الجميل في الرسم التجريدي

م. غسق حسن مسلم

جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

مقدمة

إن الجميل ارتبط اشد الارتباط بالعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع والتي تشكل الأساس الراسخ لكل تقدير جمالي ،فألذات تضفي على موضوع الجميل معنى مستند من رغباتها واتجاهاتها وغموضها معاً ، وانتماء الجميل الى مجموعة التصورات الشخصية عن الشكل جعله تحصيلاً لوفاء الذات لمتطلباتها .

ان ارتباط الفنان التجريدي بالتفكير الجمالي نابع اساسا من الاهتمام بالتنسيق والتنظيم للعناصر الجمالية التي لا تقول شيئا مباشرا للمتلقي ولكنها تخاطبه بصريا بلعبة الخط واللون، فالاحساس بالجميل احساس فطري لدى الفنان ارتبط بالحب والميل والاعجاب كما ارتبط لدى الفنان بالتقدير والانتقاء والتأويل والحاجة الذاتية، فكان التنسيق الجمالي يتسلل الى الاعمال الفنية التجريدية بما يجعلها تحقق نوعاً من الانفصال عن الغاية النفعية الاولى التي ارتبط بها الفن الاكاديمي.

وكون الفن غير نافع عملياً لا يعني ذلك انه سلبياً وقبيحاً ، بل يعني انه تنفيساً لطيفاً ، وكل النتائج المرجوة منه هو في اخراج العمل الفني الى حيز الوجود ، فالفن نشاط فكري وجداني حسي وعقلي تشيء في العمل الفني ، وهو ليس سلاحاً مهمته ان يؤثر فكرياً على المشاهد بتحميله طاقات سياسية واجتماعية ، فالفنان عندما ارتد من الواقع الخارجي الى ذاته وجد ان الصورة الواقعية والتي تحاكي بدقة الواقع ، لا تستطيع ان تصف بنفس الكفاءة العالم الداخلي للفنان ، كما انه لا يمكن حصر العلاقة بين الذات والموضوع بمستوى معين وثابت وهو نسخ مظاهر الطبيعة وتقييد الفنان بالواقع الذي سئم منه ان الفنان الحديث فقد احساسه بالقيم الموضوعة سابقاً للجميل فقد ظهرت وخاصة في الفن الحديث عدد من الفلسفات الشخصية والتطبيقات التقنية الخاصة بالفنانين ، والتي كل واحد منها يعبر عن تبصر فكري وذوقي تشبع رغبات وحاجات رئيسية من الطبيعة الانسانية ، والفن الحديث اساسا شهد سعة في نطاق تنوعه الاسلوبي والتقني تحالفا مع غايات جمالية ثورية ، فعاد كل عمل فني يشبع مبدأ عمل معين للجميل و اصبحت كل لوحة تعبر عن معتقدات خاصة ، وهي جميلة نسبتاً الى مقاييس ذاتية محددة.تنكر الفن الحديث لمعظم اساليب الارضاء التي ابتكرها فناني الماضي ، وكرس مفهوم جديد للشكل الجميل لم يعد للموضوع معه اهمية الا بكونه مستند للخيال ، وليعبر عن جميلٌ لاجل صانعة لا لاجل متلقي ، والفن الحديث بذلك اصبح يعبر عن مستلزمات سنن الجمال الذاتية . كانت نقطة التجديد التي احدثها الفن الحديث هي ادراك الفنان " ان طاقة الفن كامنه في الشكل الجمالي لا بوظيفته الاجتماعية والسياسية ، فالفن يتمتع بمقتضى شكلة الجمالي بقدر واسع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة ، بتهديمه الوعي السائد والتجربة العادية " .(١) ان مقولة الجميل متحركة على هذا الاساس اضافة الى ان عملية انتاج الاثار الفنية محمولة على قيم جمالية من خلال اعادة صياغة المعطى الحسي، وهذه الصياغة تعتمد بالدرجة الاساس على خبرة الفنان الذاتية في النظر الى معطياته ،ان هذه الاعمال الابداعية لا تتخذ نسقاً واحداً فقد يكون الجميل مبنياً على التناسب والترتيب او على التنوع بالوحدة او بالتعقيد او البساطة او التشويه او التحريف .والحقيقة ان الفن وسيلة طيعة للارتواء الجمالي والفكري ومهما كان الموضوع الذي يتناوله فانه لابد ان يقدم الفكرة بطريقة جميلة ، واحساس الفنان بالجميل هو الذي يؤثر في فهمه للاشكال وكيفية ظهورها ، باعتبار الفن هو التثمين الجمالي للظواهر والاحداث والصور الخيالية .هذا البحث يحاول استشراف ماهية الجميل في الرسم التجريدي ، في محاولة لكشف الاسباب المرتبطة بالتغيرات الحاصلة في ماهيته والتي تخص طبيعة الفنان خصوصاً وطبيعة العصر عموماً مع تبيان آليات اشتغال الرسم التجريدي بحدود اشتغال الجميل وفقا لمستويات نظر مفاهيمية بنائية معينة ، وهذا من الاهمية بمكان في فهمنا لطبيعة الجميل وكيفية تشكله عبر المراحل الجمالية والاسلوبية للرسم التجريدي، مع محاولة تثبيت بعض المفاهيم الجمالية فيما يخص طبيعة الجميل واستيعاب بعض المؤثرات الفكرية الذاتية والدينية والعلمية التي اسهمت في توجه المعايير الجمالية للفن التجريدي خصوصاً ، مع محاولة تأشير بعض الطروحات الفلسفية والنفسية والجمالية التي تفيد هذا البحث للتوصل الى بعض المفاهيم في تحديد طبيعة الجميل والتي لا يمكن اغفال دورها في البحث عن ماهية الجميل للتوصل الى معرفته بشكل مباشر او غير مباشر.

الجميل في الرسم التجريدي:

لقد بينت المعالجات الاسلوبية والمراحل المتعاقبة والتجريبية لتطور الشكل في الفن الحديث، ان الفنان الحديث يسعى دائماً الى الكمال الفني في الشكل الجمالي والانفراد بالنموذج المميز والمؤثر، ولذلك كان يرى الجميل تابعاً لابتكاراته الجمالية الخاصة، وحيث ادرك ان الفن في تنوع اتجاهاته واساليبة في حالة جدل وتغير مستمر لا يحده شكل نهائي وثابت، وان الفنان لا يمكن ان يكون في معزل عن الاساليب المطروحة على الساحة الفنية حيث يعمل اختيارة في تطوير شكل جمالي جديد، ولذا كان ابتعاد الفنان التدريجي عن الطبيعة والموضع وتوجهه الى الاختزال والتجريد، ان عملت الا يخطط الشكل الخارجي في ذهنه صفة الجميل، كما ان استقلال الشكل الجمالي والرغبة في تاسيس قيم له بعيداً عن الموضوع ادت الى اهتمام الفنان بالكيفية التصويرية للخط واللون والاهتمام بالتكوين العام للعمل الفني وبما يعزز مفهوم الشكل الخاص باعتماده لغة تصويرية تتخذ من القيم والعناصر التشكيلية وسائل تعبير في حد ذاتها . ولذلك كانت المعايير الجمالية التي يعتمدها الفنان التجريدي هي معايير شكلية خالصة، كما ان الاخراج الشكلي للعمل الفني يستند الى رؤية خيالية خالصة للشعور والانفعال الذاتي للفنان وترجمة حيوية النفس وحركتها الداخلية الى لغة خطية ولونية، كما ان الشكل التجريدي قد يرتبط برؤية عقلية منطقية تسعى للوصول الى حقيقة الواقع .واعتماد الفنان التجريدي التشكيل الخالص كلغة جميلة ذلك انة " من خلال الشكل يفلت الفن من مصير كل الاشكال، بتعزيز اكتفاء الفن بنفسه، وبناء نفسه حسب قواعده الخاصة دون اقحام الاشياء الخارجية " (٢) او كما يقول كانت " ان تصور موضوع ما في شكله الخالص هو امر جميل لانه من

---

[١] - ماركوز ، هوبرت ، البعد الجمالي (نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية) ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ط١ ، ١٩٧٩ ، ص٧-٨ .

[٢] -محمد، رمضان بسطاويطي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورد(ادرنو نموذجاً)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ص٣٥.

