحو نوع من التجريد الغنائي مسايران فكرة بعض المشارقة مستمدين أفكارهم من الخط العربي "ومدرسة باريس" وقد طور كل منهما "كتابة تشكيلية قريبة من التجريدي التعبيري ومن الرموز المحلية"[2] ولم يستمد هذا من العدم إنما كان هناك من اهتم أيضا بتلك الرموز أمثال المغربي "أحمد شرقاوي "*

تحدث "جون سيناك" jean Sénac كثيرا عن الفن الجزائري، هدفه الوحيد فك الالتباس من حوله وتحريره والعودة إلى مصدره الصحيح، فيمكن اعتباره أحد الكتاب الذين تركوا الكثير من الشهادات التي ساعدت في تأريخ الفن التشكيلي في الجزائر، حيث نجد في كتاباته في فترة الـ 50، حديثا عن عدة فنانين مثل "فرناندوغاليريو" Fernando* Galliéro في مجلة الشمس (Soleil) وعن مجموعة الشرفاة(Groupe terrasses) الذي تم تأسيسه بمناسبة صالون الفن التصوير الشاب (salon de la jeune peinture) والذين وصفهم *Serge Michel قائلا "ما عدا انتمائهم المشترك للجزائر لا ترى دائما ما يجمعهم مجموعة الشرفات أرادت أن تثبت أن للجزائر فنانيها".

في تلك الفترة بدأت التساؤلات حول الهوية المفقودة وعن الاتجاه الذي يجب اتخاذه من أجل استرجاعها، وهذا هو الاتجاه الذي يجب أن يكون له صدى واقعي ملتزم، كان فن التصوير الحديث في الجزائر متنوع، حيوي لكنه لم يرى النور ولم ينتشر بسبب نقص الإشهار والمؤسسات الفنية.

تحدث jean Sénac كثيرا عن الفن في الجزائر وربطه بتوابثه المسلمة الإفريقية البربرية، فكل ما كان مرتبط بتاريخ السلالة والأصالة أصبح أساس الكيان الفنان الجزائري.

[1]- Ali El HadjTahar, op, cit, p29.
[2]-Ali El Hadj Tahar,op cit,p 29.

*- ينظر ملحق الأعلام، ص 288.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص 287.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص 287.

هنا ارتأينا أنه من الضروري التطرق إلى مجموعة من الفنانين ، ساهموا بشكل أو بآخر في تكوين الفن تشكيلي في الجزائر، فئة أرادت لنفسها أن تلعب دور المُبَلِغْ عن العنف الممارس من طرف المستعمر على الشعب الجزائري، قد عبروا عن طريق أعمالهم الفنية وكتاباتهم الصحفية عن تلك الحقيقة ، مثل الفنان Boris Tasliltzky* و Mireille Miaille *اللذان جسدا في أعمالهم الفنية معاناة الشعب الجزائري بكل أمانة حتى قبل اندلاع ما يسميه المستعمر بالتمرد التحرري، فنان التاريخ Boris Tasliltzky بلوحته "Tremblements de terre d'Orléanville" (لوحة رقم 1)

لوحة رقم 1

صورة مأخوذة من -http://boris-taslitzky.fr/dessins/temoignages/dessins temoignages.htm

والتي أراد من خلالها وصف الدمار الذي خلفه الزلزال على شعب فقير سُلِبَ أدنى حقوق العيش، شعب فقد الحق في سكن لائق، حيث تظهر شخصيات اللوحة في حالة منقلبة في جو درامي قوي، وهذا ما كان يميز لوحاته ،"[1]حسب رأيه أن متعة التاريخ تتجسد في المشاهد

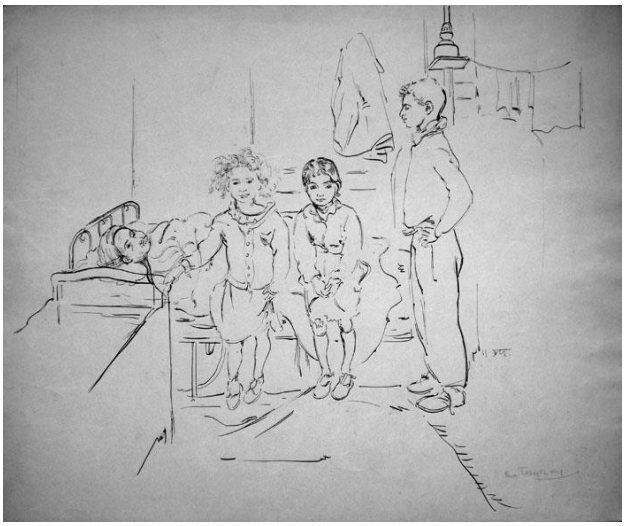
*- ينظر ملحق الأعلام، ص 287.

*- ينظر ملحق الأعلام، ص 287.

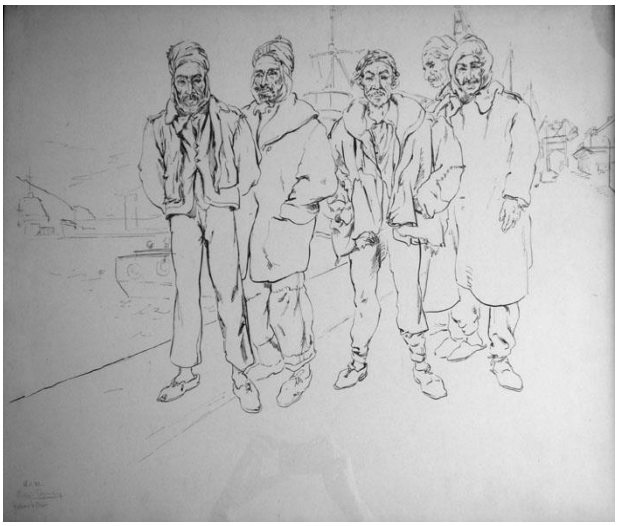
[1] -Anissa Bouayed , op cit ,p20.

الدرامية التي يمر بها "، قد تميزت رسومات هذا الفنان بتجسيد المشاهد التاريخية للثورة ومن خلالها يظهر القوة التي يفرضها المستعمر على السكان الأصليين .

إضافة إلى عدة أعمال تم تهميشها وتعتيمها في "معرض الجزائر 1952"، لأن الفنان كان يتميز بالرسم على شكل الدراسة التسجيلية، دون إغفال أي تفصيل، مشاهد للثورة وأخرى للثورة المضادة، مشاهد جسدت الاضطهاد وقساوته، مجموعة من اللوحات الشخصية التي عبرت على مأساة ومعاناة الشعب الجزائري مثل ناج من مجزرة سطيف وعمال الميناء جزائريون ثلاث أطفال في زيارة مريض (لوحة رقم 2 ولوحة رقم3)



لوحة رقم2



لوحة رقم 3

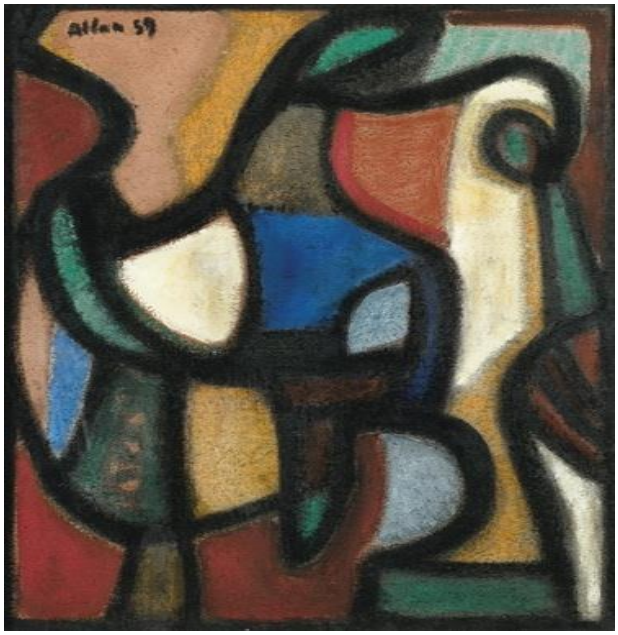
الصورتان مأخوذتان من الرابط: http://boris-taslitzky.fr/dessins/temoignages/dessins-temoignages.htm

تم الاعتراف بهذه الرسومات، فيما بعد في معرض فرنسا (في حرب الجزائر 1992) " أعمال جسدت شهادة استثنائية على الجزائر قبل اندلاع الثورة..(..). دفاعا ضد العنصرية، ضد الصمت والكذب الذي كان متكتم عليه في العاصمة، حيث تدجين شعب من طرف شعب آخر أصبح غير مطاق"[1]، بالتالي كشف حقيقة حتى الفرنسيون رفضوا رؤيتها ، للإشارة أن كل من Boris Tasliltzky و Mireille Miaille ، كانا قد تأثرا بالفنان Dubuffet Jean.

ولم يكن هما الوحيدين اللذان دعما الثورة الجزائرية ومجدوها ، بل هناك مبدعون آخرون كبيكاسو Picasso ، ماطا Matta اندريه ماسون André Masson وغيرهم من الفرنسيين أغلبيتهم وُلِدوا في الجزائر فعبروا عن تعلقهم بها ، " من نالار Nallard، ماريا

مونتون Maria Menton، جون دو ميزونسول Jean de Maisonseul إلى غالييروا Galiéro و لوحاته الشعبية التي كانت شاهدة على عمال الميناء "[1] بالتالي قد أثروا في مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر بشكل أو بآخر.

فنجد Atlan le constantinois(1960/1913)، أو كما يسمى أتلان القسنطيني رائدا في الفن التشكيلي الحديث بالجزائر، تميزت أعماله بإيقاعات وحشية وخطوط سوداء قوية (لوحة رقم 4) تجسيدا لثقافة البلد الذي ولد فيها، لقوة تضاريسها بلغة بربية إفريقية انفرد في استعمالها.



**لوحة رقم 4**

تأثر جيل كبير من الفنانين بالحرب، في بداية السنوات الخمسين، فجعلوا منها موضوعهم الأساسي، بالتالي المتتبع للفن التشكيلي في الجزائر عليه مقارنة أعمال الفنانين الجزائريين المنجزة إبان الثورة والأعمال المنجزة بعد الثورة.

اتحدت كل الفنون وقامت على مبدأ واحد وهو "الشعبية "، مساندة لفكرة الاستقلال وخاصة لمظاهرات 11 ديسمبر، نشير هنا أن هذه الفترة عرفت مساندة كبيرة من طرف الكتاب الذين وحدوا أهدافهم مع الفنانين نذكر منهم: محمد ديب وكاتب ياسين الذي أثرت كتاباته كثيرا في مسار الفنون التشكيلية في الجزائر.

سنة بعد استقلال الجزائر، تم إحصاء عدد كبير من الفنانين الذين عادوا إلى الوطن وتبنوا عدة أنماط فنية لم تأت من العدم، فقد جاهد الشعب من أجل تأصيل هذا الفن والذي وصفه jean Sénac بألوان الحركة، التقليد، الطلائعي، التشييد، النظر إلى الجديد والنهضة.

[1]- Mohammed khadda, op, cite, p41.

شهدت سنة 1963 أول معرض للفنون الجزائرية الحرة والذي تم تنظيمه بمساهمة UNAP (الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية) الذي شكل فيما بعد، هذا الاتحاد الذي برزت فيه أفكار تعبيرية مختلفة و متناقضة أحيانا، في تلك الفترة كان بشير يلس هو الأمين العام الأول للاتحاد ، ثم تولى هذا المنصب الفنان محمد خدة من 1972إلى 1973م.

تم فتح أيضا "الرواق54" "Le Pavillon54 "و الذي لم يدم طويلا، لكنه أقام سبع معارض من نوعية جيدة و كانت ذات تأثير كبير"[1] .

أقيم هذا المعرض تخليدا لذكرى اندلاع الثورة التحريرية، افتتح في ليلة الفتاح نوفمبر ودام إلى اليوم العاشر من نفس الشهر، تمكن من خلاله العديد من الفنانين المعاصرين عرض أعمالهم لأول مرة في الجزائر.

تأسس هذا الاتحاد على يد 12 فنان*، مختلفين تماما، من حيث التفكير والتكوين، حتى من ناحية الأسلوب، نجد " الفنان لوعيل المتواضع، مصلي قائد جماعة أوشام، علي خوجة المتحلّل من قيم المجتمع، قارة أحمد المحوري، بوزيد متعدد الشخصيات، زمرلي المتسائل، خدة الإنسان الثوري الهادئ، اسياخم بعينان الذئب(كما وصفه كاتب ياسين )،تمام ابن القصبة، يلس اليقظ ،والجميلة فليجاني جميلة."[2]

ضم اتحاد UNAP تقريبا جميع الفنانين الجزائريين في تلك الفترة، هدفهم واحد وهو الاتحاد لتهيئة وسط ومحيط لنشاطهم منهم تميزوا بنوع ثقافي كبير وطابع نقابي ثوري وصفه محمد خدة "بالنفس الجديد"Le nouveau souffle، الذي كان يسعى لإلغاء فكرة أن بداية الممارسة الفنية في الجزائر كانت بقدوم المستعمر، والبرهنة على أن فن هذا الأخير ينتمي إلى ثقافة جرداء وعقيمة، والبحث عن الجذور الثقافية والتخلص من التبعية الفنية للآخر، ومحاولة بناء شخصية ذات هوية وجنسية ثقافية جزائرية وإقامة معارض توصل أفكارهم إلى الشعب.

[1]-.ibid, p 43.

*- ينظر ملحق الصور، لوحة رقم 13، ص 302.

[2] -Journal: le midi, Édition du 25/07/2007, rédige par: Larbi Oucherif, sur le lien: http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25

كانوا مجبرين على أن يصبح عملهم مثمر في ظل غياب تام لسوق للفن، كان يرسمون لكن دون أن يبيعون أعمالهم، يعني لم يستطيعوا العيش عن طريق ممارستهم الفنية، بمعنى آخر اللوحات لم تكن تباع وعملهم الفني بقي محصورا ولم يتسنى له الانتشار، وجد اسياخم حلا مؤقتا ، حيث كان يقدم هدايا "هبة" لأصدقائه المقربين والذين يُكِنُّ لهم المودة، ولكن في الواقع لم يكن هذا هو الهدف، بل كانت هذه الهدايا أمانة أو وديعة، وطريقة لعرض أعماله لأصدقاء أصدقاءه المُودِع لذيهم، شهور قبل موته قام اسياخم بجرد لجميع أعماله المعارة، من أجل إسترجاعها، كما نجد أم خدة كان يقدم هدايا قاطعة، أهدى لوحة الطالب إلى الإتحاد الوطني للطلبة الجزائريين UNEA، كما كان يقوم بانجاز جداريات على جدران مدارس القرى الاشتراكية الزراعية وكان يلقي محاضرات تقريبا في كل أنحاء الجزائر، خاصة في المدن الصناعية "[1].

قدم الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية الكثير للفن، قام بتنظيم عدة معارض منها معرضا سنة 1966 بمدينة شرشال في فترة كان الفنان الجزائري في صراع دائم بين الشرق والغرب، بين ثقافتين، بين لغتين وبين وجهتي نظر إيديولوجية، هذا ما أدى إلى انقسام الاتحاد UNAP ..." الاتحاد ابتُلع بسبب المشاكل الداخلية لمدرسة الفنون الجميلة والتي يعمل فيها كل من مسلي، اسياخم، يلس، غانم، لوعيل، وعلي خوجة، إضافة إلى الصراع القائم حول زعامة أو قيادة الفن في الجزائر بين مصلي، خدة و اسياخم"[2]، بالتالي الصراع حول ما هو أفضل للفن التمثيل التشخيص أو التجريدي، إضافة إلى مشاكل سياسية فرضها الحزب الواحد(حزب جبهة التحرير الوطني FLN)، حيث كان الفنانين مطالبين بتمثيل الفن الثوري كفن عام رسمي مقابل إغراءات، حيث كانت الطلبات العامة من حق الفنانين، مِنَح للدراسة بالخارج، رحلات، لكن النتيجة كانت ركود وجمود الفن الذي كان يطمح إلى الانفتاح على العالم، فبدأ المنخرطين ينسحبون، إلى أن انفك هذا الاتحاد بعد الانقلاب العسكري سنة 1965.

[1] -journal le midi, op cit.
[2]- Ibid,p30.

بعد انحلاله استحوذ التيار التشخيصي على الساحة الفنية في السنوات الأولى التي تلت الاستقلال، في سنة 1966 ثم تشكيل جماعة "أوشام" Aouchem الذي ضمت كل من: "شكري محمد مصلي، باية محي الدين، سعيد سعيداني، دحماني، حميد عبدون، مصطفى عدنان، ارزقي زراتي، دونيز مارتيناز، و محمد بن بغداد"[1] والتي تم تأسيسها في منزل Denis Martinez، فتلك الجماعة لم تتأثر بالفن الإسلامي فقط ، إنما نهلت من كل الفنون وخاصة من فن جداريات التاسيلي والاوراس والأهقار والقبائل، لكنها بالمقابل لم تنكر أيضا إيجابيات الفن الغربي من البوب آرت إلى الواقعية الاشتراكية ، فالفنان الجزائري يتماشى مع كل التيارات الجمالية و تطوراتها في العالم ، ...."ما عدا أعمال مصلي، مارتيناز و باية، أغلب الأعمال المعروضة في مارس 1967، تميزت بالتلقائية فليس لها لا موضوع و لا نمط و لا تقنية خاصة تربطها بتيار أو حركة فنية معينة"[2] ، تلك الرموز أعطت نفسا جديد لثقافة شعب.

يجب أن نذكر فقط أن محمد خدة ،أشار في كتابه "عناصر من أجل فن جديد "على سبيل المثال لا الحصر أن هناك بعض الفنانين الذين نسبوا لأنفسهم الفنون التقليدية، بادعائهم أنهم أول من ابتدع هذه الرموز "الحقيقة أنها كانت موجودة على الأقل منذ عشرات السنين قبل و للتأكد من ذلك يجب زيارة المتحف الوطني للفنون الجميلة"[3] وصف محمد خدة جماعة أوشام بالفوج المشاغب الذي لم يتردد في تسمية نفسه بالثوري و بكل ثقة صرح " أن الرمز أقوى من القنابل"[4] لكن هذه الثقة المتسرعة جاءت للتشكيك في الايديولجية البورجوازية و إعادة استرجاع الإرث الثقافي المجهول .

تلك الرموز التي بقيت وكافحت الطبيعة، واستطاعت البقاء، لكن هذا لا يمنع من أن البعض لم يتقبلوا فكرة هذه الرموز واعتبروها خطر على المشروع الاجتماعي السياسي والثقافي المُؤَسَسْ له، تلك الرموز ملك للشعب وهي تعبر عن فكره وذاكرته.

[1]- ينظر، توقيع بيان اوشام في ملحق الصور، ص 322.

[2]-Ali El hadjTahar, op, cit, p30.

[3] Mohammed khadda, op, cit,p44

[4]-Ibid,p 44.

سنة 1972 عرف الرعيل الأول من الفنانين نوع من الحضر وتم حصر أعماله في حماية حزب النظام والاتصال بمفهوم الأصالة ومحاولة حصر الرمز في أنه جزائري، عربي، إفريقي وهذا الأخير هو الهدف الذي يصبوا إليه الجميع من أجل استرجاع الهوية المفقودة.

يجب الإشارة أنه في فترة حكم الرئيس "بن بلة" الذي أعاد إدراج فكرة الاشتراكية الفترة التي عين فيها الفنان Jean Maisonseul*، محافظا جديدا لمتحف الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة ، الذي كان له الفضل في بقاء الأعمال في المتحف ، عندما أراد المستعمر سلب الجزائر ممتلكاتها مرة ثانية ، وترحيل عدة أعمال " الجزائر المستقلة ، تمتن له على المحافظة على كنز بليغ و إرث فني كبير ،فقد كان يجب أن يحمل عدة ألقاب، كقائد لسفينة في تلك الفترة " [1] كما استرجع العديد من الأعمال الفنية وعرضها في المتحف الوطني ، نجد إن الرئيس بن بلة كان ينظر إلى الفن التجريدي نظرة إيجابية وصرح في عدة مجالات ثقافية

أنه يشجع جميع الأشكال الفنية، وينوه بحكمه الاشتراكي المفتوح الذي يمنح الحرية لكل فنان أراد الإبداع.

فترة الاستقلال هي فترة الجهد والتفوق والعمل وبالتالي ظهور فئة جديدة من الفنانين الذين التحقوا بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، أمثال: زوبير هلال، سامتة بن يحي ورشيد قريشي... ويجب الإشارة هنا أنهم جاءوا إلى الساحة الفنية الجزائرية عن طريق العاصمة التونسية، ثم استقروا بمدينة باريس الفرنسية بسبب الظروف السياسية والاجتماعية حيث

أجبرت الثورة الزراعية والحملة التطوعية بعض الفنانين على الانحصار في الدعاية من أجل إعادة تشكيل الجزائر فيما لم يحافظ البعض الآخر إلا على بعض الشعارات والنماذج.

انفتح الفنان الجزائري على العالم ما بين سنتي (1980-1990) وبدأ يتفنن، اتجه إلى البحث أكثر في مجال التنظير لعمله "بدأ الفنانين التشكيلين الشباب بقراءة الكتب المُؤَسِسَة للفكر الحديث من أجل إيجاد قواعد علمية، فلسفية، أدبية، الضرورية لتوضيح عملهم التصويري"[2] ، فعلى مرور الزمن تضاعفت الفضاءات الثقافية من أجل احتضان المعارض،

*- ينظر ملحق الأعلام، ص 286.

[1]- Anissa Bouayed, op cit, p 39.

[2]- Ali El hadjTahar, op, cit, p39.

إنشاء أروقة وصلا ت للعرض، مراكز ثقافية أجنبية، دور وقصور للثقافة، متاحف جديدة خاصة في المدن الكبرى، وبالتالي الانفتاح على العالم .

هذا الفن الذي انفتح على العالم، عرف انكسارا في سنوات العشرية السوداء وكانت مرحلة تدني عرفتها الجزائر..."سنوات 2000 انخفاض مدهش في المستوى التعليمي الوطني والذي سيؤثر، بالتأكيد على المستوى الثقافي للفنانين الشباب"[1] ، فقد ضاعت أحلام الفنانين في تلك الفترة، فاغتيال مدير مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر "محمد عسلة "وابنه "رابح" داخل المدرسة، و"عبد القادر علولة " الكاتب المسرحي أمام المسرح و"الطاهر جاووت" الكاتب والشاعر، دليل كاف على أن الفنان كان مستهدفا، اغتيالات أثرت سلبا على الجزائر ما أدى إلى هجرة المثقفين والفنانين، بعد غلق العديد من المنشآت الثقافية تأثرت التنمية والاقتصاد والثقافة أصيبت البلاد بالركود والجمود في جميع المجالات، إضافة إلى فراغ ثقافي، رغم هذا استعاد الفنان الجزائري جهده ولم يبقى منحصرا في رسم المساند إنما انتقل إلى ما هو عصري وحديث.

عرفت البلاد تطورا فنيا مع بروز جماعة من الفنانين ذوي تكوين أكاديمي فكل حقبة هي فترة للتبادل، وكل حقبة جديدة تستوعب التي قبلها وتتحرر من الأخرى.

## 2- محمد خدة والنزعة الفنية الجديدة:

### 1-2 "محمد خدة" المولد والنشأة:

أول سؤال يطرحه أي شخص على نفسه عندما يرى هذا الفنان الذي سماه البعض "أب الفن المعاصر في الجزائر "كيف تمكن من صقل موهبته التي نمت وترعرعت في وسط فقير يخلو من ادني رفاهية العيش؟

محمد خدة هذا الفنان القوي، الذي عشق الفن فذاب فيه وعشق تفاصيله فأتقن كل التقنيات من الألوان الزيتية إلى الألوان المائية، النقش، الحفر على الصخور، على المعدن، على الجلد

[1]-Voir: Ibid, p39.

هذا الرجل الذي تخطى الفقر وقهر الحرمان وأكد أن الإرادة تخلق المستحيل، يصفه البعض بالفنان المتكامل لأنه أيضا كاتب وناقد والوحيد من نوعه الذي ترك كتب تفسر وجهة نظره الفنية.

كان والد الفنان محمد خدة يدعى " بن ذهبية بن خدة" المولود في 1902 في بلدية مينا ولاية غليزان، والذي قدم إلى ولاية مستغانم صغيرا، كان مصابا بمرض التراكوما (Trachome) كآلاف الجزائريين في تلك الفترة،كان يعمل كسائق لعربة جياد للمسافرين (Diligence) بين مدينة مستغانم وتيارت ركب سكك الحديد، عمل في الميناء، إلى أن فقد بصره تماما وأصبح يهتم بالأحصنة .

....الاسم الحقيقي للعائلة "بن خدة" والذي قام المستعمر بتصغيره واللقب الأصلي هو "العجال"، أما أم الفنان محمد خدة هي "نبية الغالي" المزدادة في تاريخ 1911 بزمورة (تيارت)، عاشت حياة قاسية "قد عاشت عائلتها ظروف خاصة بعد أن قام أحد المستعمرين شراء جميع ممتلكات العائلة وتصفية جميع الرجال القادرين على حمل السلاح وسجن جدها وخالها في سجن البرواقية إلى سنة 1942 توفيت بعدها مباشرة"[1] ، تزوجت والد الفنان في سنة 1929 وللإشارة أن أمه أيضا كانت فاقدة للبصر.

في 14 مارس 1930 ولد "محمد خدة" أكبر إخوته اللذين وافتهم المنية وهم صغار السن، بدأ حياته الدراسية بمدرسة Les indigènes بحي تيجديت العتيق (مستغانم) وهو حي شعبي كان يسمى إبان فترة الاستعمار "حي العرب" والذي كان يميزه حراك ثقافي شعبي كبير.

عندما بلغ عمره ثلاث سنوات ومع بداية الحرب العالمية الثانية، عادت عائلته إلى مدينة زمورة مشيا على الأقدام هروبا من الفقر والجوع، وقد حمل والد محمد خده أخاه على كتفيه طول المسافة وكانت هذه الرحلة بمثابة نزوح بلا أمل أين استقبلتهم العمة "لم يكن حالها أحسن من حالهم" وعادوا ثانية إلى ولاية مستغانم بعد ثلاث شهور.

عاد خدة إلى المدرسة بمساعدة والده "لم يكن بإمكانه نزع قبعته لأنه كان أقرع، مصاب بداء السعفة (Teigne).[2] وكان يعمل كغاسل أواني في حانة أيام العطلة المدرسية عاش محمد

[1]- Michel -George Bernard ,khadda, Ed ENAG, 2002, p22.
[2]- Michel -George Bernard, op, cit, p22.

خدة في حي المطمر بمستغانم وقد ربته هو وأخته جارتهما السيدة "ماخوج" وهذا لأن والديه كان فاقدي البصر ولم يمنعه هذا من التفوق.

تحصل على شهادة الالتحاق بالثانوية سنة 1944، بعد إصرار والده ونظرا لمصاريف الدراسة قرر الانقطاع والتوجه إلى الحياة العملية وكان أول عمل له بمطبعة عين الصفراء (حي في مدينة مستغانم) مع السيدة Bourdinette معلمته وكان مُتْقِناً لعمله، وكان هذا العمل بمثابة الفرصة السانحة التي سوف تقدم له الكثير فيما بعد، فقد سمح له عمله الأول كعامل في مطبعة أن ينضد الحروف بتأني ودقة كبيرين، ويركب الصفحات، بالتالي يطور ذوقه نحو الفنون.

عاش "خدة محمد" ويلات الحرب ككل جزائري فهو ابن فلاح سلبت منه كل ممتلكاته، تأثر بمجازر سطيف، قالمة، خراطة (1945) في ذلك الوقت كان منخرطا بالكشافة الوطنية وقد تعلم بعض الأغاني الوطنية.

كان يعمل في المطبعة نهارا يوزع تخطيطات من أجل نشرها ويقوم بالتجليد، ويقضي ليله في قراءة الكتب التي كان يعيرها له أصدقاؤه .."حفيظ جامي ،خيام، محمد عبده، طه حسين إلى أن وصل قراءة Breton, Crid Cocteau"[1] ، من أصدقاء خدة المقربين "عبد الله عنتر"(1931) الذي تعرف عليه في سنة 1945.

بدأت بوادر العمل الفني لخدة تظهر بعد أن سجل نفسه في مدرسة للرسم عن طريق المراسلة، وترجع أول أعماله إلى تلك الفترة مثل: مناظر طبيعية، أكواريل Aquarelle، باستيل pastel ومن ثم ألوان زيتية peinture.

لم يُعجب كثيرا بالرسومات التي كانت تعرض في تلك الآونة "لم يكن هناك معرضا في مستغانم، كما هو الحال في سائر المدن الصغيرة لكن كان الناس يهتمون بالرسومات الدخيلة، التي كانت تجسد المساجد، الإبل، و شخصيات ترتدي الجلابة".[2]

[1] -op cit, p25.
[2] -Mohamed khadda, itinéraire d'une peinture, propos recueillis par Valérie Labridas, in Grand Maghreb, n°45, paris 1986.

بدأ خدة يتعمق في دراسة تاريخ الفن، فن التصوير خاصة، وكان يتماشى مع ما كان متوفر في المكتبات في تلك الفترة، كان اهتمامه الأول هو النحت، حيث يذكر أحد أصدقاؤه، أنه كان يذهب إلى الوادي ويأتي بالصلصال يقوم بتشكيله، وعند جفافه، يلونه ليجعل منه أعمالا فنية.

بدأت بوادر الثورة الجزائرية بالظهور، وبدأ كل واحد بالبحث عن الهوية الجزائرية وعن ماضيه المُهَّمش، وعن إرثه العربي الإسلامي، يقول خدة: " تَوَّلَدَ في كل واحد منا الشعور الوطني والوطنية بتجاوزاتها وكثرتها و إفراطاتها أيضا"[1].

قام بالتسجيل في مدرسة الفنون الجميلة بوهران، زار متحف الجزائر هو وصديقه "محمد بن عنتر" سنة 1948، فهناك رأى أعمال رامبرانت Rembrandts، مايكل أنجلو Michel Ange، دولا كروا Delacroix، فرومنتان Fromentin، ودينه Dinnet، ومنحوتات رودين Rodin، و بورديل Bourdelle التي كانت معروفة آن ذاك.

اكتشف "خدة" في تلك الفترة أفكار العلامة الشيخ "عبد الحميد ابن باديس" وتأثر لفترة قصيرة بأفكار "فرحات عباس" مؤسس الدولة الجزائرية .

أصبح صديق مع "ولد عبد الرحمن كاكي" المسرحي، و"محمد طيفور" مناضل من أجل الحرب « PPA » الشيء الذي ولد فيه الرغبة في تعلم دروس اللغة العربية في مرآب جهز كمدرسة ، الذي تم غلقه فيما بعد من طرف شرطة المستعمر واعتبره مقرا للثوار.

اهتم "خدة" بتطوير ثقافته وأفكاره فاعتاد على قاعات السينما من أجل التفتح أكثر، فتأثر بأفلام Cocteau التي ساهمت في تطوير فكره السريالي.

كتب أشعار لمجلة * Simoun والتي قوبلت بالرفض، لكن لم يصبه بالإحباط ولم ينقص من عزيمته، بل احتفظ بتلك الأشعار التي أصبحت فيما بعد عناوين لرسوماته.

[1] - Mohammed khadda, op cit, p 14.

*- مجلة simoun، مجلة كانت تصدر بوهران (1961/1952)، تتحدث عن الشعر و الفن في الجزائر، مؤسسها jean Michel Guirao.

زار العديد من المعارض من بينها معرض وهران « Gallérie colline » اهتم بأعمال Cézanne.."التخريب الحديث للفن أثار فينا نوعا من الإعجاب والخوف في نفس الوقت ،التطفل على الآخر قرب الرموز الإفريقية والشرقية كانت تنادينا من قبل".[1]

بدأ بالحفر على الصخور بواسطة ازميل قديم (أداة تستعمل للحفر)، عمل على الجبس وبمرافقة بن عنتر كان يذهب إلى الظهرة (نواحي مستغانم) للرسم في الطبيعة، "كنت أذهب أنا وبن عنتر للبحث عن الموضوع في بعض المناطق الخضراء، جولتنا كانت تقودنا لجبال الظهرة، جبال متوسطة الارتفاع ومتوحشة، تنحدر إلى البحر".[2]

كان الفنانين يشجعان بعضهما على العمل والبحث على مسارات جديدة في مدينة صغيرة ومنغلقة على نفسها، وكان يحلمان بالتوسع أكثر بفكرهما، فقرر "خدة" سنة 1959، الانقطاع عن العمل في المطبعة من أجل التفرغ لتطوير موهبته الفنية، من تم السفر إلى فرنسا، باريس بالتحديد بؤرة الغليان الثقافي الحديث حيث قام بزيارة عدة معارض، ولأيام عديدة أقتصر على معرض الفن المعاصر.

التحق بأكاديمية la grande chaumière (Montparnasse) والتقى بالفنان ادوارد بينيون (1993/1905) *Edouard Pignon والذي كان له الأثر في نظرة الفنان محمد خدة، وفي هذه الأكاديمية التقى العديد من الفنانين من جنسيات مختلفة وثقافات متنوعة ساعدته على اختيار مساره الفني، تعرف "خدة" في باريس على العديد من الشخصيات الجزائرية أمثال "كاتب ياسين".

يعتبر خدة من الفنانين الجزائريين الشيوعيين حيث كان التحاقه بالمكتب الشيوعي بمثابة الخطوة التي دعمته فيما بعد، تعرف على محمد حداد، إسياخم... (سنة 1957)، ثم تفرغ للأعمال الثورية.

[1]- Michel -George Bernard, op, cit, p29.
[2]- Mohamed khadda, Benanteur, in Abdellah Benanteur gravures, AEFAB, ENAG, éditeur, Alger 1989, p19,20.

أول معرض للفنان "محمد خدة" كان سنة 1955 في صالون "الفنان الشاب" «Jeune Peintre» بلوحة "الموسم II " "II Saison"، سألنا السيدة خدة عن هاتين اللوحتين إلا أنه ليس لها علم بمكانهما وقد ذكرت أنها ستبحث من أجل اقتناءهم في حالة ما إذا افتتح المعرض الخاص بالفنان.

ثم عرض في صالون "الحقائق الجديدة""Réalités nouvelle" 1955و1957 1958 لوحات (نفس الصحراء Haleine de Sahara، Aube فجر)[1] بحثنا عن هاتان اللوحتان أيضا و لم تتمكن من اقتناء صورهما.

كانت أعماله تجذب لها العديد من الشخصيات المرموقة في تلك الفترة، أمثال المؤرخة التاريخية Geneviève Radis Lewis والتي اشترت منه عدة أعمال، فقد أهدى محمد خدة لوحة "المظاهرة la manifestation " (النموذج رقم 3) في مبحث قراءة اللوحات الزيتية (فصل 3) متحف الفنون الجميلة لمدينة ليون الفرنسية (Lyon).

تزوج "محمد خدة" من Claudine la cascade والتي جاءت للعيش بالجزائر وعملت كمعلمة، إلا أنه تم القبض عليها بتهمة مساعدة الثوار الجزائريين، وحبست مرتين إلى أن تم نفيها، وبعد مولد ابنه البكر "رشيد" استقرت العائلة في Vitry sur seine بفرنسا وشهدت العائلة ولادة "صافية" و"هادية" إلى أن هذا الزواج كلل بالفشل والانفصال كان بعد سبع سنوات. بعد الاستقلال عاد إلى الجزائر سنة 1963 واستقر في مدينة "البليدة" وكان يسير فيها مطبعة لمدة 3 سنوات، ثم انتقل إلى الجزائر العاصمة وكانت عودته قرار مصيري، اتخذه الفنان حيث بعد أن استقر في باريس 10 سنوات عاد إلى مسقط رأسه في فترة صراعات عرفتها الحكومة الجزائرية الفتية، وقد كان بإمكانه البقاء إلا أنه فضل العودة عند ذويه والمحافظة على أفكاره حول الهوية الوطنية كفنان ومناضل ولم يكن بوسعه إعادة النظر في هذا القرار، ساهم خدة فيما بعد في عدة معارض، منها معرض جماعي في باريس في نوفمبر 1960 عرض ثمان لوحات ، أول معرض شخصي في أكتوبر 1961 .

[1] - Michel -George Bernard, op, cit, p32.

ارتبط محمد خدة مع السيدة نجاة بلقايد سنة 1969،حيث أسس أسرة متحضرة سادها الكثير من الحب والهدوء العاطفي الذين أثرا ايجابيا على منتوجه الفني، تنتمي السيدة نجاة بلقايد لأسرة كبيرة، محافظة وغنية، كما وصفتها لنا السيدة نجاة "عائلة مسلمة متحضرة "[1]، حيث كان لخدة علاقة طيبة مع والدة زوجته التي كانت تظهر الكثير من الإهتمام لأعمال خدة الفنية، كما ساهمت زوجته في منحه السلام العائلي حين رحبت بأولاده الذين كانوا يزورنه باستمرار ضف إلى ذلك ميلاد ابنته "جويدة" في سنة 1972.

في هذه السنة كان يُسير مكتب الرسم في الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، وكان يشغل منصب الأمين العام للإتحاد الفنانين الجزائريين، بالتالي كان يعمل نهارا في الوظيفة و ليلا كفنان، "فأصيب بنوع من التعب العصبي الذي كان بمثابة الانهيار العصبي كانت نتيجته الانقطاع عن العمل والتفرغ لعمله الفني بعد ثلاثة عقود من الزمن"[2] .

أما عمله في الاتحاد الوطني UNAP، فقد استقال منه، بسبب القانون الذي كانت تفرضه الحكومة الجزائرية في ذلك الوقت، حيث أنها كانت تطلب من كل الأمناء العامين للإدارات الكبيرة الانخراط في حزب جبهة التحري الوطني، ومعروف عن خدة اتجاهه الشيوعي الشيء الذي كان يظهره وعلى الملأ، بالتالي كان عليه التخلي عن هذا المبدأ أو التنحي عن المنصب اختار الاستقالة بعد أن شغل المنصب سنة واحدة، تخلى عن المسؤولية مقابل الحزب السياسي الاشتراكي، وهذا لأنه شخص يحب الإقناع ويرفض فكرة الإجبار

كان آخر معارضه، معرضا شخصيا سنة 1990 قبل أن توافيه المنية سنة 1991 الموت الذي كان فاجعة عند الفنانين الجزائريين بعد أن أصيب بسرطان في الرئة.

عاش خدة فترات من الإحباط وفترات من الشهرة، كانت له رغبة كبيرة للعمل في مدرسة الفنون الجميلة، لكي يُلقِن مهارته الفنية للجيل الصاعد من الفنانين، الشيء الذي قوبل بالرفض لأنه لم يكن لديه شهادة، ما يعرف عنه أنه كان يدافع عن أفكاره بكل وضوح ولم يكن في صراع مع أقرانه من الفنانين المعاصرين له، مع مسلي أو مع اسياخم علاقة عادية فلكل واحد اتجاهه الفني الخاص، الأول أكاديمي و الثاني في عالمه المضطرب ولا يمنع هذا من أنه كان

[1] - ينظر ملحق الأعلام، ص 288.
[2] - ينظر: ملحق الحوار،ص 229.

يشيد دائما بتقنياتهما العالية في تناول المواضيع الفنية، لكنه وحسب السيدة نجاة بلقايد أنه كان يرى في نفسه وعمله الأفضل، لكنه لم يكن يسعى للبرهنة على ذلك، اقتناع شخصي نتج عن مصارعته للفقر والحرمان والتغلب عليه في الأخير.

يعتبر محمد خدة نفسه رائدا في استعمال الرمز، ويرى في الحركات الفنية التي أفرطت في استعمال الحرف والرموز في العالم نوعا من الإستشراق الجديد، فهدفه مختلف لأنه استعمل الرمز لغرض إثبات الهوية في وقت فرضت سلطة الحزب الواحد لغة فنية موحدة تمثل الثورة، ولم يستعمل الرمز من أجل الرمز، وقد جمع خدة معظم أفكاره و أرائه في كتابة " عناصر من أجل فن جديد"، هذا الفنان الذي قال عنه الفنان دونيز مارتيناز Dennis Martinez "خدة أستاذ الجميع "[1]

## 2-2محمد خدة والاتجاه الفني الجديد:

يرى البعض في محمد خدة الفنان المتكامل، فهو رسام، حافر "Graveurs" على الصخر والمعدن، كاتب، ناقد، سينوغراف، روائي و شاعر، حيث خلف لنا إضافة لحفرياته ولوحاته الفنية وجدارياته، كتابين مطبوعين، يستطيع المهتم بأعماله فهم وجهات نظره المختلفة ومواقفه من بعض الفنانين، وقد تماشت أفكاره مع فكر التجريد كقيمة جمالية إسلامية تمتنع عن تصوير ما هو مرئي، بدأ محمد خدة عملة الفني بأسلوب تشخيصي، عندما كان في مدينة مستغانم، أسلوب أكاديمي نلاحظه في اللوحتين رقم 5 و 6، حيث تظهر ملامح شخصين بعينين جاحظتين في اللوحة رقم 6، وجاءت اللوحة الثانية لامرأة جالسة أمام الشرفة ، تم انجازهما في السنوات الخمسين .

[1] - ينظر ، ملحق الحوار ، ص 248.

الصورة 5 الصورة 6

الصورتان مأخوذة من كتاب خدة توليفات ورقية ص59.

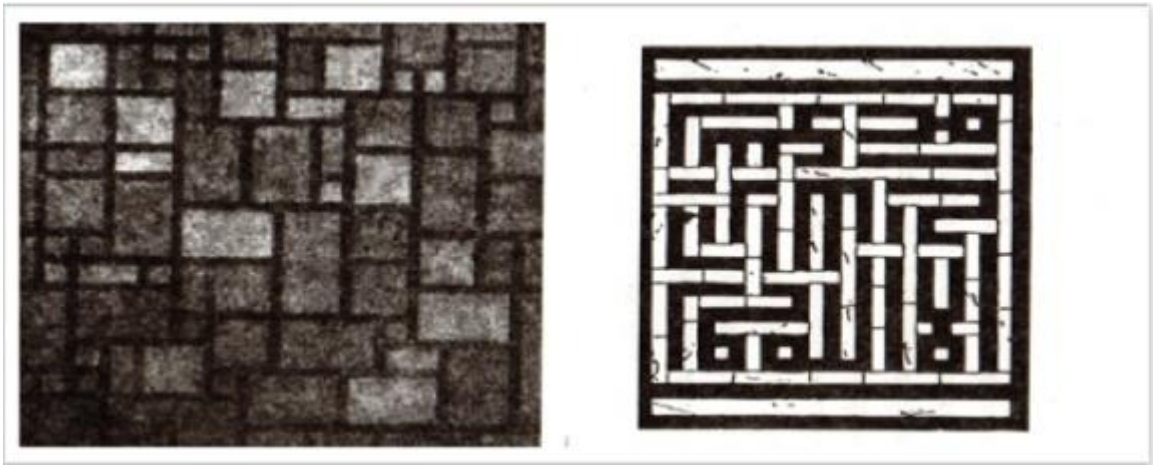
ينطلق خدة من فكرة أن" أي تصوير هو تجريدي بالتعريف"[1]، هذا التجريد الذي مثل المحور الرابع من الفن التشكيلي في الجزائر كما ذكرنا سابقا ،و يجب الإشارة أن خدة كغيره من أبناء جيله كان باديا عليهم التأثر بثقافة الغرب، لكن بطريقة مختلفة..." ومن تم يسعى خدة إلى الدفاع عن وجود الفن التجريدي بالعودة إلى الفن العربي الإسلامي، وهي المرجعية التي تكفل له الدعم الذي يتبصر إلى فكرة التجريد و ينبذ التصوير"[2].

فقد كان يراقب الفن الأوروبي وما يطرأ عليه من تغيرات فاكتشف أن كبار الفنانين الغرب نهلوا من الثقافة العربية، كما هو الحال في الفن التكعيبي الذي اهتم بالفن الإفريقي خاصة في الأقنعة أمثال:"ماتيس Matisse" الذي استعمل بأناقة فن الزخرفة العربية، " Paul Klee بول كلي" الذي كان مولعا بالمشرق العربي وعند" بيات موندريانPiet Mondrian الذي أعاد لصالحه المربعات السحرية للخط الكوفي صافية متوازية غير مقروءة من الوهلة الأولى، موجودة ما بين فراغات، تارة مملوءة وتارة فارغة، تتأرجح ما بين الداكن و الفاتح.[3]' (الصورة رقم 7)

[1]- Mohamed khadda, op, cite, p33.

[2]- د.عمارة كحلي، نفس المرجع، ص78.

[3]- voir : Michel -George Bernard, op, cit, p45



الصورة رقم 7

الصورة مأخوذة من كتاب محمد خدة عناصر لفن جديد ص 32.

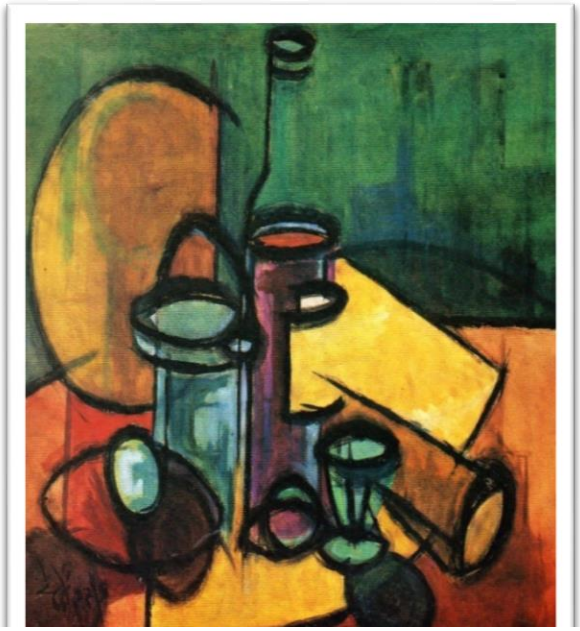
رغب "محمد خدة" في إعادة تقويم ثقافتنا وتثبيتها، فكان من واجبه أن يعتمد هو أيضا على أسس تشكيلية، خطابية،عربية..."في الغرب الذي نرفضه سنكتشف جذورنا الأصلية"[1]، فالتجريد منسوب إلينا منذ قرون وإعادة توظيفه هو إعادة تقييم الثقافة العربية، يقول محمد خدة: "الإيديولوجية الاستعماريةُ خُلِقت في بداية الأمر، لتكييف الفراغ الثقافي من أجل المحاولة، فيما بعد تمثيل الشعب الْمُسْتَعْمَرْ الذي جُرد من تقاليده واسْتُأصل من بيئته والذي أصبح أخيرا جاهزا" وإذا بحثنا وحاولنا قياس تلك الظاهرة لوجدنا أن هناك أشخاص مازالوا يعتقدون أن الفن الغير تشخيصي غريب عن ثقافتنا " بينما الفن الإسلامي العربي تنعدم فيه الصورة"[2] ليس من باب التحريم للتصوير إنما من جانبه الرمزي فهو يحاول أن "يجعل التجريد في التصوير الرمزي للعالم الإسلامي ليس في المحظورات كما يزعم بعضهم"[3] أصبح هدفه هو الدفاع عن هذه الفكرة وتوصيلها بطريقة أو بأخرى إلى مُتلقي طُمِسَت ثقافته الأصلية، أصبح يرى أن الفن التشخيصي هو الفكرة المعقولة والمقبولة لديه.

ببراعة دافع خدة عن فكره ..." إذا استبعدنا التشخيص في صالح تحوير وتجريد متناهي عكس التشكيل القديم الذي اهتم بالشكل الخارجي للشيء، فالإسلام أنتج فنا ميتافيزيقا ناذرا"[4].

[1]- Ali El hadjTahar, op, cite, p146.
[2]- Mohamed khadda, op, cit, p97.
[3]- Ibid, p30.
[4]- Mohamed khadda, op, cit, p14.

كانت بداية انفصال خدة عن التصوير التشخيصي (التصوير التشبيهي) سنة 1954، بعد أن بدأت بوادر التكعيب تظهر في اللوحتين الموجودتين حاليا في متحف الجزائر العاصمة. لوحة طبيعة صامتة (لوحة 8) ولوحة عاري على كرسي (لوحة 9).

| ~~صورة رقم 8~~ |
| --- |
| صورة رقم 8 |



| ~~صورة رقم 9~~ |
| --- |
| صورة رقم 9 |

صورة رقم 8 مأخوذة من كتاب جورج ميشال برنارد، ص 23.

صورة رقم 9 مأخوذة من الرابط :

http://www.khadda.org/sites/default/files/photo_1953jpg

تميزت هاتان اللوحتان بأشكال صافية، وابتكار في سلم لوني جديد منه: اللون الترابي، اللون الأزرق الباهت الزمردي مع ظهور اللون الأرجواني وخطوط قوية تشبه التركيب الموجود في اللوحات التكعيبية.

يفضل خدة أن يسمى عمله برسام الطبيعة غير التشبيهي... "ما دام أن الأرض والتراب والشجرة والإنسان بطريقة ما هم حاضرون في لوحاتي"[1]، من هنا نستنتج أنه لم ينفصل عن الطبيعة ولم يحذفها ..."هناك من يصفني برسام الطبيعة" [2] ، لأن الفن في نظره تراكمات في

[1]- Michel -George Bernard, op, cite, p171.
[2]-Mohamed khadda, op, cit, p14

وجهات النظر ولا يقوم على الإنكار أو الحذف، حتى في الفن الإسلامي لم تُحْذف الفنون إنما عُدِلت وفق ما يتماشى مع العقيدة الإسلامية، فقد اعتمد لغة بصرية جديدة أعطى فيها الأولوية للمضمون أكثر من الشكل.. "فالعمل الفني يلمح أكثر مما يصرح، ويُسْنِد إلى المشاهد دور الإيضاح والكشف والتخيل والمشاركة في الفُرجة إجمالا" [1].

بهذه الطريقة يضمن الفنان دوره في الإبداع، فلا يجب أن يكون مخرجا يقوم بجمع مشاهد وشخصيات... "فالتشخيص في نظر خدة، لم يتطرق إلى أسئلة جمالية معقدة مثل ما هو الحال في التجريدي أو التعبيري على سبيل المثال"[2] وهذا ما يعيب عليه محمد خدة الناقد في أعمال "محمد راسم" التي اهتمت فقط بالزخرفة والتزيين ولم تنقل ولو لمرة واحدة معاناة الشعب الجزائري، حتى عند معمري وهمش وغيرهم، هذا لا يعني أنهم كانوا مؤيدين لفكرة المستعمر و لكنهم اعتمدوا الطريقة التي توفرت لهم .

فهدف محمد راسم في تمثيل المرجعيات الفنية والثقافية للماضي لم يمنعه من مواكبة التجديد .."لم يُهْمِل العلاقات الأخرى ، مثل المنظور أو التركيب والنموذج المجسم.... ففي هذا التجديد يستحق محمد راسم الجدَّارة"[3].

يُعتبر خدة رافدا من روافد تاريخ فن التصوير العالمي، ورُبما أنه كان يعلم بذلك، فأراد لنفسه أن يأتي بفن لم تفرضه عليه سلطة الفن، سلالته، العرق العربي، الرموز البربرية الارابيسك، التشبيك الزهري، أشياء موروثة موجودة في دمّه، "الذي أشار له PaulKlee وذكره به*Atlanالقسنطيني و شرقاوي المغربي"[4].

يظهر لنا جليا أن خدة تأثر كثيرا بحضارته العربية وهذا من خلال كتابه "معطيات من أجل فن جديد " الذي يتحدث عن الواسيطي وما توصل إليه من براعة في خلق عمل فني متكامل، مشهد عادي للجمال يحول فيه التأليف الفني للمنمنمة من الصيغة التسجيلية إلى صياغة مبتكرة،

[1]-Ibid ,p 146.
[2]- Ali El HadjTahar, op, cite ,p24.
[3]- Mohamed khadda, op, cit, p67.

- Ali El hadjTahar, op, cit, p146. [4]

ضمن مفردات فنية تقوم على أساس التناسق بين الأشكال الألوان والمساحة ..." تشير إلى ظهور فن جديد يتميز بمقاطعة الكلاسيكية الإيرانية والبيزنطية نمط خاص عربي"[1] مع اعتباره أقدم فنان عربي وصلتنا أعماله (634هـ/1237م) بالتالي الواسيطي عرف التجريد منذ عصور يشهد على عراقة الفن التشكيلي العربي، ما أثار انتباه خدة عند الواسيطي "أنه منح الخط العربي أسلوبا فنيا يميزه عن بقية الخطوط الأخرى"[2].

الموقف التشكيلي لمحمد خدة هو مفهوم لنظرة شاملة للتاريخ الاجتماعي والثقافي فهو ليس نفي للماضي لكن الاعتماد عليه دون تكراره، وهذا النوع من التعبير الفني اكتشفه خدة يوما بعد يوم، ونتج عن عدم رضاه عن التعبير الفني في تلك الفترة رغم أنه في السنوات الخمسين رُفِضَتْ فكرة التجريد الهندسي المطلق.

لكن وبعد تربص وتمعن في كل المتغيرات التي أثرت في فكره والتي نذكر منها: النهضة العربية بعد الحرب العالمية الأولى، نهضة الاتحاد السوفييتي والأفكار الشيوعية التي جعلته يبحث عن فن خال من كل خصوصية أو ذاتية، تعكس مدى ارتباطه بالشعب بسبب روحه الثورية المتشبعة بنوع من العصرنة.

يجب الإشارة هنا أن الهدف من الإبداع الفني عند محمد خدة ليس تجاريا أو ماليا، إنما هو قناعة سياسية، تسعى إلى الإجابة عن طموحات الطبقة الشعبية..."اهتم الفنان خدة بالبُعد الاجتماعي للعمل الفني لأنه كفيل بمحو الاغتراب منه، فالعزلة لا تُفضي إلى غير التهميش"[3].

يقول *George Berque سنة 1964 حول التجريد في أعمال محمد خدة : أنه انطلق من رموز أجداده عكس الفنانين في أوروبا الذين بدأوا فِكْرَّهُمْ التجريدي من المناظر الطبيعية وذهبوا إلى التجريد والحروف فيما بعد، فقد أراد لنفسه أن يكون فنان لتقليد مغاربي مثل (لكن على وجه مختلف) *Zaowou-ki من التقاليد الصينية[4]. لم يرض لفنه أن ينحصر بين الأحادية

[1]- Mohamed khadda, op, cit, p71.

[2]- د.عمارة كحلي، مرجع سابق، ص81.
[3]- د.عمارة كحلي، مرجع سابق، ص82.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص286.
*- ينظر ملحق الأعلام، ص 288.

[4]- Voir : Michel -George Bernard, op, cit, p63.

المتمثلة في الاختلاف الغائب والازدواجية المتمثلة في الهوية المزدوجة التي نمت وترعرعت في وسط المثاقفة الأوروبية، لكنه اتجه إلى التجريد، الذي لا يُعيد تمثيل المرئي إنما يجعله مرئيا، مرتبطا ببعد إنساني يحفظ له مكانته الاجتماعية..." نبتغي إزالة الخداع عن إبداعنا وجعل من العمل الفني أقل رعبا وأكثر إنسانية بهذه الطريقة، يَفقد الفنان قناع الصانع الكرنفالي ويستعيد مظهره الإنساني و الأخوي في عين البشر"[1]

خلاصة القول إن خدة لم يختلف عن الفن الأوروبي من أجل الاختلاف فقط، إنما هدفه كان البحث عن لغة بصرية تشكيلية جديدة يعبر من خلالها عن تاريخه ونفسه وثقافة شعبه الجزائرية الأصيلة المسلمة العربية البربرية العريقة.

## 3-2 الكتابة النقدية عند محمد خدة:

جمع خدة بين الفن والكتابة ومن مؤلفاته "معطيات من أجل فن جديد" الصادر سنة (1972) Eléments pour un art nouveauوكتاب" صفحات متناثرة مترابطة" الصادر سنة 1983 "Feuillets épars liés" اللذان تم إعادة طبعهما في كتاب واحد، مع إضافة بعض النصوص الغير منشورة سنة 2015 في إطار " قسنطينة عاصمة الثقافة العربية" بدعم من وزارة الثقافة و نشر مطابع "البرزخ".

حاول محمد خدة من خلال كتاباته تحليل تاريخ فن التصوير في الجزائر مسيرته، مكتسباته منتجاته ، موروثاته ، ذكر من خلاله بجداريات التاسيلي التي اعتبرها أول موروث فني، وأن يوضح وجهات نظره خاصة فيما يخص فن المساند .."أن يفهم أيضا فكره المعادي لفن المساند الذي اعتبره فنا دخيلا مستوردا"[2] ولم يأت من أجل اكتشاف فن غني كان موجود قبله، يظهر لنا فكره الثوري المعادي للمستعمر، ونضاله الدائم لترسيخ الهوية الوطنية الثقافية الجزائرية .

يظهر لنا جليا أنه من الصعب وجود أي تأثيرات للفن التجريد الغربي في أعماله، من يرى أعمال خدة للمرة الأولى، يظهر له أن هناك تشابه بين أعماله وأعمال الفنان بول كي خاصة

[1]-Mohamed khadda , op cit, p 135-136.
[2]-Mohamed khadda ,op cit .p 33

في لوحة (villas formentin1926) وهي لا تعني بالضرورة أنه استعار من أفكاره لأنه في الواقع يَنْبذ هذا التأثر القائم بين المشرق والغرب.

كتاباته النقدية أعطت لقارئها فكرة عن الثقافة الجزائرية وجاءت للإجابة عن عدة تساؤلات "هذه الأوراق أرادت لنفسها أن تكون فرصة غير مُتعبة في حرب غير مُتعبة ضد أحكام و قواعد الفن".[1]

يُعتبر خدة فنان مُعبر، مبدع حاول الرّقي بالشعب من خلال أعماله وآرائه فكانت له القدرة الحقيقية لتجريد أعماله، ثم العودة للكتابة على عمله والفن بطريقة المحلل الفيلسوف " إن هذه الكتابة هي استرجاع لحق الفنانين التشكيليين في تبيين شؤون مادتهم التي نذروا لها حياتهم، رغم ما يشوب قدرة تعبير بعض الفنانين وما يُعانونه من ارتباك في المنهج ولَعثمة في أدوات الكتابة، تظل كتاباتهم لوصف طبيعة صناعاتهم مقارنة بأناقة وشطحات التنظير النقدي المصقول بالعبارة والمفتون بالمحسنات البديعة و الذي لا يُفضي غالبا إلى فراغ تشكيلي"[2]

إن خدة سار على طريقة الفنانين الكبار أمثال فاسيلي كاندنسكي (1944/1866) في كتابه " الروحانية في الفن " وغيرهم ممن ربطوا أعمالهم بكتابات نقدية.

تُعتبر كتابة محمد خدة بمثابة البيان"، وقراءة جيدة لكتابه "عناصر من أجل فن جديد" تحيلنا إلى مركز التناقض الذي بنى عليها محمد خدة انشغالاته ونشاطه الإبداعي في الفن التصويري، نجد من جهة الثوري المقاوم للاستعمار الذي يسعى، إلى سن قواعد فن تصوير جزائري قائم على منابع وطنية بدائية وأساسية مثل حفريات التاسيلي ونماذج الزخرفة البربرية ، ومن جهة أخرى إعجابه بالفن الغربي، هذا الإعجاب المنطقي الذي يتميز برغبة كبيرة في تشبع تطلعاته، ومحاولة التألق على حساب هذا الفن وتجاوزه والتغلب عليه، كفن صادر عن مستعمر، الشيء الذي ليس بالسهل لذلك كان عليه إيجاد طريقة مصالحة تبرر وتقضي على التناقض.

لم يتحرر خدة من التصوير التشخيصي برغبة شخصية، إنما هو يعطينا عمل يقارب به تقاليد فنية وحضارية، ما ساعده على ذلك تعدد الخطاب التشكيلي في الجزائر باحتوائه على

[1]-Ibid , p62.

[2] الصادق بخوش، التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر ،2002، ص 58.

موروث فني يتمتع بجنسية وثقافة أصلية، فهدف هذا التحرر لم يكن من أجل إعطاء معنى لتعبيره الشخصي، إنما من أجل الحصول على تعبير وطني على الأقل على مستوى الهوية[1].

مفتاح هذا التعبير هو "الرمز": أشكال بربرية وحروف الخط العربي.... "الخط العربي عند خدة تجاوز واقعيته ووظيفته ليصبح حقا نموذج وعنصر تشكيلي يُظهر مدى تأثر خدة بكتابات السلف، فهو يذكر في كتابه استعارة جملة من مؤلفات "حسان مسعودي" يقول أن هذه الجملة "الخط العربي حي"[2] استعملها كإفريز (Frise)، لأنه أراد لفنه أن يكون ممثلا لتقليد فني عربي إسلامي، كان يمثل مركز اللوحة وأحيانا يدمجه مع أشكال ورموز بربرية.

..." نأخذ كل الاشكال (..) تنبض كإفريز، متناقضة، هندسة معمارية، خط أو تنمو كأزهار وورود في مكان آخر، الكلمات تصبح متاهة مُدَوِخَة، فتوازن الملء والإفراغ ، الظل والنور يسبب دُوار وانبهار"[3]. وهذا ما يجعل تسمية التصوير عند خدة "مدرسة للرمز" التسمية التي أطلقها عليه الشاعر الجزائري jean Sénac.

وأما كتاب "صفحات متناثرة مترابطة" يوضح لنا المقاربة الجمالية لمحمد خدة وكيف قام بتكييف الخط والأشكال التي تصدر عن الخط، مع حساسية ومتطلبات الشعب الجزائري الحديث.

وقد كانت كتاباته النقدية بالمجيب القاطع عن أصل التجريد في العمل الفني، لأنه يوجد اختلافات كبيرة بين التجريد الخاص بمحمد خدة وبين التجريد الأوروبي، يمكن القول أنه في بداياته استعار تقنيات ونماذج تصويرية خاصة بثقافته الأصلية من ناحية الخط، الصبغة والفن غير التشخيصي بالتالي خدة أحدَّث فنا معارضا، جمع فيه بين جمالية الرمز والخط والنماذج العصرية، فهو يقترح على المتلقي تصويرا جماعيا يعطي الإحساس بنظرة انفرادية.

هنا تكتمل الصورة، هذا الفنان هيأ تعبيرا فنيا تشكيليا، أعاد اكتشافه، وأعاد تنظيمه بواسطة جماليات غريبة، مارس تغييرات عديدة وضرورية من أجل تأكيد موضوع مثير للجدل والذي عرض فيه أحاسيسه ورغباته الجزائرية الجديدة، بالتالي تمكن من تحقيق هدفه وهو استعمال

[1] - ينظر: ملحق الحوار، ص 218.

[2]- Mohamed khadda,op, cit, p62.

[3]- Ibid., p80,81.

لغة وطنية تأخذ على عاتقها رمزية الهوية الجديدة، جنسية أصلية سُلِبت من شعب كامل منذ 1830.

ورغم أنه اهتم بالكتابة، لم يكن هذا على حساب التصوير فهو يستعين بكتاباته في رسوماته وفي تفكيره الفني وتطلعاته والوسائل التي استعملها، كلهم ينتمون إلى الهُوِّية الوطنية، فأعماله تُحْكى للتاريخ.

