الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم-

كلية الآداب العربي و الفنون

قسم الفنون البصرية

الموضوع:

تأثير الفنون الشرقية في الفن التجريدي (فاسيلي كاندنسكي أنموذجا)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في تخصص نقد الفنون التشكيلية

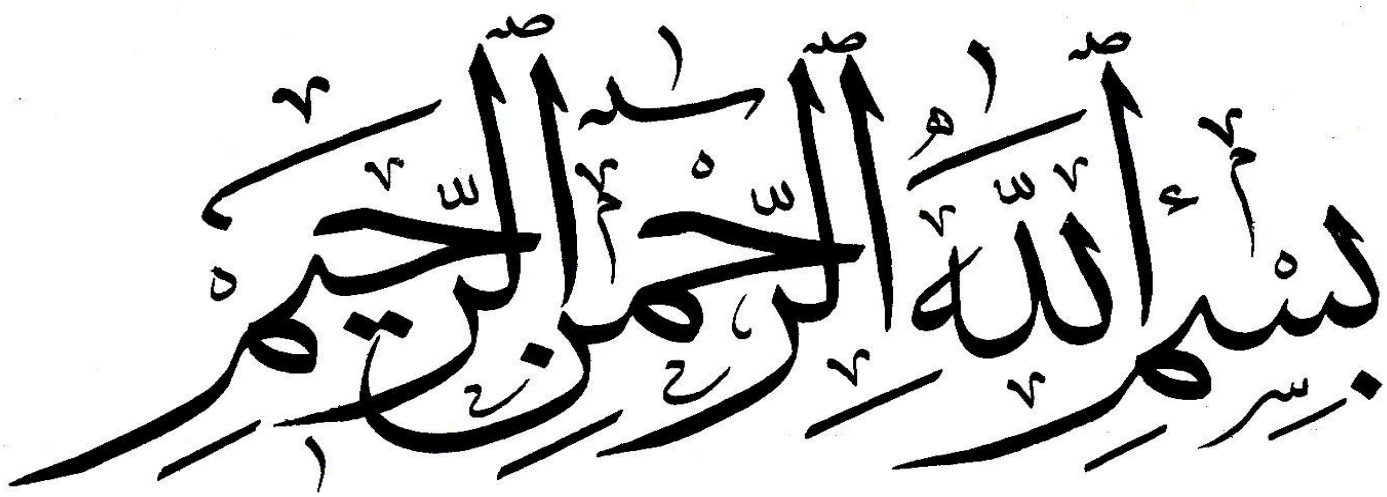
من إعداد الطالبة: تحت إشراف :

- عبد الهادي الحاجة د. رضا جمعي

أعضاء لجنة المناقشة

د.معمرقرزيز	رئيسا
أ.أمين بلبشير	مناقشا
د.رضا جمعي	مشرفا ومقررا

الموسم الجامعي : 2018 / 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر و التقدير

الحمد لله ربّ العالمين و الصلاة و السلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد وعلى آله و صحبه أجمعين.

نشكر الله على نعمه التي لا تقدّر و لا تحصى و منها توفيقه تعالى على اتمام هذا العمل أتقدم بجزيل الشكر و الامتنان و خالص العرفان و التقدير للأستاذ المؤطر الدكتور "رضا جمعي" الذي تفضل مشكورا بقبوله الإشراف على هذه الرسالة و حرصه على اكتمالها وفي سبيل ذلك زودني بنصائحه و منحني وقته الثمين و علمه الغزير و كرمه الفياض فأسأل الله تبارك و تعالى أن يبارك له في وقته و أن يمد له في عمره و يجزل له الثواب ويسهل له الصعاب إنه كريم عطاء وهاب، كما أشكر لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، و أتقدم بالشكر الجزيل أيضا لكل من أسهم في تقديم يد العون لانجاز هذا البحث، و أخص بالذكر أساتذتنا الذين أشرفوا على تكوين دفعة نقد الفنون التشكيلية كل من: إبراهيم عبد الصدوق، مقدم علي، معر قرزيز، و أتقدم بالشكر أيضا: جيلالي قرين و كريمة منصور، أحمد عيسى الذي لم يبخلوا علي بأي مساعدة، كما لا يفوتني أن أشكر مكتبة Net Workلما قدمته لي من مساعدة و لتحملها مشاق طباعة الرسالة.

إلى الذين كانوا عونا لي في بحثي هذا و نورا يضيء الظلمة التي كانت تقف أحيانا في طريقي، إلى من زرعوا التفاؤل في دربي و قدموا لي المساعدات والتسهيلات و المعلومات.

و اخيرا لا يمكنني التعبير عن مدى شكري و امتناني إلى عائلتي على حجم تحملها لي خلال فترة دراستي و بفضل الله كانت عونا لي لإتمام هذا البحث ... شكرا

عبد الهادي حاجة

الإهـــداء

إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره أو هدي بالجواب الصحيح حيرة سائله فأظهر بسماحته تواضع العلماء و برحابته سماعة العارفين

إلى من كلله الله بالهبة و الوقار... إلى من علمني العطاء بدون انتظار... إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ... أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار و ستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم و في الغد و إلى الأبد

"والدي العزيز"

إلى معنى الحب و الحنان و التفاني ... إلى بسمة الحياة و سر الوجود ... إلى من كان دعائها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي إلى أغلب الحبايب

"والدتي الفاضلة"

إلى الإخوة و الأخوات، إلى من تحلو بالإخاء و تميّزوا بالوفاء و العطاء

إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت، و برفقتهم في دروب الحياة الحلوة و الحزينة سرت، إلى من كانوا معي على طريق النجاح و الخير، إلى من عرفت كيف أجدهم و علموني أن لا أضيعهم

"أصدقائي"

عبد الهادي حاجة

الفهرس

ثبت المصطلحات..... 1

مقدمة: ....أ

الفصل الأول: تجريدات الفنون الشرقية والإسلامية

المبحث الأول: الفنون الشرقية..... ... .03

-فن بلاد الرافدين..... 03

-الفن الصيني و الياباني..... 09

المبحث الثاني: الفن الإسلامي..... 18
-التجريد في فن الزخرفة و الخط العربي..... 18
-فن المنمنمات..... 26
الفصل الثاني: الفن اللاموضوعي و أهم جذوره الفكرية
المبحث الأول: الفن التجريدي..... 32
-ظاهرة التجريد..... 32
-تيارات الفن التجريدي..... 36
المبحث الثاني: الجذور الفكرية للفن التجريدي..... 52
-الجذور الفكرية الشرقية و العربية الإسلامية في الفن التجريدي..... 52
-الجذور الفكرية الغربية في الفن التجريدي..... 55
الفصل الثالث: قراءة تحليلية لأعمال الفنان فاسيلي كاندانيسكي
المبحث الأول: السيرة الذاتية للفنان فاسيلي كاندانيسكي..... 59
المبحث الثاني: كاندانيسكي و التيار الروحاني..... 62
المبحث الثالث: تجريدية كاندانيسكي اللونية و الغنائية..... 65
المبحث الرابع: تحليل عينة من أعمال فاسيلي كاندانيسكي..... 71
المبحث الخامس: النتائج الفنية التشكيلية لتحليل الأعمال..... 90
خاتمة:..... 94
قائمة المصادر و المراجع..... 97
الملخص..... 105
الملاحق..... 108

قائمة الأشكال

رقم الشكل	اسم الشكل	الصفحة
01	رقصة استسقاء المطر	108
02	رسوم صخرية من العصر الحجري الجديد	109
03	محفورة على كتلة حجرية من كيفيك في ملبى في السويد عبارة عن رموز لها صلة بالموت والعالم الاخر	109
04	اشكال تجريدية مستنبطة من الفن البدائي الرافديني	110
05	دمية الهة الام (2000ق م) المنطق الفطري في التشكيل مع دلالات رمزية رغم الاتجاه الى التجريد وتعمد الابتعاد عن الشكل الواقعي	111
06	الكتابة المسمارية	112
07	بوابة بابل عشتار	113
08	الأختام الأسطوانية	115
09	اناء من الفخار المطلي يرجع الى منتصف الالف الرابع قبل الميلاد	115
10	زخارف أشورية بالمتحف بالبريطاني في لندن	116
11	شجرة الحياة	117
12	رسومات واشكال صينية	118
13	الكتابة الصينية	118
14	أسلوب ما شيا	119
15	التصوير التشكيلي الياباني	119
16	مخطوطات	120
17	حرق قصر سانجو	120
18	لوحات للرسام كورين	121
19	جبل فوجي	121
20	الممر الجبلي كاي طباعة بالحفر الملونة على الخشب	122
21	الرسومات الزخرفية لقبة الصحرة	123
22	رقش نباتي جصي- فاس	123
23	رقش هندسي خشبي	124
24	أواني زخرفية	124
25	زخارف نباتية تركية –اسطنبول- ازنك	125
26	زخارف جصية ونباتية هندسية	125
27	زخارف هندسية و سجاد ملوكية	126
28	زخارف اموية	126
29	رسومات المخطوطات	127
30	الوان المعدنية للفن الاسلامي	128

31	الصبغات الذهبية في الرسومات	128
32	زخارف وكتابات بخط الثلث	129
33	نماذج من الخط العربي	130
34	وحدات الخط الكوفي	131
35	الصيغة المجردة للخط الكوفي في فن الأرابيسك	131
36	رسومات الإيضاحية لفن المنمنمات الاسلامية	133
37	بعض اعمال محمود الواسيطي	133
38	احدى منمنمات محمد راسم الجزائري	134
39	التصاوير المستمدة من بعض قصص الدني المسيحي	135
40	robert delaunay premier disque simultané	135
41	franz marc petite composition III	136
42	piet mondrian composition avec bleu et rouge	136
43	piet mondrain broadway boogie- woogie	137
44	theo doesburg contre- composition V	137
45	مجموع اعمال لتفوقية SUPREMATISM لكازمير ماليفتش	138
46	مربع اسود على خلفية بيضاء لكازمير ماليفتش	139
47	دائرة سوداء على خلفية بيضاء لكازمير ماليفتش	139
48	الصليب الاسود لكازمير ماليفتش	140

ثبت المصطلحات

-**الحداثة:** تعتبر الحداثة إطار مفاهيمي وممارسة تشكيلية تجاوزت معايير وقيم المنهج الكلاسيكي وأخذت مسارها ضمن خلخلة ضمن النظم الفكرية والفنية التقليدية وأصبحت سمة فنانين النصف الأول من القرن 19 ذات طابع ذاتي موسوم بحالة فكرية وفلسفية.[2]

-**ما بعد الحداثة** :شاع مصطلح ما بعد الحداثة في أواسط القرن ال20 ثم نقل كمفهوم المجال الدارسات النقدية في الأدب والفنون والعمارة في الستينات ليصبح خلال السبعينات والثمانينات مصطلحا متداولا لا يمثل ظاهرة تحمل مجموعة أفكار تم تفسيرها تم تسيرها على وفق المرجعيات الجمالية والفكرية والأيديولوجية الغربية على وجه العموم هو توجه فكرة انعكس على شكل نتاج فن يكمل سيمات ومضامين الرفض والتمرد على كل قديم وتميزت بانتهاج التجريب كمبدأ خاص لتخطي حدود الصورة التشكيلية و إضفاء مداخل جديدة على سطحها التصويري.[3]

- **التجريد** : هو صورة عن الواقع كما يراه العقل ، لا بتسجيل لمحة الخاطفة التي تقدمها الصورة التقليدية فحسب بل تصور الواقع في طبيعته الجوهرية كشيء معقد مستمر ومتشابك للعلاقـــات المركبة، فالرسام التجريدي يرسم ما يعرفه وما يشعر به إضافة إلى ما يراه، وهدفه الأول في ذلك هو التأكيد النظم لحقيقة أن اللوحة هي ربط لمواضيع مختلفة لبعضها البعض ويري سونمركس "أن الصورة التجريدية هي الوسيلة التي بفضلها يمكن تحويل الواقع إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة ، وهي اختراق لهذا الواقع من أجل إمساك بتركيبه الداخلي عن طريق إدراك بنياته التي يمكن إخضاعها لإشراف العقل، حتى نستطيع بعد ذلك أن نعيد هذه البونيات وهذه التأليف نفسها في حقيقة مختلفة هي حقيقة اختراق طبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية وتحطيم توازنها الإدراكي المنطقي.[4]

---

[2] مصطلحات فنية:www.edu.gov.qa>actopi

[3] ينظر: جنان محمد أحمد: الاستمولوجيا المعاصرة: منشورات ضعاف: منشورات الاختلاف، العراق، العليمة، ص 217.

[4] ينظر: د. بلاسم محمد : الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الريم،ة ص 41.

-"**الفراغ** :إن العناصر الثلاث إذا تجمعت مثل(الخطوط والمسطحات والكتل) تخلقوا الفراغ يمثل عنصر مهم في الفنون المعمارية نظرا فراغا space لوجود فراغ نشأ من تجمع الكتل أو المسطحات في بناء منزل مثلا فالفنون المجسمة تطورت من فكرة الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح الذي يربط بين الداخل والخارج وتحقيقا لهذا الاتجاه نرى الأعمال المعمارية الحديثة تميل نحو استخدام المسطحات الشفافة الزجاجية في كيان العمل الفني .إن العنصر المسطح بمفردة بحكم طبيعته لا يمكن أن يضم فراغا. أما إذا تقوس نشأ عن ذلك نشاط فراغي.

- وإذا افترضنا أن هذا المسطح قد شكل بحيث يصبح على هيئة نصف الكرة فإن الفراغ يصير أكثر إيجابية وتحديد.أما التصميم المسطح فهو شيء آخر أنه سطح ذو بعدين الطول والعرض وعلى الفنان أن يقدر الطريقة التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالعمق أو البعد الثالث في الفضاء....التراكب overlapping :هو عملية تغطية الوحدات المكونة للتصميم بوحدات أخرى بحيث يحجب بعضها أجزاء من وحدات بعضها الآخر بطريقة تحافظ على وحدة التكوين الأسسFundamentals:هي أصول وقوانين العلاقة الإنشائية في بناء العمل الفني وخطة التنظيم التي تقرر الطريقة التي يجب جمع العناصر بها".[5]

-"**ريليـــف**:نحت بارز لا يرى من ثلاث جهات كالنحت المكتمل الاستدارة".[6]

-"**التكوين** composition:كل مركب يمكن أن تكون فيه العناصر موزعة بطريقة تخضع لنظام معين في اللوحة فإما أن يكون تكوينا انتشاريا ، آو محوريا آو مركزيا".[7]

-"**البنائية Constructivism:**هو أحد المصطلحات التي أطلقت على أحد الاتجاهات الفنية التي تهتم بالمجسمات الفنية المنحوتة ذات التركيبة الثلاثية الأبعاد ، حيث كان معظم فنانو البنائية يستخدمون مواد وخامات متنوعة ، وقد برز من هذا الاتجاه مجموعة من الفنـــانون يتـــزعمهم الفنـــان أمبرتوبوتشـــيوني(1882-1919م)،ونعومجـــابو(1890-

[5] مصطلحات فنية، المرجع السابق، ص1.
[6] مصطلحات فنية، المرجع نفسه، ص6.
[7] د.زوهير صاحب، وآخرون، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن،، الطبعة الأولى، 1425ه-2004م، ص 255.

1977م)،وأنتـــــــــــــونيبيفزنر(1886-م1962)،وتـــــــــــــاتلين(1885-م1956)، وجوليوجونزاليس(1876-1957)".[8]

-التعبيرية التجريدية : . Abstract Expressionism

وهي أحد الاتجاهات الحديثة التي برزت أعقاب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية ، في مدينة نيويورك ، وفي هذه المرحلة شهد تاريخ الفن نقطة تحول تاريخية من سيادته في القارة الأوروبية إلى القارة الأمريكية ، وقد ظهر هذا الاتجاه في بدايته تحت مسمى " مدرسة نيويورك . "وسرعان ما تحول إلى مسمى" التعبيرية التجريدية " ، ويقوم هذا الاتجاه الفني على عدم الاهتمام بالنواحي الموضوعية في العمل الفني ، بل يترك كامل الحرية للمشاعر والعواطف والأحاسيس لتعلب دوروها في العملية التعبيرية على سطح العمل. يهتم بالعلاقات الجمالية التي تبرزها تلك الأشياء من الخطوط والألوان، والمساحات، والملامس وغيرها.[9]

- "جماعة فارس الازرق The Blue Reiter

الفارس الأزرق كلمة ألمانية أطلقت على أحد الجماعات الفنية حديثة الظهور. والتي أسسها الفنان الروسي" فاسيلي كاندنسكي" سنة1911 في مدينة ميونيخ الألمانية وهو الذي أيضا تبنى هذا الاسم ليكون مسمى الجماعة ، وهذه الجماعة تعتبر في أساسها أحد الفروع التي انبثقت من المدرسة التعبيرية . وقد قامت هذه الجماعة على توضيح القيم التعبيرية في الأعمال الفنية وتحقيقها من خلال المبالغات ، والتحويرات اللونية والخطية ، وإهمال المواضيع الطبيعية . كما أن هذه الجماعة عمدت إلى إصدار مجلة تحمل اسمها وهدفوا منها نشر مبادئها، والثقافة الفنية المعاصرة في شتى المجالات الفنية من تصوير ونحت وعمارة وغيرها، وسبل الاتصال الجماهيري".[10]

[8] مصطلحات فنية، المرجع السابق، ص 24.
[9] مصطلحات فنية، المرجع نفسه، ص30.
[10] مصطلحات فنية، المرجع السابق، ص34.

-التكعيبية cubisme :

التكعيبية أتت من كلمة تكعيب ، وهي مفرد مكعب الشكل الهندسي الذي يحمل ستة أوجه ، وستة مربعات ، والتكعيبية اسم أطلقه النقاد الفنيين سخرية على فناني التكعيبية في إحدى المعارض الفنية رغم المعارضة الشديدة فناني هذا الاتجاه لهذا الاسم ، فالتكعيبية هدفت إلى طرح فكر جديد في الفن بعد سآمة الفنانين من الأساليب السابقة كالتأثيرية التي تقوم على تصوير ما تراه العين فقط من الأشياء فيقيمها الظاهرية، دون التأكيد على القيم الكامنة فيها . وفكر التكعيبية يقوم في أساسه على اختزال العناصر المختلفة في العمل الفني ، إلى أشكال وأحجام هندسية وخطوط مستقيمة مع تحطيم المنظور الخاص بها ولذا يرتكز مبدأ التكعيبية على الشكل أولا ، ومن ثم اللون ثانياً. و كذلك تقوم على الرؤية التي تجمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة في منظر أو لوحة واحدة.[11]

- **"التضاد اللوني:**التنافر بين الأشياء من خلال ألوانها. كالأبيض والأسود، يدل أيضا على الشعور بالاشمئزاز والعداء والدراما**"**.[12]

-**"التوافق اللوني:** يشبع مدركات الإنسان الجمالية، يدل على الألفة**"**.[13]

-**"الصفاء اللوني**: يضفي على الأشياء إحساس بالكمال والقدرة على إعطاء معنى واضح للأشياء ويدل على الأصالة**"**.[14]

- **"الامتزاج اللوني:** يدل على التشويش وعدم المكاشفة والغرابة والانحراف عن الحقيقة**"**.[15]

- **"التدرج اللوني**: يدل على المكان والمسافة والأبعاد والهيئة ويضفي على الأشياء البروز أو الضمور، يدل بوساطته على فكرة الزمان والضوء والظلمة، ويعطنا الإحساس بالتمايز ويخلق إحساس بالشكل والدراما والشعور بالنمط**"**.[16]

---

[11] مصطلحات فنية، المرجع نفسه، ص 31.
[12] د. زهير صاحب، المرجع السابق، ص 253.
[13] د. زهير صاحب، المرجع نفسه، ص 253.
[14] د. زهير صاحب، المرجع نفسه، ص 253.
[15] د. زهير صاحب، المرجع السابق، ص 253.

-"**تزويق:**enluminure /illumination

ترقين، رسم أو تصوير ملون يرافق نصاً، مخطوطا في الغالب لزخرفته أو لتجسيد مضمونه برسوم و صور توضيحية illustration تختلف قيمها الفنية باختلاف الغاية منها. فالمنمنمات miniatures العربية و الإيرانية و التركية. تكاد تمثل الشكل الفني الرئيسي المعبر عن تطور التصوير الإسلامي من القرن العاشر إلى القرن السابع عشر.

و التزويق يرتبط إذا بفن الكتاب، و يعرف أيضا باسم "المخطوط" المصورة manuscrit à peinture أو المنمنمة miniature، غير أن هذه العبارة الأخيرة قد أطلقت في الغرب على أعمال فنية تصويرية صغيرة عرفت منذ القرن الثامن عشر، أما العبارة العربية تزويق (من زاووق زئبق kazimirski, Dictionnaire arabe)، فتعني تصوير، لكنها تأخذ أحياناً مدلولاً أكثر شمولاً، و تطلق على أعمال الزخرفة و النقش و التجميل بوجع عام".[17]

-"**تناغم:**hurmonie/harmony

-مجمل العلاقات القائمة بين الأجزاء و العناصر، سواء على صعيد اللون أو الخط أو الشكل أو التأليف.

-توافق الألوان أو تباينها من حيث طبيعة العلاقات القائمة بينها، كالعلاقة المبينة على أساس الدرجة اللونية، و العلاقة المبنية على مستوى الإشراق، أو نسبة التشبع أو القيمة اللونية.

قد لا يوجد حتى الآن، منهج متماسك مبني على أسس موضوعية، يتعلق بقوانين التناغم اللوني، و لكن يفترض أن هذا التناغم، المرتبط بمختلف الفوارق اللونية، يكمن إما على مستوى تشابه لونين و قرابتهما و اتحادهما و تآلفهما، و إما على مستوى تباين لونين و تقابلهما و تباعدهما".[18]

-"**تنوع:**variation/variation

---

[16] د. زهير صاحب، المرجع نفسه، ص 253.

[17] محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، شارع جان دارك، بناية الوهاد، بيروت لبنان، الطبعة الثالثية، 2009، ص 501.

[18] محمود أمهز، المرجع السابق، ص505.

تعدد القيم اللونية و تباينها من حيث تشبع اللون و صفائها، و يكون التنوع داخل اللون الواحد عندما يتبدل مظهره الملون بابتعاده عن الأبيض و اقترابه من تشبعه الأقصى، و قد يكون التنوع على صعيد المزيج اللوني، فننتقل من اللون المشبع لكل من اللونين اللذين يشكلان هذا المزيج إلى مختلف الدرجات اللونية التي تحدد نسب اختلاطهما".[19]

-"**زخرفي**: décoratif/decorative

ما يتعلق بالزخرفة من تصوير أو نحت، و يرتبط بفن العمارة و الحرف، و تعتبر زخرفية الفنون التطبيقية و الفنون الصناعية (الآثاث، السجاد، الملابس، الخزف ...) و الزخرفي، حسب التصنيف الغربي التراتبي، أقل أهمية من التصويري أو النحتي".[20]

-"**شكل:**forme/form

هيئة الشيء أو الكائن، و صورته المحددة بحدود خارجية ترتبط بها في الرسم و التصوير، القيم الجمالية بحسب المفاهيم الكلاسيكي، فالشكل يأخذ أهمية خاصة و يتقدم على اللون في أعمال الكلاسيكيين و ممثلي الفن الأقلي، بينما يموّه و يفقد أهميته مع الانطباعيين و بعض التعبيريين التجريديين".[21]

-"**الطباعة الحجرية:** lithographie/lithography

تقنية تعتمد على التفاعل الكيميائي القائم على مبدأ عدم امتزاج الماء بالمواد الدهنية، فالرسم ينفّذ على نوع خاص من الحجر الكلسي بمادة دهنية (بواسطة القلم، الريشة، أو الفرشاة) ويثبت بمحلول صمغي، ثم يغسل الحجر بالماء، فتتشرب الأجزاء الخالية من الرسم الماء وترفض بسبب ذلك الحبر أثناء الطباعة، بينما تستقبل الحبر الأجزاء الأخرى الحاملة للرسم".[22]

"**الطباعة الحريرية:**serigraphie/ serigraphy, silkscreen

[19] محمود أمهز، المرجع نفسه، ص 505.
[20] محمود أمهز، المرجع نفسه، ص 510.
[21] محمود أمهز، المرجع السابق، ص 512.
[22] محمود أمهز، المرجع نفسه، ص 517.

عرفت بالصين و اليابان قبل أن تنتقل إلى أوروبا حيث استخدمت في بادئ الأمر في الطباعة على النسيج، ثم دخلت منذ 1930 المجال الفني، و هنا أيضا ينفّذ الرسم بواسطة الحبر الذهني على شاشة (من الحرير، أو القطن، أو النايلون، أو النسيج المعدني..)، و تطلى المساحة الباقي بمادة صمغية بحيث أن الحبر لا يمرّ أو ينتقل إلى الورقة الموضوعة تحت الشاشة إلا عبر الأجزاء المكشوفة".[23]

- **فن "لاشكلي:** informel (art)/ abstract

تيار فني يرفض تمثيل الأشكال المحسوسة و المدركة (التي يمكننا التعرف إليها) و يتعارض مع التيارات التجريدية الهندسية.

و قد استخدمنا هذا المصطلح ترجمة لعبارة informel لا كلمة Non Figuratif كما ورد عند البعض، و أننا نفضلها على اللاشكلاني، لأن صيغة "شكلاني" أكثر ملائمة للتعبير عن مضمون عبارة formalisme.[24]"

-**"منظور:**perspective/ perspective

منهج علمي يقدم للفنان الوسيلة التي تمكنه من تمثيل أجسام ثلاثية الأبعاد على مساحة مسطحة ذات بعدين بحيث أن الأشياء الممثلة (على اللوحة) تتفق مع رؤيتنا لها و الصورة المتكونة لدينا عنها، و استناداً إلى هذا المنظور، تبدو الصورة الممثلة كما لو كانت الشاشة شفافة موضوعة ما بين الفنان و ما يراه و يرسم خطوطه العامة كما تبدو له من نقطة رؤية point de vue/ view point واحدة، ثابتة.

غير أن المنظور العلمي، كما صيغ منذ عصور النهضة و اتبع في أوروبا حتى نهاية القرن التاسع عشر، ليس إلا شكلاً من أشكال التعبير اصطلاحياً، ظاهرة أسلوبية و ثقافية ترتبط بواقع تاريخي و اجتماعي محدد، و هو ليس بالضرورة المنهج الأكثر ملائمة لنقل العالم المرئي إلى الشاشة التشكلية, فالفنون الحديثة تخطّت المنظور العلمي، و توصلت إلى مفهوم

[23] محمود أمهز، المرجع نفسه، ص 517.
[24] محمود أمهز، المرجع السابق، ص 520.

جديد للفضاء التشكيلي. قبل ذلك،كانت الفنون القديمة و الوسيطة قد عبرت عن رؤيتها للعالم و الإنسان بأساليب شتى بنيت على رؤية اصطلاحية للأشياء، لكنه بشكل وسيلة خاصة ومميزة لنقل العالم المرئي".[25]

-"نقطة التلاشي:point de fuite/vanishing point

النقطة، أو النقاط الواقعة على خط الأفق، داخل اللوحة، حيث تلتقي خطوط الجسم المتوازنة وفق المنظور الهندسي (العلمي).

النقطة التي تشكل إسقاطا للشعاع الوهمي الصادر عن العين عبر خط مستقيم عمودي على اللوحة".[26]

-الأرابسك arabesque:

عبارة عن زخرفة وحدات زخرفية متكررة تكون أحيانا نباتية، حيوانية، هندسية و أحيانا تكون تجريدية.[27]

[25] محمود أمهز، المرجع نفسه، ص 530.
[26] محمود أمهز، المرجع السابق، ص 534.
[27] ينظر: مصطلحات فنية، المرجع السابق، ص 43.

مقـــدمـــة

من المتعارف عليه أن الفن هو نشاط إنساني قديم، بداية من الحضارات الغابرة والعريقة، فلقد دخل العمل الفني في صيرورة متزامنة ومستمرة عبر التاريخ، فهو ذو حلقة وصل مع ما سبقه من أعمال فنية. ولهذا لم يكن بروز الفن التشكيلي التجريدي بصورة مفاجئة وإنما كان نتيجة لبلورة أفكار وبناءات فنية تطورت عبر الزمن وصولا إلى التجريد، إذ لا يوجد اختراعات أو اكتشافات تأتي من العدم، فلقد جسد الفن عبر حضارات الإنسان في العصور المختلفة بدءا بالعصور الحجرية القديمة والحديثة والحضارات الزراعية لبلاد الرافدين وما مر من خلاله من عصور كعصر الوركاء وعصر حسونة وميسلم، كما لا نغفل الحضارة اليابانية والصينية التي تبلورت معالمها منذ القرن الثالث عشر قبل الميلاد كانت مواضيعه تخص عالم الأساطير والآلهة والديانات كالبوذية يعبرون عنها بمظاهر الصيرورة والخلود والخوف والبطولة والتجلي الروحي والديني التي سعى إليها الفنان القديم من خلال التعبير عنها برموز وعلامات في فن الرسم والتصوير عموما، وكل هذه الأعمال والأفكار لم يكن المقصود منها تجسيد الرسم التجريدي في الحد ذاته، وإنما سعى الفنان إلى خلق مادة طبيعية مجردة تعبر عن خياله المطلق ومكنونه الداخلي.

كما لا نغفل التجريد الفني الإسلامي الذي قام على الصبوة و دخول عالم المطلق واعتماده على معايير جمالية إسلامية من حرية و إبداع و بحث عن المثل، فلم يبلغ الفنان في التاريخ منذ العصر الحجري ما بلغه الفنان المسلم من التمتع بالإبداع حتى فجر الفن الكلاسيكي و ظهور التجريدية في العالم العربي، فالفن الإسلامي هو فن مجرد بعيد عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله في مقدرته على الخلق أو خشية الانزلاق في الوثنية فلقد أكد كل من (هربرت ريد) و جماعة الباوهاوس على أن التمييز بين فن زخرفي أو تطبيقي و بين فن تشكيلي يقوم على تصنيف فاسد، إذ جميع هذه النشاطات تتصف بالإبداع وهو شرط العمل الفني، فهو يسعى إلى التجريد و الابتكار لإنتاج شكل يمثل بنية خاصة بأفكاره و بمعطياته الحضارية، فنحن لا ننفي أن فكرة الفن الحديث نشأت في أوائل القرن العشرين حيث أصبح التجريد مذهبا فنيا معترفا به منذ أن قامت جماعة من الرسامين يمارسون نشاطهم خلال الربع

الأول من هذا القرن فقد تحدرت وتبلورت معالم فنية أساسية للرسم التجريدي، التي أظهرت هذا التيار الفني باتجاهين رئيسين الأول يبدأ من عام 1910 والذي يتمثل في الحركة التجريدية التي قام بها كاندانيسكي بميونيخ في ألماني، و التي بدأت بظهور كتابه عن "الروحية في الفن" والثاني يبدأ عام 1917 عندما نشر موندريان في مجلة الطراز (دي ستيل) في هولندا آراءه عن التجريدية و عن اتجاهه الفني الذي أسماه بالتشكيلية المحدثة، إذن من هذا المنطلق نحن نبحث عن تأثير القديم في الحديث و الحديث في مقولته يقدم جماليته وخطابه التقني و الشكلاني على أساس ما هو قديم على شرط أن يعزل من الأثر كل دلالته الفكرية المرتبطة بزمانه و مكانه و يراه على أنه شكل من أشكال الفن الحديث و هذا من شأنه يحيلنا إلى التساؤل التالي:

ما مدى التمظهرات الفنية الشرقية في الفن التجريدي؟ و الذي بدوره يتفرع إلى التساؤلات التالية:

1. كيف كانت تجليات التجريد في الفنون الشرقية و الفن الإسلامي؟
2. ما هي أهم تيارات الفن التجريدي الغربي؟ و هل كانت له جذور عربية شرقية أو غربية ساهمت في تطوره عبر التاريخ؟
3. هل تجسدت علامات الفن الإسلامي والفن الشرقي عامة في أعمال كاندانيسكي عبر تجليه الروحي أم من خلال تمثيله اللاصوري للأشكال والألوان؟

فمن الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هو اهتمامي الكبير بمنطلقات الفن التجريدي و ما يحويه من تآليف بين الألوان المتناسقة في الفراغات الناشئة عن استعمال الخطوط المستقيمة و جمال الأشكال الهندسية و ما يميزه أيضا من تكوينات للخطوط المنحنية أما الأسباب الموضوعية تتجلى في كونها دراسة جديدة لم يتطرق إليها الباحثون من قبل دراستها و البحث في أهم معالم الفنون الشرقية التجريدية و أهم تصاوير الفن الإسلامي التجريدي التي أنتجت فناً كان على علاقة مباشرة بوظائف محددة لم يتخيل عنها طوال هذا الوقت ساهمت في تطوير الفن التجريدي الحديث الذي يعتبر صورة عن الواقع كما يراه العقل،

لا بتسجيل اللمحة الخاطفة التي تقدمها الصورة التقليدية فحسب، بل تصور الواقــع في طبيعتــه الجوهــرية كشــيء معقد مستمــر و متشــابك للعلاقات المركبة، فالرسام التجريد يرسم ما يعرفه وما يشعر به إضافة إلى ما يراه، وهدفه الأول في ذلك هو التأكيد المنظم لحقيقة أن اللوحة هي ربط لمواضيع مختلفة بعضها لبعض حسب ما أشار إليه الدكتور محمد بلاسم في كتابه "الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم"، و قد استند أيضا إلى دراسة و تحليل الفن التجريدي على أهم المصادر التي تناولت ملامح التجريد في بلاد الرافدين إلى محاضرة دكتور صاحب زوهير حول أصول الحضارة الرافدية في برنامج خفايا بلاد الرافدين و إلى كتابة فنون فجر الحضارة في بلاد الرافدين و استندت إلى كتاب الدكتور محسن محمد عطية تحت عنوان "الفن و الحياة الاجتماعية" لإبراز تصوير الفن الصيني و الياباني و ما يحويه من فراغات و تجريدات لمعالم الصور كمرجعية أخرى استندت عليها خلال دراستي كتاب "أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث" للدكتور عفيف البهناسي لإبراز صور التجريد العربي الإسلامي و جماليته في أعمال التجريديين و كمرجعية أخرى أيضا استندت إلى كتاب "التيارات الفنية المعاصرة" للدكتور محمود أمهز لإبراز ظاهرة التجريد وما يحويه من تيارات التي كانت في تطور وتنوع دائم عبر الزمن.

و من الصعوبات التي تمثلت أمامي في مسار بحثي هي قلة المراجع فيما يخص بجزئية الفصل التطبيقي الذي أخذت فيه نموذجا لعينة من أعمال فاسيليكاندانيسكي فلم أعثر على دراسات عربية سابقة، و أيضا صعوبة الترجمة الدقيقة لبعض المصطلحات الفنية المتخصصة، إلا أنني استنتجت عند تدليل اللوحات على كتابين الأول Kandinsky du Sirituel dans l’art la peinture en particulier و الثاني Kandinsky Master of the Mystieالذين فيهما تمّ تناول السيرة الذاتية الفنية و كذلك قدموا دراسة تحليلية على أهم منجزاته و بناء على ذلك قسمت بحثي الذي يتمحور تحت عنوان «تأثير الفنون الشرقية في الفن التجريدي "كاندانيكسيأنموذجا"» إلى ثلاث فصول معرفية، الفصل الأول تناولت فيه "تجريدات الفنون الشرقية و الإسلامية" و الذي اندرج تحته مبحثيــن الأول الفنون الشرقية تحدثت فيه

عن فنون بـــلاد الـــرافديـــن و الفن الصيني و الياباني، أما المبحث الثاني يضم الفن الإسلامي الذي تطرقت فيه إلى التجريد في كل من الزخرفة والخط العربي و فن المنمنمات .

أما الفصل الثاني جاء تحت عنوان "الفن اللاموضوعي و أهم جذوره الفكرية الذي اندرج تحته أيضا مبحثين الأول فيه الفن التجريدي تحدثت فيه عن مفهومه و أهم تياراته أما الثاني كان حول الجذور الفكرية العربية و الغربية للفن التجريدي، فقد قدمت نماذج تصويرية لكل فصل و ما ينطوي تحته من مباحث، و أخيراً قمت بدراسة تطبيقية الفصل الثالث و قراءة للمنجز التجريدي للفنان "فاسيلي كاندانيسكي" من خلال تحليل عينات من لوحاته و ختمتها بعدد من النتائج التي استخلصتها من دراستي و تحليلي لظاهرة التجريد في العمل الفني.

أما المنهج الذي استخدمته و الذي كان ملائما لموضوع البحث، هو المنهج الوضعي التحليلي لأجل دراسة المفاهيم الفكرية لظاهرة التجريد و كيف تطورت بدءا بالفنون الشرقية و الإسلامية القديمة مرورا بالانطباعية و التكعيبية تمّ رصد لأمم تيارات الفن التجريدي الأولى و الثانية التي كانت بعد الحرب العالمية الثانية و تحليل عناصر المنجز البصري لأجل التحقيق من تعبيرية كاندانيسكي التجريدية و الروحية في أعماله مبرزة تجربته اللونية و الغنائية من خلال استلهامه لعوالم و مفاهيم الفنون الشرقية سواء رافيدينة أو صينية أو يابانية أو من التصوير التجريدي في الفن الإسلامي، و في الأخير أتقدم بشكر خاص للأستاذ المؤطر، و أتمنى أن يكون البحث المتواضع كانطلاقة جيدة لبحوث معرفية أخرى قد يساهم في إثراء ميدان البحث العلمي.

الفصل الأول: تجريدات الفنون الشرقية والإسلامية

- **المبحث الأول: الفنون الشرقية**
- **المبحث الثاني: الفن الإسلامي**

تمهـــــيد:

لقد ساهمت الفنون القديمة و بخاصة الفن الرافديني بشكل مباشر في تنافذ خصائص الفنون وملامحها، خاصة الفن التشكيلي التجريدي، محققة المزاوجة و التماهي بين الفنون التشكيلية بطرائق متعددة، عبر التلوين و التطعيم و غيرها من الأساليب بحيث كشفت هذه الممارسة عن البعد الحضاري لهذه الفنون.

كما قام التيار الشرقي الذي ظلّ قائما على الرحمانية، و الذي يعني الفن فيه عملا مثقلا عن الواقع، قد ترك كثيرا من آثاره في تطورات الفن الغربي فلقد كان للفن التشكيلي والتصويري الياباني و الصّيني إسهاما كبيرا في الفن التجريدي، و نرى ذلك واضحا منذ الفن البيزنطي و الباروك موها تركته تلك المفاهيم الشرقية من أثر خاصة في روسيا.

و لا نغفل الفن الإسلامي الذي كان له إسهاما كبيراً في الفن الغربي، حيث عمد إلى الابتكار و التجريد لإنتاج شكل يمثل بنية خاصة بأفكاره و بمعطياته الحضارية، و اعتماده على الخط العربي و الزخرفة و الرسم إنما كان لإحداث تشكيل مجرّد يمثل كل منها تجاوزاً للبعد المادي، موحدا نظمها الداخلية للخروج منها بصيغة جديدة هي رسالة التأمل و الوجد التي تتوجه نحو المطلق كما يمكننا أن نعدّ الرقش نتاجا خالصا أو ثمرة ناجحة من الخطاب البصري لمعتقدات المسلمين باعتباره رسما لا يحمل معنا بيانيا أو لفظيا وإنما ينقل الجوهر لأشياء كانت واقعية.

فالالتقاء التقني بين الرقش العربي و التجريدية بدا بوضوح عندما أصبحت اللّوحة التجريدية مزيجاً من المواد و الأخلاط و الألوان، و ليس فقط مجرد ألوان و خطوط لا معنى لها و إنما أصحت اللوحة شيئاً جديداً مبتكراً يختلف عن الأشكال الأخرى المألوفة.

المبحث الأول: الفنون الشرقية

1- فن بلاد الرافدين:

نشأت فكرة الحداثة و هي تقوم على ثلاث مقولات فلسفية الأولى هي العقلانية تعني أن التجريب العلمي هو الأساس في تكوين الأعمال الفنية و الثانية و هي العدمية جاء بها نيتش ليؤكد قطيعة الماضي عن الحاضر أما الثالثة فهي مقولة الذات التي أتى بها ديكارت و التي تقدم مقولتها على أن الفنان مركز الوجود و هو الذات الفاعلة في التقرير الموضوعي في كل بنية الأعمال الفنية، نحن لا ننفي أن الحداثة تقوم على هذه المقولات الفلسفية لجسم الفكر الحديث و من ناحية أخرى لا ننفي أن فكرة الفن الحديث نشأت في أوائل القرن العشرين، قدمت مقولاتها على أن العمل الفني هو شكل بذاته من أن يكون تجسيدا بخصوصيات أخلاقية تحت إطار «**الفن للفن**» كل هذه عوامل فاعلة صناعة الفن الحديث، الظرف التاريخي، الأزمات السياسية إلى آخره من مقولات الحداثة كانت سببا في نشأة خصوصيتها.[1]

لكن من ناحية أخرى و هي الأهم هل تبقى الآثار العراقية أو أثار بلاد الرافدين حبيسة صناديقها الزجاجية، إلى أي مدى تبقى معزولة عن الحديث، إلى أي بعد تبقى في الحرز بعيدة عن مقولة الحداثة؟.

