الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
Université Abdelhamid Ibn Badis- MOSTAGANEM
كلية الأدب العربي والفنون
Faculté de Littérature Arabe et des Arts
FLAA
كلية الآداب العربي والفنون
UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

قسم الفنون البصرية

التجريد في الجزائر

عبد الله بن عنتر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون التشكيلية

تخصص: نقد الفنون التشكيلية

من إعداد الطالبان :

– بن حمزة خليفة

– سماعيني محمد

بإشـــــراف الأستاذ:

– ابراهيم عبد

– عبد الصدوق

السنة الجامعيـــة: 2019/2018

شكر وتقدير

اتقدم بجزيل الشكر للأستاذ عبد الصدوق الذي أرشدني في دراستي و بحثي هذا و لم يبخل علي باي من المعلومات اللازمة لإتمامه و لاانسى أساتذتنا الكرام في قسم الفنون الذين شاركونا في هذه السنوات الخمس على مابذلوه من اجلنا واتقدم بجزيل الشكر الى كل من ساندني و اعانني على اتمام هذا العمل المتواضع .

إهداء

هذا العمل مهدى الى الذين بهما تسمو روحي بهما تعلو همتي الى من انارا دربي بجهدهما بكثير او قليل عملهما و علمهما الى والدي حفظهما الله من كل كرب و ادخلهما الفردوس الاعلى

الى كل من علمني و انار درب العلم في طرقي الى اساتذتي الافاظل

الى اخوتي اللذين قدموا يد العون لي وكانوا سندا في دربي ولم يبخلوا علي بالجهد او العلم او المال

الى الأصدقاء في طريق العلم احييكم احبتي

يتميز الفن الحديث بانه متجدد ويخرج عن القواعد المألوفة ة لذلك ظهرت مدارس فنية متعددة و فنانون ذو فرديات متعددة ، ولقد كانت التجريدية من أهم المدارس الفنية حيث إن الفن مهما اختلفت مظاهره فأساسه التجريد.

فالملاحظ ان الأسلوب التجريدي يتكون من الجمع بين السطوح و الأشكال و القيم اللونية بأسلوب متميز ، وتذوق مثل هذا الفن ينبع من الوعي المباشر للعلاقات التشكيلية بين جميع هذه العناصر ، و التجريد في الفن إما (نسبي) أو (مطلق) فليس هناك فن يخلو من التجريد ولكن نسبة التجريد تتفاوت من فن لأخر ، و التجريد الحديث لا يعارض عالم الحس و لكنه محاولة للانطلاق الخيالي و حرية مطلقة للتعبير و هدفه التأثير في الحواس المتذوقة بواسطة كلما يملكه الفنان من أساليب فن الرمز او الابتكار .

وهناك اتجاهان في ميدان التجريد المطلق أولهما (التجريد الهندسي) و ثانيهما (التجريد التعبيري) ، و التجريدية التعبيرية هي تعني الإفصاح بلغة الأشكال و الألوان و الإحجام و الأضواء و الظلال عن قيمة فنية يحس بها الفنان و يريد ان ينقل من خلالها مشاعره للآخرين ، و تعد انتقال الشحنة الداخلية عند الفنان إلى الخارج ، فهي صفة من صفات الفن التشكيلي يعني بها عملية التبليغ للمتلقي و التي تحدث من خلال الأشكال الفنية ، و أيضا هي الأسلوب الفني الذي يصور الإحساسات الذاتية للفنان فهي فكرة فردية تصدر عن انفعال باطن و رؤية داخلية للفنان .ويتكون هذا البحث من فصلين الفصل الأول يستعرض نبذة خفيفة عن عالم التجريد بصفة عامة ثم بداية و تطور الأسلوب التجريدي الأوروبي و التجريد العربي مع ذكر تفاصيل و اتجاهات التجريد و أهم رواد هذا الفن و يستعرض الفصل الثاني نبذة حول تاريخ و أهم أعمال الفنان التجريدي الجزائري عبد الله بن عنتر مع تحليل لبعض أعماله الأكثر شهرة التعبيري بطريقة سيميائية .

تعريـــــــــــــــــــــــــف التجريديـــــــــــــــــــــــــــة :

التجريدية هي تجريد كل ماهو محيط بنا عن واقعه ،و اعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها يتجلى حس الفنان باللون و الحركة و الخيال . وكل الفنانين الذين عالجوا الانطباعية و التعبيرية و الرمزية نراهم غالبا ما ينهوا باعمال فنية تجريدية ، و حالة المدرسة التجريدية متقدمة بالفن في وقتنا الحالي . الفن التجريدي نوع من انواع فن القرن العشرين ينبذ الموضوع المحدد المعالم .يسمى الفن التجريدي احيانا فن اللا هدف.

تمرد الفن التجريدي على تقاليد تاريخية عريقة في الثقافة الغربية كانت تعد الفن نوعا من الايظاح الراقي و كانت الأعمال الفنية تنال الاعجاب بسبب الاهتمام الذي توليه للقصة اة الموضوع الذي مثلته اللوحة .اخذت هذه الفكرة في التغير في بداية القرن العشرين الميلادي .كان الفنانون وقتئذ قد سمحوا لأدوات صناعة الصورة- الفرشاة و اللون و الأشكال – بان تعتم أو تشوه الموضوع مادة الرسم . فقد اكتشف الفنانون أن المواصفات الرسمية للرسم ممتعة بحد ذاتها.

ان اول فن تجريدي انتجه فنانون صنفوا ضمن حركات مثل الفوقية و التعبيرية و التكعيبية و المستقبلية . و قد سميت رسوماتهم بالتجريدية ، رغم ان موضوع الصورة يمكن ملاحظته في اعمالهم . حذف بعض الفنانين بعد عام 1910 ميلادي كل موضوع الصورة لاجل الاشكال المجردة . انبثق دفاعان نظريان متميزان و متضادان لفن كامل التجريد . عمل االروحيون انطلاقا من الاعتقاد بان عناصر الفن بامكانها تحريك الروح مباشرتا , وان الرجوع الى العالم المادي قد يعوق قدرتهم في نقل الرسائل العاطفية بصورة مباشرة و قوية كان على راس قائمة هؤلاء الفنانين "فاسيلي " " كاندسكي" " كازمير مالفيتش " الروسيان و "بيت موندريان" قامت النظرية الرئيسية الاخرى للفن التجريدي على المادية , فقد اول مرة في اعمال الفنانين البنائين في روسيا عام 1915. اهتم فنهم اساسا بالجوهر و الاشكال و الالوان و الانماط . ورفضت رسوماتهم اسلوب الحكاية و الشعر او التجارب العاطفية .

و لكي يشكلوا باجابية العصر الجديد و قاعدته العلمية , فقد اصروا على الاشكال الهندسية المسطحة و الالوان غير المعدلة و المسعى المجهول نحو فنهم . تشمل قائمة الفنانين البنائين الرواد " اليستيسكي , و الكسندر رودشينكو. كان مسطلح الفن التجريدي اساسا مظللا لانه يمكن ان يعني الفن ذا المظمون المتحور , لكنه لايزال ملحوظا او يعني الفن غير الرمزي تماما و غير الهادف . و مهما يكن من امر , فقد استعمل المسطلح في نهاية الحرب العالمية الثانية عام 1945 بصورة اولية مرادفا لمعنى الفن الخالي تماما من المداة او الموضوع مدار الرسم. نال التجريد الكامل شهرة واسعة عبر اعمال التعبيرين التجريديين, او مدرسة نيويورك على يد فنانين مثل "جاكسون بولوك" , " وليام ديكونينج" , و" ارشيل جوركي " و"فرانز كلاين" و "روبيرت مذرول".

تعريـــــــــــــــف الفـــــــــــــــن التجريـــــــــــــــدي :

هناك عدة تعريفات للفن التجريدي منها:

- هو الفن الذي ينتقل باشكال الطبيعة من صورتها العرضية الى اشكالها الجوهرية الخالدة حيث تحول من الخصائص الجزئية الى الصفات الكلية و من الفردية الى التعميم المطلق .

- هو الفن الذي تخلى كليا عن الصورة المالوفة , و أسس اشكالا جديدة على علاقات خالصة أحيانا قد لا يكون لها ارتكاز على الموقع المألوف .

- هو الفن الذي تتعرى فيه الاشكال من صورها الطبيعية ، و تتخلى عن مظاهرها العضوية ليصبح فنا مطلقا تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على اختلاف انواعها .

- هو المدخل المتحدي للتعبير التشكيلي بالنسبة للفنان ، و بالنسبة لمتذوق الفن ، فالتجريد و ان كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص ، الا انه بعد ان ينتهي الفنان منه لا يكون له اية صلة بالخاص و لايصح ان يقارن به

هو منطلق جديد للفن، و لكن منطلق دون حاجة الى فروض مسبقة لقواعد الاسس ، انه يضرب و يشيع في كل اتجاه دون النظر الى انه واحد من هذه الاتجاهات و الاتجاه المسيطر .

و قد عرفت دائرة المعارف البريطانية التجريد على انه مصطلح خاص بالفن الا تمثيلي او الا تشخيصي و هو هذا النوع من الفن الذي لا يحاكي الطبيعة و لا يمثلها بشكل او باخر ، و يمكن ان يطلق على أنواع الفنون اللتي لا تهدف الى محاكات الشكل الطبيعي بل التي تهدف لان يكون الفن من اجل الفن ذاته وليس مشابهته بالواقع المرئي , يعرف قاموس نيوكولينيس التجريد على انه اتجاه فني ليس له اي ارتباط بالموضوعات المادية و لا يتصل بها بل يتصف بالصيغ الهندسية في الأشكال و العناصر بعيدا عن أية دلالة لها بالواقع المرئي . و قاموس الفن و الفنانين يؤكد ان الفن التجريدي يعتمد على ان قيما فنية خالصة تكمن في الألوان و الأشكال المصورة و لا يعتمد على موضوع التصوير نفسه .

وفي قاموس التصوير الحديث فقد عرف هذا النوع من الفن تحت مصطلح الفن التجريدي أو الطراز غير ممثل لمظاهر الطبيعة و ذلك بان الفن الذي لا يرتبط بالواقع و لا يذكر فانه سواء كان هذا الواقع هو نقطة انطلاق الفنان و البداية التي بدا منها أم لا .و ليس من الذكاء الادعاء بان أي تجريد يمثل عملا فنيا رفيعا ، فان التعبير التجريدي مضمونه ، و قدرته على تحريك و جدان المتفرج كل ذلك متوقف على استلهام الفنان التجربة الفنية من مصادرها ، و تبسيطها إلى معادلاتها الأولى ، بحيث يستطيع ان يحسها كل شخص ذواق يتعامل أصلا مع لغة التشكيل الفني و مقوماته ، فالقياس هنا هو الفن ذاته ، و يمكن ترتيب مجموعة من الصور التجريدية حسب معيار الفن ن، ويظهر الممتاز و الجيد و العادي و الرديء أي إن أية صورة تجريدية لا ضمان لجودتها اعتمادا على المذهب التجريدي ذاته ، و مما سبق نلاحظ ان الفن التجريدي يدور حول البحث عن جوهر الأشياء و التعبير عنها في خلاصات موجزة ، تحمل في طيها الخبرات التشكيلية التي مر بها الفنانون واثارت

وجدانهم ، ويمكن تقسيم التجريد وفقا لاتجاهي الفن التمثيلي و إلا تمثيلي الى الفن التمثيلي:

وهو نسبي بمعنى مرتبط بموضوع و يحقق قدرا معينا من التجريد في الشكل بنسب و درجات متفاوتة، و هو تجريد جزئي بمعنى استخدامه للدلالة على العمليات والتجارب التي تعمل على تحليل الأشكال أو الأشياء الواقعية إلى أشكال تجريدية.

الفن ألا تمثيلي:

وهو مطلق يستخدم للتعبير عن أشكال لا تمثل سوى ذاتها كليتا و تعتمد على ما يتحقق من خلال عملية تنظيم إيقاعات وتناغمات شكلية خالصة ، وهو أسلوب لا يحاكي على الاطلاق اي مظاهر في الطبيعة بل ينبثق من خلال تفكير خاص بالفنان لا يتعلق حول شيئ محدد.

التجريد و الفن الحديث :

الفنون الحديثة او الفن احديث هو مصطلح عام استخدم للدلالة على الانتاج الفني منذ أواخر القرن التاسع عشر و حتى سبعينات القرن العشرين .1

لتحديد موعد بدا تاريخ الفن الحديث سنقدم ما كتب "الان باونيس" {في ربيع عام1867 , قدم شاب يدعى ادوار مانيه (1883 –1832) صورة الى محكمي "الصالون" بباريس , فرفضت كما رفضت مئات الصور غيرها , رفع الفنانون المرفوضون الناقمون التماسا الى الإمبراطور نابوليون الثالث , الذي رجح ان يكون هناك شيئ من الاجحاف في قرارات المحكمين و سمح بتنظيم معرض خاص بالرسوم و المنحوتات المرفوضة , اطلق عليه " صالون المرفوضات" الذي كان نقطة تحول في تاريخ الفن و تحدد بفضله انسب موعد لبدا تاريخ الفن الحديث و لتحديد زمن بدا توضح هذا الفن الحديث لابد لنا من ذكر ما كتب "د. محود امهز " : " من المتعارف عليه ات الفن الحديث يبدا من

---

[2] د. عبد اللطيف سلمان , الحركات الفنية الحديثة , الجامعة الدولية للعلوم و التكنولوجيا , ط2 ص122

المرجع نفسه ص 123.

الانطباعية ؤ ان لم تتوضح منطلقاته الاساسية الا في بداية القرن العشرين ,بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى " و ان أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته, و غياب وصاية فنانين نظراء لهم ,و الابتعاد عن سلطة الكنيسة, و الملوك و الأمراء,والطبقة المهيمنة الاقتصادية , و جهاز الدولة و ظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان , و توالي المعارض الشخصية و الجماعية التي كانت و قبل " صالون المرفوضات " حكرا على معارض الصالون المختلطة الواسع السنوية . فظهر العديد من المدارس الفنية المختلفة مثل و الانطباعية , الوحشية , التعبيرية , السريالية , الدادائية , الباوهاوس , الفن البصري و الفن الحركي و التجريدي " كما صنف الفن الحديث في أسلوبين أساسيين هما التجريدي و الواقعي , و التجريدي هو كل مايتخلى عن الواقعية , بود الباحث ان يذكر ان "التجريد" هو الصفة العامة الشاملة لمناهج الرسم الحديث بمعنى تحليل و تركيب المعطيات الحسية في بنى (عقلية) قصديا و التي تمثلت بشكل خاص فيما عرف " بالمدرسة التجريدية".[1].

الفن التجريدي:

وهو تجريد كل ماهو محيط بنا عن واقعه , و إعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها يتجلى حس الفنان باللون و الحركة و الخيال . و كل الفنانين الذين عالجو الانطباعية و التعبيرية و الرمزية نراهم غالبا ينهوا باعمال فنية تجريدية , و حالة المدرسة التجريدية متقدمتا بالفن في وقتنا الحالي مقولتا لبول غوان : الفن تجريد استخلصه من الطبيعة بالتأمل إمامها و أمعن التفكير جيدا بالخلق الناجم عن ذلك : خوان ميرو, كاندسكي,موندريان.يمكن العثور على جذور الفن التجريدي في القرن العشرين, في زخرفة المنسوجات و الأواني التي ترجع إلى فنون الثقافات القديمة[2].

[1] د عبد اللطيف سلمان , الحركات الفنية الحديثة , الجامعة الدولية للعلوم و التكنولوجيا , ط[2] , ص 144

[2] د. عبد اللطيف سلمان , الحركات الفنية الحديثة , الجامعة الدولية للعلوم و التكنولوجيا , ط2 ص123

إذ أن العلامات و الخطوط و الأشكال الهندسية البسيطة المنقوشة , على سطوح الاواني الفخارية و المنسوجات , و ضمن رسوم الكهوف , لها اغراضها التزيينية و الرمزية , و هي بالتأكيد تمثل مظهرا من مظاهر الفن التجريدي . بدا تاريخ الفن التجريدي الحديث مع الحركات الطلائعية في القرن التاسع عشر , مثل التأثيرية و ما بعدها , حيث اختزلت هذه الأنماط أهمية الموضوع في اعمال الفن .

و تركز الابداع على عالم العمل الفني ذاته . اذ جرد االفنان "مانيه" (1832-1883) برسمه للوحة " صورة شخصية للكاتب اميل زولة" (1868) من الظلال السوداء و من العمق , و اصبح كل مايهمه فيها هو ان يعبر عن انطباعه , و ان يشعر برسمها بانه هو نفسه و ليس غيره .

يعتبر "كاندنسكي" (1866-1944) صاحب لوحة تجريدية بالمفهوم الحديث (1910) وهو يقصد بنظريته حول "الروحية في الفن" (1912) ان يمثل الفن العالم الروحي (الامرئي) في مقابل العالم المرئي .

اما لوحة "تكوين 4 (1911) لكاندنسكي فقد استعمل الفنان فيها الالوان مثل أنغام موسيقية , و يلاحظ هنا كذلك النشاط الخيالي , الؤياوي الذي ميز تجربة الفنان , ورغم المدى البعيد في الاتجاه التجريدي للوحة , فيمكن بتاملها العثور فيها على مصدر الموضوع و معناه , المتمثل في اثنين من الفرسان يتصارعان بالرماح على ارض جبلية , و خلفهما قلعة و سرب من الطيور , بحيث تطوف الاشكال في فضاء غير محدود بمعالجة ارتجالية .[2]

كذلك عندما رسم " موندريان " (1872-1944) لوحة " تكوين بالاصفر و الازرق و الاحمر " (1921) فانه لم يكن قصد برسمها شكلا هندسيا بحتا. و انما قصد ان تمثل المعادل البصري لمعنى التوازن التام للثنائية المتضادة المتكاملة , كفكرة و جودية , و قد اكتسب التعارف المشحون بالعاطفة بعدا رمزيا مجردا

[1] د عبد اللطيف سلمان , الحركات الفنية الحديثة , الجامعة الدولية للعلوم و التكنولوجيا , ط[2] ص 145

كان الفنان التجريدي يطور شكلا من الفن غير محاكين و غير روائيا , و يتضح في الفن التعبيري التجريدي الذي يتميز بالسيولة, مبدا العفوية , حيث يتجنب الفنان التخطيط المسبق , مثلما في لوحة الامريكي " جاكسون بولوك " (1912-1956) بعنوان رقم" 31" (1950) اذ كان يركز باسلوبه هذا على تصوير العواطف , بدا من الكائنات .

