الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد / تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

تخصص دراسات في الفنون التشكيلية

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر الموسومة بـــ:

الفن التشكيلي الجزائري- محمد خدة نموذجا

إعـــداد الطالب:

❖ زورقي الصديق.

إشـــراف الدكتور:

د. بن مالك حبيب

أعضاء لجنة المناقشة

- د. خالدي محمّد. ج.ت رئيسا.
- د. طرشاوي. ج.ت. مناقشا.

السنة الجامعية 2015/2014

TAS_F2_01/01

الإهـــــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى حبيبنا و نبيّنا خاتم النبيّين و معلم العالمين محمّد صلّى الله عليه و سلّم .....

إلى من تزال تسهر على سلامتي و مستقبلي، إلى من تتبعت كل خطوات دراستي، إلى من أرادتني أن أكون لما أنا عليه ..... حبيبتي أمّي

إلى روح الوالد الذي أتشرف بحمل لقبه و اسم أبيه ... رحمة الله عليهم

إلى كل أفراد عائلتي الذين عيل صبرهم من انتظار لحظة تخرجي و تحملهم لي طيلة فترة دراستي، و أولادهم إيهاب.. إيناس.. ريتاج.. آلاء.. نرجس..صفية.. حنان.. رانية.. سيد أحمد

إلى أحبّائي و أصدقائي الذين أعتزّ بهم ... أيّوب.. امحمّد .. عمّاري .. إلى رفاقي الذين أسعد بصحبتهم حمزة.. أمين.. عزّوز .. إلى من علموني أن أتعلم كيف أقف عند العثرة عبد الرحمن .. سفيان.. كريم .. نبيل.. عبد الله

إلى كل أخواتي اللواتي أعتز بهن و بانتمائي لهن

فاطمة.. فتيحة.. سليمة..حورية .. دونا ..صفية.. شهرزاد.. نسرين

إلى كل الأحباء الذين تعلّمت منهم أن أكون فنّانا.. خلقا و عملا.. دراوي مريم.. بن عزّوز محمّد.. عياشين عزيز إلى أستاذي إبراهيم عبد الصّادوق.. حموني أحمد.. أستاذي جمعي رضا.. آمنة

شكرا لكم جميعا

زورقي الصديق

شـــكـــر و تـــــقـــديـــــر

تتسابق الكلمات و تتزاحم العبارات لتنظم عقد شكر ي إلى من وفقني لأداء هذا العمل المتواضع

أولا أحمد الله تبارك و تعالى على إعانته لي في أداء هذا الكم المتواضع منّي و أصّلي على نبيّ الهدى محمّد صلّى الله عليه و سلّم، كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المؤطر " حبيب بن مالك " لما أدّاه من توجيهات و نصائح ..... و أتقدم بالشكر و التقدير...

إلى أساتذتي بقسم الفنون ... إلى أعمدة العلم و المعرفة الذين قدّموا لي داخل و خارج الجامعة من أساتذة و فنّانين... أعدهم و أمنيهم أن أكون كما ودّوا لي أن أكون ... فنانا خادما لمجتمعه، ملتزما بأخلاقه، مجتهدا في بحثه، سالكا لمنهجهم المشرف، مبدعا في عمله، مؤدّيا لأمانته، إنسانا حقيقيا

كما أتوجه بالشكر الجزيل و العرفان للجنة المناقشة " حبيب بن مالك " ، " طرشاوي بلحاج " خالدي محمد " على المناقشة و إعطاء النصائح و الملاحظات.

بقدر ما تتلفظ به عباراتي من إقرار بشكر أو تدليل بعرفان تعجز كلماتي عن أدائه على أتمّ وجه، تتساقط ألفاظي كحبّات الودق أمام عرصات أحبّة أفسحت فضاءاتها ورشة لريشتي..

إلى كل من أضاء مساري الفنّي..

أحمد الله تبارك و تعالى على منّه و فضله و كرمه على كل ما أعطاني إيّاه و ابتلاني به .

مقدمـــة :

الفن جزء مهم من حركة المجتمع و لا يمكن فصل هذا الجزء عن الكل لهذا لعب الفن دوراً مهما في المجتمعات الغربية. على سبيل المثال كان الفن في فترة تاريخية معينة يؤكد على القيم الالهية والجمال الطبيعي، أي أن الله كان المحور الوحيد للفن. كان في فترة تاريخية اخرى له دور في بناء الروح المعنوية والاستقامة، وفي فترة أخرى يدافع عن الفكر الشمولي، وبالعكس في فترات أخرى كان للفن دور فاعل في محاربة الظلم والنظم البائدة. وفي فترة تاريخية اخرى اصبح الفن من أجل الفن.

هذا التفاعل المتبادل بين الفن والمجتمع كان ولا يزال مستمراً في الدول الغربية، يتغير دور الفن والفنان حسب تطور هذه المجتمعات وحركتها. اي ان الفن جزء فاعل ومهم من حركة المجتمع وتطوره. اي ان هناك حركه حيّه متحركهوجدليه ، فلو اعتبرنا الفن التشكيلي أدبا تكتب فيه مئات الصفحات في لوحة واحدة، أداته الفرشاة، ومادته الألوان والأصباغ، تنبثق أبعاده ومدلولاته من واقع الشعب وتاريخه وانتمائه وأحلامه، لقلنا إن الفنانين التشكيليين الجزائريين برعوا في هذا الأدب وسجلوا فيه مئات الصفحات الخالدة التي انتزعت إعجاب خبراء الفنانين الغربيين.

قال أحد النقاد الغربيين و هو يصف الفن الجزائري: " إن رسامي الشرق كانوا من بين أفضل أولئك الذين تمكنوا من تحويل أناملهم إلى عدسات ! ". و لقد أقامت في الجزائر خلال القرن التاسع عشر نخبة من كبار المستشرقين و الرسامين الغربيين الذين انبهروا بثراء البيئة الاجتماعية الإسلامية ، و ترك العديد منهم لوحات و أعمالا تعبر عن انجذابهم إلى سحر هذه البيئة و عمقها و أصالتها و ثرائها بالتراث المتميز، و كان من أبرز هؤلاء " دولاكروا " و " فرومنتين " و " سكاسريو " و " إيتيان ديني " و غيرهم من الذين أضافوا لمعروضات المتحف الوطني للفنون الجميلة أعمالا رائعة.

و لقد بلغ تأثر بعضهم بهذه البيئة حد التمسك بالإقامة الدائمة في الجزائر لتدريس الطريقة الغربية في التعبير الانطباعي في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالعاصمة الجزائرية.

و لقد ذهب الرسام الفرنسي الشهير " إيتيان ديني " في تأثره بهذا بالدين إلى حد إشهار إسلامه عام 1913 و سمى نفسه " ناصر الدين " ، و مات عقب أدائه لفريضة الحج عام 1929 و دفن في مدينة بوسعادة الجزائرية بعد أن أقام عدة معارض فنية في الجزائر و باريس أبرز من خلالها عمق التراث الإسلامي وأبعاده الحضارية والإنسانية .

ولعل السمة الأساسية في الفن الجزائري الحديث، التي تبرز جليا في معظم الأعمال المعروضة في المتاحف وبيوتات الفن - إن لم نقل فيها جميعا - تكمن في أنه عبّ بعمق من منابع الفن الإسلامي الأصيل الذي كتب له أن يتطور على نحو مثير للإعجاب في دول المغرب الإسلامي كافة. وكانت فنون كتابة آيات القرآن الكريم بالخط العربي، المصبوبة في

أطر من الزخارف الهندسية المتشابكة، إلى جانب تصوير المساجد والجوامع والأحياء الشعبية، تمثل المادة الرئيسة التي تناولها الفنانون ببراعة وثراء. ويمكن أن ينسب للفنانين الجزائريين فضل المساهمة البناءة في تطوير شكل الحرف العربي وأبعاد الهندسة الزخرفية بشكل مستمر خلال فترة متميزة دفعتهم فيها وطنيتهم إلى الإبداع أثناء سعيهم الدؤوب للتعبير عن انتمائهم وهويته .

و في هذا الموضوع سأتطرق بالدراسة و التحليل لإنتاج رائد من رواد الفن التشكيلي التجريدي في الجزائري، التي امتزجت الوطنية المتأججة في ضميره بعبقريته الفنية، هذا الفنان هو محمد خدة من مواليد مدينة مستغانم بالغرب الجزائري سنة 1930، أحد الشخصيات الفعالة في جيل الفنانين الجزائريين، رسام الإستقلال الكبير الذي عاش بطريقة كثيفة و بشكل خاص العلاقة بين الرسم الوطني و الرسم الكوني، يعتبر واحدا من المبادرين بتأسيس المدرسة التجريدية و المدرسة الرمزية في الجزائر.

إشكالية البحث :

لا يزال الفن التشكيلي الجزائري يثير إشكالية لدى المتلقي أو المتذوق في تصنيفه كموروث أصلي جزائري و يتعامل معه كموروث شعبي وطني و أيضا كموضوع بحث علمي و فني أو كفكر عام.

و البحث عن أعمال الفنان الجزائري " محمد خدة " في تكوينه للعمل الفني التجريدي بوسعه أن يقدم ملامحا لثقافة بيئته ، لثقافة راقية مفعمة بالأحاسيس و الحيوية.

- فهل ترى من خلال أعمال الفنان التشكيلي التجريدي " محمد خدة " يجزم القول أنه يمثل الفن التشكيلي الجزائري و ينوب أيضا عن كل الفنانين التشكيليين الجزائريين ؟
- كيف تنعكس أعمال " محمد خدة " على الفن التشكيلي الجزائري ؟ و على نفسيته خاصة ؟
- كيف تتراءى ملامح الفن التجريدي في أعماله من حيث التكوين و موضوعاته و تقنياته مع فلسفته الفنية ؟

الهدف من البحث :

يهدف البحث إلى محاولة فك لغز انتسابية الفن التشكيلي الجزائري من حيث التسمية ، و شرح مفهوم التكوين و التجريد في أعمال التشكيلي التجريدي و الرّمزي الفنّان " محمّد خدّة " و دراسة تحليلية لأعمال هذا الرائد ، هذا الفنان العصامي المبدع.

الدراسات السابقة :

فيما يخص الدراسات السابقة و المتعلقة بهذا الموضوع ، فبعد البحث طبعا قد تبين أنه لا توجد دراسات سابقة مشابهة لهذا البحث و لو بشكل سطحي.

محتويات البحث :

و قد تم تقسيم هذا البحث إلى فصلين، الفصل الأول يتكون من ثلاثة مباحث تتحدث عن الفن التشكيلي الجزائري من حيث جذور نشأته و مراحل تطوره و أيضا من حيث تأثير الفنانين الغربيين على الفن التشكيلي الجزائري و روّاده في العصر الحديث، و المبحث الثاني تطرقت للفن التجريدي عند موندريان و كاندانسكي و الإستدلال ببعض أعمال بعض التجريديين، أمّا الفصل الثاني متكون من مبحثين ، فالأول تناولت فيه سيرة الفنان " محمد خدة " و فلسفته الفنية، المعارض التي قام بها، و تحليل بعض أعماله مع إبراز قيمه الحرف العربي في أعمال " خدّة " بالإضافة إلى نقد لإيديولوجية الفنّان.كما تكلّمت في المبحث الثاني عن مفهوم التكوين و عناصره. أمّا المبحث الثالث تناولت فيه عن الأسس الجمالية للتكوين و جماليته، و أيضا حول التكوين في الرسم الأوروبي.

المنهج المتبع :

اعتمدنا خلال هذه الدراسة و البحث على المنهج التحليلي لجميع المعطيات النظرية عن موضوع المذكرة، و كذلك المنهج التاريخي للإجابة على التساؤلات الخاصة بمصداقية الفن التشكيلي الجزائري و كذا سيرة الفنان التشكيلي " محمد خدة " و بالتالي فقد اعتمدنا على المنهج التكاملي في هذا البحث.

الفصل الأول : الفن التشكيلي الجزائري.

المبحث الأول : الفن التشكيلي الجزائري.

مدخل.

1- جذور الفن التشكيلي الجزائري.

2- نشأة الفن التشكيلي الجزائري.

3- مراحله.

4- تأثير الفنانين الغربيين الذين زاروا الجزائر.

5- مدرسة الفنون الجميلية.

6- رواد الفن التشكيلي في الجزائر.

7- رواد الفن في العصر الحديث بالجزائر.

8- الجمعيات الفنية في الجزائر.

المبحث الثاني : ماهية التجريد.

1. مفهوم التجريد.
2. الفن التجريدي بتصور موندريان و كاندنسكي.

أ- الفن التجريدي بتصور موندريان التجريد الرياضي الهندسي.

ب- التطبيقات المعمارية لفن موندريان مجموعة دي ستايل.

ت-الفن التجريدي بتصور فاسيلي كاندنسكي 1866-1944.

3. بعض أعمال الفنانين التجريديين الجزائريين.

المبحث الأول : جذور الفن التشكيلي الجزائري.

مدخل :

إذا اعتبرنا الفن التشكيلي صنف من أصناف الأدب مادتة الألوان والأصباغ والفرشاة فإن لوحات الفنانين الجزائرين صاغت مئات الصفحات التشكيلية التي برعوا فيها من واقع الحياة اليومية وتاريخ الشعب وانتمائه وأحلامه تلك الصفحات الخالدة التي انتزعت إعجاب خبراء الفن الغربيين ، فقد صاغ هذا الفن أسماء تشكيلية جزائرية لامعة منها الرواد محمد راسم ومحمد تمام ، ومصطفى بن دباغ وفناني عصرنا الحديث موسى بوردين ورشيد علاق ونور الدين شقران ورشيد جمعي ولزهر حكار وزهرة سلال وصفيه زوليد ومحمد ولحاسي و غيرهم من الفنانين، وقد تحولت أيديهم إلى عدسات كاميرات راحت تسجل كل ما تراه العين من حياة يومية كما فنون كتابة الآيات البينات والإهتمام بابراز قيمة الخط العربي والزخارف الإسلامية المتشابكة.

و من بين العائلات التي اشتغلت بالرسم و الزخرفة و التزويق عائلة راسم التي كان لها الفضل في نشر أصول الرسم و الزخرفة و فن المنمنمات بالجزائر، كما نتحدث عن عينات من أشهر تلاميذ الجيل الأول من مدرسة المنمنمات الجزائرية مثل: علي كربوش، أبو بكر صحراوي، مصطفى أجعوط، الطاهر مقداني و غيرهم ....

1. جذور الفن التشكيلي بالجزائر :

الجزائر بلد الحضارات، و تعتبر امتدادا لمنطقة المغرب الكبير (شمال إفريقيا)، و قد عرفت هذه المنطقة الشاسعة مجموعة كبيرة من الحضارات التي أثرت تأثيرا كبيرا في الفنون و الصناعات التقليدية التي توارثتها الأجيال عبر العصور، و من هذه الحضارات ما يعتبر أصليا نابع من تربة هذا الوطن مثل الحضارات التي وجد آثارها منقوشا في صخور الهضاب العليا، و في صخور جبال الصحراء في منطقة الأهقار والطاسيلي، و من الحضارات ما يعتبر مستوردا جلبتها معها الشعوب القادمة من منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط أو المناطق الغربية منها، و خاصة أثناء المد الوسطي للرومان و البيزنطيين، و أثناء الفتح الإسلامي، و أثناء الوجود التركي بالجزائر[1].

و لا شك أن هذا الإرث الحضاري للجزائر، ما هو إلا خلاصة انصهار الحضارات المختلفة التي عرفتها الجزائر و المتمثل في مختلف الفنون كالفن البدائي، و الفن البربري، و الفن الإسلامي، و فنون البحر الأبيض المتوسط مثل الإغريق و الرومان و البيزنطيين.

و من حضارتنا الوطنية ما يزال قائما هنا و هناك في أرض الجزائر العميقة و الشاسعة و الواسعة، تستشفها الأجيال و تتعرف على ما وصل إليه الأجداد من مجد ورقي في مختلف نواحي الحياة، و من مظاهر هذه الحضارات ما يزال قائما تحكي للأجيال ما تعاقب على هذه الأرض من مختلف نواحي الحياة، و من مظاهر هذه الحضارات، و تسجل تاريخ الدول المتعاقبة على هذه المنطقة، من آثار الطاسيلي التي ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ، و الآثار المعمارية لتمقاد و شرشال و تيبازة - قبر الرومية - مدغاسن – جميلة و تبسة ... و غيرها ، و التي ترجع إلى عصور الرومان و النوميديين و البيزنطيين، و كذلك آثار بني حماد، و سدراتة، و مختلف الآثار و المساجد المنتشرة في الشرق و الغرب التي ترجع إلى فترات الدول الإسلامية المتعاقبة[2].

و نتيجة هذا الزخم الحضاري بدا واضحا في الفنون التقليدية الوطنية التي توارثها الأجيال، فنفس العناصر الزخرفية المشتقة من الكتابات و الرموز البربرية القديمة، لا تزال تستعمل و بطرق مختلفة في صناعات تقليدية مختلفة، و نفس العناصر الزخرفية ذات الطابع الهندسي التي نراها مستعملة في الصناعات الفخارية في مختلف المناطق، و في تشكيل المصوغات الفضية المصنوعة في بلاد القبائل و الأوراس و الصحراء هي نفسها التي نجدها مستعملة في تكوين الزرابي التي تشتهر بها منطقة وادي ميزاب، و في جبال الأوراس، و النمامشة، و في جبال عمور و غيرها، كما نجدها في تشكيل الصناعات الجلدية لقبائل الطوارق بالهقار.

---

[1] إبراهيم مردوخ. مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر. الطبعة الأولى 2005. ص 7

[2] نفس المرجع السابق. ص 7

و هذه العناصر الزخرفية نفسها نجدها مستعملة في تزيين البيوت الريفية عبر الوطن الجزائري الواسع للأطراف، كما استعملت من طرف قبائل البربر و القبائل البدوية و الريفية عموما كزينة في الوجه و اليدين للعروس أيام عرسها.

و قد لوحظ وجود عدة رسوم بدائية بالطاسيلي محاطة برموز تشبه كتابة التيفيناغ و هي لا شك شرح لكل تلك الرسوم البدائية، و هذا ما يثبت بأن الفن البربري الأمازيغي ما هو إلا امتداد لفن الطاسيلي، و منطقة الطاسيلي الغنية بالرسوم الجدارية على الصخور تعتبر أعظم متحف مفتوح على الطبيعة في العالم. كما أنالفن المصري القديم يعتبر مفخرة لمصر و هي تستمد منه رصيدها الثقافي، كما أن فنون ما بين النهرين تعتبر مفخرة للعراق، و الرسوم المكتشفة في منطقة الطاسيلي و التي تعود إلى ما قبل التاريخ، تضاهي جمالا رسوم الكهف. و هذا مما يثبت أن الإنسان الجزائري عرف الرسم و اهتم بالفنون التشكيلية منذ أقدم العصور.

إن هذه الرسوم استخدمت لأغراض مختلفة، إما لأغراض سحرية لطرد العين الشريرة أو لأغراض تسجيلية يسجل بها الإنسان بواقعية فائقة المشاهد و الأحداث اليومية التي يعيشها. كما أن هذه الرسوم خير شاهد على التحول الطبيعي لهذه المنطقة، من منطقة خصبة غنية بأشجارها و أنهارها، و الحيوانات المختلفة التي كانت تعيش فوقها (رسوم الفيلة ، الغزلان ثم الأبقار) إلى منطقة صحراوية جرداء بعد أن انحصرت عنها الأمطار و شحت بفعل العوامل الطبيعية و المناخية (مثل رسوم الجمال)[1].

و إلى الآن فإن هذه المنطقة الصحراوية لا تزال تحتوي على كثير من الألغاز، و لم يتمكن الباحثون من كشف أسرارها لذلك لم يتمكنوا لحد اليوم من تصنيف هذه الرسوم حسب التسلسل الزمني، و قد صنفوها حسب مظاهرها التشكيلية إلى عدة أصناف و هي كما يلي :

الرسوم البدائية، رسوم الأقنعة، الأشخاص المقنعون، الرسم الطبيعي، رسوم الصيادين، رسوم الأبقار و الأشخاص، الرعاة، ثم رسوم المرحلة الأخيرة التي يظهر فيها الجمال الحليف الطبيعي للطبيعية الصحراوية[2].

و بناءا على ما سبق فإننا نستطيع تصنيف الفن التشكيلي الجزائري المعاصر إلى عدة أنماط حسب تأثيراتها :

منها ما هو متأثر بالفنون البربرية القديمة، و يتجلى ذلك في الصناعات التقليدية. ومنها ما هو متأثر بالفنون الإسلامية مثل فن الزخرفة و التزويق و المنمنمات.

[1] مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر. إبراهيم مردوخ. الطبعة الأولى 2005. ص 8
[2] المرجع السابق. ص 8

و منها ما هو متأثر بالمدارس الغربية المعاصرة، و يتجلى ذلك فيما يسمى بفن الرسم المسندي (peinture du chevalet)[1].

2. نشأة الفن التشكيلي الجزائري :

إن نشأة الفن التشكيلي الجزائري مرت بعدة مراحل الأولى في سنوات العشرينيات وتميزت بوجود وتطور حركتين متوازيتين الحديثة التي تمت وتطورت تحت تأثير الوجود الأجنبي في ظل نشاطات المستشرقين وظهور أفكار جديدة في صفوف الفنانين الذين تركوا بصمتهم في تلك الفترة وحركة أخرى تقليدية أو وطنية التي ظلت متماسكة بأصالتها ، وتعاني من أجل البقاء .

في ظل هذه الظروف الصعبة ظهر أول جيل من الفنانين الجزائريين الذين نذكر ،" منهم " أزواوي معمري "و"عبد الحليم همش " "ابن سليمان " و " ميلود بوكرش وكانوا أول من رسم على الحامل ، فقد انصهروا في التيار الغربي الاستشراقي ، الذي كان متأخرا نظرا للحركات الفنية المتسلسلة والمتشابكة آنذاك فالموروث الإسلامي والحياة الأندلسية والمغربية كانت مواضع لوحاتهم الأساسية[2].

