جمالية الشكل التجريدي وتمثلاته بين الحداثة والمعاصرة

رانيا حميد مسير عباس الرزيجاوي (rania hamid masir eabaas alrazijawi)

ranyahmyd٦٦٢@gmail.com

أ.م. د. عامر عبد الرضا الحسيني (eamir eabd alrid alhusayni)

mailto:aalhsy٥٠٣@gmail.com

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة–قسم التربية التشكيلية

ملخص البحث

جاءت اهمية البحث في كونه يرسى اسساً لظاهرة تلفت النظر في مجال الفن الحداثة والمعاصر، اذ يستلزم الكشف عن سماته وحيثياته أولاً، واشتغالاته جمالياً في المنجز الفني للفن التجريدي ثانياً، من خلال تقصيه والبحث فيه اكاديمياً، لأجل الإحاطة بسماتها الفنية ومرجعياته المفاهيمية، ودلالاته وأسسه الفكرية والجمالية، حيث سعى هدف البحث الحالي الى (التعرف جمالية الشكل التجريدي وتمثلاته بين الحداثة والمعاصرة)، ونشأة مشكلة البحث الحالي في محاولة لمعرفة : (ما جمالية الشكل التجريدي وتمثلاته بين الحداثة والمعاصرة)من خلال منجزات الفنية للفترة (١٨٧٢–١٩٩٦) لدراسة الاعمال الفنية من الرسم والنحت في الولايات المتحدة و اوربا، اما الاطار النظري فقد شمل ثلاثة مباحث الاول(المرجعيات المفاهيمية للتجريد) والثاني (ملامح التجريد في الفن التشكيلي الحديث) والثالث(فن ما بعد الحداثة الاسس والمنطلقات)، وانتهى البحث بجملة من الاستنتاجات وكان اهمها : إن طبيعة النتاجات الفنية في مستوى التجريد للشكل اتسمت بتحول من بالبساطة والاختزال الى مستوى التجريد في فنون ما بعد الحداثة ، كما اسفر البحث عن اهم التوصيات ومنها:–الانفتاح عبر المعلومات والصور ذات الاشتغلات الحية والمباشرة بالشكل التجريدي عبر الانترنيت .

الكلمات المفتاحية (الجمال – الشكل – التجريد – التمثل– الحداثة والمعاصرة).

Abstract

The importance of the research came in that it lays the foundations for a phenomenon that draws attention in the field of modern and contemporary art, as it requires revealing its characteristics and reasons first, and its aesthetic work in the artistic achievement of abstract art secondly, by investigating and researching it academically, in order to take note of its artistic features and conceptual references, and its intellectual implications and foundations. and aesthetics, as the current research goal sought to (identify the aesthetics of the abstract form and its representations between modernity and contemporary), and the emergence of the

problem of the current research in an attempt to find out: (what is the aesthetic of the abstract form and its representations between modernity and contemporary) through the artistic achievements of the period (١٨٧٢-١٩٩٦) to study artworks From painting and sculpture in the United States and Europe, as for the theoretical framework, it included three sections, the first (conceptual references to abstraction), the second (features of abstraction in modern plastic art) and the third (postmodern art, foundations and premises), and the research ended with a number of conclusions, the most important of which were: The nature of The artistic productions in the level of abstraction of the form were characterized by a shift from simplicity and reduction to the level of abstraction in the postmodern arts, and the research resulted in the most important recommendations, including: - Openness through the laboratory. He died and pictures of live and direct works in an abstract form via the Internet.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

ان اتخاذ التجريد اساس في عملية الابداع هو الابتعاد عن ظاهرة المرئيات الذي شغل الكثيرين عن الحقائق ، والغاية من ذلك هو تحديد معنى الفن الذي يغاير ما هو شائع تتقيد به الجماعة وهو مدعاة الى ان يكون الفن عملية تجريد، وان الشكل التجريدي لا يقتصر على الفن فقط بل هو عملية اساسية وراء العلم ، والفن ، والدين ، واللغة ، والفلسفة ، والموسيقى ، وسائر تأملات الانسان ، وذلك لكشف النظام العام او (العلة) المستور وراء الاشياء بحيث تظهر فيها جلية للرائي اذ يعد قانون العلة المساعد في فهم الظاهرة التي استخلص فيها القانون وكذلك فهم الظواهر الاخرى التي تتقارب او تشابه تلك الظاهرة .فالتجريد اذا عملية كشف القانون العام الذي يستتر وراء مظاهر الاشياء ليتمكن الانسان من كشفه وأستغلاله للبيئة وهو في الواقع عملية تنظيم لعلاقاتنا بالبيئة و بدونها تظهر البيئة في حالة فوضى تختلط فيها القيم والعلاقات وتظهر قليلة النظام . وبهذا يعدٌ التجريد في الفن ما هو الا عملية تخلص من هذه الحالات الشائعة في الرؤيا لتكشف لنا الاشياء بمعانيها الفنية الكامنة وبكنهها اذا نجد ان الظاهر مجرد وان المجرد ظاهر ، اذ لا يوجد في تلك الحالة ظاهر مطلق او مجرد مطلق فكل مجرد هو نتيجة التعمق في الظاهر من الاشياء وكل ظاهر من الاشياء هو النافذة التي نطل بها على العمق التجريدي . ومن خلال ذلك تبلورت للباحثة مشكلة بحثها الحالي من خلال التساؤل الاتي: **ما جمالية الشكل التجريدي وتمثلاته بين الحداثة والمعاصرة؟**

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجلى الأهمية والحاجة للبحث الحالي عَبْرَ الآتي :

- تسليط الضوء على موضوعة تشكل من الأهمية والصدارة عَبْرَ تلاقح مفاهيم الفن والتحول والشكل التي تحتل أوليات البحث في فنون الحداثة ما بعد الحداثة .

- إمكانية الإفادة من هذا البحث في حقل طلبة الدراسات العليا في أختصاصات التربية الفنية والفنون التشكيلية.

ثانياً: هدف البحث:

تهدف الدراسة الحالية الى: تعرف جمالية الشكل التجريدي وتمثلاته بين الحداثة والمعاصرة

ثالثاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١.الحدود الموضوعية : جمالية الشكل التجريدي وتمثلاته بين الحداثة والمعاصرة

٢.الحدود الزمانية : ١٨٧٢-١٩٩٦

٣.الحدود المكانية: الولايات المتحدة، أوربا.

٤.الحدود المادية : يتحدد البحث بالرسم والنحت

خامساً:مصطلحات البحث:

الجمالية: يعرفها جونسون : دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ولا إلى مجرّد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تُشير إلى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة [١]

الشكل لغتاً: يعرّف الشَكل بالفتح : الشَّبْه والمِثْل ، والجمع أشكالٌ وشكُول

الشكل أصطلاحاً: بأنه تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها ، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل ، كلٌ بالنسبة للآخر ، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر [٢]

التجريد لغتاً: وردت كلمة التجريد لغوياً (التجريد ، التعرية من الثياب والتجرد التعري . و(تجرد) للأمر أي جد فيه . و(أنجرد) الثوب أي أنسحق ولان

التجريد أصطلاحاً: هو اتجاه حديث في فن الرسم يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره ، تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان أو الأشكال الهندسية [٣].

التمثل: تمثَّل (مثَّل الشيء بالشيء) : سواه وشبهه به وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه أن كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثُل)

الحداثة :هي مصطلح أطلق على الحركات الداعية الى التجديد والثائرة على القديم في الادب الغربي ولدى المختصين في العلوم الإنسانية ، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، كما بدأت الحداثة مرفوضة عند فئة وتبنتها فئات أخرى باسم التجديد تارة وتحت شعار الصدق الفني تارة اخرى [٤].

فن ما بعد الحداثة: ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن (Anti–Art) وفن الصدفة (Art of chance)[٥] .

