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

فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث

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 الطالبتان

شيماء جمال علي
لبنى لازم حازم

بإشراف

أ.م.د. الوان خليف محمود الجبوري

1445هـ ـــــــــــــــــــــــــــ الموصل ـــــــــــــــــــــــــــ2024م

﴿لا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾

(الأنعام / الآية 103)

صدق الله العلي العظيم

الاهداء

إلى من أناروا لي طريق الكلمة

إلى من أفاضوا عليّ بالحب...

أسرتي عرفاناً بالجميل

أهدي بحثي

شيماء ولبنى

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 الباحثتان بعد إكمال هذا البحث إلا أن تتقدم 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 تتقدم الباحثتان بوافر الشكر والتقدير إلى عمادة كلية الفنون الجملية – جامعة موصل ورئاسة قسم الفنون التشكيلية وإلى جميع أساتذة القسم، لأعانة الباحثتان في المرحلة التحضيرية.

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

مع شكرنا إلى كل الموظفين العاملين في المكتبة وقسم السكرتارية وقسم الحسابات في كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل.

وأخيراً تتقدم الباحثتان بالشكر والعرفان والاعتذار لكل من عاونهما وتمنى لهما الخير ولم يرد اسمه.. دعائي للجميع بالتوفيق، ومن الله العون.

الباحثتان

ملخص البحث

تناول البحث الحالي **(فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث)** إن المشهد الاختزالي في الشكل الفني التي أظهرتها حركات ومدارس الحداثة جاءت على وفق استلهام اتجاهات ومذاهب فنية متعددة وعلى اختلاف هذه المذاهب والتيارات ، إلا أنها تشترك في سمة مميزة وهي البحث " عن الشكل ، فقد أصبحت كل قضية الفن في القرن العشرين هي استكشاف الشكل ، هي فهم العالم عن طريق إعادة تشكيله. وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الاتي: **ما هي فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث ؟.**

كما تضمن الفصل الأول، هدف البحث في تعرف فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث تناول الأول مفهوم المشهد الاختزالي فلسفيا ، وتناول المبحث الثاني: فاعلية المشهد الاختزالي في الفن القديم. أما المبحث الثالث، التجريدية بين مثال الجمال وصور اللامرئي. ثم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري والدراسات السابقة.

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأدواته ومنهجه، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (3) نماذج.

وتضمن الفصل الرابع، نتائج البحث واستنتاجاته، ومن أهم النتائج التي توصل اليها البحث فهي:

1. تكشف فاعلية الاختزال التجريدي عن أداء متفرد في التعامل مع اللون والخط وتقنية الأداء وحركة وتوزيع العناصر على المسطح التصويري ، فظهرت الأشكال في نماذج عينة البحث متفردة في كل نموذج من النماذج الشكلية لكل فنان من فناني الرسم التجريدي الحديث.
2. كشفت فاعلية المشهد الاختزالي في مختلف نماذج عينة البحث ، عن تجسيدها للأبعاد الفكرية للجمال المثالي، فالبحث في المثال، والمتسامي، والمطلق، والجوهري، أوجد آلية تطبيقية استدعت معالجات عناصر مجردة فأظهرت أشكال خالصة حملت فكرة الجمال المثالي. وهذا حصل بفعل تحرير العناصر العناصر من قيود النسقية الموضوعية المبنية على الرؤية الحسية المباشرة في الأشياء المادية عبوراً إلى مغادرة صفات الجزئي النسبي إلى الكلي المطلق.

أما أهم الاستنتاجات التي انتهى إليها البحث:

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

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

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	أ
الإهداء	ب
شكر وعرفان	ج
ملخص البحث	د
المحتويات	و
الفصل الأول: الإطار المنهجي	**6-1**
- مشكلة البحث	2
- أهمية البحث والحاجة إليه	3
- هدف البحث	3
- حدود البحث	3
- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها	6-3
الفصل الثاني: الإطار النظري	**26-8**
المبحث الأول: مفهوم المشهد الاختزالي فلسفيا	8
المبحث الثاني: فاعلية المشهد الاختزالي في الفن القديم	15
المبحث الثالث: التجريدية بين مثال الجمال وصور اللامرئي	18
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	26
- الدراسات السابقة	27
الفصل الثالث: إجراءات البحث	**35-28**
اولاً: مجتمع البحث	29
ثانياً: عينة البحث	29
ثالثاً: أداة البحث	29
رابعاً: منهج البحث	30
خامساً: تحليل العينات	30

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات	**40-36**
اولاً: النتائج	38
ثانياً: الاستنتاجات	38
ثالثاً: التوصيات	39
رابعاً: المقترحات	39
المصادر	**44-42**
الملاحق	**47-45**
ملخص 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 المنهجي)

مشكلة البحث

إن المشهد الاختزالي في الشكل الفني التي أظهرتها حركات ومدارس الحداثة جاءت على وفق استلهام اتجاهات ومذاهب فنية متعددة وعلى اختلاف هذه المذاهب والتيارات ، إلا أنها تشترك في سمة مميزة وهي البحث " عن الشكل ، فقد أصبحت كل قضية الفن في القرن العشرين هي استكشاف الشكل ، هي فهم العالم عن طريق إعادة تشكيله . أن هذا الذي نراه في الواقع ليس هو الحقيقة ، وهو بالتأكيد لا يمثلها . ولو كان الأمر كذلك لكان الفن الذي ينقل الواقع ويحاكي مظاهره هو الفن الحقيقي ، لكن الفن في القرن العشرين قد رفض نهائياً أن يلتزم بحرفية الواقع أو أن يحاكي مظاهره".

تنطلق الباحثتان في ميدان بحثهما هذا ، من أهمية موضوعة المشهد الاختزالي التجريدي لخالص ، نظراً لما تشكله من ظاهرة فنية شغلت مساحة واسعة في خارطة الخطاب التشكيلي ، ولما تظهره وتعكسه من بوادر سلوكية فنية تجاه موقف جمالي (استيطيقي) ، مترجمة بذلك الإحساسات الوجدانية والانفعالية ، من خلال بناءات شكلية تتماهى مع صيغ التفكير المجرد الذي تميز به العقل الإنساني . فهذه الظاهرة تكشف عن نوع من السلوك الذي يتخذ التجريد طريقاً له في المعالجات الفنية .

وقبل الخوض في فضاءات وأعماق الطروحات الفكرية التي بلورت المفاهيم والرؤى الجمالية للرسم التجريدي الحديث ، وأرست الأسس والصياغات العناصر لظاهرة المشهد المختزل ،وقدرة هذا الشكل على الاختراقية والتعبير عن حركة الروحي والمطلق والجدل الموضوعي والذاتي وجدل الصورة الحسية والفكرة (اللامرئية) ، فهذه الظاهرة أفصحت عن وجودها عبر تاريخ الفن الطويل منذ تطلعات الإنسان الأولى وتوجهاته نحو الفن ما قبل التدوين ، لتمثل أحد أهم اتجاهين رئيسين في الإحساس الجمالي ، فالرسوم التجريدية مثل الرسوم الواقعية كانت موجودة منذ القدم ، وهذان الاتجاهان يشكلان تيارين متضادين لكن متواصلين.

وفي مراحل مختلفة ارتبطت صورة المشهد الاختزالي بالصور الغيبية أو الفكرة ، إذ يمكن الكشف عن أهمية هذا النشاط الفني الذي شكل اتجاهاً جمالياً على مستوى معالجة بنية الشكل وفق رؤية تجريدية وبهذا فقد قطع الرسم التجريدي الوشائج كاملة مع الوجود المادي بشيئيته الخارجية ، وكان يستهدف استخلاص الجوهر بتجاوز المظهر من الأشياء .

في ضوء ما تقدم وجدت الباحثتان أن هذا الموضوع حَرّي بالدراسة والتحليل. لذا صاغت الباحثتان مشكلة بحثهما بالتساؤل الأتي: **ما هي فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث ؟**

- أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية البحث والحاجة إليه من خلال ماياتي:-

1- يعد الرسم التجريدي الحديث قمة تطور حركات ومدارس الفن الحديث فكرياً وأسلوبياً، وتعقيداً على مستوى التلقي الجمالي ، وبوابة على مرحلة فن ما بعد الحداثة ، مما يستوجب بحثه وكشف تأسيساته مفاهيمياً وأسلوبياُ وتقنياً وتلقياً، ورفد أقسام التربية الفنية بمثل هذه الدراسات الفلسفية الجمالية بشكلها التطبيقي وتوسيع آفاقها في هذا الميدان .

2- إمكانية إفادة طلبة الدراسات الأولية والعليا في أقسام الفنون التشكيلية خاصة ، من هذه الدراسة

- هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث.

- حدود البحث:

- الحدود الزمانية: 1872-1910.
- الحدود المكانية: فرنسا
- الحدود الموضوعية: موضوعات الاختزال في تشكيل التيارات الفنية الحديثة.

- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها:

اولا- فاعلية

أ- **التعريف اللغوي:** الفَعْل- بفتح الفاء مصدر لـ (فَعَلَ) يفْعَل. الفِعْل – بالكسر، الاسم والجمع (الفِعال)، والفَعَالُ-بالفتح، الكَرَم. والفَعَالُ- مصدر (فَعَلَ) كالذَّهاب[1] (الفَعل) – بالفتح مَصْدَر (فَعَلَ) يَفْعَل. " وأوحينا اليهم فَعْلَ الخيراتِ" و (الفِعْل) –بالكسر –الأسمُ والجمع : (الفِعَال) مثل قدْح وقِداح. و(الفَعَل) – بالفتح – الكَرَم. والفَعَل ،مصدر (فَعَلَ) كالذَّهَاب. وكانت منه (فَعْلَة) حَسَنَة أو قَبِحه. و(فَعَل) الشيء (فأنفَعَل) مثْل كَسَره فأنكسَر.[2]

(1) سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985، ص165.

(2) الرازي، محمد بن ابي بكر :مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت،1983،ص507-508.

ب- **التعريف الاصطلاحي:** يتموضع الفاعل وسط عدة تقاليد فلسفية / منطقية / لسانية وهو مفهوم فيه أبهامات عدة ، منها:-

- أن مصطلح (الفاعل) يحيل في التقليد الفلسفي على (الكائن) و (المبدأ الحركي) في أمتلاكهما مميزات وأفعال ،وهكذا يعالج (الفاعل المتكلم) و (الفاعل العارف) أو الأبستيمي (أي العلاماتي) و (الفاعل الخطابي) .
- الفاعلية: تعني في الأستخدام العام ، قدرة الانتاج بأقل مجهود.
- ترتبط فاعلية الفاعل بتجسيدها في أرادة الأنجاز، وهكذا ينجز (الفاعل) أدواره (الفاعلية)طبقاً لإرادة ومعرفة وسلطة [1].
- الفعل: هو العمل، "أو الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أولاً، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعاً، وفي أصطلاح النحاة ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنه الثلاثة أولها الحدوث ، وثانيهما الزمان، وثالثهما النسبة الى الفاعل ،(والفعْل) هو تأثير في موضوع [2].
- **المشهد الاختزالي**

أ- **التعريف اللغوي:** : مشهد، المشهد في اللغة : " الشهادة والمشهد هو المجمع من الناس ومشاهد مكة هي المواطن التي يجتمع الناس بها ، وفي حديث الصلاة إنها مشهودة أي مكتوبة " [3].

ب- **التعريف الاصطلاحي::** من شهد المجلس حضره ، والشيء عاينه وأطلع عليه والمشهد محضر الناس ومجتمعهم "[4]، والمشهد من شهد : عاين والمشاهدة هي المعاينة ، والمشهد مجمع الناس " [5].

اجرائيا: المشهد الاختزالي : وتعرفها الباحثتان هي تلك الصور والاشكال التي نفذت من قبل الفنان على اللوحة والتي تحمل في داخلها مضامين متنوعة ذات ابعاد جمالية وفكرية هادفة.

---

(1) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة مصدر سابق،ص165.

(2)صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2،دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1982ص152.

(3)جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، مج3 ، بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، 1955. ص238-241 .

(4)مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والأعلام ، ط2، بيروت : دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، 1975 ، ص406.

(5)الرازي، محمد بن أبي بكر:، مختار الصحاح ، مصدر سابق، ص349 .

ويشمل كل مشهد سواء ما كان منه ادميا او حيوانيا او نباتيا او هندسيا وبتقنيات جمالية مختلفة بصيغة اختزالية.

3- **الرسم**

أ- **التعريف اللغوي:** ر س م- الرَّسْمُ – الأثرَ و(رَسْم) الدار ما كان من آثارها لاصقاً بالأرض... وكذا رَسمَ له كذا (فارتسَمَهُ أي إمتثَله... و(رسَمَ) على كذا وكذا أي كتب[1].

ب- **التعريف الاصطلاحي الرسم:** ورد في المعجم الوسيط: بأنه "الأثر، وهو تعريف الشيء بخصائصه وأعراضه اللازمة" ومنه:

بياني: "وسيلة للتعبير عن الظواهر والعلاقات المجردة بأشكال هندسية".

