جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة/ الدراسات الاولية
قسم الفنون التشكيلية
فرع / الرسم

الشكل اللا مرئي في المدرسة التجريدية

بحث تقدم به الطالبان

حسن صباح حسن
صالح حمد صالح

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل
وهو جزء من متطلبات نيل شهادة بكالوريوس
الفنون التشكيلية

بإشراف

م. د ألوان خليف محمود

١٤٤٤هـ ـــــــــــــــــــــــــــ موصل ـــــــــــــــــــــــــــ٢٠٢٣م

﴿لا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾

((الأنعام / الآية ١٠٣))

صدق الله العلي العظيم

الإهداء

إلى من جرعا الكاس فارغا ليسقيانا قطرة حبٍ... إلى من تعبت أناملهما ليقدما لنا لحظة سعادة... إلى من حصدا الاشواك عن دربينا ليمهدا لنا طريق العلم

إلى القلبان الكبيران...

والدانا العزيزان

((حفظ اللّه من كان حيا ورحم الأموات منهم))

إلى من أرضعتانا الحب والحنان... إلى رمزا الحب وبلسم الشفاء ... إلى القلبان الطاهران الناصعتان بالبياض...

والدتانا العزيزتان

((حفظهن اللّه ورعاهن في برحمته من كل سوء))

إلى رفيقتي دربينا ومن ساندتانا وكانتا خير عونٍ لنا.....وتحملتا معنا الصعاب

صالح ((زوجتي الغالية أم بسام))

حسن ((خطيبتي الغالية وزوجة المستقبل القريب))

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة.....والنفوس البريئة.....إلى ريحان حياتي ابني الغالي بسام...

نهدي ثمرة جهدنا المتواضع

صالح وحسن

شكر وعرفان

الحمد لله الذي جعل اللسان فلسفة لتوحيده، وبنية في نظام خلقه، وأساساً لبلاء الفرد وامتحانه، والصلاة والسلام على من وسم شمولية دعوته وعالمية نهجه وخصوصية منهجه محمد (ﷺ).

لايسع الباحثان بعد إكمال هذا البحث إلا أن يتقدمان بوافر الشكر والتقدير والعرفان إلى المشرفة على البحث، م.دالوان خليف محمود على ما بذلته من جهد كبير، ومتابعة علمية لمجريات البحث، تمنياتي لها بالصحة و العافية و مزيد من النجاح و التوفيق.

كما يتقدم الباحثان بوافر الشكر والتقدير إلى عمادة كلية الفنون الجملية – جامعة الموصل متمثلة بالاستاذ الدكتور نشأت مبارك صليوة ورئاسة قسم الفنون التشكيلية متمثلة بالاستاذ الدكتور حامد ابراهيم الراشدي وإلى جميع أساتذة القسم، لأعانة الباحثان في المرحلة التحضيرية.

ولا بد من تقديم الشكر والإمتنان الى السادة اعضاء اللجنة العلمية، التي أقرت عنوان البحث وأسهمت في إنضاج خطته، متمثلة برئيسها الأستاذ الدكتور حامد ابراهيم امهيدي ، فلهم منها وافر الشكر والامتنان على ما ابدوه من ملاحظات اخرجت عنوان البحث بشكله النهائي.

مع شكر كل الموظفين العاملين في المكتبة ، وقسم السكرتارية في قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل.

وأخيراً يتقدم الباحثان بالشكر والعرفان والاعتذار لكل من عاونهم وتمنى لهم الخير ولم يرد اسمه.. دعائنا للجميع بالتوفيق، ومن الله العون

الباحثان

ملخص البحث

إن أهمية موضوع (الشكل اللا مرئي في المدرسة التجريدية)، تشكل ظاهرة جمالية شغلت حيزاً مهماً في خارطة الخطاب التشكيلي بشكله العام والرسم منه بشكل خاص، إذ تتضح ظاهرة اللا مرئي بشكل أكثر جلاءً في تيار الرسم التجريدي الحديث. والشكل اللا مرئي يعدّ أحد أهم المفاهيم الجمالية التي انطوت عليها حركات الحداثة سعياً وراء فتح قنوات للتأمل الجمالي اللا مرئي من خلال الرسم التجريدي الذي يعادل الرسم الواقعي المحاكاتي، وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن السؤال الآتي:

ما الشكل اللا مرئي في المدرسة التجريدية؟

كما تضمن الفصل الأول، هدف البحث في التعرف على:

الشكل اللا مرئي في المدرسة التجريدية.

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول، فقد اقتصرت على دراسة الشكل اللا مرئي في المدرسة التجريدية، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لهذا التيار، للفترة من (١٩١٠-١٩٤٠) وباعتماد المنهج الوصفي التحليلي، ضمن رؤية فلسفية جمالية، ببعديها النظري والإجرائي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول: الشكل اللا مرئي. أما المبحث الثاني فانطوى على دراسة الحركة التجريدية ، وفي المبحث الثالث تناول دراسة التجريدية بين مثال الجمال وصور اللا مرئي، مع وضع خاتمة الإطار النظري باستلال المؤشرات للإفادة منها عند تحليل عينة البحث.

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث متضمناً مجتمع البحث وعينته منهج البحث، وطريقة البحث ، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (٣) أنموذجاً.

أما الفصل الرابع فاحتوى على نتائج البحث والاستنتاجات، ومن النتائج التي تم التوصل إليها:

وتضمن الفصل الرابع، نتائج البحث واستنتاجاته، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث:

١. أشكال تجريدية اللا مرئي ذات منحنى تعبيري تتجه نحو العفوية والتلقائية والارتجال في تكوين الشكل حيث تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية فتصل إلى اشكال تجريدية لا

منتظمة في الخط واللون والتعبير عن النفس فاستهدفت اظهار الانفعالي الوجداني الحر (في أعمال كاندينسكي).

٢. الرسم التجريدي الحديث يعتمد على ايقاع حر لتكوين هذه الوحدات البنائية، فكونت تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغ غير متكررة، تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في المساحة والشكل واللون والخط.

أما أهم الاستنتاجات التي توصل اليها البحث فهي:-

١. ان الفن الحديث قد منحت الفنان فرصة التشكيل الحر وتضمينه مدى تعبيري ورمزي حيث أتاح اللا مرئي للفنان الحديث وفتح أمامه آفق الزمان والمكان ولكنه لم يتحدد بالأطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض اسلوب محدد ونمط فني.

١. إن تيارات الرسم الأوربي الحديث أسهم فيها الشكل اللا مرئي في تفعيل دور الذات لإغناء الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم برمزية تخاطب ما هو روحي ووجداني فأسقط الانفعالات الوجدانية على الشكل الفني.

فيما انتهى البحث بعدد من التوصيات والمقترحات -فضلا عن-قائمة المصادر والملاحق.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	أ
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ج
ملخص البحث	د
المحتويات	و
الفصل الأول **الإطار المنهجي**	**١-٥**
مشكلة البحث	٢
أهمية البحث والحاجة إليه	٣
هدف البحث	٣
حدود البحث	٣
تحديد مصطلحات البحث وتعريفها	٣
الفصل الثاني **الإطار النظري**	**٦-٣٢**
المبحث الأول: الشكل اللامرئي	٧-١٤
المبحث الثاني: الشكل في الحركة التجريدية	١٥-١٨
المبحث الثالث: التجريدية بين مثال الجمال وصور اللا مرئي	١٩-٣٠
المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	٣١-٣٢
الدراسات السابقة	٣٢
الفصل الثالث **إجراءات البحث**	**٣٤-٣٩**
مجتمع البحث	٣٥
عينة البحث	٣٥
منهج البحث	٣٥
تحليل العينة	٣٦

الفصل الرابع **النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات**	**٤٠-٤٣**
النتائج	٤١
الاستنتاجات	٤٢
التوصيات	٤٣
المقترحات	٤٣
ثبت المصادر و المراجع	٤٤-٤٧
الملاحق	٤٨-٥١

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

نظراً لما يتمتع به الإنسان من معارف فكرية وخبراتيه جعلت منه ينحاز نحو رؤيته الإبداعية وتجسيدها في مجالات مختلفة، ويعد الفن أحد المجالات التي يرتقي فيها إبداع الإنسان وعلى مستوياته النحتية والرسومية وغيرها.

وفي حالة الإنسان البدائي، يكون شعور الانفصال ممزوجا بمخاوف طبيعية لأخطار متنوعة يمكن ان يصادفها في حياته غير المستقرة، وكذلك خوفه الطبيعي الدائم من عالم السحر. وفي الحضارتين المصرية والبيزنطية، ينبع شعور الانفصال هذا من نفور الحاجات المادية والاشباعية من القيم الروحية.

ويعد الرسم الحديث احد المجالات التي يبوح فيها الفنان إبداعاته، فالرسم الحديث يتميز بتنوعه وثرائه على مستوى البنى التركيبية للسطح التصويري وعلى مستوى الأسلوب وتقنياته، وهذا يعود في أصله إلى خصائص إبداعية تتمحور بين ثنايا الفنان الحداثية، وان مظاهر الفن الحديث الأخرى تبدو بالتأكيد أكثر إثارة. وأن الفن كان في السابق يحاكي الطبيعة ويصور العالم الواقعي كي ينقل إلينا نموذجاً عنه مثالياً لامرئي، بات الآن يتعامل بـ الفكرة والشعور أو الحس أو ما يسميه كاندنسكي (الضرورة الداخلية في محاولة لجعل اللا مرئي مرئياً) بحسب تعبير بول كلي) ، لذا يرى الباحثان انه من الضروري دراسة تلك الخصائص أو السمات الإبداعية في رسومات تجريدية وما خلف الواقع بوصفه ينبض بالخيالي والروحي فضلا عن المضامين الاستطبقية ذات المنحى التغريبي واللا مألوف، ويبدو ان فهماً سطحياً لأهمية الفن التجريدي، وهكذا لا يوجد إدراك عام لخواصه.

وإن الحركة التي وجهت الفنون التشكيلية – بخاصة التصوير – نحو التجريد ليست في معزل عن واقع ظروف تاريخية واجتماعية لفترة زمنية محددة، فهي من بعض الوجوه انعكاس لها ومرتبطة بها.ولذلك فان مطامح الفن التجريدي ليكون شكلاً من أشكال الفن قد تقلصت على نحو خطير، ان "إحساس الانفصال عن الطبيعة الخارجية" هو رغبة في انفصال المرء عن بيئته، تلك التي نسبها هو لم إلى أولئك الفنانين الذين تميل أعمالهم نحو التجريد الهندسي.

وقد يستنتج المرء بتشاؤم ان الفن التجريدي اما انه محض زخرفة، أو انه عمل لأشخاص اختاروا الانسحاب إلى داخل ذواتهم بعيدا عن صخب العالم، مفضلين ذلك على عكس (تصوير) مظهره الخارجي التقليدي. لذا تتجسد مشكلة البحث بالتساؤل الأتي:

ما الشكل اللا مرئي في المدرسة التجريدية؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة اليه:

١- يسهم في اغناء الباحثين والدارسين في مجال الفنون التشكيلية.

٢- يسهم في اغناء الأقسام الفنية في كليات الفنون الجميلة عامة والمؤسسات العاملة في هذا المجال خاصة والمنظرين والنقاد والمعاهد الفنية الأخرى.

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن:

الشكل اللامرئي في الرسم التجريدي الحديث.

رابعا: حدود البحث:

١- الحدود الزمانية:

يقتصر البحث الحالي على دراسة الشكل اللامرئي في الرسم التجريدي الحديث وجمالياته ومفاهيمه وأشكاله من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لتيار الرسم التجريدي الأوربي الحديث للفترة من (١٩١٠-١٩٤٠).

٢- الحدود المكانية:

يتحدد البحث في أوربا.

٣- الحدود الموضوعية:

يتحدد البحث الحالي بدراسة الشكل اللا مرئي من خلال تحليل نماذج للإعمال مصورة للوحات فنية ممثلة في المدرسة التجريدية.

خامسا: تحديد المصطلحات:

١- الشكل Shape:

أ- الشكل لغوياً:

يعرّف الشَكل بالفتح : الشَّبْه والمِثْل ، والجمع أشكالٌ وشكُول [١]، (أشكَلَ) الكتاب كأنه أزال به إشْكالَه والتباسه . و(المشاكلة) الموافقة و(التّشاكُل) مثله [٢].

ب-**الشكل اصطلاحياً:**

- ويعرف بأنه التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه.

---

(١) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، دار الكتب اللبنانية ، بيروت ، جـ٢ ، ١٩٨٢، ص ٧٩.

(٢) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر نفسه، ١٢٣.

- وعرفه (ديوي) : بأنه عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة [١] .
- أما (آرنست فيشر) فيرى بأن الشكل : " هو تجميع للمادة بطريقة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها " [٢].

ج- الشكل إجرائياً:

الشكل: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها ، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل ، كلٌ بالنسبة للآخر ، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر.

٢- اللامرئي Invisible:

أ- اللا مرئي لغوياً:

تعذر على الباحثان الحصول عليه.

