التجريدية الهندسية والعشوائية في الرسم الحديث

م. خديجة ناجي عاجل
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

يهدف البحث إلى التعرف على تلك التجريدات في الأشكال الهندسية والعشوائية في مدارس الفن الحديث، بدءاً من الانطباعية الجديدة حتى التجريدية في الحافة الصلبة والمتشظية ، وما بعدها من مدارس الفنون بما تحمل من منطلقات فكرية وفلسفية .

وتضمّن البحث على مبحثين. كان المبحث الأول في أساسيات التشكّل الهندسي والعشوائي ابتداءً من سيزان ورؤيته المبكرة والممهدة للتكعيبية وصولاً إلى عالم اللامتناهي في التأويل والكشف عن صورة العالم الجديد ، بينما تناول المبحث الثاني أساسيات التعرّف على الأشكال العشوائية بدءاً من كاندنسكي وصولاً إلى مالفيتش ذو النزعة التجريدية الهندسية ذات الإحساس الصرف .

مشكلة البحث :-

يعد الفنان متذوقاً جيداً لكل الاساليب الحديثة والمتحولة من سمة الى أخرى والملموسة من خلال منجزاته الفنية عبر التأريخ, وعلى وجه الخصوص في فن الرسم, والتي نجدها تتحول بمفرداتها الشكلية وتكويناتها المتُفرّدة بخاصية منتظمة أو غير منتظمة ولاسيما تلك التكوينات الهندسية .

والتي ترجع جذورها الى أهم التكوينات الزخرفية التي زينت جدران وفخاريات عصور ما قبل التاريخ... والتي تطورت مرورا بعلم المنظور في عصر النهضة, وصولا الى المحاولات المباشرة لفنون الحداثة في إحالة الشكل الطبيعي الى شكل هندسي, ولاسيما من خلال طروحات ((سيزان)) وما تبعها من تطور الأشكال الهندسية.

ومن ذلك تنكشف مشكلة البحث في تحول الشكل الى شكل تجريدي هندسي عن شكل عشوائي.., فما المدارس الفنية ابتداءً من الانطباعية الجديدة وحتى التعبيرية التجريدية((الحافة الصلبة والمتشظية)), وما بعدها من مدارس الفن المعاصر التي تحمل منطلقات فكرية وفلسفية, واستعمال للأشكال التجريدية التي تمتزج فيها المفاهيم الحسية والعقلية, وما رافق ذلك من تحولات شكلية وصولاً لأقصى مديات التجريد الهندسي والعشوائي.

لذا فإن مشكلة البحث تتحدد فيما يأتي:

1. هل تشغل الأشكال التجريدية والهندسية حضوراً في الرسم الحديث، وان وجدت ما حجم هذا الحضور؟
2. ما هي السمات الفنية والجمالية للشكل التجريدي الهندسي المتحول عن الطبيعي؟
3. هل هناك اساليب فنية طبعت بالهندسية وما هي؟
4. هل تم التعامل مع الأشكال التجريدية الهندسية كوحدات او تراكيب هندسية؟
5. كيف تم تفعيل التجريدية الهندسيه وأنظمتها في الرسم الحديث ؟

أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث من خلال السعي للحصول على اجابات لمشكلة البحث، والتي حددتها الباحثة مسبقاً.

كما يفيد البحث المهتمين بالأمور الفنية والمعنيين بها فضلا عن إغناء المكتبة الفنية.

هدف البحث:

يسعى البحث الحالي الى :

الكشف عن التجريدية الهندسية والعشوائية في الرسم.

حدود البحث:

محددة في الفترة الزمنية ما بين((1870 والى 1970)) وحددت مكانياً في المدارس الفنية الاوربية، وانتهاءاً بالتعبيرية التجريدية ((الحافة الصلبة، والحافة المتشظية)).

التجريدية الهندسية:

((السمات التي اكتسبها الشكل المرسوم في اللوحة الحديثة باعتماد الخطوط بأنواعها ((مستقيم، منحني، منكسر)) وبعلاقات زاويّة متنوعة ((قائمة, منفرجة, حادة)) والتي انتظمت بأشكال ايقونية ((مربع, مستطيل, دائرة, مثلث, مكعب, هرم, اسطوانة, متوازي المستطيلات)) وغيرها من الأشكال الهندسية المتداولة أو من تركيباتها ومشتقاتها)).

الفصل الثاني

المبحث الأول

أساسيات التشكل الهندسي في الرسم الحديث

التجريدية الهندسية والعشوائية

يعد " بول سيزان " الفنان الذي ترك اثرا يكاد يكون النقطة الحاسمة بين الحداثة وما قبلها , الذي اشترك ((بمعرض 1877م كان ابداعه يظهر ولم يفطن لذلك احد من التأثريين ولا حتى سيزان نفسه. ان الاسلوب الذي ميز سيزان بنائه الصور لا بالخطوط أو جرات الفرشاة وأنما مجرد اللون، وليس بتجاور الألوان وأنما بتنوع درجات حرارتها وعمقها وشدتها. ولم يكن يبرز سطوح الأجسام بواسطة أساليب التجسيم المعهودة وأنما بتنغيم الألوان تنغيما بالغ اللطف والرقة)) ((10: ص87-90)).

