بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث

أطروحة دكتوراه

تقدم بها

رياض هلال مطلك الدليمي

إلى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في
التربية التشكيلية / رسم

بإشراف

الأستاذ المساعد
د. عبد السادة عبد الصاحب

الأستاذ
د. علي شناوة وادي

١٤٢٥هـ

٢٠٠٤م

a

وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ الرُّوحِ قُلْ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا
أُوتُيتُمْ مِنْ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا

صدق الله العليّ العظيم

سورة الإسراء : الآية (٨٥)

الإهداء

إلى الراحل حيث رحمه الله ...

أستاذي الدكتور عبد السادة عبد الصاحب الخزاعي

أستاذاً وصديقاً ورمزاً للعطاء

إلى من أناروا لي طريق الحكمة

إلى من أفاضوا عليّ بالحب ...

أسرتي عرفاناً بالجميل

أهدي أطروحتي

ريـــــاض

شكـــر وتقديـــر

الحمـد لله رب العـالمين والصـلاة والسـلام علـى سـيد المرسـلين محمد (ﷺ) وعلـى آلـه وصحبه .

يسرني وقد انتهيت من أعداد أطروحتي هذه ، أن أتقدم بفائق الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور علي شناوة وادي الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذه الأطروحة ، فقد كان لي الأستاذ والصديق المخلص بما أبداه من توجيهات وآراء علمية قيمة وعلاقة إنسانية طيبة ، ولما بذله من جهد علمي ساعدني على إنجاز هذا البحث ، أسأل الله تعالى أن يمن عليه بالصحة والعمر المديد وأن يسدد خطاه ، ولا يسعني إلا أن أقف إجلالاً واحتراماً حين استذكر أستاذي الدكتور عبد السادة عبد الصاحب المشرف على هذه الأطروحة لما بذله من جهد ومتابعة دقيقة لمجريات البحث سائلاً من الله العلي العظيم أن يسكنه فسيح جناته .

وأتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور عباس جاسم عميد كلية التربية الفنية - جامعة بابل لموقفه النبيل والإنساني في تذليل العقبات أمام الباحث وفي إعارته بعض المصادر العلمية ، كما أتقدم بجزيل شكري وامتناني إلى الأخوين والزميلين كل من الدكتور علي مهدي ماجد والدكتور حامد عباس مخيف اللذين وقفا مواقف مشرفة في تذليل العقبات أمام البحث وعلى تجاوز الصعوبات التي واجهته ، أمتناني وشكري الكبير لهما ، ولا يسعني إلا أن أتقدم بشكري الكبير إلى الدكتور عاصم عبد الأمير لما أبداه من آراء علمية ساعدت على إيضاح موضوع البحث .

وأثمن الجهود العلمية السديدة للأساتذة الأفاضل كل من الدكتور فاخر محمد لآرائه العلمية ولإغنائه البحث بالمصادر والمراجع الفنية والنقدية ، والأخ الدكتور كاظم نوير والدكتور عباس نوري والدكتور عارف وحيد ابراهيم ، والزملاء أعضاء الهيئة التدريسية في قسم التربية التشكيلية كلية التربية الفنية في جامعة بابل ، وأقدم شكري إلى كل من أسهم في إنجاز هذا البحث وممن فاتني ذكر أسمائهم ، وأخيراً أقدم شكري إلى كافة العاملين في المكتبات العامة ومكتبة كلية الفنون الجميلة ومكتبة التربية الفنية لما وفروا للباحث من مصادر ومراجع علمية في سبيل إنجاز هذا البحث .

والله ولي التوفيق

الباحـــث

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد إن أعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث) لطالب الدكتوراه (رياض هلال مطلك) قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية التشكيلية .

الأستاذ
د. علي شناوة وادي
كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل

توصية رئيس القسم
بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

الأستاذ المساعد
د. حامد عباس مخيف
رئيس قسم التربية التشكيلية
كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة. اطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة بـ (بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث) وناقشنا طالب الدكتوراه (رياض هلال مطلك الدليمي) في محتوياتها وفيما له علاقة بها. ونرى انها جديرة بالقبول بدرجة (امتياز) لنيل درجة دكتوراه فلسفة في (التربية التشكيلية/رسم).

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. وسام مرقص
التاريخ: ٢٠٠٤/١٠/٣٠
عضواً

التوقيع:
الاسم:أ.م.د. إسماعيل ابراهيم العبيدي
التاريخ:٢٠٠٤/١٠/٣٠
عضواً

التوقيع:
الاسم:أ.م.د.كاظم نوير كاظم
التاريخ:٢٠٠٤/١٠/٣٠
عضواً

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. فاخر محمد حسن
التاريخ: ٢٠٠٤/١٠/٣٠
عضواً

التوقيع:
الاسم:أ.د. علي شناوة وادي
التاريخ:٢٠٠٤/١٠/٣٠
عضواً (المشرف)

التوقيع:
الاسم:أ.د.عباس جاسم حمود
التاريخ:٢٠٠٤/١٠/٣٠
رئيس اللجنة

مصادقة مجلس الكلية

صادق مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل على هذه الأطروحة

التوقيع:
الاسم:أ.د. عباس جاسم حمود
التاريخ:٢٠٠٤/١٢/٣٠
عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

ملخـص البحـث

ينطلق الباحث في ميدان بحثه هذا ، من أهمية موضوعة الشكل التجريدي الخالص ، نظراً لما تشكله من ظاهرة جمالية شغلت حيزاً مهماً في خارطة الخطاب التشكيلي بشكله العام والرسم منه بشكل خاص ، إذ تتضح هذه الظاهرة بشكل أكثر جلاءً في تيار الرسم التجريدي الحديث . والشكل الخالص يعدّأحد أهم المفاهيم الجمالية التي أنطوت عليها حركات الحداثة سعياً وراء فتح قنوات للتأمل الجمالي الخالص من خلال الرسم التجريدي الذي يناهض الرسم الواقعي المحاكاتي ، انطلاقاً من رؤية جمالية خالصة تجد أن العمل الفني لا يشترط احتكاك الشكل بالموضوع وإن الشكل بمقدوره حمل رسالة استيطيقية في أبعاده البنائية .

تضمن البحث الحالي أربعة فصول ، احتوى الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وطبيعة أهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته . وتحددت مشكلة البحث من خلال تمظهرها في مفاصل إشكالية ذات أوجه عدة تطرح نفسها على شكل جملة من التساؤلات منها :

- هل يقف الفكر الفلسفي الجمالي وراء الأسباب الجوهرية في المتغيرات التي حصلت على مستوى المعالجات البنائية للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ؟
- هل يمكن إيجاد مفاهيم جمالية ، وفيما بعد إجرائية تطبيقية بغية الوقوف على طبيعة الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ؟
- وهل إن لطبيعة الذهن وفعاليته في تكثيف وتوحيد العلاقات بما يشكل صور ذهنية مجردة تقف وراء تشكلات النسق البنائي في بنائية الشكل الخالص ؟

كما تضمن الفصل الأول ، هدفي البحث ، وهما :
أولاً : تعرف الأطر المفاهيمية للشكل الخالص .
ثانياً : تعرف المعالجات البنائية للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث .

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول ، فقد اقتصرت على دراسة الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، وتحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لهذا التيار، للفترة من ١٩١٠ ـ١٩٥٠ وباعتماد المنهج الوصفي التحليلي ، ضمن رؤية فلسفية جمالية ، ببعديها النظري والإجرائي .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على أربعة مباحث تناول المبحث الأول : مرجعيات الشكل الخالص . أما المبحث الثاني فانطوى على دراسة المفهوم الفلسفي الجمالي للشكل الخالص ، وفي المبحث الثالث تم دراسة التحولات البنائية للشكل الفني في تيارات الرسم المعاصرة والتي قادت الشكل نحو التجريد الخالص . وتناول المبحث الرابع دراسة الشكل الخالص في تيار الرسم التجريدي الحديث مع وضع خاتمة الإطار النظري باستلال المؤشرات للإفادة منها عند تحليل عينة البحث .

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث متضمناً مجتمع البحث وعينته وطبيعة المنهج فيه ، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (١٢) أنموذجاً .

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

١. أظهرت المنظومة العلاقاتية التصويرية في بنائية الشكل الخالص ، إن الأنساق البنائية بابتعادها عن تجسدات الأشياء المرئية ، فقد حررت العناصر البنائية في علاقاتها التشييدية من النسبي إلى المطلق ، حيث شكلت علاقات بنائية مجردة بصيغ تسطيحية تتفاعل في مستوى المسطح التصويري ، وهذا ما أظهرته معظم نماذج عينة البحث .
٢. كشفت بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث عن تجسيدها للأبعاد الفكرية للجمال المثالي ، فالبحث عن فكرة المثال والمتسامي ، والمطلق ، والجوهري ، أوجد آلية تطبيق استدعت معالجات بنائية مجردة بتفعيل طاقات العناصر البنائية الخالصة في ذاتها ، فأخذت تشكل أنساقاً بنائية تكشف عن استمرارية وديناميةوتواصلية مفتوحة على أبعاد بنائية وجمالية مطلقة ، لتمنح الشكل الخالص دلالات للمفاهيم الجمالية المثالية .
٣. اتخذت بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث مسارات رئيسة في طبيعة تشييد البنية التجريدية وطريقة تآلف العناصر فيها ، فهي تظهر بشكل عام على وفق الأساليب الآتية :
أ. بنائية تجريدية ذات منحى هندسي تتبع منطق عقلي رياضي في توجيه النسق البنائي ، حيث يظهر الشكل الخالص محكم الاتجاهية والأبعاد .
ب. بنائية تجريدية ذات منحى تعبيري تتبع العفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل وتعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية حيث تؤكد على نسقية حرة للوصول إلى أشكال تجريدية أشد تعبيراً عن النفس وضروراتها الداخلية.
ج. بنائية تجريدية متحررة من أية سياقات ثابتة فهي تحاول أن تجمع بين الأسلوبين السابقين حيث تخفف من وطأة المنطق العقلي وتصعد من قيمة الانفعال الوجداني في النسق البنائي .

٤. حاول الرسام التجريدي أن يظهر قيم جمالية في الشكل الخالص تقترب من القيم الجمالية في الموسيقى الخالصة بإظهار منظومة نسقية إيقاعية وهذا جاء من خلال التلاعب بالدرجات والقيم اللونية والانتقالات الخطية على المسطح التصويري بهدف إحداث تناغمات بصرية أسهمت في تحقيق امتدادات إيقاعية ، ومؤسساً في ذلك إيهاماً بحركة بصرية لأجل إحالة صيغة المدركات المكانية إلى مدركات زمانية . بفعل طاقة دينامية توليدية في النسق البنائي الخالص .

وتوصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات منها :
١. إن الرؤية الجمالية الخالصة للشكل الفني لدى الرسام الغربي ، ارتكزت في أبعادها الفكرية المفاهيمية على وفق ما جاءت به الطروحات الفلسفية والجمالية المثالية ، التي كانت تنبذ الرؤية التقليدية القائمة على محاكاة الواقع المرئي ، بل كانت مدعاة إلى نزعة شكلية في الفن تجد إن بمقدور الشكل أن يقدم رسالة استيطيقية دون شرط احتكاكه المباشر بصور الأشياء المادية ، فيحقق الشكل المجرد حين ذاك اقتراباً من فن الموسيقى الخالصة .
٢. كان للتوجهات الروحية والطروحات الثيوصوفية إسهامات فاعلة في ترسيخ مفاهيم الجمال الخالص بفتح قنوات تأملية يطل من خلالها الفنان على عالمه الروحي الداخلي حيث يتجلى ذلك بصيغ شكلية تجريدية قائمة على وفق رؤية زاهدة في اللون والخط تناشد في الشكل الخالص طبيعة الجمال المتسامي عن الجمال المتجسد المادي .
٣. أسهمت تيارات الرسم الأوربي الحديث في بلورة الرؤية الخالصة لدى الرسام التجريدي ، على ضوء ما أظهرته من معالجات أدائية وتقنية في بنائية الشكل الفني ، فشكلت هذه التيارات مراحل استكشافية لمواضع الجمال الخالص ، أغنت المخزون الذهني للرسام التجريدي بمدركات شكلية مستخلصة ومكثفة عن طرائق وأساليب ومعالجات بنائية

الشكل ، وطبيعة استخدام الصيغ المجردة للون والخط ، وبما يشكل روافد ومرجعيات أسلوبية للشكل الخالص .

٤. إن بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث لا تخرج عن كونها محاولات شكلية مجردة تستجيب إلى نماذج إدراكية ذهنية مغروسة في العقل الإنساني، وهذه النماذج الإدراكية الذهنية تؤسس على أصول معرفة قبلية، وهي تمثل صور ذهنية مجردة لمبادئ عامة في طبيعة الإدراك ، وهو ما كشفت عنه المنظومات البنائية في بنائية الشكل الخالص واقترابها من أشكال تجريدية وجدت في النتاجات الفنية ذات المنحى التجريدي التي أفصح عنها الموروث الفني .

كما تضمنت هذه الدراسة أيضاً التوصيات والمقترحات، فضلاً عن قائمة المصادر وملحق عينة البحث وصور للأشكال وملخص البحث باللغة الانكليزية.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	أ
ملخص البحث	ب-هـ
المحتويات	و- ز
الفصل الأول **١-١٧**	
مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه .	٢-١٣
هدفا البحث .	١٣
حدود البحث .	١٣
تحديد المصطلحات .	١٤-١٧
الفصل الثاني **١٨-١٧٦** **الإطار النظري**	
المبحث الأول : مرجعيات الشكل الخالص في الفن القديم .	١٩-٥٤
- تقدمة .	٢٠-٢٣
أولاً : مصادر الأشكال التجريدية (المعطيات) .	٢٤-٤٠
ثانياً : الأشكال التجريدية عبر المراحل التاريخية .	٤١-٥٤
المبحث الثاني : الشكل الخالص فلسفياً .	٥٥-٧٦
- تقدمة .	٥٦
أولاً : في الفلسفة الإغريقية .	٥٧-٦٥
ثانياً : في الفلسفة الحديثة .	٦٥-٧٣
ثالثاً : في الفلسفة المعاصرة .	٧٣-٧٦
المبحث الثالث : المرجعيات البنائية للشكل الخالص في الرسم الأوربي الحديث .	٧٧-١١٤
- توطئة.	٧٨-٨٢
-التحولات البنائية نحو التجريد الخالص.	٨٣-١١٤
الموضوع	**الصفحة**
المبحث الرابع : الرسم التجريدي الحديث .	١١٥-١٧٢
الرسم التجريدي الحديث .	١١٦-١٤٣
الاتجاهات والمذاهب في الرسم التجريدي الحديث .	١٤٤-١٤٨
العلاقات البنائية والعمليات الإدراكية في بنائية الشكل الخالص .	١٤٩-١٧٢
أولاً : الشكل الخالص والعناصر البنائية .	١٤٩-١٥٩
ثانياً : الشكل الخالص والإدراك .	١٦٠-١٧٢
مؤشرات الإطار النظري	١٧٣-١٧٦
الفصل الثالث **١٧٧-٢٣٦** **إجراءات البحث**	
مجتمع البحث .	١٧٨
عينة البحث.	١٧٨

منهج البحث .	١٧٩
تحليل عينة البحث .	١٧٩-٢٣٦
الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات	**٢٣٧-٢٤٩**
عرض النتائج .	٢٣٨-٢٤٤
الاستنتاجات .	٢٤٥-٢٤٨
التوصيات.	٢٤٨
المقترحات .	٢٤٩
المصادر والمراجع .	٢٥٠-٢٥٨
الملاحق .	٢٥٩-٢٦٠
الأشكال	٢٦١-٢٦٦
ملخص البحث باللغة الإنكليزية .	A-D

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :

نظراً لما يتميز به العصر الحديث من تحولات وتسارع مطرد في مجالات واسعة شملت العلوم والآداب والفنون ، حيث أدى ذلك إلى إعادة النظر في بناء وصياغة الطروحات الفلسفية والفكرية والجمالية ، ومدى تطبيقها في الميادين التربوية ، إذ قاد ذلك إلى أحداث تغيرات كمية ونوعية في الحقل التربوي من خلال توسيع المجال التعليمي الفني ، واتساع قاعدته . واستحداث الطروحات الجمالية فيه ، أدت إلى تنشيط وتفعيل دور الفن في استحضاره لمفهوم الحداثة ، وتحرير الفن من سياقاته الكلاسيكية وحالاته المترسبة الراكدة ، مما أفرز جملة من التحديات انعكست بدورها على المؤسسات التربوية والتعليمية ومنها التربية الفنية . نظراً لأهمية دور التربية الفنية في نشر الوعي الجمالي ، فضلاً عن دورها التربوي في تكامل شخصية الفرد ببعدها الإنساني الوجداني .

ومن المتفق عليه أن التربية الفنية تهدف إلى تحقيق تغيير في سلوك الفرد من خلال تنمية قدراته المعرفية والنفس حركية والوجدانية ، ومن جملة أهدافها تنمية التذوق الفني ، الذي لا يمكن تحقيقه إلا بحصول تجربة أو تجارب جمالية ، فإذا نظرنا للتجربة الجمالية والذوقية من حيث هي عملية اتصال . فيمكن أن نجد محاورها الأساسية هي : الفنان ، والعمل الفني ، والمتلقي ، مما يستوجب دراسة وتحليل تلك المحاور ، والوقوف على المعضلات التي تعترض سبيل تحقيق تلك الأهداف. ويذكر أن التجربة الجمالية، تظهرنا على أن للتربية والتدرب، أثراً واضحاً على ملكة الحكم الجمالي لدى المتلقي ، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لابد من أن يصقل ذوقه وينمي إحساسه الجمالي ويرتقي بإحساسه الفني، وهكذا تكون مهمة التربية الفنية و(الثقافة الجمالية) بصفة عامة هي العمل على تهذيب ذائقتنا الجمالية من خلال تنمية الكيفية في استقبال المنجز الجمالي (١ ، ص ٢٣٢) .

وتبعاً لهذه الأهمية التي تمثلها التربية الفنية ، كنظام تعليمي مؤسساتي يُعنى بحقل الفن وبكافة جوانبه وأبعاده الفكرية والجمالية والتقنية الإدائية ، فقد بات من الضروري أن تواكب متغيرات العصر الحديث وتتعامل مع أبعاد الفضاءات الفكرية وآفاق الطروحات الجمالية ، التي أفرزتها تيارات الحداثة ، فهي في تقصيها لتلك المجالات الجمالية المعاصرة ، بما ينعكس على مدارك المتعلمين في أعدادهم وتأهيلهم ، أعداد أساسياً ومنهجياً ، من خلال توسيع مداركهم الفكرية والجمالية ، وتنمية قدراتهم الفنية والتقنية الابداعية ، التي تنعكس على شخصية المتعلم في أنماء ثقافته وقدراته التحليلية النقدية ، وتعميق وعيه الجمالي من خلال تاريخ الفن القديم منه والمعاصر ، مستنيراً بالمصطلحات الحديثة وتطبيقاتها فنياً وجمالياً .

ولكن التنوع الذي تميز به الفن الحديث بصورة عامة والرسم منه بصورة خاصة ، عقّد من تركيبة البنية التكوينية في المنجز الفني من خلال المتغيرات المتعددة والأساليب المختلفة التي أظهرتها تيارات الحداثة . و أمام كم هائل من الأساليب والطرائق الفنية ، حيث فرض على الباحثين التربويين جملة من التحديات والمهام المستحدثة في تحليل ودراسة تلك الظواهر الفنية ، من أجل الوقوف على حيثيات كل ظاهرة أو تيار فني منها ، ليتسنى لدارسي الفنون في الدراسات الجمالية والنقدية أن يعالجوها على وفق منهج البحث العلمي .

ومن خِضّم كم هائل من التحولات والتغييرات التي شهدها الفن الأوربي ، إذ غير من طبيعة أنساقه الاستاتيكية، فتم مغادرة السياقات والمعايير الجمالية الكلاسيكية ، وهو ما كشف عنه في مختلف تياراته كالانطباعية والوحوشية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية ، وعلى الرغم من الاختلافات بين هذه التيارات ، إلا أنها تشترك في مغادرة الأساليب الفنية التي تحاكي الواقع الحسي من خلال البحث عن بنية شكل فني يمثل ويمتثل للتوجه الجمالي في كل تيار . وقد جاء الرسم التجريدي ليفصح عن نهاية مطاف ومسار لحركة متصاعدة كشفت عنها التداعيات المطردة ، والتحولات البنائية التي قوضت بنية الشكل الواقعي من خلال عمليات البحث عن بنية شكل فني متسامي عن أية غرضية أو منفعية أو صيغ محاكاتية وفق رؤية جمالية خالصة .

أن التحول الذي شهده الفن الأوربي نجم عن تغيير في الرؤية الجمالية وفي مفهوم الشكل الفني ، فالتحولات البنائية في الشكل الفني التي أظهرتها حركات ومدارس الحداثة جاءت على وفق استلهام هذه الحركات لمفهوم الحداثة من خلال جدلية الهدم والبناء القائمة على رؤى ذاتية ، إذ أدى ذلك إلى تنوع وتعدد الأساليب بمختلف الاتجاهات والمدارس ، وهذا يفصح عن صراع جدلي مستمر بين ترسبات الماضي لحالات الشكل وصورته الثابتة الاستاتيكية وديناميه الفعالية الإبداعية ، الأمر الذي أدى إلى تعدد في الصياغات والطروحات الفنية والجمالية القائمة على التوالدية أحياناً ، والتضارب والصراع أحياناً أخرى . وكأنه في ذلك يعكس ما في الحياة المعاصرة من تعقد وتضارب وصراع فكري وفلسفي ، حيث عبر عنها بتلك الرؤى الفنية الشكلية المختلفة ، فظهرت اتجاهات ومذاهب فنية متعددة وعلى اختلاف هذه المذاهب والتيارات ، إلا أنها تشترك في سمة مميزة وهي البحث " عن الشكل ، فقد أصبحت كل قضية الفن في القرن العشرين هي استكشاف الشكل ، هي فهم العالم عن طريق إعادة تشكيله . أن هذا الذي نراه في الواقع ليس هو الحقيقة ، وهو بالتأكيد لا يمثلها . ولو كان الأمر كذلك لكان الفن الذي ينقل الواقع ويحاكي مظاهره هو الفن الحقيقي ، لكن الفن في القرن العشرين قد رفض نهائياً أن يلتزم بحرفية الواقع أو أن يحاكي مظاهره" (٤ ، ص ١٦٥) .

تكمن أهمية دراسة الشكل نظراً لما يشغله من واجهة حقيقية تمثل المعطى الجمالي ، إذ من خلاله يتم الإفصاح عن هوية العمل الفني ويشكل طبيعة صورة العملية الفنية المحسوسة والمحددة من جانب ، والقيم الجمالية المستهدفة من خلال صيغ فنية مختلفة من جانب آخر ، وهذا ما تفصح عنه بنائية الشكل ، إذ أن الفن بكل بساطة هو " الرغبة في التشكيل " (٣٤ ، ص ٤٢). " فالفن كله تطور لعلاقات شكلية " (٣٤ ، ص ٥٥) . من هنا فإن الشكل يحقق ويستوعب ويتشكل على وفق الرؤية الجمالية ، وتبعاً لهذه السعة والقابلية على استشعار الطبيعة الاستاطيقية بمختلف أوجهها وتأثر بنائية الشكل بالدافع الذي يقف وراء ذلك ، فإن صورة الشكل اتخذت مديات واسعة كونها وسيلة مطاوعة ومعبرة عن طبيعة الموقف الجمالي ، لذا فقد تضّمن الشكل " إشكالية ذات طبيعة ميتافيزيقية ؛ فأفلاطون ، على سبيل المثال ، يميز بين الشكل النسبي والمطلق ، واعتقد إن هذا التمايز يجب أن يطبق على تحليل الشكل التصويري . وقد عنى أفلاطون بكلمة الشكل النسبي ، الشكل الذي كانت نسبته أو جماله موروثة في طبيعة الأشياء الحية وفي طبيعة الصور المقلدة للأشياء الحية ، كما عنى بكلمة الشكل المطلق ، الصورة أو التجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة التي تستخرج من مثل هذه الأشياء الحية بواسطة القضبان الخشبية والمساطر والمربعات وقد قارن أفلاطون هذا الجمال المطلق والطبيعي والثابت للهيأة أو الشكل ، بنغمة موسيقية ناعمة ونقية منفردة للصوت ، الذي لا يتعلق جماله بالنسبة لأي شيء آخر ، ولكنه جميل بطبيعته هو وحده" (٣٤ ، ص ٧٥) .

ينطلق الباحث في ميدان بحثه هذا ، من أهمية موضوعة الشكل التجريدي الخالص ، نظراً لما تشكله من ظاهرة فنية شغلت مساحة واسعة في خارطة الخطاب التشكيلي ، ولما تظهره وتعكسه من بوادر سلوكية فنية تجاه موقف جمالي (استيطيقي) خالص ، مترجمة بذلك الإحساسات الوجدانية والانفعالية ، من خلال بناءات شكلية تتماهى مع صيغ التفكير المجرد الذي تميز به العقل الإنساني . فهذه الظاهرة تكشف عن نوع من السلوك الذي يتخذ التجريد طريقاً له في المعالجات الفنية ، إذ يمثل أحد قطبين رئيسين في النشاط الفني ، وكما أشار بذلك (يونغ) نقلاً عن (كاندنسكي) : بأن أشكال الفن يمكن حصرها بين قطبين رئيسين " ١- تجريدية عظمى ، ٢-واقعية عظمى " (٨٧ ، ص ٣٨٦) .

وقبل الخوض في فضاءات وأعماق الطروحات الفكرية التي بلورت المفاهيم والرؤى الجمالية للرسم التجريدي الحديث ، وأرست الأسس والصياغات البنائية لظاهرة الشكل المجرد الخالص ، فإن الباحث يود أن ينوه من خلال أهمية البحث ، إلى أن اعتماده على المسح والوصف

التاريخي ليس بغاية في حد ذاتها ، وأنما هو مدخل لاستشفاف الطروحات الفكرية والجمالية الشكلية وصولاً إلى الخالص ، حيث يعد هذا الأجراء بعداً تحليلياً لتوضيح جانب مهم ، يتمثل بأهمية الشكل الخالص ودوره في التحولات الاستيطيقية على مستوى الذائقة والتلقي ، وقدرة هذا الشكل على الاختراقية والتعبير عن حركة الروحي والمطلق والجدل الموضوعي والذاتي وجدل الصورة الحسية والفكرة (اللامرئية) ، فهذه الظاهرة أفصحت عن وجودها عبر تاريخ الفن الطويل منذ تطلعات الإنسان الأولى وتوجهاته نحو الفن ما قبل التدوين ، لتمثل أحد أهم اتجاهين رئيسين في الإحساس الجمالي ، وكما أشار بذلك (ريد) قائلاً : "إن من الوقائع التاريخية رؤية اتجاهين في الإحساس البشري ، الأول يقود نحو تجريدية الكلمة والفكرة ، والثاني يقود نحو المطاوعة البصرية لمواد الشكل الفني " (٣٢ ، ص ٦٥) باتجاه الواقع الحسي. " فالرسوم التجريدية مثل الرسوم الواقعية كانت موجودة منذ القدم ، وهذان الاتجاهان يشكلان تيارين متضادين لكن متواصلين " (١١٥،ص١٢) ، وقد أكد (برتليمي) على هذين الاتجاهين في الفن بقوله : " هذان الاتجاهان في التجريد والتمثيل الواقعي لن يفتآ أن يتأكدا أما عن طريق التشابك والارتباط فيما بينهما ، و أما عن طريق تقابل أحدهما أمام الآخر في وقت واحد ، وأما عن طريق التتابع زمناً " (١٤، ص٢٦٢) ، وقد توصل (هربرت كوهن) في أبحاثه عن رسومات الإنسان القديم ، التي وجدت في الكهوف ، بأن هناك أسلوبين متميزين منفصلين في تكوين الشكل أسلوباً حسياً يصور بطريقة النسخ المباشر للطبيعة أو لموضوع الصورة، أما الأسلوب الثاني فهو يتم من خلال خبرة أو خيال الشخص (الرسام) وبطريقة غير واقعية بل شبيهة بالحلم ، وأحياناً تجريدية (٨٧ ، ص ٣٧٤) .

في مراحل مختلفة ارتبطت صورة الشكل الخالص بالصور الغيبية أو الفكرة ، إذ يمكن الكشف عن أهمية هذا النشاط الفني الذي شكل اتجاهاً جمالياً على مستوى معالجة بنية الشكل وفق رؤية تجريدية . ففي العصر الحجري القديم الأعلى (٢٠٠-٢٠) ألف سنة ق.م وفي الفترة (الاورغنيشية) ، وجدت شواهد تحمل خصائص الشكل التجريدي الخالص ، مما يشير إلى أن هذا النوع من الفن كان يشكل نشاطاً عبّر عن وجوده منذ البداية ، من خلال المحاولات الأولى التي ظهرت على جدران الكهوف " وقد شملت تلك المحاولات خطوطاً ذات أشكال حلزونية ومنحنية ، وخطوطاً متقاطعة ومتوازية ، أطلق عليها اسم (معكروني) و أحياناً باسم (الآرابسك) لاقتراب صيغها البنائية مع الأشكال التجريدية الزخرفية العربية " (٤٨، ص ٤٥) أما في العصر الحجري الحديث (١٢-١٠) ألف سنة ق.م ، فقد " حدث أن توسع هذا النوع من الفن ، فظهرت نماذج الأشكال التجريدية الخالصة لتؤدي غرضاً تزينياً زخرفياً ، بحيث طبقت نماذج متنوعة للزخرف الهندسي على سطوح الأواني الفخارية والحجرية والحاجيات الأخرى وبصورة أوفر " (٣٢،ص٣٢) إنّ هذا الاتساع في ممارسة هذا النوع من الفن القائم على مبادئ التجريد الخالص ، يعني أتساعاً في قاعدته من خلال عملية خلق انطباعات ومدركات (بصرية) مضافة وجديدة حول عملية واعية للأشكال التجريدية ، وإذا كانت معتقدات الإنسان القديم لا تخرج عن كونها معتقدات لإنسان بدائي ، إذ تنطلق من الاعتقاد بوجود قوى روحية لا مرئية ، مباطنة ومحركة للظواهر الطبيعية ، " فهو يرى بأن جميع الأشياء تعتبر مسكونة بالروح ، أ كانت هذه الأشياء حية أو جامدة ... بل حتى الحجر بذاته لديه روح " (٣٢٣ ، ص ٤٤) وإن كانت هناك أيضاً معتقدات سحرية ، فحصيلة هذه المعتقدات تفصح عن شعور بوجود عوالم ميتافيزيقية لا مرئية ، مما يعني إن تلك الأشكال كانت ناجمة عن تضافر الذهن والعين من خلال مساوقتهما في اكتشاف لعلاقات بنائية كلية وملخصة في الشكل الخالص ، كالإيقاع ، والتناظر ، والتضاد ، وغيرها ، وفضلاً عن ذلك ، إن هذه الأنساق البنائية تكون محملة بطاقات فكرية ، فتكون حصيلة المدركات البصرية (بصرية فكرية) .

ويمكن تلمس أهمية هذا التوجه الجمالي إذ يعبر عن حقائق روحية ، ففي حضارات وادي الرافدين وجدت الأشكال التجريدية بصيغ متعددة وكأنها بذلك تترجم صيغاً من التفكير المجرد للعقلية الرافدينية التي تبحث عن المطلق من خلال وعي فكري قائم عبر مجادلة قيم ثنائية

(الزوال / الخلود) والتعلق برمز ما ورائي (لا مرئي) ، فهذا النزوع نحو التفكير المجرد ، اتخذ طابعاً روحياً من خلال الاعتقاد بوجود قوى كونية غيبية حية وخفية ، تقف وراء حركة الظواهر الطبيعية . (٥٠،ص١٠٩) وتبعاً لذلك فقد انعكس هذا التصور على رؤية بنائية الشكل . فالعقلية السومرية مثلاً تبحث عن صيغة بنائية كلية في الشكل لتمنحه بعداً روحياً مطلقاً من خلال البحث عن قيم جوهرية تسمو عن الواقع في طبيعة الشيء الأولية ، وهذا ما أشار إليه (مورتكارت) قائلاً : " يبدو أن الشيء الكامل بالنسبة إلى الإنسان السومري ، ليس أولياً ، بل أنه تعاظم بالنسبة إليه من تركيب وتنظيم أجزائه التي يتركب منها " . (٧٨ ص ٢٢-٢٣) وتبعاً لهذا التوجه الجمالي ، فقد ظهرت الأشكال بصيغتين : تجريدية خالصة ، ،وأشكال أخرى تم فيها إضعاف سمة المشابهة مع الشكل الواقعي (تجريد جزئي) ، وبهذا فإن الأشكال الفنية اكتسبت صفة متسامية وامتداداً روحياً . مما يعني أن هناك بحثاً عن قيم بنائية لا مرئية ، كامنة وجوهرية ، تفرضها قوانين بنائية داخلية تقع خلف الشكل الظاهري ، أشبه بتلك التي جلبتها تيارات الحداثة في الفن الحديث ، وفي هذا الخصوص أشار (مورتكارت) بأنه تم تجنب الطبيعة عمداً " وذلك تحبيذاً للتجريد المتعمد ، ورفض الأشكال الطبيعية ، بقصد تحويل الطبيعة – تشويهها تقريباً – وفقاً للقوانين الداخلية للشكل" .(٧٨ ، ص ٥٩) .

وظهر الشكل في الفن المصري القديم متأثراً بنزعة فكرية ذات معتقدات كهنوتية ، فقد أقام هذا الفن أشكاله على وفق صورة تعبر عن مبادئ الخلود واللانهائية (٢٣، ص ١٥٤) ، وفق هذه التوجهات الفكرية ، تأثرت بذلك بنائية الشكل الفني من خلال أبعاده عن الصيغ المحض واقعية، وإيجاد حالة ثابتة (خالدة) جامعة كما في (البورفيل)، في محاولة لمسك الجانب المادي والروحي. فضلاً عن ذلك فقد أفصح هذا الفن في بعض أشكاله عن توجهات تجريدية ليصل في النهاية إلى أشكال رمزية تجريدية خالصة، كما في الكتابة الهيروغليفية والى أشكال تجريدية خالصة ذات طابع تزييني. (٤، ص ٣٨) .

أما في الفن الإغريقي ، فقد تغيبت عن بنائية الشكل الفني تلك الرؤية الميتافيزيقية ذات المنحنى التجريدي ، وتم التركيز على الصفات الفيزيقية المادية ذات المنحى التجسيمي ، فأتخذ الشكل الفني طابعاً واقعياً وبعداً جمالياً من خلال تقصي الجمال المثالي للآلهة التي أحالتها المعتقدات الإغريقية إلى صور مجسدة بأشكال آدمية ، مع الارتفاع بها إلى مستوى المثالية التي تقوم على مجموعة من المبادئ الجمالية للفن الكلاسيكي. ومن المفارقة أن نجد أن التفكير المجرد المنطلق من تساؤلات تبحث عن أصل الوجود بلغ أوج عظمته في بلورة الخطاب الفلسفي لدى الإغريق ، إذ مهد لرؤية جمالية ، مخترقاً بذلك حدود العالم الفيزيقي ، فقد أرسى الفكر الإغريقي منطلقات فكرية تكشف النقاب عن رؤية تجريدية للشكل . فتأملية (فيثاغورس ، ٥٨٠-٥٠٠ق.م) الزاهدة التي أحالت العالم الفيزيقي إلى عدد ونغم ، إذ " تنهض باتجاهيها الصوفي والرياضي معاً ، باعتبار أن الرياضة ، سبيل للمعرفة الحدسية العليا ، ترتفع على المحسوس المتغير وتوصل الإنسان إلى اليقين الثابت، فالجمالية في الرياضيات ، أعداداً أم أشكالاً هندسية أو أنظمتها ، تنهض على يقينية هذه المعرفة " (٨ ، ص٣٢) فقد كشف هذا الفكر ، عن جمال خالص نابع من فكرة الأعداد الرياضية المجردة ، من خلال إيجاد التوافقية الهارمونية بين الأضداد . ثم نجد إن هذه الفلسفة قد رحّلت هذه المبادئ الجمالية الرياضية إلى العناصر البنائية الخالصة . " فربطت بين الشكل من جهة ، والعدد من جهة أخرى فمنحت للأعداد هيئات متماثلة : فالواحد نقطة ، والاثنان خط ، والثلاثة مثلث ، والأربعة مربع ...الخ " (٨ ، ص٣٤) وعند ملاحقة هذا المفهوم في الخطاب الفلسفي لدى (سقراط ، ٤٧٠- ٤٠٠ق.م) ومن خلال بحثه عن الماهية نجد أن صورة الخالص تتجلى في صورة كلية ملخصة لجميع الصفات الفردية . وفي الفلسفة المثالية لـ (أفلاطون ، ٤٢٨-٣٤٧ق.م) نجد هناك لا ارتقائية للشكل الفني الذي يحاكي الواقع المادي المرئي أو العالم المحسوس ، فهذا العالم أساساً صورة تحاكي العالم المثالي ، بل تدعو فلسفته إلى تمجيد الأشكال التجريدية الخالصة التي تظهرها الأشكال الهندسية . في حين يجد (أرسطو ٣٤٨-٣٢٢ق.م) أنه بالمنطق العقلي يمكن الكشف

عن الجمال من خلال هذا العالم المادي ، فالجمال الخالص لا يستبعد أن يتجلى عقلياً خلف الأشكال المادية الواقعية، وبمثل هذه الطروحات الفلسفية ، إذ تشكل أفكاراً أساسية لكثير من الطروحات الجمالية المعاصرة التي كانت وراء بلورة الفن التجريدي الحديث القائم على الأشكال الخالصة .

ومع تحولات العصر بارهاصاته الفكرية والروحية ينتقل الفن الأوربي إلى مرحلة ذات مسميات فكرية استيطيقية ، إذ ابتعد عن صيغته الكلاسيكية الجماعية الخاضعة لسلطة الخطاب الديني، واستطاع الفنان تثوير مفاهيم ورؤى جمالية جديدة ، حيث أسهم الفكر بشكل أو بآخر في تكوين تصور جديد للشكل الفني في الرسم الأوربي الحديث ، فقد أظهرت الطروحات الفلسفية الجمالية تأكيدها على دور الشكل في التجربة الاستيطيقية وما يثيره من انفعالات وجدانية جمالية خالصة ، فعلى الصعيد الفلسفي ، أفصحت فلسفة (كانت ، ١٧٢٤-١٨٠٢) النقدية عن نزعة جمالية شكلية خالصة ، فقد أرست مفهوماً للجمال الخالص في الشكل الفني ، حيث انتهى إلى التفرقة بين نوعين من الجمال ، جمال مقيد من خلال الشكل المتجسد بفعل محاكاتي ، وجمال حر " الذي هو تأمل صرف ، بعيداً عن أية حاجة بايلوجية أو أية غاية عملية منفعية ، ومن أمثلته الشكل التجريدي الهندسي ، فهو شكل خالص يمنح الإحساس بلذة الجمال الخالص " (٧٣ ، ص١٠٣) وتبعاً لهذه الفلسفة الكانتية ، خرجت نزعة فنية تعتمد الشكل منهجاً في حكمها على الجمال ، وهي تنطوي على " فكرتين متلازمتين ، وهما : إن الفن الجميل هو تنظيم شكلي للوسيط وأن التجربة الجمالية لا تعدو أن تكون تذوق لأشكال منزهة عن الغرض " (٣٨ ، ص ٢١٨) ولا يمكن أن يتحقق مثل هذا الجمال الخالص إلا بشكل تجريدي خالص . وتمنح فلسفة (هيجل ، ١٧٧٠-١٨٣١) الشكل بعداً روحياً متسامياً بفعل إيقاع الفكرة المتجلية حسياً " ولما كان الفن لديه في اسمى درجاته تعبير عن مضمون روحاني باطني ، فيترتب على ذلك ، إنه كلما أفصحت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني ، كلما ارتقت في سلم الكمال ونضجت في الشكل " (٧٣ ، ص١١٥) هكذا أصبح المضمون ليس أخبارياً أو حكائياً مثيراً للغرائزية ، بل هو مضمون روحاني ، ناجم عن انفعال وجداني جمالي خالص في شكل خالص . من جانب آخر أكد (شوبنهاور ، ١٧٨٨-١٨٦٠) على أن أشكال الفن تطمح أن تتشبه بالموسيقى الخالصة، وبمثل هذه الطروحات الفكرية الجمالية التي وجهت الشكل الفني ليتخذ طابعاً فكرياً لا حسياً ، فإن الشكل الفني أصبح ناجماً عن فعل حدسي خارقاً بذلك زمكانيته .

علاوةً على هذا البعد الفلسفي في مفهوم الجمال الخالص للشكل الفني ، فإن التطورات المتسارعة التي عاشتها أوربا في القرن التاسع عشر بما انطوت عليه من متغيرات فكرية وعلمية واقتصادية وصراعات سياسية وحروب كونية ، وبظهور استراتيجيات قائمة على سباق تسلحي وصناعي كبير ، إذ ظهر طغيان الجانب المادي على حساب الروحي . هذه الحياة الجديدة أفرزت معاناة ذاتية وفراغاً وجدانياً ، أدى إلى ردة فعل روحية ، دفعت الكثير من المفكرين والفنانين إلى تأمل الذات الفردية من الداخل ، ساعدت في ذلك طروحات النفسانيين ، أمثال (فرويد ، ١٨٥٦-١٩٣٩) و (يونغ ،١٨٧٥-١٩٦١) ،ومفاهيم اللاشعور ، واثر فعل الذات وأسقاطاتها على صعيد البناء الشكلي الفني ، وبهذا وقف الفن على أعتاب مرحلة جديدة " لقد كان جماعياً ثم صار إنسانياً وانتهى فردياً "(٤ ، ص ٨٣) .

إن لهذه الطروحات الفكرية والجمالية ، أثراً بالغاً أدى إلى تحولات في مسار الرؤية الجمالية ، ووعياً فكرياً نحو نزعة الحداثة إذ نتج عنها ردة فعل اكتسحت المعايير الجمالية السابقة وقوضت بنية الشكل الفني الكلاسيكي من خلال زحزحة الأنساق البنائية الثابتة على واقع التشخيصية ، بإخضاع الشكل إلى جملة من التحولات، بتفتيت كتلته وعمقه المنظوري الإيهامي، واستخلاصه إلى أنساق بنائية تجريدية تتفاعل مع بعضها بموازاة المسطح التصويري . وبهذا فقد تكونت رؤى جمالية انطوت على جملة من التحولات البنائية حيث بدأت أولى الخطوات نحو الرسم التجريدي . فقد أظهر الفنُّ الحديث بأغلب أدواره ومسمياته المتعددة – التي أفصحت عن تفعيل سلطة الخطاب البصري ، فأظهر استنفار طاقات الجانب البنائي الشكلي على حساب

المضمون ، والابتعاد عن الصيغ المحاكاتية وموضوعيتها في رفض للحسية المادية تدريجياً – إذ أتخذ الطابع الفني العام لتيارات الرسم الحديث يستهدف تخليص الرسم من غرضية البنية الكلاسيكية للشكل التمثيلي (الواقعي) ووظيفته الجانبية الأخبارية الوثائقية " فصار ينظر إلى العمل الفني بوصفه كياناً مستقلاً قائماً بذاته ، وأن غايته كامنة فيه ، وأن قيمته الجمالية في ذاته ، وليس فيما قد يشير إليه " (٤،ص١٣٠) إذ أكد دعاة نزعة الفن للفن على أن حقيقة الفن تكمن في استقلاليته وفي بنيته الكيفية الاستيطيقية وليس من خلال ارتباطاته بمتغيرات دخيلة منها ما هو أخلاقي أو ديني أو تاريخي ...الخ مما دفع الفنان لأن يتخطى الصورة المماثلة للواقع ، بل لأن يرى أبعد من هذا الواقع ، من خلال التركيز على اكتشاف القيم الجمالية النابعة من العلاقات التكوينية البنائية " فكان الحماس الذي أصاب الكثير من الفنانين حول تنقية الشكل ، أو البحث عن شكل فني نقي ، قاد الفنانين في حركات الفن الحديث لابتداع الكثير من الأشكال المحفزة نحو التجريد ، بعد أن كان هم الرسم سوى محاكاة الطبيعة ، أصبح البحث بقصد الكشف عن المعاني الخفية الفكرية تحت سطح الواقع ، باتجاه عالم شكلي خفي لا مرئي " (١١٥ ، ص١٠) .

وليس من شك أن الانطباعية قد استبقت فكرة من أهم أفكار الفن الحديث – التي تطورت في الرسم التجريدي – وهي أن الموضوع أو الحادث الذي يعرضه التصوير ، له أهمية ضئيلة نسبياً (٣٨، ص١٩٧) إذ تم التركيز على العلاقات البنائية التي تشكلها مساحات مسطحة من اللون في ذاته ، فيصف (موريس دونيس) اللوحة الحديثة ، بأنها : " سطح سوي مغطى بألوان مجمعة بترتيب معين " (٢٠،ص٤١) هذا الواقع الجديد الذي آلت إليه اللوحة الفنية جاء نتيجة عمليات مستمرة من البحث والتقصي عن صيغ شكلية فنية بفعل تداعيات مطردة ، تقوم على تفكيك البنية التشخيصية ، ومن خلال هذه التداعيات والتشويهات التي لحقت بالشكل عبر ارتحاله إلى ما هو جوهري يبحث عن صيغة أنساق كلية ، كما في تجارب التكعيبيين .

فقد كشفت المعالجات البنائية التكعيبية من خلال البحث خلف مظاهر الأشياء الفردية عن الصفات الجوهرية المطلقة ، إيجاد أنساق بنائية ملخصة كلية ذات طبيعة تجريدية تحقق المطلق عبر فضاء اللوحة اللامتناهي ، الأمر الذي شكل انعطافة في مسار الرؤية الجمالية ، إذ " تم الانتقال من اللوحة كانعكاس لعالم مرئي ، إلى اللوحة كمساحة ، كشيء بحد ذاته ، كواقع جديد لا يعيدنا إلى الواقع بل إلى نفسه . أي أن زوال الموضوع أو تحوله إلى مجرد مبرر للرؤية أو التأليف سيقود حتماً نحو التجريد " (٩،ص٤٧) . وبهذا أدت العمليات التقنية والأدائية عبر التحولات البنائية التي طرأت على الشكل الفني في تيارات الرسم الحديث الانطباعية ، الوحوشية ، التعبيرية ، التكعيبية ...الخ أن تمخض عنها كشف جمالية القيم البنائية في العناصر الخالصة وبتفعيل الدور البنائي لهذه العناصر في ذاتها (الخط ، اللون ، المساحة ، الملمس ...) وما تمتلك من إمكانيات في تحميلها آثار الاحساس الجمالي الخالص من خلال بناءات تجريدية تقوم على تشكلات وائتلاف هذه العناصر ، بصيغ مختلفة ، الأمر الذي شكل إرهاصات لرؤية جمالية شكلية خالصة أظهرها تيار الرسم التجريدي الحديث الذي أمسى موضع اهتمام لعدد من الفنانين بعد أن أسهمت التيارات الفنية السابقة بزيادة الفجوة مع الواقع ، إذ اتجه الفنانون التجريديون إلى استبعاد جميع آثار التمثيل الموضوعي للواقع . فالقيم الجمالية التشكيلية الحاصلة بفعل العناصر البنائية تلك ، يمكن أن تستغل على إكمل وجه عندما لا يكون العمل مضطراً إلى الاهتمام بمشابهة الواقع . وفي هذا الخصوص أشار (كاندنسكي) : " أن الفنان يحرر نفسه من الموضوع ، لأن الموضوع يحول بينه وبين التعبير عن نفسه ، وهذا لا يتم إلا بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها " (٣٨،ص١٩٩) التي ينهض عليها البناء الفني للشكل في الرسم التجريدي الحديث ، إذ لا يقوم بإحالات موضوعية مضامينية خارج ذاته أمراً ممكناً .

وبهذا فقد قطع الرسم التجريدي الوشائج كاملة مع الوجود المادي بشيئيته الخارجية ، وكان يستهدف استخلاص الجوهر بتجاوز المظهر من الأشياء ، فهو يعيد قراءة طروحات (سيزان) الذي مهد لهذه العوالم المتصورة أكثر من العوالم الممثلة للعالم الخارجي ، ويمكن القول أن الرسم التجريدي يعني اقتراح منظومة من العلاقات التصويرية في أشكال ذات صفة حدسية لا

حسية ، بهدف أحداث تغيير في نمط التداولية للنظام البنائي الذي تبدو عليه الأشياء المرئية ، وابتداع أشكال دون جاهزية سابقة ، مما يحث على استبدال معايير الحكم ونمط التعامل مع هذه الأشكال التي تستهدف الشكل السامي أو الخالص (الجمال الخالص في الشكل الخالص). هذا الحلم الذي ظل يراود (كاندنسكي) الذي تربطه علاقة بالموسيقى الخالصة ، و (موندريان) في أشكاله ذات السمة المثالية العقلية التي تستند إلى عين الهندسة، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن القيم الجمالية في العمل الفني لا تشترط احتكاك الموضوع بالشكل، وهنا يتضح ضغط الفلسفة الكانتية وطروحات (شوبنهاور) في الموسيقى الخالصة، وبمثل هذه الطروحات المتأصلة بمرجعيات الفكر المثالي الأفلاطوني الذي أكد على إن الحقيقة ليست في عالم الوجود المادي أنما في عالم المثل.

يشير (دورافالييه) أن الرسم التجريدي ظاهرة متقدمة في الفن جاء نتيجة حركة متصاعدة ومستمرة من التحولات البنائية، أدت إلى تحول في رؤية الشكل الفني وفي مفهوم اللوحة . إذ يتميز بأنه فن ذو طابع فكري وحس داخلي ، وكما يرى أيضاً (دوفرين) من أن التجريد لا يقتصر فقط على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة ، بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة ، أو المبدأ ، أو الفكرة التي تتجلى حسياً في الشكل الخالص، حيث فقد الشيء الممثل من أهميته، وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، إذ أن الفنان أخذ يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس الداخلي، أو ما يسميه (كاندنسكي): (الضرورة الداخلية)، في محاولة (لجعل اللامرئي مرئياً) ، بحسب تعبير (بول كلي) (٩،ص١٣٨) .

وبهذا تتضح أهمية موضوعة البحث الحالي من أن هذه الظاهرة بطابعها الفكري تتخذ مداها الحقيقي في الرسم التجريدي الخالص ، حين تخلى الفنان عن تمثيل العالم الحسي وأشكاله الواقعية، إذ ارتفع بالشكل الفني من الجزئيات الحسية إلى الكليات بمدياتها الفكرية ، فأصبح الفنان بذلك ذا فكر تنظيري ، تأملي ، رؤيوي . وعلى وفق هذا المنحى أصبح أقرب منه إلى الفيلسوف ذاته ، بل هو ينظّر– بلغة الأشكال – تخيلياً ومنطقياً بتأملية عقلية عالية لمديات العاطفة وحركة الروحي واللامتناهي ، فأمسى الجمال كما يعرفه (دنيس هويسمان) (كل تفكير فلسفي في الفن) وأصبحت ذات الفنان بمدياتها العاطفية والعقلية أكثر تواشجية مع أشكاله الفنية الخالصة رغم لا موضوعيتها مع حيثيات الوسط الخارجي ، فاستيطيقية الأشكال لدى (كاندنسكي) تعبير عن ضروراته الداخلية وطروحاته التنظيرية ، وهي معادل آخر قد يفوق تشخيصية (مايكل أنجلو) فكراً وأسلوباً وجوهراً وتقنية " تبعاً لأن الفنان التجريدي يمارس نوع من التفكير البصري الملخص ، إذ أن الفنان لا يعتمد على النمذجة أو المحاكاة للأشياء الفردية وإنما يبتدع أشكاله ذهنياً على وفق علاقات تفرضها نسقية البناء في العمل الفني ذاته(١١٠، ص٤٨-٤٩) فضلاًعما يمنح للذات المبدعة أن تمارس حريتها بلعب حر في العناصر البنائية ، وبما تفرضه ضرورات البناء النسقية في ائتلاف العناصر . فالتفكير في فن التصوير هو تفكير موجه من خلال الأشكال من حيث طبيعتها ومكوناتها وعلاقاتها وقابليتها على التغيير والتطوير ، والفنان في فعله الفني كما يقول (أرنيهم) : " يعتمد على التفكير البصري ، وباستخدام الأشكال " (٤٩،ص٢٤٢) ، وبهذا الموقف الجمالي الحر ، فأن الفكرة اللاموضوعية تحلق في فضاءات المسطح التصويري بشكل مطلق لتدفع بالعناصر البنائية أثناء تشكلاتها إلى حركة غير مقيدة فتصبح إمكانية تجسد العاطفة والانفعال الجمالي من خلال استنطاق الوجدان في تفعيل الصلادة البكماء للعنصر المادي ، والسمو فوق دونية المادة ، لتمنح الصورة الحقيقية للجمال الحر ، إذ تدفع بحركة العناصر خارج سيطرة الإرادة المقيدة بالشكل التمثيلي ، فيكون الجمال الخالص في ذاته موضوعها الحقيقي .

في ضوء ذلك تبرز أهمية الدور البنائي للشكل وإمكانيته في تجسيد الفكرة الجمالية الخالصة في العمل الفني . فقد كتب الناقد (كلايف بل) قائلاً : " إن الصفة المميزة لكل الروائع الفنية العظيمة ، وبغض النظر عن أصولها ، تكمن في الشكل المعبر وبنيته . في مثل هذه

الأشكال تتحد الخطوط والألوان لتخلق هيأة تثير انفعالاتنا الجمالية ، وهذه الصفات المميزة تشترك فيها كل الأعمال الفنية العظيمة . هنا يكون كل عنصر صحيحاً وضرورياً ، إذ لا يمكن الاستغناء عنه في المكان الذي يقف فيه " (٢٩،ص٤٩) . وبهذا تحيلنا هذه الآراء الفكرية المفاهيمية والتحليلات النقدية ، إلى أهمية الإحاطة بالبنية التكوينية للشكل الخالص ، إذ أنها تترجم صيغة الإحساس الجمالي الموجه لعملية تشييد الشكل إزاء موقف استيطيقي نقي معبر عنه من خلال بنائية الشكل الخالص .

مما تقدم نتلمس مشكلة هذه الدراسة بالآتي :

- إن موضوعة البحث الحالي ممثلة ببنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، إنما تتمظهر من خلال مفاصل إشكالية ذات أوجه عدة، تطرح نفسها عنوة على شكل جملة من تساؤلات تستدعي الوقوف عندها وبحثها وتقصيها: هل للاتجاهات المفاهيمية الفلسفية منها والاستيطيقية والنفسية كمعطى موضوعي أثرها الحاسم في تأسيسات بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ؟ أم أن للفنان دوره الذاتي الحاسم في بلورة هذا التوجه ؟ أم من خلال الجمع بين طرفي المعادلة موضوعياً وذاتياً في تفعيل تأسيساتها لمثل هذه الظاهرة ؟ وهل أن لهذه البنائية معطياتها على مستوى تفرد الأساليب التقنية لممثلي هذا التيار ؟ وهل أن للمنحى التقني إسهاماته وراء المنظومة الأسلوبية البنائية للشكلانية الخالصة للرسامين المحدثين ؟ وهل يمكن توسم مفاهيم نظرية تقف وراء اشتغالات الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث تسهم في إمكانيات فهم المتلقي وتوسع من فضاءات ذائقيته تجاه النتاجات الفنية لأصحاب هذا التوجه ذات المنحى الشكلاني المحض والخالص استيطيقياً ؟ وهل يمكن إيجاد مفاهيم استيطيقية، وفيما بعد إجرائية تطبيقية بغية الوقوف على طبيعة الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ؟

وتتجلى أهمية هذه الدراسة والحاجة إليها من خلال الآتي :

- يعد هذا البحث أول دراسة تبحث (على حد علم الباحث) في موضوعة بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث في العراق أو الوطن العربي.
- يعد الرسم التجريدي الحديث قمة تطور حركات ومدارس الفن الحديث فكرياً وأسلوبياً، وتعقيداً على مستوى التلقي الجمالي ، وبوابة على مرحلة فن ما بعد الحداثة ، مما يستوجب بحثه وكشف تأسيساته مفاهيمياً وأسلوبياُ وتقنياً وتلقياً، ورفد أقسام التربية الفنية بمثل هذه الدراسات الفلسفية الجمالية بشكلها التطبيقي وتوسيع آفاقها في هذا الميدان .
- إمكانية إفادة طلبة الدراسات الأولية والعليا في أقسام الفنون التشكيلية خاصة ، من هذه الدراسة .
- إمكانية إفادة المشتغلين والمتخصصين في المؤسسات التعليمية الفنية والجمالية ومن المنظّرين والنقاد في مجال الفن التشكيلي من هذه الدراسة .
- فقر المكتبة على المستوى المحلي والعربي لمثل هذه الدراسات ذات التأسيسات المفاهيمية الفلسفية الجمالية .
- تسهم هذه الدراسة من خلال فهم تقنيات بنائية الرسم التجريدي الحديث بتصعيد آليات التلقي الجمالي فهماً وذائقية لدى طلبة الدراسات الفنية والجمالية أزاء ظاهرة بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث .

هدفا البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

أولاً : تعرف الأطر المفاهيمية للشكل الخالص .

ثانياً : تعرف المعالجات البنائية للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث.

حدود البحث :

يقتصر البحث الحالي على دراسة الشكل الخالص مفاهيمياً وجمالياً وبنائياً من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات فنية ممثلة لتيار الرسم التجريدي الأوربي الحديث وللفترة من ١٩١٠-١٩٥٠م .

تحديد المصطلحات :

البنائية Structure

لغوياً :

في اللغة العربية ، ورد في مختار الصحاح ، ب ن ى – (بَنى) بيتاً ، (بانٍ) و (أبنى) داراً والبُنْيان الحائط ، و (البَنّيّة) على فَعِيلة الكَعْبة ، يقال لا وَرَبِّ هذه البَنّية ما كان كذا وكذا . و (البُنَى) بالضم مقصور البِنَاء ، يقال (بُنْيَة) و (بُنَى) و (بِنْيَة) و (بِنىً) بكسر الباء مقصور مثل جِزْيَة وجِزًى . وفلان صحيح (البِنْية) أي الفطرة . (٩٠،ص٦٦) كما نعني ببنية الشيء : تكوينه ، وهي أيضاً تعني (الكيفية التي تكّون بها بناء هذا الشيء أو ذاك) مثل بنية الشخصية ، أو بنية المجتمع ، أو بنية اللغة . (٣،ص٣٢) وفي اللغة الإنكليزية " Structure " عرفت في قاموس أكسفورد بأنها : طريقة البناء ، التجميع أو التركيب ، التنظيم (١١٤، ٨٧٤) .

اصطلاحاً :

لقد اشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف بأسم (البنيوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام ١٩٦٠-١٩٦٦م في فرنسا ، إذ عرفها (رولان بارت) بقوله : " أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة ، أو مفردات ، بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة ، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته " (٦٢، ص٢٤٤) وفق هذا المصطلح عرف (ليفي اشتراوس) (البنية) بقوله : " أن البنية تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام . فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها ، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى " (٣،ص٣٥) ، وقد عرفت البنية بأنها نظام مكوّن من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر ، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية ، والمرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى ، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي) أو تتصف بأنها نتائج لتطبيق نوع من الفروض المنطقية ...كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعني بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما ، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة ، وبين البنية العميقة التي تعني الخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة . (١٦،ص٧٦) ويود الباحث أن ينوه إلى إن مصطلح البنائية في البحث الحالي يتحدد إجرائياً بمعنى مجموعة العمليات التكوينية البلاستيكية للشكل الفني ، وفقاً والكيفيات التشييدية التي تظهر بها الصيغ التكوينية للشكل التجريدي الخالص ، من خلال علاقات وحركة العناصر البنائية من نقطة وخط ولون وملمس والعلاقات الرابطة فيها ، بعيداً عن مفهوم المصطلح النقدي للبنيوية ومنهجها في مجال الدراسات الأدبية وأن تأثر بها الباحث في داسته هذه بشكل أو بآخر .

الشكل : Shape

لغوياً :

يعرّف الشَّكل بالفتح : الشَّبه والمِثْل ، والجمع أشكالٌ وشكُول .(٨٨،ص٣٥٦) كما ورد تعريف الشكل ش ك ل – (الشَّكْل) بالفتح المِثْل والجَمْع (أَشكال) و (شكُول) يقال هذا أشْكَلُ بكذا أي أشْبَهُه. وقوله تعالى " قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ على شاكلَته " أي على جديلَتِه وطريقته وَجهته . و (الشَّكال) العَقِال والجَمْع (شُكُلٌ) . وفي الحديث " أن النبي ﷺ كره الشِّكال في الخَيل " وهو أن تكون ثلاث قوائم مُحَجَّلة وواحدة مُطلَقة أو ثلاث قوائم مُطْلَقة ورجْلٌ مُحَجَّلة ، ولا يكون الشِكال إلاّ في الرّجل ، والفرَسُ (مَشْكول) وهو مكروه . و (أشْكَلَ) الأمْرُ التبس . و (شَكَلَ) الطائر والفرس بالشّكال من باب ضَرَب وكذا شكل الكتاب إذا قيده بالأعراب . ويقال أيضاً (أشكَلَ) الكتاب كأنه أزال به إشْكالَه والتباسه . و (المشاكلة) الموافقة و (التّشاكُل) مثله . (٩٠،ص٣٤٤) .

ويعرف اصطلاحاً : بأنه تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها ، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل ، كلٌ بالنسبة للآخر ، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر (٣٨٩،ص٣٤٠) .

- ويعرف بأنه التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه (٥٢،ص٤٦) .
- كما يعرف بأنه : " التركيب الذي يؤلف الأجزاء للكل من تعددية العناصر ، ولهذا فأنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز . (١١٢،ص٤)
- وعرفه (ديوي) : بأنه عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة .(٢٦،ص١٩٣).
- أما (آرنست فيشر) فيرى بأن الشكل : " هو تجميع للمادة بطريقة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها " (٤٩ ، ص ٢٤٢) .

الخالص : Pure

- **لغوياً** : خ ل ص (خلّص) الشيءْ صار (خَلِصاً) وبابه دَخَلَ . و (خَلَصَ) إليه الشيء وَصَل . و (خَلّصه) من كذا (تخليصاً) أي نَجَّاه (فَتَخَلَّص) . و (خُلاَصة) السَّمْن بالضم ما خَلَص منه وكذا (خِلاَصَته) بالكسر . و (أخلص) السَّمْنَ طَبَخَه . و (الإخلاصْ) أيضاً في الطاعة تَرْكُ الرِّياءِ ، وقد (أخْلَصَ) لله الدِّينَ و (خَلَّصَه) في العشرة صافاه . وهذا الشيء (خَلِصةٌ) لك أي خَلَّصة و (آستخلَصَه) لنفسه استخصّه . (٩٠،ص١٨٤).
- **أما الشكل الخالص اصطلاحاً** : فهو صورة يبتدعها الفنان في الرسم التجريدي ، لا تستهدف إلى تصوير شيء معين ، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها ، وسوى ما هي عليه ، إنها صورة لا أنموذج لها ، أنما هي أصل هي نتيجة للفعل الفني ، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً في ذاته ، " وهذا هو الأسلوب التجريدي الصرف " (٤،ص١٩٧) .

بنائية الشكل الخالص إجرائياً :

في ضوء ما تقدم من تعريفات لغوية واصطلاحية وحول تحديد مصطلح بنائية الشكل الخالص ، فقد اشتق الباحث التعريف الإجرائي الآتي : هي الكيفيات التكوينية والمعالجات التشييدية التي ينتظم ويتكون وفقها الشكل التجريدي الخالص في المنجز الفني لتيار الرسم التجريدي الحديث ، على وفق نظام كلي متماسك من العلاقات التبادلية بين الأجزاء إذ تخضع العناصر البنائية خضوع الجزء للكل حيث تكشف هذه العناصر عن الكيفية النسقية التي تتجمع بها ، من خلال عمليات التكوين والتشكيل التي تخضع في ضوءها لتتآلف في صيغ شكلية تجريدية تسطيحية ، تمتد بموازاة المسطح التصويري ، وهي تعد منظومة من العلاقات التشييدية ، والتي تتمخض عنها من خلال الشكل الفني قيم استيطيقية مجردة غير منفصلة عن معانيها ودلالاتها الروحية ، فهي متجاوزة آنية الإحساس بما هو مادي تشخيصي وتعكس التصور الذاتي

للفنان ونشاطه الذهني الحر في التعبير والإحساس بجمال التكوين المجرد الخالص الذي يظهره الشكل في ذاته ، إذ ينآى عن أية غرضية أو محاكاة تشخيصية .

الرسم التجريدي الحديث :

هو اتجاه حديث في فن الرسم يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره ، تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان أو الأشكال الهندسية . (٨٩،ص١٦٧)، وهو ليس مجرد تيار بل ظاهرة معاصرة ومرحلة متقدمة ومتطورة في الفن الحديث ، بعد أن فقد الشيء الممثل من أهميته ، وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، والتجريد في مفهومه العام هو رفض للصوري أو (التمثيل الصوري) ، وهو رفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة ، التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات، وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان أزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي أو نقلها وتمثيلها. والتجريد " لا يقتصر على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة ، بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة ، أو المبدأ أو الفكرة " (٩،ص١٣٨).

المبحث الأول : مرجعيات الشكل الخالص في الفن القديم.

تقدمـــة :

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

أن شواهد النتاج الإنساني لعصور ما قبل التاريخ تشير إلى أسبقية الفن في تأسيس اللبنات الأولى للحضارة والتي مهدت بدورها لمعالم الفكر الأخرى كالعلم والأخلاق . ولا مهرب من القول بأن أشكال الفن كانت القوة المؤسسة والمحركة للحضارات المتعاقبة عبر العصور ، وإذا كان الإنسان المادة الأولى لتلك الحضارات ، فقد ظل الفن خامة الإنسان المجبولة بوعيه الفطري والمعبرة عن وجوده الروحي ، وفي هذا الخصوص يشير (هويغ) : " بأن الفن عامل أساسي في الإنسان ، لازم للأفراد كما للجماعات ، أكد نفسه كضرورة منذ النشأة الأولى ، والفن والإنسان لا ينفصلان ، فلا فن بلا إنسان ولا إنسان بلا فن ...أنه وسيلة تجاوب مع ما هو محيط بالإنسان ونوع من تنفس روحي شبيه بالتنفس الطبيعي الذي لا غنى عنه للجسد . والفرد أو الحضارة اللذان لا يرقيان إلى الفن مهددان باختناق فكري وباضطراب معنوي " (٨٤،ص١١) .

والجدير بالذكر أن في أولى مراحل الحياة البشرية لم يكن هناك فن بالمعنى المفهوم لنا الآن ، بل كان هناك استكشاف لوسائل وأدوات تعين الإنسان على الحياة ، أي أن الفن ولد من خلال العمل الاستكشافي للطبيعة من قبل الإنسان . وهذا ما وجده (فيشر) :" أن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان " فهو يربط الفن بالعمل، ويضيف " لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضاً ، يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة ، يحلم أن يتمكن من تغيير الأشياء في صورة جديدة وجميلة "(٥٦،ص٢٨) .

وقد كشفت اللقى الأثرية والشواهد الحضارية القديمة ، عن نزوع فني نحو الأشكال التجريدية الخالصة إلى جانب الأشكال ذات المنحى الواقعي ، مما يكشف على أن الإنسان القديم امتلك الإحساس الجمالي أزاء ظاهرة الشكل الخالص ، ويشير (ريد) قائلاً : "أن إمعان النظر في فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء أن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس ، بغض النظر عن وضعهم الذهني " (٣٤،ص٨٣) ، وبالتالي أن الدافع الفني وراء تلك الظاهرة هو دافع طبيعي مغروس حتى في أكثر الجماعات بدائية . وهذا يؤكد بوجود اتجاهين في الإحساس الجمالي أحدهما أتخذ سلوكاً واقعياً وثانيهما ذو رؤية تجريدية (٣٢،ص٦٥) .

وبهذا فإن دراسة الأشكال التجريدية الخالصة في النتاجات الفنية القديمة لها أهمية بالغة من خلال الوقوف على حيثيات هذه الظاهرة في مهدها الأول ، وما قد تشكله من عوامل دافعة في التحول الفكري والتقني في تيارات الرسم الحديث على مستوى المعالجات البنائية للشكل الفني ، كما حصل للعديد من الفنانين المعاصرين . فقد أحدثت الرسومات القديمة تشكيل رؤى فنية وطرق وأساليب حديثة ألقت بظلالها على الطروحات الجمالية التي أظهرها العديد من الفنانين الذين تأثرت نتاجاتهم بتلك الفنون أمثال بيكاسو ، براك ، كوكان ، كاندنسكي ، بول كلي ، ...وغيرهم ، وتشير (نيومايير) إن ما يسمى بالفن الحديث قد يكون رسماً نقشه أحد الفنانين البدائيين على كهوف لاسكو في جنوب فرنسا من نحو عشرين ألف عام ، كما قد يكون لوحة فرغ "بيكاسو" من رسمها "(٨١،ص٣) . فالفن الحديث يشترك مع الفنون القديمة والبدائية بتلك الرؤية البكرية للأشياء ومحاولة اكتشاف أنظمة علاقاتية في الشكل تشكل وجهة النظر التي

تعكس نوعية الإحساس إزاء الظاهرة الجمالية " إذ أن الفن الحديث هو قبل كل شيء وجهة نظر جديدة ، فالفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم ير من قبل "(٨١،ص٥) .

ويرى (ريد) أن معرفة مغزى ذلك الفن الخالص يكمن في الإحاطة بالعملية التطويرية التي حصلت في بنائية أشكاله الأولى ، خصوصاً وأن تلك العملية التطويرية البنائية ترتبط بتطور العقلية لدى الكائن الفرد ، فهو يربط في برهانه عن تلك العملية التطويرية بالكيفية التي تطورت بها فنون الأطفال ، ويقول أن مزية نبات ما ، تكمن في بذوره الأولى ، فشكله كامن في أول فرع له . فبمقدرونا أن نتعلم عن الطبيعة الجوهرية للفن من مظاهره المبكرة لدى الإنسان البدائي (ولدى الأطفال) أكثر مما نتعلم من تعقيداته الفكرية في الفترات العظيمة للثقافة ، لأن الفن في مراحله الأكثر معاصرة ، قد غطت عليه تقلبات الحياة وشؤونها التي ليست من جوهره . أن البدائي والطفل لا يميزان بمثل طريقتنا الاستدلالية ما بين الواقعي والخيالي ، فربما لا يكون الفن لهما نزيهاً إلى هذا الحد : إنه ليس بالدخيل على الحياة أو متمم لها ، بل تكثيف للحياة : اضطراب العاطفة ، ازدياد ضربات القلب ، توتر العضلات ، ضرب من التعبير ضروري وملحاح (٣٣،ص٢٢-٢٣) .

وليس من شك في أن فن البوشمان يمثل بقية حية من فن ما قبل التاريخ وفن الكهوف ، ذلك الفن الذي ازدهر على نطاق أكثر اتساع منذ عدة آلاف من السنين ، وبهذه المناسبة فإن التشابه القائم بين صور البوشمان ورسومات الكهوف التي عثر عليها في شرق أسبانيا ، لا يمكن في رأي (هربرت كوهن) أن تكون من قبيل المصادفة فحسب ، فهو يرجح من ان البوشمان في الحقيقة هم جنس مرتبط بما يسمى بالثقافة الكابسية *(Capsian Culture) (٣٤،ص٨٥) . فالأبحاث التي اجريت على رسومات الإنسان القديم ، أفصحت عن وجود مثل هذا التوجه الفني التجريدي ، وهذا ما أشار له (كوهن) بوجود أسلوبين للشكل الفني أحدهما ينحو منحى واقعياً وآخر تجريدياً (٨٧،ص٣٧٤)

وقد يطرح هناك تساؤل عن بدايات الإنسان التي شرع فيها ينقش أشكاله التجريدية الأولى على جدران الكهوف أو الحجر أو أوانيه وحاجياته الأخرى. فمن اين ولدت تلك ألأشكال ؟ وما هي الدوافع التي تكمن وراءها ؟ والكيفية التي تطورت بها ؟ وذلك من خلال معرفة بنيتها التكوينية ومدلولاتها الرمزية ، وماهي تحليلات المنظرين والمفكرين والنقاد حولها؟ .

قبل الخوض في فضاءات هذا الموضوع يجب أن نتوقف عند قضية أثارت الجدل حول المصادر الأولى في نشوء تلك الأشكال، فهل هي تنبع من مصادر فطرية ، روحية ، معنوية ، تجريبية ، طبيعية . أم أن العنصر الوسيط المادي يكمن وراء ظهورها ؟ وايهما له السبق في التأثير على الاخر ، العنصر المادي أم الفكري ؟ فالكثير يرى أن العنصر الفكري والروحي سابق في التأثير على العنصر المادي ، والقسم الآخر يرى العكس ، أي أن الفعل سابق على الفكرة . وينحو الباحث منحى موضوعياً في تعقب هذه العلاقات المتبادلة الأثر ومن ثم تأثيراتها على بنائية الأشكال التجريدية . بما يشكل مرجعيات للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث . والجدير بالذكر أن هناك مسارات لقوى متعددة ، تشكل الأنساق البنائية في الشكل فتؤدي إلى ظهوره بصيغته المميزة وفقاً لمحصلة القوى المتظافرة والتي تشكل الرؤية الجمالية التي تنهض عليها بنائية الشكل المجرد .

أفرزت الأبحاث التي أجريت على نشأة الفنون القديمة ، جملة من الافتراضات حول ظهور بدايات الفن القديم ، يعتقد أن الإنسان عرف الرسم عندما لامست أصابعه الطين الطري عن طريق المصادفة وهو يزحف على الأرض ، فطبعت أصابعه على الطين ، فأثارت اندهاشه ، فأخذ يكرر هذه العملية مرات عديدة حباً في إظهار فعاليته وقدرته على ذلك ، وبدأ يخطط بأصابعه على الطين ، وكانت خطوطه في بداية الأمر خجلة مترددة ، فتطورت هذه الخطوط مع

* الثقافة الكابسية : وهي أنماط معرفية بدائية نابعة من عادات وتقاليد الشعوب القديمة وهي أيضاً وجدت لدى بعض الأجناس البدائية البعيدة عن المدنية وخاصة الأقوام البدائية التي تقطن شرق أسبانيا وشمال أفريقيا (٣٤، ص٨٥).

الزمن إلى خطوط متعرجة وحلزونية وبعض الزوايا والنقط التي فيها شيء من التحكم العقلي . وهناك اعتقاد آخر يقول : إن الإنسان القديم عرف الرسم عندما شاهد العلامات التي تتركها أرجل الحيوانات على الطين اللين ، كذلك ضربات مخالبها على سطح جدران كهوفه فأدهشه هذا الاكتشاف الذي دفعه إلى تقليد آثارها ، حيث كانت غريزة حب التقليد مرتبطة بسلوكه الإنساني . فكانت أصابعه الأداة الأولى في الرسم ، ثم أخذ يستخدم أدوات أخرى كعظام الحيوانات وعيدان الأخشاب والحجر ، في الحفر على جدران الكهوف وهكذا ولد أول تخطيط للإنسان القديم في العالم .

والجدير بالذكر فإن الشكل عندما لا يحاكي نموذجاً مرئياً ، فإنه يحاكي صورة في الذهن أو فكرة، وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن الدوافع الفكرية التي تقف وراءه وعن طريقة التنفيذ ، فبدون الفكرة في الذهن لما تحركت اليد في خلق تلك الأشكال ، حتى وأن كانت اليد تتحرك في بداية الأمر (باللاإرادية) فإنها تخضع في النهاية إلى ما أطلق عليها سابقاً خاصية الإنسان الأولى وهي التمييز بين الأشياء الجميلة والدميمة ، حيث فطرة الإنسان الأولى .

كذلك لا يمكن فصل بنائية الشكل عن المادة (الخام) وكما يجد ذلك (برتليمي) إذ " أن الصفات التي يتصف بها العمل الفني ، وبالذات شكله الخارجي ، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فإذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التي يتعين عليه استخدامها ، وجدنا أن العمل الفني قد تغير تغيراً كاملاً " (١٤،ص١٨٣) ، فعلى سبيل المثال كان لنشوء بعض الأشكال التجريدية الخالصة التي ظهرت بصيغة بنائية تعتمد حركة الخط المنحنية اللولبية والحلزونية قد ارتبطت بطبيعة سطح الصلصال المنزلق بما يمكن أن تظهر الخطوط بصيغ متموجة ومنحنية في حين كان لطبيعة الحجر الصلبة بما يقاوم تلك الأنحناءة تبعاً للحالة الصلبة والحادة والتي تتكون منها هذه الخامة فظهرت تلك الخطوط بشكل وكذا هو الحال إلى الملمس الخشن ، إذ تشكل تلك المعطيات الطبيعية الفيزيقية في الخامة سمات ، مميزة لبنائية الشكل ، وتساعد على ظهوره بصيغه المميزة. وبهذا فإن المادة تلعب دوراً مهماً في قابلية التشكيل " فهي ترفض هذا الشكل وتقبل ذاك ، وبتعبير آخر تتمتع المواد الأولية – كما قال (فوسيون) – بميول شكلية خاصة ... وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رفيعاً يرمى إلى تشكيل كتلة صماء ، بل أن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني " (١٤،ص١٨٢) .

وفضلاً عما سبق ذكره ، فإن مصادر الأشكال التجريدية الخالصة جاءت تبعاً لمعطيات متعددة تتضافر معاً بما يشكل صيغ الأنماط البنائية التي يظهر بها الشكل الخالص ، فهذه المعطيات كونت الروافد والمصادر الأولى التي أغنت الذهن الإنساني بمدركات جمالية لهذا النوع من الفن ، وقد تركزت مصادر هذه المعطيات بشكل عام بين طبيعية ، وتجريبية ، وفطرية ، وسيكولوجية ، وفسيولوجية ، والتي منها :

أولاً : مصادر الأشكال التجريدية (المعطيات)

١- معطيات فطرية وسيكولوجية :

أكدت نظرية الأفكار الفطرية (Innate Ideas) بأن بعض الأفكار هي في الواقع فطرية في الذهن ، ويمكن أن ندركها بمعزل عن كل ما يتعلق بالحواس وتراكم الخبرات الحسية (٢٥،ص٩٨) وقال عنها (ديكارت) : هي استعدادات وميول في الذهن تتطور بواقع الخبرة الحسية (٩٢،ص٤٠) وهي القاعدة الضرورية لكل ما يكتسبه الإنسان من خبرات كما قال عنها (كانت) فهي أنما تعد مقدرة العقل على التمييز بين الكثرة من القلة ، وتمييز الخط المستقيم من الخط المنحني ، والجسم المرتفع من المنخفض (٣٠،ص٦٦) والفطرية (Innatism) :

هي مذهب من يقولون أن الأفكار والمبادئ (جبلية) موجودة في النفس وجوداً حقيقياً ، أو كمجرد قوى واستعدادات سابقة على التجربة (٨٩،ص١٧٩) .

ومن الملاحظ أن الفنون البدائية تظهر استجابات متشابهة لأنماط متعددة من الأشكال التجريدية الخالصة ، فتظهر مثل هذه الأشكال تزين سطوح الأواني والأدوات والحاجيات الأخرى وفي أماكن مختلفة وفي فترات تاريخية متباعدة يقول (رايسر) : " ورغم ظهورها في أزمان مختلفة وتطورها لخدمة أغراض مختلفة تماماً ، فإن أنماط هذه الأشكال المتنوعة غالباً ما تظهر تشابهاً كبيراً ، وحدوثها متكرر في التكوينات العضوية واللاعضوية ، وكذلك في المراحل الانتقالية للتطور " (٢٩،ص٥٣) ، لقد اكتشفت رسوم تجريدية على حصى مصقولة شوهدت نسخ منها كثيرة في أماكن جغرافية متباعدة جداً حيث كان ذلك الفن ينقل مثالاً مكرساً تجريدياً أكثر مما كان يتقيد بالطبيعة ، إن هذا الفن يبدو لنا جماعياً ، وهو مغفل الصانع لأنه دون ريب قد أعد ليحفظ بكل إجلال ويتخذ منه مثالاً (٨٤،ص٧١)

وهناك بعض الأشكال التي يتكرر ظهورها كنوع من الإسقاطات اللاشعورية كما أطلق عليها (يونغ) بالأنماط العليا ، فتظهر بمختلف الوسائل من التعبير الفني ، كالمربع والدائرة ، فهي تظهر في رسومات الإنسان البدائي وفي تصاميم المدن والمعابد في الحضارات القديمة ، ويتكرر ظهورها في الوقت المعاصر في الفنون التشكيلية ، وخاصة في تيار الرسم التجريدي الحديث ، وفي التصاميم الهندسية للإنشاءات المعمارية المعاصرة ، وقد يطلق على تلك الأشكال (الماندال)* ، ومثل هذه الأشكال ظهرت في النقوش الصخرية التي ترقى بتاريخها إلى العصر الحجري الحديث قبل اختراع الدولاب ، إذ تظهر الدائرة أو الدوائر التي تدعى بـ (دواليب الشمس) وكما بّين (يونغ) فإن مصطلح (دولاب الشمس) لا يدل إلا على المظهر الخارجي للشكل ، أن ما كان يهم حقاً في جميع الأزمان هو خبرة صورة داخلية ، نمطية عليا ، كان إنسان العصر الحجري قد نقلها في فنه بنفس الإخلاص الذي صوّر به الثيران ، والغزلان ، والخيول الوحشية (٨٧،ص٣٦٢) " فالتكرار الذي يظهر به المربع والدائرة ينبغي أن لا يهمل ، إذ يبدو ثمة حث نفسي مستمر لإيصال العوامل الأساسية للحياة التي يرمزان إليها ، إلى الوعي . وكذلك ، في لوحات تجريدية معينة من زمننا الراهن التي تمثل بناءً ملوناً أو نوعاً من (المادة الأولية) فقط فإن هذه الأشكال تظهر أحياناً كما لو كانت جراثيم نمو جديدة " (٨٧ ، ص ٣٨٢) .

وتبعاً لهذا النوع من المعطى الأولي الفطري والذي يحقق نوع من المرجعية في نشوء الأشكال الخالصة ، فقد أثبتت البحوث التجريبية على مجموعات لا متعلمة ، ظهور أشكال تجريدية وبشكل متكرر عند معظم الأفراد في التجربة . فقد قامت (رودا كيلوغ) وهي باحثة أمريكية بدراسة حول هذا الموضوع من خلال تحليل لرسوم الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين السنتين والأربع سنوات ،لقد وجدت ثمة سياقاً محدداً للتطور من الخربشة إلى الرسم ، وبان الخربشة ليست بفعالية عابثة كما كنا نظن . حيث استطاعت تمييز عشرين خربشة أساسية ، عدد منها يمكن إيجاده مخلوطاً في أي نموذج من فعاليات الخربشة المبكرة للطفل ، ومن خليط الخربشة هذا تظهر ستة رسوم بيانية أساسية (صليب إغريقي ، مربع ، دائرة ، مثلث ، نطاق لا منتظم ، صليب مائل) . هذه الرسوم البيانية الأساسية تكون أول الأمر صعبة على التمييز في نطاق مشوش من الخربشة ، لكنها تبدأ بالظهور بجلاء متزايد ، وعندها يصار إلى توحيدها . فالصليب الإغريقي يوحد مع المربعات والصلبان ، وما يظهر في النهاية هو ذلك الشكل النمطي الأعلى (المندال) ، ممثلاً تخطيطياً كصليب داخل دائرة . من هذا الشكل التجريدي البسيط ، وبوسيلة تنويعات تدريجية يستنبط شتيت من الرموز التصويرية (٣٣،ص١١٧-١١٨) .

إن هذا يكشف عن جانب من المرجعية حول نشوء الأشكال التجريدية ، لما لأنها اشكال موروثة في العقل البشري، وهي ربما تظهر أيضاً عندما تستبعد القصدية في العمل الفني . وقد

* الماندال : رمز الكون عند الهندوس والبوذيين ، وبخاصة دائرة تطوق مربعاً ، وهي أشكال مغروسة في الذهن بالفطرة ...للمزيد أنظر ، (٣٣، ص ١٢٧) .

أطلق علماء النفس أمثال (فرويد) و (يونغ) أسماء مختلفة لهذه الأشكال التجريدية التي تظهر من اللاوعي فنعتها (فرويد) بـ (البقايا المهجورة) ودعاها (يونغ) بـ (الأنماط العليا) * أو (الصور البدائية) وهي " أشكال ذهنية لا يمكن تفسير حضورها بأي شيء من حياة الفرد الخاصة والتي تبدو بأنها أشكال بدائية ، فطرية ، وموروثة في العقل البشري " (٨٧،ص٨٤) .

إن المعرفة الفطرية التي تدخل في تركيبة البنية السايكولوجية يمكن أن تتأثر بعمليات التعليم بقوالبها المحددة التي تفرض على الفرد ، فبالرغم من ايجابيتها في تنظيم أحاسيس الفرد واستجابته أزاء الظواهر ومنها الجمالية فهي تحدد الفرد بنوع من السلوك المحدد بهدف ، وهذا يعني تحييد لنسق المعرفة الفطرية القبلية بطابعها الكلي والجمعي ، ففي الوقت الذي نمتدح فيه الجانب الإيجابي المنظم والمقنن في تعليم الفرد من قبل الجماعة إلا أنه وكما يشير (نوبلر) " في الوقت نفسه فإنه بتعليمه رؤية عالمهم أنما يحدون من رؤيته ، وبذا يحرمونه من حرية تنظيم احساساته الخاصة به ومن رؤية العالم بطريقته الخاصة " (٨٠،ص٦٣) وهي بلا شك رؤية يشترك بها الجنس البشري والتي يتضمنها اللاشعور الجمعي .

من جانب آخر فإنه عندما يتحرر الشكل من القصدية والوعي المرتبط بطبيعة الإدراكات الحسية فإن بنائية الشكل تتخذ في أثناء عملية تشكلاتها وحركة أنساقها البنائية نوع من الفكرة المتخيلة الوضعية التشييدية (المتجلية حسياً) التي يظهر بها الشكل فتكون الفكرة لا موضوعية وتنأى عن أية دلالة محددة أو حتى عن اية معرفة فردية بطابعها الخاص والجزئي ، هذا يعني أن الفكرة بطابعها الكلي امتلكت منحىً تجريدياً وهي تدخل في تركيبة اللاشعور الجمعي ، وبهذا يقو ل (يونغ) :" تكون أنماط الفكرة الجمعية للعقل البشري فطرية وموروثة . أنها تعمل ، عندما تحين المناسبة ، بنفس الطريقة تقريباً فينا جمعياً . من الواضح أن التجليات الانفعالية ، التي تنتمي إليها أنماط فكرة كهذه ، هي ذاتها في جميع أنحاء الأرض" (٨٧،ص٩٤) ووفق هذه الطروحات فإنه يمكن أن نجد تشابه وتطابق بين الأنساق البنائية للأشكال التجريدية وفق هذا النطاق العام والمطلق للإحساس الوجداني أزاء ظاهرية الشكل وهذا ما أفصحت عنه الأشكال البدائية التجريدية للإنسان القديم واقترابها من الأشكال التي أظهرها رواد الرسم التجريدي الخالص أمثال: (موندريان) و (كاندنسكي)، فيمكن أن نجد في الشكل (٨) تشابهاً مع أعمال كاندنسكي و (جاكسون بولوك) وغيرهم من التجريديين التعبيريين وكذلك يمكن أن نجد نوع من التشابه بين بنية الشكل التجريدي في الشكل (٩) وأشكال (موندريان) و (مالفتش) وغيرهم من الذين أتبعوا التجريد الهندسي ، ويذكر أنّ التكعيبيين قد تأثروا " بفناني الفطرة من البدائيين في ما قبل التاريخ حين كانت وسائلهم التلقائية الفطرية تقودهم إلى اتخاذ طريقة مبسطة " (٢٣،ص٢١٢) في تشييد الشكل بالاعتماد على الخطوط الهندسية المستقيمة .

٢- مصادر تجريبية عملية :

أن الكثير من أنماط الأشكال التجريدية في مجال الرسم وجدت لها منابع أو مصادر من خلال نشاط الإنسان العملي في صنع حاجياته ومستلزمات الحياة الضرورية ، إذ يعتقد أن الكثير من هذه الأشكال حصلت كنتيجة عرضية للصنعة ، ولو تتبعنا مراحل النشاط العملي للإنسان الأول ، فنجد أن البدايات الأولى لا تعدو عن كونها تجريب عفوي لا إرادي ، وقد أطلق (فيشر) على هذه المرحلة بـ (التفكير بالأيدي) وهو الذي يسبق التفكير بمعنى الكلمة ، إذ يتم اكتشاف طبيعة المادة الخام (الحجر ، الصلصال ، الخشب ، المعدن ... الخ) ، وتأثير فعل اليد

* النمط الأعلى : وهو ميل لتشكيل شكل ما ، من خلال تمثيل لموتيف ما ، إذ يمكن أن يحدث تغير بقدر كبير في التفاصيل دون أن تفقد نمطها الأساسي وهذا الميل إلى بعض الأنماط الشكلية يجده (يونغ) بأنه نزعة غريزية واضحة كوضوح اندفاع الطيور لبناء الأعشاش وفق شكل محدد أو النحل في تنظيم مستعمراته وفق نمط لشكل سداسي تتكون منه خلاياه ... وهذه الأنماط ينقاد لها الكائن فطرياً ولا شعورياً فتظهر متجلية في أشكال حسية " أنها تولد نفسها في اي وقت أو أي جزء من العالم " للمزيد ينظر : (٨٧ ، ص٨٦) .

أو الأداة على التحولات التي تحدث للمادة في مظهرها العام من جراء ذلك الفعل ...فالتجريب العفوي اللاإرادي ، يبدأ في التحول إلى تجريب إرادي يستند إلى تفكير مقصود ، وأن التفكير لا يعدو أن يكون صورة مختصرة للتجريب ، يتم عن طريق العقل بدلاً من الأيدي ، حيث تصبح التجارب السابقة خبرات يختزنها العقل (٥٦،ص٣٦) وتصبح أنماط الأشكال جزءً من الذاكرة والموروث .

وعرف (توما الأكويني) الإنسان بقوله (أنما الإنسان عقل ويد) ففي المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية كانت اليد هي الأداة التي فتحت العقل ونشطت وظيفته ، فعن طريق اليد أخذ الإنسان الأول يستكشف ، ثم راح العقل يربط من خلال ما اكتشفته الأيدي بين الفعل والنتيجة . فتكونت له من خلال ذلك معرفة مباشرة (٤،ص١٦) هكذا أطلقت اليد عقل الإنسان وأنتجت الوعي الإنساني .

ظهرت البوادر الأولى للأشكال الخالصة بصيغتها البدائية تشبه أنواع من الخطوط المخربشة التي يظهرها الأطفال في السنين الأولى من حياتهم ، وسرعان ما تتطور إلى أنواع من الخربشة الإيقاعية بقليل من التنظيم . ويجد (ريد) بأننا قادرون على تسجيل مثل هذا النشوء والتطور فيما يتعلق بفن الإنسان البدائي والكيفية التي اكتشف بها أشكاله الأولى . ويبرهن على ذلك بأنه في (غرغاس) وفي منطقة (البيرينية) توجد علامات مخططة على المساحة الطينية وقد رسمها رجل الكهف ، وهذه العلامات والأشكال كان يرسمها بطريقة لا إرادية ، و مثل هذه الأشكال موجودة في كهف (لاكلو تيلد دو سنتا ايزابل) قرب (سانتاندر) وكذلك في كهف (التميرا) ، وقد بدى ذلك واضحاً من هذه الأمثلة بأن الأشكال التصويرية تنبثق بالصدفة من خلال هـــذه الخربشـــة. (٣٢،ص٢٦-٢٧)

أن تنفيذ تلك الأشكال كان قد تم بواسطة الأصابع على مساحة الطين الرطب ، أو جدار الكهف ، إذا كان الإنسان الأول يقلد الأثر الذي يخلفه الحيوان على جدار المغارة حين يشحذ مخالبه ، فلا يزيد سوى على خدوش مخطوطة بأصابع مفرجة ، وسرعان ما حسن البدائي تلك الأشكال . (٨٤،ص٥٦-٥٧) أن تلك الأشكال التصويرية تنبثق بالصدفة من خلال هذه الكتلة من الخطوط المخربشة نحو حالتين :- أما تستمر بالتطور وبمساعدة الصور الحية التي تختزنها ذاكرته عن مثل هذه الأشياء في عالمه الحسي الشيئي إلى أن يستنبط أخيراً تصويراً توضيحياً يتوافق مع انطباعه العقلي للشيء أو يطور أشكاله وفق فكرة لا شيئية نحو أشكال خالصة لا تمت للواقع المرئي بشيء . ينظر الشكل (٨) والشكل (١٩).

إن هذا يعني وجود اتجاهين في الإحساس الجمالي - وكما أشار (هربرت ريد) و (هربرت كوهن) - أحدهما يستعين بوسائل فكرية مجردة وثانيهما ينقاد نحو المطاوعة البصرية والحسية المباشرة ، ويجد الباحث أن طبيعة التكوين في الأشكال التي اتخذت منحى تجريدي خالص ، قد نهضت على طبيعة الخط المنحني وتعرجاته اللينة ، وحركته اللاإرادية بعيداً عن القصدية بأسلوب أقرب إلى التلقائية والارتجال . ومن خلال هذه العفوية في الأداء فإن مثل هذه الأشكال أقرب إلى الأنماط الشكلية التي أدلى بها (كاندنسكي) في اتجاهه التجريدي التعبيري المرتجل ، ففي كهف (تروافرير) تكشف الرسوم الجدارية التي استهدفت تمثيل بعض صور الحيوانات وحركاتها المختلفة ، فإن الرسام أخذ يتابع حركة الخطوط المتموجة وامتداداتها خارج حدود الشكل التمثيلي ، إذ منحها حرية الحركة باتجاهات مختلفة ، فبدأ ينشأ منها تشكلات مرتجلة وعفوية وكأنه أخذ يتابع هذا النمط من التكوينات التي لا تنجم عن قصدية وأخذ يؤكد عليه في التكوين العام بشكل غطى مساحة العمل ، وهذه الأشكال تعكس الفعل المرتجل لحركة اليد اثناء الأداء وما تخلفه من خطوط وأشكال في ذاتها . ويجد الباحث أن بنائية هذه الأشكال تقترب من الرسوم التجريدية في الرسم التجريدي الحديث وخاصةً إذا ما قورنت بارتجالات كاندنسكي . ينظر الشكل (١٩) ويظهر أن عمليات تنفيذ تلك الأشكال التي أتخذت مسارين مختلفين في الأسلوب ، فإن الأسلوبين في تلك الحالتين متغايران تماماً . ويرى علماء النفس أن هناك (أسرتين ذهنيتين) ذاتيّ ميول متعاكسة وطرق مختلفة ، إذ تستعين الأولى بوسائل أكثر فكرية من

خلال فهم للعلاقات البنائية في الأشكال المجردة وتحليلها ، وتعتمد الأخرى وسائل أكثر حسية هي الانطباع وترجمة ما لصفات الأشياء في الواقع ، ففي طرفي الأسلوبين هناك أنموذج ذهني ذو تعبير أكثر تجريداً ، ونموذجاً حسياً ذو تعبير أكثر واقعية ، وبين الاثنين تتسلسل درجات انتقال . (٨٤،ص٩٣) ، أن تسلسل درجات الانتقال بين الأشكال التي تتخذ منحى تجريدي والأشكال التي تميل إلى الواقعية الحسية التي أشار لها (هويغ) في الفقرة السابقة ، نجد أن (مونرو) وفي استعراضه لنظريات تطور الفنون يعارض هذا الانتقال ويشير إلى أن كل منهما ينبع من مصادر خاصة متميزة ولا يتطور أحدهما إلى الآخر ، فكلا الأسلوبين اللذين وجدا في فن العصر الحجري القديم ، يمثلان مسارين مختلفين في تشييد الشكل (٧٩،ص٤٠٠-٤٠١) .

وفي توجه آخر للأشكال التجريدية الخالصة ، فقد وجدت أشكال منقوشة على أحد عظام حيوان الأبل الشكل (٩) وهي تعود إلى مخلفات إنسان العصر الحجري القديم ، فقد ظهرت مثل هذه الأشكال بصيغ بنائية مغايرة لما سبق ، لتعكس نوع من الإدارية والتنظيم فهي تنحو منحىً تجريدياً هندسياً فمن خلال التطورات البنائية التي حصلت لتلك الأشكال التجريدية الخالصة ذو المنحى الهندسي وفي خطواتها الأولى تم اعتماد الخط المستقيم بأوضاع مائلة ، إذ تولدت في البدء الخطوط المتوازية المائلة ( ) فحين كانت الخطوط الأولى الشكل (٨) تنطلق في كل اتجاه بصورة عشوائية ، نرى أن ذلك الإنسان يعمد على ترديدها متماثلة ، وبذلك يولد التوازي ، إن الدافع الذي يقع خلف تلك الخطوة التطورية وكما يرى (هويغ) ، هو متكون في فطرة الإنسان التي تنسجم مع تركيبة العقل ، إذ يتخذ العقل مبدأ التبسيط وتنظيم الأشياء ومنها الأشكال وخطوطها ، وهكذا تتولد قاعدة أبدية في الفن وهي الاتساق (٨٤،ص ٦٤) .

وفي خطوة تطويرية لاحقة ، فإن تلك الخطوط وباستمرار تكرارها تظهر نوع من الرتابة ، فلكي لا تكون فقيرة عديمة الروح ، يأتي عنصر بنائي جديد يقدم الحل ، وهو التناظر ، وربما اهتدى إليه الإنسان من تكوين جسمه فأخذ بتطبيق ذلك على خطوطه ، إذ أخذ بإضافة حز أو خط منحرف مثيل الحز الأول وبشكل معكوس ، فحصل على شكل يشبه رقم (٧) وكان هذا الشكل وراء انبثاق صيغ تجريدية أخرى ، كالشكل المسنن ذي الزاويا ( ) الذي أطلق عليه أسنان الذئب (٨٤،ص٦٤) .

وقد وجد الباحث أن ذلك الشكل له تطبيق واسع في عصور وفترات لاحقة ، وخاصة عندما استخدم الطين لصنع الأواني الفخارية ، فكانت تزّين بذلك الشكل المسنن والذي يقود فيما بعد وبنتيجة الصدفة إلى شكل آخر وهو الشكل النجمي الذي يتطور هذا الأخير في الحضارات الزراعية ويستوحي من الطبيعة فيظهر الشكل بصيغة جديدة أو نمط جديد وهو الشكل المزهر .