لو لم يكــن الأثر القديم لما كان بيكاسو لو لا وجود التشكيل القديم لما ظهر ماتيس، ولو لم يكن الخطاب التشكيلي المعماري القديم لما كانت الحداثة، إذن نحن نبحث عن تأثير القديم في الحديث و الحديث في مقولته يقدم جماليته و خطابه التقني و الشكلاني على أساس ما هو قديم على شرط أن يعزل من الأثر كل دلالته الفكرية المرتبطة بزمانه ومكانه و يراه على أنه شكلا من أشكال الفن الحديث، فبيكاسو اقتنص الفرصة تأثر بالصناعة الإفريقية التعبيرية في أوائل أيامها تأثر بالورق الياباني، و هكذا يتغذى جسم الحديث بمرجعيات قديمة ليست بمعنى نسخ القديم و إنما إنتاج جوهر شكلي يقدّمه بخطاب الفن الحديث، و العبقرية تكمن في استخدام الماضي لمكانيزمات الحداثة في المجيء به إلى الفكر الحديث، و استنباط قوانين الفن القديم نظاما فكريا حديثا لا يقوم مئة بالمئة عليه

[1] ينظر: د.صاحب زوهير،برنامج خفايا بلاد الرافدين، 1-6، (قناة عشتار الفضائية) ، موضوع الحلقة أصول الحضارة الرافدية، 2019/03/03، التاسعة صباحا.

و إنما يرتبط به في نظامه الشكلي في مقولة الحداثة، فهي الفاعلة الآن في نظام التشكيل المعاصر، فالأثر العراقي يقدم مقولته تحت هذه العنوانين على أنه شكل بدرجة الأساس.[2]

منذ أقدم من ظهور لمنحوتة عراقية على أرض الرافدين بدأنا نرى التجريد وانتصار الذات و الفكر المجرّب و الفكر الذي يهيمن على الموضوع و الذات التي تفسر الموجودات بدلالة الشكل و تفعّل نظامه و تأوّله و تعقد بنية خاصة بين المادي و ما بين الفكر و تفلسف الأشكال الجمالية تلك التماثيل التي تؤكد خطاب الجسد الأنثوي التي صاغت فكر انجليزي حديث هنري مونك (موتش) حيث يحاول استنتاج من تلك التجريدات نظاما حديثا.

تشير الاكتشافات أن الرسم قد ظهر في 35 ألف سنة من الآن و قد ظهر الفخار بـ 8 آلاف سنة قبل الآن حيث كان يمتاز على جدرانه بخطوط تجريدية تملئ الفراغ مذهلة في عالم الحداثة يثير غرائبية التلقي المعاصر في مادته ملوّن بخطوط مرتعشة لا تعني إلا شيئا من تداعيات الوعي الجمعي الذي نادى به يونغ فكرة اللاشعور الجمعي نجدها في هذه الخطوط المجردة مثلما تعني الأرابسك تجريدا و انطلاقا نحو اللامحدود و اللامتناهي نحو المطلق حيث لا يحدّ حدود مساحات الرسم شيء سوى انطلاق إلى أعلى بنية ليس لها تفسير إلا أنها خطاب نحو الميتافيزيقي.[3]

تنوعت الأشكال المرسومة على الأواني الفخارية فهناك أطباق ليس لها تفسير إلاّ على أنها لوحات تشكيلية، يحتفظ بها المتحف البريطاني، فقد خطط الفنان السومري تلك النسوة الراقصات رقصة تسمى «استسقاء المطر» توحي بالخصوبة و ثمانية عقارب تدور مهددة لحياة الإنسان، فقد تحولت من بنية واقعية إلى بنية تجريدية ليست بها سوى أشكال المثلثات مثلما هو المشهد عند كلايف و خوان ميرو يستحيل فيه الشكل إلى شكل هندسي بنفس الآلية، فمثلا الألف السادس قبل الميلاد على الإنسان أن يفتك بقوى الفراغ

[2] ينظر: د.صاحب زوهير، برنامج خفايا بلاد الرافدين، المرجع السابق، 1-6.
[3] ينظر: د.صاحب زوهير، برنامج خفايا بلاد الرافدين، المرجع نفسه، 1-6.

فقد مثلت ملحمة في إيناء عبارة عن نسوة تصيح و ترقص للتعبير عن الانفعال.[4] (الشكل 01).

« فإذا كان الفنان في العصر الحجري القديم بذل قصارى جهده في محاكاة الطبيعة حتى استطاع أن يترك على الجدران كهفه رسوما رائعة تدل على قوة ملاحظته، وحدة حواسه، و قوة ذاكرته، و عنايته بالمظاهر الطبيعية حوله و دراستها فإن رسوم العصر الحجري الجديد، كانت على العكس من ذلك ممسوحة، و غير محاكية للطبيعة فيها تحوير و تجريد، و ميل كبير إلى الزخرفة الهندسية، التي لم يهتم بها الفنان في العصر الحجري القديم». [5] (الشكل 02-03)

و لهذا أوجد المنطق البدائي علاقات ذهنية بين الأشياء المتشابهة و ذلك لرسوخ الصورة الحقيقية للحيوانات من أسود و طيور في ذهن الفنان معتبرا هذه العلاقات على أنها حقيقة و دائمة في الواقع فعلا، غير أن فيما بعد انتصرت قيم الرمز الجوهرية الروحية بالتحول من الفردية إلى المطلق (الشكل 04)، حيث أن نسبية هذه الأشكال التجريدية تكون بشكل تقابلات تفوق الواقع فهدف الفن في بنيتها ليس التقليد، و إنما الكشف عن صيغ تساند الفكر الإنساني في الدخول إلى عوامل ميتاقيزية.[6]

حيث تتمحور الرؤية الفنية الإبداعية للفنان لهذه الأشكال المجردة إلى اختزال عدد من السمات الأساسية للشكل، لتكوين جوهره العام و تعميمها على أشكال أخرى تحمل نفس الخصائص، و بالتالي تحمل نفس الجوهر ذاته باتجاه مطامع الوعي الجمعي، و قد كان الفكر ينطوي على بنيتها الأساسية لإبداع نوع من الأشكال المستخلصة أو المتحررة من طبيعتها بأشكالها الخالصة المجردة من التفاصيل، فيحمل الشكل أقصى طاقته تعبيرا متناسبا مع النزوع الذهني للفنان بدلا من الشكل الذي يعتمد التدقيق البصري المباشر.

---

[4] ينظر: ينظر: د.صاحب زوهير، برنامج خفايا بلاد الرافدين، المرجع السابق، 1-6.

[5]- الدكتور حسين الباشا، أستاذ تاريخ الفن كلية الآثار، الفنون في عصور ما قبل التاريخ، دار أوراق شرقية، للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط 01، 1421-2000م، ص 100.

[6]- بتصرف: أ.د زهير الصاحب، فنون فجر الحضارة في بلاد الرافدين، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2009-2010، ص 48-49.

فإنّ السّمة الهامة التي تميز بنية هذه الأشكال التجريدية الرمزية هي نتيجة الاختيار الواعي في التبسيط و الاختزال، فهي تقتضي تقشير أغلفة الشكل وصولا إلى اللّب الذي يمثل الجوهر، و هذا ما مثله برانكوزي (نحات) في أعماله في نحت أشكاله، فهي مظاهر تستند إلى الوعي الفكري للجماعة يقرّر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية داخلية تتخفى وراء هذه المظاهر، فهذه البنية لم تكن تقصيا فوتوغرافيا للملامح و تفصيل الأشكال المرئية و إنما تأويلات لمفهوم دلالة هذه الأشكال.[7]

ففي عصر ميسلم أيضا كانت الرسومات ذات طابع روحي تحكمها قوانين ذهنية اتبعت النزعة التجريدية في تصوير كل من الإنسان و الحيوان، و إتباع طابع التحوير حيث لا تبدو الأجسام ذات استطالة و جمود مفرحا بل إن الأطراف و الأجزاء الدنيا من أذرع الأفراد و سيقانهم و الأقدام الأمامية و الخلفية كانت تستدق حتى تصير كلا منها خط فالرمزية و التجريدية قد ساير بعضها البعض إلى شوط بعيد.[8] (الشكل 05).

فمن أهم منجزات العصر السومري القديم التي امتدت إلى حوالي 500 سنة: «تطور خطوط الكتابة من الصور إلى الرموز و العلامات، ثم صارت مقاطع ذات قيم صوتية ترسم بخطوط مستقيمة عند طبعها عبر ألواح من الطين أو حفرها في الحجر وتشبه في شكلها المسامير».[9]

فقد كان لهذا التطور أثر كبير في الفنون التشكيلية بوجه عام، حيث بدأت تتميز بفكرتان أو أسلوبان أو جبهتان متصارعتان بين التجريد و التشخيص.(الشكل 06)

فمن عصر العبيد في جنوب العراق كلّها فخار و سيراميك و كلّها إبداع بدأنا نرى مشهد و كأننا أمام مرحلة نشوء الفخار التجريدي لا تشخيص لأشياء، لا نباتات و لا بشر، ترى من أين عرف هؤلاء مقولة كاندينسكي أنّ "الأشياء تفسد لوحاتي" لا تشخيص و لا تعيين، بحث في المطلق و على هذا الأساس كانت الأشكال الفخارية في العبيد تجريدا

[7]- ينظر: أ.د زهير صاحب، المرجع السابق، ص 50.
[8]- ينظر د.ثروة عكاشة، فن النحت في مصر القديمة و بلاد ما بين النهرين دراسة مقارنة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ص 170.
[9]- د.ثروة عكاشة، المرجع السابق، ص 171.

فنحن لا نفهم المعنى الحقيقي للسوماريين سوى بتفسير تلك الخطوط التجريدية بتقشفها اللوني، ولم يرضى العراقيون أن تبقى جدرانهم خالية من الجمال فوضعت رؤوس من الطين لونت بالأحمر والأسود و الأبيض لتؤشر معّينات و مثلثات كلّها دلالات في بنية الفكر العراقي التي تعبّر عن البقاء و النّقاء فقد كان الفنان يحاور الشكل و يختزله ليكون ذو حجم صغير تجريدي متعدد الدلالات.[10]

فلم ينسى العراقيين ميكانيزمات الفن الحديث في اللّون فقد كانوا ملونين من الدرجة الأولى يفهمون جمال الأشكال مثل العجل المرسوم على البوابة بابل بلونه الأبيض. (الشكل 07)

فمن أعماق التاريخ في العصر الزراعي الإبداعي عرّف بالأختام المنبسطة حوالي أواخر القرن 06 ق.م قوامه قطعة من الحجر ملوّنة تنحت عليه أشكال و خطوط تجريدية و فكرة الختم الأسطواني هو أن يتدحرج إلى ما لا نهاية لكي يترك شريطاً تصويرياً تشكيلياً، فقد كان أسطواني الشكل والأشكال الحديث أنه كيف استطاع أن يكون تكوينا فنيا مدروسا تهيمن فيه الأشكال على بعضها، كيف يترك إيقاعاً موسيقياً على السطح؟ كيف يدرس تشريحيا سّمات الأشكال على مساحة ضيقة مرة أخرى؟ فقد كان هناك وعيا جماليا بحيث كانت الألوان مختلفة بنفسجية، حمراء، خضراء، ذهبية، برتقالية، زرقاء[11](الشكل 08)، فكانوا يعملون على ضائقية و جمالية اللّون ضمن هذا الختم فالعظمة فيه في ثلاثة دوائر مركزية خاصية الخامات و خاصية التقنية، و خاصية التكوين و نضيف إليها خاصية تمثّل اللامرئي بحالات مرئية و هي سمة من سمات الإبداع الحديث و هي كيفية تجسيد اللامرئي بحضور مادي تشفر عنه الخامة كصراع الإنسان مع الأسد، قوة و عظمة قلقاميش، حيث كان التأويل يجتاز الذهن في تكوين علامة أو دلالة يجتاز الواقع من فوق من عالم الخيال قسمه السفلي جسم ثور و في الأعلى إنسان و بقرون قوية – الثور رمز القوة و الثبات و الذكورة- يتألف مع جسم الإنسان فقد كان السطح التصويري على سطح

[10]- ينظر دكتور صاحب زوهير، برنامج خفايا بلاد الرافدين 2-6 (قناة عشتار الفضائية) موضوع الحلقة مقتربات الحداثة في فنون الرافدية 2019/03/03 العاشرة صباحا.

[11]- ينظر دكتور صاحب زوهير، برنامج خفايا بلاد الرافدين 5-6 (قناة عشتار الفضائية) موضوع الحلقة فن الأختام الأسطوانية في بلاد الرافدين.

الختم الأسطواني ذو بعد جمالي من خلال أشكاله التجريدية بنحت معكوس فكانت أشكال مختزلة تستدعي التأويل للوصول إلى عالم التجريد، حيث ترك أثره في العالم الحديث كتكوين فكرة التدحرج إلى ما لا نهاية بتغيرها عبر العصور فقد كانت الأختام الأكدية تتميز بأشكال مثلما نحتها مايكل أنجلو في تمثال داوود.

كان الفنان مبدعا لم يحاول أن ينسخ ما تراه العين و إنما تجسيدها كما يمليها الذهن استدعى الأشكال من الطبيعة لكنه كثفها بخطاب التشكيل لتصبح رموزا و علامات ففن الرّسم بشكل خاص هو التجريد و استنتاج علاقة لونية جمالية.

«فقد كان التصوير يعتبر ذا أهمية قصوى من حيث موضوعات الرسوم والوحدات الزخرفية مثله في ذلك النحت»[12]، فلـم تقف الزخرفة العـراقية عند حد الأختام الأسطوانية، بل تجاوزت ذلك من الفنون التطبيقية(الشكل 10)، كالترصيع و التطعيم والصناعات المعدنية و التحف العاجية و القنينات الزجاجية و الآنية الفخارية والمنسوجات (شكل 09) حيث كانت هذه الآنية مجالا خصبا للفن العراقي مصبوغة ومزخرفة، فمن العناصر الزخرفية المستخدمة من طرف العراقيون منذ القدم الوريدة والدوامة و زهرة الرمان و زهرة اللوتس و الأشرطة المجدولة.

فمن الزخارف الرمزية المعروفة في العراق خاصة الدولة الآشورية تلك المعروفة بزخرفة شجرة الحياة (الشكل 11) و تتألف في الغالب من نحلة ذات شكل مبسط، تحيط بها و تشتبك معها زخرفة نباتية و أزهار محورة، و يحف بها من الجانبين كائنان خرافيان مجنحان يمسك كل منهما في اليد اليمنى بمخرط يقربه إلى النخلة و في اليد اليسرى سلة.[13]

فقد زين الفنان الآشوري جدران المعابد و القصور برسومات تمثيلية نصف تجريدية غنية بألوانها و أشكالها و لعظمة الكيمياء التي استنتجت الأزرق من الكوبالت والأخضر من النحاس إلى غيرها من الألوان، فكان يوازي بين جمالية المشهد المرسوم

[12]- حسين باشا، الفنون القديمة في بلاد الرافدين، دار الأوراق الشرقية للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت –لبنان، الطبعة الأولى، 1421-2000م، ص 101.
[13]- ينظر حسين باشا، المرجع السابق، ص 109.

وجمالية المشهد المعماري و يحاول خلق تعبير جمالي لعلاقة الرسم بالعمارة، بيّن وظيفة الأشكال الجدارية و الألوان و الخامة، كانت رسومات صغيرة ثمّ بدأت تكبر عبر العصور و كان الملك مهيمن على الرسم و شخصيات ثانوية ببنية هندسية في التكوين تزهر بجمال الألوان و الأزياء و قوة خطابها الإبداعي و التخطيطي حين يتضايق المشهد ما بين الرسم أو ما بين الماورائيات أو اللامرئيات، فكيف يحلل الفن الآشوري نظم العلاقات بين الأشكال و التركيبات؟

فالقراءة الداخلية للأشكال غنية بالألوان فقد أعلن آشور عن تشييد الجداريات والإبداع الجمالي في قراءة تلك الخصوصية الداخلية للرموز إنه الانفعال و الذات والقراءة الخاصة التي نادت بها الحداثة بعد ذلك بعشرات القرون، تبقى بلاد الرافدين مهد الحضارة في قراءة الفكر و فنون التشكيل و الوجدانيات و في قاعات المتاحف رمز إلى ما لا نهاية.

2- الفن الصيني و الياباني:

ترجع جذور الثقافة الصينية إلى العصر الحجري، وكانت متبلورة منذ القرن الثالث عشر قبل الميلاد، حيث أنّ هناك فلسفة صينية تربط الإنسان بسنن الطبيعة و عدم مقاومة قانونها، و تقبّل حياة المطلق فقد فسّره فلاسفة الصين مفهومه بأنه الاتحاد الروحي بالكائن خال حيث لا حياة و لا موت و لا ماضي و لا حاضر حيث واكبت النهضة الفنية في الصين نشأة العقيدة البوذية تهدف إلى كل ما هو فني، تعبر عن الطبيعة و تمجيد مظاهرها.[14]

و لهذا يعدّ التصوير أسمى أنواع الفن الصيني مكانة أين تجتمع المادة الفلسفية والأخلاقية، فشخصية المصوّر تحتل الصدارة من مجاميعها الفنية و أكثر الفنانين قريبا إلى روح الحكمة مبتعدا عن الأشغال بالمادة، فهو يرى العالم من خلال روحه فينفذ عبرها إلى جوهره، فبواسطة الخط المتفجر و اللون المنسجم، يبرز جوهر الإنسان و الطبيعة وروح الأشياء بلغة تجريدية.

[14]- ينظر: د. محسن محمد عطية، الفن و الحياة الاجتماعية، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، 1998، ص 92.

إنّ الموضوعات التي يختاروها المصورون في شمال الصين تتميز بصفة اجتماعية و نزعة أخلاقية على غرار الجنوب نشأت مدرسة في الرسم تميّز بطابع شاعري فالمصوّر الصيني ابتعد في تمثيل الأشكال عن التظليل، و لا يأخذ بقواعد المنظور على اعتبار أن اللوحة الفنية ليست مجالا للبحث عن الحقيقة أو رصدها و إنما هي مجال التأمل، أين تنغمس الصوّر في جمال وجداني روحاني، مطبوع على حب استمتاع بالجمال.

و على هذا الأســـاس استخدم المصور الصيني القلم من أجل تجريد معالم الصور، بوحي من مشاهد الطبيعة و ذلك بإخلاء الإنسان مكانه في اللوحات للأزهار (الشكل 12) والطيور المرسومة بواسطة الخامات نفسها المستعملة في الكتابة (شكل 13)، و هي الحبر و الورق أو الحرير و هذا لتعبير عن باطن الأشياء أكثر من مظاهرها.[15]

و نظرا لارتباط التصوير بالعقيدة جعل الفلاسفة فكرة الفراغ جزءاً أساسياً في مذهبهم المتميز بالتوازن و لهذا أزال الفنان الحدود التي تعمل بين فنون الشعر و التصوير و الخط، فالجبال و المياه تمثل قطبي الطبيعة، و هذا لتكوين جمال روحي يجمع بين الأناقة و الحنين العميق الأثر، و هنا تكمن قوة الفراغ، « وفي بعض الصور التي يرجع تاريخها إلى أسرتي سونج و يوان (القرون 10-14م) كان ما لا يقل عن ثلثي الصورة متروكا للفراغ بلا تصوير»[16]، فهو ليس أمرا خامدا و إنما يوحي إلى العلاقة بين العالم المرئي و الخفي، فحتى في داخل المساجد يدرك المشاهد فراغا فبين الجبل و البحر يمثل السحاب الفراغ بينهما، فيترك انطباعا يتحول الجبل إلى أمواج و بالعكس يمكن ارتفاع الماء على شكل جبل.

و هنا يعمل الفراغ بخلق التفاعل بين الإنسان و الطبيعة، و يرى المصوّر الصيني أن جرة الفرشاة تمثل مشاركة الإنسان في عملية الخلق، يتصل من خلالها بالكون و هنا يفضل تنفيذ الصورة بعد فترة طويلة من الدراسة، فكل جرة أو لمسة نتيجة الملاحظة الدقيقة للطبيعة في تمثيل العديد من الكائنات و الأشياء.

[15] ينظر: د. محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص 94.
[16]- د. محسن محمد عطية، المرجع نفسه، ص 95.

يرتبط الفن التشكيلي الصيني ارتباطاً وثيقاً بفن الكتابة اليدوية الرفيعة التي تدعى الخط مثل الخطاطين، استخدم الرسامون الصينيون حبراً أسوداً يمكن أن ينتج نغمات مختلفة و فرشاة يمكنها صنع العديد من أنواع الخطوط، خلق الفنانون العديد من اللوحات بالحبر الأسود فقط، حتى عندما أضافوا لوناً، ظل رسم الحبر هو أساس التصميم، وفي الحكم على اللوحات يولي الصينيون اهتماماً أكبر للفرشاة مقارنة بالموضوع.

رسمت معظم اللوحات الصينية على الحرير أو على ورق ماص، و كانت بعض اللوحات على شكل مخطوطات تم لفتها في العادة، و كان من المفترض أن يتم وضعها في ألبومات، رسم العديد من الفنانين على الجدران أو على الشاشات الكبيرة، كل هذه اللوحات تتطلب دراسة متأنية، و أراد الفنانون أن يتم فحص أعمالهم فقط إذا كان لدى المشاهد الوقت للاستمتاع بها دون إلهاء.[17]

في الصين، كان الرسامون مثل الشعراء و العلماء يعتبرون أشخاصاً للتعلم والحكمة، وارتبطت اللوحات الصينية ارتباطاً وثيقا بالشعر، فالعديد من اللوحات الصينية تجمع بين أشياء معينة، مثل طائر معين و زهرة، لأن الكائنات ترتبط بقصيدة مشهورة.

أنتج الرسامين الصينيين العديد من المناظر الطبيعية العظيمة مرسومة على لفائف طويلة، يقوم المشاهد بتسجيل التمرير ببطء من اليمين إلى اليسار، مما يكشف عن سلسلة متواصلة من مشاهد الريف.

يقوم المشاهد بفتح التمرير باليد اليسرى و إعادة توجيه الجزء الذي تمت مشاهدته بالفعل باليد اليمنى فقط جزء صغير من اللوحة مرئي في وقت واحد، و هذه لفائف اليدوية هي شكل فني صيني فريد، و التقدير منهم يتطلب الكثير من الصبر و التفكير.[18]

و حسب قول سيودو نجيو قبل تصوير الخيزران ينبغي على الخيزرانة قد نمت في أعماق أنفسنا، حينئذ تظهر أمامنا لتصويرها بلمسات الفرشاة، و هنا يحاول أن يظهر لنا أن نجاح المصوّر للعالم الخفي و تجسيده في صميم العالم المرئي و تجسيد ظواهره

---

[17] ينظر: محمد محمد، عالم الفن التشكيلي، the words of painting، ص 40.
http://books.google.dz.books

[18]- ينظر: محمد محمد، عالم الفن التشكيلي، المرجع نفسه، ص 40.

الطبيعية من خلال الفـــراغ يكـــــون باعتقــاد كل كائن أن هناك صلة بينه و بين الأشياء، فترجمة العمل إلى فراغ يخلق في قلب المشاهد موسيقى بصرية للكون.[19]

فقد حاول راسمو المناظر الطبيعية خلق شعور الاتحاد بين الروح البشرية و طاقة الرياح و الماء و الضباب و الجبال و هذا لاعتقادهم بأن هناك انسجام بين كل الأشياء في العالم.

تمّيز أعمالهم باستخدام الحبر الأسود ذلك لصنع العديد من الخطوط المختلفة التي عندما أضافوا اللون ظل رسم الحبر هو أساس التصميم، و في الحكم على اللوحات يولي المصوّر اهتمامه أكثر إلى الفرشاة مقارنة بالموضوع، رسمت معظمها على الحرير أو ورق ماص و كانت بعضها على شكل مخطوط و بعضها مرسوم على الجدران، كما ارتبطت أيضا بالشعر تجمع بين أشياء معينة مثل طائر معين و زهرة و هذا لارتباطها بقصائد مشهورة.[20]

ابتكر الفنان المبدع غوي و ماويوان أسلوبا من المناظر الطبيعية المثالية الذي أثر في الرسم الصيني و الياباني يعرف باسم أسلوب توما-شيا (الشكل 14) و هو نوع من اللوحة الصينية المألوفة لدى الناس في الغرب و جل أعمالهم مجسد إما عن طريق الحبر أو الألوان المائية بمختلف ألوانها و قد نجح بعض الرسامين الصينيين في دمج مزايا الرسم الصيني و الرسم الغربي في كيان واحد و اخترعوا أسلوبا فريد أي الرسم أمثال شوتهشون (1920) الذي تأثر سيزان وبيكاسو كما تأثر بالمدرسة الانطباعية، فقد تعلم الانحياز إلى الجبال و الطبيعة و كانت معظم أعماله بالورق و الألوان المائية فقد سافر إلى فرنسا إلى جانب مواطنه التجريدي زاووكي فقد سعى إلى إيجاد وليف إبداعي أصيل بين تقاليد المنظر الطاوي الصيني و المناظر الانطباعية الفرنسية من أهم أعماله نيكولا

[19]- ينظر د. محسن محمد عطية، المرجع السابق، ص 96.
[20]- ينظر: عتور أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، دار الوراق للنشر و التوزيع، المركز الثقافي الآسياوي، ص 39.

دوستايل عام 1956 ممثلة بمعرض التجريدي الفرنسي، أراد أن يظهر العلاقة التوليفية بين التشخيص و التجريد.[21]

أما الفن الياباني فقد تأثر بالفن الصيني إلى حد كبير و كان ذلك بعد أول صلة بينهما في القرن السادس الميلادي عند دخول الديانة البوذية إلى اليابان، فقد صور اليابانيون موضوعات بوذية على جدران المعابد التي أنشؤها و على المطويات و غيرها و اهتموا بتصوير الموضوعات للحياة اليومية، و في الفترة ما بين القرنين السادس عشر و التاسع عشر الميلاديين ركز المصورون التشكيليون على الألوان و التصميم فأهملوا التفاصيل و التظليل و اهتموا بالخطوط الخارجية.[22] (الشكل 15)

فجل رسومات اليابانيين أصبحت متأثرة بالديانة البوذية و ما بين عام 800 إلى 1300 ظهرت ثقافة عالية التطور في بلاط الإمبراطور الياباني في مدينة كيوتو كانت لوحات مرتبطة بالنبلاء، فقد رسمت مجموعة من المخطوطات (الشكل 16) غير بارزة المعالم تختلف عن الأسلوب الصيني عرفت باسم ياماتو اي Yamati-e كما كان الفنانون مهتمين بالمكان و الزمان محل مخطوطة تظهر "حرق قصر سانجو"(الشكل 17) تمثل معركة شرسة بين العائلات المتنافسة.

من 1500 إلى 1800 رسم الفنانين بأسلوب يبرز قوة اللّون و التصميم المسمى باسم الديكور، و ذلك بحذف التفاصيل و التشديد على الخطوط العريضة و التساوي بين الألوان دون اللجوء إلى التظليل، وكثيرا ما أضافوا أوراق الذهب إلى لوحاتهم، ثم قاموا بإنشاء فن الزخرفة الغني بالألوان، كانت أفضل اللوحات الزخرفية هي صور الطبيعة وهنا قام بعض الفنانين بالمقارنة بين المناظر الطبيعية الصينية و اليابانية مثل الفنان كورين Korin استخدم الألوان الجريئة و أعطى تصميمه الطبيعي صورة مجردة من

[21]- ينظر: محمد محمد، عالم الفن التشكيلي، المرجع السابق، ص 50.
[22]- ينظر: دكتور أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، المرجع السابق، ص 43.

خلال رسم أشكال مبسطة من الصخور و أشجار الصنوبر و الأمواج و السحاب.[23] (الشكل 18).

عبر معظم تاريخها، عكست اللوحة اليابانية طعم الطبقات العليا، لكن النمط الياباني الأكثر مألوفية في الغرب هو فن عامة الناس، هذا النمط يسمى Ukiyo-e (عالم الطافي)، ازدهرت من منتصف عام 1600 إلى منتصف عام 1800، العالم الطافي هو عالم من المتعة و الترفيه، و اللاعبين العظماء و النساء الجميلات، يمكن رؤية التصميم الجريء للتصميم النموذجي لـ Ukiyo-e في القص الخشبي المكرر بالألوان في الدراما (الدراما الأسيوية).

-أسلوب الفن الياباني:

إن الاهتمـــام الشديد بالخــطوط في اللــوحة المرسومة يرجع في أصله إلى الصين، ففي بلاد الشرق الأوسط حيث نقتضي أصول الكتابة مهارة خاصة في استعمال الريشة، نجد أن تذوق الخطوط و الرسم الحر هو أحد أركان المفهوم الجمالي عند مشاهدي اللوحات الفنية، ومن هنا نجد أول ميزة يتميز بها الفن الياباني، و هي الاهتمام بالخط، ليس لدقة ما يصوره من أشكال في الطبيعة، و إنما لما تحققه الريشة من حيوية نتيجة نتيجة لضرباتها المتنوعة التي تؤدي إلى تنغيم في سمك الخط و نحافته و ثقل الحبر وخفته، مع توظيف هذه التنويعات طبقاً لمتطلبات الشكل.. هذا مع جعل الفراغات الخالية من الرسم و المساحات التي تحددها الخطوط جميلة معبرة، لها حيويتها و أهميتها تماما كالأجزاء المرسومة.

أما الألوان فهي أيضا لا يقاس جمالها بقدر مطابقتها للألوان الواقعية، و إنما بقدر ما فيها من تنغيم و براعة في التدرج و التداخل مع التركيز على قيمتها ببعضها البعض.. إنها تبهج المشاهد بما فيها من مهارة و مقدرة لدى الرسام، تظهر من خلال الأثر الصريح الذي تتركه شعيرات الفرجون عند ملامستها لسطح اللوحة، معبرة عن حركات الرسام الواثقة السريعة والموظفة لتأكيد مواطن القوة و أماكن التلاشي.

[23]- بتصرف: محمد محمد، المرجع السابق، ص 42-43.

أما العناصر اليابانية الأصلية فهي تتمثل في حيوية الرسم، و قوة تعبيره مع ميل إلى جانب الكاريكاتير الفكاهي.

هذا بالإضافة إلى العناصر الزخرفية و استخدامها بما يتمشى مع الطابع المحلي الياباني، وهذه العناصر تنتمي إلى مقدرة فطرية عند اليابانيين تتجلى في صبرهم الشديد عند الاضطلاع بالأعمال الدقيقة، وهو صبر تتطلبه الزخارف الدقيقة المنغمة و ما فيه من تحويرات بارعة للأشكال الطبيعية حولتها إلى أشكال تقليدية بسيطة شاع استخدمها و ميز الرسم الياباني عن غيره من رسوم بلاد الشرق الأقصى.

أما "الفن الحفر على الخشب للطباعة" فقد فرض درجة أعلى من البساطة حيث إن عملية الطباعة "بالكلاشيهات" الخشبية تجبر الرسام على حفر خطوطه بحيث تكون بارزة بارزة على سطح الخشبي، ولهذا تكون هذه الخطوط قوية و خشنة حتى يمكن طبع عدد كبير من الصور عن اللوح الواحد ..أما ألواح الألوان فينفذ الفنان لوحاً لكل لون بحيث يجعل المساحات التي ستطبع بارزة و يحفر ما ومن هنا يتحتم أن تكون مساحات كل لون عريضة تتلخص فيها كل المناطق التي ستصبغ باللون الواحد الذي يظهر في النهاية كسطح متجانس.[24]

و هكذا كان سمك الخطوط، و عرض المساحات الملونة، وبساطة السطوح التي يفرضها التصميم، تؤدي بالضرورة إلى نوع من البساطة يتعذر معها، إبراز أي تفصيلات واقعية.

و هكذا نجد أن الموضوع الذي يتناوله الرسام لم يفرض نفسه أبداً على الفنانين اليابانيين، و إنما احتلت الجوانب الجمالية في العمل الفني ذاته مكانة الموضوع عند الفنانين الأوروبيين .. هذه الجماليات الذاتية أعطت للرسام حرية استقطاع المشهد أو الأشكال التي يرسمها دون التقيد بشروط التكوين التقليدي في الغرب، فالفنان الياباني قد يستقطع جزء من شجرة أو بيت أو أي عنصر، و لا تظهر بقية هذا العنصر التي تختفي وراء الإطار .. و الشرط الوحيد في تكوين الرسوم اليابانية هو أن تكون متكاملة في ذاتها، و للفنان مطلق الحرية في إتباع التنظيم الذي يحقق هذا التكامل.

[24] بتصرف: صادق طه الصافي، هوكساي –العجوز الياباني المجنون بالرسم (صبحي الشاروني)، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 57، ص 109-110.

و نتيجة لكل هذا مع عدم الالتزام بالواقعية أو استخدام المنظور الهندسي أو التظليل المألوفة في الفن الغربي، فإن النتيجة هي لوحات مدهشة تحقق ببساطتها مكانة وسطاً بين محاكاة الطبيعة و التجريدية في الشكل.

و من أبرز الفنانين المؤثرين في الفن الأوروبي الفنان الياباني هوكوساي لقد كان له إسهاما في اتجاهات الفن الحديث و خاصة الفنانين الفرنسيين الشهرين الذين ظهروا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، و يكمن هذا التأثير عند تمديد عوامل ظهور الاتجاهات الحديثة، يعتبر من رواد فن الهانغا و هو فن نحت الرسومات من الخشب وطباعتها على الورق، و هي حـــركة فنية تصويرية ظهـرت في بداية القرن السابع عشر، اشتهر بتنوع الأساليب من بين أعماله المجلدات الثلاثة عشر للدفاتر كان يخط عليها تسمى "هوكوساي مانغا"حيث تعتم هذه المجموعة أشهر لوحات النحت الياباني تمّ اقتناء العديد من هذه الأعمال من طرف الفرنسيين، و قد أثرت هذه الرسومات في أعمال هنري تولوز- لوتريك و إديد غارديغا، من أشهر أعماله "لوحة الموجة الكبيرة" في كاتاغوا 1830م كان أسلوبه خاص حيث مزج بين مكتسباته الشرقية و مناهجه الغربية لقد كان له الأثر الكبير على الفن الغربي خاصة الفرنسي و يتجلى ذلك في رسومات الانطباعيين فقد تميزت أعمالهم بأشكال الرسم الياباني مثل لوحة "الأذان المضمدة" لفان كوخ و لوحة "الطبيعة الصامتة" ذات الشكل الياباني لجوجان، فقد أحدثت هذه التأثيرات تحولا عميقا ساهم في عملية تحديد القيم اللونية و اعتماد تفكيك الضوء و غيرها من القيم المستوحاة من الفن الياباني.[25]

تعتبر لوحات الفنان هوكوساي من أهم اللوحات (المتاد) متحف اللوفر في فرنسا كان يتميز باللون الأزرق الذي رسمه في " جبل فوبي" (الشكل 19) و رسومات المانغا التي تعتبر من أقدم رسومات الفن الياباني يجسد في أعماله رسوم النباتات و الأزهار والحيوانات والأشخاص بشكل شبه تجريبي و حسب قوله في أحد تصريحاته بأنه يجب

[25] ينظر: صادق طه الصافي، المرجع السابق، ص 112.

على الفنانين نسخ الأشخاص و الأشياء و الإحساس بها و إعطائها طابع روحي جمالي.(الشكل 20)

حيث ترك إلى جانب آثاره الفنية رسائل في النقد الفني فقد قال في إحدى رسائله:«لكي تكون رساما عظيما يجب أن تتوفر لديك شروط ثلاثة: سمو الروح، وحرية الريشة و فهم الأشياء... منذ القديم نسخ الإنسان و صور الأشياء و أشكالها فمن السماء أخذ الشمس و القمر و النجوم و عن الأرض أخذ الجبال و الأشجار و الأسماك و من ثم البيوت و الحقول ...»[26]، فهنا أراد أن يبيّن هذه الصور المرسومة بدلت فيها الطبيعة وأصبحت بأشكال بسيطة، فمن أراد تصوير الأشياء أو الطبيعة عليه أن يحترم الصور الأصلية لها يحسّ بها داخليا مع تناسب الألوان لا كثيفة جدا و لا مشرقة يكون هناك تمازج بين الروح و الريشة .

فلقد أحدثت تأثيرات الفن الياباني تغيرات في مجرى الفن الأوروبي بعد أن غذت مخيلة الفنان الأوروبي و ساهمت في فتح عوالمه، علما بأن المنظور الاصطلاحي الياباني في بناء اللوحة يتناقض في جوانب متعددة مع المنظور العربي المتعارف عليه في فن الرسوم الحديث.

فلقد تناولوا في موضوعاتهم العوالم الخارجية خاصة المناظر الطبيعية التي أبدعوا في نقل أجوائها، إضافة إلى رسم العوالم المتغيرة، و عالم المرأة، و المسرح، و اللوحات المعروضة ذات الطابع التزييني ذات الحس الجمال فقد عكست شاعرية الفنان الياباني وتذوق كل ما يتدفق منها مما جعلت فنه يمتلك اتجاهات إيمانية للواقع.

[26]- هوكساي، أبرز فناني اليابان.

http://alain.com

المبحث الثاني: الفن الإسلامي

1- التجريد في فن الزخرفة و الخط العربي:

ظهر الفن الإسلامي مع ظهور الإسلام و تكون بسرعة خارقة، فلم يلبث أن تطور و أخذ أشكالا متنوعة عبر التاريخ، و ظل محافظا على ميزته دون علاقة مع غيره من الفنون، و لم يعبر الفن الإسلامي عن أي شكل من الأشكال المحددة لصورة الله أو الكون أو الإنسان أو المثل، كما قام الفن الإغريقي و الروماني في احترام الكمال التشريحي لجسم الإنسان و التعبير عن المثل الأخلاقية في الفن الصيني و الهندي، و إنما قام على الصبوة و دخول عالم المطلق و السر الذي يقع وراء هذه المعاني الكبرى، فقد اعتمد على معايير جمالية إسلامية هي الحرية و الإبداع، البحث عن المثل، التسامي و الإطلاق، فلم يبلغ الفنان في التاريخ من العصر الحجري ما بلغه الفنان المسلم من التمتع بالحرية الإبداعية حتى فجر الفن الكلاسيكي و ظهور التجريدية في الفن العربي، فقد كان الفنان يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء و كانت الصيغ الفنية تعبر بشكل تشابهي و ليس واقعي و هذا ما ينطبق أيضا على الكائنات الحية، فلم يسعى إلى تصوير الإنسان بشكل واقعي كما هو الحال في عصر النهضة فهو يتنافى مع البعد الأساسي للفن الإسلامي وإنما ذهب إلى التحوّير و الاختزال و استعمال الصيغ النباتية بشكل هندسي و استعمال الخطوط المستقيمة و المساحات الهندسية المتناظرة و المتقابلة.[27]

إن انتشار الثقافة الإسلامية في أنحاء واسعة من العالم منذ ظهور الفتوحات التي وصلت إلى الهند شرقا و حتى المحيط الأطلسي غربا أدى إلى تأثير كبير على حضارات أخرى فلقد تأثر بالفن العربي الإسلامي عدد كبير من الفنانين الغربيين في العصر الحديث و نستطيع اعتبار هذت التأثير من أهم العوامل لتكوّن الاتجاهات الفنية الكبيرة مثل الرومانسية و الانطباعية و الوحشية و التجريدية، « و قد تمّ هذا التأثير بعد أن اطلع

[27]- بتصرف: الدكتور عفيف البهناسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي – القاهرة، و دار الوليد –دمشق- الطبعة الأولى، 1418هـ-1997م، ص 07-14.

هؤلاء الفنانون على الفن العربي الإسلامي و التقاليد الفنية و الحياتية عند زيارتهم لهذا العالم المليء بالأسرار، أو من خلال الإطلاع على معالمه للمعارف الفنية و الكتب»[28].

و يطلق اسم المستشرقين على الفنانين المتأثرين بهذا الفن مثال بيكاسو، هانري ماتيس، و بول كلي الذي امتاز فنه الاستشراقي بالبساطة في التلوين و العفوية في التخطيط، و «كندانيسكي الروسي الأصل الذي سار ببساطة في طريق الاستشراق بعد زيارته تونس و القيروان عام (1905-1904م) و رسم مجموعة من الأعمال تحت عنوان ارتجال improvisation، انعكس فيها تأثره بالشرق»[29]، إضافة إلى ذلك ما بدى في لوحاته الأخرى، و قد ظهر هذا التأثير و فلسفته الجديدة في كتابه الشّيق (الروحي في الفن).