عندما اتجه خدة إلى الكتابة، ليس نوع من الخيانة لفن التصوير، وليس اعترافا منه على تفوق الكتابة على فن التصوير، إنما خدة يكتب من أجل تحقيق رغبة وهواية عرفها منذ زمن طويل، منذ بداية كتاباته للأشعار التي قوبلت الرفض من طرف مجلة Simoune.

أما النصوص الغير المنشورة فهي مجموعة من الآراء المكتوبة من طرف شخصيات بارزة في مجال الثقافة الجزائرية ، من فنانين، كتاب ونقاد يبدون رأيهم في محمد خدة كشخص وكفنان، متطرقين إلى عمله الفني، " وبغض النظر عن الجانب القَيْمي، تعتبر الكتابة النقدية مظهرا من مظاهر الوعي الاستيطيقي الذي استجاب الفنان خدة إلى قصديتها الدالة" [1]

## 4-2 أصل العنوان في أعمال محمد خدة :

من المتعارف عليه عالميا أن كل فنان أنهى عمله، كان عليه أن يضع له عنوان وأن يقوم بتوقيعه ليضمن بهما هوية العمل الفني، قد اختلف حدة عن الكثير من الفنانين في هذا الجانب ما جعله يتصف بخصوصية حاولنا تسليط الضوء عليها.

يعد العنوان والتوقيع من الخصائص المميزة للعمل الفني عالميا، مثل الوسائل المستعملة ونوعية المواد المستخدمة وقياس أبعاد اللوحة، تأتي عنونة العمل بعد الانتهاء منه كلّيا يمكن أن يُسْتعار من عناصر بناء اللوحة أو يكون مختلفا عنها تماما كما هو الحال عند محمد خدة.. "كأن العنوان هو تصميم مصغر لتاريخ العمل كله."[2] .

فالعنوان يمكن أن يحدد مسارنا في فهم اللوحة كما يمكن أن لا يكون له دور في ذلك ومن خصائص الفن الحديث وضع العناوين على شكل إيماءات وإشارات " كأن العنوان تشكيل

[1]-د عمارة كحلي ، مرجع سابق، ص 83.
[2] -.د عمارة كحلي ، مرجع سابق، ص 108.

لوني، كما ينبغي أن يلحقه بعض من آثار الريشة ولمساتها الخفيفة والداكنة تارة والمضيئة تارة والمعتمة تارة أخرى"[1] .

يشرح محمد خدة في إحدى رسائله، المؤرخة في 11/أفريل1986 التي كتبها إلى صديقه ميشال جورج برنار Michel -George Bernard، الطريقة التي يعتمد عليها في اختيار عناوين أعماله الفنية ....."على نحو ما يتصرف على شاكلة القدامى الذين يفتحون الإنجيل من أجل تسمية المولود." [2]، ما يجعلنا ندرك أن العنوان عند خدة يأتي بطريقة تلقائية دون تحضير مسبق.

المتأمل في أعمال خدة يظهر له أن العناوين مختلفة من حيث مصادرها جاءت ببلاغة أدبية ملحوظة ، لأنها حسب ما يتجلى لنا أنها تعكس الأجواء التي عايشها الفنان والفترة التي أنجزت فيها اللوحة، فالعنوان يأخذ تفكيرنا إلى وجهة محددة بينما الخطاب التشكيلي في اللوحة يأخذنا إلى وجهة مغايرة للأولى تماما.

ومن المعروف أن "محمد خدة "شديد التأني، يبدع بالكثير من العطاء والصبر هذا ما انعكس على اختياره لعناوين أعماله، فهو ينحته بعناية فائقة كما، ينحت عمله الفني من ناحية اهتمامه بتوثيق اللغة التشكيلية التي يسعى إلى تطويرها، فيظهر للمتلقي الغير متذوق للفن التجريدي أن العلاقة بين العنوان واللوحة تكاد تكون غريبة.

علمنا من السيدة نجاة بلقايد أن الفنان محمد خدة لم يكن يرغب كثيرا في عنونة أعماله لأنه كان يجد فيها نوع من القيد الذي يحاصر فكر المتلقي، فجاءت عناوين لوحاته متباينة، أحيانا لا تمت بصلة للعمل، وأحيانا تقودنا إلى الفكرة التي أراد الفنان تجسيدها وأحيانا أخرى تأتي غريبة عن مجتمعنا، وفي هذا السياق، يمكن حصر العناوين التي جاءت في أعمال محمد خدة في ثلاث أنواع:

- ✓ **<u>النوع الأول:</u>**

اعتمد فيه على عناوين قديمة مستوحاة من القصة أو الأسطورة، ونجدها في أعمال عديدة خصص فيها الجانب الكبير للإبداع مثل عنوان اللوحة "الحلقة والقوال" المنجزة سنة

[1]-نفس المرجع، ص.109

[2]-Khadda,3 lettres à MGB ,Algérie ,littératures /action n°55/56 ,11/12/2001,paris ,Marssa Ed , P117.

1987، ولوحة "إيكاروس العنيد" (Icare هو شخصية مأخوذة من الميثولوجيا اليونانية) التي أنجزت سنة 1986 سنتحدث عنها باستفاضة أثناء تحليل اللوحة في مبحث اللوحات الزيتية.

✓ **النوع الثاني:**

اعتمد فيه أسماء لمواقع جغرافية معروفة، رغم أن اللوحة لا تحمل شيئا يمكن إرجاعه للمنطقة " لكنها لا تفشي لنا شيئا أمام الأشكال المرسومة والألوان، بل تضاعف من غموضها لحظة الاستقبال لها." [1] مثل لوحة " القصبات لا تحاصر" المنجزة سنة (1982/1960)، ولوحة" القبائل" المنجزة سنة 1960ولوحة "الكوفة "المنجزة سنة 1989وغيرها، وأما لوحة مراكش (1961) تبقى حالة استثنائية، فمن أعطى العنوان هذه المرة هي زوجة الفنان السيدة نجاة بلقايد، لأنها ومن أول مرة نظرت فيها إلى اللوحة تجلى لها اللون الأحمر الذي أحالها مباشرة إلى مراكش المدينة التي تربت وترعرعت فيها، بالتالي استنادا إلى فكرة زوجته جاء العنوان [2].

✓ **النوع الثالث :**

اختار خدة فيه عناوين بذوق شاعري رفيع، فالشعر عند خدة ميزة عرف بها منذ شبابه كما أشرنا له سابقا أنه كتب عدة قصائد بعث بها إلى جريدة سيمون Simoune رغبة منه في نشرها ،غير أنها أعيدت له، فقرر أن يحتفظ بها كعناوين للوحاته[3].... يقول محمد خدة في تصريح له في جريدة الأحداث Algérie actualité(31/25/اكتوبر 1990) " لقد قلت دوما أن الرسام ليس عينا وحسب، على العكس من ذلك تماما لن يكون الأمر غير تشويه (..)إني أقرأ كثيرا إني متعلق جدا بالشعر، لقد عرفت جيدا آنا غريكي Anna Gréki وjean Sénac ومالك حداد وكاتب ياسين، لقد عشت بينهم وارتدت الأماكن نفسها والمقاهي نفسها يقتات منها الفنان من الطقوس التي يتشبع بها والتي تؤثر

[1]-دعمارةكحلي،مرجعسابق، ص 109.
[2] - ينظر ماحق الحوار ، ص.
[3]- Michel -George Bernard, op, cit,p29.

حتما فيما سيُبدعه فضلا عن ذلك فإن لوحاتي إحالات على الشعر دائما "[1] وهدا التصريح بمثابة الاعتراف والتفسير .

في نظر محمد خدة الفن والشعر توأمان، فقد كان أيضا يستعير بعض الأبيات الشعرية للوحاته من أشعار أصدقاءه، كما هو الحال في لوحته "كباخرة تُزَفُ إلى البحر " 1982 comme un bateau épousant la mer" هي مقطع من قصيدة للكاتب جاك لندن (1876/ 1916) jack London ، فقد كان معجبا بكتابته الأدبية [2]، مغامر كبير مُرَوِّجٌ لأفكار الاشتراكية، وكاتب ذا شعبية عند الطبقة الفقيرة الكادحة، كان خدة يتذكر هذه الجملة التي رأى فيها نوع من الشاعرية .

أما لوحة شعاري السلم 1970 j'ai pour totem la paix ، جملة مستعارة من شعر دانيال بوكمان Daniel Buckmann [3] هذا المدرس من الهند الغربية درس في مدرسة بوفاريك وساهم في الثورة الجزائرية ، صديق الفنان محمد خدة ، وكان العنوان سَطْرٌ من قصيدة جاء كإلهام لتمثيل فكرة السلم .

واستعار أيضا من صديقه ميشال جورج برنار Michel-Georges Bernard عنوان لوحة "انحراف الصخور 1990 Dérives de pierres، والذي كان عنوان لمجموعة قصائد[4] .

يضيف محمد خدة في رسالته (السابقة الذكر) أن زوجته "نجاة بلقايد" كانت تقترح عليه أن يضع عناوينه بين مزدوجتين، لكنه كان يرفض لأنه يرى" أن النصوص ذات أشكال وألوان و خطوط تشبه المائيات " [5] ويتبين لنا بلاغة العنوان التي تتماشى مع بلاغة الألوان، الخطوط الأشكال والرموز التي اعتمد عليها الفنان في بناء عمله الفني.

ذكرنا سابقا أن التوقيع الفني يأتي ليُتم هوية العمل الفني، ويكون التوقيع عادة من الجهة اليمنى في أسفل اللوحة، وهو تقليد غربي، التوقيع بمثابة التوثيق لكل عمل يقوم به الفنان،

[1]- ذكر في كتاب: د عمارة كحلي، مرجع سابق، صً 111.
[2] - ينظر: ملحق الحوار، ص 233.
[3] - ينظر: ملحق الحوار، ص 233
[4] - ينظر: ملحق الحوار، ص 234
[5]- - Michel -George Bernard, op, cit,p 17.cite dans : 112. دعمارة كحلي، مرجع سابق

والوصول إلى مرحلة التوقيع دليل على أن العمل الفني هو تمثيل لقوى امتلاك اللوحة كما في عهد الشامان والكاهن.

يدخل التوقيع في تركيب اللوحة، وهو جزء من النص البصري الأسلوبي والنفسي والفني وهو القيمة النهائية للوحة ومفتاحها السري من أجل فك طلاسمها وعوالمها، فهو خلاصة الأسلوب.

الملاحظ عند الفنان محمد خدة أنه يوقع أعماله في الجهتين، اليمنى واليسرى ويشير جورج ميشال برنار Michel -George Bernard في كتابه "خدة"، أن هناك 58 توقيع من الجهة اليمنى من العمل الفني، و49 توقيع على الجهة اليسرى، وهنا يظهر مرة أخرى رغبة الفنان محمد خدة، حتى في التوقيع الذي يظهر من خلاله الإيقاع النفسي المشترك بين النص البصري في اللوحة والتوقيع الفني عليها، فهو في الأخير يمثل الشخصية، وجزء من قراءة اللوحة والشخصية معا.

"تقريبا كل الأعمال الفنية المنجزة في فترة عيشه في فرنسا، تميزت بالإمضاء باللغة العربية، وعند عودته للجزائر أصبح الإمضاء باللغة الفرنسية ليحافظ على اسمه الذي أصبح معروفا لدى الناس"[1]، أما اختياره وضعية الإمضاء يمينا أو يسارا الهدف منها المحافظة على توازن تركيب اللوحة ،علامة أخرى أراد منها خدة ،إظهار رغبته في عدم الخضوع إلى التقليد الغربي .." حضور ممتد لذات الفنان بغض النظر عن وجوده الواقعي."[2]

## 5.2- الحرف كقيمة جمالية في أعمال "محمد خدة":

الكتابة هي وسيلة للتواصل وإيصال المعلومة وأصبحت نوعا من الفنون في الحضارة الإسلامية، فعرفت تحولات وتطورات كثيرة سواء من جهة أنواعها أو من جهة الأدوات المستعملة لكتابتها عكس الكتابة الأوروبية.

والخط في حد ذاته هو رسم لأشكال الحروف المنطوق بها، وهذا الرسم يكاد يرفض أن يكون ساكنا، فهو يبحث عن الحركة والاهتزاز مُرتبط بحركة يد الإنسان وبنفسه ونبض قلبه،

[1] - ينظر: ملحق الحوار، ص 235.
[2]- د عمارة كحلي، مرجع سابق، ص 135.

يمكن لحرف واحد أن يدل على عدة أشياء في نفس الوقت، ويمكن أن يَفقد هدفه إذا جُرِدَ من مفهومه، هذه هي الصفة التي اعتمدها خدة (عندما يُجرد الحرف من مفهومه)..."محمد خدة لا يُشَكِلْ الحرف بعينه بقدر ما يشتغل على تشكيل فني مادته الحرف تحديدا"[1].

جاءت الحروف في أعمال خدة متراكبة مع بعضها البعض تحتل جميع الفضاء، هدفها ملأ الفراغ.. " لم استعمل أبدا الحرف من أجل الحرف في رسوماتي أو حِفرياتي، تجد ما يشبه قليلا شكل الحروف، لأنني أرفض استعمال الحرف العربي كما هو"[2] موضحا أنه إذا استعملنا الحرف من أجل الحرف سنقع في استشراق جديد وفي فكر غربي جديد.

قد استعمل خدة الحرف لا للتعبيرعن ماضيه أو حاضره، وإنما عن مستقبل يتم إنشاؤه مبني على هُوِية واضحة، فهو لم يستعمل تخطيط معين ومتتابع، بل جمد التاريخ وأدمجه في أماكن غريبة أترث بطريقة عفوية في نوعية قصده الجمالي التشكيلي، "الحروف المفهومة سابقا حولها الفنان إلى رموز مملوءة بالسحر، مُبهمة، فهو يُطالبنا بالقراءة ،النظر والحكم أمام كل فخ يصنعه الضوء الأبيض والأسود وتوازنهما"[3].

يُرجع البعض اعتماد خدة على الحرف إلى ذاكرته الخطية التي اكتسبها في العمل، حين عمل في المطبعة أين كان يتعامل مع الحرف يوميا، تلك الحروف كانت ثابتة متشابهة عكس الحرف الموجود في لوحاته التي سرعان ما يتغير ليصبح رمزا، حيث وظف ذلك الخط الغير مقروء في لغة أخرى ألا وهي لغة الرموز.

يمكن اعتبارها كتابات جديدة خاصة في بداية الستينات (60) والتي أصبحت أحد المحاور الكبرى في بناء لوحاته، ومن الألياف الأساسية المكونة لها وعند اكتشافه كتابات العالم بدأ يسعى في تجارب جديدة.. " بداية من الحرف العربي وبأبعاد عالمية، يُمكن إبداع فن جديد، له أهمية مثل الفن المصري أو الفن الإفريقي"[4].

[1]- د. عمارة كحلي، مرجع سابق، ص115.
[2]- cité par : Michel -George Bernard, dans catalogue exposition Mohamed khadda,à st Quen,P 8..
[3]- Michel -George Bernard, op, cit, p60.
[4]- Michel -George Bernard, op, cit, p60.

يظهر الحرف في لوحات خدة و كأنه يُغني مثل ما هو الحال في لوحة Alphabets libres " حروف حرة" * التي أنجزها سنة 1964، سنة بعد عودته للجزائر، وفي لوحة j'ai pour totem l'Algérie "شعاري السلام "1970 *.

وجدنا هاتين اللوحتين محفوظتين في متحف الفنون الجميلة (الجزائر العاصمة) من خلال منجزه البصري لتلك الفترة، نلاحظ اقترابه أكثر من غير المقروء وبالتالي ظهرت برموز صافية نتجت من حركة الفنان، سواء في الحفر، أو الرسم المحفور، كل هذه الرموز تنشأ عن حركة اليد، لا تستطيع أي لغة التعبير عنها وكأن الفنان كلما اقترب من أصوله وتواجد بالجزائر وارتبط بهم أكثر.

يُخبأ تاريخ السلف إرث وكنوز يمكن أن تكون مصادر رائعة للإلهام، ويمكن تجديدها إعادة استغلالها، لكن استعمالها ليس هو الهدف الذي يصبوا إليه الفنان، لأنها فنون توافق فترة زمنية محددة ومعينة لها تاريخها الخاص، يمكن أن تدخلنا في نوع من التأخر على الركب الحضاري.

غاص محمد خدة في أعماق الثقافة الوطنية فحقق "التفرُد" والتقرب من محاولة مخيفة نوعا ما ..."هذه الرموز التي ظهرت لأول مرة، ينشرها من العدم وبحذر يسألها بعد ولادتها، فهي رقيقة سهلة الكسر، هشة ، مترددة، تولد تحت يده ،ينتظرها ويساعدها على التطور والنمو يوما بعد يوم"[1].

يقول بول كلي Paul Klee "الفن لا يعيد تمثيل الواقع المرئي بل يجعله مرئيا" [2] وهكذا كان عمل خدة سواء أكان لوحة زيتية، أو نقش (Gravures) أو لوحة مائية (Aquarelle) تستوجب من المتلقي ليس النظر فقط وإنما حضور جميع الحواس من أجل الفهم والتمعن والإدراك والتفاعل ، فأعمال خدة تحضي بجمالية و تحليل واسعين.

قد نهل الفنان من ثقافتين فضلتا التجريد إما بقواعد إسلامية (التشابك، الارابيسك، التحوير، الخط) أو بقاعدة بربرية بكتابتها ورموزها فأعطى خطابا تشكيليا فريد من نوعه.

*- ينظر: ملحق الصور، لوحة رقم 14، ص304.
*- ينظر ملحق الصور ، لوحة رقم 14، ص305.

[1]- Michel -George Bernard, op, cit, p71.
[2]- cité dans : Michel -George Bernard, op, cit, p64.

رغم أن اسياخم استعمل بعض الرموز البربرية في أعماله " لم يتوقف اسياخم عن إضافة رموز بربرية لشخصياته، رموز مثبتة على الشخصيات كأدلة لا يمكن تزويرها، تدل على الانتماء لثقافة أمازيغية، ليس مسلي ولا محمد خدة، لكن اسياخم هو من نفد أول عمل فني بالرموز"[1]، هذا العمل يتمثل في لوحة "القصبةCasbah " 1969 (لم تجد الباحثة صورة للوحة ) حيث اعتمد فيها على مثلثات وصليب، خطوط منحنية وهي أشكال تنتمي إلى الفنون البصرية البربرية، لكن قاعدة استعمال هذه الرموز تشخيصه Figuratif، ولم يطالب ولو لمَّرة بانتمائه لمدرسة الرموز، لكن عند محمد خدة شيء مغاير، فهو فضل القاعدة غير التشخيصية للصورة والرمز في نفس الوقت .." فالرمز دائما يأخد مكان حقيقة غائبة "[2].

فلا يمكن وصف عمله بالتشخيصي ولا بالتجريدي ولا بتصوير للرمز، إنما هو شيء أكبر من ذلك ففي تجريبية طبيعة جسدها بالألوان ودرجاتها وبأشكال واختلافاتها وبرموز تظهر، وكأنها لم توجد من قبل مُبْهَمة لا تدل على شيء، فاستعمال كلمة خط أو حرف هنا Calligraphie هي فقط تعبير مجازي.

وهنا نؤكد أن من وصفوا رموز محمد خدة بالحروفية ، لم يكونوا حتما على صواب ..."العمل ليس على الحرف العربي لكن على ماهية الرمز، دون استبعاد غموضه و باطنه هكذا تقريبا الفكرة ....(...)...سنوات فيما بعد، العشرات من الفنانين انتهجوا نفس الطريق المشار اليها بطريقة متوسطة، بالتالي في السبعينات استُعمل بطريقة مفرطة، بالنسبة لنا الحرف العربي ليس فقط لقيمته التزينية، الذي يظهر لنا و كأنه اتجاه ارتدادي، حيث بعض الفنانين نظموا وبسطوا أبحاث الرواد المؤسسين"[3].

التصوير عند محمد خدة يجمع بين ارتداد الألوان والرموز، فهو يظهر في تجمعات وأشكال مُبْهمة، أعماله تحمل مفردات أراد من خلالها إعادة شرح أو إعادة تأويل وعصرنة الرمز السلفي.

يقول الأديب رشيد بوجدرة " يسيطر على أعماله عاملان هما " اللون والعلامة فالألوان هي نبراس لاكتشاف الخيط السحري لتطور إبداعه ،وهي لغته عن العالم ولغته لنفسه، بها يحاكي

[1]- Ali El hadj Tahar, op, cit, p34.
[2]-George Roque, op cit, Gallimard p 402. .
[3]- - Michel -George Bernard, op, cit,p 79.

الطبيعة، وعبر مزيجها يصوغ هاجسه ويترجم معانيه الداخلية، وبها ينقل في حركة ارتدادية من حوله ..(..)..أما العلامة فهي اختراع سرْمَّدي وهي كذلك مزق وتقطيع ،ناتجان عن الانغراس (الحروف العربية، الرواسب الإفريقية، والأوشام البربرية ) والانتشار خارج الحدود الجغرافية والذات."[1]

حاول خدة إعطاء الرمز كل أشكاله، فهو يسعى دائما إلى تطويره وهو يدفع بتجريده التصويري والحَرْفِي إلى حَدِ الزُهد، في تعامله مع الرمز لا يملك تقنيات أو وصفات تمكنه من إعادة عمله بجدارة، بل العكس الطريقة تختلف كل مرة والرموز يمكن أن تكون نفسها....." مساري شبيه بلوحاتي، فهو ممتلئ بالارتدادات حول الذات وإذا كان هناك من تغير فلا شأن له، ليست القطيعة الكلمة التي توافق عملي لأني أعثر على علامات من الخمسينات لا أزال أنقلها إلى اليوم ، هناك وحدة فيما أنجزته من البداية" [2].

باستعماله الرمز استطاع محمد خدة محاربة الغرب، وتطوير إجابة ملائمة حديثة لمشكلة الهوية الوطنية الجزائرية ..." الصورة هي حقا أفيون الغرب (opium) والرمز روح والصورة مادة "[3] بالتالي اعتمد على الروح من أجل تجذير العمل الفني لأن هدفه ليس الفن من أجل الفن، إنما من أجل استرجاع ذاكرة مفقودة وهوية وطنية مسلوبة.

## 3- خصوصية العمل الفني عند محمد خدة :

يعرف عن خدة من خلال الحديث مع زوجته [4] وأصدقائه الفنانين أمثال الفنان التشكيلي "محمد أولهاصي" أنه فنان دقيق ومتأن في عمله، مهوُوسٌ بالتنظيف والنظام، يلاحظ هذا جليا من خلال لوحاته، حيث تظهر الألوان صافية نقية غير مختلطة، تخبرنا بحساسيته المرتبطة بالألوان .

خدة لا يرسم ثم يلون، إنما يبتكر ويجسد أفكاره باللون دون الاعتماد على الرسم، فاللون عند خدة سحر يبتعد من خلاله عن الواقع، كما يقول الفنان بول كلي Paul Klee" أن اللون

[1] -الصادق بخوش، مرجع سابق، ص 35.

[2]- Michel -George Bernard, op, cit, p 214.

[3]-M Tourmier,la goutte d'or ,Gallimard ,paris ,1986 ,p 201.

[4] - ينظر: ملحق الحوار، ص 217

كيفية ثم هو كثافة، لأنه ليس قيمة لونية فحسب، وإنما قيمة ضوئية أيضا وهو في الأخير قياس، لأنه يمتلك كذلك حدوده ومحيطه وامتداده"[1]. يحاول خدة دائما إعطاء معنى تشكيلي للألوان المستعملة، باعتماده على سلم غني من الألوان الحارة والباردة، الألوان المتكاملة، والحِرص على خلق علاقة بينهم باعتبار أن لبعض الألوان معنى عالمي.

كان خدة يبدأ اللوحة بالرمز باستعمال قلم الفحم، وكان يبدأ العمل من اليمين إلى اليسار نفس الاتجاه المعتمد عليه في الكتابة العربية رغم أنه في الحياة العادية يكتب باللغة الفرنسية وهنا يظهر تشَبُثِهِ بهويته و بخطه العربي، شيء موجود في شخصه، في أصله منذ قرون [2]

لم يكترث خدة أبدا لمدة انجاز اللوحة ما كان يَهُمُه هو طريقة بناء تركيب اللوحة باستعمال مكونات وعناصر تشكيلية ذات دلالة، فأحيانا خطوط دائرية غير منتهية وأحيانا بقع لونية محصورة في أشكال، فلا يوجد قراءة ثابتة للعمل الفني عند محمد خدة، مما يجعل أعماله تتميز بالصعوبة في الفهم، لأنها ليست مجرد ألوان وأشكال وخطوط ورموز إنما هي رسائل إيديولوجية فنية.. "إذا أردنا الحديث وبدقة، لا يوجد في الطبيعة لا خط ولا لون، الإنسان هو من وضع الخط واللون وهما عنصران تجرديان يصدران من نفس الأصل"[3] وهذان العنصران عرفا تطور كبير في أعمال محمد خدة فإذا لاحظنا لوحاته الأولى المنجزة سنة 1956، مثل لوحة الوجود (لوحة رقم 10) ولوحة زوج أمومة (لوحة رقم 11).

لوحة رقم 10

لوحة رقم12

الصورتان مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1956

وما ميزهما من تشخيص غير واضح مع خطوط قوية داكنة و غرافيزم قوي، بأشكال تعبيرية قوية، تخلى عنهم فيما بعد، عندما أنجز لوحاته المائية الرملية في نفس سنة 1956 مثل لوحة " منظر طبيعي وردي"(لوحة رقم 13) المنجزة في نفس السنة .

لوحة 13

الصورة مأخوذة من الرابط:http://www.khadda.org/timelapse/1956

ميز اللون في أعمال محمد خدة فترات خاصة ،ففي لوحة "خط الطول صفر Méridien zéro" (النموذج الأول في تحليل اللوحات الزيتية في الفصل الثالث ) التي أنجزت سنة 1958، و لوحة "الشبكة الزرقاء" le filet bleu*"سنة 1959نلاحظ أن اللون باهت والضوء خافت يحجبه اللون الأخضر، بخطوط تلهمنا بالصمت، هذا السُلَمْ اللوني كان موجودا تقريبا في كل الأعمال الفنية الخاصة بذلك الجيل .." السماء الرمادية في تلك الفترة خيمت على حاملة ألواننا وجعلتها صماء".[1] يمكن إرجاع هذا إلى فترة الاستعمار، وما كان يمارسه من ضغوطات على الشعب عامة والفنانين خاصة .

## 4- محمد خدة و أيقون الزيتون :

لطالما ارتبط اسم الفنان "محمد خدة" بشجرة الزيتون، ولا نهدف من خلال هذا المبحث إلى تحليل أو قراءة المنجز البصري لأيقونة الزيتون، إنما نسعى لتوضيح العلاقة القوية بين الفنان "محمد خدة "وهذه الأيقونة "شجرة الزيتون" التي كانت عنوانا للكثير من اللوحات التي أنجزها الفنان على فترات زمنية مختلفة، ويمكننا الجزم أنه ما بين 1967وسنة 1980 أبدع الفنان في إنجاز18 لوحة زيتية و4 منقوشات تحمل عنوان "الزيتون"،عبّر من خلالها عن وجدانه، لأنه كان يرى من خلال هذه الشجرة الأصل والهوّية .

مَثّلَ خدة جدع شجرة الزيتون بتشققات، جاءت أحيانا في مقاطع طولية وأحيانا أخرى في مقاطع عرضية غنية غِنَى شجرة الزيتون، ترمز إلى السلم، الولادة، الطهارة، القوة، النصر المكافأة كما هو متعارف عليه في كل الحضارات، في الغرب مثلا يستندون إلى الميثولوجيا

*- ينظر ملحق الصور، لوحة رقم ، 14، ص

[1]-Ibid. , p 63.

الإغريقية التي تربط شجرة الزيتون مع أثينا (إلهة الذكاء والعلم)، فقد كانت تعتبر هذه الشجرة كنز من الكنوز القَيِمَة لها نفس القِيم الرمزية لأثينا، أما في الأسطورة الصينية هي رمز للوقاية، لأنها تبطل مفعول السموم، وفي اليابان مرتبطة بالنصر والاجتهاد والتطور والتقدم، وعند اليهود والمسيح فهي رمز للسلم .[1]

أما عند المسلمين فهي شجرة مباركة، مركزية، تمثل محور العالم، شجرة مقدسة يقترن نورها بنور الله سبحانه وتعالى، كما هو منصوص عليه في سورة النور الآية 34.

عند محمد خدة تجلّت هذه الشجرة في كل ما ذُكر أعلاه، إلا أن فكرته في تجسيد الشجرة مرتبطة بأسطورة مستوحاة من الموروث الشعبي الأمازيغي، فمرة أخرى يظهر تشبث الفنان بأصوله وهويته الوطنية وجذوره، تقول الأسطورة: "لما تُوفي الرسول صلى الله عليه وسلم حَزِنت كل الأشجار وفقدت أوراقها، إلا شجرة الزيتون، فلام عليها كل الأشجار، اتهموها بعدم اكتراثها لموت سيد الخلق، واتهموها بأنها لم تحزن، لأن أوراقها لم تسقط، ففتحت الشجرة جدعها الذي كان مخربا من الداخل، وقالت أن الحزن الحقيقي هو الحزن الداخلي غير المرئي، فأنا حزينة أكثر منكم، أنتم الذين تظهرون حُزنكم للناس "[2]

يرى خدة نفسه في شجرة الزيتون في قوتها على إخفاء حُزنها، تربطه بها علاقة قوية، علاقة قرابة يستمد منها قوته وصلابته، فهو عانى ويلات القهر والاضطهاد والفقر والحرمان لكنه لم يظهر هذا في لوحاته، فهو لا يُجسد حزنه إنما يعكسه لنا في منجز بصري مبهم.

لم تكن شجرة الزيتون عنصرا للفرجة، لكنها الاسم المفضل عند الفنان أراد أن يضيفه إلى قاموسه التشكيلي، كرمز للوجود ولغة للحوار ورسالة من شجرة رمز للعناد والإصرار والمقاومة والإنسانية ورفض للسهولة، صفات اشترك فيها الفنان مع الشجرة ذاتها.

في بطاقة خاصة لدعوة حضور لمعرض أقيم بالجزائر العاصمة من16 إلى31 جانفي1971، في مقر الاتحاد الوطني للديمقراطية الجزائري الشعبي UNDAP، في فترة كان فيها الفنان محمد خدة في قمة إعجابه بالشجرة رمز البحر الأبيض المتوسط ،حيث كُلِف

[1]- Voir: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figurés, couleurs, nombres, Ed Bouquins, paris, 2014, p 809-810.

[2] - ينظر: ملحق الحوار، ص 235.

هذا الأخير بكتابة بطاقة الدعوة الخاصة بالمعرض، فكانت فرصة أفشى من خلالها عن سر اهتمامه بشجرة الزيتون قائلا:

" لقد رأيت زيتونا كثيرا وأتحدث عنه غالبا. أُحب هذه الشجرة ومع ذلك أتوخى الحذر منها. ففي التواءاتها وعقدها وتشققاتها، وفي تعنتها المُكابر في مجابهة قوة الرياح وإهانة الغبار، أجد مسعى الإنسان وأُدرك ذلك الإنسان المتماسك.

حتي وإن كان في احتجاجاتها الرومانسية نوعا ما التي تضايقني، قلقها يُثيرني ويُدنيني، هناك بلا شك في إيماءاتها مغالاة ليس مبالغ في مسرحيتها، غير أن في رفضها إرساء جذورها في أراضي كثيرة الخصوبة، وفي اختياراتها التي تفضل الأراضي الجافة – بل الصخور أحيانا – كي تتشبث، كل هذا الزهد له طعم الكرامة.

الزيتونة عندي أصل. فهي منبث للعلامات وللكتابة التي اقترحها.

عندئذ، فإن جدع شجرة الزيتون أو قطعة منه هو بالنسبة إلي منظر طبيعي كله، وإنما يجعلني" أتجاوز "غالبا المنظر الطبيعي، وإن يكن في غموضه سهلا مُدمَّراً بفعل النابالم وجسدا حنونا لامرأة أو صديق بقبضة مُلَوِّحة، فذلك حقي – و حقكم أيضا – في الخيال "[1]

بهذا النص تتضح فكرة استعماله لشجرة الزيتون في منجزه التشكيلي، الذي جاء بعناوين معبرة وصفات فنية وألوان مختلفة، نذكر منها: زيتونة للأعصاب (1969)، إنتاش (1969) اللبلاب والزيتون (1970) زيتون أبيض (1970)، زيتونة البحر المتوسط (1973) تشريح زيتون (1974)، زيتون مُتعوسج (1976)، عن الزيتون (1980)، ترتيل من أجل الزيتون (1986).

جاءت هذه اللوحات متشابهة من حيث التركيب ومختلفة من حيث الألوان، متميزة من حيث حركة الخطوط، مبعثرة، ميزتها بعض الخطوط على شكل خدوش أشار بها إلى تشققات جدع شجرة الزيتون، كثافة لونية، مستوحاة من الطبيعة .."إن أيقون الزيتون تشكيل ذهني ينسج صورته من المتخيل الإدراكي لدى الفنان "[2].

[1] - ينظر في ملحق الصور، صورة رقم 17، الصورة الأصلية لبطاقة الدعوة الخاصة بالمعرض 1971، ص306.
[2] - د عمارة كحلي، مرجع سابق، ص 163.

رسم خدة الزيتونة بطابع سحري، فهي رمز قديم قِدَم الكون، يستوحي منها خدة رموزه، التي تحمل معاني معقدة أكبر من أبعاد اللوحة، من عَسْلُوجٌ خَصْبٌ وجدور مجسدة بخطوط عوجاء متداخلة، فهدفه من رسمها ليس إعادتها إنما تحويلها إلى رموز.

من خلال رسومات شجرة الزيتون تغير منحى الرمز عند خدة، حيث عَبَر عن تطورات زمنية شكلت مساره الفن، فمن لوحة زيتونة مصعوقة (1980)(لوحة رقم13) إلى زيتونة وضعت جذورا جديدة وأصبحت قوية، ووقفت في لوحة عن الزيتون (1980)(لوحة رقم 14)، ثم انعقدت في جوف جذورها في لوحة انحراف شمس الصيف (1982) (لوحة رقم 15)، ثم خفقت في عمق ضوئها المتغير مع شمس النهار في لوحات عليق وزيتون (لوحة رقم16)، ترتيل من أجل زيتون (1986)[1] (لوحة رقم 17).

الحديث على أيقون الزيتون يستلزم بحثا كاملا، لكن لم نجد أبلغ من قصيدة كتبها الطاهر جاووت واصفا لوحة الزيتون في أعمال محمد خدة:

**الزيتونة**

شقٌ
اِسْتَحفَر إلى الجذور الصامتة المعقودة
الاحتشام عتبة الدهر
يربط فكوك الزيتونة
الشجرة ليست اعتراف
لكن هي السؤال الذي يحفر بدون انقطاع
التسطيح القلق لأفكارنا
عندما الأزرق والأمغر
بتركيباتهما المتعددة البناء يواجهان الهيكل
عندما ينقش خدة الانطلاق
في ضِيِّق الندب
الشجرة تتخطى الصمت
تنفخ أغصانها من القَدْحْ

[1]- Voir: Michel-George Bernard, op cit, p 96.

عندما النسيان يُقوي حراسه
عندما يصقل الخنق العقد
الزيتونة تصبح ذاكرة ولا تخشى من تُعَيِنْ [1]

وتجدر بنا الإشارة أن العلاقة بين "محمد خدة "و"شجرة الزيتون "شدّت انتباه أكثر من دارس و باحث ولنا في الدراسة التي قامت بها الدكتورة "عمارة كحلي" خير مثال، إذ تناولت "أيقونة شجرة الزيتون" في كتابها الموسوم بـ" الموضوع الجمالي في ضوء المذهب الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة "" تناولت من خلاله أيقون الزيتون كونه عنصرا بصريا واستيطيقيا في تشكيل الطبيعة عند الفنان.

عشق محمد خدة الطبيعة وهام فيها لم يكتف بشجرة الزيتون، بل جسد أيضا الصخور المجهولة الموجودة في الطبيعة بصفة تلقائية، واهتم بأشكالها عفوية منقوشة من طرف الطبيعة وقسوة مناخها، خدة في منجزاته البصرية التشكيلية كأنه يكتب تاريخ الطبيعة، يحافظ في تكويناته على الفوضى الموجودة فيها، لكن علاقته بالزيتونة تبقى علاقة وفية، قوية ثابتة هدف منها إلى التأصيل في الماضي والمستقبل، لشخصه ولشعب الجزائر، شجرة بذاكرة بعيدة منفردة وجماعية، فهي رصد لذاكرة مستقبلية، والزيتونة هي نموذج أصلي خيالي خاص بمحمد خدة من أجل فهم عالمه، قيمة جمالية أخرى تميز بها عن غيره.

[1] -Tahar Djaout ,une mémoire mise en signes écrits sur l art, Ed El Kalima , 2013 p 41.

زيتون مصعوق(13)

عن الزيتون(14)

انحراف شمس الصيف(15)

زيتونة الفجر(16)

عليق و زيتون(17)

ترتيل من أجل زيتون(18)

الصور مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/taxonomy/term/29

ذكرنا سابقا أن خدة لم يتخصص في نوع واحد أو تقنية واحدة، إنما كان مولعا بجميع طرق التعبير الفني من شعر ونقش على الجلد والصخور وحتى المعادن، فهنالك ما يقارب 500 لوحة مائية ومابين 2400و2500 منقوشة.[1]

أقام 29 معرضا شخصيا في الجزائر و6 معارض شخصية خارج الوطن في فترة حياته أما المعارض الجماعية عرض 12 مرة داخل الوطن و8مرات خارج الوطن، كما عرف عدة مشاركات في الصالونات الدورية في الجزائر و7 خارج الوطن، وبعد وفاته تسعى زوجته السيدة "نجاة بلقايد" إلى إقامة معارض من أجل استذكار نضاله الفني، أقيم منهم معرضين في الجزائر و6 معارض خارج الوطن من أجل تكريمه.

خدة فنان تجريدي، تخلو أعماله من الواقعية الوصفية، بالتالي أعماله تصويرية غير تشخيصية موجهة إلى ذائقة متشبعة بمعايير كلاسيكية في الفن، ترى في لوحاته ملء للفراغ ولا تحمل أي وظيفة مستقلة، هدفها التجميل بمؤثرات رائعة، بالتالي هي جمالية المساحة التي لا تقوم على الإبداع الفني.

إذن واجب علينا الإجابة على عدة تساؤلات في الفصل التطبيقي الذي سيعتنى بإيجاد طريقة صحيحة بسيطة تساعدنا على استقراء البعد الجمالي في لوحات محمد خدة.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 89.

# الفصل الثالث

## قراءة في الأعمال الفنية عند محمد خدة

1. الرصاص المحفور عند محمد خدة
   - 1-1 تعريف الحفر أو النقش
   - 1-2 خصائص النقش عند محمد خدة
   - 1-3 التسلسل الزمني للمنقوشات عند محمد خدة
2. التلوين المائي عند محمد خدة
   - 1-2 التسلسل الزمني للوحات المائية عند محمد خدة
3. اللوحات الزيتية عند محمد خدة
4. لوحات الملصق
5. التسلسل الكرونولجي للوحات الزيتية عند محمد خدة
6. خاتمة الفصل الثالث



1.1.1.1

يعتبر محمد خدة فنان متكامل استعمل جميع الطرق والتقنيات المعتمدة في التعبير الفني، صنفت أعماله بغير التشخيصية، و لكن كان يسمي نفسه رسام الطبيعة من الحفر على المواد المختلفة إلى التلوين المائي والتلوين الزيتي براعة تطرق إليها الكثير فمن النقاد والصحفيين والشعراء، نجد أن المطلع على جميع الكتب التي تناولت الأعمال الفنية عند محمد خدة رغم قلتها، لا يوجد فيها ترتيب كرونولوجي لأعماله الفنية ما عدا في الدراسة المذكورة سابقا، لذا حاولنا من خلال هذه الدراسة الغوص في بعض أعمال الفنان محمد خدة ومحاولة قراءتها لأعمال مع وضع نوع من التسلسل الزمني لمختلف التقنيات والأعمال التي قام بها استنادا على الكتب والمراجع المتوفرة،إضافة إلى الموقع الخاص بالفنان محمد خدة **www.khadda.org** .

## 1- الرصاص المحفور عند محمد خدة:

### 1-1- تعريف الحفر أو النقش:

يعتبر ميدان الحفر،ميدانا حافلا بالقيم الجمالية الإبداعية والفكرية، تتعدد تقنياته وتختلف من مادة إلى أخرى،هناك من يعتبره نوعا من الرسم وهناك من يرى فيه فنا قائما بذاته،عرف هذا الفن منذ القدم عند الإنسان البدائي الذي حفر على جدران الكهوف التي عاش فيها رموزا ورسوما اختلفت أهدافها، من كهوف التاميرا إلى جذاريات التاسيلي تباين الحفر وتَنَوُع .

يعرف النقاد الحفر على أنه عملية التنفيذ و التخطيط أو رسم ما على معدن أو حجر أو خشب عن طريق عملية الضغط (الطباعة) أو هو رسم على مادة صلبة تم الحفر عليها وتفريغ جوانبها و ترك خطوط الرسم نافرة.

أول مطبوعة في التاريخ هي السوترا الماسية* Sutra de diamant * التي يرجع تاريخها إلى سنة 868 م أنجزت من طرف Wang Chiya وقد وجدت في كهف الألف البوذي و هي موجودة في المتحف البريطاني في لندن[1].

[1]- أبو المعاطي حمدي ، تكنولوجيا الحفر و الطباعة ،مصر ،2008، ص 17.
*-السوترا الماسية الصينية هي قطعة خشبية لمطبوعة رائعة و هي الصفحة الأمامية أو "الغلاف" لأول وأقدم مخطوطة في العالم التي طُبعت في شمال الصين عام 868م.

كلمة حفر أو نقش (Gravures) تشير إلى مجموعة التقنيات الفنية المستعملة من أجل تشكيل صورة أو نص.

يقوم الحفرأو النقش على مبدأ الشق والحفر بواسطة أداة أو عن طريق المواد الحامضة الحارقة، لصفيحة موجودة في قالب، بعد عملية التحبير (Encrage) تتم عملية الطبع على الورق أو على حامل آخر ويسمى العمل النهائي بالرشمة، ومن العادة أنه يتم الخلط بين كلمة "النقش أو الحفر" و"الرشمة و الطبع".

كل هذه التقنيات المعروفة على الحفر أو النقش على مختلف المواد كيف استطاع خدة أن يتعامل معها في وقت كانت الجزائر تشهد فقرا ماديا كبيرا؟

## 2- خصائص النقش عند محمد خدة:

يقول محمد خدة "حجرة مسطحة، ورقة من النحاس أو الرصاص، شيء من الحطب لنتخيل كل هذه المواد الحالكة وهي تتغير فتصبح مرايا حيث انعكاس الضوء يستبق دائما الصورة."[1]

هكذا يرى محمد خدة النقش على الخشب أو المعدن أو الجلد بأنه مرايا تعكس دائما شيئا معينا.

قام محمد خدة إضافة إلى إنتاجه التصويري التشكيلي، بحفر ما يعادل 50 عمل من أحجام صغيرة كانت كافية لتظهر مدى إلتزام الفنان لفكرة عدم التقيد بالعمل في مجال واحد.

عُرِضت هذه الأعمال في 5 معارض متزامنة ،لأن هذه المنقوشات أنجزت في عدة نسخ في مركز الثقافة للجزائر العاصمة ، تيزي وزو، والمسرح الجهوي بقسنطينة ، والمسرح الجهوي بعنابة، مستغانم ، تلمسان، مدينة Montpelier ، ولم يكن الغرض منها عرض أعماله فقط إنما "إظهار عناد فنان أراد أن يقتسم مع المتلقي إعجابه وتعنته من أجل الدفاع عن قضية وهي شرح : كيف يمكن للرصاص والصخر والخشب والعديد من المواد الأخرى أن تصبح حقا قوالب خصبة، مرايا ولودة."[1]

[1]- Mohamed khadda, plomb gravé de Mohamed khadda , Expositions simultanées, ENAL, Alger 1985, p40.

المتتبع لمسيرة محمد خدة في مجال الحفر أو النقش على الرصاص، يجد بداياتها تعود إلى سنة 1956بمنقوشة زوج و زيتون [2] على مادة اللينوليوم ، ثم سنة 1960 بمنقوشة "الكون Cosmos" على مادة النحاس وعلى صخرة الاردواز(L'ardoise) سنة 1964 في الرسومات التوضيحية لكتاب Jean Sénac بعنوان "الوردة والقراص".

في السبعينات عمل على مشمع الأرض في المنقوشة (إشارة الصحراء 1970 Signe Steppe) *[3] ،في الفترة التي كان يعيش في باريس لم يتسن للفنان أن ينجز أعمالا كثيرة في هذا المجال، بسبب عدم امتلاكه المعدات الخاصة،لكنه كان يذهب إلى بعض الو رشات الخاصة للقيام بذلك (المنقوشات المذكورة أعلاه).

عرف على محمد خدة حبه لمادة الرصاص والعلاقة بينه وبين هذه المادة بدأت منذ بداياته للعمل في المطبعة نضيف إلى ذلك ارتباطه بأصوله التاريخية القديمة،الإرث الأسطوري الذي كان يسعى أن يكون مصدرا لتفكيره وعمله.

عند عودته للجزائر أنجز عدة منقوشات سنة 1979 أنجز "مقام الشهيد لمدينة مسيلة"* بقياس 9 أمتار على 25 متر، وكان هذا العمل ضخم اعتمد فيه على حفر أو نقش الصخر لتشكيل ما يشبه هيكل إنسان عن طريق الرموز وهو يحمل سلاح.

كان عمل خدة في النقش على الخشب أو المعدن أو الصخر بمثابة العمل التقليدي لأنه كان يقوم بصنع كل المواد التي يستعملها، تذكر زوجته " نجاة بلقايد "[4] أنه جلب معه نوع من الطبق من المطبعة، وكان يقوم بتقطيع أشكال صغيرة يضعها بطريقة التنضيد ويمرر فوقها بالشوبق ويقوم بطبعها عن طريق وضع ورقة محبرة تحت هذا التركيب بطريقة تقليدية.

---

[1]-Ibid, p9.

*-ينظر ملحق الصورة رقم 18،ص307.

[2] Ibid, p6.

[3]- George-Michel Bernard, op.cit, p137.

*- ينظر ملحق الصورة رقم 19،ص 308.

[4]- ينظر الحوار في الملحق، ص239.

سنة 1979 تمكن من اقتناء آلة طباعة (Une presse) "اشتراها من مستشار الثقافة للسفارة الإيطالية الذي كان بدوره حفارا لكنه كان يريد العودة إلى وطنه"[1] وهنا بدأ العمل الحقيقي الرائع في حفريات خدة، بطريقة استحواذية أبعدته عن التصوير، كان يعمل في تلك الفترة كمسؤول على مكتب الرسم في الديوان الوطني للنشر والتوزيع (SNED)، وكان يملك طاولة أفقية كبيرة خصص منها جزء لعمله الخاص بالطبع، "بتغييره وضعية جسمه أثناء العمل، غير جسمه علاقته بالعمل، بينما الوضعية العمودية للوحة الفنية تخلق مسافة، تفرض تكيف وتسمح للمنظور أن يتكون حسب ما تصدره العين، نجد أن الوضعية الأفقية للوحة في طاولة النقاش تفرض وضعية مائلة، أكثر اختلاسا وأكثر خضوعا لدور اليد الرقيب، وبالتالي بداية استطلاع جديدة تفرض نظرة أخرى"[2]، فهنا يمكن القول أن وضعية العمل ربطته بذاكرته الأولية الحميمية مع المنمنمات التي ظهرت من خلال إعجابه بالواسطي.

صنع محمد خدة قالبه الخاص من الخشب وكان يجمع " قطع الرصاص مهما كانت صغيرة، جُعَب ألوان فارغة، بقايا الأنابيب أو سدادات عادية، كان يقوم بتذويبها، بالتالي يخلعها من أشكالها وألوانها الصناعية."[3] ويقوم بصب الرصاص والصفيح بتذويبه في القالب الخشبي بعد أن يتأكد من أن الخليط أصبح بهيئة صلبة من أجل نقشه و هيئة لينة من أجل معالجته،وقام أيضا بتركيب جهاز من أجل وضع الصفائح المطلية بالحبر مسبقا والتي يجب الاعتماد على الحرارة من أجل تذويبها، فكان يقوم بذلك بواسطة طريق مكواة صغيرة، "استعان محمد خدة بمكواة صغيرة، لابنته بسبب قوتها الكهربائية الصغيرة"[4]، فكان الحبر يذوب عن طريق الحرارة ويتسرب داخل الثلم الموجود على الصفيحة، وهنا يأتي دور آلة الطباعة والشيء الذي يجب التأكيد عليه هنا أن محمد خدة كان يقوم بعمل الحفر من "أ" إلى "ي" لوحده، بينما في الغرب النقاشين يقومون بأخذ القالب إلى ورشة من أجل القيام بكل شيء من الصفيحة إلى الطباعة".[5]

[1]- نفس المرجع،ص239.

[2]- Mohamed khadda, plomb gravés de khadda, op.cit, p16.

[3]- Michel-George Bernard, op.cit,p137.

[4]- ينظر الحوار، مرجع سابق، ص239.

[5]- نفس المرجع،ص239.

كان خدة يشعر بالسعادة لأنه أعاد الحياة في مادة آتيه للإتلاف،عن طريق تحويل هذه المادة التي كان يجد صعوبة كبيرة في اقتنائها بسبب عدم توفرها في أسواق الجزائر في تلك الفترة .

وبما أن السيدة "نجاة بلقايد" كانت مجبرة على السفر إلى فرنسا حيث كانت تحضر أطروحة الدكتوراه عملت على إحضار بعض من القطع يضطرها بعض القطع من الصفائح وهنا يظهر الدور الذي لعبته السيدة نجاة بلقايد أرملة الفنان محمد خدة، في تطوير وانتعاش عمله الفني فهي تصف نفسها بأنها ليست الزوجة فقط إنما "العون" للفنان خلال مسيرته الفنية [1].

سنة 1979 كانت سنة عمل فيها "محمد خدة" على المنقوشات، إذ كان يسعى إلى تطوير وسائل العمل من أجل مردود أفضل " قوالب الخشب تطورت إلى آلومينيوم وكانت قطع ثقيلة مستطيلة الشكل ذات سمك 1/2 سم".[2]

عمل على النحاس باستعمال المنحت، استعان ببكرة التهذيب استعاراها من طبيب أسنان"[3]، اشترى بعض المناقر gouges ،لأنه عندما تجف الصحيفة وتصبح صلبة، يبدأ عمل النقاش ويبدأ بتسجيل كل إحساساته بشرط العمل في مكان هادئ.

"يمسح، يقتطع، بفرض على أشكاله مراوغته الشخصية، انشقاقاته، اندماجاته مغيرا بذلك أثار وعي قوي بآثار مجهولة نشأت صدفة، يبدأ من خلالها التغيير غير المتوقع".[4]

استعمل "خدة" كل الوسائل التي كانت متاحة له اعتمد أيضا على ماء الفضة في بعض أعماله ولكن الشيء الذي يجب التأكيد عليه أنه كان يقوم بالعمل كله من الصفيحة إلى الطباعة التي كانت تتراوح من 50 الى 70 نسخة وحده،"أحيانا كان عبد القادر علولة يأتي لمساعدته في الطباعة"[5] .

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص240.

[2]- Michel-George Bernard, op.cit, p136.

[3]- ينظر:ملحق الحوار،ص 240.

[4]- Michel-George Bernard, op.cit,p136.

[5]- ينظر:ملحق الحوار،ص 240.

عمل النقش أو الحفر يبقى هو عمل معقد، يمر بالعديد من المراحل التي من خلالها يقوم الفنان بتجريب ومراقبة التركيبات المتتالية والتصحيحات، أحيانا إعادة التركيبات ويقيم صراعه مع المادة الجامدة من أجل إعطاءها إيحاء بالشكل، عن طريق الخط الملائم والانحناء الصحيح، فالنقش عند خدة كان صورة مجهولة تظهر شيئا فشيئا، لم يكن يسعى من خلالها إلى التقليد "الصورة لا تريد أن تكون نسخة لصورة أخرى"[1] يسعى إلى الجديد وليس إلى ترجمة القديم المبدأ الذي بني عليه جميع أعماله الفنية ليس النقش فقط.

وكما طورأدواته المستعملة لغرض النقش طور أفكاره دون خبرة مسبقة، بالتالي أدوات جديدة ، ملاحظات جديدة، عالم جديد يجب عليه أن يجد طريقة تجعل المتلقي يتفاعل معه.

فانتقاله من قماشة الرسم إلى صفيحة الرصاص أو مشمع الأرض، نلاحظ من خلاله أن الخط أصبح أقل شراسة الشيء الذي سوف نرجع له في تحليل بعض منقوشاته.

يقول خدة: "لا تعرف من سبق الأخر، المصور أو المنقوش، بدون شك شجار بين مثقفين، لكن ليس بالمهم، فاذا اتفقنا أن البدائي هو البسيط غير المعقد، العادي المعتدل.. (....)...مقطع جرانيت تخز آثاره في الصخر تعتبر استهلالا لتاريخ الفن برمته "[2].

كان خدة يرى أنه من الضروري إبراز مآثر الرصاص والخشب والطين وآلاف المواد الأخرى، من أجل ترك آثار مرئية تبحث من خلالها على الإدلاء بشيء معين وإلى الدوام، كما هو حال أسلافنا وما تركوه من تاريخ، من خلال تتالي الحضارات على أرض المغرب.

عاش محمد خدة في صراع مميت ومرهق مع فخامة التراث الذي تلقاه، فهو لا يسعى وراء الأشكال إنما وراء دلالتها، خاصة إذا كانت أشكالا جديدة تظهر مثقلة بالمعاني.

إن أي استطلاع في منقوشات محمد خدة، يجعلنا نتمتع بإحياء غربي تلقائي ناتج عن تكوينه الأولي، مشبع بإرث قرني من النظريات العربية حول التناسب بين الأحجام والأبعاد والأشكال الخطية الثرية المغربية في المنحوتات الصخرية، في هندسة الزرابي، في رسوم الأواني الفخارية التي ميزت أيضا الفن القبائلي، بالتالي خلق نوع من الشراكة بين كل هذه العناصر يسعى إلى إدماجها بخلق قيم جمالية جديدة من أجل تكوين إرث عالمي.

[1]- Michel-George Bernard, op.cit,p137.
[2]- Mohamed khadda, plomb gravés de Mohamed khadda, op.cit, p10.

كما ذكرنا سابقا أنه استعمل في منقوشاته كل الوسائل والمواد، فكان يعتبر الازميل عند اختراقه سطح العمل ينشأ مسار العمل..."الازميل آلة صريحة، تجبر على التزهد والنقش، هو صنعة الصمت المتأن بمثابة حرقة التأمل، من الحصى إلى الازميل عبر العصور، محاكاة لممارسة تفرض على الحاضر البحث على الذاكرة الشاسعة للماضي، عند إيجاده يصبح ضروريا إتمام سلوك السلف"[1] و المسؤول الأول والأخير عن العمل هو اليد التي كلما تثاقلت كانت النتيجة أروع.

اعتمد خدة كثيرا ولفترة طويلة على سلم لوني بدرجات متباينة، بين اللون الأمغري (Orcres) ولون الصدأ والألوان الترابية (Les couleurs de terres) والأحمر والأزرق التي تعطي طابع النتوءات للعمل الفني، تلاعب أيضا كثيرا بفراغات الصفيحة التي توحي بوجود التواءات في المساحة، فهنا يخلق نوع من التفاعل بين الصورة اللمسية (Tactiles)والصورة البصرية(Visuelles).

في منقوشة "بصمات على الصلصال "(1984) empreintes sur argile *

يظهر جليا مدى اعتماده على المادة، فتجويف الصفيحة أعطى لها طابعا لمساحة رملية، تدرك عن طريق العين واللمس، "إن الرسم المحفور عمل فني طريف ومتنوع في نفس الوقت، ولتأكيد البرهنة والمبالغة فيها أعمد إلى جعل المسافات تتمدد والأمكنة تتعدد"[2].

عمل النقش يبقى معقدا نوعا ما، يمر بعدة مراحل متحولة على نفس القالب، يقوم بها الفنان المتشبع بثقافة ورغبات تتحكم فيها ميولات ثقافية وجمالية خاصة، في صراع دائم بين الأشكال والمادة وبين الكتابة المحفورة التي تنحرف في أعمال محمد خدة إلى رموز عربية أو هندسة لنماذج قبائلية بربرية، فيعرف عمل خدة على مزج الرموز المتبقية من الحضارات المتتالية على الأرض المغاربية، المتعددة الأشكال والتي نهلت من الشرق والغرب، لكنه يخضعها دائما إلى فكره الخاص وابتكاره القلق المتغير الذي يبحث من خلاله على اكتمال العالم المتقلب الذي لا يتجمد في أي صورة، فهو يسعى دائما إلى الصورة المختلفة النسخة، فلا يوجد فيها تكرار ولا إعادة لأنه يسعى إلى تجسيد أشكال ليست في أي مكان، وأحيانا لم

[1]-Mohamed khadda, plomb gravés de Mohamed khadda, op.cit, p10.

*- ينظر:ملحق الصور،لوحة رقم20،ص 309.

[2]- محمد خدة، مرجع سابق، ص4.

تولد بعد، فهو يرى أن الثقافة ليست مبنية على الرسم والتصوير إنما على التفاعل القائم بين الخيال و الحقيقة.

أعماله تحمل رموزا مختلفة، "من ندرومة إلى الأوراس، ومن أقصى الجنوب الترقي إلى القبائل مرورا بالمزاب"[1] هذه الرموز التي استلهمت أصولها من حضارات متوسطة عتيقة وحافظت على خصائصها رغم اقتراضها الكثير من مكونات الحضارة العربية وكما يقول خدة "كل حرف يسكن فينا ويسطر تاريخنا وملامحنا ويخرج من أغوار الزمن صورا وموسيقى منسية".

نجد هذه الرموز أحيانا، تكون غالبة على مساحة اللوحة وأحيانا تكون منفردة، حركتها متنوعة تسعى يد الفنان من خلالها إلى إيجاد تعبير محدد ومميز ينشأ بين الرمز والمادة، كتابة أو رموز مجهولة توحي بنص تشكيلي خاص، دمج الفنان فيه ما هو قديم من أجل أن يعايش الحاضر.

سنعمل في هذا المبحث على تحليل منقوشات للفنان " محمد خدة " تم اختيارها على الأساس التالي:

بدأ محمد خدة عمله الفني من فترة الستينات إلى بداية التسعينات بتالي يتم اختيار عمل لكل فترة، منقوشة أنجزها في فترة الستينات والتالية أنجزها في السبعينات تم منقوشة منجزة في فترة الثمانينات، من العمل الأول إلى العمل الأخير، تم أخذ الصور من الموقع الخاص بالفنان.www.khadda.org

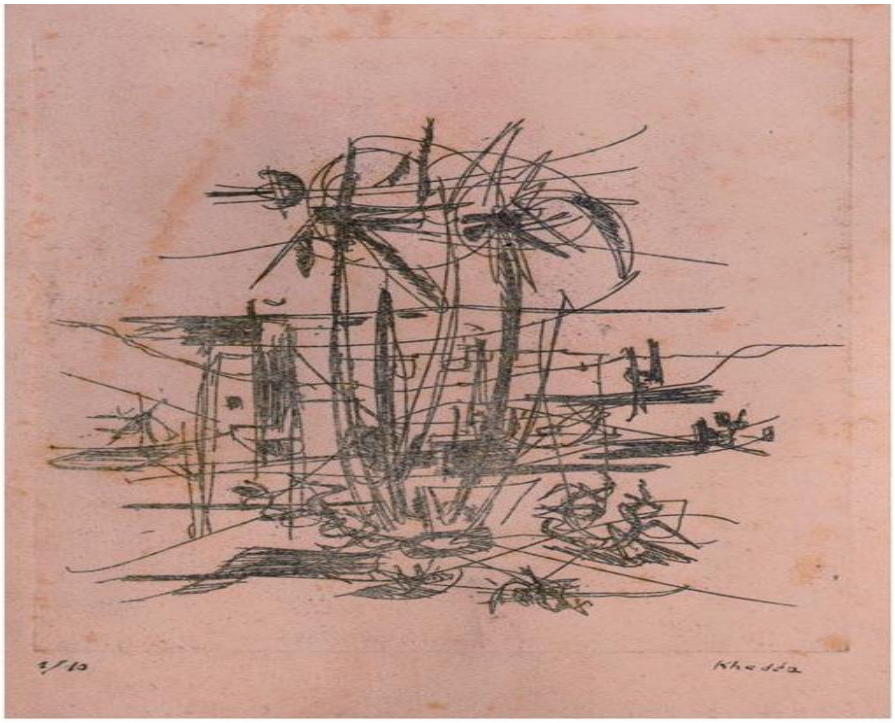
المنقوشات هي :

1- منقوشة زوج وزيتون (1956).
2- منقوشة الكون (1960).
3- منقوشة القبائل المستخرجة (1979).
4- منقوشة ايكاروس (1985).

[1]- Michel-George Bernard, op.cit,p157.

*ينظر ملحق الصور ، ص .

**النموذج الأول:**



**البطاقة الفنية:**

**عنوان العمل:** زوج وزيتون Couple et Olivier

**القياس:** قياسات مجهولة

**تاريخ الإنتاج:** 1956.

**التقنية**: الحفر على مادة اللينوليوم Linoleum

**المسح البصري والتحليل**:

أخذت صورة المطبوعة من الموقع الرسمي الخاص بالفنان، كما وضحنا سابقا ، إلا أنه فيما يخص تاريخ انجاز المطبوعة اعتمدنا على الكتاب الخاص بالرصاص المنقوش بيد الفنان حيث أنه يوجد اختلاف في السنة .

أنجزت هذه المطبوعة في بدايات العمل الفني للفنان، الفترة التي يمكن وصفها أنه كان في طور البحث عن نمط فني يناسبه، فهجرته إلى فرنسا وتعرفه على عدة فنانين تركت فيه أثارا أجبرته على العمل من أجل إيجاد نمط شخصي.

تأتي هذه المطبوعة بعنوان "زوج وزيتون" أنتجها الفنان في بعد التحاقه بأكاديمية La grande chaumière وتأثره بالفنان Edouard pignonالذي كان يعتبر شجرة الزيتون الأسطورية هي الموضوع الأهم في الفن.

يعتبر محمد خدة أن هناك صلة قرابة تربطه بشجرة الزيتون،علاقة قوية يستمد منها صلابته وقد قام بانجاز ما يقارب 19لوحة زيتية و4 منقوشات لتمثيل فكرته حول شجرة الزيتون، فهو يرى فيها الأصل و الهوية .

قام الفنان بحفر هذه المطبوعة على مادة اللينوليوم (Linolium) أو ما يسمى بمشمع الأرض، يعتبر قالب اللينوليوم من القوالب الكلاسيكية لطباعة الأسطح البارزة التي يمكن أن يصل إلى 100 نسخة، كما يمتاز بإمكانية كبيرة في إبراز الكثير من العناصر الفنية مثل: الملمس، الظل، إلى الشكل واللون، شريطة أن يمدد بطريقة جيدة على القالب والحفر عليها باستعمال سنون حادة مختلفة.

