الريادة الجمالية من بيكاسو إلى ماليفتش

م٠م هديل هادي عبد الأمير
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي ((الريادة الجمالية من بيكاسو إلى ماليفتش)) في محاولة لدراسة القيم الجمالية للسمات الجمالية في الأعمال الفنية للرسم الاوروبي الحديث من خلال الاعتماد على أسس وعناصر التكوين ويقع البحث في اربعة فصول : تضمن الفصل الاول منها مشكلة البحث التي أنتهت بمجموعة أسئلة منها :

- هل توجد ريادات حيوية مؤكدة في الرسم الاوروبي الحديث يستلزم البحث لتاكيد مواصفاتها وبنياتها.
- ما هي السمات الريادة الفنية والجمالية للفنانين الرواد الاوروبيين ، المتحول عن الطبيعي .

ثم تضمن البحث بأهميته والحاجة اليه واهدافه وقد كانت الاهداف هي :

١- الكشف عن الريادات الجمالية في الرسم الاوروبي الحديث .

٢- تعرف الريادات الجمالية من بيكاسو الى ماليفتش .

وقد تضمنت حدود البحث زمانياً بالفترة الواقعة بين (١٩٥٠ م - ٢٠٠١ م) لنشاط الظاهرةالريادية في هذه الفترة نتيجة التجريب الفني والاطلاع على التجارب الفنية الحديثة ، ومكانياً بالمصورات والكتب والمصادر المعتمدة وشبكة المعلومات العالمية (الانترنيت).

في ضوء ذلك عملت الباحثة على دراسة الموضوع من خلال الاوجه التي ذكرت اذ تضمنت هذه الدراسة على اربعة فصول : الاول منها هو (الاطار المنهجي) بدءاً بمشكلة البحث التي تكشف عن طبيعة المصطلح الذي يحوي كثيراً من التداخلات مما يظهر مشكلة في أطار تحديد وألتوصل الى تحديد هلامية وشكل المصطلح فيما بعد . والغوص الى جذور الموضوع انطلاقاً من واقع حركة الريادة بشكل عام (عالميا) وصولاً الى حركة الريادة الجمالية في اوروبا وهو موضوع البحث من خلال رصد هدفي البحث، الذي يشكل الاول منهما تحديدا لمفهوم الريادة تاريخيا ومن ثم جمالياً وبعد ذلك الكشف عن الخصائص والتنويعات الفاعلة في تشكيل الظاهرة الريادية في الرسم الاوروبي الحديث ، فضلاً عن تحديد مصطلح الريادة الجمالية اصطلاحياً وأجرائياً . فيما حوت الدراسة على الاطار النظري في فصلها الثاني الذي ضم ثلاثة مباحث توزعت عليها اقسام الدراسة في محاولة للكشف عن شكل وماهية وحركة الريادة، فكان المبحث الاول حول مفهوم الريادة بشكلها التاريخي ومن ثم تحديد اشكالها خلال الحقب التاريخية القديمة وحركة التحولات التي اصابتها عبرالعصور وصولاً الى تحديد العناصر التي اخذت تؤسس لمفهوم الريادة الجمالية من خلال التحولات باتجاه اكثر ذاتية في الفن ، والتي رأت الباحثة انها قد وضحت مع بدء التحول المكاني باتجاه رياضي داخل اللوحة ممهدا لقيام النهضة الايطالية فضلا عن دور المخيلة الابداعية في صنع العمليات التي تؤدي الى نشوء الريادة .اما المبحث الثاني فيتمحور للريادة بالمفهوم الفني والابداعي (الجمالي) والتي تكون هي الاساس في خلق الريادة الابداعية الاكتشافية الجمالية في تحولات الرؤية التي تتحكم بها المفاهيم الجمالية عبر التاريخ والتوسع في خلق الاساليب والتي تحقق الذاتية ضمن تحولات الريادة الجمالية لما للاساليب من صياغة مباشرة في المراحل الاخيرة من حركة الريادة الجمالية في التاريخ سيما الحديث ، وعلى هذا الاساس فان الباحثة فضلت الخوض وبشئ من التفصيل في التاسيسات التي ادت الى قيام الريادات الحديثة وهذا ما تمخض عنه بان اتجه الفن الى الكشف عن نوع جديد من الذاتية وتنوع في الاساليب درجة ان يصبح الاسلوب الفردي من العناصر البنائية المهيمنة في حركة الريادة الجمالية وتفجر ريادات الاساليب الفرديه وتأسيس

صورة العصر على وفق هذا المفهوم . ومن ثم بدت الحاجة ملحة في القاء نظرة على القرن العشرين بوصفه ممثلا مباشرا لمفاهيم الحداثة التي جاهدت المراحل السالفة للوصول اليها فكان الدخول الى المبحث الثالث من خلال القاء نظرة على الريادة الجمالية في القرن العشرين وحركة التحولات ومدى الاتساع الريادي الذي تشكل في هذا القرن وطبع بصمة الحداثة على صورته الجمالية . وعليه ان التوجه كان نحو مفهوم الفن الحديث وعلاقته بالريادة وهذا ماجاء ضمن الفقرة الاولى من المبحث ذاته تمهيداً للوصول الى التحولات الريادية التي أسست صورة الرسم الاوروبي الحديث ومن ثم بدء حركة الاساليب وصنع رؤية ذاتية معاصرة وذات هوية في تشكيل سياق الرسم الاوروبي، والخروج بالمؤشرات التي تطبع صورة الريادة الاوروبية وتشخيص الفنانيين الرواد منطلقاً من الافق العالمي الاوسع .

وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث من حيث حصر مجتمع البحث واعتماد منه عينات منتخبة بطريقة قصدية بضوء ما فرزتها المؤشرات في تحديد المفاهيم التي تخص موضوع البحث فضلا عن الاخذ بآراء الخبراء بهذا الخصوص التي كانت تصب في خدمة البحث ، فكان عدد نماذج العينة (٨) انموذج تمثل اللوحات التي نفذ الكثير منها بمادة الزيت فضلاً عن المائية لبعض منها والاكريلك ومواد اخرى في بعضها الاخر غطت حدود البحث الزمانية ، إذ اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في الكشف عن ماهية الريادة وتمفصلاتها في الرسم الاوروبي الحديث.

وتضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات التي تمخض عنها البحث في ضوء اهداف البحث ومدى الصلة التي كشفت عنها المؤشرات التي طرحها الاطار النظري وما طرحته عملية تحليل العينات وما كشفت عنه الاشكال التي غذت الدراسة والتي كان من ابرزها ومن ثم ختم البحث بقائمة المصادر. ومن الله التوفيق.

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

تعد الريادة أحدى اشكاليات ومظاهر التحديث في الابداع ومنه ماحصل في الفنون التشكيلية عبر التاريخ ، وتكمن اشكالية الريادة اساساً في تصارع التاريخي والجمالي والمفصلي وتداخلها بحيث يشتركون بما لايمكن معه فكاك الخواص المتداخلة والظاهرة في تشكلات المنجز التشكيلي ومنه الرسم عبر مسارات التحول تاريخياً، فضلاً عن ذلك فان الحكم القيمي الجمالي اضاف تعقيداً اكبر في موضوعة تحديد (الريادة والرائد) .

بالنظر لتحولات وتغاير معايير ومفاهيم الحكم الجمالي عبر تحولات الزمان والمكان الايديولوجي في عموم حركة الثقافة العالمية ، مما تركبت معه وصفة متعددة الاطراف متحركة المواصفات في تحديد الرائد والريادة يستلزم لتبيان معالمها في الرسم التاسيس للتحديد العلمي الاكاديمي لمفهوم الريادة في الرسم الاوروبي الحديث بناءً على معطيات الجمال والتاريخ والتمفصل، سيما ان القراءة الاولية لما تقدم في الفن الاوروبي انه قد احتوى على ماهو تاريخي وجمالي ومفصلي وبفترات متعاقبة يتلاشى معها التسلسل واعتبار الاقدم لصالح الاكثر تأثيراً وخلقاً في جيل مابعده والاكثر تاسيساً لمعايير جمالية وتطبيقية (تقنية) في منجز الرسم الاوروبي الحديث .

ويتضح للباحثة أن التكعيبية تعد الاتجاه الحداثي الأول الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين ، وظهرت فيها اروع الرواد من الفنانيين والذي اعتمد على معالجات أسلوبية جديدة ومتنوعة للسطح التصويري . فالتكعيبية أتاحت للفنان حرية في التشكيل من خلال اعتمادها العقلانية في تشييد الأشكال ، مما اشتد الميل إلى الأشكال الهندسية . وتقنياً فإن للتكعيبية الريادة في انفتاح مخيلة الفنان على المواد والخامات الداخلة في صناعة اللوحة ، ومنحت الأشياء والمواد المستهلكة سمة متسامية من خلال تحويلها إلى فن (فن الكولاج) ، بحيث أصبح العمل الفني أكثر استقلالاً عن العالم المرئي ، فالوسائط الحسية المستهلكة لم تعد ممثلة تصويراً في اللوحة ، بل اشتركت في التكوين كخامات عايشت الحسي والعقلي في العملية الإبداعية .حيث برزت الريادة كاحد عناصر الجدل والحوار في توصيف ونقد الفن المعاصر . والريادة هنا لاتعني القدم او فعل السبق التاريخي حصريا ، وانما هي عملية تشكيل الظاهرة الريادية على انها كيان متكامل لدرجة تجعل منه قادراً على كسر

المالوف السائد والدخول للجديد وفرض تحولاته في حركة الفن وميزته التمفصل ، الذي يخلق التحول وهذه الاخيرة هي الصفة الملازمة لانماط الريادة الجمالية وفي الفن لاتكون العمليات بمعزل عن بعضها البعض بقدر ما يغلب عليها صفة التأثير والتأثر ومن خلال التوالدات الريادية تتشكل صورة المرحلة وتتشكل حركة التاريخ وفقاً للمنطلقات الجمالية المؤسسة دائما على عنصر الابداع ، وكما للابداع درجات ومستويات كذلك هي حال الريادة الجمالية تكون درجاتها تبعا لدرجات الابداع في صياغة الظاهرة وخلق التمفصلات التي تاخذ على عاتقها فرض التحولات التاريخية . وعليه فقد عمل الباحث على ان تكون الدراسة ملمة بأهم ماتعنيه وتعمله وتشكله الريادة الجمالية التي هي اساس التحولات الحاصلة في الفن الحديث . إن التجريب مع المواد الأولية امتلك أهمية عظيمة في التيار التكعيبي ، إذ كان الأساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير من خلال تصاهر خامات ، كالخشب والورق ... الخ مع الزيت ، ومعالجتها ككل متآلف ضمن وحدة جمالية ، والإمتاع بتنوّع السطح من خلال تمويه الخامة بخامة أخرى ، كتمويه الخشب بمادة الزيت أو الورق بالزيت من أجل خلق تناغم الوحدة الصورية أسلوباً وتقنياً .

فمن خلال عملية توظيف تلك المواد والخامات ومعالجتها أسلوبياً وتقنياً ، تم إنتاج أعمال فنية لم تفقد فيه تلك المواد والخامات المستخدمة وظيفتها الأساسية، بل تحويلها إلى فن حديث ، وفض العلاقة مع الأساليب التقليدية .

ان علاقة التاريخي بالجمالي علاقة ترابطية لكن النظر الى الاواصر او نقاط التمفصل بينهما هو الحد الفاصل بين البقاء في التاريخ او الذهاب باتجاه الفلسفة فهذه التمفصلات هي التي تمسك بالتاريخي والجمالي في آن واحد ويعطي اشكالها ومسمياتها.

تنطلق مشكلة البحث في الريادة الجمالية في الرسم الاوروبي الحديث (من بيكاسو الى ماليفتش) من اتجاهات تقوم عليها بعض المحاور من اشكالات ظاهرة وعميقة، ومن ذلك تنكشف مشكلة البحث في الريادة الجماليةً في نتاجات الرسامين الاوروبيين للفن الحديث التي تحمل منطلقات فكرية وفلسفية، التي تمتزج فيها المفاهيم الحسية والعقلية، وما رافق ذلك من تحولات شكلية وصولا لأقصى مديات الريادة الجمالية. لذا فإن مشكلة البحث تتحدد في الاسئلة الاتية:

- هل توجد ريادات حيوية مؤكدة في الرسم الاوروبي الحديث يستلزم البحث لتاكيد مواصفاتها وبنياتها.
- ما هي السمات الريادة الفنية والجمالية للفنانين الرواد الاوروبيين ، المتحول عن الطبيعي؟
- كون الرسم الاوروبي الحديث يعد اساساً محاكاة لحركة الفن العالمية مما يجعل البحث في الريادات الجمالية للرواد بدءاً من (بيكاسو الى ماليفتش) اكثر دقة لتحديد المصطلح ووفقاً لهذا يتم الكشف عن الريادات الجمالية .

لذا سيحاول البحث الحالي معالجة هذه التساؤلات من خلال الكشف للريادة الجمالية في الرسم الاوروبي الحديث (من بيكاسو الى ماليفتش).

اهمية البحث والحاجة اليه:

وبناءً على ما تقدم تتجلى أهمية البحث في عمل آلية مبادئ الريادة الجمالية فكراً وممارسةً فنية ضمن نطاق الرسم الحديث على وفق موقف فلسفي جمالي، والتي لم تتم دراستها بشكل أكاديمي حسب معرفة الباحثة واطلاعها، وتأسيساً على ذلك تتحدد أهمية البحث والحاجة إليه بالآتي:

١. يكتسب البحث أهميته من أهمية موضوعه. الريادة فالريادة الجمالية كان لها تأثير كبير على المسارات النقدية والفلسفية التي جاءت بعده مثل نظرية الاستجابة والتلقي، فضلاً عن عملية التوسع بالأطر المعرفية والفنية بحدود المنهج الظاهراتي وأساسياته التي ينطلق منها على الصعيد الفلسفي وتطبيقاته الفنية.

٢. يفيد هذا البحث المختصين والدارسين في مجال النقد الفني والدراسات الجمالية من أجل تكريس الأطر المفاهيمية وتحديد طبيعة التبادل والانسجام بينها وبين الرسم الحديث.

٣. سد حاجة المكتبة على المستوى المحلي والعربي في مثل هذه الموضوعات، إذ تعد الدراسة الأولى في إتجاهها والخوض في موضوعة كهذه.

اهداف البحث: يهدف البحث الى:
١- الكشف عن الريادات الجمالية في الرسم الاوروبي الحديث .
٢- تعرف الريادات الجمالية من بيكاسو الى ماليفتش .
حدود البحث:
يقتصر البحث الحالي على دراسة(الريادة الجمالية في الرسم الحديث من بيكاسو الى ماليفتش). وتحليل نماذج مصورة للوحات عدد من الفنانين الرواد متمثلة بتيارات الرسم الحديث ضمن تطبيقات الريادة الجمالية للفناني الحداثة وآلياته المشتركة مع هذه اللوحات وكالآتي: يقتصر البحث الحالي على دراسة من خلال تحليل نماذج مصورة للنصوص الفنية ممثلة لحركات الرسم الحديث.

١. الحدود الزمنية : ١٩٠٦م -١٩٥٠.
٢. الحدود المكانية : الرسم الأوربي الحديث.
٣. الحدود الموضوعية : لوحات فناني تيارات الرسم الحديث من التكعيبية حتى التجريدية.

تحديد المصطلحات :

١) الريادة : لغوياً (*) :

الريادة في معجم الرائد : (الرائد ، روَّاد ، ورادة ، ورائدون من يمهد سبيلا من السبل امام الاخرين "رواد الفلسفةاو رواد الفضاء" والرسول الذي يتقدم القوم بحثاً عن مكان فيه ماء وعشاء ينزلونه)[١]. جاء في معجم البستان (الرائد اسم فاعل وهوالرسول الذي يرسله القوم لينظر لهم مكانا ينزلون فيه ومنه قولهم لا يكذب الرائد أهله)[٢]

وفي تاج العروس: جاء (من المجاز: قولهم فلانٌ مُستَرادٌ لمثله، وفُلانَة مستَرادةٌ لمثلها، أَي مِثْلُهُ ومِثْلُها يُطلَب ويشُح به لنفاسته)[٣]. وجاء ذكره في "اقرب الموارد" (الرائد، اسم فاعل . رادة ورواد ورائدون يقال تباشرت الرواد وانا من روَّاد الحاجات، والرسول الذي يرسله القوم لينظر لهم مكانا ينزلون فيه ومنه قولهم "الرائد لا يكذب اهله" والرائد للمرسل في غير ذلك من الامور ومنه قولهم "الحمى رائد الموت" اي (رسوله الذي يتقدمه)[٤].

تعريف الريادة أجرائياً :

الريادة هي فعل السبق والتفرد الذي يشكل نقطة تحول في مسار تاريخي ينكشف بالبحث في تحديد المواصفات في العمل الفني وما يلحق به في مجال الذوق الفني للاشياء في الفن .

٢) الجمال / في القرآن الكريم:

قال تعالى: (ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون)[٥] ، وفي قوله تعالى (قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمراً فصبرٌ جميلٌ والله المستعانُ على ما تصفون)[٦]،وقال تعالى (وإنّ الساعة لآتية فأصفح الصفح الجميل)[٧]، وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية .

(*) لم تجد الباحثة تعريفاً معجمياً او اصطلاحياً لمصطلح الريادة الجمالية .

[١] مسعود، جبران ، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٦٤، ص٧٠٣.

[٢] اللبناني ، الشيخ عبد الله البستاني، البستان معجم لغوي ، الجزء الاول، المطبعة الاميركية. ، بيروت، ١٩٧٧، ص٣٣.

[٣] الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج٨، تحقيق د. عبد العزيز مطر، راجعه عبد الستار احمد فراج ، الكويت ، ١٩٧٠، ص٢٧١.

[٤] اللبناني، العلامة السيد سعيد الخوري الشرتوتي، اقرب الموارد في فصح العرابية والشوارد، ج١، بيروت،١٩٨٧، ص ٢٢ .

[٥] القران الكريم ، سورة النحل،الآية ٦.

[٦] القران الكريم ،سورة يوسف، الآية ١٨.

أ- : الجمال لغوياً: جاء في معنى الجمال بأنه " الحُسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو جميلٌ ، والمرأة (جَميلة) و (جَملاء) و (المجاملة المعاملة بالجميل)"[١] ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى " الحسن وحسن الصورة والسيرة"[٢]

(ان فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل الناس مجاملة وعليه بالمداراة والمجاملة مع الناس، وتقول اذا لم يحتملك لم يجد عليك جمالك. واذا اصبت بنائبه فتجمل اي تصب وجمالك يا هذا) [٣]. الجمالية في تعريف آخر(*): (الجمال هو الذي لدى الرؤية يُسَّر، اي يُسَّر لمحض كونه موضوعا للتأمل ، سواء عن طريق الحواس او في داخل الذهن ذاته) [٤] كما جاء عند "القروسطي". وجاء اصطلاحياً في الموسوعة الفلسفية:- (ان العمل الفني حدس حسي لعاطفة بينها جاء ذلك العمل الفني ايضا تعبيرا كاملا عنها لذلك فأن الخبرة الجمالية في جوهرها تعبيراً عن شعوراً و رمزاً له) وايضا ورد في قاموس اكسفورد (انها عملية ادراك حسي للجمال في الفن والطبيعة وهي نظرية في التذوق) [٥].

ب- أصطلاحاً :

للجمال تعاريف عديدة فلقد ذكر (صليبا) بان الجميل لدى الفلاسفة " هو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضي أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال " [٦] .

في حين ورد في موسوعة الفلسفة (للبدوي) ان (القديس اوغسطين) كان يرى إن الجمال " يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء " [٧] وعرف الجمال بأنه " وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " .[٨] وعرف الجمال أيضاً على انه " الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً . . . بنسبة ، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغيره أو إزالته[٩] أما (الأعسم) فقد عرف الجمال بأنه " تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني " [١٠] وورد للجمال تعريف

---

[٧] القران الكريم ، سورة الحجر، الآية ٨٥.

[١] الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص١١١ .

[٢] التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ص ٣٤٨

[٣] ا لزمخشري، جار الله ابي القاسم محمود بن عمر، اساس البلاغة ، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ط٣، ١٩٨٥ ص١٣٤.

(*) انظرالموقع الالكتروني http://www.shiralart.com/shiralart/iraqiartist/articles/article_05.htm

[٤] فؤاد كامل ، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، طباعة الالوان المتحدة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢٠٢.

[٥] قاموس اكسفورد، في الفن ، ١٩٨٨ ص١٢.

(٦) صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، بيروت - لبنان : دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢، ص٤٠٧

(٧) بدوي ، عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص١٥٦.

(٨) ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٦ ، ص٣٧.

(٩) نوبلر ، ناثان :حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١١٢ ، ص٤٢ .

(١٠) الاعسم ، عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص٨

آخر بأنه " انتظام الإشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن والفكر من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور . (الجمالي) وتثير الجمالية في النفوس " [١١].

ج - التعريف الاجرائي للجمالية:

الجمالية قائمة على الابداع وميزتها التذوق وفعلها الادراك الحسي في النظر الى الاشياء سواء في الفن او الطبيعة ووظيفتها تحرير عاطفة ما تجاه شيء كي يسمى جميلاً.

اما التعريف الاجرائي للريادة الجمالية:

ظاهرة ميزتها التفرد وتبدأ بشكل ابداع فردي ذو تأثير ضاغط وهي السبب في صنع التمفصل الذي يكون مسؤولاً عن الانحراف وتغيير المسارات التاريخية وخلق انساق جمالية جديدة في الفن مقدمةً بدائل تأسيسة جديدة وتكون محكومة بالمدى الريادي الذي يحدد اينما تصل الريادة ، وميزة الابداع والتفرد والندرة التي تكون تبعاً لندرة الاكتشاف وميزته التحول.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: الريادة بمفهومها التاريخي.

للريادة علاقة بالمفهوم التاريخي ، وان الريادة التاريخية هي الممهد للدخول في فهم الريادة الجمالية التي تكون ظاهرة مؤثرة اكثر من كونها تدل على الاسبقية لاننا نحتاج الجمالي، ولا بد من الانطلاق من المفهوم التاريخي للريادة وتحولاتها التراكمية عبر التاريخ.

