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

جماليات البعد الدلالي في التعبيرية التجريدية

بحث مقدم

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

في الفنون / الفنون التشكيلية / فرع الرسم

بحث تقدمت به الطالبان

دريد رائد حسين　　ملامح احمد علي

بإشراف

أ.م.د. الوان خليف محمود الجبوري

١٤٤٥هـ ـــــــــــــــــــ الموصل ـــــــــــــــــــ ٢٠٢٤م

﴿لا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾

(الأنعام / الآية ١٠٣)

صدق الله العلي العظيم

الاهداء

إلى من أناروا لي طريق الكلمة

إلى من أفاضوا عليّ بالحب...

أسرتي عرفاناً بالجميل

أهدي بحثي

دريد وملامح

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، أ.م.د. الوان خليف محمود الجبوري 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 (جماليات البعد الدلالي في التعبيرية التجريدية)، نظراً لما يشكله من ظاهرة جمالية شغلت حيزاً مهماً في خارطة الخطاب التشكيلي بشكله العام والرسم منه بشكل خاص، إذ تتضح ظاهرة الابعاد الدلالية بشكل أكثر جلاءً في تيار الرسم التجريدي الحديث. والشكل التعبيري التجريدي يعدّ أحد أهم المفاهيم الجمالية التي أنطوت عليها حركات الحداثة سعياً وراء فتح قنوات للتأمل الجمالي من خلال الرسم التجريدي الذي يناهض 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 جماليات البعد الدلالي في التعبيرية التجريدية ؟...

كما تضمن الفصل الأول، هدف البحث في التعرف على: جماليات البعد الدلالي في التعبيرية التجريدية

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول، فقد اقتصرت على دراسة جماليات البعد الدلالي في التعبيرية التجريدية ، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لهذا التيار، للفترة من (١٩٤٨-١٩٥٨) وباعتماد المنهج الوصفي التحليلي، ضمن رؤية فلسفية جمالية، ببعديها النظري والإجرائي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على مبحثان تناول المبحث الأول: جذور التعبيرية التجريدية فنيا ودلاليا. أما المبحث الثاني التعبيرية التجريدية (البعد الدلالي في الأسلوب والتقنية)، 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:

١. اعتمد (هوفمان) عينة رقم (٣). آلية تطبيق حدسية عقلية استخدم فيها الالوان ووصفه شكلاً كونياً رامزاً ومعبراً عن صورة الذات في هذا الوجود فهو ذات مرجع هندسي استلهمته من هذا التكوينات.

٢. سعى (جاكسون بولوك) إلى خلق منطقة حرة خالية من الاشكال الواقعية حيث اتبع نظاماً تجريدياً في ضوء العلاقات العشوائية والتنقيطية والخربشة فاستخلص منها الحقيقة الجوهرية المطلقة وعبر عنها بالتكوين الصارم لهذه الاشكال. انموذج رقم (١).

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 (بولوك) أن يظهر أحد أعماله الفنية عشوائية.
٢. ان الشكل اللامرئي 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.

فيما انتهى البحث بعدد من التوصيات والمقترحات – فضلا عن– قائمة المصادر والملاحق – فضلاً عن الملخص باللغة الانكليزية.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	أ
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ج
ملخص البحث	د
المحتويات	ز
الفصل الأول **الإطار المنهجي**	**٢-٦**
مشكلة البحث	٢
أهمية البحث والحاجة إليه	٣
هدف البحث	٣
حدود البحث	٣
تحديد مصطلحات البحث وتعريفها	٣
الفصل الثاني **الإطار النظري**	**٨-٢١**
المبحث الأول: جذور التعبيرية التجريدية فنيا ودلاليا	٨
المبحث الثاني: التعبيرية التجريدية (البعد الدلالي في الأسلوب والتقنية)	١٣
المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	٢٠
الدراسات السابقة	٢١
الفصل الثالث **إجراءات البحث**	**٢٣-٢٩**
مجتمع البحث	٢٣
عينة البحث	٢٣
اداة البحث	٢٣
طريقة البحث	٢٣
تحليل العينة	٢٤
الفصل الرابع **النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات**	**٣١-٣٢**

الموضوع	الصفحة
النتائج	٣١
الاستنتاجات	٣٢
التوصيات	٣٢
المقترحات	٣٢
ثبت المصادر و المراجع	٣٤-٣٦
الملاحق	٣٨
عنوان البحث باللغة الانكليزية	A-B

الفصل الأول

الإطار المنهجي

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

الفصل الأول

(الاطار العام للبحث)

- مشكلة البحث

لقد كان للتحولات السياسية والاقتصادية ما بعد الحرب العالمية الثانية دور فاعل في نشوء التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية فقد خرجت أوربا من الحرب ممزقة ومنهكة فقد ضعفت طاقات مدرسة باريس بسبب هجرة الفنانين الجماعية إلى الولايات المتحدة الأمريكية بسبب التطورات السياسية والاقتصادية التي شهدتها بعد الحرب ، فقد شكلت نيويورك أرضاً خصبة لهؤلاء الفنانين ليمارسون عليها نشاطهم ، فقد وجدوا فعلا من يعانق أفكارهم من بين الفنانين الأمريكان .

وقد كان لمشروع الفن الفدرالي الذي قدمته الحكومة الأمريكية لدعم الفنانين المتضررين من الأزمة الاقتصادية دور فاعل في جعل الفن التجريدي أكثر قبولا فاستلهموا الفنانين الأمريكان هذا التيار على مختلف توجهاتهم واختصاصاتهم وعبروا من خلال إعمالهم الفنية عن الفكر الجديد الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية نظرا لما يتمتع به هذا التيار من أساليب وتقنيات أتاحت للفنان حرية التعبير عن أفكاره وأرائه فضلا عن المتحولات العامه التي مثلها العلم والتكنولوجيا ، فمثلت هذه الحركة الثورة الحقيقية للفن وأصبحت محط أنظار العالم .

وسرعان ما انتشرت هذه الحركة الفنية في جميع أرجاء العالم كونها شكلت ظاهرة جديدة تعبر عن الذات الداخلية ، فالتقاليد في هذا الفن كثيرا ما تتعرض للتغيير جراء ما يظهر من حاجه ومن تقنية جديدة أو فكره جديدة في صياغاته الشكلية أو المفهوميه وأن هذه التغيرات خاضعة لمؤثرات عدة حتمت علية مواكبة التطورات الأسلوبية المعاصرة عبر تاريخ قصير ، مستثمرا التطورات التي حدثت في مجال الفن على صعيد الشكل والمضمون والتقنية والتي أحالت منجزاته الفنية إلى نظم شكليه جديدة.

فبدا الفنانون بإنتاج أعمال ذات قيمة جمالية فنية ذات ابعاد دلالية تكمن وراء ظهور التعبيرية التجريدية متجاوزا من خلالها الأشكال الكلاسيكية ومبتعدا عن التسجيل البصري للطبيعة متخطيا الأشكال المرئية والآثار الحسيه الملموسة. وقد صاحب ذلك تغير في الرؤية الفنية وفي وسائل التعبير، التي ساهمت في ظهور التجريدية بشكلها الأكثر نضجا وتطورا فتنوعت الأساليب والتقنيات لكون هذا التيار أكثر تفتحا وتنوعا وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة فقد احتلت المقام الأول وشكلت المنطلق الأساسي نحو التحولات الأسلوبية والانزياحات الشكلية في مجال الفن بشكل عام، ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالإجابة على التساؤل الأتي : ما جماليات البعد الدلالي في رسوم التعبيرية التجريدية ؟

-أهمية البحث والحاجة أليه

تمثل هذه الدراسة

١- قراءة جديدة ضمن منطقة الرسم المعاصر.

٢- ألقاء الضوء على الأساليب الفنية والتقنية للتعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر .

٣- تفيد هذه الدراسة كافة العاملين والمختصين في مجال الفن ولاسيما الرسامين وطلبة الدراسات الاولية و العليا .

- هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف جمالية البعد الدلالي في رسومات التعبيرية التجريدية

- حدود البحث

١- الحدود الموضوعية : اعمال الفنانيين التعبيريين التجريديين

٢- الحدود المكانية : امريكا

٣- الحدود الزمانية : (١٩٤٠ - ١٩ ٥٨) .

- تحديد المصطلحات :

جمالية :-

لغة : (الجمال) الحُسن وقد (جَمُل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و(جَمْلاء) أيضاً بالفتح والمد . [١]

قال تعالى (ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون) [٢]

اصطلاحا: الجمالية (Esthetigue) هي التفكير النظري أو التأمل في أعمال للفن ، وظهرت هذه أللفظه (جمالية) في القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف بومغارتن، وعندما لم تكن لتعني سوى نظرية الإحساس بالجمال أو الشعور الجمالي طبقاً لأصل اشتقاقها في اللغة اليونانية وهو (أحسَّ) و(شَعرَ) وأطلق على ذلك العلم اسم علم الجمال (الاستطيقيا) وذلك عام ١٧٥٠ م . [٣]

---

(١) الرازي ، محمد بن أبي بكر القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتب العربي ، بيروت لبنان ، ١٩٨١، ص١١١

(٢) القران الكريم ، سورة النحل ، الآية (٦)

(٣) باير ، ريمون ، تاريخ علم الجمال ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبرس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥، ص ٢٠

الجمال :- (وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا). [١]

أ. لغةً : البُعْد ضد القُرب وقد (بَعُد) بالضم بُعْدا فهو (بَعِيد) أي (مُتَبَاعِدٌ) و (أبْعَدَه) غيره و (باعَدَه) و (بعده تبعيداً)[٢].