من الناحية العملية يبدو إن فكرة الزاوية وإن كان لها شواهد في الطبيعة إلا أنها فكرة متأصلة في فنون الإنسان القديم ، ولطالما سعى هذا الإنسان لتصميم أدواته الحادة والقاطعة التي تعتمد على شكل الزاوية (٩٥،ص١١-١٢) ، فقد اكتشف منذ البداية أن القوة التي تمنحها الطبيعة للأسنان والأظافر في تمزيق الفريسة تكمن في نهايتها المدببة ذات الشكل الزاوي ، قاده ذلك إلى محاكاتها فأخذ بتشذيب قطعة من الحجر وجعل لها نهاية مدببة ، لتؤدي غرض القطع ، وبذلك صنع أول أداة حجرية وهي الفأس (٥٦،ص٣٧) .

وعند تحليل الأنساق البنائية التي تتشكل منها بنائية الشكل التجريدي المسنن، نجد أن الخط المستقيم المائل هو العنصر الأول الذي ابتدأ يأخذ وضعيات متعددة ، فمن خلال تقاطعه أو التقاءه يتكون شكل الزاوية الحادة والتي وجدت لها تطبيقات متعددة شكلت مدركات بصرية لدى العقلية البدائية . أن الخطوة الأولى إذ تتماثل فيها الخطوط ( ) هذه الصيغة من خلالها تم اكتشاف التوازي ، وفي الخطوة الثانية أدى التماثل المتعاكس إلى حصول التناظر فكان الشكل ( ) .

ويرى (هويغ) إن فكرة التوازي ( ) والتناظر ( ) مغروسة في ذهن الإنسان ، ويبرهن على ذلك من خلال تحليله لخطوات حركات الرقص التي تحدث ، فقد وجد أن التوازي (

) يظهر من إعادة منظمة لنمط خطوة بعينها ، أما التناظر ( ) فيحدث عند تنويع خطوة من الحركات وذلك بإعادتها معكوسة والرجوع بها، ولو فرضنا أن الأشكال أعلاه ( ) و ( ) يطبق عليها مبدأ التكرار وهو أحد القيم البنائية ، نجد أمامنا ( ) و ( ) وهي أولى الصيغ التزينية التي ظهرت في فنون الإنسان القديم (٨٤ ، ص ٦٤) .

وقد وجد الباحث إن هذه الصيغ التزينية تعتمد بشكل واسع في تزيين المشغولات اليدوية القديمة وخاصة في الفترات التاريخية اللاحقة ، فعند استخدام الطين لصنع الأواني الفخارية استخدمت في تزيين تلك الأواني ، وأمتدت بعد ذلك لتزيين الأواني النحاسية وبقية الأواني المعدنية عند اكتشاف خاماتها تلك، ومن الملفت للنظر فإن تلك الصيغ التزينية نجد لها صدى في الوقت الحاضر وفي بعض المشغولات اليدوية فنجدها تزين الأكواز وغيرها من الفخاريات .

لقد شهدنا مولد الزاوية (⁄) ، وقد أدت بتكرارها إلى تكوين الشكل المسنن ( ) وهو صيغة تزينية مجردة ، ,أطلق على هذا الشكل (أسنان الذئب) ، وعند وضع هذا الشكل على الأواني كعنصر تزييني ، فإنه يعطي إيحاء بالحركة والاستمرارية المطلقة ومن جانب آخر فإن التكرار يولد الرتابة المملة والمزعجة في نفس الوقت ، فقد توصلت دراسة حديثة قام بها (دي . أم . مككي) بأن بعض الخطوط المتوازية والأشكال المتقاربة جداً تزعج العين وذلك بسبب تركيبة الجهاز العصبي البصري إذ تزعجه بعض التصاميم المتشابهة وعادة ما يميل ذلك الجهاز إلى تجنيب نفسه مشقة تحليل الأشكال المكررة ، وهذا ينعكس على سلوك الإنسان (٢٩،ص٣٠) .

وهكذا نرى واضحاً إن الإنسان لا يميل إلى الرتابة ، فلو تم إعادة الزاوية ليس بصورة متكررة بل بشكل متناظر أي بقلبها على رأسها لحصلنا على شكل (X) المتقاطع ويقدم لنا عظم الآيل شكل رقم (٩) فعلاً هذا التأليف الجديد. ويمكن أيضاً مضاعفة الزاوية بقلبها على طرفيها، إن الشكل الذي ينشأ من خلال ذلك هو المعين ( ) ، وهو شكل منظم يضم حيزاً محدداً من المساحة ، ومن خلال هذا الشكل أدرك الإنسان الحجري ظهور شكل منشأ فهو يشعر بفطرته إن شكله التجريدي هذا يكوّن وحدة ، وله كيان كما هي أشكال الحيوانات والأشكال الطبيعية الأخرى التي كان يرسمها ، بل أن فيه قوى غيبية تتحكم في أن يكون بهذه الصيغة من خلال مبدأه الخاص به والذي تدور حوله وتتشكل عناصر الشكل من خطوط وزوايا ، وقد وعى الإنسان القديم ذلك لدرجة إنه أحس بالحاجة إلى بيان وإظهار مركز ذلك الشكل ، فوضع نقطة من منتصفه، وبهذا فقد فتح للفكر البشري وهو لا يدري ميداناً كاملاً وجديداً (٨٤، ص ٦٥) .

من الواضح إن لذلك الشكل بنيته الخاصة ، تلك البنية بقانونها الداخلي أعطت للشكل هذا صفة تميزه عن باقي الأشكال وهي ناتجة عن علاقات من الخطوط والزوايا حتى تؤلف ذلك الكل (البنية) التي يتميز بها الشكل على ما هو عليه ، إن نظام البنية تلك لم يتكون بشكل عفوي ، فقد كان الإنسان ينقل ليديه مطاليب فكرة في ذهنه، وبهذا فإن تلك العلاقات البنائية في الشكل موجودة أصلاً في ذهن الإنسان وهي الصورة الذهنية بعد أن أوجدت لها توافق وتطابق شكلي مع معطيات التجربة الفنية ، وهناك من الشواهد الكثيرة حول المعطيات التجريبية إذ يكتسب منها الإنسان خبرات بصرية متعددة .

٣- المعطيات الطبيعية :

شكلت المعطيات الطبيعية رافداً آخر للأشكال التجريدية الخالصة ، فما تتضمنه من أشكال متنوعة ببناءها وألوانها إذ اتخذت منذ البدء مصدراً لا ينضب لتمد الإنسان القديم بخلق الأشكال التجريدية ينظر الأشكال (٤) ، (٥) حيث يتم محاكاة تلك الأشكال كخطوة أولى فأخذت تترسخ في ذهنه كنماذج شكلية مختلفة ، ثم يتم إخضاعها لعمليات تطورية في خطوات لاحقة . وذلك بحذف وإضافة عناصر ملزمة وضرورية في عملية البناء الفني للأشكال التجريدية ، وبهذا فإن تلك الأشكال في الطبيعة تخلق نوع من التفاعل بين الإنسان ومحيطه الطبيعي ،

يؤدي ذلك إلى تغيير في بنائية الشكل الأولى (الطبيعية) ، وذلك بإخضاعها إلى عملية اختزال ، وعليه فإن فكرة التجريد يمكن أن تكون أصلاً تطبيقاً لهذا النوع من التفاعل ، والتوصل إلى نتائج بصرية جديدة ، وفهم متجدد لعلاقات بنائية للشكل المجرد .

يعالج (دولف رايسر) موضوعة الأشكال الفنية في الطبيعة وفق نظرة تحليلية لبنية الشكل الطبيعي والأنساق البنائية التي تقف خلف المظاهر المرئية ، ويشير إلى " إن أية دراسة في التطورات البنائية العضوية وغير العضوية تظهر إن العديد من الأشكال الوظيفية البحتة التي تنشأ خلال فترات طويلة من التطور قد أدت إلى ظهور أشكال وبنى قمّت الحل الأكمل من وجهة النظر الجمالية " (٢٩،ص٤٩) ، فكانت حركة الأنساق البنائية في التراكيب الصخرية وفي المستعمرات المرجانية وأزهار النباتات وأوراقها وما تحمله من تناسق وتناظر وإيقاع وغيرها من المعطيات الطبيعية إذ ولدت لدى الذهنية البدائية تصورات عن القوانين الجمالية ذات الطابع الكلي والتي هي بلا شك تلك القوانين التي تعتمل في الأنساق البنائية إذ تتشكل منها الأشكال التجريدية بطابعها المكثف ، فالإنسان القديم تمكن من حصر وإدراك علاقات بنائية جمالية مثل الإيقاع والتكرار والتناظر والأتساق وغيرها مما مكنه من تطبيقها في إنشاء أشكاله التجريدية ، ويجد (ريد) أن البدائي ينظر " إلى الشيء وإلى خاصياته ، نظرته إلى الكل التركيبي " (٣٢،ص٧١) ، فالفن عنده " تكيف معين من الإحساس والفطرة الذي يلزمه على صنع تكوينات لأشياء داخل الأشكال أو الرموز التي تعتبر جمالية على ضوء مقدار التزامها للتناسب المتجانس والإيقاع " (٣٢،ص٦٧) .

أن نمط الحياة وطبيعة البيئة يفرض على الإنسان الاهتمام ببعض الأشكال الفنية التشكيلية دون غيرها ، وإن إنسان العصر الحجري كانت اهتماماته تتجه نحو الحيوانات ، - هاجسه الأول- لأنها كانت تشكل له عنصر إدامة الحياة ، بالإضافة إلى بعض عناصر البيئة الطبيعية التي لها تأثير مباشر على تطلعاته كالشمس والقمر والرعد وما شاكل ذلك ، فكانت رسوماته تتجه نحو تلك الأشكال ...وعند تحول الإنسان إلى نمط حياتي جديد ، باعتماده الزراعة ، اكتشف مجالاً جديداً هو مجال العالم النباتي المتمثل في الأشجار والأزهار وتنظيم الحقول في مساحات وإنشاء المساكن والطرق . فعندما عايش الإنسان عن قرب هذه المعطيات الجديدة إذ شكلت رافداً جديداً في دعم تصوراته للأشكال التجريدية من خلال ما وجده من أنساق بنائية ذات الطابع الكلي التي أمكنه ملاحظتها في معطيات الطبيعة كالإيقاع والتناظر والتكرار والأتساق حتى أصبحت نماذج الأشكال الطبيعية تدخل في نتاجاته الفنية من رسومات أو تصميمات هندسية معمارية . فقد وجدت أشكال تجريدية ذو منشأ نباتي . أن هذه الفصيلة من الأشكال أخذت تتمازج مع ما ورثه الإنسان من قبل عندما كان في مرحلة الصيد ، فنجد أن الشكل النجمي الذي مر بنا أنظر الأشكال (١٥) والذي ينحدر من بنية الشكل المسنن الذي نشأ في بناء الإناء الفخاري إذ كان نتيجة عرضية للصنعة ، نجده أخذ يتحول إلى ما يشبه الزهرة المتفتحة (٨٤،ص١٤٣) وبهذا يمكن تأشير تأثيرات الأشكال الطبيعية على الأشكال التجريدية الخالصة من خلال أحداث نوع من المتغير على النسق البنائي الهندسي بمنح الخط المستقيم الصلب نوع من الانحناءة المرنة مع الإبقاء على منظومة العلاقات البنائية بشكلها العام ذي المنحى التجريدي الخالص .

بمعنى آخر أن الأشكال في الطبيعة ، شكلت ومنذ البداية محفزات كان لها تأثير في خلق تصورات عن الأشكال التجريدية ، فبعد إخضاع الأشكال الطبيعية إلى قانون التبسيط الذي تضمنه الذهن الإنساني ، أدى ذلك إلى خلق انطباعات ومدركات مضافة وجديدة حول عملية الوعي للأشكال التجريدية .والتبسيط هو القانون الأول في التفكير الإنساني حيث النظرة الكلية الشاملة للشكل نظراً لما يتميز به الإنسان من قدرات على التفكير المجرد ومن ثم إقامة علاقات كلية مستنبطة ومكثفة عن الأشياء المتعددة في العالم المرئي (الطبيعة) .

ويذكر أن الأشكال في الطبيعة ، يمكن أن تصنف إلى عدة مجاميع تبعاً لنوع المصدر الطبيعي الذي تنشأ منه ، فهناك أشكال توجد في البيئة النباتية كأشكال الأوراق والأزهار ، وهناك منشأ للأشكال يوجد في تركيبته سطوح أجسام الحيوانات أو قد تكون الأشكال من مكونات البيئة (

الجماد) كأشكال الصخور والأشكال البلورية ، بالإضافة إلى الأشكال التي تنشأ نتيجة قوانين فيزيائية في الطبيعة كالتعرية وحركة الأمواج والرمال والغيوم وما تتمخض عنها من إيقاعات ، إذ شكلت مدركات بصرية أغنت الذهنية البدائية .

إن الاهتمام بكوامن الجمال في أشكال الطبيعة ، تعدى حدود الرؤية التقليدية ، وأصبح يشكل جانباً من اهتمام الباحثين ، ففي بحثه (النمو والشكل) توصل الباحث (دارسي تومسون) لدى دراسته بعض الأشكال الأولية في الطبيعة مثل نمو الأشكال اللولبية في القواقع والقرون ، فقد كشفت أبحاثه تلك ، عن جوانب متعددة لها ارتباطات مع الأشكال في الطبيعة ، فتوصل إلى نتيجة مهمة ، تفيد بأن ثمة تحليلاً دقيقاً للظواهر الطبيعية عن طريق البحث الفيزياوي أو الرياضي يجعل جمال هذه الأشكال أكثر وضوحاً مما يبدو أول وهلة (٢٩ ، ص ٥٠)

" أن جمال بعض الحيوانات والنباتات الدنيا يعود أساساً إلى تناظر أشكالها وهياكلها ويتضح هذا بصورة تثير الانتباه في الأنواع اللافقرية مثل (الميدوزات) أو نجمة البحر ، حيث تنتظم كل الأعضاء على وفق تناظر إشعاعي منتظم ترتب فيه كل أجزاء الجسم حول نقطة مركزية بحيث لو سحب أي خط يمر من المركز فإنه يقطع الحيوان إلى نصفين متساويين تماماً . أما في الحيوانات المكونة على وفق مبدأ (التناظر الثنائي الجانب) ، فإن أجزاء الجسم مرتبة إلى الجانب الأيمن وإلى الجانب الأيسر بحيث إن خطاً واحداً فقط يستطيع قسم الحيوان إلى نصفين متساويين ، ولا يستطيع أي خط آخر القيام بذلك " (٢٩،ص٦٥-٦٦)

وبمثل هذه التكوينات الطبيعية ، حيث شكلت رافداً حياً لإغناء المدركات الشكلية الخالصة . وهي وإن كانت مصدر إلهام جمالي للإنسان القديم ، فهي أيضاً يفترض لم تكن بعيدة عن اهتمامات الرسام التجريدي الحديث ، ذلك لأنها تشكل بيئة مؤثرة على مدركات الفرد .

وبهذا يصل الباحث إلى أن الطبيعة شكلت رافداً للرسم التجريدي منذ نشأته الأولى في الفنون القديمة ، فبالإضافة إلى الأشكال التي تتخذ صيغة تجريدية إلا أنه ومن خلال الاستغراق في تأمل أشكال الطبيعة المختلفة ، إذ قادت الذهن الإنساني إلى البحث عن بنيتها التحتية اللامرئية التي تشكل طبيعة العلاقات الكلية بين الأشياء من خلال مغادرة مظاهرها الفردية الطارئة . لذا فإن طبيعة الذهن وفعاليته في استنباط العلاقات بين الأشياء ، يكون قد اغتنى بمدركات شكلية مجردة من خلال البحث عن أنساق كلية ، بما يجعل من إن بناءات وتكوينات الأشكال التجريدية أن تتشكل وفق الجانب الفكري التأملي المجرد .

٤- المعطيات الفسيولوجية :

وهناك مصدر لمنشأ الأشكال التجريدية الخالصة من بعض الظواهر الموجودة في تركيبة الإنسان الفسيولوجية وخصوصاً داخل العين ، حيث تتولد أشكال تجريدية داخل العين وليس كانطباعات تدخل إلى العين من الخارج ، هذه الظاهرة تسمى بالفوسفينات (Phosphenes) وتسمى بالعامية (نجوم البصر) ، تظهر لنا عندما ندخل غرفة مظلمة أو عندما نسلط ضغط اصطناعي على العين فتظهر لنا أنماط من الأشكال الملونة المختلفة (٢٩،ص٢٩) أنظر الشكل (٦) وبما أن هذه الظاهرة تخص عامة الناس ، فلا يستبعد أن تترك أثرها على انطباعات الفنان البدائي من نقوش ورسوم وزخارف خصوصاً وأنها أقرب الأشكال التجريدية إليه والتي لا تحتاج عناءً كثيراً لبلوغها . وقد تكون محفزاً دائماً ومنطقة شروع لتوالد الأشكال التجريدية . (٩٥،ص١٩) .

ونتيجة للأبحاث التي أجريت على تلك الأشكال (الفوسفينات) فقد صنفت " إلى مجاميع ذات أنماط وأشكال محددة ، وقد ظهر أن الأشكال التي تظهر كلها تقريباً ذات تصاميم هندسية غالباً ما تشبه (الخرابيش) أو الخطوط التي ينتجها الأطفال . أن للفوسفينات وهي ظاهرة اكتشفت حديثاً وتمت دراستها دراسة كاملة ، تأثيراً لا يشك فيه في أصل بعض الصور والتصاميم الفنية القديمة . أن بعض الأشكال الهندسية التي أنتجها الفن في بلدان مختلفة و خلال

فترات تاريخية مختلفة قد تكون وجدت أصولها أو استمدتها من أشكال الفوسفينات ينظر الشكل (٧). أن هناك بالتأكيد أهمية عظمى ومعنى كبير في أن تكون الأشكال الهندسية المتناظرة كالأنماط الدائرية التي تعد رموزاً نمطية عليا للجنس البشري كله ، قد ظهرت في رسوم إنسان ما قبل التاريخ ، كما ظهرت مؤخراً في أشكال الأختام الطينية التي أنتجت في المكسيك " . (٢٩ ، ص ٣٠)

من خلال ما تقدم ، نجد أن تلك المعطيات ، سواء كانت طبيعية أو فطرية ، أو فسيولوجية ، أو تجريبية ...الخ فهي بمثابة المصادر والمنابع الأولى التي تشكل مرجعيات تنطلق منها الأشكال التجريدية في صيغتها الأولى ، وقد تتظافر بعض من تلك المعطيات في إيجاد صيغة بنائية تتكرر وتظهر في فنون مختلفة ، ومثال على ذلك نجد أن الشكل اللولبي المتعاكس (S) يظهر في نطاق واسع في النقوش التجريدية ، فهو ينبع من مصادر طبيعية وهو كذلك أحد أشكال الفوسيفينات أو قد يكون نتيجة تجريب عفوي ...الخ ، وبهذا أتخذ صيغة تجريدية عامة ، وكذا هو الحال للشكل المسنن أو النجمي فظهوره كان نتيجة عرضية للصنعة ، وهو يوجد كذلك في أشكال الطبيعة وفي أشكال الفوسفينات وهناك أمثلة أخرى لأشكال متعددة .

فعلى سبيل المثال يمكن تتبع منشأ شكل اللولب المزدوج المتعاكس (S) إذ يقول (هويغ) أن استخدام الطين لصنع الأواني الفخارية كان تقليداً مباشراً للأوعية التي سبقتها كالقرع المفرغ والقرب الجلدية ، ولحمل تلك الأوعية أو تعليقها ، ولأنها لم تكن مسطحة القعر كان لابد من إحاطتها بشرائط لكي تمسكها جيداً ، حيث أخذت تلك الشرائط تلف حول البروزات الناتئة في القربة ، أما عند منابت الأعضاء أو عند حافات الخياطات، وكان اللف البسيط معرضاً للانزلاق فوجب سنده بلف معاكس ويحصل نفس الشيء في الفخاريات ولكن بعد هضم البروزات التي كان يرتكز عليها هذا اللف أخذ يتحول هذا الشكل إلى مجرد شكل تزيني بعد أن اختفت فائدته العملية، هكذا كان هذا الشكل بالبدء تعبيراً عن التفاف استعمالي لشرائط وحبال وقد تنمط وغدا زخرفاً تجريدياً حيث يوجد في الفن الكريتي – الميسيني ، كذلك في فنون مصر ، وفي مالطة وبعدها في الفن السيليتي ، ثم أخذ دلالة رمزية عند الغاليين كشارة دينية دالة على الصاعقة ومتصلة بالآلهة (٨٤ ، ص ٤٠-٤١) .

ونتيجة انتشار هذا الشكل الرمزي في أماكن جغرافية متباعدة فقد أخذ دلالات متعددة إذ يمثل رمز شهاب الصعق الذي يضعه (هيفائيستوس) لكبير الآلهة (زيوس) ويأخذ كذلك صفة رمزية أخرى لارتباطه بشكل الأفاعي التي اعتبرت آنذاك من الحيوانات الجهنمية ، والتي تقرن بعبادة الإله الأم. ويرى (هويغ) بأن تلك الدلالات الرمزية لعهود وعقائد بائدة ، قد اختفت ، فلم يعد للصورة أ لهذا الشكل المجرد امتداد خفي ولا خلفية دينية وقد زالت عنه تلك القيمة القدسية وانحسرت قيمته في ذاته وما يظهر منه فقط ، هو تلك القيمة الجمالية الشكلية ، وما يزال هذا الشكل يشاهد في الوقت الحاضر على بعض الحواجز الحديدية أو الأبواب أو الشبابيك كذلك استعمل كعنصر تزييني في المصوغات. (٨٤ ، ص ١٧٠-١٧١)

وهناك دوافع وعوامل أخرى شكلت أنشطة تعامل معها الإنسان فحققت الكثير من الأشكال والرموز المجردة وأصبحت ضمن مجاله المعرفي بالشكل الخالص . ومن خلال ما تقدم يصل الباحث إلى أن التوجهات الفنية نحو الأشكال التجريدية في فنون الإنسان القديم وبشكل عام، هذه الأشكال كانت تنفذ على وفق هدفين رئيسين ، أحدهما إظهار نوع من الرمزية في شكل مجرد ، وثانيهما يتركز على إظهار الجانب التزييني من خلال الأشكال التجريدية ، وقد أكد (ريد) على ذلك إذ يرى إن هذه الأشكال التجريدية ، حصلت تبعاً لنوع النشاط المستهدف منه وعلى النحو الآتي :

١- تجريد تزييني ، إذ يعتبر فناً زخرفياً دون مغزى وقد رأى النور نتيجة العمليات التقنية التي نشأت لتلبي حاجة اقتصادية فهو مرتبط بالمادة الخام أو المهارة .

٢- تجريد رمزي ، نشأ هذا الفن تلبية لمتطلبات الجماعة وهو يحمل دلالات في المعتقد والفكر ، ويكون أعمق مغزى من النوع الرمزي ذي الصيغة التجسيمية . (٣٢،ص٣٧) .

وإضافة إلى ذلك فإن أشكال الترميز الديني أو السحري الصادرة بدافع القصد إذ يكون الدافع هو إيجاد شكل يحمل دلالة أو رسالة عقائدية تفصح عن عالم روحي أو فكري عالم افتراضي لا مرئي . أن الرجل البدائي يعتقد بأنه يستطيع أن يضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق التمثيل الرمزي لهذا الحدث ، وهناك من الدوافع التي تقف خلف رمز معين مناسب لها . " فإن الرجل البدائي عندما يخلق عملاً فنياً باعتباره عملاً من أعمال الاستعطاف السحري ، فإنه يهرب من التحكمية السائدة في وجوده ، ويخلق ما هو بالنسبة إليه ، تعبيراً مرئياً عن المطلق ، أنه للحظة واحدة قد وضع شيئاً واحداً ثابتاً وصلباً ، فهو قد خلق مكاناً خارج الزمان ، وحدد لهذا المكان شكلاً ظاهرياً حوله بتأثير من عواطفه إلى شكل معبر ومن ثم استحال إلى نظام وإلى وحدة ، وصاغ منه معادلاً مشاكلاً لعواطفه "(٣٤ ، ٨٨-٨٩) .

إن توجه الإنسان البدائي وإنسان ما قبل التاريخ أو الكهوف لهذا الفن ذي الأشكال التجريدية ، " هو محاولة للتعبير رمزياً عن الصفة الروحية الكامنة وراء المظاهر . فهو بالتالي لا يجهد نفسه لتمثيل أحداث اليوم أو أي حضور حي ، أنه يطمح إلى ما بعد الواقع اليومي ، إلى تجاوز القدرة البشرية . إذن ،كيف استطاع الرجل البدائي تمثيل تجاوز القدرة البشرية ؟ فقط ، بواسطة التجريدية انطلاقاً من الواقع الحسي ، بواسطة البحث عن بنية أساسية ، عن الهيكل العظمى للشيء . لقد هندس تجسيده للشيء ، فوجد داخل هذا الشكل الهندسي ، رمزاً للحقيقة الروحية " (٣٢ ، ٤٧) .

أن تأمل العقلية البدائية لدى الإنسان الأول والطرائق البدائية في التفكير ، تلقي بعض الضوء على طبيعة الفن البدائي أو فن إنسان ما قبل التاريخ ، إذ تشكلت ذهنيته وفي جزء كبير منها بالإيمان بقوى خارقة في الطبيعة كالموت والفناء والنار والفيضانات ...الخ . وتأثيرات تلك القوى أو أفعالها التي رغم كونها غير ملموسة للحواس ، وخاصة القوى التي تقف ورائها، فهي على أية حال حقيقية في تفكيره ، لهذا فإن مثل هذه التصورات شكلت الدوافع الأعمق في نزوع الإنسان البدائي وإنسان ما قبل التاريخ نحو فن لا يتصل بالواقع الحسي والظاهرة الحسية المحض واقعية ، وتبعاً لهذه القوى الغيبية وكما يرى (فيشر) أدت إلى " نشوء قضية من أعمق قضايا الوجود الإنساني . فهناك أساس حقيقي للحديث عن الطبيعة المزدوجة للإنسان . إذ أنه مع استمرار انتمائه للطبيعة ، أوجد طبيعة مضادة أو طبيعة عليا . لقد أنشأ من خلال العمل نوعاً جديداً من الواقع : هو واقع حسي وفوق حسي في الوقت ذاته " (٥٦، ص ٥٣) .

إن نتيجة الإحساس بالعجز أمام خوارق الطبيعة والتي لا يستطيع الإنسان قهرها ، أنقاد لها بالانصياع كتابع وكجزء خاضع في الكل حيث اعتقد بروح أو أرواح تكمن خلف مظاهرها وأفعالها المادية تلك .

ويرى (ريد) أن تلك المجموعات الإنسانية الأولى تؤمن بالأرواح تلك ذات القدرة المتفوقة على الطبيعة بالقوى والتأثيرات التي هي فوق متناول الإدراك الحسي العادي ، أنما لا يوجد توافق ضروري أو منطقي بين الطبيعي وفوق الطبيعة . في الواقع إن العقل البدائي لا يقر بوجود مثل هذه الفئة كطبيعة منعزلة ، فعالمه متكامل ، لا يوجد تمييز بين المادة والروح بل يوجد تداخل بين الاثنين ، أن قوى ما فوق الطبيعة تتنافس مع القوى الطبيعية في ذات الفلك الخاص بالحقيقة ، يقول البروفيسور (ليفي – بروهل) " إن الأساطير والطقوس المأتمية والخبرات الزراعية وممارسة السحر لم تنشأ لتحقيق تفسير عقلاني ، أنها استجابة البدائيين لحاجات جماعية ولمشاعر عميقة وذات قوى ملزمة " (٣٢،ص٤٨) .

ومن خلال هذا الاستعراض لمثل هذه الطرائق البدائية في التفكير ، فإن ذلك يتيح إلقاء الضوء على طبيعة الفن القديم ، وفق هذا المنظار وخاصة أشكاله التي امتلكت نزوع نحو التجريد الخالص ، والتي وجدت تتعايش مع أشكال ذات منحى واقعي وتبعاً لما أوجدته الذهنية البدائية من مداخلة بين العالم المرئي واللامرئي فإن (ريد) يصف مثل هذا النشاط (بانه نشاط ملغز) ذلك لأنه

يجد أن هذا النوع من الفن واقع تحت تأثير دوافع تتضمن الإيمان بالقوى والتأثيرات والأفعال الخفية والتي رغم كونها غير ملموسة بالنسبة للحواس ، فهي على أية حال حقيقة .

ولكن (ريد) يوجد نوع من التمييز بين هذا النوع من التوجه الذي أطلق عليه (بالصوفية الملغزة) وبين القدرة التأملية التي يمارسها الصوفيون في الأديان السماوية ، فرجل الدين " يعتقد بنظام ثنائي للحقيقة ، الأول مرئي ، ملموس وخاضع للقوانين الأساسية للحركة ، الآخر غير مرئي ، غير ملموس ، روحاني ، بحيث يشكل ميداناً ملغزاً والذي يشمل الأول ، أنما عقلية الرجل البدائي ، لا تدرك عالمين متميزين بحيث يتصلان ببعضهما البعض ، ويتداخلان كثيراً ، أو قليلاً . يوجد بالنسبة له ، عالم واحد . كل حقيقة شأن كل تأثير ، هي ملغزة ، بهذا كل إدراك حسي يكون أيضاً ملغزاً " (٣٢،ص٥٠) .

هكذا أصبحت الديانة* البدائية فيما بعد من النوع الذي يعرف بمذهب حيوية المادة (أنميستيك) (ANIMISTIC) أو ما يسمى (بالروحية الكونية)** حيث يرى الإنسان القديم أرواحاً وأشخاصاً خلال المظاهر الحسية الطبيعية ، فبحكم خوفه من مثل هذه القوى ، أتجه نحو خداعها على طريقته الساذجة هكذا خلق بديلاً عن الواقع (٣٢،ص٣٨) وبهذا يجد (يونغ) بأن تاريخ الرمزية يظهر على إن " كل شيء يمكن أن يتخذ أهمية رمزية . المدركات الطبيعية كالحجر ، النبات ، الحيوان ، البشر ، الجبال والوديان ، الشمس والقمر ، الريح ، الماء ، والنار ، الأشياء التي يصنعها الإنسان كالبيوت ، الزوارق ، السيارات أو حتى الأشكال التجريدية كالأرقام ، أو المثلث والمربع والدائرة . في الحقيقة أن الكون كله هو رمز كامن . والإنسان بميله إلى صناعة الرموز ، يحول المدركات أو الأشكال بلا وعي منه إلى رموز وبذلك يمنحها أهمية سايكولوجية عظمى ويعبر عنها في دينه وفنه البصري ، أن التاريخ المجدول للدين والفن ، واصلاً إلى الأزمان قبل التاريخية ، هو سجل خلفه اسلافنا للرموز التي كانت لهم مثيرة وذات معنى . وحتى اليوم ، كما يظهر الرسم والنحت الحديثان ، فإن تفاعل الدين والفن ما زال حياً " (٨٧،ص٣٤٥) .

يرى الباحث إن تلك التوجهات الروحية التي تمخضت عنها أشكال تجريدية ذات ودلالات رمزية قد شكلت مساراً جمالياً يمتد من تلك الرؤية التي أوجدتها الذهنية البدائية ثم أخذت تتنشط في فنون حضارات لاحقة كالرموز التجريدية التي ظهرت في الفنون الرافدينية والمصرية القديمة ، بل يجد الباحث أن في بعض التوجهات الفلسفية حيث أقامت نسيجاً فكرياً ينهض على فكرة الرمز المجرد ، كما حدث مثلاً للفيثتاغورين عندما منحوا بعض الأرقام والأشكال نوع من القدسية من خلال رؤية تأملية صوفية زاهدة ، ثم أن مثل هذه الطروحات نجد لها نوع من التشابه بين طروحات الثيوصوفيين أمثال القس (شونميكرز) الذي الهمت طروحاته الرسامين التجريدين أمثال (موندريان) أو (مالفتش) عندما عمدوا إلى ترديد بعض الأشكال التجريدية في أعمالهم كالخطوط المتعامدة وغيرها من الأشكال لما تحمله من دلالات روحية ماورائية .

بالإضافة إلى تلك الدوافع والعوامل التي سبق ذكرها فإن الأشكال التجريدية الخالصة قد تقف وراء نشوءها وظهورها دوافع أخرى مثل اللعب الحر بدافع تفريغ الطاقة الفائضة - نظرية

---

* لقد أوجدت العقلية البدائية واقعاً روحياً وديانة بدائية ومن الأمثلة عن مظاهر تلك الديانة (المنهير) وهو حجر منتصب ذو شكل بسيط دون أية تفاصيل فهو حجر مجرد ومستعار من العالم المادي لكنه محمّل من قبل الإنسان برمز يدل على أنه مسكون بالروح . (٨٤ ، ص٨٤) أنظر الشكل (١٠) .

** (الروحية الكونية) ويمكن تحديد الروحية الكونية باختصار حيث يقول عنها (ريد) : بأنها الإيمان بوجود كائنات روحية يتضمنها عقل الرجل البدائي ، ويقول عنها (تايلور) وهو أول من درس النظرية : إذ يميل نحو التأكيد بأن جميع الأشياء بالنسبة للرجل البدائي ، تعتبر مسكونة بالروح ، أ كانت هذه الأشياء حية أو جامدة . أنما الدكتور (مارت) اقترح فئة منفصلة والتي أعطاها لقب التنشيط الحيوي ، ويضيف قائلاً بأن مجموعة من الأشياء التي تنظر إليها كأشياء جامدة ، فهي بالنسبة للرجل البدائي أشياء مفعمة بالحيوية . في مثل هذه الحالات ، ليست المسألة منوطة بحجر خاص والذي يعتبر كبيت للروح ، والحجر بذاته لديه مطاليب روحية ، أنه يحيا ، ويذكر الدكتور (مارت) جانباً آخر ، والذي صادق عليه البرفسور (لومبي) فيعتقد بأن الروحية الكونية ، والتنشيط الحيوي ، لا علاقة لهما بالدين ، ثم أصبحا ينتسبان إلى دين وذلك ما دام الموقف الانفعالي الخاص بالديانة ، يتجمع حول الأشياء المذكورة . ينظر : (٣٢ ، ص ٤٤-٤٥).

(سبنسر وشيلر) – أو بدافع تكوين أفكار مجردة بخلق معادل صوري للفكرة ، أو بدافع إيجاد متعة بصرية تزيينية خالصة كما في المشغولات اليدوية وفي الفنون الشعبية . فضلاً عن ذلك فإن هناك من الدوافع تكاد أن تمتلك سطوة واسعة في ممارسة الرسم التجريدي الخالص ، إلا وهي ظاهرة وجود التبسيط نهجاً في التفكير حيث الاستعاضة عن الأشياء والأشخاص والمواقف والأحداث برموز مجردة ، وعندما يعتمد التفكير على تبسيط الأحداث والأشياء للوصول إلى العلاقات بين تلك الأشياء المتعددة في محاولة لتكثيف وتلخيص لتلك العلاقات من أجل الوصول إلى القوة التي تنظم بنى تلك الأشياء ، فإنه في فن الرسم تكون الأشكال هي مفردات اللغة البصرية ، لذا فإن عمليات التبسيط تؤدي إلى ظهور الشكل الفني بصيغ مجردة وهي صيغ ذات طابع كلي ملخص ومكثف .

وفي هذا الخصوص يرى (فيشر) بأن التماثل بين الأشياء يمّكن من تكوين الأفكار المجردة ، ومن تشابه إلى آخر توصل الإنسان إلى تجميع ثروة من التجريدات تتزايد باستمرار ، وأخذ في إطلاق اسم واحد على المجموعات الكاملة من الأشياء التي تربط بينهما علاقة ما . ومن طبيعة هذه التجريدات أنها كثيراً (وإن لم يكن دائماً) ما تعبر عن رابطة أو علاقة حقيقية بين الأشياء ، وهكذا أصبح هناك رمز مجرد يشمل كافة الأشياء المتماثلة أو الكائنات الحية التي من نفس الطراز . وهذا الرمز أصبح وسيلة للتعبير تتجسد فيه كافة تلك الأشياء المتماثلة ... ويشير هذا الرمز إلى نشاط خاص ارتبط به إلى حد يجعل من رؤيته تنشط على الفور جميع مراكز المخ المتصلة بهذا النشاط ، . وكانت لهذه الرموز أهميتها الكبرى بالنسبة للإنسان الأول إذ كانت لها وظيفية تنظيمية داخل الجماعة الإنسانية ، لأنها تنقل نفس المعنى إلى كافة أعضاء الجماعة . هكذا تكونت الكلمات في اللغة كرمز للأشياء وهكذا تكونت الأشكال التجريدية تلبي أهداف مختلفة (٥٦،ص٤٨-٤٩) .

وتبعاً لهذا الميل إلى التجريد الذي ينسجم على وفق طبيعة التفكير والتبسيط والاستخلاص ، فإن الذهنية البدائية قد حققت مدركات جمالية على مستوى تكوين الشكل التجريدي ، من حيث الإيقاع والتماثل والانسجام والموازنة وغيرها بما يشكل من قوانين جمالية ذات طبيعة كلية شاملة وفي هذا الخصوص أشار (هربرت كوهن) عندما قام بدراسة رسوم البدائيون إذ وجدها تتركز على وحدة التكوين كبنية أساسية للشكل . يقول (كوهن) " إن الشيء الأول في الأهمية هو الوحدة وليس الكثرة . فقد تصور الفنان البدائي التصميم الفني باعتباره كلاً متكاملاً ، وليس باعتباره وظيفة تؤديها أجزائه الفردية . وليس لأعضاء أو عناصر التصميم حياة خاصة بكل عضو أو عنصر بل أن أهمية العنصر ومغزاه لا تظهر إلا في وحدة التكوين وحده . وهكذا فإن الصفة التي تبرز واضحة في الفن البدائي هو (التكوين) بناء الشيء أو الشكل باعتباره كلاً واحداً " (٣٤ ، ص ٨٧) .

ثانياً : الأشكال التجريدية عبر المراحل التاريخية :

ظهرت أولى البوادر كبداية لنتاج فني في الكهوف والملاجئ الصخرية المنتشرة في مناطق العالم القديم (أوربا وآسيا وافريقيا). وقد وجدت الرسوم والمنحوتات تزين جدران الكهوف وترجع إلى الفترة (الأورغنيشية) ثم تطورت ونضجت في نهاية العصر الحجري القديم الأعلى أي الفترة (المجدلينية)* . واشهر تلك المواقع تقع في كهوف وجدت في فرنسا وآسبانيا مثل كهوف (فرانكوكانتبريان) التي تمتد من فرنسا حتى آسبانيا ومن كهوف هذه المنطقة : كهوف (لاسكو) و (فونت دي كاوم ، وبيرنن بير)، وهناك أيضاً كهوف (باومة لاترونة) وفي جبال (البرنيس) تقع كهوف (كاراكاس). هذا في فرنسا أما في اسبانيا فتوجد كهوف (التاميرا). ومن الملفت للنظر إن الرسوم التي وجدت في تلك الكهوف متشابهة لا في أساليبها الفنية فحسب بل في تنفيذ الأشكال الفنية. إن الأشكال الفنية التي تناولها الإنسان في العصر الحجري القديم الأعلى تكون على نوعين : فبالإضافة للأشكال الحيوانية وجدت هناك أشكال تجريدية ذات طابع هندسي وخطوط متوازية ومتقاطعة . (٤٨ ، ص ٣٢-٣٣) .

ففي العصر الحجري القديم الأعلى (٢٠٠-٢٠) ألف سنة ق.م وفي الفترة (الأورغنيشية) وجدت الكثير من الشواهد الفنية التي تحمل خصائص الشكل التجريدي الخالص ، ومعظمها يشير إلى أن هذا النمط من الفن كان يشكل نشاطاً إنسانياً منذ البداية عبر عن وجوده من خلال أولى المحاولات في إيجاد شكل خالص والتي ظهرت على جدران الكهوف ، وقد شملت تلك المحاولات خطوط ذات أشكال حلزونية ومنحنية ، وخطوط متقاطعة وغير متقاطعة (متوازية) وقد أطلق على تسميتها باسم (معكروني) وأحياناً باسم (ارابسك) (ARABESCUE) ، وذلك لتشابه أشكالها مع الأشكال التجريدية في الزخرفة العربية . (٤٨ ، ص ٤٥) .

إن الأشكال الأولى كانت تغلب عليها اللاإرادية وفي تطور لاحق بدأ الرسام يتدخل في تصميم أشكاله ، معتمداً على وعيه وإرادته ، وشيئاً فشيئاً تتطور تلك الخطوط أو الحزوز وكأن ذلك الإنسان ينقل إلى يديه مطاليب فكرة معينة حتى يتوصل أخيراً إلى أشكال تجريدية خالصة ، وقد وجدت تلك الأشكال ، وهي تعود إلى إنسان العصر الحجري القديم (٨٤ ، ص ٦٣) .

لم تكن تلك الأشكال المجردة ، هي الوحيدة التي ظهرت في ذلك العصر ، فقد شهد العصر الحجري القديم ظهور نوعين من رسوم الأشكال ، نوع ذي منحى واقعي ونوع آخر تجريدي فهناك رسوم لأشكال حيوانية وبشرية ولموضوعات مختلفة إضافة لأشكال هندسية وخطوط مختلفة وزخارف غير منتظمة (٤٨ ، ص ٤٢) ، وهناك أمثلة وشواهد عديدة على وجود فن تجريدي يرجع إلى الفترة المجدلينية (العصر الحجري القديم الأعلى) ، إلا أن بعضها يعود إلى فترات أقدم . إن أفضل الأمثلة على ذلك الفن جاءتنا أيضاً على العظام والقرون وأنياب الفيلة (العاج) وكانت هذه المواد والكتل جيدة وصالحة لنحت أشكال هندسية كالدوائر والخطوط الحلزونية ونفذت بطريقة الحز . (٤٨ ، ص ٦٨) .

ظهرت الأشكال التجريدية في العصر الحجري القديم بأنماط اقرب إلى بنى الأشكال الهندسية من خلال الخطوط الحادة والزوايا الصلبة ، وبصلابتها هذه كأنها تعكس قساوة الحياة التي كان يعيشها الإنسان القديم في أعماق الكهوف ، وقساوة الوسيط (المادة الخام).

أما في العصر الحجري الوسيط (الميزوليتي ٢٠-١٢ق.م) ففي هذا العصر ظهرت أنماط شكلية تجريدية من نوع مغاير لما كان في فن العصر الحجري القديم . فإذا كان العصر الحجري

---

* قسمت العصور الحجرية إلى الآتي : أولاً – ما قبل العصر الحجري القديم ، ثانياً - العصر الحجري القديم . أ- الأسفل (٦٠٠-٢٠٠) ألف سنة ق.م وأدواره الحضارية: (الشيلي ، والاشولي ، والموستيري) ب- الأعلى (٢٠٠-٢٠) ألف سنة ق.م وأدواره (الأورغنيشي ، والسلوتري ، والمجدليني) . ثالثاً – العصر الحجري الوسيط (الميزوليتي) . رابعاً – العصر الحجري الحديث (١٢-١٠) الف سنة ق.م (النيوليتيك) ...أنظر : (٤٨ ، ص ٢٢-٢٣) .

القديم شهد إرهاصات لفن تجريدي هندسي من خلال أولى المحاولات التي ظهرت في تلك الفترة فإن العصر الحجري المتوسط أظهر ميل واسع إلى أشكال تجريدية مستخلصة من الأشكال الطبيعية وهو ما أظهرته مواضيع الصيد الجماعية . وهذا يوعز بسبب التغييرات التي حدثت في نمط الحياة ، إذ تكونت مجموعات بشرية بصورة متزايدة ، تنتظم بشكل جماعات منظمة مما جعل لهذه المجموعات البشرية التي تمتهن الصيد أن تظهر اهتماماً في رسوماتها إلى مواضيع الصيد الجماعية ، وتبعاً لهذه المواضيع فإن الأشكال الفنية أخذت منحى واقعي . ولكن مع وجود مبدأ التبسيط الذي يؤدي إلى فكرة التجريد فإن تلك الأشكال التي ظهرت بشكل مسطح دون محاولة إظهار صفاتها التجسيمية أخذت تتحول تدريجياً إلى أشكال تجريدية عضوية ، فمن بين الشواهد الفنية على ذلك إذ كان الفنان يعمد إلى تضخيم الساقين في الأشكال الآدمية ، في حين ترك اليدين نحيفة والبطن رفيعة ضامرة ومتصلة بالصدر الذي رسم وكأنه مثلث رأسه إلى أسفل (٤٨ ، ص ٥٤) .

وعلى الرغم من توخي الأشكال المظهر الواقعي في طريقة تقديمها إلا أنها اعتمدت التسطيح ، والذي يظهر ميل الإنسان القديم إلى تلك الصيغة في رسم أشكاله ، هو الرغبة في معرفة ماهيات الأشياء وعمومياتها دون النظر إلى تفاصيلها الجزئية الفردية ، إذ كان هاجس الإنسان في تلك الأزمان السحيقة تكوين معرفة بكر عن الأشياء آخذاً بصفاتها المشتركة العامة ، يقول (هويغ) إن رؤية حيوان ما ، ما هي إلا امتلاء بعدد لا يحصى من الأحاسيس البصرية ورسمه يستوجب جمعها في شكل واحد وعام – شأنه شأن الفكرة – يستوعبها كلها ويغنيها ، فحين يرسم الإنسان القديم أحد الحيوانات التي يختارها ينتقي صفات رئيسة ، فهو لا يمثل حيواناً بعينه ، بل يستخلص تلك الوحدة ، وهو لم يصور جواميس أو آيائل أو جياد يراها بل الجاموس والآيل والجواد الذي يتصوره في ذهنه ، وعندما يستخلص تلك الوحدة فهي تجريد وهي الأنموذج (٨٤ ، ص ٦٩) أنظر الشكل (١١) .

وتبعاً لخطوات التجريد المستمر نجد أن شكل الحيوان أخذ يختصر في قضيب أفقي قائم على أرجل كالأعواد لكنها تتزايد عدداً ، خلافاً لكل معقول ، مبالغ في إظهار قدرتها على الركض . كما أن المحارب يصبح قضيباً عمودياً تقطعه قضبان الأذرع التي تتضاعف بدورها حسب القوة المنسوبة إليه . (٨٤، ص ٧٧) لقد فرز هذا العصر أشكال تصويرية لهيئات حيوانية وآدمية إذ أدت بعد اختزالها إلى أنماط جديدة من التجريدات ذات المنحى العضوي وأخذت تقترب من العلامات ، الشكل (١٢) ، وبهذه الطريقة فتح الإنسان للبشرية آفاق كانت مجهولة إذ قادت تلك التحولات في الأشكال إلى ماهيات (صور كلية) ومن ثم أدى تجريدها إلى تحولها إلى رموز ، وبذلك تكون قد ظهرت التأسيسات الأولى لظهور الكتابة .

وفي العصر الحجري الحديث (النيوليتيك ، ١٢-١٠ق.م) فقد تميز هذا العصر بانتشار الأشكال التجريدية وتزايد أنماطها على نطاق واسع ، وعلى حساب الأشكال الطبيعية (رسوم الحيوانات) كالثيران والأيائل ومواضيع الصيد الأخرى ، وقد يطلق على هذا العصر (بعصر الحجر المصقول) الذي تلى عصر الحجر المنحوت ، ويطلق عليه كذلك عصر انتشار الفن ، وفيه حدثت تجمعات سكانية . يقول (ريد) : " إن فن النيوليتيك هو تقريباً مختلف تمام الاختلاف عن الفن السابق الذي يخص العصر الحجري القديم . فتصوير الأشكال الحيوانية المفعمة بالحيوية ، وكل ما يتعلق بالحياة العضوية قد اختفى . بدلاً عن ذلك ، نجد نماذج متنوعة للزخرف الهندسي ، بحيث يطّق بصورة خاصة في الصناعة الفخارية والأدوات الحجرية وغيرها " (٣٢ ، ص ٣١ - ٣٣) ويشير (ريد) على إن فن الصناعة الفخارية مصنوعة من مادة طيعة جداً وتتخذ لنفسها أسلوباً خاصاً من الزخرفة ...ورغم ذلك فإن الفن الهندسي هذا والذي ظهر على تلك الأواني يتضمن ذات الإحساس الجمالي في توظيف العناصر البنائية للأشكال التجريدية التي تخص الفن السابق . (٣٣ ، ص ٣٢) .

وبهذا فإن العصر الحجري الحديث ، قد حقق انتشاراً واسعاً لظاهرة التجريد الخالص " فقد شهد الفن الهندسي وذلك لندرة التصوير التمثيلي فيه ، وكذلك لأن أغلب نتاجات التصوير فيه تمثل

أشكالاً خطية ذات طابع هندسي بحت ، أو قد نجدها تشترك مع أشكال عضوية تقليدية . ويمكن إجمال هذه الأشكال الهندسية التي شاعت في هذا العصر ، وتشمل مربعات ومثلثات وخطوط متكسرة وخطوط متقاطعة أو متموجة أو متوازية ، وأشكال حلزونية ودوائر وأشكال نجمية وأشكال رقعة الشطرنج ، هذا بالإضافة لما هو موروث من العصور السابقة . والثابت أنها كانت تغطي مساحات واسعة من سطوح الفخاريات التي كشف عنها في مختلف المراكز الحضارية ، وكذلك الجدران . ويعتقد أن قسماً من هذه الأشكال كان يشغل أجزاء من النسيج والجلود والقش والأخشاب والأدوات الحجرية الأخرى ، وكذلك العظام والعاج . ومن المعروف أن هذه الأشكال استمرت لتشمل العصر البرونزي وعصر الحديد ، وقد عولجت بأساليب وخامات متعددة . كذلك استخدمت الألوان لتعطي خلفية الأشكال أو الحزوز المنقوشة أو أصبحت أشكال وتصاميم خطية في حد ذاتها " (٩٥ ، ص ١٢-١٣) " أن فن العصر الحجري الحديث ، ممثل على نحو كافٍ، بواسطة أية مجموعة أو أية نخبة من الأواني الفخارية المختصة بالمرحلة . وتتألف الزخرفة الموجودة على مثل هذه الأواني الفخارية ، من أطواق ذات تصاميم خطية لأنواع متعددة ، دوائر ، خطوط عفوية ، شارات ، نقاط ، يوجد تنوع لا حصر له لمثل هذه النماذج . أنما إجمالاً فهي مثقوبة بصورة مقصودة ، من الممكن تصنيفها بطريقة ما ، مع ذلك تعتبر جميعها عملاً هندسياً ، وجل ما يهمنا الآن هو الطابع العام لهذه النماذج "(٣٢ ، ص ٣٣).

من خلال ما تقدم نجد أن الفنون القديمة منذ حياة الكهوف والعصور الحجرية ، كشفت عن توجهات الإنسان بميله نحو الإحساس الجمالي بالتجريد ، إذ شكلت نتاجاته الفنية منذ البداية والتي استخدم فيها التزيين بالأشكال التجريدية ، فأفصحت عن وجود ظاهرة فنية وهي التجريد الخالص نظراً لما حققته من أنتشار واسع في فنون الإنسان القديم . وسبق أن ذكر أن الأبحاث التي أجريت على رسومات الكهوف والتي قام بها (هربرت كوهن) كشفت عن وجود أسلوبين في تكوين الشكل أحدهما يميل إلى المحاكاة الواقعية والثاني يستهدف شكل تجريدي خالص وهذا ما أوعزه (هربرت ريد) بوجود نوعين من الإحساس الجمالي أحدهما يقود نحو الواقعية والثاني نحو التجريدية ، وعندما تتحول أنماط الحياة وتتطور تركيبة البنى المعرفية وفي مختلف النواحي الاجتماعية والفكرية ، فإن ذلك ينعكس على الفن أيضاً وخصوصاً عندما تحولت التجمعات البدائية من حياة الصيد اللامستقرة إلى حياة الزراعة المستقرة والمنتظمة وإنشاء القرى الزراعية والتجمعات السكانية التي أخذت تخضع وتنتظم لحياة جديدة وفق منظومات معرفية وفكرية وسن الشرائع والقوانين والأعراف فهي بذلك قد هيأت المناخ لبزوغ الحضارة وشكلت اللبنات الحضارية الأولى .

لقد برزت حضارة العراق القديم في الألف الثالث ق.م ، وهي نتاج تعاقب أجناس بشرية مختلفة ولغات متباينة جداً ، ومع ذلك فإنها تعكس نظاماً روحياً متماسكاً ، تهيمن عليه وحدة تامة يرافقها بنفس الوقت تنوع داخلي ...ولم تكن وحدة الحضارة العراقية لتقوم على أساس المقتضيات الأقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية ، بل الأكثر استندت إلى نظرة دينية شاملة للكون ، فكانت بالرغم من تطورها التاريخي الطويل وتنوعاتها المحلية مع ذلك متجانسة بصفتها الحضارية العامة المميزة ، والتي اتخذت نظاماً ينهض على وفق المظاهر الروحية والأخلاقية التي أوجدتها هذه الحضارة ، ذلك لأن المجتمع عندما تحول من مدينة المعبد الكهنوتية إلى دولة كبرى يرأسها ملك إله ، فقد أخذت تلك المجتمعات تتقبل فكرة وجودها من خلال قانون تفرضه قوى خارقة للطبيعة ، وتبعاً لذلك استطاعت العقلية الرافدينية أن تقيم نظام فكري ينهض على نوع من المجادلة الثنائية بين عالم الوجود (الطبيعة) وعالم غيبي وبما يحقق الاتصال بين هاتين العالمين بصفة مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الكهنة والأمراء (٧٨، ص ١٥) .

وتكمن أهمية الفن العراقي القديم لما يحمله من أصالة وفردية ، فقد قدمت هذه الفنون نماذج من الأعمال الفنية تعتبر مثالاً بارزاً للإبداع الحضاري نظراً لما تحمله من رصيد من الأساليب والطرائق في تعاملها مع الظاهرة الجمالية ، إن هذه الفنون أنطوت على ثراء فكري وخصوبة في الإبداع وفي رؤية الجمال بما يجعلها تتخذ مكانة تاريخية مميزة ، ونظراً لقدم هذه الحضارة فإن فنونها تشكل امتداداً إلى الفنون السابقة ، ومع التغييرات الفكرية والروحية التي طرأت على

المعتقدات في هذه الحضارة ، فضلاً عن التطور الذي حصل في الذهنية الرافدينية ، فإن فنون حضارة وادي الرافدين ، تشكل حالة متطورة أهميتها تكمن من أنها تعكس مدى النضوج الفكري والروحي وأبعاده في التعامل مع الظاهرة الجمالية الخالصة .

في خضم هذه التغييرات الجديدة التي طرأت في الحياة فهل انعكس ذلك على الفن ومنه الفن التجريدي وأشكاله الخالصة ؟ خصوصاً وأن له تلازم مع الحياة الفكرية والروحية كما ظهر منذ العصور السابقة .

وتبعاً لتلك المعتقدات الرافدينية التي ترمز لقوى عليا تشكل عالم الآلهة المقدس ، فإن الأشكال الفنية التي ابتدعتها الذهنية الرافدينية أخذت بعداً بنائياً ينأى عن الواقعية من أجل أن تحقق في صيغتها البنائية تلك التوجهات الفكرية والروحية التي كانت مثار اهتمام تلك الشعوب ، وبالتالي فإن تلك الأشكال تكشف عن نزوع جمالي خالص ، وعلى هذا الأساس فقد أثرت تلك التوجهات الفكرية والروحية إذ يمكن أن تقف وراء تلك النتاجات الفنية ، التي تبحث من خلال طابعها الجمالي الكلي " استخلاص عناصر مكثفة تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الإنساني ، لتجعل الأشياء مفهومة على نحو أعمق " (٩٥ ، ص١٢) ويمكن أن يوعز لتلك الرؤية الفنية الشكلية ، الشعور بوجود معانٍ مطلقة كامنة تستتر وراء تلك الأشكال ، الأمر الذي أحيلت فيه بنية الشكل باتخاذها منحىً تجريدياً، وفضلاً عن ما كانت ترمز إليه من مضمون مغّيب ، فهي تكثيف للتفكير العقلي اثناء تشييد الشكل الذي وجد سبيله الجمالي من خلال سلوك فني نحو التجريد الخالص ، "فالسمات التجريدية التي أبدعها العراقي القديم على الأواني الفخارية ، والتي مثلت أشكالاً مختزلة للطير أو الإنسان أو الحيوان ، أكتسبت صفة متسامية وامتداداً روحياً ، وفي مراحل لاحقة كان هناك إحساس بوجود عالم غير منظور وغير مدرك بالحواس يتداخل مع الحياة اليومية للإنسان، ولما كان الفن يكتسب صفة دينية ، لذا أصبح خلق فن يعبد ،أو يكتسب صفة التقديس أمراً أساسياً ، ففي الفن السومري كان من الطبيعي أن يكون شكل المنحوت متسامياً ، مطلقاً في روحيته من خلال أضعاف سمة المشابهة مع الشكل الواقعي " (٩٧ ، ص ٢) .

ويمكن ملاحظة نزوع الذهنية الرافدينية نحو التجريد من خلال مظاهر الفنون المتعددة التي تكشف عنها آثار هذه الحضارة ، فهناك فنون تزينية زخرفية استخدم فيها التجريد الخالص بغرض تزيني وبشكل واسع على المنتوجات الفخارية . وهناك أشكال تجريدية ذات مغزى رمزي كرموز الإله (تموز) ، فضلاً عن ذلك فهناك وعي فكري للقيم الجمالية في التجريد الهندسي الخالص بواقعه العلمي التطبيقي من خلال فنون تصميم المدن والمعابد وتزيين الجدران . وفي هذا الخصوص أشار (مورتكارت) بأن فنون وادي الرافدين تكشف في بداية الأمر عن واحداً من أعظم مظاهر التفكير الذي قام على إيجاد أشكال هندسية والذي كان مع مادة اللبن وشكله الهندسي المجسم وكذلك هو الحال في المخططات الهندسية التي قامت عليها الأبنية ، ومن ثم قاد هذا التفكير الرياضي الهندسي إلى بناء الزقورة التي وظفت لأغراض العبادة . ويعتبر المعبد المسمى بمعبد الحجر الكلسي من أكبر أبنية الفترة الأولى وقد كان على شكل الحرف (T) .. لقد استخدمت النتائج السابقة التي حصلت في المشغولات اليدوية في عصر (النيوليتيك) والأشكال التي حصلت تبعاً لتلك المصنوعات ، فالحصر استخدمت لتغليف الجدران وحمايتها ، ونتيجةً لأغتناء الذهن بمدركات لأشكال خالصة حصلت نتيجة الصنعة ، مثال على ذلك الشكل (١) و (٣) ، فقد تحولت هذه الأشكال إلى طريقة جديدة في التنفيذ ومن خلال خامات أخرى لتتحول من جانبها الوظيفي إلى جانب تزيني وهذا ما يمكن مشاهدته أيضاً في أعمدة معبد الوركاء حيث عززّت آلاف المخاريط الفخارية شبيهة بالمسامير على الجدران ونظمت بطريقة تشبه الأشكال التي وجدت على الحصران أو المنسوجات ، وقد ابتكرت منها أشكال تجريدية أخرى ، والأمر المهم في هذا هو استخدام اللون لتزيين تلك الأشكال من خلال تلوين نهايات تلك المخاريط ، فعندما ترتب هذه المخاريط بوضعيات مختلفة ، فتظهر أشكال تجريدية ملونة مختلفة ، ومن تلك الأشكال المعينات والمثلثات وأسنان الذئب والزوايا .. (٧٨ ، ص ٢٠-٢٢) أنظر الشكل (١٣) .

وحققت الأشكال التجريدية الخالصة في حضارة وادي الرافدين وأدوارها الحضارية* المتعاقبة نوع من التطور في معالجتها البنائية عن ما كان في العصور الحجرية السابقة حيث أدخلت الألوان لتعطي بعداً بنائياً للشكل فيصف (أحمد سوسة) الأشكال التجريدية الخالصة التي استخدمت في تزيين الأواني الفخارية بقوله : " تنقسم الطبقات إلى دورين ، دور ما قبل الفخار ثم الدور الذي تعلم فيه فلاحو ذلك العصر صنع الأواني الفخارية . وفخار حسونة الذي عثر عليه في الطبقات العليا ، فخار مزين بحزوز وألوان ، ويتميز فخار حسونة الأنموذجي بتقدم في صنع الفخار وزخرفته ، وقوام الزخرفة خطوط مستقيمة وخطوط متصالبة ومتقاطعة ومثلثات " (٤١، ص ٨٥) .

ومن العناصر البنائية التي ظهرت لأول مرة في تاريخ البشرية وفي حضارة وادي الرافدين على وجه الخصوص وكما يقول عن ذلك (مورتكارت) " لم تكن في بلاد ما بين النهرين وقبل حوالي ثلاث آلاف سنة ق.م سوى واسطتين للفن ذي البعدين هما : الفخار الملون والأختام المنبسطة . ومنذ أوائل العصر الحجري كان الفخار الملون قد لبى الرغبة الملحة نحو الأشكال المجردة . أما بالنسبة للنقش على الأختام الأسطوانية فلأول مرة كان الفن الذي يقوم على أساس ملاحظة العالم الخارجي قد برز إلى حيز الوجود ، وحتى في عصور ما قبل التاريخ تماماً وفي أواخر العصر الحجري المعدني ، أي عصر العبيد الثاني ، تم الوصول إلى نقطة جوهرية أصبحت فيها المساحة المستديرة أو المستطيلة المستوية على الختم ، لم تعد تعتبر مجرد جزء من الأداة التي يزخرفها الفنان ، بل هي سطح معد لتصميم ما ، وأن الفنان كان ينزع إلى تكوين صورة ملائمة . وبهذه الطريقة وقف مبدأ التجريد للتطابق التام إلى جانب التقسيم المطلق غير المنتظم للصورة ". (٧٨، ص ٤٠) .

والجدير بالذكر أن من الابتكارات الفنية التي ظهرت في فنون وادي الرافدين ، والتي تؤكد على الدور البنائي في العمل الفني ، فقد اكتشفت ولأول مرة طريقة مستحدثة لمنح أهمية بنائية للفراغ الذي يترتب فيه العمل الفني وتنتظم أجزائه ، فقد بدأت تظهر فكرتا الإطار والتأليف الجديدتان اللتان ستظلان مكتسباً أساسياً للعصور التالية وفي حضارات أخرى كحضارة وادي النيل ، أنها كانت انقلاباً هائلاً في حينها ، كان الرسام قبلها لا يفكر إلا في الشكل الذي يرسمه فلا يطلب إلا مسنداً يرسمه عليه وهاهو الآن يتصور العمل الفني كمساحة ويحصره في حدود هندسية ، (في إطار) ويشعر بنفسه ملزماً أن يرتب فيه أشكاله وينظمها وأن يخضعها إلى بعض مبادئ التنسيق البنائي الفني التي ستصبح مبادئ للتأليف . وفي البدء التزم العمل الفني ، بالدرجة الأولى بالمحورين العمودي والأفقي وبالخطوط الموازية لهما ، أنها مبادئ ستظل خلال آلاف السنين أساس لكل عمل فني مهما بلغت مرونته (٨٤ ، ص ١٣٠-١٣٣) .

كانت الأشكال التجريدية في الفنون السومرية توظف في العمل الفني من خلال فهم للعلاقات البنائية التي يتشكل منها هذا العمل ، فهي لم توضع بتلقائية أو عفوية بل عن دراية لتجسد فكرة الفنان ورؤيته الفنية ، ويذكر (مورتكارت) من أن تجميع قطع صغيرة من مادة ملونة وبالطريقة التي استعملت بها المخاريط الفخارية في تزيين الجدران ، كان يتلائم إلى حد ما والطبيعة السومرية ، وكانت هي الممارسة التي سادت ليس بفن العمارة فحسب بل وإلى حد واسع في الفنون التشكيلية حتى نهاية العصر السومري " ذلك لأنه يبدو أن الشيء أو الشكل الكامل ،

---

* ١- دورا حسونة وسامرا ٦٠٠٠-٥٠٠٠ق.م .
٢- دورا العبيد وأريدو ٥٠٠٠-٣٨٠٠ق.م .
٣- دور الوركاء ٣٨٠٠-٣٢٠٠ق.م .
٤- دور جمدة نصر ٣٢٠٠-٣٠٠٠ق.م .
٥- عصر مسيلم نهاية عصور ما قبل التاريخ .
للمزيد أنظر : (٤١، ص ٨٥) .

بالنسبة إلى الإنسان السومري ، يتعاظم ويتكامل من خلال تركيب وتنظيم أجزائه التي يتركب منها " (٧٨، ص ٢٣) .

ويبدو أن تلك التوجهات الجمالية في فهم لأهمية بنية الشكل ، نجدها قد أخذت مديات واسعة في الأشكال التجريدية ، التي سادت في فنون وادي الرافدين والتي كانت تزين الأواني الفخارية ، وهذا ما يظهره شكل الآنية الفخارية التي عثر عليها في تل (خفاجي) إذ كانت تزينها أشكال تجريدية من مثلثات ومربعات وأشكال معينية وحزوز وكانت ذات ألوان مختلفة اكتشفت عدد كبير منها أيضاً في الوركاء ، أنظر الشكل (١٤) ، وقد تكون تلك الأشكال التجريدية عبارة عن قطع حجرية ملونة وأصداف تزين الآنية ، كما في الشكل (١٥) . (٧٨ ، ص ٦١) .

وعند ملاحظة تلك التطورات التي طرأت على الأشكال والتي يستدل منها على أن هناك رؤية فنية تجلت من خلال الشكل وفي مختلف الأدوار الحضارية إذ كان هناك إحساس بجمال الأشكال الخالصة ، فمن خلال النتاجات الفنية التي زينت بالأشكال التجريدية نجد أن العقلية الرافدينية قد أظهرت بعداً جمالياً في الشكل من خلال إتباع أسلوب التحوير والتجريد ، وإظهار ماهو خالص في بنية الشكل ، فضلاً عن تحميل الشكل بطاقات تعبيرية ورمزية ، فنجد إن الفنان الرافيديني اتخذ نهجاً لتبسيط وحذف وإطالة تفاصيل الأشكال ، وهي دلالة على خروج بنية الشكل من إطارها التقليدي المطابق للطبيعة .

مما تقدم يستدل الباحث على أن هناك فهم لطبيعة البنية التشييدية للشكل المجرد من قبل الفنان الرافديني، وهذا الفهم نابع من إن الفنان الرافديني ينظر إلى الشكل الفني ويدركه من أنه شيء كامل وقائم بذاته وهو ليس أولياً ساذجاً كما في الأشكال البدائية التي أظهرتها فنون إنسان الكهوف الشكل (٨) بل إن هذا الشكل أخذ كماله في ذاته من خلال بنيته التشييدية وكما أكد (مورتكارت) سابقاً من أنه " تعاظم من تركيب وتنظيم أجزائه التي يتركب منها " (٧٨، ص ٢٣) . بمعنى آخر إن بعض الأشكال الفنية ذات المنحى التجريدي الهندسي ووفق ما تظهره بنائيتها ، قد بلغت النضج الجمالي للتجريد الخالص من خلال تبني صيغاً بنائية لأشكال تجريدية تستند إلى طبيعة الهندسة والرياضيات، وهذا ما أظهرته النتاجات الفنية التي احتوت على أشكال تجريدية تنزع أثناء تشكلاتها نحو التجريد الخالص الهندسي .

من جانب آخر فقد أظهر الفن الرافديني تلازماً وطيداً مع التفكير الروحي حيث كشفت عنه بعض نماذج التصوير المجرد لبعض الرموز الدينية المرتبطة بعبادة الإلهة (آنانا) في الوركاء ، فهذا الرمز صمم بصيغة شعار رمزي مصنوع من حزمة قصب مشدودة بحلقات ، أخذ مكاناً مهماً في العمل الفني ، وهذا الشكل المجرد الرمزي هو شعار كان يمثل أقدم شكل تجريدي رمزي للآلهة أنظر الشكل (١٦) (٧٨، ص ٤٩) ومن هنا فإن الفن التجريدي الرافديني أتخذ مسارين ، الأول تجريد تزييني ، والثاني تجريد رمزي وفي كلتا الحالتين هناك رفض للأشكال الطبيعية بقصد مغادرة صيغها الجزئية والفردية وإظهار الجانب الكلي والشمولي في الشكل ، وهذا يتم من خلال الاعتماد على الأشكال المجردة ، والتي أخذت تنتظم ليس وفق منظومة العلاقات البنائية الواقعية بل وفقاً للقوانين الداخلية للشكل ، فضلاً عن أنها تعبر عن جوهرها الروحي . وهذا ما أظهرته الأشكال التجريدية التي ترمز إلى الإلهة والتي وجدت مع أشكال طبيعية (واقعية) كما في الشكل (١٦) أو قد تكون ضمن بناء تجريدي خالص كما في الشكل (١٧ ، أ ، ب ، ج) وطبقاً لهذا التصور ، يمكن القول من أن الشكل المجرد الخالص ،في فنون وادي الرافدين أصبح يمثل بعداً فكرياً وروحياً متسامياً عن الوجود المادي ، فقد أظهرت التوجهات الجمالية في هذه الفنون لما لدور الأشكال التجريدية من أهمية في البناء الفني فهي امتلكت كياناً قائماً بذاته كبقية الأشكال الأخرى التي عرفها الفن التشكيلي في حضارة وادي الرافدين ، ومن جانب آخر فإن هذا الكيان قد أعطى سمات النضج الفني في تلك الحضارة إذ وظّف الشكل الخالص ليعبر عن الجانب اللامرئي ، وعن الحقيقة الروحية التي تكمن خلف مظاهر الأشياء ، فالفن في جوهره وسيلة مادية لبلوغ وإظهار القوى الروحية وذلك بإدخالها إلى عالم الحس فهو الوسيط أو النظام الثالث ، وهو مكان التقاء العالم المادي الحسي المرئي والعالم الروحي اللامرئي . ومن هنا أظهرت الأشكال التجريدية في الفنون

الرافدينية ترابطاً بين الجانب الفكري الروحي والتوجيهات الجمالية نحو الشكل الخالص ، وهذا الترابط بين الفكري الروحي والتجريد الخالص هو أيضاً ما أظهرته الطروحات الجمالية في الرسم التجريدي الحديث .

أما في فن وادي النيل ، فكان فن الرسم يتخذ اتجاهين تبعاً للأشكال الفنية ، فهناك أشكال واقعية ذات مغزى رمزي وأشكال تجريدية خالصة ذات طابع تزييني جمالي ، ولكنها تتخذ طابعاً دينياً كهنوتياً في أحيان أخرى .. يقول (ريد) " أن من الضروري أن نفرق بين أنموذجين عاشا جنباً إلى جنب في مصر ، وهما فن مقدس ديني يعتمد على كهنوتية شاملة إلى حد كبير وفن شعبي تطور بجانب هذا الفن الديني المقدس ، ولكن في استقلال كامل عنه ، ومن سوء الحظ أن مخلفات هذا النموذج الأخير نادرة جداً ، إذ لم تحميها المقابر والمعابد كما حمت الفن الديني المقدس " (٣٤،ص١٠٠) .

لقد وجد في الفن المصري أشكالاً واقعية ذات وضعيات ثابتة متكررة ، وإلى جانب ذلك وجد فن تجريدي خالص وظل مستمراً طيلة تاريخ تلك الحضارة ، فظهرت الأشكال التجريدية على الأواني الفخارية والجدران ، حيث يظهر الخزف المصري بقاء التحزيز ومركباته من متوازيات ومتقاطعات وزوايا أو ما يسمى أسنان الذئب وشطرنجيات وسائر الأشكال التجريدية الهندسية التي تعود مرجعياتها إلى أولى جهود الإنسان التجريدية. يقول (هويغ): أن الشيء الملفت للنظر هو رؤية هذه الأشكال التجريدية تتجابه وتتواجه مع الأشكال الواقعية الجانبية المنظر ، ففي فنون مصر نجد أشكالاً آدمية وحيوانية تلتقي مع أشكال تجريدية خالصة ، انظر الشكل (١٨) ومن الأشكال التجريدية المعينات والمربعات والمسننات ، وإلى جانب ذلك وجدت الأشكال الواقعية حيث تستخلص من الأشكال التجريدية شكلها المحيطي لتعطي كلاً متكاملاً وتخضع للقوانين الداخلية التي تفرضها بنائية العمل الفني . وأحياناً تشترك هذه الأشكال التجريدية مع أشكال واقعية لتمثل رموزاً معينة (٨٤ ، ص ١٢٤) .

وإذا كانت ظاهرة الشكل الخالص قد كشفت عن الوجه اللامرئي للتوجهات الفكرية والروحية كما في الحضارات السابقة ، فإن الحضارة الإغريقية ومن خلال معتقداتها التي تنهض على منح الآلهة صوراً ملموسة وتجسدات آدمية تحاكي الصفات المحسوسة للعالم المرئي مع منحها بعداً مثالياً ، حيث ركز على مظهر الآلهة وكيانها المادي . يقول (مايرز) " لقد فكر الإغريق في آلهتهم كأناس ممجدين ، مثلما فكروا في أبطالهم وكأنهم آلهة وقد ثبتت هذه الرابطة القوية بين الإنسان والإله في حياة الإغريق عن طريق البراهين الدائمة في أدبهم طبقاً لقانون الآلهة في حياة الناس ... والبحث عن إيجاد حياة مثالية ، دفع الإغريق ليعملوا ما كانوا يظنون أنه النسب المثالية لتماثيلهم أو تصويرهم للأشخاص " (٦٧، ص ٣٠٢-٣٠٣) وبهذا فإن هذه الحضارة قد أظهرت في فنونها بعداً تجسيمياً واقعياً وهو ما عرف بالأسلوب الكلاسيكي ، وهذا الأسلوب يقف بالضد أو النقيض للأسلوب التجريدي الخالص ، وبالرغم من هذا الطابع الفني العام ، اتخذ من التجريد الخالص بعداً تزينياً ، " فوجدت أشكال خالصة أطلق عليها إغريقيات " (٨٤ ، ص٣٧) أنظر الشكل (٢) .

أصبحت الصفة السماوية للآلهة " من صنع دنيوي ، إنها منهمكة في نشاط دنيوي . بالنسبة للإنسان الكلاسيكي ، لم يعد يوجد الإلهي كعالم خارجي ، لم يعد فكرة متجاوزة للقدرة البشرية ، لكنه يعيش لأجله في الكون ، مجسداً داخل الكون . لقد تطورت طريقة التفكير كثيراً إلى درجة لم تعد العلاقة المتبادلة دينية بل علمية أو فلسفية أو بكل بساطة (الحركة الإنسانية) ومثل هذا الفن اليوناني يخص بصورة ملائمة المرحلة اللاحقة " (٣٢، ص ٨٧) وهو فن عصر النهضة الذي أخذ الشكل الفني فيه ذلك الطابع الواقعي الكلاسيكي. أن التحولات الفكرية والمعتقدية، أدت بالفن الانتقال إلى مرحلة تجلت فيها الواقعية بشكل متميز ، فعندما (اعتبر الإنسان هو مركز الكون ومحور الحياة) أصبحت الظاهرة الفنية تمجد الطبيعة الإنسانية بكينونتها المادية والفكرية وفق صورة الإنسان المجسدة وأفعالها ، ففي هذه المرحلة ابتعد الفن عن صيغته الجماعية الخاضعة للسلطة الدينية ، وهذا ما أنعكس على الشكل الفني ، فهذا الفن يمثل القطبية الواقعية في طرّفي

المعادلة (واقعية عظمى / تجريدية عظمى) . وبالرغم من أن فنون عصر النهضة شهدت امتداداً متجذراً بالبناء الشكلي للفن الكلاسيكي (التشخيصي) إلا أن فكرة التجريد أخذت تشتغل كبنية تحتية لا ظاهرية ، حيث وجدت قواعد للتكوين تقوم على مبادئ كلية وفق مقاييس هندسية تتوزع وفقها الأشكال المجسدة (١١٥ ، ص ١٢) .

من جانب آخر فإن ما حصل للفن الأوربي من تغييرات في فترة سابقة على عصر النهضة أو خلال ما يسمى بالفن (الكلتي) فهذا الفن شكّل ظاهرة متميزة نحت منحىً تجريدي زخرفي ، وكما أشار (ريد) بقوله : " الزخرفة في المرحلة الكلتية المبكرة زخرفة خطية هندسية مجردة ، وأكثر أشكالها عادية هو الشريط المتشابك ، أو الزينة الواضحة التي تعرف الآن لدى العوام باسم (شواهد المقابر الكلتية) . ونستطيع أن نراها في حالتها النقية " (٣٤، ص ١٣٩) .

وقد وصف (لامبريخت) مؤرخ الفن الألماني الطبيعة الحقيقية لبنائية هذه الزخرفة ، في النص الآتي :

" هناك أشكال بسيطة معينة يحدد تداخلها وتشابكها طبيعة هذا النوع من الزخرفة فليس هناك أولاً سوى النقطة والخط والشريط ، ثم يأتي بعد هذا ، المنحني والدائرة والحلزون ، والخط المتعرج ، كما يستخدم للزخرفة شكل على صور حرف (S) ، حقاً أنها ليست ثروة عظيمة من الأشكال ، ولكنه ياله من تنوع ذلك الذي يحققونه عن طريق أسلوب معالجتها واستخدامها ! فهي تمضي هنا في خطوط متوازية ، ثم تجري متوائمة المسار ، ثم تتشابك ، وحيناً تشكل عقدة متداخلة ، وتنبسط حيناً آخر وتتفرق ، ثم تعود مرة أخرى الواحدة بعد سابقتها في نظام متشابه متوازن من التعقيد والتفرق ، وهكذا تنشأ أشكال معقدة بصورة خيالية ، تتطلب أن نحل رموزها ، والتي تبدو لنا التواءاتها كما لو كانت تبحث كل منها عن الأخرى ثم تتجنبها على التوالي والتي تبدو أجزاؤها المركبة كما لو كانت قد خلقتها حساسية نفاذة ،ونظرة آسرة وتذوق عاطفي للحركة الحيوية " (٣٤ ، ص ١٤٠) .

إن هذا الأسلوب في التعبير الفني متناقض تماماً مع الأسلوب الكلاسيكي ذي الطبيعة الواقعية ، وهذا الأسلوب عَكَس طبيعة الفن الشمالي ، وتكمن خصائصه في التنكر للحياة الواقعية وذلك من خلال طبيعته الكاملة التجريد وخصائص هذا الفن وسماته هي انعكاس للحياة الروحية لتلك الشعوب الشمالية الحياة الداخلية التي عاشتها الإنسانية الشمالية تحت وطأة قهر شديد (٣٤ ، ص ١٤٠) .

أما في الفنون الإسلامية فقد أظهرت الفنون الزخرفية توجهاً عاماً نحو ظاهرة التجريد الخالص ، حيث ابتعدت بنائية الشكل الفني عن الصيغة النسبية للتجسد الواقعي التي تحاكي مظاهر الأشياء المادية ، وقد اعتملت النزعة التجريدية لدى الفنان المسلم من خلال التوجهات الفكرية الروحية التي استوعبت مبادئ الدين الإسلامي . وتبعاً لطبيعة تلك التوجهات الروحية ، تكونت لدى الرسام المسلم رؤية زاهدة في مغادرة عالم الأشياء المادي ، فالحياة الدنيا واقع عرضي مادي زائل أمام عالم الآخرة الروحي الأبقى والأبدي ، فهو أكثر حقيقة وثباتاً . ومن خلال هذا الاهتمام الروحي في عدم التعلق بالماديات إلى حد الإسراف والانخداع بمظاهر الحياة الزائفة حيث يكون الانصراف بالقلب إلى الآخرة مع عدم المغالاة في جميع وسائل العيش ، وفي ذلك ما يتيح المجال لانصراف الفكر إلى التعبد والتأمل والتفكر على النحو الذي تشير إليه تعاليم الدين التي شكلت قاعدة الانطلاق إلى تلك الآفاق الحضارية التي بلغها الإسلام .

وبهذا فقد أسهم هذا التوجه الروحي في بلورة رؤية جمالية خالصة ، كشفت عنها الفنون الزخرفية التي اتخذت أشكالها طابعاً تجريدياً حيث تنأى عن المظاهر الحسية وتبحث عن جمال خالص في مستوى الاستبصار الأعمق للنفس والأسمى للروح والفكر الذي هو أقرب إلى يقين الحقيقة الثابتة . إذ يقول (الغزالي) في ذلك " أن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس ، وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة " (٥٣، ص ٣٠٣) .

وتبعاً لذلك فإن مظاهر الفن أخذت تغلب عليها نزعة تجريدية " وقد أدت هذه النزعة التجريدية إلى أن ينصرف الفنانون المسلمون إلى إتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها ، فأبدعوا في الرسوم الهندسية ، واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية ، وأسرفوا في استعمالها حتى أصبح اشهر أنواعها يعرف عند الأفرنج باسم (آرابسك) ، أي الزخارف العربية " (٥، ص ٢٥٣) فالفنان المسلم أخذ يبحث من خلال الفن عن شكل يعبر عن المطلق الروحي باستلهام لتلك القيم الفكرية وذلك بأبعاد الشكل عن كل ما هو شيئي وحسي في المظاهر الزائلة للعالم المادي ، الذي بات يمثل الوهم . ولذا فإن الفنان المسلم استشعر من خلال بنائية الشكل الفني كل ما هو فوق حسي ، الأمر الذي أدى إلى خضوع عمليات البناء أو تشكل الأنساق البنائية في الشكل وفقاً لسياقات الأسلوب التجريدي وذلك بإنزال عمليات التجريد والتلخيص على الشكل لإزالة مظاهر الصفات الفردية والجزئية والنسبية من أجل استقدام كل ما هو كلي وشمولي ومطلق . فقد " كان العمل الفني محاولة للتوفيق بين مكونات الوجود المرئي المحسوس وبين الوجود الغيبي المتأمل ، فلم يتناول الفنان المسلم ما هو مشخص أو محدود أو زائل من الأشياء والمخلوقات ، بقدر ما استلهم خطوط وألوان ونسب وقوانين رياضية ، وهي بمجملها جملة من العناصر المادية المنظورة والعلاقات المدركة المرتبطة بالوجود العيني ، وتشكل ثوابت وشروط لا يمكن بدونها تشكيل المكونات الحسية للعمل التجريدي أو تحقيق قيمه المطلقة . وهي في آخر الأمر كينونات لا تمثل الواقع ولا تعبر عن أشكاله المتغيرة أو الآيلة للزوال ، بقدر ما تمثل النظير المادي للتفكير الجمالي المستوحى من الفكر الديني " (٩٥، ص ٣٣-٣٤) .

تعرضت النزعة نحو التجريد في هذه الفنون من جانب آخر إلى كثير من التحليلات والتأويلات التي أوعزت ظهور الشكل الفني بهذه الصيغ البنائية التجريدية إلى عدة أسباب يمكن أن تقف وراء ذلك ، ففضلاً عن طبيعة الفكر الإسلامي فهناك البيئة وهناك طبيعة المجتمع وأنماط التفكير التي تميزت بها هذه المجتمعات ، وفن الآرابسك يقوم في جملته على أساس من التجريد والسيمترية والإيقاع ، وهي عوامل لها دورها في الفن القولي أيضاً ، وهذه السمات يجدها البعض أنها أبعدت هذه النتاجات على أن تصور تجربة فنية ذاتية ، وخصوصاً عندما تقارن هذه الفنون بالفن التجريدي الأوربي الحديث . فقد امتلكت الفنون الإسلامية خصائص جوهرية موحدة شملت الشعر والأدب ، إذ كانت تلك الخصائص تتميز بالميل إلى تجريد واستلهام المثال الذي يتضح في الشعر منذ العصر الجاهلي . ثم يتخذ مبدأ التجريد صورة أخرى يجدها النقاد البلاغيون في حديثهم عن النظم وما يكسب الكلام من جمال . فكانت مهمة الصنعة تتركز عند الشعراء في توفير عنصر الإيقاع بقوانينه المختلفة ، حيث يظهر النتاج الفني في الشعر أو الرسم على حدٍسواء بهذه الأنماط البنائية التي يغلب عليها عنصر التكرار . " وهذا التكرار نفسه هو كذلك ما وقف عنده علماء الآثار الإسلامية وسجلوه من حيث هو خاصية جوهرية في الفن العربي بصفة عامة ، وحاولوا تفسيره ، ولم يكن اتجاههم الزخرفي مقصوراً على التصوير فحسب ، بل كان كذلك يتمثل في غيره من الفنون . ولعل طبيعة الزخرف ذاتها قد ساعدت على استغراق الفنان العربي في الاهتمام بالوحدة ذاتها لا بالعمل من حيث هو كل ، لأنه يستطيع بعد ذلك أن يكرر هذه الوحدة ما شاء من المرات وإلى ما لانهاية . ومن ثم لم تكن الورقة في الزخرف تمثل نهاية ولكنها تمتد إلى أصل آخر ، وهكذا تتكرر مرات لاحصر لها ، وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزخرفة يقوم في العادة على أساس مبدأ الترابط اللانهائي " (٥ ، ص ٥٦).

وبهذا فإن بنائية الشكل الفني في التجريد الإسلامي كشفت عن الجمال الخالص بطابع زخرفي وهو ما أظهره القانون البنائي الذي تتشكل وفقه الأنساق البنائية المكثفة والمستخلصة من العالم المرئي بصيغة خطوط ومساحات مسطحة تخضع إلى إيقاع مستمر وترديد متبادل وتناظر للوحدات البنائية التجريدية ، مما أظهر البناء الفني العام في هذا الفن بشكله المميز والزخرفي ، فإنه وفقاً ولهذه الأساليب البنائية ارتسمت سمات الفنون الإسلامية ، وقد اعتمدت طبيعة البنية الزخرفية على أنماط لأشكال تجريدية مختلفة ، فمنها التجريدات النباتية التي تعتمد على انحناءات الخطوط لتشكل نسقاً بنائياً مرناً وأخرى تعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة بما يشكل نمطاً من

الزخارف الهندسية ذات المظهر الصلب . ونتيجةً لطبيعة التجريد التي شكلت سمات هذا الفن بطابعه المميز استطاع الفنان المسلم أن يزاوج بين الأنماط الزخرفية والنباتية ، بل تمكن من إدخال تركيبات من الخط العربي كالخط الكوفي والديواني وغيرها من الأنواع بما ينسجم وطبيعة الأنساق البنائية في هذه التجريدات .

إن ظاهرة ترديد الوحدات الزخرفية في المنظومة البنائية للمنجز الفني الإسلامي بمظهره الزخرفي وبما يظهره من إيقاع مستمر وسيمترية في الأشكال ، جعلت من الأنساق البنائية أن خضعت إلى التكرار وفق إيقاع منتظم ، تلك السمات وفضلاً عما ذكر يرى الباحث بأنها تشكل منظومات بنائية مترسخة في الرؤية الجمالية إذ يمكن أن نجدها في فن الموسيقى أيضاً ، ففي الموسيقي العربية نجد مقترباً لهذه البنية من خلال مجموعة من الأنغام التي تعتمد على ترديد للوحدات النغمية ، وهذا ما لا نجده في الموسيقى الغربية التي تعتمد على التغييرات والانتقالات النغمية . وبهذا فإن مثل هذه الأنماط البنائية إذ تنهض عليها بنائية الشكل في هذه الفنون لا يمكن أن نجدها في الرسم التجريدي في الفن الأوربي إذ تخضع المنظومة البنائية للشكل إلى قانون بنائي له من الفرادة والتمييز وينبع من العمل الفني ذاته إذ أن الشكل الخالص يخضع إلى قانون المنجز الفني ذاته دون أن تكون هناك سياقات سابقة عليه .

المبحث الثاني : الشكل الخالص فلسفياً

- تقدمـــــــة :

إن عملية الوقوف على مفهوم محدد للشكل الخالص في الفكر الفلسفي عبر تاريخه الطويل يكاد يكون عسيراً ، دون الغور في عموم هذا الفكر واستقصاء مباحثه ، فنزوع الفلسفة ببحثها في الوجود الفيزيقي والميتافيزيقي ، أنما هو وجه من أوجه تقصي الحقيقة الخالصة داخل وخارج حدود الزمان والمكان بحثاً عن المثال أو الماهية أو الجوهر أو المطلق ...وفقاً وتصور كل اتجاه ، وعن مبحث المعرفة ، شرعت المثالية منهجاً معرفياً متصاعداً يبدأ بالحس بوصفه معرفة متدنية ترتبط بالجزئي والعرضي .. فيما تتداخل قوى الذهن والعقل لترتقي بالمعرفة حتى لا تكاد تبقى على الصورة المادية ، وتمتثل الصورة للذهن لتظهر كل ما هو غير متاح في عالم الظواهر ، فتكون الميتافيزيقيا ممكنة ، ويعمق الحدس ضمن هذا الحيز ، حقائق تتخطى حدود الاستدلال والبرهان في انتقاله مباشرة من المقدمات إلى النتائج حتى يكون متاح لهذه المعرفة أن تستشرق صور خالصة يتطلب تقصي شكلها وأبعادها .

أما في مبحث القيمة (الحق ، الخير ، الجمال) فإنه ، يجدر بالذات أن تنالها لتحقق مداها الإنساني بكل عمقه فحين تكون في حضرة الجمال ، لابد أن يكون للتعبير عن الذات أولوية تستبق كل حيثيات الظواهر والصلة الجزئية بالعالم المادي ، ويتعدد التعبير ويتشضى إلى رؤى للكون والإنسان والروح والمطلق ... حتى يعد الجمال مصدراً فكرياً وفنياً يصاغ على أساسه العالم .

وفق هذه الرؤية ، تبرز الضرورة إلى التجريد ونبذ التشبيه والمحاكاة حتى لم يعد للواقع المرئي من أثر ، ويكون مطلبنا للخالص فكراً وصورة حتمية لازمة للجمال الخالص وتشكيله فنياً .

على أساس من هذا التنوع في الفكر الفلسفي والجمالي خاصة ، يجد الباحث ضرورة تقصي آثاره للوقوف على مرتكزات فكرية وجمالية ، تكشف عن القيم الجمالية التي تشكل مفهوم الجمال الخالص وترسي الأسس النظرية لبنائية الشكل المجرد .

أولاً: في الفلسفة الإغريقية:

نال موضوع الجمال والفن اهتماماً خاصاً منذ النشأة الأولى للفكر الفلسفي الإغريقي، كما حظي التفكير المجرد باهتمام الفلاسفة مما جعل هذا الفكر بان لم يقم على معطيات الحس أو حدود الظواهر. فنجد إن (طاليس الملطي ٦٢٤-٥٤٦ ق م)- احد فلاسفة الطبيعة الأوائل- قد استعان بالتجريد الرياضي وأشكاله الهندسية المجردة في تعزيز براهينه الفلسفية. أما(انكمندريس ٦١٠-٥٤٥ ق م) فقد تصور شكلاً مجرداً لأول خريطة للعالم كانت قد نسبت إليه، توجب عليه خلالها إحالة الطبيعة إلى مساحات من أشكال مجردة. وفي هذا الاتجاه، تصور (انكسيمانس ٥٨٥-٥٢٨ ق م) إن الأرض قرصاً مستديراً وكذلك الشمس والكواكب.. (٨، ص ٢١-٢٦). نستشف من هذا، إن التأمل الفلسفي مدعاة لخلق صور ذهنية مجردة تتجسد واقعياً عبر الشكل المجرد.

أما عند فلاسفة العدد والتغيير، فالتجريد يعد السمة البارزة في التفكير الفلسفي، وكان قد بدأ مع (فيثاغورس ٥٧٢-٤٩٧ ق م) تيار في الفكر اليوناني اتسم بمعالم صوفية* دعت إلى تعميق البحث في

* في الفترة الفيثاغورية، كانت صورة الفكر وفي نسيجها الباطني صوفية عرفانية وكان للديانة الاورفية ابلغ الأثر في توجيه الاهتمام نحو وحدة الإله والكون، دافعة بعيداً بفكرة التخصص والانفصال التي نادت الهومرية بها. وقد ساعدت الاورفية إلى حد كبير على إذكاء روح التعاطف مع العقل وعدم الاعتماد على الحواس... ويعد فيثاغورس ممن وضع

المجردات الرياضية وصرف الذهن إلى ما في الكون من نظام وتناسب " فرأى إن هذا العالم، أشبه بعالم الأعداد منه إلى الماء أو النار أو التراب، وان مبادئ الأعداد هي عناصر الموجودات، أو إن الموجودات أعداد وان العالم عبارة عن عدد ونغم.. وان هذه الأعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون أن تكون هذه النماذج مفارقة لصورها إلا في الذهن" (٦٠، ص٢٢). على هذا الأساس، فان (فيثاغورس) قد اعتمد في معرفيته للكون على معرفة حدسية تتيح له الربط بين الكون والأفكار المجردة والنفاذ إلى ما هو روحي، " فتأملية (فيثاغورس) تنبع من أصول عقيدته التي تنهض عليها قواعد المذهب في اتجاهيها الصوفي والرياضي معاً، وبوصف الرياضة سبيل للمعرفة الحدسية العليا التي ترتفع على المحسوس المتغير وتوصل الإنسان إلى اليقين الثابت الذي لا يعلوه يقين" (٨،ص ٣٢). وبهذا فان (فيثاغورس) قد قلب منهج (السفسطائيين) الذي مثل الاتجاه الحسي الواقعي واستبدال النظرة إلى الآلهة والقيم ، بنظره مطلقة في الإنسان، وكون الجمال لا يستند إلى حقائق محددة.

لقد ارتبطت الرؤية الصوفية للفيثاغورية بالموسيقى كوسيلة هامة من وسائل التطهير، والموسيقى وفق هذا المبدأ لا تتعارض والنظام الكوني الذي تألفه النفس البشرية، وهو ذات المبدأ الذي تقوم عليه الموجودات، وهذا المبدأ او القانون البنائي يتجلى من خلال وجود الوسط التوافقي الذي برهن عليه بالوسط الرياضي وإحالة الموجودات (العناصر) إلى أعداد، لقد ألهمته الموسيقى والسلم الموسيقي* ذلك المبدأ، وفسر التوافق الموسيقي او الهارموني بالرجوع إلى وسط رياضي بين نوعين من النغم. (٩١،ص٤).

إن قدرة هذا المنطق الرياضي على بث ما هو روحي وتسلق الذهن في السمو على الماديات العرضية في الموسيقى، يمكن تصوره من ناحية أخرى باستخدام العناصر البنائية للشكل الهندسي وفاعلية الذهن في تبديد المرئيات باتجاه الشكل الخالص. فالنقط كوحدات أساسية بنائية للشكل والأعداد، هي التي تحدد أيضا أبعاد الخطوط والسطوح والحجوم، فالعناصر تتحرك ضمن إطار قانون الائتلاف والانسجام، وتتشكل تبعا لتلك الهارمونية، فالنقطة تكوّن شكل العدد واحد واثنان وبفعل حركة النقطة حتى تقدم أشكالا هندسية مرمزة، فتوحد الأشكال بالأعداد فيمثل المثلث العدد ثلاثة، والمربع يمثل العدد أربعة. وهكذا بقية الأشكال (٨،ص٣٤).

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

كما يمكن تصور أشكال خالصة عند فلاسفة الثبات، مثل (پارمنيدس ٥١٥ - ؟ ق.م) ببحثه في الحقيقة المجردة الثابتة واعتماد العقل في بلوغ تلك الحقيقة التي تمثل الوجود الحقيقي. ويقول بذلك: " ان

الصرح الأساس للمذهب ونظرياته التي تقوم على قاعدة الائتلاف والانسجام والتناسق الرياضي بين الأشياء والأعداد... ولابد من الإشارة، إن الاوروفية تنسب إلى(اورفيس) الذي زعم انه يحرك الجماد بقوة إشعاره وسحر غنائه، لذا امتازت بالإيمان الراسخ بالعدالة الإلهية والعلم الروحاني والطهارة الباطنية... للمزيد انظر: (٦٠،ص٧) و(٨، ص ١٥-١٦) و (٩١، ص ٣٢١).

* من قبيل الأنصاف. يرى الباحث، إن السلم الموسيقي ليس من اكتشاف فيثاغورس كما هو شائع. إلا إن الدلائل والشواهد تشير بأحقية هذا الاكتشاف الى السومريين. وما قيثارة سومر الا شاهد دامغ على ذلك، والتي يعود تاريخها الى(٢٤٥٠ ق م) والتي تتكون من سبعة اوتار متدرجة في اطوالها لتعطي نغمات السلم وتحقق الائتلاف النغمي الذي تحدث عنه فيثاغورس. ان الوسط التوافقي للقيثارة هو (٢/١) أو النصف تون الذي يضاف تواليا حتى يظهر التوافق في النغمات الذي يستسيغه السمع و تتفاعل معه النفس.

هناك وجوداً يتعدى كل ما تعرفه التجربة العادية. وان هذا الوجود لا يدركه الا العقل. اما ما تدركه الحواس وما تظهرنا عليه اللغة فهو شيء مختلف عن ذلك الوجود، فهو اللاوجود" (٢١،ص ٣٦٥).

في النهج ذاته، يترفع (سقراط ٢٦٩-٣٩٩ ق م) عن الحس واللذة الناتجة عنه. وبتميزه بين النفس والجسد، خص النفس بسعيها الحثيث نحو الجمال الباطني الذي يجعل هذا الجمال في مطاف القيم النبيلة التي تعبر عن الخير المطلق" الجمال هو جمال هادف، والجميل هو ما يحقق النفع او الغاية الأخلاقية العليا" (٧٣، ص٢٢)، وعليه فان الجمال الطبيعي عاجز على ان يظهر جمال النفس، فعلى الرغم من ان الأشياء الجميلة مختلفة ومتنوعة فهناك-بطريقة ما- (جمال) واحد فقط نستطيع أن نميزه من بين الأشياء الجميلة كلها، ذلك الجمال(الواحد) ذاته او ماهية الجمال ذاته الذي يجب ان يوجد وإلا لم يكن ثمة معنى لان نقول عن أي شيء انه جميل. وليس الجمال الواحد ذاته متميزاً فحسب من كل الأشياء الجميلة جميعاً بل هو منفصل عنها كذلك، لانه ينبغي ان يكون جميلاً جمالاً تاماً وخالصاً أو ثابتاً لا يتغير (٩١،ص٤٧) وبذلك يقول في محاورة (فايدروس) :" لابد من وجود جمال أول في اصل كل جمال، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء المسماة بالجميلة جميلة." (٤٧،ص٢٣).

ان مابين فلاسفة الثبات والتغير، تتخذ الأشكال الجميلة نمطاً مفارقاً للواقع المرئي فتكتسب شكلها المجرد عبر تدرج منطلق من الحس كرؤية نسبية محددة إلى رؤية حدسية مفارقة للمادة وصورها. وقد كان شائعاً عند الإغريق، ان معرفية الخلق الفني مصدرها الوحي أو الإلهام وان للمبدع قدرة غير متاحة لكل البشر، وعليه فان حصيلة الخلق الفني لا يمكن أن يستمد معينه من الحس المتاح لكل البشر، وبالتالي فان الفن لابد ان يمرر بذات الفنان ومعرفيته الخاصة سواء آمن بثوابت يبغيها او بالصيرورة*.