ان الريادة تجعل من الفن دائم التحول وهي اللبنة الاولى في بناء انساق الفن. فهي زمنية وتاريخية فضلاً عن الامكانات التي تجعل الاشياء تقف عند نقطة معينة وتقهرها لكي تغير مساراتها البنيوية، ومثل هذه الامكانات تتعلق بالابداع الخلاق من خلال المفاجئة التي يحدثها الاكتشاف في لحظة من الزمن، والريادة تحتاج دائما بعد ولادتها الى حاضنة تنميها وتكبرها وتصنع تمفصلاتها التي من خلالها تبني نسقها الخاص في شجرة التاريخ. فبالضرورة ان تكون نتيجة فعل انساني قائم على اساس الادراك سواء كان حسي او مادي، شريطة ان يكون تحولي قادر على تغيير المسارات والتي تكون في الاساس قائمة على توالد الرؤى من خلال مناطق متفردة وكأنها ومضات لم تكن قط موجودة، وتأتي أيضاً بفعل فكري تجريبي قوامه القصد لغرض التحول. وهذا يحتاج الى ما يعرف بالاستعارة التي تكون الخدعة في (التفكير الاستعاري بتركيب اطارين مرجعيين مركبين واجراء تنافس بينهما لنتحاشى كلياً الطرق التي يكون فيها احدهما يخالف الآخر على نحو مؤذ لكن يجب ان يترك العقل يدور حول الحافات التي بأمكانها ان تلتقط ومضات من شبه قصي وغير محتمل) لذلك فالريادة تشبه الاشارات الملتقطة بالتلسكوبات التي تكون قد صدرت قبل ذلك وحددت وعرفت الاطياف الموجبة ومديات التردد التي يمكن رصدها بها. غير ان تحديد نوعية الاشارة على انها جديدة غير ملتقطة من قبل له او خاص كونه اكتشاف جديد يشكل تحولاً وانعطافاً في المسيرة المعرفية في ذلك النسق بما يعرف بالمكتشف الاول ، وعليه فان الريادة لها اشكال متعددة ومعتمدة على طبيعة تكوينها وهي ليست بالضرورة ان تكون مطلقة في المحتوى وانما بالامكان ان تتوالد منها ريادات قائمة على الاساس الاستعاري لكنها اكثر تحولا في خلق تمفصلات جديدة. [١] ففي الفن التشكيلي حيث توالد الريادات من بعضها البعض وبشكل متدرج ومن ثم حدوث انحراف عن المسار التاريخي للفن كل هذا بحاجة الى تجارب كثيرة وكبيرة ومتعاقبة حتى يصل الى لحظة يتمفصل او ينعطف بها التاريخ مرة اخرى.

---

(١١) الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص٣٦ .

[١] روجرز – فرانكلين، الشعر والرسم ، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، ١٩٩٠، ص ١٢٨.

فالريادة بِعدِها مغامرة الفنان التاريخية، وهناك عوامل ساعدت على نشوئها لخلق تمفصلها، اول هذه العوامل هي التحولات التي طرأت على الفن وتحوله من الموضوعي الى الذاتي ومن الاساليب الحقبية الى الاساليب الفردية وان هذه النقطة مهدت لها حقب كثيرة منذ الحضارة الاغريقية، وعلى سبيل المثال الحقبة الغوطية كانت مقدمة التفكر الذاتي باللوحة المنظورية في الفن كانت عاملاً حاسماً في التحول التاريخي داخل الرسم وعندها تغيرت طبيعة الانتاج الفني الذي ساهمت في ادراكه ذهنية فردية وشكل مفصلاً مهما في خلق ما يعرف بالذاتية ، فكانت الابداعات عند اذ متأثرة بطبيعة السياق الجديد الذي بدأ يأخذ زمام الامور بعيدا عن كل السياقات التاريخية القاهرة. [٢] وبدأ الفن يأخذ شكلاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل ،وان الريادة كانت من آثار حقبة المؤلف – الفنان ربطت نفسها بالانفعال والوجدان لتطرح نفسها على انها نقطة التحول وهي التي نتجت عنها تلك الصور غير المألوفة او غير معرفة في الفن قبل ذلك ولها القابلية على احضار قيم ابداعية ميزتها الجدل وتكون قاهرة وتمتلك القدرة على التمفصل لتجعل المسار منحرفاً عما كان عليه وبالتالي تفرض نفسها بطريقة قاهرة بأتجاه تفرضه سطوتها الريادية فتصبح رائدة في هذا المسار الذي يمتاز بكونه (جديد) بل يذهب ابعد من ذلك كما يرى "برجسون"(ان الفنان العظيم انما هو ذلك الفنان الذي يصدر عند عمله انفصال جديد واصيل بحيث يولد في انفسنا احاسيس جديدة، او عواطف لم يكن لنا بها عهد او انفعالات لم تكن في الحسبان) فانفصال شكلي رؤيوي بينما يحدث انعطافاً في حركة الفن ، وعليه فان الريادة بهذا المعنى لها ميزة اخرى كي تصبح ظاهرة وهي الاصالة والجدة كونها لم تكن من قبل هي سابقة تحمل نفسها في طيات العملية الابداعية والفنية والفكرية بصورة عامة وهي تمثل بالضرورة رؤية غير عادية، فما ان اصبحت مألوفة حتى استقرت في مسارها التاريخي بانتظار ولادة رؤية اخرى جديدة وغير عادية لكي تخلق بنية جديدة (فقانون الفن هو سيرورة الابداع ذاته التي تشذ عند كل تطابق حيث يتولد الاثر الفني من رماده كل مرة من جديد)[٣]. فأن شرط الابداع من ضرورات الريادة وهذا الابداع له قابلية التفرد الذاتي وهكذا تولد شخصية اسلوبية ريادية وعليه يعبر (العمل الفني عن خلق شخصية لا تخضع الا لذاتها وهذه الشخصية تعلو على التراث والنظرية والقواعد بل وعلى العمل ذاته).[٤] وهذا ما جعل انهيار الفترات التاريخية في الفن وجعل حركة التحولات دائمة في الفن. وعلى اساس من هذا كانت الحركات الريادية والرواد كأشخاص هم بالضرورة الاكثر ابداعا رغم التباين في قدراتهم. فالابداع هو القوة التي تفرض من خلال الفطرة على مستوى الألهام بوصفها خلاقة وفردية تبعث على الاعتقاد بوجود قانون شخصي استثنائي يبيح للمبدع بل ينبغي عليه ان يتبعه وتبرير فردانية الفنان وعناده ، كل ذلك كان اتجاها فكريا لم يظهر لأول مرة في التاريخ الا في عصر النهضة) الذي بينت التجربة الكبرى فيه على النزعة الذاتية في التغيير الفني والثقافي عامة. وما هي الا الريادة الاولى لريادات وتحولات في تاريخ الفن على ايدي اشخاص كانوا قد قبلوا التحدي بأن اعادوا صياغة الواقع بنظرة جديدة لها مرجعيات متعددة وكان الفنان سمتها بعد ان كان مجرد وسيط لما هو الهي ديني او سلطوي، اصبح صانع صورة الحياة ومنتج لصورة العالم واخذ على عاتقه الانحراف التاريخي باتجاه مغاير لما كان عليه منذ الحقب السالفة. [٥]

وان هذا التوجه نحو الذاتية كان لا بد من وجود اناس رواد في مضمار التحول من خلال بزوغ اعمال تأخذ شكلا جديدا تمهد لقيام التحولات اللاحقة وابداع المسارات الجديدة في رؤية العالم والطبيعة ونجد ذلك جليا في قول دافنشي (من المؤكد ان الطبيعة تنطلق من التفكير وتنتهي بالتجربة يجب علينا بحق ان نأخذ الطريق المعاكس.[٦] وعلى هذا الاساس لا بد من استقرار تاريخ هذا التحول من حيث الآليات والوسائط والافكار، فكان

---

[٢] ابراهيم، زكريا، مشكل الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥٩.

[٣] التريكي ، د.فتحي، و د. رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٩٦.

[٤] هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٦٨.

[٥] نفس المصدر، ص ٣٦٩.

[٦] سوريو، اتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، عويدات، بيروت، ص ١٣٣.

هذا التاريخ محمولا على انجازات نسميها الريادات .. .وتاريخيا كان الفن التشكيلي في الكهوف الاولى ، فرسامو كهوف (التاميرا، وفون ده غوم، ولاسكو) هم رواد الرسم في التاريخ لكن الفن آنذاك كان يمثل حاجات الانسان لا كفرد بل حاجات جماعية اجتماعية سواء كانت دينية ام دنيوية لذلك فان الفن في عصور (ماقبل التاريخ لم يتكون كنشاط مستقل ولم تكن دوافعه محض جمالية، فليس من شك في المقابل ان المواهب الفنية لرسامي الكهوف قد لعبت دورا تكيفيا في تحقيق تلك الاثار).[٧] وعليه لم تكن هناك نزعات ذاتية انما هي بذاتها محكومة بالسياق ومحملة بمدلولات خاصة بحسب طبيعة الفترة الزمنية.

اما الفن عند الاغريق فكان يعده البعض حتما ذو وظيفة جمالية وكان لعالم الشعر انذاك تأثير في بنية الشكل الحضاري الاغريقي وعلى فن الرسم إذ نرى عناصر مثل التماثلية والتكرار هما يشكلان المرتكز الاساسي في عملية انشاء العمل الفني. فكانت الشعرية الهوميروية هي المؤثر والماسح على نمط هذه الحقبة بمسحة شعرية وهذا ما جعل الفن يدخل ضمن شاعرية وجدانية اعطت ملامح الاسلوب الاغريقي الذي قدم اولى ملامح الابداع الذاتي الفرد وحضوره على مستوى الاسلوب.(ففي القرن السادس (ق.م) ظهر الفنان ذو الشخصية الفردية كما في لوحات "زوكيوس" (العنب) الواضحة فلم يعرف عصر ما قبل التاريخ او العصور الشرقية القديمة او الفترة الهندسية في الفن اليوناني شيئاً اسمه الاسلوب الفردي او المطامح الفردية، فهنا اصبح الفن الى حد ما نشاطاً فنياً خالصاً، مستقلا بذاته، حيث توصل اليونانيون بالوقت نفسه الذي كشفوا فيه فكرة العلم بوصفه بحثاً الى خلق الاعمال الفنية الخالصة –الفن للفن-) وكان هذا ممهدا لولادة الحقبة او العصر الكلاسكي عند اليونانين وهي حقبة مصحوبة باسماء الفنانين مثل "ميرون" ونتاجه المميز "رامي القرص" فكان ظهور اسماء الفنانين فاتحة للتحولات الذاتية والمفهومية في آن واحد.. مما دفع باتجاه ظهور المثالية الجمالية التي اخذت تغذي النزعة الجمالية المرتبطة بعناصر مطابقة للطبيعة والتصميم في الفنون التشكيلية وبدء الايهامية في اوربا والتركيز على الانسان بوصفه هو الاداة الجوهرية للتعبير. وعليه فأن الفن الاغريقي هو الذي اسس لفكرة تكون رابطاً جمالياً مع ما يجول في الوجدان لذلك اضحت الاشياء اكثر شاعرية عما سبقتها من الحقب السالفة فكان فيه نوع من الانسجام والتناسق ناتج عن معاملاته الفنية وادراك للنسب. [٨].

ان اعادة تشييد(اثينا) كانت اولى ملامح الظهور الذاتي والشخصية الاسلوبية في الفن اليوناني خصوصا مع اسلوب "فيدياس"* اما مابعد هذه المرحلة فقد حدث شرخاً في مسيرة التاريخ ليبدأ بتوسيع المضمار الفني في الكشف عن المسارات الجديدة التي ولدت في نظم فنية كان للفلسفة الاثر الكبير في اثرائها الفكري والبصري وشكلت العناصر الواقعية والفردية طابعا يميل الى الانفعال فكان الانتقال من ما هو نموذجي الى ما هو جزئي وفتح الباب للتفكير في تغيير الشكل الحضاري وهو التغير الذي حصل في حقل الفلسفة وظهور الحركة السفسطائية والتي دعت الى تكوين اناس عقلاء اكفاء ونصحاء.[٥]

والسفسطائيون من كان لهم الفضل في ايجاد ما يعرف "بالنسبية التاريخية" وهم اول من توصل الى ان كل القياسات سواء في العلم او القانون او الاخلاق او الاساطير او الفن ،انما هي صناعة بشرية تنبع من عقولهم واذهانهم ومن ثم ايديهم وتمكنوا من التوصل الى ان الحقيقة ليست مطلقة فكان المسلك مؤدياً باتجاه النزعة الانسانية والدخول الى حيز التنوير. وكان ذلك كفيلا بأن ينشيء تفكيرا عقلانيا سمته التحرر والانفلات من كل ما كان قيودا وسياقا تاريخيا والبدء بنسج شبكة جديدة اعطت لها طابعا مميزا له قابلية ضاغطة على تغيير المسار الفني وخلق حقبة جديدة، وهكذا انشأ الفن الهلنستي الذي يتكيء على الافكار العقلانية، والتي ازالت الحواجز لتلاقح الفنون واتجاهاتها حيث اصبحت الثقافات المتعددة اكثر اندماجا وازيلت الفوارق مما

---

[٧] نفس المصدر، ص ٣٧.

[٨] هاوزر، مصدر سابق ، ص ٦٧.

* فيدياس نحات ومثال ومهندس يوناني الذي يعد من رواد الفن الاغريقي من خلال نموذجه التاريخي "كويز يلفيشيد".

[٥] هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، مصدر سابق ، ص ٧٠.

جعل هذا الحوار يمتد الى ثقافات الشرق وفنونه ليكوّن نتاجاً هجينا على انه ابداع ريادي جديد في تاريخ الفن. في حين اكتفت الحضارة الرومانية) بنقل الموروث المفهومي والفني لحضارة الاغريق. اما الحضارة الاسلامية فأنها تقع على اسلوب متفرد بين الفنون في ميلها الى التجريد والتركيز على الزخرفي والتكرار ورغم المفاهيم المحيطة بهذا الانجاز فأنه محمول على سلسلة طويلة من الاساليب منها اسلوب (الواسطي)* القائم على اضفاء الطابع التزيني والسردية والاظهارات التجريدية وخلق عوالم واقعية ذات طابع تحويري ويعد هذا الرسام من رواد الفن العربي – الاسلامي. [١]

واذا ما نظرنا الى الفن البيزنطي فأنه كذلك اصبح اكثر تحرراً حتى ظهور الفن الرومانسكي الذي وصل في حركة التعاقب الايقاعي للاساليب الفنية الى نزعة شكلية تجريدية جامدة بعد النزعة الهندسية للعصور الكلاسيكية المتقدمة. ونزعة مطابقة الطبيعية في العصور الكلاسيكية المتأخرة. والتجريد الذي اتسمت به المسيحية المتقدمة. واضفاء صبغة مميزة لطبيعة هذا الفن الاسلوب الرومانسكي جاعلا منه محفزا للتغيير الذي حصل في العصر الغوطي والذي يراه الكثيرون بأنه الحلقة التي اوصلت الذاتية الى المرحلة التي بدأت تصبح هي المحرك لطبيعة التاريخ الفني وبداية الانفجار التصويري بعد ان كان النحت والمعمار هما العنصرين الذين يفرضان سطوتهما على حركتة وهذا كله كان ممهدا لبزو غ ما يعرف بالأسلوب الغوطي والذي يعد وحتى يومنا هذا من اهم التحولات التي حصلت في تاريخ الفن التي مهدت فيما بعد لتحولات اخرى وصولاً الى الحداثة كما حصل في القرن العشرين، ومن هذا يتكون الاسلوب المعماري والتزييني للكتدرائيات الغوطية المميزة والتي تعد وجه العالم الذي يستكشف لنا طبيعة البناء الفني والابداعي في العصور الوسطى. فهي نوعا من دائرة معارف موسوعية او عالما كاملا تحدد طابعه مجموعة علوم العصر ومعارفه. [٣] وهذا ما كان ممهداً وفاتحاً الباب امام ولادة عصر النهضة والذي يتميز بالتحولات الاكثر اهمية في تاريخ الفن من حيث ريادته الجمالية والعلمية والمعرفية.

٢- المنظورية والتماثل كأسس للريادة

يعد عصر النهضة (القرن الخامس عشر) خط البداية الحقيقي للتحولات الريادية الكبرى في تاريخ الفن والاحساس الجمالي لما نحن فيه اليوم هو مدار ذلك العصر. فالتحول الديني وتداعي الاقطاعية وقيام الانماط الجديدة في الدولة هي بداية لمرحلة التحول العلمي والاستكشافي اضافة الى ظاهرة ايجاد المؤسسات المصرفية والتحول التجاري وقيام طبقات الاثرياء، ذلك كان له الاثر في مجرى الحركة الفنية (حيث ظهور الثورات الاقتصادية والدينية والاجتماعية والسياسية.) [٣] لقد بدأت هكذا الريادة في كل مجالات الحياة فضلاً عن الفن والتحول في التقنية المنظورية. فأخذ يظهر المنظور كعلم له قواعد واساسيات علمية في تجسيد الرسومات، مما ساهم في النزوع نحو الفردية من خلال التجريب والاكتشاف. وانجاز سياقا في الرسم له تأثيراته حتى يومنا هذا. بالاضافة الى اننا نشهد (نوعا من لا مركزية اجتماعية في الفن تجلعه يفر من الاطارات الاجتماعية الخارجة عنه ليخلق الاطارات اللازمة والخاصة لاستعماله). [٤]

فالمنظورية رغم انها فعل خارجي الاانها هي التي شكلت التحولات الذاتية من خلال تحقيق رؤية الفنان الذاتية واسقاطها في العمل وفق اسلوبه الخاص لااسلوب الحقبة وعليه (فأن الانعطاف الحاسم الذي عرفه ميدان الرسم في عصر النهضة يرجع بالدرجة الاولى الى اكتشاف تقنيات المنظور) التي تبلورت من خلالها

* الواسطي، هو يحيى بن محمود الواسطي ولد في محافظة واسط القرن السابع الهجري وهو اهم رسامي مدرسة بغداد في التصوير ومن اشهر اعماله مقامات الحريري"المكتبة الاهلية بباريس"

[١] هاوزر ، مصدر سابق ، ص ٢١٣.

[٣] سوريو، اتيان، مصدر سابق ، ص ١٢٢.

[٣] كبة، قيس هاني ، فرانسيس بيكون ، ص ٩٣

[٤] سوريو، اتيان، مصدر سابق ، ص ١٤٦.

الذاتية بمفهومها الخاص.اذن فأن المنظورية اعطت تأسيسات جديدة لطبيعة المكان وتمثيل الاشياء تمثيلا موضوعيا وانها اي "المنظورية" تقنية من تقنيات التمثل والتمثيل هو المسؤول عن بلوغ الاشياء ذاتها . لذلك فأن صورة المكان التشكيلي في عصر النهضة جاءت نتيجة النمط التمثيلي للمكان وعليه تشكيل المكان في نتاجات النهضة لم يكن نقلا حرفيا بل هو ضمن الصياغات الاجرائية لتحول المرئي من خلال الذاتي وبذلك تحقيق الرؤية التي اسس فيما بعد لعصر النهضة . فالمنظورية التي يرتكز عليها التمثل هي من يحدد صيغة الاسلوب الفني فرسامو النهضة اخذوا على عاتقهم العمل بجد لاحداث تحولات مستمرة في الاساليب فروفائيل الذي ابتدع اسلوبا فذا ببراعته التصميمية ورؤيته التي افصحت عن مخيلة مميزة واعطت طابعا اسلوبيا محققا الطبيعة التمثلية التي جادت بها براعته الثقافية. وكذلك هو (مايكل انجيلو) الذي خلق لنفسه ثغرا ينفذ منه للتعبير عن الروح الدينية ولكن على وفق فلسفته الذاتية في التعبير عن الروحي لم يكن معهودا وشكل نقطة تحول في مجر السياق التاريخي للاعمال الكنسية وبالتالي اعطى صورة فنية فريدة ميزت فنه وخلقت فرادته بالرغم من وجود العديد ممن اضافوا للفن انعطافات قبل انجيلو فهذا جيورجيوني قد سبق انجيلو بخلق ما يعرف بالمنظر الطبيعي بالمفهوم الحديث وتأثر به تيتسيانو كما برع كرفاجيو ولكن ادخل هذا استخدامات جديدة لم تكن معهودة في اللون لتحقيق مبدأ الوحدة الفنية وبالتالي الاتجاه نحو الاسلوب الذاتي وبرؤية جديدة على العكس من تنتورنتو الذي ذهب ابعد من ذلك حيث برع في ايجاد صيغ للتعبير التي جعلت من اللوحة مسرحا يفيض بالايحائات الدرامية وايضا طبيعته الاسلوبية كتقنية.[1] وهذا كله كان ممهدا لخلق التحولات بالاساليب اللونية فضلا عن دخول المنظور لخلق بنية جديدة للوحة في عصر النهضة وان اهم ما ميز نتاج عصر النهضة في تصوير المكان كان ما يعرف بالمنظور المركزي ومن اهم صفات رواد هذا العصر هي كونهم كانوا متعددي المواهب فكانوا يجمعون العلم بالاضافة الى الفن وكانت لهم الجرأة الكبيرة على التجريد حيث التغيرات المكانية المبنية ومن كل ما هو علمي كمنظور وفني كرؤية مقترنة بالعلم مما اعطى المكان صيغة جديدة جعلت منهم روادا في تغيير المسار الفني (فالمكان الذي جسدته لوحات عصر النهضة* نراه مكانا رياضيا صرفا الشيء الذي سيعتبر بحق اكبر انقلاب في تاريخ الرسم القديم تحول في مفهوم المكان. لأن رواد النهضة قضوا على مبدأ "الترابية المعيارية" واصبح معيارا هندسيا بصريا لا معياراً شرفياً. وكان هذا حتى ان الحركة الانطباعية لم تتخلص تماما من قواعد التشكيل المكاني الذي صاغته النهضة) [2]. فكانت طبيعة الصياغة المكانية من التمثيل المنظوري احدى اهم العناصر ارتكز عليها البعد الريادي في الفن، لأهمية هذه العناصر كعوامل مؤسسة لانبعاث الابداع العقلي الذي اخذ على عاتقه احداث تحولاً ثقافياً مستنداً الى البعد الذاتي الذي تنطلق منه الريادة الابداعية.

ان القيم وتحولاتها التدريجية كانت اول الامر في مرحلة ما بعد النهضة فكانت "الباروكية" التي تعد شكلا من اشكال الكلاسيكية قد بدأت فيها التغييرات في المفاهيم اللونية تأخذ مدى ابعد في تجسيد الواقع المنظوري واحاطة المكان من خلال اللون ومزاولة التفاصيل وهذه هي مرحلة التفكير الاكاديمي في الفن. فالمنظور عند الكلاسيكين ليس من قيمة بمقدار ما يقدم بعض الخطوط لتأليف اللوحة. فكان النزوح نحو ما يعرف بالمنظور الفضائي. وان التحولات التي طرأت على فن القرن السابع عشر جعلت من النسق الفني يكاد ان لا يخرج عما ابتدعوه سابقوهم فأصبحوا المميزين في هذا العصر محترفين اكثر من كونهم ناقلين، فما كانت الا ان يكونوا قد امتطوا ريادات سابقة وانحرفوا بها باتجاهات ليست جذرية بقدر ما تحققت حركة تقنية في اغلب الاحيان عدا بعض النماذج التي وضعت بصمة واضحة ثبتت نفسها على انها ريادات جمالية بحق (فالهولندي "جان بول روبنز" بأسلوبه الخاص جعل منه متميزا وسط عصره لما حققه من انعطافة وقاد مدرسة تأثرت بما ابدعه من نسق فني خاص، فضلا عن "رامبرانت" وموضوعاته الدرامية فقد كانت نضرته

---

[1] جمال، اردلان، المنظورية و التماثل، مجلة فكر وفن، العدد ١٣، ١٩٩٨ن ص ٨٦.

