مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية /المجلد 20/ العدد 3: 2012

تحولات الشكل في لوحات موندريان

رنا حسين هاتف الخفاجي

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث :

يعنى هذا البحث بدراسة (تحولات الشكل في لوحات (موندريان) باعتبارها جزءا مهما من عدة تحولات طرأت لبنية الشكل في الرسم الحديث والتي قادت الفن الغربي ودفعته نحو آفاق جديدة. حيث أخذت التحولات الشكلية في التجريدية مسارا جديدا ، وبالذات تجريدية (موندريان) ذات المنحى الهندسي . فيتيح لنا هذا البحث رصد ومتابعة تحولات الشكل في لوحاته ، ومن شأنه أيضا ان يؤدي إلى زيادة معرفتنا بالآليات والمعالجات التي طرأت على بنية الشكل ودفعت به نحو التجريد الخالص.

تضمن البحث أربعة فصول ، احتوى الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والتي تتمحور برصد وتقصي مسوغات تحولات الشكل والياته في لوحات (موندريان) ، وأهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث الذي يكشف تحولات الشكل في لوحات (موندريان) (فلسفيا – بنائيا) ، أما حدود البحث فقد اقتصرت على اللوحات الزيتية المنجزة من (١٩١٢– ١٩٤٣) ، فضلا عن تحديد وتعريف أهم المصطلحات التي وردة في سياق البحث.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) ، فقد تضمن الإطار النظري مبحثين ، تناول المبحث الأول : الشكل وتتبع مساره (فلسفيا وبنائيا) وعرض اهم الطروحات التي جاء بها الفلاسفة والمفكرون وكذلك مطاردة المفهوم بنائيا من حيث الاشتغال في اطار الفن التشكيلي . أما المبحث الثاني :فقد تتبع تحولات الشكل في الرسم الحديث من حيث التمرحل الزمني للحركات والتيارات والاتجاهات الفنية متمثلة بـ (الانطباعية، الوحوشية ، التكعيبية ، التعبيرية ، المستقبلية ، التجريدية ، السريالية). واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث متضمنا مجتمع البحث وعينته ، وطريقة تحليل العينة ، وتحليل عينة البحث التي بلغت (٥) نماذج.

أما الفصل الرابع فاحتوى على اهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .فضلا عن قائمة المصادر ونماذج عينة البحث.

مشكلة البحث :

شهد العصر الحديث جملة من التحولات في مسار الفن والرؤى الجمالية ، إذ أدت هذه التحولات إلى انفتاح جديد في آفاق الفن بشتى مظاهره ، بيد أن هذه التحولات جاءت كنتيجة للتغيرات والتحولات المتسارعة التي شملت كل ميادين العلم والمعرفة والفنون حيث أدى ذلك إلى إعادة النظر في بناء النظم والسياقات الفكرية والجمالية وأنساقها التعبيرية .فبات من الضروري على الفن برمته مواكبة متغيرات العصر الحديث وتشضياته.

فقد طرأت على الفن الحديث بصورة عامة والرسم منه بصورة خاصة كم من التحولات في المنظومة الشكلية وبنياتها ، فمنذ أن رفضت الانطباعية الانصياع لمبدأ المحاكاتية ومغادرة السياقات والمعايير الكلاسيكية الجمالية والفنية منها ، إلى أن وجدت ضالتها في إنتاج أشكال مغايرة للواقع العياني من خلال ما تتركه الانطباعات البصرية على الأشكال في الطبيعة ، فكانت الانطباعية هي السباقة في هذه التحولات بيد أن تيارات الرسم الحديث ومدارسها التي تبعتها كان جل اهتماماتها البحث عن بنية شكل فني جديد يمثل التوجه الجمالي لكل مدرسة ، ومن بين هذه المدارس التجريدية. حيث برزت التجريدية كنتيجة لعدة تحولات بنائية في الشكل الفني الذي أخذت بتطور متصاعد نحو التجريد ، وهذا ما عمل عليه الفنانين (كاندنيسكي وموندريان).

لذا ارتبط الشكل عند (موندريان) بتحولات ذاتية وموضوعية (بنائية) قائمة على أساس فلسفي وخيار فكري جديد. حيث شرع بصياغة اساليب جديدة لتلائم مع حاضنته الفكرية والفلسفية، بحيث يذكر"اننا لا نستطيع أن نبتكر طريقة جديدة في صنع الأشياء أو التعبير عنها، إلا إذا ابتكرنا طريقة جديدة في التفكير بها" (١،ص١٠٢).

لقد سعى (موندريان)، في البحث عن بنية شكل فني جديد، عن طريق فهم العالم الواقعي واستكشاف حقيقته ثم إعادة تشكيله انطلاقا من رؤية جمالية تقول "أن الواقع* ليس هو الحقيقة"**(٢،ص١٥٦). فمن خلال عملية الهدم والبناء القائمة على الرؤية الفلسفية والفكرية التي استقاها من صديقه (شونميكرز) هو ما جعله يؤسس معرفة حقيقية بالواقع واستكشاف الجوهر فيه، حيث يؤكد بقوله "لكي نخلق الواقع الفني فمن الضروري اختصار الأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل، واللون الطبيعي إلى الألوان الأولى" (٣،ص٦٥). وبالتالي أعطى (موندريان) أولوية للشكل على السطح التصويري ، ومنحه أبعادا جديدة وفق معالجات بنائية والتحول به إلى شكل حقيقي ومعرفة حقيقة الجمال الخالص.

ومن هنا تجلت لدى الباحثة مشكلة البحث : تقصي مسوغات تحولات الشكل والياته في لوحات (موندريان).

<u>أهمية البحث والحاجة إليه</u> :

تكمن أهمية البحث بما يقدمه من إيضاح لأسس ومسوغات التحولات الشكلية التي طرأت في بنية الشكل الفني للرسم الحديث بشكل عام وعند (موندريان) بشكل خاص . ونظرا لما يشغله الشكل عند (موندريان) من واجهة حقيقية تمثل المعطى الجمالي ، حيث تنطلق أهمية موضوع تحولات الشكل في لوحات (موندريان) لكونها شكلت ظاهرة فنية وسمة من سمات الرسم التجريدي وخاصة ذات الاتجاه الهندسي ودور هذه التحولات في صياغة وإظهار الشكل الخالص ،فأخذت هذه الظاهرة صدى واسع وأفصح عن وجودها في تاريخ الفن والدراسات الجمالية. كما يهتم هذا البحث بالتحولات الشكلية عند(موندريان) وصداها في الأنساق الفنية للرسم الحديث . وتكمن الحاجة في هذا البحث من خلال الآتي:-

1- إطلاع دارسي الفن على آليات تحول الشكل عند (موندريان) وتعالقاتها بنائيا .
2- تسهم هذه الدراسة من خلال فهم المرجعيات المعرفية التي تدعم رؤية الفنان لتحولات الشكل و التقنيات البنائية في لوحات (موندريان) لتصعيد آليات التلقي الجمالي وتنمية الذائقة لدى طلبة الفن.
3- إمكانية إفادة المشتغلين في حقل نقد الفن التشكيلي.
4- أغناء الحركة التشكيلية بالدراسات البحثية في حقل الاختصاص.فضلا على اغناء المكتبة التشكيلية في المؤسسات الفنية.

<u>هدف البحث</u> :

يهدف البحث إلى كشف :تحولات الشكل في لوحات (موندريان) :

- فلسفياً . - بنائياً.

---

* الواقع : ماحدث فعلا ، وتتميز من المتخيل والمتوهم وقد تستعمل مرادفة للظاهرة ويميز بعضهم بينهما على أساس ان الواقعية موضوعية والظاهرة تجريدية .
- ينظر : مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ،الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٩٧ ،ص٢١٠.
** الحقيقة :هي تلك التي يستمد من التجربة ، وهي ليست يقينية بل تخطي وتصيب وإنكارها لايستلزم تناقضا عقليا : . ينظر : مدكور ، إبراهيم : المصدر نفسة ،ص٧٤

حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة تحولات الشكل في لوحات (موندريان). وتحديدا في اللوحات المنفذة بالزيت فقط الموجودة في المصادر ذات العلاقة ، وللفترة *من ١٩١٢- ١٩٤٣م.

تحديد وتعريف مصطلحات البحث :

١- التحول : Mutation

أ- التحول : لغةً :

عرفه الرازي بأنه: "التنقل من موضع إلى موضع"(٤،ص١٦٣).

وعرفه ابن منظور بأنه: "وتحول عن الشيء زال عنه إلى غيره ، يحول مثل تحول من موضع إلى موضع. حال إلى مكان أخر ، أي تحول ، وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين يكون تغييرا ، ويكون تحولا" (٥،ص ٤٣٢).

وعرفة صليبا بأنه: التحول تغيير يلحق الأشخاص او الأشياء . وهو قسمان التحول في الجوهر ، وتحول في الأعراض . فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، والتحول في الأعراض تغيير في الكم (كزيادة إبعاد الجسم النامي) ، او في الكيف (كتسخين الماء) ، او في الفعل (كانتقال الشخص من موقع إلى أخر) (٦ ، ص٢٥٩).

وعرفه معلوف بأنه : "تحول. حَولهُ : أزاله. نقله من موضع إلى أخر. تحول الرجل : انتقل من مكان إلى أخر، وتحول عنه : انصرف عنه إلى غيره"(٧، ص٣٩٨).

ب - التحول : اصطلاحاً :-

يعرف التحول على انه "شكل من أشكال التعبير عن رابطة ضرورية بين عناصر نظرية منطقية أو علمية بوجه عام"(٨،ص١٣٥).

كما يعرف التحول "هو احد القوانين الرئيسية للجدل ، وهذا القانون الموضعي الكلي يقرر أن التغيرات الكمية تؤدي بالضرورة إلى تغيرات كيفية ، والى تحول من كيف قديم إلى كيف جديد"(٨،ص١١٧).

ج - التحول : إجرائيا :

هو التغيرات الحاصلة في العلاقات البنائية والمفاهيم المحمول عليها وصولا إلى نظام شكلي جديد في لوحات (موندريان).

٢- الشكل : Shape

أ- الشكل : لغةً: عرفة ان منظور بأنه : " الشكل بالفتح ، الشبه والمثل ، والجمع إشكال وشكول ، وشكل الشئ، صورته المحسوسة والمتوهمة ، وتشكيل الشئ ، تصوره ، شكلة وصورة " (٥، ص٤٣٢) .

وعرفة صليبا بأنه : " والشكل في الأصل هيئة الشئ وصورته ، وتقول شكل الأرض ، صورتها ، والشكل أيضا هو المثل والشبيه والنظير "(٦ ، ص ٧٠٧) .

