الـجمهـوريـــة الجـزائـريـــة الديمـقراطيـــة الشـعبيـــة

وزارة التـعليم العالـي والبحث العلـمي
جامعـة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Abdelhamid Ibn badis
Mostaganem
Faculté de littérature arabe et des Arts

UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في نقد الفنون التشكيلية

التجريدية بين الفنين الإسلامي والغربي

من إعداد الطالب:

.لزرق بوجمعة

زياني يوسف

تحت **إشراف :**

د. قجال نادية

المشرف المساعد :

بوشاطح الطيب

لجنة المناقشة

معروف نور الدين.....رئيـــــــــسا

د. قجال نادية.....مشرفا ومقررا

بوشاطح الطيب .....مشرفا مساعدا

حمر العين زكرياء.....عضوا مناقشا

بونوري حسام الدين.....عضوا مناقشا ثاني

السنة الجامعية :2018 /2019

إهداء

نحمد الله عز وجل على منه و عونه لإتمام هذه المذكرة .

إلى الذين وهبونا كل ما يملكون حتى نحقق لهم آمالهم، إلى من كانوا يدفعوننا للمضي قدما لنيل المبتغى،إلى الذين يمتلكون الإنسانية والطيبة، إلى الذين سهروا على تعليمنا بتضحيات جسام مترجمة في تقديسهم للعلم، إلى مدرستنا الأولى في الحياة، **أبائنا الأعزاء**.

إلى اللاتي وهبن فلذة كبدهن كل العطاء و الحنان، إلى اللاتي صبرن على كل شيء،ورعيننا حق الرعاية و كنّ سندنا في الشدائد، و كانت دعواتهن لنا بالتوفيق، تتبعنا خطوة خطوة في عملنا ، إلى من ارتحنا كلما تذكرنا ابتسامتهن في وجوهنا نبع الحنان وأعز ما نملك **الوالدتين الكريمتين** جازاهما الله عنا خير الجزاء في الدارين.

إليهما نهدي ثمرة جهدنا لكي ند خل على قلوبهما شيئا من السعادة. إلى **إخوتنا** و**أخواتنا** الذين تقاسموا معنا عبء الحياة .

كما نهدي هذا العمل لأستاذتنا الكريمة :**"قجال نادية"** التي كلما أظلمت الطريق أمامنا لجأنا إليها فأنارت لنا دربنا .

و إلى كل من يؤمن بأن بذور نجاح

التغيير في ذواتنا و في أنفسنا قبل أن تكون في أشياء أخرى...

شكر وعرفان

ربي لك الشكر ولك الحمد ولك الثناء الحسن كما يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك

لتوفيقك لنا في إتمام هذا العمل

إن الحروف لتتهادى بكلماتها لتجسد لكم أجمل عبارات الشكر والثناء.

إن الكلمات لتقف عاجزة، والعبارات تائهة، بل والأفكار قاصرة حينما نريد أن نشكركم

في مثل هذه اللحظات يتوقف القلم ليفكر قبل أن يخط الحروف لينظمها في سطور تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلاً من الذكريات وصور تجمعنا بأساتذة أناروا لنا دربنا وأصدقاء شدوا أزرنا.

فجزيل الشكر والعرفان إلى:

الأستاذة: "قجال نادية" التي قامت بالإشراف على هذا العمل وكانت لنا السند والعون والموجه في كل خطوات إعداد هذه الرسالة

كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة بتفضلهم بقبول مناقشة المذكرة وتنقيحها ،

كما نشكر أصدقاءنا على الدعم المعنوي والتبادل العلمي

وفي الأخير نتوجه بالشكر إلى كل من ساهم من بعيد أو من قريب في إنجاز هذه الدراسة

مقدمة

مقدمة:

من خلال الرصيد المعرفي المكتسب في تخصص نقد الفنون االتشكيلية على امتداد فترة الدراسة شدت انتباهنا تلك المفارقة للتجريد بين المنظورين الإسلامي والغربي فالتجريد مع أنه واحد في تعريفه ومفهومه الشامل باعتباره تعبيرا تشكيليا لا تصويريا يلغي الشبه والمحاكاة ويتخلى عن النقل عن الواقع غير أنه مختلف أسلوبا وفلسفة اختلافا كبيرا بين الفنين الإسلامي والغربي الحديث والمعاصر ، فبينما انطلق الفن الإسلامي في التجريد عبر الزخارف اللامنتهية والخط العربي القابل للتشكيل من منطلق عقيدة التوحيد ليرسخ بالتكرار وطول امد الحضارة الإسلامية العريقة منذ 14 قرنا نجد أن الفن الغربي لم ينغمس في تجربة التجريد إلا حديثا في خطوة متاخرة جدا مقارنة بالفن الاسلامي تعتبر تمردا على تقاليد تاريخية عريقة في الثقافة الغربية كانت تعدُّ الفن نوعًا من الإيضاح الراقي غير أن هذا التمرد ليس وليد التوحيد والعقيدة بل العكس تماما فهو وليد نظرية الفن للفن اللادينية التي نبذ الاخلاق والتقاليد.

إن هذه المفارقة مثلت لنا حافزا في التعرف اكثر على الفن التجريدي بالمنظورين الإسلامي والغربي او بين الفلسفتين الإسلامية والغربية وولدت لدينا الرغبة في استخلاص اوجه الاختلاف والبحث في تاريخ وفلسفة الفنين التجريديين الإسلامي و الغربي وكذا الاطلاع على الممارسات التجريدية الغربية في الجزائر باعتباره بلدا إسلاميا

ويعتبر هذا بمثابة الدافع الموضوعي والذاتي لاختيار هذا الموضوع مع محاولة ضبط الإشكال في حدود تلك المفارقة حيث يتلخص السؤال المحوري فيما يلي :

ما الفرق بين التجريد في الفن الإسلامي والتجريد في الفن الغربي فلسفة وأسلوبا ؟ وكيف تصرف الفنان التشكيلي الجزائري المسلم في تاثره بالاسلوب التجريدي الغربي ؟

وبضبط الإشكال تحددت الخطة في ثلاثة فصول خصص الفصل الاول للفن التجريدي الغربي وهو مقسم إلى ثلاث مباحث ، فالمبحث الأول لمفهوم التجريدية في الفن الغربي ،

و المبحث الثاني في فلسفة المذهب التجريدي في الفن الغربي ، و المبحث الثالث لأنواع الفن التجريدي .

وأما الفصل الثاني فهو موسوم بممارسة الأسلوب التجريدي الغربي بالجزائر ويضم أربعة مباحث فأما المبحث الأول فهو حول التجارب الفنية التجريدية الجزائرية والمبحث الثاني للتجريدية عند محمد خدة والثالث التجريدية عند إيسياخم ثم الرابع تجربة بن بوطة في حدود التجريدية

وأما الفصل الثالث فتطرقنا فيه للتجريد في الفن الإسلامي وهو مكون من خمس مباحث ، المبحث الأول في الفن الإسلامي نشأته و مفهومه ، المبحث الثاني في طرز الفن الإسلامي ، و المبحث الثالث خصائص الفن الإسلامي ، والمبحث الرابع في فلسفة التجريد في الفن الإسلامي ، و المبحث الخامس عناصر التجريد في الفن الإسلامي .

واعتمدنا في تطبيق هذه الخطة على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهج الجمالي والمنهج المقارن واما الصعوبات التي واجهتنا فتتمثل في ضيق الوقت ولأما عن المراجع فهي وفيرة غير ان تلك الوفرة أدت إلى صعووبة في التبويب والفرز

وفي الختام نرجو أن نكون قد وفقنا عبر هذه الخطة في الإجابة عن الإشكالية.ونجدد شكرنا للأستاذة المشرفة على كل ما قدمته لنا من توجيهات ونصائح املين ان نكون عند حسن ظنها بنا.

الفصل الأول
التجريدية في الفن الغربي

لاشك أن مفهوم التجريدية لا يقل غموضا عن شكلها لذلك يجدر بنا في مستهل هذه الدراسة تبسيط المفاهيم و تقديم ما تيسر من شرح عن ماهية التجريد وفلسفته في الفن الغربي الحديث والمعاصر وفق ما توفر لدينا من دراسات ومراجع حتى يتسنى لنا التدرج بمنهجية عبر محطات هذا الفصل ومن ثم الموازنة والمقارنة مع مفهوم التجريد بالمنظور الفني الإسلامي مرورا بالممارسات التجريدية الغربية في الجزائر باعتبارها بلدا مسلما

مفهوم التجريدية في الفن الغربي :

إن كلمة "تجريد" في الفن تعني التخلّص من كلّ آثار الواقع والارتباط به، فمثلاً الجسم الكرويّ تجريدٌ لعددٍ كبيرٍ جداً من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالكرة، والتفاحة، وغيرها الكثير، أي أنّ الشكل الواحد يحمل معانيَ كثيرةٍ.

و التجريدية: مَذْهَبٌ مِنْ مَذَاهِبِ فَنِّ الرَّسْمِ الحَدِيثِ لاَ يَهْتَمُّ بِمَعَالِمِ الصُّورَةِ وَالوَاقِعِ ، يُطْلِقُ الفَنَّانُ العِنَانَ لِلْخَيَالِ لِتُمَثِّلَ الأَشْكَالُ وَالأَلْوَانُ حَقِيقَتَهَا الكَامِنَةَ فِيهَا مَعَ تَجْرِيدِ الْمَوْضُوعِ مِنْ ظَوَاهِرِهِ وَأَشْكَالِهِ الْمَأْلُوفَةِ

وبالتالي عرف الفن التجريدي بنبذ الموضوع المحدد المعالم. لذا أطلق عليه احيانا اسم "فن اللاهدف"

و التَّعبيريّة **التَّجريديّة:** مدرسة للرسم ، ازدهرت بعد الحرب العالميّة الثانية حتى بداية الستينيَّات ، تميّزت باعتبار الفن تجريديًّا مرتجلاً.

والتجريدية مذهب فنِّي يقول بقدرة الخطوط والألوان على التعبير عن مختلف العواطف والمعاني بغضّ النظر عن واقعيّة الموضوع.

والفن **في تجريديته** يعتمد على أشكال مجرَّدة لا تمثل الطبيعة والواقع.[1]

[1] ينظر تعريف و معنى تجريدية في معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي.https://www.almaany.com

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 ذروته في بدايات الخمسينيات

ويتبنى اتِّجاها حديثا يقوم على تصوير فكرة الفنّان أو شعوره تصويرًا لا يعتمد على محاكاة لموضوع معيَّن مع استخدام الألوان والأشكال الهندسيّة أو الأنغام الموسيقيّة.[1]
بمعنى أنه التعبير عن فكرة أو شعور دون الرجوع مباشرة إلى العالم المحسوس مع استخدام المادة والألوان والخطوط من أجل ذاتها[2].

ويقوم الفن التجريدي أساسا على رسم أشكالٍ وعناصر مُجردة، تبتعد عن مشابهة المُشخصات، والمرئيات في شكلها الطبيعيّ والواقعيّ، حيث تختصر لتشكل بالألوان دون توضيح الخطوط، و ترسم الأشكال المتخيلة سواء من الواقع أم من الخيال في شكلٍ جديدٍ لا يتشابه مع الشكل الأصليّ في الرسم النهائيّ.

وهكذا فإن التجريدية بتبسيط مفهومها يقصد بها عملية تجريد أي شيء من العالم المحيط بنا عن واقعه وشكله المألوف وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها تتجلى حس الفنان باللون والحركة والخيال.واهتمت المدرسة التجريديّة بالطبيعة، فترجمتها برؤية هندسية، حيث تتحوّل المناظر الطبيعيّة إلى مجرد مثلثاتٍ ومربعاتٍ ودوائر، بحيث تبدو كقصاصات الورق المتراكمة فوق بعضها، أو مثل أشكال السحب، فتكون مجرد قطعٍ إيقاعيةٍ مترابطةٍ، ليس لها دلائل بصرية مباشرة[3]

[1] تعريف و معنى تجريدية في قاموس المعجم الوسيط ،اللغة العربية المعاصر ،الرائد ،لسان العرب ،القاموس المحيط.
[2] تعريف و معنى تجريدية في معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي

[3] ينظر مفهوم الفن التجريدي https://mawdoo3.com/مفهوم_الفن_التجريدي٢٨ أغسطس 2016

والكثير من الفنانين الذين عالجوا الانطباعية والتعبيرية والرمزية نراهم غالباً ما ينتهي بهم المطاف إلى التخلي عن مدارسهم و تبني الأسلوب التجريدي حيث طغت التجريدية على الأعمال الفنية في وقتنا الحالي.

فلسفة المذهب التجريدي في الفن الغربي :

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

لكن هذه الفلسفة تصطدم بفكرة اغفال المضمون والانشغال بالشكل التي انتجتها نظرية الفن للفن التي تعتبر اما للتجريدية وغيرها من مذاهب الحداثة وهي نظرية لا دينية تعتبر الفن غاية في حد ذاتها فالرسام يرسم لاجل الرسم يرسم للمتعة ويحرر الفن من الغائية ليصبح هدفا في حد ذاته فهي نظرية يهودية المنبع فرنسية النشأة متمردة عن القيم والاخلاق [1] وبالتالي البحث عن الجوهر يشكل مفارقة عند اتباع التجريدية لهذا فإن البحث عن الجوهر في شكل بلا موضوع وشكل بلا دلالة يبقى من الغموض والتنافض بمكان

و اختفى بالتجريد المعيار و المقياس ، فالطبيعة مثلت معيارا للتوجهات الفنية من خلال عمق أو الأصل الطبيعي لهذه التوجهات ، 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 للعلاقات الهندسية منتجة تجريد الجوهر والتركيز على الشكل على حساب المضمون، .و الفن في التجريد في حدود فلسفة الفن للفن اللادينية قد تحرر مما يعتبره المنظرون المدافعون عن هذه الفلسفة تبعات تقليدية ، وانطلق نحو البحث في اعماق المجهول و الكشف عنه و القدرة على أثارة الانفعال الداخلي و تحريك الوجدان بالتعبير الضمني من علاقات

[1]ينظر قجال نادية نظرية الفن للفن وازمة التلقي في الفن التشكيلي ضمن كتاب الملتقى الدولي جامعة مستغانم 2013

تحليلية ترابطية ، ترتبط بحساسية الفنان و نفسيته و بالتالي تنصقل بحسه لتصبح جدول عذبا خاصا به[1]. بينما يرى المناهضون لهذه النظرية اللادينية أن الفن تاه وضل طريقه في لهث دعاة الفن للفن خلف المجهول وانتهاج الغموض ونبذ القواعد والتقاليد الفنية القديمة باتباع موضات عابرة همها الاكبر لفت الانتباه بأغرب أنواع التعبير التشكيلي بحثا عن الإبهار والإبداع فقدموا لوحات بلا معنى ولا مضمون بدل البحث عن أفكار جديدة بأوضح أساليب التعبير التشكيلي وأشدها بلاغة ألا وهو المحاكاة و القواعد الاكاديمية التقليدية[2]

وبالتالي يعتبر التجريد من أكثر أنماط الفن الحديث صعوبة وتكتما غير أن انصاره يبررون فلسفتهم بتشبيه وقعه على نفسية المتلقي بوقع الموسيقى فهي لا تحاكي الطبيعة لكنها تصل إلى مشاعر الملايين و أن الأشكال المرئية يمكنها بالمثل أن تتوجه إلى أحاسيسنا و تصل إلى بديهتنا بحكم الفطرة [3] و يظهر التجريد بشكل متعدد النزعات و التوجهات ، تبعا لمزاج الفنان و خلاصته التجريدية المختصرة من خلال شكل يوحي بأشكال متعددة و إيحاءات متنوعة تزيد الشكل تعقيدا، و هي إحساس 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 للاتجاه الأفقي الأرضي ، يعبر عن حقيقة وجود أخرى ، فالعلاقة بين التعامد الأفقية هي خلق علاقة جدلية بين حقيقتين يتم تجريده وفق للنظرة و العمق في الجوهر .

تتشكل اللوحة التجريدية بالشكل واللون ، والمضمون و تشكل القدرة على التفاعل بينهما وبين وجدان المتلقي بمعيار قياسي مختلف ، رافض للأشكال الكلاسيكية ذات المقياس

---

[1] – ينظر مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين ، دار الشروق، ط1، 2000،ص 149

[2] ينظر قجال نادية المرجع السابق

[3]– ينظر محتار العطار المرجع السابق ، ص149

الطبيعي، حيث يري هيجل أنه و من غير المنطقي الفصل بين الشكل والمضمون و هذا لما يقدمه كل واحد منهما لتكملة الآخر فبدون الأول لا يوجد للآخر و من منظوره لا يرقى الشكل إلى المرتبة العليا إلا عند اكتمال الموضوع[1]

ولكن في غياب ادوات البلاغة ووضوح الخطاب البصري وفي ظل الدفاع عن تحرير الفن من الغائية واعتباره هدفا لحد ذاته يستاثر على كل هدف اخر سواء كان تاريخيا او اخلاقيا او دينيا او اصلاحيا وانتهاج الغموض فإن المضمون لايمكن ان يرتب ضمن اولويات الفنان التجريدي وبالتالي اليس من المفارقات الحديث عن المضمون وأهماله في ان واحد؟

يرى البعض من العارفين بالفن من المتمسكين بالمحاكاة ان التجريد في اشكاله الهندسية مجرد خداع ويرى الفنان الفرنسي المسلم ناصر الدين دينيه انه مجرد موضة عابرة و اجترار لما سبق إليه الفنان المسلم في الحضارة الإسلامية منذ قرون خلت غير ان المسلمين لم ينكروا قماشات إلى لوحات بل استخدموا ارقى الخامات مثل الحرير والمينا والرخام في منتجاتهم الفنية [2]

غير ان انصار التجريد في الفن الغربي الحديث يعتبرونه مدخلا للبحث عن الإبداع يفوق وحي تقليد الطبيعة، يستطيع كل متذوق للفن أن يتفاعل مع لغة التشكيل الفني التي تم تبسيطها إلى معادلاتها الأولى .

إذن لا شك أن التجريد هو أكثر أنماط الفن الحديث نعقيدا، وأثبت علماء النفس المهتمون بالإدراك الحسي في الخصائص العاطفية أن التجريد هو الفن الوحيد الذي ينسجم مع الدراسة العلمية السيكولوجية.[3]

---

[1]– رمضان بسطاجي: مخمد غانم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص28

[2] ينظر قجال نادية الفنون الشعبية في لوحات الرسام ايتيان ديتيه رسالة دكتوراه في الفنون الشعبية جامعة تلمسان 2011

[3] – مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارق القرن الحادي والعشرين،ط1، دار الشروق، القاهرة، 2000، ص 149.