* انظر http://www.civilizationstory.com/tharwat

[2] جمال، اردلان، مصدر سابق ، ص ١٠٠.

حالمة. "وكلود لوران"تجاوز عصره باستخدامه التعبير الشاعري بالضوء واستطاع هكذا ان يتصل عبر العقود بنشأة الانطباعية عن طريق تأثيره البالغ في ريشة الرسام الانكليزي _تيرنر فالعلاقات التي نظمت من خلال طبيعة استخدام المكان اخذت طابعا لونيا فضلاً عن منظوريته الهندسية. هذه الفكرة قد توجت على يد "فان كوخ"من خلال رصد قيم تتابعية ثابتة للقيم المطلقة التي تخص الألوان بينما الطبيعة المكانية كانت تحتاج الى عناصر مساعدة لأظهار المكان في عصر النهضة لكن فيما بعد ومع فان كوخ ومن قبله سيزان فان المكان اخذ يتمثل من خلال قيمة اللون نفسه وهذا مما مهد للابتعاد عن المكان التقليدي وقد تحول مفهوم المكان باتجاه نفسي متخيل مكاناً ذهنياً وكان ذلك جليا من خلال حساسية غوغان في خلق المكان تشكيلياً، ان هذه التحولات التاريخية وروادها سيجد صداه في الرسم الحديث فيما بعد. [٣] ان الفنان (دافيد) كان مؤثرا في احداث تحولات الفن ساحبا الموضوع باتجاه مغاير عما كان عليه. (وان "قسم الاخوة هوراس" هي اللوحة الاكثر جرأة وحدة باتجاه العالم المعاصر. فقد عمل اختزال المنظر الذي يصوره الى عدد قليل من الاشكال) وعليه فأن التمثيلات المكانية اخذت اتجاهاً جديدا في التاريخ الفني. والنظر الى المكان على انه ليس مكانا طبيعياً بقدر ما يكون مكاناً ذهنياً فنياً تحدده الرؤية وتتحكم به نظرة العقل الثقافي والفني. وهذا ما اعطى الحق للرومانتيكية* بأن تبالغ في نزعتها الفردية وجدانيا والاستجابة الكاملة للنزعة الفردية. وهذا ما اتاح لكوربيه الابتعاد عن هذه الصفة بل وانحرافه باتجاه الطبيعة الاكثر اهمالاً وهي طبيعة العمال فكانت لوحته " قاطعي الاحجار" هي التي اعطت كوربيه الانفتاح باتجاه النزوع الفردي بواسطة مسلمة مفادها ان طبيعة المكان في الرسم من خلال منظوريته الهندسية واظهاراته اللونية فضلاً عن تشكيلاته التي تؤسس وفق الطبيعة الوجدانية والعاطفية كلها تحرك المكان داخل فن الرسم لخلق رؤى جديدة تتأسس وفقها ريادات فنية. اما المكان عند التأثريين فلم يذهب كثيرا عما هو عليه بقدر تاسيسه على وفق نمط علمي فيزياوي وفيما بعد ليؤدي الى نسف المكان المتصل وفيما بعد نرى ذلك جليا من خلال تكعيبية بيكاسو التي تعد نقلة في صياغة مفهوم المكان ، ولم يحدث كل ذلك الا من خلال صيغة متدرجة وتحولات طرأت على طبيعة المكان في الرسم منذ التأثرية وما قبل التأثرية حتى كان تحطيم البنية المنظورية للمكان في الرسم مرورا – بسيزان – فان كوخ – وكوكان – وحتى ماتيس. ولكنه كان تحولا كبيراً على يد الحركة التكعيبية فاتحة باب التجريد الذي اخذ العالم باتجاه لم يكن معهودا حيث التفرد بالرؤية لدرجة الانتقال نحو فضاءات لم تكن مدركة في تاريخ الحركة الفنية للرسم. فالتحول نحو التجريدية من تحولات التاريخ في الرسم لا يقل اهمية عما جاء به سيزان وفان كوخ ولا يقل عن تلك النقطة المفصلية المهمة في تاريخ الفن الا وهي التكعيبية التي اعطت بيكاسو اهم سمات الريادة في التاريخ الفني. [١] فالتشكيل عندما توجه نحو التجريد من خلال ابتداع المكان المجرد من صفاته المكانية والدخول في عالم مجهولية اللاوعي العقلي الذي لا يجوله الا اولئك القلة من البشر الفائقي القدرة على صنع وحل الشفرات لخلق عوالم بصرية بعد ان كانت ثقافية رؤيوية. واخذت الخطوط اتجاهات كثيرة مغادرة كل ماهو تقليدي ولاتمثل الاشياء بعينيتها فهى لاتفعل سوى شغل المكان داخل اللوحة وهذا ما اسس لقواعد الفن التجريدي. وعليه فان الريادات التاريخية تعد مهمة لوعي الرسم ذاته واساليبه، فعند القول بالريادة فأننا نقارب منظومة الافكار والمفاهيم وكذلك التقنيات في مكان وزمان محددين وما التاريخ الريادي الا مجموعة حقب تنوء بمنظومة ريادية معينة. وصولا بعد عدة قرون لما جاءت به الحداثة نذكر منها رؤية فان كوخ للمنظور تجسدت من خلال حركة الفرشاة الاتجاهية والتي كشفت عن الجانب العاطفي التعبيري. فيما ذهبت ريادة سيزان باتجاه تعدد النقط المنظورية وجعلها اكثر من واحدة والتي مهدت لقيام التكعيبية . وعمل غوغان المساحات التصميمية في خلق تاليفيته . وكذلك ريادة (سوراه)التي اتخذت من النقطية منهجا لها. وريادة التجريد الهندسي في تحويل البعدين باتجاه الطول على

---

[٣] انظر http://www.artlex.com/ArtLex/e/english.html

* مدرسة فنية ظهرت في اواخر القرن السابع عشر وتقوم على على التركيز على الاحساس والشعور العاطفي بالدرجة الاولىللموضوع واللون واهم روادها "ثيودور جريكولت وديلاكروا"."http://www.artlex.com/ArtLex/r/romanticism.html/

[١] هاوزر ، مصدر سابق ، ص ٢٦٤

حساب العرض داخلها .اما المنظور الميتافيزيقي فقد طوره السوريواليون فكان جزءاً من ريادة قائمة على منظور خاص . وخلق منظور جديد كان مع التكعيبية في شطريها التحليلي والتركيبي فضلا عما جاء به ديلوني . والرؤية الميتافيزيقية فقد كان شيريكو في عوالمه الوهمية حتى في المنظور قد شكلت ريادته .. وكذلك كاندنسكي ومالفيتش وموندريان وكيف اصبح المنظور اصبح المنظور عقلي اكثر منه بصري واخذ يجسد الحس والعاطفة فلم يعد يرى بمفهومه الهندسي وان كان ضمن عالم هندسي فهو منظور جديد بمعنى الخلق الحديث للمنظور. وهذا مهد للتحولات المنظورية في الفن على اساس رؤية تاخذ فيما بعد شكلها بتجاه ان تصبح رؤية العصر ورسم شكل الحداثة كما عند جاكسون بولوك الذي شكل المنظور عنده شكل التعبيرية التجريدية مازجا الظواهر الفنية التي بدات مع فان كوخ وانطلقت في خلق ريادات الفن الحديث لتصبح سمة العصر من خلال تداول اشكال الحداثة والانفتاح الريادي وتعدد الرؤى والتي يكون المنظور جزءاً حيويا في بنيتها . الحافة الصلبة والتصوير الحركي وحركة الاوب ارت امثال نيومان وكاسبر جونز وروشنبرغ وغيرهم. اذن فالمنظور من اوى العناصر التي يرى بها الباحث قد ساهمت في انحراف السياق التاريخي والبدء تحولات الريادية من خلال رؤية الاشخاص وتجاوز هيمنة الحقبة او العصر وكان ذلك جلياً عبر مسيرة الفن منذ عصر النهضة وحتى قيام الحداثة .[٢]

ومما تقدم ترى الباحثة ان هؤلاء المبدعين في اكثر الاحيان كان المحيط له الاثر المميز في انتاجهم الابداعي فأن الفنان اما ان يكون خاضعا للظرف الموضوعي وما يفرضه من مخلفات التراث والتقاليد واما ان ينتفض برؤيا تحطم قيود المحيط ودرجة تفرد هذا التحطيم الثوري يحدد مدى البعد الريادي لطبيعة الفنان داخل الفن وطبيعة المفاهيم الفكرية مما يحدث انقلابا في نوع انتاجه الفني وبالتالي يحدد نقطة التحول الريادي. للبدء بشق مسار حسب طبيعة الثورة التي احدثها، وكأن في استطاعة الفنان عن طريق الادراك المباشر ان ينفذ الى باطن الحياة وان يسبر اغوار الواقع وان يزيح النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية.

المبحث الثـــاني - الريادة بالمفهوم الفني (الجمالي)

١/الريادة والاسلوب.

فالريادة تؤسس للكثير من انواع الاسلوبية وترتكز عند الفردية ونرى ذلك جلياً في عصر الحداثة. اما الاسلوبية فهي ما ارتبط بالاسلوب. الاسلوبية القادرة على وصف الاسلوب والذي يجعل منه متنقلا في الاعمال الفنية لشخص فرد وكشف هذه العلاقات والاواصر التي تجعل من الاسلوب حالة ترتبط بالفنان. تكون الاسلوبية عادة ذات صلة وتسير مع حركة الذهن وهي من يحرك الصيغة التي تحلل العمل وفق تكويناته في محاولة للكشف عن العلاقات التي تتسبب في انتظام عمل الشبكة العلاقاتية في مختلف اجزاء العمل الفني وعليه فأن العلاقات البنائية التكوينية التعبيرية تفرز خصائص وسمات ترتبط بماهية الاسلوب عند الفنان صاحب التجربة التي تكشف عن طبيعتها وتشخيصها كريادة من خلال الحركة الاسلوبية التي مهمتها كشف صيغة الاسلوب وبالتالي فأن تشكل الريادة من خلال تشكل الصيغ الاسلوبية وحركتها ونموها من خلال عملية ترابط العناصر داخل مسيرة الاسلوب (فالاسلوبية هي دراسة العلاقات بين الشكل وبين مجموع الاسباب الاخبارية وهي التي تفترض وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة وهذا ما يعرف بالمتغيرات الاسلوبية والتي تشكل المفهوم)[١] . فالموضوع والتقنية والتكرار والسمات وبالتالي الانماط والطرز كلها تدخل ضمن منظومة تكوين الاسلوب ولان الفن(نشاط عملي بشكل ما تتحكم به اساليب الانتاج)[٢] فالاسلوب اذن هو الذي يكشف عن الشكل والتعبير من خلال جاهزية الاسلوبية لهذا الغرض. وان المحاور الرئيسية التي تتخذها الاسلوبية هي

[٢] زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٨٧.

[١] جيرو، بيير، نفس المصدر، ص ٩.

[٢] ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ،ترجمة فارس متري ، دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١٦٣

الفنان والمتلقي من خلال عمليتي الوصف والتكوين وهي تبحث عن المعاني بطرحها التعبير وفي الجانب الاخر هي التي تنطلق من خلال عملية التحليل غاية للكشف عن الريادة وفق معايير الفن ذاته الذي يعد (مجموعة الضرورات التي تفرض على الفنان بوصفها معياراً وسنداً يستعين بهما في صميم تجربته الاستطيقية). [٣]فالجمالية هي وظيفة الفن والفن التشكيلي على وجه الخصوص فان سمة الفن هي التأمل وهذا يعطي الفرصة لخلق التواصل بين ما هو نفسي وبين ما هو حسي وفقا لمعطيات الاثر الفني الذي يكون مادة الجمال والباحث يرى في ذلك المفهوم رؤية قد تنطبق للفنون الخاضعة لاسلوب محدد ولاينطبق على المدارس الحديثة المعاصرة. وهذا كله يجعل من (الفن الوعاء العرضي الذي تتخذ فيه مضمونات التجربة شكلا محددا خلال لحظة عارضية). [٤]

وتستنتج الباحثة في ان العبقرية هي التي تسبق زمانهم وهذا السبق نراه من خلال نتاجاتهم التي حركت التفكير في استنباط الاساليب الحديثة من خلال النظر الى طبيعة نتاجهم المتفرد الذي خلق تمفصلا في حركة الفن وكان الومضة الاولى في احداث انحراف تاريخي. اذن الوصول الى الحداثة لا يمكن ان تكون محض صدفة بل هي نتيجة حركة التجريب والابداع الفريد عبر مراحل التاريخ الفني لتشكل سلسلة متصلة الحلقات والانعطافات من خلال تشكل الاثر الريادي الذي يكستح ويغير المسارات البنيوية في سياق الفن فكويا اسس للانطباعية والجريكو اسس لسيزان وسيزان اسس لماتيس وماتيس اسس لبيكاسو الذي فتح الباب امام الفن الحديث معبداً الطريق لكاندنسكي، وبدأ عصر ريادات جديد نتيجة التنوع الاسلوبي.

٢/ تأسيس الريادة للحداثة

يعد الكثير ان الانطباعية هي بداية تبلور مفهوم الحداثة ولكن كي نصل الى الانطباعية فلا بد من وجود حلقة تربط بين الرومانتيكية والانتقال من خلالها الى الانطباعيين وبالتأكيد هي "الواقعية"** التي اتى بها رائدها الأول "كوربيه" كانت فاتحة تحوله من خلال لوحة "جنازة في قرية اورنان" فضلا عن " قاطعي الاحجار" حيث اثارت لوحاته عاصفة نقدية ، وامتاز اسلوب (كوربيه) من حيث الصياغة عن اسلوب الرومانتيكين، وانما يقتصر الاختلاف على مادة الموضوع حيث كان الواقعيون يرون ان تسجيل الواقع هو الامر الجوهري فقد نبذ(كوربيه) الناحية الدرامية او الميلودارمية عند الرومانتيكيين وجعل الفن يستقر على الارض الصلبة كما كافح اقرار حق الفنان – الفرد المستقل في ان يرسم ما يراه من التقيد بعرف او تقليد، ودون السير في ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة في عصره. [٥] وهذا كان تأكيدا على الذاتية فأن كوربيه قرب المسافات بين حلقات السلسلة في جعل المفاهيم تأخذ مجراها حتى يومنا هذا ومنها هذا الاصرار على الفردية والذهاب اى اقصى درجة التوغل في النظرة الذاتية للواقع الذي يراه هو الجوهر ولكن من وجهة نظر شخصية وهذا ما عجل في خلق التنوع واعطاء مساحة اكبر من الحرية وبداية ان يكون الفنان هو جوهر المدرسة التي ينتمي اليها لا ان يكون مفردة جامدة ضمن مدرسة معينة لها قوانينها الخاصة بها ،ان خصائص الفن الحديث بدأت تسعف الفنانين الاخرين بتلك الومضات التي اوقدها هؤلاء المبدعون في مجال الفكر والتفكير في الخلق الفني الجمالي الذي بدأ يتأسيس وفق مرجعيات قائمة على اراء واعمال هؤلاء الفنانين الذين رفعوا رايات التغيير لتحويل مسار الفن وخلق الشكل الجديد لطبيعة النتاج الفني. وكل ذلك من خلال المعارض الاستعادية في بداية القرن العشرين وحصريا بعد وفاة سيزان –كوخ –غوغان. حيث اخذت مجموعة من الفنانين الشباب بالنظر الى المفاهيم التي حاول هؤلاء النخبة اطلاقها والتأثر بها وبالتالي الانطلاق من اجل

---

[٣] هاوزر، ارنولد، مصدر سابق ، ص ١٩٢.

[٤] نفس المصدر السلبق ص ١٩٩.

** انظر http://www.artlex.com/ArtLex/r/realism.html

[٥] ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، مصدر سابق ، ص ١٧٠.

عمل شيء يعزز تلك الانحرافة باتجاه الفن الحديث ومن هؤلاء "هنري ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤" الذي يعزى اليه نشاة الاسلوب الوحشي حيث استطاع ان يؤلف جبهة من الفنانين بوعي وحكمة وكان قد وجه الانظار الى القيم الفنية الجديدة في لوحات سيزان وفان كوخ حيث طور اسلوبه مستفيدا من فنون الشرق الى ان انتهى الى استخدام الالوان الاساسية الزاهية وقد تأثر ببنائية سيزان وقد تغير شكل المنظور واتجه نحو التسطيح في الاشكال مع الطابع الزخرفي للخلفيات. [١] ومن الذين تأثروا به "ديران وفلامنك" فقد جاء هذا الفنان بنقطة اضافها لما جاء به كل من كوخ وغوغان فاصبحت اللوحة اكثر تحرراً بمالها من صراحة في اللون وشدة في التسطيح وكان يقص اشكالاً زخرفية بسيطة من الورق الملون وتنسيقها على الجدران وكان هذا تمهيدا للكولاج الذي تفجر فيما بعد عند "براك" وكانها كانت المرحلة الانتقالية الثالثة باتجاه الحداثة. حيث بدأت التأثيرات تتخذ بالأتساع وذهب الكثيرون من اجل البحث عن جوهر هذه الطروحات الفنية الجديدة فأخصت اشكال مجاميع فنية وتجمعات من اجل تناقل وجهات النظر التي كان لها الصدى المؤثر في أثراء الحداثة فكان ممن تأثر بماتيس "دوفي- ماركيه - فان دونجن" فضلا عن فلامنك وديران ومما لا شك فيه ان ماتيس الذي دفع قاطرة التجديد في الرسم مطلع القرن العشرين الى الامام. لأن الاهمية الحقة للرسم الجديد لم تكن بعد واضحة المعالم في عام ١٨٩٠، وكان على جيل ماتيس ان يرسخها ويجليها. لذلك لم يظهر ماتيس للجمهور كقائد للرسامين الجدد الا في عام ١٩٠٥ حيث كان بحاجة اولا الى ان يصنع تركيبته الخاصة المستمدة من ابتكارات اسلافه. حيث حقق لنفسه الريادة عندما عرض صوره الوحوشية في صالون ١٩٠٥ وصورته "بهجة الحياة" حيث استندت ريادته على "القوة والبساطة". حيث كان الى جانب ماتيس "اندريه ديران"عملا معاً عام وخلقا معا ما شخص فورا بأنه طريقة جديدة في الرسم حيث اقترنت "الوحوشية"* منذ ذاك بأسلوبهما. [٢]

ان ظهور بيكاسو لم يفسح المجال امام الوحشية بأن تأخذ مدى كبيراً وهذا ما جعل منها حركة قصيرة العمر رغم التأثير الكبير الذي احدثته في التحول الفني في السياق الذي تشكلت عنده الحداثة. ومن هنا بدأت التأثيرات تأخذ منحى اكبر حيث تعد المرحلة الممتدة بين ١٩٠٠-١٩١٣ مرحلة غزيرة بأنتاجها الريادي وكثرة المعارض والصالونات الاسترجاعية المتعاقبة لرواد الفن في القرن التاسع عشر ومن ثم انطلاق العروض الفنية الى خارج فرنسا والتي اعطتنا انطباعا بما آل اليه الفن الحديث من توسع وانتشار اجمالا فأن هذه المرحلة تعد هي مرحلة جسدت الانتقال التاريخي في تاريخ الفن وفي التصوير خصوصا. حيث اوضح ماتيس عمليا جوهر مخيلة الفنان وواقعيته، وما فوق الواقع كما في قوله (اجل ان المادة يجب ان تكون جميلة وان ذلك يعني بالتقريب من ما هو جوهري) وكان كل هذا ممهدا للتحول الكبير الذي حدث في بداية القرن العشرين وخاصة جاء تزامنا مع بروز بيكاسو وكانت البداية الحقيقية لظهور اساليب فنية كانت سمتها موغلة بالفردية وبدأت تشكل طبيعة الحداثة ضمن السياق الذي كان قاهرا لكل السياقات التاريخية. [٣]

٣- ريادة الاساليب الفردية

بداية القرن العشرين كانت كفيلة بتشكيل الحداثة وفق صورتها التي غادرت باتجاه خلق فنون القرن العشرين، فبيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣ هو من بين الرسامين الرواد الذين تعاملوا مع مصطلح "فوق الواقع" ولذلك فقد تعامل مع البيئة على اساس استيعاب الاشكال، فينتج من تلامسها في مخيلة الفنان وما يتبع ذلك من اعطاء قوة تقوم بنقل الواقع الى واقع اشد قوة وهو فوق الواقع وكل ذلك ينتج اعادة رسم الاشكال التي تكون عادة ظاهرة وتحولها وفق الصياغات البصرية، (والعزم الواعي على اعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن

---

[١] حسن ، حسن محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ ، ص٢٠٧ .

انظر* http://www.artlex.com/ArtLex/f/fauvism.html

[٢] حسن ، حسن محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٣٣٥.

[٣] نفس المصدر ، ص٣٣٩.

بالرسم وفق مرجعية مادية كالبناء الهندسي الرياضي لتحقيق السيادة) . [٤] ان تكعيبية(بيكاسو) جاءت متزامنة مع ما جاء زميله "جورج براك ١٨٨٢-١٩٦٣" من رؤية وتحليل الاشياء واستنباطها من مضامينها الشكلية واعادة هيكلتها وفق نسق جديد مترابط لتشكيل ذاتية الرؤية الفنية والتي هي عادة قريبة من الهندسية، اطلق عليها النقاد "بالتكعيبية" اذ اخذ البحث عن الجوهر مع (بيكاسو) منحاً جديداً انحرف خطوة جديدة عن سابقيهم باتجاه التجريد وان اللوحة اصبحت عبارة عن ما يجول في نسق الفنان الخاص من اجل الوصول الى التاليف الذي يكون مبنياً وفقاً لتلك الرؤية المتطرفة باتجاه ذاتية الفنان الخاصة الكامنة في التفكير الثقافي لدى الفنان ، وكان للوحات (سيزان) الاثر الكبير في هذا التحول الذي احدثه (بيكاسو) التي استنبط من خلال النظر اليها تلك الخاصية الهندسية الكبيرة فكان تحويل السطوح الى اشكال هندسية ترتبط بشبكة جديدة التشكيل لتكشف عن جوهر الشكل من خلال هذه الشبكة الهندسية والفصح عن المعنى الكامن خلف الشكل ان النزعة المكعبية الرامية الى الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي وتعرية هذا الشكل ثم اعادة تنظيمه ، اما (بيكاسو) فأن دراسته التحليلية لأعمال (سيزان) وتأثره بالفن الزنجي اتاح له انتاج لوحة "انسات افنيون "* التي توصف اليوم بأنها اول لوحة تكعيبية ١٩٠٧، فقد اصر التكعيبيون على انطاق الشكل بلغته الخاصة بالرغم من تحطيمهم للشكل الطبيعي او تحريفه) [١].