ماهية التجريد:

يمثل التجريد الفهم الاختزالي الأصيل بالفن , فهما اختلفت اتجاهات الفن فان أصله تجريد , و هو نتاج انصهار الأفكار الإبداعية و علاقاتها الشكلية و اللونية المحكمة , و الأصل بين الكل و الجزء و التي تصنع توجها محكم التحليل و الربط التشكيل الفني المجرد والذي يمثل توجها جديدا عما بدا و تكرر" و الفن التجريدي يمثل اتجاها فنيا ظهر في بداية القرن العشرين و تاكد في فترة ما بين الحربين و تكرس من ثم بعد الحرب العالمية الثانية , حيث بلغ القمة في بداية الخمسينيات " .[1] يمثل التجريد البحث في الجوهر , الاشياء و عمقها و ليس الاكتفاء بالمدلول الشكلي الظاهري او ارتباطه بالمنطق الواقع و اقترابه و بعده عن مظاهر الطبيعة , و انما يظهر بعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية و راءها و اختلف في التجريد معيار المقياس , فالطبيعة مثلثة معيارا للتوجهات الفنية من خلال العمق او الاصل الطبيعي لهذه التوجهات , اما التجريد فخلق معيارا يتمثل بان الفن مقياس لذاته , و قد مهد للتجريد بامتداد التكعيبية , و التي تمثلت احد مساراتها في نظرة هندسية للطبيعة , تعكس مشهدا لاشكال هندسية مجردة , اخذت من تحليل و ربط باحكام للعلاقات الهندسية منتجة التجريد الجوهر دون الابقاء على ماهو دون العمق من زيادات

[1] امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر , المثلث للتصميم و الطباعة و النشر , بيروت 1981م

ويمثل فقدانها تركيزا اكبر و اعمق للجوهر المطلوب . و الفن في التجريد تحرر من التباعيات أو التباعان التقليدية , نحو البحث في أعماق المجهول و الكشف عنه , و القدرة على اثارة الانفعال الداخلي و تحريك الوجدان بالتعبير الضمني من علاقات تحليلية ترابطية محكمة ترتبط بحساسية الفنان و انسانيته و بالتالي تنصقل بحسه لتصبح جدولا عذبا خاصا به ." التجريد هو اكثر انماط الفن الحديث صعوبة و يشير انصاره دائما الى ان الموسيقى لا تحاكي الطبيعة لكنها تصل الى مشاعر الملايين و ان الاشكال المرئية يمكنها بمثل ان تتوجه الى احاسيسنا و تصل والى بديتنا بحكم الفطرة "[2] . و يظهر التجريد بشكل متعدد النزعات و التوجهات تبعا لروح الفنان و خلاصته التجريدية المنجزة من خلال شكل يوحي باشكال متعددة و ايحائات متنوعة تزيد الشكل ثراءا و هي : الاحساس بعلاقة مشتركة بين الاشكال الموحدة تحت اطار الدائرة مثلا (الشمس , القمر , قرص الدواء , التفاحة , ...) و ادخالها في تاويل و تشكيل قاعدة هندسية , فالتعامل تحقيق لما هو عكس اتجاه الافق (و الذي يمثل الانسان في مشيته , النخلة ... الخ) و هي حقيقة للوجود , و يمثل الخط الافقي في توازنه و تحقيقه للاتجاه الافقي الارضي , يعبر عن حقيقة الوجود الاخرى , و العلاقة بين التعامد و الافقية هي خلق علاقة جدلية بين حقيقتين تتم تجريده و فقا للنظرة و العمق في الجوهر .

تتشكل اللوحة التجريدية بالشكل و اللون و المضمون , و تشكل القدرة على التفاعل بينهما و بين وجدان المتلقي بمعيار قياسي مختلف , رافض لاشكال الكلاسيكية ذات المقياس الطبيعي , حيث يرى هيجل انه من غير المنطقي الفصل بين الشكل و المضمون و هذا لما يقدمه كل واحد منهما لتكملة اللاخر فبدون الأول لا وجود للأخر و من منظوره لا يرقى الشكل الى المرتبة العليا الا عند اكتمال الموضوع .

[2] مختار العطار , افاق الفن التشكيلي عاى مشارق القرن الواحد و العشرون , دار الشروق ط1 2000م

فالتجريد مدخل للبحث عن الابداع يفوق وحي تقليد الطبيعة , و يستطيع كل متذوق للفن ان يتفاعل مع لغة التشكيل الفني التي تم تبسيطها الى معادلاتها الاوولى .و للتجريد اتجاهات مذهبية مختلفة , تختلف في البداية و تنتهي بالتجريد , و لكل من هذه المذاهب رواد و طابع مميز مغاير لغيره و ان تشابهت في بعض حالاتها , فقد يكون من الوضوح و الايجاز و الدقة ذكر موندران و كاندنسكي و مرجعياتهما الفنية , و اللذان يشكلان نقيضين بخطهما التجريدي , بين التجريدية الهندسية و التجريدية التعبيرية , " ففي موندريان و جد الرسم التجريدي لنفسه اما صارمة , اما ابوه اذا جاز هذا القول فقد كان كاندنسكي فبينما توخى الاول التوازنات الهندسية الدقيقة , توخى الثاني الأراجيح البهلوانية والنار " .[1]

يمثل موندراين كاندنسكي توجهين متناقضين في الفن الفلسفة , يعكس كل منهما رؤيته اتجاه فلسفة المادة و الروح و يعود سبب اختيار موندريان كاندنسكي الا ان دراسة فنيهما يقدم صورة واضحة بمفهوم التجريد في التصوير الغربي و العلامة بين الذاتية و العالم و بين المادة و الروح بالإضافة الا ان افكارهما تشكل اساسا في التفكير المعماري . يقول موندريان : " اني لا اود ان امثل الانسان كما هو كائن , انما بالاحرى كما ينبغي ان يكون " .

يعتبر الفنان الهولندي موندرايان رائد للحركة التجريدية الهندسية فقد بدا كمصور و ذا سمات تاثيرية في بدايته لفنان هولندي اخر هو فان غوغ في اولى لوحاته التي تمثل مساراه الاول حتى تشكل لوحته الثانية بسماته المخنلفة من خطوط منحنية ملتوية , و التي كانت تحمل في طياتها الخافنتة فكرة

[1] اليوت , دار الفكر لطباعة و النشر , ط1 , بيروت :1982 , ص 207

الشجرة و التي انتهت باقواس متعددة في الاعلى و الاسفل تمثل ايقاعا تجريديا مستوحى من الشجرة باوراقها و فروعها . لقد مثل موندريان ابا للفن التجريدي الرياضي الذي تمثل بالخطوط الافقية التي تمثل اجتماع حقيقتين للوجود بين خط الافق و العمودية التي تمثل قانون الكون بتفاصيله و لقد تاثر موندريان فلسفيا بافكار الفيلسوف الرياضي (شوميكرز) , الذي ركز على الفن الرمزي الهندسي الرياضي لبحث العالم العقلاني في كتاباته , و التي كانت افرازا لها اعمال المعماري "فرانك لويدارايت " و قد نظرت مجموعة موندريان الفنية نحو العالم الصافي بتوازناتها بين الفرد و العالم و تحرير الفن التقليد , بحثا عن فرد جديد يخلق الحالة الاصلية للوعي و هي : التوازن بين . الفرد و العالم كحالة مدركة لمفردات الحيات , و التحرر من العاقئد و التقاليد الفردية و التي تقف في طريق هذا الإدراك , و بالتالي اخرج موندريان لوحاته من الايحائات التقليدية , و سعى الى الوصول الى عالم الحقيقة الذي يكمن وراء الطبيعة , من خلال التشكيل الخامس " النتائج عن تعامل الخطوط الافقية ,والراسية محققتا التوازن بين العلاقات الشكلية و التعبير عن النقاء الجوهري و عن الحقيقة الدائمة في الطبيعة". [1]

و يتحقق عن الحقيقة لما وراء الطبيعة من خلال اختزال الاشكال الطبيعة المرئية الى مجموعة من العلاقات الرياضية التي يتم تشكيلها من خلال الخطوط و الاشكال الهندسية و يحقق مفهوم موندريان للفنن التجريدي الرياضي التالي فن موندريان يمثل حالة عدم تميز بين الانسان و المادة , رافضا ذاتية الانسان كمرجعية و الخضوع لواقع الانسان المادي للمفاهيم الغيبية .ان الجمال عند موندريان يكمن في مجموعة العلاقات الرياضية التي تتحكم في العالم , الغاية محددة لديه , و نقطة البدء هي نقطة النهاية , حيث تشابهة الغاية و الوسيلة , فموندريان جعل العالم المادي المركز و المعيار

[1] عطية محسن , اتاهات في الفن الحديث , ط4 , مصر , دار المعارف , 1997 , ص 149.

فقد رفض ذاتية الإنسان , تشكل ذلك فنيا م خلال العلاقات الرياضية بين الأفقية و العمودية " فالراسية منها تظهر الاتزان , و توتر الشحنة الديناميكية , اما الأخرى , الأفقية فلها طابع السكونية ".تمثل الوحات الفنية لموندريان عالما خالص التجريد للاشارات , من خلال الايقاعات العمودية و الافقية , حتى خلت لوحاته من اي اشارات الطبيعة , و قد اتبع خالصا من الالوان الاولية كالاحمر و الاصفر و الازرق و الأسود احيانا فالأشكال ثابتة التشكيل و الأصل خاضعة لتأثير عام بشكل الوحدة الكلية , فموندريان يقدم دالة في عالم اللوحة المكون من اشكال هندسية , و هذا الدال متطابق مع المدلول المتمثل في البناء الرياضي الماوارائي , ويعتبر موندريان "اول من كشف اختصاصات الشكل و اللون الطبيعيين من حيث القدرة على استحضار حالات موضوعية للشعور و هو ما يعمل هلى اعتام طبيعة الواقع المادي او الوجود الخالص " [1] ويمكن تلخيص فن موندريان بانه يمثل عالما رياضيا يقدم دالا خلال لوحته و الذي يتطابق مع المدلول المتمثل للبناء الرياضي الماورائي , فالبداية كالنهاية , فقدم العالم المادي و رفض مرجعيته فاصبحت لوحاته تحقق الاختزال الرياضي عن ذاتية المتلقي و تبدو اعماله كانها نماذج لبيئة تتسم بالنظام و الانظباط و الاخوة بين البشر 2.

" عندما يتجاوز الانسان إحساسات الفرح و الالم و الرعب ... "

كاندنسكي (الفن الروحي) [3] :لكاندنسكي رؤية جمالية منعزلة عن الطبيعة الزمنية و المكانية للاشياء و يرى ان تنتقي العالم الظاهري تكون من خلال قطع الارتباط بين الانسان وواقعه

---

[1] مرجع سابق , ص 149.

[2] مخطار العطار , افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن 21 , دار الشروق , ط1 , 2000 , ص 150.

[3]kandinsky . duspririuel . dans la penture en partialier . traduction par volboudt . 1969

فكاندنسكي بين مرجعيته الفنية التجريدية على اساس ان الانسان هو روح العصر و انكار القيم المعمارية العامة اطارا فكريا منظما للعالم , وانكار القيمة المطلقة للايمان الذي اسقط الانسان, و بالتالي فالانسان هو القيمة المعمارية المركزية من خلال تجربته الذاتية .

و اشتق كاندنسكي تشكيلاته من خبراته الشخصية و خيلاته واخذت مبيعا ميتافيزيقيا وصادرة من العقل الباطن و توهماته . [1]

خرجت اعمال كاندنسكي بقوة مثيرة غنية بالالوان و الاشكال و راى كاندنسكي ان لها خصائص روحية يمكن ادراكها و قد " استخدم اللون و الشكل ليس كعنصريي نمكتفيين لحد ذاتهما و انما ليعبرا عن احاسيسه و مشاعره الداخلية من اجل تجسيد الواقع الروحاني " . [2]

وقد قصد كاندنسكي في فنه و في تجاربيه الفنية الى ان الشكل و اللون يحقق معنى مستقل عن معاناه الاصلي في الطبيعة , بمعنى ان صياغة الفنان و تكويناته تؤدي الى دلالة يريدها الفنان و بقصد الى معانيها المجددة و يحل رموزا في النظم التشكيلية للوحته و التباينات التصويرية تحررت من التشابه الشكلي الطبيعي فحزمة الالوان و الخطوط و الاشكال و الحركات تظهر تضاد فيما بينها تسبب في خلق انفعالين و هي ما تشكل اللحظة الديناميكية و هذه التباينات المتضادة هي نتاج إخضاع العالم المادي الحتمي الى النظرة الذاتية بالإنسان .هناك للانسان و العالم علاقة جدلية , هذه العلاقة تظهر كما ذكر بالتباينات و تعكس تمزقا و تخبطا يشوه الواقع المادي , وهذا التصوير التباييني

---

[1] مخطار العطار , افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن 20 , دار الشروق , ط1, 2000 ,ص148.

[2] عطية , محسن محمد , اتجاهات في الفن الحديث ط4 , دار المعارف , 1997, ص 144

المتمزق بشكل بناء ايجابيا يخرج الانسان من الانغماس في الواقع و هذا التصوير التباييني المتمزق يشكل بناءا ايجابيا يخرج الانسان من الانغماس في الواقع , فالمظمون اصبح شكلا فهو نفاذ الى عالم الحقيقة , الذي يكمن ما وراء العالم الانساني المتسم بالتخبط و التيهان .

تمثل التجربة الانسانية الذاتية في فن كاندنسكي المركز و المعيار , و لتجربته هذه و عالمه المادي علاقة جدلية ثنائية متناقضة تتشكل فنيا من خلال التباينات التصويرية عاكستا التمزق و التفتت , و تشكل حالة من الصراع لاخراج الانسان من واقعه , و اخضاع هذا الواقع للنظرة الذاتية للانسان و هي التي تجعل من الذاتية الانسانية حالة توافق و انسجام مع حدود وقواعد فكرية تشكل نظاما سلوكيا للانسان في التفكير و العمل , اما كاندنسكي فجعل الانسان القيمة و المعيار فهو يقدم دالا بلا مدلول اتفاقيا محدد , و يترك التاويل لمزاجية المتلقي النسبية .

يقول كاندنسكي في كتابه نظرات على الماضي : " يزداد يقيني يوما بعد يوم بان الرغبة الداخلية للفنان , هي التي تحدد الشكل , و الانفصال بين مجال الفن , و مجال الطبيعة [1] , يقود يوما بعد يوم في نظري , حتى انني لارى ان كلاهما منفصل تمام الانفصال عن الاخر . لقد علمت ان المواضيع كانت تفسد رسومي.

ومنذ عام 1920 اصبحت الوان كاندنسكي صارختا حارة , و كانت رسومه على جانب من الروح السديمية , غير ان هذا السديم كان يخضع لحتمية باطنية , و هي النزعة للتعبير عن القوى الكونية التي تتجاوز حدود الفرد .

.

[1] مختار العطار , افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرون , دار الشروق , الطبعة الاولى , 2000م . ص 144 .

يقول كاندنسكي : " نريد ان نعطي اسلوبا جديدا لنظرتنا الى الاشياء , نريد ان نصور الادراك الداخلي منفصلا عن الواقع , ان نرسم النفس البشرية في اعمق مشاعرها , لقد كان الواقع يحول بيننا و بين ذلك , كان الرسام يقف امام الموضوع وهو مرغم على ان يتقيد , الحقيقة ان غاية الفن , ليست في تصوير الاشياء , بل في تصوير ادراكنا النفسي لها , و لاسبيل الى ذلك الا اذا توجهنا الى الداخل , اذا صورنا الزمن كما نحسه في اعماقنا , لا كما تمثله لنا الحجوم و الابعاد في العالم الخارجي ان التكعيبية لا ترفض الموضوع , بل تحاول ان تستخدم عناصره الواقعية كما هي , و لذلك فان التكعيبية تبقى مستعبدتا للمكان و نحن نفخر بان حركتنا تريد ان تصور تعاقب الزمن الحي , 1

يوضح كاندنسكي مذهبه التجريدي (حول ماهو روحي في الفن) يقول :

"الفن هو موسيقى النفس البشرية , سواء اكانت الحان هام بناءه ام تصويره , و فن التصوير هو ابداع يخلق به الخيال من اللون رؤيا العالم باسره . كان الفنانون قديما يرسمون بضرورة خارجية , كانت الاشياء تفرض عليهم ان يرسموها اما فن التصوير الحق فانه يلجا الى الابداع بصورة داخلية . انما يفرضه هو االايقاع النفسي , الذي نقف به امام الاشياء الجميلة , و قديما كان الشاعر نوفاليس يقول : ان الاثر الفني هو صدى لموسيقى الطبيعة و فن التصوير هو الذي جعل الموسيقى الداخلية شيئا ملموسة ". 2

1 صدقي اسماعيل , المرجع السابق , ص88

2 صدقي اسماعيل , مطالعات في الفن التشكيلي العالمي , 2011 ص8

مدارس الحركة التجريدية :

هناك اتجاهان في ميدان التجريد المطلق اولهما (التجريد الهندسي) ومن رواده "موندريان" (التجريد التعبيري) ومن رواده كاندنسكي حيث اهتم بالتجريدية التعبيرية و تتكون التجريدية التعبيرية من مصطلحين هامين هما مصطلح التجريدية و مصطلح التعبيرية .

ا-التجريدية التعبيرية :

و مصطلح التجريدية يعني انها عمليات تلخيص للهيئات و الاشكال انها عمليات من الحذف تحدث للوصول الى الخطوط الرئيسية و البناء الاساسي للشكل حيث لا يستطيع الفنان بعدها حذف اي جزء من الشكل حتى لا يختل و يصبح شيئا اخر , اي التاكيد على الاساسيات حتى يصل في النهاية الى شكل خاص به تماما فهو شيئا صلي تجرد كليا من الشكل الاول " المثير للفنان " فالفنان احيانا يخفي مصادر الالهام التي اوصلته الى التجريد , و لا يرى الا اشكالا و الوانا بلا مدلولات بصرية , و احيانا اخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد و احيانا يظل محتفظا بالاصل الطبيعي بعد ان يكون قد قام بعملية حذف فيها كل التفاصيل التي لها علاقة بالجوهر , و اكد الجوهر ذاته في خطوط و مساحات او كتل تحمل البساطة و البلاغة .

و للتجريد ثلاث طرق :

1-التجريد بواسطة الحذف

2-التجريد بواسطة الاضافة .