وكانت بدايات تشكل ملامح التجريد وتبلوره في مذهب فني، من خلال تجارب (كاندنسكي، موندريان) في أوائل القرن العشرين، وتندرج المدرسة التجريدية في سياق تيار الحداثة في الحضارة الغربية، والتي أنتجت أشكالا تعبيرية جديدة تختلف عما سلف في التيارات الفنية السابقة ، ويعود هذا إلى علمنة الإنسان الغربي وتمرده عن التقاليد العقائدية في ثورة على الدين ونبذ التقاليد و تراكم النسق الفلسفي والديني الغربي على مدى التطور التاريخي للحضارة الغربية.[1].

"ولعل الاستعانة بالثقافة الإغريقية القديمة كدافع للديانة المسيحية في عصر النهضة (المذهب الإنساني) أدت إلى تغيير الرؤية المفاهيمية للوجود والعالم، وذلك حيث حلول المطلق القيمي من الله إلى الإنسان المثالي النهضوي." فالإله في معتقد ديانة التثليث وهو اعتقاد نهى الله تعالى عنه في سورة المائدة [2] نجد أن مايكل أنجلو وذلك بتجسيده في صورة شيخ في لوحة خلق الشمس والقمر والنجوم المنجزة في سقف كنيسة سيستينا بإيطاليا، وغيرها من الصور بالمكان نفسه

و تتضح ايضا فكرة المثالية في التقسيم الذهبي الذي وضعه دافينشي مستعينا بدائرة لرسم جسم إنسان في تناسب ذهبي متخذا من سرته مركزا لدائرة تحيط به وتلامس اطرافه الأربعة الممدودة في كل اتجاه ،." فإنسان دافنشي الكامل في هذه الصورة الأخيرة إنسان ذو تناسب رياضي هندسي وتناسب عضلي بين أجزاء جسمه، إلا أنه في النهاية بلا بعد قيمي، فهو شكل هندسي بحت، ولا تسمح الصورة بأكثر من تلك الدلالة الرياضية. فالإنسان بذلك يصبح ظاهرًا فقط وفق معايير وفرضيات وضعية، ومن هنا يصبح الواقع هو المثال، ومن ثم نلمس هنا توظيف منهج المحاكاة، حيث تضييق الفاصل بين الدال والمدلول، وبين الغيب والعين."

[1] محمد عبد العزيز المرجع السابق
[2] سورة المائدة : الآية (73)

وقد تمرد الفن التجريدي على تقاليد تاريخية عريقة في الثقافة الغربية كانت تعدُّ الفن نوعًا من الإيضاح الراقي، وكانت الأعمال الفنية تنال الإعجاب بسبب الاهتمام الذي توليه للقصة أو الموضوع الذي مثلته اللوحة، أخذت هذه الفكرة في التغيُّر في بداية القرن العشرين الميلادي، كان الفنانون وقتئذ قد سمحوا لأدوات صناعة الصورة كالفرشاة واللون والأشكال ـ بأن تعتِّم أو تشوِّه موضوع مادة الرسم. فقد اكتشف الفنانون أن مداعبة اللون ممتعة بحد ذاتها[1].

فالتجريديون ينظرون إلى مذهبهم على أنه الفهم الاختزالي الأصيل للفن ، وأنه مهما اختلفت اتجاهات الفن فان أصله التجريد ، وهو نتاج انصهار الافكار الإبداعية و علاقتها الشكلية و اللونية المحكمة، و الأصل بين الجزء و الكل، و التي تصنع توجها محكما للتحليل و الربط و التشكيل الفني المجرد و الذي يمثل توجها جديدا عما بدأ و تكرر[2].

.

وقد تمرد الفن التجريدي على تقاليد تاريخية عريقة راسخة في الثقافة الغربية لطالما اعتبرتُ الفن نوعًا من الإيضاح السامي والراقي .حيث تحظى الأعمال الفنية بالإعجاب بفضل الرعاية الكبيرة الذي توليها للقصة أو الموضوع الذي تجسده اللوحة. غير أن هذه الرؤية والمعيار الجمالي شهد تغيرا بداية القرن العشرين الميلادي. وكان الفنانون وقتئذ قد سمحوا لأدوات الرسم ـ الفرشاة واللون والأشكال ـ بأن تطمس وتشوِّه الموضوع مادة الرسم. فقد اكتشف الفنانون أن المواصفات الرسمية للرسم ممتعة بحد ذاته.

و بالتالي تغير هدف الفن ليصبح الفن هدفا بحد ذاته طلبا للمتعة واللذة وصار الاسلوب التشبيهي ينظر إليه على أنه فن لا يساير الحاضر وأسلوب قد تخطاه الزمن فأهملت

[1] – ينظر موقع: عالم المعرفة، https://www.marefa.org

[2] – أمهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم و الطباعة و النشر ، بيروت،1981، ص23.

المحاكاة و معايير تقييم الجمال الكلاسيكية الموروثة عن الحضارة اليونانية التي نجد ها في شدة تمثيل الشبه بالواقع. حتى أن ‘‘الكلمة الشائعة للتمثال باليونانية كانت تعني حرفيًا التشابه أو الصورة’’[1]. حيث كانت المحاكاة تتصف بالمثالية والكمال وتمثيل الشيء في اكمل شكل "ولعل هذه الطريقة هي التي مارسها فنانو عصر النهضة، حيث تنتقى الأجزاء المرسومة من عدة أشخاص مختلفين للوصول إلى نموذج أجمل من الحقيقي." وبالتالي يمكن القول بأن مفاهيم وممارسات اليونان الناتجة عن تصورهم الفلسفي للكون والوجود قد وجدت مرتعها الخصيب في عصر النهضة ذي الإطار المسيحي على أنه في المسيحية تم تخدير القلق تجاه القدر والموت بفكرة هبوط كيان إلهي لتحقيق خلاص العالم وتحريره من العقاب و مشاركة الإنسان في ذلك الوجود الإلهي’’[2]. وفكرة الهبوط الإلهي لتخليص العالم كانت مشتركة مع أفكار ومعتقدات العالم القديمة، وأقربها الإغريقية. وهي اعتقادات شركية ما اتى لله بها من سلطان سبحانه رب العزة عما يصفون .

ولقد أباح المرسوم الذي أصدره المجمع الديني المسيحي عبادة أيقونات المسيح والعذراء والملائكة والقديسين لم يعتبر هذا وثنية ؛ على اساس أن ‘‘الإجلال الذي تلاقيه الأيقونة يذهب للنموذج’’[3] ، اعتقادا أن الشخص والصورة هما شيئً واحدً دونما فاصل يذكر. باعتبار الأيقونة هي مرجعية ذاتها." وهنا نجد أن الفكرة الوثنية الأولى تبرز من جديد؛ حيث الصنم على شكل المسيح (تمثال) والصورة المسطحة على شكل المسيح، ومن ثم تغير شكله حسب وجهة نظر الرسام ودرجة تخيله وحبه له ، حيث بذلك يصبح الإله الحاضر في الزمان والمنتقل في المكان. ومن خلال هذا الطرح نستنتج أن المسيحية الأوروبية قامت بتأويل الأفكار اليونانية القديمة، ‘‘بيد أن الجوهر اليوناني الأصيل للفلسفة

---

[1] س. م. بورا، التجربة اليونانية، تعريب د. أحمد سلامة محمد السيد – الألف كتاب (الثاني) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ص 222.

[2] –بول تيليش، الشجاعة من أجل الوجود، تعريب: كامل يوسف حسين، دار الكلمة، القاهرة، ص: 34.

[3] –ريجيس دوبري، المرجع السابق، ص: 62.

قد وجهته وسادته – إبان سيطرته على أوروبا في العصر الوسيط – تصورات المسيحية"[1].

وفي العصور الوسطى شاع تصوير الأشخاص المقدسة على هيئة الإنسان الغربي العادي في تخل واضح عن مبدأ المثالية والكمال ، وقلت الدقة في توظيف علم التشريح وزاوية نظر الرسام بالنسبة إلى موضعة النموذج ، و القياسات ونسب الجسم المضبوطة التي ترمز إلى القوة واللذة والشباب الدائم (قيم الخلود والاستمرار)، التي" ما لبثت أن استنبطت في عصر النهضة ـ و كان الإنسان في هذا العصر يحتل المركز كقيمة عليا والكل حوله. "فبينما يقيِّم العالم القديم الفرد لا باعتباره فردًا، وإنما بوصفه ممثلاً لشيء كلي، أي فضيلة، نجد أن بعث القديم يرى في الفرد تعبيرًا عن الكون لا يمكن أن يقارن بغيره، ولا يمكن استبداله، ويتمتع بأهمية لا متناهية"[2]. فالإنسان بذلك هو المثال، ومن ثم تعلو قيمة المحاكاة، حيث الصورة هي المرجع لكل شيء ومنها الغيب.فالإنسان الغربي في عالم النهضة أصبح صورة الإله وليس المسيح المجسد في الصور."[3]

وبالتالي فإن التصوير في عصر النهضة صار نموذج الإنسان هو الحقيقة الوحيدة بعد أن حسمت " خلافية كنه المسيح في السابق على مستوى صور النهضة من حيث هو الله أو ابن الله أو أن الإله المتعالي قد حل فيه فترة الصلب "[4](حسب المعتقد المسيحي)، ذلك أن الفنان اختزل كل هذه الأبعاد والمسميات والفواصل التي شابت التصورات الذهنية،:. و" تم تشكيل الذهن الإنساني وفق ما هو مرئي وملموس، حيث الغيب غير المتصور في الحضارة الغربية على طول فتراتها هو العدم. فالمتعالي والملموس قد اتحدا في الإنسان، وكانت تلك هي الأيقونة الثقافية لعالم النهضة."[5]

---

[1] مارتن هيدجر، المرجع السابق، ص:54

[2] –بول تيليش، مرجع سابق، ص: 41

[3] 3– محمد عبد العزيز المرجع السابق

[4] 4– المرجع نفسه

[5] المرجع نفسه

ولكن بعد تمكن العلمانية من الفكر الغربي و انتشار العلمانية في المجتمعات الأوروبية ، و فلسفاتها التي لا تعترف بالماوراء؛ مثل: النيتشوية، والداروينية، والماركسية، التي أجبرت الإنسان الغربي إلى التوجه صوب الكينونة المادية له فقط.

" تم إبعاد الإنسان عن المركز لتحل محله الطبقة (في الفكر الماركسي)، أو الطاقة الجنسية المحركة (في الفكر الفرويدي)، أو مفهوم موت الإله وبالتالي موت الإنسان وظهور الإنسان الأعلى حيث إرادة القوة (كما في الفكر النيتشوي). وهكذا تم تقويض الأخلاق والمعاني المعيارية، فهو يمشي ويتقدم تبعًا لأسباب مادية كامنة في العالم، وبخاصة بعد ظهور الثورة الصناعية التي أدت دورًا في تسييد هذه التيارات الفكرية المادية في العقل الغربي."[1]

وهكذا ظهر الفن الطليعي (الحداثي) الذي أصبح فيه مفهوم العقل الذاتي مرجعًا لرؤية العالم الكلية بالنسبة للإنسان .وبالتالي فقد الشكل النهضوي ذو البعد الكلاسيكي مكانته واعتبر من التقاليد التي تخطاها الزمن ، ولم تفلح محاولات بعثها في القرن الثامن عشر على يد دافيد (الكلاسيكية الجديدة) نظرا لرفض التيارات الجديدة والنقاد والعارفين بالفن لهذا الشكل الكلاسيكي ذي الخصائص المثالية مثل (الرومانسية – الواقعية – التأثيرية وغيرها) واعتبروه اجترارا واسلوبا مستهلكا . ثم ظهرت التجريدية على يد فاسيلي كاندنسكي وبيت موندريان، وبنى كل منهما مرجعيته على أسس مختلفة عن المدارس السابقة.

وإن كان الحداثيون قد نبذوا الأساليب التقليدية الكلاسيكية وتمردوا عليها فإن التجريديين تمردوا على كل الثورات التشكيلية السابقة فالفنان التجريدي كما يشرح مارسيا إلياد، "كان عليه أن يرمي في هاوية العدم تلك الأطلال والأنقاض التي راكمتها

[1] ينظر محمد عبد العزيز المرجع السابق

الثورات التشكيلية السابقة. لقد كان عليه أن يصل إلى وضع محدد للمادة حتى يستطيع أن يبدأ ثانية تاريخ الفن انطلاقًا من الصفر"[1]

وهذا الصفر هو ما يعبر عنه بعض نقاد الفن اليوم بالتيه الفني واتجاه الفن نحو المجهول.

[1] –مرسيا ألياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ص: 71.

أنواع الفن التجريدي

إن " للتجريد اتجاهات مذهبية مختلفة ، تختلف في البدايات و تنتهي بالتجريد ، و لكل من هده المذاهب رواد و طابع مميز مغاير لغيره و إن تشابهت في بعض حالاتها ، و قد يكون من الوضوح و الإيجاز و الدقة ذكر **مندريان** و **كاندنسكي** و مرجعتيهما الفنية، و اللذين يشكلان نقيضين في خطهما التجريدي ، بين التجريدية الهندسية و التجريدية التعبيرية ، ففي **موندريان** وجد الرسم التجريدي لنفسه أما صارمة، أما أبوه إذا جاز هذا القول ، فقد كان **كاندنسكي** ، فبينما توحي الأولى توازنات الهندسية الدقيقة، توحي الثانية الأراجيح البهلوانية و النار" [1].

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

التيار الهندسي أو ما عرف بالتجريد البارد الذي وظفت فيه الأشكال الهندسية- والتيار التعبيري القائم على الخطوط المنحنية، والبقع اللونية الرمي السلاني للأصباغ والتلطيخ.[2]

ولا شك أن أول ملامح التجريد ظهرت في أعمال مجموعة من الرسامين الوحشيين والتعبيريَّين والتكعيبيَّين والمستقبليَّين. وقد اتسمت رسوماتهم بالتجريد وسميت بالتجريدية ،مع أنّ موضوع الصورة كان جليا نوعا ما في أعمالهم من خلال بعض ملامح المحاكاة . ثم تخلى بعض الفنانين بعد عام 1910 م عن المحاكاة وعن الموضوع لأجل الأشكال المجرَّدة. وظهر هنا نوعان متباينان متضادان من الدفاع النظري لفن كامل التجريد. واقتنع الروحيون أن عناصر الفن تستطيع تحريك الروح مباشرة، وأن العودة إلى العالم

[1]– ، –مرسيا ألياد، مظاهر الأسطورة ، ص207.

[2] – حسن بوساحة: المرجع السابق، ص 61.

المادي قد يعرقل قدرتهم في ترجمة الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية. ونذكر على ٍاسهم الرسام الروسي فازيلي كاندينسكي وبيتموندريان الهولندي[1].

و بدأت التجريدية التكعيبية في باريس عام 1908م، وبلغت قمة عطائها في عام 1914م وما زالت تؤثر على الفنانين من مختلف أرجاء العالم في عصرنا ، حيث يتمّ تجريد الأشكال في التكعيبية، وذلك بتحليلها إلى زواياها وخطوطها الأولى، أو بإظهار الشكل من وجهاته المختلفة في ان واحد ، وقد تلت التكعيبية المدرسة الانطباعية، فقد تأثرت بها، وأخذت عنها تمثيل الضوء باللون في اللوحة، ومن أبرز روادها الفنان: جورج براك، والفنان بابلو بيكاسو.

وأما التجريدية المطلقة فقد بدأت في عام 1910م، ويرى اتباعها بأنّ رسالة الفنّ لا تتلخّص في إعادة تشكيل الأشياء الموجودة في الطبيعة، وإنّما التعبير عنها بالحقائق المطلقة، ويقوم تكوين اللوحة عندهم اساسا على تعامد الخطوط العمودية والخطوط الأفقية، وعلى الألوان الأساسيّة، ويتقدم روادها الفنان: بيت موندیریان.

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

وفي رسم المساحات اللونية، يعبّر الفنان عن حالته النفسية، عبر الشكل، والمساحات الكبيرة من الألوان، ومن أبرز الفنانين الذين عرفوا بهذا الاسلوب الفنان: مارك روثكو[2].

[1]– ينظر محمد عبد العزيز، التجريد في الفن بين الإسلام والغرب ارشيف اسلام اونلاين 4 ديسمبر 2002
https://archive.islamonline.net/?p=9426

[2] ينظر مفهوم الفن التجريدي المرجع السابق

نبذة عن الفنان كاندنسكي :

يعتبر الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي من أبرز فناني القرن العشرين حيث اثبت وجوده كرسام وباحث نظري ساهم بشكل كبير في تطور الفن التجريدي من خلال التجديد والابتكار في الفن الحديث ولد في 16 ديسمبر 1866 وتوفي في 13 - ديسمبر .1944 و تنسب اليه جائزة كاندينسكي للفنون، ومن أشهر تصاميمه كرسي كاندينسكي الذي يندرج تصميمه ضمن أسلوب مدرسة باوهاوس في ألمانيا[1].

وكان تأثيره ملحوظا في الحركة الفنية ولقب بأمير الروح والفارس باعتباره رائدا من رواد المبدأ اللاتصويري أو اللاتمثيلي، أو ما يعرف "بالتجريدية الصافية ". حيث مهد للمذهب التعبيري - التجريدي، الذي فرض هيمنته إلى يومنا هذا مرورا بفترة الحرب العالمية الثانية .[2]

التحق كاندينسكي بكلّية الحقوق ، وبها تعرف على الطالبة آنية تشمياكين، وطلب يدها للزواج وكان عليه مع نهاية القرن التاسع عشر وهو في سن يناهز الثلاثين ، أن يختار

[1] ينظر فاسيلي كاندينسكي ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/wiki

[2] ينظر فاسيلي كاندينسكي : التجريدية والروحانية في الفن نسخة محفوظة06 وفاسيلي كاندينسكي وسنوات مخاضه الروحي نحو التجريد في معرض مارس.نسخة محفوظة 16 ديسمبر 2014 على موقع واي باك مشين.

بين العمل بصفة بروفسور في جامعةTartu تارتو ، أو الاتجاه إلى عام الفن وممارسة الرسم بالاعتماد على الحدس وتذوق الفن فاختار بطبيعة الحال مجال الفنون علما أنه كان من أشد المعجبين آنذاك بلوحة الفنان الانطباعي كلود مونيه كومة القش وتأثر بمعرض الانطباعيين الباريسيين الذي أقيم في موسكو في تلك الفترة الزمنية .