الإطار النظري: المبحث الاول

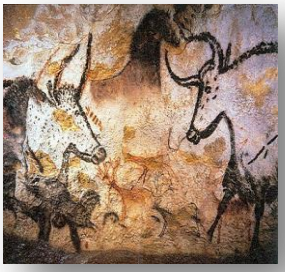
المرجعيات المفاهيمية للتجريد:

وبدايات التجريد اذا ما حاولنا تحديدها نجدها مقترة بالأنسان منذ أن نطق أولى كلماته التي هي نموذج او اشارات لا تعكس شيئاً واحداً " بل عدد من الأشياء والظواهر الموحدة، وصار الكلام عبارة عن تجريد للواقع او يقوم بدور ووسيلة للتعميم والتجريد وحصل هذا بعد سلسلة من العلمية كالتحليل والتركيب وسلسلة المفاهيم والمحاكاة العقلية "[٦] .لذلك نجد لرسوم الكهوف في عصر ما قبل التاريخ أشكال الحيوانات بخطوط رشيقة وسميكة مجردة وانها هذه في انسيابيتها ونموذجها مع طبيعة جدران الكهوف التي تحمل غموضاً وسحراً وتكون فيها المتعة الجمالية تعبيراً عَبْرَ تلك الاشكال وأن الانسان البدائي لم يكن يهتم او يعطي أعتبارا لأية تفاصيل كالتجسيم والحجم والعمق لذلك نجد رسمه (تجريدياً) وهو كناية عن الصورة التي يراها في الطبيعة والتي لا تمت الى قوانين الواقع المادي بتفصيل واحد وهو " الخط"[٧].

إذ كان تركيز الأنسان الاول على موضوع الصيد دون الموضوعات الاخرى وفي (الفن) اوجد تداخلاً بين الحيوان المرسوم ووقائع الصيد عَبْرَ الملاحظة والتخيل والانشاء اليد الصورة المرسومة هي خلاصة الصورة الذهنية المعبرة عن الحاجة الجمالية المرتبطة بعملية الصيد. كما في الشكل(١)

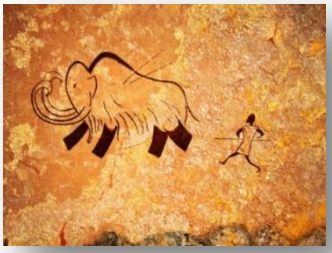
شكل(١)

الامر الذي دفع الانسان الى اعطاء صوره ذهنية تتناسب مع الحالة التي يعيشها ليشكل تحولاً تدريجياً في الشكل لديه. أن اشهر الحيوانات التي نشاهدها على جدران الكهوف : الثور الوحشي البيزون والفيلة وخاصة ذات الصوف (الماموث) والابقار[٨] كما في الاشكال الاتية(٣-٤)



شكل (٣)

الثور الوحشي/ كهف لاسكو / فرنسا



شكل (٤)

الماموث

اذ كان للفيثاغوريين* فلاسفة العدد والتغيير نظرية أنعكاس للفلسفة العامة التي صورت العالم تصوراً رياضياً ، وكان قد بدأ مع (فيثاغورس ٥٧٢-٤٩٧ ق م) في معالم الصوفية في فكره اليوناني التي كانت انطلاقته في البحث في المجردات الرياضية وأهتمام الذهن لديه الى النظام والتناسب الكوني من خلال الاعداد ، فكانت رؤيته الى الأشبه بعالم الاعداد منه الى الماء او النار او التراب ، وان مبادئ الاعداد هي عناصر الموجودات ،او أن الموجودات أعداد وأن العالم عبارة عن عدد ونغم ، وأن هذه الاعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون أن تكون هذه النماذج مفارقة لصورها الا في الذهن[٩].

وعلى وفق ذلك، فان (فيثاغورس) قد أعتمد في معرفيته للكون على معرفة حدسية تتيح له الربط بين الكون والأفكار المجردة والنفاذ إلى ما هو روحي، " فتأملية (فيثاغورس) تنبع من أصول عقيدته التي تنهض عليها قواعد المذهب في اتجاهيها الصوفي والرياضي معاً، وبوصف الرياضة سبيل للمعرفة الحدسية العليا التي ترتفع على المحسوس المتغير وتوصل الإنسان إلى اليقين الثابت الذي لا يعلوه يقين[١٠].

ومع **(افلاطون plato ٤٢٧. - ٣٤٧ ق.م)*** كان البحث في الذات متدرج في الجمال المحسوس إلى أن توصل إلى أكتشاف مصدره عند الافراد (الجمال بالذات) في العالم المعقول اذ قام بالربط بين الحق والخير والجمال ، في حين ان الفن لديه هو الهام وعملية ابداعية كونها ثمرة الالهام او الجنون الالهامي، والفنان ذلك الشخص الذي تحتضنه الالهة للايحاء اليه بالحقائق المثالية المطلقة ، اذ أن مصدر الالهام لديه يتقاطع مع نتاج الحواس وخداعها في الفن وكانت غايته هو فن ذات نسب ومقاييس هندسية ومثالية ، خاصة وأن الفنان لابد أن يكون واعي بالفن ويقوم بتوجيهه نحو الخير ونجده من جهة أخرى

يأمن بأفضلية الالهام المحسوس والحب على كل معرفة عقلية لأنها وسيلة اتصال نحو الحقيقة [١١]. اذ أن الفن لديه ماهو الا نتاج موضوعي والحكم الجمالي الموضوعي عنده يستمر اصله من مثال واحد في العالم هو مثال الجمال بالذات وهذه الموضوعية تتسم بالمثالية لان الجمال المثالي يصدر عن مثل اعلى في العالم المعقول متجاوز نطاق عالمنا المحسوس [١٢].

فيما رأى (**ارسطو Aristoties ٣٨٤ ق.م.- ٣٢٢ ق.م**)[*]ان المحاكاة هي محاكاة الجوهر وذلك لأن الانسان اذا كان يمتلك قدرة عقلية عالية تساعده على رؤيته للموجودات الحسية على شرط ان لا يتقيد الفنان بالنقل حرفياً وانما يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن يكون عليه وايضاً ان يقوم الفنان بمحاكاة النماذج الواقعية دون ان يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلا جوهرياً انما التعديل على الاجرءات التي استمدها من الصورة الذهنية المثالية وبهذا كان ارسطو قد وعي الى المحاكاة الموضوعية بشكل واقعي وبهذا كان هويحاكي الموضوعية الواقعية[١٣].

"فأن (ارسطو) يجمع بين الموضوعي والمطلق هذا يعد التعديل للنسخة الواقعية الحسية الى شكل مثالي يتم مقارنته بالصورة الذهنية لتمنح شكل مجرد من الحس أبعاد ذات تحول مثالي طبقا لحقيقه ماهوتية في ذهن الفنان فالجمال الموضوعي هو عبارة عن تكوينات بأستكشافاته لمكامن الحقيقة في تلكم التكوينات والمطلق يتأكد بتصعيداته من المادة إلى الماهية ومن المحسوس إلى المثال [١٤].وفي القرن الخامس والسادس عشر الميلادي تميزت الفلسفة الحديثة بأيجاد حلول لمعضلات فلسفية تتركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة واثر ذلك في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية خاصة في نزول الهاله العليا الى الذات الانسانية بدئاً من فلسفة(**رينيه ديكارت**) **Descartes Rene(١٥٩٦-١٦٥٠)** [*] الذي شكل فاصلاً فيما قبله وبعده [١٥].وتحولت الفنون والاداب ونهضت الفلسفة وتقدمت العلوم وكان هذا كله قوام لحركة الاحياء التي قامت بها النهضة الاوربية في العصور الحديثة وبما قصدت من احياء القديم واخراجه للناس وترتب على هذا كله تطور الحياة الفكرية وأصبحت ظروف الفرد والجماعة افضل ماكانت في العصور الوسطى والقديمة ، وقد استغلوا التراث الخالد استغلالاً خصباً منتجا في حياة الفكر الأوربي إذ حللوا ودرسوا وطبعوا ونشروا فكر ومفاهيم الفلسفة اليونانية وذاعت بين الناس واستثمر فلسفة القدماء في فلسفة المحدثين واثرا قوياً وشهياً ويقال أن الفلسفة الحديثة على ما فيها من جدة وطرافة انما كانت على وجهة ما إلى حد ما ثمرة يانعة رائعة من ثمرات التي انتجها وخلفتها الفلسفة القديمة وفلسفة العصور الوسطى[١٦].

