سيميائية التجريد بين الموضوع ونفيه

(فضاءات كاندينسكي الروحانية نموذجاً)

داني خالد أبي كرم/قسم الفنون الإعلانية والتواصل البصري، كلية الفنون الجميلة والعمارة، الجامعة اللبنانية، طرابلس، لبنان

قسم تكنولوجيا المعلومات، كلية الهندسة والحوسبة، كلية ليوا، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة

dany.abikaram@lc.ac.ae

تاريخ الاستلام: 2024/10/30 تاريخ التقييم: 2024/11/20 تاريخ النشر: 2024/11/21

الملخص

في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، سادت حرية التعبير وسط جيل الفنانين التشكيليين الذين تخلوا عن القواعد الأساسية السابقة وأبتكروا أساليب وطرق جديدة للتعبير عن رؤيتهم الفنية. وأصبح المجال الفني أكثر انفتاحاً على كل التجارب الجديدة، فتمايزت الآراء وتبدّلت التحاليل والتفاعلات تجاه عناصر ارتكاز اللوحة الفنية، ألا وأهمّها: الموضوع. والمعروف عن الشكل أو الموضوع مكانته الجوهرية في العمل الفني الكلاسيكي القائم على واقعية مثالية تستند الى قيم اجتماعية ارستقراطية مهيمنة على السلطة والثروة من خلال نفوذ بارز طاغ فرض مباديء القيم والعقائد أيضاً. ولطالما شكّل مادة دسمة للعديد من الفنانين على مدى السنوات لما لعناصره من أهمية قصوى في ابراز المعاني وتوثيق التاريخ. والفنان على دراية تامة بموضوع العمل الفني خاصته، أمّا المتلقون، فيفسرون الايحاءات الموسيقية، كل واحد بحسب مقدار الانفعالات والحالات الحسّية الداخلية المستثارة في النفس والذات.

يتناول هذا البحث مكانة الموضوع وأهميته في العمل الفني؟ ولماذا تبدّلت هذه الفكرة في بداية القرن العشرين؟ ولماذا طرح الفن التجريدي جانباً التقاليد التاريخية الأصيلة في الثقافة الغربية؟ وقد اتخذ البحث من كاندينسكي(Wassily Kandinsky) موضوع دراسة وصفية تحليلية خلصت الى اثبات أن روحية الأخير وتقنياته التجريدية الفنية نابعة من بصيرته واحساسه المرهف مع عين تسمع متخطية أبعاد اللوحة الى ما وراء حدود الموضوع بحد ذاته.

الكلمات المفتاحية: الفن اللاموضوعي– الفضاءات السيميائية — التجريدية التعبيرية – كاندينسكي – الحداثة.

Semiotics of abstraction between the subject and its negation: (Kandinsky's spiritual spaces as an example)

***Dany Khaled Abi Karam*- Department of Advertising Arts and Visual Communication, Faculty of Fine Arts and Architecture, Lebanese University, Tripoli, Lebanon.**
Department of Information Technology, Faculty of Engineering and Computing, Liwa College, Abu Dhabi, UAE.
dany.abikaram@lc.ac.ae

ABSTRACT

After World War II period, freedom of expression prevailed among the generation of visual artists who abandoned the previous basic rules and invented new methods to express their artistic vision. The artistic field has become more open to all new experiences. Opinions differed, and interactions changed regarding the foundational elements of artistic paintings, where the subject is the most significant in between. The form or subject matter is known for its essential position in classical artistic work, which is based on an ideal realism based on aristocratic social values that dominate power and wealth through a prominent, overwhelming influence that imposes the principles of values and beliefs as well. It has always been a rich material for many artists over the years because its elements are of utmost importance in highlighting meanings and documenting history. The artist is fully aware of the subject of his artistic work, while the recipients interpret the musical inspirations, each one according to the amount of emotions and internal sensory states aroused in the soul and the self.

What this research raises are about the status of the subject and its importance in the artwork? Why did this idea begin to change at the beginning of the twentieth century? Why did abstract art rebel against the ancient historical traditions in Western culture? The research took Wassily Kandinsky as the subject of a descriptive and analytical study that concluded to prove that the latter's spirituality and abstract artistic techniques stem from his insight and delicate feeling, with an eye that hears beyond the dimensions of the painting beyond the limits of the subject itself.

Keywords: Non-objective art - Semiotic Spaces - Abstract Expressionism- Kandinsky- Modernity

المقدمة:

كانت التوقعات في المرحلة التالية بعد الحرب، "ان يبدل الفن وجهته ناحية الواقعية الموضوعية الواضحة في اشكالها ووسائلها التعبيرية بهدف تصوير مأساة الحرب " (المعيلي، 2011)، غير أن شيئاً من هذا لم يحدث، بدليل أن الفن اللاموضوعي المتناقض تماماً أخذ حيزاً من الاهتمام وبدا أكثر تفتحاً وتنوعاً وغنى، كما احتلّ المقام الأول نهاية الأربعينات وتحول من كونه ظاهرة أوروبية الى ظاهرة عالمية لعبت فيها أميركا الدور الأساسي بحيث أصبحت مسرحاً لهذا النشاط الفني الذي تحول نحو نيويورك بدلاً من لندن وباريس. في زمن "أصبحت فيه الآلة الرمز لمجتمع جديد همه النفعية الخالصة، والاعتقاد ان الفن لا يمكنه ان يبدل شيئاً من الأوضاع القائمة" (محمود، 1981)، ساد جوٌ من الشعور باليأس وعبثية الوجود واعتبار الفن لهواً، ما خلق معادلات جديدة في مجال الفن اللاصوري عند فنانين مثل "موندريان" (Mondrian) و"ماليفتش" (Malevich) على سبيل المثال لا الحصر."والتجريد ليس برنامجاً خاصاً بجماعات معينة، فهو يشير الى اتجاه عام، الى عامل مشترك لمحاولات خاصة" (محمود، 1981) خاض تجاربها عدد غير قليل من الفنانين وأمّنت قاعدتها عدة عوامل وظروف اجتماعية وسط تبدل في الرؤية الفنية ونمط جديد في التفكير.

في نهاية القرن التاسع عشر، برزت الى الواجهة تقنية إهمال الشكل الواقعي بدءاً مع الفن الانطباعي ومروراً بالحركات الفنية ما بعد مراحل الانطباعية وكسر الشكل، وصولاً إلى التجريدية ومن ضمنها تجريدية كاندينسكي (Kandinsky) في الحقل الغنائي، التي نفت الشكل الواقعي نفياً تاماً، إذ ابدى الأخير اهتماماً بالغاً باللون على حساب الشكل. وقد سمي هذا الفن ب"اللاصوري أو اللاموضوعي. (سلوم، 2013). ان جعل اللامرئي مرئياً عند كاندينسكي مفهوم نادى به الفيلسف الالماني آرثر شوبنهاور(Arthur Schopenhauer) قائم على تجريد الأشكال من واقعيتها الطبيعية بفصمها عن أساسها الواقعي، وتأخذ الفكرة المكانة الصحيحة عوضاً عن الشكل، وان شابها بعض الغموض، وكل ذلك لا يتمّ، الاّ بالموسيقى، ما يفضي الى الارتقاء بنظم اللون الى مرتبة النغم الموسيقي. وربطاً للعلاقة بين روحية الفنان وتشكيلاته الفنية، يقول الباحث جوزيف اميل مولر(Joseph Emile Muller) أنه " عند تعبير الفن عن الروح، على الفنان أن يقطع كل صلة بالأشكال المادية الطبيعية، فيتحرر الفن وقتها من ماديته". (خليل، 1988، صفحة 140). ان تجارب كندينسكي وتكويناته من خطوط ودوائر وأشكال هي عبارة عن

عناصر بنيت بأنظمة لا علاقة لها بالعالم المرئي الواقعي كما يدركه الناظر، ولكنها تتمتع بما يثير الانفعالات التعبيرية الجمالية في صميم المتلقي، كونها أشكالاً خاصة تمثل حقائق الأشياء لا مظاهرها. (سلوم، 2013، صفحة 672).