3-التجريد بواسطة التحوير او التحريف

و التعبيرية هي الاسلوب الذي تقرره رغبة الفنان في ايجاد نظير تشكيلي لاحساساته المباشرة و لاستجابته المزاجية لخبرة ما , و هو الاسلوب الفني الذي يصور الاحساسات الذاتية للفنان حيث انها فكرة ذاتية تصدر عن انفعال

باطن ورؤية داخلية للفنان و كذلك تتصل بعملية التحريف و التحوير اللحظي مع وجوء جزء من التشخيصية , حيث تاثرت التعبيرية بالفن الزنجي و البدائي و ذلك لما تحمله هذه الفنون من انفعالات حادة , فالفنان التعبيري يتناول الصور على انها رموز او علامات سحرية لها معنى خاص به

و بذلك فهي تعني الافصاح بلغة الاشكال و الالوان و الاحجام و الاضواء و الطلام عن قيمة فنية يحس بها الفنان و يريد ان ينقل من خلالها مشاعره الى الاخرين , و هي انتقال للشحنة الداخلية عند الفنان الى الخارج , كي يتاثر بها غيره , و هي صفات من صفات الفن التشكيلي يعني بها عملية التبليغ للمتلقي و التي تحث من خلال الاشكال الفنية . و على هذا فهي الاسلوب الفني الذي يصور الاحساسات الذاتية للفنان و هي فكرة فردية تصدر عن انفعال باطن و رؤية داخلية للفنان . وقد ظهرت في اروبا على يد "كاندنسكي" في اعماله الاولى منذ عام 1910 كما ظهرت في الولايات المتحدة الامريكية على يد الفنانين المهاجرين من اروبا , ثم الفنانين الامريكين امثال "بول كلي ", "مارلي توبي " , و قد تميز هذا الاتجاه بالتعبير عن المشاعر المختزنة في اللاشعور بطريقة تلقائية , و بعدم وجود مساحات مجددة تمثل اشكلا بعينها , او تعبر عن موضوع ما , و بتداخل المساحات و الالوان يتضح ذلك و تشترك نظرة هؤلاء الفنانين في الثورة على الارتباط بالاساليب القديمة , و الرغبة العميقة في التعبير التلقائي عن المشاعر المجودة في اللاشعور بحرية تامة .

و يتضح ذلك في لوحة كاندنسكي " دوائر متعددة " التي انتجها عام 1926 حيث يتضح التصميم المحكم و العلاقات المتزنة بين الاشكال و الخطوط المنغمة التي تعبر عن الانفاعلات الداخلية للفنان . و يقول جان برتلليمي " عن الصورة التجريدية التعبيرية , انها قطعة تصويرية فقط , و مادامت لا تعبر عن موضوع ما , فانها هي ذاتها تصبح موضوعا قيمته في بناءه الداخلي , و تعظيم عناصره , و تماسك اجزائه , و هي تشبه قطعة موسيقية , ليست في حاجة لكي تبرر و جودها , بكونها تعني شيئا ما و يتضح ذلك كما في لوحة كاندنسكي "ارتجال" التي انتجها عام 1909 وتتميز الاعمال التجريدية

التعبيرية بالمساحات اللونية , و الخطية غير المنتظمة , و مع ذلك يمكن التمييز بين الشكل و الارضية , فحين تبرز الاشكال تتوارى الارضيات , من خلال وجود اشكال قائمة نوعا , تسبح في فراغ افتح منها , و في حركة دوامية غير مستقرة , الا ان العلاقات تبدو موحية , حيث يسقط المشاهد من مخزون الذاكرة الحالة العقلية , و المزاجية له على هذه الاعمال حين يتاملها

ب-التجريدية الهندسية .

ظهرت هذه الحركة التي اخذت من التكعيبية نقطة انطلاق بعد الحرب العالمية الاولى التي كانت سببا في رفض الاتجاهات الطبيعية و العضوية و الاتجاه نحو التجريد لاعادة بناء المجتمع عن طريق اسهامات الفن التجريدي الهندسي . و قد ظهر الفن التجريدي الهندسي عدة انماط من اصول مشتركة كالاشعاعية على يد " لاريونوف "و " السوبرماتية " على يد " مالفيتش " , و اللاموضوعية على يد " رودشنكو" و البنائية" على يد " فاساريللي " كما في لوحة الشطرنج " التي انتجها عام 1996 حيث الاعتماد على العناصر الهندسية , و يعتمد هذا المذهب على علوم الهندسية اي يشمل الخطوط الراسية و الافقية و الاشكال المستطيلة و المربعة و الدائرية , ومن اشهر الفنانين في هذا الاتجاه فاساريللي و موندريان الذي انتج لوحة " الطريق الى برودواي " بين عامي 1942-1943 التي اعتمدت على الخطوط الراسية و الافقية معا اما التجريدية التعبيرية فتعد فنا تجريديا صوفيا , فهي لا موضوعية و كذلك لا شكلية كما يطلق عليها البعض و فهي لا ترتكز على الطبيعة كما فعل التكعيبيون في تقطيع اوصالها و تفتيتها و تصويرها حسب مخيلتهم , و لكن هؤلاء التجريديين رفضوا الالتجاء الى الطبيعة , و انصب اهتمامهم على التعبير عن خلجات النفس , و انصرافهم عن الاهتمام بهندسية اللوحة بمعناها التقليد. فهم يعالجون المادة التصويرية مباشرة , و المادة هنا هي اللون , ليس من حيث انها وسيلة تلوين للاشكال , و انما من حيث

انها قوام ذي كثافة , و طاقة , و تضاريس , يشكلها في صورة " معادلة " موضوعية لاحساساته و نبضاته و الهاماته , اما التجريدية الهندسية فهي فن يتخذ من التجريد سبيلا الى صفاء الشكل و دقة التكوين , و يرجع الفضل الى التكعيبية . و لقد تمادت في اتجاه الاهتمام بالبناء المعماري للشكل , الى حد الاستغناء كلية عن الاشكال الطبيعية , و الاقتصار في التصميم على الخطوط المستقيمة و الزوايا القائمة اول الامر .... كما اقتربت تلك الحركة بنزعة صوفية بعيدا عن ما هو عاطفي او حسي , بالجوهر التناغمي الصافي الذي يوحي بالوئام و السلام الشامل , ليرفرف على مدينة المستقبل .

و من ناحية اخرى يقول الناقد الفرنسي" بير فرانكستيلي كتابه عن الفن و التقنية في القرنين لنشاة الفن التجريدي عموما , موازيا لطريقتين فنيتين : واحدة "تجعل الفن ميدان الحدس " , و اخرى تعمل على " توالد الاشكال " . و يقول : " هذا ما كنت اعنيه بالتجريد التعبيري (العفوي) و التجريد الهندسي (التصميمي) .

فالفنان التجريدي التعبيري يعتمد على مخاطبة الروح اكثر من مخاطبته للعين و العقل , و مع ذلك فهو لا يعمل او يفكر او يبدع من فراغ و لكنها تراكمات فكرية اكتملت داخل نفس الفنان و داخل عقله , و داخل خبرته البصرية باحثة عن الجديد دائما , و ليس هذا بالشيئ لبسهل و لكنه يتطلب من الفنان مجهودا عقليا غير عاديا , فالتجريد عملية غاية في الصعوبة حيث يصبح عالم النقطة و الخط و المساحة و اللون و الشكل , و كل من قيم التكرار و الارتفاع و الاتزان قادرة على صنع الجمال , فليست العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر , و انما بجوهر العلاقات و تاصيلها و احكامها , و لايهم اذا اكتست باثواب تقريبا من منطقة الواقع او ابتعدت كلية عن هذا الواقع , و ظهرت كعلاقات مكمة لها مدلولات بصرية و راءها غير الاحكام و جودة الروابط .

تعريف التجريدية التعبيرية :

بدات المحاولات الاولى في ظهور مفهوم التجريدية التعبيرية في التصوير في مطلع القرن العشرين , على يد الفنان الروسي فاسيلي كاندنسكي (1866-1944) , و ذلك حينما توصل الى مفهوم جديد في الفن

و يعني هذا المفهوم الابتعاد عن التصوير المظاهر الخارجية للطبيعة و الاعتماد على التعبير الذاتي للفنان كعنصر روحي يحدث بصورة لا شعورية كمفهوم للجمال المطلق , اي ان اي عمل فني يجب ان يوجد به نوع من البناء الخفي و يقول "كاندنسكي" : اننا نقترب من زمن التكوين المنطقي و الشعوري و ان اي عمل فني يجب ان يوجد به نوع من البناء الخفي و ليس التكوينات الهندسية الظالهرة ز فهو تكوين يتصف بالتاثيرات المحسوبة , و كذلك كان يقول : " ان العلاقات في العمل الفني ليست بالضرورة علاقات في الشكل الخارجي و لكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلي للمعاني " .

واذا كان لاراء كاندنسكي دور في التعريف بمفهوم التجريدية التعبيرية في التصوير , فهناك الفنان الامريكي جاكسون بولوك وجماعة الكوبرا في كوبنهاجن , ففي عام 1946 بدات هذه الجماعة بالخروج عن التقاليد الاكاديمية في الفن وعمل توظيفات جديدة ايذانا بمولد التجريدية التعبيرية حيث ابتدعت ما سماه النقاد (فن اللاشكل) حيث كان جاكسون بولوك (1912-1956) يقوم بعمل اللوحات بنظام اللوحات الكبيرة الملقاة على الارض و يقوم بالقاء الالوان من الدلو بشكل مباشر فوق سطح هذه اللوحات و نثرها فيما يسمى بالفن الانفعالي و يعني ترك العنان للنوازع الذاتية بلا تدخل من القصد حيث ينتج هذا الفن من دوافع داخلية .

مفهوم التجريدية التعبيرية :

تتكون التجريدية التعبيرية من مصطلحين هامين و هما مصطلح التجريدية و مصطلح التعبيرية "فالتجريدية" هي عمليات تلخيص للهيئات و الاشكال حيث عمليات من الحذف تحث للوصول الى الخطوط الرئيسية و البناء الاساسي للشكل حيث لا يستطيع بعدها الفنان حذف اي جزء من الشكل حتى لا يختا و يصبح شيئا اخر , فهي عمليات حذف الزيادات و تاكيد الاساسيات حتى يصل الفنان في النهاية الى و الشكل خاص به تماما , فهو شيء اصلي تجرد كلية من الشكل الاول (المثير للفنان) و يتضح ذلك من لوحة كاندسكي " علامة حمراء " التي انتجها عام 1913 فنجد بها نوع من البناء الخفي و الاعتماد على التعبير الذاتي لديه .فالفنان احيانا يخفى مصادر الالهام التي اوصلته الى التجريد , و لايرى الا اشكالا و الوانا بلا مدلولات بصرية , و احيانا اخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد كما في لوحة كاندنسكي "ارتجال" التي انتجها عام 1911 و احيانا ثالثة يظل محتفظا بالاصل الطبيعي بعد ان يكون قد قام بعملية تشطيب فيه , حطف من خلالها كل التفاصيل التي ليس لها علاقة بالجوهر , و اكد الجوهر ذاته في خطوط و مساحات او كتل تحمل البساطة و البلاغة

التجريد له ثلاث طرق هامة :

1 - التجريد عن طريق الحذف : كما فعل بيكاسو في لوحة " الرجل ذو القبعة " التي انتجها عام 1913 حيث يتضح فيها استخدم الفحم و الحبر الشيئي و كذلك استخدم الاوراق و المجلات و يتضح الدقة و الحساسية العالية في الاسلوب بجانب حذفه لبعض التفاصيل في وجه الرجل و جسمه .

2 – التجريد عن طريق الاضافة : كما هو موجود في الفن الافريقي و يظهر في الاقنعة الافريقية حيث تستمر فيها عمليات الاضافة للخطوط و الالوان و التزيين الى درجة تجرد فيها ملامح الوجه تماما فلا يظهر الشكل الحقيقي للشخص المرسوم وجهه بهذه الطريقة و ظهر ذلك في لوحة بيكاسو " فتيات الافيون" التي انتجها عام 1907 حيث استخدم الاقنعة الزنجية و اضافها في رسمه للوحة كانها اقنعة فوق اوجه الفتيات مستفيدا بهذه الانفرادية في رللوحة كانها اقنعة فوق اوجه الفتيات مستفيدا بهذه الانفرادية في رؤيته الجديدة للعالم .

3 – التجريد عن طريق التحوير او التحريف : مثلما فعل بيكاسو في اوجه شخصياته من عمليات للتحريف و الجمع بين الوضعين الامامي و الخلفي و كذلك الجانبي , حيث ظهرت الوجوه كانها لوحات لونية وظلية و ملمسية في اطار تعبيري بسيط وممتع ذلك في لوحة " المراة الباكية " التي انتجها عام 1937 .

الثورة عل التقاليد الفنية المتوارثة :

ان الفنان التجريدي التعبيري يهدف الى استقلاله الفكري و بالتالي فهو ينظر الى العالم من منطلق ثوري و قلق , فان غاية الفنان التجريدي التعبيري هي تحقيق الكيان الجمالي للصور كشيء قائم في ذاته مما جعله خصما للقيم التقليدية , المتمثلة في الطبيعة و الانسان , و عدم محاكاتها من خلال الفن , و لقد تخلص من التقاليد الفنية المتوارثة حينما بدا يرسم لوحاته و هي ملقاة على الارض , و حينما استخدم العصا و بقايا الاخشاب واجزاء الجرائد و الاوراق في رسم لوحاته بدلا من استخدام الفرجون و الالوان الزيتية , و حينما قام برسم لوحاته بصورة مباشرة , و دون اعداد سابق لها , و حينما تحرر من الاطار الخارجي بشكله التقليدي , و استخدم كل ما يقع تحت يده من خامات جديدة , حتى ان مصادر الالهام اصبحت منبثقة عن فكر و فلسفة الفنان تجاه الكون , مما عمل في تحطيم التقاليد السائدة و المتوارثة ,

و بعد عن المرئي و تعامل مع القوانين الداخلية لتراكيب الاشكال و العناصر و هذا عكس ما كان سائدا من قبل .

التجريدية الهندسية :

ظهرت هذه الحركة التي اخذت من التكعيبية نقطة انطلاق لها بعد الحرب العالمية الاولى التي كانت سببا في رفض الاتجاهات الطبيعية و العضوية و الاتجاه نحو التجريد لاعادة بناء المجتمع عن طريق اسهامات الفن التجريدي الهندسي . و قد ظهر للفن التجريدي الهندسي عدة انماط من اصول مشتركة كالاشعاعية على يد " لاريونويف" و السوبرماتية على يد "مالفيتش" , و اللاموضوعية على يد "رودشنكو" , و البنائية على يد " فاساريللي " كما في لوحة " الشطرنج " التي انتجها عام 1966 حيث الاعتماد على العناصر الهندسية , و يعتمد هذا المذهب على علوم الهندسة اي يشمل الخطوط الراسية و الافقية و الاشكال المستطيلة و المربعة و الدائرية , و من اشهر الفنانين في هذا الاتجاه "فاساريللي" و موندريان الذي انتج لوحة " الطريق الى برودواى" بين عامي 1942-1943 التي اعتمدت على الخطوط الراسية و الافقية معا وقد ابدعها "موندريان" الذي جهل المستطيل و المربع اساس للتصميم سواء في العارة او النحت او التصوير , و قد طبعت تصميماته على النسيج منذ بضع سنوات و لعل اهم اسباب ظهور التجريدية الهندسية هو رفض نقل الواقع و الاتجاه الى المشاعر و الاحاسيس .

و تميزت الهندسية بمخالفة قواعد الرسم الواقعي و الافراط في تشويه الاشكال الواقعية و تحويل الصورة الى فوضى , الى مساحات , خطوط خالية من الواقعية و تحويل العناصر الى اشكال تشبه الاشكال

الهندسية (مثلثات دوائر) بحيث يوحي الشكل الواحد معاني متعددة

ان التجريد بصفة عامة تمحور حول التحوير و التغير و زرع كل جديد في الفن بفروعه العديدة و غير اساسات الفن و تقاليده , و قد اثر هذا الاتجاه بشكل عظيم على اتجاهات الفنانين منذ بداية القرن العشرين و لازال هذا الاتجاه قائما

و بشدة , و لا زال رواده قائمين عليه بل انتشر بشكل كبير فاشتمل المسرح و السينما و الموسيقى ولم يعد الاسلوب التجريدي محصورا في لوحات الفنانين التشكليين فقط و انما اتخذ اشكالا عدة في الفنون الاخرى .

ثقافة الصورة :

هي كل ما يمكن تخيله من اثر و انعكاس للصورة , يعني برصد الرؤى المختلفة المحيطة بالصور و دلالتها و معانيها و تاثيراتها , و كيفية النظر اليها كرمز و كوسيلة تواصل و كناقل للمعرفة [1] , وتعرف بانها منظومة متكاملة من رموز و اشكال و العلاقات و المظامين و التشكيلات التي تحمل وخبرات و رصيد الشعوب الحضاري , و تتصف بسيماتها و هي نامية و متجددة ذاتية و ديناميكية .

و تعرف ايضا بانها مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الانسان بواسطة الرؤية , و في نفس الوقت عن طريق دمج و تكامل بعض الخبرات الحسية الاخرى , و تطوير هذه الكفايات يعتبر من اساسيات التعلم الانساني و عندما يتم هذا التطوير , فان الفرد المثقف بصريا يمكنه تمييز و تفسير الاحداث , و العناصر , و الرموز البصرية , و التي يقابلها يوميا في بيئته , سواء كانت طبيعية او من صنع البشر , و من خلال الاستخدام المبدع هذه الكفايات , يمكننا ان نتصل و بكفاءة مع بعضنا البعض , و تعرفها الجمعية الوطنية للتربية [2] : بانهما المقدرة على فهم النفس و التعبير عنها بدلالة المواد البصرية , و على الربط بين الصور البصرية و المعاني التي تختفي و راء هذه الصور . و يعرفها هنيش و موليندا و راسيل (1982) بانها : قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة , و على ابداع مثل هذه الرسائل .

الثقافة :

الثقافة لغة : هي مجموعة من الاشكال و المظاهر لمجتمع معين , تشمل عادات ممارسات , قواعد و معايير كيفية العيش و الوجود من ملابس , دين , طقوس و قواعد السلوك و المعتقدات [3] .

---

[1] العياضي محمد , الصورة و الصوت , ط1 , 2009 , ص 112 .

[2] غراب , الجمعية الوطنية للتربية , 2001 , ص 177 .

[3] لسان العرب , تح : ابن اياد و اخرون , ص 88 .

