رقم: / ن ع م ب ت ب ع/2022.

# مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 05
# المنعقد بتاريخ 15مارس 2022

صادق المجلس العلمي للكلية على مطبوع الأمالي للدكتورة قجال نادية، الموسوم ب " **الفن الحديث**" لطلبة السنة أولى ليسانس جذع مشترك الفنون.

مستغانم في: 2022/04/24

**رئيس المجلس العلمي للكلية**

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية
منصور كريمة
رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

مستغانم في: 2022/02/22
الرقم: 05 / ك.أ.ع.ف /2022

Ref :05 / F. L.A A/ 2022.

# مستخرج اللجنة العلمية لقسم الفنون

وافقت اللجنة العلمية لقسم الفنون، في اجتماعها المنعقد بتاريخ: **2022/02/22** على الأمالي الخاصة ب: **د. قجال نادية: مطبوع / الفن الحديث الخاص بطلبة جذع مشترك فنون .**

رئيسة اللجنة العلمية

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
اللجنة العلمية لقسم الفنون
كلية الأدب العربي و الفنون

د. خديجة بومسلوك
رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون

الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التــعليـــــم العالـــــــي

والبحـــــث العــلمـــــي

جامعــة عبد الحميــد بن باديــس

مستغــانم

Ministry of Higher Education

And Scientific Research

University Abdelhamid Ibn Badis

Mostaganem

قسم الفنـــــــون

ميدان الفنون

الجذع المشترك

# الفن الحديث

## السداسي الثاني / جذع مشترك

من إعداد : د قجال نادية

| رئيسة المجلس العلمي للكلية | رئيسة اللجنة العلمية لقسم الفنون | رئيس قسم الفنون |
|---|---|---|
| منصور كريمة<br>رئيس المجلس العلمي | د. خديجة بومسلوك<br>رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون | قسم الفنون<br>رئيس قسم الفنون |

السنة الجامعية 2019-2020

## مقدمة

دروس الفن الحديث تحتوي على تسلسل تاريخي لتطور الفن التشكيلي بداية من الانطباعية باعتبارها البوابة التي تفرعت عتها مذاهب الحداثة مرورا بإبراز دور الفنان بول سيزان " أبو الفن الحديث" في إلهام رواد التكعيبية باعتباره ممهدا للتكعيبية ثم التوقف عند الحركة التكعيبية التي ثارت على المنظور وأسست للقطيعة مع الأساليب التقليدية في الرسم وأنجبت الرسم اللاموضوعي ثم نصل إلى التجريدية ومراحلها وروادها فالسريالية وتتدرج المعارف بمنهجية يفهم من خلالها الطالب علاقة الترابط بين الحركات الفنية وكيف اثرت على بعضها مع التعريف بابرز الفنانين الذين أثروا في مسيرة الفن الحديث وشرح بعض اعمالهم وبهذا يكتسب الطالب ما يمكنه من التمييز بين المدارس ويغني ثقافته الفنية كما تتبع هذه الدروس باثارة موضوع أساليب التصوير واللاتصوير في الفن الجزائري الحديث و نفتح بهذا الباب للاطلاع على الممارسات الفنية بالجزائر بين التجريد والتجسيد عند رواد الفن التشكيلي الجزائري الحديث .

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب العربي و الفنون

# 1-مفهوم الفن الحديث

اقترن مصطلح الفن الحديث بظهور المدرسة الانطباعية إذ تعتبر البوابة التي تفرعت عنها مذاهب الحداثة وما بعد الحداثة ويحدد زمنيا ابتداء من عام 1863م إلى غاية ستينيات القرن العشرين أي إلى غاية ظهور الفن المعاصر بعد الحرب

وبالتالي فإن الفن الحديث يبدأ بالحركة الانطباعية وينتهي بظهور فن البوب

ولكن قد يتساءل البعض لماذا نعتبر الممارسات الفنية المنحصرة في هذه الفترة فنونا حديثة وقد بعد بها العهد ؟

وهنا يجب التوضيح أن مصطلح الحداثة استخدم للإشارة إلى التغيرات التي شهدتها البلدان في عز الثورات الصناعية والتطور التقني ابتداء من القرن التاسع عشر والتي تركت أثرا عميقا في المجال الفني

ويضم الفن الحديث عدة حركات فنية ( الانطباعية أو التأثيرية ، التنقيطية ، الوحشية التجريدية ، التكعيبية ، المستقبلية ، السريالية ، التعبيرية ،وما إلى ذلك ) و الصفة المشتركة لهذه الحركات كونها تنتهك قواعد وأسس الفن الكلاسيكي ، ولا سيما فيما يتعلق بالتشبيه والمحاكاة .

في الواقع ، خلال هذه الفترة ، لم يعد الرسامون أو النحاتون أو المصممون يحاولون تمثيل الحقيقة بأمانة كما كان الحال في القرون السابقة بل انشغلوا بإظهارها بطريقة مختلفة وفق رؤية تنبذ القديم وتتفق مع فلسفة الفن للفن أو الفن للمتعة وتعتبر الفن هدفا لذاته يستأثر على كل هدف سواء كان تاريخيا أو اجتماعيا أو تربويا أو دينيا أو إصلاحيا فأهملت القواعد الأكاديمية والقوانين الكلاسيكية على أساس أنها أساليب تخطاها الزمن وباتت مجلبة للنقد خاصة بعد اختراع الآلة الفوتوغرافية ولا سيما بعد ظهور معرض المرفوضات

**ـ معرض المرفوضات**

تقيد الفن الأوروبي في منتصف القرن التاسع عشر بمعايير رسختها الأساليب الأكاديمية للمدارس الكلاسيكية التي تقوم على مجموعة من الأسس والقواعد كتجسيد الشبه وتمثيل المادة والملمس والمنحنيات الظلية والقياسات والنسب والتشريح والمنظور وما إلى ذلك من مفردات البلاغة التشكيلية التي تتطلبها المحاكاة ، فاهتم الرسامون بنقل أدق التفاصيل وكانت الموضوعات تمثل قصصا دينية و شخصيات نبيلة حاكمة أو غنية بالإضافة إلى الأساطير والقصص الشاعرية البطولية وأحيط الفن بهالة من الفخامة وكانت باريس قبلة لمحبي الفن و كان معرضها حلما للفنانين وحالت القيود المفروضة لعرض الأعمال في حرمان العديد منهم من المشاركة في المعارض الدورية التي كانت تقام فيه .

وكان الفنان غوستاف كوربيه من النابذين لتلك القيود ورأى فيها احتكارا للتعبير الفني باقتصاره على ذوق ومعايير الطبقة الغنية و إغفالا للواقع المعاش وآمن بأهمية صلة الفن بالمجتمع والتعبير عن قضايا الطبقة الكادحة ومعاناتها في ظل قمع الحكم الفرنسي ، فكرس فنه للتعبير بجرأة وتمرد عن موضوعات من الواقع المرير و عرض أعماله سنة 1855م في باريس وعبد بذلك الطريق أمام العديد من الفنانين الذين تمردوا على القيود الكلاسيكية واعتبر رائدا للمدرسة الواقعية.

وتبلور هذا التمرد في ربيع عام 1863 حين حاول الرسام الشاب "إدوارد مانيه"(1832-1883) عرض مجموعة من منجزاته الفنية في صالون باريس فلم تلق قبولا من لجنة التحكيم التي لم ترفض أعماله فحسب بل حالت دون عرض العديد من الراغبين في المشاركة مما أثار الاستياء ووسع دائرة الاحتجاج وانتهى بطلب التماس لدى الإمبراطور نـابـلـيون الـثالـث للتدخل وبالنظر إلى مئات الأعمال المرفوضة رجح الامبراطور أن ثمة ما يريب في التقييم وآذن لهم بإقامة معرض خـاص للأعمال المرفوضة، فاتخذ لتوه اسم " صالون المرفوضات " معلنا بذلك عن بداية تاريخ "صـالات" الفن الحديث في أوربــا.

وبهذه الخطوة افتتح الفنان إدوارد مونيه باب الفن الحديث على مصراعيه وكان ممن ساروا على النهج الذي مهده غوستاف كوربيه وتأثروا بأفكاره الثورية، بالرغم من تلقيه تكوينا تقليديا ، حيث اظهر شغفا برسم صور من الحياة اليومية الشعبية لا تجملها أي مساحيق تجميلية بعيدا عن المثالية ، واجتذب بأسلوبه المتمرد عن النمط الكلاسيكي التقليدي العديد من الفنانين على غرار بيسارو و سيزان و وويسلر الذين انتجوا أعمالا لم يعتبرها النقاد آنذاك منتجات فنية .

ذلك أن تقييم الأعمال الفنية كان يتقيد بالعديد من القوانين والمعايير الصارمة التي تحول دون الاعتراف بمثل هذه الأساليب المستحدثة وبالتالي تقيم على أنها مخلة بالمجتمع أو دون مستوى الحس والذوق الفني المطلوبين . إلى أن ثار أصحاب الأعمال المرفوضة وافتكوا صالونهم الخاص عام 1863م الذي ضم 780 عملا فنيا

وعموما لم يكن الفارق كبيرا بين الأعمال المعروضة في "صالون المرفوضات" والصالون الباريسي الرسمي، باستثناء بعض المنجزات مثل تلك الصور الكئيبة المعتمة وتكمن النتيجة الفعلية لصالون المرفوضات في هز تلك الصورة المهيمنة.المقترنة بالأكاديمية الملكية البريطانية وما شابهها وبات من المتاح للفنانين عرض أعمالهم دونما الحاجة إلى تحكيم الخبرات الرسمية. مما مهد الطريق لظهور معرض الانطباعيين سنة 1874 م ومنه الاعتراف بالمذهب الانطباعي الذي يعتبر بوابة الفن الحديث

ولعل الطابع الغالب الذي اتخذه الفن بعد نفاذه من هذه البوابة وانغماسه في الحداثة هو تحرر الفنان من القيود في التعبير واختراقه للمثل والقيم والاخلاق ونبذه للقديم وللدين وإغفاله للتاريخ وكل هدف إصلاحي او تربوي أو إنساني .

ذلك أنه طغت عليه فلسفة الفن للفن او الفن للمتعة التي تناقض فلسفة الانعكاس التي تؤمن بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع علاقة التاثير والتاثر والتي انتجت لنا الاتجاه الواقعي الممهد للحداثة ، وبات الاسلوب الواقعي بل وكل اسلوب محاكي للواقع اسلوبا مثيرا للنقد

باعتباره قد تخطاه الزمن ولا يساير الموضات العابرة التي ينقض بعضها بعضا وتنبذ التشبيه

ويمكننا القول أن الفن الحدبث ، تميز بالتحرر من سلطة الكنيسة، و الحكام ، والطبقة الغنية النبيلة الارستقراطية ، وظهور الأساليب المختلفة والموضات العابرة الخاصة بكل فنان، وتعاقب المعارض الفردية والجماعية التي كانت قبل "صالون المرفوضات " حكرا على معارض "الصالون الرسمي " الجماعية السنوية الواسعة .

. وهكذا تخلص الفنان في الفن الحديث من القيود التقليدية ، وزالت سلطة الحكم على أعماله وتقييمها ، و تخلص بذلك حتى من نقد زملائه الأكاديميين رغم كل ما كانوا يتمتعون به من تقدير

وتضمنت فترة الفن الحديث عديد المدارس كما سنرى ذلك لاحقا

.

## 2-الانطباعية بوابة الفن الحديث :

ظهر مصطلح الانطباعية في النصف الثاني من القرن التّاسع عشر في فرنسا ، وأطلق على تيّار فنّي سعى أصحابه إلى ترجمة الانطباع الذي يرتسم فيهم حسّيّا في تجرّد وبساطة، فمثّلوا الأشياء وفق انطباعاتهم البصرية دون تقيّد بالمعايير المتّفق عليها أكاديميّا.

واصطدمت أوّل محاولة للتفتّح الفعلي لهذا التيّار بالرّفض والاستنكار، ولم يجن روّاده من معرضهم الأوّل الذي أقاموه سنة 1874م بباريس سوى السّخرية اللاذعة والازدراء. حتّى أنّ كلمة الانطباعية التي أطلقت على مذهبهم بهذه المناسبة وردت بنيّة التازدراء في مقال نشره الصحفي ( لويس لوروا) في مجلّة (الضّوضاء) تحت عنوان " معرض الانطباعيين". واستوحى هذه التسمية من لوحة (كلود مونيه) " انطباع شروق الشمس" التي كانت أكثر جذبا للاهتمام بين اللوحات المعروضة.[1]

[1] - Petit la rousse en couleurs

غير أنّ همّة روّاد هذا التيّار لم تفتر برفض الجمهور لمذهبهم الجديد و ظلّوا يحاولون بإصرار تجسّد في 8 معارض حتّى أثبتت المدرسة وجودها وافتكّت مكانتها ، وكان ذلك سنة 1886م ، محدثين بهذا النّجاح شقّا بين الفنّ الحديث المعاصر والفنّ الأكاديمي الرّسمي ، ونقطة تحوّل هامّ في مسيرة الانتقال من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة.[2]

ويعتبر المذهب الانطباعي امتدادا للمذهب الطبيعي الذي كان في القرن التاسع عشر والقرون التي سبقته [3]، لكنّه يعنى بدراسة تأثيرات النّور الطبيعي في أشياء معيّنة في وقت معيّن . ويكمن الفرق بينه وبين الطراز الطبيعي في كون الطبيعيين لا يكترثون للأثر الذي يتغيّر ولا يتقيّدون بالحدود الزمنيّة، بينما يترجم الانطباعيون للمتلقّي تأثيرات وقتية غير ثابتة لتمثيل بيئة في عجلة من أمرها[4] ، فيركّزون بشكل متزايد وفي تجارب وقتية متغيرة على تغيّر الأشكال الواقعية لهذه البيئة بتغيّر الضوء الطبيعي والمناخ والفصل والوقت . فهي إذن رؤية متجدّدة باستمرار وممارسة بصرية همّها الرئيس إبراز الأثر الذي تولّده الأشياء الخارجية على الحواسّ.

والنظرية الانطباعية تقول:" إنّ الفنّان الانطباعي لا يرى الأشياء في حدّ ذاتها ولكنّه يرى الإنارة التي تظهر بها الأشياء".[5] لذلك نجده يسجّل الانطباعات الهاربة وحركة الظواهر بدل المظهر الثّابت والتصوّري للأشياء فلا يترجم في كثير من الأحيان ما يعرفه من معلومات سابقة عن هذه الأشياء بل يضع انطباعه الشخصي على اللوحة.

وبالتّالي فإنّ الأشكال لا تنقل كما يفترض بها أن تكون بل كما تتراءى للرسّام وفق تأثير الحركة المتغيّرة للإنارة الطبيعية . وهذه الطريقة الجديدة في الرّؤية أنتجت طريقة جديدة في الرّسم ، ذلك أنّ الرّسّام وهو يحاول أن يكمش انطباعة هاربة في لحظة هاربة قد لا يكترث بالقواعد الأكاديمية في التصوير ويترخّص في خرقها، وقد لا يبالي بصلابة

---

[2]- طارق مراد " مدارس فنون الرسم في العالم" دار الراتب الجامعية بيروت .لبنان ص15

[3]-مايز برنارد " الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها" تر. سعد المنصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية .القاهرة 1958م ص375

[4]-أرنولد هاوزر " الفن والمجتمع عبر التاريخ" تر فؤاد زكريا.ج2. الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر .ص420 1971م

[5] -Rolf Tatchen « Claud Monet » Poster Book. Edition Bénédikt Tatchen .Almagne p1

خطوطه فتفقد اللوحة صلابة بنائها ويضيع موضوعها ويهمّش أو يلغى البعد الفكري والثقافي والديني والتاريخي والعاطفي في عمله الفنّي.

و المشاهد الانطباعية لا تنجز أبدا داخل المرسم بل في الخارج وكان الرسامون أحيانا يعيدون رسم منظر واحد عدّة مرّات في ظروف جوّيّة مختلفة لإبراز مدى تغيّر المشهد بتغيّر التأثيرات الوقتية للإضاءة الطبيعية.[6]

ونذكر على سبيل المثال تجربة كلود مونيه التي قام فيها برسم باب كاتيدرائية (باروان) في أوقات مختلفة من النّهار فحصل على صور مختلفة لهذا الباب ، أثبت من خلالها أنّ المشهد ذاته كان يتغيّر في كلّ مرّة تتغيّر فيها الإضاءة.[7] وسبقه إلى هذه التجربة ( ألبرت لوبورج) الذي درس تغير تأثير الإضاءة والدرجات اللونية لسماء ومنازل وميناء وبحر مدينة القصبة في أوقات وظروف جوية متنوعة[8]، غير أنّ كلود مونيه يبقى من أهمّ روّاد هذا المذهب إلى جانب (بيسارو وسيسلي)، ومن أشهر الرسامين الانطباعيين أيضا ( أوغست رونوار، و ديغا وبول سيزان ، ومانيه) وغيرهم.

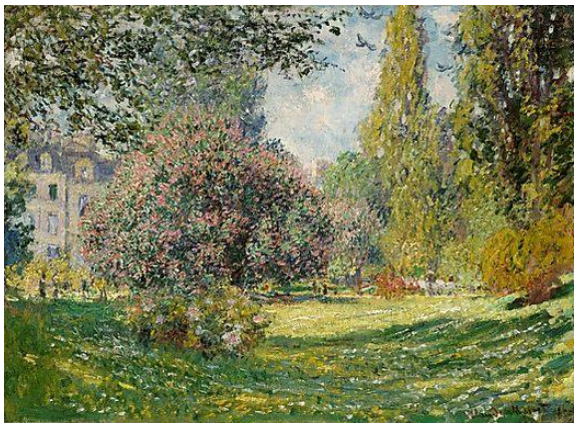
[6]-طارق مراد " المرجع السابق" ص15

[7] -Rolf Tatchen op cit p1

[8] -Jean Alazard in Encyclopédie mensuel de L'AOM. numéro spécial. Algérie 1954

باب كاتيدرائية بروان لكلود مونيه مكرر بتأثيرات وقتية مختلفة قام بإعادة رسم الموضوع نفسه في أوقات وتغيرات جوية مختلفة

ومادامت الانطباعية تجربة بصرية بالدرجة الأولى فإنّها اعتمدت في نظرتها إلى الأشكال على بعض الاكتشافات العلمية التي اهتمّت بدراسة الضوء ، وتحديدا بتفكيك ضوء الشمس بالموشور إلى ألوان الطيف السبعة ، وعلاقة هذه الألوان بالعناصر الموجودة في الطبيعة.[9] وتقليدا لانعكاسات الضوء على أجزاء هذه العناصر استغنى الانطباعيون عن الألوان القاتمة ، واستخدموا الألوان الزيتية النّقيّة في مساحات صغيرة مجزّأة منفصلة ذات أشكال واضحة تختلج للعين [10]، بدلا من مزجها على لوحة الألوان[11] ، واستخدمت هذه البقع في علاقات مدروسة تكمّل أو تزيد من لمعان بعضها البعض ، ونتج عن هذا مجموعة من التّأثيرات التي تتذبذب للعين وتكسب الصورة صفة التلألؤ.[12]



واعتمد الانطباعيّون على تقنيّة المزج البصري فكانوا يحصلون على اللون البنفسجي مثلا من مجموعة من اللمسات الصّغيرة المؤلّفة من اللونين الأساسيين الذين يدخلان في تركيب هذا اللون الثّانوي، وهما الأخضر والأزرق. وهذه التفكّكات اللونية استخدمت في تمثيل تموّج سطح الماء وعلى جميع العناصر الأخرى حتّى الجامدة منها.

---

[9]- طارق مراد" المرجع السابق" ص15

[10] -Petit la rousse en couleurs

- "كانت الألوان التقليدية تمزج على لوح الألوان قبل الاستعمال وتقديم هذا الأسلوب الجديد من الألوان غير الممتزجة جعلها إحدى سمات

[11]التصوير الحديث الدائمة" ينظر" الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها " لمايز برنارد ص376

[12]- مايز برنارد " المرجع السابق" ص 375

لوحة انطباعية لكلود مونيه

واقتضت هذه النّزعة إذن الاهتمام بعلم البصريّات ، ومن نظريّاته أنّ الطّيف الشمسي يتألّف من سبعة ألوان هي: البنفسجي ، النّيلي ، الأزرق ، الأخضر ، الأصفر البرتقالي ، والأحمر. وباعتبار النّيلي أحدى درجات اللون الأزرق فإنّ عددها الفعلي هو ستّة ألوان : ثلاثة أساسيّة هي الأحمر والأزرق والأصفر ، وثلاثة ثانويّة تنتج بمزيج لونين أساسيين ، فالأخضر مزيج من الأزرق والأصفر، والبرتقالي مزيج من الأصفر والأحمر ، والبنفسجي مزيج من الأحمر والأزرق ، و كلّ لون من هذه الألوان الثّانويّة مكمّل للون الأساسي الذي لا يدخل في تركيبه ، فيكون الأخضر مكمّلا للأحمر والبنفسجي مكمّلا للأصفر ، والبرتقالي مكمّلا للأزرق.

وهكّذا اتّجهت الاهتمامات إلى دراسات العالم ( أوجان شافرويل)[13] وهو كيميائي فرنسي1786 1889- قام بتحاليل الأجسام الدهنية واخترع الشموع المصنوعة من السيتاريك وهو حمض مستخلص من المواد الدهنية الحيوانية وأسس نظريات في الألوان في المكمّلة تنصّ على:

[13]- ينظر:
Petit la rousse en couleurs -

"-1 اللونان المكمّلان هما لونان يكمّل أحدهما الثّاني ، ومزيجهما يعيد تركيب اللون الأبيض ، والألوان المكمّلة ترتّب مثنى مثنى (البنفسجي مع الأصفر المخضرّ) و(النّيلي مع الأصفر) و(الأزرق مع البرتقالي) و(الأخضر مع الأحمر).

-2 عندما يتجاور لونان تتغيّر درجة كلّ واحد منهما باختلاطه مع اللون المكمّل للثّاني.

-3 عندما يتجاور لونان مكمّلان يبدو كلّ لون منهما ببهاء ونقاء أكثر.

-4 إذا تجاور لون مع الأبيض أو الأسود يبدو محاطا بهالة من اللون المكمّل له.

-5 الظلال الملوّنة تتضح " بالتّضادّ التّزامني" ، فالظلّ الناتج عن شمعة يظهر بلون أزرق لأنّ نورها برتقالي.

-6 وبالتّضادّ " المتتابع" عند التحديق لفترة طويلة في شيء ملوّن ، ثمّ تحويل النّظر مباشرة بعد ذلك إلى شيء آخر ، فإنّ هذا الأخير يغشاه اللون المضادّ للون الأوّل الذي أطالت العين التّحديق به".[14]

وهذه النّظريّات كما هو واضح تخصّ الألوان الطّيفيّة أي ألوان الضوء. وما يقدّم للانطباعيّة من نقد كونها ارتبطت بالألوان القزحية ولم تكترث بالألوان التعبيريّة المتعلّقة بفكر وعاطفة الفنّان ، وأهملت الإنسان وأجواءه ، واهتمّت بالشكل على حساب الموضوع والمضمون.[15] حيث ترتب الشخصيات في مخططات بعيدة فتبدو كصور ظلية تائهة في فضاء اللوحة أي مجرد أكسيسوار في الموضوع أي( المنظر الطبيعي الخارجي) وحتى إذا رسمت الشخصيات في مخططات أكبر يحرص الفنان الانطباعي دوما على إغفال البعد العاطفي بحيث لا يمكن أن تبوح الشخصيات بأي تعبير يؤول أو يفهم ونشعر دائما أنها ليست الموضوع وليست المعنية بالرسم بل هي مجرد عنصر من عناصر الطبيعة التي لا يهمنا

[14] -Etienne Dinet « Fléaux de la peinture moyens de …. » p p6-7

[15] -عفيف بهنسي"تاريخ الفنّ" ص522

منها سوى تمثيل التأثيرات الوقتية للإضاءة المنعكسة على أجزائها وكمثال توضيحي ندرج اللوحتين التاليتين للرسام كلود مونيه:

لوحات انطباعية لكلود مونيه

## تطبيق التقنية الانطباعية باستخدام الأكريليك

بما أن الزيت يزنخ أي يفسد بمرور الزمن عمد الانطباعيون إلى التقليل من كمية الزيت المستعملة واستخدموا الألوان على شكل قريب من العجينة وكانوا يحضرون درجات الألوان على لوح الألوان ثم يضعونها في بقع متجاورة على قماشة الرسم للحصول على المنحنيات الظلية وتمثيل الظل والنور وتأثير الضوء في عناصر المشهد، وهناك من اهتدى إلى تقنية السكين لرفع اللون المتماسك الذي يصعب التحكم فيه بالفرشاة ع أن ما يؤخذ على هذه الطريقة كونها تترك نتوءات يتراكم عليها الغبار والشوائب بمرور الوقت ويصعب التخلص منه ، وهناك من اهتدى إلى استعمال نوع خاص من قماشات الرسم لها القابلية على امتصاص الزيت فحصلوا على مشاهد مبهرة من حيث صفاء الألوان ونضارتها وتمثيل تأثير ضوء الشمس وانعكاساته على أجزاء الأشياء وكل عناصر المشهد.[16]

و من مميزات الألوان الزيتية أيضا كونها لا تجف بسرعة

[16] Etienne Dinet op cit

وحاول الانطباعيون الحصول على ألوان حيوية ونقية تذكر من حيث صفاؤها بالألوان المائية المستعملة عند رسامي المنمنمات .

وهذه الميزة أي الصفاء متوفرة في الأكريليك وهي ألوان مائية تجف بسرعة ولا تزول بعد جفافها بالماء ويمكن وضعها على أي سطح فهي تثبت فوق كل أنواع المواد خشب قماش زجاج معدن وما إلى ذلك حيث تكون طبقة شبيهة بمادة البلاستيك.

وعادة في الورشة لا يتوفر الوقت الكافي لانتظار جفاف الألوان الزيتية ويستحب استعمال الأكريليك أيضا كونها لا رائحة لها ولا تتسبب في الحساسية التي تسببها السوائل المذيبة أاو الزيوت المستعملة في الألوان الزيتية لهذا السبب يستحسن استعمالها في إنجاز مشهد انطباعي قصد التمرن على التقنية الانطباعية.كما أن سرعة جفافها تساعد في تمثيل التأثيرات الوقتية للإضاءة المتغيرة باستمرار والتي تتطلب السرعة في التنفيذ.

والجدير بالذكر أن اللوحات الانطباعية طانت في البداية محافظة على الموضوع وتنافس الة التصوير في تمثيل المشاهد الغنية بالضوء وتتغلب عليها جماليا لكن غلاة هذا المذهب المفرطون في الضربات المختلجة للفرشاة وقعوا في إهمال خطوط البناء وصلابتها ففقدوا الموضوع وانحرفوا إلى تكوين متذبذب فقدت فيه الاشكال وانحرف التكوين إلى نوع من التجريد [17]

## الانطباعية ضمن النزعة الاستشراقية

إن المتتبع لتاريخ الفن الحديث يلاحظ انجذاب العديد من الفنانين الانطباعيين إلى شمال ّإفريقيا طلبا للإضاءة المبهرة التي توفرها البيئة الشرقية وصحرائها الحارة المشمسة

ولكن ما يجب التأكيد عليه هنا أن أحد الرسامين المستشرقين كان سبّاقا إلى المذهب الانطباعي قبل نشأة الانطباعية ومع ذلك لا تذكره معظم الدراسات ويتعلق الأمر بالفنان

[17] قجال نادية محاضرات في مدارس الفن التشكيلي جامعة مستغانم 2018

المستشرق ألبرت لوبورج 1849-1928 الذي سبق رائد الانطباعية كلود مونيه في تجربة إعادة رسم المشهد نفسه في أوقات مختلفة من النهار لدراسة التأثيرات الوقتية للإضاءة وأظهر بما اوتي من دقة الملاحظة اهتماما بتغير الدرجات اللونية فحصل على لوحات للمشهد نفسه بدرجات لونية مختلفة مما ولّد انطباعا مغايرا في كل مرة ، وهذا بطبيعة الحال هو المبدأ الأساسي الذي تبنته المدرسة الانطباعية وقام عليه اتجاهها العلمي البصري مما يعني أن الفنان ألبرت لوبورج كان انطباعيا قبل ميلاد الانطباعية ، وهو الرائد الحقيقي لهذه الطريقة الجديدة في الرسم والتي أحدثت انعطافا في مسار الفن التشكيلي فاتحة بذلك باب الفن الحديث.