أنجزت هذه المطبوعة على المشمع عادي أحادي اللون، وهو اللون الذي يشكل الخلفية يمكن اعتبارها تجربة لأنها أنجزت في طبعة واحدة ما يميزها هو إمضاء الفنان على المطبوعة من الجهة اليسرى.

تظهر المطبوعة بخطوط قوية مشتركة، وضعها الفنان بطريقة تلقائية ساهمت في تشكيل منظرا طبيعيا غير تشخيصي، يظهر من الوهلة الأولى أنه منظر صحراوي، لكن في هذه المرة يحيلنا العنوان إلى شيء مختلف، وبالتالي يقودنا إلى التعرف على شجرتين أو زوج من الشجر محاط بعشب و أكوام وكأنها أسلاك شائكة.

تظهر المطبوعة في تركيب مثلثي بسيط ، متكون من ثلاث مستويات يتميز بتوازن بين وسط المطبوعة وما يحيط بها، اعتمد في هذا التركيب على التناظر في وضعية عمودية وهي الطريقة الفرنسية.

برز هذا العمل بأسلوب هندسي مبسط، مختزل، اعتمد فيه على خطوط رقيقة قوية متكررة تحمل في ذاتها حسا وتأثيرا تصويريا بليغا معتمدا في ذلك على "استخدام الخط كعنصر تشكيلي رئيسي يعبر عن الرقة والحيوية كقيمة تعبيرية أساسية"[1].

تظهر العناصر مرتبة وفق تهشيرات خطية، الواضح أن الهدف منها هو الاحتفاظ بالجزء الذي كان راض عنه وإخفاءه الجزء الذي لم يجد له قيمة فنية.

أما عن الضوء والظل والقيم اللونية نجدها غير موجودة لأن الفنان ترك لون المشمع الأصلي وشكل الأحجام اعتماد على مجموعة من الخطوط التي تظهر على شكل خربشات.

**النموذج الثاني:**

[1]- عطية محمد محسن، اتجاهات الفن الحديث، ط4، دار المعارف، مصر، 1997، ص101.

**البطاقة الفنية:**

**عنوان العمل:** الكون. Cosmos

**تاريخ الإنتاج:** 1960.

**القياس:** 8.5x12 سم.

**الخامة:** نقش على النحاس Taille douce sur cuivre

**المسح البصري و التحليل:**

صورة هذه المنقوشة غير موجودة في الموقع الخاص بالفنان، أخذت الصورة من الكتاب الخاص بالرصاص المنقوش بيد محمد حدة المذكور سابقا ص 33.

تعتبر هذه المنقوشة الثانية من حيث التسلسل الزمني الخاص بانجازاته في تقنية الحفر على المواد المختلفة، فما يميز أسلوب الفنان محمد خدة هو استعماله للمواد المختلفة وتفعيلها من أجل الوصول إلى هدفه في عرض فكره المشحون بالإشارات والرموز الشعبية والبربرية وحتى ثقافته الغربية، قام الفنان بحفر هذه المنقوشة على النحاس أثناء فترة تواجده في فرنسا، أنجزت في خمس نسخ (5 Epreuves d'état) ولا تحمل إمضاء الفنان.

تعتبر هذه الطريقة جد معقدة وتتطلب الكثير من الدقة والمعرفة والمهارة، طريقة قديمة تتطلب مواد وأدوات كثيرة، كما تستلزم تفرغ دائم.

تظهر هذه المنقوشة مختلفة عن سابقتها (زوج وزيتون) خاصة حيث التكوين واستعمال العناصر التشكيلية، فالأولى تمثلت بخطوط قوية صلبة، بينما الثانية جاءت بخطوط منحنية لينة أكثر انسيابية، ركز فيها على العناصر الفنية ووسائل الربط بينها.

أول ما يظهر لنا هو سطح الفضاء العام وهو كتلة بصرية متكونة من ثلاث مناطق بدرجات ضوئية مختلفة حيث تتجلى الخطوط بشكلها المتموج والمنحني، حتى أن بعض الكتل تظهر غير مكتملة وكأنها عبارة عن تخطيط أولي.

يمكن تقسيم المساحة إلى مستويات لكن ما يلفت الانتباه هو وجود مناطق منفصلة نسبيا سواء من حيث شكلها أو اتجاهها المختلف، لكنها تعود لتكون شكل واحد لا يوحي لنا بشيء

معين يظهر من خلاله فكر محمد خدة غير التشخيصي، ربما هذه الأشكال تمثل رؤية محمد خدة لشساعة الكون؟

يحتوي وسط اللوحة على أشكال متشابهة تظهر متعانقة من أجل تكوين شكل واحد، فهي تظهر حرة لكنها مدمجة في وسط تركيب مدمج.

تظهر على هيئة حويصلات (Alvéole ) مختلفة عن بعضها البعض، اعتمد فيها على التكرار للحركات الإيقاعية للخطوط، مناطق مفتوحة وأخرى مغلقة تظهر وكأنها تشكل وحدة لكن التمعن فيها يظهر لنا اختلافها، فهي أحيانا متتابعة لكنها مختلفة الاتجاه.

أما عملية التبادل البصري بين الشكل المتمثل والفراغ المحيط جاءت بصفة تداولية موجب سالب أو سالب موجب (أسود داكن و رمادي فاتح إلى أبيض )، وكأن كل شكل ينبثق من الآخر وأحيانا يلتف حوله وتظهر المنقوشة غامضة بتجريد خالص فهذا التشابك والتموج يدل على قوة الفنان.

كل العناصر التشكيلية الموجودة على المنقوشة تشارك في نفس المنجز، فالمساحة مسطحة ليس لها عمق تظهر في مستوى واحد وحتى الملمس لا يظهر رغم أن الحفر على المعدن يعتمد على النقش الغائر الذي يترك أثارا على المادة.

أما اللون فهو غائب في هذه المنقوشة اعتمد الفنان على القيم الضوئية للرمادي الحيادي وبعض الأسود الناتج عن تهشيرات الخطوط، فالأسود يظهر ليبرز معالم التداخل ويربط بين القيم الضوئية والعناصر التشكيلية.

كما نجد أن القيم الضوئية في أسفل اللوحة متساوية مع القيم الضوئية الموجودة في الأعلى.

الملاحظ في هذين النموذجين أن محمد خدة لم يستعمل اللون، ربما لأنه كان مازال يعمل في المطبعة و متأثرا بألوانها القاتمة ؟ الشيء الذي سوف يتغير في المنقوشات الأخرى حيث ستصبح أكثر إشعاعا.

**النموذج الثالث:**

الصورة مأخوذة من الموقع الرسمي http://www.khadda.org/timelapse/1979

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** القبائل المنبعثة .Kabylie Exhumée

**تاريخ الإنتاج**: 1979

**القياس:** 7x9 سم

**الخامة:** الحفر على الرصاص

**المسح البصري والتحليل:**تعتبر هذه المنقوشة رقم 12 في أعمال الحفر عند محمد خدة، حيث

لاحظنا أنه عمل على عدة مواد لتبقى مادة النحاس هي المفضلة لديه، فبانتقاله من مادة إلى أخرى واستعماله عدة مواد كالتنميش (L'eau forte) والآلات الحادة، أصبح الخط المحفور أكثر خفة وأقل صلابة.

صرحت لنا أرملة الفنان أن عمل الحفر على المواد المختلفة كانت فكرة استحواذية[1]، وقد تميزت سنة 1979 بمنقوشات عديدة لأنه أصبح متفرغا لها بعد أن أصبحت لديه آلة طباعة وأن تفرغ للعمل الفني .

أنجزت هذه المطبوعة في عشرين نسخة، وفي هذه الفترة كان الفنان قد استقر في الجزائر، تميزت أيضا بتوقيع الفنان من الجهة اليسرى، إذا تمعنا قليلا في عنوان المنقوشة (القبائل المنبعثة) وفي فترة إنجازها، نجدها جاءت في فترة عرفت فيها منطقة القبائل (الجزائر) حراكا سياسيا كبيرا، حيث تميزت هذه السنة بمظاهرات الطلاب في منطقة القبائل وإضرابهم نتيجة شعورهم بالتهميش والإقصاء الثقافي، الشيء الذي أدى إلى اندلاع ما يسمى بالربيع الأمازيغي الذي جاء ليطالب باسترجاع الهوية الأمازيغية والاعتراف باللغة الأمازيغية كلغة وطنية تدرس في المدارس.

وخدة كفنان ثوري سابق، هدفه البحث وترسيخ الهوية الوطنية المفقودة، لا يمكن أن لا يتأثر بهذا الربيع، حيث أن الفنان يهتم كثيرا بالفن البربري ويرى فيه امتداد حضارات متوسطية عتيقة، فن قوي حافظ على خصائصه و مازال قائما لحد الآن بأشكاله المتميزة التي أضحت تقليدية.

أول ما يظهر لنا في هذه المنقوشة من حيث شكلها العام هو كتلة بصرية تحيلنا إلى شكل البيت البربري في منطقة القبائل ،يتجلى هذا من خلال استعماله لرموز تمثل الرسوم الجدارية التي تزين الكثير من البيوت القبائلية وأشهرها تلك الموجودة في منطقة "وضياس"، وحتى العنوان يحيلنا إلى ذلك، حيث انه كلمة "المستخرجة، المشتقة من فعل استخرج والتي تدل على التخليص، أراد خدة وبطريقته الخاصة إعادة الاعتبار للفن البربري والهوية الأمازيغية .

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 239..

من النظرة الأولى يمكن تقسيم المنقوشة إلى قسمين، قسم نلاحظ فيه تسعة أشكال هندسية متباينة، وقسم ثان يحتوي على خمسة أشكال هندسية لا تختلف كثيرا يفصل بينها مساحة غير مستوية الشكل، بالتالي وجود كتلتين مختلفتين وضعهما الفنان بطريقة عمودية ما يجعلها تمثل المنزل القبائلي لكنه بشكل مقلوب.

في الواقع يتكون المنزل البربري من مستويين، مستوى منخفض مخصص للحيوانات ومستوى علوي مخصص للإنسان.

يظهر المستوى السفلي في الجهة اليمنى من المنقوشة وكأنها مساحات غير محددة وغير متساوية وضعت بطريقة عشوائية لا تحمل أي تزيين أو زخرفة.

أما المستوى العلوي يظهر في الجهة اليسرى من المنقوشة، يحتوي على أربعة أشكال هندسية متشابهة تفصل بينها مساحة وكأنها الممر المستعمل للدخول أما الأشكال الأربعة فهي تمثل الغرق المتواجدة في المنزل القبائلي.

تحمل هذه الأشكال الهندسية رسومات زخرفية، كتلك الموجودة في جدران المنزل القبائلي الذي تغطي جدرانه الأربعة بنماذج هندسية مستوحاة من الواقع أو من أدوات الاستعمال اليومي،غير أنه لا يتم تمثيل كل الأدوات والأشياء، بل يقتصر ذلك على المشط والمصباح والسرير وطاولة العروس والقلة وأدوات الزينة.

فيظهر لنا جليا في المربع الأول من الجانب الأيسر ومن الأعلى رمز حرف الباء، وكأن الفنان أراد أن يوجه بصرنا على مدخل المنزل مع احتواءه أيضا على بعض الرموز غير الواضحة أما المربع الثاني يحتوي على رمز السحلية، فهي حيوان اعتاد البربرعلى تزيين منازلهم بها، فاختيارها ليس اعتباطيا، لأنه لا يظهر على هذه الجداريات سوى الحيوانات الموسومة بالسحر، فهي معتقدات قديمة تمسك بها البعض ظنا أن هذه الحيوانات تحمي العائلة من المرض وتعويذات من أجل الصحة والتفاهم والانسجام والخصوصية.

لم يمثل الفنان السحلية مطابقة للواقع كما يفعل تماما الأمازيغ أثناء تزيين بيوتهم، إضافة إلى وجود رموز تحيلنا إلى علامات مبهمة تكاد تكون طلاسم، لكنها بدأت تفقد معناها الدقيق من توالي الأجيال الشيء الذي يظهر في المنقوشة عن طريق بروز بعض الرموز

وعدم وضوح البعض الآخر، أما الأشكال الخارجية من التركيب تظهر وكأنها خطوط تربط ذلك المنزل بمكان تواجده وهو الحارة، والتي تعتبر الفضاء الخاص بالأهالي.

فنجد أن محمد خدة بأسلوبه غير التشخيصي يتمكن من وضع أسلوب تجريديا ضمنيا لأبعاد دالة وكأن تلك الأشياء الهندسية المجسدة، والتي توحي لنا بالمنزل القبائلي الهدف منها هو إعادة الاعتبار للمنطقة ولفنها العتيق، خاصة وأن كل هذه الرسوم الجدارية الموجودة في المنازل تنجزها النساء أساسا.

أما التقنية المستعملة في هذه المطبوعة، نجد أن الفنان هو الذي عمل على صنع مادته بنفسه حيث يحضر المنقوشة من البداية إلى النهاية، برع في إيهامنا بأن المنجز عبارة عن منزل قبائلي رغم تجريده.

فتمثلات المادة المستعملة من طرف الفنان في النحاس، أثارت فينا حدس بقراءة ثانية من خلال العلاقة الموجودة بين اللون والشكل والمساحة والسطح عن طريق الحفر وترك بعض الخدوش، يحيلنا البصر إلى الملمس، فتظهر لنا منقوشة غير ملساء، ذات طابع خشن من خلال التنوعات الناتجة عن المادة.

أما اللون الترابي المصفر والأمغري ظهرت وكأنها مأخوذة من التراب الصلصالي الذي يعتمد عليه صانع المنزل القبائلي، الذي يتم تجصيصه باستعمال خليط من الطين ورُوث البقر والتبن المقطع ، لتكسى به جدران المنزل، ثم بعد ذلك تزين بالرموز البربرية.

ما يثير الانتباه في هذه المنقوشة أنه هناك اختلاف في اللون ببعض المساحات، منها من تظهر ملساء لأنها تمثل الجدران حيث وضعت عليها بعض النقاط ، ما يدل أن محمد خدة قد وصل إلى نوع من البلاغة التعبيرية لأسلوبه المبسط الذي استوحاه من المنزل القبائلي وهذا عن طريق براعته في استعمال ماء الفضة (eau forte ) والمنقاش، فكل هذه التقنيات تمكن خدة من الإلمام بها والاستحواذ عليها.

وهكذا شخصية خدة الثورية لا تفوت أي حدث وطني مهما كان نوعه، المهم عنده إظهار تأثره حتى و إن كان بطريقة غير مباشرة في هذه المنقوشة استطاع خدة ابتكار طريقة تحوير بهندسة ناعمة جسد بها إرثا من الفنون التقليدية .

**النموذج الرابع:**

الصورة مأخوذة من الموقع الرسمي http://www.khadda.org/timelapse/1981

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** ايكاريوس Icare.

**تاريخ الإنتاج:** 1981.

**القياس:** 17x10 سم.

**الخامة:** الحفر على الرصاص.

**المسح البصري و التحليل:**

أنجزت مطبوعة ايكاروس Icare على النحاس وطبعت في 30 نسخة بدون توقيع الفنان.

إن ما يظهر للملتقي العادي من خلال هذه المنقوشة، أنها عبارة عن مساحة عمودية مقسمة إلى كتلتين، دائرة في الأعلى وأشكال مبهمة في الأسفل ويظهر من أول وهلة عدم توازنها.

لكن عند المتذوق المثقف و بمجرد قراءته للعنوان سوف يرى في الشكل السفلي "سقوط ايكاريوس" (Chute D'Icare)، فالعنوان أحيانا يكون دال وليس إيضاحي وفي هذا العمل العنوان يشرح المنقوشة .

هذه الشخصية المستوحاة من الميثولوجية الإغريقية، لم يكن محمد خدة الفنان الوحيد الذي جسدها، إنما سبقه العديد من الفنانين القدامى مثل الفنان بابلو بيكاسو Pablo Picasso سنة 1958، هنرى ماتيسHenri Matisse 1945 ، إضافة إلى الفنان بيتار بروغلPieter Brughel أنجزها بالتقريب ما بين (1600/1595).

من هو ايكاروس الذي أنجز محمد خدة له عدة لوحات زيتية إضافة إلى هذه المنقوشة؟ ايكاروس شخصية خرافية تنتمي إلى الأسطورة اليونانية، ابن ديدالوسDédale المخترع البناء الماهر، كان مشهورا بإنجازاته وأعماله الخارقة للعادة.

أعظم وأغرب انجاز له كان صنعه لثياب الملكة باسيفاي Pasiphaé (إلهة الشمس) وزوجة الملك مينوس، أغرت به الثور، بالتالي حَبِلَتْ وأنجبت المينوتورMinotaure وهو مخلوق نصفه رجل ونصفه الآخر ثور، استحى الملك مينوس من هذا المخلوق فقرر حبسه وإخفاءه عن الأنظار.

طلب مينوس من ديدالوس إنشاء متاهة ليسجن فيها ذلك المخلوق، وكان له ذلك، سجن المينوتور في تلك المتاهة التي كان لها باب واحد فقط، وكان يطعم من لحم البشر القادمون من أثينا الذين كانوا عبارة عن جزية أو قرابين تدفع لمينوس بعد انتصاره عليهم في الحرب وكانت مجموعة متكونة من 7 شباب و 7 فتيات إلى أن قام الأمير ثيوس Théseé، بطل من

أبطال أثينا القديمة بقتل هذا المخلوق، وخرج من المتاهة بمساعدة إبنة الملك مينوس (فيل أريان Filarriane) و ديدالوس و لما وصل الخبر إلى الملك قام بحبسه هو وابنه ايكاروس في المتاهة.

قام ديدالوس بصنع زوجين من الأجنحة مستعملا لذلك الشمع الدائب والريش، لأنها الطريقة الوحيدة للهروب من المتاهة أي عن طريق الطيران، ولما جاء الموعد و قررا الهرب طلب مينوس من ابنه أن يطير معتدلا،لا ينزل إلى الأسفل خوفا ولا يصعد إلى الأعلى فيقترب من الشمس وتذوب الأجنحة.

لكن ايكاروس عندما تمكن من الطيران بدأ الحماس يدخل نفسه، وحَلَّقَ عاليا فأذابت الشمس أجنحته وهوى في البحر و غرق[1].

تمثل هذه الأسطورة عند الإغريق التهور والطيش والعصيان ولكنها في نفس الوقت تمثل التسرع والشجاعة، أما في الفن والأدب فهي تمثل الجرأة ورغبة الإنسان في الطيران التي ترمز إلى السمو والعلو.

ايكاريوس هو قدر الإنسان الضيق الصدر ومحاولة للطيران تجسد روحية الانفعال العصبي في أقصى حدود المرض النفسي، رمز للمغالاة والتهور، للانحراف المزدوج في الحكم والشجاعة[2].

جاءت هذه المنقوشة لتمثيل "سقوط ايكاريوس" بأسلوب غير تشخيصي خاص بالفنان محمد خدة، وهي ترمز إلى التحدي و الاقتراب من المطلق لأنه يرى في نفسه ايكاروس فقط من هذا الجانب، فمدة تحدى الزمن وتحدى الفقر والاستعمار، ووصل إلى مستوى جعل فنه يصل إلى العالم.

جاءت هذه المنقوشة تمثيلا لفكرة الأسطورة ولقد تمكن الفنان من ذلك، فمجرد رؤيتها والتمعن فيها نجد أن الأشكال المرسومة والألوان توحي بذلك، الدائرة الموجودة في أعلى

[1]- voir : Neil Philippe l'encyclopédie de la mythologie des dieux héros et croyances du monde entier, Ed Rouge et Or, p102-103.
[2]- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op cit , p597.

وسط المنقوشة، توحي لنا بمكان الشمس إلا أن لونها بارد، مزيج بين اللون البنفسجي الداكن واللون الأسود مع لطخات صغيرة جدا من اللون الأبيض.

أما الجزء السفلي للمنقوشة، يظهر فيه ايكاروس على شكل بقايا أو حطام اعتمد فيها الفنان على خطوط ورموز، حتى الأجنحة المتكونة من الريش، فالكتلة البصرية تشكل لنا فكرة السقوط في الهاوية.

أما اللون فيغلب على المنقوشة، اللون البنفسجي الذي ظهر داكنا في بعض الأماكن وفاتحا كلما اتجهنا إلى الأسفل، فاللون البنفسجي يرمز إلى ما هو خفي، وعدم الوعي والموت والورع.

فمرة أخرى يظهر لنا مدى عمق النظرة الفنية عند خدة ومدى اهتمامه بإيجاد طريقة مثلى للتفكير عن أرائه الشخصية المرتبطة دائما بالوطن.

فالمنقوشة رغم بساطتها فهي اقتراب من المطلق والولوج في قوى الطبيعة والهدف منها تحقيق متناقضين أو تمثيل شكلين من الصراع المتعاكس.

فخدة يمكن أن يكون مثل ايكاروس رمز للإنسان المنفعل عصبيا، لأنه كان يمر في حياته بمراحل هدوء ومراحل قلق نتيجة الخوف الذي كان يسكنه، فقد جسد هذه الشخصية عدة مرات فأحيانا إيكاروس وديدالوس Icare et Dedale1990، إيكاروس ICARE 1987، إضافة إلى جدارية كبيرة* أين ظهر الشكل واضح لسقوط إيكاروس، أنجز هذه الجدارية لمركز البحث لوزارة التعليم العالي .

*- ينظر: ملحق االصور، الصورة رقم 21، ص 310.

**النموذج الخامس:**

الصورة مأخوذة من الموقع الرسمي http://www.khadda.org/timelapse/1990

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل :** منقوشات ما قبل التاريخ Gravures Préhistoires.

**تاريخ الإنتاج:** 1990

**القياس:** 29x20 سم

**الخامة:** رصاص ملبس Plomb Rehaussée

**المسح و التحليل البصري:**

جاءت هذه المنقوشة كآخر عمل في الحفر على الرصاص، أنجزها الفنان على مادته المفضلة في هذا النوع، وكأنه يعود إلى نقطة البداية، وقع عليها الفنان باللغة الفرنسية على الجانب الأيسر من اللوحة، أنجزت في 20 نسخة.

تظهر المنقوشة وكأنها حقا جدارية من جداريات "التاسيلي ناجر" يغلب عليها اللون البني الترابي المحمر، تحتوي على خط أفقي يقسمها إلى قسمين غير متساويين يظهر هذا الخط على شكل أشكال تشبه الدوائر البيضاء محاطة بلون البني مع لمسات من الأصفر الذي اندمج مع البني، كما تظهر المنقوشة مقسومة إلى قسمين من اليسار إلى اليمين عموديا يظهر هذا الشكل و كأنه الحيوان من الحيوانات المنقوشة في جداريات التاسيلي، يظهر هذا الأخير باللون الرمادي مع بعض الأشكال الصغيرة غير الواضحة باللون الأسود.

تظهر التقنية من النتيجة الواضحة المتحصل عليها على المنقوشة، أن الفنان قد اعتمد على طريقة الماء الحامض Eau Forte والمتمثل في مادة حامض السيتريك، التي تغطس فيها الصحيفة بعد حفرها من أجل وضع الرسم عليها بواسطة الإزميل أو المنقاش.

جاء عنوان المنقوشة موضحا للعمل، فمن الوهلة الأولى يحيلنا العنوان والمنقوشة إلى جداريات التاسيلي، سواء من حيث الشكل أو من حيث اللون البني المستعمل في الخلفية.

تحدث محمد خدة في كتابه "عناصر من أجل فن جديد" عن كهوف التاسيلي ناجر Tassille N'ajjer، الذي يرى فيها مجموعة هائلة من الوثائق حول حضارات مجهولة يتراوح عمرها من 17 إلف إلى 20 سنة (هذا ما أفضت إليه الدراسات).

تقع هذه الكهوف في سلسلة جبال التاسيلي التي تقع بين الحدود الليبية والجزائرية وبالضبط في قلب منطقة "جبارين" حيث الصحراء قاحلة المناخ شديد الحرارة.

جبارين في لهجة الطوارق Touaregs تعني "واد العمالقة"، أنجز محمد خدة أعمال أخرى جسد من خلالها هذه الكهوف منها جبارين 1 •(1985) و جبارين •2 (1986) لوحة في ملحق الصور المنقوشتين على الرصاص، حيث جاءت هاتان المنقوشتان واضحتا المعالم، تجسدان رسومات جداريات التاسيلي، الأولى بأجسام العمالقة و الثانية بشكل يحيلنا إلى حيوانات فترة مرحلة البقر الوحشي الضخم.

•- ينظر:ملحق االصور،الصورة رقم 22،ص 311.

•- ينظر:ملحق االصور،الصورة رقم 23،ص 312.

كهوف التاسيلي لغز حير البشرية من حيث الرسومات الموجودة عليها، تنتمي هذه الأخيرة إلى حقب تاريخية مختلفة تم اكتشافها سنة 1938 بالصدفة من طرف الملازم الفرنسي Bernans، و لكن بسبب الحرب العالمية الثانية تأخر الجرد إلى غاية سنة 1956.

صنف الرحالة Lhote هذه الاكتشافات من الرسومات الموجودة عليها : رجال دو رؤوس مستديرة، حيوانات هجينة و آلهة عملاقة لها عينان ولا تملك فم و لا أنف[1].

إضافة إلى القيمة الفنية لهذه الرسومات تجدها توصل لنا كيف كانت طريقة عيش الحضارات السابقة ، من هذه المراحل مرحلة رعاة البقر، مرحلة الرعي، مرحلة الرؤوس المستديرة ومرحلة العربات المجرورة بالأحصنة و مرحلة الجمال.

جاءت هذه الرسومات على شكل منقوشات لم يستطع أي باحث من تحديدها بطريقة دقيقة، اقتصد فنان التاسيلي في اللون، لأنه كان يعمل بتربة غنية بالأوكسجين المتنوعة أضاف لها اللون الأمعزي(Ocre) الأصفر والأزرق والأخضر، أعمال متقنة من حيث اللون والرسم و بتصميم محكم.

مساحات كبيرة، ارتفاع كبير يجعلنا نتساءل هل استعمل رساموا جداريات التاسيلي سَقَّالات؟ أو أنهم كانوا عمالقة كما يدعي البعض؟

أشار محمد خدة في كتابه "عناصر من أجل فن جديد" أن هذه الجداريات ليست الوحيدة في الجزائر، إنما يوجد نقوش أخرى عمرها أكثر من 7000 سنة في كل ربوع الوطن خاصة في جنوب منطقة وهران تختلف في أسلوبها عن تلك الموجودة في منطقة آزجر.

استعمل الفنان هذه المرة الرصاص الملبس (Plomb Rehausse)،هي نفس الطريقة إلا أنه بعد أن يتم الرسم بالوخز على الصفيحة يتم طلاء القطعة باستعمال مادة برنيقية من أجل غطسها في الماء الحامض (Eau Fort) لكن في هذه المنقوشة واضح أنه تم إضافة aquatinte و هي المادة صمغية توضع من أجل الحصول على النتائج أفضل وهذا يتم قبل عملية التحبير باستعمال قطعة قماش مخصصة أو عن طريق فرشاة خاصة.

[1]- voir : www.inmysteriam.fr , anciennes civilisation, les peinture rupestres du tassili dans sahara Algérienne site visitée le : 13/09/2017 à 18h :11.

يرجع اللون البني الغالب على المنقوشة إلى فعل المادة البرنيقية التي هدفها حفظ الصفيحة، أما اللون الأبيض فهو موجود بالصدفة لأنه جاء بسبب الثقوب التي تركتها مادة الحمض القوي على الصفيحة، فهي شكل محفور بسبب تآكل الرصاص عن طريق الحمض الذي يعطينا اللون البني الداكن أو الأبيض عندما يحفر الصفيحة، فتآكل الصفيحة ساهم في تكوين المنقوشة، التي جاءت ببعض الرموز التي لا يمكن تواجدها في الرسم العادي لأن الصدفة هنا تلعب دورها.

تلك الدوائر تظهر وكأنها خط أفق يقسم المنقوشة،أما اللون فقد استعمل الألوان الموجودة في أغلبية الرسومات الصخرية فقد استعمل الأحمر الأمغري في الخلفية التي تشبه لون وشكل الجدار الصخري، واستعمل البني الأسود (Brun noir) مع وجود الأبيض الذي يجعل النقش بارزا.

الشكل الذي يتوسط المنقوشة عموديا يمكن أي يوحي للملتقي بأنه شكل من أشكال مرحلة البقر الوحشي الضخم لكنه مقلوب، فيظهر إذا عكسنا المنقوشة وكأنه يطير من أجل الخروج من المنقوشة، أما الزخارف والرسومات الموجودة على جسمه سببها الإزميل تشبه البقع اللونية الموجودة على البقر العادي.

مرة أخرى تظهر براعة الفنان في استعماله للمواد و نضجه في التعامل مع التقنيات، فنجده قد تعامل مع معظمها، فكل منقوشة تظهر بقع جمالية فريدة خاصة بها، لا تمت بأي صلة للتي قبلها والتي بعدها وهكذا ختم محمد خدة أعماله في المنقوشات بالعودة إلى تاريخ ذاكرته، إلى ما قبل التاريخ وكأنه يوصي من سيأتي بعده بالتشبث بأصوله.

**التسلسل الكرونولوجي لمنقوشات خدة:**

تعرف هذه المنقوشات تنوع كبير، إلا أن معظمها كان على الرصاص وضعنا التسلسل بهذه الطريقة: عنوان العمل – التقنية – سنة الإنتاج.

**سنة 1956:**

- زوج و زيتون–لينوليوم–Couple et Olivier.

**سنة 1960:**

❖ الكون –(12*8.5سم) نحاس –Cosmos.

**سنة 1970:**

❖ رمز الصحراء –(9*13سم)- لينوليوم–Signe Steppes.

**سنة 1973:**

❖ رصد – (18/13سم)- لينوليوم –Vigie .

❖ جني – (6*8سم) لينوليوم–Moissons .

❖ توليد الحجر الكلسي – (13.5*18سم)- لينوليوم– Calcaire au jour.

**سنة 1975:**

❖ رمز البنفسجي –()- لينوليوم–Signe violet

**سنة 1978:**

❖ شدو على الصخور – تقنية مختلطة –Chants sur pierres.

**سنة 1979:**

❖ شجرة الزيتون –(5.5*18سم)- رصاص بواسطة المنحت–Olivier.

❖ تحليق فوق الصخور – (11.5*11.5سم) رصاص – Envol sur ronces.

❖ المغرب الأزرق – (11*11سم)- رصاص – Maghreb bleu.

❖ المغرب الأحمر –(11*11سم) - رصاص –.Maghreb rouge

❖ أودية صغيرة – (8.5*17سم) - رصاص مزين –.Ravines

❖ القبائل المستخرجة –(9*7سم) - رصاص Kabylie Exhumée.

❖ طرس الخريف – (7*9سم) رصاص – Feuillets d'automne.

**سنة 1980:**

❖ الطائر – (10*10.5سم) - رصاص –Altair.

- ❖ الرباب – (11*11سم)- رصاص –Lyre.
- ❖ النداء و الصدى– (11*11سم)- رصاص L'appel et l'écho.
- ❖ تنقيبات –(6*16سم)- رصاص –Fouilles.
- ❖ شجرة الزيتون و النجم– (10*17سم ) - رصاص –Olivier et astre.
- ❖ حراك التاسيلي– (7.5*17سم)- رصاص –Tassili mouvement.
- ❖ بصمات على الصلصال – (10*16.5سم)- رصاص – Empreintes pur argile.
- ❖ التميمة (التعويذة) – (8*13.5سم)- رصاص –Talisman.
- ❖ البحر المتوسط – (10*17سم) - رصاص –Méditerranée.
- ❖ أنحاء المدينة – (8*17سم)- رصاص –Périphérie .
- ❖ العش – (8*14سم) - رصاص –Nid.

**سنة 1981:**

- ❖ الزهرة المسمومة (10x8.5سم) رصاص Fleur vénéneuse.
- ❖ قد الرموز (10x8.5سم) رصاص Collier de signes.
- ❖ ايكاريوس (17x10سم) رصاص Icare.

**سنة 1982:**

- ❖ قسنطينة (11x9.5سم) رصاص Constantine.

**سنة 1984:**

- ❖ نهاية الموسم (15x11سم) رصاص Fin de saison.
- ❖ أسلاك شائكة (17x10سم) رصاص Chardons.
- ❖ بحرية (21.5x13سم) رصاص Marine.
- ❖ تماس (20x13سم) رصاص Confluence.
- ❖ حروق الشاطئ (16.5x22.5) رصاص Lettre du rivage.
- ❖ الأرض الجديدة (22.5x16.5) رصاص Terre nouvelle.

- بصمات طاهرة (20x11سم) رصاص Empreinte immaculée.
- أثار (11x11سم) رصاص Vestiges.
- صدى الضواحي (12.5x13) Faubourg rouillés.
- ايكاريوس العنيد (33.5x21.5) Icare entêté.

**سنة 1985:**

- جبارين (التاسيلي) (18x24سم) رصاص Jebbaren.
- العنبر (12.5x14.5سم) لينوليوم Ambre.
- اهداء (8.5x18) – رصاص Dédicace.
- الحلقة للقوال (31x21.5سم) – رصاص Helqa pour legwal.
- رصيف للزهور (17x17سم) لينوليوم Quai aux fleurs .
- يوم صيف (11x19سم) لينوليوم Journée d'été.
- كتابة الرغوة (13x21.5) رصاص Ecrire l'écume.
- مناجاة النفس (16.5x12سم) نحاس Soliloque.
- تذكر مبهم (22.5x21) – رصاص Réminiscence.

**سنة 1986:**

- جبارين 2 (التاسيلي) (22.5x22سم) –رصاص Jebbaren 2.

**سنة 1990:**

ما قبل التاريخ (29x20سم) – رصاص Préhistoire.

## 2-التلوين المائي:

بدأ استعمال هذه الطريقة في التلوين منذ الفنون البدائية، حيث كان الإنسان البدائي يقوم بتذويب المواد العضوية الموجودة في التربة ويستعملها في التلوين، لكنه عرف كتقنية عند المصريين في القرون الوسطى، استعمل في الزخارف والمنمنمات من أجل إظهار الرسم بالألوان، تغلبت عليه طريقة الألوان الزيتية،إلى أن استعمل لفترة طويلة من القرن15إلى القرن 18 وأصبح نوعا أو طريقة بل تقنية خاصة يعتمد عليها في التعبير الفني .

منذ سنة 1400 استعملت هذه التقنية عند الفنان البرخت دورر ( 1471 /1528) Albrecht Dürer في رسوماته السريعة للرحلات التي قام بها في تلك الفترة ، في منتصف القرن 18 م استعملها الرسامون الإنكليز في تصوير بعض النماذج، حيت تم تأسيس سنة 1804 "الشركة الملكية للألوان المائية" "Royal water couleur" من طرف مجموعة من الفنانين أشهرهم تيرنر (1851/1775) Turner، كونستابل (1837/1776) Constable، بونينتون(1828/1802) Bonington ، كما استخدمها في نفس الفترة جماعة من الفنانين الفرنسيين الذين ينتمون إلى الحركة الرومانسية أمثال جيريكو (1824/1791) Géricault ودولا كروا (1863/1798) Delacroix ثم على الانطباعيين، وصلت إلى إيطاليا في منتصف القرن 19م [1]

الفكرة السائدة أن التلوين المائي هو تقنية المبتدئين والهاويين للرسم ، لكن في الواقع هي تقنية صعبة التحكم، يتسنى فقط لكبار لذوي الخبرة من الفنانين التحكم فيها، لأنها تقنية لا تتحمل الخطأ عكس التلوين الزيتي الذي يمكن تصحيحه عن طريق طبقة لونية أخرى تخبئ الخطأ.

وهي عبارة عن طريقة تلوين، أين يتم تحليل اللون بواسطة الماء وهي مكونة من أصباغ معدنية قابلة للانحلال بالماء مضاف إليها صمغ عربي، تستخدم بواسطة فرش وبرية مرنة

[1] - Parramon, Comment peindre à l'aquarelle : L'histoire, les matériaux, les techniques et la pratique de la peinture à l'aquarelle, Ed Bordas, 1993, p 12.

على الورق أو الكرتون، طريقتها قريبة من التدرج المذاب يضفي على اللوحة قيما ضوئية وشفافة .

تمكن محمد خدة من هذه التقنية ببراعة وقد مارسها في بداية عمله الفني، وقد عرفت هذه التقنية تطورا في لوحاته، فتميزت بألوان شفافة ومتداخلة، اختلفت كثيرا عن تلوينه الزيتي، فهل هذا راجع إلى أصل هذه الألوان ونعومتها؟ أو إلى طبيعة المواضيع التي عالجها بهذه التقنية؟

**التلوين المائي عند الفنان محمد خدة:**

تصف نجاة بلقايد أرملة خدة المثقفين من جيل زوجها "بالاتجاه الشامل" الذي يشبه الموسوعة، لأنهم كانوا يقومون بكل الأشياء، فنجد محمد خدة يقوم بدور الفنان والمحلل في نفس الوقت، يعمل بفكره ويده من أجل الحفاظ على ذاكرته وكان خدة يعمل وينتج إلى أقصى درجة، ينتج من أجل الوصول إلى هدف وليس من أجل التعبير الفني، فنجده مارس تقريبا مجمل أنواع التقنيات من أجل إيصال ولو جزء من تفكيره ورؤيته نصل في هذا المبحث إلى لوحاته المائية والتي كانت منجزة بطريقة تلفت الانتباه، التي..." عرفت إنتاجا وفيرا في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات حيث خص لها معرضين خاصين سنة 1986 وأكتوبر 1990"[1].

كان لمحمد خدة طريقة خاصة في انجاز لوحاته المائية فلم يكن يستعمل المسند، إنما كان يجلس على الأرض ويتربع على قطعة من صوف الغنم ما يسمى باللهجة الجزائرية "الهيدورة"، لأنه كان يحس بنوع من الانسجام في هذه الوضعية .[2]

كان يطلق عليها (تقنية الأكواريل) تسمية مدرسة التنزه والمتعة Ecole Buissonnière يرجع من خلالها إلى فترة شبابه .

فالتلوين المائي بحد ذاته يعطي نوعا من الراحة لأن ألوانه مخففة تمتاز بالشفافية، تتنفس اللوحة من خلالها، كان تصويره المائي يتميز بنظام كبير والذي لا يمكن تقسيمه إلى مراحل خاصة لا من حيث التقنية المستعملة فيه ولا من حيث المواضيع التي تطرق إليها، إلا أنه إذا

[1]- Michel-George Bernard , op cit , p 171.

[2]- ينظر:ملحق الحوار،ص 219.

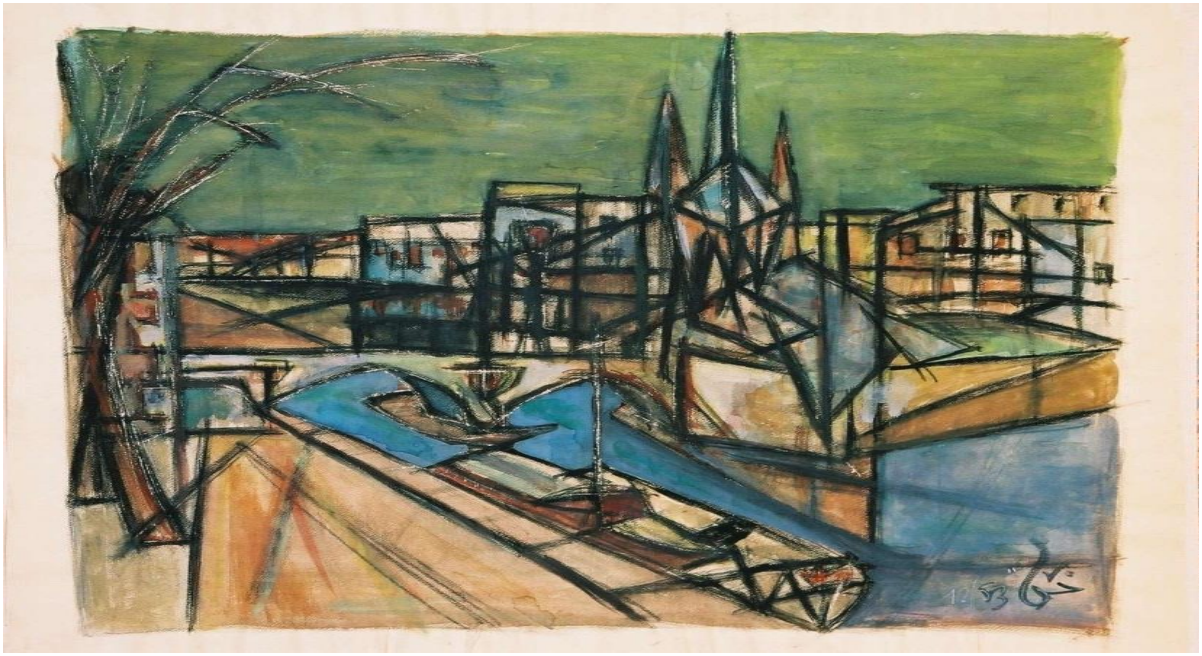
تمعنا في أعماله لوجدنا أن اللون أصبح موجودا أكثر في لوحاته مع تقدمه في السن، حيث تميزت لوحات البداية بألوان قاسية قاتمة ، لكنها أصبحت مخففة هوائية ، أكثر رشاقة، ربما يرجع هذا إلى الاستقرار العائلي والعاطفي، الذي عاشه خاصة بعد زواجه مع السيدة نجاة بلقايد، التي صرحت لنا في الحوار المرفق في الملحق "أنه لم يكن يستعمل اللون الأخضر في لوحاته المائية، لكن في أعماله الأخيرة أو عندما تقدم في العمر تواجد هذا اللون لأنه أصبح أكثر ثقة في نفسه، وأصبح أكثر هدوءا فقد وجد نوعا من التوازن"[1].

سوف نتبع نفس الطريقة المتبعة في تحليل المنقوشات من حيث تاريخ النماذج، سوف تقوم الباحثة بقراءة و تحليل الأعمال التالية:

- لوحة مائية منظر حضري بباريس 1953.
- لوحة الشفق على المدينة 1962.
- لوحة فجر في الخريف 1972.
- لوحة الطرس الأزرق 1990.

[1]-ينظر:ملحق الحوار،ص 261.

**النموذج الأول:**



الصورة مأخوذة من الموقع الرسمي http://www.khadda.org/timelapse/1953

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** منظر حضري بباريس Paysage urbain à paris

**تاريخ الإنتاج**: 1953.

**القياس:** 39x54سم.

**الخامة:** ألوان مائية (أكواريل).

**المسح و التحليل البصري:**

أنجز محمد خدة هذه اللوحة المائية في بداياته، وقت انضمامه إلى أكاديمية la chaumière grande،" لوحة فقيرة نوعا ما كانت بمثابة التجربة التي يقوم بها الفنان عندما يكون يبحث عن أسلوبه الخاص " [1] بعد التأثيرات الفنية الكبيرة الغنية، التي عرفها في مرحلة تحرر فني لم يشهده تاريخ الفن من قبل، ما يميز هذه اللوحة توقيع الفنان باللغة العربية.

[1] -ينظر:ملحق الحوار،ص 253.

تظهر اللوحة من خلال المسح البصري أنها عبارة عن منظر طبيعي حضري لمدينة ويظهر لنا جليا الجسر والبنايات الموجودة بجانبه، ليأتي العنوان في هذه المرة ليحيلنا لنفس الفكرة ، بالتالي يتضح الموضوع أنه منظر طبيعي حضري تمثيلي "الجسر رقم 9 " (le pont neuf) من جسر مدينة باريس بني ما بين سنة (1578 و 1606)، متكون في الأصل من جسرين مستقلين على النهر السين Seine و يعرف هذا الجسر بكونه رمز عند سكان مدينة باريس، لأنه كان مكانا يتميز بنشاط فني كبير، فرق مسرحية، أماكن للقراءة وقد قام برسمه عدة فنانين.[1]

يظهر لنا جليا أن هذه اللوحة عبارة عن تقليد جاءت بطابع تشخيصي، اعتمد فيه الفنان على نموذج إما من لوحة منجزة سابقا أو أنه كان في المكان نفسه أثناء رسم هذه اللوحة بحكم تواجده في باريس في تلك الفترة، لكن ما يثير الانتباه أنها ليست رسما واقعيا صريحا، إنما بأسلوب أثرت فيه التقنيات و التشويهات الفنية التي ميزت مدرسة باريس في تلك الفترة، خاصة الأسلوب التكعيبي، حيث تظهر اللوحة ببناء هندسي ظهرت فيه مكونات المنظر كعناصر هندسية اعتمد فيها الفنان على التخطيط المبسط و الالتزام بقيمة الخط الداكن القوي المميز للرسم التكعيبي ، أجسام صلبة بزوايا حادة، فاللوحة تظهر هندسية أكثر مما هي طبيعية.

**التركيبة الخطية:**

شكل اللوحة أفقي على الطريقة الإيطالية، تظهر في ثلاث مستويات، المستوى الأول يمثل الأرضية والحواجز المكونة للجسر، إضافة إلى جزء من نهر السين، المستوى الثاني البنايات المحاذية للجسر والمستوى الثالث تظهر فيها السماء.

جاء المستوى الأول أكبر مساحة مقارنة مع المستوى الثاني والثالث، مساحة أفقية تشكل المنظر العام للمشهد.

[1]- www.Gree River-Paris.Fr, article du 15/02/2013 consulter le 12/06/2017.

تظهر الكتل المكونة للعمل الفني في شكل هندسي متلاحمة لكنها رسمت باختزال بعيدا عن التفاصيل، فهي تظهر على شكل مجموعة من الخطوط القوية والداكنة اعتمد فيها على تكرار بعض الأشكال المتنوعة.

تشبه هذه اللوحة كثيرا أعمال التكعيبيين خاصة من حيث التلاعب ببناء السطوح، إلا أن محمد خدة حافظ على الصفة المكانية للعمل الفني من خلال تجسيده لنهر السين الذي يؤكد لنا صورة الجسر، بالتالي المتأمل يتمكن بسهولة من تحديد مكان ونوع المشهد المصور.

يغلب على اللوحة الخط الأسود البارز، اعتمد عليه الفنان في بناء اللوحة وأحاط به جميع عناصرها التشكيلية ما جعل العمل المنجز التشكيلي يظهر صلبا نوعا ما.

**التركيبة اللونية:**

لا تحتوي اللوحة على ألوان كثيرة، بل ألوان مختزلة بدورها في اللون الأزرق الذي خص به النهر، واللون الأخضر للسماء الملبدة، و بعض تدرجات اللون البني والخمري لتمثيل لون الجدران والبنايات، أما لون الجسر فهو يظهر بلونه الطبيعي دون تحريف إذ يوجد علاقة واقعية بين الأشكال والألوان، ويؤكد لنا هذا فرضية أن الفنان كان مازال يبحث عن أسلوبه لأن لوحاته القادمة ستكون أكثر تحريفا وأكثر ثراء من حيث تكرار اللون والخط والشكل تكرارا جامدا.

وزع الألوان بطريقة منطقية، حيث تظهر المساحات ملونة بتدرجات راعى فيها الفنان الظل والنور الموجودين على الجسر بالتالي اختار الفنان ألوان مناسبة في معظم أجزاء العمل الفني يظهر لنا جليا تباين في درجات الألوان خاصة فيما يخص الألوان الترابية البنية.

اهتم الفنان في هذا المنجز التشكيلي بالخط الذي استعمله في بناء اللوحة، فأعطى عمقا وقيما معمارية لهذا المشهد الحضري لمدينة باريس يظهر من خلاله تأثره بالفنان الفريد ألفريد مانيسييه[1] Alfred Manessier (1993/1911).

[1] -ينظر:ملحق الحوار،ص 255.

**النموذج الثاني:**

الصورة مأخوذة من الموقع الرسمي http://www.khadda.org/timelapse/1962

**البطاقة الفنية:**

**عنوان العمل:** لوحة الشفق على المدينة. Crépuscule sur la ville

**تاريخ الإنتاج:** 1962.

**القياس:** 25x17سم.

**الخامة:** ألوان مائية (أكواريل).

أنجز محمد خدة هذه اللوحة في سنة استقلال الجزائر، تختلف هذه اللوحة تماما عن لوحة النموذج الأول، فيظهر لنا جليا أن الفنان محمد خدة ، بدأ يجد نوع خطابه التشكيلي[1] أو لغته الفنية التي مازال يبحث عن تأصيلها.

[1] -ينظر:ملحق الحوار،ص 253.

ظهرت اللوحة بشكل أفقي، موقع عليها من الجهة اليسرى ، موضوعها يحتوي على بنية مادية ، فرغم مظهرها الغير تشخيصي إلا أنها تحيلنا إلى منظر طبيعي، يصعب تحديد نوعه إن كان حضريا أو ريفيا.

ذكرنا سابقا أن الفنان محمد خدة لم يكن لديه رغبة كبيرة في عنونة أعماله ، لأنه كان يشعر أن العنوان يضع نوعا من القيد للمتلقي، ويحيله إلى اتجاه معين، لكن الملاحظ في هذا المنجز التشكيلي أن العنوان جاء مفسرا للعمل.

فالألوان المبهمة الموضوعة في اللوحة تشرح لنا الشفق بمعناه الحقيقي، لأن الشفق رمز مرتبط بفكرة جهة الغرب ، فهو يمثل الاتجاه أو المكان الذي تغرب منه الشمس بالتالي نهاية دورة، تجعلنا نستعد إلى شيء جديد، حتى الإنجازات الأسطورية الكبيرة كانت تتم عن طريق الاتجاه إلى الغرب.

الشفق هو تمثيل لصورة زمنية يجسد من خلالها الوقت المعين، أين الفضاء والزمان يتحركان في العالم الآخر.

يجسد موت شيء لكنه يبلغنا في نفس الوقت بالآخر القادم، فضاء جديد، زمن جديد، مستقبل جديد، لكن بعد المرور بظلام الليل الذي يجعلنا نرغب في شفق جديد.

يمكن أن يرمز الشفق أيضا إلى الجمال الحزين الناتج عن الانحدار وعن الماضي، فهو ساعة و صورة وحزن و أسى و حنين.[1]

بعد التمعن يظهر لنا في المنجز التشكيلي، كتل كأنها أشكال بنايات وأشجار لكنها ليست واقعية، فرغبة خدة في تسميته برسام الطبيعة واضحة هنا إلا أنه لا يعتمد على تمثيل هذه العناصر بأسلوب المحاكاة إنما يوهمنا بطريقة خاصة أنها موجودة.

تظهر اللوحة الفنية أنها تمثل حقا منظرا طبيعيا بملامح غير واضحة وكأن الضباب يخيم عليه، فلقد اعتمد الفنان على تخفيف وترقين الرسم، فالعناصر التشكيلية مختفية وراء ظل متدرج متلاشي كلما اتجهنا إلى أعلى اللوحة.

[1]-voir: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant,op cit, p 359

فما يثير انتباهنا إزاء هذا العمل، ليس الجزء المبني منها وليس بناءها أو تركيبها إنما ما يصدر منها إحساس يتمثل بانطباع بالشفق، فالشفق هنا انطباع ليس ملموس لكنه انطباع يخلق في نفس المتلقي.

جاء المنظر الطبيعي بأسلوب وتركيب مبهم متخفي،فهل حقا أن هذه العناصر التشكيلية هي حقا مرسومة أم هذا انطباع فقط؟.

في هذه الفترة (فترة الستينات) بدأ خدة يتخلص من التصوير بالمحاكاة إلى التصوير الذي يعتمد فيه على الخيال ،تصوير يسعى من خلاله إلى إسقاط ما يراه هو بطريقة محسوسة و ليس ما يراه بطريقة ملموسة، فترة تأثر فيها بعملاقين في الفن التشكيلي وهما، ألفريد مانسييه (1993/1911) Alfred Manessier و روجيه بيسيار

(1964/1886) Roger Bissière وإدوارد بينيون Edouard Pignon [1].

**التركيبة الخطية:**

عكس النموذج الأول، تظهر لنا الخطوط في هذا المنجز مترددة وغير صريحة، كلما تحركت العين في اللوحة، ظهر بعضها واضحا والآخر متخفيا، خطوط منكسرة، متقطعة لكنها تشكل هيئة بنايات، خاصة أسقف، و كأنه يبدأ رسم المنزل ولا ينهي عمله أو العكس يمكن أن يكون قد رسم المنزل بأكمله ليعود لإخفائه عن طريق اللون.

يتبادر في ذهننا هذا السؤال هل يمكن أن يكون هذا المنظر لمدينة من مدن الجزائر وهي على وشك الاستقلال؟

إذا كان كذلك يمكن، أنه يكون استعمل تلك الخطوط غير الصريحة للتعبير عن عدم وضوح رؤية الحرية والاستقلال.

تتكون اللوحة من مستويين، المستوى الأول وهو الجزء الذي يظهر من خلاله النسيج العمراني للمنظر والمستوى الثاني هو الأفق أو السماء المكونة للمنظر.

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 254.

تحتوي اللوحة على أشكال مرسومة عدة مرات، بغرافيزم متردد نوعا ما، لكنها ليست متشابهة تماما لأنها غير منتهية تحتوي على نوع من الاختلاف، يخلقه اللون المستعمل في خلفية كل شكل.

**التركيبة اللونية:**

يغلب على اللوحة اللون البنفسجي، بتدرجات تصل إلى الوردي الفاتح، جاء على شكل لطخات لونية كبيرة أحيانا، تدرج لوني مذاب يشعرنا بأن اللوحة واحة من الحنان و اللطف.

ظهرت اللوحة مقسمة إلى مجموعة من الألوان المتجاورة، أين تندمج الأصباغ وتتأرجح بين اللون والشفافية ، تظهر متداخلة تساهم في ترصيص البناء.

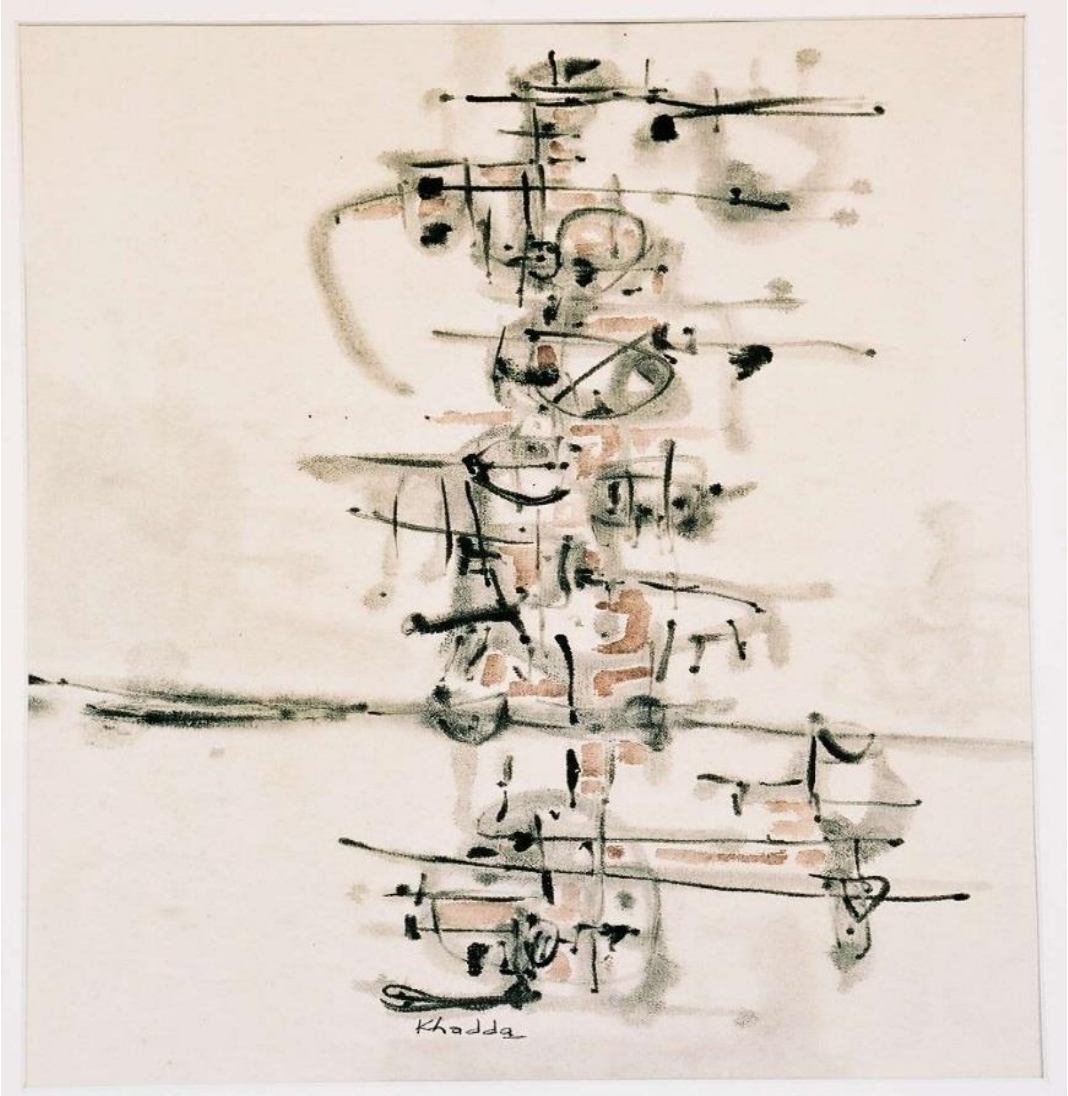
تتميز الألوان في هذا المنجز البصري، بتدرج لوني متأن، مع تخضيب للقيم الضوئية، تتخللها خطوط رقيقة مهدبة ومرتعشة في أن واحد، تدل على بلوغ الفنان قوة حركية وثقة تمنحها الألوان المائية.

اعتمد الفنان محمد خدة انسجاما لونيا يحيلنا إلى ألوان الشفق، عالم سحري، يمتاز بالخفة، اضطر فيه الفنان إلى الاعتماد على إضاءة خافته.

بنية محكمة اعتمد فيها على التدرج اللوني المذاب، الفاتح جعل من العمل يظهر تشخيصيا وتجريديا في آن واحد، نعلم جيدا أن الفنان التجريدي البارع هو الذي يمثل مشاهد الجمال والطبيعة بكل ألوانها و أضوائها الخلابة، فهو لا ينقل الواقع لكن يفرغه من بعد جديد كل مرة حتى يتسنى له بلوغ هدفه وإيجاد لغته الفنية التي يريدها.

فقط نشير هنا أن الفنان محمد خدة في هذه الفترة لم يصل بعد إلى لغته الفنية الخاصة.

**النموذج الثالث**:




الصورة مأخوذة من الموقع الرسمي http://www.khadda.org/timelapse/1972

**البطاقة الفنية:**

**عنوان العمل:** شجرة الدردار القديمة Le vieux frêne

**تاريخ الإنتاج:** 1972.

**القياس**: 23.5x48سم.

**الخامة:** ألوان مائية (أكواريل)

أنجز الفنان محمد خدة هذه اللوحة الفنية وهو مستقر في بلاده، جاءت اللوحة عمودية بأسلوب فرنسي، وقع عليها باللغة الفرنسية، جاء التوقيع في وسط اللوحة ليكون جزءا من التركيب و لا يفسد توازنها.

يمكن أن نقول أن في هذه الفترة قد توصل محمد خدة إلى ابتكار لغة فنية خاصة به، فرسمه طبيعي غير تشخيصي استعمل فيه رموز خاصة به، رموز لا يمكن تحديد مصدرها لأنه مزيج من عدة أشياء نمت و تطورت و اشتركت في نفسية الفنان، فخدة بني فكره بطريقة فطرية نتجت من تفكير قرني، فهو لا يعمل بطريقة تعبير داخلية و ذاتية فقط، بل يعمل بطريقة حكيمة يعتمد فيها على التصور و الذي يخضع في آن واحد إلى فطرته محيطة ثقافته و تاريخه ،فشجرة "الدردار" رمز كبير حُفر في ذاكرة التاريخ الجزائري،فهي رمز العزة والكرامة والقوة والشموخ ورمز لبداية جديدة ،كيف لا وقد شهدت مبايعة "عبد القادر "محي الدين "أميرا و مؤسسا للدولة الجزائرية الحديثة هذا الرجل الذي أصبح رمزا للمقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي، وإلى تفكيره النقدي ،فهو الفنان الناقد في نفس الوقت.

أنجزت هذه اللوحة على نوع من الورق الخاص المستورد من الصين، ورق نشاف (Buvard) يمتص اللون، فظهرت أعماله مشابهة إلى اللوحات المائية الصينية، (الخاصة بالتلوين الصيني) خاصة وأن الرموز جاءت باللون الأسود تشبه تلك الرموز التي يستعمل فيها الحبر الصيني.

تتميز هذه الأوراق بامتصاصها للون، بالتالي كان الفنان يقوم برشق تلقائي للون يترك يجف تتشربه الورقة من ثم يعود للعمل عليها.

باستعماله هذا الورق أراد محمد خدة أن يلامس حضارات أخرى أخذته إلى أقصى المشرق " الأداة تنقلك أين تريد هي ...قلم يعطيك انطباع بأنك في عالم عربي مع ذلك النوع من الأرابيسك والخط، حينئذ إذا أخذت الريشة وأردت أن تقوم بنفس الشيء ستجد نفسك منحرفا نحو الصين، الريشة لا تعطيك نفس الرموز التي يعطيها لك القلم ..... تنقلك إلى بلاد الشرق.

بات قطعيا أنه في العالم العربي، المكتوب سبق المرسوم ، بينما في جهة الشرق ، جهة بلاد الصين و اليابان ، الرمز يرسم من أجل أن يكتب ، كل هذا بسبب الأداة .....عندما تأخذ الريشة، حاول أن تكتب خطا عربيا ، لن تستطيع و ستجد نفسك تحلم بالصين "[1]

جاء عنوان هذا العمل وكعادته يثير في المتلقي التساؤل، فالعنوان شجرة الدردار القديمة على لوحة تجريدية تجعلنا نبحث عن سبب اختيار هذا العنوان.

ترمز شجرة الدردار عند الإغريق إلى الصلابة والصحة،هو من الخشب الذي كان يستعمل في صناعة العصي من أجل الرماية.

أما عند الرومان تمثل شجرة الدردار، شجرة العالم، المتمثلة في دردار Yggdrasil، الذي يمتد العالم في ظل غصونه، يختبئ فيه عدد كبير من الحيوانات المختلفة، وهو دائما أخضر لأنه يمتلك قوة عجيبة، حية و مولدة يستمدها من ينبوع "Urd"، فهو يعيش من هذا الينبوع، ويعيش العالم منه و النافورة محروسة من طرف قائدات القدر، لهذه الشجرة ثلاثة جذور، جذر مغروس في الينبوع و جذر في عالم الثلج وجذر مغروس في عالم العمالقة أين يأتي بالذكاء والحكمة، شجرة لا يمكن التغلب عليها، لا بالنار ولا بالقطع، فهي مخبأ لكل من هرب من الدمار، رمز الخلود و الحياة التي لا يحطمه شيئا[2].