الثقافة اصطلاحا : حالة الفرد العلمية الرفيعة المستوى

الثقافة : هي مفهوم شامل و كلي لمسميات و العادات و المعتقدات الروحية و القيم السلوكية المميزة لمجتمع ما , و هناك من يقسم الثقافة الى ثقافة اجتماعية و ثقافة مادية و ثقافة فكرية و تشمل المعتقدات الدينية و الفكرية و الفنون و تشمل كافة الانشطة الابداعية . و تتميز الشعوب بثقافتها و الثقافات مكتسبة بالمعايشة و التعلم فافرد يتعلم عاداته و تقاليده و لغته الاصلية و قواعد السلوك الاجتماعية معايشته لمجتمعه و في التاريخ المعاصر و نتيجتا لتقدم و تطور وسائل الاتصال , اخذت الثقافات في التمازج و التقارب حتى تكون مايعرف الان بالثقافة العالمية و التبادل الثقافي في اطار مفاهيم العولمة .

و الثقافة البصرية تعد جزء من الثقافة العامة و هي مقدرة على فهم النفس و التعبير عنها بدلالة المواد البصرية , و الربط بين الصور البصرية و المعاني التي تتختفي وراء هذه الصور . و هي قدرة مكتسبة على تفسير الرسائل البصرية بدقة , و على ابداع مثل هذه الرسائل , و القدرة على فهمها و استخدامها [1] .

التذوق :

التذوق في اللغة : (ذاق) الشيئ من باب قال ذوقا و ذواقا و بفتح الذال و مذاقا و مذاقه ايضا , و تذوقه اي : ذاقه شيئا بعد شيئ , و امر مستذاق اي : محرب معلوم , و ذاقه ذوقا و ذواقا و مذاقا و مذاقة : اختبر طعمه , و تذوقه : ذاقه مرة بعد مرة . و الذوق : مصدر ذاق الشيئ يذوقه ذوقا و ذواقا و مذاقا , فالذوق و المذاق يكونان مصدرين و يكونان طعما , (**ذق انك انت العزيز الكريم**) الدخان : 49 , و هذا من مجاز ان تستعمل الذوق و هو مايتعلق بالاجسام في المعاني .

[1] محمد عبدو , الثقافة و المجتمع , ط2, ص 39 .

التذوق اصطلاحا : شدة الحساسية للقيم الجمالة , و القدرة على الاستجابة للاشياء في الفن او في الطبيعة و استنباطها و تمييزها عن الاشياء العادية و الاقل جمالا و هو القدرة على تمييز الشيئ القيم . و هو حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس او انقباضها لدى النظر في اثر من اثار العاطفة او الفكر و هو نمط من السلوك يتطلب في جوهره اصدار احكام على قيمة شيئ او فكرة او موضوع من الناحية الجمالية [2] .

وهو فعل و قدرة على التمييز بين الشيئ الجميل و الشيئ العادي, او القدرة على استنباط كل ماهو جميل في الفن او الطبيعة , او نمو حساسية الفرد , بحيث يستطيع ان يستجيب لانواع مختلفة من العلاقات . و التذوق ملك تمييز الجمال و التمتع به .

ان كلمة الذوق تعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية .

و ترمي الباحثة الى تقريب صورة القيم الجمالية و الفنية و ما تنطوي عليه من مظمون تربوي (عقلي و انفعالي و مهاري) , و القدرة على الاحساس بجماليات المدرك البصري و قيمته الفنية و ان النقد يحتاج الى ارضية ثقافية متسعة و عميقة , و يهتم بتشكيل السلوك الانساني جماليا و معرفيا عن طريق الفن , وهو صفة من صفات الانسان الباحث عن القيمة فيما حوله من مدركات متجنبا ميوله الشخصية , و ذات رؤية فنية كلية محايدة , و من صفات الانسان السوي الذي يشعر بالجمال في نفسه اولا و قدرة الله في خلقه في احسن تقويم .

تعريف الثقافة البصرية و علاقتها بالتذوق :

ان الثقافة البصرية في ضوء مفهوم الثقافة هي كل متكامل متشابك يتضمن المعارف و المعتقدات و الفنون و الاخلاق و القوانين و العادات , و كل مايؤهل الانسان ليكون عضوا في مجتمع و يبدو ذلك من خلال مظاهر الفنون المختلفة .

---

[1] السيد غراب , الثقافة البصريةة , ط1 , 2001 , ص 108 \ 109 .

اي ان مايثري الذوق و يرتقي به بصرية و نقدية , مجموعة من النقاط يذكرها غراب فيما يلي :[1]

1 – ثراء المعرفة و تنميتها .

2 – مكانة المعتقدات لدى المتذوق و الناقد .

3 – مكانة الفنون داخل المجتمع .

4 – وضع الاخلاق في التفاعلات الانسانية .

5 – القوانين المنظمة للحياة و التي تجعل من الانسان انسانا خلقه الله في احسن تقويم .

6 – مكانة الموروث و العادات داخل المجتمع .

7 – انظمة التفاعلات البشرية و تاثيرها في الفن .

يرى " هوايت " ان الثقافة البصرية هي نظام لظاهرة تنتقل بيسر و سهولة و بين الفئات الانسانية و تاريخ الثقافة ماهو الا تاريخ الانسان عبر الاف السنين و ما تقدم يؤكد ان الانسان بخبراته الثقافية هو امتداد ثقافات الاجيال السابقة و تاريخها الطويل , و تحدد قيمة و سعة هذه الثقافة لدى الفرد و فقا لقدرته و كفاءته في التفاعل الاجتماعي . تعريف " كون " الثقافة البصرية بانها محصلة كل التفاعلات و مدخلاتها و التي يحياها الانسان و التي تنتقل اليه عبر الاجيال من خلال قنوات مختلفة اهمها التعليم بقنواته المقصودة و غير المقصودة ,

[1] السيد غراب , الثقافة البصريةة , ط1 , 2001 , ص 108 \ 109 .

و انظمة التربية و ايدوليجية المجتمعات و فلسفاتهما في الحياة , تعريف " بدي " الثقافة البصرية بانها نتاج تفاعلات المجتمع من افكار و سلوكيات و تفاعلات , و ان اكتساب الثقافة عملية معرفية . و الانسان مكتسب دائم للتثقيف بحكم اكتسابه للمدركات و المعلومات و الخبرات خلال رحلته الحياتية . تعريف " بارسونس " : تحدث الثقافة من خلال الاجتماعية . تعريف " لنتون " : يرى ان الثقافة هي مجموعة المعلومات المنظمة التي تحقق سيمات اجتماعية فريدة تختص بالمكان و الزمان .تعريف "كروبر" : يرى ان الثقافة عملية فوق عضوية و هي منظومة مستقلة عن الانسان و هي حقيقة تضع قوانينهما . تعريف " لونتون " : يرى ان الثقافة البصرية هي فن تنظيم السلوك الجمالي المكتسب . تعريف " نينر " : الثقافة البصرية تتكون من جميع طرائق الحياة التي عبر عنهما الانسان في المجتمع تعريف " المنتصر " : ان الثقافة البصرية عبارة عن انظمة و انساق معين سواء كان سلوكيات بين الافراد او العناصر في الطبيعة , و يتم صهر ذلك من خلال المجتمع و انظمة التفاعلات الانسانية بدءا من الاسرة و مرورا بالانظمة السياسية و الاقتصادية و غيرها . تعريف "الحجاج " و " عباس " : يرى كل منهما ان الثقافة هي كل ما انتجته الجماعات البشرية من ماديات و معنويات و من ثم فان الثقافة البصرية تشمل موجهات السلوك الانساني , و رقييه و تطوير و تهذيب المدركات البصرية و ما يرتبط بها من مصادر في البيئة .

و يضيف غراب ان الثقافة تعد مؤشرا لتحدد مستوى النقد و الذوق الفني و سعته [1] .

---

[1] السيد غراب , الثقافة البصريةة , ط1 , 2001 , ص 108 \ 109 .

و من انظمة الثقافة ما يعرف بالثقافة البصرية فيما يتصل بالفنون و الرموز الحضارية في مفهوم الغرب تعني تراث الانسانيات الاغريقية و الثقافة البصرية هي ثقافة الانسان , و هي فلسفة المجتمع . و الثقافة البصرية في المجتمع الاسلامي هي ثمرة الفكر و الابداع و العطاء الذي يتحدد باطار العقيدة و ما تؤكده من قيم مصادرها كتاب الله سبحانه و تعالى و هو القران الكريم . و كلمة ثقافة ترجع الى الفعل اللاتيني COLERE يعني الزراعة او التمجيد , و من استعمالاته ايضا الدرس او التحصيل العلمي , فان غاية التذوق و النقد زراعة الافكار و الاحاسيس الجمالية و العمل على اتحادها , و يتحقق ذلك من خلال اكتساب المعرفة و المدركات ذات الصبغة الجمالية . و يرى " تايلور " ان الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة و العقيدة و الفن و الاخلاق و القدرات التي اكتسبها الانسان باعتباره عضو في المجتمع . اما بيتر هويجران فيرى ان الثقافة البصرية هي تجريد ماخوذ من السلوك الانساني المحسوس و لكنها ليست هي تجريد ماخوذ من السلوك الانساني المحسوس و لكنها ليست هي السلوك ذاته . و يذهب " تريك " بان الثقافة هي كل ما صنعه و حققه الانسان و ابدعه عقله من مظاهر في البيئة الاجتماعية . و تعتبر الثقافة هي رصيد الفنون البشرية الذي يدعم الرصيد البصري و الجمالي للانسان مما سبق نلخص ان ما يثري الذوق و النقد الفني و يرتقي به يتمثل باستناده على عدد من المصادر و هي :

مصادر الثقافة البصرية المكونة لخبرة الفرد :

1- التراث الموروث عبر الاجيال .
2- التراكمات الفكرية و الفنية .
3- رصيد الحضارات و بخاصة الحضارة المعاصرة
4- الذاتية و الخصوصية
5- المتغيرات العالمية و المحلية المعاشة
6- حركة الفكر و الادب و الفن , التي تجري في الثقافة مجرى الدم من جسم الانسان

7- حركة الثقافة العالمية المتحركة

8- القفات الوافدة و بخاصة في مجال الفنون و التي تقود الى فتح افاق جديدة من الرؤية.

السيميائيات البصرية في فن التجريد :

على الرغم من ان السيمياء بدات في اللسانيات الا انها قدمت دراسات واسعة في مختلف العلوم الانسانية و لكن ظل اهتمامها بالفنون التشكيلية محدود و عام حتى المؤتمر الدولي الثامن في براغ عام 1934 م , و الذي قدم فيه موكاروفكسي اولى المحاولات لدراسة الفن كواقع سيميولوجي , و ايضا انفتاح رولان بارت على شتى مجالات الفن اوجد اطارا عاما جمع فيه مختلف المجالات من فنون تشكيلية و فنون بصرية و مسرح و سينيما , و عند التعامل مع منهج السيميائي تبرز عدد من المبادئ التي تاتي لعزل النص و لارتكاز داخله و التخلص من كل السياقات المحيطة به .

فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته و يمتلك دلالاته في انفصال عن اي شيئا اخر , و تاتي في مقابل المفارقة و تدل على حضور الشيئ في ذاته , و من خصائص المنهج السيميائي ايضا التبين فهو منهج بنيوي قائم على العلاقات المختلفة الداخلية الموجودة بين البنيات و الدول للعناصر الداخلية للنسق او النظم , كما ان المنهج السيميائي يهتم بدراسة الكليات العامة التي من خلالها يكون انتاج و كيفية انتاج النص و كيفية نشوؤه و اختلافه سطحيا و ظاهريا و ليس المهم هنا العنصر او الكل بل المهم العالاقات التي تقوم بين العناصر , اما الصورة في المنهج السيميائي فهي اما شيئ محاكى او شيئ متعلق او نظام علاقي , و الاعمال التشكيلية عادتا ما تبدا بالايقونة ثم تتحول للرمز بتجاور العلاقات و تراكبها و يؤكد بودلير على (ان المعرفة العادية , انها معرفة رمزية , فان غاب الرمز غاب الفن) .

و الرمز التشكيلي متطور و متغيير على حسب رؤية الفنان , و العالامات الفنية و الاشكال و الالوان كلها رموز و هذه المنظومة من الرموز المولدة للعلامات لابد من فك شفراتها ليتسنى معرفة ماهيتها الاساسية , و الشفرة هي خصوصية التعبير لنص الرسالة المتعارف عليها جزئيا او كليا بين المرسل و المتلقي و تمييزها بان تكون متجددة و متغيرة و متحولة , و يمكن قراءة العمل الفني بتحليل بناها الرئيسية و العلاقات بين هذه العناصر و البنى و الوسائل التنظيمية لتعلقات العناصر من تكرار ووحدة وتوازن و تنظيم الالوان و الخطوط فبدراسة الشكل و بناه (الجانب التشكيلي) نصل لدراسة المظمون و دلالاته (الجانب الدلالي) , و تكون الدلالو اما معجمية مغلقة معتمدة على انساق سابقة او دلالة منفتحة سيميائية , و بدراسة السطح البصري للعمل الفني و الاشكال و المكونات و العناصر البصرية و اللونية و الشكلية و الخطية في قضاء العمل و العلاقات البينية لها و تحليل العلامي لها نصل لشيئ من البعد الدلالالي للعمل فالبنى الظاهرية مفتاح و مدخل للبنى العميقة ,

ولعل الدراسة السيميائية في المجال التشكيلي بحاجة الى الكثير من الابحاث و القراءات التطبيقية لجعل القراءات التطبيقية القراءات النقدية التشكيلية اكثر منهجية و علمية .

الصورة التجريدية :

ان المركز المحرك للمدرسة التكعيبية " في الرسم هو اعادة تكوين الاشكال الماخوذة من العالم الخارجي لمصلحة النظام و الادراك , ما يغزى على وفق هذا الاتجاه الى رسوم بيكاسو و راك لانها تقوم على ايجاد اسلوب جديد يستند الى مقولة " الشعور بان الكون المرئي ماهو الا تجريد لكون مكثف مطرد او غابة من العمليات المتشابكة كما صوره " وايت هيد " .....الخ " و ان الرسام التكعيبي يؤمن بان اللوحة الفنية يجب الا تكون مجرد تسجيل للتفسير السطحي الذي تمحه العين عن العالم .

و " التجريد " هو صورة عن الواقع كم يراه العقل لا بتسجيل اللمحة الخاطئة التي تقدمها الصورة التقليدية فحسب , بل تصور الواقع في طبيعته الجوهرية كشيئ معقد مستمر و متشابك للعلاقات المركبة فالرسام التجريدي يرسم ما يعرفه و ما يشعر به إضافتا الى ما يراه , و هدفه الاول في ذلك هو التاكيد المنظم للحقيقة ان اللوحة هي ربط لمواضع مختلفة بعضها ببعض .

لقد حاولت التكعيبية اعطاء التفسير الحقيقي لظاهرة التجريد عندما قدمت نماذجها لتعليل هذا الاتجاه , و المقولات التي تريد تاكيدها بان للاشياء و جوها مختلفة للدلالة , هناك شيئ مرئي خلف الشيئ المرئي , و بمقولة ميرلوبونتي ان " مدلولات اللامرئية " .و يرى " سونماكرس " ان الصورة التجريدية هي الوسيلة التي بفضلها يمكن تحويل الواقع الى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة , و هي اختراق لهذا الواقع من اجل الامساك بتركيبه الداخل عن طريق ادراك بنياته التي يمكن اخضاعها لاشراف العقل , حتى نستطيع بعد ذلك ان نعيد هذه البنيات و هذه التاليف نفسها في حقيقة مختلفة هي حقيقة اختراق الطبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية و تحطيم توازنها الادراكي المنطقي .ان البحث في الواقع ولد الصورة التجريدية كاساس و استقلال استنبطة اصلا لادراك انواع جديدة من نظم التي دعها " رولانبارت " " بفاعلية البنيوية " و هي محاكات تم تبنيها لا من اجل نسخ الواقع بتقليد جوهره بل بجعله مفهوما عن طريق مضاعفة و ضائفه , و يقر " بارت " بان عمل ,

---

[1] فيصل خالد الخديدي , السيميائية و القراءات التشكيلية , جريدة الجزيرة , نشر يوم 24 \10 \2014 , الاطلاع يوم 20\5\2018 .

الرابط : http /htm. 4 ak/24/10/2014.2014/com.jazirah-al. www//

[2] ينظر بويتني , موريس ميرلو : المرئي و الامرئي , ترجمة سعاد محمد خضر , دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1987 , ص 34. 1

[3] ينظر : امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر , التصوير , دار المثلث للطباعة و النشر بيروت , 1981 م , ص 147 .

اصحاب البنيوية التحليلة الذين يدركون علاقات مجردة يشبه عمل الفنانين المعاصرين الذين يخلقون اعمالا فنية طبقا للمبادئ المستقلة للوحدة , و اجرائاتهم المتميزة هي عبارة عن انتقام للتنظيم حيث يتم انتخاب و حدة ما من الواقع , ليس لمجرد معناها المتاصل بل لانها قادرة على الدخول في علاقات حاسمة مع و حدات اخرى و هذا يستخرجها من مظمونها المالوف و يضعها في تنظيم يعكس تنظيما مقصودا و تكون النتيجة للعملية التي تصبغ بموجبها المعاني على الاشياء و ليس على الاشياء كصورة للضواهر الخارجية كما ينظر اليها تقليديا [1] . ان نمط الصورة التجريدية يقوم اذا على خلخلة " العينن " في خلية الشيئ المرئي الواقعي لتوليد علاقات و من ثم تكوينات غير مرئية و تفيز نظام الادراك لدى المتلقي على تغيير مساره .

انواع الصور :

ان هناك تنوعات و تباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصور الادراكية الخارجية او الصور العقلية الداخلية , او الصور التي تجمع بين الداخل و الخارج , او الصورة بالمعنى التقني و الالي او حتى الرقمي . و قد اختارت الباحثة هذا التصنيف لشموله لمجموعة كبيرة من انواع الصور و الاستفادة منها في اثراء البحث , و يشير عبد االحميد الى انواع هذه الصور [2] :

1 – الصورة البصرية : يعرفها عبد الحميد بانها اكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح . و يشير هذا الاستخدام بشكل خاص الى انعكاس موضوع ما , على مراة , او على عدسات , او غير ذلك من الادوات البصرية و يجري الامتداد بالاستخدام السابق فنتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكية العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الابصار بشكل مناسب [3] .

---

[1] ينظر كورك , جاكوب : اللغة في الادب الحديث , الحداثة و التجريب , ترجمة ليون يوسف وزميله , دار المؤمون للترجمة و النشر , بغداد 1989 م , ص33 – 35 .