تخطيطي: "رسم إجمالي لاتراعى فيه التفاصيل وإنما تراعى فيه النسب الموضوعية للأجزاء المختلفة".

دراسي: "صورة تؤخذ لجسم حي أو منظر لدراسته من حيث الوضع والهيئة واللون وما إلى ذلك من إحكام التصوير وأصوله".

تظليلي: "ينقل الخطوط والظلال معا" [2].

وجاء الرسم بمعنى التصوير فقد عرفة (دافنشي) بقوله:"التصوير هو إنشاء الأضواء والظلمة، وخلطها معا بالألوان على تباينها سواء أكانت بسيطة أم مركبة التصوير: أقسامه وعناصره عند (دافنشي) الضوء، الظلمة، اللون، الجسم، الشكل، الموقع، البعد، القرب الحركة، السكون، هذه هي العناصر العشرة التي تتعامل معها العين ويملك منها التصوير سبعة عناصر، وأولها الضوء ثم تليه الظلمة، فاللون ثم الجسم ثم المكان ثم الاقتراب وأخيراَ الابتعاد وبهذا أكون قد فصلت- والكلام لـ(دافنشي)- ثلاثة عناصر فقط وهي الجسم والحركة والسكون" [3].

ج- **التعريف الإجرائي:** الرسم: ممارسة تعبيرية رمزية يصور فيها الفنان مواقفه، ورؤيته الجمالية بما يحيط به من أفكار وأشكال بصرية.

4- **الحداثة**

---

(1) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، ص243.

(2) مرعشي، نديم: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم الوسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1975، ص383-384.

(3) دافنشي، ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص266-267.

أ- **التعريـف اللغـوي:** (الحُـدُوث كـون الشـيء بعـد لـم يكـن... و اسـتحدث خبـرا وجـد خبـراً جديداً...)[1]. في حين وردت في معجم لسان العرب بما يأتي:

(الحدوث نقيض القُدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا و حداثة. واحدثه هو. فهو مُحَدثُ وحديث. استحدثه.. واحدثه الله فحدث. و محدثات الأمور. ما ابتدعه أهل الأهواء. و في الحديث (**إِيَّاكُمْ وَمُحْدَثَاتِ الْأُمُورِ**) جمع محَدثةٍ. وهي مالم يكن معرفا بها في كتاب و لاسنة ولا إجماع)[2].

ب- التعريف الاصطلاحي:

عُرفّت الحداثة على انها: " نزعة ترمي إلى التجديد و دراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمده في ذلك على وسائل فنية جديدة" [3].

وتعرف ايضا: "الاعتقاد بأن الأفكار الحديثة تتعارض في مضامينها مع الأفكار القديمة" [4].

ويعرفها (ادونيس) بكونها: "رؤية جديدة. وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج حول الممكن واحتجاج على السائد"، و يعرف (بودلير) الحداثة على أنها: " تقف بالضد من العابر والهارب والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي"[5].

ج- التعريف الإجرائي:

عرفت الحداثة بأنها: نزعة إنسانية غير مسبوقة خلخلت أنساق الرسم الكلاسيكي وحملت معها انساق تعبير قائمة على الذاتية، والعقلية، والعدمية وهي الأسس الفلسفية التي اضطلع بها الرسم الأوربي الحديث.

---

(1) الرازي: مختار الصحاح، مصدر سابق، ص125.

(2) ابن منظور، ابو الفضل: لسان العرب م2-6، ج2، دار صادر، بيروت، ب.ت، ص 131.

(3) برادبري، مالكم جيمس ماكفارلين: تحرير الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص 26.

(4) Krutch. W. Joseph. Modernism A Modern Drama, Corneell Univesity Press lthaca, New York, 1966, p.31.

(5) براده، محمد:" الحداثة في اللغة والأدب"، مجلة فصول، العدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص12.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الاول: مفهوم المشهد الاختزالي فلسفيا.
- المبحث الثاني: فاعلية المشهد الاختزالي في الفن القديم.
- المبحث الثالث: التجريدية بين مثال الجمال وصور اللامرئي
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.
- الدراسات السابقة.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: مفهوم المشهد الاختزالي فلسفيا

إن عملية الوقوف على مفهوم محدد للشكل الاختزالي في الفكر الفلسفي عبر تاريخه الطويل يكاد يكون عسيراً ، دون الغور في عموم هذا الفكر واستقصاء مباحثه ، فنزوع الفلسفة ببحثها في الوجود المادي والروحي ، أنما هو وجه من أوجه تقصي الحقيقة داخل وخارج حدود الزمان والمكان بحثاً عن المثال أو الماهية أو الجوهر ...وفقاً وتصور كل اتجاه، ووفق هذه الرؤية ، تبرز الضرورة إلى التجريد ونبذ التشبيه والمحاكاة حتى لم يعد للواقع المرئي من أثر ، ويكون مطلبنا للخالص فكراً وصورة حتمية لازمة للجمال وتشكيله فنياً على وفق الاراء الفلسفي حول مفهوم الشكل[1].

أولاً: في الفلسفة الإغريقية:

نال موضوع الجمال والفن اهتماماً خاصاً منذ النشأة الأولى للفكر الفلسفي الإغريقي، كما حظي التفكير المجرد باهتمام الفلاسفة مما جعل هذا الفكر بان لم يقم على معطيات الحس أو حدود الظواهر. فنجد إن فلاسفة العدد والتغيير، فالتجريد يعد السمة البارزة في التفكير الفلسفي، وكان قد بدأ مع (فيثاغورس 572–497 ق م) تيار في الفكر اليوناني اتسم بمعالم صوفية دعت إلى تعميق البحث في المجردات الرياضية وصرف الذهن إلى ما في الكون من نظام وتناسب " فرأى إن هذا العالم، أشبه بعالم الأعداد منه إلى الماء أو النار أو التراب، وان مبادئ الأعداد هي عناصر الموجودات، أو إن الموجودات أعداد وان العالم عبارة عن عدد ونغم.. وان هذه الأعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون أن تكون هذه النماذج مفارقة لصورها إلا في الذهن"[2].

على هذا الأساس، فان (فيثاغورس) قد اعتمد في معرفيته للكون على معرفة حدسية تتيح له الربط بين الكون والأفكار المجردة والنفاذ إلى ما هو روحي، " فتأملية (فيثاغورس) تنبع من أصول عقيدته التي تنهض عليها قواعد المذهب في اتجاهيها الصوفي والرياضي معاً، وبوصف الرياضة سبيل للمعرفة الحدسية العليا التي ترتفع على المحسوس المتغير وتوصل الإنسان إلى

---

(1) آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط3 ، 1985، ص30.

(2) كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم ، بيروت ، ب.ت،ص22 .

اليقين الثابت الذي لا يعلوه يقين"(1). وبهذا فان (فيثاغورس) قد قلب منهج (السفسطائيين) الذي مثل الاتجاه الحسي الواقعي واستبدال النظرة إلى الآلهة والقيم ، بنظره مطلقة في الإنسان، وكون الجمال لا يستند إلى حقائق محددة.

ان الفيثاغورية وفق هذا التصور إنما تطرح بنية تشكيلية قائمة على التصور العقلي للشكل المجرد وفرض عناصر هندسية تتقاطع جذرياً مع الواقع المرئي. وما قانون الائتلاف والانسجام بين العناصر واضدادها إلا قانون لبنية الشكل الذي يجعل من الأنساق العناصر ترتبط تبادلياً وديناميأ، تتعارض في حصيلتها مع أي ارتباط بمفردات الشكل العضوي كالخط المنحني والألوان المتفقة مع عالم الأشياء، لذا فان التقشف في الألوان والخطوط من مميزات هذه البنية التشكيلية. بهذا الوصف نقترب من أشكال (موندريان) او (ماليفتش) وارتقاء هذه الأشكال للايحاء بالموسيقى وتصعيد ما هو روحي ومطلق على ماهو مادي ونسبي(2).

في النهج ذاته، يترفع (سقراط 269-399 ق م) عن الحس واللذة الناتجة عنه. وبتميزه بين النفس والجسد، خص النفس بسعيها الحثيث نحو الجمال الباطني الذي يجعل هذا الجمال في مطاف القيم النبيلة التي تعبر عن الخير المطلق" الجمال هو جمال هادف، والجميل هو ما يحقق النفع او الغاية الأخلاقية العليا"(3)، وعليه فان الجمال الطبيعي عاجز على ان يظهر جمال النفس، فعلى الرغم من ان الأشياء الجميلة مختلفة ومتنوعة فهناك-بطريقة ما- (جمال) واحد فقط نستطيع أن نميزه من بين الأشياء الجميلة كلها، ذلك الجمال(الواحد) ذاته او ماهية الجمال ذاته الذي يجب ان يوجد وإلا لم يكن ثمة معنى لان نقول عن أي شيء انه جميل. وليس الجمال الواحد ذاته متميزاً فحسب من كل الأشياء الجميلة جميعاً بل هو منفصل عنها كذلك، لانه ينبغي ان يكون جميلاً جمالاً تاماً وخالصاً أو ثابتاً لا يتغير (4).

اعد (افلاطون 427-347 ق م) جدله الصاعد والنازل، عبر معرفية تتصاعد من الحسي الذي ندرك به عوارض الأجسام حتى العقلي الذي ندرك به الماهيات المجردة والمثل. وعليه فالحس يعد أول مراحل المعرفة وأدناها مستوى، وكما جاء في محاورة (فيدون) : " فان النفس

---

(1) آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط3 ، 1985،ص32.

(2) كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم ، بيروت ، ب.ت،ص92 .

(3) مجاهد عبدالمنعم مجاهد : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 1983، ص22 .

(4) كامل ،فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983،ص47 .

تستخدم الجسم أحياناً لبحث مسالة ما بواسطة البصر او السمع او أية حاسة أخرى، لأن الجسم هو الآلة حينما يكون البحث بواسطة حاسة من الحواس." وبالارتقاء عن العالم المادي والأعراض عنه، فان المعرفة العقلية تطلع على النماذج الخالدة، " فعندما تكون النفس في ذاتها ولذاتها في هذا الامتحان فإنها تتوجه إلى هناك نحو ماهو نقي وماهو خالد".[1]

وان سمة المحاكاة في هذا النوع من الفن ، بأنه يتخطى الواقع المحسوس، ويبقى على واقع الفكرة أو المثال، وهو الهدف الذي يصبو الفنان المثالي إلى تمثيله، فهو يعلو على المظاهر ويخرج من نطاقها إلى ما ورائها ترشده إلى ذلك قوى روحية عليا ، فالجمال حين ينتقى من الأعراض وظواهر الأشياء سيتطلع إلى الحقائق الجوهرية التي تكمن بجمال الحق وجمال الخير او الجمال في ذاته، فلابد للوصول إلى الجمال في ذاته ، من خلال الدعوة " الى موت النفس الحسي لكي تسمو وتطهر وترتفع إلى ملكوتها القديم الذي كان لها" [2].

لقد عمد الفنان التجريدي وفق المنظور الافلاطوني إلى التوغل بعيدا، فلا يقف عند حدود الظواهر، وقد يتبع في ذلك نظاماً شبيها بالرياضي والمنطقي وينفتح بوسائله التشكيلية والأسلوبية ويضمن أشكاله دلالات جمالية خالصة ، وبهذا يقول (أفلاطون) : "إن هناك دائما فكرة مستترة عن الجمال ،وهي تلازمنا وتجعلنا غير مكتفين بأي جمال قد حصلنا عليه ، كما أن الجمال هو المع المثل كلها . وان هذا هو السبب في أن الأشكال الجميلة توقظ في نفوسنا صور الجمال غير الأرضي " .[3]

لقد غير (ارسطو-322-384ق م) وجهة المحاكاة عند (أفلاطون) فتحولت من محاكاة للمثل الأزلية المطلقة إلى محاكاة مثل أرضية تنسجم ومنهجه الفلسفي القائم على الأيمان بثنائية المادة والصورة التي تسبق كل تغيير ، فهما أزليان لا يمكن لواحد منهما أن يوجد في الكيان الطبيعي ما لم يوجد الأخر ، وهما يتلازمان ويتحدان بعضهما بالبعض . فليست المادة عدما أو ضلالا كما يرى (أفلاطون) ، بل هي الوجود في حالة هيولي* وتتميز بالصورة ،فمجموعة

(1) افلاطون : فيدون ، الأصول الأفلاطونية ، ج1 ، ت : نجيب بلدي وآخرون ، المعارف الاسكندرية ، 1961ص59 .

(2) مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1977ص148 .

(3) المطلبي ، عبد الجبار : النقاد والشعر – أفلاطون ، مجلة الكاتب العربي ، العدد 18 ، الأمانة العامة لأتحاد الأدباء والكتاب العرب ، العراق ، 1982 ص64.

* هيولي (Prime matter) أو المادة الأولى ، لفظ يوناني بمعنى الأصل والمادة . والاصطلاح هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال محل للصورتين الجسمية والنوعية ، ينظر: وهبة ، مراد وآخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط2 ، 1971 ، ص 248 .