انتاج المخيلة وهو تخيل جمالي مبدع ذلك انه ينشيء الجمال في التركيب الحر الذي يتميز به " .(١) **كاندنسكي وغنائية الجميل : فكاندنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤) راى ان الجميل هو التمظهر الموضوعي للضرورة الداخلية، " فهو ذلك النغم اللوني والخطي الذي يتبع الصوت الداخلي للنفس، والذي يستحضر في المتلقي وعي وجداني عميق ".(٢) وجد كاندنسكي ان التحرر من الطبيعة هي نقطة البداية ، وعلى الفنان الا يقصر تدريبه على عينيه، بل عليه ان يدرب روحه، على العمل الفني ان يثير استجابه على مستوى عميق، فجمال الشكل واللون ليسا هدفاً كافياً بحد ذاتهما .(٣) فلكي يصبح العمل الفني جميلاً، يجب ان يخضع الشكل واللون لايقاع داخلي وروحي. لذلك كان كاندنسكي يرى الجميل في الشكل الذي يحقق علاقة مباشرة مع الوجدان، بحيث يكون الشكل نابضاً ومتحركاً ومنسجماً مع اهتزازات الروح، او كما يقول برجسون: " ان الفكر في جوهره تغير دائم متصل ذو اتجاه داخلي يحاول ان يعبر عن نفسه بتغيرات ذات اتجاه خارجي بافعال وحركات قادرة على ان تمثل في المكان حركاتة ذهاباً وايابا فتعبر عنه مجازاً، فحين نطوق فكرنا عن كثب ونحاول ان ندكه حيّاً وان ننقله حياً الى نفوس الاخرين، نجعل المتلقي الذي تقوده عند اذاً طائفة من الحركات يرسم منحى من الفكر والعاطفة، شبيه بالمنحى الذي نرسمه له.. ان التوافق الذي ينشده الفنان هو نوع من التقابل بين ذبذبات فكره وذبذبات عمله الفني، وهو تقابل يبلغ من الكمال ان تموجات فكره نتنقل الى فكرنا محمولة على العمل الفني" .(٤)** لذا اراد كاندنسكي خلق فن نقي صرف متحرر من التراجيديا الانسانية .(٥) يحتفظ فيه الشكل بصفاء مثالي الى حد ما، باعتماده اللون كوسيلة خلق كاملة قادرة على ان تتلقى شحنة انفعالية تبرر نفسها حين تستجيب الى حركة الروح، ولذا كانت الرؤية التجريدية لديهِ بفعل وعي وليس غريزة عابره.. بعقلنته التجربة الحدسية للون(٦) ذلك انه كان يرى ان لكل شكل وكل لون تعبير عن عاطفة معينة، ولهذا كان كاندنسكي يؤكد دائماً على التجانس العاطفي بين الشكل والفكرة.. فالاشكال في اعلى اليمين تعبر عن الروحانية والاشكال في اسفل اليسار تعبر عن المادية، والاشكال الحادة الرؤوس تأتلف مع الالوان الدافئة، والاشكال المستديرة تأتلف مع الالوان الباردة، والابيض يوحي بعالم بارد وباهت، والازرق فوطبيعي، والاخضر هو هدوء الحاية، والاحمر لون الحركة، والاصفر لون الهوى والوله.(٧)لذا فان كاندنسكي كان مدركاً لصعوبة استحداث اشكال تجريدية بدون الاعتماد على تجربة سابقة مع الطبيعة " وهي تجربة شعورية روحية تسمو بالاشكال الطبيعية الى اشكال غير ماديه ارتجالية.(٨) حيث تخلى بعد ذلك بشكل نهائي عن الاشكال الطبيعية، واعتمد الشعور الداخلي الصرف لتخطيط وتنسيق رموز شكلية هندسية .(٩) كما في لوحته (بالازرق) شكل (٣٦) يرى كاندنسكي ان هذه الرموز الهندسية لا تحمل مدلولات رياضية دقيقة.(١٠) **فالكشل الجمالي الهندسي" قائم على بناء خفي وليس بناء هندسي واضح".(١١) فالاشكال الهندسية لدى كاندنسكي لا تقوم على اسس منطقية كما عند موندريانن كونها " تتمتع باهمية روحية يمكن تجميلها او تبديدها بواسطة اللون الذي يشكلها.. فالاشكال التجريدية الخالصة يجب الا يقيده وتهدر امكاناتة وتبعد انسانيته بحيث يضعف التعبير".(١٢) فما هو ضروري بالنسبة لكاندنسكي هو شكل فني يخاطب الروح اكثر من العين، وما هو ضروري ليس تراكيب هندسية واضحة بل اشكال تبرز بشكل خفي، اشطال تبدو تصادفية دون وجود علاقة واضحة بينها، غير ان الغياب الخارجي لهذهِ العلاقة برهان على وجودها الداخلي (البُنية الخفية) وان ما يبدو خارجياً نقص في التماسك يمثل تناغم داخلي .(١٣)** في ذلك يرى كاندنسكي " انه لشيء جميل ذلك الذي تحدثة الحاجة الداخلية والذي ينهض من الروح ".(١٤) لقد لاحظ كاندنسكي التأثير المعنوي للالوان على الذهن كما لاحظ تأثيرها الفيزيائي على العين، فوجد ان اللون هو الخط الذي يشير الى اتجاه التأثيرات الانعكاسية للنفس.. فليس للفنان ان يختار من الاشكال الا ما يحدثة ذلك الصوت الداخلي الخفي الصادر من اعماق النفس.(١٥)

موندريان والجمال المطلق: ان المشكلة التي واجهت موندريان هي الحقيقة والجمال المثالي، فموندريان يرى الجميل في الكشف عن الحقيقة بدون تدخل الميول الذاتية، فكيف يمكن خلق جمال لا يستدعي مرادفه القبح، يقول موندريان " ان الاشياء لا تكون جميلة او قبيحة الا في زمان ومكان، يجب تجريد الرؤية من هذين المبدأين ليصبح الكل متحداً في جمال وحيد ".(١٦) فالجمال الوحيد لكي يكون متفرداً في جماله يجب ان يستبعد الموقف الشخصي كما يستبعد أي اشارة تدل على علاقة مع الشكل الطبيعي، لان كليهما نسبي، وموندريان كان يسعى الى الجمال المطلق، لذا كان فصل اللون والخط عن الوظيفة الايهامية والتشبيهية وتركيزه على طبيعة العلاقة التشكيلية فيما بينها، ورؤية الحميل في حدود قدرة هذه العلاقة على وصف فكرة مطلقة ".(١٧) فلقد وجدت ان الزاوية القائمة هي افضل وصلة، وان تناسق مسافاتها قد يفضي الى حركة حية.(١٨) ذلك ان الزاوية القائمة هي العلاقة الوحيدة الدائمة.(١) يقول

---

[١]-المصدر السابق نفسه، ص[٢٩].
[٢]- جرداق، عبد الحليم، المصدر السابق، ص[٦٩] .
[٣]-انظر: ريد، هربرت، الموجز في تاريخ السم الحديث، المصدر السابق، ص[١٣٦-١٣٧].
[٤]- انظر: برجسون، هنري، الطاقة الروحية، المصدر السابق، ص[٤٢-٤٣].
[٥]-انظر: عبد الحميد، شاكر، العملية الابداعية في فن التصوير، المصدر السابق، ص[١٠٩].
[٦]-انظر: فايلي، دورا، الاتجاه التجريدي في الفن التشكيلي، ترجمة، سعيد علوش، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد٢، ١٩٨٧، ص[٥٠-٥١].
[٧]- انظر: ريشار، اندريه، المصدر السابق، ص[١٨٤-١٨٥].
[٨]- ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، نفسه، ص[٩٧].
[٩]- المصدر السابق، ص[٩٧].
[١٠]-هيث، ادرن، المصدر السابق، ص[٢٤].
[١١]- ريد، هربرت، المصدر السابق، ص[١٣٧].
[١٢]- هيث، ادرن، نفسه، ص[٢٤].
[١٣]- المصدر السابق، ص[٢٣].
[١٤]- عبد الساده عبد الصاحب فنجان، الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة(دراسةمقارنة)، اطروحة دكتوراة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٧، ص[١٥٨].
[١٥]-انظر: الراوي، نوري، الفن الالماني الحديث، مطبعة دار التضامن، بغداد:١٩٦٤، ص[٣٤].
[١٦]-الخطيب، عبد الله، المصدر السابق، ص[١٣٨].
[١٧]- برتليمي، جان، المصدر السابق، ص[٢٥٧].
[١٨]- الشوك، علي، المصدر السابق، ص[٧٥].