من هذا المنطلق، جاء هذا البحث من أجل إلقاء الضوء على دور كاندينسكي المفصلي في تحفيز الرغبة الكامنة في النفوس من خلال تنشيط الأدراك الحسّي مع ما يلازمه من نفاذ بصيرة وقدر عال من الوعي، وتمَّ تقسيمه إلى مبحثين أولهما "الإطار المفاهيمي" والمبحث الثاني النظري بعنوان " تجريدية كاندينسكي بين هندسية موندريان وروحانية ماليفيتش ".

مشكلة البحث وتساؤلاته:

لقد قطع الفن مع ماضيه مستنداً الى فردانيته ولكنه ارتكز على فنون كان يعتبرها في الصف الثاني مثل الفنون الزخرفية. فمن الاعتماد على الموضوع في المرحلة الأولى، الى التبسيط والتحريف والتسطيح في الرسم الشكلي في المرحلة الثانية، الى الوصول الى الغاء الشكل أو نفيه في المرحلة الثالثة، كلها مراحل طبعت نبذ الفنان للمرحلة السابقة التي اتّسمت بالمادية، فانطلق يبحث عن استلهام القيم الروحية والجمال الصرف مطلقاً العنان لبعد روحي بعيد بكل ما للكلمة من معنى عن مفهوم العنصر المادي.

يطرح الباحث اشكالية تضمّنها موضوع البحث نفسه، تتمثّل في كون التجريدية نفي للموضوع أم لا، وعن تموضع الفنان كاندينسكي بين الموضوع وتجريده ونفيه وهل قصد الفنان بالغاء الشكل فتح ابواب تواصل ذا فضاءات سيميائية وأبعاد كونية من خلال اللوحة الفنية مع المتلقي!؟

وهنا، يأتي التساؤل عن دور الفنان المحوري في التأثير على رؤية الآخرين بغضّ النظر عن مرجعية الموضوع ومساحة اللوحة وحدودها.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى:

- القاء الضوء على أهمية العين البصيرة في عملية تذوق وأدراك العمل الفني التجريدي.
- كيفية لعب الفنان دوره باتقان من ناحية مقاربة المعطيات والتحليلات السيميائية الفنية في اللوحة مع المتلقي.
- العبور الى خارج إطار العمل الفني وبالتالي الى ما ورائيات اللوحة.

أهمية البحث:

تتلخص أهمية البحث في التالي:

– كونه يقف على مفترق طرق وسط عالم جديد لعب فيه التجريد دوراً محورياً ووسيلة للانعتاق والانفلات من واقع حالي.

– تباين وجهات النظر تجاه فلسفة التجريد الفني ودوره الريادي في بيئة تلعب العولمة فيها دوراً أساسياً حافل بالتفسيرات والمغالطات، كلّ حسب أهدافه واحتياجاته الشخصيّة، فأتت هذه الدراسة، لتوضح مكانة التجريد ودلالاته في عمق فلسفة الوجود وتمايزه عن كل ما يحيط.

منهج البحث:

يرتكز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي في الدراسات الاجتماعية. وهو المنهج الذي يساعد على تفكيك المشكلة المطروحة والاتيان على مختلف جزئياتها مع سرد التفاصيل المتعلقة بها من قريب أم من بعيد. وركّز الباحث على السمة المغايرة في أعمال كاندينسكي وكيفية أسرها لبّ المشاهد والارتقاء به في سيمفونية خالدة ما وراء الأثير.

فروض البحث:

ف1: ان التجريدية ليست بمجرّد مصطلح يهدف الى الغاء الموضوع فقط، انما نهج يهدف الى التأمل في ما وراء اللوحة–الموضوع.

ف2: لعب الفنان التجريدي كاندنسكي دوراً محورياً في كيفية ابراز الموضوع خارج حدوده الشكلية الظاهرية، وتعويض النقص الحاصل عن انتفاء الموضوع بواسطة روحانية حسّية فنّية لافتة.

ف3: حاز الموضوع على مكانة مرموقة في المجال الفني كونه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالهوية الفنية، انما مع الوقت وهيمنة الحداثة وانتشار العولمة، تبدّلت الأدوار وتمازجت الثقافات ما جعل التغيير واختلاف الآراء بالنسبة للموضوع سمة تلك المرحلة.

مصطلحات البحث:

الفن اللاموضوعي: هو عمل نسقي لا يبطن من المعاني شيئاً، وان ما يقدمه هو تتبع الأثر الايمائي {الرمز} أكثر من الشكل المادي. ويعني محاولة البحث عن جوهر الشيء المتخفّي في الداخل وراء الشكل الخارجي، وهذا ما يقصده الكلام عند التطرق الى مصطلح "الضرورة

الداخلية" عند كاندينسكي، أو محاولة جعل اللامرئي مرئياً المنسوب الى بول كلي. هو تجريد الماهية من المادة، كما يصفه ابن سينا، بعملية "فصل النفس الكليات المفردة عن الجزئيات بغية تجريد المعاني عن المادة ومتعلقاتها". (وهبة، 1971، صفحة 46)

الفضاءات السيميائية: تهتم السيميائية بتفسير معاني الرموز ودلالاتها. يقصد بها التواصل االذي يرمي إلى نقل الخبرة والمعرفة عبر معاييراللفظ او الخط، أو الإشارة. يشبّهها الجاحظ "بالبيان الذي يعبّر به الناس عن حقائق حاجاتهم، والترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم". (الجاحظ، 1969، صفحة 18). والفضاءات السيميائية تعني دلالات الفضاء من ناحية العلاقة بين الممارسة والصلة الاجتماعية ضمن منظومة تفاعلية اجتماعية بين مجموعات متمايزة فيما بينها على صعيد اللغة والنسق.

التجريدية التعبيرية: تعني لفظة التجريد في قواميس اللغة العربية التالي: "جرد الشيء، يجرده، وجرده، أي نزع عنه، وقيل: أرض جرداء، أي: لا نبات فيها". (الفيروز أبادي، صفحة 292). أما التجريدية التعبيرية، فهي اتجاه فني نشأ في أمريكا في منتصف القرن العشرين، ويقوم على نظرية استخدام الألوان والخطوط والأشكال بحرية تامة في شكل يتيح قدراً أكبر من التعبير وابهاج البصر عمّا إذا استخدمت بالطريقة الأصلية.

