الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفنون

المـــــوضـــوع:

الفن التّجريدي في الجزائر بين الإبداع والتّقليد

إعداد الطالبتين:

☜ رحالي مريم

☜ رحالي سارة

إشـــراف:

د/ عبد الحفيظ ساسي

السنة الجامعية 2021/2020م – 1443/ 1444ه

اهداء

أهدي مذكّرتي إلى من ساندتني في صلاتها ودعائها ومن سهرت اللّيالي لتنير دربي

إلى من تشاركني أفراحي ومأساتي

إلى نبع العطف والحنان

إلى أجمل ابتسامة في حياتي وأروع امرأة في الوجود أمي الغالية "كريمة"

إلى من علّمني أنّ الدّنيا كفاح وسلاحها العلم والمعرفة

إلى الذي جاء علي ولم يبخل علينا بشيء

إلى من منحني حياته ووهبني ابتسامته

إلى السّند والأمان، أعظم وأعزّ رجل في الكون أبي العزيز محمد

إلى من ظفرت به هديّة من الأقدار فعرف معنى الأخوّة أخي العزيز "فتحي"

إلى من حبّهم يجري في عروقي، إلى من عليهم أعتمد

إلى من عرفت معهم معنى الحياة أخوات العزيزات "وسيلة"، "خديجة"، "أمينة".

إلى توأمتي أختي "سارة" إلى براعم العائلة

إلى براعم العائلة ابنة أختي "رتاج" وابن اختي "محمد ياسين"

إلى أسمى رموز الإخلاص والوفاء ورفيق دربي، من كان لي سنداً في مشواري الدّراسي زوجي العزيز "عبد المالك"

إلى ابنتي الغالية وحبيبة قلبي "فاطمة"

إلى أساتذتي الكرام وكلّ رفقاء الدّراسة

"رحالي مريم"

إهداء

إلى من جرع كأساً فارغاً ليسقيني قطرة حب

إلى من كلت أنامله ليقدّم لي لحظة سعادة

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهّد لي طريق العلم.

إلى القلب الكبير والدي العزيز "محمد"

إلى ملاكي في الحياة

إلى معنى الحب والحنان والتّفاني

إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة "كريمة"

إلى القلوب الطّاهرة الرّقيقة والنّفوس البريئة

إلى رياحين حياتي أخواتي العزيزات "وسيلة"، "أمينة"، "خديجة" وإلى توأمتي وصديقة دربي التي

شاركتني هذه المذكّرة أختي "مريم"

إلى الأخ الوحيد "فتحي"

إلى من غرس زهوراً في طريقي

إلى من منحني العزم تلو العزم لأتخطّى الصّعاب وأقف واثقة الخطى، لا يسع حروفي إلّا أن تمتزج لتكون كلمات شكر وعرفان لمساهمتك في تقديم المساعدة لي إن قلت شكراً فشكري لن يوفيك حقّك سعيت فكان سعيك مشكوراً، فشكراً لك من الأعماق ألف شكر

إلى كلّ طلبة السّنة الثّانية ماستر تخصّص فنون تشكيلية دفعة 2021/2020

"رحالي سارة"

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أعانني على أداء هذا الواجب ووفّقني إلى انجاز هذا العمل

أتوجّه بجزيل الشّكر والامتنان إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على انجاز هذه المذكّرة، وفي تدليل ما واجهته من صعوبات وأخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف "عبد الحفيظ ساسي" فجزاه الله خيراً، الذي كان يقوم بتقديم التّوجيهات والنّصائح فيما يخصّ المذكّرة لك كلّ الشّكر.

كما لا يفوتنا أن نشكر لجنة المناقشة، وإلى كلّ من أنار دربنا وساعدنا في إتمام العمل من نقطة البداية إلى النّهاية من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيّبة أو بدعاء.

مقدمة:

مقدمة:

يجد الدّارس في نواحي العلم المختلفة خطوطاً واضحة للتّجريب، كما يجد بالتّالي محاولات العلماء في تفسير هذا التّجريب، الخروج منه بنتائج يستفيد منها العالم النّاشئ، فلا يفارق طالب العلم عن زميله في البحث، والمسلك وطريقة التّفسير، حيث يقارب الآفاق الجديدة لوجود تقاليد وقوانين للعلم تُنير للدّراسات المسالك وتكشف له المجهول.

هذه الخطوط خطاها العلم منذ زمن بعيد، فخرج من سيطرة الخرافة وطرائق السّحر التي كانت تظلّ العلم القديم، فلم يعدد للثّروة الشّخصية أو الصّدفة دخل في تقدير الحقيقة العلمية، أو عملية الكشف لخضوع كلّ ذلك للقياس والتّفسير الموضوعي لكلّ تلك الظّواهر.

أمّا في ميدان الفنون فما يزال الطّريق غامضاً أمام الكثير من الدّارسين، ومازالت تظلّ الخرافة في أذهان الكثيرين، وذلك لعزوف الفنان عن فهم عمليات الخلق الفنّية وتطوّرها في الماضي والحاضر، وارتباطها بالثّقافات الأخرى العلمية والاجتماعية والفلسفية، ممّا سبّب للفنّان موقفه الشّاذ بين المثقّفين.

فكثير من الدّارسين في الفن تسوقهم الصّدفة في الإنتاج الفنّي، والصّدفة تقود صاحبها في كثير من الأحيان النّقل المرذول أو اكتساب الأساليب الشّائعة الرّخيصة، الفكر الذي هو مصباح الثّقافة الحديثة لم يجد سبيله إلى تجارب الفنّان ودراسته، لذلك عاشت الفنون المعاصرة حول الحوادث الخاصّة والأفكار السّارية.

يتميّز الفن الحديث بأنّه متجدّد ويخرج عن القواعد المألوفة لذلك ظهرت مدارس فنّية متعدّدة، وفنّانون ذو فرديات متعدّدة، ولقد كانت التّجريدية من أهمّ المدارس الفنّية، حيث أنّ الفن مهما اختلفت مظاهره فأساسه التّجريد، فالملاحظ أنّ الأسلوب التّجريدي يتكوّن من الجمع بين السّطوح والأشكال والقيم اللّونية بأسلوب متميّز، وتذوّق هذا الفنّ ينبع من الوعي المباشر للعلاقات التّشكيلية بين جميع هذه العناصر، التّجريد في الفنّ إمّا نسبي أو مطلق، فليس هناك فنّ يخلو من التّجريد لا يُعارض عالم الحسّ ولكنّه محاولة للانطلاق الخيالي وحرّية مطلقة للتّغيير، وهدفه التّأثير في الحواس المتذوّقة.

ولدراسة هذا الموضوع نطرح الإشكال التّالي:

- فما هو الفنّ التّجريدي؟
- وكيف تجلّت التّجريدية في الجزائر بين الإبداع والتّقليد؟
- ومن هم أهمّ فنّاني هذه المدرسة في الجزائر؟

الفصل الأوّل

التّجريدية في الفن

1-مفهوم الفن التّجريدي

أ- لغة: جرد، جرداً: قشّره وأزال ما عليه[1]

تجريد: (ج ر د) (مص، جرد)، كما عرّفته المعاجم العربية هو «عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً»[2]

ب- التّجريد اصطلاحاً: هو تخلّص جوهري من كلّ ما هو معيّن، ويُعرّف قاموس "أكسفورد" التّجريد على أنّه: «يرمز للأشياء الموجودة في العالم المرئي، أو هو أسلوب لتمثيل الأشياء المادّية التي تتضاءل أهمّيتها وتُلغى معظم تفاصيلها»[3].

يُعرّف قاموس "نيو كوليز" "New Collins" التّجريد على أنّه «اتّجاه خفي ليس له أي ارتباط بالموضوعات العادية ولا يتّصل بها، بل يتّصف بالصّياغة الهندسية للأشكال والعناصر بعيداً عن أيّ دلالة لها بالواقع المرئي»[4]

وهناك عدّة تعريفات للفن التّجريدي منها:

- هو الفن الذي ينتقل بأشكال الطّبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة، حيث تُحوّل من الخصائص الجزئية إلى الصّفات الكلّية، ومن الفردية إلى التّعميم المطلق.
- هو الفن الذي تتعرّى فيه الأشكال من صورها الطّبيعية، وتتخلّى عن مظاهرها العضوية ليُصبح فنّاً مُطلقاً تخلص به صفاته الجمالية من الصّور الحسّية على اختلاف أنواعها.
- هو الفن الذي تخلّى كلّياً عن الصّورة المألوفة، وأسّس أشكالاً جديدة على علاقات خالصة أحياناً قد لا تكون لها ارتكاز على الموقع المألوف.
- هو المدخل المتحدّي للتّعبير التّشكيلي بالنّسبة للفنّان، وبالنّسبة لمتذوّق الفنّ، فالتّجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص، إلّا أنّه بعد أن ينتهي الفنّان منه لا يكون له أيّ صلة بالخاص ولا يصحّ أن يقارن به.

---

[1] المعجم الوجيز، مجمّع اللغة العربية، طبعة خاصّة بوزارة التّربية والتّعليم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الجيزة، 1991، ص 99.

[2] محمد شفيق غبريال وآخرون، الموسوعة العربية الميسّرة، دار الشعب، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطّباعة والنّشر، 1965.

[3] Harld Osbourne, the oscbord companion to twentith century art, oxford university press, 1981, p 18.

[4] A.G.G. Some, the New collins, william collins sons, co, ITD. England, 1982.

● هو منطلق جديد للفنّ، ولكن منطلق دون حاجة إلى فروض مسبقة لقواعد الأسس، انّه يضرب ويشيع في كلّ اتّجاه دون النّظر إلى أنّه واحد من هذه الاتّجاهات والاتّجاه المسيطر.

وقد عرّفت دائرة المعارف البريطانية التّجريد على أنّه مصطلح خاص بالفن ألا تمثيلي أو ألا تشخيصي، وهذا النّوع من الفن الذي لا يُحاكي الطّبيعة ولا يُمثّلها بشكل أو بآخر، ويُمكن أن يُطلق على أنواع الفنون التي لا تهدف إلى محاكاة الشّكل الطّبيعي، بل التي تهدف لأن يكون الفن لأجل الفنّ ذاته، وليس مشابهته بالواقع المرئي، يعرف قاموس نيو كولينيس التّجريد على أنّه اتّجاه فنّي ليس له أي ارتباط بالموضوعات المادّية ولا يتّصل بها بل يتّصف بالصّيغ الهندسية في الأشكال والعناصر، بعيداً عن أيّة دلالة لها بالواقع المرئي، وقاموس الفن والفنّانين، يُؤكّد على أنّ قيماً فنّية خالصة تكمن في الألوان والأشكال المصوّرة ولا يعتمد على موضوع التّصوير نفسه.

وفي قاموس التّصوير الحديث فقد عرّف هذا النّوع من الفن تحت مصطلح الفن التّجريدي أو الطّراز غير ممثّل لمظاهر الطّبيعة، وذلك بأنّ الفنّ الذي لا يرتبط بالواقع ولا يُذكر فإنّه سواء كان هذا الواقع هو نقطة انطلاق الفنّان، والبداية التي بدأ منها أو لا، وليس من الذّكاء والادّعاء بأنّ أيّ تجريد يُمثّل عملاً فنّياً رفيعاً، فإنّ التّعبير التّجريدي مضمونه وقدرته على تحريك وجدان التّفرّج، كلّ ذلك متوقّف على استلهام الفنّان التّجربة الفنّية من مصادرها وتبسيطها إلى معادلاتها الأولى، بحيث يستطيع أن يحسّها كلّ شخص ذوّاق يتعامل أصلاً مع لغة التّشكيل الفنّي ومقوّماته، فالقياس هذا هو الفنّ ذاته، ويُمكن ترتيب مجموعة من الصّور التّجريدية حسب معيار الفن، ويظهر الممتاز والجيد و والعادي والرّديء، أي أنّ أيّة صورة تجريدية لا ضمان لجودتها اعتماداً على المذهب التّجريدي ذاته، وممّا سبق نلاحظ أنّ الفن التّجريدي يدور حول البحث عن جوهر الأشياء والتّعبير عنها في خلاصات موجزة، تحمل في طيّاتها الخبرات التّشكيلية التي مرّ بها الفنّان، وأثارت وجدانه، ويُمكن تقسيم التّجريدي وفقاً لاتّجاهي الفن التّمثيلي واللّا تمثيلي.

1-1- الفن التّمثيلي:

وهو نسبي بمعنى مرتبط بموضوع، ويُحقّق قدراً معيّناً من التّجريد في الشّكل بنسب ودرجات متفاوتة، وهو تجريد جزئي، بمعنى استخدامه للدّلالة على العمليات والتّجارب التي تعمل على تحليل الأشكال أو الأشياء الواقعية إلى أشكال تجريدية.

1-2- الفن اللّا تمثيلي:

وهو مُطلق يُستخدم للتّعبير عن أشكال لا تُمثّل سوى ذاتها، وتعتمد على ما يتحقّق من خلال عملية تنظيم إيقاعات وتناغمت تشكيلة خالصة، وهو أسلوب لا يُحاكي على الإطلاق أي مظاهر في الطّبيعة، بل ينبثق من خلال تفطير خاص بالفنّان لا يتعلّق حول شيء محدّد.

- **التّعريف الإجرائي للتّجريد:**

يُمكن تعريف التّجريد إجرائياً بأنّه البعد عن مصدر الإلهام، من خلال الانفعال الدّاخلي العميق للفنّان الذي يكشف علاقات جمالية وقيم تشكيلية من خلال المساحات والخطوط والتّنوّعات اللّونية التي تلتقي التقاءً مباشراً مع الأفكار المطلقة التي لا تُماثل الأفكار المرئية، فالتّجريد هو تظافر اندماج العناصر التّشكيلية والقيم التّعبيرية لتحقّق التّكامل من خلال القيم الفنّية التي يسعى الفنّان إلى تحقيقها.