ب - الشكل : اصطلاحيا :

يعرف الشكل على انه " تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما ، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل ، كل بالنسبة للأخر ، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالاخر (٩، ص ٣٤٠) .

---

* تعتبر الفترة من ١٩١٢ بداية لتأثيرات تكعيبية واضحة في لوحاته واستمرت هذه التحولات في بنية الشكل ، وتجاوز هذه التأثيرات بعد عام ١٩١٩ وصولا الى الفن التشكيلي النقي (التشكيلية الجديدة) ١٩٤٣.

ويعرف الشكل بأنه " هو مجموعة الروابط الداخلية او القالب الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه ، وهو الشيء الذي يستطيع ان يظم هذه الكثرة في وحدة الشكل وان تدخل أجزائها في موضوع الفن تكون جسدا منتظما"(١٠ص ٤١٢).

ويعرف الشكل بأنه:" هو تجميع للمادة بطريقة معينة ، وترتيب معين لها ، فهو حالة نسبية من حالات استقرارها "(١١، ص ٢٤٢).

ج – الشكل إجرائياً:

هو نتاج المعالجات البنائية للعناصر وفق تنظيم معين ثنائي الأبعاد يحمل مضموناً ما في لوحات (موندريان).

٣– الهيئة : Form

أ– الهيئة : لغةً: عرفها ابن منظور بأنها : " حال الشيء وتصوره وكيفيته " (٥، ص ١٨٣) .

ب – الهيئة اصطلاحا : تعرف الهيئة على أنها " هي الجانب المكاني المتعلق بالمظهر الخارجي للأشياء ، إما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون (المعنى) لها " (١١، ص٢٥٦) .

ج – الهيئة إجرائيا: شكل من إشكال التعبير ، يدخل الفضاء كشرط اساسي في تكوينها .

٤– البنية : Structure

أ– البنية : لغة :عرفها صليبا على أنها " البنية هي البنيان ، او هيئة البناء او بنية الرجل وفطرته ، تقول فلان صحيح البنية هي ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشئ . وللبنية معنى خاص هو إطلاقها على كل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى والمتعلقة بها " (٦،ص٢١٧–٢١٨).

وعرفها مدكور بأنها " ما تكون علية أجزاء الكل مادية كانت او معنوية بحيث تتضامن فيما بينها وتكون كلا قائما بذاته " (١٢، ص٣٤).

ب – البنية : اصطلاحا : تعرف البنية على أنها " نسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) والبنية تصور عقلي اقرب الى التجريد منه الى اليقين "(١٣،ص٢٨٩).

وتعرف البنية بأنها " بنية الشئ : تكوينه ، وهي أيضاً تعني الكيفية التي تكون بها بناء هذا الشيء او ذاك ، مثل بنية الشخصية ، او بنية المجتمع ، او بنية اللغة "(١٤ ،ص٢٣٢) .

وتعرف على أنها " تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق او النظام . فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها ، ان يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى "(١٤،ص٣٥).

وتعرف بأنها نظام من التحولات يتضمن قواعد خاصة كنظام – بمعنى أنها تختلف عن خصائص العناصر المكونة له – وتقسم بالمحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحولات نفسها التي لا تتجاوز حدود نظام ، ولا تلجأ لعناصر خارجية عنه ، وأنها تتضمن ثلاث خصائص هي(الشمول والتحول والتحكم الذاتي) (١٥، ص٧٥) .

ج – البنية : إجرائياً:منظومة من العلاقات الرابطة لعناصر الشكل الفني في لوحات (موندريان) ضمن نسق معين .

المبحث الأول : الشكل (فلسفيا – فنيا)

أولا :الشكل في الفكر الفلسفي :

دأب الفلاسفة والمفكرون على مر العصور في بناء صرح الفلسفة وإرساء المفاهيم والنظم الفكرية الجوهرية الكبرى عن حقيقة الكون والوجود والمصير وظواهرها. وتناولت الفلسفات تمرحلات هذه النظم فظهرت طروحات متباينة تدعم كل فلسفة وفق رؤيتها الجمالية والفلسفية الخاصة تجاه هذه الظواهر، وعلى اثر هذه المساعي برزت مفاهيم جديدة تبلورت من خلالها أفكار فلسفية وجمالية تعلل الحقائق وتسعى الى تحقيق الإبداع في كل الميادين وعلى كل الأصعدة ، ومن هذه الميادين الفن ، وبما انه– الفن– وجه من أوجوه تقصي الحقائق عن مكامن الأشياء وجوهرها فقد عوّل على الشكل كأحد هذه المفاهيم الدالة على الحقائق وصيرورتها.

ذكر بأن الشكل في الفكر الفلسفي يقابل المادة فهو ما يميز الشيء تكوينيا ، وبما الفلسفة تبحث في الوجود فأن البحث يشمل كل الموجودات بتكوينها المادي ، بمعنى أخر "تتمتع المادة بحضورها الفعلي عبر الشكل ، فالمرئيات قبل عملية تشكلها ليست إلا مادة ، وبعدها تصبح محض أشكال" (١٦،ص٣١).

وهذا يعني ضمناً أن الشكل في الفلسفة هو تعين وتمكين للمادة الأولى وخصائصها لتتجسد وهو الفعل الأول للهيولي، ولهذا تصبح النقطة أو الخط شكلا عندما تكون مرئية أو قد يكون الشكل محصلة مجموع العناصر البصرية بنائياً ، واذا دعت الحاجة الى إظهار فكرة ما (المضمون) إلى حيز الوجود ، بلا ريب تحتاج إلى شكل يجسدها ويجعل منها وجوداً فعليا متاح للأخر. والشكل عند المرسل (الفنان) – مثلا – هو الوسيلة لنقل الفكرة إلى المتلقي ، لانه احد أنظمة التعبير المجسدة في العمل الفني .

وعلى أساس تنوع الأفكار الفلسفية والجمالية بات من الضروري كشف القيم الجمالية التي يتيحها الشكل ، فقد شغل حيزا كبير في الطروحات الفلسفية . إذ يرى (الفيثاغوريون) بان العالم عبارة عن عدد ونغم ، وهذا هو جوهر فلسفتهم فهم يؤكدون على أن توافق تلك الأعداد وائتلافها توصل الإنسان إلى اليقين الذي لا يعلوه يقين ، ولذا ارتبط العدد بالشكل الهندسي ،فمثلا الواحد هو شكل النقطة والثلاثة هو شكل المثلث وهكذا(١٧،ص٣٢–٣٤). واعتبروا الأعداد أساس الجمال لأنها تحدد جوهر الأشياء، فمعرفة العالم تحدد بمعرفة الأعداد ، فالشكل يجب أن يحتوي على توافق وائتلاف عددي ، وتناغم هارموني للعلاقات المكونة له . فيتحقق جمال الشكل من تناغم هذه العلاقات المكونة له ومضمونها ، فمتى ما تحقق ذلك التوافق أصبح الشكل كاملا وجميلا.

أما (أفلاطون) صاحب نظرية المثل فقد اوجد الفكرة الخالدة في الشكل السرمدي والذي يعني الجوهر الثابت وبهذا رفع من منزلة الشكل السرمدي معتقدا بأنه ليس واقعي محسوس بالمقارنة مع الواقعية العالية لمادة الشيء نفسه ، كما أكد على أن الماهية تسبق الوجود أي فكرة الشيء تسبق وجوده ولكنها لا تحقق إلا به ، فبما أن فلسفته مثالية لفكرة الجمال والتي لا وجود لها في العالم المرئي ، فأن شرط الإحساس بها هو الابتعاد عن الماديات المحسوسة والاقتراب إلى الماهيات والمثل(١٨،ص٥٤).

فالأشكال هي الأشياء الثابتة نسبيا (الماهيات الكلية) (الجميل في ذاته) مقابل المحسوسات المتغيرة التي لا تمثل الحقيقة الخالدة، وهذا التدرج بالجمال من الأشكال المحسوسة (الجزئية) الزائلة إلى الأشكال المعقولة (الكلية) الثابتة إنما هو تمثيل لصميم منهج (أفلاطون)، ولهذا فان الشكل الذي يريده ويسعى لتحقيقه هو شكل مجرد لا يحاكي شيء ويمثل جوهر الفكرة ، فيرى (أفلاطون) المثل الخالدة في الأشكال الهندسية التي لا تحاكي شيء من الطبيعة ولكنها تمثل جوهر وماهية تلك الطبيعة. لهذا فهو يرى أن العالم ما هو إلا تكوينات هندسية كروية كانت أم اسطوانية أو مستطيلة إلى غير ذلك . وبهذا أكد ايضا على وجود الجمال في النظام والتناسب الهندسي ، إذ يذكر في هذا المعنى "أن الذي اقصده بجمال الأشكال، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال

في تصوير الكائنات الحية ، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبيا مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالا مطلقا"(١٩،ص٥٦). لذا تتضح دعوة تحتم على الفنان أو المبدع أن يمتلك أفضل الوسائل للمحاكاة (محاكاة المثل) – وإلا يصبح ناسخا لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود – عن طريق خبرته المقرونة بالخبرة الرياضية وان تكون هذه الخبرة محاولة للسيطرة على نظام الكون بالأخلاق والقيم الرياضية، وبالتالي هذا ما يجعل الفن معبرا ويمتاز بصفات قريبة من المثال، فضلا على الاهتمام بالفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال.

كما أن الشكل عند(أرسطو) هو جوهر الواقع ، وان كل مادة تتجه لان تذوب فيه ، فقد رفض (أرسطو) الفكر الأفلاطوني التجريدي للشكل، واعتبر أن كل موضوع محسوس يمثل كلاً من الشكل والمادة فلا يوجد شكل بدون مادة متشيئة ولا مادة بدون شكل يستوعبها، والشكل وحده هو الذي يجعل الشيء المنتج أثرا فنيا(٢٠،ص٦١). لذلك أن الفن الجميل عند (أرسطو) يتحدد بالنظام والترتيب وامتلاكه وحدة عضوية ، وعلى غرار ذلك فان (ارسطو) لا يجد الجمال في الأشياء المجردة بل هو موجود في الأشكال والأشياء الواقعية ، فضلاً على انه صفة من صفاتها الحقيقية ، ولكن يجب أن تتسامى عن هذا الواقع المحسوس وهذا يجيزان للشكل بأن يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها (٢١،ص١٣– ١٤). في حين هذا التقليد ينبغي أن يصور حقيقتها الداخلية.وعليه فأن الشكل هو كامن في ذات الشيء ويجب أن يحتوي على الترتيب والتناسب بين الأجزاء المكونة له ، وان على الفنان أن يحذف ويضيف على الشيء صفات جديدة ليجعله جميلا وأصيلا.

