تطبيقات المثالية الأفلاطونية في الرسم الأوربي الحديث
المدرسة التجريدية أنموذجاً

م.د. إيمان خزعل عباس معروف م. د. ماهر كامل نافع الناصري

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

DM Iman Abbas Khaz'al known DM Maher Full wholesome

Dr.mahir 66 @ yahoo . com Eman 12 maroof @ gmail . com

ملخص البحث :

يتناول البحث الموسوم :(تطبيقات المثالية الأفلاطونيةٍ في الرسم الاوربي الحديث –المدرسة التجريدية أنموذجاً) تقديم طبيعة تأثير الفكر الأفلاطوني بتوجهاته المثالية على جمالية المدرسة التجريدية التي جعلت من الجمال هدفاً. وقد احتوت على أربعة فصول: اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ممثلاً: بمشكلة البحث التي تناولت التعرف على تأثير الفلسفة الأفلاطونية في المدرسة التجريدية . واقتصرت حدود البحث على دراسة الفلسفة وتأثيرها في المدرسة التجريدية وتحليل نماذج مصورة للرسومات من سنة(١٩٠٠-١٩٥٠)م .

أما الفصل الثاني فقد احتوى على مبحثين ، تناول المبحث الأول :(الفلسفة الأفلاطونية) من خلال تناول الآراء الفلسفية المثالية وبلوغها الجمال المثالي المطلق ، فيما عني المبحث الثاني بـ (مدارس الفن الحديث) من خلال استعراض الحركات الفنية مبتدئة بالرومانتيكية والانطباعية مروراً بالرمزية والوحوشية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية والدادائية والسريالية انتهاءاً بالتجريدية التي عدت مرجعيات مؤثرة .

أما الفصل الثالث فقد عني بتطبيقات المثالية الأفلاطونية في الرسم العالمي عبر إجراءات البحث التي احتوت : مجتمع البحث وعينته ، ومنهج البحث ، وتحليل عينات البحث البالغة (٥) لوحة .

فيما احتوى الفصل الرابع ، على نتائج البحث ، واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، وقد توصل الباحثان إلى جملة من النتائج والاستنتاجات منها:

١- اشتغلت التجريدية عند (موندريان)على القوى غير المنظورة من خلال تركيزها على الشكل الهندسي بوصفه شكلاً مفتوحاً ، ولها تأثيرات إدراكية تكتسب طابعاً كلياً لا جزئيا .

٢- إنّ الشكل التجريدي يحمل صفة الجمال جوهراً ، لما يمتلك من قوانين التكرار والتناظر والانسجام ، واوجد كليه(عينة رقم ٤) من خلال تجريد الشكل الحي أنظمة تقوم بالتقسيمات الهندسية والتي هي بمثابة الجوهر والأصل للعينات الحسية.

٣- سعت التجريدية إلى تفعيل طاقة العناصر للإفلات من الحسية ، مما جعل الإرادة هي التي تصل إلى الداخل وبعيداً عن الحسية ، وهناك علاقة بين مفهوم أفلاطون عن الجمال المثالي والبعد عن الواقع المادي (عينة رقم ٥).

٤- إنّ الرسم التجريدي يتجه نحو تحرير الشكل من السمات الوصفية والإيحائية ، على أساس ان الشكل الخالص يمثل ثمرة بنائية للكشف عن الحقيقة الغائبة التي تنطوي على الأشكال المجردة ، مما هيأ الأجواء لتكريس سلطة الشكل الخالص بوصفه حاملاً لقيم تمس الحقائق الغائبة والمفاهيم المرتبطة بالكلي دون الجزئي .

٥- إن الفلسفة الأفلاطونية كان لها الأثر البالغ في تطور المدرسة التجريدية التي نحت كل ما هو متعلق بالحس الداخلي واستخدمت ضربات الفرشاة السريعة والألوان والخطوط لتكوين أشكال أكثر جمالاً .

كلمات مفتاحية (Keywords) :

الفلسفة (Philosophy) ، المثالية(Ideal) ، الأفلاطونية(Platonic)، الرسم الحديث (Modern painting) ، التجريدية (Abstract) .

Abstract

Find addresses marked: (Platonic ideal applications in modern European painting - almadrsh abstract model) provide the nature of the effect of thought on the Platonic ideal orientations school abstract aesthetic that made the beauty of a goal. The contained four chapters: the first chapter interested in the methodological framework for representing the search: Find which dealt with the problem of identifying the impact of Platonic philosophy in the school abstract. The search was confined to the limits of the study of philosophy and its impact on the school and abstract pictorial analysis models for the drawings of the year (1900-1950) m.

The second chapter contained two sections, taking the first section: (Platonic philosophy) by eating the views of philosophical idealism and attainable beauty ideal of absolute, while Me second section (b Schools of Modern Art) through a review of artistic movements beginner Baromantekah and Impressionism through symbolism and Alouhoshih and Cubism and Expressionism and future Dadaism and Surrealism ending with stylized promised that references poignant.

The third chapter Me Platonic ideal applications in drawing global online research procedures, which included: the research community and appointed, and research methodology, research and analysis of samples amounting to (5) of the plate.

Contained in Chapter IV, on the search results, and conclusions, as well as recommendations and suggestions, the researchers have come to a number of findings and conclusions, including: I worked at 1- abstract (Mondrian) to unforeseen forces through its focus on geometric shape as a form is open, and her cognitive effects of gaining character totally not partially. Figure 2 The abstract carries prescription beauty essence, what has the laws of repetition and symmetry, harmony, and Find College (sample No. 4) by stripping the shape neighborhood divisions based systems engineering, which serves as the essence and origin of the samples sensual.

3 sought to activate the abstract elements of energy to escape from the sensual, making the will is up to the interior and away from the sensual, and there is a relationship between the concept of Plato's ideal of beauty and distance from physical reality (sample No. 5).

4 The abstract painting is moving towards liberalization of the shape of the features descriptive and suggestive, on the basis that the form of pure represents the fruit of constructivism to uncover the truth absent involving abstract shapes, which prepared the way for the consecration of the authority figure pure as the carrying values affect the facts absent and concepts associated with kidney without partial .

The 5-Platonic philosophy has had a deep impact on the evolution of the school abstract sculpture that everything that is related to the internal sense, and used quick brush strokes and colors and lines to create a more beautiful forms.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً–مشكلة البحث:

ان اتجاه الفن الأوربي الحديث نحو الذاتية واعتبارها مصدر الإلهام في عملية الإبداع جاء نتيجة لعدد من المتغيرات الاقتصادية والفلسفية والعملية صاحبتها جملة من التحولات الاجتماعية فرضت نفسها على منطق العملية الفنية فأدت إلى تراجع الاهتمام بالطبيعي الخارجي والتركيز على الذهني الداخلي . فرغم إن الفن قادر على تشكيل عالمه الخاص المستقل لكن تاريخه يرتبط إلى حد كبير بتاريخ الحضارة العام(٢٩–ص٤٥٦).

ورغم ان طريق بناء العمل الفني يرتبط بمعايير فلسفية داخلها ومفاهيم اجتماعية . وكذلك الحال لدى (أفلاطون Plato ، ٤٢٨–٣٤٧ ق.م) الذي يجد في الجمال الرياضي أو الهندسي أفكاراً عقلية مثالية مفارقة للمادة ، فالجمال الهندسي عنده يمتلك جمالاً مطلقاً يكمن فيه . ومثل هكذا جمال مكتفٍ بذاته رافق الفلسفة الإغريقية لما بعد أفلاطون فيتسامى على الحسيات الجزئية

مما شكل قانوناً أخلاقياً مرادفاً للخير والجمال . في حين ان (أرسطو Aristotle ، ٣٤٨-٣٢٢ ق.م) يتخذ من الجمال مكاناً وسطاً بين الحسي والواقع ، فالواقع الجمالي لا يستبعد الحسي بل يتجسد فيه والجمال عنده لا يتحقق بغير المادة ، بل حال بها ، ومثل هذه الطروحات شكلت القاعدة المهمة للإبداع اللاحق للحضارة . في حين ان ثمة نزوعاً لاعتبار الشكل الهندسي أو الرياضي بمثابة الجمال الواقعي الذي اشتغل عليه فنانوا عصر النهضة ، وإشكالية الواقع يمكن تأشيرها من خلال الجمع بين الشكل الحسي وإضفاء طابع السمو والامتداد في معالجتهم للقواعد الرياضية كالمنظور والنسبة والتناسب وقانون التثليث الهندسي، لما تمتلك هذه القواعد البنائية جوهراً مثالياً من شأنها أن تحمل سمات المطلق ، إذ لا يخفى تأثير الفكر الأفلاطوني بتوجهاته المثالية على جمالية عصر النهضة . المدرسة التجريدية التي جعلت من الجمال هدفاً رئيساً من خلال استبعاد المشابهة مع الواقع والإيغال بعيداً في الشكل المجرد بحثاً عن جمال نقي . مرجعيته غير محمولة على مصادر حسية ، كما كان الأمر متبعاً في المدارس السابقة ، بل أصبح المرجع مثالياً يعتمد أما على الشكل الهندسي المجرد أو على التلقائية واللاشعورية التي تنتجها طاقات اللاشعور ، وكذلك من خلال منح العناصر البنائية . طاقتها الذاتية المحفزة للتأويل والمخيلة والماورائيات(١٩-ص٣١٠).

ثانياً- هدف البحث :

تعرف تأثير الفلسفة الأفلاطونية المثالية في المدرسة التجريدية .

ثالثاً- حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على دراسة الفلسفة وتأثيرها في المدرسة التجريدية وتحليل نماذج مصورة للرسومات من سنة(١٩٠٠-١٩٥٠ م).

الحدود الزمانية : ١٩٠٠ -١٩٥٠م .

الحدود المكانية : اوربا .

الحدود الموضوعية : الرسوم التجريدية بتقنيات متعددة .

رابعاً- تحديد مصطلحات البحث :

١-المثالية في الفلسفة : هو المذهب القائل بأن حقيقة الكون أفكار وصور عقلية، وأن العقل مصدر المعرفة، على عكس المادية .فأفلاطون مثالي بتصوره عالما عقليا قوامه أفكار بمثابة النماذج للموجودات الجزئية المادية التي في عالمنا المحسوس، والعالم العقلي عنده هو الحق، أما العالم المحسوس فأشبه بالظلال. و باركلي مثالي بقوله إن حقيقة الشيء هي إدراك العقل له، وما لا يدركه العقل عدم. و كانت مثالي حين جعل المقولات العقلية شرطا للمعرفة. و هيجل مثالي حين قال أن حقيقة الكون روح مطلق يعبر عن نفسه في الوجود المشود.

المثالية بالإنجليزية (Idealism) :هي موقف فلسفي نظري وعملي يرد كل ظواهر الوجود إلى الفكر أو يجعل من الفكر منطلقا لمعرفة الوجود أو الحقيقة مؤكدا على أسبقية المثال) بكل معانيه) على الواقع.

٢-التجريدية :

- لغةً :

وردت كلمة التجريد لغوياً (التجريد ، التعرية من الثياب والتجرد التعري) . و(تجرد) للأمر أي جد فيه . و(أنجرد) الثوب أي أنسحق ولان(٤٢- 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 التعريفات(٣٦- ص٦٠).

- 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).

- فلسفياً :

التجريد عند الفلاسفة هو انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء ، والتفاتها اليه وحده دون غيره ، والتجريد هو تقسيم ما نصيبه من معانٍ مركبة بغية تبسيط الموضوع الذي تناوله في البحث (٣٢-ص٢٤٧).

وعرفت التجريدية على إنها اتجاه يهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة وهو لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي بغية الحصول على نتاجات فنية عن طريق الشكل والخط واللون(٣٩-ص٢٣٥).

والتجريدية هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد والتجريدية أو لفظة تجريد في الفن طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله ، وكلمة تجريد أطلقت على هذا النوع من الفن الذي يتخلى عن الشكل الطبيعي(٢- ص١٧٢).

- إجرائياً :

هي الحركة الفنية التي ابتعدت عن محاكاة العناصر الطبيعية والآثار الحسية المباشرة ، واتجهت نحو تجريد الشكل من مظاهره الواقعية والاكتفاء بالرموز الدالة عليه .

الفصل الثاني

الإطار النظري

<u>الفلسفة الأفلاطونية</u> :

لقد فطن (أفلاطون)(*)(٤٢٧-٣٤٧ق.م) لمجمل الآراء الفلسفية التي سبقته ، فجمع بين التغيير والثبات . واخذ عن (سقراط) قوله في الماهيات وان البحث في الوجود يتطلب الارتقاء من الوجود يتطلب الارتقاء من الوجود المحسوس إلى وجود آخر غير محسوس أي من المتغير إلى الثابت . وعليه فان هناك عالم آخر غير عالمنا ذي الأشياء المرئية ، يتألف من النماذج نفسها ، ويذكر (أفلاطون): إن الصور ماهيات(**)منعزلة مستقلة قائمة في ذاتها في عالم علوي وليس للأشياء أو للكائنات بها صلة غير المشاركة . ولا يستطيع الإنسان ان يصل إلى إدراك هذه الصور إلا عن طريق العقل ، أما الحس فلا يستطيع ان يصل إلى شيء . وبالمحصلة فان (أفلاطون) يؤكد وجود عالمين ، عالم المثل وهو عالم الثبات والحقائق الكلية المطلقة ، وعالم الحواس وهو عالم التغيير والصيرورة (العالم المادي) .