يُشير مفهوم التّجريد فلسفياً إلى العملية الذّهنية التي يتمّ بموجبها فصل الأفكار عن الأشياء والموجودات، ممّا يقودنا إلى تمييز المفهوم النّظري العام لمعنى التّجريد في فصله عمّا هو واقعي مادّي، سواء كان هذا الواقع شيئاً ملموساً أو حدثاً مدركاً بالحواس الأخرى.[1]

2- مفهوم التّجريد عن الفلاسفة والفنّانين

إنّ استعراض آراء بعض الفلاسفة والفنّانين من المهتمّين بالتّجربة يُتيح لنا مجال الرّؤية الشّاملة لمفهوم التّجريد، واستنباط قيمه وأسسه العامّة النّظرية الفنّية.

لقد تكوّن نوع من الخلط بمصطلح التّجريد لدى البعض، ممّا انعكس على عدم تحديد وبلورة معنى ومفهوم المصطلح بشكل واضح، ولذلك كان من الضّروري التّعرّض لبعض التّعريفات الخاصّة

[1] عبير محمود حمدي، التّجريد في فنّ الرّسم المعاصر وعلاقته بالفلسفة الرّوحية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلّية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، مصر، 2009، ص 76.

بمصطلح التّجريد في الفنّ وخاصّة في التّصوير التّجريدي، وذلك للوقوف على أهم سمات خصائص العمل التّجريدي واخلافه عن غيره من أعمال الفن التّشكيلي في نختلف الاتّجاهات الفنّية الأخرى، وفيما يلي أهم هذه التّعريفات:

- يرى "محسن عطيّة" أنّ «التّجريد هة التّخصيص والتّلخيص في اللّغة، هي تلك العملية البلاغية التي يقوم فيها الإنسان بطرح الكثير من المعاني في القليل من اللّفظ، وما اللّغة إلّا نوع من التّجريد، حيث أنّ وظيفة اللّغة هي أن تثير في النّفس انطباعات تستحضر مشاهد معيّنة»[1].
- يرى "رضا محمود" أنّ التّجريد «هو الابتعاد عن تصوير المظاهر الخارجية للطّبيعة والاعتماد على التّعبير الذّاتي للفنّان كعنصر روحي يحدث لا شعورياً»[2].
- يُعرّف "محمد عزيز نظمي" التّجريد أنّه «اختفاء ملامح أو خصائص الأشياء التي تعوّدنا على رؤيتها في حياتنا واستبدالها بغيرها فنجدب لتأمّلها من خلال تشكيلات لونية وتكوينات لا تمتّ للأشياء العادية بصلة[3]، فهو فن لا يُحاول أن يظهر الهيئات للعناصر الحقيقية أو المتخلّية، وعلى ذلك فإنّ الفن التّجريدي ليس أسلوباً وإنّما هو وصف لأيّ فن يتجنّب المضاهات».
- ويفرّق "عزّ الدين إسماعيل" بين نوعين من التّجريد، الأوّل: ويُسمّيه "التّجريد من الدّرجة الأولى" أو "التّجريد الصّرف"، وفي هذا النّوع نجد الفنّان لا يُحاكي شيئاً على الإطلاق بل يتّخذ من الأشكال الهندسية والعضوية المجرّدة أساساً يُقيم عليه عمله الفنّي في التّصوير دون أن تكون لهذه الأشكال أيّ صلة، أمّا النّوع الثّاني: والذي أطلق عليه "عز الدّين إسماعيل" "تجريد من الدّرجة الثّانية"، وهو ما يرتبط بموضوع، وفيه يلجأ الفنّان إلى استخلاص عناصره من الطّبيعة التي استقى منها الفنّان موضوعه، ويكون

[1] محسن محمد عطية، الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001، ص 9.

[2] رضا محمود محمد مرعي، التّجريدية التّعبيرية في مصر كمدخل تجريبي لإثراء التّصوير المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلّية التّربية الفنذية، جامعة حلوان، 2005، ص 22.

[3] محمد عزيز نظمي، القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة 1962، ص 126.

بمقدورنا أن نستكشف الموضوع الأصلي الذي بدأ منه الفنّان نقطة الخلاف، ويمثّل هذا النّوع بشكل واضح في أعمال فنّاني المدرسة التّكعيبية من أمثال "بيكاسو" و"براك" وغيرهما.[1]

● ويذهب "محمود البسيوني" إلى أنّ كلمة "تجريد" تعني: «التّخلّص من كلّ أثر للواقع والارتباط به، فالجسم الكروي يُمثّل تجريداً للعديد من الأشكال التي تحمل هذا الطّباع كالتّفاحة وإمّا إلى ذلك، فاستخدام الكرة في الرّسم أو التّشكيل يحمل ضمناً إشارة مثمرة نحو كلّ هذه الأجسام في الفنون التّشكيلية الذي يُمثّل كيانها، والاحساس بالعامل المشترك بين كلّ هذه الأجسام هو بمثابة تصميم تشكيلي للقاعدة الهندسية التي يستند إليها»[2]

● ويرى "عبد الرحمن النشار" أنّ الشّل المجرّد هو «استقلال الشّكل عن مظاهر الطّبيعة، بمعنى أنّه لا يُضاهي أو يحمل ملامح موجودة في الطّبيعة الظّاهرة، وسواء كان هذا الشّكل المجرّد عضوياً أو هندسياً فإنّ قيمته الجمالية تنبثق من التّناسب في بنائيته كشكل مجرّد في حدّ ذاته، كما أنّ القصد المجرّد لا يعني عمليات التّرجمة أو التّلخيص أداة التّبسيط أو التّحرير لعناصر الطّبيعة بهدف الوصول إلى تناسب علاقتها وأجزائها»[3].

● وتعتبر "سعاد جمعة" التّجريد بأنّه «هو الشّكل الجوهري البحث المجرّد من التّفاصيل المرئية والملموسة، كما تُشير إلى العمليات وأساليب الإبداع التي يكون الناتج النّهائي فيها متضمّناً تكوينات لا موضوعية أو تركيبات مشتقّة من أشياء وموضوعات طبيعية»[4].

● كما يرى "حمدي خميس" أنّ جميع الفنون تتّصف بالتّجريد، ولا تكون إبداعات فنّية إلّا إذا كانت مجرّدة أو بعبارة أخرى إنّ الفن بحكم طبيعته يختلف عن الواقع والحياة، وما دام الفن كذلك فهو

---

[1] عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974، ص 19.

[2] محمود البسيوني، الفن في القرن 20، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 30.

[3] عبد الرحمن النّشار، التّكرار في مختارات التّصوير الحديث والإرادة منه تربويا، رسالة دكتوراه، كلية التّربية الفنية، جامعة حلوان، 1977، ص 25.

[4] سعاد أحمد جمعة، الإتجاه التّمثيلي في تصوير القرن العشرين دائرة في تدريس الفنون للمرحلة الإعدادية، رسالة دكتوراه، كلّية التّربية الفنّية، جامعة حلوان، 1977، ص 25.

عمل مجرّد، وما دامت هذه صفة الفن إنّه عمل مجرّد ينصهر في العملية الإبداعية، ويكون التّجريد النّاتج ليس بالمدلول الظّاهر وإنّما يكون بجوهر العلاقات بين الأشكال.[1]

● يرى "هربرت ريد" "Herbert Read" أنّ مصطلح التّجريد يُبيّن «ما هو مستمد من الطّبيعة، وهو يُمثّل نوع من النّقاء يرتبط بالشّكل الجوهري المجرّد من التّفاصيل الملموسة، وأنّه اتّجاه فنّي يُعبّر عن عمق التّفكير الذي يرتبط بمتطلّبات العصر، وهو يُمثّل مرحلة انتقائية من واقع إلى واقع جديد New Reality، فهو عالم مطلق من النّقاء مطوي على معانٍ روحية ترتبط بالعناصر والقوانين والأسس البنائية للشكال التي تمثّل الطّبيعة، كما يرتبط بالانسجام المتناغم وتحقيق فكرة، فقد تكون فلسفية أو موسيقية أو غير ذلك»[2]

● يقول "أفلاطون": «لست أقصد بجمال الأشكال ما يتوقّعه النّاس كجمال الكائنات الحيّة أو الصّور»، ثمّ يقول: «إنّما أقصد الخطوط المستقيمة وال..... والمسطّحات والأشكال المجسّمة النّاتجة عنها بالمخارط، والمساطر، والزّوايا»، ويقول: «إنّ هذه الأشكال ليست جميلة نسبياً (أي لا تعتمد في جمالها على علاقتها بالأشكال الأخرى) وإنّما هي جميلة على الإطلاق»[3]

وبتحليل رأي "أفلاطون" نجد أنّه يرفض محاكاة الطّبيعة ويدعو للبحث عن الجمال النّاتج عن ابتكار الأشكال الهندسية المجرّدة، لأنّه يرى أنّ القيم الجمالية تتّبع من ذاتية هذه الأشكال وليس بتعلّقها بأشياء من الطّبيعة تدلّ عليها.

وقد بيّن كثير من الفنّانين والفلاسفة آراءهم في التّجريد على أساس مقارنة الفنون التّشكيلية المرئية للفنون السّمعية كالموسيقى، فالإيقاعات الموسيقية إذ تقوم على أوضاع مختلفة بحسب أوضاع التّلحين، والتّنغيم، فإنّ هذه الأزمة الموسيقية إنّما تستند في ذلك الإيقاع الزّمني على التّقدير الحسابي العددي.[4]

---

[1] حمدي خميس، التّذوّق الفنّي ودور الفنّان والمستمع، دار المعارف، 1976، ص 59.

[2] هربرت ريد، تعريف الفن، مترجم، دار النّهضة العربية، القاهرة، 1962، ص 35.

[3] هربرت ريد، الفن اليوم مدخل إلى نظرية التّصوير والنّحت المعاصر، تر: محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف، مصر، 1968، ص 65.

[4] الأسس التّاريخية للفن التّشكيلي، المرجع السابق، ص 244.

كما كانت الآراء الأفلاطونية والفيثاغورتية هي التي أوحت إلى الفيلسوف الألماني "شوبنهاور" بنظريته الجمالية في الفن، والتي تُنادي بتجريد الأشكال من أوضاعها الطّبيعية وذلك بفصل القالب الطّبيعي عنها لتكون كالموسيقى.

يُفسّر لنا "شوبنهور" رأيه في التّجريد فيقول: «إذا كانت الموسيقى هي التي تستند في أصواتها الشّجية بالألحان المطربة إلى أصوات تجريدية لا تمتّ إلى الأصوات الطّبيعية بصلة ومع ذلك فهي تُمتعنا بلحنها الطّروب، فلا يكون الأمر كذلك في الفنون المرئية كالنّحت والتّصوير»[1]، لذلك كان "جوجان" يبحث عن الموسيقى في لوحاته، وكان يقول: «قبل أن يكتشف الفنّان ماذا يُقدّم أو يُعبّر عن عمله الفنّي فإنّه يُعجب بالتّوافق السّحري لألوان هذا العمل»[2]/ لذلك كان "جوجان" يبتعد عن الشّكل كقيمة جمالية، ويبحث عن المضمون اللّوني كقيمة مقصودة لذاتها تُشبه النّغم الموسيقي في العمل الفنّي.

ويرى "سيزات" أنّ الأشكال الطّبيعية تميل إلى بساطة الأشكال الهندسية، التي منها: ما هو كروي، وأسطواني، ومخروطي، ولا شكّ في أنّنا نلاحظ هذه الأشكال الهندسية بصورة واضحة في كثير من الأشكال الطّبيعية، حين نرى أنّ ساق الشّجرة يأخذ شكلاً أسطوانياً، وأنّ كثير من الفواكه كالتّفاحة والبرتقال، بل الأجرام السّماوية كالشّمس والقمر تأخذ ذلك الشّكل الكروي، كما نرى في كثير من الأحيان أنّ قمم الجبال ورؤوس الأشجار، كذلك بعض الفواكه تأخذ في أشكالها العامّة أوضاعاً مخروطية أو شبه مخروطية.[3]

ويذكر "بيكاسو" بأنّه لا وجود للتّجريد بل لابدّ أن يبدأ العمل الفنّي بشيء، فنراه دائماً يتضمّن رموزاً وإن بدت مجرّدة خالصة، وبلا موضوع لعلاقات من الخطوط والألوان، ليس لها علاقة بالأشكال المألوفة التي نراها في الواقع الخارجي، بل إنّها في الحقيقة رموز لمفاهيم ومعاني شمولية تقبل تفسيرات متعدّدة.

[1] حسن محمد حسن، الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، مصر، ص 265.

[2] Arsen pohripny, Abstract painting, phaidon, oxford, new york, 1979, p 23.

[3] حسن محمد حسن، الأصول الجمالية للفن الحديث المرجع السابق، ص 237.

