شعرية اللون في رسومات كاندنسكي

م . د. فاطمة لطيف عبد الله م.م. رشا أكرم موسى
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية

الفصل الأول :- مشكلة البحث

يعد الفن ضرورة ملحة أكثر منه حاجة جمالية فحسب. ذلك أنه المجال الأوسع الذي من خلاله يفصح الإنسان عن امتلاكه للغة شعرية تفوق في قوة تعبيرها صراحة الكلمات. أو اللغة التواصلية العادية . وقد بدا ذلك واضحا في رسومات البدائي ، الذي كان الفن لديه عالماً قائماً بذاته ، سحرياً ، مقدساً ، فنطازياً ، شعرياً ، يخترق عادية الحياة وتداوليته الطقوس ويجتاح منطق الأسباب فهو عالم تشاكلي معفي من البحث في العلل ، مكتفٍ بالنتائج .

على هذا النحو امتلك الفن شعريته الخاصة به ، وصورته الهلامية البعيدة عن قبضة التشخيص ، وإنه ارتبط في ألان ذاته بالمنظومة الاجتماعية وبأبعادها الإنسانية المتعددة . لذا فقد أصبح أداة معرفية ، جمالية ، طور الإنسان من استخدامه لها عبر اعتماده أساليب أدائية تخترق المألوف وتتجاوز جمود المعتاد وتجدد المعنى . مكنته بالتالي من الانتقال من قدرته على الاستدلال إلى الاكتشاف والإبداع وفك الشفرات والدلالة . وباختصار إلى قدرة الاستطاعة والتمكين . وطالما أن التواصل ونقل المعرفة يجب أن يتعدد طبقا لتعدد المعارف وتنوعها من ناحية ، ونوعية حاجات الإنسان من ناحية أخرى جهد الفن في إجراء هاتين النقلتين ، فحاجة الغائب موصولة بحاجة الشاهد . الحاجة دوما إلى معنى جديد يستوعب شكل ولون جديد ، وقد بدأ الانطباعيون موجة التغير هذه رغم خطورتها وجدتها في بناء المعنى وتحريره من ارتباطاته الأكاديمية السابقة ، ومن ثم زجه في سلسلة تغيرات شعرية لا ولم ينته لحد الآن ، أقل ما فعلته هو التفعيل من قراءة المتلقي للفن عموما وحمله على التعايش معه بكل كيانه المادي والروحي معا.

فيما بعد توالت اتجاهات الرسم الأوربي الحديث في تفعيلها من اشتغالات الفن الشعري ، وكان (كاندنسكي) رائدا في هذا المجال إذ منح اللون مزيدا من الحرية والدلالة . فلم يعد المعنى لصيقا بالصبغة اللونية بل بشعرية استخدامه داخل اللوحة ، مثيراً متعةً جمالية خاصة ، طالما حلم (كاندنسكي) بها ، إنها متعة تخضع إي معالجات لونية متفردة ، خلقت شعرية بصرية يمكن إدراجها تحت مسمى مدرسي خاص بها ذي حقل دلالي يحتمل مختلف التأويلات التي تستدعي قراءة متلقٍ يقض توازي طبيعة هذه المعالجات اللونية أساسا . على هذا

النحو أصبح اللون في لوحات (كاندنسكي) وسيلة لخلق انزياحات فكرية قبل أن تكون جمالية وذلك عبر انعتاقه من العلائقية المترادفة مع مدلوله المادي أو الارتباطي وزجه في تجنيس فني جديد شعري الطابع والدلالة . تلغى فيه الحواجز بين عالم الرسم والواقع . ليصبح للون وظيفة شعرية تشظي المألوف وتبتعد عن المتعارف وتتعالى عن عادية التواصل . فاللون إذن بنية شعرية دالة مفرغة من قيود التجنيس الفيزيائي والمادي معا . أي إن شعرية اللون في لوحات (كاندنسكي) لا تنتمي إلى عالم اللون فحسب وإنما إلى مجموعة مفاهيم سوسيولوجية ، معرفية ... وبالارتكاز إلى نوع من الاستعارة والمجاز وإحالات الدلالة . لذا نجد أن الأمر يتطلب من القارئ أن يهضم ويستوعب هذه الشعرية ويفك شفرتها الدلالية ، وعليه يمكن القول إن مشكلة البحث الحالي تتركز في الإجابة عن التساؤل الآتي : (ما هي الشعرية ؟ وما هي شعرية اللون في لوحات كاندنسكي ؟) .

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى أهمية البحث الحالي في الآتي :

١. يسلط البحث الحالي الأضواء على واحدٍ من النظريات النقدية الحديثة والمهمة في مجال قراءة العمل الفني (اللوحة) ألا وهي الشعرية ، وذلك عبر تناول الكيفية التي يتحول بها العمل الفني من مجرد خطاب جمالي إلى خطاب جمالي بصري شعري .

٢. يختص البحث الحالي بدراسة واحدٍ من أهم اتجاهات الرسم الأوربي الحديث ، ألا وهو التجريد الغنائي عبر تناوله لواحد من رواده ومؤسسيه وهو (كاندنسكي) الذي اشتهر بارتجالياته اللونية الفريدة التي خلقت صورة شعرية بنيت على أساسها نظريات فنية ونقدية عديدة .

٣. يفيد البحث الحالي المهتمين في مجال النقد والفن والتربية الفنية .

٤. يفيد طلبة الدراسات العليا والأولية ، كونه يتناول شطرين مهمين في مجال الفن ألا وهما التنظير النقدي الجمالي (مفهوم الشعرية) ، والأسلوب الفلسفي الأدائي (اللون ومعالجاته في لوحات كاندنسكي) .

هدفا البحث :

يهدف البحث الحالي إلى تعرف :

١. الشعرية مفاهيمياً ، نقدياً .

٢. شعرية اللون واشتغالاتها في لوحات (كاندنسكي) .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة اللون في لوحات (كاندنسكي) التجريدية والمنجزة للمدة من عام (١٩١١ – ١٩١٤) والمتوفرة في أدبيات الفن والتربية الفنية .

تحديد المصطلحات :

- الشعرية :

الشعرية اصطلاحا : يعرفها (أبو أديب) بأنها : " وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية ، تتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين النسبتين فعندما يكون التطابق مطلقا ، تنعدم الشعرية ، أو تخف إي درجة الانعدام تقريبا ، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص" (أبو أديب ، ١٩٨٧ ، ص ٥٧) .

ويعرفها (تودوروف) بأنها : " السمة المميزة التي يفرق بها العمل الأدبي عن غيره فهي الخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي ، أي الأدبية (تودوروف ، ١٩٩٠ ، ص ١٣) .

يعرفها (جميل) بأنها : " العملية التي تتأتى من التفسير والتأويل ، وتكون المعاني بقدر ارتكازها على الشكل التعبيري ، الذي لا يتحقق بالاتفاق اللغوي ، بل ما يحتمله الحدس ويدرك عقليا " (جميل ، ٢٠٠٣ ، ص ٥) .

الشعرية إجرائيا : يعرف الباحثان الشعرية : بأنها صورة جمالية تتحقق عبر معالجات أسلوبية تتفرد بغرابتها وانزياحها عن المألوف ، تمنح الخطاب الجمالي (اللوحة) قيمته الخاصة واستقلاله الذاتي ، ليتحول معها إلى أثر ذي فاعلية على متلقيه ، وعلى نحو يصعب معه ترجمته ، ذلك انه يقع في منطقه وسطى بين وجودية اللونية المادية ، وبين التصور والتأمل الذهني المجرد له ، إنه أثر يعاش لا يوصف ولا يترجم على مستوى الحس والعقل معا .

الفصل الثاني

المبحث الأول : النظرية الشعرية مفاهيميا

لا يعدو الخطاب الجمالي أن يكون إلا بالإحساس به كشكل جميل من قبل متلقيه عبر إحاطة ذاته بهالة من الغموض . تجمع في جنباتها ما هو مزدوج أو متناقض وجمعه في توحد غريب ، يعيد تشكله وتأليفه ، وهذا لا يعني بالضرورة أن قيمة الخطاب الجمالي معطاة مباشرة في بناه الشكلية أو اللغوية بل في المسافة الفاصلة بين هذا البناء والعملية الذهنية المفعلة لدى متلقيه ، إنها باختصار تجاوز ما هو مدون نحو ما هو متخيل ، يستدعي الغرابة والتفرد وكل ما يلفت أو يشذ عن القواعد الجمالية (اللغوية) وإن هذا النمط من التأليف الذي يرتقي بالفكر والوجدان قدمته النظرية الشعرية الحديثة التي انصب جهدها على البحث في الإجراءات التي تجعل من الخطاب خطابا جماليا أو بعبارة أخرى على أدبية الأدب .

تعرف (الشعرية) بأنها ، علما يهدف إلى تحليل العناصر التي تكون العمل الفني يأخذ التركيز على الناحية اللفظية للأثر مكانته المميزة فيه ، وذلك أن هذا العلم لا يكتسب تكامليته

أو شعريته الفنية إلا عبر متلقيه (الغزالي ، ٢٠٠٣ ، ص٤٤) . ويعرفها(حسن ناظم) بأنها محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا ، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجه أدبية ، فهي إذن تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي ، وبغض النظر عن اختلاف اللغات (حسن ، ١٩٩٤ ، ص ٩) . ويعرف (تودوريف) الشعرية ليست في العمل الأدبي في حد ذاته (الأدب الممكن) ولكن السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره ، في الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية (تودورف ، ١٩٩٠ ، ص٢٣) .

يُعّد (الشكلانيون الروس) روادا للشعرية الحديثة ، إذ كانوا يرون في الأدب مجالا يتمايز عما سواه عن شتى العلوم والأنماط السلوكية الإنسانية الأُخر بشكله وملامحه ووسائله الفنية ، انه ضربٌ فريدٌ من الكلام ، يتميز بالتركيز على (الأداة) أو (الوسط) أو على مدى إبراز طريقة التعبير ، وأضافوا أن لغة الأدب تتجاوز وظيفة التواصل ، أو الرمز ، لتغدوا هي نفسها شيئا له وجوده المستقل ، شيئاً مثيراً للمتعة ، بسبب تظافر أو تلاقي الوسائل المتعددة المتاحة للمبدع كالإيقاع التناغم الصوتي ، الصور الشعرية ، لتحيل تلك العلامة اللفظية ، إلى كيان ذو قوى متوافقة ومتنافرة معا ، كأنما هي عمل درامي أو فعل حركة لا مجرد رمز خاص (عناني ، ١٩٩٦ ، ص ٦٩-٧٠) .

<u>للشعرية إرهاصات في النقد الحديث هي :</u>

١- طبيعة التحولات في نظرية اللغة .

٢- التنامي المتزايد لتظافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية والمناهج البحثية الحديثة (فضل ، ١٩٩٢ ، ص٥٣) .

ومن هنا يمكن القول بأن تظافر هذين المحورين قد أسهم بشكل فعال في تشكيل الخطاب الجمالي وإبراز قيمته وأهميته واختلافه عن الخطابات غير الجمالية ، عبر تواشيح الاستخدام اللغوي الخاص فيه مع الطرح الفلسفي الجمالي الذي يرتكز عليه .