أما (كانت) صاحب الفلسفة الشكلية فقد تبوء الشكل أهمية واضحة في فلسفته الجمالية والنقدية من خلال تحريره من أي غاية ، فكانت فكرة الجمال عنده تتجسد في الأشكال التي تذوب كل مضمون ، كالنقوش والزخارف ، التي يكمن معناها في ذاتها (٢٢،ص٣٠٢).عبر الخلو من المضمون والخضوع في نسق التعالقات.

فالجمال لديه هو جمال الشكل الذي يثير الاهتمام العقلي بغض النظر عن الغاية ، فالشكل ناتج عن عملية عقلية وفق نظام واتساق وصولا للجمال، وقد خلص (كانت)"الى ان العمل الفني ما هو إلا شكل صرف، نستلمه دون غائية، ولا نرجعه إلى أفكار أو هواجس خارجة عن نطاقه ، فالشكل عنده متعال على المعايير الأخرى التي لا تدخل ضمن نطاقه سواء كان ذلك على المستوى الأخلاقي أم المنطقي، أم غير ذلك(١٦،ص١٣٤).

ولعل (هيغل) ابرز من تناولوا مشكلة الجمال والفن في العصر الحديث، فالجمال عنده هو "تجلي الفكرة بطريقة حسية"(١٩،ص١١٣). إذ يعد الفن هو تجلي الفكرة المطلقة والتعبير عنها بشكل مادي محسوس ، فبين بأن هناك علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، حيث لا قيمة للفكرة دون تجسد مادي لها، لأنه وجد أن المادة التي لا شكل لها كالمضمون الذي لا شكل مناسب له، على اعتبار ان الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة(٢٣،ص٢٣٨). والفكرة عند (هيغل) هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، ولهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم لنا (هيغل) ثلاث أنماط رئيسة للفن :–

1– النمط الرمزي : ويتمثل في الفن الشرقي والمصري ، حيث سيطرة المادة على الفكرة ، وفيها يطغى الشكل على المضمون.

2– النمط الكلاسيكي: تمثل في الفن اليوناني، وفيها يتعادل الشكل مع المضمون، فهي مرحلة الكمال الفني.

3– النمط الرومانتيكي : وفيها اختل التعادل بين الشكل والمضمون ، فان فكرة الجميل تفيض على ذاتها، وتطغي الفكرة على الشكل(٢٢،ص٣١٠).

ومن خلال ذلك فأن الأعمال الفنية عند(هيغل) تتألف من تلاحم المفهومين، الشكل والمضمون فأكتمال الشكل رهين بأكتمال المضمون.

كما أكد(كروتشه) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة ، فالفن عنده هو عيان و(حدس)* ، أي تركيب قبلي مؤلف من عاطفة (حدس) وعيان (شكل) مستعيرا مقولة (كانت) في ذلك أن الروح الفنية لا ترى الشكل الصورة)** الفنية بدون استشعار العاطفة ، وبالعكس، بل تمزجها في وحدة ذهنية، حيث يتساوى الشكل والمضمون "فالعمل الفني أما مضمون اتخذ شكلا أو شكلا امتلأ مضمونا"(٢٤،ب ص). وبهذا فأنه قد دحض القائلين بعزل الشكل والمضمون كل على حدة ، فعمل على أثبات وحدتهما معا ، فالمضمون لا يصبح مضمونا جماليا إلا بعد أن يتخذ شكلاً. وفي هذه الحالة سوف ينصهر المضمون ليصبح شكلاً كاملاً، مثل ذوبان السكر في الماء، حيث ذكر: "أن الحقيقة الاستطيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل"(٢٥،ص٥٢).

احتل الشكل عند (سانتيانا) أهمية بالغة في طروحاته الجمالية فضلا على تأكيده على المادة والتعبير، فرأى ان نوع من أنواع الجمال هو جمال الشكل ، فإذا كانت الوحدة هي ميزة الاشياء والأشكال "فالشكل هو جمع لعدة عناصر ولا بد أن تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر"(٢٦،ص١٢٠).

إذ يرى (سانتيانا)، أن الفنون التشكيلية تبدأ بالزخرفة والرموز وترجع اللذة الجمالية في البداية الى غنى المادة وكثرة الزخرفة، ومعنى الشكل مرتبط بذاته، فنجد مصدرين مستقلين للتأثير في الأعمال الفنية "أولهما الشكل المقيد الذي يولد النمط ، وفي نهاية الأمر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط فنجعله – مثلا- أعلى عن طريق تأكيد ملامحه التي تبعث على اللذة في ذاتها، أما المصدر الثاني فهو جمال الزخرف الذي يأتي من إثارة الحواس أو الخيال عن طريق اللون أو كثرة التفاصيل أو دقتها"(٢٦،ص١٨٥).

في حين ترى (سوزان لانجر) الشكل يحقق وجود إبداعي بفعل رمزيته وهي تؤكد على أن العمل الفني هو شكل يمكن أن نتأمله وندركه. فالفن "شكل يتكون من مجموعة العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل معا في أبراز هذا الشكل"(٢٧،ص١٤). وهي بهذا تؤكد على أن الشكل أساسي للتعبير عن أي فكرة (مضمون)، فإذا كان الفن يعبر عن الوجدان البشري فلا بد من وجود شكل يجسد ذلك التعبير.

فقد اهتمت (سوزان لانجر) بالشكل الفني، وعدت الفن بأنه: (عملية أبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي، وتكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري)، وأدراك هذه الأشكال إنما يكون بالحدس وبمساعدة الخيال، فان العمل الفني لا يصبح مظهرا حسيا يقبل الإدراك، اللهم إلا إذا استحال إلى(شكل) أو (صورة) سواء كان شكل العمل الفني ثابت مستديم أم عابر ديناميكي، أو مجرد أشكال متخيلة ظاهرية، فلا بد للشكل أن يتخذ طابع الكل المتسق مع نفسه، القابل للإدراك، وكأنما هو موجود طبيعي له وحدته العضوية واكتفاؤه الذاتي، وحقيقته الفردية (١،ص٣١٤).

وعليه فأن العمل الفني– مثلا –هو شكل يمكن أن نتأمله وندركه، وأما الفنان ان يبدع شكلا يدركه المتلقي، أو يكون مبدعا ومدركا في آن واحد، ويجب أن يكون للشكل وحدة عضوية أي له (حياة) يعبر عنه بالانفعالات والعواطف والوجدان.

تأسيسا على ذلك أن الفلسفات تناولت مفهوم الشكل الذي تحول فكرا ومفهوما وتنظيما من فلسفة لأخرى وفق رؤيتها الجمالية . حيث نجد بان للشكل غدى مفهوما مهماً بأعتباره جوهر الفكرة وشكلها الظاهري وهو

---

* الحدس: هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير وله إثره في العمليات الذهنية المختلفة ، والحدس عند برجسون هو السبيل الوحيد لمعرفة المطلق (١٢، ص ٦٩-٧٠)

** الصورة: هي الشكل المؤلف من الأبعاد التي تتحدد بها نهايات الجسم ، او الصفة التي يكون عليها الشيء (٦،ص٧٤١)

وسيلة التعبير عن ذلك الجوهر من خلال تنظيم علاقاته وعناصره والزج به للعالم العياني المرئي، وبالرغم من اقتران المرجعيات الفلسفية بالشكل، فله تأثير واضح في العملية الفنية على وجه الخصوص. ويعتبر الشكل الجانب المادي للعلامة (الدال) بينما يمثل معنى الشكل أو محتواه ومضمونه (المدلول) وبالتالي "أن فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم (الشكل ذي الدلالة) أو مفهوم (الصور ذوات المعاني)" (١،ص٣١٤).وهذه التلازمات هي بوادر الشروع في قراءات متعددة للفن ومنظومتة الجمالية التي تعزّز بالتحولات الجوهرية البنية الشكل .

– ثانياً الشكل فنياً

<u>البنية الشكلية للعمل الفني</u> :

بعد اتساع افاق المعرفة حديثاً اكتسب مفهوم الشكل معنى جديدا فقضية فهمه وتطوره تتصل بتاريخ ونظريات الفن ،لذا يعتبر الشكل احد اهم العناصر المكونة للعمل الفني، بل ويمكن عده المترجم الأساسي لافكار الفنان . فالشكل يحيل الفكرة الى عالم جديد مرئي محسوس، ومن خلاله تتوزع المفردات والعناصر ضمن نظام وعلاقات بنائية لنتائج عملية منتظمة تدعى العمل الفني، "والشكل هو عملية تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني" (٩،ص٣٤٠) وبهذا لا يتخذ العمل الفني مظهرا حسيا الا اذا احيل الى شكل ما .

لقد شغل مفهوم الشكل مؤرخي ونقاد الفن ومنهم (ريد) الذي اولى ذلك جلّ اهتماماته بالفنون، حيث اطلع على نظريات عديدة، ودافع عن الشكل الذي يراه متجسدا خلف بنى موسيقى الكلمات والصور والاستعارة، اما (فيشر) فيرى بأنه تجميع للمادة بطريقة وترتيب معين وهو حالة من حالات استقرارها وبهذا فأن المادة قبل عملية تشكلها او اتخاذها شكل يتصف بالنظام والترتيب تكون خالية من أي فعل ادائي او ابداعي، فتتحول المادة إلى إشكال حسب أرادت واسلوب الفنان في التعبير. فالشكل هو النظام الداخلي للعمل الفني ، لكن هذا الشكل ليس بالضرورة ان يكون مرئيا كما في الفنون البصرية، لكنه قد يكون غير مرئيا أي مدرك بطريقة ما في الفنون الأخرى، وتبعا لذلك تتحول انماط الشكل من فنا الأخر. والشكل كان وما يزال ميدانا خصبا للدراسات الفنية والجمالية ، فالشكل قديما كان يوظف لإغراض إيمائية وإيحائية ورمزية ويعبر عن محمولات و دلالات تغيرت بتغير الزمن، وعلى اساس هذه التغيرات اصبح تحول الشكل وتغيرة ضرورة من ضرورات تقدم الفنون وتطورها ومواكبتها للمفاهيم المعاصرة " فالفنان وبسب إرادته الشعورية واللاشعورية يبدأ بفرض أشكال جديدة، غير انها تؤكد الانفصال عما سبقها، فالذي يكتفي بالتقاليد لن يكون الا صانعا او عاملا، ولا يمكنه ان يكون فنانا " (١٦،ص٣١). وهكذا فأن للشكل دورا مهما فمن خلاله نستطيع ان نميز فن من الفنون أو مرحلة وأخرى. وعليه فأن التحولات التي مر بها التيارات الفنية منذ الكلاسيكية الى التجريدية ما هي الا تحولات في رؤية الشكل وكيفية التعامل معه وهذا ما انسحب على التيارات ومدارس الرسم الحديث. وتبعا لذلك جاءت مفاهيم جديدة كالتجريد لتعبر عن فهم جديدة للشكل وطريقة بناء جديدة لنظام العمل الفني بعدما كان مقيداً للتمثيل الواقعي. ومن هذا المنطلق بدأ التحول في البنية الشكلية فجاء التاكيد على الشكل المطلق الحر غير المقيد بأنتماءاته لخارج العمل الفني باعتباره مهمة الفنان الاولى بعيدا عما يعنيه من مدلولات مختلفة. وعليه فالفنان المبدع لابد ان يحول او يطور او يجدد في منظومة الشكلية لان الشكل حصيلة جمع العناصر وفق نظام معين من العلاقات المترابطة فيما بينها التي تشكل بالمحصلة النهائية العمل الفني" لذا يعد الشكل الكيان الكامل الذي يحتضن العمل الفني " (١٠،ص٤١٢).