موندريان " اننا بالرؤية التشكيلية نحطم التجربة الطبيعية ونعيد نتظيم ذلك المظهر تجريدياً.. ان رؤيتنا التشكيلية اذا جاز التعبير تصحح رؤيتنا الاعتيادية للطبيعة، وبذلك نحول الفردي الى الكلي ونصبح به متحدين " (٢) وللتعبير عن هذا الكلي لم يجعل موندريان خطوطه " تتمحور في مركز معين ".(٣) لتعبر عن الشمول والتوازن والحقيقة المجردة والتي لا تجعل المتلقي يركز على شيء دون آخر، بل ادراك اللوحة ككل، يقول موندريان " ليس الهدف خلق اشكال والوان معينة اخرى بتقليد نفس الاشكال والالوان، ولكن العمل من اجل صهرها في وحدة اكبر وافضل ".(٤) وجد موندريان الجميل في الشكل البسيط الذي لا يحوي على نقص " وكان قبوله للقيود التي يفرضها علية السطح المستوي للوحة يبررها رفضهُ العنيد للصورة الخادعة للفرغ واللون".(٥) كونها تثير المشاعر التي تغطي الحقيقة النقية، فعلى الرغم من انه احب الاسلوب الجديد للتكعيبية في رؤية الحقيقة، الا انه وبالرغم من تجريدهم لمظاهر الطبيعة " نبذ اعتمادهم على الطبيعة في تحليل مظاهرها، كما انه نبذ تجاوز الطبيعة من اجل غايات ذاتية وتخيلات فردية، ووجد ان من الافضل ان يكون الرسم انسجاماً تشكيليا صرفاً بمطاوعة نداءات الدقة والانسجام وحدها ".(٦)

لقد اهتم موندريان بالخبرة بنواحي الشكل مع الاثارة الذهنية والمادية التي تتولد من الاتزانات الخفية للخطوط والمساحات التي تختلف حجماً وشكلاً، ويعوض احدهما الآخر في حالتي الجذب والشد.. بين المساحات الممتدة ذات البعدين والخطوط المندفعة الى الداخل.. بين المستطيلات العمودية والمستطيلات الافقية.. وقد حرص موندريان في اغلب اعماله على الا يجعل أي مساحة تشبه مساحة اخرى، كما الخطوط في سمكها واتجاهاتها لا تتشابه مع بعضها. وذلك لخلق حركة وحيوية وايقاع معين يكسر جمود ورتابة الشكل. (٧) ذلك باقتصار رسوماتة على الالوان الاساسية (الاحمرن الازرق، الاصفر) ضمن مساحات لونية محاطة بخطوط سوداء افقية وعمودية، فاشكاله المتطهرة المنظمة الدقيقة، والتي صممها عقل صافي لا ينطلق من الطبيعة بل من اسس التصميم ذاتها وهي اشكال لا يشوبها النقص، كما انها اشكال قدمت موقفاً جديداً على صعيد التفكير الجمالي، ذلك ان التجريد في نظر موندريان فن ينهي الثقافة الفنية القديمة، ويقدم بناء تصويري يخلق بيننا جمالاً غنياً وجديداً .من الواضح ان طروحات الاتجاه الثيوصوفي*وطروحات شونميكر**، كان لها اثر في وصوله بالتجريد الى اقصى درجة من المنطق.. حيث يرى شونميكر اننا نستطيع اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا الهيكل الداخلي للحقيقة.. وذلك عن طريق ترجمة الحقيقة في المخيلة ببنيات تجضع لاشراف العقل، فتستعيد هذهِ التآليف الحقيقة المعطاة انا في الطبيعة، وبذلك نستطيع اختراق - اكتشاف الجمال الحقيقي في الطبيعة – بوسائل الرؤية التشكيلية .(٨) " فالفن في نظرهِ لا يعبر عن المظهر الواقعي، بل هو تعبير عن الحقيقة، وهي غير قابلة للتعريف ".(٩) فالجميل الذي هو الحقيقي لا يمكن التوصل اليه بصرياً او تحديدهِ بتعريف معين الا انه يمكن التوصل اليه بالاعتماد على خيال حدسي صوفي ينطلق من العناصر التشكيلية وحدها لتشييد شكل جمالي " مبني على علاقات صرفه للخطوط والالوان الخالصة، لانها وحدها هذهِ العلاقات والعناصر البنائية الصافية كفيلة ببلوغ الجمال الخالص ".(١٠) اعجب موندريان بعظمة الطبيعة والكون ووجد ان فيها بعض البنيات التي يمكن ان تكون اجمل من غيرها (كالالوان الاساسية والخطوط العمودية والافقية) كما وجد انها خير ما تعبر عما هو روحي، يقول موندريان: كنت منذهلاً بعظمة الطبيعة فحاولت ان اعبر عن الامتداد والسكينة والوحدة، لذلك قام موندريان بتحويل منظر البحر والسماء في صورة (الرصيف والمحيط)، الى تكوينات بالزائد والناقص، لاظهار الاساس البنائي للشكل في ابسط صورة، بالغاء المنظور التقليدي لمصلحة مفهوم جديد للفضاء، حيث تختفي التاثيرات الجوية لينبض سطح الصورة بنسق ايقاعي من الاشكال الخطية.(١١) ويرى موندريان ان قوانين الطبيعة العظيمة والخفية والتي تعبر عن الجمال الكوني والتي تم التعبيرلا عنها عن طريق علاقات خطية محددة قد انهت ثقافة الشكل الخاص.(١٢) لذا وجد موندريان في لوحاتة الاولى التي كان يضع فيها اشكال هندسية على خلفية بيضاء نقص لان الشكل فية كان يبدو مستقلاً عن الخلفية " وعائماً فوق فضاء اللوحة الطبيعي، كما ان المساحات المتداخلة تتضمن بعد وغموض متسبب عن الفراغ المتقطع الموجود بينها، فقام موندريان بتثبيت الاشكال بشبكة متصالبة من الطوط السوداء التي تحدد بدقة المساحات اللونية ساحبة إياها الى مقدمة اللوحة وشاغلة المساحة البيضاء للوحة ".(١٣) فخلق بذلك توازن لوني وشكلي بين اجزاء اللوحة .

مالفيتش والجمال الخالص : اذا كانت حقيقة الجميل لدى موندريان تتمثل في الشكل الخالص، فان كازميرمالفتش (١٨٨٧-١٩٣٥) يرى ان حقيقة الجميل تتمثل في الاحساس الخالص للشكل الخالص، ومالفتش بتأكيده أولوية الإدراك الصافي فانهُ يؤكد على الشكل الذي لا يولد الا المعرفة الصافية البعيدة عن الارتباط بأي شيء، وعن طريق هذا الشعور المتفوق على العالم المادي نستطيع ادراك الجميل النقي والصافي، " فقد اكد مالفتش على قيمة التجريد الكلي الى الحد الذي خشي معهُ حتى من استخدام الالوان مخافة ان تعكر من صفائها وتنال من وحدتها الحسية الاصيلة " .(١٤) فاستغل مالفيتش التسطيح اللوني والشكلي ليمثل اقصى درجات اللاموضوعية وليولد شعوراً سامياً في نفس المتلقي لجهلهِ بالموضوع، وهذا الجهل بالمضمون يهذب الاحساس، وهو ما يتطلبهُ معرفة المطلق، وفي ذلك يرى مالفتش " ان تمثيل موضوع بحد ذاتهِ، هو شيء لا علاقة لهُ بالفن.. فالشيء بحد ذاتهِ لا دلالة لهُ بالنسبة لذاتهُ، وآراء الفكر

---

[١]- البسيوني، الفن الحديث، المصدر السابق، ص٩٥.
[٢]- ريد، هربرت ، الدلالة الاجتماعية للتجريد، المصدر السابق، ص٧١.
[٣]- يونغ، كارل، غوستاف، المصدر السابق، ص٣٧٨.
[٤]- هيث، ادرن، المصدر السابق، ص١٣.
[٥]-المصدر السابق، ص١٣-١٤.
[٦]-هويغ، رينيه، المصدر السابق، ص٣٢٦، و، هيث، ادرن، المصدر السابق، ص١٣.
[٧]-انظر: مايرز، برنارد، المصدر السابق، ص٥٣-٥٤.
[٨]-انظر: امهز، محمود، نفسه، ص١٤٦-١٤٧.
[٩]- اغروس.م.روبرت، و، ستانسيو.جورج.ن، المصدر السابق، ص١٠٨.
[١٠]- امهز، محمود، نفسه، ص١٤٧.
[١١]-انظر:باونس، الان، نفسه، ص٢١٠-٢١٢.
[١٢]-انظر: ريد، هربرت، المصدر السابق، ص٩٨-٩٩.
[١٣]-المصدر السابق، ص١٣-١٤.
[١٤]- الحيدري، بلند، زمن لكل الأزمنة نظرات وآراء حول الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص٧١.