3- ماهية التّجريد

يُشكّل التّجريد العضم الاختزالي الأصيل بالفن، فمهما اختلفت اتّجاهات الفن فإنّ أصله تجريد، وهو نتاج انصهار الأفكار الإبداعية وعلاقتها الشّكلية واللّونية المحكمة، والأصل بين الكل والجزء والتي تصنع توجّها محكم التّحليل وربط التّشكيل الفنّي المجرّد، والذي يمثّل توّجا جديداً عمّا بدأ وتكرّر، والفن التّجريدي يُمثّل اتّجاهاً فنّياً ظهر في بداية القرن العشرين، وتأكّد في فترة ما بين الحربين، وتكرّس من ثمّ بعد الحرب العالمية الثّانية، حيث بلغ القمّة في بداية الخمسينات[1]، يمثّل التّجريد البحث في جوهر الأشياء وعمقها وليس الاكتفاء بالمدلول الشّكلي الظّاهري أو ارتباطه بالمنطق الواقع واقترابه وبُعدِه عن مظاهر الطّبيعة، وإنّما يظهر بعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية وراءها واختلف العمق أو الأصل الطّبيعي لهذه التّوجيهات، أمّا التّجريد فخلق معياراً يُمثّل بأنّ الفنّ يمثّل مقياس لذاته، وقد مُهّد للتّجريد بامتداد التّكعيبية، والتي تمثّلت أحد مساراتها في نظرة هندسية للطّبيعة، تعكس مشهداً لأشكال هندسية مجرّدة، أخذت من تحليل وربط بأحكام للعلاقات الهندسية، منتجة التّجريد الجوهر دون الإبقاء على ما هو دون العمق من زيادات، ويُمثّل فقدانها تركيزاً أكبر وأعمق للجوهر المطلوب، والفن في التّجريد تحرّر من التباعيات أو التباعان التّقليدية نحو البحث في أعماق المجهول والكشف عنه، والقدرة على إثارة الإنفعال الدّاخلي وتحريك الوجدان بالتّغيير الضّمني من علاقات تحليلية ترابطية محكمة ترتبط بحساسية الفنّان وإنمائيته، وبالتّالي تنصقل بحسّه لتصبح جدولاً عذباً خاصّاً به.

التّجريد هو أكثر أنماط الفن الحديث صعوبة ويُشير أنصاره دائماً إلى أنّ الموسيقى لا تُحاكي الطّبيعة، لكنّها تصل إلى مشاعر الملايين وأنّ الأشكال المرئية يُمكنها أن تتوّجه إلى أحاسيسنا وتصل بحكم الفطرة.[2]

ويظهر التّجريد بشكل متعدّد النّزاعات والتّوجهات تبعاً لروح الفنّان وخلاصته التّجريدية المنجزة من خلال شكل يوحي بأشكال متعدّدة وإيحاءات متنوّعة تزيد الشّكل ثراءً وهي الإحساس بعلاقة

[1] أمهر محمود، الفن التّشكيلي المعاصر، المثلّث للتّصميم والطّباعة والنّشر، بيروت، 1981م.

[2] مختار العطار، آفاق الفن التّشكيلي على مشارف القرن الواحد والعشرين، دار الشّروق، ط1، 2000م.

مشتركة بين الأشكال الموحّدة تحت إطار الدّائرة مثلاً (الشّمس، القمر، قرص الدّواء، التّفاحة...) وإدخالها في تأويل وتشكيل قاعدة هندسية، فالتّعامل تحقيق لما هو عكس اتّجاه الأفق (والذي يُمثّل الإنسان في مشيته، النّخلة...)، وهي حقيقة للوجود، ويمثّل الخط الأفقي في توازنه وتحقيقه للإتجاه الأفقي الأرضي يُعبّر عن حقيقة الوجود الأخرى، والعلاقة بين التّعامد والأفقية هي خلق علاقة جدلية بين حقيقتين تتمّ تجريده وفقاً للنّظرة والعمق في الجوهر.

تتشكّل اللّوحة التّجريدية بالشّكل واللّون والمضمون، وتتشكّل القدرة على التّفاعل بينهما وبين وجدان المتلقّي بمعيار قياسي مختلف رافض للأشكال الكلاسيكية ذات المقياس الطّبيعي، حيث يرى "هيجل" أنّه من غير المنطقي الفصل بين الشّكل والمضمون، ومدّاً لما يقدّمه كلّ واحد منهما لتكملة الآخر فبدون الأوّل لا وجود للآخر، ومن منظوره لا يرقى الشّكل إلى المرتبة العليا إلاّ عند اكتمال الموضوع، فالتّجريد مدخل للبحث عن الإبداع يفوق وحي تقليد الطّبيعة، ويستطيع كلّ متذوّق للفنّ أن يتفاعل مع لغة التّشكيل الفنّي الذي تمّ تبسيطها إلى معادلتها الأولى، وللتّجريد اتّجاهات مذهبية مختلفة، تختلف في البداية وتنتهي بالتّجريد، ولكلّ هذه المذاهب رواد وطابع مميّز مغاير لغيره وإن تشابهت في بعض حالاتها، فقد يكون من الوضوح والإيجاز والدّقة ذكر "موندران" و"كاندنسكي" ومرجعياتهما الفنية، واللّذان يُشكّلان نقيضين بخطّهما التّجريدي، بين التّجريدية الهندسية والتّجريدية التّعبيرية، «ففي موندريان وجد الرّسم التّجريدي لنفسه أما صارمة، أمّا أبوه إذا جاز هذا القول فقد كان كاندنسكي، فبينما توخّى الأوّل التّوازنات الهندسية الدّقيقة توخّى الثّاني الأراجيح البهلوانية والنّار»[1].

يُمثّل "موندراين كاندنسكي" توجّهين متناقضين في فن الفلسفة، يعكس كلّ منهما رؤيته اتّجاه فلسفة المادّة والرّوح، ويعود سبب اختيار "موندراين كاندنسكي"، إلّا أنّ في دراسته السّابقة يُقدّم صورة واضحة بمفهوم التّجريد في التّصوير الغربي، والعلامة بين الذّاتية وبين المادّة والرّوح بالإضافة إلى أنّ أفكارهما تشكّل أساساً في التّفكير المعماري بقول موندريان: «إنّي لا أودّ أن أمثّل الإنسان كما هو كائن، إنّما بالأحرى كما ينبغي أن يكون».

[1] اليوت، دار الفكر للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت، 1982، ص 207.

يُعتبر الفنان الهولندي "موندريان" رائد للحركة التّجريدية الهندسية، فقد بدأ كمصوّر وذا سمات تأثيرية في بدايته لفنّان هولندي آخر هو "فان غوغ" في أولى لوحاته التي تمثّل مساره الأوّل حتّى تشكّل لوحته الثّانية بسماته المختلفة من خطوط منحنية ملتوية، والتي كانت تحمل في طيّاتها الخافتة فكرة الشّجرة والتي انتهت بأقواس متعدّدة في الأعلى والأسفل، تمثّل إيقاعاً تجريدياً مستوحى من الشّجرة بأوراقها وفروعها.

لقد مثّل "موندريان" أبا للفن التّجريدي الرّياضي، الذي تمثّل بالخطوط بالخطوط الأفقية التي تمثّل قانون الكون بتفاصيله، ولقد كان تأثّر "موندريان" فلسفياً بأفكار الفيلسوف الرّياضي "شوميكرز" الذي ركّز على الفن الرّمزي الهندسي الرياضي لبحث العالم العقلاني في كتاباته، والتي كانت إفرازاً لها أعمال المعماري" فرانك لويدارايت"، وقد نظرت مجموعة "موندريان" الفنّية نحو العالم الصّافي بتوازناتها بين الفرد والعالم وتحرير الفن، بحثاً عن فرد جديد يخلق الحالة الأصلية للوعي وهي التّوازن بين الفرد والعالم كحالة مدركة لمفردات الحياة، والتّحرّر من العقائد والتّقاليد الفردية والتي تقف في طريق هذا الإدراك، وبالتّالي أخرج "موندريان" لوحاته من الإيحاءات التّقليدية، وسعى إلى الوصول إلى عالم الحقيقة الذي يكمن وراء الطّبيعة، من خلال التّشكيل الخامس «النّاتج عن تعامل الخطوط الأفقية والرّأسية محقّقة التّوازن بين العلاقات الشّكلية والتّعبير عن النّقاء الجوهري وعن الحقيقة الدّائمة في الطّبيعة»[1]

ويتحقّق عن الحقيقة لما وراء الطّبيعة من خلال اختزال الأشكال الطّبيعية المرئية إلى مجموعة من العلاقات الرّياضية التي يتمّ تشكيلها من خلال الخطوط والأشكال الهندسية، ويُحقّق مفهوم "موندريان" للفن التّجريدي الرّياضي التّالي، فن "موندريان" يُمثّل حالة عدم تميّز بين الإنسان والمادّة، رافضاً ذاتية الإنسان كمرجعية، والخضوع لواقع الإنسان المادّي للمفاهيم الغيبية، إنّ الجمال عند "موندريان" يكمن في مجموعة العلاقات الرّياضية التي تتحكّم في العالم، الغاية محدّدة لديه، ونقطة البدء هي نقطة النّهاية، حيث تشابه الغاية والوسيلة، فموندريان جعل العالم المادّي المركز والمعيار، فقد رفض ذاتية الإنسان، تشكّل ذلك فنّياً من خلال العلاقات الرّياضية بين الأفقية والعمودية، فالرّأسية منها تظهر الإتزان، وتوتّر

[1] عطية محسن، اتّجاهات في الفن الحديث، ط4، دار المعارف، 1997، ص 149.

الشّحنة الدّيناميكية، أمّ الأخرى الأفقية فلها طابع السّكونية «تمثّل اللّوحات الفنّية لموندريان عالماً خالص التّجريد لفشارات الطّبيعية، وقد اتّبع خالصاً من الألوان الأوّلية كالأحمر والأصفر والأزرق والأسود أحياناً، فالأشكال ثابتة التّشكيل والأصل خاضعة لتأثير عام بشكل الوحدة الكلّية، فموندريان يقدّم دالة في عالم اللّوحة المكوّن من أشكال هندسية، وهذا الدّال متطابق مع المدلول المتمثّل في البناء الرّياضي الماورائي، ويُعتبر موندريان أوّل من كشف اختصاصات الشّكل واللّون الطّبيعيين من حيث القدرة على استحضار حالات موضوعية للشّعور وهو ما يعمل على أعتام طبيعة الواقع المادّي أو الوجود الخالص»[1]

يُمكن تلخيص فن "موندريان" بأنّ يُمثّل عالماً رياضياً يُقدّم دالاً خلال لوحته والذي يتطابق مع المدلول المتمثّل للبناء الرّياضي الماورائي، فالبداية كالنّهاية، فقدّم العالم المادّي ورفض مرجعيته فأصبحت لوحاته تحقّق الاختزال الرّياضي عن ذاتية المتلقّي وتبدو أعماله كأّها نماذج لبيئة تتّسم بالنّظام والانضباط والأخوّة بين البشر.[2]

4- التجريدية في الفن.

ليس التجريد أمرا يقتصر على الفن فقط بل أن التجريد عملية أساسية وراء العلم والفن والدين واللغة والفلسفة، والموسيقى، وسائر تأملات الإنسان الراقية، والمقصود بالتجريد هو كشف النظام العام، أو القانون المستور وراء الأشياء، بحيث تظهر قيمتها جلية للرأي المثقف، هذا القانون يساعده في فهم الظاهرة التي استخلص منها هذا القانون، وفي فهم الظواهر الأخرى، التي تتشابه مع تلك الظاهرة فإذا كان أمام الفرد عنصران يشتركان في صفة متحدة، فإن كشف هذه الصفة في الحالة الواحدة يعدّ كشفا له في الحالة الأخرى، وفي كل الحالات التي تتفق والحالة الخاصة التي كشف منها هذا القانون[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص 149.

[2] مختار العطار، آفاق الفن التّشكيلي على مشارف القرن 21، دار الشّروق، ط1، 2000م، ص 150.

[3] ألقيت هذه المحاضرة ضمن سلسلة المحاضرات الثقافية التي ينظمها فسم الرسم والأشغال بمعهد التربية العالي للمعلمين في مايو سنة 1950 بدار المعهد بالمنيرة.

ويغلب على عملية التجريد نوع من التأمل سواء كان المتأمل فيه موضوعا علميا أو فنيا، والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكري أو الجانب الحسي، ولكن من الصفات الهامة الملازمة لهذا التأمل صفة التطور، أي التغير من حالة إلى حالة، والتطور هو نمو بمعنى حدوث نقص وتزايد مستمر نقص للصفات غير أساسية، وتزايد ووضوح مستمر للصفات الأساسية، التجريد في مثل هذه الحالة هو عملية ارتقاء لسلم التطور، أو صعود الأهرام.

الحقيقة أن التجريد كتطور هي عملية تجربة وحذف الأخطاء وأصح من ذلك أن نقول وتنمية الصحيح وإبرازه، والتطور: قد يحدث على فترة زمنية محدودة أو في عصر بأكمله، أو في كل التاريخ الإنصاتي لنقطة معينة مثلا، كما أنه قد يحدث في نمو الفنان الواحد أثناء محاولة تحقيقه لصفة فنية معينة طوال حياته، أو في قطعة فنية واحدة إذا تتبعناها من خطوات تحضيرها حتى النتيجة النهائية التي تخرج عندها هذه القطعة بشكلها المتكامل.

والآن لنبدأ تجربة تجريد نحاول فيها أن نرتب الصفات المجردة حسب فكرة الأهرام، لنأخذ المثل الشائع " أين قش الضعفاء من الناس الأشخاص والمتوسطون الآراء والأقوياء الأفكار " هذا ترتيب واضح للسلم التجريدي فالأشخاص وفي مستوى أعلى أما الأفكار فهي النقطة العليا للتجريد في هذا المثل إذ أنها تحوي الصفة العامة ولو أنها استخلصت من موضوع محسوس بالذات[1].

الواقع أنه في عملية التجريد نحن نصل إلى العام من الخاص وإلى المدرك الفكري من المدرك الحسي وإلى اكتشاف الأساس العلمي من الظاهرة المختلطة، أو بعبارة مختصرة من المحسوس إلى المجرد ومن المرئي إلى غير المرئي وليست العملية ذات حد واحد (One-Sided) بل ممكن عكسها من المجرد إلى المحسوس.