إذا كان سقراط قد قال ان معرفة الماهيات هي المعرفة الحقيقية فانه لم يقل مع ذلك ، أو لم يصل بعد إلا القول ، بان الماهيات هو الوجود الحقيقي . وإنما اقتصر فقط على إعلان هذا المبدأ : إلا وهو أن المعرفة الحقيقية هي معرفة الماهيات . وعندما جاء (أفلاطون) وتسائل عن مصدر المعرفة ، رفع هذه الماهيات إلى مقام الوجود الحقيقي ، وسلب كل شيء دونها أي حق في الوجود . وقد فعل ذلك في نظرية المثل . ما مصدر المعرفة ؟ كيف يدرك العقل الأفكار الكلية والمعاني المجردة والصور المفارقة وسائر الماهيات المعقولة دون الاستعانة بالحس ؟ لا يصح ان تكون مدركاً بالحس ، لان الحس متغير ، وهي سرمدية ثابتة لا يعرفها تغير ولا ينالها فساد . ثم إنها مركوزه بالنفس ، وعلى حين إن الحسيات عابره تكتسب اكتساباً ، وكذلك هي مطلقة ، بينما الحسيات تختلف باختلاف الأشخاص والظروف والأحوال . وهي أيضاً متناسقة فيما بينها فيها انسجام وتناغم ونظام ، وأما الحسيات فهي متنازعة فيما بينها متعارضة بكثير فيها التشويش والاضطراب ، وأخيراً إنها كلية ، بينما تقد لنا الحواس شتاتاً من المعلومات الجزئية المبعثرة (٣٤- ص١٢٦). ولقد اعد (أفلاطون) منهجاً جمالياً فتح افقاً مستقبلياً للمسار الفلسفي المثالي ، وكان قد استلهم من (فيثاغورس) رؤياه في الموسيقى وربطها بالأشكال التجريدية (٥٠- ص٦١) .فالموسيقى تحاكي المثل العليا بسب ابتعادها عن الواقع المحسوس . فالإيقاع واللحن يستقر في أعماق النفس ، وإيقاع الشكل التجريدي يجد مستقره في النفس أيضاً بفعل مجافاة الإعراض والمرئيات الحسية . فيقول في جمهوريته : "ان الهندسة عالم يجتذب النفس نحو الحقيقة ، فطلاب الموضوعات الرياضية لا يدرسون هذا المربع المرسوم ، وذلك القطر الذي رسموه بل يرمون بفكرتهم إلى المربع المطلق والقطر المطلق " ويتطرق إلى جمال الأشكال الخالصة فيقول :" لست اعني بجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس ،

مثل جمال المخلوقات الحية أو الصورة بل اعني جمال الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح أو الأشكال المجسمة المقدمة من هذه الأشياء بواسطة المخارط والمساطر والزوايا ، وهذه الأشياء ليست جميلة نسبياً كالأشياء الأخرى ، فإنها لا تعتمد في جمالها على فائدتها أو غرضها ، بل هي جميلة دائماً ومطلقاً ، وهي تملك متعها الخاصة دون الاعتماد فقط على تلهف الرغبة ". وهكذا اكتسبت الحقيقة وجوداً موضوعياً عند (أفلاطون) عن طريق نظريته في المثل . فنظرية المثل عند (أفلاطون) في اليقين له وجه شبه كبير باليقين الرياضي الثابت المفارق . وفيها أجابه على هذا السؤال : كيف أصبحت تصوراتنا الذاتية العقلية نماذج للحقيقة من ناحية وصدى لها من ناحية ثابتة ؟ إنها نماذج لها لأنها قبس من عالم المثل الموضوعية وصدى لها أيضاً لأنها تذكر لها عن طريق النظرية أصبح العالم ممكناً ، وأصبحت المعرفة اليقينية للعالم في متناول الإنسان (٥١- ص١٢٦) .

لقد عبرت الرومانسية بجلاء عن الفكر الأفلاطوني ، معتمدة على نظرية الإلهام والعبقرية والسماح لمخيلة الفنان الملهم بمعارضة صور العالم الأرضي لبلوغ الجمال المثالي المطلق عبر صور ذهنية مجردة . وان كانت الرومانسية قد أبقت على الأشكال التشبيهية ، إلا أن الصورة الذهنية المجردة قد تواءمت مع الأشكال المجردة تجريداً خالصاً في الرسم التجريدي الحديث وبذات التأثير الأفلاطوني . فتضمن هذا الفن أشكال تجريدية خالصة ذات طابع بنائي هندسي كما في أعمال (ماليفتش) او (موندريان) فمن هذه الأشكال يستنبط (أفلاطون) فكرة الجمال المطلق . فالجمال في النظام وفي العناصر (الميتافيزيقية) التي يشملها النظام ، أي الوحدة والتعدد والانسجام ، السيمترية ، التناسب ، وهي عناصر بنائية تتسم بالجمال والكمال(٥١- ص١٢٦) .

وهنا يتبين مدى الترابط بين نظرية المعرفة ونظرية الوجود عند (أفلاطون) ، وقد مثل على هذا الترابط في رسم بياني أنيق في "الجمهورية" يعرف بالخطين المتقاطعين فهو يدعونا في الكتاب السادس إلى تصور خط قد قسم إلى جزئين غير متساويين ، يمثل الأسفل منها عالم الحسيات والأعلى عالم العقليات . ثم يدعونا إلى قسمة كل هذا الجزئين إلى قسمين يختلفان من حيث تكامل موضوعهما أو وضوحه . فينتج لدينا أربعة أقسام من الموجودات ، اثنان في عالم الموجودات الحقه واثنى في عالم الحسيات ، كما ينتج لدينا أربع درجات معرفة مقابلة لها على الوجه التالي(٣٧- ص٧٦) .

مرتبة المعرفة الحقة	الحدس المباشر	المثل العليا	عالم العقليات أو المثل
	الاستدلال	المثل الجزئية	
مرتبة الظن أو الرأي	الاعتقاد	الموجودات الحسية	عالم الحسيات أو الظواهر
	التخيل أو التوهم	الخيالات أو (الرسوم)	

ويعني (أفلاطون) بموضوع المعرفة في محاور عديدة فيبين أنواعها المختلفة ويرتبها درجات حسب قيمتها في الكشف عن الحقيقة ويهتم اهتماماً بالغاً بتعريف العلم الفلسفي اليقيني وبالتميز بينه وبين أنواع المعرفة الأخرى الشائعة عند معاصريه ، وإذا تبعنا آراءه في هذا الموضوع خلال المحاورات فإننا نجده يهتم في محاورتي "مينون" و "فيدون" يشرح نظرية التذكر . أما في محاورة الجمهورية فيقدم تصنيفاً لأنواع المعرفة ومنهجه الجدلي ، وفي محاورة "ثيانيتوس" يعرض نقده للمعرفة الحسية وفي السفسطائي يتناول تفسير الأحكام الصحيحة ومنها الخاطئة ومغالطات السفسطائين وفي فايدروس إشارات عديدة لتفسير طبيعة النظر الفلسفي(٤٦-ص١٥٥) .

المبحث الثاني – مدارس الفن الحديث

مدخل :

تعد الحداثة حركة فكرية تؤسسها نزعة جمعية اجتاحت الثقافة ، أساسها ازدراء ورفض وتهكم من كل الأسس والقوانين والأعراف ، يقودها الوعي ، وإعادة تعريف الطريق وتبحث فيه إعادة صيغ الإدراك الرؤيوي للأشياء والظواهر ، ومن ثم تكسيراً للقيم لإعادة بناء قيم جديدة(١٦-ص١٤٤). فضلاً عن شموليتها على التحولات من الأنماط المعرفية إلى أنماط معرفية أخرى ، مختلفة عن المألوف وإحلال أنماط فكرية جديدة شاملة لجميع المستويات (اقتصادية ، سياسية ، فكرية ، عقائدية

.....) (٥٢- ص٣٨) . والذي طال مستويات الوجود الإنساني كافة ليتطلع الفن إلى رؤية تبتعد قدر الإمكان عن الطروحات الكلاسيكية والواقعية التسجيلية .

وبإعلان الرومانتيكية من الحقيقة الجمالية ظهر التفكير السكوني والحركي من نيل في المفاهيم والتحولات النابعة من الذات، ظهر التغير والتحديث في الفن وإيجاد تيارات مغايرة للسابق ، ما أدى إلى مغادرة محاكاة الواقع المادي والإتيان بواقع فني أكثر تطوراً عبر تحليل الشكل الواقعي ، بالابتعاد عن المواضيع الوصفية وفق منظومة بنائية تحاكي الواقع وتحدد حركة نسقه البنائي . مما شكل حركة استكشافية للرسم الحديث والوصول إلى أقصى نقطة في الرؤية المفاهيمية ، ما جعل منه انطلاقة لمولد سيل كبير من الحركات الفنية مبتدئة بالرومانتيكية التي عدها البعض بوابة الحداثة الفعلية للرسم الحديث ، والانطباعية ومروراً بالرمزية والوحوشية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية والتجريدية انتهاءً بالدادائية والسريالية ، والتي عدت بمجملها مرجعيات مؤثرة في طرح مفهوم الأسس والقوانين والأعراف.

أولاً: الرومانتيكية – الرومانسية (Romantism)

إذا كانت الكلاسيكية المحدثة قد جسدت بتمسكها بالتقاليد ومختلف الثقافة اليونانية اللاتينية ، وهذا الجانب "السلبي" من الصراع القائم ، فالرومانسية تبدو وكأنها الوعي الجديد الناتج عن الانقلاب العميق الذي كانت الثورة الفرنسية احد ابرز مظاهره . غير ان الرومانسية لم تولد هكذا ، ذات يوم في منطقة محددة . اذ على الرغم من انتصارها ما بين (١٨٢٠ و ١٨٣٠) فان الأفكار التي مهدت لها وأسهمت في بلورة منطلقاتها الأساسية قد تكونت قبل ذلك بخمسين عاماً ، كما وجدت التعبير عنها بقوة وبتركيز لا مثيل لهما في ألمانيا في القرن الثامن عشر(٥- ص٣٧) . فالرومانسية كانت البداية الحقيقية إلى حدٍ ما لما يسمى بحداثة العصر الحديث ، بكل ما تطرحه من أفكار ومذاهب وما دعت إليه من مبادئ ، كان البعض منها يجد صدىً فيما استحدث بالحياة من تغيير ، وما خضع له الإنسان من تقلبات في الميادين كافة ، فمثلت حداً فاصلاً بين القديم والحديث ، بطرحها مضمون الحرية التي دفعت به الحياة ، والذي أصبح أساساً لكل ما طرأ على الإنسان من تطور اجتماعي وفكري ودبني(٣-ص١١٦) .

إذ عملت على توسيع مساحة الافتراق بالمقارنة مع فن النهضة السابقة مقترحة حلولاً جديدة لظاهرة العمل الفني المنظورة من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات ، التي تتمثل في التعبير عن مجمل الطاقات الانفعالية والعاطفية . وهكذا وجدت الرومانسية الفن ذاتياً ، بعد ان كان غارقاً في الموضوعية ، بالاعتماد على تصعيد الخيال والوجدان اللذان لعبا دوراً مهماً في الرسم الحديث ، وإبراز جوهر الواقع ألابتكاري الجديد(١٥-ص١٣) . ومن ابرز رواد الرومانسية الفنان (جيريكو Gericault)(١) والذي تمرد تمرداً سافراً على الأفكار ، إذ إن حداثته تمثلت من خلال رسم (طوف الميدوزا) التي ألهبت هذه القصة مشاعره ، فصمم على تطويرها بكل ما انطوت عليه من هول وبشاعة ، وخلوها من الصفات الكلاسيكية التي كانت تعد المثل العليا في الفن لما حملته من رصانة واتزان التكوين وسمو المعاني بالاعتماد على المبالغة في التعبير عن الواقع ، والتي عدت اول لوحة رومانسية بمعنى الكلمة في تاريخ الفن الحديث(٤٦-ص١٥). أما الفنان (يوجين ديلاكروا Eugene Delagroa) (٢) (١٧٩٨-١٨٦٣) فحداثيته كانت من خلال لوحته (قارب دانتي) التي تطابق ما سند من قواعد فيما يتعلق بنيل الموضوع وسمو المعاني ، إلا أنها تخرج على القواعد من حيث روحيتها العامة ، فشخصياتها لا تشبه التماثيل الجامدة ، انما تفيض حيوية وقوة درامية ، والأمواج تتلاطم هائجة حولها ، والسماء تتوعد من فوقها ، فجسدت حرية الفنان في التعبير عن الأحاسيس والمواضيع المرتبطة بالحياة(٤٩- ص٢٨). في حين عنيت حداثة (غويا Guya)(٣)-(١٧٤٦-١٨٢٨) بإدخال عنصر البشاعة والتشويه الى الفن في تلك الحقبة محاولاً تجسيد الخصائص المميزة لا الجمال ، لذلك اتبع تقنية حديثة في الرسم تقوم على الضربات اللونية السريعة والعفوية وتضاد النور والظل بأسلوب يحدده الفنان .