بورتريه للفنان البرت لوبورج

و الجدير بالذكر أن هذا الفنان كان في نظر النقاد من أرقى أساتذة الانطباعية " إذ اتسم أسلوب سيسلي بالقسوة ، و أسلوب رينوار بالحسية و نوع من الجرأة ، وكان بيسارو أكثر سردًا وأكثر وحشية في الرؤية. ولعل مونيه الأقرب أسلوبا إلى لوبورغ . ويجمع النقاد والعارفون بالفن أن ألبرت لوبورج رسامً لا مثيل له في تمثيل الضباب ، والثلج ، والأمطار ، والصقيع ، والدخان ، والفجر والشفق . حتى نعت بساحر الضوء و رسام السماوات حيث تتشكل الغيوم الخفيفة والشفافة في لوحاته وتتشوه وتندمج وتتشظي. وتبدو الأبخرة فيها أكثر انسيابية ، تضفي على الأشياء اللمعان والنعومة.

و يجب التذكير أيضا أنه تلقى تكوينا فنيا تحت إشراف أستاذه لوستاف مورين . ، مدير المدرسة البلدية للرسم في روان . ولما لاحظ أحد جامعي الأعمال الفنية تميزه عام 1872، عرض عليه وظيفة مدرس رسم في الجزائر حيث مارس التعليم في الفترة الممتدة بين 1873 و 1877 ،وتعتبر هذه المرحلة الأهم في حياته المهنية و الخطوة الأولى نحو التحرر والتفرغ. الكامل للفن حيث راح يرسم الواجهة البحرية ورصيفها وشرفاتها الخضراء وما إلى ذلك من المناظر الخارجية ، ويدرس الموضوع ذاته في أوقات مختلفة من اليوم. وكان آنذاك ، غير مدرك تمامًا للانطباعية [18]ولما أقام الانطباعيون معارضهم شارك في معرضين منها وذلك عامي 1879 و 1880.

البرت لوروبرج لوحة ميناء الجزائر

. و توج بالمرتبة الشرفية عام 1903. وانخرط في الجمعية الوطنية للفنون الجميلة ، وشارك في العديد من المعارض والصالونات وأقيم أهم معرض مخصص له في عام 1918 في باريس في صالة جورج

[18] Léonce BÉNÉDITE **Biographie du peintre Albert Lebourg** https://www.albert-lebourg.org/albert-lebourg-biographie.html

البرت لوبورج نهج في الجزائر 1876

ومن الفنانين الانطباعيين المستشرقين أيضا نذكر على سبيل المثال لا الحصر

**البرت غابرييل ريغولوت** وهو من مواليد 28 نوفمبر 1862 بباريس وتوفي في نفس المدينة في 25 أبريل 1932. بدأ تكوينه الفني في مدرسة في الدائرة السادسة عشرة بباريس. وظهر لأول مرة في صالون الفنانين الفرنسيين في عام 1886 ، وفي نفس العام حصل في قسم الفحم على ميدالية فضية في المعرض الدولي للأبيض والأسود. وأهلته كفاءته لمزاولة مهنة التدريس في أكاديمية جوليان في باريس ، و تأثر بمدرسة باربيزون ، ثم أصبح مستشرقًا لامعًا بعد رحلته إلى الجزائر حيث اظهر شغفا برسم القوافل والمناظر الطبيعية الصحراوية الجزائرية في الفترة الممتدة بين سنتي 1897 و1906 . و الملاحظ أن معظم أعماله تضمنت مشاهد من بوسعادة والقنطرة وميزاب [19] لكن تبقى لوحة قصر البخاري (كرونولوجيّا ) المدخل إلى تلك الأعمال وتبقى هذه المنطقة (جغرافيّا) بوابة الصحراء التي استوقفته بعمارتها التقليدية وإضاءتها الطبيعية القوية وبيئتها الصخرية الجرداء لممارسة أسلوبه الانطباعي . هذا الأسلوب الذي

[19] Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 EDIF2000 Paris2002 p308

ينشد دراسة انعكاسات الضوء على العناصر المعمارية وتمثيل التفككات اللونية ببقع متجاورة من اللون. وكان أوجان فرومونتان قد أشار إلى الصعوبة التي تواجه الرسام في تمثيل الظل والحرور في هذا النوع من المشاهد ذات الألوان الباهتة والرماديات الملونة والدرجات اللونية المتقاربة والظلال الشفافة . غير ان الفنان البرت ريغولو ت سجل تفاصيل مشاهده الانطباعية الاستشراقية ا بعناية فائقة و بناء قوي وتحكم في المنظور ومهارة في النسب والقياسات و تمثيل المادة والملمس وكل مفردات البلاغة التشكيلية التي تضاهي الآلة الفوتوغرافية وتتفوق عليها جماليا ،

لوحة بئر في غرداية غابريال غيجولوت

ولا يفوتنا في حديثنا عن الانطباعيين المستشرقين الإشارة إلى الفنان إيتيان دينيه والذي اصبح اسمه نصر الدين بعد اعتناقه الإسلام ، هذا الرسام وجد عند اكتشافه للجزائر ضالته المنشودة من إضاءة مبهرة ومشاهد صحراوية فاتنة وكرم الأهالي وتبلورت أول أعماله الاستشراقية الانطباعية في لوحتيه واد مسيلة بعد العاصفة وسطوح بالاغواط

لوحة واد مسلية بعد العاصفة لايتيان دينيه

ومع ان الفنان ايتيان دينيه اتجه الى الواقعية والرومانسية في نزعته الاستشراقية غير أنه احتفظ بالتقنية الانطباعية متمسكا بتمثيل التاثيرات الوقتية للإضاءة وتفكيك الالوان الى بقع متجاورة من الالوان النقية . وكان قد صرح انه كرس كل حياته لإنقاذ كا يمكن انقاذه من التراث الصحراوي الجزائري المهدد بالزوال بعد ان لاحظ السرعة التي تغلغلت بها المدنية الاستعمارية التي غيرت ملامح المدن الساحلية إلى مدن غربية .

والحقيقة أن المجال قد لا يتسع لذكر كل الانطباعيين المستشرقين لذلك نخصص الجانب التطبيقي من دروس هذه المادة لبحوث علمية اختيارية حول أشهر الفنانين المستشرقين الانطباعيين تتضمن سيرهم الفنية واعمالهم الانطباعية الاستشراقية مع تحليل بعض اللوحات الفنية تتبع بمناقشة جماعية ،

وللتمرن على التقنية الانطباعية وقبل الرسم خارج الورشة يستحسن انتهاج النقل عن لوحات مشهورة لرسامين انطباعيين لأنها تسمح للطالب باكتشاف الأسلوب الذي وضعت به البقع اللونية بالتمعن في الصورة عن قرب ومن ثم يحضر التدرجات اللونية الملائمة ، كما يمكنه نقل خطوط بناء اللوحة وتحيد الأشكال بالاعتماد على طريقة المربعات ومن ثم يسهل عليه وضع بقع اللون في مكانها الملائم طبعا بعد تحديد أشكالها .

وهكذا يتدرب على التقنية داخل الورشة ثم في المرحلة الثانية يختار منظرا خارجيا مناسبا ويعيد تطبيق التقنية نقلا عن الطبيعة لينجز منظرا انطباعيا وفق مبادئ الانطباعية

## 2 ميلاد التنقيطية من رحم الانطباعية

أثار الاهتمام بعلم البصريات الذي شاع عند الانطباعيين شهوة البحث عند بعض الفنانين الذين اتخذوا لأنفسهم مذهبا فريدا يبحث في تقنية تفكيك اللون بطريقة تختلف عن الانطباعية وهذا لتحويل الشكل إلى ارتجاجات من البقع اللونية المتجاورة وترتكز المدرسة على قانون التضاد اللوني حيث تقابل كل بقعة لونية مضيئة بقعة أخرى بلون معتم وعالجت نفس مواضيع الانطباعية لكن بأسلوب مختلف وأهم فنانيها جورج سوراه[20]

وبزغ الأسلوب التنقيطي إلى الوجود عبر تجارب فردية لبعض الفنانين الانطباعيين وأبرزهم " **جورج سوراه**" الفرنسي الذي تمادى في تفكيك وفصل البقع اللونية المتجاورة إلى حد تقسيمها إلى نقط صغيرة ملونة ، وهكذا تميز الأسلوب الجديد عن الاسلوب الانطباعي بمظهره التنقيطي واستبدلت البقع اللونية ببقع اصغر حجما أشبه بالنقاط اللونية ، كما ظلت التجارب التنقيطية متفقة مع الانطباعية في اعتبار الفن ممارسة بصرية علمية ، وتعد التنقيطية لكن الفارق في الإضاءة والمظهر النهائي للأعمال كان جد واضح كما سنتطرق لهذا لاحقا ومهما يكن من أمر فإن التنقيطية تفرعت عن الانطباعية وتعتبر هي أيضا رد فعلي على ما سبقها من المدارس التي تتمسك بالبعد الإنساني والعاطفي والفكري للموضوع ورسالته البصرية شأنها شأن الانطباعية من حيث النزعة العلمية البصرية البحتة .وهكذا طور جورج سورات وبول سينياك هذه التقنية في عام 1886 ، انطلاقا من الانطباعية و صاغ نقاد الفن مصطلح "التنقيطية" في ثمانينيات القرن التاسع عشر للسخرية من هذا الأسلوب المستحدث كما سمي أيضا بالانطباعية الجديدة والتقسيمية. وتعتمد التقنية التنقيطية على قدرة عين وعقل المشاهد على مزج بقع اللون في مجموعة كاملة من النغمات. . وترتكز التقنية بشكل أكبر على النمط المحدد للفرشاة

[20] طارق مراد م س ص 28

المستخدمة لتطبيق الطلاء .إنها تقنية بها عدد قليل من الممارسين الجادين اليوم ويمكن ملاحظتها بشكل خاص في أعمال كروس سيناك وسورات Seurat و Signac و .Cross وتتناقض ممارسة التنقيط مع الطرق التقليدية لخلط الأصباغ على لوح الألوان. و هناك بعض الدراسات تعتبر أن التنقيطية مماثلة لعملية الطباعة ذات الأربعة ألوان التي تستخدمها بعض الطابعات الملونة والمطابع الكبيرة التي تضع نقاطًا باللون الفيروزي والماجونتا و الليموني والأسود. وتذهب إلى وصف التنقيطية بالانطباعية العلمية على أساس أنها تستخدم نقاطا تحاكي ببيكسال الشاشات الرقمية وتنتهج أسلوبًا مشابهًا لتمثيل الألوان في الصور باستخدام الالوان الضوئية الاساسية وتنعت سوراه بمبتكر الانطباعية العلمية [21]

ولكن حين ندقق النظر في التجارب التنقيطية التي قام بها رواد التنقيطية جورج سورات وبول سينياك نلاحظ أنها فقدت وهج الإضاءة المبهرة التي حققها الانطباعيون

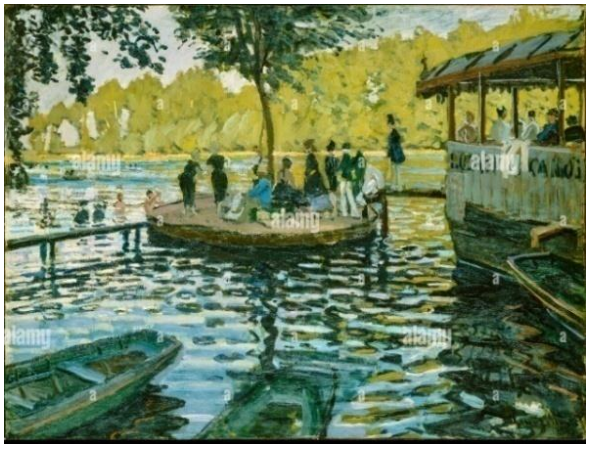
وهذا ما يقودنا إلى استحضار ما أشار إليه الفنان والعالم المجرب دقيق الملاحظة ايتيان دينيه الحاج نصر الدين في كتابه آفات الرسم ووسائل محاربتها و الذي شرح أن القواعد الفيزيائية الضوئية التي توصل إليها الفيزيائيون في شروط مخبرية ينبغي أن لا تؤخذ بحذافيرها لتطبق في شروط و ظروف مغايرة فهذا يوقع المجرب في نتائج مخيبة للآمال خاصة مع إغفال دقة الملاحظة ، وأضاف أنه حين تتجاور البقع اللونية الصغيرة المتضادة فهذا يؤدي إلى فتور في التوهج وبدل ان تتباين الالوان وتتلألأ للعين تشحب وتفقد إشعاعها وحيويتها[22]. ولعل هذا ما يفسر معارضة الفنان رينوار للأسلوب التنقيطي .

ويمكننا مقارنة أعمال تنقيطية بأخرى انطباعية كي نقف على الاختلاف في توهج الإضاءة وحيوية ونضارة الألوان ونأخذ على سبيل المثال اللوحة الانطباعية الموسومة بـ لاغرونويار La Grenouillère للفنان بيير أوغست رونوار التي أنجزها عام 1869: وندعمها بلوحة انطباعية اخرى للرسام كلود مونيه انجزها في العام نفسه و المكان عينه أي

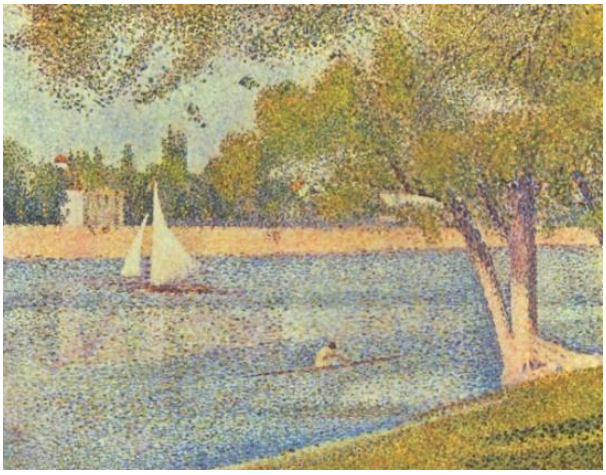
[21] Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 EDIF2000 Paris2002

[22] Etienne Dinet fléaux de la peinture moyens de les combattre edition Hachette Paris 1926 p

في جزيرة لاغرونويار بمطعم لاغرونويار وتناولت الموضوع نفسه بالرسم تحت عنوان حمّام في لاغرونويار ونقارن العملين بلوحة الفنان سورات التي تمثل نهر السين



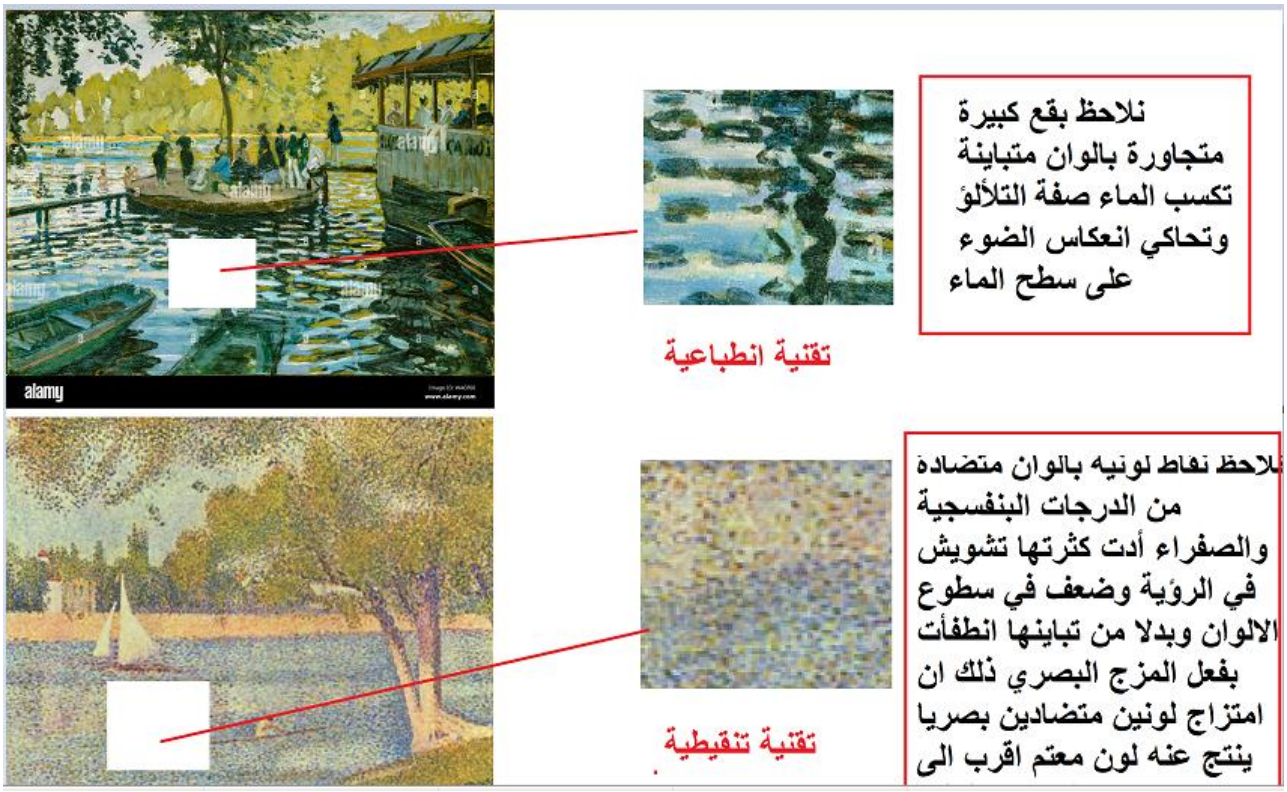
كلود مونيه لوحة انطباعية " استجمام في لاغرونويار / لاغرونويار لوحة انطباعية لـ: بيير أوغست رينوار عام 1869 bain à la Grenouillère / 1869 زيت على قماش 66 × 81 سم [23]



جورج سورات/ نهر السين لاغراند جات La Seine à la Grande Jatt , الربيع/ زيت على قماش 1888

لوندقق النظر ونأخذ عينة أو مقطع مطبر من كل عمل يتضح سبب الفرق في الإضاءة ووهج الالوان في التقنية الانطباعية مقارنة بالتنقيطية

[23] Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 EDIF2000 Paris2002

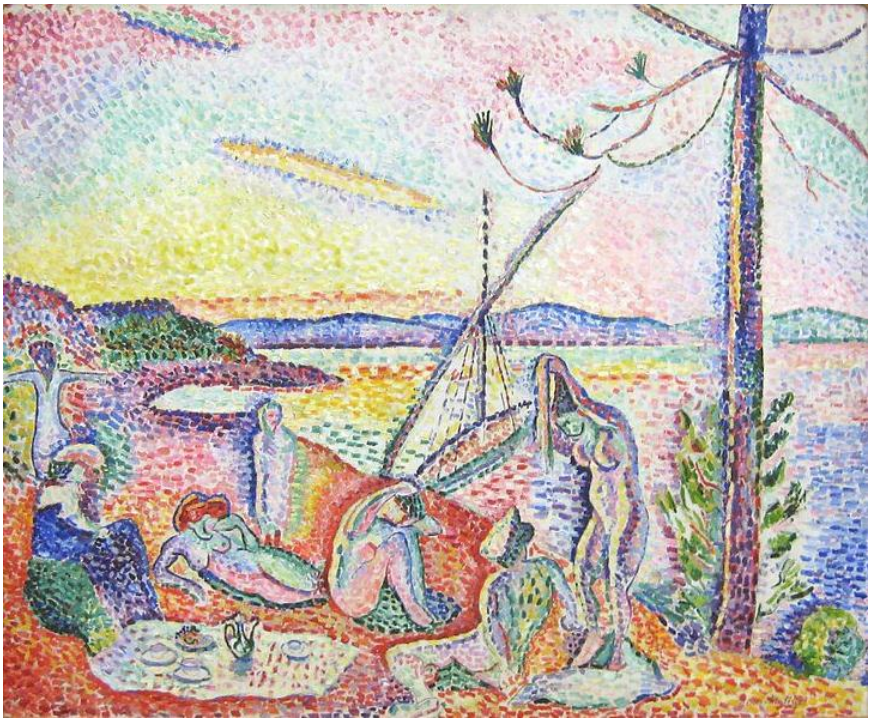



صورة بيانية إعداد د قجال نادية

وهكذا ولدت الانطباعية الجديدة حوالي عام 1885 معلنة عن بداية انعطاف في مسيرة تاريخ الفن إلى ما بات يعرف بالفن الحديث ، و إعادة التفكير في كل الفلسفة وعلم الجمال وتقنية الرسم ؛ أولاً ، غوغان الذي مارس تجارب فنية خلال الفترة التي أمضاها في بونت آفين ولو بولدو وكان أول من رفض المفهوم الانطباعي للفن مع" المسيح الأصفر" ؛ ثم فان جوخ الذي تشير رسوماته إلى "نهاية العالم" ونذكر من أعماله لوحته الموسومة " بصيد السمك في الربيع" ،وأخيرًا ، جورج سورات الذي جرب تقنية التنقيط استنادا إلى.

وفي هذا الوقت بالذات كان "**ماتيس**" يمر بمرحلة مبكرة للتنقيطية وأثمرت فترة الصيف التي قضاها رفقة "**سيناك** و **كروس**" عن لوحته "الرفاهية والهدوء و المتعة" التي عرضها في صالون المستقلين ومن هنا تفرغ إلى أساليب جديدة كالوحشية و التكعيبية فلم يعد الأمر بحاجة إلى أكثر من دفعة بسيطة ، إلى إحكام السيطرة على حركة الفرشاة و اللون ليتم الانتقال من تلقائية الانطباعية إلى الحركات التي فتحت عهدا جديدا للرسم في القرن

العشرين.



Luxe, Calme et Volupté ("الرفاهية والهدوء والمتعة") لوحة تنقيطية لهنري ماتيس ، 1904. ألوان زيتية على قماش ، 98 × 118.5 سم .متحف أورساي ، باريس .عُرضت هذه اللوحة لأول مرة في صالون الأحرار عام 1905

استعمل هنري ماتيس في هذه التجربة التنقيطية أكثر تباعدا مقارنة بسورات بالوان نقية مما ترك فراغات بيضاء واخرى فاتحة اللون والملاحظ أنه يجاور النقاط بانسجام مع تباين في الدرجة وليس بتضاد مباشر بينها مع استعمال صفوف من النقاط القاتمة نوعا ما في ضرب من التطويق الجزئي للعناصر وتحديدا للأشكال وانتقاله من اللون إلى ضده يتم عبر تدرج لوني وهذا أكسب العمل تناعما وانسجاما لونيا وأما من ناحية تمثيل الضوء فإن التقنية المستعملة حالت دون الحصول على الإضاءة المبهرة والتاثيرات الوقتية الرائعة للإضاءة التي تحصل عليها الانطباعيون فكثرة النقاط المتباينة في تجاورها لا تسمح للألوان بالتوهج في تمثيل الظل والنور .

وبالعودة إلى سورات يمكننا القول أنه يعتبر مؤسس الانطباعية الجديدة عند العارفين بالفن رغم أنه عانى من التشكيك في منهجه المبتكر المشتق من الانطباعية ورغم أنه لم يعمر طويلا ووافته المنية عن عمر يناهز 31 سنة في 29 مارس 1891 متأثرا بمرض الدفتيريا .

لوحة سورات التنقيطية الموسومة ببعد ظهر يوم الأحد في جزيرة لاغراند جات

ومن الملفت للانتباه ، أنه يتمتع بشهرة أكبر في الولايات المتحدة منذ فترة طويلة مقارنة بشهرته في وطنه الأم فرنسا ، فقد أقيم أول معرض مخصص لأعماله بمناسبة الذكرى المئوية لوفاته .وبالتالي ذاع صيته مبكرا و نسبيًا في هذا البلد ولقيت لوحته الضخمة ، الموسومة ببعد ظهر يوم الأحد في جزيرةLa Grande Jatte لاغراند جات اهتمام الجمهور ، و أبهرت زوار معهد شيكاغو للفنون منذ عام 1924 ، وذلك بفضل جامعي التحف الرسام فريدريك كلاي بارتليت ، وزوجته هيلين[24].

[24] - Tracy Kendrick UNE TOILE, UN ARTISTE Georges Seurat : Un dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte , France-Amérique le numéro de 23 mars 2021

وكانت هذه اللوحة قد أحدثت ضجة كبيرة حين تم عرضها في ماي 1886 في المعرض الثامن والأخير للانطباعيين. وذلك لأنها تجاهر بقطيعة واضحة مع الانطباعية ،. وحسب غلوريا جروم ، أمينة معهد شيكاغو للفنون ، فإن سورات "أراد استخراج الحياة الحديثة ، وتقطيرها ، وجعلها ، على حد تعبيره ، إفريز بارثينون ، ولكن باستخدام موضوعات معاصرة". [25]

وهكذا انطلق سورات من نظرية الألوان والتضاد اللوني في العلوم البصرية ، لاختلاق منهج يقوم على رسم الآلاف من اللمسات الصغيرة والضربات من اللون النقي جنبًا إلى جنب. بحثا عن مزج بصري أكثر فاعلية في التأثير في عين المشاهد من مزج الالوان التقليدي المعتمد على التدريج بالفرشاة على قماشة الرسم ، والحقيقة ان هذا المبدأ هو نفسه مبدأ الانطباعيين ولكن سورات بمنهجه الجديد بالغ في صغر البقع اللونية إلى حد التنقيط وكان مراده أن يحتفظ كل لون بكل لمعانه المتلألئ و أن تعزز الألوان المكملة بعضها البعض غير أن تلك البقع الصغيرة جدا في تجاورها وتضادها أدت إلى فتور في التوهج بدل الإضاءة المبهرة التي حققتها الانطباعية

وتجدر الإشارة أن سورات قام بستين دراسة تحضيرية لهذه اللوحة ، وهي معروضة في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك. وبعد رسم النسخة الأولى من هذه اللوحة للمشاركة في صالون المستقلين Salon des Indépendants لعام 1885 ، والذي تم إلغاؤه في النهاية ، أعاد صياغة العمل وتعديل الموضوع وتطبيق أسلوبه الجديد. [26]

ومقارنة بلوحة ماتيس التنقيطية " ترف هدوء ومتعة " التي رأيناها من قبل نلاحظ أن سورات اعتمد على لوحة كبيرة الحجم أي على مساحة كبيرة ودرس ألوان العناصر الموجودة فيها من أشجار وغطاء نباتي وأشخاص وظلال وأنوار بحيث يلون كل جزء بمجموعة كبيرة جدا من النقاط المهملة الأبعاد بطريقة تحاكي شاشة التلفاز الملون ، لا شك ان هذه التقنية تأخذ الكثير من الوقت ومع ذلك فإن الإضاءة المتحصل عليها ظلت دون

[25] idem
[26] idem

مستوى الإضاءة الانطباعية من حيث الإشراق ومن حيث تمثيل التأثيرات الوقتية للإضاءة والبراعة في تمثيل الظل والنور .

## 3-الوحشية حركة فنية قصيرة العمر في مسار الفن الحديث :

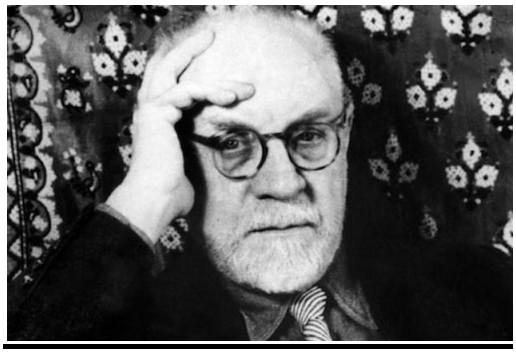
الوحشية Fauvisme حركة فنية قصيرة العمر تُنسب إلى أوائل الفنانين المعاصرين في القرن العشرين.

أخذت هذه المدرسة اسمها سنة 1906 في معرض أقامته مجموعة من الرسامين الذين اتفقوا على أسلوب مستحدث في الرسم يعتمد على الألوان الصاخبة التي تستخرج مباشرة من الأنبوب ولا يعبأ باحترام النسب والقياسات ولا يهتم بالتظليل وتجسيد الحجم بل يميل إلى التسطيح في أسلوب يذكر بالفنون البدائية والزنجية او الشعبية غير المؤسسة على قواعد علمية أكاديمية والتي تتسم بالتبسيط والاعتماد على الفطرة[27]

وتتميز معظم الأعمال الوحشية بتطويق الأشكال بخط سميك أسود يذكر بالرسوم الشعبية التي تزين الأواني الفخارية ولما عرضت أعمال هؤلاء الفنانين شاهدها الناقد (لويس فوكسيل) ولاحظ أن تمثالا للنحات (دوناتللو) قد عرض أيضا في نفس القاعة ، فعبر قائلا:"دوناتللو بين الوحوش"، ويبدو أن هذا النعت راق للحضور فاتخذوه اسما لمذهبهم وأطلقوا عليه اسم الوحشية،[28] ويعد(هنري ماتيس) رائدا وعلما من أعلام هذه المدرسة حيث أنجز مشاهد للرقص في تكوينات دائرية بألوان صاخبة تذكر بالفن الزنجي كما رسم حين انتقل إلى الجزائر سلسلة من اللوحات تجسد نفس الموضوع سماها المومس وأنجز مشاهد

[27] ينظر طارق مراد م س ص 17
[28] مدارس الفن التشكيلي م س

تمثل طبيعة صامتة وحين زار المغرب جلب نماذج من القماش المزخرف ووظفه في لوحاته بتقنية القص واللصق لاستعمالها في تجاربه التكعيبية التوليفية بعد تبنيه لهذا الاسلوب .