الكائنات قبل أن تتشكل وتتنوع بالصورة ، كان لها وجود (بالقوة) فإذا شكلتها الصورة ونعتتها أصبحت موجودة (بالفعل) .. وهنا يكمن اصل الخلاف بين (أرسطو) و (أفلاطون) إذ جعل هذا الشأن الأول للمثل دون المادة ، أما (أرسطو) فجعل الشأن الأول للمادة وأسندها بالصورة [1]، على الرغم من إيمان (أرسطو) بالمحسوسات ومنحها صفة إيجابية متبادلة الأثر مع عالم المثل ، إلا أنه آمن :أكثر بالعقل كقدرة لا يمكن استحصالها بدونه ، وميز بين العقل المنفعل والعقل الفعال ، في الحصول على الصور المرتبطة بالعالم الخارجي أو الصور التي يمكن من خلالها إدراك الماهيات والكليات واستخلاص المعقولات "فالعقل الفعال يمثل سمو النفس في قدرتها على إزاحة كل ما هو مادي أو جزئي ، وهو صورة خالصة أو ماهية تامة بعد الانصراف التام عن منطقة الحس " [2].

تواصلاً مع الروح اليونانية وفكرها الفلسفي والجمالي للاشكال الفنية ، عزز (أفلوطين 205–270) أسبقية الفكر المجرد وبما يوطد الصلة بالعالم المعقول ويخفضها بالعالم الحسي ، مازجاً بذلك بين الفكر الأفلاطوني والديانة المسيحية ، فصاغ فلسفته على أساس المبدأ الأوحد الذي يعد المصدر الأبدي للحقيقة ، والمتمثل بالله ذاته كقوة اسمى من الفكر " فعلة الوحدة في الموجود الأدنى هي تأمله المبدأ الأعلى ، فإن كل موجود أنما يحصل على صورته بتأمله مثاله المعقول ، والطبيعة كلها تتأمل النموذج الذي تحاول أن تحاكيه ، وهو العقل الكلي " [3] .

وبالمقابل فإن كل شيء يصدر عن العقل الكلي " المنهمك دائماً في عملية فيض الروح ، يصبها في عالم الظواهر وفق هذا المبدأ صاغ (افلوطين) رؤيته الجمالية ، فالجمال فيض ينتقل من المثال إلى الوجود ، وهذا بدوره يفرض على الفنان مخاطبة ذلك المثال بعد فك الارتباط بالجمال الطبيعي والنظر بعين البصيرة لا البصر ، لأن هذا الأمر من شأن النفس لا الجسم . لذا يقول : " الجمال في الصورة . إذا انطبعت الصورة في الهيولي قل حسنها ، وان الصورة إذا انتقلت من حامل إلى حامل ضعفت .. والحسن إذا مُثل في شيء قل حسنه . فالصورة الصناعية مستفادة من الصورة الكلية التي تحملها (نفس) الصانع " [4].

لقد عمد افلوطين إلى تعميق الجانب الروحي على حساب الجانب المادي ، وتوجيه البحث في ما ورائيات الطبيعة والوجود عن طريق المعرفة الحدسية أو العيان الصوفي لإدراك الحقائق

---

(1) المنوفي ، محمود أبو الفيض : تهافت الفلسفة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1967 ص96.

(2) ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 .

(3)يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت ص388.

(4)عبدالرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب ، وكالة المطبوعات ، القاهرة ، ط3 ، 1977 ص211.

المجردة ، فكان الجمال كحاله من رقي النفس ، يتمثل بالشكل المجرد التجريدي لتقاطعه مع العالم المادي الفاني وتعزيز ما هو روحي بوصفه منطقة نقية نوطد من خلالها صلتنا بالمطلق ، وهذا ما يبرر تمسك الفنان التجريدي في الغالب ، بالآراء الصوفية فكراً وتطبيقاً ، كذلك نجد أثر التصوف كامن في المضمون الفكري والجمالي في إظهار القيم والدلالات الرمزية عن (أفلوطين) كسبيل لمفارقة المرئيات والاتصال بمبادئ العالم العقلي الكامل والجمال الخالد ، وكصورة ذاتية مختزلة وكلية للمضمون الشامل ، وهذا ما وجد صداه المؤثر في الأشكال المجردة في الرسم الحديث منذ (كوكان) [1].

ثانياً : في الفلسفة الحديثة :

بدأت الفلسفة الحديثة وطروحاتها الجمالية ، لتصنع حلولاً لمعضلات فلسفية تتركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة وأثر ذلك في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية ... تجسد هذا التحول بفلسفة (رينيه ديكارت 1596-1650) حين منح الفلسفة استقلالها عن الدين معتمداً منهجاً عقلياً منطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق كطريق للبحث والتفكير ، وبهذا توصل إلى مقولته : " أنا أفكر إذا أنا موجود "كون التفكير يعني وجوداً ، وعليه لم تطال ميتافيزيقاه المعرفية ، الوجود الغيبي ، إلا في حدود المعرفة الفطرية والبديهية التي تدرك تلك الحقائق .

بعد (ديكارت) ظهرت اتجاهات تبدو متعارضة ، كالاتجاه التجريبي عند (جون لوك 1632-1704) واتجاهات تؤمن بقوى الروح والقلب أتسم بعضها بالصوفية يمكن من خلالها استقراء فكر مجرد يتسامى على الماديات ، ويمكن أن يعد مرتكز معرفي وجمالي للشكل التجريدي في مجال الفن ، كما في آراء (ليبنتز 1646-1716) التي ترى " أن نظرتنا إلى الجمال جاءت من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بينالجواهر الروحية الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغاياتها " ، أما (بليز باسكال 1623-1662) فكان القلب محركه المعرفي الذي يفوق العقل في الوصول إلى الحقائق الباطنية وهو بذلك يؤمن بالفطرة والإلهام الإلهي الذي من خلاله تتحقق عمق الرؤية للوجود ، على نحو مقارب ، يرى (نيقولا مالبرانش 1638-1715) إن المعرفة الحسية ، معرفة سطحية ، وأن خير المعرفة ما يستشرق في النفس لتلقي عرفان الله ... . [2]

[1](1) المنوفي ، محمود أبو الفيض : تهافت الفلسفة ، مصدر سابق، ص93.

(2) زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت، ص 25.

نستقي من هذه الآراء ، أن تقدم الذاتي ، الروحي ، العقلي ، الحدسي في طلب كل ما هو كلي وجوهري ومطلق للاشكال الفنية، سيرافقها بالضرورة تخطي كل ما هو حسي ، عرضي ، مادي ، نسبي ... وإن توجه بهذا التوصيف ، يعد منطلقات حقيقية لطلب الصور ، وهذا سيلتقي بالضرورة مع توجهات الفنان الحديث في تمثيل ذلك ببنائية خالصة لأشكاله .

أما (عمانوئيل كانت 1724-1704) فيعد أهم من نظّر لحتمية البناء الشكلي الاختزالي في الفلسفة الحديثة ، بوصفه منطقة الفن الحقيقية ... وكان (كانت) قد أقام فلسفته على أساس التوفيق بين الفلسفة التجريدية والفلسفة العقلية ، فقسم العالم إلى عالم الظواهر ، عالم الصيرورة ، وعالم الشيء في ذاته* وعليه ، لجأ إلى التجربة كمعيار للمعرفة يجمع بين الدليلين العقلي والحسي ، وأن من الحقائق ما تكون قبلية سابقة على التجربة أو تكون بعدية عليها [1].

لقد تطلبت هذه الثنائية التي يفرضها وجود عالم الظواهر من جهة ، وعالم الشيء في ذاته ، أو عالم القدرات والملكات المتصلة بالعقل ، من جهة أخرى .. تطلبت وسطاً ما يصلها ببعضها ، فكان الجمال هو أداة الربط والمزاوجة بين هذين العالمين وبهذه المزاوجة يكتسب الجمال مثاليته ، في وظيفته للإمتاع دون غاية ، كر د على الحسيين ، وما يمتع دون مفهوم ، كرد على الفكريين ، والجميل منزه من الغايات ، وإن اللذة التي نشعر بها تجاه الجميل ترتقي على الحسيات إلى مستوى روحي يجعل منه حقيقة متفقة مع الغايات الأخلاقية القصوى [2].

وفق هذا التصور ، يتخذ الفن أشكالاً فريدة لا تنتمي إلى العالم المحسوس بل ولا إلى عالم العقل المتزمت ، إذ يرى (شيلنج) أن الفنان يبدع بتلقائية دون وعي ، وهذا ما يكسب الشكل فرادته ، لذا وجد في الأساطير الإغريقية نتاجاً يعبر عن الفن الشعبي اللاواعي ، وأعمال فنية صالحة للتعبير عن المطلق . وفي تصعيد مماثل للمطلق وتعزيز المطالبة به ، حملت فلسفة (هيجل 1770-1831) أسم المثالية المطلقة ، كون الروح المطلق يشكل المحور الأساس في هذه الفلسفة ، فيرى (هيجل) أن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية أنما هي مظهر من مظاهر تشكلات الروح المطلق ، وأن قوام هذه التشكلات يكمن بالجدل ، وهذا الجدل قوامه حركة أو صيرورة مستمرة[3].

---

1) زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت، ص 25.

(2) زكريا ابراهيم: الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3 ، 1986 ص25.

(3) مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 1983 ص113.

وهكذا يتخذ الفن عند (هيجل) صفة متسامية لا شأن له بالمحاكاة والعالم المرئي ، فالفن " يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ، ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية "[1].

من خلال هذا التوجه نحو المطلق تقوم فلسفة (آرثر شوبنهاور 1788–1860) على افتراضه مبدأ الإرادة الذي يعده مبدأ أعلى ، فالإرادة تمثل الحقيقة الداخلية للعالم (إرادة الحياة) التي تعد "جوهر مسيطر على الإنسان والحياة في جميع صورها ، هي الشيء في ذاته .. وهي الحقيقة النهائية الداخلية. جميع الأشياء الخفي . وللخلاص من قهر الإرادة ، يتم عبر طريقي الفن والدين حيث ينصرف ذات الفنان أو الزاهد إلى تأمل الحقيقة الخالدة والجمال التجريدي حيث تستغرق الذات العارفة في وحدة صوفية ، عندئذ يختفي العالم كإرادة ليعود العالم كتصور ولكن بعيدا عن مبدأ العلة الكافية وصور الزمان والمكان [2] .

يصنف (شوبنهاور) الفنون في نسق هرمي قائم وفق المثال الذي تعبر عنه تلك الفنون . وتتنوع وتتفاوت الفنون تبعاً لتفاوت المثل في صراعها الدائب مع المادة ، أو بين الضغوط التي تمارسها الإرادة أو محاولة قهرها فحين يصنف (شوبنهاور) الفنون فيضع فن العمارة في قاعدة الهرم ، كون هذا الفن لصيق بالمادة وصور الطبيعة ، وبالمقابل فهو يكشف عن ضئآلة المثل الكامنة فيه ، ثم تقوى المثل وتتضائل المادة تباعاً في فنون النحت والتصوير ثم الشعر فالموسيقى التي تعلو الهرم . حيث تتكشف لذات الفنان العارفة الإرادة الحقة التي تنازع الإرادات الفجة التي كانت تشكل قوة ضاغطة على الإنسان [3].

عمد الرسم التجريدي الحديث إلى خرق تقسيم (شوبنهاور) للفنون ، حين نزع إلى احتواء الروح الشعرية والموسيقى ، والسعي عبر عناصر المشهد الاختزالي إلى مفارقة الوجود المادي والسمو بالتعبير عن المطلق والنماذج الأزلية ، وحين يمتثل الفنان لهذه الفسحة المعرفية والجمالية الشمولية فإن الشكل يعطى أسبقية في تصوير عالم المثل ، فلا يعود الفنان ملزماً بقوالب محددة للشكل سوى الخصائص العناصر اللازمة لذلك الشكل ، فيرى (شوبنهاور) أن اللون يمتلك طاقة تعبيرية ويؤدي دوراً جمالياً خاصاً في عناصر الأشكال ،ويوعز هذا الجمال إلى ما للون من قدرة على تحقيق الأنسجام ، فضلاً عن التوزيعات الملائمة للعناصر [4]

---

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص115

(2) علي مهدي ماجد: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق ص35.

(3) هيث ، أدرين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، 1988 ص 213.

(4) هيث ، أدرين : الفن التجريدي أصله ومعناه المصدر السابق، ص 216.

المبحث الثاني: فاعلية المشهد الاختزالي في الفن القديم.

أن ما ينفرد به الإنسان عن سائر المخلوقات الأخرى، هو تصدره لسلوك واعي ينقاد إليه بالفطرة التي تنأى به بعيداً عن غرائزية الكائن الحيواني ، وضمن تركيبته الخلقية امتلك الإنسان القدرة على التمييز بين ما هو جميل وما هو دميم ، وبين ما هو جيد وحميد وما هو ذميم ، وهو ما يدلل على خاصيته الأولى في الوعي المعرفي ، وقد جاء في محكم الكتاب العزيز " وخلقنا الإنسان في أحسن تقويم " لاسيما وإن هذا التقويم الخلقي شمل قوى البدن والعقل والفكر وقوى النفس الأخرى والتي اهتدى الإنسان من خلالها إلى شقي المعرفة الفطرية ، والتجريدية .