ب- اللا مرئي اصطلاحياً:

عرفه (افلاطون): " أنه المثال العقلي الذي هو صور للا مرئي .. أما (أرسطو) فيعرفه على أنه:" الذي يتدخل في صياغة – الطبيعة – وهو القوة الخفية وهو خيال الفنان الذي يُغير من طبيعة الطبيعة.

ويعرفه (هيغل): "بأنه الفكرة المُغيبة التي يستطيع الفنان بأدواته إحالتها إلى مرئي وهو وعي مُطابق لموضوعة مجردة عن الضرورات الطبيعية وعن شروط التحقيق الخارجي وعن المضمون".

ج- اللا مرئي إجرائياً:

اللا مرئي: الصراع بين المقولات الفكرية والعقائدية لمفهوم اللامرئي والذي تمخضت عنه صيرورة فنية.

---

(١) معجم الفاظ القرآن، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٨١.

(٢) آرنست فيشر، الاشتراكية والفن، ت: أسعد حليم، دار الهلا، ب .ت، ص ٢١٥.

المدرسة التجريدية

تعد ظاهرة فنية معاصرة وليس مجرد تيار إذ أنه يمثل مرحلة متقدمة ومتطورة في الفن الحديث بعد إقصاء كل ما هو مادي ومحاكاة للطبيعة وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، من حيث اعتماده على تصوير فكرة الفنان وشعوره باستخدام الألوان أو الأشكال والخطوط الهندسية في العمل الفني.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الأول: الشكل اللامرئي
- المبحث الثاني: الحركة التجريدية (Abstractionism)
- المبحث الثالث: التجريدية بين مثال الجمال وصور اللا مرئي
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري
- الدراسات السابقة

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

الشكل اللامرئي

- الشكل اللا مرئي (نبذة تاريخية)

في أول مراحل الحياة الفكرية، لم تكن هناك نتاجات فكرية بالمعنى المفهوم لدينا، بل مجرد محاولات واستكشافات لوسائل وأدوات معرفية تعين الإنسان على الاستمرار في الحياة ضمن قانون الصراع من اجل البقاء آنذاك.

ان الإنسان الأول قد بدأ يُشغل فكره بمحاكاة الواقع بعض الشيء إلى أن اخذ شيئاً فشيئاً يستقل عن الطبيعة ، فجندها في خدمته بعد ان كان يخافها متوجها إلى قوى لا مرئية خفية ، وبمرور الوقت نشأ الوعي لدى الإنسان البدائي الأول وخاصة عندما استخدم يده في صنع بعض أدواته ، فهو لم يصنعها إلا بعد ان اكتشف أنها نافعة له ، فقطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلاً تلك التي التقطتها يداه للمرة الأولى جعلته يستكشف فيها إمكانية ان تحل محل أسنانه وأظافره في تمزيق الفريسة أو تقطيعها وهكذا راح يصنع وجوده بنفسه على غرار حاجاته من الطبيعة الخارجية . [1]

إذ تشير اغلب الدراسات والتنقيبات الآثارية إلى وجود بعض الأشكال التجريدية البحتة الناشئة عن صيغ مختلفة حول التقاء مستقيمين والتي كانت منقوشة على عظم . ففي العصر الحجري المتوسط (الميندوليني ١٢٠٠٠ – ٦٠٠٠ ق. م) كشف عن أنماط جديدة من التجريدات ، تكاد تقترب من العلامات – أشكال مختزلة – وهي ناتجة عن تصوير الهيئات الآدمية والحيوانية والنباتية بعد إجراء عمليات اختزال عديدة عليها، فتظهر صور أشكاله على شكل قضيب قائم تقطعه خطوط أفقية مضاعفة العدد ، تعطي إيحاء إلى وضع الأرجل في حالة الركض أو الأذرع في حالة حركة معينة ، إلا ان هذه العلامات أو الخطوط الأفقية كانت مضاعفة العدد ، ربما كان هذا الإنسان أراد ان يعبر عن الإحساس بالحركة .[2]

---

(١) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٤ ، ص١٩ .

(٢) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب فنجان : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه فلسفة من فن ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص١٢ .

واستخلاص عناصر مكثفة منها تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الإنساني، لتجعل الوجود مفهوماً على نحو أعمق .... ان هذا الأسلوب في التفكير والتنفيذ الفني ، قد ظهر بأشكال هندسية في المشرق الأيبيري (أسبانيا) ، تقترب من محاولات فنون سامراء في العصر الحجري الحديث وفي فنون سوسة وفي فنون جنوب روسيا ،ويبدو ان وراء هذا التحول في التفكير لدى الإنسان البدائي القديم ، هو شعوره بوجود معان لا مرئية كامنة تستتر وراء تلك الأشكال الموجودة (الإنسان – الحيوان) يسعى لتحويرها من خلال تصوير الحدث والقوة الإيمائية المنسوبة لتلك الهيئات برؤية سحرية(*) (١) .

من بين هذه النتاجات، أشكالٌ بهيئات خطية ذات طابع هندسي (مربعات– مثلثات– دوائر– حلزونيات– نجميات–..) يبتعد من المحاكاة المباشرة ويقترب من التجريد ،فضلا عن بعض الأشكال المتكونة من اختزالات لخطوط متكسرة ومتقاطعة ومتوازية ، تواجدت على سطوح فخارياته وأدواته الحجرية وجدران كهوفه (٢).

وهنالك حقيقة لا يمكن تجاوزها وهي ان نشأة التفكير التأملي لا يمكن استيعاب أبعاده الحقيقية اللا مرئية كاملةً من دون التعرف على نشأة الإنسان نفسه، إذ توشك النشأتان ان تكونا معاً نشأةً واحدةً وليس هذا على سبيل المجاز، بل على سبيل الحقيقة التاريخية؛ كون الفكر المتمثل في الفن لم يكن نمطاً واحداً في كل البيئات والأزمان، بل نجد اسلوب التفكير يختلف باختلاف الظروف البيئية والزمكانية التي عاشها الإنسان منذ زمن الكهوف مروراً بالأكواخ وصولاً إلى اللحظة الحاضرة. وفي تناسق تام مع كل المتغيرات. كان أسلوب تفكيره أذن يتغير تبعاً لذلك. (٢)

ولأن الإنسان منذ القدم بدأ يشك في كل شيء باحثاً عن المسببات وصانعاً للأسئلة الوجودية الجديدة التي شكلت له أساس فكرة لمعرفة الحقيقة المرئية، لأن الوجود كحقيقة حسية لم يعطِ أجوبة كافية وشافية للأسئلة الوجودية التي أثارتها قوى لا مرئية خفيةفعلى الرغم من وجود بعض الغموض الذي كان موجوداً في ثنايا تكوينات الإنسان البدائي، ف محتواه كان واضحاً؛ اذ

(*) السحرية: وهو فن التأثير على الطبيعة بواسطة عمليات خفية لامرئية من شأنها إحداث آثار معارضة المألوف وتفيد في دخول الإنسان في علاقة مع الكون تقوم على التعاطف والتأثير المباشر.ينظر (وهبة ، مراد: المعجم الفلسفي ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ،١٩٩٨ ،ص ١٦٣) .

(١) ريد ، هريرت : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس متي ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٦٣ .

(٢) برتليمي ، جان : البحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ونظمي يوقا ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص٢٦٠ .

(٢) المصدر نفسه .

أن الطقوس التي كان يؤديها الساحر أو الكاهن أو العراف، كانت غامضة الى حد الرمز، مع ان أهدافها أو غاياتها صريحة [١].

- الشكل اللامرئي في الفكر عراقي القديم

لقد شغل اللا مرئي الحضارات الشرقية القديمة ومنها حضارة وادي الرافدين (الأدوار الحضارية الأولى لحضارة العراق القديم). حيث كان الإنسان وهو يبني حضارته فكرياً بأمس الحاجة إلى التنظيم على وفق نسق يؤشر لنا التطور المتصاعد في نمو مداركه وأدواته ووسائله الحضارية، بما يؤكد الأهمية المتبادلة بين الفكر والعالم اللا مرئي. [٢]

لقد تقدمت مسيرة التاريخ الفكري، تطوّرت أفكار العراقي القديم من خلال تطور البنية الحضارية؛ إذ ان المشكلات المتنوعة والمستجدة تحفز الإنسان على الاختراع ومن ثم الإبداع؛ اذ يبدأ بالانتقال بأسلوب مختلف، من ميدان البيئة الطبيعية الحقيقية، مرورا بالمشكلات الناشئة عن البيئة الاجتماعية ووصولا الى المظاهر الكونية العجيبة والتي تمثلت في آلاف الألواح الطينية واللقى الأثرية المكتشفة، فنشأت أسس الفكر المعرفي ومرة أخرى كان ينظر إليها نظرة ما ورائية يعبر عنها فنياً وفكرياً فنشأ الفكر التأملي. وعرّفت البشرية بأصناف من المعارف والعلوم والآداب والعقائد التي تبحث في العلاقة عن اللا مرئي [٣] .

فالعراقي القديم كان عندما يحس بكثير من الظواهر الفردية ويدركها، إنما كان بذلك يجابه ذاتاً خفية واحدة، ذاتاً لا مرئية؛ إذ انه كان يشعر بوجود مركز قوي متخفٍّ، مشحون بشخصية معينة وان هذا المركز نفسه شخصي، بل ويعتقد بأن الذات الواحدة قد تحل في ذوات أخريات، فتمنحها بعض خواصها أو بعض هويتها الروحية.[٤]

في حين وجد في طور سامراء (٥٠٠٠ ق . م) نتاجات فكرية فنية يظهر فيها تحسناً ملحوظ في الطرح التقني والحرفي والمعرفي، فنجد فخاريات غنية جداً بالزخارف الهندسية متداخلة مع وحدات أخرى ذات عناصر آدمية وحيوانية و نباتية؛ اذ غلب على هذه الرسومات

---

(١) الجابري ، علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة كتب شهرية، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، العراق ، ١٩٨٥ ، ص ٣٠ .

(٢) الجابري ، علي حسين : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة كتب شهرية ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، العراق ، ١٩٨٥ ، ص ٣٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

(٤) علي ، فاضل عبد الواحد : من ألواح سومر إلى التوراة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٩، ص ٦٩ .

التجريد اللا مرئي باستعمال الفنان الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة، فقد كان هم الفنان الوحيد آنذاك تصوير اللا مرئي من خلال الأسلوب التجريدي الغني بالمضامين [١]. إن قدرة الفنان العراقي القديم على الانتقال بالصورة من مرحلة تصوير النموذج الوجود إلى مرحلة تصوير مظاهر اللا مرئي ، أي من مرحلة الشكل الواقعي المألوف إلى مرحلة التجريد الكامل ، من المُعلن الى المخفي ، مما يعني ان الصورة عنده في تطور مستمر وملحوظ من مرحلة التحلي الى التخلي فالتجلي نحو مستويات الإله اللا مرئي، بمفهوم صوفي مجازي .فقد أكد بارو : "بأن المثال المألوف هنا هو الرمز الغامض هو الإله اللا مرئي، أي أنه قد حصل هناك انتقال من فكر مرئي تصويري إلى فكر لا مرئي ، لا تصويري متخيل فكل هذه الرموز غنية بالمعاني الجوهرية اللا مرئية" والمتواجدة على فخاريات سامراء وقد وجد الباحثان ان نماذج فخاريات دور سامراء، قد أظهرت خصوصا من خلال النموذج الأخير . أربعة ظباء حول بركة ماء [٢].

مروراً بدور العبيد، نجد ان وسائل التمدن قد انتقلت إلى هذا الإنسان (جنوب العراق)، مما أنتج فخاريات مزينة برسوم معمقة بطاقات التعبير المرسومة بلون أسود، فضلا على ظهور بعض التماثيل الفخارية الصغيرة المركبة (المهجنة) بأجساد بشرية طويلة القامة، مركبة برأس يشبه رأس الضفدع وقد لونت أجزاء من جسمه على شكل بقع، يُرجح أنها كانت تمثل وشماً بارزاً. فضلاً عن ذلك وجدت دميتان من الفخار للآلهة الأم ، على رأسيهما قير ، يمثل الشعر المستعار وقد اكتشفت المعادن في هذا الدور وانتشرت في الاستعمال .[٣]

فالفنان العراقي كان يحيل المشاهد الأيقونية المستوحات من الوجود الطبيعي ، الى أشكال تعبر عن قوى السماء ، تتميز بالتركيب والتهجين والتخلي عن معطيات النموذج ،حيث تكون السماء موطن الآلهة اللا مرئي التي هي مركز اهتمامه الفكري والوجودي، سعيا منه الى إيجاد إطار موحد لأفكاره الغيبية يلم شعث تأملاته الماورائية بشكل يسهل له إدراك الظواهر الكونية التي يحكمها عدل لا تراه العين ، للسمو بفكره على فوضى تجارب نسله ، لإبداع أعماله

---

(١) علي ، فاضل عبد الواحد : من ألواح سومر إلى التوراة، مصدر سابق، ص ٦٩.

(٢) بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٨٩ – ٩٩ .