كاندينسكي: يعتبر كاندينسكي أحد أشهر الفنانين في مجال الفن التجريدي، بحيث تنسب اليه أول لوحة مائية تجريدية شكّلت علامة فارقة عما سبق ومؤثرة في ما سوف يلي. ولد في موسكو عام 1866، وعمل في المجال المهني، الا أن شغفه بالرسم والموسيقى طغى على ما عداه. طرح كاندنسكي الشكل جانباً، الذي يحجب النظر عن المعنى الحقيقي الذي يحتويه. وقد تميز برهافة حس مفرطة مكّنته من الاصغاء الى أصوات الألوان التي تشبه نغمات الألحان الموسيقية، بحيث بات بإمكانه أن يرى الموسيقى بمنظار الانطباعات اللونية الصرف. (أوهر، 1989، صفحة 66). استقر كاندينسكي في باريس، وظلّ يبدع حتى وفاته سنة 1944.

الحداثة: هي مصطلح يرمز الى تحديث أم تجديد كل ما هو قديم في المجالات الثقافية والفنية والفكرية التاريخية في دلالة على التطور بكافة مراحله. أول من اهتم بمفهوم الحداثة، كان الفيلسوف

هيغل، الذي ربطها مع تطور الفكر الأوروبي من علوم واختراعات لم تكن مستكشفة سابقاً. (خضر، 2018).

حدود البحث:

الحدود الزمنية: تتحدد الفترة الزمنية للبحث من بدايات الفن التجريدي حوالي عام 1911 الى خمسينيات القرن الماضي وصولاً الى بدايات القرن العشرين.

الحدود المكانية: تتمحور الحدود المكانية، تبعاً لأعمال كاندينسكي ومدارسه، في قلب مثلث المانيا، ميونيخ وباريس.

الحدود الموضوعية: دراسة فلسفة كاندينسكي التجريدية وكيفية تفاعلاتها مع الناظر المتلقي.

الدراسات السابقة:

كثيرة هي الدراسات التي تناولت موضوع الفن التجريدي، الا أن قلة لا تذكر، تناولت مفاهيم التعاطي مع الأعمال الفنية التجريدية كبوابة عبور الى بعد رابع تتشابك وتتبادل ضمنه الحواس أدوارها حيث الأذن ترى والعين تسمع.

الدراسات:

1. دراسة سنة (2013) بعنوان:

" اشكالية اللاموضوعية في تجريدية كاندنسكي الغنائية"

م. سها محمد سلوم– د. عبد السلام شعيرة

جامعة دمشق للعلوم الهندسية

وتوصّلت الدراسة الى ريادة اللون على حساب الشكل انطلاقاً من ضرورة داخلية عند الفنان كاندنسكي.

2. دراسة سنة (2022) بعنوان:

" تحولات الشكل التجريدي بين فنون الحداثة وما بعد الحداثة "

رانية حميد مسير عباس

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

وتوصّلت الدراسة الى ان تهميش دورالفكر ارتكز على مداواة مادية للصورة الفنية واعادة تشكيل صوب الفكر البراغماتي الذي يتضمن تحول الشكل التجريدي بشكل عملي.

1. الإطار المفاهيمي

الفن اللاموضوعي

الفن التجريدي أو اللاموضوعي مفهوم يقوم على تشكيل بالمادة والأشكال والألوان بعيداً عن كل قالب أدبي أو موضوعي، وهو تقنية في مجالات الرسم والنحت تتباين عن الموضوع وعن حقيقة الواقع لتشكل صورة غير الأساسية تماماً. "والتجريد في مفهومه العام هو رفض للصوري (Figuration) والتمثيل الصوري (Representation figurative)، رفض التقيد بالمنظور او الطبيعة" (محمود، 1981). "من التشبيه الى التركيز، مرت الصورة الفنية بمراحل مختلفة " (والعمارة، 1982) خلصت الى هذا الفن، سالخة نفسها نهائياً عن الصورة المألوفة الواقعية ضمن أشكال جديدة وعلاقات خاصة لا ترتكز على الواقع الحاضر. التجريد هو كل فن لا يحتوي على أشكال مادية، ويستند الى دور الشكل واللون مع انفصال الصفات الجمالية الديناميكية عن القيم التمثيلية وعلى سبيل المثال نجد في الفن التجريدي التكعيبي أن موضوع اللوحة يمكن فكفكة رموزه بينما في البعض الآخر نجد المنحوتة عالما متلاحماً من الأشكال الهندسية والعضوية والتي تشكل معاً وحدة موضوع فني لا علاقة له بالتجربة الملموسة.

وكما أن كلمة "تجريد" سعت الى محو كل آثار واقعية وفكّ الارتباط بها، كذلك فإن المذهب التجريدي في الرسم، سعى إلى البحث عن باطن الأشياء والتعبير عنها بخلاصة أشكال مشبّعة بالخبرات الفنية، التي ألهبت مشاعر الفنان التجريدي ورؤيته القائمة على جعل الفن ينفرد عن الطبيعة.

نشأة الفن التجريدي وتطوّره

خلافا لكل التقديرات الشائعة، لم يكن التجريد انجازاً محصوراً بالقرن العشرين. فلقد ظهرت أشكال منه في حقبة مبكرة من تاريخ الفن" (الحبيب، 2005)، والزخرفة التي نشأت مع بزوغ فجر الاسلام وسارت في ركب التطور وفنونه ليست الا فناً تجريدياً صرفاً، وقد اتخذت الخطوط العربية والصينية واليابانية من شكل الحرف الابجدي التجريدي عنصراً أولياً لبناء نهج تشكيلي

هدفه حمل المعاني الحرفية للغات المعنية. وعاد التجريد حديثاً كحركة فنية مبنية على منهج تحليلي اكتسحت أوروبا في بداية القرن العشرين وأستمرّت بالانتشار والتوسع الى مختلف أقصاع الارض ضمن قبول شعبي لافت.

أنتج فنانو الحركات التعبيرية والتكعيبية والمستقبلية أول فن تجريدي بكل ما للكلمة من معنى. وقد صنفت أعمالهم بالتجريدية بالرغم أن الشكل موضوع الصورة كان حاضراً بوضوح. لاحقاً، عمد بعض الفنانين عام 1910 الى حذف كل موضوع الصورة افساحاً للمجال للأشكال المجرّدة. هنا يمكن الكلام عن نظريتين اثنتين لفن التجريد: الأولى تقوم على الايمان بأن العودة الى العالم المادي تقف عائقاً أمام القدرة على نقل الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية، وان عناصر الفن باستطاعتها ملامسة جوهر الروح مباشرة، ومن أصحاب هذه النظرية "فاسيلي كاندينسكي" (Wassily Kandinsky) وكازيمير ماليفتش (Kazimir Malevich) الروسيان وبيت موندريان(Piet Mondrian) الهولندي (صورة رقم 1).

صورة رقم 1 : تكوين بالأصفر والأزرق والأحمر 1930

لوحة زيتية قياس: 45 سم x 45 سم– متحف الفن الحديث– زوريخ،سويسرا

أما الثانية، فتقوم على المادية وظهرت أول مرة في أعمال الفنانين البنائيين (constructivism) في روسيا سنة 1915 أمثال "ألكسندر رودشينكو" (Alexander Rodchenko) حيث اهتم فنّهم بالجوهر والأشكال والأنماط مصرين على الأشكال الهندسية المسطّحة والألوان غير المعدلة. الا ان هذه الحركة التي أتت لتلبية رغبة عصر بحاجة لأعمال مادية، هي عملياً، "التطبيق المحسوس لما توصل اليه كل من ماليفتش وموندريان في مجال التجريد الصافي" (محمود، 1981، صفحة 150).