<u>التنامي التاريخي لنظرية الشعرية في الفن :</u>

يمكن التمييز بين لحظتين في تأريخ الشعرية ، لحظة تعود (لأرسطو) بتأليفه لكتاب (الشعرية) الذي عالج فيه أنواع الخطاب ، وصولا إلى الشعرية الأدبية الكلاسيكية ، ولحظة حديثة ترتبط بحركة الشكلانيين الروس وما أعقبها من توجهات عميقة في حقل الشعرية (الغزالي ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣) .

ميز اليونان بين الشاعر والخطيب إذ ينزع الثاني للتأثير في الجماعة ، بينما ينزع الأول في قصد المحاكاة ، وفي التركيز على الخوض المميز للشعر المحاكي ، وبالاستناد إلى خبرته ومعرفته الذاتية. وبالصعود تاريخيا إلى البلاغة الكلاسيكية التي تبدأ من (كينتليانو) الروماني

إلى (فونتانييه) الفرنسي . نجد أنها كانت ترحب في الانحرافات اللغوية إذ نجد فيها أمرا مرغوبا فيه على الرغم من أن للغة معيارا واحدا لديهم وهو محاكاة الطبيعة . أما البلاغة الرومانتيكية فقد كانت ترى لكل خطاب جمالي معياره الخاص ، كما انه يقوم بتكوين شفرته المميزة ، لذا أصبح للخطاب الجمالي وظيفة خالصة بعيدة عن الغائية ، ومن هنا تصبح ابرز معالم الشعرية لدى الرومانتيكية هي امتزاج وحدة الشكل والمضمون لتأكيد وحدة الأضداد . أما حداثة الخطاب الجمالي فقد افترض النقاد لها ، تعدد المعاير وتنوعها ، إذ لكل ثقافة خطابات تستقل الواحدة عن الأخرى ، يقتضي الأمر احترام مجملها (فضل ، ١٩٩٢، ص ٥٥- ٥٦) .

الشعرية البنيوية تضع نفسها في مستوى أعلى من التكوين ، فهي تبحث عن شكل الإشكال أو عن الفاعلية الشعرية العامة لجميع الإشكال الفنية كما تحققت بالفعل أو بالقوة ، بشكل خاص ومحدد ، طبقا للمستوى وللوظيفة اللغوية التي تتم فيها هذه الفاعلية (فضل ، ١٩٩٢، ص ٥٨) .

إن أهم ما يحدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية إلى نطاق شعرية النص والتداولية الأدبية وقد تم ذلك على يد الشكلانيون إذ احدث اهتمام (جاكوبسون) تحولا من خارج إلى داخل النص في مقولة أن موضوع الأدب ليس الأدب ولكن الأدبية (الغزالي ، ٢٠٠٣ ، ص٤٤) . التي يحكم فيها المتلقي ، لذا ركزت الشعرية على وظيفة الأثر ، الأمر الذي جعل دراسة القيم المهيمنة فيه تستند إلى معطيات لسانية وعلم البنيات اللغوية الشامل ،وهذا ترتب عليه ما يلي :

أ- اهتمام الشعرية بتنوعات البنية اللغوية وخاصة التنوع الذي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية .

ب-التركيز على القيمة المستقلة للأثر الفني مع انفتاحها على الأنساق الدلالية الأُخر .

ت-اعتماد نظرة منفتحة لمجالات اشتغال اللسانيات (الغزالي ، ٢٠٠٣ ، ص٤٥) .

لقد حدد (جاكوبسون) الوظيفة الشعرية والجمالية بأنها علاقة بين الرسالة والمتلقي ورأى إنها وظيفة جمالية راقية وهي بما فيها من مواضيع تذهب إلى خلف حدود الإشارة المباشرة التي تكمن تحتها (جيرو، ١٩٩٢ ، ص ٣٢) .

فضلا عن ذلك فقد ميز (جاكوبسون) بين ست وظائف لغوية تنبثق عن مكونات النموذج التواصلي هي :

١- الوظيفة المعرفية : تتمثل في شكل التواصل اللساني ، وتتحقق في اللغة اليومية واللغة العلمية وهي ذات أغراض إبلاغية نفعية .

٢- الوظيفة التعبيرية الانفعالية : تتمثل في الرسائل التي ترتكز على المحمولة الانفعالية الوجدانية وهي ترتبط بالمرسل .

٣- الوظيفة الانتباهية : تتمثل في إقامة التواصل والحفاظ علية وذلك باستخدام أشكال تعبيرية وتسلسلات لفظية في لحظات معينة .

٤- الوظيفة الافهامية : تتمثل في إيضاح نوعية الإبلاغ الموجه للمتلقي .

٥- الوظيفة الميتا لسانية : ولها مجالين ، اللغة العلمية التي تتخذ من اللغة موضوعا لها ، ومجالها الخاص بالعمليات التي تتخلل التواصل في الكلام اليومي وهي ترمي إلى تحقيق درجة قصوى من التمثيل .

٦- الوظيفة الشعرية : وترتكز على الرسالة في حد ذاتها لتبرز قيمة الكلمات والأصوات والتراكيب في ذاتها مكسبة إياها قيمة مستقلة (الغزالي ، ٢٠٠٣ ، ص ٤٦ - ٥٠) .

تتميز الوظيفة الشعرية لدى (جاكوبسون) بالعلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في كل خطاب جمالي وهما محور (الاختيار والتركيب) . إذ في المحور التركيبي تقوم علاقات التجاور ، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع ألتأليفي ، وفي المحور الاستبدالي (أي الكلمات الجديدة أو استبدال الأماكن لكلمة مكان أخرى ، أي تقديم أو تأخير في سياق الجملة) تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية ، وكل خطاب جمالي إنما يقوم على اللعب بهذين المحورين بالأساس وخاصية الوظيفة الشعرية هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر ، فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل المائل في محور الاختيار على محور التأليف (ماكوري ، ١٩٨٢ ، ص٢٤٠) .

أما (تودورف) فقد تسأل عما إذا كانت اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية ، وإذا اختلف فما هي العلاقة الرابطة بينهما ؟ . وينتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية . على اعتبار أن الأولى تنمو نحو تحقيق ما يطلق عليه الخطاب الأجوف أي ذلك الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها ، بينما تنحوا الثانية إلى تحضير الأشياء نفسها طبقاً لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأملها ، ومع ذلك فأن كلتا اللغتين تصارعان عدة مشتركات ، هو ما يسميه بالخطاب الشفاف . أي الذي يفرض التصرف المجرد ويقوم بتحوير مثلث (اوجدين) و (ريتشاردر) الشهير عن المعنى لتمثيل هذه العلاقة على النحو التالي :

اللغة العادية – التصور المجرد

اللغة المجازية – الكلمة اللغة الشعرية – الشيء (فضل ، ١٩٩٢، ص ٦١- ٦٢)

وينتهي (صلاح فضل) إلى أن المسألة هنا تتعلق بمحض اتجاهات إذ إن كل خطاب يتضمن بالضرورة المظاهر الثلاثة .

درجة الصفر : تعرف القاعدة التي تقاس عليها الأعراف الشعرية (درجة الصفر البلاغية) والتي يتم وفقا لها تحديد الموضوع البلاغي ، وبشكل عام يتواجد اتفاق فني على انعدام الأشكال اللغوية البلاغية ما لم تعارض بلغة أخرى لا تحتوي على صورة الأشكال (الصورة الشعرية) وان الكلمة – الاستعارية – مثلا لا تقوم بوظيفتها إلا بالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى غير استعارية ، والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضروري لكي ينبثق التأويل الاستعاري . والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما هي تلك اللغة غير المشكلة من وجهة النظر البلاغية ؟ (فضل ، ١٩٩٢، ص ٦٥) . أنها اللغة غير القابلة للكلام – فوق اللغة العادية ، أو السكوت ، أو هي المعنى المؤجل أو الحقيقي أو هو التقابل بين (الحقيقي والمجاز) . وقد قدمت البلاغة الجديدة في إطار الشعرية المحدثة ثلاث محاولات لحل الاشتباك بين الحقيقة والمجاز . المحاولة الأولى : قدمها (جيرار جينيت) فذهب إلى التقابل بين المجاز المتشكل وغيره هو تقابل بين اللغة الواقعية والمتخيلة ، والذي يحكم فيه المتلقي عبر تأويله الذهني ليتمكن بالتالي من ترجمة لغة النص التي قصدها المبدع ، فتنتفي جمالية التأويل نظرا لقابلية الترجمة وهو طرح لا يتماشى مع مفهوم الشعرية الحديثة الذي يعد عدم إمكانية الترجمة أمرا جوهريا فيه .

المحاولة الثانية قدمها (جان كوهين) تتمثل باستخدام اللغة بأقل درجة ممكنة من المجاز، وهذا أمرٌ وارد في اللغة العلمية ، وله مميزات عدة ، فهو يتفادى الإحالة لضمير المخاطب أو عدمه ويسمح بإعطاء فكرة الانحراف فيه باستخدام الأدوات الإحصائية لا لقياس درجة انحراف اللغة عن لغة العلم . ولا لمعرفة مستويات الانحراف وفوارقه بين النصوص ذاتها . المحاولة الثالثة : فقد قدمها (جينيت) إذ يعدها تكوينا (ميتا لغويا) أي ليست محتملة وإنما هي مكونة أو هنا تصبح أحادية الدلالة وغير قابلة للخطأ. لذا فقد اتفق عدد من البلاغيين المحدثين بأن درجة الصفر هذه افتراضية في اللغة وليس لها وجود فعلي في الغالب ، إذ إنه لا وجود لدرجة الصفر المطلقة . وهي بهذا الوصف لا تتمثل في الكلام المباشر كما يقدم لنا ، بل تصبح خطابا مقتصرا على وحداته الدلالية الجوهرية ، لذا فإن التحولات النوعية للدلالة وليس مجرد الاقتصار الكلي هي التي تمثل النواة الجوهرية للشعرية (فضل ، ١٩٩٢، ص ٦٧-٦٨). ربما يكون أهم ما جاء به الشكلانيون الروس هو (نظرية النظم) ، إذ قالوا إنه ليس مجرد مجموعة من القوالب أو القواعد الخارجية ، ولا مجرد زخرفة تفرض نفسها على الحديث العادي أو تصب فيه ، بل إن النظم ضربٌ من الكلام الذي يتسم بتكامله الداخلي ويختلف نوعيا عن النثر ، ويتميز بالترتيب الهرمي لعناصره وقواعده الداخلية الخاصة به .

المبحث الثاني : التجربة اللونية وغنائية (كاندنسكي)

في البدء نجد من الضرورة الإشارة إلى أَن التجريد في الفن هو ظاهرة وليست حالة وانه أعمم واشمل من أن يصنف ضمن جنس فني محدد أو مسبب جمالي أو مرجع احالي يمكن

أن يزج فيه ، إلا انه رغم ذلك ينطوي على مفهومين فلسفيين يلازمانه على الدوام ، الأول هو رفضه المنطق الصوري المحاكاتي بما فيه من وشائج مادية واقعية وتبعيات أدائية أكاديمية للإعلاء من حرية الفنان في التعبير دلاليا عن ماهيات الأشياء لا كما هي في الواقع وبالتالي تثبيت هوية الفنان ورؤيته الفلسفية لهذه الأشياء والموجودات ، والثاني هو استقراء الجوهر – عبر ملاحظة ذهنية تأملية مستفيضة من المحسوس . ذلك أن الهم الفلسفي والبحث الجمالي الصادق هو ما يشيد الحقائق بصفاء ذهني وروحي عالٍ . لذا نجد أن الفن على مساره الطويل لم يخلُ من النزعة التجريدية سواء أكانت على مستوى نسبي أم مطلق ، أو على مستوى الأداء أم الفكرة (امهز ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٨) .