التكعيبية كانت النقطة الحاسمة في الانفلات من سكة التراث الفني ورفع الفن وتغيير مساره من خلال وضعه على سكة جديدة تبتعد تسعين درجة عن سابقتها وتغيير مسار الفن فوق مساره الجديد "الحداثة"واستدعت التكعيبية نمطاً جديداً من التفكير والنظر الى الحياة فضلاً عن التقدم التقني واعطاء فيما بعد شكلاً للحياة يختلف عن السابق وكانت السبب في التشكيل الحديث لشكل الحياة سواء في المدن او الفنون التطبيقية او حتى على مستوى التحليل والتفكير وخلق ثقافة جديدة اعطت للعالم صورته الجديدة، ان لـ(بيكاسو) الاثر الكبير في هذه الثورة فالكثير من اعماله لم تكن تنال الاعجاب وبرر ذلك بأن فن الرسم لم يخلق لتزيين الغرف.

ان ندرة الفنان تكون بدرجة ندرة ابداعه فهو يعيش في زمانه ويرى ما لا يراه الاخرون من معاصريه وهو الاكثر فهما لما تحمله الحقيقة في الوقت الذي لا يرى الحقيقة سواه وهذا ينطبق على بيكاسو (الذي كان يرسم كل لوحة من لوحاته وكأنه يحاول اكتشاف فن التصوير من جديد) وعليه يعد فن هذه المرحلة هو الاشارة التي سعت الى التخلي عن الاقتراب من الواقع حتى لو كانت تشويهاً قصدياً للواقع وهذا ما جعل الفن يقوم على تشويه الاشكال لخلق عالم جديد لم تراه عين ، يكشف حقيقة غائبة بصريا لكنها التقت ذهنيا وجسدت من خلال لوحة في محاوله للكشف عن الحقيقة الكامنة خلف الاشكال غاية للوصول الى الجمال المثالي ولكن بصيغتهم الجديدة. وبالتالي فأن المعنى بالتأكيد هو معنى غير مطروق ومن ثم فأن الابداع الجديد في كل اشكاله الجديدة التي قطعت الوصل مع تاريخ الفن بصيغه عمدية . فبيكاسو بما حمل من انتاجه الفني من تجديد في تحولات الشكل ومرجعية التاريخ فالنقطة المفصلية التي اضافها بيكاسو كان لها قابلية مؤثرة لخلق الانحراف بالسياق التاريخي للفن ومؤسسا للشكل الجديد لصورة العصر والذي ميزته الحداثة فترى "جرتورد شتاين" ان الاشياء التي شاهدها بيكاسو كانت هي الاشياء التي لها حقيقتها في ذاتها، لا حقيقة الاشياء المرئية وانما حقيقة الاشياء الكامنة، فبيكاسو كان من بين الرسامين المعاصرين الذي رأى القرن العشرين وابصر حقيقته.

كانت محاولة (بيكاسو) لأقصاء المفاهيم القديمة في الفن وهذا الذي رأته "شتاين" ما هو الا ما حققته الومضة التي صدحت في ذهن بيكاسو فكان ان حدث تحول كل ما هو قائم واقامة شكلاً لم يكن معهودا في يوم من الايام وعبر التاريخ الفني. فأن الشيء الذي احسه سيزان – وحاول ان يراه غوغان لم يستطع احد ان يراه بشكله الذي يجسد حقيقة الحداثة الا من خلال رؤية بيكاسو الابداعية. ان من بين التعديلات والتغييرات التي

---

[٤] فراي ، ادوارد ، التكعيبيـــة ، نفس المصدر السابق ، ص١١٢.

* انظر http://www.allposters.com/-st/Fine-Art-Posters_c1013_.htm

[١] نيومايز، مصدر سابق ، ص ١٣٥-١٣٨.

اثرت في الصياغة التصويرية في هذا العصر كانت التكعيبية، فمن خلالها اتضح المفهوم بشيئية الرسم وهذا كفيلاً لفتح افاق اخرى في الفن الحديث واتساع رقعة العملية الفنية دخولا الى التجريد والذهاب ابعد من ذلك. وهذا ما لم يحققه سيزان من حلول واعية لمشكلات التمثيل التصويري. ومن هنا كانت النظرة لهذه المشكلة من قبل بيكاسو حيث اثار ما توصل اليه سيزان من دون وعي لكنه اصر على ان يجعل هذه العملية واعية كما ترى "شتاين" تمكنه من رؤية الحقيقة الموضوعية التي تخص العالم الجديد الذي كان بيكاسو سباقا في رفع اللثام عنها واعلانها للعالم وكان كل ذلك بعد عام ١٩٠٦[٣] فأنه كان قبل ذلك يعمل على اطراف الفن الحديث لكن "آنسات آفيون" وفن سيزان والنحت الزنجي والتمعن بفنون الشرق توصلا الى تلك الرؤية التلقائية في اظهار الاشكال المجسمة على سطح ذي بعدين جعل (هدف بيكاسو الدقة التحليلية في معالجة الموضوع والتي تسيرها عملية الجمع بين وجهات نظر متعددة)[٤] بالرغم من ان (براك) لا يقل شأنا عن(بيكاسو) لكن غزارة التجريب الفني كان فاتحا الطريق امام بيكاسو لجعله في صدارة الذين جازفوا في خلق انعطافة الفن الحديث رغم ذهاب البعض الى ان(براك) هو اول من سار في طريق التعكيبية وهذا ما يفسر لنا ان الريادة الجمالية ليست من خلال السبق الزمني بقدر حجم وفرادة الاثر الفني الذي يشكل مفصلا في حركة الفن يفرض انحرافا في السياقات التي تحكم الفن واشكاله، ومع ذلك فلا يستهان بتجربة براك لأنه ادرك المقاصد التي احتواها عمل (سيزان) ولذلك فأن التشظية هي الاداة الاكثر فاعلية للوصول الى الاشياء في حدود حقل الرسم من خلال تأسيس وسيلة الحركة وفضائها. وهذا كله كان انعكاسا للذاتية والفردية فكانوا سباقين للبحث عن المضمون الجوهري للأشياء والذهاب من خلال الفعل الثقافي للبعد البصري العام الى ابعد نقطة في الداخل (وعليه نجد الذاتية الفردية نفسها، بحكم من انها تحمل في داخلها مضمونا جوهريا، وجوهرية المضمون حبيسة هذه الفردية، فتبدو الذاتية الفردية مرتبطة بوجود معين).[٥] في تناهي المشروط بتوافق حي داخل الذات وهذا التناهي وهذه المشروطية وهذا التوافق هي من بنيات الشكل الريادي. وبعد ذلك اخذت تجارب الفنانين بالاتساع وهذا "فرناند ليجيه" الذي اولع بالاشكال الميكانيكية والآلات –وكذلك ديلوني واسلوبهما اللوني والاخراجي والتقني حيث استطاعا معاً مثل بيكاسو وبراك ان يوسعا لغة الرسم ايضا)[(١)] اذن فأن لغة الرسم لها القابلية على التوسع من خلال توالي الاضافات الابداعية وخلق انعطافات دائمية في مسيرة الفن سواء كانت انعطافات كبيرة او حتى اضافات بسيطة في الفن ولكنها مؤثرة من خلال تأثر الاخرين فلوحة برج ايفيل ، "لديران" اظهرت شاعرية كبيرة فضلا عن الاسلوب الذي حققه كان متمايزا جدا وايضا ما حققته لوحته الشهيرة " الزمار ". وعليه جعل من مجموعة من الرسامين الذين سلكوا الطريق التي شقها بيكاسو وبراك يأخذون على عاتقهم بالتجريب لأيجاد اكثر السبل في هذه الحداثة المكتشفة للوصول الى تلك اللحظة التي تجعل من الحداثة انجازا تاريخيا بالفن الذي غير البنى التي شكلت صورة الفن عما كانت عليه (فتطور الرسم محكوم بتدوين مختلف اشكال التهديم "تاريخيا" تهديم الادراك وتهديم علمية فهم العالم. لذلك فمن اهم صور اثبات فن الرسم هو قتل التشخيصي)[٢]

وهذا التشخيص الذي فرض نفسه على الفن لحقب طويلة كان العقبة الحقيقية في طريق ولادة الفن الحديث، فحركة الريادات بدأت بالاندفاع لحظة التوصل الى مفترق الطرق الذي جعل من التشخيص والمنظور يذهبون في اتجاه بينما قادة الرواد الفن في الاتجاه الاخر وعليه (فان رواد الفن المعاصر هم اول من حاول

---

[٣] انظر ،شتاين ، جيرورد ، بيكاسو ، ترجمة ياسين طه حافظ ، دار المامون ، بغداد ، ١٩٧٤

[٤] باونس، مصدر سابق ، ص ١٧١.

[٥] هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٨، ص ٩٧.

[١] باونس، مصدر سابق ، ص ١٧٨.

[٢] التريكي، مصدر سابق ، ص ٩٧.

تجاوز موجبات الموضوع والمنظور وسواهما ولقد مهدت الانطباعية الطريق الى مثل هذا التجاوز)[١٠]. وقبل ذلك هناك تيار كان يسير موازيا للتكعيبية الا وهو التعبيرية في المانيا وكان من رواد هذه المدرسة هو "اميل نولدة" وسلسلة لوحاته المنفذة بين عامي (١٩٠٩- ١٩١٢) تعادل الرؤية البدائية وهذه طريقة بدائية في رسم ايضا، وهو احد مؤسسي (جماعة الجسر عام ١٩٠٧) والتي قادها "كيرشنر" والتي تشكل نقل الفن الالماني نحو العالمية وكل هذا كان متأثراً باسلوب (كوكان) و(فان كوخ) ومن ثم (ماتيس) و(ديران) فاعتمدوا اسلوباً مبنياً على اساس من الذاتية والعبثية التي ميزتهم عن الوحوشيون فاللوحة التي رسمها كيرشنر مع نموذجه فيها احساس عاطفي لم تظهر مثلها عند (ماتيس) والظاهرة الاخرى هي "الفارس الازرق) بقيادة "فاسيلي كاندنسكي ١٨٦٦- ١٩٤٤" و(فرانز مارك) ، لم تبنَ رغبة هذه الجماعة على وحدة الاسلوب لكنهم كانوا مقتنعين بضرورة الذهاب بالفن باتجاه روحاني فكانت لوحة مارك "مصير الحيوانات" متفردة في استخدام المكتشفات الجديدة للمستقبلية والتكعيبية، ومن الذين رفد ايضا هذا الاتجاه في المانيا وكان مؤثرا جدا مما حدا بالكثيرين من ان يلتفوا حوله ضمن ما يعرف بجماعة التعبيرية هو "ادغار مونش" الذي شكل مع " نولده" ريادة التعبيرية الالمانية في وسط اوربا وكان لهم الفضل في ايقاف الحكر الفرنسي وجعل الفن الحديث اكثر انتشارا وعالمية وكان الاسلوب التعبيري لهؤلاء التعبيرين هو طغيان الانفعال الداخلي (فالاهتمام بالرؤية الفنية اكثر من خلال التشبيه واختراق الظاهر من اجل كشف مايشعر به التعبيري انه جوهر الاشياء)[٤] الى درجة انه يطفو على اللوحة حتى يشكل تأثيرا في المتلقي وعليه فأن (مونش)من الرسامين الذين تركوا اثراً بالغاً في الفن الاسكندنافي من خلال اسلوبه فضلاً عن الدخول الى روح الاشياء كما يرى البعض في اسلوب فرانز مارك فضلا عن بول كلي احد اهم الفرسان الزرق اذ كان فنه كثير الشبه بالفن الياباني او الفنون البدائية او رسوم الاطفال والمجانين ويعد من الاسماء اللامعة في حركة الفن الحديث من خلال قدراته المتمايزة ورؤيته الفريدة. وهذا ما جعل من اسلوب "بول كلي" ان يترك اثرا مهما في مسيرة الفن الحديث وكان الانفتاح على الكثير من العوالم التي كانت تعد ضربا من الخيال في الجنوح نحوها كعالم الطفولة او الجنون وهذا ما مزج في رؤياه الطبيعية الفطرية المدعومة بلغة لونيه وتقنية عالية الحداثة، صحيح ان نولده هو مؤسس التعبيرية لكن "كلي" [*] هو ابوها وراعيها حقا لما وضع من اسس تربعت في نقطة الزمته التاريخ على التمفصل في اثر ما تركه(بيكاسو) وبراك وماتيس وكان لتماثلاته التي عبرت جدار التماثل ذاهبا نحو عالم الاختزال وتجريد الاشكال (فبول كلي مع ان الاشكال التي جسدها في لوحاته ما تزال تبقي على عناصر تمثلية، الا ان منحاها العام يبقى تجريديا)[٥] وهذا ما اعطى لاسلوب "كلي" تلك الروحية المميزة من خلال طبيعتها التماثلية الممزوجة بالفطرة التي تثير عاطفة حتمية باتجاه الشعور البسيط والطفولي، وهذا الفنان نراه يتكرر ذكره في مجموعة من المدارس الفنية وذلك يعود لتحولاته الاسلوبية التي تمتاز بالندرة والتفرد والتحول في افكاره وتعدد رؤياه كونه دئوبا ومجربا بلا هوادة كما هو بيكاسو. ولكنه اتخذ اكثر من اسلوب وامتهن اكثر من مدرسة وقفز بفنه فوق عدة حركات فنية مما اعطاه بصمة واضحة ومؤثرة وريادة في فنون القرن العشرين.[٦]

اما لوحات (بوتشوني) تعد اولى اللوحات المستقبلية' فكانت المدارس والرؤى الفنية تتوالد بسرعة وبشكل متزامن وان هذه الحقبة هي التي شكلت الحركات التي بدأت تعطي الفن الحديث صفاته وشكله العالمي وعليه فأن الكثير من رواد الفن كان لهم الاثر في الكثير من النقاط المفصلية التي حدثت في مخطط تاريخ الفن

---

[١٠] سوريو، مصدر سابق ، ص ٢٨٥-٢٨٦.

[٤] اوهر ، هورست ، روائع التعبيرية الالمانية ، ترجمة فخري خليل ، ار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٩.

[*] http://www.postershop.com/Klee-Paul-p.html

[٥] اردلان، مصدر سابق ، ص ١١٥.

[٦] باونس ، مصدر سابق ، ص ١٨٠.

وبالتفاوت مع حجم الدرجة الابداعية وخلق التمفصلات والانحرافات فضلا عن التحولات التي طرأت على مسيرة الفن بصورة عامة والحداثة بصورة خاصة من خلال الظهور الواضح للاساليب الفردية التي بدأت تشكل صورة العصر، وهذه الاساليب بدعت كل منها نمطاً خاصاً بها له القدرة على دفع حركة الابداع بأتجاه معين لخلق حركة او مدرسة، وتعدد الاساليب الفردية هو الذي اعطى هذا الكم الهائل من الانتاج الفني المتنوع في عصر الحداثة، فاسلوب المستقبليين قام (بأنهم دعوا للتحرر من الاشكال الساكنة قائلين ان كل شيء يجري في حالة حركة، وحاولوا الثورة على المبادئ الكلاسيكية وخالفوا التكعيبين بأن قاموا بتقطيع اوصال الاشكال والتركيز عل جزء صغير منها واظهار الحيوية والديناميكية فيه وهو فتح الباب امام فكرة الصور السينمائية المتحركة ومن رواد هذا الاسلوب ايضا "بالا")[١١] حيث يفتح تحرر الخطوط في الرسم المعاصر والفضاء التصويري في المسارات الخلافية لحركة الرسام ويعادل هذا التحرر عملية الابصار الملقى على العالم حتى يكون منصرفاً عن الغاية العملية للاشياء ويتحدى وضع الشكل وتنظيمه)[١٢].

ان كل الحركات التي بدأت في مطلع القرن العشرين كانت قائمة على مبدأ التجريد فكانت تتعامل مع الشكل في كل مرة على انه خاضع لسلطة التجريد وان التكعيبية والوحشية كانت اكثر الممهدات لولادة الفن التجريدي (ففي عام ١٩١٠ رسم "فايسلي كاندنيسكي" اولى لوحاته التجريدية لان الفن التجريدي يكون اما "التعبيرية التجريدية" او " التجريدية الهندسية" وكان رائداً للنزعة الاولى هو (كاندنسكي) ورائد النزعة الثانية هو (بيت موندريان) [١٣] وان ظهور الفن التجريدي ما هو الا محاولة ضد الطبيعة التي اخذت منحاً كبيراً 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 احدثوا تمفصلاً مهماً في الفن التي اتخذت اشكالاً تبتعد عما هو قديم فذهبوا لاستلهام الجوهر من خلال الشكل الهندسي، او الانسياق الى القالب الهندسي دون الاخذ 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).[١٤] 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 جديداً 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) 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)[١٥] والبدء بطرح الحس لدينا بصفات تعبيرية قد تصل الى ماتصل اليه الاشكال التي تعبر عنها بواسطة الموسيقى فالدرجة اللونية بدأت

---

[١١] سوريو، مصدر سابق ، ص ٢٩٣.

[١٢] التريكي، المصدر السابق، ص ١١٩.

[١٣] نيومايير، المصدر السابق ، ص ١٤٩.

[١٤] اردلان، المصدر السابق ، ص ١١٤.

[١٥] هويدي، يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٨٣.

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)[١٦].

لذلك فان (تاريخ الرسم يتجه من المشخص الى التجريد، ذلك هو تطوره وعليه تبقى اللوحة رغم انها مشبعة بالعوالم، حاضراً مطلقاً ينبثق منه ما هو مرئي للاحساسات، وعليه فأن دحض المشخص سيحدد مغامرة الرسم في صلب اشياء العالم وهذا ما كان يعمل عليه(كاندنسكي) في مراحله الأولى في صراعه من اجل الوصول بتجربته الى المنحى الذي يظهر ما هو كامن في دواخله (وبأعترافه ان الخلق الفني وتقويم العمل الفني ليسا عملية واعية اجمالا. فدافع الرسم عند الفنان يأتي من "حاجة داخلية" كما اسماها. فالفنان يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الاكثر عمقا من العالم المادي الذي نعرفه) فهو اي (كاندنسكي) يقوم كمن يلعب لعبة تفكيك العالم من خلال تقويض رموزه المرئية المتفق عليها ادراكيا واعادة طرحها من جديد. 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 الاشكال 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، فالفنان هنا يقدم عالماً غير محدد العوالم فهو يطرح تعبيرات جديدة بصورة صياغة للغة العالم المعاصر ولكن من دون حدود تذكر او قوانين متفق عليها، وعليه فأن فن الرسم ذهب ابعد من ان يكون بصرياً في تحول باتجاه فن الزمن قد يكون (كاندنسكي) او مبدعي التجريدية* عن قصد ووعي لكن الطريق الذي اكتشفه (كاندنسكي) كان كفيلاً لمرور الكثير من المبدعين والمكتشفين في خلق تمفصلات وانحرافات في حركة التجريد نفسه، وبالتالي في سياق الفن عامة.[١٧] ومن هذه المكتشفات كانت على يد "مالفيتش ١٨٧٨-١٩٣٥" ذو النزعة التجريدية الهندسية الذي اسماها"السوبرماتية" ويعني بها –اولوية 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 مفهوما مواكبا وطبيعة المجتمعات الحديثة والتي سيطرت على شكلها الطابع الصناعي وكان لهذا المذهب الاثر 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 ١٩١٥ اوضحت المدى الذي سارت به تجربته التي كانت اكثر رفضا للعالم المادي في تجربة كاندنسكي وبالتالي التحول في رؤية الاشكال كاد الكثير من التحولات الفنية في شكل الرؤية الحديثة حتى دخلت في صميم شكل العمارة وتخطيط المدن. فالهولندي "بيت 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

[١٦] لانجر، سوزان، مصدر سابق ، ص ٤٢.

* انظر http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstraction.html

[١٧] التريكي، مصدر سابق ، ص ٩٧-١٠٠.

موندريان. [٢] فقد كان يسعى الى الحقيقة من خلال اسلوبه التجريدي. والنظر الى الطبيعة لا على انها واقع الى العالم بشكل اختزالي يصل درجة من الرؤية التي تتشكل على انها اشكال من الطبيعة لكنها واقعة تحت تأثير التحليل الرياضي لصورة العالم وهذا كله يجسد من خلال العلاقات البنائية رياضيا. وهذا يمثل الاساس 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 الاشكال 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. [٣]

وتؤشر الباحثة 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 وابداع الاساليب الفردية، والذهاب الى اعمق نقطة في عالم الذات للوصول الى الاستقلالية في الفن وبدء حركة الاكتشافات على انها ضرورة العصر) لأنه اصبح كل ما هو متداول ليس بريادي وعليه فأن القرن العشرين هو بحق عصر انفجار الريادات والاساليب الفردية.

بالرغم مما عصفت به الحرب العالمية الاولى كان له وقع الصدمة في حياة البشر وخاصة الفنانين لذلك ولدت ما يعرف بالحركة الدادائية والتي اتت في اعقاب المستقبلية وهي رد فعل عما جرى في العالم من اثار الحرب العالمية الاولى حيث اصطلت الحرب الفنانين والادباء بلهيبها فتولاهم العبث واللامبالاة ورسموا الاشكال التي لا تعني شيئا. في حركة فنية متمردة على كل شيء في الحياة، ولدت هذه الحركة في زيورخ في مقهى عام ١٩١٦ على يد بعض الفنانين الشبان كرد فعل عما جالت به الحرب لكنها لم تدم طويلا وذلك لعبثيتها وان رواد هذه الحركة – ماكس ارنست – هانز آرب، وكانت لوحة "عارية تهبط السلم لـ"دوشامب"والتي تحسب على المستقبلية ايضاً فضلا عن لوحته الشهيرة " الموناليزا بشاربين " وهذه الحركة رغم عمرها القصير الا انها تركت اثراً كبيرا من خلال استخدام متعدد للفن في اغراض متنوعة فهذا "جورج كروس" الذي استخدم النقد الاجتماعي من خلال الفن وكذلك "اوتوديكس" الذي جسد موقفه اتجاه الحروب وفضاعتها . وهذا "هانز آرب" الذي كان مصرا على اقتحام الصدفة بقوانينها غير المدركة وجعلها جزءا من الفعل الابداعي، ومن الذين له الاثر الكبير واسلوب مؤثر في سياق حركة الفن الدادائي "ماكس ارنست"الذي كان اكثر مخاطبة للاوعي الاكثر شيوعا، والاقل وقوعا في شرك الهلوسات الخاصة ، ومن الحركات التي كان لها الاثر الكبير والبالغ في حركة الفن الحديث هي "السوريالية" فنجد في مقدمة "اندريه بريتون (لمعرض ماكس ارنست ١٩٢٠انها القدرة الرائعة للامساك بواقعين متباعدين على نحو متساو ومن غير الى مادون مجال تجربتنا لكي نستمد من تجاورها شرارة- حيث يطرح (بريتون) مفهومة ذي الانعطافة الفرويدية، الذي استثمره بروح من الخيال واللاعقلانية. ولفظة "سوريالية" اي فوق الواقع)[١٨].

