Concept of colour rhythm and its applications in Kandinsky's paintings

A Thesis

Submitted to the Council of the College of Arts Education

as a Partial Fulfillment of the Requirements of

a Master Degree in Plastic Arts

By:

Mahmoud Shakir Nia'ma

Supervised by:

Dr. Kahdum Murshid Tharib

Babylon

٢٠٠٥ ١٤٢٦

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

مفهوم الإيقاع اللوني وتطبيقاته في رسومات كاندنسكي

رسالة مقدمة إلى
مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية

تقدم بها

محمود شاكر نعمة شبّر

بإشراف :
أ. م. د. كاظم مرشد ذرب

١٤٢٦ هـ بابل ٢٠٠٥ م

﴿وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾

صدق الله العلي العظيم

(سورة الإسراء، الآية ٨٥)

الإهــداء

إلـى..... روح والدي (رحمه الله)

إلـى..... والدتـي العزيــزة

عرفاناً بالجميل

الباحث

أ

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين
((لئن شكرتم لأزيدنكم))

الحمد لله والشكر لله على عظيم نعمائه وكريم عطائه... وصلى الله تعالى على رسوله الكريم محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين.

وبعد :

فلا يسعني إلاّ أن أقدم في بادئ الأمر خالص الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور كاظم مرشد ذرب لتفضله بالإشراف على إعداد هذه الرسالة ولدوره الكبير في توجيه مسار البحث من خلال آرائه وتوجيهاته القيمة لتدعيم البحث وإخراجه بهذا المستوى ، فضلاً عن جهوده العلمية ومتابعته المستمرة وصبره الجميل وتشجيعه المتواصل .

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل الدكتور عباس جاسم عميد كلية التربية الفنية لتشجيعه ودعمه المتواصل الذي اكسبني الثقة في انجاز بحثي المتواضع هذا .

وأتقدم بالشكر الى رئاسة قسم التربية الفنية ممثلة بالدكتور عارف وحيد ، الذي لم يأل جهداً في تسهيل مهمة انجاز هذا البحث ، ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى أستاذي المرحوم الدكتور عبد السادة عبد الصاحب تغمّده الله برحمته واسكنه فسيح جناته ، ولكافة أساتذتي الأفاضل في قسم الفنون التشكيلية - كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل. وجميع الأساتذة من مختلف الجهات العلمية والذين اغنوا البحث بالمعلومات والتوجيهات القيمة .

وكذلك شكر خاص إلى الدكتور عباس نوري الفتلاوي والدكتور علي شناوة وادي والدكتور مكي عمران راجي لسعة صدرهم وتوجيههم إياي في مسار البحث الصحيح .

شكري الجزيل إلى الأستاذ الفاضل الدكتور عبد عون عبد علي هندي لنفسه الطيب في مساعدتي في انجاز هذا البحث .

شكري إلى إخوتي طلبة الدراسات العلية في كلية التربية الفنية لمساعدتهم الكبيرة لي وهم (منذر فاضل الدليمي ، علي شاكر نعمة ، أسماء شاكر نعمة) .

شكري الجزيل إلى مكتب بينات وأخص بالذكر المهندس (محمد عباس الربيعي) على جهده في إكمال طباعة البحث وإخراجه على ما هو عليه .

الباحث

ملخص البحث

تنـاول البحـث الحـالي مفهـوم (الإيقـاع اللـوني و تطبيقاتـه فـي رسـومات كاندنسكي) ، فدرس طبيعة الإيقاع اللوني بوصفه عنصراً فاعلاً في الفكر الفلسفي والجمالي ، ودوره في توجيه آليات الاشتغال في حركات الرسم الحديث .

وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة على السؤال التالي : هل وفق (كاندنسكي) في تحقيق الإيقاع اللوني في رسوماته ؟

أما أهمية البحث والحاجة إليه فتكمن في أن الإيقاع يحتل أهمية قصوى في الفنون قاطبة وفي فن التصوير بشكل خاص، بوصفه احد المظاهر الجمالية والبنائية في لغة التعبير التشكيلي ، لما يترتب عليه من دور بنائي في تفعيل القيم الفنية والجمالية .

كما تضمن الفصل الأول هدفا البحث وهما :

١. تعرف مفهوم الإيقاع اللوني في الفن الحديث .
٢. الكشف عن تطبيقات كاندنسكي لمفهوم الإيقاع اللوني .

أما حدود البحث التي تضمنها الفصل الأول ، فقد اقتصرت على دراسة مفهوم الإيقاع اللوني في الرسم العالمي الحديث و الكشف عن تطبيقات (فاسيلي كاندنسكي) لمفهوم الإيقاع اللوني عبر منتجه الفني في الواقعية إلى التجريدية .كما تضمن الفصل الأول تحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على أربعة مباحث ، تناول المبحث الأول السيرة الذاتية لكاندنسكي ومرجعيات الفن التجريدي الفكرية والجمالية . وتناول المبحث الثاني الإيقاع في الفن متقصيا الأثر الجمالي في المنتج

الفني . أما المبحث الثالث فتناول الإيقاع اللوني في الرسم الحديث منذ بداية القرن العشرين ، فقد تطرق الباحث إلى أهم المدارس الحديثة (الانطباعية ، التعبيرية ، التكعيبية ، السريالية ، التجريدية ، المستقبلية) .

أما المبحث الرابع فقد تناول التجريد في رسومات (كاندنسكي) ، إذ اقترح (كاندنسكي) لغة (الشكل واللون) لتحقيق فن يقوم على الإقناع الداخلي مستلا من التجربة الحقيقية ويتكامل فعل شخصية الفنان و واقعه الذاتي المحض دون الاعتماد على تمثيل الأشياء صورياً واعتبرها تمثل ذاتية الفنان أو استجابته الروحية للتجريد .

بينما احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع وعينة وأداة البحث ومنهج البحث ، ومن ثم تحليل العينات التي بلغت (١٥) لوحة .

أما الفصل الرابع ، فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات .

ومن ابرز النتائج التي توصل إليها الباحث :

١. يشكل الإيقاع اللوني إحدى العناصر البنائية التي تستند إليها رسومات الفن الحديث على مختلف توجهاته الفنية والفكرية والأسلوبية والتي تلاءمت مع تطلعات الفنان في تأكيد نزعته نحو الحداثة ، وبحثه الدؤوب عن جماليات السطح التصويري .
٢. ينقسم الإيقاع اللوني إلى أنواع متعددة هي (رتيب ، غير رتيب ، حر ، متناقص ، متزايد ، بسيط ، مركب) .
٣. تظافر المكونات البنائية المكونة للشكل في السطح التصويري مع الإيقاع اللوني بما يعزز حضور الإيقاع اللوني ومكانته في تحقيق العامل الجمالي.

Abstract

The current research studied (The concept of colour rhythm and its applications in the Kandinsky's paintings). It had studied the colour rhythm as an effective element in the philosophical and aesthetical thought and its role in the direction of functioning techniques in the modern arts movements.

The research contains four chapters; the first one includes the problem of the research, its importance and the necessity to it. The problem of the research was limited on the answering about the following question: Can Kandinsky achieved the colour rhythm in its paintings?

While the importance and necessity to it concentrated in the fact that the rhythm occupies supreme importance in all arts and in the painting arts specially, since it is regarded one of the aesthetical and structural appearances in the plastic expression language, because it has a major structural role in activation the aesthetical and artistical values.

The first chapter contains also the aims of the research which are:

١. To know the concept of rhythmical colour in the modern art.

٢. Discovery Kandinsky's applications to the concept of rhythmical colour.

The limitation of the research were limited to study the concept of rhythmical colour in the modern international painting and discover Kandinsky's applications to the concept of rhythmical colour across his paintings from realism to abstractionism. The chapter contains also the limitation of terms.

The second chapter includes the theoretical frame which contains four sections. The first section deals with the biography of Kandinsky and its aesthetical and thoughtful referential in the abstractionism art. The second section studies the rhythm in the art, searching the aesthetical trace in his paintings. While the second section deals with rhythmical colour in the modern painting from the beginning of twentieth century, mentioned the modern schools (impressionism, expressionism, cubism, surrealism, abstractionism, and futurism).

The fourth section deals with the abstract in the Kandinsky's paintings K since he is suggest the language of (the shape and colour) to achieve art depends on internal rhythm getting from real experiment and personal situation without depending on the picturing things.

The third section contains methodological of the research that includes the society, samples, tool and methods of the research, and then analyzing the samples which equal (١٥) paintings.

The fourth section contains the results and conclusions, in addition to the suggestions and recommendations.

إقرار المشرفين

نشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (**مفهوم الإيقاع اللوني وتطبيقاته في رسوم كاندنسكي**) قد جرى تحت إشرافنا في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية .

التوقيع :
الأستاذ المساعد الدكتور
كاظم مرشد ذرب
/ / ٢٠٠٥

بناءً على التوصيات المتوافرة ، ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
الأستاذ المساعد الدكتور
عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
التاريخ : / / ٢٠٠٥

إقرار لجنة المناقشة

نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ادناه نشهد اننا اطلعنا على الرسالة الموسومة ((**مفهوم الإيقاع اللوني وتطبيقاته في رسوم كاندنسكي**)) المقدمة من طالب الماجستير (**محمود شاكر نعمة شبر**) ، وقد ناقشنا الطالب في محتواها وفيما له علاقة بها ، ونشهد بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية بدرجة (جيد جداً) .

الأستاذ المساعد الدكتور
وسام مرقس عوديشو
عضواً
/ / ٢٠٠٦

الأستاذ المساعد الدكتور
كاظم نوير كاظم
عضواً
/ / ٢٠٠٦

الأستاذ المساعد الدكتور
كاظم مرشد ذرب
عضواً مشرفاً
/ / ٢٠٠٦

الأستاذ الدكتور
مكي عمران راجي
رئيساً
/ / ٢٠٠٦

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم الربيعي
عميد كلية الفنون الجميلة
/ / ٢٠٠٦

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	د
ثبت المحتويات	و
ثبت الأشكال	ح
الفصل الأول	**١ ـ ٨**
مشكلة البحث	١
أهمية البحث والحاجة إليه	٤
أهداف البحث	٥
حدود البحث	٥
تحديد المصطلحات	٥
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	**٩ ـ ٨٣**
المبحث الأول : كاندنسكي وظهور التجريدية	٩
المبحث الثاني : الإيقاع في الفن	٢٥
المبحث الثالث : الإيقاع اللوني في الرسم الحديث	٣٦
المبحث الرابع : التجريد في رسومات كاندنسكي	٦٧
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	٧٨
الفصل الثالث	**٨٤ ـ ١٠٥**
إجراءات البحث	٨٤
مجتمع البحث	٨٤
عينة البحث	٨٤
أداة البحث	٨٥
الموضوع	**الصفحة**
منهج البحث	٨٥
تحليل العينة	٨٦
الفصل الرابع	**١٠٦ـ١١٤**
النتائج	١٠٦
الاستنتاجات	١١٢
التوصيات	١١٣
المقترحات	١١٤
المصادر	**١١٥ـ١٢٢**
ملحق الأشكال	١٢٣

ثبت الأشكال

ت	رقم الشكل	اسم العمل	اسم الفنان	الصفحة
١	شكل ١	ارابيسك + خط عربي	-	١٢٣
٢	شكل ٢	بار في الفولي بيرجيه	ادوار مانيه	١٢٤
٣	شكل ٣	لاعبوا الورق	سيزان	١٢٥
٤	شكل ٤	الصرخة	مونك	١٢٦
٥	شكل ٥	السجناء	فان كوخ	١٢٧
٦	شكل ٦	موديل	ماتيس	١٢٨
٧	شكل ٧	امرأة مع كلب	بيكاسوا	١٢٩
٨	شكل ٨	كمان وغليون وكلمة بولكا	براك	١٣٠
٩	شكل ٩	حياة ساكنة مع سمك	بيكاسو	١٣١
١٠	شكل ١٠	شبح وجه على الساحل	سلفادور دالي	١٣٢
١١	شكل ١١	مولد الرغبات السائبة	سلفادور دالي	١٣٣
١٢	شكل ١٢	احتواء الرغبة	سلفادور دالي	١٣٤
١٣	شكل ١٣	ما وراء الشطرنج	بول كلي	١٣٥
١٤	شكل ١٤	تكوين تجريدي	موندريان	١٣٦
١٥	شكل ١٥	غوثا	فازارلي	١٣٧
١٦	شكل ١٦	عطارد يمر أمام الشمس	بالا	١٣٨
١٧	شكل ١٧	مرونة	بوتشيوني	١٣٩
١٨	شكل ١٨	الكلب بالسلسلة	بالا	١٤٠

الفصل الأول

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدفا البحث
- حدود البحث

مشكلة البحث

(أفلاطون) الإيقاع بقوله : " تستطيع أن تراه في تحليق الطيور أو في نبض العروق وخطوات الرقص ومقاطع الكلام " [١] . وليس بعيداً عن هذا المعنى رأي (القديس أوغسطين) حين وصفه بأنه فن الحركات الجيدة [٢] .

ويتجسد الإيقاع بأشكال مختلفة في الفنون الجميلة والأدبية على حِدّ سواء كل حسب وظيفته الزمانية والمكانية لهذا الضرب من الفنون . ففي الشعر مثلاً ، يكون الإيقاع إيقاعاً زمانياً ، إذ يعتمد الإيقاع ، كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع ، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث فعلاً أم لا يحدث ، وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً ، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً لحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تابع جديد من هذا النمط دون غيره ، أو تكييف جهازنا في هذه اللحظة لا يتقبل إلاّ مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة. فكما أن العين أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقع دون وعي أن يكون اتجاه الكلمات كالمعتاد ، وان تظل حروف الطباعة كما هي ، كذلك يكون الذهن بدون قراءة بيت أو بيتين أو نصف مجلة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن ، وفي الوقت نفسه يضعف من قدرته على تقبّل صنوف أخرى من التتابع . والأثر الذي يولده ما يلي فعلاً يعتمد على حد بعيد على هذا التهيؤ اللاواعي ، ويتألف معظمه من التغيير الذي يصيب مجرى هذا التوقع ويتغير الإيقاع الشعري حسب تغير الوزن والعكس صحيح .

وهناك التشابه بين الشعر والنثر ، إذ أن كلاً منهما يمكن أن يوزن إلاّ أن الفرق بينهما ، إن الشعر نظم على أساس (الإيقاع) في الموسيقى ، فكما يكون الإيقاع في الموسيقى " مجموعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب

---

[١] عبد الودود هيام : الموسيقى وشعر الوجدان ، شبكة الإنترنيت .

[٢] ينظر : العشري ، جلال وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٧٤ – ٧٦ .

وأوضاع مخصوصة ، ويكون لها ادوار متساوية " ، كذلك الشعر فهو " كلام يستغرق التلفظ به مدداً في الزمن متساوي الكمية " [١] .

ولكن لا يمكن أن نطلق على كل كلام شعر ، أو كل صوت موسيقى ، ما لم يتضمن نظاماً واعياً يتجسد في الطبيعة من خلال خلق الله (سبحانه وتعالى) ، وفي نتاجات الفن خلال وعي الفنان .

وهنا يتوجب علينا أن نأخذ الضرورة بالحسبان ، إذ أن هذه الضرورة ، بمعنى ضرورة وجود وعي معين يؤسس نظاماً مكوناً من أنساق جزئية وسياقات كلية ليكون الناتج ذا ميزة جمالية . ولهذا يؤكد (هيجل) على هذه الضرورة عندما يعطي مثالاً مفاده " إن أشكال النحت والرسم تصطف في المكان وتؤلف باصطفافها هذا كلية فعلية أو ظاهرية ، لكن الموسيقى لا تستطيع أن تحدث أصواتاً إلا بإحداثها حركة اهتزازية في أجسام مصفوفة في المكان " [٢] .

وعلينا أيضاً أن نؤكد بأن الفنون الزمانية مثل الموسيقى لا نتمكن من قراءتها جملة واحدة إلاّ بتتبع مسارها الزمني ، إذ هي كما يصفها (هيجل) " بأنها فن نقطي " [٣] ، أي تتابع وحدات عناصره التكوينية على مدى امتداد زمني محدد ، بعكس الفنون المكانية التي لا تخلو لإلزامات الزمانية ، فالنحت المجسم يضطرنا إلى قراءة تتبعية محايثة لتلك التي تقصرنا عليها الموسيقى ، إذ أن واجهات العمل النحتي تنظر من زوايا مكانية تتطلب فترات زمانية للإحاطة بكل المشهد وتختزل حد التلاشي دفعة واحدة إذا صح التعبير ، مع الأخذ بعين الاعتبار فنون التصوير ذات السمة الشعرية المقسمة بها فنون ما بعد الحداثة .

---

[١] جمال الدين ، مصطفى : الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، العراق : ١٩٧٠ ، ص ١٠ .

[٢] هيجل : فن الموسيقى ، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ : ١٩٨٠ ، ص ٤٠.

[٣] هيجل : المصدر السابق ، ص ٤١ .

ويتمظهر الإيقاع في الفنون العصرية ، ومنها فن التصوير من خلال سمة التكرار المجسدة للزمن في اللوحة التشكيلية . على صعيد عناصر التكوين البنائية التكرار في عنصر اللون أو الخط أو الكتل ، وقد لا يشترط التكرار تناسخ هذه العناصر وتطابقها تماماً لتعزيز حالة التكرار والاستمرارية ، لكن الشرط هنا يتموضع في ضرورة وجود سياق عام من خلال أنساق مكونة النظام بعينه .

ويُعد الإيقاع اللوني من أهم مكونات العمل الفني وبنائه الإيقاعي ، المحور يتجلى في الانطباعية من خلال غنائية الألوان الانطباعية ولاسيما التنقيطية منها حيث لا يمكن تجاهل ما يمكن تسميته عقلنه اللوحة أي إخضاعها إلى قانون عقلي أو ربما رياضي إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مرجعيات علمية وفلسفية ، والتكعيبية التي اعتمدت أساساً على أفكار من قبل إذابة الزمان أو المكان داخل اللوحة ، أو التجريدية المعتمدة على فكرتي تغييب المعنى وإعلاء الشكل في محاولة لمجاراة الموسيقى كفن شكلي لا يعتد بما هو خارجي ، بل يستند إلى فكرة (المجال الخالص في الشكل الخالص) التي تطرق إليها (ايمانويل كانت) [1] .

ولا يخفى على المهتم بدراسة الفن الحديث بأن (فاسيلي كاندنسكي) هو الأب الروحي لحركة التجريد في الغرب ، وهو أول من اهتم بفكرة محاكاة الرسم مع الموسيقى عبر مفاهيم طرحها في مؤلفه (الروحي في الفن) ، وما اقره فيه من مبدأ (الضرورة الداخلية) .

وهنا نتساءل إن كان (كاندنسكي) قد وفّق في بلوغ هدفه في الغنائية في اللوحة التشكيلية على غرار الموسيقى ، فهل استطاع أن يقولب - إن صح التعبير - السطح التصويري بنظام ليشاكل النظام التصويري !

---

[1] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٣ ، ص ١٠٠ – ١١٤ .

أهمية البحث والحاجة إليه

يحتل الإيقاع أهمية قصوى في الفنون قاطبة ، وفي فن التصوير بشكل خاص ، بوصفه واحداً من المظاهر البنائية والجمالية في لغة التعبير التشكيلي ، لما يترتب عليه من دور بنائي في تفعيل القيم الفنية والجمالية ، وفك الاشتباك واللبس والغموض الناجم عن تنوع الأنماط التي اتخذها الإيقاع في المدارس الفنية المختلفة ، وهو من الأهمية بمكان ما يتيح للمهتم بدراسة عناصر التكوين والقيم الجمالية للمنتج الفني التعرّف على تحولات المفهوم الواحد وتوظيفاته المتباينة التي نتيجتها مرونة المصطلح ومطاطية التعامل داخل بودقة الفكر الفلسفي والجمالي على قاعدة التحول المستمر .

ومما يحقق أكبر قدر من الدقة والموضوعية في تقصي هذا المفهوم وهذه الموضوعية هي حصرها في إطار نتاجات أحد أهم أقطاب الفن التشكيلي في القرن العشرين وهو الفنان (فاسيلي كاندنسكي) .

وتتأتى الحاجة إلى البحث الحالي من الآتي :

١. يشكل اغناءً للمكتبة الفنية بدراسة لأحد المفاهيم ذات الفاعلية المميزة في بناء العمل التشكيلي .
٢. يفيد الدارسين في مجال الفنون التشكيلية في كيفية تعقب المفاهيم الفنية المتحركة بفعل الانجرافات الفكرية والجمالية لما يتيحه البحث الحالي من منهجية علمية تحاول الكفاية في هذا المجال .
٣. إلقاء الضوء على المنتج الجمالي والفكري لأحد أهم الفنانين الحداثويين ومؤسس حركة الفن التجريدي .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة مفهوم الإيقاع اللوني في الرسم العالمي الحديث ، والكشف عن تطبيقات الفنان (فاسيلي كاندنسكي) لمفهوم الإيقاع اللوني عبر منتجه الفني في الواقعية إلى التجريدية .

هدفا البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرّف الآتي :

١. تعرّف مفهوم الإيقاع اللوني في الفن الحديث .

٢. الكشف عن تطبيقات (كاندنسكي) لمفهوم الإيقاع اللوني .

تحديد المصطلحات

لغوياً

يرجع لفظ الإيقاع في اللغة العربية إلى اشتقاقه من (التوقيع) ، وهو نوع من المشية السريعة ، إذ يقال (وقع الرجل) أي مشى سراعاً مع رفيق يديه [١] .

وجاء في تعريف (المحيط) بأنه " الائتلاف بين الأجزاء الأثر بعضها على بعض بحيث تؤلف كلاً فنياً " [٢] .

اصطلاحيا ً

تشتق كلمة الإيقاع في اللغات الأوربية من لفظ (rhythmus) اليوناني ، وهو بدوره مشتق من الفعل (rheein) بمعنى ينساب أو يتدفق [٣] . ويقسّم سوريو

---

[١] زكريا فؤاد : مع الموسيقى ذكريات ودراسات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ب. ت ، ص ٥٧ .

[٢] المحيط في اللغة ، ص ٣٥٤ .

[٣] زكريا فؤاد : المصدر السابق ، ص ٥٧ .

الإيقاع مهما كان شكله في الصورة الفنية إلى احد الأقسام التالية التي لابد للإيقاع أن يقع في إحدى مراتبها :

١. **الإيقاع الرتيب** : هو ذلك الذي تتشابه فيه كل من (الوحدات) و(الفترات) تشابهاً تاماً من جميع الأوجه ، كالشكل والحجم والموقع باستثناء اللون ، إذ تختلف فيه الألوان ، فقد تكون الوحدات سوداء مثلاً والفترات بيضاء أو رمادية .

٢. **الإيقاع غير الرتيب:** وهو الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها ، كما تتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها أيضاً ، ولكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلاً وحجماً ولوناً [١] .

٣. **الإيقاع الحر :** هو الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً ، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً أيضاً . وقد يقع هذا الإيقاع في أي من المرتبتين التاليتين :

أ. **الإيقاع الحر**: يحكمه إدراك عقلي ثقافي فني ، وتكون فيه كل من الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول ، وفي هذه الفصيلة تقع الكثير من الأعمال الفنية التي ينتجها ذوو الثقافة الفنية العالية .

ب. **الإيقاع الحر العشوائي** : وفيه يكون ترتيب كل من الوحدات أو الفترات ترتيباً عشوائياً دون رابط أو دراسة .

٤. **الإيقاع المتناقص** : إذ يتناقص فيه حجم الوحدات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات ، أو العكس ، أو تتناقص حجم كل من الوحدات والفترات تناقصاً تدريجياً معاً وعندها يُعبّر عن هذا الإيقاع بـ (الإيقاع المتناقض).

---

[٢] سوريو ، اتيين : الزمان في الفنون التشكيلية ، ت: سعد عبد المحسن ، مجلة آفاق عربية ، السنة (٣) ، العدد (٣) ، بغداد : ١٩٩٧ ، ص ٩٤ .

٥. **الإيقـاع المتزايـد** : إذ يتزايـد حجـم الوحـدات تزايـداً تـدريجياً مـع ثبـات حجـم الفترات ، أو العكس ، أو يتزايد حجم كل منهمـا تزايداً تدريجياً معاً ، وعندها يُعبّر عن هذا الإيقاع بـ (الإيقاع المتزايد) [١] .

- وعرّفه (ريـاض) بأنـه " تكرار الكتل والمسـاحات أو الخطـوط المكونـة من وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة ومتباعدة ، ويتكون بين كل قاعدة وأخرى مسافة تدعى (الفترات) [٢] .
- وعرّفـه (وهبـة) بأنـه " التـواتر المتتـابع بين حـالتي الفتـرات والوحـدات وهـو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني " [٣] .

إذ يمكن وصف الإيقاع بأنه " حركة ذات علاقات ديناميكية مؤثرة تأخذ النظر في طريق سهل باتجاه الاستمرارية التي تتواصل مع بعضها عبر العناصر التشكيلية في تصاعد منظم الخطوط والأشكال والألوان وعناصر أخرى " [٤] .

---

[١] ريـاض ، عبـد الفتـاح : التكـوين فـي الفنـون التشـكيلية ، دار النهضـة العربيـة ، القـاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ٩٥ – ٩٦ .

[٢] رياض ، عبد الفتاح : المصدر السابق ، ص ٩٥ .

[٣] وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، ب. ت ، ص ٥٤٠ .

[٤] Ibid, P. ١٨٢.

إجرائياً

الإيقاع هو نوع من العلاقة التبادلية بين قيمتين لونيتين تمثل أحداهما العامل السلبي والأخرى الايجابي فتمثل الأولى (فترة) والأخرى (وحدة) ، وبتكرار هذه الوحدات عبر الفترات بشكل متقطع أو متذبذب ، بطئ أو سريع أو متوسط أو بطريقة متسقة ومتساوية وأخرى مشتتة وغير منسجمة تشكل بمجملها مرتبة من مراتب الإيقاع .

الفصل الثاني

- الإطار النظري .
- المبحث الأول : كاندنسكي وظهور التجريدية .
- المبحث الثاني : الإيقاع في الفن .
- المبحث الثالث : الإيقاع اللوني في الرسم الحديث .
- المبحث الرابع : التجريد في رسومات كاندنسكي .

المبحث الأول

كاندنسكي وظهور التجريدية

١. المحيط الموضوعي وولادة الذات

ولد مؤسس تقنية التجريد في الفنون التشكيلية .. الروسي (فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinesky) في الرابع من كانون أول من العام ١٨٦٦ في موسكو . منحدراً من أسرة قضت عشرات السنين من عمرها منفية في سيبيريا .. وقد عادت إلى مسقط رأسها بعد المرسوم الملكي الذي أصدره القيصر الروسي الكسندر الثاني عام ١٨٦١ ، والقاضي بإعادة الكثير من العائلات المنفية إلى سيبيريا .. وكان من بينها أسرة والده التي استقر عيشها قبل ذلك في بلدة (كياخطه Kyakhta) الواقعة في الجزء الشرقي من سيبيريا والمتاخم للحدود المنغولية، حيث عمل والده في صناعة الشاي.. مما أهله للعمل في هذا المضمار بعد استقراره في موسكو وعودته إلى حياة إنسانية طبيعية .

شكلت موسكو بالنسبة إليه مصدر الإيحاء الأول ، إذ زودته بدوافع قوية من الثبات والقناعة والأمان .. إلا أن حلمه هذا لم يدم طويلاً ، فقد اضطر والده إلى الانتقال للعيش في اوديسا سنة ١٨٧١ ، والعمل هناك مديراً لأحد مصانع الشاي فيها، بعد ان عانى الكثير من ويلات المرض بسبب طقس موسكو ذات الشتاء القارص البرودة . وشبّ (كاندنسكي) في تلك الأجواء البعيدة عن مدينته المحبوبة محتفظاً بالقليل القليل من ذكريات الطفولة المبكرة فيها.. والعائد إليها مع كل مناسبة ونفحة ذكريات.

عمل (كاندنسكي) في مطلع شبابه لدى إحدى الشركات التي تولت أعمال الإحصاء في المقاطعات القروية والفلاحية ، وقد أنجز مهمته في إعداد دراسة

وإحصاء عن الفلاحين في مقاطعة (فلوغدا) بنجاح كبير ، مما أهله ليصبح احد أعضاء الهيئة الإدارية لتلك الشركة .. وقد ساعده هذا النجاح لمتابعة دراسته الأكاديمية، ففي سنة ١٨٩٢ اجتاز الامتحانات النهائية في كلية الحقوق دون عناء يذكر .. وفي تلك الأثناء بالذات التقى مع (آنية تشمياكين) التي كانت تدرس في القسم الخارجي من نفس الجامعة وتزوج منها .

وقف (كاندنسكي) مع نهاية القرن التاسع عشر أمام اختيارين ، أما العمل من خلال لقب بروفسور في جامعة (تارتو Tartu) .. أو يكون رساماً لا يلوي على شيء ، سوى على إحساسه وإيمانه بهذا الفن العظيم .. وقد كان للقائه بمعرض الانطباعيين الباريسيين الذي أقيم في موسكو في تلك الحقبة من تاريخه ، وخاصة تأثره البالغ بإحدى لوحات الفنان العريق (كلود مونيه) " كومة القش " .. واستماعه الى موسيقى (فاجنر Wagner) في المسرح الملكي الروسي .. تأثيراً كبيراً على قرار حياته ، فانحاز الى اتجاه دراسة الفنون التشكيلية دون أي تردد أو إبطاء ، وهو في ذلك يناهز الثلاثين من العمر .. وقد علق على ذلك بقوله " إن موسيقى فاجنر اجتاحتني بعفوية عميقة استطعت من خلالها أن أرى كل الألوان المحببة إلى قلبي بعيون روحي الهائمة في أرجاء المكان .. وان أرى خطوطها المتوحشة التي أوصلتني إلى حافة الجنون ، من خلال حركتها وقدرتها على رسم عدداً من اللوحات أمام ناظريّ " [١] .