ان ما توصل اليه سيزان كان كفيلا بأن يؤسس لتحويل مسار الفن. والظاهرة السيزانية في رؤية الأشكال رغم عدم الانتباه لها في وقت مبكر كانت ممهدا للتكعيبية كبنية شكلية وهندسية للوحة الحديثة والذهاب أبعد من ذلك من خلال التناغم اللوني الذي اسس فيما بعد " لكاندنيسكي " الذي انطلق في الافق والذي وضع سيزان يده عليه وهو من ضمن المبدعين الذين تركوا اثرا كبيرا من حيث الاكتشاف وفرادة التجربة. ((فكان يعمد الى تنظيم الموضوع وفقاً لفصول الادراك الحسي المنفصلة التي يختبرها)) ((7: ص72)). رغم ان حقيقة الرسم بصرية الا ان الحقيقة الاخرى تتمثل بالذهاب بعيدا خلف الأشكال والسطوح في محاولة لكشف جوهر حقيقة الرسم

من خلال تلك الأشكال، ليس هو الواقع العياني وأنما هو واقع ينطلق مما تراه الذات، انه واقع ثقافي واقع يكشف الحقيقة الكامنة في داخل العقل الثقافي، وبالتالي ما هي إلا انتاج لحقائق لم تراها عين وبالتالي فأنها ترينا حقيقة ما يجسده المرجع لا

المرجع بذاته، ولذلك اصبح المرجع صورة من صور الاستعارة البصرية، اما الاستعارة الذهنية هي التي تكشف عن الحقيقة التي تجسد شكل الفن الحديث لاحقا.

فهذا الاحساس باللانهائية عند " سيزان " هو الذي بين مكامن الحقيقة الداخلية والتي كان لها الفضل في الذهاب في الرسم بعيدا عن سطح اللوحة والغور في عوالم غير مدركة حسيا ((لأن الاعتباطية والعشوائية و الصدفوية كلها تجعل من نفحات سيزان ذات الغربة التي لا يتجرأ النظر ان يتعرف عليها الا بعد قليل رغم محاولة الشبه الكبيرة المجسمة في حضورها المكثف وتمظهرها)) ((2: ص77)). ان الانحراف الذي احدثته تجربة سيزان في حركة الفن عموما كانت كفيلة بأدارة الدفة باتجاه الحداثة دافعا ما قبله باتجاه فلسفي كسرالسياق التاريخي في عملية التفكير في الفن، فكانت الظاهرة وصولاً الى ماهية الحقيقة وما يكشف العالم عن شكله الجديد لان ((" سيزان " مثل " مونيه " تقدم من الظاهرة الى الماهية. وأراد ان يخترق الظواهر لبلوغ حقائق اكثر اساسا ولأسلوبه الفردي فرادة نادرة لأنها نابعة من نظرة جديدة باتجاه الحقيقة التي جسدها الحقيقة تأخذ في الحداثة غير المنحى الذي اتخذته في الرسم الكلاسيكي)) ((9: ص56)).

لن يتعلق الامر بالصورة مع " سيزان " ، بل جوهر الموضوع المدرك وبطريقة بنائه بعد تخليصه من هيمنة قواعد المنظورية فتجربة "سيزان" البصرية لم تكن شيئا يسهل الجهر به آنذاك لأنه كان يعلم أنها كانت أكثر تعقيدا رغم ادراكها ((ان سيزان توصل الى مفهوم الفكرة، وهي الشيء الواحد في التأليف مهم قدر اهمية الشيء الآخر، وان كل جزء مهم قدر أهمية الكل وذلك ما أثر بصورة كبيرة، بل أنه أثر بشدة. لأنه لا شيء يتغير من جيل الى جيل الا الشيء الذي يرى والشيء الذي يؤلف)) ((4: ص97)).

ان مفهوم الفكرة هنا اصبح هدفه البحث عن الشيء الجديد بعد ان كان الفن يبحث عن مطابقة الطبيعة أصبح الآن يذهب بعيداً عن الطبيعة وان انطلق منها الى الجانب المفهومي، وهذا المفهوم هو من يفصح عن التعبير الجديد الذي يعطي العصر شكله الحديث، فالعمل أصبح تعبيراً من خلال صياغة المفاهيم وهذه الصياغة كانت اساسية

في ابداع انحراف او الاستدارة او انتاج اعمال تفرض تمفصلاً في حركة الفن التاريخية.