لقد فطن (افلاطون ٤٢٧-٣٤٧ ق م) لمجمل الآراء الفلسفية التي سبقته، فجمع بين التغيير والثبات. واخذ عن (سقراط) قوله في الماهيات* وان البحث في الوجود يتطلب الارتقاء من الوجود المحسوس الى وجود آخر غير محسوس أي من المتغير إلى الثابت. وعليه فان هناك عالم اخر غير عالمنا ذي الأشياء المرئية، يتالف من النماذج نفسها، ويذكر(افلاطون) :" ان الصور ماهيات منعزلة مستقلة قائمة في ذاتها في عالم علوي وليس للأشياء او للكائنات بها صلة غير المشاركة. ولا يستطيع الإنسان ان يصل إلى إدراك هذه الصور الا عن طريق العقل، اما الحس فلا يستطيع ان يصل إلى شيء " (١١، ص١٥٤). وبالمحصلة فان (أفلاطون) يؤكد وجود عالمين، عالم المثل وهو عالم الثبات والحقائق الكلية المطلقة، وعالم الحواس وهو عالم التغيير والصيرورة (العالم المادي).

اعد (أفلاطون) جدله الصاعد والنازل، عبر معرفية تتصاعد من الحسي الذي ندرك به عوارض الأجسام حتى العقلي الذي ندرك به الماهيات المجردة والمثل. وعليه فالحس يعد أول مراحل المعرفة وأدناها مستوى، وكما جاء في محاورة (فيدون) : " فان النفس تستخدم الجسم أحياناً لبحث مسالة ما بواسطة البصر او السمع او أية حاسة أخرى، لأن الجسم هو الآلة حينما يكون البحث بواسطة حاسة من الحواس." (٦،ص٥٩) وبالارتقاء عن العالم المادي والأعراض عنه، فان المعرفة العقلية الخالصة تطلع على النماذج الخالدة، " فعندما تكون النفس في ذاتها ولذاتها في هذا الامتحان فإنها تتوجه إلى هناك نحو ماهو نقي وماهو خالد" (١٠٠،ص٥٩) .ان هذه المثل تترتب في أنواع وأجناس وتترابط ببعضها بمثل

---

* الصيرورة(Becoming) عند هرقليطس التغير صراع بين الاضداد ليحل بعضها على بعض. وعند هيجل، الصيرورة في صميم الوجود وهي سر التطور، اذ ان الوجود من حيث هو كذلك اكثر المعاني تجريداً ومثله اللاوجود على حين ان الصيرورة وجود ولاوجود-ماسيصار اليه-وهي التي تحل التناقض الذي يوجد بين الوجود اللاوجود.للمزيد انظر: (٩٤،ص١٢٦-١٢٧).

* الماهية(Quiddity) المقول في جواب ماهو في جواب ماهو في مقابل السؤال عن الوجود. عند ارسطو هي مطلب ما، أي، مالشئ الذي هو موضوع العلم. ويقول الجرجاني: ماهية الشئ مابه هوهو، وهي من حيث هي هي لاموجودة ولامحدودة. ولا كلي ولا جزئي، ولا خاص ولا عام.. والاظهر انها نسبة الى ماهو، جعلت الكلمات ككلمة واحدة. (٩٤،ص٢٠١)و (٩٣،ص١٦٥).

أعلى وأعلى وصولاً الى مثال اول يفوقها وهو الخير بالذات. فتمكن(افلاطون) من خلال الجدل النازل، ان يهبط من ارفع المثل الى ادناها وقد استفاد من جدله الصاعد. (١٠٠،ص٢٠)لذا فان المثل على الرغم من استقلالها عن المحسوسات، فتعد من وحيها، فطابع المعرفة الإنسانية يتمثل في قدرة المحسوسات على استحضار أشياء في العقل مستقلة عن الإحساس(٥٤، ص، ٢٤٢).

ضمن هذا السياق، جاءت الطروحات الجمالية لأفلاطون تبغي الجمال المثالي، ورأى أن الفن الذي يحاكي حيثيات العالم المرئي، يبتعد بمرتبتين عن عالم الحقيقة المطلقة، على الرغم من ان هذا الفن وبهذه الكيفية يستوحي عالم المثل بحكم الجدل المعرفي. لذا يعد (افلاطون) هذا الفن منحطاً كونه محاكاة للمحاكاة. ولكن هذا لا يلغي من أن يكون ثمة فن حقيقي يقوم على محاكاة المثل العليا، وان سمة المحاكاة في هذا النوع من الفن ، بأنه يتخطى الواقع المحسوس، ويبقى على واقع الفكرة أو المثال، وهو الهدف الذي يصبو الفنان المثالي إلى تمثيله، فهو يعلو على المظاهر ويخرج من نطاقها إلى ما ورائها ترشده إلى ذلك قوى روحية عليا (١٠٦،ص٦٢). فالجمال حين ينتقى من الأعراض وظواهر الأشياء سيتطلع إلى الحقائق الجوهرية التي تكمن بجمال الحق وجمال الخير او الجمال في ذاته، فلابد للوصول إلى الجمال في ذاته ، من خلال الدعوة " الى موت النفس الحسي لكي تسمو وتطهر وترتفع إلى ملكوتها القديم الذي كان لها" (٦٩،ص١٤٨).

لقد اعد (افلاطون) منهجاً جمالياً فتح أفقاً مستقبلياً للمسار الفلسفي المثالي، الذي يجده الباحث يدعم الأسس النظرية لبنائية الشكل الخالص. وكان قد استلهم من (فيثاغورس) رؤياه في الموسيقى وربطها بالأشكال التجريدية. فالموسيقى تحاكي المثل العليا بسبب ابتعادها عن الواقع المحسوس. فالإيقاع واللحن يستقر في أعماق النفس، وإيقاع الشكل التجريدي يجد مستقره في النفس أيضاً بفعل مجافاة الأعراض 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" (٧، ص ٣٠٧) ويتطرق إلى جمال الأشكال الخالصة فيقول:" لست اعني بجمال الإشكال ما سيتوقعه معظم الناس، مثل جمال المخلوقات الحية أو الصورة. بل اعني جمال الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح او الأشكال المجسمة المقدمة من هذه الأشياء بواسطة المخارط والمساطر والزوايا، وهذه الأشياء ليست جميلة نسبياً كالأشياء الأخرى، فإنها لا تعتمد في جمالها على فائدتها او غرضها، بل هي جميلة دائما ومطلقاً، وهي تملك متعها الخاصة دون الاعتماد قط على تلهف الرغبة" (٣٣،ص ٦٩-٧٠).

لقد عمد الفنان التجريدي وفق المنظور الافلاطوني إلى التوغل بعيدا، فلا يقف عند حدود الظواهر، وقد يتبع في ذلك نظاماً شبيها بالرياضي والمنطقي وينفتح بوسائله التشكيلية والأسلوبية ويضمن أشكاله دلالات جمالية خالصة ، وبهذا يقول (أفلاطون) : "إن هناك دائما فكرة مستترة عن الجمال ،وهي تلازمنا وتجعلنا غير مكتفين بأي جمال قد حصلنا عليه ، كما أن الجمال هو المع المثل كلها . وان هذا هو السبب في أن الأشكال الجميلة توقظ في نفوسنا صور الجمال غير الأرضي " .(١٠٦،ص٦٤).

لقد عبرت الرومانسية بجلاء عن الفكر الافلاطوني ، 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 ، ألا إن الصورة الذهنية المجردة قد تواءمت مع الأشكال المجردة تجريدا خالصا في الرسم التجريدي الحديث وبذات التأثير الافلاطوني . فتضمن هذا الفن أشكال تجريدية خالصة ذات طابع بنائي هندسي كما في أعمال (ماليفتش) أو (موندريان) .فمن هذه الأشكال يستنبط (افلاطون) فكرة الجمال المطلق . فالجمال في النظام وفي العناصر (الميتافيزيقية)التي يشملها النظام ، أي الوحدة والتعدد والانسجام ، السيمترية ، التناسب ،وهي عناصر بنائية تتسم بالجمال والكمال . (٥،ص٤٣-٤٤)

لقد غير (ارسطو ٣٨٤-٣٢٢ق م) وجهة المحاكاة عند (أفلاطون) فتحولت من محاكاة للمثل الأزلية المطلقة إلى محاكاة مثل أرضية تنسجم ومنهجه الفلسي القائم على الأيمان بثنائية المادة والصورة

التي تسبق كل تغيير ، فهما أزليان لا يمكن لواحد منهما أن يوجد في الكيان الطبيعي ما لم يوجد الأخر ، وهما يتلازمان ويتحدان بعضهما بالبعض . فليست المادة عدما أو ضلالا كما يرى (أفلاطون) ، بل هي الوجود في حالة هيولي* وتتميز بالصورة ،فمجموعة الكائنات قبل أن تتشكل وتتنوع بالصورة ، كان لها وجود (بالقوة) فإذا شكلتها الصورة ونعتتها أصبحت موجودة (بالفعل) .. وهنا يكمن اصل الخلاف بين (أرسطو) و (أفلاطون) إذ جعل هذا الشأن الأول للمثل دون المادة ، أما (أرسطو) فجعل الشأن الأول للمادة وأسندها بالصورة (٧٥ ،ص ٩٦) على الرغم من إيمان (أرسطو) بالمحسوسات ومنحها صفة إيجابية متبادلة الأثر مع عالم المثل ... إلا أنه آمن :أكثر بالعقل كقدرة لا يمكن استحصالها بدونه ، وميز بين العقل المنفعل والعقل الفعال •• ، في الحصول على الصور المرتبطة بالعالم الخارجي أو الصور الخالصة التي يمكن من خلالها إدراك الماهيات والكليات واستخلاص المعقولات "فالعقل الفعال يمثل سمو النفس في قدرتها على إزاحة كل ما هو مادي أو جزئي ، وهو صورة خالصة أو ماهية تامة بعد الانصراف التام عن منطقة الحس "(١٠٠ ،ص٢٢) .

إن استهداف المعقولات والصور الخالصة ، يقرب جماليا بين (أفلاطون) و (أرسطو) ،فالمحاكاة الارسطية توجه الفنان " للرجوع إلى النماذج الكاملة ، والتصورات المثالية التي لا تقع تحت بصره في الواقع ، وإنما توجد في عالم المعقولات " (٤٧، ص ٥٦) ، فالفن في رأيه ، ملكة إنتاجية يوظفها العقل الحي ، وعليه يقول (هويسمان) معبراً عن وجهة نظر (أرسطو) : " أن النموذج الفني ينبغي أن لا نطلبه في الحقيقة الواقعية الراهنة ، ولا في عرضية الحاضر ، لأن الجمال أسمى من الحقيقة الواقعية . وهنا يبدو (أرسطو) أكثر افلاطونية من (أفلاطون) نفسه " (٨٣، ص ٤٣) ، وبالمحصلة فإن (أرسطو) لا يوجه الفنان لأدراك الجمال الطبيعي على اساس من الإدراك الحسي المحض الذي يفترض تقبل المرئيات كما هي ، بل أنه يفترض تقصي الكليات وبتوجه الفكر الذي يكوّن الصور بوصفها ماهيات لا تتطابق مع الأشياء .

ربما يكون من العسير القول أن (ارسطو) يتبنى في طروحاته الجمالية صيغة لبنائية الشكل المجرد الخالص ، ولكن أهميته تكمن – في رأي الباحث – كونه مثل الاتجاه البكر للفلسفة التجريبية التي حملت في جنباتها معارضة للمثالية الأفلاطونية بتوجهها نحو الواقع . على إننا حين نكون في حضرة الفن فإن مثالية الأشكال تفوق معطيات الخبرة ، و بذلك يرى (ارسطو) إنه " لما كان الفكر هو الموجه الأول للعمل الفني فإن المعرفة والفهم يمتان إلى الفن أكثر مما يمتان إلى الخبرة ، لأن الفن يعرف العلة والخبرة لا تعرفها " (٧٠ ، ص٣٠)، وبهذا فإن محصلة الجمالية الأرسطية أسمى من أن تحدد بالحقيقة الواقعية .

انطلاقاً من النظرة الكلية التي يرمي إليها (أرسطو) ، فإن الأشياء لكي تكون جميلة يقتضي أن تتضمن أجزاءً عدة ، أو مفردات كثيرة ، وأن الجزء وحده أو المفردة وحدها تكتسب جمالاً من علاقتها بما قبلها وما بعدها . فلا جمال للجزء منفصلاً ، بمعنى عام أن الجميل أو الصورة الجميلة بنية حية تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها ، وهي في مجموعها تكوّن تلك الوحدة التي هي في الواقع نتيجة لتلك العلاقات (٥ ، ص ١٢٣) .

إن توجيه الفكر للفن وما يسفر عنه من تحويرات للمرئيات ، إذ يستقرء (أرسطو) من هذا التحوير جمالية تكمن بالنظام والتناسق ، لذا يقول : " لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدة ، أن يكون جميلاً إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ما ، ومتمتعة بحجم لا اعتباطي ، لأن الجمال لا

---

* هيولي (Prime matter) أو المادة الأولى ، لفظ يوناني بمعنى الأصل والمادة . والاصطلاح هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال محل للصورتين الجسمية والنوعية ، للمزيد ينظر (٩٤ ، ص ٢٤٨) .

•• يتميز العقل الفعال بأنه ليس واحداً في جميع الأفراد ولا يولد معنا لكنه يجيء من عالم علوي ، وهو عقل مجرد يأتي بالصور الخالصة وماهيته فعل وهو أشرف من العقل المنفعل ، وهو شديد الاتصال بالعقل القدسي ، والقدسي أشد رفعة حيث ينتمي إلى نوع آخر من الوجود لا يمكن أن يتصل بالجسم لأن صورته خالدة ... أما العقل المنفعل فمن شأنه التأثر بكل أنواع المؤثرات بالعالم الخارجي ، وهو نوع من الهيولي أو القوة التي تحمل صور الأشياء لذا فإن اتصاله بالأشياء والجسم يظلم طبيعته .. للمزيد ينظر : (١٢ ، ص ٢٤٨) و (٦٠ ، ص ١٦٥-١٦٧) و (٨٩، ص٤٥٥-٤٥٦)و (١٠٠ ، ص٢١) .

يستقيم إلا بالنسق والمقدار " (٨٣ ، ص ٤١) وعليه فنحن نحب الإيقاع الموسيقي لأنه خليط من عناصر متناثرة تتقابل فيما بينها تبعاً لنسب معينة ، وهذه النسب تمت بطبيعتها إلى النظام (٨٣ ، ص ٤٤) . وهذا الأمر ليس ببعيد عن مسار البحث التشكيلي في بنائية الشكل الخالص في الفن الحديث حين شرع (سيزان) باستقراء النظام الهندسي في الطبيعة ، ومن ثم ساهم في تأسيس للرسم التجريدي الهندسي الذي أرسى دعائم النظام والتناسق في الأشكال كما لدى (موندريان) أو (مالفيتش) .

تواصلاً مع الروح اليونانية وفكرها الفلسفي والجمالي ، عزز (أفلوطين ٢٠٥-٢٧٠) أسبقية الفكر المجرد وبما يوطد الصلة بالعالم المعقول ويخفضها بالعالم الحسي ، مازجاً بذلك بين الفكر الأفلاطوني والديانة المسيحية ، فصاغ فلسفته على أساس المبدأ الأوحد الذي يعد المصدر الأبدي للحقيقة ، والمتمثل بالله ذاته كقوة اسمى من الفكر " فعلة الوحدة في الموجود الأدنى هي تأمله المبدأ الأعلى ، فإن كل موجود أنما يحصل على صورته بتأمله مثاله المعقول ، والطبيعة كلها تتأمل النموذج الذي تحاول أن تحاكيه ، وهو العقل الكلي " (٦٠ ، ص ٣٨٨) وبالمقابل فإن كل شيء يصدر عن العقل الكلي " المنهمك دائماً في عملية فيض الروح ، يصبها في عالم الظواهر " (٦ ، ص ٧١) وفق هذا المبدأ صاغ (افلوطين) رؤيته الجمالية ، فالجمال فيض ينتقل من المثال إلى الوجود ، وهذا بدوره يفرض على الفنان مخاطبة ذلك المثال بعد فك الارتباط بالجمال الطبيعي والنظر بعين البصيرة لا البصر ، لأن هذا الأمر من شأن النفس لا الجسم . لذا يقول : " الجمال في الصورة . إذا انطبعت الصورة في الهيولي قل حسنها ، وان الصورة إذا انتقلت من حامل إلى حامل ضعفت .. والحسن إذا مُثل في شيء قل حسنه . فالصورة الصناعية مستفادة من الصورة الكلية التي تحملها (نفس) الصانع " (١٣ ، ص ٢١١) .

لقد عزز (أفلوطين) من قدرة العقل والسعي لطلب المثال العقلي لذا فإنه يعرّف الجمال بوصفه موضوع محبة النفس ، لأنه من طبيعتها وهو ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية ، وطبيعة الجمال أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة ، أو إن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة ، صار أجمل . وعليه يطالب (افلوطين) بمحاكاة الأصل أو الجوهر لا المظهر فكأنّ موطن هذا الأصل في العالم العقلي المثالي .

لقد فتح (افلوطين) بوابة معرفية وجمالية واسعة على موضوعة الشكل الخالص وتبنيه كمحصلة لاستيعاب المثال العقلي ، عمق من ذلك تأمله الصوفي الذي فرض كراهة العالم الحسي ، ومعاينة العالم المعقول ، العالم الإلهي الخالد ، " وتشبيه الجمال بالنور الباطني الذي ستضيء به النفس ثم تضيء به كل شيء " (٧٣ ، ص ٨١) . لقد عمل الاتجاه الصوفي عبر تاريخه ومنذ (الغنوصية) • ، إلى تعميق الجانب الروحي على حساب الجانب المادي ، وتوجيه البحث في ما ورائيات الطبيعة والوجود عن طريق المعرفة الحدسية أو العيان الصوفي لإدراك الحقائق المجردة ، فكان الجمال كحاله من رقي النفس ، يتمثل بالشكل المجرد الخالص لتقاطعه مع العالم المادي الفاني وتعزيز ما هو روحي بوصفه منطقة نقية نوطد من خلالها صلتنا بالمطلق ، وهذا ما يبرر تمسك الفنان التجريدي في الغالب ، بالآراء الصوفية فكراً وتطبيقاً ... كذلك نجد أثر التصوف كامن في المضمون الفكري والجمالي في إظهار القيم والدلالات الرمزية عن (أفلوطين) كسبيل لمفارقة المرئيات والاتصال بمبادئ العالم العقلي الكامل والجمال الخالد ، وكصورة ذاتية مختزلة وكلية للمضمون الشامل ، وهذا ما وجد صداه المؤثر في الأشكال المجردة في الرسم الحديث منذ (كوكان) .

• الغنوصية : جاءت عن اللفظ اليوناني (غنوسيس) ، وهي مذهب تلفيقي صوفي تقوم على مبدأ الصدور ، وتعد تعاليمها مزيج من الآراء والأساطير الشائعة حينذاك ، فمزجت المعارف الإنسانية ببعضها ، والتقت بآراء الأفلاطونية الحديثة وبعض التعاليم الشرقية كالمزدكية والمانوية. نشأت في القرن الأول الميلادي وكان لها تأثير في التفكير الفلسفي المسيحي والإسلامي (٩٣، ص ١٣٣) و (٦٠، ص ٢٤٤) .

ثانياً : في الفلسفة الحديثة :

من اجل تقديم المبررات لظهور الفلسفة الحديثة ، لابد من الإشارة لطبيعة الفلسفة الوسيطة التي عدت امتداد حقيقي للأفلاطونية الحديثة فكان للدين الشأن الفاعل في فلسفة الرؤية الشاملة للوجود والإنسان والخالق ، الأمر الذي أحدث صراعاً بين الدين والفلسفة أو بين الحقائق الدينية والوضعية ، أدى إلى إحداث خلخلة في مناحي التفكير الفلسفي . إلا أن الفلسفة الإسلامية تعد أكثر توازناً بفعل وسطية القرآن الكريم - الذي يعد المرجع الأسمى لتلك الفلسفة – من حيث السعي والاهتمام بالحياة الدنيا أو الحياة الآخرة ، (**وابتغ فيما أتاك الله الدار الآخرة ولا تنسى نصيبك من الدنيا**) (القصص ، الآية ٧٧) .

على وفق هذا المبدأ جاءت الطروحات الجمالية – المسيحية والإسلامية – معارضة لأي نوع من التعامل مع العالم المادي كمحصلة للفكر ، وتوظيف الجمال الروحي والباطني كسبيل للخلاص والاستقرار في عالم المطلق عالم الله سبحانه ، فكان على الفنان أن يعبر عن تجليات تلك الروح في الأشكال المجردة الخالصة كمحتوى شمولي ودلالي موصول بالآخرة أو وحدانية الله تعالى .

بدأت الفلسفة الحديثة وطروحاتها الجمالية ، لتصنع حلولاً لمعضلات فلسفية تتركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة وأثر ذلك في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية ... تجسد هذا التحول بفلسفة (رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠) حين منح الفلسفة استقلالها عن الدين معتمداً منهجاً عقلياً منطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق كطريق للبحث والتفكير ، وبهذا توصل إلى مقولته : " أنا أفكر إذا أنا موجود " كون التفكير يعني وجوداً ، وعليه لم تطال ميتافيزيقاه المعرفية ، الوجود الغيبي ، إلا في حدود المعرفة الفطرية والبديهية التي تدرك تلك الحقائق .

لم ينل الشكل الخالص اهتماماً بالغاً في طروحات (ديكارت) الجمالية ، لأن أحكامه العقلية لم تفارق الحواس في خلق اللذة الجمالية ، على الرغم من إيمانه بنسبية الجمال وفقاً لمستوى وعي المتلقي . وهو يرى : " أنه لا يجب التسليم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية " (٤٧ ، ص ٨٠) وعليه فقد أوكل للذات ورغباتها مهمة إصدار الحكم الجمالي ، وفي المقابل فإنه لا يمكن تصور النظرة الجمالية الديكارتية بأنها مطابقة للعالم المرئي ، لأنها ببساطة ليست محض إدراك حسي ، أنما تعامل مع الحواس ضمن وحدة معرفية ذهنية لا تتجزأ هي السبيل لبلوغ اللذة الجمالية . (١٠٠ ، ص ٥١) لذا يمكن للباحث توظيف نظرة (ديكارت) الجمالية كونها منطلق للأشكال الخالصة ، لاسيما حين تنفعل الذات وتحدس فطرياً الصور الذهنية ، حينها لا يكون المرئي مطابقاً للواقع ، وهذ ا لا يتم إلا إذا حيّدنا إغراءاته بفنون عصره المتمثلة بالجمال الكلاسيكي .

بعد (ديكارت) ظهرت اتجاهات تبدو متعارضة ، كالاتجاه التجريبي عند (جون لوك ١٦٣٢-١٧٠٤) واتجاهات تؤمن بقوى الروح والقلب أتسم بعضها بالصوفية يمكن من خلالها استقراء فكر مجرد يتسامى على الماديات ، ويمكن أن يعد مرتكز معرفي وجمالي للشكل الخالص في مجال الفن ، كما في آراء (ليبنتز ١٦٤٦-١٧١٦) التي ترى " أن نظرتنا إلى الجمال جاءت من تسليمنا بوجود انسجام أزلي بين المونادات * الروحية المتميزة وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغاياتها " (٢ ، ص ٢٥)، أما (بليز باسكال ١٦٢٣-١٦٦٢) فكان القلب محركه المعرفي الذي يفوق العقل في الوصول إلى الحقائق الباطنية وهو بذلك يؤمن بالفطرة والإلهام الإلهي الذي من خلاله تتحقق عمق الرؤية للوجود ، على نحو مقارب ، يرى (نيقولا مالبرانش ١٦٣٨-١٧١٥) إن المعرفة الحسية ، معرفة سطحية ، وأن خير المعرفة ما يستشرق في النفس لتلقي عرفان الله ... .

نستقي من هذه الآراء ، أن تقدم الذاتي ، الروحي ، العقلي ، الحدسي في طلب كل ما هو كلي وجوهري ومطلق ، سيرافقها بالضرورة تخطي كل ما هو حسي ، عرضي ، مادي ، نسبي ... وإن توجه

---

* المونادات (Monades) لفظ أطلقه (ليبنتز) على كل واحد من الجواهر البسيطة التي يتكون منها العالم ، وهي جواهر روحية كلها إدراك ونزوع ، وكل تغيراتها من باطنها (٩٣، ص ١٩٧) .

بهذا التوصيف ، يعد منطلقات حقيقية لطلب الصور الخالصة ، وهذا سيلتقي بالضرورة مع توجهات الفنان الحديث في تمثيل ذلك ببنائية خالصة لأشكاله .

أما (عمانوئيل كانت ١٧٢٤-١٧٠٤) فيعد أهم من نظّر لحتمية البناء الشكلي الخالص في الفلسفة الحديثة ، بوصفه منطقة الفن الحقيقية ... وكان (كانت) قد أقام فلسفته على أساس التوفيق بين الفلسفة التجريبية والفلسفة العقلية ، فقسم العالم إلى عالم الظواهر ، عالم الصيرورة ، وعالم الشيء في ذاته** وعليه ، لجأ إلى التجربة كمعيار للمعرفة يجمع بين الدليلين العقلي والحسي ، وأن من الحقائق ما تكون قبلية سابقة على التجربة أو تكون بعدية عليها .

لقد تطلبت هذه الثنائية التي يفرضها وجود عالم الظواهر من جهة ، وعالم الشيء في ذاته ، أو عالم القدرات والملكات المتصلة بالعقل ، من جهة أخرى .. تطلبت وسطاً ما يصلها ببعضها ، فكان الجمال هو أداة الربط والمزاوجة بين هذين العالمين (٧٦ ، ص ١٠١) وبهذه المزاوجة يكتسب الجمال مثاليته ، في وظيفته للإمتاع دون غاية ، كر د على الحسيين ، وما يمتع دون مفهوم ، كرد على الفكريين ... (٥ ، ص ٥٣) ، والجميل منزه من الغايات ، وإن اللذة التي نشعر بها تجاه الجميل ترتقي على الحسيات إلى مستوى روحي يجعل منه حقيقة متفقة مع الغايات الأخلاقية القصوى .

لقد تمكن (كانت) ومن خلال (نقد ملكة الحكم) من فتح الآفاق على عالم الشيء في ذاته ، فعندما نكون بصدد الجمال ، فإن آفاق معرفية رحبة تكون قادرة على تخطي التجربة ولا تمتثل للمعطيات الحسية ، فالخيال وقد تحرر من قيود المعرفة النظرية ، قادر وبمعية الذهن على إدراك ما هو خالص شكلاً ومعنى . فبإمكان الخيال التلاعب بالملكات المعرفية التي تؤسس المتعة الجمالية . " وعندما نكون بصدد الشيء الجميل ، نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجري بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي ، مصدره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن ، وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضا المصاحب له " (٧٣ ، ص ٩٨) (٥ ، ص ٥٣)

يمكن أن نجد توصيفاً حقيقياً للجمال الشكلي الخالص لدى (كانت) عند تمييزه بين الجمال الحر والجمال المقيد ، فحين نكون أزاء الجمال الحر ، نكون في غمار جمال شكلي خالص كتجسيد أصيل للرائع الذي لا يرتبط بغرض أو غاية إلا ذاته ، وليس من الغريب أن يجد (كانت) ضالته في النقوش والزخارف والرقش العربي ، كتعبير أصيل عن الجمال الحر وهذا الجمال وبتأثير فاعل للخيال ، فإنه لا يرتبط بتصورات عقلية أو معطيات مسبقة ، وهذا الأمر كان فاعلاً في تقصير المسافة إلى حد بعيد بين الجمال الخالص والشكل الخالص .

وفق منظور الجمال الحر ، فإن (كانت) يلتقي بآصرة متينة مع الطروحات الفنية والبنائية مع الرسم التجريدي الحديث دون أن يقدم توصيفاً محدداً لنموذج شكلي سوى أن يكون مجرداً تجريداً خالصاً ، وهذا ما يرتبط مع مختلف الاتجاهات الحديثة للرسم التجريدي ، حيث " أن الجمال الحر لا يفترض مسبقاً ًما ينبغي أن يكون عليه الجميل " (٧٣، ص ١٣٧) ويؤكد (كانت) هنا على التلذذ العقلي الناتج عن تأمل الشكل الخالص القائم بذاته ، دون أية منفعة ، فيقول : " أن الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي ، أن هدف الفن لا يرمي إلا إلى الإمتاع الجمالي الخالص " (٩١٢ ، ص ٣٥٥) .

يرى الباحث ، أن المدى المعرفي لأثر المخيلة لدى (كانت) والتي اختلفت من حيث تبعيتها للعقل عما كانت لدى فلاسفة اليونان والفلاسفة العقلانيين حين وضعوا المخيلة في مرتبة فوق الحس ودون العقل. هذا الأمر قد حرر الشكل عند (كانت) من تبعيته الحسية أو من إلزام الشكل – المجرد منه – في تحديده بتوصيف هندسي عقلي . لأن اللعب الحر للمخيلة والحدس قد منح الذات المبدعة حرية التعبير والترميز وبالتالي بنائه الشكلي دون رادع حسي أو عقلي محض .

بات تأثير الطروحات الجمالية الكانتية واضحاً ومؤثراً في معظم الفلسفات اللاحقة ، لاسيما في التأكيد على دور المخيلة ونواتجها في بنائية الشكل الخالص ، فنجد (شيلر ١٧٥٩-١٨٠٥) قد أكد على اللعب الحر في الفن متكلاً على المخيلة في التحرر من رقابة الحس والعقل عند صياغة الشكل فكان حصيلة ذلك

** الشيء في ذاته (Noumenon) اصطلاح يشير للنقيض من الظاهرية . ويعني عند (كانت) ، الماهيات التي تعلو على نطاق الطبيعة وهي غير قابلة للمعرفة وليست في متناول التجربة (٩٢ ، ص ٢٧٠) .

تجريد الشكل تجريداً خالصاً ذا منطلق ذاتي لا يقيم وزناً للموضوع بل وحتى المضمون ، وبهذا يقول : " ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً أن يكون الشكل كل شيء والمضمون لا شيء ، إذ لا تؤثر في الإنسان ككل إلا بواسطة الشكل ، بينما لا نطال بالمضمون إلا القوى المنفصلة عنه . وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان ، فهو يمحو الطبيعة ويوشيها بالصورة " (٥٩ ، ص ٦٦). ويذهب (فردريك شيلنج ١٧٧٥-١٨٥٤) أبعد من ذلك ، حين قّم الفن بوصفه مثلاً أعلى كونه السبيل لتصور وحدة المتناقضات كالذاتي والموضوعي أو الواقع والمطلق ... وبالتالي وحدة الفكر .

وفق هذا التصور ، يتخذ الفن أشكالاً فريدة لا تنتمي إلى العالم المحسوس بل ولا إلى عالم العقل المتزمت ، إذ يرى (شيلنج) أن الفنان يبدع بتلقائية دون وعي ، وهذا ما يكسب الشكل فرادته ، لذا وجد في الأساطير الإغريقية نتاجاً يعبر عن الفن الشعبي اللاواعي ، وأعمال فنية صالحة للتعبير عن المطلق .

وفي تصعيد مماثل للمطلق وتعزيز المطالبة به ، حملت فلسفة (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) أسم المثالية المطلقة ، كون الروح المطلق يشكل المحور الأساس في هذه الفلسفة ، فيرى (هيجل) أن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية أنما هي مظهر من مظاهر تشكلات الروح المطلق ، وأن قوام هذه التشكلات يكمن بالجدل ، وهذا الجدل قوامه حركة أو صيرورة مستمرة (٧٣، ص ١١٣) .

أن غاية الروح المطلق دائماً هي وعي ذاتها ، وأن وسيلتها لبلوغ هذا الوعي – كما يرى (هيجل) – ثلاث وسائل ، هي الفلسفة والدين والفن . بوصفها نظم فكرية تعبر عن الروح المطلق ، ويرى (هيجل) أن الحقيقة في ذاتها هي وجود ذهني غير حسي ، وقد تتحقق في الخارج عن طريق وجود عيني محدد المعالم ، وإذا ما أقترن ظهورها بإدراكها مباشرة ، ودون أقيسة محددة فإنها تكتسب حقيقتها الجمالية فتضع الروح ذاتها حينذاك بوصفها مثل أعلى .

وإذا كان العمل الفني يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية ، فإن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن ، وتأتي الفلسفة لتضفي على الفكر قدراً من الشمولية التي تجمع بين الفن والدين طبقاً لرؤية خالصة (٧٣، ص ١١٢) ، والجمال يصبح من تجليات الفكر ، وهو في النتيجة الحتمية ، جمال معبر عن الروح المطلق يفوق الجمال الطبيعي لأنه حصيلة الروح والوعي والحرية .

وهكذا يتخذ الفن عند (هيجل) صفة متسامية لا شأن له بالمحاكاة والعالم المرئي ، فالفن " يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ، ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية " (٧٣ ، ص ١١٥) .

إن هذه الطروحات الفلسفية ، أنما تؤكد بشكل أكثر جلاء ، أن الرسم التجريدي فن يهتم بالكليات والمجردات ، متسامياً بذلك فوق حيثيات وتفاصيل الرؤية الجزئية والطبيعية للأشياء ، فهو لا يحاكيها محاكاة سطحية ساذجة ، وإنما يرتقي فوقها من خلال إعادة تنظيمها وفق شمولية تتسم بالتنظيرية التي تأخذ أبعاداً روحية ووجدانية ، فالأشكال المجردة أوفر حظاً من سواها من الأشكال في طلب المطلق .

وطبقاً لتوافق المتناقضات المنصبة في الفكرة ، فإن (هيجل) يرى أن المضمون يؤسس على جوانب موضوعية وروحية في آن واحد ، لكن الشكل الفني يكون أسمى حين يعبر عن مضمون روحاني باطني ، وبالمقابل فإنه كلما أفصحت الأعمال الفنية عن روحانيتها ، كلما ارتقت في سلم الكمال ونضجت في الشكل . والفكرة إذا تشكلت تشكيلاً دالاً على تصورها العقلي فأنها تتحول إلى مثال معقول ، وان الفكرة العينية الحقيقية هي وحدها التي يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ، ومن اتفاقها مع هذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال الجمال . فضلا عن ذلك ، يرى (هيجل) إن المثال الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل ، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال (٧٣ ، ص ١١٦).

وطبقا لجدل الشكل و المضمون ، أقام (هيجل) رؤيته لأنماط الفن . ففي الفن الرمزي تتمرد الفكرة على الاقتران بشكل ما (٧٦ ، ص١١٥) . وان العلاقة بين الفكرة والشكل لم تبلغ بعد التوازن النهائي للمثال الفني الأعلى ، إذ تكون الفكرة غير محددة ونتيجة هذا اللاتحدد لا تقوى على إخراج الشكل الكامل . أما في النمط الكلاسيكي ، فتبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بالا

صالة وإنها تجد الشكل المناسب لها ، فيتم بلوغ المثال بتكافؤ الفكرة مع الشكل الخارجي . في حين تتحرر الفكرة من الشكل الخارجي في نمط الفن الرومانسي . وتصل إلى الحد الذي لا تتمكن عنده لانهائية الفكر ة من إن توجد في شكل ملموس (٨٣ ، ص٧٢) . أما أشكال الفن لدى (هيجل) والمتمثلة بالعمارة والنحت والرسم والموسيقى والشعر ، فتؤشر مراحل الرقي من المادة إلى الروح فالعمارة والنحت تكون فيهما المادة مسيطرة ، ثم تتراجع المادة أمام الروح في الفنون اللاحقة ، حيث يعد الشعر الفن الحقيقي والمطلق للروح .

نستدل من فكر (هيجل) أنه يعطي أولوية للفكر ، وإن الفن يتموضع في نطاق الفكر المطلق شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، بحكم طبيعة الفكر التطورية ، فأنه يتسامى على الشكل ، وهذا الطور يبلغه الفن في نهاية النمط الرومانسي ، إذ ينتهي الفن إلى نظام فكري آخر وهو الدين ، وبهذا يتخذ الشكل الفني سمة غائية مضامينية .

أن أعطاء أسبقية للفكر عند (هيجل) ، سيضع الفن بالضرورة في مكانة متسامية لا تنتمي إلى الواقع الفيزيقي ومعطياته الحسية المحضة ، لأن هذا ببساطة يعارض الفكر وتطلعه للمطلق ، وبالمقابل فقد وجه (هيجل) الفنان إلى طبيعة الفن الذهنية التأملية . ولو تخطينا أنماط الفن وأشكاله التي تحدث بها (هيجل) ، فإن الفن التجريدي الحديث يعد أرضاً خصبة لنمو الفكر واستيعاب توجهاته نحو الروح المطلق ، تبعاً لشمولية وانفتاح الأشكال وتعبيراتها وإمكانية استشعار الموسيقى أو الروح الكامنة خلف تلك الأشكال وما يفترض من بنائية خاصة للشكل خصوصاً وأن (هيجل) يؤكد على العنصر البنائي (الخامة) الذي يفعل فعله في تركيب العمل الفني وإخراجه في صورته النهائية المتمثل بالشكل المعبر عن المضمون ، وأن المادة (الخامة) تمتلك طاقة تمردية نابعة من طبيعتها حتى تتمرد على المضمون ، وفي هذا الصدد يشير (جيروم) : " ان الوسيط ليس سلبياً فحسب وليس مجرد وسيلة ، فهو يقاوم محاولات الفنان تشكيله على بعض الأنحاء ، ولكنه يقدم إليه أيضاً إيحاءات جديدة للسير بالعمل الفني في اتجاهات أخرى " (٣٨٩، ص ٢٥٢) ، وهذا يؤكد ببنائية الشكل عند (جاكسن بولوك) في السماح للمادة بالتشكل بحرية وتفعيل عامل الصدفة .

من خلال هذا التوجه نحو المطلق ، تتوطد الصلة الجمالية والفنية بالأشكال التجريدية الخالصة بعد فض العلاقة مع العالم المادي وإلزامات الزمان والمكان والنفاذ بالمخيلة والحدس والوجدان إلى عالم مثالي فريد لم نألفه من قبل . وبالدخول إلى فلسفة (آرثر شوبنهاور ١٧٨٨-١٨٦٠) ، نكون إزاء رؤية جمالية جديدة ذات تأثير افلاطوني وكانتي تتطلع إلى عالم المثل أو عالم الشيء في ذاته ، وأن امتثال الفنان لهذه الرؤية يصل إلى الخلاص عن طريق قهر الإرادة اللاعاقلة المتمثلة بعالم العلة الكافية* ، عالم الظواهر ،للنفاذ إلى عالم المثل حيث تكمن الإرادة الجوهرية العاقلة .

تقوم فلسفة (شوبنهاور) على افتراضه مبدأ الإرادة الذي يعده مبدأ أعلى ، فالإرادة تمثل الحقيقة الداخلية للعالم (إرادة الحياة) التي تعد "جوهر مسيطر على الإنسان والحياة في جميع صورها ، هي الشيء في ذاته .. وهي الحقيقة النهائية الداخلية وكنه** . جميع الأشياء الخفي . " (٢٧، ص ٤٠٤) وللخلاص من قهر الإرادة ، يتم عبر طريقي الفن والدين حيث ينصرف ذات الفنان أو الزاهد إلى تأمل الحقيقة الخالدة والجمال الخالص حيث تستغرق الذات العارفة في وحدة صوفية ، عندئذ يختفي العالم كإرادة ليعود العالم كتصور ولكن بعيدا عن مبدأ العلة الكافية وصور الزمان والمكان (١٠٠ ، ص ٣٥) .

انطلاقاً من هذا المبدأ ، يقيم (شوبنهاور) رؤيته للعالم الميتافيزيقي الذي يقودنا بدوره إلى فهم نظريته في الفن . فالعالم عنده يتألف من ظاهر وباطن " فالإدراك ليس إلا مجرد سطح لعقولنا لا نعرف

---

* مبدأ العلة الكافية : هو القانون الذي يربط التصورات بعضها مع بعض ، وأن العلاقات التي تربط هذه التصورات أو الموضوعات تسمى جذوراً أو صور مبدأ العلة الكافية . وتقع في أربعة أنواع : الصورة الفيزيقية ، والمنطقية ، والرياضية ، والأخلاقية أو النفسية . وهذا المبدأ مستمد من (كانت) الذي يرى أن عالم التجربة أو الظواهر هو عالم التصورات ، وأن العالم هو موضوع الذات العارفة وليس مستقلاً بذاته . للمزيد ينظر : (١٨٩ ، ص ٤٤-٤٥) .

** كُنه الشيء نهايته ، يقال أعرفه كنه المعرفة . وقولهم : لا يكتنهه الوصف بمعنى لا يبلغ كنهه ... للمزيد أنظر : (٩٠ ، ص٥٨) .

عنه إلا بقدر ما نعرف عن سطح الكرة الأرضية إذ لا نعرف ما تحت قشرتها " (٧٤ ، ص ١٠١) ، فإذا نظرنا إلى العالم من حيث ظاهره كان تمثلا ، وإذا نظرنا من حيث باطنه ، كان أرادة . فالإرادة مبدأ ميتافيزيقي لا ندركه في ذاته ، لذالك نحن لا ندركها أو نتمثلها إلا عندما تدخل في نطاق التمثلات ، أي عندما تتجسد الإرادة في صور الأنواع وهذا التجسد في سلم متدرج على أساس مدى وضوح التجسد في كل درجة من السلم ، وهذه الدرجات هي المثل الأفلاطونية ، أما الإرادة ذاتها فهي الشيء في ذاته (١٨ ، ص ٦٩) ، أما صور العالم الحسي أو التمثلات المحسوسة – بفعل الإرادة – فهي ليست الماهية والجوهر وأنما هي قادرة على أن تحيلنا إلى الماهية والجوهر عندما تخضع لتأملنا الجمالي والفني (٧٣ ، ص ١٣٥) .

يكمل الفنان المتأمل بخياله المثال الناقص الذي أرادت الطبيعة صنعه ، ويجرده من العارض والوقتي والواقعي ، وبالتالي يصبح إدراك هذا المثال متاح ويمكن تضمينه بعمل فني ، وإذا كانت ثمة موضوعية فهي موضوعية المثل التي نطالها بالتأمل الباطني " وننفذ إلى صميم الطابع الأبدي للموضوع ، متجاهلين علاقة هذا الموضوع بالماضي أو المستقبل وكل علاقاته بغيره من الموضوعات الخاضعة لمقولات الزمان والمكان والعلية " (٩٩ ، ص ٧٧) .

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

إن المثول للإرادة الخالصة الكامنة في المثل، إذ تقود الى كل ما هو خالص، مجرد، جوهري، مطلق، فحقيقتها رؤية مجردة لا تحاكي قوانين الوجود أو زمكانية الموضوع ، بل هي رؤية حدسية تنفذ إلى صميم الطابع الأبدي .. (١ ، ص ١٤٩) .

عمد الرسم التجريدي الحديث إلى خرق تقسيم (شوبنهاور) للفنون ، حين نزع إلى احتواء الروح الشعرية والموسيقى ، والسعي عبر بنائية الشكل الخالص إلى مفارقة الوجود المادي والسمو بالتعبير عن المطلق والنماذج الأزلية ، وحين يمتثل الفنان لهذه الفسحة المعرفية والجمالية الشمولية فإن الشكل يعطى أسبقية في تصوير عالم المثل ، فلا يعود الفنان ملزماً بقوالب محددة للشكل سوى الخصائص البنائية اللازمة لذلك الشكل ، فيرى (شوبنهاور) أن اللون يمتلك طاقة تعبيرية ويؤدي دوراً جمالياً خاصاً في بنائية الأشكال ،ويوعز هذا الجمال إلى ما للون من قدرة على تحقيق الأنسجام ، فضلاً عن التوزيعات الملائمة للعناصر (١٨٩ ، ص ٢١٦) ، وهذا ما يبدد صلة الأشكال بالعالم المرئي ويمنح الفنان فرصة للاشتغال الحر على السطح التصويري .

ثالثاً : في الفلسفة المعاصرة :

اتسمت الفلسفة المعاصرة بمزيد من التنوع في الاتجاهات الفلسفية حتى لم تعد للعصر ملامح فكرية مميزة سوى التنوع ، ومن بين أهم الاتجاهات ، الاتجاه الحدسي الذي مثله (هنري برجسون ١٨٥٩-١٩٤١) والذي وحد فيه بين العلم والفلسفة والواقع والميتافيزيقيا في وحدة منسجمة أطلق عليها التجربة المتكاملة .

أن القول بالحدس ، أنما يشير إلى المعرفة التأملية المباشرة ذات الصلة الوثيقة بالفن – والرسم التجريدي الحديث خاصة – من حيث الترفع عن المحسوسات وإلزامات المكان والنزوع نحو الكليات والمطلق بعد التخلي عن الصورة الجزئية والكم " فالفنان يتمتع بضرب من الانفصال والتجرد الطبيعي .. من شأنه أن يتجلى في الحال على شكل أسلوب بكر عذري في النظر والاستماع والتفكير " (٢ ، ص ٢٢) .

تعمق مفهوم الحدس لدى (برجسون) في إدراك زمن الديمومة ، وكان (برجسون) قد فصل بين الزمان والمكان ، فإدراك المكان هو من شأن العقل الذي يعده مهيأ لإدراك الجامد والنسبي وعالم المادة وهو ميدان العلم ، أما الزمان فيدرك بالحدس وهو ميدان الفلسفة، والفنان حين يرى الأشياء من خلال الديمومة ويدرك المتحرك والكيف " فيكون الحدس ممثلاً للديمومة الباطنة وتكون الروح هي ميدانه الرحب الذي يسمو فوق الحياة العملية التي تصرفنا عن النظر إلى الروح والتأمل في حياتنا الباطنة " (١٠٠ ، ص ٣٦) " فالحدس عيان مباشر للروح بالروح ، حين لا يكون ثمة وسيط " (١٥ ، ص ٢٧) .

وفق هذا الفهم للحدس ، يرى (برجسون) " أن الخبرة الفنية تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء ، على أساسه ينفرد الفنان بطريقة الرؤية التي يدرك بها ما هو فريد " (٧١ ، ص ٢٣١) ، فالحدس المنفتح على الذات ومدخراتها الباطنية قادر على تخطي منطقية العقل والمعطيات الحسية ، فيرهن العمل الفني بزمن الفنان الخاص ، وإذا كان (برجسون) قد تناول أعمال (كورووه) و (تيرنر) الفنية ، لتأكيد فرادة الحدس كرؤية فريدة تأتي بما لم نألفه من قبل . فإن (برجسون) يضعنا بهذه الرؤية الحدسية في عالم أكثر تجريداً وتلازماً مع تلك الرؤية حين لا تنتسب الصورة إلى عالم المرئيات ، حتى تصل إلى مستوى الرؤية الصوفية وما تفترضه من بنائية خالصة للأشكال وبهذا يكون (برجسون) قد أسس معرفياً وجمالياً للرسم التجريدي الحديث باعتماده الحدس .

وإيغالاً في موضوعة الحدس وعلاقته بالرسم التجريدي وأشكاله الخالصة ، سعى (بندتو كروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢) إلى جعل الفن من أهم أوجه نشاط الروح ، وأن ما يكسب الفن المنزلة الرفيعة كونه حدساً خالصاً ومعرفة نقية تسبق كل المعارف بوصفه معرفة فجرية مجردة من كل مفهوم .

منح (كروتشه) الفن استقلاله كمعرفة خالصة ، حين أقام إنكاراته الأربعة ، فأنكر في البدء أن على الفن أن يكون ظاهرة أو واقعة مادية فيقول : " إذا سألتنا لم لا يمكن أن يكون الفن ظاهرة مادية ، قلنا قبل كل شيء ، أن الظاهرات المادية ليست واقعية " (٦١ ، ص ٢٦) ، وهذا يعد خرقاً في الرؤية التقليدية حين جعل (كروتشه) من الفن واقعياً ولكن دون محاكاة للمرئيات بل واقعية الفعل الذاتي الباطني والحدسي الخالص ، وعليه أنكر أن يكون الفن نفعياً ، لأن هذا الفن خاص بالنظر والتأمل يتكشف كصور في ذهن الفنان دون تقصي أي نفع أو لذة . وان ما يجعل الفن متسامياً هنا ، هو تخطي الفن من كل انفعال آني يمكن أن يؤدي إلى أحكام خاطئة ، وهذا يقدم تصوراً للشكل الخالص وبنائيته حين يتجرد عن الأعراض والممكن ويندفع بقوة باتجاه اللامتناهي والمطلق ، كما أنكر أيضاً أن ينظر للفن على أنه فعل أخلاقي فالفن بوصفه حدس خالص ، فإنه يحمل ضرورته وقدسيته في ذاته دون وضعه تحت مقولة الخير أو الشر ، وينكر أخيراً أن يكون الفن معرفة مفهومية ، فالحدس الخالص معرفة أولية نزيهة " وأن قيمتها بوصفها صورة مثالية خالصة ، من هنا ينعدم السؤال في هذه المعرفة عما يعبر عنه الفنان في الأثر إن كان صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو التاريخية " (٦١، ص ١١٢) .

يقرن (كروتشه) بين الحدس والتعبير ، وبهذا يقول : " أن أهم ما يميز الحدس هو قابليته للتعبير ، وإلا كيف يتم لنا حدس شكل تجريدي هندسي ما لم يكن في مقدورنا التعبير عنه وتحويره تحويراً دقيقاً ؟ " (٧٢، ص ١٠٠) ، ولتمام التعبير ، يرى (كروتشه) وجوب كمال الشكل وهذا الكمال يظهر في بنائيته من خلال اتساقها ووحدتها ، فقد نتعرض أثناء التعبير لتأثيرات وانطباعات خارجية قد نبقى فيها سلبيين ، ولكن عندما نكافح بقوتنا الحدسية لنسيطر على الاضطراب الذي نتعرض له ، ولنجعل موضوعه مجال تأمله كأنه إحساس موضوعي ، وعندما تنجح قوتنا الحدسية في هذه السيطرة والتأمل ، فيكون جمال التعبير ، فالجمال شكل موحد كامل ، ولا عبرة فيه بالمضمون دون الشكل (٨٢،ص ٢٩٨) .

رافق الفعل المؤثر للحدس في خرق الرؤية الموضوعية للعالم المرئي الفنان التجريدي في صياغته للشكل الخالص وكان مدعاة لتشكلات متنوعة وفريدة تتيح لكل فنان ضخ رؤياه الباطنة ، وكما يرى (هربرت ريد) في الحديث عن (بول كلي) : " أن رؤية العين رؤية ذاتية متعسفة ومحددة ، أنها رؤية موجهة إلى الخارج ، أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة كان لابد له من اكتشافه " (٣٤، ص ٢٥١) .

يوسم (كروتشه) صفة الرمز على الفن ، وهذا التوصيف يلقي على الفن صفة الشمولية والتجرد عن المرئيات ويحيل الفن إلى مهمته الجوهرية وهو أن يعبر عن واقعة روحية ، وليس من المستغرب أن ينسجم رأي (كروتشه) في القول برمزية الفن مع طروحات (كاسيرر ١٨٧٤-١٩٤٥) أو (سوزان لانجر ١٨٩٥- ؟) ، كذلك في الربط بين الرمز والوجدان ، فيرى (كاسيرر) إن الإنسان يشكل رمزه الخاص لنفسه ، فيكون الرمز حصيلة الذات والوجدان وعن طريق ما تجود به الذات من تخيل وصور ذهنية ، يتميز الرمز بالتفرد والعزوف عن الارتباط بالعالم الموضوعي ومعطياته الحسية ، وبهذا يقول : " ليس هناك مرئي موضوعي ، وأن الشكل واللون يدركان حسب المزاج الشخصي للفنان حتى عند أشد أنصار الطبيعة " (٥٨ ، ص ٢٥٣) ، فيحيلنا (كاسيرر) إلى عالم من الصور الخالصة وما يرافقها من بنائية مفترضة من الأشكال المجرد المطلقة .

في ذات المنحى رأت (سوزان لانجر) أن الفن من الأنشطة الرمزية التي يبدعها الفنان تعبيراً منه عن الوجدان الإنساني وبفعل حدسي يفترض نزعة شكلية في الفن وأن عناصر العمل الفني وصفاته البنائية عامل مساعد يرتبط ارتباطاً عضوياً بالوجدان وإسقاطاته، بما يجعل العمل الفني حيوياً وفريداً ، " وهكذا تكون الأشكال في الفن تجريدية ومحتواها هو الشكل الخالص ، بهذا المعنى أيضاً تكون جميع الفنون تجريدية لأن نوعياتها هي أشكال مجردة من وجودها المادي وبدون أي معنى عملي " (٢٤، ص ١٧) .

ليس بعيداً عن الشكل والأثر الوجداني ، منح (جورج سانتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢) الفن قيمة حيوية تتميز بالنشاط الحر والوجدان واستبعاد أحكام العقل والواقع وهذا ما يسقط على الفن أي نوع من أنواع المحاكاتية ، كذلك يفرض بنائية خاصة للأشكال تتسم بالتلقائية والمرونة التي تنأى بالأشكال الهندسية الصارمة بعيداً لأنها ببساطة تقيد الوجدان والتعبير الحر الذي لا يخلو من اللذة والمتعة .

يرى (سانتيانا) أن من خلال تكييف الفنان للمادة وجعلها مرنة تبعاً لحاجاته الذاتية تتحول المادة الجامدة إلى الصورة التي تتجلى له دون التعاطي مع حيثيات الطبيعة وفسح المجال للروح للاقتران بتلك الصورة " على هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال يبلغ به صاحبه حد الإشباع واللذة " (٤٧ ، ص ٢٧٨) وعلى الرغم من أن (سانتيانا) لا يغفل دور المعطى الحسي كوسيط لتمرير الجمال والحالة الوجدانية ، فإن الحصيلة النهائية للصورة هو الشكل المجرد ، " فإدراكنا لجمال الفن هو إدراك القيمة التي أضفناها إلى الأشياء من نماذجنا الروحية المثلى التي استعرناها من عالم الأمكان لما رأينا عالم الواقع قد قصر دون إخراجها إلى عالم الوجود الفعلي " (٣٧ ، ١٤-١٥) .

في منطقة فكرية وجمالية أخرى . لم يرتكز الإدراك الجمالي إلى الإدراك الحسي ، فقد منحت (الفينومينولوجيا) الفنان مهمة تقصي الماهية في الواقعة المعطاة لخبرته بفعل المخيلة بالقدر الذي لم تعد هذه الماهية مطابقة للظواهر المرئية .

وفي (الوجودية) وكما يرى (هيدجر ١٨٨٩-١٩٧٦) من أن الوجود الحقيقي ليس شيئاً متخفياً وراء الظواهر ، مؤكداً بهذا على دور الإنسان في جعل الفن يحمل ماهيته بنفسه كتكشف داخلي للوجود ، " فالفن يعمل شمولياً وكلياً ، وبهذه الشمولية والكلية نقضي على الاغتراب " (٧٠، ص ٨٨) ، وباعتماد مبدأ الحرية يمكن إعادة تنظيم العالم على نحو ذاتي تبعاً لوعي تخيلي يقوم بالتنظيم الجديد ، فالوجوديون وكما يقول (سارتر ١٩٠٥-١٩٨٠) " ينطلقون أساساً من البحث الباطني لمكونات العمل الفني " (٦٩، ص ٤٠) فتكون الحصيلة بناء أشكال مجردة ، حيث أنهم يهتمون بالشكل وعلاقاته الجديدة داخل السطح التصويري .

مما تقدم يخلص الباحث إلى أن ما استعرض من طروحات فلسفية ، وبما يشكل منطلقات فكرية ومفاهيم جمالية لموضوعة الشكل الخالص ، إذ يتضح هذا بجلاء في الفكر الفلسفي ، لاسيما الفكر المثالي وما نجم عنه من توجهات جمالية مجردة ، انطلاقاً من تبني عالم فكري يناهض العالم المادي المرئي ، عالم قائم على افتراضات ميتافيزيقية متصورة لا محسوسة أرست أسساً جمالية للفن الخالص ، وبما يجعل الرسم التجريدي الحديث أن يكشف ويحول تلك الأفكار ويظهرها متجلية بطريقة حسية في أشكال فنية مجردة ، حيث نجد أن الفنان في أثناء أدائه لعملية تشييد الشكل الخالص ، ينبذ المحاكاة القائمة على المدركات الحسية المتعلقة بالواقع المرئي على وفق الأشكال المتجسدة ، فعملية الأداء الفني في الرسم

التجريدي تنطوي على ارتحال بنائية الشكل ومغادرتها للطارئ والنسبي إلى عالم لا تشبيهي ذي سمات شمولية وكلية متعالية عن المواضيع المحددة وفق جزئية وفردية الصورة المرئية ، فالأنساق البنائية في الأشكال المجردة تناشد كل ما هو مطلق ولا متناهي ، وعلى وفق هذا المسار فإن الذات المبدعة تسمو فوق فرديتها وغرائزيتها فتسلك سلوكاً تأملياً في عالم الروح المطلق ، وهذا لا يتمثل إلا بالنقاء الخالص والانعتاق من دونية المادة ، وبالانفتاح على عالم ما وراء الموجودات الحسية وحدس لحظات الإبداع بفكر مكثف يستخلص العلاقات والقوانين الكلية في بنية الشكل المجرد من خلال صور ذهنية تتجسد بأشكال ينتزعها الفنان عاطفياً لتشكل المشهد التصويري التجريدي الخالص .

المبحث الثالث : المرجعيات البنائية للشكل الخالص في الرسم الأوربي الحديث

توطئة :

إن الطبيعة الفكرية في الغرب قبل عصر النهضة ، كانت في أساسها سكونية وكأنها تأخذ بوجهة نظر الفيلسوف الإغريقي (بارمنيدس،٥١٥- ق.م) ، إذ كانت فلسفته تقوم على "فكرة الثبات وإنكار الحركة ، والتغيير والكثرة أو التعدد والصيرورة . وبهذا فإن رؤية الغرب على أن أهم العوامل في الحضارة البشرية ، ومبادئ النظام الطبيعي وفوق الطبيعي في العالم ، وقوانين الأخلاق والمنطق ، والمثل العليا للحق والخير ... كل ذلك كان يراه الغرب محدد وثابت لا يقبل التغير " . (٤، ص١١٢-١١٣) وهذا ما انعكس على نشاطات الحياة وأوجهها المختلفة ومنها الفن فكان النشاط الفني ينطوي على رؤية ثابتة للأشياء من خلال ارتباطه بمواضيع فنية ذات مضامين تاريخية وميثولوجية ، وبذلك فإن الأشكال الفنية تخضع لمعايير بنائية ثابتة أيضاً وهي بلا شك تلك المعايير والقواعد أو المبادئ الجمالية الكلاسيكية الصارمة التي جعلت من بنائية الشكل الفني تستهدف محاكاة المثالية الكلاسيكية بتجسدات واقعية .

وبعد أن اجتازت أوربا فترة العصور المظلمة وصولاً إلى عصر النهضة الإيطالية ، إذ وضعت نظاماً مبنياً على رؤية عقلانية للعالم وللإنسان (فالجمالية المثالية النهضوية جعلت من الإنسان محور العالم كله ومقياساً له ، ضمن حدود اعتبرت استنادا إلى هندسة (اقليدس) ، نهائية وثابتة ولا بديل عنها لبلوغ الجمال المثالي . ولكن من العبث أن نعتبر التجربة الفنية ترتبط بواقع حدد مرة واحدة ونهائية وفقاً لأحكام معينة كالأحكام الجمالية الإغريقية الكلاسيكية ، أو تبعاً للمبادئ الجمالية التي أرساها عصر النهضة . إذا كان العمل الفني يعبر عن مسالك عامة ومفاهيم نظرية لمجتمع ما ، فإنه من الضروري أن يتحرر هذا العمل عندما يتحول المجتمع تحولاً جذرياً وتنقلب معه المقاييس كلها . (٩،ص٨) وهذا ما حصل عندما ظهر تيار الرومانتيكية الذي اجتاح الأدب والفن من خلال توجهات انطوت على ازدراء وتشكك في سلطة العقل (وفي دوره في الإبداع الفني ، وذلك بجعل المشاعر والعواطف بديلاً له). (٤،ص١١٨) ويمنح الخيال السلطة الأولوية في إنشاء تشكلات العمل الفني . ومنذ ذلك الحين أخذت العملية الفنية تنصب على عمق الشعور بالتجربة الذاتية على اعتبار أنها قيمة مطلقة . وبإطلاق مثل هذه المساحة من الذاتية في الفن "سيكون لها أثر واضح في المغامرة التي قادت الفن الغربي خلال القرن العشرين ودفعه نحو آفاق جديدة . أي أن هذا التوجه للخلاص من المفاهيم السائدة سيمهد للتحرر من القواعد الكلاسيكية والمناهج العقلانية التي أطنبت بها الذات الإغريقية) . (٩٨،ص١١٩) فقد كان دور الفنان الإبداعي مهمشاً عندما حددت طبيعته الذاتية الفردية بتلك الثوابت والمعايير الجمالية الكلاسيكية . وبإعلان الرومانتيكية عن الحقيقة الجمالية الجديدة إذ : " ليس هناك ذوق ثابت ، إنما الذوق متغير ، هذه الحقيقة تعكس ببساطة ذلك الخط الفاصل بين طراز التفكير السكوني والتفكير الحركي المتغير ، أو بين العصور القديمة والعصر الحديث " (٤،ص١١٣) .

وتجدر الإشارة إلى أن ما شهده العالم الغربي الحديث من تبدل في المفاهيم والتحولات الفكرية وما حصل من تغيرات متسارعة، أحدثت تحولات في تركيبة البنى المختلفة إذ اجتاحت هذه التغييرات كافة الميادين والأصعدة ، فالنمو الاقتصادي وظهور استراتيجيات وصراعات سياسية وفكرية متزامنة، وما حصل من تعدد في المذاهب الفكرية والفلسفية، كالمادية، التجريبية، البراجماتية، العقلية، الوضعية ...الخ هذا يعني أن هذه التعددية تكشف عن صراعات مفصلية فكرية تطورية وتحولات في الرؤية ، ومن خضم هذه الصراعات والتحولات ، فأنها مهدت السبيل لتطور طبيعة فكرية جديدة أخذت تعتمل في فكر الغرب ، وهي فكرة التغيير

والصيرورة التي تقوم على الجدل (الديالكتيك) والتي وجدت مرجعياتها متجذرة في الفكر الإغريقي القديم من خلال فلسفة (هرقليطس) ثم أخذت تتصاعد ظهوراً لدى الفلاسفة المحدثين الذين تبنوا فكرة الجدل ، فأصبحت طبيعة الفكر الغربي تظهر على أنها دينامية تطورية أكثر من أن تكون ذات طبيعة استاتيكية ، هذه الظروف والمناخات الفكرية بما أنطوت عليه من تحولات اجتاحت الفن والأدب ، أفرزت مفهوم فكري جديد وهو الحداثة ، والحداثة تكشف عن تحول معرفي وذوقي سمته الأولى الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل . أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز . وهذا ما يجعل الحداثة ذات طاقة حيوية قبل كل شيء ، فالحداثة ليست إنجاز محدد يمكن تقليده ، بل أنها نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال ، وهي كذلك لأنها نقدية تحديداً ، ومن ثم تقوم على المراجعة الدائمة وإعادة النظر المستمرة، وبما أنها حالة فكرية دينامية فهي تؤدي إلى التجاوز المستمر للنفس وتتوافق مع الإبداع من حيث هو فعل متجدد . (١٠٣،ص٣٢) .

بالإضافة إلى ذلك فإن ما شهده الغرب من تقدم علمي وثورة تكنولوجية أدت إلى زيادة في التعجيل المتسارع نحو تبدل المفاهيم الجمالية ، فكانت لنظريات العلماء ومكتشفاتهم مثل النظرية النسبية لـ (انشتاين) وطروحات الفكر النفسي (الفرويدي)واختراع الكاميرا ، بمثل هذه المستجدات والمتغيرات إذ كان لها صدى ووقع على الطروحات الجمالية الحديثة ، ومن جانب آخر فإن حركة الانفتاح التي شهدها الغرب والرحلات الاستكشافية ، أتاحت الفرصة للإطلاع على فنون الشعوب الأخرى ومنها الفنون القديمة والبدائية والفنون الشرقية ، التي وجد فيها الفنان الغربي ومن خلال طبيعتها التكوينية بأنها تكشف عن نزعة فكرية وروحية ، إذ ألهمت الفنانين المحدثين بعداً جمالياً مضافاً ورؤية جديدة للشكل ، وفق هذه التوجهات الجديدة وما أفصحت عنه من تحولات في المفاهيم الجمالية المعاصرة وما صاحبها من ظهور تيارات فنية كشفت عن تحولات جمالية ، في بنية الشكل الفني بما يجعل من هذه التحولات سبباً لبلورة الطروحات والنتاجات الفنية التي تتسم بالحداثة والتجريب إذ مهدت لتحطيم بنى عالم قديم إلى عالم أكثر ثورية وابتكارية وحداثة على مستوى الشكل .

ويذكر أن التوجهات الجديدة نحو الفن الحديث لم تظهر في بداية الأمر تحولاً ملحوظاً في بنائية الشكل الفني ، بالرغم من أنها أطاحت بالمضامين الكلاسيكية عندما أحدثت الرومانتيكية نوع من التحول في الرؤية الجمالية نابعة من الذات ، وبما تنطوي عليه من عالم الخيال والانفعالات التعبيرية الوجدانية التي انعكست آثارها على الموضوع ، هذه الرؤية الجديدة " لم تتعرض في البداية لمسألة (الأسلوب) (الشكل) وتركزت اهتماماتها حول الموضوع أو المضمون . مع ذلك فإن تجديد الموضوع ، أي الانتقال من الموضوعات الكبرى ، تاريخية وميثيولوجية إلى المناظر والطبيعة الصامتة ومظاهر الحياة اليومية ، سيؤدي حتماً مع نهاية القرن التاسع عشر ، إلى تبدل في الرؤية وتبدل في التقنية والأسلوب " (٩،ص٩) ، والجدير بالذكر فإن لتجارب بعض الفنانين الذين صعدوا من قيمة وأهمية البنية التكوينية للعمل الفني جاءت من قبل فنانين عاصروا تلك الفترة أمثال (كونستابل ١٧٧٦-١٨٣٧) و (تيرنر ١٧٧٥-١٨٥١) حيث كانت لهم مساهمة فعالة في التحولات البنائية التي حصلت في الشكل الفني ، فقد أصبح للعمل الفني قيمة بنائية ووجوداً قائماً بذاته تحكمه قوانين التكوين لدرجة أن (كونستابل) يصف اللوحة من خلال هذه الرؤية الجمالية نحو التكوين إذ يقول : " (ما هو جيد في أحدها يمكن أن يكون رديئاً جداً أن نحن نقلناه إلى غيرها) ، على أن العناصر التي تتكون منها اللوحة متضامنة فيما بينها ، يعتمد بعضها على الآخر اعتماداً متبادلاً . ويضيف (كونستابل) : (أن جميع أجزائها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلاً ، ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضة ، فإذا حذفت أو أضفت رقماً واحداً أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة) (١٤، ص٢٣٩-٢٤٠) وعندما تناول (تيرنر) المواضيع التي كانت تخص مظاهر الطبيعة والمناظر الطبيعية ، فهو استهدف أن يوظفها " كذريعة للبحث والاستقصاء عن الظواهر الجوية وتقلباتها لتحقيق منهج جمالي خالص ، ففي لوحته الشهيرة (مطر ، عاصفة ،وسرعة خاطفة) ، التي رسمها عام

١٨٤٤ ، حاول (تيرنر) للوصول إلى أشكال خاطفة أثيرية مصنوعة من النور الخالص ، وفي هذا إشارة إلى اختفاء وضوح الأشكال وحجومها وصلابتها من الصورة " (٩٥،ص١١٧) بمثل هذه التوجهات التي أطاحت بالقواعد وثوابت المفاهيم الجمالية الكلاسيكية والتي تضفي على بنائية الشكل الفني تلك الأنماط الكلاسيكية ، فإن ذلك يؤدي إلى زعزعة الأنساق البنائية في بنية الشكل الواقعي .

وبهذا فإن مثل هذه التحولات التي طرأت في الفن وعلى الرؤية الجمالية ، إذ أدت إلى انفتاح آفاق الفن بشتى مظاهره ، والتي أفصحت عنها تيارات الفن الحديث ، مثل (الانطباعية ، الوحوشوية ، التعبيرية ، التكعيبية .....الخ) وهذه التيارات التي استهدفت تحطيم ثوابت النموذج المثالي الكلاسيكي وبما يكشف عنه من مضامين أخبارية وثائقية فقد اشتغلت منذ البداية على منظومات بنائية تستهدف إنشاء تشكلات قابلة للتغيير وفق فعل الذات الإبداعية للفنان . وهذه التوجهات الجديدة هدفها منصب على أبراز جمالية البناء والعلاقات التكوينية في الشكل الفني ، وظهر أن هذه التيارات استوعبت مفهوم الحداثة . إذ أن هذا المفهوم يفصح عن مناقضة الثوابت وتخطياً لا هوادة فيه للطروحات السابقة وتحديث دائب ومستمر في الوسائل والطروحات والأفكار ، وهكذا بدأ التغيير والتحديث الدائم في الفن وفي بنية الشكل الفني وهو ليس تغيير في حد ذاته أو من أجل إيجاد البديل أو المكمل للسابق ، بل هو تغيير جوهري يستهدف ضرب مراكز الاستقطاب للبنى وخلخلتها من الداخل وإيجاد بناءات جديدة مغايرة للسابق .

إن تيارات الرسم الحديث ، ولما أنطوت عليه من تحولات دائمة وجذرية في بنية الشكل فقد كشفت عن تجليات الحداثة في عدد من الرؤى والتطبيقات التي أظهرتها هذه التيارات في طريقة المعالجة ، إذ أخذت العملية الفنية تستهدف تفعيل الدور الجمالي للشكل من خلال الاشتغال على سلطة الخطاب البصري واستحداث مستمر لبناءات شكلية تنهض على رؤى جمالية تبتعد عن محاكاة الواقع ، وتعمل على خلق لغة تصويرية بإتباع جملة من المعالجات البنائية في الشكل الفني الذي بات منذ الانطباعية صعوداً إلى باقي التيارات يفارق التجسد الواقعي ، بدءً من عمليات فحص ظواهر الأشياء وتحليل اللون الذي لم يعد بالضرورة مطابقاً لمظاهر الأشياء والاشتغال عليه كنسق بنائي في ذاته ، ثم بعد ذلك تجاوز ظواهر الأشياء والانتقال إلى ما وراء المظاهر المتعددة والبحث عن بنية الشكل الجوهري ، حيث يؤكد على ذلك (هربرت ريد) بقوله : " أن هذا الاعتقاد أنما يقوم على أن وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة هو الاتجاه الميتافيزيقي الذي يبحث عما وراء الطبيعة في فن التصوير " (٢٢، ص ٤٥) . فقد نبذ الفن الحديث " هدف خمسة قرون من الجهد الأوربي ، فلم يعد المظهر الحقيقي للعالم المرئي ذا أهمية رئيسة ، صار الفنان ينشد شيئاً ما تحت المظاهر ، ينشد بعض رمز تشكيلي سيتضمن مغزى الواقعية بشكل يفوق ما يتضمنه أي نسخ مضبوط " . (٣٣، ص ٤١) هذه النظرية فتحت الباب لكل تطور في فن الرسم الذي تحرر من قوانين الأشياء المادية وابتعد عن المنظور اللوني والخطي ، وبالتالي تحرر الشكل الفني وتحول إلى نموذج يكشف عن بنائية الفعل الفني وإرادة التشكيل .

منح تحرر الشكل الفني من فعل المحاكاة للوجود المادي الفنان مساحة واسعة للتعبير عن رؤى مختلفة في خلق عوالم مفترضة تشكل بديلاً عن الواقع الحسي الذي بات يقيد تطلعات الفنانين نحو الرؤية الجمالية الحديثة للشكل ، والتي أخذت تتصاعد من خلال التجارب الجمالية والتحولات البنائية التي أظهرتها تيارات الرسم الحديث من أجل خلق لغة شكلية . فأضحت التجربة الفنية ملازمة للفن الحديث إذ قادت " إلى الاستنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن قوى غير مرئية ، فكان في جعل اللامرئي مرئياً بحسب تعبير بول كلي " (٩،ص١٠) ، أو بجعل الشكل يعبر عن (الضرورة الداخلية) كما قال (كاندنسكي) على افتراض " إن الفنانين مساقون بقوة دافعة عظيمة بضرورة داخلية . فالأشكال الطبيعية التي كانت موضع اهتمام الفن التقليدي تقيم عوائق أمام التعبير الحر عن هذه الضرورة الداخلية ، ويجب أطراحها .

يجب أن تتطور إنشاءات جديدة تتساوق مع الدفع الداخلي للفنان الذي بات يشكل المعادل الموضوعي " (٣٣ ، ص ١١٣) وبمثل هذه التوجهات التي جلبتها تيارات الحداثة والتي عالجت مشكلة الشكل بمختلف الأساليب والطرائق من خلال جملة من التحولات البنائية والتقنية ، إذ شكلت منطلقات لتقصيات جديدة على مستوى بنية الشكل التي " ابتعدت عن الأسس والمفاهيم الكلاسيكية بقدر ما اقتربت من الفنون الشرقية ذات الطابع الخطي التجريدي " (٩ ، ص ١٠) .وبهذا تكمن أهمية هذه التيارات من أنها كونت روافد للرسم التجريدي الحديث وأشكاله الخالصة .

التحولات البنائية نحو التجريد الخالص :

- بنائية الشكل في الانطباعية :

قادت المعالجات البنائية للشكل الفني ، التي أظهرتها المدرسة الانطباعية في الرسم الحديث والتي يمكن اعتبارها بداية لخطوة مهمة على صعيد التحولات البنائية ، قادت الشكل نحو التجريد الخالص . فقد وشكلت الانطباعية ذلك التحول في الشكل الفني عندما حررت طبيعة اللون نحو ما هو خالص ونقي ، وجاء هذا نتيجة جعل اللون نسقاً بنائياً متصدراً ينهض عليه البناء التكويني الشكلي من خلال المعالجات اللونية والبحث المستمر في تحليل اللون وإيجاد سلم جديد من الألوان يساعد على تصوير انعكاسات أشعة الشمس على الأشياء . وفي أثناء سعي الانطباعيين " للوصول إلى ديناميكية الحركة وبهجة المشاهد المثيرة لعواطفهم ، تمكنوا من الكشف عما يمكن أن يصبح أساساً في صناعة الصورة للتعبير عن مظهر جديد للشكل ، بوضع الألوان مقسمة على هيأة درجات (تونات) من بقع الألوان الخالصة ، وكان هذا الكشف بمثابة إعلان عن مولد رؤية جديدة للطبيعة " (١٩، ص ٣٦) .

أتبعت الانطباعية أساليب جديدة في تشييد الشكل الفني مبنية على هذا النمط الجديد في الرؤية ، فاستهدفت تسجيل الانطباع البصري كما تحسسه العين مادياً وآنياً دون الاكتراث بالنظم وقوانين الجمال الكلاسيكية السابقة التي تجسم الشكل وتمنحه العمق الإيهامي الواقعي ، بل هي لا ترى في الأشكال الطبيعية سوى تغييرات الطبيعة حسب الضوء ، المناخ ، الفصل ، الساعة " ذلك إن الفنان لم يعد يصور الأشياء استناداً إلى ما تكون لديه من معرفة بهذه الأشياء ، أو ما اكتسبه من خبرة . فهو مثلاً لن يصور الأرض بلونها الترابي البني المعروف ، بل كما تتراءى له في اللحظة نفسها التي ينظر إليها : وردية مع ظلال زرقاء ، أو برتقالية مع ظلال بنفسجية ،

وعلى الفنان أن يصور ما يراه بسرعة كي يتمكن من تسجيل معالم الطبيعة الأكثر دقة وشفافية والأسرع زولاً " (٩ ، ص ٣٥) ، وبهذا غادر الشكل الفني منذ الانطباعية تلك المحاكاة الواقعية ، فحللوا الانطباعيون مظاهر الأشياء إلى منظومات من الألوان ، فهم يصورون ما يتراءى للعين من الشيء ، وباللون الذي ينعكس من هذا الشيء في لحظة بعينها ، ومن ثم يصبح التركيز على خواص اللون، من حيث هو ظاهرة مجردة ، لا جسمية ولا مادية ، كما لو كان لوناً في ذاته (٤، ص ١٥٢-١٥٣).

وبهذا يمكن أن تشكل الانطباعية بداية تصدع بنية الشكل الفني الذي اعتمد محاكاة الواقع ، إذ يستلزم تشييد الشكل الانطباعي ، الاعتماد على الإحساس المباشر واللحظي والمتغير ، فذهبت في تحليل اللون الصادر عن الأجسام المادية على وفق إحساس الرسام اللحظي ، وتأثيرات الضوء الطبيعي وانعكاسه وتأثير الألوان بعضها على بعض . وهنا أصبح تركيز الرسام على بناء الشكل وليس موضوع الشكل ، وهذا جاء نتيجة تحرر الشكل أزاء الوظيفة الإخبارية التي تستلزم الواقعية ، فالأنطباعيون يرون العالم والأشياء عبارة عن ألوان وأضواء مشعّة ، ويسجلونها كما يرونها ، ألواناً وأضواءً تنتظم أشكالاً ، فكانت غايتهم بصرية لونية تشكيلية جمالية ، لا يهمهم الوجود المادي الصلب للشيء الذي يلونون ، فالأشياء لا تمثل سوى ما يتولّد عنها من علاقات لونية ، ونتيجة لذلك أبعدوا التدرج بين الضوء والظل الذي كان يوظف إبراز التجسيمية الواقعية (٢٠ ، ص ٢٢) .

فرضت الانطباعية على ا لرسام وفق هذه الرؤية الجمالية للشكل تكنيك جديد ، فاللون الذي كان يستخدم سابقاً لأجل تجسيم ظواهر الأشياء ، أخذ يتحول من لون وصفي إلى لون مستقل ، إلى لون خام ذي قيمة ذاتية فتصبح مكوناته السكونية دينامية متبدلة دوماً ، توحي – بسبب تداخل الموجات اللونية في الطبيعة – بهذا الطابع التموجي المترجرج للإشعاع الشمسي . فالعالم إذن في نشاط لوني دائم . (٩، ص ٣٧) ، وعلى ضوء ما أحدثته الانطباعية من تبدل في الرؤية الفنية واكتساحها للمعايير الجمالية الكلاسيكية ، فهي بكشفها عن الحقيقة الجمالية الجديدة مثلت " نقطة من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي ، وهي النظر إلى الأشياء وإلى الحياة في مجموعها على أنها في حالة حركة وحالة تغيير مستمر . فكل ظاهرة تمثل حادثاً عابراً لن يتكرر أبداً ، وموجة يجرفها تيار الزمان ذلك النهر الذي لا يستطيع المرء أن ينزل إليه مرتين . كما قال (هرقليطس) قديماً ، ومنهج الانطباعية في عمومه وبكل أساليبه وحيله الفنية ، يعبر عن هذه الحقيقة ويؤكدها ، (٤ ، ص ١٤٨) .

قاد تحليل الظواهر الضوئية الانطباعيين إلى " ابتكار أرضية جديدة في حقل التقنية ، لقد حددوا ألوان (الباليت) بألوان الموشور الضوئي ، وشرعوا يضعون في حساباتهم قوانين الألوان المكملة ، وحين اكتشفوا أن الألوان المكملة الموضوعة جنباً إلى جنب ، يصعّد الواحد منها الآخر ، وأن مزجها يؤدي إلى أن يقضي الواحد منها على الآخر ، لذلك استعملوا ألوانهم خالصة" (٧٧ ، ص ٢٥) .

إن بنية الخطاب البصري في الأعمال الانطباعية ونتيجة للتكنيك الجديد الذي استخدم في تصوير الشكل المرئي عند الانطباعيين إذ أنهم طبقوا نظرية التضاد الآني في علم الألوان واستخدموا اللمسات العريضة للون في الأداء (٥٧ ، ص ٥٥) ونتيجة تحليل اللون واستخدامه في بناء الشكل ، أفرز هذا ظاهرة جديدة وهي وجود مساحات لونية بألوان خالصة تغلف سطح الشكل المرئي (للشيء) ، فإذا ما اقتطع جزء من ذلك السطح فإن تلك المساحات اللونية سينظر لها على أنها أشكال مجردة ملونة ومتجاورة تمتلك صفة التسطيح ، وهي متضادة أو متباينة في اللون ولكنها تنتمي إلى سطح واحد وهو سطح الشكل المتشيء . أن اللمسات العريضة التي اتبعت في تكنيك آخر وما تمثله من رؤية ذاتية فردية ، أنطوت على حرية ذاتية استطاعت أن تتحرر نسبياً من قيود الموضوعية في إطار الشكل الممثل . ويشير (فرانكاستل) مؤرخ هذه الحركة الفنية " أن ما يميز الانطباعيين عن بقية المصورين هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية لا من أجل الموضوع ذاته " (٤ ، ص ١٥١) .

ومن خلال التحليل البنائي للعلاقات التكوينية التي أظهرتها الأعمال الفنية لـ (مونيه ١٨٤٠-١٩٢٦) وهو أحد رواد هذا الاتجاه ومن الذين أعطوا تمثيلاً حياً لطروحات الانطباعية * ، فنجد أنه اتبع معالجات بنائية تكنيكية للشكل تنهض على استخدام اللون بضربات كبيرة من اللون تحمل كل منها آثار فرشاته الواضحة . ولذلك فقد لجأ إلى مواضيع تتيح له استخدام هذا التكنيك الجديد ، ففي رسومه التي تمثل انعكاسات ضوء الشمس على الماء لجأ (مونيه) إلى هذه الضربات من اللون الخالص . فلمسة الزيت كسرت لتتيح المجاورة لعدد واسع من الألوان الخالصة. وتجدر الإشارة على أن (كوربيه) الرسام الواقعي كان ينظر إلى لون الحشائش والأشجار بأنه لون أخضر ، ولكن الانطباعيين أمثال (مونيه) ، (رنوار) وغيرهم جعلوه بلون أصفر أو أزرق قياساً بالضوء المنعكس عليه وهذه الرؤية هي أصل الثورة في الانطباعية (١٠ ، ص ٣٩-٤١) .

أدى اندفاع مونيه لتسجيل حركة الضوء و انعكاساته إلى نهج يغاير موضوعه الأساس ويتبع ردود فعله الخاصة ، فكانت تجربته الإدراكية تتناول العابر والأكثر صعوبة من التشبيه . " فقد لاحظ (مونيه) ، ورسم انعكاسات الماء التي أعطته أهمية ووسيلة لعكس قشرة العالم المتجمع في الذاكرة في صورة للعالم تدركه الحواس في تلك اللحظة ، فمع نهر (السين) تعلم (مونيه) كيف يكّيف الأحجام والأشكال والدرجات اللونية والإيقاعات والأصباغ بضربات فرشاته من أجل الصور المتسللة عبر الموجات والانعكاسات " (١٠٩ ، ص ١١٨) ، وقد وصف (جورج هاملتون) رسومات (مونيه) بأنها " (نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك). لقد بدى (مونيه) كأنه أستطاع أن يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية ، وبذا تحولت الطبيعة في رسومه الانطباعية إلى نوع من الرمزية الكونية ، مست الفن التجريدي مساً وشيكاً ، والواقع أن الدين الذي يكنه أثنان من رواد التجريدية له ، وهما (موندريان) و (كاندنسكي) مهم ومعروف " (١٠ ، ص ٤٧) .

وبهذا فقد أصبحت العملية الفنية تتركز على إنشاء بنية شكل فني أخذ بعداً بنائياً ينهض على القيمة اللونية بعيداً عن موضوعه الواقعي ، من هنا ووفق هذا المسار الذي ابتدأ بتهشيم الشكل الواقعي ، فإن الشكل الفني اخذ يخضع لعمليات تجريد ستشكل منعطفاً نحو الرسم التجريدي (اللاموضوعي) ، " فقد أصبح الموضوع للذات محض حجة لعلاقات شكلية وتجريدية ، قائمة على أساس علاقات بنائية بين العناصر المكونة للوحة ، فمع الزمن انتهت لوحات (مونيه) إلى لوحات ذاتية خالصة ، بعد أبعاده كل عناصر الموضوع المعتادة ، واعتماده على العلاقات الشكلية المؤسسة على أحاسيسه ووجدانياته ، وبفتح تلك الصلات مع المدرك الحسي في أثناء العمل ، مهد لظهور اتجاه معاصر سميّ بالتجريدية الانطباعية . وهذا ما ظهر خاصةً في اللوحات التي وصلت إلى مجرد ألوان وضربات فرشاة ، بعد عثور الفنان التجريدي على معادل صوري لانفعالاته أزاء الطبيعة " (٩٨ ، ص١٢٤) ، وهذه تذكر بالإجراءات التقنية والمعالجات البنائية للشكل الخالص التي أتبعها الرسامون التجريديون في بداية الأمر أمثال : موندريان ، كاندنسكي ، وفان ديسبرج وغيرهم .

ولم تكن الانطباعية ذات منهج تكنيكي واحد ومحدد ، فتبعاً لتلك المساحة الذاتية والتلقائية المباشرة في معالجة بنائية الشكل ، أدى هذا الواقع إلى اختلاف في الرؤية وتباين في الأسلوب الفني ، فانبثقت عن هذه الحركة اتجاهات فنية أخرى ، تمثلت بعدد من الفنانين الانطباعيين ، كما تمثلت ، من جهة ثانية بظهور تيار فني جديد وهو :(الانطباعية المحدثة)، إذ انتقلت الانطباعية من تكنيك بنائي يعتمد على الأداء السريع والتلقائي ، إلى منهجية أقرب إلى العقلية والحسابات العلمية حيث " تناولت الانطباعية الجديدة دراسات الفيزيائيين أمثال (شفرول) ، (ماكسويل) ، (وود) ، (هلمهولتنز) ، (شارل هنري) . معبرين بذلك عن إرادة لخلق انطباعية

* . يتردد أسم (مونيه) مع نشوء الحركة الانطباعية في الرسم في فرنسا ، وقد سبق للناقد فيلكس فينون أن قال " كأن كلمة انطباعي خلقت له ، وهي تليق به أكثر من سواه " ... للمزيد ينظر: (١٠٨، ص١١٣).

علمية ...استخدمت تجزئة السطح التصويري إلى بقع لونية محسوبة وفق قانون التضاد المتزامن بتثبيت الضربات • اللونية الخالصة وتجزئتها بحسب منهج علمي معتمدة على ميكانيكية الإدراك في الأبصار أي أن مزج الألوان لا يتم على الملونة (الباليت) بل يحصل مزج الألوان بصرياً في عين المشاهد بفضل تجاور هذه البقع أو النقاط اللونية الموجودة على اللوحة التي تحول فيها الموضوع إلى صيغة رياضية ، وبهذا فإن الألوان في بنية العمل الفني قد اكتسبت قيمة ثابتة ذات طبيعة تجريدية" (٩، ص ٤٥-٤٦) .

ومن بين رواد هذا الاتجاه (بول سينياك ١٨٦٣-١٩٣٥) و (جورج بيير سوارا ، ١٨٥٩-١٨٩١) ، إذ حددوا أبعاد هذا الاتجاه الجديد ، وادعى (سوا را) بأنه " استطاع أن يُوثق الثوب الممزق الذي خلفه الانطباعيون السابقون " (١٩، ص ٤٨) وبقدر تعلق الأمر بهذه التحولات التي شهدها الفن الأوربي والتي قادت في النهاية إلى ظهور تيار الرسم التجريدي فإن الإضافة التي حققتها الانطباعية المحدثة جاءت عندما تخلى رواد هذا الاتجاه عن الأداء السريع لرصد اللحظة الهاربة كما كان متبع سابقاً " فاتخذوا آلية أكثر تروي وتعقل ، دون أن يفقدوا اهتمامهم بقيمة اللون التعبيرية والتشكيلية . الأمر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو التجريد والإدراك الذهني للخواص الكلية والجوهرية للظواهر الكونية والإنسانية " (١٠٠، ص ٧٩) .

استهدفت الانطباعية المحدثة من العمل الفني إظهار جماليته من خلال قيمته التصميمية بعد ان عالجت اللوحة بنائياً بمساحات اللون المتجاورة والمتناسقة وفق قانون بنائي واحد ، وهذا ما وجده (مولر) في أعمال (سوارا) إذ يرى إنه بالرغم من وجود عناصر قصصية (أشكال تشخيصية) فليست هي ما يتبقى في الذاكرة بل الأسلوب في معالجة البناء الفني فيها ، إذ يكمن الجمال بالتلاعب في الألوان والخطوط فكل شيء قد تحول ، بالأساس إلى هيمنة الفن الخالص، ويوعز ذلك الأسلوب إلى أن (سوارا) استوعب أهمية وجود قانون بنائي تنتظم وتأتلف حوله المساحات اللونية معلناً عن تأثره بدراسة (قواعد فن التخطيط) لـ (شارل بلانك) وأكتشف فيه جملة أثرت فيه وهي : - اللون الذي يختزل إلى قواعد محددة معينة يمكن أن يدرَّس كالموسيقى . (٧٧، ص ٥٧) ، أخذ (سوارا) يتخلى عن الموضوع ويهتم بالتكوين البنائي في لوحاته ، فالتقسيمات العديدة الأفقية والعمودية تتصف بتسلسل منطق رياضي ، أن بنية التكوين التي اتبعت ذلك النهج أدت بالأشكال الميل إلى التسطيح مع ألوان خالصة ومتضادة وخطوط منسجمة ، وقد أوضح نظامه هذا قائلاً : (الفن هو انسجام التضادات) ، فتضادات الخط وتضادات النغمة واللون التي سبق له أن أرسى قواعدها ، وجدها تعبر عن المزاج ضمن أي من التقسيمات الشكلية . فالنغمات المعتمة والألوان الباردة والخطوط النازلة توحي بالحزن والقنوط ، والنغمات المضيئة والألوان الدافئة والخطوط الصاعدة توحي بالسرور والانفعال . كان (سوارا) يعلم حق العلم سذاجة استنتاجه هذا ، لكنه كان موقناً بأن لغة أفصح تعبيراً في الرسم قد تتطور مستقبلاً إذا ما سلمنا أن الخواص التجريدية هي أكثر الخواص الفنية إيصالاً لهذا المعنى . (١٠ ، ص ٨٤) .

حققت الانطباعية المحدثة مقترباً من صيغة البناء الفني في الرسم التجريدي عندما اتبعت في تكنيكها البنائي وضع المساحات اللونية الخالصة بصورة متوازية مع المسطح التصويري وعلى شكل نقاط أو بقع من الألوان ولصغر تلك المساحات اللونية أطلق عليها اسم التنقيطية فضلاً عن أن هذه البقع من الألوان غطت سطح اللوحة بشكل كامل ، فأخذ الفنان يتعامل مع اللوحة كسطح مستوي ، وبهذا يقول (ليماري) أن ثمرة ذلك التكنيك الذي يتركز حول سلسلة من الضربات القصيرة والنقلات المفاجئة ، أدى ذلك إلى إنقاص العمق ، من أجل خلق التأثيرات السطحية ، فأصبحت الواجهة والخلفية تتآلفان معاً بضربات لونية متضادة ومتباينة ومتجاورة أو متدرجة . (٦٣، ص ١٤٢) ، وبهذا يقترب العمل الفني من صيغة

• استخدمت نوع من الضربات المتقاطعة أطلق عليها (الكاسحة) وفق التعبير الفرنسي ، واستخدمت كتكنيك في البناء الفني ... للمزيد أنظر (١٠ ، ص ٧٧).

التسطيح وهي بلا شك أحدى سمات الرسم التجريدي . أن التحول الذي حدث هو تحول من اللوحة كانعكاس لعالم مرئي وهو عالم الأشياء إلى اللوحة كمساحة ، كشيء بحد ذاته ، كواقع جديد لا يعيدنا سوى إلى نفسه كبناء فني ، أي أن زوال الموضوع أو تحوله إلى مجرد مبرر للرؤية أو التأليف أو الكيفية البنائية سيقود هذا حتماً إلى التجريد . (٩ ، ص ٤٧) .

أفرزت هذه التداعيات التي لحقت ببنية الشكل الواقعي جملة من المتغيرات أظهرها الخطاب البصري في الانطباعية والانطباعية المحدثة فحققت بعداً جمالياً في ذاته يبتعد في أهدافه عن التجسيدات الواقعية ويقترب في معالجاته بخطوات متتابعة نحو بلورة مفاهيم جمالية خالصة تشكل إرهاصات للرسم التجريدي . وهذا ما وجده الباحث في المؤشرات الآتية :

- أن تحليل اللون المرئي في ظواهر الأشياء مكن من استخدام اللون بشكله الخالص ليتحرر من قيود الوصف والتشخيص الواقعي ، وهذه العملية جعلت اللون في ذاته قيمة بنائية شكلية نجد لها صدى واسع في اتجاهات الرسم التجريدي وبما يعتمد عليها في بنائية الشكل الخالص .
- أن تحليل الظواهر المرئية جعل الشكل الفني يظهر بمساحات لونية مسطحة تتجمع على سطح اللوحة دون الالتفاف إلى عمليات التظليل التي تشكل عنصر إيهامي يوحي بالعمق أو المنظور أو التجسيم ، حيث أفرزت هذه المعالجات سمات جمالية جديدة حصلت بفعل إذابة الكتلة والحجمية التي تميز الشكل الواقعي .
- أن الطبيعة التشييدية في العمل الفني بشكلها العام روعيّ فيها التناغم اللوني لمساحات من الألوان المتضادة والتي نتجت بفعل تحليل اللون الأمر الذي أدى إلى امتداد هذه المساحات اللونية خارج حدود الشكل المرئي لخلق نوع من الانسجام اللوني مع فضاءات اللوحة الأخرى .
- لقد أصبح للوحة كيان قائم بذاته فهي تخضع لقانون بنائي جمالي خالص . وهي تعني مجموعة علاقات لونية تشكلت من أنساق بنائية من الألوان الخالصة ونتيجةً لذلك فإن هذه المعالجات البنائية أدت إلى زحزحت القيم البنائية التقليدية للشكل الفني بجعله خاضعاً لهذه المنظومة البنائية الجديدة التي اعتمدت على عنصر اللون وما يشكله من تناغمات وانسجامات بين متضاداته من خلال إذابة الشكل الواقعي في هذه المنظومة اللونية .

شكلت السمات الرئيسة التي تظهر في توجهات الفن الحديث ظاهرة مميزة في بعض من تياراته إذ يأتي في طليعة ذلك هو عامل التبسيط ، ويعني هذا العامل الحد من تلك الإيقاعات الكثيرة ، التي تبدو في الخطوط الخارجية لأشكال الطبيعة ، وغيرها من الأشكال ، وذلك بالتقليل من تلك التأثيرات التي تعطي الصورة محاكاتها الطبيعية ، وتمدها بأشكالها ونماذجها العضوية ، وما قد تنطوي عليه من مظاهر حيوية . فعملية التخفيف من الصورة الواقعية كما حدث في الانطباعية والانطباعية المحدثة وفرضهما سياقات بنائية شاملة تعتمد على طبيعة اللون الخالص فإن من شأن هذه الإجراءات أن تعمل على تألق الفكرة الجمالية التي تركزت على إظهار طبيعة البناء الفني الذي بدأ يفارق الواقعية نسبياً فيخضع الشكل إلى صراع قطبين رئيسين (واقعية عظمى / تجريدية عظمى) حيث يكون التجريد هنا في صورة نسبية كما تكون الواقعية قائمة بدورها أيضاً . (٢٣ ، ص ٢٧) .

وبالرغم من الإجراءات والمعالجات التي أظهرت نوع من التجريد النسبي لا زالت بنائية الشكل الفني في الانطباعية والانطباعية المحدثة تقيم الوشائج مع الشكل المرئي . إذ تعتمد الحسية المباشرة والرؤية البصرية المرتبطة بطبيعة الأشياء . (١٩ ، ص ٥٥) ، وعلى هذا الأساس فإن الشكل الفني يخضع لمؤثرات بصرية مكانية وزمانية تتداخل تداخلاً غير ملحوظ ، وتجعل الشيء الطبيعي متغير ، أي أن المظهر الخارجي للأشياء عابر وزائل ونسبي ومتغير ، وعليه يجب على الفنان أن يتوقف عن تقديم التضحيات لحساب المؤثرات البصرية وأن يستقصي الشكل الذي يمثل الحقيقة الجوهرية الثابتة والكامنة خلف مظاهر الأشياء (٥٥ ، ص

١١٦) ، فلم يقف فنانو ما بعد الانطباعية أمثال (سيزان ، كوكان ، فان كوخ) لم يقفوا عند هذا الشكل الانطباعي المرئي بفضل توجههم الفني الجديد الذي يستهدف الجوهر بدل المظهر ، وهذا هو سر الخلاف بينهم وبين الانطباعية ، وهي مدرسة حسية) ظاهرية لا تأخذ بالأسباب الباطنية في الأشياء ، وهذا التوجه الجديد سيشهده الفن الحديث فيما بعد ، إذ يصبح الاشتغال على سلطة الفكر لا سلطة المادة ومظهرها الحسي المرئي ، والتوجهات الجديدة ما بعد الانطباعية استلزمت مغادرة هذه الحسية النسبية والاعتماد على طاقات فكرية تمكن الدخول إلى الحقيقة الجوهرية دون الاقتصار على الوجه الخارجي العابر لهذه الحقيقة وكما قال (ريمي دي غورمون) : " كل شيء أفكر فيه هو حقيقي ، الفكر هو الحقيقة الوحيدة . الخارج هو شيء نسبي . كل شيء مؤقت ما عدا الفكر " (٥٥٦ ، ص ١١٦) .

أخذ الفن وفق هذه التحولات يفهم على أنه " التعبير عن اللامرئي بإشارات متجلية كما صرح (هيجل) بأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة ، وأقام (بودلير) صلة بين المرئي واللامرئي وبين كل الظواهر المحسوسة. الحقيقة إذن لا تقتصر على ما تراه العين ، هذه النافذة الضيقة التي ليس بوسعها إلتقاط سوى جزء يسير من الحقل المتموج . وأمام ، هذا العجز في إلتقاط تعقيدات الطبيعة ، وجد الفنان أن بإمكانه قلب العالم الخارجي باتجاه العالم الداخلي وطرح الحلول المبنية على معالجات بنائية بألوان باتت منفصلة عن أي تمثيل صوري ، ذلك أن اتجاهاً جديداً في استعمال اللون سيقودنا نحو التبسيط ، في الأشكال والمساحات اللونية " (٩ ، ص ٥٢-٥٤) .