هاجر (كادنسكي) متجهاً نحو ميونخ في العام ١٨٩٦ لدراسة الفنون التشكيلية في إحدى معاهدها .. وقد عرفت ميونخ في تلك الحقبة باتجاهها كمدينة الفنون السياسية. من هنا بدأ (كاندنسكي) يوطد علاقته بالفنون التشكيلية بشكل ثابت لا يقبل التأويل ، إذ حدد مفهومه في الفن الحديث بما جاء في قوله الآتي :

---

[١] www.culture@albayan.co.ae.

" إن أعظم تزوير للحقيقة هو الاعتقاد بأن الفنون التشكيلية تقليداً دقيقاً لما تحتويه الطبيعة " [١].

٢. المرجعيات الفكرية والجمالية للتجريدية

أ. المرجعيات الأكاديمية

لعلّ الجذور الحقيقية والمؤثرة للحضارة الغربية هي الجذور الإغريقية ، وذلك على مدى التطور التاريخي ، في جميع مناحي الحياة الأوروبية الحديثة ، ومنها المنحى الديني . فالعالم الأوروبي بفلسفته يدين بالفضل للإغريق، وذلك ما قرره (هيدجر) بقوله : " فعبارة الفلسفة هي في جوهرها يونانية عبارة لا تقول شيئًا سوى أن الغرب وأوروبا وحدهما فلسفيان أصلاً في مجراهما التاريخي الباطن" [٢] ، فالغرب إذن هو الامتداد الطبيعي القديم، وذلك ما يدعونا إلى إلقاء نظرة على القديم كثابت تفسيري للجديد .

فالمحاكاة اليونانية تقوم على التركيز على شدة الشبه الواقع . وبالاستقراء نجد أن " الكلمة الشائعة للتمثال باليونانية كانت تعني حرفيًا التشابه أو الصورة " [٣] . وذلك ينطبق على مجمل اللغة اليونانية القديمة ، إذ التسمية المطابقة للشيء المسمى ، " فبالكلمة اليونانية المسموعة نكون في حضرة الشيء نفسه الواقع أمامنا مباشرة ، لا في حضرة معناها وحده " [١] . فهي لغة مثالية بمعنى الكلمة ، إذ يتلاشى الفارق في التخيل وفي العلاقة بين الدال والمدلول ، ولذلك تأثيره الكبير في معالجة المرئيات

---

[١] www.culture@albayan.co.ae.

[٢] مارتن هيدجر، ما الفلسفة.. ما الميتافيزيقا.. هيلدرلن وماهية الشعر، تعريب: فؤاد كامل ومحمود رجب، سلسلة النصوص الفلسفية (٢)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٥٤.

[٣] س. م. بورا، التجربة اليونانية، تعريب د. أحمد سلامة محمد السيد – الألف كتاب (الثاني) (٦٧) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ص ٢٢٢.

[١] مارتن هيدجر، المصدر السابق ، ص ٥٨.

(الصور والتماثيل) ، إذ يتم استحضار الشيء الممثل عينياً ، إذ يتم الوصول إلى المحاكاة النموذجية .

فالمحاكاة هي تنحية اللامرئي والغيب ، وصنع نموذج مرئي معقول ليتم قياس الصورة عليه .

وقد كانت المحاكاة اليونانية بتطبيقاتها تبلغ حد الفرضية المثالية ، إذ يقال عن فنان النحت (بوليجنوتوس Polygnotus) إنه " صوّر الناس على صورة أفضل من حقيقتهم " [٢] .

فالمسألة هي صنع نموذج مرئي متكامل ، بالرغم من كونه زائفًا وغير واقعي . فالوصول إلى الكمال هو المستحيل الذي حاول الفن اليوناني أن يحققه معتمداً على رؤيته الخاصة عن الوجود . وقد علّق سقراط على ذلك بقوله : " إن اليونانيين قد أباحوا لأنفسهم درجة عظمى من الحرية " [٣] ، وهي الحرية التي مارسها الفنان في التمثيل والتشبيه المحاكاتي الخاضع لرؤيته النموذجية للإنسان المصور .

وقد وافق على تعليق سقراط هذا الرسام (بارهاسيوس Parhasius) بقوله : " عندما تحاول نسخ نماذج للجمال فمن العسير أن تعثر على نموذج كامل، حتى تضطر إلى جمع معظم التفاصيل الجميلة للأشياء المتعددة، وبهذا تجاهد في أن تجعل التمثال بكامله يبدو جميلاً " [٤] .

ولعل ذلك ينسحب أيضاً على تماثيل آلهة اليونان أيضاً ، فهي تصوّر بصفات بشرية شبابية . وليس هناك عناصر تميز الآلهة اليونانية عن الإنسان . فالكل واحد أمام الطبيعة . وبذلك نجد أن الهدف الرئيس هو صنع نموذج قوامه القوة والبذل واللذة والشباب الدائم، إذ أن الغرض من ذلك هو تدعيم فكرة الخلود البشري.

---

[٢] س. م. بورا ، التجربة اليونانية، المصدر السابق، ص ٢٢٣.
[٣] المصدر نفسه ، ص ٢٢٣.
[٤] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

ولذا ؛ وجدنا الفنانين يبالغون في الاهتمام بصفات على حساب صفات أخرى ، " فالصفات المنشودة هي تلك التي يتشابه بها الإنسان مع الآلهة إلى حد كبير " [١] . ولعل هذه الطريقة هي التي مارسها فنانو عصر النهضة، إذ انتقاء الأجزاء المرسومة من عدة أشخاص مختلفين للوصول إلى نموذج أجمل من الحقيقي . ويمكن القول بأن مفاهيم وتطبيقات الإغريق المنبثقة عن رؤيتهم الفلسفية للكون والوجود قد وجدت تربتها الخصبة في عصر النهضة ذي الإطار المسيحي الشكلي .

ويحدد (بول تيليش) علاقة المسيحية بالعقائد السابقة عليها بقوله " كان للمسيحية أساس مشترك مع النزعة التوفيقية الدينية للعالم القديم ، ألا وهو فكرة هبوط كيان إلهي لتحقيق خلاص العالم . وفي إطار الحركات الدينية التي تدور حول هذه الفكرة تم قهر القلق إزاء القدر والموت ؛ من خلال مشاركة الإنسان في ذلك الوجود الإلهي " [٢] . ونستنبط من كلمة (تيليش) السابقة أن فكرة الهبوط الإلهي لتخليص العالم كانت مشتركة مع أفكار ومعتقدات العالم القديمة ، وأقربها الإغريقية .

ويمكننا أيضاً أن نجد ، أن قضية الطبيعة المزدوجة للإنسان كانت فكرة عامة ملحة في العقل اليوناني القديم . فهي فكرة أيقونية مجسدة من خلال تقديم النموذج المصور كما أسلفنا القول . فضلاً عن ذلك ، إن فكرة التجسد الإلهي في المسيحية من خلال الصور ، لم تحسم في البدايات الأولى للدين ، إذ كان ثمة خلاف وصراع حول مدى مشروعية التصوير في المسيحية .

فاليهودية في عهدها القديم حرّمت صنع الصور ، إلا أن هذه الأفكار الخلافية لم تظهر إلا من خلال تأثر العقيدة المسيحية برواسب الفكر الإغريقي والروماني

---

[١] س. م. بور ، التجربة اليونانية ، المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

[٢] بول تيليش ، الشجاعة من أجل الوجود ، تعريب : كامل يوسف حسين ، دار الكلمة ، القاهرة ، ص ٣٤.

المصورة ، إذ عدّت المسيحية الأيقونة أو الصورة عاملاً هاماً في تقريب وتدعيم فكرة الإيمان لدى البشر . ولهذا " حُسِمَت مشروعية الصورة من خلال المجمع الديني المنعقد بمدينة نيس سنة ٧٨٧ م ".

لقد نصّ المرسوم الذي أصدره المجمع الديني ليس فقط على أن من يتعبد لأيقونات المسيح والعذراء والملائكة والأولياء ليس وثنياً ؛ لأن " الإجلال الذي تلاقيه الأيقونة يذهب للنموذج " [١] ، وبذا فإن الشخص والصورة يصبحان شيئًا واحدًا دونما فاصل يذكر. فالأيقونة هي مرجعية ذاتها . وهنا نجد أن الفكرة الوثنية الأولى تبرز من جديد ؛ حيث الصنم على شكل المسيح (تمثال) والصورة المسطحة على شكل المسيح، ومن ثم تغير شكله حسب وجهة نظر الرسام ودرجة تخيله وحبه له ، وبذلك يصبح الإله الحاضر في الزمان والمنتقل في المكان .

ومن خلال هذا الطرح نستنتج أن المسيحية الأوروبية قامت بتأويل الأفكار اليونانية القديمة ، " بيد أن الجوهر اليوناني الأصيل للفلسفة قد وجهته وسادته – إبان سيطرته على أوروبا في العصر الوسيط – تصورات المسيحية " [٢] .

فالمسيحية بذلك غلّفت الأطر اليونانية بغلاف يبدو دينياً إلا أنه في الحقيقة عكس ذلك . ولعل السبب المعضد لذلك ، هو مفهوم التصوير الذي لم تستطع المسيحية أن تتخلص منه كعنصر بنائي في عقيدتها ؛ برغم اختلاف الصور في العصور الوسطى عن الصور والتماثيل اليونانية، فقد كانت تأخذ ملمحًا شعبيًا أو رمزيًا إن جاز الوصف، مثل ضخامة الرأس عن الجسم في الشخص المصور، وهكذا باقي ملامح هذا النوع من التصوير الذي يعتمد إلى حد ما على التقييم المسيحي لمرتبة ودرجة الأشخاص المصورة التي تبتعد عن قيم البلاغة الإغريقية، من محاكاة شديدة للنموذج، أو المثال المتكامل البشري .

---

[١] ريجيس دوبري ، مصدر سابق ، ص ٦٢ .
[٢] مارتن هيدجر ، مصدر سابق ، ص ٥٤ .

لقد لجأ فن العصور الوسطى إلى تمثيل الأشخاص المقدسة على صورة الإنسان الغربي العادي وليس المتكامل، بالإضافة إلى اختفاء دقة التشريح ووضعية وقوف واتجاه العمل المصور، ونسب الجسد المضبوطة التي تعبر عن القوة واللذة والشباب الدائم (قيم الخلود والاستمرار) ، التي ما لبثت أن استنبطت في عصر النهضة إذ كان الإنسان في المركز والكل حوله، إذ هو القيمة العليا كما حدد (تيليش) ، " فبينما يقِّيم العالم القديم الفرد لا باعتباره فرداً ، وإنما بوصفه ممثلاً لشيء كلي، أي فضيلة، نجد أن بعث القديم يرى في الفرد تعبيراً عن الكون لا يمكن أن يقارن بغيره، ولا يمكن استبداله، ويتمتع بأهمية لا متناهية " [1] .

فالإنسان بذلك هو المثال ، ومن ثم تعلو قيمة المحاكاة ، إذ الصورة هي المرجع لكل شيء ومنها الغيب . فالإنسان الغربي في عالم النهضة أصبح صورة الإله وليس المسيح المجسد في الصور . لقد حسم الأمر حول خلافية كنه المسيح في السابق على مستوى صور النهضة من حيث هو الله أو ابن الله أو أن الإله المتعالي قد حل فيه فترة الصلب (حسب المعتقد المسيحي) ، إذ أن عالم الصورة قد اختزل كل هذه المسافات والمسميات والفواصل التي شابت التصورات الذهنية، وبات نموذج الإنسان هو الحقيقة الوحيدة، أو قل: إنسان المثال والنموذج الإغريقي المتكامل . فبذلك تم تشكيل الذهن الإنساني وفق ما هو مرئي وملموس، إذ الغيب غير المتصور في الحضارة الغربية على طول فتراتها هو العدم . فالمتعالي والملموس قد اتحدا في الإنسان، وكانت تلك هي الأيقونة الثقافية لعالم النهضة .

غير أن هذا الحال لم يستمر إلى الأبد ، بل أخذ في الانحدار حينًا بعد حين، خاصة بعد تمكن المشروع العلماني شيئًا فشيئا في النموذج الحضاري الغربي، وشاعت الفلسفات التي تنفي الماوراء ؛ مثل : النيتشوية، والداروينية، والماركسية، التي سّيرت الإنسان الغربي وفق مجموعة من الجبريات المؤكدة على الكينونة

---

[1] بول تيليش ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

المادية له فقط، دون اعتبار الأصل الرباني الروحي غير المادي. وبعد أن كان عصر النهضة يحاول وضع الإنسان في المركز الوجودي محل الإله أصبح الإنسان مفعولاً به بدلاً من كونه فاعلاً .

لقد تمّ إبعاد الإنسان عن المركز لتحل محله الطبقة (في الفكر الماركسي)، أو الطاقة الجنسية المحركة (في الفكر الفرويدي)، أو مفهوم موت الإله وبالتالي موت الإنسان وظهور الإنسان الأعلى ، إذ إرادة القوة (كما في الفكر النيتشوي). وهكذا تم تقويض الأخلاق والمعاني المعيارية، وبذا وُضِع الإنسان في موضع المُ سَيَّر وليس المُ خَيَّر، فهو يمشي ويتقدم تبعًا لأسباب مادية كامنة في العالم؛ يعرفها ولكنه لا يتحكم فيها، وبخاصة بعد ظهور الثورة الصناعية التي أدت دورًا في تسييد هذه التيارات الفكرية المادية في العقل الغربي، وسعت لاستبدال مفاهيم فلسفية اقتصادية اجتماعية مثل: الفردوس الأرضي بالمفاهيم الماورائية كالجنة .

لكن مشروع الفردوس الأرضي ما لبث أن عانى الفشل . فبعد حلول المطلق من الله إلى الإنسان كما في المثال النهضوي، أصبح المطلق كامناً في الطبيعة، وهو ما أدى إلى اغتراب ونشوء إنسان المجتمع الغربي، إذ أصبح وحيداً في هذا التيه من الحتميات، التي تسير به قدمًا نحو الهاوية، والتي بدورها هدمت نقاط الارتكاز والبناء في الفكر الغربي؛ ما أدى إلى ظهور الفن الطليعي (الحداثي) الذي أصبح فيه مفهوم العقل الذاتي مرجعًا لرؤية العالم الكلية بالنسبة للفرد .

ومن هذا المنطلق تحطم الشكل النهضوي ذو البعد الكلاسيكي كنقطة ارتكاز، إذ تمت محاولات لبعثه في القرن الثامن عشر على يد (دافيد) " الكلاسيكية الجديدة " ، ولكنها فشلت لاختلاف معايير العصر ، وبالتالي ظهرت تيارات تنفي هذا الشكل الكلاسيكي المستهلك ذي الخصائص المثالية ، مثل (الرومانسية – الواقعية – التأثيرية وغيرها) . ثم ما لبثت أن ظهرت التجريدية في

هذه الحقبة من الحضارة الغربية على يد (فاسيلي كاندنسكي) و(بيت موندريان)، ويؤسس كل منهما مرجعيته على دعامات تختلف عن المدارس السابقة عليه .

وكان أهم ملامح هذه الحركة الفنية الجديدة بروز البعد الذاتي الأكثر نسبية. وكما يقول (مارسيا إلياد) ، فالفنان " كان عليه أن يرمي في هاوية العدم تلك الأطلال والأنقاض التي راكمتها الثورات التشكيلية السابقة . لقد كان عليه أن يصل إلى وضع محدد للمادة حتى يستطيع أن يبدأ ثانية تاريخ الفن انطلاقًا من الصفر " [1] .

ب. انطلاقة التجريدية

كان الفن التجريدي في مفهومه العالم هو نقيض للفن التشخيصي القائم على التمثيل الصوري ورفض التقيد بالقواعد الأكاديمية في الرسم هذا الرفض هو تحرر الرسام أو الفنان في تمثيله للأشياء المادية وذلك بالتعامل معها بإحساساته الخاصة لدرجة القدرة على استخراج أشياء معينة من المحسوس ، هي منه بمثابة حقيقة ، ويعرّف الناقد (دورا فالييه) الفن التجريدي كونه ظاهرة معاصرة برزت نتيجة لتطور بطئ في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة انطلق من عصر النهضة الإيطالي إلى يومنا هذا بما يدعو إلى جعل المرئي مرئيا بحسب تعبير بول كلي، هذه الظاهرة التي صاحبتها تحولات وتبدلات تاريخية واجتماعية معروفة همت الأفكار والعلم والفلسفة والتربية أعطت مفهوما جديدا للإنسان وحددت علاقته بالعالم.. ولكي يعبر الفنان عن هذا التغيير في الرؤية لجأ إلى الرسم اللامقصود والعفوية الحركية والارتجال والصدفة .. في الرسم بعد أن ظل طويلاً مقيداً بأساليب تعبيرية ضيقة (التمثيل والتسجيل) .. وهكذا أصبح الفنان يعي استقلاليته التي تجسدت كثيرا في

[1] مرسيا ألياد ، مظاهر الأسطورة ، تعريب : نهاد خياطة ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ص ٧١.

اهتمامه (لدرجة التأثر) بفنون أخرى الزخرفة والرقش والكتابة التي تميزت بها مجموعة من الحضارات أبرزها الحضارة الإسلامية (نموذج للفن البصري والزخرفة النباتية والحروفية / الكاليغرافيا).

إجمالاً أفرزت التجربة التجريدية في الفن التشكيلي (التي بدأت رسميا مع ظهور الانطباعية) مجموعة من التوجهات الإبداعية والمتباينة في مقدمتها التجريدية العاطفية التي قادها الفنان (كاندنسكي) ، والداعية إلى الاعتماد على الأشكال المجردة الأكثر إيحائية في الطبيعة والقادرة على بلوغ الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر .

لقد أنجز (كاندنسكي) أول عمل غير موضوعي (ماليته التجريدية التي أنجزها بباريس عام ١٩١٠) أثبت قدرة الفنان على التمثيل اللاصوري القائم على توظيف اللون والخط وافق إيقاعات تحركها سلطة الموسيقى (موسيقى الألوان) على حد تعبير (كاندنسكي) نفسه .

ويذكر أن (كاندنسكي) كان قد تأثر كثيرا بجماعة الانطباعيين ، إذ أصبح يستعمل الألوان المضاءة لكن على خلفية سوداء مما يزيد من القوة اللونية التي اشتهر بها بهدف التعبير عن ضرورة داخلية (اللون في هذه الحالة هو غاية تحمل رسالة اتصال عاطفي) .. ولشدة ميله إلى الجانب الجمالي الذي يثيره الشكل المباشر تكونت وجهت نظره المتحاملة على المعنى أو المضمون و الذي من شانه أن يعيق حالة الانسجام التلقائية بين العمل الفني ومتذوقه .

فالتجريدية كانت الاتجاه وليدة صدفة غريبة، جعلت الرسام يعتقد أن الموضع والحكاية لا داعي لهما في عالم الرسم؛ إذ يكفي أن تثير اللوحة الإعجاب بأشكالها وألوانها وبما تتضمنه من تعبير كما حصل للفنان (كاندنسكي) الذي كان محط صدفة قائمة على تجربة رخيصة مكنته من تغيير نظره عن الرسم وبروزه كرائد أول للاتجاه التجريدي، حيث يقول ما نصه :

" كنت قد سحرت في مدينة مونيخ بمشهد غير منتظر .. بل أمسيت محط اندهاش في مرسمي . كان ذاك قرب غروب الشمس عندما كنت عائدا إلى بيتي محملا بصندوق الألوان، غائصا في أحلامي وفي ذكرى العمل المنجز. وفجأة، أبصرتُ على الحائط لوحة ذات جمال فريد تتألق بشعاع داخلي. مكث حائرا، ثم اقتربت من اللوحة المرسومة التي لم أكن أرى فيها أشكالاً بعيدة عن إدراكي أو شحنة غريبة لدي . وبسرعة تمكنت من الوقوف على مفتاح الصورة المرسومة: كانت اللوحة - وهي من إنجازي - قد علقت على الحائط بكيفية مقلوبة. وفي الغد، حاولت في وضوح النهار اكتشاف انطباعات البارحة، لكني لم أدرك إلا نصف ما توخيت، إذ كنت أرى المادة دوما رغم اللوحة المعكوسة...

حينذاك فهمت بوضوح أن المواد تضر برسومي، بل أحسست وكأن هوة سحيقة تنفتح تحت قدمي بينما تتجمع لدي في الوقت نفسه وفرة من الإمكانيات والتساؤلات العديدة المليئة بالمسؤولية كان من أهمها ما يلي: أي شيء يمكن أن يعوض المادة؟... وهكذا تيقنت من خطورة رسم زخرفي لأن الظاهرة اللاتعبيرية لوجود أشكال منمقة لا تستطيع سوى تخويفي. وبعد سنوات من العمل الدقيق، وجهد متواصل من التفكير ومحاولات عديدة رصينة قائمة على إبراز فاعلية الأشكال الخالصة ومعايشتها في تجريدها، والانغماس أكثر فأكثر في تلك الأعماق اللامحدودة، أدركتُ أساليب الرسم التي أنهجها اليوم، والتي آمل بأنها سوف تتزايد في نموها.. استغرق ذلك زمنا طويلا إلى أن توفقت في الإجابة عن السؤال: بماذا تعوض المادة ؟

و أخيرا سمعتُأن فناناً لامعاً، لا أذكر اسمه، صرَّح بأنه إذا أدرنا أن نرسم، فإنه يلزمنا أن نلقي نظرة كاملة على اللوحة ونصفها على قماشة الألوان والنموذج. كان هذا حكما جميلا؛ على أني اكتشفت توا أنه لا يؤثر في نفسي إلا في خط معاكس حيث إن عشر نظرات إلى اللوحة وواحدة إلى قماشة الألوان، ونصفها إلى الطبيعة هو الذي لقنني طريقة مقاومة اللوحة وكيفية اعتبارها كفن منتظم لرغباتي وأحلامي التي كان لابد من إخضاعها بالقوة إلى تلك الميولات... كذلك اتضح لدي وبتزايد تباين ميدان الفن وميدان الطبيعة إلى أن تمكنت من اعتبار كل منهما بذاته كميدانين متفارقين على الإطلاق " [1].

نستفيد من هذا التصريح أن للفن ميدانا حقيقيا ينفرد عن ميدان الطبيعة، ويخضع لقوانين ثابتة، كما ندرك تولد الاتجاه التجريدي الذي أحس به من قبل سائر الفنانين دون أن يستطيعوا التعبير عنه.

اعتمد كاندنسكي في ميونخ على تبسيط الشيء.. فرسم بواسطة " طباعة الخشب " الكثير من الاعمال الجرافيكية والتصاميم الخطوطية، على الرغم من انه كان محاطاً بحركة فنون امتازت بـ" المحافظة .. والنظرة الرجوازية .. وضيق الأفق " على حد تعبيره .!! كما رأى أن هناك خضوعاً نصف أكاديمياً مسيطراً عليها. من ضمن ما أنجزه في تلك الأيام بواسطة " طباعة الخشب " لوحة (المغنية) ذات اللونين ، عام ١٩٠٣ ، وقد تميزت بتلك الخطوط الطولانية العامودية التي تشابهت وخطوط اسطر النوتة الموسيقية .. وكان مرد ذلك لإيمانه

[1] فاسيلي كاندنسكي، كاندنسكي بقلمه، تعريب: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، العدد الثاني، ١٩٨١، ص: ١٠٠.

العميق بتواصل الموسيقى مع الرسم.. وهو يفسر هذا التواصل بأنه يحدث من خلال علاقة متفرسة ما بين المتلقي واللوحة بألوانها وتشكيلها الكلي .. وتعتبر لوحة "المغنية" إقرار وثائقي لهذا الإيمان المطلق .

كما يمكن إيعاز هذا الجنوح للعمل بواسطة "الطباعة الخشبية" إلى مخزونه الذاتي.. الذي احتوته الذاكرة منذ أيام الطفولة . لقد علقت في مخيلته من خلال تلك الأساطير التي حفظها .. شخوص أناس مجردة من تعابيرها التفصيلية الصغيرة لتعبر عن ذاتها وقدراتها الأسطورية المذهلة .. وقد كان لتلك الصور الغائبة عن الواقع فضاء تجول به في حرية استنطقت أعماله التجريدية باللون والشكل والمضمون.. وقد ساهمت مساهمة رائعة في بناء عالمه الفني المميز الذي عرفه كأحد عمالقة العمل الثوري في الفنون التشكيلية من خلال أعماله المنجزة منذ ذلك الحين .

ومع حلول العام ١٩١١ أسس (كاندنسكي) وصديقه (فرانز مارك Franz Marc ١٩١٦ -١٨٨٠)، حركة تشكيلية جديدة عرفت بجماعة (الفارس الأزرق) .. ويعود ذلك إلى أن كلاهما أحب استخدام اللون الأزرق في أعماله.. فضلاً عن شغف (مارك) برسم الخيول وشغف (كاندنسكي) برسم الفرسان . وقد انضم إلى هذه الجماعة كل من (كوفكا Kofca) الذي طبع ألوان لوحاته بطابع موسيقي فريد، والفنان (روبرت ديلوني Delawny) الذي تميزت أعماله الفنية بألوانها الجوهرية الصافية .

ركزت جماعة (الفارس الأزرق) على تفسير علم الجمال من خلال التجارب والدراسات التي قام بها كل من الروسي (كاندنسكي) الألماني (مارك). وكانت خلاصة تلك التجارب والدراسات نتيجة واحدة هي البعد بفلسفة الجمال عن القواعد الكلاسيكية والأكاديمية والتركيز على الرغبات الباطنة للفنان .

وقد شرح (كاندنسكي) تلك الرغبات الباطنة قائلاً " لا نهتم بالدعوة إلى شكل معين أو نظام محدد وهدفنا أن نيسر من خلال استعراض الأشكال المتنوعة، التعبير

عن الرغبات الباطنة التي يستشعرها كل فنان بالطريقة التي ترضيه، سواء كانت هذه الطريقة تعبيرية أو تكعيبية أو محاولات تجريدية. إلا أنهما في تلك الحقبة أقاما معرضين لا تفصلُبينهما سوى أسابيع قليلة شارك فيهما فنَّانونَمِن روسيا، ألمانيا، فرنسا، وكذلك النمسا من أمثال: (ماكه ، شونبرغْ ، مارك ، كاندنسكي ، براك ، بلوك ، مولر ، بيكاسو ، كوبين ... الخ ... " . وفي نهاية المطاف انضم (كاندنسكي) إلى مدرسة (الباوهاوس Bauhaus) بعد توقف جماعة "الفارس الأزرق" إثر إعلان الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ .

هكذا اتسمت أعمال (كاندنسكي) بالتجريد الذي أصبح الصيغة المثلى للتعبير عن علاقة الفنان بالمحيط الذي يعيش فيه .. بعد أن سقطت مسلمات من المفاهيم والقيم التي عاشت وعششت داخل أدمغة إنسان ما قبل القرن التاسع عشر.. فانبثقت هذه الرؤيا الثورية لصياغة الشكل والمضمون في الفنون المرئية خاصة، لتعبر عن علاقة الانسان بالطبيعة من خلال المنظور المادي للتاريخ [١].

لقد أسس (كاندنسكي) مرجعيته الفنية على رؤية الإنسان الذي أصبح روح الوجود، وذلك يتطلب – ابتداءً - إسقاط القيم المعيارية العامة التي قد تكون إطارًا فكريًا منظمًا للعالم . لكن هذه المرجعية التي دشَّن لها (كاندنسكي) تتأسس على مفهوم ذاتي نسبي، يختلف كلية عن مفهوم النهضة المثالي. وبهذا كله يحاول (كاندنسكي) رد الاعتبار إلى الإنسان بعدما سقط الإيمان به كقيمة مطلقة فيما بعد عصر النهضة .

غير أن هذا لا يعني عودة (كاندنسكي) بالإنسان إلى مكانة عصر النهضة، بجعله قيمة معيارية مركزية، بل من خلال تجربته الذاتية النسبية التي لا تكتمل إلا بتوحده مع الطبيعة المادة، حيث ثنائية الإنسان والطبيعة . ويتأكد ذلك

---

[١] http://www.arabworldbooks.com/articles٤٣.htm.

بقولـه: "لا يمكن للإنسـان أن يتخلـى عن العـالم المحيط بـه، حتـى لـو أراد لمـا عـرف السبيل إلى ذلك، ولكن يمكنه التحرر من الشيء " [1] .

فعالم المادة وفق هذه الرؤية حتم لا فكاك منه ، ولا جدوى من مقاومته ، ولكن يمكن الهروب منه عن طريق إخضاعه لرؤية الإنسان الذاتية. ولعل ذلك هو الباعث وراء أسلوب (كاندنسكي) التصويري ذي التباينات اللونية والمتضادات الشكلية، والذي يعتمد على مفردات تصويرية محررة من التشابه مع الأشكال الطبيعية المتعارف عليها . وكذا في قوله " فاللحظة الديناميكية تأتي مع نشوء انفعالَين على الأقل؛ يسببهما وجود العناصر: الألوان والخطوط والأصوات والحركات... الخ (التضاد) نُطقَان داخليان " [2] . لذا فالتضاد بين الألوان والخطوط... الخ، يمثل السمة العامة لأعمال (كاندنسكي) في مرحلته التجريدية، والتي يحاول فيها محاكاة تأثير الموسيقى على المتلقي .

ومن خلال ما تقدم ، نجد أن أعمال (كاندنسكي) التصويرية تتخذ أشكالاً عضوية متحولة ومبهمة، فهو يقدم مفهوماً صراعياً بين مجموعة من الدوال مبهمة المدلولات التي تعبر عن علاقات جدلية عشوائية بين الذات والموضوع؛ أي بين الإنسان والعالم . فأسلوبه التصويري التباييني يعكس التمزق والتخبط الذي يعاني منه إنسان هذه الحضارة بين واقع لا مفر منه وآمال تطلعية مستحيلة . لذا فطرح (كاندنسكي) لعالمه الصوفي والقائم على تشويه الواقع المعيش، يندرج ويتوافق مع طرح وتحليل (تيودور أدورنو) ، وتعليقه على الفن الطليعي بالمقارنة مع الفن الكلاسيكي ، " حيث كان الفن مرتبطًا بالتطهير في الأعمال الكلاسيكية التي تصور البطل في صورة كلية. لكن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يتخذ صور التمزق

---

[1] فاسيلي كاندنسكي ، كاندنسكي بقلمه ، المصدر السابق ، ص ٩٩ .
[2] المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

والتفتت بدلاً من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناءً إيجابيًا يخرج المرء من الانغماس في الواقع " [1] .