يمثل الشكل في العمل الفني خطابا اتصالياً بين ذات الفنان وذات المتلقي الذي يأوله حسب مرجعياته وما تراه ذائقته الجمالية . ولهذا فالشكل هو الأساس والمنطلق في فهم العملية الفنية وبداية تشكلها. فكل هاجس

داخلي يتغيير في فكر الفنان ينصب على الشكل ليحول به ويغير في نظم علاقاته وصولا الى رؤية جمالية وفنية جديدة تنسجم لميولاته ومرجعياته الضاغطة ليشكل فناً بصياغات جديدة، ألا أن التداول المفاهيمي الحديث للشكل ارتبط بمفهوم البنية والبنية في الفن نسق من العلاقات الظاهرية لها قوانينها الخاصة من حيث انها نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يضفي الى تغيير في العلاقات وتغيير في النسق نفسه، وبذلك فان البنية في الرسم هي تعالق بين الوحدات التكوينية للعمل الفني، اذ ليس بمقدورنا الوقوف على كلية العمل الفني في حالة حدوث خلل او ارباك في البنى الجزئية، لذلك ان الكل ينقص من جماله بمقدار النقص الحاصل في البنى الجزئية المحايثة له .

وان مثل هذه العلاقات لكي تكون ذات فاعلية ينبغي ان تسهم في تنظيم العلاقات البنائية الشكلية لمكونات العمل الفني ، هذا بالإضافة إلى علاقات التطابق والتماثل والتناظر ضمن الوحدات البصرية في الاجزاء المكونه للعمل الفني ، ومن المؤكد ان التداخل الشكلي او اللوني – مثلاً – من التضاد حتى الانسجام يكون عامل ربط بين الجزء والجزء والكل والجزء (٢٨،ص٣٤).

فالبنية تكشف الجانب الخفي للاشكال من خلال تشريحها نظام العلاقات الداخلية للوحدات والتي تحدد بعض الخصائص الجوهرية للشكل ، وتحكم وجودة وتحولاته ، فقد اصبح الشكل عند الشكلانيين الروس شعارا بلغ الحد الاقصى من شموليته فأنه اخذ يعني كل ما يكون العمل الفني ، غير أنهم أدركوا انه لا يكفي لاستيعاب المضمون ، لذلك فقد احلوا محلا الثنائية القديمة ثنائية جديدة (شكلانية) قوامها المقابلة بين العناصر غير الاستيطيقية التي تقع خارج إطار العمل الفني ، وبين مجموع الوسائل الفنية (٢٥،ص٥٥-٦١) . وبعبارة أخرى اعتمدوا على الصفات الشكلية المحايثة الكامنة في العمل الفني وليس على صفات التي تفرضها ذات المتلقي.

أن الشكل الفني يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي ، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء ، والشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك العناصر ، ولكن نتيجة تفاعلها داخلياً وبالتالي يكون نتيجة ارتقاء مجموعة من العناصر والعوامل على حساب مجموعة أخرى . هكذا يمكن أن نقول بأننا ندرك الشكل دائما خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر (الباني) والعوامل التابعة له (٢٩،ص٧٨).

لقد نظر البنيويون إلى الأعمال الفنية لا كونها نسق شكلي ، وإنما كبنية شاملة تحتضن الشكل والمضمون على حد سواء ، وتكمن دراسة البنية بواسطة رصد التعالقات الداخلية للعمل الفني ، إلا أنهم قوضو في هذا المنهج الشكل ليكون عاجز في رصد انفتاحاته ، لهذا فهو نسقي ولا ينجح هذا المنهج إلا في استقصاء الشكل الفني وكشف جوانبه الظاهرة للعيان (٣٠،ص١٥٠). أي كشف بنية السطحية .

إلا أن البنية عند (شتراوس) تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام ، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يتعرض الواحد منها الى أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى (١٤،ص٣٥).وهذا التواتر يجعل من البنية العميقة ان تحدث تحولات في البنى السطحية .

ان أشتغالات البنية تمثلت بالغور في البنية السطحية والبنية العميقة ، فتعنى البنية السطحية بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما ، وتمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، اما البنية العميقة فهي تعنى بالخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة. ومن النظريات التي ارتبطت بالبنية السطحية نظرية (الجشطالت) *التي تناولتها من خلال تعاملها

* الجشطلت : كلمة ألمانية تعني اقرب ما يكون الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيأة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم ، كذلك الكل المتسامي ... وقد ظهرت في بداية القرن العشرين ويعتبر (ماكس فرتيمر) مؤسسها ، والذي انظم إليه (لفجانج ،كوهلر، وكيرت، كوفكا).

مع الأشكال باعتمادها على العلاقات المجردة ، حيث لعبت (الجشطالت) دورا مهما في نشأت فكرة البنية ، وذلك من خلال اعتمادها على فكرة البنية المكونة من شكل فوق سطح ما ، والتي تبدو جوهرية لفهم عمليات الإحساس والتلقي ، فالمثيرات الفعلية للأجهزة العضوية إنما هي شكل ما ، أي بنية مكانية تأخذ شكل الدائرة ، أو بنية زمانية تأخذ شكل الإيقاع وإنها مستقلة وذات درجات منتظمة (١٥،ص٧٥-٧٦).

وتود الباحثة بالإشارة إلى انها تناولت البنية السطحية ، التي تظهر بصيغ عناصر تكوينية للشكل من خلال علاقات العناصر البنائية ، بعيدا عن تداول المفهوم النقدي للبنيوية.

إدراك الشكل :

يدرك الشكل بصيغة ما (سمعية ، حركية ، بصرية)،واذ تناولنا الادراك البصري لوجدنا بأنه يستشار بواسطة منبه خارجي من خلال الجهاز البصري (العين) ، فيستجيب العقل للإدراك المرئيات ، ولكي ندرك شكلا ما ، فلا بد من وجود تباينات (اختلافات) في الحقل المرئي اي الشكل وأرضيته ، وعلى الرغم أن الشكل يجذب الانتباه إلا أن الأرضية ضرورية لأدركاه ، وبهذا يدعونا العمل الفني إلى تنظيم عناصر الشكل (النقطة ،الخط ، الاتجاه ...) بما يحقق الجاذبية وقيمة الانتباه(١٥،ص٧).

ولعل من أهم الدراسات السيكولوجية التي أفادت بشكل كبير في مجال إدراك الشكل هي نظرية (الجشطالت) والتي تنظر إلى الشكل ككل لا يتجزأ ، فالشكل لا يمكن أن يرى إلا من خلال الكل المدرك وليس من خلال الأجزاء المكونة له ، والفكرة الجوهرية لهذه النظرية الشكلية ، ليس عبارة عن تجميع الأجزاء "فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع ، بل الصيغة الكلية التي تنظم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع"(١١،ص١٥٩).

يعمل النظام البصري في تلقي الخطابات المرئية على خفض الإشارات التنبيهية التي يستلمها – من العالم الذي حولنا المليء بالمثيرات والإشارات – إلى الحد الذي يمّكن الجهاز البصري من السيطرة على ما يستقبله من معلومات ، فالذهن البشري يتعامل مع الإشارات المهمة التي لها علاقة بحل تلك التراسلات ، وعلى هذا الأساس يوصف الإنسان بأنه نظام باحث عن المعلومات، ومنظم لها، وان الأشكال التي يستقبلها هي مجموعة من المعلومات ، أي أن شكل الشيء الذي جرى ترميزه في الجهاز العصبي يكون مطابقا لتركيب ذلك الشكل المرئي ، كما أن للخبرة السابقة لها علاقة مباشرة بتمييز الأشكال والأشياء وان هذا التمايز هو العامل الرئيسي في التعلم الإدراكي(٣٠،ص١٢٠-١٢١). وهو ما يؤكد أهمية السياقات والمرجعيات المعرفية في التعامل مع الظواهر الفنية .

وعليه فأن العمل الفني وحدة عضوية متكاملة لا يمكن إدراك العلاقة بين الأجزاء ما لم ندرك الشكل بأكمله، فتفقد العناصر قيمتها وتتوقف معانيها على انتظام الشكل ككل ، وبالتالي تتحدد قيمة العمل الفني بقيمة الأشكال "فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيلا جافا ، وغني حين يكون الشكل قويا أصيلا ... ويعني هذا ببساطة ، أن العمل الفني الحقيقي هو الذي يكون له كيان ..."(١٠،ص١٤٣). وهذا الكيان مكتف بذاته على الصعيد الفني أن صح التعبير .

فاعلية الشكل ودوره في العمل الفني :

يمتلك الشكل فاعلية مهمة في العمل الفني تبعاً لسياق تشكلاته في العمل فهنالك وظائف جمالية للشكل ، حسب ما يعرضها (ستولنتيز) تحددت بالاتي :

1- الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ، ويوجه انتباهه في اتجاه معين ، بحيث يكون العمل واضحا ومفهوما في نظر متلقية .

2- الشكل ينظم وحدات العمل الفني على نحو من شأنه أبراز قيمتها وفاعليتها الحسية والتعبيرية.

3- التنظيم الشكلي له في حد ذاته قيمة جمالية كاملة.

إلى غير ذلك فأن له وظيفة الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة فنية تساعد على أبراز الإحساس الجمالي(٩،ص٣٥٣).لذا قد يكون الشكل الفني قائم بذاته أو هو_محصلة_ترتيب العناصر داخل العمل الفني.