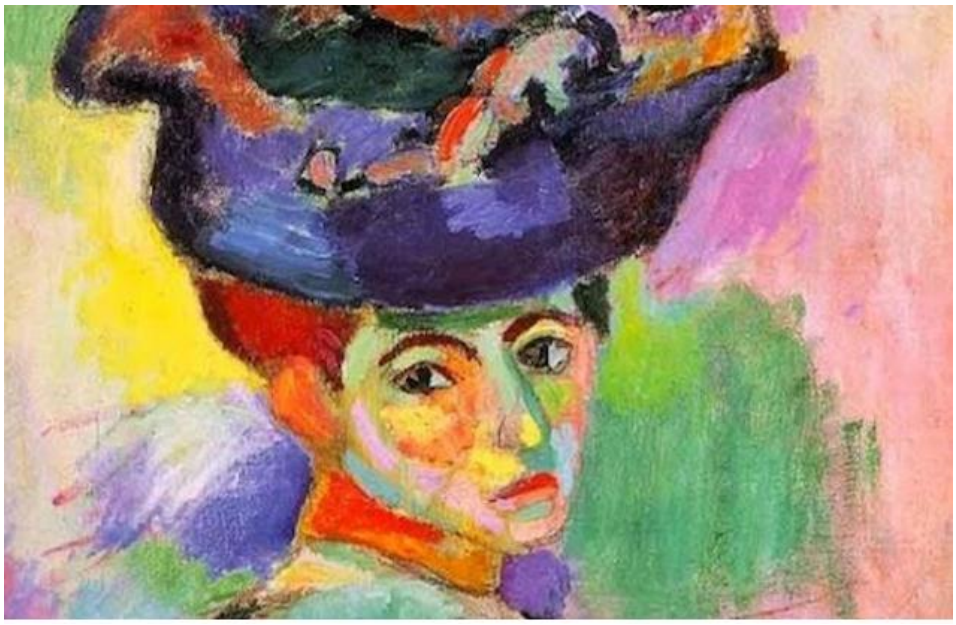


الفنان هنري ماتيس

ولد هنري ماتيس في 31(ديسمبر) 1869 ، في كاتو كامبريسيس ، والمثير في الحياة الفنية لهذا الرسام أنه لولا تعرضه لألتهاب الزائدة الدودية لما سلك طريق الفن إذ كان من المقرر ان يصبح مزارعًا للبذور فحال ظرفه الصحي دون ممارسة أعمال الزراعة الشاقة مع عائلته ثم بدأ في دراسة القانون ليصبح كاتب عدل. و في سن العشرين ، ألزمته نوبة التهاب الزائدة الدودية الفراش لمدة طريلة لم يكن لديه آنذاك اهتمام بالفن لكنه ارتأى أن يكسر الملل بممارسة الرسم وطلب من والديه إحضار علبة من الألوان لتمضية الوقت. فكانت هذه أول خطوة له لولوج عالم الفن . كما يقول ماتيس نفسه في مذكراته: "منذ اللحظة التي أمسكت فيها علبة الألوان هذه بيدي ، شعرت أن ثمة كانت حياتي " [29].

[29] 10 choses à savoir sur Henri Matisse Arts Per magazine

https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/10-choses-a-savoir-sur-henri-matisse/



لوحة وحشية لهنري ماتيس المرأة ذات القبعة 1905

.حين عرض هنري ماتيس ، لوحته ، الموسومة بـالمرأة ذات القبعة ، سنة 1905 في في صالون الخريف ، إلى جانب لوحات ألبرت ماركيه و فلامينك وديرين وكيس فان دونجين لقيت هذه الأعمال رفضًا شديدًا من الجمهور. وأثارت الألوان النقية الصارخة والمهيمنة المستعملة ضجة . ثم شبّه الناقد لويس فوكسسل القاعة التي ضمت هذه الاعمال بـ "قفص الوحوش" فتبني الرسامين أنفسهم هذا الوصف وبالتالي ولدت الحركة الفنية الوحشية .و سرعان ما تولى هنري ماتيس زمام المبادرة بفضل ، أو ربما بسبب ، المرأة ذات القبعة ، والتي كانت اعتبرت في ذلك الوقت قمة المبالغة والخروج عن المألوف[30]

والملاحظ أيضا في هذه اللوحة ان ماتيس اعتمد على مساحات كبيرة من اللون النقي لكن دون تطويقها بلون قاتم بينما في العديد من لوحاته الوحشية عمد إلى التطويق بطريقة تحاكي الرسم التقليدي الشعبي

وتتميز لوحات الوحشيين باستخدام الألوان الزاهية في الموضوعات التشبيهية المحاكية للواقع ولا نقصد بالواقع هنا المدرسة الواقعية وإنما نقصد أنها ليست تجريدية والوحشية كحركة فنية ، بدأت حوالي عام 1900 واستمرت بعد عام 1910 ، على هذا النحو لبضع سنوات فقط ، من 1904 إلى 1908 ، وكان لها ثلاثة معارض رئيسية. وكان الفنانان هنري

[30] 10 choses à savoir sur Henri Matisse op cit

ماتيس وأندريه ديرين على رأس هذه الحركة . ويعتبر جوستاف مورو مصدر إلهام للحركة الوحشية . و هو في نظر النقاد القائد الفلسفي لروادها و كان مدرسًا مثيرًا للجدل في مدرسة الفنون الجميلة في باريس ورسامًا رمزيًا ، تتلمذ على يده ماتيس وماركيه ومانغوين وروولت وكاموين في تسعينيات القرن التاسع عشر ،.و.كانت أصالته وذكاؤه وتأكيده على القوة التعبيرية للون النقي مصدر إلهام لطلابه .قال عنه ماتيس: "مورو لم يضعنا على الطريق الصحيح ، ولكن بعيدًا عن الزحام. لقد أزعج مورو شعورنا بالرضا عن النفس. لكن المعلم المؤثر فارق الحياة عام 1898 وفقد بذلك طلابه منهلهم ، لكنهم اكتشفوا مصادر إلهام أخرى لتطور فنهم [31]

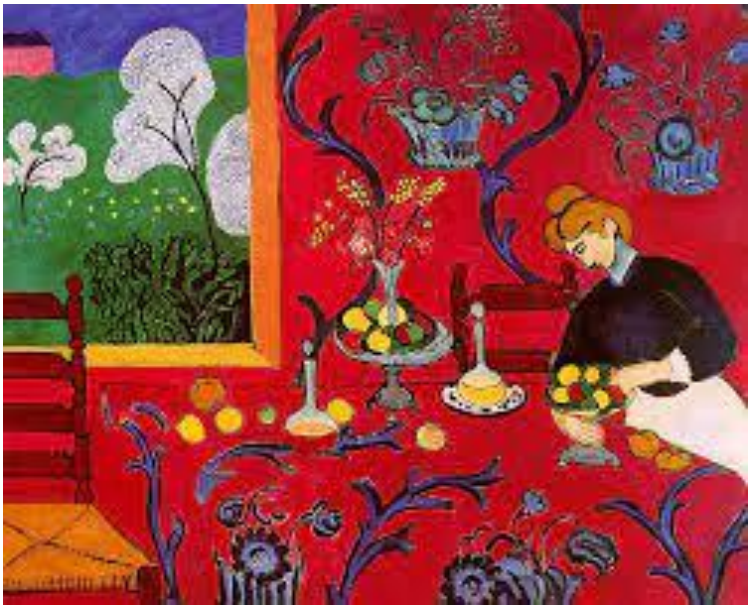
وهكذا تأثر رواد الحركة الوحشية بأستاذهم مورو الذي غرس فيهم إحساسًا قويًا بالأصالة وحثهم على استخدام الألوان التي تضفي على اللوحات تعبيرًا جديرا بالاستكشاف لكن من ناحية أخرى يجب التأكيد على تأثر الوحشيين بالأسلوب الانطباعي ونشير هنا

إلى تأثر رائد الوحشية هنري ماتيس بصديق فان جوخ الفنان الانطباعي جون بيتر راسل فحين قام ماتيس رفقة أحد طلاب الفن بزيارة جون بيتر راسل في جزيرة بيل إيل في بريتاني كانت الفرصة الأولى التي شاهد فيها عملاً انطباعيًا بأم عينيه فصدم بشدة بهذا الأسلوب الجديد لدرجة أنه غادر الجزيرة بعد عشرة أيام.[32] وصرح قائلا "أنا لم أستطع التحمّل " في العام التالي ، عاد ماتيس للتعلم من راسل وتخلّى عن استعمال الألوان الترابية واعتمد على ألوان جريئة وانطباعية ، ثم أفصح لاحقًا بقوله أن "راسل كان أستاذي ، وشرح لي نظرية الألوان ." وكان راسل صديقًا مقربًا لفنسنت فان جوخ كما أشرنا من قبل ، ولذلك أهدى ماتيس رسمًا لفان جوخ ، وعلى ذكر فان جوخ نشير أيضا إلى تأثيره في النزعة الوحشية لدى الفنان موريس دي فلامينك ففي 1901 رأى موريس أعمال فان جوخ بأكملها لأول مرة في معرض فني، فصرح بعد فترة وجيزة أنه أحب فان جوخ أكثر من والده . و المعروف أن فان جوخ اعتمد على الرسم مباشرة على القماش باستخدام أنبوب الطلاء .. ومن مصادر الإلهام الأخرى للوحشيين من وجهة نظر جمالية ، المنحوتات

[31] Sylvain Marengère, Histoire du Fauvisme Arts3 Guide artistique https://www.guide-artistique.com/histoire-art/fauvisme/

[32] idem

الأفريقية ذات الأشكال المستطيلة والزوايا الحادة والخطوط المتعرجة و التي تتسم بالبساطة [33].



La Desserte rouge Henri Matisse

عبارة عن لوحة وحشية خامتها زيت على قماش رسم للفنان هنري ماتيس .وهي محفوظة في متحف الارميتاج في سانت بطرسبرغ ، . والجدير بالذكر أن ماتيس انتقى في البداية درجات متناغمة من اللون الأزرق لهذا العمل ، لكن النتيجة لم تكن مرضية في نظره ، فرسى اختياره على اللون الأحمر ليسود تكوين اللوحة [34]

موضوع اللوحة جامد وهو عبارة عن غرفة للطعام مع ديكور زخرفي باللونين الأزرق والأرجواني تتكرر وحدته الزخرفية على الجدران والطاولة ، مما يعطي انطباعًا بالاستمرارية. وبالكاد يمكن للخط الرفيع أن يميز مفرش المائدة الذي يغطي الطاولة عن ورق تغليف الجدار ، ويعتبر اللون الأحمر النقي الحيوي سمة من سمات. الأسلوب الوحشي ، واعتمد ماتيس على تكوين مفتوح لأننا نرى فقط جزءًا من النافذة ،. وتعامل مع هذه النافذة كلوحة قائمة بذاتها بحيث تتضاد ألوانها الباردة التي يغلب عليها الأخضر الزمردي والأزرق مع ألوان الديكور الداخلي الحارة التي يغلب عليها اللون الأحمر ومع ذلك نجد بعض التوازن في العناصر الموضوعة على الطاولة والتي تتبع في الوانها

[33] [33] Sylvain Marengère,op cit

[34] La Desserte rouge https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Desserte_rouge

و درجاتها المشهد الخارجي الظاهر عبر النافذة وكذلك في العناصر الزخرفية الملونة بالأزرق ، بينما يتكرر اللون الأحمر المشهد الداخلي في الافق البعيد للمنظر الخارجي ، والملاحظ أيضا أن الحرف الموجود على اليمين يتحول إلى عنصر زخرفي. [35]

. وفي التكوين يكاد لا يحترم المنظور حيث جسد ماتيس البعد الثالث بلا قواعد بأسلوب يذكرنا بفن المنمنمات الإسلامية ، كما بسّط الرسم بشكل ملحوظ ، خاصة في تمثيل شخصية الخادمة و الأشجار المرئية من النافذة .يوجد على المائدة فاكهة وخبز ودورقتان ، تحتوي إحداها على نبيذ أحمر. وأمام النافذة ، يتجه كرسي نحو المشاهد ، وكأنه يدعوه للجلوس. يوجد كرسي آخر ، يمكن رؤية الجزء العلوي منه فقط ، خلف الطاولة..[36].

لوحة وحشية : الطريق المنعرج ليستاك ، للفنان اندري ديرين

The Turning Road L'Estaque André Derain

الطريق المنعرج بإيستاك لوحة كبيرة بألوان حيوية وهي بالتأكيد واحدة من أشهر لوحات الحداثة في حدود المذهب الوحشي ، .معروضة بشكل دائم في متحف الفنون

[35] La Desserte rouge https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Desserte_rouge
[36] idem

الجميلة ، بهيوستن ، تمثل هذه اللوحة الضخمة مشهدا من قريةL’Estaque ليستاك الفرنسية ، وهي القرية التي استلهم منها الفنان بول سيزان موضوعاته في وقت سابق كما سنرى ذلك لاحقا لقد .شق ديرين طريقه إلى جنوب فرنسا في عام 1905 ، وانضم إلى هنري ماتيس في تطوير بعض الجوانب الأساسية في الرسم و ابتكار أسلوب جديد معًا . تميّز هذا النمط الجديد بألوان متضادة متجاورة ، و لمسات فرشاة قوية واسعة ، مع التحرر من قواعد الفن الأكاديمي ، وعرض الرسامان ديرين وماتيس ثمار تجارب ليستاك في معرض الخريف سيئ السمعة عام 1905 وهناك تحصلا مع أتباعهم على لقب مهين هو "les Fauves"أو"الوحوش البرية [37]

ويعد الطريق المتعرج بليستاك ، أحد أعظم إنجازات الاتجاه الوحشي و تتوهج اللوحة بألوان كثيفة: تنفجر الأشجار باللون الأحمر الملتهب والبرتقالي والأزرق. الأصفر ، لون ضوء الشمس ، موجود في كل مكان .الأشكال البشرية المنتشرة في جميع أنحاء اللوحة ليس لها ملامح دقيقة. يتم تقديمها بأكثر الطرق بدائية. الرؤوس ، على سبيل المثال ، هي دوائر مجهولة الهوية. يتم الاحتفاء بتحرر ديرين من قيود "العالم الحقيقي" في هذه الصورة. ويطلق العنان لتخيل اللون والتصرف فيه ، مشهد يتم فيه تجاوز الواقع عبر الدافع الزخرفي. اللوحة جريئة وشاعرية ببراعة مثل لوحة ماتيس "Le bonheur de vivre "فرحة الحياة" ، التي رسمها في نفس العام[38]

هنري ماتيس فرحة الحياة Henri Matisse, *La joie de vivre*, 1905

[37] André Derain: The Turning Road, L'Estaque
https://creativespark.art/threads/andré-derain-the-turning-road-lestaque.764/

[38] idem

و على ذكر لوحة فرحة الحياة 1905 لا بد من الإشارة أنها كانت مصدر الهام للفنان بابلو بيكاسو رائد التكعيبية وهنا يجدر بنا التوقف قليلا عند علاقة رائد الوحشية ماتيس برائد التكعيبية بابلو بيكاسو و الذي كان بالنسبة له كأكبر صديق ومنافس ويحضرنا هنا تشبيه الكاتبة الامريكية الشهيرة جيرترود شتاين ، لهما حين وصفتهما بـ"القطب الشمالي" "القطب الجنوبي" للفن الحديث، ذلك أنه كان من الصعب فهم علاقتهما ، التي تتأرجح بين الصداقة الحقيقية والتنافس المهني. إذ نجد مثلا أن لوحة بيكاسو الأساسية(1907) آنسات أفينيون مستوحاة من لوحة فرحة الحياة لماتيس .(1905) ونجد أن الخلافات بينهما امتدت طوال حياتهما ، حتى المصالحة النهائية في عام 1913 ، عندما زار بيكاسو ماتيس الذي كان يعاني من مرض خطير. و تم لمّ الشمل رسميًا عندما عرضا معًا في عام 1918..

## 4-التكعيبية المدرسة التي أنجبت التجريدية وثارت على المنظور وأست للقطيعة مع قواعد الرسم التقليدي المحاكي للطبيعة

رأينا فيما سبق أن الانطباعية كانت بوابة الفن الحديث ونقطة انعطاف في تاريخ الفن بينما تعتبر التكعيبية ثورة في الفن التشكيلي أسست للقطيعة مع الاساليب الكلاسيكية ، وتعتبر بذلك الباب الموالي و الحد الفاصل بين أساليب التصوير وأساليب اللاتصوير و منعرج غير اتجاه الفن التشكيلي إلى التجريد وشبه التجريد في الحركة المستقبلية والتجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية .

و لاجرم أن اختراع ألة التصوير الفوتوغرافي ظل التطور الصناعي الذي شهدته البلدان الغربية قد ساهم بشكل كبير في التخلي عن الرسم المطابق للأصل وتجاوز الأساليب التقليدية التي تعنى بدقة نقل العناصر المألوفة من الطبيعة وتحترم المنظور والشبه والقياسات وعلم التشريح والتضاد ودراسة المنحنيات الظلية وما إلى ذلك من مفردات البلاغة التشكيلية و النظر إلى هذه الأساليب القديمة بعين المترفع عن مناهج تجاوزها الزمن لا تواكب العصر وفلسفاته الثيوصوفية

لا يمكن الحديث عن التكعيبية دون التوقف أولا عند الفنان بول سيزان Paul Cézanne باعتباره "أبو الفن الحديث" ، وبالنظر إلى أن تأثيره على ، على ابنيه الفنيين بابلو بيكاسو وبيت موندريان كان لافتًا و مهما للغاية .

**الفنان بول سيزان الملقب : ابو الفن الحديث**

ولد بول سيزان بمنطقة إيكس أون بروفانس في 19 يناير 1834 في عائلة بسيطة متواضعة كان والده صانع قبعات ، ووالدته آن أوبيرت أيضا عاملة في مصنع للقبعات . لم يتزوج والدا بول سيزان حتىبلغ العاشرة من عمره . . وفي عام 1848 ، اشترى لويس سيزان وشريكه كاباسول البنك الوحيد في مدينة إيكس. وبهذا انفتحت أبواب النجاح للخروج من دائرو ضيق ذات اليد والعيش بشكل مريح. ورزقت العائلة ببنتين هما شقيقتا بول ، ماري وروز ، في عامي 1841 و 1854 [39] .

Paul Cézanne. Autoportrait (v. 1895)
Huile sur toile, 55 × 46 cm, collection particulière

Photographie de Paul Cézanne (v. 1861)
Auteur inconnu

[39] Paul Cézanne https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-19e-siecle/paul-cezanne.html

تلقى بول سيزان تعليمه لأول مرة في المدرسة البلدية ثم ، من 1850 إلى 1852 ، في مدرسة سانت جوزيف الكاثوليكية الداخلية ، ثم التحق بالنظام الداخلي لمدرسة بوربون ، التي أصبحت الآن كلية مينيت . في هذه المدرسة أقام بول سيزان علاقة صداقة دامت طويلا مع إميل زولا ونشأت هذه الصداقة عام 1852حين أقدم بول ببنيته القوية على إسعاف زولا في ساحة الاستراحة بالمدرسة ، وتعبيرا عن امتنانه وشكره على هذا الجميل أهداه زولا في اليوم التالي سلة تفاح. ومنذ ذلك الحين أصبح التفاح أحد الموضوعات الأثيرة لدى سيزان في رسم الطبيعة الصامتة [40] .

وفي عام 1857 ، التحق بالمدرسة البلدية للرسم في إيكس ، وتوج بالجائزة الثانية للرسم عام 1859 . ورغم ميوله إلى الفن ، فقد التحق بعد حصوله على شهادة الباكالوريا في الآداب سنة 1858بكلية الحقوق في إيكس بناء على طلب والده .لكن رغبته في امتهان الفن تغلّبت في نهاية المطاف وقرر التخلى عن دراسة القانون عام 1861 ليستقر في باريس حيث التقى بزولا و بيسارو في الأكاديمية السويسرية الشهيرة للرسم ، ولكن بعد أن رسب في امتحان القبول في مدرسة الفنون الجميلة ، عاد إلى إيكس ليعمل في بنك والده وبالتالي لم تدم إقامته في باريس طويلا . ثم في عام 1862 ، عاد مرة أخرى في باريس ، ولقي ترحيبا من طرف والدة صديقه إميل زولا.و راح يتردد على الأكاديمية السويسرية وسجل في نفسه أيضا في متحف اللوفر كناسخ. وتم احتكاكه بالانطباعيين في أكاديمية شارل سويس لاسيما بيسارو وغيلومين ومونيه . ثم في عام 1864 ، قدم أول لوحة له للمشاركة في الصالون ، فلقي رفضا تتابع في السنوات التالية. وعاد بانتظام إلى بروفانس حيث قام في عام 1866 بإنجاز سلسلة من اللوحات التي تمثل طبيعة صامتة وصورا شخصية باستخدام تقنية السكين . وفي عام 1869 ، التقى بول سيزان في باريس هورتنس فيكيه ، العاملة والموديل التي أصبحت رفيقته والتي أتخذها انموذجا لـ 45 لوحة [41] .

خلال الحرب الفرنسية البروسية ، انتقل إلى ليستاك ، بالقرب من مرسيليا ، رفقة صديقته هوتونس ، هروبا من التعبئة. وصار بذاك مطلوبًا من قبل قوات الدرك ، فلجأ إلى

[40] Paul Cézanne **op cit**
[41] idem

بلدة جاس دي بوفان ، الواقعة بالقرب من إيكس ، التي اشتراها والده عام 1859. وهكذا تمكن من الاختباء حتى انجلت الغمامة عام 1870بنهاية الإمبراطورية الثانية وظهور الجمهورية الثالثة. وكان سيزان جمهوريًا ولكن لم يكن لديه اهتمام كبير بالسياسة ..ولد ابن سيزان الوحيد ، المسمى أيضًا بول ، في 4 يناير 1872 في باريس. أُبلغت والدة الرسام وأخواته بهذه الولادة لكن والده لم يكن على علم بعلاقته مع هورتنس. وكون علاقة صداقة رائعة مع لجين رينوار ، صانع الأفلام وابن الرسام أوغست رينوار .في عام 1874 ، شارك سيزان في تأسيس Société anonyme des Artes للرسامين والنحاتين ، مع Monet مونيه و رونوار Renoir وPissarro بيسارو و وسيسلي Sisley و بارث Berthe مويرسو Morisot، والتي كان هدفها السماح للانطباعيين بالعرض بحرية دون المرور عبر الصالون الرسمي المنظم. من أكاديمية الفنون الجميلة. تم رفض اللوحات ذات النمط الانطباعي ، التي تتميز بلمسات صغيرة وأشكال مميعة ،وإضاءة شديدة ، من قبل الرسامين المتمسكين بالقواعد الأكاديمية ، الذين هيمنوا على لجنة تحكيم الصالون الرسمي. ثم قدم سيزان لوحات في المعرضين الانطباعيين الأول والثالث (1874 و 1877 ولم يلق نجاحا تجاريا بالبحث عن لغة تصويرية خلال السنوات التالية ، و نتج عن ذلك صعوبات مالية. وكان زولا يساعد سيزان أحيانًا. وعرفت حياة الرسام نوعا من عدم الاستقرار. وفي عام 1881 ، انتقل مع عائلته إلى بونتواز حيث يعيش بيسارو. فعمل معه وتعلم الكثير في وقت تأثر فيه بيسارو بالتنقيط. واحتفظ سيزان دائمًا بالاحترام والمودة لبيسارو ، قال عنه في عام 1902: "أما بالنسبة لبيسارو العجوز ، فقد كان أبًا لي ، ورجلًا يجب استشارته [42]

احتل بول سيزان مكانة خاصة في تاريخ الفن الحديث. ورغم ما لقيه من انتقاد واستنكار لأسلوبه في بداياته ، فإنه استطاع أن يؤثر تأثيرا كبيرا في العديد من الرسامين. تعتبر أعماله ، التي لقيت ازدراء خلال حياته ، من أكثر الأعمال شهرة في عصرنا وكما أشرنا سابقا . فإن مسيرة بول سيزان (1839-1906) لم تكن يسيرة قبل تحقيقه للشهرة واحتلاله مكانته المميزة في تاريخ الفن الحديث ،. مساره ابتدأ بالفشل في امتحان القبول في

[42] Paul Cézanne **op cit**

الفنون الجميلة وفي عز الفشل كان قد شق مسارا مبكرا نحو ثورة فنية ومن سلسلة الاحباط المتواصل نجح بالفعل في إحداث ثورة في الرسم. لقد ترك سيزان النمط الكلاسيكي مبكرا وراح يبحث عن تأكيد نفسه. لكنه فشل مجددا حين رفض عمله في صالون باريس الرسمي. وكان الفنان مانيه أيضا قد لقي نفس الصد مع لوحته فطور على العشب ، والتي هي اليوم إحدى التحف الفنية النفيسة التي يحتفظ بها متحف اورساي. ولكن هذا الرفض كان بمثابة المعبر نحو تحرر الفن ، حيث تمخض عنه إقامة أول معرض للأعمال المرفوضة بعد أن أذن نابليون الثالث بذلك ، وهذا اتاح لجميع الفنانين تبادل الخبرة والأفكار على هامش الذوق الرسمي ، بما في ذلك بعض العباقرة الذين أحدثوا فيما بعد ثورة فنية في السنوات الموالية .من بين هؤلاء العباقرة كاميل بيسارو (1830-1903)، الذي أصبح صديقا لسيزان وعملا معا منذ عام 1872 في بونتواز. [43]

وهكذا أثر اللقاء بينهما على الفترة الثانية لسيزان ، الذي قام بعد ذلك برسم العديد من المناظر الطبيعية في الهواء الطلق. واتسمت أعماله بلمسات تختلج للعين قربتها من الاسلوب الانطباعي و كانت تُعرض بانتظام جنبًا إلى جنب مع الأسماء الامعة للحركة الانطباعية ، حتى عام 1877.[44]

لكن سيزان لم يلبث أن انحرف عن أسلوبهم. وراح يجرب نمطا مختلفا من خلال إيقاع هندسي جديد. و هذه الفترة تعتبر الفترة "البناءة" التي سيصقل فيها تجربته ويراكم خبرته على مر السنين .منذ عام 1878 ، سواء في مناظره الطبيعية أو مواضيع الطبيعة الصامتة أو صوره الشخصية ، لفد قام بول سيزان بتبسيط الأشكال ولعب على درجات هياكلها اللونية. بلا كلل ، يطبق شعاره على أعماله: كل شيء في الطبيعة يتم تصميمه وفقًا للأسطوانة ، والكرة ، والمخروط. الأحواض والكرسي والفاكهة ليست أكثر من أشكال يمكن رؤيتها ورسمها ، أحيانًا من عدة زوايا مختلفة ، من أعلى إلى أسفل ، من الأمام أو من

[43] **Paul Cézanne, père de l'art moderne [18/12/2018]**
**https://fr.artprice.com/artmarketinsight/paul-cezanne-pere-de-lart-moderne**

[44] idem

الجانبين. وهكذا قام سيزان بتفكيك المنظور الكلاسيكي. بإعلانه البحث عن التكعيبات ، أصبح مرجع الرسم الحديث وعموده الأساسي [45]

.لقد تطلب الأمر عينًا حادة وتاجرًا ملتزمًا لتثمين أهمية البناء في هذا العمل. وبضربة حظ: اكتشف التاجر أمبرواز فولارد ، عن طريق الصدفة ، أعمال سيزان في منزل تاجر ألوان من باريس بير تانجوي. فكان بالنسبة له اكتشافا حقيقيا. نظم فولارد معرضًا له عام 1895 واشترى منه العديد من الأعمال. ولم يكن الوحيد بل اشترى أعماله كل من مونيه ، بيسارو ، ديغا ورينوار ... ، وهكذا نمت سمعة أعمال سيزان شيئًا فشيئًا وراح يعرض أعماله في صالون المستقلين وصالون الخريف ، وبعد أن كان أحد الاهداف المفضلة للنقاد والصحافة ونذكر على سبيل المثال الناقد جورج ريفيير ، الذي قال أن أعمال سيزان لم تحقق سوى "الضحك" ، انقلب إلى فاعل مؤثر في تغيير وجه الفن الحديث ..[46]

والجدير بالذكر أن رائد التكعيبية بابلو بيكاسو أشاد بعبقريته في عدة مناسبات من دون أن يلتقي به على الإطلاق ، ، وأقر على وجه الخصوص لصديقه المصور براساي أن سيزان كان "معلمه الوحيد والوحيد" و "أب" جميع الفنانين الطليعيين

عزل سيزان نفسه في جنوب فرنسا ، في إيكس أون بروفانس والمناطق المحيطة بها ، أكمل سيزان عمله. بالنسبة له ، تعتبر اللوحة عملاً صارمًا وانفراديًا ومتطلبًا ، كما يتضح من موضوعاته المفضلة عن " جبل سانت فيكتروار " ، وهو موضوع ظل أثيرا لديه حتى وفاته . [47]

[45] Paul Cézanne, père de l'art moderne op cit
[46] idem
[47] idem

جبل سانت فيكتوار 1905 بول سيزان

Montagne Sainte-Victoire (vue des Lauves), 1905, huile sur toile, 70 x 92 cm, Philadelphia Museum of Art, EU

بدا سيزان مهووسًا بعظمة هذا الجبل ، وقد رسمه أكثر من ستين مرة ، الطريقة الهندسية التي جزأ بها الأشكال إلى المساحات اللونية عبارة عن فسيفساء تجريدية تقريبًا . كل جزء له دور في التكوين من الواضح ان سيزان وجد في الجبل الاشكال الهندسية الملائمة لتجاربه والموافقة لتطبيق اسلوبه الهندسي فالجبل ومقالع الحجارة والمنازل وانعكاسات الضوء على سطوحها وجوانبها تعتبر النماذج المفضلة للاسلوب المنتهج عند بول سيزان حتى تلوين الاشجار والغطاء النباتي خضع لنفس النمط الهندسي االتكعيبي شبه التجريدي وبتناغم وانسجام ينتقل الفنان من اللون البارد إلى الحار ومن اللون الى ضده وفق درجات لونية جد مدروسة تريح البصر .