وعليه ، يرى الباحثان أن التجريدية لم تهمل المعنى على الإطلاق بل إنها اتجهت به نحو فضاءات تأويلية متعددة القراءات تسمح للمتلقي ذاته بقنص المعنى وكشف مدياته ، إذ يثير ذلك الانزياح الدلالي والتغريب الشكلي والتقني أسئلة عدة يفعل الثغرات الجمالية التفاعلية بين التجريد ومتلقيه . ثغرات ومسافات نفسية جمالية تعمل بمجموعها على توليد سلسلة من القراءات نظرا لتباين خبرات المتلقي بالأجناس الفنية ومدى ملاحقته لتطورها . لذا لا يمكن القول بان التجريد مفرغ من المعنى ، بل إنه تكثيف للمعنى بأساليب تختزل الشروحات وتزهد في الإضافات لكنها تبقي على الجماليات التي توحي بمعان لا بمعنى خصوصا إذ ما تذكر أن الفن التجريدي (الرسم) اتسم بمسحه عاطفية وجدانية شعرية خاصة أكثر من سواه . لذا ارتبط المعنى بروحية الفنان وبقدرته على رفض محاكاة الواقع وبكيفية استقراء الجوهر واستخداماته في شكل جمالي دال .

تتميز التجريدية بمحاولتها الجادة في تشخيص التقلبات النفسية للذات الإنسانية ومواقفها من الموجودات دون الرجوع إلى التمثيل المحاكي للواقع . ذلك أنها تستند بالأساس إلى رغبة ملحة في الإفصاح عن الروحانية المطلقة المنطوية داخل كل ذات وما الذات الإنسانية المتجسدة في الأساطير والتي تبحث عن الكمال والخلود المطلق وتسعى للحصول عليه إلا توثيقا لحب الإطلاق والانعتاق الروحي لذا نجد أن هذه الذوات تجافي الماديات وتلجأ إلى تجريد واقعية الواقع لرسم معالمها وتوثيق رحلاتها في بحثها عن الخلود ، كذلك الحال بالنسبة للإنسان البدائي الذي اخذ يجرد في رسوماته ويختزل رغبة منه في الإفصاح عن الجوهر إلى جانب رغبته الملحة في تمثيل ذاته – باعتباره ممثلا للمجموع – بروحانية متفردة ، فجاء إنموذجاً للإنسان لا الإنسان بذاته ، لذا نجد أن الرسم التجريدي قد اتجه إلى ما هو غيبي وغير معلن بدلا من الواقع الفعلي ، وهو ما يعكس بالضرورة تطور الفعاليات الذهنية للفنان وما يوازيها من ذائقة قرائية لدى المتلقي(بهنسي ، ١٩٨٢ ، ص ٣٢٨).

عادة ما يلاحظ على الفنان التجريدي استبداله معالم الأشياء بإشارات لونية ، تدعونا إلى تأملها والاستغراق في تذوقها وتأويلها ، هدفه أو مبتغاه في ذلك خلق حرية فكرية وأدائية لذاته ليتقاسمها جماليا مع المتلقي عبر تحريره من اطر الزمان والمكان ليحيا تجربة جمالية تنتفي فيها الحواجز بين الذات وموضوع تأملها . لتكون المحصلة إنموذجاً جمالياً لا ينتمي إلى الواقع لا في التمثيل ولا في التلقي (امهز ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٧) . وهو في ذلك – أي الفنان – إنما يقدم محاولة جادة لتوطيد صلة الذات بالحقائق الجوهرية الخفية وتعميق الصلة بما هو روحي والإعلاء من المعرفة الداخلية (جرداف ، ١٩٨٤ ، ص ١٢) . وعليه يرى الباحثان ، إن غاية التجريد في الرسم قد تجاوزت حدود القطيعة مع مادية الواقع . لتصل إلى حد تعميق الوعي المعرفي والجمالي بالواقع نفسه . إذ حتى تناقضات الواقع ممكن أن تقرأ برؤية شمولية ذات سمات روحية إذا ما قدمت بآلية تتجاوز الأطر والإرهاصات المادية لها ، وهنا لا يخلو هذا الطرح من نزعة مثالية في رؤية وتقديم ومعالجة الواقع خصوصا إذا ما كانت العناصر الفنية والأسس التكوينية زاهدة في الحوار مع الواقع ، بل إنها تتعالى عليه ، لتتسامى بذات المبدع والمتلقي على السواء ، وعلى هذا النحو يعمل التجريد في الرسم على تنشيط فعل التسامي من المادي إلى مصافي الروحي والذي مثل قاسما وهدفا مشتركا لدى التجريديين بزعامة (كاندنسكي).

لقد سعى التجريديون عبر رسوماتهم إلى تحقيق الكمال الجمالي والمتعالي سواء في الألوان أم الخطوط أم الأشكال . لذا بدت رسوماتهم متمايزة ومتفردة الواحدة عن الأخرى . إذ تقاسم الجميع رؤية وتطبيق مفهوم الجميل والذي اتخذ طابع الهوية والأسلوب فأضحى خاضعا للانفعال الذاتي وخصوصية الأداء . وهو ما أفضى بالنتيجة إلى نوع من الجدل الجمالي والفكري الفلسفي بين فناني التجريد ذاتهم ، وشكل بالنتيجة طفرة نوعية لمفهوم الحداثة إذ اخذ كل فنان بدفع عجلتها إلى الأمام حتى وصلت إلى حد التهشيم الدلالي الواصف لا السارد أو المحاكي ، وأخذت المفارقة تلعب دورا في إيضاح التنوع الرؤيوي والتقني للفنانين والذي أفصح عن مثالية متعالية في قراءة الواقع والتعبير عنه بطاقات روحية المصدر والشعور .

قدمت التجريدية بوصفها الاتجاه المتسامي في الفن وبشكل دائم ، فهما وتطبيقا جديدا لفكرة ألا تناهي ، إذ أصبحت محمولة في الشكل واللون المتعدد القراءات والمعبئ بالانفعالات المتأججة في الذات (كاندنسكي ، ١٩٨١ ، ص١٠٠) . لذا أصبح المعنى معنا وجدانياً لا أدبياً محضاً ، معنا حراً بأساليب تشكله الدلالية وأبعاده النفسية والانزياحية بكل الأحوال أصبح خطاب الرسم التجريدي يتعدى اطر العلاقات التشكيلية المقروءة والمتشكلة عبر مجموعة خطوط وألوان ومساحات ... الخ . ليصل إلى حد استثارة استجابة جمالية لمواضيع ودلالات خارج السياق الواقعي التقليدي والمعالج في العادة بطريقة ما زالت تحتفظ بوشائج وصلات مادية . وقد

أدى هدفه هذا بإتباعه لأسلوبين اتجه الأول نحو غنائية تمتد جذورها إلى ألوان التعبيرين والوحشيون تزعمها (كاندنسكي) ، فيما اتجه الثاني نحو الأوضاع الهندسية المعمارية التي بدأتها التكعيبية ليقودها (موندريان) إلى مثالية كونية فلسفية . لذا تعد الأولى تجريدية تعبيرية غنائية فيما تعد الثانية تجريدية هندسية .

يعد (كاندنسكي) رائدا في بحوثه الجمالية التي أسست بمجملها بناءاً شكليا جماليا حراً . خاطب به الروح والوجدان قبل قوى الإدراك الحسي فخلق بذلك حوارية جمالية بين النتاج الفني ومتلقيه وكان نتاجه هذا هو روحا تنطق وتتنفس لتروي محنة الشعور . لذا كان (كاندنسكي) أول من أسس لشعرية تجريدية مفعمة بالعاطفة الدالة لا الراوية لحدث أو قضية ما .

قسم (كاندنسكي) تجاربه مع فن الرسم التجريدي إلى مراحل ثلاث ، أطلق على أولها تسمية (انطباعات) ، إذ فيها حول المظاهر اللونية للموجودات إلى إشارات تصويرية مع الإبقاء نوعا ما على أوجه التشابه مع الواقع المستل منه ، أمّا الثانية فقد سميت بـ (ارتجالات) لتشير إلى كل أشكال التعبير التلقائي عن العالم ألما بعد مادي أو (الروحاني) . وهو بذلك إنما يكون قد تخلى نهائيا عن تجسيد الأشكال ولو حتى أشاريا معتمدا على شعوره الداخلي والصرف في بناء وتنسيق أعماله فنية ، أما المرحلة الثالثة فقد سميت بـ (تكوينات) . وهي عبارة عن منجزات جمالية تبنى لتعبر عن عوالم الشعور الباطني والعقل ، ولتفصح عن هيمنة عاطفة ووجدان متقدين يحولان الخطوط والألوان والأشكال إلى موسيقى (رياض ، ١٩٧٤ ، ص١٤).

ومن هنا يمكن القول بأن تضافر هذين المحورين قد أسهم بشكل فعال في تشكيل الخطاب الجمالي وإبراز قيمته وأهميته واختلافه عن الخطابات غير الجمالية ، عبر تواشيح الاستخدام اللغوي الخاص فيه مع الطرح الفلسفي الجمالي الذي يرتكز عليه .

لم يقسم (كاندنسكي) منجزاته الجمالية إلى مراحلها تلك اعتباطيا بل إنطلاقا من رؤية فلسفية مفادها أن جمالية الرسم وشعريته لا تكتمل إلا بالتعبير عن وجودية العمل وتكامليته والتي لا تشترط بدورها التمثيل أو المحاكاة ، بل بالتجريد ذاته ، فالنقطة لديه يمكن أن تكون أكثر دلالة من الشكل الإنساني . كما أن الأثر الجمالي الذي تثيره وتتركه الزاوية الحادة للمثلث على شكل دائري لا يقل أهمية عن الأثر الذي تتركه لوحة (بدء الخليقة) لـ (مايكل انجلو) (عبد الحميد ، ١٩٨٧ ، ص١٠٧) .