(٣) الباشا ، حسن : تاريخ الفن في العراق القديم ، العراق ، بغداد ، ب ت ، ص٦.

الأدبية كالأساطير والملاحم والتراتيل الدينية ، بينما في دور الوركاء نجد انها قد امتازت بالنضج الاجتماعي والديني عندما ظهرت لأول مرة في التاريخ الإنساني[١].

الأختام الاسطوانية التي اختلفت عن الأختام المنبسطة الموجودة في الأدوار السابقة ؛ اذ كان الختم المنبسط في أول ظهور له في دور حلف في الألف الخامس ق . م، لا تتعدى فيه الأشكال الرسوم الهندسية الساذجة أو رسم حيوان واحد فقط. بينما في دور العبيد و أريدو ، نرى ظهور الإنسان والحيوان معاً في رسوم الختم المنبسط ، ثم بعد ذلك أخذت تظهر مواضيع متعددة في أدوار أخرى والتي أدت إلى ظهور الأختام الأسطوانية في الوركاء والتي تميزت بمشاهد وطقوس دينية تمثل واجهة معبد مع كهنة أو نشاهد مراسيم تقديم الهدايا والقرابين من كهنة عراة أو من الحاكم الى رموز بعض الآلهة .. فضلا على مشاهد المعارك ومواضيع الحيوانات المفترسة التي توضح الأسد وهو يتهيأ لافتراس الحيوانات الأليفة ومواضيع أخرى تمثل حيوانات أسطورية على شكل رسوم ذات هيئات مركبة غالباً ما يكون لها رأس ثعبان، برقبة طويلة تتداخل وتتشابك مع حيوان من نفس النوع كالنسر الذي له رأس أسد، كما في (الشكل-١) [٢].

الشكل (١)

ان ظهور أول نموذج للزقورة (الصرح الحضاري المدرج) الذي صار السومريون فيما بعد يقيمون على قمته اقدس شعارهم الدينية كما في، بالإضافة إلى ظهور بعض التماثيل المجسمة والمركبة من جسم إنسان ورأس حيوان كما في منحوتة الامرأة الأفعى، فضلا على محاولات المفكر الرافديني إلى تمثيل اللا مرئي من خلال إنتاج أواني فخارية نذرية ،تقربا الى الإله؛ فمثلا نجد عمله (الإناء النذري) الذي ارجع بعض الباحثين تاريخه الى دور الوركاء بحدود الألف الثالث ق.م، تألف المشهد العام للإناء بعض المنحوتات البارزة التي تقسم المشهد أربعة أقسام بحسب المواضيع، فنجد في مشهد القسم الأول من الأسفل قد احتوى على الماء

---

(١) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضاراتها، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٩، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٠.

المتواجد في قعر المشهد، وصعوداً إلى القسم الثاني الذي احتوى على صفوف القرابين من الحيوانات (الكبائش والغنم) المتداخلة بالنباتات (سنابل)، بينما في القسم الوسيط يحتل موكب من كهنة عراة يحملون السلال أما القسم الأعلى والأخير فأحتوى على مشهد كبير الكهنة أو الملك وهو يقدم سلة الفاكهة إلى الآلهة " أنانا " عشتار بصفتها آلهة الخصب آنذاك وكما هو واضح في (الشكل – ٢) . [٢]

الشكل (٢)

ان المفكر الرافديني كان يهمه في نهاية الأمر إرضاء الآلهة (القوة اللا مرئية)، لكي تقف بجانبه في محنه ضد كل أشكال الطبيعة العدوانية، من خلال تطبيقه لعمليات الارتقاء من العالم المادي (المشهد السفلي من الإناء)، مروراً بالمشاهد الوسطي التي تحتوي الموجودات – إلى العالم الروحي (المشهد العلوي من الإناء).

فحياة الإنسان محكوم عليها بنهاية حتمية مقدرة ، فهي زائلة متناهية مثلها مثل الطبيعة الأخرى بفعل تحكم اللا مرئي الخارق في الوجود الخلقي والزماني للإنسان ، وفي ذلك إلغاء لقانون السببية الطبيعية ، لأن " الإله " (اللا مرئي) حينما خلق " الإنسان " والواقع الأخر ، أمسكت بأيديها على الحياة بالموت وبإزاء حتمية الموت المأساوية وملازمته الحياة في شكل صراع يأخذ صورة إيقاع أبدي ، تخلص الملحمة إلى أن السمو على مرئيات الحياة المتناهية

---

(١) سوسة ، محمد : حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومرين ، دار الرشيد ، العراق ، ١٩٨٠ ، ص ٩١.

(٢) سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين في ضوء مشاريع الري الزراعية والمكتشفات الاثارية والمصادر التاريخية ،ج،١ ،دار الحرية للطباعة،بغداد،١٩٨٣،ص١٥٩–١٦٠

ومجابهــة المــوت بخلــود معنــوي يكــون معــادلاً للمــوت والفنــاء المــادي مــن خــلال الوجــود نفسه.

ومرورا بالأدوار الأخيرة لحضارة العراق القديم – حضارة ما قبل التاريخ – في دور " جمدة نصر" وعصر " مسيلم السامي "، نجد ان الفكر قد تطور بتقدم الصناعات كصناعة المعادن مع وجود عمليات التركيب والتطعيم بالأحجار الكريمة التي يعتمدونها في إنتاج أشكالهم النحتية، في جعل السمة التجريدية ذات صفة إيجابية في الفكر والفن، للتعبير عن عالمه الروحي المعنوي لمفهوم اللا مرئي (الإله) [1].

ونتطلع في عصر فجر السلالات السومرية عصر اختراع الكتابة المسمارية (٣٠٠٠–٢٣٧٠ ق.م) . حقبة ما بعد التاريخ .، إلى تحرير أفكار نتاجات الفن والمعرفة من العالم (المحسوس) ومن عالم البشر، لمنحها قوة خارقة، مؤثرة في الجماعة لأقناع الفرد بالقيام بواجباته الدينية أزاء الآلهة، فلم نجد – على تعبير بارو – أي سومري عراقي يصلي لتمثال يجد فيه مجردَ إنسانٍ، باعتبار ان القوة الخفية للتمثال، قد تم الظفر بها عن طريق كل ما يجعله مميزاً عن أي نوع يمثل هذا التقليد [2].

أما الفكر الأكدي، فنجد الكثير من النتاجات الحجرية الصغيرة كانت معمولة بشكل يوحي بأنها كأنما نحتت من الخشب ولربما توفرت في هذه المنطقة الأخشاب لذلك حافظ الفنان الاكدي على بعض تقاليد نحت الخشب. فالعدول عن الواقع في هذه المرحلة هو أقل مما هو عليه في المناطق الجنوبية ذات النزعة الواقعية الواضحة في معالجة تفاصيل شخوص المنحوته، فضلاً عن تأسيسهم واهتمامهم بالزقورات المخصصة للا مرئي (الإله) فقد حاول ان يجد في شخصية الإنسان قوة لامرئية (إلهية) خارقة ولكن بشكل جديد يختلف عن النصب السومرية في السابق ...؛ اذ نجد ان شخصياته أو أشكاله المصورة ليست بقصيرة القامة وإنما طويلة ممشوقة ذوات عيون واسعة، تختلف عما هي عليه في القسم الجنوبي من وادي الرافدين [3].

اهتم المفكر والفنان الاكديانِ بتسجيل انتصارات ملوكهم – الملك نرام سن – كما في العمل الفني المسمى بـ (لوحة النصر) التي يرجع تاريخها إلى (٢٧٠٠ ق . م). كما نجد ان

(١) ملرش ، ايج . أي . أيل : قصة الحضارة في سومر وبابل ، ترجمة : عطا بكري ، وزارة التربية والتعليم ، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧١ ، ص٣٩ .

(٢) ملرش، ايج: قصة الحضارة في سومر وبابل، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٣) فارس ، شمس الدين والخطاط ، سلمان عيسى : مصدر سبق ذكره ، ص ٥٤ – ٥٦ .

اهتمام الفنان الأكدي بالأختام الاسطوانية هنا بلغ إلى القمة، اذ حققَ درجة عالية من الازدهار، إذ توسع الاهتمام بجمال الأساطير التي كانت استمراراً للمواضيع السامية والسومرية الأسطورية وبهيئات مختلفة. فضلاً على اهتمامه – الفنان الاكدي – بزخرفة الحوائط ذات المساحات الكبيرة بوحدات هندسية(المثلثات – المعينات – الحلزونيات ..)[١] .

بينما حافظ المفكر البابلي على التقاليد الحضارية السامية؛ اذ انتشر بشكل واسع نظام الكتابة على الطين، فانتج الفنان البابلي، التماثيل والمعابد والقصور والحصون، منها (مسلة حمورابي) ذات التكوين الرمزي المعبر عن العقيدة الدينية التي كانت متواجدة في بابل القديمة والتي توضح علاقة الملك بالإله (اللا مرئي)، وقد دون عليها القانون الذي شرّعه من قبل الحاكم حمورابي [٢].

ونجد كثرة المعابد البابلية مثل " معبد مردوخ "، المشيد على طبقات مدرجة . الزقورات . وقد زيدت طبقاتها فأصبحت تتكون من سبع مصاطب بعد ان كانت في الأدوار السابقة من خمسة أو ست طبقات تعلوها – الزقورة – معبد الإله (مردوخ). ولا ننسى عند التكلم على بابل ، البوابة العظيمة لمدينة لإمبراطورية بابل القديمة " بوابة عشتار " ، المغطاة بطوب أزرق اللون من الفسيفساء ، تزخرفه وحدات نباتية وحيوانية [٣].

ومن خلال ما تقدم يجد الباحثان ان تحليل أسماء الكثير من القوى اللا مرئية (الإلهة) عند الساميين يعكس لنا التأثير البالغ الذي تركته الكواكب والظواهر الطبيعية كالبرق والرعد على نفوسهم وأثرها في إيمانهم الديني، وأن مفهوم اللا مرئي عند الإنسان العراقي القديم يتغير تبعاً للضرورات الحياتية الاجتماعية التي يواجهها. إذ كانت نظرتهم آنذاك تمثل مدارك الإنسان ونضج آرائه الفكرية وتأملاته في قوى الطبيعة الحسية واللا مرئية وفي خصائص وجوده في هذا الكون.

---

(١) فارس ، شمس الدين والخطاط ، مصدر سابق، ص ٥٦ .

(٢) المصري ، كمال : تاريخ الفن في العصور القديمة ، ط١ ، دار المعارف بمصر ، مطبعة النشر الثقافية، ص ١١٤ – ١١٥ .

(٣) المصري ، كمال : تاريخ الفن في العصور القديمة ، مصدر سبق ذكره ، ص ١١٧ .

المبحث الثاني

الشكل في الحركة التجريدية (Abstractionism)

معنى التجريد

للفظة (تجريد) معنيات فيما يتعلق بفن التصوير المعنى الأول- القليل الاستعمال- ينطبق على المكعبين حين يعمدون إلى تجريد، أو استخلاص، عنصر من عناصر الشيء الموضوعي، ليتخذوه نواة لتكوين أو تصميم جديد، أما المعنى الثاني، فلا ينطبق إلا على نوع معين من الفن، لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي- وهذا هو " الفن التجريدي أو اللا موضوعي " Non- objective. الذي ظهر في فن كاندنسكي الذي عد بداية التحرر من الواقعية، حيث مر كاندنسكي بثلاث مراحل تنوعت على أساس من تحولات الرؤية الحدسية وآليات تطبيقها، وهذه المراحل كانت تمثل تجربة الفنان وسيرته الإبداعية، إلا انها يمكن أن تعد وصفاً شمولياً للرؤية التصويرية وتنوعها في الرسم الحديث.

المرحلة الأولى:

أطلق عليه (الانطباعImpression) وهي تشير إلى الانطباع المباشر من الطبيعة الذي ينجم من خلال وقع العالم الخارجي المباشر وتأثيره على الفنان.

المرحلة الثانية:

(الارتجال Inprovisation) يتمثل بأشكال التعبير التلقائي عن العالم اللامادي الباطني أو الروحاني وهو لا شعوري في معظمه. وعمل كاندنسكي بهذا المبدأ التعبيري الحدسي منذ ارتباطه بجماعة (الفارس الأزرق) عندما ربط المادة البصرية في الفن بالحياة الباطنية والروحية عند الفنان.

المرحلة الثالثة:

(التكوين Composition) ويتم بالتعبير عن الشعور الداخلي بمشاركة العقل، بما يفضي على التكوين نوعاً من الحذاقة كما يسميها كاندنسكي مع الحرص على عدم إظهار الدور الذي يلعبه العقل والوعي في العمل الفني، مع الإبقاء على دور العاطفة وهيمنة الوجدان[1].

حيث رسم كاندنسكي في عام ١٩١٠ أولى لوحاته التجريدية في صورة ألوان متفجرة براقة لا تمت بأي سبب إلى واقع الأشياء وقد انتهى إلى هذا الأسلوب التجريدي من طريقين ففي ذات

---

(١) شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٧٨، ص١٠١-١١١.