ثانياً : الانطباعية (Impressionism)

الانطباعية تشكل ظاهرة من ظواهر التحول العام الناجم عن الإحداث (كقيام كومين باريس الثورة الثورية وسقوطها السريع ، وانتصار البورجوازية) وتصور المجتمع الفردي منذ النصف الأول للقرن التاسع عشر . وقد وصف الحركة الجديد بأنها "ثورة" واعتبرت من خلال الأحداث المهمة التي فادت الإنسان لكي يعي طبيعته الزمنية ، ويحدد مكانه في الزمان ويلتمس هذا الواقع . ولكن بدأت الانطباعية ، في أيامها الأولى وكأنها امتداد للنزعة الطبيعية المتمثلة ، على صعيد الفن التشكيلي بمدرسة "الباربيزون" نسبة إلى المكان المعروف بهذا الاسم في منطقة السين ، حيث كان يلتقي بعض مصوري المناظر إلا إنها وقفت موقف مغاير من الواقع نفسه ومن التقاليد والنظم المتعارف عليها حتى ذلك الوقت(٥– ص٦٩). وقد جاء جيل مانيه (٤)إلى الوجود ١٨٣٢م وسيزان(٥) وعلى الرغم إنهم كأفراد كانوا مختلفين تماماً في خلفياتهم ، وتدريبهم ، وأمزجتهم ، وأذواقهم ، إلا إنهم يمتلكون كمجموعة الاندفاع الشديد نفسه للتفرد والإخلاص . فكلهم جاءو إلى باريس حوالي عام(١٩٦٠) فنشأت بينهم زمالة وصداقة على التو(٧– ص٣٥). إن الانطباعية تجسدت من خلال الانقلاب الذي حدث في الفن التشكيلي بإهمال العمل الفني ، واكتفى بحصر همه داخل الإطار الذي أمامه ، مكتفياً بتحقيق شكل جميل ملفت للانتباه لتسجيل لحظة عابرة من دون فواتها . فالانطباعية كفن تطورت نتيجة رد الفعل الشعوري والحساسية إزاء المظهر الخارجي للأشياء التي ارتبطت بفن الصورة ساعية لتقديم الطبيعة كما هي ، دون اللجوء إلى الرموز(٤١–ص٢٩).ويمكن النظر الى تاريخ الانطباعية من خلال ثلاثة محاور :

المحور الأول : الانطباعية قبل ١٨٧٣(مانيه وجيل عام ١٨٦٠ ، المطبوعات اليابانية ، الرسم على شواطئ الماس ، رسومات كورد في المشهد الطبيعي ، الرسم على ضفاف السين) .

المحور الثاني : الانطباعية بعد عام ١٨٧٣ (شهدت الانطباعية تحولاً من المراهقة الى النضج) وشد الانطباعيون رابطاً مشتركاً وهو ان يحصلوا على الاعتراف بهم خارج نطاق الحركة الفنية الرسمية .

المحور الثالث : الانطباعية الجديدة (المجموعة التي احتضنت قواعدهم المنبثقة من التحليل العلمي للون والرؤية المنهجية للنغمية التي مارسها الانطباعيون غريزياً)(٣٥– ص٥٢).

عام ١٨٥٩م شد مونيه الرحال الى باريس عاملاً بنصيحة بودان . وهنالك أعجب بكورو ودبيني لكنه لاحظ أثناء تجواله في "الصالون" الذي يضم رسوم الفنانين المعترف بهم رسمياً ، انه لم يكن هناك مشهد واحد للبحر بين اللوحات المعروضة في حزيران من تلك السنة قام كوربيه في زيارة "الهافر" وهناك فوجئ ببعض المناظر المعروضة في واجهت احد المتاجر فشرع يقتصي اثر الرجل الذي رسمها ، كان ذلك الرجل بودان الذي ما لبث ان استصحب كوربيه معه إلى احد الحانات المعروفة في مزرعة سانت سيميون قرب هونفلير ،وقيل المكان المفضل لصيادي السمك والفنانين الذي دائبوا على الارتقاء فيها ، وان ما تحقق بظل الانطباعية كان بالتحديد ، هذه الوحدة المتناغمة للتضاد المألوفة من زمن بعيد وهذه القدرة على التلقائية في الرسم على القماش مباشرة(٤١–ص٢٩) . أما الانطباعية المحدثة أو النيو انطباعية في عام ١٨٨٦م ، تثبت جمالياً انها ظهرت منذ ١٨٨٤ م ، في أول معرض للمستقلين ، ففي ثامن معرض الانطباعية وآخرها (١، شارع لافيت ، من ١٥ أيار إلى ١٥ حزيران ١٨٨٦) قدم سوارا(٦) لوحة "بعد ظهر الأحد" التي يمكن اعتبارها بيانا لميل تصوير جديد هو النيو انطباعية او الانطباعية المحدثة(٣٦–ص١٧٢). فقد خرج (سورا) عن الأوضاع الكلاسيكية التي قامت عليها التأثيرية الأولى والتي تمثل في مجموعها المطابقة للأوضاع الطبيعية ، باتخاذه أسلوباً ينزع إلى التجريد الهندسي في دراسته للأشكال الطبيعية التي تتضمنها لوحاته ، فقد عمل إلى الحد من واقعية الأشكال وفصلها من قوالبها الطبيعية المعهودة في الفن القديم ، ولوانه مع ذلك استبقى من التأثيرية الأولى الطريقة التنقيطية في استخدام الألوان مع الحد والتقليل من تلك الألوان المنشورية ، ولكنه عمل على تعميق البعد الثالث وقد ضمنه عدة امتدادات ، على عكس ما استخدمه التاثيريون الأوائل الذين كانوا يكتشفون ببعد واحد يكاد يكون اقرب إلى التسطيح بالنظر إلى امتزاج الأشكال ببعضها في الصورة وبذلك يعتبر (سورا) أول من وضع حجر الأساس للتأثيرية الحديثة ويعتبر حلقة وصل بين الانطباعية والمذاهب الحديثة(١٢–ص٥٩).

ثالثاً : الرمزية (Symbolism)

ليس هنالك شك ان المسار الذي سبق وصفه منذ عهد كوربيه ومونيه ، والانطباعية ، حتى غوغان وسوارا أو فان كوخ يؤلف السياق المركزي للتصور الفني الحديث وليس هنالك ما يوازيه في أهميته الطاغية . مع ذلك فان قدراً كبيراً من الرسم الجميل تم انجازه في أواخر القرن التاسع عشر ، ولم يقتصر الأمر على فرنسا وحدها لقد سبق التطرق إلى التأثير البالغ لرسم مانيه الفردي ، لكن أساليب واقعية وطبيعية وانطباعية مبكرة أخرى استهوت أنصار لها في كل قطر أوربي أيضاً . وكنوع من الظروف الجدلية يبدوان الرسامين الواقعين وجدو برفقتهم دائماً رسامين مثالين أو (رمزيين)(٧-ص١١٣). وقد تخلت هذه الحركة الفنية عن الإحساس في سبيل الفكرة ، بمعنى التعبير عن الفكرة بالشكل اعتماداً على استلهام الأسرار الماورائية ، ومنها الأحلام، وصولاً إلى الفكرة المجردة للأشياء ، والعلاقات في العمل الفني لا يمكن فصلها عن المعنى المطلق ، لواقع يصبو إليه الفنان ويتجدد انفعاله(٢٠- ص٩٩-١٠٠). فالواقع هو انعكاس لعالم مثالي وليس من طريقة لإحضاره إلا بالرمز . لقد أشار (ريد) إن الإنسان منذ نشأته الأولى مع الطبيعة احتاج إلى الصورة ، للتعبير بواسطتها عن أحاسيسه ، ولكن بفضل تميزه عن بقية الكائنات الحية بالوعي الذاتي ، فقد خلق اللغة والرموز الأخرى للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره وذاته . بذات الوقت تخلى الرمزيون عن التصوير في الهواء المطلق وعمدوا إلى التصوير في المحترف (الأستوديو) استناداً إلى رسوم أولية وانطلاقاً لا من الأشياء المرئية نفسها ؛ بل من الذاكرة التي تتخطى ظواهرها الخارجية ، ولا تحتفظ إلا بملامحها المعبرة عما هو أساسي وجوهري لذلك اعتمد الرمزيون في رسوماتهم على الألوان الصافية والخطوط المعبرة عن القيم الروحية ، من خلال تصوير الأشياء وتصوراتها، ثم إعادة صياغتها بشكل يوحي بالموضوع من دون التقيد بالمظاهر الواقعية وليس نسخها كما هو موجود في الطبيعة(٥- ص٦٦).

وكان (بول غوغان ١٨٤٨-١٩٠٣)(٧) قد حاول سنة ١٨٨٦ ، أن يكسب الخط واللون والشكل دلالات رمزية خاصة، وفقاً لما توصل إليه ، مع زميله ايميل برنالد في البونت أفن ، في شمالي فرنسا سنة ١٨٨٨ ، حين وضعا صيغة "المثالية "الأكثر ملائمة للترجمة التشكيلية للفكر الرمزي بمظاهر الأسطورة والصوفية والحلمية ، في نظر جوزيه بير وقد اتبع غوغان هذه الصيغة في جزء كبير من أعماله بداءً بلوحته "رويه بعد الموعظة" من سنة ١٨٨٨ ، للوحة التي وجد فيها بعض الشعراء الرمزين بياناً على صعيد التصوير يقابل بيان الرمزية في مجال الشعر(٥-ص١٠١).

رابعاً : التعبيرية (Expressionism)

التعبيرية ثورة ضد الفن الرسمي المضمحل وأنساقه ، وقد انبثقت كوسيلة لاستحداث أسلوب وخطاب ومعنى يستند إلى قيم مثيرة مستحدثة ، تبحث عما هو خفي من العاطفة الإنسانية من دون التأثر بالأشياء المنظورة ، بحيث أصبح التعبير عن المشاعر بأشكال شيئية أهم من التعبير عن ذاتها(٩-ص٢٩٠). فضلاً عن ذلك اعتمادها على الانفعال الداخلي ، أي التعبير عن التجارب العاطفية والقيم الروحية ، وتأكيدها على (الذات)(٨) .وعدتها المصدر الرئيس الذي يبث الأفكار والخيال الذي يهيمن على الفن ،وهي لا تعترف بالأشكال والأساليب ، وهذا ما جعل منها فناً ذاتيا تنوعت فيه الأساليب الفردية ، وطبعتها بسمات البحث والتحديث بطريقة حرة ، وما يعتل مخيلة الإنسان من أحاسيس(٢٠-ص١٣٤-١٣٥). لقد سيق التعبيريون مع اندفاعاتهم الغريزية وغاصوا في أعماق مشاكل النفس وقدموا الطبيعة والحياة على إنها ظواهر تخضع لقوى طائشة ، وأدركوا أن العمل الفني يحتاج إلى وسط يتحرك بمشاعر الفنان ، على اعتبار ان الفن التعبيري ، فن مباشر عفوي وعاطفي(٩-ص٢٩١). إخضاع الخط عند التعبيريين للانفعال الذاتي ، بينما تبرز الألوان بأقصى قيمتها وكثافتها للتعبير عن الحالات النفسية لذات الفنان في حين نجدهم أغلقوا عيونهم عن كل ما شاهدوه ليطلقوا العنان لخيالاتهم(٩-ص٢٩٠). مما جعلهم يرسمون بعواطفهم وخيالاتهم ، بحيث ان بعض أعمالهم أخذت أشكالاً كاريكاتيرية ساخرة وقد تباينت الرؤية الفنية عند فناني هذه الحركة في المانيا بالطريقة التي يستخدموها مصطلح التعبيرية ارتبط بوضوح بفناني (جماعة الجسر ١٩٠٥-١٩١٣)(٩) التي غيرت المفاهيم الانطباعية عبر ايلاء الرسم حرية تتناسب مع الطبيعة الإنسانية ، متجسدة بإسقاطات وجدانية ، مما أدى بالشكل لان يتجانس

مع الطبيعة الداخلية لفعل الرسم ، وهو ما جعل من رسوماتهم تصور الحقيقة الداخلية للنفس الإنسانية(٤–ص٨١). بينما جماعة (الفارس الأزرق Dor Blaur Reiter) (١٠)كانت اتجاهاتها فلسفية بالأساس ، فمدار البحث عندها ليس الفرد عضوا في المجتمع ؛ بل بأدق أسرار الطبيعة ليس إلا(٦–ص١٣) ، أي ان بنائية الشكل أخضعته كلياً لسلطة المشاعر والعواطف الذاتية المحضة ، باتجاهات فردية خارج قواعد التعبيرية ، فضلاً عن الفن البدائي الذي عُد عنصراً مشجعاً لاستكشاف الإمكانيات التعبيرية للون والشكل ، واستكشاف الرسم الخطي للأطفال(٦–ص٢١).

إن حداثية الفنان (إميل نولده (١١) Emile Nolde) قد تمثلت بأسلوب قوي وعنيف ، وقد تأثر بالتكنيك القريب على السطوح باتخاذه اللون وسيطاً للتعبير عن مشاعره . على اعتبار أن فنه ، فن شمولي ينفذ إلى جوهر الأشياء من خلال معانيها الغامضة للتعبير عن أحاسيسه عبر التكوينات الشكلية والمناظر الطبيعية ذات النزعة الدينية العاطفية(٧–ص١٥٢). فضلاً عن نزعته البدائية التي تتعادل مع طريقته البدائية خلال وضع الألوان غير الممزوجة على اللوحة . في حين نجد النزعة الحداثية عند الفنان (كيرشنر Kershiner) (١٢) عبرت عن الانموذجية لحالة الوجود والبدائية بفضل ارتباط الإنسان بالطبيعة ، وقد وصف الرسم بمثابة بحث عن مثالية الجمال تتحقق عبر الجمع بين الوجدان والعناصر الشكلية بألوان نقية براقة ، وباشكال مستوية ، وبايقاعات ذات زوايا ، وذات المساحات الخشنة ، وقد تصل الى العنف أحياناً لكسب صفة مترفعة مدغمة بالحدس والتعبير(١٧–ص٨٢).