فشعرية الدلالة الشكلية التي تكملها دلالة اللون لدى (كاندنسكي) لا تشترط الالتزام بتصوير مواضيع أو أشكال مطابقة لما هي عليه في الواقع بل إن خلق لون ما يتلاءم مع بقية الألوان والعناصر داخل اللوحة اقدر بكثير من سابقتها على خلق هذه الشعرية ، وربما إلى حد كبير تدخل الدهشة والانبهار والرقص الذهني أمام الصورة الفنية كبؤرة أو مركز أساسي استندت عليه شعرية (كاندنسكي اللونية) دليلنا في ذلك رغبته الملحة في الارتقاء في الرسم إلى

مصافي الموسيقى ، أي جعل المتلقي يصغي ويرقص أو قد يبكي ذهنيا إزاء منجزاته الجمالية ، فشعريته لا تكمن في المعالجات التقنية أو الرؤية الفلسفية بل كلتا الاثنتين معا بالإضافة الى التصعيد الدلالي للون ، فخلق هزة جمالية يتطلب صخبا لونيا لا يقل أهمية عن ما قدمته الوحوشية ، ان رغبة (كاندنسكي) في التعبير عن العالم الداخلي دفعة إلى مجافاة إمدادات الواقع المادي وتبعياته المألوفة في ميدان فن الرسم . لذا فقد انجذب بشدة إلى الأشكال المجردة والألوان المتناغمة الصافية مؤديا إياها بتلقائية حرة ، متزايدة ، خضع لنفسه اتجاها ومنهجا جديدا يتمثل بتحرير ذاته عبر فنه من قيود الواقع ومنح المتلقي أيضا حرية وفرصة أخرى في النظر إلى العمل الفني وجماليته من جديد ليشعر بأهمية عوالمه الداخلية ، بتصوفه كذات تحمل بذور الجمال دوما ، وليؤجج فيه شعرية من نوع خاص تتنامى بالتوازي مع تلك التي تفصح عنها ألوانه ، فالتجريد الغنائي لديه فرصة للهرب من الواقع المادي الضار . والفنان لديه القدرة على الإفلات من ذلك عن طريق إبداعه (عمر ، ١٩٨٢، ص ١٥) . فهدف (كاندنسكي) كان على الدوام هو خلق فن نقي يحتفظ فيه اللون بمثالية وصفاءه إلى حد ما ، كما حاول أن يجعل فيه – أي اللون – وسيلة إنسانية لا غنى عنها في التعبير عن (الضرورة الداخلية) . لا تعتمد على تشابه الأشكال في الواقع ، بل في الأشكال المجردة وبالألوان التي أضحت غاية وهدفا وضرورة في نفس الوقت (امهز ، ١٩٨٠ ، ص١٤٣ – ١٤٤) .

يمكن القول أن (كاندنسكي) قد هدف إلى خلق شعرية لونية نقية متحررة ، تتوافق فيها دلالة اللون الإيحائية مع مكونات العوالم الداخلية للذات البشرية ، بمعنى آخر ، أن يصبح للون قدرة على تأكيد ذاتية الذات ، وهو ما يدفعها بالضرورة إلى خلق أو تذوق عالم جمالي خاص بها . يستطيع من خلاله ممارسة حريته ولعبه الخيالي الذي يعجز عن ممارسته في الواقع المادي ، لعب يوازي لعب الأطفال يقوده خيال خصب ويصاحبه متعة ونشاط تتأجج على مدار الوقت ، لذا فشعرية (كاندنسكي) اللونية تستوجب نشاطا فكريا وخياليا ، سواء في إعتاق الأشكال والخطوط من تبعيات العالم المادي وإعادة تشكيلها أم في تذوقها وفك دلالتها . لذا يمكن لنا القول أيضا بأن (كاندنسكي) قد حرر ذاته وذات المتلقي من الرؤية التقليدية للعمل الفني كما حرر عناصر العمل ذاته من الاستعمال الاستهلاكي التقليدي لها . تمتع (كاندنسكي) باستبصار مميز جعله يرنو دائما إلى ما هو خلف المظاهر ، أو إلى جواهر الموضوعات ، فهو يقر بعوالم روحانية يسعى الى الكشف عنها ، لذا نجده وفي أكثر من موضع يصف العالم المادي بأنه محض وهم وخداع ، لذا فالتحرر منه أسمى شيء يمكن للذات القيام به ، لذا فالشعرية اللونية التي أراد (كاندنسكي) خلقها لم تكن عملية خلق فيه ، بل هي أشبه بعملية تطهير لذائقة المتلقي وتحرير ذاته عبر رؤية لا تخلو من نزعة حدسية من رؤيته التقليدية الضيقة لذاته وكل ما حوله ، إنها هزة نفسية وتجربة جمالية وشعرية صوفية . لا يمكن لمن

يستوعبها إلا أن يصفها بأنها كشف وإظهار لعوالم خفية لم تتمكن الإنسانية من اكتشاف جل خفاياها حتى الآن . لذا فأهمية (كاندنسكي) لم تكمن في عبقريته الفنية ولا في رؤيته الفلسفية . بل في كونه صاحب دعوة إنسانية ، تريد وتنشد حرية الذات وتنقيتها من مادية الواقع ودفعها إلى الإعلاء من قيمتها ومن خبراتها ومدركاتها ، عبر حثها المتواصل إلى تذوق وإعادة إنتاج كل ما هو جيد وجميل .

اكتسب اللون لدى (كاندنسكي) شعرية جمالية خاصة وذلك عبر احتفاظه بصفائه اللوني واختزاله وتحويله السطح الفني إلى سلسلة نغمية ملونه مستفيدا من عناصر التكوين وعلاقات التباين والتدرج والتجاور ... الخ . ليغدو معه للون دلالة حسية عاطفية جمالية تبني تجربة فنية فريدة سواء في الإنتاج أم التلقي ، وبكل الأحوال لم تخل طروحات (كاندنسكي) هذه من نزعة مثالية ، وربما تكون مثالية متفوقة فهو ينبذ الحسيات ويشغل آلياته صوب عوالم روحية تحاكي أعماق الذات وتدعوها إلى الارتقاء دوما . وكأنه – أي كاندنسكي – بذلك لا يحرر اللون والخط والشكل ... الخ من القيود الموضوعية ولا حتى القراءات التقليدية لتلك العناصر بل انه يمنحها صفة الإطلاق ، جماليا ومعرفيا لتصبح التجربة الجمالية تجربة خالصة . ويمكن لنا القول هنا بأَن بوادر هذه التجربة بدأت بالانبثاق منذ الانطباعية التي فعلت من قيمة اللون وحررته من القوانين الكلاسيكية ، ثم أخذت الاتجاهات الحديثة في الرسم تفعل مثل هذا التوجه حتى وصل ذروته على يد التجريديين . إذ بدا اللون أكثر فاعلية في الكشف عن بعده وطابعه الجمالي والذي مكن الفنان ومنهم (كاندنسكي) من إزاحة الحجب المادية وجعله واحدا من حاجات الضرورة الداخلية.

حاول (كاندنسكي) عبر ابتداعاته اللونية إظهار التمازج الغريب والهام بين الحقيقة الداخلية الروحية واللغة الجمالية التي تعبر عنها بفعل قوة المخيلة وحرفية الأداء الذي يتسم لديه بتلقائية عالية لا تغفل دور العقل بل تنبثق منه كإضاءة أو ومضة إبداع . وهذا ما قاده بالضرورة إلى المناداة بتحرير اللون من عبودية التشبيه وتبعياته المادية ، انه باختصار أراد أن يزهد بالاستخدام القسري لدلالة الألوان ليبني المعنى والدلالة وفقا لعلاقات اللون ذاته وكأنه أراد بذلك أن يتسامى باللون إلى فوق المقروء والمعروف بصريا . أراد أن يحوله إلى نوع من الصوفية الزاهدة بالعلاقات المادية (جرداف ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٠) .

لذا يرى الباحثان أن بحوث (كاندنسكي) الجمالية في مجال اللون قد دارت حوله كيفية خلق فن متسامي ، نقي ومتحرر من النظم التقليدية لمفهوم الفن ، يلعب اللون فيه دور الريادة وعلى نحو تتوافق فيه الدلالة الإيحائية له مع الرؤية الداخلية الروحية وكأنه بذلك أراد لذات الفنان ان تترك بصمتها ذات البعد الروحي الجمالي ليس فقط على العمل الفني بل على روحية المتلقي ووجدانه الذي سيعيد تشكيل العالم اللوني من جديد بعيدا عن الموائمات المادية اللونية

المعتادة ، عالم ذو مسحة موسيقية لونية خالصة ، يتعاون كل من اللون والفكر في الإصغاء إليه ، فضلا عن إن هذا العالم (عالم اللون الجمالي) قد تحولت فيه الألوان والأشكال والخطوط إلى إشارات دلالية ذات مسحة روحية عالية تفصح عن مكامن شعور داخلي يصعب وصفه لغويا أو حتى باستخدام لغة العناصر الفنية بأدائية أكثر أكاديمية ، لذا فقد نظمت عناصر لوحات (كاندنسكي) وفقا لخصيصة جمالية لا تفقد من قيمتها شيئا سوى أنها أكثر فلسفية وقيمة روحية . وأوسع دلالةً وتأويلاً . وهنا يلزم (كاندنسكي) والفنان ضمنا بأن يكون في غاية الصدق مع ذاته أثناء فعل التصوير فضلا عن اختياره لوسائل التنظيم الجمالي والتقني وفقا لرؤيته الإبداعية بعيدا عن التقليد اللاشعوري لمفهوم الحداثة وما تحمله من غرائبية وانزياحات دلالية ، وكأن فعل التصوير لديه هو إلتزام أخلاقي وفعل روحي أكثر من كونه فعلاً إبداعياً .

لقد أوجد (كاندنسكي) لبنية اللون وظيفة نفسية جديدة ألا وهي علاقة ثلاثية الأطراف هي حيوية اللون بؤرته التعبيرية التي تفصح عن روحية الفنان وعن ذائقة المتلقي وشعرية الفضاء الجمالي الذي يجمع ويؤجج جدلها ، مستغلا بذلك ما للألوان من غنى بصري ودلالة جمالية . فسحب اللون من سياقه المادي المعهود إلى سياق نصي جديد ، فلم يعد اللون قناعا للموجودات بل أصبح بنية خفاء نفسية ذات طاقة تعبيرية المغزى (صبري ، ١٩٩١ ، ص ٦٦ و ٧٨) .

يرى الباحثان أن (كاندنسكي) عبر إشادته بهذه الطاقة التعبيرية والقدرة الإيحائية الاحالية للون ، إنما أراد أن يفعل من قراءات الحدس وعلى مستويي الإنتاج والتلقي ، إذ حينما يصهر الفنان مفهوما الزمان والمكان بمحمولاتهما المادية ليعيد صبهما في قالب جمالي لا يحتكم إلى قوانين العقل والمنطق إنما يريد من ذلك أن يخلق معادلاً موضوعياً داخل المتلقي أثناء فعله الإبداعي ، أن يعي الاثنان ذلك التجريد الذي يخلق مجموعة علاقات وتكوينات تبني صورة جمالية منبعها الروح والوجدان .تقرأ بفعل مديات الحدس والشعور ، " فالعمل الفني هو الذي أوجده الفنان ليحيا بداخله أثناء الأداء الفني " (أبو النصر ، د ، ت ، ص ٧٨).

لذا فان كلا الطرفين يتفاعلا مع العمل بفعل قوة الحدس الآني والتلقائي المباشر. وهو ما يسمح ببث واستقبال اكبر قدر ممكن من الطاقة التعبيرية عبر الألوان والأشكال وتبعا لذلك تنقل (كاندنسكي) في مراحل جمالية لونية عدة . وكأنه بذلك أراد أن يتتبع نمو وسمو المدركات توازيا مع تنامي البحث في روحية الفن عبر الألوان والمساحات وهو ما يسمح أيضا بولادة شعرية لونية خاصة لكل مرحلة لا تتقاطع مع الأخرى ، بل تتناغم معها بتوافق موسيقي يحكي قصة روح إنسان أراد أن يحول الكتل والأحجار والتلال إلى ألوان تعج بالتعبير الصادق الذي يولد داخل كل ذات لقد عملت إبداعات وتجارب (كاندنسكي) اللونية على مزاوجة دوري العقل

والعاطفة وفعليهما، إذا لم يفرض قيودا منطقية لعلائقية العناصر ولا بعدا تأويليا لدلالة الألوان والأشكال . وبذلك فإنه قدم صياغة شعرية ذات مسحة متخيلة لا مدركة بصريا . وهو ما أضفى على أعماله تلك الهالة الجمالية السامية واللا متناهية الأبعاد وكأن حيوية الألوان والأشكال لا تكتسب عبر قراءاتها بل إنها تفيض من ذاتها أو تنبع من تلقاء نفسها ولا تحتاج إلا لمن يتذوقها . لذا بدت شعريته اللونية قريبة من الروح المتحاورة مع منطق العقل حوارا حرا لا حوارا قسريا او منطقيا صرفا .