[2] د. عبد الحميد , الصورة و الصوت , ط1 , 2000 , الصفحة 111 . [3] المرجع نفسه , ص 20

2- الصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية او اعادة انتاج لها : و يشير عبد الحميد الى ان داخل محال بنائية في علم النفس , اعتبرت الصورة احد المكونات الثلاثة الفرعية للوعي او الشعور , و كان المكونان الاخران هما : الاحساسات و الانفعالات (او العواطف).

وكانت تتم معاملة الصورة في سياق هذا الاستخدام باعتبارها تمثيلا عقليا لخبرة حسيا سابقة ,ويكون هذا التمثيل في منزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة, اوتعد هذه النسخة أقل حيوية من الخبرة الحسية لكنها تظل مع ذلك قابلة للتعرف عليها وإدراكها بوصفها مكونا من مكونات الذاكرة الخاصة بهذه الخبرة, وقد نقل هذا المعني الخاص واستخدام بعد ذلك في مجال علم النفس المعرفي.[1]

3- الصورة الذهنية (التي في الدماغ) كما يعرفها عبد الحميد بأنها في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية, ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان هنا, ومن أهمـا ما يلي:

أ - إن الصورة الذهنية ليست مجرد حرفية من الخبرة الأساسية, فليس هناك ما يشبه عملية إسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من جهاز عرض، لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو "كما لو كانت" هي الصورة الأصلية, وهذا يعني أن التفكير بالصور هو عملية معرفية تنشط "كما لو كان المرء يمتلك (صورة ذهنية) مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي.

ب - إن الصورة ينظر إليها باعتبارها تتضمن عمليات بنار وتركيب، وهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة, فمثلا، يمكنك أن تتصور "وحيد القرن" وهو يقود دراجة بخارية وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية رئيت من قبل.

ج - إن الصورة الذهنية ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات الضرورية, مع أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثرها شيوعا فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع نعين في صورة سمعية أو في صورة لمسية...إلخ وتوجد لدى أفراد آخرين صورة بالتذوق بالفم أو الشم بالأنف. وذكر عبد الحميد أن ريتشارد سون عرف الصور العقلية بأنها: كل هذه الخبرات شبه الحسية أو شبه الإدراكية التي نكون على وعي ذاتي بما، والتي:

توجد بالنسبة إلينا في غياب تلك الشروط المنبهة التي نعرفها باعتبارها تنتج الحالات الحسية أو الإدراكية الأصلية المقابلة لهذه الصور, والتي: يمكن أن نتوقع أن تترتب عليها آثار ونتائج مختلفة عن الآثار والنتائج المترتبة على الخبرات الحسية والإدراكية المقابلة أو المماثلة لها.

4- صورة الذات والآخر وهذا المعن من معاني الصور، ويشير عبد الحميد أن ما يرتبط في الدراسات الاجتماعية النقدية بالاتجاه العام محو بعض المؤسسات أو الأفراد وهذا المعنى من معاني الصور هو ما يرتبط بما يسمى الآن في الدراسات الاجتماعية والنقدية باسم: صورة الذات وصورة الأخر، صورتي الذهنية عن النفس الفردية والجماعية وصورتي عن الآخر وصورة الآخر عني .....الخ

5- عناصر الأحلام (صور أيضا) بكل ما تشمل عليه هذه الأحلام من تكثيف للأزمنة والأمكنة الأشخاص والأحداث

6- التخييل fantasy: ويشير هذا المصطلح كما عرفه عبد الحميد إلى نشاط غير محكوم أو متحكم فيه، أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع، وهو يرتبط بأحلام اليقظة باعتبار أن التخييل له صفة لاشعورية غالبا وأن أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبا على صفاتها لا شعورية .

7- صور الخيال: يعرف عبد الحميد الخيال بأنه القدرة العقلية النشطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة. ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة والخبرات الماضية وكذلك الصور التي يتم تشكيلها وتكوينها خلال ذلك لتركيبات جديدة. والخيال إبداعي وبنائي، ويتضمن كثيرا العمليات التنظيم و التحويل العقلية ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل. والخيال الإبداعي يشتمل على منظور زمن متفتح، هذا إذا استخدمنا مصطلحات (ميلتون روكيتش)، فخلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)، ومن خلال هذا الامتزاج ينتج ذلك المركب الجديد، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز.

8- الصور اللاحقة: يعرفها عبد الحميد بأنها تلك التي تتولد لدينا إذا نظرنا مثلا إلى مربع أسود مرسوم على صفحة بيضاء ثم حولنا نظرنا بعيدا عنه، فتبقى في أعيننا مربع ابيض لثواني قليلة، هي الصور التي تحدث عند حاسة الإبصار بعد الانتهاء منبه حسي معين، وهو شكل لا يمكننا أن نتحكم فيه أو نعدله لاكنه يمكن أن يكون موضوع لإدراكنا.

9- الصور الارتسامية: يعرفها ريد (1999) بأنها نوع من الصور الشبيهة بالإدراك وتختلف عن الصور اللاحقة من خلال استمرارها فترة أطول، كما لا تتطلب تركيز النظر والانتباه المكثف كي تتكون مثلما هي الحال في الصور اللاحقة، ويمكن من خلال علاقتها بنمط معقد من التنبيه. وتتعلق تفاصيلها الشديدة الحيوية أكثر بالزمن الحاضر في حين تظل مرئية على سطح خارجي (جيدار، شاشة..الخ) مثلما يمكننا أن نطلب إلى مجموعة أطراف أن ينظر والى مجموعة صور ملونة عرض عليهم من خلال آلة عرض سينيمائية أو جهاز عرض ونطلب إليهم النظر إلى تفاصيل الصور، وعندما نسأل هؤلاء أن يذكروا ما تبقى أمامهم أوعلي حاستهم البصرية من أشكال وألوان وصور بعد استبعادها، يكون ما يذكرونه من صور وألوان وأشكال ممثلا في مقدار الصور

10- الارتسامية التي حدثت لهم أن مثل هذه الصور هي الأساس الصور المتحركة السينمائية. إنما أشبه بالإسقاطات المتوالدة عن المثيرات وليست نتاجات للعقل المتنبه الواعي، ومن ثم فهي يمكن أن تعد مادة مفيدة في التفكير لاكنها ليست نوعا من التفكير . ووجد عالم النفس (جانيش) في دراسته المبكرة حول هذه الصور ان 40بالمئة من الاطفال لديهم مثل هذه الصور و اقل من ذلك بكثير موجودة لدى الراشدين , و في دراسات العالم (وايلدر بامفيلت) : وجد ان الصور التي كان يدركها المرضى امامه قد وصفوها بانها تشبه مشاهد استرجاعية تذكرهم بمشاهد قد رؤها و عرفوها في الماضي و انها لا تحضر على سبيل التذكر بل مايشبه العودة الفعلية للحياة و المعايشة في شكل حي داخل العقل , و هي لا تشبه الاحلام و لا الهلاوس , فقد كانوا يدركون الاشياء على انها موجودة على نحو مباشر في البيئة , لها خاصية الاشياء الموضوعة الموجودة , اشياء يمكن استكشافها على نحو نشط مثل لوحة مرسومة او منظر طبيعي .

11 - صور الذاكرة : انهما نوع التفكير المالوف لنا في الحياة اليومية , و قد يصاحب عمليات استدعاء الاحداث من الماضي او عمليات التفكير التي تحدث الان في الحاظر , او الاحداث و المواقف في المستقبل .و يوضح عبد الحميد ان صور الذاكرة تتميز عن االصورة اللاحقة و الصورة الارتسامية بانها :

اكثر قابلية للتحكم الارادي و اكثر استمرار من الناحية الزمانية .

يقل احتمال حدوث الاخطاء الادراكية بداخلها في علاقاتها بالواقع , و صور الذاكرة عملية اعادة بناء او انبعاث للادراكات التي حدثت في الماضي , و غالبا مايستخدم الافراد صور الذاكرة لاعادة جميع التفاصيل المنسية ,

و قد تكون صور الذاكرة خافتة و بعيدة و باهتة تماما و قد تكون متمايزة وواضحة الى حد كبير , و عندما تكون صور الذاكرة حية بشكل خاص فانها تسمى بالصور الارتسامية و الاشخاص ذو الامكانية الارتسامية المرتفعة غالبا ما يشار اليهم باعتبارهم يمتلكون ذاكرة فوتوغرافية . و الصور الارتسامية اكثر شيوعا لدى الاطفال , و هذه القدرة تضعف كثيرا مع بدايات المراهقة لدى اغلب الناس , لكنها تستمر قوية مع بعضهم الاخر , و كان عالم النفس المشهور " تيتشر " انه كان يستطيع تذكر الكتب التي يقرؤها من خلال عملية تصور بصري متميز منها بالواقع . [1] و دقيقة من صفحات هذه الكتب و ارقامها . كذلك فان المهندسين المعماريين و علماء الرياضيات و الراقصين الفنانين و الجواسيس يستفيدون في واقع الامر فعلا من عملية احتفاضهم بصورة ذاكرة حية في اذهانهم .

11- الصورة الرقمية : ان تطور الصورة الرقمية ادى في ثمانينيات القرن العشرين و تسعينياته الى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الانسانية . و تختلف الصور الرقمية عن الفتوغرافية في انها صورة مولدة من خلال الكومبيوتر , او على الاقل معززة بالكومبيوتر . و تستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة , و كذلك من تميزها بوصفها صورا يسهل الوصول اليها و التعامل معها او معالجتها و تخزينها في الكومبيوتر او على موقع الانترنت او انزالها ... , و هكذا يمكننا ان نرى كيف ان كل حقبة

زمانية خاصة بتكنولوجيا الصور قد افرزت مجموعة مختلفة من المحاكات التي يجري من خلالها تقييم الصور و ادراكها . و يشير عبد احمي دان الصور في الفترة السابقة تعتمد على النسخ الالي للصور , كما هي الحال في فن التصوير الزيتي مثلا كانت توضع في مكان خاص , و تحصل على قيمتها الثقافية من كونها صورة اصلية او فريدة , واحدة في نسيجها . [2]

اما الصورة المنسوخة اليا فقد حصلت على قيمتها من خلال قابليتها لاعادة انتاج المكثف و امكان توزيعها بدرجة كبيرة و كذلك دورها في وسائل الاعلام الجماهرية حيث انما يمكنها ان تنشر افكار و قنع المشاهدين , و تعمل على تدوير الافكار السياسية و اذاعتها .

اما الصور الرقمية و الافتراضية فقد حصلت على قيمتها من خلال خصائص مثل سهولة الوصول اليها و مطاوعتها , و القيمة المعلوماتية المعطاة لها . ان كل هذه الصور بمعانيها المختلفة موجودة معا في مجتمعاتنا اليوم لذى يسمى عصرنا بعصر الصورة . [3]

12- الصور الفتوغرافية : هي الصور التي تلتقط بواسطة الات التصوير المعروفة و قد تكون الصور الفتوغرافية صورا لاشخاص او مناظر طبيعية او اشياء عادية يستخدمها الانسان في حياته او اشياء غير ذلك , و يشير عبد الحميد انه قد يتم التلاعب ببعض مكونات الصور الفتوغرافية لاغراض خاصة بهدف التزييف , و من ثمة الايحاء بصدق .

12- الصور المتحركة : يوضح عبد الحميد انه ينطبق مصطلح الصورة المتحركة على نحو مماثل بالنسبة الى التلفزيون و السينما , فالفكرة الخاصة برؤية فلم على شاشة التلفزيون تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة عرض سينمائي , فان طبيعة الخبرة الخاصة بصورة الفيديو تختلف عن صورة الفلم السينمائي بطرائق عدة تشتمل على ظروف منها : ظروف المشاهد , انتباهه و توقعه التضاد بين النور و الظلمة او الضوء و العتمة , و حجم الشاشة و استخدامها , بل حتى في تتابع او سرعة تتابع الحبكة الدرامية .

14- صور التليفزيون :اما صور متحركة لكنها تحتاج هنا الى وقفة خاصة بسبب تاثيراتها المذهلة ادت التطورات الكبيرة التي طرات على مجال التلفزيون من حيث الابتكارات و التسويق ..... الخ , الى تحويل التلفزيون اكثر شخصية و اكثر تعددا في اهدافها و اغراضها . و يشير عبد الحميد ان القرارات الخاصة بالبرامج الان تقدم على اساس الخصائص الديموغرافية الفردية (مثل العمر , المستوى التعليمي , الدخل ....) وكذلك الخصائص السيكولوجية (القيم , الاتجاهات و الاراء و الاهتمامات) لقد توقفت برامج التليفزيون عن ان تحكي السرد الثقافي العام اي لم تعد الية لسرد المتماسك الضروري او الحيوي للحفاظ على احساس اخلاقي عام مشترك , و هو احساس كان جزءا من الارث الذي اخذه التليفزيون في البداية من السينما و يظل الاستثناء الوحيد هنا متمثلا في تلك الحالات التي

مازلت يتجمع خلالها افراد العائلة او الاصدقاء حول شاشة التليفزيون حتى يتشاركوا في البهجة و الاهتمام و الحزن .

15- صور الواقع الافتراضي : يعرف عبد الحميد بانها مصطلح صاغه عالم الكومبيوتر جاردين لانير لوصف الطريقة التي يشعر بها مستخدم الكومبيوتر العورالم التي يقوم الكومبيوتر بتخليقها في العلم و في العاب الكومبيوتر , و التي انتشرت منذ اواخر ثمانينيات القرن العشرين و عبر تسعينياته حتى الان .

ان انظمة العالم الافتراضي تمزج بين طرائق التصوير و الصوت و الانظمة الحسية الخاصة بالكومبيوتر من اجل ان تضع جسد المستخدم للكومبيوتر في دائرة من العائد او التغذية الحيوية المباشرة مع هذه التكنولوجيا ذاتها , و كذلك مع العالم الذي تقوم هذه التكنولوجيا .بمحاكاته او مماثلته .

ومن الخصائص المميزة لانظمة العالم الافتراضي انها تطلق العنان للمشاهد , او تحرره من وظعه الخاص في الحيز المكان المحدد مما يسمح له بالاحساس بخبرة ادراكية طليقة و حرة , ففي العالم الافتراضي يمكن للمرء ان يختار مع

قيام بانشطة لا يمكن ا يقوم بها في الواقع الفعلي , ان يقود طائرة مثلا او غواصة تحت البحر , ان كثير من الصور البصرية تشهد تنوع الان من خلال الانترنت و العاب الفيديو , الاقراص المدمجة , و اسطوانات الليزر , هذه الصور هي عناصر اساسية في الروايات التفاعلية التي يمكن من خلالها الابحار لخلق مسارهم الفري الخاص عبر القصة الخاصة في هذه اللعبة او القرص

16- الصورة التشكيلية : انها تتمثل في الاعمال الفنية التشكيلية كالرسم و التصوير الملون و غير ذلك من الاعمال الفنية التي هي في جوهرا صورة , لقد طورت المتاحف اساليبها ايضا للتعامل مع هذه االحداثة فاصبحت هناك اقراص مدمجة موضوع عليها جالير هاتز (قاعات عرض) افتراضية من خلالها يستطيع المشاهد ان يتحرك عبر الصور المعروضة في المتحف من خلال الكومبيوتر الخاص به كما لو كان يجول دداخل المتحف نفسه , كما يمكن للمرء ا يصمم متحفه الخاص من لوحات يختارها و يضعها على حاسوبه الخاص . و لكن التفاعل مع اللوحات الاصلية الثابتة مجال خبرة مستمرة و متميزة موجودة في حياة الانسان خلال تحديقه في قاعات العرض للاعمال الفنية التي ينتجها الفنان , و يذكر عبد الحميد (2000 ص23) ان الصور التي يشاهدها المتلقون لم تعد مجرد صور , و لكنها صور تمثل الذكاء البتكنولوجي الذي قام بتحويل طرائق الرؤية الانسانية ذاتها من الافراد التي ما يشبه الاقنع المهجنة حيث لا تكمل الهوية في مكان او موضوع او شخص بعينه .

---

[1] د, عبد الحميد , 2001 , ص 38 .

[2] المرجع نفسه ص

الفصل الثاني

مدخل:

يعتبر الفن التشكيلي الجزائري من اهم الممارسات الاتصالية التي يمارسها المبدعون على اختلاف توجهاتهم و كذا تكوينهم من فنانين عصاميين و أكاديميون .

يمكن اعتبار ان بداية الفن التشكيلي هي جداريات " الطاسيلي " باعتبارها الاصل مضافا اليها مختلف الرموز التشكيلية البربرية التي كانت لها دلالات مختلفة في الوسط الاجتماعي انذاك نظرا لاستخداماتها المكثفة في ذلك الوقت خاصة بشمال الجزائر و شرقها و جنوبها الكطبير , و على غرار الفن البربري لعبت الفنون الاسلامية و على راسها الزخرفة دورا فاعلا في وضع ممارسات جديدة لبنية المحيط الاجتماعي وصولا الى التاثر البالغ في الساحة الفنية للمدارس الفنية التشكيلية بالجزائر , و هذا من خلال ترويج فكر تشكيلي غربي سنة 1920م و الذي انتشر من خلال افتتاح المدرسة الوطنية للفنون الجميلة و التي كانت تحت ادارة بعض الفنانين الفرنسيين و الغربيين .

و قد كان للحضارات المتعاقبة بالجزائر على مر العصور على غرار الحضارة الرومانية و البزنطية و كذا الوندال الاثر البالغ في تنمية الفكر الفني لدى المجتمع الجزائري و خاصة فئة الفنانين الذين استلهموا من هذه الحضارات افكارا لاعمالهم التشكيلية المختلفة على غرار النحت و فن الرسم و الزخرفة و كذا المنمنمات .

وقد حافظ الفن البربري المتمثل في الرموز المحلية و كذا الزخرفة الاسلامية و فن المنمنمات على مكانتهم في الفن التشكيلي الجزائري لما لهذه الفنون من دلالات متصلة بالقيم الحضارية للمجتمع الجزائري و هو ما يترائى لنا من خلال مختلف الصناعات التقليدية و الشعبية التي لاقت و لاتزال تلاقي الاهتمام الواسع لدى المتذوق الجزائري خاصة فيما تعلق بجانب الملابس و الحلي و المنسوجات و الاواني الفخارية باختلاف تشكيلاتها و مناطق انتاجها بدءا من بلاد القبائل و الاوراس النمامشة ووصولا لدى الطوارق و بني مزاب .