(بُعْد) نقيض قبل وهو ظرف مبهم يفهم معناه بالإضافة لما بعده ويكون منصوباً أو مجروراً . (البعد) اتساع المدى [٣] . الأبعاد ، مصدرها بُعد اتّساع المدة والمسافة [٤] .الأبعاد (جمع) مفردها (بُعد)، وهي الرؤية والحزم [٥] .

ب. البعد اصطلاحاً :

البُعد خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتداد بين الشيئين . فمن قال منهم بالخلاء جعل البعد امتداداً مجرداً عن المادة ، قائماً بنفسه ، ومن أنكر الخلاء جعله قائماً بالجسم [٦] .

البعد مصطلح تصويري فضائي ، أُقتبس من الهندسة ، ويستعمل في جلّ المفاهيم الاجرائية ، والبُعد الجمالي يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة ، تفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني ، الذي يظهر بعيداً ، عن مجال تجارب القارئ . ويُعرّف (البعد) كذلك بأنه : تمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل [٧] .

التعبيرية – لغةً : وردت كلمة (التعبير) في مختار الصحاح (عَبَرَ مَاتَ وبابه نَصَر . وعَبَر النَّهرَ وغَيره وبابه نَصَر ودخَل . وعَبرَ الرُؤيَا فسرها وبابه كَتَب و(عَبرها) أيضا (تَعبيرا). و(عَبرَ عن فلان أيضا إذا تكلم عنه واللِسان يعبر عما في الضمير [٨].

– **اصطلاحاً** : وردت كلمة (التعبير) على إنها : بنية نهائية ، تعمل في استقلال ، عن الإبعاد الدلالية .

---

(١) ريد ،هربرت، معنى الفن ، ط٢ ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ألعامه ،بغداد ،١٩٨٦ ص٣٧.

(٢)الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص٥٧.

(٣) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤ ، ص١٥٠-١٥١ .

(٤) . مسعود ، جبران ، رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت ، ص ٢٠٥ .

(٥) . البستاني، فؤاد افرام : منجد الطلاب، ط٣ ، دار المشرق، بيروت، ص ٦٩ – ٧٠ .

(٦)صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي، ج١ ، ط١ ، مطبعة سليمان زادة ، ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ ، ص٢١٣.

(٧)علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبرس ، ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥، ص ٥١ .

(٨)محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٤٠٩ .

- تتابع رموز أبجدية ما ، يُحصل عليها ، بواسطة تطبيق قواعد إنتاج ، تخضع لقواعد معينة.
- ويدخل (تصميم التعبير) ، في علاقة مع (تصميم المضمون) ، ويسبق منطقيا تمييز التصميمين عند (بلمسيف) ، تقسيم كل واحد منهما ، إلى شكل وجوهر .

ويمثل(شكل التعبير) ، موضوع دراسة خاصة و بالنسبة(لجوهر التعبير) [١].

•الدلالي

لغةً الدلالة: دَلَهُ على الشيء يَدُلهُ دلاً ودلالةً . فأندلَّ : سدده إليه ودللتهُ فاندَلَ ، والجمع أدله وإدلاء والاسم الدّلاله أو الدِلالة .[٢]

–دلِ . دلالةً ودلولةً . دليلي إلى الشيء وعليه : أرشَدهُ وهداهُ ، أدل بالطريق : عَرفهُ [٣] .

–الدليل أي ما يستدل به ، والدليل : الدال ، وقد دلهُ على الطريق أي يَدُله. [٤]

–واصطلاحاً تعرف الدلالة :

١. إنها علم لدراسة معنى الكلمات .

٢. علم لدارسة المعنى .

٣. علم يتم به تحديد الشروط التي تجعل الرمز متضمنا للمعنى.[٥]

التعبيرية التجريدية :

التجريديـة: لغـةً: وردت كلمة التجريد لغوياً (التجريد ، التعرية من الثياب والتجرد التعري . و(تجرد) للأمر أي جد فيه . و(أنجرد) الثوب أي أنسحق ولان [٦].

---

(١) علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق ، ص ٨٤.

(٢) ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب م٢–٦، دار تصنيف صادرة ، بيروت ، ب ت،ص١٠٠٦.

(٣) البستاني، فؤاد افرام: منجد الطالب، دار المشرق، بيروت – لبنان ١٩٨٦، ص٢٣.

(٤) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، مصدر سابق، ص٢٠٩ .

(٥) غيث ، عاطف : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩، ص٤٠٥.

(٦) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص٩٩.

والتجريد هو أن ينتزع من أمرٍ موصوف بصفة أمر آخر مثله في تلك الصفة للمبالغة في كمال تلك الصفة في ذلك الأمر المنتزع منه [١] التعريفات

التجريد– اصطلاحاً :

- مصطلح يعارض به (الملموس) ، في اللغة الطبيعية .
- ويطلق (التجريد) ، على ما يكون سيميائية ضعيفة .
- ويتعارض (التجريدي) مع (التصويري) ، كما يميز على مستوى دلالة الخطاب : (المكون التصويري التجريدي) [٢] .

التعريف الإجرائي للتعبيرية التجريدية :

هي الحركة الفنية التي ابتعدت عن محاكاة الواقع والتسجيل البصري للطبيعة ، وعن أي مضمون حسي مباشر، واتجهت نحو تحطيم بنى الأشكال العضوية والهندسية وصياغتها بأسلوب جديد وصولا إلى أشكال مجردة غير مألوفة تنطوي على آليات جديدة في أدائية الإظهار لتخلق سمات تعبيرية تجريدية في الرسم المعاصر .

---

(١)علي بن محمد الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٦٠

(٢)علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق ، ص٣٦

الفصل الثاني

الإطار النظري

- **المبحث الأول: جذور التعبيرية التجريدية فنيا ودلاليا**
- **المبحث الثاني: التعبيرية التجريدية (البعد الدلالي في الأسلوب والتقنية)**
- **المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري**
- **الدراسات السابقة**

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول

- **جذور التعبيرية التجريدية فنيا ودلاليا**

تعد التعبيرية التجريدية من الحركات الفنية الكبرى التي ظهرت عام ١٩٤٧ في ما بعد الحرب العالمية الثانيه وقد مثلت حلقة وصل مابين الحداثة وما بعد الحداثة وتعد من اهم الحركات الفنية المعاصرة ، وان نشوء هذه الحركة الفنية وما توصلت إلية من نتائج لم تتحقق الا بعد مراحل متتالية ومتواصلة رافقها تحول في الرؤية الفنية ، وتحول ايضا في وسائل التعبير الفني ، وكذلك في المنهج والاسلوب وفي ادوات التصوير ومادته، وأسست لهذا التحول العديد من العوامل الفكرية .

فكانت نقطة الانطلاق في هذا الخط الفاعل الموجه للتطور العام تلتقي مع العملية الثورية للنزوع الدنيوي ولاسيما في الفن القوطي، فقد رافق الفن القوطي نزعة دينية جديدة اهتمت بدعم العقيدة المسيحية عن طريق الإقناع بدلا من فرض الدين عن طريق الإكراه فانقسم إلى قسمين (ديني ، ودنيوي)[١]. وأعقب الفن القوطي فن الباروك* الذي ارتبط بحركة الاصلاح حيث اهتم المشرفون على الكنائس بالأمور الدنيوية أكثر من الدينية ، ومثل فن الركوكو** أسلوبا جديدا ومبتكرا يعد بمثابة تحول كبير في أسلوب الفن إلى وجهته الجديدة[٢] .

وبعد قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٩- ١٧٩٤) واعدام الملك لويس السادس عشر في عام (١٧٩٣) نشط تيار الكلاسيكية الجديدة العائدة مرة ثانية تحت رعاية نابليون الذي أراد التقرب من الطبقات الوسطى التي كانت تشجع التيارات الحديثة ، وجاءت الكلاسيكية كرد فعل للباروك والركوكو وعني هذا الاتجاه بالاهتمام من السلطة الرسمية في فرنسا وجسدت مختلف مظاهر الثقافة اليونانية اللاتينية [٣]) . وجاءت الرومانسية كرد فعل على الكلاسيكية الجديدة حيث رأى

---

(١)رستم ، أبو رستم : الموجز في تاريخ الفن العام ، المعتز للنشر والتوزيع، مصر، ب ت، ص٩٧ .

(٢)رستم ، أبو رستم : الموجز في تاريخ الفن العام ، المصدر السابق، ص١٢٦

(*) الباورك : فن يتميز بارتباطه بالتقدم التقني والأفكار الحديثة والإحساس بالحركة والديناميكية.

(**) الركوكو : فن تميز بالتراكيب المعقدة والوحدات الزخرفية الملتوية والتكوينات غير المتماثلة والتصميمات المستوحاة من الشرق.

(٣)نيومايير ، ساره : قصة الفن الحديث ، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت،ص٩.

مجموعة من الفنانين الشباب الذين تأثروا بالثورة الفرنسية وتغذوا بالمبادئ العظيمة التي جاء بها جان جاك روسو رأوا في هذه الحركة اتجاها رجعيا ونادوا بالخلاص منها وقد قامت الرومانسية بتحرير الفنان وإطلاق العنان للخيال وفسح المجال إمام الوجدان للتعبير عن الانفعالات [(١)] .

وأعقبت الحركة الرومانسية الواقعية ومن خلالها انتقل الفن خطوة أكثر التصاقا بالطبيعة الذي حمل لواءها الفنان المصور (كوربية) الذي كان يزعم دائما بأن الواقعية إنما قامت للعمل على هدم الحركة الرومانسية والقضاء عليها حيث إن هذا هو الطريق السليم للوصول إلى الحقيقة والجمال [(٢)] . وان نشوء هذه التيارات الفنية المختلفة (الكلاسيكية ، والرمانسية ، والواقعية) كان نتيجة التحولات المهمة الاقتصادية والاجتماعية وأثرها على الجماعات التي حاولت التكيف مع نمط حياة جديد [(٣)] .