فمن الأعمال التصويرية التي ظهرت في بداية الإسلام نجد نوعان أعمال مخطوطة و أعمال جدارية ذات رسوم واقعية أو تشبيهية أو تجريدية، من أقدمها رسوم قبّة الصخرة في القدس الشريف (الشكل 21)، فأبرز ما في هذه الرسوم أنها من أحجار الفسيفساء ذات هدف تجميلي و هنا بصددنا أن نقول أنها كانت بداية لمحاولة إنشاء الرقش العربي.

فقد تميّز الفن الإسلامي بالرّوح التجريدية على مرّ العصور، و قد تمّ ترسيخه على جميع البلاد التي سيطر عليها الإسلام، فقد اكتشفت الأثرية بعض الآثار التجريدية الموجودة ترجع إلى ما قبل الإسلام إلى عهد الرافدين، كما في بعض القصور مثل قصر دورشار كوين، و تدمر و الحضر، ثم القصر الأبيض الغساني.

[28]- د.عفيف البهناسي، الفن العربي الإسلامي، الجزء الأول، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، إدارة الثقافة، تونس، 1994، ص 219.
[29]- د عفيف البهناسي، المرجع نفسه، ص 222.

فرغبة الفنان في البحث عن الجوهر دفعته إلى تجاوز الواقع العرضي و استخدام الرسومات التشبيهية و العناصر النباتية و الحيوانية.[30]

قصور التجريد العربي الإسلامي ظهرت في حركية الرقش العربي التي تدعو إلى مظاهر الإلحاح إلى الوجود الحقيقي المطلق و الأبدي من خلال التكرار و الوميض في الرقش ففي الذكر يكرر المؤمن عبارة واحدة (الله) مئات المرات ليتجرد من كل لبس أما في «الفن يسعى وراء الجوهر، الحالة أو الحق يبدو في صورتين: صورة أفقية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ»[31] و هذا و هذا يكون في الرقش اللّين فالصورة المركزية تبدو على شكل وميض متناوب خاصة في التخطيطات الهندسية المستقيمة و التي تسمى الخيط، فلقد أكد بنتر فارس أن هناك عنصرين في الرقش ثابتين «فالعنصران من جهة تأويل النبات، و لاسيما الورقة و الساق تأويلا كله (الشكل 22) هزة، و من جهة استغلال الخطوطاستغلالا يجريه التصور فمن وراءهما مبدأن: الأول كأنه العبث، و الثاني يظهر في هيئة التدقيق الهندسي و من هنا تخرج طريقتان "الخيط" و "الرمي"».[32]

فالمصور العربي في عمله لا يرتبط بمفاهيم سائدة في الغرب القائمة على العبث إنما عمله لا يفترق عن العبادة فالرقش ثمرة التوقان الإسلامي، و الخيط في الرقش العربي هو عمل هندسي محض يقوم على تعريات و اشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى، مثلث، و مربع فهو ذو مضمون ثات و الطابع التجريدي فيه إلاّ ليصبح الشكل مطابقا للمفهوم المطلق فهو يعتمد على الحدس المجرد البعيد على المعطيات الحية و العقل الرباني فهو ذو فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد (الشكل 23) فإذا أردنا أن نجري محاورة بين الرقش العربي و الفن التجريبي الحديث نجد هناك تقارب كالتالي:

1. عدم اعتبار الطبيعة و الإنسان مقياسا للجمال الفني,
2. الاعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي في عملية الإبداع الفني دون الاعتماد على الحس المادي للأشياء الخارجية.

[30]- ينظر د عفيف البهناسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1978، ص 46.
[31]- د عفيف البهناسي، المرجع السابق، ص 46.
[32]- د عفيف البهناسي، المرجع نفسه، ص 252.

3. التعبير عن المطلق.
4. البحث عن الجمال المحض.

و التجريدية الحديثة لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوحداني و إنما انفعال داخلي عميق للفنان حيث أبصر رؤى تكشف له على شكل مساحات و بقع لونية و خطوط مطلقة من أي حصار أو قيد واقعي على غرار الفنان العربي فانفعاله الذاتي انعكس في رموز تكاد تكون موضوعية فالفن التجريدي انعكس في أشكال ذات القواعد الجمالية الأساسية للانسجام و التوافق و التوازن كما هو الحال في الزخرفة، أما الفنان الحديث لجأ إلى التجريد لانتقائه المباشر مع الأفكار دون تمثيلها بأس شبه و رغم سعي الاتجاهات التجريدية وراء الشكل فقط إلاّ أنه الكثير من الفنانين التجريديين يرون أن وراء هذه الأشكال عالم آخر متمايز عن العالم الواقعي المألوف و حسب رأي ميشيل سوفور فالفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص أي أن الجمال عن اكتشاف الكلي الذي هو الله والتعرف عنه في أعمال فني هو شعور بالانفعال البديهي للإله.

فقد كان الفن العربي معتبر إلى وقت قريب على أنه مجرد تزيين لا يحمل مضمون إلاّ أن ظهور الفن التجريدي أوصل إلى الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، فقد رأى مارسيل بريون في هذا الفن أساسا و مركزا للتجريدية الحديثة.

و يسعى الرقش العربي و الفن التجريدي على سواء إلى التعبير عن المجهول، أو عن غير المحدد و غير المرئي و الغيبي و الروحاني.

و يقودنا النقاش على ضوء هذا الكلام إلى الحديث عن الزخرفة فهي «فن يقوم على تحوير الأشكال الطبيعية و رصفها في نظام رياضي وفني يعتمد التكرار و التناظر والاشتباك الزخرفة فن تجريدي يشكل في العمل الإسلامي رؤيا روحية خاصة من الشكل و المضمون».[33]

[33]- بلاسم محمد، تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية، دار مجدولات للنشر و التوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 1429هـ - 2008م، ص 137.

ففن الزخرفة فن قديم إلاّ أن الفن الإسلامي أكسبه كينوته فحوّر الأشكال و جرّدها و ذلك لإحداث حركة تعطي طابع الاستمرارية، و اللانهائية في الأشكال المتكررة لتحقيق الانسيابية، و مع ظهور فكرة تحريم التجسيد و التشخيص في النحت و التصوير اتجه الفن الإسلامي إلى الزخرفة، و قد اتجه الفنان إلى هذا النحو لتفادي التحريم كما وضحنا سابقا و أيضا محاكاة الطبيعة، فالإبداع عند الفنان المسلم لا يمكن في تصوير المناظر الطبيعية وإنما الإبداع الفني الحقيقي الذي يصل إلى حدّ الروعة الجمالية.

فقد استعمل الفنانون المسلمون زخارف مسطحة ذات بروز قليل حيث استعملت هذه الزخارف في فنون الغرب عمارة و تصويرا كبيرا و نحتا، و قد تجلت في فكرة الفن للفن على غرار الفن الإسلامي استعملت في تزويق المخطوطات بالتصاوير و الرسوم في حاجيات الإنسان كالمنسوجات و الخزف و الزجاج و الأواني المعدنية و ما إلى ذلك.[34] (الشكل 24).

فهي تمتاز بجوانب تكمن في تلك العلاقة بين الوحدات الزخرفية المتكررة والمتنوعة في تكاملها الهندسي، فالخطوط الهندسية و النظرة الرياضية لعالم الأشياء هو تجريد ذهني للجزئي ليصبح كليا، فالوحدات الهندسية المتناهية أمكن لها أن تكون أشكالا لا نهائية، و هنا يلتقي فن الأرابسك مع الفن التجريدي في مجال التعبير عن المطلق فللزخرفة مقوّمان أساسيان نباتية و هندسية، فالنباتية تقوم على زخارف نباتية أو ما يطلق عليه فن التوريق فقد برزت بأساليب مختلفة من إفراد و مزاوجة، و تقابل و تعانق و في كثير من الأحيان تكون الوحدة فيها ذات عناصر متداخلة و متشابكة و متناظرة تتكرر بانتظام، استعملت لتزيين الجدران و القباب و التحف النحاسية و الزجاجية و الخزفية وفي تزيين صفحات الكتب، فتكون ثنائية عن استعمالها على الجدران و الشقوق و السّجاد (شكل 27) وغيرها و ثلاثية في الأعمدة أو العقود أو أعالي البوابات (الشكل 25-26).

أما الهندسية فقد برع فيها المسلمون كثيرا في استعمال الخطوط الهندسية في أشكال فنية من مضلعات مختلفة و أشكال نجمية و دوائر و قد زينت في المباني و شحنت

[34]- ينظر: د.زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية و التصاوير الإسلامية، دار رائد العربي، بيروت، لبنان، ص (م).

في التحف الخشبية و النحاسية أيضا و في الأبواب و السقوف، فقد اهتم الفنان المسلم بالجانب الهندسي حتى الكتابة اتخذت شكل هندسي محض.[35] (الشكل 28).

فقد كان الفنان المسلم يتناول في تطبيقات التجريد الهندسي معالجته الفنية لوحدات مجردة يحكمها العقل، فالأمور الهندسية هي في الأساس تشكل جوهر العالم المادي، شأنها شأن الحقيقة الجمالية الكامنة التي تمثل بجملها صور الإمكانات الموضوعية و الجمالية التي ينشدها الفنان التجريدي المسلم، و التي لا يمكن أن تظهر إلى الوجود المرئي أو المتصل (بالفعل) إلا بأسلوب التجريد، فمن خلال كل هذا يتم تجريد صور المحسوسات الهادية الحاصلة في مخيلة الفنان و ذلك للحصول على مبادئ مجردّة تكمن في المعقولات الشكلية البسيطة ذات الطابع الهندسي المجرد و المعقولات الكلية التي تتنوع من صور المحسوسات المادية الموجودة في العقل فبعملية التجريد هذه تأخذ صفة الإطلاق و التعميم و يمكن إجمالها في مبادئ التكرار، الانسجام و التناظر.

و للفنانين المسلمين أسلوب خاص في استعمال الألوان فهي لا تتدرج و لا تجتمع في مكان واحد و إنما تمتاز بالتباين و التنافر ما لا نجده في الفنون الأوروبية إلاّ بعد ظهور التيارات الحديثة فكثير من هذه المدارس أثر بالأساليب الفنية الشرقية بوجه عام فحدّة الألوان للمنتجات الفنية الإسلامية تقودنا أو تشعرنا بالتقابل بين الضوء و الظلمة فمتى يصل الفنان إلى استعمال الألوان الرئيسية تعد على الأصابع و قلما يصيب عدد كبير منها بدرايات مختلفة ذات فروق دقيقة فقد لجأ إلى التنافر في الألوان من خلال تصغير المساحات اللونية و تكرارها و هنا نلاحظ تجاوزها عن بعضها و التخفيف من حدّتها وذلك بوضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في مساحات كبيرة ذات ألوان أخرى.

و يعد اللون في الفن ذي البعدين وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى فقد حرص الفنانون على صناعة الألوان بأيديهم، إذ كانت لهم طريقة ناجحة في صنع الأحبار الملونة

[35]- ينظر بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، سنة 2009، ص 185.

و تمازج الألوان، فقد استعملوا مواد مختلفة و سميت الألوان حسب المادة التي أنتجت منها و من هذه الألوان هي:

- **"الألوان المعدنية:** و كانت تحضّر بعد أن تسحق المعادن و تصبح ترابا ناعما ويتم ذلك بواسطة حجر صـــلد و من ثمّ تنخـــل بواسطة قماش رقيق و تخلط بمحلول لزج، وقد فضل المزخرفون هذه الألوان لأنها معتمة غير شفافة تحتفظ باللون و درجته مكونة ألوانا ثانوية، فإذا وضعت الأزرق فوق اللون الأصفر اختفى الأصفر و بقي الأزرق أزرقا".[36] (شكل 30)

- **"ألوان الأحجار الكريمة:** و كانت تستخرج من مساحيق الأحجار فهي ألوان ثابتة تخلط بالصمغ و الماء المستخلص من الورد و من أهمها اللونان الأخضر و الأزرق المستخرجة من أحجار الفيروز.

- **ألوان الأتربة:** و تستخرج من الأتربة و تصفى لتصبح كالكحل و تستعمل لتحلية المخطوطات.[37]" (الشكل 29)

-**" الصبغات الذهبية:** مكونة من برادة الذهب الممزوجة بالماء و الصمغ و عصير الليمون و تسمى بماء الذهب".[38] (الشكل 31)

و قد استعمل الفنانون العثمانيون طرق عدة في تلوين التصاميم الزخرفية النباتية وتذهيبها «كتلوين الأرضية بلون غامق كالأسود أو البني أو الأزرق الداكن فيما تلّون الأغصان على الأغلب بالذهبي أو الأخضر أو الأبيض».[39]

---

[36]- الفن الفارسي أدوات التصوير من موقع صخر
http://sakhr.com//adwateltsweer.espe?link=4

[37]- ينظر: أدوات المخطوط و تطورها من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة
http://mousou3a.educd

[38]- ينظر: الجبوري، يحي وهيب، الكتاب في الحضارة الإسلامية، الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، ص 27.

[39]- عبد الرضا بهية داوود، الزخارف الزهرية في الفن العربي الإسلامي، الأهرام، العدد 47149، سنة 2016 ص 07.

و يضفي اللون قيما جمالية و إدراكية للمكونات الشكلية من التناغم و الانسجام الوني فضلا عن التضاد الذي يولّد تمايزا بين الوحدات الزخرفية و فصل بعضها عن البعض الآخر.

و قد تعلّق الأمر أيضا بأساليب الخط العربي و من المعروف أنه قبل الإسلام لم يقدم أي أسلوب فني معيّن، إلاّ خلال القرن الأول الهجري ظهر أسلوب الخط العربي وهو الخط الكوفي المعروف بأشكاله الحادة المزواة، الذي ينتسب إلى أحد الخطوط العربية القديمة لجزيرة العرب و قد أكسب وجوده علماء الكوفة، فما يميّز أشكال هذا الخط هو تباين جرّات حروفه بالعرض و تعامد امتدادات جرّات الحروف العمودية على الحروف الأفقية، و اكتساب كل حرف صفة التجريد الخالص و الاستقلال، فهو يعتبر ابتكارا أصيلا للفنان العربي لارتباطه الوثيق في جوهر الفكر الإسلامي و واجهته الإبداعية التصويرية إضافة إلى كونه سلفا لباقي أشكال الخطوط العربية كالنسخ و الثلث و الرقعة ...إلخ، فأشكاله و أساليب أقرب إلى أشكال و أساليب الرسم التجريدي الإسلامي (الشكل 32)، فقد استطاع الفنان المسلم أن يكيّف وحدات الخط الكوفي (حروفا أو كلمات) لتبلغ أشكالها الذروة في صفة التجريد، لكي تتوافق مع كلام الله البالغ التجريد و الإطلاق. (الشكل 33)

فإدراك صور التجريد بهذا الوعي و المعنى هو إدراك الأصول عملية الخلق الإبداعي عند الخالق و عند الإنسان فسعي الفنان المسلم إلى تكثيف قوة التجريد بطريقة إكساء حروف الخط الكوفي (الشكل 43) المشتقة بعناصر شكلية مجردة ذات أصول هندسية و نباتية، إنما كان لشرح صفة الإطلاق في معاني الجلال و الجمال في العقيدة الإسلامية.و صفة التعامد بين الخطوط الطولية و الأفقية تعكس الحقيقة الرمزية لصفة السلطان و الهيبة لأسلوب الخلق الإلهي و إظهار العلاقة بين الخالق و المخلوق فأسلوب الخلق بهذا التصور يتطابق مع علاقة الفنان المبدع بآثاره الإبداعية.[40]

و ظهور حركة التصوف الإسلامي كانت تطمئن مصداقية الرسام المسلم في منهجه الجديد، مادام المنهج الجمالي التصويري و المنهج التصوفي متلازمان في تجربة التّجرد و كل المتعلقات الحياتية فأقل تمركز للتصوف كان في الفرنين الأول و الثاني

[40] ينظر: د. عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، الرسم التجريدي بين النظرية الإسلامية و الرؤية الأوروبية المعاصرة، ص 66.

الهجريين بالعراق، كانا موافقا مع ظهور أهم الأشكال التصويرية المجردة في الفن الأسلامي و هما الخط الكوفي و اشتقاقاته في الكوفة و في الأرابسك بصيغته المجردة الخالصة في سمراء.[41] (الشكل 35)

2- فن المنمنمات:

و إلى جانب فن الزخرفة و الخط العربي هناك جزء مهم في الفن الإسلامي و هو فن المنمنمات الذي يعرف اليوم بالرسوم الإيضاحية في كتب العلوم و الآداب، و لهذا «فالمنمنمة هي رسوم مصغرة تزيّن الصفحة، و تنير النص المكتوب و هذا لإيضاحه من أجـــل الوصول إلى هدفه و غـــايته، فهي ذات جـــانبين: جانب تفسيري للنص وإيضاحه، و الجانب الفني فهي تقدم لوحة فنية ذات قيم جمالية و صياغات تعبيرية للفكرة»[42] (الشكل 36)، فمجال الرسوم الملونة و براعة الخطوط و حسن تنسيقها مع الرسوم تساعد القارئ في استيعاب المعلومات بمتعة بصرية فارتباطها الوثيق بتوسع الحضارة الإسلامية أدى إلى أهمية متزايدة بفن الرسوم المصغرة و تعدد المؤلفات و الكتب المترجمة و اختلاف موضوعاتها أدى إلى الاهتمام المتزايد بها، فقد تنافس النساخ على تحلية المخطوطات وتجميلها ضمن ما حمله الدين الإسلامي بالدعوة إلى الوحدانية و رفض الشرك و تنظيم الحياة في المجتمع الإسلامي وفق مفهوم جديد.

فحتى يتمكن الفنان المسلم من تجسيد كل أشكال الجمال المرئي و الظاهر، ابتكر صيغة "الخط اللامتناهي الحركة" الأرابسك الذي جعل الأشكال ترجع إلى مصدر واحد وكذلك الزخارف، فقد أضفت المنمنمات جمالية على الحرف العربي، و استخدمت كوسيلة لإيضاح الفقرات كما أضافت في الوقت نفسه عنصر جديد إلى جمال الخط العربي وانسياباته ألا وهو عنصر البقعة اللونية و الشكل الواقعي إلى شكل الحرف التجريبي والكتب المزوقة ككتاب كليلة و دمنة و مقامات الحريري و كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، و من الكتب العلمية خواص العقاقير لديو سقوريدس، و كتاب البيطرة لأحمر

[41]- ينظر: د. عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، المرجع السابق،ص 66.
[42]- بشير خلف، المرجع السابق، ص 190.

بن الحسن و غيرها، لقد أضفت إلى تلك المؤلفات قيمة فنية إضافة إلى قيمتها العلمية والأدبية.[43]

و قد استمر تطورها بفضل فنانين أغلبهم ذوي أصول فارسية من أشهرهم الفنان المبدع بهزاد الذي رسم، صوّر الكثير من الكتب منها ملحمة الشاهنامة (للفردوسي) والفنان أغاميرك الذي صوّر مؤلف الشاهنامة (للفردوسي) في مساجلة مع شعراء البلاط وكانت هذه اللوحة من أهم الأعمال.

و يعد يحي بن محمود الواسطي من أشهر رسامي المنمنمات في عصره إذ عمل لدى الخليفة المستنصر بالله العباسي ما بين 1242-1258 و زوّق أكثر من نسخة من مقامات الحريري و غيرها من أمهات الكتب.

و قد ارتبطت المنمنمات بصور تقليدية للمرأة الشرقية و وظائفها المختلفة، حيث أتاحت هذه الرسومات التعرف على تقاليد المجتمع العربي الإسلامي. (الشكل 37)

لجأ الواسطي في رسوماته إلى الاستنكار و التحليل و التركيب في استخلاص الأشياء الأساسية في بناء لوحته و تميزت أيضا بطابع ذو شخصية متميزة عن باقي الاتجاهات و الأساليب، حيث أثرت العمارة العربية على طبيعة رسومه كأشكال البيوت والجوامع و القباب و الأعمدة و المحارب و الزخارف بأنواعها، كذلك أدى التخيّل دوراً أساسياً في خلق إبداع في رسوم الواسطي مضيفا إليها نوعا من الانسجام و بذلك أتاحت نزعته الخيالية إنتاج لوحة بآلية تخيلية للمتلقي، فهو له القدرة على محاكاة الواقع لامتلاكه ذاكرة صورية عالية يتمكن من خلالها استدعاء صور لصالح الخالق متخيل ذو حس جمالي قائم على تقنية عالية، فالطبيعة بالنسبة له مجرد قاموس أو مستودع للرموز أو مادة خام يستلهم منها أسس و جماليات معتمدا على التخيل في تنفس النزعات و الرغبات المكبوتة في العقل الباطن. [44]

[43]- ينظر: بشير خلف، المرجع السابق، ص 192.
[44]- ينظر: د. رياض معتوق، التخيّل و آلياته في رسم المنمنمات الإسلامية، وزارة الثقافة، الدورة الخامسة للمهرجان الثقافي للمنمنمات و الزخرفة، ص 148.

و يقودنا الحديث أيضا إلى رسام المنمنمات الجزائري محمد راسم آندي اشتغل منذ بداية القرن الماضي إلى آخر دقيقة في حياته على إحياء مدرسة المنمنمات الجزائرية (الشكل 38) والارتقاء بفن الزخرفة التي ظلت بمثابة العمود الفقري للفن الإسلامي، أما الفنان محمد تمام برع أيضا في فن الزخارف و المنمنمات و كان نموذجا حيا بين الفن التشكيلي الجزائري و الفن التشكيلي الغربي منفتحا على مدارس الفن الحديث، كان رفيقا ملازما للأخوين عمرو محمد راسم مجدد المدرسة المنمنمات الجزائرية كما كان في الوقت ذاته صديقا للمستشرقين ديلاكروا ورينوار إيتيان ديني، أما الفنان محمد خدة (1930-1991) المنفتح على التشكيل الأوروبي أخذ مساره في الفن الإسلامي مبرزا التناسق المبهر بين الفن الإسلامي التوارث و روح التجريد المعاصر، ليذكرنا بقدرة الفنان الجزائري المقاوم للاستعمار الفرنسي بريشته المعبرة عن هويته في إيجاد التناسق البنائي بين الزخرفة والمنمنمة و بين الخط العربي الذي يأخذ أشكاله التجريدية منتقلا من الجمود إلى الحركة.[45]

من سمات فن المنمنمات العربية أنها تستمد موضوعاتها من المادة العلمية أو التاريخية أو الأدبية الواردة في المخطوطات فهي تعكس أفكار و أنماط الحياة الاجتماعية.

وردت معظم التصاوير بصفة واقعية مبسطة ماعدا تلك الرسوم المستمدة من بعض القصص الدينية فقد أسهم الخيال الديني في تأليف عناصرها.

تفعل هذه التصاوير بأشكال هندسية ذات ملامح شرقية فالرجال مقوسوا الأنوف وذو لحي سوداء كما يلاحظ تشابه كبير في التصوير المسيح إذ تحيط أكاليل النور وهالات القديسين و ببروز أشكال الأنوف من خلال اللّون و الملابس المزركشة و المزينة بالزهور و الزخارف النباتية و أشكال الملائكة المجنحة و غيرها من الأشكال حتى دعا بعضهم لاعتقاد أن الصور الإسلامية من صنع المسيحيين. (الشكل 39).

[45]-ينظر: د.عبد الرحمن جعفر اكناني، هوية البناء التشكيلي الجزائري بين بعدين، أصالة التراث و حتمية الحداثة، الدورة الخامسة للمهرجان الدولي للمنمنمات و الزخرفة، ص 150.

اعتمد المصورون العرب التصوير الإيقاعي الذي يستند إلى خبرة الفنان في توزيع عناصر العمل الفني من خطوط و ألوان و سطوح حيث تتكون الأشكال من خطوط داكنة تكسوها ألوان و زخارف نباتية و آدمية و حيوانية و المعمارية إضافة إلى الزخرفة الهندسية و أنماط الكتابة العربية دون تداخل منسجم أو تدريجات لونية أو تباين في إيقاعات الظل و النور كما هو الحال في التصوير الغربي.

تتنوع الألوان بكل درجاتها و تتوزع وفق معايير جمالية حيث يبدو الاهتمام بالألوان الذهبية و الزرقاء على الأرضية البيضاء لما تحمله من دلالات مقدسة في حين تبدو الخطوط أكثر عفوية من التي في التصاوير الفارسية و المغولية.

حيث يرى بعض الباحثين إلى لجوء الفنان العربي إلى الفراغ الشاقولي بدل الأفقي حتى يتمكن من تقديم شخوصه في سلسلة تبدأ من الأسفل نحو الأعلى و سمي بالمنظور الحلزوني الشاقولي أو البعد اللّولبي مثل أعمال الواسطي.

تميزت الأشكال أيضا بالتسطيح دون التجسيم و تتوزع حسب أهميتها في اللّوحة وغالبا ما تكون الوجوه البشرية شبه أمامية على غرار رؤوس الدواب تكون جانبية وهناك محاولات أعطت لأشكال الأبنية بعدا ثالثا دون إدراك لمعالم المنظور في التصوير الغربي.[46]

فقد اتسمت بكثرة ألوانها الحارة و الباردة، الفاتحة و الغامقة، الزاهية و القاتمة والإحاطة بأدق التفاصيل و هذا ما ترك أثر في الكثير من الفنانين الغربيين أمثال دولاكروا و بول كلي و كاندانيسكي و غيرهم الكثير.

و يمكن أن نقول أن التجريدية قد تجسّد في جميع التيارات التي سبقت بدءاً بالانطباعية من خلال تفكيك الضوء و البحث عن الألوان النقية بمرور بالرمزية والوحشية، المستقبلية، و الحركة التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى فكان التجريد وتكويناته يشمل مختلف اللوحات في الفن الحديث دون استثناء.

[46]- ينظر: إيناس حسني، المنمنمات وثائق غير مكتوبة، الدورة الخامسة للمهرجان الدولي للمنمنمات و الزخرفة، ص 161.

الفصل الثاني : الفن اللا موضوعي وأهم جذوره الفكرية

- **المبحث الأول : الفن التجريدي**
- **المبحث الثاني : الجذور الفكرية للفن التجريدي**

تمهيـــــد:

« لم تكن هناك إشكاليات في علاقة الإنسان بما يبدعه من فنون عبر التاريخ كان الفن يدخل في الحياة اليومية المادية و الروحية، و يتغيّر شكله و أسلوبه بتغيّر البقاع والشعوب و الأزمنة، و في ظل هذا المفهوم عرفنا فنون ما قبل التاريخ و الشعوب البدائية و اتجاهات الفن الفرعوني و اليوناني و الروماني و القبطي و الإسلامي و ما بعده حتى كان عصر النهضة الأوروبية، و تحول الفن رويدا رويدا من طابع الحرفة إلى طابع التعبير الفردي عن المشاعر و الأحاسيس، و دخلت الحداثة من هذا الباب في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين»، فلقد « جاء الفن الحديث كنتيجة حتمية للمتحولات التي شهدها العالم فمنهم من يؤرّخ بدايته مع بداية الانطباعية و منهم من يعد بدايته مع بداية القرن العشرين و منهم من يقول إنه يبدأ في السنوات العشرة الأخيرة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، و لكن في الحقيقة جذوره تبقى وثيقة الارتباط بما شهده العالم العربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في المفاهيم العامة، انعكست آثارها على تطوّر الحركة الفنية في القرن التاسع عشر».

و عند الحديث عن الأعمال الفنية التجريدية و دورها البارز في ترجمة الأحاسيس الداخلية لكثير من الفنانين نجد أن لها جذورا تمتد من حركة الفن الحديث إلى مطلع القرن العشرين و التي مهدت الطريق للفن المعاصر، كما أن لها جذور في بلاد الشرق الأدنى (بلاد الرافدين) و الفنون الإسلامية قد أنتجت فنا كان على علاقة مباشرة بالفن التجريدي و وظائف محددة لم يتخيل عنها طوال تاريخه الطويل.

المبحث الأول: الفـــن التجريدي

1- ظاهرة التجريد:

إنّ ما عرف بالفن التجريدي أو اللاّصوري Non Figuratif أو اللاموضوعي Non Objectif هو تيار فني عالمي، كان قد ظهر في الغرب مع بداية القرن العشرين و تأكّد فيما بين الحربين، و تكرّس من ثمّ بعد الحرب العالمية الثانية، إذ بلغ قمّة تطوره وازدهاره في السنوات الأولى من الخمسينيات، حيث بقي بعد ذلك ظاهرة مميّزة في عالمنا المعاصر.

فهي ظاهرة لا تنحصر في جماعة محددة تتبع برنامجاً واحد أو أهدافاً واحدة و إنما يميّزها الشمول و الانتشار عالميا، بحيث أن تنوع أشكال التجريد يجسد كما يقول "ميشال سوفور" هي إحدى خصائص التصوير التجريدي الأشدّ تميّزاً.[1]

يمثل التجريد الفهم الاختزالي الأصيل للفن، فمهما اختلفت اتجاهات الفن فإن أصله التجريد، و نتاج انصهار الأفكار الإبداعية و علاقتها الشكلية و اللّونية المحكمة، والأصل بين الجزء و الكل، و التي تصنع توجه محكم التحليل و الربط و التشكيل الفنّي المجرد والتي يمثل توجهاً جديدً عما بدأ و تكرر.

حيث يعتبر الأسلوب التجريدي في التصوير Abstract painting من أهمّ الاتجاهات الفنية الحديثة، و قد أخذ بالانتشار بعد الحرب العالمية الأولى في كل من هولندا و ألمانيا و فرنسا و أمريكا فلفظة التجريد في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي و عرضه في شكل جديد، و قد كان التصوير الحديث يتقدم بخطوات ثابتة نحو التجريد في القرن العشرين.[2]

يمثل التجريد البحث في جوهر الأشياء و عمقها و ليس الاكتفاء بالمدلول الشكلي الظاهري أو ارتباطه بالمنطق الواقع و اقترابه و بعده عن مظاهر الطبيعية، و إنما يظهر بعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية ورائها و اختلف بالتجريد معيار المقايس، فالطبيعة

---

[1]- ينظر: محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم و الطباعة و النشر، بيروت، 1981، ص 23.
[2]- ينظر: د. أسامة الفقي: جولة في فن و تاريخ التصوير الزيتي، مكتبة الأنجلو المصرية 165 شارع محمد فريد، القاهرة- مصر، ص 116.

مثلت معيارا للتوجهات الفنية من خلال العمق أو الأصل الطبيعي لهذه التوجهات، أما التجريدي فخلق معياراً يتمثل بأن الفن مقياس لذاته، « و من البديهي أن التجريد ليس على صلة بالظواهر الخارجية، و لا يتضمن حسب تعبير الفنان الهولندي فإن دوسبورغ أي تذكير بالواقع المرئي أو أي إشارة إليه، سواء أكان هذا الواقع منطلقاً للفنان أو لم يكن»[3] ومن البديهي أيضا أنه في مجال التصوير يسمى إلى تفادي الصورة و التمثيل الصّوري رافضا المحاكاة و التقيّد بقواعد المنظور أو تجسيد الطبيعة التي كانت التيارات الفنية تدعو إليها، منذ بداية القرن إلى تخطيها أو سيطرة عليها من خلال استعمال الإشارات والرموز بدلا من الغوص فيها أو التوقف عندها، فالعمل التجريدي المعبّر عن تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل أو تصوير الأشياء كما هي في الطبيعة، لا تستدعي من المشاهد البحث فيه عن أشياء يمكنه التعرف عليها و معرفتها، لأن ذلك لا يتكوّن إلاّ من سطح، أو فضاء، أو حجم، تكاد تنحصر عناصر الأساسية حسب طبيعة العمل الفني على خطوط أو مساحات أو أشكال و ألوان يشكل تقابلها و تجاوزها و تداخلها موضوعا للعمل الفني و غايته الأساسية.

و لقد اتجه هذا الفن إلى قمّة الفردية في الإبداع الفني و أصبح فناً يتضمن أساليب لا حصر لها، و تميّز بمحاولته تشخيص الظواهر النفسية دون الرجوع إلى الأشكال المعروفة، كمـــا أن التجريدية تسعـــى للبحث في جمال الأشكال اللاموضوعية والهندسية، ذلك أن جذورها مستمدة من الروح الإنسانية المطلقة بحيث تأخذ لغتها التصويرية عن إنسان الأساطير، مواصلة الطريق إلى ما وراء الواقع.

فقد تطرق المصوّر التجريدي إلى سبل جديدة في إضاءة لوحاته، حيث كان يوجه إضاءته توجيها حراً و مطلقاً وفق لمتطلبات التكوين، من خلال ما يتراءى له من أفكار ذهنية أو عاطفية خاصة و قد تبنى هذه الإضاءة على تلون دافئ يتضاد و تكامل مع تلوين بارد تأكيداً لتجربة جمالية ذات أسلوب جديد، كما استخدمت الأشكال الهندسية و الآلية وأساليب الإضاءة الحديثة للتعبير عن واقع العصري بلغة تشكيلية و فنية حديثة مبتكرة.[4]

[3]- د. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، المرجع السابق، ص215.
[4]- ينظر: أسامة الفقي، المرجع السابق، ص 116.

« التجريد هو أكثر أنماط الفن الحديث صعوبة و يشير أنصاره دائما إلى أن الموسيقى لا تحاكي الطبيعة لكنها تصل إلى مشاعر الملايين و إنّ الأشكال المرئية يمكنها بالمثل أن تتوجه إلى أحاسيسنا و تصل إلى بديهتنا بحكم الفطرة ».[5]

و يظهر التجريد بشكل متعدد النزاعات و التوجهات تبعا لروح الفنان و خلاصته التجريدية الموجزة من خلال شكل يوحي بأشكال متعددة و إيحاءات متنوعة تزيد الشكل ثراءه، و هي إحساس بعلاقة مشتركة بين الأشكال الموحدة تحت إطار الدائرة مثلا (الشمس، القمر، قرص، دواء، تفاحة ...) و إدخـالها في التأويل و التشكيل لقاعدة هندسية، فالتعامد تحقيق لما هو عكس اتجاه الأفق (و الذي يمثل الإنسان في مشيته، النخلة...) وهي حقيقة الوجود، و يمثـل الخـط الأفقي بتوازنه و تحقيقه للاتجاه الأفقي الأرضي، يعبّر عن حقيقة وجود أخرى، فالعلاقة بين التعامد و الأفقية هي خلق علاقة جدلية بين حقيقتين يتم تجريده وفقا للنظرة و العمق في الجوهر، فالتجريد مدخل يبحث عن الإبداع يفوق حتى تقليد الطبيعة ويستطيع كل متذوق للفن أن يتفاعل مع لغة التشكيل الفني التي تمّ تبسيطها إلى معادلتها الأولى.

فالتجريد هو كشف للنظام العام أو القانون المستور وراء الأشياء بحيث تظهر قيمتها جلية للرائي المثقف، كما أنه له القابلية الكبيرة في صقل موهبة الفنان، و ذلك بما يتمتع به من آفاق تطويره في بناء خياله و إلهامه الفكري نحو تحقيق إبداعات جديدة أخرى، لها طابعها في صقل موهبته التي تختلف عن الواقع المعاش بأطر تجريدية تنظيمية لها فكرها الخاص، حيث في المنطق التجريدي هي الفن نجد حاول كل من الفنانان (كاندنسكي و موندريان) بأن يؤسسوا لهذا المنطق، و ذلك من خلال الآراء والأسس و القواعد التنظيرية التي وضعوها لتصبح لنا مرجعية في بلورة الفكر التجريدي وأبعاده و ذلك من خلال مرجعية فنية متناقضة منهما بين التجريدية الهندسية و التجريدية التعبيرية.[6]

[5]- مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000، ص 149.

[6]- ينظر: مفيد عوام مسلم، تمثلات التجريدية في رسوم فناني البصرة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العدد 04، المجلّد 24، 2016، ص 2299.

و لقد ابتعد الشكل في التجريدية عن سياقات الواقع، حيث كشف عن رؤية جديدة بمفارقته محاكاة الوقع العياني، حيث تخلص الشكل بما يحمله به من دلالة إخبارية أو وضعية و أخذ يؤدي هدفاً جمالياً بذاته، فجاءت التجريدية بنزعة شكلية، ترى قوام العمل الفني يكون بشكله و ليس بمضمونه، فهي بذلك تقف بالضد من المحاكاة في الفن، فهي عملية تخلص جوهري بالشكل من كل ما هو معين.[7]

فالتجريدية هي رفض لكل ما هو مرئي و استهدف كل ما هو فكري و لا مرئي من أجل الوصول إلى صفة المثالية للشكل الجوهري، و تحقيق قيم جمالية مطلقة ذات طابع كلي و شمولي و بهذا نقول أنها تنتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة فتبنت التجريدية الشكل الخالص الذي لا يمثل سوى ذاته بعدما أجرت عليه معالجات و إعادة بنائه وفق رؤية فنية جديدة.

غير أن ذلك لا يعني أن التجريد يقتصر كما يقول دوفرين « على اجتناب الصورة المحسوسة، فهو يسعى إلى أن يستخلص من المحسوس شيئاً منه بمثابة الحقيقة، أو المفهوم، أو الصورة»[8] و هذا دون أن يفقد العمل الفني قيمته التصويرية Pictural و من دون أن يفقد ما ينطوي عليه من مضامين خاصة، فالفن سابقا كان يحاكي الطبيعة، و يصور العالم المرئي و الموضوعي كي ينقل لنا أو يجسّد لنا نموذجاً عنه مثالياً أو دافعياً بينما أصبح الآن يتعامل مع الفكرة و الشعور أو ما يسميه كاندنسكي الضرورة الداخلية.

و قد يشكل التجريد و هو يلي التكعيبية و يعاصرها في مراحلها الأولى قمّة هذا التطوّر العام حيث تكرس بعد ذلك في أنماط مختلفة من أشكال التعبير التي لم يكن يجمع بينهما أحيانا سوى غياب الصورة المستمدة من العالم المرئي كالتشكيلة المحدثة NéoPlasticisme و حركة دوستيل De stiyl في هولندا، البناءوية Constructivisme والتفوقية Suprématisme في روسيا ... إضافة إلى تعبيرية كاندنسكي و ما شهده العالم الغربي بعد الحرب العالمية الثانية، من حركات فنية اختارت

[7]- ينظر: بسيوني فاروق، قراءة اللوحة في الفن الحديث، ط 01، دار الشروق، القاهرة، 1995، ص 21.
[8]- د. محمود أمهز، المرجع السابق، ص 215.

طريق التجريد أو كانت على صلة مباشرة به، كجماعة كوبرا Cobra و التصوير الفعلاني أو التحركي Action painting و الفن البصري Opart و الفن الحركي Art cinétique.

2- تيارات الفن التجريدي:

-التجريد العاطفي:

لقد تعددت الأشكال التعبيرية و تنوعت حيث تميزت بالعفوية و التلقائية تارة وبالصرامة البنيوية تارة أخرى منذ ظهور التجريد في سنواته الأولى، فلقد حاول كاندنسكي أن يعبّر عمّا أطلق عليه "الضرورية الداخلية" من خلال تقصيه للّون و الشكل مرتكزا على الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيجابية تعبّر عن الجوهر المضمون الكامنين خلق الظواهر، غير أنه لم يكن ليصل إلى مثل تلك النتائج فقد كان أقل عمل له عام 1910، و لولا الظروف التاريخية التي مهّدت لظهور الفن لمكان اعتباره مطابقا للتمثيل الصوري البرجوازي، حيث كان كاندنيسكي على صلة بالفن الجديد و التيارات الفنية المعاصرة و تأثيره أيضا ببعض أعمال الانطباعيين، فاستلهم منهم الألوان المضاءة، و نظر إلى الأشياء على أنها ألوان وجد فيها سلطة الموسيقى نفسها، و إطلاعه أيضا على أعمال الفنان روبير دولوني، الممثل الرئيسي لاسم الأوروفية، فقد تبثث لديه تجربته العاطفية مع اللون و استخدمه لذاته مستقلا و منفصلا عن الشيء، حيث استعماله للألوان الطيف و التدرجات اللّونية كان في غاية للتعبير عن مضمونه العاطفي الذي يجعله على صلة بالأوروفية، و يعده أيضا عن التكعيبيين الذي ارتبط همهم الأساسي باللّونية الأحادية من أجل تحويل المساحة المصورة إلى مجموعة كبيرة من المساحات المتداخلة.[9]

و رغم تشابه أعماله بلوحات الانطباعيين إلاّ أنه كان يسعى إلى تحرير التصوير من عبئ التمثيل الصوري، متجنبا تحويله إلى مجرد زخرفة هندسية مستنبطا نظاما من الرموز المتحررة بدورها إزاء أي ضرورة خارجية كمحاكاة الطبيعة أو تمثيلها و المعبرة فقط عن ضرورة داخلية، فاللّون كان هدفه و غايته بعد أن فصله عن المرئيات و حوله إلى رسالة اتصالية عاطفية.

[9] ينظر: د. محمود أمهز، المرجع السابق، ص 227.