في جمهورية البلطيق الدردار يمثل الرجل الطائش، الأبله لأنه يعتبر كأعمى، ومن خصوصية شجرة الدردار أنها يخاف منها الثعابين وغلي أوراقها في الماء يخلص جسم الإنسان من السم.

أما في القبائل الكبرى في الجزائر وكما هو الحال في شمال أوروبا، تمثل شجرة الدردار الخصوبة، وهي شجرة المرأة بلا منازع، فيجب عليها أن تتسلقها لتقطف أوراقها لتقدم كعلف للثيران و البقر، كما يعلق عليها بعض التعويذات الخاصة لجلب حب الرجال، شجرة الدردار هي الأولى في الخلف، لكنها الثانية من حيث المنفعة تأتي مباشرة بعد شجرة الزيتون.

[1] -A bâtons rompus avec KHADDA, propos recueillis par Ali El- Hadj Tahar, Alger 20-26 juin 1986, cite dans: Michel-Georges Bernard, op cit, p 180.

[2]- voir: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant,op cit, p 539.

فإذا غرس الرجل شجرة الدردار سوف يفقد ذكرا من عائلته أو ستضع زوجته مواليد موتى، فكل ما يقابل الخصوبة هو بالمقابل يمثل نزع الحياة[1].

رغم العناصر التشكيلية غير التشخيصية إلا أنه يمكن أن يوحي لنا التكوين بأنها حقا شجرة، شجرة تساقطت أوراقها، فأحيانا تحمل اللوحات المجردة (الغير تشخيصية) عناوين يمكن أن تحيلنا إلى حقيقة قابلة للتشخيص.

**التركيبة الخطية:**

جاءت هذه اللوحة و كأنها عبارة عن مجموعة من الخطوط و الرموز المبهمة التي تظهر من الوهلة الأولى كأنها رموز مأخوذة من الكتابة الصينية، رموز مستقيمة مثل الإبر، ونقاط دائرية مثل قطرات الندى، رموز كأنها برق تظهر تارة بخط قوي لتختفي تارة أخرى عندما تظهر بخط متردد، لكن عند التمعن تظهر أنها رموز خاصة بالفنان اعتمد فيها على بعض الخطوط المختلفة، المستقيمة أحيانا والمنحنية أحيانا أخرى لكن أكثرها خطوط مستقيمة، كما تتميز بعضها بنهايات ظهرت عبارة عن نقاط جاءت في نهاية الخطوط وبدايتها وأحيانا قبل النهاية، هذا باعتبار أننا نقرأ اللوحة من اليمين إلى اليسار.

تظهر اللوحة وكأنها جزء من الفضاء، حيث تظهر عناصرها وكأنها تسبح في وسط ما، فخلفيتها البيضاء تظهر وكأنها فراغ تسبح فيها العناصر التشكيلية.

يتكون هذا المنجز التشكيلي من لطخات لونية وأشكال مبهمة لا ترمز إلى شيء معين في الوهلة الأولى، غير واضحة، تتواجد في مستوى واحد يظهر لنا اللوحة مسطحة وبدون عمق، تنقسم اللوحة إلى قسمين غير متساويين، عن طريق خط أفقي متردد يتأرجح بين اللون الأسود الصريح واللون الأسود المختفي في الجزء الأيسر من اللوحة، يمكن أن يتبادر إلى ذهننا أنه الخط الفاصل بين جذع وأوراق شجرة الدردار، وأن تلك الخطوط التي تتمظهر وكأنها ممحية راجعة إلى قدم الشجرة.

يرجع هذا إلا أن مخيلة الإنسان مهيأة لإيجاد عناصر تربطنا بتمثيلات عصر النهضة الواقعية منها وعن طريق الصور المخزنة في مخيلة و ذاكرة المتلقي.

[1]- voir: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant,op cit, p .540

خطوط سوداء تنبثق من هنا ومن هناك، لا ترتبط بشيء، ليس لها اتجاه واحد، مع وجود بعض الخطوط المنحنية أو أنصاف دوائر تضفي نوعا من الحيوية على المنجز البصري تجعل العين تتحرك للبحث عن معنى هذا الخطاب التشكيلي حركة منتظمة نسبيا،لم تأت لتحدد إطار، إنما جاءت لتقوم بوظيفة حرة.

نجد في هذا العمل خاصية تتمثل في استعماله للنقطة التي تظهر تارة بحجم صغير وتارة بحجم كبير، ما يجعلها تشبه اللطخات اللونية، ما يحيلنا مرة ثانية إلى قراءة بعض الحروف العربية كحرف النون وحرف التاء، إلا أننا نعلم مسبقا أن الفنان محمد خدة لم يستعمل الحرف لذاته إنما جاء كلغة تشكيلية موزعة في كامل أجزاء المنجز البصري، أكسبته قيمة جمالية، التشكيلات البصرية الخطية متمركزة في وسط اللوحة في شكل مستطيل عمودي، مركبة عن طريق رموز مبهمة وغير واضحة.

**التركيبة اللونية:**

جاءت ألوان اللوحة باهتة، فاتحة اعتمد فيها على اللون الثنائي والمتمثل في الأخضر ولون فرعي متمثل في البني، إضافة إلى اللون الأسود، وزعت هذه الأخيرة على مساحة بخلفية بيضاء،لا يوجد لون غالب على الأخر تقريبا تظهر بنفس الكمية، ما يضفي نوع من التوازن، جاءت الألوان مركبة و كأن كل لون هو ظل للأخر، جاء البني بدرجتين فاتحة وقاتمة. وأحيانا تظهر الألوان شفافة وهي الخاصية التي تمنحها الأكواريل للألوان، فقد استعمل الفنان درجات فاتحة من لونين (أخضر و بني) هما لونان أساسيان في لونين الشجرة بصفة عامة، فهل هنا أيضا تعمد رسام الطبيعة (محمد خدة) إيهامنا بذلك؟

جرت العادة أن يكون اللون الأخضر مرتبط بالطبيعة والهواء الطلق واللون البني مرتبط بالأرض والخشب والجانب الخام للطبيعة، فالأول بارد والثاني حار.

يأتي الضوء في اللوحة من الخلفية البيضاء، تأتي من الخلف ما يجعلنا نرى بعض الظلال، لكن المنجز التشكيلي يظهر ضبابي نوعا ما.

**النموذج الرابع:**

الصورة مأخوذة من الموقع http://www.khadda.org/timelapse/1980

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** فجر الخريف Aurore d’un automne.

**تاريخ الإنتاج:** 1980 .

**القياس:** 17.3x32.5سم.

**الخامة:** ألوان مائية (أكواريل).

أنجز محمد خدة هذه اللوحة في فترة انقطع فيها عن الوظيفة الحكومية وتفرغ للعمل الفني حيث عرف إنتاجه الفني منذ 1972 ارتفاعا من حيث العدد واختلاف من حيث النوعية هذه الأعمال التي وصفتها أرملة الفنان بالأعمال التي تشبه الرسومات الصينية[1].

جاءت هذه اللوحة المائية في شكل عمودي، وقع عليها الفنان باللغة الفرنسية من الجهة اليمنى.

عمل تجريدي، لم تحيلنا عناصره التشكيلية إلى شيء معلوم، فقد تمكن الفنان مرة أخرى من تجريد الواقع من أبعاده الواضحة المعالم ، جاء عنوان اللوحة المائية "فجر الخريف" وللفجر رمزية في كل الحضارات ترتبط بألوان اللوحة نموذج للقراءة، يعتبر الفجر في كل الحضارات بألوانه الوردية،رمز للسعادة الصباحية التي تعيد الأمل،كما يسميه Baudelaire "شفق الصباح"[2].

رمز لتحقيق كل الاحتمالات، رمز لكل الوعود، يبعث فيه العالم من جديد و كل شيء يتم إهداؤه مرة أخرى، يعد الفجر ازدهار و نماء للنبات، رمز للضوء بعد الظلام و الامتلاء وهو الأمل الجديد عند كل الناس،عند الإغريق يجسد "هوميروس" Homère الفجر في ملحمته على هيئة إلهة، لها أصابع من الورد، تحمل رداء أصفر، تركب على عربة يجرها أحصنة بيضاء، والعربة وردية اللون أوأرجوانية، السعاة الذين يخرجون معها كل صباح يظهر باللون الأحمر أو الأبيض، كما مَثل الفجر أيضا بالأجنحة المنفردة [3].

أما في الإسلام فالفجر عظيم الشأن أقسم به الله سبحانه وتعالى في بدايات سورة "الفجر": " الفجر و ليال عشر"[4]، ودلالته في الشعر عند المتصوفة المسلمين هو حالة من حالات الروحانية الدينية وهو واقعة أساسية تشعر الفرد أحيانا بالخوف وأحيانا بالقلق والحزن وأحيانا بالنشوة، أما ظاهرة الفجر القطبي (الشفق) التي تتشكل على القطبين الشمالي و الجنوبي، هي ظاهرة يوصف أنها من عالم أخر، مزيج من الألوان الخلابة، ترمز إلى نوع من الحياة الأخر، نوع من الوجود الضوئي و الغامض في نفس الوقت.

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 255.

[2]- voir: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op cit, p 98.

[3]ibid. p98.

[4] - القرآن الكريم ، سورة الفجر الآية 1

عند تأملنا هذا المنجز البصري لا يوجد أي عنصر من العناصر التشكيلية يربطنا بكل هذه الرمزية ما عدا اللون؟ كل التفاصيل محدودة وكأن الفنان تعمد وضع المتلقي في مواجهة مع ميتافيزيقية تشبه غموض الفجر، عن طريق الألوان، والتي هي موضوع اللوحة المائية.

فالتمعن في هذه اللوحة، يخلق فينا نوع من الشعور الناتج عن الإحساس المنعكس من الكتل اللونية، بالتالي قراءة هذه اللوحة ذاتية نوعا ما، لأن الإحساس مختلف عند كل فرد.

لا تحمل اللوحة تركيبة خطية بمعنى خطوط صريحة ، ما عدا ذلك الخط البني الموجود في الجانب العلوي الأيمن من اللوحة ، جاءت خالية من الأشكال الهندسية المحددة التي تشبه الأشكال الهندسية المعروفة لدينا، مثل المربع المستطيل...، فهل هي نوع من التجريدية الغنائية؟

تتكون اللوحة من مستوى واحد، تألقت فيه لطخات لونية على هيئة أشكال مجردة، غير متساوية وغير متشابهة لا يظهر لها حدود.

**التركيبة اللونية:**

جاءت لوحة الألوان مخففة، ألوان مخففة ممحية، فاتحة، باهتة، اعتمد فيها على تعبيرية الألوان بالدرجة الأولى، تميزت بألوان هادئة كما هو الحال في كل لوحاته المائية، فتلاحظ وجود ذلك اللون الأحمر الغير صريح الذي يصبح في بعض الأماكن اللون الوردي فهل هو لون الفجر حقا؟ مع القليل من الأخضر الباهت، على خلفية بنية فاتحة تماما، يظهر من خلالها لون الورقة الأبيض ومن الملاحظ أن هذا الورق من نوع ورق النشاف (Buvard) لأنه يظهر من خلال طبيعته المحببة ومن أثار اللون التي تظهر لان الورقة قامت بامتصاصها وعاد الفنان للعمل عليها مرة أخرى، أما الرموز التي ظهرت تقريبا مبهمة جاءت باللون الأسود والبني في جزء من اللوحة، فالأحمر لون حار والبني الفاتح لون بارد، ظهر الاثنين بشفافية وضبابية تمكننا من رؤية الطبقات اللونية الموجودة على الورقة وهذا يدل على أن الفنان كان يترك اللون يجف ويعود للعمل عليه مرة أخرى.

**النموذج الخامس:**

الصورة مأخوذة من http://www.khadda.org/timelapse/1990

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** الطرس الأزرق. Palimpseste Bleu

**تاريخ الإنتاج:** 1990.

**القياس:** 31x20سم

**الخامة:** ألوان مائية (أكواريل).

أنجزت هذه اللوحة في فترة ظهرت فيها علامات المرض على الفنان محمد خدة، ويمكن اعتبارها من أعمال السنة الأخيرة لحياة الفنان، جاءت في فترة كانت الجزائر في بداية صراع سياسي إيديولوجي، أدخل البلاد في دوامة دموية دامت عشرية، سُميت بالعشرية السوداء، فقدت فيها الجزائر الكثير سواء من الجانب البشري أو من الجانب المادي الثقافي.

تظهر اللوحة المائية في وضعية أفقية، وقع عليها الفنان مرة أخرى من الجهة اليسرى وكأنه يسعى بذلك إلى موازنة اللوحة من حيث الكتل التشكيلية البصرية.

تميزت أعمال الفنان في هذه الفترة والتي تمتد من الثمانينات إلى التسعينات، بعودته إلى نوع من التجريد الشرقي، رغبة منه في إعادة إحياء بعض الأعمال التي أنجزها سابقا.

المتلقي لهذه اللوحة المائية، سوف تصيبه نوع من الحيرة في تحديد هدف ورغبة الفنان، خاصة النظرة الأولى لأنها جاءت غير تشخيصية بتجريد خالص،مبهمة، لا تمت بأي صلة للواقع ولا تحمل إشارات يمكن أن تحيله إلى فكرة معينة، فالمنجز البصري هنا عبارة تدرج للون الأزرق الفاتح الباهت، تتخلله بعض البقع الصغيرة من نفس اللون نوعا ما أكثر دكانة، تظهر من خلال رموز توحي بأنها تخرج من ظلها، لتعود لتختفي مرة ثانية وكأن هذه الرموز صدى أو همسات يريد من خلالها إيصال فكرة ما.

صرحت لنا السيدة نجاة بلقايد أرملة الفنان أن هناك تشابه بين هذه اللوحة و كتابات "محمد ديب"، الروائية، القصة ولمسرحية، حيث نجد عند قراءة أعماله المختلفة، نجد نوع من الترابط يظهر بشفافية من عمل لأخر،هذه الشفافية موجودة في هذا المنجز التشكيلي تحيلنا إلى عدة طبقات من اللون[1].

يحيلنا هذه المرة أيضا العنوان إلى تصورات عن مفهوم اللوحة، فكلمة طِرْسٌ[2] هي الصفحة من الكتاب الذي مُحي ما كتب عليها، ليُكتب عليها غيره مرة أخرى هي طريقة متعارف عليها منذ العصور الوسطى خاصة ما بين القرن السابع إلى القرن الثاني عشر، مارسها بعض الكتاب بسبب غلاء ثمن الرق الذي يكتب عليه، بالتالي استعملوا مخطوطات قديمة لإعادة كتابة عليها نصوص جديدة بعد أن يقوموا بمسحها والتخلص من الحبر الذي كان موجود عليها من قبل.

يعرف عن محمد خدة أنه كان منشغلا بالآثار و العلامات التي يمحيها الزمان و يتلفها، لأن الإنسان يخزن كل ذكرياته ومكتسباته في ذاكرته، هذه الذاكرة التي ليست محمية ويمكن أن تتلاشى وتنسى كل شيء، يمكن أن يذكرنا هذا بلوحة الفنان السيريالي سلفادور دالي

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 232.

[2] -المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ص 230.

Salvador Dalli (1989/1904)، "استمرار الذاكرة" إلا أن الأمر هنا يختلف فذاكرة دالي فكرة شخصية وجودية، أما ذاكرة خدة هي مشكلة تاريخية ترجع إلى فترة الاحتلال الفرنسي الذي طمس هوية شعب كامل ، بالتالي خدة يتخوف دائما من هذه الفكرة، وهو يرى أنه الواجب بل من الضروري إصلاح ما أتلفه المستعمر عن طريق إعادة تجسيد كل ما يرتبط بالهوية.

من هذا المنطلق تتمثل فكرة هذا المنجز البصري، طِرس أزرق اللون يظهر من جديد الكتابة الرموز الموجودة عليه سابقا تخرج من تحت المساحات ومن الجذور التي كانت متواجدة من قبل، فيجب إعادة تأكيد وجودها وزرعها في ذاكرتنا التي أبيدت وطمست من طرف المستعمر الغاشم.

جاءت هذه اللوحة في فترة الغليان السياسي و كأنه حاول أن يُذَكر بما عاشه الشعب من ويلات من أجل المحافظة على مكتسباته التي حققها بعد الحرية.

**التركيبة الخطية:**

تظهر اللوحة بتركيبة خطية فقيرة من حيث التنوع بعض الخطوط المستقيمة الصغيرة، المترددة مبعثرة هنا وهناك، دوائر صغيرة، أشباه أشكال هندسية، تطفو في مساحة مسطحة تظهر بمستوى واحد.

تركيب العناصر التشكيلية مبهم، ضبابي، غير صريح، لا يحتوي على بنية مادية، بعض الخطوط واضحة نوعا ما ،وخطوط بعيدة تضفي على اللوحة الفنية طبيعية الطرس البالي القديم .

تظهر الأشكال و كأنها صدى، يثير فينا عاطفة وإحساس فهو لا يجسد شيئا واضحا، بل يوهمنا عن طريق خطوط اقتصد في تجسيدها من حيث الشكل و المادة ، بأن الرموز تذوب في وسط اللوحة، آثار غامضة مبهمة، خفية مدفونة تخرج من الطرس، كأنها شخصيات تشبه تلك الموجودة على جداريات التاسيلي.

العنصر المسيطر هو اللون الأزرق الباهت والأشكال ليست واضحة يمكن أن المجموعة الخطية موجودة في شكل يشبه غيمة تسبح في السماء.

**التركيبة اللونية:**

استعمل الفنان لونا أزرقا فاتحا، مثل لون السماء الصافية، لون الشفاف، تتخلله بعض البقع من نفس اللون (الأزرق) بقيمة لونية مرتفعة نوعا ما، تشابه كبير مع أعمال نيكولا دوستيل Nicholas De Staël،حيث تظهر ضربات الفرشاة وكأنها ظلال أو بصمات تآكلت بفعل تأثيرات الزمن، لون الخلفية أزرق يتدرج إلى الأبيض تظهر فيها بقع من الألوان وكأنها ظل للأشكال الموجودة في الواجهة.

لا يوجد تباين صريح في الألوان لكن الفنان قد تلاعب بدرجات اللون الأزرق في تدرج مذاب يظهر اللوحة و كأنها لها عمق، ألوان باردة بشفافية واضحة تجعلنا نتساءل عما كان موجود في الطرس من قبل.

ألوان باهتة مع قليل من الأزرق الداكن، بالتالي نلاحظ وبوضوح تدرجات اللون الأزرق من بقعة إلى أخرى.

يأتي الضوء في المنجز البصري من الخلفية الفاتحة البيضاء في بعض الأماكن، بالتالي تظهر القيم اللونية و القيم الضوئية مشتركة، ألوان بدون أي بعد تشخيصي إنما اللون هنا لغة تشكيلية تظهر من خلالها و كأنها رِقٌ كُتب عليها عدة مرات و منذ فترة زمنية طويلة.

**التسلسل الزمني للوحات المائية:**

- أمومة – باستيل Pastel (39 x 29 cm) ⟶ Maternité.
- عاري مع الغيتار Nu à la harpe (18.5 x 15.5 cm).
- منظر ريفي، جسر باريس Paysage urbain, pont de paris, signé en arabe (39 x 54 cm).

**1955**

- زوج وقيتار Couple à la harpe (18 x 11 cm).
- كتابة الرياح الرملية Ecriture vent de sable, signé en arabe (33 x 49 cm).
- العليق Paysage – Ronces (28 x 42 cm).

**1956**

- تركيب – مدينة Composition – Ville (39 x 52 cm).
- زوج أمومة Couple Maternité (55 x 43 cm).
- منظر وردي اللون Paysage rose, signé en arabe (26 x 41 cm).

**1957**

- شبح الدرج Fantôme de l'escalier (37 x 20 cm).
- التكوين القديم Vielle composition, non signé.

**1959**

- محبس Gouache et encre (15 x 23 cm) Tentacules.

**1960**

- ضاحية زرقاء Banlieue Bleu (12.5 x 23.5 cm).
- عليق متكلس Ronces calcinée (15.5 x 22cm).
- تركيب قديم Vieille composition (17.5 x 24 cm).

**1961**

- فجر الخريف (15.5 x 22.5 cm) Aurope D'automne.
- مراكش (28 x 17.5 cm) Marrakech.

**1962**

- شفق على المدينة (15 x 27 cm) Crépuscule sur la ville.
- مكتوب على بخار الماء (18 x 13 cm) Ecrit sur la buée.
- إعادة منزعجة (16 x 24 cm) Revoir les genets.

**1967**

- إيماء (إشارة) (24 x 40 cm) Gesticulation.

**1968**

- الرزمة (18 x 11 cm) Gouache Gerbe.

**1969**

- شجرة زيتون في الريح (38 x 53 cm) Oliviers dans le vent.

**1970**

- رمدة ملائمة (17.5 x 11.5 cm) Technique mixte Brisure propice.
- الأطفال في السلطة (9 x 11 cm) L'enfant au pouvoir étude.

**1971**

- بدون عنوان (27 x 34 cm) Sans titre.

**1972**

- شجرة الدردار القديمة (48 x 32 cm) Le vieux frêne.
- تألق (15 x 11 cm) Miroitements.

**1973**

- بدون عنوان (11 x 17 cm) photogravure aquarelle ⟶ Sans titre.
- الأسطورة القديمة (32 x 23 cm) Vielle légende.

**1974**

- عنف إغريقي (64 x 64 cm) Apre Afrique.
- جرف (22 x 32 cm) Falaise.
- حتمية التحليق (35 x 23 cm) L'urgence du vol.

**1975**

- كتابة من أعماق العصور (33 x 49 cm) Ecriture du fond des âges.
- منظر طبيعي متحرك (22 x 38 cm) Paysage en mouvement.
- ريح الجنوب (14 x 24 cm) Vent du sud.

**1977**

- انعكاسات زرقاء (9 x 24 cm) Reflets bleus.
- المدينة المقدسة (18 x 12 cm) Ville sainte.

**1978**

- ليالي شمالية (10.5 x 16.5cm) Aquarelle et encre Nuits boréale.

**1979**

- نزاع الكروم (23 x 17 cm) Aquarelle et gouache Portée de ceps.

**1980**

- فجر الخريف (32.5 x 17.3 cm) Aurore d'automne 2.
- حجارة مكتوبة (22 x 39 cm) Pierres écrites.

**1981**

- ايكاريوس (50 x 40 cm) Icare.

**1982**

- انحرافات العريفطة (الذويبة) (32 x 32 cm) Dérives de L'orycte.

**1983**

- صدى المشرق (32 x 23 cm) Echo du levant.
- جرف موشوم (34.5 x 49 cm) Falaise Tatouée.

**1984**

- ايكاريوس المنتصر (17 x 14 cm) Icare Triomphant.
- القضاء يهتز 2 (24 x 32 cm) L'espace vibre.

**1985**

- تجزئة (40 x 28 cm) Encre au brou de noix Partition 2.

**1986**

- زرقة الساحل (35 x 40 cm) Bleu de syrte.
- شيح الظهرة (18 x 36 cm) Dahra à l'armoise.
- ما بين السماء والأرض أو ما بين الشجرة والريح Entre ciel et terre ou entre l'arbre et le vent (53 x 32 cm)
- خاتمة الصحراء (32 x 26 cm) Epilogue des steppes.
- لحظات زائلة (30 x 19 cm) Instants fragiles.
- سور الزيزان (36 x 46 cm) L'enclos des cigales.
- صباحية 2 (33.5 x 24 cm) Matinal 1.
- حاجز أمواج الجنوب (28 x 17 cm) Mole Sud 1.
- صخور مدجنة (21.5 x 12 cm) Pierres Apprivoisées.
- صخور مغسولة (12.5 x 12 cm) Pierres louées.
- انحراف الشمس في الصيف (24 x 34 cm) Solstice d'été.
- بنية الحلم (21 x 30 cm) Trame pour un Song.
- عرق منحرف (35 x 40 cm) Veine oblique.

**1987**

- لمعان2 (32 x 22cm) Reflets 2.
- إشاعة الميناء (23 x 38 cm) Rumen du port.
- حدة الصوت (29 x 18 cm) Stridences.
- القمة (17 x 31 cm) Zénith.

**1988**

- في اشتقاق الصخور (28 x 18 cm) A la brisure des roches.
- بعد المطر (35 x 15 cm) Après la pluie.
- ظهور (29 x 19 cm) Eclosion.
- مكتوب على أرض صحراوية (مكتبة)(17 x 27 cm) Ecrit sur l'ERG.
- المرتفعات العالية (16 x 45 cm) Hauts plateaux.
- الفضاء يهتز 2 (24 x 17 cm) L'espace vibre 2.
- منتصف النهار في الصحراء (26 x 20 cm) Midi en steppe.
- كلمات الحصى(12.5 x 29 cm) Paroles de rocailles
- تجزئة 4(29 x 14 cm) Partition IV

- انعكاس الميناء(33 x 40 cm) Reflet port
- رموز متكلسة(23 x 33 cm) Signes calcinés
- رموز(30 x 19 cm) Signes Es humées

1989

- في منابع الملح(37 x 27 cm) Aux sources du sel
- شجيرات محروقة(27 x 17 cm) Buisson flamboyant 2
- غناء المياه(50 x 25 cm) Chant des eaux
- همسات(32 x 13 cm) Chuchotement
- طيران على الصخرة(32 x 32 cm) Envol sur roche
- قول الأشجار(29 x 24 cm) Le dit des arbres
- حركات القبلي(24 x 19 cm) Mouvement du guebli
- أودية صغيرة(24 x 15 cm) Ravines

**1990**

- فجر الشمال(52 x 35 cm) Aurore boréale
- غسق الضاحية(30 x 50 cm) Banlieue crépuscule
- الطرس الأزرق(20 x 31 cm) Palimpseste bleu
- صخور مبللة(37.5 x 52.5) Pierres mouillées

## 3- اللوحات الزينية عند محمد خدة:

يتميز التلوين الزيتي عند خدة بحضور لوني كبير وقوي، مقارنة مع تلوينه المائي، مساحات من الألوان المتنوعة والمنسجمة مؤسس لها و يظهر أنها وضعت بعناية فائقة، يفضل الفنان استعمال اللوحات ذات الحجم الكبير، تكثيف لوني يظهر منه الطبقات التي توجي لنا بالملمس الخشن للوحة ،يعتمد على الفرش التي يولي لها أهمية كبيرة في تنظيفها ويظهر هذا جليا في أعماله، حيث يظهر كل لون و كأنه استعمل بفرشاة خاصة له لوحده، كما اعتمد أحيانا السكين الخاص بالطلاء[1].إضافة إلى هذا أعماله تتميز بنوع من الخدوش التي يضعها الفنان بعد أن تجف أعماله

كان خدة إنسانا مقتصدا جدا في حياته العادية و نتج هذا من حالة الفقر التي عاشها في مرحلة طفولته و شبابه، فقد كان يعتمد على تنظيف قماش اللوحة ليعيد العمل عليها إذا لم يصل إلى فكرته المحددة.

تميزت أعمال الفنان محمد خدة ببعض التطورات خلال مسيرته الفنية، فحضور اللون أصبح قويا و مرئيا كلما تقدم في العمر، كما كان يتميز عمله بمسايرة الأحداث الوطنية والعالمية التي كان يعيشها خاصة الثورية منها، فتجده ينجز لوحة للتعبير عن ما يجول بداخله إزاء كل ما يحدث سواء في الجزائر أو في العالم، فأنجز بعض اللوحات المسماة باللافتات مثل لوحة التعذيب (1968)، لوحة الطالب (1968) و لوحة الأرض تمنح دائما نفسها للبدر (1972)، كما تميزت لوحاته و لمدة طويلة بتمثيل شجرة الزيتون بتجريد بليغ يحتوي بعض التشابه في كل لوحات هذا الموضوع، إضافة إلى بعض الأعمال الرمزية.

سنحاول من خلال هذا المبحث قراءة المنجز البصري في الأعمال الفنية الزيتية، بتسليط الضوء على الأعمال الأولى والأعمال الرمزية إضافة إلى الأعمال المسماة بلوحات الملصق، متبعة في ذلك نفس طريقة البحث في المبحث الأول والثاني.

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 253.

**النموذج الأول:**

الصورة مأخوذة من الموقع http://www.khadda.org/timelapse/1958

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** مدار غرينيتش Méridien Zéro

**تاريخ الإنتاج:** 1958.

**القياس:** 100x81سم.

**التقنية:** تلوين زيتي.

يمكن اعتبار هذه اللوحة الماثلة أمامنا من أولى أعمال الفنان محمد خدة الزيتية، فقد اهتم بالتلوين المائي منذ 1953 و بدأ عمله على المنقوشات سنة 1956، لكن مجال التلوين الزيتي انطلق فيه سنة 1958 بلوحتين: مدار غرينيتش (لوحة النموذج الأول) ولوحة

"تركيب "* تلتها فيما بعد اللوحات التي تشبه نوعا ما اللوحة النموذج من حيث التركيب والتلوين .

لوحة مدار غرينيتش عمودية الشكل، وقع عليها الفنان من الجهة اليمنى من اللوحة باللغة الفرنسية، من الوهلة الأولى تظهر اللوحة بصفة عامة، أنها عبارة عن مساحة داكنة اللون، يغلب عليها اللون البني، تتوسطها بعض البقع السوداء والتي تظهر على شكل شبكة مترابطة، يظهر من خلال فتحاتها بعض البقع اللونية الأمغرية اللون والخضراء، يمتد هذا التكوين الشبكي على كامل مساحة اللوحة، لوحة تجريدية لا تمت بأي صلة للواقع، ذات طابع معنوي روحي.

جاء عنوان هذه اللوحة "مدار غرينيتش"، يثير في ذهننا تساؤلات كثيرة:هل هي تمثيل مجرد لخط غرينيتش؟ إذا كان كذلك فخط غرينيتش خط وهمي لا أساس له من الوجود؟

مدار غرينيتش هو خط وهمي افتراضي لحساب التوقيت، يسمى كذلك لأنه يمر بمدينة غرينيتش Greenwich في لندن، يمر هذا الخط على افريقيا و أوروبا وهو يفصل بعض الدول إلى قسمين مثل الجزائر، وفي الجزائر بالتحديد يمر هذا الخط بمدينة مستغانم مسقط رأس الفنان محمد خدة.

يَمُرُ هذا الخط على بعد 15 كيلومتر من مقر ولاية مستغانم بالتحديد في بلدية "استيدية"، غير بعيد عن المكان الذي ينحدر منه واد شلف وعن جبال الظهرة التي بدأ فيها محمد خدة عمله الفني متأثرا بمناظرها الخلابة .

فهل جاءت هذه اللوحة لغاية في نفس الفنان؟ أم جاء العنوان بطريقة غير مقصودة، علما أن الفنان كان لا يرغب كثيرا في عنونة أعماله ويقوم بذلك من أجل المشاركة بها في المعارض.

**التركيبة الخطية:**

تظهر اللوحة على شكل سلسلة من الخطوط العمودية مشكلة نسيجا نتج عن تقاطعها

*- ينظر: ملحق الصور، الصورة رقم 23،ص 313.

مع الخطوط الأفقية بقيم ودرجات لونية داكنة، توحي للمشاهد بوجود تكوين شبكي.

حركة الخطوط وحدتها تظهر لنا السطوح المكونة للنسيج، تظهر لنا رموز نتجت عن خطوط مائلة، مستقيمة عمودية، منعرجة، تتكون من مستوى واحد.

التركيب الخطي لهذه اللوحة محكم البناء، مشدود، فيه نوع من التوازن، اعتمد فيه الفنان على مزيج من أنواع الخطوط السميكة نوعا ما، التي وضعها باستعمال الريشة.

تبعث هذه اللوحة فينا نوع من السكون والهدوء و التساؤل،لا يوجد أي مؤشر يسمح لنا بإمكانية التعرف على شيء تشخيصي في اللوحة التي جاءت في سياق غير متجانس يظهر فيه نوع التراكم والازدحام بين الخطوط، يظهر الخط فيه متجها في طريق مجبر على اتخاذه من أجل التناسق في تركيب اللوحة.

يمكن اعتبار تلك الرموز الظاهرة نوع من الكتابة المُشَبَكَة نتجت عن تشابك الخطوط الموجودة على شكل أعمدة غير واضحة المعالم، امتدت إلى حواف اللوحة تقريبا بالتالي تركيب عمودي رسمي.

وُجِد هذا النوع من التركيب تقريبا في جميع لوحات تلك الفترة مثل، لوحة الشبكة الزرقاء،1959 ولوحة طوطم (1959) ولوحة حبكة على أسطورة •(1961)، حيث جاءت هذه الرموز في لوحة الشبكة أكثر هوائية، وضعت بطريقة تفسح المجال من الجوانب مع وجود ظلال مشوشة، أما في لوحة "حبكة على أسطورة" جاءت في وسط اللوحة و كأنها أدغال تخرج من الضوء في وسط الفضاء.

في هذه اللوحات يظهر جليا تأثر الفنان بأعمال روجيه بيسيار (1964/1886) Roger Bissière خاصة في لوحته تركيب المنجزة سنة(1957)Composition * التي شبهت أعماله بعمل الزجاج المُعشق (Vitrail).

تظهر الصورة مختفية تماما من اللوحة، جاءت على شكل شبكة متكونة من تشابك خطوط تتمايل من تحتها الألوان.

•- ينظر: ملحق الصور، الصورة، رقم 25، ص 315.
*- ينظر: ملحق الصور، الصورة رقم 26، ص 316.

**التركيبة اللونية:**

جاءت اللوحة بجمالية مؤلفة من خطوط وألوان، وكأنها كتابة سمفونية مختلفة أنغامها، يتضح اللون كلما اقتربنا من اللوحة، تركيب تغلب فيه اللون على الخط رغم أن عدد الألوان محصور بين اللون الأمغري والبني الداكن واللون الأخضر الباهت، تظهر اللوحة داكنة مظلمة، يتغلب عليها اللون البني الداكن وبعض اللمسات من الأسود وبعض اللمسات من اللون الأمغري والأخضر، مندمجة مع قيم لونية بنية فاتحة.

تم تركيب اللوحة عن طريق اللمسات اللونية المركبة اعتمد فيها على اللون ولشكل الناتج عن تقاطع الخطوط والضوء،حيث استعمل ثلاثة ألوان متباينة توهمنا لنا بإمكانية وجود ضوء ينبعث من الخلفية، وكأنه أشعة باهتة مثل شفافية منحدر الماء،عن طريق تلاعب الفنان بالقيم الداكنة والقيم الفاتحة التي أضفت نوع من الانسجام على اللوحة الفنية.

قيم لونية متناقضة (بني داكن و بني فاتح) وكأنها صراع بين متناقضين، اعتمد فيه على تناغم ووحدة،فهي كمناطق ظل تظهر تارة وتختفي تارة أخرى، توحي بنسيج الشبكة عن طريق انكسار الخطوط والقيم اللونية، في الخلفية بروز القيم الفاتحة التي توحي بالشفافية اعتمد فيها الفنان على انسجام بين العناصر الفنية وتتجسد في وحدة بين العناصر الشكلية والأعمال الفنية في تلك الفترة حيث يصرح محمد خدة قائلا:" السماء الرمادية و الضباب، كان يخيم علينا،كان يلون حاملة ألواننا، معظم ألوانها صماء، كان يفرض علينا انسجام شاحب حذر، متكتم وهذا الجو كبح الألوان القادمة من الشمس، حتى أوجهنا كانت تميل إلى الزرقة، مبهمة، هذه الفكرة للون الرمادي سلبتنا جميعا جسم وروح، فلم أتمكن من إدراك اللون إلا فيما بعد".[1]يمكن اعتبار هذه الألوان مقيدة، يظهر وكأن عليها نوع من الغبار يحجبها، فترة كان الفنان يعيش فيها في باريس والجزائر مستعمرة،بداية ظهور الرموز الأولى على هذه اللوحة، سوف تتغير و تتطور في لوحات أخرى تصبح أكثر حيوية ونشاط من جانب التركيبة

[1]-Mohamed Khadda, in Benanteur gravures, AEFAB-ENAG Editeurs, Alger, 1989, p 20.

**النموذج الثاني:**

الصورة مأخوذة من http://www.khadda.org/timelapse/1965

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** المغرب المنبسط أو اضطهاد أفقي Maghreb déployée, oppression en verticale

**تاريخ الإنتاج:** 1965.

**القياس:** 60x205سم.

التقنية :تلوين زيتي.

أنجزت هذه اللوحة الزيتية سنة 1965، فترة كان الفنان يقيم فالجزائر، ذات حجم كبير في تركيب أفقي، فقط للإشارة هنا أن وضعية المنجز البصري لم تكن في البداية أفقية، صرحت لنا السيدة نجاة بلقايد أرملة الفنان[1]، أن محمد خدة في البداية أنجز اللوحة بشكل عمودي، فلم تعجبه النتيجة ، فتدخلت زوجة الفنان واقترحت عليه وضعها في الاتجاه الأفقي فقام ببعض لتعديلات وكانت اللوحة أفقية، لقد تسنى لنا رؤية هذه اللوحة في بيت الفنان وهي معلقة في غرفة نومه.

[1]- ينظر ملحق الحوار ، ص 262. .

تظهر هذه اللوحة وكأنها قطع لونية مركبة، تمتد على طول اللوحة، أشكال ملونة بألوان زاهية متنوعة لا يوجد فاصل بينها، تتخللها بعض الرموز باللون الأسود، هذه الأشكال تظهر منبسطة مستقرة في مساحة أمغرية اللون.

جاء عنوان هذه اللوحة موضحا فكرة الفنان، وقد حملت عنوانين الأول "مغرب منبسط"(مفترش) والثاني "اضطهاد أفقي"، لم تكن هذه المرة الأولى التي يعبر فيها عن المغرب العربي، فقد أنجز في سنة 1979 منقوشتين الأولى مغرب أزرق *والثانية مغرب أحمر*، الذي كان يرى فيه كتلة واحدة قسمتها الظروف السياسية.

يُعد المغرب العربي رقعة جغرافية واحدة، يوحدها اللغة والدين والثقافة والحضارة فقد عرفت كل من: الجزائر، تونس، المغرب، موريتانيا و ليبيا نفس الحضارات، تتابعت على أرضهم تركت لهم موروث ثقافي وفير يشهد بنمط العيش و طرق التعامل و حتى المعتقدات، ونفس المستعمر ماعدا ليبيا .

ثقافة غنية وحضارية أكيدة لا يجب تجاهلها، السكان الأصليين للمنطقة هم البربر عايشوا عدة حضارات، الرومانية، البيزنطية، الفينيقية، القرطاجية، الوندالية، العرب المسلمين، العثمانيين ثم الاستعمار الفرنسي، فهذا الاختلاف ساهم في تطابق العديد من الأشياء خاصة الثقافية منها.

في مهرجان البانام الافريقي سنة 1969 festival panamafricain الذي قام الفنان محمد خدة بتجسيد لافتته *وتم عرض هذه اللوحة، وفي الافتتاح تحدث خدة مطولا على الوحدة المغاربية الثقافية التي سعى إليها هو وجماعة من الفنانين المغاربة ، حيث صرح " فكرت في استخراج ملصق قمت بإنجازه من أجل مشروع بداية الصالون السنوي للفنون التشكيلية المغاربية". كان هذا المشروع الذي لم يرى النور، سعى إليه مجموعة من الفنانين المغاربة الذين عاشوا في فترة الحرب، منفاهم في العاصمة الفرنسية "باريس"، كان هذا حلم منطقي من أجل تأكيد ثقافة موحدة، انتفاضة ضد العنصرية التي فرضها المستعمر الغاشم

*- ينظر: ملحق الصور ،الصورة رقم 27 ، ص 317.
•- ينظر: ملحق الصور، الصورة، رقم 28، ص 318.
•- ينظر: ملحق الصور، الصورة رقم 29، ص 319.

بسياسته "فَرِقْ تَسُدْ"، تميزت هذه المجموعة من الفنانين المغاربة بإتباعها نفس الاتجاهات الفنية، نفس التأثر ونفس الحرب ونفس الممارسة الفنية التي يسعوا عن طريقها إلى استرجاع الهوية الوطنية المفتقدة.

فقد تميز العديد من الفنانين تجسيدهم لرموز جداريات التاسيلي، أشكال مستوحاة من الحضارات القديمة، فرموز " شرقاوي " موجودة في الأطلس المغربي، وإشارات المغربي "جيلالي غرباوي" *(1971/1930) مستوحاة من الخط العربي ومن رموزنا البربرية.

فالمرجعية واحدة والهدف واحد، هو التوسع والخروج من الركود، لكن بسبب عدم خبرة هؤلاء الفنانين وبسبب الصعوبات المالية والسياسات و المعتقدات الأيديولوجية لم يرى هذا المشروع النور.

عندما رأى أحمد بن باركة* (1965/1920) هذه اللوحة الكبيرة في يوم افتتاح المهرجان، أعجب بها ، لوحة تجسد المغرب العربي الكبير المتحد، مغرب بشعب له رؤية موضوعية، ثقافية اجتماعية موحدة ، حذفت حدوده ليظهر كتلة واحدة، تجسد هدف ذلك المشروع، مشروع صالون الفنون التشكيلية للدول المغرب العربي.

**التركيبة الخطية:**

تظهر اللوحة الفنية متكونة من عدة أشكال هندسية مختلفة متكررة بطريقة متوازية، غير متشابهة، يدخل التركيب الخطي للمنجز البصري في شكل هندسي مستطيل يمتد على طول اللوحة في مستوى واحد وفي وضع أفقي.

اعتمد الفنان على خطوط صريحة تحيط بالأشكال وخطوط لينة تتخلل هذه الأشكال، بالتالي خطوط مختلفة الاتجاه تطفي نوعا ما من الحيوية على اللوحة، لم يعتمد فيها على التناظر.

تظهر العناصر التشكيلية كالبناء المتراص، لا يوجد حدود صريحة بينها، كأنها نسيج خلوي متلاحم بطريقة انسيابية.

* - ينظر ملحق الأعلام ، ص288 .
* -ينظر ملحق الأعلام ، ص 288 .

كل الخطوط المرسومة اعتمد فيها على لون واحد (بني) رغبة منه في مسح الحدود الموجودة في الواقع.

ما عدا الكتابة الواضحة التي تظهر باللون الأسود وبخطوط سميكة تتوزع على كل المساحة التشكيلية، نستطيع قراءة بعض الحروف العربية كحرف (ن) الذي ظهر في وضعيات مختلفة و حرف (ص) وحرف (د)، فالحرف هنا عنصرا تشكيليا أساسيا جماليا يدل على وحدة اللغة في المغرب العربي الكبير،ظهور النقطة في هذا المنجز بأحجام مختلفة وفي أماكن متنوعة.

تحمل هذه الأشكال قيما تعبيرية مختلفة، تضفي جمالية خاصة على اللوحة الفنية، لا يوجد ترديد للأشكال متشابهة، تكرار متنوع اعتمد فيه الفنان على بناء اللوحة من أجل تحريف كلي للواقع، تكرار مرن للأشكال في كل لوحة.

**التركيبة اللونية:**

ألوان زاهية، جميلة متنوعة متكونة من: اللون الأمعزي الظاهر في الخلفية، اللون البني المحمر بقيمة متوسطة وفاتحة مكرر بنسبة كبيرة نوعا ما، اللون البني العادي يظهر في بعض الأشكال والنقاط والخطوط، اللون الأزرق بقيمه اللونية الثلاثة (الداكنة، المتوسطة، الفاتحة) مع بعض اللمسات من اللون الأخضر والأصفر.

تكرار مرن في الألوان، يمتاز بنوع من التناوب والتبادل في الأماكن، خاصة إذا قمنا بتقسيم التشكيلة البصرية إلى ثمانية أجزاء عموديا، فقد جاء هذا التكرار على شكل خط منكسر.

اختيار الألوان متباين بين ألوان حارة كالأمغري والأصفر، وألوان باردة كالبني والأزرق، لمسات لونية غير متداخلة رغم تجاورها، تدل على براعة الفنان وعلى تأنيه في التلوين.

نلاحظ وجود التركيب الشبكي، لكن هذه المرة أكثر انسيابية، متلاشي نوعا ما، يظهر من خلال الضوء الناتج عن استعماله للون الأزرق الفاتح في أماكن مختلفة وإلى اللون الأمغري الموجود في الخلفية يوحي لنا بشفافية المنجز.

لم يؤثر اللون الأسود في اللوحة، رغم تواجده بكمية معتبرة لأنه استعمله بطريقة جعلته ينسجم مع الجميع الألوان الأخرى.

نرى أن استعمال الألوان هنا غرضها اصطلاحي ربما جاءت لترمز للمغرب العربي الكبير وثرواته وأثاره المشتركة التي أراد الفنان إبرازها من خلال تكرارها؟ وربما هذه الرموز السوداء المأخوذة من الخط العربي هي رمز لوحدة اللغة؟

**النموذج الثالث:**

الصورة مأخوذة من الموقع: http://www.khadda.org/timelapse/1973

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** ديوان الواسيطي Diwan Al-Wâsitî

تاريخ الإنتاج: 1973.

**القياس:** 54x 73سم.

**التقنية:** تلوين زيتي

أنجز الفنان هذه اللوحة سنة 1973 في وضعية أفقية ،وقع عليها في الجانب الأيمن، توقيع يكاد لا يظهر، واضح من خلاله تعمد الفنان ذلك كي لا يؤثر في توازن اللوحة.

من الوهلة الأولى تظهر اللوحة تحمل تمثيل للوحة قرآنية، اللوحة التي يكتب عليها حفظة القرآن، يوحي لنا شكل الكتابة بانزلاقها من اللوحة، كتابة حرة لا تدل على شيء معين، جاءت باللون الأمعزي الفاتح الذي يوحي لنا بإضاءة ساطعة، بعض من هذه الحروف تقطع اللوحة، وتظهر أثارها المتبقية خاصة في الجزء الأيمن العلوي من اللوحة والجزء الأيسر منه، تظهر الخلفية و كأنها قطعة من الصحراء.

جاء العنوان هذه المرة مرافقا لمعنى اللوحة دالا على المغزى الذي هدف إليه الفنان، فمحمد خدة يرى في شخصية "الواسطي" الفنان العربي الأول، والقديم الذي وصلتنا أعماله، هو من رسم مقامات "الحريري" المصورة والمزخرفة برسوم ملونة،فهي نموذج لأفضل تجارب الفن التشكيلي العربي في عهود ازدهاره في ظل الحضارة العربية الإسلامية.

فرسمت هذه اللوحة ليعبر محمد خدة عن تقديره للواسيطي، وهي بمثابة مطلب تاريخي من أجل تحديد النسب، فبهذا المنجز يؤكد خدة مرة أخرى أنه ينتمي إلى أصول وذرية الواسيطي، ويسعى في نفس مجال بحثه و هدفه إتباع طريقته في إنجازاته في الفن التشكيلي. من هو الواسيطي وماذا قدم للفن التشكيلي كي يتشدد محمد خدة لموقفه هذا؟

هو " يحي بن محمود الو اسيطي" (634هـ، 1237م) رسم مخطوطة من أهم المخطوطات التي وصلتنا إلى حد اليوم، هذه الرسومات جاءت لترافق نصوص"مقامات الحريري"، صور فتية تنطق بالإبداع و تختلف عن أصلها الأول المكتوب ،لما احتوته من مشاهد لا نراها في النص ،إنما تقدم مشاهد تستوحي النص فقط ، كلقطات مسرحية سريعة لجانب من الحدث، وقد أخد "الواسيطي" حريته في التعبير دون التقيد بالكلام، ولهذا لم تظهر هذه الصور كفن تسجيلي فحسب بلي هي عملية خالصة تستوحي القصة وتقدم اللوحة الفنية المنتهية.

يرى محمد خدة في الأعمال بالفنية المتوارثة عبر الحضارات المتنوعة إرثا لا يجب التفريط فيه، خاصة في وطن طمست هويته، وعاش فترات من الظلام، أساسها تفقير ثقافي

ومادي ، نزع كل القيم الأخلاقية والفنية ، خاصة وقد راق لبعض باحثي الفن ولا سيما المستشرقين منهم أن ينسبوا فن المنمنمات .إلى جذور هيلينية و بيزنطية، فيجب على الباحثين العرب أن يحثوا على البحث لاكتشاف أسرار الفن العربي الإسلامي[1].

يظهر لقارئ كتاب محمد خدة "أوراق متناثرة مترابطة" أنه يسعى إلى أن يكون للموروث الفني الذي خلفته الحضارات المتتالية على الجزائر، مصدرا يجب الاستثمار فيه، بتجديده دون الوقوع في خطأ الركود والجمود، لأن الماضي يمكن أن يكبح حيوية الحاضر، فلكل زمان فنونه ولكل فنون فلسفة وإيديولوجية ،فلا يجب اعتباره أسطورة عقيمة بل العكس يمكن أن يكون جملة من الخصائص التقنية والتشكيلية والتعبيرية المتكاملة خصوصية لا مثيل لها.

صور الواسيطي مقامة ذات أهمية كبيرة وهي المقامة رقم 22 من مقامات الحريري، والمقامة هي قصة متتابعة الأحداث، بأسلوب ملئ بالسجع والمحسنات البديهية، ثم قدم مشاهد عن الحياة اليومية لأبناء الطبقة الوسطى من المجتمع في ذلك العصر، سواء كانوا تجارا، أدباء أو من العامة، بالتالي تحمل مناظر طبيعية، ملابس، هندسة معمارية...الخ[2] ،

الواسيطي هو أول فنان كشف عن هويته ، يظهر حسه البارع في رسوماته، من خلال ملاحظته الدقيقة التي تظهر في حركة الشخصيات.

لا يعتبر محمد خدة، الواسيطي حكواتي، بل فنان أتى بالجديد في مجال الفن التشكيلي، حيث أنه له يهتم بتنظيم الفضاء التقليدي المنقوش والمجزأ ، بل كان يوزع الفراغات فتظهر تركيباته متوازنة، فهو يبحث عن فضاء تصويري جديد فرض عليه مخالفة قوانين المنمنمات كسر الإطار فظهرت المقامات وكأنها تتجاوز المساحة الضيقة للكتاب، فرض قياسات أخرى، بالتالي فرض وجهة نظر أخرى جديدة.

يضيف خدة أنه لا يجب الاكتفاء بسرد طريقة عمله، لكن لا بد من إتباعها، فالبحث عن فضاء تصوير جديد لم يهتم به الفن الأوروبي حتى القرن السابع الميلادي،عن طريق الحركة

[1] -Mohamed Khadda, Elément pour un art nouveau…,op cit, p 84.

[2] -ينظر:محمد وسماء الأغا، التكوين وعناصره التشكيلية و الجمالية في منمنمات الواسيطي، رسالة ماجستير، بغداد، كلية الفنون الجميلة،1986، ص18

الشكلية، فقد قارنه محمد خدة بالفنان الإيطالي باولوا أوشيلو *(1475/1397) Paolo Ucello في تمكنه من إعطاء قوانين جديدة للمنظور.

يستشهد محمد خدة في كتابه "أوراق متناثرة مترابطة"، بالمقامة 22 التي تحمل عنوان"قافلة الجمال قرب المدينة "(صور رقم1) وضعنا تحليل لهذه اللوحة لأننا رأينا فيها تشابه كبير مع اللوحة نموذج الدراسة.

**تحليل لوحة قافلة الجمال:**

لوحة رقم 1مأخوذة من : https://4.bp.blogspot.com/-lHCRe-YO8oE/WESXfknZubI/AAAAAAAAB1g/yhdUmINcrc4WDc2-KZzbgX2dOqmKUbsLwCLcB/s1600/6.jpg

اللوحة عبارة عن مجموعة جمال تظهر في حالة حركة (تقريبا) ، مع وجود امرأة على الجانب الأيمن من اللوحة، فالمشهد يبدأ بناقة تأكل العشب من الجهة اليسرى من اللوحة اختفى جسمها خلف النوق، ثم تتابعت حركة رؤوس الجمال.تظهر قدم كل جمل في وضع مختلف و ينتهي المشهد بناقة أخرى تأكل العشب، تظهر حركة الأرجل المتداخلة والأجساد تتحرك بإيقاع موسيقي لطيف، وتظهر المرأة المرافقة للقطيع على يمين المشهد، اللوحة تمثل

* - ينظر ملحق الأعلام ، ص .

منظرا طبيعيا ريفيا عبارة عن مجموعة من الجمال مع شخص يقف بجوارهم على أرضية رسمت بشكل عريض تمثل العشب، إذن اللوحة تتشكل من خطوط منحنية، ملتوية متنوعة بحركات لينة، تؤلف كتلا متواصلة في وحدة تؤدي إلى حالة ابتهالية تتجلى في حركة الرؤوس، حركة واضحة تظهر عن طريق تداخل أرجل الجمال، خطوط غير متناهية، ترتكز الحركات على خطوط عمودية ومنحنية نوعا ما، ويظهر خط عريض في أسفل اللوحة يمثل العشب الذي تخرج منه بعض النباتات.

جاءت الألوان متدرجة، سلم ألوان واضح: أمعزي، رمادي، بني داكن وأسود،حيث اعتمد على هذا الأخير في إظهار قامة الجمل الداكن و كأنها قيمة لونية مختلفة، ميزت اللوحة قيم لونية ترابية إلا لون ثياب المرأة الأزرق فهو قيمة لونية مغايرة. تمكن الواسيطي من خلق عمل فني متكامل من خلال مشهد عادي للجمال، حول الرسم التسجيلي للمنمنمة إلى صياغة مبتكرة ضمن مفردات فنية خاصة به، تقوم على أساس التناسق بين الأشكال، الألوان والمساحات بعيدا عن المفاهيم التقليدية لرسم مثل هذه المشاهد.

نجد أن خدة في كتابه حلل هذه اللوحة :"الجزء العلوي متكون من أعناق و حلقات واسعة تفرض نفسها، وكأنها حروف متصلة بكتابه يدوية، فالمحور الأفقي يقسم التركيب إلى قسمين، أما الجزء السفلي من اللوحة هو عبارة عن "ألف" و"لام" خط مسماري وعلى خط الوسط، تنعقد منافذ الحروف، إيقاع منسجم منكسر (رؤوس الجمال المنخفضة).

بالتالي يرى في اللوحة خداع خطي يشبهه بلوحة الخطاط أحمد الحساني (873/964هـ)[1] لوحة رقم2 وضع "محمد خدة" هذا التحليل وهو لا ينكر أن يكون للوحة عدة قراءات ويربط هذا بالواقع الثقافي في الجزائر في تلك الفترة.

[1]-voir: Mohamed khadda , op cit p 74-75.

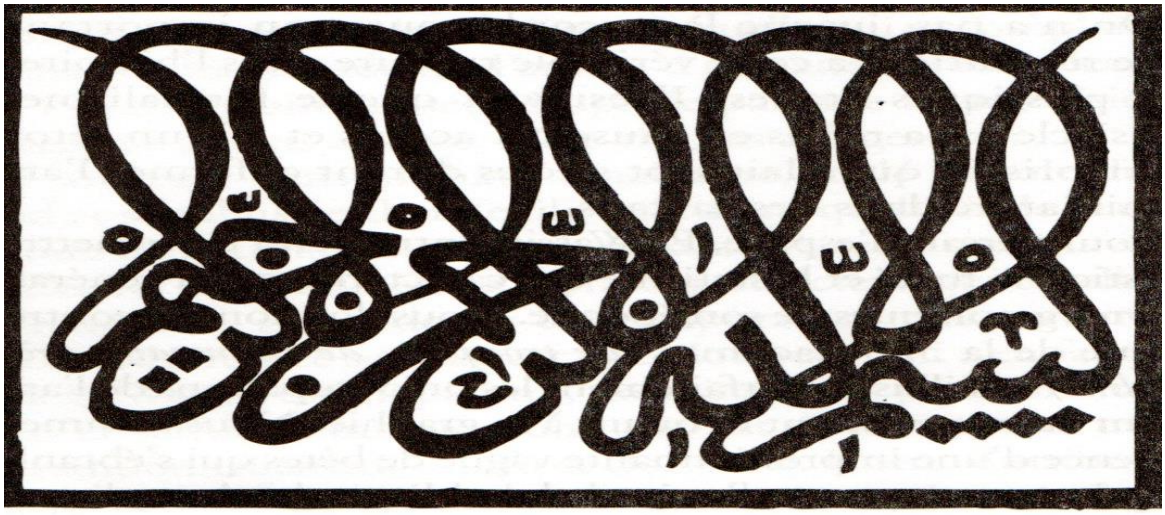


Image 2 : Calligraphie de Ahmed Qara Hassani (873-964 H).

**لوحة رقم 2 مأخوذة من كتاب محمد حدة عناصر من أجل فن جديد ص 74**

## تحليل لوحة ديوان الواسيطى :

### التركيبة الخطية:

تتكون اللوحة من شكل مستطيل واضح في الجزء العلوي من اللوحة التي جاءت أفقية الشكل، يقسمها محور أفقي إلى ثلاث أُقسام، هذا المحور متشكل من بعض الرموز التي اعتمد فيها على خطوط متنوعة، منحنية، منكسرة، عمودية ، تتخللها تركيبات هندسية تمثلت في بعض المستطيلات والمربعات.

حركة هذه الرموز ظهرت بإيقاع منسجم، ناتج عن خط عربي، يمكن أن تتعرف فيه على بعض الحروف، "النون" "اللام "و"الألف"، بقيت بعض الخطوط عالقة على المستطيل (لوحة حفظ القرآن) تجسد فكرة انزلاق الحروف منه...فهل هذا الشكل المستطيل لوح أو مخطوطة قديمة؟ يوجد تشابه كبير بين حركة الرموز وحركة الجمال في المقامة رقم 22 ليحيا الواسيطي، ربما تكون هذه اللوحة إعادة لتلك المقامة بأسلوب تجريدي أسلوب خاص بخدة، لأنه كان يدعوا بالعودة إلى الماضي من أجل الاستثمار وليس من أجل التقليد.

### التركيبة اللونية:

ألوان ترابية تتكون من اللون الأمغري والبني ألوان نجدها تقريبا في جميع لوحات الفنان، إضافة إلى اللون الأزرق الفاتح الذي يظهر من خلال فتحات الرموز مع لمسات من اللون الأزرق الداكن نوعا ما، إضافة إلى اللون الأسود الذي جاءت به الرموز.

جاء اللون الأمغري في خلفية، تظهر من خلالها لمسات الفرشاة التي توحي لنا بلون الصحراء ورمالها الحارة فهذا اللون الظاهر بتموجات طفيفة، توهمنا بالشفافية والضوء الساطع في الجزء العلوي من اللوحة بعض اللمسات من البني تظهر ظل المساحة المسطحة المستطيلة الشكل، التي استعمل فيها لون بين الأبيض والبني الفاتح تعطي لنا طابع بقدم هذه المساحة التي ترى فيها الباحثة مخطوط قديم أو لوحة قرآنية (اللون الحقيقي للوحة حفظ القرآن المصنوعة من الصلصال).

اللون البني الموجود في الوسط يضفي على اللوحة إيقاعا مرن، قيمته اللونية الغير ثابتة تجعل منه عنصرا أساسيا في اللوحة، أما الأزرق كلون بارد يعطي نوع من العمق، يتخلل المساحة الملونة المسطحة يضفي عليها نوع من الحيوية والحركة، إما إحاطة اللون الأزرق بالبني هي مزيج بين لونين باردين موضوعين على مساحة حارة اللون.

في هذا المنجز البصري، التكوين الشبكي منفتح تماما يجعلنا نتصور ما هو موجود خلف تلك الرموز، ألوان الطبيعية موجودة، فرسام الطبيعة مرة ثانية، أنجز عملا يعتبر لغزا من ألغاز خطابه التشكيلي، فهل ديوان الواسيطي هو إعادة لقافلة الجمال بأسلوب بدأ العمل عليه الواسيطي الذي مر بأبحاث من الإيقاع والفضاء وطريقة في تركيب ليصل إلى التحوير والتجريد؟ هذا التجريد الذي أصبح لغة عند محمد خدة.

فاستثمار محمد خدة في الماضي والتراث يظهر مرة أخرى، فقد رسم الحروف تنزلق من اللوحة لكن أضاف إليها الكثير خاصة من خلال الرموز التي بدأت تظهر خصوصياتها.

**النموذج الرابع:**

الصورة مأخوذة من الموقع:http://www.khadda.org/timelapse/1980

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل:** المظاهرة Manifestation

**تاريخ الإنتاج :**1980

**القياس:** 130x162سم.

**التقنية:** تلوين زيتي

أنجز محمد خدة هذه اللوحة في الذكرى الحادية عشر للانقلاب العسكري الذي حدث في دولة التشيلي، سنة 1973 وسقوط الرئيس سلفادور أليانديSalvador (1973/1908) Allende، كانت تحمل عنوان "لافتة من أجل شيلي" ثم تغير عنوانها لتحمل عنوان المظاهرة، لوحة مستطيلة الشكل، وقع عليها في الجانب الأيسر باللغة الفرنسية.

تظهر اللوحة من الوهلة الأولى أنها علم ملطخ بالدماء، عليه كتابة غير واضحة، يحتوي هذا العلم على نجمة وهلال باللون الأسود، يظهر التركيب وكأنه لافتات معلقة، تشكل الرموز في وسط اللافتات شكل بندقية، يظهر نفس الشكل في الجانب الأيمن من اللوحة، يظهر في أسفل اللوحة شكل وكأنه يد إنسان، تظهر و كأنها تقول كفى.

"ينتمي محمد خدة و سلفادور أليانديAllende إلى نفس التيار الاشتراكي الشيوعي، الشيء الذي لم ينكره خدة أبدا بل كان يظهره في كل المجالات،رغم أنه كان يعيش وسط عائلة مسلمة محافظة."[1]

مرة أخرى وفي كتابه "أوراق متناثرة مبعثرة" يتطرق خدة إلى قضية الانقلاب في دولة التشيلي، في نص مأخوذ من توطئة كتبها في الكتيب الخاص بمعرض الرسامين الجزائريين الذي نظم تضامنا مع الشعب التشيلي سنة 1983، في الذكرى العاشرة للانقلاب.

"ترجع أسباب هذه المقاومة إلى الانقلاب العسكري الذي خططت له أمريكا ضد الرئيس سلفادور أليانديSalvador Allende لأن قراراته الاشتراكية لم تخدم مصالحها في المنطقة، وخوفا من أن تتحول الدولة إلى أغلبية شيوعية،اختارت الولايات المتحدة الأمريكية قائد الجيش الجنرال أوغيشت بنونشيه Auguste pinochet* (2006/1915) خلفا للرئيس الحاكم، الذي استولى على الحكم عن طريق الانقلاب العسكري في يوم 1973/09/11، كان الياندي في قصر الحكومة، قرر عدم الفرار والبقاء فيه وارتدى وشاح الرئاسة إلى أن سقط قتيلا، رافضا بذلك التخلي عن حقه الشرعي[2]، يحمل هذا الوشاح الألوان الثلاثة: الأحمر، الأزرق، الأبيض (الصورة رقم 3) والوشاح هو نسيج من القماش على شكل حزام عريض يرتديه عدد من الرؤساء في بعض دول العالم كرمز لاستمرارية الحكم، يرتدي الرئيس الوشاح على الكتف من الجانب الأيمن

إلى الجانب الأيسر من الحوض.

الصورة رقم 3
مأخوذة من الموقع :
http://jjmccullough.com/pictessays_leaders_pres.php

[1] - ينظر ملحق الحوار، ص242 .