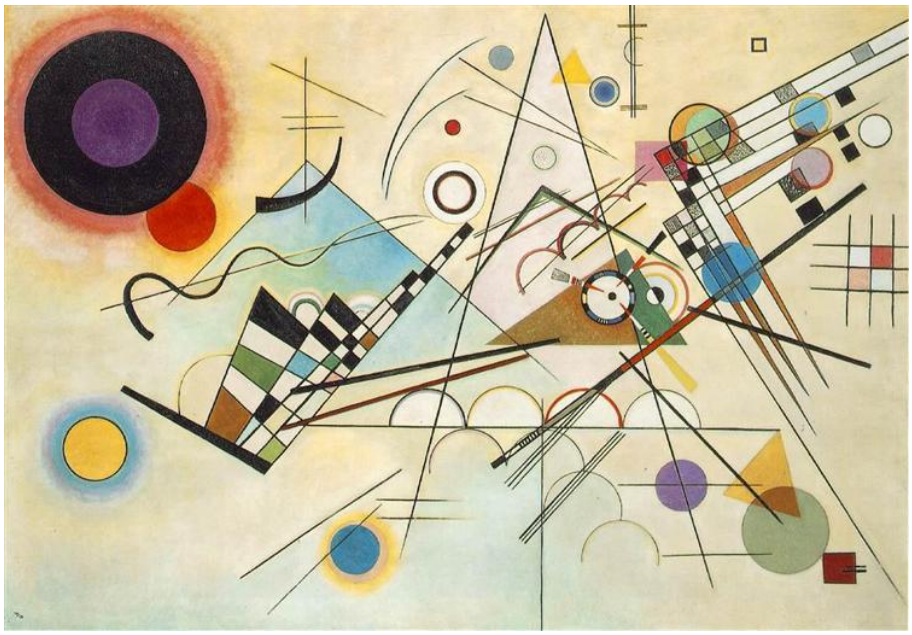
ثم هاجر ألمانيا سنة 1896 للالتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة واقام في ميونخ ثم عاد إلى موسكو في بداية الحرب العالمية الأولى عام 1914.

ومارس كاندينسكي مهنة تدريس الفن في مدرسة مالينكس للفنون التي اسست انذاك في ميونيخ وتتلمذ على يديه غابرييل مونتز الذي أصبح رفيقه في الفن لعدة سنوات . وأنجز عدة أعمال بأسلوب طبيعي و مارس النحت على الخشب و .اقام أول معرض سنة 1902. ثم في 1904 جاب عددا من البلدان قصد الاطلاع والاستكشاف الفني فزار إيطاليا،وهولندا وشمال أفريقيا، ثم عاد إلى روسيا في زيارة قصيرة. ثم اقام معرضا لاعماله الفنية في " صالون الخريف " في باريس و .في الفترة 1904 - 1909 انتخب كاندينسكي رئيسا لتجمع فني حديث النشأة وسمي بـ" مجموعة ميونيخ الحديثة

وانتهج في ميونخ أسلوب التبسيط. بالاعتماد على "طباعة الخشب" وانجز الكثير من الأعمال الغرافيكية والتصاميم الخطوطية، مع أنه كان محاطًا بحركة فنية رأى أنها تتصف بـ"المحافظة والنظرة البرجوازية وضيق الأفق" يهيمن عليها خضوعً نصف أكاديميٍّ. و أنجزه في تلك الفترة لوحة "المغنية" ذات اللونين (1903) بواسطة طباعة الخشب ؛ وتميزت بتكوين ذي خطوط تشبه خطوط أسطر النوتة الموسيقية. ويرجع هذا لاعتقاده العميق بعلاقة الموسيقى مع الرسم. و يفسِّر هذا التواصل بأنه يحدث من خلال علاقة تفرُّس ما بين المتلقِّي واللوحة بألوانها وتشكيلها الكلِّي. وتُعتبَر لوحة "المغنية" إقرارًا تأكيدا لهذا الاعتقاد المطلق. وفي بداية العام 1911، أسَّس كاندينسكي وصديقه فرانتس مارك حركة تشكيلية جديدة سميت جماعة" الفارس الأزرق "؛ واستمدت الحركة هذه التسمية من شغفهما باستخدام اللون الأزرق في اللوحات ، وحب مارك لرسم الخيول وميول كاندينسكي إلى رسم الفرسان.

وفي عام 1921 انضم إلى مدرسة باوهاوس الفنية والمعمارية في ألمانيا إلى غاية اغلاقها من قبل النازيين عام 1933، فهاجر بعدها إلى فرنسا ليعيش بقية حياته فيها بعد أن أصبح مواطنا فرنسيا في 1939 وتوفي هناك عام 1944

لوحة اصفر احمر ازرق 1925



لوحة تكوين 8 1923 متحف Solomon R. Guggenheim

وعموما فإن أعمال كاندينسكي تتخذ أشكالا متحولة ومبهمة، تعرض مفهوما صراعيا بين مجموعة من الدوال مبهمة المدلولات في علاقات جدلية عشوائية بين الذات

والموضوع أي بين الانسان والعالم . حيث يعكس فأسلوبه التمزق والتخبط الذي يعاني منه إنسان هذه الحضارة بين واقع لا مفر منه وآمال تطلعية مستحيلة. لذا فطرح كاندنسكي لعالمه يعتمد على تشويه الواقع المعاش، ينطبق مع تعليق ‘‘تيودور أدورنو’’ على الفن الطليعي بالمقارنة مع الفن الكلاسيكي، ‘‘حيث كان الفن مرتبطًا بالتطهير في الأعمال الكلاسيكية التي تصور البطل في صورة كلية. لكن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يتخذ صور التمزق والتفتت بدلاً من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناءً إيجابيًا يخرج المرء من الانغماس في الواقع’’[1]

ويتضح ذلك من خلال تصريح كاندنسكي أن المضمون بالنسبة لأعماله هو حصيلة الانفعالات المثارة بوسائط التصوير الخالصة’’[2] ، حيث أصبح المضمون ‘‘شكلاً’’ في نهاية المطاف. فكاندنسكي يطرح رؤية عدمية لهذا الوجود، قصد النفاذ إلى عالم الحقيقة الضبابي، غير واضح المعالم، والذي يعبر عن تيه وتخبط إنسان هذا العصر، حيث التمرد على المؤسسات الواقعية الفاسدة[3]

[1] –د. رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت.. أدورنو نموذجًا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ص: 118.

[2] –فاسيلي كاندنسكي، مجلة فنون عربية، مصدر سابق، ص: 102.

[3] ينظر محمد عبد العزيز المرجع السابق

نبذة عن موندريان :

بيت موندريان من مواليد 1872 في أميرسفوورت و كان والده كالفينيا متعصبا لحركته الدينية شديد الإيمان بها

التحق 1892 سنة بأكاديمية ريجكاس للفنون في أمستردام .و ليتخرج عام 1897.

وفي 1912 اتجه إلى التكعيبية , متأثرا ببابلو بيكاسو و جورج براك أكثر من إتجاهات فرناند ليجر و روبرت ديلوناي.

ثم عاد إلى أمستردام عام 1914 و أنجز عدة أعمال كان إيقاع البحر عاملا أساسيا فيها.

و أسس في 1917 مع بارت فان ديرليك و ثيو فان ديوسبورغ مجموعة فنية سميت النمط(de Stijl) ثم عاد موندريان بعد ثلاث سنوات إلى باريس حيث اتخذ مرسما و بقي هناك حتى عام 1936 وفي عام 1938 سافر إلى لندن وبقي هناك حتى إلى غاية هجرته إلى نيويورك والتحق بمجموعة من الفنانيين التجريديين و نشر معهم مقالات و أعمال عن التصميم الجديد néoplasticisme كما سمى موندريان إتجاهه التكعيبي.

توفي بيت موندريان عام1944 في نيويورك متأثرا بمرض التهاب الرئتين[1].

[1] ينظر بييت موندريون ويكيبيديا https://ar.wikipedia.org/

وتتسم أعمال موندريان بصفة التجريد القوية . و عرف باستخدام الشكل المربع في مساحات ملونة بالألوان الأساسية) الأحمر والأزرق و الأصفر.

وكان موندريان في بداية شهرته 1909 في دومبيرغ قد انتهج أسلوبا يميل إلى الانطباعية ثم اتجه إلى أسلوب الانطباعيين الجدد و يلاحظ من أعماله أنه تخلى عن التشبيهية في الرسم والموضوع بالتدريج.

وعرضت أعماله في الدوكومنتا 1 سنة 1955 و الدوكومنتا 2 سنة 1959 و الدوكومنتا 3 سنة 1964 في كاسل الألمانية.

تأثرالكثير من الرسامين بأعمال موندريان, منهم مصمم الأزياء الفرنسي إيف سان لوران[1].

وانصرف موندیرون عن المحاكاة والتشبيه بحثا عن الهيكل، والإيقاع والتوازن، ليكون صور تقوم أساسا على الخطوط الأفقية والعمودية، وبعدد محدود من الألوان الأساسية ، مرتبة بتناغم على سطح ثنائي الأبعاد.مع البحث الدائم عن توظيف العلاقات بين العناصر.

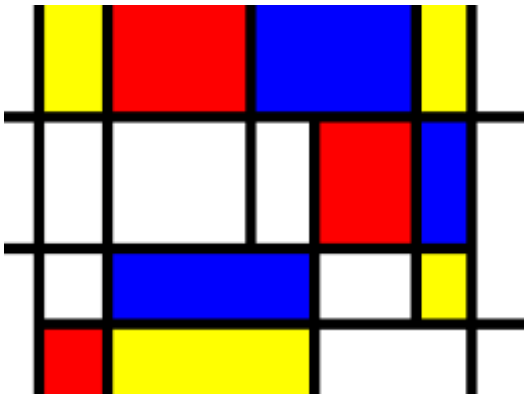
ومن خلال هذا الاسلوب كان بسعى إلى الوصول إلى عالم الحقيقة الكامن خلف الطبيعة.. على أن ما وراء الطبيعة "عنده يتأتى من خلال الاختزال العام للأشكال الطبيعية المرئية إلى مجموعة من العلاقات البنائية الصافية المترابطة رياضيًا، والتي تمثل الأساس الحقيقي لعالم المادة الطبيعي المدركة، بحيث يتم تشكلها من خلال مجموعة من الخطوط والأشكال الهندسية والمساحات اللونية الرياضية.فموندريان عندما يرسم شجرة، نجده يقدم مجموعة لوحات متتالية لنفس الشجرة ولكن في كل لوحة تتخذ الأغصان والأفرع والجذع شكلاً هندسيًا مجردًا أكثر فأكثر مع متتالية اختزالية للشجرة الأصلية، وذلك وصولاً إلى الشكل النهائي المرجو وهو الهندسي الرياضي، المفصوم والمفارق للشكل الأصلي"[2].

---

[1] ينظر المرجع نفسه

[2] –28د. محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، ص: 146.

وبالتالي فإن بلوغ القيمة الحقيقية تتم عبر فرضيات مادية رياضية، وذلك أن موندريون كان على يقين من حتمية رجوع الإنسان إلى الطبيعة المادة، أي: الأصل المادي للإنسان، حيث التوافق مع النظريات والأطروحات المادية البحتة الهائمة في ذلك العصر. وهنا يكمن الاختلاف مع موقف كاندنسكي الاغترابي عن هذا العالم. ويتضح هذا من تصريح موندريان قائلا "أمقت كل ما هو مزاجي وإلهامي ونار مقدسة، وكل هذه النعوت المميزة للعبقري، والتي لا دور لها سوى حجب فوضى الفكر"[1].



وهكذا تميز كل من كاندنسكي وموندريان بوجهة نظر تختلف عن الآخر، باختلاف رؤية كل منهما للعالم وللوجود، على الرغم من انتمائها إلى المذهب الفني نفسه.

فكاندنسكي ينتهج تفكيك العالم من خلال تقويض رموز العالم المرئية المتفق عليها إدراكيًا وإعادة عرضها من جديد، ومن ثم فتح مجال واسع للتأويل مقدما دالا بلا مدلول متفق عليه ، تأويله وإدراكه تابع لمزاجية المتلقي النسبية بما أن غايته مجهولة أشبه بالطيف، و لغته جديدة في التعبير عن العالم ولكنها مفقودة الأبجدية[2].

أما موندريان فهو يقصد غاية معلومة أي عالما محددا لديه، وهو البناء الرياضي الذي يمثل ما وراء الطبيعة، ويتوصل إليه بطريقة مجردة عبر أسلوبه الفني غير المتداول فنيًا،

---

[1] –هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تعريب: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ص ص: 249 – 250.

[2] ينظر محمد عبد العزيز، المرجع السابق

لذلك فهو يقدم دالاً متمثلاً في عالم اللوحة المكون من أشكال هندسية، وهذا الدالُّ متطابق مع المدلول المتمثل في البناء الرياضي الماورائي، حيث تم قتل مساحة التأويل والمجاز بينهما. فنقطة البدء لديه هي نقطة النهاية حيث تشابه الغاية والوسيلة. وبذا نستخلص أن العمل الفني لا يمكن تأويله وتفسيره دون الرجوع إلى رؤية وعقيدة صانعه." [1]

يقول ماركيوز في هذا السياق ‘‘إن الفن، شأنه شأن التقنية، يخلق عالمًا جديدًا من الفكر والممارسة داخل العالم القائم بالذات، ويضع هذا الأخير موضع اتهام. ولكن العالم الفني، بعكس العالم التقني، هو عالم من الوهم والترائي. ولكن هذا الوهم أو الترائي مشاكل للواقع الموجود، وهو وعيد الواقع القائم ووعده في آن واحد’’[2]

ولعل هذا من الاسباب التي جعلت اليوم الكثير من كبار الفنانين يومنون بانحطاط فنهم واختفائه القريب. مثل ‘‘البدائيين’’: يساهمون في تدمير العالم – أي تدمير عالمهم الفني حتى يخلقوا منه عالمًا آخر. وعليه فإن الفن مع أنه وليد المجتمع والواقع الآني، فإنه الراغب في نفس الوقت في تدميره وتغييره، مع التكهن بالرؤية المستقبلية القادمة. فسقوط وانهيار النسق الفني هو مؤشر هام للإيذان ببداية الانهيار الحضاري عامة. "فالفن الغربي يضع يده على الفجوات الناشئة بين المفاهيم العامة الحاكمة والممارسة التطبيقية لها، وذلك خاصة في حضارة متعددة ومتتالية ومتغيرة الأطر أو المقاصد الحاكمة بالنسبة للمجتمع، لذلك فإن ‘‘الفنانين من خلال إبداعهم، يستقرئون ما سوف يحدث في القطاعات الأخرى من الحياة الاجتماعية والثقافية’’[3] ، ولعل ذلك ما نلحظه من تفكك وتشرذم داخل الأبنية الاجتماعية الغربية."[4]

---

[1] ينظر محمد عبد العزيز، المرجع السابق

[2] –عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز، دار الشروق، القاهرة، ص: 162.

[3] –33رجاء جارودي، حفارو القبور، تعريب: رانيا الهاشم، منشورات عويدات، بيروت، ص: 7.

[4] _ ينظر محمد عبد العزيز، المرجع السابق

الفصل الثاني
ممارسة الأسلوب التجريدي
الغربي في الجزائر

كما سبق أن أشرنا فإن تجليات التجريد لا تقتصر على المدرسة التجريدية أنما هي تمتد إلى المذاهب التي تبنت افكار النظرية الشكلية ونظرية الفن للفن التي اتجهت بالفن نحو الغموض والإبهام واعتنت بالشكل ورتبته في المرتبة الاولى من حيث الاولوية على حساب الموضوع ونبذت التقاليد الفنية وحدثت القطيعة مع المحاكاة لذا ونحن بصدد دراسة تجليات الأسلوب التجريدي عند الفنان الجزائري لا بد من الالتفات إلى الفنانين التكعيبيين والرسوم الساذجة والاعمال نصف التجريدية كما يجب التنبيه إلى ان ممارسة التجريد بالطرق التقليدية حتى وإن كان فيها نوع من الابتكار كما هو الحال في المنمنمات التي تخلو من الصور وتتضمن نصوصا وعبارات ماثورة ينظر إليها على أنها فن زخرفي لا يرقى إلى اللغة البصرية التجريدية الحديثة رغم انها تعتمد على التحوير وتجريد الاشكال من اي محاكاة وتصنف مع الفنون التطبيقية الاقل قيمة من الناحية الفنية، وهنا نشير إلى تمسك العديد من الفنانين الجزائريين باصول فنهم الاسلامي في حدود قواعد ومميزات الفن الاسلامي التي يعترف بعض الباحثين والنقاد المنصفين انها سبقت مايعده التجريديون في عصرنا اكتشافا فنيا بقرون بينما ركب العديد من رواد الفن التشكيلي الجزائري الحديث موجة الحداثة واتخذوا من الاسلوب التجريدي الغربي وسيلة لإثيات الذات والخروج من المحلية إلى العالمية مع المحافظة على الهوية الثقافية للعمل الفني فوظفوا الرموز الشعبية والحرف العربي وما إلى ذلك من الدلالات الحضارية العربية الاسلامية او البربرية في لوحاتهم دون الخروج عن طابع التجريد وغموض الحطاب[1]

التجارب الفنية التجريدية في الجزائر :

تتبلور التجارب الفنية في حدود التجريدية في الجزائر عند الرسامين الذين اتبعوا الأسلوب التكعيبي باعتباره ضربا من التجريد ونذكر كل من بشير يلس، وشكري مصلي، أمحمد إسياخم، إسماعيل صمصوم، إبراهيم مردوخ وكل من هؤلاء له طريقته الخاصة في التكعيبية بدأ بشير يلس بالأسلوب الواقعي وانتهى إلى التكعيبية أما مصلي وإسياخم فيتراوح أسلوبهم

[1] على حد قول قجال نادية في دروس مادة المدارس الفنية ماستر 1 جامعة مستغانم

ما بين التكعيبية وبه التجريد ويتميز أسلوب إسماعيل صمصوم بتكعيبية فسيفسائية من نوع فريدويتجلى ضرب من التجريد ايضا في الاعمال المندرجة ضمن ما يسمى بالفن الساذج الذي يستقي عناصره من التراث والفلكرور لكن باسلوب تحويري اقرب إلى التجريد منه إلى المحاكاة والتجريدية هنا تطغى من حيث غموض المضمون رغم الوضوح النسبي للعناصر المطوقة المنجزة بعفوية إذ ان الرسالة البصرية غير صريحة عمادها عناصر تحضر في زخرفة الفنون التطبيقية التقليدية ويمكن ملاحظة الشبه مثلا بين لوحات باية والرسومات الفخارية التقليدية القبائلية

ونجد أغلب الفنانين أو الرسامين عصاميين لم يزاولوا أي دراسة فنية، بل كونوا أنفسهم بمجهوداتهم الخاصة ونذكر من هؤلاء باية محي الدين وسهيلة بلبحار وليد عيسى محمد القشعي وعلي غدوشي ومحمد نجار، نجد الفطرية عند باية تأخذ طابعا زخرفيا فهي تستوحي مواضيعها من الزهور والأسماك والفراغات أما وليد عيسى والقشعي وغدوشي، فنجدهم يستوحون مواضيعهم من الحياة الشعبية، أما النجار فنجد أعماله مسحة من الفطرية ويتناول المناظر الطبيعية والأحياء الشعبية.[1]

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

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

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

المجموعة الأولى تعمد إلى استخدام الرقش العربي أو العربي أو الكلمة لتبرير التجريد في الفن.