فظهرت الانطباعية ومثلت الثوره التمهيدية الأولى للقرن الحديث فمن خلالها تحررت الرؤية الفنية للطبيعة ، بعد أن كانت خاضعة للمنهج الأكاديمي ويرجع الفضل في هذا التحرر للأساس العلمي لطبيعة الضوء الذي كشفة (نيوتن) ، (١٦٤٢- ١٧٢٧) التي حضيت بالاهتمام من قبل الفنانين الانطباعيين وعلى ذلك بدأت تظهر المحاولات الجديدة في التصوير التي تختلف عن المنهج الاكاديمي [(٤)] . وأصحاب هذا الاتجاه يعتمدون أساسا على الخروج المباشر إلى الطبيعة وتسجيل أجوائها المختلفة عن طريق لمسات أو علاقات لونية باهرة تخطف الأنظار ، وكان رائدهم في تلك النظرة العلمية التي ترى أن الأشكال أو العناصر في الطبيعة لا لون لها وإنما تكتسب ألوانها نتيجة الانعكاسات التي تقع على شبكية العين بفعل الأنوار والضلال التي تقع على هذه العناصر أو الأشكال [(٥)] . واشتق أسلوب جديد من الانطباعية يعرف (بالبقعة) ويعد (جورج سورا ، وسينياك ، وبيسارو) من رواد هذه الأسلوب الجديد فقد استعاض الانطباعيون الجدد عن اللجوء إلى مزج الألوان واعتمدوا على المزج البصري ووضعوا ألوانهم جنب إلى جنب لكي تبقى نقية على ألقماشه اللوحة ولتتجمع في عين المشاهد فقط محتفظة بوجهها وإشراقها ، وكان القصد من لمساتهم الجليه نظريا (ان تكون متناسبة مع حجم الصورة) فقد ركزوا على شكل البقعة أو النقطة [(٦)] . وتعود بداية التحول إلى الفن اللاشكلي إلى

---

(١) حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، هلا للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٧ ص١٩.

(٢) حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق ، ص٢٦.

(٣)أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة ، لبنان ،ب ت، ص١٧.

(٤) البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين ، هلا للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٧ ص٤٩.

(٥) حمدي ، خميس : التذوق الفني ، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٨ .

(٦)جي. أي . مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ،١٩٨٨،ص٥٣.

الانطباعيين وفناني القرن التاسع عشر ، امثال(فان كوخ ، وغوغان ، ومونيه) الذين اهتموا باللون المعبر وجعلوا منه ماده ووسيله للتمثيل وشكلا من اشكال التعبير [١] .

ولعل الأهم في الفن الحديث هو تخلص الفنان من القوالب القديمه والتحرر من الالتزام في نقل العالم الخارجي كما يبدو له من الرؤية العادية ، واكتشاف أهمية سبر أغوار اللاشعور والوجدان والبحث في كيفية إيجاد نتاج جديد ، لايتوقف الأمر فيه بإزاء الموجود المرئي الخارجي[٢] .

فقد أشار إلى ذلك كل من (ماتيس) (سيزان) ، (فان كوخ) ، (غوغان) ، كانو اول من نبه الى اهمية ذلك في البداية ثم راح كل من ماتيس وبيكاسو يواصلان ما بدأه من وعي ومهارة ، ولعل التوجه الى الفن اللاشكلي كان بمثابة سمة ميزت الفن الحديث استطاع الفنان من خلالها إيجاد جو من الإيحاء والحيوية النابعة من العلاقات اللونية معتمدا على الإثارة البصرية دون النفاذ لجوهر الحس الداخلي ومن غير الارتباط بالسابق والحالي [٣] .

وتعتبر المدرسة التعبيرية حركة منظمة قام بها عن قصد مجموعة من الفنانين في فرنسا ، اطلقوا على انفسهم (الوحشيون) ، بعد أن بهرتهم أعمال مدرسة ما بعد الانطباعية ، ولمسوا في اعمال (سيزان وفان كوخ وجوجان وسوراه) مدى حرية الفنان في التعبير عن احاسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه وأسلوبه الخاص ، فاخذوا ينادون بالحرية المطلقه والبعد التام عن المحاكاة في أي صوره من صورها ، حتى تتاح الفرصة أمام الفنان للتعبير الحر الذي لايعرف قيدا اوشرطا [٤]. فالتعبيرية حركة مرنة امتازت بتلقائية الاسلوب ووضوح الطابع المميز للفنان بصورة لا تقبل الشك وأتاحت الفرصة للفنان في التعبير عن ذاته فكانت أعماله الفنية محملة بالأحاسيس [٥].

أما الحركة المستقبلية التي ظهرت في ايطاليا فهي نزعه فنية أساسها الأشكال التكعيبية التي كان محورها حركة وديناميكية العالم الحديث [٦]. وابتعدت الحركة المستقبلية عن تمثيل

---

(١)بسيوني ، فاروق : قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو ، ط١، دار الشروق ، ١٩٩٥،ص٢٣.

(٢)امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٦.

(٣)امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق ، ص٢٣.

(٤)حمدي، خميس : التذوق الفني ، مصدر سابق ، ص٦١

(٥)حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص٦٣

(٦)رستم ، ابو رستم : الموجز في تاريخ الفن العام ، مصدر سابق ، ص٢٥٤

الماضي والابتعاد عنه كل البعد وقد امتازت هذه الحركة بالحيوية والحركة والمرونة واستخدام فنانيها الألوان القوية. واعتمدت الحركة المستقبلية على الحركة الكونية ويعني ذلك (كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير ويتغير ويتحول وهو في صيرورة مستمرة) وان كلاً من الحركة والضوء يعملان على تحطيم المادة ويعني ذلك تحطيم خطوط الأشكال حتى نكشف عما وراءها ، وتكون مع ذلك مع التكوين في حالة اندماج ومن أشهر فنانيها النحات(ربوتشيوني والمصورون سبريني وكارا وبالا) . [١]

وقد مثلت الدادائية حركة تمرد ضد كل ما كان سائدا من عرف وتقاليد واخذت هذه الحركة تنادي بعدم المبالاة والتخلص الكامل من كل ماهو معروف من قيم سواء أكان في الأدب أو في المسرح أو في الفنون التشكيلية ، ونتيجة لذلك ابتدأ الفنان بإدخال مواد غير مالوفة في الوسط الفني ، فادخلوا الورق وخامات لاقيمة لها واطلقوا عنان الحرية للفنان. والدادائية حركة فوضوية لاتنسجم مع القيم السائده والمعتقدات والتقاليد الاجتماعية ، وتدعوا الى العوده من البداية [٢]. فقد هاجمت الدادائية القيم السائدة في كل مكان ، و أعلنت عن عينية العقل والمنطق والعلم ، وهاجمت الأفكار الفنية لدى المجتمع البرجوازي اما بإطلاق أفكار تعارضها ، أساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية ومن اشهر رسامي الدادائية (مارسيل دوشامب)[٣] .

أما السريالية فقد ولدت من بقايا الدادائية ، وهدفت إلى التعبير عن النفس بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل الواعي وانغمرت في أعماق اللاشعور للبحث عن مصادر الهام للفنان والدعوه الى عالم الاحلام الذي لايعرف القيود أو الحدود ولا حتى المنطق أحيانا الذي يؤلف بين الأشياء وينظمه بمنطق خاص فلا محددات زمانية أو مكانية لتكوين العلاقة بين الأشياء فهي تعبر عن نشاطات العقل الباطن [٤] .

وقد ساهمت هذه الحركات في ظهور الاسلوب التجريدي ولقد بدا هذا التغيير منذ عهد(جوجان) ، (سيزان) الانطباعيان أصلا فقد كان يختزلان بعض تفاصيل الموضوع الذي يصورانه [٥] . أما البداية الحقيقية لظهور الاسلوب التجريدي فكانت على يد المصور الروسي

---

(١) حمدي، خميس : التذوق الفني ، مصدر سابق ،ص٦٤.

(٢) الحطاب ، قاسم : جماليات الفن التشكيلي في عنصر النهضة الاوربية ، دار المأمون، بيروت ، ص١٢٦.

(٣) جي . أي . مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.، ص١٢١.

(٤) الحطاب . قاسم : جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الاوربية ، مصدر سابق ، ص١٣١.

(٥) إسماعيل ،عز الدين : الفن والإنسان، ط١ ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٤،ص١٩٢.

كاندنسكي ويقسم الفن التجريدي إلى قسمين الأول التجريد الغنائي ، الذي تزعمها كاندنسكي والثاني التجريدية الهندسية والذي تزعمها موندريان هه[١] .