والتجريد في الفن له مظاهر مختلفة مع الفنانين المختلفين ومع أن تغيرات هؤلاء الفنانين عن كيفية وصولهم إلى التجريد متفقة في أسس كثيرة إلا أنّ لكل تعبير فرديته بالنسبة للخبرات الخاصة لكل

[1] مثلان آخران – يمكن ترتيب الألفاظ الآتية وفقا لسلم التجريد: محمد خليل – أحمر الشعر – ذكر – رجل – قاهري – مصري – إنسان وهذا المثل بدوره مرتب حسب التطور التجريدي.

فنان، وللفنانين الحديثين وعيهم الكبير بعملية التجريد لاسيما الجزء الغامض منها وهم يحاولون تفسيرها بصور شتى، وهذا الوعي من طابع الفن الحديث ويعد خطوة تقدمية، في التفكير بالنسبة للفن وبالنسبة لعملية الخلق لم تعم العصور الأخرى، وهذا ليس معناه أن تلك العصور لم تخلق لنا فنا مجردا.

والفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد من خلال إحكام العلاقات التشكيلية بين الجزء والكل أو بين التفاصيل والصيغة بحيث ينصهر كل شيء في بوتقة العملية الإبداعية لأن جميع الفنون تتصف بالتجريد ولا تكون أعمالا فنية إلا إذا كانت مجردة.

وقد أكد الفلاسفة الأوائل أن هناك جماليات وآليات التجريد في الفنون خلال العصور القديمة ومرورا بالفكر الوسيط ومن ثم الحديث، وصولا إلى الفكر المعاصر، كل تلك الآراء وجهت الكثير من الفنانين للخوض في هذا النوع من الفنون واختزال الأشكال وعدم الانجراف في محاكاة الطبيعة وإطلاق العنان للمخيلة للعب الدور الفعال والرئيسي في إنتاجهم الفني.

التجريد في الفن هو
تصوير الأشياء ليس كما تبدو عن طريق

↓

الإيحاء بالواقع بدلا من استحضار مفرداته وتقليدها حرفيا
أو الذهاب خلف الظاهر المادي لتصوير العناصر الروحية الكاملة من خلال

↓

إستراتيجية جديدة لبناء الأشكال وتوظيف لوني مبتكر			
التبسيط والاختزال	النقاء اللوني	الشكل الخالص	التلقائية

رسم تخطيطي يوضح مفهوم التجريد في الفن

5- أنواع الفن التجريدي

إنّ للتجريد اتجاهات مذهبية مختلفة، تختلف في البدايات وتنتهي بالتجريد، ولكل من هذه المذاهب رواد وطابع مميز مغاير لغيره، وإن تشابهت في بعض حالاتها، وقد يكون من الوضوح والإيجاز والدقة ذكر "موندريان" و "كاندنسكي" ومرجعيتها الفنية، واللذين يشكلان نقيضين في خطهما التجريدي، بين التجريدية والتجريدية التعبيرية[1].

لقد بزغت نزعة التجريد إلى الوجود قبيل الحرب العالمية الأولى مع تشكيليين أمثال " كاندنسكي"، "ديلوني"، "لانيوف" وغيرهم، وقد انقسم أصحابها إلى تيارين:

التيار الهندسي أو ما عرف بالتجريد البارد الذي وظفت فيه الأشكال الهندسية، والتيار التعبيري القائم على الخطوط المنحنية، والبقع اللونية، الرمي السلاني للأصباغ والتلطيخ.

ولا شك أن أول ملامح التجريد ظهرت في أعمال مجموعة من الرسامين الوحشيين والتعبيريين والتكعيبيين والمستقبليين، وقد اتسمت رسوماتهم بالتجريد وسميت بالتجريدية، مع أن موضوع الصورة كان جليا نوعا ما في أعمالهم من خلال بعض ملامح المحاكاة، ثم تخلى بعض الفنانين بعد عام 1910 عن المحاكاة وعن الموضوع، لأجل الأشكال المجزئة، وظهر هنا نوعان متباينان متضادان من الدفاع النظري لفن كامل التجريد.

واقتنع الروحيون أن عناصر الفن تستطيع تحريك الروح المباشرة، وأن العودة إلى العالم المادي قد يعرقل قدرتهم في ترجمة الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية، ونذكر الرسام الروسي "فازيلي كاندنسكي" و "بيث موندريان" الهولندي[2].

وبدات التجريدية التكعيبية في باريس عام 1908م. وبلغت قمة عطائها في عام 1914م، ومازالت تؤثر على الفنانين من مختلف أرجاء العالم في عصرنا، حيث يتم تجريد الأشكال في التكعيبية، وذلك بتحليلها إلى زواياها وخطوطها الأولى، أو بإظهار الشكل من وجهاته المختلفة في آن واحد،

---

[1] مرسيا ألياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياط، دار كنعان للدّراسات والنّشر، دمشق، سورية، 1991.، ص 207.

[2] ينظر محمد عبد العزيز، التجريد في الفن بين الإسلام والغرب، أرشيف إسلام أونلاين 4 ديسمبر 2002 https://archive.islam online.net/ ? p=9426

وقد تلت التكعيبية المدرسة الإنطباعية، فقد تأثرت بها، وأخذت عنها تمثيل الضوء باللون في اللوحة، ومن أبرز روادها الفنان " جورج براك " والفنان " بابلو بيكاسو ".

وأما التجريدية المطلقة فقد بدأت في عام 1910م، ويرى أتباعها بأن رسالة الفن لا تتلخص في إعادة تشكيل الأشياء الموجودة في الطبيعة، وإنما التعبير عنها بالحقائق المطلقة، ويقوم تكوين اللوحة عندهم أساسا على تعامد الخطوط العمودية والخطوط الأفقية، وعلى الألوان الأساسية، ويتقدم روادها الفنان "بيت موندريان ".

وفي التعبير التجريدي أسلوب يعتمد على تصوير مشهد معين، باستعمال ضربات الفرشاة، أو اللون المستخدم، وينقسم التعبير التجريدي إلى قسمين: الرسم الحركي، حيث يركز الفنان في هذا النوع على إبراز ملمس اللوحة من خلال طريقة ضربة الفرشاة على اللوحة، ومن أهم الفنانين الذين مارسوا هذا الأسلوب الرسام " جاكسون بولوك".

وفي رسم المساحات اللونية، يعبر الفنان عن حالته النفسية عبر الشكل، والمساحات الكبيرة من الألوان، ومن أبرز الفنانين الذين عرفوا بهذا الأسلوب الفنان " مارك روثكو "[1].

5-1- التجريدية التعبيرية:

بدأت المحاولات الأولى في ظهور مفهوم التجريدية التعبيرية في التصوير في مطلع القرن 20، على يد الفنان الروسي " فاسيلي كاندنسكي" (1866-1944م)، وذلك حينما توصل إلى مفهوم جديد في الفن.

ويعني هذا المفهوم الابتعاد عن تصوير المظاهر الخارجية للطبيعة والاعتماد على التعبير الذاتي للفنان كعنصر روحي يحدث بصورة لا شعورية كمفهوم للجمال المطلق، أي أن أي عمل فني يجب أن يوجد به نوع من البناء الخفي ويقول كاندنسكي: «إننا نقترب من زمن التكوين المنطقي والشعوري وأن أي عمل فني يجب أن يوجد به نوع من البناء الخفي وليس التكوينات الهندسية الظاهرة فهو تكوين

[1] ينظر مفهوم الفن التجريدي.

https://mawdoo3.com مفهوم الفن التجريدي 25 أغسطس 2016

يتصف بالتأثيرات المحسوبة، وكذلك كان يقول: " إن العلاقات في العمل الفني ليست بالضرورة علاقات في الشكل الخارجي، ولكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلي للمعاني».

وإذا كان لآراء كاندنسكي دور في التعريف بمفهوم التجريدية التعبيرية في التصوير، فهناك الفنان الأمريكي " جاكسون بولوك" وجماعة " الكوبرا" في كوبنهاجن، ففي عام 1946م بدأت هذه الجماعة بالخروج عن التقاليد الأكاديمية في الفن وعمل توظيفات جديدة إيذانا بمولد التجريدية التعبيرية حيث ابتدعت ما سمّاه الناقد (فن الأشكال) حيث كان "جاكسون بوبوك" (1912-1956) يقوم بعمل اللوحات بنظام اللوحات الكبيرة الملقاة على الأرض ويقوم بإلقاء الألوان من الدلو بشكل مباشر فوق سطح هذه اللوحات ونثرها فيما يسمى "الفن الإنفعالي" ويعني ترك العنان للنوازع الذاتية بلا تدخل من القصد حيث ينتج هذا الفن من دوافع داخلية.

تتكون التجريدية التعبيرية من مصطلحين هامين وهما مصطلح التجريدية ومصطلح التعبيرية، فالتجريدية هي عمليات تلخيص للهيئات والأشكال حيث عمليات من الحذف تحث للوصول إلى الخطوط الرئيسية والبناء الأساسي للشكل حيث لا يستطيع بعدها الفنان حذف أي جزء من الشكل حتى لا يصبح شيئا آخر، فهي عمليات حذف الزيادات وتأكيد الأساسيات حيث يصل الفنان في النهاية إلى الشكل الخاص به تماما، فهو شكل أصلي (المثير للفنان) ويتضح ذلك من لوحة كاندلنسكي علامة حمراء التي أنتجها عام 1913 فنجد بها نوع من البناء الخفي والاعتماد على التعبير الذاتي لديه.

فالفنان أحيانا يخفي مصادر الإلهام التي أوصلته إلى التجريد ولا يرى أشكالا وألوانا بلا مدلولات بصرية، وأحيانا أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد كما في لوحة كاندنسكي "إرتجال " التي أنتجها عام 1911 وأحيانا يظل محتفظا بالأصل الطبيعي بعد أن يكون قد قام بعملية التشطيب فيه، خطف من خلالها كلّ التفاصيل التي ليس لها علاقة بالجوهر، وأكد الجوهر ذاته في خطوط ومساحات أو كتل تحمل البساطة والبلاغة.

التجريد له ثلاثة طرق هامة:

أ- التجريد عن طريق الحذف: كما فعل بيكاسو في لوحة (الرّجل ذو القبعة) التي أنتجها عام 1913 حيث يتضح فيها استخدام القدم والحبر الشيئي وكذلك استخدم الأوراق والمجلات ويتضح الدقة والحساسية العالية في الأسلوب بجانف حذفه لبعض التفاصيل في وجه الرجل وجسمه.

ب- التجريد عن طريق الإضافة: كما هو موجود في الفن الإفريقي ويظهر في الأقنعة الإفريقة، حيث تستمر فيها عمليات الإضافة للخطوط والألوان والتزيين إلى درجة التجرد فيها ملامح الوجه تماما، فلا يظهر الشكل الحقيقي للشخص المرسوم، وظهر ذلك في لوحة بيكاسو (فتيات الأفيون) التي أنتجها عام 1907، حيث استخدم الأقنعة الزنجية وأضافها في رسمه للوحة كأنها أقنعة فوق أوجه الفتيات مستفيدا بهذه الغنفرادية في رؤيته الجديدة للعالم.

ج- التجريد عن طريق التحرير أو التحريف: مثلما فعل بيكاسو في أوجه شخصياته من عمليات للتحريف والجمع بين الوضعين الأمامي والخلفي وكذلك الجانبي، حيث ظهرت الوجوه كأنها لوحات لونية وظلية وملمسية في إطار تعبيري بسيط وممتع ذلك في لوحة (المرأة الباكية) التي أنتجها عام 1937.

5-2- التجريدية الهندسية:

ظهرت هذه الحركة التي أخذت من التكعيبية، نقطة انطلاق لها بعد الحرب العالمية الأولى التي كانت سببا في رفض الاتجاهات الطبيعية والعضوية والاتجاه نحو التجريد لإعادة بناء المجتمع عن طريق إسهامات الفن التجريدي الهندسي، وقد ظهر للفن التجريدي الهندسي عدّة أنماط من أصول مشتركة كالإشعاعية على يد "لاريونويف" والسوبرماتية على يد "مالفيش" واللاموضوعية على يد "رودشنكو" والبنائية على يد "فاساريللي"، كما في لوحة الشطرنج التي أنتجها عام 1966، حيث الإعتماد على العناصر الهندسية، ويعتمد هذا المذهب على علوم الهندسة أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، ومن أشهر الفنانين في هذا الإتجاه "فاساريللي" و"موندريان" الذي أنتج لوحة "الطريق إلى برودواي" بين عامي 1942 و 1943م التي اعتمدت على الخطوط الرأسية والأفقية معا وقد أبدعها "موندريان" الذي جعل المستطيل والمربع أساس للتصميم سواء في العمارة أو النحت

أو التصوير، وقد طبقت تصميماته على النسيج منذ بضع سنوات، ولعل أهم أسباب ظهور التجريدية الهندسية هو رفض نقل الواقع والاتجاه إلى المشاعر والأحاسيس.

وتميزت الهندسية بمخالفة قواعد الرسم الواقعي والإفراط في تشويه الأشكال الوقعية، وتحويل الصورة إلى فوضى، إلى مساحات، خطوط خالية من الواقعية وتحويل العناصر إلى أشكال تشبه الأشكال الهندسية (مثلثات، دوائر) بحيث يوحي الشكل الواحد معان متعددة.

إنّ التجريد بصفة عامة تمحور حول التحوير والتغير وزرع كل جديد في الفن بفروعه العديدة وغير أساسيات الفن وتقاليده، وقد أثر هذا الاتجاه بشكل عظيم على اتجاهات الفنانين منذ بداية القرن العشرين، ولازال هذا الاتجاه قائما وبشدّة ولازال رواده قائمين عليه بل انتشر بشكل كبير فاشتمل المسرح والسينما والموسيقى ولم يعد الأسلوب التجريدي محصورا في لوحات الفنانين التشكيليين فقط، وإنما اتخذ أشكالا عدّة في الفنون الأخرى.