يوم كان يتأمل البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة فأوحى إليه منظرها البهيج باستخدام الألوان وحدها في خلق الصورة دون الاستعانة بالأشكال الواقعية ومنذ ذلك الحين اخذ كاندنسكي الرسم بالألوان والأشكال المجردة دون غيرها مشبها فنه بالموسيقى وذاهب إلى ان فن التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة والحقائق المادية يصبح اقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة[١].

و"الواقع ان في الفن التجريدي الصرف إمكانات للتعبير عن الانفعالات الباطنية العميقة أكثر مما في الفن ذي الموضوع، فهو قادر رغم عدم ارتباطه بشيء موضوعي، أو لنقل بسبب ذلك على إثارة المشاعر والوجدان بطريقة أكثر صفاء وأكثر مباشرة"[٢].

فعند كاندنسكي يحس المرء إحساساً مستقلاً ورائعاً بتناسق الألوان المنجز باللمسات الحقيقية لفرشاة الرسم. تلك اللمسات المتجمعة بشكل مساحة معتمة مقابل مساحة مضيئة، تعبر عن الغيوم. وتجدر الإشارة إلى ارتياب كاندنسكي الكبير من العلماء الذين اسماهم (بالوضعيين) (Positivists) الذين يدركون فقط تلك الأشياء التي يمكن وزنها وقياسها. وقد وصف تحرره من الوهم بأنه أسمى من عملية انشطار الذرة، تلك الحقيقة التي طالما اعتبرت مستحيلة وبالنسبة لكاندنسكي فان " الحقيقة جزء من الروح " بحيث لا يمكن الوصول إليها عن طريق الحساب.

ان مقالة المسمى " فن الانسجام الروحي" بعكس وجهة نظره المتأثرة بالصوفية والقيم التي ينسبها إلى الألوان (كل لون بمفرده) هي أساسا قيم حدسية يمكن إدراكها بالحدس وذاتية والتشابه بين فن التصوير والموسيقى مؤكد باستمرار فاللون هو بمثابة لوحة مفاتيح (Keyboard) والعينان هما اللتان بحقلان الفنان يلمس المفاتيح والروح هي بيانو (Piano) لعدة أوتار والفنان هو اليد التي تعزف.

ان كاندنسكي يفكر في ان يطمح في التصوير لبلوغ تلك الحالة الرائعة للموسيقى ورائعة بسبب إثارتها المباشرة للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى. لذا فان الأحكام السائدة حول فنه هو " الضرورة الروحية " حيث تنشا الضرورة الروحية الداخلية من ثلاث عناصر: –

١- ان كل فنان، بوصفه مبدعا، يمتلك في داخله شيئا يتطلب التعبير عنه (ولهذا هو عنصر الشخصية).

(١) نيو ماير، سارة: قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص١٤٨-١٤٩.

(٢) عز الدين، اسماعيل: الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ص١٩٩.

٢- ان كل فنان بوصفه بن زمانه، عليه التعبير عن روح عصره (ولهذا هو عنصر الأسلوب).

٣- ان كل فنان بوصفه خادما للفن، عليه ان يخدم غرض الفن (ولهذا هو جوهر الفن، وهو ثابت على مدى العصور، ولدى جميع الشعوب).

وقد أشار كاندنسكي إلى انه من المستحيل تحقيق العنصر الثالث ما لم يتم تحقيق العنصرين الأول والثاني برغم ان السمة الشخصية والأسلوب ضروريان لإبداع الآثار الفنية وللإعجاب بتلك الآثار في فترة زمنية معينة، إلا إنهما يفقدان بمرور الزمن روعة العنصر الثالث، الميزة الموضوعية والجوهرية للفن. حيث تظهر في أعمال كاندنسكي عظمة الشرق، فالألوان السخية، وفن الخط الدقيق والمعقد، والتناوب بين الضبابية والتحديد الدقيق، كلها من مميزات الفن الشرقي، وربما ان هذه الميزة الغربية المبهمة هي التي جعلت لوحاته غير مستساغة على نحو غريب- أما اللوحات القريبة من اللوحات الأصلية تبقى قوتها الجوهرية ويبقى جمالها مقبولا[1].

وكان كاندنسكي ذا نشاط خارق وطاقة محفزة ومولعا بالعلاقات بين الفنون كلها وسعى إلى الموازنة بين اللون والصوت والحركة في مسرحيات قصيرة تحمل عناوين مثل (صوت اخضر) و (وصوت اصفر).

كان زعيما بطبيعته ونظم في ميونخ جمعية اثر أخرى للفن الطليعي وأسفرت جهوده مع الفنانين التعبيريين عن تكوين مجموعة (الفارس الأزرق) في عام ١٩١١ واستقى الاسم من إحدى صورة المبكرة رمزا لإلهام الفنان.

ونسق الإيقاع في لوحة كاندنسكي يتمثل في سيطرته على نسق اللون بشكل كامل مضاف إلى قدرته التحليلية لبنية اللون وتجسيده بتضادات وتالفات تكون بحسب الضرورة الداخلية للفنان والشيء المعبر عنه وركز على الوحدة بين ألوانه والعلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة ذات الحركة الإنسانية يثير أحاسيس لا ترى إلا بعين الخيال ومن خلالها يتم بناء الإيقاع اللوني بحرفية عالية نراه يكون ايقاعاً متزايداً وأخرى متناقصاً ورتيباً وغير رتيب مرة أخرى.

وامن كاندنسكي بان التركيبات من اللون والشكل لها أهمية تعبيرية فعلية، وان دافع الرسم عند الفنان يأتي من " حاجة داخلية " وبذا فان الفنان هو نوع من الرؤيويون، أو الرائين يقدم

---

(١) عز الدين، اسماعيل: الفن والانسان، مصدر سابق، ص٢٣-٢٥.

بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقا من العالم المادي الذي تعرفه [١]. وأشار كاندنسكي لا يكفي في الفن ذي الموضوع اللا مرئي ان يناشد الحس، وعلى العمل الفني ان يثير الاستجابة على مستوى أعمق من المستوى الذي ندعوه الآن باللاشعور، " ذبذبات الروح " التي تتخذ موقعا لها بعدئذ فهي أما ان تكون شخصية، فتؤثر على نوع من الرج العقلي، أو تكون فوق شخصية، وفي ذلك تتخذ أشكالا ذات طراز بدائي، تصبح فيها مشاريع الإنسان شرحا لمصيرها. وكان كاندنسكي مدركا للأسس الرياضية للشكل الجمالي وقد صرح في كتابه على ان " الرقم هو التعبير التجريدي النهائي لكل فن".

لذلك فانه لا يستطيع في النهاية تسليم نفسه إلى أي شكل من أشكاله الآلية، يجب ان يكون للعمل الفني " بناء خفي " وليس بناءاً هندسيا واضحا، ورغم ذلك فيمكن ان يكون له تأثيرات محسوبة [٢].

(١) باونيس، الآن: مصدر سابق، ص٢٠١-٢٠٣.

(٢) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٩، ص١٣٦-١٣٧.

المبحث الثالث

التجريدية بين مثال الجمال وصور اللا مرئي

يقصد بالتجريد الكشف عن النظام العام أو القانون المستور وراء الأشياء بحيث تظهر قيمتها جلية للرائي المثقف، هذا النظام أو القانون يساعده في فهم الظاهرة التي استخلص منها هذا القانون مع فهم الظواهر الآخر المشابهة لتلك الظاهرة فإذا كان أمام الفرد عنصران يشتركان في صفة مثمرة فان كشف هذه الصفة في الحالة الواحدة يعد كشفاً له في الحالة الأخرى حيث يغلب التأمل على عملية التجريد سواء كان موضوعها علمياً أو فنياً والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكري أي الحسي أو الجانب الروحي والتي تلازمها صفة التطور الذي يعني النمو أي حدوث نقص أو تزايد مستمر لصفات أساسية والتجريد في مثل هذه الحالة عملية ارتقاء لسلم التطور أو إنه عملية كشف لنقطة مختفية في مجموعة نقط.

إذن فالتجريد هنا يصبح عملية تجربة وحذف الأخطاء ثم تنمية الصحيح وإبرازه على وفق التطور، وقد يحدث التطور لنقطة معينة في فترة زمنية محددة أو في عصر بأكمله أو في كل التاريخ الإنساني كما إنه قد يحدث في نمو الفنان الواحد في أثناء محاولة تحقيقه لصفة فنية معينة طوال حياته أو في قطعة فنية واحدة إذا تتبعناها من خطوات تحضيرها حتى النتيجة النهائية التي تخرج عندها هذه القطعة بشكلها المتكامل.

وأي تطور يحدث في جزء من عصر أو في عصر بأكمله أو عصور تعتمد على أكثر من شخص إذ يتناول كل فرد التجريد الذي وصل إليه من قبله كبداية لعمله ثم يوصله إلى تجريد أبعد منه، أي عملية الاستفادة من الخبرات السابقة، أي أن أي كشف يقوم به الفرد الواحد من المحتمل أن يؤدي بنا إلى كشف ثاني وهذا الكشف يوصلنا بدوره إلى كشف ثالث وهكذا، وكل مرحلة تنتهي بنا إلى كشف معين فإننا نقوم فيها بعملية توصلنا إلى تجريد أدق من سابقتها أي أن أي كشف لابد أن يكون له جذوره وتطوره في التاريخ [1].

- ***الفن التجريدي***

إن الفن التجريدي متجه إلى قمة الفردية في الإبداع الفني والواقع أن الطرز القديمة التي استمرت قروناً في الفن القديم والمدارس الحديثة التي بقيت سنوات في العصر الحديث

(١)البسيوني، محمود: الفن الحديث (رجاله، مدارسه، آثاره التربوية)، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٦٥، ص ٨.

اعتمدت على وحدة الأسلوب ووحدة المنطق إلى حد ما لمجموعة من الفنانين. غير أن التجريدية أصبحت فنا يتضمن أساليب لا حصر لها [١].

الفن التجريدي يسمى أيضاً بالفن اللا صوري أو اللا موضوعي ، وهو اتجاهاً فنياً ظهر مع بداية القرن العشرين وتأكد وجوده في فترة ما بين الحربين الأولى والثانية العالميتين، وبلغ القمة في بداية الخمسينات، حيث بقي ظاهرة مميزة في القرن العشرين [٢].

وهذا الفن لا تشخيصي، لا ينقل الطبيعة نقلاً حرفياً، بل يهدف إلى أن يكون الفن لذات الفن كهدف أساسي ورئيسي [٣].

والتجريد هنا ليس برنامجاً خاصاً بجماعة معينة فهو يشير إلى اتجاه عام وإلى عامل مشترك لمحاولات خاصة قام بها عدد كبير من الفنانين هيأت لها الظروف الاجتماعية كخط جديد في التفكير وتبدل في الرؤية الفنية.

وهناك فرق كبير بين ما يسمى بالتجريدية في الفن وبين فن التجريدية وهو أن التجريدية في الفن نزعة موجودة في كل الفنون بوصف الفن بأجمعه ما هو إلا تجريد لأنه صورة للمشاعر الحسية والعاطفية والروحية، وكون الأعمال الفنية تنقل لنا انعكاسات وانطباعات الإنسان على الموجودات، وبما أن الفن رمز (عند سوزان لانجر) إذن العمل الفني صورة رامزة فهو إذن تجريد

اما الفن التجريدي فهو تيار فني ذاع صيته في مراحله الأولى في عام ١٩١١ عندما نشر الفنان كاندنسكي كراس يلخص فيه (فلسفته بحدود التجريد) ومنذ تلك اللحظة أصبح التجريد سمة طاغية في الفن الحديث.

فضلاً عن ذلك التطور الفني كان قد بدأ مع الانطباعية، ثم شاركت فيه تيارات فنية كالوحشية والتكعيبية والدادائية. كما تكرس هذا الاتجاه الفني بعد ذلك في العديد من التيارات التي لم يجمع بينها أحياناً سوى هذا التوجه نحو التجريد وهي التيارات التي أعطت لنفسها أسماء خاصة كالمستقبلية الايطالية والتشكيلية الجديدة (مع موندريان) والبنائية الروسية والتفوقية مع ماليفيتش فضلاً عن محاولات كاندنسكي ثم الحركات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية مع جماعة كوبرا والتصوير الحركي والفن البصري والفن الحركي... إذن التجريد هنا مفهومه العام

---

(١)البهنسي، عفيف: الفن في أوروبا، دار الرائد اللبناني بيروت، ١٩٨٢، ص ٨.

(٢)أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص٥.

(٣)الشال، عبد الغني: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط١، عمادة شؤون المكتبات، السعودية، ١٩٨٤، ص٨.

هو رفض للصوري أو التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها وهذا الرفض جاء نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها بيد أن التجريد لا يقتصر فقط كما يقول (دوفرين) على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، المبدأ أو الفكرة.