و ممارسته للفن في ميونيخ أرض التعبيرية الألمانية جعلته يشكل أعمال ونشاطات متعددة كتأسيس الفرس الأزرق، كان فرانتس مارك الفنان الوحيد الذي تأثر به و صوّر لوحه ذات مناخ عاطفي، تمثل مقابلة بين الأشكال الحمراء و السوداء.

و تسمية الفارس الأزرق تعود إلى لوحة كاندنسكي التي رسمها سنة 1903 و هي تمثل بورتريهات لفارس ملون بالأزرق، فقد نظم معرضا في ميونيخ سنة 1911مع الفنان فرانتس مارك (Franz Marc) لحساب الفارس الأزرق و في سنة 1912، ظهرت جريدة المناخ و بدأت تهتم بتطور الفن الحديث و انشغالات الفنانين و بعد موت فرانتس مارك و أوغيست ماك تفرقت جماعة الفارس الأزرق بعد أن تركت بصمات واضحة في تاريخ الفن المعاصر.[10]

-التشكيلة المحدثة (الحديثة):

صحيح أن كاندانسكي تجنّب محاكاة العالم المرئي و ذهب بعيدا في مجال الفن اللاموضوعي، إلاّ أنه بقي أسير في مبدأ "الضرورية الداخلية" حيث بقيت لوحاته في حالات كثيرة ذات مناخ عاطفي إلاّ أن هناك فنانون آخرون اتبعوا في الوقت نفسه سبيلا آخر هدفه تخطي ضرورات الوجود الفردية ففي الوقت الذي كان يسود الغرب شعور بالخوف من حرب قادمة، كان جزء منه يتجه باتجاه معاكس لهذا الواقع منطلق من أسس بنيوية بعيد عن التجريد العاطفي، فلقد مهّدت التكعيبية ظهور فن لاموضوعي أكثر عقلانية، كما تبعت الأروفية Orphisme المناقضة لها أسلوبا يتجنب الصورة المرئية أو يجعلها هامشية، حيث لا تتعامل إلاّ مع اللون باعتباره العنصر التشكيلي الأساسي في اللوحة و لأنه يمثل "الشكل و المضمون" معاً في نظر دولوني بواسطة الضوء يحاول تجسيد الضوء و التعبير عن حركة الدوائر اللونية المتجاورة و المتداخلة، كما استخدم الفنان فرانك كوباكا المساحات اللونية وسيلة للتعبير عن الحركة.

[10]- ينظر: باكلي محمد بن موسى، الجمال الفني ، مكتبة الكتاب العربي، نهج العربي بين مهيدي بن يرقن – غرداية- سنة 2011، ص 80.

لكن رغم ذلك لم تصل الصورة النموذجية المبنية بناء عقلانيا بعيداً عن التأثر العاطفي إلا من خلال الفنان الهولندي بيت موندريان Piet Mondrin الذي وصل بمبدأ التجريد إلى أقصى درجات المنطق و قد كان قد انتقل من الواقعية الأكاديمية إلى الانطباعية فالوحشية و أعجب بالتكعيبية التحليلية وصولا إلى التجريد بعد بحث طويل.، فقد انطلق من اختزال العالم الموضوعي إلى نموذج أساسي مبني وفق هيكلة مبسطة من أشكال هندسية وقيم لونية، فمنذ بداية 1914 حقق لغة تشكيلية خاصة به و ذلك من خلال تمكنه من اختزال البنى التأليفية لدى التكعيبيين و تقسيم اللّوحة بعد ذلك إلى مساحات مستطيلة أو مربعة.[11]

فنزعته اللاموضوعية تجلّت في تكويناته الناتجة عن تعامد الخطوط الأفقية والرأسية لتحقق التوازن بين العلاقات الشكلية و التعبير عن انتقاء الجوهري، وذلك باعتبار العلاقات الرأسية و الأفقية في أعماله في أهم العناصر للقوى التركيبية في عضوية الصورة، والتماثل في جوهرها أساس التركيب و بناء الوجود فالرأسية تظهر الاتزان، أما الأفقية ذات طابع سكوني، و هذا واضح في عمله "برودواي" 1943 (شكل...) و واضح أيضا في عبارته الشهيرة التي صرح بها في كتابه "الفن الحديث" قائلا «إني لا أود أن أمثل الإنسان كما هو كائن، و إنما بالأحرى كما ينبغي أن يكون ».[12]

فلوحة ذات المسطح الواحد تكاد تقتصر على خطوط عريضة سوداء، رأسية أفقية، وضعت على خلفية بيضا و غالبا ما يدخل على هذا التكوين أو الهيكلة، القائمة على تباين الأسود و الأبيض ألوانا اقتصرت على الأحمر و الأصفر و الأزرق – أي الألوان الأساسية- و الرمادي، فقد وصف أسلوبه باسم التشكيلية المحدثة Néo-plasticisme رغم أنه كان يهدف إلى تكوينات مسطحة يغلب عليها الطابع الهندسي، فتوجه نحو تجريد الأشكال المبسطة لا ينفي تجربته مع الصورة و اللون الذي قاده إلى التشكيل الصافي والذي كان في نظره اتحاد الفردي و العام، فهو ضد كل ما هو مزاجي و إلهامي، و كل النعوت المميزة للعبقري و التي ليست إلى مجرد فوضى للفكر حيث يطالب أن يحرر الإنسان من فرديته

[11]- ينظر:محمود صبري، الفن و الإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن، واقعية الكم، ص 50.
[12]- د. محمد عطية، اتجاهات في الفن الحديث، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، 1998، ص 149.

بحيث يصبح محيطنا صافٍ و سليم و عملي، فحسب اعتقاده أن العلاقات الصرفة للخطوط و الألوان النقية هي معادلة كفيلة ببلوغ الجمال الخاص.[13]

فالتجريد عند موندريان هو تخص ظواهر الأشياء التي تجسد معنى الزهد وتعكس إحساس بالوقار من خلال تلك الألوان النقية، فهي تبقى على الصورة الجوهرية اللامتغيرة أي الصورة المثالية.

إن مربعات و مستطيلات موندريان مساحات مسطحة تسحب العمق فيها إلى أطرافها ... كي تفضي إلى اللامتناهي، وهنا يتجلى أن موندريان في تجريداته الهندسية وهو أكثر تشددا في منطقة العقلي من كاندنسكي الذي يعرف عادة بتعبيريته التجريدية الغنائية بمعنى آخر أن موندريان أقرب منه إلى الروح الخالص إن لم يكن في لجة الخالص لذاته .. إذ ينأى بعيداً عن الشيئية المادية و العلاقات الجزئية للعالم الخارجي، إنه يطفو فوق التفاصيل ليغدو كليا و بهذا فهو ينبغي إمساك الجوهري الثابت في هذا المتحول من العالم الماورائي خلف المنظومات الحسية عبر ترسماته المنهجية المنطقية في تقنياته الاختزالية التجريدية الخالصة و معالجته للأشكال الهندسية التي تقوم على منطق رياضي صار يجد اشتغالاته في المستقيمات و الزوايا القائمة، حيث أن الاختزال الذي وصل إليه في عمله التي يرى فيه الكاتب "دوفرين" أن إفقار للعمل الفني و انحراف تصويري باتجاه الزخرفي Décoratif في حين أن توجهه نحو هذا التجريد الصافي البسيط والمختزل إنما هو مرتبط بالطابع الروحاني الصوفي للفنان، ففي إحدى كتاباته يلتقي موندريان مع صديقه الفيلسوف الهولندي شوما كوس Shoemakers الذي وضع نظاما أفلاطونيا سماه "تصوفية إيجابية"[14]، أو "رياضيات تشكيلية" فموندريان يرى في التشكيلية المحدثة وسيلة لتحويل الطبيعة إلى تعبير تشكيلي لعلاقات محددة ذات توجه لا موضوعي في آراء هذا الفيلسوف المطالب باختراق الطبيعة للوصول إلى البينة الداخلية للحقيقة.

---

[13]- ينظر:مختار العطار و آخرون، الفنون الجمالية، دراسات في أدبيات الفن التشكيلي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 2002، ص 109.

[14]- ينظر: عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار الدجلة للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 21.

و قد تجلى هذا في لوحته تكوين مع الأزرق و الأحمر قام هذا الجزء على مجموعة من الدراسات الرسمية التي قد قام بتطويرها سنة 1921 عندما كان يقيم في باريس حيث يتكون هذا الجزء من اللون الأزرق و الأحمر بحيث وضع التركيبية من خطوط سوداء أفقية تماما و رأسية، التي تشغل مساهمتها الوسيطة بحقول حمراء و زرقاء و صفراء حتى لو لم تكن تعد هذه اللوحات تشير إلى أي تكوينات طبيعية و تعرض كتركيبات نقية مبنية عن طريق الخطوط و الأسطح بأمر صارم، يكشف التحليل المبدئي لأعمال موندريان المبكرة عن تماسك مذهل في التطوير التدريجي لهذه الزخارف بدءا من تمثيل الأشجار و التفاصيل المعمارية حيث تعود الشبكة السوداء سنة 1929 بطريقة مفاهيمية إلى التفرع العام الكثيف للأشجار، لقد قلل موندريان تدريجيا من طيعة النموذج للحفاظ على عدد قليل من خطوط الطول و الخطوط الرأسية التي تعطي تكوين حقول اللون قاعدة معمارية، تعكس لوحات موندريان التجريدية بحثه عن مثال جديد للوئام الكلاسيكي والجمال فالنتائج النهائية التي توصل إليها هي نتاج لعمل طويل يتضح في العديد من الرسومات و المشاريع، فهو يظهر توازنا متناغما بين موضع و حجم حقول اللّون، من حيث التوتر بينهما و علاقتهما بالسطحين الأبيضين، المجاورين لهما. قرب نهاية العشرينيات من القرن العشرين، نتج عن مقاربة موندريان حلولا مصورة صغيرة يحتوي التكوين فيها على اللّون الأزرق و الأحمر على خمسة حقول فقط، منها سنة 1929 اثنان فقط ملونان.[15]

في هذا العمل يتخلى الرسام تماما عن استخدام لون آخر مع اللون الأزرق والأصفر الأساسي والذي ينقله مستطيل أبيض كبير يشغل المنطقة الجافة، و بالتالي فإن مركز الصورة يكتسب خفة تسمح بدراسته حتى يكون خاليا من الركود على عكس الأعمال السابقة للرسام، يقف سطح البناء التصويري هنا من الأسطح المحاطة بأربعة أعمدة على الجانبين بخطوط سوداء في هذا التكوين، أدرج موندريان عنصرا يقاوم النطاقات السوداء التي تتجاوز الإطار الأسود للوحة قبل أن يتمكن من لمس الحافة العليا للوحة و رؤية الخط العمودي في الحقل الأحمر، هذا الاستخدام يسمح للرسام بالتشديد على الخطوط السوداء إضافة إلى ذلك تجسيده للتركيبة الزرقاء، و هكذا قام موندريان بتطوير مؤلفاته التجريدية و

15- Voir : Dietmar Elger, Art abstrait, TASCHEN, international Herald, tribune, Paris, P 52.

التخلي تدريجيا عن التفاصيل التي تميز الظواهر الخارجية فهي تصبح في نهاية المطاف إبداعات فنية خاصة من أجل عالم مثالي متناغم كنقطة مواجهة للإبداع، فقد كان هدف التشكيلية المحدثة الوصول إلى فن صادق متحرر من المأساة الإنسانية.[16]

ـحركة دوستيل:

في سنة 1917 أصدر تيوفان دوسبورغ T.van Doesburg بالاشتراك مع موندريان و ارت فان ديرليك، مجلة دوستيل the stijl لشرح آراء مؤسسي هذه الحركة الهولندية التي حملت الاسم نفسه و قد حاول فان دوسبورغ إتباع نفس أسلوب موندريان لكن لم يصلوا إلى موصل إليه من عمق الفكرة و المقدرة على استنباط الأشكال و قوة الإقناع حيث نجد في أعمالهم التصويرية الاختزالية تناغم هندسي قائم على مساحات مسطحة و البحث على معادلة تشكيلية لحقيقة عالمية، غير أن دوستيل لم تقتصر على التصوير، بل كانت تبحث عن روابط و علاقات جديدة بين الفنان و المجتمع، فقد انتشر اهتمام هذه الجماعة ليشمل فنون العمارة خاصة ما دعى إليه فان دوسبورغ كما انظم إليها العديد من المهندسين المعماريين أمثال أود Oud، و فانت هوف، و ريتفيلد. [17]

و لعل أبرز ما حققته هذه الحركة من خلال تكويناتها الهندسية هو تجربتها مع الصورة المسطحة و بنائها الهندسي، إضافة إلى ذلك تحديد وظيفة اللون المستخدم الذي يعبّر عن المدى الفضائي و هذا ما نلاحظه في أعمال دولوني و حتى بعض أعمال كاندنسكي التي تحوي بالحركة و يأخذ مع حركة دوستيل دوراً جديداً، فتحديد البقع والمساحات اللّونية الصافية بشكل هندسي و الفصل بينهما إنما يهدف إلى توليد انطباعات للتقسيمات الزخرفية مثلما تكون في واجهات البيوت والأثاث و المنحوتات بعيد عن المنظور.

[16]- voir : Ibid, P 56.

[17]- ينظر: إبراهيم الحسين، مقدمة في بعض المذاهب التجريدية المعاصرة، موقع محمد أسليم، تاريخ الإنشاء 27 يناير 2002، ص 01.

-التفـــوقية:

و موازاة مع ما شهده الفن التجريدي من تطور خصوصا بباريس و ميونيخ ظهرت حركة جديدة في الفن اللاموضوعي الغربي أسسها كازمير ماليفتش عام 1913 وأطلق عليها اسم التفوقية Suprématisme أو المعرفة الصافية، و قد أراد بهذه التسمية التأكيد على أن الحقيقة في الفن إنما هي إلا تأثير على الحواس و أنّ المعرفة الصافية في غياب الأشياء تبعد التواردات و لا تعترف بغير المطلق، و عندما حاول البرهنة على نظريته رسم لوحته الشهيرة مربع أسود على خلفية بيضاء (شكل ...) ففي اعتقاده هي أساس كل فن و اعتبرها بمثابة "نقطة الصفر" في التصوير و أطلق عليها اسم "الأيقونة العارية بدون إطار زمني"، و قد أنجز هذا العمل في سان بطرسبوغ Saint Petersburg و هو عام مضطرب بسبب تهديد النزاعات في الأستوديو الخاص به، حيث لا يعبر مالفيتش بلباقة فهو يبدأ برسم شكل أسود في منتصف اللوحة تقريبا و يغطي الحواف باللون الأبيض، يمكن ذلك على أنه أيقونة حديثة مثل الانفتاح على عالم مصور جديد.[18]

فالوسيلة الملائمة للتفوقية هي التي تعبّر عن الشعور الصافي الذي يجهل الشيء بحدّ ذاته و الذي ليس له دلالة خاصة به فالشعور بالنسبة لمالفيتش هو العامل الحاسم بحيث يصل الفن من خلاله إلى تمثيل لاموضوعي في التفوقية و هي أعمال أخرى ينطلق من الأشكال الدائرية (شكل ...) كلوحة الدائرة السوداء (1923) ففي اللوحة تطفو الدائرة السوداء باتجاه الزاوية اليمنى العليا و تنتج مع السطح الأبيض تركيبة التوتر، تطفو الدائرة غير المتمركزةللأعلى و تندفع نحو مقدمة اللوحة، هذه الشمس السوداء لم تعد تمثل الكون بل هي رمز للعاطفة الداخلية، أما لوحة الصليب الأسود (1923) (الشكل....) فهي عبارة عن مستطيلين متعامدين فالصليب هنا ليس ذو نظام مغلق و لا يستخدم كرمز مسيحي خالص و لكن كاختراع رسم تمّ رسم كل هذه الأعمال الثلاثة مع الطلاب في ورشة عمل GINKHOUKكينغ هوك في لينينفراد، و هذا كله إنما ليضع القواعد الأساسية للأشكال البنائية و البنى التكعيبية، فقد ابتعد من خلال ذلك في تقصيه للقيم الرمزية للون الصافي

[18] - voir Jeammotsimmen – koljakohlhoff, Kazimir Malevitch (sa vie et son œuvre), Edition Originale KonemannVerlagsgesellschaft MBH, Bonnerstr, Cologne, 1999, P 43.

اللاّموضوعي و هذا بغية الوصول إلى اللوحة التي لا تمثل سوى مربع أبيض على خلفية بيضاء (1918) (شكل .....) كأنما جاءت التفوقية لتعبر عن موقف معين و جمالية محددة و لتمهد أيضا لبعض التيارات المعاصرة كالفن الأقلي Mini malart و الفن المفاهيمي Conceptual Art و التجريد الهندسي الذي ظهر في الثلاثينات.[19]

فلقد أراد مالفيتش عن طريق اختزاله المبني أساسا على مبادئ حسابية، تسجيل عاطفة إنسانية و يوقظها في المشاهد لقيادته إلى التأمل.

فعلى الرغم من إسهامه في عملية التطور الفني إلاّ أنه ينقصه قوة الإقناع و يعتريه نوع من برودة الآلة و جفائها.

البنائية الروسية:

لقد نتج عن أعمال مالفيتش و نظرية كاندنسكي تيار جديد في موسكو هدفه الأساسي تحديد وظيفة الفن و دوره الاجتماعي، لقد ارتبط مصير هذه البنائية (Constructivisme) بأعمال العديد من الفنانين أمثال: فلاديمير تاتلين و الأخوان نعوم غوب،: و يفسر اللذان حددا في البيان الواقعي النظرية البنائية ، فالبنائية تيار فني جاء كاستجابة لتطلعات مجتمع جديد بحاجة لمنجزات مادية هي على الصعيد العلمي التطبيق الحسي لما توصل إليه كل من كاندانسكي و مالفيتش و موندريان في مجال التجريد الصافي، فهي تسعى إلى تجريد الأعمال الفنية من المضامين الموضوعية و التعابير الذاتية، حيث تبقى تراكيب البنائية هي الركيزة الأساسية في تشكيل اللوحة بحيث نجد الفنان يعتمد على الألوان الأساسية إضافة إلى العناصر الفرافيكية في تجسيد التركيب البنائي.[20]

و قد اعتبر غوبو أن ما توصلت إليه التيارات المعاصرة المتمثلة في التكعيبية والمستقبلية سوى مرحلة أولية لازالت تقوم على مبادئ جمالية، كما أكد مارسيل دوشان أن ما توصل إليه بيكاسو ليس إلاّ لحظة حساسية تصويرية خالصة، نجت عن رفضه للتجريد على الإحساسات البصرية، و رغم إعجاب تاتلين بأعمال بيكاسو إلاّ أنه وقف أيضا ضد

[19]-voir Jeammotsimmen – koljakohlhoff, Partice, Op, Cit, P 44-51.

[20]- ينظر: عزيزة فوال، موسوعة الأعلام (العرب المسلمين و العالميين)، الجزء 04، دار الكتاب العلمية، ص 136.

الجمالية التكعيبية، فقد طالب تاتلين ورود شنكو أن يقتصر العمل الفني على المجال العلمي وحده لذا أطلق على هذا الاتجاه اسم "الانتاجاوي Productivisme " شعاره "الفن مات، يحيا فن الآلة" حيث كان التطبيق الفعلي للأفكار الاشتراكية المعاصرة.[21]

فقد كلف تاتلين بانجاز عمل سنة 1919 يجمع بين العمارة و العمل الهندسي والنحت و التصوير و السينما و فن الأضواء أي الجمع بين مختلف المسارات و قد عمل الكسندر رودوشتكو على انجاز غرفة (1920) من عناصر خشبية موضوعة أفقيا و عموديا لا تؤدي أي وظيفة أو تمثيل أما كازمير مالفيتش فقد وضع أعمالا نحتية هي امتداد لعمله التصويري التفوقي، حيث تلتقي مع هذه التوجهات أعمال البلجيكي فانتونغرلو Vantongerloo في مجال التصوير و النحت فهو يسعى إلى إيجاد فضاء جديد بين الأشكال النحتية و التصويرية و تقصي الشكل الصافي كما جسّده موندريان في أعماله التصويرية، و قد اعتمد على التكوين الرياضي في الكثير من أعماله كـ "تكوين أحجام " (1917) ومن هنا تحول أن البنائية المعمارية التي سمحت بتشكيل أوجه الزاوية الملونة والمحدودة و الواضحة أصبحت قاسما مشتركا بين كل الفنانين البنائيين فهي أنتجت معطيات أكثر مفهومية حيث نرى "مستوى المضمون يتمفصل مع إدراك مستوى التعبير"[22]

-الباوهاوس:

الباوهاوس Bauhaus و تعني "بيت العمارة" اسم أطلق على معهد العمارة و الفن الذي أسسه فالترغروبيوس Valter Gropius في مدينة فايمر Veimar الألمانية عام 1919، فقد أشارت برؤيتها و منهجها الجديدين اهتمام العالم الغربي و نقمة الأوساط السياسية الألمانية و بسبب ذلك انتقلت إلى دوسو Dessau (1925)، ثم إلى برين (1932) حيث أغلقت السلطة النازية أبوابها عام 1933 و لذلك هاجر مؤسسو هذه الحركة و عد من أعضائها إلى أمريكا، كان الباوهاوس يحوي محترفات فنون الأعمال اليدوية و العمارة والفنون التشكيلية و اشتهر بإسهاماته الكبيرة في تطوير العمارة و الفن التشكيلي و ابتكاراته

[21]- ينظر: نابي موسى باسيلوس، فلسفة الفن، البعد التاريخي لجاليات الفن، مفهوم الفن و تحولاته قراءة تاريخية، دار التوزيع و النشر، 2018، ص 32.
[22]- ناجي موسى باسيلوس، المرجع السابق، ص 159.

في استخدام مواد البناء مع عنايته بوظيفة البناء أكثر من الزخرفة حيث جمع بين الفنون الجميلة و الفنون التطبيقية و كان له إسهامات أيضا في تطوير صناعة الأثاث و تجديد مفهوماته، ولم تكن أهدافها بعيدة عن أهداف حركة دوستيل في هولندا و البناءوية في روسيا، ذلك أنه كانت أفكار مماثلة لها في بداية المرحلة منتشرة في ألمانيا تدعو إلى الجمع بين الفنون و العمارة، ففي نظر غروبيوس هي الهدف الأسمى لكل إبداع فني لذلك دعى في بيانه الافتتاحي سنة 1919 إلى عودة كل المعماريين و المصورين و النحاتين بالعودة إلى أصول المهنة فليس هناك فارق بين الفنان و الحرفي،[23] حيث: "الفنان هو تسامي للحرفي ... و لابد لكل فنان من قواعد المهنة، حيث المنبع الأصيل لكل نشاط مبدع".[24]

لقد ضم الباوهاوس طيلة أربعة عشر عاما 1919 – 1933 فنانين ينتمون إلى مختلف التيارات أمثال: موهوبي ناجي، و شلمر، و فايننغر، و بول كلي و كاندانسكي من الذين ارتبطوا بهذه المدرسة و مارسوا التدريس فيها فعلى الرغم من هذا الانفتاح و الروح العقلانية بات التجريد يشكل أحد أبرز اتجاهاتها الفنية فلا ريب أن المعلمين أمثال كاندانسكي و كلي مارسوا تأثيرا كبيرا في تحديد المسار الفني العام للمعهد، فقد كانت أعمال كلي تعكس هذا التأثير بفضل تبادل الآراء في هذا الوسط الفني، فلقد قادته السنوات العشر التي أمضاها في الباوهاس إلى خوض تجربة فنية مكنّته من وضع القواعد النظرية للتعليم الفني و التي تشكل جزء أساسي من مبادئ الفن المعاصر.[25]

فنتاج بول كلي Paul Klee أصبح مستقلا انطلاقا من أشكال صورية أعيدت صياغتها تقترب من عالمه الداخلي فهو لا يمثل الطبيعة و لا يجرّدها و إنما يدرك بشكل محسوس ما يتلاءم مع هذه القواعد و القوانين العامة، ففي لوحته طرقات أساسية و طرقات فرعية (1929) (شكل رقم ...) نجد هناك علاقة بين ما هو تأملي و ما هو ذو واقع موضوعي وكأن المنظر أخذ من الطائرة، فيفسر من خلالها المشاهد التفاوت المزدوج من خلال تلك المساحات الصغيرة و تقسيمات اللوحة فتوهمه بالعمق فالخطوط الأفقية تعيدنا إلى

[23]- ينظر:غسان بدوان، الموسوعة العربية، الباوهاوس في العمارة و الفن، التصنيف العمارة و الفنون التشكيلية و الزخرفية، النوع: عمارة و غنون تشكيلية، المجلد الرابع، ص 683.

[24]- محمود أمهز، تيارات فنية معاصرة، المرجع السابق، ص 237.

[25] ينظر : نجيب عبد الشهيب، الموجز في تاريخ الفن، مكتبة المجتمع العربي للتوزيع و النشر، دار أجنادين، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 2006، ص 184.

مقدمة اللوحة، و هنا نقول أنّ الهدف من المدرسة في الباوهاوس هو تذويب ككل الفوارق بين الحرفي و الفنان و الجمع بينهم لخدمة المجتمع الألماني الذي مزقته الحرب.[26]

-التجريد السحري:

إنّ ما عرف باسم "التجريد السحري" لا يشكل حركة فنية و إنما هو نتاج توجه عام لدى الكثير من الفنانين الذين عاصروا تيارات فنية طليعة عرفها الغرب في الحرب العالمية الأولى، فالدادئية و السريالية مثلا نجدها في أعمال الفنانين التكعيبيين خاصة بيكاسو و أعمال بعض التعبيريين الألمان و كانت ظاهرة التجريد شملت تأثير الفنية الأخرى بحيث سيقت بعض الدلائل للحركتين المذكورتين سابقا.

و إننا نجد تلك الملامح السحرية في بعض أعمال بول كلي و أعمال كاندانسكي فالإشارات المستنبطة كانت إما تجريدا أو اختزلا لصورة موضوعية، تضفي طابع الحلم على المساحة المصورة لأنها تحمل دلالات و ألغاز و ملامح سحري تصنعها خارج التنسيق الهندسي الذي تخضع له تشكيليا حيث تلتمس في تقابل المساحات الهندسية الملونة (في أعمال مالفيتش و موندريان ...) ظواهر لا مدية.

و قد نجد تلك الرموز و الإشارات السحرية في أعمال كل من الفنان الإيطالي مانيللي الذي وضع تأليف ذات بنى هندسية على شكل دوائر متتالية ومتراكمة، و أيضا في أعمال فرنان ليجيه لما تحتويه من إشارات متنوعة شبيهة بالعناصر الآلية.[27]

غير أنّ هاته الإشارات ترتبط بالعوالم النفسية عند العديد من الفنانين أمثال بول كلي و خوان ميرو ففي أعمال كلي نجد صلة بالعالم الصوري و كذلك خوان ميرو الذي ذهب إلى رسم إشارات هيروغليفية لها علاقة بالشكل الإنساني و الواقع المرئي.

[26]- ينظر:نجيب عبد الشهيب، المرجع السابق، ص 184.
[27] ينظر: جاك فونتاني، سيمياء المرئي، (تر:علي أسعد الذوقية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2003، ص 36.

و هناك فنانون آخرون اتخذوا أسلوبا مماثلا في التعبير أمثال صوفي توب، ماكس أكيرمان، ويلي باوميستن.[28]

فمن خلال هذه الأعمال يتضح لنا أن التجريد الحسي قام على طابع الحلم على المساحة المصورة سواء كانت مستنبطة أو تجريدا و اختزالا لصور موضوعية، لأن الصور بما تنطوي عليه من دلالات و ألغاز تحمل ملامح سحرية تضعها خارج التنسيق الهندسي الذي تخضع له تشكيليا.

لقد شهد العالم أيضا بعد الحرب العالمية الثانية حركات فنية اختارت طريق التجريد أو كانت على صلة مباشرة به كجماعة كوبرا Cobra، و التصوير الفعلاني أو التحركي Action Painting، و الفن البصري Opart، و الفن الحركي Art Cinétique.

-جماعة كوبرا Cobra:

هي نتيجة تلاحم ثلاث تيارات تشكيلية فبعد الحرب العالمية الثانية تأسست الحركة و كان ذلك سنة 1948، وكانت مبادرة من الفنان الدنماركي « Asger Jorn » أسنفار جورن و فنانين بلجيكيين أمثال Noiret –ChritianDotromont و فنانين نيرلونديين Appel Constan- corneille، أخذت تسميتها من الحروف الثلاثة أولى للعواصم الشمالية لـ: كوبنهاف، بروكسل، أمستردام، وقد تجمعت حولها الجماعات التجريدية الدانمركية (Host) ففي بلجيكا نجد السرياليين الثوريين أما هولندا نجد جماعة الصورة المنعكسة (Reflet) حيث كانت ضد السريالية الفكرية لصاحبها بريتون (Breton) وضد صفاء التجريدية الهندسية لقد سجلت العديد من المعارض في سجلها سواء كانت جماعية أو فردية [29]، فقد نظم المعرض الأول سنة 1949 يحمل تعابير الغاية و الوسيلة كما نظم معرض تجريبي عالمي للوحات باسم رسومات و أشياء كانت هيئات بلدان مؤسسة للحركة في بريطانيا نجد (Gelbent)، و في فرنسا نجد (Doucet) و في تشيكوسلوفاكيا (Iseler) و قد خصص البلجيكيون حيزا معتبرا للخيال التزييني أما الدنماركيون والهولنديون فكانت أعمالهم ذات

[28]- ينظر: جاك فونتاني، المرجع السابق، ص 36.
[29]- ينظر: باكلي محمد موسى، المرجع السابق، ص 169.

نبرة تتميز بالعنف في تعابيرهم، كانت الجماعة تهدف إلى التعبير عن أسرار الإنسان و هواجسه المكنونة و كانت تعتقد و نؤكد أنه إذا كان الفن بخاطب الفعل الإبداعي فلابد أن يمارس من طرف الجميع، فالفعل الإبداعي له قيمة أكبر من الإبداع ذاته و الأهم من ذلك هو المحور الذي يربط بين الإنسان و المادة الحية.[30]

-التصوير الفعلاني (التحركي):

في السنوات الأولى من الحرب وصل عدد كبير من الفنانين الأوربيين إلى الولايات المتحدة الأمريكية أمثال: ايف تانغي، ماكس أرنست، أوزتغان، اندريه ماسون، كما وصل من قبل ماربيل دوشان وبيكايا، فقد لعب هؤلاء الدور المحرّك في أمريكا حيث استعمل اندريه ماسون الكتابة الآلية يعكس حالة هذيانية لا يدخل فيها أي عنصر عقلاني حيث تأثر فنانون آخرون بالتجريد الهندسي في أعمال موندريان و رفضه البعض الآخر و ذلك لهيمنة السريالية في أمريكا و تطوّر الحركة المهيمنة على خيال الشباب الأمريكيين الثوار و قد أكد فرويد على المكونات الجنسية في الصورة اللّاوعية كما أكّد على أهمية التجريدية التعبيرية حسب ما أشار محمود أمهز في كتابه تيارات فنية معاصرة، و بقيت هذه المرحلة على صلة بما توصل إليه كاندانسكي و على صلة السريالية حيث بقيت الصورة المقروءة حاضرة نسبيا في أعمال بعض الفنانين الذين صنفوا تحت اسم التعبيرية التجريدية أمثال دو كونينغ Willen de Kooning (فنان أمريكي من أصل هولندي) احتفظ بأسلوب العفوية الآلية كما عند السرياليين و بين الأشكال التعبيرية التي لا تفصل عن عالم المرئيات كلوحة امرأة (1950-1952) على غرار الفنان الأمريكي جاكسون بوللوك Pollok الذي عرف باسم "التصوير العقلاني" فقد اتبع خلال ست سنوات (1947-1952) مجموعة من الأعمال تشكل دورة التصوير الفعلاني Action Painting مثل لوحة صدى (1950).[31]

و هناك فنانين آخرون معاصرون كان لهم الدور الكبير في تطوّر هذا التصور وابتدعوا مختلف التقنيات (كالرمل، و الزجاج المسحوق والألوان السائلة)، كما استعمل

[30]- ينظر: باكلي محمد موسى، المرجع نفسه، ص 178.

[31] - voir Murielle Gargnebin- christinEsavinal, le commentaire et l'art abstrait, Impression Biales S.A Naney, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, P 181.

بوللوك ظاهرة أخرى هي ظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي التشكيلي حيث لم يعد المشهد يتمركز بنقطة مركزية و إنما تعددت البؤر و توزعت في اللوحة كلها وشكلت ما يسمى "الفضاء المصور المتعدد البؤر المركزيةEspace Figure Polyfocal و كانت هذه المرحلة الثانية من التجريدية التعبيرية حيث توصل بوللوك إلى الجمع في العمل الواحد بين الخط (الرسم) و المساحة الملونة التي تبدو قريبة من أعمال مانيس والأعمال الخيرة لمونيه، و هناك فنان آخر تأثر بهذا التصوير هو مارك توبي Tobey لكن فنه لا ينبع من الضرورة الداخلية و إنما تأثر بالكتابة العربية و الصينية وإطلاعه على بعض الديانات الشرقية و اعتناقه البهائية و دراسته للكتابة اليابانية [32] من خلال زيارته للشرق ترك أثر عميق في توجهه الفكري و الفني من أعماله لوحة حدّ العظمة (1955)، و هناك فنانون آخرون اتبعوا نفس الاتجاه كفرانس كلاين و سام فرانسيس الذي كان يضع اللّون السائل على اللّوحة الملقاة على الأرض ثمّ يعمد إلى رفع اللوحة عموديا، فتسيل الألوان باتجاه الأسفل تاركة آثار متماذجة.

-الفن البصري Op-art:

لقد أدت حركة التطور الفني المتواصلة في مجال الفن اللاّموضوعي إلى ظهور أشكال جديدة للتعبير عن العلاقات بالتطوّر العلمي و التكنولوجي، حيث تعود جذور التيارات الحديثة إلى ما قبل الخمسينيات، تجمع بينها عناصر مشتركة سيمت بأسماء: كالفن البصري و البنى المبرمجة و الفن الحركي و الفن السرياني و المنطلق الأساسي لها هو استثمار الفنان للإحساسات البصرية.

و من أهداف الفن البصري هو تفاعل المساحات السوداء و البيضاء وما يتركه تقابلها من وقع في عين المشاهد فالأعمال الأولى للفنان الفرنسي فازاريلي Vasarely أحد أبرز ممثلي لهذا التيار تنطلق من نفس المبدأ ومن الاختبارات الأساسية.[33]

---

[32] - Voir : Ibid, P 182-183.

[33] ينظر: فداء حسين أبو دبسة، خلود أبو غيث، تاريخ الفن عبر العصور، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، الطبعة العربية الأولى، 2009م – 1430هـ، ص 247.

فهي فكرة فنية ظهرت في أوربا (فرنسا) تعني الخداع البصري حيث يحدث الخداع البصري عن طريق التنسيق بين مساحات الألوان و المكعبات، حيث توهم تلك المساحات اللونية أو الأحجام المنسقة للناظر أشكالا أخرى.

ينطلق فازاريلي من تقصيه لنتائج في مجال الفن البصري إلى تحديد "الوحدة الفنية" في اللوحة، على أساس أنّ الخلفية و الشكل يتألف من توترات متقابلة يكمل بعضها البعض، فقد جعل المربع الوحدة التشكيلية و الهندسية الأساسية مضيفا إلى أشكال هندسية أخرى و بإدخال اللّون إلى كل وحدة بنيوية يتكون عدد لا حصر له من إمكانات التمازج الناتجة عن تباين الألوان المتجاورة و تقابل المساحات الساكنة فقد أراد من المربع أن يكون وحدة تشكيلية كشكل هندسي يتقابل مع الصفائح الجدارية الجاهزة و بذلك تصبح وحدة اللّون و الشكل الأساس للغة تشكيلية جديدة تترجم إلى تقنية صناعية بحيث تتحول هذه الوحدة إلى مادة بناء و يتطلب تحقيقها عملا جماعيا، كما نادت به الباوهاوس منذ العشرينات بتعاون بين المهندسين و المعماريين و الصناعيين و الفنانين، من بين لوحات فازاريلي "مطبوعة حريرية 1966".

أما في الولايات المتحدة الأمريكية كان جوزف أبرس أحد الممهدين للفن البصري الّوني فقد وجه تجربته من خلال اللّون على المساحة المسطحة بشكل يلتقي فيه مع اختبارات الباوهاوس حول التداخل اللّوني و أطلق على مجموعة لوحاته اسم "تكريم المربع" تولد لدى الناظر انطباعا بصريا متحركا و تمازجا لونيا.

و هناك فنانون آخرون في نفس السياق البصري أمثال ريتشارد أنوسكيويتس anuszkieutiez و جوليان ستنكزاك Stanczak اتبعوا طرقا أخرى كالاختزال والفن الأقلّي [34] Minimal art.

[34]- ينظر: فداء حسين أبو دبسة، خلود أبو غيث، المرجع السابق، ص 248.

-الفن الحركي:

يقودنا التطور في مجال الفن البصري إلى ما عرف بالفن الحركي Art Cinétique فلقد مهّد له العديد من فناني البوب آرت، ففي مجال الفنون التشكيلية كانت الحركة أحد أبرز اهتمامات الفن اللاموضوعي، وذلك بدءاً بالحركة الدائرية مثل "دوائر" دولوني اللونية منذ ما قبل العشرينيات و كذلك الحركة الآلية في الفن .الفعلاني من الخمسينات.

فمنذ سنة 1961 برزت تيارات مختلفة داخل الفن الحركي و رافقتها تطلعات جديدة كإدخال هذا الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة في نطاق ديناميكية تشكيلية للعمارة و تخطيط المدن كما يشمل إضافة إلى الأعمال المستقلة الثلاثية الأبعاد كالآلات و المتحركات Mobiles أعمال مثل ما سمي بـــ: الضوء- حركية Luminocine-tique تجمع بين الضوء و الحركة سواء على مساحة مسطحة ذات بعدين أو في أعمال ثلاثية الأبعاد، و قد قام توماس ويلفرد Wilfred بتجارب عديدة فيما سمي بالفن الضوئي Art Lumina، كما ارتبطت أيضا بتجارب فنانين بالباوهاوس مماثلة لها، فلقد لاحظنا أن تقاطع سطوح منسوجة بواسطة شباك متداخلة تؤدي إلى مظاهر حركة كما هو الحال في مطبوعة فازاريلي المذكورة سابقا "مطبوعة حريرية Sérigraphie ذات بنية هندسية بالأبيض و الأسود داخل علبة خشبية بواسطة لوح زجاجي حيث أن أقل تحرك للناظر يقود إلى تحول دائم في الأشكال.[35]

و قام فنانون آخرون في نفس الاتجاه بخطوات جديدة مهمة أمثال لودفيك ويلدينغ، يعكوف آغام Yaakov Agam ، غونتر أوكر و غيرهم، فقد قامت في أماكن مختلفة من العالم شهدت تقصي الفن البصري في "باريس"، و جماعتي "ت" و "آن" في إيطاليا (الأولى ميلانو، الثانية في بادو)، جماعة "زيرو" Zero في ألمانيا و "الحركة" Dvizjenijie في الاتحاد السوفياتي.[36]

[35]- ينظر: باسم مصطفى الشمالي، أ.د. عبد الله سيد، مفهوم الحركة في فن النحت الحديث، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، العدد 1، المجلد 293، 2013، ص 725.

[36]- ينظر: باسم مصطفى الشمالي، أ.د. عبد الله سيد، المرجع نفسه، ص 726.

المبحث الثاني: الجذور الفكرية للفن التجريدي.

1- الجذور الفكرية الشرقية و العربية الإسلامية في الفن التجريدي

لقد كانت الموجة الكلاسيكية التي اجتاحت إيطاليا في القرن السادس عشر والتي جعلت من عصر النهضة عصر انبعاث التراث الإغريقي و الروماني القديم، أثر كبير في وضع الحدود والفواصل بين الفن الغربي الحديث و بين الفن الإسلامي الذي كان نافذا إلى إيطاليا قبل القرن الثالث عشر عن طريق الفن البيزنطي، و الواقع أن النزعة الإيطالية كانت جذورها نزعة قومية تبناها البابابيوس الثاني في روما و لورنزوا الفاخر في فلورنسا و قد أضحى بعض الشعراء أمثال دانتي و بترارك و بوكاشيو يتناول الموضوعات القديمة و كان هدفهم جميعا مناهضة الفن البيزنطي حتى أن فيليفو عندما عاد من القسطنطنية زمن محمد الفاتح أندر معاصريه برسوخ الفن البيزنطي الشرقي واجتياح كل تحول يمكن أن يحصل في إيطاليا، والواقع أن الفن القومي وصل أوجه في عصر النهضة و كان سببا في وصول هذه النزعات إلى كل من ألمانيا، إسبانيا و فرنسا ولكن سرعان ما عاد الفن في إيطاليا إلى تمرّده على القانون فكانت النهجية التي أطلق عليها تسمية Manierisme بداية لعودة الروح الشرقية التي انتشرت فيما بعد بواسطة الفن الباروكي وقت الروكوكو، و لقد أطلق الغرب على هذه الاتجاهات نعت الانحطاط دائما ذلك أنها ردة على القومية و نقطة انعطاف نحو الروحانية الشرقية، فلم يكن الفن التجريدي إلا ذروة هذا الانعطاف الذي تمّ على يد كاندانسكي والذي جمل دائما بذور الفن الشرقي الروحاني الذي انتشر في روسيا عن طريق الفن البيزنطي الذي بقي سائد فيها في زمن متأخر حيث توضحت آراء كاندانسكي الشرقية الجلية في كتابه (من الروحي في الفن) أوضح فيه أن العمل الفني يقوم على التّجلي الروحي،[37] فالتجريد لديه لا يقوم على العقل و إنما على الحدس و لهذا فإنه يقول « لقد انتهى عهد المتاع، في موضوعاتي»[38].