وأن ما أبدعه " سيزان " هو تلك الصياغة المفهومية والتي بدأت في تحرك الأشياء لأفق موقفها البصري الذي شارك في اضافة صياغة مفهومية هو الفنان الاخر. فضلا عن مابحث عنه " فان كوخ " والذي نبع من خلال بحثه عن الحقيقة التي رآها في الرسم كما رآها " سيزان "، فالمهم هي الحقيقة التي حاول الوصول اليها من خلال التعبير سواء بلمسة الفرشاة أو بأختيار المواضيع مثل " آكلو البطاطا ". وكان همه هو التعبير والبحث الدائم عن المعنى وكان دائما ((يعد الحياة تساؤلاً مؤلماً وقاطعاً يتطلب ان يجد جوابا له قبل ان يعيش تلك الحياة)) ((5: ص74)). ان ظهور الفن التجريدي ما هو الا محاولة ضد رسوم الطبيعة التي أخذت منحا كبيرا في اواخر القرن التاسع عشر، فمن الممكن القول بأن هذين الفنانين هما من ابدع هذا النوع من الرسم رغم عملهما كل على انفراد ولم يكن لرسمهما خواص مشتركة من الناحية الاسلوبية. وان رواد الفن التجريدي أحدثوا تمفصلاً مهماً في الفن الذي اتخذ أشكالاً تبتعد عما هو قديم فذهبوا لاستلهام الجوهر من خلال الشكل الهندسي. أوالانسياق الى القالب الهندسي دون الأخذ عن الواقع. وهذا امتداد لما اتى به كل من سيزان وغوغان ((لان فن الرسم قد ساوى دوما وعبر تاريخه الطويل ما بين التشابه وما بين اثبات رابط تمثيلي يوحد بين النموذج والموضوع المرسوم فقد ظل هذا الفن ذا بنية تمثيلية. ان هذه البنية التمثيلية لم تتحطم الا مع فن الرسم التجريدي)) ((12: ص114)). ان ما أتى به سيزان من قوة في تغيير مسارات الفن كان فاتحة للتغيير واحدث تمفصلا وخلق انحرافا واضحا كان على يد " كاندنسكي " متخذا من خلال براعته الاكتشافية طريقا للفن جديدا اعطى احدى ملامح القرن العشرين ((وشكل الصورة قبل النهائية للحداثة التي اخذت تنشطر بسرعة كبيرة للتوالد الحركات والصرعات والفنون البصرية الحديثة لتطغى على كل ما هو سائد ولتحل محله وتغير المفاهيم نحو المعاصرة في التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة وابتعاده عن المسلمات المادية ومحاكاة الطبيعة جعله اكثر ايغالا في العوالم الداخلية والتعبير عنها حتى يرى البعض ان تحطم الفواصل بين الموسيقى

والرسم كانت على يد كاندنسكي)) ((13: نيت)). واعتقد ان هذا يشكل نوعا من ريادة كاندنسكي

فهذا التحول بالعملية البصرية والذهاب بها الى ابعد نقطة في التعبير وفق تلك اللغة البصرية المفتوحة على كل الاحتمالات التأويلية من خلال تجريدية الشكل ((فعملية التجريد هامة جدا في تكوين التصور الكلي وذلك لأن التجربة الحسية لا تحتوي الا على الجزئية لذلك كان من الضروري الارتفاع من عالم الاعيان الى عالم الاذهان)) ((11: 183)) والبدء بطرح الحس لدينا بصفات تعبيرية قد تصل الى ماتصل اليه الأشكال التي تعبر عنها بواسطة الموسيقى فالدرجة اللونية بدأت تعكس روحية تلك الدرجة الموسيقية وانطلاقه في عالم المعنى الكامن خلف المرئي في محاولة لفهمه ((وان ما يمكن ان نفهمه هو ما يمكن ان ندركه والادراك يحتاج الى صياغة وتمثيل وعندئذ يستخدم التجريد)) (3: ص42)).

فهذا ما استندت عليه طبيعة الاسلوب الذي اوجده كاندنسكي، فقد كانت اللحظة الحاسمة في صياغة تجربته الجمالية بأن يفتح المجال الكبير والرحب للتأويل والدخول الى عالم المعنى اللامتناهي في تأويلاته. فأخذنا الى حيث الأشكال تذهب بعيدا بدلالاتها بعيدا عن كل اتفاق مسبق. وادخال المتلقي في لعبة فك الشفرة التي تنتج داخل عوالم اللوحة التجريدية. فغاية الرسام اصبحت مع المذهب التجريدي اكثر هلامية وتكاد تكون مجهولة وتكون محاولة الوصول الى المعنى من خلال المساحات التأويلية التي تكشف عن صورة العالم الجديد ورموزه.

المبحث الثاني

الشكل العشوائي في الرسم الحديث

بعد المرجعيات البصرية التي شكلّت أساساً للوصول الى الشكل الخالص في الرسم الحديث، بدأت مرحلة جديدة من البحث ضمن هذا المحور، حيث الشكل العشوائي بداية الأمر مع كاندنسكي وصولاً الى " مالفيتش 1878- 1935" ذو النزعة التجريدية الهندسية الذي أسماها " السوبرماتية " ويعني بها – أولوية الاحساس الصرف- وهذا المذهب الذي اخذ يحدد بدقة اكبر ما سيؤول اليه فن القرن العشرين وشكل حداثته ممهدا لعملية الانصهار والدخول في الحياة اليومية من خلال الفنون التطبيقية، حيث

تشكل مفهوماً مواكباً وطبيعة المجتمعات الحديثة التي سيطر على شكلها الطابع الصناعي وكان لهذا المذهب الأثر الكبير في احداث التفرعات وظهور مذاهب مستوحاة من روح هذه النزعة الجديدة والتي اسست نفسها قريبا من اللون بعيدا عن التشخيص.