مراحل الفن التشكيلي بالجزائر :

ككل البلدان عرفت الجزائر حراكا تشكيليا كبيرا عبر الزمن , لكن الامر الملاحظ على سمات الفن التشكيلي الجزائري هو ميولاته الكبيرة للفنون الغربية بصفة مع الاهتمام بالمواضيع الاستشراقية عامة و عدم وجود افكار جديدة على العموم ما عدا ما تعلق بفني الزخرفة و المنمنمات نظرا لاصولهما الفارسية و التي طورها العرب لتحتضنها بشكل خاص المدرسة الجزائرية الحديثة للمنمنمات , وقد كانت هناك عديد التيارات و المذاهب التي كان لها الدور البارز في تسجيل اولى الخطوات الجدية لتحقيق بصمة فنية جزائرية خالصة , و سنتناول فيما يلي ابرز المراحل التي مر بها الفن التشكيلي الجزائري مع ابراز اهم اعلامها و كذا التيارات التي ارتبطت بها افكارهم و التي عبرت عن ميولات الفنان المختلفة عبر عديد المراحل .

رسومات الطاسيلي و بدايات التشكيل في الجزائر :

لقد عرفت منطقة الطاسيلي الواقعة جنوب الجزائر عديد الحركات التكتونية خلال العصور الجيولوجية ما انبثق عنه تضاريس مختلفة كان للعامل الطبيعي الاثر الجلي في نحت معالمها و هو ماقسمه الجيولوجيون الى ثلاثة اقسام كالاتي : الطاسيلي الوسطى , الطاسيلي الداخلي و الطاسيلي الخارجي 1 .

و قد شدت التضاريس الغربية و الباهرة في تشكيلاتها للانسان القديم وهذا لما كان لها من الاثر الجمالي و كذا الاجتماعي الذي يحتاجه الانسان القديم في حياته الاجتماعية و التي امتازت بالقسوة , فاتخذها مسكنا له حيث راح يبحث في سبيل التغيير بعدما تمكن من التاقلم بين مختلف التضاريس و العوامل المناخية و من هذا بدا البحث عن اساليب جديدة للصيد و الاقامة , و توحي لنا الاكتشافات التي مني بها علماء الاثار عن مدى تفوق " الانسان الماهر" و هي التسمية التي اطلقت على الانسان القديم في تشكيل ابسط ادوات الصيد و

1 بن بوزيد لخضر , الطاسيلي ازجر في ما قبل التاريخ , كتاب غير منشور .

اعقدها من حيث التصميم و الدقة على الوصول الى الهدف خاصة ما تعلق " بالقواطع " و هي الادوات الحادة المخصصة للصيد او الحفر و قد مرت فنون الطاسيلي بعديد المراحل التي نلخص ابرزها فيما يلي :

مرحلة الصيد :

و قد تميزت هذه المرحلة ببروز نقوشات ذات الوان زاهية و حركات متناغمة تعبر عن واقع حال فترة الصيد اناذاك , و سميت " بمرحلة الجاموس" و قد جسدت النقوشات العديد من الحيوانات الاثيوبية العملاقة التي كانت تعيش بالجزائر و نذكر منها على سبيل المثال : الجاموس , الفيل , وحيد القرن , الزرافة وحتى التمساح .

و بالاضافة الى الحيوانات المختلفة جسدت هذه المرحلة ملامح الانسان الذي ظهرت عليه القوة من خلال تجسيده في حجم كبير اضافة الى شعره المسدول و الذي ينم عن ملامح اوروبية في مجمله من خلال الالوان المستخدمة و قد ظهرت اجسامهم مغطاة العورة مع حملهم لمختلف ادوات الصيد مثل الاقواس و الرماح الحجرية الرؤوس .

مرحلة رعاة البقر :وقد اتسمت هذه المرحلة بالنقوش الزاهية الالوان والتي كانت اكثر دقة و بمحتوى جديد يعبر عن مرحلة ثانية من مراحل فن الطاسيلي , و قد جسدت الانسان بحجم متناسق على غرار المرحلة الاولى و التي كان حجم الانسان فيها كبيرا , و حملت هذه النقوش مظاهر الرعي و كذا الاحتفالات .و ظهر جليا استخدام الالوان النقية و الزاهية في تركيب الاشكال حيث ظهر تزاوج الالوان الاحمر الاجوري و الاخضر و كذا الاصفر الحديدي و الاحمر مع الرسومات الدقيقة خاصة من حيث تفاصيل الجسم فقد جاءت الاجساد عريضة المنكبين و طويلة العضد مع راس بيضاوي الشكل مع باقي الجسم و قد قسمت الاشكال البشرية .

حسب تفاصيل الجسم و الوجه الى ثلاثة مجموعات الا وهي :

1) الجنس الاثيوبي باشكاله النحيفة و المستطيلة

2) الجنس الافريقي بشفتيه المنقلبتين و شعره المجعد .

3) جنس البحر الابيض المتوسط بانفه الطويل و الحاد و الشفتين الرقيقتين .

مرحلة الخيول :تميزت رسومات هذه المرحلة بتغيير في طريقة تصوير جسم الانسان وكذا لباسه الذي بدى متغيرا وهو ما يدل على تطور الانسان و اكتشافاته المذهلة لمحيطه و توظيفها فيما يخص حياته اليومية بشكل دقيق و قد جاء لباسهم ضيقا على مستوى الخصر و متسعا في الاسفل فيما يشبه الى حد كبير شكل الجرس . و مما قد يميز هذه المرحلة كذلك هو ابتعادهم عن استعمال الاقواس و الرماح و مختلف ادوات الصيد الاخرى و استبدالها بالابواق و كذا طقم الخيول و الجياد و استخدم العربات ثنائية العجلات و كذا استخدام الالوان الترابية التي تعبر عن واقع المنطقة .

و قد جاءت الاشكال المرسومة مصقولة السطح في بعض الجوانب و في جانب اخر استخدمت تقنية التنقيط , و اصبحت اجسام الانسان عبارة عن مثلثين متقابلين ذات رؤوس مستديرة .

مرحلة الجمال :

اعتبر الجمل منذ القدم سفينة الصحراء نظرا لتاقلمه مع الوسط الذي نشا فيه " الصحراء وفي هذه المرحلة جاءت الرسوم خالية من الدقة من حيث الخطوط و الاشكال و الالوان , وقد شكلت الجمال موضوعا اساسيا في النقوش الموجودة على الصخور , و جاءت الاشكال ذات قياسات صغيرة مقارنة مع باقي المراحل 1.

1 بن بوزيد لخضر , الطاسيلي ازجر في ما قبل التاريخ , كتاب غير منشور .

وقد حافظ الانسان القديم في هذه المرحلة على طريقة تشكيل جسم الانسان " مثلثين متقابلين " الى جانب الاقواس و مختلف الاسلحة مثل الرماح و كذا السكين المتدلية من على جانب خصر الانسان , و جاءت الاشكال الحيوانية اقل حيوية و حركة عن سابقتها و هو ما مثل ما يمكن ان نطلق عليه مرحلة الانحطاط في النقش على الصخور و كذا جوانب الكهوف .

و قد كانت هذه النقوش كاولى اكتشافات الفن التشكيلي بالجزائر على يد الانسان القديم و هي الرسومات التي استلهم منها فيما بعد السكان الاصليون " الامازيغ " رموزهم و ايحاءاتهم المختلفة و كذا مختلف الاشكال التي حفلت بها مختلف المظاهر الحياتية و التي سنتطرق اليها فيما يلي .

الفن التشكيلي البربري في الجزائر :

مما لا شك فيه إن للاما زيغ الأثر البالغ في إثراء الساحة الفنية التشكيلية الجزائرية سواء من حيث كم الفنانين او المواضيع المقدمة و كذا الدلالات المتضمنة في مختلف الرموز المختلفة الالوان و الاشكال و قد شكل موضوع حماية الهوية قضية ذات أبعاد اجتماعية بالنسبة الى الامازيغ على مختلف توزيعهم على مستوى الوطن , الا ان الرموز الموظفة واحدة و التي عبرت في مختلف المناطق عن نفس العناصر المراد الاشارة اليها من خلال الشكل و اللون المناسبين و هو ما يتلائم مع الموضوع طبعا .و قد عالجت الفنون البربرية الصورة من خلال أشكال متعددة ذات نفس عميق حاملة لصيغ جمالية معاصرة رغما عن قدمها من نسخ الأشكال تقترب الى حد ما مع العلامات و الحروف الامازيغية , و جاءت الرموز على مختلف الاواني الفخارية و كذا التشكيلات الفنية مستخدما في ذلك الوانا مختلفة و مستوحاة من النمط المعيشي على غرار اللون الاصفر و البرتقالي و الازرق و الاخضر و التي اختصت بها صناعة الحلي 1 .

BENCHELAH (A .C) et al .Fleurs du sahara .Voyage ethnobotanique avec les touaregs du tasili : paris ; p : 92

و على غرار الفنون التشكيلية الصغرى عرفت نظيرتها من فنون العمارة نفس التشكيلات و التصاميم و اختلفت من منطقة الى اخرى لكنها حافظت على الالوان و الاشكال المستخدمة كنمط امازغي مميز للجزائر على غرار الامازيغ في المغرب العربي لتكون كشاهد على استمرارية الحفاظ على الموروث و الهوية الامازيغية في المنطقة .و خلاصة القول هنا ان الفن البربري في الجزائر جاء كرد فعل طبيعة على حملة الاضطهاد التي قادتها السلطات الفرنسية ابان الاستعمار و كذا سياسة الهيمنة و التعريب الممارس بطريقة غير مباشرة و لا مقصودة , و التي نولد عنها تاسيس " الحركة الثقافية الامازيغية " سنة 1981 و التي كان هدفها الاول احياء الفن و التراث داخل الوطن 1 .

وما لا يخفى علينا ان الفن التشكيلي الجزائري قد مر بعديد المراحل خاصة في فترة العشرينيات اين ظهر للواجهة حركتين متوازيتين في التشكيل داخل الوطن , الاولى تمثلت في الحركة الشعبية التقليدية و التي ظلت متمسكة باصالتها و تقاوم من اجل البقاء , فيما تطورت الاخرى متاثرة بالوجود الغربي خاصة النشاط الاستشراقي وهو ما سمح بميلاد افكار جديدة سمحت بترسيخ فن تشكيلي معاصر داخل الوطن .

وفي هذه الفترة عرف الفن التشكيلي منحى اخر من حيث الابداع حيث دخل الرسم المسندي للمراسم و هو ما يبرز التلاحم الواضح والتيار الغربي خاصة مع كل من الفنان " عبد الحليم همش " و "ازواوي معمري " , و هو التلاحم الذي جاء كخروج من باقة المواضيع السابقة و التي تاثرت بالموروث الاسلامي و الحياة الاندلسية و ما الى ذلك . 2

---

1 بحث من تقديم الاستاذة "نبيهة بوزاخر" , " الكتابة الامازيغية و جدل الذاكرة و الهوية من خلال الفنان الجزائري . اسماعيل المطماطي . فن و ثقافة مجلة الكترونية " دون تارخ "

1 شاوش اخوان محمد , الحركة الامازيغية في الجزائر شهادة ماستر , جامعة بسكرة 2016|2017 ص58 .

2-M ,bouaibedallah la penture par les mot musee nationale des bouxert .

وما يشدنا هنا ان الساحة الفنية التشكيلية في الجزائر قد عرفت غيابا شبه كلي للفنانين الجزائريين و هذا راجع لظروف الحرب طبعا , حيث احتكر الاوروبيون و خاصة فئة المعمرين و المستشرقين التشكيل انذاك , و على الرغم من هذا فقد ظهرت الى الواجهة عدة اسماء لفنانين جزائريين استطاعوا ان يفرضوا لمستهم الخاصة على الساحة الفنية ابان فترة الاستعمار فمنهم من كان منتسبا الى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة او العصاميين الذين تاثروا بالجو الفني و كذا معبرين عن خروجهم على طاعة المنهج الغربي [3] .

اما الفن التشكيلي الجزائري ما بعد الثورة فقد عرف تطورا كبيرا من خلال الافكار الجديدة لجملة الفنانين الذين جسدوا بافكارهم فن جديدا خاصا بالجزائر بعيدا التكلف و الثرثرة التشكيلية بل جاءت التشكيلات الجديدة كمدونة حافظة و متجددة للهوية التشكيلية الوطنية حيث حافظ جل الفنانين على وحدة التشكيل .فقد راوحت الاعمال الفنية المعاصرة ما بين الواقعية جنبا الى جنب مع الحركة الانطباعية التي بدورها لاقت جذبا منقطع النظير من التشكيليين الاكاديميين وهذا راجع الى التكوين الدقيق الذي تلقوه و هو ما مكنهم من ايصال الايحاءات من خلال مختلف الاعمال التي كثيرا ما تمكن منها المتلقي خاصة المتلقي المتشبع بالفكر الفني على غرار المتلقي العادي الذي لا تزال الهو بينه و بين فهم العمل التجريدي كبيرة و هذا راجع الى عدة عوامل .

3 وزارة الثقافة , الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70و80 , ص15 .

الحركة التجريدية الحديثة في الجزائر :

ضمن سياق الاحداث التي تكلمنا عنها بدا ضروريا تنظيم ندوات و تاليف كتب تتبع مسارات و تاريخ الفنون الجميلة الحديثة والمعاصرة في الجزائر . و بحثنا هذا يستهدف احاطة الجمهور علما بالفنانين الجزائريين واعمالهم التي انتجت منذ العشرينيات في محاولة لتوضيح تفاصيل و خصوصيات البلد.

مع الاخذ بالاعتبار تداول اربعة اجيال من الفنانين خلال هذه الفترة فان ما اخترنا عرضه , مرتبط بشدة التساؤلات و الاشكاليات التي برزت خلال القرن نتيجة علاقة و دور الثقافة الاوروبية في الفن التشكيلي الجزائري كمثال او نموذج من ناحية الثقافة الشخصية و العرقية للفنانين من ناحية اخرى .

ان كان نمو الفن التشكيلي الجزائري متزامن الى حد الاندماج , مع نمو فن المنمنة على يد محمد راسم الذي لن نتطرق اليه في هذا البحث فان تبني مواد الحداثة الفنية تتاكد من محاولات اعمال ازواوي معمري , عبد الحميد همش و محمد تمام و عبد الله بن عنتر هؤلاءالفنانون كونوا مواد خاصة بهم , مستوحاة من مذاهب فنية مثل التعبيرية و الوحشية .

منذ عشرينيات هذا القرن و حتى بداية الخمسينيات تعتبر شخصية حداد فاطمة باية محي الدين التي لقبت بباية استفردت عن هذا الجيل , الذي نعتبره كاول جيل , و عرضت اعمالها في قاعة عرض يمه مقت في سنة 1947 .

ومنذ ذلك الحين , اخذ الفنانون الشباب من الجيل الثاني مواقف جديدة من بينها عزمهم على تكوين جماليات تلخص و تجمع ما بين الارث العربي الاسلامي و الفن التجريدي الاوروبي من بين هؤلاء محمد خدة , محمد اسياخم محمد لعيل و مسلي شكري , عبد الله بن عنتر الذين قدموا الجزائر المستقلة فنها الجديد , تاكد ذلك بمشراكتهم في تجمعات فنية مثل اوشام او مدرسة الرمز في 1967 و التي دامت ابحاثها و تعابيرها حتى الفترة الاخيرة .

السنوات التي تلت نهاية حرب التحرير اظهرت بشكل ما انقطاع ثقافي مع المرحلة السابقة , فتجسدت ضرورة التجديد في البنية الادارية , فانشئت

الجمعية الوطنية للفن التشكيلي و خصصت هذه الهيئة الى تنمية الحياة الفنية و الثقافية عام 1963 .ان كان الانتاج الفني خلال هذه الفترة يحمل ملامح الفن الواقعي الاشتراكي او ملامح الفن الشعبي كما يلاحظ ذلك من خلال الانجازات العمومية , فان ذلك لم يمنع وجود او تواجد فنانون ذوي ابحاث شخصية قوية المدى , مثل ابحاث اسماعيل صمصوم و مرتيناز .

ان التغيير الذي تلى ذلك في بداية السبعينات و الثمانينات خصوصا انبعث من مدرسة الفنون الجميلة نتيجة محاولات الانقطاع مع محتويات و مكونات اللوحة الاكاديمية كما نرى ذلك في اعمال مالك صالح و هلال زبير .

كون هؤلاء الفنانون مدرسون في مدرسة الفنون الجميلة سمح لهم تكوين جيل له وعي بهذه القضايا و ذلك رغم الاضطرابات التي عرفتها الجزائر خلال التسعينات , فهناك نمو جديد منذ بعض السنوات , نلاحظه مع جمعية السباغين التي يشترك فيها كريم سرغوا وعمار بوراس الذين قدمت اعمالهم في معارض عدة و اخيرا تبينت ضرورة تقديم فنانين جزائريين من المهجر ,مثل سامطه بن يحيى [1] المقيمة بفرنسا حورية نياتي المقيمة بلندن منذ عام 1977 و كذلك , فنانون ولدو في المهجر و رغم كثرتهم , تم اختيار زينب سديره المولودة بباريس و القاطنة بلندن , و اعمالها تستوجب صورة المراة في المخيلة الجماعية الاوروبية و العربية و الاسلامية و بشكل جوه ي فان تاريخ الفن التشكيلي يوحي تشابها مع تاريخ بلدان اخرى عرفت او عاشت و جودا استعماريا تخبط خلاله الفن و الفنانون في تناقضات و اشكاليات ناتجة عن ذلك الوجود ثم عن الميراث الثقافي .بالرغم من سعي ظاهرة العولمة – مع كل تناقضها و اهدافها المختلف عليعا – لعرض شكل للثقافات المحلية حول العالم , لم يمنح الفن التشكيلي الجزائري المكانة التي استحقها لاسباب عديدة ومتشابكة و ربما ابرزها ما خلفته مرحلة .

ANEP .P80 . ENAG , Djamila Flici _ Guendil , 1 DIWAN AL _ FEN

الاستعمار من عوائق فكرية جعلت بناء فن يحتوي هوية ثقافية محضة قابلة الى الاشتراك في عالم الفن و تساؤلاته , امر صعب .

من اعظم التناقضات التي نعيشها الان , تغير نظرة الاوروبيين انفسهم الى هذه الفنون صغيرة العمر مثل الفن التشكيلي الجزائري نتيجة تغير نظرتهم الى فنهم المحلي , الذي كان قائما على فكرة اجبارية التطور الزمني او التاريخي بعد انتهاء مرحلة الحداثة و بداية الحداثة سمحت للباحثين الاوروبيين ان يتقربوا و ينفتحوا على تجارب اخرى شخصية كانت او محلية .