ثنائية الشكل والمضمون في العمل الفني :-

ترتبط ديمومة العمل الفني بالشكل وبثراء المعنى (المضمون) الذي بفصح عنه الشكل عبر مستويات متعددة . فأن لكل عمل فني شكلا ومضمون ما، فالشكل ينظم العلاقات بين العناصر البنائية ، و يدرك من خلالها ، وأما المضمون فيتم استيعابه من خلال تنظيمات الشكل نفسها . فيمكن أن نصف العلاقة بين الشكل والمضمون بأنها من أهم وأكثر المواضيع التي تناولتها الأفكار الفلسفية بوصفها مسألة أساسية في الفن بمختلف أشكاله . فهذه العلاقة شكلت جدلا من خلال صور الصراع الفكري الذي يقدم احدهما على الأخر وفق ما خلصت له الطروحات الفلسفية . فقد تصدت لها الفلسفة منذ القدم فذكر بأن "الشكل هو العنصر الأساسي والاهم في الفن ، بينما المضمون هو بمثابة العنصر الثانوي الناقص الذي ليس له القدرة على الإحاطة بكل جوانب الواقع (٢٠،ص٦١) ، فالشكل في نظر كثير من الفلاسفة هو جوهر الواقع ، وان كل مادة تتجه لان تذوب فيه ، وهذا ما تجلى في طروحات الانطباعية .

وفي بعض الطروحات التي تناولت تحليل العلاقة بين الشكل والمضمون ، فقدمت المضمون على الشكل. فالمضمون ليس بذي قيمة وتأثير لولا الشكل الذي يتضمنه ويحتويه ، فهناك وحدة مترابطة فيما بينهما "فالمضمون يدرك من خلال الشكل. والشكل يكتسب معنى لما يحويه من مضمون"(٣١،ص٨٠).

ونجد بأمكان التأكيد على العلاقة وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني ، فلا يمكن تصور مضمون خارج الصورة الحدسية ، وبالتالي لا يوجد شكل بدون مضمون فهما متحدان وممتزجان "والفن حصيلة حقيقة مسبقة للعاطفة وللصور في الحدس والإلهام ، فالعاطفة دون الصورة ، تبقى عمياء ، والصورة دون العاطفة يابسة جامدة فارغة"(٣٢،ص١٨٩).فالعلاقة الثنائية في هذه الحالة متكافئة تشترط تحولات للشكل بما يتناسب ومحمولات المضمون .

لذا الشكل والمضمون متعالقان ، ولكي لايفهم الشكل كبعد مستقل للعمل الفني لأنه لا يكون سوى مجرد عناصر مادية مجتمعة بنظام ما لا تمثل شيئا – كما نادت به البنيوية – وكذلك المضمون فأنه مجرد أفكار غير متشكلة وليست لها مدلولات معينة وثابته . فالتعبير الفني من خلالهما بالضرورة يجعلهما مترابطان ، "فلا يمكن التعبير عن (مضمون) جديد (بشكل) قديم ، فتغير (المضمون) يستدعي إذن تغيراً وتحولاً في (الشكل)"(١،ص٤٠).

تأسيسا على ذلك هنالك وحدة جوهرية بين ثنائية الشكل والمضمون بحيث يعبر كل منهما عن الأخر، فيصعب الفصل بينهما ، فالعمل الفني وحدة عضوية لا تتفتت ، وانشطار أي جزء أو عنصر يربك العمل الفني ويضر به ، فأتحاد الشكل والمضمون بشكل وثيق في تفاعل جدلي يتم من خلال مرجعيات ومغذيات الفنان الذي يعطي للمحتوى شكلا ليس من خلال عرضه فحسب بل من خلال الطريقة التي يقدم بها هذا الشكل ، فأن الروائع الفنية هي مزيج من الشكل والمضمون وتبدلاتهما (٢٠،ص٦٥). ولهذا تتحول الإشكال لتلائم المعنى والمضمون المتجدد ، ولهذا نجد في تيارات ومدارس الرسم الحديث الكثير من هذه التباينات ، فضلاً على منح الشكل أو المضمون أولوية في أعمالها الفنية. وبهذا تتحول الأشكال تبعا للمعطيات والسياقات والمعايير الجمالية الحديثة .

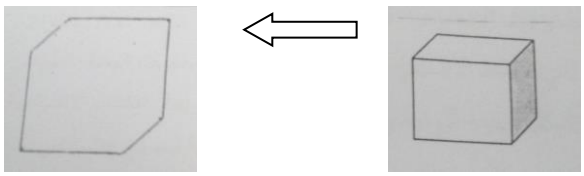
آلية تحولات الشكل :

الشكل آلية من آليات المغايرة ، فالفنان يعيد صياغة الإشكال عبر التحليل والاختزال والتركيب ، وبالأداء التقني يمكن الوصول إلى صيغة كلية تجعل كل أجزاء العمل الفني نابضاً بالحيوية والكلية . فاختراق نظام الشكل يدعوا إلى تشكيل فني مفتوح على الفضاء التعبيري والدلالي ، بحيث تذوب فيه الإشارة بالإحالة ، والشفرة * بالدلالة **،والمعنى بالإيحاء*** (٣٣،ص٥٨-٥٩).

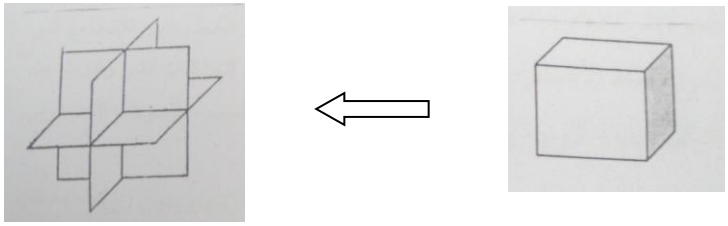
وتتحول الأشكال متخذة اشكال وصور عدة من خلال :

1- تحولات الابعاد : الشكل يمكن أن يتحول عن طريق تحريك ابعاده مع بقاء انتمائه إلى هوية تصنيفه الشكلي ، فالمكعب يمكن أن يتحول إلى اشكال عدة عن طريق تغيير الارتفاع او العرض او الطول .

2- تحولات الحذف (الطرح): الشكل يمكن أن يتحول عن طريق طرح جزء من حجمة ، والشكل الناتج يمكن أن ينتمي إلى هوية الاولى أو يتحول إلى شكل لصنف أخر مغاير ، فالمكعب على سبيل المثال يمكن أن ينتمي إلى نفس عائلة المكعب من خلال ازالة لبعض اجزائه او يمكن أن يتحول شيئا فشيئا إلى مجسم متعدد السطوح .



3- تحولات الإضافة : الشكل يمكن أن يتحول بواسطة اضافة مجموعة مفردات وعناصر إلى الحجوم ، وطبيعة عمليات الإضافة سوف تتحدد في ما اذا هوية الشكل الاولي تتغير او تتواصل (٥٠ ،ص٦٤) .



المبحث الثاني :

(تحولات الشكل في الرسم الحديث)

الانطباعية :

* الشفرة : هي الخصوصية التعبيرية لنص الرسالة فلا بد ان تكون متعارفه بين الباث والمتلقي .
** الدلالة : شيء او معنى يقيدة لفظ او رمز ما ومنه دلالة الكلمة او الجملة .ينظر ١٢،ص٨٤.
*** الإيحاء : اثارة فكرة او نزوع او حركة لدى شخص بمجرد اشارة او توجيه من شخص الاخر. ينظر ١٢،ص٢٨.

تمثل (الانطباعية)***[*]بداية الرسم الحديث – حسب أراء كثير من النقاد – في السبعينات من القرن التاسع عشر ، حيث اعتمدت نمطا جديدا في الرؤية محررةً بذلك الشكل (الإنساني ، الطبيعي ، الفني) من القيم الواقعية والكلاسيكية التي كانت سائدة آنذاك والبحث عن الادراكات البصرية . وبذلك لم يولوا اهتمام بالإنسان وعقائده ونظر إليه على انه ظاهرة فيزيائية شأنه شأن أي شجرة او ضلال على جدارما.

شكل الانطباع الأولي مجال بحث الانطباعي الراصد لتغيرات الطبيعة (الزمانية)، مجسدا بذلك اللحظة الزائلة وتسجيله التغيرات في مساقط الضوء والمناخ في سبيل أظهار الشكل الذي يحققه اللون نتيجة الاختلاف بين الضوء الطبيعي والظلال الناتجة عن سقوطها على الأشكال المختلفة ، "فالشكل ينمو ويتخذ قيمته بما يضاف إليه من لون وضوء ، وانية انطباع"(١٦،ص٧٤).

وقد أفادت الانطباعية من الاكتشافات العلمية في مجال تحليل الضوء ، مما جعل الفنان على معرفة علمية بالألوان وكيفية واستخدامها بوعي ، وكذلك الإفادة من التطورات الفكرية والثقافية وما مهدت له أعمال عدد كبير من الفنانين مثل(كونستابل، وتيرنر) وغيرهم(٣٤،ص٣٩).

اذاَ الشكل عند الانطباعيين ليس محاكاة للطبيعة بالمفهوم الكلاسيكي بل هو التقاطا لحالات الولادة والصيرورة المستمرة فيهما، فكل بقعة لون هي تسجيل للحظة صراع بين إمكانيات الجمال الطبيعي وذات الفنان. فنرى الشكل في المشهد الانطباعي تحول إلى ضربات لونية سريعة. "فكانت الانطباعية انعكاس داخلي للواقع الخارجي"(٣٣،ص٣٠). لذا تحول الشكل في الانطباعية ليصبح علامة في ذاته وليس وسيلة شرح وإيضاح ، فتحول نحو الطبيعة المصنوعة (المبتعدة) والتي هي أجمل من الطبيعة البكر عند (بودلير) الذي رغب في تحويل متعته إلى معرفة(٣٥،ص٤٢٧). وقد سبقته طروحات (هيغل) في هذا الخصوص معتبرا الجمال الفني أجمل من الجمال الطبيعي.

ان اكبر متحولات الانطباعية كان في اللون والإضاءة والاستعاضة عن الخط باللون للإيحاء.والتي على أساسها تقرر نمط الأشكال في المشهد التصويري ، حيث تعد من الحركات التي ركزت جلّ اهتمامها نحو الشكل وبنيته اللونية واثر الضوء وانعكاساته ، وبذلك فإنها أسست للتحولات الكبرى في الرسم لمراحل ما بعد الانطباعية.

لا شك أن فن (سيزان) كان محاولة جدية هدفها مسك جوهر الأشياء بدون (زيف) العقل والإحساس ، متبعا منهجا بنائيا للشكل سمح له بهرمنة العالم الخارجي بأشكال هندسية معينة(٣٣،ص٣٠-٣١). وهذا ما يقترب من طروحات (أفلاطون) الجمالية بتحديده الأشكال الهندسية التي تلوح بمثال الجمال.

لذا جاءت توجهات (سيزان) بمعالجات بنائية للشكل الفني بما يلوح تحولا جذريا في الرؤية الفنية للشكل فبدأ يحلل مظاهر الأشياء وفق اقترابها من الأشكال الهندسية ، مخترقا بنيتها الظاهرية من اجل الوصول الى البنية الجوهرية الثابتة (٣٦،ص٩١).وبهذا فهو يرجع اشكال الطبيعة لوحدات هندسية ما .