وقد حققت التجريدية الغنائية خطوات متقدمة وسريعة وجذبت عددا من المؤيدين بعد الحرب العالمية الثانية ، كان بعضهم موهوبين حقا وحازوا على شهرة عالمية مثل جان فوترية (١٨٩٨-١٩٦٤) في فرنسا الذي كان أول من شعر بالحاجة إلى فن لاشخوصي وإلى بعد جديد للفضاء و إلى مادة صورية جديدة [٢]. فقد أحس فنانو التعبيرية التجريدية بضرورة قيام ايصال عاطفي مباشر مع المشاهد بأشكال أكثر ايحاءً بالشخصية الإنسانية ، وفقدت الرموز سطوتها ، وحلت رشرشات الصبغ مكان الخطوط وصارت لاشكلية مقصودة للشكل ، وتوارت البقية الباقية من المفاهيم الصورية امام الإيهام والغموض والانتشار ولم يعد الرسامون يقومون بأية تخطيطات مسبقة بل صارو يقبلون على القماشة اللوحة أو يرشونها باللون [٣] . و كانت الصلة الفنية بين الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا تزداد حين وصل عدد من الفنانين الأوربيين إلى نيويورك وظهر تاثير هؤلاء الفنانين على الفن في أمريكا عندما نجحوا في تحويل مسار فن التصوير من النزعة القومية الى اتجاه أوربي حديث يتفق مع القرن المعاصر [٤] . وفي ذلك الوقت كان الفنان الأمريكي وحيداً وكان أول من عانى من الانهيار الاقتصادي في عام (١٩٢٠-١٩٣٠) وكانوا أصحاب المؤسسات قليلين ومتباعدين وعندما كانوا يشترون أعمالهم كانت الأعمال تعالج بطريقة ترضي رجال الحكم أي ترضي أذواقهم [٥].

---

(١) نيومايير ، ساره : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص١٤٨.

(٢) جي . أي . مولرم : مئة عام من الرسم الحديث ، ت سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.، ص١٥٢.

(٣) جي . أي . مولرم : مئة عام من الرسم الحديث المصدر السابق ، ص١٥٣.

(٤) إسماعيل ، نعمت :فنون الغرب في العصور الحديثة ، ط٢.دار المعارف، ١٩٨٣ ، ص٢٠١.

(٥) Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975, P. 6

المبحث الثاني

- **التعبيرية التجريدية (البعد الدلالي في الأسلوب والتقنية)**

لقد مثلت التعبيرية التجريدية الثورة الحقيقية للفن العالمي وأسهمت في تطور الفن في الولايات المتحدة بشكل عام وليس على صعيد الرسم بشكل خاص فقد كانت لها إسقاطات اخرى في مجال الفنون التشكيلية فقد تاثر بها العديد من النحاتين والخزافين الأمريكان وقد مثلت هذه الحركة نزعة تحررية في الفن الأمريكي من التقاليد السابقة والفن الموضوعي .

وقد حظيت هذه الحركة الفنية الجديدة والنشطة بالنجاح في المدة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وضمت هذه الحركة على أساليب متنوعة ومتعددة وتقنيات مختلفة في مجال التشكيل الفني استخدمها فنانو هذه الحركة لبلوغ غاياتهم . و إن التنوع الأسلوبي الذي رافق هذه الحركة كان نتيجة الصراعات الفكرية والثقافية وتجارب الماضي المرتبطة بالفنانين الذين هاجروا من أوربا إلى الولايات المتحدة.[١]

وقد امتلكت التعبيرية التجريدية مسميات متعددة منها اللاشكلي (Informal)، والتجريد الغنائي(abstrait lyrique) ،وعرفت أيضاً بالآلية(automatisme) ،لتجنبها المراقبة العقلانية او البقعية إشارة إلى الطراطيش التي تظهرعلى سطح اللوحة كما اطلق عليها في الولايات المتحدة باسم التصوير الفعلاني أو التصوير التحركي (action painting) إلا أن بعض الفنانين الامريكيين الذين تصنف أعمالهم تحت عنوان التعبيرية التجريدية بفضل عبارات اخرى(كالانطباعية التجريدية) أو (السريالية التجريدية) ، ومنهم ما يدين لمونيه باعماله الخاصة أخيرا [٢] .

وكل تسمية من هذه التسميات لها تفسير خاص فاللاشكلي مرتبط بالفن الذي لايرتبط بمفهومه العام بشكل أو إشارة بقدر ما يرتبط بالطريقة المتبعة في استخدام اللون المعبر عن الانفعلات المباشره وهو ماسيقود إلى تمثيلات شبيه بالأشكال والإشارات والرموز من غير أن ترتبط بأي شكل أي إن الفنان تخلى عن التصاميم المعده سلفا ، ولايهتم سوى بما يولد اثناء العمل [٣].

وقد تأثر بعض فناني التعبيرية التجريدية بالانطباعيين فاطلق عليها (البقعية) وقد تميز الفنانون الانطباعيون بأسلوب خاص واعتمدت طريقتهم على رسم المساحات اللونية على هيئة

---

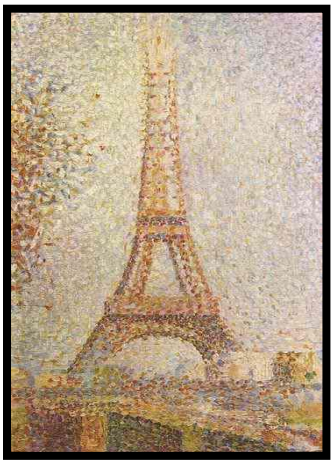
(١)نيومايز ، ساره : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص١٤٨.

(٢) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٣.

(٣) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق ، ص٢٠٤.

بقع صغيرة منفصلة من الالوان الاصلية المتكاملة ينتج عن تجسمها اللون إذا نظر أليها من مسافة بعيدة [1].

ويرى الباحثان أن هناك مقاربات أسلوبية وتقنية مابين التعبيرية التجريدية والانطباعية فالمعالجات اللونية والبنائية التي قام بها الانطباعيون أثرت في أعمال رسامي التعبيرية التجريدية فالانطباعية أثرت من حيث الانتقال نحو الفن اللاشكلي والمعالجات اللونية فالانطباعيون التجريديون اهتموا باللون على حساب الشكل وأمدوا الفن الحديث بملامح جديدة كما في الشكل(١).



شكل(١)

أما التسمية الأخرى (التجريدية الغنائية) فيرى الباحثان أن هذه التسمية تعود إلى أتباع بعض الرسامين أسلوب كاندنسكي ، كما في الشكل (٢).

الشكل (٢)

(١) اسماعيل ، نعمت:فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار الرائد اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص١٠٠.

وتميزت الأعمال التعبيرية التجريدية في أوربا بالمساحات اللونية والخطية غير المنتظمة وكذلك تتصف بقدر من التلقائية وتداخل المساحات واندماجها في بعضها ومع ذلك فهناك أشكال قائمة نوعا ما تسبح في فراغ وفي حركة مستمرة غير مستقرة إلا أن العلاقات تبدو موحية حيث يسقط المشاهد من مخزون الذاكرة الحالة العقلية والمزاجية على هذه الأعمال حيث يتأملها، وقد مثلت التجريدية الغنائية عاملا مهما في نشوء التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة [١].

وفي الولايات المتحدة الأمريكية أطلق على هذه الحركة الجديدة أسم الرسم الحركي (action painting) ويعود ذلك إلى السرياليين الذين فسروا التلقائية على أنها فاعلية حركية منفلتة يمكن أن تتطور إلى فن رمزي من غير تدخل الإرادة الواعية وعلى الأخص اندرية ماسون وجان ميرو [٢].

وإن رسم الفعل يعد تطورا للمنهج التعبيري ولم يقتصر على الرسم و إنما شمل النحت ايضا ، وما يميزه (الانغمار في الواسطة والخضوع (للانفعالات الصورية المحسوسة) هو كونه شيئا تصنعه الأصباغ والألوان . إن النحات لا يقوى على إعادة صياغة تصريح بولوك المعروف فيقول : (حين اكون (في) نحتي ، فأنا لا أعي ما أنا فاعل) فالنحات ينبغي أن يبقى ، لا محالة ، خارج نحتة حرفياً واعيا [٣].

ألا أن النحات كان أمام عصر حديدي جديد مبتعدا عن كل ما ميز النحت في الماضي سعيا لإخفاء ثقله وكتلته أو استخدام بعض الأسلاك المعدنية التي تمتلك قيمة رمزية ، فقد انطلق من الارض ينشد حركة مثالية في الفضاء ، وبعيدا عن تجانسة مع المفهوم (الاحتواء) ، وكان يخاطب المشاهد بطريقة حادة استفزازية ، قد يقدم أحيانا سطحا مصقولا ، لكن القصد يهدف إلى تأكيد سمة الخشونة المهيمنة وتفاديا لأي إيحاء بمهارة حرفية مقصودة، فأنة يلجا إلى فضلات المعادن ويستخدم مطارق الآلات وضغطاتها التي تستعمل الهدم والركام لقولبتها من جديد في تكتلات لاشكلية [٤].

---

(١) مجاهد ، عبير كمال محمد :جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة حلوان ، كلية الفنون التطبيقية ،٢٠٠١، ص٤٤.

(٢) ريد ، هربت : حاضر الفن ، ت سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣،ص١١٩

(٣) ريد ، هربت : النحت الحديث ، ت فخري خليل ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤، ص١٤٩ .

(٤) ريد هربرت : النحت الحديث ، المصدر السابق ، ص١٦٠

والرسم الحركي ينتهي في النهاية إلى التجريد من ناحية الشكل وهو يهدف إلى التعبير الفني بعيدا عن سيطرة الوعي ويتم عن طريق الفرشاة المحملة بالألوان، حركات عضلية عشوائية على سطح اللوحة فينتج خربشة أو بقع تعبر عن حالات انفعالية ، لا يتوصل إلى تحليلها ألا المختصون في مجال علم النفس والمتعمقون في مدارس الفن المعاصر.

يعد الرسم الحركي واحداً من مجموعة المفاهيم المستعملة لوصف ما كان محتملا وكذلك الأسلوب السائد للرسم مابين (١٩٤٥ –١٩٥٥). حيث كانت لها فائدة كبيرة بسبب التعبيرات مثل التجريد العاطفي و المعبر والفن العامي (الغير رسمي) و التي هي واضحة المعالم . لذا فان الرسم التعبيري ومن غير مبالغة هو عمل (فعل) يؤدى من قبل رسام ما و الذي لا يقتضي تداعيات المعاني أو الخواطر أو الأفكار الموضوعية التي تبرز سجل دائم لعملية ديناميكية منفذة ضمن فترة محددة من الوقت [١] .