المجموعة الثانية تستند إلى مفهوم التجريد الغربي ولقد اتجه الفنانون الشباب نحو التجريدية الحديثة دون المقارنة بين هذه النزعة والرقش العربي ونذكر الفنان محمد خدة رسام تجريدي فقط،

ويكاد يكون خده مدرسة لوحده في الاتجاه التجريدي الجزائري فله أسلوبه المميز يستوحي الخط العربي واللاتيني وكذلك الطبيعة يرجها في خطوط وألوان فريدة من نوعها ونذكر أيضا قرماز وأكمون الذي يبني تجريديته على الخط وعبدون، أما مارتيناز فأسلوبه شبه تجريدي وقد تأثر به الرسام قاصر رمضان ومحمد بن بغداد هؤلاء يستوحون الزخارف الشعبية والأرقام في تكوين أعمالهم الفنية.[1]

و من الفنانين التجريديين المعاصرين نذكر على سبيل المثال لا الحصر الفنان بلهاشمي نور الدين في تجريدته التي تحتل حيزا لا يستهان به، في التشكيل التجريدي المعاصر في الجزائر، ويمكن أن يصنف إبداعه الفني، تحت جمالية حديثة، تعرف في تاريخ الفن بالتجريدية الحارة أو الغنائية وهذا مقارنة بالتجريدية الباردة أو الهندسية التي تزعمها الفنان الهولندي – موندريان، ربما يعود اعتناق الفنان لهذا التيار نظرا إلى الحرية الفكرية والفنية المطلقة التي تميز بها رواده.

[1] – عفيف البهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، المرجع السابق، ص 53.

التجريدية عند محمد خدة :

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

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

وحسب النقاد، يشكّل محمد خدة بمفرده، مدرسة في الأسلوب التجريدي، تزاوج بين جمالية التجريدية الغربية والحروفية العربية، لكن يبقى تجريد خدة أسلوبا متميزا كل التميّز بين التجريديات العربية، إذ تحوّلت اللوحة عنده إلى «أغنية تجريدية تنشد من يريد، فيفهمها الناظر على طريقته، وظهرت في لوحاته حروف معانيها أكبر من أشكالها.

بحثه المعمّق في خصوصيات الفن الإسلامي المتّسم بالتجريد، وتمثّله له من خلال «يحيى الواسطي»، أهله ليفجر هذا المنحى الجديد، الذي يؤسّس على الحروفية والتجريدية الغنائية، لأنه كان يرفض أن تكون لوحاته نسخا مشوّهة للواقع، أو تعبيرا فجّا يلامس السطح بدون التغلغل في عمق الذات، إنّه «يستنطق الحرف العربي»، ويترك له حرية البوح والحركة، لكي يستنفد كل معانيه وإحالاته، كما يُخرج الطبيعة في خطوط وظلال وألوان متداخلة ومتناغمة، قد تبدو غامضة، لكنها تفيض بالدلالات والإيحاءات وتبقى مفتوحة على كل

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

القراءات المحتملة وفي آخر هذا العرض الموجز،لفن جزائري يرتقي إلى هذه المرتبة الممتازة..

ولعل محمد خدة خير نموذج للجمع بين التجريديتين الغربية والإسلامية فخدة حين وظف الحرف العربي اعتبره مقدسا لا يجب تدنيسه في اللوحات الغربية وهذا بعد ان لاحظ توظيف الجرف العربي في الاعمال الفنية الغربية باعتبار كل حرف له سره المكنون في الذكر الحكيم مثلا هل يفقه الرسام الغربي سر "نون والقلم وما يسطرون"؟ [1]وبالتالي استعمل خدة الحرف العربي لدلالته الروحية الدينية واعتزازه الحضاري به رغم انه واكب ما سماه ايتيان دينيه بالموضات العابرة غير انه مرر رسائل بصرية من خلال عنوان اللوحة في حد ذاته مثل الزيتونة واستعماله لعنصر الزيتونة ببعدها الروحي وقداستها المستمدة من القرآن [2] فقد اقسم الله تعالى بالتين والزيتون ووردت ايضا في سورة النور" اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ **زَيْتُونَةٍ** لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (35)

ومن دلالات الزيتومة معنى الصمود كما يشرح خدة فالشجرة تنبت في الاراضي الصلبة والبيئة القاسية ويقارن جذعها في تلافيفه بارض احرقها النابالم في اتهام عير مباشر للاستعمار الفرنسي بالاضافة إلى لوحة القصبة التي تدين الاحتلال الفرنسي وحصاره للمدينة ويعرف خدة بمواقفه المناهضة للاستعمار ولعل التجريدية في ابهامها تناسب تمرير بعض الرسائل من خلال العناوين التي كان ينتقيها للوحاته والرموز الكامنة وشروحه في المناسبات والمحافل الدولية لتكون اللوحة رغم ابهامها سفيرا للقضية الجزائرية بمعنى ان الغموض والتجريد وظفا لمواكبة شروط ومعايير العصر في تقييم العمل الفني للحروج من المحلية للعالمية وكذا لتشفير الرسائل المضادة للاستعمار الفرنسي وهنا فرض خدة نفسه وفرض من خلالها حضور الجزائر في المحافل الفنية والثقافية العابرة للجدود رعم ان

[1] قجال نادية قراءة في اعمال محمد خدة مداخلة في ملتقى وطني تكريما للفنان محمد خدة جامعة مستغانم 2016
[2] المرجع نفسه

التجريدية تندرج ضمن قلسفة لا دينية وتنبذ القيم والاخلاق غير ان خدة روض التجريد في خدمة القضية وجمع النقيضين الفن للفن والانعكاس من خلال انتقاء العناوين والرموز والشروح الشخصية [1]

إن لوحات: "الظهرة – حضارة القصبة – تكريم الواسطي – الصوان المنفجر- فلسطين" وغيرها من لوحات "خدة" تحيلنا إلى فنان أخاذ يعرف سر اللغة التشكيلية، كما تحيل إلى تجريدية مكتنزة بالغنائية، وقد تفرد هذا الفنان بأسلوبه المتميز في توظيف الحرف العربي كعنصر تشكيلي، مستثمرا مرونته المتناهية وقابليته للتشكيل والحركة، وقد صرح في هذا السياق" لم استعمل الحرف أبدأ من أجل الحرف نفسه، في أعمالي أشكال حروف، كأنني أرفض أن أستعمل الحرف التقليدي كما هو، إنها حروف ترقص بالألوان، فتقول ما لا يقول نصه بنيته من حروف".

يشكل "محمد خدة" بمفرده مدرسة في الأسلوب التجريدي، تزواج بين جمالية التجريدية الغربية والحروفية العربية، لكن يبقى تجريد "خدة " أسلوبا متميزا كل التميز بين التجريديات العربية، إذ تحولت اللوحة عنده إلى "أغنية تجريدية تنشد من يريد، فيفهمها الناظر على طريقته، وظهرت في لوحاته حروف معانيها أكبر من أشكالها".

ولعل فناننا، يكون قد اهتدى إلى هذا الأسلوب المبتكر، بعد بحث معمق في خصوصيات الفن الإسلامي المتسم بالتجريد، وتمثله له من خلال " يحيى الواسطي، مما أهله ليفجر هذا المنحى الجديد، الذي يؤسس على الحر وفية والتجريدية الغنائية لأنه كان يرفض أن تكون لوحاته نسخا مشوهة للواقع، او تعبيرا فجا يلامس السطح دون التغلغل في عمق الذات.

إنه "يستنطق الحرف العربي"، ويترك له حرية البوح والحركة، لكي يستنفد كل معانيه وإحالاته، كما يخرج الطبيعة في خطوط وظلال وألوان متداخلة ومتناغمة، قد تبدو غامضة، ولكنها تفيض بالدلالات والإيحاءات وتبقى مفتوحة على كل القراءات المحتملة"، وسار على خطاه عدة فنانين معاصرين من بينهم الفنان شندر سيد، فعند النظر للوحاته، ذات النزعة و التجريدية، يغمرك الإحساس بالغموض وتواجهك صعوبة في إدراك معانيها الخفية، لأن

[1] قجال نادية قراءات في اعمال محمد خدة المرجع السابق

الفنان يتعامل مع اللوحة ككائن حي له وجوده الخاص ومن خلال أعماله وإرساء رؤية تشكيلية معاصرة قريبة في بنيتها من التجريدية الغنائية، وتجدر الإشارة إلى أن الفنان قد أمن بأن التقنية ليست هي جوهر العمل الفني، بل تبقى القوة التعبيرية كلها للون والضوء والشكل، وهذا حتى يستعيد الفن وجوده كضرورة اجتماعية مدعمة برؤية خاصة لا يمكن الاستغناء عنها في مجال الإبداع الفني المتجدد.

التجريدية عند إيسياخم :

ولا يمكننا ايضا ونحن نتحدث عن التجريدية في الاعمال الجزائرية ان نغفل تجريدية الفنان "محمد إسياخم"، هو إحدى العلامات البارزة والمضيئة في سيرورة الحركة التشكيلية المعاصرة في الجزائر والوطن العربي.

إنه فنان استثنائي التجربة والأسلوب، تصدر أعماله عن حكمة خاصة يمكن تسميتها بفلسفة "الحقد المقدس"، قد تبدو مستهجنة، ولكنها بالتأكيد تستند إلى مبررات موضوعية، ورؤية أصيلة، فلم تكن الممارسة الفنية عند "إسياخم امتيازا أو ترفا بل كان فعل الرسم يؤلمه، وكان يتعذب فيما كن يقوم بذلك، وهو الذي كان يعتبر تعاطيه للفن قدرا ومحنة كبرى، قد تكون أفظع من منحته بذراعه المبتورة. ربما لأنه كان يجد نفسه في مواجهة ذاته وذاكرته المرشومة بالفجائع والموت، كونه إبن المعاناة العشبية المنتشرة في جراحات الإنسان الجزائري، "وبين الوحدة والحقد على الظلم امتلأت أعماله بالتراجيديا والألم والمعاناة، إنها الظلمة الشار إليها بالضوء والنور".

إن كل لوحات "محمد إسياخم" تحيلنا مباشرة إلى تجربته المريرة مع القهر والدمار الفرنسي للشعب الجزائري ، ولا شك أن لوحته "ماسح الأحذية" كانت تجسيدا لطموح الجزائر المقهورة في الانعتاق، وممارسة حقها في الحياة والفرح، فيما كانت لوحتاه "الأرملة" و "الصبية" إلماحا إلى حرمانه من هناءة الطفولة، ودفء العائلة، ليعيش أقصى درجات اليتم

والعزلة، لذلك فقد كان تشديده كبيرا على موضوعات: الأمومة، الطفولة، والمرأة بألمه وجمالها.

وعلى مدار تجربته الفنية، كان "إسياخم" يستمد جماليته من المرعب، ويتغني بالموت لأنه يحمل في أعماله سر الحياة؟، ويحتفل أيما احتفال باللونين: الأزرق والبني بوصفهما لونين يؤكدان على انشغال متعب للحس والأخيلة، وللذاكرة التي شكلت المعين الأول لمضامين هذا الفنان.

أما أسلوبية "إسياخم" فتراهن على غنائية التجريد، والعناصر ذات الإيحاءات المستمدة من الذاكرة التراثية الشعبية، كما يعتمد على التسطحية التي تكسر تكوين اللوحة إلى كتل ومساحات لها مدلولها النفسي والفلسفي.[1]

وقد قال في مجلة اليل 1987م "الحقد مقدس"، إنه التعبير عن رفض القلوب القوية والقادرة، الكره يعني الحب، إنه الإحساس بحرارة الروح وكرمها، إنه يخفف القلق، ويصنع العدالة إنه يجعل الإنسان أكبر من الأشياء التافهة والحقيرة".

لقد جعلت الحقد والعنفوان رفيقين لي، أحببت العزلة، وأحببت في العزلة كيف أكره كل ما يجرح الحق والصواب.

إذا كنت أساوي شيئا اليوم، فإن ذلك تحقق لأنني وحيد... ولأنني أكره".[2]

وقال في حوار مع مجلة الثورة الإفريقية في مايو 1985:

"ماذا يمثل الرسم في حياتك؟

سؤالك هذا غاية في الحساسية، بالنسبة لي أن الرسم لا يعني شيئا، سأحاول أن أوضح لك لماذا؟ البعض من الفنانين يدعون أنهم يرسمون لأن ذلك يستهويهم، بينما أنا لا أرسم لأنني أرغب في ذلك... الرسم يؤلمني، إنني أتعذب فيما أرسم، قد يكون ذلك نوعا من "المازوخية".. أنا رسام أو على الأقل هناك من يعتبرني رساما، وإن كان ذلك محل شك، لأنني لا أعرف معنى أن أكون رساما، الرسم في نظري كلمة فضفاضة وواسعة.

---

[1]– Algérie. Expressions multiples baya. Issiakhem.khadda.op.cit.

[2] – مجلة الجيل، العدد الثالث، "الحقد المقدس" إسياخم، 1987، ص 38.

لنفرض أنني أرسم، لماذا أفعل ذلك؟ إن هذا يستدعي التساؤل حقا، أنا لم أجئ إلى الرسم مثل الفنانين الفرنسيين، الإسبان والإيطاليين، أولئك يذهبون إلى الرسم بكل عفوية وبساطة، فلهم معالمهم وتقاليدهم الفنية، ومعظمهم نشئوا في بيئات مثقفة، وترعرعوا في الموسيقى والمسرح والفن. هل تفهم ذلك؟... أما فيما يتعلق بي، فأنا اعتبر الرسم أكبر صدمة في حياتي، قد تكون أفظع من الصدمة التي أدت إلى بتر ذراعي.[1]

أباؤنا لم يتركوا لنا حرية الإبداع، ولم يضعوا في متناولنا أقلام التلوين والفراشي وألوان "القوش"، وعندما نقوم بالرسم في البيت العائلي كان الأب يصرخ فينا "ما هذا؟ ويعاقبنا بالضرب، لأن الرسم لم يكن يعني له سوى تبديد الوقت، لقد حرمنا الرسم منذ نعومة طفولتنا، لذلك لا أستطيع أن أجيبك إن كنت أحب الرسم أم لا. ثم إنني لا أعلم إن كان الرسم شيئا يستحق الحب، الرسم في ظني غريزة وقدر".[2]

تجربة الفنان بن بوطة في حدود التجريدية :

لقد حاول الفنان بن بوطة في أعماله الخزفية استنطاق التاريخ، والإطلاع على أسرار الفنون الشعبية من جديد، التي أصبحت منهلا للحركة الفنية الشبانية في بلادنا، وخاصة تلك الرسوم المحورة التي تزين سطوح الزرابي والأواني الفخارية التي تشتهر بها العديد من مناطق البلاد.[3]

كانت انطلاقة الفنان باختياره الطين كمادة حيوية ورمزية لإبداعه المتنوع، مع إضافة رؤى جمالية مختلفة من وحي خيالته وذلك من أجل إعادة تشكيل المفاهيم الجمالية والخطاب الفكري السائد في المرجعية الحديثة في الجزائر.

---

[1] – مجلة الثورة الإفريقية، العدد الثاني، "حوار مع إسياخم، 1985، ص 42

[2]– Algérie. Expressions multiples baya. Issiakhem.khadda. << préfaces de jaen pélégri.benamar médiane et Michel Georges Bernard>> idem

[3] – مسك الغنائم المدسرة الجهوية للفنون الجميلة مستغانم، مرجع سابق، ص 130.

وقد تجدر الإشارة إلى أن فن بن بوطة يتميز بالبساطة في مظهره، لكن عميق المعاني والدلالات الفلسفية التي ألبسها رؤى ميتافيزيقية، مثيرة للغاية، تجعل المتلقي للأثر الفني، يكشف فيها فنا أصيلا لا يندثر برغم تراكم الغبار عليه.[1]

فقدم لنا الفنان أعمالا فنية أبدعت فيها أنامل ساحرة، امتازت بتنفيذات عالية المهارة، باعتماده على الطبيعة أو بالأحرى على عنصر من الطبيعة يتمثل في الطين وبهذا يكون قد ارتكز على عنصر كوني ووجودي تكمن فيه رموز الإيحاء- القدسي الإلهي الطين الذي خلق منه الإنسان ومنه يصنع الضروريات النفعية اليومية والأشكال الجميلة التي تستعمل للزينة وللمآثر المختلفة.

وبناء على ذلك استمد عناصر تكويناته من إشارات ورموز الفن البربري القديم مع ‘إضافة حروف التيفيناغ ونماذج من الفن الشعبي التغير الأشكال.

فتوصل هذا الفنان إلى خلق أشكال خالصة، جمالها في ذاتها، رغم أن تجربته في بدايتها إلا أنها تنطوي في أعماقها على الكثير من الدلالات والرموز الإيحائية المستنبطة من التاريخ، ونستخلص من هذا أن إبداعاته الفنية قد أتت من عالم أخر لتضئ الطريق لفنانين الشباب، المهتمين بإحياء الفنون الشعبية.