[37] ينظر: د.عفيف البهنسي، أثر الجمالية في الفن الحديث، المرجع السابق، ص 213.

[38] - Brion M L'Art Abstrait, son origine sa Nature et sa signification, Diogène N° 124-(octédéc 1958), P 90.

فلد تحدث في الفن كاندانسكي كثيراً عن اللوان و دلالتها الروحية و كان رأيه أن الذاتية لا تستمر عبر الزمن و كأنه في ذلك يرد على من سيتهم الفن العربي بالموضوعية و فقدان الذاتية، و هكذا كان تفكير كاندانسكي قريب من السحر عكس الفن العربي الذي لم ينج هو نفسه من تهمة السحر الصوفي كما يقول بيرابين « إن السحر العربي مشترك دائما تقريبا مع الصوفية، إنه نتيجة لتفكير قديم عند العرب الساميين»[39].

لقد ابتدأ تحول الفنان الغربي عن الواقع الرياضي و عن الجمالية (الألومبية) منذ بداية القرن السادس عشر، حيث كان همه إدخال تغيرات على الشكل في الطبيعة فعندما ظهرت الوحشية في بداية هذا القرن كانت صدمة بالنسبة للنقاد عندما أبصروا نقطة التحول عن الفن الكلاسيكي الفلورنسي و بداية البحث عن الجمال الفني، وهنا يبرز الانتقاد الكامل مع الرقش العربي التقاء فلسفيا و شكليا.

فصورتا الرقش العربي التي سبق ذكرها وهي الخيط و الرّمي أو التصوير الهندسي هي معاصر فقد تكون أساسية إلى جانب الاتجاهات التجريدية الحديثة خاصة ممن اتبع الاتجاه الهندسي في التجريد و هذا ما يحاكي إلى حد بعيد الفن التجريدي العربي، فإذا نظرا مثلا إلى جامع القيروان في أحد مقاطعه أو إلى بعض الترتيبات الموجودة في البيوت الشامية نجد تشابه كبير بين مبادئ الفن الهندسي لدى موندريان والتي أوردها في مجلة أسلوب De stiylو هي مبادئ التشكيلية المحدثة و بين مبادئ الفن الهندسي العربي.

و الواقع أن كلا الأسلوبين قائم على الفكرة التجريدية المحضية أو الصوفية فموندريان هو القائل « إننا نريد أسسا جمالية جديدة قائمة على علاقات محضة، خطوط وألوان صوفية، ذلك أن علاقات العناصر الإنشائية محضة وحدها هي القادرة على إدراك الجمال المحض» أما العرب فكانت التجريدية متمثلة في الفكر الإلهية مع عقيد التوحيد.[40]

و لقد تقرب كوبكا أيضا من مفهوم الفن العربي فلقد كان قريب من أشكال الفن العربي الهندسي، بحيث كان يعبّر عن أشكال ليس لها مدلولها الخاص، كما أن استخراج بعض

[39] - BiralenP.Essai de philosophie de l'Arabesque (Actes du XIV[e] congr2s international des orientalistes – Alger 1905-2[e]partie Ernest Leroux, Paris, 1907, P 15.

[40]- د. عفيف البهنسي، المرجع السابق، ص 225.

الأمثلة في الأسلوب التفوقي Suprenatisme فإننا نرى طبيعة مالفيتشMalivitch هي صوفية عن الطريقة الآسيوية أكثر منها غربية، لكن عندما ابتكر لاريو نوف الطريقة الإشعاعية Bayonisme في موسكو، كانت هذه الطريقة مستوحاة من روح الفن البيزنطي الشرقي.[41]

و إذا اعتبرنا السجاد من مظاهر الفن الإسلامي و التي رجعت أصولها إلى الرقش العربي فإننا نجد أشكال محورة رسمها بيكاسو مشابهة لصيغ بعض السجاد و أيضا ما قدمه دلوني Daloney و سينغيه Singier و مانوسيه Mansessier هو فني ذاته تجريد لتجريدات السجاد العربي أو الشرقي عامة.

و نجد أيضا أعمال بول كلي تتضمن نماذج عن الخط العربي أو غيره من الخطوط تمتاز بالتطوير و التحوير و لقد جسّد كلي الخط العربي المكتوب من اليمين إلى اليسار فقد كان أعسرا و استطاع التصوير باليد اليسرى و كتابة الجمل باللغة العربية و بأشكال الخط العربي دون أن يفهمها أو يقرأها رغم محاولته لتعلم اللغة العربية.

و لقد امتاز أسلوب لويس نالارد Nallard المولود بالجزائر عام 1917 باستعمال الكتابة العربية مع التصوير مستوحيا ذلك من الرقش العربي.

أما كارل هوفر Hoefer فقد جذبته رقاشة الخط العربي في الأسلوب النسخي فأقام أسلوبه على أساس هذا الخط.

و لقد كان الفخار الرافدي و رسوماتهم التجريدية أيضا لها الأثر الكبير للفنانين التجريديين أمثال بازان أوهار تونغ، كما تأثر البعض بالكتابة اليابانية و الفنون التشكيلية الصينية التي تتميز بالفراغ و بساطة أشكالها[42]، فلقد كانت بلاد الشرق الأدنى القديم (مصر الفرعونية و سوريا و بلاد ما بين النهرين) قد أنتجت فناّ كان على علاقة مباشرة بوظائف محددة لم يتخيل عنها طوال التاريخ الطويل، وكنا قد تحدثنا سابقا أن فن الرقش العربي

[41]- ينظر: د. عفيف البهنسي، المرجع السابق، ص 225.
[42] ينظر: د. عفيف البهنسي، المرجع نفسه، ص 226.

الملازم للعمارة ليس زخرفيا بالمعنى الغربي للكلمة، فهو يحتفظ بقيمته الذاتية ذو معنى خاص رغم ارتباطه بالعمارة و رغم تجاهله للصورة و الموضوع.

2- الجذور الفكرية الغربية للفن التجريدي:

إنّ التجريد المعبر عن تبدل عميق للمفاهيم إنما هو تطوّر فني بدأ بالانطباعية مع نهاية القرن التاسع عشر ثمّ بلغ درج مقدمة جداً مع التكعيبية التي كان لها دور أساسي في تخطي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي كما كان في عصر النهضة.

فلقد نتج التجريد السحري المذكور سابقا عن تيارات فنية حيث نجد أن هناك ملامح نجد في عدد كبير من الفنانين التكعيبيين، خاصة بيكاسو، تعتبر التكعيبية الحركة الأكثر حسما و جذرية و ذلك من خلال اختيارها لأجزاء معزولة من العالم المرئي و بتفكيكها للعناصر الموضوعية و تحويلها إلى مسطحات صغيرة متداخلة يتكون منها فضاء اللوحة «إنما أرادت أن تعيد صياغة هذا العالم الموضوعي انطلاقا من المخيلة و الفكرة المجردة لا من الظواهر الخارجية». فالعناصر الهندسية المجزأة، الموضوعية داخل أطر هندسية تجريدية هي أشبه بنعوت أو بإشارات تذكر بالأشياء المرئية من دون أن مثلها فعلا.

و قد نجد هذه المحاولات عند بعض الفنانين أمثال: ألفرد كوبان، الذين انطلقوا في تجاربهم الخاصة، مما يقدمه بعضهم المجهر و الصورة الفوتوغرافية من أشكال جديدة يكتشفها الفنان بفضلهما في الطبيعة، فالأشكال التي كانت غير موجودة أصبحت الآن مرئية، إذ ترسخت في الوعي العام صورها غير المرئية سابقا، و أحيانا تقابلها أشكال مماثلة في الطبيعة و هذا ما يؤكد محمود أمهز حسب تعبير هو مستاتر أن المخيلة الفنية ليست محددة و إنما الفن الموضوعي و الفن اللاّموضوعي مرتبطين على غير ما كان يعتقد ذيلة نصف القرن.[43]

كما تأثر بعض الفنانين عما ذكرنا سابقا أمثال بوللوك الذي الأثر بأعمال ماتيس والأعمال الأخيرة لومنيه.

[43]- ينظر: محمود أمهز، تيارات فنية معاصرة، المرجع السابق، ص 223.

و يمكن أن نقول أن التجريدية قد تجسّد في جميع التيارات التي سبقت بدءاً بالانطباعية من خلال تفكيك الضوء و البحث عن الألوان النقية بمرور بالرمزية والوحشية، المستقبلية، و الحركة التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى فكان التجريد وتكويناته يشمل مختلف اللوحات في الفن الحديث دون استثناء.

الفصل الثالث:قراة تحليلية لأعمال الفنان فاسيلي كاندنسكي

- المبحث الأول : السيرة الذاتية للفنان فاسيلي كاندنسكي

- المبحث الثاني : كاندنسكي والتيار الروحاني

- المبحث الثالث : تجريدية كاندنسكي اللونية والغنائية

-المبحث الرابع :تحليل عينة من أعمال فاسيلي كاندنسكي

- المبحث الخامس : النتائج الفنية التشكيلية لتحليل الأعمال

تمهيـــــد:

إنّ الفن التجريدي المعاصر واحداً من الاتجاهات الفنية الحديثة التي تسعى إلى تحطيم الشكل الواقعي وصولا إلى جوهره و مضمونه الداخلي، معبّراً عن ذلك بكونه اللاّموضوعي، و برزت في هذا الاتجاه تجريدات كاندنيسكي الغنائية و نظريته اللاّموضوعية (أو نظرية الضرورة الداخلية)، إذ اهتم كاندنيسكي باللّون على حساب الشكل، فقد أطلق النّقاد على هذا الفن اسم (اللاّصوري أو اللاّموضوعي)، و أصبح ظاهرة من ظواهر الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين بكونها تتمثل في تخليص الشكل أو الشيء من شكله الواقعي وصولا إلى اللاّموضوع، وهذا ما يتطابق مع مفهوم التجريد بأنه اللاّصوري و اللاّتمثيلي، كما توصّل كاندنيسكي إلى الرسم باللون فقط مقتربا إلى مرتبة النظم النغمية الموسيقية.

المبحث الأول: السيرة الذاتية للفنان فاسيلي كاندنسكي

فاسيلي كاندنسكي Vassily Kandinsky (1866 -1944م)

ولد فاسيلي كاندانيسكي في موسكو في الرابع من ديسمبر كانون أول عام 1866 في أسرة أرستقراطية وكان والده تاجراً من تجار الشاي الأثرياء و ترك لابنه كاندانيسكي ثروة طائلة ساعدته في مواصلة تعليمه.

يعد فاسيلي كاندانيسكي الفنان الروسي واحداً من أهم المبتكرين و المجددين في مجال الفن الحديث في كلتا الحالتين كفنان و باحث نظري لعب دوراً محورياً و مهما جدا في تطوّر الفن التجريدي.[1]

بدأ دراسته في أوديسا ثمّ درس الحقوق و الاقتصاد السياسي في موسكو، و بدأ مهنة واعدة في هذه المجالات، فمنذ بداية دراسته كان مهتما بالفن، و بعد تخرجه أصبح أستاذاً محاضراً في نفس الجامعة لغاية عام 1982، ترك كاندانيسكي التدريس في الجامعة في نفس السنة (1892) حيث سافر سنة 1896 إلى ميونيخ بألمانيا ليتفرغ للرسم في أكاديمية الفنون الجميلة، حيث درس الفن في أكاديمية كنست مع أوتوب أزاب، و فراترفون ستاك Franz V-stuk لغاية عام 1900.

لقد كرّس كاندانيسكي نفسه للرسم و التلوين و الموسيقى، و هذا ما يتبقى واضحا في أعماله الفنية التي امتازت بالشفافية و الإحساس المرهف باللّون الذي أصبح فيما بعد يقترب به إلى درجة النغم الموسيقي. [2]

تأثر كاندانيسكي بالفن الانطباعي الفرنسي و خاصة في لوحة كلود مونيه Claude Monet (1840-1926) "كومة القش" التي عرضت في معرض الانطباعيين في موسكو 1895 فنالت إعجابه و قال "لقد أحسست أنّ الفن في هذا الموضوع الذي يجيء في الصدارة

[1]- ينظر: صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، أعلام و مدارس و تيارات فنية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 2011، ص 85.

[2] Voir : Anna Carols Krausse, Histoire de Peinture de la renaissance a Nos Jours, en roiind, P91.

و جال في خاطري أنه من الممكن المضي قدما في هذا الطريق و الاستمرار في هذا الاتجاه".[3]

كما تأثر كاندانيسكي بأسلوب Art Nouveau أي الفن الجديد أو الفن الحر Libérale Art أو ما كان يطلق عليه بالألمانية (جيو جنيد ستيل Jugendstil) الذي كان سائدا في ألمانيا و أوروبا بعد أن درس سنتين في الأكاديمية الملكية الألمانيا انفصل عنها في سنة 1901م ليؤسس جماعة باسم فالانكس Phalanx أي الكتيبة و صمم الإعلان (البوستر) لأصل معرص لهذه الجمعية عام 1901م و نفّذه بتقنية الطباعة الجحرية ليثوغراف Lithograph و أصبح كاندانيسكي بعدها أستاذا من أساتذتها حيث أقامت جمعية "فالانكس"أحد عشر معرضا في الفن التشكيلي و روّجت للانطباعية والجيوجند ستيل.[4]

سافر كاندانيسكي إلى القيروان في تونس عام 1903، ثمّ انتقل إلى هولندا وإيطاليا، و استقر في سيفر قرب باريس، و قضى فيها عاما، وبدأ يعرض رسومه منذ عام 1904 و قد مربمراحل عديدة منها الانطباعية، والوحشية و في عام 1957 عاد إلى ميونيخ و أسس جمعية فناني ميونيخ الجديدة ثمّ رسم أوّل آثاره المستمدة من النزعة الطبيعية و ألّف كتابه (ما هو روحي في الفن)، و عدها تعرّف على (فراتر مارك وأرغست ماك و بول كلي)، ثم أصدر مجموعة "الفارس الأزرق" نسبه إلى لوحته الشهيرة المسماة الفارس الأزرق 1903م، وكان من أهم الفنانين الذين انضموا تحت لواء هذه الجماعة الفرنسي هانري آرب Hans Ary (1887-1966م)، و الفرنسي جورج براك Georges Braque (1882-1963)، و الفرنسي أندريه ديران Andre Derain (1880-1954) و الألماني إرنست لودفيغ كيرشنر Ernst Ludvingvircher (1880-1938م) و الألماني إيميل نولده Email Nolde (1867-1956)، والإسباني بابلو بيكاسو Pablo Picasso (1881-

[3] - Anna Carols Krausse, Ipid, P 91.

[4] Voir : Daniel Alibert Kouraguine et crisèlePierson, Histoire de la peinture, Edition du Club France, Loisirs, Paris avec l'autorisation des Editions solar, 1996, P 354.

1973م)، فكان هدف هذه الجماعة سوى التعبير عن مكنوناتهم النفسية بغض النظر عن الأسلوب الذي يعبرون به عن انفعالاتهم.[5]

ففي (1910-1912) حدث التحول المهم في فكر كاندانيسكي و أسلوبه الفني ووضع أفكاره الجديدة في كتابه الشهير (الروحانية في الفن)، وبدأ إيداع أعماله الفنية التي سميت باللاّتمثيلية أو التجريد اللاّتمثيلي، فقد أنشأ أوّل لوحة مائية تجريدية سنة 1910م، عبر في الوقت نفسه عن مرحلة تاريخية في المجموعة الفنية في ذلك الوقت، إذ أصح كاندانيسكي بذلك أحد أهم مؤسسي الفن التجريدي في القرن العشرين.

فمنذ عام 1910-1920 أصحت ألوان كاندانيسكي صارخة حارة، وكانت رسومه على جانب من الرّوح السديمية، غير أن هذا السّديم كان يخضع لحتمية باطنية، و هي نزعة للتعبير عن القوى الكونية التي تتجاوز حدود الفرد.[6]

و لقد تعرض بعض رسومه الحديثة في متحف العاصمة برلين و ذلك عام 1912 ثمّ انعزل في سويسرا خلال الحرب، و بعد الثورة الروسية عاد إلى موسكو، وشغل مناصب رئيسية هامة. ثمّ أسس أكاديمية الفنون والعلوم و انتخب فيها نائبا للرئيس، ثمّ عادوا إلى ألمانيا و أصبح أستاذاً في مدرسة (بوهاوس) في فيمار، و قد قابل "كلي" و"جيوليسنكي" و "منينيغر" و ألف معهم جمعية "الأربعة الأزرق Quatre Bleus" وأقام أوّل معرض خاص به في فرنسا عام 1929 في متحف "زاك Zak " ثمّ قام برحلة إلى الشرق الدنى، وفي عام 1933 أغلق النازيون المدرسة التي كان يعمل فيها، و بيعت لوحاته باعتباره من الفن المنحط[7]، فانتقل إلى باريس و قضى فيها أواخر أيامه إلى أن وافقته المنية في ديسمبر 1944م.

---

[5] Voir : Daniel Alibert Kouraguine et crisèlePierson, P 355.

[6] Voir : Violena Farima, L'Art du XXI siècle traduction de Denis Ammand canal, Edition place des Victoires 6 rue du Mail Paris, pour l'édtion Française, 2009, P 04.

[7]- ينظر: صدقي إسماعيل، المرجع السابق، ص 86.

المبحث الثاني: كاندنسكي والتيار الروحاني

يعد كاندانيسكي رائد التعبيرية التجريدية في القرن العشرين فمنذ عام 1895 سعى نحو صورية الأشكال الموجودة في الطبيعة، بمعنى الابتعاد عن استنساخها و التعبير بالعناصر الصورية للعمل سواء كانت أشكال، خطوط، سطوح و ألوان وهذا لا يعني استقلال الشكل أو الخط من حيث أنهما فاعلان بذاتهما بل يكون ذلك إذا ما أثيرت تلك الأشكال استجابة عاطفية معادلة عند النظر لشعوره –أي الفنان- بالخيبة إزاء المادية الطاغية في العالم الحديث، و لم يكن فنه للتعبير عن المشاعر الداخلية و حسب بل التعبير عن الفهم الواعي للواقع الروحاني الجديد، و بغض النظر عن تجريدية الأشكال وهندستها، فإن الخطوط و الألوان و الأشكال تمتلك خواص لا مادية، بإمكانها التأثير في الإنسان لإثارة حواسه.[8]

و لقد حمل كاندانسكي دائما جميع المفاهيم الفنية الشرقية التي انتشرت في روسيا عن طريق الفن البيزنطي الذي بقي سائداً فيها حتى زمن متأخر، فلقد توضحت آراؤه الشرقية جلية في كتابه (من الرومي في الفن)، أوضح فيه أن العمل الفني يقوم على التجلّي الروحي، فالتجريد لديه لا يقوم على الفعل و إنما يقوم على الحدس، و لهذا فإنه يقول "لقد انتهى عهد المتاع في موضوعاتي"[9].

يستهل كندنيسكي مؤلفه الشهير (الروحي في الفن) بقوله « كل عمل فني وليد زمانه و هو على الأغلب أم لعواطفنا، و أن لكل فترة حضارية فنها الذي يخصها و الذي لا يمكن أبداً أن يولّد من جديد»[10]، فمن خلال هذه العبارة يرسم لنا هذا الفنان معالم نظريته التي أصبحت الأساس لما يدعى بالفن المجرد في العصر الحاضر، فهو بذلك سيحكم بصورة أساسية على أولية العمل الفني و استمراره و على أنه لا يخضع لقيم عضر من العصور و لا يمكن أن تحدّ منه، و الواقع أنّ المعنى المجرد Sens Abstraitفي أساسي هو معنى لا

[8]- ينظر: صاحب جاسم حسن، التحول الأسلوبي في رسومات كاندنيسكي و موندريان (دراسة تحليلية مقارنة)، مجلة الأكاديمي، العدد 88، سنة 2018، ص 10.

[9]- عفيف البهناسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ص 244.

[10] - Kandinsky, Du Spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier, Edition établie et présentée par Phillipe Sers, Denoel , France, 1954, P 11.

نهائي و تفيض ما يمكن أن يدعى بالمعنى المحدد Sens Contect، أي ما هو نهائي مثله في ذلك مثل أي كائن نام و أي قيمة غير متحجرة.

و يغض النظر عن محاولات الفن المجرد المنطرفة في فهم العالم و الحياة فإنها في صميمها حلقة واقعية في سلسلة التطوّر الفني الراهن و من الواضح، أيضا أن أي عمل فني حقيقي هو عمل فني مجرد سواء في ذلك ما حققه الإنسان الحضارات القديمة والبدائية و ما يحققه الإنسان المعاصر، و من الناحية النظرية و هو أن الفن المجرد محاولة لتجاهل التعبير عن الشكل الطبيعي، و للافصاح عن الضرورة الداخلية على حدّ تعبير كاندنسكي نفسه[11] يصف فنون بلاد الرافدين و هي أقدم الحضارات البدائية نفسها بكونها فنون مجردة « فما بين 1000 و 4000 سنة ماضية كان فن بلاد الرافدين أو ما بين النهرين متجها نحو التجريد»[12]، و مع ذلك فإن حقيقة الفن المجرّد هو بعض ما يسعى الفن الراهن لذلك يجب فهم المعنى المجرد نفسه كمنطلق للخروج على ما هو تقليدي وكتجاوز لما هو حقيقي.

و جميع محاولات كاندنسكي في الحقلين النظري و التطبيقي كانت مثمرة في رسم ملامح مطلع القرن العشرين من أعمق نواحيه و أكثرها خفاء، فإذا كان بيكاسو والرسامون التكعيبيون قد أفلحوا في أن يعبروا لنا عن حقيقة العالم المنظور في نفس الفترة التي عبّر خلالها كاندانيسكي و إذا كانت بعد ذلك جميع المحاولات الفنية و شتى المدارس من "وحشية" و "مستقبلية" و "سوريالية" قد بذلت كل جهدها للتعبير عن حقيقة نفس الفترة، فإن محاولة الرسامون المعاصرون الآن – و معظمهم في سياق التيار المجرد- لأحسن دليل على المجهود الذي بذله كاندنيسكي وماله من تأثير.

فثمة خطوط و بقع، و حينما تلوح لنا بعض السطوح فإنها تفقد أشكالها الهندسية وتوصل الخطوط المتعرجة بأطراف اللّوحة فتفلح أن تستمر خلال تصورنا، أما البقع فإنها تفلح أيضا في أن توحد اللّون بالسطح، و لا يكاد يفاجأ الناظر بلطمة فنان العالم الطبيعي

[11] - voir : Kandinsky, Ipid, P 97.

[12]- هوبرت كون، صعود الإنسانية، باريس 1958

Herbert Kuhn l’ascension de l’humanité.

لأوّل مرة و بصورة كلية، حتى يستحوذ عليه منطق الرسام المحكم في هدم العالم المألوف كمضمون أيضا.[13]

فلم يعد العالم الخارجي مألوفا لنا كما رسمه الفنان و إنما هناك أمر مبهم كأن نرى مثلا الأشجار متهاوية و السماء متداخلة مع الأرض، فقد أشار كاندنيسكي إلى ذلك بقوله «لكي نثبت نهائيا أعمالنا الفنية فعلينا أن نقطع صلتها بحضورنا نحن ... أن نرى اللوحة الفنية كملامح منقولة لما هو مألوف فإن هذا عمل غير مجد لأنه لن يفصل العالم الخارجي عنا»[14]، وقد أكد أيضا على تجسيد ما تحته و ليس ما اعتدنا أن نراه في الواقع,

و قد كانت رسومه لهذه الخطوط و البقع نميز غير ما يغبّر عن ثورة و تمرّد مكينين للتطور نحو التعبير اللاشكلي في رسومه سنة 1935 لفترة ما بين الحربين العالميتين.

فإن هذا التمرد و الثورة هما من صميم حاجة الرسام الداخلية التي سيعبّر فيما بعد لنا عنها كاندانيسكي في مؤلفه "الروحي في الفن" بعبارة "الضرورة الداخلية" بمعنى أنه كان يحاول أن يرسم لنا بواسطة مجموعة من الألوان والسطوح والأشكال ما يمكن أن يحس به الإنسان.[15]

فقد « حاول كاندانيسكس بتقصيه اللون و الشكل التعبير كما كان يسميه "الضرورة الداخلية" غير معتمد على تشابه الأشياء بالشكل و إنما على الأشكال المجردة التي رأى فيها قوة إيحائية لها القدرة على الوصول إلى الجوهر و المضمون الكامنين خلف الظواهر»[16]، هنا يصبح يحمل رسالة اتصالية عاطفية، فقد استخدم التفكيك المنشوري للألوان مع التدرج اللوني.

[13]- ينظر: جان رولان، كلندنيسكي و الفن المجرّد، مجلة النقد الحديث، العدد 93، ص 51.
[14]- جان رولان، المرجع نفسه، ص 51.
[15]- ينظر:جان رولان، المرجع نفسه، ص 52.
[16]- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 144.

المبحث الثالث: تجريدية كاندنسكي اللونية و الغنائية

تتميز التجريدية بمحاولتها الجادة في تشخيص التقلبات النفسية للذات الإنسانية ومواقفها من الموجودات دون الرجوع إلى التمثيل المحاكي للواقع، ذلك أنها تستند إلى رغبة ملحة في الإفصاح عن الروحانية المطلقة المنطوية داخل كل ذات و ما الذات الإنسانية المتجسّدة في الأساطير و التي تبحث عن الكمال و الخلود المطلق وتسعى للحصول عليه إلا توثيقا لحب الإطلاق و الإنعتاق الروحي لذا نجد أن هذه الذوات تجافي الماديات و تلجأ إلى تجريد واقعية الواقع لرسم معالمها و توثيق رحلاتها في بحثها عن الخلود، كذلك الحال بالنسبة للإنسان البدائي الذي أخذ يجرد في رسوماته و يختزل رغبة منه في الإفصاح عن الجوهر إلـى جـانب رغبته الملحة في تمثيل ذاته بروحانية متفردة، فجاء إنموذجا للإنسان لا الإنسان بذاته، لذا نجد أن الرسم التجريدي قد اتجه إلى ما هو غيبي و غير معلن بدلا من الواقع الفعلي، وهو ما يعكس بالضرورة تطور الفعاليات الذهنية للفنان و ما يوازيها من ذائقة قرائية لدى المتلقي.[17]

لقد سعى التجريديون عبر رسوماتهم إلى تحقيق الكمال الجمالي و المتعالي سواء في الألوان أم الخطوط أم الأشكال، لذلك بدت رسوماتهم متمايزة و متفردة الواحدة عن الأخرى، إذ تقاسم الجميع رؤية و تطبيق مفهوم الجميل و الذي اتخذ طابع الهوية والأسلوب و أضحى خاضعا للانفعال الذاتي و خصوصية الأداء.

فلقد قدمت التجريدية بوضعها الاتجاه المتسامي في الفن وبشكل دائم فهما و تطبيقا جديدا لفكرة ألا تناهي، إذ أصبحت محمولة في الشكل واللون المتعدد القراءات و المعبئ بالانفعالات المتأججة في الذات.

و قد تميزت بأسلوبين اتجه الأول نحو غنائية تمتد جذورها إلى ألوان التعبيريين والوحشيين تزعمها "كاندنسكي"، فيما اتجه الثاني نحو الأوضاع الهندسية المعمارية التي

[17]- ينظر: عفيف البهنسي، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، دار الرائد اللبناني، بيروت –لبنان، الطبعة 01، ص 328.

بدأتها التعبيرية يقودها "موندريان" إلى مثالية كونية فلسفية، لذا تعد الأولى تجريدية تعبيرية غنائية فيما تعد الثانية تجريدية هندسية.

و يعد "كاندانسكي" رائدا في بحوثه الجمالية التي أسست بمجملها بناءاً شكلياً جمالياً، خاطب به الروح و الوجدان قبل قوى الإدراك الحسي فخلق بذلك حوارية جمالية بين إنتاج الفني و متلقيه و كان نتاجه هذا هو روحا تنطق و تتنفس لتروي لنا عن شعوره.[18]

فبعد رسمه لأوّل لوحة تجريدية سنة 1910م بالألوان المائية التي تمثل منظراً طبيعيا توصل إلى تعريفه الجديد لطبيعة الفن و مادته و ابتعد نهائيا عما هو واقعي وطبيعي في التمثيل الفني و هو بهذا التحول نحو الفن اللاّصوري قد أعاد بناء العالم الموضوعي مستندا بذلك إلى آراء الفيلسوف الإغريقي أفلاطون Aphlato (427-347 ق.م) القائل بلسان أستاذه سقراط Socrate (470-399 ق.م) « فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسه من ذلك معظم الناس، و هذا ما أحاول الآن تبيانه كجمال الأحياء أو جمال اللوحات، و إنما أعني به الخط المستقيم و المستدير، وما ينجم عنهما من مسطحات و مجسمات بواسطة الدوائر و المساطر و الزوايا»، و هكذا تخلى كاندانسكي عن الأشكال التمثيلية التي تصرف النظر عن المعنى الرئيسي للشكل و اللّون الذي تتضمنه، و قد كان في اعتقاده أن للألوان أصواتا تشبه النغمات الموسيقية و أنه بإمكانه أن يبصر الموسيقى بمنظار الانطباعات اللونية.[19]

و قد انتهى كاندانسكي إلى أسلوبه التجريدي الغنائي من طريقتين أولهما: عندما «كان يتأمل ذات يوم البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة، دون الحاجة إلى استعانة بالأشكال الواقعية»[20]

و ثانيهما: عندما فاجأه في أحد الأيام أيضا جمال لوحة رآها معلقة على جدار مرسمه و هو داخل إليه صباحا، فأعجب بجمال ألوانها التي كانت تبدو متكاملة مع أنها لا تمثل شيئا

---

[18]-voir : Kandinsky, Ipid, P 100.

[19]- ينظر: سهام محمد سلوم، و عبد السلام شعيرة، إشكالية اللاموضوعية (المعادل الهندسي) في تجريدية كاندنسكي الغنائية، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، العدد الثاني، المجلد 29، 2013، ص 666.

[20]- نيومايير سارة، قصة الفن الحديث ت، رمسيس يونان، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، الطبعة 02، القاهرة- مصر، ص 175.

معينا و عندما اقترب منها تبين له أنها واحدة من لوحاته إلا أنه علقها بشكل مقلوب بغير قصد قبل مغادرته للمرسم من قبل.

و لقد قسم كاندانسكي تجاربه مع فن الرسم التجريدي إلى مراحل ثلاث"أطلق على الأولى تسمية "انطباعات"، إذ فيها حول المناظر اللونية للموجودات إلى إشارات تصويرية مع الإبقاء نوعا ما على أوجه التشابه مع للواقع، أما الثانية فقد سميت بـ "ارتجالات" لتشير إلى كل أشكال التعبير التلقائي عن العالم الروحاني، و هو بذلك يكون قد تخلى نهائيا عن تجسيد الأشكال و لو حتى إشاريا معتمدا على شعوره الداخلي والصرف في بناء و تنسيق أعماله الفنية، أما المرحلة الثالثة فقد سميت "بتكوينات" و هي عبارة عن منجزات جمالية تبنى لتعبر عن عوالم الشعور الباطني والعقل، و لتفصح عن هيمنة عاطفية و وجدان يحولان الخطوط و الألوان و الأشكال إلى موسيقى.[21]

و من هنا يمكن القول بأن تضافر هذين المحورين قد أسهم بشكل فعّال في تشكيل الخطاب الجمالي و إبراز قيمته و أهميته و اختلافه عن الخطابات غير الجمالية عبر تواشيح الاستخدام اللغوي الخاص فيه من الطرح الفلسفي الجمالي الذي سيركز عليه.

و لم يقسم "كاندانسكي" منجزاته الجمالية إلى مراحلها تلك اعتباطيا بل انطلاقا من رؤية فلسفية مفادها أن جمالية الرسم لا تكتمل إلا بالتعبير عن وجودية العمل و تكامليته والتي لا تشترط بدورها التمثيل أو المحاكاة، بل التجريد ذاته، فالنقطة لديه يمكن أن تكون أكثر دلالة من الشكل الإنساني، كما أن الأثر الجمالي الذي تثيره و تتركه الزاوية الحادة للمثلث على شكل دائري لا يقل أهمية عن الأثر الذي تتركه لوحة (بدء الخلفية)، أمايكل أنجلو.[22]

فالدلالة الشكلية التي تكملها دلالة اللون لديه لا تشترط الالتزام بتصوير مواضيع أو أشكال مطابقة لما هي عليه في الواقع بل إن خلق اللون ما يتلاءم مع بقية الألوان والعناصر

[21]- ينظر: أثير شمعون إلياس، فاسيلي كاندنيسكي Vassily Kandinsky، التجريدية و الروحانية في الفن، مجلة المدى الثقافي، العدد 862، الأحد 28 ككانون الثاني، 2007، ص 11.

[22]- ينظر:زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، الناشر مكتبة مصر سعيد جودة، 03 شارع كامل صدقي-الفجالة-، مصر، ص 220.

داخل اللوحة أقدر بكثير من سابقتها، و ربما إلى حد كبير تدخل الدهشة و الانبهار والرقص الذهني أمام الصورة الفنية كبؤرة أو مركز أساسي استندت عليه شعرية كاندانيسكي اللونية دليلنا في ذلك رغبته الملحة في الارتقاء في الرسم إلى مصافي الموسيقى ، أي جعل المتلقي يصغي و يرقص أو قد يبكي ذهنيا إزاء منجزاته الجمالية فشعريته لا تكمن في المعالجات التقنية أو الرؤية الفلسفية بل كلاهما معابا لإضافة إلى التصعيد الدلالي للون، فرغبته في التعبير عن العالم الداخلي دفعه إلى مجافاة إمدادات الواقع المادي و تبعياته المألوفة في ميدان فن الرسم، و لهذا انجذب بشدة إلى الأشكال المجردة والألوان المتناغمة الصافية مؤديا إياها بتلقائية حرة، و بهذا يكون قد كوّن اتجاها ومنهجا جديدا يمثل بتحرير ذاته عبر فنه من قيود الواقع و منح المتلقي فرصة في النظر إلى العمل الفني و جماليته لشعر بأهمية عوالمه الداخلية، فتصوفه كان حاملا لبذور الجمال دوما.

فالتجريد الغنائي لديه فرصة للهرب من الواقع المادي الضار، و يصبح بذلك لديه القدرة على الإفلات من ذلك عن طريق إبداعه.

و هدف كاندانيسكي كان على الدوام هو خلق فن نقي يحتفظ فيه اللون بمثالية وصفاءه إلى حد ما، كما حاول أن يجعل فيه وسيلة إنسانية لا غنى عنها في التعبير عن "الضرورة الداخلية" لا تعتمد على تشابه الأشكال في الواقع بل في الأشكال المجردة وبالألوان التي أضحت غاية و هدف و ضرورة في الوقت نفسه.[23]

و لنفهم نظرية كاندانيسكي الفنية يجب مطالعة مقالة المنشور في مجلة لـ "درشتوم"، "العاصفة" الصادرة في برلين عام 1913 الذي قدم فيه تعريفا واضحا لفهمه و إدراكه عن واجب الفن قائلا فيه « يتكون العمل الفني من عامين داخلي و خارجي، فالداخلي هو الشعور بروح الفنان، و ما يملك هذا الشعور قابلية لإثارة شعور مشابه عند المشاهد، فإن الروح داخله تتأثر بالإحساسات و الشعور، و في هذا المجال فإن الرسم لا يختلف عن الأغنية

[23]- بتصرف: محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، المرجع السابق، ص 143-144.

فكلاهما واسطة للاتصالات، أما العمل الخارجي و هو الشعور فيجب توافره و إلاّ فإن العمل الفني يصبح زيفا»[24].

و لقد اكتسب اللون لدى كاندانيسكي قيمة جمالية خاصة و ذلك لاحتفاظه بصفائه اللوني و اختزاله و تحويل السطح الفني إلى سلسلة نغمية ملونة متقيدا من عناصر التكوين و علاقات التباين و التدرج والتجاور ...إلخ ليغدو معه اللون دلالة حسية عاطفية جمالية تبني تجربة فنية فريدة في الإنتاج أو التلقي، ففي كل الأحوال لم تخل أطروحاته من النزعة المثالية، فهو ينبذ الحسيات و يشغل آلياته صوب عوالم روحية تحاكي أعماق الذات و تدعوها إلى ارتقاء دوما، و كأنه بذلك لا يحرر اللون و الخط و الشكل ...إلخ من القيود الموضوعية و لا حتى القراءات التقليدية لتلك العناصر بل إنه يمنحها صفة الإطلاق، جماليا و معرفيا لتصبح التجربة الجمالية تجربة خالصة.[25]

و يمكن لنا القول هنا بأن بوادر هذه التجربة بدأت بالانبثاق منذ الانطباعية التي فعلت من قيمة اللون و حررته من القوانين الكلاسيكية، ثم أخذت الاتجاهات الحديثة في الرسم تفعل مثل هذا التوجه حتى وصل ذروته على يد التجريديين، إذ بدأ اللون أكثر فاعلية في الكشف عن بعده و طابعه الجمالي و الذي مكن الفنان منهم "كاندانيسكي" من إزاحة الحجب المادية و جعله واحدا من حاجات الضرورة الداخلية.

لقد استمر كاندانسكي بعد فترة الانطباعية في بعض لوحاته الصغيرة (امستردام 1930) و (كالمون1903) و (ورايالو 1906) في مجهوده المضني نحو التجريد، و بعد الحرب العالمية الثانية كانت نقطة انطلاق لنقل الفن المجرد إلى الفن العفوي من طرف الرسام "دي ستائيل" و الواقع أن أسلوب كاندانيسكي في هذه الفترة كان يتميز بخلق المثالية و الخلق التشكيلي بدلالة ما ستلعبه الألوان من دور في ترجمة شعور الرسام بالطبيعة. ففي خلال عشر سنوات من عمل متواصل سوف يضع لنا الرسام أسس أسلوبه الذي سيعتمد على الهندسة و الرياضيات كوسيلة لتحقيق العالم المجرد الكلي و لكن اللوحة الفنية هي محصلة

[24]- ريد هربرت، الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت. لمعان البكري، مراجعة، سلمان الواسطي، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 96.
[25] ينظر: ريد هربرت، المرجع نفسه، ص 97.

عامة لجميع أنحائها، ومن هنا يعبّر لنا بلغة محكمة و متداخلة عن طريق المعطيات الإنسانية و سيعبر تماما كما لو كان يؤلف لنا قطعة موسيقية زاخرة.[26]

و لم يعد الأمر في أعماله بعد 1924 و هي الفترة التي غادر فيها وطنه روسيا إلى أوساط أوروبا، إلا أن تحتوي على ما هو شكلي و ثمة دوائر أو مثلثات أو خطوط و نقاط حيث يخيل للناظر أوّل الأمر أنه أمام قطعة زخرفية و لكنه يظل بعيدا عن أي شعور زخرفي مع ذلك.

و هنا قد يتساءل إذا كان هذا العمل الرياضي ذا معنى؟ وهنا تأتي أهمية كاندانيسكي في ترك الناظر حرا وأن يخضع في آخر الأمر لقوانينه، فيمتلكه بإرادته و هنا يأتي سحر تلك الدوائر و المربعات، فإنها لا تكاد تلوح مرسومة حتى تقنع الناظر بمنطقها ففي "الأرجواني و البرتقالي" تنساب أول الأمر أنماط من الأشكال، مستطيلات، مربعات صغيرة، دائرة ثم أشكال خطية ترمز بخفاء إلى عالم مجهري و ليس هذا كل ما في الأمر فلو لم تكن جزئية في محلها لاختل جمال عالمه، سواء في طريقة نثر الأشكال أو جمعها في شكل مجاميع بحين تأتي على عالم أسطوري بلا أشخاص، كما لم يكن من المتوقع أبدا أن يكون عنوان اللوحة هو "الأرجواني و البرتقالي".

إن هذا الفنان اعتبر من أعظم المؤثرين في الحركة الفنية بين أبناء جيله و في القرن العشرين.

و كأحد الرواد الأوائل للمبدأ اللاتصويري أو اللاتمثيلي، و بعبارة أخرى مبدأ "التجريدية الصافية"، يعتبر الفنان كاندانيسكي ممهد الطريق للمذهب "التعبيري التجريدي"، حيث أصبح المذهب مدرسة الرسم المهيمنة و السائدة منذ ذلك الوقت و فترة الحرب العالمية الثانية و ما بعدها.[27]

[26]- ينظر: أثير شمعون إلياس، المرجع السابق، ص 11.
[27]- ينظر:أثير شمعون إلياس، المرجع السابق، ص 11.