والحقيقة أنه اجتمعت العديد من العوامل المهيمنة للتحول من التصويري إلى الفن اللاتصويري أي من المحاكاة إلى التجريد ويرى العارفون بالفن أن أحد أهمه هذه العوامل يتمثل في أعمال بول سيزان وأسلوبه الفني ووجهة نظره التي عبر عنها في رسالة يكتنفها الغموض كتبها لإميل برنارد بتاريخ 15 أبريل 1904. جاء فيها : "ترجمة الطبيعة على أساس الأسطوانة ، والكرة ، والمخروط ؛ ضع الكل في منظور ، بحيث ينتهي كل جانب من جوانب تلك الأشياء في المخطط إلى نقطة مركزية ." وبالإضافة إلى انشغال بول سيزان بتبسيط البنية الهندسية ، كان سيزان مهتمًا بطرق تمثيل تأثير الحجم والفضاء. كان أسلوبه في تعديل اللون الكلاسيكي إلى حد ما هو تغيير الألوان من دافئة إلى باردة عندما يبتعد العنصر عن مصدر الضوء. ومع ذلك ، فإن ابتعاد سيزان عن الكلاسيكية يتحلى بشكل أفضل في معالجة الطلاء نفسه وتطبيقه ؛ عملية لعبت فيها ضربات الفرشاة دورًا مهمًا. تعقيد تغيرات السطح (أو التحويرات) مع مستويات متداخلة متراكبة وخطوط محيطية وتباينات وقيم اعتباطية على ما يبدو مجتمعة لإنتاج تأثير تكوين قوي. على نحو متزايد في أعماله اللاحقة ، عندما حقق سيزان قدرًا أكبر من الحرية ، أصبح التكوين أكثر جرأة وديناميكية وأكثر تجريدًا. مع اكتساب مخططات الألوان حرية أكبر ، تبدأ العناصر المحددة في فقدان ملامحها لقد أقر الناقد الفني لويس فوكسال بأهمية سيزان بالنسبة إلى التكعيبيين في مقالته الموسومة بمن سيزان إلى التكعيبية التي نُشرت في إيكلير 1920 عام ويرى فوكسيل ، أن بول سيزان كان له تأثير مزدوج ، "معماري" و "فكري". وأشار إلى تصريح إميل برنارد بأن بصريات سيزان "ليست في العين ، ولكن في الدماغ[48]"

[48] Proto-cubisme **Hisour art culture histoire**

**https://www.hisour.com/fr/proto-cubism-34704/**

حقول الرسم في بالفو (Bellevue المنظر الجميل ) لبول سيزان التي انجزها بين 1892 و 1895 بالالوان الزيتية على قماشة الرسم

هذه اللوحة التي انجزها الفنان الفرنسي بول سيزان بين 1892و1895م عبارة عن منظر طبيعي يمثل مجموعة من المنازل مكدسة بتكوين هندسي سبق التكعيبيين في تداخل المساحات الهندسية بالنظر إلى خطوط البناء المعقدة والمتداخلة مع بقع لونية غير واضحة الخطوط استعملت في تلوين الغطاء النباتي مع التلاعب بالفراغات والكتل والتلاعب بالظلال .[49] وتوجد في الخلفية ايضا مربعات ومكعبات متناثرة عبارة عن منازل بعيدة والخلفية يطغى عليها تفككات من درجات اللون الاخضر لتمثيل الاشجار والغطاء النباتي وتبدو الطريق المشجرة بقرب المنازل بمنظور غير منطقي وبتكوين جد هندسي يتقاطع خطها المائل مع تكوين المنازل ويمنح اللوحة سمة الفن التكعيبي الذي لم يكن قد اكتشف بعد وبهذا نلاحظ ان بول سيزان خرج عن الاسلوب الانطباعي المالوف واتجه بتكوينه الهندسي وتفككات اللون

[49] قجال نادية المرجع السابق

في مساحات مسطحة متجاورة احيانا ومتداخلة اخرى إلى مرحلة سابقة لاوانها من التكعيب قبل ظهور التكعيب وبهذا كان هو ملهم التكعيبيين في أسلوبهم مع انه لم يبتعد عن محاكاة المنظور التقليدي رغم اهمال بعض القياسات .[50]

اللوحة تتسم بتناغم للالوان حيث تتخلل لمسات من اللون الخضر المساحات الملونة بالوان حارة التي يطغى عليها اللون الامغر بدرجاته المختلفة وتتخلل المساحات الباردة المتمثلة في الغطاء النباتي لمسات من اللون الحار بدرجات من الامغر والبني بينما اخذت الظلال درجات من الرماديات الملونة [51]

. ومهما يكم من أمر فإن بول سيزان بجرأته وخبرته ، ابتكر شكلاً من أشكال الفن الهجين. لقد جمع بين التقليدي الثابت الموروث من عصر النهضة و بين فن متغير في اسلوب هجين هذا الاسلوب استنكره بنو جيله وأشاد به الجيل الموالي . واعتبر سيزان كلاسيكياً من قبل أولئك الذين اختاروا أن يروا في عمله تقليد الطبيعة والمنظور ، وثوريًا من قبل أولئك الذين رأوا فيه ثورة ضد التقليد والمنظور الكلاسيكي. كانت الرغبة في التفكيك خجولة ، ولكنها واضحة. وهكذا لفتت هذه الميول المتأصلة في عمل سيزان انتباه الفنانين الذين كانوا في طليعة المشهد الفني الباريسي في بداية القرن العشرين ، وقرروا المغامرة إلى أبعد من ذلك.

## التكعيبية

وهكذا تبلورت بواكير الاعمال التكعيبية بداية من عام 1907 م عند الفنانين الذين تأثروا بأسلوب الفنان بول سيزان ، بعد أن شد بدوره الانتباه بتميزه بين الانطباعيين واتخاذه منهجا فريدا لنفسه عارضه الانطباعيون . وهكذا ولد مبدأ الاتجاه التكعيبي الذي يدعو

[50] المرجع نفسه
[51] المرجع نفسه

إلى التحرر من القواعد التقليدية للرسم وابتكار عناصر جديدة ، مأخوذة عن الطبيعة لكن بدون نقلها طبق الاصل ، مع الاستغناء عن المنظور ذي نقطة النظر الواحدة [52]

وبالتالي استلهمت الموضوعات من الطبيعية مع اختزال العناصر المنقولة إلى مساحات هندسية بسيطة.

ونأخذ على سبيل المثال لوحة الفنان جورج براك الموسومة بمنازل وشجرة والتي يتركب تكوينها من أحجام هندسية متراكمة ويظهر في المخطط الاول جذع شجرة بشكل مائل يتقاطع معها ويندمج في حبكة هندسية تتخللها مساحات من الظلال تنتشر بتناغم بين الامغر والأخضر الرمادي في أحادية لونية .

جورج براك منازل وشجرة 1908م

ويجب التأكيد أن التكعيبية في فلسفتها نبذت المنظور بحكم أن ما تراه العين مرتبط بنقطة النظر الواحدة. والاشياء كلما تبتعد تبدو وكانها تصغر إلى أن تنتهي إلى نقطة في الأفق البعيد ، مع انها لا تصغر فعلا في الحقيقة . وهذه التغيرات الطبيعية في أحجام الأشياء التي تتراءى لنا وفق المنظور يعتبرها التكعيبيون خداعا ووهما. فالعالم المحيط بنا موجود في ثلاثة ابعاد أي في فضاء والعين المجردة لا تدرك هذا الفضاء سوى عبر مستو يترجم فيه العمق بعلاقات هندسية مرتبطة بفيزيائية الضوء وطبيعة العين البشرية. [53]

---

[52] ينظر التكعيبية جماليات الرسم والتلوين
http://selkattan.blogspot.com/2015_03_30_archive.html

[53] ينظر قجال نادية مدارس الفن التشكيلي المرجه السابق

والرسامون في المذاهب السابقة للتكعيبية كالواقعية والرومانسية والانطباعية والطبيعية والكلاسيكية والنيو كلاسيكية التي تقوم على المنظور والتشبيه والمحاكاة ينقلون لنا مثل الآلة الفوتوغرافية مشاهد ثلاثية الابعاد في صورة مستوية مطابقة لما تراه عين الانسان. وهذا يعتبره التكعيبيون خداعا ووهما لان الاشياء في الواقع لا تصغر حين تبتعد. وعين الانسان بطبيعتها لا تدرك البعد الثالث وإلا لاستطاعت ان ترى مكعبا من جهاته الستة في آن واحد.[54]

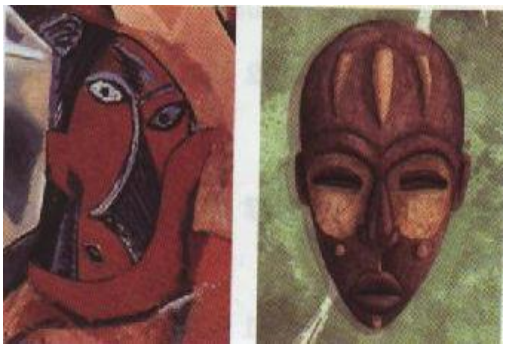
وبالتالي قرر التكعيبيون التعبير عن البعد الثالث بمنظور جديد لا يعتمد على ما تراه العين في لقطة واحدة أنما بتركيب صور ذهنية متعددة في تكوين معقد يسمح بفحص الشيء الواحد من عدة اوجه في الآن نفسه ويكسب اللوحة طابع الديناميكية والحركة وكأن المشاهد يطوف حول الشيء دون ان يتحرك[55]

التكعيبية تقوم فاسفتها على البحث عن البعد الرابع في اللوحة وتعتمد على قواعد هندسية وتسعى إلى خلق جمالية تقوم على رؤية معمارية للأجسام وفكرة التكعيبية استلهمت من ذلك التمثال الافريقي الذي امسك به ماتيس وجذب الفنانين الحضور بنحته العفوي والزوايا التي جعلت سطحه يتجزأ إلى اشكال هندسية تشد الاهتمام وتعتبر الدراسات التي قام بها بيكاسو لرسم فتيات إيفيون بمثابة اختبار لنهج التكعيبية في شتاء 1907

وعرفت هذه المدرسة ازدهارا قبيل الحرب العالمية الأولى وتنقسم إلى مرحلتين :

التكعيبية التحليلية 1910-1912والتركيبية 1913-1914

[54] المرجع نفسه
[55] المرجع نفسه



التحليلية تفكك الأجسام إلى أشكال مسطحة وتجمع في أشكال مكعبات تبدو وكأننا نراها من عدة زوايا مختلفة ويمتاز أسلوبها بالبدائية والعفوية التي نجدها عند الأطفال ثم جاءت التركيبية كرد على التحليلية قصد العودة إلى واقع الاشياء فاسترجعت شكلها بعد ان تمادت التحليلية في تحطيمه كما اعتمدت أسلوب التوليف أي التلصيق لإغناء اللوحة وفي الختام نخلص إلى ان التكعيبية[56]

اهتمت بالشكل على حساب اللون كسرت قواعد المنظور لأظهار البعد الرابع بحيث يمكن مشاهدة عينين في وجه بمنظر جانبي وإظهار الشكل من عدة جوانب في آن واحد

وراح رائد المدرسة التكعيبية بيكاسو رفقة صديقه جورج براك يطوران دراساتهما التجريبية في مجال التكعيبية إلى ان توصلا إلى ما يعرف بالتكعيبية التحليلية والتي تعتبر اما للتجريدية وهذا بين عامي 1910 و 1912 م. وهذا عبر التفتيت والتبسيط والتحليل وبالتالي يقوم تكوين اللوحة على أشكال هندسية تفكك العناصر التشكيلية إلى مكعبات ثم تجمع في اشكال مغايرة للواقع مع التلاعب بالظلال والنور والكتل والفراغات للحصول على الحركية . مما يمكن المتلقي من مشاهدة عدة أوجه للشيء في نفس الوقت وكأنه يتحرك ويدور حوله. كما تم الابتعاد عن الالوان النقية وصارت اللوحات بالوان احادية ورماديات ملونة

غير أن الإكثار من التفتيت وتفكيك العناصر والأشكال إلى مكعبات متداخلة واشكال هندسية متقاطعة معقدة أدت إلى اختفاء ملامح العناصر المعنية بالرسم مما جعل التكعيبية تنحرف إلى التجريد وفي الكثير من اللوحات يصعب تماما على المتلقي فهم معناها

[56] ينظر طارق مراد م س ص 20

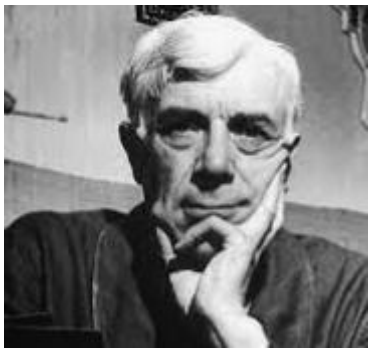
ويقتصر المعنى على العنوان فقط ويمكننا ان نذكر على سبيل المثال لوحة جورج براك المغترب المنجزة بتقنية البوشوار سنة 1911م .

جورج براك" المغترب" او البرتغالي 1911م

ومع أن رواد التكعيبية انتبهوا إلى انحراف التكعيبية نحو التجريد فتبنوا طريقة جديدة هي الطريقة التوليفية التي تستعمل الكولاج وتضيف قصاصات الورق والقماش المطبوع بحثا عن ملامح المحاكاة الضائعة في التحليلية غير انهم فتحوا بابا للتجريد وشبه التجريد لم يغلق إلى يومنا هذا بل وكان بوابة اللاتصوير وبداية القطيعة مع التصوير في الفن الحديث والمعاصر.[57]

[57] ينظر قجال نادية م س

## رائدا التكعيبية جورج براك وبابلو بيكاسو .



صورة الرسام جورج براك

جورج براك GEORGES BRAQUE - رسام فرنسي اشتهر بأعماله المستوحاة من المناظر الطبيعية في ليستاك L'Estaque ، ويعتبر شريك بيكاسو في تأسيس الحركة التكعيبية التي هيمنت على بداية القرن العشرين بأكملها ، ولد جورج براك في 13 ماي 1882 في ارجونتوي Argenteuil في عائلة من الحرفيين. نشأ في لوهافر حيث درس في المدرسة العليا للفنون من عام 1897 إلى عام 1899. وبعد ذلك اشتغل مع والده كرسام متدرب ومصمم ديكور. بعد خدمته العسكرية عام 1902 ، استقر بشكل دائم في باريس. وتلقى تكوينا فنيا في أكاديمية هامبرت ثم في عام 1905 قرر امتهن الفن والانقطاع له وكرس جهده ووقته بالكامل للرسم.[58] فأثمرت بواكير أعماله على لوحات بنزعة انطباعية ، . لكن في عام 1905 ، تأثر بلوحات هنري ماتيس ، و تحول أسلوبه إلى النمط الوحشي من خلال تكوينات ذات ألوان زاهية نقية وقوية مثل لوحة ميناء ليستاك Le Port de l'Estaque التي أنجزها في عام 1906. ولوحة ميناء لاسيوتات Port de La Ciotat التي رسمها عام 1907 .[59]

.

[58] Marine Pohu Georges Braque : biographie courte du peintre français, père du cubisme Mis à jour le **23/07/20 15:29** **https://www.linternaute.fr/biographie/art/1775418-georges-braque-biographie-courte-dates-citations/**

[59] idem

جورج براك لوحة ضمن الحركة الوحشية بعنوان ميناء لاسيوتات Port de La Ciotat

وفي العام الموالي التقى بالفنان الإسباني بابلو بيكاسو ففتن بلوحته آنسات افينيون ، وتأثر كثيرا بأسلوبه القائم على أشكال هندسية مما انعكس على طريقته في الرسم التي تغيرت كليا ، وهكذا بدأ براك في تجربة تحلل الأشكال في لوحتيه ( عار واقف و العري الكبير 1908-1907). وكانت بداية صداقة جميلة وتعاون طويل بين الفنانين اللذين أسسا أسلوبًا تصويريًا جديدًا يعتمد على الاستخدام المهيمن للعناصر الهندسية التكعيبية.

و هكذا بدأ براك البحث مع صديقه بيكاسو في تبسيط وتفكيك الأشكال وهندستها بالإضافة إلى تسطيح المنظور بتفكيك الأوجه الستة للأشياء ووضعها على مستو بحيث يتمكن المشاهد من مشاهدة كل الجوانب دفعة واحدة وخلق ديناميكية جديدة وبدل ان يطوف المشاهد حول الشيء لرؤيته من جوانبه كلها تعرض عليه الجوانب دفعة واحدة في تكوين معقد وديناميكية بصرية جديدة ومختلفة وغير مألوفة تفكك وتفتت الاشياء وتبسطها وتعقدها في الوقت نفسه

كل هذا هو نتيجة الرؤية الفلسفية الجديدة التي تنبذ المنظور ذي النقطة الواحدة أي النقطة التي تنتهي عندها كل خطوط العمق المتوازية هذه الخطوط التي نراها مثلا في السكة الحديدية و في الشارع و في الغرفة وما الى ذلك تتراءى للعين بفعل طبيعة العين وفيزيائية الضوء وكانها تلتقي في نقطة واحدة في الافق البعيد وهذا ما يمكننا من التمييز بين الاشياء

القريبة والاشياء البعيدة ويوهمنا ان الاشياء البعيدة أصغر حجما من الاشياء القريبة مع انها متساوية في الواقع مثلا في طريق مشجر الاشجار القريبة تبدو اكبر وتتناقس الاشجار الموالية الابعد تدريجيا حتى تنتهي إلى نقطة في الافق البعيد لطريق مستقيمة

الكبيرة تكبر . تخلى براك تدريجيًا عن الألوان ليكرس نفسه للأشكال ، وأنتج أعماله لسنا هنا بصدد دراسة المنظور لكن فقط لشرح مبدأ التكعيبية في الثورة على قواعد المنظور العلمية المتعلقة بعلوم البصريات واستبدالها بفكرة فلسفية تعتبر الصورة المطابقة للأصل صورة وهمية تخدع العين صورة كاذبة من حيث تمثيل البعد الثالث بما انها تغير الحقائق وتظهر الاشياء البعيدة صغيرة بينما لم تصغر في الواقع وان المنظور ذا النقطة الواحدة لا يصور الواقع ثلاثي الابعاد انما يصوره وفق تشوهات متعلقة بفيزيائية الضوء لإيهامنا بوجود البعد الثالث ولو ان عين الانسان تدرك البعد الثالث لتمكنت من مشاهدة الجوانب الستة لاي شيء مجسم دفعة واحدة. ومن هذا المنطلق راح التكعيبيون يفككون العناصر ويعرضونها دفعة واحدة امام العين في تكوينات معقدة وشظايا أشكال مفتتة ، لكن المازق الذي وقعوا فيه او المفارقة في هذه الفلسفة ان منظورهم التكعيبي المفكك ايضا موضوع على لوحة رسم مسطحة بمعنى انهم لم يتخلصوا هم ايضا من اسر المستوي كما أن هذه الطريقة الغت تماما الفرق بين القريب والبعيد ولا يمكننا عبرها التمييز بين القريب والبعيد وبالتالي فانتجت اكتظاظا في التكوين الذي يعتمد على مخطط واحد امامي تزدحم فيه كل الشظايا المفتتة للعناصر المراد رسمها فلا نميز القريب من البعيد وتتداخل الاشكال والظلال ويصعب الفهم [60]

وبالعودة إلى برايك وتجاربه التكعيبية نذكر بواكير اعماله التكعيبية ، ولا سيما Le Viaduc de l'Estaque لوحة جسر ليستاك (1908) و منازل ليستاك(1908)

وكان براك في عام 1907 ، بعد مشاهدته لمعرض بول سيزان في باريس ، قرر أنتاج مجموعة من المناظر الطبيعية في ليستاك ، بما في ذلك النسخة الأولى من نموذج الجسر . بالاعتماد على ذاكرته ، و في باريس في بداية عام 1908 ، رسم نسخة أخرى من هذا النموذج ، تتمحور حول الأشكال الهندسية للعناصر المعمارية .هذا العمل ، المقدم هنا ، يشهد

[60] قجال نادية محاضرات في الفن الحديث

على إعادة تكوين رؤية مختزلة جذريًا للمناظر الطبيعية .وعدّ من بين بواكير الاعمال في نشأة التكعيبية ، تم عرض لوحة جسر في ليستاك في معرض كانويلر Kahnweiler في باريس في خريف عام 1908 .

جسر في ليستاك لوحة تكعيبية لجورج براك 1908 زيت على فماش 59 x 72.5 سم

من بواكير الاعمال التكعيبية لجورج براك لوحة أشجار في ليستاك 1908

وابتداء من عام 1910 ، تكثفت التجارب الفنية المشتركة لبراك وبيكاسو . وراحا ، يطوران التكعيبية إلى ما يعرف بالمرحلة التحليلية لهذا المذهب وهذا من خلال تفضيل الباليتة أحادية اللون وانفجار الأشكال . إلى شظايا بعيدًا عن الواقع ، فمالت أعمالإلى ضرب من التجريد مثل لوحته " المونديلين La Mandolineالتي انجرها في 1910

لوحة جورج براك " المونديلين La Mandoline المرحلة التحليلية للتكعيبية

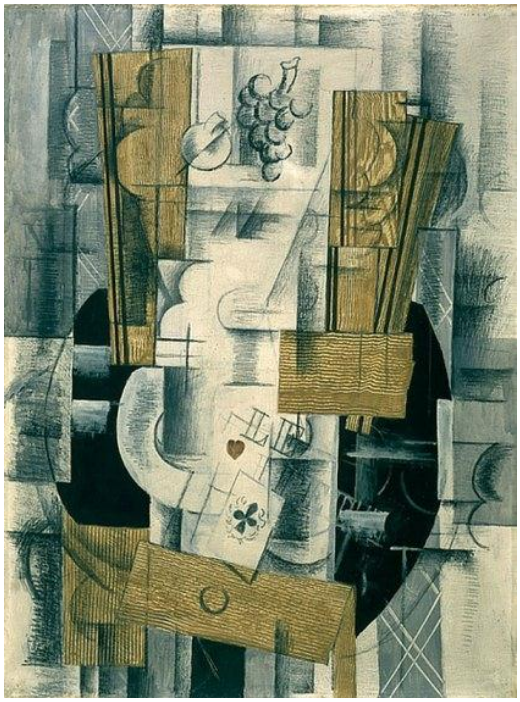
لكن منذ عام 1911 ، أدرك براك أن أعماله الهندسية والمبسطة أصبحت أكثر وأكثر تجريدية. ، وخوفًا من أن يؤدي التفكيك الكامل للموضوع إلى الإضرار بفهم أعماله ، فكر براك في إدخال عناصر من الواقع في بناء لوحاته . وخلال هذه الفترة المسماة بالفترة التركيبية أو التوليفية للتكعيب (1912-1914) ، ابتكر ما عرف بتقنية الكولاج[61]

و هكذا أعاد الصلة بالواقع ، و جرب تقنيات مختلفة في رسوماته ، فأضاف خامة الورق اللاصق إلى اللوحة و جدد أسلوبه من خلال إقحام هذه الخامة الدخيلة على تركيبة العمل الفني في توليف بين سطح اللوحة والتقنيات والخامات والأشكال .ففي لوحته "وعاء فواكه و كأس Compotier et verre" ، استخدم شرائط من الورق جنبًا إلى جنب مع رسومات بالفحم والألوان الزيتية والرمل بطريقة تسمح للكلمات المقطوعة بالظهور[62].

لوحة براك وتهتبر ميلاد تقنية الكولاج في المرحلة التوليفية من التكعيبية بعنوان وعاء فواكه وكأس ، 1912 ، زيت ورمل على قماش ، مجموعة خاصة 50 × 65 سم

[61] **Marine Pohu Georges Braque : biographie courte du peintre français, père du cubisme**

[62] Compotier et verre (premier papier collé), 1912 et Compotier et cartes, Début1913 https://georgebraqueparom.wordpress.com/2013/12/12/compotier-et-verre-premier-papier-colle-1912-et-compotier-et-cartes-debut1913/



طبق فواكه وورق مقاس 81 × 60 سم ، زيت معزز بقلم رصاص وفحم على قماش ، المركز الوطني للفنون والثقافة جورج بومبيدو ، باريس

Compotier et cartes

، و هكذا أضاف براك الحروف والأرقام المطبوعة إلى أعماله ، وحاول تقليد المواد ومع ذلك ، فإن إعلان الحرب العالمية الأولى وضع نهاية لتعاونه مع بيكاسو وحدت الحرب بعنف تجاربهما ودراساتهما الفنية فقد استدعى براك إلى جبهة القتال و أصيب بجروح خطيرة في رأسه ، ولم يستأنف الرسم حتى عام 1917. فجرب يده في النحت والنقش ، ثم قرر الابتعاد شيئًا فشيئًا عن بيكاسو ليكرس نفسه لعمل قائم بشكل أساسي على موضوعات الطبيعة الصامتة . في نهاية حياته ، التفت إلى رسم المناظر الطبيعية وفي عام 1952 ، قام بتزيين سقف قاعة هنري الثاني في متحف اللوفر و اتخذ من الطيور موضوعا زخرفيا . ، وحصل أيضًا على جائزة أنطونيو فيلترينيلي من أكاديمية الفنون الجميلة في عام 1959. توفي جورج براك بعد أربع سنوات ، في 31 أغسطس ، 1963 في شقته في باريس. عن عمر يناهز 81عاما.

وفي إحدى الدراسات التي أثارت اهتمامنا مقارنة لوحة تكعيبية للفنان براك تمثل طبيعة صامتة مع لوحة للفنان بول سيزان تمثل منظرا طبيعيا

لوحة الطاولة المستديرة لجون براك التي تم إنتاجها عام 1929 ،

تشير الدراسة أن اللوحتين معروضتين في الطابق الثاني أي الطابق نفسه بقسم الفن الحديث في المتحف .والرسامان يشتركان في كونهما من بلد واحد وهو فرنسا والعديد من أعمالهما تتقاطع في الموضوع ذاته وتأثر رائد التكعيبية الفنان براك بأب الفن الحديث و ملهم التكعيبيين بول سيزان بدا واضحا جدا .