ومع (**ايمانوئل كانط Immanuel kant ١٧٢٤-١٨٠٤م**) أصبح الحكم الجمالي في منزلة متميزة بين الضروري المنطقي (النظريات الرياضية مثلاً) والذاتي المحض او الذي يجد تعبيراً عنه في

الذوق الشخص بمعنى أن الحكم الجمالي يتوسط الضروري المنطقي والذاتي المحض ويرى (كانط) عند رسم موضوع معين تنشأ المتعة عن طريق اللعب الحر والخيال حول الموضوع و أن الحكم الذوقي هو غير مقبول بشرط أن تعبر عن نفسها على أساس أن الاحكام الذوقية هي فردية او خاصة حول الموضوع المرسوم . و أن الجمال الطبيعي عند (كانط) هو يعبر عن البراهين الهندسية وهو ايضاً مناسب للمتعة الجمالية و أن أحكام الذوق عنده هي نشاط متميز للذهن [١٧].

فيما شكل(**جورج فيلهلم فريدريش هيغلGeorg Wilhelm Friedrich ١٧٧٠– ١٨٣١م**) إضافة كبيرة في رؤيته ان الجمال لا يظهر في الطبيعة أنما هو انعكاس للجمال في الذهن[١٨].وان الفن عنده هو ان يوقظ ويحيى مشاعرنا وعواطفنا ، الموصل ان يملئ القلب و أن يدفع الانسان نحو الفكر وكل هذا يتم عندما يقهر اغتراب الانسان وانفصاله وتباينه وغرقة في الجزئي والحسي والعرضي والوقتي .اضافة إلى ان العمل الفني لديه نابع من الروح بقوله:" ان الحاجة الكلية للفن هي حاجة الانسان العقلية ليرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد [١٩].

المبحث الثاني

ملامح التجريد في الفن التشكيلي الحديث

عادة ماتكون الملامح هي جزئيات التشابه التي يمكن ملاحظتها في العمل الفني أو أي معنى من معانية الراسخة والمستقرة التي تميز الشيء من غيره وهنا نقصد بها ملامح التجريد .والتجريد هو الابتعاد عن المحاكاة الساذجة ومحاولة استخراج او البحث عن حقيقة الشيء الجوهري وراء المظاهر الحسية والمادية إضافة إلى ان التجريد هو رفض الصورة التمثيلية الصورية، ولها أساليب " الفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد أي ان احكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل وبين التفاصيل والصيغة بحيث نحصر كل شيء في بوتقة العملية التعليمية التي تأذن بولادة مخلوق جديد "[٢٠].

في حين التجريدية التي كشفت النظام العام او "القانون" المستور وراء الأشياء ، بحيث تظهر قيمتها جلية للرائي المثقف وهي عملية التقسيم والتبويب والجمع والتصيف وتسهل علينا الصفات علمياً او فنياً يغلب التأمل على عملية التجريد والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكري او الحسي ومن الصفات التي تلازمه صفة التطور أي تغيير من حالة إلى حالة والتطور هو نمو بمعنى حدوث نقص وتزايد مستمر نقص للصفات غير الأساسية ، وتزايد ووضوح للصفات الأساسية ويحدد التجريد على انه كشف لنقطة مختفية في مجموعة نقاط هو عملية تجربة وحذف الأخطاء ثم تنمية الصحيح وابرازه [٢١].

والصورة التجريدية لن تقبل غير ارادة الفنان لذاتها على عكس الصورة الواقعية التي تفرض عليها ارادة العالم الخارجي ومظاهره، وبذلك يسمح الفن بالحرية الكافية لليد والمخيلة في الأداء والتفكير التشكيلي ويسمح

للإحساسات الفنان الشخصية بالتوغل إلى أي جزء من أجزاء العمل الفني [٢٢].تمثلت ارادة لذاتها في تمثل الشكل التجريدي في اطار مغاير للأطر السابقة في اظهار العمق البدائي المجرد في التفاصيل والتعبير عنه على السطح التصويري، ويرى افلاطون ان الصورة التجريدية كما يقول عنها :"ان جمال الاشكال ليس كما يظن معظم الناس ، جمال الاجسام الحية او جمال الصور ...لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والاشكال ذات الحجوم على السواء ..والمكونة من الخطوط والدوائر تكويناً تصوغه بالمخرط والمسطرة فعندئذ لا يكون الجمال كما هو الحال في بقية الاشكال ، جمالا نسبياً بل هو جمال ثابت ومطلق[٢٣].وان للفن التجريدي عدة أنماط مشتركة هي الاشعاعية، السوبرماتية، اللاموضوعية، والبنائية، ويعتمد أيضا على علم الهندسة التي تميز بالخطوط الرأسية والافقية والاشكال المستطيلة والمربعة والدائرية[٢٤] .وان الفنان التجريدي يبتعد عن تمثيل الطبيعة واشكالها والوصول إلى الجوهر في الشكل الطبيعي وعرضه في شكله الجديد [٢٥].

وان مذاهب المدرسة التجريدية واهم فنانيها هي التجريدية العضوية (الطبيعية) :ويقصد بها انها مرتبطة بالطبيعة بكل جوانبها والطبيعة هي وردها الأساسي ويكون الجمال في الطبيعة عبارة عن نتاج امتزاج الظواهر ودراستها وكذلك تعرف على النظم البنائية والقيم الجمالية[٢٦].فكان لفنان المدرسة التجريدية (فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky ١٨٦٦ – ١٩٤٤) " ظهور اول عمل تجريدي للوحة صورها كاندنسكي بدون هدف وارتباط الاشكال الطبيعية نتيجة تجارب جديدة مر بها الفنان الروسي ، فكان يقيم في المانيا وتكشف له إمكانية الاستغناء عن الاشكال الطبيعية عندما كان يتأمل ثوب امرأة منزوع منها اللون وفكر في تجريد الاشكال "[٢٧]، وهو صاحب الفارس الأزرق وتميزت لوحاته بالخطوط المستقيمة والاقواس ولوحة الدوائر متعددة الدروب وتميز بأسلوبه اللا موضوعي ويتصف بحبكة التصميم بالخطوط المنغمة كما في لوحة (الحركة البنائية) شكل (٥)[٢٨]

شكل (٥)

الحركة البنائية، كاندنسكي ،١٩٢١

وان تعريف كاندنسكي للفن انه يتكون من العمل الفني من عاملين داخلي وخارجي الأول هو الشعور بروح الفنان ويملك هذا الشعور قابلية للاثارة شعور مشابه عند الخاص ومن ناحية ارتباط الجسم فأن الروح داخلة تتأثر بالإحساسات والشعور، ويرى ان الشكل واللون يتكونان من عوامل اللغة المناسبة للتعبير العاطفي وان الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح وكذلك هو حال الشكل واللون، وتكمن الضرورة فقط في تكوين

الشكل واللون على شكل صورة تعبر بشكل مناسب عن الشعور الداخلي وايصالها المناسب إلى المراقب وليس هناك ضرورة لمنح الشكل واللون "مظهراً مادياً" بالنسبة بالمواضيع الطبيعية وشكل نفسه ما هو الا تعبير عن المعنى الداخلي وهو يركز على الدرجة التي يتم تقديمه بموجب علاقات لون متناسقة (٢٩). الا ان اعمال (بيت موندريان Piet Mondrian ١٨٧٢-١٩٤٤) في بدايتها كانت تكعيبية حيث يقول " شعرت ان التكعيبية من بين جميع الفنانين التجريدين وكاندنسكي والمستقبليين قد اكتشفوا الطريق الصحيح" واستخدام الألوان الرمادية محل الألوان البراقة والداكنة) كما في الشكل (٦)