[2] - ينظر: محمد الصادق إسماعيل، التجربة التشيلية من بينو تشيه إلى الديمقراطية، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، 2015، ص 20.

يُنَوه خدة في توطئة المعرض المذكور أعلاه، بما قام به Pinochetالديكتاتور من تدمير بشري و ثقافي وصل إلى حرق الكتب و قصائد الشاعر بابلو ميردا (1973/1904) Pablo Méruda كما قام بتعذيب الفنان فيكتور جارا (1973/1932)Victor Jara .

وبسبب روحه الثورية يرى خدة نفسه مجبرا على الوقوف مع شعب تألم كثيرا، لكنه كفنان لا يستطيع محاربة العداوة بالعداوة ،فعليه إذن التعبير عن تضامنه بأعماله الفنية، فكانت هذه اللوحة.

ولم تكن هذه اللوحة الوحيدة الذي يظهر من خلالها تضامنه مع الاضطهاد الناتج عن الحروب، فقد أنجز لوحة من نفس النوع تحت عنوان "لافتة من أجل بيروت " Banderole pour Beyrouth" سنة 1982 *جراء الغزو الذي تعرضت إليه من طرف إسرائيل، ولوحات أخرى سوف نتطرق لقراءتها لأنها جمعت بين اللافتة واللوحة التي أراد من خلالها الفنان توصيل رسالة تنديد.

**التركيبة الخطية:**

جاءت اللوحة في تركيبة خطية واضحة، تباين في المساحات الخطية المشكلة، حيث يظهر جزء من دائرة في الأعلى، ويليها شكل مثلث،تم تظهر مساحة محصورة في مستطيل، وكلما اتجهنا إلى أسفل اللوحة اختلفت الأشكال وأصبحت غير واضحة المعالم، فالأشكال الهندسية هنا تأخذ شكل اللافتات التي تفقد شكلها الحقيقي بسبب الرياح عندما تعلق وقد برع الفنان في إيهامنا بذلك.

جاءت الرموز في بعض المناطق غير واضحة وفي مناطق أخرى شكلت بدائرة غير مكتملة هلال وبواسطة نقطة نجمة، في الجزء العلوي من اللوحة، رموز غير واضحة، غير مقروءة هدفها تشكيلي محض، خطوط سوداء ظهرت متقطعة، ربما رمز بها الفنان إلى السلك الشائك (Fil barbelé) الذي يستعمله أي مستعمر لتحديد به منطقته.

كل الخطوط ظهرت مرنة لينة،ماعدا الخطوط السوداء فهي صلبة قاسية قساوة الاستعمار فمن خط المستقيم وبعض الأشكال، شكل الفنان بندقية ظهرت في وسط الجزء

*- ينظر ملحق الصور، الصورة رقم 30 ، ص 319.

العلوي من اللوحة، تختلف هذه اللوحة عن سابقاتها فهي لم تأتي في تكوين شيكي بل في مساحة مفتوحة، يظهر فيها عمق كلما اتجهنا نحو الأعلى.

**التركيبة اللونية:**

اللوحة اللونية أكثر مما هي خطية، عبر فيها الفنان عن تضامنه مع الشعب التشيلي عن طريق ثلاث ألوان صريحة كالأحمر، الأبيض، الأزرق بقيمتين (الداكن والفاتح) واللون البني والأسود.

توازن في توزيع الألوان، استعمال ألوان معبرة قوية (الأحمر والأزرق) تعاكس لوني حار بارد، ألوان صافية متوازنة.

من الوهلة الأولى تظهر الألوان أنها تشكل علم، لكن في الواقع اذا ما قارنا هذه الألوان وتمعنا فيها، وجدناها تتطابق مع الوشاح الرئاسي سواء من حيث الألوان (أحمر، أبيض، أزرق) سواء من حيث وضعية الألوان (الأحمر هو الأول، ثم الأبيض ثم الأزرق) خاصة وشاح التشيلي(انظر الصورة رقم3) فيظهر هنا هذا الوشاح ملطخ بالدماء، الخط الأحمر المتدفق على اللون الأبيض، فربما هو وشاح الرئيس الياندي Alleindé الذي قتل وهو يرتدي وشاح الرئاسة دلالة على رفضه تسليم الحكم.

يظهر الوشاح وكأنه يتحرك خاصة من خلال الظل و النور الموجودين في اللون الأبيض الذي اعتمد فيه الفنان على اللون الأصفر والأزرق، يظهر اللون الأحمر أكثر حدة من الألوان الأخرى خاصة مع البني الموجود في زوايا اللوحة وكأنه نسيج عمراني.

تظهر اللوحة ملساء، برع الفنان في وضع لمساتها باستعمال الفرشاة، لا يوجد تداخل أو تراكب واضح بين الألوان ، هذا لأن الفنان لم يعتمد على التلقائية لكنه عمل بطريقة متأنية، دقيقة بإفراط ، ألوان اصطلاحية عبر بها عن مرارة القمع الذي عاشه ومازال يعيشه سكان التشيلي في تلك الفترة.

**النموذج الخامس:**

سمفونية غير مكتملة رقم 1

الصورة مأخودة من الموقع :http://www.khadda.org/timelapse/1990

**عنوان العمل:** سمفونية غير مكتملة (1و2)Symphonie Inachevée.

**تاريخ الإنتاج:** 1990.

**القياس:** 1(46xسم) و 2(65x92سم).

**التقنية:** تلوين زيتي

آخر أعمال الفنان محمد خدة، لوحتين بدون توقيع، وبدون عنوان، صرحت لنا السيدة نجاة أنها هي من أعطى العنوان للوحتين من أجل عرضها[1].

في هذه السنة بدأت بوادر المرض تظهر على الفنان، فلم يعد قادرا على العمل بنفس الوتيرة، فاجئه الموت وترك لوحتين غير مكتملتين، جاءت اللوحتين في شكل عمودي وجاء العنوان

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 234

سمفونية من وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الفنان ربما اختارت أرملة الفنان هذا العنوان لأنها رأت فيها أشكال فنية مختلفة موزعة بطريقة منسجمة على مساحة وكأنها قطعة موسيقية.

يمكن أن نقول أن لوحة سمفونية غير مكتملة رقم 1، اقتربت من النهاية، لأنه يظهر أن المساحات الغير مكتملة عليها عددها قليل .

**التركيبة الخطية في اللوحتين:**

**1 /اللوحة الأولى:** اللوحة عبارة مجموعة من الرموز داخل شكل غير واضح، لا يمت بصلة للواقع، رموز غير واضحة، تميزها شفافية ليست موجودة في لوحاته الزيتية السابقة، دليل على عدم اكتمالها، فخدة كان يعود للرسم مرارا وتكرارا من أجل إضافة له بعض العناصر، وللحصول على طبقة لونية سميكة.

سمفونية غير مكتملة رقم 1990.2 http://www.khadda.org/timelapse/.

**اللوحة الثانية :**

أما اللوحة الثانية "سمفونية غير مكتملة رقم 2" تظهر أنها في بداية تكوينها، تسنى للباحثة رؤية هذه اللوحة في بيت الفنان، نفس التكوين مجموعة من الأشكال في بداية رسمها، تظهر من خلالها أثار البناء الأولى رموز قليلة وبلون لم يعتد الفنان على استعماله في لوحاته.

أشكال هندسية غير واضحة ،لا يمكن ربطها بالواقع، خطوط لينة ليست صريحة بعد ينقصها قوة الخط الذي يتميز بها الفنان في لوحاته ،أما اللوحة الثانية بعض المربعات وبعض الخطوط بداية التركيب.

**التركيبة اللونية:**

لوحتان لا يمكن القول عليهما الكثير، إلا أنهما باردتان استعمل فيهما الفنان الكثير من الأزرق خاصة اللوحة 2، فقد بدأ تكوينه بوضع الرمز واستعمل معه لون أزرق فاتح وبنفسجي ورمادي على خلفية زرقاء غير مكتملة ما زالت تظهر عليها لمسات الفرشاة الأولية.

أما اللوحة الثانية الشبه مكتملة إضافة إلى اللون الأزرق الباهت بعض اللمسات اللونية من الأرجواني والأمغري والبنفسجي، ألوان تسبح في خلفية رمادية باردة يتخللها بعض الأزرق.

المتتبع لأعمال الفنان محمد خدة لا بد أن يكون قد لاحظ الصرامة الموجودة في استعماله للألوان، الدقة في لمساته اللونية، قوة اللون و صراحته في الألوان الزيتية، بالتالي سوف يفهم في الأخير أنه يتحصل على تلك النتيجة بعد عمل شاق يدوم أيام وأيام، يتطلب دقة وتفرغ ووقت طويل، في هاتان اللوحتان القدر كان أسرع والوقت كان ضيق، ولم يستطيع الفنان إكمال عمل بدأه.

## 4- لوحات الملصق تحليل ومميزات:

إضافة إلى لوحة المظاهرة ولوحة لافتة من أجل بيروت، يوجد لوحات أرادها الفنان أن تكون مكملة إلى التاريخ، أو بالأحرى هي رسالات يبلغ عن طريقها ما لا يقوله أو ما يخفيه التاريخ، سماها العديد بلوحات الملصق، وهذه اللوحات جاءت مرتبطة بمناسبات تأثر من خلالها الفنان فأرادها خطابا بصريا تشكيليا مُنَدِداً، فمن لوحة "الشهيد" أو" المعذب "و"التعسف "و"موريس أدوان" Maurice Audin * إلى القصبات لا تحاصر، مفاهيم تشكيلية بكتابة غامضة تدل على واقع أليم جرد من طبيعته، رسمت اللوحات تقربا في نفس السنة 1968، سنة عاش فيها أحداث ثورية خاصة، ما عدا لوحة القصبات لا تحاصر دام رسمها فترة طويلة ، حاولنا تسليم الضوء عليها في هذا المبحث.

### 1.4- قراءة في لوحة التعديب:

*- ينظر ملحق الصور، الصورة رقم 31، ص 320 .

الصورة مأخوذة من الموقع: http://www.khadda.org/timelapse/1968

**البطاقة التقنية:**

**عنوان العمل :**التعذيب أو الشهيد La torture ou le martyre

**تاريخ الإنتاج:** 1968.

**القياس:** 130x162سم.

**التقنية:** تلوين زيتي.

جاءت اللوحة عمودية الشكل وقع عليها من الجهة اليسرى باللغة الفرنسية، تعتبر هذه اللوحة هي الوحيدة التي اعتمد فيها الفنان على أسلوب قريب من التشخيصي، حيث يظهر لنا جليا المحتوى الذي يرتبط مباشرة بالواقع المعبر، فمن خلال هذا المنجز أراد الفنان الوقوف وقفة إجلال وثناء لرفيقه وصديقه الحميم "بشير حاج علي" والتنديد بالتعذيب الذي تعرض إليه،تظهر اللوحة متكونة من شخصية مركزية لرجل قوي البنية بعضلات كبيرة، رجل عار، ذراعيه مكبلة بالسلاسل، رجليه مغروستين بقوة على الأرض، رأسه مختفي أو بالأحرى متجه إلى الوراء متلاشي في عمق اللوحة، جسم منحني، متوتر، تظهر منطقة أسفل البطن متفحمة ، يظهر ذلك الرجل متأرجح بين الحياة والموت، ما بين السكون والألم حاضر غائب، قوي البنية لكنه مكبل ليس بيده لا حول ولا قوة ، اعتمد على تشكيل سياج السجن عن طريق خط أفقي تقطعه خطوط عمودية صريحة لكن غير مكتملة، جاء الجسم متكون من رموز وعُقَدْ.

خط عمودي يختفي من وراء الجسم، ليظهر لنا فكرة فقدانه التوازن، جاءت بعض الخطوط في الساق على شكل عقد تظهر التوتر الحادث في الجسم من جراء التعذيب، كما أن الأشكال الهندسية المكونة للقدم الأيسر قوية مصرة على البقاء.

كل من رأى هذه اللوحة تعرف على الشخص من خلال بنيته القوية وأقدامه الضخمة إنه "بشير حاج علي"[1] المكبل على طريقة بوميثيوس Prométhée في الميثولوجية الغربية.

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 235.

من هو بشير حاج علي؟ ومن مارس عليه هذا العذاب؟

ولد "بشير حاج علي" في 10 ديسمبر 1920 في القبائل(أزفون) عضو نشيط في الحزب الشيوعي الجزائري(PCA) و كان محرر في جريدة "Liberté" الحرية، الجهاز المركزي للحزب (PCA) ثم أمينا عاما للحزب 1951، حكمت عليه الحكومة الفرنسية المستعمرة سنين بالسجن بتهمة الإخلال بأمن الدولة، عاش كل فترة الاستعمار هاربا من هذا الحكم، متنقلا من منزل لآخر.

انظم إلى جيش التحرير الوطني بصفة فردية، ثم أنشأ المنظمة العسكرية الشيوعية سنة1954 وأصبح مسؤولا عنها، و بالتالي أصبح مسؤولا على الحزب الجزائري الشيوعي.

وبعد الاستقلال، أنشأ مع "مولود معمري" و"جون سيناك" و"مراد نور الدين"، اتحاد الكتاب الجزائريين، بعد أن منع الرئيس الراحل "بن بلة" الحزب الشيوعي الجزائري من الممارسة.

بعد الانقلاب العسكري للرئيس الراحل "هواري بومدين "على الرئيس "بن بلة " سنة 1965 أنشأ "منظمة المقاومة الشعبية" (ORP) مع كل من "محمد حربي" و"حسين زهوان"، ألقي عليهم القبض من طرف النظام.

بعد فترة تم الافراج عن كل من "حربي" و"زهوان" وبقي "بشير حاج علي" مسجون لفترة طويلة، مورس عليه كل ألوان العذاب، يقال أنه تعرض إلى إحدى عشرة دورة في التعذيب فقد عاش جحيما حقيقيا.[1]

أثناء فترة سجنه و تعذيبه كانت زوجته Lucette laribert والتي كانت تنتمي لأسرة ثورية من وهران، تزوره فكان يهرب معها أوراقا ، كان يحكي فيها كل ما تعرض له من تعذيب في ورق الخاص بالمرحاض، فكان يخبأه في علبة السجائر، نشرت هذه النصوص سنة 1966 في دار النشر الفرنسية Edition de Minuit بطريقة سرية وسميت بـ "التعسفي" L'arbitraire هذه المجلة إن صح القول، التي قام محمد خدة بكتابة توطئتها سنة 1988 والتي نشرت من طرف دار الاجتهاد وقد استعملت اللوحة نموذج هذه الدراسة

[1]-voir: Bachir Hadj Ali, poétique et politique ,2000, p 20-21.

في الواجهة *أطلق سراحه سنة 1968، فرض عليه الحضر في الإقامة بمدينة سعيدة ثم مدينة عين الصفراء.

كان خدة وبشير أصدقاء ورفقاء الدرب، عاشقين للفن ومولعين بالموسيقى الأندلسية التي قوت الرباط بينهم، تأثر خدة بما حدث لصديقه وأنجز هذه اللوحة سنة إطلاق سراحه كان هدفها تعبير من أجل غذ واضحة معالمه.

نشرت اللوحة في كتاب "حرب الجزائر" لدار النشر Edition actuel لكتابه هنري علاق Henri Aleg في الجزء الثاني ص 513 ، الثلاثي الثالث سنة 1981 بعنوان التعذيب La torture.

كما نشرت مرة أخرى سنة 1995، كغلاف كتاب "الجزائر في همسات L'Algérie en murmure كتاب حول التعذيب من تأليف موسى آيت مبارك، متوفرعلى العنوان الالكتروني www.hoggar.org ، نشر من طرف هقار.

بالتالي لهذه اللوحة عدة رسالات، استعملت في لحظات تاريخية مختلفة، لأنها جاءت بقوة تعبيرية خاصة جعلتها صالحة لعدة فترات.

- صالحة لفترة الاستعمار حتى سنة 1962.
- صالحة بعد الاستقلال في ظل نظام وطني تحت اشتراكية قومية زائفة (1988/1966).
- خلال العشرية السوداء للسنوات 1990.

من هنا نستخلص أن هدف خدة من اللوحة لم يكن تحية إجلال لرفيقه فقط ،بل كانت عبارة عن تنديد بالتعذيب أيا كان نوعه ، والذي كان يرى فيه نوع من الإهانة ليس لشخص واحد إنما لشعب بأكمله ،شاءت الأقدار لهذين الرفيقين أن يفارقا الحياة في نفس الفترة بفارق أيام قليلة (4أيام)، بعد أن قضوا طريقا طويلا معا، طريق فنانين، طريق رجلين، ثائرين، سياسيان متحمسان حاورا بفنهما لغز العالم الكبير، محاولة منهما في جعل الجزائر واحة جميلة لها هويتها الوطنية.

*- ينظر ملحق الصور ،لوحة رقم32 ،ص 321.

**التركيبة الخطية:**

جاءت اللوحة في شكل عمودي، متكونة من مستويين، المستوى الأول يمثل الشخصية، المستوى الثاني يمثل الخلفية، السجن أو مكان التعذيب.

الخطوط المشكلة لجسم الرجل قوية و صريحة في بعض المناطق، تترسخ قوتها في الساقين: الساق اليمنى بخطوط قوية تظهر وكأن الشخصية ترتكز عليها أما الساق اليسرى بعض المواقع خطوط ممحية توضح لنا فقدان القوة عند الشخصية من جراء التعذيب، يظهر الجسم وكأنه بدأ يفقد توازنه، الجزء العلوي للجسم وتلك الأذرع المغلولة، تظهر خطوطها بنفس الهيئة.

خط عمودي يقسم اللوحة، إلى قسمين غير متناظرين، يشبه المقصلة وكأن هذا الشخص سوف يعدم في لحظات، هذا الشخص الذي أحيل إلى صمت رهيب، شخص جرد من ملابسه من أفكاره، من عقيدته، من هويته الوطنية لأن اللوحة لا تحمل أي مؤشر لانتمائه الجغرافي أو العقائدي.

جسد مقوس، مشدود بدأ يفقد التوازن، الشخصية منسحبة إلى نصف اللوحة الأيمن، تظهر وكأنها تتحرك بشدة الألم ويظهر هذا من وضعية الأذرع، الذراع الأيمن ممدود والأيسر مطوي يوهمنا بأنه يحصل الجسم كله.

يظهر لنا متشبثا في البقاء، يعتمد على قوة رجليه وخاصة عضلات الفخذ التي تظهر قوية، رجل فقد نقطة توازنه، شكلت الخطوط أيضا القفص الصدري بعظامه دلالة على قوة التعذيب فالجلد يظهر مسلوخ، أما العضلات فقد شكلت من نتوءات خطية.

**التركيبة اللونية:**

جاءت اللوحة بألوان حارة تتأرجح بين الأحمر إلى البرتقالي أما الجسم فقد اعتمد فيه على اللون الرمادي، مع وجود اللون الأسود في اللوحة.

تظهر الخلفية بلون محصور بين الأمغري والبرتقالي تتخللها منطقة من الرمادي المائل للأبيض، يظهر كنور يوحي لنا بعمق اللوحة ويظهر لنا كأن الرأس يتلاشى في تلك المنطقة، غارقا إلى ما وراء اللوحة.

تظهر الأرضية باللون الأحمر في جهة من اللوحة ويظهر هذا اللون أيضا وراء الشخصية وكأنه يتدفق منها.

اللون الرمادي مزيج بين الأسود والأبيض لون باهت يبعث على الخوف الخزن، الشيخوخة، على السجن والحداد، وبهذا اللون هو بالتأكيد يرمز لكل هذا فهو يرمز أيضا للإنسان وهنا هذا الإنسان متأرجح بين لا شيء وكل شيء.

أما اللون الأسود، أحيانا جاء محددا للجسم وعضلاته وأحيانا يظهر في الحاجز المنتصب على شكل أعمدة صلبة متينة، تظهر كأنها مجموعة من السيوف، هذا العمود ينتهي بشكل دائري مغلق كعقدة حبل المشنقة، كما يظهر اللون الأسود في منطقة البطن المتفحمة دالة على التعذيب بالنار، ألوان قليلة لكنها تعبيرية إلى حد أقصى عن تألم الفنان لما أصاب رفيق دربه من تعذيب في جزائر مستقلة عاشت ويلات الاستعمار، فهل العذاب بقي مفروضا علينا؟ خدة أنجز اللوحة بعد أن أطلق صراح رفيقه، حرية بقيت مسلوبة منه لفترة طويلة، فهل حقا هذا هو الوضع الذي عذب فيه بشير علي بلحاج؟

أنجز الفنان في سنة 1969 نفس اللوحة لكن بأسلوب مغاير، أسلوب تجريدي استعمل فيه عدة تقنيات فظهرت الشخصية وكأنها جهاز عظمي باللون الأخضر متكون من رموز.

تظهر الشخصية معلقة لكنها ليست بنفس القوة التي ظهرت بها شخصية اللوحة الأولى، فالأرجل لم تعد قوية فالشخصية منا لا ترتكز على أي شيء.

الصورة مأخوذة من الموقع : HTTP://WWW.KHADDA.ORG/TIMELAPSE/1969

منطقة البطن اختفت، في اللوحة الأولى كانت محروقة أما منطقة الصدر تظهر فارغة عبارة عن خطوط متقاطعة، أما الذراعين المبسوطتين ليسا لهما نفس القوة، لكنها مكونة من أشكال تأخذ شكل أسلحة، يظهر حرف النون بكثرة فهو جزء من تكوين هذه الشخصية أما الألوان فاعتماده على تقنية التنقيط في الخلفية توحي لنا بملمس اللوحة الخشن، ألوان متكاملة (الأحمر والأخضر) واللون الأمعزي لتكوين الأعمدة السوداء في اللوحة الأولى، فاللوحة تظهر وكأن شخصية اللوحة الأولى بقيت لسنين طويلة معلقة فتآكل لحمها وأصبحت جهازا عظميا.

## 2.4- قراءة في لوحة الطالب:

الصورة مأخوذة من كتاب، خدة توليفات حالية لجميع الأيام، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر العاصمة، 2016.

**البطاقة التقنية :**

**عنوان اللوحة :**الطالب أو المتطوع L'étudiant ou le volontaire

**تاريخ الإنجاز:** 1968.

**القياس:** مجهول

**التقنية:** تلوين زيتي.

الملاحظ هنا أن اللوحة تحمل تقريبا نفس طريقة التشخيص الموجود في اللوحة السابقة، عمودية الشكل وقع عليها باللغة الفرنسية من الجهة اليسرى.

يظهر لنا جليا رجل يمشي في وسط ما، وسط لم تظهر معالمه تظهر حركته من خلال ساقيه، فواحدة مثبتة في الأرض والثانية اليسرى مطوية، يحمل هذا الشخص سلاح، منتهي بحرفين غير واضحين جيدا، إلا أنهما يأخذان شكلا حرفين "لام "و" ألف"، بالتالي تشكيل لكلمة (لا) ترى من هو هذا الشخص و لمن يقول لا ؟ و لماذا؟

يظهر عمق اللوحة يحمل أشكالا توحي لنا بالنسيج العمراني في المنطقة، لكن مرة أخرى المنجز البصري رغم تشخيصه إلا أنه مبهم لا يحمل ما يشير إلى أصل هذا الشخص أو انتماءه أو فكره فهو متواجد في مساحة يمشي لوحده.

صرحت لنا السيدة نجاة بلقايد أرملة الفنان أن هذه اللوحة جاءت للتنديد بالعنف والتعذيب الذي تعرض له الطلبة، إثر المظاهرات التي شهدتها الجزائر العاصمة [1].

عرفت الجزائر في السنوات ما بين 1965-1971 مجموعة من الأحداث المترابطة التي كان سببها مباشر في توثر العلاقة بين الطلبة و النظام الحاكم الذي وصل إلى السلطة عن طريق الانقلاب، لقد ساهمت الطبقة الشبانية في تحقيق حلم الاستقلال، هذا الأخير الذي أصبح نوعا استعماريا آخر في قالب استبدادي ، عرفت الجزائر في تلك الفترة منظمات شعبية معظم المنخرطين فيها من تلاميذ الثانويات وطلبة الجامعة، ما يؤدي إلى تغييرها الدائم في القيادات بسبب التفويج، بالتالي عدم اكتساب الخبرة الكافية للتسيير، أنشئت سنة 1965 المنظمة الوطنية للطلبة للجزائريين(UNEA)،التي احتجت بعد الانقلاب ضد الرئيس الراحل هواري بومدين.

كان مصدر هذه المنظمة هو الحزب الشيوعي الجزائري (PCA) الذي دام حتى 1968 ليأتي بعده حزب الطليعة الاشتراكية الجزائرية (PAGS). بسبب هذا الاحتجاج الذي أسس له منسقي (PCA) و الذين كانوا يتعاملون مع ORP (منظمة المقاومة الشعبية)[2]

التي أحد مؤسسيها "بشير حاج علي" (الشخصية الرئيسية في لوحة التعذيب)

[1]- ينظر:ملحق الحوار،ص 26.0

2 - Malika Rahal, 1965-1972enAlgériecontestation étudiante parti unique et enthousiasme révolutionnaire contribution à une histoire des années 1968, par Françoise Blum, Pierre Guidi et Ophélie Rillons, publications Sorbonne , p 1-2.

أصدر النظام قرار بحبس كل قيادات هذه المنظمات الثلاث،ما أرغم الطلبة بالاستنجاد بفروع من خارج الوطن ما ساعدهم على استجماع قوتهم، وصرح اتحاد الطلبة الجزائريين على لسان مسيره السيد "موفق الهواري " أنه يساند فكرة الافراج على الرئيس بن بلة من أجل مثوله أمام الفضاء، ففي تلك الفترة كان كل الشباب يؤيدون الرئيس المخلوع بن بلة.

مجموعة من الاعتقالات زادت من تجميد العلاقة بين الكتلة الشبانية والنظام، بدأت بوادرها يوم تم إلغاء مهرجان الشباب المزمع عقده في الجزائر العاصمة بسبب الانقلاب لسنة 1965.

كان نشاط الطلبة متوتر، يقام في السرية التامة، لكنهم كانوا يتعاملون مع النظام بنوع من الخشونة والصرامة الموروثة من حزب جبهة التحرير الوطني آنذاك، هذه الصراحة تحملها النظام حتى سنة 1968، حيث تعدت الشرطة على الطلبة وسط الحرم الجامعي، ومن ثم تجديد المكتب المسير UNEA مرة أخرى، لكن بأسماء معروفة لأوجه مجهولة مثل "جمال لعبيدي" و"جلول ناصر" اللذان تم القبض عليها وكل القياديين كانوا ينتمون إلى حزب الطليعة الاشتراكية الجزائري PAGS ووريث PCA.

جانفي 1966 مظاهرات الطلبة ضد إلقاء القبض على مهدي بن باركة من طرف المغاربة ، بالتالي تم توبيخ لجنة فوج الجزائر العاصمة، 1967 مظاهرة ضد الامبريالية أمام المركز الجامعي الأمريكي في الجزائر العاصمة، فككت الشرطة المظاهرة ثم تواصلت بعدها،في نفس السنة مظاهرات عنيفة قوبلت بعنف من الشرطة انتهت بحبس جميع القيادات سنة 1968.[1]

بالتالي المتتبع لهذه الأحداث التي عاشتها الجزائر سنة 1969، يربط اللوحة البصرية التي نسعى إلى قراءتها بهذه الأحداث، فمعروف عن محمد خدة انتماءه الشيوعي وروحه الثورية المساندة لكل الأحداث الوطنية و العالمية فمن خلال هذه اللوحة أراد إيصال تنديده ورفضه للعنف والتعذيب المفروض على الطلبة، فالشخص الموجود في اللوحة هل هو جمال لعبيدي أو جلول ناصر أو شخص وضعه خدة ليمثل جميع الطلبة المقموعين؟

[1] -Ibid, p 5-6.

**التركيبة الخطية:**

تظهر اللوحة تشخيصية، تحيلنا إلى الواقع حيث تظهر شخصية الطالب بخطوط واضحة وبملامح مبهمة، يظهر في حالة حركة بسبب الخطوط المكونة للساق الأيسر المتشكلة من زاوية قائمة، يظهر نصف جسمه الأعلى ويختفي النصف الأخر، يحمل في يده شكل هرمي وكأنه سلاح ينتهي بحرفين واضحين "لام" و" ألف" بتكوينهما يتشكل لنا شكل سلاح ناري، بالتالي الحرفين شكلا سلاح هدفه قول كلمة "لا "،تظهر وراءه في الزاوية اليمنى من اللوحة مجموعة الأشكال الهندسية المعروفة والمتكررة، جاءت اللوحة متكونة من مستويين الشخصية في المستوى الأول والخلفية التي توحي بعمق اللوحة خالية من الرموز لأن الخطاب التشكيلي هنا صريح وواضح.

التركيبة الخطية المقابلة للطالب، تظهر وكأنها خطوط تشكل سلاح أكبر من الذي يحمله الطالب.

**التركيبة اللونية:**

جاءت الخلفية باللون الأزرق البارد، والشخصية وكأنها ترتدي بدلة من اللون الغير واضح أمغزي غير ناصع، مع وجود بعض اللون الأسود هنا وهناك.

يظهر عمق اللوحة عن طريق اللون الأزرق المتوسط، الموجود في العمق يقسم أفقيا لون الخلفية الأزرق العادي إلى قسمين كأن اللوحة متكونة من جدار وخلفية.

ظهر المنجز البصري فارغ مثل اللوحة السابقة، فالموضوع واضح لم بتطلب من الفنان استعمال أشياء كثيرة أو رموز من أجل التعبير عن فكرته، ولا يحتوي على نغمات لونية متباينة، فأغلبية اللوحة زرقاء توحي بالبرودة والوضع المتجمد بين الفئة الطلابية والنظام فهل حقا هذا الطالب أو المتطوع كما سماه الفنان هو يحمل سلاحا من أجل تصحيح الوضع أو يحمل مصباح العلم والتطور؟ فالفنان صرح في توطئته في المعرض لمساندة المقاومة التشيلية أنه فنان فلا يمكن أن يحارب العنف بالعنف.

## 4.3 - قراءة في لوحة الأرض تمنح دوما نفسها للبدر

الصورة مأخوذة من الموقع: http://www.khadda.org/timelapse/1968

**البطاقة التقنية:** Toujours la terre s’offre aux semailles.

**تاريخ الإنتاج:** 1968

**القياس:** 130x162سم.

**التقنية:** تلوين الزيتي

جاءت اللوحة بأسلوب تجريدي محض،في وضعية عمودية وقع عليها الفنان من الجانب الأيسر من اللوحة.

تحيلنا اللوحة من خلال العنوان إلى الأرض تمنح دائما نفسها للبدر، فاللون البني يمثل التربة واللون الأخضر النبات الذي يخرج من الأرض، قد صرحت لنا السيدة نجاة [1]أن هذه اللوحة عرفت تغييرات عديدة من حيث التركيب و حتى من حيث العنوان، فقد انطلق محمد

[1] -ينظر:ملحق الحوار،ص 260.

خدة من فكرة الفلاح إلى الأرض التي تمنح دوما نفسها للبدر، عرضت هذه اللوحة في 1 ماي في مقر الاتحادية العامة للعمال الجزائريين (UGTA) وهي الآن موجودة في المتحف الوطني "أحمد زبانة" بوهران.

عرفت مجموعة الفلاحين سوء المعيشة، قلة المعدات عاشت مرحلة رغد مؤقت ،انعدام وسائل التبادل الثقافي، بالتالي تكون مجتمع ريفي على هامش التطور وبدون أفق، كان العالم يعيش في هذه السنة 1968 حراكا سياسيا والذي كان بمثابة عملية تحديث يقودها جيل ما بعد الحرب و كانت التظاهرات عمالية، طلابية، و فلاحية، و بالتالي جاءت اللوحة للتنديد لما عرفه الفلاح من قمع أثناء تظاهره، فللوحة تاريخان للإصدار 1968 الخاصة بالتنديد ،أما التاريخ الثاني 1972، جاء بعد الثورة الزراعية و فكرة الأرض لمن يخدمها ولا يملك الحق في الأرض إلا من يفلحها ويستثمرها، وبالتالي فكرة القرية النموذجية،وتأميم الأراضي، لكن الفلاحين وجدوا صعوبة كبيرة في تطبيق قوانينها نتيجة تعقيدها وعدم فهمها، عدم تعود الفلاحين على التعاونيات الإنتاجية وتعاونيات التسويق، فلم يستفيدوا من ثمار جهدهم ولم يوفروا الاكتفاء الذاتي الغذائي، لكن الرئيس الراحل هواري بومدين صمم على إبقاء الثورة الزراعية، ما نتج عنه النزوح الريفي.[1]

فظهرت اللوحة مرة أخرى، لتعبر عن غضب الفلاح لكن بتغييرات طرأت عليها، بفكرة أن الأرض موجودة تمنح نفسها للذي يريد الاستثمار فيها، مستعدة لاستقبال بذرة.

جاءت اللوحة بأسلوب تجريدي فقد كان الفنان ضد الواقعية الممارسة في تلك الفترة.

**التركيبة الخطية:**

جاءت اللوحة بتركيبة لونية، أكثر منها خطية، لا يوجد خطوط قوية، يلاحظ من خلالها عودته إلى التركيب الشبكي لكنه مفتوح، هوائي أكثر.

تميزت بكثرة الرموز والتي جاءت كحروف عربية نستطيع أن نميز فيها العديد من الحروف المعروفة كالنون والألف واللام .

[1] -Rocherieux Julien, « L'évolution de l'Algérie depuis l'indépendance », *Sud/Nord*, 2001/1 (nº 14), p. 27-50. DOI : 10.3917/sn.014.0027. URL : https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2001-1-page-27.htm

جاءت التركيبة الخطية بأشكال غير معروفة أولا تشبه الأشكال الهندسية المألوفة متكونة من مستوى واحد مسطح.

**التركيبة اللونية:**

جاءت اللوحة عبارة عن كتل لونية توحي لنا بالأرض، لها علاقة مباشرة مع العنوان، لون ترابي بني بدرجاته وكأنه لون التربة الخاصة بالزراعة، ولون أحضر فاقع كأنه لون الزرع إضافة إلى بعض اللمسات اللونية من الأزرق، فالأرض لا تثمر دون ماء، جاءت الكتل البنية وكأنها قطعة مقسمة و محروثة.

يظهر بعض اللون البني الداكن على الجانب الأيمن من اللوحة وكأنه ينتمي إلى التكوين الأول، و يظهر من الجانب الأيسر شكل بني اللون أيضا و كأنه يد إنسان يتوعد ويطالب بشيء ما.

ألوان باردة، تحيلنا إلى برودة الأرض، تتخللها بعض اللمسات الصفراء و كأنها أشعة شمس تضفي في نوع من الإثارة على اللوحة.

جاء اللون الأسود قاتم في الرموز الموجودة في الوسط، باهت على الحواف، فاللوحة قراءتين وإن قمنا بعملية التحليل الطبقي للون عن طريق أشعة الليزر لوجدنا عدة مفردات تشكيلية لا تظهر لنا من الوهلة الأولى.

الهدف منها تبليغ فكرة أن الأرض مستعدة للبدر موجودة في مكانها تنتظر من يريد الاستثمار فيها حتى وإن لم تكن ملكه.

## 5.4- قراءة في لوحة القصبات لا تحاصر:

الصورة مأخوذة من الموقع: http://www.khadda.org/timelapse/1980

**البطاقة التقنية:**

**عنوان اللوحة:** les kasbahs ne s' assiègent pas

**تاريخ الإنتاج:** 1960-1980.

**القياس**: 122x244سم.

**التقنية:** تلوين زيتي.

تعتبر هذه اللوحة من اللوحات الرمزية التي أسالت الكثير من الحبر تكلم عنها العديد، خاصة في المعارض الخاصة بالفنان، لأنها لوحة دامت سنتين للإنجاز، تنقل لنا السيدة نجاة أرملة الفنان[1] أنه بدأ العمل عليها أثناء فترة الاستعمار وهم مقيم في فرنسا كتنديد لمعركة الجزائر سنة1960،هجرها بعد الاستقلال، ليعود إليها مع اندلاع الحرب في لبنان (بيروت) سنة 1980*، لأن إحساسه الثوري خلف في نفسه شعور بأن الثورتين مرتبطين والنتيجة واحدة هي الدمار.

[1] - ينظر:ملحق الحوار،ص 230.

*- - ينظر ملحق الحوار ، ص

لم يضف للوحة الكثير،لأنه لا يوجد في تركيبها ما يدل على حرب بيروت، فهو لا يعرف المدينة لأنه لم يسافر لها، فقط أضاف لما ما كان ينقصها ، ربما كانت الصورة كانت مكتملة في فكره مسبقا تنتظر الوقت المناسب لذلك، لكن العنوان جاء بكلمة القصبة في الجمع، لأن القصبة هي رمز الهوية الوطنية في كل مكان، جعل محمد خدة من فكرة الثورة، لغة عالمية تكررت في أعماله فمرة أخرى في فترة حرب الفيتنام أنجز سنة 1969 لوحة "تعويذات حمراء من أجل طرد الأشباح " Talisman rouge pour exorciser les phontoms التي جاءت باللون الأحمر، الذي رمز من خلاله إلى قاذفات القنابل الأمريكية، كان خدة ينبذ فكرة الحرب من أجل السيطرة، لأنه كان يرى فيها تراجيديا مؤلمة ومتشابهة في كل أرجاء العالم.

الصورة مأخوذة من الموقع : http://www.khadda.org/timelapse/1969

تظهر لوحة القصبات لا تحاصر و كأنها منظرا طبيعي غير تشخيصي حذف منه الفنان بعض الأبعاد وترك بعضها في وضعية أفقية، وقع عليها الفنان من الجهة اليسرى من اللوحة باللغة الفرنسية منظر طبيعي لمدينة محاصرة، أثناء معركة الجزائر، ما يدل على ذلك الأسلاك الشائكة المحيطة بها، لكن المتأمل للوحة يرى النسيج العمراني أو ما يحيل لذلك في

أعلى اللوحة يحلق في السماء لأنه لا يمكن أن يحاصر، تظهر المنطقة السفلى من اللوحة مزيج بين اللون الأسود والأحمر، يظهر في جوانب اللوحة الأسلحة والبندقيات التي أرادت الإطاحة بالمدينة، فوهات رشاشات لعدو لم تظهر ملامحه أو يمكن أن تكون فوهات لأسلحة التي قاومت من أجل الجزائر.

نلاحظ في النسيج العمراني أن القصبة جاءت في الأعلى، بعيده عن الأسلاك الشائكة، فالقصبة منيعة، جاءت في اللوحة بعيدة عن كل الصراع المجسد في المستوى الأول من اللوحة، وهنا تتجلى فكرة أن القصبة لا تحاصر.

ذكر بن عمار مدين (أستاذ اونتروبولوجي و ناقد فني) "أن الكوربيزيه Le corbusier قال "لو أن قصبة الجزائر، كانت برجا من أبراج الحظ، لكان هذا البرج هو برج الحمل، يجسد تيس وذيل دلفين، يلجأ به في الأعماق، ويرتقي فوق القمم دائما خاضعا لتوتر النقيضين"[1].

أسطورة القصبة المنيعة جسدها خدة بأسلوب خاص به، أسلوب تجريدي مكنه من إعطاءها طابعا منيعا حقيقيا ، فالقصبة هي قلعة شيدت في القرن 16 تقع في الأعلى تطل على المدينة بناها "بولوغين ابن زيري" سنة 960 م،على أنقاد المدينة الرومانية اكوزيم Icosium والقصبة ليست حي أو مدينة فقط فهي روح و ضمير و حضارة، روح للمقاومة تمنع دخول المستعمر.

القصبة موجودة في كل مكان من العالم هي رمز للهوية الوطنية للصراع و لكنها في كل مكان لها اسم خاص بها، تظهر المدينة في اللوحة ساكنة، هادئة بعيدة عن الاضطراب الموجود في مقدمة العمل، القصبات لا تحاصر، لم يجاهرها الفنان في تركيبته التشكيلية وجعلها منفردة تتربع على رأس اللوحة، بالتالي هي لا تحاصر في الحرب ولا تحاصر في الفن التشكيلي.

[1] -Benmar Medienne, Mohamed Khadda, l œil du Dahra revue jamliyat ,revue n 3,ed, laboratoire des recherches esthétiques visuelles dans les pratiques artistiques Algériennes, univ Mostaganem, 2016 ,p 9.

**التركيبة الخطية:**

جاءت اللوحة بتركيبة خطية واضحة في الجزء العلوي، حيث النسيج العمراني الذي جاء بأشكال هندسية معروفة توحي لنا بمدينة الجزائر، أما الجزء السفلي عبارة عن لون أحمر وكتابة غير واضحة، خاصة بالفنان.

خط منحني حلزوني متشعب موزع في كل اللوحة يرمز إلى الأسلاك الحديدية الشائكة، هذا الخط دلالة على الاستعمار.

في الجانب الأيمن من اللوحة، أربعة خطوط أفقية سميكة تشكل فوهات البنادق، يظهر في اللوحة مستويين المستوى الأول السفلي و المستوى الثاني العلوي، في الزاوية اليمنى من اللوحة تجد جزء من التكوين الشبكي المفتوح الذي كان موجودا في أعماله الأولى.

**التركيبة اللونية:**

لون أحمر، ولون أسود متشابكين، يرمزان إلى الحرب والصراع، لون أزرق على كل المساحة تقريبا ولون بني بتدرجات فاتحة ولمسات من اللون الأمعزي والأخضر توحي لنا بالنسيج العمراني و اختلافاته، كما تظهر القصبة في أعلى هذا التركيب باللون البني.

يقول محمد خدة في فيديو قام بإنتاجه" Jean pierre lido" سنة 1984 الذي يحمل العنوان "القصبات ما تتحاصرش سفر في رسم محمد خدة" ، و الذي جاء باللغة العامية الجزائرية يظهر فيه الفنان شخصيا في نقاش مع فتاة حول اللوحة النموذج ، تسأله عن الألوان الموجودة وإلى ماذا ترمز، فيجيبها قائلا "الأزرق هو لون البحر ليقرض، والأخضر البحر اللي يحفر، الأسمر الأرض المقروضة، الأصفر الرمال الهدادة، والأحمر التراب المحروق، فهو رسام للمناظر،وين كاين الفوضى، وين كاين الإشارات المطمورة، وين كاين البأس، وين كاين الموت، مناظر مآسي ليفكروا في مناظر القتل ،رمزي هو السلم، الحروف الحرة و التعذيب، ويضيف كاين نوع من الجزر يقرض التراب، عنصرين متشابهين في سلم مؤقت، قوة الحياة و الموت".

لون أحمر جاء على شكل أقواس وخطوط منحنية يظهر وكأنه يزحف على المدينة ويهاجمها، لون عنيف جاء مقابل لفوهات الأسلحة، لكنه منعدم في الجهة العلوية من اللوحة، فهو لون حار يوحي لنا بقرب المستوى الأول من اللوحة.

لون أزرق موجود في الخلفية لون بارد يوحي لنا ببعد القصبة عن ساحة القتال، توزيع الألوان غير متساوي ويرجع هذا لأن اللون الأحمر يظهر مرتين أقوى أو أكثر إضاءة من الأزرق.

أما استعمال اللون البني بتدرجات مختلفة في الجزء العلوي،لإيهام المتلقي بألوان غير موجودة فهذه التدرجات تتفاعل فيما بينها لتظهر ألوان أخرى، بالتالي الألوان الموجودة توهم المتلقي بأن المنجز يمثل منظرا طبيعيا رغم تجريده ، ألوان باردة فاقعة (الأزرق) توحي لنا بالضوء.

ونجد أن هذه القصبة، القلعة المنيعة هي التي تحدث عنها كاتب ياسين قائلا "القصبة هي قوة مرابية تتجلى لنفسها وتحول إلى منظر كل محاولة للهرب، قوية بعناء يحرك المناضلين من أماكن طفولتهم، غالبا للدفاع عن رقعة بدون منفذ (.....) إنها بالضبط تشابك لمضلع حيث يموت الفراغ الباطني كما تخمد نار المخيم و حيث تلغى كل الأشكال (.....) لا يوجد لا شرق ولا غرب، المضلع يستعيد زمام الأمور، وإذا كان لشوارع دبلن Dublin صدى في الجزائر العاصمة، فهذا لأن المبدع لا يسكن فيها، إنما هو مسكون بدوار ذي النجوم من الكثرة، لكونه جاء من أكثر تلك الشوارع ظلمة".[1]

## 5- **التسلسل الزمني للوحات الزيتية:**

### 1958

- تركيب(Composition (38 x 55 cm
- مدار غرينيتش(Méridien Zéro (100 x 81 cm

### 1959

[1] -Benmar Medienne,op cit , p 9.

- الظهرة(Dahra (116 x 89 cm
- الشبكة الزرقاء(Filet bleu (100 x 81 cm

**1960**

- القصبات لا تحاصر(Les Kasbas ne s’assiègent pas (122 x 244 cm

**1961**

- شبكة من أجل الأسطورة(Tramp pour légende (46 x 33 cm

**1962**

- كتابة المدينة(Ecrire la ville (41 x 27 cm

**1963**

- إفريقيا قبل 1(Afrique avant 1 (65 x 81 cm
- أسلاك ذات شوك(Chardons (46 x 27 cm
- حصاد(Moissons (55 x 46 cm

**1964**

- أبجدية حرة (Alphabet libre (100 x 81 cm

**1965**

- المغرب المنبسط أو اضطهاد أفقي Maghreb déployé, Ex oppression en vertical (66 x 205 cm)
- ربيع البطحاء(Printemps dans la vallée (73 x 92 cm
- Silex éclaté (92 x 73 cm)

**1966**

- شموم (ريح حارة)(Chuchotements (46 x 33 cm

- المرجان(Simoun (65.5 x 81 cm

**1967**

- الية الموجة(Corail (61 x 50 cm
- حركات قبلي(Mécanisme d’une vague (61 x 50 cm

**1968**

- واد الرمل(Mouvement du guebli (91 x 60 cm
- Oued R’Mel1 (61 x 50 cm)
- التعذيب أو الشهيد(Torture ou la martyre (162 x 130 cm
- دوما الأرض تمنح نفسها للبذر Toujours la terre s’offre aux semailles (162 x 130 cm)

**1969**

- انتاش(Germination (65 x 54 cm
- الزنبق والحبق(Le lys et le basilic (100 x 81 cm
- صباحية من أجل نون(Matinale pour N (27 x 120 cm
- زيتونة الأعصاب(Olivier NERFS (60 x 73 cm
- الزنبق و الحبق (Singulier (81 x 65 cm
- تعويذات من أجل طرد الاشباح Talisman rouge pour exorciser les phantoms (130x162cm)

1970

- زيتون مصعوق(Oliviers Foudroyé (89 x 130 cm
- شبكة من أجل قصة الأطفال(Trame pour contre D’enfant (46 x 33 cm

1971

- الرمال ليس لها ذاكرة(Les sables n’ont pas de mémoire (73 x 60 cm

1972

- صخور محاصرة(Roches Assiégées (50 x 61 cm
- شجيرات حمراء(Ronces Rouges (65 x 81 cm
- طيران للرموز(Vol de signes (64 x 54 cm

1973

- دمشق شفرات حادة(Damas fines lames (73 x 60 cm
- ديوان الواسيطي(Diwan pour el wassiti (54 x 73 cm
- رقيقة و خصبة مثل دبال الأرض المستوية Tendre et féconde comme l’humus des plaines (55 x 46 cm)

1974

- زيتون مقشر(Olivier écorché (60 x 73 cm
- زيتون مصعوق(Olivier foudroyé (60 x 73 cm
- مدينة حدودية مهددة(Ville frontière menacée (61 x 50 cm

1975

- أصل أو مقطع زيتون(Souche ou fragment d’olivier (50 x 61 cm

1976

- قول كتاب(Le dit du scribe (46 x 33 cm
- زيتون الفجر(Olivier aube (92 x 65 cm
- زيتون متعوسج(Olivier ronces (64 x 92 cm
- انعكاسات العليق(Reflets ronces (54 x 81 cm

1978

- زيتون وعليق(50 x 100 cm) Olivier et ronces

1979

- حروف الكوفة 2(89 x 146 cm) Lettre de koufa 2
- مدينة معلقة(73 x 60 cm) Village suspendu

1980

- شدو وحرف(92 x 60 cm) La lettre et le chant
- المظاهرة(130 x 162 cm) La manifestation
- فسحة الذاكرة(146 x 89 cm) Mémoire clairière
- واد الرمال 2(73 x 60 cm) Oued r'mel 2
- سهل مدمر(73 x 60 cm) Plaine dévastée
- رموز على الرمل(54 x 65 cm) Signes sur sable
- عن الزيتون(65 x 54 cm) Sur l'olivier
- زيتون متكلس(46 x 33 cm) Tronc calciné

1981

- عقد من الرموز(81 x 60 cm) Collier de signes
- ايكاريوس(50 x 40 cm) Icare
- شواطئ الأردن(73 x 63 cm) Rives du Jourdain
- وشم(41 x 27 cm) Tatoua Ges

1982

- لافتة من أجل بيروت(65 x 81 cm) Banderole pour Beyrouth
- كباخرة الى البحر(64 x 81 cm) Comme un bateau épousant la mer

- كباخرة تزف الى البحر 2 (65 x 92 cm) Comme un bateau épousant la mer 2
- واد شلف(73 x 63 cm) Oued chlef.

1983

- شلال(73 x 60 cm) cascade
- قصور مخطوبة(81 x 65 cm) Saisons fiancées

1984

- النداء والصدى (81 x 100 cm) L’appel et l’écho
- زيتون مسلوخ(73 x 92 cm) Olivier écorché

1985

- خط الطحالب(81 x 100 cm) Calligraphie des algues
- المرأة و الصبار(100 x 81 cm) Femme et cactus

1986

- كتابة يومية(54 x 65 cm) Ecrit au jour
- ترتيل من أجل الزيتون (65 x 92 cm) Psalmodie pour olivier

1987

- في منابع الملح(100 x 81 cm) Aux sources du sel
- ايكاريوس(81 x 65cm) Icare
- حديث الصخور و سلسلة الصخور Palabres de pierres ou litanie de pierres (92 x 65 cm)
- أفخاخ(84 x 116 cm) Pièges
- صخور وشجيرات 1(130 x 162 cm) Roches et ronces 1
- صخور وشجيرات 2(130 x 162 cm) Roches et ronces 2

1988

- الطرس(100 x 81 cm) Palimpseste
- ثواثر(100 x 81 cm) Aloès
- مفترق الطرق(97 x 130 cm) Carrefour

1989

- سبحة الصخور(116 x 89 cm) Chapelet de pierres
- قصة من الشرق(54 x 65 cm) Conte d'orient
- انشقاق خصب(92 x 65 cm) Faille fertile
- البحر الأبيض المتوسط2 Méditerranée
- أسوار الكوفة(97 x 130 cm) Rempart de koufa
- ريح الساحل(89 x 116 cm) Sahel sous le vent

1990

- مشتقات الصخور(92 x 73 cm) Dérive des pierres
- مياه مختلطة(89 x 146 cm) Eaux mêlées
- Icare et dédale (65 x 46 cm).
- سمفونية غير مكتملة 1(61 x 46 cm) Symphonie inachevée 1

سمفونية غير مكتملة 2(61 x 46 cm2) Symphonie inachevée 2

## 6- خاتمة الفصل الثالث:

تميزت المسيرة الفنية لمحمد خدة بتنوعات فنية كثيرة من حيث التقنية، الوسيلة والنوعية، اختلفت مواضيعها، تكلم من خلالها على نضال شعب بكل فتراته على ثورات العالم بكل جنسياته وهدفه الأول بناء هوية وطنية عربية بربرية.

دام تكوين الفنان محمد خدة 12 سنة، أربعة سنوات في مدينة مستغانم مسقط رأسه، مدينة ثقافية منذ فترة الاستعمار و 8 سنوات في باريس كانت كافية لتقاس على عمل فني مازال ينبض بالحياة رغم رحيل صاحبها.

من المنطقي أن يتأثر الفنان محمد خدة بثقافة الغرب، فنان عاش فترة الاستعمار، انتقل بعدها إلى فرنسا من أجل تطوير موهبته فنية، فترة عرفت فيها فرنسا في السنوات الخمسين (50)، حركة فنية اتجهت نحو التجريد، لكن ما حدث هو العكس فقد اكتشف الفنان محمد خدة أثار الفن العربي الإسلامي في الفن الغربي في أعماله ماتيس و بول كلي، ومن هنا بدأت فكرة تأسيس الفن بأصول عربية، بربرية بصبغة حديثة و عالمية.

بدأت أعماله بنوع من الرسم التشخيصي لكن بخطوط تكعيبية واضحة، اتجه إلى الأسلوب التجريدي بعد تجربة معينة، بدأ بإلغاء المعالم ثم بتجريد الألوان والخطوط، فأصبحت لوحات غنية تختلف في كل مرة.

يمكن حصر أعمال خدة في مراحل، غلب على لوحاته في فترة ما بين 1937 إلى 1962 نوع من التكوين الشبكي المغلق بألوان باهتة، وكأنها قوة داخلية محاصرة، بعدها أصبحت لوحاته تتميز بانفتاح ذلك التكوين الشبكي، ألوان هادئة، متوازنة مع رموز قلقة مازالت تبحث عن تأصيلها، سنة 1965 ظهور إشارات مبهمة لا نستطيع تحديدها وكأنها إشارات ورموز سرية، تطورت في السنوات القادمة، فترة السبعينات لوحات حية عودة إلى بعض اللوحات القديمة، أعمال فنية ببناء محكم لمسات الألوان المتراكبة، التركيز على الخطوط، خطوط خفيفة ورقيقة،تصدر منها طاقة وقوة تُشعرنا باللطف والحنان يظهر من خلال أعماله أنه كل ما يرسم لوحة يعبر فيها عن أعماق نفسه.

فقد مر الفنان على عدة مراحل وعدة أساليب من أجل الوصول إلى هدفه، عمل على النحاس، الرصاص، الصخور، على الورق وعلى القماش، لكي يعبر عن هوية مفقودة وعلى تراث وموروث شعبي مُهَمش، كل مرة يضفي قيما جمالية جديدة على أعماله، لأنه فنان وظف فرشاة ولون و إحساسا بكل جوارجه لأنه كان يحب أن يكون فنان، فنانا يسعى ويطمح إلى الأبدية.

لوحات جميلة ومتنوعة تطمع أرملته أن تضعها يوما ما في متحف خاص بزوجها، متحف قد وعد به وزير الثقافة "عز الدين ميهوبي"، وقد تنازلت فيه السيدة "نجاة بلقايد" عن منزلها العائلي من أجل ذلك، لكن لحد الساعة لا وجود لمتحف خاص بالفنان رغم توفر المكان وتوفر المادة.

لم يترك لنا خدة فنا فقط، بل ترك لنا دروسا في الحياة، أهمها بأن الشعب الذي يتحلى بالإرادة يعلو و يكبر، كما كان شأنه هو في تحديه للفقر والفراغ الثقافي والمادي، بأن أي فرد إذا ما أراد التجديد في ميدانه وصل إليه، مثلما جدَّد هو تفكيره حول الموروث الشعبي و التراث الثقافي لوطني.

أعمال خدة متميزة، رمزا لرفض الهزيمة و فاعلا في النضال والتجديد، قامة كبيرة ميزت المشهد الفني الثقافي الجزائري خلال ربع القرن الأول من استقلال الجزائر رغم هذا تعيش الجزائر فقرا ثقافيا أو بالأحرى اقصاءًا للفن، نأمل في أن تتحسن ظروفه مع الجيل الجديد من الفنانين.

# الخاتمة

# الخاتمة

لم يرق الفن التشكيلي في الجزائر إلى مكانة عالية، رغم أن الفن هو رمز الحضارة لكل دولة، فالجزائر المعاصرة عرفت نخبة من الفنانين الذي وصلوا بأعمالهم الفنية إلى العالمية، ومثلوا الجزائر أحسن تمثيل.

فن تشكيلي مازال يرى فيه الناس نوعا من التبعية الغربية، خاصة التجريدي منه، فالمجتمع يحكم على هذا النوع بالفراغ من الموضوع، أو بعبارة أصح فن لا يدل على شيء، لا تمت بصلة إلى ثقافتنا، بالتالي يروا فيه أنه فنا غريبا دخيلا على ثقافتنا.

فمن دراستنا المتواضعة، حاولنا إماطة الستار عن هذه الفكرة، بتوضيح بعض الشيء من هذا الاتجاه الفني، الذي ينتمي إلى أصولنا الثقافية، والذي أمرت به عقيدتنا، هذا التعبير الموجود في مورثنا الشعبي، من جداريات التاسيلي إلى الرموز الأمازيغية مرورا بالمنمنمات العربية الإسلامية.

فالفنان محمد خدة عندما قرر التأصيل للفن التشكيلي في الجزائر، واستعادة هويته المُسْتلبة عاد أدراجه للبحث عن الأصل، فأنجز أعمالا فنية مازالت تسيطر على الساحة الفنية، لأنه كان مؤمنا بقيم الإرث الثقافي الموجود في الجزائر منذ آلاف القرون، فن حاول مقاومة قوى الطبيعة، كافح مستعمرا غاشما، أفقده أدني قيمه الأخلاقية، الاجتماعية والثقافية.

وجدنا في بحثنا هذا متعة، لأنه محاولة لتوثيق، فترات تاريخية ترصد مراحل تطور هذا الفن، ومحاولة للتعريف برائد من الروّاد الذين كان لهم الفضل في وضع الحجر الأساس للفنون التشكيلية في الجزائر بطابع خاص مميز، بقيم جمالية تجمع بين ما هو عربي، بربري إسلامي، أفريقي، فلوحات خدة باختلاف أنواعها تميزت بكل هذه الخصائص،

عاد إليها بعد أن تأكد أن الغرب نهّلَ منها، فنجد أن كل من كاندنسكي و ماليفتش وبول كلي، لم يكونوا هم الأوائل في تغيير مفاهيم الفن التشكيلي ،بل سبقهم العرب المسلمون بعدة قرون .

## الخاتمة:

من خلا ل محاولة قراءة وتحليل أعمال الفنان محمد خدة، اتضحت لنا رؤيته الفنية التي قامت على افتخاره بأصله، لهذا يتجلى عودته إلى الموروث الثقافي، عودته إلى جمالية نمت وترعرعت كما ينمو الطفل الصغير، فلا يمكن تحديد أصلها أو هوّيتها لأنها مزيج لأفكار حضارات عريقة، قديمة قِدم الوجود، فلوحاته تحمل رموزا مجردة مبهمة، عربية وصفها البعض بالحروفية، رموز بربرية مستلهمة من الحضارة الأمازيغية، رموز افريقية ....مزيج من كل ذلك .

ما توصلنا إليه، هو أنه لا يمكن تحديد ذلك، وما يمكن تأكيده هو أنها ليست حروف عربية، لأن الفنان قد أكد على ذلك عن طريق كتاباته النقدية، فقط يمكن وصفها بأنها مجردة من كل معنى، استمد فيها من رسومات جداريات التاسيلي نآجر، برسوماتها العريقة والفريدة من نوعها، من رسومات المنزل القبائلي وخاصة منطقة "وضياس" التي تتميز ببيوتها الجميلة، من أفكاره الشيوعية الاشتراكية، من حرمانه، من فقره من ظلم استعمار مستبد، ومن نبذه فن المساند وأفكاره الاستشراقية.

بهذه الملامح استطاع خدة الإنسان الفقير، الفنان العصامي الثوري، الشيوعي، خَلْقِ فن يتميز بهوية فنية وطنية وبلغة رمزية مجردة، هدفه استرجاع الهوية الوطنية.

أنتج محمد خدة عدة لوحات، خلد أفكار يمكن أن تكون طريقا لتاريخ، يستلهم منه الشباب، قوة إرادة وعزيمة على التغلب على الصعاب، كما ترك كتابات نقدية وضحت فكره وفكر الفنانين المعاصرين له.

نرى من خلال دراستها هذه، في الفنان محمد خدة المُحَفز، لأنه الفنان الوحيد الذي فَكَر في إبداع فن جديد، مُرَّسَخٌ في الماضي ويسعى إلى المستقبل، بدون إنكارٍ لأصوله التاريخية، ودون تأثر بالأبحاث المعاصرة، فن تجريدي منفتح على العالم، بدون عُقَدٍ أو استخفاف.

هنا نجد درسا من الدروس التي تركها لنا الجيل السابق وخاصة الفنان محمد خدة، درس مبني على اتحاد الجسارة مع التعبير الفني وإمكانية تفاعلهما القوي من أجل نتيجة فعالة.

## الخاتمة:

وهنا نتساءل، خدة فنان عصامي لم يلتحق بمدرسة الفنون الجميلة بصفة رسمية، خمسة وعشرون سنة بعد رحيله ومازال يُكرم.

لماذا هو؟ فهل هذا بسبب ابتعاده عن المحاكاة؟ أو بسبب تطوعه لعمل فني وطني أراد من خلاله استرجاع شيء مفقود؟ أو بسبب نوعية عمله التجريدي الذي واكب من خلاله كل الأحداث الثقافية والثورية العالمية والجزائرية حتى بعد الاستقلال، ففن خدة موجود في كل الجبهات، ما يمنحه رؤية ومقروئية عالمية، تمكنه من أن يصبح نموذجا للتعبير الفني التشكيلي المتكامل بكل أنواعه، فهل يستحق حقا أن يكون مرجعية ثقافية في مجال الفنون التشكيلة؟ سؤال تتركه الباحثة لباحثين جُدد يسعون إلى توثيق الفن التشكلي الجزائري الأصيل.

ما يمكن أن نقوله في الأخير، أن الأعمال الفنية لمحمد خدة أعمال متميزة، تتمتع بقيم جمالية مختلفة، جعلت منه رمزا لرفض الهزيمة وفاعلا في النضال والتجديد ما جعله قامة كبيرة ميزت المشهد الفني التشكيلي والثقافي والنقدي الجزائري، خلال ربع القرن الأول من استقلال الجزائر، في فترة كانت الجزائر تعيش فقرا ثقافيا، أو بالأحرى إقصاء للفن، نأمل أن تتحسن ظروفه مع الجيل القادم من الفنانين الجدد.

# الملاحق و الفهارس

الملاحق و الفهارس

# الملاحق

# ملحق الحوار

# مع

# السيدة نجاة بلقايد أرملة الفنان

# محمد خدة

**Salima Benmakhlouf** : - comment vous avez rencontré Mohamed KHADDA?

**Nadjet Khadda** : - On était ami, on se connaissait, et par Malek, j'ai pu aller à l'atelier de Mohamed.

**Salima Benmakhlouf:** - J'ai vu dans le livre de Michel Bernard, il a dit que vous vous êtes connu vers 1969, et c'était une période de rupture pour Khadda. Il a dit : « *notre rencontre était dans un moment de rupture, crise de désespoir* ».