ابتدأ التجريدية كاندينسكي وكان اسلوبه يتراوح بين العشوائية والهندسية في اتجاه معاكس لمدونريان و"فان دوزبورغ" (Van Doesburg) اللذين كان التكعيب الهندسي فكرتهم الأولى. أما "بول كلي" (Paul Klee) فلقد رأى عند العرب متنفساً للكشف عن عالم خفي يعبر عن عواطف جيّاشة صادقة. وهكذا أطلّ بول كلي على صيغ طفولية أو بدائية ولكنها خصبة لم تنضب" (والعمارة، 1982، الصفحات 325-326). وغال مالفيتش في بحثه عن المطلق معتمداً اسلوبا من الألوان والاشكال المنسقة بإحكام ما أضفى على اتجاهه صفة عقلانية أطلقت عليها اسم التفوقية. وقد مهد الفنان "هنري مور" (Henry Moore) للتيار التجريدي في النحت من خلال استعمال الوسائل التقنية الحديثة ذات الإمكانيات الفائقة، وتمثلت حرفية "ياكوبسن" (Yakobson) في تطويع المعدن وتسخيره خدمة لوظائف الطاقة الحركية، وتجلّت عبقرية "لو كوربوزيه" (Le Corbusier) في نحت شكلي دقيق لواجهة كنيسة "نوتردام" (Notre Dame) في باريس. كما تغلغلت عناصر التجريدية من خلال تقنية الطباعة الى خيوط القماش حابكة صيغاً إبتدعها كبار الفنانين التجريديين قبل الإنتقال الى "أشكال عدّة كالطائرات والسيارات والأدوات الكهربائية وما الى ذلك من أشياء شائعة في عالمنا الحالي" (الدراسية، 2012).

انواع التجريدية

تقوم فلسفة التجريد على مبدأ فصل الأفكار عن الأشياء الموجودة مع عزل النظرية عن المجال التطبيقي، ضمن عملية ذهنية تقود الى التمييز بين المفاهيم النظرية وبين تلك العينية والمادية والواقعية.

ليس التجريد في الفن الا محاولة لالغاء العناصر التفصيلية من الطبيعة، والتعبير فقط عن الجوهر، ضمن تحوير وصياغة جديدة للموضوع، خالية من كل تفصيل أساسي للوصول إلى تعبير جوهري لبناء الشكل من دون فقدان الدلالات الطبيعية. وينقسم الفن التجريدي الى عدة أقسام:

1- التجريدية التعبيرية:

ومنشأها اميركا ونزعتها كاندينسكي في اوروبا. هي التجريدية الفعلانية التي تقوم على الحركات الإدائية التي يقوم بها الفنان. واذا ما ينطلق كاندينسكي من نقد للمادة وبنيتها في العالم الحالي، ومما استنتجته آخر التشكيلات الفنية الحديثة فيما له علاقة بالقيم التشكيلية للون، انّما كي يعبّر في المجال النظري والعملي، عن بعض جوانب المشكلة المطروحة المتمثلة في تحولات الاكتشافات العلمية الحديثة. وهذا ما أسماه "الضرورة الداخلية"، لأن "تناغم الألوان والأشكال لا يستند الا الى شيء واحد: الاتصال الفعال بالنفس الانسانية" (محمود، التيارات الفنية المعاصرة، 2009، صفحة 126).

2- التجريدية الهندسية:

ان مبدأ التجريدية الهندسية مبني على الصوفية المسيحية، ولقد تزعمها ماليفيتش في روسيا وموندريان في هولندا. والمعروف ان المبدأ الأساسي للتصوّف هو علم الرياضيات. لذلك كان العرب يبنون التأليفات على مبدأين: الأول هندسي ويقوم البناء فيه على قاعدة اللولب ومفهومها علاقة الأرض بالسماء من خلال الدوائر والثاني حسابي مبني على قاعدة الأوفاق أو المربعات السحرية.

لقد حبذّ الصوفيون الأرقام وقدّسوا الرياضيات وقالوا إن أصفى الأشكال هي الأشكال الهندسية وهنا نذكر لوحة ماليفيتش المربع الأسود والمربع الأبيض حيث اعتبر انه بلغ حدود التجريد المطلق.

3- التجريدية الغنائية او العاطفية:

باعتقاد الغنائيين انذاك انهم توصلوا الى المطلق من خلال التجريدية. فهل ان المطلق هو الله؟ وهل يمثله؟ بالطبع لا. لأن المساحة محدودة ضمن إطار اللوحة، ولأن فن التجريد لم يتوصل الى المطلق. جاءت المدرسة التجريدية الغنائية فرجعوا الى الطبيعة وصارت هناك مصالحة بين الواقع ثم يجردونه وهذا ما أدى الى التلطيخ.

4- التجريدية السحرية:

ان ما عرف باسم "التجريد السحري" لا يشكل حركة فنية مستقلة ذات أهداف محدّدة، الا انه يمثّل توجهاً عاماً يلتقي عنده عدد كبير من الفنانين. اننا نجد هذه الملامح السحرية في بعض أعمال بول كلي وكاندنسكي، فالاشارات تضفي طابع الحلم على المساحة المصوّرة، لأنها تحمل بما تحتويه من ألغاز ودلالات، ملامح سحرية تضعها خارج إطار التنسيق الهندسي الذي تخضع له تشكيلا لدرجة التماس ظواهر لا مادية في اعمال ماليفيتش وموندريان من خلال تقابل المساحات اللونية، هذه الظواهر نفسها التي تنعكس في الخط والرقش الزخرفي العربيين المبنيين على الهندسة. فان ما يجسدانه من قيم مثالية روحانية، يقود الناظر أو المتلقي الى عالم سحري لا متناهي حيث يطوب بعد روحاني لا يمكن ادراكه الا عن طريق العقل فقط (محمود، التيارات الفنية المعاصرة، 2009، الصفحات 242-244). ان التجريدية السحرية هي التجريدية الشرقية التي تقوم على مبدأ ان العلاقات الإجتماعية ليست الطريق الأفضل للتعبير. إنمّا أفضل طريقة هي البحث عن الله وعن كل ما يتصل بالخلف. ان التجريدية الشرقية ابتدأت من الأساس في الغاء الموضوع وهذا ما يميزّها عن التجريدية الغربية.

بين الموضوع واللاموضوع

لقد مرت الصورة الفنية بعدة مراحل كان خاتمتها هذا الفن الذي استبعد بشكل نهائي الصورة المألوفة، وبنى بطريقة جديدة مغايرة أشكالاً غير مرتكزة على الواقع المألوف. ولادراك كيفية تطوّر الأمر الى هذه الصيغة، أي الى نفي الشكل، لا بدّ من الاضاءة على المراحل التي عبرها الموضوع من وقت اعتماده صيغة أساسية الى حين نفيه.

الموضوع والشكل

لقد اضفت الإنطباعية المحدثة صيغة رياضية على الموضوع وضبطت القيم اللونية المنهجية بحيث تحولت اللوحة الى منصة استعلام قوامها الموضوع من دون الإشادة بأي شعور بعيداً عن الإيحاء الرمزي (محمود، التيارات الفنية المعاصرة، 2009، صفحة 83). إن الاسلوب التقني الجديد القائم على تجزئة القيم اللونية قد جعل من الرؤية عملية معقدة تتطلب من المشاهد المتلقي مساهمة فعلية، وتسعى في الإنتقال من اللوحة العاكسة للعالم المرئي الى اللوحة التي أمست مساحة، والقائمة بذاتها

معبرة عن واقع لا يعيدنا سوى الى نفسه. فاذا ما كان الفن الإنطباعي لا ينقل لنا الواقع حرفياً على حقيقته، يمكن اعتبار أن التجريدية التعبيرية بدأت من هنا.