ظهر الفن الإستشراقي الجديد الذي كان أكثر صدق و واقعية في المشاعر و الأحاسيس، و الأفكار الجديدة ونوعية العلاقة مع البلد والأشخاص ، كانت فترة انتقالية ظهر فيها مشوار أكثر الفنانين تمثيلا للسنوات الثلاثينات مثل " محمد تمام "و ، علي خوجة " "محي الدين بوطالب ". دون أن ننسى عملاق فن المنمنمات الجزائرية " محمد راسم " الذي ارتبطت حياته الفنية ارتباطا وثيقا بالتاريخ الاستعماري الفرنسي والتغيرات السياسية أنذاك، . وسنعرض حياة هؤلاء الفنانين فيما بعد.[3]

[1] المرجع السابق. ص 9

[2] M,.bouabellah « la peinture par les mots » musée nationale des beaux arts ,Alger,1994,p15-16

[3] DIR.G, BEANGE ET J.F.CLEMENT « l'image dans le monde arabe » Cnrs Edition, Paris.1995.p.166-167.

وبعد وصول الفتوحات الإسلامية إلى الجزائر اعتنق سكانها الدين الإسلامي ونشأت حضارة إسلامية محلية بالجزائر متأثر بحضارة العصور الإسلامية الأولى المرتبطة بالمشرق العربي، والحضارة الأندلسية التي جاء بها المسلمون الفارون من الأندلس بعد سقوطها وسقوط الحضارة العثمانية.[1]

تركت هذه الحضارات معالم تاريخية كثيرة منتشرة في أماكن عديدة من أرضنا الواسعة، فهذه أثار "سدارته "بالقرب من مدينة ورقلة بالجنوب الجزائري و هي عبارة عن قطع من الزخارف الجميلة المنحوتة على الجبس، ولا تزال أثار بجاية و قلعة بني حماد شامخة تحكي عن التقدم المعماري الذي وصلت إليه دولة بني حماد، كما نجد في الغرب الجزائري أثار المنصورة ومساجد تلمسان بطرازها المعماري الأنيق وزخارفها الفنية الجميلة، الجزائر العاصمة وخاصة في القصبة ما تزال بعض البنايات الإسلامية التي ترجع إلى العهد التركي قائمة على حالتها الطبيعية الأصلية، كل هذا شكل تراثا ومصدرا للفن الحديث[2].

3- مراحله :

الفن التشكيلي الجزائري قبل 1830 :

عرف الإنسان في الجزائر فن التصوير واهتم به منذ القدم، وخلاله عبّر عن تفاصيل حياته اليومية وصراعه مع الظروف الطبيعية القاسية، وكان ذلك على المساحات المستوية للصخور في الكهوف، وبواسطة أدوات حجرية وتطبيقات لونية بدائية، والدليل على تلك الرسوم الجدارية التي اكتشفت في منطقة التاسلي " ناجر " في ،الهقار والتي يعود تاريخها إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة قبل الميلاد، و تعتبر منطقة التاسيلي أعظم متحف في العالم مفتوح على الطبيعة.[3]

الحركة الفنية بالجزائر قبل الإستقلال :

إن الفترة الطويلة الممتدة من سنة 1830 إلى سنة 1962 و هي فترة الإحتلال الأجنبي التي تنتهي بالإستقلال الوطني . لم يبرز فيها إلا القليل من الفنانين الجزائريين .و ذلك بسبب الظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب في تلك الفترة ، و قد كانت الزيادة في مجال الفنون للفرنسيين و الأوروبيين من سكان المدن الجزائرية ، و من أبناء المعمرين .

---

[1] الصادق بخوش، التدليس عن الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002 الجزائر، ص 22-20.
[2] محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة 2002، ص 89.
[3] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر1988، ص 8.

و مع ذلك فقد نشأ العديد من الفنانين الجزائريين متأثرين بالأساليب السائدة في تلك الفترة و التي كانت تقوم بنشرها مدارس الفنون ، والمراسم الفرنسية الخاصة بالجزائر و يلاحظ ان أساليب الفنانين الجزائريين الأوائل في الفترة الممتدة من نهاية القرن 19 ، الى الخمسينات من القرن العشرين تسود بينهم أساليب المدارس التشخيصية ، و خاصة أسلوب المدرسة الواقعية .[1]

الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال:

للحديث بشيء من التفصيل والتسلسل الزمني عن الحركة التشكيلية الجزائرية بعد الإستقلال يمكننا ان نقسم هذه الفترة الكبيرة التي تمتد من فجر الاستقلال في بداية الستينات الى بداية القرن الواحد و العشرين الى ثلاث فترات:

الفترة الأولى: فترة فجر الاستقلال، وبناء الدولة الجزائرية، وهي تشمل الستينات والسبعينات من القرن العشرين.

الفترة الثانية: وهي فترة الثمانينات.

عرفت هذه الفترة أحداثا ثقافية كان لها أثرا إيجابيا على الحركة الثقافية و الفنية التشكيلية منها إنشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة في نفس مقر المدرسة الوطنية للفنون الجميلية بالجزائر مما سمح برفع مستوى الفنانين فنيا و ثقافيا, كما عرفت هذه الفترة توسعا في التكوين الفني فقد أنشأت وزارة التربية أقساما خاصة بالمعاهد التكنولوجية لتخريج أساتذة التربية الفنية مما سمح بتخريج مجموعة كبيرة من الأساتذة المختصين في تدريس الفنون التشكيلية، و في نفس الوقت تكوين مجموعة من الفنانين التشكيلين ، و دفعها إلى الساحة الفنية التشكيلية.

و عرفت فترة الثمانينات تنظيم مهرجان سوق أهراس الوطني و الدولي للفنون التشكيلية ابتداءا من سنة 1980.[2]

الفترة الثالثة : فترة التسعينات و بداية القرن 21 .

عرفت فترة التسعينات أحداثا مأساوية عاشتها البلاد و أثرت سلبا على التنمية الوطنية، و على الحياة الوطنية بصفة عامة.

[1] المرجع السابق، ص 81.
[2] المرجع السابق، ص 89.

و تسببت هذه الأحداث إلى هجرة الكثير من الأدمغة الجزائرية إلى خارج الوطن و من ضمنهم العديد من الفنانين التشكيلين الذين هاجروا أرض الوطن و استقروا بفرنسا و بعض البلدان الأوروبية و البلدان الشقيقة[1].

من فناني هذي الفترة نذكر كل من فريد بوشامة و كمال نزار الذي توفي مؤخرا. كما فجعت الساحة الفنية بوفاة رسام الأوراس الفنان مرزوقي الشريف الذي توفي سنة 1991، و كذلك وفاة الفنان عكريش ابن قسنطينة و الفنان الحاج يعلاوي في فترة التسعينات.

و لا شك أن الإنطلاقة الجيدة للفن التشكيلي نهاية التسعينات و بداية القرن 21 قد أثمر ببروز العديد من الفنانين الجزائريين الذين أثبتوا وجودهم على الساحة الوطينة و الدولية نتيجة لاحتكاكهم بالفنانين العالميين أيام المهجر[2].

4- تأثير الفنانين الغربيين الذين زاروا الجزائر:

تهافت الفنانون على البلاد العربية خاصة المغرب العربي منذ بداية القرن التاسع عشر باحثين فيها عن الغريب و مما كانت تنقله الروايات أو مما علق بخيالهم من أقاصيص ألف ليلة، وكانت زياراتهم وإطلاعهم على روعة الحياة وصفاتها سببا في تعلقهم بعالم الشرق وتزايد عدد من الفنانين المستشرقين سنة بعد سنة حتى أصبح من الممكن تحديد مدارس لهذا الاستشراق ولقد قال ألا زار "لقد أصبح من الأمور التقليدية سفر الفنانين إلى شمال إفريقيا، تماما كما كان الأمر بالنسبة لزيارة إيطاليا و إسبانيا، وأخذ الاستشراق يتجدد باستمرار"[3].

ولقد ظهر من المستشرقين عدد من الفنانين المشهورين من أمثال" بوننفتون "و جيريكو "و " السيد أغوست " و"ديكامب "و"شانمبارتان "و"مارلاه و"دوزاه "وعلى أن" دولاكروا" يقف في قمة المستشرقيين منذ أن رسم لوحته الشهيرة "مذبحة ساقز " 1824 و"موث الساردانبال " سنة 1828 مستوخيا مواضيعه من الأحداث الدرامية ومن الشعر الرومانسي وغيره، ثم تأكد استشراقه بعد أن زار الجزائر عام 1832، ولقد توفر لدولا كروا في هذه الزيارة أن يرسم مئات الرسوم السريعة، وأن يملئ مذكراته وقصاصات الرسوم بملاحظات عن الموضوع والألوان وفي عام 1962 أقيم في باريس معرض

[1] المرجع السابق، ص 90.
[2] المرجع السابق، ص 91.
[3] عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونيسكو، 1980، ص 34.

لأعمال دولا كروا بمناسبة مرور مئة عام عن وفاته وفي هذا المعرض دليل على تأثره بالحياة العربية[1].

و الفنان الكبير " ألفونس إتيان دينيه " الذي تأثر بالحياة الجزائرية و اندمج فيها، وتأثر بالدين الإسلامي فأحبه واعتنقه وحاول في مؤلفاته أن يعرف بحقيقته ودافع عنه ضد بعض المستشرقين الغربيين، الذين حاولوا إلصاق التهم الكاذبة، وعرفت أعمال الفنان نصر الدين ديني في بداية حياته الفنية نجاحا عظيما، وتحصل على الكثير من الميداليات والجوائز التقديرية، ولكنه لقي الكثير من الصدود والجحود بعد اعتناقه للإسلام وعلى الرغم من أن أعماله وصلت إلى قمة الإبداع في أواخر أيامه، فقد تعمدت السلطات الفرنسية الاستعمارية إخماد ذكره و إهمال أعماله، و كان لقاء نصر الدين ديني بالفنان محمد راسم منعطفا في رؤية كل منهما للفن حيث حدث تلاقي بين مدرستين، مدرسة نصر الدين ديني الواقعية الحرة ومدرسة محمد راسم التجريدية من خلال المنمنمات، ومن أعمال ديني لوحات صور فيها الفنان أمال أهالي مدينة "بوسعادة "وأيامهم السعيدة مثل لوحة "فتيات بوسعادة "و نساء بوسعادة "و "ضوء القمر "ولوحات أخرى عبر فيها عن تضامنه مع الشعب الجزائري ضد القهر الاستعماري مثل لوحة "المكفوفة و "عهود الفقر "و"الأهالي المحترقون " وله لوحات أخرى يعبر فيها عن حبه للصحراء وأهاليه : مثل لوحة"الواحة "و "سطوح الأغوط"، ." و "الصلاة" و "موكب الإيمان"، و "الكمين"[2].

حاول الاستعمار الفرنسي طمس الحضارة الجزائرية كما حاول أيضا نشر حضارته وفنونه وذلك بطرق كثيرة ومتنوعة منها تأسيس مراسم ومدارس للفنون الجميلة تعمل على تعليم أصول التصوير على أسلوب المدارس الغربية، وتخرج من هذه المدارس الكثير من الفنانين الفرنسيين من أبناء المعمرين وبعض الرسامين الجزائريين القلائل و انتشرت على أيديهم الأساليب الفنية الغربية، و عملت إدارة المستعمر على بناء متاحف خاصة بالفنون الجملية في المدن الكبرى كالجزائر العاصمة و قسنطينة و وهران و بجاية، وتركت هذه المتاحف أثرا بالغا في الحياة، الفنية بما تحتويه فنية ذات الأسلوب الفني الغربي.

[1] المرجع السابق، ص 36.
[2] المرجع السابق، ص 21.

5- مدرسة الفنون الجميلة :

وفي حوالي 1920م فتحت مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر أبوابها ولم تكن لهذه المدرسة شخصيتها المستقلة بل كانت مدرسة تابعة لباريس وهي تهيئ طلبتها للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس وهكذا تظهر في الفترة التي تتراوح ما بين 1914م و 1920م.

أول مجموعة الفنانين نذكر منهم كل من "أزواوي معمري" 1916م و "عبد الحليم همش"1928م وبعد فترة من الزمن ظهرت إلى الوجود أسماء رسامين جزائريين آخرين نذكر منهم كل من" محمد إزميرلي" الذي استطاع بمجهوده الخاص أن يكون لنفسه شخصية في الرسم وهكذا دخل اسمه إلى العالم الرسم ابتداء من سنة 1935م كان مغرما برسم المناظر الجزائرية الخلابة.

و في نفس الفترة " ابن سليمان" و فراح" 1940 و "بوكرش" 1938 و مضت سنوات أخرى حتى 1947م حيث لمع اسم الرسامة "باية" التي عرضت في نفس السنة في باريس وهي طفلة لم تتجاوز الثالثة عشرة سنة ويتميز فن باية بالفطرية و التكوينات الزخرفية الساذجة، وظهر في نفس الوقت فنان أخر وهو"حسن بن عبورة" الذي تميز أسلوبه كذلك بالفطرية والسذاجة وكان متخصصا في رسم مناظر مختلف أحياء العاصمة الجزائرية.[1]

6- رواد الفن التشكيلي في الجزائر :

علي راسم :

عائلة راسم من العائلات التي استوطنت القصبة بالعاصمة، و هي من العائلات التي حافظت على الفنون التقليدية الجزائرية، و هذه العائلة من أصول تركية، استوطنت بجاية ثم انتقلت إلى القصبة بالعاصمة. و قد اشتهرت هذه العائلة بالرسم و الزخرفة و النقش على الخشب و الرسم على الزجاج.

و قد ولد علي بن سعيد بن محمد راسم بالجزائر العاصمة سنة 1841، في البداية كان نساجا للقطيفة، تابع دروسا في مدرسة الرسم التي كان يديرها الفنان الرسام " برانسولي".[2]

و قد أنشأ علي و أخواه عبد الرحمن و محمد مرسما بالقصبة يوجد بالشارع الذي يحمل حاليا اسم العائلة " شارع الإخوة راسم " و هو شارع (اسطاوالي) سابقا.

---

[1] عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، المرجع السابق، ص 40.
[2] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الطبعة الأولى 2005، ص 21.

و قد كان المرسم منتدى لعلية القوم و كبار العلماء و المشايخ و المثقفين. و عند زيارة المصلح الكبير الشيخ محمد عبده في بداية القرن العشرين للجزائر. كان مرسم آل راسم من ضمن المراكز التي قصدها الشيخ حيث زارهم و اجتمع بهم.

و في سنة 1900م ، شارك الإخوة راسم بأعمال خزفية في المعرض الدولي المقام بباريس، و قد فازوا بميدالية بالرغم من عدم تخصصهم في فن الخزف. و في سنة 1917 توفي علي راسم و انتقل إلى جوار ربه[1].

ولد الفنان محمد راسم في العاصمة الجزائرية عام 1897 م وهو ينحدر من أسرة عريقة في دروب الفن التشكيلي سعت إلى توثيق التراث وابراز دوره الهام في الحياة الجزائرية التقليدية والانتماء الإسلامي ، وهو رائد من أهم رواد الفن التشكيلي الجزائري ويعد من ابرز الفنانين في التصوير ، كما برع في المدرسة التقليدية حيث اهتم برسم المناظر الطبيعية والأحياء في المدينة، كما برزت قدراته الإبداعية أثناء عمله أستاذا في المدرسة الوطنية فنون النمنمة والزخرفة، وبلغ صيته أقاصي أوروبا.

عمر راسم :

يعتبر عمر راسم من أعلام الفن الإسلامي بالجزائر، فقد كان فنانا متعدد المواهب، و يعتبر من رواد الصحافة الجزائرية، كما يعتبر من دعاة الإصلاح و محاربة البدع، و قد ترك بصماته واضحة في الفن الإسلامي بالجزائر، و اعتراف بفنه و مكانته، فقد قامت الدولة الجزائرية بإطلاق اسمه على إحدى أهم ثانويات العاصمة.

ولد عمر بن علي بن سعيد بن محمد راسم بالجزائر العاصمة يوم 03 جانفي 1884. بدأ تعلمه بحفظ القرآن الكريم، فقد ادخله والده كتاب بابا عثمان بالعاصمة، و قد أتم حفظ القرآن و هو في السابعة من عمره، و قد عينه الشيخ النفتي بوقندورة حزابا بمسجد سفير و هو في الثانية عشر من عمره، نظرا لنبوغه و حفظه الجيد، و أدائه الدقيق للقرآن الكريم.

و قد اقتصر تعلمه على بعض الدروس القليلة في النحو على الشيخ محمد بن المصطفى في جامع سفير، كما قضى مدة سنة في المدرسة الثعالبية، و تمكن من التعرف على اللغة الفرنسية في مدرسة فاتح، و نظرا لما يتميز به عمر راسم من إرادة قوية فإنه لم يقتنع بهذه الدروس القليلة التي تلقاها – فاعتمد على نفسه و انكب على المطالعة باللغة العربية و اللغة الفرنسية ليكون نفسه بنفسه. أما تكوينه الفني فكان على يد والده علي راسم الذي نقل إليه و إلى أخيه محمد أصول الفنون التقليدية الإسلامية، و ذلك بورشة العائلة بالقصبة[1].

[1] المرجع السابق، ص 22.

نشأ عمر راسم كما أسلفنا في بيئة فنية، فقد ورث عن والده و عمه مهنة الرسم و الزخرفة حيث ترعرع في مرسم العائلة هو و أخيه محمد، و كان والده علي راسم أستاذهما الذي لقنهما أصول الفن و الزخرفة، و قد نبغ الإخوان أيما نبوغ في هذا الفن.

و في سنة 1931 أنشأت المدرسة الصناعية الأهليه بباب الواد بالعصمة، و استدعي للتدريس فيها هو و أخوه محمد فقاما بتعليم أصول الخط و الزخرفة، ثم قام سنة 1939 بإنشاء مدرسة للزخرفة و فن المنمنمات، نذكر منهم : محمد تمام، مصطفى بن دباغ، و بو طالب و غيرهم.

و ترك أعمالا كثيرة في مجال الخط و الزخرفة و الرسم الإشهاري، و من أعماله الخالدة كتابته للجزء الأخير من القرآن الكريم بخط مغربي أنيق، و قد طبع بالمطبعة الثعالبية لصاحبها ردوسي قدور و ذلك سنة 1907. أما مجلة ذو الفقار فكانت من تخطيطه و رسمه[2].

أما إنتاجه في مجال الخط و الرسم و الزخرفة فتوجد له لوحة في ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي بالقصبة، و لوحة زخرفية أخرى بالمسجد الكبير بالعاصمة. و قد شوهدت لوحة خطية زخرفية على قبر الفنان نصر الدين دينيه في ضريحه ببوسعادة. و أغلب الظن أنها من إنتاجه، و قد سجل فيها تاريخ ميلاد و وفاة الرسام المسلم دينيه. و قد كلف من طرف الإدارة بكتابة و تخطيط أسماء أزقة و شوارع و دروب القصبة، و قد أزيل أغلبها الآن.

أما في مجال الإشهار فقد كان له السبق في خط أسماء المحال التجارية بالعاصمة، كما قام برسم و تصميم إشهار العديد من المصنوعات، و العلامة التجارية التي كان يطبعها في بعض الصحف، و خاصة جريدة النجاح، كما قام بوضع الرسم الإشهاري لروائح شركة الزواي.

و بعد حياة ملؤها الكفاح و المثابرة، حياة قضاها في إحياء مثله العليا، و في إحياء التراث الوطني و الإسلامي انتقل إلى رحمة الله يوم 13 فبراير 1959 بالجزائر العاصمة.

الفنان العبقري محمد راسم :

هو الفنان محمد بن علي بن سعيد بن محمد راسم. ولد بالجزائر العاصمة في 24 جوان 1896، و نشأ في بيئة فنية. فقد اشتهرت عائلة راسم بالصناعات الفنية، فقد كان أبوه

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الطبعة الأولى 2005، ص 22.
[2] المرجع السابق، ص 23.

علي و عمه محمد يشتغلان بصناعة الحفر و الزخرفة على الجلد و الزجاج، و قد نشأ هو و أخوه في هذه الورشة التي تعلم فيها أصول الفنون التقليدية المستمدة من الفنون الإسلامية.
و في سن مبكرة في سنة 1910 أدخله أبوه إلى مدرسة الفنون الجميلية بالجزائر. فانخرط في قسم الرسم، و ذلك حتى يتمكن من التعمق أكثر من أصول الصناعات الفنية، و على الرغم من صغر سنه فقد أظهر تفوقا و نبوغا كبيرين[1].

محمد تمام :

الفنان التشكيلي محمد تمام فنان فذ متعدد المواهب ، ذائع الصيت، مارس الفن بمختلف مناحيه و ضروبه ، احترف فن التصوير و بالزخرفة العربية الإسلامية و فن المنمنمات و تأثر أيما تأثر بالرسم الزيتي و كان يجيد فن الموسيقى الأندلسية و اهتم بتاريخها، و الكتابة عن رواده، و كان يعزف على العود و القيثار كما استقى الكثير من الخبرة الزخرفية و المنمنمات الإسلامية" الألوان خلال فترة انتسابه إلى "مدرسة الفنون التي أسسها عمر راسم مشعل إحياء التراث الجزائري الإسلامي و كانت تحمل شخصيته بين اتجاهين الإستعمارية الكامنة في حركة الاستشراق.

و كان محمد تمام يجمع في الوقت نفسه متناقضين فهو شديد التمسك بالتراث العربي الإسلامي مع الإنفتاح و الإطلاع على إبداعات الحضارة الغربية ، تشهد أعماله الإنطباعية مناظر طبيعية و مواضيع اجتماعية التي صورها بالزيت من خلال أعماله حيث رسم زخارف فائقة الجمال لصفحات القرآن الكريم فن الزخرفة الإسلامية على الكثير من اهتماماته، بالإضافة لمواضيع أخرى ذات طابع ديني و تراثي .