هذا الاتجاه الذي قاد الفن إلى مفارقة المظهر المرئي باتجاه الجوهر اللامرئي الكامن خلف مظاهر الأشياء يقترب من الصيغ البنائية ذات المنحى التجريدي التي اتخذها الشكل في الفنون القديمة والتي استعرضها الباحث في المبحث الأول ، إذ كانت بنائية الشكل تعبر عن مضامين فكرية ، فجاءت معالجات تشييد الشكل مفارقة للعالم المرئي ، وهذا ما أو عزه (ريد) بقوله : " لما ترسخ مفهوم نظامين من الوجود: الأول مرئي والثاني غير مرئي ، حصلت محاولة لتحويل الوجود غير المرئي إلى وجود مرئي " (٣٢ ، ص ٧٤) ويرتبط المفهوم اللامرئي بجوانب ميتافيزيقية وروحية ، " فأصبح العمل الفني وسيط ما بين الظاهرة الحسية المادية الطبيعية وعالم الموجودات الروحية ، لقد أصبح بالأحرى رمزاً للتعبير عن حالة فكرية أو انفعالية " (٣٢، ص ٧٣) وهذه الأفكار بلاشك هي أقرب إلى الطروحات التي أتى بها (سيزان ١٨٣٩-١٩٠٦) إذ " تقدم من الظاهرة إلى الماهية " (١٠، ص ٥٨) فبات ينشد شيئاً ما تحت المظاهر ، شيئاً يعبر عن محاولة لمسك بنية الكلي والثابت في ما وراء الطبيعة عبر مغادرة مظاهرها الفردية الطارئة ومن خلال عمق إحساسه بالجمال الخالص في الأشكال الهندسية : فقد كان هدف (سيزان) هو مسك جوهر الأشياء وبدون زيف الإحساس " (٦٨ ، ص٢٩) وفي هذا الخصوص يقول (سيزان) : " أعتقد إنني أصبح أكثر صفاءً في مواجهة الطبيعة ، لكنه يستدرك قائلاً : كل ما نراه يتشتت ويختفي والطبيعة دائماً هي ما هي عليه ، ولكن لا شيء يتبقى منها ، لا شيء مما نراه . ولابد لفننا من أن يمنح الطبيعة معنى الاستمرار المثير ، إلى جانب مظهر كل تغيراتها ، فسيساعدنا هذا على الإحساس بالطبيعة كشيء ابدي " (٣٤ ، ص ٢٢٦) إن هذا اعتقاد بأن وراء المظاهر المرئية المتغيرة تكمن الحقيقة الثابتة ، وعلى الفنان أن يكتشف تلك الحقيقة .

اتبع (سيزان) منهجاً بنائياً للشكل ينهض على رؤية تجريدية تقترب من طروحات (أفلاطون) الميتافيزيقية الذي مجد الجمال الخالص ، أذ يرى هذا الفيلسوف أن الجمال الخالص (في ذاته) يتموضع في البناءات الشكلية التجريدية الهندسية الناتجة عن الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح فهذه الأشكال تكشف عن جمال مطلق مفارق للعالم المادي النسبي والزائل وكما مر ذكره في المبحث الفلسفي ، وبهذا فإن (سيزان) " أعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونحى بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الأشكال الهندسية " (٧٧ ، ص ٤٠) فقد " نشد سيزان شكله في الشيء ذاته ، ليظهر البناء الكامن في المواضيع الطبيعية . لقد

تضمن هذا ، التأكيد على السطوح ، والكتل ، والحدود الخطوطية ، التي تولت منح لوحاته نظاماً هندسياً ، وقد قال (سيزان) ذاته بأن الطبيعة يمكن أن تحول إلى اسطوانة وإلى كرة وإلى مخروط وذلك قريب جداً من السطوح والأشكال المجسمة التي ذكرها أفلاطون " (٣٣ ، ص ٧١) وبما أن بنائية الشكل الفني لدى (سيزان) تنهض على عمليات تحليل الأشكال الطبيعية ومحاولة استمكان هيكليتها الهندسية التي تمثل حقيقتها الجوهرية الثابتة ، فيرى الباحث إن هذه الرؤية الجمالية وفضلاً عما ذكره (ريد) فهي تحقق مقترباً من الطروحات الأرسطية ، إذ يتخذ الشكل الفني انطلاقته الأولى بدءً من الطبيعة المرئية ، ولكنه يتصاعد في البناء متجرداً من الفردية والجزئية ، وهو بالتالي يحاول الأقتراب من الجمال الخالص الهندسي الذي ذكره (أفلاطون) .

وعلى وفق هذه التوجهات جاءت المعالجات البنائية للشكل الفني لدى(سيزان) بما يشكل تحولاً جذرياً في رؤية جديدة للشكل الذي ابتدأ يفارق المظهر الحسي للعالم المرئي فقد ابتدأ يحلل مظاهر الأشياء وفق اقترابها من الأشكال الهندسية ، محققاً بذلك خرقاً لبنيتها الظاهرية الفردية المتغيرة من أجل الوصول إلى البنية الجوهرية الثابتة من خلال نظرة متأنية متأملة تحاول الإحاطة بجوانب الشيء ، تتفحص أوضاعه المكانية المتتابعة في الزمن بمتابعة لحظات الإدراك المتعددة والمتغيرة ، لاستمكان الإدراك الكلي المبني على منطق عقلي في تحليل وإعادة تركيب بنية الشكل ، فألزمت هذه العملية إعادة قراءة المشهد المرئي وفق طروحات (بركسون) في علاقة الزمان بالمكان . وعلى دور " الامتداد الزمني في التجربة . فمع مرور الزمن يتراكم في ذاكرة الملاحظ خزين من المعلومات الإدراكية حول شيء معين في العالم الخارجي المرئي وتصبح هذه الخبرة المتراكمة أساساً للمعرفة الحسية عن ذلك الشيء عند الشخص الملاحظ ، وتشبه هذه العملية مناهج سيزان " (٥٥ ، ص ٦٤) حيث أعتمد في بناء أشكاله نهجاً يقوم على الجمع المتتابع و " تنظيم الموضوع وفقاً لفصول الإدراك الحسي المنفصلة التي يختبرها ...ففي التكوين الكلي للوحة عمد إلى تنظيم أجزاءها إلى مساحات إدراكية حسية تحدث خلالها التشويهات لصالح التضاد الشكلي لتحقيق مجموعات كلية بصرية (Visual Gestalt) تتسم بأعلى قدر ممكن من الوحدة " (٥٥ ، ص ٢٧) . وتبعاً لذلك فإن العلاقات البنائية التي يظهرها الخطاب البصري لدى (سيزان)، أفصحت عن جملة من الإجراءات والمعالجات ذات المنحى التجريدي ، فباستهداف العلاقات الجوهرية بطابعها الكلي ، فرض واقعاً بنائياً ليستبعد من الشكل مظاهر المنظور التقليدي " فليس هناك نقطة تلاش ...والأشكال لا تتضائل حجماً " (١٠ ، ص ٥٢) وأخذ بتقريب الأشياء الموجودة في الأفق وأبعاد الأشياء القريبة وجرد كل من مقدمة الصورة ونهايتها من وضعها الحقيقي (الواقعي) فاستبعد من سطح اللوحة الإيحاء بالمكان الذي يقف فيه كل ذلك من أجل أن " يركز على تنظيم العلاقات البنائية وفق موضوعية ليست بالنسبة للطبيعة . وأنما لبناء اللوحة " (٦٤٥ ، ص ٧٤) وهكذا عمد على " توحيد السطح والعمق في رسوماته لاسيما بواسطة التقنية المعروفة باسم الانتقال * (Passage) وهي تسيير السطوح معاً وأن لا تكون منفصلة في الفضاء " (٥٥ ، ص ٢٢) .

أن تجاهل المنظور التقليدي وإلغاء وجود نقطة النظر الرئيسة ، فهذا يمثل حالة إدراكية واحدة إذ يمنح الشكل صيغته الواقعية ، ولكن افتراض (سيزان) لأماكن متعددة ونقاط نظر أخرى جعل من سطوح الأشكال تتداخل وتتراكب لتقترب من مسطح واحد بموازاة واجهة اللوحة ، " فيتم التركيز على التآلف بين التضادات من الخطوط والسطوح وإبراز قيمة الهارموني في بنية الشكل التي أخذت تقترب من أشكال الهندسة التي أدركها في الطبيعة " (١١١ ، ص ١١٨) يقول (باونيس) : " لقد أراد (سيزان) أن ينفذ إلى ما تحت الظواهر وجاء لونه ليعبر بصورة ما عن أعماق الطبيعة ، أصول العالم مقتنصاً الإيقاع الكوني "

* من الطرق التي طورها (سيزان) واستخدمها هي ما يسمى بتراكب المستويات ، فهو أراد أن ينظر إلى تفاصيل المشهد بما يسمى عين الطائر ....

(١٠، ص ٥٨) وفي نهاية تجاربه الفنية " بدأ يحقّق تكاملاً مطرداً في وسائل صنع الصورة ، فمن المحال الفصل بين التشكيل واللون والتخطيط والنغمة والتكوين ، فكل العناصر البنائية تتشاطر الأهمية في كل ما يحدث على القماشة " (١٠ ، ص ٥٦) كما في لوحة (جبل سانتافيتوار) .

تأسيساً على ما تقدم يرى الباحث أن المعالجات البنائية لدى (سيزان) قد شكلت مساراً في الفن يبحث عن المطلق ، فمن خلال إضفاء الطابع الهندسي على الشكل الفني وما تبع ذلك من عمليات تلخيص وتكثيف للأنساق البنائية ، فمنحت الشكل بعداً فكرياً مفارقاً للحسية المباشرة . وبهذا فإن (سيزان) قد أرسى مبادئ جديدة في رؤية الشكل ووضع اللبنات الأولى لفن يبحث عن بنية شكل خلف مظاهر الأشياء ، وهذه البداية تشكل نقطة انطلاق إلى تيارات أخرى في الرسم مثل التكعيبية ثم التجريدية ومنها ذلك الاتجاه التجريدي الهندسي الذي يمثله (موندريان) ، فهذا المسار يتواصل منذ البداية وصولاً إلى النتيجة التي أظهرها (موندريان) في أشكاله الخالصة ذات المنحى الهندسي .

ولم يكن (سيزان) وحده يبحث عن بنية شكل مفارقة للواقع المرئي ومناشدة الجوهر اللامرئي في بنائية الشكل الفني ، بل كما يرى (باونيس) إذ يقول عن (كوكان ١٨٤٨-١٩٠٣) : (كان البحث عن الجوهر ، عن القوة الباطنة ، هو ما سعى إليه (كوكان) ، فقد أدار ظهره للأنطباعيين لأنهم كانوا ينشدون ما حول العين لا مركز الفكر الغامض " (١٠، ص ٩٢) " شرع (كوكان) يدير ظهره للعالم الخارجي ليتجه إلى الداخل ، ولأقتناعه بأن التناغمات الصورية بمقدورها أن تفعل فعلها المؤثر في النفس البشرية كما تفعل الموسيقى فقد آمن بقوة اللون والخط النفسية موازناً بين الخواص الصورية والحالات العاطفية ...وفي صوره ، تتحد الألوان المتوهجة بالانحناءات المبسطة والمنسابة لتشكّل كّلاً زخرفياً يحدد مزاجية التكوين المقصود . ويماثل هذا الوعي بقوة اللون العاطفية ما نشهده في فن جماعة (الفارس الأزرق) والإحساس بالتكوينات الإيقاعية التي توحّد ، رمز الإنسان والطبيعة ، والتي اتصفت بها أيضاً أعمال جماعة الجسر " (١٠٩ ، ص١١٥) .

وتكمن الأهمية البنائية للشكل الفني لدى (كوكان) من خلال احتلالها مكاناً مهماً في التحولات البنائية التي قادت الشكل نحو التجريد الخالص . لقد تخطى (كوكان) " أطر المدى التشكيلي التقليدي وحوّل الطبيعة إلى مسطح ذي بعدين ، فضلاً عن تخطيه بنية الشكل الفني لدى الأنطباعية وما تنطوي عليه من حسية مادية ، وعقلانية الانطباعية المحدثة " (٩ ، ص ٥٧-٥٨) وينهض أسلوب (كوكان) التصويري البنائي على تجزئة الشاشة التشكلية (سطح اللوحة) ، وفق طريقة عرفت بـ (القواطعية) (Cloisonnsme) ، وهذه الطريقة تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة ،واضحة كما في الفنون الشرقية ، ويعتمد البناء الفني عند (كوكان) على اللون والخط معاً ، فلم يكن اللون وحده يجسد المدى التشكيلي للوحة وقيمتها البنائية فهو يشترك مع الخط في تحديد المساحات والأشكال المسطحة مع بعض العناصر المأخوذة من الواقع ، فاللون والخط يسهمان في التعبير عن اهتمام جدي بهذه الأجزاء التي اقتطعت من الطبيعة (٩ ، ص ٥٨) .

ويصف (مولر) البناء الفني لدى (كوكان) بأنه قد خضع نماذج أشكاله إلى عمليات الاختزال ، وأحاط أشكاله الفنية بتحديدات ، فقد نبذ المنظور وتخلى عن التظليل والتجسيم والإيحاء بالعمق ، ووضع ألوانه في مساحات مسطحة واستخدم اللون بصيغته المرجعية والاصطلاحية ، وبهذا يسلك (كوكان) في(أدائه) الفني سلوكاً تجريدياً ذا رمزية عاطفية عميقة ، وهو ما يجده (مولر) في كتابات (كوكان) حين يقول : " لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة ، فالفن تجريد . استخرجه من الطبيعة ، إحلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل . أن أسلم طريقة لبلوغ الذروة هو أن تفعل ، أن تبدع ، أن تخلق " (٧٧ ، ص ٤٢-٤٣) ، أما (باونيس) فإنه أيضاً يجد (كوكان) يتخذ هذا المسار نحو التجريد إذ يقول : إن (كوكان) وقبل ممارسته الفعلية الحداثوية ، كان يتأمل الجمال من خلال الجانب التجريدي للخطوط والألوان وما تشكله

من أشكال ...فقد كتب (كوكان) قائلاً : " حين تنطبع على حواسنا جملة من الأشياء، استنتج أن هناك خطوطاً رفيعة الشأن ، وأخرى مظللة ...الخط المستقيم يخلق اللانهائية ، والقوس يحد من الخلق ... والألوان ، على الرغم من أنها أقل تشعباً من الخطوط إلا أنها مع ذلك أكثر إيضاحاً بفضل قوة تأثيرها في العين . هناك نغمات لونية سامية وأخرى وضيعة ، وانسجامات ساكنة أو مهدئة وأخرى جريئة مثيرة " (١٠، ص ٨٥) .

ومن خلال ذلك يجد الباحث إن هذا الفنان قد ساهم في دفع عملية التحولات البنائية خطوات نحو الرسم التجريدي ، فقد استشعر القيمة العاطفية في اللون الخالص ، إذ كان اللون أول عنصر بنائي جرى تناوله تجريدياً في معظم رسومات (كوكان) ، لقد رسم المرعى بلون أحمر بدلاً من الأخضر ، ومن أجل أن يزيح الأشكال عن العالم اليومي المعتاد ، متأثراً في ذلك بالمطبوعات اليابانية (١٠ ، ص ٨٨) فضلاً عن تأثره بما قاله (بودلير) : أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً لونت بالأزرق . فليس للطبيعة من مخيلة ، هذه الرغبة تحققت مع (كوكان) الذي تخلى عن اللون المحلي الواقعي ورفض عوائق المشابهة ، ثم انتقل بعد ذلك إلى اللون الاصطلاحي الذي طالب به بودلير " (٩ ، ص ٥٣) ولم تكن تلك الطريقة في استخدام اللون إلا خطوة على طريق الشروع باستعمال اللون لدلالاته العاطفية ، وليس لأغراض زخرفية بحت ، وهو ما سار عليه " (١١ ، ص ٨٨) .

لقد استبق (كوكان) معاصريه وبلور رؤية جمالية خالصة ، فقد أعطى وصفاً لبنائية الشكل الخالص من خلال تصوراته وأفكاره ، إذ كان يظهر وبشكل ثابت التكافؤ بين فن التصوير والموسيقى ، فهو يقول : " فن التصوير أجمل الفنون وهو كالموسيقى يسري في النفس عن طريق الحواس ، وتنسجم الدرجات اللونية المتناسقة مع تناغم الأصوات وبتوزيع وتنظيم الخطوط والألوان على موضوع مقتبس من الحياة الإنسانية أو من الطبيعة ، أحصل على تآلف وتناسق لوني لا يعبر عن شيء حقيقي بالمعنى الشائع للكلمة ، أنه لا يعبر عن أية فكرة بشكل مباشر ولكنه يجعل المرء يتأمل تماماً كما تفعل الموسيقى ، وبدون الاستعانة بالأفكار أو الصور ، بل فقط بواسطة العلاقات المبهمة الموجودة بين عقولنا وتكوينات الألوان و الخطوط " (٨٥ ، ص ٢٠-٢١) .

وكما أثر (سيزان) بأسلوبه البنائي ومهد الطريق لتوجهات وتيارات فنية لاحقة مثل الرسم التكعيبي والرسم التجريدي ، فإن (كوكان) وبأسلوبه الفني هذا ، ساهم في أغناء الرسم الوحوشي والتجريدي والرمزي . وبهذا فإن بنية الخطاب البصري لديه قد جلبت معها رؤية تشكيلية بنائية جديدة ، ستفتح آفاقاً في الفن التشكيلي ، فهو في استخدامه للون بتحررية وإحساس فطري بدائي ، وتجريده من سياقاته الاعتيادية في العالم المرئي ، إذ استخدمه بصفته المرجعية وبدرجات لونية مكثفة ، قادت هذه التقنية البنائية إلى نوع من الرمزية الغنائية * في اللون وتشويهاً للشكل بعيداً عن الواقع الحسي الطبيعي ، فأصبحت بنية الشكل تنتمي إلى عالم من الخيالات اللاواعية ، فالتعبير عن الوجدانات والانفعالات في هذه البنية لم يتصف بصبغة عقلية ، فاصبح الشكل الفني يرمز إلى خصوبة رؤية الفنان وثرائها ، ويعبر عن وجداناته الداخلية ، فتظهر من خلال تلك البنية في الشكل : الاعتباطية ، الطفولية ، البدائية ، وبالتالي هي رؤية خصبة اثرت الفن الحديث بشكل عام والرسم التجريدي بشكل خاص ، فضلاً عن تأثيراتها على الحركة الوحوشية وفي بنية الشكل فيها ، فنجد أن هذه التقنية البنائية في اللون تتطور إلى أبعد مدياتها ، وبأسلوب (كوكان) البنائي هذا نجده قد وسع من مبدأ الذاتية في بنائية الشكل الفني ،

* الغنائية : استخدمت هذه الكلمة لتدلل على نوع من الصفة أو السمة في الشعر ، وهي أسلوب مباشر للوصول إلى تعبير عن حالة وجدانية بعيداً عن الصبغة العقلية ، وتعني في الرسم استخدام الألوان وتناغماتها التي تؤثر في وجداننا بطريقة لا تفسير لها ، والغنائية سمة ترمز على خصوبة رؤية الفنان وثرائها ...للمزيد أنظر : (٣٤ ، ص ١٤١-١٤٢) .

وحـاول الانعتـاق مـن قيـود الموضـوعية وألزاماتهـا ، فهـو يظهـر نـوع مـن (النكـوص) * (Regression) في إحساسه ليتراجع إلى إحساسه البدائي ، والحس الفني البدائي والفطري من أجل الوصول إلى شكل يرمز ويعبر عن الشعور الباطن للوجدان . قادت هذه الرؤية الفنية (كوكان) إلى بناء أشكاله بصيغة تسطيحية نحت منحىً تجريدياً في بعض الأحيان .

أن المضي في تقصي موضوعة البحث الحالي ومتابعة التحولات البنائية التي طرأت في بنائية الشكل الفني ، وبخاصة تلك التي شكلت مساراً نحو الرسم التجريدي الحديث ، إذ بلورت رؤية جديدة للشكل ، تنهض على العلاقات البنائية دون الاكتراث بموضوع الشكل في صورته الواقعية ، فمن خلال تأمل الأعمال الفنية ما بعد الانطباعية نجد أن طغيان مبدأ الذاتية وما تحمله من حالات انفتاح لمجالات واسعة في التعبير الفني ، إذ يغدو الرسم وبصورة أدق على التعبير عن الحياة الداخلية والوجدانية من خلال أنماط الأشكال الفنية التي هي أنماط لا حصر لها من التعبير ، وعلى هذا الأساس نجد أن الرسام قد أخذ يجرب أساليب وتقنيات متعددة . كي يتوصل إلى أقصى حالات التعبير عن الانفعالات الداخلية والوجدانية .

فعندما نتأمل أعمال (فان كوخ ١٨٥٣-١٨٩٠) الفنية ، نجده قد استخدم منهجاً تقنياً بنائياً ينهض على ضربات لونية بشكل منفعل ، معتمداً كذلك على القدرة التعبيرية للون والخط والملمس ، أدى هذا إلى أحداث نوع من التشويه في إشكال الواقع نتيجةً إحداث خلخلة بنية الشكل الواقعي ، وأظهر هذا في ذات الوقت قيم جمالية جديدة تشتغل مع الأبعاد المعالجاتية للشكل كقيم فنية خالصة ، وبهذا يتحرر فن الرسم من خضوعه للمعايير الواقعية ذات السمة التشخيصية ، فقد استخدم تقنية تعتمد على طبيعة المادة اللونية (العجينة) وما تعطيه من ملمس خشن يحمل طابع تعبيري يصل حد السماجة ، فنفذ أشكاله بتلقائية بعيداً عن منهجية (سيزان) العقلية ، ولقد استهدفت بنية الشكل لدى (فان كوخ) إظهار العاطفة والألم الإنساني وحقائق النفس ومشاعرها الغامضة من خلال إنزال فكرة الهدم على الشكل الواقعي وتشويهه لغرض التعبير " بحيث يصبح التعبير أساس إرادة الفنان الخلاقة ومفهومه الفني " (٩ ، ص ٧٩) .

تأثرت الرؤية الفنية لدى (فان كوخ) بعالمه النفسي المضطرب بعكس عالم (كوكان) الخيالي الهادئ ، فأخذت تكنيكاته البنائية تتميز بضربات لونية متحركة منفعلة وخطوط متموجة ومتكسرة ، معبرة عن حس داخلي عميق وعن ألم نفسي انعكس في جميع أعماله (٩، ص ٥٩) فقد أخذ بإطلاق حركة الفرشاة لتعمل تحت تأثير انفعالاته فتعصف ببنية الأشكال الواقعية ، ثم يدعم بناء أشكاله الفنية تلك ، بنائها المرتجف المهتز بخطوط خارجية سوداء (١٩، ص٥٠) وبهذا فإن بنائية الشكل الفني لدى (فان كوخ) ، لفتت الانتباه إلى القيم التعبيرية لجملة من العناصر البنائية والعلاقات الناتجة عن ذلك ، فظهر ذلك جلياً في الخط ، اللون ، الملمس ، وما كشفت عنه هذه العناصر من طاقات جمالية تعبيرية عندما تحررت من قيود المحاكاتية التي يظهرها الشكل الواقعي . فمع إنه كان يلجأ إلى لمسات الفرشاة المتعددة الألوان التي تعلمها من الانطباعية ، إلا أن لمساته كانت أعرض وأقوى شدة ووضوحاً ، واشد انطلاقاً وأكثف ألواناً ، فينشأ عنها تأثيراً تعبيرياً خشناً (٨١ ، ص ٩٩-١٠٠) .

أن ما يلفت الانتباه في تطور بنية المنجز الفني لدى (فان كوخ) هو اكتشافه لقيم بنائية جمالية جديدة تختلف عما فرضته فنون النهضة ، ففضلاً عن القيم التعبيرية للون فهو يمتلك خاصية بنائية منظورية لا تعتمد على إيهام الخطوط وتدرجات الألوان بل بواسطة قيم الألوان الصافية المستعملة لذاتها (الخالصة) ، هكذا ظهرت إمكانية وضع سلم ثابت للقيم اللونية المطلقة ، مما مهد لظهور لغة فنية بصرية جديدة فاللون الخالص بحد ذاته يجسد مسافة ما بعداً أو قرباً ، لذا فبنية المنجز الفني يمكن أن تخلق تطابقاً من نوع آخر مع عمليات الإدراك، فاللون الأزرق الذي يبدو بعيداً والأصفر قريباً وغيرها من الألوان ...هذا الاكتشاف العفوي قلب التقنية

* النكوص (Regression) : هو تراجع الفرد إلى أساليب طفولية وبدائية من السلوك والتفكير والانفعال فيستبدل بالطرق المعقولة أساليب ساذجة وفطرية ، بإظهار سلوكه ، فقد يرتد العالم الرصين فينكص إلى التفكير الخرافي والحجة الأسطورية ...للمزيد أنظر (٢٨، ص ٥٢٣-٥٢٤) .

الكلاسيكية ، فلم يعد اللون بحاجة لأن يحد بخط فهو يعبر بحد ذاته عن البعد الفضائي. ومن هنا ، من اكتشاف (فان كوخ) لهذه القيمة البنائية للون ينطلق الفنانون المحدثون أمثال (ديلوني) بعد ذلك ويتوصل في هذا المجال إلى نتائج جديدة في تناسق وتآزر الألوان في البناء الشكلي ، وإلى دينامية بصرية تحرك عين المتلقي ، لتثيرها دوائره اللونية التي تحول الشاشة (اللوحة) إلى حقل لخبرات وتجارب بصرية جديدة . ومع (ديلوني) وجماعة الفن البصري بعد ذلك يصبح اللون الشكل والموضوع ، اللون الذي يشكل بتلاعباته وانعكاساته وتناغماته وتناقضاته يصبح (بنية) أو هيكلية التمدد التناغمي (٩، ص ٦٠-٦١)

بنائية الشكل في الوحوشية والتعبيرية:

شكلت توجهات الفنانين ما بعد الانطباعية أمثال (سيزان ، كوكان ، فان كوخ) بداية ظهور موقف مناهض للرؤية الحسية المباشرة والظاهرية لدى الانطباعيين فقد كانت ثمرة الجهود لهؤلاء الفنانين الثلاثة هي أحداث انعطافة في مسار الرؤية الجمالية ، عندما انصبت جهود (سيزان) في بحثه عن الجوهري واللامرئي من خلال إنشاء تشكلات بنائية للشكل مفارقة للعالم المرئي وتدنو تدريجياً من طبيعة الشكل التجريدي حيث تستخلص الألوان والخطوط وتكثّف في منظومة بنائية واحدة ، ثم أحدث (كوكان و فان كوخ) نقلة جمالية في بنائية الشكل بتفعيل الطابع الذاتي واستقدام خلجات النفس البشرية وانفعالاتها بأحداثها سمات رمزية وتعبيرية في مظاهر الشكل من خلال تحريك الأنساق البنائية ، الخط ، اللون ، المساحة ، وجعلها بأوضاع بنائية جديدة تطاوع إيقاعات الذات وصداها وإسقاطاتها على بنية الشكل ، بصيغة مغايرة للنزعة المحاكاتية الواقعية (المقيدة) . هذه التحولات البنائية في الشكل الفني كانت أحد الأسباب الرئيسة في فتح الباب على مصراعيه لظهور تيارات فنية مثل (الوحوشية ، التعبيرية ، التكعيبية) ، فهذه التيارات أو المدارس في الرسم اشتغلت على تفعيل الجانب البنائي وساعدت على ظهور الرسم التجريدي من خلال إنزال عنصر التجريد في الشكل وإظهار القيمة الجمالية للنسق التجريدي في بنائية الشكل الفني ، ولهذا فإن مثل هذه التحولات على مستوى المعالجات البنائية ، أسهمت بشكل كبير في بلورة الرؤية الجمالية والبنائية للشكل الخالص .

تأثرت الوحوشية بجملة من المعطيات الفنية ، ومنها تلك التي جاءت بها رسومات (كوكان) وما انطوت عليه من آنية التعبير وفطرية الأسلوب ، الأمر الذي أدى بالرسم أن يتخذ مساراً في " العودة إلى الفطرة بتلقائية التعبير ، وبدائية الأسلوب ، وحرارة الألوان المعبرة عن جذوة الحماس، ووحشية الانفعال الصارخة بنقاء الألوان ، مع تشويه الأشكال وتحطيم الخطوط " (٢٢، ص ٩٨-٩٩) فضلاً عن ذلك فقد كانت تأثيرات (فان كوخ) في طريقة تشويهه للشكل واستخدامه الألوان وخشونة الملمس ، ولم يغب الأثر الأعمق في أسلوب (سيزان) البنائي ، ثم أن تأثيرات الانطباعية والانطباعية المحدثة لم تستبعد عن الوحوشية وخاصةً في نقاء الألوان الخالصة ، وكذا هو الحال لتأثيرات الفن الإسلامي (الآرابسك) والفنون الشرقية كالفن الياباني ، وبهذا فإن هذه المعطيات الفنية شكلت الأسس الجمالية التي بلورت سمات الخطاب البصري لدى الوحوشيين أمثال (ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) ، (ديران ١٨٨٠-١٩٥٤) ، (براك ١٨٨٢-١٩٦٣) ، (فلامنك ١٨٧٦-١٩٥٨) إذ " كان هدف هؤلاء الفنانين ، هو البحث عن شكل مشبع بالوجدان والعاطفة والتعبير يصبح محملاً بجمالية أكبر بكثير من مظهرها الحسي ، فعندما تكون الأشكال انعكاساً للذاتية والمشاعر الإنسانية بكل ما تحمل من غموض وتطلع ماورائي يصبح الرسم بهذه الحالة حاملاً بقيم التصميم المبسط والمكثف لأن الغاية ليس في رسم المرئي بتفصيلاته المرئية ، بل إيجاد نوع من التقنية بين الإحساسات الذاتية وطريقة الأداء " (٩٧ ، ص ٧٧) ، فالفنان الوحوشي يميل إلى الألوان القوية الشديدة الحرارة ، ومعالجة الضوء

المنتشر على جميع الأجزاء فينيرها بدرجة واحدة ، ومتحررا من المنظور التقليدي ، ومتجنباً إثبات حقيقة البعد الثالث في التكوين (١٩، ص ٩٤) .

يقول (مولر) أنه بالرغم من تصعيد قيمة اللون عند الوحوشيين ، إلا أنهم منحوه حرية بنائية أوسع ، وحرروه ليس من علاقته بالعالم الخارجي (الواقعي) ، بل من علاقته بالقواعد التي كبله بها أسلافهم وجعلوها ضرورة لا مناص منها . فللتدليل على الظلال لم يكتف الوحوشيون باستعمال الألوان الباردة (كما هو متعارف) ، بل عمدوا أحياناً إلى استعمال اللون الأرجواني والأحمر ولم يلجأوا إلى استعمال الألوان المكملة نظامياً ، فطرقوا انسجامات غير مألوفة ، دون أن يعيقهم عن ذلك التنافر اللوني أو النغمات الصارخة ، ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل رفضوا كلياً مبدأ التظليل أو التكوين الناتئ (الريليف) ، أو (التجسيم) ، لكي يبنوا أشكالهم (بتسطيحية) مستعينين بعناصر الخط واللون فقط ، فالخط أصبح ملوناً كذلك ، وهو ليس مهمته تحديد الأشكال بل له أهمية بنائية (٧٧، ص ٦٦) .

لقد تزايدت مفارقة الواقع المرئي على يد الوحوشيين ، واخذ الشكل الفني يبتعد عن ثوابت البنية الكلاسيكية وموضوعيتها الإخبارية والوصفية ، من خلال إنزال عنصر الهدم والتشويه في الشكل الواقعي ، وبممارسة الاختزال في الأنساق البنائية ذات الطابع الفردي التشخيصي من أجل استخلاص وتكثيف عناصر بنائية تنطوي على الألوان الخالصة وما تمنحه من قيمة بنائية في ذاتها . وأن تحرير العناصر البنائية اللون والخط بما يجعلها تمتلك المطاوعة فتخضع لإرادة التشكيل الحر الذي يمتص انفعالات الفنان وإسقاطاته الذاتية فيكون الشكل مخضباً بلون عاطفي ، فضلاً عن إن هذه الأنساق البنائية تكون خاضعة للقانون البنائي الكلي للوحة من خلال إظهار التناغمات والانسجامات بين الألوان والخطوط والمساحات التي أخذت تؤلف أشكالاً تمتد في تسطيحيتها مع مسطح اللوحة . ففي بنية المنجز الفني الوحوشي " انفجر الطباق بين لون الشيء وشكله ، في عملية ثورية ترفض الحدود والأطواق والقوانين المبرمة ، وتطلب مجاراة الصيرورة الدائمة المتجدّدة التي لا حدود لتجدّها ومفاجآتها ، أنها ترفض الرّضوخ والاستكانة لعالم مقفل أو تتقلص وفق حيويتها الذاتية ، كما أن الخطوط تنطلق وتلاقي في حركتها الألوان وتتقاطع معها وتتحاور ...فلم تعد العلاقات هنا علاقة شكل بلونه بل علاقة تنسيق ... " (٢٠، ص ٤٠) .

أصبحت العملية الفنية تستهدف من التكوين إنشاء علاقات تشكيلية خاضعة لتغيير علاقات الارتباط بين الأنساق البنائية بصيغتها المرئية واستهداف علاقات ارتباط لا مرئية ، فنجم عن ذلك إذابة التجسدات الواقعية للشكل ، لينصب التركيز على مجموعة العلاقات التكوينية التي تألف النظام النسقي بين المتضادات المتباينة في الألوان والخطوط والمساحات ، وبهذا فإن بنائية الشكل لدى الوحوشيين وفق هذا النظام النسقي ، ناجمة عن صراع بين القيم البنائية التشخيصية والقيم البنائية الخالصة ، إذ استهدفوا خلق لغة تصويرية تقوم على مبادئ التجريد التسطيحية ، وكأن الوحوشيين قد ترجموا مقولة (موريس دينيس) إذ يقول : " تذكر أن الصورة قبل أن تكون حصاناً حربياً ، أو عارية ، أو نوعاً من الحكاية ، هي في أساسها سطحاً مستوياً بالألوان مجمعة وفق نظام معين " (٧٧ ، ص ٦٦) لذا فإن بنائية الشكل لدى الوحوشيين أخذت تنحو منحىً تجريدياً من خلال التركيز على العلاقات البنائية الخالصة المكثفة والمستخلصة من الواقع المرئي الذي بات دوره مهمشاً. ويجد (ريد) بأن (ماتيس) قد اكتشف من (سيزان) " أن بساطة الألوان في الصورة يجب أن يكون لها بناء ، أو بعبارة أخرى ، أن البناء الممنوح للصورة له علاقة هامة بالألوان التي تحتويها " (٣٥ ، ص ٣٠) .

وعلى وفق هذه التصورات التي شكلت الرؤية الجمالية لدى الوحوشيين إذ أدت إلى تحولات مهمة في قراءة جديدة لمشهد الخطاب البصري الذي أخذ يتركز على جانب الشكل دون المضمون من خلال الطابع البنائي التكويني للعمل الفني إذ يشير (ماتيس) وهو من الرواد البارزين لهذا الاتجاه – إلى أهمية التكوين – بقوله : " التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة ، التي هي رهن يدي الرسام ، بطريقة زخرفية للتعبير عن أحاسيسه ، كل قسم في الصورة عندئذ

سيكون مرئياً وسيلعب الدور الذي أسند إليه سواء أكان رئيساً أم ثانوياً ، وكل ما لا نفع فيه في الصورة ضار ، أن العمل الفني ينبغي أن يكون منسجماً كلياً ، لأن التفصيلات غير الضرورية ستطغى ، في ذهن الناظر ، على العناصر الأساسية " (١٠ ، ص ١٣٦) ، والتكوين كما يقول (رسكن) يعني " وضع اشياء عديدة معاً ، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً . وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج ، وفي التكوين لابد من أن يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى " (٤٩ ، ص ١٤٥) .

وعند تحليل بنية المنجز الفني الوحوشي وما يظهره من علاقات بصرية بنائية فنجد أن الوحوشيين قد " أغفلوا عمداً المنظور ، وعسفوا بالأشكال عسفاً ، وأحلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل . فنرى (ماتيس) مثلاً ، في إحدى لوحاته (البورتريت) يرسم بدلاً من التظليل مستطيلاً من اللون الأخضر على جانب الأنف ، وخطاً عريضاً أحمر للإشارة إلى الظل الذي يلقيه انحناء العنق . وفي لوحة أخرى رسم شعر امرأة وحاجبيها باللون الأزرق القاتم ، وسحب خطاً بلون أخضر من مفرق الشعر حتى الشفة السفلى ، ليدل على الأنف والشفة العليا ، وجعل الشق الأيمن من الوجه بلون أصفر ، والشق الأيسر بلون ورديّ ضارب إلى الصفرة ، أما أرضية اللوحة فقد فرشها بثلاث مساحات غير منتظمة من الأخضر والبرتقالي والأزرق والخزاميّ. إن هذا التأليف بين الألوان الحادة التنافر ، وتنسيقها في تكوين منسجم ، قد كان هو السمة الجوهرية للحركة الوحوشية " (٨١ ، ص ١٢١-١٢٢) . وفي لوحته بهجة الحياة التي نفذها بين عامي ١٩٠٥-١٩٠٦ ، أنظر الشكل (٢١) والتي يصفها (باونيس) بقوله : " الأشكال فيها مترجمة إلى إيقاعات خطية بحرية والألوان محررة من أية وظيفة زخرفية – وكما قال (ماتيس) : أنها تغني معاً مثل الأوتار في الموسيقى . هذا التناظر الموسيقي هو من الأهمية . (فماتيس) قد سعى بفنه في هذا الاتجاه بكل قوة . كان مستعداً للتضحية بكل شيء سواه ، كل شيء عدا : التناغم ، واللحن ، والإيقاع " (١٠ ، ص ١٤٢) ، وتلك هي بلاشك سمات جمالية خالصة لقوانين بنائية ذات طابع كلي اشتغلت عليها الاتجاهات التجريدية المختلفة في الرسم التجريدي الحديث .

قادت الرؤية الجمالية في تيار الرسم الوحوشي الشكل الفني في تحولاته البنائية نحو صيغ تجريدية في كثير من جوانبه من خلال إقصاء تعقيدات العالم المرئي والسعي إلى مناهضته باستخدام ألوان نقية وخطوط مستخلصة في تكوين شكل مبسط يحقق توجهاتهم الجمالية في السعي على حقيقة غائبة باختراق ظواهر الأشياء ومحاولة استمكان جوهرها اللامرئي . وهذا يوعز إلى جملة من المعطيات ومنها تأثر الوحوشيون ومنهم (ماتيس) بفنون الأرابسك ، فقد ظهر هذا التأثير في أعماله التي استهدفت التجريد الخالص ، وفي تطور لاحق ومن خلال التحولات البنائية في الشكل لديه ، أخذ فنه بالميل إلى " التسطيح المطلق ، مع التبسيط الشديد في الاشكال ، بل التجريد الصرف " (٨١ ، ص ١٢٣) ، أنظر الأشكال (٢٢) (٢٣) وفي تحليلاته لبينة الخطاب البصري اشار (ميشيل جورج) بأن هناك جملة من المعطيات شكلت طريقة الأداء الفنية لدى (ماتيس) فيرى هذا الناقد من إن التبسيط في الشكل الفني " أنما كان رائداً لمعظم الفنانين المعاصرين في إنتاجهم على النحو الذي نجده في إنتاج كل من (سيزان) و (كوكان) و (فان كوخ) قبل ظهور مذهب (ماتيس) الوحشي ...ذلك لأن تلك البساطة هي العامل الأسمى الذي يتخذه الفنانون المعاصرون للوصول إلى الشكل الفني الجوهري " (٢٣، ص ٢٠٩) إن استهداف واستخدام الألوان الأولية ذات الطبقات القوية الصارخة حتم على الفنان الابتعاد عن الانحناءة في السطح أو الريليف (التجسيمية) من خلال الابتعاد عن التدرج اللوني في سطح الشكل واختفاء التظليل القائم على الدرجات اللونية الباردة ، فظهرت الأشكال بمسطحات لونية خالصة ولكن هذا الاستخدام للألوان الخالصة التي أظهرت نوع من التنافر مما تطلب وضع تحديدات قوية باللون الأسود والأبيض كألوان حيادية " ذلك لأن الطبقات القوية في كل من الألوان الأحمر والأزرق والأصفر ، بما يجعلها صارخة التأثير وغير متلائمة مع

بعضها إلى حد بعيد . وهنا تبدو أهمية تلك التحديدات القوية سواء كانت بالأبيض أو الأسود ، إذ تعمل على إيجاد رباط يربط فيما بينها ، وعندئذ يحدث الانسجام " (٢٣ ، ص ٢٠٩-٢١٠) .

تعد هذه المعالجات البنائية أقرب إلى طبيعة التكوين في الأنغام الموسيقية إذ تقوم على إيجاد توافق بين نغمتين متنافرتين بوضع نغمة ثالثة بينهما تحمل سمات مشتركة للنغمتين المتنافرتين وهي عادة ما تكون من نغمات القرار (الواطئة) إذ يشير (السيسي) بأن " عزف السبعة أصوات الخاصة بالسلم الموسيقي في نفس الوقت ، ينتج عنه تآلف هارموني شديد التنافر .. ولكن التوافق يتم وفقاً لاختيار خاص بين ثلاثة أو أربعة أصوات " (٤٣ ، ص ٥٠) وبهذا يجد الباحث إن هذه المعالجات البنائية التي هي أقرب إلى سمات القيم الجمالية الخالصة في الموسيقى ذات الطابع التجريدي الخالص مما يدل على أن تيار الوحوشية قد ساهم في بلورة رؤية جمالية خالصة ستشكل على مستوى المعالجات البنائية مرجعيات لبنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث .

أسهمت التعبيرية من جانب آخر في أغناء حركة التحولات البنائية في الشكل الفني ، إذ قادته نحو التجريد الخالص ، فضلاً عن أن السمات التعبيرية سيطرت على المشهد التجريدي وخاصةً في الاتجاه التعبيري التجريدي الذي تزعمه (كاندنسكي) ، إذ يمكن تلمس ذلك من خلال العمليات التقنية والأدائية في التعامل مع العناصر البنائية: الخط ، اللون ، المساحة ، الملمس ، فقد أدى استمرار البحث في إيجاد أنساق بنائية تعبيرية إلى المبالغة في تشويه الشكل والألوان والخطوط ، والابتعاد عن الواقعية الطبيعية بغية إيجاد حلول تفسر العلاقة بين الفنان والشكل المصور كظاهرة متجلية للتعبير (١٩ ، ص ٧٨) .

والتعبيرية كنزعة فنية يمكن تلمسها في مراحل زمنية مختلفة . وهي كاتجاه فني ظهر بالضد من عقلية الانطباعية ، كذلك فيما بعد تقف بالضد من التكعيبية ومنطقها العقلي في تحليل وتركيب الشكل . أن فكرة التعبيرية في الأساس هي إن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية ، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية . وكما كتب (فرانز مارك) " نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تستتر وراءه الأشياء في الطبيعة ، إذ تبدو لنا أنها أهم من اكتشافات الانطباعيين " (١٠، ص ١٣٥) ، لذلك عمد التعبيريون " إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك ، أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم وحسب " (٧٧ ، ص ١٠١) .

إن الألوان والأشكال في بنية المنجز الفني التعبيري تتحرك بشعور طاغي ، إذ يتصرف الفنان بطريقة ذاتية بعيداً عن واقعية الأشكال ، وهو يقصد من ذلك إبراز داخلية الشيء عن طريق المبالغة في إظهار بعض أجزائه بالقياس إلى الأجزاء الأخرى ، فتجارب التعبيريين تستهدف " تقديم الأشياء ليس كما تظهر للعين أو للفكرة أو للمخيلة ، بل كما هي من وجهة الإحساس السيكولوجي . أنها تظهر حقيقة النفس كما تظهر التكعيبية حقيقة الشكل " (٢٠ ، ص ٧٩) .

شكلت التعبيرية التي انطلقت من توجهات (كوخ) ورؤيته الفنية تياراً فنياً ساهم في دفع الشكل الفني نحو التجريد الخالص . والجدير بالذكر فإن التعبيرية لم تقتصر على أسلوب معين ومحدد أو على جماعة ما وإن تركزت كظاهرة ألمانية . فالتعبيرية الألمانية اتبعت بدورها تقنية بنائية للشكل تقوم على تشويه الأشكال وعنف اللون اللاواقعي ...وإن المبدأ الذي أتبعه التعبيريون الألمان التسامي فوق الواقع وعلى حد تعبير (فورنغر) : (واقع غير طبيعي مشوباً باللاواقعية) والتعبير عن الشعور القلق من خلال الشكل الفني المبعد عن واقعيته ، سيقود إلى تكّون الفن اللاصوري أو التجريد العاطفي لدى (كاندنسكي) و (جاولنسكي) ...(فكاندنسكي) الذي ينطلق من نقد البنية المادية للعالم المعاصر ، وجد عزائه في تصريحات جماعة الفارس الأزرق : (إننا لا نسعى لنشر أشكال محددة أو خاصة ، هدفنا أن نبين أنه في تنوع الأشكال الفنية هذه ، تتحقق الرغبة الداخلية بأشكال مختلفة) ، وأزاء هذه التحولات في الشكل والقيمة المطلقة للون عبر عملياً ونظرياً بما توصل إليه عن الشكل من أنه (التعبير عن

الضرورة الداخلية) . حيث تناغم الألوان والأشكال يجب أن يقوم على شيء واحد ، هو الاحتكاك الفعّال مع الروح البشرية . (٩ ، ص ٨١-٨٣) .

بنائية الشكل في التكعيبية :

أنصبت الطروحات الجمالية التي جلبتها تيارات الحداثة منذ الانطباعية وما انطوت عليه من عمليات أدائية ومعالجات تشييدية للشكل الفني على تفعيل دور الشكل في الخطاب البصري دون المضمون ، فقد أخذت تيارات الحداثة تغادر محاكاة الواقع المادي وتأتي بواقع فني من خلال تحليل بنية الشكل الواقعي والابتعاد عن المواضيع الوصفية الإخبارية التي يوظف الشكل أولاً لأجلها ، فمن أجل استخلاص واقع فني جديد تم ضرب مراكز الاستقطاب التي تجمّع الأنساق البنائية على وفق منظومة بنائية تحاكي الواقع ، وتحدد حركة النسق البنائي تبعاً للصفات الفردية التي تميز الأشياء بعضها عن بعض ، ومنذ الانطباعية إذ شكل هذا التيار بداية لتحولات بنائية في الشكل ، فقد ابتدأت العملية الفنية تستهدف من تحليل لون الشكل المرئي استخلاص واقع جمالي يكشف عن شكل فني ويمثل حقيقة التجربة الجمالية في ذاتها ، ثم أخذت عمليات التحليل والاستقصاء تتصاعد بالبحث والتجريب عن شكل يفصح عن كينونته في ذاته . وتبعاً لطبيعة التوجهات الجمالية في التكعيبية * ، فقد تجاوزت في بحثها المسار الظاهراتي لواقع التجربة الحسية المتغيرة الذي ابتدأ في عهد الانطباعية ، متخذةً مساراً ينبع منذ (سيزان) في بحثه عن الجوهري واللامرئي . فالتكعيبية " كانت تهدف إلى تصوير كوامن الشيء من خلال إحلال المفهوم الفكري الهندسي كونه يمتلك يقيناً مطلقاً " (٩٧ ، ص ٨٣) ، والشكل الجوهري يعني أنه ينطوي على مفارقة الواقع المادي المرئي ، بكل أبعاده الحسية المكانية ، بمعنى آخر أنه يعني مفارقة التحولات البنائية في الشكل التي استهدفته ظاهراتياً كما في التيارات الفنية السابقة إذ ينتقد (البيرغليز ١٨٨١-١٩٥٣) الانطباعيين بقوله : " لقد رثينا ضعف الشكل وفي الوقت ذاته مدحنا جماليات التلوين عندهم " (٥٥ ، ص ١٧٢) . ذلك لأن التكعيبيين وجدوا الشكل الانطباعي مذاباً ومتناثراً ببقع من الألوان ، وبهذا فإن التكعيبية عندما استهدفت إزالة الصفات الواقعية عن الشكل المرئي اتخذت مساراً مغايراً باشتغالها على الأنساق البنائية الداخلية لا الخارجية ، فمن خلال تقصيها للجوهري تم إخضاع الشكل لعمليات الاختزال والتجريد ومغادرة الصفات الحسية الطارئة وإزالة عوائق المشابهة والمحاكاة مع العالم المادي ، بإحلال واقع جديد أكثر صدقاً ويقيناً ، واقع فكري يشّيد الشكل بعين العقل وفقاً للأنظمة البنائية في الأشكال الهندسية لما تمتلكه من قيم جمالية مطلقة ، ذلك لأنها تعتمد اليقين العقلي وهو الأكثر ثباتاً ، والرؤية الجمالية للشكل لدى التكعيبيين انطلقت تبعاً لهذه التوجهات إذ يقول (جورج براك) : " الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه " (٣١ ، ص ٦٤) وعند إحلال المفهوم الفكري الهندسي يعني إخضاع الشكل لعمليات التجريد .

وتبعاً لهذا المنطلق ، فإن أهمية التكعيبية ، جاءت من خلال مساهمتها الفعالة في بلورة المفاهيم الجمالية (في ذاتها) بطابعها الفكري ، وإرساءها أُسساً بنائية للشكل الجوهري

---

* التكعيبية : حركة فنية واتجاه فني محدد ، تدين بنشأتها بحسب الراي السائد لفنانين هما: (بيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣) و (براك ١٨٨٢-١٩٦٣) ومن المسلم به أن (بيكاسو) كان له الدور الرئيسي إذ تميزت أعماله التصويرية منذ بدايتها وعكست سمات الرسم التكعيبي ، وينسب استخدام تسمية التكعيبية إلى الناقد (لويس فوكسيل) الذي صاغ مصطلح الوحوشية ، والرسم التكعيبي يدين إلى فوكسيل بهذه التسمية ، ففي مقالة له تكلم فيها عن المكعب والتكعيب بمناسبة معرض (براك) عام ١٩٠٨ إذ ظهرت فيه الأشكال بسمات تكعيبية ...(٩، ص ٩٢) ، (٥٥ ، ص ٧٩) ، (١٩، ص ٦٨)

واللامرئي، وبالتالي فهي شكلت منطلقات للرسم التجريدي وأشكاله الخالصة ، فتبعاً للتغييرات التي أحدثتها في المشهد التصويري ، ومغادرتها للواقعية الحسية من خلال التحولات البنائية التي طرأت في الأنساق البنائية للشكل الفني إذ أخضعته إلى منظومة أنساق عقلية هندسية لا حسية تشخيصية، حيث بلغ الشكل مشارف التجريد الخالص ، وكما قال (كاندنسكي) من أن أشكال الفن تقع بين قطبين رئيسين (واقعية عظمى / تجريدية عظمى) وبين هذين القطبين حدثت جملة من التحولات البنائية للشكل قادته نحو أنماط بنائية تجريدية ساهمت بها تيارات الرسم الحديث ومنها التكعيبية ، والتي أظهرت طروحاتها الجمالية بأنها تعكس صورة للمفاهيم الفلسفية المثالية ، فالرسام التكعيبي كما يجده (ريد) : " إذ يجعل من الشيء نقطة أنطلاق ، فإنه يستخلص منه – ولنعد إلى كلمات أفلاطون – بواسطة المخارط والمساطر والزوايا والمنحنيات والخطوط المستقيمة والسطوح والأشكال ..." (٣٣، ص ٧٣) ووفق مثالية (أفلاطون) فإن هذه الأشكال ليس جمالها نسبياً للعالم المرئي المحسوس بل هي جميلة في ذاتها وجمالها هذا مطلقاً صادر بعين العقل من عالم فكري لا حسي لذا فإن طبيعة الأنساق البنائية في الشكل التكعيبي تبتعد في تشكلاتها عن الصورة الأيقونية أو أية محاكاة للواقع فهي إذاً تمثل حقيقة جمالية في ذاتها ، وكما يقول (براك) : " أن الرسام لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما ، أنما يحاول أن يبني حقيقة صورية " (٧٧ ، ص٧٩) . وهي حقيقة جمالية في ذاتها .

وتبعاً للتحولات البنائية المتزايدة بصورة مطردة والتي طرأت على الشكل الفني التكعيبي ، فقد قسمت التكعيبية إلى عدة مراحل : " ما قبل التكعيبية أو المرحلة التمهيدية ١٩٠٧-١٩٠٩ ، التكعيبية التحليلية ١٩٠٩-١٩١٢ ، التكعيبية التركيبية ١٩١٢-١٩٢٥ " (٩ ، ص ٩٢) . بدأت تكعيبية (بيكاسو) و (براك) سيزانية ، فقد كعب (سيزان) الأشكال من خلال تحليل الأشياء وتبسيط أشكالها إلى هياكلها الهندسية ، إلا أن المعطيات التي أدت إلى بلورة الخطاب البصري التكعيبي فهي متعددة وكثيرة ، ففضلاً عن طروحات (سيزان) الجمالية في بحثه عن الشكل الجوهري واللامرئي ، فقد أفاد التكعيبيون من الفنون البدائية والنحت الزنجي لما أنطوت عليه بنائية الشكل في هذه الفنون من مغادرة صريحة لواقعية الشكل واختزاله في خطوط هندسية وزوايا ، فهذه الفنون " شاعت فيها المستقيمات والأقواس والخطوط المتكسرة في بعض الحالات ، إذ هي بهذا التبسيط تعتبر ممثلة لحركة فنية تجريدية " (٢٣ ، ص ٢١٣) ، وبهذا فإن التكعيبيين أعادوا إلى رؤية الشكل الفني تلك الرؤية الطفولية البدائية السحرية للعالم ، الرؤية التي ترسم الأشياء كما هي من وجهة نظر المطلق أي كما يعرفها الإنسان بعقله وروحه وليس كما ترى بالنظر . فالمطلق في الإنسان يعرف أن للوجه عينين ، ولذلك فهو يضع عينين وأن كان جانبياً ، ويضع عيناً بشكل أمامي في رسم جانبي، فالإنسان هو حس (صور حسية) (Percepts) وهو فكر (صور ذهنية) (Concepts) في آن واحد ، والحقيقة الكلية ليست في هذا أو ذاك منفردة ، بل فيهما وبينهما (٢٠، ص ٥٢) وإضافة إلى ذلك فقد كان للطروحات الفكرية والعلمية دوراً مهماً على صعيد ترسيخ المفهوم الجمالي لدى التكعيبيين ، إذ يقول باونيس : " كان لمفهوم (برجسون ١٨٥٩-١٩٤١) للحياة دفقاً مستمراً ، وإنكار (انشتاين ١٨٧٩-١٩٥٥) الحالة الثابتة وصلابة الأشياء لهما مفعولهما " (١٠، ص ٧٢) على الطروحات الجمالية لدى التكعيبيين ورؤيتهم للشكل .

وبينما كانت المرحلة الأولى للتكعيبية تنطلق من توجهات (سيزان) في وضوح العلاقات الداخلية للمناظر والعناصر الموضوعية ، فقد وجد التكعيبيون في الطروحات والأبحاث العلمية ما يعزز هذه الرؤية الجمالية لدى (سيزان) عندما طالعتهم جامعة (السربون) بمصطلح البلور أو التبلور (Cristallization) فقد أفادوا من تلك الأبحاث العلمية التي أعطت توصيفاً دقيقاً لمنظومة العلاقات البنائية وقوانين الأنساق الخفية التي تعتمل في بنية البلور والتي تتشكل من خطوط مستقيمة وزوايا وحافات حادة وهو ما أظهره التكعيبيون في بنية الشكل فقد كان (بيكاسو) : " متجنباً بقدر المستطاع إظهار الخطوط المنحنية ، ومستمراً بالخط المستقيم في قوة ،وبدأ يرسخ في الأذهان القول بأن القوة هي قرين الجمال ، وأنه – أي الخط المستقيم –

هو المظهر الأول لطبيعة تكوين الأشياء ، علاوة على ما يتضمنه من معنى القوة . وأستمر البحث وراء هذا المعنى في الأشكال البدائية ، فقطع الحجارة مثلاً لها من خطوطها المستقيمة وأضلاعها ذات الزوايا الحادة ما يوحي بالقوة ويكشف عن جمال مميز لها " (١٩ ، ص٦٥-٦٦) وفي المرحلة الأولى للتكعيبية ظهرت بنائية الشكل بطابعها الكرستالي الشفاف والذي يظهر الأبعاد الداخلية للشكل متزامنة في ذات الوقت فظهرت السطوح من جميع الجهات متراكبة ومتداخلة لما يحقق ترجمةً لمقولة (إنشتاين) في الزمن أو البعد الرابع كما هو في لوحة (فتاة مع مندولين) التي رسمها (بيكاسو) أنظر الشكل (٢٤) .

ونتيجة لهذا الاهتمام بالشكل ، عمد التكعيبيون إلى إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس تحقق التعبير عن حقيقة مطلقة من خلال استخدام الأشكال الهندسية إذ تعطي بذلك صورة عن الموضوع أكثر ثباتاً من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية النسبية ، (والشكل هنا يخضع لقانون البنية العام في اللوحة) ، فالشكل يبدو لهم " محملاً بخصائص مشابهة لخصائص اللون . وهو يتأقلم محتكاً بشكل آخر ، فيبرز أو يضعف ، يتكاثر أو يضمحل ، قربَّشكل أهليلجي يتحول إلى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا وربّ شكل ابرز من سواه ، يطبع اللوحة كلها بطابعه الخاص " (٤٢ ، ص ١١) وبهذا وصفت التكعيبية بأنها : " فن يتعامل مبدئياً مع الأشكال ، وبعد مهم للشكل يترك جانباً ليعيش حياته الخاصة " (٣٥ ، ص ٤٨) .

نظراً لما تتطلبه المعالجات البنائية للشكل التكعيبي ، فقد أختصروا عدد الألوان التي وضعت بشكل متقابل بحسب تقابل السطوح : كالبني الغامق والبني الفاتح ، والأخضر الحار والأخضر البارد ، الرمادي الحار والرمادي البارد . ويدعم هذا التقابل اللوني المبسط تأليف ذو بنية أساسية تكعيبية ومسطحات وضعت في اتجاهات متعددة ، أفقية ، عمودية ، محورية ، دائرية . ولعل هدف هذه الاتجاهات الأساسية هو الربط بين الموضوع والخلفية حيث ينتج عن ذلك مساحة ذات بنية مقطعة أو مشبكة ، سيكون لها دور كبير في تطور بنية الشكل التكعيبي بعد ذلك وفي خلق نماذج شكلية جديدة . (٩ ، ص ٩٧) .

وفي حين عولجت المساحة المصورة بشكل ما يزال إيهامياً نسبياً في المراحل الأولى - ألوان بنية في الأسفل وألوان رمادية خضراء أكثر إضاءة في الأعلى توضّح هذا التمايز بين السطح الأول والسطح الخلفي - عمد الرسامون التكعيبيون في المرحلة التحليلية للتعويض عن تقنية المرحلة الأولى ، إلى تداخل الأشكال الأساسية الخطية والتضادات اللونية كالأسود والأبيض والبني والرمادي ، مع بعض الألوان الحارة كالبرتقالي أو الباردة كالأزرق والأخضر . (٩ ، ص ٩٨) وبهذا أصبحت الأشكال في هذه المرحلة تؤسس وتوضع وفق مستوى سطح واحد .

ولذا أوجد (براك) نوعاً جديداً من الفضاء الصوري ، أطلق عليه (الملموس) *، إذ استعاض عن فكرة العمق المتسع إلى ما لانهاية بأعطاء الأشكال أوجه تجريبية متعددة لكي تخضع هذه الأشكال إلى قانون البنية العام ، ويصبح كل عنصر بنائي تتوضح أهميته من خلال

* كانت الأشكال في بنية اللوحة الكلاسيكية تخضع لقانون المنظور الكلاسيكي ، إذ هناك تلاشي خطي وتلاشي لوني يتجه صوب نقطة النظر الرئيسة أو نقاط النظر الفضائية الأخرى من أجل تحقيق الإيحاء بالعمق ولأن تلك الأشكال كانت تخضع لتجسيد المادية المتشيئة ، أما وأن الشكل أصبح يستهدف الجوهر ويحقق المطلق فإن هذا الشكل لا يخضع للمنظور التجسيمي ، ولذا فإن نقاط النظر تكون ما لا نهاية وبهذا فإن الأشكال تقع في مستوى فضائي واحد . فيمثل الشكل الحالة الثابتة الكلية ، ونتيجة لهذا القانون البنائي فإن جميع الأشكال تكون ملموسة وفق هذا المستوى من سطح اللوحة (الفضاء) . للمزيد ينظر : (١٠ ، ص١٧١) .

نسبته إلى سطح الصورة ، وقد استبدلت الألوان أيضاً لأن للون دوراً جديداً يلعبه ، فوظيفته أصبحت الآن بنائية لا وصفية (١٠، ص ١٧١) .

ورسم (براك) (المندولين) أيضاً بتقنية تسير وفق خط موازٍ لتقنية (مالارميه) الشعرية للتجربة المتشظاة ...فالتشظية في عرف (براك) ، كما يقول عنها : (وسيلة للأقتراب أكثر من الأشياء ضمن الحدود المسموح بها في الرسم ، من خلال التجزئة أستطيع أن أوسس فضاء وحركة في الفضاء ، ولم أكن أستطيع أن أقدم شيئاً إلا بعد أن أخلق الفضاء) . فقد اتخذ انحلال الأشكال عند (براك) نسقاً أكثر تطرفاً من (بيكاسو) ففي هذه الصورة ينتشر الضوء ، وتميل المستويات المتكسرة التي تبرز مرة بهذا الاتجاه ومرة بالاتجاه الآخر ، إذ يرجع الواحد منها صدى الآخر عبر سطح الصورة (الواحد) ... لقد أطلق على هذا النوع من الرسم بـ (التكعيبية التحليلية) (١٠، ص ١٧٢-١٧٣) .

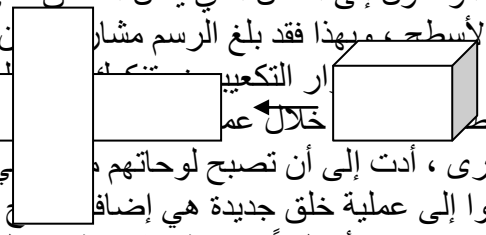
إن التحولات الحاسمة في الشكل حققها التكعيبيون عندما تم الاشتغال على الشكل ذي البعدين ومغادرة الشكل ذي الأبعاد الثلاثة (المغلق) الذي يستهدف خلق الوهم المنظوري في تجسيده للأشكال المرئية ، فقد كانت الخطوة الكبيرة عندما تم خرق الشكل المغلق وبذلك صيغت أداة ومنهج بنائي جديد لتحقيق هدف جديد (٥٥، ص ٢٤٤) ، وبهذا فقد تناثر الشكل وتجزء على شكل سطوح من خلال تحليله إلى أسطح تظهر في مستوى فضاء واحد الذي يمثله سطح الصورة . يقول (باونيس) : " واقتفاء مثل هذا السبيل يعني فرض البناء التجريدي " (١٠، ص ١٧٣) .

وتبعاً للمسار الشكلاني الذي تنهض عليه منظومة المعالجات البنائية في الخطاب البصري التكعيبي ، فإن التكعيبية في بحثها عن بنية شكل جوهري اعتمدت جملة من الإجراءات الفنية التي انطوت على تحليل وتفكيك المنظومات البنائية لواقع الشكل المرئي المتجسد ، وتم إزاحة ما هو نسبي في الشكل وما ينطوي عليه من سياقات استاتيكية ، وهذا جاء نتيجة إيجاد أنساق بنائية دينامية مفارقة لكل ما هو متشيء ، والتي تكونت من خلال تحرر العناصر البنائية التي أخذت في تشكلاتها وتآلفها تتبع خط قوة مطلق وهذا المسار المطلق أخذ يعتمل في طبيعة الأنساق الخفية اللامرئية مما أدى إلى إبادة المنظومة البنائية للتجسد المادي وإعادة بناء الشكل وفق صياغة تنهض على هشيم الأنساق الواقعية تلك ، وتبعاً لهذا المسار المطلق في طبيعة أي من الأنساق البنائية (الخط ، اللون ، المساحة ...الخ) أدى هذا إلى حدوث تحولات بنائية في الشكل التكعيبي وبصورة مستمرة ، إذ لم تتوقف عند مرحلة من مراحل التكعيبية ، فقد تجاوز التكعيبيون صيغة التكعيب (الكرستالية) وقد أمضوا أبعد من ذلك في طريقة تشطيرهم وتفتيتهم الشكل عندما أخذ المكعب ينهار أمام جملة من التحولات البنائية المتلاحقة والمتتابعة كما في المرحلة التحليلية ، حيث استهدف التكعيبيون إنشاء منظومة عامة ذات طبيعة كلية وشمولية للعمل الفني من خلال إقامة امتدادات (لانفرادات)* أسطح الشكل والتي أخذت تتداخل وتتبادل الأثر مع مسطحات أخرى فرضتها القوانين البنائية للمنظومة الكلية للعمل الفني أنظر الشكل (٢٥)، فأخذت العملية الفنية التركيز على إيجاد حقائق جمالية (في ذاتها) ذات طبيعة كلية شمولية من خلال استخلاص وتكثيف للخطوط والاتجاهات والتركيز على الأيقاع والتضادات والتآلف والأنسجام .

* الانفراد : يعني تحويل الصيغ الحجمية إلى صيغ تسطيحية بظهور مساقط السطوح جميعها بموازاة المسطح التصويري ، بالشكل الآتي .

فقد لجأ التكعيبيون إلى ظاهرة (التضادات المتعددة) ، ليس من خلال اللون فقط بل بالخطوط والأشكال ، فهناك تضادات بالدرجات اللونية بالإضافة إلى تضادات في الخطوط المستقيمة والمنحنية لكي يتحقق أقصى قدر من الحيوية (٥٥، ص ٢٢٠) يقول (البيرغليز) : " ان دور الخط المنحني بالنسبة إلى الخط المستقيم هو كدور الدرجة الباردة بالنسبة إلى الدرجة الدافئة في عالم الألوان ": (٥٥٦ ، ص ١٦٩-١٧٠) وهذه المعالجات البنائية في الشكل هي بلاشك تبحث عن سبل للجمال الخالص ، وبالتالي فإن هذه السمات البنائية التي أظهرها الشكل التكعيبي ستلعب دوراً بارزاً في بلورة المعالجات البنائية للشكل الخالص . إذ أن هذه التقنية البنائية تستهدف العلاقات الجمالية في ذاتها .

وبهذا فقد حققت اللوحة التكعيبية أكثر أبتعاداً عن الأشكال الطبيعية (الواقعية) محققة بذلك أشكالاً لا تمت للطبيعة بصلة . والجدير بالذكر فإن تجاهل الأشكال الطبيعية المرئية وتعويضها بأشكال خيالية مجردة ليس هو تأويل للواقع كما كان في الأشكال التكعيبية الأولى المنبثقة من بدايات لأشكال مرئية ، بل هي كما قال عنها (براك) : (أن الرسام لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما ، أنما يحاول أن يبني حقيقة صورية) وسبب ذلك يعود إلى أن هذا التحول في المفهوم الجمالي للشكل وما تمخض عنه من رؤية جديدة للشكل الفني ، جاء نتيجة المنهجية البنائية للشكل التكعيبي والتي استمرت بصورة مطردة في تهشيم الشكل الواقعي وتجزئته من أجل الوصول إلى الشكل الذي يمثل المطلق حتى انتهت معالم الشيء وتناثرت وأصبح مجموعة من الأسطح ـ بهذا فقد بلغ الرسم مشار[illegible]ن التجريدي . (٧٧، ص٧٩) .



[illegible]ار التكعيبي[illegible]لأشكال الواقع الطبيعي وأنتقاء الأشكال الأولية والمط[illegible] خلال عم[illegible] من المصاحبات والزوائد الشكلية والفردية الأخرى ، أدت إلى أن تصبح لوحاتهم [illegible]ي الاختزال والتبسيط ، ولذا ففي المرحلة التركيبية عمدوا إلى عملية خلق جديدة هي إضاف[illegible] أشكال أخرى أطلقوا عليها بالأشكال المساعدة .. " فقد استخدموا أسطحاً هندسية عشوائية تربط بين الشكل وخلفيته" . (٥٥، ص ٢٥٦) . إذ وضعوها حول الأشكال الأولية المستنبطة من الموضوعات الخارجية ، ومن خلال هذه التقنية البنائية توصل التكعيبيون أيضاً إلى ما عرف بـ (الكولاج). وفي مثل هذه البنية الشكلية قد تجاوز التكعيبيون الواقع إلى منطقة الخلق المجرد ، منطقة النشاط الروحي الحر (٢٠ ، ص ٥٣-٥٤) .

توقف التكعيبيون في بناء الشكل الفني وفق مثال (موديل) مباشر من الطبيعة ، ففي أعمال تلصيق الكولاج واللوحات المنجزة في عام ١٩١٣-١٩١٤ والتي تخلو من الفضاء الإيهامي (المنظور) والتجسيم ، إذ لم يكن هناك تراكم برجسوني مسبق للمعرفة من خلال مدركات متعددة في الزمان والفضاء ، وبدلاً عن ذلك تقدم التكعيبيون مباشرة نحو تدوين تخيلي للشكل (٥٥، ص ٦٤) قائم على التسطيح . وأصبح الوصول إلى الشكل الذي يمثل الماهية والجوهر من خلال هذا التوجه نحو المظاهر التجريدية لكي تتحقق الصورة الذهنية لا المادية . (٩ ، ص ٩٦) " إن التقنية القائمة على الإلصاق وإدخال مواد غريبة (كالرمل وغير ذلك) إلى اللوحة ستقود التكعيبية إلى تحول جديد كان قد مهد له بيكاسو وبراك منذ أواسط ١٩١٢ ، وفعلاً لقد سار عملهما في منحى جديد قاد إلى تقصي التجريد ، حيث لم يعد الموضوع ليقتصر على الصورة البصرية الإيهامية ، وبات لا يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار " . (٩ ، ص ١٠٠-١٠١)

من جانب آخر يجد الباحث أنه حتى في أعمال الورق المصمغ (الكولاج) التي نفذها (بيكاسو) و (براك) وبالرغم من أنها اعتمدت على أشياء اقتطعت من العالم المادي كقصاصات الورق والجرائد ولحاء الأخشاب وقطع الأقمشة وما شاكل ذلك من المواد التي منحتها عمليات التغريب هذه حالة جمالية تسمو فوق واقعيتها ، فهي في حقيقة الأمر تكشف عن بناء جمالي خالص .

وتبعاً لهذا البعد الجديد في الشكل كتب (كانويلر): بدلاً من الوصف التحليلي ، باستطاعة الرسام خلق تركيب تجميعي من السطوح المستوية الملونة ، إذ تستطيع من خلال اتجاهها وموقعها النسبي ،أن تجمع بين المشروع الشكلي دون توحيدها في أشكال مغلقة ، بمعنى آخر إن هذه التقنية البنائية التي تستهدف الشكل (الفكرة) من خلال ، خلق حقائق صورية خالصة ، وفقاً لما قاله (كانت): (ضع المفاهيم المختلفة معاً ، وأملك زمام تنوعها بإدراك حسي واحد) ، بعبارة أخرى ، وباستعمال المصطلح ذاته ، أنه مثل النحت الأفريقي فن (مُدْرَك ذهنياً) لا فن (مُدْرَك حسياً) تتقدم فيه فكرة الشيء على أية محاولة لتسجيل مظهره . (١٠، ص ١٧٦) ، (٥٥ ، ص ٢٤٧) .

وبهذه التوجهات الشكلانية فقد أصبح اهتمام التكعيبيين منصباً على البنية التكوينية للمنجز الفني وأخذ الشكل يخضع إلى القانون العام لهذه البنية ، فقد واظب (براك) على " تعديل الأشكال أو تغيير ألوانها ، إذا دعت الضرورة ، ليكيفها تماماً لضرورات التكوين ". (٧٧ ، ص ٨٧) وهذا يوعز إلى أن أتباع ذلك النهج في البناء يعني فرض نظام بنائي تجريدي ففي أعمال (براك) " التي أنتجها بين الأعوام ١٩٤٩-١٩٥٥ في موضوع الأستوديو كان فنه أكثر تجريداً، فالأشياء عادت مسطحة والخطوط امتلكت عرضاً أكثر والألوان أكتسبت حرية أوسع ". (٧٧ ، ص ٨٧) فلم يكن (براك) بحاجة إلى البحث عن موضوع لينطلق منه بل أخذ يستهدف بناء الشكل الصافي (الخالص) وبهذه الطريقة لون مجموعته الفنية التي أطلق عليها أيضاً مجموعة المحترف (٢٠ ، ص ٥٧) .

وبهذا تكمن أهمية التكعيبية من أنها شكلت مساراً جمالياً تم من خلاله بلورة المفاهيم الجمالية الخالصة ، وتأسيس مرجعيات بنائية للشكل الخالص ، فهي من خلال التحولات البنائية التي أحدثتها في الشكل الفني بإذابة واقعية التجسيدات المادية للعالم المرئي ، ومغادرتها لهذه الحسية جاءت من خلال ضربها لمراكز استقطاب الأنساق البنائية الواقعية وإحلالها واقع فني جديد ينهض على المفاهيم الفكرية الهندسية ، فالأنساق البنائية في الخط واللون والمساحة ...الخ ، عند مغادرتها للتجسيدات الواقعية أخذت تتحرر من قيود الموضوعية للشكل المتشيء فأصبحت تتشكل وتأتلف في إنشاء أشكال في ذاتها .

وعلى وفق خط القوة هذا المندفع نحو التجريد الخالص ، الذي يمنح العملية الفنية الاستمرار في مغادرة الواقع ، كان لفنانين آخرين شأن آخر في تأثرهم بهذه التكعيبية ، فلم يكتفوا بسحق الشيء وتناثره وإعادة رصفه من جديد في بناء مستقل ، بل غالوا في التبسيط وفي استخلاص الشكل الكامن وراء الجزئيات المتغيرة ، فإذا رسموا أو لونوا شجرة أو بقرة مثلاً ، فإنهم يسجلون الخاصيات القليلة المشتركة ، القاسم المشترك بين جميع الأشجار أو بين جميع الأبقار ، ويبعدون الصفات الثانوية العرضية التي تتصف بها شجرة أو بقرة دون أخرى، وكانت العملية تنتهي بهم إلى تجردي يبعد كثيراً عن الأصل . أن (موندريان) ظل يجرد الشجرة حتى انتهى إلى تأليف من الخطوط المستقيمة العمودية والأفقية . وكذلك فإن (ديسبرج) ظل يجرد البقرة حتى وصل بها إلى توزيع من المستطيلات والمربعات ، أنهم ينطلقون من الواقع ليصلوا إلى الرمز والإشارة المجردة . (٢٠ ، ص ٥٧-٥٨) .

وهذا ما آلت إليه تداعيات التحولات البنائية في الشكل الفني التكعيبي إذ أدت إلى بيوريتانية جافة وصلبة باعتمادها المنطق العقلي لأنظمة الأنساق البنائية الهندسية ، وهو ما تظهره بنائية الشكل عند (موندريان) و (ديسبرج) ، ولكن كانت هناك توجهات أفصحت عن مسار جمالي أخر ، فكانت أعمال (ديلوني ، ١٨٨٥-١٩٤١) تشكل اتجاه فني عرف (بالأورفية) * يخرج من أتون الصراع (العاطفي / العقلي) للتحولات البنائية في الشكل التكعيبي

* الأورفينة : نسبة إلى (أورفيوس) وهو من الآلهة الإغريقية ، والذي كانت موسيقاه وأشعاره من خلال الانسجام الذي تظهره ، تقيم وحدة الآلهة والكون وتنهض هذه الوحدة على نظام عادل يترتب صاعداً حتى يبلغ حال الاتحاد مع الله ، بذوق ووجد صوفيين عميقين ، يؤديان إلى تناسق أزلي دائم بين جميع الكائنات على السواء ... لذا فالنفس تحاول جاهدة بكل وسائل التقشف والزهد والولاء أن ترتفع إلى عالمها العلوي

ويعد مرحلة متطورة من التكعيبية أوصلت الشكل إلى بناءات تجريدية خالصة بمنح اللون سلطة مطلقة في بناء الشكل ، فقد تركزت توجهات ديلوني الجمالية على تفعيل السلطان العاطفي والذي وجد سبيله من خلال اللون الخالص وحده . فبعد أن ترسخت المفاهيم الجمالية حول الشكل الجوهري ، والبحث عن هيكليته خلف المظاهر المرئية ، أتخذ التكعيبيون في معالجاتهم للشكل اعتماد الخط كعنصر أساسي ، لما له من إمكانية في إظهار حدود الشكل الفني . يقول (مولر) أن التكعيبيين " باستيعابهما الكلي لمشكلة الشكل ، جعلتهم زهاداً في اللون يختارون من الأصباغ أقلها " (٧٧ ، ص٨٠) وأخذت بنائية الشكل تنهض باعتمادها أولاً على عنصر الخط ، لكن أعمال (ديلوني) أخذت تمنح الشكل بعداً جمالياً آخر من خلال اعتماد اللون في ذاته كعنصر بنائي مطلق إذ يقول (ديلوني) : " إن اللون فقط هو الشكل والموضوع " (١٠٤ ، ص ٦٢) .

ينتقد (بليز سندرا ١٨٨٧-١٩٦١) التكعيبية في مقالته (لماذا ينهار المكعب) التي نشرت عام ١٩١٩ ، بقوله : " بإهمال التكعيبيين للون فإنهم أهملوا المبدأ العاطفي الذي يقرر أنه من أجل أن يكون أي عمل حياً (حياً في ذاته أي فوق الواقع) يجب أن يتضمن عنصراً حسياً غير معقلنٍ " (٥٥ ، ص ٢٤١) .

شكلت الأورفية ردة فعل على التكعيبية ، فعلى الرغم من أنها انطلقت منها وتأثرت بها في رؤيتها للأشياء وفي طريقة معالجتها للشكل الفني إذ أخذت بنيته تتشكل وفق منطق عقلي هندسي من خلال أنساق بنائية تعتمد الخط والسطوح الناتجة عن تقاطعات أنواع الخطوط فكشفت بنية الشكل التكعيبي عن التزامن الذي يحدث بين حركة العناصر وتشكلاتها من خلال تبادل المواقع بين الخطوط والسطوح والمساحات المسطحة التي تظهر بامتداداتها في فضاء اللوحة باتجاهات مختلفة إذ يؤدي هذا التتابع إلى خلق حركة في بنية المنجز الفني ، إلا أن الأورفية ومن خلال اعتمادها عنصر اللون فقد أحالت المسطح التصويري إلى مسطحات لونية متبادلة الأثر من خلال الدرجات اللونية المتباينة والمتضادة " فقد كان تكوين الموضوع يقوم على التضادات المتزامنة للألوان التكميلية " (٥٥ ، ص ٢١١) إذ تشكل في تتابعها حركة تزامنية وهذا ما أفصح عنه ديلوني بقوله : (تكونت لدي فكرة تصوير لا يرتبط تقنياً سوى باللون وتضادات الألوان ، لكنه ينتشر في الزمن ويدرك في آن واحد ، دفعة واحدة) .وبهذا يصبح اللون بالنهاية الوسيلة الرئيسة للتعبير عن الحركة فلكل لون حياته الخاصة ، وكل لون يتبدل إذا ما جاور لوناً آخر ، وعندما يجاور الأحمر اللون الأخضر نجد أن لوناً اصفر ، مدعوماً في الجهة المقابلة ، يحول النظر عن تناغم اللونين السابقين ، مهيئاً للأنتقال نحو السطح الملون المجاور . (٩ ، ص ١١٠) .

كشفت المعالجات البنائية التي أظهرتها بنية الشكل الفني لدى (ديلوني) على أن الشكل بات مفارقاً لأي مظهر من مظاهر العالم المرئي ، فإذا كان الشكل التكعيبي سابقاً ينطلق من الواقع المرئي في تقصية للمطلق والجوهري والذي قاد التكعيبيين في النهاية للتوصل إلى حقائق جمالية خالصة ، فإن هذا الشكل ألغى جميع الصلات بالواقع الموضوعي، فلم يعد يحقق انطلاقته من الواقع ، فهو لا يمثل إلا نفسه من حيث هو منظومة لعلاقات تجريدية خالصة " وهذه

الذي صدرت عنه . هذا التقشف والزهد الذي يظهره الانسجام الكلي بين المجردات هو ما أتخذه الفيثاغوريون كنهج فكري صوفي عندما تكلموا عن العدد والموسيقى كرموز للحقائق الخفية ، ويعنون بتلك الرموز النظام والتناسق والتسلسل عن الوحدة الحقيقية كما تطور العدد عن الواحد ، وتطور الخط عن النقطة ثم السطح فالزاوية فالمربع فالدائرة وهكذا إذ وجد الفيثاغوريون أن تلك المبادئ المجردة هي رياضة نفسية تكشف عن أسرار الجمال . ومهما يكن فقد ساعدت الأورفية إلى حد كبير على إذكاء روح التعاطف الديني مع العقل ، فظهرت في الفكر اليوناني أطر جديدة احتذاها فيثاغورس وصاغها على أحسن مثال أفلاطون ، والأورفية في فن التصوير المعاصر تعني تبسيط التكعيبية إلى مسطحات ومساحات من الألوان المنسجمة التوزيع ، والناقد (ابوللنير) هو أول من أطلق هذه التسمية على محاولات ديلوني اللونية (٨ ، ص ١٥) ، (٧٥، ص ٥٣) ، (١٩ ، ص ١٠٨) .

اللاموضوعية كانت أول مظهر للفن التجريدي الخالص في العصر الحديث " (١٩ ، ص ١٠٩) .

ومن خلال ما استعرض في هذا المبحث ، فإن تيارات الرسم الحديث ساهمت بشكل فعال في دفع العملية الفنية نحو التجريد الخالص من خلال العمليات الإدائية والتقنية التي أظهرتها المعالجات البنائية في تشييد الشكل الفني ، إذ حدثت هناك جملة من التحولات البنائية في الشكل ، الأمر الذي أدى إلى الإسهام في بلورة رؤية جمالية خالصة . فقد تم في هذه التيارات هجر التصويرية أو الرسم التمثيلي وهذا أفرز عاملين رئيسين هما : إلغاء تدريجي (للرسم التصويري) الشيئي وتبلور القيم الجمالية الخالصة في العناصر البنائية ، فبدءً منذ الانطباعية تكونت هناك رؤية مجردة تبحث عن التأثيرات المؤقتة لجمال الضوء وتحليل اللون الذي أتخذ أكثر أهمية من الموضوع نفسه حيث انهار تحت ضربات الفرشاة ونقاط أو بقع اللون ، فبرزت القيم الخالصة للون النقي من خلال التردد الإيقاعي الذي أنتج وحدة بنائية ينهض عليها المنجز الفني ، ثم أتخذ الشكل الفني بعداً تعبيرياً في الوحوشية والتعبيرية لتزداد المفارقة بينه وبين الطبيعة إذ تم التخلي عنها لصالح إيقاعات الخط والتأثيرات اللونية ، واستمرار في هذا السياق من الأسلوب الفني للرسم الحديث حيث كانت للأشكال الإيجابية والسلبية (الخلفية) أهمية متشابهة . ومن هنا فإن التشويه الذي لحق بالشكل الواقعي أظهر تحولاً في القيم الجمالية من نسقيتها النسبية إلى أبعاد تجريبية مطلقة . (١١٥، ص ١٥) .

ومن هنا أخذ اللون والعناصر البنائية تتحرر تدريجياً من قيود بنية الشكل الواقعي وتظهر طاقات لا محدودة ، حتى إذا ما جاءت التكعيبية وبحثها عن الشكل الجوهري ، أحالت هذا الشكل الواقعي إلى أسطح متفرقة ومبعثرة تمتد بموازاة السطح التصويري ، وبهذا اختفت من اللوحة الصيغ الكلاسيكية الواقعية للشكل . فقد آلت هذه التداعيات المطردة إلى تحول في صياغة اللوحة الفنية الحديثة لتنتهي إلى مجرد إشارات لواقع متهافت ، فيركز الفعل الفني على المعالجات البنائية من خلال إنشاء تكوينات لا موضوعية تستمد شكلها الخالص من خلال العناصر البنائية التي باتت متحررة لتمثل وسائل طيعة في يد الفنان الذي أخذ يعيد بناء هذه العناصر من جديد وفق صيغ شكلية تتفاعل بموازاة المسطح التصويري بعيداً عن التجسيمية أو المنظورية الإيهامية .قادت هذه الرؤية الجمالية في الرسم الأوربي إلى تبني صيغة الشكل الخالص الذي اخذ يشكل ظاهرة جمالية في أعمال الفنانين أمثال: (كاندنسكي ، موندريان ، فان ديسبرغ ، كوبكا ، ديلوني ...وغيرهم) إذ توصلوا في إنشاء تكوينات لا موضوعية ، فاختفى الموضوع الواقعي في أعماله تلك التي اتخذت اتجاهها نحو الرسم التجريدي الخالص ، وتم بلورة هذا الاتجاه ، فلم يكن الفنان بحاجة إلى البحث في العالم المرئي عن موضوع يبدأ منه عمله الفني ، وبمثل هذه التوجهات إذ شكلت البداية الحقيقية للرسم الخالص ، وعندما استهدفت التجريدية الشكل الخالص فأنها أدخلت الشكل في عالم المطلق من خلال منح العناصر البنائية حريتها على المسطح التصويري واستنفار الطاقات الجمالية الكامنة فيها ، وبهذا فقد " سعت التجريدية إلى تفعيل طاقة العناصر في الإفلات من الحسية ، التشبيهية مما أكسبها تماهياً مع المطلق " (٩٧، ص ١٧٤) الأمر الذي أمكن تغييب سلطة الموضوع المادي المرئي واستحضار بناءات شكلية لا مرئية ، تنطوي على تحولات ديناميكية .

وسعت هذه التحولات البنائية في الشكل التي أظهرتها تيارات ومدارس الرسم الحديث الفجوة مع الواقع فضلاً عن تلك التوجهات التي اشتغلت على مفهوم الجوهري والمطلق إذ أدت إلى بلورت رؤية جمالية خالصة ، فشكلت إرهاصات لمفهوم الشكل الخالص وإرساء لبعض السمات الأسلوبية في تشييد الشكل التجريدي ، وقد قدم بعض النقاد ، أمثال (موريس رينال) و (غيوم أبو للنير) فكرة الرسم الصافي (الخالص) (Pure) المستقل بقوانينه ، وكان (أبو للنير) أول من أستخدم كلمة صافٍ في مقالته عن الشكل الصافي (الخالص) في الرسم الحديث ، وقدم (رينال) تعريفاً لمصطلح (الصافي) أو (الخالص) وتطبيقاته في التكعيبية ، ونتيجة لتطبيقات هذا المفهوم ، ففي أواخر عام ١٩١٢ كان للرسم الصافي (الخالص) معنى

حقيقي ، لأنه في ذلك الحين كان أيضاً ، (ديلوني) ومن قبله (كوبكا) قد توصلا إلى فن مستقل بقوانينه من خلال تجارب اللون الصافي ، في حين كان (كاندنسكي) خارج باريس وقد رسم أول عمل لا موضوعي له في عام ١٩١٠ . (٥٥ ، ص١٦١-١٦٢) وقدم (موندريان) ثمرة تجاربه التي أوصلت الشكل إلى منظومة بنائية من العلاقات التجريدية الخالصة وعلى وفق رؤية جمالية تجريدية ذات منحى هندسي .

المبحث الرابع : الرسم التجريدي الحديث :

مع بداية القرن العشرين ، ظهر تيار الرسم التجريدي الحديث ، ليشكل ظاهرة مميزة للنشاط الفني في هذا القرن ، والفنانان اللذان أرسيا القواعد والأسس الجمالية والفكرية لهذا الاتجاه وجعلاها موضع التطبيق الفني هما : الفنان الروسي الأصل (فاسيلي كاندنسكي ، ١٨٦٦-١٩٤٤) والفنان الهولندي (بيت موندريان ، ١٨٧٢-١٩٤٤) ومنذ البداية " عمل كل منهما مستقلاً عن الآخر، ولم يكن لرسمهما صفة أسلوبية مشتركة " (١٠، ص ١٩٧) سوى مناهضة العالم المادي واختفاء معالم الأشياء الواقعية ، ومن خلال ذلك تحددت وتبلورت في السنين السبع الأولى لنشأت هذا التيار ، المعالم الفنية الأساسية والأسلوبية للرسم التجريدي ، التي أظهرت هذا التيار الفني " باتجاهين رئيسين يقعان في عهدين ، العهد الأول : يبدأ من عام ١٩١٠-١٩١٦ وذلك يتمثل في الحركة التجريدية التي قام بها كاندنسكي في ألمانيا بميونخ ، والتي بدأت بظهور كتابه عن الروحية في الفن . أما العهد الثاني : يبدأ في عام ١٩١٧ عندما نشر موندريان في مجلة الطراز (دي ستايل) في هولندا آراءه عن التجريدية وعن اتجاهه الفني الذي اسماه بالتشكيلية المحدثة " (٢٢ ، ص ١٦٢) .

وبصورة عامة يمكن وصف الرسم التجريدي ، بأنه الفن الذي " يعني باختفاء معالم كل أثر يشير إلى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو أشخاص . فعندما يلجأ الفنان إلى التجريد ، نجده يستبدل المعالم المميزة للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية ، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها " (١٩ ، ص ١٣٢) فالرسم التجريدي ينطوي على عملية " تخلص جوهري من كل ما هو معين " (٦٨ ، ص ٣٩) .

جاء تيار الرسم التجريدي الحديث لينهض على نزعة شكلية ، وهي نزعة ترى أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون ، وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالضد من نزعة المحاكاة في الفن ، فالشكل في محاكاته لعالم الأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً إخبارياً محدداً للشيء المحاكى ، وبهذا فإن " النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً ، فهي ترى أن الفن الصحيح منفصل عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة . فالفن عالم قائم بذاته ، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها . وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية . فالفن ، إذا شاء أن يكون فناً ، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته " (٣٨ ، ص ١٩٥) .

وبدءاً منذ الانطباعية ظهرت هناك توجهات جمالية اتخذت مسارات تصاعدية نحو تحرير الرسم من لغة الوصف والمضمون الإخباري الذي كان يظهره الشكل عند محاكاة الشيئية الواقعية ، ففي هذه الحالة قد تكون الاستجابة الجمالية غير خالصة لأنها مثقلة بالمضمون . لذا فإن تيارات الحداثة عندما فعّلت من دور الشكل قد استهدفت التجربة الجمالية في ذاتها ، والتي لا تخرج عن كونها تجربة محض شكلية ، وقد تجلت هذه النزعة أكثر وضوحاً في الرسم التجريدي الذي أظهر الشكل برؤية جديدة وصيغ مجردة تجريداً خالصاً ، حيث التركيز على مظهر الشكل الخالص في جانبه التنظيمي البنائي ، ومن أجل ذلك باتت مفارقة الواقع أمراً محتوماً . فلكي يثير الخطاب البصري انفعالاً جمالياً لدى المتلقي من خلال العلاقات الشكلية فهو انفعالاً مخالف تماماً لانفعالات الحياة أو أية غرضية . " ولكي ندرك الشكل ، وبالتالي نحس بهذا الانفعال ، لا نحتاج إلى أن نأتي معنا بشيء من الحياة ، أو بمعرفة أفكارها وشؤونها ، ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها ... وكل ما نحتاج إلى أن نأتي معنا به هو إحساس بالشكل واللون " (٣٨ ، ص ٢٠٤)

.

لقد كانت الأعمال الكلاسيكية في فن الرسم ، تنهض على أشكال تتخذ صيغاً واقعية ، وهي بلاشك تثير لدى المتلقي إحساسات جمالية من خلال ألوانها وتكويناتها ، إلا أن هذه الإحساسات وتبعاً لعملية الإدراك والتلقي فإنها تستدعي في الذهن دلالات ومعاني أخرى ، فهي

مقيدة ومثقلة بالصفات المادية للأشياء ، والتي تشطر الشكل الفني إلى شطرين ، فقد يثار المتلقي للعمل الفني لما يحمله من مضمون تاريخي أو ديني أو ما شابه ذلك ، حينها لا تكون الاستجابة الجمالية خالصة بقدر ما تكون خاضعة للمضمون الإخباري أو الوصفي ، لذا فقد أجهز الرسم التجريدي على تلك الثنائية التي تحدد الصيغة البنائية للشكل وفق المضمون حين تخلص الشكل مما يحمّل به من دلالة إخبارية وأخذ يؤدي هدفه الجمالي في ذاته من خلال استهداف لمبادئ الجمال الخالص على وفق صيغ شكلية تجريدية تنأى عن كل ما هو مشخص أو متشيء ، فأخذ الخطاب البصري في المنجز الفني ينهض على ما تظهره التكوينات التجريدية من علاقات بنائية وتصميمية في العمل الفني ، وقد وعى رسامو الحداثة إلى هذه الحقائق الجمالية ، فعلى سبيل المثال إن (ماتيس) الرسام الوحوشي كان واحداً من الفنانين الذين تنبهوا إلى أن الجمال في العمل الفني ناجم عن العلاقات البنائية التي يظهر بها . وبهذه الرؤية الجمالية الخالصة ، وجد أن التعبير عن الجمال يتجلى من خلال التكوينات . أنظر الشكل (٢٦) فقد كتب عن هذا في عام ١٩٠٨ قائلاً : " التعبير بالنسبة لي لا يمكن أن يوجد في الانفعال الذي يتألف على وجه ما ، أو الذي يصبح بيناً بفعل حركة عنيفة . أنه في كامل ترتيب لوحتي .. كل شيء يلعب دوره ، إن التكوين هو فن الترتيب بروحية تزينية لعناصر مختلفة يستخدمها الفنان للتعبير عن عواطفه . في إحدى الصور سيكون كل جزء منفرد مرئياً وسيأخذ ذلك الوضع ، سواء أ كان رئيساً أم ثانوياً ، والذي يلائمه تمام الملائمة ، لهذا سيكون كل شيء لا نفع له في الصورة مؤذياً . أن العمل الفني يتضمن تناغماً لجميع الأشياء معاً (تناغم التجميع) : كل تفصيل زائد سيحتل ، في عقل المشاهد ،مكان تفصيل آخر جوهري " (٣٣ ، ص ٤٥) .

لقد أصبح الخطاب البصري الذي يقدمه الرسم التجريدي لا يخرج عن كونه مجموعة من العلاقات التشكيلية تتكون من الخطوط والألوان والمساحات ، بطريقة تستهدف تحقيق استجابة جمالية دون اللجوء إلى إثارة المتلقي بمواضيع أو دلالات خارج سياق العمل الفني ، وقد مر (كاندنسكي) بخبرة سماها (هربرت ريد) رؤية نبؤية (Apocalyptic Vision) أو كشفية في سنة ١٩٠٨ ، عندما مضت سنتان قبل أن يستطيع الوصول إلى ما يريد من إبداع تصوير لا توجد به أشياء أو موضوعات مأخوذة مباشرة من الحياة الطبيعية (الأشكال الطبيعية) . وقد قال (كاندنسكي) عن هذه الخبرة " كنت عائداً لتوي من عمل بعض الاسكتشات وكنت مستغرقاً في التفكير ، وعندما فتحت باب الأستديو والمرسم أصبت بحيرة مفاجئة ، فقد كانت هناك لوحة ذات جمال متوهج لا يمكن وصفه ، وفي حالة ذهول وقفت أحدق فيها ، فاللوحة كانت بلا موضوع ولا تصف أي شيء محدد ، وكانت تتكون كلية من مساحات ملونة ناصعة ، وأخيراً اقتربت منها أكثر وحينئذ فقد عرفتها على حقيقتها ، لقد كانت لوحتي التي كنت أعمل فيها تقف مائلة على الحامل ، شيء واحد أصبح واضحاً أمامي بعد ذلك وهو إن الشيئية (أي رسم الأشياء الطبيعية) ليس لها موضع في لوحاتي ، بل كانت ذات تأثير ضار عليها " (٤٩، ص ١١٠) .

وانطلاقاً من هذه الرؤية الجمالية الخالصة التي ارتكزت على أهمية الشكل في ذاته وما يظهره من علاقات بنائية مجردة ، فإن التصوير الوصفي أضحى يشكل عقبة أمام حركة الأنساق البنائية وحرية تشكلها ، وهو في ذات الوقت عقبة أمام الاستجابة الجمالية الخالصة ، وهذا ما أشارت له طروحات الناقدين الشكلانيين (كلايف بل) و (روجر فراي) فالأعمال التي تحمل مضامين تاريخية أو التي تحكي حكايات وتوحي بمواقف ، بل وجميع أنواع الرسوم التمثيلية " ففي هذه الأعمال لا يكون ما يؤثر فينا هي الأشكال أو القوالب ، وانما الأفكار أو المعلومات التي توحي بها أو تنقلها هذه القوالب . وتتوقف أهمية هذه الأعمال في نظرنا على الاهتمام الذي نبديه بالشخص أو الحادثة التاريخية التي تصورها . ومن هنا فإن انتباهنا يتحول من التصوير إلى الحياة الواقعية ، ولا تكون قيمة التصوير عندئذ كامنة في العمل ذاته ، وهذا ما أشار له (روجرفراي) بقوله : أنه بقدر ما يعتمد الفنان على الأفكار المتداعية للموضوعات التي يصورها لا يكون عمله حراً خالصاً تماماً " (٣٨ ، ص ٢٠٣) وبهذا يصل (بل) و (فراي) إلى أن الاستجابة الجمالية لمثل هذه الأعمال لم تكن استجابة نقية .

كشفت هذه الرؤية الجديدة عن الحقيقة الجمالية الخالصة ، والتي حققت انتصاراً مهماً على صعيد فن الرسم التجريدي ، فقد تم مفارقة الطبيعة وموضوعاتها في العالم المرئي ، بخلق عالم جمالي خالص ، ينطلق من اللامرئي . " وبخلاف كل منطق ، فإن أساتذة الفن الكبار أمثال (بيكاسو) ، (ماتيس) , (براك) ، الذين نادوا بالرسم الثوري في بداية القرن العشرين ، وجدوا أنفسهم مطوقين برواد اشد منهم تطرفاً ، دعوا إلى اكتساح كل شيء في طريقهم والانطلاق مجدداً من الصفر . لقد تساءلوا : مادام التعامل قد تم لحد الآن مع (الشيء) بهذه الصيغ المتعددة ، فلم لا نلغيه أصلاً من الرسم ؟ وفي وقت من الأوقات ، عندما شرعت العقول الكثيرة ترفض عالماً لم تعد العلاقة فيه بين الوعي والطبيعة تقوم على أسس تقليدية ، أضحت الحقيقية المادية المرئية تؤلف عقبة أمام الفنان . بعد كل هذا ، فالحقيقة الوحيدة التي امتلكت الشرعية وسطوة التأثير – مما لا سبيل لإنكارها – هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة . ومنذ ذلك الوقت وما بعده ، لم تعد مهمة الرسام أعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة بدرجة تزيد أو تنقص عن الحقيقة الواقعية المدركة ، بل الاستعاضة عن هذه الصورة (الوهم) بحقيقة أكثر صدقاً وحداثة ، حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقل (الحقيقة الذاتية) " (٧٧، ص ١٤٩) .