شكل (٦)

شجرة التفاح، بيت موندريان ،١٩٢١

المبحث الثالث: فن ما بعد الحداثة الاسس والمنطلقات

عاد فن الرسم التجريدي مجدداً في أعقاب الحرب وتحول عن التصوير التشخيصي ليبتعد عنه حيث بدأت في ذلك الوقت تدريجياً معالجة عصر النازية والحرب العالمية الثانية فيعلق(فيلى باو مايستر ١٩٨٩_ ١٩٥٥)على فترة الأربعينات بإعمال (الايديويوجرام) أما إميل شوماخر (١٩١٢_١٩٩٩) قد رسم ١٩٥١أولى لوحاته التجريدية حيث أكتشف بواطن الألوان الخشبية الجامدة الفترة التي حظر فيها رموز مؤثرة مثل الشفرة الوجودية . كذلك غير (أرنست فيلهم ناي) (١٩٠٢_١٩٦٨) طرازه من التعبيرية زمن ما قبل الحرب الى التجريدية البحتة وأن لوحات الشرائح التي تتدرج ضمن فن التصوير الموسيقى المتميزة بالزخرفة الواضحة وأتبعه خلاف كاندنسكي تعتبر من أكثر الابتكارات في الصور أما عالم لوحات (فولس) فله تأثير أكثر وقعاً حيث تطورت كتل الألوان فوق رقعة الصور مثل الانفجارات من الألوان فكان لذلك ملمح مميز للفن الذي مارسه الفرنسيون منها التنقيطية أو التلطيخ أثره في أطلاق نمط من الابتكارات التصويرية المجردة التي تبدو عضوية الا أن التلطيخية أو التشكيلية وهما طرازان ليسا بعيدان عن رسم التقطير (جاكسون بولوك) كما ألقى رسم حقول الألوان التعبيرية التجريدية الأمريكية وفي المانيا وخاصة (بارنيت نيومان) و(مارك روثكو) ومنذ عام ١٩٦٠أمتد الخط عبر الأجسام أحادية الألوان (لجو تهاردجراونيرس) [٣٠]

فقد شكلت (ما بعد الحداثة) نزعة موضوعية حيث أنها تمهد نفسها بلا شكليه من خلال الهدم والتقويض والتدمير وأن غالبية الباحثين يرون أن ما بعد الحداثة وهي ليست ظاهرة نقيضة أو ناقضة ذاتها وذلك لأنها من اللاشكلية الموجودة فيها نصل الى جوهر فيما بعد الحداثة لم ينشأ على أساس التدمير لبنات

الرمزية والتي انشأتها الحداثة [٣١]. وتجدر الإشارة على أن ما بعد الحداثة هي تمثل قبولها الكامل للعرض ،المتشظي ولاشكلي والمنقطع والفوضوي باعتبارها تشكل نصف مفهوم بودلير للحداثة ولكن طريقة استجابة ما بعد الحداثة للحقيقة تكون بطريقة خاصة فهي لا تحاول تجاوزها إنما تقوم فيها بواقع يسبح بل يتمرغ في موجة من التشظي والتغير [٣٢]

(جاكسون بولوك) jackson pollok ١٩٠٢-١٩٥٦ [*] كانت غايته وهدفه في تجربة يتم تجميد المشاعر القاسية وهذه المشاعر الجوهرية لأي عمل تشكيلي فني أي تحريرها من الصور العالقة في الذاكرة في نوع من التعبير وخاصة محاولة لأظهار صور من اللاشعور وإن اللاشعور بالنسبة له هو مصدر للاستعارة الرمزية أي خيالات الصور التي يمكن تشخيصها ومعرفتها وهذا يختلف عن مفهوم الخيالات العلمية بعلاقاتها اللاعقلانية وأيضا يرى (بولوك)إن هناك خيال غير مرتبط بالصورة المرسومة فهو خيال حسي شكل غامض والوان غير دقيقة وقد تكون قادمة من الطبقة العميقة من اللاشعور ويرى ان الرمزية هي رغبة في ترميز الصورة وعلاقاتها الرمزية .

فـ(بولوك) رفض كل الممارسات الغريبة في التلوين ويرفض الاستسلام إلى حالة الفوضى فتمتاز أعماله عن تحطيم الصورة الذهنية ويمتاز باللامعقولية في طريقة أدائه في الفن فأن نتائجه الفنية عبارة عن حصول تكوينات وتنظيم لوني وشكلي وفضلا عن ذلك فأنه يعبر عن التفرد والغموض والغرابة ورغبة في التدمير لذا يقول : "إني لا أخاف من القيام بتبدلات في الصورة أو تدميرها " فهو يرسم لأجل الرسم وتعبير عن أحساسات تصويرية تدفع المشاهد إلى أن يتحزب إلى توفق الأشكال ذات أنواع مختلفة (٣٣).

المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري:

١- أن الأسلوب العلمي في تحليل ضوء الشمس والوان الطيف له الأثر الكبيرفي صياغة المظهر الأساسي الإنطباعي لتمثل الشكل بصورة عامة والتجريد بصورة خاصة .

٢- ملاحقة الأنطباع المتغير عبر الزمان وأبتعاد الفنان عن التفاصيل في تنفيذ العمل الشكلي الأنطباعي في التغيير الزماني .

٣- تعدد القراءات وأنفتاح النص والمعنى للشكل لياخذ جوانبا شكلية تتطابق مع لغة العصر التي تشكلت من خلاله.

٤- النزوع للقوى اللاشعورية وتنامي الشذوذ الجنسي والاغتراب والازدواجية في الشخصية وانفصامها شكلت هي الاخرى ضاغطا باتجاه الشكل .

٥- تحديد حرية الانسان وتسطيح فكره بالابتعاد عن القضايا العميقة التي تشغل الاخر وتركه يتعاطى مع اليومي والاني لغرض الاحتكار والاستغلال عَبْرَتنامي السلطة السياسية للهيمنة على السوق والاستهلاك والاستحواذ على الذائقة الشعبية بشكل فردي من قبل السلطات اقتصادياً .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الاعمال الفنية تم جمعها من خلال المصادر المتوفرة من الكتب والمجلات و(بعض مواقع الانترنيت الفنية) اذ بلغ عدد مصورات مجتمع البحث (٣٠)

ثانياً: عينه البحث: بعد حصر مجتمع البحث المتضمن مجموعة من المصورات تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية والبالغة (٣٠) أنموذجاً فقط تتم اختيارها بالطريقة القصدية وذلك للإنسجامها مع هدف البحث بالنظر لما تتمتع به تلك النماذج من معالجات مضامينية وشكلية هي الأقرب للبحث.