مصطفى بن دباغ :

يعد مصطفى بن دباغ أحد رواد الفن التشكيلي الجزائري ينتمي لعائلة في حي القصبة عرف عنها العديد من الشخصيات الوطنية و الفنية ، و جده لأمه عالما في الفلك و الرياضيات ، حيث تتلمذ على الفنان التركي دلاشي عبد الرحمن و درس ابن دباغ في فنون الزخرفة منذ صغره، و برع في فن الزخرفة الجميلة على الأستاذين "سوبيرو" و"لانغلوا" المتخصصين في فن صناعة الخزف في مدرسة الفنون الإسلامية و قرأ حولها العديد من الدراسات المنشورة الفارسية[2].

و تلازم ظهور نبوغه في وقت وجود الفنانين المستشرقين من أمثال "ميجون" و "بايو" و"ريكار" و للمؤرخين لحملات السلطات الاستعمارية وميله للدفاع عن أصالة

[1] المرجع السابق، ص 25.
[2] المرجع السابق، ص 31.

الشعب الجزائري العربي المسلم و التصدي لحملات التشكيك إلى جانب العمل الفني ، وبرزت أعمال بن دباغ الزخرفية و نالت من النجاح أكثر مما كان ينتظر ، ففضلت السلطات الفرنسية الإستفادة من خبراته و عينته أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة، و في آخر هذا العرض الممتاز لفن جزائري يرتقي إلى هذه المرتبة الممتازة.. و لا بد أن نشير، في هذا المقام إلى أن رواد الحركة التشكيلية الجزائرية بأعمالهم المتميزة يحتاجون إلى الكثير من البحث للتعريف لذكر سيرهم و أعمالهم الفنية.

7- رواد الفن في العصر الحديث بالجزائر :

من فناني العصر الحديث نتعرف على :

موسى بوردين :

لوحات الفنان موسى بوردين* التي تتميز بالكثير من الحساسية و التي تصور الطابع المعاش لحياة المرأة و محيطها في الحياة اليومية من أعراس و زيارات و أحاديث جانبية في الجلسات النسائية الراصد للحياة الإجتماعية بشكل جيد و لكن كان موضوع المرأة هو شغله الشاغل للكثير الذي يجده في حياتها اليومية.

رشيد علاق :

يهتم الفنان رشيد علاق خلال أعماله بابراز ثراء التراث و التقاليد و العادات خاصة مراسم تناول الشاي و التفاصيل من خلال تلك الأدوات و كأني به يعلن عن توجسه بانتهاء تلك العادات في يوم ما و الإندماج في دائرة العولمة و من هنا كان شغوفا لتسجيل تلك المظاهر اليومية و توثيقها.

نور الدين شقران :

الفنان نور الدين شقران شاهدنا مجموعة من أعماله بالرياض ضمن المعرض الفني الذي أقيم بمناسبة الأسبوع الثقافي الجزائري بالرياض و تتميز ريشته بأنها باحثة دؤوبة عن التراث و الزخرفة التي تزين بها الزرابي. و التي تحمل العديد من الرموز بداية من الكف إلى العين و ر بما رموز اسلامية أو حتى وثنية تحكي خلال أسطورة الخير و الشر بين بني البشر.

لزهار حكار :

أما الفنان التشكيلي لزهر حكار فقد قدم أعمالا حديثة مستلهمة من الثقافة بعلامات و رموز و بحضور المرأة "حارسة الذاكرة و هي العنصر الأهم في أعماله و يعتبر هذا

الفنان أن هذه الأعمال بإمكانها أن تمثل أفضل ما جادت به قريحته بالتالي تميز مرحلة حاسمة لبحث دام عدة سنوات فترة ساهمت في بروز مواهب خلاقة .

زهرة سلال :

قدمت الفنانة التشكيلية زهرة سلال التي أبدعت بإستعمالها خامات متعددة و من جانبها تقدم مجموعتها الرائعة التي ميزت مسيرتها الفنية مجموعة من اللوحات ذات مواضيع مختلفة لاسيما القصص كل على حدة و و شبابها طفولتها و مدن الجنوب مع تخليدها لذكرى الفنان إسياخم و عائشة وقصائد الشاعر محند أو محند .

رشيد جمعي :

يعمل الفنان رشيد جمعي على التركيب الرمزي لمحاكاة الطبيعة في بناء اختزالي للشفافية و الإنعكاس الضوئي من خلال الزجاج المضيء والمنشور و هو يمزج بين فني التصوير الواقعي و التجريد لمناظر واقعية ... و يؤطر لوحاته بإحاطتها بلون خارجي قد يكون من صميم العمل عموما و قد يحاول هنا تحديد مجال رؤية المتابع للعمل و ألا يرهق المشاهد بكثرة التفاصيل كما أن الفنان رشيد الجمعي يجسد الثقافة الشعبية بإختزالات لبعض الرموز الشعبية كالعين و الكف و الحية وكذلك بعض الشخوص مثل المنشدين و فرق الأفراح والإهتمام بتفاصيل الأزياء التقليدية للرجال و النساء و كما هو معروف فإن للفنان جمعي بعض الأعمال النحتية بالبرنز .

صفية زواید :

البناء المعماري للوحة عند الفنانة زواید تغوص في التفاصيل و تعمل على مشروعها في توثيق بعض الموروثات حيث تنقل لنا داخل اللوحة التفاصيل الدقيقة في الثياب كما نراه في الاسواق الشعبية و التجمع النسائي و زي الحايك للمرأة الجزائرية فالفنانة لا تغفل تفاصيل الأبواب و السلالم والوان الطلاء في العمارة القديمة و الحديثة و عمارة القصبة التي يخشى اندثارها يوما و معظم ألوانها تميل للبرودة تواصل على مطاردة الحلم ومقارعة الذكريات.

زليخة رديزة :

زليخة رديزة في أعمالها التفاصيل الزخرفية المتعددة في فن السيراميك و هي الدارسة و الموهوبة لهذا الفن و في تشكيلاتها الإنسانية لا تغفل الموروث الشعبي لمناطق البادية وقد شاهدنا هنا بالرياض بعض أعمال الفنانة التي تعتمد في تشكيلها خامة الطين التي

درسته دراسة واعية واتقنته كما أن لها كثير من الأعمال الخطية التي تعتمد التصميم و هي أيضاً تميل للبحث وراء التراث الجزائري .

محمد ديميس :

تتكون شخوص الفنان الجزائري محمد ديميس من مجموعات تتوحد في الشكل والحركة ويغلب عليها في كثير من الأحيان الانتظار والوقوف في مجموعات تنتظر قرار ما أو طوابير الخروج وكأنها الحالة السائدة في مناطق متعددة من الشارع العربي و كأنه يريد التعبير على أن الجميع في ذات القارب أو هم كذلك في الهم و الفرح فالكل داخل المجموع و حتى في لوحاته التي تفردت فيها الشخصية تجد الخيالات و الظلال داخل اللوحة تعمل على تأكيد فكرة المجموع فهو مشروع جمعي داخل النص البصري .

بلوط يايا :

بلوط يايا فنان الألوان المائية برقة احساسه العالي و يلاحظ على أعمال الفنان يايا استخدامة للون في ضرباته الأولى دون معاودة الخلط و الإضافة بحيث تستشعر مع أعماله أنه يكتفي باللون الأول و بالفرشاة إلى درجة أنه يعتني بنظافتها أي أن اللوحة في أعماله نقية براقة ذات خصوصية في الخبرة اللونية كما تنوع الموضوعات.

محمد صالح هيون :

يلتقي الفنان هيون مع الفنان شقران في تبني المفردة الشعبية في تشكيلاته الفنية الرائعة حيث الزخارف الاسلامية و الإقليمية التي تغطي الأبواب و الجدران و ملابس النساء و كذلك الاسطورة الشعبية داخل الحكاية الجزائرية.

العربي ارزقي :

العربي ارزقي التجريد ضمن مشروع الفنان ارزقي يطوف حول الحداثة في الفن والبحث عن بيئة تعي الخطاب البصري دون الحاجة إلى الموضوعات المباشرة و إما إعطاء المتلقي مساحة من البحث حول ماهية اللغة البصرية.

شلبي توفيق :

شلبي توفيق الفنان الحروفي شلبي توفيق يلتقي في تفاصيل أعماله باللون والشكل والتصميم مع كثير من فناني الحروفية المغاربية وهي الخطوط الممتدة ذات الأطراف

الخنجرية المسحوبة والمسلوبة الطرف وكذلك حرف العين الذي يعود أصله للحرف الكوفي ولكن بتصرف محسوب لهم في تطوير حرف له خصوصية في مناطق المغرب العربي وكما هي عنايته بالخط كذلك تنضح اعماله بالزخارف وكأنك تشاهد قطعة نسيج تراثية من سجاد وبسط مع خصوصية اللون الذي يغلب عليه اللون الأحمر ومشتقاته.

سعدون يسمينه :

سعدون يسمينه في أعمال الفنانة سعدون يسمينة فلسفة الواقع بواقعية المشاهد الدامية التي نشرتها عقول مغلقة تلعب تارة على دور المرأة وحضورها بالمجتمع والمحصور في الإنجاب والأعمال المنزلية وكذلك الوجوه التي اختلفت معالمها.

باية محي الدين :

لمع اسم باية منذ 1960 كانت طفلة موهوبة ترسم بعفوية ناجحة جعلت أسلوبها يقرن بأسلوب ماتيس و في عام 1972 ، أقيم في الجزائر معرض أشرف عليه الاتحاد النسائي الجزائري في قاعة الأعمدة الأربعة مخصص للفنانات الجزائريات، واشترك فيه زينة عمور و فتحية سكر، و سهيلة بلجار وفاطمة حداد ،وليلى فرحات ،. وخيرة فليجاني وكريمة ،وجميلة بنت محمد.

8- الجمعيات الفنية في الجزائر :

الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية : هو التجمع الفني الوحيد الذي يضم أغلب الفنانين التشكيليين الجزائريين، و هو تجمع فني مستقل في تسييره الذاتي الداخلي هن كل منظمة أخرى، و لكنه يتبع بصفة أدبية و شرفية كلا من وزارة الثقافة و الأخبار و حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري. اللذان يقدمان له كل مساعدة مادية و أدبية، فهو تابع لوزاة الثقافة و الأخبار مهنيا، و يتبع الحزب فيما يتعلق بالناحية النقابية و ناحية التوجيه السياسي، و قد تأسس الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1964 م.

و يتوفر لدى الإتحاد قاعة للعرض في شارع باستور بالعاصمة حيث يقوم المكتب الإداري بتنظيم معارض خاصة و عامة للرسامين الجزائريين في مختلف المناسبات و خاصة المناسبات الوطنية، كما يقوم بتنظيم معارض لأعمال الرسامين العرب و الأجانب الوافدين على الجزائر، و لدى الإتحاد ناد في نفس المكان لتسهيل اتصال الفنانين ببعضهم مما يساهم في إحياء الثقافة الوطنية[1].

[1] محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي،2007، ص 148.

و نجد من ناحية الإتجاهات الفنية مجموعات مختلفة داخل الإتحاد، فمن مجموعة الواقعيين ساصولي، إلى مجموعة التكعبيين مثل يلس، إلى مجموعة التجريديين مثل خدة و مصلي وأكمون.

و أخيرا علينا أن لا ننسى أن نشير إلى الفنان إيتيان دينيه الذي عاش في واحة بوسعادة في الجزائر،و استقر فيها منذ زيارته لها عام 1882م، و هو في سن الثانية و العشرين و هو المتخرج من مدرسة الفنون الجميلة في باريس ثم صار مسلما و حج إلى بيت الله الحرام، و سمي باسم الواحة التي عاش فيها بوسعاديا ثم سمي باسم الحاج نصر الدين و دفن في الجزائر، و كان أسلوبه يعرف بالواقعية التقريرية القريبة الصلة بحياة الناس الجزائريين والبيئة الصحراوية و أصبح فنان الجزائر المتقدم، و عمل جنبا إلى جنب مع الفنان محمد راسم في تزيين الكتب الأدبية و الدينية[1].

[1] نفس المرجع السابق، ص 147.

المبحث الثاني : ماهية التجريد.

1- مفهوم التجريد :

يمثل التجريد الفهم الإختزالي الأصيل للفن، فمهما اختلفت اتجاهات الفن في أصله التجريد، و هو نتاج انصهار الأفكار الإبداعية و علاقتها الشكلية و اللونية المحكمة ، و الأصل بين الجزء و الكل، و التي تصنع توجها محكم التحليل و الربط و التشكيل الفني المجرد و الذي يمثل توجها جديدا عما بدأ و تكرر.

" و الفن التجريدي يمثل اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين و تأكد في فترة ما بين الحربين و تكرس من ثم بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بلغ القمة في بداية الخمسينات "[1].

يمثل التجريد البحث في جوهر الأشياء و عمقها و ليس الإكتفاء بمدلول شكلي ظاهري أو ارتباطه بمنطق الواقع و اقترابه و بعده عن مظاهر الطبيعة، و إنما يظهر بعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية وراءها.

و اختلف بالتجريد المعيار و المقياس، فالطبيعة مثلت معيارا للتوجيهات الفنية من خلال العمق أو الأصل الطبيعي لهذه التوجيهات، أما التجريد فخلق معيارا يتمثل بأن الفن مقياس لذاته، و قد مهد للتجريد بامتداد التكعيبية، و التي تمثلت أحد مساراتها بنظرة هندسية للطبيعة، تعكس مشهدا بأشكال هندسية مجردة، أخذت من تحليل و ربط بأحكام للعلاقات الهندسية منتجة تجريد الجوهر دون الإبقاء على ما هو دون العمق من زيادات، و يمثل فقدانها تركيزا أكبر و أعمق للجوهر المطلوب، و الفن في التجريد تحرر من التبعات التقليدية، نحو البحث في أعماق المجهول و البحث عنه، و القدرة على إثارة الإنفعال الداخلي و تحريك الوجدان بالتعبير الضمني من علاقات تحليلية ترابطية محكمة، ترتبط بحساسية الفنان و إنسانيته و بالتالي تنصقل بحسه لتصبح جدولا عذبا خاصا به.

" التجريد هو أكثر أنماط الفن الحديث صعوبة و يشير أنصاره دائما إلى أن الموسيقى لا تحاكي الطبيعة لكنها تصل إلى مشاعر الملايين و إن الأشكال المرئية يمكنها بالمثل أن تتوجه إلى أحاسيسنا و تصل إلى بديهيتنا بحكم الفطرة "[2].

---

[1] أمهز،محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم و الطباعة و النشر، بيروت، 1981م.
[2] مخطار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000م، ص 149.

و يظهر التجريد بشكل متعدد النزاعات و التوجهات تبعا لروح الفنان و خلاصته التجريدية الموجزة من خلال شكل يوحي بأشكال متعددة و إيحاءات متنوعة تزيد الشكل ثراءا، و هي إحسان بعلاقة مشتركة بين الأشكال الموحدة تحت إطار الدائرة مثلا (الشمس، القمر، قرص، دواء تفاحة ...) و إدخالها في التأويل و التشكيل لقاعدة هندسية، فالتعامد تحقيق لما هو عكس اتجاه الأفق (و الذي يمثل الإنسان في مشيته، النخلة ....) و هي حقيقة للوجود، و يمثل الخط الأفقي بتوازنه و تحقيقه للإتجاه الأفقي الأرضي، يعبر عن حقيقة وجود أخرى، فالعلاقة بين التعامد و الأفقية هي خلق علاقة جدلية بين حقيقتين يتم تجريده وفقا للنظرة و العمق في الجوهر.

فالتجريد مدخل ببحث عن الإبداع يفوق وحي تقليد الطبيعة، و يستطيع كل متذوق للفن أن يتفاعل مع لغة التشكيل الفني التي تم تبسيطها إلى معدلاتها الأولى.

و للتجريد اتجاهات مذهبية مختلفة، تختلف في البداية و تنتهي بالتجريد، و لكل من هذه المذاهب رواد و طابع مميز مغاير لغيره و إن تشابهت في بعض حالاتها، و قد يكون من الوضوح و الإيجاز و الدقة ذكر موندريان و كاندانسكي و مرجعيتهما الفنية و اللذان يشكلان نقيضين في الفن التجريدي، بين التجريدية الهندسية و التجريدية التعبيرية "[1]، " ففي موندريان وجد الرسم التجريدي لنفسه أما صارمة، و أما أبوه إذا جاز هذا القول فقد كان كاندانسكي، فبينما توخى الأول التوازنات الهندسية الدقيقة، توخى الثاني الأراجيح البهلوانية و النار "[2].

كان التطور الآخر في تاريخ الفن في اتجاه بزوغ التيارات التجريدية والاستخدامات البارعة للخامات ومحاولات الإستقلال عن العالم الواقعى ؛على اعتبار أنه مصدر للموضوعات والأفكار .وتنشأ النظريات عن «الطاقة الدرامية » للخطوط الرأس-أفقية ؛ وهكذا توصلت التجريدية إلى النتيجة النهائية لتنقية العالم الظاهر ؛كبداية لقطع الرابطة بين الفنان والواقع تدريجيا . لقد شبه «فاسيلى كاندنسكى» (1944-1966) أعماله في التصوير بالأعمال الموسيقية وكان يستخدم الألوان والأشكال المجردة وكأنها أنغام ؛وفى ذلك المجال تطورت تجاربه إلى أن تكشف لديه إمكانية الإستغناء عن الأشكال الطبيعية[3].

كان قد أعاد الفيلسوف «نيتشه» (1844-1900) بمفهومه عن إرادة القوة الإعتبار للجسدى في مقابل الروحي ؛ووجه قوة الإرادة الإبداعية نحو جمالية الجسد أما ماليفتش (1878-1935) الذى تميز بفنه غير الشخصى-البسيط وغير المزخرف ؛

[1] رمضان بسطاجي، محمد غاتم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص 28.
[2] اليوت، 1982م، ص 207.
[3] محسن عطية،اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، القاهرة 2006، ص 143.

فقد أراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة[1].

2. الفن التجريدي بتصور موندريان و كاندانسكي :

يمثل موندريان و كاندانسكي توجهين متناقضين في الفن و الفلسفة، يعكس كل منهما رؤيته تجاه المادة و الروح، و يعود سبب اختيار موندريان و كاندانسكي إلى أن دراسة فنيهما يقدم صورة واضحة لمفهوم التجريد في التصور الغربي و العلاقة بين الذاتية و العالم بين المادة و الروح بالإضافة إلى أفكارهما تشكل أساسا في التفكير المعماري.

أ. الفن التجريدي بتصور موندريان : التجريد الرياضي الهندسي :

يقول موندريان : " إني لا أود أن أمثل الإنسان كما هو كائن، و إنما بالأحر كما ينبغي أن يكون "[2].

يعتبر الفنان الهولندي موندريان رائد للحركة التجريدية الهندسية، فقد بدأ كمصور و ذا سمات تأثيرية في بدايته بفنان هولندي آخر هو " فان غوغ " في أول لوحاته التي تمثل مساره الأول، حتى شكل لوحته الثانية بسماته المختلفة من خطوط منحنية ملتوية، و التي كانت تحمل في طياتها الخافتة فكرة الشجرة و التي انتهت بأقواس متعددة في الأعلى و الأسفل تمثل إيقاعا تجريديا مستوحى من الشجرة بأوراقها و فروعها.

ويعتمد هذا المذهب على الهندسة أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية ، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية ، وقد كان هذا الإتجاه حال المدرسة التكعيبية كامتداد لمناداة بول سيزان بان الأشكال الطبيعية يمكن ترسيبها لمعادلها الهندسي : المربعات ، والمستطيلات ، والدوائر ، والكرات ، والمكعبات ، لكن التكعيبية لم تصل بالإتجاه إلى نهايته لتلغي كل الروابط بالأصول الطبيعية ، فما زال في ممارساتها إمكان التعرف على مصادر الطبيعة الصامتة ، والأشخاص ، أما في التجريدية الهندسية ، فإن نتاج العمل الفني منذ بدايته يعتمد على استخدام الأدوات الهندسية : المسطرة ، والمثلث والفرجار ،وقد شايع هذه الحركة كل من :- بيت موندريان (1872 – 1944) وتيوفان ديوسبرج (1883-1931) وقادة الباوهوس ...وغيرهم وفي الحقيقة كل ظاهرة في الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية ، فكل شئ يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد، سواء انبثق من الأرض مثل الشجر، أو بني فوق الأرض كأنواع العمائر...

---

[1] محسن عطية، التجربة النقدية في الفنون التشكيلية، عالم الكتب بالقاهرة 2011، ص 140.
[2] د. محسن محمد عطية. (اتجاهات في الفن الحديث)، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، 1995م.

أو كان كالكائنات الحية : الإنسان والحيوان التي تستند جميعها إلى الأرض ، فكأن التعامد أحد خواص الوجود على الأرض ، تدعمه الجاذبية الأرضية ، أما امتداد الأرض فيشكل الخاصية الثانية والتي نسميها " الأفقية" لاتجاه مسطح الأرض إلى أبعاد لا نهائية نحو الأفق" .

و قد تأثر موندريات فلسفيا بأفكار الفيلسوف الرياضي " شوماكيرز " الذي ركز على الفن الرمزي الهندسي الرياضي للبحث عن العالم العقلاني في كتاباته، و التي كانت إفرازا لها أعمال المعماري فرانك لويد رايت.

و قد نظرت مجموعة موندريان الفنية نحو العالم الصافي بتوازناته بين الفرد و العالم و تحرير الفن من عبودية التقليد، بحثا عن فن جديد يخلق الحالة الأصلية للوعي و هي التوازن بين الفرد العالم كحالة مدركة لمفردات الحياة، و التحرر من العقائد و التقاليد الفردية و التي تقف في طريق هذا الإدراك و بالتالي موندريان أخرج لوحاته من الإيحاءات التقليدية و سعى إلى الوصول إلى عالم الحقيقة الذي يكمن وراء الطبيعة من خلال التشكيل الخالص " الناتج عن تعامد الخطوط الأفقية و الرأسية محققة التوازن بين العلاقات الشكلية و التعبير عن النقاء الجوهري، و عن الحقيقة الدائمة في الطبيعة[1].