والفن التجريدي (ظاهرة وليس مجرد تيار) بحسب تعبير (فالبيه) لكنها ظاهرة معاصرة بل مرحلة متقدمة في تاريخ الفن وبروز هذه الظاهرة هو نتيجة لتطور بطيء لا لتبدل مفاجئ، أي أن حركة متصاعدة ودائمة قد أدت منذ النهضة إلى يومنا إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، وقادت من ثم إلى نفي الصوري وما يتطلبه ذلك من استنباط الأساليب وتقنيات جديدة. أي حلول الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني كنتيجة لتحرر الفنان إزاء الموضوع وتبدل الرؤية الفنية [١].

أن التحولات التي أدخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني وما رافقها من تبدل في الأعراف والأفكار نتيجة التطور العلمي والفلسفات الجديدة، هي التي مهدت لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية وباعدت ما بين فن عصر النهضة والفن الحديث.

فمن قبل أخضع الفن ولفترة طويلة لرغبات حماة الفنون ورجال الدين والأمراء كما أخضع – في المجال التقني – للمحترفات والمعلمين وبات يشكل (وسيلة اتصال) بالمعنى العام للكلمة (في خدمة الدين والمجتمع) وبات بدون منفعة بالمعنى المادي للكلمة وانزوى بشكل متصاعد في صفته اللامادية ولأن الفن تخلى عن دوره التسجيلي وأخضع لعملية العرض والطلب في السوق التجارية ، فإنه من الصعب أن يتخلى فعلا عن دوره الإتصالي المرتبط بالمجتمع [٢].

وإن أول من بدأ بالتجريد الفنان كاندنسكي وذلك عندما نشر كتابه سنة ١٩١٠ الخاص بالتأثيرات النفسية للون وهي (الروحانية الفن) وبحثه لمشكلة الشكل الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة الفارس الأزرق التعبيرية وقد شهدت الفترة من ١٩١٠\١٩١٤ أغزر نتاج له[٣].

---

(١) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣) مولر، جي أي، وإيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص ٨.

سرعان ما انقسمت التجريدية إلى اتجاهين متخاصمين:

- **الاتجاه الأول: التجريدية الغنائية:** اتجاه يلتف حول كاندنسكي ويجمع الرسامين التعبيريين
- **الاتجاه الثاني: التجريدية الهندسية:** اتجاه يلتف حول موندريان ويضم العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الروحانية.

وفي الاتجاه الأول (التجريدية الغنائية) نجده عند كاندنسكي الذي حاول تفعيل اللون والشكل من خلال ما أسماه بـ(الضرورة الداخلية) معتمدا لا التشابه الشكلي للأشياء بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر في الطبيعة [١].

حيث اعتقد كاندنسكي أن النظرية العامة للشكل واللون يمكن أن يفكر فيها بنظام مشابه لنظام الموسيقى لتصبح الصورة ثمرة الإلهام والخيال ومحررة كلية من كل أنواع الواقعية الخارجية ومتجهة بكليتها إلى الإحساسات وهذا الاتجاه غامض غير منطق نحو الفن وهذه الجهود لتصوير العالم اللا مرئي في رموز وأشكال لونية وخطية أوصلته إلى خلف لوحات وتكوينات مؤسسة على الصدفة نحو الشكل اللا مرئي [٢].حيث كان اهتمامه الأول أن يصبح وهي حقيقة هامة تكررت في حياته ولكن ما أن بلغ العشرين حتى التحق بجامعة موسكو لدراسة الفن القديم فيها وكان يؤكد على الانطباع العميق عليه وعلى تطوراته الفنية كأنه جاء نتيجة تأثره بالأيقونات الروسية من القرون الوسطى كما كان للفن الشعبي الروسي تأثير مبكر عليه أيضاً[٣].

حيث كانت معالجاته التجريدية الأولى منطلقة في حل مشكلة الفضاء بالأشكال. فقد جرد الفضاء من علاقاته الحسية والموضوعية ليجعل الأشكال تحوم في فضاء غير محدد [٤].

بينما كان الاتجاه الثاني (التجريدية الهندسية) المتمثل بالفنان (بيت موندريان) فقد تمادي في الاهتمام بمجرد البناء إلى حد الاستغناء عن أشكال الطبيعة والاقتصار في تصميم اللوحات على الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة وهي متمثلة في رسوم زعيمها موندريان بنزعة صوفية قوية حملته على الزهد بما هو عاطفي أو حسي والاكتفاء بالجوهر الهارموني

---

(١) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص ٨.

(٢) البسيوني، محمود: آراء في الفن الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٦١، ص ٨.

(٣) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص٨.

(٤) باونيس، آلان: الفن الأوروبي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص ٨.

الصافي [١]، ومن أبرز الفنانين التجريديين **(فاسيلي كاندنسكي ١٨٨٦ –١٩٤٤)** فنان روسي بدأ تعبيرياً ثم تجريدياً بدأ تعبيرياً ثم تجريدياً، حيث مارس فنه في الرسم الواقعي ثم حاول أن يتحرر من الواقعية ويمارس الأسلوب التجريدي، حيث أخذ يشبه فنه بالموسيقى ذاهباً إلى أن فن التصوير البعيد عن محاكاة الطبيعة والحقائق المادية يكون أكثر قدرة على التعبير عن الحقائق الباطنية، أشهر كتبه (الروحانية في الفن) الخاص بالتأثيرات النفسية للون وكذلك بحثه (المشكلة الشكل) الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة الفارس الأزرق وقد شهدت الفترة (١٩١٠–١٩١٤) أغزر إنتاج لكاندنسكي [٢].

أما **(بيت موندريان ١٨٧٢ –١٩٤٤)** فهو فنان هولندي بدأ أكاديمياً واتصل قبل الحرب العالمية الأولى برواد التكعيبية بعد ذلك مهد الطريق للفن التجريدي في هولندا أو امتاز فنه بالتقسيمات المحددة بالخطوط العمودية والأفقية حيث يختزل الشيء ويجعله مجرد إشارات من الخطوط والإيقاعات [٣]. أما **(بول كلي ١٩٤٠-١٨٧٩)** فهو رسام من أصل ألماني سويسري، درس في ميونخ وأستقر فيها عام ١٩٠٦، ارتبط بحركة (الفارس الأزرق)(Bule Rider) في عام ١٩١١، زار تونس عام ١٩١٤، عين أستاذا في مدرسة (الباوهاوس) في عام ١٩٢٠، رافق (كاندنسكي) تتسم أعماله بنوع من السعادة باستخدام خاماته ، وباستخدامه الرموز الفنية للشعوب البدائية، ولا يبدأ (كلي) لوحاته بأي منهج تقليدي معروف، فهو من أنصار فكرة أن الأشكال تنظم بعضها البعض في علاقاتها المميزة داخل العمل الفني، والنهاية التي يصل إليها لا تكن عادة معروفة من قبل، هي حصيلة المعاناة في إيجاد الروابط التي يفرضها كل اختراع يصل إليه، ولوحاته تتسم بالفطرية بمعنى أنها تحمل حس الأطفال، لكن بمهارات البالغ المتمكن ، وتتسم أيضا بالغرائبية وبالمفاجأة)، فقد تكون خطية أو رمزية أو تجريدية أو تنظيمية لمجرد أشكال متنوعة الألوان والمساحات والملامس، لكنها تحمل مضامين الشعر والخيال [٤].

مر الفن التجريدي في مرحلتين تاريخيتين، فترة ابتدائية استغرقت من ١٩١٠–١٩١٦ وفترة تالية بدأت عام ١٩١٧ بحركة (دي ستيل) الهولندية واستمرت حتى الآن، ويظهر التحوير في تلك الحركة خالصاً لا يمت بصلة إلى الطبيعة. حيث انقسم الفن التجريدي إلى اتجاهين رئيسين:

---

(١) فوزي، حسين: محيط الفنون، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٨.

(٢) البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، دار المعارف، مصر،١٩٨٣، ص ٨.

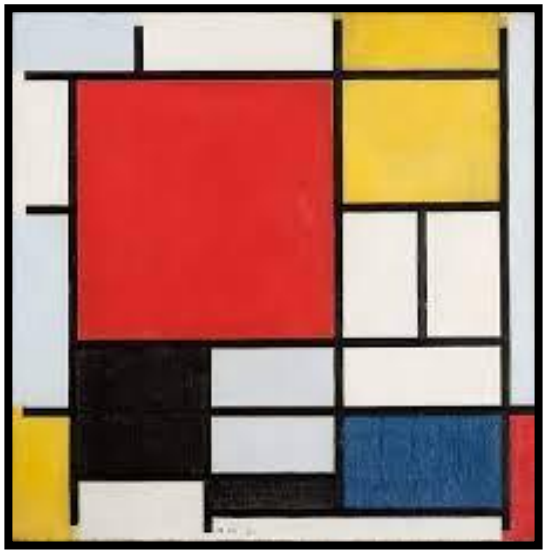
(٣) المصدر نفسه، ص ٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨.

-الأول: تمثل باتجاه التجريدية الهندسية:

وتزعمها بيت موندريان في هولندا و مالفيتش في روسيا، ويضم حوله العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الرومانسية أمثال كورن وهيربن ومانييلي وهليون في فرنسا وبالابراموليني في ايطاليا و لوبي وبيل في سويسرا وفورد مبدغ –كيلدفارد في المانيا وبن نكرسون وباسمور في بريطانيا وبيترز فرانكس في بلجيكا.

ويعد بيت موندريان أحد رواد المدرسة التجريدية في الرسم، وقد اقترن اسمه بتطوير ما أسماه فيما بعد بالبلاستيكية الجديدة وهي شكل من أشكال التجريد الذي يعتمد على رسم شبكة من الخطوط السوداء الأفقية والعمودية باستخدام الألوان الأساسية (الشكل– ٣).



الشكل (٣)

في هذه اللوحة نرى مجموعة من الخطوط المستقيمة والأشكال المستطيلة التي تتوزع على بعضها الألوان الرئيسة الثلاثة (الأحمر والأزرق والأصفر). يقول بعض النقاد ان هذه اللوحة تمثل بحث موندريان الدائم عن المعرفة الروحية والبساطة والتناغم المطلق ونقاء الالوان من خلال استخدام الاشكال والتكوينات الهندسية.

وثمة من يذهب إلى القول ان اللوحة هي احدى اهم لوحات القرن العشرين، بالنظر إلى تأثيرها الكبير في مجالي التصميم والعمارة الحديثة ويمكن النظر إلى لوحات موندريان باعتبارها بنى رمزية تجسد طبيعة رؤيته عن ثنائية الكون. فالعمودي عنده هو رمز للروحي والذكوري، والأفقي رمز للمادي والأنثوي. وقد غلبت المساحات البيضاء على ما عداها وقد كان موندريان يرى ان الاشكال البيضاء تعطي اللوحة ديناميكية وعمقاً أكبر. وأصبحت هذه السمة أكثر وضوحاً في لوحاته التي انجزها في أخريات حياته، حيث كان يقول ان التجريد هو السبيل الوحيد

للاقتراب من الحقيقة والعودة إلى الأصول والبدايات لكن ذلك لا يتحقق ما لم يملك الرسام قدراً عالياً من الوعي والحدس اللذين يمكنانه من بلوغ أعلى درجات الايقاع والتناغم، إذ شكلت رؤية موندريان الفنية الجديدة التي أظهرت توجهاته نحو التجريد ذات المنحى الهندسي اللامرئي من خلال مروره بالتكعيبية وما عملت على الشكل الجوهري من تجريدات خالصة، وقد تأثر موندريان بطروحات (شونميكرز) زاعماً ان نظامه هذا سيساعده على النفاذ بالتأمل الخفي الحقيقي، فقد اعتمدت الرياضيات التشكيلية على حكم النسق الأساس للأضداد، ايجاباً وسلباً، فضلاً وزمناً، وهكذا في اختزال الأشكال والخطوط إلى أفقيات وعموديات هندسية، ولهذه صلة بقوة كونية، حيث أن العمودية هي أشعة الشمس والأفقية حركة الأرض الدائمة حول الشمس، أما في اللون فقد أقر بوجود ثلاثة ألوان أساسية فقط: الأصفر– الأزرق– الأحمر. وهذه الألوان هي ملخص لجميع ألوان الطبيعة الموجودة بألوانها وتعدداتها(١).

إن العمل الفني لدى موندريان يَعمد إلى استقلال الأشكال عن أية إشارة إلى الطبيعة وجعلها مجرد إشارات من الخطوط والإيقاعات مبتعدة كلياً عن الطبيعة، إذ اختزل البنى التأليفية للتكعيبية وعمد إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة ومربعة ويعبر عن إمكانية تأملية (٢). فقد نحى العمل الفني عند موندريان بتوظيف الأشكال الهندسية (المستطيل والخطوط الأفقية و العمودية) بؤرة فلسفية قائمة على اعتبار إن الترابط بين ما هو عمودي وما هو أفقي يعبر بشكل أو بأخر عن شمولية البنية المكونة له (٣). لقد ظهرت معظم أعماله بصبغة هندسية من خلال تقاطع الخط العمودي والأفقي وهي ذات قيمة جمالية تجريدية خالصة تحمل رؤى فلسفية قائمة على اعتبار الترابط بين ماهو عمودي وأفقي والذي يعبر بشكل أو بأخر عن الانسجام. فنجد تأثيرات الديانات القديمة فضلاً عن تأثير طروحات الفيثاغورية في أعماله، إذ اختزل الألوان إلى الألوان الأساسية مضافاً إليها القيمة الضوئية الأسود والأبيض والرصاصي، حيث لم يُمزج العمل الفني لدى موندريان بين الألوان الأساسية فيبدو أن أنساق خطوطه وألوانه توحي بالزهد وبالتالي توحي إلى الشمولية والتوازن الأمثل. وقد قال (موندريان) "لكي نخلق الواقع النقي فمن

---

(١) باونيس، الآن، مصدر سابق، ص٢١١–٢١٢.