والفرق الكبير بين العملين يكمن في الموضوع فالاول منظر طبيعي والثاني طبيعة صامتة مؤلفة من عناصر جامدة والاختلاف الثاني يكمن في الحجم ، .ومن المفارقات أن

موضوع لوحة سيزان هو مشهد من التلال الشاسعة المأهولة بالسكان والتي يتوقع المرء أن يكون لها قماشة رسم كبيرة غير ان لوحة براك التي تمثل طاولة رسمت في لوحة ضخمة.

أما أوجه التشابه فلا يمكن ان يلاحظها .مشاهد من العامة ، .بينما يمكن لأهل الاختصاص ذلك إذ بالتمعن في لوحة سيزان نجد انه اعتمد على تكوين تكعيبي مبكر قبل ميلاد التكعيبية من حيث التلاعب بالكتل والفراغ والظل والنور في تمثيل المنازل المتراصة ،و استعمل بقعا لونية مسطحة في تمثيل الطبيعة هذه البقع المتجاورة من اللون النقي تكون بحجم اصغر عادة عند الانطباعيين لكن عند بول سيزان اخذت مساحات اكبر باشكال يمكن تحديدها جعلت اللوحة تتجزأ الى مساحات واشكال وبقع هندسية [63] و .بالمقابل نجد أن الفنان التكعيبي براك اعتمد على بناء هندسي مماثل في رسم الطاولة المستديرة ، بحيث تكتظ العناصر في تكوين يشبه تكوين سيزان وتذكرنا موضعة الكتب بسطوح منازل سيزان وتحاكي مثلثات السكين والقيتار تلك المساحات الهندسية التي صنعتها البقع اللونية المتجاورة للغطاء النباتي في لوحة سيزان ولا نعني بهذا تطابقا في التركيب إنما تشابها في الاسلوب رغم اختلاف الموضوع. وحتى الالوان نجدها عند براك عبارة عن تدرجات من الاخضر والبني والامغر المحمر و الأمغر المصفر وحين نجاور اللوحتين يتضح لنا تشابه وانسجام الوان العملين وكأن الرسامين استعملا نفس لوح الألوان (الباليت) في تحضير الألوان.

**وللاطلاع أكثر على موضوع التكعيبية المطلوب إنجاز بحث يتناول سية موجزة عن الفنان بابلو بيكاسو مع شرح اهم اعماله وفق مراحل تطور تجاربه التكعيبية يتبع بعرض ومناقشة جماعية**

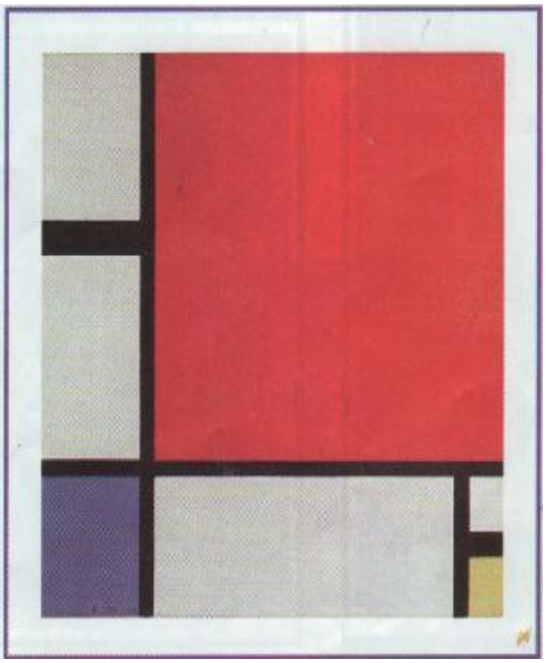
[63] قجال نادية المرجع السابق

## 5-المدرسة التجريدية تعلن التخلي عن الفصاحة التشكيلية

إذن كما رأينا سابقا انحرفت مرحلة التكعيبية التحليلية صوب التجريد و المقصود من مصطلح "التجريد" التخلص من كل آثار الواقع و من كل صلة به،

وبالتالي يؤدي هذا إلى نبذ كل مفردات الفصاحة التشكيلية من قياسات ونسب ومنظور وشبه وتجسيد للمادة وتشريح والتظليل وما إلى ذلك وتغمس الفن في غياهب الإبهام والبكم التشكيلي .

وهكذا ظهرت التجريدية مع ظهور التكعيبية وابتعاد الرسام عن الطبيعة في ثورة على التقيد بها والتعبير الحر عن الفكرة المجردة من خلال صياغة الواقع برؤية جديدة يتجلى فيها حس الفنان باللون والحركة و هي نوعان هندسية ورائدها بيات موندريان الذي كان تكعيبيا ثم اتجه نحو التجريد ويقوم رسمه على خطوط متعامدة ومربعات في علاقات ونسب مدروسة ثم باتت ألوانه تقتصر على الأساسية فقط



وهناك التجريدية التعبيرية التي يستعمل فيها لطخات عشوائية متداخلة والتي تعتبر حسب كانديسكي أكثر قدرة على التعبير من الملامح الوجهية وتهدف التجريدية التعبيرية إلى

الارتقاء إلى مستوى الموسيقى  مهملة الأشكال الطبيعية في بحث عن القيم المجردة التي ترى أنها أكثر قدرة عن التعبير عن الخبايا النفسية والانفعالات المختلفة

وهكذا تجرد الرسم فيها من أي أشكال مألوفة وفقد موضوعه او رسالته التعبيرية الواضحة وانغمس في الغموض بحثا عن الممتع والجميل وفق نظرية الفن للفن وتحولت المناظر إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتظهر اللوحة التجريدية "أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان. "[64]

و لا بأس أن نشير في بداية هذا الدرس  إلى الاختلاف بين  الفن التجريدي الغربي الحديث والفن التجريدي الزخرفي الإسلامي  الذي يعتبر من  الفنون  التطبيقة و لم يدع يوما أصحابه أنه فن لذاته او فن للمتعة ولم يتبن الفكر الثيوصوفي  فهو فن تطبيقي لغرض تزييني استعمالي  ليس الهدف منه مخاطبة النخبة المثقفة في المعارض الفنية ولم يزعم  بزخارفه الهندسية المتشابكة انه يفكك الاشكال ويحللها تمثيلا لمنظور جديد يتعدى  المنظور التقليدي ويتحدى المحاكاة ولم يبحث عن ديناميكية كتلك التي بحثت عنها المستقبلية ومع ذلك فإن تكويناته المتناسقة الأنيقة تسحر العين بجمالها وتناغم الوانها  ونتذكر هنا  الفنان ايتيان دينيه

[64] مدارس الفن التشكيلي م س

حين اشاد ببراعة الفنان المسلم الذي سبق بفنه التجريدي اكتشافات التجريديين المحدثين في رده على دعاة التكعيبية وما إلى ذلك مما سماه الموضات الفنية العابرة "[65]

و يقصد بالتجريدية في الفن التشكيلي " الاتجاه اللاتصويري واللاتشبيهي الذي ينبذ المحاكاة و أساليب النقل المعهودة القديمة القائمة على مراعاة الشبه والنسب والمنظور والتشريح و يقطع صلة الفن التشكيلي بالأشكال المألوفة المرئية الموجودة في الواقع سواء كانت جمادا أو حية ، فهي تعبير مبهم مناهض للفصاحة التشكيلية "[66]

و لا شك أن نظرية الفن للفن هي الخلفية التي أدت إلى اللاتصوير بنبذ مفردات التعبير التشكيلي الفصيح والتمرد على بلاغة اللوحة الفنية والتخلي عن المحاكاة وبالتالي التخلي عن الموضوع وأفراغ العمل الفني من أي عناصر تشكيلية مفهومة [67]

ذلك أن هذه النظرية تدعو إلى ممارسة الفن لذاته دون اي هدف اخر غير الفن اي ان الرسام يرسم لكي يرسم قصد المتعة وهي نظرية لا دينية تنبذ الاخلاق والدين والقيم نشأت في فرنسا تروج لقطع صلة الفن بالمجتمع والتخلي عن البعد الاخلاقي والتاريخي والإصلاحي والانشغال بالشكل على حساب المضمون وتهمل الموضوع [68]

وبالتالي فإن التجريدية ليست سوى ثمرة للبذور التي تركتها هذه النظرية حيث انشغل روادها بمحاولات وتجارب لاختزال الواقع أو تجزيئه بدلاً من محاولة تمثيل "المظاهر المرئية للعالم الخارجي.

و بالتمعن في مسيرة الفن التشكيلي يتراءى لنا أنه منذ عام 1910م انعطفت أعمال بعض الفنانين صوب التجريد الكلي و استغنت عن الموضوع في سبيل الأشكال الصماء المجردة من أي شكل مألوف من الطبيعة .

---

[65] قجال نادية م س
[66] المرجع نفسه
[67] قجال نادية دروس في نظرية الفن ماستر 2 قسم الفنون جامعة مستغانم 2018
[68] ينظر قجال نادية نظرية الفن للفن وأزمة التلقي في الفن التشكيلي مجلة القلم وهران

وتتمثل أهم بواكير التجريدية في لوحة بالالوان المائية للرسام **فاسيلي كاندينسكي** ، **" لوحة مع دوائر "** وهي محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس. و قد تجرد تكوينها من أي شكل يحاكي أو يدل على عنصر مألوف مفهوم من الحياة الواقعية محدثة القطيعة من المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة و الصور الآدمية والحيوانية فهي مجرد بقع لونية موزعة على مساحة اللوحة مع مراعاة التناغم والإحساس بالانسجام بطريقة تداعب الذوق مثلما تداعبه الموسيقى . ويرى فاسيلي كاندنسكي حسب تصريحه " إن نقل الواقع بالرسم لا مجال له في لوحاتي، لأنه يقوم بتشويهها "

تمثل هذه الصورة أول عمل تجريدي لكاندينسكي "لوحة مع دوائر " tableau avec cercles 1911 وتعتبر من الاعمال النادرة الظهور [69]

[69] ANDRÉI NAKOV VASSILY KANDINSKY, LE PREMIER TABLEAU ABSTRAIT
HTTPS://ANDREI-NAKOV.ORG/VASSILY-KANDINSKY-LE-PREMIER-TABLEAU-ABSTRAIT/

و على مدى عقود عديدة ، تم إخفاء هذا العمل ، الذي نقش عليه عبارة "أول لوحة غير موضوعية" ، وتاريخ "1911" على ظهره ، عن أعين الجمهور فغاب بهذا أيضا من دراسات تاريخ الفن ؛ .و في منتصف السبعينيات ، أظهر جامع الأعمال جورج كوستاكيس.صورة للوحة احتفظ بها سيرجي بوبروف ، مساعد كاندينسكي في موسكو من الحقبة "الثورية" ، وبالتالي سمحت هذه الوثيقة بدمج اللوحة في سجلات تاريخ الفن ، وبقي العمل الأصلي مفقودا مجهول المصير إلى أن ظهر العمل نفسه أخيرًا في موسكو في عام 1989 في أول معرض استبعادي لكاندينسكي نُظم في عام سقوط جدار برلين[70].

لوحة بعنوان "ارتجال 34" من بواكير الأعمال التجريدية للفنان كاندينسكي 1913

وفي حديثنا عن انطلاقة التجريدية وتاريخ ظهورها نجد أن الناقد الفني العارف بتاريخ الفن "ميشيل راجون" يذهب إلى أن بوادر التجريدية ظهرت قبل تجربة كاندينسكي من خلال أعمال لم تبلغ شهرة أعمال كاندينسكي مثل تجربة " سيورليونس Čiurlionis"، التي قام بها عام 1906 1907 و ذكر أيضا كلا من "فلاديمير بارانوف

[70] idem

روسيني" و "فرانتيشيك كوبكا أو أوتو فروندليتش. وأشار إلى ملامح التجريد عند الفنانة السويدية "هيلما أف كلينت" عام 1906 [71]

بينما يذهب " جان فيليب برويل" إلى أبعد من ذلك حين أشار أن لوحة كاندينسكي المائية التي ذكرناها آنفا على أساس أنها فاتحة التجريدية لا يرجع تاريخها إلى عام 1910م إنما إلى ما بعده حوالي عام 1913 ، و مع ذلك ، من المحتمل أيضًا أن يكون عام 1913 تاريخا مزيفا

ومهما يكن من أمر فإن المتفق عليه أن تاريخ ميلاد الحركة التجريدية ينحصر بين 1910 و1913 ، مع الإشارة طبعا إلى بروز أعمال ملفيتش و موندريان ، و بول كلي ، ودلوني وغيرهم من الفنانين الذين تبنوا هذا الاسلوب الجديد معلنين القطيعة مع الفن التصويري إلى فن غير تصويري يلغي الموضوع ويستغني عن الفصاحة التشكيلية يكتنفه الغموض يؤثر في المتلقي تاثيرا جماليا مشابا لتأثير الموسيقى يتذوقه المشاهد دون الضرورة إلى فهمه ودون حاجة إلى رسالة بصرية . فقط تناغم وانسجام الالوان مع التكوين.

و لا بد من التذكير أن مبدأ التجريد تأسس على نظريتين مختلفتين الأولى روحية ويرى أتباعها وعلى رأسهم فاسيلي كاندينسكي وكازيمير ماليفيتش وبييت موندريان بأن التجريدية تؤثر في الروح مباشرة فتحركها ، وأن محاكاة العالم المادي قد يعوق القدرة على نقل الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية.[72].

و على ذكر الخطاب العاطفي التجريدي يحضرنا هنا تعريف "فيلهلم وورينجر" Worringer لمفهوم " التعاطف" المتعلق بالفن: حيث يعتبره حالة ذهنية يسيطر عليها الشعور بالقلق والألم الذي يترجم من خلال الميل إلى التجريد.[73]

---

[71] Art abstrait
https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_abstrait

[72] ـ ينظر المدرسة التجريدية المرجع السابق

[73] Art abstrait op cit

وأما النظرية الثانية فهي مادية تجلت بواكيرها في أعمال الفنانين البنائيين في روسيا حوالي عام 1915م و نذكر على رأسهم أليسيتسكي وألكسندر رودشينكو، وقد رفض أتباعها الاسلوب الروائي والشاعري والعاطفي .وصبوا جل اهتمامهم على الأشكال الهندسية المسطحة والألوان غير المعدلة ونبذوا الغائية وكرسوا تجاربهم في حدود التشكيل الإيجابي المواكب للعصر وقواعده العلمية.

و الجدير بالذكر أن التجريدية مرت بمرحلتين

تنحصر المرحلة الأولى بين عام 1910 و 1916 وتمثل الحركة التي قادها كانديسكي في ألمانيا وميونيخ ودعم فلسفتها بكتابه عن الروحية في الفن .

وتنطلق المرحلة الثانية ابتداء من عام 1917 إثر صدور منشور لموندريان في مجلة الطراز دي استيل في هولندا يشرح فيه ما نعته بالتشكيلية الحديثة و يعبر فيه عن تصور مختلف ورؤية مغايرة للتجريد [74].

## أبرز رواد التجريدية:

### -الفنان فاسيلي كاندينسكي

فاسيلي كاندنسكي من مواليد في 4 ديسمبر من شهر ديسمبر 1866بموسكو ،من عائلة غنية ومثقفة . تعلم الموسيقى بالإضافة إلى الرسم وأحسن العزف على البيانو والتشيلو التحق بكلية موسكو عام 1885 ، لدراسة القانون ، ومع ذلك اختار عام 1895 ، التخلي عن العمل في مجال القانون وقرر الاحتراف في الفن إثر انبهاره بمعرض للانطباعيين الفرنسيين الذي أقيم بموسكو.

[74] عمارة كحلي، المرجع السابق ص 208

. وبالتالي سافر إلى ميونيخ ، وتتلمذ هناك على يد "أنتون آسبي" و"فرانز فون شتك وتلقى تكوينا فنيا متطورا يواكب العصر ، وأظهر في أعماله الأولى ميولا إلى مشاهد الفانتازيا.

شارك في تأسيس مجموعة فنية عام 1901م مناهضة للرؤية الفنية التقليدية االمحافظة. إلى جانب كل من ووالديمار هيكر ، ورولف نيزكي ، ، وويلهلم هوسجن. و تولى هو رئاستها كما صار مديرمدرسة الكتائب للرسم. لكن هذا النشاط لم يدم طويلا حيث انفصلت المجموعة عام 1904. [75] لكنه أثمر على 12 معرضًا شارك فيع أعضاء المجموعة بالإضافة إلى رائد الانطباعية كلود مونيه و الفنان ما بعد الانطباعي بول سينياك وفيليكس فالوتون و وهنري تولوس لوراك وغيرهم .

تمثل الصورة أول ملصق إشهاري لمعرض هذه المجموعة " الكتيبة " من إنجاز كاندينسكي وفق Jugendstil التصويري ،

[75] Phalanx art group
https://en.wikipedia.org/wiki/Phalanx_(art_group)

وقام كاندينسكي بمجموعة من الرحلات جاب خلالها أوروبا وشمال إفريقيا برفقة صديقته وتلميذته الناقدة الالمانية الامريكية غابرييل مونتر .[76]

ثم قرر المكوث في باريس طوال عام 1906 ، وأنتج عددا من المشاهد الانطباعية صغيرة الحجم فاحتك في هذه الفترة بالفنان بول جوجان وهكذا اجتهد في تطوير أسلوبه . كما شارك في تأسيس جمعية الفنانين الجدد في ميونخ عام 1909

و بعد حوالي ثلاث سنوات أعلن القطيعة تماما مع الأسلوب التصويري وانتهج اللاتصوير من خلال أول عمل فني تجريدي مائي و أصدر بحثا حول «الروحانية في الفن» باللغة الألمانية ، وركز في تجاربه على دراسة التأثير النفسي للألوان ومقارنة الرسم بالموسيقى، وترأس جماعة « الفارس الأزرق» التعبيرية إلى جانب الفنان الألماني فرانز مارك. وقاما بإصدار نشرةً دوريةً تتحدث عن للفن عبر العصور كما أقاما معارض للرواد العالميين في ميونخ وغيرها من المدن ، مما ساهم في تطوير الحركة التعبيرية بألمانيا .

وفي عام 1914م اضطر كاندينسكي إلى مغادرة ألمانيا بسبب الحرب العالمية الأولى وسافر إلى موسكو تاركا ورشته لغابرييل مونتر فاختفى عدد من أعماله . وظل مغيبا مدة طويلة جدا دامت إلى غاية عام 1956م ثم ظهرت لوحاته المفقودة ، بعد أن تركتها غابرييل مونتر بمدينة ميونيخ [77]

و عاد كاندينسكي الى ألمانيا عام 1921 و أصبح مدرسا مهما في مدرسة الباو هاوس في فايمر، لكن النظام النازي قام بغلق المدرسة عام 1933 ، وسحب الجنسية الألمانية من كاندينسكي عام 1927 ، فغادر ألمانيا ولجأ إلى فرنسا ،. ومنح الجنسية الفرنسية ، و توفي بها في 13 ديسمبر عام 1944.

[76] Phalanx art group op cit
[77] Vassily Kandinsky Dossiers pédagogiqueS collection du musée centre Pompidou http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-kandinsky-mono/ENS-kandinsky-monographie.html

و هكذا أسس هذا الفنان لأسلوب قائم على فلسفة عبر عنها في كتاباته بوضوح معلنا أنه تخلى عن المظاهر الخارجية على أمل أن يكون قادرًا على إيصال المشاعر مباشرة إلى المشاهد. لقد آمن كاندينسكي أن الألوان والأشكال بوسعها أن تنقل الحقائق الروحية المخفية وراء المظاهر اليومية والتي يصعب وصفها بالكلمات. حتى أنه رأى تشابهًا بين الموسيقى والرسم ، فسجل بهذا الشأن في عام 1912 :

"اللون هو لوحة المفاتيح. العين هي المطرقة. الروح البيانو ، بأوتارها المتعددة. الفنان هو اليد التي تجعل الروح تهتز بحزم بواسطة لمسة كهذه أو تلك. "[78]

**.-الفنان التجريدي بييت موندريان**

ولد بييت موندريان Piet Mondrian في 7 مارس 1872 في أمرسفورت بهولندا ، كان والده ، مدرسًا ، و رجل دين وكان محدود الدخل ، محبا للفن ، حين بلغ العشرين من عمره التحق بأكاديمية ريجكاس للفنون في امستردام ودرس بها إلى غاية عام 1897. واكتسب بها مؤهلات علمية وفنية أهلته ليصبح مدرّسا بنفس الأكاديمية وأظهر اهتماما في البداية برسم المشاهد الطبيعية وفق نمط قريب من التأثيرية

ثم أظهر ميولا إلى التكعيبية منذ 1912 حيث أعجب بأعمال بيكاسو وجورج براك وحذا حذوهما بالعاصمة الفرنسية [79]

ثم عاد إلى امستردام إثر مرض والده عام 1914 ولم يتمكن من السفر ثانية إلى باريس بسبب الحرب العالمية الاولى فأنتج في هذه الفترة أعمالا يطغى عليها إيقاع البحر. واحتك بالفنان "ثيو فان دويسبرغ" ، وعدد من الفنانين والشعراء المتحمسين للتمرد على معايير الجمال التقليدية و التخلي عن المحاكاة والفصاحة التشكيلية ، في

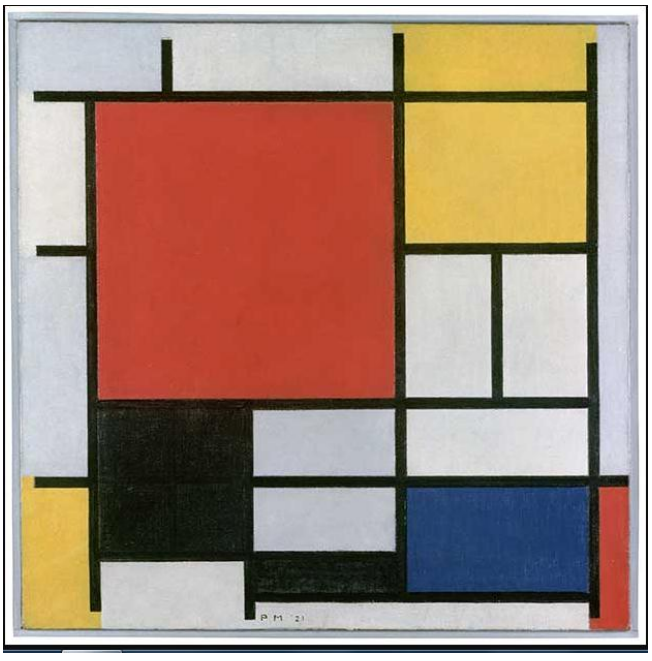
[78] art abstrait op cit
[79] idem

سبيل الأشكال الهندسية الخالصة ، القائمة على تعامد الخطوط . واستخدام الألوان مباشرة من الانبوب بلا تعديل أو معالجة ، والاكتفاء فقط بالأحمر والأزرق والأصفر.[80]

و في سنة عام 1919 رجع إلى باريس وانصب اهتمامه على البناء المتعامد مع دراسة النسب الجمالية في علاقة المربعات ببعضها ضمن سلسلة من الاعمال التي أطلق عليها اسم " تكوين" .

ومن الواضح ان بييت موندريون كان مقتنعا ومتأثرا إلى أقصى حد بأفكار ماثيو شوينمايكر التي أوردها في كتابه "فلسفة الخيال الجديد" حيث يشرح أن العالم يتراءى له قائما على تقاطع وتعامد الأفقي مع العمودي[81]

في عام 1938 سافر إلى لندن ثم إلى نيويورك وانضم إلى مجموعة من الفنانيين التجريديين وساهم في نشر مقالات وأعمال عن التصميم الجديد



موندريان تكوين احمر اصفر ازرق 1921 زيت على قماش

[80]- ينظر : بييت موندريان" من بين أهم رواد المدرسة التجريدية المرجع السابق

[81] Dolf Hulst .Mondrian ecole de la Haye –de Stijl Bookking international .Paris 1994 p148

3: **كازيمير ماليفيتش 1879-1935**

من أبرز أعلام التجريدية الهندسية الفنان الروسي كازيمير ماليفيتش ويعد مؤسس حركة السوبرماتيزم أو ‘‘التفوقية ، ورمزا من رموز البنائية الروسية، و منظّرا فنيا مشهورا أصدر كتاب ‘‘العالم اللاموضوعي’’ الذي ضمنه شروحا لنظرياته السوبرماتية.

امتاز أسلوبه بتكوين هندسي فائق البساطة، مربع أو مربعات، أو مستطيلات، أحيانا مع بعض الخطوط المنحنية، ذات ألوان أساسية قوية. كما يعتبر أحد رواد فن في القرن التاسع عشر [82]. فقد كان في بدايته الفنية مهتما بالرسم التشبيهي ثم غير اتجاهه صوب أساليب مختلفة كالرمزية وما بعد الانطباعية والمستقبلية إلى أن توصل إلى السوبرماتية وبلغ عبرها أقصى درجات التجريد الهندسي الذي يختزل عناصر بنائه في أبسط الاشكال الهندسية وهي المثلث والمربع والدائرة والمستطيل، و ألوان متقشفة [83].

خلال الحرب الأهلية الروسية التفت مجموعة (UNOVIS) الفنية الروسية ضمن مدرسة البنائية الروسية حول ماليفيتش وإل ليسيتزكي لدعم النزعة اللا تصويرية اللاموضوعية عبر حركة سوبرناتزم التجريدية الخالصة لغاية منفعية أكثر. وأقام مع الفنان الروسي فلاديمير تاتلين أول معرض للفن المستقبلي الروسي في سانت بطرسبيرغ عام 1915 م[84]

وبلغ من التقشف مبلغا جعله يكتفي بشكل مربع مظلم في لوحة شهيرة سماها ‘‘المربّع الأسود’’ أنجزها عام 1915 وخبأها لمدة تسعة أشهر، ثم ظهرت لتختفي مدة طويلة دامت خمسين عاماً! تخلو اللوحة من أي موضوع وهي تشبه إلى حدٍ كبير ‘‘الكلمة الأخيرة’’ التي

---

[82] كازيمير ماليفيتش ويكيبيديا
كازيمير_ماليفيتش/https://ar.wikipedia.org/wiki
[83] عدنان حسين أحمد، الروسي كازيمير ماليفيتش مؤسس السوبرماتية الأحد 27 / 7 / 2014 العرب
الروسي-كازيمير-ماليفيتش-مؤسس-السوبرماتية/https://alarab.co.uk
[84] كازيمير ماليفيتش المرجع السابق

يُطلقها الفنان لكنها خرساء لا يفقهها المتلقي ومالذي يفصح عنه ‘‘مربّع أسود على أرضية بيضاء’’؟. وقد تعرض هذا العمل إلى التلف فقام بتكراره في نسخ بديلة [85].