أن شواهد النتاج الإنساني لعصور ما قبل التاريخ تشير إلى أسبقية الفن في تأسيس اللبنات الأولى للحضارة والتي مهدت بدورها لمعالم الفكر الأخرى كالعلم والأخلاق . ولا مهرب من القول بأن أشكال الفن كانت القوة المؤسسة والمحركة للحضارات المتعاقبة عبر العصور ، وإذا كان الإنسان المادة الأولى لتلك الحضارات ، فقد ظل الفن خامة الإنسان المجبولة بوعيه الفطري والمعبرة عن وجوده الروحي ، وفي هذا الخصوص يشير (هويغ) : " بأن الفن عامل أساسي في الإنسان ، لازم للأفراد كما للجماعات ، أكد نفسه كضرورة منذ النشأة الأولى ، والفن والإنسان لا ينفصلان ، فلا فن بلا إنسان ولا إنسان بلا فن ...أنه وسيلة تجاوب مع ما هو محيط بالإنسان ونوع من تنفس روحي شبيه بالتنفس الطبيعي الذي لا غنى عنه للجسد . والفرد أو الحضارة اللذان لا يرقيان إلى الفن مهددان باختناق فكري وباضطراب معنوي " [1].

وقد كشفت اللقى الأثرية والشواهد الحضارية القديمة ، عن نزوع فني نحو الأشكال التجريدية إلى جانب الأشكال ذات المنحى الواقعي ، مما يكشف على أن الإنسان القديم امتلك الإحساس الجمالي أزاء ظاهرة المشهد الاختزالي ، ويشير (ريد) قائلاً : "أن إمعان النظر في فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء أن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس ، بغض النظر عن وضعهم الذهني " [2]، وبالتالي أن الدافع الفني وراء تلك الظاهرة هو دافع طبيعي مغروس حتى في أكثر الجماعات بدائية . وهذا يؤكد بوجود اتجاهين في الإحساس الجمالي أحدهما أتخذ سلوكاً واقعياً وثانيهما ذو رؤية تجريدية [3].

---

(1)هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ت : صلاح برمدا ، دمشق ، 1978، ص84 .

(2)- ريد، هربت: معنى الفن ، تر : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986، ص83.

(3) ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، تر : فارس ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، 1975 ، ص65.

وبهذا فإن دراسة الأشكال التجريدية في النتاجات الفنية القديمة لها أهمية بالغة من خلال الوقوف على حيثيات هذه الظاهرة في مهدها الأول ، وما قد تشكله من عوامل دافعة في التحول الفكري والتقني في تيارات الرسم الحديث على مستوى المعالجات العناصر للشكل الفني ، كما حصل للعديد من الفنانين المعاصرين . فقد أحدثت الرسومات القديمة تشكيل رؤى فنية وطرق وأساليب حديثة ألقت بظلالها على الطروحات الجمالية التي أظهرها العديد من الفنانين الذين تأثرت نتاجاتهم بتلك الفنون أمثال بيكاسو ، براك ، كوكان ، كاندنسكي ، بول كلي ، ...وغيرهم ، وتشير (نيومايير) إن ما يسمى بالفن الحديث قد يكون رسماً نقشه أحد الفنانين البدائيين على كهوف لاسكو في جنوب فرنسا من نحو عشرين ألف عام ، كما قد يكون لوحة فرغ "بيكاسو" من رسمها ". فالفن الحديث يشترك مع الفنون القديمة والبدائية بتلك الرؤية البكرية للأشياء ومحاولة اكتشاف أنظمة علاقاتية في الشكل تشكل وجهة النظر التي تعكس نوعية الإحساس إزاء الظاهرة الجمالية " إذ أن الفن الحديث هو قبل كل شيء وجهة نظر جديدة ، فالفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم ير من قبل " [1].

وليس من شك في أن فن البوشمان يمثل بقية حية من فن ما قبل التاريخ وفن الكهوف ، ذلك الفن الذي ازدهر على نطاق أكثر اتساع منذ عدة آلاف من السنين ، وبهذه المناسبة فإن التشابه القائم بين صور البوشمان ورسومات الكهوف التي عثر عليها في شرق أسبانيا ، لا يمكن في رأي (هربرت كوهن) أن تكون من قبيل المصادفة فحسب ، فهو يرجح من ان البوشمان في الحقيقة هم جنس مرتبط بما يسمى بالثقافة الكابسية * [2]. فالأبحاث التي اجريت على رسومات الإنسان القديم ، أفصحت عن وجود مثل هذا التوجه الفني التجريدي ، وهذا ما أشار له (كوهن) بوجود أسلوبين للشكل الفني أحدهما ينحو منحى واقعياً وآخر تجريدياً.[3]

أفرزت الأبحاث التي أجريت على نشأة الفنون القديمة ، جملة من الافتراضات حول ظهور بدايات الفن القديم ، يعتقد أن الإنسان عرف الرسم عندما لامست أصابعه الطين الطري عن

---

(1) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، تر : رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط2 ، ب.ت، ص5-6 .

الثقافة الكابسية : وهي أنماط معرفية بدائية نابعة من عادات وتقاليد الشعوب القديمة وهي أيضاً وجدت لدى بعض الأجناس البدائية البعيدة عن المدنية وخاصة الأقوام البدائية التي تقطن شرق أسبانيا وشمال أفريقيا (ريد ، هربرت : معنى الفن ، مصدر سابق، ص85).

(2) ريد ، هربرت : معنى الفن ، مصدر سابق، ص85.

(3) يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، تر : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ،ص1984، ص374 .

طريق المصادفة وهو يزحف على الأرض ، فطبعت أصابعه على الطين ، فأثارت اندهاشه ، فأخذ يكرر هذه العملية مرات عديدة حباً في إظهار فعاليته وقدرته على ذلك ، وبدأ يخطط بأصابعه على الطين ، وكانت خطوطه في بداية الأمر خجلة مترددة ، فتطورت هذه الخطوط مع الزمن إلى خطوط متعرجة وحلزونية وبعض الزوايا والنقط التي فيها شيء من التحكم العقلي . وهناك اعتقاد آخر يقول : إن الإنسان القديم عرف الرسم عندما شاهد العلامات التي تتركها أرجل الحيوانات على الطين اللين ، كذلك ضربات مخالبها على سطح جدران كهوفه فأدهشه هذا الاكتشاف الذي دفعه إلى تقليد آثارها ، حيث كانت غريزة حب التقليد مرتبطة بسلوكه الإنساني . فكانت أصابعه الأداة الأولى في الرسم ، ثم أخذ يستخدم أدوات أخرى كعظام الحيوانات وعيدان الأخشاب والحجر ، في الحفر على جدران الكهوف وهكذا ولد أول تخطيط للإنسان القديم في العالم . [1]

كذلك لا يمكن فصل عناصر الشكل عن المادة (الخام) وكما يجد ذلك (برتليمي) إذ " أن الصفات التي يتصف بها العمل الفني ، وبالذات شكله الخارجي ، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فإذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التي يتعين عليه استخدامها ، وجدنا أن العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً " [2] ، فعلى سبيل المثال كان لنشوء بعض الأشكال التجريدية التي ظهرت بصيغة عناصر تعتمد حركة الخط المنحنية اللولبية والحلزونية قد ارتبطت بطبيعة سطح الصلصال المنزلق بما يمكن أن تظهر الخطوط بصيغ متموجة ومنحنية في حين كان لطبيعة الحجر الصلبة بما يقاوم تلك الانحناءة تبعاً للحالة الصلبة والحادة والتي تتكون منها هذه الخامة فظهرت تلك الخطوط بشكل متكسر وكذا هو الحال إلى الملمس الخشن ، إذ تشكل تلك المعطيات الطبيعية الفيزيقية في الخامة سمات ، مميزة لعناصر الشكل ، وتساعد على ظهوره بصيغته المميزة. وبهذا فإن المادة تلعب دوراً مهماً في قابلية التشكيل " فهي ترفض هذا الشكل وتقبل ذاك ، وبتعبير آخر تتمتع المواد الأولية – كما قال (فوسيون) – بميول شكلية خاصة ... وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رفيعاً يرمي إلى تشكيل كتلة صماء ، بل أن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني " [3].

---

[1](1) يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، مصدر سابق، ص376 .

(2) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، 1970،ص183.

(3) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال، المصدر السابق، ص182.

المبحث الثالث: التجريدية بين مثال الجمال وصور اللامرئي

- **معنى التجريد**

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 الأخر 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 علميا أو فنيا 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.[1]

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 انه قد يحدث في نمو الفنان الواحد في أثناء محاولة تحقيقه لصفة فنية معينة طوال حياته أو في قطعة فنية واحدة إذ 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 [2].

- **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 اعتمدت

---

(1) يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، مصدر سابق، ص379 .

(2) البسيوني، محمود: الفن الحديث (رجاله، مدارسه، اثاره التربوية)، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965، ص71-74.

على وحدة الأسلوب ووحدة المنطق إلى حدٍ ما لمجموعة من الفنانين، غير أن التجريدية أصبحت فناً يتضمن أساليب لا حصر لها [1].

والفن التجريدي يسمى أيضاً بالفن اللاصوري أو اللاموضوعي، وهو اتجاهاً فنيا ظهر مع بداية القرن العشرين وتأكد وجوده في فترة ما بين الحربين الأولى والثانية العالميتين، وبلغ القمة في بداية الخمسينات، حيث بقى ظاهرة مميزة في القرن العشرين [2].

وهذا الفن لا تشخيصي، لا ينقل الطبيعة نقلاً حرفياً ، بل يهدف إلى أن يكون الفن لذات الفن كهدف أساسي ورئيسي ، 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، أما 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. [3].

فضلاً عن ذلك التطور الفني كان قد بدأ مع الانطباعية، ثم شاركت فيه تيارات فنية كالوحوشية والتكعيبية والدادائية، كما تكرس هذا الاتجاه الفني بعد ذلك في العديد من التيارات التي لم يجمع بينها احيانا سوى هذا التوجه نحو التجريد وهي التيارات التي أعطت لنفسها أسماء خاصة كالمستقبلية الايطالية والتشكيلية الجديدة (مع موندريان) والبنائية الروسية والتفوقية مع ماليفيتش، 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 هو رفض للصوري أو التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور أو لطبيعة التي بات ضروريا الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة اشارات بدلا من الغوص فيها وهذا الرفض جاء نتيجة تحرر الفنان ازاء ضرورة تمثيل الأشياء كما، هي أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها بيد أن

---

(1) البهنسي، عفيف: الفن في أوربا، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص326.

(2) امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة، بيروت، 1981، ص137.

(3) الشال، عبد الغني: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط1، عمادة شؤون المكتبات، السعودية، 1984، ص3.

التجريد لا يقتصر فقط كما يقول (دوفرين) على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة بل يحاول ان يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، المبدأ أو الفكرة.[1]

والفن التجريدي (ظاهرة وليس مجرد تيار) بحسب تعبير (فالييه) لكنها ظاهرة معاصرة بل مرحلة متقدمة في تاريخ الفن، وبروز هذه الظاهرة هو نتيجة لتطور بطيء لا لتبدل مفاجئ، أي ان حركة متصاعدة ودائمة قد ادت منذ النهضة إلى يومنا إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، وقادت من ثم إلى نفي الصوري وما يتطلبه ذلك من استنباط الاساليب وتقنيات جديدة، أي حلول الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني كنتيجة لتحرر الفنان ازاء الموضوع وتبدل الرؤية الفنية [(2)].

اي أن الفن كان في السابق يحاكي الطبيعة ويصور العالم المرئي كي ينقل الينا نموذجاً عنه مثالياً، بات الآن يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس أو ما يسميه كاندنسكي (الضرورة الداخلية في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً) بحسب تعبير بول كلي، وان 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، أي أن التحولات التي ادخلها تقدم التقنيات في الوسط الانساني وما رافقها من تبدل في الأعراف والافكار نتيجة التطور العلمي والفلسفات الجديدة، هي التي مهدت لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية وباعدت ما بين فن عصر النهضة والفن الحديث. [(3)].

فمن قبل اخضع الفن ولفترة طويلة لرغبات حماة الفنون ورجال الدين والأمراء كما اخضع– 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 واخضع لعملية العرض والطلب في السوق التجارية، فإن من الصعب أن يتخلى فعلاً عن دوره الاتصالي المرتبط بالمجتمع [(4)].

وإن أول من بدأ بالتجريد الفنان كاندنسكي وذلك عندما نشر كتابة سنة 1910 الخاص بالتأثيرات النفسية للون وهي (الروحانية في الفن) وبحثه لمشكلة الشكل الذي ظهر في الكتاب

---

(1) البهنسي، عفيف: الفن في أوربا، مصدر سابق، ص329.

(2) امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص137–138.

(3) نوير، كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه، كلية التربية الفنية، 2001، ص140.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص140.

السنوي لمجموعة الفارس الازرق التعبيرية وقد شهدت الفترة من 1910–1914 اغزر نتاج لكاندنسكي [1].