**Nadjet Khadda** :- Oui, parce qu'il venait de divorcer, il avait divorcé en 1968, et nous, on s'est rencontré en 1969, il avait divorcé de sa première femme qui était française, et qu'elle avait peur qu'il lui prenne les enfants, donc elle les laissait pas venir en Algérie, ils sont partis en vacance en Algérie avec ses enfants, il a fallu batailler pour qu'elle accepte de lui envoyer les enfants à Alger, après ça, ça s'est arrangé, c'est une femme très bien, c'est l'une des française démocrate qui ont participé à la guerre d'indépendance, elle ne l'a pas connu en Algérie, elle l'a connu en France, mais elle, elle est venue enseigner à Alger et elle est devenue boite aux lettres du FLN, et elle a été expulsé vers la France, je ne sais pas si elle a fait sa peine ou pas, et c'est dans les milieux algériens, et les milieux de résistances pour la guerre d'indépendance qu'ils se sont rencontrés, c'est une femme très bien, ils y avait une incompatibilité entre eux, malgré qu'ils avaient les mêmes convictions, ils n'avaient pas le même tempérament, autant lui c'était un bosseur de folie, elle était plutôt casanière et calme, et lui il ne supportait pas ce comportement, il était toujours dans l'activité.

**Salima Benmakhlouf** - J'ai su qu'il était maniaque.

**Nadjet Khadda** - Il était maniaque, il était angoissé, c'était quelqu'un de très angoissé, donc il fallait supporter ses angoisses, il s'enferme

quand il avait des crises, des conditions qu'elle n'a pas assumées, et lui aussi n'a pas assumé et donc ils se sont séparés

-Il y a eu ce problème autour des enfants, parce que lui, était très exclusif, elle avait peur qu'il ne lui rendra pas ses enfants. Par l'intermédiaire d'amis en commun, il lui a donné des assurances qu'il ne les garderait pas, qu'elle pouvait les envoyés en toute confiance, et

Quand elle a su qu'on allait se marier, elle lui a dit donc qu'elle faisait confiance (même après pour ses enfants il n'y aura pas de problème).

**Salima Benmakhlouf** :- D'après son livre (l'ancienne et la nouvelle édition) de l'ENAG (avec les deux livres) Feuillets épars liés et Elément pour un art nouveau, en plus des textes inédits, On lit que Khadda il n'aimait pas la peinture de chevalet.

**Nadjet Khadda** :- C'est plus compliqué que ça, il considérait que la peinture de chevalet était adaptée à une certaine civilisation, elle a connu son évolution dans la civilisation européenne et, que ça n'était pas adaptée à nos intérieurs et, à notre mode de vie, mais la transformation de la société Algérienne qui était en train de se moderniser, de s'occidentaliser faisait que c'était d'être intégrée dans la société et surtout que les peintres n'avaient de possibilités de formation et de promotion que de passer par là, mais il aurait aimé que ce soit par exemple les peintures murales qui prédominent, encore une fois rien n'était bloqué, c'est un appart de la colonisation, on sait que c'est un apport de la colonisation, on l'adapte à nos propres besoins et à notre propres société. C'était ça.

**Salima Benmakhlouf** :– Comment il peignait ? Est-ce sur un chevalet ?

**Salima Benmakhlouf** :– il a peint sur un chevalet, par exemple il avait des sortes d'instinct pour ça, quand il faisait des aquarelles, il mettait sa peau de mouton par terre et s'asseyait et il peignait, c'était comme un rituel, il faisait ça uniquement pour l'aquarelle, d'ailleurs il l'appelait son école Buissonnière, d'ailleurs on se rend compte que les toiles sont durs, mais les aquarelles sont transparentes, très légères, dans la peinture, l'architecture de l'œuvre qui prédomine surtout la construction.

**Salima Benmakhlouf** :– j'ai rencontré M. Oulhaci qu'il m'a dit : qu'il avait la manie de nettoyer les pinceaux, il était maniaque, méticuleux.

**Nadjet Khadda** :–il était très méticuleux, quand il s'arrêtait de travailler, il nettoyait ses pinceaux, il les mettait dans un bain d'huile, son atelier toujours très correct, très net, il ne voulait pas travailler dans le désordre, il fallait que tout soit net, en plaisantant, il me disait : *j'aurai été une excellente femme de ménage*. C'est dû à…- c'est toujours très compliqué avec ces personnalités d'artistes, mais il a eu une enfance très dure et très malheureuse, donc il m'a expliqué que la chambre qu'il a eu, quand il était enfant, la famille habitait une seule chambre dans une maison collective, quand il a commencé à travailler, il a pu à coté de la chambre de ses parents avoir sa chambre personnelle, mais il me disait quand il tendait le bras il touchait le

mur. Donc il fallait absolument que chaque chose soit à sa place. Quand il a eu 14 ans, il est devenu apprenti dans une imprimerie à Ain Safra , et en même temps, il avait un petit revenu autant qu'apprenti, mais qu'il donnait entièrement à ses parents , donc pour se faire son argent de poche, il a appris à faire la reliure, donc quand il sortait de l'imprimerie, il rentrait à la maison (à la cours) et il faisait sa reliure, il a commencé à s'initier par lui-même à faire le dessin, donc il fallait que chaque chose ait sa place, sinon il ne pouvait pas travailler.

**Salima Benmakhlouf** :– C'est un autodidacte ?

**Nadjet Khadda** :– Il faut s'entendre sur le mot autodidacte, il est allé à l'école juste pour le certificat pas plus, il faut se remettre qu'à cette époque  le certificat d'étude, c'était un diplôme d'une bonne formation (il y avait une solide formation)mon propre père a pris son certificat d'étude et il devenu interprète, il s'est formé sur le tard, il est rentré dans l'administration, il travaillait en fur et à mesure, il avait le mari d'un de ses tentes qui était interprète, donc il l'a initié. Ce sont tous des gens qui se sont formés sur le tard, Mohamed c'était pareil, il a eu une formation sur le tard, sauf en ce qu'il le concerne, sa veine d'artiste, et donc son instituteur s'en est tout de suite rendu compte, et c'est pour ça qu'il l'a mis dans cet apprentissage, il lui a dit tu auras à lire ce que tu voudras, son instituteur qui lui prêtait des livres, et donc il lui a dit qu'en imprimerie tu pourras lire ce que tu imprime, c'est un avantage et là il s'est familiarisé, c'est une imprimerie ou des poètes qui se publiaient avec d'autres auteurs venaient parce que le monsieur

est un humaniste, les gens qui voulaient se lancer dans la littérature, se faisaient imprimes chez lui, donc Mohamed tout de suite était dans ce milieu-là, dans ce climat de lecture, et s'est mis à écrire, il voulait devenir poète, et puis après, tout ce qu'il a envoyé à des éditeurs a été refusé « La revue Simonne » et s'est dit donc ce n'est pas cela, mais en même temps, il cherchait ; il y avait Abdallah Ben Antar qui l'a connu en ce moment-là et, qui aurait les même problèmes que lui , Ben Antar aussi était dans une imprimerie autant qu'apprenti sauf qu'il y avait une grande différence, Ben Antar appartenait à une certaine catégorie de bourgeoisie, il avait son oncle qui avait une imprimerie, donc il travaillait dans l'imprimerie de son oncle, c'était un statut social était différent, mais du point de vue des inspiratoires, ils avaient tous les deux les mêmes inspiratoires, ils allaient ensemble à Oran pour voir des expositions à la galerie Colin, ils sont venus à Alger pour visiter le musée des beaux-arts, ils sont partis ensemble dans le même bateau pour aller se perfectionner à Paris, ils avaient les mêmes attentes, les mêmes inspirations, Abdallah (qui est malade, il est dans un état…) qui s'est inscrit par correspondance à l'école de dessin, et il a montré à Mohamed ce qu'il faisait, et il a fait la même chose, il s'est inscrit, ils allaient le weekend en dehors de Mostaganem, c'est là où ils faisaient leur essai, leurs tentatives , ils se conseillaient mutuellement, c'était quand même assez isole , mais il s'encourageaient l'un l'autre, et puis il faut dure aussi que c'est une époque où Mostaganem était bouillonnante, un bouillon de culture, c'était un moment de culture, c'est là qu'il a connu Ould

Abderrahmane Kaki, et beaucoup d'autres, il a beaucoup navigué entre les partis politiques  comme si il cherchait sa voie, il cherchait l'explication du monde, donner sens à ce qui se passait dans son pays, il est allé chez le parti de la jeunesse de Farhat Abbas, et Djamiiyat al oulama de Abdelhamid Ibn Badis et là il s'est fâché Avec eux , il allait le vendredi à la mosquée pour la prière , et puis un jour il s'est trouvé encadré par deux voleurs patentés de la ville et là, il s'est dit ( cela ils prient ) qu'est-ce que j'ai en commun avec ces gens ?tout en plus qu'il y avait un qui était un grossiste qui avait une épicerie et, qui le volait lui qui était misérable c'était lui qui tenait le carnet (parce qu'il n'avait pas d'argent)donne ils allaient acheter avec un crédit (dette), il rajoute toujours dans la liste des éléments achetés. Donc il faisait sa richesse sur le dos de quelqu'un qui était complètement démuni, le père tout aveugle, la maman faisait tant bien que mal du ménage chez les voisins, le père, il fait tout ce qu'il a pu, il a été palefrenier, il a tout fait… quand on appartient à une catégorie sociale qui est aisé, on s'enrichi pas sur le dos des gens complètements démunis.

Il a eu une révolte, une révolte très forte, il s'est dit :*s'ils ont le même Dieu que moi* ? ça ne marche pas comme ça , et depuis qu'il sorti de là, il a dit c'est fini les « Oulamas » , il était très tenté par les Oulamas parce qu'il est en quête de racine, il était très… , il souffrait beaucoup de ne pas avoir étudié l'Arabe, il voulait apprendre l'arabe, il était frustré à l'idée de ne pas pouvoir lire et écrire l'arabe, il avait conscience qu'il y a une rupture dans sa généalogie culturelle, il avait conscience de la domination, de l'usurpation, lui, était d'une famille

de propriétaire foncier, et l'occupant leur a privé de leur terre, et ils ont erré sans rien, c'est comme ça que son père a attrapé le Trachome et sa mère aussi (ils étaient pas aveugles de naissance), donc il y avait toute cette rancœur, déjà , l'exploitation coloniale et en plus l'exploitation par ses propres frères , il ne l'a pas supporté, alors il est sorti de là , et il est allé à la jeunesse de l'ULMA , et puis quand il est arrivé à Paris il a trouvé un de ses camarades , qui était Mustapha Kaïd, qui lui était très politisé et, qui était dans le parti communiste Algérien et qui était un petit peu celui qui rassemblait tous les intellectuels Algériens qui étaient à Paris, Mohamed Dib il a fait un passage au parti communiste algériens avant de quitter l'Algérie, Kateb Yacine c'est lui qu'il l'a embauché, Malek Haddad c'est lui qu'il l'a embauché, mon mari c'est lui qu'il l'a embauché, c'est le recruteur en titre ( c'était un militant très engagé ) dès qu'il voit un intellectuel algérien, il va le voir, avec Mohamed ça était très facile, parce qu'ils étaient de la même ville, la famille Kaid est connu à Mostaganem, ils était de la même ville , ils étaient de la même génération et puis sont devenus amis-frères, vraiment de l'amitié, j'ai encore devant mes yeux, le désespoirs de Mustapha Kaid quand il a appris la mort de son ami et frère.

**Salima Benmakhlouf** :– et pourquoi l'Abstrait ?

**Nadjet Khadda** :– Alors l'abstraction, il faut dire que l'abstraction à cette époque était devenue la forme privilégiée de la peinture en occident, en Europe de façon générale, lui dans ses premières tentative

s'il cherchait à l'aveuglette, il a commencé par faire de la figuration, mais ce n'est pas de la figuration figurative, il était très influence pas les expressionnistes allemands, et donc il cherchait de ce côté-là, et donc quand il arrivait à Paris, il s'est rendu compte, il fréquentait les galeries, les musées, et la bibliothèque Nationale, où il allait sur les archives des arts plastiques Arabe et musulmans, la miniature ça ne l'a jamais tenté, il a vu des tentatives de peintres qui étaient à la recherche de l'abstraction, il a vu aussi que les occidentaux empruntaient des arabesques, les occidentaux s'emparaient des masques africains, que les occidentaux s'appropriaient toutes sortes... Il savait que ce trésor appartient à lui et c'est lui qu'il doit exploiter, il a évolué vers l'abstraction comme ça, en plus, lui il avait cette particularité parmi les peintures de son époque, c'est qu'il ne se contentait pas de peindre, mais il écrivait, il réfléchissait sur la peinture, sur la culture, il conceptualisait toute sa pratique et la pratique des gens de sa génération, il a essayé de le conceptualiser, c'est ce qui a donné « *Elément pour un art nouveau et Feuillets épars liés* » et c'est en essayant de conceptualiser, il s'est rendu compte sur lui-même, que les représentations qui étaient fidèles à la réalité ce n'était pas suffisant, la photographie faisait ça beaucoup mieux, il s'est rendu compte que l'esprit même de l'art pictural et l'art graphique dans le monde musulman était d'un esprit de l'abstraction, il s'est dit :*c'est cette veine là, qui est la notre,* et il conceptualisait tout ça, il a dit :*que finalement l'imaginaire collectif allait plus volontiers du coté de l'abstraction que de la figuration*, ce n'est pas un interdit religieux, il

est considéré comme d'ailleurs, ce n'était pas un interdit catégorique, ce n'est pas un interdit absolu, c'est ce qui donne visage humain, mais les perses à l'époque, les turcs ne s'interdisaient pas la représentation de la figure humaine, sauf qu'ils ne le font pas de façon mimétique, c'est ce qu'il a appelé l'esthétique de l'abstraction, le choix qui était impulsé à la fois par une sorte de mémoire séculaire, qui était impulsée par une réflexion sur ce que se faisait dans le champs pictural de l'époque, il y avait les deux choses.

- il y avait une sorte d'instinct et une réflexion, et je pense ça, il faut beaucoup insister dessus, c'était quelqu'un qui- ce qui est assez rare chez les artistes qui sont : soit spontanés et, qui travaillent de façon viscérale, soit des gens qui réfléchissent et conceptualisent beaucoup- lui avait les deux, qui étaient imbriquées l'une à l'autre, il obéissait à la fois à son instinct culturel et à sa réflexion (il était à la fois l'artiste et le critique d'art) et ça peut être un sujet de réflexions, c'est une des caractères rustique de cette époque, des intellectuelles algériens de cette époque qui avaient une sorte de tendance que moi j'appelle *encyclopédique,* ils étaient très peu nombreux, et il faisaient tout (pour combler tout le vide qu'il y avait) ils allaient dans toutes les disciplines, et donc moi dans un article, c'est ce que j'avais dit « *une tendance encyclopédique* », d'abords, ils avaient une soif d'apprendre et puis, ils avaient une soif de transmettre, et chez lui ça était portée au maximum parce qu'il était un bosseur qu'on ne peut pas imaginer, c'était quelqu'un qui travaillait beaucoup avec sa tête et avec ses mains, les deux.

**Salima Benmakhlouf** :– Comme il n'y avait pas de chronologie sur les livres et, quand j'ai consulté le site internet, j'ai trouvé une chronologie, j'ai vu que par exemple dans les années 1979/1980 jusqu'à 1989, il a beaucoup travaillé, en 1980 je crois qu'il a fait 16 tableaux, 1987 (7 tableaux) mais par contre en 1964 il avait un à deux tableaux seulement. Dans ma thèse j'essaye de trouver de périodes, comme chez la plupart des peintures, chez Khadda je n'arrive pas à trouver des périodes.

**Nadjet Khadda** :– Il n'y pas de périodes, ni dans les techniques, ni dans les thématiques, la seule évolution qui est certaine et que la couleur devient de plus en plus présente à mesure qu'il avance en âge, sa peinture était très austère dans les débuts et elle devient plus aérée, plus joyeuse vers la fin, c'est la seule évolution, autrement, il avait des allers-retours parce que comme c'était un angoissé, il avait toujours peur d'avoir raté quelque chose, il revenait pour approfondir ce sillon-là avaient de passer à un autre, il n'était pas toujours satisfait, il revenait, il repartait. Donc il n'y a pas de périodisation dans ses œuvres, il y a eu la profusion de sa production par ce qu'il y avait des périodes de dépression et des périodes de tranquillité, comment vous dire ? je ne vais pas tirer la couverture à moi, mais il a trouvé un certain équilibre familial, ce n'est pas grâce à moi seulement, mais il avait un foyer, il avait trouvé un père et une mère surtout une mère, le fait de ne pas avoir de vrai parents, il a été très jeune, ce soutien de ses deux parents, au lieu que ses parents qui le soutiennent, et quand il est arrivé dans ma famille, nous on est une famille très nombreuse, et puis

ma mère était une femme assez exceptionnelle, avec une très grande capacité d'adaptation, elle disait c'est quoi ce gribouillage, puis à la fin, elle a compris ce qu'il voulait dire dans sa peinture, il établit un lien à la fois intellectuel et affectif avec ma mère, et donc je pense que le fait d'avoir pas seulement sa propre famille, sa femme, son enfant, ses premiers enfants qui revenaient le voir, pas seulement ça, il a eu une famille élargie, par exemple le weekend, il savait qu'il allait manger chez ses parents, il a pris un rituel familial et, donc ça l'a beaucoup désangoissé, ça l'a beaucoup tranquillisé, il faut dire que jusqu'au 1970 il a continué à travailler à gagner sa vie en allant à l'imprimerie, puis on 1972 à la naissance de ma fille, tout le monde sait, les nuits blanches avec les bébés que c'est infernal, il avait ce problème d'être à l'heure à l'imprimerie et diriger le bureau de dessin de la SNED, donc il avait des horaires de fonctionnaire, il rentrait à la maison, il faisait sa production( sa propre peinture) et c'était devenu trop pour lui, ce qui fait qu'il avait une période de dépression très violente. Alors j'ai dit :*bon on arrête les dégâts* ! moi, j'ai ma paye de prof, on est trois, et on peut vivre avec une paye, il a trouvé ça intimidant au début, pour lui c'est lui qui doit gagner le pain, j'ai dit :*tu nous joue la modernité sur tous les plans sauf sur celui-là*, ça ne marche pas, c'est à prendre ouà laisser, parce que moi aussi je n'arrive pas à tenir la route avec cette dépression et, donc il a accepté de renoncer, ce qui faisait ça lui a donné une sorte de tranquillité psychologique et puis de temps en temps il avait une commande d'affiche, il y avait des commandes comme ça qui venaient, et comme

c’est moi qui tenaient la comptabilité, parce que lui, il était nul en gestion, il pensait que le prix d’une chemise ça pouvait être de cet ordre, et quand on lui disait le vrai prix, il était étonné, je prenais les entrées qu’il a fait venir, je grossissais un peu, et je dis voilà tu n’as pas besoin de travailler il suffit de deux ou trois commande et t’as les mêmes rentrées, donc il se sentait pas pris en charge par sa femme.

Un tableau tant qu’il considérait qu’il n’était pas satisfaisant pour lui, il ne lâchait pas, il peut rester deux ans ou trois ans, il y a par exemple le tableau « Les casbahs ne s’assiègent pas » qui a été commencé en France avant l’indépendance, ça était commencé avec la bataille d’Alger, il l’a abandonné après l’indépendance, et après quand il y avait la guerre au Liban, il a repris ce tableau, c’est pour ça que c’est au pluriel « Les casbahs » il considérait la guerre fratricide finalement qu’il y avait au Liban, c’était quelque chose aussi catastrophique que la guerre contre le colonialisme que nous avons mené, donc il a établi une sorte de relation entre le drame de la bataille d’Alger et le drame de la bataille de Beyrouth, et donc il a repris ce tableau, et l’a achevé en ces moment-là , en tout cas la catastrophe de Beyrouth qui a tout réveillé. Il y a d’autres exemples : par exemple des fois j’allais à la fac pour faire mes cours et puis il y avait sur son chevalet un tableau qu’on pourrait considérait comme achevé qui était bien « il le considérait ainsi » il était content, et quand je revenais le soir, il l’avait tout gommé, tout effacé, non ce n’était pas ça, il était alors sans pitié, je disais alors : *prends une autre toile et n’efface  pas ce que tu as fait*, parce que moi j’avais lu beaucoup sur la façon du Picasso comment il

travaillait, Picasso c'est un richissime, et lui, il avait gardé des comportement de pauvres, il économisait sur tout « *laisser les tableaux s'accumulaient, tu verras plus tard ce que tu en feras et prends une autre toile*». Il faut dire que pour sa défense que c'était l'époque où faisait rentrer très peu de toile chez nous, ça rentrait au compte-goutte, les marchands de produits, de peinture, de pinceaux, de toile etc. c'est vrai qu'ils le favorisaient, il lui téléphonait celui qui était à côté des beaux-arts, c'était le grand commerçant, pour lui informer de l'arrivée de la toile, et  moi je me précipitais pour aller lui acheter de la toile, pour qu'il l'ait de la réserve, et malgré tout, il était parcimonieux, tout au compte-goutte. Donc il y a des tableaux qui ont plusieurs tableaux qui ont plusieurs épaisseurs, il y a des tableaux où il superpose et des fois il efface, il y a des tableaux je crois si on les traitait au rayons X on verrait les tableaux précédents, concernant les casbahs ne s'assiègent pas, on voit au premier plan une sorte de barbelets, c'était à l'époque de la bataille d'Alger, les gueules de mitraillettes et les barbelets, ça c'était à l'époque de la bataille d'Alger. Mais là je pense qu'il a juste achevé le tableau qu'il avait dans l'esprit, il n'a pas fait autre chose, d'abords ce n'était pas un voyageur, Beyrouth il ne connaissait pas, juste la poussée d'adrénaline, juste la révolte de voir cette tragédie au Liban, il l'a très mal vécu, et donc pour lui, c'était quelque chose qui se rapportait à la bataille d'Alger, c'est la même tragédie que la bataille d'Alger, donc il a poursuivi, il a enrichit, il a poursuivi son tableau sur Alger mais sans introduire aucun motif de Beyrouth sauf que le titre c'est les casbahs,

il a voulu généraliser, parce qu'en même temps, il y avait eu la guerre de Vietnam, et lui, il y a un tableau qui s'appelle « *Talisman rouge pour exorciser les fantômes* » c'était le nom des bombardiers américains, et donc il y avait aussi ce rejet de la guerre de domination des impérialistes, donc tout ça se conjuguaient de sorte que pour lui, la tragédie est partout dans le monde, elle est au Vietnam, au Liban, au Sahara occidentale, elle avait été chez nous et, elle allait continuer partout dans le monde, il a universalisé le thème de cette résistance-là, et puis les casbahs c'est les bastions d'identités, chez nous ça s'appelle casbahs, ailleurs ça peut s'appeler d'une autre façon, mais c'est toujours le même Bastion identitaire.

**Salima Benmakhlouf:** - Pour les titres il y a George Michel Bernard qui dit que les titres des poèmes qu'il avait écrits, il les a gardés comme titre, puis il dit qu'il était influencé par vous.

**Nadjet Khadda** :- Influence c'est trop dire, où était en interaction, ce n'était pas un problème d'influence, je ne suis pas critique d'art, je le suis devenu en réfléchissent avec lui, il se trouve que pendant que moi j'étais en train de travailler sur l'œuvre de Mohamed Dib, lui, il était en train de faire son œuvre, des fois il me disait des choses, je dis : Ah ! C'est la même préoccupation que chez Dib, il y avait une sorte d'interaction entre son travail et le mien alors, il n'aimait pas donner des titres, il dit que ça bloquait le sens, que quand on donne un titre, on oblige les gens d'aller dans ce sens-là, il n'aimait pas ça, mais en même temps c'était presque une obligation, quand on fait une

exposition, il faut donner des repères pour les visiteurs, donc la plupart du temps c'était au moment d'une exposition qu'il donnait des titres à ses œuvres, de sorte qu'on se mettait à deux, et on disait un nom de titre, je dis non, mais ce n'est pas ça ! est-ce que tu peux changer tel mot, est ce que tu peux allonger ou réduire un peu, on en discutait, mais c'était toujours lui qui avait le dernier mot, et moi je respectais sa volonté parce que c'était lui l'artiste, puis lui, quand il tient quelque chose, d'ailleurs il disait : *je l'ouvre avec mes propres dents,* et il était très volontariste, je crois que c'est son enfance d'enfant pauvre qui a forgé un caractère d'acier, donc il ne voulait pas être réduit à ce que les autres voyait ou disait de lui, même si c'était sa femme, c'était sa volonté qui devait prédominer.

**Salima Benmakhlouf** :- Si on voit ses œuvres, il y a trois modèles de titres : des titres qui se référents à des places géographiques comme : Marrakech – Kabylie.

Il y a des titres qui sont de la mythologie comme : Icare et Dédale, Icare enfant, la chute d'Icare, et d'autre comme : un bateau épousant la mer, c'est presque un poème.

**Nadjet Khadda** :- C'est un fragment de phrase John London, il adorait la littérature de London, comme London était un grand aventurier, il avait retenu de sa production cette phrase : *comme un bateau épousant la mer,* et comme lui aussi avait une fibre poétique, ce qui fait que transformer sur une toile une sorte de rêve de l'ailleurs, il trouvait que la phrase de London allait très bien. Par exemple : j'ai

pour totem la paix, ça c'est une phrase d'un poème de Daniel Buckmann qui est un antillais qui a fait la guerre d'indépendance d'Algérie, et qui a enseigné à Boufarik dans un lycée, et qui était un ami de Mohamed et, qui lui faisait lire ses poèmes et quand il a voulu faire une sorte de représentation d'inspiration à la paix, ça a sortie comme une sorte de personne, il est d'ailleurs au musée des beaux-arts. C'est un vers de Daniel Beckmann et puis il a emprunté des choses à Michel George Bernard qui lui est un bon poète, il a illustré ses recueils de poésie, ils étaient très liés et ils disaient beaucoup de ces choses-là, ce qui fait que tout ce qui est dérives, de Pierres etc. c'est George Michel Bernard « dérive de pierres »ils avaient en commun cet amour des pierres et des broussailles, de la nature à l'état sauvage, pas totalement sauvage, mais qui n'est pas encore un paysage, une nature qui est un peu spontanée, qui n'est pas un vrai paysage, très structuré, donc ils avaient ça en commun, et souvent au moment de donner un titre au tableau, il lui revenait un poème, il utilisait la poésie de ses amis comme titre et d'autres fois c'était ces propres obsessions, par exemple sur l'olivier, il y a plusieurs titres : l'olivier écorché, l'olivier foudroyé, ils ont tous une sorte de représentation du tronc.

Ce que j'ai remarqué, on retrouve l'écorchure, est ce que vous avez une idée de la façon pour obtenir ce résultat.

Il imitait les écailles de l'arbre, il était habité par une légende Kabyle sur l'olivier, bon l'olivier c'est l'arbre par excellence de la Kabylie, il

y en a beaucoup aussi à Mostaganem donc, il a dû en voir, il a bien regardé et bien admiré les olivier, mais un jour, on lui raconte cette légende, selon laquelle, quand la prophète est mort (bien sûr c'est une légende rien à voir avec la vérité) tous les arbres ont perdu leurs feuilles sauf l'olivier, les autres arbres l'ont blâmé pourquoi tu n'es pas triste suite à la mort du prophète ?et que tous les arbres ont perdu leurs feuilles sauf toi, l'olivier a ouvert son tronc qui était ravagé de l'intérieur, ce qu'il voulait dire et que la vraie douleur est interne, elle n'est pas visible ; donc moi, je suis beaucoup plus en deuil de la mort du prophète que vous. Moi je trouve qu'il a une sorte de parenté avec cet arbre, d'abord par cette ténacité, il a écrit un très beau texte sur l'olivier, d'ailleurs pour dire que c'est un arbre qui résiste à l'injure du temps à l'injure de la poussière, qui résiste à tout et qui est toujours vaillant, je trouve qu'il y a une sorte de parenté avec l'olivier, et puis aussi, les cicatrices de la peine des épreuves, dans la littérature universelle, souvent les poètes s'identifient à l'arbre, lui son arbre c'était l'olivier, s'il y avait un arbre à qui il pouvait s'identifier, c'était l'olivier.

**Salima Benmakhlouf**: - je voulais vous poser une question sur la signature, il avait tendance à signer à gauche et à droite, il a même une toile signée en arbre.

**Nadjet Khadda**: - Pas seulement une toile, tout ce qu'il a produit en France étaient signés en arbre, c'est-à-dire quand il était en France il s'accrochait à son identité qui est l'arabe, puis quand il est rentré en

Algérie, d'abord il est devenu plus connu. Peut-être j'exagère quand je dis que toute son œuvre en France était signé en arabe, non ce n'est pas vrai, c'est disant la plupart, la majorité, par ce qu'il avait déjà commencé à signé en français, mais quand il est arrivé en Algérie s'est devenue en quelque sorte son signe de reconnaissance, et il ne pouvait plus jouer.

**Salima Benmakhlouf** :- Il signait à gauche et à droite.

**Nadjet Khadda** :- Oui, alors là c'était en fonction de l'équilibre de la composition, sauf vous me parlez de l'identité, moi j'avais remarqué une chose : quand il se mettait devant une toile vierge, sa façon de travailler était d'abord me faire un signe, et après il posait la couleur. Avec un fusain, il dessinait quelque chose, une sorte d'architecture et puis après, il habillait cette architecture de la couleur, et moi j'ai remarqué que dès qu'il prenait son crayon, son pastel pour dessiner son motif, il le faisait de droite à gauche, alors qu'il avait appris à écrire en français et pas en arabe, mais une fois, je lui ai fait remarquer, et il me dit que c'est comme l'abstraction, c'est quelque chose séculaire, c'est une mémoire d'antan. Il n'écrivait qu'en français, il n'a jamais écrit en arabe, mais quand il construisait un motif sur sa toile, c'était toujours avec un mouvement de la lettre arabe.

**Salima Benmakhlouf** :Est ce qu'il commençait toutes ses toiles avec des couleurs foncées ?

**Nadjet Khadda** :- Il commençait très fort, avec le dessin, c'était l'architecture de base, il voulait que ses toiles aient une sorte de colonne vertébrale, c'était le premier jet, puis il y avait des grands aplats de couleurs, et puis après, il atténuait à mesure que le travail avançait, il travaillait beaucoup plus sur le fond que son motif, et pour le fond, il travaillait beaucoup pour une réverbération pour faire ressortir le motif.

**Salima Benmakhlouf** :- Le tableau « suppliciée » ou « le martyre » ou « la torture », on l'associe à Bachir Hadj Ali », qu'il a été détenu en 1968.

**Nadjet Khadda** :- Non , il a été arrêté en 1966, je ne sais pas si vous connaissez son histoire : c'est un poète Kabyle, c'est le secrétaire général du parti communiste Algérien pendent longtemps, c'est quelqu'un qui a passé toute la guerre d'indépendance recherché et jamais arrêté, il a passé toute la guerre à Alger en allant d'un endroit à un autre, et lui, qui était rédacteur en chef du journal « Liberté » qui était e journal du P.C.A et puis il écrivait ses poèmes et il avait une activité politique très importante, après l'indépendance, il est devenu le secrétaire général du parti communiste Algérien, et puis un moment du coup d'état de Boumediene, il a créé avec Harbi et Zahouane l'ORP contre la prise du pouvoir de Boumediene par la force, et ils ont été arrêté tous les trois, Harbi, Zahouane et Hadj Ali . Harbi et Zahouane tout de suite étaient libérés, Bachir lui a été retenu. Bachir, Mohamed le connaissait d'avant, et dès qu'il revenait à Alger avec des

contacts avec Bachir Hadj Ali, qui étaient un connaisseur de la musique Andalouse de très grande qualité et donc, il venait à l'atelier ils discutaient de musique, de la peinture et comme il y avait les Mammeris qui venaient tous à l'atelier, Mouloud Mammeri a dit un jour qu'il était hermétique à la musique andalouse, Bachir et Mohamed l'emmenaient et l'entrainaient aux concerts de la musique andalouse afin de l'initier.

-Bachir a été arrêté et longtemps après, on ne savait pas où il était, sa femme de temps en temps venait, c'est une fille larribères qui étaient aussi de combattants à Oran, donc elle passait à la maison pour nous donner des nouvelles et une fois, elle a appris que son mari a été torturé, elle est venue nous le dire, et c'est là ça n'a pas été immédiat, il a fallu du temps, il a encaissé le coup après, il a fait ce tableau.

**Salima Benmakhlouf** :- Dans le tableau on voit une personne presque accrochée.

**Nadjet Khadda:** - On voit presque une personne et les gens qui connaissent Bachir disaient c'est la force physique de Bachir des pieds très massifs « un kabyle de la montagne » quelqu'un de très solide, quelqu'un, et il a résisté à la torture d'une façon héroïque, et ç l'a bouleversé Mohamed donc il a fait ce tableau contre la torture, pour son ami, pour le principe du supplicier que ça représente, alors c'est l'un des tableaux le plus figuratif de toute sa production, il est très expressif, en même temps, on reconnait par les signes, il est à la fois une sorte de fidélité de la mémoire à ce que était ce corps puissant de

son ami qui a été soumis à une forte torture, et qui a résisté «  la résistance des braves » la tête est presque inexistante elle est renvoyée en arrière, mais le corps résiste , et les jambes sont bien plantés dans le sol, c'est un hommage invraisemblable, une grande déclaration d'amitié et de souffrance pour son ami en même temps la réprobation du procédé même de la torture

**Salima Benmakhlouf** :- Pour les gravures : je n'ai pas trouvé des gravures avant 1960.

**Nadjet Khadda** :- Alors il y'en avait, quand il était à Paris, il ne pouvait pas faire de la gravure, parce qu'il lui a fallu du matériel, il en a fait quelques une, il allait dans des ateliers privés pour faire une gravure à droite à gauche, il en a fait trois ou quatre.

-Quand il est revenu à Alger, il a commencé à en faire de façon artisanale, moi je l'ai vu faire, il avait apporté de l'imprimerie où il travaillait une sorte de plateau, et il découpait des formes etc. Il les superposait, et avec un rouleau de pâtisserie il imprimait, il mettait une feuille par-dessous cette composition, encrée bien sûr, il faisait ça de façon très artisanale.

-En 1970 un conseiller culturel de l'ambassade d'Italie qui était graveur, qui lui connaissait autant que graveur, qui venait lui dire qu'il quitte l'Algérie et qu'il voulait vendre sa presse s'il voulait l'acheter, et il a acheté la presse de cet atelier et il a fait de la gravure de façon obsessionnelle.

**Salima Benmakhlouf** :- On dit que pendant les années 1970, il a été éloigné de la peinture par la gravure.

**Nadjet Khadda** :- C'était obsessionnelle, moi je le voyais le matin, il se levait, et il montait, il était responsable du bureau de dessin de la SNED, il avait continué à travailler sur les affiches, et donc il avait une très grande table de dessin comme celle qu'il y a dans les imprimerie et donc, il a installé son coin de gravure, il a été confronté à un problème qui était le problème de l'Algérie de cette époque, le cuivre n'était pas importé, la pénurie des plaques de cuivre, il a eu l'idée de créer son propre support, il a construit une boite, dans laquelle il coulait, il achetait du plomb et de l'étain chez le plombier, et il faisait son mélange de façon à ce que la plaque soit assez solide pour être gravé, et suffisamment souple pour qu'il puisse la travailler facilement, donc il à crée son propre moyens pour faire de la gravure, il avait piqué à ma fille son petit fer à repasser qui avait un voltage très faible, il en avait besoin pour faire fondre l'encre, il a construit un dispositif pour le maintenir sur lequel il posait ses plaques, et les enduisait d'encre fondé grâce à la chaleur du fer à repasser pour s'infiltrer dans les sillons de la plaque, et c'est à ce moment-là que la fameuse presse de gravure qu'il avait acheté, c'est là qu'il allait passer sa plaque.

-Il faisait tout, sa gravure de A à Z, les graveurs en occident, ils font la matrice, après, ils donnaient ça à un atelier, et c'est l'atelier qui fait tout, lui il fait tout de A à Z, de la fabrication de la plaque jusqu'au

tirage, de temps en temps il avait (je préparais ma thèse à cette époque) et j'allais régulièrement en France pour voir mon prof et donc, je lui achetais des plaques de cuivre, il faisait de la gravure sur du cuivre.

**Salima Benmakhlouf** :- Vous étiez d'une certaine façon…la maman ?

**Nadjet Khadda** :- J'étais surtout un second, un bon second. Il faisait la gravure d'une façon obsessionnelle, il se réveillait le matin, il se mettait devant sa table de dessin, et il est en train de faire de la gravure.

-Les gravures sur cuivre sont à la pointe sèche et les autres, c'étaient des bouges comme ça, qu'il avait acheté, il avait piqué à l'un de ses amis dentiste une roulette, il a utilisé l'eau forte pour les trois ou quatre gravures sur cuivre. Il en a fait aussi quelques une sur pierre mais le gros c'était sur du plomb, il faisait tout de la fabrication de la plaque jusqu'au tirage. Abdelkader (Allah yerhmou) Alloula venait souvent l'aider pour le tirage, parce qu'il en fallait cinquante au minimum, il y avait des tirages à trente, à soixante-quinze, mais généralement c'était cinquante.

-La convention veut qu'on biffe la matrice, j'en ai quelques une que je garde secrètement qui n'ont jamais été biffées, bien sûr je n'ai pas le droit de reproduire mais que je garde pour un éventuel musée Khadda.

-ça fait cinq ans que je bataille pour ce musée j'ai même quitté Alger centre pour venir m'installer ici (quartier au sud-ouest d'Alger) pour leur laisser le local, mais l'administration fait des évaluations, de l'expertise, on passe au domaines, on va là, ça traine toujours, l'inertie… dernièrement le ministre a déclaré publiquement que son projet était de créer ce musée Khadda, il l'a dit devant un aréopage et depuis silence. Enfin j'espère…

-Il faut revenir à la charge, et puis au moment où les choses ont un peu avancé et ça a coïncidé avec les restrictions budgétaires, et moi la maison je ne peux pas leur donner, d'ailleurs elle ne m'appartient pas, elle appartient à ses quatre enfants, ma fille et les trois autres, c'est leur bien, ce n'est pas à moi, j'ai une miette, bon ce n'est pas mon problème, je suis arrivé à un âge de ma vie où je n'ai pas besoin de ça pour vivre, et puis symboliquement c'est le bien de leurs père : c'est tout.

**Salima Benmakhlouf** :- J'aimerai qu'on parle du tableau « la manifestation » où on voit le drapeau français « le bleu, blanc, rouge ».

**Nadjet Khadda** :- Ah oh mon Dieu !ça c'est un tableau qui a été à la mort d' Allende, au début ça s'appelait « banderole pour le Chili», il y avait une banderole pour Beyrouth, au moment de l'assassinat de « Allende » révolution dans la tête, il a fait ça, là c'est une sorte de banderole de protestation, le rouge du sang, et le fond qui s'étalait, parce que les couleurs rappellent les couleurs, c'est jamais arbitraire,

et vous avez un vert qui est très présent là sur le coté, qui n'appartient pas a drapeau français, ça me fait rire parce que ça me rappelle un moment donné, mon mari était communiste, il ne le cachait pas, il était tranquille avec lui-même il est tombé dans une famille de musulmans pratiquants mais modernes, ça lui convenait très bien, il respectait ma mère qui est la femme la plus croyante que j'ai rencontré dans toute ma vie, il n'avait pas de problème avec ça, et lui ce n'était pas un athée actif, c'était quelqu'un qui ne savait pas ce qu'ils nous attend de l'autre coté, comme on dit en terme technique, il était agnostique ; je vous parle de ça parce que à un moment donné, quand il était secrétaire générale de l'UNAP, il y a un salaud qui lui a fait un procès en disant que je me souviens plus quel tableau, il avait cru reconnaitre le drapeau français : bleu, blanc, rouge, c'est vrai que c'est un tableau de dominance bleu, blanc, rouge, ces couleurs existent et on va pas le bannir parce qu'il figure sur le drapeau français, il a envoyé- c'était une époque, où il y avait le commissaire politique du FLN qui faisait la pluie et le beau temps- une sorte de lettre de dénonciation à je ne sais quel service en leur disant que Khadda à peint le drapeau français, alors qu'il était connu pour sa position, quelqu'un qui était dans l'ANP, mon père était le secrétaire général du ministère de la défense, et quelqu'un lui rapporte qu'une personne accuse ton gendre d'être un dangereux communiste, il leur a dit :*communiste oui, dangereux il n'écraserait pas une mouche*, un moment, un commandant a téléphoné, et c'était moi qui lui a répondu il disait qu'il voulait voir la peinture, il frappa à la porte , quand on

ouvre la porte, Mohamed reconnait son camarade d'école, ils ont fréquenté la même classe et qui est devenu commandant, il est venu, et ils se sont souvenu leur enfance à Mostaganem, et l'autre n'a ni regarder la peinture ni rien du tout, à sa sortie, il lui a révélé qu'il n'est pas venu voir la peinture, je suis venu te voir toi, et il lui a montré la lettre , et moi connaissant ton itinéraire-je pense qu'il appartenait aux services de sécurité- bon moi je vais rassurer mes supérieurs.Pour vous dire qu'un imbécile a regardé un tableau, il a écrit une lettre anonyme et ça a fait une révolution dans les services spéciaux.

**Salima Benmakhlouf** :- C'est pour cette raison qu'il s'est retiré de l'UNAP.

**Nadjet Khadda** :- Non, il s'est retiré de l'UNAP parce que précisément il y a en un imbécile qui s'est introduit, c'est Fares qui a été secrétaire général de l'UNAP après mon mari, c'était un monsieur qui était traumatisé, un écorché qui faisait de la bonne peinture, qui était enfant de (Saquiat Sidi Youcef) il était gamin quand ils ont été bombardé, et il a été traumatisé, et il a exprimé ça à travers la peinture et c'était vraiment une peinture très forte très représentative, et donc Mohamed le protégeait malgré que les gens lui disait que c'est un vaut rien et ceci et cela… et lui il disait que c'est quelqu'un qui n'est pas passé par l'expérience par laquelle lui il est passé, lui par ce traumatisme qu'il a connu, il ne peut pas parler et puis il fait de la bonne peinture, c'était le grand argument et finalement, on peut être

un bon artiste et quelqu'un d'arriviste, c'était quelqu'un qui voulait arriver, qui voulait s'enrichir, il voulait une revanche sur la vie et donc, il s'en est pris à Mohamed, mais ça ne l'a pas affecté. Il a même cassé des tableaux lors de la première exposition Aouchem en compagnie d'Issiakhem

Tout ça c'est des folies d'artistes, y'en a dans tous les pays d monde.

Ce qui a déterminé Mohamed à sortir de l'UNAP, c'est une disposition du FLN, qui obligeait les secrétaires généraux des organisations de masse à être adhérent au FLN, il fallait adhérer au FLN, c'est l'article 210 ou 211 je me souviens pas vraiment, c'est un article qui faisait obligation à tous les responsables d'entrer au FLN, Mohamed leur a dit : *ça ne va pas la tête, vous savez que je suis communiste, c'est de notoriété publique, je n'ai jamais caché, et vous demandez d'être au FLN, ça veut dire quoi ?ou je renie mon appartenance au PCA, et pour quelle raison je le ferai ? pour rentrer au FLN, d'abord il faut essayer de me convaincre, montrez que c'est le parti que me convient le mieux, mais me dire parce que vous êtes responsable, il faut que tu sois du FLN, je renonce à la responsabilité, je ne renonce pas à mes engagements politiques et il est sorti.*

**Salima Benmakhlouf** :- Ce n'est pas ce qu'il a dit Hadj Tahar dans son livre ? il a dit a dit qu'il y avait des membres qui étaient à l'école des beaux-arts, il y avait Mesli et Issiakhan et Khadda, chacun d'eux voulait être le leadership, et comme ils l'ont pas accepté Khadda s'est retiré.

**Nadjet Khadda** :- Non, je peux vous dire d'une façon certaine, que Mohamed…

**Salima Benmakhlouf** :- J'ai posé cette question à M.Oulhaci, il m'a dit que Khadda était très gentil, il se cassait pas la tête pour être le leadership ou quelqu'un d'autre.

**Nadjet Khadda** :- Lui il aurait aimé enseigner à l'école des beaux-arts pour transmettre ce qu'il savait faire, mais on leur a dit qu'il n'avait pas le diplôme requis, il leur a dit au revoir ! c'est tout, et il s'est replier sur son travail, il aurait aimé transmettre à des étudiants, avec Mesli il s'entendait ni bien ni mal, ils étaient corrects l'un avec l'autre, chacun dans son coin, Issiakham, il avait des poussées de violence, Issiakham c'était un personnage, Mohamed lui ouvrait pas la porte. Quand il est ivre complètement défoncé, donc l'autre ça le vexait, et puis un moment donné, il avait battu sa femme d'avant celle qui est devenue sa veuve, elle s'appelait Puchina, il l'a battu et elle est venue se réfugier à la maison, Mohamed lui a fait entrer à condition qu'elle ne dira jamais qu'elle s'est réfugiée chez nous, finalement elle est retourné dans son pays, et l'affaire a été classé, mais il n'était pas en conflit ni avec les uns ni avec les autres et ce qu'il a toujours dit ils étaient pas dans le même créneau, lui il avait sa recherche personnelle, Issiakham avait son univers qui est un univers très torturé et qui était un univers spontané, et Mesli avait un univers très académique auquel Mohamed n'adhérait pas, mais auxquels il reconnaissait les qualités techniques, bon je mens pas, il avait la conviction d'être le meilleur et

moi aussi, j'avais ça en moi, tort ou raison c'est comme ça, mais il n'avait pas le soucis de le prouver, il pensait que son travail parlait de lui, il avait une hauteur de vue que les autres ne l'avaient pas, ce n'est pas pour diminuer la valeur des autres, chacun son itinéraire, chacun son univers chacun ses souffrances, lui, il supportait avec dignité les malheurs de son enfance et puis, quand le Dieu lui a ouvert les portes, et ila trouvé son chemin il a poursuivi son chemin il s'est pas occupé des autres.

**Salima Benmakhlouf** :- Il ne voulait pas faire partie du groupe Aouchem ?

**Nadjet Khadda** :- Là c'est un autre problème, ils lui ont reproché d'avoir déblatéré, d'avoir dit du mal du groupe Aouchem, ce n'est pas vrai ! lui, il a été reconnu bien avant que Aouchem existe comme étant un précurseur de l'école du signe et ça c'est Jacques Berck qui à la sortie d'une exposition à Paris « des réalités nouvelles » en 1958 a dit à propos de lui et de Cherkaoui, je crois un soudanais avec eux, ils avaient exposé à trois, il écrit que l'école du signe est née et il a cité ces trois nom là, donc Khadda était reconnu comme étant à la tête de ce mouvement-là, bon, il a continuait dans cette direction mais c'est quelqu'un qui avait une réflexion sur le problème du signe, un moment, il a été agacé par le fait que tout le monde commençait à faire de la calligraphie, il a dit qu'on est passé d'un exotisme à un autre, on était dans l'exotisme des chameaux, et des palmiers on est … et puis c'est des gens qui répètent et puis les calligraphes de grands

nom, il y a eu en Turquie, en Iran partout dans le monde arabe on va répéter, ou t'utilise le signe pour faire autre chose ou tu ne fais pas de répétition, donc il reprochait à l'école Aouchem de se faire une sorte d'étendard comme étant une reconnaissance de la qualité identitaire de leur production.

**Salima Benmakhlouf** :- Leur revendication primaire ce n'était pas le signe, le signe est venu juste après, le manifeste d'Aouchem est venu à la deuxième exposition après que Issiakham et Farés ont arraché les œuvres, la preuve Baya faisait partie du groupe Aouchem, il n'y avait que Martinez et Mesli qui utilisait vraiment le signe, il reproduisent le signe berbère ce qu'il cherchait c'est de contourner un art officiel imposé par le FLN, l'art qui représentait la guerre de libération.

**Nadjet Khadda** :- Alors là, ils sont arrivés après la bataille, parce qu'il n'y a qu'à reprendre « élément pour un art nouveau », il y avait un article ou Mohamed dénonçait cette sorte d'inféodation au réalisme socialiste et, il écrivait en toutes lettre « *ce n'est pas parce qu'on représente des paysans souriants sur des tracteurs reluisant qu'on est algériens* » ça veut dire rien dire et donc, c'est dans cet article précisément qu'il dit que l'identité est quelque chose de très complexe et chacun a une expression personnelle de l'identité, mais que l'identité magrébine de façon générale n'est pas dans une esthétique de la reproduction mimétique du monde, c'est une représentation abstraite de la réalité, et c'est là, qu'il a parlé de son esthétique de l'abstraction donc, ils arrivent après la bataille, moi je

suis universitaire, je sais que maintenant c'est devenu plus grave avec internet, ils prennent des morceaux là, ils n'éprouvent même pas le besoin de citer qu'il dit qui ne l'a pas dit, qui était avant, et qui était après, ils se sont présentés comme des révolutionnaires, des novateurs, alors que Khadda était quand même passer par là, moi je ne connaissais pas Khadda, quand j'ai lu une interview de Denis Martinez dans laquelle il disait littéralement « *Khadda notre maître à tous* » et il était plus jeune, Mesli quelques années plus jeune pas beaucoup, Issiakhem n'a jamais revendiqué le signe parce que pour lui c'était aux contraire l'expressionnisme à l'européenne, il avait intérêt à ça mais chacun son truc, Mohamed a trouvé que c'était vraiment malhonnête intellectuellement de ne pas lui reconnaitre la primauté, mais il l'en aura jamais voulu, il ne leur a jamais fait de crasse, « il n'est pas allé à leur exposition », il n'a même pas éprouvés le besoin d'écrire quelque chose parce que moi il me disait « *peindre sur une serpière ce n'est pas plus révolutionnaire que de peindre sur du carton* » qu'est-ce que ça veut dire ils confondent tous les niveaux, mais ça était en discussion avec moi ou avec des amis dans le salon mais jamais il n'est allé leur dire que vous faites fausse route, ou vous vous prenez pour qui ? Ou j'étais avant vous ! Jamais il n'a fait ça. Et quand Issiakhem est allé leur détruire leurs œuvres, il l'a désapprouvé et l'a dit dans une interview à la presse que c'est du fascisme que de détruire des œuvres de ses confères, quelques soient les idées qu'on se fait, c'est du fascisme, c'est inacceptable, mais autrement il ne s'est pas engagé dans cette bataille, mais c'est vrai, je le vois avec Kateb

Yacine aussi, parce que moi c'est mon domaine la littérature, ces têtes de proue apparentes, on leur colle tout et plus qu'ils ne disent et plus qu'ils ne font, et chaque fois qu'on veut justifier quelque chose, Kateb a dit, Khadda a dit…on s'efface derrière ces gens-là, je n'ai pas là le livre de Hadj Tahar, j'avoue qu'il a une écriture tellement berlificotée que ça me fatigue, alors comme je n'avais rien à apprendre.

Mon mari n'était pas en compétition avec eux, peut être que c'est une forme d'orgueil parce qu'il était persuadé d'être mieux c'est vrai, mais il ne le disait pas, il était modeste quand-même, d'ailleurs ça c'est un trait de caractère un peu paradoxal, parce qu'il était d'une extrême discrétion, dans la rue, il rasait les murs, je me souviens une fois, on est allé tard à l'opéra, et moi j'avais mis une sorte de robe de soirée que j'avais dans mon trousseau, il fallait bien que je l'utilise, ma mère me l'avait acheté, moi je suis d'une famille bourgeoise et je ne le cache pas, il m'a dit : Je ne marche pas à coté de toi débrouilles toi.

-Et finalement, il est parti, il avait un ami qui était avocat qui s'appelle Nacer Gaiche, il est parti avec son copain et moi je suis parti avec la femme de son copain de l'autre côté, et on s'est retrouvé là-bas, il s'est quand même assit à côté de moi.

**Salima Benmakhlouf** :- Denis Martinez m'a dit que Khadda nous a reproché d'avoir utilisé le terme « le signe est plus fort que les bombes ».

**Nadjet Khadda** :- Ah oui ! ça c'est vrai, c'est quelqu'un qui savait quand même quels dégâts les bombes faisaient, il a souffert de la

guerre, de la dépossession, je vous ai dit à quel point la guerre du Liban l'avait bouleversé ça c'est vrai, et dire que le signe est plus fort que les bombes, ça ne lui à pas passé, ça lui resté à travers le Gosier, c'est de la prétention, si ton signe dans cent ans, dans deux cent ans reste, c'est qu'il a été plus fort que les bombes, mais dans l'état actuel des choses on ne peut dire que le signe est plus fort que les bombes, si un bandit avec son pistolet te dire non ce à ton signe, Tu renonce à ton signe. Alors il leur a dit que c'est inconsidéré, et c'est prétentieux de prétendre que ton travail est plus fort que les bombes, les écrivains leurs armes c'est leurs plumes, les peintres peuvent dirent que leurs armes sont leurs pinceaux, mais dire que c'est plus fort que les bombes ! Chacun sa responsabilité, lui, il n'adhérait pas, et il l'a dit.

**Salima Benmakhlouf**: - Est-ce qu'il y a quelque chose derrière le choix du format, quand on a un petit format comme une domination, on domine le sujet, et quand on est devant un grand tableau on est conforté, une rivalité avec le tableau.

**Nadjet Khadda** :- Alors les grands formats c'est essentiellement la peinture sur toile, disant que c'est le support qui dicte ces grands formats, et les petits formats c'est essentiellement des aquarelles, c'est des trucs sur papier, le plus grand format d'aquarelle c'est ça (elle montre une aquarelle accrochée au mur), autrement toutes les autres sont petites, il y a des plus petits, c'est le tableau de grand format ou le format moyen.

Dans l'aquarelle il y a une tendresse des couleurs qui est l'avantage de l'aquarelle que la peinture à l'huile. Ce n'est pas fort, c'est très atténué, c'est un Icare mais c'est un Icare gentil, il n'est pas en lutte.

**Salima Benmakhlouf** :- Pourquoi Icare ?

**Nadjet Khadda** :- Parce que c'est un défi, qu'il voulait se rapprocher de l'absolu, se rapprocher du soleil, ils ont été puni en conséquence, on leur a donné les limites de l'humain, tu es un humain, tu ne peux accéder aux forces de la nature, tu te bruler ailes, d'ailleurs ça vient de là l'expression en français « tu te brulerai les ailes ». Icare c'est une force de défi, ce qui est impossible à faire, il faut que je le fasse, alors il a des Icare triomphant, il a des chutes d'Icare, Icare et Dédale etc. direction l'indexée sur la mythologie grecque, Dédale qui est perdu dans ce labyrinthe et l'autre qui s'envole vers le soleil, les deux opposés, deux formes de lutte qui sont des luttes antagonistes, mais en même temps que le titre comme je le disais tout à l'heure, c'est indicatif et n'est pas explicatif.

**Salima Benmakhlouf**: - Par exemple il y a un tableau qui s'appelle « le sable » quand on voit le tableau, on sent que c'est du sable, il y a des couleurs vert émeraude, des petits éclats qu'on voit sur le sable, il y a un jeune, on sent qu'on est sur le sable, il nous rapproche, mais il y a des tableaux, le titre est d'un coté comme le tableau de Marrakech.

**Nadjet Khadda** :- Le tableau de Marrakech c'est une histoire, c'est une aquarelle qui ressemble beaucoup à un tableau, quand il était à

Paris, il habitait une chambre de bonne, il ne pouvait pas peindre sur de grande surface, et donc souvent il faisait un travail qu'il aurait fait sur de la toile, il le fait sur du papier et, Marrakech ça correspondait à ça, il avait investi, vraiment c'est une technique très précise et très étudiée, qui ressemble beaucoup a ce qui se faisait l'école de Paris à cette époque-là, et en particulier Mercier, qui a fait des vitraux, et ce tableau-là, il ressemble à un assemblage de vitraux, quand il a quitté Paris, il a oublié un carton dans lequel se trouvaient pas mal de travaux. une fois on est partis ensemble à Paris, et des amis qu'il avait comme voisins de palier lui ont dit : tu sais, les gens qui t'ont succédé dans l'appartement ont trouvé un carton de dessin et ils pensent que c'est un oubli, et que tu les as pas abandonné, alors on est allé voir ces gens-là, et effectivement, Mohamed s'est rendu compte qu'il a laissé un carton oublié, et dans ce carton il y avait cette aquarelle-là qui ne s'appelait pas encore Marrakech, et moi quand je l'ai vu j'ai dit : Ah c'est les couleurs de Marrakech, parce que Marrakech c'est la ville de mon enfance, c'est là que j'ai grandi, j'allais au lycée et tout ça, et il l'a appelé « Marrakech », lui, il me connaissait pas et il ne connaissait pas Marrakech, c'est un titre tout à fait arbitraire et qui tient à ma sensibilité particulière et à mon histoire personnelle. C'est la couleur qui a donné le titre.

S- Vous me conseillez quel tableau ?

K- Pour ?

**Salima Benmakhlouf** :- Pour l'analyse.

**Nadjet Khadda** :- Parce ce que vous devez faire une analyse

**Salima Benmakhlouf** :- Oui je dois faire l'analyse, je suis intéressée par ce tableau « *les oliviers* ».

**Nadjet Khadda** :- ça c'est un peu pauvre

**Salima Benmakhlouf** :- C'est le début, je voulais commencer par le début à l'année 1953.

**Nadjet Khadda** :- Alors ça, moi j'appelle ça un exercice, c'était le moment où il cherchait sa voie, c'est une reproduction d'un pont de Paris, et c'est reconnaissable, les gens qui connaissent Paris me disent tout le temps : ah c'est le pont neuf, moi je ne sais pas différencié les ponts de Paris, je ne connais pas bien Paris, et donc c'est assez figuratif avec les techniques de l'époque qui étaient celles que Braques avait introduit, que Picasso avait fait, et donc disant que c'est une recherche, il est en train de chercher son style, sa voie, donc il le fait à partir d'un motif qu'il a sous les yeux, à partir de sa fenêtre.

**Salima Benmakhlouf** :- Donc c'est une reproduction ?

**Nadjet Khadda** :- Non, ce n'est pas une reproduction, il a ce pont sous les yeux, il l'a peint c'est comme les peintres qui allaient à Montmartre et dessinaient sur motif, c'est dans cet ordre-là avec une expérimentation et des techniques qui étaient en usage dans l'école de Paris.

**Salima Benmakhlouf** :- Et ce tableau « *Aurore crépuscule* » peint en 1962.

**Nadjet Khadda** :- Alors là, c'est vraiment qu'il est entrain de trouver sa voie, Mohamed est un peintre abstrait pourtant, il y a toujours une base matérielle à ses tableaux, soit des paysages urbains, soit des paysages campagnards, des arbres, des pierres.

**Salima Benmakhlouf** :- c'est ce qu'il a dit lui « *je préfère qu'on m'appelle peintre de la nature* ».

**Nadjet Khadda** :- Paysagiste !sauf qu'il ne les reproduit pas de façon imitative et donc là, il est entrain de trouver sa forme personnelle, et on peut reconnaitre un paysage urbain là aussi qui est estompé, on peut imaginer qu'il y a des maisons mais c'est l'atmosphère qui prime sur le construit, ce n'est pas la construction mais c'est ce qui s'en dégage, et donc cette impression d'aurore, cette impression d'indécision, mène les lignes, là des bâtiments ne sont pas nets, dans le premier plan sont clairs et nets, par contre ici sont estompés, donc , il est en train de se dégager de la figuration mimétique pour passer à une représentation qui passe à travers l'imaginaire, qui est une projection de ce qu'il voit, beaucoup plus de ce qu'il voit de façon concrète.

**Salima Benmakhlouf** :- Y-t-il une influence quelconque avec le tableau de Claude Monet « impression soleil levant » ?

**Nadjet Khadda** :- je ne sais pas, en tout cas, il était très influencé par deux grands peintres Roger Bissière et Alfred Manessier, c'étaient les deux grandes références qu'il avait, en même temps, il y a Ernest Pignon Ernest, pourtant, il n'était pas abstrait mais plutôt figuratif, il l'impressionnait beaucoup, mais chez Ernest, il avait la force du trait, la force de la construction qu'il admirait, donc, il a pu être influencé par cette dimension de Pignon. Mohamed disait qu'il faut que le motif tienne debout, on lui disait par exemple : mais tu nous impose ton regard, on peut le mettre dans l'autre sens, il répond, il ne tient pas debout, il tombe ! Ce n'est pas vrai ! Nous on ne voit pas qu'il ne tient pas debout, mais lui le voyait vraiment dans une construction qui était solide

**Salima Benmakhlouf** :- Cette aquarelle (accrochée au mur) fait-elle partie de celles du début ? Par ce qu'on sent qu'il y a des similitudes.

**Nadjet Khadda** :- C'est vraiment à cette époque-là, où il est en train de se dégager de la figuration où, il est sous l'influence de Bissières et de Manessier par contre ça c'est la fin, c'est les années 1987/1988 et là, il a retrouvé quelque chose de l'infraction orientale, mais ça me rappelle les aquarelles chinoises « les estampes » moi je les appelle *les œuvres japonisantes* de cette époque, celui-là aussi ça c'est fait sur du papier Japon qui est presque un papier buvard qui absorbe beaucoup et sur lequel, on ne peut pas faire un travail d'aquarelle, là c'est le jet spontané, là surtout il faut le faire en plusieurs étapes, il faut laisser sécher et revenir etc. donc il y a une épaisseur, un profondeur qui

n’existe pas ailleurs. Ça aussi c’est les années 1960, là vraiment il est en train de se dégager de la figuration, il est en train de créer son propre style (dans le vieux frêne), c’est son écriture, il a trouvé sa propre écriture.

**Salima Benmakhlouf** :- Il est sorti du symbole berbère, de la calligraphie Arabe, il a trouvé ses symboles.

**Nadjet Khadda** :- Il n’est jamais sortis, il les a tous en lui, les symboles berbères, la calligraphie arabe, les gravures du Tassili, la peinture occidentale, tout ça a maturé dans une sorte de creusé, donc si on gratte un peu, on retrouve l’arabesque, on gratte on retrouve les signes berbères, on gratte on retrouve le Tassili tout c’est présent en même temps, coprésent.

**Salima Benmakhlouf** :- Est-ce que c’est de l’éclectisme ?

**Nadjet Khadda** :- Non l’éclectisme, par ce que l’éclectisme fait qu’on va d’un truc à l’autre tandis que là, nous tous on est fabriqués de telle sorte, qu’à partir du moment où on a absorbé quelque chose, ça fait partie de nous, sinon on ne va pas nous découper en petits morceaux, pour savoir de ce qu’on a de berbères, de ce qu’on a d’arabe, de ce qu’on a de musulmans, de ce qu’on a de athée, on est tout ça et ça se mélange, et des fois ça surgit sous une forme qui est davantage du côté de l’arabesque, une autre fois ça peut surgir sous une forme qui est davantage du côté des vitraux, du côté d’églises européennes.

**Salima Benmakhlouf** :- Y a t-il une possibilité de lire un jour les signes de Khadda ?

**Nadjet Khadda** :- Moi je crois que c'est inépuisable, bon je compare ça parce que c'est ce que je connais le mieux, les grandes œuvres littéraires, on le lit jamais de la même façon, je ne peux pas vous dire, c'est la seule qu'on tienne, c'est la centième fois que je lis Nedjma et là, j'avais un travail à faire sur Nedjma, Ah tiens je n'avais pas vu ça ! Et donc voilà je parte dans une autre direction, c'est que le texte est tellement riche, qu'on ne peut épuiser tous les sens et que au fur et à mesure qu'on revisite, à ce moment-là on retrouve d'autres signification, c'est pareil pour la peinture.