وكانت هذه نماذج من تاثر الفنان التشكيلي الجزائري بالاسلوب التجريدي الغربي وتفعيله في لوحات دون الانسلاخ للهوية الجزائرية التي قوامها الدين الاسلامي عند بعض الفنانين المدافعين عن ثوابت الانتماء الديني والثقافي النابذين لاشكال القهر الاستعماري من الذين اتخذوا من الاستغراب وسيلة لإثبات الذات وفرض الحضور الجزائري في المحافل الدولية وركوب موجة الحداثة مع الإشارة إلى وجود العديد من الاعمال نصف التجريدية التي انغمست في التبعية اللادينية ووقعت في فخ التقليد دون الانتباه إلى وخامة فقدان المضمون ظنا منهم انهم يبحثون عن جوهر الاشياء

وبالعودة إلى الجذور الحضارية الفنية وتحديدا إلى الحضارة الاسلامية يتضح ان المسلمين سبقوا الغربيين في اعتماد التجريد في الفن بقرون ويجدر بنا الاطلاع على ماهية التجريد

[1] – المرجع نفسه، ص 130.

في الفن الاسلامي وبعده الروحي لتتضح بالموازنة الفروق والاختلافات بين المنظورين الغربي والاسلامي للتجريد

الفصل الثالث
التجريدية في الفن الإسلامي.

بعد الاطلاع على مفهوم التجريد في الفن الغربي وارتباطه بنظرية الفن للفن وتمرده على التقاليد الدينية و بعد استعراض بعض الممارسات التجريدية لأساليب التجريد الفني الغربي في بلد إسلامي وتحديدا الجزائر نعرج إلى التجريد بالمنظور الإسلامي في الحضارة الإسلامية وقبل هذا وذاك لا بد من التوقف عند الفن الإسلامي

الفن الإسلامي نشأته ومفهومه :

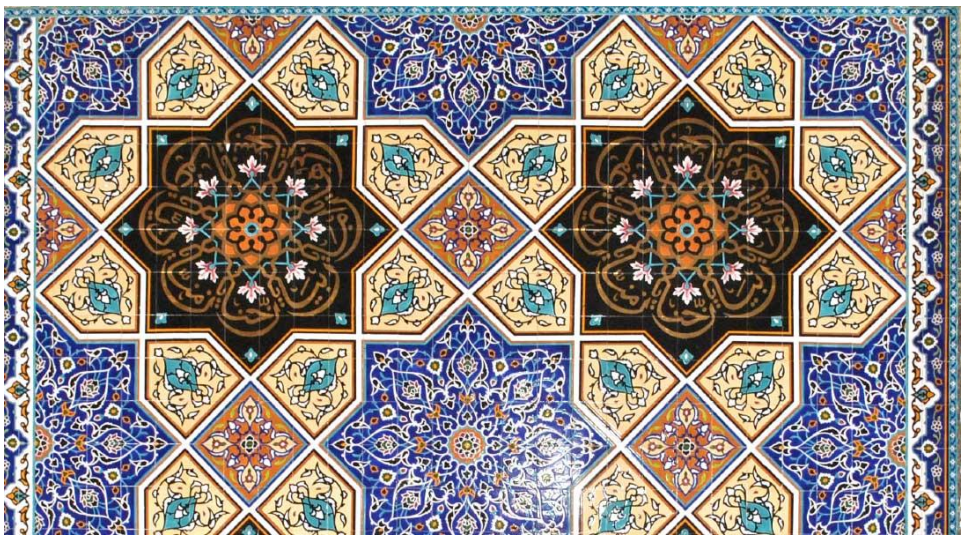
إن الحضارات الإنسانية الكبرى جميعها نشأة من رحم بعض فلا توشك حضارة على الأفول حتى تظهر ملامح أخرى وتخرج إلى الوجود مستفيدة من ما قبلها وممهدة للصفحات جديدة من التاريخ. ولعل أبرز الحضارات التي مرت وتركت بصمة في تاريخ الإنسانية وشكلت منعطفا تاريخيا للعالم أجمع هي الحضارة الإسلامية بكل ما حملته من روح وفن وعلوم وبجمع مقوماتها التي ساهمت وبشكل كبير في تشكل العصر الحديث الذي نعيشه اليوم ولا يمكن دراسة التاريخ أو العلوم الإنسانية أو الاجتماعية أو العلوم الدقيقة أو الفن دون الرجوع إلى هذه الحضارة العظيمة التي امتدت شرقا حتى الصين والهند وماليزيا واندونيسيا وامتدت غربا حتى إلى اسبانيا، حضارة بهذا الحجم وهذا الثراء جديرة بالدراسة لأنها حملت تنوعا مدهشا وآثار مادية ولا مادية مازالت سارية المفعول حتى اليوم ونحن في مذكرتنا في مجال الفنون الموسومة بالتجريد في الفن الإسلامي سنسلط الضوء على هذا الركن دون غيره لكن قبل ذلك يجب أن نعرف تاريخ الحضارة السلامية ونعطي أمثلة من أهم طبوعها أو طرزها وذلك ليتسنى لنا فهم هذه الخصائص جيدا.

مفهوم الفن الإسلامي:

الفن الإسلامي هو الفنُّ الذي يرسم صورة الوجود من زاوية التّصوير الإسلاميّ، والفنّ الإسلاميّ ليس بالضّرورة أن يتحدّث عن الإسلام، بل يُعبّر فيه الفنان تعبيراً جميلاً عن الكون والحياة والإنسان، ويُؤمن هذا الفنّ بالله، وجلالته، وعظمته باعتباره مركز الكون، والسّبب الأساسيّ لوجود الفنّ الإسلاميّ هو إظهار الجمال بجميع تفاصيله من خطوطٍ وزخارفَ وكتابة للآيات القُرآنيّة بخُطوطٍ مُميّزة.

تمتاز منطقةُ الحضارة العربيّة التي تمتدّ من المُحيط إلى الخليج بأنّ لدى شُعوبها فلسفةً روحيّة خاصّة، تختلف عن فلسفة الإغريق والرّومان، إذ تنعكس على فُنونهم فتُطبّعها بطابعٍ خاصّ مميّز؛ فعندما فتح المسلمون المنطقة وحرّروها من الاستعمار الرّومانيّ، أحسّت هذه الأقاليم بتوحُّد حضارتها المُتكاملة لأوّل مرّة في تاريخها الطّويل، وتبلورت في ظلّ الإسلام ، وظلّت مُشعّةً بنورها في العالم تُنير ظُلماته، إلى أن حاول الصّليبيّون القضاء عليها في عهد صلاح الدين الأيوبيّ، ومن ثم الأتراك في القرن السّادس عشر. للشّرق فلسفته الخاصّة التي تختلف اختلافاً تامّاً عن النّظرة الغربيّة؛ فالفنان الشرقي ينظر إلى الإنسان والحيوان والنّبات كعناصر فنيّة رئيسية، يختارها للتّعبير عن أفكاره وأحساسيه الفنّية، ودون النّظر إلى أشكالها الطبيعيّة[1].

[1] أنظر: https://mawdoo3.com/عناصر_الفن_الإسلامي 2019/06/27.



نشأة الفن الإسلامي:

الإسلام بدا مع الرسالة المحمدية تحديدا عام 622 م في مكة وأخذ هذا الدين في الانتشار في حياة الرسول وبعده ليصل إلى أقاسي الأرض وكل منطقة يصلها الإسلام لا يمحي مقومات ثقافتها بل يزيد عليها ويجملها فنرى أن الطابع الفني الإسلامي في جنوب شرق آسيا يتسم بطابع المنطقة مضاف إليه اللمسة الإسلامية ومضبوطا بشرائعها أي الابتعاد عن تصوير العري وكل ما يخالف الدين الإسلامي ونرى في الأندلس مثلا أن الطابع الفني هناك يختلف كل الاختلاف عنه في جنوب شرق أسيا أو في الشام أي أن الفن الإسلامي قائم على الاختلاف ولو نريد حصرها لا تكفينا المساحة المخصصة لهذه المذكرة وستتعدى العشرات بل نقول المئات والآلاف من الكتب أيضا من خصائص الفن الإسلامي أنه قائم على مبادئ الشريعة الإسلامية أيس خاضع لمبادئها ومقوماتها وتعاليمها فلا يناقضها ولا يخرج عن طوعها. الفن الإسلامي والحضارة الإسلامية انتشرت إما عن طريق الفتوحات والغزوات وإما عن طريق التجارة والتبادل فشمل مساحة كبيرة من إفريقيا بداية من مصر وحتى المغرب الأقصى وجنوبا إلى الصومال وأثيوبيا وموريتانيا وإذا صعدنا إلى فوق وتحديدا إلى اسبانيا نجد أن الإسلام أنشأ فيها أجمل المدن على مر التاريخ وأقصد الأندلس ومدنها اشبيليا و غرناطة وطليطلة... التي لتزال قصورها مثل قصر الحمراء وحدائقها وشوارعها قائمة إلى الآن تشهد على أزهى الفترات في الحكم الإسلامي . الإسلام أيضا انتشر عبر دول

ودويلات عديدة نذكر منها الدولة العباسية والفاطمية والزيانية والفاطمية والرستمية... التي مرت العديد منها على بلادنا الجزائر وأثرت وتأثرت بما تحمله الجزائر من مقومات
في عز ازدهار العالم الإسلامي كان باقي العالم يتخبط في الجهل والمجاعة والمرض فمثلا أوروبا كانت تعيش في عصر أطلق عليه العصر الوسيط أو عصر الظلمات حيث كان احكم الكنسي والجهل والمجاعة منتشرة بينما كان العالم الإسلامي في أوج عطائه وازدهاره الاقتصادي والفكري والفني ولكي نفهم جيدا الفن الإسلامي ندرج في بحثنا بعض طرز الفن الإسلامي

نماذج من طرز الفن الإسلامي

الطراز الفني الأموي:

تحت حكم الأمويين,تطورت مختلف الفنون وخاصة فن العمارة الدينية والمدنية بفضل إدخال مفاهيم وخطط جديدة. وهكذا, في الحقيقة أصبح الطراز العربي هو النموذج المثالي للبناء وذلك يظهر في المكان المقدس وفي مدينة دمشق المعبد القديم جامع بني أمية الكبير.هذا المبني بمثابة مرجع رئيسي للمعماريين ومؤرخي الفن لنشأة الطراز العربي. وأيضا قبة الصخرة التي شيدت في عهد الخليفة الاموي عبد الملك ابن مروان .

تُعد قبة الصخرة بالقدس ,واحدة من أهم المباني في العمارة الإسلامية,وهي تأثرت كثيراً بالفن البيزنطي ويعتبر أول نصب وضح الإبداع الجمالي للإسلام,

أيضاً, فالقلاع الصحراوية في فلسطين تقدم لنا الكثير من المعلومات عن فن العمارة المدنية والعسكرية.

بالإضافة إلي فن العمارة، اشتغل الحرفيون في الخزف , الذي غالبا يحوي طلاء شفاف بلون أخضر أو أصفر مثل المعادن ,أعاد الحرفيون استخدام العناصر الغربية كأوراق الأشجار والنباتات,

في مجال العمارة وفي فن الأثاث, لم يخترع الفنانون والحرفيون الأمويين مفردات جديدة ولكنهم استخدموا مفردات العصور القديمة من البحر المتوسط وإيران, هذة المفردات تتكيف مع تصميمهم الفني. كما حدث في مسجد بني أمية الكبير بدمشق, فإنهم قاموا باستبدال العناصر التصويرية بالفسيفساء البيزنطية التي تكون بمثابة نماذج للأشجار والمدن. أثناء خلط التقاليد وإعادة تكيف الأسباب وعناصر العمارة, فهم يخلقون شيئاً فشيئاً فن إسلامي مثالي. وضحت هذة البراعة خاصة في جمال الأرابسك ويوضح أيضاً في الآيات التي توجد في المصاحف .[1]

الطراز الفني العباسي:

بعد انتقال مركز السلطة إلي العراق, ظهرت عدة مدن, علي الساحة وهم:بغداد وسامراء بالعراق .كانت مدينة بغداد مهجورة لأنها مغطاة من حولها بمنازل كثيرة. وتقول المصادر أن بغداد كانت مدينة مدورة وفي منتصفها يوجد مسجد كبير وقصر. بالنسبة لسامراء , فقد أنشأها المعتصم تقريبا من الصفر عام,836 هي تمتد حوالي ثلاثين

[1] ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_إسلامي. 2019/06/27.

كيلومتر وتشمل العديد من القصور، وأيضاً تشمل مسجدان كبيران وثكنات .قدمت سامراء مجموعة واسعة من الأثاث، وخاصة الجص الذي ساهم في الزخرفة المعمارية، والعناصر الزخرفية التي تُستخدم إلي حد ما علي نقوش المباني .

يعد فن الخزف من أكبر ابتكارين مشهورين وهم:اختراع الفخار والبريق المعدني وكل هذه الأشياء تم العثور عليها بعد فترة كبيرة من اختفاء الأسر الحاكمة.يُسمي هذا الخزف في الفن الإسلامي:"فخار"وهو خزف مُغطي بالصقيل مع أكسيد القصدير.

بالنسبة إلي البريق المعدني, ظهر هذا الفن في القرن التاسع ,ربما عن طريق تحويل منتج كان مَصنوع من الزجاج إلي السيراميك.إن التسلسل الزمني لهذا الاختراع كان في القرون الأولي. وقد كان هذا الاختراع دقيق وأدي إلي العديد من الإشكاليات. كانت أولي هذه البرائق مُتعددة الألوان ولا يوجد بها رسوم رمزية ثم أصبحت رمزية وأحادية اللون منذ القرن العاشر وهذا إذ أخذنا بالرأي المُتعارف عليه الذي يستند جزئيا علي محراب جامع عقبة بن نافع.

بالنسبة للزجاج شفاف أو غير شفاف, فهو أيضاً منتج يزين عن طريق صبُهُ في قالب أو بإضافات العناصر الأخرى له.هناك عدة أمثلة لقطع الزجاج,, وديكورات هندسية من هذه المواد تم حفرها في سامراء[1].

الطراز الفني العثماني:

سقط السلاجقة في القرن الثامن للهجرة، وآل الحكم في آسيا الصغرى إلى العثمانيين الذين استطاعوا الاستيلاء على القسطنطينية سنة ثمانمائة وسبعة وخمسين للهجرة ولعل خير ما أنتج العثمانيون من أنواع الفنون تظهر واضحة فيما خلفوه من تحف الخزف والسجاد والأقمشة الحريرية والقطيفة والمخطوطات.

[1] أنظر المرجع نفسه.

أما الخزف التركي فيمتاز بألوانه الجميلة وما فيه من رسوم الزهور والنباتات، أما السجاجيد التركية فهي تعد بحق من أبدع الفنون الشرقية، والتي تمتاز بالزخارف الهندسية البحتة، وسجاجيد الصلاة الصغيرة النفيسة ويمتاز معظمها برسم محراب في أرض السجادة[1] واهم ما يتميز به الفن العثماني أنه قام على أكتاف المصورين الإيرانيين وأشهرهم الأتراك : شاه خولي ولي جان التبريزي ولقد قلد العثمانيون الإنتاج التيموري والصفوي كما استخدموا الألوان الزاهية مع اللون الفضي والذهبي بكثـــرة.

كانت الإمبراطورية العثمانية متميزة بالفن المُثمر على مر الزمان، كانت متطورة في أشياء كثيرة منها فن العمارة,إنتاج كميات كبيرة من الخزف وخاصة خزف مدينة إزنيقونشاط الصياغة الهام وفن الكتاب الفريد من نوعه المُتعدد التأثير.ظهر في هذة الحقبة، العديد من التبادلات مع الدول الشرقية مثل إيران والصين و البندقية.

كان الرسم الفني للمساجد العثمانية مستوحى من كتدرائية آيا صوفيا الذي اكتشفها المسلمين بعد غزو المدينة من قبل محمد الفاتح وأيضا من الأبحاث السابقة لأوائل العثمانيين.

في فن الكتاب، يمكن أن نشير على سبيل المثال إلي ، كتابين ، واحد في نهاية القرن السادس عشر، والآخر للسلطان مراد الثالث، ويشمل هذا الكتاب العديد من الرسومات التوضيحية. كانت المُنمنمات متأثرة للغاية من قبل إيران الصفوية،عُرفت بعد أخذ العديد من الأشياء مثل غنائم الحرب في أوائل القرن السادس عشر، والوصول الي العديد من اللوحات الإيرانية.

وكان العثمانيون هم أول من استخدموا اللون الأحمر الزاهي علي الخزف ويسمي"أحمر إزنيق."يبقى ظهور هذا اللون المتميز بإبرازه,تدخل هذا اللون في 1557 منتج مثل مصباح مسجد السليمانية الموجود حاليا بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن.

[2]

[1]يأنظر: https://artinarabic.com/سمات-وخصائص-الفن-الإسلامي-العباسي 2019/06/28.
[2] أنظر: https://kalamkutib.com/الطراز-العباسي-في-الفنون-الإسلامية 2019/06/28.

خصائص الفن الإسلامي.

التسطيح:

من الخصائص البارزة في الفن الإسلامي هي التسطيح حيث يجرد الفنان المسلم سواء في الزخرفة والخط أو حتى في المنمنمات الأشكال النباتية والحيوانية ويبعدها عن التجسيم فلا نرى في الآثار الفنية الإسلامية الكثير من التماثيل فدائما يبتعدون عن التجسيم ويميلون نحو التسطيح وهذه الأعمال الفنية تكون دائما موجهة نحو الزينة حيث تستعمل في اللباس وتزيين

المنازل والقصور والمساجد. يطلق مصطلح التسطيع على الأشكال الفنية التي تخلو من البعد الثالث وهو العمق، حيث تبدو الأشكال مسطحة ومستوية الأبعاد وقد برز هذا الأسلوب في فنون الحضارة الإسلامية في فن الزخرفة بجميع أشكالها وأنواعها والنقش والرسوم التوضيحية في المخطوطات الإسلامية[1]

التوازن : وهو بمعناه الشامل يعبر عن التكوين الفني المتكامل عن طريق حسن توزيع العناصر ، والوحدات ، والألوان ، وتناسق علاقاتها ببعضها ، وبالفراغات المحيطة بها ، ويعتبر التوازن قاعدة أساسية لابد من توفرها في كل تكوين زخرفي او عمل فني تزييني .. واستخدام التوازن في الزخرفة يشمل جميع المساحات والسطوح.

[1] أنظر: http://www.al-vefagh.com/News/243781.html 2019/06/28.

التكرار:

يعطينا الفنان المسلم وحدات زخرفية وخطية مكررة لتعطينا الإحساس بالإيقاع وتأخذ عين المشاهد في رحلة طويلة في ثنايا العمل والتكرار من الأساليب التي تستعمل كثيرا وخاصة في تزيين الجدران واللباس ويناسب التكرار الموضوعات الزخرفية وفي مجال العمارة.