- **فقد قسم (كاندنسكي) الفترة إلى ثلاثة مستويات:**

1- **إنطباعات:** وهي عامة تمثل مشاهد الألب الطبيعية.

2- **إرتجالات:** وهي صور عابرة، أكثر تلقائية ولا جذور لها في الطبيعة (لا شعوري).

3- **تكوينات:** وهي رسوم أكثر حسابية أنجزها بتمهل في ضوء دراساته الأولية [2]، وإن الحركة التي سميت في الرسم بـ(التجريدية) سرعان ما انقسمت إلى اتجاهين متخاصمين:

الاتجاه الأول– التجريدية الغنائية: إتجاه 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) معتمداً لا التشابه الشكلي للأشياء بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر في الطبيعة ، حيث إعتقد 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 الخارجي. [3].

ومتجهة بكليتها إلى الإحساسات وهذا الاتجاه غامض غير منطقي نحو الفن وهذه الجهود لتصوير العالم اللامرئي في رموز وأشكال لونية وخطية أوصلت كاندنسكي إلى خلف لوحات وتكوينات مؤسسة على الصدفة نحو المشهد الاختزالي [4].

حيث كان اهتمام كاندنسكي الأول أن يصبح موسيقياً وهي حقيقة هامة تكررت في حياته ولكن ما أن بلغ العشرين حتى التحق بجامعة موسكو لدراسة الفن القديم فيها وكان يؤكد

---

(1) مولر، جي أي، وايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص140–141.

(2) ريد، هربرت: حاضر الفن، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص111.

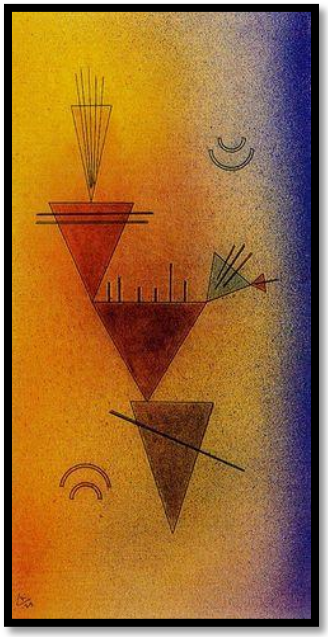
(3)أمهز، محمود، التيارات الفنية المعاصرة، مصدر ، سابق، ص143.

(4) البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، دار المعارف، مصر، 1983، ص62.

على الإنطباع العميق عليه وعلى تطوراته الفنية كأنه جاء نتيجة تأثره بالأيقونات الروسية من القرون الوسطى كما كان للفن الشعبي الروسي تأثير مبكر عليه أيضاً [1].

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 [2]. كما فيلا شكل(1)

بينما كان الاتجاه الثاني (التجريدية الهندسية) المتمثل بالفنان (بيت موندريان) فقد تمادى في الإهتمام بمجرد البناء إلى حد الإستغناء عن أشكال الطبيعة والإقتصار 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 الصافي [3] كما في لوحة الشجرة الرمادية. في الشكل(2).



شكل(1)

شكل(2)

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص94.

(2) باونيس، آلان: ا لفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990، ص200-201.

(3) فوزي، حسين: محيط الفنون، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970، ص424.

اتجاهات الرسم التجريدي المعاصر:

1- جماعة الفارس الازرق (Blue Riden).

2- جماعة الاسلوب (Destiyl).

3- جماعة مذهب الاولية التجريدية Elementauim.

4- جماعة مذهب الحركة الاشعاعية.

5- جماعة التفوقية Suparmatisam [1].

وهنالك نوعان من التجريدية:[2]

التجريدية الحركية

1- التجريد ليس ساكناً ولكنه ناتج من اثارة الاشكال المتحركة.

2- يظهر النظام الايقاعي من التكرار والحركة بشكل واضح.

3- من يمثلها (الكساندر- جاكسون بولوك).

التجريدية الطبيعية

1- تستمد معانيها من الطبيعة.

2- جذورها تعود إلى الفنون الشعبية والبدائية وفن الطفل.

3- تتم عن طريق التجريب الفردي.

4- ممثلوها بول كلي، بيكاسو، موندريان.

ومن أبرز الفنانين التجريديين:

واسيلي كاندنسكي* Wassily Kandinsky (1886-1944) حاول أن يتحرر من الواقعية ويمارس الأسلوب التجريدي، حيث أخذ يشبه فله بالموسيقى ذاهباً إلى أن فن التصوير البعيد عن محاكاة الطبيعة والحقائق المادية يكون أكثر قدرة على التعبير عن الحقائق الباطنية، أشهر (الروحانية في الفن) الخاص بالتأثيرات النفسية للون وكذلك بحثه (المشكلة الشكل) الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة الفارس الأزرق وقد شهدت الفترة (1910-1914) أغزر إنتاج لكاندنسكي [3]. كما في الشكل(3) والشكل (4)

---

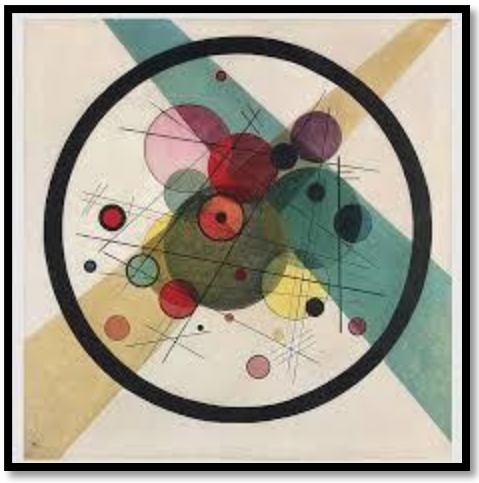
(1) الشال، عبدالغني :مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط1،مصدر سابق، ص424.

(2) الشال، عبد الغني: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط1،المصدر نفسه، ص422.

* فنان روسي بدأ تعبيرياً ثم تجريدياً، حيث مارس فنه في الرسم الواقعي. المصدر السابق نفسه

* هو فنان هولندي بدأ أكاديمياً واتصل قبل الحرب العالمية الأولى برواد التكعيبية بعد ذلك مهد الطريق للفن التجريدي في هولندا. المصدر نفسه، ص223.

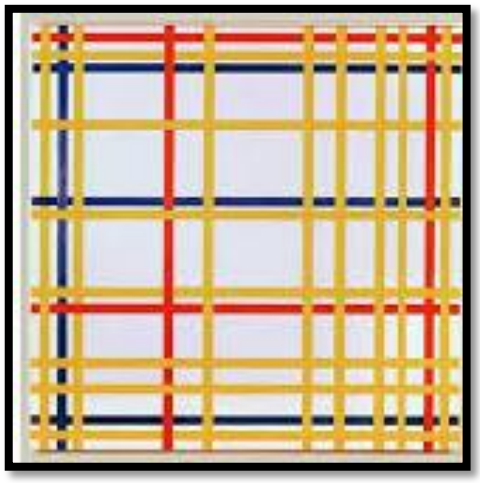
(3) البسيوني، محمود: آراءه في الفن الحديث، دار المعارف، مصر، 1961، ص165-167.



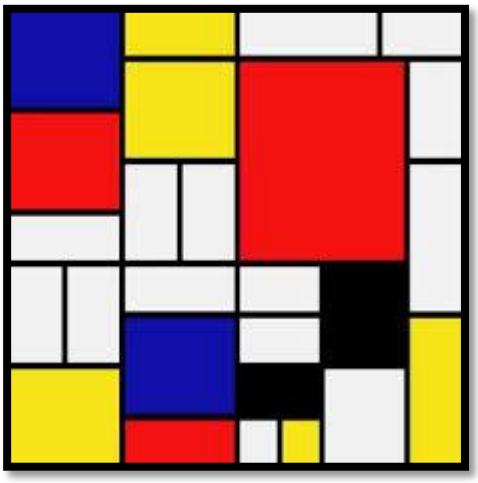
الشكل (3)

الشكل (4)

اما بيت موندريان* Piet Mondrian (1872-1944) وإمتاز فنه بالتقسيمات المحددة بالخطوط العمودية والأفقية حيث يختزل الشيء ويجعله مجرد إشارات من الخطوط والإيقاعات وفي عام 1914 تخلي عن أي إشارة إلى الطبيعة وانصرف إلى نزع الطبيعة من فنه كليا، مؤكدا أنه وراء أشكال الطبيعة المتغيرة حقائق نقية ثابتة، ومن أشهر أعماله (تكوينات تجريدية) وهي تحفل بالتضاد اللوني، هاجر إلى أمريكا وحاز على مكانة كبيرة فيها، تزعم الاتجاه الثاني للتجريدية والتجريدية الهندسية[1]. كما في الشكل (5) والشكل (6)



الشكل (5)



الشكل (6)

(1) البسيوني، المصدر السابق، ص151-153.

وبول كلي* **Paul Klee (1879-1940)** تتسم أعماله بنوع من السعادة بإستخدام 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 الفنى، والنهاية التي يصل إليها لا تكن عادة معروفة من قبل، هي حصيلة المعاناة في إيجاد الروابط التي يفرضها كل اختراع يصل إليه، ولوحاته تتسم، لكن بمهارات البالغ بالفطرية بمعنى أنها تحمل حس الأطفال، وتتسم أيضا بالغرائبية وبالمفاجأة، فقد تكون خطية أو رمزية أو تجريدية أو تنظيمية لمجرد أشكال متنوعة الألوان والمساحات والملامس، لكنها تحمل مضامين الشعر والخيال والتلقائية [1].كما في شكل(7) وشكل (8)

شكل(7)

شكل(8)

اما الفنان كازيمير ماليفيتش* امتازت لوحاته بتشكيلاتها الهندسية فائقة البساطة، مربع أو مربعات، أو مستطيلات، أحيانا مع بعض الخطوط المنحنية، ذات ألوان أساسية قوية. كما يعتبر أحد رواد فن البورتريه في القرن التاسع عشر.

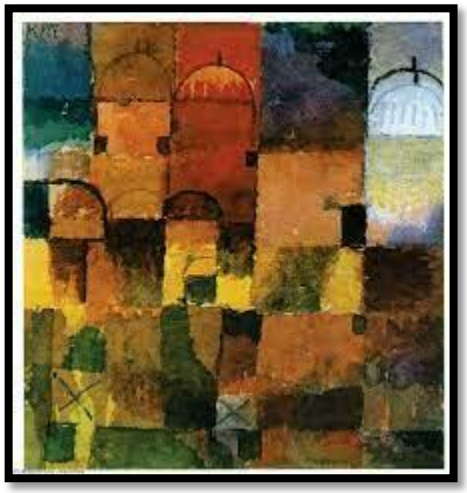
وكان ماليفيتش قد عبر عن هدفه المتمثل بالوصول بالرسم إلى أنقى مستوى له purelyبعيدا عن مبدأ المحاكاة التقليدي، نحو الفن اللاتشبيهي التجريدي المجرد. من هنا تتبدى أهمية لوحته الشهيرة «المربع الأسود» التي يصل فيها إلى أبعد مراحل التجريد. لوحة المربع الأسود لماليفيتش عام 1915 كذلك يمكن أن يلاحظ في أعماله التي يختفي التكوين تحتها ضبابية المناخ العام للعمل عن طريق اختفاء تقليل الحدة الفاصلة للتلوين المحيطة له هو أبلغ جمالية من غير ذلك بالعمل التجريبي في هذه الخصوص الذي لا يتحمل الفواصل الشديدة

---

* رسام من أصل ألماني سويسري، درس في ميونخ وأستقر فيها عام 1906، ارتبط بحركة (الفارس الأزرق) (Rider Bule) في عام 1911، زار تونس عام 1914، عين أستاذاً في مدرسة (الباوهاوس) في عام 1920. المصدر السابق نفسه، ص154.

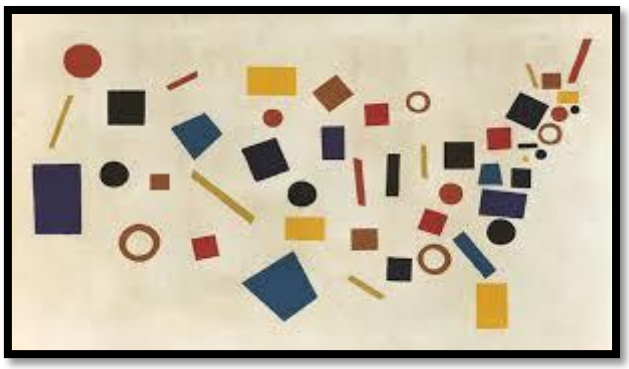
(1) البسيوني، المصدر نفسه، ص167-170.