وكذلك ما اتى به " مالفيتش – واوزنفان – وديلوني " حيث حصل تحول ملموس من خلال انبثاق مدارس تطبيقية وفنية، مستندة الى المفاهيم التي قادتها التجريدية الى الوجود "البيوريزم – الاورفيه–الباوهاوس" وعليه فأن ما ابدعه ((مالفيتش لا يقل اهمية عما فجره كاندنسكي "فالفوقيه" هي الهدف الاكثر وضوحا في نسق التحولات عند "مالفيتش" فلوحته " المربع الاسود على ارضية بيضاء 1915. اوضحت المدى الذي سارت به تجربته التي كانت اكثر رفضا للعالم المادي في تجربة كاندنسكي وبالتالي التحول في رؤية الأشكال كاد الكثير من التحولات الفنية في شكل الرؤية الحديثة)) (14: نيت)) حتى دخلت في صميم شكل العمارة وتخطيط المدن.

فالهولندي " بيبيت موندريان ". كان معاصرا لمالفيتش وهو ايضا من رواد التجريدية الهندسية التي كان لها الاثر الكبير في صورة العالم الحديث وعليه فأن اسلوبه كان نابعا من توجهه نحو التشكيلية الجديدة التي اخذت منحا اكثر مما جاءت به كل من التعبيرية او الرومانسية لأن الشخصي لم يعد هو الهدف بل الذهاب ابعد منه والعمل على تحطيم الأنا وهذا ما عمل عليه موندريان. فقد كان يسعى الى الحقيقة من خلال اسلوبه التجريدي. والنظر للطبيعة على أنها أشكالاً مختزلة لدرجة أنها تصل الى الرؤية على انها أشكال من الطبيعة، لكنها واقعة تحت تأثير التحليل الرياضي لصورة العالم وهذا كله يجسد من خلال العلاقات البنائية رياضياً. وهذا يمثل الأساس الحقيقي للمادة التي يتشكل منها العالم الطبيعي المدرك وحتى النظرة الجمالية ضمن هذا الاسلوب الفريد تنطلق من النظرة الرياضية بين العلاقات التي تتحكم بطبيعة تكوين الأشكال من الواقع العياني الى ما وراء الواقع، وبالتأكيد يتحقق هذا الشيء من خلال اسلوبه الفني غير المألوف او المتداول فنيا.

فالغاية ((رياضية والوسيلة ايضا رياضية وهذا التشابه جعل من تجربة موندريان تأخذ طابعاً جمالياً نادراً ومتمايزاً لدرجة احداث انعطافة واضحة في سياق الفن الحديث تكاد تكون مؤثرة حتى يومنا هذا)) (10: ص25)).

ونلاحظ ان الانعطافة او المفصل الذي احدثته التجريدية هو بحق الاكثر انحرافا في تاريخ الرسم منذ عصر النهضة لأن قوة التجريد التي امتلكت تلك القوة الضاغطة في احداث التغييرات والتحولات وإبداع الأساليب الفردية، والذهاب الى اعمق نقطة في عالم الذات للوصول الى الاستقلالية في الفن وبدء حركة الاكتشافات على انها ضرورة العصر، لأنه أصبح كل ما هو متداول ليس بريادي، وعليه فأن القرن العشرين هو بحق عصر انفجار الريادات والأساليب الفردية.

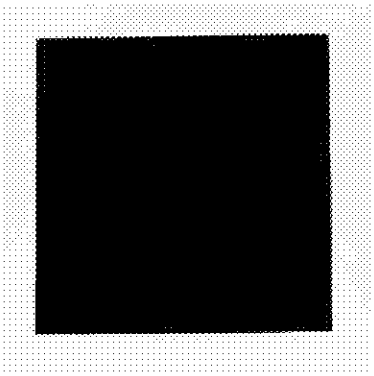
ان التعبير عما وصل اليه ((" بيكاسو " في مفهوم ما فوق الواقع كانت بداية التوغل في هذا الطريق لاكتشاف اكبر لفهم نفس المفاهيم كلها اكتشافات انطلقت في كل مرة مع عالم فوق الواقع ، فالبحث في التجريدية والمستقبلية والدادائية وصولا الى السوريالية التي بدأت تجسد هذا الانحراف في اوضح صورة من اشتقاقات للتمفصل الريادي يستند الى مدى الغور في عالم فوق الواقع واعطاء صورة القرن العشرين او الفن الحديث كانت الحاجة الى البحث عن الظواهر اللاشعورية للنفس المتأثرة بآراء العالم النمساوي "سكموند فرويد")) (1: ص75)). نجد السوريالية لها جذور نجدها في عالم فنانين قدامى مثل المصور " بوش 1462-1516 " و " بروجل 1530-1569 " ويعد بحق رائدها وبشر بعودتها الايطالي" دي كيريكو 1888-1978 ". وأول من التحق بها " بول كلي " و" شاجال " اذِ بدأ الكشف عن تحرر الغرائز والمكبوتات بالخروج عن واقع الحياة .