وتأسيساً لما تقدم نجد ان بعض السمات الحداثية للحركة التعبيرية من خلال عدم اهتمامها بالألوان وبذلك لم تشكل سمة غالبة ، حيث إنها تقترب من الواقع في مكان من اللوحة وتبتعد وتكون صارخة في مكان آخر بما يتلاءم وإحساس الفنان ، فضلاً عن اتسام الخط بالإيهام الواضح ، وقد لا يظهر بشكل مباشر ، إذ يقوم بفصل المساحات اللونية بشكل دقيق غير متماه ، وقد يخضع للانفعال الذاتي ، واتخاذ المنظور طابع الحرية ، كما ان الأشكال أحياناً تحاكي الواقع ، وفي بعض الأحيان تتعرض إلى المداخلات الميتافيزيقية لتعطي بعض أشكاله نوع من التحرر وكذلك حرية الخيال للتعبير عن القيم الروحية .

خامساً : الوحوشية (Fauvism)

تعد الوحوشية من الحركات المهمة التي ساهمت في تطور الرسم الحديث ، إذ ظهرت بعد الانطباعية ، وقد استندت أعمالها إلى التأليف الذاتي حسب الرؤية الذاتية ، حيث دعت إلى " الانصراف إلى اللون في نغمات من صنع الغزيرة ، وضد جميع القواعد ، في حرية مطلقة للتعبير "(٢٣–ص٧). والقائم على التوزيع اللوني وبتحويلات عاطفية باستلهام العواطف الطبيعية كنقطة انطلاق ، فحداثية الوحوشية تبرز من خلال انتصار اللون وقوة الفرشاة في عملية نقل اللون ، "الأمر الذي ساعد رساميها أن يستعملوا الألوان القوية من دون التقيد بالطبيعة ومبالغتها في تحريف الأشكال"(٤٠–ص١٧٥)، فضلاً عن استخدامه الخط في التكوين الفني ، لكي يتم التشريع في بناء الأشكال بصورة جديدة تغاير السابق في ميدان الرسم الحديث .

ورفضت الوحوشية الالتزام بحرفية الواقع ومحاكاته ، إذ إن الاهتمام الجمالي الصرف يعتمد على المساحات اللونية المنسقة ذاتياً ، ولا يحتمل مقارنة مع الواقع ، فالجميل لديها يقترب من الواقع التشكيلي الصرف(٨–ص١٢٩). وفق أهواء الفنان بالحس المجرد والغنائية المنطلقة من أفق الوجدانية من دون رقابة يفرضها العقل . ولم يستخدم الفنانون الوحوشيون الألوان المكملة بعلاقاتها الانطباعية ؛ بل استخدموها بأسلوب تعارض المتجانسات غير المألوفة من دون ان تعيقهم تنافرات الألوان والنغمات الصارخة ، ورفضوا كلياً مبدأ التضليل وتدرجات اللون أو علاقات المنظور في تكويناتهم(١٠–ص٦٤). لإنتاج عمل متكامل مدرك . ويعزى ظهور هذه الحركة إلى الفنان (فان كوخ Van Gogh) (١٣) الذي يعد من الممهدين لظهور هذا الفن ، إذ يشير (كوخ) ان "الرسم كما هو عليه الآن يبشر بان يصبح أكثر رقة ، واقرب إلى الموسيقى ، واقل شبها بالنحت ، انه أخيراً يبشر باللون"(٣٨–ص٦٥). والتدرجات اللونية وشدتها وتناغمها الإيقاعي دليل اهتمامهم ولم يعطوا قيمة جدية للمضمون . ومنهم الفنان (ماتيس Matisse)(١٤) .الذي لم يبتعد عن الأشكال التي يمكن التعرف عليها ، إذ ظل مخلصاً لطريقته الخاصة في العلاقة بين الطبيعة والنموذج ، باعتماده على اللون الذي عد الأول في رسم كل صورة للوصول إلى نتائج غاية في الإبداع عن

طريق ربطها بالخطوط الخارجية ، لجعل الصورة في حالة حركة عن طريق اللعب بالخطوط والألوان مترجمة أشكالها ومحررة الألوان والخطوط من أية وظيفة زخرفيه . وكما ذكر (ماتيس) "إنها تغني معاً مثل الأوتار في الموسيقى " في محاولة خلق لغة صورية اشد تعبيراً(٧-ص١٥٢) . لتحقيق نوع من التأليف بين السطح والفضاء ، فضلاً عن الإعجاب بالأنسجة والبسط العربية واستهوته المنمنمات الشرقية والأنماط اليابانية المطبوعة ، مما كان لها اثر واضح في نتاجاته الفنية ، حيث حداثة أعماله تتجلى بادراك حدسي للموضوع أكثر حيوية بكثير من أي عمل يمكن أن ينجزه التقليد والتماثل الحرفي(١٩-ص٤٩).

سادساً: التكعيبية(Cubism)

تعد التكعيبية من أهم الحركات المهمة التي اعتمدت على فن الرسم بصفة أساسية ، ثم النحت وكانت بعيدة عن المضامين ، وأول من أطلق كلمة (التكعيبية) الفنان (مارتيس Martisse) اثر مشاهدته معرض الفنان الفرنسي (براك Braque)(٣-ص١٧٧). كما مرت هذه الحركة بثلاث مراحل(١٥) ومن اللافت للنظر إن الحركة قد ظهرت انبثاقاً من الحركة الوحوشية التي تعثرت نتيجة للظروف التي مرت بها فكانت بمثابة ثورة في استيعاب الرؤية البصرية الجديدة للشكل ، فضلاً عن ذلك أخذت عن الانطباعية احترام أوليات البناء ورفض الانفعال من خلال نظرتهم للحقيقة المدركة ، كبناء تشكيلي خال من البقع اللونية ، إذ أصبح اللون في المرتبة الثانية بعد الشكل ، كما عالجت الشكل عن طريق اللجوء إلى الهندسة ، وأصبح موضع اهتمامهم المستمر(٩-ص٢٦٧) . لذا أصبح الرسم مع التكعيبية مشروع للارتباط بما هو كلي وما هو لا نهائي ولا محدود ، بمعنى ان التكعيبية لم تتحدث عن المشكلات الخاصة بالذات كما في التعبيرية – بل هي عملية إيجاد معيارية جديدة للمعيارية التي ترى فيها الأشياء بخضوع الفن إلى الحلول الهندسية ، لتجسيد الرغبة في إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة ، بعيداً عن السهولة والإغراءات التي لجا إليها الانطباعيون والوحوشيون ، مما أدى بها ان تقود نحو التطور الذي تخطى بشكل كلي أو نهائي المفاهيم التقليدية للفن التشكيلي(٥-ص٩١).

والتكعيبية بقدر اقترابها من الواقع ، فإنها تقترب كثيراً من عالم الأفكار الخالصة لـ(أفلاطون Plato-٤٢٧-٣٣٧ق.م) الذي يشير إلى مطلق الشكل الهندسي ، بان الإنسان لا يستخدم الأشكال لذاتها ؛ بل على الأصول التي تمثلها ، والهدف ليس المربع المطلق والقطر المطلق من خلال الفكر ، فهذه الأشكال أشباح معكوسة على المياه والغاية هي إدراك الحقائق المجردة التي يدركها الإنسان بالفكر(١٥-ص٢٠٤) ، واستمدت التكعيبية حداثتها من خلال استخدام (بيكاسو Picasso)(١٦).و(براك Braque) تكنيك الكولاج (١٧). مشكلين منها بناءاً مستقلاً للوحة ، مما أدى بالحركة السريالية أن تعتمد عليه فيما بعد(٣٥-ص٦٢).

وعليه أن اغلب رسوم (بيكاسو) تناولت المشاهد الإنسانية ، وتخليها عن التشبيه والتركيز على رسم السطوح الأمامية والجانبية بطريقة متراكبة وبذلك يمكن رؤية الوجوه والأجساد من كل الزوايا .

سابعاً :المستقبلية (Futurism)

تعد هذه المدرسة إحدى مدارس الفن الحديث المهمة في القرن العشرين ، والتي أنتجت تكوينات فنية ذات أشكال دائمة الحركة ، ومتفجرة ومتصارعة ، معتمدة على حركة الأجسام في الفضاء وحركة الروح في الجسد ، وتميل إلى تحطيم التقاليد الفنية الجامدة ، وتجنب الأوضاع الساكنة ، إذ إنها تفقد تكوينات حياتها الخارجية العامة ، بسبب كثرة الخطوط الموصلة بالحركة وألوان ديناميكية معتمدة على عنصري الحركة والاستمرارية(٣٩-ص٩٧) . واشتملت على مختلف النشاطات الفنية كالأدب والتصوير والنحت .... ، وجاءت بأفكار حديثة ضد الماضي والتراث من خلال إصدار بيانهم بزعامة (مارينتي Marinty)(١٨): جاء فيه " ان حاجتي المتزايدة إلى الحقيقة ، لا يمكن ان تكتفي بالشكل واللون ، كما هما مفهومان ، لان كل شيء يتحرك ، كل شيء يركض ، كل شيء يتحول بسرعة ، إلا وجه جانبي لا يمكن ان يظل أمامنا من دون حركة ، ان الأشياء المتحركة تتكاثر وتتشوه وتتلاحق كالاهتزازات "(١١-ص٥٩-٦٠).

أكدت المستقبلية على الحاجة المتنامية إلى الحقيقة ، حيث لم يعد الشكل واللون يعبران عنها ، كما كان شانهما في الماضي ، بيد ان المستقبليين لم يأتوا بجديد في هذا المجال ، سوى اهتمامهم بالحركة ، فكل شيء عندهم في حركة وتغير سريعين ، وعلى سبيل المثال ، الحصان الذي يعدو لا يملك أربع قوائم ، بل عشرون ، بسبب التكرار ، او ان الفراغ هو الجو الذي يتحرك وتتداخل فيه الأجسام(٢٦-ص٢١).

لقد رفض المستقبليون الزاوية القائمة والأشكال المضلعة ، باعتبار ان الزاوية القائمة خالية من الأبعاد العاطفية المكعب والهرم وكل الأشكال الجامدة ويرون في الزوايا الحادة تعبيراً صارخاً عن الحركة والانفعال ، والخطوط المائلة تستنفر في رؤيتهم حواس المشاهد التي تلاءم الحركة مع الخطوط المائلة والمنحنية أكثر منها مع العمودية(٢٦-ص٢٢).ان حداثية الرسام المستقبلي تتجلى في تفكيك الأشياء ، ثم تجميعها في صورة أخرى ، وكشف خطوط القوة الكامنة في حركتها ، ثم لتمديد الشكل او تكثيره باتجاه هذه الخطوط كما في لوحة (كلب يجري) للرسام (جياكوموبالا Balla)(١٩).والذي عمد في تصوير الحركة إلى عدة سيقان متلاحقة ، مكان كل ساق ، ويندمج كل منهما مع الآخر(٤١-ص١٤٧) ، بمعنى إن كل شيء في حالة حركة وجريان وتحول مستمر . أما تجربة الفنان (مبرتوبوتشيوني Boccioni) (٢٠) فقد عبرت عن الحركة برسمها سلسلة من الوقفات التقطت من حركة سكونية ، الواحدة تلو الأخرى في سياق الحركة بأشكال مشتقة من تراكيب هذه الوقفات(٤٠-ص١٥٦-١٥٧).وخلال استخدام التطور العلمي ، بما فيه من آلات حديثة ، فضلاً عن استخدامها الزمن كبعد رابع في الرسم ، أي أصبح الفنان ينفذ من خلال الأشياء ما هو مخفي ،ورفض نقل الأشياء في وضعها الثابت ، كما رفض التوقف عن الحاضر والسعي بالتعبير عن المستقبل وعن الأشياء في حقل تتابعي الحركة ، حيث تظهر سمة التحديث من خلال إيجاد فن حركي بواسطة نقطة نظر ثابتة .