5-3- التجريدية الرمزية:

الرمزية هي ذلك النوع من التجريد الذي يستمد معانيه من الطبيعة ذاتها، لكنها تطورت في محاولات مستمرة، أو محاولات من الحذف والتأكيد أي حذف العناصر غير رئيسية وتأكيد الكيان الرئيسي تدريجيا[1].

وإذا بحثنا في الفنون القديمة بصفة عامة، والفن البدائي وفن ما قبل الأسرات بصفة خاصة، نجد محاولات عديدة لتلخيص التجربة التشكيلية في كيان رمزي مجرد مبتعدا عن النقل المباشر للأشكال. وبذلك نرى ان مدخل التجريد في الفن الحديث من الأصول الطبيعية جذوره في الفنون السابقة البدائية والشعبية وفن الطفل الذي يعتبر تجريدا رمزيا[2].

[1] محمود البسيوني 1980: التجريد في الفن مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، ص147.

[2] محمود البسيوني، نفس المرجع، ص 149.

ونرى التجريد الرمزي واضحا في أعمال كل من "بيكاسو" الذي يبدأ في أعماله بتصوير شخصين لتكون نتيجة العمل في النهاية رمزين محملان بينهما أكثر من كونهما تصويرا لهما، كما تظهر في أعمال " قسطنطين برانكوزي" الذي جرّد فيه شكل المرأة حتى تحول إلى رمز لا يطابق الشكل الإنساني.

5-4- التجريدية الحركية:

والفكرة فيها ليس تجريد الساكنة فحسب، ولكن في آثار الأشكال المتحركة ودائمة التحرك، وما تحدثه من أشكال جانبية بفعل الظلال وتحركها وقادها " أكسندر كالدر" (1898-1976) بمعلقاته التجريدية المختلفة[1].

وتكون نابعة من آثار الأشكال المتحركة ودائمة التحرك وما تحدثه من أشكال جانبية بنقل الظلال وتحركها، هذا بالإضافة إلى الأشكال الساكنة، وعلى سبيل المثال أن هذا النوع من التجريد يشاهد في ظلال لأوراق الشجر على الأرض ولا تظهر الأوراق بمغزاها الطبيعي، حينما تكون كمساحات متكررة إيقاعات تحدّها فراغات ضوئية فاتحة، وقائد التجريدية الحركية " ألكسندر كالدر " بمعلقاته المكونة من عوارض من السلك السميك الذي تتدلى منه خيوط معلق بها قطع الألمنيوم ذات مساحات متنوعة أو من الصاج أو الصفيح أو الكرتون الملون، وعندما يعلق تلك التركيبات في سقف تبدأ الحركة بتأثير تيارات الهواء وبفعل الضوء المسلط عليها يكون لها ظلال على الجدران وأرضية الحجرة تتغير أشكالها وأوضاعها مع تغير الحركة.

5-5- التجريدية النقائية:

وهي مستوحاة من النزعة التكعيبية، في غرض الوصول إلى القوانين التي تحكم الأشياء، وأرادت أن تصل بها ما إلى ما يسمى النقاء الخالص أي إلى القوانين التي تحكم الأشياء من الناحية التشكيلية أي القوانين البنائية التي يمكن أن تشعّ المعنى الجمالي بعمق أكبر وقد استخدم فنانوا هذا الاتجاه الزجاجات والكؤوس وعناصر الطبيعة الصامتة كمصدر لحلول لا يسعنا فيها إلى تقليد الطبيعة بل إلى

[1] محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002، ص314.

تأكيد العلاقات التشكيلية وأسس التصميم، وتزعم هذه النزعة " إميديا ؤزونفات" (1886-1966)، ولوكو ربيزية (1887-1965)[1].

[1] محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، المرجع السابق، ص 218.

الفصل الثاني

الفن التّجريدي في الجزائر

مدخل:

مما لا شكّ فيه أن للفن التشكيلي مكانة رفيعة في العالم على غرار باقي الفنون الأخرى وذلك لما فيه من القيم والمعاني التي لها الدور الفاعل في إيصال الإيحاءات ودلالات لا يمكن أن يتلقاها إلاّ ذلك الإنسان الذواق الواعي، وقد عرف الفن التشكيلي منذ القدم كوسيلة اتصالية بين فردين أو مجموعة من الأفراد ليتطور مع مرور الزمن ويرتقي إلى درجة أسمى ليصبح بأشكاله التعبيرية المختلفة همزة وصل بين الحضارات المختلفة والعصور المتعاقبة

وقد نفذ الفن التشكيلي خطته في التواصل والتبادل في التغيير والتطور بين المبدع والمتلقي وبين الفنون البصرية القديمة والحديثة ليحقق لنا ذلك الوسط المتناغم فيما بين الحياة الاجتماعية والثقافية للشعوب المختلفة، وذلك لما تحمله الصورة الفنية من دلالات لها الأثر البالغ في تنمية الفكر لدى المتلقي بدرجة أولى وذلك ما يتجلى لنا من خلال الموضوع الذي تجسّده اللّوحة وهو ما يتماشى والحياة اليومية للمشاهد.

وقد كان للساحة الفنية التشكيلية في الجزائر دور هام في إيصال جملة من الرسائل المختلفة والمتنوعة قديما وحديثا والتي عبرت في مجملها عن العادات والتقاليد التي يتميز بها المجتمع الجزائري، بداية من رسومات الطاسيلي التي تتميز بها الصحراء الجزائرية على غرار منطقة الهقار مرورا بالرموز المحلية الوطنية والمعروفة بالأشكال والحروف الأمازيغية، هذه الأخيرة التي حملت في طياتها جملة من الدلالات السّيميائية المعبرة وصولا إلى الفنون الحديثة التي برع في تشكيلها جملة من الفنانين الجزائريين وهذا على الرغم من تنوع التكوين الذي كانت بدايته عصامية نظرا لنقص الإمكانيات أنذاك بالإضافة إلى الظروف السياسية التي كانت تتخبط فيها الجزائر، فكان يتقن في تركيب لوحاته عن طريق الإمكانات المحدودة وعدم توفر الخدمات المناسبة، دون أن ننسى أيضا دور المستشرقين في إثراء الساحة الفنية من خلال إعطاء تكوين فني غير مباشر للفنانين العصاميين وخاصة المبتدئين منهم.

وكان من أبرز الفنانين في الساحة الفنية بالجزائر الفنان التشكيلي " محمد خدة " الذي ألقى بظلال ريشته على محيطه المعاشي، وأضفى مزيدا من النور على الجانب المظلم من المسيرة التشكيلية في

وطننا وهذا من خلال أعماله الفنية مختلفة العناصر التشكيلية والقيم الجمالية التي ضمنها في لوحاته وكانت الألوان الزيتية خاصة أساسية في تركيبها لتعطي أبعادا مختلفة، كان لها الأثر البالغ في نفوس الشاهدين، حيث دخلت العديد من المعارض الفنية على الصعيدين الوطني والعالمي، ونظرا لقلة الدراسات المتخصصة في توثيق الأعمال الفنية التشكيلية الجزائرية ونذرة الكتابة في ميدان النقد التشكيلي في الجزائر، فقد عتم على هوية العديد من الفنانين في الجزائر.

وطمست أعمالهم وأغلقت سيرهم وتجاربهم وأفكارهم.

1- التجريد في الفن الجزائري الحديث.

إن الظروف التي واكبت حيثيات التجريد في الفن الجزائري الحديث متقاربة وإن اختلفت أشكاله التعبيرية، فقد كان الظرف التاريخي للجزائر بالنسبة إلى الفنان الجزائري دافعا أنطولوجيا لمواجهة الآخر المهيمن على كل شيء.

ولأجل ذلك كان الاتجاه إلى فن التجريد ضربا من البحث عن الذات، في سبيل جينيالوجيتها المستلبة. وانطلاقا من هذا الاعتبار، تعزز المنحى التجريدي عندما انتبه الفنان الجزائري إلى تراثه المحلي الضخم الذي يكتنز خيرات فنية عريقة في التجريد (نسج الزربية والملابس التقليدية، والرموز المنحوثة في حلي الفضة والذهب وجداريات الطاسيلي، والوشم لدى النساء...)

ولذلك يمكن القول بأن سؤال الموروث الثقافي والبصري موجود قبلا، هو سؤال باطني قبل أن يتم طرحه كسؤال ثقافي وفني وجمالي، وليس أدل على ذلك من أن المنزع التجريدي الذي يشكل حداثة الفن التشكيلي في العالم العربي في الخمسينيات لا يجد أصوله فقط في تاريخ الفن، بل في الذاكرة البصرية عموما[1]، ولعله من هذا الجانب لا نجانب الصواب إذا ما اعتبرنا أن الموروث البصري قد أيقض الوعي الجمالي لدى الفنان العربي اتجاه التصوير التجريدي الموجود عند أسلافه.

ولذلك يأتي الالتفات إلى التجريد من باب استحضار الذات وتوثيق صلتها بكينونتها العرفانية، مثل ما نجد في أعمال الفنان " عبد القادر قرماز ".

[1] فريد الزاهي، العين والمرأة، الصورة والحداثة البصرية، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، 2005، ص 112

تستخلص تجريدية[1] "قرماز" مشاهدها التشكيلية من الكون الفسيح، ولذلك تأتي الطبقات اللونية عنده متشبعة بالإشعاع الضوئي، وكأنها شظية من شظايا الكون.

تأملنا لوحة زيتية[2] (بدون عنوان.1965، 50 x 40 سم) نلمح تكوينات مصغرة بأشكال هندسية متنوعة، تظهر بالتوازي مع خطوط عمودية متقطعة بالأسود، أما تلك التكوينات المصغرة فتتباين في تدرجتها اللونية من أصفر فاتح، وأزرق لازوردي اصطناعي بجوار أزرق فاتح، وبرتقالي ووردي فاتح بجوار الوردي الحيوي، من دون أن نغفل البقع السوداء والبيضاء، وهو ما يمنح هذه اللوحة شعرية بصرية كبيرة، بفعل التناغم الحاصل بين الخلفية التي يمتزج فيها الرمادي بالأزرق اللازوردي وانعكاسات الخطوط العمودية التي تغمرها النقاط البيضاء.

ولذلك يطرح التشكيل البصري لهذه اللوحة علاقة المتخيل بالتشكيل اللوني في بناء المشهد التجريدي، وهو ما يجعل التجريد عند الفنان " عبد القادر قرماز " موغلا في التخييل، لأنه يتحرى إيقاظ شحنات تعبيرية دفينة من وراء الألوان الشفافة التي ترشح بالأبيض.

وفي هذا ينم عن صفاء روحي كبير يصل إليه الفنان " قرماز " في خضم انشغاله بلوحته فلحظة التجريد تعادل مشهدا تشكيليا خالصا يراه الفنان ملونا في وعيه الباطن، وعليه لا يوجد فاصل بين ذاتية الفنان وذاتية اللوحة، بحكم ما يجمعها من عرفان صوفي[3].

لقد تبين لنا أن الاتجاه التجريدي لدى الفنان " عبد القادر قرماز " ينزع إلى الخلاص اللوني في مشاهدة التشكيلية، نتيجة التوجه العرفاني للفنان الذي يدفع به إلى تخوم ميتافيزيقية تحفظ الأبيض حجابها اللامرئي الذي ينفذ من خلاله إلى معانقة الكون. ذلك أنه شيء ما فيما وراء المرئي يخلف أثرا

---

[1] اطلعنا على لوحات الفنان " قرماز " الموقعة في سنوات 1960، و1965، و1972، و1975، و1990، و1992 ضمن عدد خاص صادر عن مجلة:

Algérie littérature / action n°65-66-novembre 2002 paris , marsa ,Edition

[2] Algérie littérature / action n°65-66-novembre 2002 p 31

[3] العرفان الصوفي أو ما يطلق عليه(العلم العرفاني) " العلم اللدني " يراد به العلم الحاصل من غير كسب ولا نعمل للعيد فيه.ينظر عند الرزاق بن احمد بمن محمد القاشاني، الطائف الأعلام في اشارات الالهام. 16. بيروت، دار الكتب العلمية.2004، ص 223.

في المرئي وحسب منذئذ لا يكون النظر مدعوا الإبصار والتريث عند المرئي، بل أن يستدير اتجاه الضفة الباطنية للعالم، الهاوية التي لا ندرك منها غير الحواشي. وهو الأمر الذي نعتقد حصوله في الأعمال الأخيرة للفنان " عبد القادر قرماز " حيث تتجرد اللوحة من تراكمهاتها اللونية المركبة وتبتغي بناء مشاهدها بين تخوم الأبيض والأسود [1].

2- التجارب الفنية التجريدية في الجزائر.

تتبلور التجارب الفنية في حدود التجريدية في الجزائر عند الرسامين الذين اتبعوا الأسلوب التكعيبي باعتباره ضربا من التجريد ونذكر كل من "بشير يلس" و"شكري مصلي"، "أمحمد إسياخم"، "إسماعيل صمصوم"، "إبراهيم مردوخ" وكل من هؤلاء له طريقته الخاصة في التكعيبية، بدأ "بشير يلس" بالأسلوب الواقعي وانتهى إلى التكعيبية أما "مصلي" و"إسياخم" فيتراوح أسلوبهم ما بين التكعيبية وبه التجريد، ويتميز أسلوب "إسماعيل صمصوم" بتكعيبية فسيفسائية من نوع فريد، ويتجلى ضرب من التجريد أيضا في الأعمال المندرجة ضمن ما يسمى بالفن الساذج الذي يستفي عناصره من الثرات، لكن بأسلوب تحويري أقرب إلى التجريد منه إلى المحاكاة والتجريدية هنا تطغى من حيث غموض المضمون رغم الوضوح النسبي للعناصر المطوقة المنجزة بعفوية، إذ أن الرسالة البصرية غير صريحة عمادها عناصر تحضر في زخرفة الفنون التطبيقية التقليدية، ويمكن ملاحظة الشبه مثلا بين لوحات "باية" والرسومات الفخارية التقليدية القبائلية.