اكتسب هذا التعبير تداولا (رواجا) عاما بعدما استعمل في مقالة للكاتب الامريكي هارولد روزنبيرك في العام ١٩٥٢ وقد وصف جاكسون بولوك الرسام الحركي حيث قال (تصبح قطعة القماش ميدانا يكون فيها الرسم متجليا او ظاهرا للعيان كما لو انها كانت جزءا من حياة الفنان)، أما الفنانون الآخرون الذين كانوا قد عملوا و مازالوا يعملون بمثل هذا الأسلوب وهم كل من روبرت موذرويل و فرانز كلين و ماثيو و اميليو فيدوفا و سوندربورك و هيلين فرانكينثالير و جين بول ريبو بيل [٢] .

وقد ضمت التعبيرية التجريدية العديد من الرسامين الرواد العاملين الذين تميزوا بالأساليب الفردية و المتنوعة أمثال(جاكسون بولوك و روبرت موذرويل و هانس هوفمان و مارك روثكو وومارك توبي و ويليام دي كونينك و فرانز كلين) . يعد جاكسون بولوك * واحداً من أشهر الفنانين الأمريكيين في القرن العشرين ، اشتهر بولوك باسلوب النثر بالرسم ، فكان يملاء اللوحة بحركة قوية وكان ينفذها بثر الالوان على الكنفس ، وكان جاكسون بولوك يرسم لوحات تجريدية وكان من الصعب التعرف على الاشياء والاشخاص داخل اللوحة [٣]. وفي حدود عام ١٩٣٠ انتقل جاكسون بولوك وأخوه إلى نيويورك ليدرس الرسم على يد توماس بنتون وكان بنتون رومانسيا وذا نزعة إقليمية وعقل رجعي مغلق ، وتفاعل جاكسون بولوك مع بنتون اكثر مما كان

---

(١)ليوني ، بينيت : حياة جاكسون بولوك وأعماله ، ت عثمان مصطفى ، ط١، هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨، ص١٠.

(٢) ليوني ، بينيت : حياة جاكسون بولوك وأعماله المصدر السابق، ص١١.

(3)Anthony Everitt: Op. Cit. P16

ضده تاركا بذلك مادتة الموضوعية الواقعية ولكنه كان منتقيا ومطورا شعور الانسان الأقدم للإيقاعات التصويرية والتي اكتسبها تباعا من روبنز ومايكل انجلو وايل كريسو . وقد رسم بولوك عام ١٩٣٨ لوحة(اللهب) ، وفي هذه اللوحة كان هناك محتوى سهل التمييز ولكنه خاضع لسحر بولوك بالالوان والتغيرات النغمية شديدة العاطفة [١]. كما في الشكل (٣).

الشكل (٣)

وعمل بولوك لصالح مشروع الفن الفيدرالي حيث اعجب بالفنانين الثوريين المكسيكين فسجل ملاحظاته حول كاندنسكي وميرو وكلي والسرياليين وما فيهم مايسون ولكن بيكاسو كان أقواهم تأثيرا وأمضى بولوك ما يقارب عشر سنوات في تطوير المعاني الرمزية الشبه استفسارية مجازية وقد ابدى بولوك احتراما وتقديرا حذرا للسرياليين وتوضح صوره أسلوباً تلقائيا فنيا جزئيا واساطير بدائية ، ولاسيما تلك التي تعاملت مع الجنسانية (النشاط الجنسي) العاطفية.

وكانت طريقة جاكسون بولوك في التنفيذ مبتكرة وتتلخص طريقته في التلوين في سكب الالوان على القماش غير مشدود ويوضع على سطح افقي ويمكنه ذلك من توزيع الالوان بنتظام فوق القماش ، وبدا اسلوبة الفريد في اول الامر بلونين الأبيض والأسود ويوضح أسلوبه الذي اشتهر به في اواخر الأربعينات لوحة عيون الهجير [٢] . كما في الشكل (٤) .

(1) Anthony Everitt: Op. Cit. P21

(2) Anthony Everitt: Op.AB+-T, Cit, P33

الشكل (٤) بولوك (عيون الهجير)

وقد نتج عن نجاح أسلوبه التجريدي المبتكر ان اقامت له السيدة بيجي جوجنهايم داعية الفن الحديث معرضا منفردا في اوربا عام ١٩٥٠ وتنقل بين البندقية وميلانو وأخذت أعمال بولوك في الخمسينيات مظهرا عنيفا للتكوينات متداخلة في عده ألوان تتخللها مساحات ملتوية أو متقاطعة .

وكان بولوك يحب اسلوب فناني الهنود الحمر الذين يسكبون الرمال على الأرض لتكوين أشكال بها . لذلك كان جاكسون بولوك يضع الكنفس ثم يسكب عليه اللون وتوقف جاكسون بولوك عن استخدام الفرشاة وكان يحرك الالوان بعصاة أو سكين وكان يضيف للوحة بعض الرمال او الزجاج المكسور في بعض الاحيان وكان ذلك يضفي على لوحاتة ملمسا أكثر حيوية [١] . ومن هنا لابد لبولوك من تقنية خاصة تلبي هذه الاحساسات وتجسدها في مجموعة من اللوحات التي ستكون المنطلق الأساسي للصورية الجديدة . وقد استثمر بولوك تقنية الصب التي استنبطها من اندرية ماسون على نطاق واسع وباسلوب خاص دون الاستعانة بأي من الوسائل التقليدية ، وبهذه الطريقة شبه الآلية يربط بولوك عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية او البيضوية ، متنوعة الكثافة والتناغم [٢]. وفي عام ١٩٤٧ اختفت الصورة السهلة التمييز فاصبحت لوحاته الزيتيه على القماش سطوحا تسجل سيرته حيث لم تكن التقنيات التقليدية ومواد الرسم مرنة ورقيقة بما فيه الكفاية ليتم توظيفها لهذا الغرض لذا استنبط بولوك هذه الطريقه [٣] .ويصف بولوك لوحاته : (لاتبدا لوحاتي من

---

(١) ليوني ، بينت : حياة جاكسون بولوك وأعماله ، مصدر سابق ، ص٢٠.

(٢) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٦.

(٣) Anthony Everitt: Op. Cit.p18.

المسند فأنا نادرا ما أقوم بمد قطعة القماش المعدة للرسم الزيتي قبل الرسم . بل أفضل قطعة القماش الغير ممدودة على حائط أو على الأرضية وذلك لأني بحاجة الى مقاومة السطح الصلب فأنا أشعر براحة على الأرض وأشعر بأنني أقرب وتقريبا كجزء من ألصوره ونظرا لاكتشاف هذه الطريقة فانا استطيع السير حول اللوحة والعمل من الجهات الأربع كافة وحرفيا فأنني أكون في عمق اللوحة) [١].

ومن خلال هذا الوصف يوضح لنا بولوك طريقة إنتاج لوحاته الفنية وهو بذلك يقترب من السرياليه ، بل كانت توجهات بولوك وبريتون كانت مماثلة من نواح كثيره ، وكانت أحد النتائج الأساسية لطريقة بولوك في العمل ، ترتبط بقدر تعلق الامر بالمشاهد وهي الحقيقة التي غيرت كليا معالجة الفضاء ، ولم يهمل بولوك المشكلات الفضائية فرسومه ليست مسطحة و إنما كان يخلق فضاءً غامضا [٢].

واهتم بولوك بظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي التشكيلي فهو لم يعد هنا مرتبطا أو محددا بنقطة مركزية واحدة ، بل تعددت البؤر وتوزعت في اللوحة كلها وشكلت مايسمى بالمدى المصور المتعدد البؤر المركزية ، أي إن المدى الفضائي هنا يولد من الحدث البصري الذي تدفع إليه الخطوط المتقاطعة والمتشابكة والألوان المتداخلة وما توحي به من سطوح متبادلة العمق ترتبط بها وتشكل المدى الفضائي للوحة [٣] .

وعلى الرغم من ذلك أن بولوك وعدداً من معاصريه الأمريكان قد انجرفوا إلى السريالية لسخطها ولجوها النقدي المحيط بها الذي يتوافق مع شعورهم التمردي العنيف ، الا أنهم لم ينجرفوا إلى فن خيالي أو صوره وهميه ، وإنما انجرفوا نحو مشاعر تصويرية ذات مشاعر آنية [٤] . وقد تم إيجاد الدليل على أصالة بولوك في التعبير (المشاعر الصورية القاسية) ومشاعر من هذا النوع هي جوهريه طبعا لأي عمل تشكيلي فني ، ولكن هدف بولوك في تجربته وتمجيد هذه المشاعر القاسية تحريرها من ألصوره العالقة في الذاكرة والتي هي حتما في كل نوع من التعبير وعلى الأخص في أي محاوله لإظهار الصورة من اللاشعور[٥] . وتوحي لوحات بولوك الكتدرائيه التي رسمت عام ١٩٤٧ التي رسمت عام ١٩٥٠ بمدى إبداع بولوك وأصالته .

---

(١) Anthony Everitt: Op. Cit.p18.

(٢) سميث ، ادورد لوسي : ما بعد الحداثة الحركات الفنية بعد عام ١٩٤٥ ،مصدر سابق ، ص٢٨.

(٣) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٩.

(٤) ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت لمعان بكري ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩،ص١٤١.

(٥) ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص١٤١.

- **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري**

١- تعود بداية التحول نحو الفن اللاشكلي إلى الانطباعية ، التي مثلت منطلقا جديدا للفن على مجموعة من الفنانين أمثال (جورج سورا ، سينياك ، بيسارو) .