ان اعمال " دي كريكو " تعد اولى امثلة الفن السوريالي وكذلك اسلوب " شاجال " الذي ارتكز على الشاعرية ولكن بطريقة تكاد تكون غير منظمة. فالسورياليون كانوا كل له اسلوبه الفردي الذاتي في غور عالم العقل الباطن والانزياح نحو العزلة ((فبالافادة من طريقة " بريتون " في التعبير الفني القائمة على رمزية التصوير المحررة من الحلم)) (8: ص76)). والسوريالية تقوم بمحاولة الفصل بين عوالم مختلفة والكشف عن واقع اخر من خلال العلمية التجريبية والكشف عما يجول في العقل الباطن وفرض المنعكسات النفسية الداخلية في احتواء اساليبها الانسانية والتي تتحول باتجاه اسلوب فردي، وهذا ما كان عند الكثير من رسامي السوريالية فهي التي تحقق فيها بأن روادها ليس هم من اكتشفوها حقاً، بل هم من أضافوا اليها شيئاً ولو بعد حين،

فهذا " بول كلي 1879-1940 " الذي عده الكثيرين بجوكر القافلة السوريالية كان فنه مبتكرا. يطرح المشكلة ذاتها مثلما فعل كاندنسكي في محاولته لاخضاع الفن لقوانين الطبيعة منطلقا دون ادراك مسبق من اقصى حالة بدائية ممكنة. " وجاكسون بولوك " 1912 -1956 الذي ابتدع في تجربته ما يوازي ظهور الفن الامريكي عالميا – مجموعة من اللوحات تشكل ذروة ما يسمى " بالتصوير الحركي" واندريه ماسون ومحاولته الوصول بالإحساسات التصويرية الملموسة تمكنه من العودة الى الحركي وترى الباحثة فيما بعد ان مدى التطور الذي لحق بالفن العراقي المعاصر جراء تأثره بالرسم المعاصر اولا بأول وكان سباقا في هذا المضمار، فأن تجربة بولوك في اربعينيات القرن العشرين تظهر واضحة في أعمال اكرم شكري " وأيضاً في اربعينيات نفس القرن.

الفصل الثالث

نموذج ((1))



اسم الفنان: كاسيمير مالفيتش

اسم العمل: مربع اسود على خلفية بيضاء

قياس العمل: ((109 × 109)) سم

مادة العمل: زيت على قماش

تاريخ العمل:1913

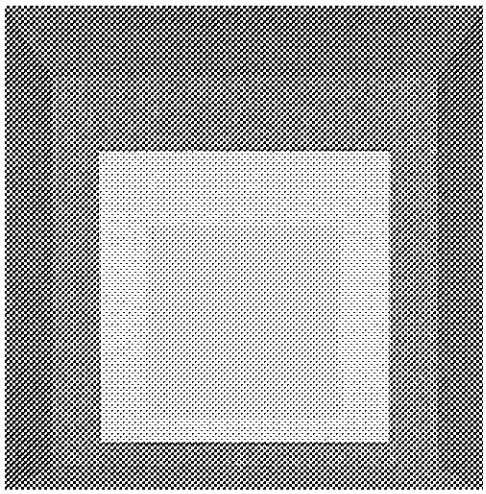
تحليل العمل:

يتكون العمل من شكل مربع كبير ابيض يتوسطه مربع اسود وتعمد الفنان اقصاء اي قيمة موضوعية خارج السطح التصويري تاركا الفضاء الفني محتل بالكامل من قبل المربع الاسود , وبالرغم من كونه متأثرا الى حد ما بأفكار ((كاندينسكي)) حول التجريد لكنه شكّل انزياحا مضافا عن ضرورات التمثيل فهو ليس مجرد مربع فارغ، بل هو احساس عالٍ باللاموضوعية وسمّى هذا الاسلوب ب((التفوقية)) ويعرف بأنه سيادة او سمو الاحاسيس البحتة في الفن ((الفن الخلاق)).

فاللون الأسود بتناقضه الحاد مع الابيض يسعف الرؤيا من خلال التصادم الحاصل بين القيمتين اللتين تؤثران بشكل كبير في العمل الفني, ولكون الفنان ذا روحانية خاصة نجده يعبر عن استقلالية الفن وتحرره من اي محتوى ايديولوجي في محاولة لتحقيق مبدأ الفن للفن , فالاختزال الموضوعي والشكلي واللوني للمربعين يعد وسيلة إظهار تواصلية المشهد وقد ركز الفنان على ذاتيته بعدّها محصلة الرؤية الفنية, فمفهومه للألوان كان مستقرا بينما مفهومه للشكل كان ديناميكيا على العكس من اعمال ((موندريان)).

انطلق الفنان من خلال الشكل الهندسي الخالص لايجاد حل لمشكلة الفضاء والشكل,منطلق بمبادئه الهندسية المباشرة من تمثل اقصى مدى للمساحة المسطحة للفضاء التصويري، فالأشكال يجب ان تنبع كعناصر مستقلة من كتلة اللوحة, فالمربع هو الكتلة المولدة لكل الأشكال فهو الطاقة اللونية والوانها رمزا للواقعية المطلقة، لكنها ذات حضور رمزي غامض, مستمدة ذلك من الطاقة الكامنة في مفهوم المربع كشكل هندسي خالد و أزلي بما يعنيه من انتقاء وعقلانية واستقرار,من ذلك نجد ان توظيف الفنان للشكل الهندسي وبنية اللون كان فريدا من خلال ذلك الانشاء, من ذلك كان ((مربع اسود على مربع ابيض)) يمثّل شكلا هندسيا مجرداً مبرراً لعلاقات هندسية من خلال ذلك الانشاء.