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 "سيجموند

2))(http://www.productionmyarts.com/arts-en-profondeur/20e-

[٣] باونس، مصدر سابق ، ص ٢٠٣.

[١٨] فرانكلين، مصدر سابق ، ص ١٣١

فرويد". نجد السوريالية لها جذور نجدها في عالم فنانين قدامى مثل المصور "بوش ١٤٦٢-١٥١٦"و "بروجل ١٥٣٠-١٥٦٩" ويعد بحق رائدها وبشر بعودتها الايطالي"دي جيريكو ١٨٨٨-١٩٧٨". واول 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).[١٩] 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 حقا بل هم من اضافوا اليها شيئاً ولو بعد حين فهذا "بول كلي ١٨٧٩-١٩٤٠" الذي عده الكثيرين بجوكر القافلة السوريالية كان فنه مبتكراً ويطرح المشكلة ذاتها مثلما فعل(كاندنسكي) في محاولته لاخضاع الفن لقوانين الطبيعة منطلقاً دون ادراك مسبق من اقصى حالة بدائية ممكنة، ان اصراره على ان يكون الفن وسيلة الوصول الى الحقيقة العليا الاساس اهله بثبات لموقع وسط بين معسكري السوريالية والتجريدية، وان تقنية الشبه تلقائية واشاراته ورموزه المبتكرة قريبة مع الممارسات السوريالية اما "خوان ميرو ١٨٩٣-١٩٨٣" الذي شارك في المعرض السوريالي ١٩٢٥ اكثر سوريالية منهم جميعا، كما وصفه (بريتون) حيث انزوى الى عالم الطفل فكان اسلوبه استعادة للذاكرة ونصف حلم اما "سلفادور دالي ١٩٠٤ - ١٩٨٩"الذي طور السوريالية بحسابية اكثر من كونها عاطفية خلاقة بافتراض حالة هستيرية وصياغة اوهام المختلين عقليا ولكن بوعي.[٣] ان ما جاءت به السوريالية كان كفيلا بأن تأخذ مكانة متمايزة في القرن العشرين كونها اجتازت كل الحالات السابقة التي كانت تحاول الوغول الى عالم اللاوعي ومحاولة الجنوح بالخيال. [٤] وهذا الانفصال كان سببا وراء خلق التنوع في الرؤى والوغول في الذاتية منطلقة من الكثير من المفاهيم التي جاءت بها الحركات الفنية في بداية القرن العشرين فهي احدى نتاجات الحرية في الفن التي جاهدت التكعيبية والتجريدية لولادتها، وهي من اكثر المدارس التي رفضت الرتابة لأن (العدو الحقيقي للجمالي هو الشيء الرتيب المبتذل) فهي بحث دائم عن خبايا العقل ومحاولة الغور في ظلمات اللاوعي وهذا ما فسح المجال امام ولادة اساليب ابتكارية كتلك التي اتى بها (كلي ،ميرو، دالي) وهذا الاخير رغم انه لا يعد مكتشف السوريالية فانه يعد من اهم روادها وذلك داخل مفصل السوريالية لما احدثه من تأثير حيث ابتدع "دالي" في نطاق الفن السوريالي نظريته الجديدة المسماة "البارانويا النقدية" وهي نوع من الهلوسة تبعث المصاب بنعمته على ان ينسب الى الاحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع الا في خياله وعالمه الباطن[٥]. وهذا النوع من الهوس في تفسير الظواهر هو الذي اتخذه (دالي) اساسا لاسلوب محكم في التعبير الفني وهذا ما اعطاه تميزا اسلوبيا غاية في الذاتية في رؤية العالم وحقيقة الواقع المنطلق من عوالم لم يطرقها الا هؤلاء القلة من المبدعين الذين يحملون صفات المكتشف الاول، وبالتالي فأن تلك الاساليب الفردية تكون وليدة الريادة والحركة الريادية يجب ان تظهر من خلال ولادة اساليب لها طابع التفرد في الفن فـ(ماكس ارنست) من السورياليين المتمايزين والذي اتي باسلوبه المتمايز (الفروتاج)* Forratage والدخول في منطقة (الكولاج) ايضا وهو متنوع

---

[٢] المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٧٦.

[٣] انظر: باونس، مصدر سابق ، ص ٢٣٩-٢٤٥.

[٤] ريد، هربت : حاضر الفن، ص ٩٦.

[٥] ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة ، ١٩٦٣، ص ٧٣.

* Forratage: اسلوب فني ابتدعه ماكس ارنست، تأثيرات ملمسيه بوضع قطعة من الورق فوق سطح ملمس مناسب مثل الخشب المعرق وبحكةباستخدام قلم الرصاص او

الاساليب، ان الفكرة التي ساهمت في اسناد دور ريادي لهؤلاء المبدعين هو ذلك العنصر الذي طبع مسحته على جبين السوريالية الا هو "التغريب" وهو الذي يمكن من مشاهدة عوالم وفق رؤية جديدة من خلال المزيج بين العوالم ونقل الكائنات من عالمها الخاص الى عالم اخر اكثر غربة عنها لخلق تلك الرؤية والقضاء على كل ما هو مبني وفق تصور طبيعي [٥] واضيف الرسام الفنان "هنري روسو" الى قائمة المبشرين بالسوريالية اسوة بـ(شاجال ، دي كيريكو) ويعود الفضل الى كل الذين سألوا اسئلة محيرة وساذجة وبليدة وهناك (عالم اخر تعكسه اعمال "ميرو" الذي وجدت فيه السوريالية نقطة انطلاق اشتقاقية وهو من وضع فهرس لا ينضب من الارشادات انطلاقا من الواقع) وهو يعد من الذين غزوا السوريالية بأسلوبية خاصة كانت فيما بعد من النقاط التي عجلت بولادة السوريالية عام ١٩٢٤ واصبح احد اهم الظواهر السوريالية كما حصل مع (سلفادور دالي) وكانت هذه عوامل لمفتاح السر الى مختلف الابداعات التي اولدت الحركات الحديثة. [٢٠]

ان الريادة اوالتحولات التي طرأت على مسارات الفن وتمفصلاته(لم تعد تشكل تغييرات جوهرية اذ اخذ الفن بتحديد صورة الفن المعاصر وباتت العملية التجريبية اهم سمات الفن المعاصر) في هذه المرحلة وان نقاط الابداع الريادية اخذت تنحصر وتتفرع بشكل عنكبوتي من قلب تلك الحركة التي تمركزت في قلب دائرة الحداثة مكونة التأثير والتأثر . ان ابدع تلك الانحرافات في سياق الفن الجديد كانت نتيجة توجه الفن واغراقه يوما بعد يوم في ذاتية متفردة . [٢] وان لعنصر الحرية وتوفير الاجواء الحاضنة للفن الحديث الاثر الكبير في تفرعاته وغزارة انتاجه وسرعة تحولاته حتى تكاد تكون مجهرية بدرجة عالية فالتحول في الفن الحديث اخذ يدخل ضمن ان هذا التنوع كان نتيجة الاطر التجريبية والاختبارات الفنية لايجاد سبل جديدة في الخلق الفني وهذا ما اعتمدت عليه الرؤية الفنية في بداية القرن العشرين محققتا بعدا رياديا ضمن العملية الفنية. [٣] من ناحية الابداع والاكتشاف الفني وبلورة رؤية بحثت عن اسم لها ووضعت نفسها ضمن مسمى الحداثة.

ان الاسلوب الفني اصبح مع ما اصبح عليه فن الرسم يجسد طبيعة اسلوب التجربة ذاتها سواء كانت تحمل مفاهيم متأثرة بنتاجات سابقة وانحرفت عنها او انها شكلت نفسها بطريقة غاية في التفرد والذاتية فالربع الاول من القرن العشرين هو المرحلة التي حدثت فيه اهم الانجازات وان ما تبقى من القرن العشرين كان بحاجة الى استيعاب الابتكارات الحاصلة في الربع الاول منه كما يرى بعض منظري الفن، وتؤيد الباحثة هذه الفكرة لأن رؤية الفنانين الجديدة هي من مكنتهم من استمرار وجودهم الفني ومن ثم ديمومة الفن لأنه عادة يكون في طبيعة الاشياء وبعد ذلك التوجه بمسيرة الفن نحو الحداثة. فنتاجات هذا القرن اقدحت روح العصر الذاتية التفرد مشكلة صورة العالم،لأن دائما هناك انحرافات في حركة الفن لكنها جميعا لم تخرج عن سياق الفن الحديث من خلال (الفنان الذي يبحث عن الوسائل الشكلية ليعبر عن الاشياء المهمة لديه ولا يستطيع ان يلجأ الى الاشكال والرموز والتركيبات التعبيرية نفسها التي استنفذت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط واستعمالاتها المتكررة، عليه ان يجد تركيبات جديدة للمفردات التشكيلية تملك تأثيراً جديداً ومباشراً اومرادفاً في الاهمية لما يريد قوله) [٤].

إصبع من الطباشير ينتقل الملمس إلى سطح الورق وهكذا يتمكن الفنان من إنتاج تأثيرات ملمسيه فنية غير تقليدية Smith , stan , the artist's manual , macdonald , London 1980 , p 26

[٥] نيومايير، مصدر سابق ، ص ١٨٩.

[٢٠] امهز، مصدر سابق ، ص ١٨٥.

[٢] نفس المصدر السابق ، ص١٨٧.

[٣] بيتر، فوكنر ، الحداثـــــة ، ترجمة سلمان العقيدي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد الرابع ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، ١٩٨٨ ، ص٥٣.

[٤] نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون ، بغداد، ١٩٨٧، ط١، ص ٢٣٢.

وترى الباحثة ان مايترتب عليه بان يكون الرائد هو التأثر الذي يناضل من اجل استقلال ذاته التي خضعت وقتا طويلا لمجريات التاريخ ومفاهيمه وآن الاوان لكي يحقق ذاته من خلال التمرد على الشكل وفك قيود التاريخ والابتعاد عن كل ما هو مألوف.

فاللامحدودية وتلك النظرة الغير محددة للمستقبل ستمكن الخلق الابداعي من ان يخترق كل البديهيات والبحث عن مبتغاه الذي شكل من خلاله صورته المستقلة وتعطي شكل ذاتيته من خلال تلك الانبثاقات التي تشكلت نتيجة الابتعاد والانقطاع عن الواقع او المألوف في محاولة للكشف عن المعنى (فالعمل الفني ما هو الا تعبير عن معنى، او انفعال او أثارة حسية من الفنان باتجاه العالم الخارجي. وان قيمة العمل الفني المعاصر لا تقاس بموضوعه. وانما بما يستثيره من انفعالات جمالية)[٥] فالفن الحديث يذهب الى اللاموضوعية في اكثر الاحيان ليجعل من نفسه مجهداً دقيقاً للكشف عن الاطر الجمالية النابعة من الحسن بحيث ينتقل الفن بأسره لأن يصبح حواسياً من خلال ما هو بصري، فالثورة التي احدثتها في الشكل ما هي الا محاولة للقضاء على كل ما هو مشخص، فدرجة الابتعاد عن التشخيصي هي التي تحدد الشكل المعاصر الذي تخلقه الرؤية المستقلة ذاتيا لتحقيق ماهية الفن الحديث وتحدد المدى الذي تتمتع به تلك الذات ودرجة استقلالها هو ما يحدد درجة الاثر الذي تحققه في حركة الفن وحجم المفصل الريادي ومدى تأصله.[٦] ومما تقدم ترى الباحثة عن الاساليب الفنية التقنية التي امتهنها الفنان الحديث هي من اخذت على عاتقه تلك البنى والايقونات التاريخية، فذهبت التجربة الريادية ابعد مما كانت قد ذهبت اليه اول الامر في جعل الموضوع التقني يؤسس لما هو رؤية فنية.

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فنية التي يمكن الخروج بها والتي من شأنها أن تفيد إجراءات تحليل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددتها الباحثة وهي كالأتي :-

١) الريادة تحدث انعطافا او خلق سياق جديد ضمن حركة الفن في الحقل الجمالي وهو ما ترصده في حركة الفن عموديا او افقيا تاريخيا وجغرافيا.ولكي تصبح ريادة جمالية يجب ان تكون ابداعية تحدث تمفصلاً في السياق العام للفن وميزتها الاكثر اهمية الذاتية .وهذا ما يميزها عن الريادة التاريخية.

٢) الريادة لا بد من ان تفرض تأثيرا في التجارب اللاحقة كي تصبح ريادة وحجمها من حجم التأثير الذي تتركه فيما بعد .

٣) تتنوع الريادة بين ريادة "خلاقة " متفردة او ريادة هجينة وتكون درجات الريادة بحجم الانتقالات ما بين النقية والهجينة فالأولى تخلق مفصلا تحولياً عبر التاريخ يغير حركة المعرفة والثانية تخلق تمفصلات جانبية داخل المفصل الذي تأتي به الريادة الخلاقة

٤) يعتبراكتشاف وتطبيق علم المنظور احد ابرز اشكال ظهور مفهوم الريادة في الرسم منطلقاً من الذاتية الفردية.

٥) طبيعة المرجع يحدد شكل الريادة وانماطها والمدى الريادي يحدد اينما يصل تأثير الريادة والزمن الريادي هو الذي تتطلبه الريادة لخلق تأثيرها.

٦) تحدد الريادة هوية الفن فردية او محلية او عالمية من خلال تنوعاتها التي تعطي شكل الريادة كالريادة التأسيسية او التنقيبية او الاستكشافية او التقنية.

٧) ان شكل الريادة الحديثة اقترن وريادة الاساليب الفردية حيث مارست قطيعة مع التأثيرات الحقبية التاريخية والتعامل مع المنجز من زاوية حداثة القرن العشرين وعليه فأن الاسلوب من عوامل قيام الريادة.(بيكاسو ،كاندنسكي ،موندريان،مالفيتش،دوشامب....)

---

[٥] البسيوني، د. محمود، الفن الحديث – رجاله – مدارسه- اثاره التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢٠-٤٠.

[٦] ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، ص ٤٤، و ص ٤٩.

٨) شكل الريادة يأتي من خلال نمط الاستعارة والتي تحدد شكل التحول الذي يكون مسؤولا عن الانعطاف في النسق الفني وبالتالي يحدد صيغة التمفصل الذي تحدثه الريادة.
٩) حركة الريادة الجمالية العالمية الحديثة خلقت تاثيرها من خلال مجموعة من الرواد تفاوتوا في خلق مفاصل الحداثة مثل مانيه وفان كوخ وسيزان وغوغان وماتيس وبيكاسو وكاندنسكي وموندريان ومالفيتش وان اهم مفاصل الحداثة جاءت في اعقاب سيزان وبيكاسو وكاندنسكي.
١٠) التحول من المشخص الى التجريد كانت الانعطافة الاكثر ريادية لأن ذلك المشخص هو من حدد مغامرة الرسم في الفن الحديث. ومن المساهمين في خلق هذا التحول "مالفيتش" فضلا عن موندريان واوتوديكس وكلي.
١١) تعد المدارس الفنية العالمية بتسلسلاتها المعرفية (الانطباعية ، مابعد الانطباعية ، الرمزية ، النابية ، الوحشية ، التعبيرية ، التكعيبية ، المستقبلية ، الدادائية ، السوريالية ، الميتافيزيقية ، التجريدية ، التعبيرية التجريدية ، البوب ارت ، الاوب ارت ، الفن المفاهيمي ، الحافة الصلبة ...) من المفاصل التي خلقت تأثيرا واضحا في فنون القرن العشرين لأنها مثلت انفجار الخيال البشري في احداث صورة العالم من مناطق كان الوصول اليها غير مألوفاً كماعند كلي ودالي..
١٢) ان كل الحركات التي بدأت في مطلع القرن العشرين كانت قائمة على مبدأ التجريد فكانت تتعامل مع الشكل في كل مرة على انه خاضع لسلطة التجريد، كما ان التحول المنهجي والاكاديمي بظهور المؤسسة الفنية من المؤشرات المهمة التي ساهمت في اتساع دائرة المرجعيات التي غذت حركة الريادة الجمالية في اوروبا.
١٣) الذاتية من دواعي العملية الريادية في الفن وان عملية انتقالها الى ريادة جماعية اصبحت ضمن النمط الذي عكفت على تمفصله الريادة.
١٤) الحداثة هي عالم الابتكارات والانحرافات الفردية وهي تجسيد للتنوع الريادي المؤثر في توسيع وتشابك السياقات داخل الفن.
١٥) التجربة الريادية التي تأثرت بما قبلها من ريادات ما هي الا تأكيد لتلك الريادات السابقة وتثبيت انساقها.

الفصل الثالث / أجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث:

اطلعت الباحثة على المنشور والمتيسر من المصورات الخاصة بفن الرسم الحديث والمتعلقة بتجمع البحث والمحددة في موضوعة الريادة الجمالية في الرسم الحديث ، ونظراً لكثرة أعداد المجتمع وعدم إمكانية حصره احصائياً فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوفرة في المصادر (كتب ، أقراص ليزرية ، موسوعات) بما يغطي هدفي البحث .

ثانياً: عينة البحث:

لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة بتصنيف نماذج العينة حسب المدارس الفنية الحديثة وبما يتناسب مع حدود البحث وحسب المراحل الزمنية للمدارس الفنية الحديثة ، وبناءاً على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة من اللوحات بوصفها نماذج عينة البحث وبلغت (٨) لوحات اختيرت بطريقة قصدية بناءاً على المؤشرات التي توصلت اليها الباحثة من خلال الاطار النظري للبحث وصولاً الى النتائج والاستنتاجات فيما بعد ، وقد اختيرت العينة (اللوحات) وفقاً للمسوغات الآتية :

١) تمنح مفردات العينة الباحثة من تقصي الريادة الجمالية في الرسم الحديث من جوانب متعددة فكرياً وجمالياً وادائياً .
٢) ان تكون العينة معرفة تاريخياً وتمثل التجربة الاصلية للفنان وبما يمكنه الاستناد اليها في ايضاح مستوى ونوع الريادة من خلال التجربة التي تقوم عليها اللوحة المصورة.
٣) ان تكون العينة دليلاً على التنوع في طبيعة المرجع الذي يغذي التجربة وغاية لتحديد النسق الذي سلكته الريادة بعد احداث تمفصلاً في سياق الفن من خلال اختبار نماذج العينة وفقا للمقاييس التي حددت بمؤشرات الاطار النظري.

٤) شهرة اللوحات عالمياً ودور منفيذيها في بلورة وارساء الاسس النظرية والعلمية في مدارس الفن الحديث واثرها على اتجاهات الفن الحديث .

٥) تم أختيار النماذج لغرض تحقيق هدفي البحث الحالي استناداً إلى أراء مجموعة من الخبراء (*) بغية التأكد من صلاحيتها و ملائمتها لهدفي البحث وتكون العينة انموذجاً لصورة التجربة التي تتاسس فيما بعد على انها تجربة ريادية.

٦) ان تأسيس التجربة الريادية يكون تبعا لحجم الخصائص الجمالية التي يمكن العينة من العمل على تحديد حجم الريادة او شكل التمفصل. واذا لم تكن هي لوحة فريدة بذاتها تكون محملة بتأثيرات التجربة الريادية.

٧) ان للاسلوب المميز للفنان الرائد الاوروبي الاثر المهيمن في اختيار العينة فوفقها يتحدد شكل الريادة وصولا الى المعطى الجمالي الذي يخلق تأثيرا فيما بعد ويكشف في نفس الوقت الابداع وشكل التمفصل الذي تحدثه الريادة.

ثالثاً : منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج العينة.

رابعاً : أداة البحث :-

من أجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن الريادة الجمالية في الرسم الحديث من بيكاسو الى ماليفتش ، اعتمدت الباحثة المؤشرات المفاهيمية الفلسفية والجمالية التي توصلت إليها وانتهت بها ضمن سياق الإطار النظري للبحث وبآلية تعتمد المنهج التحليلي.

خامساً: تحليل نماذج العينة :

نموذج رقم (١)

اسم الفنان : بيكاسو
عنوان العمل : انسات افينون
الخامة أو المادة : زيت على كنفاس
القياسات : ٢،٣٣×٢،٤٤ سم.
سنة الإنتاج :١٩٠٧
العائدية : متحف الفن الحديث، نيويورك .
تحليل العمل:

يتكون هذا العمل الفني (انسات افينون) من خمسة نساء عاريات متجمعات حول (طبيعة جامدة) في مقدمة اللوحة ،والمعالجة الفنية لهذه النساء تذكر بمنحوتات الفن البدائي، اذ ادخل بيكاسو وجهاً جديداً في عمله الفني اثناء وجوده في (جوسل Gosol) في اسبانيا ،هذا الوجه التكعيبي يشير الى تأثر يكاسو بالنحت الافريقي والايبيري. اذ يصور الفنان موضوعاً حداثياً لنساء من اسبانيا فـــ(افينون Avignon) هو شارع مشهور في (الضوء الاحمر) في (برشلونة) .

وهذه اللوحة الفنية هي تسجيل لعمل متطور في طريقة من الرسم ذات الطابع الذهني المتغير والمتحول اكثر من اي تكوين فني مفكك ، فالاشكال تبدو للمتلقي منحلة ومشوشة ومتضاربة الاسلوب وغير منتهية ، انها تعبير عن صورة قلقة بعيدة عن المنظور التقليدي لها وجهة نظر ذاتية والوانها نشطة تظهر حركة الفرشاة السريعة للفنان ذات

(*) السادة الخبراء : -

١ - أ.د عارف وحيد ابراهيم فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

٢ - أ.د عاصم عبد الأمير الاعسم فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

٣- أ. د حامد عباس مخيف فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

الطابع الزخرفي تتناسب مع الشكل المتكامل فنياً . تتشكل الاشكال الخلفية بروزاً يمتد لمواصلة عمق الفضاء مع الاحتفاظ بعلاقات مغلقة من سطح تصويري متوحد ، اما التحطيم والتحوير فكان يشمل عمق الفضاء والشكل المثالي للنساء العاريات والتي بناها بيكاسو في خشونة وقسوة واضحتين ذات زوايا واشكال هندسية ، فاللوحة معالجة بطريقة تعطيها ذات ثلاثة ابعاد لكنها لاتريد ان تؤكد عليه بوصفه امتداداً للبعد الثالث الكلاسيكي ، فبعض هذه الاشكال تبدو نحتية في شكل قطع غليظة لفضاء متصلب والاخر يشبه شظايا الاجسام الشفافة ، ومع هذا تكون الاشكال وحدة نوعية والتي تبدو بدورها تشكل نوعاً من الاستمرارية والتكامل على السطح التصويري ، فكل شكل فردي بني عن طريق مبدأ هندسي عام .والذي تقوم قوانينه على تناسقات فنية ، وتشكل تكاملاً مع الخلفية (الفضاء) ، وفي هذا التأكيد على البعد الشكلي والتناغمات بين السطوح ، اذ لايوجد تمييز حاد بين الظل والضوء أذ تبدو هذه الاجسام مترابطة مع بعضها من الناحية الفنية . هذا التكوين للاشكال وعلاقته الفنية وبسبب التداخل بين السطوح والخطوط والالوان والتكسرات خلق تشوشاً عاماً لفضاء اللوحة .