وعليه أرسى (سيزان) مبادئ جديدة في رؤية الشكل ومهد لفنٍ يبحث عن بنية الشكل خلف مظاهر الأشياء ، وهذه البداية تشكل نقطة انطلاق إلى تيارات أخرى في الرسم كالتكعيبية والتجريدية ذات الاتجاه الهندسي . حيث قاد هذا التطور (سيزان) إلى إلغاء مفهوم المنظور التقليدي وهو ما نتج عند قيامه بتحليل الشكل الطبيعي مفترضا له عدة نقاط تلاشي ، واخذ بتلاعب الأشكال في الأفق من خلال تقريبها وأبعادها

*** * الانطباعية : حركة فنية اهتمت بشكل أساس برسم الطبيعة خارج الاستوديوهات (في الطبيعة) ، واسمها جاء نسبة إلى لوحة (مونيه) (انطباع شروق الشمس) والتي رسمها عام ١٨٧٢ .
ينظر ليماري ، جان : الانطباعية ، تر : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد : ١٩٨٧، صـ ٤٦ .

(٣٧،ص٥٢). أي بناء منظومة جديدة للمنظور قائمة على افتراضات يراها الفنان حسب مغذياته الفكرية والجمالية.

ولما كان الشكل عنده قد مهد إلى التكعيبية والهندسية بشكل عام فقد لجأ إلى استخدام التنغيم اللوني بين المساحات المتجاورة تضادا وانسجاما لكي يعوض عن الرتابة في الأشكال المتكررة ، حيث يذكر (بأن اللون شكل وعندما يبلغ اللون حد الامتلاء يبلغ الشكل حد الاكتمال) (٣٨،ص٩٠). ويتم تحقيق هذا من خلال التنغيم اللوني الذي بدونه لا يوجد تشكيل فضلاً على عملية جمع اللون وتراكباته.

وتأسيسا على ما تقدم أن الانطباعية أولت اهتماما ببنية الشكل ، ومن ثم الاهتمام بالنظام الكلي اللوحة ، وهذا ما قاد إلى تحول الشكل نتيجة التحول الذي حدث في طبيعة الإدراك أو في السياق البصري لرؤية الأشكال (الأشياء في الواقع).

الوحوشية :

شكلت الوحوشية* ركنا من أركان الفن الانفعالي ، حيث اتخذت مسارا في "العودة إلى الفطرية بتلقائية التعبير ، وبدائية الأسلوب ، وحرارة الألوان المعبرة عن جذور الحماس ، ووحشية الانفعال الصارخة بنقاء الألوان، مع تحريف الأشكال وتحطيم الخطوط"(٣٩،ص٩٨-٩٩).

حيث تأثرت بجملة من المعطيات الفنية ، وخاصة ما جاءت به رسومات (كوكان وفان كوخ) وتأثرهما عن طريق لحظة الانفعال واستخدام الألوان الصارخة التي تدل على قوة الأداء الفني وعنفوانه ، وكذلك تأثيرات الانطباعية والفنون الشرقية والإسلامية ، فهذه المعطيات شكلت لدى الوحوشيين أمثال (ماتيس ، براك ، فلامنك) هدف هو البحث عن شكل مشبع بالوجدان والعاطفة والتعبير من خلال المبالغة في استخدام اللون، بمعنى أخر "أن الوحوشيين حولوا الألوان من طبيعتها الفيزيائية إلى ألوان ناقلة لطاقة التعبير وهو ما انعكس على الأشكال"(١٦،ص٧٧).

فطرقوا انسجامات غير مألوفة برفضهم مبدأ التظليل وإهمال المنظور ، وحدة الألوان وبناء أشكالهم بسطحية مستعينين بعناصر اللون والخط فقط ، فالخط أصبح ملون لأهمية بنائية وهذا نراه – مثلا – عند (ماتيس) من خلال استخدامه للون الصريح بمساحة مهمة على سطح اللوحة ، ورغم استخدامه الألوان وتمريرها فانه لم يتحرر من الشكل والمضمون بشكل كامل فظلت الطبيعة مصدر عمله ، حيث كان يصبو إلى قيام شكل جوهري في عمله الفني ، وهذا واضح من خلال تأثره بفنون الارابسك ، فاخذ فنه بالميل إلى "التسطيح ، مع التبسيط الشديد في الأشكال ، بل التجريد الصرف"(٣٨،ص١٢٣).

وفي ضوء ما تقدم يمكن اعتبار الوحوشية بأنها تحولت بالشكل من خلال عناصره البنائية الحاملة للدلالات تعبيرية إلى مضامين تابعة لهذه التوجهات فاهتمامهم بالشكل وطاقته أكثر من المضمون والأسلوب ، بل اهتموا باللون والرمز كشكل بصيغة ما ، وهذا ما قاد إلى تحولات في الشكل الفني من خلال تحول اللون ودلالاته الرمزية.

التكعيبية :

التكعيبيةهي تحول في العلاقات البنائية للشكل بهدف صياغة جديدة للواقع والابتعاد عن قواعد الفنون الموروثة ، فيرى (ريد) (إنها أول تجربة في تاريخ الفن تهدف لتحقيق الشكل الخالص في الفن)

*الوحوشية : أطلقت هذه التسمية من قبل (لويس فوكيل) عام ١٩٠٦، عندما وصف معرضا يضم مجموعة من الأعمال الوحوشية والتقليدية ، ومن روادها ماتيس ، ومور وفلامنك وبراك وغيرهم ، ينظر : مولر ، جوزيف ، أميل : الفن في القرن العشرين ، صـ٤٩.

(٣٣،ص٥٨). فهي محاولة لحل مشكلة السطوح الظاهرية للشيء المصور وذلك بنظام شكلي من الزوايا والمستويات المختلفة .

وبهذا فان (التكعيبية)* استهدفت وأزالت الصفات الواقعية عن الشكل المرئي متخذةً مسارا مغايرا عما كان عليه الشكل باشتغالها على البنية الداخلية للشكل ، ومن خلال تقصيها للجوهري ثم إخضاع الشكل لعمليات الاختزال والتجريد، وأزالت محاكاة الشكل للواقع المادي وإحلال دافع جديد يشيد الشكل بعين العقل ، وفق أنظمة الأشكال الهندسية لأنها تعتمد اليقين العقلي الأكثر ثباتا(٣٦،ص١٠٣-١٠٤). وبهذا فقد اصبحت اللوحة التكعيبية أكثر ابتعادا عن الأشكال الواقعية محققة بذلك أشكالا مغايرة للواقع.

لا شك أن (بيكاسو وبراك) هما من وضعا الأسس الرئيسية لهذه المدرسة التي تبحث عن الحقيقة الهندسية للشكل عبر تجزئة الأشكال إلى مكعبات صغيرة ، لتتألف في تركيب وتصميم جديدين من خلال سطوح منبسطة ومتداخلة واضاءات مختلفة ذات ظلال متنوعة تكّسر حدود العلاقات حينا وتؤكدها أحيانا أخرى ، بحيث تتوزع عليها أحساسات حركية شتى ، تبدو وكأنها تتحرك إلى الأمام والى الوراء والى احد الجانبين بفضل تلاعب الرسام بالظلال ، وقد استطاعت التكعيبية أن تسجل تحولات مهمة في الشكل على يد فنانين (بيكاسو وبراك) إذ انتقلا به من نزعة التحليل إلى التأكيد على النزعة التركيبية باستعانة مواد أخرى غير اللون والخط ، ضمن تأطير تكعيبي عام(٤٠،ص٣٢).

فضلا على شمول الأشكال عند (بيكاسو) بمنظومة هندسية وخطوط حادة كالتقاطعات في لوحة (إنسان افينيون) التي اعتبرت منعطفا كبيرا في تطوره ، في حين نرى توجهات (براك) في لوحته (حياة جامدة) قام بتحوير أشكال اللوحة باعتماد على تحريف الشكل بحيث يظهر بحقيقة أخرى ، فالتكعيبية من خلال التحولات البنائية التي أحدثتها في الشكل الفني قامت بإذابة واقعية الشكل المادية وإحلال شكل فني جديد ينهض على المفاهيم الفكرية والفلسفية الفيثاغورية والأفلاطونية التي تتغنى بجمال وثبات الأشكال الهندسية ، حيث أخضعت الشكل الفني إلى منظومة عقلية هندسية لا حسية تشخيصية ، فيرى (براك) أن "الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه"(٤١،ص٦٤). وعلى هذا الأساس أن التكعيبي انطلق محورا الخط واللون ومسخرا الشكل والموضوع ليرسم ما يعرفه في ذهنه وليس ما يراه ، مستبدلا الواقع بالذهن ، حيث تتلمس تحولات الشكل في التكعيبية من خلال التأكيد على قوة الشكل وكذلك خلق الوهم المنظوري في تجسد الأشكال المرئية ، وايضاً من خلال تحليل الأشكال من الواقع (الطبيعة) وإعادتها إلى الأشكال الهندسية ومن ثم تحويلها وإعادة بنائها بأشكال مجردة جديدة.

<u>التعبيرية</u> :

التعبيرية حركة فنية تحررية تسعى إلى أظهار أحساسات الفنان بشكل يؤثر في هيئة الشكل الخارجي باستثمار اللون ، وإسقاط ما في داخل الفنان من انفعالات تراوده عن عالمه المحيط ، وبالنسبة لـ (ريد) فأن "التعبيرية هي الفن الذي يسعى إلى التقديم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني"(٣٣،ص٥١). فهي تلك الحركة التي تجسد مشاعر الفنان الذاتية.

لجأ الفنان التعبيري إلى تشويه الأشكال الطبيعية مبتدعا بذلك أشكالا لا تحاكي الواقع، فانفعالاته الداخلية تنسحب على الشكل ليحوله إلى أشبه بالكاريكاتيرية وفيه نوعا من التعبير يثير احتجاج المتلقي . فجل اهتمامه ينصب في جعل الشكل حاملا للمضمون عن طريق الخط واللون المفعم بالإحساس الداخلي العنيف

---

*التكعيبية : حركة فنية واتجاه فني محدد ، تنسب التسمية إلى (لويس فوكيل) ففي مقالة له تكلم فيها عن المكعب والتكعيب بمناسبة معرض (براك) عام ١٩٠٨ إذ ظهرت الأشكال بسمات تكعيبية ... انظر : امهز ، محمود : المصدر السابق ، صـ٩٢.

للتعبيرعن هدف أساسي هو "أن يصفو على القماش ما يختلق في أعماقهم من أحاسيس وهم لذلك عمدوا إلى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم ، فتلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم"(٤٢،ص١١٥).