ثامنا : الدادائية (Dadaism)

ظهرت هذه الحركة ما بين (١٩٠٥-١٩٢٢) في مجتمعات الحرب العالمية الأولى كتيار يتمرد على الخراب والتدهور، وتعد الدادائية من أهم المدارس الفنية الحديثة التي تميزت بتأكيدها على حرية الشكل مخلصاً من القيود التقليدية ، فضلاً عن سعيها في البحث عن أساليب جديدة في التعبير لم يسبق له مثيل ، فحطمت الأشكال الحضارية كافة ، وتجنبت التكرار التقني أو الفني مع احتوائها الفوضى التي نشأت في البلدان الأوربية التي رسمت بتأثير المستقبل المجهول(٣٨-ص١٢١). بيد ان حداثية الدادائيين تجلت بعدم إتباعهم منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم ، فلجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم بما في ذلك الهدم والتشويه والتجريب بشكل سيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها(٥-ص١٦٠) ، فضلاً عن تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي والفضائح لكونها غير مألوفة في المجال الفني كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول ، وسخرت من كل شيء ، واستخفت بكل شيء ،بالمبادئ الأخلاقية وبالقيم الجمالية وبالثقافة والفن ، والعبث بكل شيء من دون المبالاة بالقيم ، حتى رسموا لوحاتهم بشتى وسائل التلفيق ، مادام العالم يتحرك بطريقة اعتباطية لا اثر للعقل والاتزان فيها(٣-ص١٨٠) ،ولم تعد للوحة قيمة فنية تذكر بالنسبة لهم ، حيث الأعمال الجاهزة ، تعد من ابرز الأعمال المميزة ، وعد الفنان (مارسيل دوشامب Duchamp)(٢١) .إن الفن الجاهز (Ready made) ليس من الفن بشيء ،وإنما اتخذها وسيلة للتعبير عن موقفه الرافض والمضاد ومحاولة لإعادة النظر في القيم الفنية السائدة ، وعليه فإنها لن تستند إلى أي نظرية علمية لعدم ثقتها بقيمة أي شيء(٣-ص١٨٢).ولم يعد لها أي اتصال بالحياة الواقعية مطلقاً ، فظهرت لوحاتهم ذات قصاصات الورق بطريقة لا معنى لها ولا منطق ، كما تسخر من الماضي ، فشوهت صورة (الجيوكندا)(٢٢).وأضاف لها مميزات جديدة وحديثة ، لحية وشاربين ، بحيث تبدو للناظر ذات دلالات جديدة ،إذ تحولت (الجيوكندا) إلى رجل أصبحت ساخرة ومثيرة للضحك وبذلك جردت من قداستها(٣٥-ص٢١). إذ إن حداثوية الدادائية تنبثق على رفضها لجميع القيم الأخلاقية السائدة في الفن ، وانتهج البعض من فناني هذه الحركة سلوكاً في رسم صور تتألف من خرق بالية وشظايا أخشاب وأزرار مهمشة وفتائل من الخيوط وتذاكر ممزقة ، وعلى نحو ذلك من النفايات ولصقها على اللوحة ، أو بتنصيبها على قاعدة كالتماثيل ، ثم تقديمها للملأ في وقار مفتعل

على إنها الفن الرفيع ، كما نادوا بالعودة إلى الطفولة(٤٣-ص١٨٢-١٨٣). فيما أكد البعض الآخر على الدادائيين في أعمالهم (الفوتومونتاجية)(٢٣) ان يعززوا الجانب اللافني فيها (الجانب الهندسي) ضمن محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر(٢٦-ص١٠٠). والدادائية من خلال طروحاتها قدمت للمفاهيم الفكرية الحداثية والمواقف اللاجمالية وكان لها التأثير المباشر في الأفكار والبنى الصورية في مجمل تطور الحركة الفنية الحديثة ، وعليه مهدت الطريق للمذهب السريالي ولإعلان مدرسة فنية جديدة في محاولة لخلق صورة إلى شكل إشارات ناطقة دون أن تكون مدركة عقلياً(٥-ص١٣٣).إذ إن الهدم يعد بمثابة تمهيد للأرض التي يقوم عليها بناء هذه الحركة . وتأسيساً لما تقدم إن ظهور الدادائية للوجود لم يكن بمحض المصادفة ؛ إنما بهدي من فلسفة (نيتشه) العدمية ، وما كان للحرب والدمار والخراب الكبير السبب الرئيسي في تأجج روحيتها وانتشارها في جميع أنحاء المعمورة .

تاسعاً : السريالية (Surrealism)

ظهرت السريالية كظاهرة وحركة للرسم الأوربي الحديث بعد الدادائية ، مؤسسها الشاعر الفرنسي(بريتون Braton)(٢٤) وكحركة لم تكن مقتصرة على الفنون التشكيلية فحسب ، بل شملت الشعر والدراما وحتى علم النفس والفلسفة ، إذ ان هدفها ينصب في محاولة إدراك بعض الأبعاد والخواص في كينونته المغمورة باللجوء إلى تخيلات الأحلام ذات المغزى وحالات العقل الشبيهة بالحلم ، فضلاً عن ان حداثتها تجلت بالسعي وراء كل ما هو جديد في الأفكار والموضوعات ، وتقبل كل خطايا الوجود ، وكل البشاعة والفوضى وخرق النظام ، وبذلت قصارى جهدها لتندفع إلى العالم لتجد متسعاً لحداثتها (١٨-ص٩٦).

اتخذ السرياليون مبدأ (الدادائية) الذي يعمل على إلغاء جميع النظم والتصورات السابقة لكي يجعلوا من هذا المذهب رد فعل على جميع المذاهب والعودة إلى الواقعية بأسلوب حديث يختلف عن أساليب الواقعية السالفة ، وذلك بانتقالهم من المعلوم إلى المجهول بأساليب رمزية لا شعورية ، باستخدامهم لأكثر الأشكال أكاديمية وللتقرب من الواقعية في تفصيلاتهم ،لكنهم لا يجمعون صورهم في كل تكوين واقعي ؛ بل كانوا في الأحلام يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغولين بالاعتباطية والرؤى المرعبة المتخيلة(٤١-ص١٢٣). ومن خلال عالم الأحلام الذي لا يعرف أي نوع من القيود ، وفقدان الحدود والفواصل الزمكانية، يصبح كل شيء ممكن بجمع أشياء متباعدة في لحظة واحدة بالقياس للزمن الموضوعي كل التباعد ، أو أشياء متباعدة لا يمكن أن يضمها مكان واحد في عالم الواقع المحسوس(١٨-ص١٨٤) . وتأسيساً على ذلك فان السريالية تهدف إلى الغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر الهام الفنان بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل ومنطقياته ، في أشكال المعرفة والعلاقات القائمة بين الوعي واللاوعي التي تعتمد في حلها على منهج خاص يتطلب درجة عليا من التكامل وعليه حاولت السريالية ان تكشف الباطن بمنهجية ، وتسليط الضوء على أعماق الإنسان الخفية ، حيث إن هدفها التركيز على الإيحاءات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية(٤١-ص١٢١-١٢٣). والتحليق إلى عوالم الروح حيث اللانهائية ، ما وراء الطبيعة لمحاولة قراءة ذاته بواسطة الرموز للتعبير عن وعيه من معرفة الذات إلى معرفة الكون ، مثله الفنان (سلفادور دالي)(٢٥) الذي جسد في أعماله كل ما ينقلنا إلى العالم الآخر، كما تجنب في لوحاته وضع الأشياء المتقاربة ؛ بل سعى إلى حداثية إيجاد تلاقيات صادقة هذيانية (٢٦)بينما الفنان (ماكس ارنست Arnest Max) .الذي يؤلف بطريقة الكولاج أشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان – تهجين الأشكال (مزاوجتها) أي ضرب الميثالوجيا ، ليكون عالمه أشبه بالأساطير وبأسلوب (الفرتاج Fortaj)(٢٧)الذي يبرز في أعماله الفنية ، ويرى (ريد) ان السريالية تميزت عن بقية المدارس المعاصرة ، بحيث كانت تحولاً جذرياً في جميع التقاليد المتبعة في التعبير الفني ، وان حقيقة الاتجاه في الفن لا يملك استيتيكية خاصة به وواضحة وانه مشحون بالروح الأدبية ، ومن ثم استثارة لاهتمام علم النفس .

التجريدية(Abstractism):

يعبر المذهب التجريدي عن صوفية الفن الذي يهدف عن طريق الرمز إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق وهو الفن الذي ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة . حيث التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية . ومن الفردية إلى التعميم المطلق . لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية ، ومن أرديتها الحيوية ، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة ، وسواء كان التجريد هندسياً شاملاً أو جزئياً بتبسيط الأقواس والمنحنيات ، وسواء كان تجريداً كاملاً او نصف تجريدي ، فانه يعطي الإيحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني (١٢-ص٢٠٢).

إن الفن التجريدي فن لا تشخيصي ، لا ينقل الطبيعة نقلاً حرفياً ، بل يسعى إلى جعل الفن لذات الفن كهدف رئيس ناجم عن حداثية أدت إلى تحول في الرؤيا الفنية في مفهوم اللوحة ، من شانها القيادة نحو نفي الصورة وما يتطلبه من استنباط الأساليب ، وتقنيات جديدة في مضمونية الفكرة محل الصورة ، لتحرر الفنان من قيود الموضوع الهادفة لتصوير ما يمكن تسميته الموضوع الداخلي ، عند ذلك تكون الصورة المرسومة نوعاً من الإسقاط لهذا الموضوع(٣-ص١٩٥). حيث الموضوع في اللوحة التجريدية لم يكن مجرد موضوع محوّر أو مصاغ صياغة جديدة فحسب ، وليس موضوع جرد من تفصيلاته ، وإنما موضوع يستشعر به الفنان عبر انطباع له في نفسه ، إذ انه لا يتعامل مع الموضوعات ذات الأجسام ، بل يتعامل مع الأنماط الأصلية في الطبيعة ، لأجل الوصول إلى رؤية خاصة تكون اقرب إلى الحقيقة عبر الفكرة والحس والشعور والخيال(٢٠-ص١٤٠).وللوصول إلى التجريد اتخذ الفنان مداخل متعددة فهناك المدخل الذي جاء وليد التكعيبية ذاتها ، أي يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعي ويراه من زاوية هندسية ، ويأخذ في أحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل ، وتتحول إلى مجرد (مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس) محملة بملامس مختلفة تنبئ عن مميزات لتلك الأسطح التي جردت من الأصل الطبيعي . ويظهر التجريد في هذه الحالة وهو أشبه ما يكون ؛ بقصاصات الورق المتراكمة ، أو بقطاعات في الصخور ، أو بعروق الرخام ، أو أشكال السّحب ،او أمواج البحر ، مجرد أشكال إيقاعية مترابطة ليس لها دلائل بصرية مباشرة ، وان كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان(٨-ص٢١٠) .فالفنان التجريدي يعمل على أساس إن الأشكال التي يبدعها لها معنى أكثر من مجرد المعنى ألزخرفي وذلك لأنه يكرر في الواقع عن طريق مواد معينة لها إمكانات تعبيرية خاصة فالفنان يستطيع ان يصوغ العالم ويتمثله . في أي تجمع لوني(١٧-ص١٥٥) بدت التجريدية تتلاعب بالشكل وبالرسوم الشخصية وذهبت إلى ما وراء الشيء وكان هدفها تحرير الشكل وتحرير الذات فقد اهتمت بالخيال والإدراك الباطني الذي ساعد في إقصاء معظم مقولات المنطق وقد "رغب كاندنسكي أن يوسع مجال الرسم بان يجعل محتواه إضافة إلى الألوان الأنغام الموسيقية أي يعتمد الرسم الموسيقي وقد حاول ان يؤلف نظاماً يكون فيه بين الأشكال والألوان علائق نسبية ثابتة كالنوتات في الموسيقى"(١٧-ص٣٥) كان هذا الأساس الذي استند إليه مذهب (كاندنسكي) . ولتصبح الصورة ثمرة الإلهام والخيال ، ومحررة الواقعية ، ومتجهة نحو الإحساسات في خلق لوحات وتكوينات مؤسسة على المصادفة نحو الشكل الخالص ، بما يتناسب مع ما انتهى إليه (أفلاطون) من ان الجمال المطلق يوجد في الخطوط المستقيمة والسطوح الهندسية(المربعات، المستطيلات ، المثلثات) ، وليس الأشكال الطبيعية(٤٢-ص٧٤).فضلاً عن التأكيد في فلسفة (كانت)المثالية ،على الشكلانية من إن الجمال الخالص يتجسد في الشكل الخالص ، وبهذا الصدد أراد (كاندنسكي) أن يحرر التصوير من التمثيل الصوري ، متجنباً تحويله إلى مجرد تزيين هندسي ليتوصل إلى خلق نظام مرمز ومتحرر إزاء الضرورات الخارجية ، ونجد إن حداثية الصورة الفنية عنده تكمن بمراحل منها ، انطباعات-هي انعكاس مباشر للطبيعة الخارجية ، وارتجالات – هي صورة عابرة شعورية تلقائية ، ليس لها جذور في الطبيعة ، ثم تكوينات- فهي رسوم أكثر حساسية أنجزها على ضوء دراساته الأولية ، بحيث يلعب الشعور والغرض دوراً شاملاً فيه(٢٢-ص٩٧).

اتسمت الرسوم الشخصية لـ(كاندنسكي) بأنها بعيدة عن الشيئية فهو يقول :"إن الشيئية ليس لها موضع في لوحاتي بل كانت ذات تأثير ضار عليها" –فهو أراد بتجريد شخوصه في رسوماته– التأكيد على المنحى الروحي فكرياً مشدداً على المعرفة الداخلية من اجل الوصول إلى جمال خالص قائم بذاته يتعارض مع الجمال الطبيعي ومعطياته الحسية ولقد كانت لطروحات (كامي Camus,A ١٩١٣–١٩٦٠)(٢٨). وتأكيد مفهومه التمرد على والواقع والثورة عليه تشتغل بشكل كبير على الفنانين التجريديين – فهو يرى ان الفن مهما حاول ان يعكس على مبدعاته روح الفنان وأسلوبه إلا انه لم يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة فالفنان يسعى إلى تجميلها وتنظيمها ، وإذا كان الفنان يثور ويتمرد ميتافيزيقياً ، فانه يثور كذلك في مضامين وأشكال فنه ، ولهذا فان الفنان يسعى مجتهداً في سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال في الأشياء التي يخلقها بفكره وجهده .

إما (بول كلي) فكانت له بصيرته ، وخياله المبهج ، وله قدرته على ان تكشف إمكانات الخامات وقيمتها لم يكن (كلي) يعتقد بان التجريد وحده هو معيار للقيمة ، ولذلك كان يبحث دائماً عن العلاقة بين الطبيعة والعقل ، واستخدم القلم والألوان المائية ، والطباشير ، والزيت ، في تركيبات متنوعة على أرضيات لها ملامس مختلفة ، قماش رفيع ، قماش خشن ، لوحة مطلية بالدهون ، ولكنه كان متيقظاً للإيحاءات الواقعية ، التي كانت توصي باستخدام تلك السطوح ، وكان أحياناً يشير إليهم باسم او عنوان شاعري أو خيالي مبهم .