النزعة، ولكن في المدرسة التجريدية قد يستوجب ذلك التضاد كالحركة (الفوقية) مثلا، التي تخلق عملية (الجلاء والعتمة) أي سيادة الحس التجريدي في الفنون التصويرية لدى ماليفيتش، لذلك فالفن التجريدي قد تطلبت منابعه طقوس والية في الاشتغال في تحقيق الأهداف، فهنالك بالمقابل، عكس التفوقية أعمال قريبة من الزخرفة التجريبة، مساحات وسطوح لونية متضادة، أو متداخلة خضعت أعمالهم إلى التجريد وتتشكل بطريقة تأدية التقنيات على سطح اللوحة من عجائن ومواد أخرى كي تخلق مساحات متباينة في الملمس تحقق الانسجام بعد التأمل والإعادة والانتظار من المصادفات العفوية وهذا الأمر يتطلب المراقبة الحاذقة لنتائج للعمل[1]. شكل (9) وشكل (10) وشكل (11)



شكل(9)

شكل(10)



شكل (11)

* فنان روسي ولد ، (1879–1935) يعتبر مؤسس حركةالسوبرماتزم، وأحد اعلام الفن التجريدي الهندسي، وأحد فناني العناصر الروسية الروسية. المصدر نفسه، ص 172.

(1) Victor Arwas, "The Great Russian Utopia" Art & Design Profile,No.29, Vol.8, No 3-4, p.19

- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

من خلال ما تقدم عرضه في الإطار النظري، تمكن الباحثتان من تحديد بعض المؤشرات التي انتهى إليها الفصل وهي:

1. يظهر في الموروث الفني إن هناك اتجاهين في الإحساس الجمالي أحدهما يستعين بوسائل فكرية مجردة ، وثانيهما ينقاد نحو المطاوعة البصرية الحسية المباشرة ، لذا ظهرت الأشكال الفنية تقع على امتداد طرفين متناقضين (تجريدية عظمى / واقعية عظمى) .
2. يشكل التجريد في المشهد الاختزالي ظاهرة فنية عامة ، تستهدف من الشكل الفني إظهار القيم الجمالية ، وذلك بالانفصال التام بين الشكل والموضوع الإخباري أو الوصفي ، من خلال إقصاء صيغ المحاكاة القائمة على إظهار سمات الشيئية والتجسيد الواقعي ، لأجل التوصل إلى كيفيات وصيغ تشييدية تتسم بجمالها على ضوء تآلف العناصر المجردة وانسجاماتها في بنية الشكل .
3. شكل التفكير المجرد مرتكزاً معرفياً وقاعدة فكرية للوصول إلى كيفيات الصياغة العناصر للشكل التجريدي ، من خلال السعي إلى تكثيف في العلاقات العناصر واستخلاص صيغ شكلية مجردة تتسم بطابعها الكلي والشمولي .
4. إن عناصر المشهد الاختزالي ترتكز على رؤية جمالية تتخذ نزوعاً فكرياً مثالياً ينآى عن العالم المرئي الحسي ، حيث يتضح ذلك بجلاء في الطروحات الفلسفية لاسيما المثالية منها ، من إنها تقترب من موضوعة المشهد الاختزالي إذ تكشف عن طبيعة هذا النوع من الجمال وكيفيات تموضعه في الشكل المجرد .
5. يتعارض الفكر الجمالي – على الرغم من تباين طروحاته – مع الرضوخ لمعطيات المعرفة الحسية المحضة ، أو الامتثال لمحاكاة الواقع ، عليه فإن الشكل المجرد يعد فرصة واسعة للتخلص من محدودية العالم المرئي والنزوع لتقصيات أكثر شمولية وكلية .
6. إن الشكل المجرد المختزل ، يعد الشكل الأكثر احتواءً لمفاهيم روحية وصوفية أو مثالية تبتغي المطلق ، أو كسبيل للتعبير عن الخلاص والتسامي على اليومي والعرضي وإلزامات المكان والزمان .
7. إن تبني الفلاسفة للشكل المجرد المتعارض مع الواقع المرئي ، أنما تطلب التشديد على الذات – حتى لدى الموضوعيين منهم – ومن فسحة الذات هذه تتعدد الرؤى حتى تشتمل عموم الفكر ، فضلاً على التعبير عن مكنونات النفس والوجدان ، ومن خلال تراجع الموضوع أمام الذات تتجسد الرؤية للأشكال حتى لم يعد للموضوع من أثر .

8. يكشف الرسم التجريدي الحديث على إن مفهوم الجمال ينهض على وفق رؤية فنية تدعو إلى نزعة شكلية في الفن ، ترى إن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون ، وهذا تم في الرسم التجريدي من خلال الابتعاد عن المعالجات العناصر في الشكل الفني التي تحاكي عالم الأشياء بواقعها المادي المتجسد . وترتكز هذه النزعة الشكلية على قاعدة جمالية تجد إن الفن الحقيقي منفصل عن الأفعال والمضامين والموضوعات الحياتية المعتادة ، حينها يصبح الشكل الفني معطى جمالي قائم بذاته.

9. إن للتحولات العناصر في الشكل الفني التي أظهرتها تيارات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث دوراً حاسماً في منح الرسام التجريدي رؤية خالصة للشكل من خلال عمليات هدم وتحليل وتفكيك بنية الشكل الفني ذي المنحى الواقعي إلى ألوان وخطوط ومساحات مسطحة ، حيث أفرزت هذه التحولات معطيات جمالية إعادة صياغة خارطة الخطاب التشكيلي .

10. شكلت المعالجات العناصر للشكل الفني في تيارات الرسم الحديث مرجعيات تقنية وأدائية أغنت المخزون المعرفي والمدركات الذهنية لدى الرسام التجريدي حيث أخذ يفعّل ذلك في عناصر المشهد الاختزالي دون أن يسترجع تلك التجارب في حد ذاتها ، بل كونت لديه خلاصات جمالية للوصول إلى أقصى مدياتها المتحررة وغاياتها الجمالية.

11. الشكل التجريدي المختزل يكشف عن مقولة (كانت) التي ترى (إن الجمال في المشهد الاختزالي) فالصيغة العناصر للشكل المجرد لا تهدف تصوير شيء معين ذي مضمون أو دلالة محددة فلا تمثل شيء سوى ذاتها وسوى ما هي عليه من علاقات تشكيلية ليس لها نموذج في أشياء العالم المتشيء أنما هي أصل وهي نتيجةً للفعل الفني المحض ، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شكل نقي في ذاته .

- **الدراسات السابقة**

استطلعت الباحثتان في ميدان الاختصاص، فلم يجدا أي دراسة سابقة عن موضوع البحث الحالي الموسوم (فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث) 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)

أولا- مجتمع البحث:

على الرغم من اطلعت الباحثتان على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم التجريدي الحديث ، وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي ، ونظراً لكثرة أعداد مجتمع البحث التي بلغت (40) ، فقد أفادت الباحثتان من المصورات المنشورة المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي .

ثانيا – عينة البحث:

لأجل فرز عينة البحث ، قامت الباحثتان بتصنيفها حسب الاتجاهات الرئيسة للرسم التجريدي الحديث ، وبما يتناسب مع حدود البحث ، وحسب أهمية وشهرة هذه الأعمال الفنية التي مثلت الرسم التجريدي الحديث ، وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدف البحث ، فتم اختيار عينة بواقع (3) لوحة وفق المسوغات الآتية :

1. لما تتمتع به هذه الأعمال الفنية المختارة من شهرة وتأثير جمالي في بلورة وإرساء أسس فاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث.
2. تباين النماذج المختارة في أساليبها الفنية على وفق رؤى مختلفة ، وبما يتفق مع ما أنتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية لفاعلية المشهد الاختزالي في الرسم التجريدي الحديث .
3. تم اختيار نماذج عينة البحث، استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء[*] بغية التأكد من صلاحيتها وملاءمتها هدف البحث .

ثالثا – أداة البحث:

من اجل تحقيق هدف البحث اعتمد مؤشرات الاطار النظري كمحكات في تحليل مجتمع البحث .

1.م. مائدة طارق محمد، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، اختصاص علم المخطوطات / فنون اسلامية.

2.م.م ازهار حكمت، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، فنون تشكيلية / اختصاص رسم.

3.م.م نور خليف محمود، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الموصل، فنون تشكيلية / اختصاص رسم.

رابعا: منهج البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي بطريقة التحليل لتحليل نماذج عينة البحث

خامسا – تحليل العينة

أنموذج (1)

اسم اللوحة : تجريد أول بالألوان المائية

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي

المادة والخامة : ألوان مائية

القياس : 4/1 19 × 25 انج

تاريخ الإنتاج : 1910

العائدية : مجموعة نينا كاندنسكي / باريس

الوصف والتحليل

أن الطابع البنائي للتكوين العام في هذا العمل الفني ، تشكل بفعل أداء الفنان الأسلوبي المتسم بالعفوية والارتجال ، فظهر التكوين من خلال انتشار بقع من الألوان المختلفة على مساحة المسطح التصويري ، واتخذت هذه البقع اللونية ، أشكالاً لا منتظمة ، إن القيم الجمالية في المنظومات العناصر التي طرحها (كاندنسكي) في المنجز الفني ،إذ تبعثرت وتشتت حدودها وتوزعت مساحاتها وألوانها بصورة تلقائية ومرتجلة بشكل تبحث على التحرر من سيطرة المنطق العقلي وتنظيماته القسرية ، فأخذت عناصر المشهد الاختزالي لديه تنطوي على تشكلات لا محددة ، فقد استهدف من الشكل الفني إظهار الفكرة العناصر أو المبدأ الجمالي الكلي ، لتحل هذه الفكرة محل الصورة الشيئية ، وذلك بالاعتماد على الجانب التكويني للعلاقات الشكلية بصيغتها التجريدية ، ونتيجةً لهذا ابتعد التكوين الفني عن التجسيمية والمنظورية وظهور مبدأ التسطيح في مكونات اللوحة ، فاختفى الفضاء المنظوري التقليدي فيها ليستعاض عنه بفضاء لا متناهي .

توسم في تكوينه الفني هذا ، عناصر عناصر متحررة من قيود المحاكاة الواقعية ، فقد اعتمد في تشييده للشكل التجريدي على ما يظهره (اللون والخط) من قيم جمالية في ذاتهما ، مستهدفاً من

عملية التشكيل إظهار علاقات شكلية مجردة خالصة دون أن تتدرج هذه العناصر في موضوع ذو دلالة محددة أو أية محاكاة لشكل بعينه .

أن عنصر اللون كشف في طبيعته الفيزيقية عن قيم عناصر كامنة في ذاته ، أظهرت فيه طاقات لا متناهية لتشكل قيم جمالية خالصة ، وكذا الحال للخط والملمس ، فهذه العناصر ونظراً لتحررها واستقلالها من قيود البنية التشخيصية ، قد أطلقت فاعليتها وطاقاتها الجمالية الكامنة متمثلة في إيقاعات حركتها اللامتناهية وفق مسطح تصويري واحد ، وتبعاً لذلك تعامل الفنان مع سطح اللوحة كفضاء لا متناهي يسمح بحركة هذه العناصر بأبعاد عناصر مطلقة ، وهو ما غير من مجريات الرؤية التقليدية للشكل التي تحتكم لقانون المنظور الخطي واللوني .

والشكل وفقاً لهذه الصيغ العناصر ، يمكن أن يتضمن رسالة تشفيرية تعبيرية ، وان يقدم لنا ضرباً من المعرفة الشكلية عن طريق الاستبصار الحدسي بعالم الوجدان من خلال وجود شحنات انفعالية تتغلغل في ثنايا تكويناته العناصر ، فمنحت الشكل حياته الداخلية وبثت فيه قيماً تعبيرية جمالية خالصة ، وتبعاً لذلك فإن عناصر المشهد الاختزالي نهضت في تشكلاتها على عناصر عناصر متحررة من قيود الأنساق العناصر التشخيصية أو الأنساق العناصر الهندسية بطابعها التنظيمي العقلي تخلصاً من أية قصدية تعمل على الحد من حرية التعبير بشكلها المجرد .

أنموذج(2)

اسم اللوحة : الايقاع

اسم الفنان : روبرت ديلوني

المادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس :100 × 68.5سم

تاريخ الإنتاج :1912–1913

العائدية : ديلوني / باريس

الوصف والتحليل

تمثل هذه اللوحة إحدى خلاصات (ديلوني) التجريدية التي توصل لها من خلال تجاربه وتقصيه وبحثه الدائم على صعيد اللون وإمكاناته المطلقة في بناء الشكل . وباستيعابه الفكر الجمالي لمذهب (الأورفية) ، فقد مثل اتجاهاً ينبع من التكعيبية ويكون مضاداً لها ليشكل خلاصة تجاربه التي أدت به إلى تيار التجريدية . وذلك باتباع أسلوب يقوم على التسطيح المطلق في مساحات من الألوان المشعة الزاهية المتعددة والمتناغمة في الدرجات ، إذ عد اللون في ذاته العنصر البنائي الأساسي في تكوين الشكل من خلال التركيز على أولوية اللون الصافي في ذاته ، ليؤكد على رؤية جمالية خالصة في الفن التشكيلي مفادها أن اللون وحده هو الشكل والموضوع في آن واحد .