و يتحقق عالم الحقيقة لما وراء الطبيعة من خلال اختزال الأشكال الطبيعية المرئية إلى مجموعة من العلاقات الرياضية التي يتم تشكيلها من خلال الخطوط و الأشكال الهندسية، و يحقق مفهوم موندريان للفن التجريدي الرياضي التالي :

فن موندريان يمثل حالة عدم التمايز بين الإنسان و المادة، رافضا ذاتية الإنسان كمرجعية و الخضوع لواقع الإنسان المادي للمفاهيم الغيبية.

إن الجمال عند موندريان يكمن في مجموعة العلاقات الرياضية التي تتحكم في العالم، فالغاية محددة لديه، و نقطة البدء لديه هي نقطة النهاية، حيث تشابهت الغاية و الوسيلة، فموندريان جعل العالم المادي المركز و المعيار، فقد رفض ذاتية الإنسان، و تشكل ذلك فنيا من خلال العلاقات الرياضية بين الأفقية و العمودية " فالرأسية منها تظهر الإتزان، و توتر الشحنة الديناميكية، أما الأخرى الأفقية فلها طابع السكونية"[2].

[1] عطية محمد حسن، اتجاهات في الفن الحديث، الطبعة الرابعة، مصدر دار المعارف 1997، ص 149.
[2] نفس المرجع السابق، ص 149

و تمثل اللوحات الفنية لموندريان عالما خالص التجريد للإشارات من خلال الإيقاعات العمودية و الأفقية، حتى خلت لوحاته من أي إشارات طبيعية، و قد ابتدع واقعا خالصا من الأولية كالأحمر و الأصفر و الأزرق و الأسود أحيانا و أشكال ثابتة و التشكيل و الأصل خاضعة لتأثير عام يشكل الوحدة الكلية، فموندريان يقدم دالا في عالم اللوحة المكون من أشكال هندسية و هذا الدال متطابق مع المدلول المتمثل في البناء الرياضي الماورائي، و يعتبر موندريان " أول من كشف عن إختصاصات الشكل و اللون الطبيعيين من حيث القدرة على استحضار حالات موضوعية للشعور و هو ما يعمل على إعتام طبيعة الواقع المادي أو الوجود الخالص".

و يمكن تلخيص فن موندريان في أنه يمثل عالما رياضيا، يقدم دالا خلال لوحته، و الذي يتطابق مع المدلول المتمثل بالبناء الرياضي الماورائي، فالبداية كالنهاية، فقدم العالم المادي على الإنسان و رفض مرجعيته فأصبحت لوحاته تحقق الإختزال الرياضي البعيد عن ذاتية المتلقي و تبدو أعماله كأنها نماذج لبيئة تتسم بالنظام و الإنضباط و الأخوة بين البشر[1]،و قد تحققت أفكار موندريان معماريا في مجموعة دي ستايل.

ب. التطبيقات المعمارية لفن موندريان : مجموعة دي ستايل :

تحققت أفكار موندريان معماريا من خلال مجموعة " دي ستايل " الهولندية، و التي دعت إلى تقديس العناصر المكتملة كالمربع و الخط المستقيم، بمعنى أنها مثلت الفلسفة الرياضية لفن موندريان، باعتباره فنا رافضا للذاتية و داعيا لخلق صورة جديدة للوعي و تمثلت بداية مجموعة دي ستايل بتأثرها بأعمال المعماري (فرانك لويد رايت) و التي عكست تصوراته الميكانيكية و المستقبلية، و لقد مثلت الحركات الهندسية، اختزالا لقيم جمالية للفن التجريدي[2].

ت - الفن التجريدي بتصور فاسيلي كاندنسكي 1866-1944 :

" عندما يتجاوز الإنسان إحساسات الفرح و الألم و الرعب ..... "[3].

اشتق كاندانسكي تشكيلاته من خبراته الشخصية و خيالاته، و أخذت طابعا ميتافيزيقيا، و صادرة من العقل الباطن و توهماته"[4].

و قد قصد كاندانسكي في فنه و في تجاربه الفنية إلى أن الشكل و اللون تحقق معنى مستقلا عن معناه الأصلي في الطبيعة، بمعنى أن صياغة الفنان و تكويناته تؤدي على دلالة يريدها الفنان و يقصد إلى معانيها المحددة و تحل رموزا في النظم الشكلية للوحته، و التباينات التصويرية تحررت من التشابه الشكلي الطبيعي، فحزمة الألوان و الخطوط

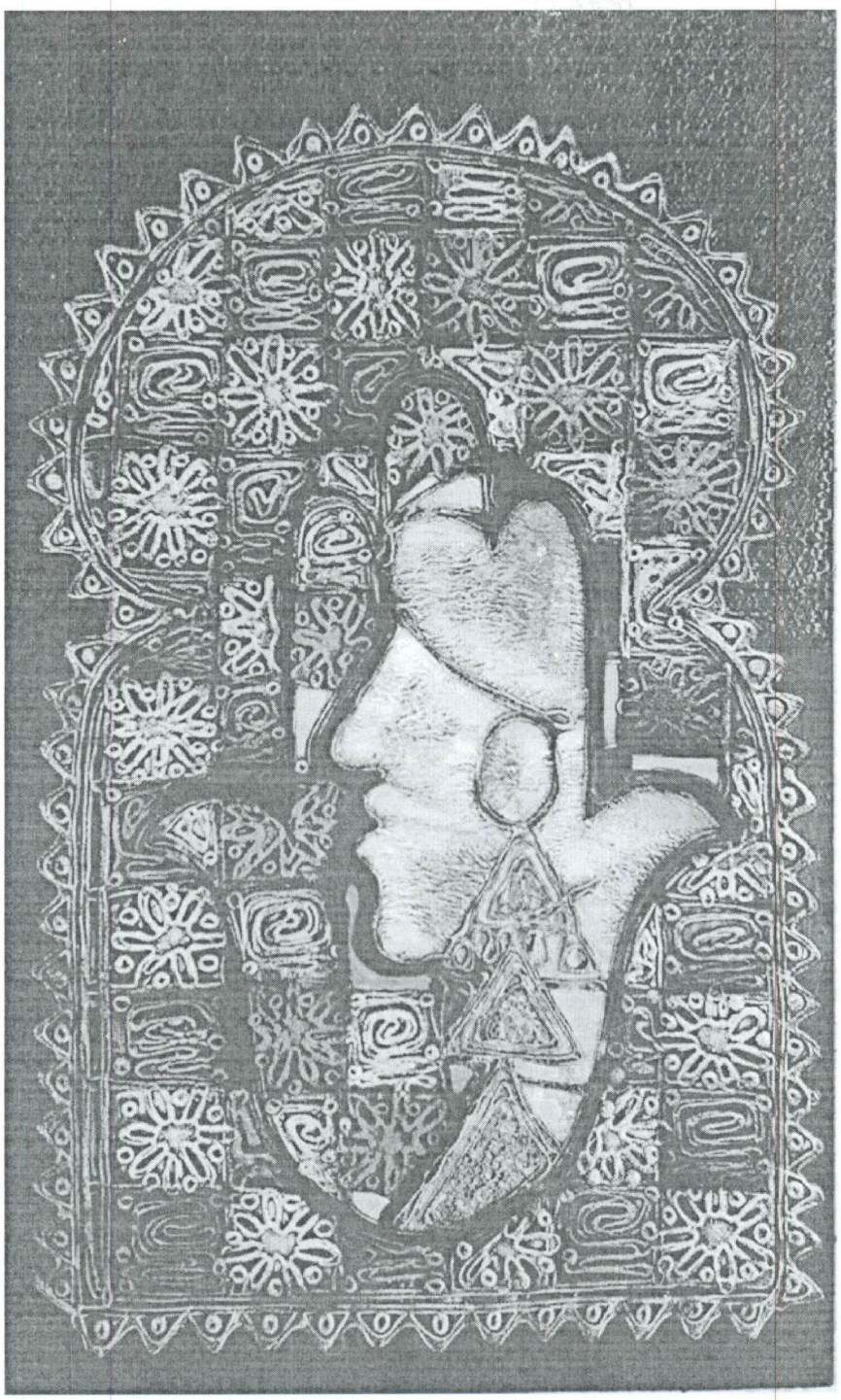
[1] مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرون، دار الشروق، الطبعة الأولى 2000م، ص 150.
[2] Guide de l'art deu XXe siécle. Silvia ferrari, 2000, P 50.
[3] Kaninsky, Du spirituel dans la peinture, tradition par pierre Volboudt, 1969.
[4] مختار العطار،آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرون، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000، ص 148.

و الأشكال و الحركات تظهر تضادا فيما بينها، تسبب في خلق انفعالين و هي ما تشكل اللحظة الديناميكية، و هذه التباينات المتضادة هي نتاج إخضاع العالم المادي الحتمي إلى النظرة الذاتية للإنسان.

3- بعض أعمال الفنانين التجريدين الجزائريين :

لوحة : " الهوية " للفنان زورقي الصديق.
ألوان الأكريليك و بعض الخامات على القماش.
رسمها عام 2013 ، المقاس (30×40 سم).
معرض الملتقى الدولي للفن المعاصر بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلية بمستغانم.

لوحة " بدون عنوان " للفنان التشكيلي عزيز عياشين 2014.
أكريليك و بعض الخامات على القماش.
قياس (80×90 سم)
معرض شخصي للفنان بقاعة محمد راسم.



لوحة " بدون عنوان " للفنان التشكيلي عزيز عياشين 2014.
أكريليك و بعض الخامات على القماش.
قياس (30×60 سم)
معرض شخصي للفنان بقاعة محمد راسم.

الفصل الثاني : محمد خدة.

المبحث الأول : محمد خدة.

1- سيرته الذاتية.
2- فلسفته الفنية.
3- المعارض التي شارك فيها.
4- نقد لإيديولوجية خدة.
5- الحرف العربي في أعمال خدة.
6- تحليل لبعض أعمال الفنان محمد خدة.

المبحث الثاني : ماهية التكوين.

1. ماهية التكوين la composition.
2. عناصر التكوين في العمل الفني.

المبحث الثالث : الأسس الجمالية للتكوين.

1. جمالية التكوين.
2. الأسس الجمالية للتكوين في اللوحة التشكيلية المعاصرة.
3. التكوين في الرسم الأوروبي

الفصل الثاني : محمد خدة .

المبحث الأول : محمد خدة.

1. سيرته الذاتية:

ولد الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة يوم 14 مارس 1930 بمستغانم و توفي يوم 04 مارس 1991 في الجزائر العاصمة. يعتبر خدة أحد مؤسسي فن الرسم الجزائري المعاصر، و أحد أعمدة ما يسمى بـ " مدرسة الإشارة ". كان يتابع باهتمام تطور الفن الأوروبي الذي أثراه الحوار و الإحتكاك منذ بداية القرن، مع أساليب التعبير في القارات الأخرى، حيث اكتشف أن الرسامين الغربيين بغض النظر عن اهتمام التكعيبيين بالفن الإفريقي للأقنعة، يستلهمون من عناصر الثقافة العربية، أحد أعلام الفن التشكيلي بالجزائر، نشط في ميدان الفن منذ شبابه رفقة أسماء أخرى استطاعت الظفر بسمعة المبدعين عن جدارةو استحقاق بما تركت من أعمال راقية على غرار محمد إسياخم، محمد لعيل و غيرهم.

تعلم الرسم عن طريق المراسلة سنة 1947، و تقلد عدة مسؤوليات إدارية بميدان الثقافة و عمل أيضا بمرسم (غراندشوميير) بباريس 1952، استطاع أن يجذب الأنظار من مستغانم مسقط رأسه ثم العاصمة و أن يوطد علاقات صداقة مع الشباب الهاوي خاصة و أن حسه المميز جعله يهتم بالعمران الإسلامي و الشخصية الجزائرية و الطبيعة الخلابة التي أبدع فيها الخالق و جعلها محمد خدة من أبناء الجيل الثاني مصدر إلهام مميز طالما استفز فضول الأوربيين فجعلوا من الجزائر وجهة استراتيجية.

كان الفنان يتمتع بإبداع خيالي متميز و كان يعشق شجرة الزيتون التي تعتبر بالنسبة له عنصرا بارزا في العنصر المتوسطي و المغاربي و على وجه الخصوص الجزائري ...

كان خدة يتميز بأسلوبه الخاص، إذ تعتبر منقوشاته من طراز عال على غرار تلك المعروضة تحت عنوان " المغرب العربي الأزرق " ، " شهيد " و " 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 سنة 1953 من أسلوب التصوير إلى "عدم التصوير"، حيث كان يفضل هذه الكلمة عن كلمة التجريد التي كان يعتبرها صورية إلى حد بعيد.

2. فلسفته الفنية :

حاول خدة استلهام الخط العربي دون الإهتمام بالمعنى اللغوي و كذلك دون الإلتزام بقواعد و أصول الكتابة، بل و تعامل معه كمعطى تشكيلي. إن الفلسفة الذاتية عند خدة تتغذى من آمال و مطامح جميع الناس، لكنها تعرف كيف تحافظ على علاقتها المتينة و القوية، حيث أن شجرة الزيتون كانت القاعدة التي ينتقل منها الحلم، و هي أيضا بستانه السري و نموذجه الذي نجده يتكرر و يتواجد في جميع أعماله، و مما يلفت الإنتباه هو ذلك التقييم المزدوج الذي يجعل الفنان يتأرجح بين الحركة و السكون، لذ لك نجد أن أشكال لوحاته ملتوية، تسيطر عليها الحيرة و القلق نتيجة أحجامها و ألوانها التي تتهيكل في فراغ مساحة اللوحة، و من ثم تصبح المشاهد رهينة العمل الفني الذي يجمع بين تلافيفه و تعرجاته الحزن و الفسحة و الإنغلاق و الإنفجار ، و كأنه نوع من التمرد.

لكن طريقة "محمد خدة" الأسلوبية و الشكلية ليست مجرد تمظهر مهارة تقنية، و إنما هو صراع و مغامرة مع المادة للوصول إلى خلق لغة تشكيلية خاصة به، و من هنا يحاول الفنان إعطاء فرصة للمشاهد ليعبر عن ما يحتاج روحه، إذ له حق إبداء الرأي مثلما يفعل الفنان.

يدرك المتتبع لأعمال محمد خدة أن الإتجاه التجريدي الذي تبناه أسلوبا فنيا، قد كان موازيا لجملة الآراء التي كان ينشرها بالصحف السيارة أو بالمجلات على حد سواء. و قد جمعها الفنان ضمن كتابين مطبوعين هما : " صفحات متناثرة متراطبة " و كتاب " معطيات من أجل فن جديد " .
و يجد القارئ ضمن مقالات هذين الكتابين مواقف الفنان تجاه المسائل المطروحة أنذاك في الفن: من قبيل موقفة من اللوحة المسندية الغربية و من رواد الفن الشرقي و من تاريخ فن التصوير في الجزائر، و من جيله و من تراثه، و لا شك في أن طرح هذه المسائل ما يشير إلى متابعة الفنان لأحداث عصره عموما و مواكبته لما يجري في الفنون التشكيلية تحديدا. و لأجل ذلك ، نسعى إلى مناقشة هذه الأفكار قصد استيعاب مقاصدها الدالة و أبعادها الفنية و الجمالية.

و نحسب أن الإشكال الأهم الذي يتعرض إليه الفنان محمد خدة، يصب في رؤيته للفن التجريدي الذي ينتسب إليه ، إذ يعتقد أن " التعريفات التي تعاملت مع فن التصوير، كانت في أغلبها تحقيرية في نشأتها، و هو شأن عندما نتذكر النزعات التكعيبية و الوحشية و التجريدية الخ، فقد كانت كلاما صحفيا يقصد من ورائه الإزدراء، لكونه يتحدث باسم بورجوازية حائرة من جرأة الفن الحديث " .مما يدل - في نظر الفنان – على أن هذه الإصطلاحات تبدو مجانية روجت لها كتابات صحفية تفتقر إلى حذق جماليات الفن

الحديث. و يرجع الفنان هذا الشطط في التصنيف إلى التسرع في الحكم على اللوحة من " القراءة الأولى " ، مما يفضي إلى نتائج " وخيمة " في فهم المشهد التشكيلي و تأويله، ينطلق الفنان من أن " أي تصوير هو تجريدي بالتعريف بوصفه شيئا آخر غير الواقع القائم، حتى و إن نذر نفسه نذرا وفيا لغاية تمثيل هذا الواقع ... "، فتكون ماهية التصوير بموجب ذلك قائمة على التجرد مهما كان شكلها، مادام أن نقل الواقع و إن اتخذ أسلوبا كلاسيكيا يقتضي تحويرا مبدئيا في تمثيل أبعاده، و هي العبرة التي يصبح فيها معنى التجريد متضمنا في أي تصورنروم من ورائه إبداع واقع من صلب رؤيتنا الحدسية له، و لذلك ينتقد الفنان تلك النظرات " غير المسؤولة ... التي تتهم الفن غير التشبيهي بكونه فنا مستوردا " ، أو تارة " دخيلا على ثقافتنا، في حين أن الصورة تكاد تكون غير موجودة في الفن العربي الإسلامي " .

إن رأيا من هذا القبيل، لا يخفي تأثره بالثقافة الفنية الكولونيالية ذات المنحنى الإشتراقي التي حاولت التأريخ للفن منذ احتلال فرنسا للجزائر و هي المرحلة الإستشراقية للفن التي وسمت المصنفات الفنية جميعها بميسمها. و من ثمة، يسعى محمد خدة إلى الدفاع عن وجود الفن التجريدي بالعودة إلى الفن العربي الإسلامي، و هي المرجعية التي تكفل له الدعم الذي ينتصر إلى فكرة التجريد و ينبذ التجسيم.

3. المعارض التي شارك فيها :

أ. المعارض الشخصية الإنفرادية :

و قد قام الفنان بعدة معارض انفرادية منها رواق ترانسبوزيسيون بباريس سنة 1967، و رواق عمر راسم بالجزائر سنة 1963 ، و رواق لايأيكوت (العين تسمع) بليون سنة 1964 ، و أيضا معارض متنقلة عبر الجزائر سنة 1970وسنة 1974، و خمسة معارض متزامنة لمحفورات في الجزائر و وهران و تيزي وزو و قسنطينة و عنابة سنة 1985 ، ثم متنقلة في مستغانم و تلمسان و شارك أيضا في فندق غراق بمون بليي سنة 1985 و رواق إسياخم بالجزائر سنة 1986. معرض بـ ليون 1964، معرض فيينا بالنمسا 1967، معرض شخصي أيضا بالمركز الثقافي الفرنسي بالجزائر 1970.

ب. عدة معارض متنقلة :

- معرض الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر من 1964 إلى 1972.
- سنة 1985 في المسرح الجهوي بعنابة.
- معرض بالمسرح الجهوي بقسنطينة.
- معرض بدار الثقافة بتيزي وزو.[1]

[1] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، الطبعة الأولى 2005، ص 201

- معرض بالمركز الثقافي لولاية الجزائر.
- معرض استذكاري بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر (1983) .
- معرض بالمجلس الشعبي البلدي لمستغانم (1985) .
- معرض بدار الثقافة تلمسان 1985.
- معرض بمونبوليه فرنسا 1985.

ت. معارض خارج الوطن :

شارك الفنان محمد خدة في عدة معارض نذكر منها، معرض الحقائق الجديدة بباريس في سنوات 1955 – 1957 – 1958 ، و معرض الفن الفتي بباريس سنة 1955 ، و معرض الفنون التشكيلية بباريس سنة 1962.
باريس – مرسيليا – برلين – جنيف – المركز الثقافي الجزائري بباريس 1989.

و بعد وفاته نظمت له عدة معارض لأعماله الفنية بالجزائر و فرنسا، و قد شارك في العديد من المعارض خاصة :
قاعة سيماز بباريس 1960 – قاعة غوفرتاي بباريس 1964 – سافاج غاليري لندن 1965 – متحف البلفدير بتونس 1980 – قاعة الفن الحديث ليون 1982 – المعرض العالمي للفن الحديث بال سويسرا 1982 – المركز العالمي للفنون التشكيلية باريس 1986.[1]

- كما شارك في العديد معارض الخاصة بالفن الجزائري خاصة في : أذربيجان – بغداد – دمشق – موسكو – نيويورك – صوفيا – طوكيو – فارصوفيامن سنة 1963 إلى سنة 1986.
- صمم العديد من المعالم و الأعمال الميدانية الخاصة : مقام الشهيد بالمسيلة 1981 – سجاد حائطي للمطار الدولي الملك خالد بالرياض 1981.
- كما شارك في العديد من الفرسك الحائطي – في المعمورة 1973 – عمل لوحة لصالح عمال البناء بالجزائر 1976 – و في وزارة التعليم العالي 1982.
- قام بعمل العديد من الديكورات و تصميم الملابس لعدة مسرحيات جزائرية (الكلاب) للحاج عمر الجزائر 1965 – (الغموض) لعبد القادر علولة وهران 1969 – (بني كلبون) لعبد الرحمن كاكي الجزائر 1974.
- كما قام بعمل العديد من الرسوم لعدة كتب منهم : جان سوناك – بشير حاج الطاهر – رشيد بو جدرة – طاهر جاووت .
- توجد أعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر – متحف الفن الحديث بباريس – و في العديد من المنظمات و الهيئات الوطنية و العالمية.

[1] نفس المرجع السابق، ص 201.

ث - المعارض الجماعية :

المعارض الجماعية تمثلت في رواق قوفرناي(دفة المركب) بباريس سنة 1964 ، و معرض سافاجقالوريبلنلدن سنة 1979 ، و معرض بمتحف الفن العصري بتونس سنة 1980 ، و معرض الرسم الجزائري في أبيجان و موسكو و نيويورك و باريس و بغداد و صوفيا و طوكيو من 1963 إلى 1986 .

ج- إنجازات أخرى :

و للفنان مجموعة من الإنجازات الأخرى مثل مقام الشهيد بمدينة المسيلة طوله 9 أمتار و قاعدته 25 مترا، و عمل فني بالمطار الدولي " الملك خالد " بالرياض سنة 1981، و رسم جداري بوزارة التعليم العالي بالجزائر عام 1982، و رسوم لكتب نذكر منها بالأخص " الوردة و الحريقة " لجان سيناك سنة 1964 و كتاب " حتى لا نحلم " لرشيد بوجدرة سنة 1965 و كتاب " توليفات حالة الغد " لحاج علي سنة 1980، و ديكورات و أزياء المسرح مثل مسرحية " نوماس " سنة 1986 و " بني كلبون " سنة 1974 .
- عضو مؤسس للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1963.
- الأمين العام للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1971 – 1973.