لقد وصف أسلوب الفنان (موندريان) بـ(التشكيلية المحدثة)(٢٩)، على الرغم من هدفه في التوصل إلى تأليف مسطحة ذات طابع هندسي ، التي قادته إلى الصفاء الكلي والوضوح ، جعلت منها التعبير المثالي لتوجهه الفكري وتجسيد التوازن التام بين الحرية والانضباط ، بحيث جرد الأشياء من خواصها وتحريرها والبقاء على الصورة الجوهرية اللامتغيرة (المثالية) ، وبذلك سعى إلى تحويل الفن إلى أقصى ما يتوصل إليه التطور البشري(٥–ص١٤٧) . بهدف الكشف عن الحقيقة الميتافيزيقية ، ما أدى إلى تركيز اهتمامه على الألوان الأساسية، بوصفها جوهر للألوان الطبيعية ، وبذات الوقت اتسم الشكل بالعقلانية ، وهنا (موندريان) يؤكد السمة العقلانية تحت تأثير تكعيبية (بابلو بيكاسو)و(جورج براك) وفي أعماله هذه، يبدو نقيضاً لمعالجات (كاندنسكي) التي ينحو منحى عاطفياً فـ(موندريان) اعتمد النظم والأنساق من الأضداد في تجريداته ، معبراً عن إمكانية الفنان التأملية وعن مفهومه الخاص للكون .

<u>مؤشرات الإطار النظري :</u>

١– اعد (أفلاطون) منهجاً جمالياً فتح أفقا مستقبلياً للمسار الفلسفي المثالي ، فاستلهم رؤياه في الموسيقى وربطها بالأشكال التجريدية .

٢– عبرت الرومانسية عن الفكر الأفلاطوني ، معتمدة على نظرية الالتهام والعبقرية والسماح لمخيلة الفنان الملهم بمعارضة صور العالم الأرضي لبلوغ الجمال المثالي المطلق عبر صور ذهنية مجردة.

٣– أستنبط (أفلاطون) فكرة الجمال المطلق ، من الأشكال التجريدية الخالصة ذات الطابع البنائي الهندسي ، والتي تواءمت مع الصورة الذهنية المجردة .

٤– الجمال في النظام والعناصر (الميتافيزيقية) (الوحدة والتعدد والانسجام والسيمترية والتناسب) عناصر تتسم بالجمال والكمال.

٥– وجدت الرومانسية الفن ذاتياً ، بالاعتماد على تصعيد الخيال والوجدان اللذان لعبا دوراً مهماً في الرسم الحديث .

٦– وصف الرسم بحث عن مثالية الجمال والتي تتحقق عبر الجمع بين الوجدان والعناصر الشكلية بألوان نقية براقة ، وبأشكال مستوية ، وبإيقاعات ذات زوايا ، وذات المساحات الخشنة ، وقد تصل إلى العنف أحياناً لكسب صفة مترفعة مدغمة بالحدس والتعبير.

٧- اتخذ الفنان مداخل متعددة للوصول إلى التجريد ،ومنها التكعيبية اذ يراه من زاوية هندسية ، ويأخذ في أحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل ، وتتحول إلى مجرد (مثلثات ومربعات ودوائر وأقواس) محملة بملامس مختلفة.

الدراسات السابقة :

دراسة (رياض هلال مطلك الدليمي) ٢٠٠٤ م : احتوت الأطروحة(بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث) على أربع فصول يبحث الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه ، والتي تضمن دراسة بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث وتحدد أهداف البحث :

١- تعرف الأطر المفاهيمية للشكل الخالص .

٢- تعرف المعالجات البنائية للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً – مجتمع البحث :

نظرا لسعة مجتمع البحث ، وجد الباحثان صعوبة في حصر أعداد إحصائية ، لطول الفترة الزمنية ولهذا فقد اطلع الباحثان على منشورات ومصورات المتوفرة لتغطية البحث الحالي .

ثانياً- عيّنة البحث :

١. تحددت عينة البحث بـ (٥) لوحات قام الباحثان بتصنيفها حسب الاتجاهات للرسم التجريدي الحديث وبما يتناسب وحدود البحث .

ثالثاً- منهج البحث:

من اجل تحقيق هدف البحث والتعرف على تأثير الفلسفة الأفلاطونية بالمدرسة التجريدية اعتمد الباحثان المؤشرات الفلسفية التي أشار إليها الإطار النظري والتي تم تحديدها ضمن عينة البحث للوصول إلى هدف البحث .

رابعاً- تحليل عينة البحث:

عينة (١)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي.

اسم العمل : تجريد أول بالألوان المائية .

تاريخ الإنتاج : ١٩١٠ .

العائدية : مجموعة نينا كاندنسكي / باريس.

المادة : ألوان مائية .

تعتبر هذه اللوحة أول عمل تجريد خالص يكشف عنه (كاندنسكي) الذي أسس لنا الرسم التجريدي بشكله العام فقد نفذ العمل بالألوان المائية سنة ١٩١٠.

عند رؤيتنا للعمل الفني نجد إن الفنان يعبر عن انفعالاته وارتجالاته فنشاهد في هذه اللوحة انتشار الألوان المائية على مساحة السطح التصويري بشكل غير منتظم فنجد الألوان منتشرة على مساحة اللوحة وبطريقة ارتجالية تبحث التحرر من القيود ، فاعتماد الفنان على (ألوان ، خط) القيم الجمالية بصورة خاصة فجمال اللوحة وقدرة الفنان تجلت من خلال ترابط علاقة الخط

باللون . وكذلك اعتمد الفنان على التضاد اللوني بين (اللون الحار ، اللون البارد) وكذلك اعتمد على التشبع اللوني وكذلك قوة الخطوط عند بقع الألوان المزدحمة .

ان التجريدية عند (كاندنسكي) تكونت عن طريق تكوينات لاشكلية لا موضوعية واتسامها بالشمولية والكلي ومغادرة كل ماهو عابر ونسبي ، ومن خلال ذلك يتضح ان تجريد الشكل تقترب من النغمات الموسيقية لما في ذلك من ضرورة روحية ، فتوسم بالجمال للمسار الفلسفي المثالي في تكوينه الفني ، فعناصر بنائية الشكل التجريدي نهضت في تشكلاتها على عناصر بنائية متحررة من قيود الأنساق البنائية التشخيصية أو الأنساق البنائية الهندسية بطابعها التنظيمي العقلي تخلصاً من أية قصدية تعمل على الحد من حرية التعبير بشكلها المجرد .

عينة (٢)

اسم الفنان :ارتجال.

اسم العمل : فاسيلي كاندنسكي .

تاريخ الإنتاج : ١٩١١ .

العائدية : مجموعة خاصة.

المادة : زيت على كانفاس .

تنتمي هذه اللوحة إلى المرحلة التي اكتسبت فيها أشكالاً ذات طابعاً روحياً ورسمت بطريقة اقرب إلى الارتجال منها إلى الرقابة الفعلية، يصور (كاندنسكي) في هذه اللوحة التضاد اللوني ووزعت الألوان الأزرق والأخضر والاوكر بحيث نشاهد تناغمات لونية على الرغم من استخدام الارتجال .

أن الطابع التجريدي 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 ، إذ تبعثرت وتشتت حدودها وتوزعت مساحاتها وألوانها بصورة تلقائية ومرتجلة بشكل تبحث على التحرر من سيطرة المنطق العقلي .

يعمل (كاندنسكي) على مقامات اقرب إلى لغة الموسيقى في تخليها عن محدودية المكان والتعايش مع زمن مفتوح كما في مثالية افلاطون ، فالتجريد في هذه اللوحة تكتسب مداً وبعداً لا متناهياً وعلى الضد من الرسم الشيء او ألتشبيهي المنفتح على العالم ونلاحظ في هذه اللوحة تخلي (كاندنسكي) عن الأشكال الهندسية بحيث نجد صعوبة في إيجاد نقط التلاشي ونجد الفنان رسم نقط التلاشي بطريقة لا متناهية مركزها الروح والخيال .

عينة (٣)

اسم الفنان :بول كلي.

اسم العمل : فلل فلورنتين.

تاريخ الإنتاج : ١٩٢٦ .

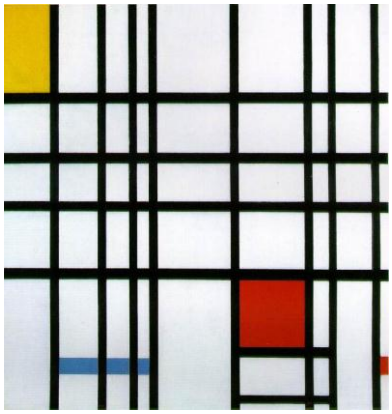
العائدية : متحف الفن الحديث –باريس.

المادة : زيت خشب .

نجد في هذه اللوحة مسطحات لونية ذات منظور متراكب بحيث اشتغل سطوحه بحفريات ناتئة لخطوط مجردة دالة على واجهات بيوت وشبابيك وأبواب تشتبك مع تكوينات زخرفية هندسية ذات أصل نباتي في جانب فيها ، وينشأ على سطح لوحته هذا عالماً خيالية من الانسجام والتوافق مما يتفق مع رؤية كلية إلى العالم والموجودات الحسية وتحويلها إلى فن متحرر من القيود ، فالبيوت التي رسمها والأشكال المعمارية لا ترى من الخارج فقط بل من

الداخل الباطني أيضاً ، يرسم(كلي)في لوحته هذه امكنة مفترضة ومعمارية هذه لا ترى إلا بعين الخيال والوحدات المصورة تبدو إنها رشحت من أحاسيس خاصة لتصبح هذه الإحساسات تمتلك قابليتها في الإشعاع والتواصل إلى مالا نهاية ، فالتقسيمات المربعة والمستطيلة بخطوطها الناتئة الأفقية والعمودية ومساحات الألوان المتداخلة يذكرنا بالزخارف الإسلامية وأسهمت هذه الزخارف في خلق حرية متخيلة فالخطوط الغائرة يوحي أكثر مما يوصف فهو يفترض مدنا بسحرية وعالماً خيالياً لا يمكن رؤيته إلا من خلال الفن .

واستمراراً للتسلسل في التراكيب فإن الأشكال التجريدية الخالصة التي أظهرتها الخطوط غطت المساحات اللونية بشكل كامل وأحدثت تناغماً مع انتقالات اللون بشكل تتكشف فيه آلية النسق البنائي الكلي الذي تحكم بالنسيج العام للوحة ، فمع التغيير في اللون يظهر تغيير في صيغة الخطوط وتراكيب اشكالها



عينة (٤)

اسم الفنان : بييت موندريان.

اسم العمل : تكوين بالأحمر.

تاريخ الإنتاج : ١٩٢٧ .

العائدية : متحف كليفلاند للفنون – أمريكا.

المادة : زيت على كنفاس.

يمثل عمل (موندريان) في هذه اللوحة الخصائص الجمالية التي توصل إليها من خلال تجريد الأشكال والاعتماد على قوانين مطلقة للمثالية الافلاطونية ، كالوحدة والتوازن والانسجام والتضاد والتي بدورها تولد إحساساً نقياً . صور (موندريان) في لوحته ثلاثة ألوان اشتملت الألوان الأساسية هي (الأحمر والأزرق والأصفر) وزعها على المساحة التصويرية بطريقة تقترب من الرياضيات ، فاعتمد على الخطوط المستقيمة والعمودية والتي شكلت فضاءات لونية . ابتعد الفنان في تشييده للشكل عن السياقات الواقعية الموضوعية التي تحاكي العالم المرئي اذ ابتعد في هذه اللوحة الذاتية ولو جزئياً، والتخلي عن المحسوس بوصفه مرجعاً لأنهما ينتميان بالاستقرار وعدم الثبات وهذا لا ينسجم مع رؤية الفنان (موندريان) للشكل المجرد ففي استخدامات الألوان ،استخدم الألوان الأساسية في هذه اللوحة تلك التي لا يمكن اشتقاقها من ألوان أخرى وفي هذه اللوحة جرد (موندريان) العناصر ذاتها فكل الخطوط ليس لها مرجعية حسية .

إن بنائية الشكل الخالص (لدى كلي) استمدت قيمها الجمالية المثالية من خلال منظومات شكلية مجردة تنهض على ما حققه من تجانس بين المتضادات البنائية في الخط واللون ، دون انغماسه في واقع المرئيات بل خلق لغة نسقية من الإشارات. موندريان من الفنانين الذين اهتموا بفكرة الموازنة والثبات الكوني وكذلك فكرة الأجرام السماوية فتحمل هذه اللوحة في صورتها شيئاً من فلسفة أصل الوجود كونها قوى فاعلة .

عينة (٥)

اسم الفنان : بول كلي.

اسم العمل : شجرة التين.

تاريخ الإنتاج : ١٩٢٩ .

العائدية : مقتنيات خاصة/ نيويورك– أمريكا.

المادة : ألوان مائية على ورق.

استخدم الفنان الخط والتكوين كإيقاع موسيقي في لوحته التجريدية ، فكانت اغلب أعمال الفنان (بول كلي) ذات تعبير موسيقي فمن خلال صيغ التكرار الإيقاعي للمنظومات البنائية منح أشكاله حركة مستمرة ومستديمة لتظهر بتراكيب بنائية ديناميكية تقود النظر إلى ما يشبه لغة الطلاسم. ونرى في هذه اللوحة الخطوط واضحة وجميلة وتدل اللوحة ان الشكل التجريدي الشجري مع التضمين المموه لأشكال اقرب ما تكون إشكالا (الطيور) في الأعلى وفي الجهة اليسرى من العلامة المهيمنة. وكان الفنان يستخدم الضربات السريعة في اللوحة للتخلص من الانطباعية التي كانت سائدة في ذلك الوقت فجسد العلامة بصيغة شبحية ومموهة ، وقام (بول كلي) وأمثاله بتحويل الاتجاه من الانفعال إلى الهدوء في التعبير عما هو داخل اللوحة الفنية .