لقد رسم "كاسيمير ماليفيتش" أشكالًا مجردة تبدو معلقة في الفضاء. لكن الهندسة الصارمة للوحة سوبرماتية مثل " مستطيل أسود Suprematist Black Rectangle" تتناقض بشكل حاد مع المظهر الهادئ لأعمال كاندينسكي[86]

"لا تقل لوحة ‘‘مربع أبيض على أرضية بيضاء’’ 1918 أهمية عن ‘‘المربّع الأسود’’ وغيرها من الأعمال الفنية التي تقوم على أشكال هندسية أخرى، فهي الأخرى تعد واحدة من أبرز النماذج السوبرماتية الروسية حيث تتجلى فيها قوة ضربات الفرشاة التي تُوحي لنا بالمربّع، عنوان اللوحة، الذي يبرز بقوة من سطحها التصويري. وقد ظلت هذه اللوحة أيضا مثارا للتهكم والسخرية شأنها دائما شأن الأعمال المبتكرة الجديدة التي تحتاج إلى مساحة زمنية مناسبة كي يتمثّلها الناقد ويتقبّلها المتلقي"[87]

تم إنشاء الأعمال الأولى التي يمكن أن تكون مرتبطة بالتفوق في عام 1913. حيث صمم ماليفيتش خلفية وأزياء تخطيطية "لانتصار فوق الشمس لـ" Victory Over the Sun ، أوبرا مستقبلية تم عرضها في سانت بطرسبرغ. في ذلك الوقت ، كان الفنان لا يزال تحت التأثير الشديد للتكعيبية المستقبلية ، التي كانت المدرسة الرئيسية للرسم والنحت التي مارسها المستقبليون الروس. في الواقع ، أثر كل من المستقبلية والتكعيبية على ظهور التفوق في روسيا. يمكن اعتبار التفوق أمرًا منطقيًا[88]

---

[85] ينظر: عدنان حسين احمد ، المرجع السابق

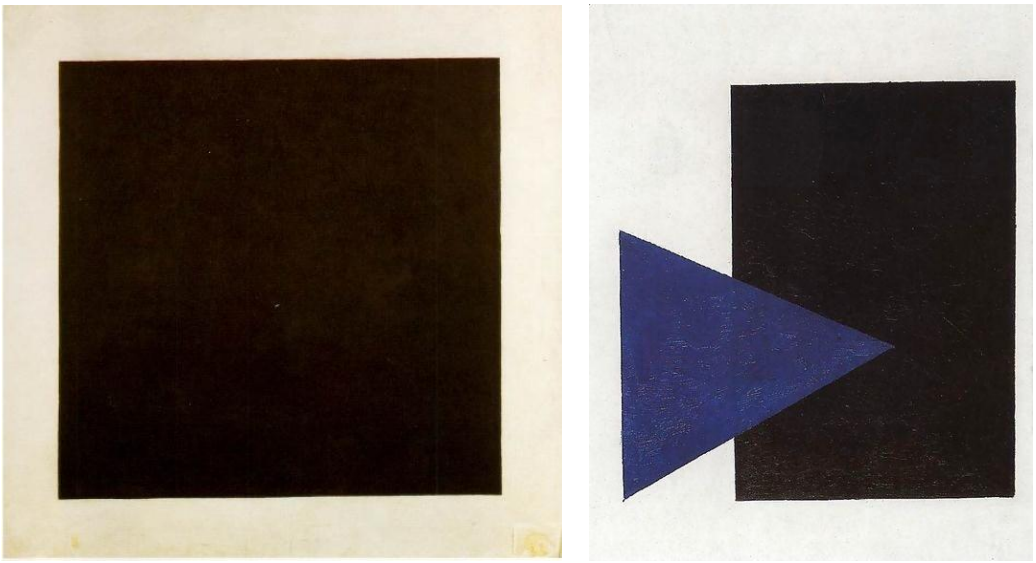
[86] Art abstrait op cit

[87] ينظر عدنان حسين احمد ، المرجع السابق

[88] How Suprematism Influenced Contemporary Art – Heritage of Kazimir Malevich

https://www.widewalls.ch/magazine/suprematism-kazimir-malevich

تمرد ماليفيتش على تيار الواقعية الاشتراكية الذي روج له النظام السوفييتي السابق و سبح ضد التيار بمعارضته وتذمره من كبح الحرية المفروض من السلطات السوفياتية ، وانتهى به المطاف إلى السجن واعتبر النظام الستاليني أسلوبه التجريدي ضربا من الفن البرجوازي البعيد عن القضايا الاجتماعية الواقعية آنذاك. ولما أصر على عناده صودر العديد من لوحاته التجريدية ومنع من ممارسة الفن السوبرماتي. كما لقي قدحا واستهزاء من طرف النقاد نظرا لخلوها من كل شيء جيد ونقي وصرح الفنان والمؤرخ أليكساندر بينوا" أن لوحات ماليفيتش تخلو من حُبّ الحياة والطبيعة في آنٍ معا[89]."



لوحتان ضمن السوبرماتية لكاسيمير : "مستطيل أسود ومثلث أزرق / و مربع أسود

وأما أعمال كاسيمير فتؤكد على تشبعه بفلسفة جمالية تدل على إيمانه بالتقدم التقني بدلاً من عالم يستحضر الطبيعة. . كان ماليفيتش ، مثل كاندينسكي ، ينظر إلى الألوان على أنها مشاعر ورسمها تطفو على الأسطح البيضاء التي اعتبرها "فراغ". كانت مربعاته ومستطيلاته رموزًا جديدة ، متناقضة مع أدوات التصوير في الماضي. لكن هذه الرموز اعتبرها رمزًا لواقع روحي جديد.[90]

[89] ينظر عدنان حسين احمد الرمرجع السابق

[90] art abstrait op cit

أطلق ماليفيتش على هذا النوع من اللوحات اسم "التفوق" ، وهو ما يعني "الحاكم الأعلى أو المطلق". تشارك هو وكاندينسكي إيمانًا كبيرًا بقيمة الفن الجديد والمستقل ، كما أنهما يشتركان في الاهتمام بالفلسفات الصوفية ويطمحان لاكتشاف الحقائق العالمية[91]

## الفن الإسلامي سبق الفن الغربي في التجريد

من المفارقات ان ينظر العارفون بالفن في الغرب إلى الفن الاسلامي نظرة دونية ووصفه بالفن الزخرفي والفن التطبيقي وتصنيفه ضمن الفنون الصغرى قصد التقليل من شأنه بينما يعتبرون الأعمال التجريدية والتكعيبية التحليلية ضمن الفنون الراقية والفنون الكبرى حتى ولو كانت مربعا أسودا على خلفية سوداء كما راينا عند كاسيمير مع انها تندرج جميعها في دائرة التجريد ومع ان الزخارف الإسلامية أكثر أناقة .

فقد تم اجترار الأفكار القديمة في أشهر المذاهب الحديثة وقد دافع "ألبارت جلايزيز" عن التكعيبية فوق الطبيعية ذات البعدين في كتابه " التكعيبية ووسائل فهمها " وهاجم الأسلوب التصويري او التشبيهي القائم على قواعد المنظور واتهمه بخداع الجمهور وإيهامه بوجود عمق في لوحة مسطحة. واعتبر هذا جريمة في حق الفن وأن الفنان الحقيقي هو الذي ينتهج التجريد بحيث يمكن أن تشاهد اللوحة من مختلف الاتجاهات[92].

فأفحمه الرسام الفرنسي المسلم إيتيان دينيه برد في كتابه "آفات الرسم ووسائل محاربتها " أكد من خلاله على أهمية الخيال لروح الفنان وأنه بمنطق "ألبارت جلايزيز " نفسه يكون لنا الحق في اتهامه بارتكاب جرم حقيقي ضد نظريته الشخصية بما أنّه هو أيضا يخدع الجمهور ويستعمل الألوان في تنكير قماشة رسم جميلة[93] كما أكد ان فكرة التجريدية والتكعيبية فكرة مجترة سبق إليها الفنان المسلم في الشرق منبع النور ، وأن اكتشافه المزعوم قديم جدا سبق أليه الفنانون المسلمون بإنجازهم لتحف فنية لا يمكن تقليدها من سجاد وخزف وفسيفساء وما إلى ذلك وبنفس المبادئ التي ذكرها فهي منمقة بالخطوط والألوان فقط وذات بعدين اثنين ، ولا تحتوي على أي عنصر من الطبيعة ، ويمكن

[91] idem

[92] ينظر قجال نادية تظرية الفن للفن وأزمة التلقي في الفنون التشكيلية المرجع السابق

[93] ينظر المرجع نفسه

مشاهدتها من كل الجوانب ، لكن المسلمين لا يقومون أبدا بتنكير المادة الجميلة بألوان رديئة ، ولا يمارسون اي خداع أو غش ، فالمواد حقيقية وثمينة : كالمينا ، وأم اللؤلؤ والصوف ، والحرير والذهب والفضة. [94] والخطوط والألوان عند الفنان المسلم مستلهمة من الكمال المطلق للشعر والدين وهذا المثال عن الشرق بلاد النور يأخذنا بعيدا عن النظريات المتناقضة والموضات العابرة لكل تلك العصب الصغيرة المعارضة لبعضها والتي تثير القلق في النفس [95]

## 6-الحركة المستقبلية تولد من رحم التكعيبية

المستقبلية حركة فنية وأدبية واجتماعية ، إيطالية ، شهدت ولادتها في بداية القرن العشرين في إيطاليا وباريس ، مركز الطليعة الفنية آنذاك

في عام 1909 ، نشر الكاتب الإيطالي فيليبو مارينيتي بيان الحركة المستقبلية ، الذي أحدث ثورة فنية عالمية. ورفض رواد الحركة المستقبلية المفهوم التقليدي للجماليات واهتموا بجمال الحركة الميكانيكية التي تطغى على المدينة والسرعة .وأكدوا على تمجيد الموضوعات المرتبطة بالمفاهيم المعاصرة للمستقبل والتكنولوجيا والشباب والعنف وأشياء مثل السيارة والطائرة والمدينة الصناعية [96]

. وفكر الشاعر الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي(1876-1944) في إصدار بيان المستقبلية . أدى هذا البيان إلى ولادة الفلسفة الفنية للمستقبل . وانطلقت هذه الفلسفة من

[94] ينظر المرجع نفسه
[95] ينظر قجال نادية نظرية الفن للفن وازمة التلقي في الفنون التشكيلية المرجع السابق

[96] Définition et caractéristiques du futurisme
https://www.guide-artistique.com/histoire-art/futurisme/

القطيعة مع التقاليد الفنية والجمالية القديمة سعيا إلى تجديد وتحديثً ثقافي لإيطاليا أوائل القرن العشرين. [97]

.نُشر بيان الحركة المستقبلية في الجريدة الإيطالية اليومية Gazzetta dell'Emilia ، في بولونيا ، في 5 فبراير 1909 ، ثم نشر بالفرنسية في لوفيجارو ، في 20 فبراير 1909 .كان كان هذا البيان جهرا برفضً الماضي واحتفالًا بالسرعة والآلات والعنف والشباب والصناعة. كان أيضًا حجة لتجديد وتحديث الثقافة الإيطالية .

وجاء في بيان الرسامين المستقبليين ، 1910 " نستنتج أنه لا يمكن أن يكون هناك رسم اليوم بدون الانقسام .إنها ليست عملية يمكن تعلمها وتطبيقها حسب الرغبة .يجب أن يكون الانقسام ، بالنسبة للرسام الحديث ، تكاملًا فطريًا ، نعلن أنه ضروري وضروري."[98].

التف حول فيليبو مارينيتي في البداية العديد من الرسامين ، بما في ذلك جياكومو بالا ، وأومبرتو بوتشيوني ، وكارلو كارا ، وجينو سيفيريني ، ولويجي روسولو . واستخدم هؤلاء الرسامين تقنيات من التكعيبية لتمجيد الحداثة ، وقامت أساليبهم على وضع الألوان والأشكال في تجاور مع تكرار العنصر بطريقة توحي بوجود تواتر تقليدا للأثر الذي تتركه الحركة السريعة أثناء التقاط الصورة الفوتوغرافية في محاولة لخلق إيقاعات ديناميكية وطاقة غير مسبوقة

.و يعتبر لومبارتو Umberto Boccion من أوائل الذين لجؤوا أيضًا إلى نحت أعمال مستوحاة من أعمال الفنانين التكعيبيين المشهورين ، مثلDuchamp-Villon ديشامب فيلون وهكذا ساهم لومبارتو أيضًا بشكل كبير في تنظير الحركة المستقبلية : وانتقد في بياناته ، الفنون الجديدة مطولاً (السينما ، التصوير الفوتوغرافي) ، معتبراً أن هذه الوسائط الإعلامية لم تشرك الفنان بما يكفي ليتمكن من تمثيل أجواء العالم الحديث[99]..

---

[97] idem

[98] LE FUTURISME

HTTPS://ART-ZOO.COM/LE-FUTURISME/

[99] idem

ويتجلى بوضوح أن أفكار المستقبلية تقوم أساسا على الرغبة في إدخال الفعل الإبداعي في واقع العالم الحضري والديناميكي الجديد ، مع تخريب كامل للقوانين التي فرضها العالم القديم ويهيمن عليها جمود البرجوازية. فهي تؤيد الواقعية التي تلوي مبادئ أسس الفكر الرومانسي وأيديولوجيته المنحطة في نظر اتباع التوجه المستقبلي ، وبالتالي عبر المستقبليون عن رغبتهم في تمجيد الحرب والتي يرون أنها النظافة الوحيدة للعالم – و تمجيد النزعة العسكرية والوطنية واللفتة المدمرة للفوضويين. وتأكيدا لهذه الرغبة نشر ماريينتي بيانه الأول في عام 1909 ، حيث التزم بمبالغ كبيرة من المال ، ليس في مجلة فنية ، ولكن في مجلة سياسية فرنسية ، Le Figaro لوفيغارو وابدى رغبة في إدخال الحداثة ليس فقط كقيمة جمالية عليا ، ولكن أيضًا كقيمة أيديولوجية .لذلك من الطبيعي تمامًا أن ترتبط الحركة المستقبلية لاحقًا بالأيديولوجيتين العظيمتين المناهضتين للبرجوازية في القرن العشرين ؛ وبالتحديد ، إلى الفاشية ، وهي حركة يلتزم بها مارينيتي - والعديد من المستقبليين ؛ ولكن أيضًا الماركسية اللينينية التي ستجذب أيضًا بعض العناصر[100].

ولا شك أن هذا البعد الأيديولوجي للفن ، والرغبة في إعطاء بُعد اجتماعي للفعل الإبداعي ، استخدمت المستقبيلة أنواعًا مختلفة من الوسائط للتعبير عن نفسها .و هذا ما أدى بها إلى أن تصبح أول حركة فنية حقيقية تهدف إلى تفكيك التعبير الفني .وهذا ما أدى إلى ظهور العديد من الابتكارات الفنية الجديدة مثل فن الأداء ، وفن التنصيب و التي تمخضت عن الرغبة في إدخال الإبداع إلى الفضاء العام من خلال فلسفة التفكيك ، والاستفزاز ، وحتى .والعنف.

---

[100] LE FUTURISME

HTTPS://ART-ZOO.COM/LE-FUTURISME/

وتحقيقا لهذا الهدف ، عبرت الممارسة المستقبلية عن نفسها في جميع المجالات مثل الشعر والرسم وأيضًا الديكور والنحت والتركيب والعمارة والموسيقى (الضوضاء) والإعلان والتصوير الفوتوغرافي والسينما والدعاية وحتى الطبخ [101]

واثرت المستقبلية في العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين مثل ديكو و دادا و البنائية و السيريالية

Giacomo
Balla
1871 - 1958

Umberto
Boccioni
1882 - 1916

Luigi
Russolo
1883 - 1947

وتشير بعض الدراسات النقدية أن المستقبلية عانت من سوء فهمها إلى حد ما وتم التقليل من شأنها إلى حد كبير في تاريخ الفن. ومع ذلك ، فإن الملخص الموجز لمساهمات المستقبليين يعطينا وصفًا للتنوع المذهل للممارسات التي تتغذى من منهل مشترك يتمثل في أخذ مادة الفعل الإبداعي من الحياة الحديثة . ومن هنا ، فإن المستقبلية هي الحركة الحقيقية التي تدخل الفن في الحداثة. ومع ذلك ، بعد نشر بيان مارينيتي التأسيسي وأول بيان مستقبلي في عام 1909 ، والذي كان له تأثير القنبلة على المشهد الفني الأوروبي ، تبع ذلك صمت طويل في العاصمة الفرنسية ، لدرجة أننا لم نعرف أبدًا كيفية قياس التأثيرات التي أحدثتها. ربما لأنها سلكت نهجا ثوريًا و سياسيًا وأيديولوجيًا بشكل أساسي ، ظلت المستقبلية متجاهلة إلى حد ما في فرنسا واعتبرت حادثة غير مرغوب في الحديث عنها بسبب موقفها المؤيد لفاشية موسوليني. و لكن في روسيا حظيت المستقبلية بالاهتمام

[101] **LE FUTURISME OP CIT**

لدرجة أن الطليعة الروسية عرّفت نفسها على أنها "مستقبلية" من عام 1910 إلى عام 1915. ومن الواضح جدًا أن الفن المستقبلي يتغذى على الغموض الذي يفهمه ناقد مثل ليون تروتسكي جيدًا[102]

وهكذا نأت المستقبلية عن كل ماهو قديم و تقليدي وجامد ورفضت كل الفنون السابقة ، واعتبرتها فنونا فاشلة ومزيفة، ودعت إلى محوها وتأسيس فن جديد لا يشبه أي فن آخر سبقه

وتشربت المستقبلية الروسية من التكعيبية منذ 1913 ، بعد عودة الفنان الروسي لينتولوف من باريس ، وعرض اعماله في موسكو و جمعت . التكعيبية المستقبلية ، بين تكعيبية العناصر والأشكال وبين الديناميكية المستقبلية . وطور الفنان الروسي كاسمير مالفيتش الأسلوب الذي ظهر في لوحة (المطحنة السكين) لكنه تخلى فيما بعد عن هذا النمط الفني واتجه إلى الفن اللاموضوعي الذي عرف باسم[103]. (Suprematism)

[102] **LE FUTURISME OP CIT**

[103] مستقبلية المعرفة

تشكيل برونزي مستقبلي من عام
1913

وتعتبر الحركة المستقبلية حركة منقرضة مع أنها كانت في عز بروزها مثل الخيال العلمي ، ترغب في تجاوز المستقبل .

## 7 -السريالية" فوق الواقع"

السريالية هي حركة أدبية وشعرية وفنية مناهضة للعقل ظهرت في القرن العشرين تمخضت عن الثورة التي جسدتها حركة دادا في نهاية الحرب العالمية الأولى.

و تقوم فلسفتها على الاهتمام بإملاءات العقل الباطن أثناء الممارسة الفنية وبالتالي فإن السريالية في الرسم هي تعبير تشكيلي بصورة تفتقر إلى النظام والمنطق

ويعتمد السرياليون في عمليات الإبداع سواء بالرسم ، أو الموسيقى ،أو التصوير الفوتوغرافي ،أو السينما ، أوالشعر ، الحكايات على باستخدام جميع القوى النفسية (الآلية ، الحلم ، اللاوعي) المحررة من سيطرة العقل ومحاربة القيم المتلقاة

.في عام 1924 ، عرّفها منظرها أندريه بريتون في البيان الأول للسريالية على أنها "آلية نفسية بحتة ، يقترح من خلالها التعبير الحقيقي عن الفكر ، سواء شفهيًا أو كتابيًا ، أو بأي

طريقة أخرى ،. يمليها العقل الباطن ، في غياب أي سيطرة تمارس عن طريق العقل ، خارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي وهي "فوق جميع الحركات الثورية ."

وقد اعتمد السرياليون على محاكاة الأشياء الواقعية و توظيفها كرموز للتعبير عن أحلامهم والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

تستند السريالية إلى قناعة مفادها أنه توجد ثمة ه حقيقة أسمى من الواقع تكمن في الجزء المخفي من الجبل الجليدي لعقل الانسان

وتجاهر السريالية بتحديها للمنطق من خلال إلهام الأحلام وآلية عمل العقل الباطن، ولكن حين بزغت إلى الوجود في القرن العشرين اعتبرت حركة فلسفيّة وثقافيّة، حيث عمل العديد من الفنّانين والشُّعراء والكُتّاب وصانعي الأفلام على البحث عن طُرق لتحرير النّفس والاستفادة من إبداعاتها الخفيّة. لذا أصبحت حركة دُوليّة أثّرت على الحياة الثقافيّة في الفترة ما بين الحربين العالمية الأولى و العالمية الثّانية وما بعدهما ، حيث برزت العديد من الأفكار مع نشأتها وتطوّرها، بالإضافة إلى الجهات التي تأثرت وأثرت فيها كما طالت السريالية الفن والمسرح والسينما والموسيقى، وكذلك الأدب الذي أُطلق عليه الأدب السرياليّ، كما طالت النقد بنوعيْه النسويّ والنفسيّ.

و ظهرت كلمة السريالية لأوّل مرة بواسطة غيوم أبولينير عام 1917م، واستعمل هذا المصطلح كعنوان فرعيّ في مسرحيته، حتى جاءت الحرب العالميّة الأولى التي عملت على تشتيت الكُتّاب والفنّانين، وهذا بدوره أدّى لانخراط العديد منهم مع حركة تُدعى دادا؛ لاعتقادهم أنّ الفكر العقلانيّ المُفرط والقيم البرجوازية هي أساس الحُروب في العالم، إلا أن هُنالك العديد من الفنون السريالية التي تعود للعصور الوسطى، وفيما يأتي توضيح لملامح السريالية مُنذ القدم: الأعوام (1527-1593م): استخدم جوزيبي أرسيمبولد خداع العين في تصوير الوجوه المصنوعة من الفاكهة أو الزُهور أو الحشرات أو الأسماك. وفي (حوالي 1450-1516م): عمل الفنان الهولنديّ هيرونيموس بوش على تحويل حيوانات الحظائر والأغراض المنزلية لوحوشٍ مُرعبةٍ. وفي الأعوام (1904-1989م): عمل الفنان السريالي سلفادور دالي على تقليد رسم التشكيل الصخري الغريب. وفي الأعوام (1526–1593م):

بدت صُور الفنان الإيطاليّ غيسيبي أرسيمبولدو كضرب من الألغاز البصريّة التي صُمِّمت من أجل الترفيه عن اللّاوعي، وليس التحقيق فيه. وفي الأعوام (1880-1918م): قام الكاتب والناقد الفرنسيّ غيوم أبولينير باستخدام مُصطلح السرياليّة لوصف فرقة باليه طليعية، وذلك عام 1917. وفي عام (1924م): بدأت الحركة السرياليّة رسميًّا عند قيام الشاعر أندريه بريتون بنشر البيان الأوّل للسرياليّة.

من أعمال سالفادور دالي

## الفنان السريالي سلفادور دالي

سلفادور دالي إي دومينيك فيغيريس ولد في 11 ماي 1904 في فيغيريس (جيرونا). ابن كاتب العدل سلفادور دالي كوزي وفيليبا دومينيك فيريس . وكان لدالي شقيق أكبر توفي في سن صغير جدا وكان ذكيا محبوبا جدا فلما ولد سلفادور دالي منحه والداه اسم شقيقه المتوفى وهذا ما أثر في نفسيته كثيرا طوال حياته حيث كان يشعر ان حب والداه له هو حب لصورة اخيه فيه خاصة وهذا يؤثر على تشكيل شخصيته لاسيما أنه تابع له بالاسم

كما أن والداه حين كان في الخامسة اصطحباه إلى قبر شقيقه سلفادور الأول، وابلغاه أنهما يعتقدان أن شخصية أخيه تقمصته، ونشير هنا إلى أن العديد من أعمال دالي فيما بعد ترمز إلى طفل ميت وتوحي بالاعتقاد الدائم بتقمص شخصية أخيه الراحل

وبالتالي أظهر سلوكا مضطربا وكان مشاغبا يفعل كل ما في وسعه لجلب الانتباه بأفعال جد غريبة وعدوانية احيانا ولما كان يذهب إلى المدرسة كان يرتدي جوارب غريبة الشكل وحدث مرة ان ذفع بزميله من الجسر فاصيب بجروح وحدث ايضا مرة ان حطم كامنجة احد اقاربه لمجرد نقاش عن الموسيقى و فن الرسم .

كما اظهر ميولا لرسم النمل وهو ما كان يفرزه عقله الباطن الذي لم ينس ان شقيقه حين ووري التراب اكل النمل جثمانه وتعتبر هذه احدى تجليات الخوف من المصير بعد الموت

في 1908 ولدت أخته الوحيدة آنا ماريا.

سجله والده في الحضانة العامة في فيغيريس ، وبالنظر إلى فشل دالي الصغير في هذه المدرسة ، قرر والده تسجيله في المدرسة الإسبانية الفرنسية Inmaculada Concepciónفي فيغيريس ، حيث تعلم الفرنسية ، لغته الثقافية المستقبلية .

وفي 1916 أقام في ضواحي فيغيريس ، في ملكيةEl Molí de la Torre المولي دي لاتور ، التي تملكها عائلة من المثقفين والفنانين - حيث اكتشف الانطباعية بفضل مجموعة الاعمال التي يملكها الرسام رامون بيشوتRamon Pichot ،

. بدأ دراسته الثانوية وكان يحضر دروس البروفيسور خوان نونيز في المدرسة البلدية للرسم في فيغيريس. خلال هذا العام والعام التالي ، رسم سلفادور دالي حكايات لأخته لما مرضت ، و شارك دالي في معرض جماعي في صالونات Societat de Concerts ، في مسرح بلدية فيغيريس (متحف مسرح دالي المستقبلي)

و أسس مع مجموعة من أصدقائه في المدرسة الثانوية مجلة Studium ، حيث نشر كتاباته الأولى .وبدأ في إنجاز مذكرات شخصية تحت عنوان انطباعاتي وذكرياتي الحميمة ، وفي عام 1920 فرض عليه والده ، كشرط لكي يصبح رسامًا ، أن يذهب للدراسة في مدرسة الفنون الجميلة في مدريد ، من أجل الحصول على دبلوم المعلم. فواق دالي على هذا الشرط

.في فبراير 1921، توفيت والدته. قتزوج والده في العام التالي ، كاتالينا دومنيك فيريس خالة دالي

.في 1922 شارك في مسابقة معرض الأعمال الفنية الأصلية للرابطة الكاتالونية للطلاب ، والذي أقيم في معارض Dalmau في برشلونة ، حيث حصل عمله الموسوم بـ" سوق" على جائزة رئيس الجامعة.

، درس في مدريد بالمدرسة الخاصة للرسم والنحت والنقش (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)وعاش في سكن الطلاب. هناك أقام صداقة مع مجموعة من الشباب الذين ، بمرور الوقت ، أصبحوا شخصيات فكرية وفنية مهمة في القرن العشرين: لويس بونويل ، فيديريكو غارسيا لوركا ، بيدرو غارفياس ، أوجينيو مونتيس وبيبين بيلو ، وآخرين .

تم طرد دالي من أكاديمية سان فرناندو في 1923، بتهمة قيادة ثورة طلابية ضد عدم إسناد كرسي الرسم للمدرسة إلى الرسام دانيال فاسكيز دياز. عاد إلى فيغيريس ، حيث استأنف دروسه مع خوان نونيز ، الذي علمه أسلوب النقش

.في الخريف ، عاد إلى الأكاديمية حيث اضطر إلى إعادة السنة

في 1925 .شارك في المعرض الأول لجمعية الفنانين الأيبيريين في مدريد وتم تقديم معرضه الفردي الأول في صالات دالماو في برشلونة. لقد كانت حقبة رفض الطليعة والسعي إلى تقليد تصويري ، إيطالي أساسًا. خلال هذه السنة الدراسية ، 1925-1926 ، لم يعد إلى أكاديمية سان فرناندو. وقضى فيديريكو غارسيا لوركا عطلته مع دالي في كاداكيس .

في 1926 شارك في عدة معارض أقيمت في مدريد وبرشلونة. برفقة عمته وشقيقته ، قام بأول رحلة له إلى باريس ، المدينة التي التقى فيها ببيكاسو وزار متحف اللوفر. تم طرده نهائياً من مدرسة الفنون الجميلة في مدريد لإعلانه أن هيئة المحلفين التي كانت ستختبره غير كفؤة. عاد مرة أخرى إلى فيغيريس وكرس نفسه بشكل مكثف للرسم .وفي1927 أقام معرضه الفردي الثاني في غاليري دالماو في برشلونة وشارك في صالون داتومني الثاني في "سال برس". ومن خلال الأعمال المقدمة ، يلاحظ المشاهد التأثيرات الأولى الواضحة للسريالية. ومع نشر مقال "سان سباستيان" المخصص لوركا ، بدأ تعاونًا منتظمًا ومستمرًا مع المجلة الرائدة L'Amic de les Arts ، والتي استمرت حتى عام 1929 .