4. نقد لإديولوجية خدة :

يستند المعنى التجريدي عند محمد خدة فينومينولوجيا إلى الوعي الجمالي بالظواهر الإجتماعية التي يتعايش معها و يبدي نحوها تحاورا و تأملا إنسانيين. فقد لاحظنا أن الإتجاه اليساري للفنان لم يقيد رؤيته الفنية داخل معايير " الواقعية الإشتراكية "، و إنما أبان عن مرونة فكرية مع ما يحدث من متغيرات داخل المشهد التشكيلي المعاصر. ذلك أن مسافة " الإختلاف " الموجودة بين التوجهين الإيديولوجي و الفني لا تفترض تمايزا بينهما بالضرورة. إذ نرى أن الفنان مهتما بأكثر من تفصيل تشكيلي يمس الواقع الإجتماعي، على نحو يتقاطع مع " حساسيته التشكيلية ".[1]

يذكر الشاعر ثيوفيلغوتييه (1811 – 1872) : " إن السفر إلى الجزائر أصبح بالنسبة للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى إيطاليا "[2]. و لقد كانت فيلا عبد اللطيف مزارا للعديد من الفنانين الغربيين ، و هي تقع خلف المتحف الوطني للفنون الجميلة .

---

[1]Voir : Bourdieu, Pierre, La distinction : critique sociale du jugement, Paris, Editions de Minuit (…).

[2]- ينظر: (البهنسي، عفيف، الفن و الإستشراق، بيروت، دار الرائد اللبناني، موسوعة تاريخ الفن و العمارة ، ط.2 ، 1983 ، المجلد الثالث، ص.ص54-91.

و قد نقلت صورة إستشراقية عن رؤية المصور الغربي للطبيعة و الأشخاص.ينتقد محمد خدة بعض المؤرخين الذين يحددون بداية نبذ التجسيم الإنساني بتحطيم الأصنام يوم فتح مكة [1]".

" حروف من شجرة مباركة و شجرة من حروف طليقة ".

أشار الأديب مرزاق بقطاش في إحدى مقالاته إلى ان التشكيلي الجزائري محمد خدة (1930 مستغانم – 1991 الجزائر) " عرف دونما اللجوء إلى مزاوجة هجينة من الدرجات الدنيا و لا استنساخ و حشي، كيف ينجز تزاوجا سلسا بين الثقافة الغربية في أشكالها متناهية الحذق من جهة، و الثقافة المغربية من جهة أخرى"[2].

ذلك أن هذا الرسام العصامي، الذي حفظ درس الواسطي جيدا، كما يذكر بقطاش، اكتشف أن رسامين غربيين كبار من ماتيس إلى كلي قد استلهموا في أعمالهم عناصر من الثقافة العربية، و هكذا بعد عام من انتقاله إلى فرنسا رفقة الفنان الجزائري الآخر، عبد الله بن عنتر، وجد نفسه في مفترق الطرق : كان عليه أن يختار فلم يتردد ....

و كان اختياره الإنفصال منذ سنة 1904، بتشكيله عن كل تصوير واقعي ، الشيء الذي اعتبر " غريبا عن حساسية الفن المغاربي ، غير التصويري (أو التجريدي) بامتياز " كما يذكر الفنان بنفسه.

5. الحرف العربي في أعمال خدة :

يعد أسلوب التجريدي محمد خدة في السنوات التالية متكئا على عناصر تشكيلية من الخط العربي. حيث جعلت منه أبجدياته المتحررة من كل تنميط في فضاء اللوحة، أحد مؤسسي ما دعاه جون سينياك بـ " مدرسة الرمز " في التشكيل الجزائري ، إذ " راح يتهجى الحرف تلو الحرف من سجل المشاهد العظيم". كل ذلك بعد أن اغتنى رصيده البصري و اللوني بأروع مكتسبات التشكيل المعاصر في أوروبا. الأمر الذي جعله، بتعبير جون سينياك ، مرة أخرى ، يسترد في مشروعه التشكيلي الألوان الصهباء و الشهباء و السمراء و المغراء و الزرقاء التي تنغرس في أرض بلاده، ثم يطعمها بمزيد من الإشراق و التسامي في منجزه التشكيلي.

إلى جانب الحرف العربي الذي يرفض خده " استعماله لذاته"، أو توظيفه بصورته الخام، توجد موضوعة " شجرة الزيتون " التي تعد بالنسبة إليه " تحتل مناع الرموز و

[1]- و ينظر إلى :بوذينة، محمد، المغرب العربي و فن الإستشراق، الحمامات/تونس، منشورات محمد بوذينة، 1996، (الإستشراق في الجزائر، ص.ص. 12-68).

[2]محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، ص 139.

الكتابة " المقترحة في أعماله و تسجل نجاة بلقايد بخصوص منطلق محمد خدة المتمثل بالشجرة المباركة (الزيتون) إن الفلسفة الذاتية عند محمد خدة تتغذى من مطامح الجميع، لكنها تعرف كيف تحافظ على أسرارها الحميمة و الماورائية. إن شجرة الزيتون هي القاعدة التي ينطلق منها الحلم. و هي كذلك بستان الفنان السري و نموذجه الذي يتواجد بمجموعة الأعمال منذ البداية. مثلما نشاهده في التغيرات التي تطرأ على شجرة الزيتون المعقدة و المعرفة، فتتناسل مرة ، ، و تنعزل مرة أخرى، و تتقوس مرار و تنغرس في الأرض و تسكن في البحار مثل الحوت الأسطوري[1].

ذلك بأن الفنان لا يتصل بالعالم الخارجي إلا بواسطة هذه الألوان التي تبلور كذلك الأحاسيس و الأهاجيس التي يشعر بها أو يعني منها، و هكذا نجد الألوان عنده ، و بما هي مادة خام، تساعد و تمهد للإعتراف بإشارة أو حسية أو حفر ما. و أما العلامة فهي اختراع سرمدي. كما أنها كذلك مزق و تقطيع ناتجان عن الإنغراس(الحروف العربية و الرموز الإفريقية و الأوشام البربرية) و الإنتشار خارج الحدود الجغرافية و الذات (التجزء و التنضيد و التقطيع الفقري). لكن المزج بين هذين العالمين يخلق فضاء يجيش و يفرض نفسه على كل مشاهد[2].

[1] محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس، ص 141.
[2] نفس المرجع، ص 142.

تحليل لبعض أعمال الفنان محمد خدة :

1- تحليل لوحة معالم 1981 :

لقد استطاع الفنان " محمد خدة " في لوحته التي بعنوان " معالم " أن يبرهن لنا أن لوحاته لا تشكل وسيلة للمتعة لذاتها فقط، بل أثبت أنها عبارة عن شخوص تحمل فكرة التفتح على العالم، حيث أن كل شيء سوف يبعث إلى الوجود في مستقبل مميز و مشرق، و قد أنجزت هذه اللوحة في عام 1981 بالجزائر، و هي مرسومة على قماشة بالألوان الزيتية ذات أبعاد (41 – 33 سم) و يجهل تصنيف هذه اللوحة و أنها موجودة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة الكائن بالجزائر العاصمة.

و قد جاءت اللوحة عمودية الشكل، تحمل توقيع الفنان بالحروف اللاتينية على أسفل يمين اللوحة باللون الأسود، و قد تموضع الرسم في وسط اللوحة، حيث نتجت أشكال مختلفة الأحجام و الإتجاهات على إثر تقاطع الكثير من الخطوط و النقاط التي جاءت في مجملها لينة و منحنية و منكسرة، واضحة و محددة جيدا، في تركيب عمودي الشكل لإعطاء تشبيهات لشكل المعالم التي عادة ما تكون بناءات مرتفعة و التي تأخذ الشكل العمودي في المعتاد.

ما يميز خدة دائما في توظيف الألوان أنه يعتمد على الألوان الباردة ، و التي أخذت حصة اللون الأسود في هذه اللوحة و هذا لإضفاء السكون و الهدوء على اللوحة، كاللون الأزرق و الأخضر مع القليل من الألوان القاتمة التي عبّر عنها باللون الرمادي و الأسود و البنّي، و بقع قليلة من اللون الأصفر، فهذه الرسوم بعناصرها الموزعة على مساحة اللوحة هي بمثابة إنتصار كبير حققه الفنان " خدة " في مجال الشعر الصامت، فرسمه قد استحال سؤالا و تساؤلا، و هناك عاملين أساسيين يسيطران على أعمال خدة و هما " اللون و العلامة "، فتجلي الألوان يشخص مسيرة يمكن تحديدها وفق مختلف المراحل التي مرت بها الأعمال الفنية، كما أنه لا يتعامل مع العالم الخرجي إلا بواسطة الألوان التي تجسد الأحاسيس و الهواجس التي يشعر بها، أما العلامة فهي إختراع يجسد إبداع الفنان اللامتناهي و المتمثل في تجسيد الحروف العربية و الرواسب الفنية الإفريقية و الرموز و الأوشام البربرية، و يعد خدة رائد المدرسة الرمزية في الجزائر و الذي ابتدعه من خلال توظيف الحس الإبداعي و الرؤية الفنية.

إن هذا العمل الفني قد صاغ لغته الخاصة به من عنوانه، تلك اللغة التي تفوق كل التصورات الممكنة، و الفضل في ذلك يرجع إلى حالة النضج التي و صل إليها الفنان، نتاج الممارسة و الخيال و الحس الإبداعي بصفة عامة، و قد ارتقى في إبداعه إلى أوّج المهارة، فقد جاءت هذه اللوحة في قمة التفاؤل و الأمل، و لكن وعلى الرغم من قوتها

التعبيرية فإن هذا العمل يصح و يعلن عن قلق و حيرة دائمين تعطينا بعدا إنسانيا، و لعله تساؤل عن بقايا تراث أجداده و تقاليدهم و فسره و عبر عليه في رسم بعنوان " معالم ".

و ما يمكن قوله في الأخير أن هذا المزج الرائع بين هذه الروافد قد خلق فضاءا امتاز بالسكون، و في الوقت نفسه فرض نفسه على كل المشاهد التي أنجزها الفنان في مسيرته الحافلة بالإنجازات.

لوحة : معالم للفنان محمد خدة.
ألوان زيتية على القماش.
رسمها سنة 1981 – قياس (41×33 سم) .

2- تحليل لوحة " شكل البحر " 1982 :

لقد استطاع الفنان "محمد خدة " في لوحة شكل البحر أن يستنبط و ببراعة العلاقة بين الفن و الجمال، و خاصة بما تعلق بالوعي الجمالي بشقيه الملموس، و الذي هو موجود في الطبيعة، و الشق الثاني و هو المتعلق بالمثال (أي غير الموجود)، و هو ما نعني به مثال حسي أو تجريدي، أي هو نابع من مخيلة الإنسان، و قد أنجزت اللوحة عام 1982 بالجزائر و هي مرسومة على قماشة ذات قياسات (65 – 92 سم) و هذه اللوحة يجهل مكان تصنيفها فهي على الأرجح موجودة بالمتحف الوطني للفنون الجميلية بالجزائر العاصمة.

و هذا العمل التشكيلي جاء ليصور لنا مشهدا محاكيا للبحر و أمواجه الزرقاء بسكونها و تقاطعها مع رمال الشاطئ، و روعة إنعكاس أشعة الشمس على البحر.

و قد جاءت اللوحة أفقية الشكل، تحمل إمضاء الفنان باللغة اللاتينية على أسفل يسار اللوحة، حيث نتجت أشكال مختلفة الأحجام و الإتجاهات على إثر تقاطع العديد من الخطوط التي جاءت في مجملها لينة و منحنية لإضفاء جو من النشاط داخل العمل الفني و أيضا لإبراز سلاسة و مرونة البحر، و قد اختلفت هذه اللوحة عن باقي اللوحات الأخرى من خلال توظيفه لجملة من القيم التشكيلية التي احسن توزيعا فتبدو رائعة التكوين من حيث الشكل و توزيع الخطوط و الأحجام و استغلال المساحة بشكل جيد، حيث عمد إلى توظيف الألوان الباردة لإعطاء السكون على عناصر اللوحة، مع القليل من التقاطعات معي الألوان القاتمة التي عبّر عنها اللون الأزرق بشدة خاصة الخط المائل في وسط اللوحة و الذي كسر الجمود، و قد وظف الفنان " محمد خدة " مرة أخرى اللون الأصفر بتدرجاته جنبا إلى حنب مع اللون الأزرق لإعطاء دلالة على اللون الطبيعي لإنتقاء ألوان مياه البحر متمازجة مع رمال الشاطئ، و كذا تمازج اللون الأزرق مع الأصفر ليعطي لنا لونا أخضر داكنا لعله جاء كدلالة على وجود صخور تخلل الرمال و تنمو عليها طحالب بجدية، و هو ما يشكل لنا رمزا أي أن الفكرة غير منسجمة مع الشكل.

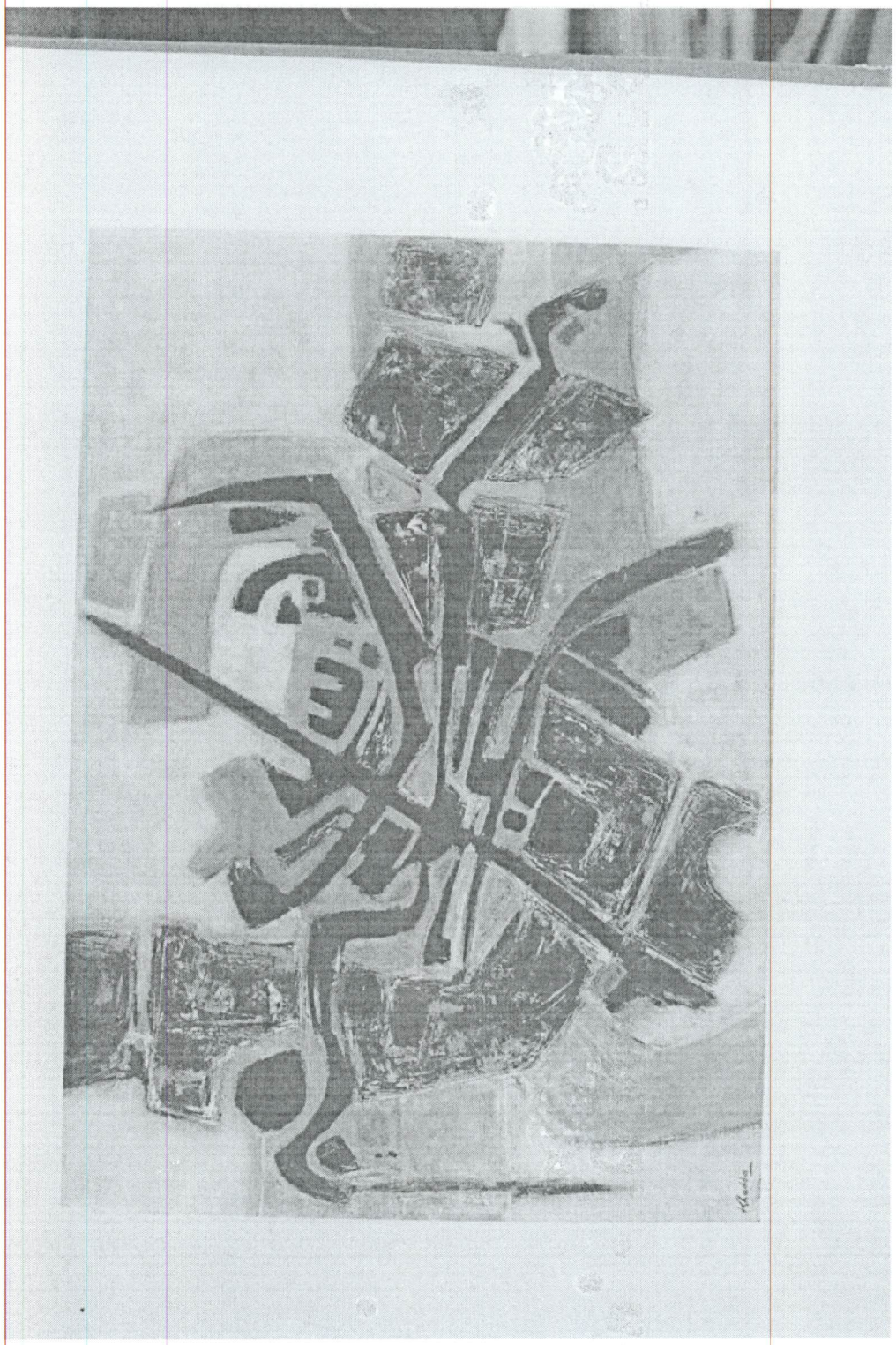
و قد اعتمد خدة على تكوين متناسق من خلال توزيع أشكاله و عناصره الفنية بطريقة مدروسة على سطح العمل الفني لتتكالب فيما بينها، و تعطي لنا شكلا واحدا متناغما و ذو إيقاع متميز يكمن من وراءه جمال ساحر، معتمدا في ذلك على معرفة الدنيا ألا و هي المشاعر و الإحساسات و هي غير ثابتة، فالإحساس لدى الفنان لا يعني نفس الإحساس عند شخص عادي ، فالفنان مرهف الإحساس يرى الدنيا دائما بطريقته

الخاصة لأن عالمه خاص، و منه فإن آخر ما ينضج في العمل الفني هي المدارك الجمالية.

فقد استطاع خدة على الرغم من عدم احتكاكه بالفنانين الأوروبيين أن يحافظ على الموروث الثقافي لبلاده من خلال أعمال كثيرة كل ما يقال عنها أنها آية في الجمال، و قد أدخل خدة الأسلوب التجريدي في الجزائر و تأثر به كثيرا، و الدليل على ذلك الرصيد الفني الذي تركه الفنان خلال مسيرته الفنية، و يعتبر الفنان " محمد خدة " رائد الفن التجريدي في الجزائر.

و قد جاء عمله هذا رائعا في التكوين، متزنا فيما بين عناصره التشكيلية خاصة فيما تعلق بالشكل و اللون و الخط و الملاحظ عند الفنان هو اهتمامه بالألوان الباردة التي أخذت حيزا كبيرا في أعماله التشكيلية بالإضافة إلى تجنب الإكثار في الألوان، حيث كانت ملونته جد بسيطة، ذات ألوان خفيفة و مفعمة و معبرة عن مهارة و إحساس فني مميز و صادقة من خلال الشكل و الذي يعتبر اللباس الخارجي للوحة الفنية، و الذي سار جنبا إلى جنب مع المضمون الذي يحتوي على الفكرة أساسية للموضوع المحسوس.

و آخر ما يقال عن هذه اللوحة أنها جائت متماسكة متفاعلة و مفعمة بالأحاسيس و الصراعات بين الفنان و مادته، و التي نتج عنها إبداع الفنان كمّا و نوعا من خلال تحفه الفنية المتميزة.



لوحة : لوحة تتخذ شكل البحر للفنان محمد خدة
ألوان زيتية على القماش
رسمها سنة : 1982، مقياس (65×92 سم).

3- تحليل لوحة " عند منكسر الصخور " 1984 :

يجسد لنا العمل الفني تحفة فنية غاية في الإبداع و هي عبارة عن لوحة تشكيلية متناسقة قد حملت اسم " منكسر الصخور " و هي للفنان الجزائري ابن مدينة مستغانم، و قد أنجزت خلال 1984 في مسقط رأسه، و هي محفوظة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة مع عديد مصنفات الفنانين الجزائريين الآخرين، كمحمد راسم و إبراهيم مردوخ و غيرهم، و اللوحة تمثل رسما تصويريا لمجموعة من الصخور التي شغلت بال الفنان فأعطاها قيمتها الفنية من خلال لوحة زيتية على قماشة، قياس (61 – 50 سم).

و قد تشكلت اللوحة الفنية على إثر تمازج مجموعة من الخطوط الناعمة و اللينة، و التي اختلفت اتجاهاتها و توحدت في ليونتها و قد نتج عن ذلك مجموعة من الأشكال المترامية داخل اللوحة، لتعطي تماسكا لمجموع قيم اللوحة الفنية من دون الإعتماد على خط الأرض، و ما يلاحظ هو عدم وجود خطوط صلبة لتعطي بذلك مختلف الخطوط اللينة نوعا من الحيوية على العمل الفني و تكسر الهدوء الكامن فيها.

و ما لا شك فيه أن الفنان قد تخلى عن مجموعة من القيم التشكيلية، على غرار عنصر التكرار الذي انعدم، فقد جاءت أشكاله راقية و لها إيحاؤها الخاص، و هذا ما يتجلى من خلال عدة أشكال مختلفة جاءت في مركز اللوحة لتتناسق مع الأشكال المتناثرة داخل العمل الفني و هو ما جعل أشكاله مضطربة من حيث التصميم الخارجي للوحة، فيما تراوحت ألوانه ما بين البني الذي كان اللون السائد على الرغم من تدرجه بالإضافة إلى اللون الأسود و اللون أزرق و الأصفر مع وجود تمازج فيما بيه اللونين الآخرين.

و كان عمله هذا مفعما بالحيوية و الحركة التي جاءت كرد فعل على تعبيره الفني الرائع لمشهد شد أنضاره، و هو ما يبدوا من خلال مجموع الأشكال المترامية في اللوحة.

و قد كان لتنوع أشكاله أثر كبير على إيقاع اللوحة من خلال إختلاف التشكيلات و توزيعها على السطح و هو ما يترك المجال واسعا لعين الشاهد ليتجول بخاطر واسع داخل العمل الفني، و يعطي الكثير من التأويلات بشكل سلس من خلال تسلسل العناصر التشكيلية المكونة للوحة الفنية.