آنسات أفينيون ونقطة التحوّل

في اوائل القرن العشرين، كان تطوّر الفن التشكيلي الأوروبي ما يزال مرتبطاً بأنطلاقة فناني أواخر القرن التاسع عشر الإنطباعيين اللذين خلصوا الى تحطيم الشكل مبالغين في استعمال الألوان المتضادة الصافية اضافة الى المبالغة في التحريف. أتت ردّة الفعل عنيفة واعية ضّد هذا الاسلوب الذي إجتهد على تفسير الحقيقة بعبارات حسّية. فكانت التكعيبية ردة فعل أولى على صعيد الفنون التشكيلية الساعية الى إعادة صياغة فضاء اللوحة على أسس قاعدة صلبة نائية عن مجمل الاغراءات الحسية الإنطباعية. وفي مرحلة سميت بالتكعيبية التحليلية وممتدة بين عامي 1912 و 1914، برع "براك" (Braque) و"بيكاسو" (Picasso) في تجزئة مظاهر الأشياء وتحليلها ما أسفر عن وحدات هندسية معينة تذكرنا بأسلوب "سيزان" (Cezanne). وما لبثا ان قللا من تشطيرها في سعي الى تحويلها، من دون التقيد بالمناهج التقليدية، فضلاً عن إقحام الحروف الكتابية ذا الحس الزخرفي، مع ابتكار تقنية التلصيق التي ساعدتهم "على اكتشاف قيم لونية جديدة وأعطتهم حرية أوسع للتحكم فيه" (خليل، 1988، صفحة 80) .وفي نقطة تحول وجرأة غير مألوفة، أضاف بيكاسو بصماته على لوحة شكلت علامة فارقة وان غال في تشويه متعمّد لكل ما نصّت عليه قواعد الفن الأكاديمية عن الوجوه والأجساد والمساحة. (الأشقر، يزن، 2019)

صورة رقم 2 : آنسات افينيون 1905

لوحة زيتية قياس: 243.9 سم x233.7 سم- متحف الفن الحديث-نيويورك

أعاد الفنان الاسباني صياغة لوحة آنسات أفينيون (صورة رقم 2) عام 1905 بعيد شغفه بالفنون الأفريقية والأوقيانية الموجودة في متحف الانسان في باريس. جنون خشن طغى بثقله على الوجوه المتمثلة في أقنعة ذات أعين كبيرة مفتوحة. خطّ بابلو بيكاسو بريشته علامة فارقة في فن الرسم معلناً ولادة الحداثة من التبسيط الى التحريف والتسطيح في مجال رسم الشكل لحين الوصول الى كسره.

ما بعد الحداثة

شكّلت أميركا بعد الحرب العالمية الثانية، متنفساً خصباً لعدد من النشاطات الفنية التي أخذت من "نيويورك" وجهة أساسية. والجديد في العمل التصويري، هو في طريقة التعامل المتغيرة كلياً مع اللون بصفته عنصراً مستقلاً وكذلك في طريقة معالجته واستخدامه، فبطل التصوير ولم يعد يمارس وفق المفاهيم الأكاديمية. طريقة جديدة تحرّرية في التعامل مع المواد تجلّت في استخدام "ستيللا" فرشاة الدهان بدل الفرشاة الصغيرة، و"غوتليب" (Gottlieb) اسفنجة المطبخ لوضع البقع اللونية، الى صبّ اللون مباشرة على اللوحة عند "بولوك" (Pollock). فكان أن دخل الفنان عملية اختبارية قوامها اختبار الألوان وما تقدمه المصادفة من حثّ على التأمل والاكتشاف من خلال مراقبة المواد

الجديدة.

يقول الفنان الاميركي بوللوك (صورة رقم 3) ،عند انشغاله بالعمل التصويري، ما معناه عن عدم وعيه لما يفعله، لكن "بعد برهة من الاطلاع، أرى ما صرت اليه...وانني لا أفشل الا عندما أفقد صلتي باللوحة...." (محمود، التيارات الفنية المعاصرة، 2009، الصفحات 211-214) ومعناه ان الفنان الذي تخلى عن الدراسات والتصاميم المعدّة سلفاً لا يهتم الا بما ولد اثناء العمل.

صورة رقم 3 : ايقاع الخريف 1950

لوحة منيا على قماش، قياس: 267 سم x526 سم – متحف متروبوليتان للفنون –نيويورك

هذه الطريقة العفوية في العمل هي التي قادت الى اللاشكل حيث رفض الفنان مفهوم اللوحة من حيث هي انعكاس للواقع المرئي كما يرفض اى نوع من انواع المحاكاة او التشبه بالواقع.

2. تجريدية كاندنسكي بين هندسية موندريان وروحانية ماليفيتش

بعد اجتياز الفن مرحلة غير قصيرة في التاريخ الفلسفي وجمالية الأسلوب والأداء، وصل في النهاية إلى عتبة عكس الواقع ومحاكاته، وهذا ما بدا جلياً في الفن الكلاسيكي، أو الأكاديمي. وسريعاً، أخذ بالبحث عن الأصول ليتمظهر في شكل فني مختلف فيه نسبة عالية من البساطة والاختصار، مستنداً في ما سبق على أفكار وآراء عدة سواء في المجال العلمي أم الفلسفي أم الأجتماعي، وكانت ملامح التحرر من الموضوع احدى المحاور التي ارتكز عليها. ولطالما كانت اللوحات الفنية تقاس على قدر ومحتوى مواضيعها التي تمثلها دون أي التباس أو ريبة، الا أن الأمر اختلف تماماً وخاصة عند ظهور الكاميرا وتنوع أساليب الحداثة التي طالت الأدوات الفنية المستعملة بحيث باتت الكلاسيكية في الصف الثاني فاسحة المجال أمام عدد لا يستهان به من التأويلات وكيفية التعاطي مع محتويات الأعمال الفنية. غزت المدنية المجتمعات الحديثة وفرضت واقعاً لا مهرب منه يتميز

بتطور تركيبته في كل المجالات الفلسفية والاجتماعية والهندسية الخ... مبتعدة عن كلاسيكيات السنوات السابقة ورتابتها المتكررة الى لا نهاية. فكانت الحداثة ردة فعل طبيعية عندما استنفذ فنانو ما قبلها كل الاساليب الفنية ما دفع بالفنانين الجدد، اذا صح التعبير، ان يلجأوا الى مصادر ايحاء جديدة – قديمة غير مستهلكة، وبالتالي فقد شكل الفن التجريدي، الخالي من الموضوع، مصدر وحي غني بتنوعه وايحاءاته، اعاد الى ذهن المجتمع الفني في تلك الحقبة سلاسة التركيبة الفنية الغير معقدة بفكرتها.