**Salima Benmakhlouf** :- c'est ma problématique : l'origine du symbole qu'a utilisé Khadda ?

**Nadjet Khadda** :- Il n'y a pas d'origine, on ne peut pas dire qu'il n'y a pas d'origine, mais on ne peut pas localiser l'origine, il y a certainement un point de départ de la vie mais c'est comme le point de départ de la vie, et on transporte tout ce qu'on a en soi tout au long de sa vie et quand on profite bien de la vie on s'enrichit à mesure qu'on avance, et quand on profite mal, on régresse.

**Salima Benmakhlouf** :- Il y a des moments où il utilise carrément le couteau, Mais à la fin.

**Nadjet Khadda** :- Il l'utilise par moment et pas forcément à la fin, il y a pas mal de couteau, dans celui-là (Eaux mêlées) c'est comme des méandres.

**Salima Benmakhlouf** :- Il n'y a pas une goutte de bleu ?

**Nadjet Khadda** :-Une sorte de vert et de gris qu'on trouve dans les oueds, il n'a jamais été torturé par la ressemblance avec un oued réel, c'est le point de départ et comme disent les épistémologues et les scientifiques partent loin mais pour aller ailleurs, c'est pareil, les artistes, ils partent d'un endroit pour aller ailleurs.

**Salima Benmakhlouf** :- Et ça ?

**Nadjet Khadda** :- Alors ça c'est à la plume et ça c'est une maquette d'un Hermès qui devait figurer pour une commande, qui n'a jamais été réalisé, c'était la BNA qui voulait un Hermès sur sa devanture et qui lui avait commandé, ça aurait être gravé dans du béton, et ça n'a jamais été réalisé parce qu'il est tombé malade puis il est mort.

**Salima Benmakhlouf** :- Le dernier tableau qu'il a peint ?

**Nadjet Khadda** :- J'en ai là un qui n'est pas achevé.

**Salima Benmakhlouf** :- Diwan El Wassiti

**Nadjet Khadda** :- Il a beaucoup admiré le travail d'El Wassiti et, il a trouvé que c'était un des premiers peintres qui ont fait de l'abstrait, et donc il considérait que c'était un travail, une réflexion qu'il faut poursuivre et, quand il a fait ce tableau-là, on a comme une sorte de

planche ! Comme les planches coraniques d'où l'écriture serait sortie, elle aurait désertée la planche, mais c'est une écriture libre, c'est-à-dire qu'à parti d'élément d'écriture, c'est ce qu'il dit aussi dans le tableau qui se trouve au musée « *Alphabet libre* » c'est-à-dire qu'on peut prendre l'alphabet, mais on est obligé de respecter de façon scrupuleuse, il considère que le travail qu'il a fait lui, le rapprocher de la démarche d'El Wassiti, c'est comme une revendication d'une généalogie, je suis de la descendance d'El Wassiti, je suis dans la mouvance de la recherche d'El Wassiti, une façon de dire que c'est ça sa voie, qui est la même voie d'El Wassiti, et c'était cette voie qu'il poursuivait.

**Salima Benmakhlouf** :- Michel Bernard dit dans son livre que les tableaux choisis à l'exposition des grandes réalités sont au musée, à vrai dire, ils ne le sont pas ( saison 1 et saison 2)…

**Nadjet Khadda** :- c'est au musée d'Art Moderne à Paris, qui a des lieux d'exposition

Et des lieux de conservation très important et donc là, ils doivent être aux réserves, il va falloir que j'aille m'en inquiéter. ça étaient sélectionnées par le commissaire qu'il les a vendu ou donné au musée d'Art Moderne de Paris.

**Salima Benmakhlouf** :- Palimpseste ?

**Nadjet Khadda** :- Palimpseste : c'était une de mes phobies à moi, parce que dans l'œuvre de Mohamed Dib, on a plusieurs états

d’écriture, quand on suit son œuvre, et des fois on aboutit à une œuvre où on voit comme transparente les états précédents, un Palimpseste c’est une écriture sur l’autre, d’ailleurs c’était quelque chose qui était très utilisé dans les temps anciens, quand on écrivait sur le parchemin, quand le parchemin vieillissait, et quand on ne voyait plus l’utilité, ce qui était écrit sur un parchemin, on grattait et on récrivait par-dessus, et donc lui, il était préoccupé par les traces que le temps détruit et donc, il disait que ces traces sont les traces de notre mémoire.

**Salima Benmakhlouf** :- Comme chez Dali

**Nadjet Khadda** :-Chez Dali c’est existentiel, chez Mohamed c’est historique, c'est-à-dire qu’on a détruit notre mémoire, donc il faut la restaurer à partir des vestiges qui restent, et donc c’est un Palimpseste pour faire réapparaitre l’écriture qui est en dessous de l’écriture, une écriture qui était auparavent et qui a été effacé, on peut extrapoler et dire qu’elle était effacé de notre mémoire, il faut lui retrouver un sens, une signification

**Salima Benmakhlouf** :- Symphonie 1 et symphonie 2 (aucune ressemblance)

**Nadjet Khadda** :- Aucune ressemblance, ce ses deux tableaux différents et ce n’est pas Mohamed qui leur a donné ce titre, il était mort sans les achever, et moi j’aurai donné ces titres-là juste pour les cataloguer.

**Salima Benmakhlouf** :- L’étudiant

**Nadjet Khadda** :- Il y a eu *La Torture*, *L'Etudiant* et un autre tableau (*La Terre s'offre aux moissons*) qui s'appelait *Paysan*, ils les appelé des affiches, il considérait que c'étaient des tableaux porteurs d'un message, et donc là, quand il y avait eu la manifestation d'étudiants dans les années 1968, il y avait eu Djamel Labidi qui a été arrêté, Nacer et un certains nombres, ils avaient été assigné à résidence dans le sud et c'étaient des manifestants, et donc là, c'est le jeune étudiant qui manifeste avec un ⵣ, qui a comme dirait Denis Martinez une forme d'arme comme si, le signe était une bombe, on dirait une mitrailleuse, on a cette impression .

Ces trois tableaux sont considérés comme des affiches, parce qu'ils sont significatifs de prime abord, on n'a pas besoin de chercher une signification.

Le troisième tableau c'est le musée d'Oran qui l'a acheté (*la terre toujours s'offre aux semailles*) et ça c'était les paysans qui avaient fait une manifestation dans les années 1960, il les avait exposé tous les trois un premier Mai au siège de l'UGTA, on voit un reste de ce tableau-là, un poing levé en protestation et le reste a été complètement transformés et c'est devenu, « *la terre s'offre toujours aux semailles* » ça veut dire qu'il est parti du combat des paysans pour revenir à la terre parce que la terre toujours s'offre aux semailles que ce soit les semailles (les grains) ou que ce soit la colère des paysans, la terre est toujours ouverte à recevoir une semence, c'était au moment de la révolution agraine, au moment où il y avait eu une bagarre entre

Messaadia et un ministre de l'agriculture qui était en guerre avec le FLN et avec Messaadia en particulier et Messaadia a voulu revenir sur la révolution agraine et les paysans s'étaient insurgés, il étaient partis d'un différent qui concerné les villages agricole il y avait eu du remous entre l'union des paysans- il y avait ceux qui voulaient une sorte de privatisation et il y avait eu un grand problème dans lequel Messaadia était impliqué, et donc ils étaient venus manifester devant le siège du FLN, Mohamed avait fait ce tableau en hommage, en fait il accompagnait un peu tout ce qui se passait, parce que c'est vrai que c'était quelqu'un qui est fondamentalement opposé au réalisme qui se pratiquait à cette époque-là, surtout le réalisme socialiste, qui était une caricature du réalisme mais en même temps, c'était quelqu'un qui était impliqué dans toutes les luttes politiques du moment, mais ce qu'il voulait, c'est qu'on sépare de façon très nette le travail de citoyen et le travail de l'artiste, le citoyen il a ses engagements, il peut se tromper, l'artiste lui, il a un seul objectif c'est de découvrir la forme d'expression qui lui es propre. Le vert, il ne le pratiquait pas beaucoup, et il s'est mis à la fin, je pense qu'il a pris de l'assurance et puis qu'il était devenu beaucoup plus paisible dans sa tête, il a trouvé un certain équilibre pas totalement mais quand même, en tout cas dans son travail oui.

Celui-là c'est *Maghreb déployé* en bleu et celui-ci il a toute une histoire (au-dessus de son tête de lit) parce que au début était construit à la verticale et qu'il n'était pas content, c'est un des rare moment où

il se fie à mon instinct il ne l'a pas effacé il la retravaillée il l'a restructuré à l'horizontale et il lui à donne ce titre.

*Maghreb déployé* que moi j'aime beaucoup le titre, parce qu'on voit toutes les possibles déclinaisons du Maghreb, et puis cette sorte d'écriture qui traverse tout le Maghreb.

# ملحق
# السيرة الذاتية

# السيرة الذاتية والفنية للفنان محمد خدة

14مارس 1930 ميلاد الفنان بمستغانم.

1936 - الدخول إلى مدرسة تجديت بمستغانم مع انقطاع لفترة قصيرة سنة 1940،أثناء نزوح العائلة بسبب القَحْط و الفقر.

1944 - العمل كمتربص بمطبعة عين الصفراء بولاية مستغانم ، تعلم في تلك الفترة طريقة التصميم.

1946 - التدرب على التصميم من خلال صنع تصاميم مطبعية للإنجاز.

1947 - بدأ كتاباته الشعرية ، أول اللوحات المائية والتصويرية الأولى. الارتباط مع "عبد الله بن عنتر" و "قايد". ممارسة التجليد. زيارة المعارض بوهران.

1948 - السفر إلى الجزائر العاصمة رفقة عبد الله بن عنتر. وزيارة المتحف.

1953 - الوصول إلى باريس صحبة عبد الله بن عنتر. طابع ومصمم في عدة مطابع مختلفة. ارتياد الأكاديمية بمونتبرناس Mont parnasse دروس مسائية.

1954 - توثيق الصلة مع الصحفي مصطفى قايد، والمسرحي مصطفى كاتب والروائي كاتب ياسين المناضل من أجل استقلال الجزائر ة والتعرف على الفنانين Menton و Nallard .

1955 -1958 المشاركة الأولى في صالون الحقائق الكبرى و صالون الفنان الشاب .

1960 المشاركة في معرض مع فنانين مغاربة ، الباز ، الغرباوي ، و بعض الجزائريين مثل تمام و اسياخم.

1961 - المعرض الشخصي الأول.

1962 - المشاركة في معرض الفنون الجميلة و صالون الفنون التشكيلية لباريس .

1963- العودة إلى الجزائر. الاستقرار بالبليدة ثم الجزائر العاصمة، العمل كمطبعي، في شهر نوفمبر المشاركة في معرض "فنانين جزائريين"بقاعة ابن خلدون الجزائر العاصمة.

1964- مصمم وعضو هيئة تحرير لعدة مجلات دورية (الجيش، الشباب، نوفمبر)، عرض عملين للفنان في المتحف في أطار العمل الذي قام به Maisonseul واسترجاع الأعمال الفنية ، هذه الأعمال شارك بها في "رواق54" و شارك بها أيضا في معرض الفنانين الجزائريين الذي أقيم بإشراف متحف الفنون التزيين décoratifs لباريس.

1964-1972- المشاركة في الصالون السنوي للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية الجزائر العاصمة .

1965- عضو مؤسس للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية UNAP و الذي شغل فيه منصب أمين من 1972 إلى غاية 1973.

1966 - انجاز ملصقات حائطية للمسرح الوطني الجزائري، منها لمسرحية "عبد القادر علولة" لمسرحية ""sangsues" و "nuances "، و المشاركة في مهرجان هافانا كوبا الذي يقام كل سنتين (biennale).

1972 - الانقطاع عن العمل الوظيفي بمغادرة المطبعة والتفرغ لفن التصوير.انجاز عدة ملصقات لأحداث ثقافية وشعارات لمؤسسات.

1973 - تحصل لجنة المهمة الدائمة للجزائر عند الولايات المتحدة الأمريكية بجنيف ، لوحة " ريح الجنوب ".

1974- انجاز الملصق الحائطي لمسرحية ولد عبد الرحمان كاكي "ابن كلبون" تحت إشراف المسرح الوطني الجزائري .

1978- مستشار تقني للمطابع ،أصبح مستشار الفنون الغرافيكية لدى وزير الإعلام والثقافة (من مارس 1978 إلى غاية اوت 1979).

1981 - أنجاز روق جدران لماطر الرياض بالمملكة العربية السعودية، بطلب من مكتب دراسات سويسري، العودة إلى بعد ممارسات فترة شبابه النحت .

1989 - المساهمة في تأسيس الفروع الجزائرية لرابطة حقوق الإنسان الدولية.

1990- عضو المجلس الوطني للثقافة ، مع الكاتب "بن هدوقة"و المسرحي "علولة "و "بن عيسى" و المؤلف "بوجدرة" ، كما قام بتصميم الملصق الحائطي لمسرحية " راك خويا و أنا شكون" للروائي بن عيسى في إطار المسرح الحر .

1991 - إصابة بسرطان الرئة، حيث ينقل إلى المستشفى بباريس في جانفي، ويخضع هناك لعملية جراحية خطيرة، يرجع إلى الوطن في افريل ويتوفى في 4 ماي. تنظيم يوم تكريمي من طرف معهد الوطن العربي (IMA) بباريس.

1991 - تصنيف أعماله ضمن التراث بأمر من وزير الثقافة "سليمان الشيخ"، مع تقرير إنشاء متحف خاص للفنان، قرار تم الرجع فيه بسبب ظروف البلاد في تلك الفترة .

1992- بمناسبة الذكري الأولى لوفاته ، تنظيم ملتقى حول جميع أعماله الفنية من طرف المتحف الوطني للفنون الجميلة في قصر الثقافة،اعتماد اسم الفنان لمدرسة الفنون الجميلة لمدينة مستغانم .

1993 - عرض وثائق المتقى خدة "من مدار 0 إلى مالا نهاية الإمكانيات"من طرف المتحف

2001 - الإشادة بالذكرى العاشرة لرحيل الفنان في المتحف الوطني للفنون الجميلة وفي المركز الثقافي الجزائري بفرنسا عن طريق معرضين.

2006 - ملتقى في المكتبة الوطنية الجزائرية حول موضوع " الإبداع والبحث على الهوية في عشرية 1950، الخطوات أولى لمحمد حدة في الفن "

2008 - تنظيم معرض من طرف جمعية الجزائر فرنسا (Rhône alpes) وجامعة ليون (Louis Lumiere)موسوم بـ "خدة رائد الفن الحديث في الجزائر"، مع يومين دراسيين "الثقافة الجزائرية المعاصرة ".

2011 - في الذكرى العشرين لرحيل الفنان ، معرض استعادي rétrospective "خدة : تحويل الهوية في عبارة المستقبل "، من تنظيم متحف الفن الحديث والمعاصر (MAMA)، مع ملتقى دولي حول الموضوع "خدة و الحداثة في الفنون التشكيلية في الجزائر "

2012 - معرض "إجلال لخدة" ، في الذكرى الخمسون لاستقلال الجزائر،من تنظيم مدينة بلفور مع مشاركة وزارة الثقافة الجزائرية .

2013 - "إجلال لخدة " في الذكرى الخمسون لاستقلال الجزائر في مدينة صوفيا بلغاريا – جزائر برعاية وزارة الثقافة للجزائر، من 16 نوفمبر إلى 31.

2015 - معرض"منقوشات خدة " في المتحف الفنون و الحرف للكتاب بـمونتوليو (فرنسا) في إطار الإشادة للكاتب الناشر ايدموند شارلو Edmond Charlot المسجل من طرف وزارة الثقافة الفرنسي كتظاهرة وطنية لسنة 2015، بتنظيم الجمعية " منطقة البحرالأبيض المتوسط حيّة "من 21مارس إلى 19 جويلية .

- معرض جماعي للفنانين أصدقاء شارلو في المتحف فيليو بسان جرمان villiod saint- Germain de Pézenas فرنسا.

2016 - في الذكرى الخامسة و عشرون لوفاة الفنان،إقامة معرض في مدينة مستغانم، مسقط رأسه في قصر الثقافة ، مع يوم دراسي حول العمل الفني للفنان من تنظيم قسم الفنون و الآداب لجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم و برعاية وزارة الثقافة .

**المعارض الشخصية:**

**في حياته:**

1961 أول معرض شخصي برواق التنقيل، باريس 11-28 أكتوبر.

1963 رواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر العاصمة.

1964 - رواق العين تسمع، ليون 2-27 ماي.

1965 - رواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، الجزائر العاصمة، 13 فبراير-8 مارس.

1966 - رواق القائد، الجزائر العاصمة 25 مارس-12 افريل، "علامات ومناظر طبيعية"، رواق ز/ ب فيينا (النمسا) 28 أكتوبر-19 نوفمبر.

1967 - " خدة" المركز الثقافي الفرنسي، الجزائر العاصمة، 28 ديسمبر-13 جانفي
1968. رواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، الجزائر العاصمة، 30 ديسمبر -15 جانفي.

1968 - المركز الثقافي الفرنسي، تلمسان، 6-25 أفريل.

- المركز الثقافي الفرنسي، سيدي بلعباس، 25-31 ماي.
- المركز الثقافي الفرنسي، مستغانم، جوان.
- المركز الثقافي الفرنسي، وهران، جوان.

1971 - رواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، الجزائر العاصمة، 16-31 جانفي.

1974 - بهو المسرح الجهوي لوهران، 23 مارس-13 أفريل.

- المركز الثقافي لمدينة البليدة، أفريل.
- الرواق البلدي (الأعمدة الأربعة)، الجزائر العاصمة، 14-30 جوان.

1977- ثانوية الغزالي، سور الغزلان 29جانفي-12 فبراير.

1983 خدة معرض استذكاري، المتحف الوطني للفنون الجميلة، 1-31 مارس.

1985 خمسة معارض متزامنة "رصاص منقوش لمحمد خدة"، ، 5 أفريل 13 ماي:

المركز الثقافي لولاية الجزائر، المسرح الجهوي لعنابة ،المسرح الجهوي لوهران، دار الثقافة لتيزي وزو، المسرح الجهوي لقسنطينة. بهو المجلس البلدي لمستغانم جوان، دار الثقافة جويلية ، رصاص منقوش، فندق غراف، مونبلييه ( Grave Montpellier) 20 نوفمبر-5 ديسمبر.

1986 - مائيات خدة، رواق اسياخم، الجزائر العاصمة، 6 جوان-4 جويلية.

1987 نقوش، مكتبة بول اليوار، مرسيليا، "منافذ، حفل المرسيلية"، مرسيليا.

1988 "خدة لوحات زيتية مائيات و نقوش "، رواق ام فيدندام، برلين ( Am Weidendam Berlin)، جانفي.

1989 خدة، المركز الثقافي الجزائري، باريس، 11-31 أكتوبر، نقوش، حفل الإنسانية، باريس، سبتمبر.

1990 - مائيات خدة وغواشه ونقوشه، رواق السيقفا ، الجزائر العاصمة 26سبتمبر25 أكتوبر.

- "خدة لوحات" رواق اسما، الجزائر العاصمة، 8-29 نوفمبر.

**<u>بعد موته :</u>**

1992 معرض تكريم ،4-30ماي ،المتحف الوطني للفنون الجميلة ، الجزائر العاصمة

معرض تكريم، مركز الثقافي الجزائري، باريس.

1994- " خدة 1930-1991" قصر سان كان ، مدينة سان كان (Saint Quen) فرنسا 25نوفمبر -24 ديسمبر .

1995 - " خدة 1930-1991"منتدى ثقافي ، لوبلون مسنيل (le Blanc-Mesnil).

- " محمد خدة السلام للحروف " ، المعهد الفرنسي برشلونة 28 نوفمبر-29 ديسمبر -1996 – "السلام للحروف" المقاطعة الإقليمية مونبلييه ، قصر أو ( Château d' o-Montpellier) 2 فبراير – 3 مارس .

- خدة لوحات مائيات نقوش ، معهد العالم العربي ، باريس 19 مارس -19ماي .

1998 - "المغرب المبدع" ، معرض النقوش ، المكتبة الوطنية انجرز (Angers)، من1 إلى 31 مارس 1998.

- "نقوش خدة " دار الإعلام فيكتو هيقو Victor Hugo مونبلييه ، 15 أكتوبر- 13 نوفمبر .

1999 –"خدة" جمعية جسر الماء (pont de mer)، المركز الثقافي الجهوي برينيان ( perpignan ) جوان .

2001 – "خدة :1991-2001"المتحف الوطني للفنون الجميلة ،18 أفريل -18 ماي .

- " خدة بعد 10 سنوات "، المركز الثقافي الجزائري ، 17 ماي -8 جوان .

- "خدة" البرلمان الأوروبي بريكسل (Bruxelles)25-29 جوان .

2002 – " مائيات خدة " المركز الدراسي الإفريقي ، دار العلوم الإنسان ، باريس ،5-29 نوفمبر .

2003 –"خدة" لوخات زيتية ، مائيات ، نقوش في الجزائر ، سنة الجزائر في فرنسا ، قصر اليونسكو ، باريس ، 31 جانفي -27 فيفري.

- " الرمز و الزيتونة " المهرجان السادس عشر للبحر الأبيض المتوسط ، قصر المؤتمرات قراص (Grasse) فرنسا .

2005 – منقوشات خدة ، رواق الفن في حرية ، الجزائر العاصمة ، فيفري .

- " عودة خدة " ،لوحات زيتية ، مائيات ـ منقوشات ، المركز الثقافي لدار المذياع الجزائرية ،4 إلى 14 ماي.

2006 – " مختارات" معرض استذكاري ، في الذكرى الخامسة عشر لوفاته ، المتحف الوطني للفنون الجميلة ، من 3إلى 31 ماي .

- "خدة ، فنان الإعلانان "، المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر العاصمة ، جوان .

- منقوشات ، فضاء نون ، الجزائر العاصمة ، أكتوبر .

2008 – " خدة حي "، معرض لوحات زيتية ، مائيات و منقوشات ، بهو المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر العاصمة، مقر فرانز فانون (Franz Fanon) بمناسبة إعادة فتحه ،8 – 30 مارس.

- "محمد خدة في متحف زبانة" متحف زبانة ، وهران ، معرض لوحات زيتية ، مائيات و منقوشات ، 17 ماي -18 جوان .

- " خدة الرائد" معرض للوحات ، مؤسسة جون مانيال بيليكيان (Jean-Manuel Bullukain) و مائيات و نقوش رواق فرنسواز سوشو ( Françoise Souchaud)،

19 نوفمبر إلى 13 ديسمبر.

2010 - "خدة ، فنان الإعلانان "، رواق محمد راسم ، الجزائر العاصمة 3 إلى 18 جوان .

2011 – " تحويل الهوية من أجل المستقبل " ، الذكرى العشرين لرحيل الفنان ، المتحف الوطني للفن الحديث و المعاصر ، الجزائر العاصمة 41 ماي – 30 جوان .

2012 –" القصبات لا تحاصر، برج 46 للمتاحف بلفور ، فرنسا .

2013 – " تكريم لخدة" إحياء الذكرى الخمسين لاستقلال الجزائر،رواق "آكاديما" صوفيا بلغاريا ، من 16 إلى 31 جويلية.

2015 – معرض للمنقوشات ، متحف الفنون و الحرف للكتاب لـ منتوليو (Montolieu) فرنسا ، في إطار الإشادة للكاتب الناشر ايدموند شارلو Edmond Charlot ، بتنظيم جمعية " منطقة البحر الأبيض المتوسط حيّة " 21 مارس -19 جويلية .

2016 – معرض تكريم بمناسبة الذكري الـ 25 لرحيل الفنان ، 134 لوحة مائية ،منقوشات و ملصقات ، قصر الثقافة مستغانم ،6 جوان -26 أوت

**2/ المعارض الجماعية:**

**في حياته:**

من 1963 إلى 1986 ، ساهم الفنان في العديد من الأسابيع الثقافية المنظمة من طرف وزارة الثقافة الجزائرية و الإتحاد الوطني للفنانين التشكيليين ، في أيبجان ، بغداد ،موسكو ، نيو يورك ، صوفيا ، طوكيو ، فارسوفي ،....و في معارض ذات طابع موضوعي، مع عدد محصور من المعارض:

1958 - سيمار مدينة باريس، 8-19 جويلية.

1960 - ثلاثة رسامين وناحت، سيمار مدينة باريس، 4-15 نوفمبر، نادي الرياح الأربعة، باريس، 22 نوفمبر-4 مارس.

1963 - رسامون جزائريون (أول عيد للاستقلال)، قاعة ابن خلدون، الجزائر العاصمة.

1964 - عشر رسامين من المغرب، رواق الدفة، باريس.

- رواق54، الجزائر العاصمة، أفريل - ماي. رسامون جزائريون، باريس، متحف الفنون التزيينية، 15-30 أفريل.

1965 - فنانون عرب معاصرون، رواق سافاج، لندن، 6-27 أكتوبر.

- الاتحاد المحلي، الجزائر العاصمة، ماي.

1966 - رواق شمس، بوهارون-الجزائر العاصمة، أوت-سبتمبر.

1969 – "ثلاثة رسامين"، رواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية UNAP، الجزائر العاصمة، 23 جانفي-2 فبراير.

1976- رسم جداري جماعي من اجل عمال الميناء، بهو المسرح الوطني الجزائري، الجزائر العاصمة، فبراير.

1978- فنانون عرب معاصرون (الجزء الأول)، المركز الثقافي العراقي، لندن، 8 نوفمبر-7ديسمبر.

1979 – "معرض في مصنع"، مقر سوناكوم، رويبة، الجزائر العاصمة، ماي.

1980 - الفن العربي المعاصر، متحف بالفدير، تونس.

1982 - "عشرون عاما لرواق بروفنسي" ، فضاء ليون للفن المعاصر، ليون 25 مارس-25 ماي.

- كليغرافيا المعرض الدولي للفن المعاصر، بال، 16-21 جوان.

1983 - رسامون جزائريون يتضامنون مع الشعب التشيلي، رواق محمد راسم ، 11-21 سبتمبر.

1986 – " التصوير الجزائري المعاصر"، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر العاصمة، 1-28 فبراير.

- الجزائر – تصوير الثمانينات، المركز الوطني للفنون التشكيلية، باريس، 25 فبراير-13 مارس.

- "الفن العربي المعاصر"، رواق المول لندن 1-12 أكتوبر.

1987-1988- الجزائر – تعابير متعددة (باية، اسياخم، خدة)، متحف الفنون الافريقية والاقيانوسية، باريس، 24 سبتمبر -4 جانفي 1988، مركز الاحسان القديم، مرسيليا، فبراير.

- تخليد لبيكاسو، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر العاصمة، نوفمبر .

1988 - معرض افتتاحي للمجموعات الدائمة، معهد العالم العربي، باريس، الفن لإفريقيا، متحف الفنون الإفريقية والاقيانوسية، باريس، 8 جوان -25 جويلية.

- معارض افتتاحية لمجموعات دائمة، مركز العالم العربي ، باريس.

1989 - فنانو القارات الخمس (الذكرى الأربعون لحقوق الإنسان)، مركز الفن المعاصر، جنيف، 20 فبراير-30 مارس.

- تعابير جزائرية: أربعة فنانين وجيلان، موسكو، أكتوبر.

1990 - اتجاهات التصوير المعاصر بالمغرب، معرض متنقل (الدار البيضاء، الجزائر العاصمة، تونس، طرابلس، نواقشط).

- إفريقيات، رواق 5، ديولفيت (فرنسا)، 7 جويلية-7 سبتمبر.

**<u>بعد وفاته:</u>**

1993 –" بصمات الأمل" تكريم لطاهر جاووت فضاء الحرية كراست ،فرنسا.

1995 – " إشعاع الثقافة الجزائرية "،في إطار برنامج " الشعر في الحديقة "، المركز الاوروبي للشعر، افينيون فرنسا.

- تكريم لكاتب ياسين ، لقاءات متوسطية ، فندق بيزييه .

1996 – " مسار النظر " ،اوليتا كورس ،20 جويلية – اوت .

1997 – "فن التصوير في الجزائر"، رواق نيكي ، مكان فوسج ،باريس.

1998 - تكريم لـ "أصله الأب و الابن" ، مقر اليونيسكو .

2000/1998 – "رساموا الرمز " معرض خط سير عبر التراب الفرنسي ، تنظيم مؤسسة "أحمد و رابح أصله " بمشاركة مدينة شمبيني فرنسا .

2000 – اللقاء الوطني للفنانين التشكليين الجزائريين لإحياء ذاكرة خدة ، دار الثقافة ومدرسة الفنون الجميلة مستغانم .

2003 – "القرن العشرين في الفن الجزائري"، في الجزائر ، سنة الجزائرفي فرنسا ، المتحف الوطني للفنون الجميلة ، مرسيليا،فرنسا .

2004 – "فنانين جزائريين من ضفتين" ،فرنسا في إطار تظاهرة "الجزائر من ضفة لأخرى "،6 فيفري-6 مارس.

2007 – الأعضاء المؤسسين لاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، رواق محمد راسم ، نوفمبر.

2008 – "الفن و الجزائر المتمردة"، حلفية الفن و الثورة ، فنانين جزائريين ، الماما مارس –أفريل .

2015 –معرض جماعي للفنانين للكاتب الناشر ايدموند شارلو Edmond Charlot في متحف فيليود فرنسا.

**الصالونات:**

1955 الصالون العاشر للحقائق الجديدة، متحف الفن الحديث لمدينة باريس، 8 جويلية -7 أوت. الصالون الثاني عشر للحقائق الجديدة، متحف الفن الحديث لمدينة باريس، 2 جويلية –4 أوت.

1958 الصالون الثالث عشر للحقائق الجديدة، متحف الفن الحديث لمدينة باريس، 7 جويلية -3 أوت.

1962 صالون الفنون الجميلة، باريس. صالون الفنون التشكيلية، باريس. الصالون الثامن لافري، 14-28 أكتوبر.

1964-1972 الصالونات السنوية للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، الجزائر العاصمة.

1965 البينال الثاني لهافانا، كوبا.

**أعمال أخرى:**

**الملصقات:**

1966 – ملصق لمسرحية عبد القادر علولة ، « numance »المسرح الجهوي وهران ، أعيدت سنة 1969.

1968 - الجلسة الثالثة لنقابة UGTA، بمناسبة 1 ماي

- الطبعة الأولي لمهرجان البانام افريقي الجزائر .

1969 – اجتماع وزراء العمل لإفريقيا.

- مهرجان الموسيقى و الغناء الشعبي.

1970 – مسرحية "فيكتور أو الأطفال في الحكم" ، لروجيه فيتراك، المركز الثقافي الفرنسي ، الجزائر العاصمة.

1974- مسرحية ولد عبد الرحمان كاكي "ابن كلبون"،المسرح الوطني الجزائري.

- المعرض الـ15 للجزائر.

- الاجتماع الثالث للتسيير الاشتراكي للشركات.

- الملتقى الدولي للتاريخ،"تاريخ الشعب هو تاريخ الجميع "، نموذجين.

- المعرض الدولي الرابع ،عنابة.

- سهرات ثقافية للثورة الزراعية .

- أسبوع السينما البلغارية، سينما الجزائر العاصمة.

1984 - الملتقى الدولي للتاريخ،"آثار الثورة الجزائرية".

1983 – معرض استذكاري لخدة ،المتحف الوطني للفنون الجميلة،نموذجين.

1985 – معرض منقوشات خدة ، 5 ممعارض متزامنة .

- منقوشات خدة ،فندق قراف، فرنسا .

1986 – معرض مائيات خدة ،رواق اسياخم الجزائر العاصمة .

1987 – معارض متعددة، متحف الفنون الافريقية والاقيانوسية،باريس.

1988 – ملتقي رابطة حقوق الإنسان ، "المبدع أمام التعبير".

- الندوة الوطنية حول المطالبة الشفهية، المركز الوطني للدراسات الثقافية .

- معرض خدة في ام فيدندام Am Weidendam Berlin ، برلين.

1989 – معرض المركز الثقافي الجزائري باريس ، تم إعادة هذا الملصق سنة 1992 و سنة 1996 تكريما للفنان .

1990 – مسرحية ،"راك خويا و أنا شكون "،لسليمان بن عيسى .

**<u>ملابس و ديكور للمسرح:</u>**

1965 – مسرحية "كلاب توم بيلان"، اقتباس وإخراج حاج عمر، المسرح الوطني الجزائري.

1966 – نيماس و سرفونتيس Numances de Servantés ، اقتباس وإخراج عبد القادر علولة ، المسرح الجهوي وهران أ أعيدت سنة 1969.

1974 – مسرحية "بن كلبون "، ولد عبد الرحمان كاكي ، المسرح الوطني الجزائري.

1989 - مسرحية ،"راك خويا و أنا شكون "،لسليمان بن عيسى، المسرح الوطني الجزائري .

**المؤلفات:**

1967 – عناصر من أجل فن جديد1 ، مع الشاعرة آنا غر يكي، الديوان الوطني للنشر و التوزيع SNED ، الجزائر العاصمة.

1972 - عناصر من أجل فن جديد 2 ،الاتحاد الوطني للفنانين التشكيليين UNAP، الجزائر العاصمة .

1983 – أوراق متناثرة مترابطة ، (مجموعة من النصوص المنشورة في الصحافة و بعض المقدمات للمعارض)SNED ، الجزائر العاصمة.

1987 – خدة ألبوم لنصوص كتاب، و تصاوير للفنان ،دار النشر بوشان ، الجزائر العاصمة.

1988 – نص في الجزائر "الفنون التشكيلية: الجذور و الإبداع "، نشر باشتراك دار النشر ناتان و الشركة الوطنية للكتاب ، الجزائر العاصمة.

1990 - استهلال لإعادة نشر مجلة الاعتباطي، نصوص و أشعار "بشير حاج علي"، نشر دار الاجتهاد.

- استهلال لكتاب النقوش "لعبد الله بن عنتر" ، نشر رواق اسما ،الجزائر العاصمة.

- استهلال لمحمد راسم ، أعمال فنية ، دار النشر إينال ، الجزائر العاصمة.

2004 - استهلال "لمحمد لوعيل "، نشر المتحف الوطني لنصر الدين دينيه.

إضافة إلى عدة منشورات في الصحافة الوطنية و الدولية .

**المشاركة في الملتقيات حول الفنون التشكيلية:**

1972 – "التصوير في العالم العربي المعاصر"ملتقى من تنظيم وزارة الثقافة التونسية ، حمامات تونس.

1985 –"الخط في فن التصوير" في رؤى مغاربية ،من تنظيم شعب و ثقافة البحر الأبيض المتوسط،جامعة بول فاليري، مونبولييه ،فرنسا ، 18-23 نوفمبر .

1988 –"المبدع مقابل التعبير"، ملتقى الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان ،قصر الثقافة الجزائر العاصمة ،نصوص منشورة بعنوان "الرقابة و الرقابة الذاتية و الإبداع في الفن التشكيلي" في الجزائر نحو دولة إسلامية رقم 52-53 من مجلة شعوب البحر المتوسط، جويلية – ديسمبر 1990،ص 121-152.

**الأفلام:**

1979 – تعليق خدة من أجل الحط العربي ، فيلم من إعداد عبد الكريم بابا عيسى .

1983- إنتاج فيلمين قصيرين ، للمخرج جون بيار ليدو حول الفنان خدة الرجل و الفنان، القصبات ما تتحاصرش، و المدار 0 .

2013 – فيلم الرمز و الزيتونة ، من إعداد جودت قسومة.

**الكتب المزينة برسوم خدة**

1964 جون سيناك، الوردة والقراص، باريس، كراريس العالم الداخلي، (7 اردوازات، 4 رسوم، 200 نسخة مرقمة).

1965 - رشيد بوجدرة، "لكي لا نحلم"، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر، (6 رسوم، 2000 نسخة).

1979 - ميشال – جورج برنار، حسب العلامات، منقوشات الرصاص لخده، الجزائر العاصمة (500 نسخة حيث 150 منها مزينة بنقش).

- ميشال-جورج برنار، حسب الصخور، سيجان، العريقطة (6 رسوم، 160 نسخة مرقمة).

1980 - بشير حاج علي، توليفات معاصر للغد، سيجان، العريقطة (13 رسما، 160 نسخة مرقمة).

1981- حبيب طنغور، صدف الى الروح، سيجان العريقطة (4 رسوم، 160 نسخة مرقمة).

1982 - الطاهر جاووت، العصفور المعدني، العريقطة، سور الغزلان (15 رسما، 160 نسخة مرقمة).

1983 - سيد احمد بوعلي، الاميرة والعصفور، الجزائر، ENAL (17 رسوم تزيينية، 300 نسخة).

1984 - ميشال –جورد برنار، تحت علامة الصباح، العرييقطة، باريس (6 رسوم، 160 نسخة مرقمة).

1986 - بشير حاج علي، شموس رنانة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون الخطية (6رسوم، 3000 نسخة+ 25 نسخة خارج البيع).

1988 - ميشال – جورج برنار، حسب الصخور، باريس (13 لوحة مائية).

1989 - جون-كلود فيلان، نضيد الأحلام، تولون، منشورات تلو مرتوس (رسمان).

1994 - ميشال – جورج برنار، حسب اللحظة، باريس، العريقطة (7رسوم، 160 نسخة).

فضلا عن عدة تصميمات لأغلفة الكتب (لمالك علولة، ورشيد بوجدرة، ومحمد ديب، والطاهر وطار، وبن عمر مدين، وعبروس تودرت.

**<u>الرسوم الجدارية</u>**

1973 - معمورة (ولاية سعيدة)، رسم جداري جماعي.

1975 – رسم جداري شخصي ، القرية الزراعية ، القلتا ،الزرقة سابقا .

1976 - رسم جداري جماعي لعمال ميناء الجزائر العاصمة.

1980 رسم جداري لوزارة التعليم العالي بالجزائر العاصمة.

**النحت التذكاري:**

1981 مقام للشهداء، مسيلة (9م25xم).

1983 مشروع نحث وتهيئة الفضاء، مركز رياض الفتح، الجزائر العاصمة.

**النسيج:**

1983 نسيج للمطار الدولي الملك خالد، الرياض، المملكة العربية السعودية.

1990 "استراحات بأطراف الجنوب"، نسيج لديكور"راك خويا وأنا شكون؟" لمسرحية بن عيسى (2م3xم).

**الأعمال في المجموعات الشعبية:**

**في الجزائر :**

- المتحف الوطني للفنون الجميلة .

- المتحف الوطني زبانة .

- المتحف الوطني نصر الدين دينيه.

**في فرنسا:**

- متحف الفن الحديث باريس.

- متحف الفن الإفريقي والاقيانوسي .

- معهد العالم العربي باريس

- مركز الفنون لقصر سان كوين ST QUEN

في المؤسسات الحكومية و في سفارات الجزائر: بيدابست Budapest ،
جنيف Genève، ليما Lima، مدريد Madrid ، فارسوفي Varsovie، قنصلية الجزائر في باريس.

# ملحق
# رقم 1
# عدم

# ملحق الإعلام :

ارتأينا وضع ملحق للأعلام، وقد اعتمدنا في تسلسلها على حسب ورودها في الأطروحة، من المدخل إلى الفصل الثالث، اعتمدنا على موسوعة الفلسفة والفلاسفة من "أ إلى ض" و "من ط إلى ي" .

**بيتر بلين (1455/1529) Peter Vischer L'ancien:**

ناحت و مؤسس النهضة الألمانية الفنية.

**ألويس ريجل(1905/1858) Alois Riegl:**

مؤرخ فن، أَرَّخَ لتاريخ الفن القديم، حيث أكد ،لى ضرورة فصل العمل الفني على الفنان ، لأن الأعمال ليس لها علاقة مع مبدعيها أو ثقافتهم التي نشؤا فيها.

**أدولف هولزل (1934/1853) Adolf Holzel :**

رسام ألماني من رواد الفن الحديث ، أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة شتوتغارت Stuttgart.

تخصص في رسومات الطبيعة إلى أن أنجز رسما تجريديا ، تشير المصادر التاريخي قد مارس الرسم التجريدي أنه كان قبل كاندنسكي .

**بيرس شارل ساندرس (1914/1839) Charles Sandres Pierce:**

أمريكي الجنسية ،ابن أكبر علماء الرياضيات في أمريكا، تعلم بيرس على يد والده تخصص في علم الفلك و الرياضيات ، و درس الكيمياء تم اتجه نحو الفلسفة و المنطق، متأثرا بفلسفة كانط، تقوم فلسفته على التماثل بين منطق البحث و منطق التطور.

**كلود ليفي ستروس (2009/1908) Claude Lévi Strauss:**

باحث أنثروبولوجي، عالم أجناس، من أصل فرنسي، رائد البنيويين، أثر كثيرا في مجال العلوم الإنسانية و الاجتماعية في النصف الثاني من القرن 20م، بتأسيسه لأنثروبولوجيا حديثة مبنية على بُنَى مغايرة، حيث قدم الجديد حول الذات الإنسانية و علاقتها بالثقافة

و الطبيعة، أقام نظرية علم الأساطير، بلورة نظرة جديدة تَنبُذ العنصرية و التمييز، و أضاف للساحة العلمية و الفكرية العالمية، الأنثروبولوجية البنيوية، مفادها أن الإنسان يجب أن يعيش و يناضل و يفكر و يعتقد، و يملك الجرأة في مكافحة الصعوبات لينتزع من الطبيعة و يُحَمِلها على الثقافة.

**دافيد ابريل (2004/1918) David Abrèle :**

أمريكي الجنسية، أنثروبولوجي وأستاذ للأنثروبولوجيا في الجامعة، اهتم بدراسة السلوك الاجتماعي للفر في المجتمع .

**ألفريد أدلر (1937/1870) Alfred Adleur:**

عالم نفس ينتمي إلى مدرسة التحليل النفسي و تلميذ فرويد ، لكن وجه نقده نحو نظرية أستاذه، مثاليا في نظرته، أسس لمدرسة علم النفس الفردي، و كان يدعم قيم المساواة و التحرر و التميز ،فهو يرى مساواة بين نفسية الرجل و المرأة مخالفا بذلك نظرية فرويد، كان يؤكد على دراسة نفسية الإنسان اعتمادا على محيطه، و أنه ليس للماضي تأثيرا على المستقبل أو الحاضر، من مؤيدي مذهب الغائية بمعنى أن لكل شيء سبب لحدوثه و غاية.

**ادوارد سبرنجر(1963/1982) Edouard Spranger :**

فيلسوف و عالم نفسي، ألماني الجنسية ، وضع نظرية للقيم بتصنيفها في سنة أبعادا مرتبطة مع بعضها البعض، و تؤدي إلى تكوين شخصية محددة و يرى أن القيم أو أنواع الشخصيات تجتمع في تصنيف القيم، بالتالي يتم تصنيف الإنسان في قيم خاصة حيث شخصية يمكن أن تحتوي جميع القيم لكن بنسب متقاربة.

**جون دوي (1950/1859) John Dewey :**

عنصر أساسي في البراغماتية الأمريكية (1900/1800)، مُرَبِ، فيلسوف و عالم نفس، يرجع له الفصل في استعمال كلمتين "العلم" و الديمقراطية، رَبَطَ النظريات التعليمية بالواقع دون التقيد بالتقاليد الموروثة، بالتالي عمل على تحديث المدرسة و التعليم بتأسيس البيداغوجية التطورية.

**رولاند بارت (1980/1915) Roland Barthes :**

فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي و منظر اجتماعي، أثر في تطور علم الدلالة، أحد أعمدة النقد العالمي في النصف الثاني من القرن 20م، فقد منح الخطاب النقدي الفرنسي أبعادا حقيقية، اعتمد فيها على تحريك ثنائيات اللغة و الكلام و الدال و المدلول، في حقول اجتماعية و ثقافية.

**هربرت ريد (1968/1893)Herbert Read :**

مؤرخ فني، ناقد، أدبي، شاعر، عرف الفن و ربطه بالجمال بعد أن عرفه من ناحية علمية، أضاف به الجديد على منهج التفكير الجمالي.

**رودولف أرنهايم (2007/1904) Rodolf Arnhein:**

كاتب و منظر في الفن و علم النفس و السينما، كتب عدة كتب أثرت على الفن، في القرن العشرين من بينها كتاب "الفن و الإدراك البصري".

**ايتيان سوريو(1979/1892) Etienne Soriau :**

فيلسوف فرنسي، متخصص في علم الجمال، هو ابن الفيلسوف بول سوريو (Paul Soriau)، عمل على المصطلحات الجمالية التي بدأها شارل لالو و باش، و التي توقفت الأبحاث فيها بسبب الحرب ، مناصر لجمالية الشكل و المادة، و اتجهت أبحاثه في منظور بنائي، على سلوكيات الحساسة سواء كانت فنية أو في الحياة اليومية.

**جيروم ستوليز(1944/1925) Gérôme Stolintz :**

فيلسوف أمريكي ،تناول الظاهرة الجمالية من خلال فلسفته للفن، على أن يتخذ العمل الفني محورا لمجال النقد و أساس لكل تذوق، فلا بد من الاهتمام بالعمل الفني نفسه، و لا نربطه بالواقع و بالفنان و شخصيته بالتالي اتخاذ العمل الفني ذاته.

**هاينريش وولفين (1945/1864) Heinrich Wölfflin:**

أستاذ سويسري، أثر كثيرا في نظرية الشكل و الأسلوب في أولى ثلثي القرن 20م، و أكد أن الفن يتأثر بطريقة متشابهة عن طريق التكرار الدوري القديم ، كتب هذا في وقت كان يُفترض أن العلوم و العلوم الاجتماعية لا تغطي دراسة تغيرات الطبيعية و الإنسان.

**روجيه فراي (1934/1886) Roger Fry :**

رسام إنكليزي، ناقد و محافظ و عضو في مجموعة الفنانين و المثقفين Bloomsbury، اعتبر فراي أنه لا يمكن اختزال العمل الفني في مضمونه ،لأن الفن مجال واسع و لا يمكن حصره في عمل واحد.

**هنري فوسيون (1943/1881) Henris Focillon:**

مؤرخ فني، عمل في فرنسا و في الولايات المتحدة، طور النظرية الشكلية، فهو يعتبر أن الأشكال الفنية هيئات حيَّة تتطور و تتغير مع مرور الوقت، حسب طبيعة مادتهم و وسطهم المكاني.

**كليمون غريينبارق (1994/1909)Clément Green berg :**

ناقد فني أمريكي، مجادل و وَلاَدٌ للأفكار، دافع على التعبيرية التجريدية، و رأى في الحركات الفنية الجديدة حركة تغيير و ثورة، و ساند الفن الحديث الذي ابتعد عن الخداع و التي لم يكن همه إعادة الفضاء في ثلاثة أبعاد.

**بلينوس القديم (7/23 ق م) Pline L'ancien:**

خبير روماني، تطرأ إلى التطور الاقنوغرافيا و الايقونولوجية عن طريق الصور التي استعملها في دراسته لتاريخ الطبيعة ،و يعتبر من المؤرخين الأوائل الذي تناولوا الفن من خلال كتابه عن الفن، و تاريخه في العصر القديم في القرن الأول المسيحي

**جيورجيو بيترو بلو (1696/1615) Giorgio Pietro Bellou:**

إيطالي الجنسية، خبير في الفن، مثقف، ربط المقاربة الشخصية مع التحليل الايقونولوجي، و فسر المراجع الأدبية للصور.

**يوهان جواشيم وينكلمان (1760/1717) Johann Joachim Winckelmann :**

باحث ألماني، وضع قواعد المقاربة الحديثة و المنظمة الايقونولوجية في دراسات الفن القديم.

**جيورجيو فازالي(1974/1915) Giorgio Vasari:**

رسام إيطالي و مهندس معماري، كاتب للسير التاريخية لمشاهير الفنانين ، يؤكد البعض على أنه أول من كتب في تاريخ الفنون ،و هو المصدر الرئيسي النظري لقراءات تاريخ و مراحل و شخصيات ،و تيارات النهضة الايطالية و مدارسها في كتابه الشهير (شرح حياة أعلام التصوير و النحت و العمارة).

**سفالتينا ألبيرز (1984/1936) Sveltenna Alpers :**

مؤرخة فن، أمريكية الجنسية، أستاذة و كاتبة و ناقدة مختصة في الأعمال الفنية الهولندية، وَسَطٌ طورت فيه كتابتها النقدية، حيث أثرت في مسيرة تاريخ الفن بكتابها "فن الكتابة" سنة 1984.

**جان ميكاروفسكي(1971/1891) Jan Mukarovsky :**

عالم لغة تشيكي، صرح بأن العمل الفني عبارة عن رمز، و طبق نظرية "دوسوسير" في تحليل الفنون البصرية، لكنه اختلف عنه في فكرة الدال و المدلول حيث وضع فرق بين العمل الفني كمدرك حسي و الموضوع الجمالي.

**موريس مرلون بونتي(1961/1908) Maurice Merlon Ponty :**

فيلسوف فرنسي، اهتم بطريقة دوسوسير بمفهوم فينومينولوجي للادراك (الفينومينولوجيا هي دراسة التجارب)، وضع علاقة بين الرسم و اللغة، باعتبار الرموز الموجودة على العمل الفني منطق أو لغة.

**أبي واربروج (1929/1866) Abby Wabrug :**

مؤرخ في تاريخ الفن، نمساوي عمل في إنكلترا، على تطوير النظرية الايقونوغرافية الحديثة.

**هنري لوط(1991/1903) Henris L'hôte :**

مؤرخ فرنسي، يرجع له الفضل في التأريخ لرسومات لجداريات التاسيلي حيث أخد نسخها بواسطة الورق الشفاق و أعادها اعتمادا على تقنية القواش، ثم عرضها في متحف فنون الديكور في باريس و قام بجولات أخرى و أصبح رئيس الأبحاث و مسؤول على قسم فنون ما قبل التاريخ في متحف الإنسان بفرنسا.

**ايتيان نصر الدين دينيه(1929/1861) Etienne Dinnet :**

رسام مستشرق فرنسي الأصل، اعتنق الإسلام، جاء إلى الجزائر عن طريق منحة دراسية، تأثر بمناظر الصحراء الخلابة أقام فيها خمس سنوات، ثم بعد إسلامه و زيارته البقاع المقدسة، استقر بمدينة بوسعادة أين أقيم له متحفا مازال موجودا لحد الآن.

**عبد الحليم همش (1979/1906):**

فنان استشراقي، تلقى تكوينا فرنسيا،شغل رتبة أستاذ للفنون بمدينة فاس المغربية، استاذ في مدرسة الفنون الجميلة باريس ،أنجز عدة منمنمات لكن الملاحظ على أعماله الاستشراقية أنها كانت بنظرة فنان جزائري.

**ميلود بوكرش (1979/1917):**

فنان تلقى تكوينين، تكوين جزائري و تكوين فرنسي، عمل كرسام في منزل لصنع الحرير، التحق بمدرسة الفنون الجميلة بباريس و بدأ مشواره الفني حيث أصبح عضوا في جمعية الفنانين الفرنسيين تتلمذ على يد ""إتيان **دينيه"**، يبقي الفنان مجهولا في الوسط الفني كونه شخصية يكتنفها الكثير من الغموض نظرا لانعدام المراجع وعاش في الظل و كانت شخصية مجهولة من طرف الوسط الفني والثقافي .

**أزواو معمري (1954/1886)**

رسام و أستاذ للفنون التشكيلية، فنان استشراقي ، تقلد منصب مفتش على الفنون في المغرب الشقيق حيث عمل لعدة سنوات ، أسس المتحف الأهلي (Musée des Indigènes) في دار

سيدي سعيد بمراكش و يعتبر من أول الفنانين الذين تلقوا تكوينا فنيا من طرف الفرنسيين ، تحصل على الجائزة الكبرى للفنون في الجزائر سنة 1955.

**فرنوند أرموديس (1989/1903) Fernand Armaudiés :**

كاتب فرنسي، شكل منصب الأمين العام للجنة الجزائرية القديمة، أصدر عدة كتب تناول من خلالها تاريخ الجزائري و الحركة الفنية التشكيلية و مراحلها التي مرت بها.

**جون ميسونسول (1999/1912) Jean de Maisonseul :**

رسام و منظر للحضارات القديمة، رسومات تحمل رموز بدائية، مهندس معماري محافظ، مُمَدِن، الصديق المقرب لكامي Camus و هو من رافق الكوربيزيه Corbusier في زياراته للقصبة، أثر كثيرا في الفن التشكيلي في الجزائر، بمشاركته القوية في الجانب الفني و الجانب الأدبي، كان عضوا في لجنة السلم و من الذين مضوا على الهدنة المدنية في الجزائر، عين سنة 1962 محافظ للمتحف الوطني للفنون الجميلة، الفترة التي اهتم باسترجاع الأعمال الفنية الجزائرية التي كانت في متحف لوفر Louvre 1970، عُين مديرا للمعهد المدينة بجامعة الجزائر حتى فترة تقاعده.

**جاك برك(1955/1910) Jaque Berque :**

عالم اجتماع، مترجم، أستاذ جزائري من أصول فرنسية، تخصص في أنتروبولوجيا الفن الاستشراقي الفرنسي، اهتم كثيرا في كتاباته بالفن الإسلامي و قام بترجمة القرآن الكريم، يعرف عنه أسلوبه الرفيع في تناول مواضيعه.

**آنا غريكى (1966/1931) Anna Gréki:**

إسمها الحقيقي كوليت آن غريغوري collette Anna Grégori،زوجة ملكي ، جزائرية من أصول فرنسية ، عاشت في مدينة القالة ، بنت معلمين ، تعاطفت مع الثورة الجزائرية إلى أن أصبحت مجاهدة في صفوف جبهة التحرير الوطني ، ألقي عليها القبض سنة 1957 ، سُجنت في سجن بربروس (سركاجي حاليا ) في الجزائر العاصمة إلى أن تم إجلاءها إلى فرنسا لتعود بعد الاستقلال ، كتبت عدة أشعار تعرضت من خلالها إلى الثورة و إلى جمال

طبيعة الجزائر مُعَبرة عن ارتباطها بها ، تعتبر أول إمراة جزائرية أخدت الكلمة و عبرت عن رفضها للاستعمار .

**سارج ميشال(2001/1969)Serge Michel:**

كاتب متحرر ،صحفي مضاد للحركة الاستعمارية ، فرنسي من أصل بولوني ، أسمه الحقيقي Lucien Douchet، استقر في الجزائر بعد أن قطع صلته مع عائلته في سنة 1950، حيث قام بحركة تحررية من أجل الجزائر بعد انخراطه في حزب الاتحاد الديمقراطي في الجزائر UDMA مع فرحات عباس، صُحُفِي كرّس عمله من أجل الشعب الجزائري المستعمر، اهتم بالاتصال بكل أنواعه ، بعد الاستقلال أصبح مسؤول التحرير في يومية الجزائر هذا المساء ،حاز على جائزة ألبار (لندن).

**شارل جورج برنار (1944) Michel-Georges Bernard :**

شاعر و كاتب فرنسي، تكوينه فلسفي، صديق مقرب للفنان محمد خدة، حيث كتب كتابين تحدث من خلالها على مسيرة الفنان.

**سوفور غالييرو (1963/1914) Sauveur Galliéro :**

ولد بالجزائر ، فنان تمكن من الإلتحاق بكاسا فلاسكاز (Casa Vélasquez)صديق كاتب ياسين و مولود فرعون ، من العناصر التي سعت إلى تعزيز العلاقة بين الشيوعيين المستقرين في الجزائر ، تحصل على الجائوة الكبر ى للجزائر من سنة 1961إلى 1963.

**بوريس تسليتزكي (1902/1911) Boris Tastiltzky:**

من أصل روسي، استقر في فرنسا كلاجئ بعد فشل ثورة روسيا ، فنان شيوعي ، ممن ساهموا في توثيق أحداث الحرب في الجزائر ، لتميز رسمه بأسلوب واقعي ، بمضمن اجتماعي .

**جون فوتريه (1964/1898) Jean Fautrier:**

فنان تجريدي ، من أصل فرنسي ، يعتبر من أهم العناصر الذين مثلوا الفن الفوضوي بفرنسا (informel)،تأثر بالفنان تيرنير turner، و تقنية التبقيع ، كما يعتبر ناحتا و صانع تماثيل ـ لم يستقر على الفن لأن دخله كان محدودا جدا .

**جون ديبيفيه (1985/1901) Jean Dubuffet:**

صانع تماثيل ، رسام ،مُنظر ،مثل في رسوماته الشخصيات المُهمشة من المجتمع ، و المرضى العقليين يرى فيهم منبع إلهامه ، فوضع اسم الفن الغريزي لتمثيلاته ، فهو أول منظر لهذا النمط من الفنون Art Brut .

**وانج شيان(1949) Wang shiyan :**

من أصل صيني، رسام، أستاذ للفنون الجميلة، لقب أخذه بسبب خبرته الكبيرة في ميدان الفنو التشكيلية ، رسام للطبيعة يعتمد من أجلها على السفر، من الفنانين الذين يحافظون على التراث و يسعون لتطويره.

**أحمد شرقاوي (1967/1934):**

فنان و رائد من رواد الفن المغربي ، بعد نضوجه الفني ،نهل من مدرسة باريس ، و استعمل الرموز من التأصيل لفنه ، أعماله رمزية ، يمتلك لقب أغلى لوحة Titre Posthume.

**جيلالي غرباوي (1971/1930):**

لعب الغرباوي، خلال فترة حياته القصيرة، دوراً هاماً في تطوير فكرة الحداثة في المغرب،يسمى بفان جوج المغرب ، تباع لوحاته أثمان باهضة، اعتم على تجريد هندسي و رموز مشكلة عن طريق ضربات الفرشاة.

**زاوو ووكي (2013/1920) Zao wou-ki:**

رسام ، ناحت ،تتميز أعماله بالتنوع الكبير ، من الواقعية الصينية إلى الواقعية الغربية إلى حبر و خط .

**يوهانس جوتنبيرج (1468/1400) Johannes Gutenberg :**

طابع، مُنظّر، مكتشف آلة الطباعة عن طريق تطوير قوالب الحروف، مخترعا بذلك الطباعة الحديثة، عن طريق الحروف المتحركة، قام بطبع الكتاب المقدس (الثوراة).

**لوديج فون سيقن (1680/1609) Ludwig Von Siegen :**

طابع، قام باختراع طريقة جديدة في الطبع تعتمد على الميزوتانت mezzotinte بين الأسود و الأبيض أو ما يسمى المادة السوداء أو الطبع بالطريقة الإنجليزية.

**ألويس سانفلدر (1834/1771) Aloys Senefelder:**

ألماني الجنسية، ممثل و كاتب مسرحي درامي، اكتشف طريقة للطبع من أجل طبع كتابة سنة 1796، و تتمثل هذه الطريقة في الطباعة الحجرية و تعتبر وسيلة منخفضة التكلفة.

**ادوارد بينيون (1993/1905) Edouard Pignon:**

رسام فرنسي ، صديق لبيكاسو ينتمي إلى مدرسة باريس الجديدة ، اشتهر بمواقفه المعاديى للحرب،اهتم برسم الطبيعة والمشاهد اليومية و رسم شجرة الزيتون بخطوط قوية .

# ملحق الصور
# و
# الأعمال التشكيلية

**ملحق الصور :**

لوحة رقم 1

بيكابيا picabia –caoutchouc 1909

الصورة مأحوذة من الرابط :

https://culturieuse.files.wordpress.com/2016/11/thumb_large.jpg

**لوحة رقم 2**

بدون عنوان –فاسيلي كاندنسكي- 1910

الصورة مأخوذة من الرابط:

http://www.lestoutespremieresfois.com/wp-content/uploads/sans_titre_premiereaquarelleabstraite.jpg.

لوحة رقم 3

بيتر فيشر Peter Vischer -نقش على قبر من النحاس -1518

الصورة مأخوذة من الرابط:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/GWigerinck.JPG

لوحة رقم 4

أدولف هولزل Adolf Hölzel- تركيب أحمر -1905

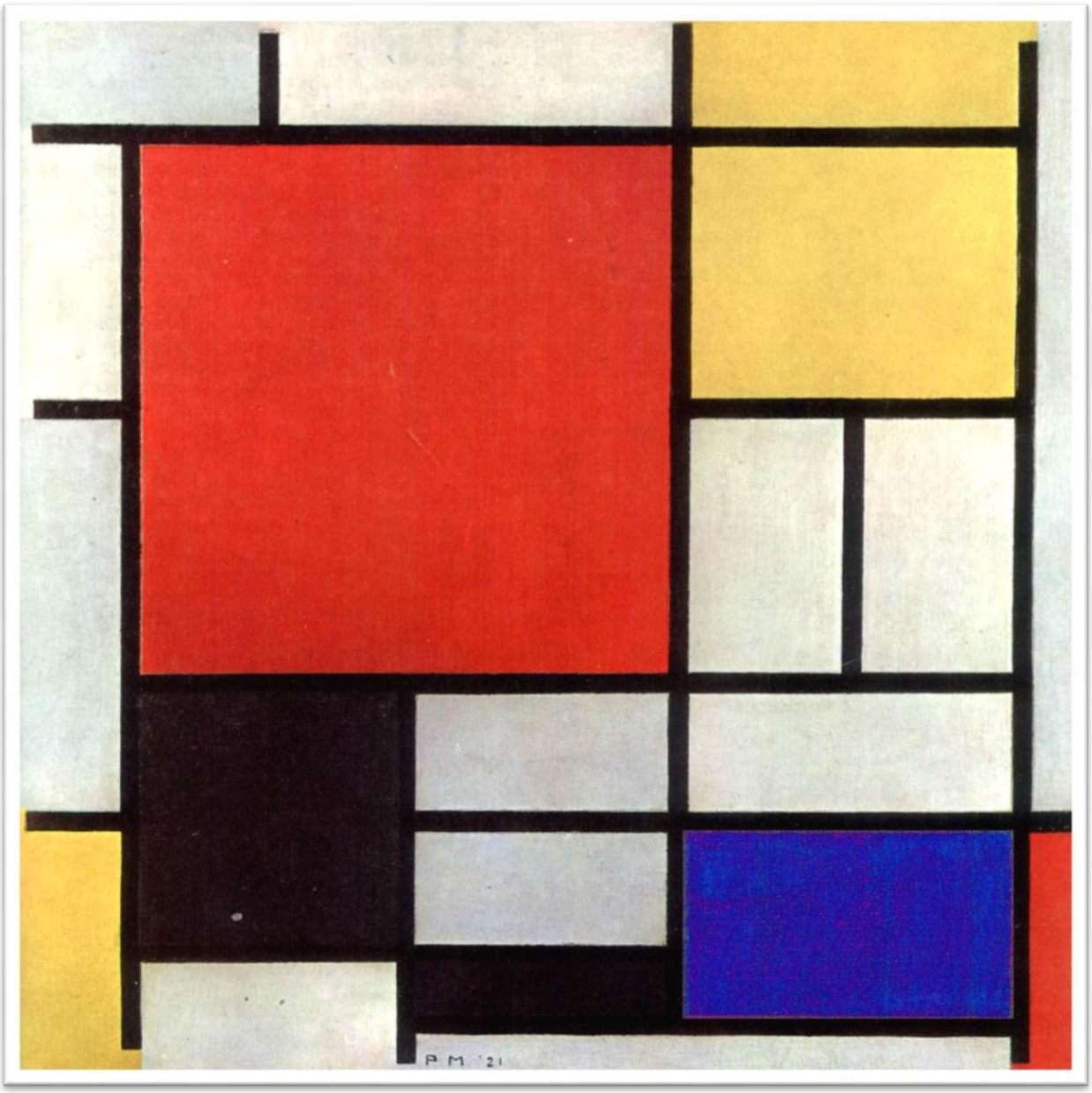
الصورة مأخوذة من الرابط:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_Holzel_-_Komposition_in_Rot_I_-_1905.JPG

**لوحة رقم 5**

كلود مونيه Claude Monet- كومة القش -1895.