ثالثاً: أداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث

عينة البحث : انموذج : (١)

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانتاج	المادة	القياس	العائدية
١	كلود مونيه	انطباع شروق شمس	١٨٧٢	زيت على قماش	٦٣×٤٨سم	متحف مارموتان مونيه-باريس

الوصف :

يصور الفنان الانطباعي مظهرا لغروب الشمس على مساحة احد الانهر تبدو هي الاكبر في النتاج الفني ، يتخللها شكلا لقاربان بملامح قاتمة يتقابل بخط مائل مرتفع باتجاه قرص الشمس البرتقالي الذي يصل انعكاسه الى القارب الاقرب ، اذ تعيش اجواء المنجز في خلفية العمل بشكلها الضبابي الممزوج بالجو التقليدي الذي تأثر بالغروب مع نسبة ابتعاده عن المقدمة تأثرا بنسبة غياب الشمس تدريجيا واختلاف زاوية الحضور لها بشكل مستمر . ليشكل العمل بمجمله نتاجا انطباعيا لأحدى صور الطبيعية اليومية خارج صالة الاستديو

التحليل:

ان استحداثات ومتغيرات الفن عندما تكون وفق تيارات نهضت جديدا انما هو نتيجة وجود طروحات فنية تعني بالجمال بشكل يتناسب مع رؤيتها الذاتية وان ماجاءت به الانطباعية وفق المشهد لانطباع شروق شمس انما هو صورة مختلفة عن السالف مما سبقها الامر الذي اعطى دافعاً لهذا النوع من الفن الحديث وطريقة تأثره ايقونيا عن تاريخ الحركة الفنية في معاملة ومعالجة الشكل الفني ليكون في النهاية بهذا الشكل وبصورة مغايرة تحولت عن التقليدي القاعدي للفن من الكلاسيية وصلا الى الانطباعية .ان التوجه الى تعبير الذات انما هو خطوة تحول الشكل باتجاه الروحي الذي تمثل عَبْرَالعقلانية وصورها الذهنية التي باتت لدى الفنان هي الاقرب في تمثلها الشكلي خاصة وان ادبيات الحداثة تشتغل على المتعالي الميتافيزيقي الذي يبحث عن ثبات صورة الحقيقية التي يحاول الفنان جاهدا بتمثلها في عصارة شعوره الداخلي.

ان تخللات الشعور انما هو صورة من صورة التعبير باتجاه المقدس الذي نحى الفنان الانطباعي بهذه الجزئية باتجاهه بتغير الشكل وتحوله لتكون احدى الايعازات التي اطلقها باتجاه المقدس العقلاني ليكون صورة التعبير الحقيقية اللامرئية التي يحاول الفنان ان يشكل تماسا معها خاصة وان صورة الضبابية انما هي تعبيراً عن البعد الذي يرغب الفنان ان يصل اليه كحقيقة داخلية اخترقها شعوره عبر الحسي المادي وصولا الفيض الداخلي في عمق الذات ،الامر الذي شكل ضاغطا كانت محاولات استنهاض الشكل من خلاله تحولا لصورة الفن عند الفنان .ان مغادرة الفنانين الانطباعيين عن استحواذ الموضوع الرئيس في النتاج الفني يعد تحولا جديداً في تخفيف الحدود بين الموضوع وخلفيتة المنجز ليكون بمثابة لحظة انية تمثل جزء من واقع كبير كانت الصدفة هي الاساس في عملية توثيقه عَبْر دقة رصد الكاميرا له. ان الحركة المؤقتة كانت نتيجة الالهام للتصوير الفوتغرافي اذ يعد هذا تحولا جزئيا باتجاه الشكل التجريدي الذي عد بمثابة تحدي للفنان خاصة في تمثيل النقص الحاصل في تمثيل الواقع كما هو فهو الابتعاد عن التاريخية وهيمنة المركز باتجاه الشكل التجريدي الذي يمثل بهذه النسبية احدى مراحل تمرحلاته الفنية في الفن الحديث الانطباعي .

أنموذج (٢)

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانتاج	المادة	القياس	العائدية
٥	كيث ألين هارينج	باثر رجعي	١٩٨٩	سلك سكرين(شاشة حريرية)	٢٠٨×١١٦ سم	متحف هاملتون

الوصف

يصور العمل الفني نوعا من الفن الكرافيتي الذي يظهر (٢٤) مقطعا من المشاهد المختلفة والمتنوعة في المواضيع والالوان والموضوعات وبأشكال مختلفة والتي تظهر اعماله صوره المتحركة لغة بصرية معترف بها على نطاق واسع لتبدو حاملة تلميحات متعددة منها الطفولة والجنس والامور الاجتماعية والجنسية والشعبية والتي تحولت إلى نشاط اجتماعي باستخدام الصور منها ما هو دعوة الى الاغراء الجنسي ، الامن والوعي من الايدز، كثقافة عامة يطلقها الفنان في ثنايا نتاجه الى المجتمع ، ليشكل العمل بمجمله نصا كرافيتيا يحمل صورة فن ما بعد الحداثة وتحولاته الشكلية طبقا وثقافة العصر المحملة به .

التحليل :

ان طبيعة اعمال (كيث) تظهر وهي تنقل موضوعات سياسية ومجتمعية – مثل مكافحة الكراك ، والفصل العنصري ، والجنس الآمن ، والمثلية الجنسية ، والإيدز – عَبْرَ أيقوناته الخاصة، التي نمت من خلالها شعبيته في رسوماته العفوية في مترو الانفاق فظهرت خطوطه العريضة للاشكال والكلاب والصور المزوقة على مساحات اعلانية في شوارع امريكا الامر الذي ذهب به الفنان بمفهوم تقويض العقلانية، اذ غالباً ما تبدو الأشكال دوماً في حالة حركة شديدة وانفعال ولعب وتشظي لامعقول يسمو عليها الخيال وعدم الاستقرار مما يشير إلى وجود بعد القلق لدى الفنان، عَبْرَ أشكال العمل التي تحاكي نفس جنس الفنان وكذلك الحيوانات والأطفال بحالة لعب دائم واحتكاك ، موظفاً الخيال والألوان الحارة المنسجمة مع جو الانفعال والتي تعبر عن تسطيح الفكر مما يدلل على وجود عقدة مصاحبة للفنان وهي الشبقية والميل نحو جنس الفنان ذاته والأشكال الحيوانية، وفي الوقت نفسه نجده يتناول نشوته الجنسية ولعبه بشيء من التمرد فالسلوكيات عدوانية والأشكال تتساق وأستيطيقا القبح بأرجل متلاصقة ومخترقة بعضها الآخر بحس يثير في النفس انطباعاً مستهجناً مثيراً للحفيظة وكأن شخوص (كيث) تعلن ثورتها على القيم السائدة في تغييب الذات ، عَبْر دمج الجمهور في فنه ، وانفتاح النص وتعدد معانيه للمتلقي فهي في حالة عرض سيركي متنقل يبدأ عرضة على مدار الحياة دونما انقطاع، بنحو اغترابي استفزازي ذو أنماط مغايرة للجو العام والوسط يمارس الرتابة والتكرار في التكوينات على الرغم من إظهارها الحركي ببعض الأحيان ان وعي الفنان بالحركة بهذا الشكل وتعددية المشهد لديه بمواضيع متعددة للشكل في النتاج الواحد انما هو فعل الرسم بنفس اهمية الشكل بالنسبة للاشكال الاخرى التي تظهر اقصاء الانسان ، بالرغم من الدوامة الفعلية التي يعيشها الفنان مجسداً ذلك في شخوص نتاجه ، إلا انه يمارس العبث والتخبط واللامبالاة بشكل ملحوظ وكأن كل ماحوله قد تجرد من المعنى والمنطق. إذ يظهر ذلك جلياً في التعبير المباشر والتلقائي الفج بحركات بهلوانية مانحاً الجسد فاعلية الكثير من التعبير، أذ أمسى الجسد من فنون عصر ما بعد الحداثة يمتلك مقومات الخطاب الذي يعبر عن الذات والإحساس والإدراك العالي عبر منظومة الجسد ، فاصبح جسد الطفل الرضيع الزاحف الذي ينبعث

منه اشعة من الضوء رمزه الاكثر شهرة والذي استخدمه كعلامة له للتوقيع على عمله اثناء فنه في مترو الانفاق فكانت رموزه مثل : نباح الكلاب والصحون الطائرة والقلوب ، شائعة في اعماله وتصويره الايقوني ، الامر الذي جعله اكثر شهرة عَبْرَ هذا الاسلوب المتحول في الشكل ولمشاهد متعددة . ان العابر والاني الذي ليس له ثبات كانت هي موضوعات (كيث) التي تناغي المبتذل والعرضي والحس الطفولي الذي يظهر غالبا على تكويناته ذات الملامح المنبسطة ليدل على ميول وتفكير وتوجه الفنان السطحي في الحياة لينعكس بذلك على نتاجاته، خصوصاً وأن الفنان ينضم الى حقبة ما بعد الحداثة التي تُعرف بالزائل والعرضي والمهمش، إذ أمسى كل فنان يمكن أن ينتج فناً طبقاً والرؤى الفلسفية البراجماتية وقبول طروحاتها التي تتحول تمظهر اشكالها بما يضمن التطبيق الخبراتي والمنفعة الدائمة لايجاد مفاهيمها سواء كانت الجمالية او غيرها التطبيقية في الحياة ان العلامات التشخيصية التي يعرضها عمل كيث توجد في بعض ملامحها صورة لشخصيتين لهما فكرة حب قلب متألقة ، والتي تبدو على أنها جرأة في الحب المثلي وبيان ثقافي مهم بالنسبة للفنان وهذا يعد رسائل واضحة في نتاجه فضلاً عن طبيعة احتجاجه على سلطة نظامه سياسيا ومساندته للملصقات السياسية لمسيرة السلام العظمى من اجل نزع السلاح النووي العالمي .