المبحث الرابع :تحليل عينة من أعمال فاسيلي كاندنسكي

العمل 1:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:أول لوحة مائية تجريدية

Première Aquarelle Abstrait

القياس: 50×65 سم بألوان مائية

(Aquarelle)

تاريخ الإنتاج: 1910 بمجموعة خاصة باريس

رسم الفنان الروسي فاسيلي كاندانسكي ما أسماه باللامبالاة أول لوحة مائية مجردة في ميونيخ، ألمانيا في عام 1910 فهي واحدة من أقدم الأعمال الفنية التي تختلف عن تقاليد الرسم الأوروبي الغربي، في إشارة إلى أشهر اللوحات ذات الأشكال و التقاليد التمثيلية المادية و جميع المعتقدات السردية، يعدّ الرسم المائي هو المدخل الأول من سلسلة "التركيب" و الارتجال المجرد" التي بدأت تظهر في عصره، فقد كانت كتوقع جرئي لتركيباته المستقبلية من الأشكال والألوان ، تحتوي على أدلة تخطيطية لأشكاله المفضلة لجميع الكائنات، مختلف العناصر الطبيعية) من خيول و فرسان و جبال وكنائس، فهي مكونة بطريقة مجرّدة توحي بانطباع ما و في الجزء السفلي من اللوحة تبدو اللوحة عارية من الخلف مما قد يسبب خيبة أمل للمتلقي. (Kandinsky, Master ftheMystic, P .10)

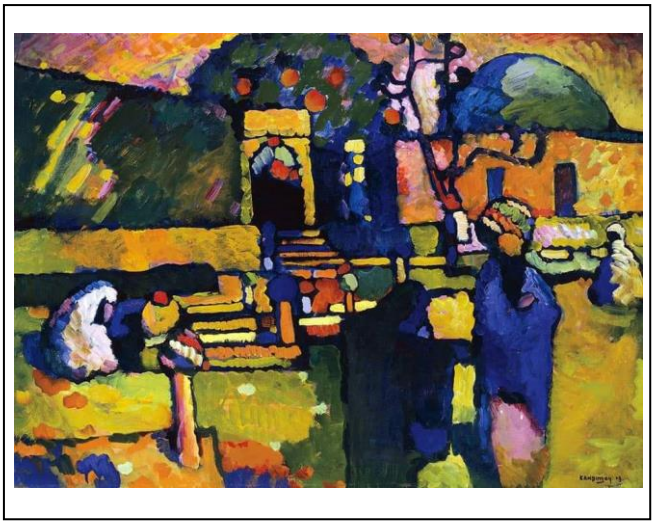
أما الألوان فهي تشغل مساحة التصوير بطريقة مستقلة تماما حيث نلاحظ أن هناك مجموعة من الألوان كالأحمر و الأزرق الداكن و الأسود و الأصفر، بحيث يمكننا تصور أي موضوع من خلالها، فهي تبدأ في الانتشار على السطح بأكمله دون تجميعها في هيكل ذات أشكال مدمجة، تتوافق شفافية الألوان مع الأيقونات الحرة للقانون، وترتيب الأشكال على سطح الأبيض يضفي نوع من الانطباع الذي استلهمه من الانطباعيين

والفرنسيين عندما درس القانون و الفن في ميونيخ، إن اللون الأسود واضح بشكل مستقل عن الألوان الأخرى بحيث تبرز بعض الخطوط و الألوان في بداية تكوينها.

هناك انطباع مباشر من أثر اللقاء أو الإحساس بالطبيعة الخارجية، و يسميه كاندانسكي بالانطباع التأثيري Expression و هنا أصبح على صلة بالفن الجديد والتيارات المعاصرة فقد تعرف على بعض أعمال الانطباعيين، و جاراهم في استخدام الألوان المضاءة، كما هي في اللوحة، فلقد نظر إلى الأشياء من حيث هي الألوان وجد فيها سلطة الموسيقى نفسها و استخدمه لألوان الطيف و لتدرجات اللونية، إنما كان يعبر عن مضمونه العاطفي الذي يجعله على صلة بالأوروفية عندما اطلع على أعمال روبير دولوني و يبعده عن التكعيبيين الذين انحصر همهم الأساسي باللونية الأحادية و ذلك لتحويل المساحة المسطحة المصورة إلى مجموعة كبيرة من المسطحات المتداخلة.

فهدفه من هذه اللوحة و تأثره بالانطباعية كان من أجل تحرير التصوير من عبئ التمثيل الصوري، متجنبا تحويله إلى مجرد زخرفة هندسية، أن يستنبط نظاما من الرموز المتحررة بدورها إزاء أي ضرورة خارجية (كمحاكاة الطبيعة أو تمثيلها) والمعبرة عن الضرورة الداخلية، حيث جعل هدفا و غاية بعد فصله عن المرئيات وتحويله إلى رسالة اتصالية عاطفية.[28] ().

[28]- ينظر: محمود أمهز، المرجع السابق، ص 224.



العمل 2:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:مقبرة العرب

Arabes Cemetry

القياس: 98×71.5 سم بألوان مائية

Oil on Cardboard

تاريخ الإنتاج: 1909 بألمانيا

جسد كاندانسيكي سنة 1909 عمل فني أطلق عليه **"**مقبرة العرب**"** Arabes Cemetry أي تعد بمثابة استخلاص الجوهر من شكله الطبيعي وعرضه في شكل جديد وذلك من خلال تأثره بالمفاهيم الشرقية

لقد تألفت اللوحة في أشكال وخطوط و كتب لونية داكنة أحيانا وبراقة أحيانا أخرى.

كما استعمل العديد من الخطوط الأفقية والعمودية داخل اللوحة مما يوحي أن الفنان أراد أن يعبر عن أحاسيس ومعاني مكنونة فالخط الأفقي جسد لكي يضفي نوعا من التناغم الموجود في الطبيعة عند العرب فهو يمثل الاسترخاء والثبات والهدوء كما عمل على زيادة الاتساع الأفقي، حيث استعمل الخطوط الرأسية أي أعطت إحساسا بالنماء والعظمة والوقار وهذا لتوصيل الفكرة إلى المتلقي عن عالمه الروحي المتأثر بالشرق كما أدى تلاقي هذه الخطوط إلى خلق توازن في اللوحة.

كما استعمل الفنان الخطوط المائلة في الشق الأيمن وهذا لتباين جمال ورشاقة المناظر الطبيعية الشرقية.

إن استعماله للألوان الزرقاء والبرتقالية، الخضراء، الحمراء، الصفراء والبنفسجية واستعماله أيضا إلى الألوان الرمادية والحيادية خلق نوع من الانسجام الموجود في منهج

عقلي موسيقي لا يضفي الإيقاع فيما بينها فالألوان الباردة تتفاهم مع الألوان الحارة إلى جوار المتحرك واللون المعتم والمضيء وهذا يوحي إلى تعبير جديد وبسيط ذو صلة مع الفنان فلقد أراد من خلال هذه اللوحة تجسيد المعالم الشرقية ففي اللوحة يبدو بوضوح الانتقاء النظري والفني في مفهوم اللون عند العرب وعند كاندانسيكي آندي أراد أن يكون للون استغلاله فقد عمد إلى طلاء اللوحة أولا بالأسود ثم إلى توزيع الألوان الكثيفة الحارة والباردة مع الإبقاء على فواصل ينفذ منها اللون الأسود، فلقد تخطى الفنان من خلالها مظاهر الأشياء وتجنب تمثيل الواقع كما هو والذهاب بعيدا في مجال الفن اللا موضوعي ورغم هذا بقي أمينا لما أسماه الضرورة الداخلية وبقيت لوحة هاته ذات تأثير عاطفي وهو يرى أن سبب إحساسا بهذا التعاطف إنما هو ذلك التشابه بين القديم والحديث وذلك راجع أولا إلى سبب خارجي سطحي لا مستقبل له إلا بتوضيح سمات العصر الحالي والثاني يحمل بذور الغد ويستمد عن الكلاسيكية فلقد بين صعوبة إحساس التلقي بالعصر الحديث من خلال ما تضفيه الروحانية غير المادية وتوقعه لرسوم وصور شخصية أو مناظر طبيعية على الطريقة التأثيرية أو مشاعر داخلية استوحى رموزها من الطبيعة فلقد تضمنت تكويناته في هذه اللوحة فنا حقيقيا يغذي الروح الداخلية وكأنها تشبه المفاتيح التي تربط أوتار الآلة الموسيقية.

فلقد جسد الفنان هذه اللوحة عند ذهابه إلى تونس خصوصا مدينة القيروان عامي 1904-1905 وكانت من بين 30 لوحة أظهرت بصورة واضحة تأثره بالبيئة العربية الإسلامية.

العمل 3:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:

Etude de Couleurs carrés

Avec cercles Concentriques

القياس: 31.0×23.9 سم بألوان مائية

Aquuarelle et couleurs courants

Craie noire

تاريخ الإنتاج: 1913

يمثل المشهد البصري عمل فني أنجزه سنة 1913 مكوّن من اثنتي عشرة (12) مجموعة من الدوائر متحدة المركز المدرج في العديد من المربعات في كل دائرة بداخلها مجموعة من الدوائر بألوان مختلفة ذات ألوان الزرقاء والبنفسجية إضافة إلى الألوان الترابية والبرتقالي والأحمر والأبيض.

لقد أراد الفنان .....بطريقة حركية الفرشاة عن طريق اليد فهي تخلو من الأشكال الهندسية لاسيما دوائر تبدو كأنها تنطلق من نقطة هندسية هي كائن غير مرئي داخل حلقات دائرية متكررة وهذا ما يخلق بعد جماليا غنائيا بالاعتماد على النغم الموسيقي.

لقد أثار فاسيلي كاندنسيكي إلى ذلك في كتابه من الوردي في الفن: فالنقطة الهندسية من وجهة نظره مادية تساوي الصفر: وبالتالي النقطة بالنسبة لمفهومنا هي عبارة عن اتحاد الصمت والكلام في آن واحد ولهذا السبب فهي وجدت شكلها المادي في المقام الأول في الكتابة ينتمي إلى اللغة ويعني الصمت وقد كان الأستاذ الراحل بيرنيارم من مدرسة Esslingen am Necber للفنون هو الوحيد الذي يفهم أ، كاندانسيكي يعني ذلك فلقد أشار ذلك في كتابه Point and line on Plane.

لقد سعى الفنان غير هذا التكوين خلق حركة مستمرة في أرجاء اللوحة فكلما تعمق المتلقي في اللوحة يشعر بتلك الحركة الدائرية التي تعوده إلى مركزها ثم تعود به إلى الشكل الذي يليها.

لقد ولّد الانسجام اللوني بين هذه الحركات الدائرية تناغم موسيقي يعوّد إلى اللاشعور للغوص في عالم الأحلام والأمل لدى الفنان: فالعمل الفني يتميز بالاتزان بين العناصر والألوان ذو تماثل وتراكب وكأن هناك اندماج بين الرؤية الذاتية والموضوعية: تبنى بمقاييس عقلية ونفسية تحيلنا إلى بنية نظام رياضي: الذي يشكل مقاربة مع المنهاج الفعلي المنظم: فقد كان الشكل عبارة عن تداخلات من الألوان المتحركة كاستخدامه للأبيض وتدرجات الألوان كي نشعر بالعمق والتسطيح دون الإخلال بأحدهما.

العمل 4:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:

Carpricious

القياس: 50×40.5 سم بألوان مائية

Oil cardboard

تاريخ الإنتاج: 1930 بألمانيا

يمثلا العمل الفني العديد من الأشكال الهندية وأنواع متعددة من الخطوط: كما يوجد أيضا مجموعة من المثلثات الصغيرة والكبيرة إضافة إلى المثلثات والمربع والمستطيل: كما نلاحظ وجود الخطوط الأفقية والمتقطعة والمائلة والرأسية وأيضا المنكسرة والعمودية أما بالنسبة للألوان فنجد البرتقالي والأصفر والأخضر والأحمر واللون الترابي والرصاصي ودرجات بينهما إضافة إلى وجود الأبيض والأسود كلونين حياديين في بعض أجزاء اللوحة.

نلاحظ أن هناك نوع من التوازن من خلال اجتماع التكوينات القوية والمتعاكسة من حيث المضمون فهي الشق الأيمن نجد أشكال تحمل الجانب العضوي يتبين في عناصرها نوع من الاستقرار والوضوح والهدوء والانضباط وهذا من خلال الخطوط الأفقية أما الخطوط المائلة والمنحنية توحي إلى نوع من الحركة والعاطفية نحو المجرّد المطلق في حين نجد في الجهة اليسرى من اللوحة أيضا مجموعة من الدوائر كالخضراء والسوداء ومجموعة من المثلثات الحادة والخطوط الرئيسية والخطوط المتكسرة والمتقاطعة وهذا دليل على براعة الفنان في خلق توازن وترابط بين وحدة الأجزاء المكونة للوحة: فقد دمجبين طرفين حيث أخذ المثلث والخطوط المائلة والأفقية والدوائر الصغيرة السوداء من الشق الأيمن ودمجها في الجهة اليسرى كالدائرة الخضراء والمثلث الأحمر والأصفر والرصاصي إضافة إلى الخط المنحني الأسود الذي يقابله الأبيض من الجهة اليمنى.

كما استعمل الخطوط المائلة للتخفيف من الإيقاع الحاد وخلق توازن في أرجاء اللوحة.

إن تدرج الألوان من البرتقالي الغامق إلى الأصفر أو الأصفر المصفر خلق نوع من البعد والمسافة بين كل أجزاء اللوحة حيث يدل بواسطته أيضا على فكرة الزمان والضوء والظلمة في بعض التكوينات وهذا ما خلق إحساسا بالشكل والدراما والشعور بالنمط: ندمج الألوان من الأحمر إلى البرتقالي إلى الأصفر واستخدام أيضا الأخضر وخلق بعد آخر كما استخدم الأسود والأبيض لفك الاختناق بين العناصر ببراعة وخيرة لتبدو الصورة متناغمة ومنسجمة في نفس الوقت.

لقد أضفى كاندانسيكي على اللوحة غموضا يصدر عن انزعاج الأشكال وتباينها وبين الشعور بذلك بهدوء وانسجام لوني خطي معين للغوص في خيال لاشعوري نحو المجهول فهو له القدرة على تحريف الكلمات ومنهم مجموعة متنوعة من المعاني والقدرة على رؤية الجانب الآخر من السؤال في أمور أساسية مجرّدة عبرها عنها في الطبيعة عن طريق النقطة والخط والدائرة والمثلث المربع وغيرهما من الأشكال فهذا النموذج هو مثال لفهم أسرار تكنولوجيا المعلومات التي سادت منذ عام 1930 وكأنه يحيل إلى الكفاية من رفع القضايا نحو الفساد بواسطة رفع .....فراغ أو فضاء مطلق فالشكل السائد في اللوحة ليس خلافا لبعض السفن البحرية تحمل مثلثات وشعارات في الجهة اليسرى وطريقة اتجاهها من اليسار إلى اليمين ونمط المجاذيف في الشق الأيمن فهي ذات شكل ثلاثي حاد يشبه العارضة الرأسية من المراكب الشرعية كأن هناك رقصات لشخصيات مختلفة على متن الطاقم وأخيرا البنية الفوقية على سطح السفينة مثل جسر القبطان.

وعلى الرغم من ذلك يبدو الشكل غامضا فهل سفينة الإبحار يقودها الفراغ في الفضاء؟، إضافة إلى شكل الأسماك البيضوي وقد يكون شكل الطيور في الجزء العلوي نوع من طيور النورس، هنا نقول أن القارب ليس قاربا والمكان ليس عبارة عن ماء وإنما فراغ داخلي يجسده الفنان للإفصاح عن ضرورته الداخلية فقد مزج بين عوامل الطبيعة

البصرية والصوتية والسمعية لكي يخلق للإنسان نوعا من العوامل الداخلية والخارجية لذاتيته المتصفة بالبناء الجمالي.

العمل 5:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:

Ensemble Multicolore

القياس: 89×116 سم بألوان مائية

Huile et repolin sur Toil

تاريخ الإنتاج: 1938

يمثل الفنان البصري أنموذجا للاتجاه التجريدي فهناك أشكال تجريدية هندسية مبعثرة في فضاء مطلق وقد تحررت، حيث نجد مجموعة كبيرة من الدوائر المختلفة الحجم فهي ذات أبعاد تسبح في اتجاهات غير محكمة من الجوانب داخل حيز كبير من اللون الأسود والذي بدوره يدخل في حيز مغلق عائم في لون رمادي.

أما بالنسبة للخطوط فجاءت أيضا باتجاهات مختلفة داخل الحيز المغلق من الجانب السفلي نجد خطوط مستقيمة ومائلة كما نجد من الأعلى خطوط منحنية ونجد على الشق الأيمن أشكال مجردة من الطبيعة المادية وكأنها رسومات مستوحاة من العصور القديمة كبلاد الرافدين و تجريداتها شبه مرئية أما الجهة اليسرى نجد شكلا يشبه الآلات الموسيقية الوترية ذات تناغم لوني من الأحمر والأزرق والأصفر أما في وسط اللوحة نجد دوائر متعددة ذات ألوان متنوعة من الأحمر والأزرق والبنفسجي والبرتقالي، واللون الرصاصي فهناك ألوان حارة وباردة توحي بالتناغم الحاصل داخل اللوحة إضافة إلى استعماله اللون الأسود والأبيض كلونين حياديين فالطريقة التي أحاط بها المشهد البصري هي التجربة المحضة التي تسمو بها الأشياء إلى المطلق من خلال الفراغ التي تحويه اللوحة.

إن الخطوط المستقيمة والمنحنية والمائلة والأشكال المجسمة من الدائرة والمستطيل والمربعات الصغيرة تعطي قيم جمالية في البنية الشكلية للوحة وكأنها نوع من الموسيقى

وذلك لإيصال لغة إشارية ذات معاني ودلالات مختلفة دون اللجوء إلى الموضوعي الحقيقي التي تنطوي فيه معاني هاته الخطوط.

كما أن مجموعة الألوان المتعددة والمتنوعة في اللوحة والموجودة في تكوينات مختلفة أدى إلى خلق توازن وانسجام من خلال تكرارها داخل هذه الأشكال الهندسية ليضفي نوع من الهدوء والاستمرارية بحركة إيقاعية موسيقية.

كما أن مجموعة الدوائر الصغيرة تشبه النقاط الصغيرة لخلق فضاء معين يوحي إلى بناء تشكيلي يحقق نوع من التجديد للطبيعة وهذا ما نميزه أحيانا في الكتابات المسمارية لبلاد الرافدين التي كانت على الرقم السينية و أيضا الفراغ الذي تميزت به الأعمال الفنية لليابانيين والصينيين.

العمل 6:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:

Four Figure on three Square

القياس: 58×42 سم بألوان مائية

Oil on Canavas

تاريخ الإنتاج: 1943

لقد أنجز الفنان فاسيلي كاندنسكي سنة 1943 منجز في أربعة أشكال على ثلاث مربعات فهي لوحة فنية ملونة غنية بمزيج من مميز من الأشكال التي تشبه الافريز والمكونات الهندسية وهذا راجع إلى الاستكشافات ذات الاتجاهات الجديدة في فئة عند تواجده في الباوهاوس والانتقال منها إلى باريس عام 1933 بعد إغلاقها فلقد طوّر المفردات من الأشكال ثنائية الشكل على نحو متزايد أعادت عناصر معينة من عمله في وقت سابق.

لقد هيمنة اللوحة على أربعة شخصيات غامضة والتي ترتبط إلى حد كبير باكتشافات الفنان السابقة للفلو كلور الروسي بالإضافة إلى التحول الكامل نحو التصوير الذي يميز أعماله في زمن الحرب.

لقد استعمل الفنان العديد من الخطوط المنحنية به والمنكسرة بطريقة عفوية نوعا ما وهذا لإبراز شكل الشخصيات بطريقة تعبيرية تجريدية ذات المحور التركيبي وعلى مستوى دلالي معين: فهي تشبه الأيقونات الفلوكلورية والقبلية التي تعود إلى أيام دير بلاو رايتر والتي تضمنت تقويم عام 1912 العديد من الأمثلة على الفن القبلي كما أسلفنا سابقا في طيات البحث فلقد حقق كاندنسكي في لوحة هذه أحد أهم منطلقات الفن ألا وهو استخدام العناصر الفنية الزخرفية استخداما خاصا ومميزا لا يخلو من التغريب والارتياح الدلالي: فلقد جمع عناصر متكونة من المربعات ذات اللون الأصفر والأزرق و الأزرق والأحمر

من اللون الأساسي التي تظهر نفس الاهتمام في التفاعل بين اللون والشكل الذي كان محور تركيزه خلال سنوات الباوهاس: لقد تجاوز كاندنسكي التماثلية اللونية المعتادة الموجودة في الشخصيات الأربعة في خلق علاقات لونية شكلية و زخرفية تعبر عن جوهر لا مادي لشيء أو موضوع مادي هذا من خلال توظيف الألوان المتعددة أيضا من الأحمر الأصفر الأزرق والبنفسجي وجميع الألوان الحارة والباردة بتدرجاتها اللونية وهذا لإعطاء الأشكال المختلفة نوع من البروز والتمايز، كما الأسود والأبيض بطريقة زخرفية وكأنها تشبه الزخارف الهندسية للرفش العربي.

لقد كان اللون في هذه المساحة أو الفراغ هو الرائد في تحقيق ضرورته الداخلية وتعميق الأثر على المتلقي من خلال تحقيق مسحة دلالية تستدعي التأويل والقراءة المجازية خاصة إذ ما عرفنا أنه جرد معالم الصورة من حياتها المادية (الشخصيات الغامضة) إلى علاقات لونية زخرفية تعبيرية تسمح للروح والوجدان بالتحاور معها.

فلقد خلق الفنان من خلال هذا بنى لونية ذات استغلال دلالي واكتفاء ذاتي لا يخضع لأي سلطة تجنيسية من خلال المزاوجة بين المعرفة الانتباهية والتعبيرية الشكلية ذات أساليب أدعمية لونية تنم عن رؤية فلسفية ذات تنوع إلى حد كبير.

العمل 7:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:

Oriental

القياس: 96.5×69.5 سم بألوان مائية

Oil on Canavas

تاريخ الإنتاج: 1909

(Munich the Stadische Galerie in lembachhaus)

لقد أنجز فاسيلي كاندنسكي لوحته Oriental سنة 1909 مجسدا فيها مجموعة من الشخصيات النسوية مجتمعة في حلقة دائرية تخلو من الأشكال الهندسية التي اعتاد عليها سابقا في أعماله الأخرى للتعبير عن إيقاعاته الموسيقية.

إن اللوحة تحوي مجموعة من الألوان المشرقة والزاهية ذات الطابع الشرقي تتكون من اللون الأحمر والأزرق والأصفر البنفسجي البرتقالي الأخضر وأجزاء من الرماديات الملونة إضافة إلى الأبيض والأسود فهي كلها ألوان تعكس الصفاء والنور والضوء الذي اتسمت بها المناظر الشرقية فلقد مزج بين الألوان الحارة التي تعطي نوع من الدفئ والنشاط في نفس الوقت إلى الشخصيات داخل اللوحة وبين الألوان الباردة التي تضفي نوع من روح الحكمة ذات بناءات دلالية وعلامات ورموز عبّر من خلالها عن الأثر الذي تركته تلك المشاهد للفنان عند زيارته للمناطق العربية وعن الانطباعات التجريدية اللاتمثيلية.

فلقد أصبحت ألوانه صارخة حارة، فكانت أشكاله على جانب من الروح السديمية، غير أن هذا السديم كان يخضع لحتمية باطنية وهي تعبير عن نزعته الشرقية في حدود مكنونة وشعوره الداخلي فلقد سعى نحو صورية للأشكال الموجودة في الطبيعة العربية من خلال الابتعاد استكشافها والتعبير بالعناصر الصورية.

فلم تكن عناصره الفنية تعبيرا عن المشاعر الداخلية وحسب بل تعبير عن الفهم الواعي للواقع الروحاني الجديد فبغض النظر عن عدم تواجد الأشكال الهندسية إلا أن تجريداته اللاّتماثلية للأشكال والألوان تمتلك خواص مادية فبإمكانها التأثير لإثارة حواسه.

العمل 8:

البطاقة التقنية:

اسم العمل:

Conglomerat

القياس: 52×58 سم بألوان مائية

Gouache et Huile sur Carton

تاريخ الإنتاج: 1943

Paris Framee

تمثل اللوحة العديد من الأشكال والخطوط حيث يوجد مربع كبير بنفسجي يحتوي حيز مغلق باللون الأزرق والذي بداخله مستطيل باللون الأصفر يحمل مجموعة من الأشكال الهندسية كالمستطيل والمربع، الدائرة والمثلثات بشكل مسطح فهي تحمل تكتلات مختلفة العناصر وكأن هناك إيقاعات موسيقية متداخلة فيما بينها.

كما نجد العديد من الخطوط الأفقية والعمودية في الشق الأيمن على جانب المستطيل الأصفر بالإضافة إلى مثلث صغير في الأسفل كما يقابلهنفس العناصر في الجهة اليسرى بطريقة معاكسة وهذا لخلق تناغم وتوازن داخل اللوحة وكأنها سمفونيات موسيقية تعبر عن شعور معين للفنان.

لقد أنجز كاندنسكي في لوحة هذه صفة بنائية جمالية متميزة عبر المساحات اللونية متضادة التي تحوي أشكالا هندسية ورموز وعلامات ذات دلالات لسانية معينة، إذا احتل اللون الأصفر الجزء الوسطي للوحة، فيما امتلاه فضاء اللوحة بألوان كالأزرق والبنفسجي والأخضر، الأحمر، الأوكرو الأسود، وعلى نحو بدت فيه التضادات اللونية والخطية وكأنها خاضعة لنظام بني بإتقان لا شعوري فرغم اختلاف الأشكال وتنوعها، إلا أنه خلق نوع من التجانس اللوني والذي يخلق بدوره انتباه يجذب المتلقي للوهلة الأولى ولعلى في ذلك صدى في بنية اللون البلاغية وعلاقتها الدلالية ارتباط برسومات التكعيبيين أحيانا.

فلقد كانت العناصر الفنية والقيم اللونية أداة ناجحة لدى الفنان للاستجابة بضرورته الداخلية وقد يبدو ذلك بوضوح من خلال اشتغالات الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة والمنحنية وكذلك تعدد الألوان والأشكال الهندسية التي قربها كاندنسكي من ما هو شيء إلى ما هو أقرب لنغمات الروح التي تجسدها الموسيقى فتدرجات الألوان الحارة والباردة أدى إلى خلق دلالة مفتوحة الزمن، وكأن كاندنسكي أراد من خلق هزة قراءتيه بصرية وذهنية في أعماق المتلقي عبر تضاداته اللونية والخطية والشكلية والتي يدورها أدت إلى انسجام متفاعل على مستويي المساحة والدلالة قصد إشباع مدركات الإنسان الجماعية وإضافة نوع من الألفة داخل شعوره.

فلقد بدت العناصر الفنية داخل العمل الفني ذات علاقة بنائية تقترب من أطروحات سيزان والتكعيبيين من بعده والذين بدورهم أعطوا الأشكال والألوان والخطوط أولوية التعبير على حساب المحاكاة أو التماثلية الشكلية.

فلقد سعى كاندنسكي إلى الابتعاد كليا على الأشكال التماثلية المطابقة للواقع المادي والموضوعي وهذا للاستجابة إلى فعل ضرورته الداخلة والوصول إلى الجوهر أو اللامرئي من خلال تجسيد تلك الخطوط والألوان المتحررة من الواقع المرئي.

قيدت تمازجاته اللونية قريبة من الأنغام الموسيقية التي تقود إلى مصاف الكلي والمطلق.

العمل 9:

البطاقة التقنية:

اسم العمل: لاموضوعي non-Objective

القياس: 19.7×26 سم زيت على قماش

تاريخ الإنتاج: 1910

المكان: Krasnodal Regional.Art Museum.F.A Kovalenko

يتكون العمل من أشكال مجردة نظمت وفق علاقات معينة فهذه اللوحة لها جانب روحي مثيل الكثير من أعمال كاندنسكي لأن اللوحة تضم مجموعة من الخطوط المستقيمة والمنحنية وأشكال تجريدية لا تماثلية وهذا لرصد تعبيره العاطفي نحو مطلق لا متنامي.

لقد استعمل الفنان ألوان مختلفة ومتنوعة كالأحمر بتدرجاته، والأصفر، الأزرق الأخضر البنفسجي الأسود لتبيان حدود الخطوط وتقاطعاتها وتبيان التفاضل الدقيقة كما سيطرة اللون الأبيض على جميع أرجاء اللوحة، إن وحي اللوحة نوع من صوفية الفن التي تهدي عن طريق الرمز والعلامة إلى ما وراء الطبيعة الميتافيزيقا للوصول إلى العالم المطلق، فالفن في هذه النقطة يستغل من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة حيث التحول الكلي أو الجذري من الخصائص والمميزات الجزئية إلى الصفات الكلية ومن الفردية إلى التعميم المطلق وهذا راجع إلى تأثر كاندنسكي بنظرية الفن للفن التي دعا إليها بيل كيل وروجار فراي الذين أكدا على أ، الفنية الجمالية لا تكون في تصوير موضوعات الطبيعة والحياة الواقعية، وإنما الفن الحديث وحده الذي يمكن أن يسمّى فنا جميلا، فدراسات كاندنسكي حول هذه النظرية جعلته يخلق نوع من التجريد الذي يتطلب نظرية الطبيعة من حالتها العضوية وهذا للكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغمضة سواء كانت التجريدات هندسية شاملة أو جزئية فقط بتجسيد الخطوط والمنحنيات أو كان كاملا أو نصفيا فهو دائما يعطي الإيحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليها الفنان فهناك تناغم وانسجام بين الألوان

والخطوط في هذا التكوين لخلق روح مفعمة بالنشاط والحركة والانتقال من الجزء إلى الكل باستخدام تدرجات الألوان وسيطرة اللون الأبيض لبعض الحياة في مكنونها حيث نلاحظ أن الخلفية تختلط باللون الأزرق والأبيض والأسود في الشق الأيمن العلوي لخلق نوع من العمق وإبراز الأشكال الأساسية اللاتمثيلية بداية بالرماديات الملونة السائدة عليها لطخات الفرشاة باللون الأبيض ثم الأصفر الفاتح والبرتقالي ثم الأحمر والأزرق المختلط بالون الأسود وهذا كله بتوازن وذو نظام محكم.

المبحث الخامس: النتائج الفنية التشكيلية لتحليل الأعمال

1. لقد أراد كاندانيسكي إضفاء الشرعية على صيغته النظرية بمثال معاصر ملموس فقد بدأت لوحته الألوان المائية المعينة زعمه بأنه اخترع العمل الفني التجريدي بتقصيه اللون والشكل، أن يعبر كما أسماه "الضرورة الداخلية معتمدا لا تمثيل الصوري بالأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية تعبر عن الجوهر و المضمون الكامنين خلف الظواهر. (العمل 01)
2. لقد أضاف كاندنسكي إلى عمله التجريدي الجديد للوحته المائية سنة 1910 طابع نظري معاصر وملموس وذلك من خلال تقصيه للون والشكل معتمد على التمثيل اللاصوري بالأشكال المجردة ذات القوة الإيجابية تعبر عن الجوهر والمضمون للوصول إلى ضرورته الداخلية.
3. لقد أرد الفنان إنجاز تقنية من خلال حركة الفرشاة وتناغم الألوان الحارة والباردة ومن خلال استعماله لمختلف الخطوط سواء الأفقية أو العمودية والمائلة وإضفاء بعد روحي وعمق دلالي تأثيري استلهمه من المفهوم الشرقي العربي وتوظيفه بطريقة حديثة لخلق بناء جمالي.
4. إن العمل الفني المكون من دوائر داخل مربعات يترك في المتلقي أثر من خلال تواصفها إضافة إلى الحركة الهادئة من تراكب الدوائر مع بعضها البعض آندي سعى إليه الفنان من أجل سماع تلك النغمات المختلفة في شكلها والمتشابه في مضمونها وهذا ما أدى به إلى اختيار التدرج القريب للتدرج في السلم الموسيقي.
5. يعد الخط لدى كاندنسكي نوعا من الموسيقى يحمل معاني ودلالات تدرك بكل مفهوم خالص.
6. إن استعمال الفنان للخطوط المختلفة والمتنوعة سواء كانت أفقية أو عمودية أو مائلة ومنحنية إنما كان لخلق قيم جمالية في بنى شكلية تقودنا نحو المطلق.
7. إن تكرار الألوان المتضادة فيما بينها أدى إلى خلق نوع من الاستمرارية في النغمات الموسيقية الموجودة في العمل 05.

8. لقد حاول الفنان إضفاء يعد جمال ينطلق من الألوان والخطوط وذلك يشعر به متلقيه ويتعايش معه على مستوى الوعي واللاواعي، فلم يكون شعور بالون من أجل اللون وإنما كان من أجل خلق قيم روحية توقض لا واعي متلقيه عنوة عنه.

9. لقد استلهم فاسيلي كاندنسكي ألوانه الزخرفية من المفاهيم التجريدية الزخرفية في المنجز الفني الإسلامي التي أحدثت تشكيلا مجردا يمثل كل منها تجاوزا للبعد المادي موحدا نظمها الداخلية للخروج منها بصيغة جديدة هي رسالة التأمل والوجد التي تتوجه نحو المطلق.

10. إن تواجده في باريس مكنته من تطوير مفردات الأشكال الثنائية الشكل على نحو متزايد أعادت عناصر معينة من عمله في وقت سابق فالقيم الجمالية تتأتى بفاعلية اللون والخط في رسوماته.

11. لقد حمل كاندنسكي دائما جميع المفاهيم الشرقية وذلك من تعبيراته التجريدية في العديد من منجزاته الفنية التي لم تخلو من الألوان المضيئة والحارة التي كانت تميز المناظر الطبيعية للبلدان العربية.

12. بين الفنان أن العمل الفني إنما يقوم على التحلي الروحي وذلك ما تبين من تمظهرات العناصر والأشكال والألوان ذات الدلالة اللاتماثلية في المعالم الروحانية الشرقية، فالتجريد يقوم على الفعل وإنما يقوم على الحدس.

13. كما حاول الفنان أن يوصل فكرة أ، الجمال الطبيعي يقوم على عناصر مادية تختلف عن العناصر التي يقوم عليها الجمال الفني.

14. لقد جسد في لوحة Conglomerat قدرة تعبيرية تتعدى عادية الأداء والتجسيد فقد تميزت ببراعة في التكوين الذي يقود بالمتلقي إلى الملمح الغنائي، وذلك من خلال مزج مادية اللوحة وعناصرها الفنية بمحمولات نفسية وروحية تتضح بانفعال وتعبير عاطفي.

15. إن الفعل الإبداعي لدى كاندنسكي لا يمكن أن يتوجب للواقع وإنما يعتبر عن حاجة داخلية أساسها الرؤية لمختلف تعبيراته، فهو يريد أن يوصل المتلقي إلى إلغء وإسقاط

رؤيته الداخلية المختلفة للشعور بومضات من الحقيقة الأعمق للوجود الانساني حسب ذهنية الفنان.

16. إن دراسات كاندنسكي لنظريات النقد الفني جعلته ينغمس في ضرورته الداخلية وخلق تجريدات شكلية ذات تكوينات محكمة.

17. إن توظيف كاندنسكي لبعض الرموز والعلامات جعلته يشتغل بشكل الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية وذلك من خلال التحول من خصائصها الجزئية إلى الصفات الكلية سواء في الشكل أو الخط أو اللون ومن الفردية إلى تعميم المطلق وهذا لخلق أثر وشعور في نفسية المتلقي.

خاتمـــة

لقد كشفت لنا دراسة أثر الفنون الشرقية في الفن التجريدي بكل ما تضمنته من فصول معرفية أن التطور الفني إنما يخضع دائما لقطبية زمنية، فالتقيد بالظواهر الخارجية للموضوع، بهدف تمثيلها و نقلها إلى المشاهد، يقابله في عصور أخرى، تجنب للموضوع أو اختزال له يدفع به إلى حدود التجريد، فتقدم عليه معانيه و مضامينه التي لا يمكن سوى للعقل وحده أن يدركها، فالتجريد إذ يشكل بالفعل ظاهرة مميزة ارتبطت بالتحولات الكبرى التي شهدها المجتمع الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، فإنه لا يقتصر على زمن محدد أو مجتمع و إنما هو أسلوب غير مستحدث كليا بحيث نميز أسلوبان عامان في الأداء الفني: أسلوب موضوعي قد يستخدم عنصر التجريد بدرجات متفاوتة، و لكنه يظل مع ذلك مخلصا للطبيعة الموضوعية للأشياء و هذا ما شهد الفن الأوروبي في الاتجاه التكعيبي، ثم هناك أسلوب آخر يطالعنا في أعمال الخزوف الصينية منذ العصر النيوليتي و في رسومات اليابانيين، و في زخارف حضارة بلاد الرافدين و في الفن الإسلامي، و في الفن الحديث ففي كل هذه الحالات لا نجد لدى الفنان الرغبة في التصوير الموضوعي و إنما تكون رغبته خالصة في التجريد.

فإن الإرادة الفنية في جميع المراحل التاريخية البدائية، والإدارة الفنية لبعض الشعوب الشرقية ذات الثقافة المتطورة إنما تظهر عن ميل نحو التجريد، فالفن المجرّد هو محاولته لتجاهل التعبير عن الشكل الطبيعي و الإفصاح عن الضرورة الداخلية على حد تعبير كاندانيسكي، و أنّ فنون بلاد الرافدين هي أقدم الحضارات البدائية نفسها بكونها فنونا مجردة أنتجت فنا كان على علاقة مباشرة بوظائف محددة لم يتخيل عنها طوال تاريخه الطويل.

لقد حمل التيار الروحاني لكاندانيسكي دائما جميع المفاهيم الشرقية التي انتشرت في روسيا، حيث توضحت آراؤه الشرقية جلية في كتابه "من الروحي في الفن" أوضح فيه أن العمل الفني يقوم على التجلي الروحي دون تمثيل العالم المرئي أو محاكاته و هذا ما ميّز الفن الإسلامي الذي استخدم صيغ هندسية تجريدية و جعل من الكتابة بما تمتاز به من تواصل خطي ذي قيم زخرفية عنصرا تشكيليا مستقلا بذاته، فالالتقاء التقني بين الرقش العربي و التجريدية بدا بوضوح عندما أصبحت اللوحة التجريدية مزيجا من المواد و الأخلاط و

الألوان، و ليست مجرد ألوان أو خطوط لا معنى و لا شكل لها و إنما أصبحت اللوحة شيئاً جديداً مبتكراً يختلف عن الأشياء الأخرى المألوفة، فالشكل و اللون و الخط عند كاندانيسكي هي عناصر تسمح بالتعبير عن الانفعال بحيث يستمد الشكل قوته الجمالية مباشرة مع التآلف اللوني، و ينتج الجمال مباشرة من تلك الضرورة الداخلية ولهذا كانت أعماله التشكيلية الكبيرة هي تصميمات سمفونية يلعب فيها الاستمتاع دوراً مرحلياً مترابطاً، فكثيرا ما كان يقرب بين متعة تذوق العمل التصويري و بين الاستمتاع باللحن الموسيقى، كما تمسك بالترتيب و التنسيق الدقيق المتوازن كأحد الأسس التي يبنى عليها الإبداع الفني أو التي ينبع منها الإلهام، فلقد أخضع الواقع المادي الحتمي لنظرة الذاتية للإنسان، فقدم المادة و رفض الذاتية و أوضح ذلك من خلال العلاقة الجدلية بين الذات و الموضوع (الإنسان و العالم) و ما تظهره التباينات اللونية و الشكلية من نفاذ إلى عالم الحقيقة المبهم، وكأنه بذلك يجيب على من سيتهم الفن العربي بالموضوعية و فقدان الذاتية، فلقد حققت في ذلك الزخرفة الإسلامية بتكويناتها المادية بعد روحا جامعا بين الشكل و المضمون و المادة و الروح، وهنا نقول أنه اعتراف بواقع الإنسان المادي الحتمي من خلال نظرته الإسلامية و الفنون الشرقية عامة استطاع تكوين فلسفة تشكيلية من خلال عناصر التكوين و من خلال الوسائط و الخامات التي ساهمت في إثراء أدائه التعبيري الخاص به.