واذا كانت التجريدية عند كاندينسكي روحانية، تعتمد على صيغ مطلقة، فان التجريدية عند موندريان هندسية تعتمد على " المعادل البصري لمعنى التوازن التام للثنائية المتضادة– المتكاملة، كفكرة وجودية، وقد اكتسب التعارض المشحون بالعاطفة بعداً رمزياً مجرداً" (الدراسية م.، 2012)، كما في لوحته "تكوين بالأصفر والأزرق والأحمر" حيث الأشكال الهندسية بذاتها تتفاعل طبقات لونية مع بعضها البعض. وها هو ماليفيتش، الذي وجد في الاتجاهين تسطيحاً جمالياً، يسعى الى انشاء اتجاه مغاير تمسّك فيه بالشكل واللون المحض لكي يرفع الشكل المجرّد الى المرتبة الروحية السامية. من رحم هذا المثلث، تفجرت عبقرية كاندينسكي ينابيع ملونة سحرية ذا هندسة مشهدية خلاّبة انتقلت خارج اطار اللوحة نفسها لا بل خارج اطار الزمان والمكان.

كاندينسكي، رائد الفن التجريدي

أبصر كاندينسكي النور في مدينة موسكو، وتناهى الى سمعه منذ الطفولة القصص المتمحورة حول الأساطير الروسية والألمانية، التي أسرت لبّه وأطلقت العنان لخياله وعواطفه، فكان التولع بالموسيقى والعزف على آلتي التشيلّو والبيانو نتيجة حتمية لما سبق. في سنة1871، اضطر للانتقال مع أبيه إلى أوديسا، فترعرع الفنان بعيداً عن المدينة التي أحب لكنه عاد واستقرّ فيها عام 1886 محصلاً شهادة في مجال القانون وعلم الاقتصاد.

في معرض الفن الانطباعي الفرنسي في موسكو، افتتن كاندينسكي كثيراً ب"لوحة القش" لكلود مونيه متخذاً قرار التفرغ للفن نهائياً. وكان على علاقة بالتيارات المعاصرة، فاستخدم تقنية الألوان المضيئة على خلفية داكنة لتبيان قوة اللون ساعياً بالتدرج إلى اعتاق التصوير من قيود التمثيل. وهكذا، لم يعد اللون جزءاً ملتصقاً بالشيء، بل أمسى نفسه الهدف والغاية. ومنذ عام 1908،

كان التصاقه المباشر بالأشكال الواقعية في تراجع، وتأثير البقع اللونية لا يفضي الى العنصر الواقعي، بل أصبح مادة مستقلة من حيث القيمة والأهمية.

اعتقد كاندينسكي أنّ الألوان يمكن أن تولّد احساسات جسديّة وعاطفيّة على الأشخاص حتّى أنه شبّهها بالإنفعال الذي تولّده ضربة الموسيقي بغية استخراج التردّد الصحيح من داخل الروح (Skira, 1964, p. 55). لقد أبدى اهتمامًا عظيمًا بالخطوط والأشكال والألوان وتفاعلاتها فيما بينها لتبيان حالة الفنان الداخلية من خلال الحواس الخمس. وقد تعاطى مع الألوان على أنها أوتار الروح، تتحرّك بطريقة طويلة أو قصيرة، حارّة أو باردة طبقًا لطبيعة الظواهر التي تكوّن التعابير الأساسية (Sers, 1989, pp. 197-198). بالنسبة له يرمز اللون الأزرق إلى الهدوء والسلام، عميق في أبعاده يشّد الإنسان صوب اللامتناهي، يعبّر عن شوق للطهارة والعطش، لكل ما هو غير طبيعي. أمّا الأحمر فطبيعته الأساسية حارّة تفيض من حياة قاسية مضطربة ويملك طاقات قوة لا متناهية. ويبقى الأصفر، لونًا يعذّب الإنسان ويحفّزه معاكساً إياه بعنف لا يحتمل.

وقد ظهرت طلائع المذهب التعبيري التجريدي في اوروبا منذ عام 1910 عندما عرض كاندنسكي في المانيا أولى لوحاته التجريدية التعبيرية (صورة رقم 4)، لوحة تجريدية صوّرها بدون هدف او ارتباط بالاشكال الهندسية الطبيعية نتيجة تجارب طويلة مرّ بها الفنان الروسي الذي شبّه تجربته الجديدة في

صورة رقم 4 : أول تجريدية 1910

لوحة مائية – سنتر جورج بمبيدو –باريس

فن التصوير بالموسيقى وذكر ان الالون والاشكال المجردة يمكن ان تعبر عن الطبيعة مثلما تعبر الاصوات عن الموسيقى، واستخدم في اعماله ألوان الطيف وديناميكية فرشاة الوحشيين (Duchting, 1990, p. 39) . كان كاندينسكي يقيم في تلك الفترة في المانيا وتكشف له امكانية الاستغناء عن الاشكال الطبيعية عندما كان يتأمل في يوم من الأيام الأشكال الطبيعية الموزعة على ثوب امرأة ويذكر ان "الفكرة قويت لديه في احدى لوحاته التي تصور منظراً طبيعياً لانها كانت موضوعة مقلوبة على الجانب" (Skira, 1964, p. 37). ومن تلك اللحظة بالذات بدأ يفكر بتجريد الاشكال ونشر مع اول معرض له عام 1912 مؤلفه الذي يبحث عن العلاقة بين الفن والصوفية الطبيعية.

وقد مرت اعماله التجريدية بعدة مراحل يمكن تقسيمها الى فترات ثلاث: الفترة الأولى اثناء اقامته في المانيا وتميزت بتصميمات تجريدية لأشكاله التعبيرية وتقع هذه الاعمال في نطاق جماعة الفارس الازرق بميونيخ. أما الفترة الثانية، فقد ابتعد فيها عن المرحلة التعبيرية السابقة، واخذت تجريديته طابعاً هندسياً، واعتمد على التصميم المحكم ولم يعتمد على الألوان وتميزت لوحته بتصميمات هندسية موزونة متكاملة سادت فيها الخطوط المستقيمة والأقواس. والمرحلة الثالثة، كانت نتيجة تجاربه السابقة وتنحصر في الفترة التى امضاها في باريس (1933- 1944)، وتتميز بأسلوب لا موضوعي يتصف بحبكة التصميم وبالخطوط المنغمة، ويوضح ذلك لوحة حركة متزنة سنة 1935. شكّل تجريد كاندنسكي علامة فارقة في العالم الفني، ومن خلاله تسلقت الموسيقى أعلى الدرجات في سلم التصوير، ما فتح مستقبلياً المجال واسعاً أمام تبادلات كثيرة بين الفنون المختلفة ما زال صداها يتردد حتى الوقت الحالي.

كاندنسكي مغرداً خارج المربع الأسود

على الرغم من التردي الاقتصادي والثقافي النسبي السائد آنذاك في روسيا، لمعت كوكبة من الفنانين استوعبت الثورة الفنية الأوروبية مع مزيج من الحماسة والتركيز على فكرة تبني منهج المعاصرة. ولمع من بين هؤلاء، الفنان ماليفيتش وتأثره الواضح بالفن الوحشي والتكعيبي. وسريعاً ما تحول الى التجريد الخالص بأسلوب "التسامي" او "التفوقيه" الذي تجسد بلوحته الشهيرة "المربع الاسود" (صورة رقم5)، وترمز الى تحرير الفن من عبء تقاليد العالم التشخيصية. وإذا كان ماليفيتش قد تلطّى وراء مربعه الأسود ناشداً الإنعتاق والحرية، فقد برع كاندينسكي في التسلل منه الى أرضية

اللوحة باطنياً فالشاً عجينته على مقاييس دقيقة ومتوغلاً واللون في الفن المرئي ضمن منظومة مادة قوية حافلة بالإشارات الهندسية.