انموذج (٣)

ت	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانتاج	المادة	القياس	العائدية
٨	مارسيل دوشامب	عجلة دراجة هوائية	١٩٦٤	عجلة دراجة مجمعة على كرسي معدن وخشب مطلي	٢٨ انج	متحف باريس

الوصف :

يصور العمل شكلا فنيا لعجلة دراجة هوائية على كرسي من الحديد بوضع جانبي مثبتة على قاعدة من الخشب المطلي بخلفية زرقاء متدرجة في اللون نوعا ما تاركةً بجانبها ظلها الظاهر في العمل الفني، ليوضح لنا بان القطعة الجاهزة او المصنوعة تشكل كائناً موجوداً مسبقاً تم تكريسه كعمل فني تم اختياره كشكل جمالي يعبر عن اسلوبه الجديد في نتاجات الدادائية كخطوة يعدها محسوبة تعد اسلوبا جديدا نتج بفعل الضواغط البيئية ومخلفات التكنلوجيا والحروب تقدم الصناعة .

التحليل:

ان طبيعة الفن السالف له من القيم الراسخة والمعروفة في طروحاته، الا ان دوشامب قد وظف العجلة بهذا الشكل حاملا معه حس الدعابة والسخرية في مضمون اشتغاله الشكلي للعمل ، الا ان الموضوع الذي يرتبط به هو الضاغط الذي دعا الى وجود الحركة وراءها يرتبط بموضوع متكرر واحد في طرح الشكل تعبيراً عن أي قضية . كانت التفاتة دوشامب الذي اصبح الفنان الاول في التقاط الشيء الجاهز بالفعل مثل عمله حامل الزجاجات والذي مثلَ من خلاله اللامبالاه البصرية في طرح شكله الجديد الذي يعد تحولا واضحا في الطرح الفني في الدادائية ، فكان طرح مفهوم (الجاهز) واضحا عَبْرَشكله لطبيعة العجلة كعمل فني ومغامرة في داخل اشتغالات الحداثة والذي اراد به انهاء كل اثر بالفنون القديمة في طرح فكرة الفن الجاهز عَبْرَ اعماله (حاملة القناني ، والينبوع) ليعطي انطباعاً بتحول الشكل التجريدي معه الى اشياء جاهزة كانت بالضد من الفن في القرن العشرين، على اساس انها محايدة من الناحية الجمالية ففتح الباب امام اكثر المغامرات التي جاءت بعده في تمظهر الشكل التجريدي . كان دوشامب في حركته هذه وطروحاته الشكلية الجديدة في استخدامه اليومي والاني المتغير والجاهز لابهار المتفرجين واحداث صدمة لديهم ، فضلا عن التلميح الى المجتمع الاستهلاكي او سحقه او حتى القاء الضوء عليه ، او للتوفيق بين الفن والحياة اليومية عَبْرَتجاوزه للاعراف الاكاديمية الراسخة بعد دوشامب واختفاء القيود التقليدية لتمتد امكانيات الفن الى أي شيء على الاطلاق سواء تم تغييره ام لا .

ان الثورة على الشكل والمواد والتقنيات التقليدية ، هو تسليط الضوء على مفهوم الجمال الجديد واشتقاق الفن المفاهيمي بهذا التحول الى فناناً فكرياً لينتهي به الامر في مسعاه الى جعل توقيعه على المواد الجاهزة هو صورة الشهرة الفنية على العمل الذي اختاره ان يكون فناً.

ان التغيرات الحاصلة بعد الحرب العالمية الثانية ، قد غيرت مسارها وقاطعة التقليدي من الفن وآلت الى المتغير اليومي والاني بشكل مستمر وكلي ، بفعل ظهور استخدامات تقنية جديدة متمثلة بـ(الكومبيوتر والراديو والمحركات النفاثة وأستعمال الطاقة الذرية) ، فكانت استعارة العناصر قد غيرت الشكل الفني عند استخدامه بهذه التقنيات الجديدة فكانت من الصعوبة رفع ضغوطات التحول هذه واعادة الشكل الى وضعه ، أنهارت الثوابت القديمة ، وأسست المقاييس المقبولة في زمن مضى لاتعني شيئاً الآن . لقد عدت القدرة على التكيف السريع لهذه المعطيات جزءاً من عصر ما بعد الحرب ، وأضحت الشخصية العصرية مهزوزة ،منفصمة متذبذبة ومحرومة من الافكار الراسخة الخاصة بالفرضيات الصارمة الواضحة السائدة انذاك .

بالاضافة الى أن حركة الفن اللاشكلي أو ما يسمى (التعبيرية التجريدية) ، أتاحت للفن الامريكي أن يصل للمرة الاولى ، الى مستوى عالمي وطليعي مهد بشكل كبير لها ، بفضل ممارستها للتحرر الكلي في

التعبير للبوب آرت ، الذي لجأ بدوره الى مثل هذه الحريات الفنية ، انما بهدف متناقض ، رافضاً كل ما هو أحساسي أو ذاتي ، وأهتمامات خاصة ،ليتجه نحو عالم الطبيعة والمجتمع ، ولايقبل سوى " الموضوع " الاقل شخصانية .

ولعل ما يميز(البوب آرت)هو أستخدام ماهو(مهمش) مع الاصرار على الوسائل الأكثر تداولاً ، والأقل جمالية ، والاكثر زعقاً في مجال الاعلام . أي بمعنى عودة الى الصورة التي تعكس واقع الفنان الامريكي بشكل معاصر .

أن الدادا مثلت ردة فعل ،واحدثت ضجة من مصادر عدة. فالسريالية التي خاطبت اللاوعي قد أستبدلت بالدادا، التي أولت أهتمامها بنجوم الفن. وما أن بدت التعبيرية التجريدية تستنفذ حوافزها حتى أدى أهتمام الفنانيين بنسيج اللوحة الى خوض تجارب أكثر جرأة مع المواد، لكن معظم هذه التجارب تضمن أعادة أستكشاف الإمكانات المتاحة للتلصيق (الكولاج) الذي منح أضافات جاهزة . ففكرة (مارسيل دوشاب) (للشيء الجاهز) كانت أحدى الابتكارات الرئيسة للدادا. ووسع الدادائيون ذلك بشكل ملحوظ كثيراً.

اذ ان النزعة العدائية للفن وقعت في ايدي فناني ما بعد الحرب الذي تطور الى ما بعد الحرب الى(فن التجميع) وهو وسيلة خلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً يقوم بتجميعها لتمثل حلقة أتصال بين الأشياء بوصفها معاً، أكثر من صنع الأشياء بداية.