وعلى ضوء ذلك يرى الباحث أن الشكل عندما يتحرر من هذا الجانب الموضوعي للوظيفة ، فإن ذلك ينعكس على بنائيته وطبيعة المعالجات التشييدية فيه ، حيث قاد هذا التحرر إلى تقصي مستمر عن قيم جمالية خالصة كامنة في الأنساق البنائية للشكل ، فضلاً عن ما يظهره من مجالات تعبيرية ذاتية ، وعمليات التقصي هذه تكتسح كل ما أنجز على الدوام من أشكال ، وقد أدى ذلك إلى إرساء لمفهوم الحداثة ، فمن خلال هذه الرؤية الجديدة للشكل وتبعاً لما استنبط من بناءات شكلية جديدة ومستحدثة أظهرتها تيارات الحداثة إذ خضعت لعمليات التجريد باستمرار وابتعدت عن أية غاية تمثيلية ،فحينها أخذ الشكل الفني يفقد وظيفته التمثيلية الموضوعية من خلال إنزال عنصر الهدم والتشويه (بعد تحليل الشكل المرئي) وبدلاً من النظر إليه من الخارج كنتيجة ، أخذ الفنان يتقصى الشكل من الداخل كغاية لتحقيق الذات ومعتبراً ثانوياً قراءة ما يمثله . هذه الرؤية الجمالية أدت إلى إرساء قواعد جديدة لخارطة البناء التشكيلي وقراءة حديثة في اللغة الصورية .

لم يظهر الرسم التجريدي الخالص بشكل مفاجئ ، بل أن بروزه جاء نتيجة لتحولات بنائية في الشكل الفني أخذت تتطور بشكل متصاعد نحو التجريد ، وهو ما أشار إليه (ريد) " لا توجد اكتشافات مفاجئة تأتي إلينا من المجهول ، بل إن كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة مركبة تتفاعل فيها عوامل وعناصر تقررها الظروف الملائمة لتطور ونمو تلك الظاهرة . وهكذا فإن ظهور التجريدية في الفن لا يمكن اعتباره نتيجة تأملات وتجارب فنان ما ، سواء كان كاندنسكي أم ديلوني " (٦٨، ص ٦٣) بل جاءت نتيجة رؤية جمالية متصاعدة ودائمة في الفن ، أدت إلى ظهور حركة مطردة من التحولات البنائية في الشكل الفني قادته نحو التجريد ، فقد امتدت هذه التحولات بين قطبين متناقضين (الواقعية / التجريدية)* فمنذ عصر النهضة كممثل للقطبية الواقعية ، وحسب الديالكتيك فإن هذه الظاهرة أخذت تعتمل بشكل خفي ،" فبالرغم من إن فنون عصر النهضة شهدت امتداداً متجذراً بالبناء الشكلي للفن الكلاسيكي (التشخيصي) ، إلا أن فكرة التجريد أخذت تشتغل كبنية تحتية لا ظاهرية ، حيث ينهض التكوين العام وفق مبادئ جمالية كلية تقوم على مقاييس هندسية تتوزع وفقها الأشكال المجسدة . فكانت أعمال (بتشيلي) و (ليوناردو) ، قد شيدت وفق هيكلاً تجريدياً ، فألبسوا هذا التراث الفني التجريدي بالمشاهدات الواقعية من الطبيعة .. أن التجريد بقى تحت سطح كل عمل واقعي للفن " (١١٥ ، ص ١٢) .

* تعني الواقعية : المطابقة للطبيعة المحسوسة ، أما التجريد فهو ما يشتق أو منفصل عن الطبيعة لكونه يعبر عن الشكل النقي (الجوهري) المجرد عن التفاصيل المحسوسة للمزيد أنظر (٢٢، ص ١٥٥) .

إن هذه النزعة نحو التجريد الخالص ، بدأت تظهر لتشتغل بشكل جزئي في تيارات الرسم الحديث ، التي انطوت على تحول تدريجي في الرؤية الجمالية وفي مفهوم الشكل وبنيته ، لأجل تجديد واستحداث لغة بصرية شكلية . فقادت هذه التحولات إلى رفض أو " نفي الصوري وما يتطلبه ذلك من استنباط لأساليب وتقنيات جديدة ... وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان أزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي " (٩، ص ١٣٨) .

لقد كانت السمة المميزة لعمل الفنانين في القرن العشرين ، هي البحث عن بنية شكل فني ، عن طريق فهم العالم الواقعي واستكشاف حقيقته ثم إعادة تشكيله ، انطلاقاً من رؤية جمالية جديدة تقول (أن الواقع ليس هو الحقيقة) هكذا رفض الفن منذ الانطباعية في القرن التاسع عشر أن يحاكي مظاهر الواقع (٤، ص ١٦٥) بل أخذ يحلل تلك المظاهر ، واتخذت عمليات التحليل منذ (سيزان) وفيما بعد مساراً يتجه من المظهر إلى الجوهر ، " فالبحث عن فن نقي ، قاد الفنانين في حركة الفن الحديث لابتداع الكثير من التكوينات التي شكلت حوافز نحو التجريد فكان هناك بحث متقصد عن المعاني الخفية تحت سطح الواقع " (١١٥ ، ص ١٠) فالثورة على الأشكال الواقعية المتجسدة في العمل الفني ، هي ثورة مستمرة في تحديث هندسة المنظومات البنائية للشكل . وهذا ما أظهرته التكعيبية في بحثها عن الشكل الجوهري ، ومن ثم ما أظهره الرسم التجريدي من شكل خالص .

من جانب آخر ، أسهمت المعالجات التقنية على مستوى الأداء الفني في تيارات الرسم الأوربي الحديث ، ومن خلال الاشتغال على قيمة العلاقات البنائية للشكل ، حيث أخذ يفعّل من دور العناصر بتحرير حركتها البنائية وإظهار طاقاتها الجمالية الخالصة ، فهذه العناصر اتخذت صيغ بنائية حرة لا محددة ، دون أن تندرج تحت سياقات بنية الشكل الواقعي ، فأصبحت نسقاً بنائياً في ذاته ، وهذا جاء نتيجة إظهار القيمة الجمالية الخالصة للخط واللون والمساحة والملمس ...، فمن خلال جملة من التحولات البنائية المطردة التي شهدها الفن الأوربي الحديث على مستوى معالجات التكوين في الخطاب البصري ، قادت الشكل إلى صيغ بنائية تجريدية ، فكان آخر ما توصلت إليه التكعيبية في بحثها عن الشكل الجوهري ، هو تجاوز الحسية الظاهرية للواقع والبحث في ما وراء الواقع ، مما ألزم من عمليات معالجة بنائية الشكل رفض لكل ما هو محسوس ومرئي واستهداف كل ما هو فكري ولا مرئي ، من أجل الوصول إلى الصيغة المثالية للشكل الجوهري ، القابع وراء التفاصيل الفردية ، لذا استهدف الفنان من بنائية الشكل التخلي تدريجياً عن الواقع ومحاولة تكثيف هذا الواقع بصيغه الفردية المتعددة المتغيرة إلى صيغ كلية ثابتة ، فأتخذت بنائية الشكل نزوعاً نحو التجريد ، حيث تم تبني رؤية فنية تجريدية تنهض على عين الهندسة ، وهي في ذلك تترجم رؤية جمالية مثالية افلاطونية ، فحين أنتهت إليه تلك التحولات البنائية أصبح الشكل الفني يعني مجموعة علاقات شكلية مجردة ، فيتكون نتيجة تآلف العناصر البنائية وفق صيغ تجريدية تتوزع على المسطح التصويري الذي بات يخضع إلى منظومة بنائية ذات صيغ تجريدية خالصة . وفضلاً عن المرجعيات التكعيبية يمكن رصد تأثيرات التعبيرية والوحوشية وكيفية معالجة الشكل في إظهار الانفعالات الوجدانية بما يشكل مرجعيات أدائية وتقنية أغنت المخزون المعرفي والمنظومات البنائية الإدراكية الذهنية لدى الرسام التجريدي . وبالرغم من ذلك فإن الرسام التجريدي في تقصيه للجمال الخالص من خلال التكوينات البنائية اللاموضوعية للشكل الفني ، فأنه لا يسترجع تلك التجارب الجمالية في حد ذاتها والتي تشكل مدركات سابقة ، بل أخذ من طريقة المعالجات البنائية تلك ، الوصول بها إلى أقصى مدياتها المتحررة من قيود الواقعية نحو التجريد الخالص . وتبعاً لطبيعة المعالجات في تشييد الشكل الخالص ، يمكننا رصد أسلوبين رئيسين في الرسم التجريدي إذ " ينقسم الرسم التجريدي ، إلى قسمين كبيرين وفروع عدة يمكن تسميتها بـ (التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism) و (التجريدية الهندسية Geometric Abstractionism) وقد تزعم النزعة الأولى فاسيلي كاندنسكي ، بينما تزعم النزعة الأخرى بيت موندريان " (٨١ ، ص ١٤٨) . " وبذا سار المذهب التجريدي يشق طريقه في اتجاهين متضادين ...أحدهما يسير في الاتجاه

الموسيقي والحركة الغنائية ، التي ورثها كاندنسكي عن الوحوشية والتعبيرية . والثاني يتجه إلى الأوضاع الهندسية المعمارية ، التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للتكعيبية " (٢٢ ، ص ١٦١) .

ومن خلال ذلك نجد أن الرسم التجريدي قد أفاد من المعالجات البنائية للشكل الفني التي أظهرتها تيارات الرسم الحديث ، إذ شكلت إرهاصات ومرجعيات لرفد هذا الاتجاه ، فمن خلال تحليل الشكل المرئي إلى مساحات من اللون، ومنح اللون والخط حرية واسعة لتشتغل على المسطح التصويري دون قيود المحاكاة للأشكال الواقعية كما في الوحوشية والتعبيرية ، وفضلاً عن ذلك فإن استهداف بنية الشكل الجوهري اللامرئي كما في التكعيبية وإحلال المفهوم الفكري والهندسي المطلق في الشكل الفني ، ففي ذلك حصل ابتعاد للشكل عن صيغته الواقعية ليظهر في الرسم التجريدي وفق منظومات بنائية تجريدية خالصة . فالرسم التجريدي أخذ يستهدف الجمال الخالص من خلال البحث في ما وراء الطبيعة ، للوصول إلى حقائق جمالية مطلقة ذات طابع كلي وشمولي ، فهذا الفن " 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 " (٢٢، ص ١٥٧) .

والجدير بالذكر فإن التجريد الذي أظهرته تيارات الرسم الحديث (الانطباعية ، الوحوشية ، التعبيرية ، التكعيبية) لا يمثل الرسم التجريدي الخالص ، لذا ينبغي أن يفرق بين التجريد في الرسم ، والرسم التجريدي * . فالرسم التجريدي يقوم على التجريد الصرف (الشكل الخالص) ، أي التجريد الكلي من أي موضوع يعطي للشكل محدوديته ، في حين يحقق التجريد في الرسم – بنسب متفاوتة – في الاتجاهات الفنية الحديثة الأخرى ، حيث يمارس على الشكل بعض الاختزال من بعض نواحي الشيء الأصلي (الموضوع) ، وبصورة عامة هناك أسلوبان في الأداء لبنائية الشكل الفني التجريدي : أسلوب موضوعي ، الذي قد يستخدم منهج التجريد بشكل جزئي ، إذ أنه يظل مع ذلك مخلصاً للطبيعة الموضوعية للأشياء . ولكن هناك أسلوب آخر لا نجد لدى الفنان فيه الرغبة في التصوير الموضوعي بل تكون رغبته خالصة في التجريد ، والصورة أو (الشكل) التي يشييدها عندئذ لا تهدف إلى تصوير شيء معين ، ولا تمثل شيء سوى ذاتها ، وسوى ما هي عليه من أنها صورة لا نموذج لها في العالم المادي المتشيء ، أنما هي أصل ، هي نتيجة للفعل الفني ، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيء في ذاته ، وهذا هو الأسلوب التجريدي الصرف أو الخالص . (٤ ، ص ١٩٧) وعلى هذا الأساس نجد أن هناك فرق بين الرسم التجريدي والتجريد في الرسم .

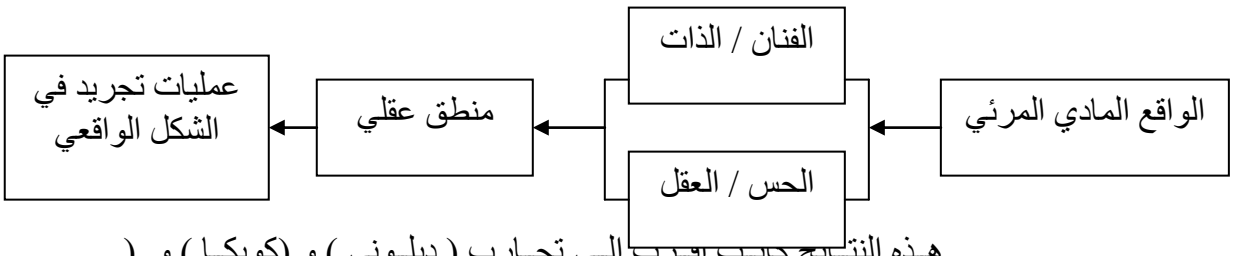
جاء الرسم التجريدي الحديث بتبنيه ظاهرة الشكل الخالص ، ليشكل الذروة في مسار البحث عن الفن النقي ، من خلال شكل فني لا يمثل إلا ذاته بعيداً عن أي صيغة بنائية إخبارية أو دلالة موضوعية ، وقد أسهمت تجارب الفنانين السابقة في رصد المقومات الجمالية والمعالجات البنائية التي أخذ ينهض عليها الرسم التجريدي بما يشكل بلورة رؤية جمالية خالصة تعتمد في

---

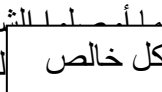
* بعض النقاد أعترض على تعبير الفن التجريدي ، ذلك لأن كل فن هو تجريدي في صميمه ، لكونه يتجرد عن الواقع المرئي ليعطينا عنه مثالاً أوأنموذجاً لا ينتمي إلى قوانين الواقع المادي ، بل يخضع لقوانين الفن والصورة . وقد سجل اعتراض مماثل بالنسبة للتعبيرين الأخرين (اللاموضوعي) ، (اللاصوري) لكونهما أطلقا على المجال اللامادي الذي يمثل بوسائل مادية ، أي أن الصورة بدون شيء أو لا تمثل شيئاً تصبح بدورها شيئاً ، أي (صورة) . لذلك أدخل تعبير (الفن المطلق) مقابل الفن المحسوس ، فالأول يشير إلى استقلالية العناصر الفنية أزاء السعي لخلق أشكال مجردة جميلة في ذاتها بينما يشير الثاني إلى إن العمل الفني المؤلف من عناصر روائية أو قصصية يقدم لنا مظاهر مرئية بقدر ما هي محسوسة . أي أن الاتجاهات الجديدة لا تستدعي تمثيل عنصر مادي بل عنصر يقوم من جهة على التجربة الإنسانية غير القصصية (بالمعنى الواسع للكلمة) ، ويقوم من جهة ثانية على قوانين الفن الخالصة المستقلة عن الأشياء المحدودة هويتها .
للمزيد بنظر : (٩، ص ١٣٧) ، (٤، ص ١٩٣) ، (٨١، ص ١٤٨) .

الأداء التصويري . وعلى هذا الأساس فإن " الرسم الحديث كان يشكل مرحلة استكشافية للرسم التجريدي ... وإن انبثاق هذا الفن جعل التصوير الحديث يصل إلى أقصى نقطة في رؤيته المفاهيمية التجريدية الجديدة ... والرسم التجريدي ظهر ليختط له حدوداً ضمن حركة التصوير الحديثة ، وكان من أهم سماته إنه يحمل النزعة العالمية التي تجعل منه سليلاً لكل المدارس والنزعات التصويرية " (٩٥ ، ص ١٤١) .

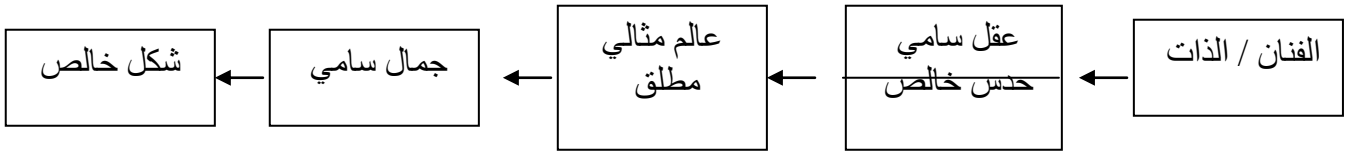
يجد الباحث ومن خلال ما استعرض سابقاً من تحولات في بنائية الشكل الفني أظهرتها تيارات الحداثة ، حيث شكل هذا مساراً من الخطوات المتتابعة والمتلاحقة التي قادت الشكل الفني نحو التجريد الخالص. فقد جاء ذلك من خلال مرحلتين ، فحين كان فنانو الحداثة يبحثون عن شكل فني يبتعد عن سياقات الواقع ، فهم بدأوا في تحليل الواقع ظاهرياً وجوهرياً وإعادة بناءه وفق رؤية فنية ، حيث أفصحت عملياتهم تلك عن تجريد الشكل تدريجياً من فرديته الواقعية ، فكانوا يبدأون بالعالم الخارجي في تقصي جوهر الشكل حتى انتهت تلك العمليات إلى تجريد لا يعود إلى الشيء الخارجي منه شبه أو اثر ، فقد تبخر العالم الخارجي الموضوعي تماماً . (٢٠، ص ٦٥) فكان مسار العملية الفنية يتجه ضمن منطق* فكري أرسطي يوضحه الباحث في هذا المخطط :



هذه النتائج كانت أقرب إلى تجارب (ديلوني) و (كوبكا) و (موندريان) عندما أصبحت للشكل التكعيبي إلى التجريد الخالص . هكذا طرح الواقع الفني تساؤلاً ، مفاده: هل الرسم أصبحت ليست تشبيهية أو تمثيلية ، فلماذا نبتدأ بالواقع ، حيث أن اللوحة [illegible] أي صلة بالواقع ؟



وفي هذا الخصوص أشار (مولر) بقوله : عندما يعمد الرسام إلى تحريف أو تشويه مظهر العالم الخارجي ، ويصل به حداً لا يمكن تبينه ، وعندما تكون العملية الفنية ، تستهدف في الأساس ، إنشاء حقائق صورية خالصة في اللون والشكل " عند ذلك ليس من المستغرب أن يلجأ الرسامون إلى قطع أخر الروابط التي تربطهم بالحقيقة المرئية ، وأن يتجهوا بإخلاص نحو ما شاعت تسميته بالرسم التجريدي " (٧٧، ص ١٣٩) وبهذا يصبح الفعل الفني يستهدف خلق حقائق صورية من مصادر لا مرئية . وفي هذه الحالة يمكن أن نتصور إن العملية الفنية تتخذ أثناء تشييد الشكل الخالص ، مساراً هو أقرب إلى أن يترجم بعداً فكرياً مثالياً أفلاطونياً بعقل سامي عن المادية ، دون اية عملية استدلالية حيث " يتجلى في ذلك حدس خالص بالشكل المجرد الخالص ، فالشكل يحمل معاني وأبعاد روحية عميقة غير مستحصلة من الأشكال المادية الحسية " (١٠٠ ، ص ١١٧) ويمكن وضع ذلك في المخطط الآتي :



* يجد الباحث أن التجريد في الشكل الفني، يتخذ مساراً سلوكياً يقترب فيه من التجريد في المنطق، إذ ان التجريد في المنطق: هو عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والفرديات الى الكليات والاضافات. (٩٣، ص ٣٩) فالتجريد في الرسم هو تجريد صور الأشياء من خواصها الفردية والجزئية بغية الوصول الى قيم جمالية كلية في الشكل الفني.

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نجد أن الأبعاد الجمالية التي يفصح عنها الشكل الخالص في المنجز الفني ، بأنها تترجم أبعاد فكرية إلى قيم جمالية خالصة، حيث تشكلت في جوهرها على أساس من الطروحات الفكرية ومن بينها ذلك الجانب " الميتافيزيقي الذي يعتبر في طليعة الأمور التي انصب عليها اهتمام أساتذة المذاهب الحديثة، وذلك في سبيل الوصول إلى الشكل المعبر ، أو بعبارة أعمق ، ذلك الشكل الجوهري ، الذي يعبر عن حقيقة الشيء أو يعطي فكرة عن مضمونه أو المعاني العميقة المستترة فيه ...بينما يصل الأمر في تلك المحاولات الفنية الحديثة إلى ذلك الهدف ، الذي يبغي الوصول إلى المطلق إذ يمكن للعين البشرية أن تراه ماثلاً في العمل الفني " (٢٣، ص ١٩٤) .

وبهذا يرى الباحث إن الخط المستقيم الذي يلخص جميع أنواع الخطوط ، وكذلك الألوان الخالصة بل وحتى بقية الخطوط والألوان ، فبطبيعة هذه العناصر أن لم تندرج في عملية المحاكاة للأشكال الواقعية وتتحرر من نسبيتها ، فهذه العناصر تحمل قيم جمالية في ذاتها حيث تدخل في تشكيل أشكال مجردة لتظهر نوع من التناغم والانسجام ومختلف العلاقات الرابطة فيما بينها ، فهي إذن تكشف جمالياً عن مفهوم المطلق من خلال الأشكال التجريدية الخالصة .

ومن هنا يتضح إن الرسم التجريدي الخالص ، يفصح عن نزعة فلسفية مثالية• تنزه الجمال الفني عن أية غاية أو غرض منفعي ، والتي لا يمكن أن تظهر مع الطرق الفنية القائمة على محاكاة العالم المادي . بل إن الجمال الفني وفق هذا التوجه نحو الرسم التجريدي يبحث عن جمال سامي وخالص . وكما مر ذكره في المبحث الفلسفي من هذا البحث ، إذ أشار (افلاطون) إلى جمال الأشكال التجريدية التي تتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والزوايا الناتجة عنها بواسطة المخارط والمساطر وكذلك الألوان الخالصة النقية التي لا تحاكي مظاهر العالم الواقعي . فمثل هذه الأشكال " ليست جميلة نسبة لأشياء أخرى ، أنما هي جميلة دائماً وطبيعياً ومطلقاً . وهي تمتلك متعها الخاصة ، دون الاعتماد قط على تلهف الرغبة ...فهي كتلك الأصوات الصافية الناعمة التي تطلق نغمة مفردة صافية ، ليست جميلة بالقياس إلى شيء آخر بل هي جميلة في طبيعتها الخاصة " (٣٣ ، ص ٦٩) . ويرى (ريد) من إننا لم نعد ملزمين بتفسير تلك النظرية وفق جانب واحد من رؤية متأصلة في الفلسفة الإغريقية منذ (فيثاغورس) ، التي تماثل الفن بالجمال وتفسيره بلغة النسب المتناغمة ، وفق رؤية هندسية رياضية ، إذ يجد (ريد) أن (ارسطو) قد أعطاها بعداً آخراً ، فهو يقول مثلاً : " إن الصفات الجوهرية التي تشكل الجمال هي النظام ، التناسق ، الوضوح ، ومن (ارسطو) إلى الفلسفة (الأسكولائية) إذ يرى (توما الأكويني) مركزاً على الصفة الكلية والشمولية في الجمال ، فهو يقول : (للجمال ثلاث متطلبات ، الأول ، نوع من الكلية أو الكمال ، لأن كل ما هو غير كامل ، حتى الآن قبيح ، لذلك تدعى الأشياء الزاهية التلوين جميلة) ويجد (ريد) أن هذه ليست بنظرية الجمال التي قدمها (أفلاطون) في (فيليبوس) محددة فقط بهذه الأشكال إذ أن (أفلاطون) لم يسلم إلى أي شيء محدد بهذا الشكل ، إلى أي شيء رياضي وعقلاني بهذا الشكل . أنه يقول : " لست أعني بجمال الأشكال ما سيتوقعه معظم الناس مثل جمال المخلوقات الحية أو الصور " (٣٣، ص ٦٩-٧٠) وفي هذه الجملة يجد (ريد) أن (افلاطون) قد ركز على نبذ عملية المحاكاة في الفن . وقد أعطى مثالاً على ذلك ، بالأشكال التجريدية الهندسية .

والجدير بالذكر فإن تقصي الحقيقة المجردة بصورتها الخالصة وبشكلها العام ، قد أتخذ مسارات وأبعاد متعددة وصور مختلفة ، إلا أنه وفي جميع الأحوال فإن التجريد يعني بما هو كلي دون الجزئي . ففي الرسم التجريدي تغّيب بنائية الشكل الخالص كل ما هو حسي و مادي وفردي ، لتستخلص ما هو كلي ، إذ من خلال هذا الكلي يمكن التوصل إلى النظام أو القانون اللامرئي

• الفلسفة المثالية : هي فلسفة ثنائية تقوم على الاعتقاد بوجود عنصرين في الحياة ، تتمثلان بالروح والمادة ... وهما مختلفان عملاً وطبيعة ، وإن وجدا في كيان واحد ، وهي بهذا تختلف عن الفلسفات الأحادية التي تعتقد بوجود عنصر واحد ، هو المادة فقط أو الروح فقط ، وترى الفلسفة المثالية بأن العقل الإنساني عاجز عن بلوغ الحقيقة لأن أدراك الحقيقة المطلقة يحتاج إلى عقل مطلق ... للمزيد ينظر : (٣٠ ، ص ٣٨) .

الذي يحتكم في عمليات التكوين ، ويعتمل بشكل خفي خلف مظاهر الأشياء . وإدراك لمثل هذا النظام يعني إدراك لطبيعة الجمال الجوهري وصورته المطلقة والخالصة . وفي العلوم الصرفة فضلاً عن الفن أدرك علماء الرياضيات (الجمال) من خلال القوانين الرياضية المجردة إذ وجدوا أن هذا الإحساس بالجمال ناجم عن " ترتيب الحقائق في تناسق هارموني منتظم حيث لم يكن هناك سابقاً إلا النشاز واللانظام . ولقد أدرك منذ زمن طويل التناسق الهارموني للأرقام والجمال الهندسي للأشكال ، وحتى (فيثاغورس) كان مدركاً للتناسق (الموسيقي) الكامن في طول الأوتار القائمة في علاقة متتالية ، وقد قال (انشتاين) : أن الجمال هو الاختيار الأول .لا مكان في العالم لرياضيات قبيحة ! وذكر (بوانكاري) : أن العلماء تحفزهم اللذة في دراساتهم ، وأنهم يحسون بهذه اللذة لأن الطبيعة التي يتعاملون معها ، نفسها جميلة ، وكان يشير بذلك إلى جمال أكثر خصوصية يتأتى عن النظام المتناسق للأجزاء ، والذي تستطيع العقول الصافية إدراكه " (٢٩ ، ص ٢٤) " فالجمال يسطع لا للعين فحسب بل للذهن أيضاً فهو وجه من أوجه كل شيء بما في ذلك الفكر " (٨٦ ، ص ١٦٠)

إن الرسم التجريدي وفي أولى سماته التي تتصدر في الأهمية ، هي نبذ المحاكاة والتركيز على الصيغة الشكلية الخالصة من خلال إيجاد بناءات لأشكال تجريدية تتجلى فيها صفات الجمال من حيث التناسق والائتلاف والانسجام والهارموني ، مثل علاقة اللون باللون الآخر ، وعلاقة الخط باللون وعلاقة الملمس باللون والخط وهكذا ...وهذه السمات الجمالية هي سمات مجردة ذات طابع كلي ومكثف ، لأنها لا تحدد العناصر ببنية شكل محدد فهي لا تبحث في الفردي أو الجزئي من حيث الصفة الواحدة ، بل من حيث جميع الصفات التي تنتزع بتلخيصها من عالم الفرديات . وبهذا فإن الرسم التجريدي إذ ينهض في بناءه الفني ، على تكوين أو تشييد الشكل الخالص على وفق هذه الرؤية فهو بذلك يقطع الصلة بعالم الظواهر المرئية في واقعها المادي المحسوس ويتجنب أية إشارة تذكر بهذا الواقع المتشيء . الأمر الذي يعني تخطي الصورة أو التمثيل الصوري ، برفض أساليب الأداء الفني التي تنطوي على المحاكاة والتقيد بقوانين المنظور والتجسيمية الواقعية ، والتي اشتغلت عليها الاتجاهات الكلاسيكية الواقعية في الفن ، فقد اخذت التيارات الفنية الحديثة ، (الانطباعية ، الوحوشية ، التعبيرية ، التكعيبية ... الخ) تدعو منذ البداية إلى تجاوزها ، مما مهد لتيار الرسم التجريدي أن يغادر نهائياً موضوعات العالم المادي أو أية محاكاة تشبيهية . " والفنان المعاصر حينما يبلغ في أداءه التصويري درجة التجريد الخالص ، فإنه لا يترك أي اثر لتمييز الخصائص الشيئية المادية لأشكاله ، بمعنى آخر يصبح الموضوع لديه شيئاً من الجمال ، وليس ثمة شيء آخر يبرر وجوده ووظيفته سوى أنه يصل بالصورة إلى تلك الخصائص التي لاتدركها غير إحساساته الباطنية والعقلية . ومن هنا ظهرت تسميات عدة لهذا الفن ، وتشمل ، اصطلاح : اللاموضوعي ، واللاتشبيهي ، واللاتشخيصي ، والمطلق ، والتي كانت مناسبة في وصف أي من الصور التجريدية المعاصرة " (٩٥، ص ١٧١) .

لقد تآزرت جملة من المعطيات التي أسهمت في بلورة تيار الرسم التجريدي ، ففضلاً عن التحولات البنائية في الشكل الفني والتي كشفت عنها تيارات ومدارس الرسم الحديث ، فهناك أيضاً دوراً بارزاً أسهمت به الصراعات الفكرية والطروحات الجمالية المختلفة ، والتحولات المتعددة والمتسارعة في شتى الميادين التي شهدها العصر الحديث ، والتي جوبهت بردة فعل انعكست على الفن بصورة عامة والرسم منه بصورة خاصة ، فنظراً لما تميز به العصر الحديث من طغيان الجانب المادي والاجتياح الهائل الذي أحدثته ثورة التقنيات في الوسط الإنساني ، وما رافقها من تبدل في المفاهيم والأفكار التي كشفت عن رؤية فنية قادت الفن الحديث نحو التجريد بعيداً عن واقعية العالم المادي ، فقد " آمن (كاندنسكي) ، مثل العديد من أبناء جيله ، بالحاجة إلى انبعاث روحي في الغرب الذي سيطرت عليه النزعة المادية ، وذهب أبعد من ذلك ، كما هو الحال مع (موندريان) وغيره من الفنانين ، في اعتقاده بان في الإمكان تحقيق ذلك بدراسة تعاليم الأديان الشرقية القديمة التي تقبلت التمازج المادي الروحي، فإذا كان المظهر المادي للطبيعة

وهماً وقد اثبت العلم المعاصر هذا الافتراض ، أليس الفنان على حق في محاولته اكتشاف ما وراء الحقيقة ؟ لذا حظيت محاولة (كاندنسي) التخلي عن التشبيه في رسمه بأهمية بالغة ، كان مقدراً لها أن تكون سبيلاً إلى نوع جديد من الفن الديني له مغزى إنساني أعظم بكثير مما تحقق حتى ذلك الحين، وكان الفنانون الآخرون يفكرون وفق هذه الخطوط أيضاً ، وبدا كل مسعى فني في أواخر القرن التاسع عشر متجهاً إلى مزيد من التجريد ، لكن تضمينات كل منها فسرت بأشكال مختلفة . ومن ثمار الوصل بين ما بعد الانطباعية الفرنسية والاعتقاد الرمزي بقيم الفن الروحية بزغ الفن التجريدي " (١٠ ، ص ٢٠٤) .

من هنا فإن غايات الرسم التجريدي لم تقتصر على هذا النحو من مناهضة العالم المادي المرئي ونسبيته الشيئية من أجل إيجاد أشكال تتميز بصفاتها المطلقة ، وتلبي متعها الجمالية الخالصة ، بل يفصح الرسم التجريدي عن منحى جمالي ذي عمق فكري ووعي روحي ، عبر عنه برؤية فنية أدت إلى خلق بناءات شكلية نقية خالصة وذات سمات شمولية مكثفة وملخصة ، من خلال مغادرة السياقات البنائية في الشكل الفني بمنحاها الواقعي المرئي وخلق واقع شكلي جديد لا مرئي ، يبحث عن الجانب الروحي الخفي في الفن ، وبالتالي فهو ينأى عن أية نزعة مادية . و (كاندنسكي) كان واحداً من كثيرين من أصحاب هذا الوعي الفكري الروحي ، فقد كانت له المقدرة على بلورت هذه الظاهرة بوضوح ليس فيما أظهره من نتاجات فنية تجريدية فحسب ، بل كذلك فيما دونه من كتابات عن هذا الجانب الروحي وأهميته في الفن ، إذ أشارت كتاباته بأن الغرب يمر بأزمة روحية وهي " ليست بالأزمة الاقتصادية البالغة الأثر ، بل هي نتيجة أزمة أعمق، أزمة روحية ، وهذه الأزمة الروحية هي بدورها نتاج صراع قوتين متعارضتين هما : المادية التي انتشرت في القرن التاسع عشر في جميع الاتجاهات من جهة وبين التركيب من جهة أخرى . ويضيف قائلاً : في عام ١٩١٠ كتبت : أن حشد الأفكار المادية التي تجعل من حياة الكون لعبة سيئة معدومة الهدف لم يختفي بعد .. ونحن منذ وقت معين شهود معركة تدور بين المادية الآخذة بالتصاعد وبداية التركيب الذي يحاول العثور على روابط منسية بين الظواهر البسيطة المتفرقة والقوانين الكبرى ، وهذه المعركة تقودنا في النهاية إلى التحسس بالكون وموسيقاه " (١٠٥ ، ص ٩٩) .

لقد كان هذا التوجه لدى (كاندنسكي) يعتمل في أعماقه ، في تلك الفترة من الزمن ، عند ذلك المفترق الفاصل بين عهد يولد وعهد يدبر، أنها فترة حاسمة من الحياة الروحية تنطلق من المانيا وتستقبل في أماكن أخرى من أوربا ، افصح عنها الكثير من المفكرين والنقاد ، فضلاً عن الفنانين أنفسهم . (٢٠،ص ٦٨) ، فقد عززت من ذلك طروحات الثيوصوفيين أمثال (شونميكزر)* والقس (ليدبيتر) والسيدة (آني بيس مان) و (رودلف شتاينر) وغيرهم ممن وفروا المناخ الفكري والروحي للرسم التجريدي (١٠ ،ص ٢١٢) ، فمع طروحات (كاندنسكي) حول الروحية في الفن ، جاءت طروحات المفكر الألماني (رودلف شتاينر) متزامنة معها ، إذ " يطلق تياره الروحي من أجل تجديد المعرفة الإنسانية المنقذة ، بالتشديد على طريق المعرفة الداخلية ، ومن أجل بدء عهد جديد يعمل فيه الإنسان على روحنة علومه وفنونه ومعتقداته ، وإيجاد الحلقات المفقودة بينها ، أنها المعرفة الجديدة المنقذة التي تبدأ طريقاً يتسامى صعوداً من الجسمانيات إلى الماهيات ، بعد أن بلغت الإنسانية النقطة القصوى من التغمد والرسوب والتجزء في المادية الجسمانية الكمية في شتى الميادين " (٢٠ ، ص ٦٨) .

وعلى وفق هذه الطروحات التي أغنت الأبعاد المفاهيمية والجمالية لظاهرة الشكل الخالص إذ ينعكس ذلك على بنائية الشكل والمعالجات التشييدية فيها والتي تنطلق من خلال رؤية فنية لجمال خالص ، حيث أضحى العالم المادي يشكل الوهم، فقد وصف (كاندنسكي) تحرره من هذا الوهم ، بأنه أسمى من عملية انشطار الذرة ، تلك الحقيقة التي طالما اعتبرت

---

* (شونميكرز) قس كاثوليكي انقلب مفكراً (ثيوصوفياً) و (الثيوصوفية) (Theosophy) : تعني معرفة الخالق بطريق الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كليهما ... للمزيد ينظر:(١٠ ، ص ٢٠٩) .

مستحيلة ، فلهذا العالم المادي (عالم الوهم) هناك عالم يقف بالضد هو عالم الحقيقة التي يجدها (كاندنسكي) جزء من الروح بحيث لا يمكن الوصول إليها عن طريق الحسابات المادية ، وفي مقالته (فن الانسجام الروحي) يعكس وجهة نظره هذه المتأثرة بالثيوصوفية ، والقيم التي ينسبها إلى الألوان ، هي أساساً قيم حدسية لا حسية وذاتية لا موضوعية . من جانب آخر فأنه أوجد تشابهاً بين فني التصوير والموسيقى، فهو يقول : (أن اللون هو بمثابة مفاتيح الأنغام الموسيقية ، والعينان هما الآلتان اللتان تجعلان الفنان يلمس المفاتيح ، والروح هي بيانو بعدة أوتار ، والفنان هو اليد التي تعزف ، فبلمس مفتاح أو آخر بشكل هادف يحدث الفنان اهتزازات في الروح) . ومن هنا فإن (كاندنسكي) يطمح في فن التصوير أن يحقق بلوغ تلك الحالة الرائعة للموسيقى ، فهي رائعة بسبب إثارتها المباشرة للمشاعر دون الاستعانة بالمعنى . لذلك نجد أن العامل السائد في كل أحكام (كاندنسكي) حول فنه هو (الضرورة الروحية) وهذه العبارة تظهر مراراً في كتاباته . (٨٥ ، ص ٢٢-٢٣) .

وتشكلت لدى (موندريان) رؤية فنية أظهرت توجهاته نحو التجريد الخالص ذات المنحى الهندسي ، وذلك من خلال مروره بتيار التكعيبية وما آلت إليه أبحاثه عن الشكل الجوهري ، من تجريدات خالصة ثم تاثره بطروحات (شونميكرز) الذي اقترح نظاماً طوباوياً جديداً سماه (التصوف الإيجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) زاعماً أن نظامه هذا سيساعده على النفاذ ، بالتأمل إلى البناء الخفي للحقيقة ، فقد اعتمدت الرياضيات التشكيلية عنده حكم النسق الأساس للأضداد ، إيجاباً وسلباً ، ذكراً وأنثى ، فضاءً وزمناً ، ضوءً وظلمة ... وهكذا في اختزال الأشكال والخطوط إلى أفقيات وعموديات هندسية ، ولهذه صلة بقوى كونية ، فالعمودية بأشعة الشمس ، والأفقية بحركة الأرض الدائمة حول الشمس ، أما في اللون فقد أقر بوجود ثلاثة ألوان أساسية فقط: الأصفر ، الأزرق ، الأحمر (١٠ ، ص ٢١١-٢١٢) وهذه الألوان هي ملخصة لجميع الألوان في الطبيعة بأنواعها وتعدداتها . ويقول (شونميكرز) : " إننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل الداخلي للحقيقة ... فالطبيعة الحية متقلبة كما يجب أن تكون بمنوعاتها . وهي تعمل في نظام مضبوط وهذا هو ما يمكن قوله عن نظام التشكيل " (٣٥ ، ص ١١٢) .

أخذت بنائية الشكل الخالص لدى (موندريان) أبعادها الجمالية من خلال إضفاء الطابع العقلاني الهندسي عليها ، وهذا جاء في أعقاب عمليات من البحث عن الجوهري والوصول إلى الحقيقة الجمالية الخالصة انطلاقا من إيمانه " بان مظهر الشكل الطبيعي يتغير ، ولكن الحقيقة تبقى ثابتة ". (٨٥،ص١٣) فتجاربه التشكيلية والتحولات البنائية التي طرأت على الشكل الفني لديه أفصحت عن نزعة تجريدية هندسية ، حيث فقدت الأشكال الفنية صيغتها الواقعية تدريجياً من خلال عمليات التبسيط المتزايدة، فكانت عمليات التغيير التدريجية التي حدثت في النسق البنائي أظهرت علاقات بنائية جمالية ذات طبيعة كلية وملخصة ، وجدها (موندريان) تشكل القاعدة في العلاقات الحتمية بين الأشكال . (٨٥، ص١١) فقد وجد هذه العلاقات البنائية تنهض على صيغ هندسية من خلال تقاطع الخط العمودي والأفقي وهي قيمة جمالية تجريدية خالصة أظهرتها معظم أعمال (موندريان) ، وهذه القيمة تمثل لدى (موندريان) الحقيقة الجمالية الثابتة ، التي توصل لها ، فلأجل إبداع هذه القيمة المجردة يتم ذلك بصهرها في وحدة فنية اكبر إذ تتحول من وضعها الاستاتيكي إلى وضع ديناميكي حيث تكون قيمة مولدة باستمرار لأشكال تجريدية خالصة فتتجلى فيها أبعاد جمالية مطلقة ، ينظر الشكل (٢٨) وهذه الصيغة التجريدية الخالصة جاءت تبعاً لإضفاء الأبعاد الفكرية على الشكل الفني من خلال " عمليات التبسيط والاختزال ، فعن طريق الاختزال يستطيع المرء أن يحقق التبسيط الكمي للمجال أو الخصائص الفردية ... فالاختزال هو الطريق الواضح إلى عالم أكثر روحية وفكرية " (١١٥، ص ١٧) .

وفي ذات السياق من هذا الاتجاه التجريدي الخالص ذو المنحى الهندسي ، توسع (مالفتش ١٨٧٨-١٩٣٥) بهذا النهج العقلاني الصارم في بنية الشكل التجريدي من خلال اتجاهه الذي اسماه بالتفوقية (suprematism) والذي يعني بأولوية الإحساس الصرف . أو مثلما أطلق

عليه بأنه سمو الإحساس بالفن ، فقد بدء برسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء ، وبلغ الغاية في الصفاء برسم مربع ابيض على أرضية بيضاء (٨١، ص ١٥٢) وهو يقول في ذلك " اقصد بالتفوقية ، سيادة الحس الخالص في الفنون التصويرية ... أن مظاهر اللوحات الطبيعية ذاتها عديمة المعنى ، الشيء الأساسي هو الشعور نفسه غير معتمد كلياً على البيئة التي أثارته . ويتحدث (مالفتش) عن شكله الخالص في لوحته التي هي عبارة عن مربع اسود على أرضية بيضاء بقوله :ليست مربع اجوفا ، لكنه روح اللاموضوعية " .(٨٥،ص١٠) وقد تعلق (مالفتش) نفسه بالنظرة الصوفية للفن . ولكونه مسيحياً ورعاً ، استوحت رسومه شكل الصليب ونقاوة اللون الأبيض العذرية .لذا تعد صورته (الصليب الأبيض على أرض بيضاء) المرسومة في عام ١٩١٨ ذروة التفوفية وهي -كما يبدو- آخر صورة . بعدها لم يكن لدى (مالفتش) شيء آخر يرسمه ، فتوقف ". (١٠، ص ٢٠٨) وينطلق (ديسبرج ١٨٨٣-١٩٣١) أيضاً في نفس الاتجاه التجريدي الهندسي الذي اتبعه (موندريان) حيث يبتدأ من الواقع و ينزل عمليات التجريد في الشكل من خلال الاختزال والتبسيط في الأشكال الواقعية حتى يصل إلى استنباط تكوينات هندسية بعد إزاحة التفاصيل الفردية عن الأشكال المرئية . (٨١، ص ١٥٢) .

وبالإضافة إلى ذلك فهناك اتجاهات تجريدية حديثة اعتمدت في رؤيتها الفنية على مرجعيات ومفاهيم فكرية لتترجم تلك المفاهيم إلى أبعاد جمالية تنطوي عليها الأشكال التجريدية الخالصة ، ففي الأشكال التجريدية الخالصة التي أظهرتها أعمال (روبرت ديلوني ١٨٨٥-١٩٤١) و (فرانتسك كوبكا ١٨٧١-١٩٥٧) حيث يمكن أن تفصح عن الأبعاد الفكرية للاورفية . فبنائية الشكل الخالص في أعمال هؤلاء الفنانين اعتمدت فكرة الانسجام والهارموني والتوافق بين المتناقضات التي تبنتها الفيثاغورية باعتمادها فكرة الأورفية . فضلاً عن أنها أظهرت تأثراً واضحاً بوجهة نظر (كاندنسكي) من خلال استخدام اللون في إظهار الغنائية والتعبيرية ، إلا أن (ديلوني) نجده " يتخذ من هذا المسار التجريدي اتجاهاً غنائياً بأسلوب آخر من خلال القيم اللونية المختلفة ، حيث يطلق عليه (الأورفيزم) وأن أبلغ مثال لهذا الاتجاه الغنائي لوحته التي أسماها (هواء وحديد وماء). وكان (كوبكا) الذي تأثر بما كتبه (كاندنسكي) عن التجريد بالإشارة إلى الموسيقى ، أقدر من (كاندنسكي) نفسه على تدعيم هذا الاتجاه من الوجهة العملية ، لأنه أخذ عن الموسيقى مباشرة ... واستطاع أن يعبر عن الاهتزازات الصوتية ، وألوان الألحان الموسيقية في لوحته التي أطلق عليها (ازرق وأحمر في مسطحات عمودية) وقد أمكنه أن يرتفع بهذه الصورة إلى مستوى عالٍ من الأنسجام بأن جعل هذه الألوان المتعامدة ، من الأحمر والأزرق على أرضية من الأصفر الليموني الباهت ، حيث تخلل هذه الألوان خطوطاً ومساحات من اللون الأسود " (٢٢، ص ١٦٦) .

وبهذا فقد كانت هناك أرضية فلسفية ومناخ فكري وروحي يدعم الرؤية الجمالية لدى الرسامين التجريديين بمختلف اتجاهاتهم ، فنتائجهم الفنية تشترك في جوهرها من حيث هذا المبدأ الجمالي ذي المنحى التجريدي الخالص بالرغم من الاختلافات في المظهر والتطبيقات البنائية التشييدية للشكل الفني (التجريدي) . فقد كانت هذه الرؤية تستهدف مغادرة فوضى العالم المادي المرئي وتعدداته ، بإظهار النظام الكلي والشمولي ، الملخص والمكثف للفرديات والجزئيات . وعلى هذا الأساس أخذت العملية الفنية في الرسم التجريدي الحديث ، تنصب باستمرار على إيجاد بناءات أو تكوينات لأشكال مجردة مفارقة للعالم المرئي المتشيء ، من خلال بحث وتقصي دائم عن جمال خالص نقي ، فظهرت تباعاً طرائق وأساليب فنية تعتمد في أدائها على تكوين أشكال تجريدية خالصة كفن (التخيل الحر) لـ (بول كلي ١٨٧٩-١٩٤٠) و (الرسم الحركي) وغيرها من الطرائق والأساليب التي تشعبت من تيار الرسم التجريدي الحديث من خلال اتجاهيه الرئيسين .

تتفق جميع الاتجاهات في الرسم التجريدي الخالص على مناهضة الواقعية الشيئية وما تظهره من مضامين موضوعية حيث يتم تبني أشكال مجردة تجريداً خالصاً ، فالعمل الفني أصبح ينهض على قيم جمالية خالصة تبديها العناصر البنائية من خلال تآلفها في تكوينات مجردة

وإظهار انسجاماتها على المسطح التصويري تماماً كما تظهره الأنغام الموسيقية ، فالرسم التجريدي الحديث وباعتماده الأشكال الخالصة ، قد انصب على تفعيل دور العناصر البنائية في ذاتها من أجل خلق تكوينات لا تحاكي مظاهر الأشياء ، فجمال الأشكال ناتج عن طريقة تآلف العناصر وترتيبها بما يعكس الرؤية الجمالية الخالصة ، وعندما يتخذ الشكل الفني هذا المسار في التشكل أو التكوّن دون محاكاة لنموذج معين فإنه يقترب من طبيعة الأنساق التكوينية في البنى الموسيقية ، وبهذا يحقق الشكل مقولات الفلاسفة عن الموسيقى الخالصة وكما ذكرها (افلاطون) من إن الخطوط والألوان والأشكال عندما لا تحاكي مظاهر الأشياء المادية ، فإنها تمتلك جمالاً مطلقاً مشبهاً إياها بأصوات الموسيقى الخالصة ، فهي " ليست جميلة بالقياس إلى شيء آخر بل هي جميلة في طبيعتها الخالصة وتقدم متعها الخالصة " (٣٣، ص ٦٩) .

أن (كاندنسكي) في تجاربه الفنية وأعماله التجريدية ، قد فعل من هذه الطروحات الفكرية الجمالية ، وجعلها موضع التطبيق بما أظهره من رؤية فنية خالصة نجدها في كتاباته وأفكاره وأعماله الفنية ، التي ظهرت فيها الخطوط تتموج وتتحرك بحرية على المسطح التصويري دون أن تتقيد بصيغ بنائية ذات منحى واقعي تمنحها بعداً نسبياً ، فهي تتحرك بشكل مطلق ، وهي لا تمثل الحركة فقط ، بل تمثل حالات الانفعال والعاطفة التي تتجسد على شكل اهتزازات ترتعش فيها حركة الفرشاة فضلاً عما يظهر من توافق وأنسجام بين هذه الخطوط وبقع الأشكال الملونة التي كان يعرضها على قماشة اللوحة ، فكان المنجز الفني يكشف عن علاقات رابطة وأواصر بين عناصره وفي ذات الوقت يظهر صورة ديناميكية تتوالد فيها الأشكال كما في الأنغام الموسيقية ، لقد أراد (كاندنسكي) أن يجد وسيلة معبرة عن عمق الشعور بالتجربة الجمالية الخالصة ، وسيلة للتعبير عن الضرورة الداخلية وفي نفس الوقت تخلق ردود الأفعال ذاتها عند المتلقي ، فهذه الوسيلة تكون متحررة تماماً ومغادرة للمظاهر الخارجية والسطحية لعالم الأشياء التي باتت تشكل عائقاً وتحد من طبيعة الاستجابة الجمالية الخالصة . " فإن كان للألوان مفعول عضوي ، وإن كان بالإمكان جمعها لتقديم أمزجة وعواطف واسعة النطاق ، وإن كان للأشكال قوة تستطيع بها النفاذ إلى أحاسيسنا بتأثير عضوي (كالصوت مثلاً) ، عندئذ لم لا نستخدم هذه الإمكانيات بقصد وإصرار لأنتاج رد الفعل الجمالي (أو حتى رد الفعل الروحي) عند المشاهد ؟ وبكلمة أخرى ، إن العمل الفني هو بناء من العوامل الكونكريتية للشكل واللون اللذين أصبحا معبرين في إجراءات تركيبية أو تنظيمية ، أما المحتوى فهو شكل العمل الفني نفسه ، ومهما كانت التعبيرات في العمل الفني فإنها تنشأ مع الشكل " (٣٥ ، ص ١٠٩-١١٠) .

لقد شكلت الموسيقى الخالصة مساحة واسعة من الرؤية الفنية في الرسم التجريدي ، فقد وظف فنانو التجريدية الغنائية هذا الفن ، توظيفاً يتقارب ويتحد مع نسيجية كيان العمل الفني ، بما يسهم " بتصعيد القيمة الجمالية والعاطفية فيه فكانوا أقرب منهم إلى عالم الشعر والموسيقى لكونهم أقرب إلى عالم الروح وعملية التعبير عنها ، مما يتطلب تجاوز المكانية المحددة وحسيتها في فن الرسم وتحميله بكل ما هو زمني ، لا مرئي ، جوهري ، لا متناه ، مطلق " (١٠٧ ، ص ١١) .

أن (كاندنسكي) في توجهاته الروحية ونظرته الصوفية الزاهدة ، وجد في فن الموسيقى الخالصة تفسيراً لطروحاته الجمالية تلك وفي هذا الخصوص يشير (مولر) بقوله : " أعترف كاندنسكي بما (لفاغنر) من دور في صقل مواهبه ، فمن خلال (أوبرا لوهنغرين) اكتشف في الفن قوة لا يرقى الشك إليها ... فالرسم كان هزة مدوية من العوالم المختلفة ، ولأن العمل الفني أنما يخلق بالطريقة ذاتها التي تخلق بها الأكوان ، بالكوارث التي خلال ضجيج آلاتها ، تؤلف في النهاية سمفونية تسمى موسيقى الأجرام السماوية ، وحين يتحدث (كاندنسكي) عن الكون وموسيقى الأجرام السماوية فإن لذلك مغزاه ، فهو لا يعني أن يقتصر التعبير على العواطف الإنسانية ، بل أن يعبر عن الروح السرية التي تسكن في الكون ، وهو حين تخلى عن رسم الأشخاص لم يكن يحلم بان يدير ظهره للطبيعة بل بالعكس سعى إلى التوحد معها " (٧٧ ، ص١٩٣) .

إن بنائية الشكل الخالص عندما تبتعد عن صورة الأشياء المجسدة في العالم المرئي ، فإنها تكوّن منظومة من العلاقات البنائية المجردة والمفتوحة على الذات كما هي في الموسيقى ، حيث يكون المنجز الفني التجريدي ميدان رحب للتعبير بمساحة واسعة وشاسعة من الذاتية ، عن عمق الانفعال والعاطفة . وعندما ينفتح الشكل الفني على الذات بأبعاد مطلقة ، فإن الشكل الخالص يظهر الطبيعة الجوهرية التي تكشف عن صدى الفعل الروحي للذات الخالصة ويحدد مظهرها الخالص ، وتبعاً لذلك فإن العمليات الأدائية والمعالجات التشييدية للشكل الفني تسلك سلوكاً مجرداً .وكما ترى الناقدة الأمريكية (باربرا روز) إذ تقول : " في عملية تحديد الذات يميل الشكل الفني إلى حذف كل العناصر التي لا تتماشى مع طبيعته الجوهرية ، واستناداً إلى هذه الحجة ، فسيجرد الفن البصري من كل معنى غير بصري سواء كان أدبياً أو رمزياً " (٤٠، ص ٨٧) وعلى هذا الأساس فإن (كاندنسكي) يجد " أن الشكل واللون يتكونان من عوامل اللغة المناسبة للتعبير العاطفي ، وأن الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح ، وكذلك هو حال الشكل واللون . وتكمن الضرورة فقط في تكوين الشكل واللون على شكل صورة تعبر بشكل مناسب عن الشعور الداخلي وإيصالها المناسب إلى المتلقي . وليس هناك ضرورة لمنح الشكل واللون (مظهراً مادياً) بالنسبة إلى المواضيع الطبيعية ، والشكل نفسه ما هو إلا تعبير عن المعنى الداخلي ، وهو يركز على الدرجة التي يتم تقديمه بها بموجب علاقات لون متناسقة ليشكل الجمال فيها إنجازاً يتجاوب بين الضرورة الداخلية والأهمية التعبيرية " (٣٥ ، ص ٩٧) .

وعلى وفق هذه التوجهات الروحية " فالصورة التجريدية التي مهد لها (كاندنسكي) ، لم تعد تصور المشاهد والمواضيع ، أنما كانت محاولة لتقديم طباع (Moods) أو أحوال (States) الروح (Spirit) . وفي هذا الخصوص صرح (كاندنسكي) إذ قال : (ما أرغب في قوله حول نفسي أو صوري يمكن أن يلامس المعنى الفني الخالص وعلى نحو مشهود ، وهو ذلك المعنى الذي يمكن أن ينقل أو يظهر اللاوعي للروح الداخلية للفنان) (٩٥ ، ص ١٥٩) من هذا المنطلق فإن الرسم التجريدي الحديث وباعتماده الشكل الخالص الذي أخذ يشكل ظاهرة جمالية بأبعاد فكرية روحية ، فإن " الشكل الخالص يمثل ثمرة بنائية للكشف عن الحقائق الغائية التي تنطوي بحملها الأشكال المجردة ، بما يجعل في الرسم وسيلة للتخاطب الروحي " (٩٧، ص ١٧٧) .

ومن خلال هذه الرؤية الفنية للشكل الخالص التي تملكت الفنان الحديث في الرسم التجريدي ، حيث أظهرت طروحات (كاندنسكي) ومن خلال ما دونه وما أبدعه من أعمال فنية مجردة تجريداً خالصاً ، من إن بنائية الشكل التجريدي الخالص ولعدم خضوعها لقيود الموضوع ، فأنها أبدت مرونة ومطاوعة مع حركة الذات وانفعالاتها بما يجعل الرسام أن يشكلها وفق إحساسه الداخلي ويمنحها بعداً تعبيرياً مطلقاً . لذلك كان هناك نمو مطرد من الاتجاهات والمذاهب التجريدية التي أتفقت في مغادرة موضوعية العالم المرئي . فغياب الموضوع أطلق العنان للذات لتتجلى بصور مختلفة ، فالذات تشتغل بكل طاقاتها ومساحتها الواسعة من الحرية على المسطح التصويري ،وبهذا فإن بنائية الشكل الخالص تكشف عن مزيج من حالات الوعي واللاوعي ولعب حر في العناصر التي أخذت تتشكل وتتآلف دون قيود إلا في إظهار طبيعة التآلف والانسجام بين العناصر ، فغياب الموضوعية أظهر تلك القوى الروحية الفاعلة والخفية في النسق البنائي الذي ينظم حركة العناصر البنائية ويظهر الجمال في طريقة تآلفها وانسجاماتها في بنائية الشكل الخالص . فالقيم الجمالية الخالصة هي ذاتها القيم البنائية المجردة التي يظهرها العمل الفني ذاته على وفق طريقة التشكل والتآلف والعلاقات الرابطة التي تظهرها العناصر فيما بينها والتي أصبحت موضوع العمل الفني وشكله في آنٍ واحد ، لذا فإن الأشكال التجريدية الخالصة تعلن عن تجليات لهذه القوى الخفية ومن بينها تلك الانفعالات والوجدانات العميقة في الذات ، ومن هنا كان (كاندنسكي) " يجرب مع الألوان والأشكال ليعبر عما كان يسميه (بالضرورة الداخلية) وفي طريقه لهذه التجارب فقد أثبت الحقيقة الساطعة والقائلة بأنه في سبيل التعبير عن ضرورة داخلية كهذه ، فإنه ليس هناك ما يستوجب على الفن بأن يكون ممثلاً، وهذه

الأشكال المعبرة ليست بحاجة لأن تكون هندسية ، فالأشكال التجريدية حرة إلى ما لانهاية ، ومثيرة دون إرهاق، أنها تحتوي – وهو ما كان يفكر به في حينه – على قوة جديدة تمكن الإنسان من الوصول إلى جوهر ومحتوى الطبيعة الموجودة تحت السطح ، وهو أكثر تعبيراً من أن يكون على السطح " (٣٥، ص ١٠٧) .

إن المنظومات البنائية التي أظهرتها الأشكال التجريدية الخالصة في الرسم التجريدي الحديث وبشكل عام كانت تتشكل على وفق نهجين رئيسين يسلكهما قانون النسق البنائي إذ تنتظم العناصر البنائية وتتآلف تبعاً لذلك ، فأولهما يتخذ طابع المرونة والعفوية ، والتلقائية في الأداء، وثانيهما يتخذ طابع الصلابة بصيغ أشكال هندسية . إن هذه الأنماط الرئيسية التي تتبعها بنائية الشكل الخالص أثناء عملية التشكل يمكن أن نجد لها مرجعيات في تيارات الرسم الحديث وما آلت إليه تداعيات بنائية الشكل الواقعي وما أظهرته التحولات البنائية من مدركات شكلية شكلت الإرهاصات والتأسيسات الأولى للشكل الخالص ، وأغنت المخزون المعرفي والفني للرسام التجريدي . فضلاً عن ذلك وجد الباحث أنه في فنون الإنسان القديم وعلى وجه الخصوص في الأشكال التجريدية يوجد هناك نمطان رئيسان وكما أشار الباحث إلى ذلك في المبحث الأول ، فتبعاً لذلك يمكن القول أن الأشكال التجريدية الخالصة تتوالد على وفق هذين النمطين وفي كلا الحالين فإن هذه التشكلات البنائية للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، تظهر من خلال اتجاهيه الرئيسين ، فهذه التشكلات تناشد إظهار الجمال الخالص بمغادرة أشكال العالم المرئي والبحث عن قيم جمالية في الأشكال التجريدية وبما يجعل من هذه المنظومات البنائية أن تطاوع فعل الذات وتستقبل إسقاطاتها شعورياً ولا شعورياً .

أن تشكلات الذات من خلال الوعي واللاوعي وبما يدخل في تشكيل مخزونها المعرفي الذي يصبح امتداداً بين معرفة فطرية قبلية ومعرفة تجريبية بعدية ، فلهذه العوامل أثرها في تحديد الاتجاه وطبيعة الرؤية للشكل الخالص ، فالمبادئ والقوانين الجمالية الكلية التي تنهض عليها بنائية الشكل الخالص يمكن أن تتشكل وتتخذ صيغاً تبعاً لما هو متشكل في الذات ، وتبعاً لذلك تختلف طبيعة المعالجات البنائية للشكل الخالص من فنان لآخر ، فالبحث عن الحقيقة المجردة بصيغتها الكلية والشمولية ومن أجل الوصول إلى الشكل الجوهر ، جعل (موندريان) يسلك سلوكاً آخر ، مغاير لما أظهرته ارتجالات (كاندنسكي) من مرونة ، ومطاوعة في الشكل الخالص . فقد بلور (موندريان) اتجاهاً رئيسياً في الرسم التجريدي الحديث " وفي مسيرته الفنية نسق يماثل النسق الذي سلكه كاندنسكي إلى حد كبير ، فقد أتبع مساراً موازياً مع نهاية متماثلة " (١٠ ، ص ٢٠٨) ، وقد جاء هذا المسار الفني نتيجة استهداف الشكل الجوهري بصيغته الكلية الملخصة والمستخلصة من جميع التفاصيل الفردية في ظواهر الأشياء المحسوسة ، وبدأ هذا المسار خطواته الأولى منذ أبحاث (سيزان) عن الأشكال الجوهرية ثم يتوسع في التكعيبية ويتضح بجلاء وصفاء في الرسم التجريدي الحديث . حيث أخذ موندريان يبحث من خلال عمليات الاختزال في أشكال الواقع المرئي عن أشكال الكينونة الأساسية والتي أراد من خلالها إظهار الواقع الخفي اللامرئي وهو واقع يتجسد بقوى فاعلة خلف مظاهر الأشياء " (١١٥ ،ص ١٧) ,

فمن خلال البحث عن الشكل الجوهري الذي اتخذ صيغاً تشييدية ، منظوراً لها جمالياً بعين الهندسة ، استطاع (موندريان) أن يصل بالشكل الفني إلى مصاف الجمال الخالص عندما لخص جميع الخطوط والألوان وجعل الشكل الخالص يتكون من منظومة بنائية تنهض على قيم جمالية خالصة ناتجة من تقاطع الخطين المتعامدين والزاوية القائمة وبضعة ألوان رئيسة ، فبنائية الشكل الخالص لديه أتخذت صيغاً تجريدية خالصة ذات منحى هندسي ومظهراً صلباً ، وهي ظهرت على وفق رؤية وجدت لها مرتكزات فلسفية وفكرية روحية من خلال كتابات ومناقشات (شونمكيرز) والتي أظهرت فلسفته الماورائية بتوجهات ثيوصوفية زاهدة اعتمدت مبادئها التجريدية على فكرة الرياضيات التشكيلية ، فمنحت اتجاه (موندريان) التجريدي بعداً عقلياً وروحياً اضفاه على الشكل الخالص الذي بدا له يشكل خلاصة قوانين كونية مجردة . " ومن

المعلوم أن (موندريان) قد اقترب من التجريدية وذلك من خلال الفن التشخيصي والتكعيبية المركبة . وهذا التطور الأسلوبي كان بطيئاً ولكن باعتقاد ريد ، منطقياً وحدسياً في آن واحد ، وبشكل عام فإن تجريدية موندريان كانت نتيجة تجاربه ونقده للتكعيبية التي اراد لها موندريان التنقية من العناصر الطارئة على الطبيعة وجعلها فناً مطلقاً أو على حد تعبيره فناً مشيداً من العناصر الثابتة والموجودة في الطبيعة ... وقد قال موندريان : لكي نخلق الواقع النقي فمن الضروري اختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل ، واللون الطبيعي إلى الألوان الأولى ". (٦٨ ، ص ٦٥) .

وتبعاً لهذه الرؤية فإن الشكل الخالص يمثل حالة اختراقية لكل ما هو محسوس وظاهر في العالم المرئي بفوضى صوره المادية المتعددة والمتغيرة ، وصولاً إلى المعقول الجوهري الثابت والراسخ في العقل والذي يعتمل أيضاً بشكل خفي خلف مظاهر الأشياء المرئية ، وعلى أساس من هذه الرؤية فإن الرسم التجريدي هو نموذج للربط الحيوي بين عقلانية الفنان والطاقة الموضوعية للكون . وأعتقد (أبو للنير) أنه في ولادة الرسم التجريدي ، فإن الفنانين صمموا صورة الواقع الحقيقي وأنقذوها من التلاشي والفوضى " (١١٥، ص ١٧) .

لقد انتقد (موندريان) التكعيبية لكونها لم تتابع حركة التحولات البنائية التجريدية إلى نهايتها المنطقية ، والتي كان يجدها في الشكل المجرد تجريداً خالصاً ، إذ كان يرى خلف تغيير الأشكال الطبيعية يكمن واقع ثابت وخالص . وكانت كثرة من الفنانين تنشد تجاوز المظاهر إلى ما ورائها أو إلى (الروح في المادة) ، فقد أداروا ظهورهم للأشياء . ولم تعد لوحاتهم تحتوي على أشياء عيانية ممكنة التحديد ، لقد كانت بكلمات (موندريان) ، شكلاً خالصاً . لكن ينبغي التيقن من إن ما كان يهتم به هؤلاء الفنانون هو شيء أعظم من مسالة الشكل والتمييز بين (العياني) و (التجريدي) ، (التشخيصي) و (اللاتشخيصي) ، فكان هدفهم هو مركز الحياة والأشياء ، خلفيتها الثابتة ، ويقيناً داخلياً . لقد أصبح الفن حالة من الصوفية (٨٧، ص ٤٠٩) .

من هنا نجد أن الأعمال التجريدية التي مثلت اتجاهات الرسم التجريدي الحديث وعلى وفق هذا التوجه ، فهي لها " مرجعيات روحية دينية صرفة أحياناً أو تأملية جمالية لتفضي إلى حالة من الصوفية من خلال لحظات الحدس التي تتجاوز مديات العمل الحسي إلى اللامرئي ، الاستنباطي ، وبهذا يتحقق نوع من الاندماج الصوفي جمالياً ، حيث نجد (بول كلي) يكشف عن حالات التوحد هذه مع اللون ، فهو يقول : أذهلني اللون ، الذي لم أكن بعدها بحاجة إلى متابعته ،بعد أن علمت بأنه قد تمسك بي وإلى الأبد ، وهذه هي أهمية هذه اللحظة المباركة .. أنا واللون واحد .. أنا رسام " (١٠٧، ص ١٠) . ويذكر أنه ليس من فنان " تحسس لهذه الخلفية الصوفية للفن بوضوح أشد أو تكلم عنها بهوى أعظم مما فعل (كاندنسكي) . أن أهمية كل أعمال الفن العظيم في كل الأوقات لم تكن ، في نظره ، (في السطح ، في الخارجيات ، بل في جذر كل الجذور ، في المحتوى الصوفي للفن) . لهذا يقول : (ينبغي لعين الفنان أن تتحول إلى حياته الداخلية ، إن هذا هو الطريق الوحيد لأعطاء تعبير لما تأمر به الرؤية بالصوفية) . ودعا (كاندنسكي) لوحاته تعبيراً روحياً عن الكون ، موسيقى العوالم ، تناغم الألوان والأشكال . أن الشكل ، حتى وإن كان محض تجريدي وهندسي ، يملك رنيناً داخلياً ، أنه كائن روحي له آثار تتطابق تمام التطابق مع ذلك الشكل " (٨٧، ص ٤١٠) .

يأتي التوحد مع الطبيعة على وفق اندماج روحي بنظرة صوفية متأملة للحقائق الباطنة والغائبة ، وطالما أكد رواد هذا الاتجاه على فكرة ترد أيضاً في الكتابات النقدية التي اختصت بظاهرة التجريد الخالص ، على أن الشكل المجرد يكشف عن حقيقة خارجة عن نطاق العمل الفني ذاته ، وفي هذا الخصوص يقول (كلايف بل) : " إننا عندما ندرك الأشكال نصبح على وعي بالحقيقة الأساسية ، بالإله في كل شيء ، بالكلي في الجزئي ... أعني ما يوجد من وراء مظهر الأشياء جميعاً . ومن هذا المنطلق الماورائي الميتافيزيقي ، فإن بنائية الشكل الخالص تمثل نتاج تأملي ، فكري ، روحي ، وهي اقرب مسار إلى كشف (الحقيقة الجوهرية / الحقيقة الروحية) ، وهذا ما يجده (روجر فراي) عندما يتحدث عن ذلك الطابع الخالص للحقيقة في

التجربة الجمالية . كذلك أصبح الفنانان كاندنسكي وموندريان شبه صوفيين في وصفهما قدرة الفن التجريدي على كشف القوة الروحية الموضوعية في العالم " (٣٨ ، ص ٢٢٦) .

يمكن أن نجد عملياً أن الفنان التجريدي المعاصر لم يصل إلى تلك الحالة من الاندماج والتوحد الصوفي في الكشف عن الحقيقة الماورائية ، الحقيقة الغائية بطابعها الكلي المكثف إلا بعد اجتيازه لمرحلة طويلة من التغييرات والتحولات التي حدثت في أنساق البنى الثقافية والفكرية والتوجهات الروحية وبما انعكس ذلك جمالياً على بنائية الشكل الفني ، إذ يكشف الفن عن وجه الحداثة من خلال الشكل ، حيث طرأت تحولات بنائية غيرت من طبيعة الأنساق البنائية وأخرجتها من القيود الموضوعية للواقعية المشخصة نسبةً للخصائص الفردية في أشياء العالم المرئي ، فأخذ الفنان الحديث يبحث بعد أن فعّل من قوى الذات عن عالم فكري روحي من خلال الشكل ، حينها توصل الفنان الأوربي (حدسياً) إلى حقائق وقوانين جمالية مجردة لا مرئية استطاع أن يستخلصها من خلال استيعابه لحقيقة القوانين الكونية ذات الطبيعة الكلية والشاملة ، بفعل استبطاني تأملي روحي . وهذا ما أشار له (الخزاعي) في دراسته* إذ يقول : " ولأن الحقيقة الغيبية الروحية لن تتعدى حدود ما وراء الطبيعة بالنسبة للفنان الأوربي المعاصر ، لذلك فإنه لم يبلغ قوانين الصورة التجريدية الذاتية إلا بعد هضمه لحقيقة القوانين الكونية الشاملة ، كالانسجام ، والإيقاع ، والتناغم ، والتوازن ، المتحكمة بالوجود المادي ، وهي قوانين سرية ومجردة وتتصف بالثبات والتوحد ، والتي لا يمكن لغيرها من أن يحدث الصدمة في محتويات الحياة الداخلية للفنان ، والمؤلفة من الصور المكثفة للعالم الخارجي هي الأخرى " (٩٥، ص ١٦٦) .

وتبعاً لذلك يمكن القول أن بنائية الشكل الخالص ما هي إلا فكرة محدوسة لحقائق جمالية مكثفة في الذهن تشكلت بعمليات الوعي واللاوعي إلى ما يقترب من تلك الحقائق الجمالية الشاملة والثابتة التي تقف خلف مظاهر الأشياء حيث يمكن أن تفصح الأنساق البنائية في الشكل الخالص عن نوع من التناغم والانسجام بين حركتها وحركة الأنساق الكونية وهذا ما آلت إليه تجارب (موندريان) و (كاندنسكي) ، وغيرهما من الرسامين التجريديين ، ومن هنا نجد أنفسنا أمام إشكالية في فهم هذه المفارقة حيث ظهر أن الفنان التجريدي الحديث في أعماله التجريدية امتلك حرية مطلقة للذات لتستقدم بناءات شكلية متحررة من قيود الموضوعية لكن هذه الذات ما لبثت أن تقع تحت تأثير قوى فاعلة خفية ، وهذا ما أفصحت عنه طروحات علم النفس ومشكلات الوعي واللاوعي حيث يجد (يونغ أن الفنان عندما يفعّل قوى الذات لم يكن حراً مثلما نتصور ، لأن النفس هي جزء من هذا الكون وحركتها ونشاطها تأتي تبعاً لقوى فاعلة غيبية تقف خلف النظام الذي يظهر به الكون " تقودنا هذه النقطة إلى الحقيقة الأكبر أهمية عن الفن الحديث : أن الفنان ، إذا جاز التعبير ، ليس بكثير الحرية في عمله الخلاق كما يظن ، إذا ما كان عمله يؤدي بطريقة لا واعية تقريباً ، فإنه خاضع إلى قوانين الطبيعة التي في المستوى الأعمق ، تتطابق مع قوانين النفس، والعكس بالعكس ...ان الطبقات الأعمق للنفس، تفقد استثنائيتها الفردية. تصبح جمعية بتزايد الى أن تكون عامة. من هنا فان النفس (في القعر) هي، ببساطة عالم". (٨٧ ،ص ٤١٣-٤١٤)

وفي ذات السياق فان المفاهيم الفكرية التي أظهرتها طروحات علم النفس، يمكن أن تكشف عن الأبعاد الجمالية بزوايا مختلفة، فهذه المفاهيم قد أغنت الطروحات الجمالية في تيار الرسم التجريدي الحديث وشكلت أبعاداً ومرجعيات فكرية سيكولوجية لبنائية الشكل الخالص، إذ يمكن أن تتضح الأبعاد النفسية اللاواعية وأثر ذلك في بنائية الشكل الخالص. حيث يمكن إيجاد تعبير مختلف عن روح اللاوعي الخفية لدى واحد من أبرز رسامي التجريد، انه (جاكسون بولوك) إذ يقول:- "حين أكون في فاعلية الرسم لا أكون على دراية بما أفعله. وليس إلا بعد نوع من فترة التعارف حين أرى ما كنت أقصده ليست لدي مخاوف من أحداث تغييرات، أو تدمير

* ينظر (٩٥ ، ص ١٦٦) .

صورة ، الخ ، لان للوحة حياة تخصها. أحاول أن أجعلها تظهر. وليس الا حين أفقد الصلة مع اللوحة تكون النتيجة خبيصة. عكس ذلك ثمة تناغم خالص، اخذ وعطاء سهلان، وتظهر اللوحة بشكل حسن".(٨٧ ،ص٤١١)

إن الفنان التجريدي عندما يبحث عن القيم الجمالية الخالصة، فهو يستشعر بصورة مباشرة وبصدق عالمه الداخلي ويصوره بصيغة ألوان وأشكال وخطوط، فهذه التراكيب البنائية المجردة لها القدرة على الكشف عن العالم الداخلي وتركيبته الشعورية واللاشعورية، وبما يشكل معادلاً جوهرياً محدوس للعالم الخارجي المحسوس، فهو يعبر جمالياً بلغة شكلية عن حقيقة مجردة من خلال " بناء أنظمة جديدة من المعادلات يحطم من خلالها العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، والتعبير عن الحقيقة المطلقة جمالياً هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها، والرسم التجريدي الحديث يلزمنا أن نقر بوجود حقيقة لا تماثل الأشياء وليس لها أي نموذج خارجي تحتذ به وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً ومع ذلك تظل حقيقة ".(٩٧ ، ص٩١)

إن بنائية الشكل الخالص تفصح عن تجليات الذات وتظهر صورتها الداخلية المجردة، فهذه الذات تسلك سلوكاً صوفياً وتتجرد من غرائزيتها، وتسمو فوق فرديتها، والذات الحرة أثناء تجردها وتساميها فوق كل ما هو فردي وحسي وغرائزي فهي ذات كلية في تأملها للحقائق الجمالية الخالصة، وهذا أقرب الى الطروحات الفلسفية التي اهتمت بموضوعة الجمال المجرد الذي يوجد في الموسيقى الخالصة فحينها يستوي الأمير والشحاذ كما قال (شوبنهاور). فبنائية الشكل الخالص تترجم صيغ الجمال الكلي الذي يسمو عن الفرديات والمعبر عن قوانين كونية جوهرية. والشكل الخالص يمتلك قوته الحقيقية عندما يعبر عن جمال مطلق وهذا لا يتحقق الا عند بلوغ بنائيته ذاتها القصوى حين تغادر انساقها كل طارئ وفردي وما يتعلق بالإحساس المادي، لتقترب من اللانهائي، الروحي، حينها تستطيع المنظومة البنائية أن تظهر تواشج وتناغم مع الأفعال الداخلية للنفس وتترجم انفعال عميق من خلال الخط واللون، وهذا الانفعال بطبيعته هو إحساس غامض، -وحسب ما نوّه الباحث سابقاً- يتكون من خليط من الشعور أو اللاشعور، من الوعي واللاوعي، والعقلي والعاطفي، من هنا فهي لا تعبر عن شعور فردي في لحظة معينة جزئية وإنما تعبر بصيغ كلية عن الطبيعة الجوهرية لهذه المشاعر الباطنية. لذا فهذه البنائية تحدث تناغماً أيضاً مع قوانين الجمال الجوهرية بطبيعتها الكلية. وبالرغم من توصل (كاندسكي) و (موندريان) و (ديلوني) و (كوبكا) وغيرهم الى صيغ شكلية أفصحت عن هذه القوانين البنائية الجمالية المجردة، فإن طرائق التعبير عن الجمال الخالص اختلفت من فنان لآخر وتباينت التجريدات الخالصة وفقاً وخصوصية الأمزجة الذاتية والمعتقدات الروحية والمخزون المعرفي للذات.

إن بنائية الشكل الخالص تزداد ثراءاً بانعكاسات الذات وارهاصاتها الواعية واللاواعية فيتجلى ذلك للعيان من خلال الخط واللون، وهذا ما أظهرته طروحات علماء النفس، فكما يميل (يونغ) وغيره من علماء النفس الحديثين إلى الإعتراف بأن هناك الكثير مما يجري في أعماق اللاوعي، الذي ما زلنا لا نملك معرفة وافية عنه. وقد تأثر (هربرت ريد) بتلك الطروحات إذ يجد نفسه على اقتناع بوجود " مبدأ مشكل يعمل في طبقات اللاوعي الأعمق، يقولب مادة بدائية من النفس الى ايقونات. ويقصد (ريد) بالايقونة بأنها صورة معمولة من مواد بدائية من اللاوعي هدفها تأمين بديل موضوعي – موضوع ذي شكل ولون قابلين للإدراك – يستجيب لضرورة داخلية، وقد لا نكون قادرين قط على تحديد هذه الضرورة، ان تحديدها سيعني الانغماس في التفكير الموجه في الكلمات، في حين ان هذه العملية مقصورة على المظاهر أو الأشكال، انها ليست من جهة ثانية، مجرد عملية تلقائية، مثل الحلم أو صنع الأسطورة . ان الفنان يبدأ بخلفية غامضة غير متشكلة، وقد يهيئ هذه الخلفية بتلقائية حقاً عن طريق الخربشة أو العبث بفرشاة الرسم، وبعدها يبدأ بالتفصيل، بالتخطيط، دون اللجوء الى أي عمليات منطقية أو لفظية قط، لكنه رغم ذلك يتقدم بخطوات هادئة، ضربة فرشاة أو بقعة تقرران شكل ومكان الضربة أو البقعة

التالية، إلى أن ينتهي أخيراً مع صورة لا يستطيع تفسير أصولها ومغزاها ولا يرغب في التفسير، مع ذلك فهي الصورة التي تشتمل بالنسبة له على شيء شرعي، شيئ حقيقي، شيء عميق الضرورة، هو حضور حيوي. ليس بإمكاننا أن نعطيه معنى بالشكل الذي نعطي فيه معنى للكلمة أو للإشارة ". (٣٣ ، ص١٠٨)

إن بنائية الشكل الخالص وتبعاً للرؤية الفنية ذات الطبيعة المجردة في هذا الفن فهي أقرب الى أن تعكس نوع من الصورة الفكرية التي هي أقرب الى " حركة التكوين في الصورة الفلسفية وما تمتلكه من حركة ذهنية حرة، الا في بعض الجوانب، ففي الصورة الفنية هناك صناعة يخضع لها الشكل للتحوير والتوجيه، وربما كان هذا الشكل ماثلاً في ذهن الفنان من قبل. من جانب آخر فان حركة تكوين الصورة في الأشياء الواقعية تنبع من الداخل بفعل طبيعي مادي في داخل الأشياء نفسها، بينما تتكون الصورة في الفن بفعل خارجي ومبدأها أنها فن مستقل يمتلك ضبطاً ذاتياً " (١٠٢ ، ص١١٨) لذا فان صورة الشكل الخالص في هذه الحالة يمكن أن نستدرجها من الذهن بتحليل علاقاتها البنائية الجمالية.

وبذلك فان الموضوع الفني عند الرسام التجريدي الحديث أصبح يخضع للاعتبارات الأدائية والجمالية، التي تظهرها بنائية الشكل الخالص تبعاً لفعل الذات، ولأن الفنان الحديث قد انعزل عن مطلب الجماعة، فقد أصبح ينظر لموضوعاته الجمالية وطرائقه في التعبير عن الجمال تبعاً لرؤيته، وبهذا فقد اتخذ الفن أنواعاً لا حصر لها من الأشكال المجردة وليس لها طابع معين، ولكنها مع ذلك أنواع من البحث الشكلي في البناء أو في الإحساس الجمالي الخالص. (٦٧ ، ص٣٨٦)

من هنا يرى الباحث أن هذه الرؤية الجديدة للشكل الفني، يمكن أن تكشف عن نزعة الحداثة. مفهومها ودلالاتها وتجلياتها، فهذه النزعة استمدت معانيها على وفق ما حصل من تحول أصيل في الفن ، وفي بنائية الشكل الفني التي أخذت تتفاعل جمالياً مع الحقائق الباطنة للذات، وحّيدت في نزوعها وتشكلاتها نحو الخالص بما لا يتعلق بمعطيات الحس ومظاهر الأشياء التقليدية، حيث يمكن أن نستدل على وجه الحداثة* الإبداعي والإنساني من حيث هي نزعة ترمي إلى دراسة النفس الإنسانية وتحولاتها وتغييراتها من الداخل وبما ينعكس ذلك على الفن.

من خلال ما تقدم فان الرسام التجريدي تكونت لديه رؤية فنية بنزعة حداثوية تبحث باستمرار عن الجمال الخالص من خلال تجديد واستحداث في صيغ المنظومات البنائية للشكل الفني، حيث بات يستهدف من العملية الفنية إنشاء تكوينات لأشكال خالصة تكشف عن جمالها في ذاتها، فأصبح المنجز الفني يفهم على أنه مجموعة علاقات شكلية تستهدف إظهار تلك القيم الجمالية الخالصة بطابعها المكثف والجوهري. وانطلاقاً من نزعة الحداثة فان هذه الرؤية للجمال المجرد الخالص لدى الرسام التجريدي تتفق مع وصف (بيرمان) لمفهوم الحداثة إذ يقول:- "إن الحداثة ليست إلا بحثاً في موضوع الفن النقي المعبر عن ذاته" (١٧ ، ص٢٠) ولذلك فان

*يرى (مايرز) أنه يجب أن نفرق بين (الحديث) و (المعاصر) ، فالأول ينطبق على أنواع التجريد المختلفة ومذهب اللاتصويرية الذي انبثق عن فناني ما بعد التأثيرية (سيزان وجوجان وفان كوخ وسوارا)، وعن فناني جيل ما قبل الحرب العالمية الأولى من (التكعيبيين والوحوشيين والتعبيريين والمستقبليين ومن اليهم). وقد تنطبق كلمة (معاصر) على أي شيء يبتكر اليوم، بما في ذلك (الحديث)، إلاّ انه يتضمن كذلك الفن التصويري والفن الأكثر موضوعية أو تجسيماً، والأشكال التي تتجه نحو الواقعية أو الطبيعة مثل الأعمال الكلاسيكية التي قام بها (بيكاسو)، وأعمال المدرسة المكسيكية التي وجهت لخدمة المجتمع ... وتنتمي هذه الأعمال القائمة على تصوير الأشخاص الى الفترة التي جاءت بعد عام ١٩٢٠، وهي مع ذلك بعيدة عن أن تكون فناً حديثاً حسب مفهوم (موندريان) أو (كاندسكي) للشكل الفني (٦٧، ص ٣٨٨).

استمالة الرسم التجريدي نحو تحرير الشكل الفني من السمات الوصفية أو الإيحائية، كان بمثابة فاتحة نحو حداثة تتصل بالمطلق أكثر من اتصالها بما هو شيئي. فالرسم التجريدي أصبح فضاءاً يتسع للتصورات الماورائية التي كانت تستمرئ هذا الطراز من الفن بما يسهم في بلوغ الغايات الجمالية الخالصة حيث تمثل نتيجة التحولات والكشوفات الجمالية التي انتهى إليها الرسم الأوربي لما قبل التجريد، مما هيأ الأجواء لتكريس سلطة الشكل الخالص بوصفه حاملاً لقيم تمس الحقائق الغائبة والمفاهيم المرتبطة بالكلي دون الجزئي . (٩٧ ، ص ١٧٧).

لقد أصبحت المعالجات البنائية في الرسم التجريدي الخالص تتخذ نهجاً ترفض من خلاله استدعاء الذاكرة لسياقات بنية التشيء، أو أية قوالب جاهزة للشكل. لذا فان الشكل الفني وعلى وفق هذا التصور، أصبح ناتج عن افرازات الحداثة، ومحايثاً لمفهومها وفعل الصيرورة فيها وحركتها الديناميكية، إذ هي " تكسر الصورة القديمة، أو تفكك هذه الذاكرة . فالذاكرة بناء دال متكامل ، وتذكر أحداث أو عناصر خارج سياقها أو علاقاتها ، يفقدها الدلالة ، وتكسر الصورة أو زعزعة الذاكرة ، يعني إعادة تنظيم عناصرها ، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر " (١٠٣، ص ٢٩) ... " فالحداثة نوع من التحطيم الذاتي الخلاق " (١٠١ ، ص ١٤) .

يرى الباحث أن الحداثة قد فعلت من النسق البنائي في بنائية الشكل الفني وقادته نحو التجريد الخالص ، فتبعاً للتحولات البنائية التي جلبتها تيارات الحداثة ، والتي أنزلت في الشكل الفني عمليات تجريد بصورة مطردة ، حيث تم تقويض صورة المشابهة مع الواقع ، لذا أخذ الشكل يرفض أية صورة ثابتة ، ووفقاً لهذا البعد الجمالي الجديد ، ظهر إن بنائية الشكل ، متجذرة في وعي الحداثة انطلاقاً من رفضها لسلطة الثابت المتجسد الواقعي ، بدءاً ، ثم استمرارية رفضها التشكل في صورة ثابتة ، وفق صيغة بعينها ، ومن هنا يصبح الشكل غير قابل للتشكل ضمن أطر محددة ، غير قابل ليتحول إلى نمط أو حالة ثابتة تستهدف التشيء الواقعي ، أو حتى برمزية تجريدية ذات دلالة سيميائية متفق عليها كالصليب أو المندال ، أو أي علامة* تجريدية ذات موضوعية تحقق ثبوتها البنائي الشكلي . على هذا الأساس ينطوي مفهوم الشكل الخالص على رفض الموضوع الثابت واتخاذ الجمال الخالص غايةً وموضوعاً ، لذا فإن بنائية الشكل تكون خاضعة لخلخة وتغيير مستمر في تركيبة الأنساق البنائية ، ومعلنة عن تمرد للحالة الثابتة ، فهذه البنائية تصر على تجاوز كل شكل أنجز على الدوام وهي في حالتها الدينامية تعلن عن تجديد دائم للغة الصورية ، وتحرير المخيلة ، من خلال اختراق مستمر لمقولات الإدراك والوصف المبني على فعل الماضي والمتداول ، وبهذا أيضاً فهي تمنح قيمة مطلقة لحركة النسق البنائي ، ومبددة لحدود الشكل المغلق والمترسب في الذاكرة ، واستقداماً للآتي المتشكل باستمرار عبر جدلية الهدم والبناء ، الأمر الذي يمنح الذات الخلاقة (المبدعة) أن تمارس حريتها على المسطح التصويري في تشييد منظومات بنائية تسطيحية مجردة .

الاتجاهات والمذاهب في الرسم التجريدي الحديث :

بعد ترسيخ المفاهيم الجمالية التجريدية من خلال تيار الرسم التجريدي الحديث فقد تكونت هناك اتجاهات أو مذاهب أخرى اتبعت طرائق مختلفة في تعاملها مع مفهوم الشكل الخالص وإظهار مختلف تجسداته ، وهذه الطرائق تندرج تحت خيمة الأسلوب التجريدي في هذا

* إن السبب في ذلك يعود إلى إن للإشارة أو للعلامة شبهاً موضوعياً بما تحل محله أو تشير إليه، وفي هذا الخصوص يقول (بيرس) إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها ، للمزيد ينظر : (٩٦، ص ٢٢) .

التيار بشكله العام وفي ذات الوقت اتخذت لها طابعاً فنياً مميزاً في تعاملها مع الشكل الخالص وهي تنطوي بتسميات عدة منها :

١. جماعة الفارس الأزرق (Der Blue Reiter)

وهي تندرج ضمن الاتجاه التجريدي التعبيري " ففي عام ١٩١١ أنشق كاندنسكي الروسي وفرانز مارك الألماني مع عدد آخر من الفنانين الألمان على (رابطة الرسامين) في ميونخ ، واسسوا جماعة جديدة تدعى (الفارس الأزرق) (Der Blue Reiter) وكان هدف الجماعة الأول هو تعريف الجمهور الألماني بالنزعات الفنية الحديثة ، وذلك بتنظيم المعارض لفناني الطليعة من روسيين وألمان وفرنسيين وقد جاهد (الفرسان) جهاداً عظيماً في سبيل تنمية الحركة التي بدأتها جماعة (القنطرة)• ، واستمر جهادهم بعد الحرب العالمية الأولى ، حتى أصبحت (التعبيرية) أعظم حركة فنية مُعترف بها في ألمانيا ، وذلك إلى أن استولى النازيون على الحكم فحاربوها وطاردوا أصحابها " (٨١، ص ١٧٥) .

٢. دي أستايل (جماعة الأسلوب ، Destigl)

" وهو اصطلاح ظهر للفترة ١٩١٧ -١٩٣٤ ، وأطلق على مجموعة من الفنانين ، وهو بالأصل يحمل اسماً لمجلة دورية في امستردام ساهمت في نشر الأفكار التجريدية وضمت هذه الجماعة كلاً من ديسبرج Van Doesburg ١٨٨٣-١٩٣١ ، إضافة إلى موندريان وآخرون ، وكانت تقوم على أساس تطهير النماذج من المظاهر الطبيعية بالتدرج شيئاً فشيئاً ، كي يصل الشكل إلى أبعاد رياضية مجردة ، وغلبت على مسطحاتها اللونية والشكلية صفة التناظر كما في الفنون الشرقية ، وقد اختزلت الألوان إلى أقصى مدياتها وكانت الخطوط صارمة " (٩٥، ١٤٣) .

وفي هذا الاتجاه اعتمد الرسامون على " استخدام الأشكال الهندسية دون غيرها ، وبخاصة المستطيل ، أساساً للتصميم ، سواء في فن التصوير أو النحت أو العمارة ... وكانت طريقة (ديسبرج) في استنباط التكوينات الهندسية ، هي البدء برسم كائن طبيعي – ولنقل بقرة – رسماً واقعياً ، ثم تجريد هذه الصورة ، خطوة خطوة ، من تفاصيلها الواقعية ، حتى يصل إلى الشكل الهندسي الذي تنطوي عليه ، أي المستطيل مثلاً في حالة البقرة ، أما موندريان الذي كان يعمل منذ سنة ١٩١٠ في باريس في صحبة التكعيبيين ، فقد بدأ عام ١٩١٣ (أي في العام نفسه الذي تحول فيه مالفيتش إلى مذهبه الجديد) في تصفية الأشكال التكعيبية ، وقصرها على الأشكال الهندسية الصرف " (٨١، ص ١٥٢-١٥٣) .

٣. مذهب الأولية التجريدية Elementarism

إن مبتدع هذا الاصطلاح التجريدي هو الفنان الهولندي تيوفان ديسبرج Theo Van Doesburg وليس المقصود بالأولية أنها تقوم على تلك البدائية التي تتعلق بما قبل التاريخ ، وإن كانت تحتمل نسبياً هذا المعنى (نظراً لما فيها من التخطيطات الأفقية العمودية بالأسلوب الهندسي المبسط ، الذي اتبع لدى بعض قبائل البدائيين ، كما أنها تشبه من جانب آخر وإلى حد ما تلك الشبابيك الخشبية العربية كالمشربيات ذات الخطوط الهندسية المتعامدة والفتحات المربعة ، وإن اختلفت عنها في مساحاتها المتباينة) وأنما هي فرع من مذهب موندريان المعماري في (

• القنطرة : هو الاسم الذي اختاره لفيف من الفنانين الألمان تكونوا على هيئة جماعة في (درسدن) في عام ١٩٠٥ وأنفض شملهم في عام ١٩١٣ ، ولم يكن لهذه الجماعة برنامج معين ، وكان اختيار اسم (قنطرة) لغرض جمع ذوي العقول والميول المتشابهة في نشر فكرة الفن التأثيري المنحرف نحو الوحوشية الظاهرة في فنون (كوكان) و (فان كوخ) و (مونش) ، ولم تلبث هذه الحركة الفنية أكثر من ثماني سنوات ، انتهت بسنة ١٩١٣ بعد أن انتقلت إلى برلين بثلاث سنوات ، ولكنها استطاعت أن تؤثر على أذواق الجماهير بما قدمته من معارض ، كما استطاعت أن تحي فن الحفر في القوالب الخشبية ، ويرجع إلى هذه الحركة الفضل في نشر الفنون الحديثة الثائرة على التقاليد في ألمانيا .... للمزيد أنظر (١٩ ، ص٨٢)

التشكيلية الحديثة) (New Plasticism) وديسبرج و أن أخذ عن موندريان الزاوية القائمة ودافع عنها ، إلا أن اتجاهه يعتبر من الوجهة الجزئية رد فعل للتعسف في التطبيق الذي يستخدم في النيوبلاستيزم ، ولو أنه من ناحية أخرى يعد امتداداً لهذا المذهب ... ولقد وضح فان ديسبرج اتجاه الأولية التجريدية .. بأنه يسير في اتجاه ضد الأشكال البنائية المتشابهة ، التي اتبعها موندريان ... بحيث يحبذ التكوين المتنوع في الأداء للشكل ،على أن يلاحظ في التعبير تعمد نمو التأثير الحركي ، والاعتماد على عنصر المفاجأة ، وذلك من حيث طريقة استخدام الخطوط العريضة السوداء على الأرضية الرمادية ، فهي وإن اتخذت تقاطعاً عمودياً شأن الزاوية القائمة عند موندريان ... إلا إن هذه الخطوط السوداء تنفصل عن بعضها في بعض أجزاء الصورة ، وهي وإن كانت متوازية لكنها لا تسير في اتجاه واحد ، سواء الخطوط الطويلة أو الخطوط العريضة ، ويترتب على ذلك وجود شبكة إيقاعية ، تجتذب نظر المشاهد لما فيها من تنوع كبير ، سواء من حيث الأسلوب التخطيطي أو من حيث تباين المساحات ، وتباين الفواصل القائمة بين تلك الخطوط التي تكون متصلة من جانب ومرتبطة ومتعاقدة مع جوانب أخرى (٢٢، ص ١٧٠-١٧١) .

٤. الأورفيزم Orphisme

تعتبر الأورفيزم من المظاهر الأولى للرسم التجريدي الحديث الذي خرج من التكعيبية والأورفيزم في فن التصوير المعاصر بدعة تعني تبسيط التكعيبية إلى مسطحات ومساحات من الألوان المنسجمة التوزيع ، والشاعر (غيوم أبو للينير) هو أول من أطلق هذه التسمية على محاولة بدأها المصور (روبرت ديلوني) في سنة ١٩١١ ، وتبعه آخرون أمثال (مجدو لاندرايت) و (مورجان راسل) و (بروس) . وكان (ديلوني) أول الأمر من أنصار المذهب التكعيبي ، ثم تحول إلى فك الأربطة التي كانت تربط تلك المكعبات والأسطوانات على لوحات (سيزان) و (براك) و (خوان جري) ليحولها إلى مسطحات من الألوان المشعة كأنها انعكاسات ضوئية على سطح زجاجي ... فلم يرَ سوى تلك الانعكاسات الضوئية للألوان المتناقضة الموزعة على هيئة أقسام هندسية التركيب ، وهذه اللاموضوعية كانت اول مظهر للفن التجريدي الخالص في العصر الحديث (١٩، ص ١٠٨-١٠٩) .

٥. مذهب السوبرماتيزم Supermatism

في الوقت الذي كان يدعو فيه (كاندنسكي) إلى (التعبيرية التجريدية) ويطبقها في لوحاته ، كان أحد مواطنيه ، وهو (كازيمير ماليفتش) يعمل في سبيل (التجريدية الهندسية) ، وكان مالفيتش قد تأثر مطلع حياته الفنية بالحركة (الحوشية) ثم اعتنق المذهب التكعيبي ابتداءً من عام ١٩١٠ ، ناسجاً إلى حد ما على منوال فرنان ليجيه ، دون أن ُيفتن مثله بالأشكال الميكانيكية . ولكنه في عام ١٩١٣ ، قرر فجأة نبذ كل ما له صلة قريبة أو بعيدة بالواقع أو المعاني أو العواطف ، غير مُبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية ، ومستغنياً في البداية على الأقل حتى عن الألوان . وأطلق على مذهبه الجديد اسم (السوبرماتية) (Suprematism) يعني بذلك أولوية الإحساس الصرف (٨١، ص ١٥١-١٥٢) " لعل تسمية هذا المذهب التي أطلقها الفنان مالفيتش على حركته الفنية ، ترجع إلى الرياضة العليا .. بالنظر إلى أنه يستخدم أوضاعاً هندسية تعتبر رياضة صرفة " (٢٢، ص ١٧٣) ، وقد بدأ برسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء ، ثم خطا خطوة إلى الإمام ، فرسم دوائر سوداء على أرضية بيضاء ، وبلغ الغاية في الصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء ... وقد عاد بعد ذلك إلى رسم لوحات تشمل عدداً أكبر من الأشكال الهندسية ، المربع والدائرة والمستطيل ، مع استخدام شيء من الألوان ، على أن لوحاته جميعاً تتسم بالشظافة والصرامة . وقد قال في وصف مذهبه : " إن السوبرماتية تلخص فن التصوير برمته في مربع اسود على لوحة بيضاء ". (٨١، ص ١٥٢) .