بنية الشكل في المنجز التعبيري يتحرك بشعور طاغي بعيدا عن واقعيته ، فيتجلى عن طريق المبالغة في إظهار بعض أجزائه بالقياس إلى الأجزاء الأخرى، وهذا قاد إلى التمرد على الواقعية والانطباعية التي هي بالضد منهما، فعملت التعبيرية على حرية عالية في استخدام الشكل واللون وتحريفهما، فاللوحة التعبيرية هي"وسيلة اتصال بالآخرين تنتقل عبرها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والتعبير إلى الآخرين على أساس إرادة الفنان إزاء الواقع بهدف تغييره"(٣٤،ص٧٩).

ولعل من أهم التحولات في الشكل التعبيري هو ما بدا به (فان كوخ) من خلال لجوءه إلى تصوير أشكال الواقع بنظرة مؤلمة ومأساوية، والتي ينقلها إلى لوحاته بعفوية وشاعرية فتظهر لمسات فرشاته العنيفة الخشنة الاتجاهية التي يفرغ من خلالها ألمه النفسي ، فان التحول الذي حدث للعمل الفني التعبيري تناول الشكل والمضمون معا من خلال تنظيم اللون والخط والإنشاء الذي يقوم على حدث تعبيري ، وهو ما ميز لوحات (فان كوخ) في حين يقول "أن الرسامون الحقيقيون لا ينقلون الأشياء مثلما هي في الأصل ... بل يظهرونها كما يشعرون"(٤٣،ص٨٠).وهو عبر عن ذلك من خلال نزعت التعبير واللون والخط ...

ومن الجدير بالذكر أن التعبيرية لم تقتصر على أسلوب أو جماعة معنية وان تركزت كظاهرة ألمانية ، فالواقع أن المضمون المتنامي لمفاهيم الشكل واللون التعبيري اختلف كثير في شمال ألمانيا عنه في جنوبها أو في وسطها ، حيث يلاحظ أن (جماعة الجسر) ساروا على خطى الوحوشية في التقنية والأسلوب والموضوع ، فذهبوا إلى مدى ابعد في تشويه الأشكال وتحريفها وافتراض قيما لونية مبتدعة سعيا وراء أشكال غير واقعية ، وان المبدأ الذي اتبعه التعبيريون الألمان التسامي فوق الواقع ، والتعبير عن (الشعور، القلق) من خلال الشكل المبعد عن واقعيته(٤٣،ص١٠٢).

ومن خلال ما تقدم أن التعبيرية أحدثت اضطرابا ونوع من الاتجاه إلى البدائية وهذا ما يلحض في لوحاتها الفنية فاخذ التحولات في الشكل وقيمته اللونية .

<u>المستقبلية</u> :

حركة فنية ظهرت في ايطاليا في أوائل القرن العشرين كاتجاه أدبي أعلن عنها الشاعر الايطالي (مارتيني) ، تركزت على تحول رؤية الجمال في المجتمع المتمثل بالمكائن والآلات من خلال حركة الأشياء والحياة بصورة عامة . أن المسالة الملفتة للنظر فيما أراده المستقبليون لا تكمن بصياغة أشكالا وصورا حديثة الطراز فحسب ، بل تكمن في الأساس بتذبذب وارتعاش وسرعة الشكل الفني ، وليست المادة هي الأساس ، بل إيقاع هذه المادة عبر حركتها(٤٤،ص٥٣). وبهذا استعاضت المستقبلية عن الشكل بالحركة.

أن حركة الشكل وانفتاحه على السطح التصويري عمل على إرباك الشكل بواسطة تفكيكه ، فقد عمل (اوتوديكس) لوحته (ضجيج الشارع) التي طرح فيها أشكالا بتكوينات غير تقليدية لخلق مستويات متحركة في عين المشاهد ، وأشكالهم تحولت إلى رموز بلاستيكية بل كانت حركة وليس تمثيلا للحركة ، وتكمن أهمية انتاجاتهم بأنها شكلت حساسية جديدة إزاء المواد التقليدية الدالة على العصر الحديث (٣،ص٧٢). إذ جاء نتيجة تحول النظرة الجمالية من خلال تجسيد القوة والاليه بدلا من الطبيعة في الواقع.

وفي ضوء ذلك عملت المستقبلية على طرح جديد للشكل في تحولات عدة من خلال ترديد عناصره بما يوحي للمشاهد بأنه في حالة تغير وحركة وتحول مستمر.

التجريدية :

ابتعد الشكل في التجريدية* عن سياقات الواقع ، حيث كشف عن رؤية جديدة بمفارقته محاكاة الواقع العياني ، حيث تخلص الشكل بما يحمل به من دلالة إخبارية أو وصفية واخذ يؤدي هدف جمالي بذاته ، فجاءت التجريدية بنزعة شكلية ، ترى قوام العمل الفني يكون بشكله وليس بمضمونه ، فهي بذلك تقف بالضد من المحاكاة في الفن ، فهي عملية تخلص جوهري بالشكل من كل ما هو معين(٣،ص٣٩).

والتجريدية هي رفض لكل ما هو محسوس ومرئي واستهداف كل ما هو فكري ولا مرئي من اجل الوصول إلى صفة مثالية للشكل الجوهري ، وتحقيق قيم جمالية مطلقة ذات طابع كلي وشمولي ، وبهذا فأن التجريدية تنتقل بإشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة(٣٩،ص١٥٧). فتبنت التجريدية الشكل الخالص الذي لا يمثل سوى ذاته ، بعدما أجرت عليه معالجات وتحليلات وإعادة بنائه وفق رؤية فنية جديدة.

تجلى الرسم التجريدي الحديث على يد الفنانين (كاندينسكي ،موندريان ، مالفيتش) اللذين ارسوا القواعد والأسس الجمالية والفكرية لهذا الرسم ، فـ (كاندينسكي) يجد "إن الشكل واللون يتكونان من عوامل اللغة المناسبة للتعبير العاطفي. وأن الصوت الموسيقي يعمل مباشرة مع الروح ،وكذلك حال الشكل واللون وتكمن الضرورة في تعبيرهما عن الشعور الداخلي ... والشكل نفسه ما هو إلا تعبير عن المعنى الداخلي. وهو يركز على الدرجة التي يتم تقديمه بموجب علاقات لونية متناسقة ليشكل الجمال فيها انجازا يتجاوب مع الضرورة الداخلية والأهمية التعبيرية"(٤٥،ص٩٧).

جرب(كاندينسكي) الأشكال والألوان ليعبر عما كان يسميه (بالضرورة الداخلية) والسبيل للتعبير عن هذه الضرورة الداخلية لا يشترط أن يكون الشكل مماثلا للواقع ، بل يسعى(كاندينسكي) عبر الشكل لكشف الجوهر الكامن خلف مظهر الأشياء بما يسمى (اللاموضوعية) ، ومن خلال التمثيل الشكلي صنع نظاما من رموز متحررة مع كل ضرورة خارجية فيتوحد اللون مع الشيء ليكون هدفا وغايةً للفنان في التواصل العاطفي الغنائي الذي اشتغل عليه (كاندينسكي) .وهنا تحرر الفنان من الموضوع والمادة وتوجه إلى الفكر والشعور الذي يجعل اللامرئي مرئيا من خلال تناغم الألوان وموسيقية العلاقات الخطية فيبحث التجريدي لإيجاد لغة تعبيرية ، بالانطلاق من الذات ويتناول الشكل من الداخل فالشكل خاص بالفنان وحده فهو لا موضوع بعينه (٤٦،ص٣٨١-٣٨٧).

عبر الشكل التجريدي من خلال اللون عن الضرورة الداخلية التي حتمت على (كاندينسكي) أن يبقي لوحته ذات تأثير عاطفي ، فتكتمل عنده المكونات الشكلية بإظهار الانفعال الموجود داخل الفنان ، فهو العنصر الداخلي الذي يقابله العنصر الخارجي الشكلي ، وهو ما تطور عند (كاندينسكي) في مراحل متتابعة (انطباعات بتأثيرات وحوشيه ، وارتجالات بتأثيرات تعبيرية ، و تكوينات) وهذه هي ثلاث مراحل مهمة في تحولات بنية الشكل التي ألهمت (كاندينسكي) في انجاز أعماله الفنية(٤٥،ص١١١-١١٢). وبالتالي هيأ (كاندينسكي) لنا التبرير الفلسفي للفن التجريدي ، واظهر لنا (موندريان) كيف يبدو وكيف يمكن أن يكون"(٣٧،ص١٩٧).

حاول (موندريان) في بداياته الأولى أن يوفق ما بين النزعة الطبيعية والنزعة التجريدية في الفن فيقرر "أن الفن المجرد يتعارض مع التصوير الطبيعي للأشياء ، ولكنه لا يتعارض مع الطبيعة نفسها كما وقع في ظن

---

* التجريدية : إنها تيار شكلي في الرسم الحديث لا يصور الأشياء الواقعية ، كما هي الذروة المنطقية للتكعيبية والمستقبلية وغيرها من التيارات الشكلية.
ينظر : الموسوعة الفلسفية ، تر : سمير كرم ، ط٦، دار الطليعة ، بيروت : ١٩٨٧، صـ٣٥٥.

الكثيرين"(٤٧،ص٦٤). وفي مسيرة (موندريان) نسق يماثل النسق الذي سلكه (كاندينسكي) الى حد كبير ، فقد جذبته الطبيعة والرمزية معا ومن ثم اتخذ عمله مظهرا تعبيريا بعدما قدر للطبيعة إن تتوقد بشحنات عاطفة الفنان المجسدة بالأشكال والألوان ، فانه درس رسومات (سيزان) دراسة خاصة ، ففي تطوره من الانطباعية إلى التكعيبية التحليلية ، لم يسبق لأي فنان إن رسم مثل هذه الصورة التكعيبية المقننة القريبة جدا من رسوم(بيكاسو، براك) (٣٧،ص٢٠٨-٢١٠).

تشكلت عند (موندريان) رؤية فنية جديدة أظهرت توجهاته نحو التجريد الخالص ذات المنحى الهندسي بعدما انضم الى جماعة الأسلوب (دي استايل) ومن ضمنهم (دوسبيرج). حيث كانت تقوم هذه المجموعة على أساس تطهير الأشكال من المظاهر الطبيعية بالتدرج شيئا فشيئا كي يصل الشكل الى أبعاد رياضية مجردة. وغلبت على رسومهم مساحاتها اللونية والشكلية وصفة التناظر كما في الفنون الشرقية ، حيث اختزلت الأشكال والألوان الى أقصى مدياتها وكانت الخطوط صارمة(٤٨،ص١٤٣). بحيث كانت طريقة رسم (دوسبيرج) في استنباط التكوينات الهندسية ، من خلال البدء برسم كائن طبيعي (كالبقرة) رسما واقعيا ، ثم تجريد هذه الصورة تدريجيا من تفاصيلها الواقعية حتى يصل الى الشكل الهندسي الذي تنطوي عليه ، من خلال التبسيط وحذف العناصر غير ألاساسية للشكل وفق منحى تجريدي هندسي.، ومن ثم خلق شكل مختلف كما كان عليه في الواقع. وحاول (دوسبيرج) أن ينقل جوهر الموضوع أكثر من المظهر الخارجي (الواقعي) هو (دراسة في التكوينات) للبقرة ، تحول الشكل فيهما تدريجيا من الواقعية إلى التجريدية الهندسية الصرفة .