نموذج رقم ((2))



اسم الفنان: جوزيف البرز

اسم العمل: تكريم مربع

قياس العمل: 101.5× 101 سم

مادة العمل:زيت على قماش

تاريخ العمل:1958

تحليل العمل:

يتكون هذا العمل من مربع كبير ينقسم على ثلاثة مربعات كل منها له لون مختلف عن الاخر وتتميز بخطوطها المستقيمة المتساوية وهي متداخلة مع بعضها البعض بقيم شكلية ولونية, إذ كرر المربع كوحدة على عموم العمل.

ومن خلال ايقاع ذو درجات لونية معينة والوان متضادة موزعة في جميع اجزاء العمل المتكون من تداخل مربعات متتالية ومتكررة بحجوم مختلفة تبعاً للرسم وعددها اربعة مربعات مع علاقات تتباين بالالوان لتلك المربعات المتداخلة، إذ نجد الانتقالات السريعة والحادة بتجاوز الواحدة مع الاخرى فهذ الانتقال السريع للتأكيد على الالوان الصافية الصريحة المستعملة من قبل الفنان الذي نلمس في اعماله تقاربا وتشابها مع ((حلزون ماتيس)) مع اختلاف التوزيع.

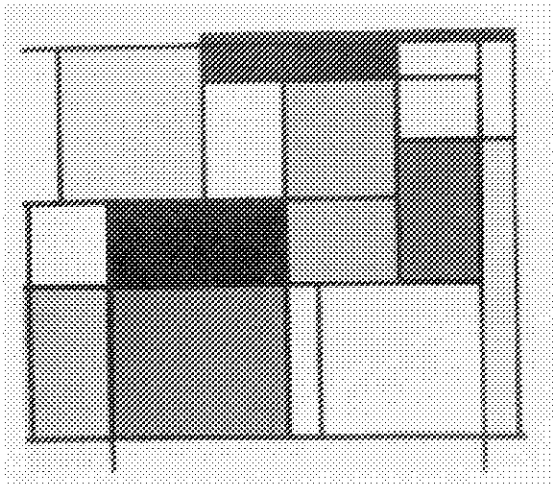
وقام الفنان بتقسيم السطح التصويري على مربعات وأشكال هندسية بألوان زاهية صافية منتظمة، اذ وزعت المربعات بطريقة مدروسة والقيم اللونية بطريقة ايقاعية متناغمة ومتناقضة ووفقا لهذا التقسيم للمربعات تحقق للفنان قياس دقيق يتوافق مع افكاره وبما يحقق وحدة وترابط الأشكال الهندسية.

ان الأشكال الهندسية المتداخلة والمتضادة لونيا في المساحات المختلفة يؤسس تمازج شكلي ولوني للسطح التصويري ، اذ قام الفنان بتوزيع مربعاته بطريقة منسقة منتظمة فالمربع الاول لونه((اخضر داكن)) الذي يليه ((تركواز)) والآخر ((رصاصي

)) والذي يستقر بداخله مربع صغير اصفر اللون ، فهذا الشكل الهندسي المنتظم يظهر تلاصقه بالمربعات الأخرى وبما يوظفها بشكل ايقاعي منظم اذ تبدو الجهة العليا مشابهة للسفلى وكذلك الحال بالنسبة للجانبين فهي متساوية الاضلاع ومدروسة بشكل علمي تشبه((التكعيبية التحليلية))، اذ اختزلت الشكال والألوان وتم التركيز على تداخل وتراكب المربعات اذ وصل الفنان بمربعاته المتداخلة والموحية بالثبات والقوة لظهور العمق للشكل الهندسي وكأن المربع الكبير يحتضن المربعات الاخرى.

فالبناء الشكلي الذي صاغه الفنان عبر هندسته للمربعات المجسمة جاعلا بروزا نتيجة هذه التراكيب المتداخلة والخوض في اكتشاف آخر للتعرف على الايقاع اللوني والشكلي للعمل ولتوليد فضاءات مشتركة ومتداخلة أوجد نوع من الايهام لهذا العمل , فالفنان حاول التعبير عن شعوره في هذه المربعات لايجاد نوع من الحركة الايقاعية والتي تحقق تضادات لونية بتداخل هذه المربعات وظهور التجسيم للأشكال الهندسية وهذا النوع من العمل يخلق ايقاع بين الشكل والخلفية نتيجة التكرار للشكل والتي تكشف عن احاسيسنا الداخلية، فالمساحات اللونية المتداخلة وزعت بشكل منسجم ومتناغم أقرب الى الموسيقى، مما جعل الشكل متناظر ومنتظم على وفق نظام هندسي قائم على التناسب والتماثل وصولا الى الشكل المطلق, فشكل المربع اكثر الأشكال استقرارا وتجريدا والانقى جمالا.لذا سعى الفنان الى اختزال الأشكال للتوصل الى الشكل المربع المتداخل الذي يعكس فكرة العمل الفني ويجسد الجمال لذاته فقد حقق الفنان علاقات لونية قائمة على التضادات والتوافق والموازنة بين الأشكال الهندسية والالوان من خلال تنظيم واستعمال الأشكال الهندسية المنتظمة داخل العمل الفني مما اوجد علاقات تباين لوني بين تلك الأشكال الهندسية وانتقالاتها المتباينة والحادة والمتجاورة الواحدة مع الاخرى والتأكيد على القيم اللونية المتضادة القائمة على الشكل الهندسي الوحشي.