مواضيع التجريد في الجزائر :

ومن اهم ما شهدته الساحة الفنية بعد خروج الاستعمار الفرنسي , بعد ما كانت الحياة تكاد ان تنعدم في الساحة الفنية الجزائرية ومع معنويات و تطلعات فنية محبطة لدى الفنانين استطاع البعض من بين اهم الفنانين الظهور في الساحة الفنية الجزائرية و الذين كانوا في ايام الاستعمار و ايام الثورة التحريرية منشغلين بمحاربة العدو بمختلف الوسائل و خاصة بموهبتهم التي كانت وليدة الروح و الطموح و الرغبة وهي وسيلة الرسم و التعبير الفني التشكيلي فابدعوا و اخلصوا في عملهم و تعبيرهم عن مواقفهم و قد استطاعوا دعم و مساندة اندلاع الثورة و تقويتها و ايصال صداها الى المناطق الداخلية و كذلك البلدان المجاورة و حتى ربوع العالم خاصة بعد الاستقلال , فقد برز العديد من الفنانين في هذه الفترة و حاولوا اعادة الفن التشكيلي الجزائري الى الواجهة و استقطاب المعجبيين به و المشاهدين , و من بين الفنانين الذين شاركوا بابداعهم في الفن التجريدي الجزائري نذكر منهم :

عبد الله بن عنتر :

ولد في 3 آذار/ مارس 1931 في مستغانم، الجزائر؛ توفي في 31 كانون الأول/ديسمبر 2017 في إيفري سور سين، فرنسا.

سيرة الفنان :نشأ عبد الله بن عنتر في مدينة مستغانم الميناائية، الواقعة في الجانب الغربي من الجزائر، حيث تعرف عن طريق عمّه، الموسيقار، على الموسيقى الأندلسية، وثقفه والده في الشعر والصوفية. كان والد بن عنتر منخرطاً في النضالات المضادة للاستعمار، ومن أوائل الجزائريين الذين احتجزهم الفرنسيون في جبال هقار، في أقصى جنوب البلاد. يتذكر بن عنتر أنه أنجز لوحاته الأولى عندما كان في العاشرة أو في الثانية عشرة من عمره، حيث كان يرسم الأزهار على المناديل. في حديثه حول بداياته المبكرة كفنان، خلال مقابلة مع جيلالي خالد سنة 1998، أرجع بن عنتر سماح والديه له بالرسم إلى ضعف وضعه الصحي أثناء الصغر، وشرح أنه لكونه كان ولداً خجولاً، قدم له الرسم وسيلة تقرّبه من الآخرين بصورة غير مباشرة.

درس بن عنتر الرسم الزيتي والنحت والرسم التخطيطي في معهد الفنون الجميلة في وهران قبل أن يلتحق بالجيش الفرنسي. انتقل عام 1953 مع صديقه وزميله الرسام محمد خدة (1930 - 1991)، إلى باريس، حيث عاش وعمل. وصف الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة قرار بن عنتر بالبقاء في باريس بأنه حالة من النفي الطوعي، وهو نوع من النفي الروحي والجغرافي على حد سواء. يرتبط اسم بن عنتر بمدرسة باريس الجديدة التي نشأت عقب الحرب العالمية الثانية، إلى جانب رسامين آخرين جزائريي الأصل مثل محمد أكسوح (1934) وجان دو ميزونسول (1912 - 1999)، وماريا مانتون (1910 - 2003)، ولويس نالار (1918)، كما ارتبط أيضاً بما دعاه جان سيناك (1926 - 1973) بـ "مدرسة الإشارات"، مع عبد القادر غرماز (1919 - 1996) وخدة. فسّر فرانسوا بويون ذلك معتبراً أن هؤلاء الفنانين قاوموا الأسلوب التشخيصي وتبنوا التجريد كرد، جزئيا، على كون المواضيع الوطنية كانت تطغى على الرسم التشخيصي في الجزائر، في مرحلة استقلال البلد سنة 1962 .

من الممكن تصنيف أعمال بن عنتر ضمن فئتين: اللوحات الزيتية وكتب الفنانين. تتأرجح لوحات بن عنتر الزيتية، غير التشخيصية إلى حد كبير، بين المشهد والتجريد، وتتسم بضربات فرشاة سريعة وديناميكية وفضفاضة، وباستخدام حيوي للألون، مع إدخال رموز وعناصر طبيعية، من الجزائر بمعظمها. طغى اللون الأزرق على لوحات بن عنتر خلال الخمسينات، بينما ميّز الأصفر البني العديد من لوحاته في الستينات. بدأ سلسلة "الزائرات" في العام 1975، بعد أن زار والدته في الجزائر. تصف زوجة بن عنتر، الشاعرة مونيكا بوشيه، لوحات "الزائرات" بأنها "أشكال تقع على الحدود بين التشخيصي والتجريدي،" وتلاحظ أن صورة المرأة ـ الأم تظهر نفسها في كل منها. تشمل هذه السلسلة المئتي لوحة بالغواش التي أنجزها بن عنتر خلال شهر واحد إثر زيارته للجزائر، بالإضافة إلى الأربع وعشرين لوحة من الحجم الكبير التي أكملها خلال السنتين التاليتين. في أواخر السبعينات، باشر برسم اللوحات الثنائية والثلاثية، وهو اختيار يعود، جزئيا، إلى إعجابه برسامين مثل غرونوالد وجيوتو، لكنه يتيح للفنان، في الوقت ذاته، أن يُدخل في أواخر الخمسينات، .(المُشاهد مادياً في اللوحة (بن عنتر، مقتبس من قديد بدأ بن عنتر العمل على المحور الثاني الهام في أعماله: الحفر والكتب الفنية. ومع أن أعمال الحفر أنجزت في موازاة رسم اللوحات، إلّا أن بن عنتر يحرص على التمييز بين أعماله في كلا الوسيطين. في الكتب الفنية التي يبلغ عددها الـ 1500 كتاب، والناتجة بصفة عامة عن تعاونه مع أصدقائه الشعراء، يستخدم بن عنتر في منقوشاته مواداً مختلفة، منها النحاس والزنك والمشمّع والفولاذ والخشب. أول كتاب من هذا النوع كان "صباحية من شعبي" (1961) للشاعر الفرنسي ـ الجزائري جان سيناك. أبرزت كتب عديدة لبن عنتر، والتي أنتجها منذ ذلك الحين، أعمال شعراء جزائريين معاصرين، والشعراء الصوفيين الذين لقنه والده قصائدهم. يلتزم بن عنتر شخصياً بكل مرحلة من مراحل انتاج كتبه الفنية هذه، بما في ذلك تصميم الحروف وطباعتها، وقد سهّل ذلك عمله كموظف في مطبعة باريسية. وفقاً لتصريح

الفنان، كان "كل كتاب عبارة عن مغامرة، عن انطلاقة" (بن عنتر، اقتباس من عُرضت لوحات وكتب بن عنتر الفنية بصورة منتظمة طوال مسيرته .(قديد الفنية، خاصة في باريس، بما في ذلك العديد من المعارض الفردية والجماعية في غاليري كلود لومان، ومعرض استعادي سنة 2003 في معهد العالم العربي، باريس، فرنسا .

اتجاهات الفنان عبد الله بن عنتر في الفن التجريدي :يلف أعمال الرسام الجزائري الرسام عبد الله بن عنتر المعروضة حاليا في "غاليري كلود لومان" الباريسية وتغطي مراحل فنه كافة، السحر والغموض وتثير فينا الانفعال والتساؤل في آن واحد، نظرا إلى قدرتها الإيحائية الكبيرة، التي لا تقوم على تصويرٍ ذي مضمون سردي، كالذي نجده في الأعمال الرمزية أو السريالية، بل على حضورٍ خفي يطفو فجأة على سطحها ويحرّك فينا رغبة ملحّة في حصره وكشفه· وأول ما يشدنا في هذه الأعمال هو ذلك السكون الذي يحل بها، والناتج عن توقها إلى سمو يُشكل مبدأها ونزعتها العميقة· وليدة مخيّلة الفنان، يبهرنا الضوء الذي ينتشر داخلها ويُنظمها بقوة كعنصرٍ طبيعي وطاقة حياة، ويذكرنا بالأسلوب الانطباعي، نظرا إلى ميزته الذاتية والاعتباطية، من دون أن يخضع له، لانعدام التصوير داخل هذه الأعمال، ما عدا بعض القامات والظلال المتجذرة داخل عناصر طبيعة محسوسة ومراقبة بدقة·

وعبر حركة دقيقة ومكررة، يمزج بن عنتر في عملية تشكيله دوافع ومحرضات تختلج وتنمو في خفايا جسد الواقع، على نحو يثبت الأحاسيس البصرية والفوارق الشكلية واللونية المبعثرة في فضاء اللوحة، مما يؤدي إلى ويلقي بن عنتر على .فسيفساء مذهلة تسحر العين بتحولاتها اللا متناهية الطبيعة -التي تُشكّل موضوعه الأول والأخير- نظرة شعرية، لمحاولته دائما الغوص في أعماقها والتعبير عن مكنوناتها، إذ يراها ويشعر بها من خارجها ومن داخلها، من بعيد ومن قريب· فمناظره الفسيحة تبدو غالبا وكأنها مصورة من علو شاهق، وتذكرنا بمنحدرات جبال أو بمرتفعات صخرية مرتجفة أو بغيوم راعدة أو بفجوات داخل غسق أو حتى بمدنٍ مُشيدة على قمم جبال ليلية· من ناحية أخرى، تعج أعمال بن عنتر بالحياة، ويبدو الشكل البشري داخلها · حاضرا ولكن على نحو مجرد وخاضع للضرورات التشكيلية ولتماسكها العضوي· وتحل هذه الأطياف بأعداد كبيرة غير دقيقة، بالكاد مرئية، تختلط مع المساحة الضوئية وتتحرك بين أرضٍ وسماء، في محيط تنعدم فيه الجاذبية، وكأنها بذلك تعبر عن خطوة في اتجاه مصيرها الغامض· وعلى رغم من بعثرتها في فضاء اللوحة وصعوبة تمييزها داخله، إلا أنها تحتل أهمية مركزية داخل المشهد المصور· ولهذه الأشكال البشرية قيمة عاطفية أيضا يمكن تحديدها داخل سلم الحلم والتذكر والشعور المستعاد، إذ يمكن قراءتها أيضاً كصور متسلطة لكن مستورة لأشخاص رحلوا وكانوا عزيزين على قلب الفنان وقد شارك الفنان في العديد من المعارض الفنية داخل و خارج الوطن اخترنا لكم منها :

2014 معرض جماعي , "الاسود و الابيض" حلم من حوض البحر الابيض المتوسط" , متحف الحضارات الاوروبية و المتوسطية , مارسيليا فرنسا .

2014 فهرس , الجزء الاول , مجموعة متحف الفنية , متحف : المتحف العربي للفنان الحديث , الدوحة , قطر

2013 معرض جماعي "تجريد" , منصة الفن المعاصر (كاب) , الكويت

2010 سجل : قرن من الفن الحديث , متحف : المتحف العربي للفن الحديث , الدوحة , قطر .

2008 معرض جماعي " الكلمة في الفن " , المتحف البريطاني , دبي الامارات العربية المتحدة

2007 معرض جماعي , البينالي الدولي السادس لفنون الحفر في ايل دو فرانس , فرساي , فرنسا .

1995 معرض جماعي , " تاثيرات الترحال : 25 فنانا جزائريا " , قصر الندوات و الثقافة في مدينة مان, فرنسا .

1993 معرض فردي " بن عنتر , اعمال على الورق " المتحف الوطني للفنون الجميلة , الجزائر العاصمة , الجزائر .

1987 معرض فردي في المركز الثقافي الجزائري , باريس , فرنسا .

1985 معرض جماعي " مسيرة غاليري" , غرونوبل , فرنسا .

1984 معرض جماعي , معرض التراث العربي , الخبر , المملكة العربية السعودية .

1983 معرض جماعي , قصر الفنون الجميلة , مارسيليا , فرنسا .

1982 معرض فردي , " انوار الحلاج " , ليون , فرنسا

1981 معرض جماعي , غاليري لاتولي , الرباط , المغرب

1977 معرض فردي في قصر الفنون و الثقافة , بريست , فرنسا .

1970 معرض فردي , تقنيات الحفر , متحف الفن المعاصر لمدينة باريس , فرنسا .

1968 معرض جماعي , بينالي نيو دلهي , الهند .

1967 معرض جماعي , صالون مايو (ايار) , كوبا .

1964 معرض فردي في غاليري ايربينيه , باريس , فرنسا .

1964 معرض جماعي , المعرض الدولي , الجزائر العاصنة , الجزائر .

1963 معرض فردي متجول في شتوتغارت و هامبورغ , المانيا , كوبنهاغن , الدنمارك .

1963 معرض جماعي , بينالي باريس الثالث , فرنسا .

1963 معرض جماعي , متحف الفنون الجميلة , الجزائر العاصمة , الجزائر .

1962 معرض فردي في مكتبة الجزائر الوطنية , الجزائر العاصمة , الجزائر

1961 معرض جماعي , بينالي باريس الثاني , فرنسا .

1959 معرض جماعي , غاليري كوليت الينذي , باريس , فرنسا .

1958 معرض فردي في غاليري كلوب دي كاتر فان , باريس , فرنسا .

1956 معرض جماعي , غاليري سيميز , باريس , فرنسا .

جوائز و تكريمات الفنان عبد الله بن عنتر :

لقد تحصل الفنان على العديد من الجوائز و التكريمات نذكر منها:

عضو في لجنة فن الحفر للفتيان , اللجنة الوطنية للكتب الفرنسية المزينة بالرسوم ,و المكتبة الوطنية و مكتبة ارسنال , 1983 جائزة بيللا الدولية , ايطاليا

1962 جائزة فيكتور شوكي

الفصل

الثالث

مدخل:

لعل اول ما يلفت انتباهنا في أعمال التشكيلي عبد الله بن عنتر , المعروضة في " غاليري كلود لومان " حاليا الباريسية تحت عنوان " بن عنتر . نشيد الأرض " , هو تلك النظرة الوهاجة التي تعطي أعماله شخصية و تجعل المشاهد يتعرف بسرعة على صاحبها .

نظرة تاتي نتيجة تمازج ثقافة الفنان العربية مع نزعته الشخصية , يشرح فنه طبيعة ضائعة و مسترجعة . و حقيقتا , يسقط الفنان حنينه و حبه إلى أبعاد صحراوية بحرية متوسطة بعيدة , داخل ربوع بريتانيا ,الفرنسية البحرية , حيث كان مسكنه منذ زمن . بلمسات مزردة , يعيد فتح باب الجماليات المتغيرة للطيف الشمسي , التي تحول المشهد , المتحرك مثل خيال الفنان . بأشكال متعددة , تعطي لوحاته عناصر تشكيلية مجمعة بتناغم و مرسومة بطلاقة و راحة وتناغم .ان أكثر ما يميز لوحات بن عنتر هو انه لا فراغ فيها , بل ان تمازج الألوان الشفافة الخفيفة و الكثيفة التي تعبرها لمسات ضوئية شمسية او غسقية توحي بالتكامل و التمازج الحقيقي . منفذة بلمسات ذات الحان موسيقية , تجعل المشاهد يحس بالطبيعة التي بها إشعاعات شمسية مضيئة .

-

"زيت على متن الطائرة "

(57*34)سم

1957م

تحليل لوحة زيت على متن الطائرة :جاءت لوحة زيت على متن الطائرة في اطار مستطيل على قماش (34 * 57)سم انجزت سنة 1957م فالصورة عبارة عن تشكيلات دلالية واضحة لمنظر عمودي من على متن الطائرة يظهر جزئا من ما كان الفنان ينظر اليه .تشكلت اللوحة من مجموعة من الخطوط العريضة والاشكال المختلفة التي ساعدت الفنان على اعطاء نظرة او فكرة على ما كان يحاول التعبير عنه و ما اثار انتباهه في هذا الموقف كما استعمل مجموعة من الالوان لتوضيح منظره .ولقد استعمل الفنان الاشكال ليعطي فكرة عن طابع المكان الذي ينظر اليه فنلاحظ انه في محيط اللوحة استخدم اشكالا اكبر منها في الوسط و مساحات فارغة دون ابراز الخطوط السوداء فيها التي يعني بها توضيح معالم اللوحة و من هذا المبدا نعلم بان محيط اللوحة ماهو الا اراض فلاحية كبيرة توضحها الاشكال الاكبر و اما المساحات الفارغة فما هي الا تعبير عن الامتداد و الشساعة و يخطر ببالنا ان ما ينظر اليه هو قرية او مدينة صغيرة في الوسط قام بتوضيح ذلك من خلال الاشكال الصغيرة و المتمركزة وسط اللوحة و الخطوط العريضة التي تعبر عن الطرق و المسارات بين اجزاء هذه القرية او المدينة كما يمكننا و بشكل و اضح تمييز " اللون الازرق الغامق " يتدرج بشكل ملحوض الى الازرق الفاتح تدرجا تداخليا اي من المحيط الى المركز و يمكن ان يعني به الفنان عبد الله بن عتنر عن نوع من السعادة و البساطة و الراحة النفسية اي ان هذا المنظر اثر فيه بشكل اجابي و اخرجه من اللون الغامق الممتزج ببعض الالوان الداكنة في حافة اللوحة مثل البني الى لون فاتح يوحي بالسلام و الطمانينة و كانهه يريد القول من لوحته هذه ان هذا هو اجمل منظر سقطت عليه عيناه في رحلته و قد استراح لرؤيته فقام بتخليد ذكراه باشكال و الوان فاتحة و سعيدة .لقد حققت اللوحة مبتغاها الذي رسمت لاجله حيث ان المتلقي يمكنه و بوضوح رؤية شساعة المنظر و انفتاحه كما تعطي فكرة و اضحة حول شعور الفنان بالسعادة و الراحة النفسية من خلال الالوان و تدرجها و من هنا يمكننا القول بان فكرة الفنان تجسدت في العمل الفني و قد توضحت لدى المتلقي .