لقد استخدم (كلي) في اتجاه رسومه لغة من العلامات والرموز من الباطن التي تمزج الواقع والتجريد . فالفنان إنسان طبيعي فهو جزء من الطبيعة ، لذلك كان (كلي)يعتقد إن التجربة وحدها لا تكفي فكان يبحث عن العلاقة بين العقل والطبيعة فاستخدم القلم والألوان المائية والزيت وأيضاً استخدم القماش الناعم والخشن واللوحة مطلية بالدهن ، وكان أيضاً متيقظاً للإيحاءات الواقعية .

تشكل النظام التجريدي في النص على عناصر بنائية ثابتة ومتمركزة هي (اللون والخط والشكل والفضاء) إذ يشتغل اللون ببناء وقانون نظمي محققاً إيقاعاً لونياً منسجماً في كل وحدات النص من خلال التكرار اللوني. فالعمل احتوى على بنية تعالقات لونية متمازجة، مشكلة من اللونين (الصفر + الأخضر) مع تدرجاتهم .

إن التجريدية في عمل (بول كلي) تتجلى من خلال تراكيب شكلية مجردة حققت اختراقية في الشكل المرئي إلى الجوهري المتخيل واللامرئي ، وهذه التراكيب الشكلية تنفتح على المطلق اللامتناهي بأنساق بنائية توليدية تتجاوز حدود خضوعها الزمكاني والتي اكدتها المثالية في الجمال الخالص من خلال توظيف الشكل الهندسي وغنائية اللون والخط.

النتائج والاستنتاجات

<u>أولاً – نتائج البحث :</u>

توصّل الباحثان إلى عددٍ من النتائج استناداً إلى ما جاء به الإطار النظري للبحث وما تقدّم من تحليل لعيّنات البحث ، تحقيقاً لهدف البحث ، وكالآتي:

١- اوجد كلي (عينة رقم١) الخط والتكوين كإيقاع موسيقي في لوحته التجريدية فكانت اغلب لوحاته ذات تعبير موسيقي، واستخدم في هذه اللوحة الضربات السريعة للفرشاة للتخلص من انفعالات الانطباعية التي كانت سائدة والاتجاه إلى الهدوء في التعبير.

٢- إن الانفعالات اللامنتظمة للخطوط في مساراتها وتعرجاتها تقابلها انفعالات لونية وتتبدل في الدرجة ضمن المسار الواحد (عينة رقم ٢) .

٣- إنّ الشكل التجريدي يحمل صفة الجمال جوهراً ، لما يمتلك من قوانين التكرار والتناظر والانسجام في الخطوط والأشكال الهندسية ، واوجد كليه(عينة رقم ٣) من خلال تجريد الشكل الحي أنظمة تقوم بالتقسيمات الهندسية والتي هي بمثابة الجوهر والأصل للعينات الحسية.

٤- وكما يؤكد أفلاطون ان الجمال الخالص في الاشكال الهندسية اشتغلت التجريدية عند (موندريان)على القوى غير المنظورة من خلال تركيزها على الشكل الهندسي بوصفه شكلاً مفتوحاً ، ولها تأثيرات إدراكية تكتسب طابعاً كلياً لا جزئياً (عينة رقم٤).

٥- سعت التجريدية الى تفعيل طاقة العناصر للافلات من الحسية ، مما جعل الارادة هي التي تصل الى الداخل وبعيداً عن الحسية ، وهناك علاقة بين مفهوم افلاطون عن الجمال المثالي والبعد عن الواقع المادي (عينة رقم ٥) من خلال توظيف الشكل الهندسي وغنائية اللون والخط .

ثانياً – الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصّل إليها البحث الحالي ، استنتج الباحثان ما يأتي :

١. إنّ الرسم التجريدي يتجه نحو تحرير الشكل من السمات الوصفية والإيحائية ، على أساس ان الشكل الخالص يمثل ثمرة بنائية للكشف عن الحقيقة الغائبة التي تنطوي على الأشكال المجردة ، مما هيأ الأجواء لتكريس سلطة الشكل الخالص بوصفه حاملاً لقيم تمس الحقائق الغائبة والمفاهيم المرتبطة بالكلي دون الجزئي .

٢. إنّ الجمالية في الفلسفة المثالية التي كانت تدعوا إلى الابتعاد عن الأشكال التقليدية في محاكاة الواقع كان لها نزعة شكلية في الفن ، وهي ترى ان الشكل التجريدي يقدم جمالاً مختلفاً ومتفردا كما هو الحال في فن الموسيقى الخالص.

٣. شكل التجريدي يحمل صفة جمالية من خلال استخدام الأشكال الهندسية وتوظيفها جمالياً من خلال الخطوط الأفقية والعمودية واستخدام الألوان الأساسية.

٤. ان الفلسفة الأفلاطونية كان لها الأثر البالغ في تطور المدرسة التجريدية التي نحت كل ما هو متعلق بالحس الداخلي واستخدمت ضربات الفرشاة السريعة والألوان والخطوط لتكوين أشكال أكثر جمالاً .

ثالثاً– التوصيـــات :

يوصي الباحثان بدراسة أكثر عمقاً للفلسفة المثالية الأفلاطونية بكل أصنافها لأنها تعطي الأشكال الفنية أكثر جمالاً .

رابعاً– المقترحـات :

يقترح الباحثان تدريس مادة الفلسفة المثالية لطلاب الفنون الجميلة لكي تكون لديهم فكرة واضحة عن التجريد المثالي .

الهوامش :

- هوامش المبحث الاول: (١) ولد أفلاطون ما بين عامي (٤٢٨-٤٢٧) قبل الميلاد في أثينا ، حيث كان والده اريسون –كما يقول ديوجين اللايرتي – ينتمي إلى أسره سليلة النبل والشرف ، وهو من المعرفين بالشهامة الوطنية ولا غرابة في ذلك اذا علمنا انه ينحدر من عائلة كودرس ، آخر ملوك أثينا عندما غزا الدوريان شبه جزيرة البلويونيز، واحكموا احصار على تلك المدينة خلال القرن الحادي عشر قبل الميلاد . أما والدته (بيريسكيوني) فقد انحدرت من عائلة صولون احد الحكماء السبعة الذين كان لهم الفضل الكبير في تجذير العرق الهيليني . وهذا يرجع الفضل لصولون أثينا عام (٥٩٤) قبل الميلاد ، فكان بذلك أول من وضع الأساس للديمقراطية في اليونان ، حيث ادخل في الدستور إصلاحات اجتماعية وسياسية قضت على الحكم الارستقراطي ، واصفتا لطبقة الشعبية بإعطائها دورها في تسيير دفة الحكم . ولهذا تلقى أفلاطون دروس في العلم والتربية على يد خيرة أساتذة عصره . واطلع على أنباء وأفكار الفلاسفة السابقين ، وعلى رأسهم هيراقليطس . لكن اكثر تاثره جاء من سقراط الذي صاحبه وهو لا يزال في العشرين من العمر ، بينما كان سقراط شيخاً . الف افلاطون في بداية حياته الفكرية مجموعة من الماس ونظم عددا من القصائد الحماسية والتي أتلفها عند مقارنتها بمؤلفات كبار عصره (١٣ ، ص٣١٧) .

(٢) الماهية(Quiddity) المقول في جواب ماهو في مقابل السؤال عن الوجود . عند أرسطو هي مطلب ما ، أي ما لشئ الذي هو موضوع العلم . ويقول الجرجاني : ماهية الشئ ما به هو ، وهي من حيث هي لا موجودة ولا محدودة. ولا كلي ولا جزئي ، ولا خاص ولا عام ، والاظهر انها نسبة الى ما هو ، جعلت الكلمات ككلمة واحدة .

-هوامش المبحث الثـاني: (١)(تيودور جيريكو Theodore Gericault) (١٧٩١-١٨٢٣) : فنان فرنسي استطاع ان يجمع في فنه تأثيرات متضاربة بوقت واحد ، بغرو وروبنز ومايكل انجلو وكارفاجيو وكونستابل وموراند ، ويقوم فنه على المبالغة في التعبير عن الواقع . للاستزادة ينظر: (١٠- ص١٥٢) .

(٢)ديلاكروا: فنان فرنسي وهو زعيم الرومانتيكية بعد جريكو والذي طال به العمر ليرفع راية الرومانتيكية زهاء (٤٠) عاماً إذ زادت جهوده إلى القضاء على نفوذ الكلاسيكية وظهور الرومانتيكية) . للاستزادة ينظر: (٣٥- ص٢٩) .

(٣) غويا: فنان اسباني ويعتبر شخصيته فريدة ذات المخيلة الغربية المتفجرة دائماً والقادرة على تمثيل بشاعة الحرب)للاستزادة ينظر(٥ ، ص٥٠).

(٤) (مانيه -Monet)- (١٨٤٠-١٩٢٦) ولد في باريس ، من كبار فناني المناظر الطبيعية في القرن التاسع عشر ، ومن زعماء الانطباعية . للاستزادة ينظر(١٠ ، ص١٨١).

(٥) (سيزان Cezanne– ١٨٣٩-١٩٠٦) : ولد في قرية صغيرة جنوب فرنسا ، عاش مع الطبيعة يبحث عن الجمال ، (١٨٧٤) اشترك في معرض الانطباعيين حيث كانت أعماله مثار نقد وسخرية ، كما كان له تأثير على التكعيبيين من خلال أفكاره عندما قال:ان كل ما في الطبيعة يعود الى الاسطوانة والكرة والمخروط) للاستزادة ينظر(١٠ ، ص١٩١).

(6) (سورا: هو من ابتدع التنقيطية وهو يخطط لرسوماته قبل تلوينها وعند التلوين لا يخلط الألوان بل يضعها على شكل نقط متجاورة) للاستزادة ينظر(٣٥ ، ص٦١) .

(7)(بول غوغان- Paul Gauguin-1848-1903) ولد عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية بعدها رحل إلى بيرو ، وبعد أربعة أعوام عاد مع أمه إلى فرنسا ، وكان مولعاً ببعض الفنون اليدوية . (ينظر: 39،ص 105) .

(8) الذات (Subject) : بمعنى النفس، أو ناحية من نواحي الشخصية قادرة على المعرفة الاستنتاجية وكل ما يقوم بنفسه ، فذات الشيء نفسه . (ينظر: 34 ، ص٦٩٠).

(٩)(جماعة الجسر Die Bruke) ضمت هذه الجماعة الفنانين (فرتز بليل ، ارنست لودفيل كيرشنر ، وايريش هيكل وكارل شميدث وروتلوف ، ثم انضم اليهم ماكس بكشتاين واوتومولر واميل نولده) ينظر : (٣٨ ، ص١٠١).

(١٠) (الفارس الازرق Dor Blaur Reiter) : جماعة فنية اتخذت تسميتها من خلال لوحة صغيرة لـ (كاندنسكي Kandinisky) وتأسست في ميونخ ، وتطورت نحو الفن التجريدي ، وكان ممثليها (فرانز مارك Marc) و(اغست ماكه Macke) و (بول كلي Klee) ثم (كاندنسكي Kandinisky). ينظر : (٩ ، ص٢٩٣).

(١١)إميل نولده (Emile Nolde -١٨٦٧-١٩٥٦) : ولد في ألمانيا ، درس قي مدرسة الفنون في فلانسبورغ عام (١٨٩٢) عين أستاذاً في مدرسة الفنون العليا في سانت غال ، أصبح عضواً في جماعة الجسر عام (١٩٠٦) . للاستزادة ينظر: (٩،ص٢٩٥) .

(١٢)(كيرشنر Kershiner)(١٨٨٠-١٩٣٨) : ولد في بلدة (ازشافنبرغ) القديمة ، كان والده أستاذا في أكاديمية الحرف اليدوية ، وقد شرع بالتخطيط والرسم مبكراً ، وقد واصل دراساته المعمارية في (دريدن) (١٩٠٥) وفي النصف الثاني من العام نفسه أسس جماعة (الجسر) مع زملائه في دراسة العمارة ، والتي عدت أول مجموعة ضمت فنانين من القرن العشرين . للاستزادة ينظر : (٦ ، ص٧٢) .

(١٣)(فنسنت فان كوخ Vinicent Van Gogh)(١٨٥٣-١٨٩٠) ، فنان هولندي ولد في بلدة(زوندبت) وكان الابن الأكبر لقسيس هولندي ، وأخذه عمه في سن السادسة عشر الذي كان يدير قاعة لبيع الآثار الفنية ، وبذلك توثقت علاقته لأول مرة بالفن . للاستزادة ينظر : (٤٠ ،ص ٦٥).

(١٤)(هنري ماتيس Hinri Matisse) (١٨٦٩-١٩٥٤) ولد في فرنسا ابتدا الرسم وتاثر بالفن العربي واستطاع ان يضع جسراً بين الماضي والمستقبل ، فاوجد الصيغة الرئيسية للفن المعاصر . للاستزادة ينظر:(٩،ص٢٥٩-٢٦٠).