ويتثبت ذلك بأحد تعليقات (كاندنسكي) بأن المضمون بالنسبة لأعماله " هو حصيلة الانفعالات المثارة بوسائط التصوير الخالصة " [2] ، إذ أصبح المضمون " شكلاً " في نهاية المطاف . فـ (كاندنسكي) يطرح رؤية عدمية لهذا الوجود ، قاصداً من خلالها النفاذ إلى عالم الحقيقة المضبب ، غير واضح المعالم، والذي يعبر عن تيه وتخبط إنسان هذا العصر ، إذ التمرد على المؤسسات الواقعية الفاسدة .

---

[1] رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت.. أدورنو نموذجاً ، مطبوعات نصوص ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ١١٨.

[2] فاسيلي كاندنسكي، مجلة فنون عربية، مصدر سابق، ص ١٠٢ .

المبحث الثاني

الإيقاع في الفن

ركز (أرسطو) على مسألة الرائع واعتبرها مركز أبحاثه فبحث في الشروط الموضوعية لهذا الرائع ، وليس ما وراء الإدراك الحسي بل في الواقع المحيط به وهو اعتبر الرائع صفة موجودة فعلاً بالوجود. وأكد على أن الرائع عنده يجب أن يكون على أسس رياضية علمية يحكمها الترتيب والتناسب والإيقاع.

وأكد الفكر الأرسطي على أن الرائع هو الشيء الكامل المحدد الذي له بداية ووسط ونهاية وان تكون أجزاؤه مرتبطة ببعضها ويتبع الواحدة منها الأخرى بانتظام ، كما أعتبر الفن الجيد هو الذي يمتلك وعضوية وارتباط وثيق وانسجام وإيقاع في العلاقات وتماسك بدون أي اختلاف في أي جزء ، وإن حصل ذلك – الاختلاف - يعني وجود خلل في التوازن الإيقاعي للعمل الفني الذي سعى الفكر الأرسطي بأن تحكمه بأواصر رياضية مشددة . وبالتالي كان لابد أن يكون الإيقاع متحققاً بأشكال هندسية عقلية تسيطر عليها تلك الأواصر .

كما رأى (أرسطو) الفن هو عملية محاكاة وتقليد وأن صفة التقليد محاكاة عامة بجميع الفنون في مجال الرسم يعبر عنه بالأشكال والألوان وفي الموسيقى بالأنغام والتناسب والزمن والإيقاع يكون متحققاً سواء في الفنون الزمانية أم المكانية من خلال رؤيته التي تؤكد على أن الرائع بالنسبة لجميع الأشياء الحية وغير الحية مجموعة أجزاء تتابع بانتظام و بأحجام وكتل ومسافات معينة يتحقق من خلالها التواتر الإيقاعي الذي يؤسس الجو المسيطر على اللوحة الفنية والتي تكون مؤسسة مثلما على قوانين هندسية رياضية صارمة لكي تتمكن من بعد مخاضها على ولادة أثر جمالي يكون له التأثير القوي على عين المشاهد . ويبقى الإيقاع فيها هاجساً

ملازماً لكل حركة وتفعيلة ضمن النص الخطابي لتلك اللوحة من خلال الأسس المكتوبة أو المؤلفة منها هذه اللوحة .

أما في الحضارة العربية الإسلامية فأن أنماط التصوير المجرد كانت تشكل ركناً اساسياً من الثقافة العربية في القرون الأولى للإسلام . وذلك لأن التجريد للأشكال كان يمثل الصفة الأساسية للثقافة في الوجود الحضاري الإسلامي ، " فقد انطلقت هذه التجريدات التصويرية من مراكز الحضارة الإسلامية في (الكوفة) و(دمشق) و(بغداد) و (سامراء) لتتوقف عند حدود الدولة الإسلامية وليس العكس صحيحاً " [1] .

وكان الفن الإسلامي ينحو منحىً يختلف عما سبقه من الفنون فكان التجريد هو الصفة الملازمة لهذا الفن ،إذ كان التصوير التشبيهي محرماً في الإسلام وذلك حتى يبتعد الرعيل الأول من المسلمين عن الشرك من خلال تلك التصاوير التي تحاكي خلق الله (سبحانه وتعالى) مثلما وظفت الأيقونات عند بعض الطوائف المسيحية وبالتالي ذهب الفن الإسلامي إلى التجريد الخالص بكل قيمه ووحداته الفنية . متعانقاً ما بين الأشكال الزخرفية والخط العربي بأنواعه . وهكذا فالنقطة الجوهرية إن الفكر الإسلامي أتى ليشكل خلاصة للفكر الجمالي المجرد وسرعان ما تبنى العلوم الهندسية والرياضية اليونانية الأصل عن طريق التلاقح الفكري من خلال النقل والترجمة . في أول خطواته نحو الحياة العلمية . وتجلى هذا واضحاً في الإبداعات المعمارية للمعمار المسلم .

وقد تمظهر الإيقاع في الفن الإسلامي من خلال العلاقات اللونية ، العلاقات الفضائية ، العلاقات البنائية الداخلية في التراكيب ذاتها في الزخرفة والحرف العربي

---

[1] الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٥٧ .

التـــي تلحظهـــا بـــين الأشـــياء ، أي أنـــه لا تتأصـــل فـــي العناصـــر وإنمـــا فـــي البنى [1] ، ينظر الشكل (١) .

والمتقصي للأثر الجمالي في المنتج الفني التجريدي الإسلامي يلحظ وبشدة نظاماً وميكانيكية فائقة الدقة تنطوي على إيقاع متناغم والعمل في وحدة منظمة وتكراراً للوحدات والأشكال فيما تحققه علاقة الشكل الظاهري بالباطن المؤول ، أي الرمز المنظوي تحت الشكل الذي يولد الإيقاع باكتمالها . لأن تكرار الخواص المتشابهة لأي عنصر أو - نواة - ينتج وحدة وأن الإيقاع لا يتجلى إلاّ من خلال هذه الوحدة . ومن الواضح أيضاً أن يقوم على الحدث التتابعي ، كما يقوم على وجود أثنين من النواة الإيقاعية المختلفة والمتكررة ، وأن هذا التتابع الحركي يحقق الإيقاع .

فالحركة هنا تكون إحساساً ذهنياً بالتغيير المكاني المستمر للوحدات أو هي الحافز الذي تولده وحدات ذات خواص حركية ضمن علاقات معينة ، مولدة حركة للعينين فتعرف عندئِذإنها التغيير المستمر بمسار العين.

وأينما وجدت الحركة فأن هناك حالة سكون موجودة على نقيض الحركة ، إذ أن " الحركة كمفهوم حالة نقيض السكون وفي الحركة توجد الحياة وتعبر عن حياة ، كما إنها استمرار للحياة ، وأنها ليست صفة موقوفة على الماديات فهنالك أيضاً الحركة المعنوية " [2] . إن هذا التضاد بين الاتجاهين سالب - موجب يولد إيقاعاً متناسقاً على وفق تلك الحركة ومدياتها . واثر الحركة هو الولادة الإبداعية على صعيد الفن ، وتلك الحركة المسحوبة بأطر معينة وكما يقول (أبو حيان التوحيدي) : " الحركة ولود والسكون عاقر " ، أما من حيث النظام في اللوحة الزخرفية ،

---

[1] هوكز ، ترنس : البينوية وعلم الإشارة ، ت : محمد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٥ .

[2] حسن ، سليمان : الحركة في الفن والحياة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٢٨.

فالسكون تمثل حركة مولدا ايقاعاً على مسار هذه الوحدات يكون متداخلاً بين روحية المناظر والفضاء والمشغول. وهكذا كانت نظرة الفكر لحركة الأشياء بأن (الوجود وجودان، وجود الأبد ، ووجود الزمان ، وجود الأبد لا تتصور فيه الحركة ، ووجود الزمان لا نتصوره تغير الحركة فالوجود الأبدي هو الثابت عقلاً [1] .

والحركة تتقسم إلى عدة أقسام وتكون على النحو الآتي :

أ- الحركة الخطية .

ب- الحركة الموجية .

ج- الحركة الحلزونية .

د- الحركة الدورانية .

هـ- الحركة الاشعاعية .

و- الحركة الاهتزازية .

وتعدّ الحركة من أهم عوامل الشد البصري الذي يؤثر بشكل لا إرادي في العين البشرية . فعين الناظر تتأثر لا إرادياً باتجاه الوحدات الحركية ، والحركة في الفنون البصرية عامة تكون حركة وهمية حسب المخيلة الناظرة للعمل الفني فأن الوحدات المكونة للعمل الفني ثابتة في حقيقية الأمر . لكن قدرة تلك الوحدات على أثارة وتحفيز المخيلة أو عين المشاهد هي التي تولد التناغم الإيقاعي اللوني فحينما تنظر إلى وحدة زخرفية ترى أَن هنالك نوع من الألفة بين العين وبينها . ألفة وشائجها مابين الفراغ والكتلة لتلك الوحدة الزخرفية إذ " أن مدار الاهتمام في البُنى الزخرفية والخطية، ليس شكل العلاقات أو الأشكال ، بل هو الحركة والمنتجة لتلك الأشكال " [2]

---

[1] الألفي ، ابو صالح : الفن الإسلامي أصوله فلسفية ومدارسة، دار المعارف ، القاهرة ، ص٧٠.

[2] الماكري ، محمد: الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ ، ص ١٠٣ .

ويعد التكرار (Repetition) واحداً من أهم المنطلقات لتحقيق الإيقاع في التراكيب التشكيلية من خلال اللون والاتجاه أو الكتلة . فإذا تطابقت الوحدات على كافة المستويات سمي بالتكرار التام . ولغرض إضعاف الرتابة يصار إلى اعتماد التباين بين الوحدات بعضها مع البعض الآخر دون الفترات وبالعكس ، وهذا التكرار المتردد أو المتناوب يحقق ايقاعاً متردداً أو متناوباً (Alternating Rhythm) [١] . وهنالك التكرار الحر الذي يحقق بدوره ايقاعاً حراً .ومن الجدير بالذكر بأن التكرار له أربعة أشكال كما يشير (آل سعيد) إلى أن التكرار أربعة أوجه هي التكرار الرتيب والمتناوب والمتكامل والمستمر [٢] .

وهي التي تحرك الوحدات في اللوحة وصولاً إلى الإيقاع ، فقد " يحقق التكرار مفهوم التتابع Sequence ، وهو مثلما يكون ظاهرة تكرارية فأنه سمة أساسية للنسق الزخرفي ، فإن التتابع من شأنه يظهر دلائلية الإيقاع أو التنغيم إذا كان التتابع يقوم على أساس التبادل . من خلال ثلاثة تكرارات لتحقيق فاصلتين كحد أدنى للتعرف على نوع التتابع " [٣] ، وبالتالي فأن عملية التكرارتتابعها تكون نسقية عالية متحققة من خلالها إيقاعية اللون والخط والشكل .

إن وحدة في النسق التكراري ضمن البناء الإنشائي للعمل الفني يمكن تفسيرها على أساس وجودها ضمن النظام المترابط وعملها مع نظائرها من الوحدات الأخرى التي تزاوجت معها مولدة الإيقاع بصيغته التكرارية في ذلك العمل وبالتالي فتكون في ذاتها وحدة مستقلة ولكنها في حقيقة الأمر جزء من النسيج المكون لتلك اللوحة . وهنا تحديداً يتولد مفهوم (التكامل البنائي) الذي يعد احد الأهداف التي يسعى إليها الفن .

---

[٢] داود ، عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٤٩ .

[٣] آل سعيد ، شاكر حسن ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص١٣٩ .

[٤] آل سعيد ، شاكر حسن ، المصدر السابق ، ص ١٣٩

وتتحقق الاستمرارية من جراء الحدوث التتابعي للوحدات التي تتصل بعضها البعض واحدة تلو الأخرى فيتاح لشكل جزء من الوحدات الإيقاعية فرصة التفاعل والتواصل ، إذ تشتمل هذه الوحدات على التتابع الحركي ، وتأتي الاستمرارية عبر هذا التتابع فتجعله بالحركة اللونية والخطية التي تقوم على هذا التكرار المنظم وعن طريق التواصل والترابط العضوي بين الأجزاء ، إذ لا يمكن تحقيقيها في حالة الفترات المكانية الطويلة أو البعيدة بين وحدات التراكيب الزخرفية والرقشية . وبما تسير لها من طاقات تدفعها باتجاه للجزء الآخر منها . وبذلك سيتولد تدريجياً شكل جمالي مترابط يعمل على جذب الأجزاء إليه متبددا فيه الأجزاء ساعة في قضاء لامتنا هي سرمدي مستمر .

ولابد من التأكيد على إن التكرار المنتظم للنواة الإيقاعية وتكرار الخواص المتشابهة (ألوان ، سطوح ، كتل) ينتج مجالاً ممغنطاً بين أحاسيس الفنان والمتلقي .

الاستمرارية بين العناصر الفردية ، لأنها ترتبط بشريط من الحركة الخطية وفي رغبة لتوطيد العناصر المتعددة المختلفة في تنظيمه ،يستطيع الفنان أن يستغل نوع الارتباط الخطي الذي باستطاعته أن يقسم ممراً خطياً مستمراً واحداً أو أكثر ، بربط العناصر المنفصلة في وحدة كبيرة مفهومة ، وهذه الوحدة قد تكون بسيطة جداً ، شكلاً هندسياً كالمثلث أو الدائرة أو قد تتطور إلى حركة بالغة التعقيد مذهلة المظهر [1].

ويكون للأرضية في عموم المجردات الزخرفية الإسلامية دور مهم في إعداد صياغة العلاقات اللونية التي تكون متعارضة ومتضادة في اغلب الأحيان على توليد نوع من الاستمرارية في الحركة وحدوث تناغمات إيقاعية في المحصلة النهائية بوصفها – الأرضية – جزءً مهماً في التركيب الزخرفي وتحقيقها من خلال الفضاءات الداخلية والخارجية التي تحيط بالتركيب الزخرفي مكونة في ذلك التنظيم

[1] نوبلر ، ناثان ، حوار الرؤيا ، بغداد ، دار المأمون للترجمة ، ١٩٦٨، ص١١١ .

النصي من خلال العلاقات الفضائية بين العناصر التكوينية لذا " نعتبر توزيع البياض والسواد ، مستوى ثانٍ في إطار الفضاء النصي ، وبخصوص هذا التوزيع نرى كيف إن المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتم داخلها خلق الأشكال وبناؤها ، لأنها مكونة من الحركة البيانية المسجلة ، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون ، لأنها تقدم مناطق منفتحة تشهد عملاً بنائياً " [1] ، وهذه محاولة لإقامة علاقة حركية بين الفضاءات السوداء والبيضاء التي تحدثها التضادات اللونية (Contrast) ، والتي تحدث نوعاً من الاهتزازات الموجبة في عين المبصر فيكون تفاعله معها مولداً نسقاً ايقاعياً حسياً في هذه العين .

ومن خلال الاستعراض للمظاهر التي يتمظهر بها الإيقاع في الفن الإسلامي ، يرى الباحث انه لابد من تناول أنواع الإيقاع بشكل عام والتي تكون عادة هي السائدة في جميع الفنون .

١. الإيقاع الرتيب : وهو الذي تكون فيه الوحدات متشابهة مع الفترات .
٢. الإيقاع غير الرتيب : وهو الذي تكون فيه الوحدات متشابهة مع الفترات مع اختلاف في الشكل والحجم .
٣. الإيقاع الحر : ويختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها والفترات عن بعضها الآخر .
٤. الإيقاع المتناقص : ويتم بتكرار الوحدات بصورة آخذة بالتناقص .
٥. الإيقاع المتزايد : ويتم بتكرار الوحدات بصورة آخذة بالتزايد .

وقد يوصف الإيقاع أحياناً بشكل آخر :

أ. إيقاع بسيط .

ب. إيقاع مركب .

---

[2] الماكري ، محمد ، المصدر السابق ، ص٣٢٧ .

إن الإيقاع يرتبط بطبيعتنا الإنسانية وطريقة تكوينها سواء شعرنا به أم لم نشعر ، وان أفكارنا وتوازننا ألكياني إنما يمارس نوعاً من الآلية تقربه من آلية النظام الإيقاعي ، وهذا ما يجعل الطبيعة البشرية ذات طابع إيقاعي بما في ذلك طريقتنا الاجتماعية في العيش وفي كل التفاصيل الحياتية وخواص أفكارنا ولا غرابة في ذلك فهو مرتبط بفطرة الإنسان وطريقة تكوينه ، إذ إن الإحساس " بحركة الإيقاع ومتغيراته كان دون شك خاصية فطرية جذرية في الإنسان " [١] .

ليس ثمة شك من أي تأمل واعٍ لما سبق سيؤكد إن الإيقاع سر الفنون مثلما هو سر من أسرار الحياة والخلق ، وهو حسب وظيفته الجوهرية يكون حالة من الترتيب والتنظيم بين عناصر العمل الفني ، وبمجرد أن يتشكل العمل الفني " فإن النظر سيبدأ على الفور رحلته فوق الخطوط والتراكيب الصورية والتشكيلات التي تخلق حركة يمكن إن تصبح بسهولة متناهية شيئاً منتظماً بكلمة أخرى ايقاعاً متحركاً " [٢] ، وهكذا فانه يرتبط في صميمية العمل الفني وليس ثمة عبارة ابلغ في المعنى من تلك التي أطلقها (كاندنسكي) ، إذ يقول : " إن الإيقاع هو النبض ، بل هو الحياة في اللوحة " [٣] ، فهو قوة ذات تأثير ديناميكي تدفع الخطوط والألوان إلى التوثب والظهور . من خلال تماسك الوحدة الموضوعية الإنشائية للوحة التشكيلية ولا نستطيع أن نصدر حكماً على لوحةٍ ما بأنها من دون إيقاع مهما كان انتماء اللوحة المذهبي ، " فالإيقاع تدفق خطي بلا عوائق ، وهو حتى في حالة انقطاعه يكون قادراً على إعادة التواصل والانبثاق من نقطة إلى أخرى " [٤] ، وبالتالي سوف يفسح مجالاً لظهور الفواصل (الفضاءات) والعودة إلى الاستمرارية والتواصل

---

[١] عمر ، احمد مختار : علم الأدلة ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص٦٨.
[٢] أبو ديب ، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٤٣ .
[٣] Kandinsky, Vassily. Carsosdela Bauhaus, Alionza, Madrid, ١٩٨٧, P. ١٨٠ .
[٤] Compclaire, Herbert, Laridadel Cuadro, Leda Barcelona, ١٩٧١, P. ٢٤ .

مع مكونات المشهد المرئي ومخزون الحركة الكامنة في هذا المشهد ، والإيقاع في جميع أشكاله وأنواعه ينقسم إلى جزأين :

أ. الوحدات

ب. الفترات

ويكون بين هاذين الجزأين علاقات تكرارية مستمرة وبكميات قد يكون مفرط بها أو مقتصد بها ، فالوحدات تتمثل بأجزاء الخطوط والألوان وهي تعمل على تجسيد الشكل من خلال الكتلة ، ومثال على ذلك التراكيب الخطية فان الحروف المكونة للنص الكتابي هي (الوحدات) ، أما الفترات فهي تلك الفضاءات التي تقع بين وحدتين أو نواتين إيقاعيتين بين حرفين أي بين – كتلتين – يكون كل – كتلة – منها مكوناً جمالياً واحداً ، وبتظافره مع الكتل الأخرى يكوّن بنية حركية تؤثر في النظر وتقوده بسلاسة داخل التراكيب وقد يحتوي على فواصل ذات طاقات توافرية تساعد على استمرار الفواصل بين الخطوط المقطوعة [١] .

إن الوحدات بتعاقبها المتكرر والمتصل وبانسيابها الهادئ تسهم بقسط وافر من التعبير في التكوين الإيقاعي ، في الشعر يقوم الشاعر على وضع الكلمة في مكانها المناسب " بحيث تلتحم الكلمة مع الأخرى ويكسب الكلام بعضه بعضاً قيماً وخصائص جمالية " [٢] .

كذلك الأمر بالنسبة للإيقاع ، فلكي يكتسب جاذبيته ويحرك النفوس بالاتجاه الذي يتوخاه الفنان لابد من التناسب ما بين الأشكال مع بعضها وما بين الأشكال والمضمون ، وبالتالي يكون تحريك الاستجابة للمتلقي وفق الأثر النصي الذي ابتدعه الناص ، ومن خلال ذلك يكون الإيقاع دالاً على تعبير جمالي جاذب للمشاهد ، ومُسيطراً على مخيلته علماً انه المنتج التشكيلي سواء أكان (تصويراً أم نحتاً) كما

---

[١] ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٤٥٣ .

[٢] الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص٦٨ .

يقول عنهما (ارنهايم) من الفنون السكونية فهما - التصوير ، النحت – يقبضان على الموضوع الرئيس (الثيمة) المميز لفعل أو حدث معين ويسجلانه ، ولكن لا يستطيعان الإفصاح عن الموضوع دفعةً واحدة ، بينما يتحلى أو يكشف عن نفسه زمانياً وكذلك تقوم الكاميرا (الفوتوغرافية) وفن (السلويت) يثبت الحركة، على العكس من (السينما) فهي تثبت إيقاعها من خلال حركة الأحداث المقروءة من خلال حركة مفردات (لقطات) ساكنة فالسينما تعرض صوراً حركية متتابعة ، كما في حالة الشخص الذي يجري أو يرقص أو يتحرك ، وذلك لأنها تصور المراحل المتتابعة من الأحداث ، بصورة نقطية تبدأ من نقطة وتمر بنقاط متعددة وتنتهي بالنقطة الأخيرة على العكس من النحت والتصوير والحركة فيها تشوبها السكون والثبات ، " إذ يتم إظهار أعضاء الجسم الإنساني مثلاً في أوضاع نشطة كالسيقان التي تجري ، والأذرع التي تحارب ، والإيماءات الخاصة بحالة الغضب والفرح وأوضاع القص ... الخ " [1] ، وحقيقة الأمر لابد من الإشارة إلى مسألة مهمة تشترك بها كافة الفنون المرئية والمسموعة مفادها إن الإيقاع هو وحدة لا تتجزأ ولا يمكن انعدامه في مكان دون آخر فأي شيء في الطبيعة لابد أن يوجد فيه إيقاع خاص به ، أما إذا كان (الفن ساكناً) مثلما اسماه (ارنهايم) ، فإن ايقاعته تكمن في سكونه وترابط أواصره الفيزياوية والكيمياوية على حد سواء ، وحسب خبرة الفنان .

[1] عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص ٤٧ .

المبحث الثالث

الإيقاع اللوني في الرسم الحديث

توطئة

منذ بداية القرن العشرين ، عمدت الفنون التشكيلية إلى تحقيق انقلاب هام في الأشكال والقوالب ، وذلك بعد اطلاع الفنانين على تجارب أساتذتهم أمثال (سيزان) و (فان كوخ) ، إذ مكنّهم هذا الاطلاع من مسايرة القاعدة الأولى الموروثة عن النهضة والفن الإغريقي ، وكذا من مراعاة رسالة الفن التي تنطوي على التعبير الصادق عن مظاهر الطبيعة ومحتوياتها كما يؤكد الفنان (ليوناردو دافنشي) عندما يقول " بأن أحسن طريقة للرسم، هي التي تبتعد عن التقليد العميق وتجعل اللوحة اقرب إلى الشيء الطبيعي المعبر عنه " [١] .

وهكذا فقد أدرك سائر الفنانين لقرون طويلة انه لا وجود للجمال إلا في الإخلاص للشيء الحقيقي والانسجام معه والتفاعل حتى ولو بطريقة لا واعية. ومن هنا ظل الإحساس قاعدة أساسية للفن الغربي بينما يأتي القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حيث اخذ الرسامون ينسلخون عن الطبيعة وقد ساعد على تحقيق ذلك جملة من المؤثرات البيئية والفكرية والتلاقح الحضاري علاوة على الكشوفات العلمية المهمة المتزامنة مع تلك الفترة [٢] .

وفي غمرة تلك المحاولة الرامية إلى تخطي الطبيعة وابتكار خلفيات فنية جديدة انقسم الرسامون إلى فئات وتيارات طبقا إلى ما توصلوا إليه ومن الاستنتاجات وحلول في عملية البحث وان كان بعضهم ارتأى أن يتقلب في جل المدارس ويعانق كل الاتجاهات دون أن يحدد نفسه في تيار معين ، وبذلك أصبحت هناك تيارات فنية

---

[١] الفنون التشكيلية الحديثة ومدارسها ، شبكة الانترنيت.
www.sitearie.com\aslim\techki.html

[٢] قطاية ، سلمان : المدرسة الانطباعية (١٨٨٠- ١٩٠٠) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١، ص ٣٧.

عديدة . فبينما كان الانطباعيون يجهدون أنفسهم لإقناعنا بقصدية اختيار الوانهم بطريقة علمية وشرح الأسباب التي جعلتهم يرسمون الشجرة بلون ازرق داكن مرتكزين على نظريات فيزيقية كان الوحوشيون والتكعيبيون قد تحرروا من ضغط واقعي ، إذ رسموا الأبقار باللون الأخضر والسماء باللون الأصفر. وفي الفترة التي كان فيها الواقعيون يتوسمون أنموذجهم الجمالي في مضامين رسوماتهم الكمالية للطبيعة كان الوحوشيون والتعبيريون يعبرون عن التجارب العاطفية والقيم الروحية [1].

وقد طال هذا التحول في آلية النظر للمحيط الموضوعي بنائية العمل الفني بمكوناته وعناصره . فالإيقاع شأنه شأن باقي العناصر نال حقيبته من هذا التحول كما مر ذكره أنفا في تحول اللون من الناحية التقنية والدلالية. فوظف الإيقاع اللوني في مدارس الفن الحديث بصيغ متباينة تدلل على مرونة التعامل مع مكونات العمل الفني بما يخدم الهدف العام للمدارس الفنية وكما سنأتي إلى تفصيلها لاحقا. ولكن هذا التوظيف لا يلغي ذات الفنان ومكوناته الحسية. التي ترتجل في داخله للتعبير عنها بشكل فاضح يستفز المتلقي لتلك الخطابات اللونية والإيقاعية التي جسدت إليها أعمال تلك الفترة التي كانت متسارعة بالولادة وفق اتجاهات وتوجهات فكرية فلسفية اقتصادية سياسية ، تمخضت عنها حياة المجتمعات الأوربية والغربية بصورة عامة .

---

[1] باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١٣٥.

الانطباعية Impressionism

انطلاقاً من مقولة (مونيه): " نصور كما العصفور مغرد " [١] ، يمكن وضع فهم مبدأي للتوجه الانطباعي في الرسم ، فقد استبعدت الانطباعية بعض مبادئ التقليدية للفن التصويري. والتي أصبحت موضوعية كقيمة أو معروفة ، فقد ارتبطت بالذوق العام وطريقة الرؤية للأشياء والتكوين والموضوعات في اللوحة ، ومن هنا فقد استبعدت الانطباعية - حدود الشكل وأبعاد الجسم ولم تعد رؤية المنظور معتمدة على قواعد هندسية كما عهدهُ عصر النهضة وما تلاه قبل تبشيرات الانطباعية ، بل اعتمدت على رؤية جديدة هي:- درجات اللون وايقاعيته وإشراقه ، وخلوها من (الفاتح) ، (الغامق) وتضادها الدرامي ، وتمسكت بالفوارق البسيطة وبالظلال المتموجة وبالانعكاسات ، لذا فقد حذفت الألوان التي لا تتفق والرؤية الانطباعية مثل الأسود والرمادي والبني وأي لون ترابي - إلاّ في بعض الاستثناءات الأسلوبية - مفضلة لألوان الطيف الشمسي ، وخلط الألوان في عين المتلقي [٢] .

فالانطباعيون لم يخرجوا اللون كلياً قبل وضعه على سطح اللوحة ، وهذه القسمة في درجات اللون التي أشاعها الانطباعيون فسحت المجال واسعا لتحقيق الغنائية كان يصب إليها الفنان الانطباعي، لجعل عملية الرسم حالة من اللهو واللعب والمغامرة مع الألوان على قاعدة خلق إيقاعات لونية مؤسسة على فكرة هندسية فيزيائية ميزاتها العقل والحواس. وعملية توزيع الألوان المتجاورة بطريقة متناغمة لإعطاء نتائج تذكر بالأنغام الموسيقية (البوليفينية) ذات النسج الثنائي الذي يعطي النتائج المشتقة من طريقتين صوتيتين مختلفتين منسجمتين في الوقت ذاته. كما يجد إن في توزيع اللون على نفس الإيقاع الموسيقي ، لقد كانت أهداف الانطباعية تركز

---

[١] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠- ١٩٧٠ ، التطوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر. بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٣٧.

[٢] بدولا ، موريس : الانطباعية ، ترجمة: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط١ ، ص٧- ٨ .

بالدرجة الأساسية على الشكل دون المضمون إذ اعترف الانطباعيون طريقة المبادئ السائدة في الرسم عندما اعتبروا عناصر العمل الفني من الخطوط والألوان والفضاءات هيكلاً لتحيط الأعمال الفنية وليست الموضوعات نفسها وان الجمالية في تلك العناصر منعزلة عن ما يهدف إليه الموضوع[1] ، ينظر الشكل (٢) .

وهذا الاهتمام بالشكل كان مفتاحاً لولوج بوابة الفن الحديث ، ذات النزعة الشكلية الخالصة في تطبيقاتها التجريدية التي طبقها كاندنسكي في تجربته الشكلية ذات الأساس النظري التطبيقي .

فالإيقاع اللوني إذا ما حاولنا تلمس آثاره في المنجز الفني السابق سنجد بأن نتاج الفنان منذ العصور الوسطى مرورا بالكلاسيكية القديمة والجديدة والفترة الرومانسية وفيها فترة الباروك والركوكو لتظهر بصورة خجولة بالتأكيد الفنان يشكل رئيساً على الموضوع أو المضمون على الشكل. وهنا يشير الباحث إلى مسألة هامة في أن الإيقاع اللوني يظهر بعيداً عن النفس بصورة أكثر جلاءا في الفن ذا النزعة الشكلية لتحرر الشكل من القواعد الكلاسيكية في التجربة المألوفة التي اعتادت العين على رؤيتها لهذا فالانطباعية كانت كالزلزال المدمر لكل ما سبقها والفاتحة لأبواب الحداثة كما سبق للرومانسية أَنْ فتحت أبواباً واسعة للخيال والذات لان تقول كلمتها التي ألجمت قرون عدة . فلم تعد قوانين كما المنظور الخطي أو المتوازي والتناظري الكلاسيكي أو استخدام الألوان المتدرجة والمعتمة هي السبيل الانجح في خلق الصورة الفنية التي تتسم بالجمال.