نموذج رقم ((3))



أسم الفنان:بيت موندريان
أسم العمل:تكوين ((2))
مادة العمل: زيت على قماش
قياس العمل((508))25 ×8((102))29سم
تاريخ العمل: 1921

تحليل العمل:

يتكون العمل من علاقات خطية هندسية مبنية على النسب واسس وتناقضات وتجانسات الالوان الصريحة الاساسية بالنسبة للخطوط والتي تكون بشكل مميز((الافقي والعمودي)) والمتوازية بشكل يلفت الانظار ضمن تفحص العمل نرى وجود خطوط افقية عددها((6)) وخطوط عمودية عددها((9)).

فكل الخطوط الموجودة بالعمل تدل على ان هنالك ايحاءات لونية ومادية وروحية في امتدادات الخطوط والتقائها كتضادات لونية متوازية للأضداد في تمثيل هيكلية العمل الفني, ان الخطوط الرأسية تتقاطع مع الأفقية لتشكل مساحات هندسية منتظمة من مربعات ومستطيلات بأحجام مختلفة ملأت بعض المساحات بألوان اساسية من((الاصفر,الاحمر,الازرق)) كما هو معروف بأسلوب الفنان باختياره لهذه الألوان مراعياً التوازن الانشائي للوحة من خلال اللون.

ان تقسيم السطح التصويري بخطوطه الطولية والعرضية يكشف عن وجود مستطيل اصفر ضيق يقابله من الجهة الاخرى وفي اعلى العمل شكل مربع له نفس القيمة اللونية بجانبه المستطيل بشكل عمودي لونه ازرق نلاحظ إن الفنان قد وازن بما يقابله باللون المستطيل الكبير بشكل افقي، فضلا عن اللون الذي يجاور اللون الازرق مستطيل بشكل عمودي مقسم الى جزئين يحمل نفس اللون((الاحمر)) ويوازيه ويقابله من الجهة اليسرى مستطيل بشكل عمودي ايضا نفس اللون((الاحمر)) وكذلك

نلاحظ لون اسود لمستطيل افقي بشكل شريط ملاصق للون ذاته وبشكل افقي ايضا في الجزء الوسطي العلوي ويوازيه الجهة المقابلة للمستطيل في الجزء الوسطي في الجهة اليسرى ايضا باللون الاسود.

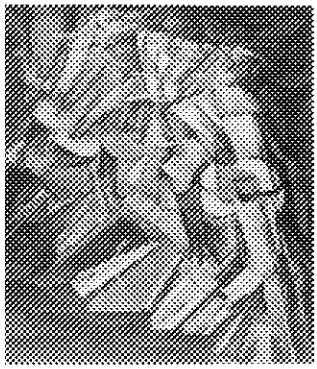
عمد الفنان على ترتيب الأشكال الأفقية والعمودية بشكل نظامي, إذ رتب على وفق تشكيل رياضي، ولا سيما ان العمل يضم شبكة من الخطوط السوداء ضد فضاء ((ابيض،احمر،ازرق،اصفر)) نظم الفنان بشكل منتظم على القماش وموزعة بشكل مربعات ومستطيلات للألوان الأساسية ذاتها دون مزج موزعة على سطح التصوير بشكل منتظم من الجهات الأربعة .

اتجاه ((موندريان)) مفتوح لتحقيق الصيغ العقلية المرتبطة بالحدس الكافي في العقل وتحويل تجربته الفنية لأشكال هندسية مكونة من الخطوط العمودية والأفقية محققا جانبا روحيا وجدلا ما بين الاضداد والمتمثلة بالاختزالات الخطية،وارتباط بالديانات القديمة والعروضات الفيثاغورية التي اعتمدها للوصول وكشف المجال الكوني للأشكال وخلقه لعالم نقي نجده بالاختزالات للأشكال الطبيعة الثابتة من ناحية الشكل واللون لكي يصل لأعلى مراتب التجريد .

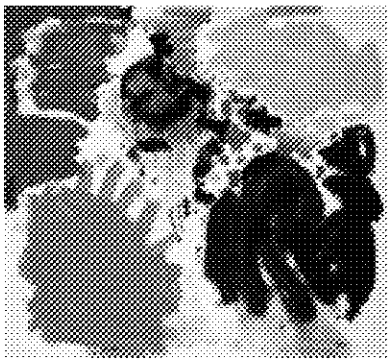
فلو وازنا بين عمل الفنان ((موندريان)) مع الفنان ((مالفيتش))نرى انه رسم هندسي بمعزل عن التشخيص ((وبفضاء))، لكن موندريان رسم الشكل الهندسي هو جزء من العمل الفني اي هنالك انشاء كامل يغطي اللوحة ((بدون فضاء)) فمن خلال التقاطع للخطوط الافقية والعمودية ظهرت الأشكال الهندسية والألوان بشكل مختزن، اذ نشاهد عملية التحول للشكل اتخذت تقاطع الخطوط لخلق مساحات هندسية منتظمة وبأحجام مختلفة فالفنان إستعمل كامل الشكل الهندسي ((مربع، مستطيل)) فضلاً عن تجزيئاته ومكوناته وخطوطه الافقية والعمودية.