وبهذا يعدُ تحول الشكل التجريدي بما هو جاهز مع الدادائي (مارسيل دوشاب)خطوة كبيرة ساهمت في أحداث الثورة الفنية عَبْر َطرحه اعمال تعتمد على الفكاهة والسخرية والتي أسماها بالاعمال الجاهزة الصنع ، التي أمست أساساً وقاعدة ،لفتح باباً واسعة لتيارات الفنون المعاصرة وباباً لأشكاليات كثيرة وجديدة بين النقاد تدور حول الاعتراف الفعلي بهكذا نوع من الفن .إذ تحرر النحات من الخامات التقليدية في أنتاج أعماله النحتية (مرمر ، خشب ، برونز ....) فأستخدم النحات كل ما وقع تحت يده من أشياء وصاغه في قوالب فنية تميزت بالإبداع والتجديد . ولذلك كان هناك توجه كبير من اكثر الفنانين الى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي والحث على الغوص ورفض الحواجز بين مختلف الفنون واهم أهدافها هو التعبير عن كل ما هو زائل في طرح طبيعة الشكل في الدادائية.

أولا: نتائج البحث

١- شكلت التوجهات الروحية بمرجعياتها الفكرية والفلسفية الحداثوية ضاغطاً في تحول الشكل التجريدي طبقاً وطبيعة الشعور الوجداني تجاه الحقيقة الثابتة .كما في العينات.

٢- تحول الشكل الما بعد حداثوي بالضد من مركزية الانسان بأزاحة وتهميش الذات بأتجاه العبث والتمرد والسخرية والتهكم من التقليدي للشكل واقصاءه لصالح التكنلوجي والصناعي البديل للاستديو كما في العينات.

٣- شكلت الصناعة والتقدم التكنلوجي تغايرا في تحول الشكل التجريدي باتجاه الآلة لتساند في تحول المسارات وتشكيلاتها التجريدية كنتاجات بفعل الماكنة وتوجيه عملها في النسخ والانتاج للتعبير عن الاشكال التجريدية ميكانيكياً .كما في العينات.

٤- تمثل التسطيح الفكري في تحول مرحلة ما بعد الحداثة بمعالجات مادية على الصورة الفنية لتنسحب باتجاه الفكر البراجماتي الذي يطابق اشتغالاته تحول الشكل التجريدي عملياً .كما في العينات

ثانيا: الاستنتاجات :

١. إن طبيعة النتاجات الفنية في مستوى التجريد للشكل اتسمت بتحول من بالبساطة والاختزال الى مستوى التجريد في فنون ما بعد الحداثة
٢. إن طبيعة الأعمال الفنية للفنان التجريدي ومن خلال حقبه من التحولات التي مره بها الشكل التجريدي ومن خلال التقنيات والاساليب التي أتبعها في الرسم والرؤية أكسبت الفنان أسلوب مميز في التعبير من خلال اللوحة.
٣. إن نتاجات ما بعد الحداثة ذات مسحة تجريبية مادية حسية تفكيكية تتقاطع مع كل ما هو تاريخي وأصلي ومركزي ومقدس واتصفت بتغيب الخطوط الصارمة والمركز والتجأت للتسطيح.

ثالثا: التوصيات

١. الاهتمام بالمواد الدراسية التي تعنى بصيغ التجريد في كليات الفنون .
٢. أن تحتوي مقررات الأقسام المختلفة على تقنيات آلية التعامل مع الوسائط المتعددة من فيديو وكمبيوتر .
٣. الانفتاح عبر المعلومات والصور ذات الاشتغلات الحية والمباشرة بالشكل التجريدي عبر الانترنيت .

رابعا: المقترحات

بعد اتمام البحث وتحقيقا للفائدة ، تقترح الباحثة إجراء الدراسات الاتية :

١. أثر رسوم التجريدية على الرسم العربي المعاصر .

الهوامش

١- جونسون ، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨، ص١٢.

٢- سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ت:عبد الباقي محمد أبراهيم ومحمد محمود يوسف، مؤسسه فرانكلين للطباعة و النشر ،القاهرة ،١٩٦٨، ص٣٤٠.

٣- العايد ، احمد واخرون : المعجم العربي الاساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨، ص١٦٧ .

٤- الخياط، يوسف: معجم المصطلحات الفنية والعلمية، دار لسان العرب، بيروت، ب. ت، ص٢٩٦.

٥- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت: انور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤، ص٦٦.

٦- شاكر لعيبي : بلاغة الصورة الايقونية - الصورة بوصفها بلاغة - سلسلة عن جريدة الصباح ب ت ، ص٢٦٢.

٧- براهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، بت، ص٩٦-٩٧.

٨- عبد الله ،عبد الكريم : فنون الانسان القديم وإساليبها ودوافعها ،مطبعة المعارف ،بغداد ،١٩٧٣، ص٤٢-٨٧.

(*)- الفيثاغوريين : هم جماعة من الفلاسفة عاشوا في القرن الخامس(ق.م.) يرجع نسبهم إلى فيلسوفهم الكبير (فيثاغورس) الذي نشأ في جزيرة (ساموس) قريبة من ماطيه وقرصاجر إلى جنوب إيطاليا وزار مصر القديمة وبلاد بابل تعلم منها الرياضيات والتصوف ، أسس مدينة دينية وعلمية فجمع بين الدين والعلم وقد كان يمارس الموسيقى واعتبر الاستماع للموسيقى أساس لعملية التطهير الفني الإنساني (لمزيدينظر ستيس، وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر،مجاهد عبد المنعم،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٨٤ ،ص٣٨-٤٠)

٩- كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت ، ص٢٢ .

١٠- آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٥، ص٣٢.

(*)- افلاطون : فيلسوف يوناني وهو ابن ارستول وبركتيوني ولد في اثينا وعاش فيها معظم سنين حياته التي بلغت الثمانين ، ومع انه اشتهر في البدء بالسياسة بفضل اسرته ، فقد كرس في الواقع معظم حياته للدرس والتنظير والتعليم ، وكان من اسباب ذلك ما شعر به من سخط ازاء المستوى الوضيع الذي الات اليه السياسة في عصره فقد وجد ان العقيدة الفاسدة قد انتشرت لذلك بدى له ان الامر الوحيد للسياسة هو أنشاء مدرسة يتكون فيها نوع جديد من الخلق السياسي . (للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد وأخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، الألف كتاب (٤٨١) ، م را : زكي نجيب ، مكتبة انجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣،ص١٢٣.

١١- الوادي ،علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، انوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦م ، ص٢٧-٣٠.

١٢- أبو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط٨، دار المعرفة الجماعية ، ١٩٨٩، ص١١.

(*)- ارسطو : هو فيلسوف يوناني وتلميذ افلاطون ومعلم الاسكندر الاكبر ومؤسس المدرسة المشائية . ولد في ستاجيرا ، وهي مستعمرة يونانية وميناء على ساحل تراقيا ، كان ابوه طبيب البلاط الملكي ..للمزيد ينظر . ستيس ولتر :تاريخ الفلسفة اليونانية، ت:مجاهد عبد المنعم مجاهد ،مصدر سابق ، ص٢٠٩ .

١٣- متي ،كريم: الفلسفة اليونانية ، مطبعة الارشاد ،بغداد،١٩٧١ص٣٢.

١٤- عطية، محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص٣٥.

(*)- رينية ديكارت:ولد عام ١٥٩٦في مدينة الهايفر وكان أبوة مستشار في البرلمان الرئيس وقد أتم دروسة في كلية اليسوعين في فليش بمقاطعة أنجو(للمزيد ينظر : فهمي ،حنا أسعد :تاريخ الفلسفة من أقدم عصورها ال الآن ،ط١،مكتبة العرب ،القاهرة ١٩٢١،ص٣٣.

١٥- الحسيني، رؤى غانم محمد جعفر: تحولات الخصائص الفكرية و الجمالية في الفن الاوربي الحديث، رسالة ماجستير ،غير منشورة ،جامعة بابل ،كلية الفنون الجميلة،٢٠٢٠، ص٤١ .

١٦- ديكارت رينيه : مقال عن المنهج ، ت : محمود محمد الخضيري ، م:محمد مصطفى حلمي ، ط٢ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ، ١٩٦٨، ص ١٨.