إنّ هذا التحول ما كان له أن يرى النور لولا جهود متظافرة حياتية مختلفة كالانجازات العلمية والثورات السياسية والفكرية وفتوحات الترجمة التنويرية وشيوع فلسفة العقل التي أطلق (ديكارت) شرارتها الأولى ومن ثم توظيفها من قبل (كانت)

---

[1] الشريف ، طارق : بول سيزان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥ ، ص٦٩.

لتشيد نموذجاً جمالياً جديداً والوثوبيات للجوء إلى ملاذ أرحب وأوسع هو ملاذ الذات بمكوناتها (الخيال ، الوجدان ، العاطفة ، العقل ، الحدس) .

ويبرر (سيسلي) توجه الانطباعية صواب الشكل بقوله :

" لقد ظفرنا من ذلك مكسبين : الأول يفصل محتوى الصورة ، والثاني يفصل وسائلنا الفنية ، أما فيما يختص بالمحتوى فقد اكسبنا هذه التفاؤلية التي تشعشع في صورنا. إننا متفائلون ، ولا بد للمتفائل أن يجعل أي تعبير متشبعا بتلك البهجة التي تتمثل في الطبيعة. وقد ساعدنا على ذلك إبرازنا للألوان الشمسية الستة بطريقة معينة. كما ساعدتنا خطوطنا القصيرة الكثيفة الألوان. وأما فيما علق بوسائلنا فلا شك في إننا تقدمنا بها خطوات. إننا لا نتقيد في الطبيعة بألوانها البادية للعين العادية فأن من يستخدم هذه الألوان الواقعية إنما يصنع صورة أشبه ما تكون بالحديث العادي . أما من يستخدم وسائلنا هذه التي تمكن الأضواء من أن تشع خلال كل خط فهو كمن يرسم قطعة موسيقية " [1] .

ويبدو من هذا القول ، إن (سيسلي) يعبر عن لسان حال الرؤية الانطباعية للواقع العياني والأسلوبية المجدزة من ملئ السطح لتصويرها بجمالية علائقية تجعل النص من الخفة ما يمكنه من التحليق بعيدا عن قيود المنفعة النحائية واختزاله لما هو حسي واقعي وتهميشه حتى ليبدو الإنسان بمكانته التي تبجلها الكلاسيكية سوى ظلاً مُلقى على جدار .

إنّ مثل هذه الآلية في ضغط الواقع واجترار أشكاله من ثم تحريرها على مساحة بيضاء هي مسؤولية خفت حدتها مع الفن الانطباعي فكان هدفهم تحقيق الجمال اللوني بوصفه علاقة ، فكلما زادت جدلية العلاقة واضطربت وتعاكست وحداتها ومفرداتها كان ذلك اقرب إلى تحقيق النموذج الحي ، فلو تفحصنا لوحات

---

[1] إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط ١ ، دار التعليم ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص١٤٨.

الانطباعيين مثل (مونيه ، مانيه ، رينوار ، بيسارو ، سينياك ، روسو ، فان كوخ ، سورا) ، ورائد الفن الحديث (جان بول سيزان) سنكتشف قاسماً مشتركاً يجمع معظم أعمالهم بآصرة تساهمية تحت مسمى الجمال الحسي المتحقق من خلال صياغة الإيقاع اللوني على مستوياته المذكورة في الفصل الأول ، ورغم العلمية التي تتسم بها الانطباعية واستعانتها بالنظريات الفيزيائية إلا أنها لم تلغِ شاعرية الفنان أو تغييبها عن نتاجاته ، فهذا (رينوار) يتفق مع (سيسلي) ، وباقي الانطباعيين ، إذ يقول : " إن النظريات لا تخلق اللوحات الجميلة ، إنها غالبا ما تكون وسيلة لإخفاء عدم الكفاءة التعبيرية ، وان العمل الفني الجميل لا يحتاج إلى تفسير كما الحال في الموسيقى " ، ويصرح (رينوار) : " لِما يتساءلون إذا كان فن التصوير موضوعياً أم لا ، وان الأدهش من هذا إن بعض النقاد والرسامين والناشئين الذين سألوني لماذا وضعت اللون الأزرق أو الأحمر هنا وهناك فعلى الرغم من أن مهمتنا صعبة ، ولكن رغم كل شيء أجد البساطة والسلاسة ضروريتين وبذلك يستطيع الفنان خلق اللوحة الجميلة وفق اسلوب خاص " [1] ، ينظر الشكل (٣) .

ولعل التوظيفات الانطباعية لعناصر اللوحة وتجليات الإيقاع اللوني تجد تطبيقاتها المثلى في رسومات (سيزان) وطروحاته النظرية إذ تتلخص بالاتي:

١. التداخل الزماني المكاني ، حيث لجأ إلى معالجة مفهوم (الزمكان) من خلال إلغاء الإشارات المكانية والزمانية واذابتهما في العمل الفني.
٢. تراكب المستويات: إذ خالف (سيزان) قواعد المنظور التقليدية ومبادئه التي كانت سائدة لقرون من الزمن عندما جمع السطوح والأشكال الهندسية جنبا إلى جنب ووضعها في تداخل مبتكر في نقاط توحي بالقرب والبعد [2] .

---

[1] قطاية ، سلمان: المصدر السابق ، ص١٧٤.

[2] الاعسم ، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : ١٩٩٧ ، ص٤١.

٣. استخدامه إلى رؤية المنظور من نوع جديد ومبتكر يطلق عليه (منظور عين الطائر) ، وتعني تحويل الطبيعة إلى سطوح متداخلة توحي بالعمق لإظهار اللوحة كأنها منظور من نقطة مكانية عالية اوجد الفنان من خلال خياله ليظهر تفاصيل المنظور المختبئة بسبب طبيعة المكان وتضاريسه ونقطة نظر الفنان [١] .

والشرح النظري لـ(سيزان) يوضح مدى اهتمام الانطباعيين في ابتكار قوالب شكلية جديدة للإفادة منها في تفعيل دور الإيقاع اللوني في المنجز الفني الانطباعي وتحريكه باتجاه جديد غير مسبوق في المدارس التي سبقت الانطباعية بالشكل الذي يخدم بنائية اللوحة منسجمة مع شاعرية الفنان وذاتيته وبالتالي خلق نوع من التناغم وإضفاء مسحة عاطفية على العمل الفني من خلال اعتماد المبدأ الموحد للانطباعيين والتباين الأسلوبي الذي انتهى إلى تمايزات تقنية من استخدام المساحات اللونية (التنقيطية) أو (النابية) .

ويقول سيزان: " إن عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف نقلاً جامداً ، بل معناه فهم التناسق بين مختلف العلاقات ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقة تبعا لمنطقة جديدة أصيلة ، فعمل اللوحة معناه تشكيلها" [٢] .

إذن فالفنان الانطباعي لم يبتغِ في خروجه إلى الطبيعة وهجر الأستوديو اكتشاف الطبيعة ، فأن الأحرى به انه كان يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالضوء والوزن والفضاء [٣] .

---

[٢] الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ ، ص١٢٦.

[٢] برتيلمي ، جان: بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة: ١٩٧٠ ، ص٢٣١.

[٢] المصدر نفسه ، ص٥٣٧.

ويشير (سيزان) في هذا القول إلى طبيعة العلاقة في النص الانطباعي الذي يشكل العلاقة الإيقاعية بين عناصر اللوحة وبالأخص الألوان مع بعضها قطب الرحى الذي تدور حوله مشكلة الفنان في معالجة الفراغ المتمثلة في السطح التصويري .

الانطباعية بتبنيها الفكرة الفلسفية المتحرر من قيود النظرة التقليدية للمثال الجمالي والتي تعامل اللوحة ككل لا يقبل التجزئة أي بصيغة جشتالتية [*] عبر عنها (كروتشه) بأن العمل الفني (فرد مصون) أي بمعنى عدم جدوى اجتزائه .

ولو حاولنا تقصي الإيقاع اللوني في المنجز الانطباعي سنلاحظ نوع من التشكيل بين نتاجات أفراد هذه المدرسة ، فمثلاً لوحة (مانيه) (غذاء على العشب ١٨٧٢) تُعد ثورة على تقاليد الفن الكلاسيكي وثورة على ذائقة التأنق التي يؤمن بها المجتمع الباريسي في ذلك الحين وعندما سئل الفنان عن مغزى رسم امرأة عارية وسط غابة في موضوع اللوحة أجاب : بأن الهدف لم يتعدَ حدود الغاية الجمالية التي ابحث عنها ودفعت فطرته إلى استخدام اللون الذي وضعه على جسد تلك المرأة لأجل خلق إيقاع لوني أكثر تناغما وأكثر حيوية مما لو ترك بالألوان الفاتحة ، فآثر أن يضع شكلا وان لم يكن مبررا كحجة أو ذريعة لتوزيع ألوانه بالطريقة التي يراها مناسبة ، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على ثقافة لونية عالية لدى هذا الفنان تسمو على المضمون الواقعي وما يشترطه الموضوع من هيمنة الشكل أو ألوان أو الخط بعينه .

فالرسم لدى الانطباعي اعتراف بالعاطفة وتعبير عنها حسب ما يراه (سيزان) وبصورة أدق هو تحقيق الذات داخل اللوحة ففن الرسم لا يوجد إلا في

---

[*] **نظرية الجشتالت** : احد النظريات في علم النفس ، والتي تقول بقراءة الكل من خلال الجزء .

صيغته البنائية ، أي مجموعة الأشكال التي تؤلف اللوحة ، ولهذا فالصيغة اللونية عنده هي العنصر الإيقاعي واللوني هو العنصر اللحني [1] .

وبخط موازٍ لتيار الانطباعية في الرسم الذي أكد على استنفار طاقات اللون والبحث في علاقات إيقاعية الألوان مع بعضها ، كانت ثمة محاولات في بنية مجاورة وهي الموسيقى تزامنت وبنفس الاتجاه لإيجاد علاقات مناظرة داخل السلم الموسيقي ففكرة الخوف مثلاً قادته إلى استنفاذ العلاقات الصوتية بين درجات السلم الموسيقي والوصول إلى الحالة في التكرار والتوقف ، حتى ليقول الفيلسوف (جون سيتوارت ميل) : " لشد ما كان تؤرقني فكرة إمكان استفادة التجمعات الموسيقية ، ذلك لان الاوكتاف لا يتألف إلاّ من سبعة أصوات ، وهي أصوات لا يمكن إن تُجمع إلا بعدد محدود من الطرق التي ليس فيها ما هو جميل سوى نسبة بسيطة منها وكان قد بدا لي إن معظم هذه التجمعات الجميلة لابد أن تكون قد كشفت من قبل ، بحيث لا يعود هناك مجال لظهور مجموعة جديدة .

التعبيرية Expressionism

إن التعبير في الفن بشكل عام ، لا يعني نقل ما في العالم من أشياء ، بل إعادة صياغة هذه الأشياء وفق منظور معين ، يعّبر عن معانٍ وله دلالاته أيضاً ، والدلالات التعبيرية في العمل الفني بوصفه بنية مكتملة ، يمكن الاستدلال على تلك الدلالات من حلال الملامح والحركات في التعبير الفردي / العاطفي ، وحركة

[1] مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، ت: مهاة فرج الخوري ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٦، ص٥٤ .

الوجوه المعبرة في التصوير . إذ أن التعبير يمثل ثالوثاً مع عنصري البنية المكانية والزمانية والموضوع .

إن الفنان حين يرسم امرأة فانه يعرف بأن هذه المرأة ليست صورة مجردة ينقلها ، وإنما هي مجموعة الملامح والحركات " وأن الفنان ليس بمثابة الناسخ أو الناقل ، بل هو من العالم بمثابة المنافس والخصم " [١] . بمعنى أن الفنان عليه أن يعبر عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله للأشياء ، وليس بنسخ الواقع كما هو ، " وإن العلاقة بين الواسطة وفعل التعبير ، إنما هي علاقة باطنية ذاتية ، ذلك أنه لابد لفعل التعبير من أن يستخدم دائماً مادة طبيعية " [٢] .

وإن العمل الفني المعبر ليس بالضرورة هو العمل المؤثر ، فإن التعبير ينطوي عليه معنى العمل الفني ، والتأثير هو التأثير الوجداني ، إذ أن " التعبير هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة " [٣] ، ينظر الشكل (٤) .

أي أن التعبير هو الرابطة التي تجمع بين الفنان وعمله الفني بصورة مباشرة وحيوية ، لأنه ليس مجرد علامة أو أمارة يتركها الفنان فوق عمله الفني ، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكون في صميم هذا العمل ، إذ أن جوهر الأعمال الداخلية ونبضها الإنساني الباطني ، هو ما يعبر عنه من خلال الشكل الفني ، وفق تلك الدلالات والعلامات التي تحمل مضامينها والتعبير عنها بشكل واضح ، " وإن التعبير كالبناء ، إنما يعني الفعل ونتيجته وان الانفعال ضروري لفعل التعبير الذي يوّلد العمل الفني " [٤] .

---

[١] ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٤ .
[٢] ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١١ .
[٣] ابراهيم ، زكريا : المصدر السابق ، ص ٤٧ .
[٤] ديوي ، جون : المصدر السابق ، ص ١١٨ .

ومن أشهر فناني المدرسة التعبيرية والذين تبلورت على أيديهم سمات هذه المدرسة أو المذهب الفني (ماتيس ، فان كوخ ، ديران ، سيزان ، كورو ، جورج روو ، بونار ، اميديو موديلياني ، مارك شاجال) ، ينظر الشكل (٥) .

وانبثقت من هذه المدرسة اتجاهات أخرى هي (الوحوشية ، الجسر ، الفارس الأزرق) .

لكن قلة من بين مجموعات الرسامين قسّمت تنويعاً كالذي قدمه التعبيريون ، لقد جمعهم هدف أساس واحد ، وهو أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس ، وهم لذلك عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك ، أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم ، فضلاً عن ذلك ، كان لعملهم نكهة خاصة مشتركة ، فهي قاسية عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة [١] .

لم تغفل التعبيرية عن توظيف العناصر البنائية في اللوحة ، لتفعيل الطاقة التعبيرية التي حاول الفنان التوصل إليها ، وفي هذا الصدد يقول (ماتيس) : " التعبير ما أهدفه قبل كل شيء ، فانا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنّه للحياة وبين طريقتي في التعبير عنه ، التعبير وفق طراز تفكيري لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الإنسان أو تلك التي تفضحها حركة عنيفة ، إن ترتيب صورتي بأجمعه تعبيري ، المكان الذي تشغله الأشياء أو الأشكال ، المساحات الفارغة حولها النسب ، كل يلعب دوره ، التكوين هو فن ترتيب العناصر المختلفة " [٢] .

لذا كان حضور الإيقاع واضحاً ولا يحتاج إلى تمعن بسبب التأكيد على اللون ، وعلى طاقته التي تحقق الإشباع البصري بشكل يفوق الانطباعية وتحليلها للون لغاية تعبيرية ، فـ(ماتيس) اعتمد على عناصر الشكل في خلق تصاميم دقيقة في

---

[٢] مولر ، جي ، وفرانك ايلغر : المصدر السابق ، ص ١٠١ .
[٢] باونيس ، ألان : المصدر السابق ، ص ٤٠ .

حساباتها ، يحكمها إيقاع اللون ، وهذا ما تدل عليه ممارساته الأدائية في منتجه الفني ، الذي توصل فيه في نهاية مطافه الفني إلى ابتكارات وإبداعات في مجال فن الكولاج ، ذو الطابع التصميمي الصرف ، ينظر الشكل (٦) .

إن خطوط التكوين وموضع الأشكال الرئيسة محسوبة وفق معادلة هندسية، فالوقع العاطفي للخطوط الاتجاهية أدخل في الحسبان ، وبذا استخدم (ماتيس) الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم بهيج ، اقتضى مسلكاً تجريبياً عندما انتقل عام (١٩١٦) من باريس إلى نيس ، وفي الجو الهادئ جنوب فرنسا ، شرع يرسم صوراً هيدونية (*) .

(*) **الهيدونية** : كلمة من أصل يوناني ، وهي مبدأ أخلاقي ، يعد اللذة والمتعة الجمالية هي الفضيلة الكبرى ، والهدف الحقيقي من الفعل .
ينظر : باونيس ، ألان : المصدر السابق ، ص ١٥٣ .

التكعيبية Cubism

قاد التكعيبيون الرسم نحو مزيد من الشكلانية من دون تجاهل العالم المرئي كلياً ، لكنهم لم ينظروا إلى الطبيعة بواسطة عيونهم بل بواسطة (الحدس) [١]. فعملية بناء الأشكال في التكعيبية وصل إلى مرحلة بدأ خلالها تقاطع السطوح يتبع منطقا فنيا خاصا به ينسجم مع التركيب الإيقاعي للوحة [٢] .

إن النظرة الجديدة إلى العالم المرئي. لها ما يوازيها في تاريخ الفكر الفلسفي. فقد أكد (برجسون) دور الديمومة في التجربة ، فمع مرور الزمن يتراكم في الذاكرة خزين من المعلومات الإدراكية حول شيء معين في العالم الخارجي المرئي .

فأعمال (بيكاسو) و (براك) لم تتبنىَ قاعدة جاهزة ، بل بنيت من خلال الحدس والتصور فكانا يرسمان من المعاني المجردة ، ينظر الشكل (٧) .

وعن هذا المعنى يعبر (هربرت ريد) بقوله : " إن النظرية التكعيبية قريبة من نفس النظرية التي دعا إليها أفلاطون .. إذ أن الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقاط انطلاق ، ثم يستخلص منه على حد قول افلاطون الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة ، مستخدماً في ذلك المخاريط والمساطر والزوايا " [٣].

وهذا ما كان ملحوظا على رسومات التكعيبيين بصورة عامة وما حاولوا تأكيده سواء من خلال نتاجاتهم أم طروحاتهم النظرية فـ (بيكاسو) ، يرى الرأس

---

[١] **حدس (Intuition)** : ذلك النوع من المعرفة المباشرة التي لا تحتاج إلى برهان أو دليل ، ولا تحتاج بالتالي إلى الطرق التي تستخدم في البراهين ، كالقياس بأشكاله والاستدلال والاستنباط وما شابه ذلك وهي معرفة مباشرة تضع العارف (الإنسان) إزاء موضوعه ، أي موضوع المعرفة آيا كان هذا الموضوع. للمزيد ينظر : الزايد ، محمد: الموسوعة الفلسفية العربية ، م١ ، ط١ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٣٥٨ .

[٢] سيرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ت: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٩- ١٠.

[٣] ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ت : محمد فتحي وجريس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة : ب. ت، ص٧٣.

عبارة عن عينين وانف وفم وهي أشكال يمكن أن توزع بأي طريقة ويبقى الرأس رأسا ، وهذا الأسلوب في التفكير يماثل منهج التأليف الموسيقي [١].

وفي أعمال (ديلوني) التكعيبية كان هناك إحساس بـ (الحركة والزمن) مع إشراق أكثر الألوان ، ولهذا فأنه لم يكتفِ بالحدس العقلي ، ففي السنوات (١٩١٠-١٩١٢) كان الموضوع المفضل النور الذي يجتاح نافذته المطلة على المدينة ، فالنور الذي يصوره ويتخيله أكثر مما يراه ، فهو يخلقه ويجعله يتدفق من الألوان الزاهية نفسها الموجودة لدى الانطباعيين فالموضوع المتخيل هو حركة النور وتحولاته ولأجل هذه العملية نجده يمزج ما بين الوجدان والحدس عبر الخيال المحض الداخلي ليتوصل إلى هذه الموسيقي [٢] .

غير أن التكعيبية خصوصاً مع (بيكاسو وبراك) بدأت تتناقض مع القانون الذي دعا إليه (سيزان) أي (استيعاب الُبنى الأساسية لكل ظاهرة طبيعية) ، إذ نجد كل من (بيكاسو وبراك) قد رفضا فكرة العودة إلى الطبيعة بهدف توضيح العلاقات والأنساق الداخلية التي تكونها والكشف عن معانيها ومدلولاتها بتأكيدهما على المظاهر التجريدية للأشياء والتوقف عن التمثلات الذهنية التي تحدثها ، وهكذا فإن التكعيبيين عمدوا إلى اختزال الألوان ووضعها بشكل متقارب حسب تقارب وتقابل المساحات والسطوح كالبني الغامق والبني الفاتح ، والأخضر البارد والأخضر الحار ، والرمادي بنوعيه الساخن والبارد [٣] ، ينظر الشكل (٨) .

وبسبب رغبة التكعيبيين الكبيرة في تقويم العالم واختزاله في صورة مصغرة بإعادة بنائها اعتمادا على معرفة ذهنية بعيدا عن خداع الحواس وذات بنية هندسية متداخلة ومتناغمة- شكلا ولونا- ونظرا لتعدد أساليبهم وتقنياتهم التعبيرية (التسطيح

---

[١] الزبيدي ، كاظم نوير : المصدر السابق ، ص١٣٨.

[٢] مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهاة فرج الخوري ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٦ ، ص٥٤.

[٣] امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر- التصوير ١٨٧٠- ١٩٧٠ ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٩٣.

بالصباغة ، الكولاج ، التشبيك الهندسي) جاءت التكعيبية متعددة بأنواعها ومراحلها ، ينظر الشكل (٩) .

ويمكن حصرها في ثلاثة أنواع :

١. التكعيبية التحليلية .

٢. التكعيبية التركيبية .

٣. الاورفية [١] .

كما أن التكعيبية بحثت على عناصر جديدة لم تولِ أهمية للمدارس الفنية السابقة فقد بحثت مثلا في إضافة بعد مضاف على السطح طول وعرض وحتى العمق وبحثت في البعد الرابع (الزمان) ، إذ جعلت منه عنصرا متسما بالمرونة بعد أن كانت الانطباعية تقتنص لحظة من الزمن وتجمدها .

[١] التكعيبية ، شبكة الانترنيت : www.siteavie.camlaslim\naicen.html .

السريالية Surrealism

ترتكز السريالية على الإيمان بالواقع الأعلى لبعض الأشكال التي كانت مهملة قبلها على حد قول (اندريه بريتون) ، وعلى قوة الحلم الخارقة ، وعلى لعبة الفكرة المجردة ، ومن هنا فأن الاستسلام للآلية (التلقائية البريتونية) يتيح هذا التوغل إلى داخل الذات نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة ، وهو ميدان يتخطى ارض الواقعية . فالفن كان وما يزال هو إحدى الوسائل للتعبير عن هذا المد من الحالات النفسية العميقة ، والذي هو تقدير من الوجهة الجمالية للآثار الموضوعية التي هي ليست سوى لمحة عن ذاتنا الحميمية [١] .

لذا يؤكد (بريتون) ، إن الفنان دائماً ما يترك ذاته مستسلماً لخياله الحر ، لعلّه يعود إلى واقعه ليغني ذاته بالاكتشافات الحاصلة خلال شططه ، من هنا لجأ السرياليون إلى تبني طروحات (سجموند فرويد) الذي عقلن اللاشعور ، فقضى على المعتقدات الروحانية ، وأكد أسطورة الهرب إلى كون (افتراضي) بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع من اللاشعور [٢] .

ويؤكد (ريد) شكّه في أن السريالية لم تكن ظاهرة للوجود لولا اكتشافها لـ(فرويد) ، إنه المؤسس الحقيقي للمدرسة السريالية ، فبمجرد أن وجد (فرويد) مفتاحا لتعقيدات الحياة في مادة الأحلام ، وجد (السريالي) أفضل الهام له في نفس الحقل ، والمسألة ليست في أنه يقدم تمثيلاً تصويرياً لصور الحلم ، فهدفه على الأغلب ، هو أن يستخدم أية وسيلة تساعده على التقرب من محتويات اللاوعي المكبوتة وبعدها يمزج هذه العناصر بحرية مع الصور الأكثر وعيا بل وحتى مع العناصر الشكلية لأنماط الفن الاعتيادية .

---

[١] دوبليسيس ، ايفون ، السريالية ، ت: هنري زغيب : منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط١، ١٩٨٣ ، ص ٥ .

[٢] إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٩٢ .

السريالية ليست على وجه التخصيص فن اللاوعي ، انها فن بلا أي نوع من الحدود ، فكرته الأساسية هي استخدام الوسيلة التي دعاها (بريتون) (هبوط دواري إلى أعماق ذواتنا) لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها . إنها تؤمن لأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي وان هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا إذا ما سمحنا للفكر بأن يكون تلقائياً [١] .

لقد حاولت السريالية أن تكتشف العقل الباطن بمنهجية وتسليط ضوء جديد على أعماق الذات الخفية . وكان هدفها في ذلك التركيز على الذات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية ومن اجل هذا رفع (اندريه بريتون) شعار العمل النفسي الإرادي البحت ، وتدوين الفكر في غياب كل أنواع السيطرة التي يمارسها العقل بمعزل عن كل الاعتبارات الأخلاقية والجمالية ، إلا أن تطبيق ذلك في الأدب أيسر منه في الفن التشكيلي أي بمعنى أن تدوين الصور الذهنية الحاصلة في ذهن الفنان على قماشة الرسم يزداد صعوبة .

ولكي يؤكد السرياليون على أن اهتمامهم يتجاوز مشكلات الجسم واللون ، لم يترددوا في استخدام أكثر الأشكال الأكاديمية قرباً من الواقعية ، فهم واقعيون في تفصيلاتهم لكنهم لا يجمعون صورهم في تكوين كلي واقعي ، بل هم كما في الأحلام يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة [٢] .

وهو يلتقي مع ما ذهب إليه (بريتون) من أن السريالية قائمة على الإيمان بالحقيقة السامية لأشكال معينة من الاقتران كانت مهملة حتى الآن بسطوة الأحلام ، بتلاعب الفكر الحر وأنا أؤمن بأن الحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين (الحلم والحقيقة) هو نوع من الحقيقة المطلقة ، أو الحقيقة العليا إن جازت التسمية [٣] .

---

[١] ريد ، هربرت : المصدر السابق نفسه ، ص ٩٦ .
[٢] مولر ، جي ، أي ، وفرانك الكر ، مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٨ ، ص ٦٣ .
[٣] باونيس ، الان : المصدر السابق ، ص ٢٣٧ .

لقد عرفت السريالية في الممارسة ما يشبه اللحظات من (الانجذاب) التي عرفتها الصوفية ، فهي لحظات هذيانية تتجلى في رؤية عفوية ، لتحدث نوعا من الاضطراب وفيه يحدث كما لوان الفكر قد بلغ هذه النقطة من اللاشعور وفقد القدرة على التوجيه لتحل محله صورة متجسدة تصبح فيما بعد مادة مقترحة للواقع ، لتكتسي صفة الهذيان المرئي ، ليعلو على نوع خاص من شأن (الخيال الحر والتوهم) بوصفهما قاعدة الحرية ، وعنصرها الأول وهو إعلاء منزل في الوقت نفسه من قيمة العقل والمنطق ، فالعقلانية لا تتيح للفنان أن يتأمل إلا وقائع وقضايا لا تفصح عن تجارب الفنان إلا جزئياً [١] .

وقد لاقت السريالية في فلسفة اللاشعور عند (فرويد) ضالتها الحقيقية ، فكم يجد (فرويد) إن التعبير مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام ، كذلك يجد الفنان السريالي خير الهام له في نفس المجال انه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه ، بل إن هدفه إن يستخدم أي وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة [٢] .

وكان (هانز آرب) أول الداعين لهذه النزعة ، عندما قال : " كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر في تصورنا على إنقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا . كنا نأمل أن نخلق نظاماً جديداً في استطاعته أن يعيد التوازن بين السماء والجحيم " [٣] .

وتميزت الصورة الفنية عند السرياليين بالتعبير عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل ودون أي حساب للاعتبارات

---

[٢] أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٤٦ .
[٣] ريد ، هربرت ، الفن اليوم ، ت : محمد فتحي ، وجرجيس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة ، ب. ت ، ص ٩٤ .
[٤] مولر ، جي ، أي ، وفرانك الكر ، مائة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٢١ .

الخلقية والجمالية ثم الأيمان بسلطان الأحلام المطلق والعمل على إحلال هذا المذهب محل كل مذهب آخر في الحل الجوهري من مشكلات الحياة [١] .

وتؤسس السريالية بين الحلم والفكر الأصلي القائم في أعماق الإنسان ففي الحلم تمحى القوانين المنطقية العقلانية فالحلم يسلم الإنسان / الفنان إلى كون خاص ، كون الصور الداخلية ، والى المد اللاشعوري ، هكذا حين لا يكون الفنان (نائماً) يكون لعبة في يد ذاكرته العقلية ، والذاكرة التي تلغي قيمه وتقتله ، فالحلم هو الأكثر قربا إلى طبيعة الفنان العميقة وهو الذي يضفي على الواقع بعد اليقين ، فله القدرة على حل مشكلات الفنان السايكولوجية ، فاليقظة للعالم الموضوعي ليست إلا عائقا محضا ، وهي في هذه الحالة أو السياق حالة غياب عن الحقيقة ، أو أن حقائقها جزئية وهامشية بعيدة عن المركز الحي الخلاق للفكر [٢] .

إنّ الذات في السريالية على الرغم من حرية اللاوعي فيها ، إلاّ أن العمل الفني يختلف عن مادته ، ومن ثم دلالته ، ولهذا فأن (فرويد) يرى إن الأثر الفني قد يكون النقيض من الحلم ، الذي يرتبط بذات الحالم وصراعاته وأغراضه وخبراته الماضية كون الأثر الفني عظيم الدلالة ، أي أن العمل الفني إنما ينمو وفق رغبة الفنان ، بل يخلق صورة أو شكلا جديدا غير ما كان صورة ذهنية مسبقة [٣] .