يؤشر التكوين العام في هذا العمل الفني ، إلى إن المعالجات العناصر التي يفصح عنها الخطاب البصري ، أفرزت جملة من الإجراءات التي يمكن أن تظهر صيغ التكوين للشكل التجريدي. فقد أوجد الفنان مجموعة من المساحات اللونية بهيأة أقواس تتابع وتتباين في مستوى المساحات اللونية ، لتشكل بمجموعها صيغة شكل دائري غير منتظم وبألوان متعددة يقع في منتصف اللوحة ويشغل معظم مساحتها التي تستمد فضاءاتها المسطحة من خلال الامتدادات اللونية اللامنتظمة ، فتشكل فضاءً افتراضياً لا متناهياً هو الآخر تكوّن من مساحات الألوان ولكن بدرجات لونية أقل حدة من الشكل الدائري بطريقة من المعالجات ضمنت للسطح التصويري كيانه المتميز كأرضية تقترب أحياناً وتبتعد أحياناً أخرى لتتداخل أو تنفصل عن الأشكال الأكثر حدة في اللون والمساحة . فالأزاحات اللونية اللامنتظمة التي وضعها الفنان في فضاء اللوحة (اللامتناهي) يقابلها مساحات أكثر تحديداً من اللون النقي التي تؤلف أجزاء

الشكل الرئيسي في اللوحة ، والذي يقوم على التبادل اللوني بين الدرجة الحارة للون والدرجة الباردة .

ومن خلال إتباع نوع من التقنية اللونية القائمة على إظهار غنائية اللون والتي أدت إلى ظهور الشكل التجريدي بصيغ غير محددة نتيجة حركة لا منتهية تعبر عن سيل متدفق من الألوان المتبادلة الأثر في المكان على المسطح التصويري . وانسجاماً مع هذا النسق البنائي في الشكل الناجم عن إيحاءات الحركة اللونية من خلال التبادل المتناغم بين عدد من الأطياف اللونية المختلفة ، فإن أرضية اللوحة استجابت لهذه الدينامية اللونية لتظهر أكثر غنائية بمساحات من اللون مشكلّة نسيجاً فضائياً في هذه اللوحة .

أظهر الخطاب البصري في هذا العمل الفني ، إن الفنان جاهد على إيجاد معادلة رياضية صورية تقوم على طرفي نقيضين ، وهما : التنظيم المنطقي في نسق اللون الذي يفرضه قانون البنية العام ، ليقابله في الطرف الآخر ذوبان الخط في اللون بشيء من العفوية وكأن عناصر العمل الفني تكشف عن جدلية بين المنطقي والحدسي ، فألزم عناصر الشكل التجريدي أن تظهر بالاعتماد على نسق بنائي ينهض على طاقات اللون الذي مكن الفنان من تلغيم خطابه البصري هذا بشحنات من الانفعال الوجداني والذي يمكن أن يستشفه المتلقي من خلال التبدل واللااستقرار في حركة اللون ليس على صعيد الأجزاء المتجاورة المحددة فقط ، بل على صعيد المساحة الواحدة التي تظهر لا منسجمة من خلال عنف حركة الكتل اللونية المتباينة ، وهذا عكس ما هو متبع في الأعمال التجريدية التي تتبع منطقاً عقلياً هندسياً في تشييد الشكل التجريدي إذ تكون المساحة محددة بدقة في الأطراف ومنسجمة في اللون .

فاللون في هذا العمل الفني أدى كل مهماته الجمالية الكامنة في ذاته من خلال علاقته ومساهمته الرئيسة بالتكوين العام ، فظهر إنه القيمة العناصر المهيمنة في عناصر المشهد الاختزالي ، فلكل لون حياته الخاصة وله أن يتبدل إذا ما جاور لون آخر ليؤثر ويتأثر به ، فعندما يجاور لون أحمر مثلاً لون آخر مضاد كالأخضر فإن قانون النسق البنائي يحتم ظهور لون ثالث في الجهة المقابلة لتظهر قيمة التناغم بين اللونين السابقين وتشكل قيمة عناصر ثانية متولدة عن القيمة الأولى ، لتوجه الإدراك نحو استقبال واستقدام قيمة متناغمة ثالثة جديدة ، وهكذا تباعاً ، فيظهر من خلال هذه العلاقات العناصر في هذا النوع من الرسم التجريدي مقترباً من علاقات الأنساق العناصر للشكل الموسيقي ، وليس بغريباً عن هذا الفنان إيجاد مثل هذا التقارب بين هذين الفنين ، إذ أن ثقافته الجمالية قد استمدها من (الأورفية) المتجذرة بـ (الفيثاغورية) التي أوجدت الأنظمة العناصر للسلم الموسيقي في هذا المشهد الاختزالي.

أنموذج(3)

اسم اللوحة : رسم تفوقي (سوبر ماتي)

اسم الفنان : كازمير مالفتش

المادة والخامة : زيت على كانفاس

القياس: 8/5 27 × 8/5 34 أنج

تاريخ الإنتاج : 1916

العائدية : متحف ستيديليجك / امستردام

الوصف والتحليل

تنتمي هذه اللوحة إلى مذهب (السوبرماتزم) : وهو أحد أنواع الاتجاهات التجريدية الهندسية ، الذي يعني بأولوية الإحساس الصرف. يظهر البناء الفني العام في هذا المنجز مجموعة من الأشكال التجريدية ذات البناء الهندسي ، إذ تتألف من مساحات هندسية متباينة تقوم على صيغ مستمدة من شكل المربع الهندسي وبألوان مختلفة ، وعند مسح مكونات اللوحة من الأسفل إلى الأعلى ، نجد أن الأشكال الهندسية الملونة توزعت على مسطح اللوحة بشكل كامل ، وأتخذت اتجاهاً بصورة مائلة إلى اليمين وبزاوية (45) تقريباً مع المحور العمودي للوحة ، فقد شيدت هذه الأشكال بالتتابع وفق اتجاه هذا المحور المائل الذي تأكد من خلال استطالة الأشكال بهذا الاتجاه . ولتحقيق التوازن العام في هذا العمل الفني وضع الفنان شكلاً هندسياً مستطيلاً بوضع أفقي وبلون أسود في منتصف اللوحة تقريباً ليقطعه شكل تجريدي آخر وهو شكل المربع المائل وبنفس الاتجاه العام للأشكال المختزلة.

أما اللون فقد وظف تبعاً لهذا الإحساس الجمالي من خلال الاقتصار على بضعة ألوان رئيسة ونقية ، هي الأصفر ، الأحمر ، الأزرق مضافاً لها قيماً لونية أخرى من الأسود والأخضر لتشكل حالة من التوازن مع مسطح اللوحة الذي ظهر باللون الأبيض ، ويستخدم اللون في هذا العمل الفني ذو الاتجاه التجريدي الهندسي ليحقق التسطيح في الشكل من خلال الانسجام المطلق في المساحة اللونية ، فإن اللون هنا وإلى جانب منح الشعور بالبنية التجريدية في الشكل من جراء اختزال تعددية الألوان وإلغاء التدرج اللوني في السطح الواحد الذي يتبع في بناء الأشكال الواقعية في العالم المادي ، فإنه استخدم هنا ليساهم مع الخط في تفعيل ودفع دينامية الشكل من خلال التغيير والتبدل من لون إلى آخر في مسطحات الأشكال . من جانب آخر فإن الخط المستقيم وقابلية شكل المربع في التغيير إلى آخر مستطيل حتى يبلغ كخط ملون

أو نقطة كما يلاحظ في هذا العمل الفني . فقد استطاع الفنان أن يتلاعب بهذه البنية الشكلية لوناً ومساحة تبعاً لاستعداد النسق البنائي في هذا الشكل أن يتقبل التغيير والتطور إلى بنية أخرى تفرضها وضعية العمل الفني القائمة على الانسجام والإيقاع والتناظر والتوازن ... والجدير بالذكر فإن شكل المربع يعد حجر الزاوية في أعمال هذا الفنان لارتباطات فكرية تتجذر بتوجهات روحية من جانب ، ومن جانب آخر فإن طبيعة المربع الذي يظهر في هذا العمل الفني كشكل رئيسي مكتفي في ذاته جمالياً وبنائياً ويفصح عن حالة النقاء الشكلي من خلال بعده البنائي الرياضي المطلق ، فهو أساس بنائي لكافة الأشكال التجريدية ذات الزوايا الأربعة التي تتولد وتستطيل من خلال الامتدادات والحركة اللانهائية للخط المستقيم .

يظهر الخطاب البصري وفق هذه النسقية التجريدية ، قيمة جمالية عناصر مضافة وهي الميلان الذي حصل في الأشكال والذي شكل بعداً جمالياً وإيقاعاً حركياً متميزاً في أعمال هذا الفنان . فقد وجدت الباحثتان إن طبيعة الإيقاع التي تفرضها توالي وتتابع الخطوط المائلة فضلاً عن الانتقالات اللونية وتتابعها أيضاً ، وبما يفصح عن قوة رئيسة تحرك النسق البنائي نحو منظومات عناصر ذات أبعاد هندسية استطاع الفنان أن يحيلها إلى تصميمات شكلية مجردة ويفجر فيها أبعاد جمالية من خلال الإيقاعات الخطية واللونية .

إن فاعلية الشكل الاختزالي في هذا العمل الفني التي كشفت عن ظاهرة التجريد من خلال تلخيص الخطوط المتعددة بإظهار الطابع الجمالي الكلي والمطلق في الخط المستقيم وحده ، وبإظهار تعارضات هذا الخط ، فإن المشهد الاختزالي قد حقق ائتلاف الخطوط المتعارضة والزوايا الناتجة عن تقاطعها من خلال تآلفها وانسجامها في تكوين الشكل ببعده الهندسي ، فقد وظف (مالفتش) جمالية الخط المستقيم من خلال تمثيله بالحد الفاصل بين مساحة الشكل والأرضية ، إذ أكد على جمال القوة الظاهرة للضلع الحاد من خلال التناقض الذي يحصل نتيجة الاختلاف في الطول الموجي تبعاً لكل لون ، وبهذا فقد استلهم الفكر الأفلاطوني في تمجيده لجماليات الخط المستقيم والزوايا الناتجة عنه والمساحات التي تشكل الأشكال الهندسية التي تفصح في تكويناتها عن جمال مفارق لطبيعة أشكال العالم المرئي ، إذ يكون الجمال في هذه الأشكال جمال خالص نابع من الأشكال ذاتها ... وهكذا يتظافر الخط ، اللون ، المساحة ، الملمس ، لتظهر صفات المشهد الاختزالي من خلال مضاعفة عدد من الأنظمة أو الأنساق العناصر التي تتكامل من خلال علاقاتها المنسقة التي لا تشترط الثبوت على صيغة واحدة محددة من خلال الاعتماد على نفس المنطق البنائي الذي ظهر بمنطق هندسي في هذا المشهد السوبرماتي الاختزالي .

الفصل الرابع

1- النتائج

2- الاستنتاجات

3- التوصيات

4- المقترحات

الفصل الرابع

اولا: النتائج

بعد مناقشة موضوع البحث وتحليل عيناته في ضوء عدد من مفاهيم المدرسة التجريدية، توصلت الباحثتان إلى عدد من النتائج تتمثل بالآتي:

3. أظهرت المنظومة العلاقاتية التصويرية في فاعلية المشهد الاختزالي ، انها حققت سمات الجمال والمجرد، تبعاً لطبيعة الأنساق العناصر المجردة التي تنظم حركة وعلاقات العناصر مع بعضها البعض لتكوين صيغ شكلية مجردة ، كما في العينة (1، 2).
4. ان فاعلية المشهد الاختزالي يتكون من خلال تآلف العناصر العناصر وفق صيغ تسطيحية تمتد بموازاة المسطح التصويري، وهذا جاء نتيجة للتعامل مع العناصر العناصر وفق السياقات الآتية:

أ. يستخدم الخط ليظهر استمراريته الديناميكية الحركية دون تضاؤل في الاتجاه أو السمك، ونتيجةً للتحرر من التشخيصية فان الخط اتخذ صفات اتجاهية متعددة (الاستقامة، الانحناءة، التعرج، التكسر، الإلتواء...الخ) وهذه الصفات جاءت بمستوى فضائي واحد (مسطح)، كما في انموذج (1 ، 3).

ب.فاعلية تجريدية ذات منحى تعبيري تتبع العفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل وتعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية حيث تؤكد على نسقية حرة للوصول إلى أشكال تجريدية لا منتظمة استهدفت إظهار الانفعال الوجداني الحر في الخط واللون والتعبير عن النفس وضروراتها الداخلية، وهذا يتمثل في النماذج (1 ، 2).

5. كشفت فاعلية المشهد الاختزالي في مختلف نماذج عينة البحث ، عن تجسيدها للأبعاد الفكرية للجمال المثالي، فالبحث في المثال، والمتسامي، والمطلق، والجوهري، أوجد آلية تطبيقية استدعت معالجات عناصر مجردة فأظهرت أشكال خالصة حملت فكرة الجمال المثالي. وهذا حصل بفعل تحرير العناصر العناصر من قيود النسقية الموضوعية المبنية على الرؤية الحسية المباشرة في الأشياء المادية عبوراً إلى مغادرة صفات الجزئي النسبي إلى الكلي المطلق.
6. سعى الفنان 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 كما في انموذج (3).