ورفقة Lluís Montanyà و Sebastià Gasch ، قام بنشر البيان الأصفر (البيان الكتالوني المناهض للفنون) الذي يهاجم الفن التقليدي بعنف. شارك في معرض الخريف الثالث في "سال بارس" والمعرض الدولي السابع والعشرون للرسم في بيتسبرغ (الولايات المتحدة 1929 .(سافر مرة أخرى إلى باريس ، وبفضل جوان ميرو ، أصبح على اتصال بمجموعة السرياليين ، بقيادة أندريه بريتون. وعرض فيلم Un Chien Andalou ، نتيجة تعاونه مع Luis Buñuel ، في سينما Studio des Ursulines في باريس. أمضى الصيف في كاداكيس ، حيث زاره مالك المعرض كاميل جويمانس ورفيقه رينيه ماجريت

وزوجته لويس بونويل وبول إلوارد وجالا وسيسيل. منذ ذلك الحين ، بقيت غالا إلى جانبه إلى الأبد

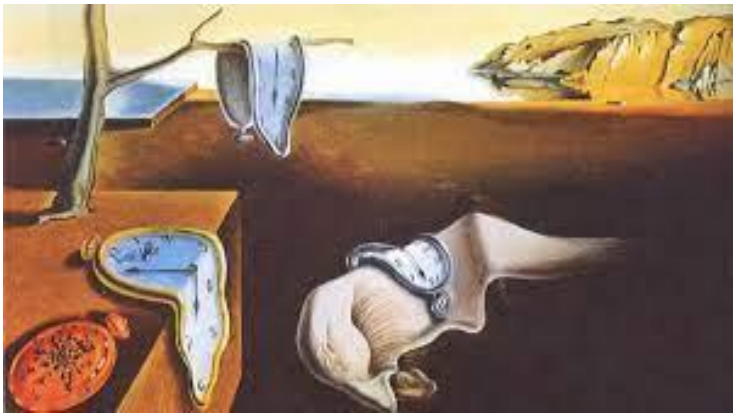
في باريس.. نشر كتابهLa femme visual ، وهو مجموعة من النصوص التي تم نشرها في مراجعات مختلفة ، مثل L'âne pourri ، حيث تم وضع أسس طريقته النقدية بجنون العظمة. في بداية عقد الثلاثينيات ، وجد دالي أسلوبه الخاص ولغته الخاصة وشكل التعبير الذي سيرافقه طوال حياته على الرغم من التغييرات والتطورات في عمله - مزيج من الطليعة والتقاليد. تم طمس لوحاته الانطباعية المبكرة ، كما تأثرت أعماله ، من بين حركات أخرى ، بالتكعيبية والمستقبلية . تم اندمج دالي بالكامل في المجموعة السريالية وهذه هي بداية تكريسه كرسام .سريالي ثم أقام معرضه الفردي الأول في غاليري بيير كولي في باريس حيث عرض عمله .La persistent de la mémoire شارك في المعرض السريالي الأول في الولايات المتحدة والذي أقيم في Wadsworth Atheneum في هارتفورد. وصدر كتابه "الحب والذاكرة 1932 ."شارك في معرض السريالية: اللوحات والرسومات والصور الفوتوغرافية في معرض جوليان ليفي في نيويورك. و أ قام معرضه الفردي الثاني في Galerie Pierre Colle في باريس. صدر كتابه "باباو" الذي يعرض فيه مفهومه للسينما. في نهاية ذلك العام ، أعلن دالي أمام Viscount of Noailles عن إنشاء "مجموعة زودياك" ، وهي مجموعة من الأصدقاء الذين اتحدوا لمساعدة سلفادور دالي اقتصاديًا ، من خلال طلب الأعمال منه والتي اشتروها بانتظام .نشر في 1933العدد الأول من مجلةMinotaure de Paris . شارك في المعرض السريالي الجماعي في Galerie Pierre Colle، حيث قدم أيضًا معرضه الفردي الثالث. أول معرض فردي في صالة جوليان ليفي في نيويورك .تزوج في 1934غالا (نيي إيلينا إيفانوفنا دياكونوفا). عرض في معرض الذكرى الخمسين في صالون الاحرار في القصر الكبير في باريس ، دون مراعاة رأي بقية السرياليين الذين قرروا عدم المشاركة ، وهي حادثة أدت عمليًا إلى طرده من المجموعة. وبواسطة بريتون. أقام معرضه الفردي الأول في معرض Zwemmerفي لندن. ثم انطلق مع غالا في رحلته الأولى إلى الولايات المتحدة. تم تنظيم

معرضين فرديين لدالي ، هارتفورد وعاد الزوجان إلى أوروبا في شهر مارس ، ذهب سلفادور دالي إلى فيغيريس حيث تمت المصالحة الأسرية

ونكتفي بهذه المحطات من حياته لنعود إلى مميزات شخصيته لقد كان دالي أحد أشهر الفنانين في القرن العشرين، و لم يكن هذا بسبب موهبته الفنية فقط ، لكن بسبب غرابة أطواره أيضا، حيث وصف بأنه الفنان الأكثر غرابة في القرن،

قال دالي ذات مرة «الفرق الوحيد بيني وبين المجنون هو أنني لست مجنوناً»، وقال مرة أخرى «إذا أردت أن تكون مثيراً للاهتمام، فعليك أن تكون مستفزاً»، ومن أشهر مواقفه الاستفزازية أنه في أحد المطاعم تجمع حول الناس وهو يتناول طعامه فقذف بطبق الحساء في الهواء ولطخ ملابس الحشد الذي التف حوله [104]

" تعد لوحة «إصرار الذاكرة» التي رسمها دالي عام 1931 اشهر لوحات دالي على الإطلاق، اللوحة تظهر فيها مجموعة من الساعات المرتخية التي تشير إلى الوقت، وقد قيل ان دالي حلم بمجموعة من الساعات تذوب في الصحراء فحول حلمه إلى حقيقة، لكن اللوحة الأغلى بين أعمال دالي هي اللوحة التي رسمها للشاعر السريالي برتولد بريخت، صديقه، والذي تزوج دالي طليقته غالا فيما بعد، ورسم اللوحة عام 1929 وبيعت عام 2011 بـ 22.4 مليون دولار من قبل دار سوثبي للمزادات."



لوحة انصهار الذاكرة سلفدور دالي

[104] سلفادور دالي.. حين تتقمص الفنان أرواح الموتى

# 8-الفن الحديث في الجزائر بين التصوير واللاتصوير

هيمنت النزعة التجريدية على الفن التشكيلي الجزائري المعاصر منذ بداياته في أواخر الفترة الاستعمارية رغم تمسك العديد من الفنانين بالأساليب التصويرية المختلفة التي تبلورت في المنمنمات والمناظر الانطباعية و الطبيعية والواقعية وحتى السريالية والرومانسية وساند النقد هذه النزعة بل ورسخها الأكاديميون بإقناع الطلبة أن الإبداع يكمن في التسامي عن المحاكاة رغم تدريسهم لقواعد الفن التصويري الأكاديمي مما انعكس على مشاريع التخرج بجلاء ، ومع ذلك فإن العديد من الفنانين تشبثوا بالأساليب التصويرية وبين هؤلاء وهؤلاء انقسم الجمهور إلى مؤيد ونابذ ومن خلال هذا الدرس سنتطرق إلى إشكالية تلقي ونقد المنتج اللاتصويري و التصويري عند الفئتين المعارضة والمناصرة وكيف انعكس هذا على سوق الفن في الجزائر وكيف أثر الطلب في المنتج الفني وأسلوب الفنان بالاعتماد على تجارب ميدانية وشهادات حية

إن اللافت للانتباه عند دراسة التجريدية هو الخلط بين التجريد والتحوير فالتحوير يختزل الشكل ويحافظ على الرمز والدلالة بينما يمحو التجريد أي أثر يحيلنا إلى أي معنى مرتبط بالواقع ، وبالتالي فإن مصطلح الفن التجريدي مضلل بما أنه قد يشمل الفن المتحور والفن غير الرمزي تمامًا وغير الهادف.

على أن التجريد غالبا ما يتبلور في تخليص الشكل الطبيعي من تفاصيله الجزئيّة، واختزاله في أشكال وألوان تعبر عن الفكرة الجوهريّة للشيء المُراد رسمه"[105].

لكن الإشكال يبقى مطروحا أيضا كون التجريد ثمرة من ثمرات فلسفة الفن للفن التي تهمل المضمون أي (الجوهر) وتهتم بالمظهر، وهنا يتضارب البحث عن الجوهر مع هذه الفلسفة التي تعتبر الفن هدفا في حد ذاته طلبا للمتعة ، بعيدا عن أي بعد ديني أو أخلاقي أو

---

[105] العلوان فاروق محمود الدين" التجريد في فنون العرب قبل الإسلام رسالو ماجستير كلية الفنون الجميلة جامعة بغدا 1997م ص 100

تعليمي أو تنويري .... مما يوقع المتلقي والباحث في الفن التجريدي في دوامة من المتناقضات .

فهل التجريد هو فعلا كما يرى كاندينسكي الابتعاد عن الشكل الواقعي بحثا عن الجوهر انطلاقا من ضرورة داخلية " لجعل" اللامرئي مرئيا "؟[106] أم أنه فن للمتعة فن للفن في ثورة لتحرر الفن من الغائية وأي رسالة بصرية لها دلالة ؟

ومهما يكن من أمر فالتجريدية هي أسلوب حديث يكتنفه الغموض ، وكأنه ممارسة ذهنية تقطع البصر عن هاجس المحاكاة أو الاستناد على عناصر العالم الواقعي ، فهو يتناقض مع التصورات الإبداعية الواقعية المألوفة سواء في الكلاسيكية أو الواقعية والانطباعية.[107]

ويجب التذكير دوما أن التكعيبية التحليلية تعد أكبر ثورة فنية في العصر الحديث بتمردها على المنظور ورؤيتها الفنية الهندسية و لقد رأينا في الدروس السابقة كيف كانت أول من أحدث القطيعة مع الأسلوب التشبيهي التصويري وأنجبت للفن الحديث الاتجاه التجريدي وشبه التجريدي وأساليب اللاتصوير التي ألغت المحاكاة والمضمون و أهملت الموضوع، و لا بأس أن نذكر أنها فرنسية النشأة جاءت ردا على الوحشية والتعبيرية، دعت إلى التحرر من الشكل مثلما تحررت الوحشية من الألوان الطبيعية . وحتى هنري ماتيس رائد الوحشية الذي رفض في البداية أعمال رائد التكعيبية جورج براك في لجنة تحكيم لوحاته رأينا كيف أنه لم يلبث أن انقلب إلى مؤيد ومجرب للتكعيبية بعد مدة قصيرة [108]

وبالعودة إلى فن اللاتصويري في الجزائر نجد أن النزعة التجريدية قد هيمنت على الفن التشكيلي الجزائري المعاصر منذ بداياته في أواخر الفترة الاستعمارية رغم تمسك العديد من

---

[106] ينظر سها سلوم و سلوم شعيرة إشكالية اللاموضوعية المعادل الهندسي في تجريدية كاندنسكي الغنائية مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد 29 العدد 2 2013م ص 664

[107]- محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر، مكتبة الفنون التشكيلية ، هلا للنشر والتوزيع ، سنة 2003، ص 200.

[108]- ينظر : نجم عبد الشهيب، موجز في تاريخ الفن، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان الأردن،2008 م /1429 هـ ، الطبعة الأولى، صفحة 170

الفنانين بالأساليب التصويرية المختلفة التي تبلورت في المنمنمات والمناظر الانطباعية و الطبيعية والواقعية وحتى السريالية والرومانسية .

وساند النقد النزعة اللاتصويرية رغم انه كان في البداية ضدها وباتت الأساليب التقليدية التشبيهية مجلبة للنقد تقيّم على أنها قد تخطاها العصر ولا إبداع في المحاكاة في ظل وجود آلة التصوير.

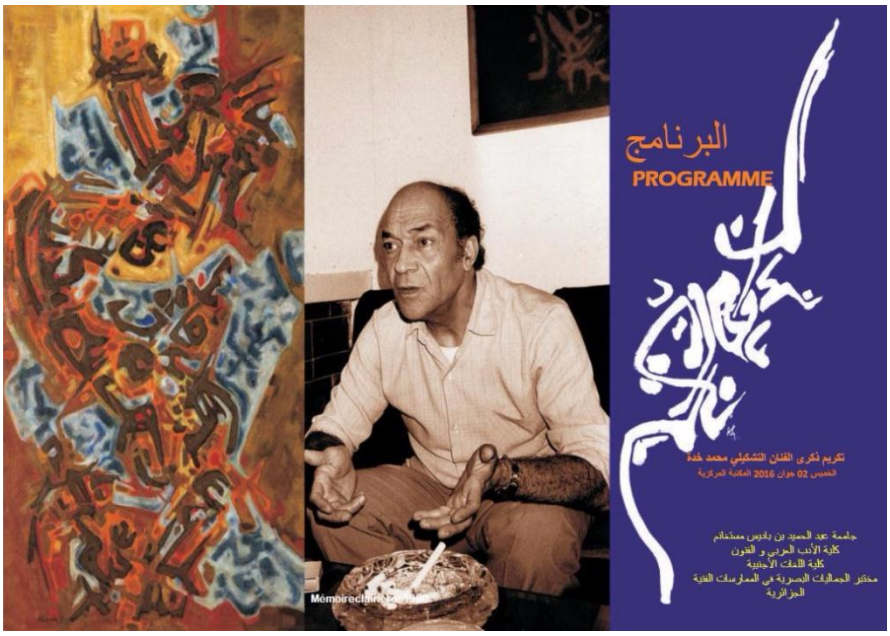
مع أن اللوحة الفنية في الفن التصويري ليست بالسطحية التي توهم المشاهد انه بلغ خفاياها ورسالتها البصرية وحتى في مقارنتها بالصورة الفوتوغرافية من الخطأ الشائع الاعتقاد بوضوح المعنى بل قد نجدها في كثير من الأحيان لا تقل صعوبة في قراءتها عن التجريدية وفك رموزها وقد لا تفيها النصوص وآليات النقد حقها بل وتعبر عن موضوعات وأفكار جديدة بأسلوب تشكيلي بليغ وتبحث في تركيب العناصر والمشاهد وتوظيف لغة اللون والضوء .

والمتتبع للاتجاه اللاتصويري يلاحظ ان رواد الفن التجريدي الجزائري وعلى رأسهم محمد خدة و محمد إسياخم قد اختاروا بذكاء منهجهم لامتطاء موجة الحداثة واتخاذها معبرا للعالمية ومنبرا لإيصال رسائل ثورية مموهة بمبهمات اللاتصوير.

و يبدو أن هذا الأسلوب يناسب تلك الفترة الاستعمارية التي كانت تقمع حرية التعبير، وتخمد أي فكر تحرري . بل وكانت تعمل على إفقار و تجهيل الشعب الجزائري وحرمانه من التعليم ، فمحمد خدة كغيره من أبناء الجزائر عانى ويلات الاستعمار وعاش التجويع والقهر ، وارتأيت ان أخصص هذه الورقة للتعريف به وبأسلوبه لعدة أسباب على رأسها ان الأولوية للرواد و محمد خدة هو الرائد في هذا الاتجاه غير أن أعماله تعاني من التعتيم بسبب حقوق التأليف التي أسدلت بها السيدة الدكتورة أرملته حجبا على معظم أعماله وغيبتها عن المشهد الافتراضي والأكاديمي فقد صدرت دراسة جمالية حول أعمال محمد خدة للدكتورة الزميلة كحلي في كتاب دون صور للسبب عينه وقد رأينا كيف احتفل غوغل بذكرى تكريم هذا الفنان العالمي المغيبة أعماله إعلاميا عن هذا الفضاء الافتراضي وأكاديميا فدفن مرتان بدفن أعماله.

غوغل يحيي ذكرى وفاة الفنان محمد خدة

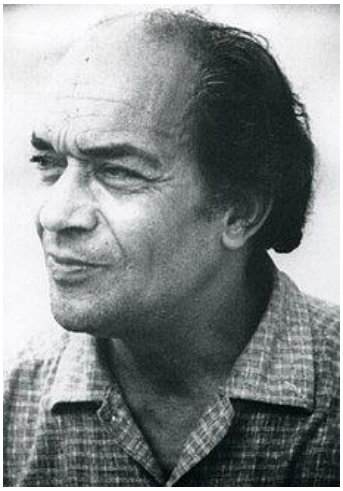
وقد حظينا بزيارة السيدة أرملة المرحوم في كليتنا في يوم دراسي تكريما لذكراه سنة 2016 ولا يزال الإشكال قائما .




صور من اليوم الدراسي الوطني حول ذكرى وفاة خدة المنظم من مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية 2016 لجامعة مستغانم

ارملة خدة في اليوم الدراسي بكلية الادب العربي والفنون جامعة مستغانم

لا تستقيم دراسة النزعة التجريدية عند أي فنان تجريدي منهجيا دون التطرق لسيرته و التعريف بشخصيته وطريقة تفكيره وفلسفته وقناعاته وبهذا نعد أدوات التحليل اللازمة لاستنباط المعاني والأهداف الكامنة في لوحاته.



محمد خدة 1930-1991

ولد الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة في عز فصل الربيع بنفس المدينة التي اقطن بها مستغانم يوم 14 مارس 1930 ، وتوفي أيضا في الربيع في نفس الشهر يوم 04

مارس 1991 في الجزائر العاصمة، يعد من جهابذة ورواد الفن التشكيلي الجزائري المعاصر وهو أحد ابرز مؤسسي "مدرسة الإشارة " تابع باهتمام تطور الفن الغربي الذي تثاقف واغتنى بالأساليب الفنية في مختلف أصقاع العالم ،

نشأ الفنان خدة عصاميا ثم صقل موهبته بتكوين بالمراسة سنة 1947 ، شغل عدة مناصب إدارية بمجال الثقافة كما اشتغل بورشة غراندشومبيير بباريس سنة 1952 وتمكن من جلب الانتباه من مستغانم ثم العاصمة وجمعته علاقات صداقة مع فنانين هواة واظهر شغفا بالعمران الإسلامي والهوية الجزائرية والطبيعة الساحرة فكانت في البداية مصدر إلهام له

وبالتمعن في مسار الفنان العصامي محمد خدة نجد أن طفولته كانت مليئة بمظاهر البؤس حيث اضطر للعمل وهو طفل في مطبعة بعين الصفراء بمستغانم لتأمين قوت العائلة وكان والده ضريرا ، ولم يلتحق بأي أكاديمية فنية ، غير أن حبه للألوان حفزه للتمرن بالاعتماد على نفسه وكان مولعا بالرسم المحاكي للواقع ، و في سن السادسة عشر تولى إنجاز كروكيات المطبوعات و رسم أولى لوحاته وهو في سن السابعة عشر ، ثم انتقل للعيش في فرنسا بالعاصمة باريس مع عبد الله بن عنتر عام 1952، و اشتغل مصمما للنماذج ومصمما للحروف ومارس فن التيبوغرافيا في عدد من المطابع وكان يعمل في النهار ويرسم ليلا في أكاديمية الاغروند شوميار بمونتبرناس

ولما اندلعت ثورة التحرير أقام صداقة مع الصحفي مصطفى قايد والممثل مصطفى كاتب والروائي كاتب يسين وساهم في النضال الثوري واحتك بشخصيات فنية وثقافية من عدة دول، مما ساهم في إثراء ثقافته الفنية، كما أقام معرضه الأول في قاعة "الحقائق" بباريس عام 1955

**أهم أعمال محمد خدة:**

ساير أسلوب خدة التجريدي ، الآراء التي كان ينشرها بالصحف و بالمجلات. وقد جمعها في كتابين مطبوعين موسومين بصفحات متناثرة مترابطة و "معطيات من أجل فن جديد." وكان مساره حافلا بالإبداع و سنستعرض أعماله كما اوردها الكاتب ابراهيم مردوخ في نهاية الورقة ان كان هناك متسع من الوقت

عند تتبع سيرة الفنان يتجلى أنه تشبع منذ نعومة أظافره بمرارة القهر الاستعماري الذي مارس أبشع المناهج لإحكام قبضته الرخامية على الشعب الجزائري بداية بسياسة الأرض المحروقة إلى الإبادات الجماعية مرورا بالتجهيل والتشريد والتجويع والتعذيب ولعل هجرة عائلة الفنان فرارا من المجاعة من مستغانم إلى زمورة وهو في سن الثانية عشر أحسن إشارة تقتفي عند الفنان عاشق الإشارة والرمز لتفسير جملة الأعمال التي تدين الاستعمار وتتمسك بالهوية التي سعت فرنسا جاهدة لطمسها وطمس معالم الحضارة الإسلامية في الجزائر بإيعاز من رجال الدين المتعصبين الذين أظهروا حقدا ورهابا شديدين للإسلام والمسلمين فكرست كل أدوات ومناهج محو الذاكرة والتاريخ واللغة والدين والثقافة والعلوم والعمارة لتبرير اغتصاب الأرض بذريعة جلب الحضارة للأهالي وإنقاذهم من التخلف

فالممارسات الاستعمارية المشبعة بالميز العنصري أثرت في الأهالي بطريقتين إذ منهم من انطبق عليه قول ابن خلدون أن المغلوب يتأثر بالغالب فيقلده في كل شيء بمعنى أنه ينبهر به ويتجلى هذا عند دعاة الاستغراب من المثقفين والفنانين الذين تنكروا لثقافتهم الأصلية وخلعوا عباءاتهم الشرقية العربية الإسلامية وصاروا قوما تبعا خدموا الغرب بعد الاستقلال وقدموا له عمالة مجانية تفوق ما قدمه المستشرقون في مساندتهم للسياسة الاستعمارية ومنهم من ترسخت فيه كراهية الاستعمار ونبذ مظاهر الظلم فاستمد منها قوة الصمود والتصدي بإثبات الذات والدفاع عن الهوية وحب الوطن والاعتزاز بالرموز الحضارية ومقومات الشخصية والدفاع عن قضايا الأمة مثل محمد خدة الذي يعتبر أحد

أعمدة الفن التشكيلي الجزائري حيث أظهر درجة كبيرة من الذكاء والفطنة في استغلال الاستغراب في خدمة الشرق"

**-تبني التجريد وتكريسه في خدمة الهوية والنضال الثوري**

انعطف محمد خدة بفنه وانتقل من الرسم التشبيهي والمحاكاة إلى التجريد راكبا موجة المعاصرة في إثبات الهوية عبر الرسائل البصرية الهادفة رغم اللغة المبهمة التي سادت آنذاك بحكم رواج فلسفة الفن للفن وهو" أمر غاية في التعقيد"

هنا بالذات تكمن عبقرية هذا الرسام الذي استمر في التعبير رغم استبدال المحاكاة بالتجريد أو استبدال التصوير باللاتصوير على حد قول الفنان خدة الذي يرى أن كلمة تجريد تبقى صورية إلى حد بعيد ولا تفي بالغرض في زمن كان عالم الفن التشكيلي ينظر بعين التقزيم للفن التشبيهي المحاكي للواقع ويتهم اللغة التشكيلية البليغة بكونها قد تخطاها العصر ولا تساير الموضة.

و رواج فلسفة الفن للفن وتجليها في مذاهب الحداثة وما بعد الحداثة جعل من الرسم نوعا من الترفيه والتسلية والمتعة الجمالية بعيدا عن الالتزام بأي وظيفة اخلاقية أو دينية أو اجتماعية أو ثورية أو تاريخية لأنه نشاط مطلوب لذاته هو هدف في حد ذاته تحقيقا للشعور بالمتعة والجمال

وبالتالي فإن فلسفة الفن للفن ساهمت في رواج موضة التجريد و وانتقاد المحاكاة و الرسم التشبيهي والتقزيم من قيمته مما صعب وأعاق توظيف الرسم المحاكي للواقع كوسيلة للتعبير عن موضوعات تدين الاستعمار وتفتخر بالثقافة وتبرز الهوية. ومن الواضح أن المستفيد الأول من تجريد الصورة من هويتها و وظيفتها التاريخية والتنويرية والدينية والإصلاحية وسلبها صفة الانعكاس لتفقد القدرة على نقل الواقع وتتحول من مرآة إلى سطح خشن لا يعكس شيئا هو شعب بلا أرض ولا حضارة شعب استغل كل المداخل لفرض نظام عالمي جديد في ظل العولمة الثقافية تتحكم لوبياته في المؤسسات الثقافية وهو

أشد الشعوب كرها للمسلمين وهو من سن سنن موضات العصر التي صبغت الشعوب بصبغة واحدة تلغي الفوارق وتطمس الهويات[109]، ويكفي تفحص أسماء المنظرين وفلاسفة الفن للفن لنتأكد من ذلك و هنا نتساءل كيف تمكن محمد خدة في ظل هذه الظروف من تحقيق أهدافه آنفة الذكر المتمثلة في إبراز الهوية و الإشارة إلى قضايا الوطن والأمة وإدانة الاحتلال .؟

إن انعطاف خدة بفنه من المحاكاة إلى التجريد أو اللاتصوير يحيلنا إلى المفارقة الصعبة التي واجهت هذا الرسام المناضل المهتم بقضايا الأمة في فترة صحوة الشعوب المستعمرة التي ثارت من أجل كسر الهيمنة والاستعمار وهي قضايا تفرض نفسها على أي رسام مشبع بالفكر الثوري تندرج ضمن توجه المدرسة الواقعية لكن الأسلوب الواقعي يعتمد على المحاكاة وفلسفة النظرية الانعكاسية التي تومن بوجوب أن يكون العمل الفني مثل المرأة التي تعكس الواقع وهو أسلوب تخطاه العصر و كان محل انتقاد أغلبية النقاد والاوساط الفنية في تلك الفترة و هي فترة رواج التجريدية والنظرية الشكلية التي تعتني بالشكل على حساب الجوهر وتهمل تماما المضمون وتجرد الأشكال من اي صورة لها علاقة بالواقع حيث لا دال ولا مدلول ، فيطلق الرسام خياله في وضع البقع دون قيود او معايير ولا قواعد متبعا الحدس والذوق فاتحا المجال لخيال المتلقي لكي يتصور ما يشاء وهو يتأمل تلك البقع اللونية والخطوط العشوائية ويتذوق الجمال دون أن يكون هناك بالضرورة معني كتذوق الموسيقى التي تتذوقها الأذن دون كلمات ولا دلالة.

وخدة انتهج في خضم هذه المفارقة التجريد أو التصوير كما يفضل تسميته ليواكب العصر مسجلا حضوره كفنان جزائري معاصر في الساحة الفنية الدولية من خلال أعمال فنية تعتمد على الإشارة في الاعتزاز بالهوية الثقافية الجزائرية ، ويتضح بهذا الهدف المتمثل في تسجيل البصمة الجزائرية التي تخلد الهوية وتعتز بالأصالة والحضارة العربية ذلك أن حضور اعمال الفنان خدة هو في حد ذاته إشارة إلى إثبات الذات والشخصية الوطنية ، والإنسان مجبول على حب إثبات وجوده بترسيخ آثاره وفي هذا الصدد كان خدة قد أشار في

109

إحدى كتاباته أن الطفل مولع بإثبات وجوده بالضغط على رمال الشاطئ تاركا آثار قدميه والبالغ أيضا يعمل على أن يكون هذا الأثر ملحوظا وأن يعمر طويلا من خلال فن النحت والفن التشكيلي .

فقد منح خدة لوحاته عناوين تختزل المعنى في كلمة أو كلمتين وبكل ذكاء يوجه الرسام المتلقي من خلال العنوان إلى النظر إلى عناصر اللوحة وتكوينها و بقعها وألوانها وتشابك خطوطها وكتلها من منظور الرسام ومع أن التجريدية تحرر خيال المتلقي من التقيد بأي رسالة بصرية محددة في ظل بتر الصلة بين الشكل والصورة الواقعية ، غير أن العنوان يؤثر في المتلقي ليوجه انتباهه بشكل آلي للربط بين العنوان والأشكال المبهمة فيقتفي أثر فرشاة الرسام لاستنتاج المعنى الذي خطر في ذهن هذا الرسام المشهود له بخصب الخيال لحظة إنجاز عمله الفني ولعل الزيتونة خير مثال على ذلك

اظهر خدة شغفا باستعمال رمز الزيتونة والزيتونة كما هو معروف شجرة مباركة أقسم الله عز وجل بها في سورة التين " والتين والزيتون وطور سينين وذا البلد الأمين ، وفي سورة النور قال تعالى :{ **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** }[110].

ويرمز غصن الزيتون إلى السلام ويذكرنا أيضا بالقضية الفلسطينية وعبارة ياسر عرفات الشهيرة لن يسقط الغصن الأخضر من يدي وأما خدة فبقدر شغفه بهذه الشجرة يصرح أيضا بحذره منها إذ يرى في تلافيف جذعها وعقدها وشقوقها مقاومة للرياح العاتية رمزا لصمود ومقاومة ووقفة الرجل الصامد كما أنها شجرة لا تنبت في التربة الدسمة بل تفضل الأراضي الجافة و حتى الحجارة نفسها مما يرمز إلى الكرامة والعزة

[110]- سورة النور

ويمكن لمقطع من جذعها أن تعبر عن تفاصيل قطعة أرض أحرقت بقنابل النابالم المحظورة ، كما يشرح خدة هذا مشيرا أنه حقه في التخيل ولكم حقكم في تخيل ما تشاؤون ، وبهذا نراه يوجه انتباه المتلقي بالرسم والنص إلى مجموعة من الإشارات التي لا تفيها النصوص حقها ويبحر بخيال الجمهور مستحضرا مقاومة الشعب الجزائري الصامد ضد اسوأ انواع الاستعمار الذي مارس أبشع المناهج الاحتلالية بداية من سياسة الأرض المحروقة إلى محاربة العقيدة الإسلامية واستعمال الأسلحة الممنوعة في الجزائر وسائر البلدان العربية المستعمرة حتى تهالك جسد الأمة وبات كجذع شجرة زيتونة عتيقة تشهد على أثر الزمن والمحن تقف في شموخ وعزة متمسكة بجذورها الضاربة في أعماق أرض الأجداد المباركة

وهكذا عرف خدة كيف يدين إذن بكل ذكاء جرائم الاستعمار في الصالونات العربية والغربية ويشيد بعزة وكرامة الشعب وقدسية العقيدة مختصرا كل هذا في رمز الزيتونة موظفا التقنية والأسلوب الغربيين غنيمة حرب ووسيلة لإثبات الذات أمام الغزو الثقافي.