(٢) سميث، إدورد لوي: الاتجاه الفني في أمريكا منذ عام ١٩٤٥، ترجمة: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥، ص٩٣.

(3)Richard, Harland: Superstructuralim, the Philasophy of structuralism and Post – Structuralism methuem, London- New York , 1986. PP. 44-45.

الضروري اختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة، للون والشكل الطبيعي إلى الأشكال والألوان الأولى" [١].

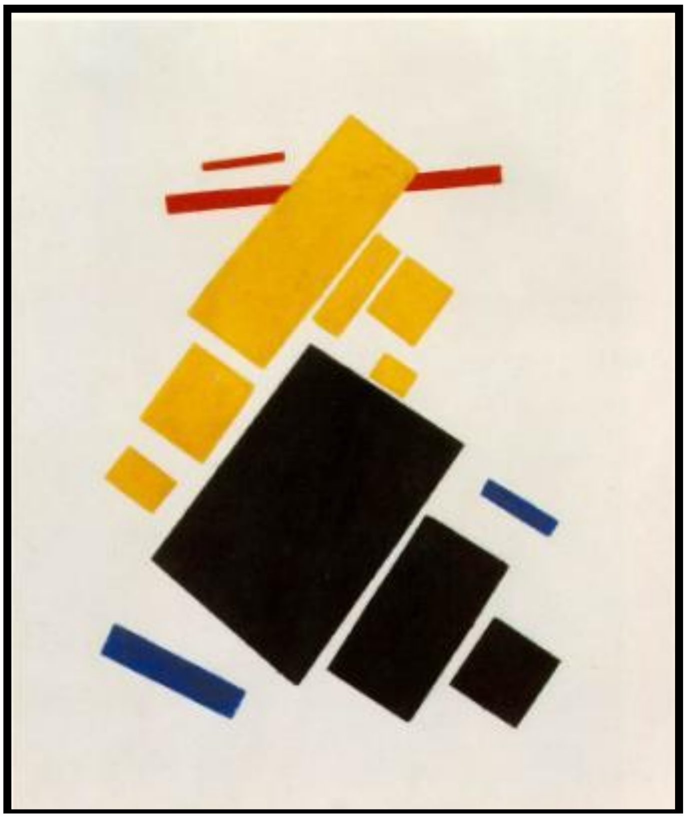
أما (كازيمير مالفيتش Kasimir Malevitch) الروسي الأصل (١٨٧٨-١٩٣٥) يعمل في سبيل التجريدية الهندسية الذي تأثر في مطلع حياته بالحركة الحوشية ثم اعتنق المذهب المكعبي، ابتدأ من ١٩١٠ ناسجاً إلى حدٍ ما على منوال فرناند ليجيه دون أن يفتن مثله مع ذلك بالأشكال الميكانيكية. غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية يقول كازيمير مالفيتش: " إن الفن هو قدرة انشاء الصورة على اساس الثقل والسرعة واتجاه الحركة.. حيث يجب أن تمنح الاشكال الحياة وحق الوجود المستقل"[٢]. إن اخفاء الشكل.. ثم البصر بمفهوم جديد، تحليل الحركة.. زاوية للكون أمسك به في رحلته عبر الوقت. تقاطع وتقطيع، تعقيد، تكرار، تراكب، ظلال، صفاء، نتج عنها ابعاد. اشكال متلاشية. اشكال ناعمة لامادية واشكال حادة تكاد تسقط خارج حدود مسطح الرسم، قدم الأحمر في الواجهة وارتفع الأسود قليلاً إلى اليسار، بينما تحرك مربع أخضر صغير على محور قطري مائل. محاور حركية. أشرطة مستطيلة حمراء وسوداء ثم زرقاء وخضراء تتعاقب وتتلاحق.

انها سوبرماتية مالفيتش المتحركة التي قدمها في حوالي عام ١٩١٦، أشكال هندسية ملونة ذات بعدين وعلامات سهمية بالغة الصغر تحمل صفة الطفو والتحليق.. ودائماً في فراغ أبيض لا متناهٍ تتساقط عليه أو تسبح عبر صفحته التي قد تبدوا مبهمة رغم نقائها وحيادها المطلق تلك العناصر الجديدة الغامضة وصفها ماليفيتش على أنها احساس وايحاء بالا نهائية. بالفضاء الجديد حيث لا وجود للمقاييس البشرية. ومثلما النجوم في الكون تتحرك تلك الالوان كأسهم قصيرة دقيقة إلى أعلى ممتلئة بطاقة كامنة فيها توجهها بعيداً.. كان " البعد الرابع " – كمفهوم ومنظور وإدراك – من الموضوعات المطروحة للحوار على ساحة الثقافة الروسية خلال سنوات ما قبل الحرب، وهو مايثبت أن السوبرماتية فى أصلها كانت إمتداداً للمستقبلية التكعيبية الروسية، لكنه فيما بعد لم يطلق مسميات على أعماله سوى " سوبرماتيزم " وأرقام، أو " كتل فى حركةmases in movement " كما في (الشكل -٤).

---

(١) سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٦٥.

(٢) أماني علي فهمي، مقالة عن مالفيتش والطفو فوق الأبيض. متاح على الانترنت http://www.doroob.com



الشكل (٤) طائرة تحلق

فى تلك الآونة وبعد ثورة نوفمبر، إجتاح الفنانين الروس ميل تجاه العلم والتكنولوجيا وربط الفن التجريدي بالرياضيات والفيزياء، كما إزدهرت علوم الفضاء وإزداد الشغف بها في المجتمع الروسي وبين الفنانين لفترة لا تقل عن الخمسة أو الستة سنوات.. فجاءت التكوينات السوبرماتية – في مرحلتها المتحركة بشكل خاص – مستشرفة طموح الهوائيات، الطاقة، التليجراف، مشتقة من الرسوم التوضيحية الشارحة لقوة الجاذبية المغناطيسية.. وجاءت أعمال "ماليفيتش" لتقدم كيانات لامرئيةstood behind مرتبطة بتصوراته حول عالم الفضاء aerospace وما لانراه بأعيننا المجردة فى هذا الكون الواسع.. المدارات، الكواكب والمجرات، عالم ما حول الكرة الأرضية ومابين التربة والشمس، عالم الأجسام الفضائية العلوية والتى لم تكن تصوراته عنها تصورات بصرية مادية فحسب، بل كانت تصورات ممتلئة بذهنية فلسفية سوبرماتية الطابع، حيث أنه لم يربط تلك الأجسام بالتقدم التقني العالمي قدر ربطه إياها بهويتها وكينونتها كجزء ينسجم داخل مجموع العلاقات المتبادلة والمتوازنة الزاخرة بها قوى الطبيعة، ولهذا جاء تصويره لتلك الأجسام الفضائية تشوبه مسحة سحرية مرهفة، وتغلفه وحدة متكونة من مجال سوبرماتى قوي تنصهر بداخله العناصر، يشبه المجال الأرضي الذى يحوي الحياة كاملة، يضم جميع الأجسام السوبرماتية المنشأة لتحيا ضمن منظومة طبيعية ولتنبثق كأجسام فضائية وليدة.

جمع ماليفيتش اكبر قدر من أشكاله المستطيلة في الجزء الأيمن السفلي، والأوسط العلوي من مساحة اللوحة عند الزاوية اليمنى للمثلث وعند قمته، بينما ترك وسط اللوحة خالياً من الأشكال، جوانب المثلث مقتربة من حافة اللوحة، وبالتالي فهي تخلق مساحات متوترة غير منتظمة بين حواف المثلث وحواف قماش الرسم.. في هذه المناطق الضيقة أمكن للبناءات السوبرماتية الصغيرة أن تتوالد.. حجومها وألوانها الشاحبة بالإضافة إلي مكانها خلف حواف الخلفية المثلثية منحتها بعداً، وكأنها تطفو سابحة في عمق الفضاء، استطاع "ماليفيتش" أن يضبط تكوينه بمنتهي العناية، حيث تصل قمة المثلث تقريباً إلي خمسي المسافة بين الزاوية اليمني واليسرى، ولقد أدي ذلك إلي تقسيم العرض العلوي للوحة إلي نسب الإنسجام المعروفة في القطاع الذهبي (الشكل –٥ و٦).

الشكل (٥) سوبرماتية متحركة ٥٦

الشكل (٦) سوبرماتية متحركة ٥٧

كان مالفيتش أكثر رفضا للعالم المادي من كاندنسكي، عرف " الفوقية " بأنها سمو الإحساس بالفن، وابتكار مفردة ذات أشكال رتيبة لاستخدامها معادلات للانفعالات الفيزياوية قد تكون الرسوم الفوقية محاولات لتعريف وتوسيع هذه المفردة الشكلية الجديدة أو في تمثيل الأحاسيس.

الثاني: تمثل باتجاه التعبيرية التجريدية

التي تزعمها كاندنسكي في أوربا وتجمع حوله الرسامين الغنائيين التعبيريين وعلى حواشي هذين الاتجاهين نشير إلى آخرين هما (بول كلي) ورؤيته الغنائية الذي كان على درة من الذاتية بحيث لم يكن يسعى إلى كسب الإتباع له. و(روبرت ديلوني)وأورفيته [*] التي اثرت في الفن الالماني قبل الحرب العالمية الأولى وادخلها الولايات المتحدة كل من مورغان روسيل وستانتون ماغدونولد رايت[١].

(*)" الاورفية " Orphism مذهب قديم اقرب الى الصوفية، مبني على شخصية الموسيقى الشاعر الاسطوري اورفيوس وتقول الاسطورة عندما لدغت افعى حبيبته يوريد يسي يوم زفازفها ورحلت الى العالم السفلي مثوى الاموات، نزل اورفيوس الى بلوتو إله العالم السفلي وسحره بغنائه، فسمح له بإعادة زوجته على ان تتبعه وهما صاعدان الى عالم الاحياء دون ان ينظر وراءه، لكنه فعل في اللحظة الاخيرة ففقدها الى الابد.

(١) مولر، جي أي واخرون: مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص١٤٩-١٥٠.

حيث وجدت التجريدية العقلانية الخالصة صدى لها في أمريكا حيث شجعها "ألبرز" احد اساتذة الباوهاوس(**) السابقين، وديلر وغلارفر من أتباع موندريان اللذين بقيا على إخلاصهما للتشكيلية الجديدة التي دعا إليها أساتذتهما والفضل يعود بذلك إلى موندريان بعد ما استقر به المقام في نيويورك عام ١٩٤٠ الذي لقي في أمريكا فهماً وتقديراً اكبر مما لقيه في أوربا. حيث نشا تيار التعبيرية التجريدية وتطور في الولايات المتحدة أمام خلفية محاكمة من الوقائع والأحداث التاريخية ذات الوقع الثقيل على خط الحياة واتجاهات النشاط الثقافي وكان من طليعة تلك الأحداث الكساد الاقتصادي الأمريكي العظيم سياسة الصفقة الجديدة لحكومة(روزفلت)، الحرب العالمية الثانية ونتائج انتصار الحلفاء على دول المحور واندحار النازية والفاشية، فضلا عن حلول عصر السلاح الذري وشبح الجحيم الأكبر، ولان الولايات المتحدة وسط هذا المعترك كان لهذه الأحداث ابلغ الأثر على الوضع الفكري والثقافي.

وكان في طليعة أولئك المثقفين المنفتحين على العالم الخارجي مجموعة من التشكيليين ضمت وليم دي كوننك ومارك رونكو وهانز هوفمان وفيليب كسنان وفرانز كلاين ممن جمعهم ليس فقط النشاط والحماس الثقافي وربما التشابه العفوي غير المخطط أو المتوقع في أساليبهم الفنية وطروحاتهم الفكرية لاسيما في مجال فلسفة التكوين الفني وفهم جمالية اللوحة. وقد يساعد التقارب الاعتباطي على تحويل قرية " كرنيووج " إلى الصغير في قلب نيويورك إلى بؤرة ثقافية لإشعاع التجديد والدعوة إلى التغيير.

(**) الباوهاوس: مدرسة فنية ظهرت عام ١٩١٩ في فايمار Weimar قادها غروبيوس واصدقاءه في المانيا.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. ان الإنسان الرافديني أحال سطوح تكويناته الفنية والمعرفية إلى نظير معادل لوجود الإنسان المتناهي وبقاء الأفعال كقيمة معنوية مفتون بكل ما هو أبدي من خلال اتباع أساليب التجريد والتحوير في التكوين وإزاحة كل ما يذكر بالعالم الواقع الزائل وتأكيد القيم الجوهرية اللا مرئية.