٦. مذهب الرايونيزم (Rayonism)

أن الحركة الروسية التجريدية لهذا المذهب ، والتي قام بها الفنان (لاريونوف) في عام ١٩١١-١٩١٢ ، يبدو أنها صادرة ومستلهمة من المذهب المستقبلي الإيطالي Futurism .. حيث يرجع ذلك إلى المقالات التي ألقاها (مارينتي) أمام هذا المذهب في كل من موسكو وبطرسبرج عن الحركة المستقبلية .. وإن نشرة البيان المتعلقة بمذهب الرايونيزم لم تظهر إلا في عام ١٩١٣ ، حيث يقوم مضمونها على حساسية الحركة ، التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لإيجاد البعد الرابع ، وللوصول إلى هذه الغاية ، على المصور أن يراعي في الأداء أشعة لونية على هيئة خطوط من الألوان متوازية أو متقاطعة .. ويعتبر ما قام به كل من (لايونوف) ، (جونتشاروفا) من الأعمال الفنية التجريدية البارزة في الفن الحديث ،والتي ليست لها علاقة بالفنون التقليدية التي تقوم على الواقع المرئي .. وإن تسمية هذه الحركة بالرايونيزم ، فإنما مرجعه إلى استخدام هذه الأشعة حيث يمكن تعريبها بالحركة الإشعاعية .. (٢٢، ص ١٧٣) .

٧. التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)

وهي حركة أخرى في الرسم التجريدي (والفنون التشكيلية الأخرى) (وهذا الاصطلاح استعمله في عام ١٩٢٩ (الفريد أج بار) ، مؤسس متحف الفن الحديث في نيويورك ، عند حديثه عن أعمال (كاندنسكي) (ارتجالات) وأطلقه الناقد الفني (روبرت كوتس) ، في مجلة نيويورك لوصف مجموعة أعمال تصويرية تجريدية أنجزت عام ١٩٤٦ لمجموعة من الفنانين الأوربيين والأمريكان ، والتعبيرية التجريدية لم تكن أسلوباً فنياً موحداً وما كان يصرح به الفنانون هو البحث عن أسلوب ذي دلالات ذاتية تتعدى الحدود الزمانية من خلال تصميم تجريدي مميز . هذه الميول شاعت بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا وكان مركز لها مدينة نيويورك ، وتمخض عن هذه الحركة جماعتا الجناح (الإيحائي) Gestural ، ويضم كلا من أرشيل كوركي (Arshile Gorky ١٩٠٤-١٩٤٨) وجاكسون بولوك (Pollock Jackson ١٩١٢-١٩٥٦) ودي كوننك (William de Kooming) وجناح المجال البصري في حقل اللون (Color field) ويضم كلاً من نيومان(Barnett Newman ١٩٠٥- ؟) ومارك روتكو(Mark Rotko ١٩١٣-١٩٧٥ وآخرين، وتصاعدت هذه الحركة في الوقت الذي شهدت الفنون الأوربية في مجال الرسم انحساراً شديداً في مجال التجديد بسبب آثار الحرب ، وعموماً استخدم هؤلاء الفنانون لوحات من الحجوم الكبيرة واستخدموا ضربات لونية ذات طاقات متحررة ، واستخدموا أساليب تكنيكية غير معتادة مثل تسييل الأصباغ على مسطح اللوحة وخلق سطوح متباينة الخشونة لتسجيل فعل تشكيلي خلاق وتركوا للصدفة والتلقائية أن تفعل فعلها في صياغة بنية العمل وعلى نحو يخلو من التعقيد ، وتتمتع بعض أعمالهم بحس زخرفي متناغم . (٩٥ ، ص ١٤٥) .

العلاقات البنائية والعمليات الإدراكية في بنائية الشكل الخالص

أولاَ – الشكل الخالص والعناصر البنائية :

استكمالاً لما حاول الباحث إظهاره من أبعاد مفاهيمية وجمالية ، وبما له علاقة بموضوعة البحث الحالي ، فإن إلقاء الضوء على العناصر البنائية من خلال ما تظهره من علاقات تصميمية تسطيحية (ثنائية الأبعاد) ، حيث يفعّل من دور هذه العناصر في منظومات بنائية مجردة تجريداً خالصاً لتنفتح على جمال مطلق لا متناهي ، فضلاً عن ما تظهره العمليات الإدراكية ، فإن من شأن ذلك أن يسهم في الكشف عن المعالجات البنائية للشكل الخالص ويعمق الأطر المفاهيمية والجمالية لهذا الموضوع ، فمن أجل الإحاطة بالسمات والخصائص العامة للعناصر البنائية (النقطة ، الخط ، اللون ، المساحة ، الملمس)، وكذلك الوسائل الرابطة ، إذ أن هذه المفردات تمثل الأجزاء التي يتركب منها الكل وهو الشكل . من هنا فإن الكشف عن الجوانب التصميمية لهذه العناصر يعد كشفاً عن البعد البنائي الذي يمكن أن تمنحه أثناء عمليات تشييد الشكل الخالص . وتبعاً لسمات الرسم التجريدي التي تنهض على مبدأ التسطيح فقد " اعتبرت النقطة والخط والمساحة من العناصر المسطحة ذات البعدين " (٤٤، ص ١٣٣) ، وفضلاً عن الدور الفعال الذي يمنحه اللون والملمس كبعد بنائي مضاف ، فإن هذه العناصر ونتيجة لتألفها في منظومات بنائية تسطيحية فهي تكشف عن بعدها الجمالي والبنائي من خلال ما تظهره من وسائل رابطة فيما بينها مثل: الإيقاع ، التوازن ، الوحدة ، الحركة ، التضاد ، الاستمرارية ، التناسب ... الخ .

إن هذه العناصر والوسائل الرابطة تعد بمثابة المعطيات التي يتعامل معها الفنان التجريدي إجرائياً في عمليات المعالجة البنائية للشكل . وتبعاً لطبيعة الشكل الخالص في الرسم التجريدي ، إذ لا يخضع إلى سياقات بنائية محددة وفق نموذج موضوعي ثابت ، فإن العناصر البنائية تستخدم بصيغ خالصة فتمنح الشكل بعداً بنائياً خالصاً أيضاً . والعناصر البنائية عندما تتحرر من قيود البنية التشخيصية فإنها تكشف عن طاقات جمالية لا متناهية ، وبلاشك فإن هذه المرونة التي تبديها طبيعة التكوينات التجريدية قد تمنح الذات بعداً فاعلاً في العمليات الأدائية أثناء تشييد الشكل الخالص ، لذا فإن مستويات التوظيف لهذه العناصر تتخذ مسارات متباينة ، تبعاً لطرائق الأداء التصويري ، ولما تنطوي عليه الرؤية الجمالية لدى كل فنان إذ تتشكل وفق رؤيته لتظهر السمات المميزة للشكل في كل أسلوب .

كشف الرسم التجريدي الخالص عن منظومة بنائية جديدة للعناصر تغاير السياقات الواقعية التي شهدها الرسم الأوربي ، حيث كان الشكل يستهدف إظهار الواقع المرئي من خلال تنظيم العناصر لتظهر دلالات فراغية وفق سياقات بنائية محددة نسبةً (للشيء) الواقعي

والاجتهاد في خلق حالة من الإحساس الخادع في إظهار العمق والتجسيمية وهذا ما أشار له (روبرت جيلام سكوت) بقوله : " منذ عصر النهضة حتى الآن ، اعتمد الغرب أساساً على طريقة واحدة لتنظيم هذه الدلالات الفراغية ، وذلك في نظام محكم خاص بالإحساس بخداع العمق ، هو ما يسمى بالمنظور .. إن خبراتنا كانت مقيدة باستخدام طرق المنظور ذات النقطة الواحدة ، أو النقطتين إلى درجة تدعونا إلى الإشارة إلى تحكمية هذه الطرق " (٣٩ ، ص ١٢٢) .

وقف الرسم التجريدي الحديث بالضد من هذه الأساليب التقليدية ذات المنحى الواقعي ، عندما أظهر للمنجز الفني بعداً تصميمياً تسطيحياً (ثنائي الأبعاد) فأصبحت اللوحة تعني مجموعة علاقات تشكيلية تجريدية خالصة ، إذ منحت العناصر البنائية مدياتها المطلقة ، فأخذت العناصر تظهر وتتحرك على سطح اللوحة بصيغتها المجردة الخالصة ، بعد أن كانت تندرج تحت سياق بنية الشكل الواقعي دون إظهار أهميتها الجمالية في ذاتها ، وبهذا فقد " أصبح لهذه العناصر إمكانية تصميمية بأن تشغل حيزاً في المسطح التصويري وبالتالي فهي منحت بعداً إدراكياً لتصبح واقعاً جديداً مرئياً ، فهي لها شكل ولون ونسجة (ملمس) وحدود خارجية ومساحة ، فهذه العناصر البصرية هي الجزء البارز في التصميم وهي ما نراه فعلياً " (١١٦، ص ٤) فصارت توظف وتشتغل كمنظومة بنائية تسطيحية ، ليركز الفعل الفني على إيجاد أنواع من العلاقات الناتجة بينها وبصيغ بنائية تجريدية مختلفة .

يتحدث (كاندنسكي) من خلال رؤيته التجريدية الخالصة إذ يجد أن العناصر البنائية بصيغتها المجردة وإن كانت تظهر ساكنة بمفردها فهي تثير انفعالات أشبه بتلك التي تثيرها الأصوات الموسيقية ، ويمكن أن تطلق إلى أبعد مدياتها وخصوصاً عندما يفعّل دور هذه العناصر فتتابع وتتآلف مع بعضها لتشكل بنية الشكل التجريدي فهو يقول في ذلك " من الخطأ القول أن الصوت المنفرد في الموسيقى واللون لا يثيران أي انفعال . أن هذين الانفعالين هما لحد كبير (محدودان) أو (بسيطان) أو (فقيران) وفي الأخير عابران للغاية . إن ذلك حقيقة استاتيكية ، فاللحظة الديناميكية تأتي مع نشوة انفعالين على الأقل سببهما وجود العناصر والألوان والخطوط والأصوات والحركات ... الخ " (١٠٥، ص ١٠٠) .

لقد توصل (كاندنسكي) إلى " أن النقطة المدورة في الرسم قد تكون أكثر أهمية من الشكل البشري ، وإن تأثير الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة ليس هو أقل قوة من لمس أصبع الإله إلى أصبع آدم في صورة ميخائيل أنجلو " (٣٥، ص ١٠٧) .

يمكن أن توظف النقطة بصفتها ابسط العناصر البنائية بشكل يظهر بعدها الجمالي والبنائي في المنجز الفني التجريدي نظراً لما تمتلكه من خاصية مجردة فهي تمثل تكثيف لأشياء أزيلت عنها خواصها الفردية " وذلك لأنه إذا صغر أي شكل إلى أقل تصغير ، فإن العين تراه في هذه الحالة كنقطة " (٤٤،ص ١٣٩) ، ويتوقف استخدام النقطة في البناء الفني على ما يستنبط من مشتقاتها الشكلية المجردة ، من خلال اختلاف القيمة التنظيمية في المساحة التصميمية وينتج حلول جمالية كثيرة عند التصميم أو التشكيل بها ، وتعتمد مساحة النقطة على الإطار أو المساحة المحيطة بها ، " فقد تظهر كبيرة عند تحديدها في إطار مرجعي * صغير لكن قد تظهر أصغر عندما توضح في إطار أكبر ، والشكل الأكثر شيوعاً للنقطة هو الدائرة ففي هذا الشكل تكون النقطة محكمة الاتجاهية دون زوايا وهي أيضاً تكون على شكل مربع أو مثلث أو بيضوي أو حتى في بعض الأحيان شكلاً غير منتظم " (١١٦، ص ٨) .

تستخدم النقطة في البناء التجريدي كعنصر بنائي يدخل في التصميم من أجل أحداث نوع من الموازنة على المسطح التصويري ، أو تبعاً للسياق العام في بنائية الشكل الخالص ، فإن النقطة قد تكون ظاهرة وبأشكال متعددة بشكل تجمعات من بقع الألوان تغطي مساحة مسطحة لتعكس النسيج الملمسي الخشن للشكل ، وتمنح التكوين التجريدي طابعاً تعبيرياً لما تحدثه من

* الإطار المرجعي : كل العناصر التصميمية عادة توجد ضمن حدود ما ، التي نسميها بالإطار المرجعي ، والإطار المرجعي يبين الحدود الخارجية للتصميم ويحدد المساحة التي تنشأ فيها العناصر التصميمة والمساحة المتروكة الغير مشغولة ... للمزيد ينظر : (١١٦ ، ص٦)

انتقالات بتباين ألوانها وباختلاف مساحتها واتجاه حركتها كما في أعمال (كاندنسكي) و (بول كلي) و (جاكسون بولوك) ، وقد تكون النقطة لا ظاهرية بل تشير إلى الموقع الذي تتقاطع به الخطوط الهندسية كما في الأشكال التجريدية الخالصة ذات المنحى الهندسي لدى (موندريان) و (مالفتش) و (ديسبرج) ،وسبق أن ذكر الباحث عن استخدام تقنية التنقيط كمعطيات أدائية لإظهار ملمس سطوح الأشكال من خلال تأثيرات بقع الألوان المتجاورة والمتباينة أو المتضادة بما يشكل سمة مميزة في بناء المنجز الفني العام كما في الانطباعية المحدثة ، والنقطة عندما تتحرك بصورة أنماط متتابعة متجاورة على السطح التصويري فإنها تترك أثراً وهو الخط .

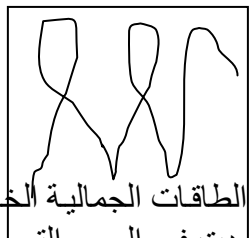
أما الخط فقد كان أقدم الوسائل التي استخدمت في التعبير الفني بإنشاء أو تكوين الأشكال ، وكما أشار الباحث في المبحث الأول بان رجل الكهف كان يخط بأصابعه علامات في الطين الرطب أو يرسم خطوطاً بقطع من الخشب المحروق على الأسطح الصلبة ليحدد مساحات يعبر بواسطتها عن الأشكال ، وقد يعمل حزوز على الأسطح لتكوين أشكال تجريدية ، وتظهر أهمية الخط البنائية من خلال إمكانيته في تحديد الشكل وكما أشار (ريد) بذلك بان " الفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القائم بين الغموض والتخطيط الخارجي ، ومن المؤكد إننا نجد أن النوع الأول من الفنون تاريخياً – فمن رجال الكهوف – يبدأ بالخط الخارجي ، فقد بدأ الفن بالرغبة في رسم خطوط ما ، وما زال يبدأ هذه البداية عند الطفل ، وقد ظل رسم الخطوط واحداً من أكثر العناصر أساسية في الفنون المرئية " (٣٤ ، ص ٦٤)

وتبرز الأهمية الجمالية للخط ودوره في بنائية الشكل الخالص لكونه عنصراً بنائياً يوحي بالتجريد فهو كما يضيف (ريد) قائلاً : بأن الخط " هو قبل كل شيء ذو صفة انتقائية ، ويوحي بأكثر مما يقرره ، والخط في الحقيقة دائماً ، وسيلة مختصرة جداً ومجردة لإنهاء موضوع ما ، أي أنه نوع من الاختزال التصويري " (٣٤، ص ٦٦) .

أن عنصر الخط في بنائية الشكل التجريدي ، هو وسيلة مطاوعة في يد الفنان ، فمن خلال طريقة تنفيذه على المسطح التصويري يمكن أن يتخذ نمطين رئيسين فهو أما أن يكون حاداً وصلباً ليمنح الشكل بعداً هندسياً كما في أعمال (موندريان) ، فآلية الاشتغال للخط في مثل هذا الاتجاه تستهدف تحديد أساسي لشكل معين له أنواع متعددة ويستخدم الخط فقط بأسلوبه الشديد العنف في الرسم أو الطباعة . وهنا تصبح وظيفة الخط السحرية واضحة في خلق شيء ليس له وجود من قبل ، ويغامر الرسام على صفحة الورقة البيضاء الجرداء واضعاً عدداً من العلامات فتصبح رموزاً للشكل وإشارات للمسافات وتحديداً للمساحات ... فعندما يتخذ الخط مثل هذا السياق البنائي ، فإنه يعكس جملة من الإحساسات حسب مواضعه واتجاهاته فالخط المستقيم العمودي يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطي الشعور بالشموخ والعظمة ، أما الخط الأفقي فهو يعبر عن الهدوء والاسترخاء كما أن الخط المائل يمنح شعوراً قلقاً لا مستقراً . وقد يكون الخط سلساً متموجاً ينطلق بعفوية فيمنح الشكل بعداً تعبيرياً ، فطبيعة الخط في هذا السياق البنائي تكمن في نقله للحركة المباشرة ، ومن طبيعة الخطوط المنحنية أيضاً فهي توحي بالحركة والانفعال . (٦٧، ص ٢٣٧) وهذا ما أظهرته المعالجات البنائية في التجريدية التعبيرية كما في أعمال (كاندنسكي) .

ظهرت أهمية دور الخط في البناء الشكلي الخالص ، لما يمتلكه من سمات جمالية مجردة في ذاته ، وهو ما جاء ذكره في بعض الأدبيات ، ففي مؤلفه (الفلسفة الأخلاقية للخطوط) ذكر (مسيسلاس غول ١٨٦٨-١٩٠٧) " ... تتدفق الخطوط تدفقاً مجنوناً ، تتجاوب الخطوط بعضها مع بعض على وفق قوانين الأسطح المستوية ، تتقاطع الخطوط المنحنية والعليا والسفلى ، تتراجع أو تتوقف حسب الإيحاءات التجريدية والوحدات التي هي وظيفتها ، ويصبح هذا أحياناً وكأنه دوران من نقطة مضيئة ، أنه دوامة من خطوط ، يتحول الجسم إلى قطع ناقص أو إلى اسطوانة أو إلى دائرة ، يرى بعضهم في هذا محاولة لتراكم المؤثرات ولكنه بالنسبة لنا إظهار نادر ومقنع وحقيقي لصفات معينة غير مادية للأشياء " (٥٥، ص٧١) .

وعندما يستهدف من الخط إظهار البعد الجمالي الخالص ودوره في بنائية الشكل المجرد ، فإنه إذا ما استخدم كمعطى جمالي في ذاته ، فهو شكل مجرد خالص له طول وعرض ومساحة ولون وملمس ، والفعل الفني عندما يستهدف تقصي الجمال الخالص ، من خلال تفعيل دور الخط نظراً لما يمتلكه من إمكانية في استقبال واستظهار صدى الإحساس والانفعال الخالص من خلال إطلاق حركة الخط بحرية على المسطح التصويري دون تقييد في حركته لغرض محاكاتي ، فإن الطاقات الجمالية للخط في هذه الحالة يمكن أن تتفجر إلى أبعد مدياتها ، فمرونة الخط تمنح الفنان حرية التشكيل على وفق الفكرة الجمالية المجردة ، وتبعاً لقانون النسق في بنائية الشكل الخالص . وفي ضوء هذه المرونة التي يمتلكها الخط إذ تصبح قدرته على إيجاد أكثر من خط خارجي فهو يمكن أن يعبر عن الحركة والكتلة أو المساحة ، " فالحركة لا يعبر عنها فقط بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة عن طريق الإشارة المتحركة (يعني إخضاع الخط للملاحظة التقييمية للعين) ، ولكن يعبر عنها بصور أكثر جمالية بالحصول على حركة ذاتية خاصة بها عن طريق رقص الفرشاة على الصحيفة في مرح مستقل تماماً عن أي هدف نفعي " (٣٤، ص ٦٥) ينظر الشكل الآتي:



وفي ضوء ما تقدم فإن هذه الطاقات الجمالية الخالصة التي يمتلكها الخط ، من خلال حركته اللانهائية واللامحددة قد تجسدت في الرسم التجريدي الخالص وخصوصاً في الاتجاه التجريدي التعبيري ، كما في أعمال (كاندنسكي) . فالخط في سياقاته البنائية التجريدية هذه لا يبحث عن الفردي والمشخص ، بقدر ما يبحث عن حركة الكلي والشمولي ، ويمكن فهم هذا الكلي والشمولي عند ملاحظة مثل هذه الأعمال التجريدية فإن الخط في الفعل الفني الأدائي للشكل الخالص لا يجسد سوى الإحساس بتوترات الإيقاع في حركة الأنساق الكلية الملخصة والمكثفة لكل ما هو فردي وجزئي ، فالإيقاع أحد السمات الجمالية للكلي والمجرد فهو قانون نسق بنائي تنهض عليه الفنون الموسيقية المجردة ، وهو شعور فطري غريزي أو شعور قبل (عقلي / منطقي) ، ويذكر أن الشعور بالإيقاع ظهر متجلياً في أولى السمات الفنية التي استشعرت الخالص ، فمنذ تطلعات الإنسان الأولى نحو الجمال الخالص ظهر الإيقاع ليتجسد في المشغولات اليدوية الفخارية إذ زينت بأشرطة من الخطوط المائلة المتكررة (ينظر المبحث الأول ، المعطيات الفطرية) ومن خلال تقبل الخط لطاقات الانفعال والتعبير التي يجدها (ريد) قد تجسدت في الفنون الشرقية إذ يقول " حينما ننظم هذه الأعمال الفنية تنظيماً صحيحاً ، فسنرى (الإيقاع) نتيجة لهذا التنظيم ، وربما كان بإمكاننا أن نتصور كيف يستطيع الخط الراقص أن يقدم هذا الإحساس الأيقاعي تصوراً أكثر سهولة من تفسير هذه الظاهرة : يمكننا أن نتصورها عن طريق مشابهاتها الموسيقية والفيزيقية ... فإن حساسيتنا الفيزيقية يجب – بطريقة ما – أن تلج الخط متعرضة له ، ذلك لأن الخط بعد كل شيء لا يتحرك أو يرقص وأنما نحن الذين نتخيل أنفسنا ونحن نرقص على مدى مساره " (٣٤، ص ٦٥-٦٦) .

وبهذا فإن طبيعة النسق البنائي ، الذي يفرض قانونه على حركة الخط وفق هذا التوجه ، سيؤدي إلى إنشاء منظومة من العلاقات البنائية التي تظهر في المنجز الفني التجريدي بشكل تحقق اندماجاً محايثاً مع ذات الفنان ، بما يجعل الخط أن يكشف عن الحالة الانفعالية بأبعد مدى ممكن ، فالخط المتحرر من قيود الموضوعية للشكل المتشيء أو وفق أي منظومة بنائية ثابتة ، فهو يظهر حركة لا متناهية على المسطح التصويري إذ لا يمكن أن تحد من حركته التي وجدت مسارات لا منتهية ، وبهذا فإن الخط يحقق تعبيراً عن المطلق ، فصورة الخط اللينة والمطاوعة في حركتها التلقائية والعشوائية ، وانسيابيته المرنة وبما يمكن أن تكشف عن الحالة الإسقاطية

للذات فهي في اندماجها هذا معبرة لا شعورياً عن الحياة الداخلية ، فالخطوط عندما تظهر بهذه الصيغ المتحررة واللامشخصة تعكس النظام الخفي أو اللامرئي للحياة الداخلية وكما أشار بذلك (كاندنسكي) إذ يقول : " إن ما هو ضروري ، هو شكل من الفن أقل جاذبية للعين وأكثر جاذبية للروح ، وهو ليس إنشاءات هندسية واضحة ، بل أشكال أو تشكيلات تنبجس غير ملاحظة من القماشة ، وقد تكون مثل هذه الإنشاءات المخفية مؤلفة من ما يبدو أشكالاً تصادفية دون رابطة جلية ، لكن الغياب الخارجي لمثل هذه الرابطة هو برهان على حضورها الداخلي ، إن ما يبدو خارجياً انه نقص في التماسك قد يمثل تناغماً داخلياً ، وتلك الأشكال المتعالقة بكيفية ما ترتبط في حقيقة الأمر مع بعضها البعض تمام الارتباط ، في هذا المنحى ، كما استنتج كاندنسكي ، تكمن البنية المستقبلية للوحة " (٣٣، ص ١١٣) .

اما في الشكل الخالص ذي المنحنى الهندسي ، فإن الخط يتخذ مساراً محكماً وفق حسابات منطقية وشكلاً حاداً وهو في ذلك يبتعد عن أية عفوية وتلقائية وهذا النزوع نحو الهندسي والمحكم في أولى التوجهات نحو التجريد الخالص (الهندسي) جاء على يد (موندريان) ، فمنذ توجهات (موندريان) وتجاربه في تيار التكعيبية نحو البحث عن بنية شكل جوهري ، وفضلاً عما أحدثته طروحات الثيوصوفيين ومفاهيم (التصوف الإيجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) " فقد جرى التأكيد على العناصر الهيكلية بالمبالغة في الخطوط الأفقية والعمودية " (١٠، ص ٢١٠) . " ومن خلال دراسته المتكررة حول شجرة التفاح حاول (موندريان) التوصل من خلال عمليات الاختزال إلى طبيعة اللامتغير ، وقد سحب التفاصيل غير الضرورية وأنهى العرضية ليحصل على الشكل الأساسي فتوصل إلى شبكة من الخطوط الأساسية " (١١٥، ص ١٧) ينظر الشكل (٢٩) ، ثم لخص (موندريان) جميع أنواع الخطوط في الخطين المستقيمين المتعامدين وكانت هذه الصيغة البنائية توضح العلاقات التشكيلية الخالصة التي أشار إليها وهي نوعاً من (النمط المبدئي) فهذه الصيغة التي استخدمها بقيت أساس أعماله المتعاقبة كلها (٧٧، ص ١٤٢) . ينظر الشكل الآتي :

لقد أراد (موندريان) أن يكشف في الخط المستقيم جمال اللامتناهي فهذه الصيغة من الخطوط جمالها خالص في ذاتها دون أن تذكر بالواقع المتشيء ، وقد أوجد نظاماً بنائياً ينهض على التعارض بين الخط المستقيم العمودي والخط المستقيم الأفقي وبما يسمح لهذا النظام أن يولد بناءات شكلية لا متناهية تعتمد أساساً على الزاوية الناتجة عن تقاطع خطين متعامدين ، هذه المنظومة البنائية من الخطوط تجعل الفعل الفني محكوم بمنطقية العلاقات الهندسية وهي عكس ما تظهره الخطوط العفوية والمرتجلة لدى (كاندنسكي) .

وقد يبرز الخط بشكل ظاهر ليلتقي في طرفه الآخر فيمنح الشكل حدوداً مغلقة ، أو قد ينساب متحرراً في أطرافه إلى الخارج محققاً بذلك انفتاح الشكل الخالص على منظومة العلاقات العامة في المنجز الفني مما يمنح بنائية الشكل حالة دينامية من خلال تداخلات حدود الشكل مع الأجزاء الأخرى ، وهذا ما تكشف عنه بنائية الشكل الخالص في التجريدات ذات المنحى التعبيري ، وقد يندرج الخط في بعض الأحيان مع نسق اللون فتصبح حدود الشكل (أطراف مساحة اللون) تؤدي وظيفة الخط وهي قائمة من خلال حدود التباين التي تظهر نتيجة الاختلاف في قيمة اللون واختلاف درجاته ، وقد يتخذ الخط شكل فواصل بلون محايد بين مساحات الألوان

ليحقق بذلك تناغماً وتآلفاً بين درجات الألوان المتنافرة وبمثل هذه الصيغ وجدت في التجريدات الهندسية .

إذا كان الخط في بنائية الشكل الخالص يخضع لمنظومة من العلاقات البنائية التسطيحية ، من خلال ابتعاده عن المسارات التي تحقق التلاشي تبعاً لنقطة النظر وبما يحقق البعد الإيهامي أو المنظور الخطي ، فإن اللون وباشتغاله كنسق بنائي وفق هذه المنظومة التجريدية ذات البعدين ، فهو أيضاً لا يخضع لمحدودية الصيغة الإيهامية بطابعها الفردي المحدد ، إذ يبتعد عن صيغة التلاشي والظلال أو ما يحقق بما يسمى بـ (المنظور اللوني) ، وفي بنائية الشكل الخالص التي تنهض على تآلف العناصر ، فإن عنصر اللون عندما يتآلف مع الخط يمنح الشكل كينونته : " فالعناصر البنائية المجردة لا تفيد فقط لتبرهن عن طاقاتها المتحررة ، بل إن في الرسم التجريدي تفعّل خواص هذه العناصر من خلال حرية اشتغالها على المسطح التصويري ، فهي تقوم بفصل الشكل عن الأرضية وعن الأشكال الأخرى وتعطيه صيغته المميزة (المدركة) ، وأن أكثر العناصر فعالية في هذا المجال هو اللون من خلال ما يمتلكه من خواص فيزيقية وتنوع في درجاته وفي أنواعه ومظاهره الأخرى بما يمكن الرسام من خلق تكوينات لأشكال خالصة لا حصر لها ، وقد أفاد (ديلوني) من إمكانات اللون في إظهار حالات من التزامن من خلال التغيرات والتأثيرات التي يحدثها اللون على المسطح التصويري وسابقاً كان (فان كوخ) يحلم بأن يجعل اللون قادراً على الإثارة مثل الموسيقى (١١٥، ص ٢١) .

وفي تحرر اللون من القيود الموضوعية التي تحدد طبيعته الجمالية وفق المنظومات البنائية لعالم الأشياء المرئي ، فإنه يحقق بعداً جمالياً مطلقاً عندما يصبح خالصاً في ذاته وقد ظهرت طبيعة اللون الجمالية الخالصة في بوادرها الأولى منذ التحولات البنائية لدى الانطباعيين ، إذ فعّلوا من قيمة الألوان ، وبدأت الألوان تتحرر من قيود القوانين البنائية التي تستهدف من الشكل الفني المحاكاة الواقعية ثم " أخذت فاعلية الألوان تظهر أكثر كما في الوحوشية والتعبيرية حين لجأ كل من الوحوشيين والتعبيريين إلى استخدام اللون إلى أقصى حد ، لكي يحصلوا على الذروة في الكثافة الخاصة بالصفاء اللوني " (٦٦، ص ١٧٨) وهذا ما أظهرته التجريدية حيث يكشف اللون عن طابعه الجمالي المطلق الذي تنهض عليه بنائية الشكل الخالص . وتبعاً للطاقات الجمالية التي ينطوي عليها اللون والكامنة في ذاته ، وبما يمكّن الرسام التجريدي من تفجير تلك الطاقات وإطلاق محدودية اللون النسبية من خلال إزاحة الصفات الفردية المادية عنه ، فيستخدم كوسيلة بنائية جمالية خالصة ، وفي ضوء هذا البعد الجمالي الخالص فقد اعتبر اللون من " أهم مكونات فن التصوير إن لم يكن أهمها على الإطلاق بل لقد وصل لدى بعض المصورين إلى القول أن اللون فقط هو الشكل والموضوع ، كما فعل المصور (ديلوني) ، وكذلك يقول (بول كلي) : " إنني مصور ... أنا واللون شيء واحد " (١٠٤ ، ص ٦٢) وقد أوضح (سيزان) أهمية اللون ودوره في بناء الشكل ، إذ يقول : " حينما يحصل اللون على ثرائه ، يحصل الشكل على كماله وسموه " (٣٤، ص ٧٣) .

إن الطاقات الجمالية التي يمتلكها اللون جعلته عنصر بنائي ذو سيادة في تشييد الشكل الخالص ، وخصوصاً عندما تحرر هذا العنصر من قيود البنية التشخيصية ذات المنحى الواقعي ، حينها امتلك اللون فاعلية بنائية جمالية في ذاته ، وقد تنبه إلى ذلك رسامو التجريد وخصوصاً في التجريدية التعبيرية كما في أعمال (روبرت ديلوني) و (كاندنسكي) و (سونيا ديلوني) ، فالألوان في هذا الاتجاه التجريدي أظهرت قيم جمالية خالصة من خلال الصفاء اللوني واختزال السطح التصويري إلى نغمات من الألوان تبعاً لخاصية التدرج والتباين حيث تكون الألوان قادرة على نقل الإحساس العاطفي (٦٦ ، ص ١٨١) من خلال ما تظهره من تكوينات لأشكال خالصة .

وتأتي أهمية اللون تبعاً لما يشغله من مساحة واسعة على المسطح التصويري وما يبديه من مطاوعة ومرونة في يد الرسام ، فأهمية اللون كعنصر بنائي في تشييد الشكل ، تأتي نظراً لما يمتلكه من أبعاد جمالية في ذاته ، حيث يمارس سطوة وتأثير بارز في سلوك الفرد وما قد يظهره

من استجابة وتلقي جمالي ، وهذا ما كشفت عنه الأبحاث والدراسات السايكولوجية المتعلقة بسيكولوجية إدراك اللون ، فقد توصلت الباحثة النفسانية (فيرنون) على أن " إدراك اللون يشكل جانباً من سلوك الإنسان ويدخل في تركيب عالمه السايكولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات ، وان اللون غالباً ما يرتبط بالإحساس بالسرور أو بنقيضه حيث يفضل بعض الأفراد لبعض من الألوان دون غيرها " (٤٦ ، ص ١٠٤) . " وهذا يعود إلى أن الألوان تدخل في الخبرة المرئية وأن غابت قليلاً عن العقل الواعي ، فهي قد رسبت في العقل الباطن " (٣٦، ص ٢٥٩) حيث يشكل هذا جزء من الرؤية الفنية فاللون يدخل في التركيبة الداخلية للإحساس الجمالي ويشكل المزاج الفردي الذي يظهره الفنان ويسقطه من عالمه الداخلي أثناء عمليات الأداء والمعالجات التشييدية في بنائية الشكل الخالص .

تأتي القيم البنائية التي يظهرها اللون على وفق ما يمتلكه من طاقات جمالية في ذاته كالتناغم والتباين والانسجام والتدرج وما إلى ذلك من صفات تدخل في طبيعته الفيزيقية ، فهذه الصفات وتبعاً لعدم محدوديتها ، فهي ما يمكّن الفنان أن يدخلها في بنائية الشكل الخالص وتركيبته الفنية التجريدية لتحدث نوع من التناغم يقترب مما يحدث في الأنغام الموسيقية ، وتبعاً للخصائص البنائية التي امتلكها اللون فهو باشتغاله الخالص على المسطح التصويري يحدث حالة ديناميكية مستحصلة نتيجة الاختلاف والتباين بين لونيين أو أكثر وكما أشار له (سكوت) فإن " ديناميكية اللون تحدث عندما يتلامس تماماً لونان مختلفان وهما في حالة تباين كامل ، فإن التباين هنا سيزيد من درجة الاختلاف بينهما . وهذا التغيير نفسه يكون أكبر كلما زاد التباين في كل من درجتي تألق اللون ، ومساحة الجزء الملامس ، وهذا يعني إن أي لونيين يتعادلان في قيمة التدرج (واللوين) وقوة الإضاءة لا يؤثر أحدهما في الآخر تأثيراً كبيراً .. وعندما يكون هذا التباين قوياً في إحدى هذه المقاييس الصبغية أو مجموعة منها ، يحدث تغيير ظاهر في التأثير ، ويفيد هذا أيضاً أنه كلما زادت المعاملة بين لون وآخر فإن ذلك يقوي هذا التغيير وتصل هذه الحالة إلى حدها الأقصى عندما يطوق أحد الألوان بلون آخر . أن التباين الآني له تأثير تبادلي ، يتأثر به كل من اللونين ، ونحن عادة نحس به بدرجة أكبر في الشكل " (٣٩، ص ٩٣) .

إن مثل هذه السمات البنائية التي يظهر بها اللون فهي تأتي تبعاً للخصائص الأساسية في الألوان وعموماً هناك ثلاث خصائص مميزة لكل الألوان هي :

١. الهوية : (Hue) وهي الخاصية التي تميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى مثلاً : خاصية الأحمرار في اللون الأحمر والأخضرار في اللون الأخضر وهكذا .
٢. النغمة : (Tone) أو الإضاءة (Luminosity) أو النصوع (Brightness) أو القيمة (Saturation) وهي تتعلق بدرجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال مدى وجود أو غياب اللون الأبيض أو اللون الأسود ، وكلمه (النغمة) هي أنسب الكلمات لوصف هذه الخاصية .
٣. التشبع (Intensity) أو الكثافة : فكلما كان اللون نقياً كان أكثر تشبعاً، وكان ذلك دليلاً على شدته وكثافته ، وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف ، وأي إضافة يمكن أن تساهم في تعميق نغمته (الأبيض والأسود). وكثافة أي لون هي عبارة عن المسافة التي يكون عليها بالنسبة لمقياس محايد من الأبيض والأسود (٤٩، ص ١٤٣) .

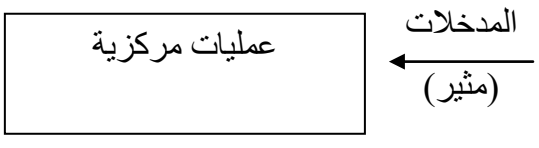
ومثلما تصدى الباحث لعنصر الخط وما يمتلكه من طاقات جمالية في ذاته أدخلت في منظومات بنائية تجريدية تبعاً لرؤية الرسام التجريدي الحديث ، فكذلك هو الأمر لعنصر اللون ، فمن خلال ما امتلكه من سمات وخصائص جمالية في ذاته ، قد روضها الفنان التجريدي داخل النسق البنائي للشكل الخالص ، فتبعاً لهذه " الإمكانات اعتبر اللون الخالص من الوسائل المتحررة من قيود العالم المرئي بما يجعل العمليات الإبداعية في الرسم التجريدي تسلك مساراً أقرب إلى فن الموسيقى ، فالموسيقي هو فنان تجريدي وهو لا يحاكي أصوات الطبيعة بل يخلق ألحانه من خلال تحفيزه لبضعة أنغام محدودة (السلم الموسيقي) ، ومن هنا يصبح الرسم التجريدي ميداناً لتصوير الأفكار الجمالية الخالصة التي تظهر في تكوينات الخطوط والسطوح

المنبسطة ودرجات الألوان التي تحررت من عبودية التقليد ، وتبعاً لذلك فإن كل عنصر أو مجموعة عناصر تولد باستمرار طاقات جديدة ومثيرة ، وهكذا فإن (كاندنسكي) كتب في عام ١٩١٠ : " أن الألوان الحرة تعبر عن طبيعتها النوعية بأكثر حيوية مما هي عليه في شكل محدد ، وهي تشكل أفكار لتأثيرات نفسية واعتقد (كاندنسكي) بأن العناصر النقية وخاصةً الألوان قادرة على تحريك التجارب أو الخبرات الداخلية وإظهارها على المسطح التصويري بعيداً عن السياقات التقليدية في فن الرسم ، فاللون له تأثير مباشر على الروح ، واللون هو المفتاح ، والعين هي المطرقة أو الأداة والفنان هو اليد التي تضع الروح في حركة عن طريق هذا المفتاح أو ذاك " (١١٥، ص ٩) .

من خلال ما تقدم نجد إن العناصر البنائية عندما تتحرر من قيود التشخيصية الواقعية، فهي تظهر طاقات جمالية لا متناهية حيث تتمخض عنها بناءات مختلفة لأشكال تجريدية تعكس طبيعة الرؤية الخالصة للفنان التجريدي وتظهر نوع من الأتساق الداخلي بين الضرورة الداخلية للفنان أو الحياة الروحية الداخلية وبين ما يستخلص من قوانين جمالية كونية ذات طابع كلي ومكثف وهو ما يعبر عنه بالشكل الجوهري . وهذا يحصل من خلال ما تظهره العلاقات البنائية التي تعبر عن المطلق الذي يقف خلف مظاهر الأشياء ، أو الحقيقة الجوهرية الكامنة فيها ، فتظهر بنائية الشكل الخالص بأوضاع وصيغ مختلفة لكنها تشترك في الخصائص الكلية لهذه العلاقات مثل الإيقاع والانسجام والهارموني والتضاد وهي صور من صور الطاقة أو القوة الخفية اللامرئية التي تقف خلف مظاهر الأشياء المادية المحسوسة . فعندما يتحرر النسق البنائي بشكل مطلق فإن حركة العناصر البنائية وحسب رؤية (كاندنسكي) تظهر متلازمة لحركة الفكرة في الذهن ومن مختلف مصادرها الشعورية واللاشعورية حيث لا تتحقق هذه الفكرة كشكل إلا عندما تبلغ التشكلات البنائية في ذاتها فتبتعد عن الإحساس المادي المحدد إلى إحساس جمالي في ذاته وهو إحساس لا نهائي . ومن خلال هذا المعنى فإن الفنان التجريدي لا يتحدد هدفه الجمالي في حدود التكوين النهائي للشكل الخالص من حيث التأثيرات البصرية المباشرة وأنما يتعدى ذلك إلى إظهار تلك الطاقة أو القوة اللامرئية التي تعتمل في الأنساق البنائية وتحركها ، وتبعاً لرؤية الفنان الأوربي فإن النفس أو الروح هي جزء من هذا العالم فهي أيضاً خاضعة لهذه القوانين اللامرئية لذلك فإن الشكل الخالص هو بمثابة صورة تعكس التناغم بين حركة الروح والكون .

ثانياً : الشكل الخالص والإدراك :

يشكل المنجز الفني في الرسم التجريدي خطاباً بصرياً ينهض بعده الجمالي من خلال تنظيم العناصر على وفق الصيغ التي تظهر بها الأشكال التجريدية الخالصة ، وهذه الأشكال لم تكن وليدة لعمليات محاكاتية مرتبطة بالخبرة الحسية المباشرة بل هي تتعارض مع محدودية العالم الحسي ، فالبنية التجريدية للشكل الخالص أبعد من أن تكون مرتبطة بالصورة الحسية المباشرة للأشياء ، فهي تتناقض في كثير من سمات بنية الشكل ذو المنحى الواقعي ، لذا فالعمليات الإدراكية تتخذ خطوات مختلفة في كلا الحالين ، والإدراك بصورة عامة ، يشكل خطوة لاحقة وعميقة بعد الحسية المباشرة للإبصار ، نظراً لما يتميز به من عمليات تحليلية للصور البصرية ، ومحاولة تنظيمها وفق نظام معين ، حيث يوصف الإدراك بأنه " عملية ينجم عنها اختزال بيئة معقدة إلى نظام مبسط يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه ، أو أنه مخرجات (output) عمليات الأنظمة الحسية للمعلومات المتسلمة عبر الإحساسات " (٤٦، ص ١٤) ، ويمكن وضع مخطط مبسط للإدراك بالشكل الآتي :



وإذا كان الرسم الكلاسيكي بطابعه الواقعي ناجم عن عملية تمارس فيها محاكاة الواقع ولأشكاله المحسوسة ،وذلك بإظهار طبيعة المشابهة مع هذا الواقع ، من خلال الاستعانة بالصور الحسية التي تظهر صورة الأشياء في عالمها المادي ، فهو إذن يستهدف الخصائص الفردية والجزئية للأشكال المرئية المتعددة ، ففي هذه الحالة يحمل الشكل مضموناً إخبارياً ليكون موضوع الشكل محدداً بحدود هذا المضمون النسبي ، فهو شكل غير نقي لا يحقق استجابة جمالية خالصة ، إذ إن العمليات الإدراكية وما تتضمنه من عمليات ذهنية مركزية تستدعي مخزون الذاكرة لتقوم بتأويل الأشياء المحسوسة ، وبالتالي فإن عملية الإدراك تكون مرتبطة ومشدودة إلى الماضي وما يحمله من آثار ومعاني ودلالات بعمل نوع من المطابقة أو المقارنة بين الصور المخزونة في الذاكرة والشكل الفني ، والشكل عندما يتخذ منحى محاكاتي للواقع فإن بنيته الشكلية وما تنطوي عليه من قيمة جمالية ، تذوب عندما تدفع بعملية الإدراك إلى البحث عن معاني ودلالات هذا الشكل وما يخبر به ، فالاستجابة الجمالية في هذه الحالة تكون غير نقية ، وعندما طرأ تغيير في الرؤية الفنية ، تبعاً لما أحدثته طروحات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث ، حيث اتجه الفنانون إلى " استبعاد جميع آثار التمثيل (Representation) ، فالقيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل نحو عندما لا يكون العمل مضطراً إلى الاهتمام بمشابهة الواقع . ويقول المصور (كاندنسكي) أن الفنان يحرر نفسه من الموضوع ، لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها " (٣٨ ، ص ١٩٩) .

وفي الرسم بشكل عام يمكن أن تتأثر العملية الإدراكية بضغط قوتين لمجموعتين من العوامل هما ، عوامل موضوعية وعوامل ذاتية " فالعوامل الموضوعية ، هي الشروط التي توجد في الموضوع الخارجي أو العمل الفني المسطح أو المجسم ، فهي مستقلة عن أي عامل ذاتي مرتبط بالشخص المشاهد ، وهذه الشروط قد تكون داخلة في تركيب العمل الفني ذاته ، أو قد تكون مكتسبة من وجود هذا العمل في مجال ما يحيط به ، قد يكسب هذا العمل بعض الخواص المعينة " (٤٤، ص ٦٦) وإذا كان الشكل الفني ذو المنحى الواقعي ليس إلا انعكاس لنظير موضوعي وهو الشكل المرئي المتشيء الخاضع لزمكانية عالم الأشياء المادية ، لذا فإن المعايير الجمالية تتحدد وفق إدراك محدد تبعاً لوجود نموذج موضوعي يتمثل بالصورة الحسية للشيء ، فالارتباط بالحياة الواقعية وأشكالها يجعل من العملية الإدراكية في التجربة الجمالية مشتتة بين الواقع والعمل الفني ، والإدراك كما مر بنا يستحضر صور الواقع أو الصور المخزونة في الذاكرة ثم تتم عملية الإدراك بعد الفهم الحاصل من خلال مطابقة المثير الجديد مع تلك الصور الحسية أو إيجاد علاقات وأوجه شبه فيما بينها ، ولا تكون قيمة التصوير الجمالية عندئذ كامنة في العمل ذاته ، وهكذا لا يكون العمل الفني حراً خالصاً تماماً .

أما في الرسم التجريدي حيث يوصف هذا الفن بـ (اللاموضوعي) نظراً لغياب الموضوع الخارجي الذي يحدد بنائية الشكل وفق صيغة ثابتة ، فالشكل التجريدي الخالص هو شكل في ذاته ، ويحمل موضوعه الجمالي في ذاته ، لذا فإن الإدراك وكما يرى (ستولينتز) عندما يكون جمالياً خالصاً ، لا نجد فيه الموضوع منفصلاً عن التركيب الشكلي للعمل الفني بل مندمجاً فيه وخاصةً عندما يبتعد الشكل عن أية محاكاة واقعية أو رمزية ذات دلالة محددة ، عندئذ يتركز الانتباه على العمل الفني لا على ما يستدعي به من معنى أو مضمون ، والتجريد في الشكل إذ يعزل التجربة الحسية عن التجربة الجمالية ويهذبها من خلال تحريف الشكل عن الواقع ، فهو يكشف لنا عن الحياة ، ولكن على نحو أعمق وأوضح وأكثر حيوية مما تتكشف عليه الحياة عادة ، ولكن الشكل المجرد الخالص كما في لوحات (موندريان) من مستطيلات وأشكال هندسية أخرى لا يمكن أن يقال عنه أنه يحرف موضوعاً طبيعياً فهو إذن نقي تماماً ذو أشكال

خالصة ... وهي أصبحت معزولة عن سياق الحياة المعتاد ومنظور إليها في ذاتها . (٣٨، ص ٢٢٢) .

ويذكر إن الطروحات الجمالية التي ركزت على دور البناء الشكلي ، أرست أساساً لرؤية فنية خالصة أظهرتها المعالجات الأدائية في المنجز الفني ، حيث انتهى الأمر إلى حذف الجانب الموضوعي لصالح التكوين الذي أخذ " يتألف من هيأة شكلية خالصة ، تزداد بالتدريج أثناء تطورها ،تجريداً وانتزاعاً للقوام الإنساني . ففي النهاية انقسمت الوجوه والأجسام إلى تصميمات من الزوايا والمسطحات ، وبالمثل فإن الألوان في أجزاء الجسم كانت في كثير من الأحيان بعيدة كل البعد عن أية مشابهة مع الحياة ... وهذا ما أظهرته الحركة التكعيبية ، حيث أصبحت الموضوعات الطبيعية تعامل بطريقة أكثر تجريداً حتى من ذلك . فهي تحلّل إلى تصميمات للسطوح ، بطريقة تبلغ في كثير من الأحيان من الابتعاد عن الواقع حداً لا نستطيع معه أن نعرف ما هو الأنموذج إلا عن طريق عنوان اللوحة . غير أن هذا الأمر لا أهمية له ، وكما يقول (ليجيه) ، إن السؤال : ما الذي يمثله هذا ؟ هو سؤال لا معنى له ، والمهم في الأمر هو خلق تصميم هندسي يتميز في صميمه بأنه يجذب العين ويأسرها ، وأخيراً ، تم التخلي حتى عن أية علاقة واهية بالواقع . ففي الفن اللاموضوعي مثل فن (كاندنسكي) ، و (موندريان) والتفوقيين ، لا يوجد موضوع للتصوير على الإطلاق ، بالمعنى الصحيح لكلمة الموضوع ، فاللوحة أنما هي تشكيل من الخطوط الملونة والأقواس وغيرها من الأشكال ، وهي لا تصور أشياء أو أناساً ، ومن هنا كان الفنان يضع لها عناوين مثل خط محوري أو تكوين بالأبيض والأسود والأحمر " (٣٨، ص ٢٠٠) .

وبهذا نجد أن عملية الإدراك في ضوء ما يظهره الرسم التجريدي من أشكال خالصة لا يمكن أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمثيرات الحسية للواقع . فعملية الأداء الفني استهدفت إظهار الطابع الجمالي الخالص من خلال التركيز ذهنياً على استمكان الجمال الكلي الموجز والملخص الذي يقف خلف مظاهر الأشياء المتعددة ، فأصبحت عملية تنظيم العناصر البنائية وفق صيغ شكلية مجردة تشّد بعيداً عن الحسية المباشرة للأشياء ، لذا فإن عملية إدراك القيم الجمالية للأشكال التجريدية الخالصة غالباً ما يرتبط بالصور الذهنية أكثر منه إلى الصور الحسية وعالم الأشياء المرئي ، ذلك لأن " الصور الذهنية تستحضر في الذهن دون اللجوء إلى الحواس " (٢٨، ص ٣١٤) .

وتأسيساً على ذلك يمكن القول إن العمليات الادراكية للأشكال التجريدية الخالصة ناتجة عن ممارسة نوع من التفكير البصري المجرد حيث لا يستعين الذهن بالصور الحسية في مستواها العياني الملموس (المادي) بل هو أقرب ما يكون إلى التفكير المجرد" الذي يرتفع عن مستوى الجزئيات العينية الملموسة والأشياء الخاصة إلى مستوى المعاني والقواعد والمبادئ العامة ". (٢٨ ،ص٣٢٦) إن مثل هذا الإدراك يتخذ صيغة إدراك فوق حسي (Extrasensory Perception) الذي من مظاهره القدرة على رؤية كل ما يقع وراء نطاق البصر وهي قدرة على رؤية أشياء لا تؤثر على الحواس مباشرة (٥١،ص١٨١) فالعمليات الإدراكية في هذا النوع من الإدراك الذهني تستدعي في التكوين الشكلي صيغ كلية ملخصة من خلال إدراك القواعد والمبادئ العامة، وهو ناتج عن قدرة اختراقية لمظاهر الأشياء الفردية أو البحث فيما وراء صورها المرئية.

إن الشكل الخالص كمدرك فني، حصل بفعل جملة من التحولات البنائية، التي طرأت على الشكل الواقعي ، إذ تكونت رؤية فنية خالصة استهدفت فهم الخطوط التحتية أو البنية الهيكلية اللامرئية، لأشكال أساسية، ولهذه الرؤية الفنية جذور يمكن تلمسها من خلال بعض الأمثلة والشواهد أو النماذج التي تظهر عملية إدراك الأشكال الخالصة بفعل إدراك كلي بحثاً عن قيم جمالية مجردة تقع خلف مظاهر الأشياء . فقد رافقت غريزة حب الاستطلاع الفنية لدى (دافنشي) رغبة شديدة في البحث العلمي، ودفاتر ملاحظاته تعج بتفاصيل من الأشكال الهندسية في الطبيعة . هذه الرغبة في فهم الخطوط التحتية (الشكل المجرد للشيء المجسم) والتي تستنبط

من الأشكال الطبيعية، إذ يمكن تتبع ذلك التوجه لهذه الظاهرة عبر تاريخ الفن الطويل. لقد اهتم معظم الفنانين الكبار في الماضي بالأشكال التجريدية ولعل بعض تخطيطات (هانس هولباين) تعطي الدليل على البحث المتعمد في الأشكال الأساسية انظر الشكل (٢٧)، وحتى رسوم البورتريت والدراسات لديه تهتم بهذه الأشكال، أما في تخطيطاته فإنها تسيطر على كل شيء. وتوصل (رمبرانت) كذلك إلى تعبير خطي يجسد كل الأشكال التحتية بأقصى ما يكون عليه التعبير دقة، هذا المقترب الذي يكاد أن يكون تحليلياً صرفاً. وبعد ذلك الزمن، ازداد انغماس (سيزان) في أبحاثه عن الأشكال التحتية لكل الأشياء في الطبيعة، ان دراسته للمسطحات قادته إلى مقترب جديد لمشكلات الفضاء وتطبيقاتها. لقد أدرك المكعب والكرة والدائرة على أنها مكونات شكلية للأشياء واستخدمت تلك الأشكال لبناء تكوينات متوازنة متكاملة، وسار التكعيبيون بأبحاث (سيزان) خطوات أبعد إذ رغبوا في تسجيل هذا العمق بكل تفاصيله، وبعملهم هذا عكسوا جوانب وزوايا متعددة للشكل على سطح صوري واحد. وبتحول الملاحظة والإدراك هذا اكتسبت الرسوم حرية تصويرية في التكوين. كتب (موهلي ناجي ١٨٩٥-١٩٤٧): "إن لكل فترة ثقافية إدراكها الخاص للشكل، ويحتاج الناس إلى زمن لإدراك ذلك. لقد تحقق هذا الإدراك خلال القرن العشرين ولكن بنتائج مختلفة تماماً. لقد قلل (موندريان) الأشكال إلى حدها الأدنى من الخطوط العمودية والأفقية وأرسى فلسفة كاملة على هذا الإدراك. وحاول (كاندسكي) أن يتغلغل إلى داخل الوسائل البصرية وتحليلها، للتعبير عن الضرورة الداخلية من خلال أشكال تجريدية خالصة، متبعاً ذلك نهجاً في أعماله الفنية وكما عبر عنه هو (ضرورة الاختراق إلى الداخل).(٢٩ ،ص٤٢-٤٦).

إن إدراك القيم الجمالية الخالصة ومن ثم توظيفها في بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي، هذه العملية ناجمة عن فهم لما بين أجزاء المشهد المرئي من علاقات أساسية، إذ يقوم الذهن بانتزاع الصفات المشتركة بينها دون انتباه إلى غيرها من الصفات العرضية. وهذه هي عملية تجريد، إنها عملية تحليل واختيار. والتجريد من وجهة نظر علم النفس: هو ملاحظة أوجه الشبه بين أشياء مختلفة. فوفق هذه العمليات الذهنية وما تنطوي عليه من عمليات تجريد يصل الذهن إلى فكرة عامة أو مبدأ جمالي خالص، وهي أقرب إلى عملية اكتساب المعاني والأفكار العامة ذات الطبيعة الكلية . فعملية اكتساب المعاني هي " عملية إدراك الكلي أو عملية الإدراك العقلي وهي عملية تصور المعاني والأفكار العامة التي ترمز إلى الأشياء وذلك في مقابل الإدراك الحسي الذي هو تصور المفردات الجزئية الخارجية بتأثير المنبهات الحسية مباشرة " (٢٨ ، ص٣١٨).

وقد سبق أن أشار الباحث إلى دور التحولات البنائية في الشكل الفني التي أظهرتها تيارات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث، إذ منحت الفنان رؤية خالصة للشكل، من خلال عمليات هدم وتحليل وتفتيت بنية الشكل الفني ذي المنحى الواقعي إلى ألوان وخطوط ومساحات مسطحة، حيث أظهرت معطيات جمالية حديثة إعادة صياغة خارطة الخطاب التشكيلي، وكشفت عن مدركات شكلية في ذاتها اشتغلت عليها الحركات التجريدية في الرسم الأوربي الحديث ، فقد استطاع (كاندنسكي) وفي فترة انتماءه للتيار التعبيري أن يدرك قيم جمالية مجردة في اللون الخالص دون الالتزام بحرفية ألوان الواقع وأيضاً إظهار الطبيعة التعبيرية للخط عندما يتحرك بحرية على المسطح التصويري دون أن تحدده موضوعية الشكل المرئي ، فهذه التجارب شكلت الرؤية الفنية لديه بما تمنحه من قدرة على إدراك الشكل الخالص . وتوصل (موندريان) إلى مدركات شكلية ذات طبيعة كلية وملخصة وهي صيغ بنائية لأشكال تجريدية خالصة ، فمن خلال تجاربه في تيار التكعيبية والبحث عن البنية الداخلية أو الشكل الجوهري ، استطاع أن يجرد الأشياء ويحيلها إلى خطوط هندسية متعامدة ليظهر الجمال الخالص على وفق أشكال تجردية ذات منحى هندسي ، وطالما ذكرت تجربة (موندريان) وكيفية تجريده لشجرة التفاح كمدرك حسي حتى يستنبط منها نظام بنائي كلي كمدرك عقلي يظهره في أشكاله التجريدية ذات الخطوط الهندسية المتعامدة ، إذ تميزت أعماله الفنية بذلك " فقد وجد في أغصان الشجرة وانحناءاتها ،

هناك يقع نظام يوحد أغصانها المتعددة وقد أظهره من خلال تجارب متتابعة ، إذ استطاع تلخيص وتكثيف جميع أنواع الخطوط واتجاهاتها في صيغة خطوط مستقيمة متعامدة ، هذا المدرك العقلي استطاع إسقاطه على المسطح التصويري حيث يمكن مشاهدة هذه الصيغة البنائية في معظم أعماله التجريدية " (١١٣، ص ٢٠٤) .

من خلال ما تقدم نجد أن هناك رؤية فنية قد تشكلت لدى الفنان التجريدي الحديث ، عندما انتهج سلوكاً إدراكياً ذهنياً مجرداً وذا طبيعة كلية إذ أحاط بجميع مفردات المشهد التصويري دفعة واحدة خارقاً بذلك الحسية المباشرة للأشياء ومغادراً الصيغ المحاكاتية للعالم المرئي وتبنى صيغ شكلية مجردة تترجم إحساساً وجدانياً لجمال خالص . وبهذا فإن هذا الإدارك للشكل الخالص يتخذ مساراً ذا طبيعة كلية فهو إدراك للعلاقات التي تنشأ بين الأشياء وليس الأشياء ذاتها ، والتكوين الشكلي في هذه الحالة يستجيب إلى قوانين تنظيم (إدراكية / جمالية) عامة وذات طبيعة كلية ، مثل الإيقاع والتكرار والانسجام والتضاد والهارموني وهذه القوانين تعمل خلف جميع مظاهر الأشياء . ومن مدارس علم النفس التي انصبت اهتماماتها على دراسة ظاهرة الإدراك بصيغته الكلية هي مدرسة (الجشطالت)* .

إن مدرسة علم النفس (الجشطالت) عندما اتجهت في دراستها للإدراك ، واستنتجت إن الإدراك ليس إدراكاً لجزئيات أو عناصر تجمع بعضها إلى بعض لتكوين المدرك الحسي ، وأنما هو إدراك لكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه ، وإن الكل يختلف عن مجموع أجزائه . (٤٥ ، ص ٢١) ومن طروحات هذه المدرسة : " إننا نادراً ما نشعر بتأثير مثير منفرد في المرة الواحدة ... إننا نرى إشارات أو صور أو أشكال بدلاً من رؤيتنا لنقاط أو خطوط ... إننا في العادة نستجيب إلى أنماط من المثيرات دون أن نعرف حقيقة المكونات الفردية لها ... إننا عندما نقوم بترتيب أجزاء الصورة المقطوعة فإن ألوان تلك الأجزاء وأشكالها الفردية ومساحاتها تبدو لنا مختلفة عما هي عليه عندما توضع جميعها معاً في كلٌ متكامل ... إن الصورة الزيتية يمكن أن تظهر لنا عند تجزئتها ، عبارة عن مجموعة لا معنى لها من بقع الزيت ... إن مميزات الشكل الكلي غالباً ما تختلف عن المميزات الخاصة بكل جزء من أجزائه إذا ما حدثت هذه الأجزاء كلٌ على حدة ... إن صفات الكل تؤثر في الطريقة التي ندرك بها الأجزاء ... إن الأدراك يعمل على تجميع البيانات الحسية وتنظيمها معاً في كلٌ متكامل ولهذا السبب فغالباً ما يقال بأن الكل يختلف عن مجموع الأجزاء ، وهذا قول مألوف ومشهور عند أصحاب هذه النظرية" (٥١، ص ١٥٣) .

وقد توصل الجشطالتيون إلى مجموعة من القوانين الإدراكية التي تحدد العلاقة بين الكليات والأجزاء ، والتي يمكن بمقتضاها تصور العلاقة بين بنائية الشكل الخالص والعناصر ، إذ أن هذه القوانين تنتظم على وفقها التنبيهات الحسية (الأشكال) فهي عوامل إدراكية تشتق من طبيعة الأشياء بمجملها وليس بصورة فردية ، فهي لا تمثل الأشياء ذاتها ، وإنما تمثل القوانين التي تنتظم حولها الأشياء ، ومن أهم هذه القوانين ما يلي :

١. الامتلاء (Pragnanz) : الكل أكبر من مجموع الأجزاء وإدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء .
٢. القرب (Proximity) : الأشياء المتقاربة نسبياً تظهر وكأنها مجموعة واحدة ، وتتجلى أهمية هذا القانون في الفنون التشكيلية بالنسبة للمسافات المكانية بين الخطوط والنقاط .

* الجشطالت أو صيغة (Gestalt) لفظة ألمانية الأصل تعني الشكل أو النمط أو الصيغة ، والجشطالت هي الكل المتكامل وليس مجرد مجموع للوحدات والأجزاء ، فالخصائص العائدة لصيغة الكل تختلف عن مجموع خصائص الأجزاء التي يتألف منها هذا الكل . أما الجشطالت في علم النفس فهي مدرسة نشأت في ألمانيا خلال العقود الباكرة من القرن الماضي ، وأنطلقت من سيكولوجية الإدراك فأعتبرته يتجه في بادئ الأمر نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء ، بحيث يتم إدراك الجزء من ضمن إطار الكل ، للمزيد ينظر : (٤٥ ، ص ٢١) .

٣. التشابه (Similarity) : الأشياء المتشابهة التي تتحرك بنفس الاتجاه تبدو وكأنها مجموعة واحدة .
٤. الاستمرارية (Continuity) : وتعني إن الأشياء المرئية تأخذ أسلوباً معيناً في الاستمرارية تطغى على الأشياء التي يحدث تبدل في اتجاهها وإن الإنسان الذي يرى نمطاً معيناً من التنظيم فإنه يستمر على ذلك بالرغم من أن المؤثرات التي قادت إلى الإدراك الأصلي غير متوفرة في الوضع الجديد .
٥. الإغلاق (Closure) : ويعني أن الأشياء الناقصة التي توحي بأنها كاملة تعامل كما لو كانت كاملة فعلاً أكثر من ان تعامل كما لو كانت أجزاءً للشيء أو الشكل . (٤٥، ص ٢٢)

وقد اهتم علماء النفس الشكليون اهتماماً خاصاً بالطريقة التي تبرز بها الأشكال ككليات متميزة منفصلة عن الأرضية ، فهناك ثمة فروق بين الشكل والأرضية أهمهما :

١. الأرضية أبسط من الشكل ، لأنها تمتاز بصفة الإطراد الذي يكسبها صفة البساطة ، بينما صفة الإطراد في الشكل يكسبها نوعاً من التعقيد ولذا يبرز الشكل عن الأرضية .
٢. يحُدالشكل بالحدود المحيطية ، وبهذا تعطيه صيغة ليبرز عن الأرضية ، فالكتابة في هذه الصفحة هي الشكل ، بينما الصفحة هي نفسها أرضية ، وبهذا يكون الشكل مشكل (مشيد) من خلال علاقات نسقية تبرز صيغته .
٣. إذا ظهر الشكل اختفت الأرضية ، لأن الأرضية لا صيغة لها ولذا يكون تركيز الذات في العملية الإدراكية على الشكل بالرغم من إن الأرضية لها وجود موضوعي ، إلا أنها تختفي إدراكياً في المجال الإدراكي .
٤. الشكل متماسك والأرضية مائعة ، ومعنى ذلك أن تنظيم الشكل أقوى من تنظيم الأرضية . إذ يمتاز الشكل بأن فيه بروزاً وتفصيلاً داخلياً يميزانه في عملية الإدراك عن الأرضية . فالحدود المحيطية مثلاً تجعل للشكل وحدة معينة فوق الأرضية وتكسبه نوعاً من الثبات والاستقرار . (٤٦ ، ص ١٢٧) .

ومن بين النتائج التي توصلت لها مدرسة الجشطالت هي : إن الإدراك يكون إدراكاً لصيغ كاملة ، إذ أن عقل الإنسان لا يميل إلى العناصر المتنافرة ، بل يكتشف في هذه العناصر نوعاً من التنظيم الذي يصفها الجشطالتيون في (صيغة) أو شكل ، كما أوضحت بعض قوانين التنظيم السابقة ، كالتقارب والتشابه ... الخ ، والتي تزود المشاهد بقواعد لكيفية تجميع أجزاء المثيرات أو العناصر البصرية . (٤٤، ص ٦٧) ، وبمثل هذه الطروحات يمكن أن نقرأ المشهد التصويري لدى (كاندنسكي) مثلاً ، فتبعاً لقوانين التنظيم التي ذكرها الجشطالتيون ، نجد إن فوضى الألوان وتنافرها أو تجاذبها ، والحركة العشوائية التي تتخذها الخطوط ، ففي هذا التكوين الشكلي ، هناك نظاماً بنائياً تجتمع حوله تلك العناصر لتظهر المنجز الفني بصيغة بنائية متكاملة ، حيث تتجلى بعض من تلك القوانين الإدراكية لتكشف عن قانون النسق البنائي في المنجز الفني التجريدي ، فالعشوائية والتلقائية التي تظهر في بادئ الأمر تتحول إلى نوع من التنظيم ، فهناك تشابه بين الخطوط وحركتها ، وهناك مصير واحد في هذه الحركة وهذه العشوائية وهناك استمرارية في توالي الألوان فتعكس نوع من الإيقاع ... وهكذا ، حيث تظهر الصيغة البنائية التي تعكس خصوصية الأسلوب الذي يتبعه الفنان في تشييد الشكل الخالص ، وبهذا فإن القانون البنائي المتشكل في هذا النسق الذي يتخذ صيغة تجريدية تعبيرية ، يكون محافظاً على بنية الشكل ، إذ لا يمكن أن ندخل على هذه المنظومة البنائية نسقاً آخر ذا منحى هندسي كالخطوط المستقيمة الصلدة والزوايا الحادة وسطوح الألوان المنسجمة ، ففي هذه الحالة يحدث نوع من التغريب أو النشاز ، حيث لا تنسجم الأنساق البنائية التجريدية مع بعضها البعض ، ومن هنا نجد أنه لكل عمل تجريدي نظام بنائي متميز عن الآخر .

إن العملية الإدراكية تبعاً لما أظهرته الطروحات الجشطالتية ، لا تخرج عن كونها استجابة للعوامل الموضوعية المتوافرة في بنائية الشكل الخالص وعلى وفق القوانين الإدراكية التي

أظهرتها الجشطالت ، " فهناك إذن قوانين خارجية منظمة للصورة ، ومن واجب الفنان كيما يقدم عملاً جميلاً أن يراعيها، وقد يرضى عن الصورة أو لا يرضى فيحكم بجمالها أو قبحها لا بحسب أشياء في نفسه هذه المرة ولكن بحسب قوانين خارجية طبيعية يتلقاها العقل مباشرة لأنه جزء ضمن الطبيعة ، ومراعاة هذه القوانين الطبيعية من شأنها أن تحدث المتعة " (٥، ص ٦٣) .

من جانب آخر فإن النظام البنائي يجده (برتليمي) حالة من التوافق بين إرادة الفنان وهدفه في تحقيق فكرته ، وبين واقع العمل الفني المتحقق ، أو بين الشكل في صورته الذهنية الأولية كفكرة مجردة في الذهن ، وبين وجوده الفعلي ، فتظهر رؤية الفنان متحققة في الشكل أو القالب ، فما " أن يُرسم خط ما ، حتى يظهر شيء في الوجود بفضل العملية التي يجريها الفنان ... وحتى يفرض شيء ما بنفسه على المساحة الفارغة ، وتقفز الصورة الأولى للشيء من العدم " (١٤، ص ٤١٢) ، ويرى الباحث إن الخطوة الأولى التي تحدد طبيعة الإدراك لبنائية الشكل الخالص وفق نظام نسقي معين ، تتضح من خلال المسار الذي تتبعه وضعية العناصر وفي طريقة تشكلها ، فتسمح بظهور صيغ معينة دون غيرها فالخط المائل (/) يسمح باتخاذ صيغة بنائية من خلال ترديد هذا الخط (/////) حيث يظهر الإيقاع كقيمة بنائية ، والخط المائل (/) يمكن أن يتخذ صيغة أخرى حيث يتقبل التعارض مع ذاته فيظهر بهذا الشكل ( ) ، وهذه الصيغة البنائية يمكن أن تنمو إلى هذا الشكل ( ) ، وهذا يذكرنا بما أظهرته النماذج الأولى للأشكال التجريدية في فنون إنسان ما قبل التاريخ ، أنظر الشكل (٩) ، ومن هنا نجد إن هذه المنظومة البنائية يمكن أن تتخذ نمط آخر ، فإذا كانت الخطوة الأولى قد تمت بوضع خط مستقيم (ــ) ، فمن هذه الصيغة وتبعاً لقانون التضاد أو التعارض يمكن أن يتكون الشكل (+) ، الذي يتقبل التطور والامتداد وفق هذه المنظومة البنائية التي تكشف عن قانون النسق البنائي ، وبمثل هذه الصيغ التجريدية نجد إن (موندريان) قد اتبعها في معظم أعماله ، ويبدو إن هذه المنظومة البنائية ذات المنحى الهندسي تقترب من تلك النماذج التي وجدت في عظم الآيل الشكل (٩) وكأن العمليات الإدراكية في فهم العلاقات المنطقية في هذه الصيغ تتخذ صور متشابهة في العقل الإنساني .

إن النظام البنائي في بنائية الشكل الخالص هو الكل الذي تترتب على وفقه العناصر البنائية ، ويمكن أن نجد هناك ثلاث صور لهذا النظام :

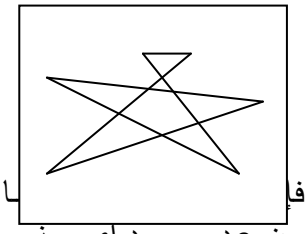
١. النظام الكلي : (Total order) ويعني إن الصورة أو هوية الشكل كامنة فيه بشكل يُمكِّنها من الظهور . على سبيل المثال الشكل المتموج للمربع (بخطوط أضلاع متموجة لا منتظمة كما يحدث في المرآة ذات السطح اللامنتظم أو كما يحدث على سطح الماء المتموج) . فمن خلال ذلك يستخرج الذهن صورة المربع الحقيقية الهندسية التي تمثل حقيقة كلية نهائية وثابتة لحقيقة المربع المجردة ، وهكذا نجد أن النظام الكلي موجود سابقاً في الذهن عندما يبحث عن الصورة الهندسية للمربع وبطبيعة هذا النظام يعني الميل للتشكل والظهور إلى الوجود بفعل الصورة الكامنة فيه والسابقة التي تجعل من العناصر تتآلف وتظهر للعيان بصورة حسية .
٢. النظام الإبداعي : (Creative order) يعني حركة الصورة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل . فالصورة بما أنها في حالة فكرة وهي تمتلك طاقة الصيرورة فإن وجودها ليس وجوداً ساكناً بل هي تخضع لتحولات دينامية ، لذا فإنها تمتاز بالتطور والتشكل بفعل الذات المبدعة إذ تصطبغ الصورة الثابتة (الاستاتيكية) ، بالفكرة الجمالية لتظهر جمالياً في صيغة (شكل) بفعل الذات على شكل إجراءات تشييدية متجلية بطريقة حسية ، وبهذا تظهر حقيقة الصورة من إنها تتقبل التشكل بأنماط نسقية أخرى ، فصيغة الشكل الهندسي عند (موندريان) مثلاً ، أخذت أبعاد جمالية أخرى لدى (مالفتش) و (ديسبرج) .

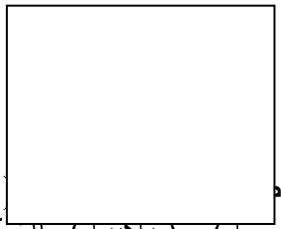
٣. النظام البين : (Explicate order) وهو النظام المحسوس للصورة ويعني إن الصورة تظهر للذات المدركة (المتلقي) كصورة متميزة عن المحيط أو الفضاء ومنفصلة انفصال نسبي أي إن هذا النظام ناتج عن علاقة الصورة بخلفيتها• .

ويرى (نوبلر) عندما يتكلم عن (عالم الحقيقة الإدراكية) بأن الأفراد على هذه الأرض لهم أوجه شبه في أجسادهم ونوازعهم الإنسانية الفطرية ولهم في حدود مناطقهم الجغرافية بعض الحقائق التي تفرضها الطبيعة في حياتهم ، فمفردات الطبيعة جميعها تشكل جزءً من التراث المشترك ، وتشكل بيئة إدراكية مشتركة (٨٠ ، ص ٦١) . وتبعاً لذلك تكون هناك رؤية جمالية مشتركة لبعض الأنظمة البنائية المجردة في صورتها الأولية ، إذ تتشكل وفق قابليات الذهن الإنساني ، وقد وجد علماء النفس إن بعض الأنظمة البنائية للأشكال التجريدية موروثة في العقل البشري ، وقد أطلق علماء النفس أمثال (فرويد) و (يونغ) أسماء مختلفة لهذه الأشكال التجريدية المغروسة في العقل فطرياً فنعتوها بـ (البقايا المهجورة) و (الأنماط العليا) أو (الصور البدائية) وهي : " أشكال ذهنية لا يمكن تفسير حضورها بأي شيء من حياة الفرد الخاصة والتي تبدو بأنها أشكال بدائية ، فطرية وموروثة في العقل البشري . وكما إن الجسد البشري يمثل متحفاً كلياً من الأعضاء ، كل عضو يكمن خلفه تاريخ ارتقائي طويل ، فإن علينا توقع معرفة أن العقل منظم بطريقة مشابهة " (٨٧ ، ص ٨٤) .

والسؤال الذي يطرحه علماء النفس هو : هل نحن مولودون ببعض القابليات العقلية لندرك الأشياء والأشكال ، أم إن هذه القدرات متعلمة تماماً ؟ (٥١ ، ص ١٧٣) لقد كانت التجارب التي أجريت في المختبرات السيكولوجية تؤكد أيضاً على إن إدراك الأشكال المجردة يتم تبعاً لوجود أنماط شكلية لها ، وهي موجودة في العقل الإنساني ، فالدراسات التي استخدمت تسجيلات من اللحاء البصري الخارجي ، قد أظهرت وجود خلايا في الدماغ وظيفتها إدراك حقائق مجردة للأشياء والأشكال ، وذلك مثل الخطوط المستقيمة والمنحنية والعمودية والأفقية والأشكال التي تتكون منها . (٥١، ص ١٨٣) .

من جانب آخر ، يقول (توماس مونرو) مستفيداً من طروحات (ولفن) : " أن بعض أشكال الإدراك الحسي لها وجود سابق بحيث تشكل إمكانيات معينة ، أما كونها تنمو وتتطور ، وكيف يحدث ذلك التطور ، فإن هذا كله يتوقف على ظروف خارجية " (٧٩ ، ص ٤٧٧) وهناك بعض التجارب التي أجريت في ميدان علم النفس ، وهذه أحدها ، لننظر إلى الشكلين الآتيين :





فإ ا اسمين ونفترم مالوما) و (تاكيتا) ، فبالرغم من عدم وجود اي معنى للاسمين (مالوما) و (تاكيتا) وللشكلين أيضاً ، فإنك حين تسأل طلابك فإنهم سيخبرونك بأن الشكل ذو الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة هو (تاكيتا) والشكل الثاني ذو الخطوط المنحنية والمرنة هو (مالوما)* (٤٦، ص ١١١) ويوعز الباحث ذلك ، إلى منظومات لصور ذهنية كلية مجردة مرتبطة بقدرات وقابليات عقلية غير متعلمة ، وهي نوع من المعرفة القبلية ، أو الفطرية المغروسة في الذهن الإنساني ، إضافةً إلى ذلك فإن الأصوات اللفظية في كلا الاسمين توحي بصيغة الشكل . فالعملية الإدراكية في هذه الحالة تكشف عن إدراك ذي صيغة كلية (جشطالتية) ، فهي إدراك خالص للعلاقات البنائية ، الموجودة في

• للمزيد ينظر (١٦، ص ٨٠)

* تحقق الباحث من هذه المعلومة عندما أجرى اختبار على طلاب المرحلة الرابعة للشعب (أ ، ب ، ج ، د) في قسم التربية التشكيلية كلية التربية الفنية / جامعة بابل لسنة ٢٠٠٣ وكانت الإجابة مطابقة لما جاءت به نتيجة هذه التجربة .

هذه البنية ، سواء كانت شكل مرسوم أم لفظ اسم ، ومنظومة العلاقات البنائية بين بنيتي اللفظ والشكل توحي بالتقارب أو التطابق بينهما تبعاً لمنظومة الصور الذهنية ، والأشكال المجردة هي لغة صورية تحدث الاستجابة لها دون البحث عن مضمون مرتبط بها ، وهذا يظهر على أن الأفراد يشتركون في جزء من إدراكاتهم للأشكال ذات الطبيعة الخالصة ، من خلال النظام البنائي الذي تأتلف حوله العناصر ، إذ يعكس نوع من العوامل العلاقاتية المنطقية من خلال الطريقة التي يتكون بها نوع المثير ، وقد يحدث هناك نوع من التباين في الإدراك وذلك لاختلاف البيئة التي تهيئ بعض العوامل والمعطيات الخارجية التي تؤثر في العوامل الإدراكية الذاتية للفرد .

إن هذا المسار الذي تتخذه العمليات الإدراكية ، في الكشف عن الأبعاد الجمالية البنائية في المنجز الفني التجريدي يأتي حين يتم التوصل إلى النظام الذي يناسق العناصر البنائية ويألفها مع بعضها البعض حيث تظهر القيمة الجمالية من خلال الكل المشيد ، فالشعور بالجمال ناتج عن نوع من الموائمة بين النماذج المعرفية الذهنية ومدى انسجامها مع المنظومة البنائية المتوافرة في بنية الشكل حيث تخلق حالة من الارتياح والاستجابة الجمالية الخالصة، فإدراك القيمة الجمالية حاصل بفعل إدراك للقيمة البنائية والعلاقات في ما بين العناصر ، " وإدراك هذه العلاقات في الصورة هو كشف في الواقع عن عناصر جمالها ، ولكن ينبغي أن نعرف إن هذا الإدراك لا يحدث تفصيلاً وأنما هو يتم جملة ، كما هو الشأن في إدراك القوانين التي ينطوي عليها الإيقاع مثلاً . فإدراك العلاقات عملية تجريدية نفسية للأجزاء المحسوسة في الصورة أو في الكل ، ونحن ندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس ، ولكن هذه المتعة الحسية تتحول إلى نوع من المتعة العقلية ، فالانسجام لا يتلاشى ولكنه ينتقل ويتمثل للعقل في علاقات بسيطة يمكن إدراكها بسهولة ، فلا يبقى حسياً ولكنه يصير عقلياً ، وهذا معناه أن الجميل لا يكتفي بأن يمتع حسياً بل أنه يمتع عقلياً كذلك " (٥ ، ص ١٢٣) .

وبهذا فالاستجابة الجمالية التي تحدث نتيجة للعملية الإدراكية ، فإن ذلك يأتي على وفق الانسجام بين المنظومة البنائية المتحققة فعلاً في الشكل الفني وبين النموذج العقلي للإدراك أو القابلية الذهنية التي تستوعب ذلك وتنسجم مع ما ينطوي عليه الخطاب البصري من علاقات تشييدية ،حيث يمكن ان يتوصل الذهن إلى طبيعة الانسجام وعلاقات الأجزاء بعضها مع بعض ، وعلاقة كل جزء بالكل ، فهذا الإدراك للظواهر الخارجية نوع من الإدراك للذات داخلياً . " فإدراكنا لأنفسنا – واعين أو غير واعين – يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل في تكوينه القوانين التي تتمثل في بنيتنا ، ويبقى الشعور بالجمال في توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء ، كل جزء بالآخر ، وعلاقة الجميع بالكل ، مثيراً نوعاً من المتعة المباشرة والمطلقة ، دون تدخل لأي غاية حسية أو عقلية ، وهذا هو الإحساس الجمالي البحت أو الخالص " (٥، ص ١٢٤) .

والجدير بالذكر فإن إدراك العلاقات البنائية أو إدراك ما بها من نظام تسير على وفقه العملية التشييدية في حسابات معينة ومحددة ، فربما ذلك يظهر الإدراك في صورة يقترب فيها من طبيعة المنطق الرياضي ، ولكن الفن ينطوي على عملية إبداعية لا تتوقف عند حدود الضبط المنطقي ، بل هي حالة فريدة تتداخل فيها طاقات وجدانية وانفعالية ، وتتمازج حالة الوعي باللاوعي في عالم يمتزج فيه المجرد بالمتخيل . لذا فإن بنائية الشكل الخالص ، في الرسم التجريدي الحديث ، لا تتوقف على أساس حدود مراحل العملية الإدراكية في مسارها الواعي ، بل هي أبعد من ذلك ، كونها نتاج لرؤية فنية وعملية إبداعية ، وإن شكلت تلك العمليات الإدراكية أساساً للرؤية الفنية ، فقد " أوضحت الأبحاث السايكولوجية مصادر أو أصول الدوافع الفنية ، ويبدو إن الرؤية الفنية الأبداعية في الغالب (تعبير عن عالم يقع خلف عالم الوعي) وهذا يوضح سبب استحالة تفسير الروائع الفنية العالمية تفسيراً مرضياً عن طريق النقد المنطقي وحده . والظاهر إن الخيال يسير في دروب شخصية محددة ، قبل أن تظهر نتائج ذلك في أشكال مرئية ، أن الصور التي يتم إدراكها داخلياً إدراكاً أولياً غامضاً ، تطُور بعدئذ وتترجم إلى أشكال

خارجية ملموسة وقد يحدث الكثير لهذه (الصور الداخلية) منذ لحظة إدراكها حتى لحظة تحقيقها " (٢٩ ،ص ٣٦) .

من خلال ما تقدم يرى الباحث ، إن الأشكال التجريدية الخالصة تتمتع بقدرة الانفتاح على الذات أكثر من باقي الأشكال الفنية ذات الأنساق البنائية المغلقة والمحددة على وفق نموذج محاكاتي ، فهي تشكل حالة من النفاذ إلى أعماق الأنا وتكشف عن اللامرئي من خلال الخطاب البصري الذي يسبر أغوار الذات ، فمن خلال تكثيف جملة من الإحساسات الإدراكية مع شعور وجداني بكر ، وتحويلها إلى محض تصورات ، فهذه الأشكال تقترب في روحيتها بنائياً من الموسيقى الخالصة ، ومن خلال هذا المسار البنائي الذي تتخذه الأشكال يصل الفنان إلى ما وراء الأشياء الفردية ليظهر روح الطبيعة حدسياً ، منظوراً إليها بذاتٍمتسامية تتجاوز المحسوس المادي ، وتستهدف ما هو جوهري من خلال المجاهدة العاطفية والانقطاع عن دونية المادة ، حيث تصل العمليات الإدراكية إلى منطقة ذهنية يتجلى فيها المطلق ويتسامى فيها الشكل عن كل ما هو غرضي أو نفعي فيظهر بشكل خالص يحمل جماله في ذاته بنائياً .

مؤشرات الإطار النظري :

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات وهي كالآتي :

١. يظهر في الموروث الفني إن هناك اتجاهين في الإحساس الجمالي أحدهما يستعين بوسائل فكرية مجردة ، وثانيهما ينقاد نحو المطاوعة البصرية الحسية المباشرة ، لذا ظهرت الأشكال الفنية تقع على امتداد طرفين متناقضين (تجريدية عظمى / واقعية عظمى) .

٢. يشكل التجريد الخالص ظاهرة فنية عامة ، تستهدف من الشكل الفني إظهار القيم الجمالية الخالصة ، وذلك بالانفصال التام بين الشكل والموضوع الإخباري أو الوصفي ، من خلال إقصاء صيغ المحاكاة القائمة على إظهار سمات الشيئية والتجسيد الواقعي ، لأجل التوصل إلى كيفيات وصيغ تشييدية تتسم بجمالها على ضوء تآلف العناصر المجردة وانسجاماتها في بنية الشكل .

٣. إن التجريد الخالص في الشكل حقق حضوراً جمالياً في النتاجات الفنية كأشكال تكشف عن جمالها في ذاتها منذ توجهات الإنسان الأولى نحو فن الرسم ، وهذا ما أظهرته نماذج الأشكال في فنون الإنسان القديم كما في الشكل (٨) و الشكل (٩) .

٤. اتخذ من التجريد الخالص بعداً جمالياً تزينياً ، أظهرته الشعوب في مختلف نتاجاتها الفنية ومنها فنونها الشعبية والحرفية كما في الأشكال (١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٨) . وقد يتخذ من التجريد الخالص بعداً رمزياً كما في أشكال الماندلات وأشكال رموز الآلهة أو كرموز أفكار معينة أو قوى خفية لا مرئية كما في الأشكال (١٦)،(١٧) .

٥. في تطور لاحق يظهر التجريد الخالص ليشكل طابعاً فنياً وتوجهاً جمالياً عاماً ، ليعكس النظرة العقائدية من خلال التوجهات الروحية الدينية كما في فنون الزخرفة الإسلامية .

٦. شكل التفكير المجرد مرتكزاً معرفياً وقاعدة فكرية للوصول إلى كيفيات الصياغة البنائية للشكل الخالص ، من خلال السعي إلى تكثيف في العلاقات البنائية واستخلاص صيغ شكلية مجردة تتسم بطابعها الكلي والشمولي .

٧. إن بنائية الشكل الخالص ترتكز على رؤية جمالية تتخذ نزوعاً فكرياً مثالياً ينآى عن العالم المرئي الحسي ، حيث يتضح ذلك بجلاء في الطروحات الفلسفية لاسيما المثالية منها ، من إنها تقترب من موضوعة الشكل الخالص إذ تكشف عن طبيعة هذا النوع من الجمال وكيفيات تموضعه في الشكل المجرد .

٨. يتعارض الفكر الجمالي – على الرغم من تباين طروحاته – مع الرضوخ لمعطيات المعرفة الحسية المحضة ، أو الامتثال لمحاكاة الواقع ، عليه فإن الشكل المجرد يعد فرصة واسعة للتخلص من محدودية العالم المرئي والنزوع لتقصيات أكثر شمولية وكلية .

٩. إن الشكل المجرد الخالص ، يعد الشكل الأكثر احتواءً لمفاهيم روحية وصوفية أو مثالية تبتغي المطلق ، أو كسبيل للتعبير عن الخلاص والتسامي على اليومي والعرضي وإلزامات المكان والزمان .

١٠. إن تبني الفلاسفة للشكل المجرد المتعارض مع الواقع المرئي ، أنما تطلب التشديد على الذات – حتى لدى الموضوعيين منهم – ومن فسحة الذات هذه تتعدد الرؤى حتى تشتمل عموم الفكر ، فضلاً على التعبير عن مكنونات النفس والوجدان ، ومن خلال تراجع الموضوع أمام الذات تتجسد الرؤية الخالصة للأشكال حتى لم يعد للموضوع من أثر .

١١. إن السبيل المعرفي لتصور الشكل الخالص ، يتم بالحدس كنشاط معرفي ويعد حصيلة الصور الذهنية المتراكمة ،هذه الصور التي تتسم بالتجريد والكلية والكيف والجوهر ...

وبالمقابل فهي ليست جزئية أو نسبية أو كمية ... كما إنه ليس بعيداً عن الحدس ، إذ أكدت معظم الطروحات الجمالية ، على أسبقية الخيال كقدرة مرافقة للإبداع ترتقي بالشكل الفني على ما هو حسي متجسد إلى ما هو مجرد وفريد .

١٢. إن الطروحات النظرية الجمالية التي تقترح الشكل الخالص حصيلة لها ، فإنها تقترح في ذات الوقت بنائية للشكل الخالص ، يمكن وصفها بشكل عام بالآتي :

أ. بنائية هندسية قائمة على هندسة الأشكال وتناسقها وتناسبها وفق بنية ذات مبدأ عقلي فاعل .

ب. بنائية تلقائية تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية وتؤكد أهمية اللعب الحر في الوصول إلى أشكال أشد تعبيراً عن النفس .

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

١٤. إن التجربة الجمالية البصرية ذات المنحى التجريدي ، لا تخرج عن كونها تجربة محض شكلية ، حيث التركيز على تمظهرات الشكل الفني في جانبه التنظيمي البنائي . فهذه التجربة تستهدف إثارة أحساسات وجدانية من خلال الألوان والخطوط والتكوينات الناتجة عن ذلك شرط أن لا يكون هناك إلزامات تستدعي في الذهن دلالات ومعاني إخبارية أو وصفية ترتبط بواقع الأشياء . ومن هنا فقد أجهز الشكل الخالص على ثنائية (الشكل والمضمون) فأصبح المضمون مبدأ جمالي كلي في الشكل ذاته .

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

١٦. إن الجشطالتيين يصلون في دراساتهم النفسية إلى إن الإدراك ليس إدراك لجزئيات أو عناصر يلتقي بعضها بالبعض الآخر لتشكل مدرك حسي وآني ، فالإدراك هنا يعني بإدراك الكليات رغم تمايز جزئيات الكل ، لذا فإن لهذه الطروحات إسهامات في الكشف عن المنظومات البنائية التسطيحية للشكل الخالص تبعاً لما أظهرته من قوانين إدراكية تنظيمية ذات طبيعة كلية .

١٧. إن إدراك القيم الجمالية الخالصة في بنائية الشكل الخالص ناجم عن فهم لما بين أجزاء المشهد المرئي من علاقات بنائية أساسية ، حيث يسلك الذهن سلوكاً فكرياً مجرداً ، وذلك بانتزاع الصفات المشتركة بين الأجزاء دون الانتباه إلى غيرها من الصفات العرضية ، فالذهن يبحث في الشكل عن فكرة عامة أو مبدأ جمالي خالص ليقترب به من صور ذهنية مجردة وهذه الصور ذات طبيعة كلية ، فالإدراك هنا لا يحدث تفصيلاً وأنما يتم جملة (إدراك جشطالتي) وهو إدراك لقوانين تنظيم الشكل ، لذا فالتكوين الشكلي في هذه الحالة يستجيب إلى قوانين تنظيم (إدراكية / جمالية) عامة وذات طبيعة كلية ، مثل الإيقاع ، والتكرار ، والانسجام ، والتضاد ، والهارموني .

١٨. شكلت المعالجات البنائية للشكل الفني في تيارات الرسم الحديث مرجعيات تقنية وأدائية أغنت المخزون المعرفي والمدركات الذهنية لدى الرسام التجريدي حيث أخذ يفعّل ذلك

في بنائية الشكل الخالص دون أن يسترجع تلك التجارب في حد ذاتها ، بل كونت لديه خلاصات جمالية للوصول إلى أقصى مدياتها المتحررة وغاياتها الجمالية الخالصة .

١٩. أسهمت التكعيبية في بلورة الرؤية الجمالية الخالصة من خلال بحثها عن الشكل الجوهري وتجاوزها للمدركات الحسية المباشرة في الواقع المرئي والبحث في ما وراء هذا الواقع المتغير والطارئ للوصول إلى حقائق جمالية ثابتة تستقدم فكرياً من العقل بتحليل العلاقات المنطقية في الشكل للوصول إلى الصيغة المثالية للشكل الجوهري فتم التخلي عن الواقع تدريجياً ومحاولة تكثيف هذا الواقع بصيغه الفردية المتعددة المتغيرة إلى صيغ كلية ثابتة ومن هنا اتخذت بنائية الشكل الفني نزوعاً نحو التجريد الخالص .

٢٠. تظهر طبيعة الأنساق البنائية في بنائية الشكل الخالص تقارباً مع نزعة الحداثة ، فظاهرة الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث جاءت لتمثل نهاية مسار من التحولات البنائية في الشكل الفني والكشوفات الجمالية التي انتهى إليها الرسم الأوربي الحديث لما قبل التجريد ، وانطلاقاً من نزعة الحداثة التي تمثل تقصي مستمر للأوجه المختلفة في الجمال فإن بنائية الشكل الخالص ارتكزت على أنساق بنائية ديناميكية تخضع لفعل الصيرورة باستمرار وتظهر تجليات الحداثة من حيث هي نوع من التحطيم الذاتي الخلاق ، فالحداثة الأوربية قد فعلت من النسق البنائي للشكل وأخرجته من ثنائية (الشكل / المضمون) وقادته نحو التجريد الخالص انطلاقاً من رفض الشكل لسلطة التجسد الواقعي وأية صيغة ثابتة .

٢١. يفصح الشكل الخالص كونه محاولة للتعبير عن حقائق روحية وجدانية لا مرئية ، والوصول إلى الروحية في الشكل الخالص تأتي من خلال تطهير الأنساق البنائية وترحيلها من المظاهر الطبيعية المادية على وفق رؤية جمالية زاهدة في الخط واللون ، بقصد الوصول إلى النقاء الجوهري ، حيث يقترب الشكل من الموسيقى التي تنهض على تجريدية عالية وتمنح انفعالاً بمتعة خالصة ، من خلال منظومات بنائية مجردة تنفتح في أنساقها زمانياً لا مكانياً على السايكولوجية الداخلية لتظهر انفعالات وجدانية حرة ، ومن هنا ذهب (كاندنسكي) إلى إن هذه الأشكال التي باتت لا تخلو من التصعيد الروحي ، لها تأثير سايكولوجي على النفس بالنسبة للرسام والمتلقي .

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

إجراءات البحث :

أ. مجتمع البحث :

على الرغم من إطلاع الباحث على ما منشور ومتيسر من مصورات للوحات فنية تمثل الرسم التجريدي الحديث ، وبما يحقق من دراستها موضوعة البحث الحالي ، ونظراً لكثرة أعداد مجتمع البحث وعدم إمكانية حصره إحصائياً ، فقد أفاد الباحث من المصورات المنشورة المتوفرة بما يغطي هدفي البحث الحالي .

ب. عينة البحث :

لأجل فرز عينة البحث ، قام الباحث بتصنيفها حسب الاتجاهات الرئيسة للرسم التجريدي الحديث ، وبما يتناسب مع حدود البحث ، وحسب أهمية وشهرة هذه الأعمال الفنية التي مثلت التجريد الخالص ، وقد تم اختيار عينة البحث قصدياً بما يحقق هدفي البحث وبعد الإفادة من المؤشرات التي أنتهى إليها الإطار النظري ، فتم اختيار عينة بواقع (١٢) لوحة وفق المسوغات الآتية :

١. تمنح النماذج المختارة فرصة للباحث للإحاطة بمختلف المعالجات التشييدية في الشكل التجريدي من أجل التوصل إلى منظومة العلاقات البنائية للشكل الخالص .
٢. لما تتمتع به هذه الأعمال الفنية المختارة من شهرة وتأثير جمالي في بلورة وإرساء أسس التجريد الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، ولأنها شكلت نماذج مهمة تجلت فيها نزعة الحداثة .
٣. تباين النماذج المختارة في أساليبها الفنية على وفق رؤى مختلفة ، وبما يتفق مع ما أنتهى إليه الإطار النظري من توصيفات مفاهيمية للأبعاد الجمالية الخالصة في الشكل التجريدي .
٤. تم اختيار نماذج عينة البحث، استناداً إلى آراء مجموعة من الخبراء* بغية التأكد من صلاحيتها وبما يحقق هدفي البحث .

ج. منهج البحث :

من أجل تحقيق هدفي البحث والتعرف على الأبعاد البنائية والجمالية للشكل الخالص في الرسم التجريدي ، اعتمد الباحث المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية ، التي انتهى إليها الإطار النظري لتسهم في إغناء عمليات تحليل نماذج عينة البحث ، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، إذ تطلبت إجراءات تحليل نماذج عينة البحث ، التوقف عند الصيغ البنائية للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، موضوعة البحث الحالي ، وما آلت إليه من معالجات تشييدية ، وبطبيعة الحال فإن مهمة التحليل هذه سوف لا تستمد كفايتها في الوصول إلى النتائج التي تتناسب وأهداف البحث ما لم تلتزم مؤشرات الأطر المفاهيمية والجمالية التي تم تثبيتها في الفصل الثاني ، ولأجل ذلك سيحاول الباحث ترتيب تتابع خطوات التحليل منهجياً وفق هذين المحورين :

المحور الأول : التحليل البنائي :

---

* أ.د. علي شناوة وادي .
أ.م.د. عبد السادة عبد الصاحب .
أ.م.د. عاصم عبد الأمير .
أ.م.د. حامد عباس مخيف .
أ.م.د. فاخر محمد حسن .
أ.م.د. كاظم نوير كاظم .
أ.م.د. علي مهدي ماجد .

ويتمثل في تناول السمات التشييدية والمعالجات البنائية ، من حيث تشكلات العناصر البنائية والوسائل الرابطة ، ويتضمن قراءة وصفية للخطاب التكويني البصري .

المحور الثاني : التحليل المفاهيمي :

وينطوي على تقديم الأطر المفاهيمية والفلسفية والجمالية ومدى تداخلها في تشكيل وتوجيه بنية الشكل الخالص في الرسم التجريدي ، لما تتمتع به هذه الأطر من قدرات منطقية وتأويلية للتفكير في تدعيم مبررات صيغ التشييد البنائي والجمالي للشكل الخالص .

د. تحليل عينة البحث :

نموذج (١)
اسم العمل : تجريد أول بالألوان المائية
اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي
الخامة والمادة : ألوان مائية
القياس : ١٩ ٤/١ × ٢٥ انج
تاريخ الإنتاج : ١٩١٠
العائدية : مجموعة نيناكاندنسكي / باريس

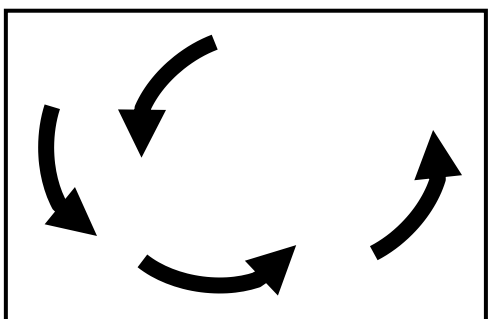
يمثل هذا العمل، أنمو
وتكمن أهميته كونه يعد باكو

عنه (كاندنسكي) الذي أسس لتيار الرسم التجريدي بشكله العام ، وقد نفذ هذا العمل الفني التجريدي بالألوان المائية عام ١٩١٠ .