7. وفي منحى آخر من الرسم التجريدي وتحديداً في نموذج العينة (2) تظهر فكرة الجمال المثالي محمولة في شكل خالص ينهض على عناصر تعتمد نسقية مزدوجة تقع بين العقلي المنضبط والفعل التلقائي المتحرر فتظهر سمات الاختزال منظوراً لها برؤية بدائية وفطرية تحاول أن تستشعر كينونات الأشياء وتضمن التراكيب الشكلية رمزية روحية، فهي تؤكد حضور حيوي في هذه الأشكال التي تقترب من أشكال فنون الإنسان القديم.
8. تكشف فاعلية الاختزال التجريدي عن أداء متفرد في التعامل مع اللون والخط وتقنية الأداء وحركة وتوزيع العناصر على المسطح التصويري ، فظهرت الأشكال في نماذج عينة البحث متفردة في كل نموذج من النماذج الشكلية لكل فنان من فناني الرسم التجريدي الحديث.
9. التجأ الفنان التجريدي لصياغات عناصر تجريدية متحررة من السياقات الثابتة تقوم بتصعيد قيمة الانفعال الوجداني وتخفف من وطأة المنطق العقلي حسب مسارات رئيسية في طبيعة تكوين البنية التجريدية للعمل الفني كما في انموذج (2،3) ففي انموذج (2) حاول الفنان الغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً، وفي انموذج (3)سعى الفنان الى 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.

ثانيا – الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث توصلت الباحثتان إلى الاستنتاجات الآتية:

3. إن الرؤية الفاعلة لاختزال الشكل الفني لدى الرسام الغربي، ارتكزت في أبعادها الفكرية المفاهيمية على وفق ما جاءت به الطروحات الجمالية في الفلسفة المثالية، التي كانت تنبذ الرؤية التقليدية القائمة على محاكاة الواقع المرئي، بل كانت مدعاة الى نزعة شكلية في الفن تجد أن بمقدور الشكل أن يقدم رسالة استيطيقية دون شرط احتكاكه المباشر بصور الأشياء المادية ، وهي ترى إن الشكل المجرد بمقدوره أن يقدم متعة جمالية خالصة تقترب مما هي عليه في فن الموسيقى.
4. أسهمت الأساليب الأدائية والتقنية المختلفة في طبيعة معالجة عناصر الشكل في تيارات الرسم الأوربي الحديث ، برفد الأساليب الفنية التي أتبعت في معالجة فاعلية الشكل الاختزالي، فشكلت هذه التيارات مراحل استكشافية لمواضع الجمال ، أغنت المخزون الذهني للرسام التجريدي بمدركات شكلية مستخلصة ومكثفة عن طرائق

وأساليب ومعالجات بنائية، وطبيعة استخدام الصيغ المجردة للون والخط، وبما يشكل روافد ومرجعيات أسلوبية للشكل.

5. أسهم البعد الجمالي التعبيري في تيارات الرسم الأوربي الحديث على تفعيل دور الذات في إسقاط الانفعالات الوجدانية على الشكل الفني ، مما مهد السبيل لإغناء الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم برمزية تخاطب ما هو روحي ووجداني، وهذا بدوره انعكس بشكل أكثر جلاء على عناصر المشهد الاختزالي عندما غادرت أنساقها العناصر لكل ما هو مادي وحسي، إذ منح الخطاب البصري حرية في أن يظهر استجابة لمرونة تقبل فعل الذات وإسقاطاتها – الواعية واللاواعية –على الأنساق العناصر التي أخذت شكلاً متحرراً خالصاً من قيود الشيئية الموضوعية ، وخصوصاً في الاتجاه التعبيري التجريدي .

6. ان الشكل الاختزالي 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.

7. ان الفن الحديث 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.

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

9. إن الاستجابة الجمالية التي تظهرها عناصر المشهد الاختزالي وبالنظر لتخليها عن الموضوعية. فهي استجابة ومتعة مشابهة لتلك التي تحققها الموسيقى ، فالخطاب التصويري الذي تنهض عليه عناصر المشهد الاختزالي يكشف عن نوع من الاستجابة الإيجابية، نظراً لما يحمله من خصائص مجردة تحول دون توجيه الذهن في البحث عن مضمون إخباري أو صفات فردية ، بل إن الإحساس بالجمال يتركز على ما

يحمله الشكل من صفات عناصر تعتمد تنظيم العناصر وفق قوانين جمالية ذات طابع اختزالي للاشكال.

ثالثا: التوصيات:

1. إمكانية إغناء الدروس النظرية والتطبيقية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة دروس علم الجمال وفلسفة الفن والنقد الفني وعناصر الفن، بما يرسخ توسيع الطروحات التي تعنى بالرسم التجريدي الحديث مفاهيمياً وتطبيقياً.
2. إقامة المعارض الفنية المتخصصة بالرسم التجريدي بما لها من دور اثرائي يسهم في إغناء وتنمية الذائقية الجمالية للرسم التجريدي.
3. الإفادة من هذه الدراسة من قبل طلبة الدراسات العليا وفي مجال الدراسات الجمالية خاصة.

رابعا: المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثتان دراسة الأتي:

1. إشكالية التجريدية بين العلم والفن.
2. دراسة آليات التلقي في الرسم التجريدي الحديث.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ. المصادر العربية

1. ابن منظور، ابو الفضل: لسان العرب م2-6، ج2، دار صادر، بيروت، ب.ت.
2. افلاطون : فيدون ، الأصول الأفلاطونية ، ج1 ، ت : نجيب بلدي وآخرون ، المعارف الاسكندرية ، 1961.
3. آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط3 ، 1985.
4. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة، بيروت، 1981.
5. باونيس، آلان: ا لفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990.
6. برادبري، مالكم جيمس ماكفارلين: تحرير الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
7. براده، محمد:" الحداثة في اللغة والأدب"، مجلة فصول، العدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
8. برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، 1970.
9. البسيوني، محمود: آراءه في الفن الحديث، دار المعارف، مصر، 1961.
10. البسيوني، محمود: الفن الحديث (رجاله، مدارسه، اثاره التربوية)، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965.
11. البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، دار المعارف، مصر، 1983.
12. البهنسي، عفيف: الفن في أوربا، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982.
13. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، مج3 ، بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، 1955.
14. دافنشي، ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
15. الرازي، محمد بن ابي بكر :مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت،1983
16. ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، تر : فارس ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، 1975.

17.ريد، هربت: معنى الفن ، تر : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986.
18.ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
19.ريد، هربرت: حاضر الفن، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
20.زكريا ابراهيم: الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3 ، 1986.
21.زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت، ص 25.
22.سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985.
23.الشال، عبد الغني: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط1، عمادة شؤون المكتبات، السعودية، 1984.
24.صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2،دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1982.
25.عبدالرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب ، وكالة المطبوعات ، القاهرة ، ط3 ، 1977.
26.فوزي، حسين: محيط الفنون، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970.
27.كامل ،فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983.
28.كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم ، بيروت ، ب.ت.
29.م. مائدة طارق محمد، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، اختصاص علم المخطوطات / فنون اسلامية.
30.م.م ازهار حكمت، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، فنون تشكيلية / اختصاص رسم.
31.م.م نور خليف محمود، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الموصل، فنون تشكيلية / اختصاص رسم.
32.ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003.
33.مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1977 .
34.مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 1983.

35.مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والأعلام ، ط2، بيروت : دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، 1975.

36.مرعشي، نديم: الصحاح في اللغة والعلوم، معجم الوسيط، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1975.

37.المطلبي ، عبد الجبار : النقاد والشعر – أفلاطون ، مجلة الكاتب العربي ، العدد 18 ، الأمانة العامة لأتحاد الأدباء والكتاب العرب ، العراق ، 1982.

38.المنوفي ، محمود أبو الفيض : تهافت الفلسفة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1967.

39.مولر، جي أي، وايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

40.نوير، كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه، كلية التربية الفنية، 2001.

41.نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، تر : رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط2 ، ب.ت.

42.هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ت : صلاح برمدا ، دمشق ، 1978.

43.هيث ، أدرين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، 1988.

44.وهبة ، مراد وآخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط2 ، 1971.

45.يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت.

46.يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، تر : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ،ص1984.

ب. المصادر الاجنبية

47. Krutch. W. Joseph. Modernism A Modern Drama, Corneell Univesity Press lthaca, New York, 1966.

48. Victor Arwas, "The Great Russian Utopia" Art & Design Profile,No.29, Vol.8, No 3-4.

الملاحق

ملحق (1)

جدول ثبت اشكال البحث

ت	اسم اللوحة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الانتاج	العائدية
.1	تجريد أول بالألوان المائية	فاسيلي كاندنسكي	ألوان مائية	19 4/1 × 25 انج	1910	مجموعة نيناكاندنسكي، باريس
.2	بنائية مرحة	فاسيلي كاندنسكي	الوان مائية على الورق	45× 33 انج	1923	متحف ميونخ، مجموعة موتز
.3	اشكال دائرية	فاسيلي كاندنسكي	الوان مائية على الورق	45× 33 انج	1925	متحف الفن الحديث/ باريس
.4	توليف	فاسيلي كاندنسكي	ألوان مائية	19 4/1 × 30 انج	1912	مجموعة نيناكاندنسكي، باريس
.5	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق.	بيت موندريان	زيت على كانفاس	28,5 × 27,3 انج	1939	معرض تيت، لندن
.6	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق	بيت موندريان	زيت على كانفاس	19×19 انج	1930	مجموعة الفريد روث، زيورخ
.7	الى برناس	بول كليه	كازائيين وزيت على كانفاس	39×49 انج	1932	متحف كونست، بيرك
.8	مشهد معركة من الأوبرا الكوميتا – الملاح المسافر	بول كليه	مائية وزيت للتخطيط	15 × 20,3 انج	1923	مجموعة فروت، درست هاس، موتس، النمسا
.9	مربعات ملونة	كازيمير ماليفتش	زيت على كانفاس	36×36 انج	1915	متحف أمستردام
.10	رسم تفوقي	كازيمير ماليفتش	زيت على كانفاس	27,5 × 41 أنج	1917-1918	متحف ستيديليجك، امستردام
.11	سوبرماتية	كازيمير ماليفتش	زيت على كانفاس	29,5 × 30 أنج	1919	متحف الفن/ باريس

ملحق (2)
جدول عينة البحث

ت	اسم العينة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
1	تجريد أول بالألوان المائية	فاسيلي كاندنسكي	ألوان مائية	19 4/1 × 25 انج	1910	مجموعة نيناكاندنسكي / باريس
2	الايقاع	روبرت ديلوني	زيت على كانفاس	100 × 68.5سم	1912- 1913	ديلوني / باريس
3	رسم تفوقي (سوبر ماتي)	كازمير مالفتش	زيت على كانفاس	27 8/5 × 34 8/5 أنج	1916	متحف ستيديليجك / امستردام

Abstract

The current research dealt with (the effectiveness of the shorthand scene in modern abstract painting) and began with research, in-depth study, and analysis of Greek ideal perspective, anatomy, and proportions. He took the human form to express the human psychological and spiritual state, and the finest details and expressive features. In the middle of the nineteenth century, Impressionism emerged as an artistic school that was against artistic traditions. The research contained four chapters. The first chapter included the research problem, its importance, and the need for it. The research problem was determined by answering the following question: What is the effectiveness of the reductive scene in modern abstract painting?

The first chapter also included the aim of the research to identify the effectiveness of the reductive scene in modern abstract painting.

As for the second chapter, it included a theoretical framework that contained three sections. The first dealt with the effectiveness of the reductive scene in ancient art, and the second section dealt with: the concept of the reductive scene of pictorial forms. As for the third section, it deals with the empiricism between the ideal of beauty and non-verbal images. Then the indicators that the theoretical framework concluded.

The third chapter contained research procedures that included the research population, sample, and tools, and then analyzed the sample, which amounted to (3) samples.

The fourth chapter included the results and conclusions of the research, and the most important results that the research reached are:

1. The effectiveness of abstract reduction reveals a unique performance in dealing with color, line, performance technique, and the movement and distribution of elements on the pictorial plane. The shapes in the

models of the research sample appeared unique in each of the formal models of each artist of modern abstract painting.

2. The effectiveness of the reductive scene in the various models of the research sample revealed its embodiment of the intellectual dimensions of ideal beauty. Research into the ideal, the transcendent, the absolute, and the essential created an applied mechanism that called for manipulations of abstract elements and revealed pure forms that carried the idea of ideal beauty. This occurred by liberating the elements from the constraints of objective systematicity based on direct sensory vision in material things, crossing over to leaving the attributes of the relative particular to the absolute universal.

The most important conclusions reached by the research:

1. The reductive form tended to mediate between the artist's self and the recipient's self, so the 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.
2. The abstract trend was reflected more clearly in the geometric form when its flow left the elements for everything that is material and sensual and took a form that was purely liberated from the restrictions of objective objectivity.

The research concluded with a number of recommendations and suggestions - as well as a list of sources and appendices**.**

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

The effectiveness of the shorthand scene in drawing Modern abstract

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
Shaima Jamal Ali **Lubna Lazem Hazem**

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

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