لا قيمة لها، فالشعور هو العامل الحاسم، والفن بهذهِ الطريقة يصل الى تمثيل لا موضوعي، الى التفوقية ".(١) وقد كتب ماليفتش في ذلك " على المبدع ان يتجاهل محتوى الاعمال التصويرية ".(٢) لذلك يجب ان تكون التجربة الجمالية " تجربة منفتحة، تقوم على عدم تحديد الموضوع وابتذالهِ، فكل اثر فني انما هو محاولة الكشف عما يتخطى المعطيات الحسية المباشرة، وينطلق في عالم من الايحاء باللامحدودية ".(٣) ويعلق ماليفتش على لوحته التفوقية (مربع أسود داخل مربع أبيض) " في كفاحي لتحرير الفن من نير عالم المدركات إلتجأت الى شكل المربع" .(٤) اراد ماليفيتش بهذا المربع الاسود أن يعبر عن الشعور داخل نفسه بطريقة لاموضوعية لاموضوعية حيث يقول "إن هذا المربع الاسود على الرقعة البيضاء هو الليل المبهم الذي شعرت به في نفسي"(٥) هذا الشعور الخالص هو أساس التشكيل " فمن الممكن للمستطيلات النحيفة المرتبة بطريقة منحرفة أن تكون معادلاً صورياً للشعور بالتحليق والطيران " (٦)

نستخلص مما تقدم ان الفنان التجريدي كان يرى الجميل في الشكل الخالص بتأكيده على إستقلالية العناصر التشكيلية في بناء العالم الفني والجمالي ، والذي هو أكثر حقيقة من العالم الواقعي ، وعلى المتلقي أن يتعامل معه بشكل موضوعي أو ذاتي عن طريق التامل الجمالي حيث تنتقل زاوية نظره من نقطة خارج عالم اللوحة الى نقطة داخلها لاستخلاص ابعادها الجمالية والفكرية والعاطفية. كما إن الشكل الجميل يخضع لتنظيم العناصر الفنية وتنسيقها ضمن مخطط عقلي منطقي صارم أو ضمن مخطط وجداني يخضع للضرورة الداخلية التي تعتمد اللون والشكل في تنسيق جمالي ، كما إن الشكل الجميل بالنسبة للفنان التجريدي يحمل مواصفات مثالية لرفضه بشكل كلي أي شبه يؤشر علاقته بالشكل الواقي ، بإخضاعه المضمون كلياً للشكل ليوحي بالمعنى وليتفرد بذاته ضمن التجربة الجمالية للمتلقي .إن رغبة كل فنان في أن يستقل باسلوبه وفلسفته الخاصة واحتقاره للتقليد ، جعلت عملية بناء فني ناضج وجميل مهمة غير هينة ، علماً ان الشكل النهائي لاكتمال العمل الفني هو شكل يقرره لفنان ، والفنان إذ أنهى علاقته نهائياً بالشكل الطبيعي كمعيار للجميل ، فإنه لم يغفل البنية الشمولية للعالم كملهم له للاقتراب من المطلق ، كما إنه لم يغفل البنى الخفية بادق اشكالها العضوية واستلهامها لبناء عوالم مبتكرة كما فعل (بول كليه).

تحليل العينات

اسم اللوحة:رسم مع نقطة حمراء.

اسم الفنان:واسلي كاندنسكي.

سنة الانتاج:١٩١٤.

القياس:١٣٠ x ١٣٠ سم.

المادة:زيت على القماش.

العائدية:المتحف الوطني للاعمال الحديثة.

تصور اللوحة تكوينا تعبيريا تجريديا تحوم فيه الالوان والخطوط بعفوية وتلقائية محدثة تنوعا هائلا في العلاقات التشكيلية البحتة،ومعبرة عن قدرة الصورة المجردة على تكييف العناصر التشكيلية في تكوينات متحررة من الضرورة الخارجية ولها القدرة على تمرير الطاقات الروحية للفنان للوصول الى الجوهر الكوني عبر الذات لتقديم حقيقة اكثر عمقا من العالم المادي .

سعي كاندنسكي لتحرير الرسم من التمثيل الصوري القائم على ايمانه ان للوحة حياتها الداخلية الخاصة بها ،وان الشكل التمثيلي يمنع الفنان من التمتع بلذة التشكيل والاثارة الحسية والروحية معا للون والخط بحد ذاتهما،ولوحته التي راها مقلوبة والتي اختفى منها الموضوع التمثيلي ولم يبقى منها غير اوضاع غير متشكلة للون والخط* ،اقتنع كاندنسكي ان الشكل التمثيلي يشوه الرسم ولكي يعبر عن الروح الفعلية عليه ان يقطع صلاته بالشكل المادي والطبيعي ليقترب من الجوهر اللا مرئي ويستجيب للضرورة الداخلية ،تلك الاندفاعات النفسية والبث الروحي الذي يتردد صداه عبر اللون والخط حيث تجد الاشكال الداخلية للنفس تجسدها الخارجي الحر. فالذات الداخلية المتجردة من الاهتمامات الموضوعية والعقلية تستطيع ان تعبر عن عوالم روحية تنقل الفنان الى الجمال الكوني المجرد،والفنان بانسياقه للصوت الداخلي يستطيع اكتشاف عوالم وصور جديدة متكاملة وجميلة في ضوء الاندماج الكلي بين العناصر التصويرية والحياة الباطنية للفنان.وشعور كاندنسكي بلا جدوائية العالم المادي وضرورة الاستجابة الوجدانية لمظاهر الوجود لتجاوز ماديتها وفهم الروح السرية الكونية بالتعبير عن المشاعر الداخلية والتعامل مع ما هو خفي في الوجود،والفنان في ذلك عاد يستقبل المظاهر اللونية للطبيعة لتحويلها الى طاقة تجريدية تتشكل كيفياتها عبر رؤية حدسية تعتمد قدرة الذات للوصول الى التناسق الداخلي والانسجام الجمالي بين عناصر اللوحة الفنية تضادا ام توافقا والتي تعتمد على التوازن والايقاع والتضاد بما يقترب من لغة الموسيقى الخالصة ويبتعد عن القوانين المنظورية الايهامية للخط واللون.والفنان هنا يعبر عن صلته الذاتية مع قوة التشكيل الخفية التي تستمد مقوماتها من النفس والروح فهي اصداء لهزات النفس العنيفة التي تشبه الاحداث الوجودية لتشكل الكون ،ومن ثم تخلق اللوحة بالطريقة نفسها التي تخلق بها الاكوان حيث تتشظى الكتل وتتفجر الاشكال وتحوم بعصبية محدثة صورا اشبه بصوت الالات الموسيقية،حيث تتردد الذبذبات في الجو كما تتردد الالوان والخطوط في الفضاء وحيث تتصادم وتتقاطع وتتصارع ليتحول سطح اللوحة الى مجال لطاقات روحية ومادية معا حيث الحركات السريعة المفاجئة وحيوية اللون والخط والخطوط السوداء التي تخترق الاشكال الهيولية الملونة لتوقيع قوي وحاد ،وكانها قواف تشد من تماسك الكتل وتمركزها في فضاء اللوحة. كما نرى في هذه اللوحة ذالك التكثيف والتداخل بيت الكتل المجردة وتلك الفورة الدرامية البادية في الحركة التصويرية العنيفة والتي تعبر عن صلتها المباشرة

---

[١]-امهز، محمود، نفسه، ص١٤٩.

[٢]-Jean, Clay, OP,CIT, P. ٢١٦ .

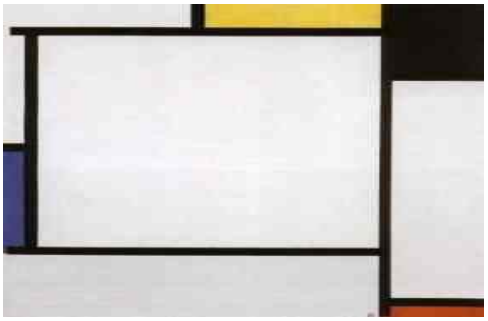
[٣]-مجموعة من الاساتذة، كتاب الفلسفة، المركز القومي البير غموجي، ج١،ط٣، ١٩٨٠، ص٢٢٦.

[٤]-يونغ ، كارل غوستاف ، نفسه ، ص ٣٨٨.

[٥]-بلند ، الحيدري ، نفسه ، ص ٧٢.

[٦]-باونس ، الان ، نفسه ، ص ٢٠٧.