لذا فأن الفنان السريالي هدفه محاولة إدراك بعض الأبعاد والخواص في كينونته المضمرة ، ولكي يفعل هذا بحده يلجأ إلى تخيلات الأحلام ذات المغزى وحالات العقل الشبيهة بالحلم [٤] .

فالعمل الفني وفق هذا الاتجاه يجمع ما بين أشياء ليس فيما بينها رابط منطقي ، وكذا أشكالها في التكوين التي تكون بعيدة كل البعد عن المنطق الموضوعي وهذا

---

[١] نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، سلسلة عالم الفكر المعاصر ، ب. ت ، ص ١٨٦ .
[٢] الزبيدي ، كاظم نوير : المصدر السابق ، ص ١٤٥ .
[٣] هاوزر ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجيس ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٨٣ .
[٤] ريد ، هربرت : المصدر السابق ، ص ٩٧ .

ما يتفق مع اعتماد السريالية في رؤيتها الفنية المفاجئة والهشة وكل ما هو فوق الواقع حتى نصل إلى العوالم النهائية وما وراء الطبيعة [١] .

ووفق هذه الرؤية يتأرجح الإيقاع اللوني في اللوحة السريالية بين الواقع والممكن والعمل والحلم والحزن والحالة السوية والتناقضات تلك تنعكس انعكاساً طبيعياً على خصوصية اللون وايقاعيته على سطح اللوحة مشكلاً تضادات وانسجامات فترات ووحدات على حسب الوتيرة التي من خلالها يتم تشييد البنية الإيقاعية للون في المنجز السريالي .

فعتمة الألوان وإشراقها تكون حسب ما يراد صياغته في أطر سريالية بحتة ينتج عنها إيقاع خاص يختلف عن الإيقاعات في المدارس الأخرى وذلك لأن آلية الاشتغال عند السرياليين تعتمد بالدرجة الأساس على الذات وتنطلق من حريتها السايكولوجية وهي لا تجد في العقل الواعي أو الموضوعي ضالتها ، إذ تبحث في حقيقتها المطلقة عن عالمها الباطن والذاتي والذي لا يشترك مع العالم الحسي بأي دور واضح في معرفتها وانطلاقاتها الجمالية . ومن هنا تتأتى خصوصية هذا الإيقاع كونه عالماً مسحوراً – عالم السريالي - فيكون الإيقاع ساحراً يأخذ المتلقي ضمن بواطن العالم السريالي ليكون جزءً منه ، ينظر الأشكال (١٠ ، ١١ ، ١٢) .

---

[٢] الزبيدي ، كاظم نوير ، المصدر السابق ، ص ١٤٧ .

التجريدية Abstractionism

في حدود الرؤية التصويرية التجريدية يعمل الفنان على تفتيت صورة العالم والكشف عن ماهيته وحقيقته الجوهرية ، وذلك حينما قام بإطلاق العنان لهذا المزيج اللوني العياني والفطري وإيصاله إلى حالة من التوازن الدال على ذلك الانسجام الخارجي والعضوي - المحيطي والذاتي - من خلال عدد لا يحصى من الأساليب والتقنيات الفنية التي تعمل في حدود الأحوال المزاجية لدى الفنانين التجريديين وبضمنهم بل في مقدمتهم (ويسلي كاندنسكي) الذي عدَّركناً مهماً في الاتجاه التجريدي بل انه أوجد التجريدية الغنائية والتي نظر لها في مؤلفه (الروحي في الفن) وكان هذا الاتجاه ميالاً إلى تجسيد روحية الفنان وذاتيته على سطح اللوحة بدون مقيدات أو محددات وغالباً ما تجاوز محيطة لتحلق روحه في فضاء واسعة . على العكس من التجريدية الهندسية التي أسس لها (موندريان) ، إذ كان يفصل سطح اللوحة إلى مساحات لونية بدرجات لونية مختلفة تكون متضادة تارةً وأخرى تكون متجانسة . معبراً من خلالها عن الكوامن الذاتية للفنان وفق أسس عقلية ولكن علينا أن نفهم مسبقاً حقيقة مهمة مفادها إن الفنان التجريدي في مختلف أشكاله لم يتجرأ على تهشيم الأشكال والأشياء قبل استيعابه الجاد والشامل لكل النظم والقوانين الكونية الشاملة ، مثل الانسجام والإيقاع والتناغم والتوازن المتحكمة بالوجود المادي . وهي قوانين سرية ومجردة تتصف بالثبات والتوحد ، والتي لا يمكن لغيرها من أن يحدث الصدمة في دواخل الفنان النفسية بكل أبعادها، والمؤلفة من الصور المكثفة للعالم الخارجي .

وبالنتيجة فاللوحة التجريدية المستقلة لا تتكامل إلا من خلال تفاعل الحياة الخارجية والحياة الباطنية للفنان . على حد تأكيد (كاندنسكي) الذي اقرن عملية خلق الصورة المجردة بعملية خلق جديد لكون جديد ، إذ " أن خلق العمل الفني هو خلق العالم بطريقة معينة " ، ونستطيع أن نعدّ التجريدية هي مبدأ التحرر التصويري من

أشكال الطبيعة المرئية الذي أصبح شرطاً ملزماً للرسم التجريدي . وأحدث انقلاباً جذرياً في الرؤية التصويرية المعاصرة ، وهكذا فان الأشكال أصبحت في اللوحة التجريدية لا تنم عن مظهرها بقدر ما تعبر عن أحاسيس نسجت داخل روحية الفنان أو ذاته . ولكي تكون اللوحة معّوة بصدق عن هذه الذات كان لابد من الاستعار ات اللونية وبحضور قوي لكي تتحقق الغاية من استحضار المشهد المجرد بصفة أعمق وأكثر تجسيداً . وبالتالي أصبح تآلف اللون والكتل على الخامة البيضاء عملية توقعية تسير باتجاهات موجبة وسالبة لكي تطرح على دفعة واحدة إلى الوجود عملية خلق لعالم جديد مجرد خالٍ من حسابات الواقع المثالي .

وهكذا يكون الإيقاع مجالاً لتحقيق الحركة في اللوحة التجريدية فالإيقاع بصوره المتعددة يكون ترديدا للحركة بشكل منتظم تجمع بين الوحدة والتنوع وبالتالي نرى الإيقاع يوحي بالقانون الدوري لأوجه الحياة ، " وإدراك سمات هذه التواترات الدوارة أو علاماته . يعطي الفرد شعورا بضرورة توافر قانون لأي سلسلة فكرية منظمة تكسبها تأكيداً واضحاً ورصانةً واتزاناً " [1].

فالحياة والكون بكل مظاهرهما ، يخضعان لعاملين هما الحركة والتغيير اللذان يمثلان السمة الأساسية التي تحكم انتظام العلاقات والأشكال ، وهذه الحركة والتغيير يولدان قابلية إيقاعية خالصة بالمنجز الفني حتى وان كان متحرراً من الضوابط والقوانين . فحركة اللون والخط والكتل تولد نمطية إيقاعية كامنة في العمل الفني وعامل التغيير الذي يظل ملازماً للوحة التجريدية فتكون جزءً مما هو مرسوم ومجسد بشكل أو بآخر وجزء يكون مكملاً لذاكرة المتلقي أو المشاهد . فهذا يولد حالة إيقاعية تضفي حيوية وديناميكية على اللوحة .

---

[1] شوقي ، إسماعيل : الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية للاوفسيت ، دار الكتب المصرية ، القاهرة، ١٩٩٩ ، ص٢٢٤ .

وبنظرة إلى المنجز التجريدي بشكل عام نرى أن الفنان التجريدي على الرغم من كونه ثورة على المفاهيم والقيم الكلاسيكية في الفن وكلغة تعامل مع الإيقاع من خلال القيم الفرعية للإيقاع (بمثابة التنظيمات والصور التي تحقق عنصري الإيقاع المتصلين دائماً وهما :

١. الامتداد .

٢. الزمان .

وهذه القيم الفرعية هي :

- الإيقاع من خلال التكرار .
- الإيقاع من خلال التدرج .
- الإيقاع من خلال التنوع .
- الإيقاع من خلال الاستمرار [١] .

فالإيقاع اللوني المتحقق في اللوحة التجريدية هو إيقاع يكون ضمن هذه التقاسيم الأربعة للقيم الفرعية للإيقاع فتكون حركة اللون أما متكررة وتكرارها أما من خلال القيمة اللونية ذاتها أو تضادها مع قيمة لونية أخرى مقابلة . أو من خلال تدرج اللون (هارموني) يكون مسيطراً على الجو العام للوحة ، أو من خلال التنوع في الألوان على شكل بقع أو مساحات أو خطوط أو كتل يكون أو يشكل توزيعها في متن النص التجريدي المرسوم مؤشراً لإيقاع معين يحاكي عين الناظر وفق نغمية خاصة تتفاعل مع عوامل عدة .

وأخيراً الإيقاع من خلال استمرارية اللون حيث تكون حركته تنقيطية تبدأ بتقطعه ولا تنتهي مكونة بذلك ديمومة لحركة داخل اللوحة وعين المشاهد في زمان واحد .

---

[١] شوقي ، إسماعيل : المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .

ومن الجدير بالذكر أن المهتمين قد قسموا التجريدية إلى عدة اتجاهات وذلك حسب الجماعات الفنية التي كانت موجودة آنذاك وهي على النحو التالي [1]:

١. جماعة الفارس الأزرق Blue Ridden :

أخذت هذه الجماعة تسميتها عن صورة تجريدية (لكاندنسكي) عام ١٩١١ وانضم إليها كل من الفنانين (بول كلي ، كوبكا ، وبيكابيا)، ينظر الشكل (١٣).

٢. جماعة الأسلوب Destiyl :

اصطلاح ظهر عام ١٩١٧ – ١٩٣٤ ، وهو في الأصل يحمل اسم المجلة الدورية في أمستردام تضم الفنان (موندريان) بالإضافة إلى فنانين آخرين ، كانت هذه الجماعة تقوم على أساس تطهير النماذج من المظاهر الطبيعية بالتدرج شيئاً فشيئاً أي إيصال الشكل عندهم إلى أبعاد رياضية مجردة ، ينظر الشكل (١٤) .

٣. جماعة مذهب الأولية التجريدية Elementarium :

صاحب هذا الاصطلاح الفنان الهولندي (فان ديبرج) وقد اعتمد على تحريك السطوح الهندسية المتنوعة للأبعاد واستخدام اللون الأسود .

٤. جماعة مذهب الحركة الإشعاعية :

أسس هذه الحركة الرسام الروسي (لارنوف) عام (١٨٨١) من المذهب المستقبلي الإيطالي مضمونها يقوم على الربط بين الزمان والمكان لإيجاد البعد الرابع من خطوط متوازية ومتقاطعة من الألوان .

---

[1] الشال ، عبد الغني النبوي ، مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، ط١ ، عمادة شؤون المكتبات السعودية ، ١٩٨٤ ، ص ٣ .

٥. التفوقية Supermatism :

وتسمى بـ (سمو الإحساس) بالفن أو تفوقية الإحساس الخالص وتزعمها الفنان الروسي (كازمير ماليفتش) ، واستمد هذا الاتجاه من التكعيبية ، إذ تم التركيز على اثر الحساسية الصافية للأشكال الهندسية المسطحة وتشديد الاتزان التام في توزيعها ومراعاة الحرية في التكوين ، إذ قام (ماليفتش) بعرض لوحته المكونة من مربع اسود على خلفية بيضاء (١٩١٣) مدعياً بان الشعور الذي يثيره ما هو إلا أساس لكل الفنون " عرض موضوع بحد ذاته هو شيء لا علاقة له بالفن . إذ تنكر نظريته الموضوع المقبول اعتيادياً كما الأفكار القادمة من الفكر المدرك لا قيمة لها ، لذلك فان الفن يصل كتصوير تجريدي في السوبرماتزم " [١].

٦. جماعة التعبيرية التجريدية

وهي حركة ظهرت سنة (١٩٢٩) على يد (الفريد . أ . ج . بار) مؤسس متحف الفن الحديث ، عند حديثه عن أعمال (كاندنسكي) (ارتجالات) وهي لم تكن أسلوباً فنياً موحداً . ولقد كان الفنانون يبحثون عن أسلوب ذي دلالات ذاتية تتعدى الحدود الزمانية من خلال تصميم تجريدي مميز في أميركا بعد الحرب العالمية الثانية .

٧. الفن البصري Optical Art

حركة شاعت عام ١٩٦٠ ترفض تمثيل الأشياء كما هي في الطبيعة وتصر على اللاموضوعية [٢] ، والأب المؤسس لهذا الفن هو (فيكتور فازيرلي) الذي استخدم مع فنانون آخرون معه أنواعاً مختلفة من الظواهر المرئية التي تحدث

---

[١] ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس متري ، دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٥ .
[٢] الشال ، عبد الغني النبوي : المصدر السابق ، ص ٩٢ .

بصورة مستمرة في مدركاتنا اليومية حيث كانت براعتهم في جعل هذه الاضطرابات البصرية الثانوية واضحة بشكل ساطع ومتحرك ومعتمدة على الخصائص البصرية للعين ، والفن البصري هو شكل هندسي ذو حافات حادة تميل إلى التجريد بشكل كامل ، ينظر الشكل (١٥) .

المستقبلية Futurism

هنالك حقيقة لا يمكن التغاضي عنها ، وهي أن القرن العشرين جاء بأنواع جديدة من الفن ولكنه على حد قول (هربرت ريد) : " يجعل فنون القرن العشرين الحداثية بمدارسها الفنية الانطباعية و التكعيبية و السريالية و التجريدية وليدة هذا العصر ، بكلمة أخرى أنها تمتلك مبرراتها مما يمكن القول بأنها تمثل قطيعة عن الماضي ، وأنها متميزة على صعيد التقنيات والأشكال المبتكرة بلا معنى وبلا هدف ، بيد أن المدارس والتجارب الفنية التي ظهرت منذ الانطباعية حتى منتصف القرن العشرين لا يمكن إخضاعها تحت ظل تسمية الحداثة " [١].

ومن أهم تلك المدارس المستقبلية التي أنتجت تكوينات ذات أشكال دائبة الحركة ومتفجرة ومتصارعة معتمدة على حركة الأجسام في الفضاء وحركة الدم في الجسد ، وتميل إلى تحطيم التقاليد الفنية الجامدة وتتجنب الأوضاع الساكنة حيث تفقد تكويناتها هيئاتها الخارجية العامة بسبب كثرة الخطوط الموحية وبمساحات وألوان ديناميكية .

وقد اتجهت هذه المدرسة – المستقبلية – إلى الأسلوب التأملي الذي يرفض تقليد الواقع المعاش ويستبدله بواقع فني يثير استجابات فنية خالصة للعلاقات الشكلية بين الخطوط والألوان والأشكال والمساحات والأبعاد والكتل والحجوم معتمدة على عنصر الحركة والاستمرارية [٢].

ويعد الشاعر الإيطالي (مارينيتي) مؤسس هذه الحركة ، إذ أصدر في مجلة (لوفيغارو) الفرنسية سنة (١٩١٩) بياناً من أحد عشر بنداً يحث فيها الشعراء إلى رفض الماضي والتغني فقط بمظاهر العالم المعاصر ، مدعياً بذلك بأنه

---

[١] كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، الموسوعة الصغيرة ، ٤٠٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٦ .

[٢] الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٣ .

يضع أسس المستقبلية أي المفهوم الشعري الموجه نحو المستقبل ، ولكن على الرغم من توجيه هذا البيان إلى الشعر إلا أن أثره على فن الرسم كان واضحاً وجلياً ، إذ تبناه عدد من الفنانين مثل (بوتشيوني ، كارا ، بالا ، وسفريني) ، اللذين أصدروا بدورهم بيانات لاحقة متناصة بمضمونها مع البيان آنف الذكر [١] ، ينظر الأشكال (١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

ويرى الباحث أن من الضروري الإشارة إلى أن ما تقدم كان تبني لأفكار كانت قد انتشرت في الشارع الأوربي بعد الحرب العالمية الأولى حيث حجم الدمار والمآسي التي تسببها الحرب يكون آثرها بنفس الشدة الضاغطة على ذهنية المجتمع وتطلعاته وهذا نراه أكيداً من خلال دعوة المستقبلين ، حرق المتاحف والمكتبات وكل الأكاديميات والنضال – حسب مفهومهم – ضد الأخلاقيات والقيم وكل حرية تقوم على النفعية والفائدة [٢].

وبناءً على ما تقدم قامت – المستقبلية – من خلال التنظير والمنجز الفني التصوير والنحت ، التعبير عن مظاهر الحضارة الحديثة فللمرة الأولى تحولت الاكتشافات الحديثة والإنجازات العلمية إلى مسائل يتناولها الفنان في أعماله الفنية ونقاشاته معلناً إعجابه بنتاج العلم الحديث (كالسيارة والقطار والطائرة) ، والتي كانت مصدر الهام لعملهم الفني ، وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على ديناميكية الحياة الحديثة ومحاولتهم التعبير عن دوامة هذه الحياة حياة الفولاذ ، الكهرباء ، السرعة الجنونية ، كما يؤكد هذا التوجه الموضوعات التي اختاروها والعناوين التي سميت بها تلك الموضوعات (دينامية لاعب الكرة) ، (الأشكال الموحية بالاستمرارية في الفضاء) ، (الشارع يدخل البيت) ، (طيران السنونو) .

---

[١] أمهز ، محمود : المصدر السابق ، ص ١١٠ – ١١١ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ١١١ – ١١٢ .

والحركة التي يفهمها المستقبليون تأخذ في حالات كثيرة طابعاً نظرياً وغالباً ما تتقدم الفكرة في جزءٍ كبير من أعمالهم على الإدراك البصري والانفعالي .

وإذا ما حاولنا تقصي الإيقاع اللوني في المنجز التشكيلي – للمستقبلية – نراه متحركاً بحركة أفكارهم التي كانت ترفض الانصياع للتقاليد التي يعتقدونها قد أصبحت بالية وضارة و لا تصلح أن تكون جسراً يعبرون من خلاله إلى آفاق جديدة قد ثبتها العلم باكتشافاته التقنية ، فنرى إن سطح اللوحة يكون ركاماً من خطوط وانفعالات لحركة سريعة . وتكون الحركة عند المستقبلين كالأتي :

أ. الحركة الدرامية المرئية

حين يتأمل الإنسان الأشياء بعقله أو بوجدانه فانه ما يلبث أن يدرك أن لحركة الأشياء مغزى فمثلاً غصن الشجرة الذي يتدلى في الغدير وقطعة السحاب التي تتحرك نحو القمر والقمر نفسه حين يخرج من منطقة السحاب شيئاً فشيئاً والطفل الذي يرضع ثدي أمه ... كل ذلك يمثل حركة جزئية ما تلبث أن تتخذ في عقولنا مغزى معين وهذا النوع من الحركة المرئية ذات المغزى العقلي أو الوجداني وكذلك كل حركة مرئية يؤدي بها الشيء وظيفة معينة أو يلبي لها حاجة بذاتها .

هذا النوع من الحركة ذات التأثير الدرامي قد عبرت عنه كل أساليب الفن التشكيلي التي ارتبطت بالطبيعة أو الأشياء القائمة أي بالبنية المحسوسة للأشياء ولم ينكر المستقبليون موضوعية الأشياء ذاتها حين ألحوا على ضرورة تصوير الحركة في ذاتها [1].

ب. الحركة المحض

وهي حركة لا ترتبط بالأشياء العيانية ذات المدلول المحدد كالطفل والشجرة والغدير أنها الحركة المجردة التي لا تستند إلى مدلول موضوعي للأشياء المتعارف

[1] إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٢٤٥ – ٢٤٧ .

عليها بين الناس وهذا النوع من الحركة لا يتحقق إلا في الفن التجريدي بتحطيم الكيان الموضوعي للأشياء ذاتها ولا تكون اللوحة سوى خطوط وأشكال وألوان في نسق معين يكون الإيقاع فيها هو مركز التنظيم لتلك العوامل البنائية للعمل الفني .

فقد كانت جهود المستقبليين في تصوير ما أسموه بـ(الحركة المحض) ، كانت على أية حال بداية جيدة وجديدة لمواجهة مشكلة الزمن ، وقد فتحت محاولاتهم في هذا المجال الباب أمام ظهور ما سمي في العصر الحديث بـ(الفن السابع) ، وهو (فن السينما) ، وقد أفاد منها (بارانوف روسيني) المصور والنحات الروسي في محاولات تصوير الحركة في الشيء نفسه وقد هدته تجاربه إلى اكتشاف ما سماه (بالبعد الرابع) للصورة (البعد الزمني) فديناميكية الحياة تقضي بان يأخذ المصور في اعتباره هذا البعد الزمني للأشياء الواقعة ، فلقد اعتقد (روسيني) انه من الممكن تحقيق هذا الفن الديناميكي الجديد ذي البعد الرابع عن طريق وضع الصور الملونة الواحدة بعد الأخرى بنفس الطريقة التي توضع بها الجمل الموسيقية بالضبط [١] ، وبالتالي فإن الإيقاع اللوني قد أخذ شكلاً آخراً ومعياراً يختلف عنه في باقي المدارس الفنية التي تناولناها بالذكر ، فنراه هو المحرك الأساس لروح العمل الفني باتجاه قراءة هذا العمل من خلال محاولات المستقبليين في إيجاد أبعاد جديدة للوحة .

وقد كان تطبيقهم للحركة التي تشير إلى انتقال المكان المثلث الأبعاد في نطاق الزمن وهو البعد الرابع بمعنى حركة شيء ما في اتجاه معين لمسافة معينة تقطع زمناً ... وان الانتقال في الزمن من الوجهة الفنية في الأداء أن يتطلب تكراراً متجاوراً للشكل ، يذكرنا بنظرية (زينون) في فلسفته الجدلية القائلة بأن " السهم المنطلق يمر في نقط عديدة متجاورة حتى يصل إلى هدفه " [٢] .

---

[١] ادهم ، محمد : الفن الأوربي الحديث ، www.aabasham.org .

[٢] حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، ب. ت ، ص ٢٠٢ – ٢٠٣ .

ولما كان الغرض الأساس من مذهب المستقبلية هو إعطاء التأثير الفني لحساسية الحركة ، فإنه يجب أن يراعي في حالة تكرار الأشكال أن تكون في صورتها التجريدية ، كما يلاحظ أن لا تكون هذه الصورة كاملة ، بل يحذف الكثير من أجزائها لكي يظهر ما ورائها وما خلفها ، وأن تندمج الأشكال الحية مع الأشكال الصامتة بتقاطع الخطوط حيث يعطي ذلك تقاطع المساحات ، وحتى يكون في إظهار أجزاء من الأشكال غير المرئية بالإضافة إلى تكرار الأشكال المرئية عاملاً هاماً في توضيح الحركة الزمانية – المكانية الممثلة للبعد الرابع في العمل الفني .

ومن هنا يستدل الباحث على أن الإيقاع اللوني كان في المدرسة المستقبلية له علاقة واضحة ومباشرة بالزمان من حركة الأشكال الديناميكية داخل النسج الموضوعي للوحة بما يعطي التأثير للمشاهد عن طريق حساسية الحركة بأنه في قلب الصورة إذ أن هذا التأثير يعتبر من الأسس والمبادئ الهامة التي تقوم عليها طرق الأداء المستقبلية .

المبحث الرابع

التجريد في رسومات كاندنسكي

إنّ اللحمة البنائية أو النص المدون في العمل التجريدي يرفض أي نوع من العلاقة الارتباطية ، وتسجيل لأي وقائع حقيقية تكون مرجعياتها خاضعة لمكان ما وزمان ما ، وهو بالنتيجة يكون رفضاً معلناً للتفكير بصيغة منطقية ، وهي لذلك تعمل على إيجاد حوارية جديدة النوع من التغيير مابين الوشائج والعلاقات الارتباطية من خلال التلاعب والتغيير في العلاقة مابين الشكل واللون . ورفض وإدانة أي تشخيص على سطح اللوحة التشكيلية التجريدية ، وذلك لكون أن التشخيص يحقق فعلاً ترابطياً ما بين الزمان والمكان لصلته المباشرة بالمنطق العقلي هذا من جهة ومن جهة أخرى فأن آثار اللامعقول وقدرته على إثارة التساؤل والتشكيك تارة والتصويب تارة أخرى يكون أكثر أو اكبر من المعقول والمفهوم الذي يحقق استجابة واحدة تكون مباشرة وسطحية ، ويمكن إدراكها وقراءتها من قبل المتلقي ببساطة ، وبذالك تكون قدرة اللامعقول على تأويل ذاته والتبدل اكبر وأعمق من الذات المدركة منه إلى المعقول [١] .

وهذا يعني التأكيد على أن المنجز التجريدي هو عملية تجريد واكتشاف وسبر أغوار المجهول وإشارة التساؤل من خلال تحفيز الانفعالات الاستعارية ، وجمالية اللامعقول من اجل تحقيق المفهوم المنطقي الافتراضي لما هو قائم على الإثارة واستفزاز المتلقي كي يكون جزءً من الجو العام لذلك النص المدون وفق إرهاصات الفنان وبواعثه المعبرة بشكل مباشر عما يدور في ذاته والتي بالتالي تكون عملية إفراغ للمحتوى النفسي الكامن في دواخل هذا الفنان .

---

[١] Orpgn, Willin, The Outlines of Art. London Norrison and Limited, ١٩٦١, P. ٣٦.

وهذا يجعل من المنتج التجريدي متعدد البث والأشكال بأنساق تشفيرية للجمال من دون مفاهيم وأوصاف وهذا ما يتجلى في أعمال (كاندنسكي) ، و (موندريان) ، و (مالفتش) .

أما اللغة البنائية أو النص البنائي في نسب هذا المنجز فتكون من خلال إيجاد علائق مستحدثة وجديدة لعناصر البناء المادي على مستوى السطح التصويري وبأنساق ذات بُنى تحليلية تركيبية متداخلة تبتعد عن اللامعقول والوصف والمفهوم إلى منطقة الاكتشاف والإدهاش الجمالي محكومة بالرؤية [١] .

إن الحركة التي وجهت الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم نحو التجريد ليست بمعزل عن واقع ظروف تاريخية واجتماعية في فترة زمنية محددة ، فهي من بعض وجوه انعكاس لها ومرتبطة بها أي إن التحولات التي أدخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني ومار افقها من تبدل للأعراف والأفكار نتيجة التطور العلمي والفلسفات الجديدة هي التي مهدت إلى هذا التطور على صعيد الفنون التشكيلية وباعدت ما بين فن عصر النهضة والفن الحديث [٢] .

وبهذا يرى الباحث ، إن هذه الصيغة قد تجسدت بشكل كبير في (كاندنسكي) من خلال سيرة حياته الذاتية على صعيد التحولات في نمط المعيشة والبيئة التي عاشها . وتلك التحولات التي سادت العالم في تلك الحقبة التاريخية كانت عالم تحفيز لخلق شيء جديد ليكون ابنا شرعيا لحالة المزاوجة بين تلك الثقافات المختلفة التي اطلع عليها .

لقد حرص (كاندنسكي) على تأكيد المنحى الروحي فكريا وفنيا مشددا على المعرفة الداخلية لتعميق هذا المنحى وتكثيف الجمال الحدسي بغية الوصول إلى جمالية إيقاعية خالصة قائمة بذاتها تتعارض قطعا مع الجمال الطبيعي ومعطيات

---

[١] Orpgn, Willin, Op. Cit. P٣٦

[٢] امهز ، محمود : المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

المعرفة الحسية ، وبهذا يقول (كاندنسكي) : " إن الشيئية - أي رسم الأشياء الطبيعية - ليس لها موضع في لوحاتي بل كانت ذات تأثير عليها " سعياً منه للتخلص من علائق المادة والوصول عبر الطاقة الكامنة في الأشكال إلى الحقيقة الروحية [١] .

وهكذا فان الإضافة المهمة التي قدمها الفنان (كاندنسكي) للرسم تتجلى في استبعاده (الشيئية) واعتبار الموضوع الممثل لا لزوم له للعملية الإبداعية بل يشكل عائقا أمام تدفق فعل الطلاقة الخلاقة التي يتطلبها فعل التشكيل ، وبذلك حرص (كاندنسكي) على تأكيد الجانب الروحي فكرياً وفنياً ، مشدداً على المعرفة الداخلية لتعميق هذا الجانب ومن ثم توظيفه بشكل معبر على سطح اللوحة التي يراد منها أن تكون حلقة وصل ما بينه وبين المحيط .

وهكذا تكون " النقطة الممدودة في الرسم أكثر أهمية من الشكل البشري ، وان تأثير الزاوية الحادة للمثلث على الدائرة ليس هو أقل قوة من لمس إصبع الآلهة إلى إصبع ادم في لوحة (ما يكل أنجلو) " [٢] .

ولهذا ظهر الفن التجريدي بعد ما انفصل الفنان بذاتيته عن الموضوع الخارجي وإبراز التصميم البنائي ، واعتماده عناصر الشكل وفق مفاهيم شمولية كونية كالاتزان ، والتناغم ، والتجانس ، والإيقاع . وتأكيد موسيقية العمل الفني التجريدي ، وتضمين هذا التصميم الإحساسات الذاتية للفنان ، أي تأكيده القدرة التعبيرية ومزجها مع العنصر الذاتي الأول [٣] .

وبذلك يرى الباحث إن الأعمال التي أنتجها الفنان ضمن التجريدية كانت قد استعاضت عن الأشياء الموجودة بأشكال هندسية سرعان ما اتجه بها (كاندنسكي) إلى تذويب حدودها وبالتالي تحطيم قرائنها التشخيصية . لذا تطور لديه أثناء إقامته

---

[١] ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص ٩٣ .

[٢] الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٢ . ص ٩١ .

[٣] فلان جان ، جورج ، أ : حول الفن الحديث ، ٢٥١ .

في (باريس) للفترة من (١٩٣٣ – ١٩٤٤) ، أسلوباً زخرفياً أيضاً أنعش نوعاً من اسلوبية الفن الجديد (الارت نوفو) [*] ، كخط السوط مثلاً ، ورسم انساق وحروف من لغات غريبة مستلهمة من (مصر) ومن (أميركا) قبل اكتشافها ، مما زاد في تعقيد وصعوبة تحويل مفرداته الفنية لذا انعكست على شخصيته في سنيه الأخيرة بلغة مغلقة خاصة [١] .