٢- احتفظت التعبيرية التجريدية بالأداء الأولي البكر دون تصحيح .

٣- لقد رافق التعبيرية التجريدية تحول في الرؤيا الفنية ، وتحول في وسائل التعبير الفني وكذلك في المنهج والأسلوب وفي أدوات التصوير وفي المادة نفسها .

٤- اعتمدت التعبيرية التجريدية على المواد المضافة ذات البنى المعمارية (رمل ، زجاج ،أسلاك) .

٥- اهتموا الفنانين التعبيريين التجريديين بظاهرة التحول بالمدى الفضائي التشكيلي فلم يعد العمل مرتبطا أو محددا بنقطة مركزية واحدة .

٦- أتجه فنانو التعبيرية التجريدية في أعمالهم الفنية بالتعبير عن مضمون ذاتي وجداني أو تعبيري (وحوشي) أو تجريدي بدلالة الخط و اللون .

٧- لا ترتبط الأعمال التعبيرية التجريدية بمفهومها العام بشكل أو إشارة بقدر ما ترتبط بالطريقة المتبعة في استخدام المادة المعبرة عن الانفعالات المباشرة وهو ما سيقود إلى تمثيلات شبيه بالإشكال والإشارات والرموز دون الارتباط بأي شكل .

٨- اهتموا فناني التعبيرية التجريدية في إظهار القوة التعبيرية الرمزية التي حولت أعمالهم إلى علامات تشكيلية .

٩- لم تكن أعمال الفنانين التعبيريين التجريديين خيالية أو وهمية وإنما كانت تجسد مشاعر تصويرية أنية .

- **الدراسات السابقة**

استطلع الباحثان في ميدان الاختصاص، فلم يجدا أي دراسة سابقة عن موضوع البحث الحالي الموسوم (جمالية البعد الدلالي في التجريدية التعبيرية) تمس الموضوع مباشرة بعد أن اطلعا على بعض الدراسات في المكتبات العامة والخاصة وكذلك في الشبكة المعلوماتية الدولية (الانترنيت) في رسائل واطاريح الفن.

□

□

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

ثانيا: عينة البحث

ثالثا: أداة البحث

رابعا: منهج البحث

خامسا: تحليل العينات

الفصل الثالث

إجراءات البحث)

١- مجتمع البحث

تمثل مجتمع البحث بالنصوص الفنية الحديثة من المدرسة التعبيرية التجريدية ولسعة هذا المجتمع وعدم التمكن من الاطلاع مباشرة عليها واعتمادها على ما نشر من مصورات لهذه النصوص في المصادر والكتب الفنية لهذا تعذر إحصاؤها لكثرتها.

٢- عينة البحث

بعد إفادة الباحثان من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري للبحث الحالي في اختيار عينة البحث وتصنيفها اختيرت عينة البحث الأساسية والبالغ عددها (٣) لوحة ممثلة لمجتمع البحث الافتراضي، إذ قام الباحثان بدراسة كل ما متوفر لديها من عينة بما يناسب حدود البحث، ومدى تطابق البنائية مع محمولات هذه العينة مع الأخذ بنظر الاعتبار تنوع أساليبها واتجاهاتها، وقد اختيرت وفق المسوغات الآتية:

أ- تمتع العمل الفني المختار كعينة بشهرة تاريخية وجمالية في حركة الرسم الأوربي المعاصر.

ب- تنوع العينة المختارة بما يعطي الأنموذج ا الأكثر تمثيلاً للتحولات في المدرسة الفنية التي تمثلها العينة وبما يتيح لتوظيف الوعي واللاوعي في الرسم الأوربي الحديث.

ت- تم ترتيب العينة على وفق ترتيب المدارس في مجتمع البحث.

٣- أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن العلاقة المتداخلة بين جماليات التعبيرية التجريدية في الرسم الأوربي المعاصر، اعتمد الباحثان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محاكاة رصينة تفيد التحليل لاستخراج نتائج تحقق هدف البحث الحالي:

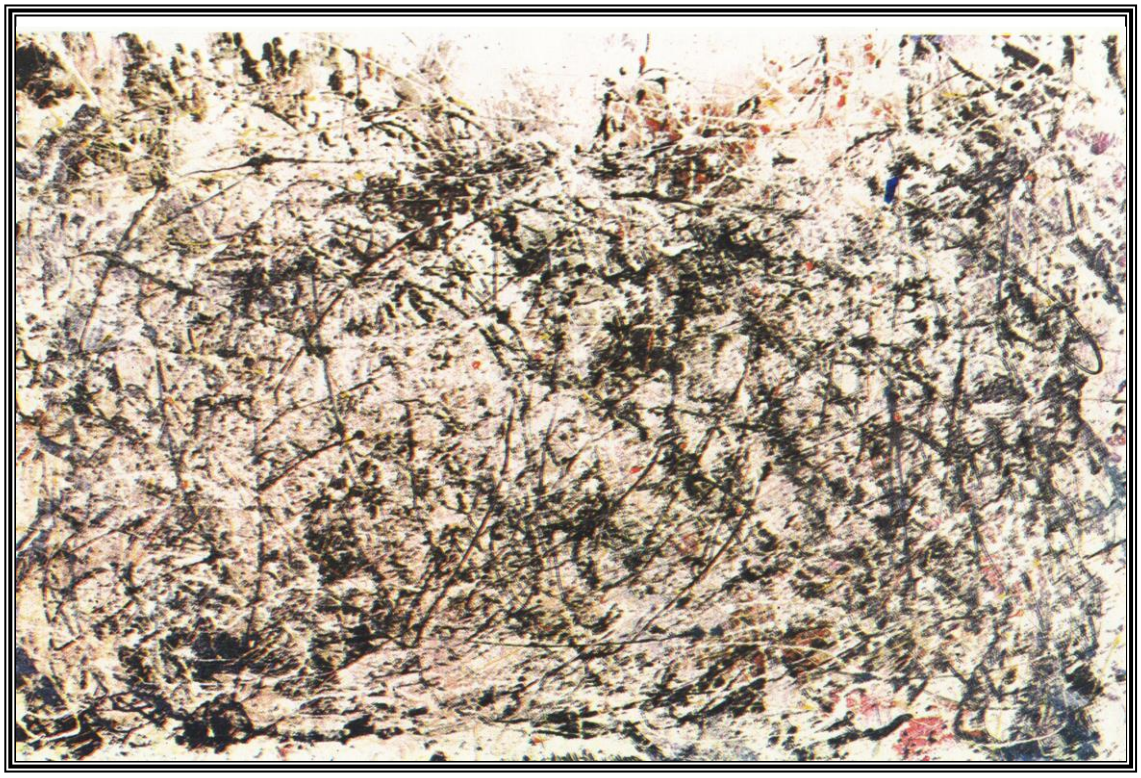
أ- وصف عام للعينة.

ب- تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية العامة للعينة بما يتعلق بالوعي واللاوعي في الرسم الأوربي الحديث.

٤- طريقة البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل عينة البحث، تماشيا مع هدف البحث للوقوف على المشهد الحسي في رسوم الواقعية.

خامساً : تحليل العينة



انموذج (١)

اسم الفنان : جاكسون بولوك **المادة** : زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج** : ١٩٤٨

اسم العمل : (رقم ١) **القياس** : ١٧٢.٥×٢٦٤.٥ سم **العائدية** : متحف الفن الحديث نيويورك

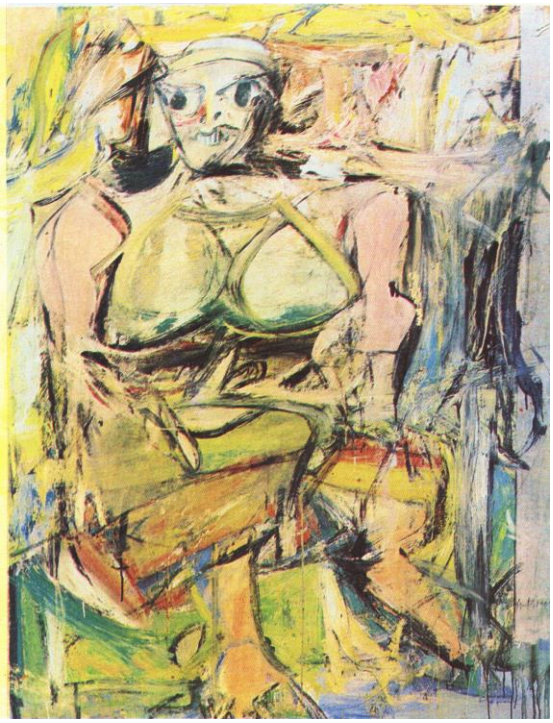
نفذت هذه اللوحة بطريقة التقطير والطلاء اللوني، إذ قام (بولوك) بسكب الألوان الغامقة (الأسود ، البني ، والأخضر) والفاتحة (الأبيض، الأصفر، والبرتقالي) على سطح اللوحة ، منتجاً تكثيفاً خطياً ولونياً لبنية لاشكلية. يقود إتجاه (الحركة) في الخط واللون ، بنية التكوين إلى إنتخاب صيغة ايقونيةمجردة، تؤسس لفاعلية تعاطي الخطاب التجريدي مع المتغيرات الإبتكارية تقنياً، بالإستعانة مع تلقائية الأداء (ذهنياً/ بصرياً) لفرض قوة المخيلة على التشكّلات البنائية التي تحتكم لفكرة الإخراج التصميمي، والبوح بمعطيات الذات وفرضيات الطرح النفسي على مستوى الترابط المباشر مع حالة التزامن وإمكانية توظيف السرعة كظهور واعي ترتسم من خلاله مقومات التداول الزمني كوحدة قياس معلنة.