ويتم عبر تكرار عنصر او وحدة زخرفية على نحو متواصل ، وهذا يعطي التكوين الزخرفي في جمالية بديعة ، وهو على انواع ومنها :

1- التكرار العادي : وفيه تتكرر الوحدات الزخرفية في وضع ثابت متناوب متتالي .

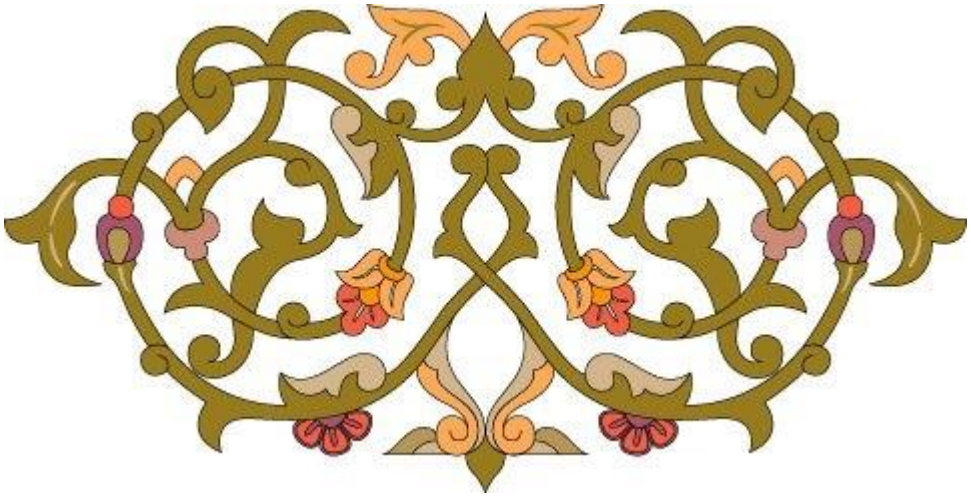
-2التكرار المتعاكس : وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية ، في أوضاع متعاكسة ، في الاتجاه والوضع.

التكرار المتبادل : وهو استخدام وحدتين زخرفيتين مختلفتين في تجاور وتعاقب.

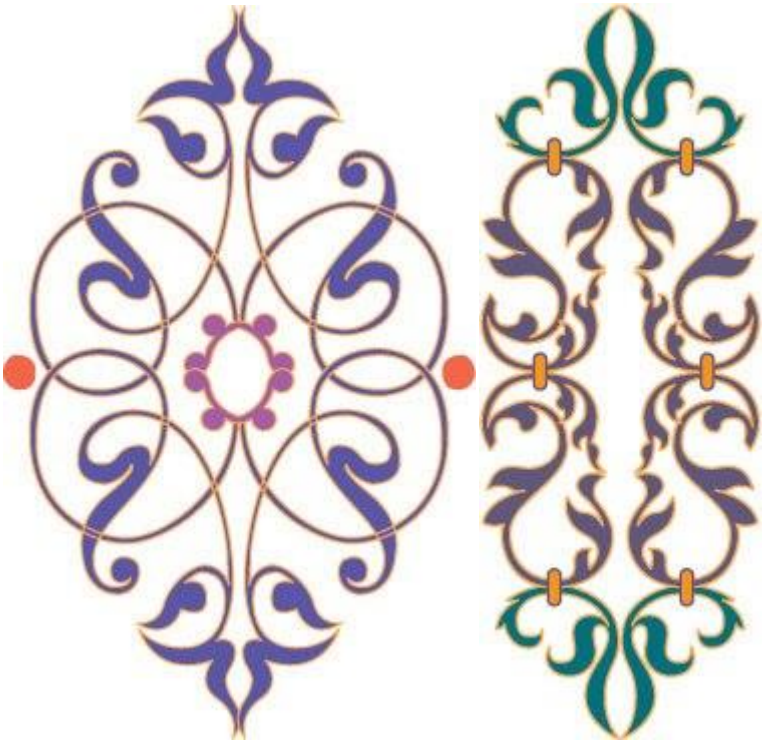
التناظر:

هو إنشاء وحدات زخرفية أو خطية بشكل متناظر. **التناظر أو التماثل** ينظم بعض التكوينات الزخرفية بحيث ينطبق أحد نصفيها على الآخر وذلك بواسطة مستقيم يدعى**(محور التناظر)** والتناظر نوعان :

التناظر النصفي : ويضم العناصر التي يكمل نصفيها الآخر في اتجاه متقابل



التناظر الكلي : وفيه يكتمل التكوين من عنصرين متشابهين تماما في اتجاه متقابل أو متعاكس .



كراهية التصوير:

يسود في الفن الإسلامي كراهية تجسيد الكائنات الحية وذلك للابتعاد عن المظاهر الوثنيّة؛ إذ جاء الإسلام للقضاء على الوثنيّة المُتمثّلة في عبادة الأصنام والأشخاص، إلى أن تلاشت هذه الكراهية تماماً، من خلال الوعي الحقيقيّ بالعقيدة الإسلاميّة، لذلك ظهرت زخارف المَصاحف والمساجد.

الكثير من التيارات الإسلامية ترى أن تصوير ذوات الأرواح من إنسان وحيوان فيه مخالفة لتعاليم الدين مستندين في ذلك إلى بعض الأحاديث وبعض المواقف من السيرة المحمدية ولهذا لا نجد الكثير من اللوحات التي تصور الإنسان لكن في المقابل نجد تيارات إسلامية أخرى لا ترى حرجا ولا مانعا في تصوير الإنسان أو الحيوان وهذا ليس اختصاصنا لنفصل في مسألة فقهية يختلف فيها رجال الدين المسلمون.

المنمنمات

هو فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير أو الرسوم التوضيحية المصغرة، ويعتبر أحد أهم فروع الفن الإسلامي وأحد المجالات الفنية في التراث الإسلامي، ويندرج أيضا تحت ما يسمى بـ "فن الكتاب(Art of Book) "؛ وهو فن زخرفة وتذهيب وتزيين وتزويق الكتب أو المخطوطات.

وكلمة منمنمة في المعجم الوجيز تعني الشيء المزخرف والمزركش، ونمنم الشيء أي زركشه وزخرفه، والنمنمة هي التصوير الدقيق الذي يزين صفحة أو صفحات كتاب أو مخطوط، ومظاهرها الدقة في التصوير وتنميق المخطوط بالرسوم والألوان، وهي الصور والرسوم التوضيحية في الكتب والمخطوطات التي أنتجتها الحضارة الإسلامية، وتتميز هذه الصور رغم صغرها بكثرة تفاصيلها ودقتها وكثرة العناصر الفنية أو التشكيلية كالآدمية والحيوانية والنباتية وغيرها.

وفن المنمنمات الإسلامية هو فن التصوير الإسلامي في المخطوطات، وذلك باستخدام تقنية الألوان المائية والذهب على الورق. ويُعرَّف فن التصوير الإسلامي بوجه عام بأنه فن زخرفة المنتجات الحضارية الإسلامية كالعمارة والتحف الفنية (التطبيقية) والورق أو

المخطوطات بالصور والرسوم؛ والتي تحتوي على جميع العناصر الفنية التشكيلية كالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية والعمائر والأثاث والتحف بأنواعها.
وبالتالي فإنه لا يمكننا دراسة التصوير الإسلامي إلا من خلال الصور والرسوم على الجدران (العمائر) وعلى التحف الفنية التطبيقية (خزف ونسيج وسجاد ومعادن وغيرها) وكذلك على الورق والمخطوطات.
وهذا النوع من الفن (المنمنمات) هو ما يسمي أيضا بفن تزويق المخطوطات، ومصطلح "التزويق" يختلف عن "التزيين"؛ فإن "التزيين" يعني زخرفة متنوعة ليست لها علاقة بالنصوص مثل الحليات والتذهيب والزخارف الجمالية بأنواعها، ولكن "التزويق" يعني الزخرفة التي تبرز المشاهد في علاقة مباشرة مع النص، أو هي تمثيلات بالأشياء والأشخاص والمشاهد التي تكون في علاقة مع النص المكتوب.[1]

تلتقي في تصوير المنمنمات الاسلامية تأثيرات عدة: عربية و إيرانية و صينية و مغولية

و سلجوقية و هندية و تركية و عثمانية. كما تظهر بعض التأثيرات البيزنطية في فترات محددة، و خاصة حول القوس المتوسطي، و يمكن أن نلحظ تأثيراً باهتاً لها يفي المنمنمات المعاصرة.

ولفن المنمنمات عدة مدارس، فهناك المدرسة البغدادية و المدرسة المغولية و المدرسة التيمورية، ثم المدرسة الصفوية و المدرسة المملوكية و المدرسة التركية و المدرسة الهندية، ثم المدرسة المعاصرة[2].

[1] ينظر: https://www.nashiri.net/index.php/articles/literature-and-art/6202-2018-02-01-03-11-03 2019/06/28.
[2] انظر: https://www.marefa.org/منمنمات 2019/06/28.

فلسفة التجريد في الفن الإسلامي:

يعتمد هذا الفن على أساس توحيد الخالق عزّ وجل، وعلى تصوير الإنسان للحياة والكون، لذلك لا مجال للوثنيّات والخُرافات والأوهام. يوصَف ميدان الفن الإسلامي بالتّحسيني أو

الكمالي، لكي لا يحصل خللٌ في التّصوير. وظيفة الفنّ هي صُنع الجمال، أمّا إذا ابتعد الفنُّ عن هذه الوظيفة لا يُسمّى فنّاً؛ لأنّه يبتعدُ عن العمل الأساسي له، فهذا الفنُّ موكلٌ بالجمال. الفن الإسلامي وسيلةٌ لا غاية؛ لأنّه في خدمة الحقّ والفضيلة والعدالة. الفنّ الإسلاميّ فوق العبث والباطل؛ فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون للعبث. يُعدّ الفن الإسلامي مُستقّلاً بذاته؛ فهو ليس فرعاً من الفلسفة، ولا فرعاً من فروع العلم. ينبع الفنّ الإسلاميّ من باطن النّفس الإنسانيّة، لذلك يتميّز بالعواطف والأحاسيس الجيّاشة من الفنان. يُعتبر الفنّ الإسلاميّ لقاءً تامّاً بين الإبداع والموهبة والعبقرية، وبين الدّقة والمَهارة[1].

البعد عن مظاهر الترف: التّقشّف من أهم العناصر التي قام بها الفن الإسلاميّ، والابتعاد عن مظاهر الفخامة، على اعتبار أنّها زائلة، فقد استُخدمت الخامات الرخيصة كالجص، والخشب، والصّلصال في الأعمال الفنّية، بالتالي تحوّلت الخامات الرّخيصة إلى أعمالٍ فنّيةٍ عظيمة القيمة. العناية بزخرفة السُّطوح وملء الفراغ: اهتمّ الفنّان العربيُّ بزخرفة السّطوح؛ كالعمائر، والأواني، والتّماثيل، بحيث لا تترك فراغاً من دون زخرفة؛ وذلك لإضفاء المظهر الطبيعيّ ساحر الجمال عليها.[2]

لما جاء الإسلام انجلى ظلام الشرك وحل محله علم التوحيد ، وعرف المومنون أن وجود الكون نفسه يحتاج إلى تعليل ، وحركته وارتباط أجزائه وانتظام قوانينه تحتاج إلى تفسير [3] . وهذا ما يستدعي الإيمان بخالق للكون مقتدر على أدارة النظام الكوني وفقاً لتكامل معين ﴿ أَمَّن جَعَلَ الْأَرْضَ قَرَاراً وَجَعَلَ خِلَالَهَا أَنْهَاراً وَجَعَلَ لَهَا رَوَاسِيَ وَجَعَلَ بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ حَاجِزاً أَإِلَهٌ مَّعَ اللَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ [4] .

---

[1] أنظر: صالح بن أحمد الشامي. https://www.alukah.net/literature_language/0/86490/ 2019/06/27.

[2] نفس المرجع.

[3] محمد مبارك : نظام الإسلام –العقيدة والعبادة ، دار الفكر ، بيروت ، 1986 ، ص48 .

[4] سورة النمل : (61) .

فوجود الله جلي لا يدركه شك ﴿ قَالَتْ رُسُلُهُمْ أَفِي اللّهِ شَكٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ يَدْعُوكُمْ لِيَغْفِرَ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُؤَخِّرَكُمْ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى﴾ [1].

فمعرفة الله تنبع من داخل الإنسان وقد جعلها الله تعالى أمراً فطرياً ﴿ يَا قَوْمِ لا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْراً إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى الَّذِي فَطَرَنِي أَفَلاَ تَعْقِلُونَ ﴾ [2] ، و ادرك الفنان المسلم أن الله هو الخالق المصور له الأسماء الحسنى لا تدركه الابصار وهو يدرك الابصار منزه عن المكان فرد صمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد فالله في العقيدة الإسلامية هو المتفرّد بالوحدانية وهو ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ﴾ [3] ، و﴿ هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ [4] . وهذا ما يمثل الإحاطة ، ذلك أن كل ما فرض أولاً ، فالله سبحانه قبله ، وكل ما فرض أخراً فهو سبحانه بعده ، وكل ما فرض ظاهراً فهو أظهر منه ، وكل ما فرض باطناً فهو أبطن منه [5] . "لم تره العيون بمشاهدة الأبصار ولكن رأته القلوب بحقائق الإيمان (...)لا يوصف بالبعد، ولا بالحركة، ولا بالسكون، ولا بقيام - قيام انتصاب - ولا بجيئة ولا بذهاب، لطيف اللطافة، لا يوصف باللطف، عظيم العظمة لا يوصف بالعظم، كبير الكبرياء لا يوصف بالكبر، جليل الجلالة لا يوصف بالغلظ، رؤوف الرحمة لا يوصف بالرقة، مؤمن لا بعبادة، مدرك لا بمجسة [6]، قائل لا بلفظ، هو في الأشياء على غير ممازجة، خارج منها على غير مباينة، فوق كل شئ ولا يقال: شئ فوقه، أمام كل شئ ولا يقال: له أمام، داخل في الأشياء لا كشئ في شئ داخل، خارج منها لا كشئ من شئ خارج"[7]

---

[1] سورة إبراهيم : الآية (10) .

[2] سورة هود : الآية (51) .

[3] سورة الشورى : الآية (11) .

[4] سورة الحديد : الآية (3) .

[5] جواد علي كسار : التوحيد ، ط3 ، ج1 ، دار فراقد ، إيران ، 2004 ، ص83 .

[6] موضع اللمس، أي مدرك لا بالحواس.

[7] في رد الإمام علي ع/ س على رجل يقال له ذعلب اراد ان يخجله بسؤاله : يا أمير المؤمنين هل رأيت ربّك؟ فقال (عليه السلام:(ويلك يا ذعلب لم أكن بالذي عبد ربّاً لم أره، قال: فكيف رأيته؟ صفه لنا؟ قال: ويلك لم تره العيون بمشاهدة

منزه عن الوجود المادي المتجسد ، لذا فهو مجرد ، بحقيقة يمكن للإنسان إن يدركها ، بما يحمله من استعداد على إدراك المجردات ، وهذا هو منطق الفكر الإسلامي في تصور الله لذلك كان التجريد بالمفاهيم ، من الحقائق المركزية في الفكر الإسلامي ، والابتداء بالتجريد كمفهوم يمكن أن يعطي القدرة على تمثيل الأشكال المجردة ، ومن هنا كانت انطلاقة الفن الإسلامي وفقاً لرؤية تجريدية .

وبالتالي ". سعى الفنان المسلم إلى جعل الذات الإنسانية متصلة بالخالق ومتحدة مع تعاليم العقيدة ، لهذا نجد أن الفن الإسلامي يبحث في المجال الوجداني وقيمه المتمثلة بالانعكاسات غير المادية على روح الفنان ، كما هو الحال في الزخرفة والمقرنصات ، أن الموازنة التي جعلها الخالق تعالى في أصل تكوين الإنسان انعكست كلياً على طريقة تفكيره وفقاً للأسس الاعتقادية الإسلامية {وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً} [1] ، وهذا ما أثرّ على طبيعة المعرفة التوفيقية التي تبناها الإسلام في تحديد المواقف الفلسفية ، كما كان لحقيقة الموازنة والتوافق بين الأشياء انعكاساتها في تمثيل الفن الإسلامي . بالتوافق بين ما هو روحي ومادي ."[2]

في الإسلام هناك مبدأ الوسطية والتوازن في نقطة يلتقي فيها الجسم والروح ويتكامل طريق المعرفة الإنسانية المزدوجة بين الحس والعقل عن طريق ألأنبياء [3]، لذلك فأن التصوّر الإسلامي للكون تصوّر شمولي لا يدع جانباً دون أخر، ولا يأخذ الإنسان جسماً

الأبصار ولكن رأته القلوب بحقائق الإيمان.ويلك يا ذعلب إنّ ربّي لا يوصف بالبُعد ولا بالحركة ولا بالسكون ولا بقيام قيامَ انتصاب ولا بجيئة ولا بذهاب، لطيف اللطافة لا يوصف باللطف، عظيم العظمة لا يوصف بالعظم، كبير الكبر لا يوصف بالكبر، جليل الجلالة لا يوصف بالغلظ، رؤوف الرحمة لا يوصف بالرقّة، مؤمن لا بعبادة، مدرك لا بمجسّة، قائل لا بلفظ، هو في الأشياء على غير ممازجة، خارج منها على غير مباينة، فوق كلّ شيء ولا يقال شيء فوقه، أمام كلّ شيء ولا يقال له أمام، داخل في الأشياء لا كشيء في شيء داخل، وخارج منها لا كشيء من شيء خارج،) **فخر** ذعلب مغشيا " عليه: ثم قال: بالله ما سمعت بمثل هذا الجواب والله لا عدت إلى مثلها أبدا"

ينظر : الاختصاص للشيخ مفيد ص 236

[1] سورة البقرة : (143).

[2]

[3] راجع عبد الحميد: نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة ، مكتبة المؤيد ، الرياض ، 1992 ، ص479 .

ويدعه روحاً أو بالعكس ، أو يدع العقل دون الجسم والروح ، بل يأخذ هذه العناصر بصورة مترابطة ومتحركة [1] . هذا الاعتدال بين المادية والروحية من أهم خصائص الدين الإسلامي على عكس اليهودية الفارغة من الروحية ، والمسيحية التي تنسب إلى السيد المسيح (ع) إهمال الحياة المادية والعزوف عن الدنيا [2] .