قائمة المصادر والمـــراجـــع

المراجع بالعربية:

1. أسامة الفقي: جولة في فن و تاريخ التصوير الزيتي، مكتبة الأنجلو المصرية 165 شارع محمد فريد، القاهرة- مصر.
2. إيناس حسني، المنمنمات وثائق غير مكتوبة، الدورة الخامسة للمهرجان الدولي للمنمنمات و الزخرفة، تلمسان الجزائر، 2012.
3. باكلي محمد بن موسى، الجمال الفني ، مكتبة الكتاب العربي، نهج العربي بين مهيدي بن يزقن – غرداية- سنة 2011.
4. بسيوني فاروق، قراءة اللوحة في الفن الحديث، ط 01، دار الشروق، القاهرة، 1995.
5. بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، سنة 2009.
6. بلاسم محمد، الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار الجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 1429هـ-2008م.
7. بلاسم محمد، تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية، دار مجدولات للنشر و التوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 1429هـ - 2008م.
8. ثروة عكاشة، فن النحت في مصر القديمة و بلاد ما بين النهرين دراسة مقارنة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر.
9. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر علي أسعد، الذوقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سنة 2003.
10. الجبوري، يحي وهيب، الكتاب في الحضارة الإسلامية، الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1998.
11. جنان محمد أحمد، الابسومولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، العراق، الطبعة 01.

12. حسين الباشا، أستاذ تاريخ الفن كلية الآثار، الفنون في عصور ما قبل التاريخ، دار أوراق شرقية، للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط 01، 1421-2000م.

13. حسين باشا، الفنون القديمة في بلاد الرافدين، دار الأوراق الشرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، الطبعة الأولى، 1421-2000م.

14. رياض معتوق، التخيّل و آلياته في رسم المنمنمات الإسلامية، وزارة الثقافة، الدورة الخامسة للمهرجان الثقافي للمنمنمات و الزخرفة، تلمسان الجزائر، 2012.

15. ريد هربرت، الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت. لمعان البكري، مراجعة، سلمان الواسطي، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، 1989.

16. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، الناشر مكتبة مصر سعيد جودة، 03 شارع كامل صدقي-الفجالة-، مصر.

17. زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية و التصاوير الإسلامية، دار رائد العربي، بيروت، لبنان.

18. زوهير صاحب، فنون فجر الحضارة في بلاد الرافدين، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 2009-2010.

19. زوهير صاحب، و آخرون، دراسات في بنية الفن، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، الطبعة 01، 1425هـ-2004م.

20. صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، أعلام و مدارس و تيارات فنية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 2011.

21. عبد الرحمن جعفر الكناني، هوية البناء التشكيلي الجزائري بين بعدين، أصالة التراث و حتمية الحداثة، الدورة الخامسة للمهرجان الدولي للمنمنمات و الزخرفة، تلمسان الجزائر، 2012.

22. عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي، الرسم التجريدي بين النظرية الإسلامية و الرؤيـة الأوروبيـة المعاصـرة، دار اليـازودي العلميـة للنشـر و التوزيـع، ط 01، سنة 2011.

23. عفيـف البهناسـي، أثـر الجماليـة الإسـلامية فـي الفـن، دار الكتـاب العربـي – القاهرة، و دار الوليد –دمشق- الطبعة الأولى، 1418هـ-1997م.

24. عفيـف البهناسـي، الفـن العربـي الإسـلامي، الجـزء الأول، المنظمـة العربيـة للتربية والثقافة و العلوم، إدارة الثقافة، تونس، 1994.

25. عفيـف البهناسـي، جماليـة الفـن العربـي، عـالم المعرفـة، سلسـلة كتـب ثقافيـة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1978.

26. عفيف البهنسي، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، دار الرائد اللبناني، بيروت –لبنان، الطبعة 01.

27. عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار الدجلة للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 2010.

28. فداء حسين أبو دبسة، خلود أبو غيث، تاريخ الفن عبر العصور، مكتبة المجتمـع العربـي للنشـر و التوزيـع، عمـان – الأردن، الطبعـة العربيـة الأولـى، 1430هـ-2009م.

29. محسـن محمـد عطيـة، الفـن و الحيـاة الاجتماعيـة، دار المعـارف بمصـر، الطبعة الثانية، 1998.

30. محمـد عطيـة، اتجاهـات فـي الفـن الحـديث، دار المعـارف، مصـر، الطبعـة الرابعة، 1998.

31. محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، المثلث للتصميم و الطباعة والنشر، بيروت، 1981.

32. محمـود أمهـز، التيـارات الفنيـة المعاصـرة، شـركة المطبوعـات للتوزيـع و النشر شارع جان دارك، بناية الوهاد، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 2009.

33. محمود صبري، الفن و الإنسان، دراسة في شكل جديد من الفن، واقعية الكم.

34. مختار العطار و آخرون، الفنون الجمالية، دراسات في أدبيات الفن التشكيلي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 2002.

35. مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الواحد و العشرين، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000.

36. نابي موسى باسيلوس، فلسفة الفن، البعد التاريخي لجاليات الفن، مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية، دار التوزيع و النشر، 2018.

37. نجيب عبد الشهيب، الموجز في تاريخ الفن، مكتبة المجتمع العربي للتوزيع والنشر، دار أجنادين، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 2006.

38. نيومايز، سارة، قصة الفن الحديث، ترجمة رمسيس يوناني لجنة التأليف والترجمة و النشر، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر.

39. هربرت كون، صعود الإنسانية، باريس 1958. Herbert Kuhn de l'humanité

المجلات و الدوريات:

1. أثير شمعون إلياس، فاسيلي كاندنيسكي Vassily Kandinsky، التجريدية والروحانية في الفن، مجلة المدى الثقافي، العدد 862، الأحد 28 كانون الثاني، 2007.
2. أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، الفنون و الآداب، دار الوراق للنشر و التوزيع، المركز الثقافي الآسياوي، العدد 07.
3. باسم مصطفى الشمالي، أ.. عبد الله سيد، مفهوم الحركة في فن النحت الحديث، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، العدد 1، المجلد 293، 2013.
4. جان رولان، كندانيسكي و الفن المجرّد، مجلة النقد الحديث، العدد 93.
5. سهام محمد سلوم، و عبد السلام شعيرة، إشكالية اللاموضوعية (المعادل الهندسي) في تجريدية كاندنسكي الغنائية، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، العدد الثاني، المجلد 29، 2013.
6. صاحب جاسم حسن، التحول الأسلوبي في رسومات كاندنيسكي و موندريان (دراسة تحليلية مقارنة)، مجلة الأكاديمي، العدد 88، سنة 2018.
7. عزيزة فوال، موسوعة الأعلام (العرب المسلمين و العالميين)، الجزء 04، دار الكتاب العلمية.
8. غسان بدوان، الموسوعة العربية، الباوهاوس في العمارة و الفن، التصنيف العمارة و الفنون التشكيلية و الزخرفية، النوع: عمارة و غنون تشكيلية، المجلد الرابع.
9. مفيد عوام مسلم، تمثلات التجريدية في رسوم فناني البصرة، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العدد 04، المجلّد 24، 2016.

المراجع الأجنبية:

1. Anna Carols Krausse, Histoire de Peinture de la renaissance a Nos Jours, en roiind.
2. BiralenP.Essai de philosophie de l'Arabesque (Actes du XIV^{e} congr2s international des orientalistes – Alger 1905-2^{e}partie Ernest Leroux, Paris, 1907.
3. Brion M L'Art Abstrait, son origine sa Nature et sa signification, Diogène N° 124-(octédéc 1958).
4. Daniel Alibert Kouraguine et crisèlePierson, Histoire de la peinture, Edition du Club France, Loisirs, Paris avec l'autorisation des Editions solar, 1996.
5. Dietmar Elger, Art abstrait, TASCHEN, international Herald, tribune, Paris, France.
6. Jeannot simmen – koljakohlhoff, Kazimir Malevitch (sa vie et son œuvre), Edition Originale KonemannVerlagsgesellschaft MBH, Bonnerstr, Cologne, 1999.
7. Kandinsky, Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, Edition établie et présentée par Phillipe Sers, Denoel , France, 1954.
8. Murielle Gargnebin- christinEsavinal, le commentaire et l'art abstrait, Impression Biales S.A Naney, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
9. Violena Farima, L'Art du XXI siècle traduction de Denis Ammand canal, Edition place des Victoires 6 rue du Mail Paris, pour l'édtion Française, 2009.

المراجع الالكترونية:

1. إبراهيم الحسين، مقدمة في بعض المذاهب التجريدية المعاصرة، موقع محمد أسليم، تاريخ الإنشاء 27 يناير 2002.
2. أدوات المخطوط و تطورها من موقع الموسوعة المعرفية الشاملة http://mousou3a.educd
3. زوهير صاحب ، برنامج خفايا بلاد الرافدين 2-6 (قناة عشتار الفضائية) موضوع الحلقة مقتربات الحداثة في فنون الرافدية 2019/03/03 العاشرة صباحا.
4. زوهير صاحب ، برنامج خفايا بلاد الرافدين 5-6 (قناة عشتار الفضائية) موضوع الحلقة فن الأختام الأسطوانية في بلاد الرافدين.
5. زوهير صاحب، برنامج خفايا بلاد الرافدين 1-6 (قناة عشتار الفضائية) موضوع الحلقة أصول الحضارة الرافدية 2019/03/03 التاسعة صباحا.
6. الفن الفارسي أدوات التصوير من موقع صخر http://sakhr.com//adwateltsweer.espe?link=4
7. محمــد محمــد، عــالم الفــن التشــكيلي The Words of Paiting. http://books.google.dz.books
8. مصطلحات فنية،www.edu.gov.qa>Actop

1. هوكساي، أبرز فناني اليابان.http://alain.com

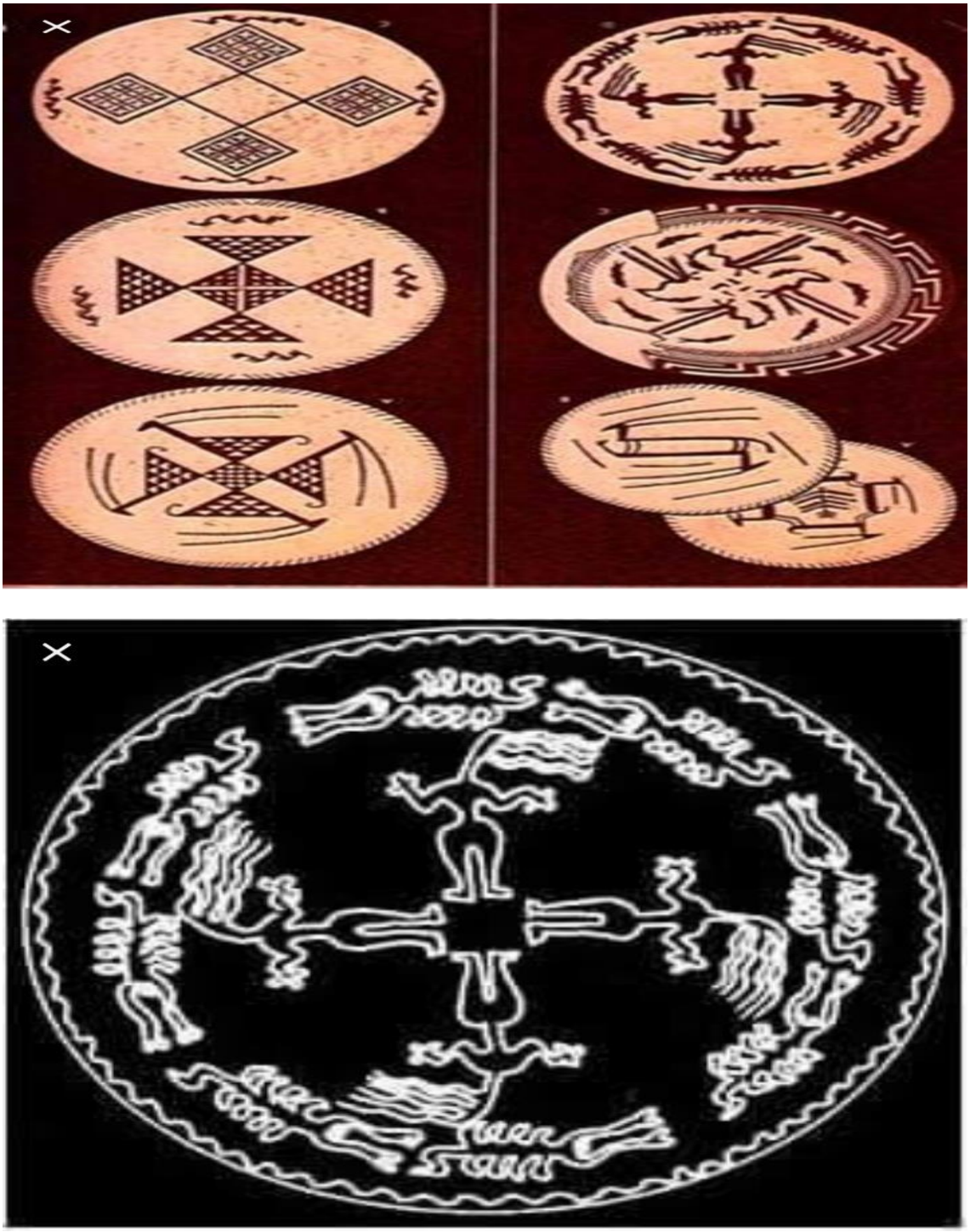
الملخـــص

تتأطر مادة البحث بإبراز أثر الفنون الشرقية في الفن التجريدي و ذلك بتقديم ما توصل إليه الفنان الرافيدني من استثمار في الوسائط و انجاز ارث تشكيلي متكامل يشمل الفنون التشكيلية جميعها على حد سواء إذ نجد الموروث النحتي و التصويري والفخاري، فضلا عن ابتكاره الفن الطباعي في ابتكاره لفن الختم و الكتابة على الرقم الصينية، لقد مارس الفنان الرافيديني كل الفنون التشكيلية بصورها الخالصة أو بصياغتها التقليدية التجريدية كما قام بمزاوجة الفنون المتعددة و خصوصا النحت و الرشم و هذا ناتج بفعل وعيه بالمادة و إمكانية استثمارها و تطواعاتها، فقد تعرف الفنان على رموز و علامات فن الرسم بشكل خاص ألا و هو التجريد و استنتاج علاقة لونية جمالية و لا نغفل التصوير الصيني و الياباني التي يجمع المادة الفلسفية و الأخلاقية مقترنة بروح الحكمة مستخدمين القلم من أجل تجريد معالم الصورة و إبراز الفراغ الذي يخلق الفاعل بين الإنسان و الطبيعة، فلقد أحدثت تأثيرات الفن الياباني تغيرات هي مجرى الفن الأوروبي سواء من خلال اللون والتصميم أو من خلال تناولهم لموضوعات العوالم الخارجية (الطبيعية كانت أو بشرية) عكست شاعرية الفنان و تذوق كل ما يتحقق منها مما جعلت فنه يمتلك اتجاهات إيمائية تجريدية مستنبطة من الواقع.

كما أن واقع التحريم في الصور و التشبيه للإنسان أو المخلوقات الأخرى أهم ما كان على الفنان المسلم أن يأخذه في الحسبان، إذ حرّم رسم الصور الآدمية و كذلك حرم فن النحت عموما لارتباطه بالآلهة عند العرب قبل الإسلام، وهو ما أدى إلى انحصار النحت تماما عن المنجز الفني الإسلامي، و استبدل بالرسم التجريدي الزخرفي ابتعادا من التشخيص من جانب و ملئ الفراغ الذي سعى لإلغائه الفنان من جانب آخر، و هو ما توفره آلية التجريد الزخرفي سواء في الخط العربي و المنمنمات أو الرقش العربي الذي يعد فناً عربياً إسلامياً خالصا ابتعد به الفنان مما هو محصور و محدد و تشخيصي و ثابت إلى ما هو مجرّد و مطلق، إذ اعتمد على البعد الروحي و العمق الدلالي و البناء الجمالي.

و من هنا كانت منطلقات التجريدية الأولى التي كانت معانيها قديمة قدم الفن فليست أشكال الفن ذات دلالة واقعية صرفة دائما، بل إنها أشكال تبتدئ من الشبه القريب

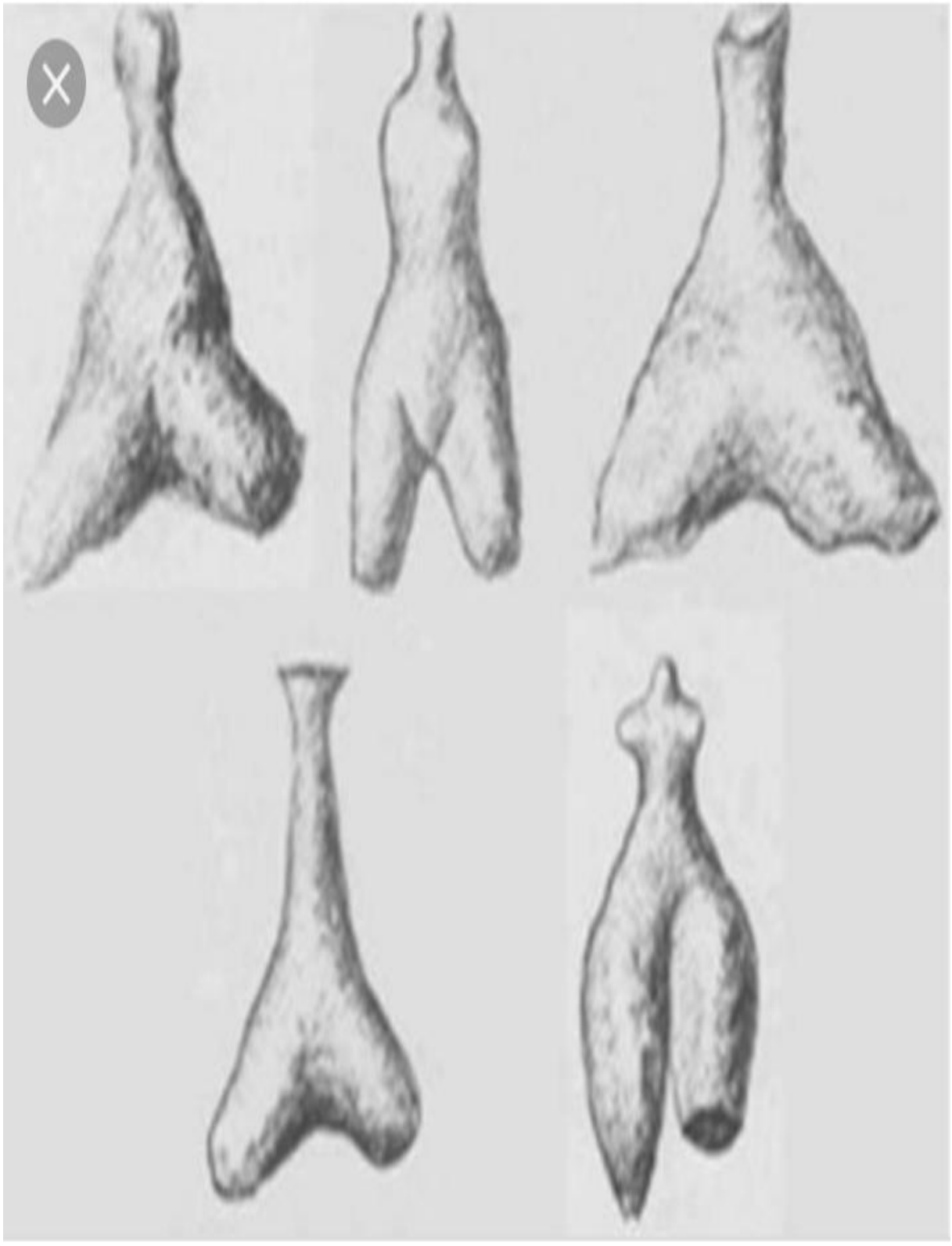
للواقع المحسوس إلى اللا شبه، فأي عمل فني إنما هو مؤلف من شيء Objet من موضوع Sujet و الشيء هو مادة محسوسة واقعية كالرخام والقماش، أما الموضوع فهو شكل غير واقعي لخيال أو حدس، يستوي في ذلك أي أثر نهضة العصور مع أي أثر فني من الرقش العربي أو من الفخار الرافدي أو أي لوحة من لوحات كاندانيسكي أو موندريان، فالموضوع الجمالي من هذه المادة شيئا جديدا يختلف عن جميع الأشياء السابقة و الواقع أن الجمال الطبيعي يقوم على عناصر مادية تختلف عن العناصر التي يقوم عليها الجمال الفني، ومن هنا وجد الفنان الحديث أنه لكي يكون مخلصا لعمله الفني عليه أن يوجد جمالا خاصا لأشياء جديدة لا علاقة لها بالأشياء الموجودة و القائمة بصورة مسبقة في الطبيعة ومن هنا بينا كاندانيسكي تجليه الروحي من كل هذه المفاهيم الشرقية معتمد أيضا على ما خلفته الانطباعية من تطور مع نهاية القرن التاسع عشر و ما توصلت إليه التكعيبية من تخطي للمفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي و إعادة بناء اللوحة على أسس جديدة، فقد شكل التجريد و هو يلي كل هذه المراحل و الذي تكرس في أنماط مختلفة من أشكال التعبير الفني التي لم يكن يجمع بينها أحيانا سوى غياب الصورة المستمدة من العالم المرئي، كما بنى موضوعاته في عالم مستقل عن المرئيات تحوي تكوينات و انطباعات و ارتجالات استلهمها من الموسيقى و الرقص والطبيعة للوصول إلى ضرورته الداخلية التي تحدث عنها في كتابه "من الروحي في الفن" مستخدما ألوانه ذات الدلالة الروحية في تجسيد أعماله.



الشكل 1: رقصة استسقاء المطر

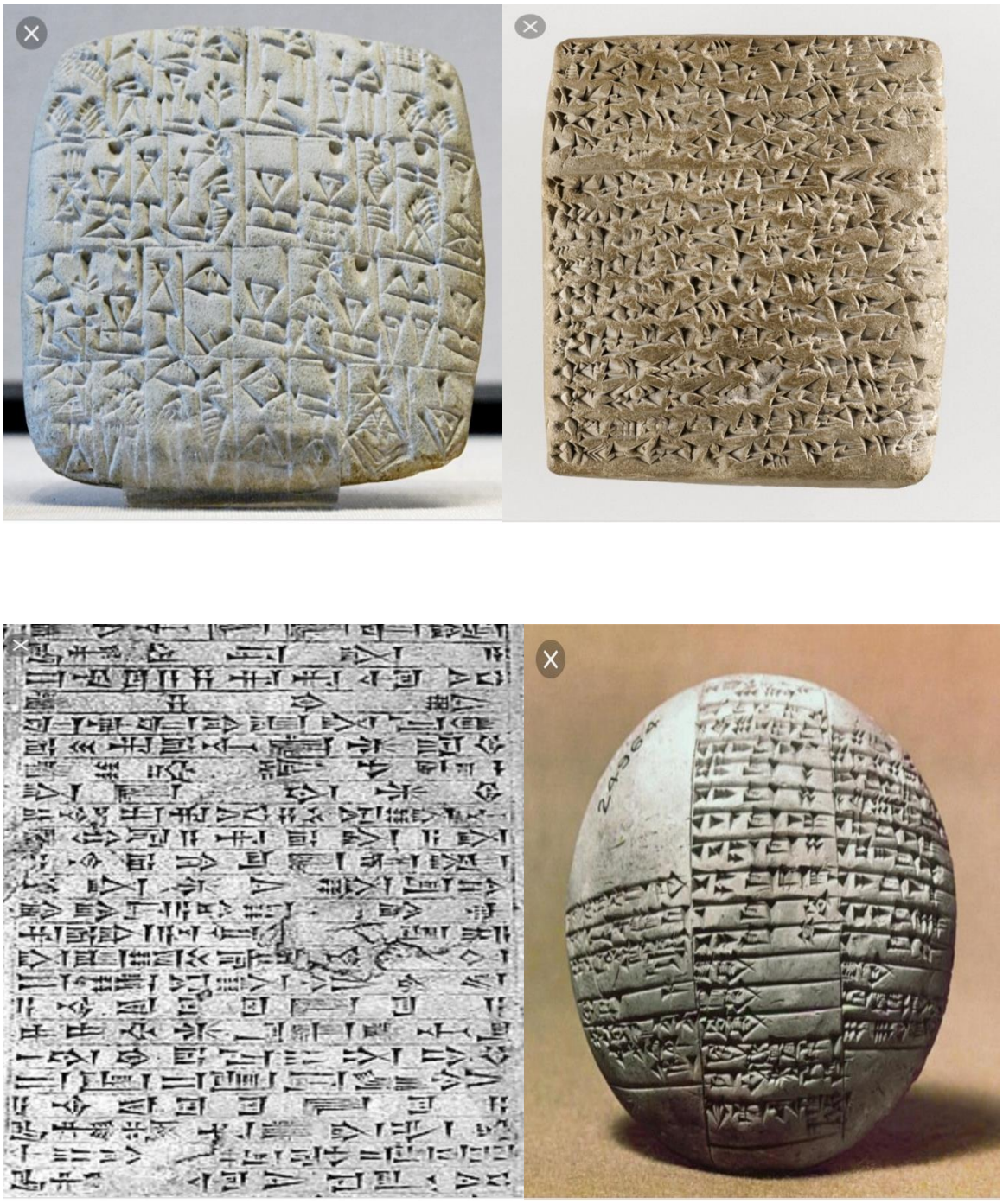
الشكل2: رسوم صخرية من العصر الحجري الجديد

الشكل3: محفورة على كتلة حجرية من كيفيك في ملبى في السويد عبارة عن رموز لها صلة بالموت والعالم الاخر



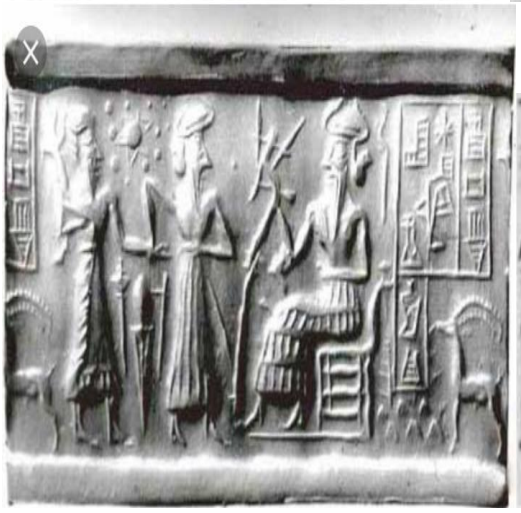
الشكل 4 : اشكال تجريدية مستنبطة من الفن البدائيالرافديني

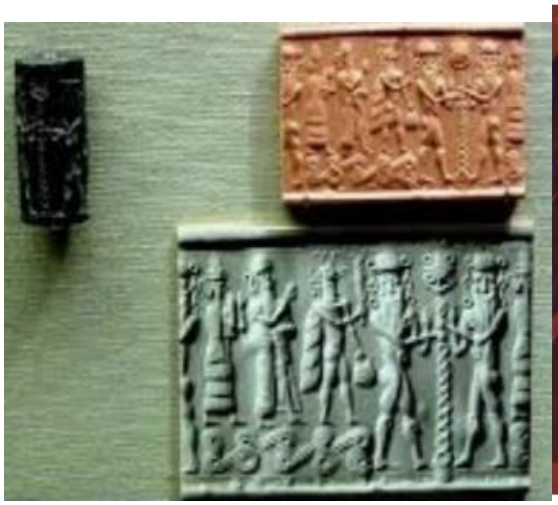
الشكل 5 : دمية الهة الام (2000ق م) المنطق الفطري في التشكيل مع دلالات رمزية رغم الاتجاه الى التجريد وتعمد الابتعاد عن الشكل الواقعي



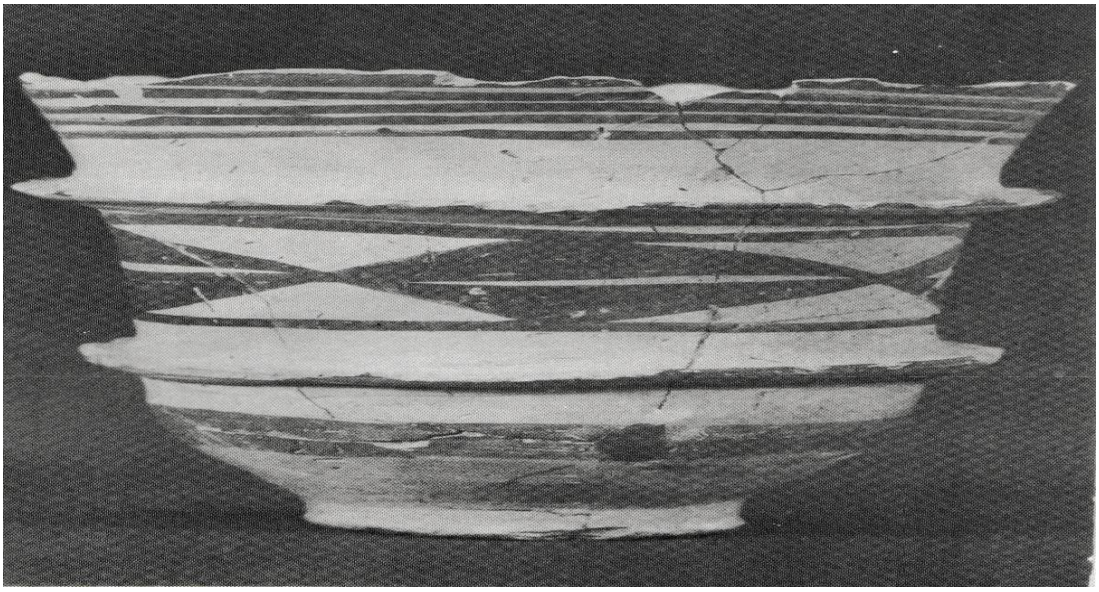
الشكل6:الكتابة المسمارية

الشكل 7 : بوابة بابل عشتار

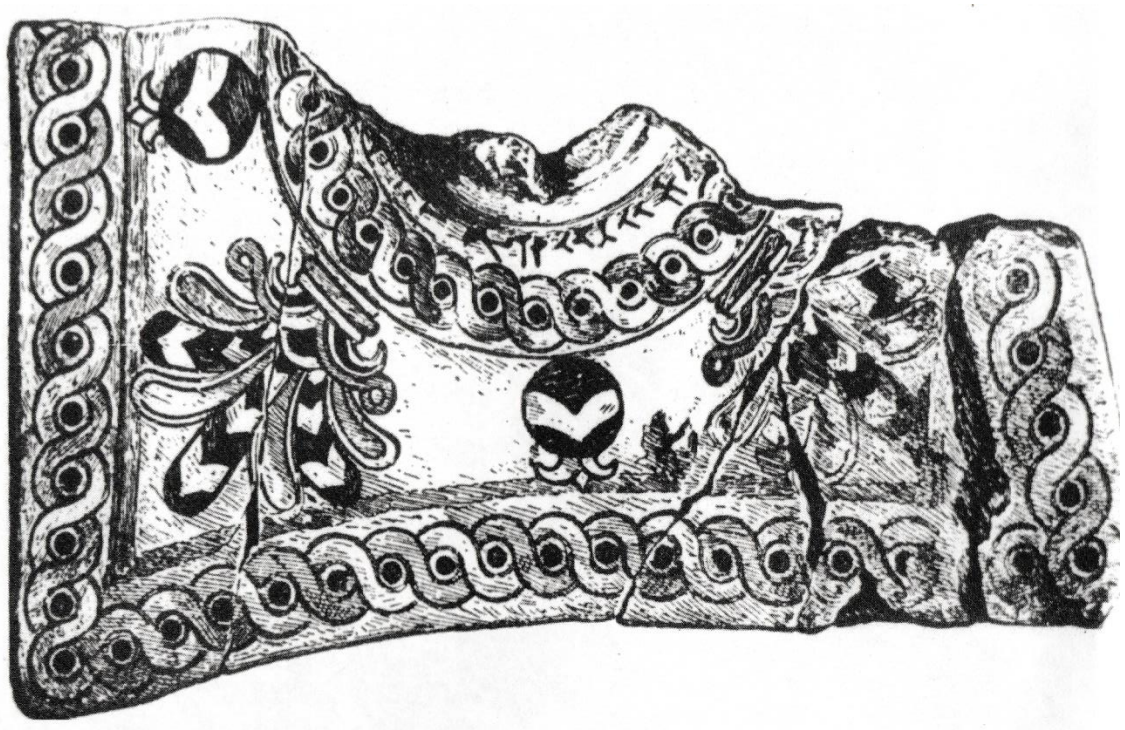




الشكل 8 : الأختام الأسطوانية



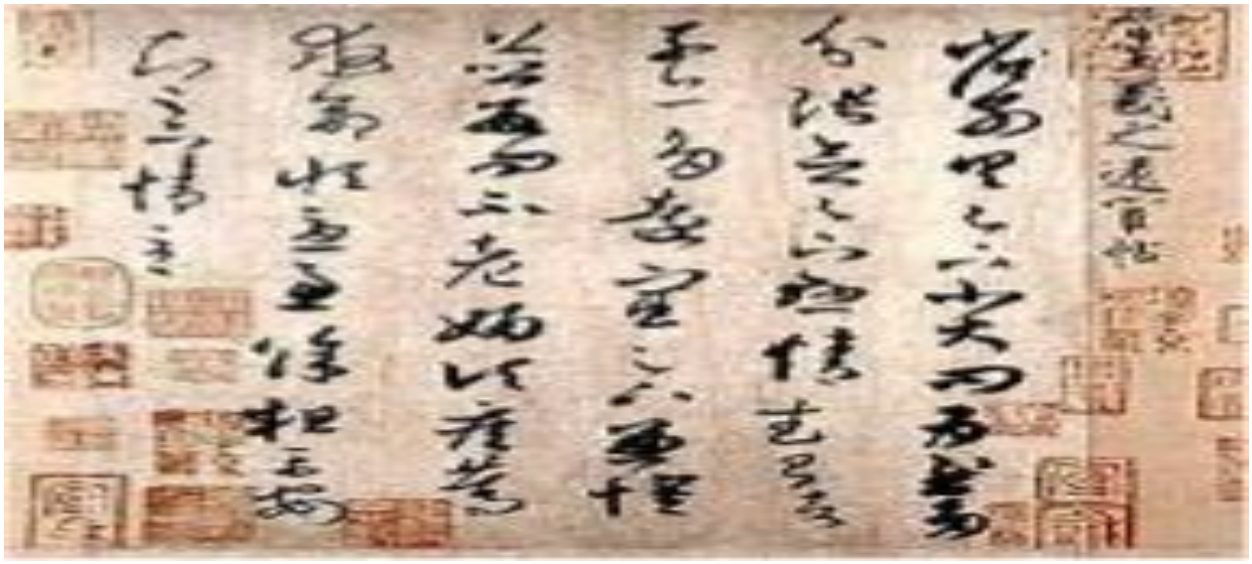
الشكل 9 : اناء من الفخار المطلي يرجع الى منتصف الالف الرابع قبل الميلاد



الشكل 10 :زخارف أشورية بالمتحف بالبريطاني في لندن

الشكل 11 : شجرة الحياة

الشكل 12 :رسومات واشكال صينية



الشكل 13 : الكتابة الصينية

Ma-Xia style أسلوب ما– شيا

الشكل 14

Japanese Painting التصوير التشكيلي الياباني

الشكل 15

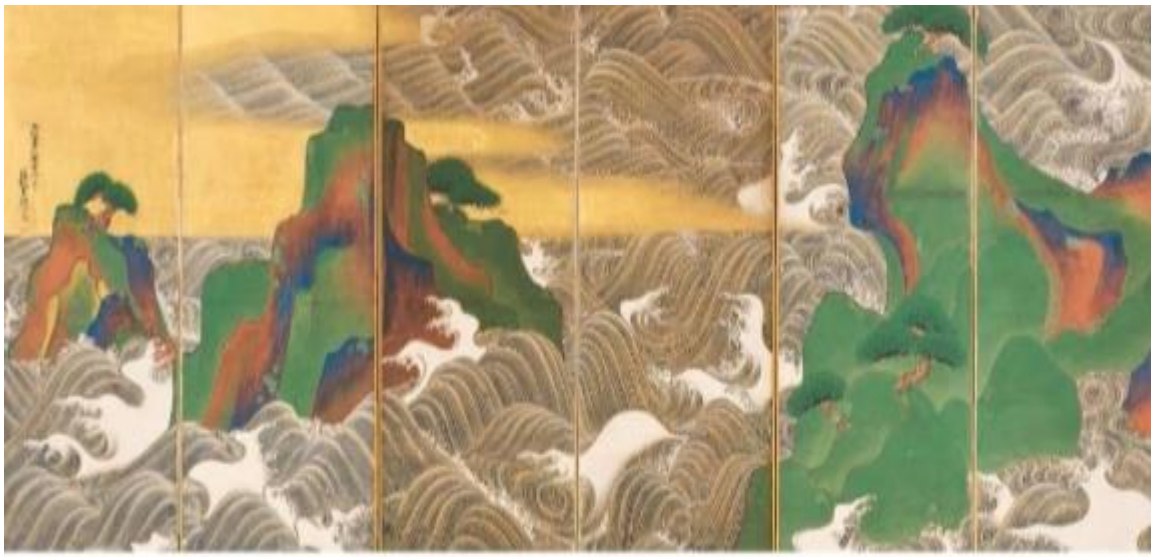
Heiji Scrolls مخطوطات

الشكل 16

"حرق قصر سانجو"

The Burning of the Sanjo Palace

الشكل 17



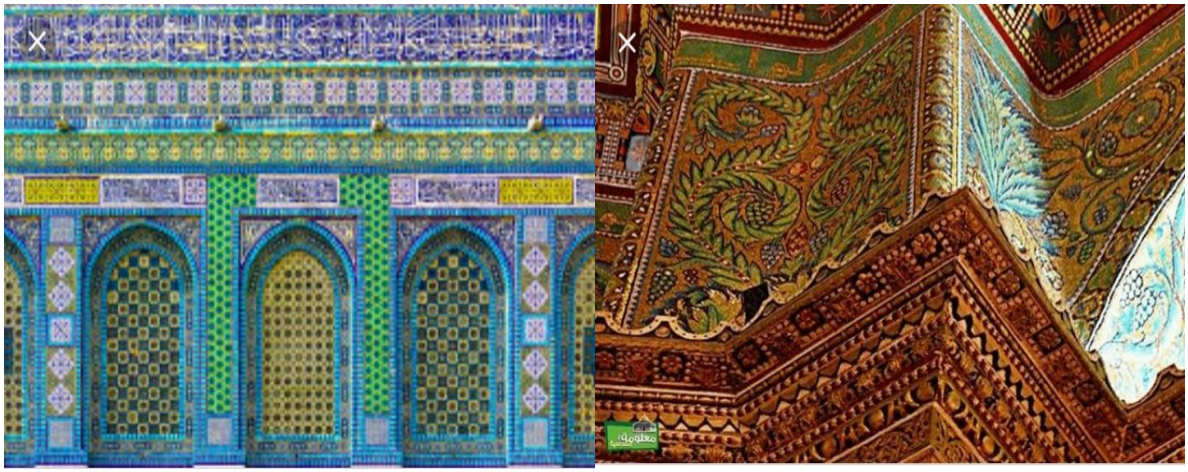
لوحة للرسام كورين Korin

الشكل 18

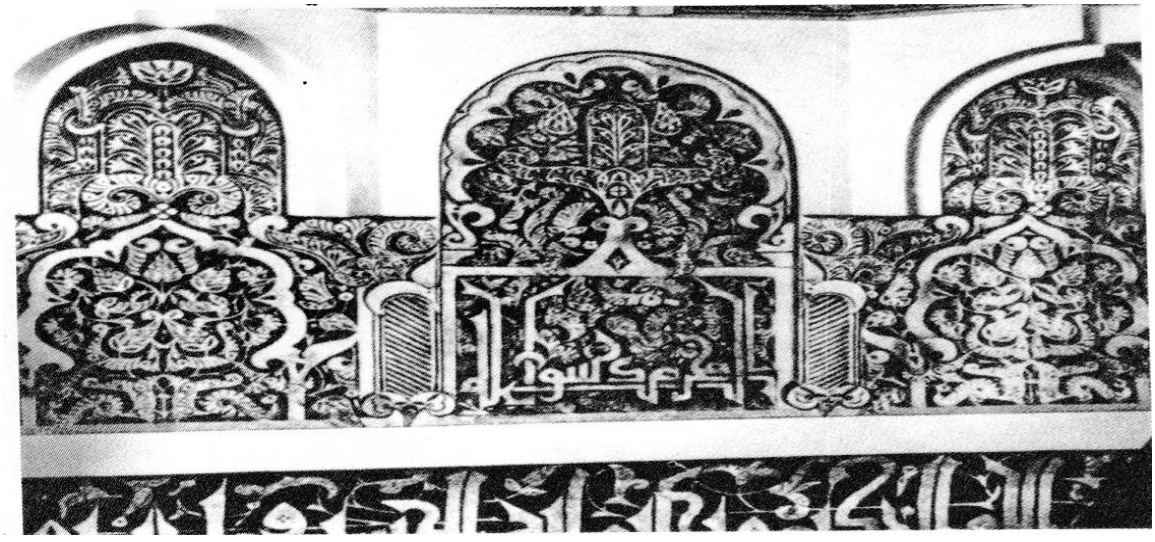
★ جبل فوجي في جو صحو.. طباعة ملونة بالكليشيهات الخشبية ★