مؤشرات الإطار النظري :

١- لقد كان للطروحات الحداثوية دورا فاعلا في تفعيل الشعرية اللونية لدى (كاندنسكي) والتي جاءت ممتزجة بأكبر قدر ممكن بالنزعة التعبيرية ومحمولات الوجدان ، فضلا عن حرية لعب فائقة بدلالات العناصر الفنية الأُخر ، بحيث تبدو وكأنها متعالية على قيود الزج القسري والتبعي لمدلول واحد . وبذلك تتوالد صور جمالية ذهنية تستدعي فرادة في التأمل الجمالي الخالص .

٢- الشعرية مفهوم يتواءم ويتوازى مع محمولات الوجدان والشعور والرؤية المعرفية ، تبدأ اشتغالاتها مع بداية الحوار مع الذات لدى الفنان والخطاب الجمالي لدى المتلقي .

٣- مثلث العناصر الفنية وأسس التكوين الإنشائية ، أدوات ناجعة في تحقيق شعرية كاندنسكي اللونية ، إذ حملها بقدرة لغوية تواصلية مشحونة بطاقة انفعالية .

٤- تألقت شعرية (كاندنسكي) اللونية على المستوى الدلالي من فيض من البنى اللونية التي ولدت بدورها سلسلة معاني وصور ذهنية تدرك حدسيا ضمن سياق العمل الفني ولا تقرأ بصريا ضمن مرجعية مجتمعية أو واقعية .

٥- حقق اللون لدى (كاندنسكي) شعرية متفوقة ، ذلك انه بالأساس قد وظف لنقل حقائق روحية وجدانية بعد ان أزاحها من سياقها الوجودي المادي ليزجها في سياق جمالي يصل فيه النقاء التعبيري إلى مصافي الموسيقى

٦- كانت الشعرية اللونية لدى (كاندنسكي) بعيدة عن الواقعية ، فأسس لنفسه أسلوبا تجريديا جعل منه كيانا ذو مسحة مميزة للوحاته التي حوت جمالها بذاتها دون اللجوء إلى حالات خارجية قد تمسس بنقاء التعبير وسمو الجمال الدلالي .

٧- تحققت شعرية (كاندنسكي) اللونية عبر توحيد وتضاد وتنوع وتجاور البنى اللونية إذ بدت قريبة من الموسيقى ، فجاءت جماليتها البنائية قريبة من الموسيقى التي تخلق إحساسا فريدا بمحمولاتها الوجدانية ، وهي بذلك إنما تمتلك فرادتها وسحرها إزاء المنجزات والأعمال الجمالية الأخرى ، كما تبرز حقيقة أفكار ومفاهيم ذاتية لم يتوصل اليها غيره .

٨- أسست شعرية (كاندنسكي) اللونية معنىً جديداً لفن الرسم ومعه معنى الوجود الإنساني وحرية التعبير عنه ، لذا لم يعطى المعنى مباشرة عبر علائقية لونية متداولة ، بل إنه يتوسط ويتفاعل ويتنامى في تلك المسافة الجمالية الفاصلة بين العملية الذهنية المنفعلة للمتلقي والبنى اللونية ذاتها . أنها رحلة من المقروء بصريا إلى ما هو متخيل ومعاش وجدانيا .

٩- عنيت شعرية (كاندنسكي) اللونية بحدة الأثر الذي تتركه على المتلقي ذلك انه كان متيقنا لحقيقة مفادها ان الخطاب الجمالي لا يكتسب تكامليته إلا عبر متلقيه ، لذا فقد عدّ تحرره من قيود الواقع تحررا لذات المتلقي نفسه .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

١. مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث الحالي من اللوحات الزيتية التي انجزها الفنان للمدة من (١٩١٠-١٩١٤) التي تسنى للباحثين الإطلاع عليها في أدبيات الفن والتربية الفنية والشبكة المعلوماتية الدولية "الانترنيت" . ونظرا لسعة عدد اللوحات فضلا عن صعوبة إحصائها بدقة فقد تعذر على الباحثين إعطاء رقم عددي محدد للمجتمع . لذا أصبح مجتمع البحث مفتوحا ضمن المدة الزمنية المحددة له .

٢. عينة البحث :

لقد قام الباحثان بتتبع مجتمع وتصنيفه وفقا لتسلسله الزمني وبناءا عليه تم اختيار عينات البحث البالغة (٤) عينات إذ اختيرت بطريقة قصدية وبما يحقق هدفا البحث الحالي وفقا للمسوغات الآتية :

أ- تنوع استخدام اللون في كل وحدة منها وبما يسمح بتتبع الأبعاد الشعرية الجمالية فيها .

ب-تعطي العينات المختارة فرصة للباحثين للإحاطة بمفهوم الشعرية واشتغالاتها بشكل واضح ومكثف أكثر من سواها كونها موجودة ومتوفرة بوضوح في الأدبيات الفنية وهو يسمح للآخرين بالاطلاع عليها .

ت-التنوع البنائي والتقني الذي اتبعه الفنان في هذه اللوحات . وهو ما يمكن الباحثين من متابعة القصدية الشعرية من وراء إنشائها بهذا الأسلوب الأدائي .

٣. منهج البحث :

اعتمد الباحثان على المنهج التحليلي الوصفي في تحليل عينة البحث وفقا للخطوات الآتية :

أ- قراءة بصرية أولية لكل لوحة على حدة .

ب-تحديد المستويات المتعددة والمتنوعة للانزياحات اللونية الشعرية في كل عينة .

ت- تعقب آلية اشتغال شعرية اللون في كل عينة ووسائل تنظيمها والعلاقات الإنشائية المقامة فيما بينها.

٤. أداة البحث :

من اجل تحقيق هدفا البحث الحالي وهما تعرف شعرية كاندنسكي اللونية واشتغالاتها . اعتمد الباحثان المؤشرات المفاهيمية والبنائية والجمالية التي توصلا إليها في سياق الإطار النظري اعتمداها كأداة لتحليل عينة البحث الحالي .

٥. تحليل العينات :

عينة رقم (١) :

اسم العمل : تكوين رقم (٢) .

المادة : زيت على كنفاس .

القياس : ٣,٨ ٣٨ × ٣,٤ ٥١ انج .

تأريخ الإنتاج : ١٩١٠ .

العائدية :متحف سولومون ر. كوكنهايم ، نيويورك .

يصف (كاندنسكي) في لوحته هذه إحساسه إزاء قرية صغيرة تحتوي مجموعة فرسان وهم يعدون بكل اندفاع ، كما وزع ببنى لونية وأشكال آدمية بأوضاع حركية متباينة ، تحيط بهم أشجار وبيوت عدة جسدت بذاتية تجريدية عبر تضاد وتجاور لوني يؤلف بمجموعة هارموني لوني بهيج .

بدت في لوحته هذه بوادر الانفصال عن التعبيرية المحضة في التصوير باتجاه تجريدية شعرية متفردة ، لذا يمكن لنا – ومن خلال القراءة الأولى للوحة – القول بان شعريته هنا قد جاءت لتصف وتعرف بوجودية القرية الحيوية ، لا الاجتماعية ، لذا فهي شعرية معرفية عدا كونها شعرية تعبيرية انتباهية يعمل اللون كبنية دالة دور المنبه والمدلول في آن واحد . إذ حاول الفنان أن ينقل دلالات واقع القرية لا توثيق أو تسجيل يومياتها وبذلك يكون (كاندنسكي) قد أسس قانونا بنائيا أسلوبيا تمثل بذلك التلاعب بالمحور التأليفي المتنوع للألوان إلى جانب المحور التركيبي لمستويات الدلالة . فأسس بذلك تصويرا شعريا لطبيعة الحياة في القرية لا لقرية أو حياة بعينها.

حقق (كاندنسكي) في لوحته هذه أحد أهم منطلقات الشعرية في الفن ألا وهو استخدام العناصر الفنية استخداما خاصا ومميزا لا يخلو من التغريب والانزياح الدلالي ، الأمر الذي يعمق حدة أثره على متلقيه ، لذا فقد تجاوز (كاندنسكي) التماثلية اللونية المعتادة ، نحو خلق

علاقات لونية شكلية تعبر عن جوهر لا مادي لشيء أو موضوع مادي . وهو بذلك إنما يخلق شعرية (ميتا لسانية) أو (ميتا شكلية) أي شعرية تبحث فيما خلف الأشكال ، بحرية تامة لا بقيود أكاديمية أو تقليدية . فضلا عن أن (كاندنسكي) قد اخضع مادية الوجود لشعرية جمالية تأويلية أو ما تسمى بـ (الشعرية الافهامية) التي تبلغ بجوهر الموضوعات والإحساس بها لا توثيقها ومطالعتها بصريا . وهو بذلك إنما يحيل الوجود المادي إلى شعرية صورية تمتلك سمة الديمومة والانفعال العاطفي الذي يتقاسمه الفنان والمتلقي سواء بسواء .

هدف (كاندنسكي) من تأليفات ألوان الفرسان وتضادها إلى جانب التلاعب بتراكيب المستويات للأشجار والمنازل في القرية ، هدف إلى منح هذه اللوحة اللونية استقلالها التام كعمل فني لا وثائقي ، كانفعال صوري حيوي لا مجرد مناسبة للتصوير . بمعني أن استخدامه الخاص للغة اللونية خلق شعرية جمالية تمس روحية المتلقي لا بصره فحسب . وهو هنا يركز جل اهتمامه على حدة الأثر الذي تلقيه هذه البني اللونية على ذهن ومشاعر متلقيها من انفعال.

عملت شعرية (كاندنسكي) اللونية المتفوقة على تحرير بناءه النصية وأفكاره الذهنية من تماثلية الواقع ومحاكاته ، لذا يمكن القول بان شعرية (كاندنسكي) هذه إنما هي عمل دؤوب للتعبير عن الضرورة الداخلية أو الروحية ، والتي لا تتحقق لا عبر ذلك الانزياح الأدائي والاستخدام الخاص للعناصر الفنية وأسسها التكوينية ، إذ كان اللون هو الرائد في تحقيق ذلك . فأضفى مسحه دلالية تستدعي التأويل والقراءة المجازية خاصة إذا ما عرفنا انه قد جرد الصورة من حياتها المادية وحولها إلى علاقات لونية تعبيرية تسمح للروح والوجدان بالتحاور معها .

لقد وجد (كاندنسكي) في أدائه اللوني ، شعرية تلقائية أدائية ، إلا أنها مدروسة ومتقنة عقليا . فخلق بنى لونية ذات استقلال واكتفاء دلالي ذاتي لا تخضع لأي سلطة تجنيسية ، ذلك أنه زاوج بين شعرية معرفية ، انتباهي ، تعبيرية ، ميتا شكلية ، وبأساليب أدائية لونية تنم عن تنوع رؤيوي وفلسفي كبير . لذا يمكن القول أن شعريته هنا كانت لونية دلالية فعلها تلاعبه بمحوري التأليف والتركيب أكثر من كونها شعرية وصفية أو انطباعية .