إن الشكل الذي توصل له (كاندنسكي) مستندا إلى مرجعيات نظرية أمعنت دراسة وتجريدا تمخضت عن تنوع في الشكل ، دون أن يكون هذا التنوع من دواعي الإسفاف في تشييد صورة اعتباطية ، أي بمعنى معتمدا على الصدفة . فكل لوحة من لوحاته كانت متسمة بكمال ذاتي ، فإضافة أي شيء أو طرحه يمكن أن يؤدي إلى خلخلة هذا التكامل ويؤدي بالنتيجة إلى تدمير التشاكل في اللوحة .

وهذا المبدأ قد ذكره (ماتيس) حين أعلن : " في إحدى لوحات ما بعد الانطباعية كان الموضوع قد نظم بتشكيل بارز عن طريق مجموعة من السطوح المستوية المتضادة التي ظلت دائما ثانوية . يستوي عندي موضوع اللوحة وخلفيته في القيمة ، أو لنقل بإيضاح أكثر ليس ثمة نقطة واحدة أكثر أهمية من الأخرى . التكوين الإنشائي فقط - المراقب - هو المهم . فاللوحة تتكون من مزيج من سطوح مختلفة الألوان ، وهو مزيج يؤدي إلى خلق تعبير ما . كما هو الحال في تناغم الموسيقى إذ كل نوته هي جزء من الكل وكذلك لكل قيمة مكملة ، والصورة المتصورة هي تناسق إيقاعات لونية خاضعة للتحكم ، وبهذه الطريقة يمكن للمرء أن يحول سطحا ظاهرا بلون احمر ، أخضر ، أزرق ، أسود ، إذا سطح ظاهر آخر

---

[*] **الارت نوفو** : أحد الاساليب الفنية المستوحاة من الفن الياباني ، بحركاته البسيطة الحلزونية والزخارف النباتية والسوطية ، والتي لا تعتمد على منظور هندسي .

[١] باونيس الان : المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

ابيض ، ازرق ، احمر ، اخضر . إن هذه اللوحة المرسومة ذاتها والإحساس المثير ذاته الممثل على نحو مغاير ، غير إن الإيقاعات هي التي تغيرت " [١] .

إن اقتطاع (نوته) من الموسيقى يتشاكل في مدى تأثيره أمام المنجز الجمالي من اقتطاع نمط معين من اللوحة التجريدية وان كان اقتطاع الأول سيؤثر في البنية الإيقاعية بسبب ضغط إحدى مسافات الإيقاع الموسيقي مما سيخلخل النظام الزمني الذي يعد قانون الموسيقى . وهذا ينطبق تماما على اللوحة الفنية في أعمال (كاندنسكي) إذ سيضر ذلك الاقتطاع اللوني بالنظام البنائي للإيقاع المستند إلى المكان . وهذا ما أشار إليه في (الروحي في الفن) : " ارتباط الإيقاع في العمل التشكيلي بالإيقاع الكوني ، بحيث إن ما يسميه بالضرورة الداخلية لدى الفنان ما هو بالنتيجة اتصال لا واعٍ بالإيقاع الوجودي " [٢] .

مما يعني إن هناك ضرورة داخلية غير واضحة أو موصوفة يحاول الفنان يحث عليها حدسيا لأجل تنظيم الألوان [٣] ، وبذلك ذهب التجريديون وفي مقدمتهم (كاندنسكي) للبحث عن فن سام يجتمع به العقل والعاطفة تكون فيه الأشكال مرنة بعفوية عالية ومصاغة بشكل دقيق لأنها قد خضعت لمتطلبات حركة العناصر البنائية للعمل الفني .

ففي التكوينات التي ابتكرها (كاندنسكي) " تستقل العناصر لتشكل وجودا مستقلا ، تتفرق الخطوط لتخلق حركة وتطلق إيقاعات تفعل وتتفاعل عبر السطح. ويعبر وحده وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة وتحوم في فضاء

---

[١] روجرز ، ر. فرانكلين : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ١٨١ .

[٢] عرابي ، اسعد : الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى ، فنون عربية دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، العدد ٥ ، ١٩٨٢ ، ص ٧٣ .

[٣] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

غير محدد ، لم تعد الأشياء والمناظر الطبيعية تضاء من مصدر خارجي ، يأتي الضوء من اللون ذاته ، ليكون هو القوة الوحيدة المطلقة " [١] .

لقد اقترح (كاندنسكي) لغة (الشكل واللون) لتحقيق فن يقوم على الاقتناع الداخلي ، مستلا من التجربة الحقيقية ، ويتكامل بفعل شخصية الفنان وواقعه الذاتي المحض دون الاعتماد على تمثيل الأشياء صوريا . ولكي يفلح في هذا المسعى فقد أضفى قيما تعبيرية على ألوان وأشكال معينة واعتبرها تمثل ذاتية الفنان ، أو استجابته الروحية للتجريد .

وفي كتابه (من النقطة والخط إلى السطح ، ١٩٢٦) ، حاول (كاندنسكي) إيجاد مدلولات خاصة للألوان والإشكال والأمزجة الناتجة عنها ، فقد حاول الربط بين اللون الخالص والخط والشكل والخط والمادة وبين التعبير العام عن المعنى المرئي والموحي على سبيل المثال : الخطوط القصيرة المتقطعة توحي بإثارة اشد من الخطوط التي تملك انسيابية الاستمرار . والخط نفسه قد يكون ناعما أو خشنا أو منحرفا أو مقوسا ليعطي تأثيرا أفقيا أو عموديا . قد تكون الأشكال كبيرة أو بارزة أو قد تكون صغيرة أو متداخلة . وقد يكون استخدام الحيز وفق القواعد البسيطة ، والمنطقية أو قد تكون غير متوافقة ومرتبطة . والألوان قد تتناقض بحدة مع القيمة ، والتدرج ، أو قد تنسجم وتتوحد ، وحتى حين تكون الأشكال في تكوين من المربعات المتشابهة ومرسومة بمستويات عمودية أو أفقية ، بالتنوع باللون قد يظهر اختلافات بينة في مضمونها التعبيري . كذلك فان طريقة استخدام اللون بتحكم وأناة قد يوحي بالهدوء ، وهذا مما يؤدي إلى أنواع كثيرة من المعاني غير المادية [٢] .

وبذلك يكون (كاندنسكي) وهو الفنان المتمرس بلغة الموسيقى يقوم بترحيل الأشكال المرسومة إلى لغة اقرب ما تكون إلى لغة الموسيقى في تخليها عن محدودية

---

[١] باونس ، الان ، المصدر السابق ، ص ٢٠١ .

[٢] ينظر : الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والنظرة المعاصرة ، المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

المكان والولوج الى عالم من زمن مفتوح . فـ(كاندنسكي) يعنى ببناء علاقات خالية من المعنى (خالصة) لها ديمومتها المتصلة التي تعلن عن جمالها الخالص . والإيقاع في لوحة (كاندنسكي) يتمثل في سيطرته على اللون بشكل عالي الاتقان والحرفية مضافا الى قدرته التحليلية في بنية اللون وتجسيده بتضادات وتآلفات تكون بحسب الضرورة الداخلية للفنان والشيء المراد التعبير عنه ، والذي يكون منفتحاً على العالم الشيئي المحدود .

كما يرى الباحث من الضرورة بمكان الإشارة إلى أن المنظور الفني الهندسي في اللوحة يصعب إيجاده في أعمال (كاندنسكي) المجردة وذلك لكون الفنان قد شكل نقاط تلاشي غير منتهية مركزها في الروح والخيال - أي روح وخيال الفنان - وبذلك تعلن اللوحة عن مجموعة استعارات تمارس عملية نفي أو إقصاء لمرجعيته المادية مما تجعلها تقترن من عالم الحدس منه إلى عالم العيان المحسوس .

إن اتجاهات الخطوط والألوان بمواصفاتها المتخيلة تفترض عينا ليس بالضرورة أن تجلب شيئاً ما معها من الواقع كي تقيم الدليل على الجمالية المنبعثة من نسق العلاقات داخل المساحة التصويرية كما تبدو لنا اللوحة .

إنّ إضعاف الصلة بين المدرك العقلي وما هو عياني من شأنه إبداع إشكال يحفزها اللاوعي وما هو باطن مما يجعل الأشكال محملة بروح لا نهائية وذلك من خلال صياغة الوحدات البنائية وإذابتها في ما هو باطني من شعور الفنان . وهذه العلاقة تصهر الذات بما هو لا نهائي ومما لا شك فيه إن هذا يعد هدفا رئيسا في فن الرسم الحديث .

إن الوحدة التي يقيمها(كاندنسكي) بين ألوانه ، اللون واللون المضاد ، الفاتح والغامق ، العلاقة بين اللون والانكسارات الخطية الغامقة ذات الحركة الانسيابية يشيد أحاسيس لا ترى إلا بعين الخيال . ومن خلالها يتم بناء معمارية عالية على مستوى الإيقاع اللوني تكون أساساته متينة وأسقفها العليا صلدة تتحمل الإنشاءات

التي يوغلها الفنان في طريقة تشييده لهذا المعمار . وهذا الإيقاعي اللوني يركز عليه (كاندنسكي) بحرفية عالية فنراه يكون تارة إيقاعاً متزايداً وتارة أخرى يكون متناقصا ، ونراه رتيباً مرة ومرة أخرى غير رتيب .

وإذا ما حاولنا إحصاء التنوعات الأسلوبية في رسومات (كاندنسكي) ، ينبغي تعرّف حدود اشتغال الملكات الذاتية ، ومدى تفعيل إحداها على الأخرى . فـ (كاندنسكي) يوضح في خاتمة كتابه (الروحي في الفن) ، إن هناك ثلاثة مناهل مختلفة ألهمته في إنجاز معظم أعماله هي :

١. انطباع مباشر عن الطبيعة ، عّبر عنه بشكل تصويري بحت اسماه (الانطباع) .
٢. تعبير لا شعوري ، عفوي ، بصورة عامة ، عن الشخصية الداخلية ، عن الطبيعة اللامادية ، واسماه (ارتجال) .
٣. تعبير عن إحساس داخلي تشكل ببطء ، اختبر وعدل مرارا بحذلقة تقريباً ، اسماه (تكوين) . في هذا التكوين يلعب العقل الوعي والقصد دوراً قاهراً ، إنما لا يتبقى من الحسبان شيء إلاّ الإحساس وحده [١] .

وهذه القصدية التي أشار إليها في النقطة الأخيرة تتعلق إلى حد كبير بإيجاد النظام الإيقاعي الذي سبق وان التقى بـ(الضرورة الداخلية) ، أي أن هذا الإيقاع اللوني هو صنيعة وعي تام ، لا يقل عن حذاقة التصميم ودقته لدى (بيت موندريان) ، ينظر الشكل (١٤) .

أما المكتشفات المهمة في حقل العلوم الفيزيائية والنووية فقد غيرت مفهوم الواقع الفيزياوي المتعارف عليه وبدأت مفاهيم علمية جديدة تطفو على السطح مما

---

[١] ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١١١- ١١٢ .

أثر ذلك بصورة مباشرة على الحركة الثقافية والإبداعية في مطلع القرن وبشكل كبير وخاصة المفاهيم التجريدية وقد عبر عن ذلك (فرانز مارك) ، إذ قال : " الفن القادم سيمنح تعبيراً شكلياً لإيماننا العلمي " [١] .

كما عّبر عن ذلك (كاندنسكي) من خلال دهشته العميقة عن المتحولات العلمية حين قال : " بالنسبة لي ، كان انهيار الذرة انهيار العالم كله . كل شيء صار مزعزعاً " [٢] . وبما أن هناك حقائق جوهرية اعتبرت من قبيل الثوابت على مدى قرون من المسيرة الفكرية والجمالية تمخض عنها نماذج جمالية فان لهذه الاكتشافات وبلا شك وقعها البالغ الأثر في خلق تصورات جديدة عن الذات الإنسانية وتضاؤلها أمام قهر العالم الموضوعي .

لذا تولدت ضرورات داخلية إن صح التعبير أكثر تماسا مع الواقع المتجه نحو إلغاء الذات وما تلته من تمهيدات وتيارات حداثوية وما بعد الحداثوية ابتداء بالبنيوية والسيميائية والتفكيكية والتي انعكست في نتاجات فنون الحداثة وما بعد الحداثة والتي كان (كاندنسكي) بمثابة المعبر الرئيس الذي مر من خلاله الفن بنزعاته الموضوعية الى ذلك التنوع الهائل على صعيد الشكل والمضمون الذي تشهده فنون اليوم ، ومن جملة تلك التحولات التي شهدتها بنائية الفن الحديث الاعتماد على توظيفات سبق وان كان قد طرحها (كاندنسكي) في تصوراته عن شكل السطح التصويري الذي كان من قبيل التنبؤ بما سيؤول إليه مسار الفن الذي اتخذ طابعا روحيا المح له (كاندنسكي) .

فبعد أن كان الفهم الأولي للفن على انه وسيلة للتعبير أو صيغة مبالغة في طرح الفكرة اسماها بـ (الباتوس) أي الطريقة الخطابية في تضخيم الصوت لتحقيق إيصال جيد ونموذجي للفكرة . إلى مرحلة اللاتشخيصية المتطرفة في أشكال مجهرية أشبه ما تكون بأشياء متناثرة على فضاء اللوحة . كما كان للتأكيد على الاعتماد على

---

[٢] يونغ ، كارل كوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار المأمون للشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ٤٠٥ .
[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠٥ .

الشكل دون المضمون ، أن ظهر مفهوم (البنية) داخل اللوحة لتشتغل كمنظومة جمالية غير خاضعة لقوانين الدال والمدلول أو الإحالة الخارجية .

ولكن ما تتمتع به من قدرة على الإمتاع الجمالي إنما كان وليد وجود نظام داخلي متموضع في حدود السطح التصويري والذي يشكل حجر الأساس فيه . وبالتالي فهذا يقودنا إلى إن إيقاعية اللون في العمل التجريدي بشكل عام وعند (كاندنسكي) بشكل خاص يستقي أولياته من تلك المفردات التي تم التعرض لها ، إذ أنه يكون عاملاً مكملاً ومهماً من عوامل تكوين العمل الفني - العناصر الفنية - دون أن يكون هناك تقيد بالنظريات فـ (كاندنسكي) يقول : " ليس هناك إلزام في الفن لأن الفن دائماً حر ... وفي الفن الحقيق لا تسبق النظرية الممارسة ولكنها تتبعها " [1] .

ومن ثم فقد اقتنع عن الموضوعات الخارجية بالمرة ، ويعمد إلى الشكل الذي يتولد من طبائع الألوان معبراً بذاته تعبيراً فنياً خالصاً ليتطابق مع رؤية (كانت) ومقولته : " الجمال الخالص في الشكل الخالص" [2] . فاللون هنا يعد إذا ما فسر من وجهة نظر (كانت) عنصراً أحادياً غير قابل للتجزئة كالألوان الأساسية المعروفة (الأحمر ، الأزرق ، الأصفر) ، فهي ألوان لا يمكن الحصول عليها من عملية مزج ألوان أخرى ، كما هو الحال في باقي الألوان التي لا حصر لها ، ولعل هذا أيضا يعود إلى فكرة فلسفية تتعلق بتحقيق أقصى ما يمكن من سمو الشكل بابتعاده عن العناصر المكررة من أشياء وألوان استهلكتها الذائقة والحواس ، وتسهم في الوقت نفسه بتسهيل مهمة الفنان في تنظيم الشكل على السطح التصويري لخلق إيقاع لوني معتمد على الشكل .

---

[1] البسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله مدارسه ، آثاره التربوية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٦٥ ، ص ٩١ . وكذلك : عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ج١ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص ٢٦١ .

[2] ينظر: جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون : مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٦٦ - ٦٧ .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

من كل ما طرحه الفصل الثاني في ما يتعلق بمفهوم الإيقاع اللوني في الفن بشكل عام ، وفي تيارات الرسم الحديث الرئيسة ، وفي رسومات (كاندنسكي) ، فقد توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات التي ستفيد البحث في الفصل الإجرائي باعتماد هذه المؤشرات كمحكات أساسية تشكل مع الاستعانة بآراء الخبراء المنطلق الموضوعي لتصميم أداة البحث بما يحقق هدفين . ففيما يخص المحور الأول ، الإيقاع في الفن فقد توصل الباحث إلى المؤشرات الآتية :

١. استخدم الإنسان الأول ممارسات متنوعة للإيقاع ضمنها في نشاطاته اليومية كالطقوس السحرية والدينية على شكل رقصات مبنية على إيقاع زمني يساعد في خلق مناخ روحي ، كما استخدمه في رسوماته على جدران مساكنه أي الكهوف بخطوط غاية في البساطة ولكنها تحمل حركة داخلية تمظهرت من خلال عفوية الخطوط .
٢. إن الإيقاع هو ظاهرة موجودة في كل مظاهر الحياة فليس هناك ثمة شيء يخرج عن إطار النظام الكوني الذي فطره البارئ سبحانه وتعالى وهذا واضح في الأفلاك والنجوم وحتى في تعاقب الليل والنهار وفصول السنة مما جعل الإنسان يتواشج مع هذا الإيقاع المنظم ويستنبط منه نظاماً يساعده على تسيير حياته .
٣. كان الإيقاع أساساً في نظام الحياة وسبباً مهماً من أسباب اكتشاف الإنسان لأعظم المنجزات البشرية ، فبه انتظمت الكتابة الأولى ، وعليه بُني ترتيب الصور المختزلة التي تسرد وقائع الحياة .

٤. اهتمت الطروحات الفكرية الفلسفية والجمالية بالإيقاع فـ(أرسطو) ركز على مسألة الرائع وعدّه نتاجاً للانسجام والتناغم والانتظام كما أكد عليه من قبل (أفلاطون) حينما أقرّ بأن الجمال لا يتعدى حدود الكمال ، وهي فكرة طرحها (سقراط) أيضاً ، في أن الجميل هو الكامل ، والكامل كما هو معروف موزون بنظام دقيق يحتوي على الإيقاع .

٥. تجلى الإيقاع اللوني في معظم النتاجات الفنية المنتمية إلى مرجعيات بيئية وحضارية مختلفة فهو موجود في الزخارف الإسلامية بأشكالها ذات الارتباط الواقعي والكتابي والمجرد ، كما موجودة في نتاجات الحضارات الأولى كما في خزف (حلف ، العبيد ، حسونة ، سامراء) ، كما ويتجلى في الحضارة المصرية واليونانية وهذا ما تؤكده الشواهد الفنية من عمارة ونحت وتصوير .

٦. يشتمل الإيقاع ويعتمد على عناصر أساسية كما وضح ذلك (هيجل) وهي (الحركة ، التكرار ، الاستمرارية) وهنا يلاحظ علاقة الإيقاع بالزمان والمكان . وهذه العناصر بدورها تنقسم إلى أنواع متعددة تعطي باندماجها ألواناً متباينة من الإيقاع .

٧. أول ما يؤشر على الإيقاع اللوني في الرسم الحديث هو التحول الواضح من القوالب والأشكال الكلاسيكية المتسمة بصرامة التصميم لعناصر التكوين ، فمع الانطباعية بدأت بوادر التحول إلى صياغات اسلوبية في نتاجات الرسامين الانطباعيين وبدأ الاهتمام بالشكل يأخذ آفاقاً مفتوحةً بعيداً عن الزامات المضامين التي تفرض أشكالاً وقوالب بعينها .

٨. اعتمدت الانطباعية على النظريات الفيزيائية في تحليل اللون لكي تجعل من السطح التصويري شكلاً متسماً بالتناغم اللوني ونزوع نحو الشكلانية وتحييد للموضوعية ، فكان الشكل الانطباعي مبني على اللون وتحليلاته وهذه السمة

بالتحديد هي أساس (التنقيطية) التي تظهر في رسومات (سورا وسينياك) لتشكل النقاط المتجاورة أطيافا لونية تمزج في عين المشاهد وليس على سطح اللوحة مشكلة بذلك التجاور بين الألوان غنائية إيقاعية .

٩. كانت لطروحات (سيزان) النظرية والتطبيقية أثرها الواضح في تشييد بنائية جديدة لعناصر العمل الفني انطلقت من الانطباعية التي انتمى إليها وامتدت أثارها إلى المدارس اللاحقة كالتكعيبية والمستقبلية والتجريدية ومن أهم تلك الطروحات :

أ. التداخل الزماني المكاني .

ب. تراكب المستويات .

ج. منظور عين الطائر .

١٠. على الرغم من الطاقة التعبيرية للون التي فعلتها التعبيرية ومن قبلها الوحوشية فقد كان للون دور أساسي في تصميمية اللوحة بنظام عقلي إيقاعي كما في أعمال (ماتيس) المرسومة والمنفذة بطريقة (الكولاج) ، وهذه الإيقاعية لم تغادر رسومات شيخ التعبيرية (فان كوخ) إذ تتخذ الألوان والملمس واتجاهات حركة الفرشاة والخطوط الانفعالية طابعاً حركياً إيقاعياً جامحاً .

١١. اتخذ الإيقاع اللوني في المدرسة التكعيبية شكلاً مغايرا عما كان عليه في الانطباعية حيث استعاض الفنان التكعيبي عن غنى اللون الانطباعي بتفاوت (التونات) ، الفاتح الغامق بألوان شاحبة وتفعيل قيمة الكتلة والحجم والفضاء المتولدة عن تهشيمات السطوح وتكسر الخطوط الحاد وخلق ايقاع مركب من تداخل الأشكال الهندسية كما في لوحات (بيكاسو وبراك) ، وذلك (التشيؤ) المتحقق بإدخال تضايفات على مستوى الخامة .

١٢. حاول (فرديناند ليجيه) أن يفعل طاقة اللون زائدا طاقة الكتلة بأشكاله الملونة الزاهية والمختلفة بخطوطها التي تكون مقوسة ومنحنية تارة وأخرى حادة و متكسرة ، محاولاً جعل اللوحة بإيقاعها الصاخب امتداداً لإيقاع الحياة العصرية ، ولعل هذا ما دعاه إلى إلغاء الإطار الخارجي للوحة كما في رسومات التكعيبيين بصورة عامة .

١٣. حاول السرياليون خلق توليفة شكلية بين عالم الحقيقة وعالم الأحلام مستعينين بذلك على نظريات التحليل النفسي التي أطلقها (فرويد) للاشتغال على منطقتي اللاوعي من حيث استخلاص الصور الميتافيزيقية وعلى منطقة الوعي لتحويل تلك المخزونات اللاواعية إلى تجسيد عيان لينتج عن ذلك التداخل والتنافذ بين هاتين المنطقتين ، تركيبات شكلية بنظام يخرق القاعدة المنطقية ويقترح نظاماً آخر يرتئيه الفنان ويصممه .

١٤. التجريدية تفرعت إلى ثلاثة اتجاهات لتحقق في كل اتجاه منها نظاما بنائياً خاصاً بها فالـ (التجريدية الغنائية) التي أسسها (كاندنسكي) ذهبت إلى خلق غنائية في السطح التصويري على غرار التصميم البنائي للموسيقى . والـ (التجريدية الهندسية) التي أسسها (بيت موندريان) التي رجعت إلى العناصر الأصلية للأشكال الواقعية وفقاً لتوجه فلسفي صوفي في تحويل السطح التصويري إلى تقسيمات هندسية ملونة ومنظمة بنظام فائق الدقة ليكون إيقاعاً رياضيا عقلياً . والـ (التفوقية) التي أتى بها (كازيمير ماليفتش) اعتمدت على نظرة (ثيوصوفية) تتجلى في لوحته الشهيرة (مربع أسود على أرضية بيضاء) مبتكراً أو مدللاً للمتلقي على اكتشاف إيقاع داخلي يحاذي الإيقاع الباطني للذات .

١٥. يأخذ الإيقاع اللوني في المستقبلية أهمية قصوى لاعتماد اللوحة المستقبلية أساساً على فكرة الحركة والانطلاق في الزمان إذ نشاهد في لوحة (بالا) (كلب يركض بجوار سيده) تلك الحركة وذلك التكرار المقصود في الشكل والمبني أساساً وبشكل عام في النتاجات الفنية المستقبلية على أساس جمالي يطيح بالأنموذج الجمالي المتعالي الذي اعتدت به المدارس الكلاسيكية لتستبدله بأنموذج جمالي يجعل من اهتزازات مكبس ما في محرك قيمة جمالية تضاهي جمال (فينوس) .

١٦. إنّ الجمال الذي ابتغاه (كاندنسكي) كان مفرغاً من المحتوى الواقعي محاولاً بذلك جعل اللوحة كياناً خاصاً بذاتها يمتلك سر الجمال دون اللجوء إلى إحالات خارجية قد تقلل من حظوظ اللوحة في سموها على الجمال الطبيعي .

١٧. على الرغم من تنوع الأساليب الفنية والأدائية في رسومات (كاندنسكي) إلا أن ذلك التنوع لم يلغِ وجود نظام يحكم عناصر البناء داخل كل لوحة بمعزل عن لوحات أخرى مشيدة وفق اسلوب أدائي آخر . فتارة يكون التنظيم الإيقاعي المتضح من خلال توزيع الأشكال ، يدل على حرص الفنان على خلق علاقات داخلية بين مكونات اللوحة فالشكل الدائري تزداد أهميته بوجود كتلة مستطيلة الشكل أو خط مائل أو عمودي توضح الحركة وتدلل على نوع النظام الإيقاعي المتكئ على اللون أو الخط أو النقطة أو بتظافر الكل .

١٨. إنّ اعتماد (كاندنسكي) على فكرة (الوحدة والتنوع) أعطاه مرونة في ابتكار أشكال لا تشخيصية لها خصوصيتها كعنصر جمالي مكمل لبقية العناصر الأخرى ، أي أن الجزء يكون تابعاً للكل وليس العكس ، كما كان الحال في سمات اللوحة الكلاسيكية .

١٩. حاول (كاندنسكي) تعزيز العلاقة بين الرسم والموسيقى من خلال التشابه النظري في عناصر التكوين ومنها الإيقاع ولو كان الاختلاف النوعي يكاد يضغط على فكرة التقارب بينهما إلا أن هناك عناصر وقواسم مشتركة تؤكد تلك الإمكانية مثل (النظام ، الحركة ، الإيقاع ، الزمن ، المسافة) .

الفصل الثالث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- منهج البحث
- تحليل العينات

إجراءات البحث

مجتمع البحث

قام الباحث ، ومن خلال الشبكة العالمية للمعلومات (الانترنيت) بحصر مجتمع البحث ، وقد كانت النتائج كما يلي :

١. (١٨٣) عمل زيت على قماش .

٢. (٢٥٠) عمل مائية وكواش .

عينة البحث

بعد إفادة الباحث من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري للبحث الحالي في اختيار عينة البحث ، وتصنيفها حسب اتجاه وموضوع العمل الفني . وبناءً على هذا التصنيف اختيرت عينة البحث ، وبلغت أعدادها (١٠) لوحات ، ينظر الملحق (٢) ، تمّ اختيارها قصدياً وفق المسوغات الآتية :

١. تعطي العينة المختارة فرصة للباحث للإحاطة بالأساس البنائي والفكري لرسومات (كاندنسكي) .

٢. تباين مفردات العينة المختارة أو المنتقاة من حيث أساليبها والية اشتغالها ، وهذا يوفر إمكانية الإحاطة بتنوع الإيقاع اللوني في رسومات (كاندنسكي) .

٣. تميز مفردات العينة عن سواها من أعمال الفنان من حيث شهرتها على المستوى التاريخي والجمالي في النزعة الحداثية للقرن العشرين .

٤. استبعاد الأعمال التشخيصية لخضوعها بشكل مباشر لسلطة الموضوع ، مما قد يشوه خاصية الإيقاع اللوني وحريته .

٥. تم اختيار مفردات العينة استنادا إلى آراء مجموعة من الخبراء [*] ، بغية التأكد من صلاحيتها وبما يحقق هدفي البحث .

أداة البحث :

من اجل تحقيق أهداف البحث والكشف عن الإيقاع اللوني في رسومات (كاندنسكي) اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها أداة للبحث .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج التحليلي (تحليل محتوى) في تحليل عينة البحث تماشيا مع هدفي البحث في تقصي الإيقاع اللوني في رسومات (كاندنسكي) .

---

[*] السادة الخبراء هم :

١. أ. د. علي شناوة وادي — كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٢. أ. د. مكي عمران راجي — كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٣. أ. د. عاصم عبد الامير الاعسم — كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٤. أ. م. د. عارف وحيد ابراهيم — كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٥. أ. م. د. كاظم نوير كاظم — كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل .

تحليل العينة

لوحة (١)

اسم العمل : دراسة تكوين ٢ .

المادة : زيت على كانفاس .

القياس : ١٣٠.٥ × ٩٧.٥ سم .

سنة الانجاز : ١٩١٠ .

مكان العمل : متحف ر. جوجبهايم ، نيويورك ، الولايات المتحدة الأمريكية .

تتبلور في هذا العمل مجمل الطروحات الفكرية التي انتهى إليها (كاندنسكي) من خلال بحثه في روحانية الفن فهنا نجد إن الموضوع لا يتعدى كونه مناسبة للرسم ليس إلاّ ، إذ أن (كاندنسكي) وكما هو متعارف عن اسلوبه التجريدي انه كان يقتطع من الواقعي مشهدا محصورا في إطار معين ليمارس عليه ما يجول في داخله من لعب حر وتواشج مع نداء باطني تختزنه الأشياء حسب فهمه الذي تضمنه مؤلفه (الروحي في الفن) .

ولكي يصل (كاندنسكي) إلى المبتغى التجريدي الكامن في فكرة تغييب المعنى نجده قد تعمد تمويه الأشكال عبر مراحل متعددة متتالية ليتمظهر الشكل بصفاء تام يصعب التعرف معه على قراءة تشخيصية ولكي يصل (كاندنسكي) بنا إلى هذه المنطقة المتسمة بالصفاء التام بعد تجاوزه العقبة الاولى (الشكل الواقعي) نجده يؤكد هذا الجانب بالاعتماد على تناغمات تمتاز بشفافية متميزة توفرها طبيعة الخامة .