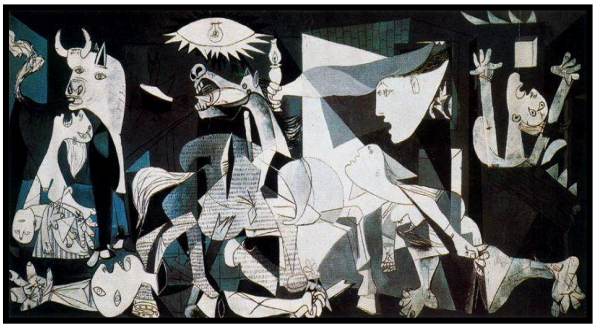
رسمت لوحة (انسات افينون) باسلوب رمزي تكعيبي ، وتميزت بمضهرها المنفصل عن الطبيعة ؛فهي تحمل نزعة تعبيرية تجريدية في الوقت نفسه ، ولم يصور (بيكاسو) مثل هذه المواضيع واقعياً بل كما يراها في ذهنه (خيالياً) في اشكالل ذات ثلاثة ابعاد وبعدين على السطح التصويري ، وضعت هذه الاجسام بصورة مجتمعة ورشاقة في التكوين كما وضعت الاشكال في طريقة بحيث تدور عين المشاهد على السطح وتضاعف التشكيا للطبيعة المعقدة التي بها تصور الاشياء من وجهة نظر تكعيبية ، اما ما يتعلق بالبنية اللونية فأنها بنيت للوصف اي عندما ينتهي الشكل يبدأ الاخر . اذ اعطت القوة واللون الخشن لـ (انسات افينون) الطريق للصورة التكعيبية المبكرة ، مع وجود اللون الاصفر المائل للحمرة والناعم مع درجات تتسم بالبرودة والهدوء بدلاً من الوردي المحبوب الذي طغى في الحقبة السابقة (الحقبة الوردية) فيما يعود حضور اللونين الازرق والاخضر في لوحة (بيكاسو) بوصفها تأثيرات للفنان (سيزان).

ويثير(بيكاسو) في لوحته الرائدة موقفاً لدى المشاهد (المتلقي) عن طريق الايحاءات والتأثيرات الشكلية البصرية التي تحاول تحقيقها من خلال التشويه وتحريف الشكل . فهذه اللوحة تعد نقطة الاتصال الجديد في العلاقة بين الفنان والمتلقي لا عن طريق الانسجام والتوافق الذي يتولد بين الاشياء الاعتيادية ، وانما عن طريق احداث صدمة في افق المتلقي والذوقي عند القارئ ، وهذا ماجرى من خلال المعالجة الاسلوبية الفريدة عند الفنان لانه يريد ان يحلق نوعاً من الريادة والتفرد في اسلوب فنه .

اما عملية التشويه / التحريف التي مارسها(بيكاسو) فتكرس خمسة اجساد عارية مجردة من لمسة انسانية واضحة ، بل تبدو واشبه بقطع زجاجية محطمة ووجوه جامدة لاحياة فيها بالمعنى الموضوعي لرؤيتنا فيما يحمل اثنان من دلالات لرعب وهلع يذكرنا بالرعب والهلع في الاقنعة الزنجية ونظرات ميتة تقف في عيون الشخصيتين المركزتين وتوحي بالعجز والمرض والانتظار والجمود . هذه الايحاءات التي تثيرها تشويهات (انسات افينون) فعيونهن والاقنعة الزنجية وطبق الفواكه الذي يحتل مقدمة اللوحة توصلنا الى مدلولات اجتماعية وتثير وضعاً سيكولوجياً كرد فعل وشعوراً لدى المشاهد (المتلقي) والشعور بالرفض للوضع الاجتماعي . واثبتت اشكال النساء العاريات التي تؤطر وتملأ الانشاء التصويري التغيير الحاسم للاتجاهات في ريادة فن (بيكاسو) الذي اراد فيه ان يحطم ويغير كل شئ (متوارث ، وتاريخي ، ومعتاد) بالكامل ، فثورته ضد أسطورة الجمال النسوي وطريق معلجته الرقيقة واضحة هنا ايضاً فعنده غير مهمة نسبياً ؛ أي انه لم يكن يعالج جسم المرأة كما كان يعبر بالخطوط والالوان والاشكال الشفافة والرقيقة ، فأصبح السطح التصويري عنده يشبه حقل زجاج مكسر . ولذلك سحب الخط وبني بهذه الطريقة (التصميمية ، التناغمية ، البنائية) في اللوحة الفنية . وحاول (بيكاسو) بطريقة معلجته الجديدة لمعظم الاشياء المألوفة من الجسم البشري ، ولم يهجر (بيكاسو) التجسيد التقليدي تماماً وانما بدأ منه بتجاوزه ؛ فالخطوط والالوان غير واضحة في علاقتها بالواقع الحسي والتي تعرض نساء عاريات في مواقع مختلفة التي ظهرت بعيدة عن الجمالية التقليدية التي كان (بيكاسو) يهدف الى خلق جمالية غير تقليدية من خلال الوجوه والاقنعة الكارتونية وتشويه الاجسام ، فهذه الوحدة هي التي تتجمع فيها وتنصهر افكار واشكال عدة .

حاول (بيكاسو) وضع مجتويات عاطفية كدلالات في هذه اللوحة أعطت شكلاً وأحساساً بألم الانسانية ومعاناتها والخوف والقلق التاريخي الوجودي لها فضلاً من كونها تمثل امتداداً عاطفياً وشكلياً للفن البدائي ؛ فكانت النساء ذات طابع تصميمي يدل على أكتشاف (بيكاسو) للأشكال الغريبة والمستمدة من المصادر الافريقية.

ومما تقدم كانت رؤية الفنان في هذا العمل تكعيبية ورمزية مع تحقيق نوع من التوازن في توزيع الوحدات الانشائية متناسقة مع المعالجة التشكيلية ذاتية متمثلة في الخطوط المعبرة عما يعبر عن الفنان والتي غلب عليها التسطيح . أما الجانب الموضوعي فكان يمثل تجسيداً للتراث الايبيري والافريقي مع وجود طبيعة جامدة وسط اللوحة فنجح (بيكاسو) في أظهار اللامرئي وذلك عن طريق وجهات النظر المتعددة ؛ ولذلك التقى المرئي واللامرئي فيها وتعامل (بيكاسو) مع ماهو في واقعه الذاتي ليس هو في الدافع الارجي الموضوعي بالرغم من وجود خفي له وسمح لان يكون عمله الفني التكعيبي عالماً رائداً جمالياً خاصاً للقراءة والمشاركة مع الاخر. وحققت لوحة(انسات افينون) ريادة جمالية في أعمال (بيكاسو) وفي تاريخ الفن الحديث .



نموذج رقم (٢)

اسم الفنان / بيكاسو

عنوان العمل / لوحة الجورنيكا

سنة الأنتاج / ١٩٣٧

الخامة أو المادة : زيت على كنفاس

قياس العمل / ٩٠×١٠٠

العائدية / متحف مدريد Museo Del Madrid Spain

تحليل العمل :

يتألف العمل في رسم (الجورينكا) [*] من مجموعة متداخلة من الاشكال اهمها (الحصان ، المصباح ، الضوء الكهربائي في الوسط ، والثور الى اليسار ، والمقاتل الساقط على الارض ، ونسوة مختلفات مشدوهات الاذهان ، واشارات لمباني في اللوحة) ، وقد اشار (بيكاسو) الى رموز واشارات مختلفة في عمله الرائع هذا : اذ ان شكل الحصان هو الذي يمثل الناس ، والثور الذي يمثل الهمجية والظلام .

ان موضوعة (الجورنيكا) تتعلق بالقيم الحضارية المرموقة في التقاليد الاوربية بوجه عام وفي اسبانيا بوجه خاص ؛ ثم يصعد (بيكاسو) من رمزية الرسم بما يوسع معناه فيما قد يتم التعبير عنه بمواصفات استعارية عامة كهذه تشمل الشعب الاسباني من جانب والوحوشية والظلام من جانب اخر، فالحصان يذكربالتضحية ، والمرأة مع الطفل بين ذراعيها في جزء اخر تذكر بالحزن والاسى في ذروتها ، فكل صورة منفصلة يمكن ان تقف بمفردها كتفصيل صارخ ذي القوة الخارقة، هذه االصور وضعت الواحدة مع الاخرى في علاقات بحيث لا تروي قصة ما فحسب بل تصور العلم السيكولوجي للعمل وللحداثة المؤلمة أيضاً.

تنفتح لوحة (الجورنيكا) على قراءات عدة لتمنح المتلقي فضاءً تأويلياً واسعاً مع انها تشئ بتناصات واضحة في معالجة الضوء والظلمة ، او الاشكال والارضية او الفضاء المختزل مع التراث الكلاسيكي ، وهذا مايظهر واضحاً في تركيبة العمل الفني وهي تتعلق بعمليات التكوين المعقدة والاستعارات المختلفة وطرق معاجتها في هذه اللوحة . فكانت وسيلة (بيكاسو) الرئيسية في تنظيم التكوين استعمال مثلث كبير قوي يحشر بداخله الهيئات الرئيسية وقاعدة هذا المثلث تتطابق قاعدته مع قماش اللوحة (الكانفاس) ، وهذا المثلث يبدأبخطين من رأس المقاتل في اليسار وقدمي المرأة الراكضة في اليمين ليرتفعان بوضوح ليصلان الى قمة مركزية على مافوق المصباح تقريباً ، هذا المثلث المتساوي الاضلاع يعود الى الاشكال المثلثية (الجملونية) فوق البناء المعماري الكلاسيكي والذي يحمل اشكال(الريليف) بين اللوحة النحتية الاغريقية التي تتالف من قطع طويلة مثلثة تبنى فوق الاعمدة علاى كلا الجانبين ، والنحت المحصور بين اضلاع المثلث المعماري ويمثل المعماري يمثل الاساطير والمعتقدات البطولية . وبعض هذا المحتوى له مايعادله ويماثله في (الجورنيكا) اذ يوجد مقاتلاً ذو رمح وحصان ونسوة قويات متنوعات ، وهذا التكوين الفني في هذه اللوحة يقرأ من اليمين الى اليسار وبالعكس [١].

[*] قرر الكونغرس الامريكي في نيسان (١٩٧٨م) بعودة لوحة الفنان (بيكاسو) الى اسبانيا ، اذ نقلت هذة اللوحة الى متحف (مدريد / اسبانيا) في صباح (١٠ / تشرين الاول / ١٩٨١م . ينظر الموقع الالكتروني www. Alsez,net

(١) روسكل ، مارك : معنى الفن ، ترجمة : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤، ص١ ٢٦- ٢٦٢.

تميزت هذه اللوحة الفنية التذكارية بتعبير سيكولوجي تجسده الصرخة المرسومة على الانسان والحيوان معاً هو دلالات الكارثة التي تحل على الارض وتصيب كل ماعليها ، فهناك توافق تعبيري بين صرخة الحصان الذي يمثل الشعب الاسباني وبين صرخة الجندي المقاتل الساقط ارضاً وفي يده سيف مكسور واليد الاخرى رسمت في وضع تعبيري عاطفي رمزي للالم والصمود ، هذه اليد جاءت ايضاً متوافقة مع قبضة اليد الاخرى للمقاتل نفسه رغم انكسار السيف ، اذ ان (بيكاسو) تعاطف وطنياً مع المقاتل الاسباني والشهيد الانساني الذي يدافع عن وطنه او قضيته من اجل الحرية .

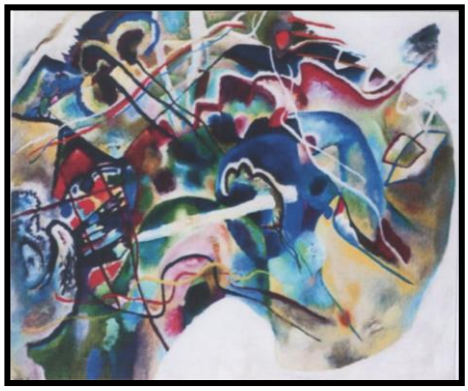
لقد وظف (بيكاسو) في هذا العمل الفني القوة الوجدانية والرمزية في رسوم الاشخاص ، كما ابتعد عن التكوين الفني ذي السطح الخشن وجعل المصباح والشمعة من جهة اليسار والجدار الابيض الخلفي للعمل الفني من جهة اليمين اي خلق توازناً ضوئياً لكلتا الجهتين من العمل الفني ، كما خلق تضاداً بين صرخة الالم المنبعثة من فم الحصان باتجاه الصرخة الوحشية للثور ، اضافة الى تضرع الايدي والوجوه البشرية الى السماء ، وهذا مايدل على تعاطفه القوي مع قضية الشعب الاسباني ومأساته بسبب الحرب والدمار من قبل (فرانكو) و(هتلر) . اما الفضاء فيبدو غير مستقر في هذا العمل الفني وذلك لوجود خطوط متنوعة باتجاه العمق والية من المنظور الكلاسيكي ، اذ تبدو الخطوط متقطعة وليست مستمرة في حركتها الفنية المعبرة للتعبير عن الحركة العنيفة لمشهد الحرب .

اما النظرية الابداعية التي اعتمد عليها او وظفها (بيكاسو) فهي النظرية الجشتالتية ، اي ادراسة علاقة الجزء بالكل من خلال الحذف والاضافة التي امتاز فيها الفنان (بيكاسو) ؛ على ان يتم ادراك العمل الفني ككل ، وهذا ماعكسته تخطيطات اللوحة العديدة في حركة بندولية من خلال الالكل للجزء ومن الجزء للكل ، فكانت الاصالة التي امتاز بها (بيكاسو) وسيلة للتعبير الفني لخلق رؤية مرئية للمشاهد .لذلك امتاز (بيكاسو) بمحاولته التجريبية من اجل الحصول على حركة تفاعلية ديالكتيكية بندولية كلية المنشأ والهدف ، وهذا مايؤكد على مايمتاز به الفنان الحديث وما بعد الحداثة من مرونة فنية في خلق الاشكال الفنية .

ان هذه اللوحة تصور مساخات فارغة تناثرت فوقها جثث القتلى واشلاؤهم الممزقة ، فكان لل شكل وظيفته الخاصة في اللوحة ، حيث نجد وظيفة المصباح المعلق في اعلى اللوحة هو تسليط الضوء المشوهة لتكثيف الاحساس بفضاعة الحرب وقساوتها ، اما شكل الثور الى اليسار فأستخدمه (بيكاسو) مجازياً للتعبير عن همجية المهاجمين زالملفت للنظر هو الشئ الذي تخلو منه اللوحة هو عدم وجود اثر لمرتكبي الجريمة ، فليس هناك طائرات او قنابل او ضوء او اعداء فبدلاً من ذلك فضل (بيكاسو) التركيز على الضحايا الذين سيفضحون بشاعة القوة التي قامت بتصفيتهم .

اما القتيل الملقى على ارضية اللوحة والطفل الذي يبدو انه يستغيث من هول مايرى او مايتوقع ان يكون يراه او راس الحصان ذو الفم المفتوحة ، راس المراة الباكية ، والثور ذو القدم الواحدة وهو في فزع؛ هذه الاشكال رسمت بلا ملامح وهذا مايدل على تفاعل الرمز مع الموضوع .

هذه اللوحة عكست البعد الذاتي العقلي والنفسي للفنان (بيكاسو) والبعد الاجتماعي العام الشامل فقد نجح (بيكاسو) في اضافة ذاته الفنية المختلفة في التعبير سواء في ادارته او قواعد التصميم فضلاً على تناوله الذهني باستخدام الرمز فاللوحة جاءت معبرة عن الخوف بصدق وللتعبير عن دواخل الانسان ومعبرة عن المقاومة الانسانية في توجهها كما ترتبط لوحة (الجورنيكا) بحدث تاريخي مهم في القرن العشرين ، فهي ذو مغزى تعبيري سياسي ؛ لهذا السبب تفاعل الفن مع السياسة لخلق ظروف تتناسب مع اخراج هذا العمل الفني فكانت اللوحة الفنية ذات طابع تذكاري تأريخي وتخلق ريادة جمالية تضاف وساماً فنياً للرائد الفنان (بيكاسو) الذي نجح في توزيع الوحدات على جميع جوانب اللوحة كما عالج (بيكاسو) موضوعه بشكل ذاتي ، وبرغم حسية او موضوعية الحدث والشخصيات ولأنه عبر عن معاناة الشعب الاسباني من الدمار والحرب وكانت خطوطها الهندسية متنوعةذات طابع قوي وعنيف عملت على شدة العمل وايصال دلالاته المختلفة وهذا مايميز ريادة (بيكاسو) الجمالية لهذا العمل .



نموذج رقم (٣)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي
عنوان العمل : الرسم على البياض
الخامة أو المادة : زيت على كنفاس
قياس العمل: ٧٨,٨٧٥ × ٥٥,٢٥ انج .
سنة الإنتاج : ١٩١٣
العائدية : متحف سولومون ر . كوكنهايم ، نيويورك .

تحليل العمل:

تتكون اللوحة من أشكال حرة من الخطوط وكتل لونية داكنة تتضاد في اتجاهاتها وأنواعها مكونة أواصر جمالية ، وعلى الأرضية البيضاء تجاورت عدّة ألوان كالأصفر ، والأحمر ، والأزرق ، والأخضر ، والوردي ، والبنفسجي ، والبرتقالي ، والأسود ، والبني ، والقهوائي ، فضلاً عن العلاقات اللونية التي تتفاوت في اتساعها وكثافتها ، موزعة على نحو تلقائي منفعل تعبيراً تجريدياً عن الضرورة الداخلية التي دعا (كاندنسكي) لتأصيلها بعد إعلانه القطيعة التامة مع الأشكال الطبيعية ودعوته الدائمة إلى التحرر من الشيء .

إن تحرر (كاندنسكي) من توظيف الأشكال الواقعية ، يأتي تجسيداً لموقفه الفلسفي الجمالي ، والذي يفسر تحول رؤيته للواقع المادي والنفسي ، فبعد أن كان يستهدف المرئي في مرحلته الواقعية ، تولّدت عنده ردّة فعل معاكسة نحو عد العالم المحيط به عتبة يمكن من خلالها القفز إلى اللامرئي ، الذي سيكون أكثر تماساً وقرباً من نداءات الذات الحرة وإرادتها المبرأة من الغاية ، لذا فإن تضمين اللوحة بأشكال وألوان متحررة تعبيرياً عن مفهوم النقاء الحسي ، إنما يأتي ضمن هدفه من الحرية في ضرب المعنى في الصميم ، من خلال الإلغاء التام لكل ماله علاقة مباشرة مع المرجعيات الموضوعية ، ذلك أن الفنان هنا حاول تجاوز محدودية الجزئي إلى المطلق الكلي بتعويم الأشكال وإقصاء نسق العلاقات التقليدية بين الشيء ومعناه لمحدوديته التي تتعارض كلياً ومفهوم التحرر والحرية مبدأً وشعاراً أعلى ، من شأنه التجريد بوصفه نزعة حداثية في الفن .

إن التعبير عن المشاعر الداخلية للفنان ، إذا ما قدر له أن يعبّر عن الروح ، وهذه الروح بوصفها ضرورة تدفع الذات كي تتطهر وتتخلص من قيود العالم الموضوعي وأشكاله المادية الواقعية – من خلال تجريد الفن من ماديته ، إذ إن الخطوط والأشكال هنا ، بغض النظر عن هندسيتها أو تجريديتها ، تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم بمقدورها أن تنتقل إلى المتلقي ، فلا تستثير حواسه وحسب ، بل تؤثر في روحه ، فيشارك الفنان في محاولة تكييف عواطفه عبر مسارين : مسار شعوري ، ومسار حدسي ، وإذا ما ذهبنا بمقولة الرمزيين من أن الإنسان في النهاية كائن رامز ، وأعمال الفن التي بصيغها هي أعمال رمزية ، فإن العلامات أو الإشارات التي تركتها أنامل الفنان الحديث بل وحتى أنامل فناني عصور متباينة ، ما هي إلاّ كتل شعورية دالة على رغبات يصعب على الإنسان الفكاك منها ، فهو ميّال بمدى من حريته وإرادته الحرة نحو اقتراح مثال جمالي يُرادف مفهوم التفرد والريادة ومعناها ، فإنه يسعى للتجديد ، ومن هذا المفهوم يحاول أن يخرج من نطاق عالم الحس ومعقوليته وثوابته نحو اكتشاف سلطات أخرى غير الحس ومنها العاطفة والشعور والحدس وما إلى ذلك من سلطات بديلة قابلة على توليد أمثلة جمالية تقف في موازاة ما تقدّمه فنون التشخيص . وبمعنى آخر إن تجريد الأشكال يوفّر للفنان فرصة إحلال سلطة محل أخرى ، وهكذا حلّ الخيال الحرّ هنا بديلاً عن الحسية أو الإحساس ، كما حلّ الرمز محل الأيقونة ، وحلّت الإشارة محل التشخيص . وإن الفكر الجمالي يتحقق عبر الشكل ليعود فكراً جمالياً متحققاً فيه . تمتَّع (كاندنسكي) بحرية الريادة الجمالية الكافية في التلاعب بالوسائل التصويرية ، إذ هشَّم الشكل المألوف التقليدي إلى منطقة جديدة في بنائية الشكل المحكوم بعلاقات الأشياء بوصفها عناصر مع بعضها البعض لا مع نظائرها الخارجية ، حتى أن الروح كـ(ضرورة) حلّت محل حضور الضرورة بشكلها القسري المتمثل بإرادة العالم المادي المتأتي بفعل الإحساسات المرتبطة به ، وهذا من ميزات الرؤية الذاتية المتحررة التي تتجاوز الرؤية التقليدية للعالم ، وفي الوقت نفسه ، تعطل العقل بوصفه سلطة تحدد صياغاتها المقبولة

منطقياً ، فآل كل ذلك إلى اتساع فضاء الحرية المتحقق في فضاء اللوحة ، والذي فتح الباب أمام الحضور الروحي المتمثل بالأشكال التلقائية والتوزيع الحر للألوان ، فيجد على الفور بدائله في الأشكال المطهرة والمجردة من أي مثيل لها في العالم الموضوعي ، والتي سرعان ما تجد في التكاثر والانتشار على سطح اللوحة وهكذا مزج (كاندنسكي)عبر مديات حريته الذاتية وإرادته المُتسامية ،بين الجوانب المفاهيمية والتطبيقية البنائية ، إذ تتجلى في هذا العمل طروحاته وأهدافه المُتطلعة إلى الريادة الجمالية عبر معالجات تصويرية عدّ من خلالها التطبيق البنائي انعكاساً لحركة الفكر

الحر إن الفنان مع هذا الفن أصبح يأخذ على عاتقه إيجاد حلول للعلاقات البنائية بطريقة تتحكم بها الذات الحرة وليست المقيدة ، والامتثال لحدوس أشد قوة تتوسم تراكمات الذات التخيلية والذهنية التي تحيل إلزامات الزمان والمكان والصياغات البنائية إلى فضاءات وتكوينات حرة تتيح للفنان امتدادات غير محددة للتلاعب بالأشكال تحقيقاً لما هو جوهري وخفي ذات دلالات مُطلقة .