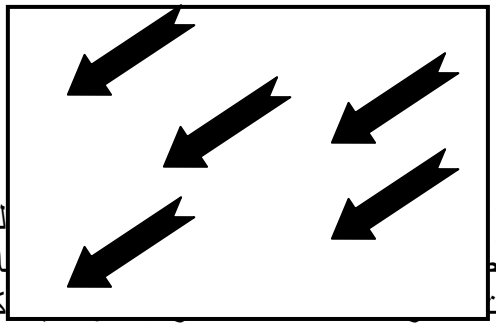
أن الطابع البنائي للتكوين العام في هذا العمل الفني ، تشكل بفعل أداء الفنان الأسلوبي المتسم بالعفوية والارتجال ، فظهر التكوين من خلال انتشار بقع من الألوان المختلفة على مساحة المسطح التصويري ، واتخذت هذه البقع اللونية ، أشكالاً لا منتظمة ، إذ تبعثرت وتشتت حدودها وتوزعت مساحاتها وألوانها بصورة تلقائية ومرتجلة بشكل تبحث على التحرر من سيطرة المنطق العقلي وتنظيماته القسرية . وفي توجهات كهذه ، يتنحى (كاندنسكي) برفضه عن كل ما هو منتظم أو صوري أو تمثيلي ، حيث يستبعد من الشكل الفني تمثيل الأشياء الموضوعية في صورها المحسوسة والمتجسدة في العالم المرئي ، فأخذت بنائية الشكل الخالص لديه تنطوي على تشكلات لا محددة ، فقد استهدف من الشكل الفني إظهار الفكرة البنائية أو المبدأ الجمالي الكلي ، لتحل هذه الفكرة محل الصورة الشيئية ، وذلك بالاعتماد على الجانب التكويني للعلاقات الشكلية بصيغتها التجريدية ، ونتيجةً لهذا ابتعد التكوين الفني عن التجسيمية والمنظورية وظهور مبدأ التسطيح في مكونات اللوحة ، فاختفى الفضاء المنظوري التقليدي فيها ليستعاض عنه بفضاء لا متناهي .

توسم (كاندنسكي) في تكوينه الفني هذا ، عناصر بنائية متحررة من قيود المحاكاة الواقعية ، فقد اعتمد في تشييده للشكل الخالص على ما يظهره (اللون والخط) من قيم جمالية في ذاتهما ، مستهدفاً من عملية التشكيل إظهار علاقات شكلية مجردة خالصة دون أن تندرج هذه العناصر في موضوع ذو دلالة محددة أو أية محاكاة لشكل بعينه ، فقد تركز الفعل الفني وعمليات الأداء على ما يحصل من خلال ذلك من علاقات ترابطية بنائية بين اللون والخط وتباين السطوح في ملمسها وانسجاماتها ، فظهرت هذه العناصر لتتفاعل في مستوى المسطح التصويري ، ولتشكل منظومة علاقاتية . ومن خلال تحليل المكونات التصويرية في هذا المنجز الفني ، إذ يمكن التوصل إلى بعض من هذه العلاقات الناشئة بين العناصر البنائية والتي منها :

١. كشفت الانتقالات اللونية (Hue) وما تؤلفه من تضادات بين الألوان الحارة والباردة ، بأن هناك علاقة إيقاعية بينها وبين تغيير انتقالات الخط من خلال تغيير مساراته وشدة انحناءاته وتعرجاته .
٢. تزامن تغيير درجة اللون (Tone) مع تغيير في حدة الخط ودرجته اللونية ووضوحه أو التأكيد عليه من عدمه ، فكلما أزدادت المساحة اللونية تشبعاً (Intensity) ازدادت حدة الخط والعكس صحيح .
٣. تزداد تعرجات الخط وانحناءاته كلما اقترب من بقع الألوان المزدحمة .
٤. ظهرت هناك علاقة طردية بين خشونة ملمس السطح وتعرجات الخط او تقاطعه وهو ما يمكن مشاهدته في وسط اللوحة ، أما في المساحات اللونية الكبيرة نسبياً والناعمة الملمس فيحوم الخط حولها بمرونة وأقل تشنجاً ليتحرر من اللون وينطلق مستقلاً سابحاً في فضاء اللوحة بحرية حتى إذ ما ولج بقعة لونية ، أظهر تعرجاته من جديد .
٥. أظهرت الحركات المرتجلة والتلقائية أثناء عملية الأداء الفني ، بأنها تتبع مسارات إيقاعية تظهرها الخطوط والكتل اللونية ، فحركة هذه العناصر تفصح عن نظام معين لكونها ناجمة عن خطوط قوى كامنة وراء مظاهرها المرتجلة ، فهي إجمالاً تتحرك تبعاً لخطي قوى أحدهما يتبع مساراً ليدور بشكل حلزوني حول مركز اللوحة على وفق الشكل الآتي :



وثانيهما يتبع حركة تبعاً لخطوط مائلة تمتد من اعلى اليمين إلى أسفل اليسار ، كما في الشكل الآتي :



إن ارتجالية ([illegible] لفنية ، وعفوية أدائه في حركة هذه العناصر فوق مسط [illegible] الصة ومطلقة ، وفي ذات الوقت أظهرت سمات لعلاقات [illegible] كونت أنساق بنائية ائتلفت فيها هذه العناصر لتشكل حيثيات البنية الشكلية التي أفصحت عنها المنظومة العلاقاتية . ويوعز الباحث أن مرد هذا أنما يعود إلى وحدة المصدر في بث الشحنات الوجدانية الذاتية ، التي حركت هذه العناصر في ضوء الإيقاعات الانفعالية التي تبثها ذات الفنان أثناء حركة الأداء وتحولات الاتجاه في الخط واللون تبعاً لتحولات هذه الانفعالات . فقد أفرز هذا التكوين البنائي الشكلي المرتجل بأن وراءه يكمن قانون لبنية خفية لا مرئية ذات طابع كلي تحتكم بهذه التشكلات الظاهرية التي تكونت لا شعورياً ، وكشفت مرئياً عن اللامرئي ، الذي يتجلى للعيان ظاهرياً من خلال صفاته الديناميكية ممثلاً بحركة العناصر البنائية : خطاً ولوناً وفضاءً وملمساً ... وما اتخذته من اتجاهات مختلفة ، فهذه العناصر أظهرت نوع من الانسجام والتوافق والائتلاف . وتبعاً لذلك ، فقد تشكل قانون نسقي فرض هيمنته على العناصر البنائية تلك فمنحها بنية تصويرية تجلت بشكلها الظاهر ، والتي من خلال علاقتها الترابطية يمكن الكشف عن النسق البنائي بوصفه كلٌ متماسك يتوقف كل عنصر بنائي فيه على ما عداه من العناصر الأخرى ، وبهذا أظهرت هذه الحركات المرتجلة للعناصر ، نوعاً من التنظيمات تكمن خلف مظاهرها العشوائية والأداء التلقائي المرتجل ، إذ يمكن التوصل إلى هذه التنظيمات من خلال ملاحقة النسق الإيقاعي الذي أوجدته الانسجامات والتوافقات بين تضادات الألوان الحارة والباردة ، واتجاهات الخطوط ومساراتها المتضادة وانحناءاتها المختلفة وأنواعها ، وتحولاتها ملمسياً وتباين مدى المساحات فيها .

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

إن بنائية المنجز الفني لدى (كاندنسكي) أفصحت عن الخالص من خلال ما طرحته من تكوينات شكلية لا موضوعية ، وفعل كهذا تبلور نتيجة ترحيل الأنساق البنائية من صيغها الجزئية والفردية ، وانفتاحها على كل ما هو شمولي وكلي ومطلق عبر مغادرة ما هو طارئ وعابر ونسبي ، فضلاً عن انفتاح هذه المنظومات البنائية على حيثيات ذات الفنان مما يجعل من هذه التراكيب البنائية أن تكشف عن الفعل الإسقاطي للذات بأبعادها الشعورية واللاشعورية ، فقد أظهر الفنان أشكاله بصيغ بنائية مرنة وبتراكيب حرة تفصح عن الإحساس بتسامي الأشكال الخالصة وفي ذات الوقت تمتص انفعالاته الداخلية ، وفق ما أطلق عليه (كاندنسكي) بـ (الضرورة الداخلية) . والشكل وفقاً لهذه الصيغ البنائية ، يمكن أن يتضمن رسالة لاستيطيقيا

تشفيرية تعبيرية ، وان يقدم لنا ضرباً من المعرفة الشكلية الخالصة عن طريق الاستبصار الحدسي بعالم الوجدان من خلال وجود شحنات انفعالية تتغلغل في ثنايا تكويناته البنائية ، فمنحت الشكل حياته الداخلية وبثت فيه قيماً تعبيرية جمالية خالصة ، وتبعاً لذلك فإن بنائية الشكل الخالص 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 .

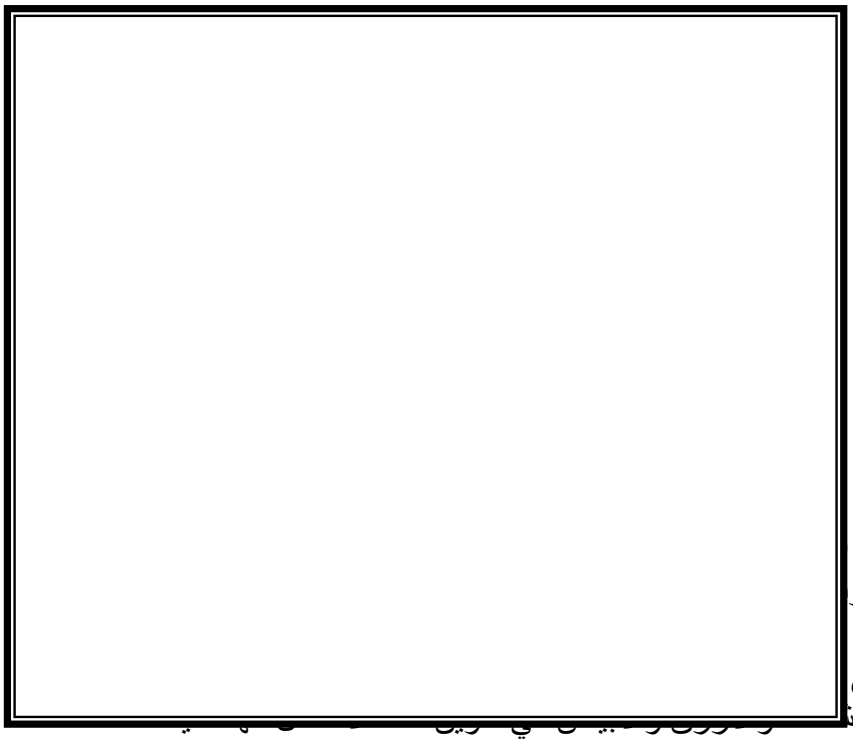
إن القيم الجمالية الخالصة في المنظومات البنائية التي طرحها (كاندنسكي) في المنجز الفني ، جاءت على وفق أدائه التلقائي والمرتجل حيث ألغى فاعلية معرفته الاستدلالية والمنطقية ، فحيد من تقنيته الأكاديمية بإلغاء الرؤية الحسية المباشرة للأشياء ، واستبدلها برؤية جمالية عذرية خالصة للشكل تنطلق عبر نفاذية الحدس إلى عالم روحاني ، فالمنظومات البنائية الخالصة لديه تحدث تناغماً بين (الضرورة الداخلية) وبين روحية كونية تشكل قوانين كلية وجدها تعتمل خلف جميع مظاهر الأشياء المرئية بطابعها الفردي المادي ، ومن هنا جاء الشكل الخالص لديه ليستوعب من الإسقاطات التأملية للذات التي تحررت من فرديتها ، ومن غرضية إرادتها الغرائزية أو المنفعية ، وأصبحت ذاتاً كلية ، عارفة خالصة كما قال (شوبنهاور) فهي تستبطن الجوهري وتستبصر الكلي والشمولي ، من خلال إزاحة الأردية الفردية للشكل ، والسمو بالذات في تأملها المجرد إلى الجمال في ذاته من خلال الانفتاح على المطلق وعلى حركة الوجود اللامتناهية والتي يطلق عليها (كاندنسكي) موسيقى الأكوان " أن العمل الفني أنما يخلق بالطريقة ذاتها التي تخلق بها الأكوان ، والتي خلال ضجيج آلاتها ، تؤلف في النهاية سمفونية تسمى موسيقى الأجرام السماوية " (٧٧، ص ١٣٩)

من خلال ذلك يتضح إن بنائية الشكل الخالص إذ تستبعد من الشكل الفني كل مظاهر المحاكاتية ، فهي تقترب من المنظومات البنائية الموسيقية* بطابعها المجرد الخالص وتوقظ في الشكل ضرورات داخلية روحية تتوسم الجمال الخالص بصفات شمولية ، وتبعاً لذلك ظهر النسق البنائي منفتح على المطلق عبر أشكال مرنة تتسم بالديمومة لتجاوزها المعطيات الحسية المادية ذات الطبيعة الاستاتيكية .

نموذج (٢)
اسم العمل : تكوين بالألوان
اسم الفنان : بيت موندريان
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس ٤/١ ١٩ × ٨/٥ ٢٣ سم

* لقد تأثر (كاندنسكي) بطروحات (فاجنر) ومؤلفاته الموسيقية ، التي أنصبت على إيحاد وحدة جمالية كلية في الفنون من خلال تاثيرات فلسفة (نيتشه) إذ قام بتأليف أوبرا (لوهنغرين) التي غيرت مسارات الرؤية الفنية لدى (كاندنسكي) من خلال الدراما الشاملة التي وجدها (فاجنر) في الطابع الكلي للتأليف الموسيقي والجمع بين أصوات آلات موسيقية مختلفة وأصوات بشرية وضجيج آلات وحركات وإيماءات مسرحية ... كل ذلك من أجل أن يظهر في التكوين الطابع الكلي الشمولي ، من خلال خلق دراما كونية ، تتحاور مع تصاعد النغمات الموسيقية بطابعها التجريدي ، ويفصح (فاجنر) عن هذه الرؤية الكلية بقوله : " الكلمة ليست سوى وسيلة لنقل الأفكار .. والأتصال بالناس .. إلا أن تأثيرها لا يكمل إلا بموسيقية الصوت البشري ... وبالنظرة والإشارة ... حتى تؤدي غرضها بتكامل وفعالية وثراء " . للمزيد ينظر (٤٣، ص ١٢١) .

التاريخ : ١٩١٨
العائدية* Modern Art



في هذا العمل تظهر السمات
موندريان) والذي أطلق عليه التجر
هذا المنجز الفني صوّر (موندريان
والمساحة ، والتي تتجاور بعضها مع
اعتمدت بضعة ألوان مثل الأحمر ومن
التي حُدت أضلاعها باللون الأسود ليتخذ منه بمثابة فواصل لونية محايدة تقلل من وطئة التنافر بين الألوان المتناقضة والمتجاورة وتظهر الحدود الخارجية للأشكال الهندسية التي امتدت باتجاهين رئيسيين عمودي وأفقي .

أظهر (موندريان) نتائج تجاربه الفنية التي شكلت له خلاصات جمالية توصل لها من خلال اختزاله للمدركات الحسية المرئية واستخلاصه منها مدركات عقلية لا مرئية حيث تم ذلك بإحالة الأشكال الواقعية إلى تجريدات خالصة اتخذت منحى بنائي هندسي ، واعتمدت أساساً صيغة التقاطع بين الخط المستقيم العمودي والخط المستقيم الأفقي .

لقد سعى (موندريان) إلى إظهار الحقيقة الجمالية الثابتة بصيغتها المجردة الخالصة ، وهذا جاء نتيجةً لتقصي دائم في العلاقات البنائية للشكل عندما استهدف إظهار صيغة الجوهري اللامرئي والذي تمثل له ببضعة عناصر هيكلية أخذ يشكلها في منظومات بنائية ، فعمليات الاختزال والتجريد في الشكل الواقعي بطبيعته المتغيرة الخاضعة للزمكانية قادته إلى طبيعة اللامتغير ، فقد ابعد عن الشكل جميع مظاهر العرضية والفردية ليحصل على الهيكل الأساسي الذي تنتمي له جميع الأشكال . من هنا فإن الخالص لا يمثل شيء محدد فهو يعلن عن افتراق أبدي لموضوعات الأشياء الحسية في واقعها المادي لأنه يمثل حقيقة كلية يستخرجها العقل من خلال صور ذهنية تتجلى فيها الفكرة المجردة التي انتزعها الفنان جمالياً في صورة شكل خالص .

إن القيم الجمالية الخالصة التي ارتكزت عليها بنائية الشكل الخالص لدى (موندريان) جاءت نتيجةً لتفعيل دور العناصر البنائية في ذاتها وإظهار طاقاتها الجمالية المطلقة الكامنة فيها تبعاً لمغادرتها السياقات البنائية الواقعية المحددة ، حيث اشتغلت على سياقات تسطيحية مما

* (تعذر على الباحث إيجاد عائدية لهذه اللوحة) ، صورت من كتاب الفن الحديث :
Glay , Jean : Modern Art – ١٨٩٠-١٩١٨ Octopus Books Limited – London . ١٩٧٨ . p.٢٠٨.

استوجب من الفنان إن يستبعد ظاهرة المنظور التقليدي والصيغ التجسيمية من فضاء اللوحة وتبني صيغ تسطيحية شكلية تنفتح على فضاء لا متناهي ، فهو في عمله هذا أنما يتقصى جمالية مغايرة للجمالية الحسية المباشرة ، ويذهب إلى ما هو ذهني وعقلي ورياضي ، فقد افاد (موندريان) من الصيغة الجمالية المجردة والمطلقة في الخط المستقيم واللون الخالص ، إذ إن القيم الجمالية على هذا النحو تأتي وفق الإيقاعات المتتابعة التي يحدثها الخط في تغيير مساراته وتوازياته واللون في تبدلاته وانسجاماته وتضاداته وهذه هي قيم خالصة لأنها لا تنضوي تحت موضوع محدد ونسبي ، وفي ذات الوقت أخذت هذه العناصر المتحررة تأتلف بمجموعها تحت قانون النسق البنائي لتكون كلاً متكاملاً ، فالمساحات الملونة والخطوط التي ظهرت بها الأشكال الهندسية شكلت (الموزائيك) أو النسيج العام للمنجز الفني الذي أصبحت تنتمي له هذه الأشكال المجردة والتي جعلت من المساحات اللونية المتباينة والخطوط المتضادة أن تندرج في صيغته الكلية الجشتطالتية ، فقد عمد الفنان إلى إذابة قيم الألوان المتناقضة والخطوط في هذه الوحدة البنائية الكلية .

إن الصيغ الكلية المجردة تكونت بفعل النسق البنائي الهندسي الذي آلف بين العناصر لتتبع سياقات بنائية خالصة ، حيث تشكلت منظومة علاقاتية جعلت العناصر تظهر في ترابطها صيغ تجريدية ذات منحى هندسي ، وتبعاً لذلك يمكن أن تتضح معالم وطبيعة النسق البنائي التي كونت مظهر الشكل الخالص في هذا المنجز الفني وحددت سماته التشييدية التي جاءت تبعاً لما تكوّن من علاقات رابطة بين العناصر حيث اتخذت في تشكلاتها صيغة بنائية محكمة . وعند تحليل المكونات التصويرية التي اتبعت في تشييد الشكل ، إذ يمكن التوصل إلى الأبعاد الجمالية البنائية من خلال كشف بعض العلاقات النسقية التي تكونت بين العناصر وأظهرت صيغة الشكل والتي منها :

١. كشفت المنظومة العلاقاتية في بنائية الشكل الخالص أن (موندريان) قد اعتمد في تكوين النسق البنائي على قانون التضاد بين العناصر المجردة ، ومثال على ذلك فإن الخط المستقيم العمودي يقابله بالضد خط مستقيم أفقي ، ودرجة اللون الباردة تقابلها بالضد درجة لون حارة .
٢. تبعاً للمسار التجريدي ذو المنحى الهندسي المحكم الذي أسس له (موندريان) ففي هذا المنجز الفني ، ظهرت هناك علاقة توافق بين صيغة الخط المستقيم الصلب وما يقابلها من مساحة لونية متجانسة . وهذا عكس ما أظهرته تجريدات (كاندنسكي) المرتجلة ذات المنحى التعبيري ، فالخطوط المتعرجة توافقت مع ملمس خشن غير متجانس ومساحة لا منتظمة في اللون .
٣. كشفت المنظومة البنائية في هذا المنجز الفني عن مستويات من الإيقاع :

أ. إيقاع ظهر من خلال الترديد والتكرار للصيغة البنائية وهذا الإيقاع أكد مظاهر الامتداد والاستمرارية في حركة وانتقالات الأشكال التجريدية الخالصة على المسطح التصويري .

ب. إيقاع ظهر من خلال التنوع في تغيير مساحات الأشكال والوانها واتجاهاتها ، وهذا الإيقاع أكد تحقيق التغيير والتنغيم الإيقاعي دون الخروج على الوحدة البنائية في العمل الفني فالصيغة البنائية للشكل الخالص وبالرغم من التبدلات في الموقع واللون والمساحة التي حصلت فيها ، إلا أنها ثابتة وهي صيغة مستخرجة من شكل المربع الهندسي .

وعلى وفق ما تقدم فإن الأبعاد المفاهيمية والفكرية للجمال الخالص ، والتي يمكن أن تستشف من خلال هذه المنظومة البنائية التي أظهرها الخطاب البصري في هذا العمل، جاءت حين تم ترحيل الأنساق البنائية إلى الخالص بخرق سياقات الرؤية التقليدية الحسية المباشرة ، فهذه الأنساق استبعدت أية مقتربات لأشكال العالم المرئي ، فالشكل الفني أخذ يسمو باتجاه صيغ كلية مجردة ومغادرة لكل ما هو مادي ، نسبي ، متجسد عبر رؤية جمالية زاهدة والتي توسمت الجمال الجوهري ، حيث يمتثل إلى حقائق روحية مطلقة لا مرئية . لذا فإن الصيغة الكلية

المجردة التي أظهرتها بنائية الشكل الخالص ناشدت القوى التي تنظم الأشياء وليس الأشياء ذاتها ، وهي قوى لا مرئية ، وهذا يتضح من خلال ما أظهرته منظومة النسق البنائي إذ أنطوت عل قوانين كلية مجردة يمكن أن تكشف عن صورة من صور القوانين الكونية الشاملة ، المتمثلة بالانسجام والإيقاع والتناغم والتوازن وهي قوانين مجردة وفاعلة تعتمل خلف مظاهر الموجودات المادية ، وفي هذا العمل الفني يظهر الانسجام بين قيم متناقضة من اللون والخط ، فقيم اللون الحارة أظهرت تناغماً مع قيم اللون الباردة ، والخط المستقيم العمودي ائتلف مع نقيضه الأفقي والزوايا القائمة تأتلف وتنسجم مع زوايا قائمة تختلف معها في الموقع والاتجاه ، ومن هنا وعلى وفق هذا النسق فإن قانون التضاد الذي يمكن اعتباره قانوناً كونياً ذو طابع كلي استطاع (موندريان) أن يظهره في بنائية الشكل الخالص ، فهذا النسق البنائي القائم على التضاد انطوى على جدلية قائمة بين العناصر فلكل عنصر أو تركيبة بنائية جزئية لها ما يقابلها بالضد لخلق حالة من التوازن والانسجام ، وفكرة صراع الأضداد تعود إلى تأملات فلسفية تتجذر بآراء (هرقليطس) وفلسفة (هيجل) وتبعاً لهذا المنحى الفكري فإن الصراع بين النقيضين يفصح عن حالة ديناميكية كما وجدها (هرقليطس) وعن صيرورة مستمرة حسب رأي (هيجل) . وفي النسق البنائي هذا فإن الأشكال المتوالدة يمكن أن تستمر إلى ما لا نهاية حيث نجد أن الفنان قد اتخذ من فكرة الزاوية الناتجة بفعل الخطين المستقيمين المتقاطعين صيغة مولدة لأشكال تتابع في ظهورها على سطح اللوحة ، لذا فإن بنائية الشكل الخالص التي جاءت وفق ديناميكية هذا النسق ، فهي تنفتح فكرياً على طاقات مطلقة لا متناهية .

أن تجريدية (موندريان) هي تجريدية عالية فهي تقدم صورة مجسدة للموسيقى الخالصة وهذه التجريدية ناجمة عن تأمله للجمال الخالص وفق رؤية فكرية تقترب من آراء (الفيثاغورين) فالشكل لديه يقدم صورة من صور التأمل الزاهد برؤية مجردة حين أظهر في النسق العام صيغة الكلي التي تتكون من خلال القيم المتناقضة التي تأتلف تبعاً لوجود حالة وسط توافق بين نقيضين وهو ما دعاه (الفيثاغورين) بالوسط التوافقي بين الأعداد عندما أحالوا الموجودات إلى عدد ونغم ، فالسلم الموسيقي يتخذ هذا المنحى من خلال وجود نغمة صوتية تتوسط وتوافق بين نغمتين متناقضتين . وفي هذا المنجز الفني استطاع (موندريان) أن يضع فواصل من لون محايد بين ألوان متناقضة تمثلت بمساحات بيضاء وخطوط سوداء حددت الأشكال وأطرتها ، وفي ذات الوقت فإن قيمة اللون الحيادية استطاعت أن توحد العمل بكامله وتظهر الوسط التوافقي بين متناقضاته ، فبالرغم من الاختلافات في الأطوال الموجية بين الألوان فقد ظهرت الألوان الحارة والباردة تعمل في مستوى واحد وهي أقرب إلى الأنساق التجريدية في السلم الموسيقي ، من هنا فإن الأبعاد الجمالية في هذا الشكل قد ناشدت الجمال الخالص من خلال منظومة بنائية اقتربت في بنائيتها من هارمونية القالب الموسيقي . وباستخدام المصطلح الموسيقي فإن بنائية الشكل الخالص لدى (موندريان) تقترب من قالب (السوناته Sonata)* ذات الأنغام الصافية والتحولات الحادة في النغمة تبعاً لنسق بنائي محكم .

إن (موندريان) عندما سلك في معالجاته التشييدية للشكل الخالص بما يقترب من معمارية للشكل مجردة تجريداً وفق منطق رياضي عقلي ، فقد حيد من جماح التعبيرية المطلقة

* كلمة (سوناتهSonata) مشتقة من اللاتينية وأصلها (Sonare) أي (يسمع) أو (ما يعزف ويتغنى): وهي إحدى القوالب الموسيقية ذات البناء الرصين المتكون من نغمات صوتية حادة وغليظة الطبقة على السواء وتعزف من خلال آلة البيانو ، وتبعاً للبناء المحكم في هذا القالب الموسيقي فهي لم تستخدم في المعزوفات الرومانتيكية حيث لا يترك فيها مجالاً للارتجال في العزف كما في قالب (الكونشرتو) فإن جزءاً كان يترك دون تأليف حتى يرتجل العازف فيه ويستعرض براعته ليظهر حريته في القالب الموسيقي بهذا الطابع الارتجالي الحر الذي يطلق عليه (الكادنزا Cadenza) . للمزيد ينظر (٤٣، ص ١٦١-١٦٦) .

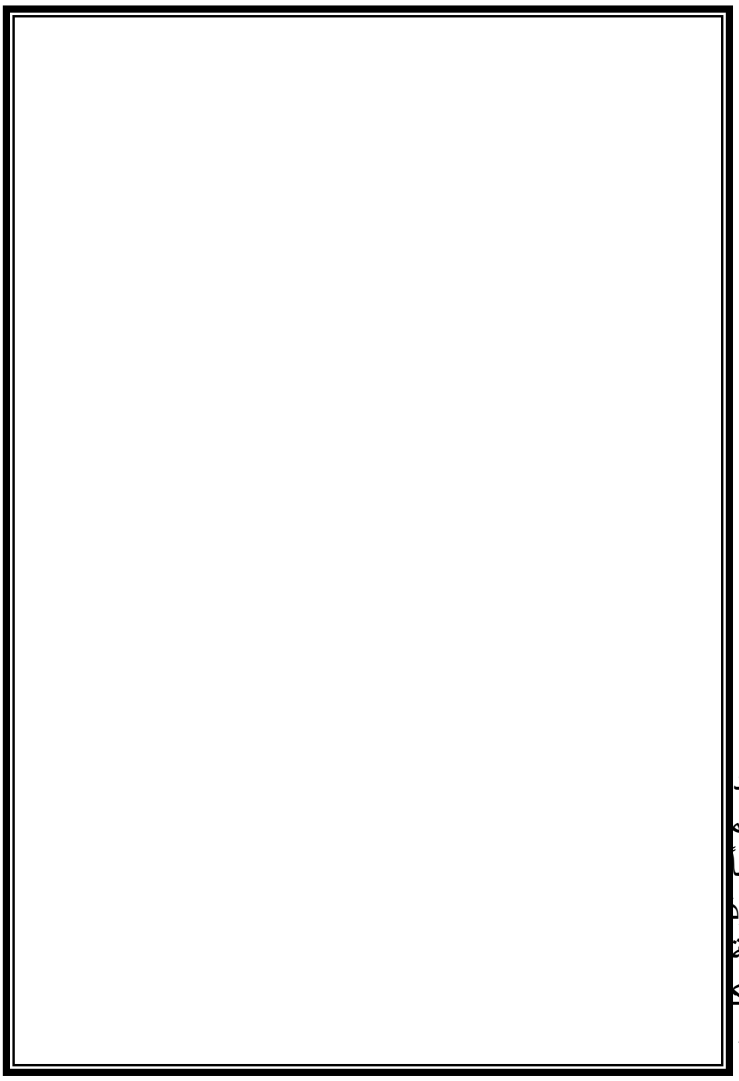
وانفعالاته المباشرة ليركز في الفعل الفني وعملية الأداء على إظهار بنائية محكمة للشكل الخالص متولدة من خلال نسق عقلي يستشعر الجمال المجرد بالفكرة الرياضية الهندسية ، ولم يكن (موندريان) بعيداً عن هذا الفكري ، الرياضي ، العقلي ، بل قد تبلورت لديه رؤية جمالية تقترب في جوانبها من رؤية صوفية متأثرة بالطروحات الفكرية والجمالية التي أظهرتها فلسفة (شونميكرز) ونظامه الطوباوي في (التصوف الإيجابي) أو(الرياضيات التشكيلية) إذ اعتمد قانون التضاد أو ما أطلق عليه (حكم النسق الأساسي للأضداد)** فهذا القانون بصيغته الكلية المجردة يعتمل خلف المظاهر المرئية ويظهر البناء الخفي للحقيقة الجمالية الثابتة التي تعكس الحقيقة الروحية الماورائية وتبثها في المنظومات البنائية للشكل الخالص .

أن تأملية (موندريان) ورؤيته الخالصة للجمال المجرد استلهمت الأبعاد المفاهيمية للجمال الخالص المثالي ، فقد سلك (موندريان) في تأمليته العقلية الخالصة سلوكاً ميتافيزيقياً فغادر الاستدلال العقلي المبني على المعرفة الحسية وتوسم الجمال الخالص من خلال معرفة ذهنية انطوت على فاعلية الاستبصار ، والحدس ، والألهام ، والإشراق . لذا فإن بنائية الشكل الخالص هي صورة ذهنية يفرزها عقل خالص وسامي عن الغرضية ، مستقل عن كل تجربة حسية ، وهي اقرب إلى معرفة بديهية مغروسة في العقل الخالص ، فبهذه المعرفة استطاع الإنسان القديم أن يستخرج منظومات بنائية وصيغ لأشكال مجردة منذ آلاف السنين كما في الشكل (٩) وهذه الصيغ تقترب من بنائيتها إلى بنائية الشكل الخالص لدى (موندريان) .

من هنا نستنتج إن بنائية الشكل الخالص تستقدم في الشكل المجرد جمالية تستبطن كل ما هو روحي ولا غرضي وهي أقرب إلى حالات الاندماج الصوفي حيث يتماها العقل مع الأنساق الكونية المجردة ، فالمنطق الرياضي يستبعد الرياضية الهندسية البحت إلى رياضية جمالية وهذا أقرب إلى طروحات (أفلاطون) عندما مجد من جمال الأشكال الهندسية لأنها تمتلك جمالها في ذاتها دون الاستشعار بلذة حسية تدنوا من دونية المادة ، فهذه الأشكال تسموا في جمالها عن صور الأشياء الفيزيقية، وتقترب من جمال الموسيقى الخالصة .

** للمزيد ينظر (١٠، ص ٢١١) .

نموذج (٣)
اسم العمل : تشكيلات دائرية
اسم الفنان : روبرت ديلوني
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس ١٠٠ × ٦٨.٥سم
تاريخ الإنتاج ١٩١٢-١٩١٣
العائدية : مجموعة سونيا
ديلوني / باريس



تمثل هذه اللوحة إحدى خلاصات (د
وتقصيه وبحثه الدائم على صعيد اللون وإم
الجمالي لمذهب (الأورفية) ، فقد مثل اتجاهاً
تجاربه التي أدت به إلى تيار التجريدية . وه
مساحات من الألوان المشعة الزاهية الخالصة
ذاته العنصر البنائي الأساسي في تكوين الشك
الخالص) في ذاته ، ليؤكد على رؤية جمالية
الشكل والموضوع في آن واحد .

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

وعند فحص آلية الاشتغال وتقنية الأداء التي أتبعت في بنائية الشكل التجريدي الخالص في هذا العمل الفني ، نجد أن (ديلوني) قد استهدف إيجاد قيم جمالية من خلال اللون الخالص وحده ، تقوم على مبدأ كلي في الجماليات وهو عمل توافق وتآلف بين المتناقضات ، بإظهار

انسجامها في وحدة شاملة من العلاقات البنائية التي ظهرت بين مجموع المساحات اللونية المتعددة ، وذلك باستدراج نوع من التآلف بين الأطوال الموجية اللونية المتناقضة التي توجد بين سلسلة الألوان الحارة والباردة . ومن خلال إتباع نوع من التقنية اللونية القائمة على إظهار غنائية اللون والتي أدت إلى ظهور الشكل التجريدي بصيغ غير محددة نتيجة حركة لا منتهية تعبر عن سيل متدفق من الألوان المتبادلة الأثر في المكان على المسطح التصويري . وانسجاماً مع هذا النسق البنائي في الشكل الناجم عن إيحاءات الحركة اللونية من خلال التبادل المتناغم بين عدد من الأطياف اللونية المختلفة ، فإن أرضية اللوحة استجابت لهذه الدينامية اللونية لتظهر أكثر غنائية بمساحات من اللون مشكلّة نسيجاً فضائياً في هذه اللوحة .

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

لقد أفصحت القيم الجمالية في هذا العمل الفني ، عن قيمة اللون الخالص في ذاته وإمكانية خلق معادل صوري لطبيعة الذات وتركيب شعورها الداخلي بانتزاع الفكرة المطلقة التي تغدو متسامية عن تمثلات العالم الحسي في محاولة لمسك كل ما هو جوهري وشمولي ، بالاعتماد على طبيعة اللون في احتواءه لعدد لا متناه من الأطياف اللونية أولاً ، وفي تفعيل طاقات اللون وشحنها بتوترات الانفعال الداخلي ثانياً . فاللون في هذا العمل الفني أدى كل مهماته الجمالية الكامنة في ذاته من خلال علاقته ومساهمته الرئيسة بالتكوين العام ، فظهر إنه القيمة البنائية المهيمنة في بنائية الشكل الخالص ، فلكل لون حياته الخاصة وله أن يتبدل إذا ما جاور لون آخر ليؤثر ويتأثر به ، فعندما يجاور لون أحمر مثلاً لون آخر مضاد كالأخضر فإن قانون النسق البنائي يحتم ظهور لون ثالث في الجهة المقابلة لتظهر قيمة التناغم بين اللونين السابقين وتشكل قيمة بنائية ثانية متولدة عن القيمة الأولى ، لتوجه الإدراك نحو استقبال واستقدام قيمة متناغمة ثالثة جديدة ، وهكذا تباعاً ، فيظهر من خلال هذه العلاقات البنائية الخالصة في هذا النوع من الرسم التجريدي مقترباً من علاقات الأنساق البنائية للشكل الموسيقي , وليس بغريباً عن هذا الفنان إيجاد مثل هذا التقارب بين هذين الفنين ، إذ أن ثقافته الجمالية قد استمدها من (الأورفية) المتجذرة بـ (الفيثاغورية) التي أوجدت الأنظمة البنائية للسلم الموسيقي في هذا الفن الخالص . وبهذا فإن بنائية الشكل الخالص في هذا العمل الفني قد تجاوزت الصيغ المكانية للشكل النسبي باتجاه كل ما هو مطلق ، فظهر الشكل في حركة مستمرة من التبدل المكاني ليحقق الاقتراب من فن الموسيقى الخالص . وهكذا أظهر اللون على أنه فضاءً رحب لاتساع جميع الإحساسات الوجدانية التي جعلت الشكل يحمل سمات التعبير عن الفكرة الجمالية الخالصة من خلال ترميز الوجدان على شكل اهتزازات لونية منفعلة .

أن المفهوم الجمالي للشكل الخالص في أعمال كهذه يفصح عن بنائية شكلية تقوم على نفي ما هو شيئي وحسي لترفع أنساق العلاقات البنائية إلى ما هو حدسي وفكري . فيظهر الشكل

مفارقاً للمظاهر الحسية الجزئية وباحثاً باستمرار عن صيغ الكلي كقيم جمالية مطلقة في الوجود الكوني تعمل على توحيد كل الأشياء الفردية، وبهذا الإطار المفاهيمي للجمال الخالص فإن الشكل يقترب من رؤية الفيثاغوريين الصوفية التي تستهدف من خلال الفكر الرياضي المجرد اختراق الطبيعة المادية إلى ما هو منزه عن الغرضية والجزئية الفردية ، فيتجلى الشكل بإظهار النظام الشمولي الذي تتركب منه حركة الأنساق المطلقة في الوجود المادي وإيقاعات الحياة المستمرة . فقد أظهرت بنائية الشكل الخالص لدى (ديلوني) أنها استوعبت عمق الرؤية للحداثة ، والتي تجلت فاعليتها من خلال التغييرات الديناميكية التواصلية التي انطوى عليها النسق البنائي الذي استمد طاقته وأبعاده البنائية المجردة من قيمة اللون الخالص .

نموذج (٤)
اسم العمل : رسم تفوقي (سوبر ماتي)
اسم الفنان : كازمير مالفتش
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس ٨/٥ ٢٧ × ٨/٥ ٣٤ أنج
تاريخ الإنتاج : ١٩١٦
العائدية : متحف ستيديليجك / امستردام .

تنتمي هذه اللوحة إلى مذهب (السوبرماتزم) : وهو أحد أنواع الاتجاهات التجريديةالهندسية ، الذي يعني بأولوية الإحساس الصرف (الخالص) . يظهر البناء الفني العام في هذا المنجز مجموعة من الأشكال التجريدية الخالصة ذات البناء الهندسي ، إذ تتألف من مساحات هندسية متباينة تقوم على صيغ مستمدة من شكل المربع الهندسي وبألوان مختلفة ، وعند مسح مكونات اللوحة من الأسفل إلى الأعلى ، نجد أن الأشكال الهندسية الملونة توزعت على مسطح اللوحة بشكل كامل ، وأتخذت اتجاهاً بصورة مائلة إلى اليمين وبزاوية (٤٥) تقريباً مع المحور العمودي للوحة ، فقد شيدت هذه الأشكال بالتتابع وفق اتجاه هذا المحور المائل الذي تأكد من خلال استطالة الأشكال بهذا الاتجاه . ولتحقيق التوازن العام في هذا العمل الفني وضع الفنان شكلاً هندسياً مستطيلاً بوضع أفقي وبلون أسود في منتصف اللوحة تقريباً ليقطعه شكل تجريدي آخر وهو شكل المربع المائل وبنفس الاتجاه العام للأشكال .

إن العناصر البنائية التي استخدمت في تشييد الشكل التجريدي في هذا العمل الفني ارتكزت على الخط المستقيم واللون النقي والمساحة الناتجة عن تقاطع مثل هذه الخطوط والملمس اللوني المنسجم . وقد وظفت هذه العناصر من خلال استيعاب المفهوم الجمالي للفن الخالص في هذا الاتجاه الفني بإخضاعها إلى جملة من المعالجات الإجرائية ذات الطبيعة الهندسية التي تقوم وفق رؤية مثالية لطبيعة الجمال الأفلاطوني المجرد . فقد لخصت جميع أنواع الخطوط بالخط المستقيم الذي يوحي بالاختزالية العالية فضلاً عن ميلان هذه الخطوط ، حيث منحت المتلقي إحساساً بديمومة الحركة والإطلاق ، وفي طبيعة هذه الصيغ البنائية فهي تنأى عن المظاهر المادية من خلال ابتعاد الفنان عن استخدام الخطوط اللينة والمنحنية كونها تحيل الإحساس بالشيئية وتستقدم الإدراك نحو الأنظمة البنائية باتجاه العالم المرئي .

أما اللون فقد وظف تبعاً لهذا الإحساس الجمالي الخالص من خلال الاقتصار على بضعة ألوان رئيسة ونقية ، هي الأصفر ، الأحمر ، الأزرق مضافاً لها قيماً لونية أخرى من الأسود والأخضر لتشكل حالة من التوازن مع مسطح اللوحة الذي ظهر باللون الأبيض ، ويستخدم اللون في هذا العمل الفني ذو الاتجاه التجريدي الهندسي ليحقق التسطيح في الشكل من خلال الانسجام المطلق في المساحة اللونية ، فإن اللون هنا وإلى جانب منح الشعور بالبنية التجريدية في الشكل من جراء اختزال تعددية الألوان وإلغاء التدرج اللوني في السطح الواحد الذي يتبع في بناء الأشكال الواقعية في العالم المادي ، فإنه استخدم هنا ليساهم مع الخط في تفعيل ودفع دينامية الشكل من خلال التغيير والتبدل من لون إلى آخر في مسطحات الأشكال . من جانب آخر فإن الخط المستقيم وقابلية شكل المربع في التغيير إلى آخر مستطيل حتى يبلغ كخط ملون أو نقطة كما يلاحظ في هذا العمل الفني . فقد استطاع الفنان أن يتلاعب بهذه البنية الشكلية لوناً ومساحة تبعاً لاستعداد النسق البنائي في هذا الشكل أن يتقبل التغيير والتطور إلى بنية أخرى تفرضها وضعية العمل الفني القائمة على الانسجام والإيقاع والتناظر والتوازن ... والجدير بالذكر فإن شكل المربع يعد حجر الزاوية في أعمال هذا الفنان لارتباطات فكرية تتجذر بتوجهات روحية من جانب ، ومن جانب آخر فإن طبيعة المربع الذي يظهر في هذا العمل الفني كشكل رئيسي مكتفي في ذاته جمالياً وبنائياً ويفصح عن حالة النقاء الشكلي من خلال بعده البنائي الرياضي المطلق ، فهو أساس بنائي لكافة الأشكال التجريدية ذات الزوايا الأربعة التي تتولد وتستطيل من خلال الامتدادات والحركة اللانهائية للخط المستقيم .

يظهر الخطاب البصري وفق هذه النسقية التجريدية ، قيمة جمالية بنائية مضافة وهي الميلان الذي حصل في الأشكال والذي شكل بعداً جمالياً وإيقاعاً حركياً متميزاً في أعمال هذا الفنان . فقد وجد الباحث إن طبيعة الإيقاع التي تفرضها توالي وتتابع الخطوط المائلة فضلاً عن

الانتقالات اللونية وتتابعها أيضاً ، وبما يفصح عن قوة رئيسة تحرك النسق البنائي نحو منظومات بنائية ذات أبعاد هندسية استطاع الفنان أن يحيلها إلى تصميمات شكلية مجردة ويفجر فيها أبعاد جمالية من خلال الإيقاعات الخطية واللونية .

لقد جاءت الأبعاد البنائية ذات المنحى الهندسي على وفق منظومات لصور ذهنية أوجدتها طبيعة الإيقاعات والتي تتطابق مع إيقاع حركة اليد وأدائها بشكل مائل وبما يقترب من الأشكال التجريدية التي أظهرتها نتاجات الإنسان القديم كما ذكرها الباحث في المبحث الأول ، إذ وجد إن هذا الميلان إلى ناحية اليمين شكل ظاهرة أولى في الخطوط والحزوز التي وجدت في أولى المظاهر اتجاه الإحساس الجمالي الخالص والتي ظهرت في أعمال الإنسان ما قبل التدوين إذ تمكن من تطويرها إلى أشكال تجريدية نتيجة تعارضات هذ الخطوط المائلة وإيقاعاتها المتضادة في الاتجاه .

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

ومن خلال مسارات النسق البنائي في هذا العمل الفني ، نجد أن الطابع العام لهذا النسق الذي يظهر النظام أو القانون الذي تمتثل له عناصر التكوين ، أنما يتمثل بالخط المستقيم المائل ، إذ اتسم البناء العام للوحة بسمة الكلية المميز له من خلال ميلان الأشكال باتجاه واحد يتمثل باليمين . وهذه السمة البنائية الأولية في الإحساس الخالص للخط المائل تظهر في معظم أعمال (مالفتش) التجريدية . وبهذا الحس التكويني العام الذي تميزت به أعمال هذا الفنان ، فقد شغل فضاء اللوحة بحركة الأشكال وتوالدها لتحقق الاجتياز المكاني عبر الفضاء المتناهي والمدرك بصرياً إلى الفضاء اللامتناهي الذي يدرك ذهنياً من خلال تجاوز الزمن عبر إيقاع الأشكال وتتابعها في حركة مستديمة بامتدادات لا منتهية . بمعنى آخر أنه أحال الحدود المكانية للبعد المنظوري الإيهامي إلى أماكن افتراضية مطلقة تظهر خارج أبعاد اللوحة ونقاط التلاشي ، وهذه العلاقات البنائية التي أوجدها (مالفتش) تعكس بلورة الأفكار الجمالية للفكر المثالي وعالمه المطلق المتسامي عن العالم المادي الحسي من خلال استيعاب جماليات الشكل الهندسي الذي يمتلك وجوده المطلق والخالص في ذاته . فقد أحال التعددية والكثرة إلى ما هو جوهري وشمولي ، وموحد .

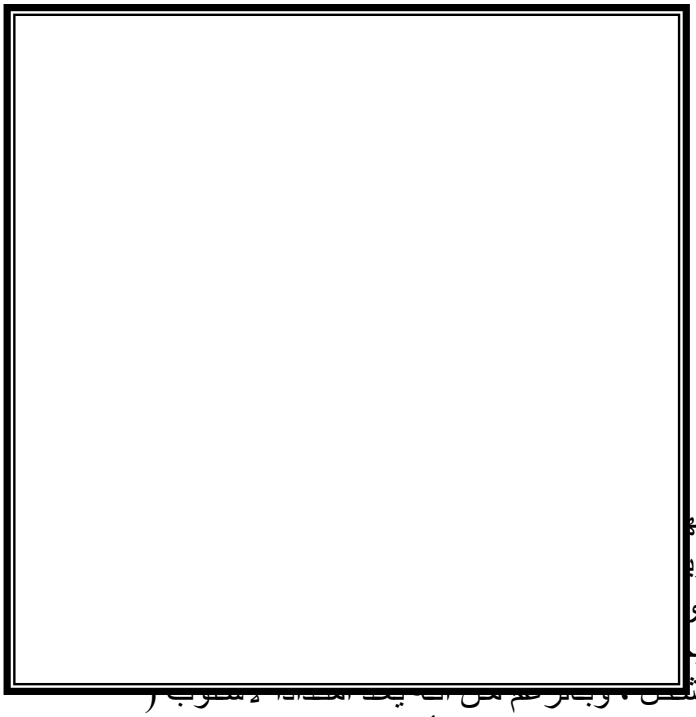
ومن خلال ما تظهره بنية التكوين في هذا الخطاب البصري لهذا العمل الفني يمكن أن يستشف الباحث الأبعاد المفاهيمية للشكل الخالص ، والذي يتمثل بالجمال الممكن انتزاعه من عالم متسامي عن الجمال الطبيعي من خلال تفعيل الصيغ التجريدية الهندسية التي تكشف عن

جمال التكوين المستمد من جمال العناصر في ذاتها والتي تفصح من خلال تشكلاتها عن الأبعاد الفكرية والروحية بعيداً عن ضغط الجانب الحسي من خلال إبداع أنظمة بنائية تجريدية مفارقة وملخصة لجزئيات وفرديات العالم المادي المرئي ، فهي تكشف عن حقيقة الجمال الجوهري والنقي الثابت في رحاب الفكر المطلق .

إن منح أولوية الإحساس الجمالي في ذاته من خلال الفعل البنائي الخالص الذي شكل مقترباً من مقولة (الجمال الخالص في الشكل الخالص) من خلال رؤية تجريدية أظهرها العمل الحالي بصيغة بناءات هندسية فهي في كلا الأحوال تفصح عن الانعتاق والتحرر من التجسد المادي للعالم الموضوعي المرئي ، لتظهر طبيعة التصور المجرد (الذهني) المكثف عبر مغادرة الطارئ والعابر للصفات الجزئية في الأشياء المتعدد باتجاه الصفات الجوهرية الملخصة ، ومن خلال منح الصفات المطلقة للعناصر البنائية في ذاتها والكشف عن طاقاتها الجمالية الكامنة بالمشاركة الفعالة وتنشيط دورها الجمالي البنائي ومساهمتها في عملية التكوين الشكلي ، إذ تجتمع حول مركز القوة الذي يمثل قانون النسق البنائي العام ، والذي يشير إلى مركز آلية التركيبة الكلية في بنية الشكل ، التي تظهر محاولات الفنان في الوصول من خلال بنائية الشكل هذه إلى استخلاص وبلورة ما هو جوهري ليشكل كلية الإحساس والانفعال أزاء موقف استاطيقي مترفع عن علة وجوده المادي . وبهذه الإجراءات والمعالجات البنائية التي هي بالمحصلة عملية (إبداع / خلق) قبل أي شيء آخر ، جاءت لتمنح الشكل الفني أبعاداً فكرية مطلقة وخالصة .

إن بنائية الشكل الخالص في هذا المنجز الفني ، قد تكاملت من خلال وحدة العلاقات للأنساق البنائية المتوالدة ، التي تكثفت في الخط المستقيم واللون الخالص وإيقاعات الأشكال الناتجة عبر ترديد صيغ متعددة لبنية الشكل في تباين المساحة واللون . فقد استشعر الفنان بالقوانين الكونية الشمولية ذات الطابع الكلي القائم على الائتلاف والانسجام بين المتناقضات في الخط واللون والمساحة ، والتي أظهرها بمنطق عقلي هندسي ، لينفي عن الشكل الغايات الجزئية المتعددة ، فظهرت الأشكال منسجمة في غاية كلية واحدة لتفصح عن القيم الجمالية الثابتة والمطلقة ، فيكون الشكل موضوعاً للتأمل الخالص .

نموذج (٥)
اسم العمل : تعشيق / تكوين ٥
اسم الفنان : تيوفان ديسبرج
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس : ١٠٠×١٠٠سم
تاريخ الإنتاج : ١٩٢٤
العائدية : متحف ستيديليجك / امستردام.



هذا العمل الفني هو أحد نتاجات الفنان الهـ
(دوستيل) الهولندية ، والذي ابتدع مذهب التجري
الهندسي أو (التشكيلية الحديثة) التي أسسها (مو
على تطهير الأشكال من مظاهرها الطبيعية تدري
خالص وتأكيد الجانب البنائي المعماري في الشـ
موندريان) إلا أنه يختلف عنه من خلال إدخال عنصر الحركة والمفاجأة في التكوين القائم على التنوع والتباين في المساحات والألوان لغرض إثارة الانتباه والدهشة لدى المتلقي .

يظهر التكوين العام في هذا المنجز الفني ، مجموعة من السطوح الهندسية الملونة ، المتباينة والمختلفة في اللون والمساحة ، والتي غطت مسطح اللوحة بشكل كامل ، وتعتمد هذه الأشكال الهندسية المسطحة في تكوينها على تقاطع الخط المستقيم المائل والزوايا القائمة الناتجة عن ذلك ، واقتصر التكوين على مجموعة الألوان الرئيسة الخالصة : الأحمر ، الأزرق ، الأصفر مضافاً لها معادلاً لونياً من اللون الأسود والأبيض وما بينهما ، وتبعاً لطبيعة البناء الهندسي ظهر اللون بمساحات منسجمة ليغطي سطوح الأشكال ويظهرها بملمس ناعم ومنتظم .

وعند تحليل المنظومات البنائية ، فإن النسق البنائي في هذا المنجز الفني يفصح على أن (ديسبرج) اعتمد في تشييد الشكل الخالص على قيمة بنائية تسطيحية استمدت طبيعتها التجريدية بما يقترب من تلك الخلاصات المجردة التي توصل لها (موندريان) في تجاربه وهذه القيمة البنائية المجردة تنطوي على إظهار القيمة الجمالية البنائية للخط المستقيم المتعامد والزاوية القائمة التي تشكل النسق البنائي الأساسي في شكل المربع . ولكن (ديسبرج) منحها صفة حركية (دينامية) مما أمكنه توليد صيغ لأنماط شكلية أخرى ، فظهر بقيمة بنائية جديدة ، أفصح عنها هذا التكوين ، وتأكدت من خلال شكل مربع مائل بلون أحمر شغل معظم مسطح مساحة اللوحة ليمتد إلى الأعلى ويتقاطع في إحدى زواياه مع ضلع إطار اللوحة العلوي لتلامس زاويتيه اليمنى واليسرى حدود اللوحة من هاتين الجهتين ، وقد عمد الفنان التأكيد على هذه القيمة البنائية لصيغة المربع والإيحاء إليها من خلال شكل مساحة اللوحة المربعة أيضاً . أما استهداف عنصر الحركة في التكوين ، فجاء نتيجة وضع هذا الشكل التجريدي الرئيسي في هذا العمل الفني بصورة مائلة ومغايرة للوضع الأفقي ، إذ ظهرت زاويته السفلى دون ارتكاز على خط أفقي ، الأمر الذي أفرز وضع قلق متحرك فرض نمو وإيجاد أشكال سائدة أخرى نتيجة التأثير الحركي هذا . إذ الزم تسيير السطوح الأخرى في اتجاهات مختلفة ، وترتب على ذلك وجود تنوعات إيقاعية ذات تباين في المساحة واللون ، فظهرت الأشكال الملونة هذه متصلة من جانب ومرتبطة

ومتعاقدة في جوانب أخرى ، لقد جاءت الألوان الداكنة كالأسود ،والأزرق تعالج وتسند شكل المربع المهتز ، وتمنح التكوين نوع من الثبوت النسبي في جزءه الأسفل بما يشبه نغمات القرار في الجملة الموسيقية . ومن خلال هذا النسيج البنائي اللوني الذي تتصاعد أطواله الموجية كلما تقدمنا إلى أعلى التكوين ، وبإيجاد امتدادات للشكل التجريدي بهذا الاتجاه الأعلى خارج حدود اللوحة ، أراد الفنان في ذلك أن يوحي بتصاعد حركة متتابعة للأشكال إلى فضاء مطلق وديمومة مستمرة للتسامي والانعتاق عن الجذب الأرضي ، وكأنه ترجم ما أراد أن يقوله (تولوز لوتريك) في استطالة الأشكال الآدمية وشوقها الوجداني الروحي في انعتاق الجسد عن ثقل المادة.

إن العناصر البنائية التي اعتمدت في تكوين الشكل التجريدي في هذا العمل الفني ، قد حققت الغايات البنائية للتجريد الخالص ، فمن خلال اعتماد الفنان على منهجية بنائية ذات نظام عقلي هندسي في تشييد الشكل الفني بالاعتماد على الخط المستقيم وتقاطعاته ، والزوايا الناتجة عن ذلك ، والمساحة والملمس .هذه العناصر قد شكلت أنساق بنائية نهضت على قيمة اللون الخالص في ذاته والخط المستقيم والزاوية والمساحة المسطحة في خلق منظومة صورية تكشف عن حقيقة جمالية في ذاتها . وهذه الأنساق مجتمعة قد ابتعدت في غاياتها عن البناءات الحسية للشكل الواقعي ، باستبدال التجسيمية بالتسطيحية ، وافتراض فضاء مطلق لا متناه ، فقد تم إلغاء المنظور الإيهامي وتجسد الشكل المادي التمثيلي ، واستهدفت العلاقات المجردة التي أظهرتها الأنساق البنائية حقائق كلية وشمولية تقوم عليها القوانين الكونية والتي جاهد الفنان أن يظهرها في بنائية الشكل الخالص ، وهي التناسق والتآلف بين المتضادات التي حصلت بين هذه الأنساق .

وبالرغم من هذه البيوريتانية الهندسية الجافة والصلبة في برودتها ولا ذاتيتها ، إلا أن (ديسبرج) ونتيجة المغايرة التي أوجدها في السطوح والألوان ، استطاع كسر السكون المقيت لطابع الهندسة الجاف المحض ، ففضلاً عما تكشفه بنائية الشكل الخالص عن هذا الكم من المتضادات التي تآلفت في التكوين الشكلي ، أحدث الفنان نوع من التزامنية المطلقة من خلال التباينات الخطية واللونية في فضاء مطلق لا محدود يمتد خارج حدود إطار اللوحة ، وهذه التزامنية ، أدت إلى تبدلات وتحولات في الإيقاعات البصرية التي فجرت ستاتيكية الشكل وتفعيل الصلادة الهندسية البكماء ، من خلال استنطاق وجداني ذاتي ظهر في هذه الإيقاعات التي تشبه الإيقاعات الموسيقية . ويذكر إن التزامن بين السمع والبصر يظهر من خلال العلاقة بين الصوت واللون ، وهذه العلاقة تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات فسيولوجية ، تخضع لما يسمى بظاهرة (السينيتيزيا)* حيث يمكن ان نستشعر الجانب الموسيقي في هذا العمل الفني من خلال الحركة التي أحدثها الفنان في الأشكال التجريدية الخالصة ، إذ لا تخضع إلى مكان نسبي أو نقاط نظر ثابتة ، فهي متحركة في فضاء مطلق ، وهذه الحركة الموسيقية التصويرية التي أظهرتها بنائية الشكل الخالص في هذا الخطاب البصري ، يمكن أن نجدها في الصفة المشتركة بين العنصر البصري الخالص والعنصر السمعي (الصوتي) ، إذ يستشعر بها من خلال إخضاعها إلى رؤية تقوم وفق طبيعة الموسيقى ذاتها ، والتي تفهم بأنها الحركة في الزمن ، وهي التي تحول الصورة (اللوحة) الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية موسيقية ... أو رؤية متحركة ، بمعنى آخر رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر . فبهذه الإجراءات البنائية التي اتبعت في تشييد الشكل الفني والتي استهدفت الجمال الخالص ، يطلق (ديسبرج) نطاق الرؤية التقليدية التي تقوم باتجاه الأشياء الحسية الخاضعة للمقولات الزمكانية تبعاً لواقعها المادي ، وذلك بمغادرة المنظومات البصرية التي تتحدد بأنساق بنائية تناشد الشيئية في الشكل التي يفرضها النظام الفيزيقي الحسي وجعل الفعالية الذهنية المجردة بطابعها المكثف أن تبحث بنائياً بمنطق عقلي هندسي في عالم فكري متعالي عن الطبيعة الحسية ، وزيادة على ذلك فإن الإضافة الجمالية الإبداعية التي حققها الفنان في هذا العمل الفني ، جاءت من خلال قيمة بنائية جمالية

* (السينيتيزيا) Synaesthesia وتعني العلاقة في التزامن بين الصوت واللون ، والتي تقوم على فعالية عقلية من خلال التنسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس وما تظهره ردة الفعل المتشابهة أثناء مشاهدة أو سمع لتنظيمات أو تكوينات جمالية خالصة تحرك طبيعة الوجدان البشري ، للمزيد ينظر: (٤٣ ، ص ٤٥) .

أحدثتها المغايرة والتضادات التي أوجدها في آلية النسق البنائية التي استهدفت الحركة في طبيعة التركيبات التجريدية ، إذ حققت بعداً بنائياً يقترب من التأليف الموسيقي . وبهذا فقد اقترب من مقولة (شوبنهاور) بأن الفنون جميعاً تستهدف التشبه بفن الموسيقى .

إن واقع التحليل البنائي ودلالاته الجمالية الخالصة التي يمكن أن يخرج بها الباحث من خلال القراءة البصرية لمنظومة العلاقات في هذا المنجز الفني ، وبتحليل بنائية الشكل الخالص هذا ، والتي أظهرت من خلال هذه التشكلات والتكوينات التجريدية لتعكس طبيعة التصور الذهني المبني على منطق رياضي ، حيث يعد بناءً من أبنية المنظومة العقلية للإنسان مشوبة بحدسية تخيلية وجدانية مانحة هذا الخطاب البصري شكله الاستاطيقي المميز ، وهذا السلوك أزاء الظاهرة الجمالية بطابعها الفكري الرياضي المجرد ، يقترب مما يحدث في الموسيقى والمعمار ، إذ ظهرت بما يشبه هذه المنظومات البنائية في نتاجات مختلفة وعلى نطاق واسع جغرافياً وفي مختلف مراحل التاريخ الفني ، فهناك أمثلة مختلفة منها، مثلاً ما ظهر في فنون (سومر) وبخاصة في الأشكال التجريدية الهندسية التي زينت جدران معبد (الوركاء) الشكل (١٣) . إن لهذه الأشكال مرجعيات متعددة تمتد في عمق التاريخ الفني ، وقد أوعزها البعض لمرجعيات ومصادر تعود إلى أقدم شكل هندسي استشعر به الإنسان القديم جمالياً وهو شكل الزاوية ، التي تضاعفت وظهرت منها أشكال مسننة زينت النتاجات الفنية وهذا النوع من البنى الشكلية التجريدية يمكن أن تتقبل تطورات بنائية أخرى ، فتتغير علاقات الأنساق البنائية تبعاً لما تحدث من إضافات وإزالات لمكونات فرعية إلى حدٍ ما . لكنها في مثل هذه البناءات تظل محافظة على أصولها الأولى وأشكالها وأفكارها الأساسية ، وذلك كله يكون من أجل تأكيد طابع هذا التكوين الكلي الشامل الخاص بالتصور الذهني للعقل المجرد الخالص . حيث يدل هذا البناء الشكلي بأن هناك نسق عقلي خفي لا مرئي يشغّل الأنساق الظاهرية (العمل الفني) فيمثل هذا النسق الظاهر حالة واحدة مجمدة لحركة النسق الداخلي . وبهذا فإن مثل هذه البناءات الشكلية ، يمكن أن تستدرج ذهنياً وفق هذه التصورات العقلية بحيثياتها الهندسية والمغروسة في طبيعة العقل . أما التحولات البنائية التي تحدث تبعاً للفعل الإبداعي الذاتي للفنان ، فإنها تفسر توجيه السلوك بهذا الاتجاه وفق ما تسمح به سمات البنية ، وهي : إن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغييرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة ، وتكون خاضعة في الوقت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية . وقد أطلق على هذا التوازن (التوازن الديناميكي) ، وهو يعني أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق ، بل هي تتقبل دائماً من التغييرات بما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته . (٣، ص ٣٥) . بمعنى آخر إن إدخال شكل أو حتى جزء من شكل يمثل نمط من تلك الأنساق التي أوجدها أسلوب (كاندنسكي) – على سبيل المثال – بتلقائيته وطبيعته العفوية في هذا العمل الفني لـ (ديسبرج) فإن قانون النسق البنائي في هذا العمل الفني ، سيرفضه لأنه يعد خرقاً لقوانين هذه البنية ، لما يحدثه من نشاز يشعر به المتلقي كما يحدث في الموسيقى أيضاً ، عندما تظهر أصوات ناشزة يستمكنها ويرفضها الجهاز السمعي .

ويمكن أن نجد سمات مشتركة للأسلوب البنائي التجريدي الهندسي في هذا العمل الفني مع أعمال (موندريان) و (مالفتش) فمن خلال فحص وتحليل الأنظمة البنائية التي تقوم على هذا الاتجاه فهناك اعتماد كبير على الخط المستقيم والزاوية وحدود فاصلة حادة للشكل مع الاعتماد على مساحات منسجمة من اللون الخالص النقي ، فقد استخدمت مثل هذه العناصر في تشييد الشكل الخالص لهذا العمل الفني .

إن المرجعيات الفكرية على وفق هذه الرؤية في خطاب بصري كهذا ، أنما تستمد أصولها الجمالية من المنحى الاستاطيقي المثالي الأفلاطوني الخالص من خلال طبيعة ذهنية حدسية ذات منهج كلي يرافقه إحساساً بالمطلق ، وهذه السمات تنسجم مع المنطق الرياضي الجمالي المجرد ، فعند استهداف القيم الجمالية التجريدية في الشكل الهندسي ، إذ ظهرت من

خلال الحوارات التي أوجدها الفنان بين العناصر في ذاتها ، وتفعيل دورها الجمالي في البناء الفني ، بكيفيات إبداعية لا غرضية ، تآلفت في بنائية الشكل ، فظهرت تتمركز حول آلية اشتغال قانون بنية لا تشترط العلمية الهندسية البحتة ، بل تذهب مع تأملات الذات للجمال الخالص في استغراق وفناء صوفي زاهد مع عالم المطلق المتسامي عن العالم المرئي وسماته الفردية والغرضية الجزئية . وبهذا فإن مفهوم الجمال الخالص على وفق هذه الخلفية الفكرية والمعالجات البنائية الهندسية التي ظهرت ذات غرض جمالي بحت ، فإن الشكل التجريدي الخالص يجد كينونته البنائية وفق هذا البعد الجمالي الهندسي وبالفعل الإبداعي الذاتي الحر (الخالص) ، ليعكس الدلالات الروحية من خلال إحساس وانفعال سامي تظهره هذه التكوينات التجريدية الخالصة ، التي ناشدت الخلاص من المادي وتجاوز كل ما له علاقة بالزمان والمكان الموضوعي ، فمنحت الحياة المطلقة لبنائية الشكل الخالص بفعل استدراج الذات المبدعة للمنظومات البنائية اللامرئية (اللامحدودة) ، من أجل الكشف عن الجوهري والخفي بطابعه الكلي .

نموذج (٦)
اسم العمل :فلل فولنتين
اسم الفنان : بول كلي
الخامة والمادة : زيت على ورق مقوى
القياس ١٩ ٤/١ × ١٤ ٨/١ أنج
تاريخ الإنتاج : ١٩٢٦
العائدية : متحف الفن الحديث / باريس

في هذا المنجز الفني اعتمد (بول كلي) المسطحات اللونية المتجاورة والمتداخلة وفق خ بالكامل من الأسفل إلى الأعلى . اعتمد الفنان العجينة) وما تمنحه من كثافة وسمك على المسط تجريدية على هذه المسطحات بطريقة الحزوز الـ خشناً .

يتضح من العمل الفني إن الفنان قد ابتعد في تشييده للشكل عن السياقات الواقعيةالموضوعية التي تحاكي العالم المرئي ، وأتبع في معالجاته البنائية رؤية بدائية وفطرية تبحث عن كينونة الأشياء وماهياتها ، فظهرت الأشكال تقترب من رسوم البدائيين أو الأطفال ،

وهذا تم من خلال إبادة الأنساق الواقعية بصيغتها التجسيمية المحددة واستبدالها بمنظومات بنائية مجردة من التشخيصية ، فقد ابعد عن العمل الفني الفضاء التقليدي الإيهامي مما أدى بالشكل أن يتكون وفق أبعاد ثنائية إذ عولجت بنائية الشكل بصيغ تسطيحية تتجرد من طبيعة المحاكاة الواقعية ، ونتيجةً لهذا الإجراء الأدائي في تشييد الشكل يصبح فضاء اللوحة فضاءً لا متناهياً ، حيث اختفت من اللوحة نقاط التلاشي والأبعاد الحجمية فأخذت العناصر البنائية تشكل أنساقاً تسطيحية مجردة ، فالخالص لدى (كلي) جاء من خلال تنقية الأشكال من سماتها الفردية المرتبطة بالحسية المباشرة للعالم المرئي .

استخدم اللون في هذا المنجز الفني ليكشف عن طاقاته الكامنة فيه ويظهر طبيعته الجمالية الخالصة بتحرره من تحكمية صيغ المحاكاة ، حيث كون نسق بنائي لوني مجرد ، فظهرت المساحات اللونية تستهدف إنشاء إيقاع لوني من خلال الانتقالات في اللون التي أحدثت تناغمات وانسجامات لونية خالصة لتظهر طبيعة التكوين المجرد ، فالبرغم من هذه التعددية في الألوان إلا أن الفنان وحدها من خلال هارمونية أضفت أجواءً لونية منسجمة منحت العمل الفني وحدة بنائية ، وهذا جاء نتيجة للدرجات اللونية المتقاربة التي أوجدها الفنان فأظهرت جمالية خالصة من خلال هذه الهارمونية . وقد اعتمد الفنان على تغطية المسطح التصويري بطبقة سميكة من عجينة اللون اقتربت من طبيعة سطح الصلصال المنزلق ، فقد فعّل (كلي) من طبيعة الخامة المستخدمة بشكل أظهر جمالياتها الخالصة الكامنة فيها ، فمنحته حرية أحداث حزوز لتشكل تكوينات شكلية مجردة .

أما استخدامات الخطوط في هذا العمل الفني فقد جاءت هي الأخرى متحررة من قيود البنية التشخيصية ، بما يجعلها أن تكون أنماط شكلية خالصة بتراكيب مصغرة حيث اتبعت سياقات بنائية مجردة لأشكال متكررة تمتد على المسطح التصويري بشكل افاريز ، لتظهر القيمة الجمالية للإيقاع وهي بلا شك من القيم التي تدخل في تراكيب الأشكال التجريدية الخالصة التي تبحث في طبيعة الكلي لا الجزئي . فقد أظهر التكوين جمالية عنصر الخط في ذاته دون إدراجه في عملية وصف أو محاكاة لأشكال العالم المرئي ، بل أن التراكيب الخطية تكشف عن تحرر الفنان من الرؤية التقليدية الواقعية إذ جعل الخط يتبع تناغمات إيقاعية من خلال ترديد الصيغة الشكلية المجردة وإحداث تناظرات لها ، واستمراراً في تسلسل هذه 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 ، وهذا يعني أن التركيبة البنائية في العمل الفني بشكل عام هي في النهاية مزيج متماسك للعناصر التشكيلية التي استعملها الرسام ، فالسمات الجمالية البنائية للشكل الخالص لا تتحدد بصيغة ثابتة منفصلة عن هذا النسيج ، بل هي خاضعة للنسق البنائي الذي آلف بين الخط واللون والمساحة والملمس بشكل ترتب على أثره توالد صيغ متكررة لتعلن عن أن الخالص لا يتبعض في شكل محدد على اللوحة ، بل هو نتيجة للكل وهو فكرة جمالية دينامية اتخذت صيغة كلية والتي بدورها نظمت العناصر على المسطح التصويري .

إن أستقصاءات آلية النسق البنائي لدى (كلي) في هذا العمل ، تكشف عن أن الفنان انطلق من الموضوع إلى اللاموضوع ، فالساحات والشوارع التي تحيط بـ (فلل فولنتين) أظهرت أنها تستجيب لمنظومة بنائية كلية ، وهذا ما أعلنت عنه إيقاعات الخطوط وهارمونية الألوان ، فوراء هذه التراكيب تكمن حقيقة الأنساق الكونية والقوى اللامرئية التي تنظم الأشياء وتظهر إتساقها الداخلي والتي أراد الفنان أن يستكشفها ، وهذا لا يتم إلا بإحالة التجسدات المادية للأشكال الواقعية إلى رموز خطية ولونية فهو وإن استلهم تكويناته من الطبيعة إلا أنه أثر أن

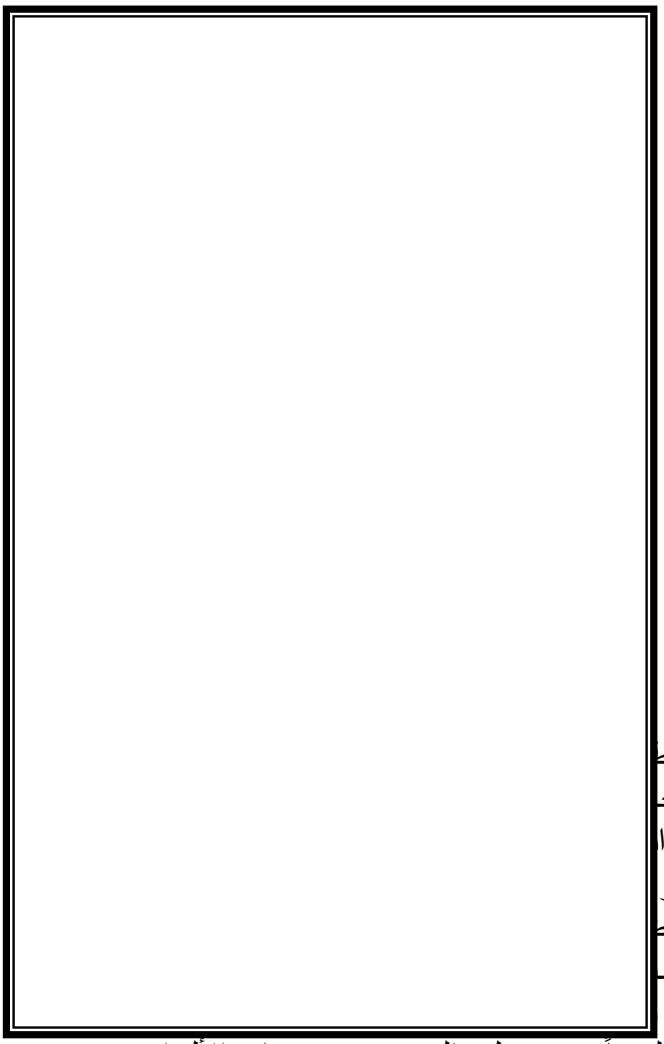
يعريها ليكشف عن حقيقتها الجوهرية اللامرئية الكامنة وراءها من خلال علاقاتها الشكلية الخالصة وبما يجعل من هذه التراكيب أن تقترب من ذلك الكلي الكوني ، وهو ما أشار له بقوله " أنا أهدف النقطة البعيدة في أصول الخلق . هناك أحسُّ توّاً بنوع من التركيبة للإنسان والحيوان والنبات والأرض والنار والماء والهواء وكل القوى المحركة " ويضيف " اعتدنا ، في الماضي ، أن نمثل الأشياء المرئية على الأرض ، أشياء أما يستهوينا النظر إليها أو تلك التي نرغب في أن نراها . نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المرئية . وبذا نبرهن على أن ما يرى أن هو إلا حالة منفصلة في علاقتها بالكون ، وإن هناك حقائق أخرى مجهولة كثيرة " . (٧٧، ص ١٢٦)

إن المنظومة البنائية التي أقامها (بول كلي) ، تكشف من خلال العلاقات الناتجة بين العناصر البنائية عن شكل فني متجرد ومتحرر من أية غاية أو منفعة وهو في ذلك قد كشف عن مفهوم الجمال الخالص الذي نادى به (كانت) ، فهذه النزعة الشكلية في الفن منحت الشكل بعده الجمالي المطلق من خلال تآلف العناصر وفق قانون النسق الذي ينبع من داخل التكوين ذاته ، وبهذا يمكن أن تكشف بنائية الشكل الخالص في هذا المنجز الفني عن عالم الفنان اللاموضوعي الذي وجد سبيله بفصل بنية الشكل عن جغرافية المكان بطابعها المادي المتجسد بالكتلة أو الحجم مما أكسب الشكل بعداً جمالياً متسامياً وهذا جاء نتيجة المجاهدة التي ابداها الفنان بانتزاع الثقل المادي وضغوط المدركات الحسية والنزوع إلى عالمه المتخيل الذي لا يرى بالعين إذ هو عالم من اللامرئيات ، حيث استهدف من الفن بأن يصبح تعبيراً عن هذا اللامرئي ، وبالنتيجة فالشكل الخالص هو محاولة لجعل اللامرئي مرئياً .

ومن هنا فإن بنائية الشكل الخالص (لدى كلي) استدمت قيمها الجمالية الخالصة 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 المستنبطة من الخط واللون بمنأى عن العالم المرئي وفي عمله هذا فإنه اقترح منظومة من العلاقات التصويرية المثارة والمحفزة بفعل الخيال على وفق رؤية بدائية وبكرية فهو لم يستدل عقلياً على هذه العلاقات بل سلك سلوكاً حدسياً خالصاً وكان يهدف في أحداث خلخلة في نمط التداولية للنظام المرئي الذي تبدو عليه الأشياء ليظهر سحر خياله البدائي والطفولي ، فهو عالمه المثالي الذي استظهره عندما غيب الحسية المرئية المباشرة ومنطق العقل الصا رم فالشكل الخالص لديه آتٍ من خلال لعب حر في المسطح التصويري .

إن الخالص في عمل (بول كلي) هذا يتجلى 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 ، فقد اخترق (كلي) موضوعية الأشياء المرئية برؤية طفولية وفطرية وغادر الحسي والعقلي الاستدلالي إلى ما هو خيالي ورمزي وجداني ، من خلال بحثه في الأعماق السحيقة للذات وهي في مهدها الأول ورؤيتها البكرية البدائية ، التي تستجمع الفرديات وتبحث من خلال اتساقاتها وخطوط القوة في حركتها عن الكلي الذي وحدها وأفصح عن ما هياتها الثابتة إذ وجد الفنان ذلك في القوانين التي نظمت حركة الأشياء ، فمن خلال صيغ التكرار الإيقاعي للمنظومات البنائية منح أشكاله حركة مستمرة ومستديمة لتظهر بتراكيب بنائية ديناميكية تقود النظر إلى ما يشبه لغة الطلاسم السحرية ، فالخالص تم من خلال ترحيله للأنساق البنائية من سياقاتها الموضوعية إلى منظومات بنائية مكثفة اختزلت ما هو متشيء فأظهرت المتجرد الخالص بلغة رمزية ذاتية ، خالصة .

نموذج رقم (٧)
اسم العمل : السطوح العمودية
اسم الفنان فرانتسك كوبكا
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس : ١٥٠ × ٩٤ سم
التاريخ : ١٩١٢
العائدية : المتحف الوطني للفن الحديث
باريس

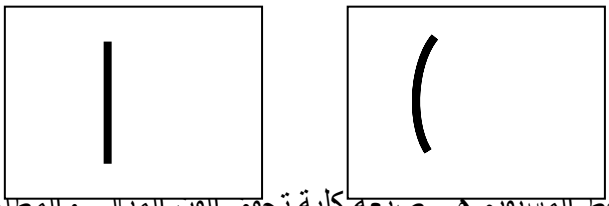


يصور هذا العمل الفني مجموعة من المستط
، وتتوزع هذه المستطيلات بشكل تتوازى أسطح
تدرجت في المساحة واللون والموقع إذ تبتدأ بالامتدا
إلى أعلى اليسار ، يتخذ المستطيل الأسود وهو أكبر
منها وتتوالد مستطيلات أخرى تتدرج في اللون وتتط
نجد صيغة تراكب لعدد من المستطيلات تقع خل
مسطحة التصويري الذي أنشأه ليمثل فضاء اللوحة
إلى أن يظهر في العمل الفني بشكله العام انسجاماً لونياً يعتمد على التنوع في درجات الألوان الباردة .

في هذا المنجز الفني يمكن أن نجد إن الفنان قد أعرض عن جميع الأشكال الواقعية التي تذكّر بأشكال العالم المادي المرئي ، وهذا جاء نتيجةً لاستبدال الرؤية الحسية الواقعية للشكل برؤية جمالية تبحث فكرياً عن جمال خالص من خلال مفارقتها للتجسد المتشيء الذي يحدد طبيعة النسق البنائي وفق دلالة موضوعية ، لذا فإن هذه الرؤية قد ارتكزت في مسارها الجمالي على النزوع نحو عالم مثالي ينأى عن العالم المرئي المحسوس ، فهذه الرؤية لا تبحث عن الفردي أو الجزئي بل استهدفت استقدام الجمال الخالص من خلال صيغ شكلية مجردة تبحث في النظام الكلي والشمولي الذي تظهره منظومة العلاقات البنائية للشكل المجرد .

لقد سعى (كوبكا) إلى الجمال الخالص النقي من خلال تغييب الحسية المباشرة واستغراقه في رؤية صوفية اختزلت عناصر الظاهرة المرئية وإحالتها إلى بضعة سطوح شكلية تجردت من أية دلالة موضوعية فضلاً عن أنه أحجم عن تعددية الألوان ليركز على الصيغة

المجردة للشكل وما تحدثه من أنماط متوالدة تظهر تباعاً في فضاء اللوحة اللامتناهي والذي استبعد عنه المنظورية التجسيمية فأحال اللوحة إلى علاقات شكلية تسطيحية تتجلى فيها المنظورية الصافية أو الخالصة ، لذا فقد ترسخت مرتكزات الجمال الخالص من خلال العمليات الأدائية المختزلة في تشييد الشكل استناداً إلى إضفاء أكبر قدر من البساطة والزهد في الخطوط والألوان ، وفي السياق ذاته فقد استبعد الفنان الخطوط اللينة والمنحنية لما قد تجلبه من مدركات ترتبط بالحسية الغرائزية ، لكون الأنحناءة توحي بالأبعاد الثلاثة فيقترب الخط حينها بالواقع المحسوس أو الشكل النسبي ، وهو ما يتعارض مع المنظورية الصافية ، فالمنظورية الصافية (Pure Visibility) في الجماليات " تنزه الجمال الفني عن كل غرض أو غاية أو فكرة أو أخلاقية أو رغبة مسبقة تتعدى الشكل البلاستيكي " (٢٠، ص ٦٧) والخط المستقيم ينطوي في طبيعته على منظورية صافية لأنه يحمل جمالية مطلقة وهو لا يقيم أية وشائج تذكر بالعالم المرئي كما يحدث للخطوط المنحنية فلا يمكن أن يستدعي أية دلالات خارجة عن صيغته الشكلية قد توجه الرؤية نحو استدعاء تكوينات ترتبط بالعالم المرئي ، كما يظهر ذلك من خلال الأشكال الآتية :



وبهذا فإن صيغة الخط المستقيم هي صيغة كلية تحقق الفن المثالي والمطلق وتستبعد من الشكل الفني أية تصورات ترتبط بما هو نسبي وفردي تذكر بالشيئية المادية ، ذلك لأن صيغة المستقيم تمتلك شكل ذو طبيعة سامية وهو مترفع عن الغرضية وكل ما هو متغير أو طارئ ليمثل حقيقة جوهرية ثابتة ، فالحقائق الجوهرية الثابتة هي ليست من عالم الوجود المادي أنما تكمن في عالم المثل الفكري . ومن هنا يتضح إن استخدام الخط المستقيم قد أسهم في بلورة الرؤية الجمالية الخالصة ، إلى جانب تعزيز الصيغة الشكلية المجردة التي ارتكز عليها النسق البنائي في بنائية الشكل الخالص لدى (كوبكا) في هذا المنجز الفني ، فضلاً عن ذلك فإن مثل هذه التوجهات في الرسم التجريدي أوجدت واقعاً فنياً تطبيقياً لطروحات الفكر الجمالي المثالي .

وفيما يتعلق بعنصر اللون الذي أسهم هو الآخر في تحقيق النسق البنائي في الشكل المجرد الخالص هذا ، إذ جاء هذا الإسهام من خلال التقشفية العالية والزهد في القيم اللونية التي قابلت صيغة الخط المستقيم ، حيث انطوى العمل الفني على بضعة ألوان هي: الأسود والأبيض والرصاصي إلى جانب أرضية زرقاء تميل إلى تلك الألوان فأدى ذلك إلى خلق إيقاع وهارمونية لونية هادئة ، من جانب آخر فقد ظهر أيضاً إيقاع خطي مستمر من خلال التكرارات في صيغة الأشكال التجريدية والذي تقابل وتناغم مع إيقاع اللون وهارمونيته حيث يمكن أن نجد هذا الأنسجام المتواصل من خلال التصاعد الإيقاعي في مساحة الشكل ودرجة اللون ، فهذه الأشكال التي أوجدها الفنان بصيغ مجردة تنطلق من قاعدة اللوحة ثم تتحرك بإيقاع منتظم التواصل إذ يمكن أن نستدل على هذا الإيقاع من خلال تريدات الأشكال وهارمونية الألوان وكأن هذه الترديدات للأشكال يمكن أن تخرج عن حيز المكان .

إن استبعاد التباينات الحادة في اللون والتي أظهرتها تقاربات القيم اللونية فيما بينها ، فهذا الأمر عزز من ظهور النسق البنائي الذي ينهض على العلاقات بين العناصر البنائية ، حيث ظهر انسجام بين القيم الخطية والقيم اللونية فأظهر العمل الفني اكتمالية بنائية صلدة ، وهذ المعالجات هي عكس ما أظهرته المنظومة البنائية في الشكل الخالص لدى (كاندنسكي) التي انطوت على تنوعات لا حصر لها من الخطوط ليظهر معها تقابل في تنوع الألوان وغنائيتها ، من جانب آخر

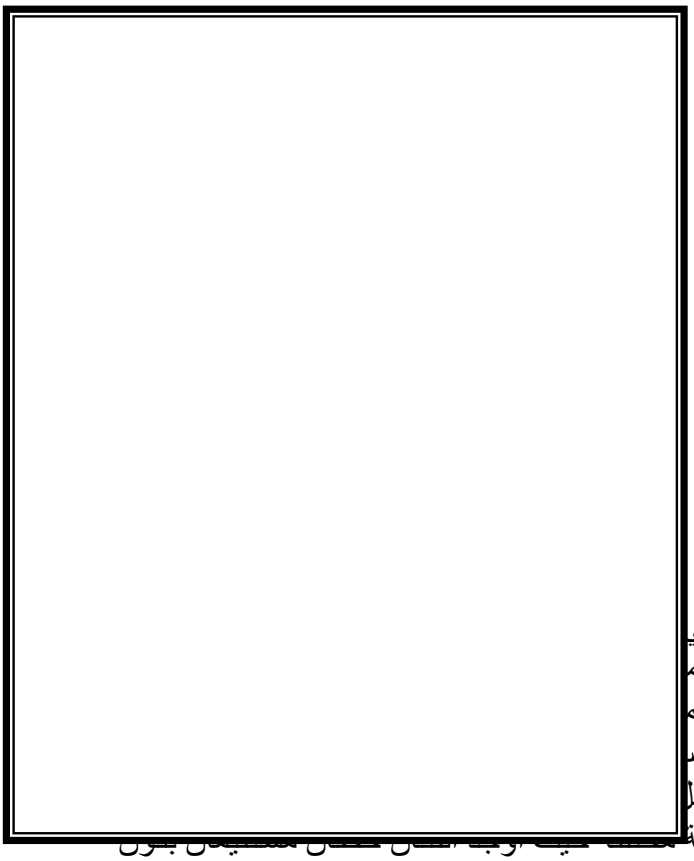
فإنه عند تحليل الآلية البنائية في الاتجاه التجريدي الهندسي كما في أعمال (موندريان) نجد إن الخط المستقيم بقيم علاقة ترابطية مع سطح لوني منسجم وناعم ، وعندما أظهر (كوبكا) مسطح اللوحة في مظهر خشن الملمس فإن حدود الأشكال قد توافقت تبعاً لذلك فأصبحت غير حادة نسبياً .

أن اسلوب (كوبكا) البنائي وطريقة معالجاته التشييدية في الشكل الخالص تفصح عن ارتباطاته وتجذر هذا الأسلوب بتيار التكعيبية ويظهر ذلك جلياً من خلال الاقتصادية العالية في اللون وهدوء الألوان وحدة الخطوط والزوايا ، وهذا يعني إن هاجس الفنان الفكري لازال يشتغل على الجوهري والبنى الهيكلية الثابتة التي تقع خلف المظاهر العرضية المتغيرة ، وإذا كان ثمة نزوع فكري نحو (الأورفية) كما حصل لـ (ديلوني) فإن (كوبكا) قد أثر البناء الخطي الصارم على البناء اللوني الزاهي ، فشكله الخالص أظهر زهداً في اللون وهو عكس ما أظهرته أشكال (ديلوني) ذات الألوان المتعددة والزاهية ، فأورفية (كوبكا) تأتي من خلال تأثره بالطبيعة المجردة للبناء الموسيقي وذلك على وفق ما تحدثه الخطوط والسطوح من تناغمات وتقابلات وانتقالات خطية .

وتبعاً لما تقدم فإن المنظومة العلاقاتية بين أجزاء المشهد البصري التي أقامها (كوبكا) أثناء معالجاته في تشييد الشكل الخالص ، جاءت من خلال استيعابه للمفاهيم الجمالية في الفن الخالص ، وعلى وفق فهمه لطبيعة التكوين المجرد في الموسيقى الذي ينهض على سلسلة من التواترات والمتضادات بين نغمات الجواب والقرار المتناقضة والتي لا يمكن أن تحدث استجابة جمالية إلا من خلال أحداث نوع من الانسجام بين عناصر التكوين ، حيث يصعد هذا الانسجام من قيمة الإحساس الوجداني استجابة لما يحدث من توافق وموائمة بين هذه التكوينات والمنظومات البنائية في الظاهرة الجمالية وتناغمها مع منظومات ذهنية تلبي حاجات وجدانية انفعالية ، والانسجام في تكوينات الظاهرة الجمالية يعود أساساً إلى وجود نغمة صوتية ثالثة تتوسط بين الضدين المتنافرين ، ومن طبيعة هذه النغمة أنها تحمل سمات الطرف الأول مع الطرف الثاني فهي كالقاسم المشترك ، الأمر الذي يجعل ظهور التكوين بصيغة بنائية منسجمة وبمثل هذه التكوينات المجردة أراد (كوبكا) أن يقيم منظومته الشكلية البصرية ونسقه البنائي ، فقد أظهر ذلك من خلال تناغم درجات اللون الأسود ، والأبيض ، والرصاصي ، التي شكلت له الأنطلاقة الأولى في سلمه البصري وتبعاً لهذا يجد الباحث إن بنائية الشكل الخالص ظهرت مقتربة من الموسيقى الخالصة ، لذلك فقد أطلق (كوبكا) مصطلح (الفيوغ)* الموسيقي على بعض أعماله التجريدية للإشارة إلى أن الشكل الفني يمكن أن يقترب من فن الموسيقى الخالص . وهذه الرؤية الجمالية الخالصة التي يظهر في الفن المجرد ، تعود أساساً إلى طروحات الفيثاغوريين عندما أحالوا الموجودات إلى عدد ونغم لكي يصلوا إلى الحقائق الجوهرية التي تنهض عليها الموجودات حيث وجدوا أن السبيل إلى فهم الوجود يأتي من خلال النزوع المجرد وفق مسار يسلكه الذهن بنظرة صوفية زاهدة ، ولذا فإن الموسيقى والرياضيات الصرف يمكن أن تقود العقل للتوصل إلى الماهيات الكلية ، وتبعاً لذلك فإن منظومة العلاقات البنائية التي أظهرت الشكل الخالص في هذا المنجز الفني جاءت لتكشف عن تلك الماهيات الكلية .

* الفيوغ (Fugue) : قطعة موسيقية متعددة الأصوات تتألف فيها عدة نغمات قصيرة على قاعدة التقابل اللحني في تناغم نهائي . للمزيد ينظر (٧٧ ، ص ١٤١) .

نموذج (٨)
اسم العمل : الشبكة الملونة
اسم الفنان : موهلي ناجي
المادة والخامة : زيت على كانفاس
القياس ٧٥ ×٥٨.٥ سم
التاريخ : ١٩٢٢
العائدية : مجموعة السيد والسيدة بورتن تريمان



يظهر التكوين العام في هذا العمل الفني
وهي في صيغتين ، صيغة خطوط متقاطعة م
ناجي) جماليات الخطوط المستقيمة الملونة وم
المجرد الخالص . احتوى العمل الفني هذا خمس
صيغة المتعامدات المتقاطعة ومجموعتان تمثل
الخطية على المسطح التصويري وبصيغ خطية
أبيض يتقاطعان بشكل متعامد في منتصف اللوحة تقريباً ليمتدا إلى أطراف اللوحة وهذه الصيغة

الخطية المائلة إلى اليسار يتخذ منها الفنان نمطاً بنائياً لإيجاد أنماط أخرى تشكل ترديدات لهذه الصيغة البنائية، فهناك خطان بلون أحمر يتقاطعان في مستوى فضائي أدنى ، ثم تتكرر هذه الصيغة باللون الأسود . هذه التقاطعات الخطية وضعت بشكل يوحي بوجود مستويات فضائية متعددة ، وفي أعلى يمين اللوحة وجدت ستة خطوط متوازية وبلون أصفر لتمثل صيغة بنائية من الخطوط المتوازية أوجد لها الفنان نمطاً آخر من الخطوط المتوازية تقع في منتصف اللوحة وبلون أزرق أفتح من الأرضية قليلاً .

أن اعتماد (موهلي ناجي) على بضعة عناصر بنائية تمثلت بالألوان الأساسية الثلاث والخط المستقيم ، فإن من شأن ذلك أن يسهم في تعزيز الفكرة الجمالية الخالصة ، فقد استطاع الفنان من خلال بضعة عناصر أن يرحل المدركات الحسية التي ترتبط بواقع الأشياء إلى مدركات عقلية ذهنية تبحث عن الجمال المجرد في طبيعة العلاقات البنائية الناتجة بين هذه العناصر ، وتبعاً لما أظهرته هذه العلاقات بين الخط المستقيم وتقاطعاته وتوازياته فقد استطاع الفنان أن يظهر جماليات هذه التراكيب الشكلية من خلال طريقة تآلفها مما يعني أنه تم خلق منظومة بنائية شكلية أظهرت الجمال الخالص دون أن يكون هناك أية موضوعية تستدعي من الذاكرة مدركات سابقة تتعلق بواقعية الأشياء المرئية فهذه الصيغ المجردة حملت موضوعها الجمالي في داخلها من خلال ما أقامته من علاقات تشييدية نسقية فيما بينها ، ولما أحدثته من ظاهرة بصرية في ذاتها دون احتكاك صيغها الشكلية بموضوع معين ، وقد وظفت جميع العناصر البنائية في هذا المنجز الفني لتسهم في إظهار الجمال المجرد الخالص ، ويأتي الخط المستقيم في مقدمة تلك العناصر ليحقق جمالية خالصة على المسطح التصويري فقد استخدم الخط بصيغة المستقيم فقط ، وهذه الصيغة لا تتحقق في خطوط الأشكال التي تحاكي الواقع المرئي ، وقد فعل الفنان هذه الصيغة الخطية ليتشكل من خلالها منظومات بنائية خطية تعتمد على جماليات التوازي والتقاطع التي تحدثها الخطوط المستقيمة ، أما اللون فقد أسهم هو الآخر في إنشاء المنظومات العلاقاتية بين العناصر البنائية التي شكلت صيغاً تجريدية ذات الطبيعة الشكلية المجردة تجريداً خالصاً حيث تم استبعاد جميع الألوان والاقتصار على الألوان الأحادية النقية .

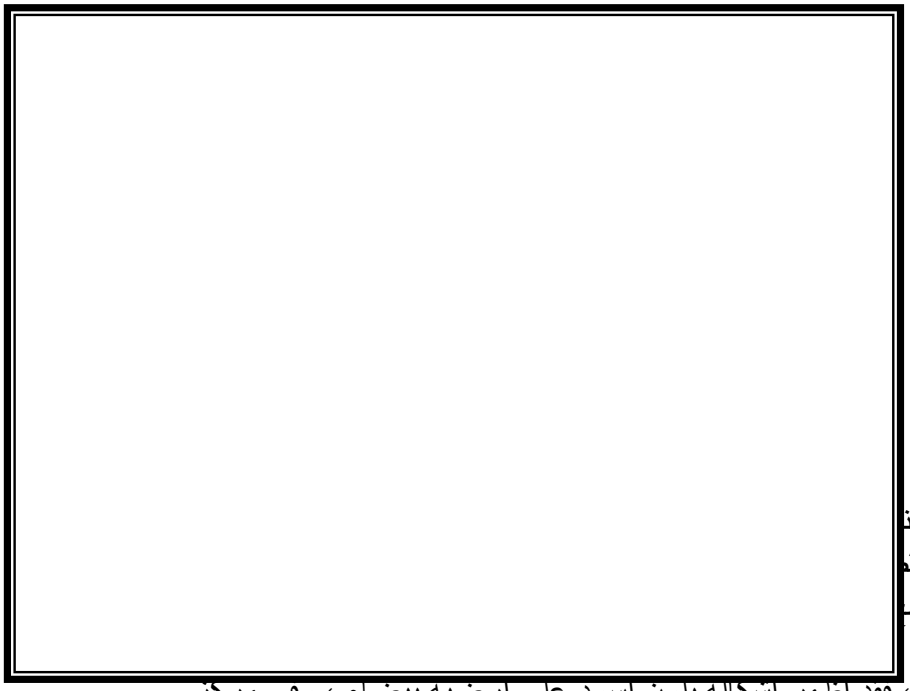
إن العناصر البنائية التي تم استخدامها في هذا المنجز الفني وبالرغم من البساطة التي ظهرت بها فهي معتمدة أساساً على الخط المستقيم وبضعة ألوان ، فهذه العناصر حققت غرضها الجمالي الخالص إلى جانب مساهمتها الفاعلة بإظهار الأبعاد البنائية التصميمية في خلق المساحة التسطيحية وتوازن الأشكال وإيقاعات اللون والخط ، فالخالص في هذا المنجز الفني ينهض وفق صيغة خطوط مستقيمة ملونة ، فمن خلال العلاقات البنائية التي أوجدها الفنان والتي استمدت طاقتها من الخط المستقيم وما يظهره من صيغ متعارضة (متقاطعة) أو متوازية ، كشف الفنان في هذا العمل الفني عن إمكانية إظهار الجمال الخالص من خلال استبعاد جميع أنواع الخطوط عدا الخط المستقيم ، وابتعد عن جميع الألوان عدا الألوان الأساسية: (الأحمر ، الأزرق ، الأصفر) مع لونيين حياديين هما الأسود والأبيض ، وفي هذا الإجراء فقد تم تلخيص وتكثيف جميع أنواع الخطوط بالخط المستقيم وتلخيص جميع أنواع الألوان والاقتصار على الألوان الأساسية الثلاثة واللونيين الحياديين ، لذا فإن هذا العمل الفني يمكن أن يعكس الجمال المجرد الخالص كونه يبحث من خلال هذه المنظومة البنائية عن الكلي المكثف لا الجزئي ، وبمثل هذه الصيغ البنائية التجريدية ، يمكن أن نجد الكيفية التي تتضائل بها المظاهر الحسية في الوجود المادي ، فهناك دائماً تقف خلف هذه المظاهر المتغيرة جمالية ثابتة يمكن أن يستقدمها الفنان عن طريق الذهن بتلخيص هذه المظاهر واسترجاعها إلى قوانينها الكلية الأولية المترسخة في الذهن بشكل أفكار مجردة وهذه الأفكار يمكن أن تتجلى حسياً بشكل مرئي من خلال إظهارها جمالياً ، وإن ذلك السلوك نحو الجمال المجرد يتم بإزالة عوائق المشابهة المادية للواقع المتشيء ، من أجل استمكان البنية الجوهرية بطابعها الكلي المكثف والتي تعتمل خلف مظاهر الأشياء الفردية ، كون هذا الجوهري يتسم بالثبات وبعدم الخضوع إلى المتغيرات الزمكانية . وتبعاً لذلك فإن المبدأ

الجمالي الذي تنتظم على وفقه العناصر البنائية هو مبدأ كوني شمولي ينهض على التآلف بين المتعارضات والإيقاع والانسجام وهذه بلاشك مفاهيم كلية للجمال لا تقتصر على الفردي أو الجزئي .