إن الفنان المسلم يمتلك صورتين : الصورة الذاتية للعمل الفني والصورة الذهنية السابقة والنافذة فيه والتي هي السبب في إنجازه ، بينما صورة الأشياء في الطبيعة لا تمتلك إلاَّ نفسها بالشكل المماثل [3] وبالتالي انصرف الفنان المسلم عن المحاكاة منتهجا لغة خيالية جديدة للتعبير ، وانشغل بالباطن دون الظاهر ، موظفا مواهبه في التفريق بين الجمال المادي والجمال الروحي ، أو الجمال الظاهر الذي يدرك بالحواس ، والجمال الباطن الذي يدرك بالبصيرة ، فـ((القلب أشد إدراكاً من العين ، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجعل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ)) [4].

الفن الاسلامي تمثل عقيدي قائم على فكرة التوحيد ،" بحيث أن هذه الفكرة أصبحت توجهاً عقيدياً لا قصداً ذاتياً، وهذا ما يستوجب تحويل الفعل المادي الى أثر روحي ، وليس في ذلك التوجه ملاذ عن الرياضيات والهندسة، مطبقاً ذلك على فنونه سواء في الرسم أو الزخرفة أو العمارة، لان في تلك المجردات مناغمة لما يحمله من استعداد فطري ."

((إن نظرة واحدة على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي ... تكشف عمق وحدته وأصالته ، فأيما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة

---

[1] محمد قطب : منهج الفن الإسلامي ، م. س ، ص18 .

[2] محمد حسين طباطبائي : مقالات تأسيسية في الفكر الإسلامي ، ط3 ، ت : جواد علي كسار ، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر ، بيروت ، 2004 ، ص49.

[3] سمير علي : جدل الصورة بين الفلسفة والفن ، م. س ، ص119 .

[4] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1968 ، ص133 .

الروحية نفسها))[1]، وهذا ما يبرز بان ممارسات الفن الإسلامي لا تخرج عن نطاق مقولة واحدة وهي (لا أله إلاَّ الله) ، لهذا فان التوجه نحو الوحدانية هو القصد الأول لكل مسعى الأمر الذي أعطى للفن الإسلامي خصوصية ثابتة

عناصر التجريد في الفن الإسلامي :

الزخرفة :

من مظاهر التجريد في الفن الاسلامي الاعتماد على الزخرفة والخط حتى وصف الفن الإسلامي بالفن الزخرفي والفن التجريدي رغم وجود الرسم المحاكي التشبيهي في الموروث الفني الإسلامي إلا ان السمة الغالبة هي السمة الزخرفية والزخرفة في حد ذاتها فن تجريدي قديم مارسه المسلمون على امتداد قرون خلت بمواد اصمن من الالوان الزيتية قبل ظهور فلسفة المدرسة التجريدية الغربية وهو ما صرح به الرسام ناصر الدين دينيه في رده على انصار التكعيبية في دفاعهم عن مذهبهم التجريدي وتهجمهم على الفن الاكاديمي التشبيهي [2] "يصنف فن الزخارف الإسلامية على أنه أعلى مراحل التجريد في الفن الإسلامي. وقد ازدهر هذا الفن مع التطور في العلوم الرياضية في الحضارة الإسلامية. فهذا النوع يثير لدى المتلقي بعض المفاهيم التي تتفق مع جوهر العقيدة الإسلامية التوحيدية. ونلمح ذلك في طرحه لمفهوم التوحيد الذي يستشف من الوحدة الهندسية المتلاحمة بمثيلاتها من باقي الوحدات أو المغايرة لها المكونة للسطح المرئي للزخارف. ولعل هذه الأطروحة هي الأكثر رواجًا في تأويل هذا النوع من الفن ومبعثها رؤية المستشرقين ونقاد الفن الغربيين"

وهو تعبير تشكيلي تجريدي قائم على "الإيقاع ومن ثم الحركة[3]. يقدم التفرد (في الوحدة الهندسية)، ثم التنوع (في تعدد الوحدات والألوان)، ثم التلاحم (في تداخل الوحدات مع

[1] روجيه جارودي : وعود الإسلام ، ت: ذوقان قرقرط ، دار الرقى ، بيروت ، 1985 ، ص144 .

[2] ينظر ايتيان دينيه افات الرسم ووسائل محاربتها نقلا عن قجال نادية الفنون الشعبية في لوحات الرسام ايتيان دينيه رسالة دكتوراه في الفنون الشعبية جامعة تلمسان 2011

[1] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ص: 33.

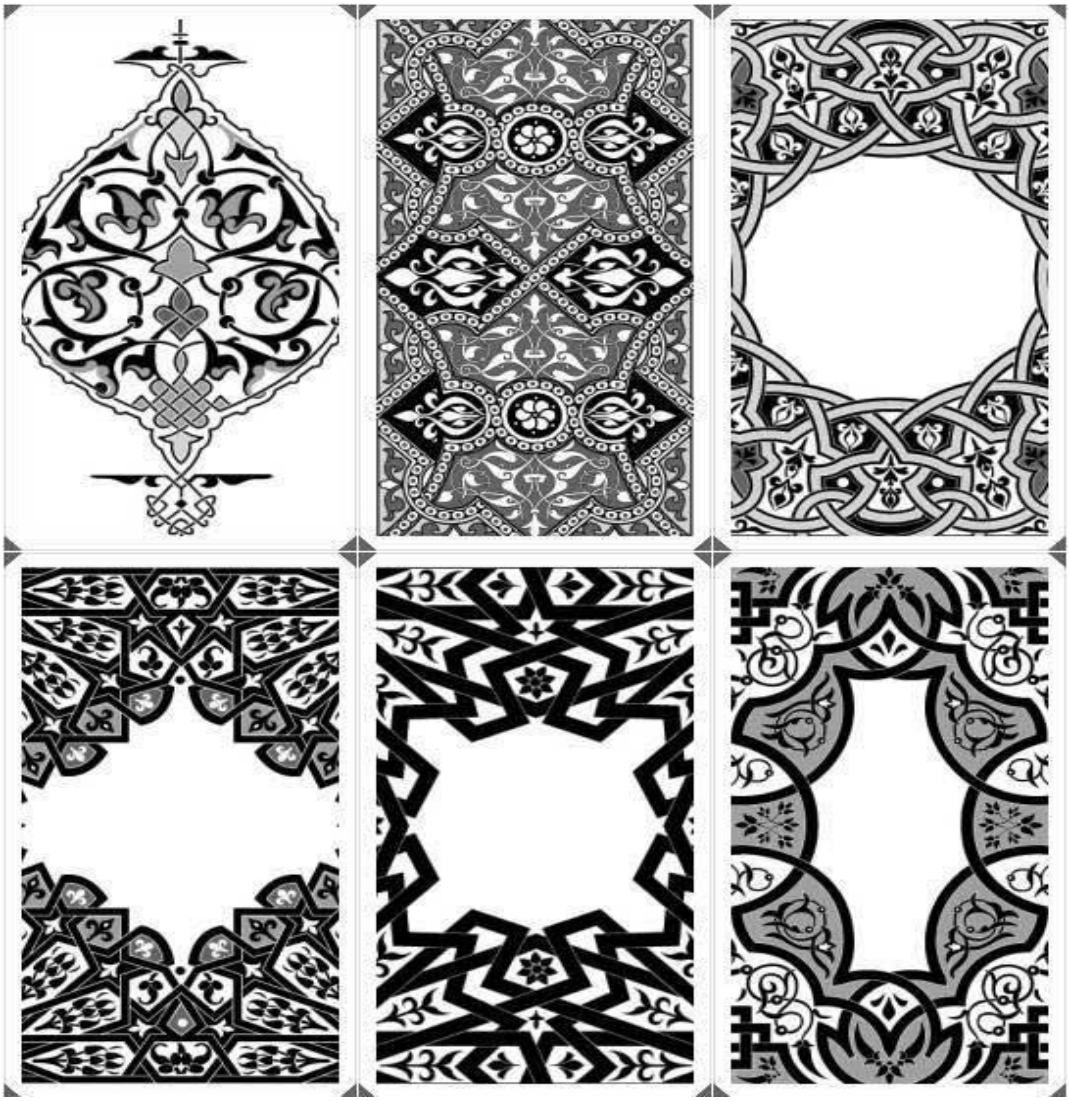
بعضها)، ثم التتالي (في تتالي الألوان والوحدات[1] ."

والتكرار في الوحدات الزخرفية المتتالية ذات الدرجات اللونية المختلفة، يعطي لها نوعًا من الحركة اللانهائية والانطلاقة اللامحدودة، الممتدة حتى خارج إطار هذه الزخارف.

يرجع أصل كلمة الزخرفة الى الكلمة اللاتينية decus والتي تعني التزيين أو التجميل والزخرفة أو فن التزيين قد نشأت منذ أقدم العصور ففي العصر الحجري كان الانسان البدائي يستلهم الزخرفة من جمال الطبيعة ومظاهرها والتي زين بها داخل جدران الكهوف وداخل مساكنه وعلى حليه المصنوعة من العظام وعلى ادواته للاستعمال اليومي وبعد تعاقب الحظارات التاريخية تجددت افكار الفنان حيث اخذ الفنانون يتوارثون عن اسلافهم انماط مختلفة من الزخرفة التي تطغى عليها الصفة الدينية في كل حضارة من الحضارات ولما جاءت الحضارة الاسلامية ابدع الفنان المسلم وتميز عن غيره في ابتكار اشكال زخرفية جديدة من عناصر زخرفية ونباتية محورة واشكال هندسية وزخارف خطية متداخلة واشكال مجردة وترتكز الزخرفة في اساسها على قواعد رئيسية منها التوازن والتشعب والايقاع والتكرار والتناظر والتماثل وما الى ذلك.[2]

[2] نفس المرجع. ص:56.

[2] أنظر: http://www.edu.gov.qa/Ar/SECInstitutes/EducationInstitute/CS/VisualArts/Artcop/مصطلحات%20فنية.pdf
.2019/06/28



الزخرفة النباتية :

هي الزخرفة التي تستمد عناصرها من سيقان النباتات والأعشاب والزهور والشجيرات الصغيرة وكذلك الفروع والبراعم والأغصان والأوراق والثمار وهذا النوع من الزخرفة مارسه الفنان الملسم وابدع فيه.

الزخرفة الخطية:

استخدم الفنانون الخط حيث كان هو العنصر الزخرفي في هذا النوع من الزخارف، وبعد أن كان الخط العربي وسيلة للعلم والمعرفة، أصبح في هذا النوع من الزخرفة مظهراً من مظاهر الجمال الذي ينبض بالحياة والسحر، ولا زال هذا النوع ينمو ويتطور ويتعدد لدرجة المبالغة في أساليب تحوير أجزاء حروفه المركبةِ والمفردة، وقد اعتبر هذا التحوير من أنواع الزخرفة، وبلغت أنواع هذه الزخرفة بمفردها ما تجاوز الثمانين نوعاً، حيث بلغت كماليتها في العهد العباسي، وتعتبر نوعاً من أنواع الترف الفني الذي لم تبلغه أي أمةٍ من الأمم سابقاً.[1]

الزخرفةِ الهندسيّة:

بدأ التوجه لاستخدام الزخرفةِ الهندسيّة في العصر الأموي، وأُبدع فيها بشكلٍ قلّ نظيره وليس له مثيل في أي حضارةٍ أخرى، بالرغم من بساطتها لاستخدامها الأشكال الهندسيّة الأساسيّة المربعات والمستقيمات والدوائر والمثلثات، حيث كان لهذه الأشكال المختلفة دورٌ أساسي ومهم في الزخرفة العربيّة، حيث أصبحت أساساً لأشكال الزخرفةِ الإسلاميّة، حيث تميّزت بطابعها القوي الذي يظهر جليّاً في استخدام تكوينات الأطباق النجميّة التي ازدانت بها المصنوعات الفنيّة وأسطح العمائر. الزخرفةِ التصويريّة كانت الكائنات الحيّة وسيلةً تستخدم كوحدةٍ في الأعمال الزخرفيّة، اتخذها الفنانون قديماً كأحد الأشكال الأسطوريّة، ولأن استخدام الكائنات الحية وسيلة للتصوير يُعتبر شكلاً من أشكال الوثنيّة، فقد رغب الفنانون المسلمون بالبعد عنها للقضاء على المظاهر الوثنيّة، وأخذ هذا النوع يتلاشى تدريجيّاً، وحلت الرسوم الجداريّة بديلاً عن هذا النوع من الزخرفة[2]

[1] أنظر: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=20&cad=rja&uact=8&ved=2 .2019/06/28

[2] انظر: https://mawdoo3.com/أنواع_الزخارف .2019/06/28

الخط العربي:

ظهور الخط العربي وتنوع أشكاله جاء نتيجة مرونة الحروف العربية وسهولة انسيابها، واختلاف أقلامها، ووضوح أشكالها. وتنوعت أشكال الخط العربي وأصبح لكل خط قواعده التي تتحكم به.

كما توسع مجال الخطوط العربية وتشعب كثيرًا، مما جعل المبدعين والمهتمين في هذا المجال يتسابقون في ابتكار أشكال الحروف وتكوين خطوط جديدة .

وبالتالي يعتبر توظيف الخط العربي من مظاهر التجريد التشكيلي "باعتبار الخط أحد الفنون التشكيلية الذي يتجاوز دوره من وسيلة لنقل المعلومات ليصبح غاية متكاملة، روحانية الجمالية، وتجريدية المفهوم، وهو مهيأ أصلا مدلولا وتركيبيا لتأدية هذه المهمات واحتلال تلك المكان، لما احي طبه من قدسية، ولما تضمنت تسطيراته والتواءاته من حركة إيقاعية وتركيب متوازن متناغم."

للحديث عن أنواع الخطوط العربية لن ننتهي أبدًا. إذا اتخذت الخط الكوفي مثالًا وأردت حصر أنواعه فقط لطال بنا الكلام، فقد توصل أحد الباحثين إلى مائة وعشرين شكلًا لكتابة الخط الكوفي فقط إضافة للأنواع الأخري ومن أنواع الخط نذكر:

- **الكوفي**
- **المحقق والريحاني**
- **خط الطومار**
- **الجليل أو الجلي**
- **الثلث**
- **النسخ**
- **الفارسي التعليق**
- **الديواني**
- **جلي الديواني**
- **الرقعة**
- **الإجازة**
- **المغربي**
- **السنبلي**
- **الوسام**
- **الطغراء**
- **السياقة**
- **حروف التاج**

- **خط المشق**
- **المكي والمدني**
- **السوداني**
- **البهاري**
- **الكرشمة**
- **المعلي**
- **القدوسي**
- **الحر**[1]

أمثلة على بعض أنواع الخطوط العربية:

ت	نوع الخط	مثاله		
1	الكوفي	بسم الله الرحمن الرحيم		
2	النسخ	بسم الله الرحمن الرحيم		
3	الرقعة	بسم الله الرحمن الرحيم		
4	الديواني	بسم الله الرحمن الرحيم		
5	فارسي	بسم الله الرحمن الرحيم		
6	ثلث	بسم الله الرحمن الرحيم		
7	جلي	بسم الله الرحمن الرحيم		

[1] https://www.baianat.com/ .

خاتمة

خاتمة:

وفي الختام نامل اننا قد وفقنا عبر فصول ومباحث الدراسة في منح صورة مضيئة عن الاختلاف الكبير بين التجريد في الفن الغربي والتجريد في الفن الإسلامي وهذا من خلال الشرح المستفيض لفلسفة التجريدية الحديثة في علاقتها بمنبعها الاصلي اللاديني المتمثل في نظرية الفن للفن الفرنسية النشأة وكيف اعتبر اللاتصوير تمردا على التقاليد وتحررا من اي غاية فنية اخلاقية او دينية او تاريخية او اصلاحية بينما بينا كيف كان التوحيد اساسا لفلسفة التجريد في الفن الاسلامي ومن النتائج المتوصل إليها ايضا التعريف باهم رواد التجريدية وأنواع التجريدية في الفن الغربي بالتركيز على كاندينسكي وموندريان .

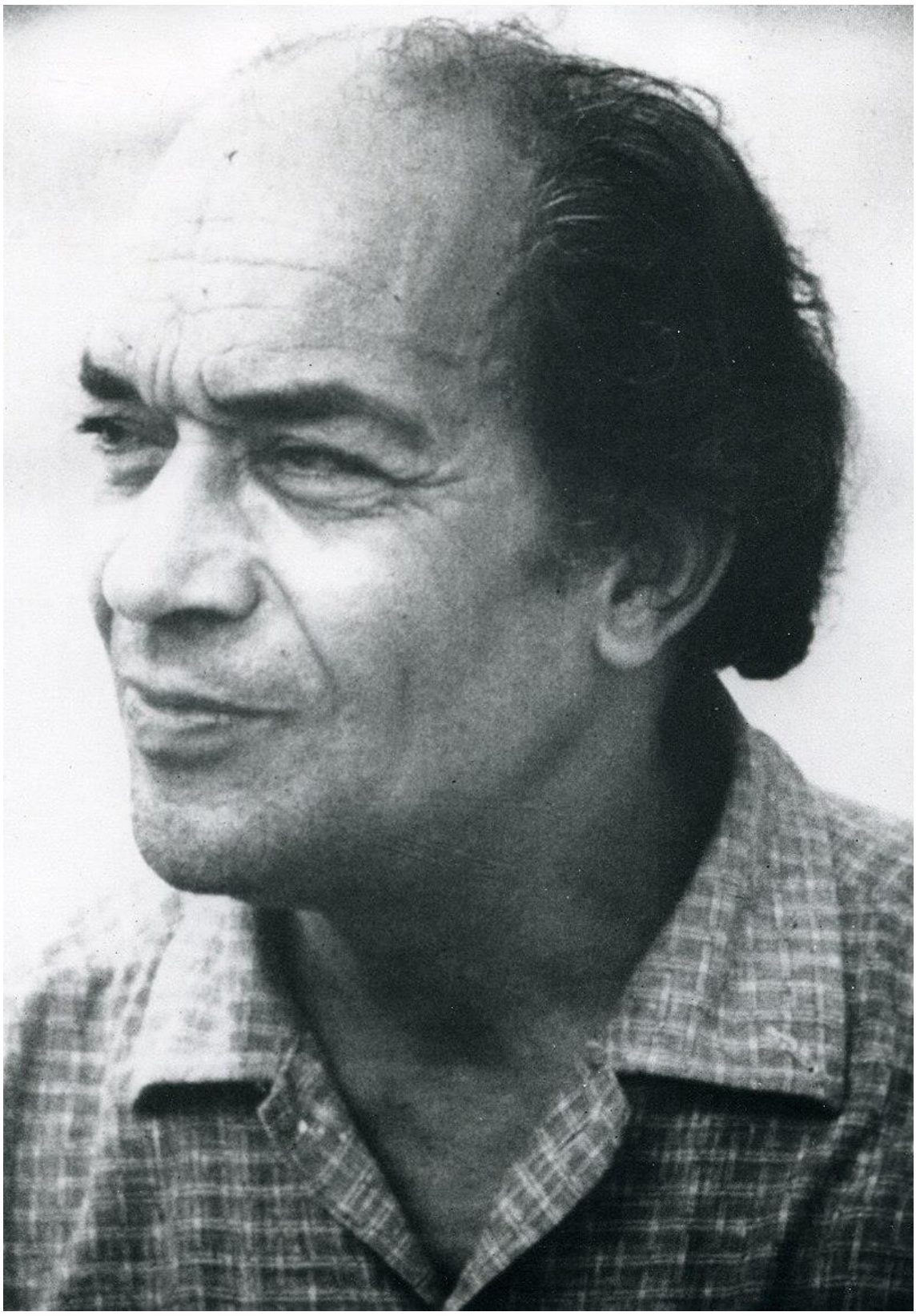
ووضحنا أيضا كيف تصرف الفنان الجزائري المسلم حين تبنى هذا الأسلوب الغربي ضمن الحركة التشكيلية الحديثة والمعاصرة وكيف وفق بينه عن قناعاته الدينية الراسخة .