العينة رقم (٢) :

اسم العمل : الرسم على البياض .

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي .

المادة : زيت على كانفاس .

القياس : ٧٨,٨٧٥ × ٥٥,٢٥ انج .

تاريخ الإنتاج : ١٩١٣ .

العائدية : متحف سولومون ر. كوكنهايم ، نيويورك .

تألفت اللوحة في أشكال وخطوط وكتل لونية داكنة حيناً وبراقة حيناً آخر ، تتجادل في اتجاهاتها ومساحاتها مكونة شعرية جمالية لونية ذات لغة بصرية حوارية ، أما الأرضية البيضاء فقد تحاورت عدّة ألوان كالأصفر ، والأحمر ، والأزرق ، والأخضر ، والوردي ، والبنفسجي ، والبرتقالي ، والأسود ، والبني ، والقهوائي ، مكونة علائقية لونية تتفاوت في شعريتها وحدتها ، موزعة على نحو تلقائي منفعل تعبيراً عن الضرورة الداخلية التي تبناها(كاندنسكي) بعد أن مضى بعيدا في قطيعته التامة مع الأشكال الطبيعية رغبة منه في التأسيس لشعرية من طراز فريد .

إن غاية (كاندنسكي) من توظيف الألوان بشعرية دلالية ، جاءت تجسيداً لموقفه الفلسفي الجمالي من ماهية العمل الفني ووظيفته ، والذي يفسر تحوله الأدائي ورؤيته للواقع المادي والنفسي ، فجاءت نتاجاته كردّة فعل معاكسة نحو عد العالم المحيط به وبشعرية منظمة يمكن من خلالها الإحساس والتعايش مع اللا مرئي ، الذي سيكون أكثر تماساً وقرباً من نداءات الذات الحرة وإرادتها المتعالية عن مبدأ الغايات ، لذا فإن شحن اللوحة بأشكال وألوان وبطاقة تعبيرية يهدف إلى تجسيد مفهوم النقاء الحسي بشعرية مفارقة للتنميط أو الأسلبة ، وذلك عبر الإلغاء التام لكل ماله علاقة مباشرة مع المرجعيات الموضوعية ، في محاولة لتجاوز محدودية التعبير إلى الإحساس المطلق بالكلي عبر نسق من العلاقات اللونية بين الشيء ومعناه بين الشيء وشعريته الجمالية .

إن الخطوط والأشكال الملونة ، بغض النظر عن هندسيتها أو عضويتها ، تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم بمقدورها أن تنتقل إلى المتلقي ، لذا فقد نسقها بشعرية إحالية تقرأ قراءات شعورية حدسية ، حولت الرؤية التقليدية إلى كتل لونية شعورية دالة يصعب على الذات الانفلات من سحرها لذا تمكنت تجريدات (كاندنسكي) من إحداث شعرية انتباهية تفاعلية بين الذات والموضوع في قراءة تتجاوز الحس والعقل وتتحرر كلياً منهما إلى منطقة التأمل والحدس والشعور.

تميز (كاندنسكي) بقدرته على التلاعب بالوسائل التصويرية ، إذ هشَّم الشكل وأحاله إلى منطقة جديدة في بنائية محكومة بعلاقات لونية مع بعضها البعض لا مع نظائرها الخارجية ، فآل كل ذلك إلى اتساع فضاء الشعرية التأويلية المتحققة في فضاء اللوحة ، والذي فتح الباب أمام الحضور الروحي المتمثل بالأشكال التلقائية والتوزيع الحر للألوان ، والمنبثق في تكوينه عن صورة أُستُثيرت من القوى الحدسية المنبعثة من ذات الفنان ليتسامى ، فيجد على الفور بدائله في الأشكال المطهرة والمجردة من أي مثيل لها في العالم الموضوعي . كما أن التنظيم التلقائي للأشكال وطرق توزيع الألوان ودرجاتها – نقاؤها ، وصفاؤها ، وكثافتها ، وانتشارها إنما تفضّي المعنى لصالح شعرية جمالية لا لرؤية تسجيلية .

إن مفهوم الشعرية يسمح بخلق أمثلة جمالية كاملة عبر أساليب أدائية انزياحية يتحوّل بفضلها العمل الفني إلى صورة يشارك في قراءتها الوعي والإحساس والوجدان ، ليتقاسم معها حيويتها وطاقتها وديمومتها ، وهو ما يسمح بخلق وجود جمالي مفارق لما هو في الواقع ، ولذلك بدت شعريته اللونية تجمع بين التجريد والموسيقى ، لذا فـ(كاندنسكي) أقصى المعنى ، وهذا الإقصاء بحد ذاته واحد من ملامح الشعرية الجمالية ، لأنه أدرك أن المعاني لا تؤسس في نسيج الخطاب الجمالي ، بل من الألوان والأشكال المتحرّرة بتلقائية أدائية في العمل الفني ذاته لذا تنقل(كاندنسكي) في لوحته بشفافيَّة من الواقعية إلى الغنائية ، إذ إن الشعرية في الفن لغة ، وهذه اللغة لا تحتاج إلى معنى ، تنبع من الشعور الداخلي وتحمل مقوماتها الجمالية فيها .

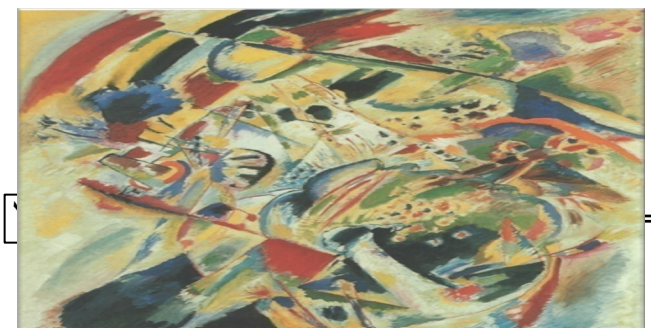
ومن خلال عدّة قراءات مختلفة لهذه اللوحة ، نجد أن العلاقات اللونية والشكلية تتحرك بشعرية متحررة ، فالألوان الداكنة والفاتحة ، الحارّة والباردة ، واتجاهات الأشكال ومساحاتها ، تضاداتها وانسجامها ، كلها شكلت وحدة ونسقاً إيقاعياً ، شيّد من خلال الخطوط الممتدة بانسيابية ومرونة في مختلف الاتجاهات مع الألوان التي تواجه الواحدة الأخرى ، إلاّ أن شفافية الألوان التي تنساب في ضوئها الخطوط فتخترقها وتمتزج معها ، تكشف عن تنوع إيقاعي حرّ وفضاء حرّ ، كذلك تعمل على جذب خيال المتلقي ليصبح مشاركاً روحياً في الفعل الإبداعي وعملية التذوق الجمالي ، أما المتعة والسرور الناجم عن ترجمة وقراءة ما بين السطور ، فإنها متعة شعرية قراءاتية تخاطب الروح أكثر من مخاطبتها للحس ، كما أن غرابتها وغموضها يخلق نوعاً من الإثارة ، تستدعي الاقتراب من أشكال الوجدان، الذي يعبّر به الروح عن ضرورتها الداخلية التي يبحث عنها وفيها (كاندنسكي) ، بوصفها مرادفاً لمفهوم التعبيرية الغنائية والشعرية في الفن .

على هذا النحو خلق (كاندنسكي) ، شعرية مفاهيمية وتطبيقية بنائية ، عبر معالجات تصويرية عدّ من خلالها التطبيق البنائي انعكاساً لحركة الفكر كما أحال الفكرة المطلقة إلى مادة وتعبير وصورة ، تأكيدا للجانب الروحي من خلال تسامي الألوان والأشكال من تبعية العالم الخارجي ، وإلغاء قيودها الزمكانية ، للتعبير عن الجوهر اللا مرئي والمحسوس والمعاش .

إن الفنان عبر شعريته ، أخذ على عاتقه مهمة خلق حلول للعلاقات البنائية بطريقة حداثوية غير مقيدة ، تحيل إلزامات الزمان والمكان والصياغات البنائية إلى فضاءات وتكوينات لونية حرة تتيح للفنان إحداث شعرية غير محددة عبر التلاعب بالأشكال تحقيقاً لما هو جوهري وذو دلالات مُطلقة .

العينة رقم (٣) :

اسم العينة : ارتجال .



اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي .

المادة : زيت على كانفاس .

القياس : ٦١,٧٥ × ٤١,٣٧٥ انج .

تاريخ الإنتاج : ١٩١١ .

العائدية : مجموعة خاصة .

تعد هذه اللوحة تجسيدا جماليا لطبيعة العلاقة التي أراد (كاندنسكي) إقامتها مع الوجود وهذا ما حمل الألوان شعرية روحية ذات سمة تعبيرية ، على الرغم من أنها رسمت بأسلوب أقرب إلى الارتجال منه إلى العقلي المدروس ، لذا يعدها (كاندنسكي) من إفرازات الضرورات الداخلية الروحية .

أنجز (كاندنسكي) في لوحته هذه ، شعرية بنائية جمالية متميزة عبر المساحات اللونية المتضادة ، إذ احتل اللون الأحمر الجزء الوسطي للوحه ، فيما امتلاء فضاء اللوحة بألوان الأزرق والأخضر والأوكر ، وعلى نحو ، بدت فيه التضادات اللونية والخطية وكأنها خاضعة لنظام بُني بإتقان لا شعوري ، إذ رغم تلقائية الارتجال إلا أنه خلق تجانساً لونياً يخلق بدوره شعرية انتباهية تجذب المتلقي للوهلة الأولى ، ولعل في بنية اللون وشعريته الابلاغية وعلاقاته الدلالية صدى لرسومات (سيزان) والتكعيبيين أحياناً .

ربما كان (كاندنسكي) يحلم بلغة شعرية في التحاور جماليا مع الوجود وبروح إنسانية نقية، ولكي يعبّر عن ذلك قطع صلاته التماثلية بالشكل المادي والطبيعي ، ليدنو بأقصى درجات التعبير من الجوهر اللا مرئي ، وقد كانت القيم اللونية والعناصر الفنية الأُخر وسيلة ناجعة لديه ليستجيب للضرورة الداخلية ، وقد بدا ذلك واضحا عبر اشتغالات الخط واللون والأشكال التي قربها (كاندنسكي) من ما هو شيئي إلى ما هو أقرب لنغمات الروح التي تجسدها الموسيقى ، إذ تنفلت عن محددات المكان ومادياته وبالتالي التعايش في روحية شعرية مفتوحة الزمن والدلالة . فـ(كاندنسكي) يعني ببناء علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها هنا تحديدا تبرز شعرية اللون وانطلاقه اللا محدود ، تلك الشعرية التي تكشف عن جمالها الخالص ، إذ أسست لانزياح يستدعي قدرات تحليلية قراءاتية لتكتسب اللوحة مدىً وبُعداً دلاليا لا متناهياً .