ومن هنا كانت التلقائية تسهم في تقريب مستوى الخطاب التجريدي، من تواصلية الوظيفة الإنفعالية في إستنطاق بنية اللاوعي، وتشظي تناصات تصميمية (فكرية وبنائية) مع الصور المتدفقة لحظة التشّكل والشعور اللحظي ، وبالتالي إستعراض تناص البنى كمحمولات إستعادية تدرك بفرضيات الهاجس التضميني للأثر المتبدّي من تعدد الإتجاهات، وتقويض بنية اللاشكل

أو اللاموضوع، مما يسهم في تعددية بؤر المراكز المتشظية، نتيجة إنفتاح الدلالات القادرة على إحتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي المحض.

إلى جانب ذلك فإن إنفتاح المدى الفضائي، التي جاءت به تقطيرية (بولوك) هنا، جعل البنية التصميمية للتكوين تبني تصوّرها الإدراكي والشمولي، عبر آلية إشتغال (الزمن) كقيمة سياقية محركة للفعل، أو لحركة الفعل ، من خلال تباين الحدود الفاصلة للتقاطعات المحورية (الخطية واللونية)، وديمومة الإتصال الحركي بعلائقية الإقتران بين صور المثال أو الإنموذج المتخّيل في التصوّرات الذهنية، وبين فكرة الإمتداد اللانهائي لحركة الأثر في سياق ماهو كلي وحتمي التواصل.

فكانت طاقة التعبير وفقاً لما تقّدم، تفعّل من مديات الإدراك البصري في الشد والسحب الفضائي، وفي تحقّق الجذب المركزي أو متعدد المراكز، نتيجة هيمنة الخطوط والألوان وتعدّد إتجاهات الحركة فيها لولبياً وعشوائياً، لتستكمل الإستمرارية في الإنتقال بعين الملتقي من التكوينات الإنتشارية إلى الأنساق الفكرية المترابطة مع معطيات التنظيم العام للتصميم، لجعل خواص البنى اللاشكلية، ذات تأثيرات لونية وخطية وإتجاهية، تمتثل إلى تقابل صوري مع التكثيف في البنى الإنشائية والتعبيرية للتكوين، بوصفها مؤثرات إحداثية تربط اللاشكل بالفضاء المتعدد الخواص، وتُحدث قيماً جمالية في المساحات الإنتشارية للأنساق المتوالدة والمتراكبة، التي تدفع ببنية التصميم إلى مفهوم تعدد القراءات من قبل الملتقي.



انموذج (٢)

اسم الفنان : وليم دي كوننغ **المادة** : زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج** : ١٩٥٠-١٩٥١

اسم العمل : (إمرأة) **القياس** : ١٩٢.٥×١٤٧.٥ سم **العائدية** : متحف الفن الحديث نيويورك

تمثل هذه اللوحة، شكلاً لإمرأة جالسة، رسمها (كوننغ) بحس تعبيري / انفعالي ، فلم تتضح ملامحها الواقعية ، إذ إعتمد الخروج عن النسب التشريحية الصحيحة للجسم الإنساني.

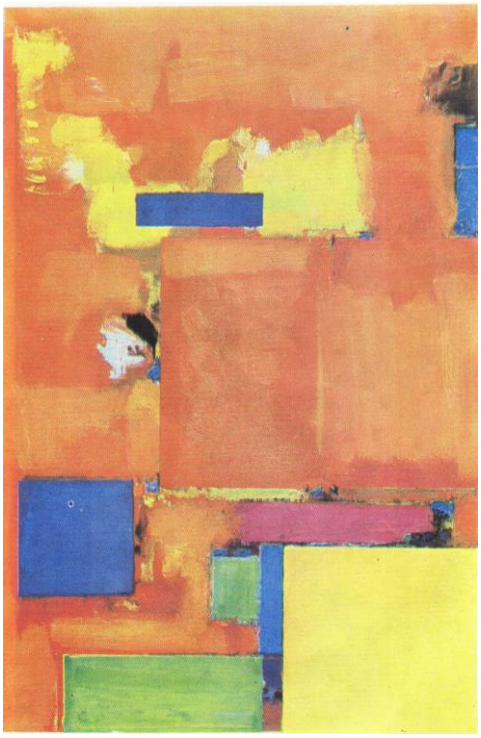
لقد مارس (كوننغ) تحطيماً أدائياً لبنية الشكل الأنثوي، من خلال إعتماده اللاوعي المُؤسّسَ وفق ترابطية إستدعاء الصورة الذهنية القابعة في المخيلة، بدلاً من الإمساك بما تراه العين في المحسوسات، فجاءت الخصائص المظهرية للشكل معبأة بما يؤول إليه الحدث الإيمائي الناتج عن الحركة المستمرة، في البنية العلائقية للوحة، ومنها حركة الخطوط والألوان والفضاءات المتراكبة والكتل والأحجام والملمس.

إن تغريب الهيئة العامة وتشويه ملامحها إبتداءاً من الوجه والصدر ومروراً بالأطراف العليا والسفلى وبقية الأجزاء، ساعد في خلخلة الفعل التحليلي / الحركي لبنية التنظيم البصري للتكوين، وتفكيك الدوال الشكلية وإعادة قرائتها وفق تخطّيها الطابع المرئي إلى آخر تعبيري تجريدي يعتمد الفوضى في تحصيل بنية لاشكلية، تهيمن على الطابع الحركي الذي يستعير الأثر الجمالي من تبدّيات الرؤية المعرفية الكامنة في هواجس الذات والمرتكزة على تنافذ الخصائص المعكوسة والعميقة، ضمن التبادلية بين الظاهر والباطن ، فتجسيد الهيئة اللاشكلية

لصورة المرأة هي هيمنة بصرية، تتسيد اللوحة بحجمها الكبير. وإن لابؤرية التنوعات الشكلية واللونية في بنيتها الكلية، هي محض تضمين لبواعث اللاشعور وعلاقته بالرغبة والإنفعال والتصوّرات الذاتية.

ونتيجة لذلك فقد هشّمت حركة الفرشاة السريعة الحدود الفاصلة لبنية اللاشكل مع الخلفية، مما تسبّب في إزاحة الطابع الواقعي وإستبداله بآخر تعبيري ميثولوجي، إذ إن بنية اللوحة تشكّل هدماً للوثوقيات التي جاءت بها الحداثة ، وهذا يعني إنها تصنع أسطورتها الخاصة ، أسطورة بناء وتركيب ، وتصحيح للمرئي ، وإمساك باللحظة الجمالية ، تحت ضغط سلطة الحدس والشعور وكأن تلك الهيئة قد أعطت دلالة نفسية للإنطباعات والإنعكاسات التي أحدثت رؤية مضبّبة نتيجة المؤثرات الفاعلة للمخيلة، وإحتكام فاعليتها تلك، إلى عمليات اللاشعور وإضطراب النمط الإدراكي لتنويعات العناصر البصرية ، ليكون ماهو غير مستقر ومشوّش، إفصاحاً عن سلسلة إنفصالية للذات وتداخلات الفكرة مع بنية اللاشكل ضمن حالة تواتر مزدوج للذات مع الآخر، في مستوى اللاشعور، وتغييب المنطق الذي لايستجيب لتحوّلات الأنا وتفسيرات اللاشعور.

فخلخلة المعايير البنائية لصورة المرأة بشقيها(الظاهر والباطن)، هي تجلّي لحالة الهدم وإستمرارية توالد المقاربات الجمالية من خلال تعدد مراكز الرؤية وتعدد قراءات البنية التصميمية لفعل الرسم، وإنفتاحها بإتجاه مفهوم اللعب الحر الذي أنتج خواصاً لاتعتد بثبوتية الشكل، وتهتم بحراكية المستوى الدلالي للصور، وتذويب وجودها المادي وفق خلخلة خطابها الميتافيزيقي، إذ تتشكل جماليات اللعب الحر في فن الرسم نتيجة ضرورات التحكّم الحدسي بطرق إدراك جمالية الشكل.



انموذج (٣)

اسم الفنان : هانزهوفمان **المادة** : زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج** : ١٩٦١

اسم العمل : (الجدار الذهبي) **القياس** : ٩٦.٥×١٢٨ سم **العائدية** : متحف الفن الحديث نيويورك

تكونت اللوحة بشكل عام من مجموعة من المربعات والمستطيلات الهندسية، متنوعة الأحجام والمواقع ، ضمن البنية العامة للتصميم ، الذي إعتمد طابعاً تجريدياً هندسياً ، توزعت ألوانه بين الأحمر وتدرجاته والأصفر والبرتقالي والأزرق والأخضر والوردي، وبعض البقع اللونية البيضاء المتناثرة في ثنايا التصميم.

في هذه اللوحة، ثمة تحولات فكرية وبنائية، تنسجم مع ما آلت إليه التعبيرية التجريدية من عمليات بحث تجريبي لطبيعة الفن وتداولية مفاهيمه في مرحلة مابعد الحادثة . والذي عمل عليه (هوفمان) هنا هو محاولة لتقصي ثنائيات : المنطق / اللامنطق ، الثبات / الحركة ، الحدس / التنظيم العقلاني ، البناء / الهدم، والهندسة / الإنفعال، في هذا التصميم.

هذه الثنائيات التي جمعها(هوفمان)، عبرت عن شمولية الذات في كشف الطابع التداولي لمثال الجمال المستتر، خبايا التجريد والبحث عن اللامرئي، فالرؤية الفلسفية لتصميم بنية اللوحة هنا تتشكل نتيجة النظرة الجديدة لتركيب وتصميم العمل الفني، وخلخلة المفاهيم الحداثية في تحويل البحث الجمالي من ميدان المقولات والبنى المعرفية التنظيرية إلى مستويات تجريبية، لاتخضع لقانون أو مخطط، أو تنطوي على آليات وأفكار نقدية محددة.