بعل النفس ورغباته الداخلية والتي تترجمها تلك الاشكال المتصادمة الطائشة الديناميكية في مرونة مطلقة،والتي بدأ معها اللون والشكل يتخذ تنظيمه المستقل نهائيا عن العالم الواقعي لتستمد اللوحة قيمتها الجمالية بفعل بنية الشكل في الفضاء غير المحدد ،وتستمد قيمتها المطلقة عبر التكوين وقدرة الخط واللون على تجسيد الصوت والحركة ونقل الابعاد العاطفية دون العقلية للفنان.وجد كاندنسكي ان تلك الرؤية المتحررة من العلاقات التقليدية ضمن اسلوب يعتمد العلاقات المتحررة والمفتوحة على العالم الداخلي للفنان والبنية الخفية للوجود،تحقق لغة ايصال على مستوى رفيع ،استطاع معها الفنان تخليص الفن اللاموضوعي من اللا معنى والزخرفة الفارغة بتفعيل قوى النفس الداخلية المتحررة من الموضوع ليصبح الفنان رؤيويا يصور الصفة الملموسة لرؤيته ماديا عبر اللون والخط لتعود قيمة الخط واللون قائمة على تجربة الذات الخاصة معها. فاللون يجسد رسالة اتصال عاطفية هدفه اثارة تجاوب وجداني مماثل في نفس المتلقي،فالشكل الذي تمليه الضرورة الداخلية هو النموذج المثالي-الجميل والذي ليس له مثيل في العالم الموضوعي،لانه شكل خالص ذو ابعاد جمالية متجردة من الشيء المتعين والمادة ليقترب من اشكال الروح بفعاليتها على اختراق ما ورائية المادة وفهمها الجمالي المتطهر من الانخداع بالمظاهر ،فغايات كاندنسكي الجمالية شمولية وجوهرية واستحصال الجميل يتم عبر هذه الغايات السامية .فاللون بالنسبة الى كاندنسكي عامل درامي نفسي، ففصل اللون عن الاتصال بكيفية الظواهر هو جزء من وسائل التعبير والتأثير التي يسعى اليها كاندنسكي، فاتصل اللون عندهُ بالصوت الداخلي الذي يسهم بالمعنى الخاص لنسق اللوني، وهذا المعنى يكون غامض غير واضح مثل الشعور المرتبط بهِ الذي يجد تعبيرهُ الخارجي في الالوان والخطوط والاشكال المتجردة، وهذا النسق اللوني مطلق الحركة وهو غاية في ذاتهِ تحرر من المنطق والمعقول، فاللون هنا يقوم بدور تعبير قوي. واسبقية الفكرة هنا غير فاعلة في تمثيل الشكل والذي يتحقق عبر عملية التصوير او في اثناء الرسم مما يدل على ان ذات الفنان بتغييبها المادي والحسي تولد اشكالها عبر الية تشكل تلقائية مباشرة ،وبايقاعات خطية ولونية منسجمة مع ايقاعات النفس الداخلية المنفعلة برؤيتها . فالعمل هنا مدروس بعناية فلا تخدعنا الحركة الدينامية للاشكال بسرعة التنفيذ،ذلك ان كاندنسكي يؤكد دائما صعوبة توليد الاشكال دون الاعتماد على العالم الموضوعي،ومن هنا عودتهُ الى الصوت الداخلي والتي قادته الى اكتشاف المجازات الشكلية الجديدة والتي حفزها الادراك الحدسي المفاجيء لكلية الوجود والعاطفة التلقائية الذاتية.وهذا هو سر التناغم الداخلي وراء الكثرة في لوحات كاندنسكي ،اضافة الى الجاذبية الحسية والروحية والتي تعبر عن انفعاله بالوجود ومحاولة تمثيله ذاتيا ،وكاندنسكي يؤكد ان محاولة اتصال الفنان بروحه مع الوجود يعرب عن حاجة داخلية والتعبير عنها بلغة خالصة ينتج اثرا جميلا،فيخلق الجميل دون مقاصد واعية لكيفية صفاته،فالفنان المنفعل بحماس داخلي شبه واعٍ يخطط أشكاله بحرية لا تقيدها صفات ثابتة للشكل الجميل.ان كاندنسكي مدركاً ما للتناقضات اللونية في الاخراج الشكلي من فعل مؤثرٍ وجميل، فلا يكفي لديهِ ان يختفي الموضوع، فاللوحة يجب ان تحقق معادلات مادية وروحية في ضوء قوة التنظيم الشكلي وتدفق الحياة الداخلية وحب الحقيقة الروحية ومتعة مشاهدة رموزها الشكلية ضمن ارادة الذات للأختراع الاشكال وتغييرها وتهذيبها، وطبيعة هذهِ الاشكال المكثفة تحمل قدرات تعبيرية اقوى واصدق من الشكل المتعين . فهذا التكوين مع نقطة حمراء هو عرض درامي لنغمات لونية متعددة والتي يعلن فيها كاندنسكي ولائهِ وتقديرهِ للطرق الرومانتيكية بالوانها المتأججة الملتهبة وايقاعها القوي، فاعمال كاندنسكي هي فيضان دائم للاستجابة الروحية والعاطفية ازاء اللون والخط . كان للالوان بالنسبة لكاندنسكي معانٍ نفسية وروحية لها آثارها العاطفية على الفنان والمتلقي على سواء، وقد كتب كاندنسكي عن اللون الاحمر " الضوء الاحمر الدافيء يبدو خادعاً صارخاً مبتهجاً بالنصر مثل نفخات البوق، اللون القرمزي فيهِ انفعال وهياميحترق ببطء فهو مثل ضربات البوق القوية، والاحمر القوي يمكن ان يُعمق مما يزيد من شدة توهجهِ، انهُ يرتعش لقفزة جريئة، انهُ يبدو مثل نغمات عميقة لكمنجة كبيرة تتوهج فتبدو شابة مليئة بالمتعة والمرحمثل اصوات غنائية واضحة لكمان او اجراس صغيرة ".(١) فكان لكل لون شكلهُ التجريدي وموقعهُ في اللوحة بما يتناسب مع قدراتهُ الإيمائية التي تعتمد على موقف كاندنسكي العاطفي والروحي منهُ، وبما يحقق التجانس بين الشكل والفكرة. فالجميل الذي ارادهُ كاندنسكي جميل يستجيب للصوت الداخلي والذي لا يتحقق إلا عبر تلك التشكلات التي تحدثها الاستجابة العاطفية، متجاوزاً وبشكل نهائي الانطلاق من الشكل الواقعي والاعتماد على منوذج يتجاهل الوصفية ويذهب بعيداً الى ما هو كامن خلف الشيء متخذاً من اللون والخط منطلقاً لجمال مثالي ذاتي، والخط واللون ليسا فاعلين بحد ذاتهما في تحقيق هذا الجمال الا عبر الذات التي تحرك الخطوط والألوان والأشكال بشكل مماثل للإيقاع الروحي لتصل بين الضرورة الداخلية والتعبير عن الشكل الخالص.



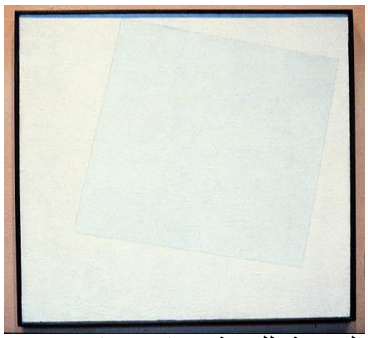
اسم العينة: تكوين بالاحمر والازرق والاصفر.
اسم الفنان : بييت موندريان.
المادة: زيت على الكنفاس.
القياس: ٢٠× ٢٠انج.
سنة الانتاج: ١٩٣٠.
العائدية: مجموعة السيد والسيدة ارماند،ب،بارتوس، نيويورك.

تصور اللوحة أشكالا هندسية صارمة يحتل فيها المربع الأحمر المساحة الأكبر من اللوحة بدءاً بالجزء العلوي الايمن، وتحتهُ اسفل اليمين مستطيل صغير اصفر، وهناك مستطيل آخر اكبر قليلاً ازرق اللون اسفل اليسار، ويفصل بين هذهِ المستطيلات الملونة اربع مستطيلات بيض مختلفة الأحجام، والمستطيلات جميعاً محددة بخطوط سوداء مستقيمة عمودية وأفقية تتقاطع مع بعضها لتشيد الهيكل العام للوحة كشبكة من الخطوط المتصالبة المتشابكة، والأشكال بمجملها مسطحة صافية نقية.اراد موندريان للجميل ان يكون ذا قيمة مثالية كونية مطلقة، كتجلٍ كلي وشمولي للجوهر/الجميل، ولهذا اراد لتكوينهُ الجمالي ان يبتعد عن كل ما يذكر بالمادي والحسي، جميل يجسد مضمون مطلق في شكل مطلق، جميل لا يتشكل تحت ضغط العاطفة والذات غير المتطهرة، اهذا اراد موندريان بلوغ الجمال الخالص عبر الشكل الخالص، عن طريق تلك العناصر البنائية الصافية . ومن المعروف إن الأشكال الهندسية أشكال تعبر عن الوحدة ومستقلة لا تعبر إلا عن ذاتها، وتستطيع بكيفيتها المتفردة والتي لا نجد لها مثيلاً في العالم الأرضي إلا بعد تجريدهِ، ان تعبر عن

[١]- Pohrbny,Arsen,ABSTRACT PAINTING,OP,CIT,P.٤٦ .