(١٥)مراحل التكعيبية : - المرحلة التمهيدية (١٩٠٧-١٩٠٨) ، والتي التزمت بفن (سيزان Cezanne) من خلال تصريحه حول البحث في الطبيعة عن الأشكال الهندسية (المخروط ، الكرة ، الاسطوانة) كما ان ربطها بالتكعيبية لم يكن واضحاً ، لان رسوم (سيزان) الهندسية لا تشبه المخروطيات والمكعبات والاسطوانات ؛ بل كانت القوة المحركة لفن (بيكاسو)و(براك). للاستزادة ينظر: (٣٢،ص ١٩-٢٠).

- المرحلة التحليلية (١٩٠٩-١٩١٢): ركزت هذه المرحلة على الشكل المستقل للشيء ، وليس على نسقه ، لذلك جعلت من الفن الحقيقي استنباطاً ، واتسمت الحركة بالألوان الهادئة مقتصرة على (الأحمر ، الأصفر) والأرضية بلون رصاصي ، مستنبطة من الأخضر والأزرق . للاستزادة ينظر : (٣٢، ص٢١). فضلاً عن ذلك تركزت اهتمامها على بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويري عن طريق تفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي ، داخل تقاطع شبكة الفضاء ، أي ما يصبو اليه الفنان التكعيبي ليس هو بالضبط ما يراه ، بل ما تمكن من التعرف إليه من خلال تحليل الأشكال الأساسية وأوضاعها العائدة إلى كل منها . للاستزادة ينظر(٥،ص٩٧-٩٨).

- المرحلة التركيبية (١٩١٢-١٩٢٥) : اتخذت أسلوباً اقل صرامة من التحليلية ، وقدمت صور مرسومة بحروف زيتية او ملصق عليها ورق صحف أو أوراق حائط ، أو محاكاة عليها حبات الخشب . للاستزادة ينظر : (٣٢، ص٢١).حيث التقنية القائمة على الإلصاق وإدخال مواد غريبة إلى اللوحة ، ستقود التكعيبية إلى تحول جديد ، كان قد مهد له (بيكاسو و براك) إذ لم يعد الموضوع مقتصراً على الصورة البصرية ، وبات لا يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار ، على الرغم من علاقته بالطبيعة في إطار ذي طابع هندسي تجريدي . ينظر(٥،ص١٠٠-١٠١).

(١٦) (بابلو بيكاسو Bablo Picasso) (١٨٨١-١٩٧٣) ، ولد في مالافا (اسبانيا) ، درس في برشلونة ثم سافر إلى باريس سنة١٩٠٠ واستقر فيها منذ عام١٩٠٤ ، وفي عام ١٩٠٧ صور لوحة (آنسات افينون) وبها بدأت مرحلته التكعيبية . للاستزادة ينظر:(٩،ص٢٧١) .

(١٧) الكولاج Collage: طريقة جديدة يرفعون بها من شان الأشياء المبتذلة الرخيصة ، محورين صفتها بتأثير العمل الفني إلى تحفة غالية . للاستزادة ينظر:(٩،ص٢٧١) .

(١٨) مارينتي (Marinty) : شاعر ومحرر وناقد فني وأديب ايطالي ، وقد نشر البيان الأول في شباط عام (١٩٠٩).

(١٩) (بالا Balla) (١٨٧١-١٩٥٨) :ولد في تورينو ، ومات في روما ، وهو أول من نقل التقسيمية إلى زملائه المستقبليين ، فضلاً عن اهتمامه بالحركية في التصوير .ينظر : (٩،ص٢٨٩-٢٩٠).

(٢٠) (مبرتوبوتشيوني Boccioni) (١٨٨٢-١٩١٦) :ولد في مقاطعة كالابر (ايطاليا) ، درس الفن في كاتانيا ، ثم سافر إلى باريس وتعلم فيها اصول التنقيطية ، ثم أقام في روسيا ، ثم عاد إلى ايطاليا واستقر في ميلانو (١٩٠٨) ، وانضم إلى المستقبلية عام ١٩١٠ ،للاستزادة ينظر:(٩،ص٢٨٦).

(٢١)دوشامب (Duchamp ١٨٨٧-١٩٦٨) ولد في فرنسا ، درس الرسم في أكاديمية جوليلن في باريس ، في سنة (١٩١٣) سافر الى نيويورك حيث اشترك في المعرض الشعري ، وأسس مع (بيكابيا) و(مان راي) حركة تشبه الدادائية في بعض مظاهرها . للاستزادة ينظر:(٩،ص٣٠٨).

(٢٢)الجيوكندا : تحتل هذه اللوحة مكاناً بارزاً في تاريخ الفن ، رسمها الفنان(ليوناردو دافنشي)عام (١٥٠٣) استطاع من خلالها مزج الوهم بالواقع، (ينظر:٢٧،ص٤٨).

(٢٣)الفوتومونتاجية :هو محاولة الجمع بين الخيال والواقع لخلق واقع جديد مكثف بين الاشياء المسطحة وغير المسطحة ، القريبة والبعيدة وتحقيق الشفافية ، التداخل المكاني والزماني . (ينظر: ٢٦ ، ص١٠٠) .

(٢٤)اندريه بريتون (Ander Braton- ١٨٩٦- ١٩٦٦): شاعر وكاتب فرنسي ، مؤسس الحركة السريالية ، الذي رفع شعار العمل الارادي النفسي الابحث وتدوين الفكر في غياب كل انواع السيطرة التي يمارسها العقل بمعزل عن كل الاعتبارات العقلية والجمالية .ينظر: ٤١، ص١٢٣).

(٢٥)سلفادور دالي(Selvador Dali- ١٩٠٤- ١٩٨٦) ولد في برشلونة ، يعد من ابرز الفنانين السرياليين ، ابتدع نظرية جديدة اسماها (البارانويا) النقدية ، توفى في ثمانينات القرن الماضي . للاستزادة ،(ينظر: ٤٣ ،ص ١٨٩).

(٢٦)الهذيان (Delirium) : خلل عقلي مؤقت ، يتميز باختلاف أحوال الشعور وكثرة الصورة الذهنية التي تجعل صاحبها في الغالب يتصور أشياء لا وجود لها في الواقع ، ويقوم في بعض الأحيان بأفعال عنيفة وشاذة . (ينظر : ٢٨ ،ص ٥١٨).

(٢٧)الفرتاج (Fortaj) :وضع الورقة على سطح من الخشب او الحجر أو أوراق الأشجار ، ثم حك داخل الأشكال بقلم الرصاص أو الفحم أو الباستيل ، وتنشأ عن ذلك صورة تستثير الخيال ، بسبب نقاء هذه الصورة مع الشكل المرسوم في صورة واحدة .(ينظر: ٤٣ ،ص ١٩١).

(٢٨) كامي: Camus,A ١٩١٣-١٩٦٠فيلسوف فرنسي ولد في الجزائر في عام(١٩١٣ من آب) فقير عمل في مهنة مزارع اجير (وأمه تقوم في الخدمة في المنازل ، منهجه وجودي مرتكزه على على مفردات كالغربة ، والعبث ، والتمرد ، واللامعقول .للاستزادة (ينظر: ٣٢،ص٢٥٣-٢٥٥).

(٢٩)التشكيلية المحدثة (Moderined Formationism) مجموعة قواعد للرسم التجريدي يمكن تطبيقها في العمارة والتصميم على السواء ، استشفت أسلوباً عصرياً جامعاً خالياً من الزخرفة ومستنداً الى ألوان أساسية والى زاوية قائمة ، وبذلك يقوم على مستطيلات ومكعبات.للاستزادة (ينظر:٧ ، ص٢١٦).

– المصادر والمراجع :

(*) القرآن الكريم .

١. أبو ريان، محمد علي :تاريخ الفكر الفلسفي ، دار المعرفة الجامعية، القاهرة ،ط١ ،١٩٨٥.
٢. إسماعيل ،نعمت : فنون الغرب في العصور الحديثة ،دار المعارف ،القاهرة ، ط١٩٨٣،٢ .
٣. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ .
٤. الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
٥. أمهز ، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،بيروت –لبنان ، ١٩٩٦.
٦. اوهر ،هورست: روائع التعبيرية الالمانية ، دار الشؤون الثقافية ،آفاق عربية ،ط١، ١٩٨٩ .
٧. باونيس ،الان :الفن الأوربي الحديث ،ت:فخري خليل، مراجعة:جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠.
٨. البسيوني ،محمود: الفن في القرن العشرين ، القاهرة ،د.ت.

٩. بهنسي ، عفيف :اثر الغرب في الفن الحديث ، المطبعة الرسمية ، دمشق ، ١٩٧٠.
١٠.بهنسي ، عفيف :تاريخ الفن والعمارة ،المجلد الثاني،دارالرائد اللبناني ،بيروت،ط١ ، ١٩٨٢ .
١١. جاكوب،جون: هنري ماتيس-الق الضوء ونشوء الألوان ،مجلة الثقافة الاجنبية ،العدد(٤) ،دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٠.
١٢.جرداق ،عبد الحليم : تحولات الخط واللون –مدخل الى ماهية الفن الحديث،دار النهار،بيروت ، ١٩٧٥.
١٣.حامد ، يوسف : الفلسفة المثالية قراءة جديدة لنشأتها ، دار الصادق، د.ت .
١٤.حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ،
١٥.حلاوي ، ناصر رشيد: النقد الأدبي، المركز الأردني للطباعة الفنية ، ط١ ،١٩٩٩.
١٦.حيدر ،نجم عبد وآخرون: دراسات في بنية الفن ، دار الرائد العلمية ، الاردن ،عمان ،ط١ ، ٢٠٠٤.
١٧.خباز ، حنا : جمهورية أفلاطون ، مكتبة النهضة ، بيروت ،١٩٨٣.
١٨.الخطيب ،عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، دارالشؤون الثقافية العامة،بغداد-العراق ،ط١٩٩٨،٢.
١٩.ديورانت ، ويل : قصة الفلسفة ، ترجمة احمد الشيباني ، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت ،د.ت .
٢٠.الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .
٢١.ريد ، هربرت :حاضر الفن ،ت:سمير علي، دار الشؤون الثقافية ،بغداد،ط٢،د.ت.
٢٢.ريد ، هربرت :معنى الفن ، ت:سامي خشبة ،م:مصطفى حبيب ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٨٦.
٢٣.ريد ،هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث ،ت:لمعان البكري،م:سلمان الواسطي،دارالشؤون الثقافية،١٩٨٩.
٢٤.الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
٢٥.سلمان ، حسن : حرية الفنان ،ت: دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان ،ط١٩٨٣،١ .
٢٦.سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت –باريس ، د.ت .
٢٧.سيرولا ، موريس : التكعيبية ،ت: هنري زغيب ، منشورات دار عويدات للنشر ، بيروت ، باريس ،ط١ ،١٩٨٣.
٢٨.الشاروني ، صبحي : المذهب التاثري في الفن التشكيلي ، مجلة أفاق عربية ، العدد (٣)،بغداد السنة الرابعة ، تشرين الثاني ،١٩٧٨ .
٢٩.شلنجر : تدهور الحضارة الغربية ، ت: احمد الشيباني ، ج١ ، دار الحياة بيروت
٣٠.الشوك ،علي : الدادائية بين الأمس واليوم ،المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، بيروت ، (ب.ت).
٣١.صالح ،قاسم حسين: الإبداع في الفن ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دارالرشيد للنشر، العراق، سلسلة دراسات (٢٧٦)،١٩٨١.
٣٢.صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت-لبنان ،ط١ ،١٩٧١ .
٣٣.عباس ، راويةعبد المنعم : القيم الجمالية ، د.ت .
٣٤.عبد الرحمن ، محمد :مع الفلسفة اليونانية ، منشورات عويدات ، بيروت- باريس ،د.ت.
٣٥.علوان ، محمد علي : تاريخ الفن الحديث ، دار الكتب للوثائق ، بغداد،د.ت.
٣٦.علي بن محمد الشريف الجرجاني:التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٨٥.
٣٧.فخري، ماجد: تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس (٥٨٥ ق.م)الى افلوطين(٢٧٠ق.م) ،دار المعرفة للملايين، د.ت.
٣٨.كالوي ، جون : أصول الفن الحديث (١٩٠٥-١٩١٤) ،ت:لمعان البكري ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، العراق،د.ت.
٣٩.الكوفحي، خليل محمد : مهارات في الفنون التشكيلية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ٢٠٠٩ .
٤٠.الماكري ،محمد:الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهري)،المركز الثقافي العربي،بيروت ،ط١ ، ١٩٩١.
٤١.المبارك،عدنان :الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ،منشورات وزارة الإعلام ،دار الحرية ، بغداد ،١٩٧٣ .
٤٢.محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مكتبة النهضة ، بغداد، د.ت .
٤٣.مسعود ، حيران: معجم الرائد، دار الملايين ، بيروت، ط١ ، ١٩٦٤ .
٤٤.المشهداني ، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، ٢٠٠٤.
٤٥.مطر ، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، القاهرة ، د.ت .
٤٦.مطر ،أميرة حلمي :الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ،د.ت.
٤٧.مولر ، جي أي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت: فخري خليل ، مراجعة :جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ،بغداد ، ١٩٨٨ .
٤٨.نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية –مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا، دار المامون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.
٤٩.نيو ماير ،سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، (د.ت) .
٥٠.هلال،رياض : بنائية الشكل الخالص في الرسم الحديث ،أطروحة دكتوراه غيرمنشورة ، جامعة بابل ،كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥.
٥١.هويدي ، يحيى : قصة الفلسفة في الغرب ، دار الطباعة والنشر ، القاهرة ،د.ت .
٥٢.وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل ، مطبعة الصادق ، حلة،٢٠٠٧.