يتضح مما تقدم إن المنظومة البنائية في هذا المنجز الفني قد منحت الإحساس الجمالي الخالص بالاعتماد على التكوين الشكلي المجرد الذي أوجده الفنان ليحاكي قوانين جمالية كلية مثل التضاد والتوازن والانسجام وهو ما أظهرته العناصر البنائية عندما تحررت من الأبعاد البنائية للأشكال فكشفت عن أبعادها الجمالية المطلقة لتلبي أبعاد تصميمية تنهض على الجمالية الخالصة المستمدة عن طبيعة العمارة وأشكالها الهندسية ، و (موهلي ناجي) هو أحد الفنانين الذين عملوا على إظهار تلك الأبعاد الجمالية المجردة ذات المنحى الهندسي عندما عمل في مدرسة (الباوهاوس)* حيث تبلورت لديه رؤية جمالية لمفهوم الفن الخالص ، وتبعاً لما أظهره من أشكال مجردة في هذا العمل الفني إذ يمكن أن نستدل على الطابع الفكري الذي تحمله هذه الأشكال الخالصة كونها تقترب من طروحات فلسفية ذات مساراً ما ورائياً يعتمد المبدأ الفكري الروحي والمثالي في البحث عن عوالم ميتافيزيقية لتفسير أصل الوجود والعالم ، ومحاولة إرجاع مظاهره المتعددة إلى عناصر ثابتة لا تقبل التجزئة ،وهذا يذكرنا بآراء الإغريق وبحثهم عن أصل العالم المادي إذ يسترجعونه إلى عنصر النار أو الهواء أو الماء أو التراب ، وكما هي محاولات الفيثاغورين في بحثهم المجرد باسترجاع العالم إلى عدد ونغم . وهذه الطروحات تسلك مساراً فكرياً تجريدياً وفي ذات الوقت هي بحث وتأمل ذهني خالص وفهم حقيقة الوجود من أجل التوصل إلى القوى الكونية الخفية ، التي تنتظم وتأتلف من خلالها مظاهر العالم ، لذا فإن الرسم التجريدي الذي يعتمد على مثل هذه المنظومة البنائية والذي أظهرها العمل الفني لـ (موهلي ناجي) إذ اعتمد على قانون نسق بنائي تنتظم من خلاله الخطوط المستقيمة والألوان الخالصة ، فهذا القانون الفكري يعمل على استدعاء منطق هذه القوى اللامرئية وقد أتخذ صيغة رياضية هندسية تعبر عن الجوهر المكتمل دون محاولة للاستشعار بما هو مدرك حسياً ، وهذا منطلق أوجده (افلاطون) في طروحاته عن الجمال الخالص فقد مجد مثل هذه الأشكال المجردة وقال أنها تكشف عن جمالها في ذاتها ، فهي تحمل جمالاً خالصاً .

* (الباوهاوس Bauhaus) وتعني حرفياً بيت البناء ، وهي مدرسة فنية تطبيقية أسسها (والترغروبيوس Grobius) سنة ١٩١٩ ، وتقترب في أهدافها الجمالية من أهداف حركة دوستيل في هولنده والبناءوية في روسيا لكنها تميزت بأنها استهدفت إيجاد وحدة جمالية توحد مختلف الفنون من خلال التأثيرات المتبادلة بين هذه الفنون بما فيها الفنون الحرفية والتطبيقية وقد استمدت أهدافها الجمالية من فن العمارة ، ومن هنا كانت الدعوة إلى الجمع بين الفنون على اختلافها ، بهدف تطوير العمارة نفسها ، كي تصبح موافقة لنمط حياة إنسان القرن العشرين . وقد ضمت الباوهاوس فنانين أمثال موهلي ناجي ، شلّمر ، وفاينغر ، وكلي ، وكاندنسكي . وبات التجريد يشكل أحد ابرز اتجاهاتها الفنية ولا شك إن لرسامي التجريد تأثيراً أكيداً في تحديد المسار الفني للباوهاوس . (٩، ص ١٥٢-١٥٣) .

نموذج (٩)
اسم العمل : الأفاعي السوداء
اسم الفنان : ويلي بومستر
الخامة والمادة : زيت على ورق صلب
القياس : ٦٥×٨١سم
التاريخ : ١٩٥٠
العائدية : مجموعة فيونيسال الفنية / بون.



تصور هذه اللوحة تكوين
الأشكال تتخذ صيغ شكلية لا منت
بيضاء فامتدت على مساحة المسط
). اعتمد الفنان في تنفيذ هذا العمل
مع بعضها البعض ومع الأرضية ، فقد أظهر أشكاله بلون أسود على أرضيه بيضاء ، وفي مركز اللوحة يظهر شكل مجرد (مسطح لوني) بلون أزرق تجاوره بقع صفراء ، ثم أحمر يجاور أخضر وهكذا ، لقد عمد الفنان إلى أحداث حركة بصرية على المسطح التصويري ، وجاءت هذه الحركة من خلال الانتقالات اللونية التي تحدثها تضادات الألوان وتباييناتها تبعاً لاختلاف أطوالها الموجية ، إضافةً إلى ذلك فقد ساهمت في ظهور هذه الحركة ، الاتجاهات المتتابعة التي توزعت على ضوءها الأشكال وحركات الخطوط الانسيابية التي تخرج من بقع الألوان لتمتد على سطح اللوحة وتتخذ مسارات مختلفة فتربط أجزاء المشهد التصويري بوحدة ديناميكية .

أظهر العمل الفني منظومة بنائية مجردة حصلت بفعل علاقات الألوان والخطوط فحركة الخط الانسيابية أظهرت توافقاً وانسجاماً مع حدود الأشكال العشوائية اللامنتظمة ، بالإضافة إلى ذلك فإن الأشكال التجريدية الملونة تتحرك على وفق إيقاعات تحدثها توزيعات الأشكال الملونة المتبادلة على المسطح التصويري وهذا من شأنه أن يظهر انسجامات بين تكوينات أجزاء اللوحة ، وبالرغم من إن الانحناءات التي تظهرها الخطوط وحدود الأشكال الملونة وكأنها ترتبط بمرجعيات لأشكال حسية ، إلا أن هذه الانحناءات لا تقيم أية علاقة مع أشكال العالم المرئي ، فلا يوجد هناك ما يستدعي في هذه الأشكال من مدركات حسية فالأشكال المجردة في هذا المنجز الفني جاءت دون قصدية فعل محاكاتي بل غيبت الحسية المباشرة وارتبطت بتصورات ذهنية تنبثق من احساسات وجدانية تسمو عن الصور المادية وتستقدم خلاصات صورية لتظهر طبيعة الأنساق الكلية التي تتجسد في النسق الإيقاعي من خلال التضادات والانسجامات التي تحدثها الألوان والخطوط المتحررة عن آلية التجسد الشيئي عبر آلية تستند إلى الحركة التلقائية المرتجلة ، فحينها يتحرر فعل الأداء الفني من الإرادة القصدية وبهذا يكون الشكل وسيلة من وسائل النفاذ

إلى الجوهر الروحي لأنه يستبطن الخالص في اللاوعي عند الفنان لحظة ولادات هذه الأشكال وانبجاساتها التلقائية على سطح اللوحة حيث تفصح تلك التلقائية عن نظام خفي تنتظم حوله العناصر وتشكل وحدة بنائية .

إن المنظومة البنائية جاءت من خلال ما أظهرته أجزاء المشهد التصويري من اتساق (consistency) وميلاً واضحاً للتجمع المنسق ، فبالرغم من الاختلافات في وضعية الأشكال والخطوط وتباينات الألوان ، فقد ظهرت وحدة بنائية تربط أجزاء اللوحة ، وهذا يوعزه الباحث إلى أن الاختلافات في الأشكال التي جاءت تبعاً للحركة العشوائية والتلقائية إذ طغت على المشهد التصويري ، فهذه الاختلافات أظهرت انسجامات في الصيغ الشكلية اللامنتظمة حيث كونت علاقة تتابعية في استخراج أنماط شكلية متوالدة عن بعضها البعض وفي ذات السياق البنائي ، وهذا من شأنه أن يعزز الوحدة البنائية في التكوين بشكله العام ، فهذه التراكيب تخضع إلى نسق دينامي سائد حاصل بفعل حركة هذه الأجزاء في النطاق الكلي للعمل ، وهذا التآلف في تبادل العلاقات من شأنه أن يظهر هذه الأجزاء بأنها تندرج وفق قانون النسق البنائي الذي كشف عن سماته البنائية في الإيقاع والتوازن والحركة فأخضع أجزاء المشهد إلى كلٍمتناسق ومتماسك وهو ما أضفى وحدة بنائية جعلت الشكل ينمو في استمرارية الحركة ، إذ أدى ذلك إلى تنامي هذه الوحدة الديناميكية وحسب ما تظهره دراسة رودروف (Rudrouf)* عن أنواع التكوينات فإن هذه الوحدة الديناميكية أقرب إلى أن يطلق عليها بـ (التكوينات الإيقاعية المركزية) حيث تتجاذب العناصر في حركتها مع الشكل المركزي في اللوحة .

إن الخالص في هذا المنجز الفني ، محمول على وفق رؤية جمالية أظهرت ابتعاداً وانقطاعاً عن ضغوط المدركات الحسية ، فقد تخلى الفنان عن الصيغ البنائية للشكل التي تنهض على محاكاة الواقع المرئي ، وتركز الفعل الفني على استقصاء الجمال المجرد من خلال ما يظهره اللون والخط في ذاتهما دون أن يندرجان في تآلفات تحاكي الأشياء المتجسدة في واقعها المادي المحسوس ، وبهذا فقد فعّل الفنان من قيمة العناصر البنائية لكي تظهر طاقاتها الجمالية في ذاتها وتكشف عن أبعاد بنائية شكلية لا محدودة ، وتبعاً لذلك أفصح المنجز الفني عن خطاب بصري ينطوي على مشاهد تصميمية تسطيحية ، فقد ابتعد عن اللوحة الفضاء المنظوري المتناهي وظهر بدلاً عنه فضاءً مطلقاً لا متناهي ، فلا توجد هناك نقاط للتلاشي ، وبهذا ابتعد الشكل عن حالات التجسد والتجسيمية التي تحدث في السياقات البنائية الواقعية ، فالشكل هنا لا يخاطب موضوعاً محدداً بل هو يخاطب خلاصة العلاقات التي ينتجها اللون والخط من خلال بقع الألوان وحدودها العشوائية والخطوط المرتجلة ، من جانب آخر فإن العناصر البنائية (الخط واللون) نهضت عل اختزالية عالية ، حيث تبنى الفنان بضعة ألوان رئيسة لكي تحدث تناغمات وانسجامات على المسطح التصويري ولتقيم مع الخط علاقات بنائية تتمتع بنوع من التواصل في علاقاتها مع بعضها البعض وهذه العلاقات البنائية المجردة تنتجها تجاورات الأشكال الحرة ذات التناغم الحر المنفتح على فضاء اللوحة اللامتناهي حيث عززت من ذلك حركة الخطوط المنسابة دون قصدية ، فالخالص في هذه التكوينات يحاكي حقيقة جمالية لا مرئية وبهذا يصبح الشكل معبراً إلى القوى المجردة والحيوية التي تنظم حركة الأشياء وليس الأشياء في صورتها المجسدة ، لذا فهذه التكوينات المجردة ذات الصيغ المرتجلة يمكن أن تستدعي صورة الجمال بفعل اسقاطات الذات في حالاتها اللاواعية حيث يكون العقل الاستدلالي والحسية المباشرة عوائق أمام الإسقاطات الخالصة . والذات في تأملها الجمالي الخالص تسلك سلوكاً صوفياً مجرداً وزاهداً فتنأى عن فرديتها الغرائزية وتصبح ذاتاً كلية متعالية عن الطارئ والعابر فيتوحد الفعل الإدائي في تشييد الشكل مع القوى الخفية اللاشعورية .

وإن كان هناك ثمة علاقة بين التسمية التي أطلقها الفنان على هذا العمل الفني وهذه الأشكال التجريدية فهذا يعني أن الحركات الانسيابية في جميع الأفاعي قد حفزت نوع من

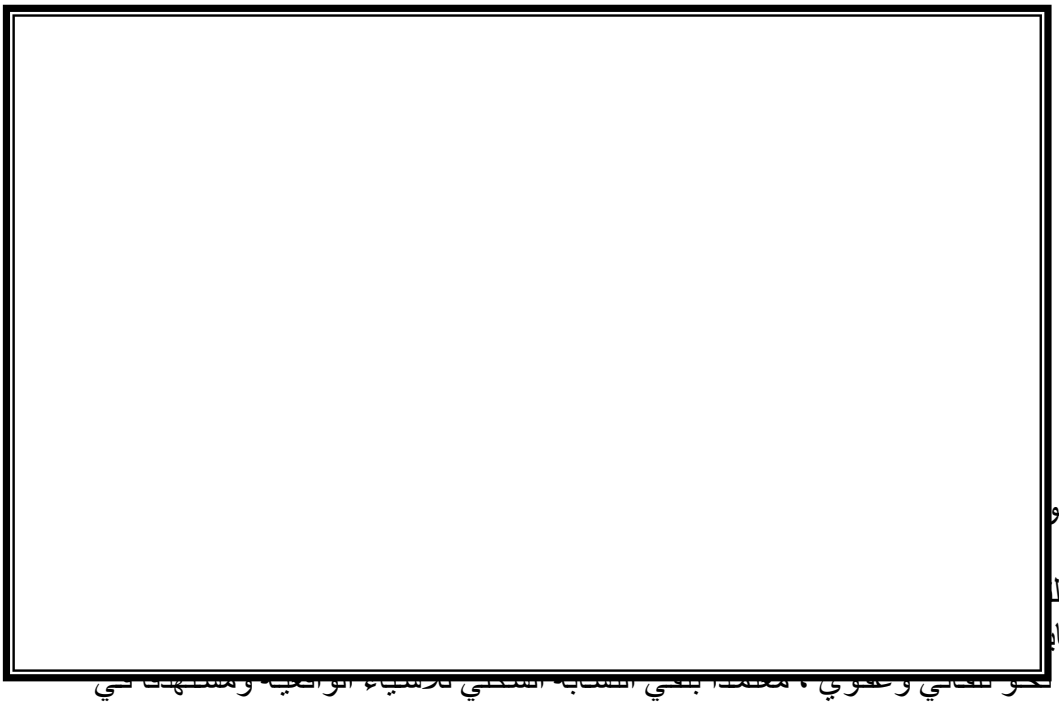
* ينظر (٤٩ ، ص ١٤٩)

المدركات لا شعورياً لدى الفنان من إن هذه الأشكال قد فارقت الحافات الصلبة والزوايا الحادة والخطوط المتقاطعة ، فظهر الشكل بصيغ أميبية يمكن أن يتقبل الانحناءة وتغيير المظهر وفق الموقع الذي يظهر فيه .

وهذه الصيغة البنائية للشكل الخالص قد منحت التكوين العام للوحة أن يحقق نوع من الديناميكية في توالد الأشكال ومجارات فعل الصيرورة بين الأداء العفوي التلقائي وبين ما هو متشكل على قماشة اللوحة . تبعاً لفعل الإسقاط الناجم عن الضرورة الداخلية ، إذ يجد الفنان نفسه مساقاً لا شعورياً بقوة دفع داخلي تتساوق مع انبجاس الأشكال على المسطح التصويري . وبهذا فإن هذه المنظومة البنائية للشكل الخالص التي تكشف عن إسقاطات اللاوعي لدى الفنان والتي يبدو الشكل فيها يتخذ صيغة بنائية تصادفية دون رابطة جلية ، إلا أن العلاقات اللونية والخطية التي أظهرت الإيقاع والتوازن والانسجام بين المتناقضات اللونية كالأزرق والأحمر والأصفر ، كشفت عن أن غياب المنطق العقلي فيها منح حرية الحضور الداخلي اللامرئي الذي يكشف عن الفعل الروحي الخفي للفنان والذي أظهر العمل الفني متماسكاً ومتناغماً ، فالأشكال المجردة ترتبط في صيغتها ولونها مع بعضها البعض ، وفي هذا المنحى لبناء الشكل الخالص يكون الشكل معبراً تعبيراً خالصاً عن الضرورة الداخلية .

إن بنائية الشكل الخالص في هذا المنجز الفني قد استمدت حيثياتها من الفعل التلقائي العفوي الذي سير الأداء الفني في تقصي الجمال المجرد الخالص بشكل مغاير للمنظومات البنائية التجريدية ذات المنحى الهندسي ، حيث ينهض هذا العمل التجريدي على أسلوب معالجاتي ورؤية فنية أظهرت السمات البنائية للشكل الخالص على وفق المسار التجريدي لاتجاه التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism) وتبعاً لهذه الرؤية للجمال الخالص فقد استبدل الفنان رؤيته التقليدية المستمدة من الأشكال الواقعية ، فضلاً عن أنه ابتعد عن منطق العقل الصارم وإلزامات البنية الهندسية ، إن هذا قد هيأ للأشكال المجردة أن تتكون بمنظومة بنائية ناجمة عن تحطم قيود المحدودية في بنية الشكل الواقعي ، ومبتعدة عن الأنساق الهندسية التي تحد من طاقات الانفعال وأثره في أي نسق من الأنساق البنائية ، بل واستبعاداً لأية قيود تكبح قوى المخيلة في الفعل التلقائي الحر نحو الجمال الخالص ، فهذه التكوينات المجردة الخالصة حصلت بفعل تآلفات تلقائية ولعب حر بين العناصر ، فاللون والخط يتآلفان في بنائية الشكل وفق حركة حرة ارتجالية ، الأمر الذي أدى إلى ظهور الشكل الخالص بأبعاد جمالية تعبيرية ، فجاءت الفكرة في التكوين تستبطن كل ما هو لا شعوري ولا مرئي . وبالرغم من إن ذلك اللاشعوري قد لا يخلو من ترميز باطني عميق ، إلا أن التكوين بشكله العام يفصح عن نزعة شكلية لا موضوعية اعتمدت آليات الاختزال والتجريد تبعاً لمغادرة السياقات الواقعية للتجسد المتشيء فجعلت الشكل يستوعب مفاهيم الجمال الخالص من خلال العلاقات المجردة والمكثفة الناتجة بين الخطوط والألوان والمساحات والتغاير بالمواقع والموازنة والإيقاع والانسجام على المسطح التصويري وهذا بمجموعه كشف عن المنظومة البنائية للشكل الخالص في هذا العمل الفني .

نموذج (١٠)
اسم العمل : تكوين (٤)
اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس : ١٥٩.٩×٢٠٠.٥ سم
التاريخ : ١٩١١
العائدية : مجموعة نوردرين وويست فولن الفنية / دسلدروف .



تصو
ومرتجلة في
ومسارا
الألوان المتبا
كامل وعلى
تكويناته هذه على ما تظهره من علاقات بنائية خالصة .

في هذه اللوحة اختفت السياقات البنائية والمعالجات التشيدية ذات المنحى الواقعي التي تحاكي من خلال الشكل الفني عالم الأشياء ، فالفضاء التقليدي المتناهي بات فضاءً مطلقاً لا

متناهياً وأخذ الخط يتحرك على المسطح التصويري بحركة متحررة من قيود البنى التي تستهدف التشخيص الواقعي ، فيظهر الخط طبيعته الخالصة عندما يتحرر من تلك القيود ، وكذلك جاء اللون هو الآخر متحريا عن الخالص من خلال تحرره من قيود المحاكاتية التشخيصية ، فاستخدم لإنشاء إيقاعات بصرية تغطي مساحات اللوحة تبعاً لتبايناته وتدرجاته واختلاف أطواله الموجية حيث منح المنجز الفني حالة من الديناميكية البصرية بما يجعل بصر المتلقي يتابع حركة الخط واللون وارتعاشة يد الفنان التي تسجلها الفرشاة على قماشة اللوحة . وتبعاً لذلك ظهرت الأشكال التجريدية متداخلة مع بعضها البعض ومنفتحة من دون انغلاق يحدد صيغتها البنائية بما يكشف عن هذه الأشكال بأنها لا تزال تعيش حالة من الديناميكية من خلال توالدها وتناسلها مع بعضها البعض نتيجة الانشطارات التي تحصل فيها.

إن بنائية الشكل الخالص في هذا المنجز الفني تتجسد من خلال آلية النسق البنائي الذي اتبع مساراً تلقائياً وعفوياً مرتجلاً في اللون والخط ، حيث أظهرت هذه العناصر مرونة في تشكلاتها المجردة ، فقد أقام (كاندنسكي) منظومة بنائية بالاعتماد على الأوضاع الحرة التي يظهرها الخط واللون ، والتي من خلالها أوجد علاقات ترابطية بنائية اعتمدت على القيم البصرية الخالصة ، التي تظهرها هذه العناصر في تباينات الألوان ، وتضاداتها ، وحركات الخطوط وانحناءاتها ، فاتخذت الألوان مساحات شكلية مسطحة لا منتظمة ولكنها كشفت عن نوع من التآلفات التي كونت نسقاً بنائياً أظهر نظامه البنائي في الاتساق والتناغم بين متضادات الخط واللون والمساحة والملمس ، فهذه العلاقات الخالصة كونت إيقاعاً ديناميكياً يحاكي إيقاعية موسيقية حرة ، ويمكن أن نتوصل إلى هذه العلاقات النسقية عل ضوء ما يظهر من الانحناءات المرنة للخط والتي أحدثت لها صيغ مشابهة توزعت عل سطح اللوحة ، لتشكل صدى إيقاعي لهذه الصيغة الشكلية الخالصة ، وفي ذات السياق الإيقاعي نجد إن اللون يتواصل مع الخط لتشييد هذه المنظومة الكلية بإظهار درجاته اللونية التي أحدثت تفاعلاً مع الخط بتوزيعات تستجيب لنفس الحركة التلقائية لتظهر إيقاعات بصرية نتيجةً للتباينات الحادة والتضادات في الدرجة والكثافة والملمس ، إذ شكلت غنائية لونية تذكر بمرجعيات الفنان التقنية التي تعود إلى ارثه الأسلوبي وتجذره بتيار التعبيرية والوحوشية بما يعزز مدركاته الشكلية الخالصة بقيم اللون المختلفة .

إن (كاندنسكي) سعى لإضعاف صلة المشابهة مع ماضي الشكل وحاضره المتشكل عبر لحظات حدسية آنية تشظت من خلالها تركيبته الشكلية وانفتحت على فضاءات من اللون الخالص الذي تحرر مع الخط من حدود الصيغ الشكلية السابقة ، وأخضع الشكل إلى رؤية متحررة تستقدم الإحساس الجمالي الخالص في لحظة حدسية مباشرة ، ينفتح من خلالها الشكل على تحديث لغة بصرية مجردة تستهدف المبدأ الجمالي أو الفكرة على وفق ما يظهره النسق البنائي من علاقات خالصة . ومن هنا نجد إن التلقائية والعفوية التي أظهر بها تراكيبه الشكلية خضعت إلى مستويين من الفعل الأدائي (فعل تجريدي / توحيدي) فهي تتحرر من الوعي المبني على الحسية المباشرة وتتوحد في اللاوعي بفعل حدسي .

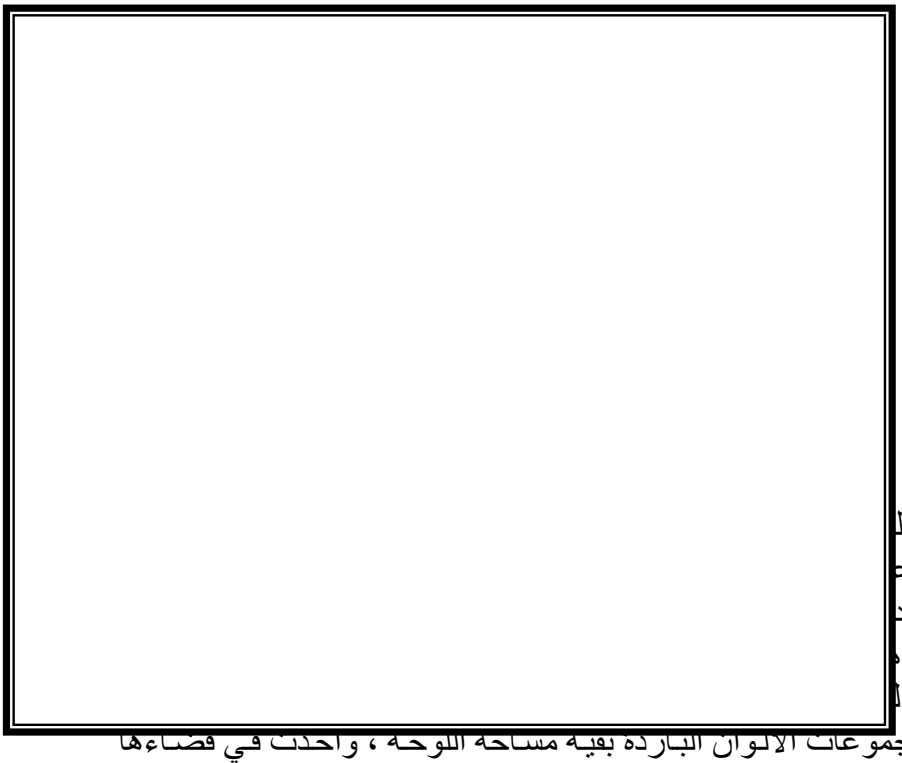
إن المنظومة البنائية النسقية التي تكونت بين هذه الأجزاء أظهرت ارتباطات وعلاقات متبادلة ومتماسكة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى والتي حددت بذلك الخصائص والسمات البنائية التي تنهض عليها بنائية الشكل الخالص وفقاً لقوانين عاملة تتصف بأنها تواصلية وظيفية بين الأجزاء والكل حيث يمكن أن تكشف عن المبدأ البنائي الكلي (الجشطالت) أو الفكرة الجمالية الخالصة العامة التي أراد أن يظهرها الفنان في عمله هذا ، والتي أخضعت هذه الأجزاء (العناصر) للصيغة الكلية البنائية وأظهرت تماسكها الوظيفي حيث أدرك (كاندنسكي) حدسياً هذه العلاقات الخالصة مؤكداً على عمق الفكرة الجمالية عبر رؤية شمولية ذات سمات روحية قادرة على استخلاص الجمال المثالي من خلال تعزيز العلاقات الخالصة بين العناصر ابتغاءً في الوصول إلى نوع من التناغم بين انفعالاته الداخلية وحركة هذه العناصر بما يجعلها تقترب من الإيقاعات الموسيقية التي توحي بالتعبير عن الضرورة الداخلية على أساس من الحدس الخالص في تحري وتقصي متواصل عن الطاقات الجمالية الكامنة في هذه التراكيب

الخالصة التي تظهر الحقيقة الروحية حيث تنسجم العلاقات النسقية ذات المظهر التلقائي لتخلق رنيناً روحياً وتواصلاً بين شعور (الفنان / المتلقي) وبهذا تصل الأشكال إلى أن تكون لغة بصرية نفسية ، وهذا تطلب منه فعل أدائي مباشر دون قيود موضوعية لتحقيق أكبر قدر من التعبير العاطفي وهو في لحظة إسقاطات لا واعية تنأى عن سلطة العقل في التحكم البنائي للشكل الخالص .

لقد شيد (كاندنسكي) خطاباً بصرياً ينهض على القيم الشكلية الخالصة التي يظهرها اللون والخط عند تحررهما من القيود الموضوعية في البنية الواقعية ، وبغية إيصال الشكل إلى مصاف الجمال الخالص اتبع (كاندنسكي) معالجات تشيدية برؤية جمالية لا موضوعية تبحث في العلاقات الشكلية التي تتكون تبعاً لأنساق بنائية مجردة ترحّل هذه العناصر من سياقاتها الواقعية المتجسدة في الظاهرة المرئية وتحيلها إلى محض علاقات شكلية ، تستوعب الإحساس الداخلي بالجمال البصري ، وتمتص الانفعالات الوجدانية بشكل مكشوف ومنفتح على عمق الذات وخيالها الحر ، دون عوائق مادية ، فالأشكال الطبيعية التي كانت موضع اهتمام الرسم ذات المنحى الواقعي أضحت تقيم عوائق أمام التعبير الحر عن هذه الإحساسات الداخلية في عالم اللاوعي ، حيث أمسى هذا العالم يشكل جانباً مهماً في تكوين الذات الإنسانية بأبعادها الوجدانية الروحية ، وعلى ضوء ذلك يتم وبجزء كبير تفسير السلوك أزاء الظاهرة الجمالية وعمليات الإبداع .

فالأشكال الخالصة لدى (كاندنسكي) تعبر عن عوالم خفية لا مرئية تقيم انفصالاً عن دونية المادة وتشكلاتها المتجسدة في صور الأشياء الفردية الخاضعة للصفات المكانية بل هذه الأشكال تقيم تواشجاً مع نسق مفتوح على زمن مطلق يمتد إلى العالم الروحي الخفي لدى الفنان ، حيث يكون الاستشعار بالجمال لا تشبيهي ، بل يرمز إلى الكلي ، الشمولي ، والمطلق . والشكل الخالص ذو المنحى التعبيري يمثل حالات إسقاطية من اللاوعي عن تلك المشاعر العميقة في الذات إذ لا يستطيع الحس والعقل تحديدها في نسق محدد ومحكم بل هي دفق من العاطفة اللامنتمية إلى عالم المحسوسات المرئي ، لذا تظهر التراكيب الشكلية في الخط واللون في هيأة أنساق منفتحة على فضاء لا متناهي يعكس الفضاء الروحي في الذات ، و (كاندنسكي) يرى في أسلوبه التعبيري التجريدي هذا طموح يحقق الوصول إلى روحانية في الفن ، إذ يجد " إن الخطوط والأشكال بغض النظر عن هندستها أو تجريديتها تمتلك خصائص روحانية وبمقدورها أن تنتقل إلى الناظر وإن الألوان لا تثير حواس الإنسان فحسب ، بل التأثير في روحه أيضاً " (٧٧، ص ١٤٠) ومن هنا يعد الشكل الخالص فرصة واسعة للتخلص من محدودية العالم المرئي والنزوع نحو تقصيات خالصة للجمال في الشكل المجرد ، وهذا ما يدل على أن مثل هذه التكوينات هي سبيل للتعبير عن الخلاص والتسامي عن اليومي والعرضي وإلزامات المكان والزمان بما يجعل من صيغها البنائية أن تجسد مفاهيم روحية وصوفية ومثالية تبتغي الجمال المطلق الخالص .

نموذج (١١)
اسم العمل : امتنان
اسم الفنان : فرانتسك كوبكا
الخامة والمادة : زيت على كانفاس
القياس : ١١١ × ١٠٨سم
التاريخ : ١٩١٢
العائدية : متحف الفن الحديث / باريس



يصور هذا المنجز ال
بكاملها . استخدم (كوبكا) ع
العمل الفني ، وذلك بالاعتماد
لونية متراصفة ، حيث أنشأ
تجمعات لونية من الألوان ال
وعلى شمالها بينما شغلت مجموعات الألوان الباردة بقية مساحة اللوحة ، واحدث في فضاءها أيضاً تدرجات بألوان أزيلت حدتها بالتدريج حتى تداخلت واختفت مع لون أرضية المسطح التصويري .

يكرس (كوبكا) أسلوبه التجريدي هذا بالاعتماد على القيم الخالصة التي يطلقها اللون كعنصر فاعل في بناء الشكل المجرد بعد أن يتحرر من قيود البنية التشخيصية في الواقع المرئي ، فيصبح اللون العنصر البنائي الأساس ، فهو الشكل والموضوع في آن واحد ، حيث استهدف الفنان منه إنشاء تراكيب تستجيب إلى الإحساس بالحركة والإيقاع البصري ، محاولاً مقاربة ذلك بما يحاكي إيقاعات موسيقية ، متأثراً بطروحات (كاندنسكي) التي أظهرت التأثيرات النفسي للون الخالص إذ وجده يقترب من الموسيقى في تأثيراته على النفس وانفعالاتها ، فقد حاول (كوبكا) على ضوء تلك الطروحات تشييد تراكيب شكلية تحاكي الروح الكامنة في الأنغام الموسيقية تبعاً للتجريدية العالية التي تنطوي عليها الموسيقى وما تحدثه من جمالية خالصة مما استوجب على الفنان أن يرحل الأنساق البنائية في الشكل البصري عن تجسداتها الواقعية مفتتاً بذلك الأبعاد التجسيمية وأحالت الشكل إلى منظومة تسطيحية من الألوان المتجاورة ، معتمداً في ذلك على القيم اللونية وترتيبها وفق نظام معين فتصبح هذه التراكيب الشكلية حساسة بترابطاتها وتناغماتها التي تثير توتراً وتنافراً وانسجاماً بما يجعلها تستجيب إلى التعبير عن الانفعالات

الوجدانية الداخلية على وفق ما تحدثه التناغمات في الألوان من مرونة وتلاعب حر لتشييد شكلاً إيقاعياً لونياً . وعلى ضوء ذلك تتجسد الجمالية الخالصة عبر رؤية للشكل متحررة من أفقها المألوف في الواقع المرئي ، لتتخطى الحدود المكانية في هذا الواقع المتشيء والمتجسد إلى واقع لا مرئي يستقدم الجمال الخالص من خلال صيغ بنائية كلية تنفتح فيها الأنساق البنائية على زمن مفتوح تناشد أبعاداً بنائية موسيقية .

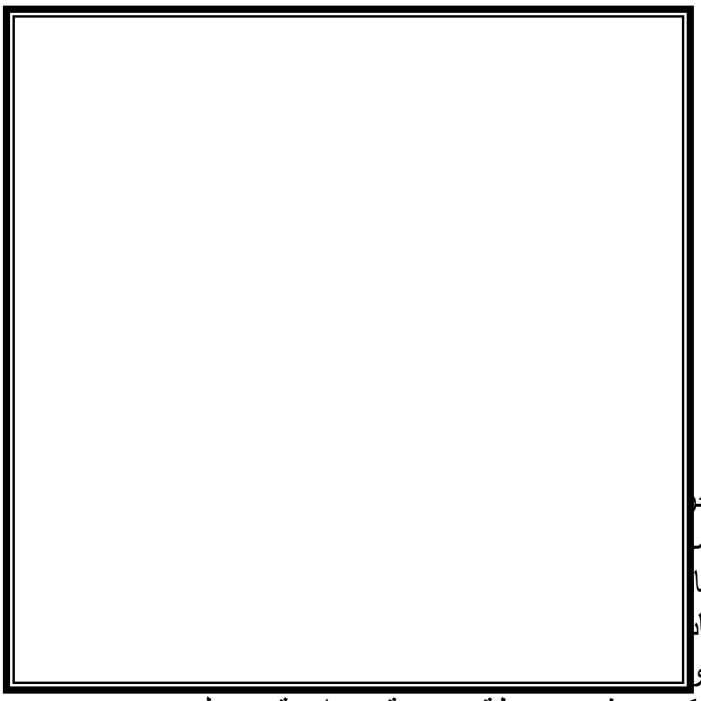
أحدث (كوبكا) على مسطحه التصويري تضاريس لونية بما يجعل تكويناته هذه تقترب من التضاريس الأرضية وهو في عمله هذا اراد أن يؤكد حقيقة القوى الفاعلة في تركيب أنساق الموجودات الكونية وإظهار طبيعة النظام الكلي فيها ليركز على فعل هذه القوى في الموجودات دون أشكال الموجودات ذاتها ، فالخطاب البصري في هذا المنجز الفني يفصح عن طبيعة النسق البنائي الذي يمكن إمساكه من خلال الإيقاع الذي يظهر في ترديد أنواع الدرجات والنغمات اللونية إذ يمكن أن يستدل على إن هذا القانون النسقي لبنائية الشكل الخالص وفي اختزالاته تلك كان موجهاً لأحداث صيغة كلية ملخصة للفرديات المادية ذات الطبيعة المجسدة ، وبهذا حقق الفنان نوعاً من الاندماج بين حركة الأنساق البنائية في الشكل الخالص وحركة الأنساق الكونية التي تعتمل خلف مظاهر الأشياء التي تظهر المكونات المادية متتابعة بشكل منتظم فهذه القوانين الكونية بصيغتها الكلية والشاملة ، لا يمكن موضعتها أو تحديدها أو تجسيدها إلا من خلال ملاحظة تأثيرها على مظاهر الأشياء وإظهار قوتها الفاعلة في صيغة كلية تستهدف الجوهر اللامرئي وتحقق اختراقاً للحواجز المادية .

إن الإيقاعية البنائية هذه أفصحت بأن الشكل الخالص خضع إلى عملية جدلية بين الصورة (الفكرة) في الذهن والصورة الحسية (العمل الفني) من حيث هو نتاج فنان ، فتبعاً لأنظمة البنية* ، فإن الصورة تستخرج من النظام الكلي بفعل ذات الفنان من خلال النظام الإبداعي إذ يحيلها إلى نظام من التشكلات والبناءات الشكلية الملموسة كعمل فني ، هذا يعني إن حركة الصورة من الوجود بالقوة في حالة أقرب إلى الهيولي عندما تكون فكرة في الذهن فتتحرك إلى الوجود بالفعل كنتاج محسوس ، وبهذا يعني أنها تمتلك طاقة الصيرورة ، وهي تعني أيضاً إن وجودها ليس وجوداً ساكناً بل هي تمتلك من الطاقة الدينامية ، لذا فإنها تمتاز بالصيرورة والتشكل بفعل الذات المبدعة ، التي تظهرها متجلية بطريقة حسية ، ومن هنا نجد إن المنظومة البنائية الإيقاعية التي تبحث عن فكرة جمالية خالصة قد أظهرها (كوبكا) في اللون إذ امتلك من الدرجات اللونية بما يجعل النسق البنائي ينفتح على أزمنة متتابعة فأحدث تناغمات إيقاعية في الألوان الحارة وقابلها بتناغمات في الألوان الباردة وهذا يقترب من التآلفات الموسيقية ، حيث تعتمد على هارمونية صوتية تتكون من الدرجات العالية النغمة وتتقابل مع الدرجات الصوتية الواطئة (القرار) .

وعلى ضوء ما تقدم يمكن أن تتضح الأبعاد المفاهيمية الجمالية للشكل الخالص التي يمكن أن تستشف من خلال المنظومة العلاقاتية للشكل في هذا المنجز الفني ، حيث تجسد هذه البنائية مقولات فلسفية تقترب من طروحات (افلاطون) عن الجمال الخالص إذ أكد أن الأشكال المجردة تقترب في جمالها من الموسيقى الخالصة، وهذا يعود إلى انقطاع هذه الأنساق البنائية عن الشيئية ومغادرتها للصفات المادية التي يتجسد بها الشكل المرئي وإحالتها إلى محض علاقات بصرية لتحقق بذلك الإحساس الجمالي الخالص الذي تولد ذهنياً لدى الفنان من خلال العمليات التحليلية الاستاطيقية التي تحدس الحقائق الجمالية بصيغتها الكلية ، فالجمال الخالص يتشكل في هذه الأنساق التي انفصلت عن موضوعيتها المادية وبهذا يحقق (كوبكا) أيضاً مقولات (كانت) في الجمال الخالص ، فهذا الشكل حمل جماله في ذاته وغايته الجمالية دائمة وكامنة فيه وهو نتاج صادر عن حرية المخيلة ولا تصفه المنطقيات والقوانين العقلية الاستدلالية فهو جميل بتلقائيته التي تستبطن القانون الجمالي الكلي الجوهري بصيغ بنائية شكلية خالصة .

* ينظر المبحث الرابع (ص١٦٧-١٦٨) .

نموذج (١٢)
اسم العمل : برودواي بوغي / ووغي
اسم الفنان :بيت موندريان
المادة : زيت على كانفاس
القياس : ١٢٧×١٢٧سم
تاريخ الإنتاج : ١٩٤٢-١٩٤٣ .
العائدية : متحف الفن الحديث / نيويورك



يمثل هذا المنجز الفني أنموذجاً للاتجاه التجـ
بيت موندريان) ، يظهر البناء العام في هذا العم
وحدات هندسية صغيرة تعتمد شكل المربع وأنما
الأحمر) . تتخلل هذه الشبكة أشكال هندسية بمساحا
الهندسية، نتيجة لتتابع التقاطعات الخطية العمودية و
من الخطوط الأفقية والعمودية المتعددة ، فأصبح التكوين يشبه خريطة هندسية معمارية ، وعلى النحو الذي أصبحت فيه هذه الأشكال بصيغ مسطحة تغطي اللوحة بكاملها التي أقصيت عنها فضاءات المنظور التقليدي ، فأصبح فضاءها هو الآخر مسطحاً (لا بعدياً) وبلون أبيض ليبلغ مرحلة اللاتناهي .

في مثل هذه الأحوال تذكر المعالجات البنائية بتطبيقات قوانين (الجشطالت) في إدراك الشكل ، فالأشكال المجردة الملونة تشير إلى الأتساق الموجب في بنية اللوحة ، أما الأرضية البيضاء ، فتشير إلى الأتساق السالب .

وعلى وفق بنية الشكل المجرد في هذا العمل الفني الذي يمثل أحد خلاصات (موندريان) الجمالية التي توصل لها من خلال بحثه عن الجوهري والنقي الخالص ، إذ وجده في الشكل المجرد الهندسي عندما انتهج التجريد الرياضي الصارم في بنائية الشكل الفني باعتماده الخط المستقيم لما يمثله من حالة نقاء خالصة في استقامته المطلقة ، واستنفار الجمال الخالص الكامن فيه إذ أنه جمال في ذاته ولذاته ، الذي يمكن أن يوظف كمنطلق ومبدأ بنائي تسير وفقه بنائية الشكل من خلال تعارضاته وما ينتج عنها ، فقد عوّل الفنان في معالجاته البنائية للشكل تماماً على الخطوط المستقيمة المتقاطعة عمودياً وأفقياً ، لتتولد بالضرورة الزوايا القائمة ، والملاحظ هنا ، إن هذه الخطوط باتجاهيها وفق هذه الصيغة المجردة ، هي تلخيص عن جميع أنواع الخطوط وعن اتجاهاتها المختلفة كحالات فردية متعددة للخط ، بل وحتى الخطوط المستقيمة ذات الاتجاهات الأخرى ، ليلخصها بحالة واحدة كلية هي الخط المستقيم العمودي المتقاطع مع الخط المستقيم الأفقي كحالة متعارضة له، فضلاً عما تمنحه هذه الخطوط من انطباع الاستقامة في التدفق وديمومة الحركة على نحو ثابت ومستمر ، لتتسق مع جوهر حركة كونية شاملة . وهذا ما يفسر استبعاد (موندريان) استخدام الخطوط المائلة والمنحنية التي يتم اللجوء إليها في تحديد الأشكال المكانية الجزئية المحددة ذات الطابع الفردي ، والحركة المنظورية المقيدة . ومن المفيد هنا أيضاً القول بأن هذه الصيغة في التشييد، عولت كثيراً على الفعل

البصري لطاقات الخط المستقيم في تركيبته المتعامدة ، ليصبح جزءً من القوانين الكونية في تبنيه لقوانين التعارض والتنافر والائتلاف .

أما عنصر اللون فقد آتى استكمالاً لهذه الرؤية الجمالية التجريدية الخالصة ذات الطابع الكلي الشمولي ، فقد اقتصر (موندريان) على الألوان الرئيسة الأساسية الثلاث (الأصفر ، الأزرق ، الأحمر) ، إذ إن هذه الألوان لا يمكن اشتقاقها من ألوان أخرى ، فهي تمثل معطى أولي عام وكلي لجميع الألوان الفردية التي يمكن اشتقاقها منها ، وهي تمتلك جمال نقي خالص في طبيعتها ، وبطبيعة الحال ، فإن هذه الألوان تأتي هنا لتلخص جميع الألوان الأخرى ، التي تظهر كظواهر فردية جزئية في العالم المرئي المتغير ، من خلال الأشكال المتجسدة في الأشياء ، وبهذا فقد اعتمدت بنائية الشكل التجريدي الخالص لدى (موندريان) على عناصر بنائية هي نفسها مجردة وخالصة ، فالخط واللون امتلكا الجمال الخالص في طبيعة كيانهما ، والأشكال الناتجة عن هذه العناصر لا يمكن أن تحيل العمليات الإدراكية إلى مرجعيات الحسية المباشرة في أشكال العالم المادي ، فهذه الصيغ والتراكيب الشكلية المجردة تتجاوز الأحاسيس الفردية للذات الحسية ، باتجاه أحاسيس نقية خالصة من صنع الجمال وذات طبيعة كلية ، فالشكل هنا استهدف الحقيقة الجمالية ذاتها ، فظهرت مجردة خالصة من أي ارتباطات أخرى حيث يقول (موندريان) في ذلك : " في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الإنسان الجديد أحاسيس الغم والمسرة والنشوة والحزن والفزع ... في غمرة عاطفية مستديمة من صنع الجمال ، تستخلص هذه الأحاسيس نقية رائقة " (١٠، ص ٢١٤) .

إن الأسلوب البنائي الذي اتبعه (موندريان) في تشييد الشكل الخالص في هذا العمل الفني ، يظهر بأنه نفذ هذه التشييدية بآلية هندسية وفق منطق عقلي رياضي ، بتأليف ذو مسحة هارمونية موسيقية ، فقد ابتعد عن البناء الهندسي العلمي البحت وظيفي ، وجاهد أن لا يكون بناءه زخرفياً محض ، من خلال ابتعاده عن رتابة التكرار وإيقاعاته الثابتة ، بل حقق انتقالات وتآلفات خطية ولونية يمكن أن توصف بفرادتها المبتكرة ، وتشكل مقترباً من نظام البناء في الموسيقى الخالصة ، فمن خلال الانتقالات بين التركيبات الرئيسة والأفقية الهارمونية للون والشكل أو الخطوط المتقابلة ، فمن شأن هذا أن يخلق وحدة بنائية شكلية ناتجة عن التوافق والتعارض والتنافر على السواء ، وتبعاً لهذا المبدأ البنائي ، فإن الموسيقى تنطوي على مثل هذه السياقات البنائية في التعارض والانسجام بين النغمات المتنافرة ، ويمكن التوصل إلى هذه الحقائق الجمالية الخالصة من خلال تفحص المبادئ والمعالجات البنائية التي سار عليها الشكل أثناء عمليات التشكل .

إن المعالجات البنائية ، ونظم العلاقات التي تتحكم ببنائية الشكل الخالص ، تفصح إن (موندريان) عمد في هذا المنجز على إيجاد أنساق بنائية انسجاماً مع مبدأ المتضادات وإيجاد تآلفها ، فقد اعتمد على وحدة بنائية هي شكل الزاوية القائمة ( ) والناتجة من تعامد محورين متعارضين ، هما المحور العمودي ( ) والمحور الأفقي ( ) . واستخدم هذا المبدأ الهندسي كمبدأ بنائي في الشكل الفني ، ومن خلال وجود تضاد للزاوية القائمة ، والخطوط المستقيمة ، يمكن أن ينشأ شكل هندسي . فإذا كانت هناك زاوية أسفل اليسار ( ) فهناك بالمقابل زاوية أعلى اليمين ( ) وبالتالي ينشأ هذا الشكل من خلال امتداد الخطوط كمدرك يوحي بشكل مغلق ( ) فيحتم ظهور زوايا متضادة أخرى وظهور شكل المربع ( ) ، ويظهر في هذا الشكل التعادل والتآلف بين القوى المتضادة ، وتعادل نسب العناصر ، فهو يكشف عن حالة من الثبات الكلي والعام . ويظهر من هذه النسقية البنائية أيضاً تضاد في الخطوط نفسها ، وفي نفس الوقت يتحتم تآلفها ، فللخط الأيمن تضاد يوجد في الخط الأيسر ، وكذلك الحال للخط الأعلى والأسفل ، فضلاً عن إن هذه المنهجية الرياضية ومن خلال النظام العلاقاتي الذي ظهر بين العناصر فيه ، هذا البناء النسقي والتتابعية الإيقاعية ، تجعل عملية البناء والتشكل عملية مستمرة ومطردة ، فمن خلال امتداد الخطوط على استقامتها خارج حدود هذا الشكل تتكون زوايا متضادة متعاكسة ( ) مما يعني إن هذا الشكل الهندسي ، يمتلك طاقة دينامية في

إمكانية توليد المتضادات في العناصر وتآلفها ، من خلال اعتماده عنصر الخط المستقيم ، وما تمنحه صفة الاستقامة في التدفق والديمومة المستمرة .

وتبعاً لإمكانية تطور المنطق البنائي هذا ، اعتمد (موندريان) في هذا المنجز على مضاعفة الأنساق البنائية ، بأشكال هندسية تعتمد شكل المربع وتكراراته الملونة ، التي لها من الصغر نسبة إلى فضاء اللوحة اللامتناهي ، فيكون شكل المربع هو المبدأ البنائي الثاني (المتولد / المتطور) عن المبدأ الأول (الزاوية) ليصبح القيمة البنائية المتكاملة التي تستخدم في البنية التشكيلية العامة في اللوحة ، والتي تتشكل من تتابع المربع على عدد من المحاور العمودية والأفقية . وبهذا فقد أخضع هذا المبدأ البنائي في تشكيل أشرطة عمودية وأفقية ، من عملية تكرار هذا الشكل بإيقاع يضفي الحيوية والدينامية ، والتنوع لإظهار جماليات النسب بين العناصر القائمة على التوازن داخل نظام التصميم العام ، بما قد يعطي استثمار لأكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أخرى قائمة على توظيف ذلك الشكل المجرد من خلال ترديدات دون خروج ظاهر عن الأصل البنائي كقيمة أولى ، بمعنى آخر إن التكرار هنا لا يشير إلى الإيقاع الرتيب الزخرفي ، بل يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التصميم ذي البعدين (اللوحة) ، وهذا ما حققه (موندريان) من خلال تكرار تواترات الشكل الهندسي باعتماد الإزاحات للمساحات اللونية المتباينة وباستخدام ثلاث ألوان رئيسة هي: الأصفر ، الأزرق ، الأحمر . وبهذا أفصحت بنائية الشكل التجريدي الخالص في هذا الإنجاز الفني ، أفصحت عن قانون دوري لأوجه الكون ، تنتظم فيه الوحدة والتغيير من خلال إدراك سمات هذه التواترات في البناء الشكلي المجرد ، مما يمنح المتلقي شعوراً بضرورة توافر هذا القانون لأي بناء شكلي ، وبهذا أيضاً نخلص إلى إن الشكل التجريدي الخالص عند (موندريان) أفصح عن وجه الحداثة من خلال تضمينه الحركة والتغيير المستمر .

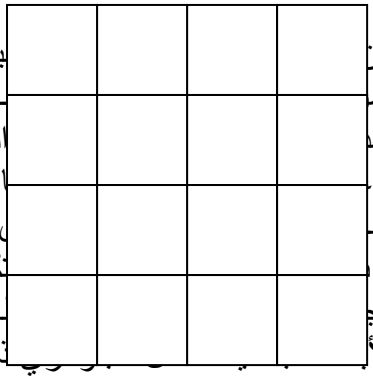
إن العناصر البنائية المتحررة من قيود الشكلية التشخيصية شرعت تستقي حياة خالصة بها من خلال تفعيل دورها الإيجابي في بنية الشكل التجريدي المتولد والمتشكل منها ، فالعناصر المتمثلة بالخطوط المستقيمة العمودية والأفقية ، والتي نتج عن تقاطعهما شكل الزاوية (الخطوة الأولى) في صياغة الشكل ، فقد حققت غرضها البنائي في الشكل التجريدي الخالص الذي اتخذ شكل المربع ، إلى جانب مساهمتها في إحداث توليفات وصيغ شكلية بنفس الطريقة انتشرت على سطح اللوحة لتظهر نظام التصميم العام من خلال اتخاذ مبدأ التعامد ، إذ أحدثت شعور لدى المتلقي باللانهائية من خلال مغادرتها بامتداداتها خارج إطار اللوحة ، لما تملكه من خواص تجريدية في ذاتها من اتجاهية واستقامة ، أما عنصر اللون الذي اقتصر على ثلاثة ألوان رئيسة خالصة ، فإلى جانب تحقيق الشعور بالبنية التجريدية في الشكل من خلال عنصر الخط ، فقد أعطى اللون مساحات مسطحة ، بانسجام المساحة الواحدة في الشكل الواحد ، فضلاً عن إعطاءه شعور بالبنية التجريدية في الشكل من جراء تجاوز تعددية الألوان وفرديتها في عالم المحسوسات المرئي (المتشيء) ، من جانب آخر فقد ساهم اللون في تفعيل ودفع دينامية الشكل من خلال اختلاف الأطوال الموجية ، مما دفع ببعض الأشكال الهندسية نحو الأمام وارتداد البعض الآخر نحو الخلف .

ومن خلال ما أفرزته الأنظمة العلاقاتية لبنية الشكل الخالص هذا ، من أنظمة نسقية تظهر الشكل الخالص بطابع الكلية المميز له ، والذي جاء من خلال تعامدات متعارضة وزوايا متضادة تأتلف بحكم قانون النسقية . فقد احتل مبدأ التضاد بين المحاور المتعارضة ليشمل بناء اللوحة ، ويطبع تشكلها البنائي العام الكلي ، حيث تم الانتقال وفق هذا المبدأ من عملية تشكيل شكل المربع إلى إنشاء محاور طولية متعددة لتتقاطع مع محاور أفقية متعددة أيضاً ، إذ ينتج عنها أفاريز من أشكال هندسية تتخذ شكل المربع وحدة بنائية .

وبهذا نجد إن هناك وحدة قائمة على عدد من الأنظمة المتضاعفة بدلاً من النظام الواحد ، مما يخلق مزيداً من القيم الاستاطيقية تتبلور من خلال تكاملية بناءاتها المنضبطة الإيقاع ، إذ يأخذ الشكل صفات البنى المنسقة . من هذا نستنتج إن بنائية الشكل الخالص الهندسي لدى (

موندريان) تتسم بتقبل التعددية والامتداد في التشكل بالاعتماد على نفس المنطق البنائي الذي يرتكز على نسق الأضداد .

لذا فإن شكل المربع وما يحمله من خصائص بنية هندسية ثابتة وصلبة ، قد أحاله (موندريان) وأخضعه لبنية جمالية خالصة ، بعيداً عن وظيفته الهندسية العلمية ، فأعطاه حالة دينامية يولد ويتوالد إلى أنماط شكلية فنية ، وبمساحات واسعة تارة وصغيرة تارة أخرى ، وبألوان متباينة مختلفة ، ويمكن أن نجد ذلك واضحاً في الأشكال التي اتخذت مساحات أوسع في الجهة اليسرى من اللوحة واليمنى ، وبهذا فقد حقق الفنان انتقالات لونية وشكلية أشبه بالانتقالات التأليفية في الشكل الموسيقي ، إذ لا يمكن أن يتشكل الشكل الموسيقي من خلال التتابعية الهارمونية للسلم الواحد ذو النغمة الواحدة ، بل من خلال الانتقالات والفواصل الزمنية التي قابلها (موندريان) بالفواصل الفراغية المكانية . فإذا حصل ذلك بأن استخدم (موندريان) صيغة واحدة وثابتة في شكل المربع ولونه فستظهر بنائية اللوحة بالشكل الآتي :



فبالرغم من إن ية مقيدة على ضوء الحدود الهندسية التي تحدد صيغة شكل الم ي ذو أبعاد ثابتة في تناسبها ، إلا أن (موندريان) قد أحال ه المربع إلى صيغة دينامية وأظهر أبعادها الجمالية من خلال إيقا ا المكانية على المسطح التصويري فأحدثت تناغمات بصرية تكش ، وكأن (موندريان) قد أظهر مرجعيات فكرية وجمالية متأثراً ا تكعيبية ولكنه غاص فيها إلى أبعد مدياتها ليصل إلى الحقيقة الج ك الطروحات رؤيته الجمالية هذه عندما أظهر نقاد التكعيبية الأ ذو البناء الهندسي بخلاف الشكل الهندسي المحض هندسي إذ أكدوا على إن " ما يقال عن إن الشكل له حالة بنائية ثابتة ينطبق على الشكل الهندسي ، المحض هندسي ، الهندسة علم أما الرسم فهو فن ، الهندسي يقيس بينما الرسام يتذوق " (٥٥ ، ص ١٧٢) .

وتبعاً لما تقدم فإن المنظومة البنائية التي أقامها (موندريان) في معالجة بنائية الشكل الخالص تنطوي على مرتكزات مفاهيمية وأبعاد جمالية فكرية ، حيث يمكن أن تظهر أبعاد رؤيته الجمالية المجردة ، إذ تأثر بالمفاهيم (الثيوصوفية)* ، وما وجده في النظام الطوباوي ، الذي اقترحه القس (شونميكرز) في الرياضيات التشكيلية ، التي تعتمد حكم النسق الأساس للأضداد ، والذي تمثل في شكل الصليب أو تقاطع الخطوط العمودية مع الأفقية ، فالخط المستقيم العمودي ، الذي يمثل المبدأ الأول يتعارض مع نفسه في صورة خط أفقي . هذا التعارض وجد فيه (موندريان) انطلاقته البنائية الجمالية كمبدأ بنائي جمالي اراد أن يظهره ليشغل فضاء اللوحة فأراد أن يوحي للمتلقي من خلال الامتدادات التي أبقاها مستمرة بأن هذا التعارض يمتد خارج إطار اللوحة ، ليمثل قانون كوني عام يتركب منه جوهر الوجود . وهذه الأفكار ذات الطبيعة المجردة والنظرة الصوفية تقترب من طروحات الفيثاغورين ونظرتهم للجمال عندما أحالوا العالم إلى عدد ونغم إذ تتآلف المتضادات المتعارضة فتنتج هارمونية من المتواليات . بل ويجد الباحث إن هذا الأسلوب في التفكير البصري المجرد يسير في الذهن على وفق منطق رياضي غرس في

* الثيوصوفية : تعني معرفة الخالق بطريقة الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كلاهما ، وقد تأثر (موندريان) بطروحات القس (شونميكرز) الكاثوليكي الذي انقلب ثيوصوفياً واقترح نظاماً طوباوياً أطلق عليه (التصوف الإيجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) للمزيد ينظر المبحث الرابع ، ص١٢٨ .

العقل الإنساني ، إذ وجدت أمثلة تقترب من هذه الأشكال في العصر الحجري القديم . ينظر الشكل (٩) .

إن بنائية الشكل الخالص لدى (موندريان) قد اتخذت مساراً جمالياً ذو منحى هندسي ، لتترجم بذلك طروحات (أفلاطون) في الجمال المثالي حيث رأى إن الجمال الخالص يتموضع في الخطوط المستقيمة والزوايا والأشكال الهندسية الناتجة عن ذلك فهذه الأشكال تمتلك متعتها الجمالية في ذاتها دون أن يكون هناك ما يستدعي لجمال حسي في العالم المادي المتشيء ، فهذه الأشكال الخالصة تحاكي جمال مثالي مطلق متسامي عن النسبي ويمكن أن يستخلص من العقل الخالص ، ففي هذا العمل الفني سلك (موندريان) سلوكاً ميتافيزيقياً في رؤيته للجمال حيث رحل الأنساق البنائية في اللون والخط إلى مدركات عقلية ذهنية وأنفصل تماماً عن المدركات الحسية التي تستميل الذهن إلى العالم المرئي وبهذا حقق بجلاء توصيفات الجمال الخالص وتموضعاته في أشكال مثالية أفلاطونية تتجاوز السياقات البنائية ذات المنحى الواقعي فأبعد عن الشكل كل ما هو متغير وطارئ ليصل إلى الجوهري الخالص عبر توليفات بنائية هندسية ليحقق النقاء الخالص والكامن في الشكل التجريدي وبهذا يصل (موندريان) إلى منظورية صافية في الشكل (Pure Visibility) فالشكل الفني لديه أصبح شكل صرف متعال عن أية غرضية نفعية أو أخلاقية أو لذة بيولوجية ... وبهذا المعنى يكون الشكل المجرد الخالص المعيار الوحيد للجمال الفني ، الذي نادى به (كانت) حيث اقر إن (الجمال الخالص يكمن في الشكل الخالص) .

ملحق رقم (١)

عينات البحث

رقم العينة	أسم العينة (اللوحة)	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
١.	تجريد أول بالألوان المائية	فاسيلي كاندنسكي	ألوان مائية	٤/١ ١٩ ×٢٥ إنج	١٩١٠	مجموعة نينا كاندسكي/باريس
٢.	تكوين بالألوان	بيت موندريان	زيت على كانفاس	٤/١ ١٩× ٢٣ سم	١٩١٨	*
٣.	تشكيلات دائرية	روبرت ديلوني	زيت على كانفاس	١٠٠× ٦٨.٥ سم	١٩١٢-١٩١٣	مجموعة سونيا ديلوني/ باريس
٤.	رسم تفوقي (سوبرماتي)	كازمير مالفتش	زيت على كانفاس	٨/٥ ٢٧ × ٨/٥ ٣٤ أنج	١٩١٦	متحف ستيدليجك / امستردام
٥.	تعشيق/ تكوين(٥)	تيوفان ديسبرج	زيت على كانفاس	١٠٠ ×١٠٠سم	١٩٢٤	متحف ستيدليجك / امستردام
٦.	فلل فولنتين	بول كلي	زيت على ورق مقوى	٤/١ ١٩ × ٨/١ ١٤ أنج	١٩٢٦	متحف الفن الحديث / باريس
٧.	السطوح العمودية	فرانتسك كوبكا	زيت على كانفاس	١٥٠ ×٩٤ سم	١٩١٢	المتحف الوطني للفن الحديث / باريس
٨.	الشبكة الملونة	موهلي ناجي	زيت على كانفاس	٧٥×٥٨.٥سم	١٩٢٢	مجموعة السيد والسيدة بورتن تريمان
٩.	الأفاعي السوداء	ويلي بومستر	زيت على ورق صلب	٦٥×٨١سم	١٩٥٠	مجموعة فيونسيبال الفنية / بون
١٠.	تكوين(٤)	فاسيلي كاندنسكي	زيت على كانفاس	١٥٩.٩× ٢٠٠.٥سم	١٩١١	مجموعة نوردرين وويست فولن الفنية / دسلدروف
١١.	امتنان	فرانتسك كوبكا	زيت على كانفاس	١١١×١٠٨سم	١٩١٢	متحف الفن الحديث / باريس
١٢.	برودواي بوغي/ووغي	بيت موندريان	زيت على كانفاس	١٢٧×١٢٧سم	١٩٤٢-١٩٤٣	متحف الفن الحديث / نيويورك

● (تعذر على الباحث إيجاد عائدية لهذه اللوحة) فصورت من كتاب الفن الحديث .
Glay, Jean : Modern Art -١٨٩٠-١٩١٨ Octopus Books Limited London .١٩٧٨.p.٢٠٨ .

عرض النتائج:

كشفت هذه الدراسة عن جملة من النتائج توصل لها الباحث استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث ، فضلاً عما جاء به الإطار النظري، وهذه النتائج تعرض على الوجه الآتي :

١. أظهرت المنظومة العلاقاتية التصويرية في بنائية الشكل الخالص ، انها حققت سمات الجمال الخالص والمجرد، تبعاً لطبيعة الأنساق البنائية المجردة التي تنظم حركة وعلاقات العناصر مع بعضها البعض لتكوين صيغ شكلية مجردة ، وهذا جاء بسبب خرق الرؤية التقليدية القائمة على واقع المدركات الحسية المباشرة واعتماد رؤية جمالية تنهض على مدركات ذهنية ذات طبيعة مكثفة وملخصة تظهر صيغ كلية مجردة للشكل وتبعد عنه السمات الشيئية الفردية في التجسد الواقعي المرئي. فقانون النسق البنائي المجرد حرر العناصر البنائية في علاقاتها التشييدية من النسبي إلى المطلق ، حيث شكلت العناصر (الخط ، اللون، المساحة، الملمس...) علاقات بنائية مجردة بصيغ تسطيحية تتفاعل في مستوى المسطح التصويري الذي ابتعدت عنه نقاط التلاشي والمنظور اللوني والخطي المتناهي واعتماد منظور تسطيحي ثنائي الأبعاد ، وهذه السمات ظهرت في جميع نماذج عينة البحث.

٢. ان الشكل الخالص يتكون من خلال تآلف العناصر البنائية وفق صيغ تسطيحية تمتد بموازاة المسطح التصويري، وهذا جاء نتيجة للتعامل مع العناصر البنائية وفق السياقات الآتية:

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

ب. يستخدم اللون بصيغة تسطيحية في معالجة الشكل دون تأكيد التظليل اللوني أو قيم ودرجات لونية متدرجة بما يحقق تكور السطح أو تجسيمه للإيحاء بالعمق، بل جاء التلاعب بالدرجات اللونية الخالصة بما يؤدي إلى سحب الأشكال إلي مستوى سطح واحد. كما يظهر ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

ج.يستخدم فضاء اللوحة بوصفه عنصراً فاعلاً يتداخل مع المنظومة البنائية في بنائية الشكل الخالص، فتبعاً للسمات التسطيحية التي يتسم بها الرسم التجريدي، فان الفضاء يستخدم بصيغة تسطيحية أيضاً ويتجاوب مع الشكل لوناً وملمساً.

٣. اتخذت بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث مسارات رئيسية في طبيعة تشييد البنية التجريدية وطريقة تآلف العناصر فيها، فهي تظهر بشكل عام على وفق الأساليب الآتية:-

أ. بنائية تجريدية ذات منحى هندسي تتبع منطق عقلي رياضي في توجيه النسق البنائي، حيث يظهر الشكل الخالص محكم الاتجاهية والأبعاد، كما في نماذج العينة (٢) (٤) (٥) (٧) (٨) (١٢).

ب. بنائية تجريدية ذات منحى تعبيري تتبع العفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل وتعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية حيث تؤكد على نسقية حرة للوصول إلى أشكال تجريدية لا منتظمة استهدفت إظهار الانفعال الوجداني الحر

في الخط واللون والتعبير عن النفس وضروراتها الداخلية، وهذا يتمثل في النماذج (١) (٩) (١٠) (١١).

ج. بنائية تجريدية متحررة من أية سياقات ثابتة فهي تحاول ان تجمع بين الأسلوبين السابقين حيث تخفف من وطأة المنطق العقلي وتصعد من قيمة الانفعال الوجداني في النسق البنائي وكما يظهر ذلك في نماذج العينة (٣) (٦) (٧).

٤. تنوعت بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث وتوزعت بين المنظومات البنائية المركبة والمعقدة كما في النماذج (١٠) ، (١٢) والمنظومات البنائية البسيطة والمختزلة كما في النماذج (٧) (٨).

٥. ظهر أن بنائية الشكل الخالص قد أفرزت علاقات بنائية بين العناصر تبعاً لقانون البنية الذي حتم نوع العلاقة بين أي من العناصر البنائية وكما يلي:-

أ. علاقة الخط مع اللون:-

في الاتجاه التعبيري التجريدي ظهر ان الانتقالات الاتجاهية اللامنتظمة التي تتبعها مسارات الخط وتعرجاته ، تقابلها انتقالات لونية متنوعة وتبدل في الدرجة ضمن المساحة الواحدة . وهذا ما أظهرته نماذج العينة (١)، (٩)، (١٠)، (١١). أما في التجريد الهندسي ظهر أن طبيعة الخطوط الهندسية بصفاتها المنتظمة تقابلها مساحات لونية منسجمة دون انتقالات أو تدرج ضمن المساحة الواحدة. وهذا ما أظهرته نماذج العينة: (٢)، (٤)، (٥)، (٧)، (٨)، (١٢).

ب. علاقة اللون مع الملمس:-

أظهر المنجز الفني التجريدي التعبيري ان الملمس يزداد خشونة ليشكل سمة جمالية بنائية وقد أوعز الباحث ذلك نتيجة الأداء التلقائي السريع والانتقالات والتبدلات اللونية بما يؤدي إلى تداخل لمسات الألوان المختلفة مع بعضها البعض، ونتيجةً للتباينات الحاصلة بين الأطوال الموجية، إذ تجعل الملمس يظهر بصورة خشنة وهذا ما تظهره نماذج العينة: (١)، (٦)،(١٠)، وفي الشكل التجريدي الخالص الذي ينحو منحىً هندسياً فان نعومة الملمس تتكون نتيجة الانسجام في اللون الواحد الذي يظهر في المساحة الواحدة المحددة وهذا ما تظهره نماذج العينة: (٢)، (٤)، (٥).

ج. علاقة الخط مع الملمس:-

ظهر أن الخطوط اللامنتظمة والعشوائية ذات الاتجاهات المختلفة تعزز من قيمة الملمس الخشن، ولإحداث هذه العلاقة فان النسق البنائي يظهر الخط بصورته اللامنتظمة في السمك والاتجاهية وحركاته المتحررة من قيود التحدد والانغلاق حول المساحة اللونية بل أن الخط غير مقيد بحدود المساحة اللونية وهذا ما تحقق في نماذج العينة: (١)، (١٠).

٦. تقترب بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث من طبيعة التكوين في فن الموسيقى تبعاً للتقارب بين المنظومات البنائية التي ينطوي عليها النسق البنائي المجرد في كلا الفنين، حيث ينهض التكوين على نظام نسقي إيقاعي من شأنه أن يحدث تآلفات بين العناصر البنائية (الوحدات) ، فهذا النسق الإيقاعي يألف بين العناصر المتنافرة ويظهرها منسجمة متناغمة في المنظومة البنائية للشكل الخالص، وأظهرت نماذج عينة البحث، إن هناك منظومتين رئيسيتين تتبعهما بنائية الشكل الخالص. يمكن أن

تنطوي على نمطين من هذا النسق الإيقاعي تبعاً لطبيعة المعالجات التشييدية في الشكل المجرد، فهناك:-

أ. منظومة بنائية تعتمد إيقاع حر تكون فيه الوحدات البنائية (العناصر) غير متطابقة في أبعادها البنائية، فتكوّن تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغ غير متكررة ، تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في الخط واللون والشكل والمساحة . . . ويمكن تلمس مثل هذا الايقاع في نماذج العينة: (١)، (٩)، (١٠)، (١١).

ب. منظومة بنائية تعتمد إيقاع محكم تكون فيه ترديدات الوحدات البنائية (العناصر) مثل الخط، اللون، المساحة، الاتجاه... تتشابه وتتطابق في أبعادها البنائية وانتقالاتها الخطية واللونية فتكوّن تراكيب شكلية منتظمة متكررة على المسطح التصويري ويمكن رصد مثل هذا الإيقاع في النماذج: (٢)، (٤)، (٥)، (٧)، (٨)، (١٢).

٧. كشفت المنظومة العلاقاتية في بنائية الشكل الخالص وفي مختلف نماذج عينة البحث ، إنها استهدفت إظهار فاعلية قوى لا مرئية تعمل خلف مظاهر الأشياء، ويمكن أن تظهر آثار هذه القوى في صيغة قوانين جمالية مجردة ذات طبيعة كلية ملخصة ومكثفة كالانسجام والإيقاع والتناغم والتوازن، لذا فان الأنساق البنائية في بنائية الشكل الخالص تحاكي هذه القوانين، ففي نموذج العينة (٢) نجد أن بنائية الشكل الخالص تنهض على نسق (قانون) التوازن الذي أدى إلى توازن الأضداد الخطية واللونية بأبعاد بنائية محكمة الاتجاهية ، وهذا يعود إلى أن أحساسات (موندريان) الجمالية الخالصة بهذه القوى الفاعلة قد استدرج قوانينها الجمالية عن طريق فاعلية منطق العقل الخالص فظهرت القيمة الجمالية للانسجام تنهض على توافق الأضداد في نسق بنائي يتخذ منحى هندسي وهذا ما أظهرته أيضاً نماذج العينة: (٤)، (٥). أما في نموذج العينة (٣) فان بنائية الشكل الخالص اعتمدت على إظهار القيمة الجمالية للانسجام في نسق بنائي ينهض على إيجاد توازن وهارمونية بين الأضداد اللونية وهذا أيضاً ما أظهره نموذج العينة (١١).

وفي الرسم التعبيري التجريدي أظهرت نماذج العينة: (١)، (١٠) فاعلية تلك القوى وقوانيها الجمالية على وفق ما تظهره الحركات المرتجلة والتلقائية في الخط واللون ، فحاول (كاندسكي) أن يستقدم آثار تلك القوى الكونية اللامرئية عن طريق الانفعالات الوجدانية الخالصة ووقع حركة الروح على مظهر الشكل الذي أخذ في طبيعة بنيته المجردة أن يستجيب لحاجات روحية وضرورة داخلية، فأظهرت هذه الأشكال نسقاً بنائياً يفصح عن سياقات ثابتة في الطريقة التلقائية لتوالد الأشكال، فبالرغم من العشوائية والتلقائية المرتجلة إلاّ أن الأشكال تتساوق مع قوة انفعالية دافعة وخطوط حركة إيقاعية، إذ ينجم عن ذلك منظومة بنائية حرة وفي ذات الوقت منسقة ، فالعناصر البنائية تستجيب إلى هذا النوع من النسق دون سواه، إذ لا يمكن أن يدخل في هذه المنظومة البنائية صيغة شكيلية محكمة كالخط المستقيم والزوايا الحادة ، ومن هنا نجد أن طبيعة النسق التلقائي وان غيبت المدرك الحسي البصري وتحررت من ضغط المنطق العقلي الرياضي ، إلا أن الارتجالات كشفت عن حركة تواصلية في توالد الأشكال وجعلت التراكيب الشكلية الحرة تستجيب إلى الفعل الوجداني الداخلي المتسامي والمعبر رمزياً عن الضرورة الداخلية. وفي ذات الوقت تستجيب إلى القوانين الكلية. فيظهر النسق حركة تواصلية وإيقاعية دينامية منفتحة على المطلق.

٨. كشفت بنائية الشكل الخالص في مختلف نماذج عينة البحث ، عن تجسيدها للأبعاد الفكرية للجمال المثالي، فالبحث في المثال، والمتسامي، والمطلق، والجوهري، أوجد آلية تطبيقية استدعت معالجات بنائية مجردة فأظهرت أشكال خالصة حملت فكرة الجمال المثالي. وهذا حصل بفعل تحرير العناصر البنائية من قيود النسقية الموضوعية المبنية على الرؤية الحسية المباشرة في الأشياء المادية عبوراً إلى مغادرة صفات الجزئي النسبي إلى الكلي المطلق.

أ. ففي نماذج العينة: (٢)، (١٢) تتجسد فكرة الجمال المثالي محمولة في ثنايا الشكل الهندسي، وهذا جاء عن طريق خلاصات من البحث عن الجوهري التي قادت (موندريان) في النهاية إلى صيغة بنائية تنطوي على تقاطع الخط المستقيم العمودي والأفقي(+) فهذه الصيغة البنائية المجردة تترجم طروحات (أفلاطون) في رؤيته للجمال الخالص، وتدخل في تركيب وتشييد أشكال خالصة تتسامى عن تجسدات أشكال الواقع المرئي. إن هذه الصيغة البنائية شكلت فكرة ومبدأ بنائي كلي بنيت على أساسه رؤية تجريدية خالصة ذات منحى هندسي، حيث يمكن تفعيلها ومضاعفة أنساقها لإيجاد صياغات شكلية أخرى تنطوي على نفس المبدأ وهو ما أظهرته نماذج العينة: (٤)، (٥)، (٧). ومن هنا نجد أن فكرة الجمال المثالي جاءت محمولة على المطلق العقلي الذي تجلى في الأشكال الخالصة ذات المنحى الهندسي، حيث ينهض النسق البنائي في هذه المنظومات البنائية على صيغة الاستقامة في الخط المستقيم التي تحقق تتابعية واستمرارية في توالد الأشكال وتظهر طبيعة ديناميكية وتواصلية في النسق البنائي، فمنظومة هذا النسق البنائي تنفتح على أبعاد بنائية مطلقة.

ب. أما في نماذج العينة: (١)، (٩)، (١٠) فتظهر فكرة الجمال المثالي محمولة على المطلق الروحي، ففي هذا المنحى من الرسم التجريدي نجد أن (كاندسكي) قد أسس إلى آلية بنائية تعتمد الحركات المرتجلة والتلقائية في توالد الأشكال الخالصة ، وتبعاً لهذه المنظومات البنائية فإن التراكيب الشكلية تحقق الجمال الخالص بسبب تحررها من ضغوط المدركات المادية وفي ذات الوقت تستبعد من الشكل قيود المنطق العقلي الهندسي، فيظهر الشكل حينها مستوعباً حصيلة الانفعالات الوجدانية والروحية التي تبث بشكل شحنات في الأنساق المرتجلة ، فالطبيعة التشييدية لمثل هذه الأشكال تجعل النسق البنائي منفتحاً بشكل مطلق على السيكولوجية الداخلية، ومن هنا فان الحركة التلقائية اللاشعورية تظهر أن الشكل الخالص قد جسد جمال مثالي محمولاً على المطلق الروحي.

ج. وفي منحى آخر من الرسم التجريدي وتحديداً في نموذج العينة (٦) تظهر فكرة الجمال المثالي محمولة في شكل خالص ينهض على بنائية تعتمد نسقية مزدوجة تقع بين العقلي المنضبط والفعل التلقائي المتحرر فتظهر سمات الخالص منظوراً لها برؤية بدائية وفطرية تحاول أن تستشعر كينونات الأشياء وتضمن التراكيب الشكلية الخالصة رمزية روحية، فهي تؤكد حضور حيوي في هذه الأشكال التي تقترب من أشكال فنون الإنسان القديم.

٩. أسهمت الطبيعة اللاموضوعية في الرسم التجريدي الحديث بتصعيد فاعلية الذات وإظهار طبيعتها الخالصة في النسق البنائي الذي بات متحرراً من قيود الموضوعية، وتبعاً للمنظومات العلاقاتية في بنائية الشكل الخالص وعلى وفق ما أظهرته عينة البحث، فقد ظهرت هناك نماذج مختلفة للذات الخالصة تنسجم مع الأنماط البنائية

للشكل الخالص . ففي نماذج العينة: (٢)، (٤)، (٥)، (٧)، (٨)، (١٢)، فهذه النماذج أفصحت عن ذات عقلية خالصة تتبع المنطق العقلي ، أما في نماذج العينة: (١)، (٩)، (١٠)، (١١)، فقد أفصحت عن ذات حرة خالصة تتبع آلية تلقائية مرتجلة ، في حين نجد أن نموذج العينة (٦) تجمع بين سمات الأنموذجين السابقين . وعلى ضوء هذه المساحة من الذات وفاعليتها في النسق البنائي فان من شأن ذلك أن يمنح الفنان رؤية فنية استيطيقية خالصة ترفده أسلوبية متفردة وخاصة، بما يجعل من عمليات التشييد وتآلف العناصر أن تتبع آلية بنائية تتساوق مع إيقاعات الذات الداخلية الخالصة ، وعلى هذا الأساس فان النسق البنائي الخالص أظهر مرونة مطلقة تستجيب مع أي نموذج من نماذج الذات ، لذا تكشف بنائية الشكل الخالص عن أداء متفرد في التعامل مع اللون والخط وتقنية الأداء وحركة وتوزيع العناصر على المسطح التصويري ، فظهرت الأشكال في نماذج عينة البحث متفردة في كل نموذج من النماذج الشكلية لكل فنان من فناني الرسم التجريدي الحديث.

الاستنتاجات :

استناداً الى ما أظهرته نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي:

١. إن الرؤية الجمالية الخالصة للشكل الفني لدى الرسام الغربي، ارتكزت في أبعادها الفكرية المفاهيمية على وفق ما جاءت به الطروحات الجمالية في الفلسفة المثالية، التي كانت تنبذ الرؤية التقليدية القائمة على محاكاة الواقع المرئي، بل كانت مدعاة الى نزعة شكلية في الفن تجد أن بمقدور الشكل أن يقدم رسالة استيطيقية دون شرط احتكاكه

المباشر بصور الأشياء المادية ، وهي ترى إن الشكل المجرد بمقدوره أن يقدم متعة جمالية خالصة تقترب مما هي عليه في فن الموسيقى الخالصة.

٢. أسهمت الأساليب الأدائية والتقنية المختلفة في طبيعة معالجة بنائية الشكل في تيارات الرسم الأوربي الحديث ، برفد الأساليب الفنية التي أتبعت في معالجة بنائية الشكل الخالص، فشكلت هذه التيارات مراحل استكشافية لمواضع الجمال الخالص، أغنت المخزون الذهني للرسام التجريدي بمدركات شكلية مستخلصة ومكثفة عن طرائق وأساليب ومعالجات بنائية، وطبيعة استخدام الصيغ المجردة للون والخط، وبما يشكل روافد ومرجعيات أسلوبية للشكل الخالص.

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

٤. إن البحث عن صيغة شكل جوهري يحمل الثبات أمام المتغيرات الزمكانية، قاد الرسام الأوربي منذ (سيزان) صعوداً الى التكعيبية والتجريدية إلى إجراءات عملية أدائية في إنزال عنصر الهدم والتشويه والتجريد والبحث عن منظومات بنائية مفارقة للعالم المرئي المتشيء وذات طبيعة هندسية بغية الوصول إلى ما هو جوهري وثابت، أدى هذا المسار الى إرساء رؤية جمالية خالصة أوصلت التكعيبيين الى إنشاء تكوينات لأشكال تجريدية خالصة، وهذا ما توصل له (موندريان) في تجاربه الجمالية في تجريد الشكل المرئي وإحالته إلى مسطحات ملونة وخطوط مستقيمة متعامدة ، وكذلك هو الحال مع (فان ديسبرج) و (مالفتش) ، فضلاً عما توصل له (ديلوني) في تجاربه مع اللون الخالص في تكعيبيته الأورفية ،وهذا أدى إلى فتح آفاق جمالية واسعة باتجاه الرسم التجريدي الحديث ساعدت في إرساء المرتكزات والأسس التقنية والفنية في بنائية الشكل الخالص .

٥. سعى الفنان الأوربي في توجهاته نحو الرسم التجريدي لإيجاد فكرة الجمال الخالص من خلال أشكال مغايرة ومناهضة لأشكال الواقع المادي ، متوسماً في ذلك رؤية زاهدة في اللون والخط ومستلهماً أبعادها على ضوء المفاهيم الثيوصوفية، ليعكس التوجه الروحي الذي ظهرت أبعاده تشكل المنطلقات الفكرية للرسم التجريدي من خلال الطروحات الجمالية التي أفصح عنها رواد هذا الاتجاه في كتاباتهم وتنظيراتهم الجمالية ، كما هو الحال في طروحات (كاندنسكي) التي أسست لتياره الروحي في الفن، وطروحات الثيوصوفيين التي ألهمت (موندريان) رؤيته الجمالية التجريدية الخالصة، وهذا بدوره أرسى أسساً جمالية تطبيقية تنهض عليها بنائية الشكل الخالص من خلال الزهد في استخدام العناصر البنائية التي يتكون منها الشكل، حتى وصل الأمر بالفنان (مالفتش) أن يظهر في أحد أعمال الفنية مربعاً أبيضاً على خلفية بيضاء.

٦. إن الاستجابة الجمالية التي تظهرها بنائية الشكل الخالص وبالنظر لتخليها عن الموضوعية. فهي استجابة ومتعة مشابهة لتلك التي تحققها الموسيقى الخالصة ،

فالخطاب التصويري الذي تنهض عليه بنائية الشكل الخالص يكشف عن نوع من الاستجابة الإيجابية، نظراً لما يحمله من خصائص مجردة تحول دون توجيه الذهن في البحث عن مضمون إخباري أو صفات فردية ، بل إن الإحساس بالجمال يتركز على ما يحمله الشكل من صفات بنائية تعتمد تنظيم العناصر وفق قوانين جمالية ذات طابع كلي (كالانسجام ، التناظر، التكرار...ألخ) وهذه القوانين الجمالية بطابعها الكلي تثير الاحساس الوجداني بالشكل الخالص ، تبعاً لما توجده من توفيق بين العناصر المتضادة والمتباينة ، إذ يمكن أن تشتغل هذه الأبعاد الجمالية في المنظومات البنائية التي تنطوي عليها آليات التأليف والتشييد الموسيقي الخالص، وبهذا فان الصفة الخالصة لهذه القيم الجمالية تعمل على تكثيف مادة الإحساس أثناء تأمل مثل هذه الأعمال، وهذا يحقق مقولة الجمال الخالص في الشكل الخالص كما أطلقها (كانت).

٧. ان بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث لا تخرج عن كونها محاولات شكلية مجردة تحقق تطابقاً مع نماذج ادراكية ذهنية مغروسة في العقل الإنساني وهذه النماذج الإدراكية الذهنية تؤسس على أصول معرفة قبلية وهي تمثل صور ذهنية مجردة لمبادئ عامة في طبيعة الادراك وصيغ كلية يسير فيها الذهن من الجزئي الى الكلي ليتوصل الى طبيعة النظام أو القانون الذي يحكم الأجزاء في الكل وفي أي منظومة بنائية . وعلى هذا الأساس فان بنائية الشكل الخالص تظهر تفسير إدراكي محسوس لتلك الحقائق الذهنية اللامحسوسة ، وان طبيعة هذه الصور الذهنية تحافظ على نظامها البنائي الذي يمثل حقيقة ثابتة في الذهن تستجيب له نشاطات الذهن في التفكير والادراك وأثناء عمليات الأداء الفني، فقد أظهرت نماذج الأشكال المجردة في فنون الانسان القديم صيغ شكلية تقترب من أشكال الرسم التجريدي الحديث كما في الشكل: (٨) ، (٩) حيث يمكن أن نجد تطابقاً في النظام البنائي مع هذه الأشكال وأشكال الرسم التجريدي الحديث، فهناك تقارب بنائي في الشكل (٩) مع نماذج العينة: (٢) ، (٤) ، (٥) ، (١٢)، كما يظهر تقارب بنائي في الشكل (٨) مع نماذج العينة: (١) ، (١٠).

٨. إن معرفة الأساس النظري والتطبيقي للعناصر الفنية وطبيعة توزيعها ونظمها العلائقية وارتباطاتها الدلالية رمزاً ، واشارة، وتعبيراً ، أو بعلاقتها الفيزيائية من خلال اكتفاءاتها الجمالية الخالصة، منح هذا معرفة اثرائية وقدرة تحليلية على فك وتقصي المنطق الجمالي والرياضي الذي تتخذه الأشكال ذات البعدين في المسطح التصويري وبما يسهم في رفع الذائقة الجمالية، وتصاعدية فهم المتلقي للأنساق البنائية الشكلية الاستيطيقية الخالصة ، خطاً ولوناً وشكلاً وملمساً وإيقاعاً ، وأثر وانعكاس ذلك في تلقي وتحليل ونقد بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، فضلاً عن زيادة وعي الفنان بمعالجاته الفنية لأشكاله التجريدية الخالصة في خطابه البصري الحديث.

٩. إن طبيعة المعالجات البنائية في بنائية الشكل الخالص استلهمت الأبعاد الجمالية لمفهوم الحداثة تبعاً لما انطوت عليه الأنساق البنائية من صيرورة مستمرة في تقصي مطرد للجمال الخالص، فهذه الأنساق منفتحة على إيقاع مستمر دون أن تنغلق في بنية محددة ذات دلالات ثابتة، لذا فان بنائية الشكل الخالص تكون خاضعة لخلخلة وتغيير مستمر في تركيبة أنساقها التي أخذت تتجاوز كل شكل أنجز على الدوام فهي تحديث دائم في اللغة الصورية لأن هذه الأنساق تنفتح على المطلق اللامتناهي وتستقدم الآتي المتشكل باستمرار عبر جدلية الهدم والبناء. ومن هنا فان الشكل الخالص يرسي مفهوم الحداثة تبعاً لما ينطوي عليه من عمليات بنائية تنهض على جدلية مستمرة بين المتشكل

المحسوس والآتي القادم في الفكرة الخالصة ، نتيجة لرؤية جمالية متصاعدة ودائمة تؤدي الى ظهور حركة مطردة من التحولات البنائية في الشكل.

التوصيات :

في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليهما يوصي الباحث بالآتي:

١. إمكانية إغناء الدروس النظرية والتطبيقية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة دروس علم الجمال وفلسفة الفن والنقد الفني وعناصر الفن، بما يرسخ توسيع الطروحات التي تعنى بالرسم التجريدي الحديث مفاهيمياً وتطبيقياً.
٢. استحداث مرسم حر للرسم التجريدي من أجل تطبيق المفاهيم الجمالية للشكل الخالص في الدروس العملية لكليات ومعاهد الفنون الجميلة لأجل تنمية القدرات الجمالية للطلبة في هذا الاتجاه.
٣. إقامة المعارض الفنية المتخصصة بالرسم التجريدي بما لها من دور اثرائي يسهم في إغناء وتنمية الذائقية الجمالية للرسم التجريدي الخالص.
٤. الإفادة من هذه الدراسة من قبل طلبة الدراسات العليا وفي مجال الدراسات الجمالية خاصة.

المقترحات :

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:-

١. دراسة البنى المجاورة للشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث كالشكل الخالص في الموسيقى.
٢. دراسة آليات التلقي في الرسم التجريدي الحديث.
٣. دراسة الشكل الخالص في رسوم الأطفال.
٤. الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث بين الذاتي والموضوعي.
٥. الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث بين الحدسي والمنطقي.
٦. دراسة بنائية الشكل الخالص في فن رسم ما بعد الحداثة.
٧. جماليات تلقي الشكل في الرسم التجريدي والرسم الواقعي.
((دراسة مقارنة))

المصـــــــــادر :

المصادر العربية :

- القرآن الكريم .

١. ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
٢. ـــ ، ـــ : فلسفةالفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت .
٣. ـــ ، ـــ : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب.ت .
٤. اسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ .
٥. ـــ ، ـــ : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦ .
٦. افلاطون : فيدون ، الأصول الأفلاطونية ، ج١ ، ت : نجيب بلدي وآخرون ، المعارف الاسكندرية ، ١٩٦١ .
٧. ـــ : جمهورية أفلاطون ، ت : حنا خباز ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ب.ت .
٨. آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٥ .
٩. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) ، التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٠. باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١١. بدوي ، عبد الرحمن : أفلاطون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٣ .
١٢. ـــ ، ـــ : أرسطو ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٤ .
١٣. ـــ ، ـــ : أفلوطين عند العرب ، وكالة المطبوعات ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٧ .
١٤. برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، ١٩٧٠ .
١٥. برجسون ، هنري : الفكر والواقع المتحرك ، ت : سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ب.ت .
١٦. البزاز ، عزام ونصيف جاسم : أسس التصميم الفني ، المكتبة الوطنية ، دار الكتب ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٧. بيرمان ، مارشال : حداثة التخلف ، ت : فاضل جتكر ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، ١٩٩٣ .
١٨. توفيق ، سعيد محمد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .
١٩. الجبخانجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ .
٢٠. جرداغ ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون ، مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٥ .
٢١. جيجن ، أولف : المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ت : عزت قرني ، دار النهضة العربية ، مطبعة الكيلاني ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
٢٢. حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب.ت .
٢٣. ـــ ، ـــ : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج١ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ .

٢٤. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٢٥. دونسيل ، جي .ف : علم النفس الفلسفي ، ت : سعيد أحمد الحكيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٢٦. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٢٧. ديورانت ، ويل : قصة الفلسفة ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٢ .
٢٨. راجح ، أحمد عزت : أصول علم النفس ، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر ، ط١٠ ، مصر ، ١٩٧٦ .
٢٩. رايسر ، دولف : بين العلم والفن ، ت : سلمان الواسطي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٣٠. الرحيم ، أحمد حسن : الفلسفة في التربية والحياة ، مطبعة الآداب ، النجف الأشرف ، ١٩٧٧ .
٣١. ر،روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المامون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٣٢. ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ .
٣٣. ـــ ، ـــ : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٣٤. ـــ ، ـــ : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٣٥. ـــ ، ـــ : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٣٦. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ .
٣٧. سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال ، ت : محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ب.ت .
٣٨. ستولينتز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٣٩. سكوت ، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ت : عبد الباقي محمد ابراهيم ومحمد محمود يوسف ، مؤسسة فرانكيلن للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
٤٠. سميث ، أدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .
٤١. سوسة ،أحمد : حضارة وادي الرافدين ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٤٢. سيرولا ،موريس : الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .
٤٣. السيسي ، يوسف : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،١٩٨١ .
٤٤. شوقي ، اسماعيل : الفن والتصميم ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
٤٥. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
٤٦. ـــ ، ـــ : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ .
٤٧. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ج١ ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٧ .
٤٨. عبد الله ،عبد الكريم : فنون الإنسان القديم ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ .

٤٩. عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ .
٥٠. عبد الواحد ، علي فاضل : سومر اسطورة وملحمة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ٢٠٠٠ .
٥١. عدس ، عبد الرحمن ومحي الدين توق : المدخل إلى علم النفس ، دار جون وايلي وأولاده ، نيويورك ، ١٩٩٤ .
٥٢. عيد ، كمال : جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٥٣. الغزالي ، أبو حامد : أحياء علوم الدين ، ج١ ، ج٢ ، ج٣ ، دار الشؤون، القاهرة ، ب.ت .
٥٤. فال ، جان : طريق الفيلسوف ، ت : أحمد حمدي وأبو العلا عفيفي ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
٥٥. فراي ، أدوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٥٦. فيشر ، آرنست : الاشتراكية والفن ، ت : اسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
٥٧. قطاية ، سلمان : المدرسة الانطباعية (١٨٨٠-١٩٠٠) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ .
٥٨. كاسيرر ، آرنست : فلسفة الحضارة الإنسانية ، ت : إحسان عباس ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٦١ .
٥٩. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت .
٦٠. ـــ ، ـــ : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت .
٦١. كروتشه ، بنديتو : المجمل في فلسفة الفن ، ت : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .
٦٢. كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ .
٦٣. ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٦٤. ليونيللو ، فينتوي : خطوات نحو الفن الحديث ، ت : أنيس زكي حسن ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب.ت .
٦٥. لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٣ .
٦٦. مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه ؟ عناصر التكوين ، ت : هادي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣ .
٦٧. مايلرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : سعد المنصور ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
٦٨. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٦٩. مجاهد ، عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
٧٠. ـــ ، ـــ : فلسفة الفن الجميل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
٧١. مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٧٢. ـــ ، ـــ : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ب.ت .

٧٣. ـــ ، ـــ : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٣ .
٧٤. معوض ، أحمد : أضواء على شوبنهاور ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٥ .
٧٥. المنوفي ، محمود أبو الفيض : تهافت الفلسفة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٧ .
٧٦. مهدي ، ثامر : الجمالية ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٧٧. مولر ، جي .آي ، وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٧٨. مورتكارت ، انطوان : الفن العراقي القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٧٩. مونورو ، توماس : تطور الفنون ، ج١ ، ت : محمد علي وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٨٠. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٨١. نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط٢ ، ب.ت .
٨٢. هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
٨٣. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣ .
٨٤. هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج١ ، ت : صلاح برمدا ، دمشق ، ١٩٧٨ .
٨٥. هيث ، أدرين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٨٦. أليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، ت : جبرا ابراهيم جبرا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٤ .
٨٧. يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ .

المعاجم والقواميس

٨٨. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، المجلد الحادي عشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦ .
٨٩. الخياط ، يوسف : معجم المصطلحات الفنية والعلمية ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب.ت .
٩٠. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، المكتبة الأموية ، بيروت ، ١٩٧٨ .
٩١. كامل ،فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
٩٢. لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين : الموسوعة الفلسفية ، إشراف ، روزنتال ورودين ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
٩٣. مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، معجم اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
٩٤. وهبة ، مراد وآخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧١ .

الأطاريح والرسائل :

٩٥. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، دراسة مقارنة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .

٩٦. خضير ، عواد علي ، التحليل السيميائي للعرض المسرحي ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .

٩٧. الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٢ .

٩٨. الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .

٩٩. عبد الله ، أفراح لطفي : فلسفة كروتشه الجمالية ، دراسة مقارنة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، قسم الفلسفة ، ١٩٩٤ .

١٠٠. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .

الدوريات والمجلات :

١٠١. برادة ، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، العدد ٣ ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٤ .

١٠٢. الدليمي ، سمير علي : جدل الصورة بين الفلسفة والفن ، آفاق عربية ، العدد ٢ ، السنة الثانية ، ١٩٨٥ .

١٠٣. سعيد ، خالدة : الملامح الفكرية للحداثة ،مجلة فصول ، العدد ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

١٠٤. عبد الحميد ، شاكر : دور اللون في فن التصوير ، مجلة الفيصل ، العدد ١٥٤ ، السنة الرابعة عشرة ، دار الفيصل الثقافية ، الرياض ، ١٩١٠ .

١٠٥. كاندنسكي ، فاسيلي : كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، العدد ٢ ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة لندن ، ١٩٨١ .

١٠٦. المطلبي ، عبد الجبار : النقاد والشعر – أفلاطون ، مجلة الكاتب العربي ، العدد ١٨ ، الأمانة العامة لأتحاد الأدباء والكتاب العرب ، العراق ، ١٩٨٢ .

١٠٧. وادي ، علي شناوة : العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي المعاصر والفكر الفلسفي الجمالي المثالي ، مجلة كلية المعلمين ، العدد ٢٤ ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، ٢٠٠٠ .

١٠٨. الكاتب مجهول ، مونيه : آفاق عربية ، العدد ١٢ ، كانون الأول ، ١٩٨٧ .

١٠٩. الكاتب مجهول ، التعبيرية : آفاق عربية ، السنة الثالثة عشر ، آيار، ١٩٨٨ .

المصادر الأجنبية :

١١٠. Arnheim , Rudolf : Visual Thinking . University of California press , U.S.A. ١٩٦٩ .

١١١. Bythe , Editors of time – life Book : Seven Centuries of Art, New York , ١٩٧٠ .

١١٢. Etienne, Qilson : form and Substances in the Art , U.S.A. ١٩٦٦ .

١١٣. Glay , Jean : Modern Art , ١٨٩٠-١٩١٨ Octopus Books Limited , London . ١٩٧٨ .

١١٤. Hornby , A.S. : Oxford Dictionary , Oxford University press, London, ١٩٧٥.

١١٥. Pohribny , Arsen : Abstract painting , New York . phoidon press Limited , ١٩٧٩ .

١١٦. Wong , Wucius : Principles of Two Dimensional Design , printed U.S.A. ١٩٧٢ .