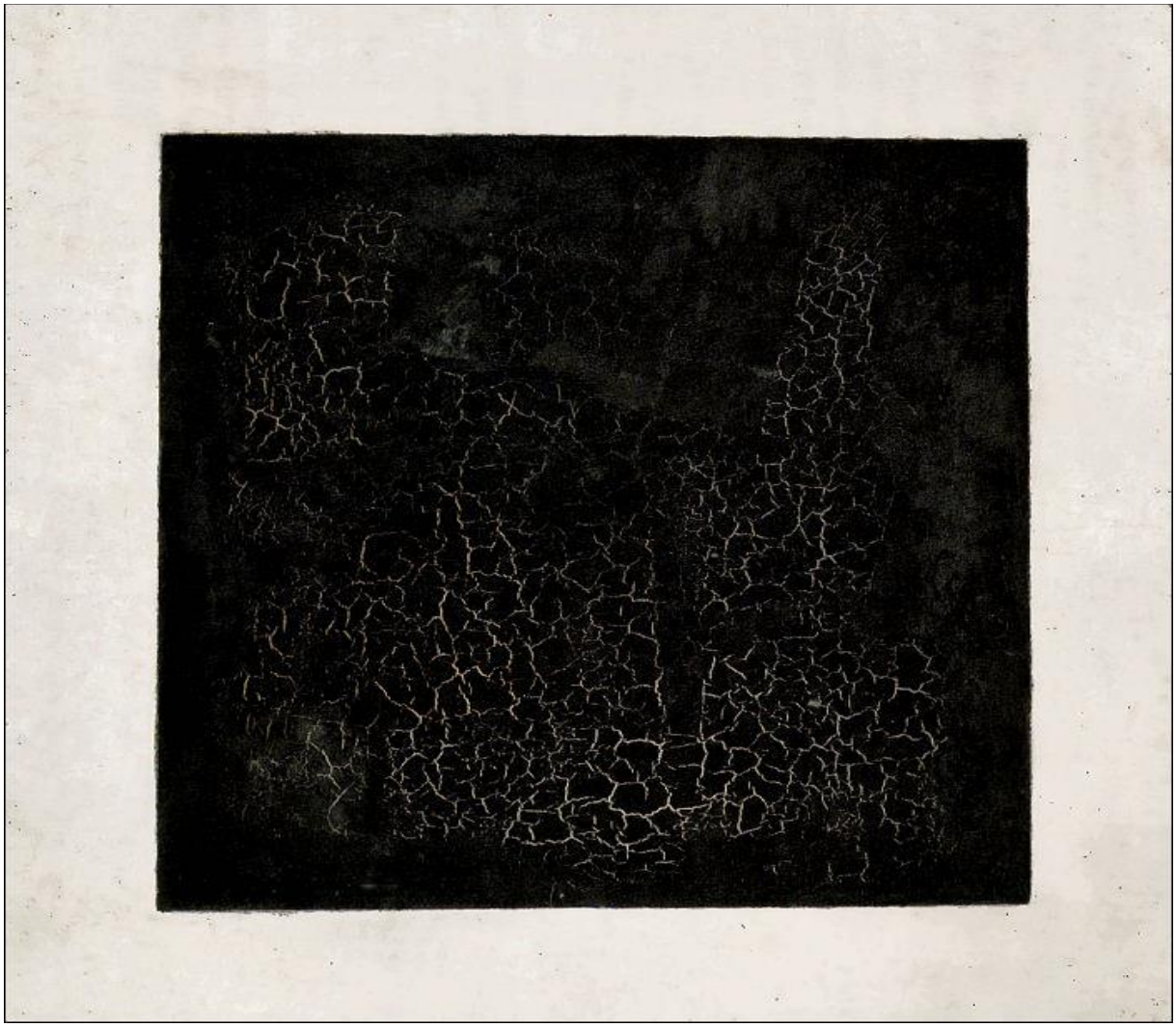
الصورة مأحوذة من الرابط: -http://www.painting-store.com/prodimg_n/monet86.jpg



لوحة رقم 6

بيات موندريان Piet Mondrian– تركيب أصفر أزرق و أسود-1926

الصورة مأخوذة من الرابط:-http://a141.idata.over-blog.com/4/03/85/16/PHOTO-ALINE/Na-et-culture/Piet-Mondrian/Composition.jpg



لوحة رقم7

كازيمير ماليفتش Kazimir Malevitch- الربع الأسود -1915.

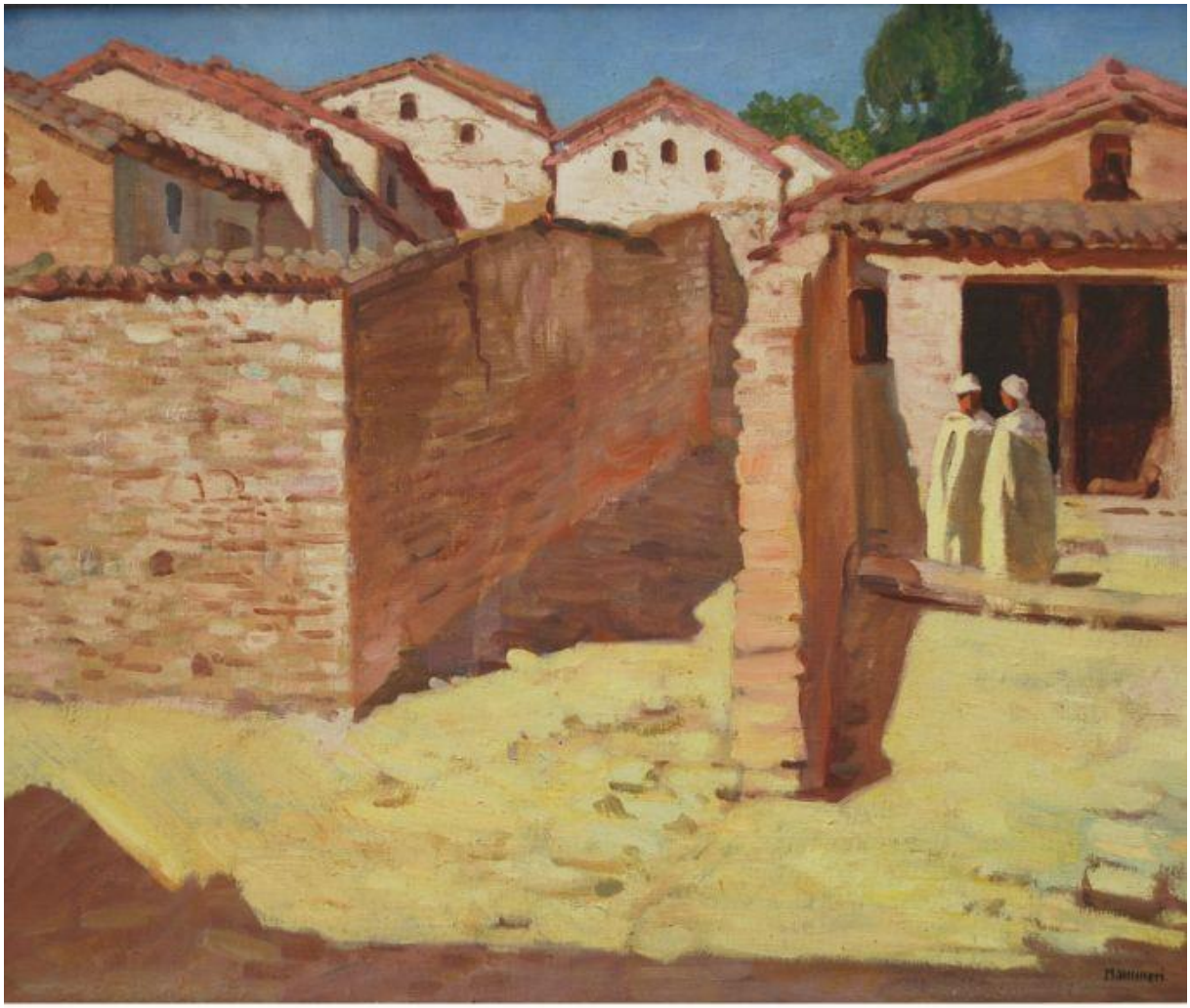
الصورة مأخوذة من الرابط:

http://www.artwireless.it/aw/images/news/2015/06-giugno/malevich.jpg

لوحة رقم 8

أوجين دو لا كروا Eugene de Lacroix– نساء الجزائر في منزلهم- 1834

الصورة مأخوذة من الرابط: -https://www.histoire-image.org/sites/default/dor15_delacroix_001f.jpg



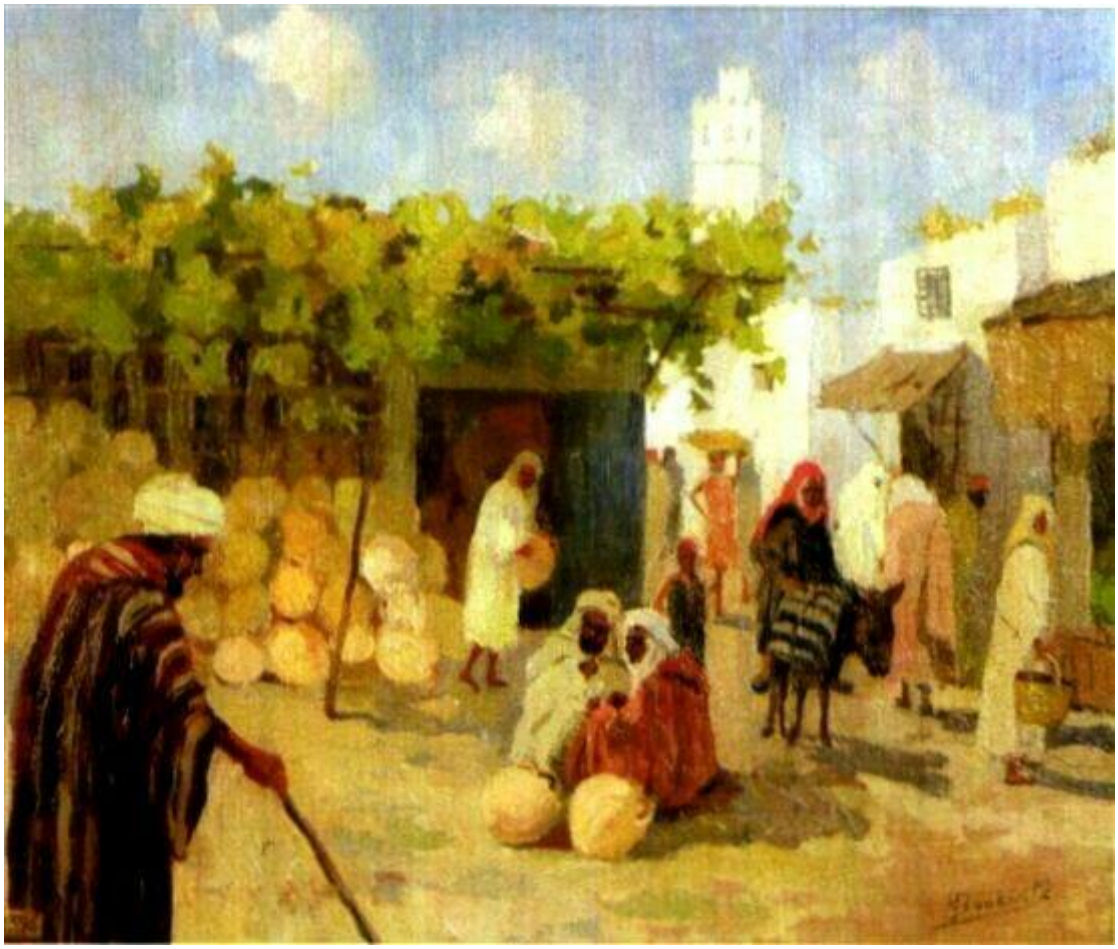
IG.1636 Mammeri Azouaou : Village kabyle

لوحة رقم 9

ازواو معمري –منظر قبائلي – بدون تاريخ

الصورة مأخودة من الرابط:

http://www.adnsolution.net/mba2/uploads/images/Gallery/Collections/art-algerien/Mammeri-Azouaou-IG1636.jpg



لوحة رقم10

أزواو معمري – ميدان السوق في وقت حركة – بدون تاريخ

الصورة مأخودة من الرابط:

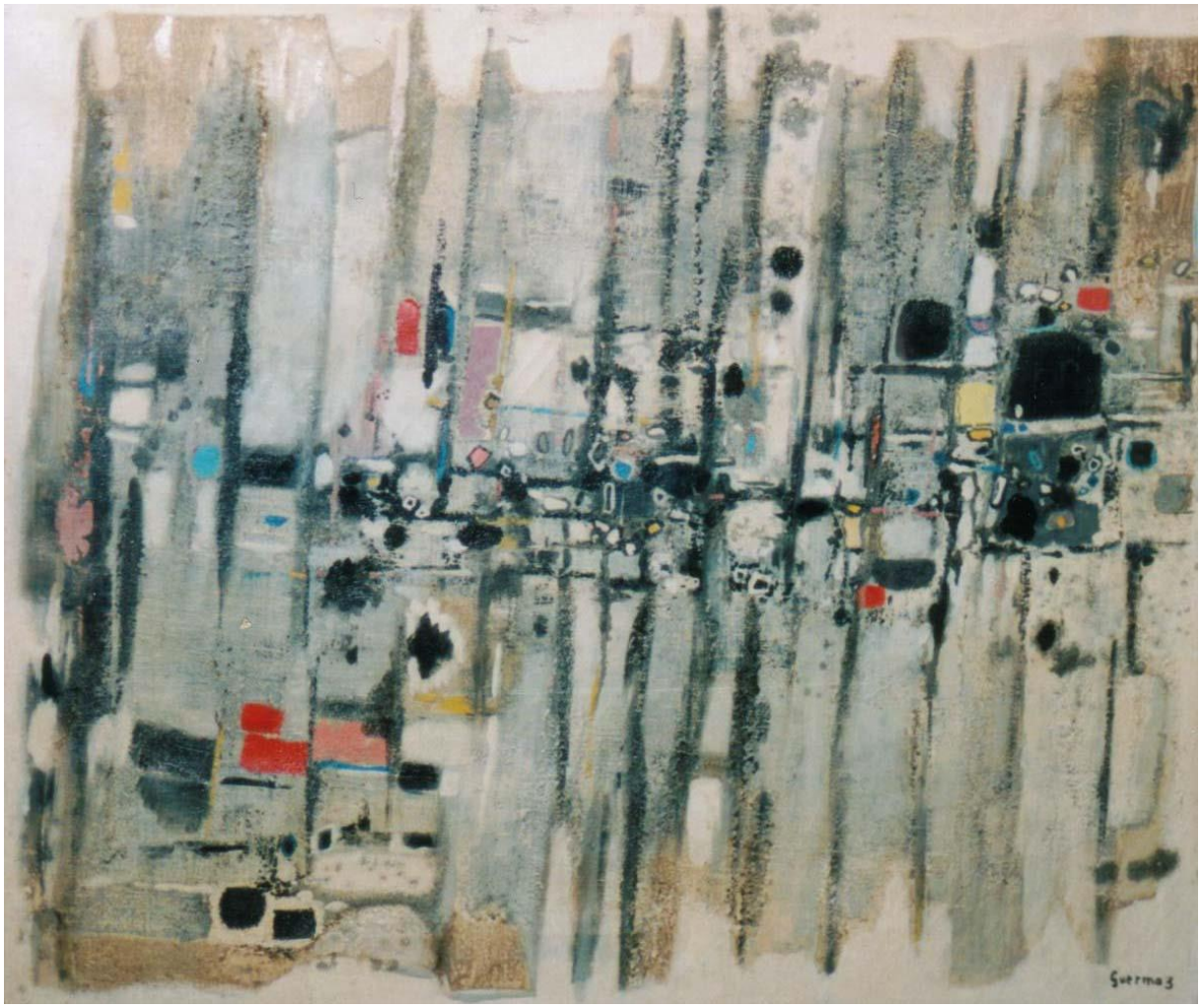
https://www.pinterest.de/pin/479915522582158 42

لوحة رقم11

باية محي الدين – موسيقيين و راقصات -1979

الصورة مأخودة من الرابط:

https://expertise.aguttes.com/estimation-art-/contemporain/mahieddine-baya




لوحة رقم 12

عبد القادر قرماز –بدون عنوان- 1963

الصورة مأخودة من الرابط:

http://guermaz.encyclia.com:85/4dAction/DetailExpo/%C2%ADfr0000156/%C2%ADfr00001UNESCO/%3C%3E51

صورة رقم 13

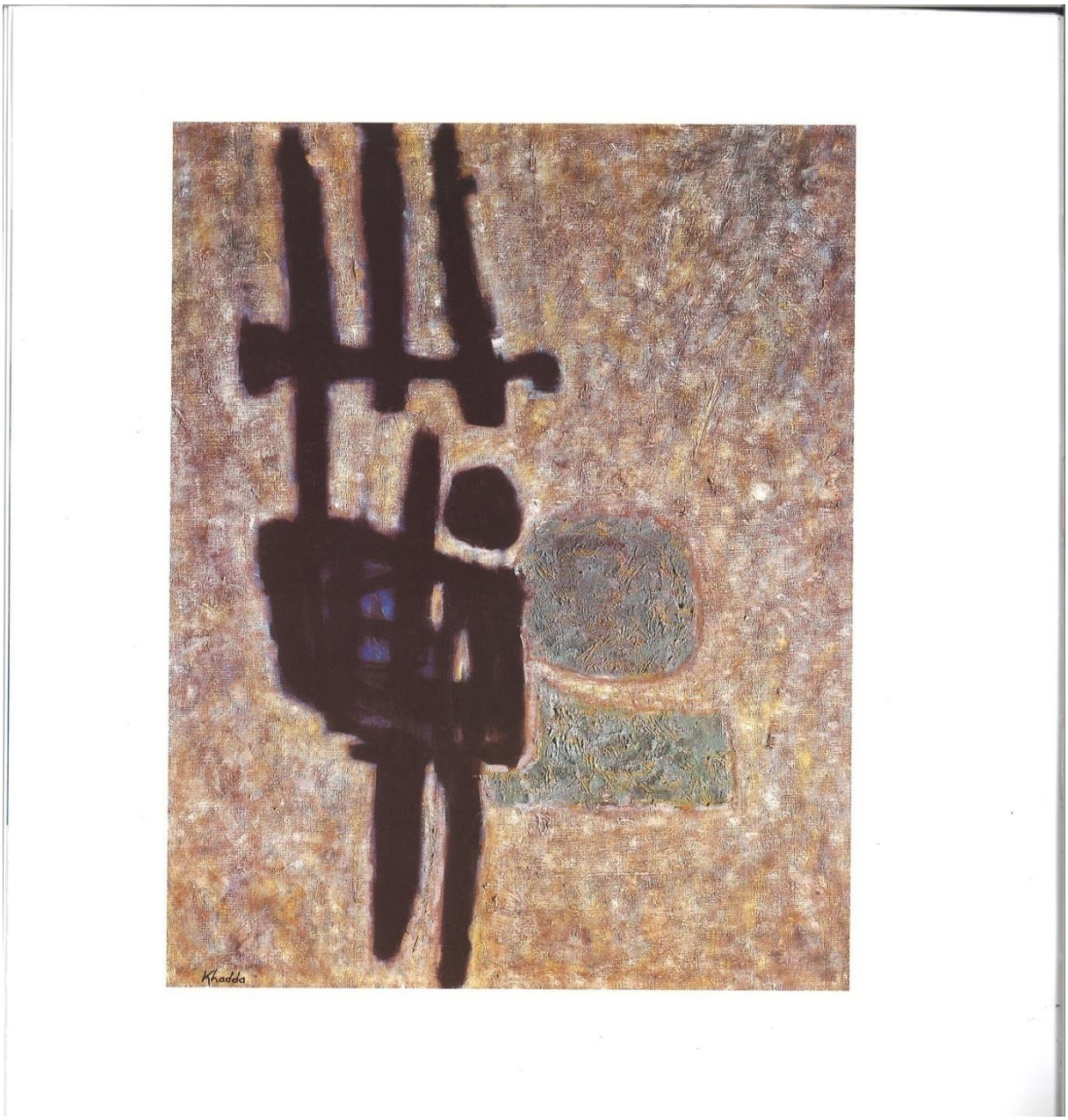
ممؤسسي الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية UNAP

الصورة مأخوذة من الرابط :-http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25

لوحة رقم 14

محمد خدة- حروف حرّة -1964

الصورة مأحودة من الرابط : http://www.khadda.org/timelapse/1964




لوحة رقم 15

محمد خدة – شعاري السلام -1970

الصورة مأخودة من كتاب: خدة لجورج ميشال برنار

George –Michel Bernard، ص 188.

لوحة رقم 16

محمد خدة- الشبكة الزرقاء-1959

الصورة مأخوذة من الرابط :http://www.khadda.org/timelapse/1959

Il ne me semble pas vain que le peintre tout comme l'écrivain préface son œuvre, il prend ce risque second de « s'exposer » à nouveau, de se situer.

Il ne s'agit pas ici de fournir des clés pour pénétrer un « monde » ... à peine de vagues repères, c'est plutôt un geste d'invite pour que s'engage entre vous et moi ce dialogue souhaitable.

***

J'ai vu beaucoup d'oliviers et j'en parle souvent. J'aime cet arbre et m'en méfie pourtant.

Parce que dans ses torsions, dans ses nœuds, dans ses craquelures, dans son entêtement à faire front à l'agression des vents, à l'injure des poussières, je retrouve cette démarche de l'homme ; j'entends l'homme debout.

Même si ses protestations quelque peu romantiques me gênent, son angoisse m'émeut, m'en rapproche. Il y a sans doute dans sa gesticulation une démesure par trop théâtrale, mais ses refus à s'enraciner dans les terres trop grasses, ses choix à préférer les sols arides — les rochers même — pour s'y agripper, tout cet ascétisme a goût de dignité.

L'olivier est pour moi genèse. Il est à la naissance des signes et de l'écriture que je propose.

Dès lors, qu'un tronc ou un tronçon d'olivier soit pour moi tout un paysage, qu'il me fasse souvent « dépasser » le paysage, qu'il soit dans son ambiguité plaine dévastée par le napalm, corps tendre de femme ou camarade au poing brandi, c'est mon droit — votre droit aussi — à l'imaginaire.

M. KHADDA

# khadda

expose du 16 au 31 janvier à la galerie de l'union nationale des arts plastiques, 7 avenue pasteur - alger, et vous prie d'assister au vernissage qui aura lieu le samedi 16 janvier 1971 à 18 h 30.

لوحة رقم17

بطاقة دعوى معرض 1971، مأخوذة من كتاب خدة توليفات حالية لجميع الأيام ، ص 9.

لوحة رقم 18

محمد خدة – رموز الصحراء – 1970

الصورة مأحوذة من كاتب رصاص منقوش بيد محمد خدة ، ص 23

لوحة رقم 19

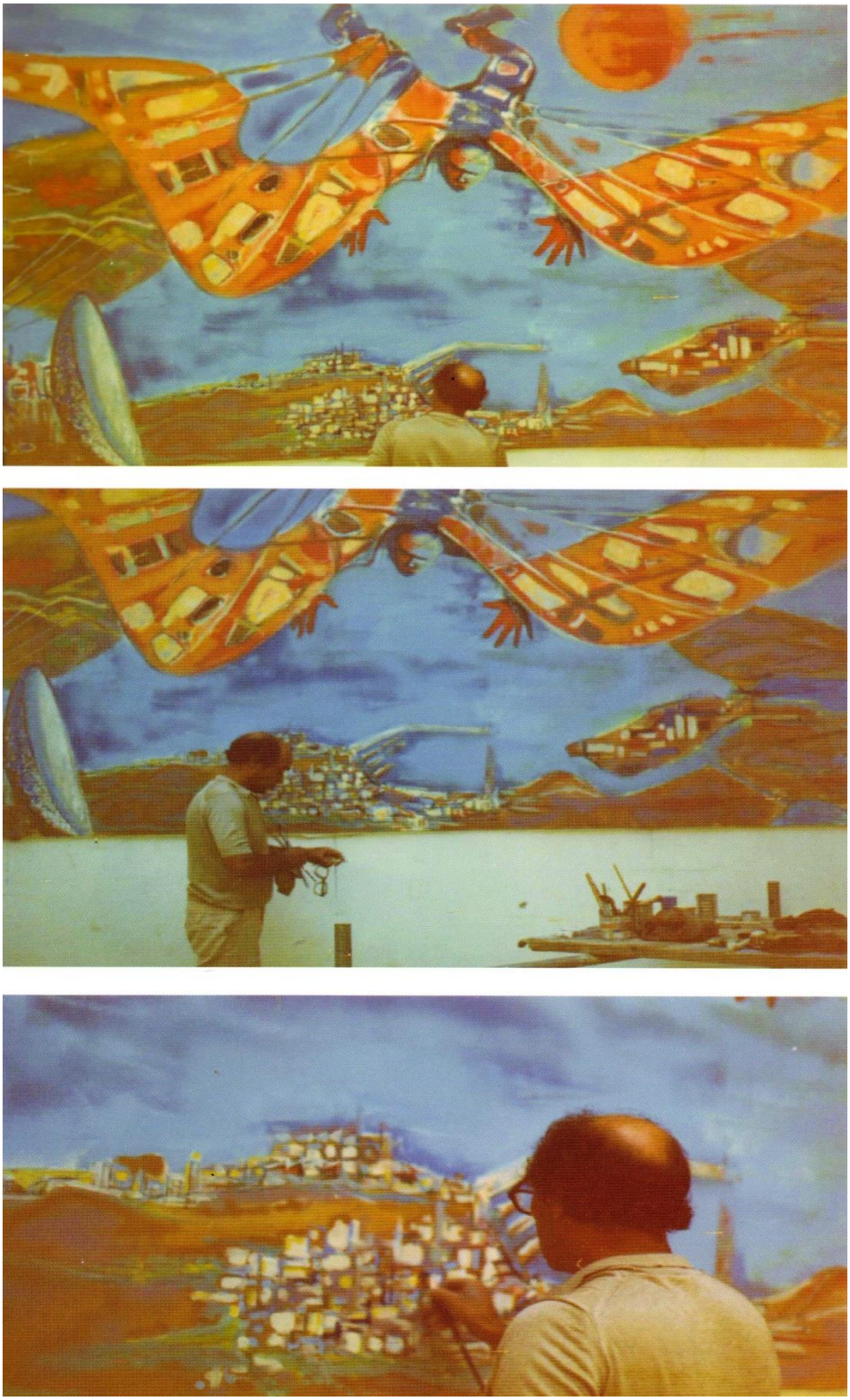
محمد خدة – مقام الشهيد المسيلة – 1997

الصورة مأخوذة من كتاب توليفات حالية لجميع الأيام ، ص 43.

لوحة رقم 20

محمد خدة – بصمات على الطين – 1980

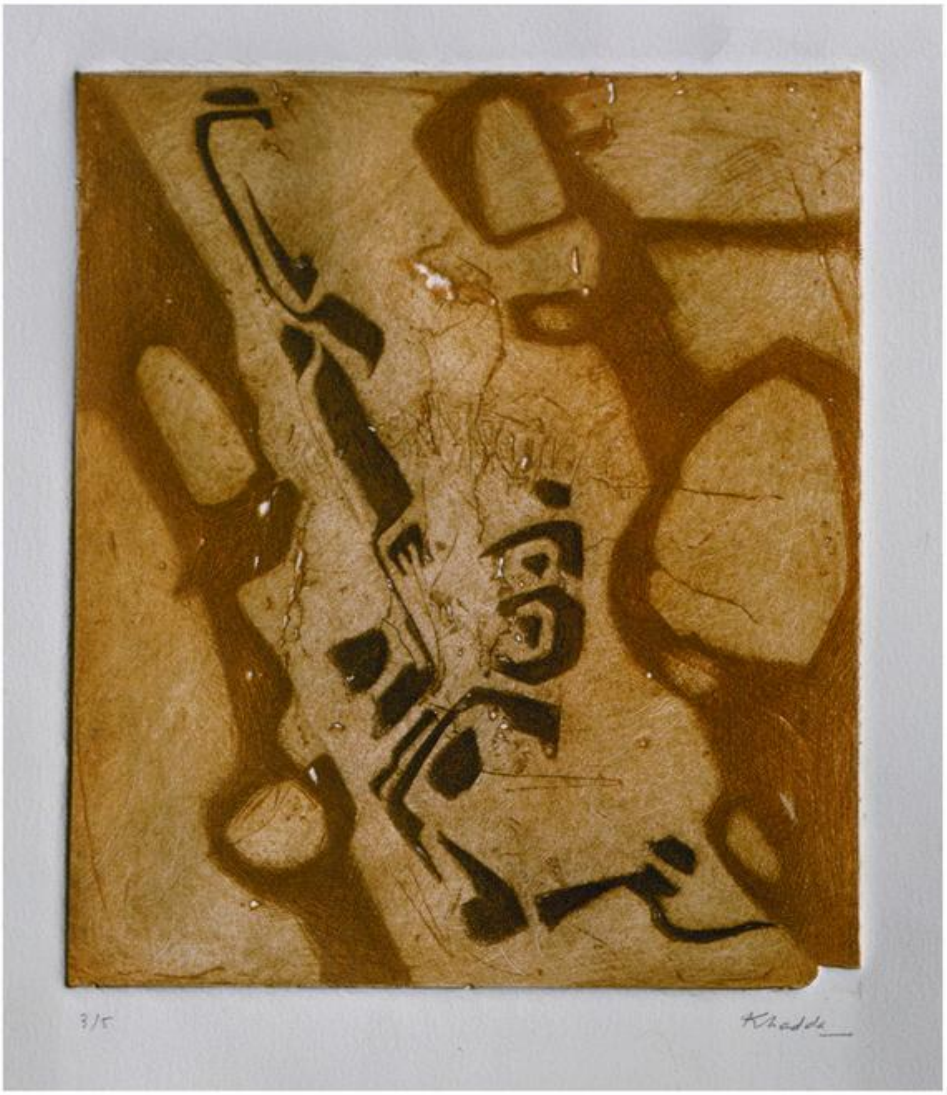
الصورة مأحوذة من كاتب رصاص منقوش بيد محمد خدة ، ص 19



لوحة رقم21

محمد خدة- جدارية إيكاريوس

الصورة مأخوذة من كتاب توليفات حالية لجميع الأيام ، ص 44.



لوحة رقم 22

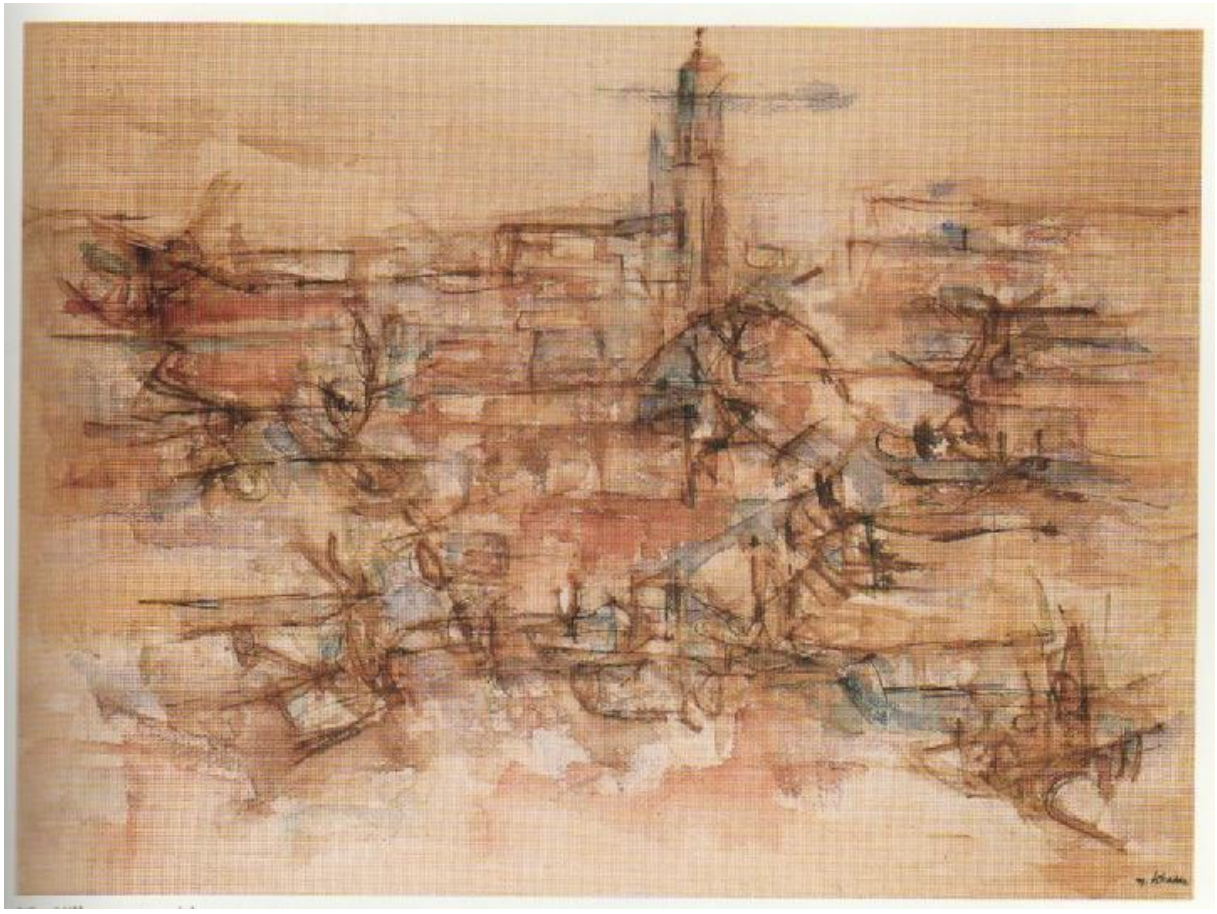
محمد  خدة – جبارين 1 – 1985

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1985

لوحة رقم 23

محمد  خدة – جبارين 2 – 1985

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1986



لوحة 24

محمد خدة –تركيب - 1956

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1986

لوحة رقم 25

محمد خدة – حبكة من أجل أسطورة -1961.

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1961

لوحة رقم 26

بيسيار Bissiere– تركيب -1957.

الصورة مأخوذة من الرابط: https://www.wikiart.org/en/roger-bissi-re/composition-rouge-composition-344-1957

لوحة رقم 27

محمد خدة –مغرب أزرق -1979

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1979

لوحة رقم28

محمد خدة –مغرب أحمر -1979

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1979

لوحة رقم 29

محمد خدة –لافتة من أجل المهرجان باناما فرقيا

الصورة مأخوذة من كتاب توليفات حالية لجميع الأيام ، ص 45.

لوحة رقم 30

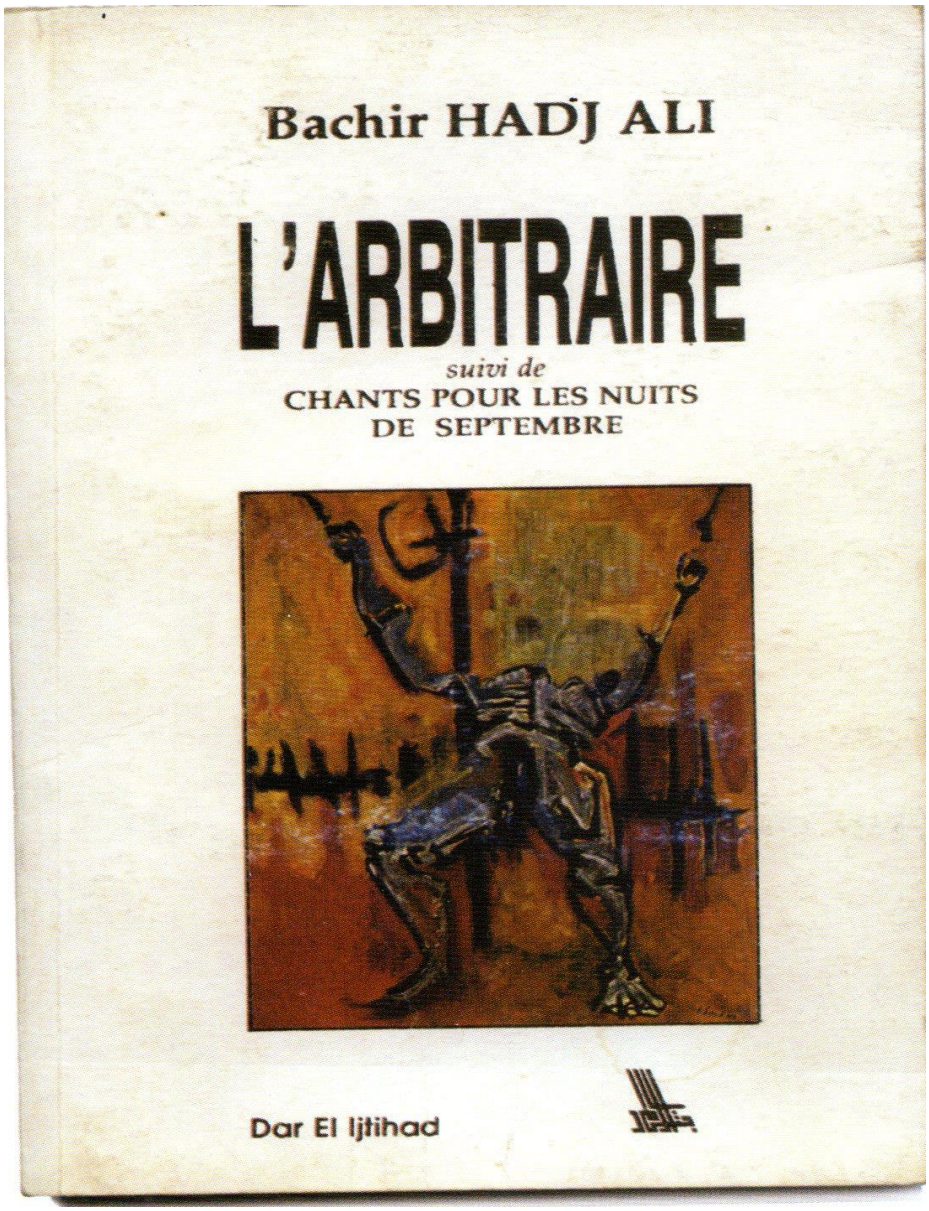
محمد  خدة –لافتة من أجل بيروت 1- 1982

الصورة مأخوذة من الرابط: http://www.khadda.org/timelapse/1982

لوحة رقم31

محمد حدة- تكريم موريس اودان -Maurice Audin-1960

الصورة مأخوذة من كتاب توليفات حالية لجميع الأيام ، ص 55.




لوحة رقم32

محمد خدة غلاف مجلة استبدادي Arbtraire

الصورة مأخوذة من كتاب توليفات حالية لجميع الأيام ، ص 33

## Manifeste Du Groupe «AOUCHEM»(1)

Aouchem est né il y a des millènaires, sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes. Le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire, en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation, même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi, de tous temps, à travers les œuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle, caractéristique de notre civilisation, du nord au sud, s'est maintenue, exprimée notamment des compositions géométriques.

C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver, non seulement dans les structures des œuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine, qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman, il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques, capables d'exprimer le monde où nous vivons, c'est-à-dire à partir des grandes thèmes formels du passé algérien, de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écrasées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XX° siècle.

C'est pourquoi le groupe «Aouchem» s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste.

Nous entendons montrer que, toujours magique, le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens.

Visionnaires réalistes, les «Aouchems» peintres et poètes, déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique.

MESLI – ADANE – SAIDANI – MARTINEZ – BAYA – BEN BAGHDAD – ZERRARTI – DAHMANI - ABDOUN

1- Mesli, Gouaches et monotypes, Galerie M'hamed Issiakhem, Du 20 novembre au 15 décembre, Alger, ENAG, 1986.

لوحة رقم :33- بيان أوشام

# الفهارس

# فهرس الأعلام

فهرس الأعلام

( أ )


- آبلير دافيد David Abrele(20)
- البرخت دورر Albrecht Dürer
- آبي واربروج Aby Warburg(44)
- آتلان القسنطيني Atlan(83)(67)
- أحمد شرقاوي (83)
- أحمد الحساني
- أحمد قارة (68)
- ادوارد بينيون Edouard pignon(76)
- أدولف هولزل Adolf Hölzel (4)
- أدلير ADLEUR(21)
- أزواو معمري ( 59)
- اسياخم محمد ( 62 ) (68)(91)
- آنا غريكي AnnaGreki(63)
- ألفريد مانيسييه Alfred Manessier
- الواسيطي (84).
- الطاهر جاووت (10)( 98)
- اندريه ماسون André Masson (67)
- اندريه برتون André Berton (61)
- أولهاصي محمد (92) .
- أوغيشت بنونشيه Auguste pinochet
- ايدموند شارلو Edmond charlot(58)


**(ب)**

- بارت رولان Roland Barthes( 28)(40)
- بارت فان دار لوك (10) Bart van der Leck
- بابلو ميردا Pablo Meruda
- بانوفسكي panafosky (44)
- باية محي الدين (61) (70)
- باولوا أوشيلوPaolo Ucello
- برتون Breton(74)
- برنار جورج ميشال Bernard George Michel( 104)
- بشير حاج علي
- بلينوس Pline l'ancien(44)
- بيرنانس Bernans
- برانسولييه BRANSOULIER Jean Baptiste Achille ( 58)
- بن عنتر عبدالله(63)
- بن عبورة حسان(61)
- بن عمار مدين
- بوجدرة رشيد (91)
- بوكرش ميلود (60)
- بوريس تاليتزكي Boris Tasliltzky(65)(66)
- بونينتون Bonington
- بودلير Baudelaire
- بول كلي Paul Klee (33)(80)
- بول سيزان Paul Sézanne (35).
- بوزيد(68)
- بورديلBourdelle (75)

- بيرير **Perrer(19)**
- بيكاسو Picasso ( 24) (61 )(67)
- بيتار بروغلPieter Brughel
- بيات موندريان Piet Mondrian (80)(1)(1)(11)(17)(33)

**(ت)**

- تمام محمد (68)
- تيرنرTurner

**(ج)**

- جورج روك George roque (1)
- جوهان وينكلمان Johann winckelmann(44)
- جيورجيو فازاري Giorgio Vasari(44)
- جورج روك (44)
- جورج برك George Berque (85)
- جون أليزار Alezard jean (63)(65)
- جون ديبيفيه Jean Dubuffet (63)(65)
- جون سيناك jean Sénac (87) ( 64)(58)
- جون دو مزونسول Jean de Maisonseul(67)
- جوجان Gauguin (54)
- غوتيه Goethe (8)

**(ح)**

- حاج الطاهر علي (3 )
- حمش عبد الحليم ( 59)

**(خ)**

- خوجة علي (68)

**(د)**

- دحماني (67)
- دولاكروا أوجين Eugène Delacroix (52)(75)
- دونيز مارتيناز Denis Martinez (68)(79)
- دوفرين Dufrenne (2)(63)(65)
- دي سوسير de Saussure(48)(49)
- ديني نصر الدين (59)(75)

**(ر)**

- راسم محمد (59)
- رامبرانت Rembrandts (75)
- رودولف ارنهايم Rudolf Arnheim(33)
- رودين Rodin (75 )
- رفائييل Raphael(25)
- ريجل Riegel (4)

**(ز)**

- زرارتي (68)
- زمرلي (68)
- زفلتينا البرز Sveltenna Alpers (47)

**(س)**

- سعيد سعيداني(67)

- سارج ميشال Serge Michel(64)
- ستولنز جيروم ستولينتز Jerome Stolintz (38)
- سوريو Souriau(34)
- سبرنجر Spranger **(23)**

- **(ش)**

- شابيروا chapiro (51)
- شارل بيرس ساندرس Charles Sanders Pierce (49)(51)
- شاسيريو Chassériau (52)
- شرقاوي ( 80)

**(ع)**

- عبد القادر علولة
- عسلة أحمد
- علي خوجة علي

- **(غ)**

- غالييرو سوفار sauveur Gallièro (67 )
- غالييرو فرناندو Fernando Galliéro(64)
- غوتيه Goethe(8)
-

**(ف)**

- فاسيلي كاندنسكي wassiliy kandinsky(3)(4)(5)(6)(8)(15)(68)
- فارديند Armaudies Ferdinand (48)(49)(60)
- فرومنتان Fromentin (52)(75)
- فوترييه Fautrier (63)

- فيشنر Fechner (4)(5)
- فيشر Visher (4)(5)
- فرنسيس بيكا بيا Francis Picabia(3)
- فليجاني جميلة (68)

**(ق)**

- قرماز (62)

**(ك)**

- كاتب ياسين
- كانط kant (4)(26)
- كريد كوكتو Crid Cocteau (47)
- كازيمير ماليفتش kazimir Malevitch (11)
- كاريزماس Carimas (48)
- كلود مونييه Claude Monet (6)

-

**(ل)**

- لوت هنري Henri Lhote(54)
- لويس اوجان اونجلي louis EugeneAngeli(61)
- لوعيل (68)
- لندن London (103)
- ليون كاري Léon carré ( 60)

**(م)**

- مايكل أنجلو (75)

- "ماتيس Matisse (80)(52)
- ماطا Matta(67)
- مرا ي ماي Mireille maille(65)(66)
- مسلي شكري (67)
- محمد بن بغداد(68)
- محمد طيفور(76)
- مصطفى عدنان(68)
- مونتون ماريا Maria Manton(67)
- موريس دونيز Maurice Denis(5)
- موريس مرلان بونتي Maurice Merlan Ponty(51)

ميروفسكي يان Mukorovsky jan (51)

- ميرو miro (33)

**(ن)**

- نالار لويس Louis Nallard (67)
- نينتش Nietzche(20)

**(هـ)**

**(و)**

- ولد عبد الرحمن كاكي (7)
- ويلهام ورينجر Wilheim Worringer (4)(5)

**(ي)**

- يلّس بشير (67)

# فهرس
# المصادر و المراجع

# قائمة المصادر و المراجع


**أ. المصادر:**

1. القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، سورة الفجر الآية 1.
2. جورج سانيتانا GEOREGE SANTIANNA تر: محمد مصطفى بدوي، د زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، مصر، 2001، ص 24.(مصدر )

**ب. المعاجم:**

1. ابن منظور: لسان العرب ج7، القاهرة.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب المجلد 5، الدار الحديث القاهرة، 2003،
3. المؤلف مجهول، المنجد في اللغة والإعلام، ط20، معاجم آرا المشرق، المطبعة الكاثوليكية بيروت،

**ج. المراجع:**

1. إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988،
2. أبو المعاطي حمدي، تكنولوجيا الحفر والطباعة، مصر،2008
3. أبو المعاطي حمدي، تكنولوجيا الحفر والطباعة، مصر،2008.
4. الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة، ب ت.
5. الألفي ابو صالح، الموجز في تاريخ الفن العام، دار النهضة، مصر، 1985
6. أميرة حلمي مصر، مقدمة علم الجمال وفلسفة الفن، الدار المعارف، ط1، 1989.
7. بيت طاع الله بكار: قراءة الصحف اليومية والقيم،
8. الحنفي عبد المنعم، معجم المصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000.

9. خميس حمدي التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، دار الندوة الجديدة، دمشق 1991، سمير غريب في تاريخ الفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة.1998.
10. راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لأنجر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1996.
11. رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية دار النهضة، القاهرة، 1973.
12. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية 3، مشكلة الفن، مكتبة مصر، ب ت.
13. سمير خطاب، التنشئة السياسية والقيم، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع،2004 .
14. شاكر محمد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، 1987.
15. شموط عز الدين، نقد الفن التجريدي، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1998.
16. الصادق بخوش التدليس على الجمال، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر،2002.
17. صليب جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب ا اللبناني، بيروت، ج 2، 1982.
18. طارق عثمان قزاز، النقد الفني المعاصر دراسة في نقد الفنون التشكيلية، ط1، ناشر خاص،2002.
19. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية – دار النهضة العربية، القاهرة، ط.1.
20. عبدالحميد جيده، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، 1984م، ط1.
21. عبد المنعم الحنفي، موسوعة الفلسفة والفلاسفة "أ:ض" و "ط:ي"، دار مدبولي للنشر،القاهرة،1999،ط2.
22. العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ،1981.

23. عطية محمد محسن، اتجاهات الفن الحديث،بب ط 4، دار المعارف، مصر، 1997.
24. عفيف البهنسي، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، بدار الكتاب العربي، القاهرة، 1997.
25. عفيف بهنسي، أثر الجمالية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، ط1 دمشق، 1998.
26. عفيف بهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دار الكتاب العربي، دمشق، ط 1، 1997.
27. عفيف بهنسي، الفن في اوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، دار الرائد اللبناني، بيروت،1982.
28. علي شلق الفن و الجمال المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط1، 1982.
29. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013،
30. فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية: من يحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة العربية، ط 2، 1980.
31. قدور عبد الله ثاني –سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، 2005.
32. محسن محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي،2010.
33. محمد أحمد بيومي، علم اجتماع القيم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990.
34. محمد الصادق إسماعيل، التجربة التشكيلية من بينوتشيه إلى الديمقراطية، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، 2015.
35. محمد عزيز النظمي سلم، قراءات في علم الجمال الجمالية وتطور الفن، الإسكندرية ج3، 1996.
36. محمد عزيز نظمي سالم، قراءات في علم الجمال،(الاستيطيقا النظرية والتطبيقية) ،القيمة الجمالية و الالتزام، مؤسسة شباب الجامعة،ج1، 1996،.
37. محمد عزيز نظمي، الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة،ج 3.

38. محمد عزيز: نظمي سالم، علم الجمال الاجتماعي، مؤسسة شباب الجامعة، 1989.
39. محمد قطب، منهج الفن الاسلامي، دار الشروق، بيروت، ط 6 ،1983.
40. محمود امهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 2009.
41. محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر (1970/1870) التصوير، دار المثلث للطباعة والنشر والتوزيع ،1980.
42. المليجي صلاح، الجرافيك من أي- اس إلى جويا، المركز المصري العربي، القاهرة، 2000م، ج1.
43. نصر بوعلي: الاعلام والقيم، قراءة في نظرية المفكر الجزائري عيد الرحمان عزي، دار الهدى، قسنطينة ،2005.
44. ينظر: المليجي صلاح، الجرافيك من أي- اس إلى جويا، المركز المصري العربي، القاهرة، 2000م، ج1.

**د. <u>المراجع المترجمة:</u>**

1- ارنست كونل، الفن الاسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر للطباعة بيروت، ط1.
2-غي غوتيي، Guy Gautier ترجمة سعيد بنكراد، الصورة والمكونات والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012.
3- فون شاك، الفن العربي في اسبانيا صيقيلية ، ترجمة : الطاهر أحمد مكي دار المعارف ، القاهرة ،ط2 ، 1985.
4-هربرت ريد، حاضر الفن، ترجمة: د سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، ب ت.
5- هورست افهر، روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة فخري خليل، مراجعة محمد الموسوي، درا الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1998.

**ه. <u>مذكرات الدكتوراه رسائل الماجستير:</u>**

**1.** محمد وسماء الأغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات الواسيطي، رسالة ماجستير، بغداد، كلية الفنون الجميلة،1986.

**2.** مراد قطانية، القيم والتوافق الزوجي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة في علم النفس كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، 2000.

**و. المقالات:**

3. مقال نشر في جريدة الحياة العربية يوم 2015/05/03.

**ز. المراجع الأجنبية**

1. A Assus, Vassons, Ed port du sud ,p131
2. A bâtons rompus avec KHADDA, propos recueillis par Ali El-Hadj Tahar, Alger 20-26 juin 1986,
3. A papadoupoula l islam et l art musulman paris 1971.
4. Ali El hadj Tahar, la peinture algérienne (les fondateurs) ,Ed alpha, Alger, 2015, p18.
5. Anissa Bouayed , l'art d'Algérie insurgée, les traces d'épreuves 1954-1962, Ed Enag Algérie 2005.
6. Anne D'Alleva, Méthodes et Théories de l'histoire de l'art, ED Thalia.
7. Bachir Hadj Ali, poétique et politique ,2000

a. Benamar Medienne, Mohamed Khadda, l œil du Dahra revue jamliyat, revue n 3, Ed laboratoire des recherches esthétiques visuelles dans les pratiques artistiques Algériennes, univ Mostaganem, 2016

8. Michel -George Bernard ,dans catalogue exposition Mohamed khadda,à st Quen,P 8..
9. Du Tassili dans sahara Algérienne site visitée le : 13/09/2017 à 18h :11.
10. Dubois Jean, Giacomo Mottée, Guespin louis, Dictionnaire de linguistique, Paris Ed librairie Larousse 1973.
11. Edina Bernard, Pierre Cabane, Jannick Durand, Gérard le grand, Jean Louis Pradel, Nicole Tuffelli, Histoire de l'arts du moyen âge à nos jours Ed Larousse

12. Erwin Panofsky, meaning in visual art, Hammond's worth, penguin, 1970.
13. Gabriel Esquer, Histoire de l’Algérie, presses université France, Paris 1890, p 32.

14. George Roque, qu'est-ce que c'est l’art abstrait, une histoire de l'abstraction en peinture (1860/1960), Gallimard.
15. Hartmann, the structure of value, Illinois University. PV 1969 Introduction
16. Heinrich Wölfflin, principes fondamentaux de l’histoire de l’arts, oxford, 1998,
17. Jean Adhémar, la gravure à nos jours, Paris, sonogy, 1979, p12.

a. Jean Adhémar, la gravure à nos jours, paris, sonogy, 1979.
18. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figurés, couleurs, nombres, Ed Bouquins, paris, 2014.
19. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figurés, couleurs, nombres, Ed Bouquins, Paris, 2014.
20. Kandinsky, du spirituel dans l’art et dans la peinture, paris, Denoël folio essais 1989.
21. khadda, Benanteur, in Abdellah Benanteur gravures, AEFAB, ENAG, éditeur, Alger 1989, p19,2
22. Khadda,3 lettres à MGB, Algérie, littératures /action n°55/56 ,11/12/2001, Paris ,Marssa Ed .

23. Lhote H., Les gravures rupestres de l'Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer), Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, SNED, Alger, 1976, p. 803
24. M Tourmier,la goutte d'or ,Gallimard ,paris ,1986.

25. Malika Rahal, 1965-1972 en Algérie contestation étudiante parti unique et enthousiasme révolutionnaire contribution à une

histoire des années 1968, par Françoise Blum, Pierre Guidi et Ophélie Rillons, publications Sorbonne .

26. Marcel Brion, l arts abstrait, édition Michel 1962.

27. Michel -George Bernard ,khadda, Ed ENag, 2002.

28. Mohamed Khadda, in Benanteur gravures, AEFAB-ENAG Editeurs, Alger, 1989.

29. Mohamed khadda, itinéraire d'une peinture, propos recueillis par Valérie Labridas, in Grand Maghreb, n°45, paris 1986.

30. Mohamed khadda, plomb gravé de Mohamed khadda, Expositions simultanées, ENAL, Alger 1985.

31. Neil Philippe l'encyclopédie de la mythologie des dieux héros et croyances du monde entier, Ed Rouge et Or.

32. Neil Philippe l'encyclopédie de la mythologie des dieux héros et croyances du monde entier, Ed Rouge et Or.

33. Parramon, Comment peindre à l'aquarelle : L'histoire, les matériaux, les techniques et la pratique de la peinture à l'aquarelle, Ed Bordas, 1993.

34. Parramon, Comment peindre à l'aquarelle : L'histoire, les matériaux, les techniques et la pratique de la peinture à l'aquarelle, Ed Bordas, 1993.

35. Paul Klee, Théorie de l'art moderne, trad. pierre Henri, Gontier Ed, 1964.

36. Roger Fry, vision and Design, oxford 1981.

37. Rosie Dickins, l'art à travers les âges avec liens d'internet, de l'Egypte ancienne aux XXI, édition Usborne .

38. Svetlana ALpers, The art of describing, university of Chicago, 1983.

39. Tahar Djaout ,une mémoire mise en signes écrits sur l'art, Ed El Kalima , 2013 p 41.

**ح. المواقع الإلكترونية:**

1. Rocherieux Julien, « L'évolution de l'Algérie depuis l'indépendance », *Sud/Nord*, 2001/1 (nº 14), p. 27-50. DOI: 10.3917/sn.014.0027. URL : https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2001-1-page-27.htm
2. www.Gree River-Paris.Fr, article du 15/02/2013 consulter le 12/06/2017
3. www.inmysteriam.fr , anciennes civilisation, les peinture rupestres du tassili dans sahara Algérienne site visitée le : 13/09/2017 à 18h :11

# فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات:

المقدمة.....أ

المدخل: التجريد كقيمة جمالية .....02

1. مفهوم التجريد .....02.
2. نظريات التجريد .....04.
3. مستويات التجريد.....07
   أ. فاسيلي كاندنسكي.....07
   ب. بيات موندريان.....10
   ت. كازيمير مالفتش.....13
4. التجريد في الفن الإسلامي .....16

الفصل الأول: مقومات الحكم الجمالي.....21

1. مفهوم القيم الجمالية: ..... 21
2. مصادر مفهوم القيمة:.....23
3. تعريف القيمة:.....24
4. القيم الجمالية التشكيلية:.....27
5. تعريفات الفن التشكيلي:.....28
6. ماهية العمل الفني:.....29
7. أسس التكوين في العمل الفني:.....32
8. عناصر العمل الفني:.....30
9. عناصر تكوين العمل الفني:.....32

1.9 النقطة والخط:.....34

2.9- الشكل:.....,.....35

3.9-الحيز أو الفضاء.....36

4.9- الألوان:.....37

5.9- التنظيم الكلي:.....37

10. أهم النظريات التي تطرقت إلى قراءة العمل الفني التشكيلي:.....38

1.10-الواقعية أو نظرية المحاكاة Simulation.....40

2.10 –النظرية الشكلية formalisme ..... 41

3.10-النظرية الأيقونية Iconologie et iconographie:.....44..

4.10-النظرية الدلالية (السيميوطيقا): :.....49
الفصل الثاني: مراحل تطور الفن التشكيلي في الجزائر:.....55
1- فقدان الهوية الوطنية: :.....55
2.1- تاريخ النزعة الفنية الجديدة في القرن العشرين :.....59
2- محمد خدة والنزعة الفنية الجديدة:.....77
1.2-"محمد خدة" المولد والنشأة:.....77
2.2- محمد خدة والاتجاه الفني الجديد:.....84
3.2- الكتابة النقدية عند محمد خدة:.....90
4.2- أصل العنوان في أعمال محمد خدة :.....93
5.2- الحرف كقيمة جمالية في أعمال "محمد خدة": .....97
3- خصوصية العمل الفني عند محمد خدة :.....101
4- محمد خدة و أيقون الزيتون :.....104
الفصل الثالث: قراءة وتحليل العمل الفني لمحمد خدة .....111
1- الرصاص المحفور عند محمد خدة: :.....111
1-1- تعريف الحفر أو النقش: :.....111
1.2- خصائص النقش عند محمد خدة: :.....112
النموذج الأول: :.....119
النموذج الثاني: :.....121
النموذج الثالث: :.....124
النموذج الرابع: :.....128
النموذج الخامس: :.....132
2-2- التسلسل الكرونولوجي لمنقوشات خدة: :.....135
2- التلوين المائي: :.....139
2-2- التلوين المائي عند الفنان محمد خدة: .....140
النموذج الأول: :.....142
النموذج الثاني : :.....145
النموذج الثالث: :.....149
النموذج الرابع: :.....154
النموذج الخامس: :.....157

2-3-التسلسل الزمني للوحات المائية: :.....161
3- اللوحات الزينية عند محمد خدة: :.....166
النموذج الأول: :.....167
النموذج الثاني: :.....171
النموذج الثالث:: :.....175
النموذج الرابع: :.....182
النموذج الخامس: :.....186
4- لوحات الملصق تحليل و مميزات: :.....189
1.4- لوحة التعديب .....189
2.4- لوحة الطالب.....196.
3.4-لوحة الأرض تمنح دوما نفسها للبدر .....200
4.4- لوحة القصبات لا تحاصر.....203
5.4- التسلسل الزمني للوحات الزيتية: :.....207
5- خاتمة الفصل الثالث: :.....214
الخاتمة:.....217
ملحق الحوار مع السيدة نجاة بلقايد أرملة خدة:.....223
السيرة الذاتية و الفنية للفنان محمد خدة:.....270
ملحق الأعلام.....289
ملحق الصور و اللوحات التشكيلية.....300
فهرس الأعلام.....335
قائمة المصادر و المراجع:.....344
فهرس المحتويات .....353.

الملخص :

محمد خدة، قامة في الفن التشكيلي الجزائري الحديث والمعاصر،رائد في حركة مزجت بين الأصالة والمعاصرة، مرآة عميقة لثقافات آفرومتوسطية، رسالة لمغامرة كبيرة، لم يعتمد فيها إعادة النماذج المعهودة، إنما عصرنتها بإعطائها هيئة جديدة، مزج فيها بين اللون كمادة والرمز كاختراع أزلي منبسط خارج حدود اللوحة الفنية تجريدية والفرد.

لوحات محمد خدة جمال يجسد التحدي على القدر،صورة لثقافته وزمنه وظفه من أجل نظرة مستقبلية ذات وجهة عالمية.

الكلمات المفتاحية: القيم، الجمال، التجريد، محمد خدة، الفن التشكيلي الجزائري.

Résume

Mohamed khadda, personnage emblématique dans les arts plastiques algériens contemporain et moderne, précurseur d'un style qui reflète l'authenticité et la modernité, miroir profond des cultures afro-méditerranéennes, messager d'une grande aventure qui ne représente pas les legs de ces anciennes civilisations mais leurs donne une grande vision avec une transfiguration de la couleur autant que matière et d un signe comme un déploiement hors la forme d une toile abstraite et de l être.

Les toiles de Mohamed khadda ont la beauté d'une revanche sur le destin à la fois figure de sa culture et de son temps les conjuguées dans une vision d'ampleur universelle.

Mots clés: valeurs, esthétique, abstrait, Mohamed Khadda, arts plastiques Algérien .

Summary:

Mohamed khadda, greatest character in the Algerian plastic arts contemporary and modern, a forerunner in a style that reflects the authenticity and modernity, deep mirror of afro-Mediterranean cultures, Messenger of a great adventure which does not represent the legacy of these ancient civilizations but gives great vision with a transfiguration of the color as much as innovational material .His paintings are sign of deployment off the form and canvas abstract and human being. Mohamed khadda's Paintings are a beauty of a rematch of destiny time figure of its culture and time, combining them in a focus of universal magnitude

Key words : values, aesthetic, abstract, Mohamed khadda, Algerian plastic arts.