ونجد أغلب الفنانين أو الرسامين عصاميين لم يزاولوا أي دراسة فنية، بل كوّنوا أنفسهم بمجهوداتهم الخاصة ونذكر من هؤلاء "باية محي الدين" و"سهيلة بلبحار" و"وليد عيسى"، "محمد القشعي" و"علي غدوشي" و"محمد نجار"، نجد الفطرية عند "باية" تأخذ طابعا زخرفيا فهي تستوحي مواضيعها من الزهور والأسماك والفراغات، أما "وليد عيسى" و"القشعي" و"غدوشي" فنجدهم يستوحون مواضيعهم

[1] ينظر كتابه:

Feuillets épars liés-essais sur l'art.Alger SNED , 1983 , p43-44

من الحياة الشعبية، أما "النجار" فنجد أعماله مسحة من الفطرية ويتناول المناظر الطبيعية والأحياء الشعبية [1].

ولمع اسم "باية" منذ 1960 كانت طفلة موهوبة ترسم بعفوية ناجحة جعلت أسلوبها يقارن بأسلوب "ماتيس" وفي 1972 أقيم في الجزائر معرض أشرف عليه الإتحاد النسائي الجزائري في قاعة الأعمدة الأربعة مخصص للفنانات الجزائريات، واشترك فيه "زينة عمور" و"ليلى فرحات" و"سهيلة بلبحار " و" فاطمة حداد" و"فتيحة سكر" و"جميلة بنت محمد" و"خيرة خليجاني" و"كريمة ".

ووظف الحرف العربي لماله من خواص جمالية وقيم روحية وحضارية في الأسلوب التجريدي ويعتقد أن خط الرقش العربي هو عمل هندسي محض يقوم على التعريفات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع، والواقع أن شكل الخط إذا كان هندسيا فإنه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يصبح الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه، نستطيع تقسيم النزعة التجريدية في الفن الحديث ضمن مجموعتين:

- **المجموعة الأولى**: تعمد إلى استخدام الرقش العربي أو الكلمة لتبرير التجريد في الفن.
- **المجموعة الثانية**: تستند إلى مفهوم التجريد العربي، ولقد اتجه الفنانون الشباب نحو التجريدية الحديثة دون المقارنة بين هذه النزعة والرقش العربي ونذكر الفنان " محمد خدة " رسام تجريدي فقط.

ويكاد يكون ندّة مدرسة الوحدة في الاتجاه التجريدي الجزائري فله أسلوبه المميز، يستوحي الخط العربي واللاتيني وكذلك الطبيعة يرجّها في خطوط وألوان فريدة من نوعها ونذكر أيضا "قرماز" و"أكهون" الذي يبين تجريديته على الخط، أما "مارتيناز" فأسلوبه شبه تجريدي وقد تأثر به الرسام " قاصر رمضان" و"محمد ابن بغداد" هؤلاء يستوحون الزخارف الشعبية والأرقام في تكوين أعمالهم الفنية [2] .

ومن الفنانين التجريديين المعاصرين نذكر على سبيل المثال الفنان "بلهاشمي نور الدين" في تجريديته التي تحتل حيزا لا يستهان به في التشكيل التجريدي المعاصر، ويمكن أن يصنف إبداعه الفني

[1] جلال كسوادي، لمحة عن الفنون التشكيلية في تونس، مجلة التشكيل العربي، العدد الثاني، 1977، ص 19

[2] عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص 53.

تحت جمالية حديثة تعرف في تاريخ الفن بالتجريدية الحارة أو الغنائية وهذا مقارنة بالتجريدية الباردة أو الهندسية الذي تزعمها الفنان الهولنـدي "مونذريان" وبما يعود اعتناق الفنان لهذا التيار نظرا إلى الحرية الفكرية والفنية المطلقة التي تميز بها رواده.

2-1- التجريدية عند محمد خدّة:

بالعودة إلى محمّد خدّة فيمكننا القول أنّه يعتبر أحد المرتكزات الأساسية للحركة التشكيلية في الجزائر المعاصرة وأحد أعمدتها التي تنهض دونها، وهو قبل ذلك قطب التجريدية الجزائرية، بدون جدال، كما أنه مع الفنان "محمد إسياخم" الفنانان الأكثر حضورا في الساحة التشكيلية العربية والعالمية، والأكثر تمثلا لحركة التجديد والحداثة وقد ظلت لوحات خدّة كل هذا الوقت تستقطب فضول الشغوفين بصهيل الألوان.

وتحيل لوحاته إلى فنان أخاذ يعرف سرّ اللغة التشكيلية، كما تحيل إلى تجريدية مكتنزة بالغنائية، وقد تفرد هذا الفنان بأسلوبه المتميز في توظيف الحرف العربي كعنصر تشكيلي، مستثمرا مرونته المتناهية وقابليته للتشكيل والحركة، وقد صرح في هذا السياق " لم أستعمل الحرف أبدا من أجل الحرف نفسه، في أعمالي أشكال حروف، كأنني أرفض أن أستعمل الحرف التقليدي كما هو، إنّها حروف ترقص بالألوان، فتقول ما لا يقول نص بنيته من حرف " [1]

وحسب النقاد يشكل "محمد خدة" بمفرده مدرسة في الأسلوب التجريدي تزاوج بين جمالية التجريدية الغربية والحروفية العربية، إذ تحولت اللوحة عنده إلى أغنية تجريدية تنشد ما يريد، فيفهمها الناظر على طريقته، وظهرت في لوحاته حروف معانيها أكبر من أشكالها بحثه المعمق في خصوصيات الفن الإسلامي المتسم بالتجريد وتمثله له من خلال " يحي الواسطي "، أهله ليفجر هذا المنحى الجديد، الذي يؤسس على الحروفية والتجريدية الغنائية، لأنه كان يرفض أن تكون لوحاته نسخا مشوهة للواقع، أو تعبيرا فجا يلامس السطح بدون التغلغل في عمق الذات، إنه يستنطق الحرف العربي ويترك له حرية البوح والحركة لكي يستنفذ كل معانيه وإحالاته كما يخرج الطبيعة في خطوط وظلال وألوان متداخلة

[1] ينظر موقع: https://www.djazairess.com/aps/236658

ومتناغمة، قد تبدو غامضة لكنها تفيض بالدلالات والإيحاءات وتبقى مفتوحة على كل القراءات المحتملة وفي آخر العرض الموجز لفن جزائري يرتقي إلى هذه المرتبة الممتازة...

ولعل " محمد خدة " خير نموذج للجمع بين التجريديتين الغربية والإسلامية، فخدّة حين وظف العربي اعتبره مقدسا لا يجب تدنيسه في اللوحات الغربية وهذا بعد أن لاحظ توظيف الحرف العربي في الأعمال الفنية الغربية باعتبار كل حرف له سرّ "نون والقلم وما يسطرون"؟ [1]، وبالتالي استعمل خدة الحرف العربية لدلالته الروحية الدينية واعتزازه الحضاري به رغم أنه واكب ما سمّاه "ايتيان دينية" بالموضات العابرة غير انه مرّر رسائل بصرية من خلال عنوان اللوحة في حد ذاته، مثل "الزيتونة" واستعماله لعنصر الزيتونة ببعدها الروحي وقداستها المستمدة من القرآن[2]، فقد أقسم الله تعالى بالتين والزيتون ووردت أيضا في سورة النور ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (35)﴾

ومن دلالات الزيتونة معنى الصمود كما يشرح خدة فالشجرة تنبث في الأراضي الصلبة والبيئة القاسية ويقارن جدعها في تلافيفة بأرض أحرقها "النابالم" في اتهام غير مباشر للاستعمار الفرنسي، بالإضافة إلى لوحة القصبة التي تدين الاستعمار وحصاره للمدينة، ويعرف خدة بموافقة المناهضة للاستعمار، ولعل التجريدية في إبهامها تناسب تمرير بعض الرسائل من خلال العناوين التي كان ينتقيها للوحاته والرموز الكامنة وشروحه في المناسبات والمحافل الدولية لتكوين اللوحة رغم إبهامها سفيرا للقضية الجزائرية بمعنى أن الغموض والتجريد وظفا لمواكبة شروط ومعايير العصر في تقييم العمل الفني للخروج من المحلية للعالمية، وكذا لتشفير الرسائل المضادة للاستعمار الفرنسي وهنا فرض خدة نفسه وفرض من خلالها حضور الجزائر في المحافل الفنية والثقافية العابرة للحدود رغم أن التجريدية تندرج ضمن فلسفة

[1] قجال نادية، قراءة في أعمال محمد خدّة مداخلة في ملتقى وطني تكريما للفنان محمد خدّة، جامعة مستغانم، 2016

[2] المرجع نفسه.

لا دينية وتبيد القيم والأخلاق غير أن خدة روّد التجريد في خدمة القضية وجمع النقيضين للفن والانعكاس من خلال انتقاء العناوين والرموز والشروح الشخصية [1].

إن لوحات: " الظهرة، حضارة القصبة، تكريم الواسطي، الصوان المنفجر، فلسطين " وغيرها من لوحات "خدة ". تحيلنا إلى فنان أخاد يعرف سر اللغة التشكيلية.

– وسار على خطاه عدّة فنانين معاصرين من بينهم الفنان "شدرسيد " فتعد لوحاته ذات النزعة التجريدية يغمرك الإحساس بالغموض وتواجهك صعوبة في إدراك معانيها الخفية، لان الفنان يتعامل مع اللوحة ككائن حي له وجوده الخاص، ومن خلال أعماله وإرساء رؤية تشكيلية معاصرة قريبة في بنيتها من التجريدية الغنائية، وتجدر الإشارة إلى أن الفنان قد أمّن بان التقنية ليست هي جوهر العمل الفني، بل تبقى القوة التعبيرية كلّها للّون والضوء والشكل وهذا حتى يستعيد الفن وجوده لضرورة اجتماعية مدعمة برؤيا خاصة لا يمكن الإستغناء عنها في مجال الإبداع الفني المتجدد.

[1] فجال نادية، قراءات في أعمال محمد خدة، المرجع السابق.

3- الحركة التجريدية في الجزائر بين الإبداع والتقليد.

ضمن سياق الأحداث التي تكلمنا عنها بدا ضروريا تنظيم ندوات وتأليف كتب تتبع مسارات وتاريخ الفنون الجميلة الحديثة والمعاصرة في الجزائر وبحثنا هذا يستهدف إحاطة الجمهور علما بالفنانين الجزائريين وأعمالهم التي أنتجت منذ العشرينات في محاولة لتوضيح تفاصيل وخصوصيات البلد، مع الأخذ بالاعتبار تداول أربعة أجيال من الفنانين خلال هذه الفترة، فإن ما اخترنا عرضه، مرتبط بشدة تساؤلات والإشكاليات التي برزت نتيجة علاقة ودور الثقافة الأوروبية في الفن التشكيلي الجزائري، كمثال أو نموذج من ناحية الثقافة الشخصية والعرقية للفنانين من ناحية أخرى.

إن كان نمو الفن التشكيلي الجزائري متزامن إلى حد الاندماج مع نمو فن المنمنمة على يد "محمد راسم فإنه تبنى مواد الحداثة الفنية نتأكد من محاولات أعمال "زواوي معمري"، "عبد الحميد همش"، "محمد تمام"، هؤلاء الفنانون كوّنوا مواد خاصة بهم، مستوحاة من مذاهب فنية مثل التعبيرية والوحشية. منذ عشرينيات هذا القرن وحتى بداية الخمسينيات تعتبر شخصية "حداد فاطمة"، "باية محي الدين" استفردت عن هذا الجيل الذي نعتبره كأول جيل، وعرضت أعمالها في قاعة عرض "يمه مقت "في سنة 1947.

ومنذ ذلك الحين أخذ الفنانون الشباب من الجيل الثاني مواقف جديدة من بينها عزمهم على تكوين جماليات تلخص وتجمع ما بين الإرث العربي الإسلامي والفن التجريدي الأوروبي ومن بين هؤلاء "محمد خدة"، "محمد أسياخم"، "محمد العيل"، "مسلي شكري"، "عبد الله بن عنتر" الذين قدموا للجزائر المستقلة فنها الجديد، تأكد ذلك بمشاركتهم في تجمعات فنية مثل "أوشام" أو "مدرسة الرمز " في 1987 والتي دامت أبحاثها وتعابيرها حتى الفترة الأخيرة.

السنوات التي تلت نهاية حرب التحرير أظهرت بشكل ما ارتفاع ثقافي مع المرحلة السابقة، فتجسدت ضرورة التجديد في البنية الإدارية، فأنشأت الجمعية الوطنية للفن التشكيلي وخصصت هذه الهيئة إلى تنمية الحياة الفنية والثقافية عام 1963، إن كان الإنتاج الفني خلال هذه الفترة يحمل ملامح الفن الواقع الاشتراكي أو ملامح الفن الشعبي كما يلاحظ ذلك من خلال الإنجازات العمومية . فإن

ذلك لم يمنع وجود أو تواجد فنانون ذوي أبحاث شخصية قوية، مثل أبحاث "إسماعيل صمصوم" و "مرتيناز".