الشكل 19

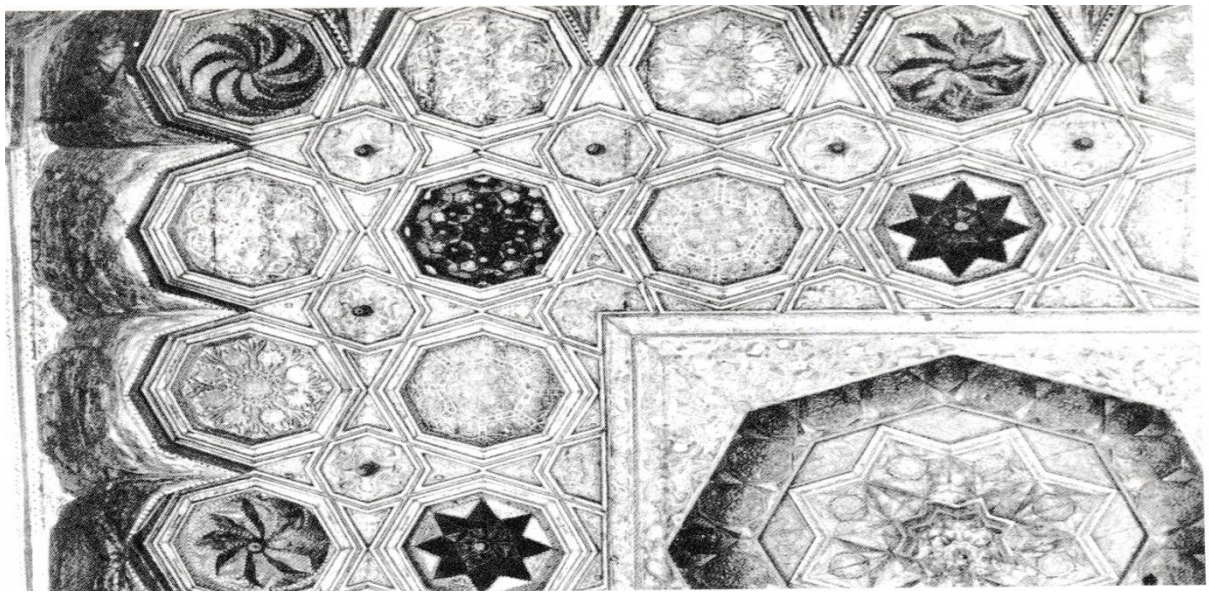
الشكل 20 : الممر الجبلي كاي طباعة بالحفر الملونة على الخشب



الشكل 21 : الرسومات الزخرفية لقبة الصحرة



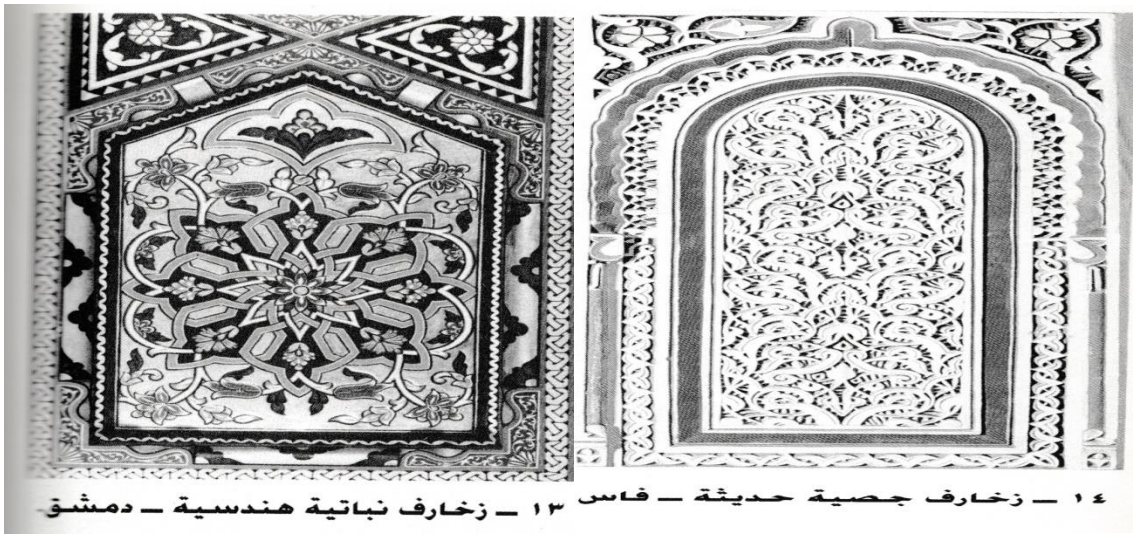
الشكل 22 : رقش نباتي جصي- فاس

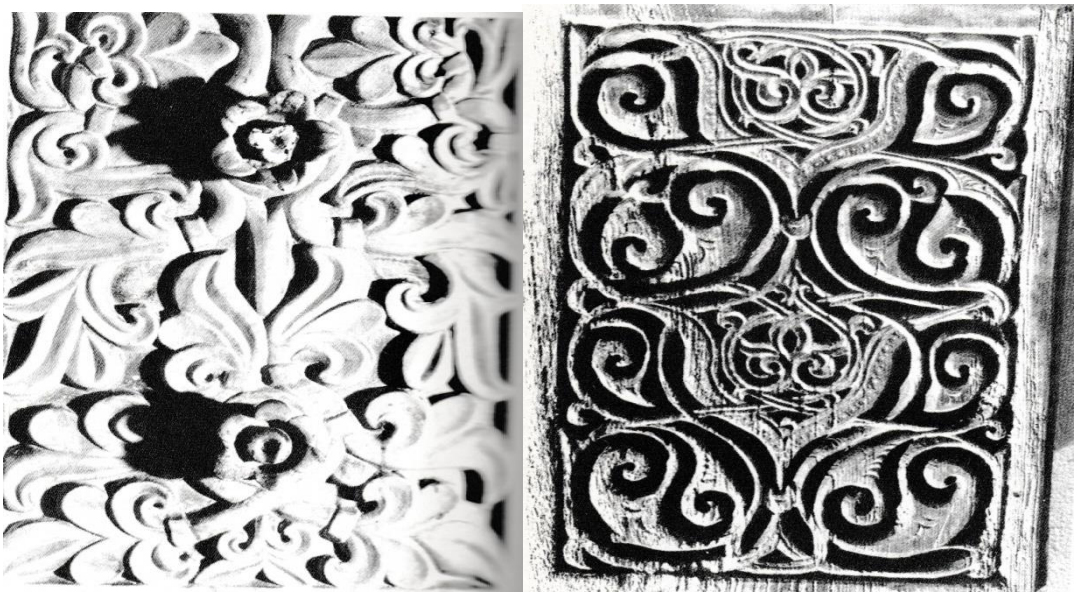


الشكل 23 : رقش هندسي خشبي

الشكل 24

الشكل 25 : زخارف نباتية تركية –اسطنبول- ازنك



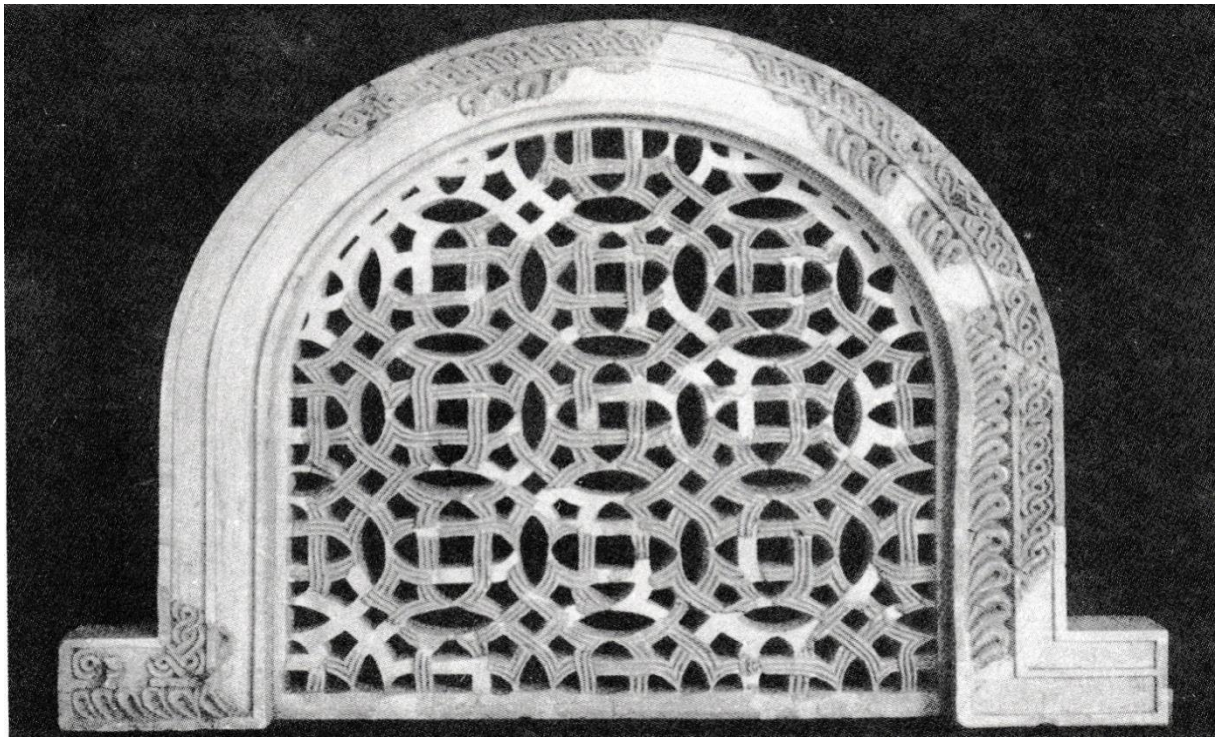


الشكل 26 : زخارف جصية ونباتية هندسية

٢٣ ــ زخارف هندسية مبتكرة ــ دمشق

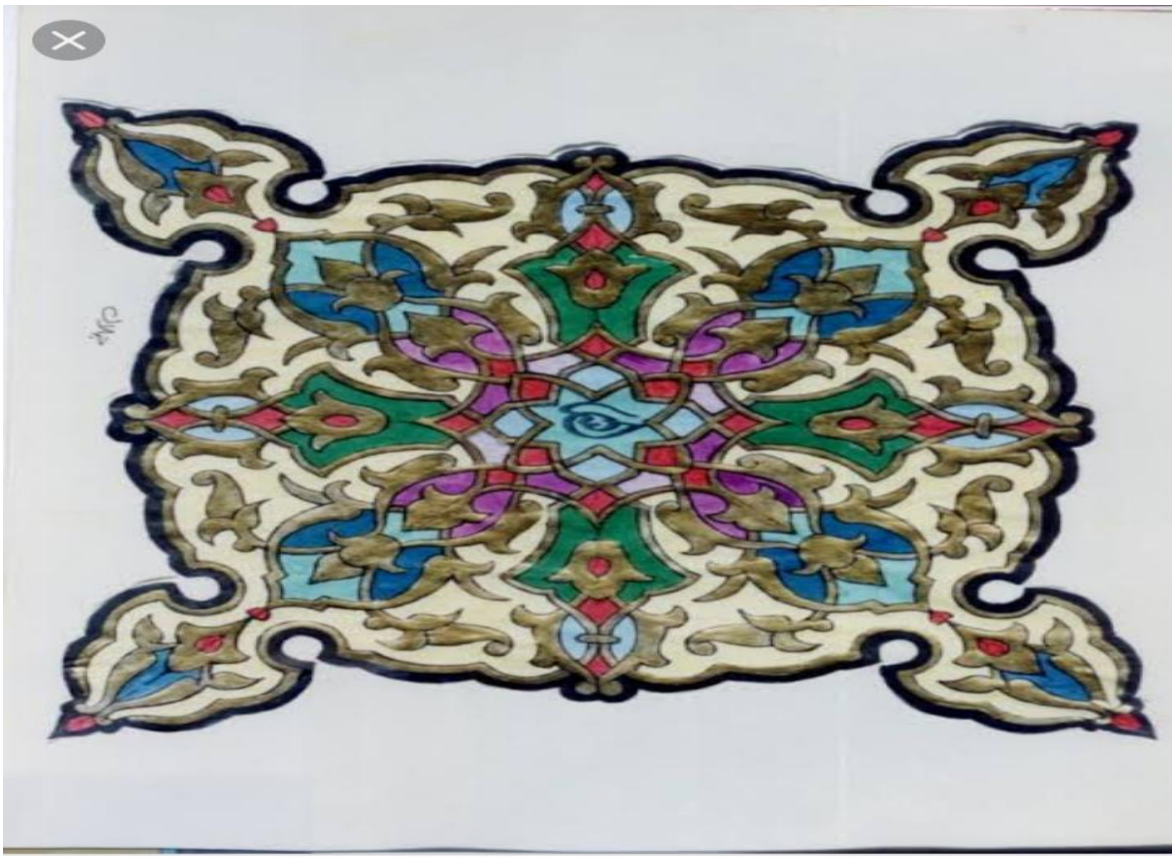
٢٥ ــ سجادة مملوكية ــ دمشق

الشكل 27



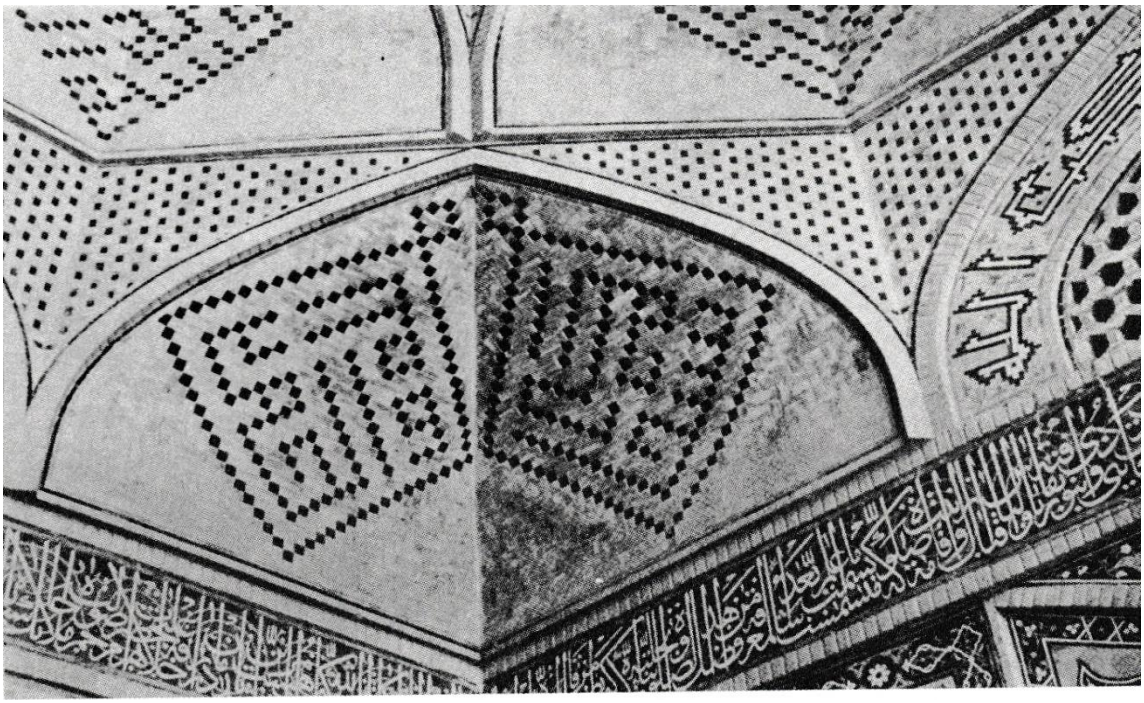
الشكل 28 : زخارف اموية

الشكل 29 : رسومات المخطوطات

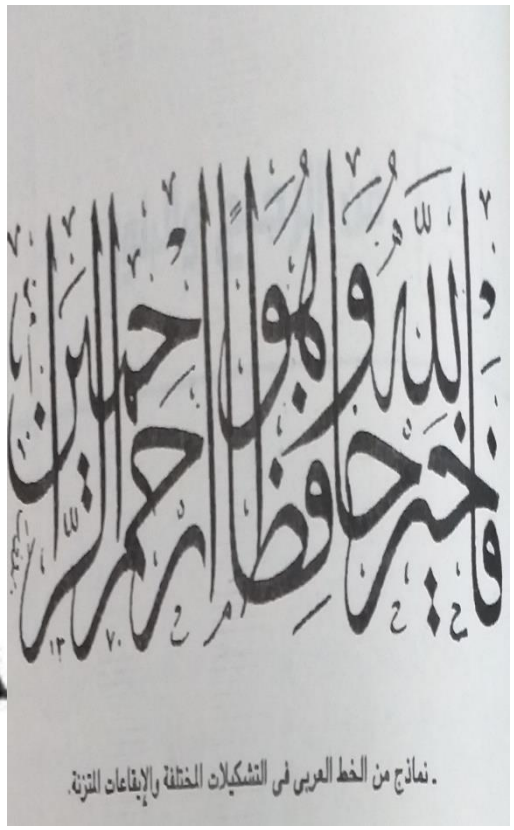


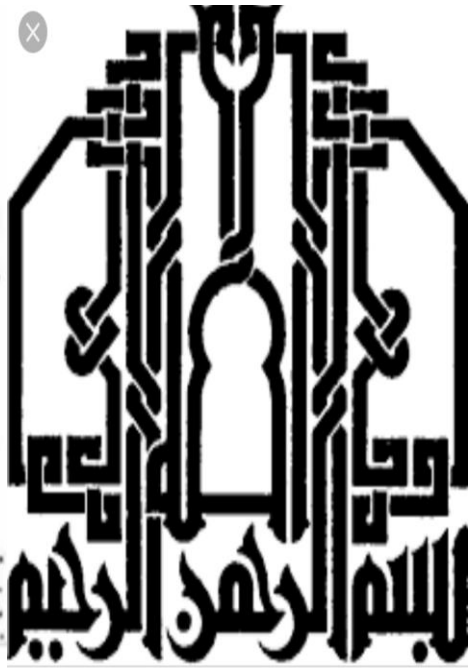
الشكل 30 : الوان المعدنية للفن الاسلامي

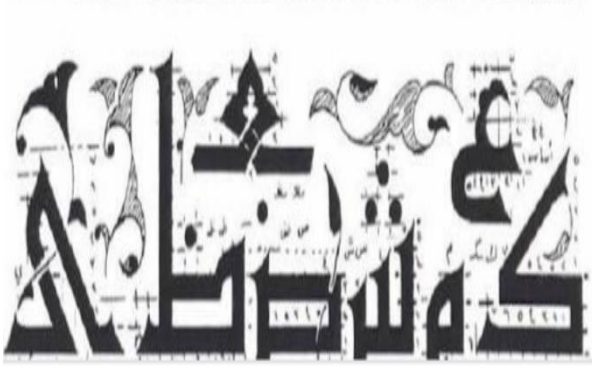
الشكل 31 : الصبغات الذهبية في الرسومات



الشكل 32 :زخارف وكتابات بخط الثلث

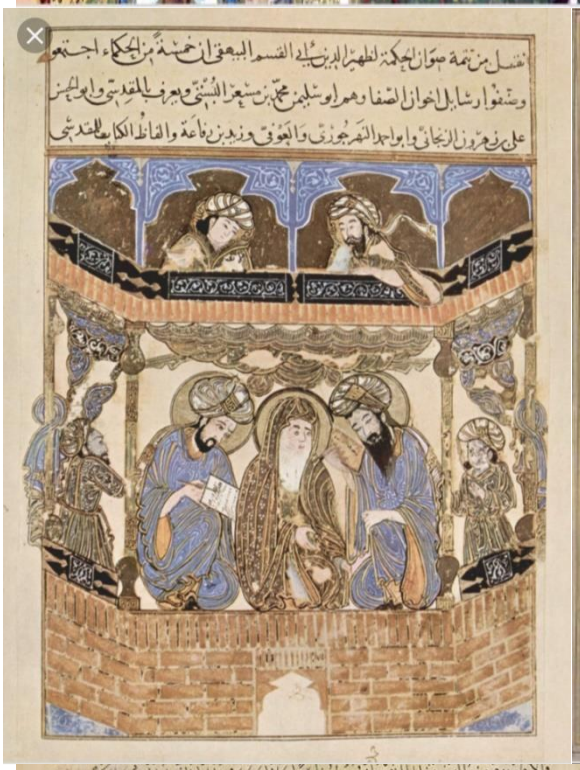






الشكل 34:وحدات الخط الكوفي

الشكل 35 : الصيغة المجردة للخط الكوفي في فن الأرابيسك

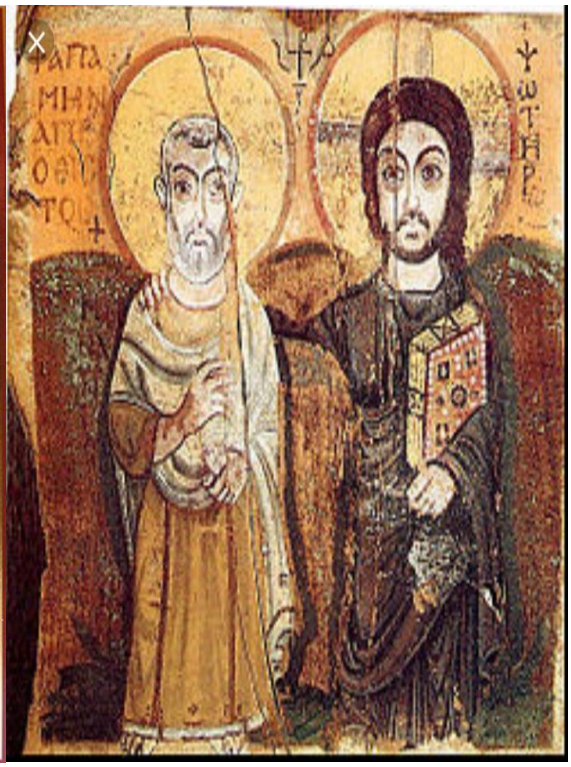


٢٦ ــ منمنمة فارسية ــ إيران

الشكل 36 : رسومات الإيضاحية لفن المنمنمات الاسلامية

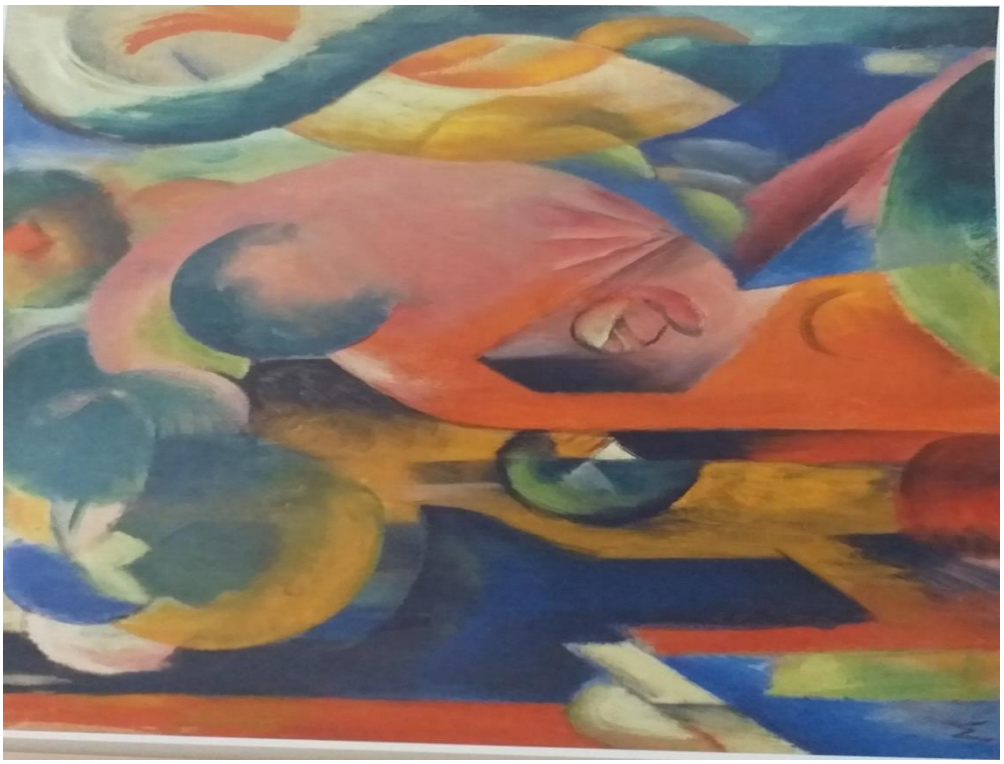
الشكل 37 : بعض اعمال محمود الواسيطي

الشكل 38 : احدى منمنمات محمد راسم الجزائري

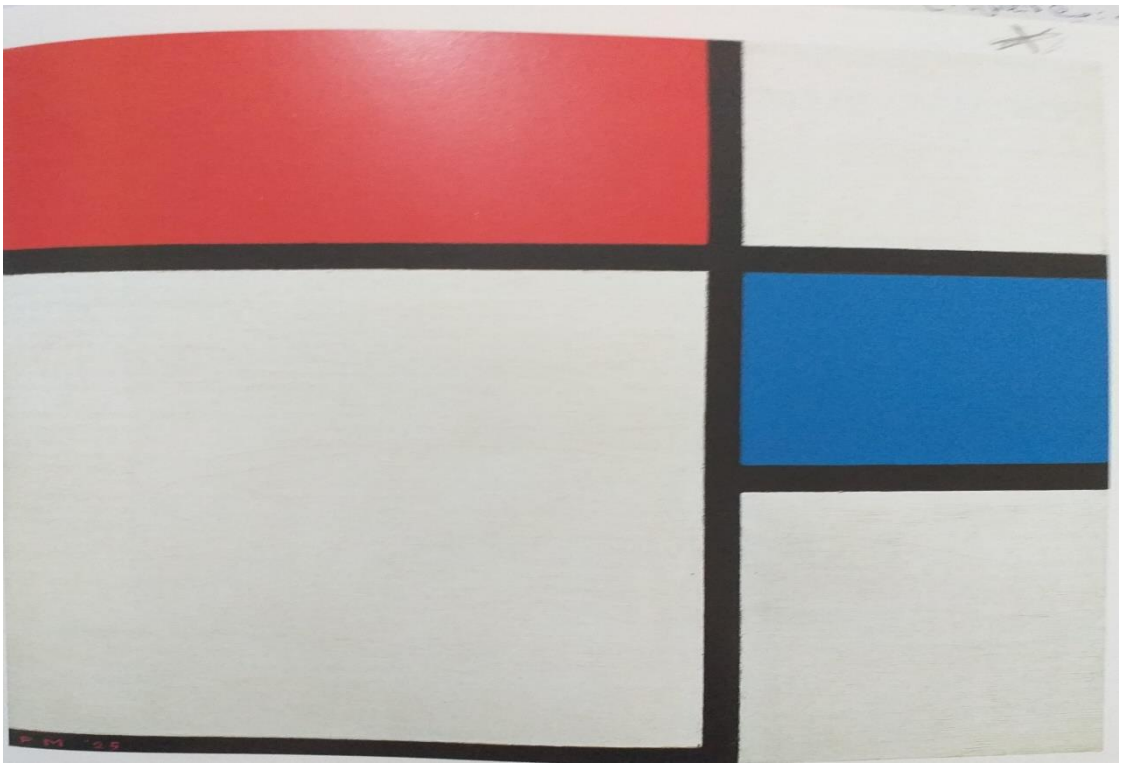


الشكل 39 : التصاوير المستمدة من بعض قصص الدني المسيحي

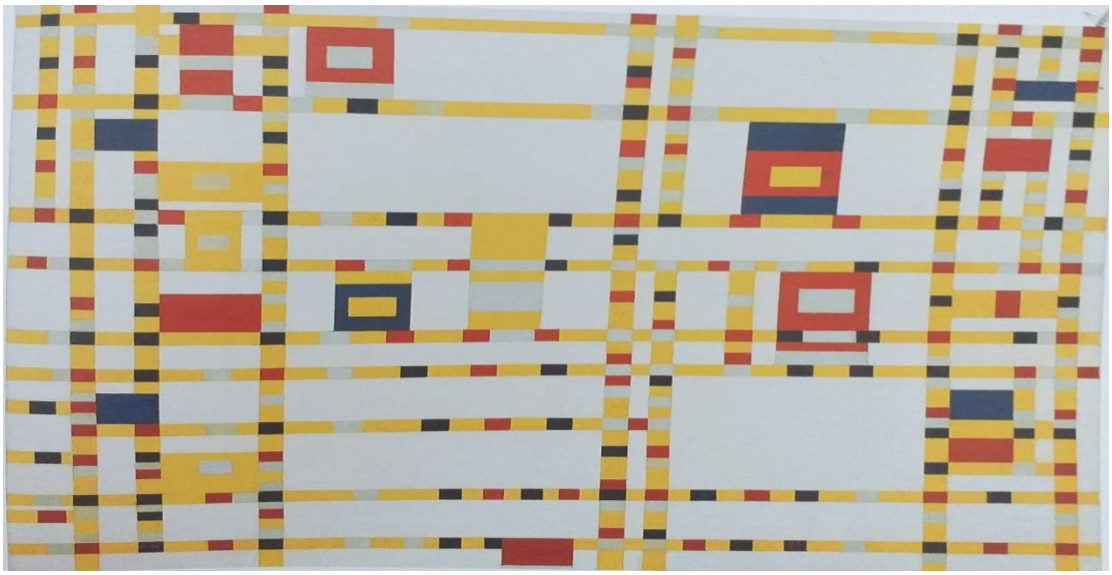
الشكل 40 : robert delaunay premier disque simultané



franz marc petite composition III : 41 الشكل

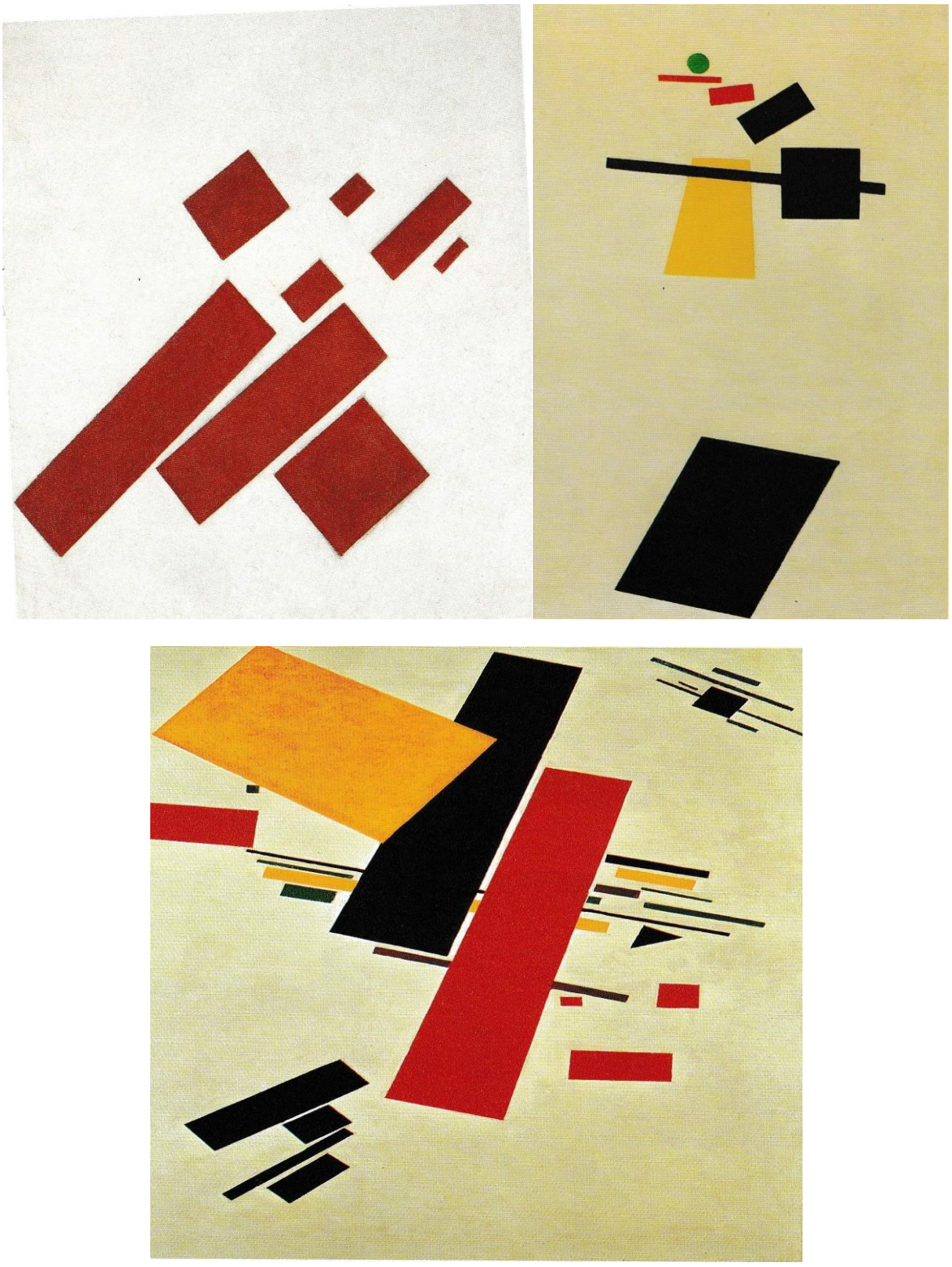


pietmondrian composition avec bleu et rouge : 42 الشكل

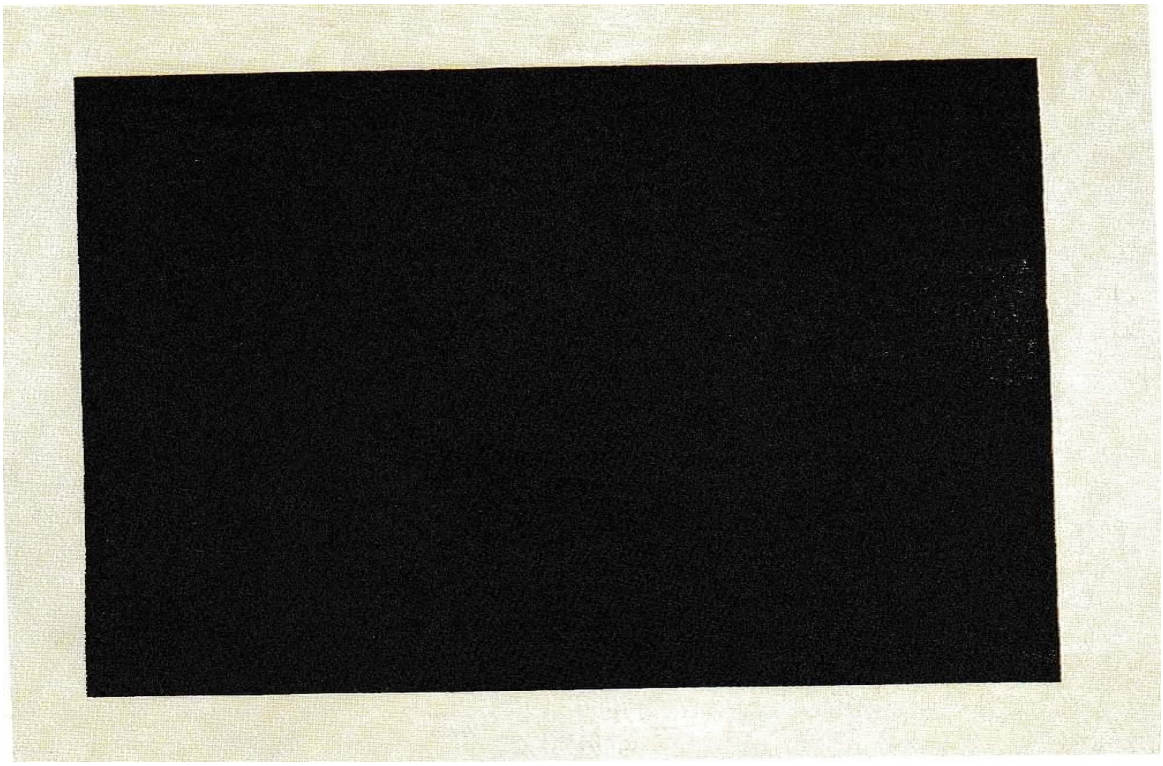


الشكل 43 : pietmondrainbroadwayboogie- woogie

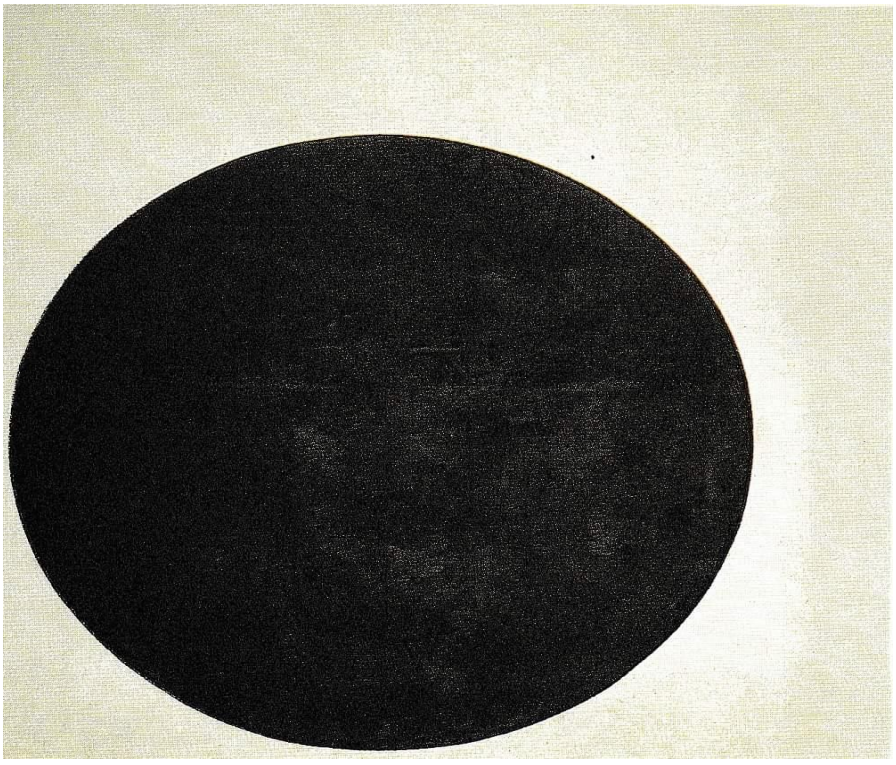
الشكل 44 : theodoesburg contre- composition V



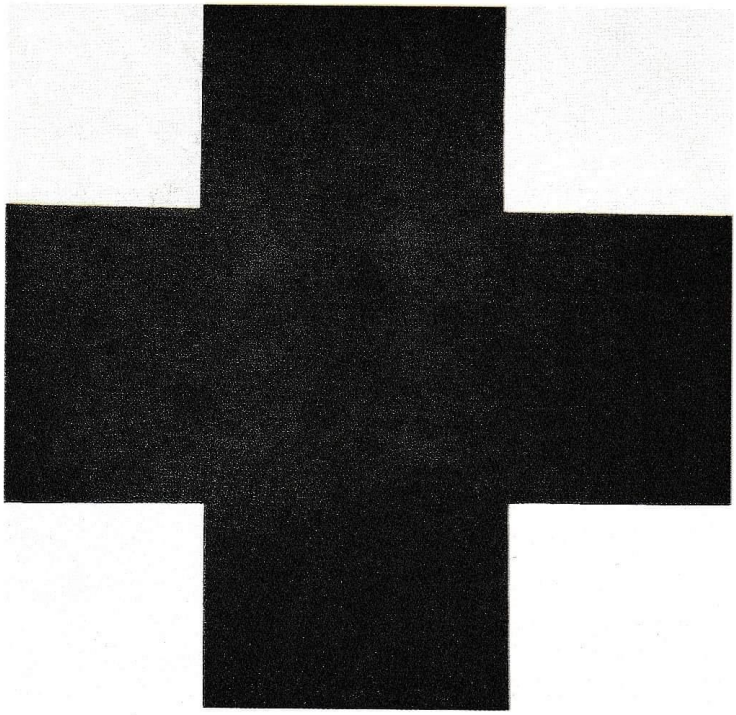
الشكل 45: مجموع اعمال لتفوقيةSUPREMATISMلكازميرماليفتش



الشكل 46 :مربع اسود على خلفية بيضاء لكازميرماليفتش



الشكل 47:دائرة سوداء على خلفية بيضاء لكازميرماليفتش



الشكل 48 :الصليبالاسود لكازميرماليفتش