صورة رقم 5 : المربع الأسود 1915

لوحة زيتية على قماش– متحف تريتياكوف – روسيا

هي فلسفة نظم الموسيقى باستخدام تفاصيل القياس المكوّن من خطوط ودوائر وتموجات وكتل لونية مكدّسة على سطح البناء التشكيلي في مشهدية فريدة وتأمل عميق في لبّ الوجود حيث توجد السكينة والذهول أمام عظمة الخالق. هذه التجريدية الصافية تجلّت في لوحة "النموذج الثامن" التي تعتبر من أهم أعمال الفنان الروسي عام 1923 ، وكرّست هوسه بالتجريد الخالص، حيث تمّ استخدام الرموز والأشكال والخطوط المتداخلة عوضاً عن الأشخاص والأماكن الحقيقية، ما جعله يستحق بجدارة تسمية "محرك الأشكال الهندسية" (Lacoste, 1979, p. 5).

سيميائية التجريد الروحي

تعد السيميائية من المصطلحات التي استخدمت في مجالات علمية عديدة منذ زمن ليس بقصير. هي العلم الذي يدرس الاشارات والعلامات والرموز والدلالات ليتفاهم الناس فيما بينهم على حدّ تعبير البعض. ان معرفة السيميائية تساهم في فتح آفاق في البحث امام الفكر وتنمية حسه النقدي وتوسيع نطاق اهتماماته، بشكل تجعله ينظر الى الظاهرة الفنية والأدبية والاجتماعية بعمق بعيد كل

البعد عن السطحية. وفي لسان العرب لابن منظور في مادة "سوم"، نجد التسومة والسمة والسيمياء بمعنى العلامة، وسوم الفرس: جعل عليه السمة (محمد، 2003، صفحة 758)، وكذلك ما جاء في معجم الوسيط: السمة (مصطفى، 1989، صفحة 59).

تضفي الرموز دلالات خاصة في حياة الأفراد. والرمز وسيط تجريدي للاشارة إلى عالم الأشياء (علوش، 1985، الصفحات 131-132) و"الرمزي هو صفة للرمز في مصطلحية بيرس، والرمزي هو المنسوب إلى الرمز كالكتابة الرمزية أو التفكير الرمزي المبني على الصور الايحائية على خلاف التفكير المنطقي المبني على البنى المجردة (زهير، 2013). يتناول الدكتور سعيد بنكارد موضوع السيميائية، ويقول أن الأنسان يبصر لأنه توجد أشياء يمكن رؤيتها. ويتابع: "كيف يمكن تحديد طبيعة الصورة؟" (سعيد، 2003، صفحة 28) ويرى أن اللغة البصرية الدالة داخل الصورة، هي لغة زاخرة بالتركيب والتنوع، فالصورة ترتكز من اجل توليد المعنى إلى نتائج يؤمنها تمثيل الأيقونة كتوليد بصري لموجودات في الطبيعة. وفي المقابل، ترتكز إلى معطيات طبيعية أخرى، أي أن مضمون دلالة الصورة هو مزيج يجمع بين ما ينتمي إلى أبعاد الأيقونة، وبين ما ينتمي إلى أبعاد التشكيل، مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتعرفه في العناصر الطبيعية (محمد د.، 2013، الصفحات 145-156).

تتمظهر الصورة الفنية على شاكلة نص رمزي مفتوح قابل للقراءة والتأويل تماماً كالنص الشعري. الاختلاف الوحيد يكمن في طبيعة اللغة الموظفة ووحداتها وشبكاتها التواصلية. وشغل الفنان الشاغل السيميائي من خلالها يكون عبارة عن تفكيك هذه العلامات ومن ثم اعادة بنائها تمهيداً للتوصل الى اجابة عن مجموعة من التساؤلات ألا وهي: كيف قالت الصورة ما قالته، وهل تعني ما تعنيه؟ أم ان هناك نص سري آخر، لا يظهر، الا على ضوء ما يسمح به الفنان، أو بحسب درجة جهوزية الناظر الى العمل الفني وامكانية معرفته والمامه بمختلف الأنساق والأنماط والمتغيرات الفنية الثقافية!؟

ان الناظر المتأمل في لوحات كاندينسكي، ليستشعر رهبة الموقف متجلية بوجود سيميائي كحضور مغيّب، كما وصفه غريماس في كتابه سيمياء العواطف. انه يتميّز بعلاقته مع حقل حضور الذات المدركة. وبما أن الانتظار هو حضور مغيّب، فان الحنين والشوق الدي يتملك الناظر، انّما لهو غياب مستحضر. ان الانتظار والحنين هما أكبر عاطفتين تشكلان الأكوان السيميائية بحسب

غريماس ، يلعب خلالها التوتّر بين الحضور والغياب دوراً محورياً لعدم الاكتمال الحسّي الذي يكوّن القصدية (جاك، 2003، صفحة 30). من هنا بالذات، يتجلى دور الفنان المحوري في اللعب على الأوتار المناسبة ضمن معزوفة الحضور والغياب ليمسي بحد ذاته الأثر المنشود والموضوع المرتجى.

ان الفن التجريدي قد ولد في لحظة وجود ودهشة، تماماً مثل اللحظة التي يقف عندها الانسان أمام عظمة الخالق، في لوحة كونية تتسرب خلالها الألوان والأضواء الى نفسه حتى درجة الاشباع، لتغمره سعادة غامرة وفرح متناه بلا حدود، سعادة مجردة عن الموضوع قوامها الخطوط والألوان والأشكال والأضواء (غيث، 2017).

الخاتمة:

ليس الفن الا واحداً من تعابير عدّة تتجلّى فيها مميزات الانسان الذي يتوق دائماً الى التفوّق على ذاته عن طريق الخلق والابداع مستلهماً موضوعاته من البيئة والمحيط الذي يعيش فيه. فمن رسم الحيوانات على جدران المغاور والكهوف في مرحلة ما قبل التاريخ، الى اقامة المعابد وتزيينها بالتماثيل والزخرفة ارضاء للآلهة، مروراً بالكلاسيكية والانطباعية، الى أن وصل الفن أخيراً الى مرحلة التجرّد وأصبح هدفه التعبير عن المشاعر المختلفة في نفس الفنان ليس الاّ (راوية، 1986، صفحة 2).

منذ مطلع القرن العشرين، كانت حركات الفن تسير بخطوات ثابتة نحو ذلك المفهوم التجريدي الذي ابتعد عن الصورة المألوفة وبنى أشكالاً مغايرة لا ارتكاز لها على الواقع المعروف. فمنذ أن أصبح اللون العنصر الأساس عند سيزان، وتطورت الأمور لحد خلط الألوان والاتربة عند براك أو باستخدام تقنية المواد المختلفة من أوراق وأشرطة وشظايا زجاج، وتألّقت الموسيقى والنظرة الحسّية الروحانية من خلال أعمال كاندينسكي، تكرّس رفض الواقع والظلال والنور.