قائمة الأشكال

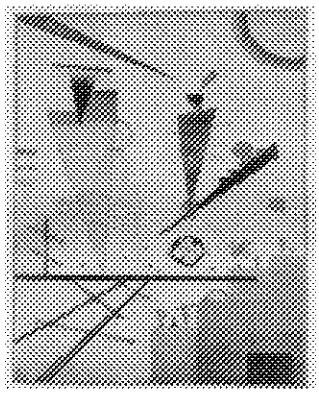
كاسو



بيكاسو



براك



كاندنسكي

الفصل الرابع

النتائج والإستنتاجات

1. ان الشكل التجريدي الهندسي بدأ بسيطا مباشرة منذ ((سيزان))، فضلاً عن التناغم الخطي واللوني بواسطه الظل والضوء وأتباعه اسلوب منظم متتابع لتكوين تغير ايقاعي وإيجاد ايهام منظوري للعمل الفني.
2. توليد الأشكال التجريدية الهندسيه قام على التضادات اللونيه التي لا تحدها خطوط فنراها برؤيه ضبابيه وألوان مترجرجه ومتجزئه مع استعمال مستويات من الخطوط والنقاط بشكل متداخل ومتراكب لإيجاد التمثيل المنظوري للسطح التصويري من قبل الفنان .
3. ان تطور الأشكال الهندسيه للتكعيبيين دفع بتحولات الشكل الهندسي لأعلى مراتب التطور باستعمال بتخليه عن الخواص التشريحيه الأيقونية وتحويلها لنظام هندسي

حركي ديناميكي تحليلي فضلاً عن اتباع ((الكولاج)) لصناعه أشكال هندسيه من اختلافات بالمواد المستخدمه.

4. ان التجريدية الهندسية قد شرعت الابواب لاستعمال الشكل الهندسي الخالص واعتمدت الموروث الفني في التلوين الوحشي والتعبيري المختزل والمباشر ليوافق بين تجريد اللون والشكل، فضلاً عن استعمالها للأشكال المربعة والمثلثة والمستطيلة وكذلك الاسطوانة والكرة والمخروط بشكل مباشر وهو من أسهم في تطبيق مباشر للفهم الهندسي للوجود، وقد امتازت لوحاتها بالتجريد عن الموضوع والمضمون مقابل الانتماء الكلي للشكل الهندسي.

التوصيات والمقترحات

- تقترح الباحثة ان يكون الموضوع التجريدي الهندسي والعشوائي للشكل جزء أمن عناصر الفن المثبتة في مناهج الوحدات الدراسية.

التوصيات

من خلال ما اظهرت نتائج هذا البحث فقد تم التوصل الى التوصيات التالية:

1. توصي الباحثة بإجراء بحث تكميلي لبحث التحولات الهندسية للشكل يكون بعنوان الاختزال للشكل الهندسي في الرسم الحديث.
2. توصي الباحثة بإجراء بحث بعنوان المرجعيات الفكرية للتحولات الهندسية للشكل في الرسم الحديث.
3. توصي الباحثة بدراسة التحولات الجارية للشكل العشوائي.

قائمة المصادر

1.امهز، د. محمود، الفن التشكيلي المعاصر، فن الرسم، 1870-1970، دار المثلث ، بيروت، 1981.

2.التريكي ، د.فتحي، و د. رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز االانماء القومي، بيروت، 1992.

3.حكيم ، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لا تجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

4.روجزر – فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، 1990.

5.ستون، حياة فان كوخ، ترجمة: محمد محمود صفوت، القاهرة، دار النهضة للطباعة، 1967.

6.سمث، ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1995.

7. فراي ، ادوارد ، التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي ، دار الشووْن الثقافية العامة ، بغداد ، 1987.

8. المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، وزارة الاعلام ، بغداد ، 1973 .

9. نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون ، بغداد، 1987، ط1.

10. نيومايير ، ساره ، قصة الفن الحديث ،ترجمة رمسيس يونان ،سلسلة الفكر المعاصر ، القاهرة ، 1972.

11. هويدي، يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، دار الثقافة، القاهرة، 1981.

12. جمال، اردلان، المنظورية و التماثل، مجلة فكر وفن، العدد 13، 1998.

شبكة الانترنت

13.http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstractexpr.html

موقع الكثير من فناني القرن العشرين منهم جاكسون بولوك

14.http://www.productionmyarts.com/arts-en-profondeur/20e-siecle/malevitch-carre-blanc-sur-fond-blanc-fr.htm موقع عن الفنان مالفيتش

Engineering and Randomness in Modern painting

Khadeeja Naji Ajel

Abstract :

This research aims to identify these abstractions in geometric shapes and random in the schools of modern art. It begins from new impressionism to abstract in solid and fragmented edge onwards from schools of art bearing the intellectuall and philosophical premises.

The first section deals the basic of conformation engineering and random, starting from cezanne and his vision of early cubism who paved the way to the world in the infinite exegesis and disclosure of images of the new world . The second section dealt with the basics of identifying random shapes ranging from kandinsky down to malvic with abstract tendency engneering and a sense of exchange.