و الشيء الملاحظ في اللوحة هو الألوان التي غابت إشراقتها، من خلال الألوان المفعمة بالحيوية، فقد غلب اللون البني على سطح العمل الفني ليكسره اللون الأسود في

الوسط من خلال أشكال مختلفة متقاطعة بذلك مع شريط للألوان الفتحة التي قسمت اللوحة إلى نصفين، و قد جاءت الدائرة الزرقاء على أعلى يسار اللوحة لتعطي اتزانا للون البني البني القاتم من خلال شمال اللوحة على الجهة السفلى ليكون بهذا قد وضع توازنا منطقيا للوحة الفنية من خلال الألوان.

و يبدوا أن الفنان " محمد خدة "، قد تأثر بالمنظر الطبيعي للصخور، فجسدها بطريقة تجريدية متناغمة الألوان و الخطوط و الأشكال، و هي القيم التي استطاع أن يوازن بيهنا في تركيب و تكوين رائعين، ليبدع لنا عملا فنيا غاية في الجمال و الروعة.

لوحة : عند منكسر الصخور للفنان محمد خدة
ألوان زيتية على القماش
رسمها عام 1984، مقياس (61×50 سم)
المتحف الوطني للفنون الجميلة - الجزائر –

المبحث الثاني : ماهية التكوين .

1 . مفهوم التكوين :la composition

التكوين ليس كلمة عابرة نمر عليها مرور الكرام ، بل كلمة يجب أن نقف عندها كثيرا ، و هناك الكثير من الآراء التي اختلفت بمضامينها في التعبير عن التكوين كمفهوم و لكنها أجمعت بمضمونها و تقارب آرائها كفكرة.

لو نتطرق إلى التكوين كدراسة مستفيضة لا بد أن نقف عندها حتى نعطي هذا الموضوع المهم حقه، لكن في هذا البحث نتطرق إلى التطرف و ليس إلى التشعب لكن لا نبتعد عن المعنى الأساسي للتكوين.

تشتق كلمة التكوين من كون، يكون، تكوينا، و كينونة الشيء صورته و جمعه تكاوين الصورة و الهيئة. و للتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسية في تكوين شكل التكوين، و هذا ما أكده (أ.ف.فايفيلد) بقوله :" التكوين ربط و مزاوجة و ترتيب مختلف عناصر العمل الفني، و يشير أيضا إلى أن التكوين هو تصميم حركة العمل الفني، و هو عملية تجسيد المعنى التي تشتمل على جميع عناصر العمل الفني بدون استثناء".

و تقريبا يقترب ألكسندر دين من فايفيلد بالمضمون من أن تعريف التكوين " هو بناء شكل أو تصميم المجموعة ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور و كأنه حالة الموضوع و المزاجية من خلال اللون، الخط، الكتلة و الشكل لأنه لا يروي الحكاية إنه التكوين و ليس الصورة ".

إذن التكوين هو تكوين عند الثاني و هو عملية تجسيد المعنى عند الأول، و لكي نقترب من طروحات الإثنين نقول إنهما يقتربان من معنى واحد و هو أن التكوين هو نتيجة ربط و مزاوجة كافة عناصر العمل الفني لكي نصل إلى الشكل الذي نريده أو نطمح بالوصول إليه لكي نعبر عن حالة ما لموضوع ما. و لكن هناك عدة عوامل أو عناصر لابد من تواجدها لكي نحصل من خلال اندماجها و ربطها مع على شكل التكوين " و الذي هو الترتيب المعقول للناس في مجموعة ما من خلال استعمال التأكيد، الثبات، التتابع و التوازن لتحقيق الوضوح و الجمال الذي يروق للناس"[1].

و بما أن التكوين ليس صورة كما رأي ألكسندر دين، و إنما هو بناء شكل أو أشكال من خلال التعريف بالمجموعة المتواجدة في عمل ما، حيث يقوم الفنان من خلال هذه المجموعة بتكوين تكوينات معبرة عن روح العمل، لتعطي بذلك شكل جمالي.

[1] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، الطبعة 5، 2000، ص 27.

التكوين يدخل بكل شيء فني، و التكوين يقترب من الفن التشكيلي باعتبار اللوحة أيضا لها تكوين، و لكن تكوين اللوحة ثابت و ذو مساحة محددة و مؤطرة بإطار واحد عكس التكوين علىسبيل المثال في العرض المسرحي الذي يسير وفق متغيرات النص.

يدخل التكوين في كل شيء له علاقة بالفن حتى في جلوس عازفي الأوركسترا لعزف السيمفونية، و طريقة جلوسهم بتوزيع عازفي الكمان في جهة و الكونترباص في جهة، و الفلوت في جهة و الساكسيفون في جهة أخرى. هذا أيضا تكوين للتعريف على مفردات السيمفونية أو الأوركسترا.

هذه رغم أنها أبعاد محدودة لكنها ذات أبعاد جمالية تساعد في خلق التكوين الجمالي للشكل العام، إذن التكوين موجود في كل شيء فني بصري و بذلك يساعد في إغناء المشاهد تفهما لما يدور أمامه.

و التكوين هو:" الإنتقاء و التنسيق تبعا لبعض المبادئ، ضرورة أساسية في الفن و في معظم ألوان الجمال الطبيعي إن لم يكن كلها، فذرة الثلج المكبرة تكون شكلا سداسيا، و منظر الغروب يتألف من طبقتين الحمراء و البرتقالية في تقابل مع زرقة السماء، و تسمى عملية الإنتقاء و التنسيق في الفن باسم التكوين. و التكوين وسيلة هامة في المسرح لتوضيح و تركيز القيم العقلية للعاطفية في الإخراج. و إذا جاء التكوين ممتعا في حد ذاته خلق قيما جمالية "[1].

2. عناصر التكوين في العمل الفني :

• أولا : النقطة :

هي أبسط العناصر التصميمية، فقد تدل النقطة على المكان وحده، كما أن النقطة لا أبعاد لها من الناحية الهندسية، أي ليس لها طول و عرض أو عمق، و يميل معظم الناس إلى رؤية النقطة كشكل دائري، كما أن النقطة لا تظهر أي اتجاه إذا استخدمت منفردة، أو هي موضع في حيز أو فراغ ليس له طول أو عرض أو عمق.

• ثانيا : الخط :

هو الأثر الناتج عن تحريك نقطة في مسار، أو هو تتابع مجموعة من النقاط المتجاورة، و الخط له مكان و اتجاه وهو عنصر من عناصر التصميم ذات الدور الرئيسي و الهام في بناء العمل الفني و يوجد في الطبيعة بصور كثيرة و متنوعة في معظم أشكالها، و من أشكاله :

[1] نفس المرجع السابق، ص 34.

1- خطوط بسيطة : (مستقيمة و غير مستقيمة) .
2- خطوط مركبة : (أساسها خط مستقيم، أساسها خط غير مستقيم ، تجمع بينهما).
- و هذه التقسيمات أولية و لها تقسيمات فرعية مثل :
3- خط (أفقي - رأسي - منحني - مقوس - انسيابي - مائل - منكسر متوازي - متعامد ... الخ) .

- **ثالثا : المساحة :**

هي بيان لحركة الخط في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي و يشكل الخط مساحة و المساحة لها طول و عرض و ليس لها عمق، و قد تكون مساحة أولية لأشكال هندسية منتظمة كالمربع أو المثلث المتساوي الأضلاع أو الدائرة.
و المساحات المتعددة في العمل الفني المصمم تختلف عن بعضها في عدة نواحي هي:
عددها : (أي عدد المساحات التي تدخل في حدود التصميم).
حجمها : (أي أصغر أو أكبر المساحات بالنسبة لبعضها البعض و بالنسبة للمساحات الكلية للعمل الفني).
موقعها : (أي موقع المساحات بالنسبة لحدود إطار العمل الفني و موقعها بالنسبة لغيرها).
شكلها : (أي شكل المساحات ، فالمساحة قد تكون مربعا أو مثلثا أو أي شكل هندسي آخر مفرد، وقد تكون نتيجة لدمج أكثر من شكل هندسي مع إجراء بعض التجريب و التعديل و الحذف و الإضافة لإنتاج مساحة ذات طابع خاص).

و تتخذ الأشكال في الفن عددا من التصنيفات :
أشكال هندسية - أشكال عضوية - أشكال طبيعية - أشكال مجردة -أشكال تمثيلية - أشكال غير تمثيلية - أشكال موضوعية - أشكال غير موضوعية.

- **رابعا : الحجم :**

هو بيان حركة مستوى " السطح " في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي و يشكل حجم التكوين و له طول و عرض و عمق و ليس له وزن و يحدد مقدار الحيز الذي يشغله الحجم من الفراغ، و يمكن انتاج هيئات فراغية أولية منه كالمربع من تكرار المثلث المتساوي الأضلاع أربع مرات، كما كان الوصول إلى أشكال ثنائية نتيجة لدمج مسطحات تشكيلية كالمربع و المثلث لانشاء المخروط.

و تنقسم الأشكال المجسمة إلى :

- هندسي منتظم، هندسي شبه منتظم، هندسي غير منتظم، هندسي يتسم بالعضوية.

- **خامسا : اللون :**

اللّون (التعريف اللغوي): هو صفة الجسم من السواد والبياض و الحمره وغيره، ولَوْنُ كلّ شيء: ما فَصَلَ بينه وبين غيره.

"هو ما نراه عندما تقوم الملونات بتعديل الضوء فيزيائيا بحيث تراه العين البشرية (تسمى عملية الاستجابة) ويترجم في الدماغ تسمى عملية الإحساس التي يدرسها علم النفس "[1].

واللون هو أثر فيسيولوجي ينتج في شبكية العين، حيث يمكن للخلايا المخروطية القيام بتحليل ثلاثي اللون للمشاهد، سواء كان اللون ناتجاً عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون. إن ارتباط اللون مع الأشياء في لغتنا، يظهر في عبارات مثل "هذا الشيء أحمر اللون"، هو ارتباط مضلل لأنه لا يمكن إنكار أن اللون هو إحساس غير موجود إلا في الدماغ، أو الجهاز العصبي للكائنات الحية.
و له ثلاثة خواص و هي :

كنية اللون : يقصد بها أصل اللون و هي تلك الصفة التي نميز و نفرق بها بين لون و آخر.

قيمة اللون : يقصد بها درجة اللون التي يتصف اللون أي التي نقصد بها أن هذا فاتح أو غامق .

الكروما : يقصد بها الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أي تشبعه أو مقدار اختلاطه بالألوان المحايدة " الأبيض – دراجات الرمادي – الأسود ".

1 Berns, Roy S. (2000). *Billmeyer and Saltzman'sPrinciples of ColorTechnology, 3rd - edition*. Wiley, New York. ISBN 0-471-19459-X.

المبحث الثالث : الأسس الجمالية للتكوين.

1. جمالية التكوين :

الجمال هو " و حدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا ".

من هذا المنطلق أو من هذا التعريف للجمال نجد أن القيمة الجمالية في التكوين تزداد و تتسع بوحدة الأشكال بحيث تصبح أكثر جمالا حتى تصل إلى الملتقى بكل سلاسة و هذه العملية لا يمكن أن تتم إلا عبر خصائص معينة ينبغي توفرها في الأعمال الفنية إذ أن عملية الوقوع الشرك الجمالي للتكوين ليست عملية عشوائية أو أنها تحدث فجأة و إنما هناك مراحل تجتازها العين البشرية للوصول إلى ذلك المدرك الجمالي في التكوين.

إن تحقيق الجمال و امتاع النظارة ليس بالعملية البسيطة و التي تتطلب إدراك الجزئيات في العمل الفني بعد إدراك الشكل، أي أن إدراك الموضوع أمر لاحق لعجلة النداء البصري، و أيضا لاجتذاب النظر في المتعة من خلال التكوين الذي لابد من أن يكون ذات مميزات بسيطة و سريعة الفهم، بحيث لابد أن تكون ذات صياغات و أشكال فنية ذات دلالات تساعد على الجمالية في العرض الفني و ذلك يتم من خلال البساطة في التراكيب الفنية المستخدمة في العملية النظرية في العمل.[1]

و ليس كل تشكيل فني أو تكوين ذات منظرو بصري يساعد على الفهم بل على العكس من ذلك نجد أن هناك تكوينات مركبة تجعل من العمل الفني مجموعة طلاسم يتعذر على المتلقي فهمها و لذلك نرى أن ما ذهب إليه (ناثان نوبل) أكثر اقترابا لهذا المفهوم الذي نتطرق إليه حيث قال " أن المتعة في العمل الفني تتحقق عبر تذوق التجربة الجمالية التي هي إنتاج التواصل بين الشيء الفني و المشاهد حيث أن تفحص العوامل التي تؤدي إلى التجربة الجمالية قد ينمي فهما لهذه المسألة و تزودنا بالدليل لاكتشاف السبيل إلى المتعة لدى التطلع إلى الآثار الفنية التي لم تحرك فينا ساكنا من قبل إلا قليلا".

2. الأسس الجمالية للتكوين في اللوحة التشكيلية المعاصرة :

على اختلاف أنواع الفنون الأساليب في الرسم سواء كان كلاسيكيا أو حديثا أو تجريديا، فإن التكوين " la composition " عامل أساسي و لا يجد العمل الفني نجاحه و قيمته الفنية و الجمالية إلا بالتكوين المحكم و المدروس.

[1] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، الطبعة 5، 2000م، ص 145.

فيجب الإعتبار للتوزيع و وضعيات جميع عناصر التنظيم في اللوحة في التوازن و الإيقاع بين أجزائها، و الحركة و تنظيم القيم و الدرجات اللونية كل ذلك يرتبط بوحدة الموضوع من خلال التكوين، و يرتبط بالمفردة الأساسية في اللوحة.

هذه الترابطات سواء كانت متعلقة بمعالجة كيفية أو بتمثيل صوري، تضمن النتيجة الجمالية في العمل الفني . و قيمة الفن الحديث خاصة الفن التجريدي ترتبط بشكل خاص بفن التنظيم و التكوين، يقول ماتيس " إن أعمالي تمتد على التعبير من خلال التنظيم و التكوين، فالفضاء المشغول بالأشخاص أو الأشكال ، الفضاءات المحيطة بها ، و التناسب كل يلعب دوره"[1]، فيما تحما عدة أعمالفي الفن التجريدي كأعمال موندريان مثلا كلمة " ت كوين composition"، و تتخلص القاعدة العامة للتكوين و التنظيم الشكلي في اللوحة وفق عاملين أساسين هما الوحدة و التنوع[2].

و يشغل هذان العاملان وفق ثنائيتين (وحدة ، تنوع) ، (تنوع ، وحدة) ، و يتعلق التنوع المقصود تنوع اللون و الشكل و تنوع الوضعية و تنوع الحجم و وضعيات العناصر و المفرادات المكونة للوحة، و عندما يتحقق التنوع تتحقق عملية الشد و تنشأ نقاط الأهمية في الموضوع بفعل وجود العنصر المهم، و يرتبط التنوع بالوحدة من خلال المبادئ المتبعة في إنجاز اللوحة و المتعلقة بتنظيم : الأشكال و الفضاء من خلال دراسة التناسب بين المساحات، و دراسة قوانين التناظر و اللاتناظر و تطبيق قوانين التوازن و موازنة الكفاءات و الكتل البصرية، دراسة الشكل و معالجته باشتغال الفضاء.

و التباين و استعمال تصاميم ضابطة كليا لعملية التوزيع و التنظيم الشكلي، في حين أن التنوع يتحصل عليه في اللوحة من خلال خلق المشاكل " la similitude " و خلق الفضاء، و تشغيل الطاقة التعبيرية و تشغيل صفة الوسيط و إنتاج الملمس ثم تحقيق الأصالة في الموضوع[3].

و تطبيق عناصر عامل التنوع و الوحدة يكون منظما تبعا لنظلم الأهمية حيث يتم إكساب عنصر أو عناصر معينة أهمية أولى يجعلها تترابط بكل العناصر الأخرى، فتنظيم عناصر التنوع و الوحدة يرتبط شرطا بعملية تحقيق الأهمية الأساسية للعنصر الأساسي، و تحقيق الإيقاع الناتج من التوزيع و الترابط الصحيح و المؤكد لقيمة العمل فنيا و جماليا.

[1]Mr PARAMON , JOSE, Comment composer um to-bleom, Bordas, Paris, 1983, Page 8.
[2]Libid , pages 08.
[3]Parramon, José, (libid, pages 10).

أ- التنوع و الوحدة :

يرتبط عامل التنوع بعملية تشغيل عناصر أكثر لتحقيق نقاط شد و أهمية في اللوحة، فنجد أن إضافة مربع، و مستطيلات و دائرة و أشكال أخرى يحقق وجها من أوجه التنوع المتعلق بالتنظيم الشكلي في اللوحة، و عامل التنوع يقضي بعملية تقصي لمتطلبات اللوحة و دراسة العناصر الممكن توزيعها لتحقيق التنوع من خلال تحقيق التناسب بينهما و وضعياتها و تآلفها مع الإطار (أبعاد الحامل و اللوحة) الذي يتحكم بشكل أساسي كحدود و جوانب انغلاق و انفتاح أو شد للأشكال الموزعة على سطح اللوحة، لذلك فإن اللوحة ذات اللون الواحد " Monochrome " تبقى مفتقرة لخصوصية عنصرين صوريين هما الإطار و السطح، في عملية تنافر من خلال عدم وجود عناصر أو مفردات ربط و شد بينهما، إن الشكل المستطيل ذو تنوع أكثر من المربع لاختلاف بعديه، في حين تعطي الدائرة تنوعا اكبر من خلال اختلافهما عن الشكل العام للوحة (مستطيل أو مربع).

إن التنوع في عملية التنظيم الشكلي الخاصو بتموضع الأشكال و تعاليقها لا يجد فاعليته في تنظيم مبالغ فيه، فوضع شكلين على استقامة واحدة يخلق نظاما مبالغا فيه يلغي أهمية كل منهما من خلال وقوع تقارب أو وقوع مركزيهما في خط واحد أو زاوية واحدة، فعامل التنوع يدرس من خلال حالتين :

الأولى : في وصفته و توزيعه الخطي على مستوى واحد، و الثانية : يدرس التنوع المتعلق بتراكيب المستويات أي المتعلق بالعمق بفعل المستويات المتراكبة التي تحمل نقاط الإبهام بالعمق خطيا أو لونيا.

إن عملية توزيع الأشكال و تنظيمها ترتبط مبدئيا بدراسة التوزيع بحساب حركة الأشكال و وضعياتها أو التوزيع الخطي في البداية للأشكال يأتي بعملية تناسج أو تشابك من خلال دراسة الامتدادات للشكل لخلق الشد و الإرتباط ضمن مكونات اللوحة مع حدود أبعادها، و يتم تقصيو دراسة التوزيع وفق قواعد أهمها القواعد الذهبية التي تعتمد في التكوينات التي تضم عناصر أهمية و توزيع هندسي، و تكون ناتجة لا قصديا في حال التوزيع الكيفي من خلال الإعتباراللاتناظر يحقق قيمة جمالية أكبر، و في حالة التوزيع الهندسي فإن التقسيم الذهبي بشكل تصاعدي أو تنازلي يجعل العناصر المهمة في اللوحة تتوزع وفق نصف قطع مكافئ من منحنى مركزه أحد زوايا اللوحة، و من أحسن الأمثلة عن هذه الحالة لوحة فيلاسكيزvelasquez " مباركة ملوك ماج "[1]، و لوحة " جارنيكا لبيكاسو " ، و لوحة " القارئة " لماتيس[2] ، و لوحة "الشجرة الفضية " لموندريان ...

[1] في لوحة فيلاسكيز يقع وجه الطفل في النقطة الذهبية لتقاطع الخكين الذهبيين الأيسر و الأعلى. ثم وجه المرأة صعودا و نزولا إلى قطعة الثوب المضاءة (ثوب رجل).

[2] أما لوحة ماتيس : القارئة : فمن اليسار إلى اليمين صعودا أرجل المرأة تماس يدها مع الكرسي، تماس اليد الأخرى مع الطاولة، خيالها في المرآة، وراق الزهر الموديل المرسوم على اللوحة المعلقة.

ترتبط عملية ربط الأشكال و الفضاء على " مساحة اللوحة و على التقسيمات المنشأة و المنظمة لتوزيع الأجزاء و المساحات و العناصر بتوافق و تتابع يتوافق مع الفكرة أو الموضوع المراد تنفيذه[1]، و يخلق ذلك تتابعه للمستويات للإيهام بالعمق أو كحاصل التعامل مع صفات الكتل البعدية الخطية أو اللونية المتعلقة بالقرب و البعد خطيا و لونيا.

إن اشتغال الشكل كمفردة ضمن نظام شكلي يرتبط بما يأخذ من فضاء سطح اللوحة في تناسب و توازن، يتحققان من خلال طاقة الشكل المتع لقة بامتدادات خطوطه أو قوى زواياه و اتجاهاتها أو تقوساته و انحناءاته، تلك الإمتداداتالإيهامية و التي تحقق لنا نقاط تماس و ارتباط مع حدود اللوحة تجعلها وحدة مشتغلة بفضائين داخلي متعلق بالتنظيم الشكلي و خارجي لوجود في بعض الحالات نقاط إسقاط وهمية تقع خارج اللوحة مثالها " لوحة فان غوغ " : " الفرسان و حقل القمح " و باعتبار قوة الشكل و طاقته تؤكد للفنان النسيج الضابط و المحكم لوحدة اللوحة في نظام يتخذ المفردة المهمة أو العنصر المهم فيه مركزا تشتغل جميع العناصر التكوينية، و جميع المفردات التشكيلية في اللوحة في ترابط و علاقة معه، و الأشكال أكثر هندسية و نظامية و ببساطة كالمثلث و المربع و الدائرة و كل ما يتشكل بتجميع اثنين منهما أو جميعها تظهر فيها قوتها بوضوح من خلال المباشرة التي يحملها الشكل الهندسي النظامي خطيا (دون لون) فالمثلث (مثلا) داخل مساحة مربعة (اللوحة) تشتغل قوى زواياه و اتجاهاتها و خطوطه جاعلة الشكل المثلث يحقق تنوعا بقوة الحركة في أضلاعه و زواياه و اتجاهاته المشتغلة ضمن الفضاء المحيط به، و لقد قصد كاندانسكي ذلك حين لم يجد تعبيرا عن تلك العلاقة (زاوية، قوس) سوى أن يشبهها بإصبع آدم تلمسه يد الخالق في لوحة ميكائيل أنجلو (الخلق).