من هنا أي من توفر سمتين للجمال الخالص (الشكل اللاواقعي) المبرء من المعنى للارتكاز على التناغمات اللونية لخلق عامل الجذب الجمالي فان اللوحة التشكيلية تتناسق مع القطعة الموسيقية بآصرة تساهمية أو قاسم مشترك ، لم يتوانَ خطأ! ارتباط غير صالح.في مجمل أعماله من تأكيده وإظهاره بإلحاح ، وبهذا نستطيع القول وبصورة مشروعة ولحد ما ، إن هذه العلاقة بين الموسيقى والتصوير هي التي أوحت إلى خطأ! ارتباط غير صالح.فكرة التنافذ الاجناسي بين المكونات البنائية للموسيقى والتصوير ، ونقصد تحديداً عنصر الإيقاع على وجه التخصيص ، إذ أن زمانية الموسيقى وانفلاتها من المكان يجد له صدىً واضحاً في الرسم التجريبي . وفي هذه اللوحة بالذات التي تفارق كل ما يشدها إلى المكان وتحاول أن تجذر نفسها داخل السياق الزمني الذي وصف على لسان (برجسون) بـ (الديمومة) او طاقة التشكل العمياء . وما يثبت مصداقية هذا الافتراض محاولة بارعة من (كاندنسكي) في تشييد إيقاعية زمكانية في اللوحة . فبعد أن حاول التكعيبيون من قبله اكتشاف بعدٍ رابع في اللوحة قصدوا من ورائه البعد الزماني كان حريا باتجاه تدميري كالتجريدية التوسع والانتشار بهذا المفهوم كما فعل (كاندنسكي) وهو ما ركز عليه في اللوحة الحالية إذ ان انتشار الاشكال بالوانها المختلفة تبدو للوهلة الاولى انها قد وزعت بسذاجة وعشوائية بدائية ، لكي يفوتوا على من يحكم على هذه اللوحة بهذا الوصف ، إن هذه السذاجة أو التبسيط الذي قصده (كاندنسكي) هو ما أعطى لهذه اللوحة قيمتها الجمالية .

لوحة (٢)

اسم العمل : تكوين ٦

المادة : زيت على قماش .

القياس : ١٩٥ × ٣٠٠ سم .

سنة الانجاز : ١٩١٣ .

مكان العمل : متحف هرميتاج ، سان بطرسبورغ ، روسيا .

من خلال فهم الإيقاع اللوني قد تختلف درجات من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، إذ اعتمد (كاندنسكي) على التنوع في إيقاعية اللون من خلال استخدام إيقاع خاص بالدرجات اللونية (Tone) فنرى في هذا العمل التلاعب الواضح في درجات اللون الأزرق في المحيط العام للوحة فنراه ينتقل من الغامق إلى الفاتح ، من الظل إلى النور ، هذا التناغم الهادي تكسره حدة اللون الأحمر والبني في حركته المعاكسة بهدوء وانسيابية اللون الأزرق وتدرجاته فيصبح هذا العمل أشبه بالسيمفونية - إن صحّ التعبير - التي تمهد إلى الحدث الرئيس في اللوحة ، والتي اعتمدت على حركات لونية معبرة أعطت اللوحة بعداً نفسياً .

وهنا نرى إن الفنان اعتمد الشكل التقليدي للوحة في أن يكون الجزء الأسفل للوحة هو قاعدة العمل وان يكون الجزء الأعلى هو الفضاء أي انه قسم اللوحة إلى

قسمين الأزرق كفضاء والبني كقاعدة ، واعتماده على اللعب باللون من خلال الفضاء اللوني حيث يعطي هذا الإيقاع التقليدي بصياغة البناء النصي للخطاب التشكيلي الذي حرص الفنان على إبداعه من خلال رؤية جديدة مستنبطة من تحطيم الأشكال التقليدية في اللوحة الكلاسيكية وإحالتها أو صبها بقالب جديد محدث وهذا أعطى خصوصية بالغة الأثر في أعماله .

إنّ سطوع اللون في العمل الذي نتناوله مستمد من مناطق العتمة في البُنى اللونية المستخدمة حيث تركزت في اللون الأزرق وتدرجاته وقد خدمت الحركة العفوية من فرشاة حركة إيقاعية لونية متناغمة تناثرت على سطح اللوحة الهادئة لتخلق جوا حركيا يكسر جمود اللون ويعطي للوحة قيمة حركية تعبيرية لونية اعتمدت على وعي واضح للشكل واللون وعموم عناصر الفن التشكيلي مما يجعل قماشة اللوحة كاشفاً حقيقياً لدواخل الفنان التي تزخر بالحيوية والحياة ، وهذا الدفق من اللون وانسيابيته هو ترجمة حقيقية وإعلان واضح لما أراد (كاندنسكي) أن يفصح عنه من مزاوجة حقيقية ما بين الموسيقى والتصوير .

لوحة (٣)

اسم العمل : دوائر متعددة .

المادة : زيت على كانفاس .

القياس : ١٤٠ × ١٤٠ .

سنة الانجاز : ١٩٢٦ .

مكـان العمـل : متحـف (سـالمون ر. جوجبهـايم) نيويـورك ، الولايـات المتحـدة الأمريكية .

استخدام اللون الواحد على سطح اللوحة سمة بنائية للفنان التجريدي وذلك لاختزال العالم المرئي في بوتقة لصهر كل المنجز الحضاري البشري على مسطح واحد يعبر عن مكنونات الفنان الذاتية لطرحها إلى المتلقي في إطار جديد ، وبالتالي يكون هذا اللون هو بمثابة اختبار لحرفية الفنان ومدى امكانيته في توصيل هذا الشكل بصورة مرضية إلى هذا المتلقي من خلال شغل الفضاء المتحقق فيزياويا بأشكال تكون نسقية غالباً وعائمة بحركات جميلة ضمن أرضية اللوحة وهذا ما طالعنا به (كاندنسكي) في دوائره المتعددة ، إذ برهن على عقلية متفتقة بالإبداع الفني الممزوج

بالعلمية فنرى إن السطح البني الغامق المائل إلى الزرقة في بعض المناطق قد تم التعامل معه بحساسية مرهفة من خلال عدة دوائر مضيئة مختلفة الحجوم متناثرة في المكان تفصح عن إيقاعية لونية بالغة النسق في أثرها على المشاهد . مما يدلل على ارتباط وثيق بين التطور العلمي وأعمال (كاندنسكي) وخير مثال على ذلك الأشكال المجهرية التي استخدمها في هذا العمل والتي تعطي إيقاعاً حلزونياً في توزيع الأشكال حجمياً ولونياً ، إضاءة وعتمة ، وتثوير الألوان الباردة على السطح المعتم لتعطي شكلاً وميضياً براقاً تقرب العمل بشكل جاد وحقيقي إلى الفنون الزمانية .

وتشير تلك البقعة السوداء إلى مركزية مسيطرة للون الأسود وجعله محورا في جو اللوحة والذي تكون الألوان الأخرى مناطق ساندة لهيمنته تلك وكأن الموضوع هو علاقة محاكاة ما بين حدقة أو بؤبؤ العين مع العالم الخارجي والتي شاء من خلالها (كاندنسكي) أن يقصي تلك المقيدات في صياغة الحركة والزمان في الإنشاء التصويري للعمل التشكيلي .

ويمكن قراءة نص (دوائر متعددة) على انه مرصد لأجرام سماوية سابحة في الفضاء الخارجي محيطة بالكوكب الرئيسي في إيقاع حركي منتظم وبتكرارات لونية وشكلية تزيد من القيمة الإيقاعية للون في هذا العمل .

لوحة (٤)

اسم العمل : أصفر ـ أحمر ـ أزرق .

المادة : زيت على كانفاس .

القياس : ١٢٧ × ٢٠٠ سم.

سنة الانجاز : ١٩٢٥ .

مكان العمل : المتحف الوطني للفن الحديث ، مركز جورج بومبيدو ، باريس ، فرنسا .

لقد تمّ توزيع الألوان بطريقة مختلفة عن أعماله السابقة وكأنه (كاندنسكي) أراد أن يكتب من خلال اللون وهذا ما يؤشره اسم العمل (أصفر ، أحمر ، أزرق) هو خير دليل على ما أردنا الذهاب إليه .

إن حضور الأصفر بهذه الخصوصية وبهذه الصرامة على سطح اللوحة يعطيه الأولوية في تصدر الألوان وإبقاءها بعيدة عن الوصول إلى تلك الخصوصية وإعطاءه للون الأصفر الثلث الأول في العمل أراد منه (كاندنسكي) أن يجعله لمحل الصدارة ومن ثم يتم مزاوجته باللون الأحمر بطريقة ذكية وهادئة تحاول تعزيز تلك الصدارة التي اشرنا لها كما أن اللون الأزرق الذي بدا سابحا في فضاء اللوحة تمت مزاوجته بشكل عفوي مع الأصفر لكي يتحول إلى الأخضر الفاتح الذي بدوره يتفاعل مع الأحمر ليولد عملية تضاد تتداخل في عين المشاهد لتولد لديه مجموعة من

الأحاسيس التي تنعكس سلبا أو إيجاباً على عملية فهمه للوحة وكذلك علاقة هذا الأزرق باللون الأحمر وعملية المزج في ما بينهما لتولد اللون البنفسجي الذي يساعد على تحفيز الخيال والذاكرة لاستحضار مفردات قد تكون مغيبة عن الذهن ولكنها موجودة في أعماق النفس البشرية .

إنّ هذا الجمع والطرح في ما بين هذه الأرقام اللونية تولد معادلات رياضية تكون مدروسة حين مشاهدتها على سطح اللوحة ولكن في حقيقة الأمر هي ضرب من اللعب الحر للفنان على ذلك السطح لحظة التنفيذ أو صياغته للعمل .

وبالتالي نرى إن حركة (كاندنسكي) وتنقله من مكان إلى آخر بألوان مختلفة ، قد اوجد نسقاً إيقاعياً مختلفاً عما أبدعه في أعماله الباقية وكتب لغة حقيقية ملونة من خلال الأصفر والأحمر والأزرق قصيدة مغناة تحاكي الأشياء المموهة ، وتحيلها إلى أشياء واقعية تكاد تلامس روح المشاهد وعقله .

أما بالنسبة إلى الخطوط السوداء المنحنية والسوطية والخطوط المستقيمة المتعامدة والأفقية فهي تكون دائما في أعمال الفنان كعوامل تهدئة - إن صح التعبير - للحد من الفوضوية العارمة التي يجعلها هوية او سمة بارزة لأعماله ، فتقوم هذه الخطوط بهذا الدور ، على الرغم من أن (كاندنسكي) يشتغل بحرية عالية تكاد تلغي كل المفاهيم التشكيلية المتعارف عليها ويهشمها إلى غير رجعة نراه يجعل من هذه الخطوط كأدوات ترتيب وسيطرة على تلك الفوضى .

لوحة (٥)

اسم العمل : القديسين .

المادة : زيت على ورق مقوى .

القياس : ٥٠ × ٦٤.٥ سم .

سنة الانجاز : ١٩١١ .

مكان العمل : معرض شتادتشه – ميونخ – ألمانيا .

إنّ الحركة المتداخلة التي تقتحم مخيلة المتلقي بين المشاهدة الأولى لهذا العمل تتأتى من الشكل المزدحم (اللون والحركة) معاً مما يجعل هذه اللوحة احتفالية يمني بها الفنان نفسه بالأمل فهذه البقع البنية اللون التي تشغل فضاء اللوحة بإيقاعية متناغمة من يمين اللوحة إلى يسارها وبأشكال هندسية تكاد منحنية تارة وتارة أخرى تكون مستطيلة لتشكل بذلك الأساس اللوني في صياغة الجو العام للوحة ، ويأتي تكوين القديس في الثلث الأول من اللوحة متشحا هذا الرداء الأبيض ليعطي ترتيباً إيقاعياً من خلال اللون مستمر مع باقي المفردات اللونية المستخدمة في هذا العمل وبحركة خلاقة تبدأ من الأسفل إلى الأعلى مكونة - إن جاز التعبير - إعصار لوني مدمر بكل مفاهيم البنية التشكيلية مبدعة بذلك آفاق جديدة تتجلى من خلالها عوالم

ساحرة تلتقي بها اللوحة التشكيلية بالنغمة الموسيقية أو بالقصيدة الشعرية الموزونة متشاكلة بإيقاع منتظم خفي مرتبط بمشيمة المحصلة الإبداعية أو الفكرية للفنان .

إنّ توزيع البقع والمساحات اللونية على سطح اللوحة تتركز بالألوان الرئيسة او الطبيعية متفرعة إلى الألوان الثانوية لتحرك مسارات الإيقاع اللوني باتجاهات أخرى محولة العين (عين المتلقي) عن الاتجاه الرئيسي الذي يقصده الفنان فالأصفر الفاقع يتحول من الأصفر الليموني إلى الأصفر المخضر أو المحمر وفق علاقات اللون داخل اللوحة مما يعطي مسحة كبيرة للفنان بالمناورة في مداخلات الإيقاع اللوني لهذا اللون أو ذاك ، وهكذا الانتقالات بالنسبة للون الأزرق والبني وعلينا أن لا نغفل الحركة العفوية التي تمتاز بها فرشاة (كاندنسكي) والتي تنتقل متحررة من كل ثيمات الواقع إلى عوالم جديدة يفتضها (كاندنسكي) بثقة عالية ، تنم عن مدى فهمه للمادة وسيطرته عليها

لوحة (٦)

اسم العمل : نزوة .

المادة : زيت على قماش .

القياس : ٤٠.٥ × ٥٦.٥ سم .

سنة الانجاز : ١٩٣٠ .

مكان العمل : متحف روتردام - هولندا .

نلحظ في هذا العمل سيادة اللون الاوكر على جو اللوحة العام ، إذ شكل عاملاً مؤكداً على رتابة الإيقاع اللوني في هذه اللوحة ، إذ أن المتقصي للأثر اللوني في هذه اللوحة ، يرى أن كل الألوان تدور في فلك واحد أو تنسحب إلى نقطة بداية واحدة ، وبالتالي فإن هذا الإغلاق في الإيقاع يعطي كآبة موحشة على مكنونات اللوحة وبواطنها الخفية ، والتي تخبأ الكثير من عوامل الحزن التي عاشها الفنان في بداياته ، فضلاً عن تداعيات الغربة التي قضى الفنان جلّ حياته فيها . وبذلك ترتقي العوامل النفسية لتشكل قداساً حزيناً قد يكون مشابهاً إلى إحدى القداسات التي تُعزف في كنائس باريس آنذاك .

كما نرى أن الحزمة المسلطة من أعلى اللوحة على هذا الجسد الممتد أفقياً في الثلث الأسفل من اللوحة قد غُيّبت ميزة التوهج فيها ، لتؤكد حقيقة داخلية كان يعيشها الفنان .

وهكذا فإن الإيقاع اللوني في هذا العمل يكاد يمشي برتابة مع مجمل مفردات العمل الفني ، إذ نرى أن صياغة الكتلة تختلف عن الكتل في أماكن أخرى ، واستخدامات الخط تختلف عن استخداماته في مكان آخر ، كما هو اللون، فأراد (كاندنسكي) أن يكون مسطحاً لا حول له في مواجهة التحولات التي يُراد منه توليدها على سطح اللوحة . ومن الممكن إحالة هذا المفهوم على تسمية العمل نفسه (نزوة) ، فهذه النزوة كانت موضع ندم أو شيء آخر .

لوحة (٧)

اسم العمل : تكوين ٩ .

المادة : زيت على قماش .

القياس : ١١٣.٥ × ١٩٥ سم .

مكان العمل : متحف الفن الوطني الحديث ، مركز جورج بومبيدو ، باريس ، فرنسا .

لقد حاول (كاندنسكي) في هذا العمل مزاوجة حقيقية بين الرسم والموسيقى أو بعبارة أدق الارتقاء بفن التصوير إلى فن الموسيقى أي تحرير الرسم من المفردات الموضوعية العالقة به للتحليق نحو المطلق والحقيقة الخالية من الشوائب .

ونرى إنّ الخطوط المائلة المستوحاة من الموشور اللوني تتداخل عليها أشكال حلزونية ونباتية وهندسية باللونين الأسود والأبيض اللذين يشكلان ضمن المفهوم الفيزياوي للون الأساس أو القطب السالب والقطب الموجب للدائرة اللونية، إذ أن هذه الخطوط التي اشرنا إليها تولد مثلثين متقابلين على يمين وعلى يسار اللوحة المثلث الأول للون الأخضر الفاتح ويكون على يمين اللوحة بالنسبة للمشاهد والثاني

باللون الأصفر الفاقع ويكون على يسار اللوحة قاعدته للأعلى ورأسه للأسفل مولدا بذلك إيقاعا مركبا داخل سطح اللوحة .

أما هذه الخطوط التي تتوسط مركز العمل والتي تكون من اليمين وتنتهي لليسار تعطي إحساسا بالاستمرارية اللانهائية والتي تكون لها مدلولات فكرية وفلسفية أراد الفنان أن يعبر عنها من خلال تلك الخطوط .

أما بالنسبة لاستخدام الفرشاة بلمسات قصيرة ومتقطعة تعطي إحساساً بإيقاعية متواصلة في فضاء اللوحة وتتداخل مع مفردات الشكل مع الإيقاع اللوني لتعزيز تلك العلاقة ضمن إطار واحد تحكمه الكتلة والفضاء أو الشكل والأرضية ، أما الحركات الحلزونية الدورانية المراد منها خلق عمق أو بعد آخر على الأشكال أو في الأشكال المسطحة ولا بد من الإشارة هنا إلى إمكانية (كاندنسكي) العالية وعينه المتمرسة بانتقاء مشاهد الحياة وإحالتها إلى جمل موسيقية راقصة اعتاد (كاندنسكي) إلى المصاهرة فيما بينها فكل لمسة فرشاة هي نغمة أو نوتة داخل هذه القطعة الموسيقية التي تحول المشهد التصويري إلى عوالم حياتية خاصة بخلجات الفنان وهذه الأشكال الهلامية الموزعة ضمن اللوحة هي طلاسم تصويرية تكون بمثابة مجسات للمتلقي كي تمكنه من التهيئة النفسية والذهنية حتى يصبر أغوار اللوحة وأعماقها والتخلص من الواقع المعاش بالرحيل بالواقع المتخيل .

لوحة (٨)

اسم العمل : تكوين ١٠ .

المادة : زيت على قماش .

القياس : ١٩٥ × ١٣٠ سم .

مكان العمل : متحف دوسلدورف – ألمانيا .

إنّ (كاندنسكي) يحاول في هذا العمل أن يدمر الواقع كفكرة لكنه كان يحيها بوصفها جمالا لا يخضع إلا لسلطة اللاشعور ، ذلك أنّ (كاندنسكي) كتابع مريد يحاول أن يقدم صورة عن العالم الروحي فيظهر السطح التصويري طريقة لكيفية التشكيل على نحو حركي ، فالسطح الداكن والكتل والأشكال المتضادة في اتجاهاتها وأنواعها إضافة إلى تضاد الألوان الفاتحة والغامقة وتوزيعها بمساحات متصلة أو منفصلة تتفاوت في اتساعاتها وكثافاتها ، إنما تظهر نسق الإيقاع اللوني الخاص بحياة هذه الصورة إن تكثيف التقاطعات الحادة للأشكال تقود العين إلى مركز الصورة ورغم إن الأشكال والألوان توحي بأشكال إحيائية مجهرية إلاّ أنها تتصف بالغموض الغير قابل للتفسير مما يجعلها تقترب من مظاهر أشكال هيولية لا تشبيهية .

ويلاحظ إنّ هذا العمل لم يعول على الطاقات الخفية لوسائط التصوير وشروط التسطيح الذي الفته الصورة التجريدية المعاصرة أو ما تحمله الألوان والخطوط من دلالات لا حسية . بل تنقل الصورة في التجريدية الغنائية من حالتها الرومانتيكية التي تستحث الطاقات الخفية من اجل الأداء إلى آلية الرؤيا التلقائية التي تبدأ وتنتهي بالأداء من خلال فيض الأشكال التي تقوم في فضاء اللوحة بهذه الحركة الرشيقة التي هي وجه من أوجه الإيقاع اللوني الذي ما فتئ (كاندنسكي) أن يكون تأشيرة الدخول لعين المشاهد والنفاذ إلى أحاسيسه لتعبر من خلال تلك التجريدات التلقائية لا شعوريا عن ضرورة داخلية .

لوحة (٩)

اسم العمل : الوردي الحاسم .

المادة : زيت على ورق مقوى .

القياس : ١٠٠ × ٨٠ سم .

سنة العمل : ١٩٣٢ .

مكان العمل : متحف سالمون ر. جوجبهايم ، نيويورك ، الولايات المتحدة الأمريكية .

إنّ تخلّي (كاندنسكي) عن توظيف الأشكال الطبيعية في هذه الصورة يأتي كتجسيد لموقفه الفلسفي والجمالي الذي يفسر تبدل رؤيته للواقع المادي والنفسي والذي لا يعني بأي حال إعلان القطيعة مع العالم الخارجي بل تهيئة الصورة لإحداث حالة تفاعل جديدة ليس مع ما هو ظاهر منهم وإنما مع الحقائق الخفية فيه والتي اعتقد إنها تمثل الروح المادية التي بإمكانها تمده بالانطباعات الخارجية المستقلة المحركة للانفعالات الداخلية والتي بدونها لا يمكن للصورة أن تظهر للوجود . وحينما تحمل

تلك الانطباعات صفة الموسيقى الخالصة أو الطاقات الكونية المجهولة إنما تعطي وصفا غامضا يتلاءم مع جوهر الحقيقة الباطنية . فالإيقاع اللوني يعد بمثابة تعبير عن الضرورة الداخلية للجانب الروحي الثيوصوفي للفنان (كاندنسكي) .

لقد جاءت الأشكال في هذه اللوحة وفق نظام توزيع الكتل من خلال حساب المسافة الفاصلة والتكرار ملمحا بذلك الاداء إلى حركة اهتزازية على الأرضية الصفراء لسطح اللوحة وكأن تلك الأشكال قد تبعثرت بطريقة عشوائية . وفق قياس خاص او نظام زماني محدد لا يمكن إلا آن يشير لحالة الإيقاع المدروس والنظام الصارم في توزيع تلك الكتل والأشكال في هذه اللوحة بشكل خاص .

فـ (كاندنسكي) يُعنى هنا ببناء علاقات خالية من المعنى أي خالصة ولها ديمومتها المتصلة تلك التي تكشف عن جمالها الخالص فالتجريد في لوحة (كاندنسكي) هذه يمتلك بنية الخفاء ويكتسب مدى وبعداً لا متناهي بالضد من الرسم الشيئي أو التشبيهي المنفتح على العالم الحسي المحدود .

لوحة (١٠)

اسم العمل : ارتجال (حفلة موسيقية) .

المادة : زيت على كانفاس .

القياس : ٧٧.٥ × ١٠٠ سم .

مكان العمل : معرض ميونخ ـ ألمانيا .

يبدو في هذه اللوحة نوع من الازدواجية في الأسلوب بين التشخيص واللاتشخيص وكأنها تمثل لحظة حنين إلى الواقعية التي نشأت منها أعمال (كاندنسكي) في بواكير حياته . إذ لا يخفى على المهتم بالفن الحديث جذور فنان الاشتراكية والتي قد تكون ولدت رد فعل عكسي ناجم عن ضغط سقطة الأيدلوجية الفكرية في قولبة الفنان فجعلته يثُور واحد من نزعات الفن الحديث ، وهي الحركة التجريدية التي عُدّ(كاندنسكي) أباً روحياً لها في الغرب .

إن هذه الإشارة تفيدنا في فهم البناء التشكيلي الذي استخدمه (كاندنسكي) في هذه اللوحة ، فاعتياده على تناول الموضوعات التشخيصية لمشاهد الجماهير

المحتشدة في نتاجاته الأولى ، يبدو وكأنه قد المح له بفكرة عبقرية أو بتحدي كبير في سحب الأشكال التشخيصية إلى منطقة الشكل المفرغ من دلالته الموضوعية بما يفتح الباب واسعا أمام سلطة التأويل . ولعل دور الخبرة في التلاعب بعناصر التكوين الفني هو الذي مكن الفنان من بلوغ غايته إذ قام بتوزيع كتل لا تشخيصية تحيط بذلك الخيط الوهمي المكون من أجساد المصطفين بشكل مموه وتوزيعه لمساحات لونية مدروسة بحكم خبرة جمالية بعيدة عن سلطة أخرى لا تقل عن أيدلوجية الموضوعية اعني بها سلطة العقل لخلق تناغم لوني يلغي التركيز على الشكل التشخيصي ويكون الجمال الخالص ، وهو المطلب التجريدي متحققاً من خلال توزيع كتل لونية بشكل مدروس .

إنّ امتداد الخط الوهمي الملتوي في عمق اللوحة يؤشر وجود مكان ممتد أي مسافة ووجود المسافة كما هو معلوم يقترن بوجود زمن والزمن المقرون بمسافة ومكان بلا شك سوف يكون زمناً آنياً كما في الانطباعية والواقعية ، ولكن (كاندنسكي) بذكائه أن يلغي الزمان والمكان كقيمة وليس كحضور ويستبدلها بزمان أكثر قدرة على البقاء والاستمرارية ، وبتقسيم السطح التصويري بخطين شبه عموديين استطاع فرض نظ ام تصميمي ، يعدّالإ يقاع اللوني محكه الأساس في تحقيق الجمال التجريدي .

الفصل الرابع

- النتائج .
- الاستنتاجات .
- التوصيات .
- المقترحات .

النتائج

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استنادا لما تقدم من تحليل العينات فضلا عمّا جاء به الإطار النظري تحقيقا لهدفي البحث وهي معروضة على الوجه الآتي :

١. يشكل الإيقاع اللوني أحد العناصر البنائية التي تستند إليها رسومات الفن الحديث على مختلف توجهاته الفنية والفكرية والأسلوبية والتي تلائمت مع تطلعات الفنان في تأكيد نزعته نحو الحداثة ، وبحثه الدؤوب عن جماليات السطح التصويري .

٢. اتخذ الإيقاع اللوني مستويات متعددة :

أ. إيقاع مكاني : في فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون التجسيدية .

ب. إيقاع زماني : في فنون الموسيقى والشعر .

ج. إيقاع داخلي : في الفنون التجريدية والشكل الخالص .

٣. ينقسم الإيقاع اللوني إلى أنواع متعددة هي (رتيب ، غير رتيب ، حر ، متناقص ، متزايد ، بسيط ، مركب) .

٤. يمكن تلمس الإيقاع اللوني ، وإن كان قد تمظهر في السطح التصويري بشكل عفوي أو قصدي .

٥. تظافر المكونات البنائية المكونة للشكل في السطح التصويري مع الإيقاع اللوني بما يعزز حضور الإيقاع اللوني ومكانته في تحقيق العامل الجمالي .

٦. يتكون الإيقاع اللوني بدوره من مكونات أساسية هي (حركة ، نظام ، تكرار ، مسافة) ، ولكن هذا التمازج بين هذه المكونات لا يشترط التساوي من حيث الكم والكيف في توافق احد هذه المكونات ، فمثلاً لا يشترط توافر الإيقاع اللوني أن يكون النظام سائداً في السطح التصويري ، فقد يكون الإيقاع اللوني

متجاوزا للصرامة في توزيع الكتل اللونية دون الإخلال بروح فهم الإيقاع اللوني ، وهذا بدوره ينطبق على العناصر المكونة الأخرى .

٧. غالباً ما يعتمد الإيقاع اللوني على توافر عاملين أساسيين هما الوحدات والفترات إذ يمكن من خلالهما تمييز نوع الإيقاع وشكله .

٨. اتخذ الإيقاع اللوني أهمية قصوى مع اتجاهات الرسم الحديث و تحولاته ذلك إن الفن الحديث ومنذ تمهيدات الانطباعية بداء يعول على الجانب الشكلي دون ايلاء المضمون أهمية عهدتها نتاجات المدارس الفنية الكلاسيكية السابقة ، وتتجلى تلك الأهمية بشكل واضح وجلي في طروحات ونتاجات المدرسة الانطباعية بشكل خاص ، إذ عنيت بتحليل اللون بشكل أساسي استناداً إلى نظريات علمية فتحت الباب على دراسات مختلفة للون والضوء واكتشاف مجاهيل اللون ودوره في تحقيق المثال الجمالي الباعث على اللذة و السرور ، وبلا شك فان الإيقاع اللوني كان من أهم مرتكزات ذلك الاهتمام ، كون النتاج الانطباعي البكر كان مزيجا بين صرامة النظام الكلاسيكي في الفن وحداثة التوظيفات الجمالية لعناصر اللوحة المعاصرة .

٩. نلاحظ إن الإيقاع اللوني قد اخذ مديات أكثر رحابة مع التعبيرية ، من النظرة الضيقة المحدودة للشكل لدى الانطباعيين ، إذ بدأ رسامون مثل (فان كوخ) و (ماتيس) و (جوجان) بتحميل الألوان دلالات تعبيرية تفصح عن مكنونات الذات ولكن بشكل يستطيع معه اللون أن ينتظم على غرار الانطباعية ، سيما أن التعبيرية كانت ولادة طبيعية من رحم الانطباعية ، ويكفي مثالاً على ذلك ، ذكر أعمال (ماتيس) ذات الطابع التصميمي للون وابتكاره بإيقاعات اللون بواسطة فن التلصيق (الكولاج) .

١٠. في الفن التكعيبي ، تتضاءل القيمة اللونية كعنصر جذب جمالي في اللوحة ، ولكن ذلك لا يلغي الأهمية القصوى بإيقاعية اللون رغم شحوب ألوانها ،

ولكن اعتماد التكعيبية وجهة نظر جديدة للأبعاد المكونة للسطح التصويري واكتشاف قيم تشكيلية جديدة من قبيل الفضاء والكتلة والزمن جعل الاهتمام بعنصر الإيقاع أمرا لا مفر منه ليس لهندسة الأشكال فحسب بل لإضفاء النظام العقلي الذي أرادت التكعيبية بثه في نتاجات روادها (بيكاسو) و (براك) .

١١. تتجلى نتاجات الفنانين المستقبليين من أمثال (سيفريني) و (بالا) و (بوتشيوني) تجسيدات بالغة الوضوح والتمركز في بنائية اللوحة المستقبلية التي تبدو وكأنها تكرار لطبيعة الحياة الصاخبة بأزيز المكائن واهتزازات المكابس في المصانع ليحاول الفنان تعقبها بعدة مشاهد بالموضوع الواحد بما يخلق تكرارات تترجم صيغة الإيقاع في اللوحة من خلال تولد مثلثات من عملية حركة الأقدام أثناء المشي .