اذاً، هو الفن غير التشخيصي الذي لا يتناول الاشياء بطبيعتها الظاهرة، الذي يعتمد في منظومة البناء باقة من العناصر التشكيلية الذاتية يتألق ضمنها اللون طاغياً على العناصر الاخرى كأهمية الموضوع. ونتيجة لطبيعة الاسلوب التجريدي الذي يعتمد الاختصار والالغاء، كان الاتكال استثنائياً على حجم وطبيعة تصور المتلقي، وتطلب مستوىً معيناً من الحضور والمساهمة الفعلية الهادفة مواكبة مع قدرة استقرائية تخيلية مستمرة. تتمحور اتجاهات الفن التجريدي الحديث عالمياً

حول آراء كاندنسكي، موندريان وبولوك نابذة الواقع والرسم الثلاثي الأبعاد ومبررة نهج التجريد في محاولة للعبور الى عالم الموسيقى والروحي أملاً في سد بؤرة الفراغ المتأتي عن رفض الواقع والموضوع ، و"حصر مسألة التعبير عن الذات والأسلوب فقط بالرسم التجريدي" (الفوتوغرافي، 2009). ان إنكفاء ماليفيتش وراء مربعه الأسود قابله اختفاء الفنان كاندنسكي خلف الألوان وطبقاته وبقعه الضوئية، يهندس المشهد ليراه في المرآة مسرحاً كبيراً ويترك الواقع النهائي لأي لوحة مفتوحاً على فضاءات وبصريات متغايرة بأسلوب يتأرجح الهويدا بين المرئي واللامرئي، بين التنزه والإنشراح، بين الجدار والإنبساط وبين الوهم والحقيقة. أعمال كاندنسكي لم تخف في الوقت نفسه تأثيرات محددة من المدرسة التعبيرية التجريدية إلاّ ان ذلك لم يشف غليله قط، فسعى لإلتقاط مفهوم كياني للنفس الآدمية في لحظة فريدة من نوعها وإيجاد معادلات جديدة في العلاقة بين المتلقي والعمل الفني ما حتّم عليه إدخال عنصر الادراك البشري في حالة تأمل وإنتظار امام رهبة التجريد الخالص. لقد طبع الفنان كاندينسكي بصمته التجريدية في فضاءات كونية استطاع نقل المتلقي اليها في لحظة انخطاف هي اشبه ما تكون بين الحلم والشعور باليقظة، بين الواقعية والتجريد.

في الخلاصة، واعتباراً أن التجريدية ثورة خلقت ردّة الى عمق فلسفة الانسان الروحية، أطلق كاندينسكي العنان لريشته، فخطّ اسلوباً تخطى موضوع الحوار الذي يقيمه في المنظر الطبيعي بين خط الأرض والسماء منطلقاً نحو تجريدية فضائية كونية خارقاً اسرار الفضاء في الزمن الحالي، وسعى في لوحاته الى خلق مساحة ذات أبعاد لامتناهية سمت بالمتلقي المشاهد الى مكانة روحية مرموقة لها خصائصها المميزة.

النتائج:

ومن خلال هذه الدراسة تمّ استنتاج ما يلي:

1. يشكل خطاب الصورة الفنية فعالية توليدية في مسار ينتقل من التجريد الى المحسوس بضرورة دلالية تتدفق عبر تولدات الرمز وظاهرية اللوحة.
2. عالج كاندينسكي الموضوع بطريقة مختلفة حاول خلالها إلتقاط روح الطبيعة وتجلياتها وعناصرها الحيوية بإسلوب ديناميكي قوامه أذن موسيقية وعين بصيرة ترى وتستكشف ما وراء اللوحة بكثير متخطياً الموضوع بحد ذاته كون الغاية أمست في موقع آخر.

المصادر والمراجع:

ابراهيم، مصطفى. (1989). *معجم الوسيط*. دار العودة للتأليف والطباعة والنشر.

ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد. (2003). *لسان العرب*. القاهرة: دار الحديث.

الخويلدي، زهير. (2 كانون الثاني، 2013). الأنظمة الرمزية ومطلب التواصل. *الحوار المتمدن*.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (1969). *الحيوان*. بيروت: دار التراث العربي.

الفيروز أبادي. *القاموس المحيط*. بيروت: دار الجيل.

أمهز، محمود. (1981). *الفن التشكيلي المعاصر*. بيروت: دار المثلث للتصميم و الطباعة و النشر.

أمهز، محمود. (2009). *التيارات الفنية المعاصرة*. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

أوهر، هورست. (1989). *روائع التعبيرية الالمانية*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

بنكراد، سعيد. (2003). *السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها*. الرباط: منشورات الزمن.

خوري، غيث. (3 ابريل، 2017). تم الاسترداد من الخليج:
ttps://www.alkhaleej.ae/ملحق/فاسيلي-كاندنسكي-شاعرية-التجريد

داني، محمد. (2013). *في ماهيات السيميائيات والصورة*. جامعة البحرين، مركز النشر العلمي.

سعيد، علوش. (1985). *معجم المصطلحات الأدبية*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

سلوم، سها. (2013). *اشكالية اللاموضوعية (المعادل الهندسي) في تجريدية كاندنسكي الغنائية*. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية.664.

فخري، خليل. (1988). *مئة عام من الرسم*. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.

فونتاني، جاك. (2003). *سيمياء المرئي*. سوريا: دار الحوار.

مجذوب، راوية. (1986). *تاريخ الفن*. توزيع مكتبة فروع الشمال الجامعية.

المعيلي ،محمد. (2011). *منتديات الحوار الفن اللاموضوعي*.

مصدق، الحبيب. (24 كانون الأول، 2005). حول منهج التجريد التشكيلي. *الحوار المتمدن*.

وهبة، مراد. (1971). *المعجم الفلسفي*، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

Albert Skira .(1964) .*Le gout de notre temps* .Geneve: Edition d'Art Albert Kira.

Hajo Duchting .(1990) .*Vassili Kandinsky, Revoultion de la peinture* . Benedikt Taschen.

Michel Lacoste .(1979) .*Kandinsky* .Naefels,Suisse: Bonfini Press.

Philippe Sers .(1989) .*Kandinsky, Du Spirituel dans l'Art et dans la peintureen particulier* .Edition etablie et presentee par Philippe Sers.

المقالات:

الأشقر، يزن (5 آب،2019). تم الاسترداد من: نظرات هدامة: آنسات أفينيون لبابلو بيكاسو.

https://www.7iber.com/culture/آنسات-أفينيون-لبابلو-بيكاسو/

منتدبات ستار تايمز، أرشيف الطلبات والبحوث الدراسية. (25 شباط، 2012). *منتديات ستار تايمز*. تم الاسترداد من https://www.startimes.com/?t=30237847

منتديات ستار تايمز، أرشيف الطلبات والبحوث الدراسية. (21 شباط، 2012). *الفن التجريدي*. تم الاسترداد من منتديات ستار تايمز: https://www.startimes.com/?t=30213827

منتديات ستار تايمز–أرشيف عالم التصميم والتصوير الفوتوغرافي. (7 حزيران، 2009). تم الاسترداد من منتديات ستار تايمز: https://www.startimes.com/?t=17264579

موسوعة تاريخ الفن والعمارة. (1982). *الفن في اوروبا من عصر النهضة حتى اليوم*.

خضر، مجد (25 نوفمبر،2018). *مفهوم الحداثة*. تم الاسترداد من: https://mawdoo3.com/ مفهوم_الحداثة.