النظام الذي يحكم الكون، وتكثيف الجمال الكوني في تركيب تجريدي خالص. فالشكل الهندسي هو القانون الخفي خلف الشكل الطبيعي، والعالم برمتهِ يديرهُ القانون الكوني نفسهُ، والفنان يستطيع الوصول الى هذا القانون بزيادة النقاوة في الشكل وبالاختزال العالي ونبذ أي اشارة توحي بالشكل المادي كألخط المائل، وهذا الشكل النقي هو مؤشر لنقاوة الشكل الجميل.فالفنان لا يستطيع بلوغ الشكل النقي/ الجميل الا بفكر حدسي صوفي، وتجاوز الذات للوصول بالمشاعر الى اقصى حدود الموضوعية، ببرود الذهن المفرغ من الانفعالات الحسية لكي يستطيع الفنان بلوغ الحقيقة الكلية والروحية المطلقة، والشكل الذي هو الأساس لكل الأشكال، فيستطيع الفنان عن طريق الأرتقاء بخبرتهِ الذهنية ان يخلص الأشكال من صورتها الطارئة الجزئية لتتمظهر في شكل سامٍ وجوهري وخالداً يتحويل الصفات الجزئية الى صفات كلية، ونبذ كل ما يذكرنا في الشكل بالزمان والمكان الوجودي او الفضاء الذي تتميز فيهِ الخلفية من الشكل .اراد موندريان لسطح اللوحة ان تكون كلاً متوحداً ليس فيها شكل مميز او خاص، لان الخصوصية تحيل الى جمال نسبي لا جمال مطلق، والمطلق من صفاتهِ الوحدة والتعالي على العالم الحسي، فهو شكل لا يشبههُ شيء، ويرى موندريان انهُ يستطيع بلوغ هذا الشكل عن طرق الاقتصار على الالوان الاولية والحيادية والخطوط المستقيمة والمساحات المسطحة، ضمن علاقات تعتمد على توازن المتناقضات، حيث تتحول الأشكال الهندسية الثابتة الى قوى متصارعة متعادلة ومنسجمة فيما بينها . فالسكون الدينامي الذي اراد بهِ موندريان ان يكسر رتابة الشكل، هو تعبير جمالي عن الفكرة المطلقة، ومفردات الشكل في هذهِ اللوحة هي نظائر شكلية جمالية سامية، وهي باعتبارها قوى تشكيل بذاتها تعتمد على علاقات تركيبية خاصة بمفردات العمل حملت شرعية مقارنتها بالعالم السامي، فاستطاعت بذلك ان ترتقي بالايقاع الشكلي واللوني الى مستوى الإيقاع الكوني .جمع موندريان في هذهِ اللوحة بين التمثيل الموضوعي للفكرة الشكل المثالي /الجميل والتوصلات المنطقية للمتخيل الرياضي، والذي طبق فيهِ موندريان قانون النسبة الذهبية** ليقترب بذلك من مبدأ الوحدة في التنوع، وموندريان برؤيتهِ الموضوعية للعالم الخارجي بلغة مختزلة استخلاص قيمة جمالية كائنة في العالم الطبيعي، وهي قيمة منزهة من الجمال الحسي، حيث تسمو بأبعادهِ الكلية (الخير والحق والجمال) فلا تعود خاصية جمالية لشيء، فالأشكال الهندسية لا تمثل الا ذاتها فهي الجميل بذاتهِ. وقد جعل موندريان مفرداتهِ التشكيلية على مستوى واحد من النظر منعاً لتجزؤ الرؤية، مع إبعاد السطوح الملونة للأطراف للحيلولة من مركزيتها، وتغييب مركز اللوحة يقود الى تحقيق هدف موندريان الجمالي في الصفاء الكلي والوضوح والتقشف، فيسمح بتحقق الجمال تحقق لا مادي، بل بالتجريد انطلاقاً من الفكرة الجمالية النقية بأبعادها الشمولية والجوهرية، وهذا هو سر التماثل والتكرار المتنوع في المساحات المسطحة، والذي اقصى المنظور التقليدي كلياً ليجسد منظوراً كونياً موحد الفضاءات يكشف الشكل بكليتهِ وتقود المتلقي الى رؤية نزيهة تطهرهُ من الحسيات الدنيوية وصعوبة رؤية الجمال الحقيقي والذي فيهِ متعة روحية وعقلية .هيأ موندريان في هذا الشكل لنظرة صافية للجميل، وموندريان بطموحهِ للاتصال بقانون الجمال العام الكامن وراء الأشياء لم تهمهُ ألا تكون لأشكاله أي صلة بالطبيعة، فجمال الأشكال الطبيعية بالنسبة إلى الجمال الكلي هو جمال زائل مؤقت نسبة الى الجمال الدائم الثابت، وهو جمال مستقل عن الجمال الطبيعي وعن الفنان نفسهُ ومشاعرهُ الشخصية، لكن الفنان يستطيع استحضاره بالتفكير في عالم المثل ويستطيع بمخيلتهِ الصوفية أن يوجد أشكال هي الاقرب الى الجمال المثالي . لهذا ابتعد موندريان عن تلقائية الأداء واعتمد على إمكانياتهِ التأملية في الوجود ومفهومهُ الخاص للجميل المنار بضوء العقل والحدس دون العاطفة، فالجمال لا يدرك بأحاسيس الإنسان المتقلبة بل بأحاسيس نقية، لا يخلقها الشكل الواقعي بل الشكل النقي، وكذلك الالوان جردت مع موندريان من مدلولاتها العاطفية وارتبطت بمفاهيم عامة شمولية، وهي مفاهيم ألمح أليها شونميكر وألهمت موندريان والذي أراد أن تكون اللوحة علاقات متناغمة لقوى متضادة ومتعادلة : مادية/روحية، عمودية/ أفقية، ارض/سماء، نور/ظلمة، وهي قوى شاملة في الكون . اراد موندريان ان يجسد هذهِ المفاهيم تشكيلياً في ضوء قوانين التوازن والانسجام ضمن معادلات تشكيلية عقلية حسابية، بحيث تتفوق هذهِ التشكيلية على تجريدية كاندنسكي التعبيرية لتأخذ الفن الى ابعد مما هو شخصي .

فالجميل بالنسبة الى موندريان هو الشكل التجريدي المتطهر النقي للفكرة الجمالية، والشكل هنا هو اكتشاف ذاتي حدسي لتكوين مبني عقلياً وينشد جمالاً ما ورائياً متطهر كلياً من الشكل الطبيعي بتطهير المدركات البصرية وتعميق القوى الذهنية وتوسيع المدركات لتشمل آفاق الكون اللامتناهي، للوصول الى جميل يعبر عن الصفات المطلقة من الثبات والديمومة والوحدة.



اسم اللوحة: مربع ابيض على سطح ابيض.
اسم الفنان: كازمير ماليفتش.
المادة: زيت على الكنفاس.
القياس: ٣٠× ٣٠.
سنة الإنتاج: ١٩١٨.

تصور اللوحة مربعاً ابيض مائلاً قليلاً على خلفية بيضاء، مع اختلاف قليل في الدرجة اللونية فيما بينهما، حيث بياض المربع الداخلي أنقى من بياض المربع الخارجي. حاول مليفيتش في هذا التكوين التجريدي في أبعاده القصوى ان يستخلص من الإحساس الصافي الحقيقة الجمالية، ذلك ان الشكل اللاموضوعي والمبتعد بشكل مطلق عن تمثيل الاشياء، لا يمكن ان يدرك كشكل جميل إلا ضمن تجربة تعتمد الأحاسيس النقية المتطهرة كلياً من الارتباط بالعالم المادي، لذلك فان ماليفيتش يشدد على الدلالة الداخلية للشكل وإمكاناته في التعبير الخالص عن الأحاسيس لا ما يمثلهُ من موضوع، بقدرتهِ على نقل خلاصة الإحساس ضمن تجربة جمالية نزيهة. وماليفتش من خلال هذا العمل وصل الى الصفاء الكامل للشكل الذي تكمن قيمتهُ من خلالهِ للنفاذ نحو الشمولي والكلي،فمن خلال خيال حدسي صوفي استطاع ماليفتش أن يعبر عن الاحساسالجمالي الخالص ونقلهِ تشكيلياً، والذي ينتج الاتصال الجمالي بهِ احساساً بالنقاء والصفاء. فماليفتش في محاولتهِ ايجاد معادل صوري للاحساس المكتفي بذاتهِ دون علاقتهِ بالشيء الموضوعي، اختار ان يضع مربع

* وهو القانون الخاص بالتقسيم الهندسي الذي ينص على ان المقطع الاصغر هو في نسبة مع المقطع الاكبر تشبه النسبة التي تجمع المقطع الاكبر بالمجموع غير المجزأ.(امهز،محمود،نفسه،ص١٠٨)

ابيض على مربع ابيض للتعبير عن تسامي العلاقات البنائية الى مستوى الاحساس بالصفاء، حيث أراد لهذهِ الاشكال ان تحمل طاقة روحية ميتافيزيقية تسمو على العالم المادي، حيث يقول " ان الاشياء والمواضيع للعالم المادي قد اختفت مثل الدخان، لقد ابتدعت اللاشيء، انا ببساطة اختبرت الروح وبداخلها اكتشفت التفوقية، والتي عبرت عن نفسها من خلال هذا السطح الذي كون مربعاً وبهِ أدركت العالم الجديد للألوان النقية " (١)