١٢. أما التجريدية فقد تداخل فيها أنواع الإيقاع اللوني بين أجناس فنية متباينة في محاولة أن يتخذ التصوير طابعا موسيقيا من حيث العلاقة الترابطية بين الزمان والمكان .

١٣. تنوّع الإيقاع اللوني في رسومات (كاندنسكي) بسبب التنوع الأسلوبي المتميز الذي تتسم به مجموع لوحاته ، وذلك يدل على نسبية توافر النظام في الإيقاع اللوني ، ولكن ذلك لا ينفي أو يتعارض بأي حال من الأحوال مع تحقق إيقاعية اللون في رسومات (كاندنسكي) ولو بشكل متفاوت . إذ وكما وضحنا في النتيجة السابقة بان الإيقاع اللوني يتكون من عدة عناصر لا يخل توافرها بتحقيق الإيقاع اللوني .

١٤. تستمد اللوحة (١) من العينة ، عنصر الإيقاع اللوني من تبادلية العلاقة مع النظام الإيقاعي الموسيقي أي من خلال التشاكل بين الزمن الموسيقي والزمن التصويري .

١٥. يتحقق الإيقاع في اللوحة (٢) من العينة ، من خلال تضافر بُنى إيقاعية متداخلة ضمن السطح التصويري الواحد مكونة كل موحد يصب في اتجاه بناء إيقاعي متجسد بغنائية اللون .

١٦. اتخذ الإيقاع اللوني شكلاً حلزونياً منبثقاً من نقطة مركزية تمثلها الدائرة الكبيرة في مركز اللوحة وانبثاقاً خطياً حلزونياً يمر بالنقاط الدائرية المتنافرة في فضاء اللوحة . علما إن العشوائية التي قد يبدو عليها توزيع البقع الدائرية ويفندها انتظام منهجي في انتقاء اللون بما يحقق الإيقاع اللوني المتظافر مع الحركة الحلزونية كما في اللوحة رقم (٣) من العينة .

١٧. في لوحة رقم (٤) من العينة يظهر نوع آخر من الإيقاع اللوني المعتمد على تقسيمات هندسية بمساحات لونية اعتنى الفنان في تلوينها تحقيقاً لتناغم لوني يضاف إلى تناغم العناصر البنائية الأخرى كالكتل والخطوط اللاتشخيصية .

١٨. الإيقاع اللوني في لوحة رقم (٥) من العينة اتخذ أيضا نوعا مبتكرا من الصياغة الإيقاعية ، إذ تجاوز الفنان تحديد نقطة مركزية أو لونا متسييدا في السطح التصويري إذ اعتمد العشوائية المقصودة في بعثرة الشكل واللون لخلق إيقاع لوني ابعد ما يكون عن الرتابة واقرب ما يكون إلى التعقيد والتركيب .

١٩. بينما تطالعنا لوحة رقم (٦) من العينة بصيغة شكلية متناقضة تماما مع اللوحة رقم (٥) ، حيث مركزية وحضور التصميم الدقيق وسيادة الشكل وطرحه على أرضية لخلق إيقاع كلاسيكي مكون من (وحدة - فترة) تمثل فيها الكتلة الرئيسة في سطح اللوحة (الوحدة) بينما تتجسد (الفترة) في ذلك الفضاء السحيق الذي يسبح فيه الشكل ، علاوة على كلاسيكية أو تقليدية بمعنى في الزهد في اللون لمصلحة تحقيق البساطة أو الإيقاع الرتيب في

اللوحة ، وهذا يؤكد صحة الافتراض السابق من إن (كاندنسكي) كان متميزا في خلق مرونة عالية في ابتكاره لمجموعة نظم إيقاعية تؤكد استمكانه لعناصر التكوين الفني .

٢٠. في لوحة رقم (٧) من العينة يتمظهر الإيقاع اللوني بشكل واضح من خلال الاعتماد على أهم ركائز الإيقاع بشكل عام وهو عنصر التكرار الذي نجده في اللوحة رقم (٧) بخطوط هندسية مائلة تتساوى في القيمة اللونية والحجمية مشكلة رغم أهميتها في خلق هذا الإيقاع الشبه تقليدي لولا تحميل السطح التصويري المتوافر على الإيقاع اللوني لأشكال أكثر قربا إلى التشخيصية تسرق النظر وتدفع بذلك الإيقاع اللوني إلى الهامش أو إلى الخلفية ليكون مجرد أرضية حاملة لأشكال شبه تشخيصية دون أن يكون لها علاقة بأي معنى موضوعي .

٢١. في لوحة رقم (٨) من العينة يظهر تشكيل الإيقاع اللوني مغايراً لتلك الصياغات الإيقاعية في اللوحات السابقة بصورة يكاد يكون فيها الإيقاع متكئا على الشكل الكتلي أكثر من اللون ولكن يستطيع اللون أن يثبت دوره الأهم في خلق قراءة خطية للعمل من خلال توزيع الأدوار التي يلعبها اللون في كل مساحة تمثل كتلة سابحة في فضاء لا منتهي . فالأشكال أو التكوينات المختلفة الدائرية والمتقوسة والملتوية والمستقيمة تخلق بمجموعها إيقاعا خفياً أو باطنياً، تظهره الألوان لتجعله تجسيداً عيانياً .

٢٢. في لوحة رقم (٩) من العينة يظهر الإيقاع اللوني من خلال ثيمة التوظيف (موتيفات) مستوحاة من بيئة الفنان ومتعايشة من أعماق ذاته . ويظهر علاوة على هذه الثيمة مسألة التكرار على شكل امتدادات طولية تارة أو أفقية أو باتجاه العمق تارة أخرى . أي أن (كاندنسكي) حاول تفعيل

مجموعة صياغات إيقاعية في هذه اللوحة ولكن من خلال تعطيل قيمة اللون بتجنب الإخلال بهذه الفكرة الجوهرية الخلاقة .

٢٣. في لوحة رقم (١٠) من العينة يتمازج الاستناد بتشكيل الإيقاع على كلا العنصريين أي اللون والخط ليبدو الاثنان في حالة تكميل الآخر ، فالخط الذي يطالعنا في امتداده من خلال الأشكال الانسيابية الإنسانية التشخيصية المموهة إلى حد كبير والممتدة مكانيا داخل اللوحة تجعل من السطح التصويري مكانا يكاد شعورنا بالزمن الموسيقي الذي آلفناه في أعمال (كاندنسكي) أن يصبح مجرد زمن انطباعي منقطع ، ولكن ذكاء الفنان جعله يزاوج الأشكال التشخيصية مع الكتل الشكلية الملونة ببراعة لتنقل المشهد القريب إلى الموضوعية إلى منطقة اللامكان ، وليكون للزمن الكلمة العليا وللإيقاع اللوني الحضور الواضح في بنائية اللوحة ككل .

الاستنتاجات

١. استهدف (كاندنسكي) توضيح فكرة جوهرية طرحها من قبل في مؤلفاته النظرية وطبقها في نتاجاته العملية إلا وهي فكرة فلسفية لها علاقة مباشرة بطروحات (كانت) في (الجمال الخالص في الشكل الخالص) و (اللعب الحر) ، ومن جاء من بعده مفادها إن الجمال في اللوحة إنما يتأتى من الداخل – أي من داخل اللوحة – باعتبارها بنية من العلاقات الشكلية ، وبما أن الإيقاع اللوني يجمع كما أثبتته نتائج البحث بين مجمل عناصر اللوحة من أشكال وخطوط وألوان ، فإن الإيقاع اللوني أكثر أهمية في تحقيق الغاية الجمالية في العمل الفني .

٢. يلعب عنصر الزمان دوراً رئيساً في أحكام العلاقة بين الفنون السمعية والبصرية ، بعكس المكان الذي يوسع الهوة بينهما .

٣. إن المدرسة التجريدية وبالأخص جانبها الغنائي جسدت ذروة ما توصل إليه الفن الحديث على مستوى التنظير والتطبيق إذ اختزلت وكشفت معظم الطروحات الفكرية الفلسفية والجمالية التي تصب في صالح الشكل الخالص وكذلك تكثيف النتاج الفني في بحثه الدؤوب عن الأنموذج الجمالي الذي وجد ضالته في الموسيقى .

٤. كان لدور البيئة بمجمل أوجهها الحياتية الاجتماعية والأيدلوجية وحتى النفسية أثرها الواضح في مسيرة النتاج الفني لـ (كاندنسكي) فبعد اعتناقه لفكرة (الفن القضية) تحت وطأة ايديولوجية تسخر الفن بواجب إعلامي جعلت (كاندنسكي) وغيره مرددين منقادين لأفكار لا تمت لذواتهم بصلة مما ولد رد فعل عكسي حول الضغط الخارجي إلى قوة داخلية شكلت محصلة نهائية لتلك القوة الضاغطة ، عبّت نواة لولادة الاتجاه التجريدي الذي لاقى أولى تمهيداته في مدرسة (الباوهاوس) .

التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، واستكمالا للفائدة المرجوة منه . يوصي الباحث بما يلي :

١. يوصي الباحث استهداف مشغل حر يصبح بمثابة مكان تطبيقي للإيقاع اللوني لطالب الفنون التشكيلية في ضوء تطبيق مثل هذه المفاهيم على الأعمال الفنية مما تكسبه ذهنية خلاقة في بناء السطح التصويري .

٢. التشجيع على إقامة معارض فنية تتخصص في كيفية تناول مثل هذه المفاهيم على الصعيد التقني والجمالي .

٣. الإفادة من البحث الحالي في بناء الدروس النظرية والعملية في كليات الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية – لاسيما مادة عناصر الفن والمشروع والإنشاء والألوان _ كطروحات قابلة للتطبيق من خلال توزيع الكتل والألوان على السطح التصويري .

٤. من الضروري اطلاع طلبة الفن عموما على مثل هذه الدراسات ليتسنى لهم كيفية اشتغال المفاهيم الفلسفية ومنها مفهوم الإيقاع اللوني في الفن .

المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث إجراء البحوث التالية :

١. مفهوم الإيقاع اللوني في الفن العراقي المعاصر .
٢. الإيقاع اللوني في الزخرفة العربية الإسلامية .
٣. الإيقاع اللوني في فن ما بعد الحداثة .
٤. الإيقاع اللوني في أعمال (بول كلي) .

المصـادر

المصـادر

*** القرآن الكريم**

المصادر العربية

١. آل سعيد ، شاكر حسن ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ .

٢. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٣. ـــــ : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

٤. أبو ديب ، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ١٩٨٧

٥. ادهم ، محمد : الفن الأوربي الحديث www.aabasham.org .

٦. أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٧. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤.

٨. الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : ١٩٩٧ .

٩. الألفي ، أبو صالح : الفن الإسلامي أصوله فلسفته ومدارسه ، دار المعارف ، القاهرة ، ب. ت .

١٠. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠ - ١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

١١. باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت: فخري خليل ، دار المأمون للطباعة والنشر ،بغداد ، ١٩٩٠ .

١٢. برتيلمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة : ١٩٧٠ .

١٣. البسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله مدارسه ، آثاره التربوية ، دار المعارف ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

١٤. بورا ، س. م. ، التجربة اليونانية ، تعريب: د. أحمد سلامة محمد السيد، الألف كتاب (الثاني) (٦٧) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ب. ت .

١٥. التكعيبية ، شبكة الانترنيت :

www.siteavie.camlaslim\naicen.html

١٦. تيليش ، ول ، الشجاعة من أجل الوجود ، تعريب : كامل يوسف حسين، دار الكلمة ، القاهرة ، ب. ت .

١٧. الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، مطبعة المنار ، القاهرة ، ١٩٦١ .

١٨. جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون : مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٥ .

١٩. جمال الدين ، مصطفى : الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، العراق : ١٩٧٠ .

٢٠. الجندي ، إنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، بيروت : ب. ت .

٢١. حرش ، زاهد عزت : كاندنسكي ثورة لم تخمد بعد ، مقال في شبكة الانترنيت للإعلام العربي ، ٢٢ كانون الثاني ، ٢٠٠٤ .

٢٢. حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، ب. ت .
٢٣. حسن ، سليمان : الحركة في الفن والحياة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩
٢٤. الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
٢٥. داود ، عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٢٦. دوبليسيس ، ايفون ، السريالية ، ت: هنري زغيب ، منشورات عويدات، بيروت ، باريس ، ط ١ ، ١٩٨٣ .
٢٧. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٢٨. الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٢.
٢٩. رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت.. أدورنو نموذجاً ، مطبوعات نصوص ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
٣٠. روجرز ، ر. فرانكلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : ١٩٩٠ .
٣١. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٣٢. ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ت : محمد فتحي وجريس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة : ب. ت .

٣٣. ـــــ : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ٢ ، بغداد : ١٩٨٦ .
٣٤. ـــــ : الفن والمجتمع ، ت: فارس متري ، دار العلم ، بيروت، ١٩٧٥ .
٣٥. الزايد ، محمد : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج ١ ، ط ١ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ١٩٨٦ .
٣٦. الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .
٣٧. زكريا ، فؤاد : مع الموسيقى ذكريات ودراسات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ب. ت .
٣٨. سوريو ، اتين : الزمان في الفنون التشكيلية ، ت: سعد عبد المحسن ، مجلة آفاق عربية ، السنة (٣) ، العدد (٣) ، بغداد : ١٩٩٧ .
٣٩. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط١ ، ب. ت .
٤٠. ـــــ : الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣ .
٤١. الشال ، عبد الغني النبوي ، مصطلحات في الفن والتربية الفنية ، ط١ ، عمادة شؤون المكتبات السعودية ، ١٩٨٤ .
٤٢. الشريف ، طارق : بول سيزان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥ .
٤٣. شوقي ، إسماعيل : الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية للاوفسيت ، دار الكتب المصرية ، القاهرة : ١٩٩٩ .
٤٤. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٩ .

٤٥. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ج١ ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ١٩٨٨ .
٤٦. عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ .
٤٧. عبد الودود هيام : الموسيقى وشعر الوجدان ، شبكة الإنترنيت .
٤٨. عرابي ، اسعد : الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى ، فنون عربية دار واسط للنشر ، العدد ٥ ، المملكة المتحدة : ١٩٨٢ .
٤٩. العشري ، جلال وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣.
٥٠. عمر ، احمد مختار : علم الأدلة ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، ١٩٨٢ .
٥١. فاسيلي كاندنسكي، كاندنسكي بقلمه، تعريب: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، العدد الثاني، ١٩٨١.
٥٢. الفنون التشكيلية الحديثة ومدارسها ، شبكة الانترنيت : www.sitearie.com\aslim\techki.html .
٥٣. قطاية ، سلمان : المدرسة الانطباعية (١٨٨٠- ١٩٠٠) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ .
٥٤. القلقشندي ، أبو العباس أحمد بن علي : صبح الأعشى في صناعة الانشا، ج٣ ، ب. ت.
٥٥. كامل ، عادل : الحداثة في الفن التشكيلي العراقي ، الموسوعة الصغيرة (٤٠٣) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٥٦. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة بابل ، ٢٠٠٣ .

٥٧. الماكري ، محمد: الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ .
٥٨. مرسيا أليياد ، مظاهر الأسطورة ، تعريب : نهاد خياطة ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ب. ت .
٥٩. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهاة فرج الخوري ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٦ .
٦٠. مولر ، جي ، أي ، وفرانك ايلغر ، مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٨ .
٦١. نوبلر ، ناثان ، حوار الرؤيا ، بغداد ، دار المأمون للترجمة ، ١٩٦٨ .
٦٢. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، سلسلة عالم الفكر المعاصر ، ب. ت .
٦٣. هاوزر ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت: رمزي عبده جرجيس ، الهيئة العامة للكتب ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
٦٤. هوكز ، ترنس : البينوية وعلم الإشارة ، ت : محمد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦
٦٥. هيجل : فن الموسيقى ، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ : ١٩٨٠ .
٦٦. هيدجر ، مارتن ، ما الفلسفة .. ما الميتافيزيقا .. هيلدرلن وماهية الشعر، تعريب : فؤاد كامل ومحمود رجب، سلسلة النصوص الفلسفية (٢)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ، ب. ت .
٦٧. وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، ب. ت .
٦٨. يونغ ، كارل كوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار المأمون للشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ .

المصادر الأجنبية

٦٩. Compclaire, Herbert, Laridadel Cuadro, Leda Barcelona, ١٩٧١.

٧٠. http://www.arabworldbooks.com/articles٤٣.htm.

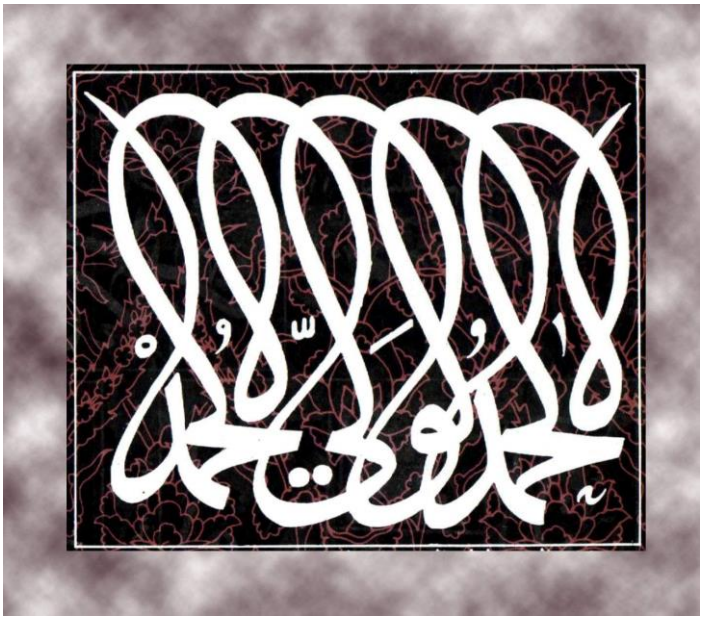
٧١. Kandinsky, Vassily, Carsosdela Bauhaus, Alionza, Madrid, ١٩٨٧.

٧٢. Orpgn, Willin, The Outlines of Art. London, Norrison and Limited, ١٩٦١.

٧٣. www.culture@albayan.co.ae.

ملحق الأشكال

ملحق الأشكال

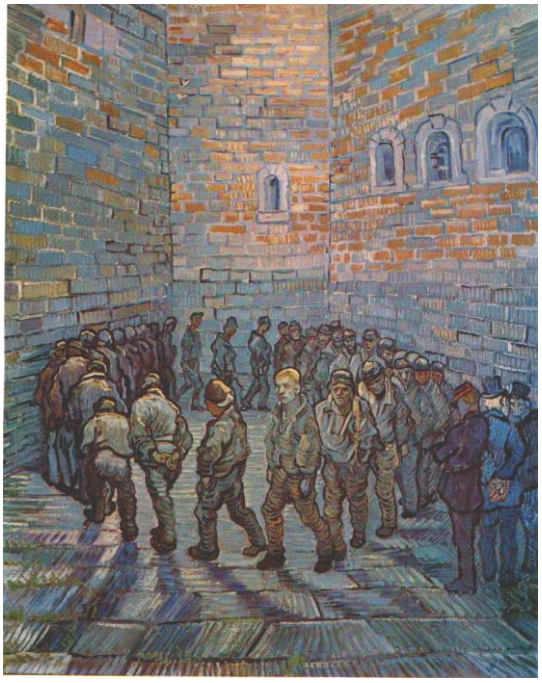


شكل رقم (١)

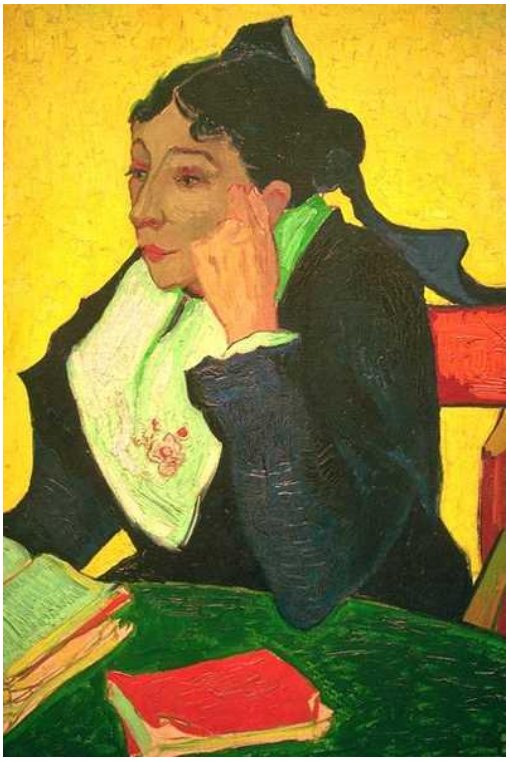
شكل رقم (٢)

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)

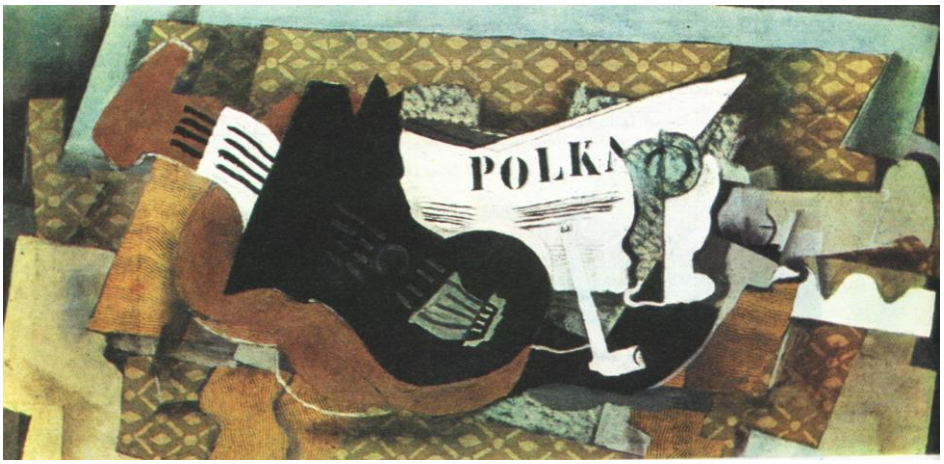


شكل رقم (٥)



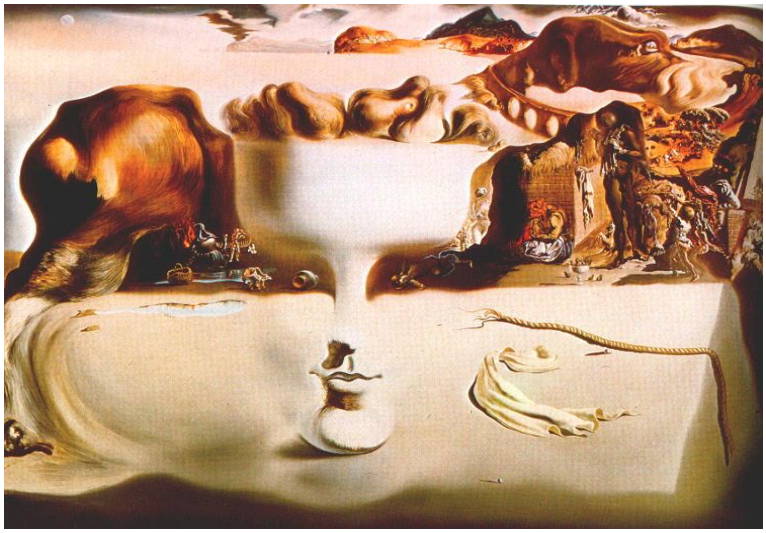
شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

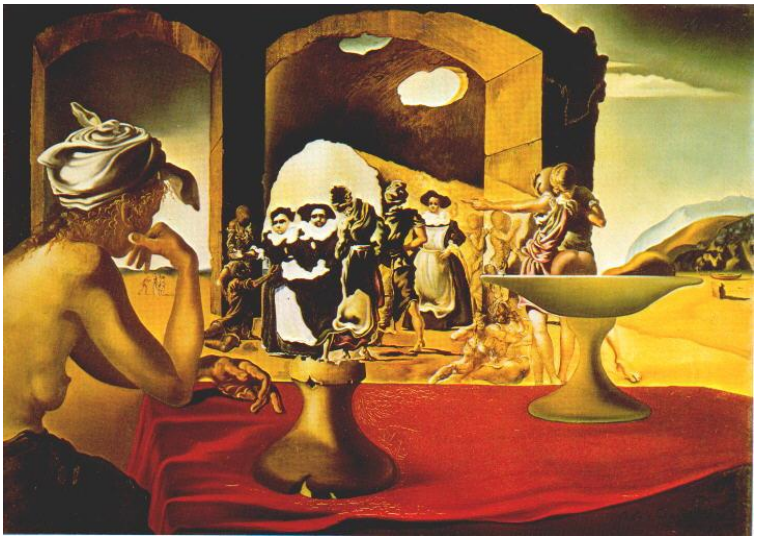


شكل رقم (٨)

شكل رقم (٩)

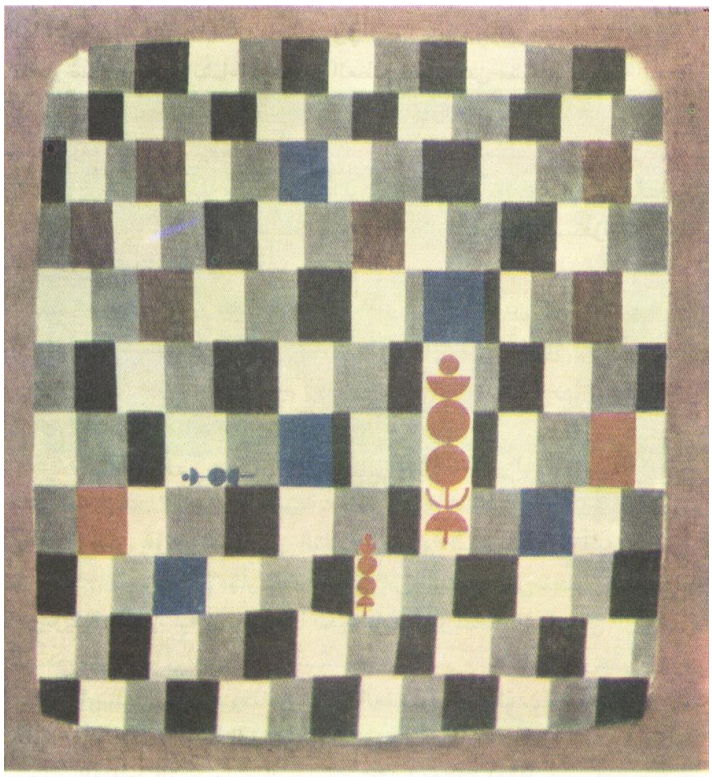


شكل رقم (١٠)

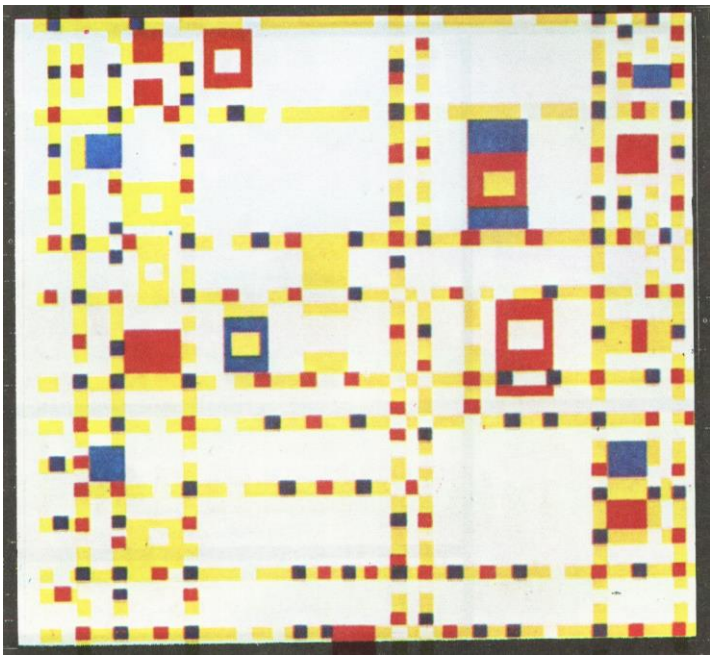


شكل رقم (١١)

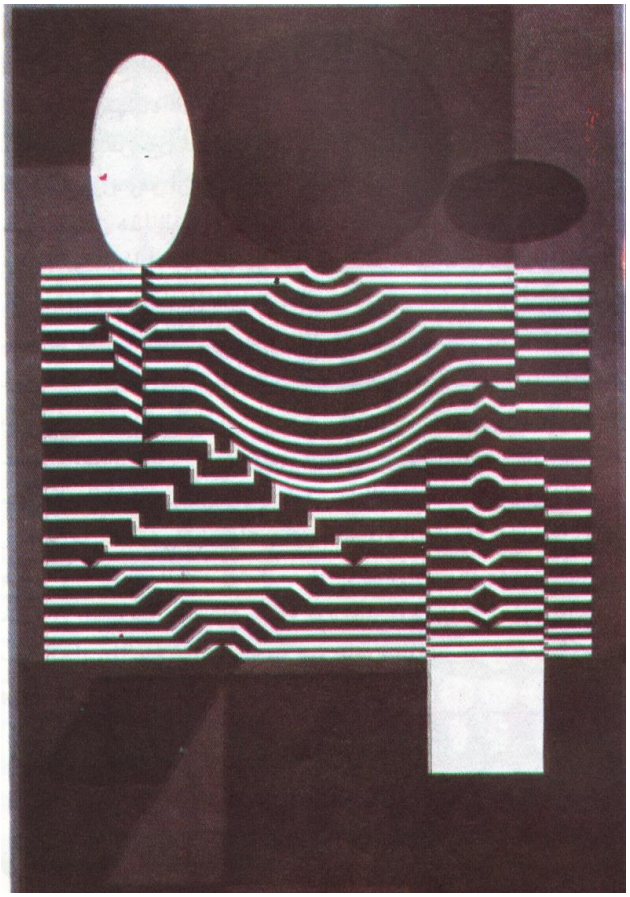
شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

شكل رقم (١٧)

شكل رقم (١٨)