٢. إن العمل الفني التجريدي ينطوي على عملية التخلص الجوهري اللا مرئي من كل ما هو مادي والتأكيد على عوالم البنى في اللوحة الفنية بعيداً عن العالم الخارجي وتحويلها إلى أنساقاً من العلاقات التصويرية في أشكال ذات صفة حدسية، حيث نجد العمل الفني عند موندريان ذات صفة هندسية عمودية وأفقية في حين نجده عند كاندنسكي قد منح الضرورة الروحية بعداً لا متناهياً كما مدون في طروحاته في كتابه (الروحي في الفن).

٣. سعى الفنان الروسي مالفيتش في عمله الفني أن يضع بنيته التشكيلية من خلال مساحة مسطحة، أي أنه يحيل كل ما في الوجود إلى مربع يكتسب لوناً محدداً جاعلاً رؤيته هي المحور الذي تدار من خلاله مطلقية الشكل اللا مرئي، وهو بهذا يشترك مع رؤية كل منم كاندنسكي وموندريان في سعيهما إلى شكل يتميز بالبساطة ولهندسة ذات الإيقاع الكوني.

٤. إن المذهب التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي، فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع، كالتفاحة والشمس وكرة اللعب، فالشكل الواحد يوحي بمعانٍ متعددة فيبدو للمشاهد أكثر ثراء.

٥. لقد نظر كاندنسكي إلى الأشياء كأنساق لونية يجد فيها (سلطة الموسيقى) ووظف النسق اللوني كالعمل الفني الانطباعي، فلم يعد اللون جزءً لا ينفصل عن الشيء بل يصبح هو نفسه هدفاً وغاية لكي يتوصل إلى إحداث أنساق من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية كنقل أو تمثيل يحمل بذاته دلالة ذات طابع روحي.

٦. يشكل التجريد ظاهرة فنية عامة أكثر من وصفه تيار، يستهدف الشكل وإظهاره بقيم جمالية خالصة، من خلال إقصاء المحاكاة القائمة على التجسيد الواقعي في ضوء تألف العناصر المجردة وانسجاماتها في بنية الشكل.

٧. إن التجريد اللا مرئي يشكل حضوراً فنياً وبعداً جمالياً تزييناً أظهرته الشعوب في مختلف نتاجاتها ليعكس النظرة العقائدية من خلال التوجهات الروحية الدينية كما ظهر في

الرقش العربي الإسلامي القائم على الزخرفة التجريدية الذي كان مبرراً قوياً لوجود الفن التجريدي الحديث.

٨. إن بنية الشكل المجرد ترتكز على رؤية جمالية تستند إلى جانب فكري مثالي ينأى عن العالم الحسي أو الامتثال لمحاكاة الواقع فهو يعد فرصة للتخلص من محدودية العالم الحسي والتوجه الى اللا مرئي.

٩. إن تبني الشكل المجرد اللا مرئي هو للتعبير عن مكنونات النفس والوجدان، الأمر الذي أفقده الموضوع وفي ذات الوقت التشديد على بنائية للشكل اللا مرئي كالبنائية الهندسية القائمة على هندسة الأشكال وتناسقها وفق مبدأ عقلي فاعل فضلاً عن بنائية تلقائية تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية للوصول إلى أشكال أكثر تعبيراً عن النفس والروح.

١٠. إن الرسم التجريدي الحديث مفهوم قائم على الجمال اللا مرئي يدعو إلى نزعة شكلية في الفن قوامه الشكل دون المضمون.

١١. إن التجربة الجمالية ذات التوجه التجريدي لا تتعدى كونها تجربة شكلية، بوصفها تركز على مظاهر الشكل الفني وجانبه التنظيمي ليستهدف الإثارة الحسية والوجدانية من خلال اللون والخط والمساحة.

- الدراسات السابقة

لم تتوفر لدى الباحثان أي دراسة علمية تناولت موضوع البحث وأهدافه، أو اقتربت من ميدانه العام (الفنون التشكيلية)، والميدان التطبيقي الخاص بالرسم التجريدي (الحديث).

إلا أن الباحثان أطلعا على الجهود المبذولة من قبل الباحثين والكتاب الذين تناولوا موضوع (الشكل اللا مرئي) في الحقول المعرفية الأخرى، والتي أفاد منها الباحثان.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

٢- عينة البحث

٣- منهج البحث

٤- تحليل العينات

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

لقد أطلع الباحثان على ما منشور في الكتب والانترنت من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم التجريدي الحديث، وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي، ونظراً لكثرة إعداد مشكلة البحث وعدم إمكانية حصره احصائياً، فقد أفاد الباحثان من المصورات المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

لأجل اختيار عينة البحث قام الباحثان بتصنيفها حسب الاتجاهات الرئيسة للرسم التجريدي الحديث، وبما يناسب مع حدود البحث وحسب أهميتها وشهرتها التي مثلت التجريد الخالص، وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري، فتم اختيار عينة بواقع (٣) أنموذج وفق المسوغات الآتية:

أ- تباين النماذج الفنية المختارة من حيث الاتجاه والرؤى وبما يتفق مع الإطار النظري.

ب- تم اختيار نماذج عينة البحث، استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء [*] بغية التأكد من صلاحيتها وبما يحقق هدف البحث.

ثالثاً: منهج البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على الشكل اللا مرئي في الرسم التجريدي الحديث، اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتسهم في اغناء عمليات تحليل نماذج عينة البحث، وقد اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل العينات، ولأجل ذلك سيحاول الباحثان ترتيب تتابع خطوات التحليل منهجياً وفق هذين المحورين:

أ- تحليل الشكل اللا مرئي ويتضمن قراءة وصفية للخطاب البصري من حيث تشكلات العناصر البنائية والوسائل الرابطة لها.

ب- تحليل الأطر الفلسفية والجمالية في تشكيل وتوجيه الشكل اللا مرئي في الرسم التجريدي الحديث لما يتضمن من قدرات وتأويلات في تدعيم مبررات الشكل المجرد والصفة الجمالية له.

(*) م.م. علي غانم محمد، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل / اختصاص رسم.
م.م ازهار حكمت، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل / اختصاص رسم.
م.م. نور خليف محمود، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل / اختصاص رسم.

رابعاً: تحليل عينة البحث

أنموذج (١)

اسم العمل : تكوين (٤)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي

الخامة والمادة : زيت على كانفاس

القياس : ١٥٩.٩×٢٠٠.٥ سم

التاريخ : ١٩١١

العائدية : دسلدروف .

تصور هذه اللوحة أشكال تجريدية حرة في تشكلها، تكونت نتيجةً لحركات عفوية ومرتجلة في الخط واللون، حيث استخدمت أنواع من الخطوط المتعرجة والمتحررة في حركتها ومساراتها التي امتدت على المسطح التصويري، وفي ذات السياق استخدمت مساحات من الألوان المتباينة والمتضادة. وزع (كاندنسكي) هذه العناصر البنائية على سطح اللوحة بشكل كامل وعلى نحو تلقائي وعفوي ، معتمداً بنفي التشابه الشكلي للأشياء الواقعية ومستهدفاً في تكويناته هذه على ما تظهره من علاقات بنائية خالصة .

إن الشكل اللامرئي في هذا المنجز الفني تتجسد من خلال آلية النسق البنائي الذي اتبع مساراً تلقائياً وعفوياً مرتجلاً في اللون والخط ، حيث أظهرت هذه العناصر مرونة في تشكلاتها المجردة ، ان تباينات الألوان ، وتضاداتها ، وحركات الخطوط وانحناءاتها ، فاتخذت الألوان مساحات شكلية مسطحة لا منتظمة ولكنها كشفت عن نوع من التآلفات التي كونت نسقاً بنائياً أظهر نظامه البنائي في الاتساق والتناغم بين متضادات الخط واللون والمساحة والملمس . لقد شيد (كاندنسكي) خطاباً بصرياً ينهض على القيم الشكلية الخالصة التي يظهرها اللون والخط عند تحررهما من القيود الموضوعية في البنية الواقعية، ومن هنا يعد الشكل اللا مرئي فرصة واسعة للتخلص من محدودية العالم الواقعي والنزوع نحو تقصيات خالصة للجمال في الشكل المجرد، وهذا ما يدل على أن مثل هذه التكوينات هي سبيل للتعبير عن الخلاص والتسامي عن اليومي والعرضي وإلزامات المكان والزمان بما يجعل من صيغها البنائية أن تجسد مفاهيم روحية وصوفية ومثالية تبتغي الجمال المطلق اللا مرئي.

أنموذج (٢)

اسم العمل : رسم تفوقي (سوبر ماتي)

اسم الفنان : كازمير مالفتش

الخامة والمادة : زيت على كانفاس

القياس ٨/٥ ٢٧ × ٨/٥ ٣٤ أنج

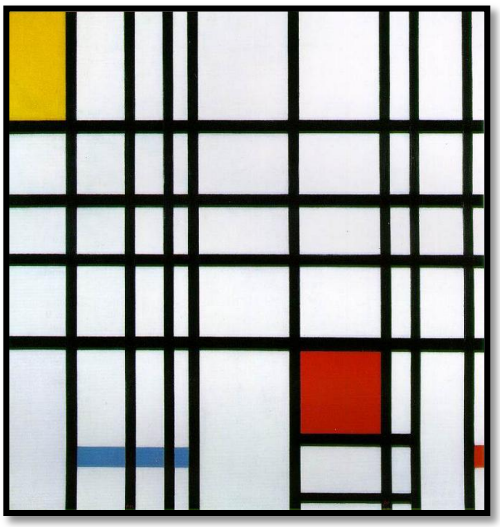
تاريخ الإنتاج : ١٩١٦

العائدية : متحف ستيديليجك / امستردام .

استهدف الفنان من خلال لوحته هذه السمو بالإحساس الجمالي وهو استجابة للاتجاه التجريدي – الذي أطلق عليه تسمية (السوبرماتية) – والنزعة الروحية إذ كان بفنه يبحث عن (اللا شيء).

خرق (مالفيتش) قواعد التصوير الأكاديمي، لأجل حصاد أكبر قدر من التحرر الروحي، أن رؤية الفنان هنا تتجسد من خلال خلق جديد يتم فيه اختزال الأشياء والأشكال إلى أقصى حد حيث يجعل من الفضاء المسطح بلونه الأبيض والنقي أرضية للشكل الهندسي المسطح أيضاً وهو هنا ينزه الشكل من أي علاقة بالمعنى، وتتجسد أيضاً من خلال الفعل الإرادي الحر الذي يخلع على النفس نزوع التحرر من سطوة العالم المادي والقيود الأكاديمية التي وصفها الفنان بالقمامة، وتمثل هذه اللوحة أحد مربعات (مالفيتش) والتي ترمز إلى اللا شيء، ولطالما عُدَّ (المربع) رمزاً كبعد رياضي تنطلق منه الإعداد إلى مالا نهاية، ومن خلال خطوطه المتساوية الأفقية والعمودية، فيتحرر من مستواه المادي إلى مستواه الروحي، لاسيما أن الفنان عمد إلى إعطاء توصيف وتفسير للون الأسود على أنه (الليل البهيم في نفسه)، مما عمق الإحساس في إزاحة ما هو منطقي أو مكاني، بغية التماهي مع المطلق الذي أشار إليه بلون النقاء والصفاء، ألا وهو (الأبيض)، بوصفه حصيلة صوفية نهائية.

إذ أن الشكل الهندسي على السطح التصويري الذي يكشف بدوره عن نزوع الذات نحو أثبات حقائق تدفع بدورها إلى الكشف عن قيم التضاد بين الألوان، هو العامل الحاسم، والفن يصل بهذه الطريقة إلى تمثيل لا موضوعي إلى التفوقية".



أنموذج (٣)

اسم العمل: تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

اسم الفنان: بيت موندريان

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: ٢٨,٥ × ٢٧,٣ انج

التاريخ: ١٩٣٩

العائدية: معرض تيت، لندن

يصور العمل ثلاثة ألوان رئيسة هي (الأحمر، الأزرق، والأصفر) لتتوزع على السطح التصويري، بما يضمن له صفة الثبات والاتزان، فالإزاحات اللونية المتباينة يحكمها تقابل مرسوم بعقلية تقترب في طبيعتها من الفعل الرياضي. وقد عاد إلى الأشياء الأولى، كما هو في الألوان الأساسية أو الأشكال الهندسية الناتجة من التقاطع الحاد في تماثل ظاهراتي من خلال تلك العودة.

تعد لوحة (موندريان) بمثابة إعلان للقطيعة النهائية مع الواقع الواعي والنزوع إلى عالم لا واعٍ يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني وإبداعه بعلاقات شكلية مجردة خالصة تعبر عن علاقات شكلية مجردة خالصة تعبر عن حقائق روحية خفية دون معونة من الإحساسات المادية.