نموذج رقم (٤)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي
عنوان العمل : دراسة تكوين
الخامة أو المادة : زيت على كنفاس
قياس العمل: ٧٨,٨٧٥ × ٥٥,٢٥ انج .
سنة الإنتاج : ١٩١٠
العائدية : متحف دوسلدورف - المانيا .

تحليل العمل:

لقد رسم الفنان كاندنسكي لوحات للطبيعة والريف ، وهذه اللوحة توحي بأنها منظر طبيعي لمنطقة جبلية ثلجية في أسلوب غريب المنهج ، فهو ليس انطباعياً ولا سريالياً بل هو موضوع تجريدي ، فقد ركّز الفنان في هذا المنظر على الخط ليفصل به بين الأشكال واستخدم اللون الأسود تحديداً لذلك .

ونرى كذلك كُتلتين من الجليد الأبيض يظهر من خلالهما قرص الشمس والطيور التي رسمها أيضاً باللون الأسود كما رسم ألوان الطيف الشمسي التي تظهر عند شروق الشمس في الصباح مع قطرات المطر ، ونلاحظ كذلك وجود شكل المَعين على يمين اللوحة والذي يبدو وكأنه منزل فوق تلك التلال ، وقد استخدم الفنان هنا الألوان الشفافة الحارة والباردة معاً .

ويبدو وكأن المنظر كتلة واحدة غير متجزئة ، فقد استعمل ذات الألوان للأرضية والسماء وهي الأزرق والأبيض والأحمر والأصفر وللطيف الشمسي واللون الأصفر لقرص الشمس ، ونلاحظ أن هناك تداخُلاً لونياً لنفس الألوان التي وضع منها لمسات للسماء لتُعطي شعوراً بالانسجام اللوني للّوحة ككل .

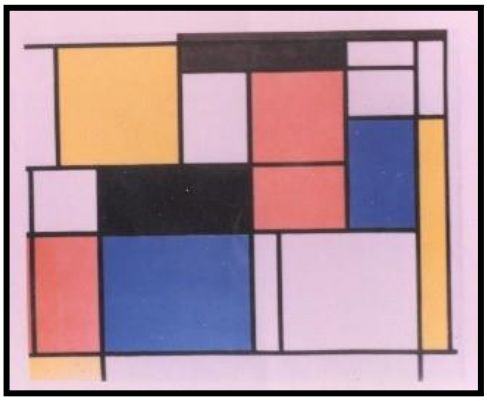
وقد حاول الفنان أن ينقُل فهمه للواقع من خلال تعبيره في أعماله الفنية ، وبرأيه أن الخطوط والأشكال بغض النظر عن هندستها أو تجريديتها تملك خصائص واضحة بمقدورها أن تنتقل إلى الناظر وأن باستطاعة الألوان أن تُثير حواس الإنسان وتؤثر في روحه .

لقد ركّز كاندنسكي على الخط المُلوّن في رسومه ، حيث يراه عنصراً مُحرَّراً بطاقته التعبيرية الخاصة عن المشاعر النفسية بتكوينات وانسجام دَقيقين .

وللخط واللون عنده وجودهما المُستقل فتتفرّق الخطوط لتخلق حركة ولتُطلق إيقاعات تتفاعل عبر السطح ، ويُعبّر اللون وحده عن الشكل ، ولم يعُد الشكل يُضاء من مصدر خارجي ، فالمناظر الطبيعية لدى الفنان تُضاء من اللون ذاته . ومن خلال عدّة قراءات مختلفة لهذه اللوحة ، نجد أن العلاقات الشكلية تتحرك بكيفية ديناميكية متحررة ، فالألوان الداكنة والفاتحة ، الحارّة والباردة ، واتجاهات الأشكال ومساحاتها ، تضادَّاتها وانسجامها ، كلها شكلت وحدة ونسقاً إيقاعياً ، شيّد من خلال الخطوط الممتدة بانسيابية ومرونة في مختلف الاتجاهات مع الألوان التي تواجه

الواحدة الأخرى ، مما جعلها تبدو كأنها أشكال تنطلق وتندفع في محاولة منها لبلوغ قمة ما أو كسر قيد ما ، إلاّ أن شفافية الألوان التي تنساب في ضوئها الخطوط فتخترقها حيناً ، وحيناً آخر تمتزج معها ، تكشف عن تنوع إيقاعي حرّ وفضاء حرّ ، كذلك تعمل على جذب خيال المتلقي ليصبح مشاركاً روحياً في الفعل الإبداعي وعملية التذوق الجمالي ، أما المتعة والسرور الناجم عن ترجمة وقراءة ما بين السطور ، فإنها متعة تقترب لتخاطب الروح أكثر من مخاطبتها للحس ، كما أن غرابتها وغموضها الذي يجعلها تقترب من مظاهر لأشكال هيولية لا تشبيهيَّة ، يخلق نوعاً من الإثارة ، لا بل عدداً من الإثارات ، إذ إن هذا الغموض يستدعيها للاقتراب من أشكال اللاوعي ، واللاوعي بدوره يقترب من مفهوم الخيال الحر ، وهذا الخيال هو الذي تُعبّر به الروح عن ضرورتها الداخلية التي يبحث عنها وفيها (كاندنسكي) ، بوصفها مرادفاً لمفهوم الحرية في الفن المُعبّر عنه روحياً ، وبوصفها معادلاً شكلياً لوجدان الذات وإرادتها الحرة في كسر الهوة أو الحاجز بينها وبين المتلقي .

وبشكل أكثر دقّة انتقل الفنان في خطوطه الرشيقة المُلوّنة على سطح يكاد يشمل اللون الأبيض الجزء الأكبر منه وبالتالي فقد فكّر كاندنسكي أن اللون الأبيض هو بمثابة الأرضية الصلبة وليس الشفافة الخالية من الخشونة ، فهاجس الأبيض لديه له القدرة في التعبير عن المساحة التي شغلتها تقنيات الألوان التي قد تكون منفردة في توهّجها إلاّ أن لها علاقات تؤمّن لنا موضوعاً متكاملاً له القدرة في توضيح المُدركات الشكلية التي أراد الفنان أن يقترب منها ، لذا فـ(كاندنسكي) أقصى المعنى ، وهذا الإقصاء بحد ذاته واحد من ملامح الحداثة والحرية في الفن ، لأنه عرف أن المعاني ليست من نسيج الخطاب الجمالي الحر ، كما أنها – أي المعاني – تستجلب من المرجعيات سواء كانت عقائدية أو حسية أو أسطورية وما إلى ذلك ، في حين أن الأشكال المحوّرة والمجرّدة هي من طبيعة العمل الفني ذاته ، إذ نحن هنا لا نستطيع أن نتصور الفعل الإبداعي دون علاقات ، ولكن يمكن أن نتصوره دون معنى ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، نجد أن (كاندنسكي) ينتقل هنا في لوحته وبأشكاله المُحوَّرة بشفافيَّة من الواقعية إلى الغنائية ، إذ إنه فهم أن الحرية في الفن لغة ، وهذه اللغة لا تحتاج إلى معنى ، فهي جميلة ومثيرة لأنها نابعة من الشعور الداخلي، مما قاده إلى الاستنتاج فيما بعد إلى الربط بين الرسم والموسيقى. لأنها تحمل قوامها الريادي الجمالي معها .



نموذج (٥)
اسم الفنان : بيت موندريان
عنوان العمل : / تكوين (٢)
الخامة والمادة: زيت علي قماش .
القياس : ٨٠ × ٦٠ سم .
تاريخ الإنتاج : ١٩٢١.
العائدية : متحف الفن الحديث

تحليل العمل:

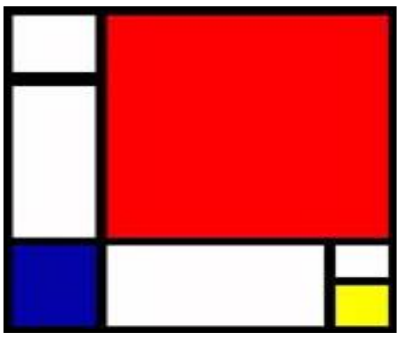
يتكون العمل من علاقات خطية هندسية مبنية على النسب واسس وتناقضات وتجانسات الالوان الصريحة الاساسية بالنسبة للخطوط والتي تكون بشكل مميز(الافقي والعمودي) والمتوازية بشكل يلفت الانظار ضمن تفحص العمل نرى وجود خطوط افقية عددها(٦) وخطوط عمودية عددها(٩). فكل الخطوط الموجودة بالعمل تدل على ان هنالك ايحاءات لونية ومادية وروحية في امتدادات الخطوط والتقائها كتضادات لونية متوازية للاضداد في تمثيل هيكلية العمل الفني،ان الخطوط الرأسية تتقاطع مع الافقية لتشكل مساحات هندسية منتظمة من مربعات ومستطيلات باحجام مختلفة ملأت بعض المساحات بالوان اساسية من(الاصفر،الاحمر،الازرق)كما هو معروف باسلوب الفنان باختياره لهذه الالوان مراعيا 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 الاشكال الافقية والعمودية بشكل نظامي،إذ رتب على وفق تشكيل رياضي،ولاسيما ان العمل يضم شبكة من الخطوط السوداء ضد فضاء(ابيض،احمر،ازرق،اصفر) نظم الفنان بشكل منتظم على القماش وموزعة بشكل مربعات ومستطيلات للالون الاساسية ذاتها دون مزج موزعة على سطح التصوير بشكل منتظم من الجهات الاربعة .

اتجاه(موندريان)مفتوح لتحقيق الصيغ العقلية المرتبطة بالحدس الكافي في العقل وتحويل تجربته الفنية لاشكال هندسية مكونة من الخطوط العمودية والافقية محققا جانبا روحيا وجدلا ما بين الاضداد والمتمثلة بالاختزالات الخطية،وارتباط بالديانات القديمة و العروضات الفيثاغورية التي اعتمدها للوصول وكشف المجال الكوني للاشكال وخلقه لعالم نقي نجده بالاختزالات للاشكال 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 الاشكال الهندسية والالوان بشكل مختزن اذ نشاهد عملية التحول للشكل اتخذت تقاطع الخطوط لخلق مساحات هندسية منتظمة وباحجام مختلفة فالفنان استعمل كامل الشكل الهندسي(مربع،مستطيل) فضلا عن تجزيئاته ومكوناته وخطوطه الافقية والعمودية.

إن الفنان مع هذا الفن أصبح يأخذ على عاتقه إيجاد حلول للعلاقات البنائية بطريقة تتحكم بها الذات الحرة وليست المقيدة ، والامتثال لحدوس أشد قوة تتوسم تراكمات الذات التخيلية والذهنية التي تحيل إلزامات الزمان والمكان والصياغات البنائية إلى فضاءات وتكوينات حرة تتيح للفنان امتدادات غير محددة للتلاعب بالأشكال تحقيقاً لما هو جوهري وخفي ذات دلالات مُطلقة لريادة جمالية .



نموذج (٦)
اسم العمل : تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق
اسم الفنان : بيت موندريان
المادة : زيت على كنفاس
القياس : ٤٨ × ٤٨ سم
تاريخ الإنتاج : ١٩٣٠
العائدية : مجموعة الفريد روث – زيورخ
تحليل العمل:

صوَّر (موندريان) في لوحته تكويناً هندسياً بألوان أساسية يمثل المربع الأحمر في الزاوية اليمنى العليا من العمل المساحة الأكبر ويجاوره مستطيلان مختلفا المساحة أبيضان من الجهة اليسرى ، أما الجزء الأسفل فقد قسم إلى أربعة أشكال ، الشكل الأول مربع بلون أزرق يتماس مع الأحمر عند الرأس ، والشكل الثاني مستطيل أبيض مجاور للمربع الأزرق ، ويقابله على الجهة اليمنى مربعان ، الأعلى أبيض اللون والأسفل أصفر اللون ، جميعها وزعت على المساحة التصويرية بالطريقة المنطقية التي عرفت بها رسومه ، اتزاناً وثباتاً مطلقاً ، فالإزاحات التي وضعها الفنان للمساحة اللونية المتباينة ، يحكمها تقابل مرسوم بحرية عقلية تقترب في طبيعتها من جمالية وسحر وسر الأعداد ومن الرياضيات وفلسفة (فيثاغورس) بما يعنى بتجانس المتعارضات ، والفنان من خلال حساباته التفصيلية لنقاء اللون (قيمةً ، ودرجةً ،

ومساحةً) ، وحّد التكوين وحدّده بالخطوط العريضة المستقيمة الأفقية والعمودية السوداء ، والتي شكلت فواصل للمسطحات .

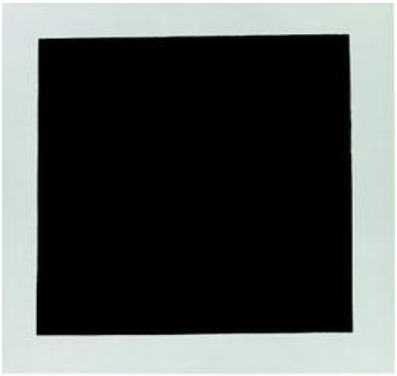
إن الحريةالتفرد والريادة عند (موندريان) تتمثل صورة الإيمان بالجمال المطلق للشكل المجرد ، مما يجعله قريباً جداً من طروحات (كانت) الجمالية وفي تأكيده على الحرية التي يصاحبها التزام وواجب من جانب ، وبتأكيده على الجانب العقلي ليس في مجال الحكم أو النقد ، وإنما في مجال ممارسة الحرية بوصفها فعلاً ، والحصيلة التي خرج منها هنا (موندريان) في إدراكه لحركة التطور الجمالي – خاصة التيارات التي سبقت التجريدية – أن اخضع الرسم لمنطلق الحرية الذاتية والضبط العقلي ، والتخلي عن المعنى لصالح الروح التي تبحث عن حقيقة الأشياء في الوجود وهو ما يتفق مع رؤيته للشكل المجرد والخالص .

تبدو تجربة (موندريان) في هذه اللوحة ، بحثاً عن حقائق جوهرية كامنة فيما وراء الأشكال ، والتي تتطلب تجاوز المرئي المتعاقد عليه في الطبيعة ، وهو ما يستدعي بدوره تفعيل دور ملكة الحدس والتأمل الصوفي لتعقب تلك الحقائق ، بما يمكّن الذات من تكوين تصورات مستمدة من تمثل العالم الموضوعي ، فدفع به إلى تجريد الأشياء من واقعيتها التي تمثّل جوهر بنية الطبيعة – وهذا ما أكد عليه (سيزان) – فأتاح له الانطلاق نحو الحرية التي أعانته على كسر قيد الحدود إلى اللامحدود ، وتجسّد ذلك من خلال الخطوط السوداء بثقلها تحاول العبور خارج إطار اللوحة والامتداد إلى ما لانهاية ، وهي صفة الخطوط المستقيمة التي غدت – أي الأشكال والخطوط الهندسية – قاعدة بناء أو خط شروع لتوكيد الحرية الذاتية التي تسخر الأشكال الهندسية بوصفها أرضية موضوعية متّزنة ونظامية نحو الجمال المحض المطلق ، توازي بانطلاقتها العقلية ، الموسيقى ذات الطبيعة الرياضية وصولاً إلى الروحي والمطلق ، وعليه فإن مفهوم الحرية لدى (موندريان) يقترن بالضرورة التي من شأنها النفاذ إلى حقيقة اللامرئي الخالص عبر تخطي النزعة المادية إلى ما ورائها .

تتجلّى تفرد الاسلوب عند (موندريان) في مبادئ أساسية يمكن تلخيصها بـ (الوحدة ، والثبات ، والتوازن ، والطهر الروحي) ، وهذه المبادئ مجتمعة طبقت بعقلانية في العلاقات البنائية بين الخط واللون ، فالألوان هي ألوان أساسية صافية ونقية ، تشكل عناصر بنائية تحوي السمات الجمالية المجردة ضمن سياق كينونتها وكذلك الخط ، الذي فصل بين الألوان فاتخذ من نفسه ولنفسه مسارات حرة الامتداد (عمودية وأفقية ، التماس والتقاطع) مع التأكيد ما للخطوط المستقيمة السوداء في اتجاهاتها وتقاطعاتها من تأثير على الرؤية البصرية .

وإذا كانت هناك ثمَّة رمزية في ألوانه هذه ، فإنها تُحيلنا إلى عدّة قراءات تأويلية ، فمنها ما يتعلق بأصل الأشياء كاللون الأحمر الذي يفسر بلون الشمس ، والأزرق لون المحيط المائي أو زرقة السماء ، والأصفر لون الأرض ، أو حتى الخط الأسود ، الذي اتخذ لنفسه مساحة عريضة ، فتحول إلى مستطيلات طولية تخترق إطارها المحدود ، في شروعها نحو التحرر من مظاهر الفساد الذي يصيب الأشياء بفعل حركة الزمن والتغير ونسبية الجمال للأشياء ، لذا كان سبيله الأساس هو الاعتماد على عناصر كونية لها سمة الوحدة والثبات والانسجام والإطلاق والانعتاق من المظاهر المادية ، وتدفع الخطاب باتجاه معرفة الحقائق الكلية .

لعب الخط المتعامد دوراً جوهرياً في تفسير العلاقة بين ما هو أرضي وسماوي ، حسّي ومُطلق ، نسبي وثابت . ومن هذه الثنائيات ، يلمّح (موندريان) إلى الحقائق التي يمكن أن نأتي بها من خلال الربط بين أنظمة الرسم والهندسة ، وهو تحالف يسهم في جعل بنية التراكيب أكثر صلابةً ، وهي تتجه في مخاطبنا بمزيد من الشعور بالتفرد التي تُرادف المُطلق عند الفنان . وكلي ، وبالاعتماد على إمكانية تجريد الأشياء وتحويلها إلى جمال ممتد في الزمان.



نموذج (٧)
اسم الفنان : كاسيمير مالفيتش
عنوان العمل: مربع اسود على خلفية بيضاء
الخامة والمادة: زيت علي خشب.
القياس : (١٠٩ × ١٠٩) سم
تاريخ الإنتاج : ١٩١٣
العائدية : متحف دوسلدوف – المانيا.

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 بافكار (كاندينسكي) حول التجريد لكنه شكّل انزياحاً مضافاً عن ضرورات التمثيل فهو ليس مجرد مربع فارغ بل هو احساس عالٍ باللاموضوعية وسمّى هذا الاسلوب بـ(التفوقية) ويعرف بانه سيادة او سمو الاحاسيس البحتة في الفن (الفن الخلاق).

فاللون الاسود 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 للالوان كان مستقرا بينما مفهومه للشكل كان ديناميكيا على العكس من اعمال (موندريان).

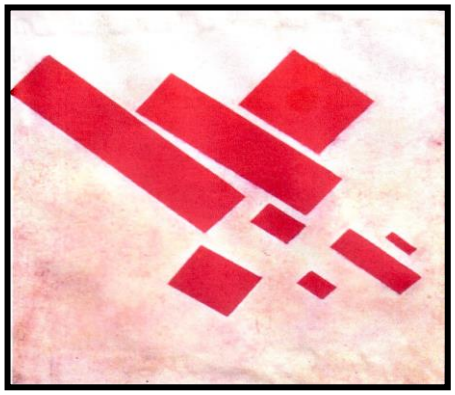
انطلق الفنان من خلال الشكل الهندسي الخالص لايجاد حل لمشكلة الفضاء والشكل،منطلق بمبادئه الهندسية المباشرة من تمثل اقصى مدى للمساحة المسطحة للفضاء التصويري فالاشكال يجب ان تنبع كعناصر مستقلة من كتلة اللوحة، فالمربع هو الكتلة المولدة لكل الاشكال فهو الطاقة اللونية والوانها رمزا للواقعية المطلقة لكنها ذات حضور رمزي غامض، مستمدة ذلك من الطاقة الكامنة في مفهوم المربع كشكل هندسي خالد و ازلي 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 شكلاً هندسياً مجرداً مبرراً لعلاقات هندسية من خلال ذلك الانشاء. يصوّر (ماليفتش) في هذه اللوحة تكويناً لا موضوعياً يتألّف من الشكل الهندسي المُمثّل بالمربع الأسود على الأرضية البيضاء ، إذ أن السيادة هنا لهذا الشكل الذي يُعدّ حجر الزاوية في فلسفة الرؤية الجمالية الخاصة به ، إذ يرمز بالنسبة له إلى الصفر ، ومن ثمّ إلى اللاشيء ، استهدف الفنان من خلال لوحته هذه السمو بالإحساس الجمالي ، كاستجابة للاتجاه التجريدي الذي أطلق عليه تسمية (السوبرماتية) والنزعة الروحية ، صولاً بالفن إلى النقاء عن طريق الشكل الخالص واللاموضوعية في الرسم ، إذ كان بفنّه يبحث عن
(اللاشيء) .

إن التفرد والريادة الذاتية تتجسد من خلال الفعل الإرادي الحر ، الذي يخلع على النفس نزوع التحرر من سطوة العالم المادي والقيود الأكاديمية التي وصفها الفنان بالقمامة ، وتحقيق أقصى مدى من الحرية في الرسم الذي يسمو بالشعور ، إذ أن هذا الشعور هو العامل الحاسم . والفن يصل بهذه الطريقة إلى تمثيل لا موضوعي ، وهو هنا ينزّه الشكل من أي علاقة بالمعنى ، إذ هو أساساً شكل للاشيء ، وهذا اللاشيء دفعه إلى النزوع نحو التجريد بتناوله شكل المربع . فمن خلال المربع ، خرق (ماليفتش) قواعد التصوير الأكاديمي ، لأجل حصاد أكبر قدر من التحرر الروحي ، إذ همّش مقولة الحس وعزز من سلطان المنطلقات المعرفية الحدسية التي تستجمع لديه إمكانات الذهن والمُخيّلة ، وتركيزه على البناء الهندسي المُختزل ، بما يعينه على تأمّل الجمال الروحي ، بعد إقصاء الحواجز مع الذات وتوسيعها مع ما هو موضوعي .