لوحة " الى جيفري مونيه"

زيت على قماش

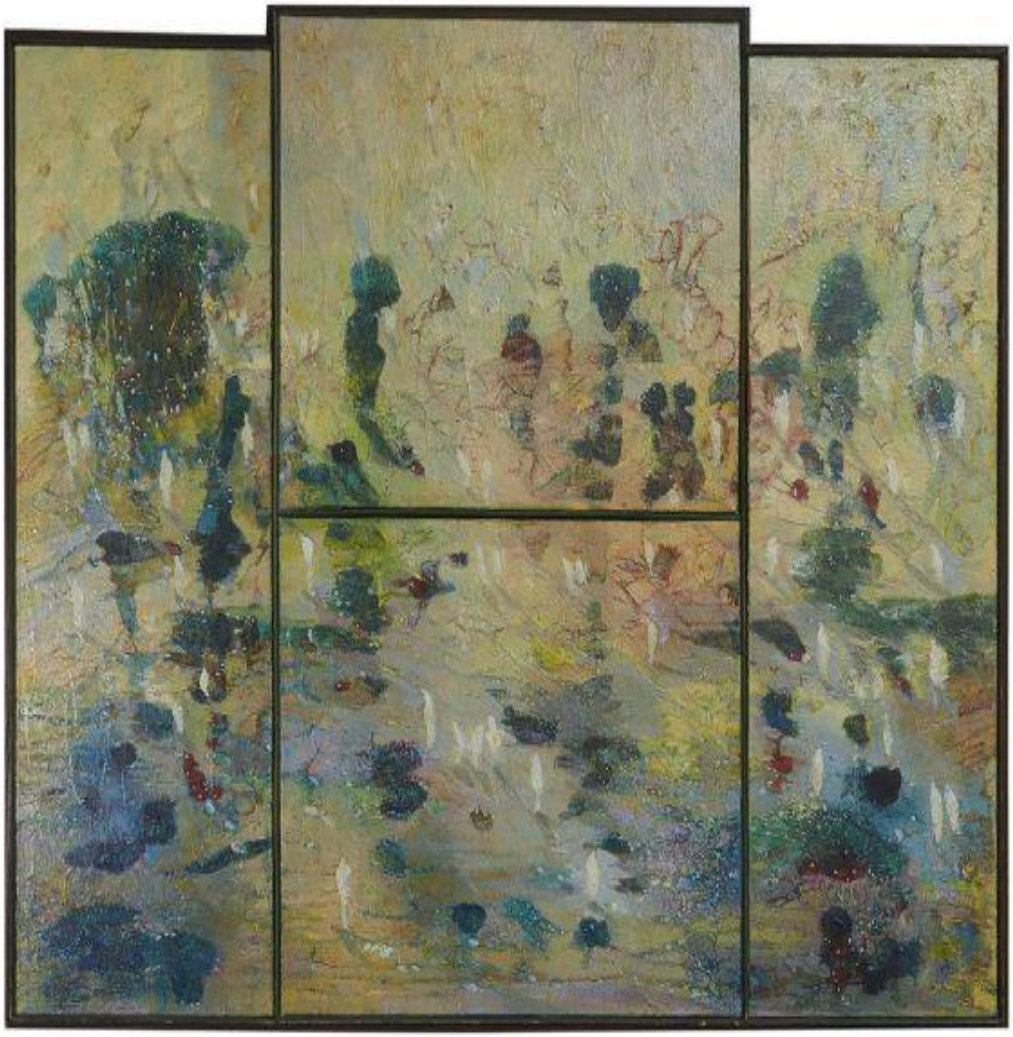
1983م

(120 * 120)سم

تحليل لوحة "الى جفيفري مونيه" للفنان عبد الله بن عنتر :

ان التحفة المتجسدة امامنا الان عبارة عن زيت على قماش على قياس مميز مربع 120 * 120 سم مما يجعلها تدل على الانضباط و النظام و نوع من الظرافة النفسية للفنان و مما نلاحظه من تداخل للالوان و تمازجها يمكننا ان نفسر هذا و كان هذه اللوحة بدل ما ان تكون رسالة خطية هي رسالة فنية من الفنا عبد الله بن عنتر الى جيفري مونيه يصف له مايشعر به و مايحس به في هذا المكان المميز .

كما عودتنا اعمال عبد الله بن عنتر لم تخلو هذه اللوحة من البهجة و الفرجة و التكوين المتنوع للالوان المنسجمة و المتناغمة في تمازجها و الاشكال التي توحي بنوع من الاعجاب و الراحة ان الازرق الفاتح المضيئ الذي يشكل جزئا كبيرا في هذه اللوحة يدل و بشكل كبير على ان هذه الزرقة ماهي الا زرقة البحر المتوسط و ان التمازج الخاصل بين اللون الاصفر و الابيض يوحي بنوع من التداخل بين حبيبات الرمال و حجارة الشواطئ الجزائرية و كان هذا المكان مكان مظيئ مشمس يدعو المرء للتامل في ثنياه , و لا يمكننا الجزم الا ان هذه اللوحة ما هي الا دعوة صريحة من الفنان الى جفري مونيه اما للتامل في مكنونات الالوان التي يراها و حظي بها في المتوسط او انها دعوة منه له لزيارة هذا المكان االخلاب ة لقد عبر بن عنتر عن جمال هذا المكان بطريقة احترافية فنية ذات معان عديدة .لا يمكننا القول عن هذا الابداع الحاضر الا انه تجسيد للواقع و دعوة صريحة للمشاهد و المتامل لهذه اللوحة و لا يحق لكل من شاهده الا ان يعجب بها و ان يغوص في اعماقها ليجد خلفها لمسات و ضربات بالريشة جعلت من الالوان و الاشكال روحا واحدة قادرة على التعبير و الشرح و امتاع العين المتاملة دون الحاجة للتفصيل و الايضاح.يمكننا القول و بكل جدارة ان هذه التحفة قد ادت دورها الكامل في ايصال الرسالة للمتلقي و تمكنها من لفت انتباهه و التاثير في افكاره و يمكننا القول بان الفنان استطاع تجسيد فكرته باتم المعنى من خلال نظرته الثاقبة لمكونات المحيط الذي هو فيه و ان المتلقي قد تلقى الرسالة بكل وضوح .



لوحة " حديقة السعدي"

زيت على قماش

95 * 120 سم

1984م

تحليل لوحة حديقة السعدي :

جاءت لوحة حديقة السعدي في اربعة اجزاء تكون منظرا واحدا يمثل حديقة ذات تفاصيل عديدة و متنوعة الاحجام و الالوان رسمت هذه اللوحة عام 1984م بزيت على قماش في اطار قدره 120 * 95 سم حيث استطاع الفنان عبد الله بن عنتر تجسيد نظرته لهذه الحديقة بطريق جد رائعة .

لقد استطاع الفنان نقل نظرته للحديقة باسلوب تجريدي و تكونت لوحته من مجموعة من الاشكال ذات الطابع العشوائي و الالوان الغامقة مما يجعلنا نشعر و كاننا امام اشجار و ضلال مستخدما اللون الاخضر القاتم الذي يدل على الخضرة وسط النهار كما استطاع التعبير عن الجو بالوان صاخبة كالاصفر القاتم يجعل الناظر و المتامل لهذه اللوحة يحس بحرارة الصيف و نشاطه كما اشار بلطخات ريشته الى النور و السطوع الذي يعم المكان و استعمل الازرق السماوي كما لون ان هناك اخدود ماء يتوسط الحديقة و قام بايضاح بعض التفاصيل عن طريق تدرج الالوان و اللعب بالظل و النور مما خلق لنا ابداعا حقيقيا في كل جزء من اجزاء اللوحة . من النظرة الاولى لهذا العمل الفني يمكننا ان نحصي فيه اربعة اجزاء متكاملة , فكل جزء يحمل و يضم اليه جزءا اخر بحيث انها لوحة واحدة و قسمت الى اربع اجزاء و الشيئ العظيم في هذه التجزئة هو اننا يمكننا الفصل بينها بحيث نجد ان الجزء على اليمين لوحة بحد ذاتها و كذلك بقية الاجزاء الاخرى يمكن ان يصبح كل قسم لوحة تجريدية منفصلة بحد ذاتها .ان هذا التنوع في العمل الفني الواحد يجعل الناظر للوحة حديقة السعدي يؤمن بفكرة الوحدة و التنوع فالوحدة واحدة وهي لوحة تجريدية لحديقة و التنوع هو التجزئة الرائعة التي تجعل النظر لها امرا يدعو للتعمق و الانغماس فيها . لقد استطاع الفنان عبد الله بن عنتر نقل شعوره بالنشاط و التفاعل و الانغماس في حبه و تمتعه بالمكان الذي ينظر اليه و نقل الينا هذا الشعور باسلوب راق جدا مما جعلنا نحس بذلك الجو الصيفي و الضل الخلاب و الماء العذب اي ان هذه اللوحة حققت و بامتياز تجسيدا لنفسية الفنان و شعوره و مكنت المتلقي من الاحساس بافكار الفنان .

لوحة كرنفال فنيتين

1973 م

القياسات غير متوفرة

تحليل لوحة كرنفال فينيتين :

قام الفنان عبد الله بن عنتر بعمل هذه اللوحة الفنية التي هي عبارة عن زيت على قماش عام 1973 و للاسف لمم تتوفر لدينا معلومات عن قياسا اللوحة , هذه اللوحة تجريد لحدث سنوي كبير و هو كرنفال البندقية .

اعتمد الفنان عبد الله بن عنتر في هذه اللوحة الجميلة على مجموعة الوان معينة الوان غامقة و في نفس الوقت تعبر عن السعادة و النشاط بحيث نرى مجموعة من الاشخاص يرتدون ازياءا غريبة ذات الوان مختلفة واشكال متنوعة و نلاحظ طغيان اللون الاحمر البني الغامق في الاجواء و محيط اللوحة من الجانب الايسر و الذي يعبر عن النشاط و الحركة و في نفس الوقت يدلنا على ان الوقت الذي يستهدفه الفنان في لوحته هو الليل كما نلاحظ اللون الاصفر المخظر على الجانب الايمن منها معبرا بذلك على النشاط و الاضاءة و يمكننا تفصيل الشخصيات المتواجدة مابين سيدة في الامام مستدية للخلف و اشخاص في العمق مما يقودنا الى ان هذا الحدث هو حدث جماعي اجتماعي يضم كل شرائح المجتمع .

لقد استخدم الفنان اللون الاحمر البني الذي يدل به على الالفة و الراحة لهذا الحدث فقد اعجب به و خلق له جزا عائليا رمز اليه بالحمرة الدافئة و التمازج بينه و بين اللون الاصفر المخضر الذي يمثل الاطمئنان من جهة و السعادة و النشاط من جهة اخرى اي ان الفنان اراد القول لنا بانه قد انغمس في جو بهيج و كانه بين عائلته في هذا الحدث السنوي .

لقد استطاع الفنان نقل احاسيسه و مشاعره للمتلقي و جعل من فكرته حول ما عايشه تجسيدا في لوحة فنية يمكن للمتلقي من خلالها الشعور و التفاعل مع مكوناتها من الوان و اشكال .

لوحة "الهوقار"

زيت على قماش

1960م

تحليل لوحة الهوقار :

رسمت هذه اللوحة عام 1960م من قبل الفنان عبد الله بن عنتر باستخدام تقنية الزيت على القماش و للاسف لم نتمكن من الوصول الى قياسات لهذه اللوحة , تمثل هذه اللوحة صحراء الجزائر و بالضبط منطقة الهوقار .

استخدم الفنان مجموعة من الالوان الحارة اساسها الاصفر و الاحمر و البرتقالي و ذلك باستعمال تقنية اللطخ و الجر بالريشة فنلاحظ لمسات الريشة على حواف اللوحة اصغر منها في الوسط , يمكننا تفسير ذلك بان الفنان يحاول التعبير عن التنوع في البيئة الصحراوية الجزائرية بحيث نجد الاصفر الفاتح على حواف اللوحة الذي يشير الى اسطوع ضوء الشمس في المحيط و ايضا يشير الى الامتداد و الشساعة ثم يبدا هذا اللون بالتدرج الى البرتقالي الذي هو المحيط الذي يقف فيه الفنان ثم ينتقل اللون من البرتقالي الى الاحمر و الذي يرمز الى حمرة الرمال و بالتدقيق في تفاصيل اللوحة نجد شيئل يسيرا من اللون البنفسجي الذي يرمز الى التنوع الصخري حيث يمكننا القوول ان هذا المكان ليس كله رمال انما هو تمازج صخري رملي و هو الذي يميز الطبيعة الصحراوية في منطقة الهوقار .

يبدو ان الفنان و من خلال استعماله للالوان الحارة الخفيفة التي تشعر الناظر اليها بالدفئ و الراحة يريد التعبير عن اعجابه و حبه وحنينه لتضاريس و طنه بدلا من الجو البارد و اللون القاتم الذي يسود الدول الاوروبية .

لقد استطاع الفنان بكل تميز ايصال و توضيح الفكرة في ذهن المتلقي الذي و من دون شك عند رؤيته لهذه التحفة سيشعر بنوع من الدفئ النفسي الداخلي الذي يظطره للاعجاب بهذا المكان و سيحب الوقوف نفس موقف الفنان و هنا يمكننا القول بان عبد الله بن عنتر جسد فكرته حول الصحراء الجزائرية و منطقة الهوقار احسن تجسيد للمتلقي .

الخاتمة

ان العلاقات بين الامم و الشعوب و فصائل الناس و التالف و التعارف اساس كل حضارة و رقي , فلا ازدهار مع التنافر و لا تقدم مع الحروب و لا خير من العزلة فالانسان اجتماعي بطبعة و عقليته و هو ابن بيئته , لا يمكن له العيش بمفرده و لوحده و الا فقد انسانيته و انتمائه , و لعل اكبر مؤيد لهذه الافكار هو الفنان بحيث انه يستحيل على اي انسان ان يتقدم بفنه الذي هو جزء عظيم من حضارة الانس تقدما كبيرا و انما سيبقى فنه مطويا على ذاته و طبائعه .

ان الفن هو الامتداد هو الحضارة هو الانغماس في الحياة بكل فروعها اجتماعية و بيئية و نفسية الفن هو وسيلة الانسان عبر التاريخ لاخراج مكنوناته و التعبير عن ذاته باي اسلوب احب , و في هذا السياق كان للتجريد في حقبة القرن التاسع عشر الاثؤ البالغ في السطو على عقول و قلوب الاشخاص لانه كان فنا جديدا و عضيما حيث ترك لهم حرية الابداع و التفكير فلا قيود و لا قوانين الا الالوان و التقنيات و لم يستطع احد ابدا القول عن هذا الاسلوب بانه اسلوب محدود فكل مجال و كل سياق في الفنون له جانب تجريدي و في كل عام او كل يوم تجد الجديد المتجدد في هذا الاسلوب هو ان صح القول بحر من غير شواطئ و لا مرافئ هو جملة الافكار الانسانية التي لا تنتهي , التي لا محدودية لها ان التجريد كان و لازال سيف الفنان الذي يحارب به عن افكاره و الخيل الذي يركبه ليحقق مبتغى عقليته و فكره , لهذا نجد التجريد رغم حداثة مولده بالنسبة للاساليب الاخرى يتصدر العالم الفني من اوسع ابوابه .

و رغم ان عبد الله بن عنتر من بين عديد الفنانين العالمين و العربيين و رغم مكانته في هذا المجال الا انه يعتبر بابا فقط في مجال التجريد من بين الملايين من الابواب .

قائمة

المصادر و

المراجع

- عبد اللطيف سلمان , الحركات الفنية الحديثة , الجامعة الدولية للعلوم و التكنولوجيا.

-امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر , المثلث للتصميم و الطباعة و النشر , بيروت 1981م .

-2 مختار العطار , افاق الفن التشكيلي عاى مشارق القرن الواحد و العشرون , دار الشروق

-. رمضان بسطاجي , محمد غانم , جماليات الفنون و الفلسفة تاريخ الفن عند هيقل

اليوت , دار الفكر لطباعة و النشر , ط1 , بيروت :1982

عطية محسن , اتاهات في الفن الحديث , ط4 , مصر , دار المعارف , 1997

4 مخطار العطار , افاق الفن التشكيلي على مشارف القرن 20 , دار الشروق

5 عطية , محسن محمد , اتجاهات في الفن الحديث ط4 , دار المعارف

صدقي اسماعيل , المرجع السابق

2 صدقي اسماعيل , مطالعات في الفن التشكيلي العالمي , 2011

1 بن بوزيد لخضر , الطاسيلي ازجر في ما قبل التاريخ , كتاب غير منشور بحث من تقديم الاستاذة "نبيهة بوزاخر" , " الكتابة الامازيغية و جدل الذاكرة و الهوية من خلال الفنان الجزائري . اسماعيل المطماطي . فن و ثقافة مجلة الكترونية " دون تارخ "

شاوش اخوان محمد , الحركة الامازيغية في الجزائر شهادة ماستر , جامعة بسكرة 2016\2017

وزارة الثقافة , الفن التشكيلي الجزائري عشرية 70و80

-kandinsky . duspririt uel . dans la penture en partialier .
traduction par volboudt . 1969
-kandinsky . duspririt uel . dans la penture en partialier .
traduction par volboudt . 1969
-BENCHELAH (A .C) et al .Fleurs du sahara .Voyage
ethnobotanique avec les touaregs du tasili : paris ; p : 92
-ANEP .P80 . ENAG , Djamila Flici _ Guendil , 1 DIWAN AL _
FEN
-,bouaibedallah la penture par les mot musee nationale des
bouxert . Algerie 1994 p 15_16
مواقع الكترونية :
http : //www .al-jazirah.com/2014/20141024/ak4.htm

شكر و تقدير

اهداء

مقدمة

الفصل الاول

التجريد و الفن الحديث

تعريف التجريدية ص2

الفن التجريدي .....ص 3

التجريد و الفن الحديث.....ص 5

ماهية التجريد .....ص 8

كاندنسكي (الفن الروحي) .....ص 12

ثقافة الصورة .....ص 25

التذوق.....ص 26

مصادر الثقافة البصرية المكونة لثقافة الفرد .....ص 30

السيميائيات البصرية في فن التجريد .....ص 31

الصورة التجريدية .....ص 32

انواع الصور .....ص 34

الفصل الثاني

مدخل .....ص 43

مراحل الفن التشكيلي في الجزائر .....ص 44

رسومات الطاسيلي و بدايات التشكيل في الجزائر .....ص 44

الفن التشكيلي البربري في الجزائر .....ص 47

الحركة التجريدية الحديثة في الجزائر .....ص 50

مواضيع التجريد في الجزائر .....ص 52

الفصل الثاني

عبد الله بن عنتر .....ص 52

سيرة الفنان .....ص 53

اتجاهات الفنان غبد الله بن عنتر .....ص 55

اهم المعارض التي شارك فيها الفنان عبد الله بن عنتر .....ص 56

جوائز و تكريمات الفنان عبد الله بن عنتر .....ص 58

الفصل الثالث

مدخل .....ص 59

تحليل لوحة زيت على متن الطائرة .....ص 61

تحليل لوحة الى جيفري مونيه .....ص 63

تحليل لوحة حديقة السعدي .....ص 65

تحليل لوحة كرنفال فينيتين .....ص 67

تحليل لوحة الهوقار .....ص 69

الخاتمة .....ص 70

قائمة المصادر و المراجع .....ص 72