ومالفيتش في هذهِ اللوحة قلل الأحادية الحقيقية التي تجمع كل ألاشياء في وحدة، بالشكل الذي يظهر لنا التصوف اللوني، حيث اللون الأبيض والشكل بأبعادهِ الميتافيزيقية، ذلك إن السطح الأبيض أو اللاشيء كما اسماهُ هو يمثل اللامحدود وهو العمق او الهوّة التي ابتلعت عالم الاشياء والمواضيع في لانهائيتها .يعد هذا المنجز التصويري اول منجز احادي اللون في التريخ، حتى انهُ يمكن ان يقرأ كسطح او كشاشة ملمسية .. هي بمثابة حالة من الزوال او الفراغ او اللاتكون او كحالة من الفضاء الممتد الغير بادي للحواس، يكون فيهِ المربع مبهماً وعائماً يستثير ميل المشاهد للتأمل الكوني، وقد كتب ماليفتش عام١٩١٥-١٩١٦ " ها انا تجلت نفسي في كينونة الصفر بين الاشكال، ومن ثم تخطيت الصفر الى كينونة خلف تلك، هي اذاً النزعة التفوقية، الخلق اللاتشخيصي ".(٢) فالشكل هنا هو التعبير الصادق عن حقيقة الجميل، ذلك انهُ لا يمكن الوصول بالشكل الى ابعد من ذلك، فهو يرنو الى علامة الصفر التي جسدت أقصى إمكانات الاختزال، والذي يظهر حالة الإحساس بنقاء اللون الخالص المجرد، حيث يعبر المربع الأبيض عن حالة التفوق بالشعور، كون المعرفة التي يحيلها إلينا هذا الشكل هي معرفة صافية، وهي تعبر عن الاتصال الروحي الذي يجهل العالم المادي وينطلق إلى المعلوم بالتفكير الصافي . ان وضع اللون الأبيض على الأبيض لا يعيق التأمل النزيه كونهُ لا يثير تواردات وتمثلات لغير المطلق، ومالفيتش بتقارب نغمة الأبيضين أراد أن يصل بالشكل الى مواصفات الجميل في وحدتهِ التي لا يعوقها تقارب النغمات الأخرى فتشتت صفائها، حيث ان جمع لونين مختلفين يخلق إدراكاً لونياً منفصلاً، وعزلة اللون الأبيض يسمح بالتركيز على اللون الأبيض لوحدهِ ، إضافة إلى إن المربع الداخلي المائل لا يوحي بالثبات بل بالحرية والانطلاق. فالمربع هنا هو مضمون لا صوري لحركة الشعور والعواطف وهذا ما ميز مالفيتش عن انصاره في الرسم الهندسي مثل موندريان،وهي محاولة لمالفيتش للتعبير عن علاقته الاكثر شمولا بالعالم الخارجي ،ومالفيتش عبر عن رؤيته الجمالية الزاهدة ازاء الوجود عندما جرد الشكل من ارتباطه المادي ليسمو ويحقق قيمته الجمالية المستقلة كونه موضوعا للتامل الخالص ،والسطح الابيض فوق السطح الابيض لا يولد انطباعا بشيء غير ذاته فالعاطفة النزيهة ازاء هذا الشكل تقود المتامل الى فضاء رحب ما ورائي .فالتجريد في هذه اللوحة تضمن الشكل واللون يعبر عن تسامي العلاقات التشكيلية والجمالية لتحقيق الهدف الاسمى لايقاض الشعور الصافي،فالتجربة الجمالية الصافية مع الشكل والتي تعبر عن الحقيقة والجمال هي الهدف من وراء ذلك التركيب المجرد،فالاحساس النقي هو المبرر الجمالي للتشكيل الفني والذي لم تعد سطوحه مجرد مرئيات تجريدية لا موضوعية،فهي تعبر عن النقاء الروحي كمدلول للنقاء الحسي المجرد للشكل.لقد جرد مالفيتش الشكل من الاطر الزمانية والمكانية ليبدو عائما في الفضاء ،فهو شكل خفيف رقيق وشفاف لا يبدو من خلاله شيء،ذلك لانه وصل الى مرحلة ليس ورائها شيء في الكون لا يقبل التجزئة،فالشكل يمثل الاتحاد بالمطلق والذوبان في الصفاء والتسطيح،فالشكل مع الخلفية متحد في فضاء مسطح واحد وكلاهما يدلان على الشكل الاولي والذي تشتق منه جميع الاشكال والالوان ،ولو ان مالفيتش لم يرد ان يبدو الشكل مجدبا بشكل كلي لما وضع فرقا في الدرجة اللونية بين المربعين والتعامل الرقيق السهل بين السطحين يعبر عن التحرر والانطلاق عن طريق المربع الذي يطفو في الفضاء.وبذلك خلق لنا مالفيتش جمالا جديدا يعتمد على التجريد المطلق ،فالشكل المتطرف في لا موضوعيته الشكل الاكثر بساطه هو الارقى جمالا ،وهو الجميل المتحرر كليا من الشيء،وبشكل متحرر من كينونته ولونه حيث التصميم في غاية النقاء.وصلت الرؤية الجمالية مع مالفيتش الى مرحلة متطرفة وهي المرحلة التي لم يعد فيها الفنان يمثل شيء في اللوحة،فالشكل هو فضاء على فضاء ،وهو يمثل الرفض التام للواقع والتاكيد المطلق على العمل الذاتي ،وقد سبق لكروتشه ان قال ان عملية التعبير الفني تتم من خلال تامل الانفعال تاملا حدسيا ،ومالفيتش في محاولته التعبير عن الاحساس بذاته رفض ان يرتبط احساسه الجمالي باي شيء ،وبذلك اعتمد على قدرة الذات كليا في توليد الاشكال المتسامية التي شرع معها طروحاته بما يعرف بالثيوصوفية ،وهو موقف ذاتي يعتبر انن الموضوع شيء لا علاقة له بالفن،والجميل لا علاقة له بالعالم الواقعي،الجميل لا يحصر ضمن موضوع محدد الجميل يعبر عن الشعور الذاتي بطريقة لا موضوعية،والاحساس هو المضمون والمعنى المستخلص من الشكل،فالجميل لدى مالفيتش مثالي متحرر من أي اطار شكلي ولوني. سعى مالفيتش الى تكريس الجمال الخالص من خلال ازاحة المحمولات التي تعيق تسامي الشكل الفني بحيث يبدو الاخير متماهيا مع المطلق .

نتائج البحث

١. من الاهداف الجمالية للفن التجريدي تسخير القيم التشكيلية للمعطيات الروحية العميقة واخضاعها لنظام من العلاقات تعتمد الوحدة في التنوع والانسجام بعيداً عن التزيين والاعتباطية، لا يكون معه الجميل عابراً او مجرداً من المعنى، واعتبار الوسيط الحسي للون محمل بقيمة جمالية وتعبيرية خالصة . لذا فان الخط واللون بوصفهما عنصرين تعبيريين تصويريين خالصين بحد ذاتهما في التشكيل، بعد ان تزود بمضامين كلية تضفو على المعاني الضيقة لتعبر عن غايات ذاتية ومثالية تسمو على الشكل التمثيلي، لتكشف عن الشكل الجوهري للعالم المادي والروحي، ويبرز الخيال هنا ليضع التصميم الشكلي الذي لا يخضع لقاعدة . واذا كان التجريد الجزئي كوسيلة جمالية وتشكيلية في الحركات السابقة على التجريدية، نستطيع معه تمييز الشكل المختزل بمعناه وارتباطه بالواقع، فان التجريد اصبح مع هذه الحركة غاية يستهدف لذاته.

٢. كان احساس الفنان الحديث ان العمل الفني يمكن ان يمثل شيئاً اكثر من كونه جميلاً، فليس من الضروري للون ان يتبع شكلاً تمثيلياً لكي يكون جميلاً، فمن الممكن ادخال الالوان ضمن علاقات ايقاعية وحركية منسجمة لتحاكي عالم من الافكار والصور الخيالية والعواطف المتجردة من العالم المادي، لذلك كانت المشكلة التي واجهت الفنان التجريدي هي مشكلة المعنى والفهم – بالنسبة الى المتلقي – فالفنانين جابهتهم من الناحية الشكلية مفردات صورية محددة اعتباطية احياناً، وصار من الصعب تبرير الدلالات المقدمة لمعنى الصور التجريدية

-[١] phribay,Arsen,OP,CIT,P.٤٥.

-[٢] jean, clay, op, cit,p.٢١٦ .