إن التفرد برؤية الفنان تتجسّد من خلال خلق جديد يتم فيه اختزال الأشياء والأشكال إلى أقصى حد ، إذ يجعل من الفضاء المُسطّح بلونه الأبيض والنقي أرضية للشكل الهندسي المُسطّح أيضاً ، وهو بهذا إنما ينشد بإرادته الحرّة غاية فلسفية وجمالية مفادها استثارة التأمّل والشعور الطاهر المُبرّأ من الغاية ، من خلال اللوحة التي أصبحت لغة الذات الحداثية في أن تعيد قراءة الحقائق الكونية خارج إطارها الاصطلاحي المُقيّد بالزمان والمكان ، إذ هو يُسخّر المُسطّح التصويري كخطاب جمالي حر لإدراك المُطلق ، وتمثل هذه اللوحة إحدى مربعات (ماليفتش) ، والتي ترمز إلى اللاشيء ، وهذا اللاشيء إنما هو الحرية التي غدا على أساسها الشكل مُلخّصاً ومُختزلاً إلى أبعد الحدود ، إذ يستوعب الشكل المُختزل معانٍ لا تتوقّف عند حد يمكن تعيينه بالتفسير ،

وإنما يأخذ مديات في كل قراءة لمجموع المتلقّين ، ولطالما عُدَّ (المربع) رمزاً كبُعد رياضي تنطلق منه الأعداد إلى ما لا نهاية ، من خلال خطوطه المتساوية الأفقية والعمودية ، فيتحرر من مستواه المادي إلى مستواه الروحي . ومن خلال التموضع الخالص لشكل المربع في هذه اللوحة ، خلق جدلية ثنائية بين الشكل والفضاء ، أو بين الداخل والخارج ، وبين لونين متضادين ، هما الأسود والأبيض ، لاسيما أن الفنان عمد إلى إعطاء توصيف وتفسير للون الأسود على أنه (الليل البهيم في نفسه) ، مما عمّق الإحساس في إزاحة ما هو منطقي أو مكاني ، بغية التماهي مع المُطلق الذي أشار إليه بلون النقاء والصفاء ، ألا وهو (الأبيض) ، بوصفه حصيلة صوفية نهائية ترادف معنى ومفهوم الحرية .

وثمّة قراءة تأويلية هنا من مجموع عدّة قراءات ، تتجه نحو الشكل الهندسي على السطح التصويري الذي يكشف بدوره عن نزوع الذات نحو إثبات حقائق تدفع بدورها إلى الكشف عن قيم التضاد بين الألوان وفلسفة الثنائيات التي تُعدّ محور الصراع الداخلي في النفس الإنسانية مع الوجود ، كقيمتين مُتجذرتين في هذا الكون الفسيح ، ألا وهما (الخير والشّر) ، ولعل ما يُثبت صحة هذا التفسير هو دلالة اللون الأبيض (النقاء ، والصفاء ، والطهر) ، بينما الشّر قد يكون اللون الأسود ، وقد تكون النفس كذلك ذات نزوع متفاوت وتباين نحو الشّر ، لكنها توّاقة دوماً للسمو والتطهّر بذاتها وطبيعة تصوّفها كي تتعاشق والمُطلق الذي قد يكون هو هذا الفضاء الذي يحتويها ، هذا من جانب . ومن جانبٍ آخر ، تكشف اللوحة عن النظام العقلي والاهتمام بالجانب التصميمي في تجسيد شكل المربع ، كونه حامل لطاقة كامنة ، فيتحوّل إثر ذلك من القوة إلى الفعل ، وما يُدلل على ذلك ، إمكانية قلب اللوحة في أي اتجاه لتُعطي ذات الانطباع الذي لا يحمل دلالات منطقية بعينها ، بل يُعطي سعادة الروح الخفيّة لدى الفنان بريادته الجمالية المطلقة.



نموذج (٨)
اسم الفنان : كاسيمير مالفيتش
عنوان العمل: ثمانية مستطيلات حمراء.
الخامة والمادة: زيت على كانفاس.
القياس : ٤٩ × ٦٦سم.
تاريخ الإنتاج : ١٩١٥
العائدية : معرض ستدلجك- امستردام

تحليل العمل:

يتكون هذا العمل من أرضية بيضاء مستطيلة يستخدمها "ماليفيتش" لترتيب مستطيلاته الثمانية متباينة الأحجام عليها، بلون واحد هو الأحمر شكلت سطحه التصويري بصيغة متعارضة بين الخلفية والأشكال. مسطحات بلا عمق، ولكن التباين في الشكل والحجم حقق حركتها داخل الفضاء المفتوح نحو اللامحدود، ضمن توصلاته اللاموضوعية في الرسم واستخدامه الأشكال الهندسية المختزلة، حتى يقترب من (نقطة الصفر) في تجريده المطلق، كما هو واضح في منهجه الفني الذي اعتمده في إيصال اللوحة إلى أكبر قدر من الصفاء والنقاء والتخلص من عدم التماثل، منهجه الذي أسماه "السوبرماتزم" لينتمي الرسم إلى الكلي والثابت واليقيني في ضوء اعتماد الأشكال المربعة والمستطيلة دائماً، فهو يصف المربع بأنه (طفل ملكي وحي) من خلال السعي لاختزال العالم التمثيلي كلياً، استثماراً لمقولة اكتمال المربع وتوالده أثر انقساماته الداخلية، بوصفه شكلاً يحتفظ بقدر من الجمالية عند وجوده على السطح التصويري، كي يصبح فنه لا موضوعياً خالصاً يتلاشى فيه كل شيء وتبقى كتلة ومادة ستبنى منها الأشكال الجديدة. فيصبح المستطيل شكلاً مصدره فوق الوعي، بل إنه من إبداع الفكر الحدسي، ويعكس تفكير الإنسان المزدوج المتوازن بين ما هو نفعي وحدسي.

بحث الفنان عن حقيقة جمالية مطلقة، يمكن أن تكون بديلاً عن العالم المتعين والواقعي، من خلال علاقات رياضية تربط الموجودات، حيث تكتسب هذه الأشكال بعداً روحياً وبصرياً في الوقت نفسه، ويتوحد المرئي واللامرئي في مستطيلاته نحو تحقيق وحدة مطلقة بين الشكل المشيد والفضاء. ففي الكلي تنتظم الأهداف الجزئية لتحقق انسجامها عبر التعددية في هدف كلي واحد، لا يمكن وجوده إلا في الكلي والثابت، لأن كل جزء من هذه الأجزاء فيه يكون متحرك في ذاته وفي الشكل النهائي.

وقد توحي المستطيلات الثمانية المتباينة في الحجم بالحركة الدائرية الدائمة، التي لا تستقر عند نقطة مركزية على السطح التصويري، فضلاً عن لونها الأحمر. وهو ما قصده الفنان لإيجاد إيقاع متسارع من خلال الحركة واللون المتعارض مع خلفية اللوحة، وإنتاج فعل جمالي في نهاية المطاف، كونه فعل اتصالي يرتكز على مفردة الصورة – الحركة بتأكيده اندماجاً كلياً للتقنيات، يختزل الشكل إلى أقصاه للكشف عن الخصائص العميقة للظواهر، إذ تعد الاتصالية في هذه الحالة معايشة للمعنى، ومن ثم إدراكه حسياً من خلال المعنى الإشاري الذي تحيله الأشكال الهندسية المستطيلة.

بمعنى أن الأشكال ما هي إلا خزين صوري، بوصفها وقائع وجودية يمكن تلمسها بالأتفاق مع الرابطة، إذ يظهر في الصورة التجريدية أشكال لم يسبق أن شوهدت أو عرفت، حيث لا يستطيع التماثل أن يتدخل كنفوذ منظم، وعلى الفنان أن يجد مصادر نفوذ أخرى، لتصبح الصورة التجريدية بدونها سطحاً لا شكل له .

إن مساقط المستطيلات الثمانية في اللوحة تجد علاقتها مع الارتداد الظاهراتي، باشتراكهما في العودة إلى الشيء الحقيقي، وأن الشكل الهندسي يعد التجربة المباشرة للعين، بوصفها تجربة ذاتية تعتبر الشيء نقطة انطلاق. فقد استطاع "ماليفيتش" أن يجعل كل جزء أو مستطيل يعكس البناء الكلي، لأن العقل التجريدي يستطيع فهم الأشياء والموجودات من خلال الأجزاء أو تقطيعها، وأن مقولات الزمان والمكان تقع ضمن هذا الفهم، وما الزمان والمكان المجتزئين إلا تعبير عن الزمان والمكان الكلي. تبعاً لذلك ، فإن (ماليفتش) يستمد من القوى الحدسية ما يعينه على النفاذ إلى البناء الخفي للحقيقة ، بعيداً عن الانفعالات العارضة وضرورات الجسد وآنيّة الإحساس المادي ، بحثاً عن ضرورات الروح ، فمن خلال تطلّع الذات وخيالها الذهني الحر ، تتدارك حقيقة الكلّي والجوهري ، وهذا أيضاً ما يُعين على خلق آليّة ذاتية حدسية ، تُسفر عن كشوف شكلية ذات علاقات تجريدية خالصة تؤسس لبنائية الخطاب الجمالي الحر ، وتجميع عناصر اللوحة على نحوٍ فريد ، إذ يؤكّد الفعل الإرادي هنا إمكانية قوى الحدس والمُخيّلة الحرّة على إقامة علاقات بنائية مُنظّمة لأشكال خالصة قادرة على الترميز والتعبير عن الجمال الكوني والروحي ، بما يُعزز للذات مديات من الحرية الأوسع في التعبير عن تفوّق الإحساس الصافي .

نجد أن الملامح التفرد في لوحة "ماليفيتش" تتحدد بالعلاقة بين الأشكال الهندسية، والارتداد الظاهراتي في عودتهما للأشياء الحقيقية الأولى، أو إجتزاء مقولات الزمان والمكان وما أجزاء الأشياء إلا تمثيل للكلي، تمت بقصدية واضحة وبوعي من قبل ذات مدركة يتحد الداخل والخارج فيها، ويتماهى الجزء بالكلّي والثابت مع انصهار الخارج بالداخل لتشكيل وحدة وجودية تخلق ريادة جمالية في اسلوب فن ماليفتش.

الفصل الرابع

نتائج البحث :

أعتماداً على ما تقدم من تحليل عينة البحث ، وفضلاً عن ما جاء به الإطار النظري وفي ضوء هدف البحث ، توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج هي على الوجه الآتي :

١) الريادة الجمالية ابداع استند على طول جغرافية وتاريخ الانجاز الفني الى مبدأ الذاتية من خلال الاكتشاف ولها القدرة الضاغطة في احداث تغيير المسارات الجمالية.

٢) / تظهر الريادة من خلال الاسلوب

٣) تظهر الريادة من خلال الاستعارة هي التي تكشف عن واقع اخر فنيا وهذا الكشف يصنع شرخا في المسار واحداث انعطاف لذلك تبدأ الريادة.

٤) أن التحول من الموضوعي الى الذاتي كان هو الانطلاقة الحقيقة لما يعرف بالريادة الجمالية وعليه فأن التحولية صفة ملازمة لطبيعة الريادة.
٥) الاسلوب احد اهم العناصر التي تقوم عليها الريادة فهو يعيش في كنف السياق الذي تخلقه الريادة مسؤولا عن الذي يظهر التحول والانعطاف وولادة الانساق وحدوث الامتداد التاريخي لتلك الريادة.
٦) تعكس طبيعة الريادة الجمالية المعاصرة من خلال تعبيروتمثلات الحداثة في الثورات الشكلية للممارسات الفنية .
٧) الريادة الجمالية رغم علاقتها بحركة التاريخ الا انها فرض للانعطاف والتمفصل في سياق حركة الفن داخل التاريخ.
٨) ان عنصر التجريب مهم جداً لولادة الريادة الجمالية.فتحولات الشكل تأخذ شكل العصر الذي يولد فيه وبالتالي يقوم بتحريك مضمونه باتجاه مضامين ذاتية ذات طابع يكشف عن بكرية ما تؤول اليه لذلك .
٩) اكتشاف المنظور والعمل به وكان لتحولاته اساساً لانعطاف حاسمفي تاريخ الريادة الجمالية.
١٠) حركة الريادة بدأت بالاندفاع لحظة التوصل الى مفترق الطرق بين التشخيصي والمنظور من جهة والتحول الى ما وراء الواقع من جهة اخرى.
١١) ان اهم مظهر من مظاهر الريادة الجمالية في الرسم الحديث كان خلقا اسلوبيا وليد التزاوج بين التراث والمعاصرة وبين التاثير في الاخر .
١٢) التحريف في الشكل والتحطيم هي تجسيد للتنوع الريادي الجمالي افي الفن الحديث.
١٣) إن التفرد برؤية الفنان تتجسّد من خلال خلق جديد يتم فيه اختزال الأشياء والأشكال لخلق نوعاً من الريادة في العمل التصويري .
١٤) الريادة عملت على احداث تغذية بين الموروث الفني والواقع الحداثي ضمن سياق الحداثة وخلق بيئة فنية سواء ضمن النسق الواقعي او التعبيري او حتى التجريدي.
١٥) الذاتية من اشكال العملية الريادية في الفن وان عملية انتقالها الى ريادة جماعية اصبحت ضمن النمط الذي عكفت على تمفصله الريادة.

الاستنتاجات

١/ ليس كل من كان رساما بالضرورة ان يكون رائداً بل الرائد ما احدث ابداعاً اكتشافياً مؤثراً ويشكل انعطافاً في حركة الفن لتتشكل بعدها ريادته.
٢/ الريادة الجمالية في الفن تبدأ من حيث تحرر الفنان من ثقل الموضوع وتبدل الرؤية الفينة والتي تكون عادةً مليئة بالذاتية.
٣/ ان حجم الفعل الريادي يتناسب طرديا مع حجم وندرة الاكتشاف.
٤/ البحث عن الحقيقة وكل ماهو جديد هي مهمة الرائد الذي يكون المكتشف الاول للحقيقة الجمالية من خلال وسائله الفنية ورؤيته الابداعية.

التوصيات:

ان دراسة الريادة الجمالية يذهب الى ابعد من عملية تعداد الرواد او ايهم اقدم في ايجاد ابداعه فالدخول الى حيثيات الريادة وبدء البحث بشكل تفصيلي يكشف النقاب عن جذور المصطلح في العملية النقدية والكشف عن تفاصيل دقيقة فالضرورة ان تكون الدراسات النقدية اكثر مجهرية والغور في تفاصيل سيصل بالامر الى توسيع رقعة الاكتشاف البحثي والاتساع في عالم النقد الفني وعليه فأن الباحثة توصي بأن تكون :

١/ النظر الى الريادة على انها مؤسسة قائمة بذاتها والمسؤولة عن التحولات التاريخية في حركة الفن عبر التاريخ.
٢/ الريادة الجمالية احدى اوجه علم الجمال الفني فالنظر الى المنجز الجمالي من خلال بنيته الاولى الريادية تحقيقاً لمبدأ التخصص المهنجي في دراسة الظاهرة.
٣/ توصي الباحثة بدراسة كل مفصل ريادي بشكل كامل من خلال الغور في تفصيلاته الدقيقة من خلال خصوصيته الابداعية ومؤثراته وخلق التحولات.

٤/ توصي الباحثة بدراسة الاثر الريادي والمدى الريادي الذي يكون مسؤولا عن اينما يصل تأثير الريادة. والزمن الريادي الذي تتطلبه الريادة لخلق تأثيرها.

المقترحات

تقترح الباحثة دراسة الريادة الجمالية بشكل اوسع واعم من خلال الدخول بشكل اعمق لمكونات الريادة في الفن.

١) الريادة الجمالية في الرسم العربي المعاصر .
٢) الريادة الجمالية في الفن الاسلامي.
٣) الظاهرة السيزانية وعلاقتها بتحولات الرؤية التاريخية الحديثة.
٤) التحولات الريادية جراء انبثاق التجريدية في فن الرسم العالمي.

المصـــادر

١) الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ .
٢) المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٣.
٣) التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر .١٩٨٨
٤) ا لزمخشري، جار الله ابي القاسم محمود بن عمر، اساس البلاغة ، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ط٣، ١٩٨٥ .
٥) الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج٨، تحقيق د. عبد العزيز مطر، راجعه عبد الستار احمد فراج ، الكويت ، ١٩٧٠.
٦) البسيوني، د. محمود، الفن الحديث – رجاله – مدارسه- اثاره التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥.
٧) اللبناني، العلامة السيد سعيد الخوري الشرتوتي، اقرب الموارد في فصح العرابية والشوارد، ج١، بيروت،١٩٨٧.
٨) اللبناني ، الشيخ عبد الله البستاني، البستان معجم لغوي ، الجزء الاول، المطبعة الاميركية. ، بيروت، ١٩٧٧،
٩) اوهر ، هورست ، روائع التعبيرية الالمانية ، ترجمة فخري خليل ، ار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦
١٠) التريكي ، د.فتحي، و د. رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز االانماء القومي، بيروت، ١٩٩٢.
١١) الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٩.
١٢) بيتر، فوكثر ، الحداثـــــــة ، ترجمة سلمان العقيدي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد الرابع ، دار الشوؤن الثقافية العامة ،
١٣) بدوي ، عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ،
١٤) حسن ، حسن محمد ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ١٩٨٨، .
١٥) ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة ، ١٩٦٣.
١٦) ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ،ترجمة فارس متري ، دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٥
١٧) ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٦ ز

١٨)روجرز – فرانكلين، الشعر والرسم ، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، ١٩٩٠.
١٩)شتاين ، جيرورد ، بيكاسو ، ترجمة ياسين طه حافظ ، دار المامون ، بغداد .١٩٧٤.
٢٠)صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، بيروت - لبنان : دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢.
٢١)مسعود، جبران ، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٦٤، ص٧٠٣.
زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.
٢٢)فؤاد كامل ، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، طباعة الالوان المتحدة، القاهرة، ١٩٦٣.
٢٣)نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون ، بغداد، ١٩٨٧، ط١، ١٩٧٤.
٢٤)هاوزر، ارنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨١.
٢٥)هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيش، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٨.
٢٦)هويدي، يحيى، دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١.
الاطاريح والرسائل
الاعسم ، عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧
المجلات
جمال، اردلان، المنظورية و التماثل، مجلة فكر وفن، العدد ١٣، ١٩٩٨.

المواقع الالكترونية

http://www.postershop.com/Klee-Paul-p.html
http://www.productionmyarts.com/arts-en-profondeur/20e- (
http://www.artlex.com/ArtLex/a/abstraction.html
http://www.artlex.com/ArtLex/e/english.html
http://www.artlex.com/ArtLex/f/fauvism.html
http://www.artlex.com/ArtLex/r/realism.html

Department of Technical Education
Department of Technical Education
Leadership aesthetic of Picasso to Malevich
Search upgrade made by
M 0 m Hadeel Hadi Abdul-Amir
Research Summary
Discussion dealt with the current)) Leadership aesthetic of Picasso to Malevich)) in an attempt to study the aesthetic values of the attributes aesthetic in works of art of painting the European talking through reliance on the principles and elements of the configuration is located research in four chapters: The first chapter of which the research problem, which ended a series questions, including :
•Are there certain Raadat vital in modern European painting requires a search to confirm their structures and their specifications .
•What are the features pioneered the technical and the aesthetic of the pioneers of European artists, mutated from normal .
Then research has included its importance and the need for him and his goals have

been the targets are :

- ١detection Riyadat aesthetic in modern European painting .
- ٢You know Riyadat aesthetic of Picasso to Malevich .

The search included the boundaries between temporally period (1950 CE - 2001) Zahirhriyadah activity in this period as a result of artistic experimentation and look at the experiences of modern art, and spatially Palmsourat books and Almassadralamatmdh and global information network (Internet .(

In light of this worked researcher on the study of the subject through the faceted mentioned as included in this study, four chapters: the first of which is the (frame systematic (starting with the problem of research that reveal the nature of the term, which contains a lot of overlaps, which shows the problem in the framework of identifying and reaching determine The gel form of the term later .And diving to the roots of the subject from reality Movement leadership in general (worldwide) down to the movement leadership aesthetic in Europe, a subject of research by monitoring the goals of the research, which constitutes the first of them specifically to the concept of leadership historically and then aesthetically and then detect the characteristics and variations actors in shaping entrepreneurial phenomenon in modern European painting, as well as identifying the term leadership termed aesthetic and procedurally .The whale study on the theoretical framework in separating the second, which included three sections divided by sections of the study in an attempt to detect the shape and nature of the movement leadership, was the First research on the concept of leadership form the historical and then determine the forms through historical eras old and the movement of the transformations that hit Abralasor down to determine elements that took establishes the concept of leadership aesthetic through shifts towards more self in the art ،and that the researcher considered it had sacrificed with the start of the transformation of spatial toward athlete inside painting, paving of the Italian Renaissance as well as the role of the creative imagination in making the processes that lead to the emergence of leadership. either Section Second revolve Entrepreneurship concept art and creative (aesthetic), which are made the basis of the creation of the lead creative expedition aesthetic shifts vision controlled by aesthetic concepts through history and expansion in creating styles and investigating self within shifts leadership aesthetic to the methods of formulation directly in the final stages of movement Leadership aesthetic in history ،particularly modern, and on this basis, the researcher chose to go and in some detail in Establishments that led to the creation of Riyadat modern and this is what resulted in that turn art to reveal a new kind of self and the diversity in styles degree to become individual style of structural elements dominant leadership in the movement and aesthetic flare Raadat individual styles and the establishment of an image according to the age of this concept .It then seemed an urgent need to take a look at the twentieth century as a representative directly to the concepts of modernity, which struggled stages of the above to get it was to enter the

third section through a look at the pioneering aesthetic in the twentieth century and the movement of shifts and the extent of widening the pioneering form in this century and printed imprint of modernity His image aesthetic .Accordingly, the trend was toward the concept of modern art and its relationship to leadership and the policies included within the first paragraph of the section itself as a prelude to get to the transitions leading founded a graphic image of modern European and then the start of the movement styles and making vision of self and contemporary identity in shaping the context of drawing European, and exit indices, which are printed Image pioneering European artists and the diagnosis of the pioneers of the platform broader global horizon .

And ensure that the third quarter action research in terms of the inventory of the research community and the adoption of it samples elected deliberate in light of the Fferstha indicators in determining the concepts pertaining to the subject of research, as well as taking the views of experts in this regard, which was aimed at the search service, was the number of models of the sample (8) specimen represents paintings that carried many of them textured oil as well as water for some of them, and acrylic and other materials in some of the other covered the temporal limits of research, as the researcher adopted the descriptive analytical method to detect the nature of leadership and Tmvsaladtha in modern European painting .

And ensure that the fourth quarter results and the conclusions that emerged from the research in light of the goals of research and relevance revealed by the indicators put forward by the theoretical framework and put forward the process of analyzing samples and revealed shapes that fueled the study, which was the most prominent of the seal and then search the list of sources .God is reconciling .

(Researcher)