كما بينا من خلال هذا البحث ايضا مفهوم الفن الإسلامي وخصائصه وبعض طرزه ووضحنا عناصر التجريد المتمثلة في الزخرفة والخط .

ولعل أهم النتائج تكمن في التمرن على تطبيق قواعد منهجية البحث العلمي التي نرجوا أننا قد وفقنا فيها وما توفيقنا إلا بالله .

الملاحق

ملحق الصور:



صورة 01: صورة شخصية للفنان محمد خدة 1930 -1991.

صورة 02: عمل تجريدي للفنان محمد خدة.

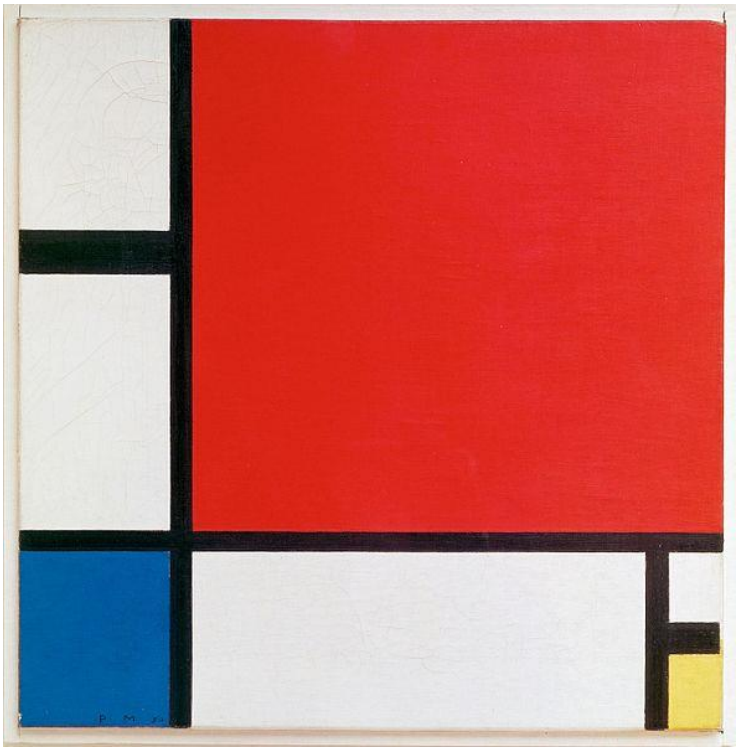
صورة 03: الفنان فاسيلي كاندينسكي 1866 -1944 .

صورة 04: عمل الفنان فاسيلي كاندينسكي Black and Violet 1923.

صورة 05: عمل الفنان محمد ايسياخم.

صورة 06: بورتري الفنان محمد إيسياخم 1928- 1985.

صورة 07: الفنان بيت موندريان 1872-1944.



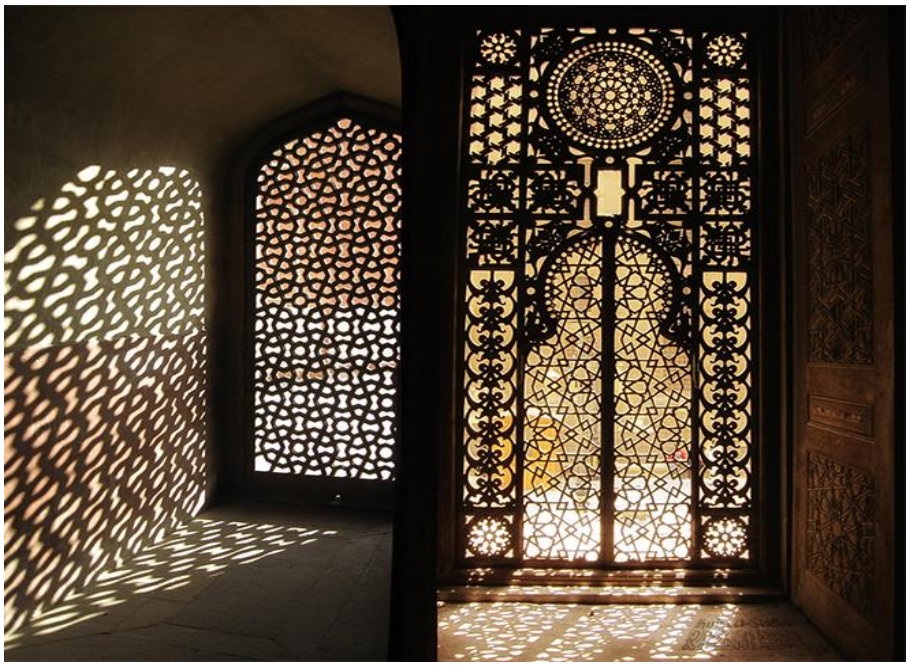
صورة 08: عمل موندريان 1930 Composition with Red, Blue, and Yellow.

صورة 09: الفنان محمد راسم 1896- 1975.

صورة 10: عمل محمد راسم ـ جنات متخيلة ـ

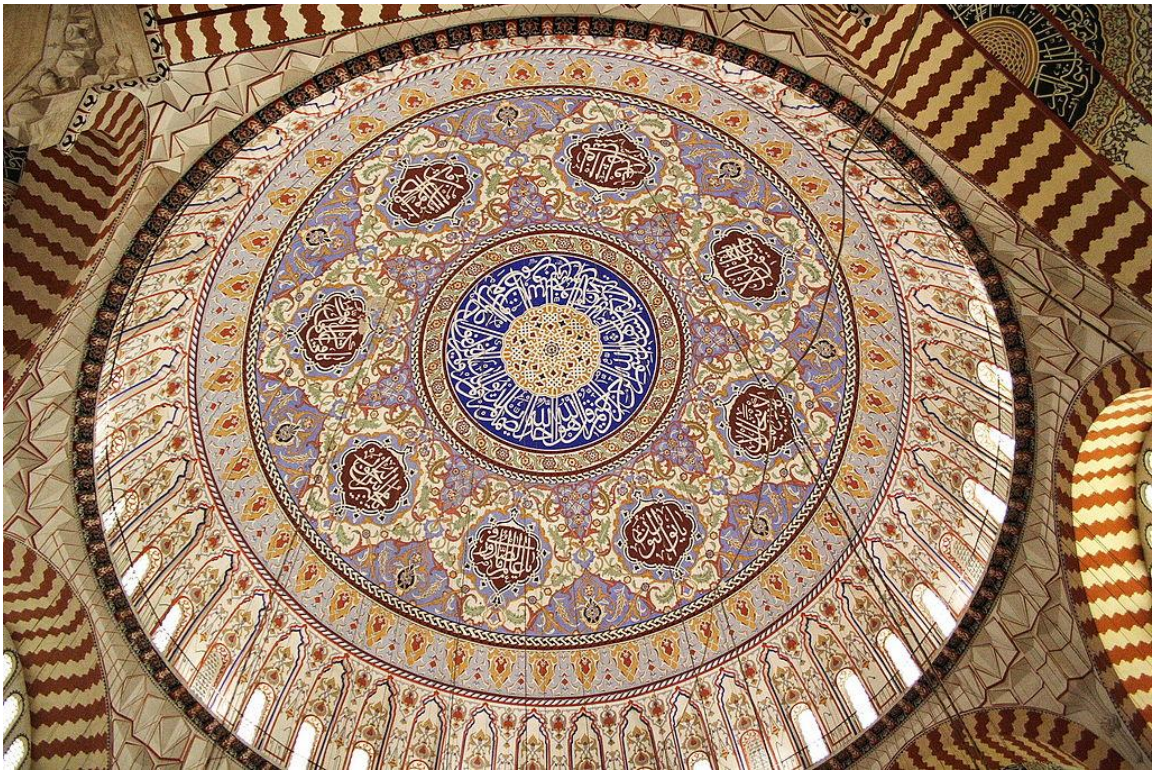
صورة 11: الفنانة باية محي الدين 1931-1998.

صورة 12: عمل الفنانة باية محي الدين.



صورة 13: فن الأرابيسك.

صورة14: فن الزخرفة.



صورة 15: فن العمارة. قبة جامع السلطان سليم تركيا.

صورة 16: خط ثلث مكناس المغرب

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية:

أولا القرآن الكريم

ثانيا الكتب:

1) ابن المطهر الحلي: كشف المراد في تجريد الاعتقاد، مؤسسة الإمام الصادق، إيران،2003،
2) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، ب ت .
3) أحمد باغلي، محمد راسم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، الجزائر.
4) أديب نصر الدين : الينابيع في المسيحية والإسلام ، دار النضال ، بيروت ، 1994.
5) أمهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم و الطباعة و النشر ، بيروت،1981.
6) بول تيليش، الشجاعة من أجل الوجود، تعريب: كامل يوسف حسين، دار الكلمة، القاهرة.
7) جواد علي كسار : التوحيد ، ط3 ، ج1 ، دار فراقد ، إيران ، 2004 .
8) حسن الكحلاني : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2004.
9) حسن مكي العاملي: بداية المعرفة، دار الكتاب العربي ، بغداد ، 2004 .
10) حسين أبو سعيدة: الفوائد والعبر في شرح الباب الحادي عشر، مركز العترة، إيران، ب ت .
11) راتب مزيد الغوثاني : جماليات الرؤية : تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي ، دار الينابيع ، دمشق ، 1999.
12) راجح عبد الحميد: نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة ، مكتبة المؤيد ، الرياض ، 1992 .

13) رمضان بسطاجي: مخمد غانم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص28

14) رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت.. أدورنو نموذجًا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة.

15) روجيه جارودي : وعود الإسلام ، ت: ذوقان قرقرط ، دار الرقى ، بيروت ، 1985.

16) رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تعريب: عمر أوكان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

17) زينات البيطار، غواية الصورة.. النقد والفن: تحولات القيم والأساليب والروح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

18) س. م. بورا، التجربة اليونانية، تعريب د. أحمد سلامة محمد السيد – الألف كتاب (الثاني) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة

19) سليمان حسن : الحركة في الفن والحياة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1969 .

20) سمير الصايغ : الفن الإسلامي- قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، دار المعرفة ، بيروت ، 1988.

21) شاخت وبوزورث : تراث الأسلام ، ج2 ، ت: حسين مؤنس وأحسان صديق ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987.

22) شاكر حسن أل سعيد : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1988

23) عبد الرحمن الجزيري، الفقه على المذاهب الأربعة: الجزء الثاني؛ كتاب الحظر والإباحة، دار الكتب العلمية، بيروت.

24) عبد الصور عبد القادر محمد، الحروفية كحركة تشكيلية حديثة من خلال فنون الجرافيك العربي المعاصر.

25) عبد الفتاح رياض: التكوين الفني في الفنون التشكيلية، دار النهضة، القاهرة، ب ت.

26) عبد الله نصري : الدين بين الحدود والتوقع ، ت: أحمد العبيدي ، مركز الغدير للدراسات الإسلامية ، بيروت ، 2004.

27) عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز، دار الشروق، القاهرة.

28) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1968 .

29) عفيف بهنسي : جماليات الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1979.

30) عيد سعيد يونس : التصوير الجمالي في القرآن ، عالم الكتب ، القاهرة ، 2006.

31) محمد بن محمد الغزالي : المنقذ من الظلال ، ب ط ، ب ت .

32) محمد تقي مصباح اليزدي : دروس في العقيدة الإسلامية ، ط4 ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، إيران ، 2003 .

33) محمد حسين الطباطبائي : الميزان في تفسير القرآن ، ج8 ، م . س .

34) محمد حسين طباطبائي : مقالات تأسيسية في الفكر الإسلامي ، ط3 ، ت : جواد علي كسار ، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر ، بيروت ، 2004 .

35) محمد حمدي زقزوق : مقدمة في الفلسفة الاسلامية ، دار الفكرالعربي ، القاهرة ، 2003 .

36) محمد عبد العزيز: التجريد في الفن بين الإسلام والغرب ، شبكة المعلومات العالمية .

37) محمد عثمان الخشت : مدخل إلى فلسفة الدين ، م. س .

38) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط5 ، دار الجامعة المصرية ، الإسكندرية ، 1977 .

39) محمد علي التسخيري : في الطريق إلى التوحيد الإلهي ، مطبعة فجر الإسلام ، إيران ، 2003.

40) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ، دار العلم ، القاهرة ، ب ت.

41) محمد مبارك: نظام الإسلام -العقيدة والعبادة ، دار الفكر ، بيروت ، 1986 .

42) محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت.

43) مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارق القرن الحادي والعشرين،ط1، دار الشروق، القاهرة، 2000.

44) مرتضى مطهري : الفطرة ، ت : جعفر صادق ، مؤسسة البعثة ، بيروت ، 1992.

45) مرسيا ألياد، مظاهر الأسطورة، تعريب: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق.

46) مسك الغنائم مدرة الجهوية للفنون الجميلة مستغانم.

47) هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تعريب: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت.

48) وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة، مكتبة غريب، القاهرة ، ب ت.

49) ووكاس وونغ، مبادئ تصميم المجسمات، ترجمة أمل الحسيني، بغداد مطبعة دار السلام، 1981.

ثالثا: المجلات والدوريات

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

2) رجاء جارودي، حفارو القبور، تعريب: رانيا الهاشم، منشورات عويدات، بيروت.

3) سمير علي: جدل الصورة بين الفلسفة والفن ، آفاق عربية ، السنة الثانية العدد الثاني ، بغداد ، 1985.
4) عارف الريس : التوحيد في الفن الإسلامي ، مجلة فن ، عدد (1) ، لندن ، 1986.
5) عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه ، منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997
6) على اللواتي : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الإسلامي ، مجلة الفكر، عدد (7)، سنة(28)، تونس، 1983.
7) فاسيلي كاندنسكي، كاندنسكي بقلمه، تعريب: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، العدد الثاني، 1981.
8) كتابات الطوطمية، كتابات السحرة ورموزها.
9) كتالوج معرض خمسة فنانين من الشمال الإفريقي، لندن، 1993.
10) مارتن هيدجر، ما الفلسفة.. ما الميتافيزيقا.. هيلدرلن وماهية الشعر، تعريب: فؤاد كامل ومحمود رجب، سلسلة النصوص الفلسفية (2)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، انظر مقال: ما الفلسفة.
11) مجلة التشكيلي، فنون غربية وعالمية، باحث ومفكر عبد الكبير الخطيبي، مقدمات في الفن العربي المعاصر ... طلائع الفن العربي المعاصر، 2007/07/21 تحت موقع www.altshkeely.com
12) مجلة الثورة الإفريقية، العدد الثاني، "حوار مع إسياخم، 1985.
13) مجلة الجيل، العدد الثالث، "الحقد المقدس" إسياخم، 1987.
14) مجلة دارين، مجلة ثقافية إلكترونية، عدد 20، مقال مع الفنان محمد بوكرش، صاحبه عبد الله المتقي، بتاريخ 2009/06/02.
15) مجموعة باحثين : الإسلام ، ت: ماجد الغرباوي ، مركز الدراسات الثقافية ، إيران ، ب ت

رابعا المواقع الإلكترونية:

1) http://rgcriticism.blogspot.com
2) https://www.almaany.com
3) https://www.djazairess.com
4) https://www.marefa.org
5) https://www.marefa.org

المراجع باللغة الأجنبية:

1) Algérie. Expressions multiples baya. Issiakhem.khadda. << préfaces de jaen pélégri.benamar médiane et Michel Georges Bernard>> idem
2) Musées d'algérie, il L'art populaire et contemporain, Alger, ministére de l'information et de la culture, 1973 (reproduction: les terrasses de la casbah.
3) Tahar dlaout, Mohammed demagh, les métamophoses de L'arbre, dans Algerie- actualité, n 7801, Alger, 25 septembre-1er octobre 1980.

فهرس المحتويات

العنوان	الترقيم
مقدمة	أ- و
الفصل الأول مفهوم التجريدية في الفن الغربي	
المبحث الأول: الفن التجريدي الغربي	5 -7
المبحث الثاني: فلسفة المذهب التجريدي في الفن الغربي	7-15
المبحث الثالث: أنواع الفن التجريدي	16-25
الفصل الثاني ممارسة الأسلوب التجريدي الغربي في الجزائر	
المبحث الأول: التجارب الفنية التجريدية الجزائرية	27-29
المبحث الثاني: التجريدية عند محمد خدة	30-33
المبحث الثالث: التجريدية عند إيسياخم	33-35
المبحث الرابع: تجربة الفنان بن بوطة في حدود التجريدية	35-37
الفصل الثالث التجريد في الفن الإسلامي	
المبحث الأول: الفن الإسلامي نشأته و مفهومه	39-42
المبحث الثاني: طرز الفن الإسلامي	42-45
المبحث الثالث: خصائص الفن الإسلامي	46-52
المبحث الرابع : فلسفة التجريد في الفن الإسلامي	53-58
المبحث الخامس : عناصر التجريد في الفن الإسلامي	58-64
خاتمة	67
ملاحق الصور	68-79
قائمة المصادر والمراجع	80-86
الفهرس	87