و الفضاء الذي تشتغل فيه طاقة نقطة أو مركز أو زاوية او خط في الشكل، يأخذ صفة مغايرة لفضاء اللوحة ككل يتم تفعيله بالمعالجة باللون. فهو يشكل حركة باتجاه حدود اللوحة حيث تكون النقاط الطرفية و وضعيات الأشكال ذات تعالق و ترابط مع حدود مساحة اللوحة. أي ضمن الفضاءات و المساحات المحيطة بالأشكال من جهة حدود مساحة اللوحة (انفتاح) و ينشا الإنغلاق كموازن لذلك من خلال توزيع الأشكال و موازنها بعضا لبعض كحاصل لتأكيد الشكل كمفردة في حالتين، إحداهما الإنغلاق الحاصل من تموضع الأشكال أو قوى حركات الزوايا و التقاطعات لتلتقي بشكل ثنائي أو أكثر في نقطة مماسة لحدود اللوحة.

[1] و في لوحة بيكاسو جارنيكا : تتزاحم الأشكال بشكل متصاعد من أسفل اليمين إلى الأعلى يسارا ثم من أسفل اليسار إلى اليمين إلى الأعلى، و يبرز وفق التوزيع الذهبي للعناصر المهمة في اللوحة صعودا (رجل المرأة المنتحبة، و وجهها، شكل مضاء مثلث، المصباح و وجه الحصان) ثم في الجهة المقابلة و نزولا (جسم الحصان، القتيل، الرأة المنتحبة، يد القتيل...).
La COMPOSITION, ECOLE, A, B,C de Paris, COURS DE PEINTURE, Page 10.

ب- التناظر و اللاتناظر :

ينشأ التناظر بفعل التوازن ذي الصفة الواحدة لعناصر التنظيم التشكيلي بوجود ترابط بين مجموعة أشكال بالنسبة إلى نقطة أو محور، أو عنصر يحقق التناظر في التنظيم الشكلي بتقابل الأشكال المتشابهة و المتساوية في مساحتها و وضعياتها وفق مركز أي بصفة هندسية أو في حالة أخرى و هي الحالة الأكثر تحقيقا للقيمة الجمالية من الآخرين و هي أن يكون التناظر محققا بالنسبة لمحور أو مركز وهمي متخل وفق معالجة طرفي التناظر بتغاير و توزيع مختلف من حيث اللون أو اتجاهات الأشكال، و من ضمن الأمثلة الأكثر وضوحا للنوع الثاني من التناظر لوحة سيزان : " لاعبوا الورق " التي يكاد فيها التناظر بفعل معالجة المساحات بألوان ذات صفات تسطيحية بعض الشيء، إذ يأتي التناظر في حالة كهذه من خلال اتجاهات الأشكال الموحدة نحو شكل هو مفردة مهمة ضمن الالتنظيم التشكيلي مما يخلق إنغلاقا إلى الداخل أي إلى مركزالسطح أو محوره.

و قد لا نجد ضمن هذه الحالة تناظرا خاصا بالفضاءات المحيطة بالأشكال كنتيجة لتناظر الأشكال، حيث يفعل اشتغال العناصر التكوينية ضمن تلك الفضاءات لمحاولة إلغاء صفة التناظر التام من خلال تنوع الأجواء أو المعالجات في الخلفية، و يتخذ التناظر التام كأساس جمالي للتنظيم الشكلي الذي يحمل بمفرداته طاقة تعبيرية خاصة باتجاه الخط أو الزاوية (خاصة في الأعمال التي تعالج مواضيع دينية أو تقديسية، أو عظمة، أو إجلال ..)[1].

إن التنظيم التشكيلي المبني على أحادية المركز أو المحور، و المعتمد على قواعد التوزيع الكيفية دون تناظر، ينتج تنوعا أكبر من حيث نقاط الأهمية ضمن ذلك التنظيم حيث تأتي خلال توزيع الأشكال و تجاورها و تراكبها و تماسها في اشتغال تترابط و تتعالق فيه الأشكال بشكل غير تقابلي. و كما أن التناظر يحقق عامل الوحدة من خلال التنوع المترابط ثنائيا أو تقابليا بمحور أو مركز فإن اللاتناظر يحقق فيه وحدة من خلال موازنة و معادلة الكفاءات و الكتل البصرية و كثافة اللون و قيمته و درجته و كتلته كمحمول بشكل متمايز له طاقته ضمن فضاء اللوحة أو خطيا بصفة اشتغاله بقوى و طاقة عناصره (خط، نقطة، زاوية، قوس ...).

ت- التوازن :

يكون التوازن بفعل معالجة الفضاءات في اللوحة بمعالجتين مجتمعتين الأولى : تكون من أجل تحقيق التوازن الخطي، أي جعل نقاط التقاطع و التماس و التداخل بين الأشكال في توزيع يحقق شدا و نقاط أهمية ضمن فضاء اللوحة[2].

[1] M. PARRAMON.Jose, (lbid, Page 30) .
[2] La COULEURE, ECOLE,C de PARIS, COURS DE PEINTURE,1992, Page 2.

أما الحالة الأخرى : أن يتقاسم التوازن فيها بين التوازن الخطي و اللون و القيم اللونية و الدرجات اللونية، فتوزيع الألوان ذات الصفات الواحدة بتوافق مع نقاط الأهمية في التنظيم التشكيلي يخلق مستويات و عمق في نقطة أو نقاط أو بؤرة بحيث يكون طرفا السطح يحققان بصريا توازنا و تساويا في الثقل و الكتل البصرية و الإتجاه كون أن اللوحة و السطح المقصود يأخذ شكلا مربعا أو مستطيلا في الغالب، بوضعية أفقية توافق عملية المشاهدة، و يخلق تنوعا في أشغال الأشكال و نظامها في اللوحة و مجرد تغيير وضعيتها إلى وضع معين (مائل) فتكون عملية الشد في نقاط التوزيع تحيل إلى شد قطري (المربع) كون ظان الزوايا لها قوتها في جذب و شد طاقات و حركات الأشكال، و في الحالتين فإن التوازن بين الكتل البصرية و الكثافات يتحقق باشتغال عاملين أساسيين هما :

- أبعاد الأشكال و المساحات و تغايرها و اختلافها فيما بينها و مواقعها و وضعياتها.

- تباين الألوان و القيم اللونية و الدرجات اللونية.

و أول ما يبرز كعامل أهمية في التنظيم الشكلي التباين " التضاد " الخاص بالألوان، حيث يتضح التباين بين مربع أصفر و مثلث أزرق من حيث اللون قبل تباينهما خطيا " شكليا "، و يرتبط التضاد الخاص بالألوان " بالإضاءة و تنوعها الذي يعطي للون اختلافا و تغايرا لتنشأ قيم لونية و درجات لونية" ، و اختلاف الألوان و تغايرها حسب الإضاءة يحقق من خلال تجاورها و وجودها على مستوى واحد (اللوحة) تضادا من خلال تباين صفاتها الأمامية و الخلفية (تغاير النبض اللوني)، التي تحقق عمقا بسبب النبض المختلف لكل لون (المتعلق بمدك ثباته على شبكة العين). في حين أن القيم اللونية يتحقق التضاد فيما بينهما بصفة أقل وضوحا على خلاف التضاد الصريح الذي ينشأ بين قيمة لونية، فاللون البرتقالي مثلا و هو قيمة لونية ناتجة من مزج الأحمر و الأصفر يحقق تضادا مع الأزرق، و معالجته بالمزج أو بالتدرج يخلق تغيرا في نبضه و طاقته لينشأ تضاد قوي بينه و بين لون أساسي غير ممزوج أو مدرج.

و نستطيع فهم ذلك نظريا من خلال القاعدة الخاصة بالألوان و المتمثلة في الدائرة اللونية : فنجد أن الألوان المتكاملة و المتقابلة في الدائرة ذوات تضاد قوي، في حين أن التضاد يكون أقل درجة بين الألوان المتجاورة ذوات القيمة المتقاربة وفق الثنائيات التالية :

1) تضاد قوي : (أصفر، بنفسجي) ، (برتقالي، أزرق) ، (أخضر، أحمر).
2) تضاد قوي : (أصفر، أحمر) ، (أصفر، أزرق) ، (أحمر، أزرق).
3) تضاد أقل : (أحمر، برتقالي) ، (أصفر، أخضر) ، (أخضر، أزرق) ، (أزرق، بنفسجي) ، (بنفسجي، أحمر) ، (أصفر، برتقالي).

تتم معالجة اللون و جميع مفردات التكوين في عملية التنظيم الشكلي من خلال أثر الأداة، و من خلال طبيعة الحامل و طبيعة الوسيط (الألوان) أو الخامات، و التنوع كعامل يراد تحقيقه بفعل التضاد و التوازن بين الألوان و قيمتها و درجاتها و الأشكال و الخطوط، ينطلق بالفنان إلى إضفاء أكثر ما يمكن من التنوع في حدود أصالة العمل الفني، بإدخال ما هو محسوس بدرجة أكبر على مفردات التنظيم التشكيلي بارتباطها بالموضوع سواء كان تمثيلا تصويريا أو خلق الترابط بين المفردات و العناصر و العلاقة بينهما، الذي يتطلب التنوع في التطبيق للأدوات و الوسائط و اختيار نوع الحامل و طبيعته، و يتمظهر ذلك الترابط في الحالتين في عنصر تصويري مهم، هو الملمس، إذ نجد أن المعالجة تختلف مثلا بين لوحات فيرمير أو دافيد، و لوحات فان غوغ أو رامبرانت، يكون اشتغال الأداة بصفتين، الأولى تتم معالجة الشكل بحسب ارتباطه بالشكل الأصلي في الواقع و محاولة تشغيل طبيعة الألوان لتحقيق صفات بصرية تقترب من الواقع، و تتدخل الإضاءة أي الظل و الضوء لتحقيق التضاد و التنوع في الموضوع الذي يختاره الفنان، في حين أن الكتلة اللونية السميكة لدى رامبرانت في عدد من لوحاته تقترب من طبيعة الشكل في الواقع، اما عملية تشغيل عنصر الملمس عند فان غوغ فإنها تحقق توافق المساحات و تشاكلها بصريا، و تحقق وحدة السطح التصويري من خلال ذلك التوافق المؤسس باشتغال عنصر الملمس بشكل مهيمن و مميز.

فكما يحقق اللون بخواصه الأمامية و الخلفية تنوعا في المستويات فإن الملمس يشغل في الغالب للغرض نفسه فنجد إن إدخال خامة معينة، أو عملية تحضير الحامل لتفعيل الملمس، أو بتكثيف الكتل اللونية مما يجعل الشكل أو أجزاء منه، تبرز و تتخذ صفة مادية محسوسة بصريا أكثر من التسطيح، و اشتغال الملمس كعنصر ضمن مفردة من مفردات التنظيمالتشكيليي يأتي كتشغيل تجسيمي و لو (ببساطة) للشكل مما يخلق تنوعا بين العمق الإيهامي و فعله، و بين السطح التصويري كوحدة ذات بعدين بإضفاء إشارة إلى بعد ثالث ينشأ بفعل تأثير الشكل ذي الملمس بارزا داخل الفضاء المحيط به، و فضاء اللوحة ككل و الأشكال الموزعة فيها، كما يشتغل كموازن و ضد لصفة التسطيح الخاصة بالسطح التصويري.

و في كل الحالات، يلخص هدف التقصي لمفردات التنظيم الشكلي في إبراز طاقة عناصر التكوين و فاعليتها في التأسيس للقيمة الجمالية في اللوحة، و تشغيل طاقاتها في ارتباطها و تجاورها و تزاوجها، وتباينها و توازنها و تضادها، و لفهم طاقة الشكل أو اللون أو الخط بأنها القيمة البصرية لأجل تحقيق وحدة التنظيم الشكلي في اللوحة المرتبطة بوجود مفردة مهمة مركزية، يشار إليها تشكيليا بقيم العناصر التكوينية من إيحاءات بالحركة و اتجاهات ناتجة عن التنوع في الفضاء، و المساحات في اللوحة، و من خلال التبيان بين الألوان، و الكتل البصرية الموزعة على السطح، وفق قاعدة أو أساس جمالي يحقق أهمية العناصر تدريجيا من عنصر أو مفردة مهمة إلى مفردات أو مواضع أقل أهمية ضمن نسيج

التنظيم التشكيلي المؤسسة بفعل اشتغل و تفعيل التنوع الذي يمتد بعناصر التكوين، و مفردات التنظيم التشكيلي إلى قيم تعبيرية متعلقة بجمالية التنظيم التشكيلي الناتجة من اشتغال العناصر و المفردات وفق أسس جمالية تفعل طاقاتها التعبيرية.

3. التكوين في الرسم الأوروبي :

لقد أسلوب " إدوارد مانيه (1832-1883) الذي كان أكثر ثورية على تقاليد و تراث الشكل الماضي "[1] و الذي اعتمد على الملاحظة الدقيقة للألوان في الطبيعة و نقلها في أعماله كما يراها وفق تقنية " التلوين الفاتح "* ، قد مهّد بتقصيه ذلك اللون، لنشوء منهج بصري أوجد مفهوما جديدا تبلورت فلسفته التشكيلية بصورة واضحة في أعمال عدة فنانين كان منهم كلود مونيه (1840 – 1920) الذي قدّم لوحته (انطباع شروق الشمس) سنة 1874 ، ليبدأ اتجاها جديدا كثورة فنية وفق نمط جديد في الرؤية يحقق للفنان و عيه بطبيعته الزمانية و مكانه في الزمن، و كمنعطف هام في التشكيل، و اتحذ هذا الإتجاه اسما من لوحة مونيه.

أ. المدرسة الإنطباعية :

اعتبرت الإنطباعية منعطفا هاما في التشكيل، إذ وجهت انتباها اتجاه فني تشكيلي جديد نحو كل ما تتجسد فيه صفة الإنعكاس، و هو أكثر تغيرا و تبدلا في الطبيعة، أي نحو كل ما يتخذ صفة التغيير** ليحل حينذاك صراع للفنان مع الطبيعة كمنبع بآفاق جديدة وفق مفاهيم جديدة، اعتمدت على تحليل اللون الموجود في الطبيعة و محاولة تسجيل ما هة أكثر سرعة و حركة و تغيرا، و هذا يعد إلغاء و تخيلا عن معرفة الفنان السابقة لتلك الأشياء التي يرسمها، فهو لا يرسم الحقول الخضرة بلونها الأخضر، بل كما يراها في تلك اللحظة و هي متأثرة بالضوء و الظل و نشوء قيم لونية لا يمكن ملاحظتها بسهولة، و كما هو معروف أن الإنتباه لذلك جاء بسبب التجارب العلمية التي أجريت على الضوء فالتغير الطارئ على مفردات التكوين في الألوان الإنطباعية كان حاصلا بسبب التفكير العلمي.

و الشكل كمفردة تكوين و كجزء من النظام الشكلي في اللوحة، قد اكتسب سمات جديدة تعلقت بفعالية الألوان التي أخضعها الإنطباعيون إلى التحليل بصريا في الإطار العام لشكل التفاحة مثلا لم يتغير، بل تغيرت عملية معالجة السطح بالألوان حسب حالتها في اللحظة التي يرسمها فيها الفنان، و من الأكيد أن النبض اللوني الذي هو خاصية فيزيائية

---

[1] Dorival , p, L'epoque de realine(l'art et l'hamme par R. Haughe tome: 03 Paris 1961, page 324.

*التلوين الفاتح : تقنية تعتمد البدء في التنفيذ بالألوان الفاتحة ثم إضافة الألوان القاتمة لتحقيق التضاد و هي عكس التلوين القاتم، و الأولى تعتمد غالبا في المنظر الأكثر إضاءة و الثانية العكس.

** كان بسبب " مبدأ التغيير " الذي قال به هيراقليطس و هو مبدأ جدلي تلخص في قوله: إنك لا تستطيع أن تنزل إلى نهر واحد مرتين لأن المياه تتجدد دائما.

متعلقة بفيزيولوجيا البصر، يتأكد في حالة التسطيح و المونوكروم (أحادية اللون) و عملية تحليل اللون في هذه الحالة يخلق طبيعة جديدة و ينتهي باللون إلى مجموعية ألوان متناسقة و متكاملة من خلال إدراكها بعين دقيقة.

و هذا ما يعطي الشكل قوة و طاقة و قيمة جمالية فريدة من خلال السلطة التي يفرضها اللون و التضاد اللوني على نمطه و على طبيعة التنظيم الشكلي عموما فيتأثر الكل بتأثر الجزء.

هذا من جهة و من جهة أخرى، تأثر بعض الإنطباعيين بالفن الياباني الذي تميز عموما بنظام مغاير للمعايير الغربية، الذي اعتمد على فلسفة خاصة به في التشكيل تفضي بعدم أحادية أو مركزية النظام في التنظيم، بحكم تبدل الحالات الفيزيائية للمواضع المتبادلة، و بنبضها تحت تأثير ضوء الطبيعة، فأخذ الإنطباعيون ما يتلاءم مع رغباتهم و حاجاتهم إلى مفردات جديدة تغذي عملية التحول الفني لديهم، بعد أن وجدوها في الفن الياباني الذي " كان مبدؤه مقاربا لمبدأ الإنطباعية ".[1]

كانت عملية الوثوب من الإنطباعية إلى " ما بعد الإنطباعية " قد حصلت تدريجيا خلال الأعوام العشرين الأخيرة من القرن التاسع عشر على أيدي عدد قليل من الفنانين النابغين الذين بدأوا بخرق المألوف و شرعوا باتخاذ خطوات صغيرة لكنها ثابته في تقديم البدائل المناسبة التي شكلت القاعدة الأساسية لإنطلاق ثورة الفن الحديث في مطلع القرن العشرين.

من الفنانين الذين تجدر الإشارة إليهم في هذا المجال، الفرنسي بول غوغان الذي تجرأ بعرض لوحات احتوت على مساحات كبيرة و مسطحة أحادية اللون ذات حدود تأطيرية بألوان مختلفة. و كان مثل هذا التغيير تعبيرا عن الطابع التصميمي الذي اختلف كثيرا عما كان متبعا في المنهج الإنطباعي الذي أكد على البراعة في التعامل مع الضوء و الكفاءة العالية في مزج الألوان المختلفة و إظهار ضربات الفرشاة المتعددة التي تجعل السطح يكتسب قواما معينا يتناسب مع الغرض المطلوب. و في هذا التحول بالذات وجد هنري ماتيس ضالته في تطوير أسلوبه التصميمي ذي الطابع الكولاجياليديكوري و ما تبعه من تحميل اللون معاني تعبيرية رمزية تختلف عن معناه التقليدي المقتصر على استنساخ الطيف الضوئي الفيزيائي في الطبيعة. و كان لنزوح غوغان إلى جزر تاهيتي و استقراره هناك عام 1891 الأثر الكبير في تعميق ميوله الأسلوبية الجديدة في تبسيط التقنية و بسط الموضوع، فكان هذا التغيير متظافرا مع قرار الفنان في نبذ حياة المدن الصناعية و تبني حياة الريف المنعزل البسيط التي وفرت أسبابا تعزيزية كان في مقدمتها ميوله المتاخر إلى التأويلات و الطقوس الدينية و تزاوجه الفكري مع ثقافة و فنون شعوب الجزر البعيدة الذي

[1]Francastel, P la peinture, Paris 1965, page 125.

نجم عن تطوير أسلوبه الفني باتجاه محلي فطري متأمل مخالف تماما للإتجاهالإنطباعي الذي نشأ عليه و ترعرع في كنفه.

و من فناني مرحلة الوثوب إلى ما بعد الإنطباعية الفنان الهولندي فان غوغ الذي حور التقنية الإنطباعي للفرشاة باستخدام الضربات القصيرة المتعددة و تبني الإستعارة اللونية و المجاز الإنشائي في خلق أسلوب تعبيري متميز بالرمزية كما يتضح في حالة اتخاذه الغراب الأسود رمز للموت و الخراب و الغيوم الحلزونية نذيرا للعاصفة و الإنفجار (رغم تناقض حدوثها خلال ليلة صافية مقمرة مرصعة بالنجوم) كما ورد في لوحته الشهيرة " ليلة ذات نجوم " المرسومة عام 1889. أما الفنان النرويجي إدوارد مونك فقد ركز على رمزية أكبر لموضوعات تجاوزت الضرورة أن تجعلها لوحات تصويرية، يتجلى ذلك في لوحته الشهيرة " الصرخة " التي أنجزها عام 1893 و مثيلاتها " اليأس " و " القلق " و فيها ما يمثل خروجه الجريء عن المألوف. فلم يكن ممكنا على الإطلاق أن تكتسب لوحة " الصرخة " ما اكتسبته من شهرة ذائعة لولا أن أسلوبها البدائي غير المشذب و تكنيكها المتدني و ألوانها الممزوجة بطريقة طفولية ساذجة كانت كلها من قبيل " الكفر و الإلحاد " في فن القرن التاسع عشر الذي كان صنوا للأناقة و التهذيب و الإمكانيات التصويرية الأكاديمية المتقدمة.

أما بول سيزان فله الحصة الأكبر في إخلال التوازن الإنطباعي عبر انتهاكاته الجريئة للمنظور و مساقط الضوء و ابتكاره مبدأ " الإختراق " و التي شكلت بمجملها عنصرا مهما كم عناصر القاعدة التكنيكية التي انطلقت منها التكعيبية.

من الطبيعي أن إنتاج العمل التشكيلي لا يتم كما لو يتم مثلا في عملية إلتقاط الصورة الفوتوغرافية، فرسم منظر طبيعي (مثلا) عند الإنطباعيين كان يتطلب و قتا أكبر حيث يكون المتاح مستقرا، و لكن سنة التبدل في الطبيعة كانت عائقا، فالإضاءة تتغير، و القيم اللونية تتغير، و خلق التناسق اللوني في اللوحة يتأثر، فالأخضر في الضوء يبدوا ناصعا قويا مصفرا لكنه بمجرد تغيير الإضاءة يميل إلى قيمة لونية زرقاء و تتأثر الخلفية للشكل الملون في اللوحة. و يتطلب التغيير و المعالجة في اللوحة بمجرد تغير القيم اللونية لأصل ذلك الشكل الواقع، فشعر مونيه بالعجز حين شكا رداءة الطقس مما جعله يضطر إلى تعديلات متتالية باتت عملية التلوين و الرسم تنزع إلى ذاته و خبرته أكثر مما يحمله الموضوع المتناول من صفات و مميزات.