إن التغيير الذي تلى ذلك في بداية السبعينات والثمانينات خصوصا انبعث من مدرسة الفنون الجميلة نتيجة محاولات الانقطاع مع محتويات ومكونات اللوحة الأكاديمية كما نرى في أعمال " مالك صالح " و "هلال زبير "، كون هؤلاء الفنانون مدرسون في مدرسة الفنون الجميلة سمح لهم تكوين جيل له وعي بهذه القضايا وذلك رغم الاضطرابات التي عرفتها الجزائر خلال التسعينات فهناك نمو جديد منذ بعض السنوات، نلاحظ مع جمعية السباغين الذي يشترك فيها "كريم سرغوا" و"عمار بوراس"، الذي قدمت أعمالهم في معارض عدّة وأخيرا تبين ضرورة الفنانين الجزائريين من المهجر مثل "سامطة بن يحيى" [1] المقيمة بفرنسا، "حورية نياني" المقيمة بلندن منذ عام 1977، وكذلك فنانون ولدوا في المهجر ورغم كثرتهم تم اختيار " زينب سديره " المولودة بباريس والقاطنة بلندن، وأعمالها تستوجب صورة المرأة في المخيلة الجماعية الأوروبية والعربية والإسلامية، فإن تاريخ الفن التشكيلي يوحي تشابها مع تاريخ بلدان أخرى عرفت أو عاشت وجودا استعماريا تخبط خلاله الفن والفنانون في تناقضات وإشكاليات نتج عن ذلك الوجود ثم عن الميراث الثقافي، بالرغم من سعي ظاهرة العولمة مع كل تناقضها و أهدافها المختلفة عليها لعرض شكل للثقافات المحلية حول العالم، لم يمنح الفن التشكيلي الجزائري المكانة التي استحقها لأسباب عديدة ومتشابكة وربّما أبرزها ما خلفته مرحلة الاستعمار من عوائق فكرية جعلت بناء فن يحتوي هوية ثقافية محضة قابلة إلى الاشتراك في عالم الفن وتساؤلاته أمر صعب.

من أعظم التناقضات التي نعيشها الآن تغير نظرة الأوروبيين أنفسهم إلى هذه الفنون صغيرة العمر مثل الفن التشكيلي الجزائري نتيجة تغير نظرتهم إلى فنهم المحلي، الذي كان قائما على فكرة إجبارية التطور الزماني أو التاريخي بعد انتهاء مرحلة الحداثة وبداية الحداثة سمحت للباحثين الأوروبيين أن يتقربوا وينفتحوا على تجارب أخرى شخصية كانت أو محلية.

[1] ANEP ,p80 ,ENAG , Djamila Flici – Guendil , 1DJWANAL – FEN

4- أعمال محمد خدّة.

4-1- سيرته الذاتية:

ولد الفنان التشكيلي الجزائري " محمد خدّة " يوم 14 مارس 1930 بمستغانم، وتوفي يوم 4 مارس 1991 في الجزائر العاصمة، يعتبر خدّة أحد مؤسسي فن الرسم الجزائري المعاصر، وأحد أعمدة ما يسمى " مدرسة الإشارة "، كان يتابع باهتمام تطور الفن الأوروبي الذي أثراه الحوار والإحتكاك، مع أساليب التعبير في القارات الأخرى، حيث اكتشف أن الرسامين الغربيين بغض النظر عن اهتمام التكعيبيين بالجزائر، نشط في ميدان الفن منذ شبابه رفقة أسماء أخرى استطاعت الظفر بسمعة المبدعين عن جدارة واستحقاق بما تركت من أعمال راقية على غرار " محمد أسياخم "، "محمد لعيل "...وغيرهم. وتعلم الرسم عن طريق المراسلة سنة1947، وعدة مسؤوليات إدارية بميدان الثقافة وعمل أيضا بمرسم (غراند شوميير) بباريس 1952، استطاع أن يجذب الأنظار من مستغانم مسقط رأسه ثم العاصمة، وان يوطّد علاقات صداقة مع الشباب الهاوي خاصة وأن حسه المميز جعله يهتم بالعمران الإسلامي والشخصية الجزائرية، والطبيعة الخلابة التي أبدع فيها الخالق وجعلها محمد خذّة من أبناء الجيل الثاني مصدر إلهام مميز طالما استفز فضول الأوروبيين فجعلوا من الجزائر وجهة إستراتيجية.

كان محمد خدّة يتمتع بإبداع خيالي متميز، وكان يعشق شجرة الزيتون التي تعتبر بالنسبة له عنصرا بارزا في العنصر المتوسطي و المغاربي و على الخصوص الجزائري، كان يتميز بأسلوبه الخاص، إذ تعتبر منقوشاته من طراز عال على غرار تلك المعروضة تحت عنوان "المغرب العربي الأزرق"، "شهيد"، "تفتيش"، كما شكلت المدن العمران الإسلامي مصدر إلهام بالنسبة لهذا الفنان الذي كان يبدع في نقل أدق تفاصيل تلك البيانات التي تسرد تاريخ الجزائر، انتقل الفنان منذ 1953 من أسلوب التصوير إلى "عدم التصوير"، حيث كان يفضل هذه الكلمة عن كلمة التجريد التي كان يعتبرها صورية إلى حد بعيد.

حاوا خدّة استلهام الخط العربي دون الاهتمام بالمعنى اللغوي وكذلك دون الالتزام بقواعد وأصول الكتابة، بل وتعامل معه كمعطي تشكيلي، طريقة محمد خدّة التشكيلية ليست مجرّد تمظهر مهارة تقنية،

وإنما هو صراع ومغامرة مع المادة للوصول إلى لغة تشكيلية خاصة به، ومن هنا يحاول الفنان إعطاء فرصة للمشاهد ليعبر عن ما يحتاج روحه، وإذا له حق إبداء الرأي مثلما يفعل الفنان [1].

4-2- أهم أعمال محمد خدّة:

يترك المتتبع لأعمال محمد خذّة أن الإتجاه التجريدي الذي تبناه أسلوبا فنيا، قد كان موازيا لجملة الآراء التي كان ينشرها بالصحف أو المجلات على حدّ سواء، وقد جمعها الفنان ضمن كتابين مطبوعين هما: "صفحات متناثرة مترابطة" وكتاب "معطيات من اجل فن جديد"

* صمم العديد من المعالم والاعمال الميدانية الخاصة مقام الشهيد بالمسيلة 1981.

* سجاد حائطي للمطار الدولي الملك خالد بالرياض سنة 1981.

كما شارك في العديد من الفرسك الحائطي، وفي المعمورة 1973، عمل لوحة لصالح عمال البناء بالجزائر 1976، وفي وزارة التعليم العالي 1982.

* قام بعمل العديد من الديكورات وتصميم الملابس لعدة مسرحيات جزائرية.

* (الكلاب) للحاج عمر الجزائر 1965، (الغموض) لعبد القادر علولة وهران 1968، (بنب كلبون) لعبد الرحمان كاكي الجزائر 1974.

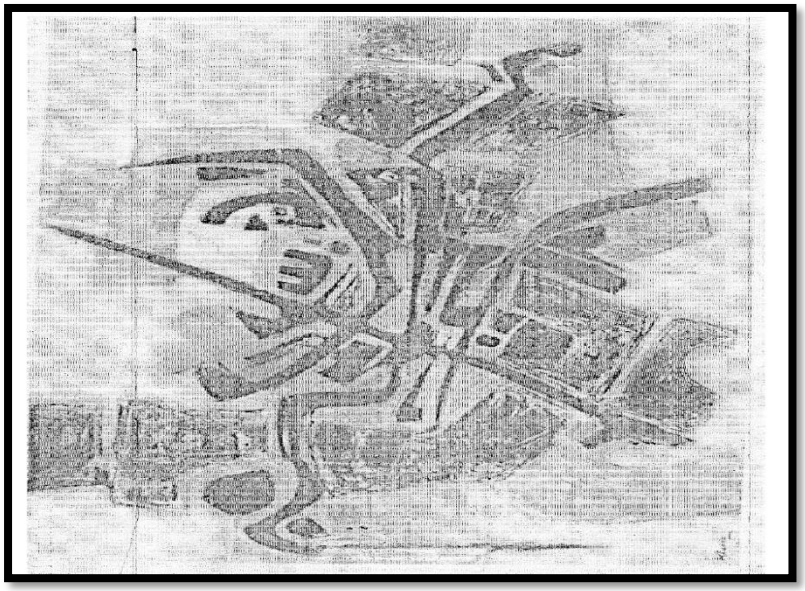
* قام بعمل العديد من الرسوم لعدة كتب منهم: جان سوناك، بشير حاج طاهر، رشيد بوجدرة، طاهر جاووت

وتوجد اعمال بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر متحف الفن الحديث بباريس وفي العديد من المنظمات والهيئات الوطنية والعالمية[2].

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 16، 2005، ص 201.

[2] نفس المرجع السابق، ص 201.

4-3- تحليل لوحة " شكل البحر " لمحمد خدّة:



*** بطاقة فنية:**

- اسم اللوحة: شكل البحر.
- اسم الفنان: محمد خدّة.
- تاريخ اللوحة: 1982.
- نوع الحامل: قماش.
- التقنية المستعملة: ألوان زيتية.
- الشكل والحجح: 65- 92 سم.

لقد بين محمد خدّة في لوحته هذه العلاقة بين الفن والجمال فيما يتعلق بالجانب الجمالي بنوعيه الحسي والتجريدي وهي عبارة عن لوحة فنية مرسومة بألوان زيتية على قطعة قماش قياس (92X65 سم).

- تمثل لنا مشهد محاكي للبحر وأمواجه الزرقاء مع رمال الشاطئ وانعكاس ضوء الشمس.
- تتكون اللوحة من خطوط منحنية لإظهار الحركة في اللوحة وأشكال مختلفة الأحجام.
- كما استعمل فيها الألوان الباردة فالأزرق لإظهار الهدوء واللون الأصفر المواتي للون الرمال.
- وقد جسّد في لوحته هذه مجموعة من أحاسيسه المرهفة والتي تختلف عن مشاعر المتلقي.
- وتحمل اللوحة إمضاء الفنان " محمد خدّة " في اليمين السفلي للوحة.

خاتمة:

خاتمة:

وفي ختام بحثنا، يُعتبر الفنّ التّجريدي من أهم الفنون التي برزت في الجزائر، وكان الفنّان محمد خدّة من أبرز أعمدتها من خلال أعماله التي برزت في لوحاته التي كان لها دور في معرفتنا للفن التّجريدي، وأهم خصاصه.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المراجع باللغة العربية:

1) إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، 16، 2005.

2) مرسيا أليياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياط، دار كنعان للدّراسات والنّشر، دمشق، سورية، 1991.

3) المعجم الوجيز، مجمّع اللغة العربية، طبعة خاصّة بوزارة التّربية والتّعليم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الجيزة، 1991.

4) هربرت ريد، الفن اليوم مدخل إلى نظرية التّصوير والنّحت المعاصر، تر: محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف، مصر، 1968.

5) هربرت ريد، تعريف الفن، مترجم، دار النّهضة العربية، القاهرة، 1962.

6) أمهر محمود، الفن التّشكيلي المعاصر، المثلّث للتّصميم والطّباعة والنّشر، بيروت، 1981م.

7) حسن محمد حسن، الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، مصر.

8) حمدي خميس، التّذوّق الفنّي ودور الفنّان والمستمع، دار المعارف، 1976.

9) عبد الرزاق بن احمد بمن محمد القاشاني، الطائف الأعلام في اشارات الالهام، بيروت، دار الكتب العلمية.2004

10) عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، 1974.

11) عطية محسن، اتّجاهات في الفن الحديث، ط4، دار المعارف، 1997.

12) عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979.

13) فريد الزاهي، العين والمرأة، الصورة والحداثة البصرية، الرباط، منشورات وزارة الثقافة، 2005

14) محسن محمد عطية، الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001.

15) محمد شفيق غبريال وآخرون، الموسوعة العربية الميسّرة، دار الشعب، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطّباعة والنّشر، 1965.

16) محمد عزيز نظمي، القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة 1962.

17) محمود البسيوني، التجريد في الفن مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1980.

18) محمود البسيوني، الفن في القرن 20، دار المعارف، القاهرة، 1985.

19) محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002.

20) مختار العطار، آفاق الفن التّشكيلي على مشارف القرن الواحد والعشرين، دار الشّروق، ط1، 2000م.

21) اليوت، دار الفكر للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت، 1982.

II. الرسائل والمذكرات الجامعية:

1) رضا محمود محمد مرعي، التّجريدية التّعبيرية في مصر كمدخل تجريبي لإثراء التّصوير المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلّية التّربية الفنذية، جامعة حلوان، 2005، ص 22.

2) سعاد أحمد جمعة، الإتجاه التّمثيلي في تصوير القرن العشرين دائرة في تدريس الفنون للمرحلة الإعدادية، رسالة دكتوراه، كلّية التّربية الفنّية، جامعة حلوان، 1977.

3) عبد الرحمن النّشار، التّكرار في مختارات التّصوير الحديث والإرادة منه تربويا، رسالة دكتوراه، كلية التّربية الفنية، جامعة حلوان، 1977.

4) عبير محمود حمدي، التّجريد في فنّ الرّسم المعاصر وعلاقته بالفلسفة الرّوحية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلّية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، مصر، 2009.

5) قجال نادية، قراءة في أعمال محمد خدّة مداخلة في ملتقى وطني تكريما للفنان محمد خدّة، جامعة مستغانم، 2016

III. المجات والدوريات:

1) جلال كسوادي، لمحة عن الفنون التشكيلية في تونس، مجلة التشكيل العربي، العدد الثاني، 1977.