كي يفعل (كاندنسكي) شعرية اللون ، عمد إلى إلغاء المنظور الهندسي التقليدي ، فلم تتواجد نقطة تلاشٍ محددة ، واستعاض عنها برسم نقاط تلاشٍ لا متناهية متعددة وكأنها منبثقة من الروح وتجلياتها ، وعلى هذا النحو بدت المساحات اللونية متنحية عن مرجعيتها المادية ، مما يجعلها تقترب من عالم الحدس منه إلى عالم العيان المحسوس ، وهي معالجات (سيزان) والتكعيبيين بشكل عام ولا ريب إذ عادة ما لجأُوا إلى رفض المنظور الذي يرد الأشكال إلى نقطة

تلاشي واحدة ، واستبدلوه بمنظور لوني نغمي عادة وهو ما يجعل المستويات اللونية متداخلة مع بعضها البعض. لذا فإن القراءات الشعرية هنا لا تقتصر على القوى البصرية بل تلجأ إلى ما فوق العادية لرصد جمالية الألوان والنسقية العلائقية داخل المساحة التصوير.

حقق (كاندنسكي) في لوحته هذه شعرية بنائية جمالية مقامة على أساس تضاد لوني مؤثر ، ساد فيه حدة اللون الأحمر الذي احتل الجزء الوسطي من اللوحة ، فيما توزعت بقية الألوان على فضاء اللوحة بعلائقية تبادلية دالة . وكأنّ (كاندنسكي) أراد من ذلك خلق هزة قراءاتية بصرية ذهنية لدى المتلقي عبر تضاداته اللونية والخطية . التي خلقت بدورها علائقية منسجمة متفاعلة على مستويي المساحة والدلالة ، فبدت شعريته ذات علائقية بنائية تقترب من طروحات (سيزان) والتكعيبيين من بعده ، واللذين أعطوا الأشكال والألوان والخطوط أولوية التعبير على حساب المحاكاة أو التماثلية الشكلية .

لغرض خلق شعرية انتباهية عمد (كاندنسكي) إلى الاستغناء والابتعاد كليا عن الأشكال التماثلية أو المطابقة الموضوعية للواقع المادي . إذ لم تكن شعريته إلا لتكون وسيلة للكشف والتوصل إلى الجوهر أو اللا مرئي . والذي يتفاعل ويستجيب لفعل الضرورة الداخلية ، وقد جسد ذلك عبر الخطوط والألوان المتحررة من قيود الواقع القسرية ، فبدت تمازجاته الشعرية الملونة قريبة من أنغام الموسيقى التي ترحل كل ما هو شيء إلى مصافي الكلي والمطلق ، إذ لا اللون هو اللون في الواقع بل هو دلالة ومعنى للون جماليا لا كما هو في الواقع . فتخلى (كاندنسكي) بذلك عن محددات المكان باتجاه عوالم فنطازية ارتجالية في زمن مفتوح . وبشعرية خالصة لها ديمومتها المستمرة والمتصلة ببواعث الروح والوجدان ، فالتجريد اللوني الشعري هنا يستدعي قراءات تحليلية تركيبة على صعيد الدال والمعنى ، فبدت شعريته تعبيرية إبلاغية لا محاكاتية ، إنها شعرية اكتسبت مدى وبعداً دلالياً وجمالياً لا متناهي .

عمد (كاندنسكي) في شعريته الابلاغية هذه إلى إلغاء بل قطع أواصر الصلة مع مخلفات القواعد الأكاديمية البالية ، فألغى قواعد المنظور وتلاشت نقطة النظر الرئيسة ، وتواجدت نقاط تلاش عدة لا متناهية بدت منبثقة من الروح والخيال والوجدان ، إلا انه وبكل الأحوال عملت شعريته على نفي المرجعيات المادية أو التجنيسية ، لذا فهي اقرب إلى عوالم الحدس في الإنتاج والتلقي أكثر منه إلى الواقع المادي . ومرة أخرى ينعش (كاندنسكي) متلقيه بنغمات لونية مترابطة في هارموني عجيب لا يحيلنا إلى شيء بل إلى معنى اللا شيء في أزمة الأشياء وتناقضاتها في الواقع . كما تجسد ذلك في لوحة (كاندنسكي) هذه .

أفصح (كاندنسكي) عن قدرة تعبيرية شعرية تتعدى عادية الأداء والتجسيد ، عن براعة في التكوين الدال على ملمح غنائي ، وقد تم له ذلك من خلال مزج مادية اللوحة وعبر عناصرها الفنية بمحمولات نفسية وروحية تنضح بانفعال وتعبير عاطفي ، فالفعل الإبداعي لا يمكن أن

ينساق للواقع ، بل يعبر من حاجة داخلية أساسها الرؤية الداخلية التي تنشد الشعرية في التعبير . إذ من خلال إسقاط الرؤية الداخلية يمكن لنا أن نستشعر ومضات من الحقيقة الأعمق للوجود الإنساني في توحد دلالي لوني بهيج يجمع المتناقضات المادية في توازن روحي فشعريته محطة استراحة ذهنية أكثر من كونها صخبا لونيا ، دليلنا في ذلك انسيابيته اللونية المضاءة والمنكسرة ببنى لونية غامقة إلا أنها ظلت محتفظة بجمالية ونقاوة التعبير .

إن ما يمكننا من القول بان شعريته اللونية كانت مقصودة أكثر منها مصادفة ، دليلنا في ذلك ، البناء العمودي المتقن للبنى اللونية وعلى نحو جعل منها حاملة للفكرة بإبعاد دالة لا بسردية قراءاتية ، تبعث ذات المتلقي على التعايش معها والتحاور وتبادل الجدل المعنوي وبما يولد أجواءً شعرية يغلب عليها سمات الحدس والوجدان.

العينة رقم (٤) :

اسم اللوحة : رسم مع نقطة حمراء .

اسم الفنان: فاسيلي كاندنسكي .

المادة : زيت على القماش .

القياس : ١٣٠ x ١٣٠ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٩١٤.

العائدية : المتحف الوطني للأعمال الحديثة .

تآلفت اللوحة في تكوين تعبيري تجريدي تتراقص فيه الألوان والخطوط بشعرية تلقائية متفوقة أفرزت تنوعا متناميا في العلاقات التشكيلية بشكل عام ، أفصحت عن قدرة اللون المجرد على تكثيف الأحاسيس في شعرية غنائية تتحرر من الضغوط الخارجية لتعلي الطاقات الروحية للفنان بغية الوصول إلى الجوهر الكامن خلف تشكلات العالم المادي .

ربما كان سعي (كاندنسكي) لخلق شعرية لونية كان إيمانا منه بأَن لكل عمل هويته الفنية وانزياحياته الدلالية الخاصة به ، فضلا عن إن الشكل المحاكاتي يحد من قدرة الفنان الإبداعية وبالتالي التمتع بلعبة التشكيل الجمالي والإثارة البصرية والروحية معا للبنى اللونية ، ولكي يعبر عن ذلك عليه أن يقطع صلاته بمادية الأشكال ليقترب من الجوهر اللا مرئي والدال والذي يستجيب للضرورة الداخلية ، إذ يمكن للبنى اللونية ان تجسد تلك الاندفاعات النفسية والبث الروحي الذي يتردد صداه في فعل الضرورة الداخلية دوما. ذلك انه فعل متجرد من التبعيات الموضوعية والعقلية للعالم المادي وبالتالي يمكن له أن يعبر عن عوالم روحية تنقل الفنان إلى

جمال شعري انتباهي للوهلة الأولى سرعان ما يتحول إلى شعرية إبلاغية ، تستطيع اكتشاف عوالم وصور جديدة متكاملة بجدية عبر احتوائها لاندماج فعل التصوير مع إرهاصات الفنان النفسية والاجتماعية .

لقد أوجد (كاندنسكي) آلية جديدة في استقطاب الطاقة اللونية لتحويلها إلى طاقة جمالية تتشكل كيفياتها الشعرية عبر رؤية حدسية تركن إلى قدرة الفنان وإمكانيته الأدائية في الوصول إلى التناسق الداخلي والانسجام الجمالي للوحة الفنية برمتها دون مبالاة للمتضادات التي لم تطرق لذا فقد اعتمد في لوحته هذه على التوازن والإيقاع والتضاد أيضا وبما يقترب من لغة الموسيقى مبتعدا عن القوانين الأكاديمية في الإيهام بحركة خلط الألوان معا .

لقد هدف(كاندنسكي) من تقديم ألوانه المحملة بطاقة روحيه إلى تحويل شعريته الابلاغية إلى شعرية تواصلية يأخذ اللون دفة الحوار فيها ، حيث تتراقص البنى اللونية في فضاء اللوحة وتتصادم وتتقاطع ليتحول الحوار إلى مجال يؤجج لطاقات الروحية عبر التنقل السريع في التدرجات اللونية فضلا عن المتضادات المفاجأة وحيوية التفاعل اللوني وتلك الخطوط السوداء التي تخترق الأشكال الملونة في فضاء اللوحة، علاوة على التكثيف والتداخل بين الكتل اللونية التي تروي دراما روحية في حركة تصويرية تعبر عن تواشج متأصل بفعل التصوير ورغبات النفس الداخلية والتي تترجمها تلك الألوان بشعرية ديناميكية مرنة في التواصل والاستجابة ، لذا بدا اللون يتخذ تنظيمه المنفصل عن العالم الواقعي لتكتسب اللوحة قيمتها الجمالية بفعل الشعرية الجمالية التي تفردت بها.

وجد (كاندنسكي) أن في رؤاه المنفلتة من نمطية العلاقات التقليدية والأسلوب المتكرر مجالا واسعا لاعتماد علاقات جديدة متحررة ومنفتحة على العالم الداخلي للفنان والبنية الخفية للوجود ، وبالتالي تحقيق شعرية ميتا شكلية وعلى مستوى رفيع ، يمكن من خلالها إعتاق الفن التجريدي من مقولة (اللا معنى) التي يوصف بها غالبا ، إذ وفقا لهذه الرؤيا تعود قيمة الخط واللون قائمة على تجربة الذات الخاصة معها، فاللون في هذه اللوحة ومع شعرية (كاندنسكي) أصبح لغة تواصل عاطفية ، وسيلة لحوار الوجدان هدفه إنشاء ردة فعل وجدانية مماثلة في ذات المتلقي ، فالرسم بالألوان مع نقطة حمراء والذي أملته الضرورة الداخلية هو النص الأكثر شعرية وجمالية معا وهنا تكمن المفارقة مع العالم الموضوعي ، لأنه _أي اللون _ أداة انزياح جمالية تخلق شعرية موسيقية تقترب من موسيقى الروح ، فضلا عن إدراك (كاندنسكي) واستيعابه للتناغم اللوني في الرسم كان مبررا للكثرة اللونية المتكررة في لوحاته ، علاوة على تحميلها بجاذبية بصرية وروحية تعبر عن انفعاله بالوجود وإعادة تمثيله بشعرية جميلة.حتى وان طرق تناقضات لونية غير مألوفة في الإخراج الشكلي للوحة برمتها نظرا لمل لها من فعل مؤثر وجميل على ذائقة ووجدان المتلقي، فتهميش الموضوع ليس بالقضية الكبرى لديه ذلك ان اللوحة

عنده يجب أن تحقق معادلا جماليا وروحيا بفعل قوة التنظيم اللوني المعبر عن تدفق حياة الضرورة الداخلية والذي له قوة تعبيرية أقوى واصدق من اللون في الواقع .