٣. والفنان التجريدي يهتم بالشكل الخارجي للعمل الفني، باستحداثة وتشذيبه في كل مرحلة من محاولاته للوصول الى الشكل المرضي، لذا كان الفنان التجريدي يهتم بالناتج الشكلي لعمله الفني اضافة الى الدلالات المرتبطة اشد الارتباط بالتكوين، حيث يصبح المضمون هو الشكل، غير ان المضمون الذي يكون غير مباشر، لا يفرض نظاماً معيناً على الشكل، كما ان الشكل لا يكون نتيجة حتمية للمضمون لان كليهما لا يكون تابعاً تبعية تامة للاخر . ولذلك لا تكون تكون قيمة العمل الفني كلياً في الابلاغ، مما يجعل العمل التجريدي يحتفظ بظلامية جمالية معينة.

٤. يحتفظ الفن التجريدي ببعد جمالي معين لغموضه ولعدم الفهم المباشر، وهذا البعد في نظر الفنان التجريدي هو روح كل جميل ذلك ان الفن التجريدي لا يدرك جماله الرؤية البصرية، لابه يمتلك مضموناً قوامه الشعور والاحساس او الفكرة المجردة، فالفن التجريدي يمتلك صلة جوهرية مع الذات والواقع، ولهذا كان الشكل في الفن التجريدي مدعاة انشغال الفنان، لان المضمون بوصفه قوة وطاقة روحية، يحتفظ بابعاد جوهرية لها كيانها الخاص في ذات الفنان، لا يمكن التعبير عنها لا بالشكل المجرد من المظاهر المادية .

٥. يرى كاندنسكي ان الجميل هو: التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة التعبيرية للعمل الفني، فالعمل لكي يكون معبراً ليس من اللازم ان يكون تمثيلياً، فالفن التجريدي عنده هو محاولة الوصول الى الجوهر(الضرورة الداخلية) والذي هو العلاقة الروحية مع العالم ، ولذلك يؤكد كاندنسكي الى ضرورة ارتباط الايقاع في العمل الفني بالايقاع الكوني العام عن طريق الضرورة الداخلية فالشكل بلا مضمون ليس مجدباً الى الحد الذي لا يملك فيه ظاهره المألوف للتعبير عن نفسه، فعلى الفنان ان يبتعد عن التعبير عن العواطف الانسانية الصريحة(الخوف، الحزن، الفرح) والمرتبطة بالافكار المادية، بل عليه ان يعبر عن الروح السرية للكون، وهي مشاعر اكثر رهافة وهي من الدقة والرقة بحيث يصعب على الفنان ان يعبر عنها بالكلمات .اذا فالموقف الجمالي لكاندنسكي يقترب من الموقف الروحي، ذلك ان مفرداته التصويرية لم تكن بالنسبة له جميلة فقط، وانما بكونها تصف بشكل خالص الحاجة الداخلية الروحية، ولذلك كان كاندنسكي يفضل ان تقترب لغة الشكل من لغة الموسيقى .

٦. ان اشكال موندريان لا تثير في المتلقي فكرة الجمال والقبح بقدر ما تثير فكرة الدلالة، حيث وجد موندريان ان تقاطع الخطوط العمودية والافقية اجمل الاوضاع للتعبير عن الحقيقة المختفية وراء المظاهر، وهي جميلة كونها لا تثير في عين المتلقي أي صلة مع العالم الخارجي ما عدا فكرة الاتجاه والتوازن بين القوى المتضادة. وجد موندريان ان الفن الجميل هو ما يعبر عن الثبات والديمومة، الذي وجدهُ في النظام العام المستور وراء الاشياء، والذي يعبر عن التوازن المثالي بين المادي والروحي، وجد موندريان ان الفن الجميل هو الفن الذي يعبر عن تلك العلاقة الخارجة من قوانين الزمان والمكان النسبية الى الجمال الكوني الى الحقيقة الكلية البعيدة كل البعد عن الشكل الطبيعي المتغير والذي لا يعبر الا عن حقيقة نسبية، لذا اراد موندريان فناً تشكيلياً خالصاً، فناً يعتمد على رؤية تشكيلية محضة .لذا كان اتخاذ موندريان موقفاً حدسياً وصوفياً من الفن، رغبة منه في الاقتراب من الحقيقة الجوهرية والتي هي جميلة بالضرورة، وموندريان كان يشدد على التصميم الهندسي الذهني والشكل المنطقي والعلاقات التي تحقق ذلك التوازن الديناميكي بين المتضادات والتاكيد على المساحات المسطحة التي تحقق اعلى درجات البساطة والنقاء والصفاء، وهي من صفات الجميل الحقيقية، ويرى ايضاً ان المتعة الحمالية التي تحققها الاشكال الهندسية هي متعة روحية، لانها لا تذكر المشاهد باي اقترانات مادية او تحثه على التفسير بالاعتماد على تصورات ذاتية، في وموندريان اذ يستبعد العامل الشخصي في معرفة الجميل الخالص، فذلك لان الانسان لا يرى من الاشياء الا الظواهر، فيكون معرفته للاشياء بذلك ناقصة.كما وجد موندريان ان الترابط بين الخط العمودي والأفقي، يمكن ان يعبر عن الانسجام الكوني والبُنية الشاملة لهُ، فموندريان كان مدركاً انهُ اذا كان التجريد النسبي يعد انحرافاً وتشويهاً للشكل الطبيعي بمجرد مقارنتهِ معهُ، فان التجريد الكلي لا يمكن ان يعد تشويهاً وانحرافاً او يستدعي فكرة القبح، لانهُ لا يمكن ان يقارن بشيء غير بنظامهُ الخاص، لذالا فهو جميل جمالاً مطلقاً.

٧. اقصى ماليفتش كل العناصر التشبيهية والايهام بالبعد والتوتزن الانشائي بالوصول الى درجة الصفر، والتوجة الى النزعة الاختزالية في الرسم والنقاء، فلم يكن بمستطاع الفنان الحديث محو العناصر الايقونية والانشائية حتى تلك التي تشكل عناصر ملمسية منها في اللوحة بدون ازالة الفكرة او التصميم الجوهري عنها، ذلك ان اللاموضوعية تطهر الشكل من الارتباط بالاشياء، ولذلك اكد على الشكل المستقل استقلالاً تاماً ،وحيث تتجرد الاشياء من معانيها المعتادة وصورتها الطبيعية وأطرها الزمانية والمكانية لي لا يبقى منها غير العاطفة التي تثيرها ، كم إن المتلقي يجب ان يتعامل معها على مستوى من التأمل الخالص فلا يبحث عن المعنى والتمثيل ، بل ما توحيه من شعور نقي تجاه الشكل واللون النقي. أو اثر الحساسية الصافية للاشكال الهندسية المسطحة بتنزيه الجميل من كل أرتباط مادي وموضوعي ، بعزل القيم الجمالية عن الارتباط بالموضوع والاحساس بالاشكال الهندسية والاندماج الروحي معها ورؤية الجميل في الشعور الذي تولده الرؤيا الجمالية للتراكيب الهندسية في تكاملها وتوازنها وتناسقها ، رؤية الجمال الخاص للاشكال الهندسية ذاتها بحيث يكون الاحساس الخالص هو المعنى الذي نستخلصه من الشكل الخالص ، كما ان الشكل الجميل هو المرادف اللاموضوعي للشعور والمصمم ضمن حسابات عقلية ومنطقية معينة، اقصى ماليفتش كل العناصر التشبيهية والتمثيلية والايهام بالبعد والتوازن الانشائي للوصول الى درجة الصفر والتوجه الى النزعة الاختزالية في الرسم والنقاء وفي رأي ماليفتش ان على المبدع ان يتجاهل محتوى الاعمال التصويرية، وتأتي اعمال ماليفتش على خلاف من اعمال موندريان باهمالها مسألة الوزن، حيث لا نجد خطوط متعامدة، مما خلق نوع من الانجذاب ينزع نحو الميل او السقوط كما في لوحتهِ التفوقية (السوبرماتي) ١٩١٨.

٨. لم تن مسيرة الفن التجريدي سهلة وذلك لصعوبة توليد صور تتخلى نهائياً عن الشكل الواقعي، ولهذا فان الفنان التجريدي في اعماله التجريبية الاولى نراه يستلهم بعض الرموز الصورية المجردة الموجودة في الطبيعة والذهاب بها الى ابعد مديات التجريد ودخولها في اللوحة كعنصر مستقل عن المحيط المادي، واعطاء العمل الفني عناوين مجردة من المعنى الادبي ، للتدليل على ان العمل الفني لا يمثل قصة او يتحدث بلغة غير لغة الشكل الخالص، فيجنب المتلقي مشقة البحث عن معنى مباشر، ويطالبه بالاندماج الروحي والعاطفي مع العمل الفني، واعتماد موقف جمالي منزه وتأمله من اجل ذاته فحسب، كما يقول شوبنهور بان في الامكان حل مشكلة الجميل – بالنسبة الى المتلقي – اذا نظر الى الاشياء نظره جمالية خالصة .