١٧- هويغ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت :صلاح مصطفى ، ج١، دمشق وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨ص١٢-٣٠.

(*)-جورج فريدريش هيغل :هو فيسلسوف إلماني ولد في شتتجارت.وقد درس الفلسفه و اللاهوت أشتهر بفلسفه الجدليه التي تبحث عن المتناقض في الوحده إذ الوحده الوَقته والتناقض مطلق وي الحركه الدائمه في النفس والواقع والتاريخ (ولمزيد ينظر:مجاهد ،عبد المنعم :فلسفه الفن الجميل ،مصدر السابق ،ص٣٥).

١٨- أحمد،عز السيد: الجمال وعلم الجمال، ط٢،حدوس واشراقات للنشر،عمان ،الاردن،٢٠١٣، ص٢٥ .

١٩- مجاهد،مجاهد عبد المنعم:فلسفه الفن الجميل ، دار الثقافه للنشر و التوزيع ،القاهره ،ب ت، ص ٣٧ -٤٠ .

٢٠- البسيوني ،محمود ،:الفن في قرن العشرين ،الهيئة المصريةالعامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠٠١، ص١٠.

٢١- البسيوني محمود: الفن الحديث –رجاله –مدارسه .اثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥ ، ص٧١-٧٢.

٢٢- جورج ، أ. فلانجان: حول الفن الحديث ،ت: كمال ملاح ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣ ، ص٢٥.

٢٣- نقاوي ، دينا احمد : فلسفة التحرير في الفن الحديث ، الإدارة العامة للمكتبات ، القاهرة ، ٢٠٠٨، ص٧٧.

٢٤- علام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الحديثة، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣، ص٥٠.

٢٥- أبو النور ، عبير محمد عفيفي : القيم الجمالية التجريدية الهندسية لعمل صياغات معدنية جديدة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٠، ص٩٨ .

٢٦- الاعصر ، محمود محمد : القيم الجمالية للمدرسة التجريدية كمدخل لعمل مجسمات خشبية معاصرة ، مقالة٢ ، مجلد٢، العدد/١٠ ، ٢٠١٤، ص٣٨ .

٢٧- علام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الحديثة،مصدر سابق، ١٩٨٣، ص٣١٧.

٢٨- ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، م:سلمان الواسطي ،ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، ، بغداد ، ١٩٨٩، ص١٧٤ .

٢٩- جيبهاردت، فولكر : في تاريخ الفكر الالماني ، ت: علا عادل ، ط١ ، مجلس الاعلى للثقافه الجيزه ، القاهره ، ٢٠٠٥، ص٩٧.

٣٠-عبد الله محمد : تجربه الحداثة من الوعود الى البدائل ، ضمن كتاب الحداثة ومابعد الحداثة ،تحرير صالح ابو اصبع ، جامة فيلادلفيا ،كلية الاداب الفنون ،عمان ،٢٠٠٠ ،ص٧٠.

٣١- MICHEL FOUCAULT ، THE FOUCAULT READER ، EDITED BY PAUL RABINOW (HARMONDSWORTH : PENGUIN (١٩٨٤) PXILI, P١٨٢.

٣٢- Murray L.and peter ، Thepenguin Dictionary of Art and Artists,p ٧٠.

٣٣-العيساوي، سكينه احمد :المعقول ولا معقول في فنون مابعد الحداثه ، دار الوفاق للنشر و التوزيع ،٢٠١٨م، ص٢٢٣.

المصادر:

أبو النور ، عبير محمد عفيفي : القيم الجمالية التجريدية الهندسية لعمل صياغات معدنية جديدة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٠ .

أبو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط٨، دار المعرفة الجماعية ، ١٩٨٩.

أحمد،عز السيد: الجمال وعلم الجمال، ط٢،حدوس واشراقات للنشر،عمان ،الاردن،٢٠١٣.

آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٥.

أبراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، بت.

برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت: انور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤.

البسيوني ،محمود ،:الفن في قرن العشرين ،الهيئة المصريةالعامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠٠١.

البسيوني محمود: الفن الحديث –رجاله –مدارسه .اثاره التربوية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٥ .

جورج ، أ. فلانجان: حول الفن الحديث ،ت: كمال ملاح ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣ .

جيبهاردت، فولكر : في تاريخ الفكر الالماني ، ت: علا عادل ، ط١ ، مجلس الاعلى للثقافه الجيزه ، القاهره ، ٢٠٠٥ ..

ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، م:سلمان الواسطي ،ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، ، بغداد ، ١٩٨٩ .

ستيس، وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر،مجاهد عبد المنعم،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٨٤ .

سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ت:عبد الباقي محمد أبراهيم ومحمد محمود يوسف، مؤسسه فرانكلين للطباعة و النشر ،القاهرة ،١٩٦٨.

عبد الله ،عبد الكريم : فنون الانسان القديم وإساليبها ودوافعها ،مطبعة المعارف ،بغداد ،١٩٧٣.

عبد الله محمد : تجربه الحداثة من الوعود الى البدائل ، ضمن كتاب الحداثة ومابعد الحداثة ،تحرير صالح ابو اصبع ، جامة فيلادلفيا ،كلية الاداب الفنون ،عمان ،٢٠٠٠ ،ص٧٠ .

عطية، محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٢.

علام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الحديثة، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣.

العيساوي، سكينه احمد :المعقول ولا معقول في فنون مابعد الحداثه ، دار الوفاق للنشر و التوزيع ،٢٠١٨م.

فهمي ،حنا أسعد :تاريخ الفلسفة من أقدم عصورها ال الآن ،ط١،مكتبة العرب ،القاهرة ،١٩٢١.

كامل ، فؤاد وأخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، الألف كتاب (٤٨١) ، م را : زكي نجيب ، مكتبة انجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣.

كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت . ص٢٢ .

متي ،كريم: الفلسفة اليونانية ، مطبعة الارشاد ،بغداد،١٩٧١

مجاهد ،عبد المنعم :فلسفه الفن الجميل ،مصدر السابق ،ص٣٥).

مجاهد،مجاهد عبد المنعم:فلسفه الفن الجميل ، دار الثقافه للنشر و التوزيع ،القاهره ،ب ت ٠

نقاوي ، دينا احمد : فلسفة التحرير في الفن الحديث ، الإدارة العامة للمكتبات ، القاهرة ، ٢٠٠٨.

هويغ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ت :صلاح مصطفى ، ج١، دمشق وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٨ص١٢

الوادي ،علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، انوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦م .

ب- القواميس والمعاجم

العايد ، احمد واخرون : المعجم العربي الاساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨.

الخياط، يوسف: معجم المصطلحات الفنية والعلمية، دار لسان العرب، بيروت، ب. ت.

ج- الرسائل والاطاريح :

الحسيني، رؤى غانم محمد جعفر: تحولات الخصائص الفكرية و الجمالية في الفن الاوربي الحديث،رسالة ماجستير ،غير منشورة ،جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة،٢٠٢٠

د . الدوريات والمجلات

شاكر لعيبي : بلاغة الصورة الايقونية – الصورة بوصفها بلاغة – سلسلة عن جريدة الصباح ب ت.

ديكارت رينيه : مقال عن المنهج ، ت : محمود محمد الخضيري ، م:محمد مصطفى حلمي ، ط٢ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨.

الاعصر ، محمود محمد : القيم الجمالية للمدرسة التجريدية كمدخل لعمل مجسمات خشبية معاصرة ، مقالة٢ ، مجلد٢، العدد/١٠ ، ٢٠١٤ .

جونسون ، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.

ثانياً : المصادر باللغة الانكليزية

MICHEL FOUCAULT ، THE FOUCAULT READER ، EDITED BY PAUL RABINOW (HARMONDSWORTH : PENGUIN (١٩٨٤) PXILI.

Murray L.and peter ، Thepenguin Dictionary of Art and Artists.