فالإدراك البصري للموجودات و الأشكال في الطبيعة يغدوا عاجزا لثابته و ثبات طاقته في الإستقبال لتعقيدات الطبيعة ' فكان بإمكان الفنان بطرح حلول مشكلته ليجمع ألوانا و قيما تنفصل عن أي تمثيل تصويري"[1].

[1]Clay.J. L'impressionnisme, edition d Roiris,France 1981.

ب. المدرسة الوحشية :

من الحركات التي برزت في مراحل تطور الفن التشكيلي الحركة الوحشية " Le fauvisme " التي لم تكن مدرسة فنية ذات منهج أو مذهب واضح فتشابه الميول و القناعات جمع عددا من الفنانين لم يعمر تجمعهم طويلا، فبعد سنة 1908 تغيرت إنتاجات و أساليب الفنانين و تحول الوحشيون إلى أساليب أخرى. ما عدا الفنان البلجيكي فان دونغن.

و قد مثل الفنان الفرنسي هنري ماتيس قطب هذه الحركة الذي أكد على القطيعة مع الأكاديمية و مع الإنطباعيين في قوله : " إن الإنطباعية الجديدة و خاصة جانبها الذي سمي بالتقسيمية. كانت المحاولة الأولى لمنهج الإنطباعيين لكونه تنظيم فيزيائي صرف، و طريقة آلية ميكانيكية في أغلبها، و تمزق اللون أدى إلى تمزق الشكل مما أعطى النتيجة التي كان فيها المستوى متقطعا و مقسما ...."[1].

و نفهم من ذلك أن الفنان ماتيس قصد عناصر التكوين التي بمجرد تغير إشتغال أحدها، أو تغير قيمته و قوته ضمن التنظيم التشكيلي في اللوحة يجعل التنظيم يتأثر، لخلق نظرة جديدة و رؤية جديدة حول المفردات التي وصفها ماتيس بآلياتها و تعلقها بإرادة الفنان، فتمزق اللون عند الإنطباعيين المحدثين أدى إلى تمزق الشكل و عدم التأكيد على الخط كعنصر تكوين أساس لأن الخط المتحرك الذي يخلق حيزا أو شكلا، الشكل الذي يكون حاملا لعنصر تكوين أساسي هو اللون، فمجرد تحليله و تفكيكه بصريا فإن ذلك ينتج أشكالا و مفردات أخرى، و يفقد الخط فعله كعنصر أساس في تنظيم الأشكال.

و لعل ذلك كان سببا للوحشيين و على رأسهم ماتيس لأن يؤكدوا الخط كفاصل بين الأشكال، أو التضاد بين الألوان للألوان الصريحة التي لجأ إليها الوحشيون دون معالجة فاستخدموها غالبا دون مزج.

فتمسك الوحشيين باللون الصارخ، و اعتماده كوسيلة تعبير جعل عنصر الخط يشتغل عفويا، فأهملوا البناء و التأليف للتفاصيل في اللوحة، حتى أن أغلب لوحاتهم لم تعرف تحضيرا مسبقا عن تطور الشكل و هو يقف عند الوحشيين في صياغة جديدة للتنظيم التشكيلي في اللوحة، و الفهم الجديد للون و القطيعة مع التأليف الأكاديمي، و رغم ادعاء بعض فناني الوحشية أن حركتهم نشأت دون أي تأثير خارج عن مفاهيمها و فلسفتها التشكيلية الجديدة، فإن الوحشية ارتبطت بتجارب من سبقها من اتجاهات في القرن التاسع عشر.

[1] Duthuit.G les fauves, editionàgenéue 1949, page 125.

أما سبب تسمية هذه المدرسة بالوحشية فيعود إلى عام 1906 م، عندما قامت مجموعة من الشبان الذين يؤمنون باتجاه التبسيط في الفن، والاعتماد على البديهة في رسم الأشكال قامت هذه المجموعة بعرض أعمالها الفنية في المستقلين، فلما شاهدها الناقد (لويس فوكسيل) وشاهد تمثالا للنحات (دوناتللو) بين أعمال هذه الجماعة التي امتازت بألوانها الصارخة، قال فوكسيلدوناتللو بين الوحوش، فسميت بعد ذلك بالوحشية، لانها طغت على الأساليب القديمة، مثل التمثال الذي كان معروضا حيث أنتج بأسلوب تقليدي قديم، وبعد ذلك أصبح الفنان (هنري ماتيس) رائدا وعلما من أعلام هذه المدرسة ثم الفنان (جورج رووه).

ت. التعبيرية – L'expressionisme :

التعبيرية مذهب الفن يستهدف، في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان، ويرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، تحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية والمغايراتcontrastsالمثيرة.أشار الناقد جيرالد ويلز بأن المذهب التعبيرى هو أكثر مذهب فنى متأثر بالذاتية المفرطة[1]. وترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، على الرغم من أن ملامحها تتبدى في بعض الأعمال الفنية التي ترقى إلى العصر الوسيط. من أشهر ممثليها في الرسم فان غوخ van Gogh في مرحلة من مراحل حياته الفنية وكوكوشكاKokoschka ، وفي المسرح جورج كايزر Kaiser وبرتولتبريشت Bercht ويوجين أونيلO'neill ،وفي الموسيقى ريتشارد شتراوس .Strauss وفي السينما فريتزلانغ. اتبع فنانوا التعبيرية اللاواقعية في الألوان التي عولجت بعنف مما أدى إلى التشويه في الأشكال و قد مثل هذا الأسلوب جماعة الجسد الذين عادوا إلى الفنون البدائية من خلال " اهتمامهم بالغرافيزم "[2].

أما جماعة الفارس الأزرق* التي جمعت فنانين قد التقت تجارجبهم و أفكارهم باختلاف أساليبهم و تياراتهم، و جاء كتصريح منهم في أحد معارضهم : " نحن نهدف إلى تحقيق رغباتنا الداخلية من خلال التنويع في الأشكال بطرق متعددة "، و كما كان الرسم يعتمد على التناسق و التناغم بين العناصر التشكيلية، فإن ذلك يجب أن يرتبط بذات الفنان و بعالمه الداخلي بحيث تكون الذات منبعا للتنسيق و التنظيم في كل مفردات التنظيم التصويري، لتصبح بذلك و حسب هذا المفهوم، الألوان و الأشكال المتناسقة و المتناغمة قائمة في فلسفة ترابطها بالروح البشرية.

---

[1] التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة، ص 63-64

[2] Cassé, E, L'expressionisme et les evenement du siecle, Paris 1968, page 82.

*الفارس الأزرق : مثلها كل من الفنانون، كاندنسكي، مارك شاغال، ماكيه، دولوني، روسو و جورج براك ... و مصدر هذه التسمية هو اهتمام كل من كاندنسكي و براك في عدة أعمال برسم الخيول، و قد أنجز كاندنسكي سنة 1903 لوحة حملة هذا الإسم.

. مبادئها :

الثورة على مجتمع تسوده أخلاق زائفة، ورفاهية تعتمد على الإستغلال في الإنتاج الصناعي. وقد وقف أدباء التعبيرية ضد التقدم التكنولوجي وانتقدوا الوضعية في العلوم، ونظروا بعين الشك إلى النزعة الوطنية والعسكرية، وآثارها الإجتماعية السلبية بسبب التحولات السياسية الخطيرة التي تحولت فيما بعد إلى حقيقة مخيفة، عندما نشبت الحرب العالمية الأولى(1914-1918) .

ورأى أدباء التعبيرية أن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الإنهيار، هي تغيير الفرد نفسه فيتغير المجتمع بالضرورة. (إن العالم سيصيح صالحا فقط عندما يصبح الإنسان صالحا) "ك. بينتوس."

وأدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. وأن التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل مستفز في أغلب الأحيان (أى من خلال التعبير عما يدور في داخله) فيمكن أن نعد الأسلوب التعبيرى مناقضا للأسلوب التأثيرى الذي يظل مرتبطا بالسطح الخارجي (التأثيرات التي تأتى إلى الفنان من الخارج). وتختلف التعبيرية عن الطبيعية التي تحاكى الواقع الخارجي بشكل مفصل في أنها تقتصر على وصف المهم.

واصطبغ الفن والأدب بمشاهد الحرب وانهيار العالم التي انعكست في العمال الفنية والأدبية في ذلك الوقت. وكانت الموضوعات السائدة في الفن والأدب هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة. وقد حاول النازيون أن يمحوا الأدب التعبيرى من الذاكرة قسرا بأن أعلنوا أن "فن مشوه"، وبالتالى لم تتضح أهمية هذا الأدب إلا بعد عام 1945. ومنذ عام 1950 ظهرت مجموعات عديدة تضم الأدب التعبيرى. وما عدا ذلك فإن المسرح اليوم لا يعرض أعمالا تعبيرية إلا نادرا (باستثناء المسرحيات الكوميدية التي كتبها كارل شترنهايم).

ث. التكعيبية (1907) Le cubisme :

المدرسة التكعيبية هي ذلك الإتجاه الفني الذي اتخذ من الأشكال الهندسية أساسا لبناء العمل الفني إذا قامت هذه المدرسة على الإعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعتبر الهندسة أصولا للأجسام. اعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساسا لكل شكل كما ذكرنا فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني، فكانت الأشكال فيها إما أسطوانيه أو كرويه، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوعت المساحات الهندسية في الأشكال تبعا لتنوع الخطوط والأشكال واتجاهاتها المختلفة، لقد كان سيزان المهد الأول للإتجاه التكعيبي، ولكن الدعامة الرئيسية هو الفنان (بابلو بيكاسو)

لاستمراره في تبينها وتطويرها مدة طويلة من الزمن. و قد اكتشف براك و بيكاسو أنه " بالإمكان معالجة الفضاء في اللوحة دون اللجوء إلى خلق عمق و مستويات إيهامية "[1].

أما المؤثر الآخر الذي لا يقل أهمية عما سبق هو الفنان بول سيزان " ففي سنة 1907 نظمت قاعة الخريف معرضا للوحات الفنان سيزان و كان حوالي 48 لوحة ... و أرفق العرض بنشر رسائل سيزان لإيميل برنار كانت أهمها تلك التي أرسلها في 15 أبريل 1904 "[2].

كما يشير روبرت جيناي : " يرسم الفنان الشيء كما يفكر به لا كما يراه فيخلق وحدة السطح من خلال تحليله للشكل وفق مظاهر عديدة للشيء نفسه، فيمثله بأوجهه الكثيرة على مستوى واحدة "[3]. و على تنوع أكثر عند بيكاسو الذي كان أكثر تجربة و تقصيا، كما أنه تأثر تأثرا واضحا بالفنان الرنسيماتيس، من خلال المعرض الذي أقيم في (22 سبتمبر 2002 إلى 6 جانفي 2003) بباريس " فقد أنتج عددا كبيرا من نفس (الموديلات) و بين الوحشية و التكعيبية كانت (معركة) الأشكال". و بالإضافة إلى تجربة بيكاسو و براك كان جوان غري الذي انطلق في أسلوب جديد منذ 1912 بعيدا عن تلقائية بيكاسو و عن التجريب الذي يتمتع به براك، فجمع بين التوليفات الموجودة في الطبيعة و تنظيم الأشكال على اللوحة ذات السمة التجريدية، فنجد أن أعماله تتميز بالتجريد المنظم هندسيا مضافا إليها عنصرا تشكيليا يعالجه منطلقا من تجريديته المتصلة بباقي النظام ليقترب به إلى مرجعية طبيعية ليعود في الأخير من خلال عملية التنسيق و الإدماج للعناصر التشكيلية جزءا مشتغلا ضمن عاملي وحدة و تنوع العامل الشكلي و في ذلك يقول غري : " أنا أعمل بمخيلتي، فأعالج الشكل المجرد مدركا حسيا أي من عمومية الشكل إلى اختصاصه بشيء في الطبيعة فأصل من التجريد إلى الحقيقة ... و فني هو فن تركيب "[4].

كان هدف التكعيبية ليس التركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت بخطوط هندسية صارمة، فقد أعتقد التكعيبيون أنهم جعلوا من الأشياء المرئية ومن الواقع شكلا فنيا، كانت بداية هذه الحركة المرحلة التي بدأها الفنان سيزان بين عامي 1909/1907 وتعتبر المرحلة الأولى من التكعيبية والمرحلة الثانية هي المرحلة التكعيبية التحليلية، ويقصد بها تحليل الأشكال في الطبيعة و إعادة بناءها بطريقة جديدة وقد بدأت هذه المرحلة عام 1910 / 1912 م إذ حلل الفنان فيها أشكاله بدقة، وأظهر أجزاء الأشكال بأسلوب تكعيبي.

وتمثل المرحلة الثالثة الصورة الموحدة و تبدأ من عام 1913 / 1914 م و ركزت على رسم وموضوع مترابط و واضح المعالم.

---

[1]Voyage, P. La peinture allewaude, L'expressionisme 1905-1929, New york 1989, page 2.
[2]Genoulle, R. lbid, page 58.
[3]Genaille, robert, (libid), page 62.
[4]Khanweilet, Juan Gris sa vie, Jan oewre.aesecrits, edition, de France, Paris 1946.

الخاتمة :

إذن من خلال هذا البحث و الدراسة الشمولية للفن التشكيلي الجزائري خاصة و كنموذج عنه للفنان التشكيلي التجريدي " محمد خدة " خاصة، نكون قد أثبتنا أن هذا الأخير قد هو في الأساس مرآة عاكسة للفن التشكيلي الجزائري من حيث الفكر و الموروث الثقافي و الأعمال التي تدعم ذلك، و أنه ليس مجرد فنان يسهل تجاوزه و تجاهله ، بل يجب أن نقف عنده وقفة إجلال لما قدمته أنامله، كما أننا حاولنا أن نتطرق إلى تاريخ الفن التشكيلي الجزائري بفتحنا للتكلم عن أحد رواد المدرسة التجريدية و مؤسس المدرسة الرمزية بالجزائر و تحليل بعض أعماله المنتقاة، هذا هو الفنان العبقري الذي امتزجت وطنيته بمبادئه و ضميره الحي، رائد التجريدية و أحد الشخصيات الفعالة في جيل الفنانين التشكيليين الجزائريين، رسام الإستقلال و أيام الإستعمار الذي كرس حياته في الذود عن قضية الجزائر ضد الاإستعمار الغاشم ، يعتبر واحد من مؤسسي المدرسة الرمزية في الجزائر.

كما تكلمنا أيضا عن أسس و جماليات التكوين بصفة عامة و الرسم الأوروبي خاصة ، كما تعمدنا أن نرى التكوين بعناصره في و قواعده المبالغة فيها و بشدة في أعمال خدة الذي استحضرها في أعماله و ذلك دليل على عبقريته و براعته في تجسيد نظرته للموجودات، كما تمكن من دراسة المتغيرات الثقافية و الاجتماعية المؤثرة على التجربة الفنية،

و في الأخير يجدر بي أن أتكلم عن عملي المتواضع الذي لا يكاد أن يلم عن الموروث الفني بالجزائر ، فما هو إلا إطلالة عن ما تحتويه الجزائر من موروث شعبي فني و ثقافي تركه فنانوا الجزائر كـ " محمد خدة " الذي عاش فنانا و لم يشأ إلا أن يرحل فنانا مخلفا إرثا فنيا ضخما. كما أنمي أرجوا من القارئ عدم الإكتفاء بهذا القدر من المعلومات حول الفن التشكيلي الجزائري و عن الفنان التشكيلي " محمد خدة " و أن يجعلهما موضوع بحث يرثي به كل متذوق مطلع.

قائمة المصادر و المراجع :

قائمة المراجع :

1. إبراهيم مردوخ. مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر. الطبعة الأولى 2005.
2. الصادق بخوش، التدليس عن الجمال، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،الجزائر 2002.
3. محمد الطيب عقاب، لمحات عن العمرة والفنون الإسلامية في الجزائر، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة 2002.
4. عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونيسكو، 1980..
5. محمد حسين جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي،2007.
6. أمهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم و الطباعة و النشر، بيروت، 1981م.
7. مخطار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000م
8. رمضان بسطاجي، محمد غانم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل.
9. ليوت، 1982م، ص 207.
10. محسن عطية،اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، القاهرة 2006.
11. حسن عطية، التجربة النقدية في الفنون التشكيلية، عالم الكتب بالقاهرة 2011،
12. عطية محمد حسن، اتجاهات في الفن الحديث، الطبعة الرابعة، مصدر دار المعارف 1997.
13. البهنسي، عفيف، الفن و الإستشراق، بيروت، دار الرائد اللبناني، موسوعة تاريخ الفن و العمارة ، ط.2 ، 1983 ، المجلد الثالث، ص.ص54-91.
14. بوذينة، محمد، المغرب العربي و فن الإستشراق، الحمامات/تونس، منشورات محمد بوذينة، 1996، (الإستشراق في الجزائر).
15. محمد عبد الكريم أوزغلة، مقامات النور، ملامح جزائرية في التشكيل العالمي، منشورات الأوراس.
16. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، الطبعة 5، 2000.
17. التيارات المسرحية المعاصرة، د: نهاد صليحة.

قائمة المصادر الأجنبية :

1. M,.bouabellah « la peinture par les mots » musée nationale des beaux arts ,Alger,1994.
2. DIR.G, BEANGE ET J.F.CLEMENT « l'image dans le monde arabe » Cnrs Edition, Paris.1995.
3. Guide de l'art deu XXe siécle. Silvia ferrari, 2000.
4. Kaninsky, Du spirituel dans la peinture, tradition par pierre Volboudt, 1969.
5. Bourdieu, Pierre, La distinction : critique sociale du jugement, Paris, Editions de Minuit (...).
6. Berns, Roy S. (2000). ***Billmeyer and Saltzman'sPrinciples of ColorTechnology, 3rd edition***. Wiley, New York. ISBN 0-471-19459-X.
7. Mr PARAMON , JOSE, Comment composer um to-bleom, Bordas, Paris, 1983.
8. Libid.
9. Parramon, José, (libid, pages 10).
10. La COMPOSITION, ECOLE, A, B,C de Paris, COURS DE PEINTURE.
11. M. PARRAMON.Jose, (lbid, Page 30) .
12. La COULEURE, ECOLE,C de PARIS, COURS DE PEINTURE,1992.
13. Dorival , p, L'epoque de realine(l'art et l'hamme par R. Haughe tome: 03 Paris 1961.
14. Francastel, P la peinture, Paris 1965.
15. Clay.J. L'impressionnisme, edition d Roiris,France 1981.
16. Duthuit.G les fauves, editionàgenéue 1949.
17. Cassé, E, L'expressionisme et les evenement du siecle, Paris 1968.
18. Voyage, P. La peinture allewaude, L'expressionisme 1905-1929, New york 1989.
19. Genaille, robert, (libid).
20. Khanweilet, Juan Gris sa vie, Jan oewre.aesecrits, edition, de France, Paris 1946.

الموضوع الصفحة

- الإهداء.
- الشكر و التقدير.

مقدمة ..... أ – ج

الفصل الأول

المبحث الأول : الفن التشكيلي الجزائري

مدخل..... 1

1- جذور الفن التشكيلي الجزائري..... 2
2- نشأة الفن التشكيلي الجزائري..... 4
3- مراحله..... 5
4- تأثير الفنانين الغربيين الذين زاروا الجزائر..... 7
5- مدرسة الفنون الجميلية.....7
6- رواد الفن التشكيلي في الجزائر..... 9
7- رواد الفن في العصر الحديث بالجزائر..... 13
8- الجمعيات الفنية في الجزائر..... 16

المبحث الثاني : ماهية التجريد.

1. مفهوم التجريد..... 18
2. الفن التجريدي بتصور موندريانو كاندنسكي..... 20
أ- الفن التجريدي بتصور موندريانالتجريد الرياضي الهندسي..... 20
ب-التطبيقات المعمارية لفن موندريانمجموعة دي ستايل..... 22
ت-الفن التجريدي بتصور فاسيليكاندنسكي 1866-1944..... 22
3. بعض أعمال الفنانين التجريديين الجزائريين..... 24

الفصل الثاني : محمد خدة .

المبحث الأول :محمد خدة.

1. سيرته الذاتية..... 27
2. فلسفته الفنية..... 28
3. المعارض التي شارك فيها: 29
أ- المعارض الشخصية الإنفرادية..... 29

ب- عدة معارض متنقلة..... 29
ت- معارض خارج الوطن..... 30
ث- المعارض الجماعية..... 31
ج- إنجازات أخرى..... 31
4. نقد لإيديولوجية خدة..... 31
5. الحرف العربي في أعمال خدة..... 32
6. تحليل لبعض أعمال الفنان محمد خدة 34

أ- تحليل لوحة معالم 1981..... 34
ب-تحليل لوحة " شكل البحر " 1982..... 37
ت-تحليل لوحة " عند منكسر الصخور " 1984..... 40

المبحث الثاني : ماهية التكوين.
1. ماهية التكوين la composition 43
2. عناصر التكوين في العمل الفني 44
أ- أولا : النقطة 44
ب-ثانيا : الخط 44
ت- ثالثا المساحة 45
ث-رابعا الحجم 45
ج- خامسا اللون 46

المبحث الثالث : الأسس الجمالية للتكوين.

1. جمالية التكوين 47
2. الأسس الجمالية للتكوين في اللوحة التشكيلية المعاصرة 47
أ- التنوع و الوحدة..... 49
ب- التناظر و اللاتناظر..... 51
ت-التوازن..... 51
3. التكوين في الرسم الأوروبي..... 54
أ. المدرسة الإنطباعية..... 54
ب. المدرسة الوحشية 57
ت. التعبيرية – L'expressionisme..... 58

. مبادئها 59

ث. التكعيبية (1907) Le cubisme 59