IV. المراجع باللغة الأجنبية:

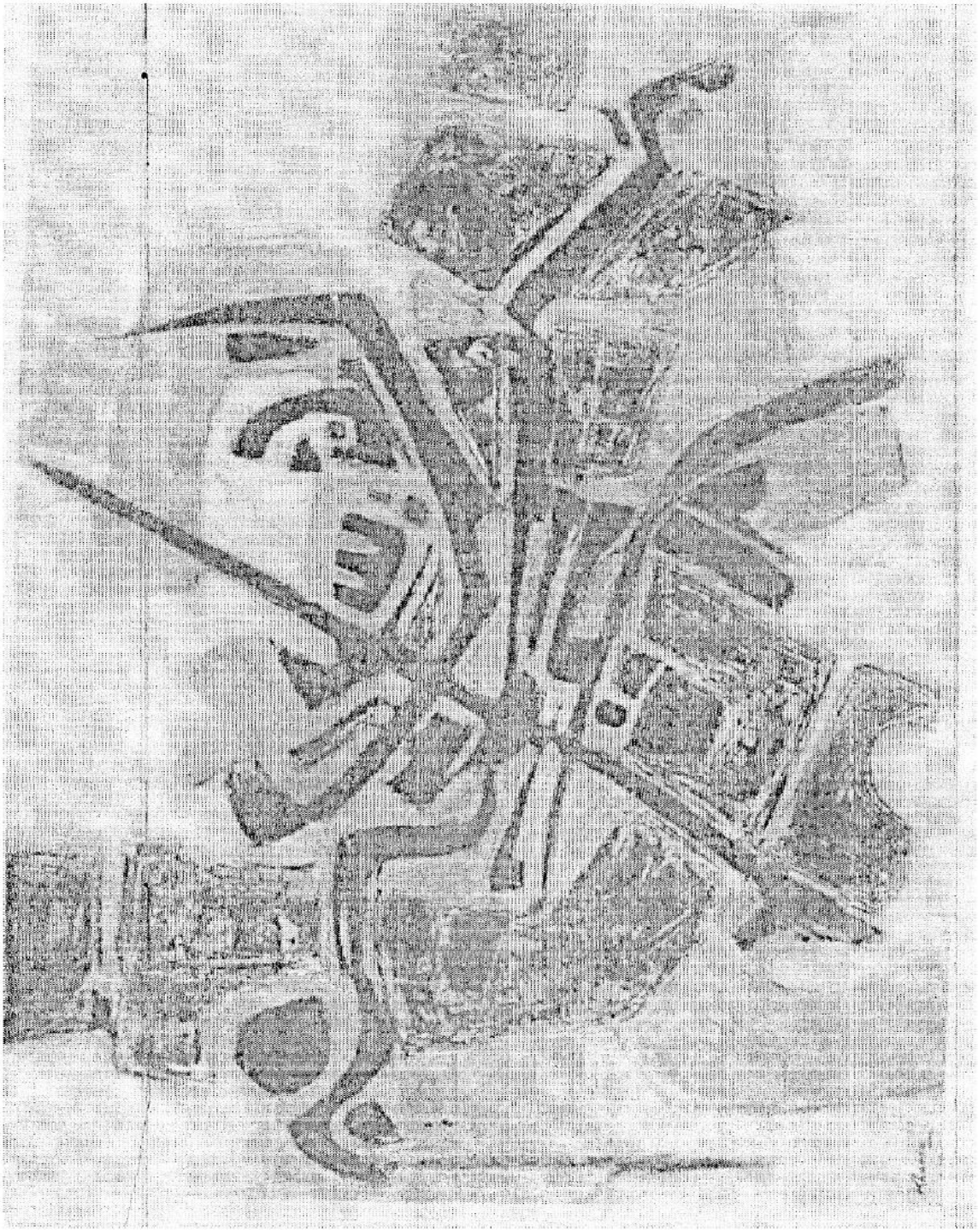
1) A.G.G. Some, the New collins, william collins sons, co, ITD. England.
2) Algérie littérature / action n°65-66-novembre 2002
3) Algérie littérature / action n°65-66-novembre 2002 paris , marsa ,Edition
4) ANEP ,p80 ,ENAG , Djamila Flici – Guendil , 1DJWANAL – FEN
5) Arsen pohripny, Abstract painting, phaidon, oxford, new york, 1979.
6) Feuillets épars liés-essais sur l'art.Alger SNED , 1983 , p43-44
7) Harld Osbourne, the oscbord companion to twentith century art, oxford university press, 1981.

V. المواقع الإلكترونية:

1) https://www.djazairess.com/aps/236658
2) https://archive.islam online.net/ ? p=9426
3) https://mawdoo3.com

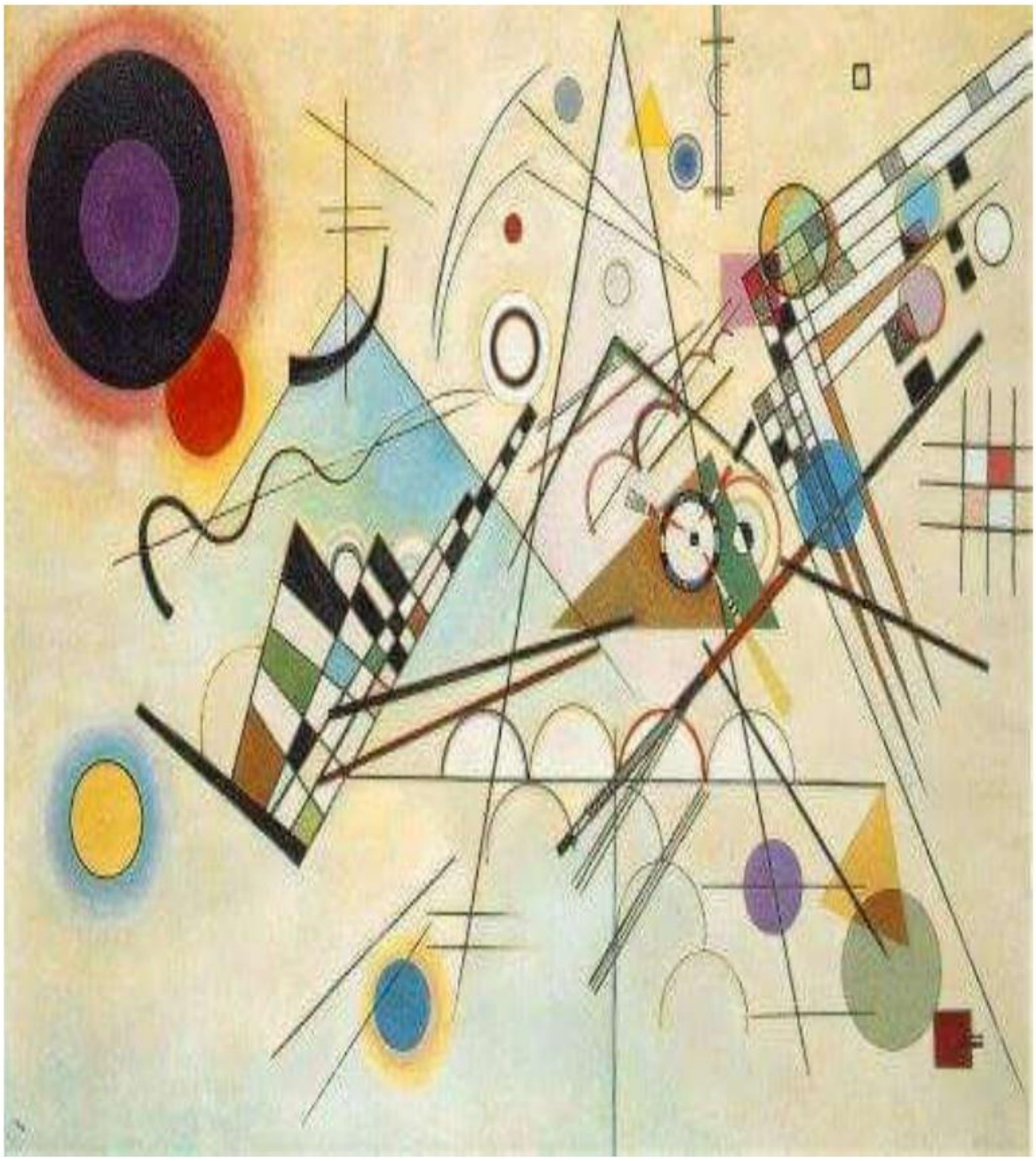
الملاحق

الملحق رقم 01:



لوحة شكل البحر لمحمد بن خدة

الملحق رقم 02:



لوحة العين تسمع والأذن ترى

للفنان التجريدي كاندينسكي

الملحق رقم: 03

لوحة منكسر الصّخور لمحمد خدة

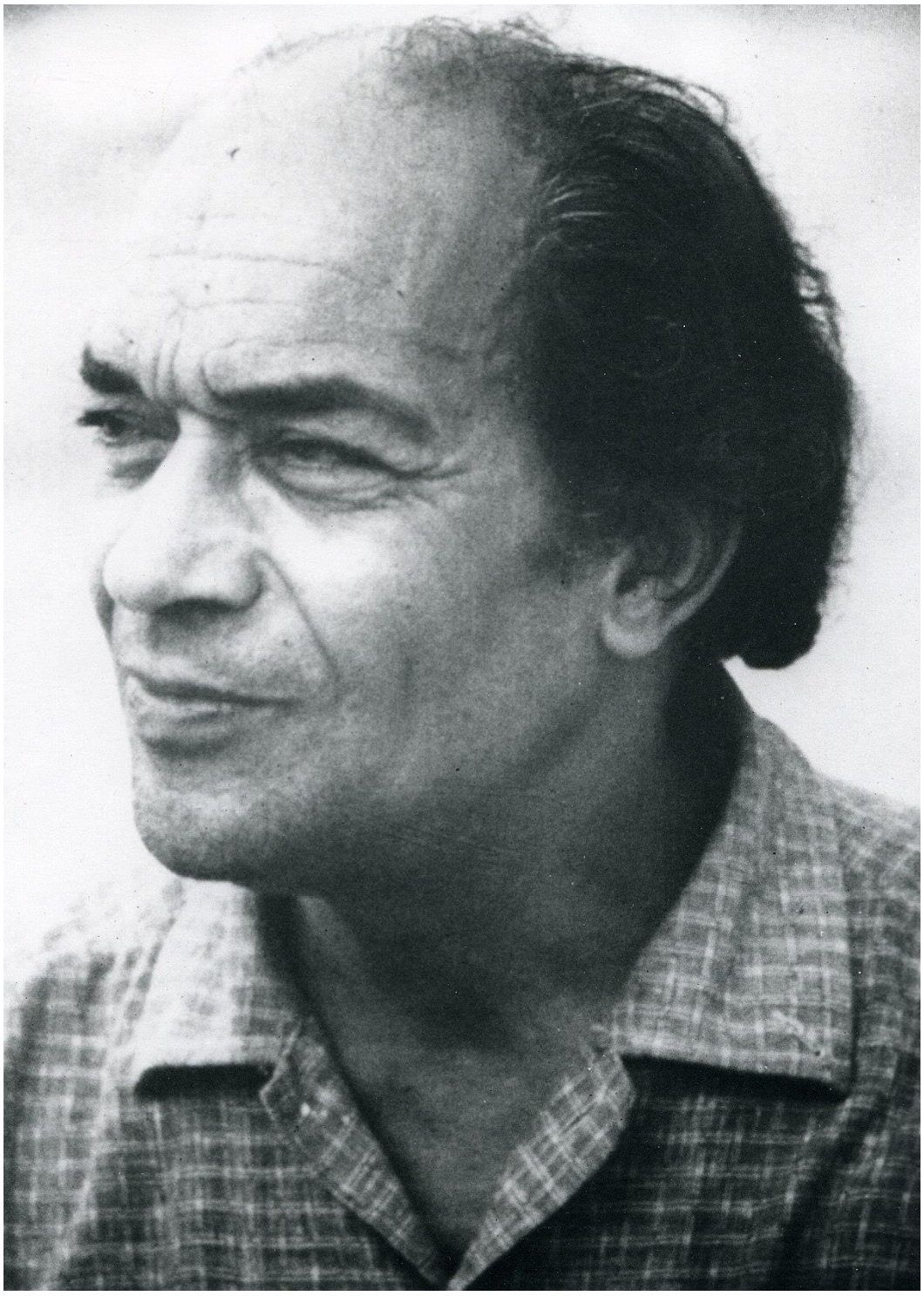
الملحق رقم: 04

لوحة تجريدية لمحمد خدة

الملحق رقم: 05

لوحة فنية لمحمد خدة

الملحق رقم: 06



الفنان التّشكيلي محمد خدّة

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

اهداء .....

شكر وعرفان .....

مقدمة: ..... أ

الفصل الأوّل التّجريدية في الفن

1- مفهوم الفن التّجريدي..... 2

1-1- الفن التّمثيلي: 4

1-2- الفن اللّا تمثيلي:..... 4

* التّعريف الإجرائي للتّجريد: 4

2- مفهوم التّجريد عن الفلاسفة والفنّانين..... 4

3- ماهية التّجريد 9

4- التجريدية في الفن. 12

5- أنواع الفن التجريدي..... 15

5-1- التجريدية التعبيرية: 16

5-2- التجريدية الهندسية:..... 18

5-3- التجريدية الرمزية:..... 19

5-4- التجريدية الحركية: 20

الفصل الثاني: الفن التّجريدي في الجزائر

مدخل: 23

1- التجريد في الفن الجزائري الحديث..... 24

2- التجارب الفنية التجريدية في الجزائر. 26

2-1- التجريدية عند محمد خدّة: 28

3- الحركة التجريدية في الجزائر بين الإبداع والتقليد. 31

4- أعمال محمد خدّة..... 33

4-1- سيرته الذاتية:..... 33

4-2- أهم أعمال محمد خدّة: 34

4-3- تحليل لوحة " شكل البحر " لمحمد خدّة:..... 35

خاتمة: 36

قائمة 38
المصادر والمراجع..... 38
الملاحق 42
فهرس المحتويات 49