إن هذه اللوحة هي سمفونية نغمات لونية أعلن من خلالها (كاندنسكي) عن إعجابه وولائهِ المستمر لتأجج الألوان وإيقاعاتها القوية ، والتي تفصح عن معانٍ نفسية وروحية لها آثارها العاطفية على الفنان والمتلقي على السواء ، لذا فقد كان لكل لون تشكل تجريدي وموقع خاص به في اللوحة وبما يخلق دلالة شعرية تتناسب مع موقف (كاندنسكي) العاطفي والروحي من اللون ، وبما يحقق تجانسا بين الفكرة والأداء فالشعرية التي قصدها يجب أن تكون صدى للصوت الداخلي الذي لا يتحقق إلا عبر تلك الانزياحات اللونية التي تحدثها الاستجابة العاطفية إزاء اللوحة برمتها .

أولا : النتائج

بعد انتهاء الباحثتين من تحليل العينات وصلتا إلى مجموعة من النتائج ستعرض وفقا لطبيعة تسلسل الأهداف وكالأتي :

١. تميزت لوحات (كاندنسكي) بشعرية خاصة ، تحققت عبر إجراءات أسلوبية لونية ومتفردة في غرائبها وانزياحها عن المألوف ، فمنحت لوحاته قيمتها الخاصة بها واستقلالها الذاتي لتتحول رسوماته بمجملها إلى أثر ذو فاعلية على متلقيه يقع في منطقة وسطى بين تذوقها ماديا وتخيلها جماليا ودلاليا ، إنه تجريب جمالي يصعب وصفه ويسهل الإحساس به .
٢. أراد (كاندنسكي) في شعريته اللونية أن يخلق مسافة جمالية بين آلية القراءة المعتادة للوحات أو الخطابات الجمالية الحديثة ، وبين قدرة المتلقي على خلق الجمال ذاته ، وعبر تحكمه في هذه المسافة . أمكن له أن يقدم شعريته اللونية المثيرة للاهتمام . إنها ليست ارتجالات فحسب ، إنما رسالة مقصودة إلى قارئ بعينه ، أراده باختصار أن يتجاوز ما هو مدون ومثبت إلى ما هو متخيل ، أن ينشد ما هو غير معتاد . أو إلى ما فوق المعتاد . أراد أن يحدث نقلة نوعية في الإجراءات التي يتعامل بها الفنان مع لوحاته ، والتي تجعل منها خطابا جماليا بمعنى الكلمة .
٣. يمكن تحديد مفهوم الشعرية لدى (كاندنسكي←) بأنها علاقة بين (الداخل ← الخارج) أو (الواقع النفسي له العالم أو الواقع الخارجي) وهي لديه وظيفة جمالية راقية ، تذهب الى خلف حدود الإشارة المباشرة التي تكمن تحتها . لذا فقد أصبح للون بل للوحة بأكملها لديه وظيفة أو وظائف عدة كما هو الحال عند (جاكوبسن) هي :

أ-وظيفة معرفية / تتمثل في التواصل مع عناصر العمل الفني وهي ذات أغراض إبلاغية مفرغة من النفعية .

ب- وظيفة تعبيرية انفعالية / تتمثل في الرسالة اللونية ذات المحمول الانفعالي الوجداني وهي ترتبط عادة بالمرسل .

ت- وظيفة انتباهية / تتمثل في إقامة التواصل والحفاظ عليه وذلك باستخدام الألوان التعبيرية في لحظات القراءة الجمالية للوحة.

ث- وظيفة افهامية / تتمثل في إيضاح نوعية الإبلاغ (نوعية الرسالة) الموجه إلى المتلقي .

ج-وظيفة ميتا لسانية / تتمثل في الصورة المجازية التي يرسمها المتلقي للبنية اللونية المدونة او القابعة في اللوحة .

ح-وظيفة شعرية / تركز على الرسالة في حد ذاتها لتبرز قيمة اللون والخط والتراكيب الفضائية في ذاتها مكسبة إياها قيمة مستقلة .

٤. اعتمد (كاندنسكي) في شعريته اللونية على خصائص عدة منها : (التكرار ، الاستمرار ، الحركة ... الخ) في محاولة لدمج مفهومي الزمان والمكان في آن واحد ، تعطي بإندماجها هذا أبعاد الشعرية الدلالية فتضفي على لوحاته استقلالها الخاص بوصفها اعمالا متفردة .

٥. إن الشعرية التي خلقها (كاندنسكي) في لوحاته لم تقلل في أهمية الواقع فحسب ، بل اقتربت أكثر فأكثر من موسيقى الأرواح في جماله ليمنح لوحاته عوالما وكيانات ذات خصوصية فائقة وربما هذا هو السر في امتلاك هذه اللوحات جمال مبهر متفرد لا نجد له نظير واقعي يوازيه فبدت بذلك متسامية على الجمال الواقعي ذاته .

٦. تميز شعرية (كاندنسكي) اللونية وتأسست عبر علائقية تبادلية فريدة بين محوري (الاختيار والترتيب) إذ تقوم في المحور التركيبي علاقات التجاور وبالتالي تفعل تلك العمليات ذات الطابع التأليفي ، أما في المحور الاختياري أو الاستبدالي ، تفعل تلك العمليات ذات الأساس التشبيهي او المعنوي الوصفي .

٧. تقوم الشعرية اللونية لدى (كاندنسكي) على مبدأ دلالي بين اللون ودلالته ، إذ يعمد الأول على خلق خروقات وفجوات وبناءات إشارية تولد دلالات مستمرة ، في حين أن الدلالة ذاتها تبحر فيها الذات في فضاء التأويل القابل لتعدد القراءات والتأويلات مرة أخرى .

٨. أنجز (كاندنسكي) عبر شعريته اللونية طفرة نوعية في البحث عن المعنى داخل العمل الفني ، أي البحث عنه داخل قراءات الذات ، أي انه أصبح نتاجا لقراءات متعددة تتلاحم والإحساس الوجداني ، وبذلك لم يعد المعنى معطى في النص يحثنا على تتبعه على الدوام.

ثانيا:- الاستنتاجات

١. لم يكن إحساس (كاندنسكي) باللون لأجل اللون ، بل لأجل بعده الجمالي الذي تنطلق به ألوانه وخطوطه والذي يفترض أن يشعر به متلقيه ويتعايش معه على مستوى الوعي واللاوعي ، فاللوحة لدى (كاندنسكي) تهمس في وعي متلقيه وتصرخ وتوقظ لا وعيه عنوة عنه .

٢. استعاض (كاندنسكي) عن حيوية الأشكال بشعرية اللون وغرابة مستوى حواره الذي يتجاوز عادية القراءة ، نحو أفق دلالي تتسع مدياته لمختلف المعان وتعدد الأهداف ، على المتلقي بالمقابل أن يعيد تأليفها وتوحيدها من جديد .

٣. اهتم (كاندنسكي) ببنية اللون وركز على تنوعها والذي تهيمن فيه تماما الوظيفة الشعرية . أي انه اهتم بالقيمة المستقلة للوحاته الملونة مع انفتاحها على الانساق الدلالية الأُخر . لذا يمكن القول انه اعتمد أساسا على نظرة منفتحة لمجالات اشتغال الدلالة .

٤. قدم (كاندنسكي) في لوحاته لغة غير قابلة للكلام ، وهي لغة فوق اللغة العادية ، إنها معنى المعنى أو المعنى المؤجل أو الحقيقي أو هو التقابل بين الحقيقي والمجاز .

٥. أول ما يمكن ملاحظته في شعرية اللون لدى (كاندنسكي) هو ذلك التحول الواضح في استخدام الخط والفضاء والأشكال الملونة ، وعلى نحو تحررت فيه من كل تجنيس يمكن أن تزج فيه . فبدت ألوانه ذات شعرية لا تشابه شعرية اللون لدى الانطباعيين ، ولا حدية استخدامه لدى التعبيريين والوحوشيين ، ولا حياديته لدى التكعيبيين ، ولا حلميته لدى السرياليين ، وتجريديته لدى التجريديين . إذ استخدم اللون بصياغات أسلوبية لم تلزم بصراحة الإفصاح عن المضمون بل الكشف عن جمالية المكنون .

ثالثا: التوصيات

بعد أن تم عرض نتائج واستنتاجات البحث توصي الباحثتان بما يلي :

١- استحداث مادة النقد الجمالي الحديث وجعلها من المواد الأساسية ضمن المناهج الدراسية للأقسام كافة نظرا لما لهذا النوع من النقد من أهمية قصوى في قراءة وتذوق الأعمال الفنية.

٢- تشجيع الطلبة على طرق مواضيع مستمدة من حقل الأدب وتطبيقها في مجال الفنون الجميلة نظرا لاعتماد كلا الحقلين على الذائقة الجمالية لمبدع ومتلقي الأعمال الفنية .

٣- تزويد المكتبة المركزية بمصورات محملة على أقراص مضغوطة لكل فنان وذلك لتسهيل مهمة اطلاع الطلبة على نتاجاتهم والبحث في أبعادها الجمالية دلاليا وتقنيا وأدائيا .

رابعا: المقترحات

تقترح الباحثتان إجراء الدراسات الآتية :

١- شعرية اللون في فنون الأطفال ، والرسامين العراقيين المعاصرين (دراسة مقارنة) .

٢- الأبعاد الجمالية لشعرية الألوان بين فنون الحداثة وما بعد الحداثة .

٣- شعرية اللون في فن الرسم السريالي .

قائمة المصادر

١. أبو أديب ، كمال : في الشعرية ، ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ، ١٩٨٧ .

٢. أبو النصر ، ملك : تحقيق الوجود الإنساني في التصوير المعاصر . الاسكندرية ، دار المعارف للنشر ، د ، ت .

٣. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ – ١٩٧٠ . التصوير ، بيروت ، دار المثلث للطباعة و النشر ، ١٩٨٠ .

٤. بهنسي ، عفيف : الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم ، بيروت ، ط (١) ، دار الرائد اللبناني ، ١٩٨٢ .

٥. تودورف ، تزفيتان : الشعرية ، ت : شكري مبحوت ، ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ١٩٩٠ .

٦. تودوروف ، تزفيتان : الشعرية ، ت : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .

٧. جرداف ، حليم : تحولات الخط و اللون . مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ .

٨. جميل ، جلال : العلاقة بين الأسلوب والشعرية ، جريدة الوئام ،ع (٢) ، بغداد ، ٢٠٠٣ .

٩. جيرو، يسير : علم الإشارة السيمولوجيا ، ت : منذر عباس وآخرون ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، ١٩٩٢ .

١٠. حسن ، ناظم : مفاهيم شعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ .

١١. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ا لقاهرة ، ط (١) ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٤ .

١٢. صبري ، محمود : الفن والإنسان ، دراسة في شكل جديد في الفن ، سوريا ، مركز الابحاث والدراسات ، ط٢ ، ١٩٩١ .

١٣. عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٧ .

١٤. عناني، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، القاهرة : مكتبة لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦ .

١٥. الغزالي ، عبد القادر : اللسانيات ونظرية التواصل جاكوبسون أنموذجا ، سوريا : دار الحوار للنشر ، ط١، ٢٠٠٣ .

١٦. فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٢ .

١٧. كاندنسكي ، فاسلي يفلمة ، ت : عدنان المبارك ، فنون عربية ، ع (٢) ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨١ .

١٨.ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون ، ١٩٨٢ .