كانت بنية اللون هي المحرّك الفعلي الذي تتبدى من خلاله دلالات التواصل البصري وفقاً لإمتلاك السطح التصويري جاذبية بادية للعيان، نتيجة هيمنة التنوع والإنسجام اللوني، وبالأخص سيادة اللون الأحمر والبرتقالي وتدرجاتهما، وكذلك التعبير عن الخواص المظهرية للبناء العام، وعملية التنظيم والترابط للمساحات الهندسية التي أخذت طابعاً عقلانياً، تراكمت حوله التشظيات الخطية واللونية العشوائية.

إن تعدد الإيحاءات القصدية في تفعيل بنية اللون كعنصر ضاغط في العملية التصميمية، من شأنه أن يعزز البنى الإدراكية في تحصيل خلاصات التجاور والتضايف والتكرار (التكرار في اللون والمساحات والأشكال) برؤى مفاهيمية، تستقطب الأثر الجمالي التجريدي، كقيمة تعبيرية تكرّس صياغات الفصل والإتصال بين الذات والموضوع، أو بين المعلن والمستتر، فهي حركة توليدية للدلالات الشكلية والصورية.

وقد أظهر التنوع اللوني، إفصاحاً لدلالات الحركة والتكرار الخطي واللوني، وتمظهر الإيقاع كدلالة حضورية واعية ومتعيّنة في إحداث جذب بصري لتواتر الحدث وديمومته كفعل حدسي وتخيلي، يقود الإيقاع إلى هندسة اللاشكل وإشغال المساحة الكلية للفضاء بتداخل البنى وتراكب الأشكال الهندسية مع الخلفية.

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 (٣)
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 اللامرئي 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 بولوك) عينة رقم (١).
٤. الرسم التجريدي المعاصر 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،١)
٥. أما التعبيرية التجريدية التي اشتغل عليها (روثكو) عينة رقم (٢) فهي تحاول الغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً .
٦. اعتمد (هوفمان) عينة رقم (٣). آلية تطبيق حدسية عقلية استخدم فيها الالوان ووصفه شكلاً كونياً رامزاً ومعبراً عن صورة الذات في هذا الوجود فهو ذات مرجع هندسي استلهمته من هذا التكوينات.
٧. سعى (جاكسون بولوك) إلى خلق منطقة حرة خالية من الاشكال الواقعية حيث اتبع نظاماً تجريدياً في ضوء العلاقات العشوائية والتنقيطية والخربشة فاستخلص منها الحقيقة الجوهرية المطلقة وعبر عنها بالتكوين الصارم لهذه الاشكال. عينة رقم (١).

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 (بولوك) أن يظهر أحد أعماله الفنية عشوائية.
٢. ان الشكل اللامرئي 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 المعاصر قد منحت الفنان فرصة التشكيل الحر وتضمينه مدى تعبيري ورمزي حيث أتاح الامرئي للفنان الحديث وفتح أمامه آفق الزمان والمكان ولكنه لم يتحدد بالاطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض اسلوب محدد ونمط فني.
٤. إن تيارات الرسم الأوربي المعاصر أسهم فيها الشكل اللامرئي 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 المظمر وتحولاته في فن ما بعد الحداثة.
٢. تنوع الانساق البنائية في رسومات التعبيرية التجريدية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أ. المصادر العربية

١. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب م٢-٦، دار تصنيف صادرة ، بيروت ، ب ت.

٢. إسماعيل ، نعمت :فنون الغرب في العصور الحديثة ، ط٢.دار المعارف، ١٩٨٣.

٣. اسماعيل ، نعمت:فنون الغرب في العصور الحديثة ، دار الرائد اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.

٤. إسماعيل ،عز الدين : الفن والإنسان، ط١ ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٤.

٥. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة ، لبنان ،ب ت.

٦. باير ، ريمون ، تاريخ علم الجمال ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبرس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥.

٧. البستاني، فؤاد افرام: منجد الطالب، دار المشرق، بيروت – لبنان ١٩٨٦.

٨. بسيوني ، فاروق : قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو ، ط١، دار الشروق ، ١٩٩٥

٩. البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين ، هلا للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٧.

١٠. جي . أي . مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.

١١. جي . أي . مولرم : مئة عام من الرسم الحديث ، ت سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.

١٢. جي. أي . مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ،١٩٨٨.

١٣. حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، هلا للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٧.

١٤. الحطاب ، قاسم : جماليات الفن التشكيلي في عنصر النهضة الاوربية ، دار المأمون، بيروت.

١٥. حمدي ، خميس : التذوق الفني ، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

١٦.الرازي ، محمد بن أبي بكر القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتب العربي ، بيروت لبنان ، ١٩٨١

١٧. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣.

١٨. رستم ، أبو رستم : الموجز في تاريخ الفن العام ، المعتز للنشر والتوزيع، مصر، ب ت.

١٩. ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت لمعان بكري ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩.
٢٠. ريد ، هربت : النحت الحديث ، ت فخري خليل ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤.
٢١. ريد ، هربت : حاضر الفن ، ت سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣.
٢٢. ريد ،هربرت، معنى الفن ، ط٢ ، ترجمة : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ألعامه ،بغداد ،١٩٨٦.
٢٣. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي، ج١ ، ط١ ، مطبعة سليمان زادة ، ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ .
٢٤. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبرس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥.
٢٥. علي بن محمد الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٥.
٢٦. غيث ، عاطف : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩.
٢٧. ليوني ، بينيت : حياة جاكسون بولوك وأعماله ، ت عثمان مصطفى ، ط١، هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨.
٢٨. مجاهد ، عبير كمال محمد :جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة حلوان ، كلية الفنون التطبيقية ،٢٠٠١.
٢٩. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤.
٣٠. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١
٣١. مسعود ، جبران ، رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت .

ب. المصادر الاجنبية

32. Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975.

الملاحق

ملحق (١)
جدول عينة البحث

ت	اسم العمل	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
١	(رقم ١)	جاكسون بولوك	زيت على كنفاس	172.5×264.5 سم	1948	متحف الفن الحديث نيويورك
٢	(إمرأة)	وليم دي كوننغ	زيت على كنفاس	192.5×147.5 سم	1950-1951	متحف الفن الحديث
٣	(الجدار الذهبي)	هانزهوفمان	زيت على كنفاس	92 × 100سم	1961	متحف الفن الحديث

Abstract

The importance of the topic (Aesthetics of the Semantic Dimension in Abstract Expressionism), due to the aesthetic phenomenon it constitutes, has occupied an important space in the map of plastic discourse in its general form and painting in particular, as the phenomenon of semantic dimensions becomes clearer more clearly in the trend of modern abstract painting. The abstract expressionist form is considered one of the most important aesthetic concepts included in the modernist movements seeking to open channels for aesthetic contemplation through abstract painting that opposes realistic, mimetic painting. The research contained four chapters. The first chapter included the research problem, its importance, and the need for it. The research problem was defined by answering The following question: What are the aesthetics of the semantic dimension in Abstract Expressionism…؟

The first chapter also included the aim of the research to identify: the aesthetics of the semantic dimension in Abstract Expressionism

As for the limits of the research included in the first chapter, they were limited to studying the aesthetics of the semantic dimension in Abstract Expressionism, and analyzing pictorial examples of artistic paintings representative of this trend, for the period from (1948-1958) and adopting the descriptive analytical approach, within an aesthetic philosophical vision, with its theoretical and procedural dimensions.

The second chapter included the theoretical framework, which contained two sections, dealing with the first section: the roots of abstract expressionism, artistically and semantically. The second section is Abstract Expressionism (the semantic dimension in style and technique),

concluding with the theoretical framework by drawing indicators to benefit from when analyzing the research sample.

The third chapter contained the research procedures, including the research community and its sample, the research methodology, the research method, and then analysis of the sample, which amounted to (3) samples.

The fourth chapter contains the research results and conclusions, and the results reached are:

1.Hoffman adopted sample number (3). A mental intuitive application mechanism in which he used colors and described it as a cosmic form that symbolizes and expresses the image of the self in this existence. It is a geometric reference that was inspired by these formations.

2.Jackson Pollock sought to create a free zone devoid of realistic forms. He followed an abstract system in light of random, dotted, and scribbled relationships. He extracted from them the absolute essential truth and expressed it through the strict formation of these forms. Model No. (1.)

Based on what the research results showed, the researchers conclude the following:

1.The existence of his pure aesthetic vision through asceticism in the use of the structural elements that make up the form, until the artist (Pollock) was ordered to show one of his artistic works randomly.

2. The invisible form tended to mediate between the artist's self and the recipient's self, so spaces multiplied in line with the principle of formal totality, which resulted from the freedom of imagination,

which are transcendent freedoms, as they arose through human experience and it perceives essences through direct intuition.

The research ended with a number of recommendations and suggestions - as well as a list of sources and appendices - as well as a summary in English.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Al Mosul
College of Fine Arts/Primary Studies
Department of Fine Arts
Evening study
branch/drawing

Aesthetics of the semantic dimension in abstract expressionism

Advance research
To the Council of the College of Fine Arts - University of Mosul
It is part of the requirements for obtaining a bachelor's degree
In the arts/plastic arts/drawing branch

Research submitted by the two students
Mlamih Ahmed Ali **Duraid Raed Hussein**

Supervised by
A.M.D. Alwan Khaleef Mahmoud Al- Juboori

2024A.D. **1445 A.H.**