وإن إضفاء العمق الروحي وتوطيد الصلة باللا مرئي يتطلب قوى فوق عقلية تمتزج بمديات تخيلية تعين الوعي على تجاوز صلاته الموضوعية والمادية، وحمل اللوحة لبث فكرتها الجوهرية بشمول وإبداعها في الشكل اللا مرئي الذي يحقق اكتفاءه بذاته بإيهاماته وأسراره الخاصة المتسللة لما وراء الشكل والسماح للذات الصوفية العارفة لتقصي اللا مرئي.

و(موندريان) في ضوء معالجاته هذه وحّد التكوين بالخطوط الأفقية والعمودية التي شكلت فضاءات لونية وحدوداً مكانية للمسطحات ذات القيمة الأحادية الأسود على الخلفية البيضاء بوصفها عمقاً فضائياً للتكوين.

إن الألوان والأشكال في اللوحة لا تحيل إلى مرجعيات ذات أصول واعية أو ذاتية، بل تشكل عناصر بنائية تحتكم على قدر من السمات الجمالية المجردة ضمن سياق كينونتها، وقد تحمل الألوان دلالات رمزية في جوهرها عن أصل الوجود والعالم.

وقد ادخرت الخطوط المتقاطعة رمزاً للخلاص والفناء بالتقاطع الحاد بين الحياة والموت والالتقاء الروحي باللا مرئي. وهذا ما يذكر بالبنائية الهندسية للزخرفة الإسلامية وتوسمها باللامرئي ابتغاء فناء الذات في اللا مرئي.

ولقد اعرض (موندريان) عن صلته بالوعي وعزز صلته باللا مرئي بالنزوع نحو التجريد الهندسي الذي وجد فيه تساميا جماليا وروحيا يفوق التجريد التعبيري لانشغال الذات وفنائها في غمار اللا مرئي، وبذلك يقول: " في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الإنسان أحاسيس الغم والمسرة والنشوة والحزن... في غمرة عاطفة مستديمة من صنع الجمال".

الفصل الرابع

١- النتائج

٢- الاستنتاجات

٣- التوصيات

٤- المقترحات

الفصل الرابع

النتائج:

تكشف هذه الدراسة عن مجموعة من النتائج توصل لها الباحثان استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث، اضافة إلى ما جاء بهِ الاطار النظري، على النحو الآتي:

١. بنائية تجريدية ذات شكل هندسي حيث يظهر الشكل الهندسي محكم الاتجاهية والأبعاد و ويتبع منطق عقلي ورياضي في توجيه النسق البنائي. عينة رقم (٢)
٢. بنائية تجريدية متحررة من السياقات ثابتة تقوم بتصعيد قيمة الانفعال الوجداني وتخفف من وطأة المنطق العقلي فالرسم التجريدي الهندسي له مسارات رئيسية في طبيعة تكوين البنية التجريدية. عينة رقم (٣،٢)
٣. أشكال تجريدية اللا مرئي ذات منحنى تعبيري تتجه نحو العفوية والتلقائية والإرتجال في تكوين الشكل حيث تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية فتصل إلى اشكال تجريدية لا منتظمة في الخط واللون والتعبير عن النفس فاستهدفت اظهار الانفعالي الوجداني الحر (في أعمال كاندينسكي) عينة رقم (١).
٤. الرسم التجريدي الحديث نعتمد على ايقاع حر لتكوين هذه الوحدات البنائية، فكونت تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغ غير متكررة، تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في المساحة والشكل واللون والخط. عينة رقم (٣،٢،١)
٥. أما التجريدية التي اشتغل عليها (موندريان) عينة رقم (٣) و (مالفيتش). فهي تحاول الغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً .
٦. اعتمد (مالفيتش) عينة رقم (٢). آلية تطبيق حدسية عقلية استخدم فيها المربع الاسود ووصفه شكلاً كونياً رامزاً ومعبراً عن صورة الذات في هذا الوجود فهو ذات مرجع هندسي استلهمته من هذا المربع.
٧. سعى (موندريان) إلى خلق منطقة حرة خالية من الاشكال الواقعية حيث اتبع نظاماً تجريدياً في ضوء العلاقات الرياضية فاستخلص منها الحقيقة الجوهرية المطلقة وعبر عنها بالتكوين الصارم لهذه الخطوط المستقيمة واستخدم الالوان النقية الأساسية. عينة رقم (٣).

الاستنتاجات:

استناداً إلى ما اظهرته نتائج البحث يستنتج الباحثان الآتي:

١. وجود رؤيته الجمالية خالصة من خلال الزهد في استخدام العناصر البنائية التي يتكون منها الشكل وحتى وصول الأمر بالفنان (مالفيتش) أن يظهر أحد أعماله الفنية مربعاً أسود على خلفية بيضاء.

٢. ان الشكل اللا مرئي اتجه إلى التوسطية بين ذات الفنان وذات المتلقي فتعددت الفضاءات تماشياً مع مبدأ الكلية الصورية والتي نتجت من حرية الخيال وهي حريات متعالية، كونها نشأت من خلال الخبرة الانسانية وهي تدرك الماهيات بالحدس المباشر.

٣. ان الفن الحديث قد منحت الفنان فرصة التشكيل الحر وتضمينه مدى تعبيري ورمزي حيث أتاح اللا مرئي للفنان الحديث وفتح أمامه آفق الزمان والمكان ولكنه لم يتحدد بالأطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض اسلوب محدد ونمط فني.

٤. إن تيارات الرسم الأوربي الحديث أسهم فيها الشكل اللا مرئي في تفعيل دور الذات لإغناء الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم برمزية تخاطب ماهو روحي ووجداني فأسقط الانفعالات الوجدانية على الشكل الفني.

٥. ان الاتجاه التعبيري التجريدي انعكس بشكلٍ أكثر جلاءً على الشكل الهندسي عندما غادرت انساقها البنائية لكل ما هو مادي وحسي والتي أخذت شكلاً متحرراً خالصاً من قيود الشيئية الموضوعية.

التوصيات:

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها يوصي الباحثان بالآتي:

١. اغناء الدروس النظرية والتطبيقية في معاهد وكليات الفنون الجميلة وخاصة في دروس النقد الفني وعلم الجمال وفلسفة الفن وعناصر الفن بما يرسخ وتوسيع الطروحات التي تعنى بالرسم التجريدي الحديث مفاهيمياً وتطبيقياً.

٢. تقديم ملخصات بالدراسات التي تعنى بالفن التجريدي لطلبة الدراسات الأولية والعليا في الفنون التشكيلية لضرورة الاطلاع عليها لما لها من فائدة في تطوير مخيلة الفنان وفي تأسيس مساره البصري.

المقترحات:

يقترح الباحثان اجراء الدراسات الآتية:

١. الشكل اللا مرئي وتحولاته في فن ما بعد الحداثة.

٢. الشكل اللا مرئي في الزخرفة الإسلامية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ. المعاجم والقواميس

١. **صليبيا ، جميل** : المعجم الفلسفي ، دار الكتب اللبنانية ، بيروت ، جـ٢ ، ١٩٨٢.

٢. **معجم الفاظ القرآن**، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٨١.

٣. **وهبة ، مراد:** المعجم الفلسفي ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ،١٩٩٨.

ب. المصادر والكتب باللغة العربية

٤. **آرنست فيشر**، الاشتراكية والفن، ت: أسعد حليم، دار الهلا، ب ت،.

٥. **إسماعيل ، عز الدين** : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٤.

٦. **أمهز، محمود:** الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة، بيروت، ١٩٨١.

٧. **بارو ، اندريه** : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٩.

٨. **الباشا ، حسن** : تاريخ الفن في العراق القديم ، العراق ، بغداد ، ب ت.

٩. **باونيس، آلان:** الفن الأوروبي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.

١٠.**برتليمي ، جان** : البحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ونظمي يوقا ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠.

١١.**البسيوني، محمود:** آراء في الفن الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٦١.

١٢.**البسيوني، محمود:** الفن الحديث (رجاله، مدارسه، آثاره التربوية)، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٦٥.

١٣.**البسيوني، محمود:** الفن في القرن العشرين، دار المعارف، مصر،١٩٨٣.

١٤.**البهنسي، عفيف:** الفن في أوروبا، دار الرائد اللبناني بيروت، ١٩٨٢.

١٥.**الجابري ، علي حسين** : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة كتب شهرية ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، العراق ، ١٩٨٥.

١٦.**الحوراني، يوسف:** البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم ، ط١، دار النهار للنشر ببيروت،لبنان،١٩٧٨.

١٧.**ريد ، هربرت** : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس متي ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥.

١٨.**ريد، هربرت:** الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.

١٩.**ريد، هربرت:** الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٩.

٢٠.**ريد، هربرت:** حاضر الفن، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦.

٢١.**سماح رافع محمد:** الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.

٢٢.**سميث، إدورد لوي:** الاتجاه الفني في أمريكا منذ عام ١٩٤٥، ترجمة: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

٢٣.**سوسة ، احمد** : تاريخ حضارة وادي الرافدين في ضوء مشاريع الري الزراعية والمكتشفات الاثارية والمصادر التاريخية ،ج،١ ،دار الحرية للطباعة،بغداد،١٩٨٣.

٢٤.**سوسة ، محمد** : حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومرين ، دار الرشيد ، العراق ، ١٩٨٠.

٢٥.**شاكر عبد الحميد:** العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٧٨.

٢٦.**الشال، عبد الغني:** مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط١، عمادة شؤون المكتبات، السعودية، ١٩٨٤.

٢٧.**عز الدين، اسماعيل:** الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤.

٢٨.**علي ، فاضل عبد الواحد** : من ألواح سومر إلى التوراة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٩.

٢٩.**فارس ، شمس الدين والخطاط ، سلمان عيسى** : مصدر سبق ذكره.

٣٠.**فوزي، حسين:** محيط الفنون، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

٣١.**المصري ، كمال** : تاريخ الفن في العصور القديمة ، ط١ ، دار المعارف بمصر ، مطبعة النشر الثقافية.

٣٢.**ملرش ، ايج . أي . أيل** : قصة الحضارة في سومر وبابل ، ترجمة : عطا بكري ، وزارة التربية والتعليم ، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧١.

٣٣.**مورتكارت ، انطون** : الفن في العراق القديم ، ترجمة ، تعليق : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ،وزارة الإعلام ،مديرية الثقافة العامة، مطبعة دار الأديب البغدادية، ١٩٧٥.

٣٤.**مولر، جي أي واخرون:** مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

٣٥.**مولر، جي أي، وإيلغر:** مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

٣٦.**نيو ماير، سارة:** قصة الفن الحديث، سلسلة الفكر المعاصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب ت

ج. الرسائل والاطاريح

٣٧.**الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب فنجان** : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه فلسفة من فن ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧.

٣٨.**نوير، كاظم:** مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١.

د. المصادر والكتب باللغة الانكليزية

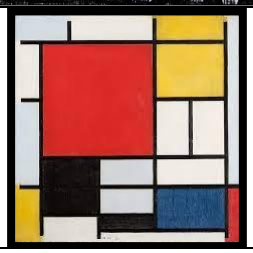
39. **Richard, Harland**: Superstructuralim, the Philasophy of structuralism and Post – Structuralism methuem, London- New York , 1986.

هـ. المواقع الالكترونية

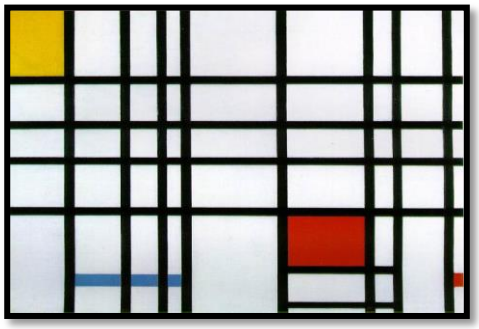
٤٠.**أماني علي فهمي**، مقالة عن مالفيتش والطفو فوق الأبيض. متاح على الانترنت http://www.doroob.com

الملاحق

الجدول (١): اشكال البحث

الشكل	الوصف	الصورة
١	اختام اسطوانية	
٢	كهنة عراة	
٣	لوحة لبيت موندريان	
٤	طائرة تحلق	
٥	سوبرماتية متحركة ٥٦	
٦	سوبرماتية متحركة ٥٧	

الجدول (٢): عينات البحث

الشكل	الوصف	الصورة
١	تكوين (٤)	
٢	رسم تفوقي (سوبر ماتي)	
٣	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق	

ملحق (١)

جدول عينة البحث

ت	اسم العينة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
1.	تكوين (٤)	فاسيلي كاندنسكي	زيت على كانفاس	١٥٩.٩×٢٠٠.٥ سم	١٩١١	دسلدروف
2.	رسم تفوقي (سوبر ماتي)	كازمير مالفتش	زيت على كانفاس	٨/٥ ٢٧ × ٨/٥ ٣٤ أنج	١٩١٦	متحف ستيديليجك / امستردام
3.	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق	بيت موندريان	زيت على كانفاس	٢٨,٥ × ٢٧,٣ انج	١٩٣٩	معرض تيت، لندن