وليست الزيتونة العنصر التعبيري الوحيد في التعبير عن القضايا التي تبناها ومن عناوين لوحاته يتجلى انه كان انعكاسيا حتى النخاع في ثوب برناسي **" . الظهرة ـ حصار القصبة ـ تكريم الواسطي ـ الصوّان المنفجر ـ فلسطين**

و يعتبر الحرف العربي من العناصر الأكثر استعمالا في فن خدة اللاتصويري والخط كما ذكرنا آنفا مرتبط بعمل الفنان اليومي في مجال الطباعة والتيبوغرافيا لكن توظيفه في اللوحات التشكيلية منفصل تماما عن تركيب الكلمات ومعانيها فهي حروف حرة موزعة على مساحة اللوحة بتناغم وجمال

والحروف قد يرى البعض في تجريدها من الدلالة ما يدعو المتلقي إلى صرف النظر عن استنباط المعاني والاكتفاء بتذوق جماليات أشكالها وتناسقها وحتى عشوائيتها غير أن العارف لسيرة الفنان وفلسفته وطريقة تفكيره يدرك أن حضور الحرف في حد ذاته يشير إلى معان يحتاج شرحها إلى كتابة صفحات عديدة ذلك أن الحرف العربي منفصلا له وزن

في حساب الجمل و في تفسير القرآن والحرف رمز العلم وعنصر لإثبات الهوية العربية للوحة الفنية "

و الحرف العربي استهوي الكثير من الرسامين التجريديين الغربيين الذين وظفوه في لوحاتهم وحسب خدة فإن هذا ما سلب الكتابة صفتها المقدسة وانفصلت اللغة عن رسالتها وحتى روحها وشهدت الحروف ولغة القرآن نوعا من العلمنة في ظل الإقبال على الاستشراق التجريدي و توظيف الحرف العربي كعنصر زخرفي في الفن المعاصر وأشار خدة إلى وقوع هؤلاء الرسامين في اجترار القديم تحت عباءة التجديد والوقوع في فخ نظرة الآخر مع التناقض الصارخ في محاولة إبراز الاختلاف من منظور غرائبي [111].

و من هنا نفهم أن خدة يبدي غيرته على الحرف العربي بوصفه تراثا مقدسا مرتبطا بلغة القرآن لا يحق لغير العربي العبث به في زخارف الفن المعاصر و في تراكيب التجريد الاستشراقي الغرائبي. وبالتالي فإن حضور الحرف العربي الحر في لوحاته حضور للهوية العربية الإسلامية المرتبطة بهوية الرسام الذي يحق له استعمال هذا الإرث المقدس بمعنى أن حضور الحرف العربي في لوحات رسامين غربيين هو انتحال هوية وانتهاك للمقدسات[112].

لقد وظيف عنصر الحرف العربي في بناء تكويناته التجريدية ، مستثمرا مرونته و وقابليته للتشكيل ، يقول "لم أستعمل الحرف أبداً 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"

وأما عن سيميائية الألوان فمن الواضح انها توحي بالبيئة وفنون التراث المادي ككثرة استعمال درجات الأمغر الدال على التراب والأرض والعمارة في تقليديتها والأزرق الذي يشير إلى صفاء سماء وبحر الجزائر الغنية بالضوء والألوان الداكنة التي تستحضر في الذاكرة حبر الكتاتيب القرآنية

[111] ينظر قجال نادية المرجع السابق ص 11
[112] المرجع نفسه ص 11

## 4-نماذج من أعمال خدة

**لوحة" شكل البحر " لمحمد خدة زيت على قماش 1982**

92x65 سم

القصبة تحت الحصار

و نستعرض أعماله كما اوردها براهيم مردوخ في دراسته للحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة:

- تصميم العديد من المعالم والأعمال الميدانية الخاصة بمقام الشهيد

بالمسيلة 1981.

- سجاد حائطي للمطار الدولي الملك خالد بالرياض 1981 .

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

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

- الكلاب( اللحاج عمر الجزائر) 1965 (الغموض) لعبد القادر علولة(وهران ) 1968 . ( بني كلبون ) العبد الرحمن كاكي الجزائر 1974 .

- قام بعمل العديد من الرسوم لعدة كتب منهم :جانسوناك، بشير حاج الطاهر، رشيد بوجدرة،طاهر جاووت .

- وتوجد أعماله بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر ، متحف الفن الحديث بباريس وفي العديد من المنظمات والهيئات الوطنية والعالمية [113].

**المعارض التي شارك فيها منها:**

وقد شارك الفنان في عدة معارض انفرادية منها:

- رواق ترانسبوزيسيون "بباريس سنة " 1967 .

- رواق عمرراسم ب الجزائر سنة 1963.

[113]- - إبراهيم مردوخ، " مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ط1، 2005، ،ص 201.

- رواق لايأكوت العين تسمع (بليون سنة 1964).

- معرض بليون 1964 .

- معرض الحقائق الجديدة بباريس سنة 1955- 1957- 1985.

- معرض الفنون التشكيلية بباريس سنة 1962 ومعرض الفن الفتي.

- معرض فيينا بالنمسا 1967.

- معرض بمركزالثقافيالفرنسيبالجزائر 1970 .

- معرض الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية بالجزائر من 1964 إلى 1972 .

- رواق إسياخم بالجزائر سنة 1986.

- معرض استذكاري بالمتحف الوطني للفنون الجميلة بالجزائر سنة 1983.

- معرض بالمجلس الشعبي البلدي لمستغانم سنة 1985 .

- ومعرض متنقلة عبر الجزائر سنة 1970 وسنة 1974 ، وخمسة

- معارض متزامنة لمحفورات في الجزائر و وهران وتيزي وزو بدار الثقافة، وقسنطينة بالمسرح الجهوي وعنابة في المسرح الجهوي سنة 1985.

- ومعرض بدارالثقافة تلمسان سنة 1985.[114]

وبعد وفاته نظمت عدة معارض لأعماله الفنية بالجزائر وفرنسا ،وقد شارك في العديد من المعارض الخاصة خارج الوطن منها:

- قاعة سيماز بباريس سنة 1960
- قاعة غورتاي بباريس سنة 1964 .

[114]ابراهيم مردوخ المرجع السابق ص 202

- سأفاج غاليري لندن سنة 1965 .
- متحف البلفدير بتونس 1980 .
- قاعة الفن الحديث ليون سنة 1982 .
- المعرض العالمي للفن الحديث بالسويسرا 1982.
- المركز العالمي للفنون التشكيلية باريس سنة 1986.

كما شارك في العديد من المعارض الخاصة بالفن الجزائري خاصة في :أذربيجان ، بغداد ، دمشق ، موسكو، نيويورك ،صوفيا ، طوكيو ،فارصوفيامن سنة 1963 إلى سنة 1986 .

**المعارض الجماعية:**

المعارض الجماعية تمثلت في رواق قوفرنايدفة المركب بباريس سنة 1964 ،ومعرض" سافاجغالوري بلندن "سنة 1979 ، ومعرض" بمتحف الفن العصري " بتونس سنة 1980 ،ومعرض" الرسم الجزائري فيأبيجانو موسكو ونيويورك وباريس وبغداد وصوفيا وطوكيو من 1963 إلى 1986 .

**إنجازات أخرى:**

وللفنان مجموعة من الإنجازات الأخرى مثل مقام الشهيد بمدينة المسيلة طوله 9 أمتار وقاعدته 25 مترا، وعمل فني بالمطار الدولي" الملك خالد بالرياض سنة 1981 ورسم جداري بوزارة التعليم العالي بالجزائر عام 1982 ورسوم الكتب نذكر منها بالأخص" الوردة و الحديقة الجانسينياك سنة 1964و كتاب" حتى لا نحلم لرشيد بوجدرة سنة 1965 وكتاب" توليفات حالة الغد الحاج علي سنة 1980 وديكورات وأزياء المسرح مثل مسرحية"

نوماس سنة 1986 وابنيكلبون " سنة 1974 وأيضا عضو مؤسس للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1963 ،والأمين العام للإتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1971[115].

إذن كانت هذه طريقة محمد خدة في إيصال رسائل ثورية من المحلية إلى العالمية عبر منبر الفن تحت درع التجريد . وكانت عناوين اللوحات هي التي توجه المتلقي صوب الرساللة الكامنة في تلافيف التجريد مثل لوحة القصبة تحت الحصار بالأسلاك الشائكة وما إلى ذلك

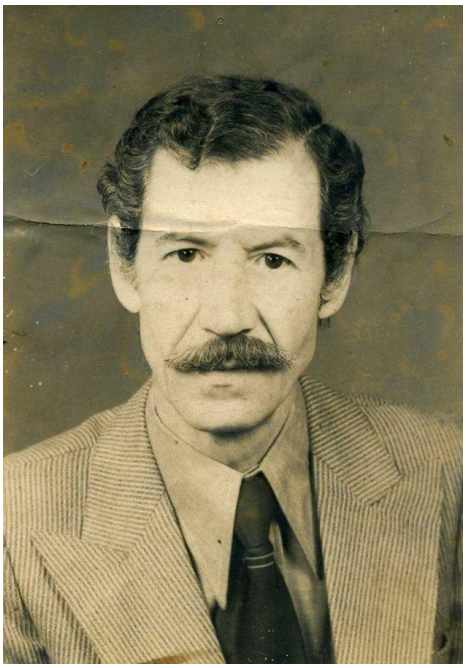
**محمد إيسياخم**

وأما اسياخم فاتخذ من أسلوبه نصف التجريدي التعبيري الكئيب وسيلة لإدانة قهر الاستعمار.

وكل رسوماته يدمغها الحزن والتقشف في اللون برماديات ملونة متقاربة تذكر بالمرحلة التحليلية التكعيبية في أحادية رمادياتها .

و يعتبر أيسياخم الرسم نوعا من العذاب النفسي إط يتألم نفسيا وهو يرسم في تحد للإعاقة التي خلفها انفجار قنبلة يدوية كان يعبث بها في منزله بعد ان سرقها من معسكر ألماني في الجزائر واعتبر نفسه سببا في الفاجعة التي ألمت بأسرته وبترت ذراعه.

[115] ابراهيم مردوخ المرجع السابق ص 204



محمد اسياخم1928 -1985

محمد أيسياخم لوحة الشهداء

وهناك بالمقابل من الفنانين الجزائريين الرواد من تمسك بفنه التقليدي مثل محمد راسم الذي تخصص في فن المنمنمات، وهو فن تصويري تصغيري من منطلق إثبات الهوية

الثقافية الجزائرية والافتخار بالحضارة الإسلامية وماضي الجزائر العريق قبل حلول المستعمر الفرنسي .

وقد ورث محمد راسم فنه التطبيقي من رشة والده الحرفي وكان دائم البحث عن جذور فنه الموروث إلى أن عثر على مخطوطات إيرانية مليئة بالمنمنمات، فشعر بالسرور حينها

وهذا يدل على مدى الطمس الثقافي الذي أحدثه المستعمر الفرنسي في الجزائر.

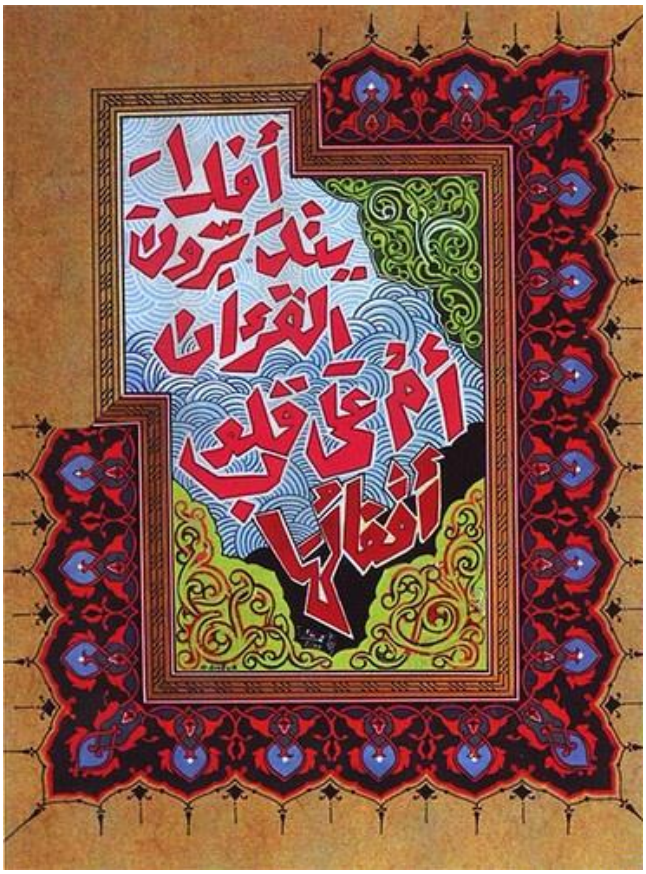
وعمل محمد راسم على تأسيس مدرسة فنية راسمية تعتمد على التقابل والتناظر في الإطار الزخرفي وتنتهج التأنق في الزخرفة بماء الذهب ،وتهذب المنظور والنسب والقياسات والشبه

إن هذه المدرسة وضعت قواعد للمنمنمة خرقها الفنان المعاصر الهاشمي عامر عبر النيومينياتور التي عادت إلى تكسير الإطار كما هو الحال في المدرسة الإيرانية لكن بتجديد في السلاسل وعناصر الزخرفة بل وحتى بإدخال الفن الغربي والحرف اللاتيني على المنمنمة.

محمد راسم

منمنمات محمد راسم

الهاشمي عامر في ورشته




نيوميناتور الهاشمي عامر

ومن الفنانين العالميين الجزائريين الذين تمسكوا بالأسلوب التصويري الفنان العصامي حسين زياني وكانت بداياته نحو الشهوة مع تأسيس متحف الجيش في الثمانينات

وقد تسنى له في هذه الفترة العمل مع نخبة من الفنانين الأكاديميين تحت إشراف الفنان محمد اسياخم.

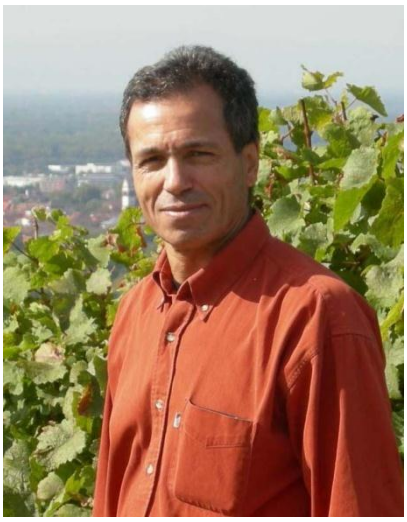
وأنجز لوحة ضخمة تاريخية عن معركة الأمير عبد القادر "خنق النطاح" التي سحق فيها الجيش الفرنسي بهزيمة نكراء باسلوب نيوكلاسيكي . يوضح هذا الأسلوب الوجه الآخر الخفي للوحات الاستشراقية النيوكلاسيكية التي تفتخر بانتصارات الجيش الفرنسي.

.واللافت في أسلوب الفنان حسين زياني في هذه اللوحة الضخمة هو الخلفيات الضبابية وهناك من النقاد من يعتبر تلك الخلفيات نوعا من التجريد ، لكن في تقديري وحسب الدراسة التي أجريتها هو نوع آخر من المنظور سميته المنظور البلوري نسبة إلى تقلص الجسم البلوري في العين.

ذلك أنه عند التركيز على العنصر الأهم تظهر بقية المشهد بضبابية .وهو المنظور الأكثر واقعية من المنظور التقليدي الذي يظهر كل أجزاء المشهد بضوح في ان واحد .

وهذا الفنان حقق حضورا عالميا باسلوبه ولوحاته التاريخية التي اقتناها العديد من الرؤساء والملوك والحكومات تزدان بها مقراتهم الحكومية ومتاحفهم الرسمية وهو يقيم الان في المهجر ولديه أيضا أعمال رومانسية مثل مشهد الملكة بلقيس في وفودها على الملك سليمان . ولديه مناظر واقعية من عمق الصحراء الجزائرية

وقديصرح حسين زياني أنه يعمل على إثبات الهوية الجزائرية و العربية حتى يشعر المغتربون بالفخر تجاه أمجاد تاريخهم ومن أجل مقاومة العولمة الثقافية .



الفنان حسين زياني

" ملكة سبأ عند الملك سليمان" زيت على قماش120x160سم ، 2015 م جمع خاص فرنسا
:المصدر خاص المؤلف رودر Roder

حسين زيان ، الدفاع عن قسنطينة ، ، زيت على قماش ، 1999م ، 200 × 400 سم مجموعة متحف الشاذلي ، الجزائر العاصمة

Auteur Roderالمصدر : المؤلف رودرذ

واكتفي بهذه النماذج لأعود إلى علاقة المنتج الفني الجزائري التصويري واللاتصويري بالمتلقي وسوق الفن .

وحسب دراسة ميدانية وتجارب شخصية فإن المتلقي خارج دائرة التخصص في الفن أو الثقافة التشكيلية سواء كان مثقفا أو غير مثقف يتفاعل بصورة آلية مع الفن التصويري ويفضل الفصيح على المبهم وهذا لعدة أسباب:

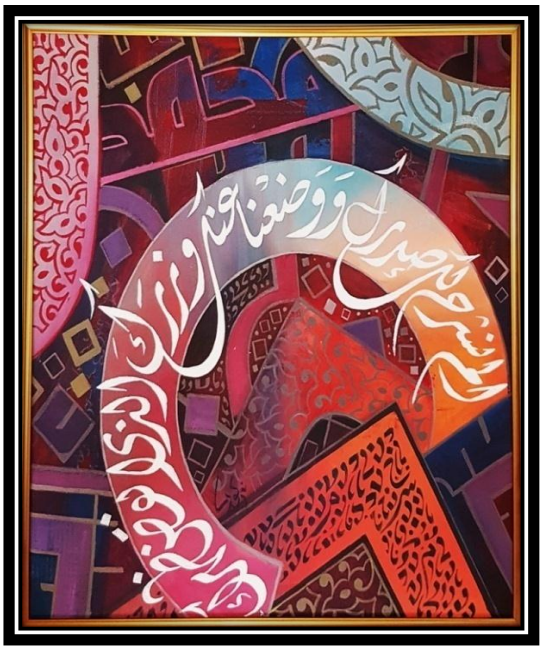
أولا لأنه يتعاطف وجدانيا بصورة آلية مع الموضوع المتقن التنفيذ الذي يداعب الماضي الجميل ويثير الحنين إليه أو يثير الشعور بالانتماء الديني و الاجتماعي او الفخر التاريخي و القضايا الثورية أو يعبر عن الهوية أو يفتح نوافذ على مناظر طبيعية جميلة قديمة أو حديثة وما إلى ذلك .

هنا قد يرى المتلقي أنه ليس بحاجة إلى تكوين فني لفهم هذه الأعمال رغم أنها تتضمن في كثير من الأحيان رسائل ورموز لا يفهمها المتلقي تحتاج إلى إتقان السيميولوجيا والأمثلة عديدة .

ومع ذلك تقتنى هذه الأعمال من قبل العامة ومن المثقفين خارج دائرة الثقافة التشكيلية ومن الحكومات أيضا والهيئات الرسمية ومن طرف السياح المولعين بالمناظر الشرقية

وأما الأعمال التجريدية فتبقى حصرا على نخبة من الجمهور المتذوق للفن التجريدي وغالبا ما تضم هذه النخبة النقاد والفنانين والأكاديميين المتخصصين في الفنون التشكيلية أو المطلعين على هذا المجال

وتضم أيضا الجمهور النابذ للمحاكاة بوازع ديني اقتناعا بتحريم الصورة وهذا الجمهور يتفاعل أكثر مع الأعمال الحروفية التي تتناول نصوصا دينية مثل أعمال الفنان كور نور الدين



من اعمال الحروفي التجريدي كور نور الدين

وهناك أيضا نوع اخر من الجمهور الذي لا يفقه شيئا في الفن لكن يحب مسايرة العصر في كل مقتنياته فيطلب دوما ديكورا معاصرا بما فيه اللوحات ونجد من بين هؤلاء أيضا مسيري الفنادق الفخمة ومديري المصحات الخاصة والشركات الحرة وحتى بعض الإدارات العمومية والمعاهد والجامعات وما إلى ذلك.

وبالتالي تقتنى المنجزات اللاتصويرية بطلب من هؤلاء ولأمثالهم . ويتحكم في كثير من الأحيان طلب الزبون في أسلوب الفنان في العملية التجارية ، حيث يتلقى الفنان التجريدي طلبات تصويرية وقد تدفعه الرغبة في التكسب أو الإحراج إن كان الطالب شخصية مهمة أو صديقا أو قريبا إلى تبني أسلوب قد يتقنه لكنه بعيد عن طابعه نزولا عند رغبة الطالب.

وهذا قد يوقع الباحث في أخطاء عند دراسة أسلوب الفنان والعكس صحيح قد يضطر

الفنان التصويري الى الرسم اللاتصويري اي التجريدي وفق الطلب والموقف.

وبالتالي يمكننا القول ان المنتج التجريدي يبقى حكرا على النخب بينما ينفتح المنتج التصويري على العامة وقد توصف بعض الأعمال بالتجارية عند اضطرار الفنان إلى

استنساخ عمل فني أو الرسم بأسلوب يفرضه الزبون ومع ذلك فإن العمل الفني في اعتقادي يبقى عملا فنيا طالما يتضمن لمسات الفنان وحدسه في انتقاء اللون والتكوين .

## حركة فنية تصويرية ملحوظة في الجيل الجديد

وهناك حركة تصويرية ملحوظة في الجيل الجديد من الفنانين خريجي مدارس الفنون الجميلة رغم شبه الاتفاق العام على اولوية مذاهب التجريد و ما بعد الحداثة كونها أكثر تحررا في الشكل واللون من هؤلاء اذكر تجربة الفنان الرقمي حديث العهد واسع الشهرة إسماعيل طيفور

ويتميز برسم المناظر الطبيعية والأماكن الأثرية والسياحية ، كما لو انها ستشاهد بالسفر إلى المستقبل ، مع إضافة شخصية بقبعة ساحر كدمغة لأسلوبه وتبدو مشاهده مثل وقوف على اطلال مدن شهيرة غيرها الدهر في المستقبل البعيد

كما تحصل على عديد الجوائز: الجائزة الثالثة لصالون الفنون التشكيلية الخاص بالشباب قالمة 2010م، الجائزة الأولى بملتقى طلبة مدارس الفنون سيدي بلعباس 2013م، الجائزة الأولى لمسابقة صالون الفنون التشكيلية البيض 2014م.

في الختام أرجو ان أكون قد قدمت نبذة شاملة عن الممارسات التشكيلية في الجزائر بين التصوير واللاتصوير وفتحت آفاقا للبحث في النقاط المثارة ضمن هذه الورقة .

**من اعمال اسماعيل بن طيفور**

.

..

**المراجع بالعربية**


أرنولد هاوزر " الفن والمجتمع عبر التاريخ" تر فؤاد زكريا.ج2. الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر

**باونيس، آلان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994**

طارق مراد " مدارس فنون الرسم في العالم" دار الراتب الجامعية بيروت .لبنان

**عفيف البهنسي ، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، الطبعة الأولى، 1997**

العلوان فاروق محمود الدين" التجريد في فنون العرب قبل الإسلام رسالو ماجستير كلية الفنون الجميلة جامعة بغدا 1997

**كلود سيرنسكي الفن الحديث تر احمد صالح غالب الفقيه المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية 2016.**

-مايز برنارد " الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها" تر. سعد المنصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية .القاهرة 1958م

محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، مكتبة الفنون التشكيلية ، هلا للنشر والتوزيع ، سنة 2003،

**ناصر أحمد سنه، صالون "الفن المرفوض." دنيا الوطن تاريخ النشر : 2010-11-26**

نجم عبد الشهيب، موجز في تاريخ الفن، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان الأردن،2008 م /1429 ه ، الطبعة الأولى


**المجلات**


سها سلوم و سلوم شعيرة إشكالية اللاموضوعية المعادل الهندسي في تجريدية كاندنسكي الغنائية مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد 29 العدد 2 2013م

- قجال نادية نظرية الفن للفن وأزمة التلقي في الفن التشكيلي مجلة القلم وهرا


**دروس ومحاضرات**


قجال نادية محاضرات في مدارس الفن التشكيلي جامعة مستغانم 2018

سلفادور دالي.. حين تتقمص الفنان أرواح الموتى
قجال نادية دروس في نظرية الفن ماستر 2 قسم الفنون جامعة مستغانم 2018

**Dolf Hulst .Mondrian ecole de la Haye –de Stijl Bookking international .Paris 1994 p148**

Etienne Dinet « Fléaux de la peinture moyens de les combattre Hachette Paris 1926

Jean Alazard in Encyclopédie mensuel de L'AOM. numéro spécial. Algérie 1954

Petit la rousse en couleurs

Rolf Tatchen « Claud Monet » Poster Book. Edition Bénédikt Tatchen .Almagne

**المواقع الالكترونية**

التكعيبية جماليات الرسم والتلوين
**http://selkattan.blogspot.com/2015_03_30_archive.html**

Léonce BÉNÉDITE **Biographie du peintre Albert Lebourg** **https://www.albert-lebourg.org/albert-lebourg-biographie.html**
Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 EDIF2000 Paris2002

Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 EDIF2000 Paris2002

Marion Vidal-Bué « L'Algerie des peintres 1830-1960 EDIF2000 Paris2002

Tracy Kendrick UNE TOILE, UN ARTISTE Georges Seurat : Un dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte , France-Amérique le numéro de 23 mars 2021

10 choses à savoir sur Henri Matisse Arts Per magazine
**https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/10-choses-a-savoir-sur-henri-matisse/**

Sylvain Marengère, Histoire du Fauvisme Arts3 Guide artistique
**https://www.guide-artistique.com/histoire-art/fauvisme/**

La Desserte rouge https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Desserte_rouge

La Desserte rouge https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Desserte_rouge

André Derain: The Turning Road, L'Estaque
**https://creativespark.art/threads/andré-derain-the-turning-road-lestaque.764/**

Paul Cézanne https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-19e-siecle/paul-cezanne.html

**Paul Cézanne, père de l'art moderne [18/12/2018]**
**https://fr.artprice.com/artmarketinsight/paul-cezanne-pere-de-lart-moderne**

Proto-cubisme **Hisour art culture histoire**

https://www.hisour.com/fr/proto-cubism-34704/

Marine Pohu Georges Braque : biographie courte du peintre français, père du cubisme Mis à jour le **23/07/20 15:29** **https://www.linternaute.fr/biographie/art/1775418-georges-braque-biographie-courte-dates-citations/**

**Marine Pohu Georges Braque : biographie courte du peintre français, père du cubisme**

[1] Compotier et verre (premier papier collé), 1912 et Compotier et cartes, Début1913

**https://georgebraqueparom.wordpress.com/2013/12/12/compotier-et-verre-premier-papier-colle-1912-et-compotier-et-cartes-debut1913/**

ANDRÉI NAKOV VASSILY KANDINSKY, LE PREMIER TABLEAU ABSTRAIT
HTTPS://ANDREI-NAKOV.ORG/VASSILY-KANDINSKY-LE-PREMIER-TABLEAU-ABSTRAIT/

Art abstrait
**https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_abstrait**

[1] Phalanx art group
**https://en.wikipedia.org/wiki/Phalanx_(art_group)**

Phalanx art group op cit
[1] Vassily Kandinsky Dossiers pédagogiqueS collection du musée centre Pompidou
**http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-kandinsky-mono/ENS-kandinsky-monographie.html**

How Suprematism Influenced Contemporary Art - Heritage of Kazimir Malevich

https://www.widewalls.ch/magazine/suprematism-kazimir-malevich

Définition et caractéristiques du futurisme
**https://www.guide-artistique.com/histoire-art/futurisme/**

LE FUTURISME

HTTPS://ART-ZOO.COM/LE-FUTURISME/

# الفهرس


مقدمة ----------

مفهوم الفن الحديث---------- 6

النطباعية بوابة الفن الحديث ----------19

ميلاد التنقيطية من رحم الانطباعيى ----------24

الوحشية حركة فنية قصيرة---------- 26

-الوحشية حركة فنية قصيرة العمر في مسار الفن الحديث :---45

-التكعيبية المدرسة التي أنجبت التجريدية وثارت على المنظور وأست للقطيعة مع قواعد الرسم التقليدي المحاكي للطبيعة----------54

-المدرسة التجريدية تعلن التخلي عن الفصاحة التشكيلية ----------66

فوق الواقع" السريالية"---------- ----------76

-الفن الحديث في الجزائر بين التصوير واللاتصوير---------- ----80-