إلا أن(موندريان) جرد الشكل الى حدٍ ابعد فأتجه الى الأوضاع الهندسية المعمارية ، التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للتكعيبية ، حيث تزعم اتجاه ثاني للرسم التجريدي وهو ما يسمى بـ (التجريدية الهندسية).

مهدت التكعيبية للشكل الهندسي في محاولة مبكرة للتجريد اللاموضوعي الذي وجدت مداه الأمثل في لوحات (موندريان) التي يصفها بأنها (تشكيلية محدثة) ، فقد تمرحلترسومة بتيار التكعيبية وما آلت أبحاثه عن الشكل الجوهري من تجريدات خالصة ، ثم تأثره بطروحات (شونميكرز)*الذي اقترح نظاما (طوباويا) جديدا سماه (التصوف الايجابي أو الرياضيات التشكيلية) زاعما أن نظامه هذا سيساعده على النفاذ ، بالتأمل الى البناء الخفي للحقيقة ، فقد عززت طروحات (شونميكرز) المعروفة (بالثيوصوفية) بتوفير المناخ الفكري والروحي للرسم التجريدي بشكل عام (ولموندريان) بشكل خاص(٣٧،ص٢١٢).

فقد اعتمدت الرياضيات التشكيلية عند (شونميكرز) حكم النسق الأساس للأضداد ، ايجابيا وسلبيا ، ذكرا وأنثا ، وهكذا في اختزال الأشكال والخطوط إلى أفقيات وعموديات هندسية ،- ولهذا الأمر صلة بقوى كونية فالعمودية بأشعة الشمس والأفقية بحركة الأرض الدائمة حول الشمس ، أما في اللون فقد اقر بوجود ثلاث ألوان كونية أساسية (الأصفر ومثله بالارض – الأزرق للسماء – الأحمر للشمس) وهذه الألوان هي ملخصة لجميع الألوان الطبيعية بأنواعها وتعدداتها ، فان مثل هذه المصطلحات التشكيلية الخالصة ، كالألوان الأساسية وما بين أفقي وما بين الخط الأفقي والعمودي ، هي خير ما تعبر عما هو جوهري وروحاني(٣٧،ص٢١٢-٢١٣).فعمل (موندريان) على إحلال منظومة بنائية جديدة للرسم التجريدي .

* شونميكرز : قس كاثوليكي انقلب مفكرا ثيو صوفيا ، والثيوصوفية : تعني معرفة الخالق بطريقة الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كليهما.(ينظر: ألن، باونس: الفن الأوربي الحديث ،تر: فخري خليل ، م ،جبرا ابراهم جبرا، دار المامون ، بغداد: ١٩٩٠).

وقد وصل (موندريان) بتناوله الشكل الخالص الجوهري إلى الاقتران من الروحانيات ، فكان يعتقد إن بإمكانه تحقيق ذلك بدراسة تعاليم الأديان الشرقية القديمة التي تقبلت التمازج المادي والروحي ، وهذا مؤشر بالخلاص من النزعة المادية التي سادت في الغرب فادت الحاجة به أن يتحول بإشكاله نحو تجريد خالص لا يعبر إلا عن ذاته(٣٧،ص٢٠٤) خال من كل العوالق الخارجية .

منح (موندريان) بنية الشكل أبعادا جمالية من خلال إضفاء الطابع العقلاني الهندسي عليها. انطلاقا من إيمانه "بأن الشكل الطبيعي يتغير ولكن الحقيقة تبقى ثابتة"(٤٩،ص١٣). حيث فقدت الأشكال الفنية والخطوط والألوان صيغتها الواقعية تدريجيا من خلال عمليات التبسيط المتزايدة ، حيث حاول أن يجعل فن الرسم تنظيما مجردا لا شأن له للطبيعة بل في للصورة المحضة حيث يقول " لكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار الإشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل واللون الطبيعي إلى اللون الاول " (٥١،ص٢٣٢).

لقد أراد (موندريان) أن يعلن في الخط المستقيم جمال اللامتناهي ، لأنه يحمل جمالا بذاته ، إذا وجد نظاما بنائيا ينهض على التعارض بين الخط المستقيم العمودي والخط المستقيم الأفقي. وبهذا النظام تتولد بناءات شكلية لا متناهية تعتمد أساسا على الزوايا الناتجة عن تقاطع الخطين العمودي والافقي ، فتجعل الشكل الفني محكوما بمنطقية هندسية خالصة. فالمهم عند (موندريان) "ليس ابتكار شكل ما، بل المهم إيصال هذا الشكل إلى حده الأقصى"(٨،ص١٠٤).

وبهذا استطاع (موندريان) من خلال البحث عن الشكل الجوهري الذي اتخذ صيغا تشييدية ، أن يصل بالشكل الفني إلى الجمال الخالص عندما لخص جميع الخطوط إلى خطوط مستقيمة لا تعيد التفكير بالواقع وجميع الألوان إلى بضعة ألوان رئيسية ، فبنية الشكل لديه اتخذت صيغا تجريدية ذات منحى هندسي صرف ، فان التطور الأسلوبي كان لديه بطيئا ولكن منطقيا وحدسيا في آن واحد، فان تجريدية (موندريان) كانت نتيجة تجاربه ونقده للتكعيبية التي أراد لها أن تصل إلى التنقية من العناصر الطبيعية وجعلها فنا مطلقا أو مشيدا من العناصر الثابتة ، فيرى خلف تغير الأشكال الطبيعية يكمن واقع ثابت وخالص ، فـ"ثمة ثوابت في الشكل وعناصره تصلح لكل تحول في العالم وأشيائه واتجاهاته"(٨،ص٧٠).

ومن خلال ذلك نجد أن الرسم التجريدي قد أفاد من المعالجات البنائية للشكل التي أظهرتها مدارس الرسم الحديث ، إلا انه اشتغل وفق منهجين رئيسيين أولهما يتخذ طابع الغنائية والمرونة والعفوية والتلقائية في الأداء كما في رسومات(كاندينسكي) ، وثانيهما يتخذ طابع الصلابة بصيغ أشكال هندسية كما في رسومات(موندريان) (٣٦،ص١٣٥). فالرسم التجريدي وباعتماده الأشكال الخالصة ، فعل دور العناصر البنائية للشكل في ذاتها من اجل خلق تكوينات لا تحاكي مظاهر الأشياء (لا شكلية ولا موضوعية) لذا اخذ الشكل يرفض أي صورة ثابتة وهذه رؤية جديدة لخصت عن نزعة الحداثة برمتها.

السريالية :

عبر الشكل عند السريالية على الإيمان بما وراء الواقع ، فهي بحث عن نمط جديد للحياة ، حيث يكون الشكل في السريالية متصفا باللا منطقية يستمد مرجعيته من عالم الأحلام فهو ابعد عن كل ما هو منطقي وعقلاني. والشكل عند السريالية يقوم على حالة ذهنية تهدف لتحرره من المخيلة ومن روابط العقل لإنتاج (فن) من عمل الفكر حتى وان كان لا عقلانيا ، فهي تسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسانية الأخرى كليا(٣٤،ص١٧٤) وتعبر عن الخيال بطرائق جديدة .

وبذلك فان السريالية تحاول أن تصور فقط ما يشعر به الفنان دون الاستعانة بصور العالم المرئي ، على الرغم من إن الأشكال تشبه الطبيعة والواقع ولكنها بعيدة كل البعد عن أوضاع وتنظيمات الطبيعة والواقع ، فهي تشعر المتلقي من خلال الشكل باللانهائية والخيال الجامح .

كما وتؤمن السريالية بضرورة اكتشاف نوابض اللاوعي وتهدف إلى كشف حياة ما تحت الوعي التي من مظاهرها الأحلام ، من خلال أساليب تعطينا منفذا لداخل اللاوعي وفرصة لمزج عناصر الشكل (اللاوعي) في العناصر الشكلية للأنواع المألوفة من الفن لغرض خلق قيم شكلية جديدة ترفض كل التقاليد الأكاديمية ولخلق فن اللاوعي(٣،ص٨٢).

اذاً السريالية هي مزج الحلم بالواقع وتغريب الأشكال ، فالشكل اخذ بالتحول ليجمع بين الواقع والخيال في أطار واحد. فأعمال (دالي) الفنية تشير إلى اعتماده على الحلم والوهم ليخرج من الواقع أشكالا غرائبية تحيل المتلقي إلى ما وراء الواقع ، فهو يؤسس لإشكال خيالية معتمدا على التوزيع اللامنطقي واللاعقلاني وربطها مع الحلم بشكل كبير. وبهذا فان التحولات التي طرأت على الشكل جعلته غريبا عن الواقع وعن التقاليد المتبعة في التعبير الفني.

<u>المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري</u> :

1- أن تحول الشكل عند (الفيثاغوريون) ارتبط بالمنظومة العددية فعندما يأتلف العدد ويتناغم هارمونيا وفق العلاقات المكونة له يصبح شكلا أكثر كمالاً وجمالاً .
2- يرتكز التحول الشكلي عند (أفلاطون) على الرؤية الجمالية التي تتخذ نزوعا مثاليا في العالم المرئي الحسي ، فهو يريد شكل مجرد كالإشكال الهندسية بحيث يمثل الاشكال المعقولة الثابتة بتلك التي تمثل الحقيقة الخالدة (المثالية) .
3- يتحول الشكل عند (ارسطو) على غرار العلاقات التكوينية التي تتسم بالنظام والتوافق وبذلك فهي تعبر عن الصفات الجوهرية للحقيقة .
4- تحول الشكل عند(كانت) هو نتاج عملية عقلية تتسم بالنظام والاتساق وصولا للجمال الخالص .
5- الشكل عند (هيغل) هو تجلي للفكرة والتعبير عنها بشكل مادي محسوس ، فيتحول الشكل عنده على غرار المضمون ليكون الشكل والمضمون معاً في هويه كاملة .
6- تحولات الشكل عند (كروتشه) هي رهينة الشكل والمضمون فتحول المضمون هو يستدعي بالضرورة تحول الشكل .
7- تناول(سانتيانا) الشكل، فتحولاته هي محصلة لائتلاف عناصره الداخلية (المحايثة) في تكونية .
8- ترى (لانجر) أن تحول الشكل ماهو الا تحقيق ولجود الفعل الإبداعي بفعل رمزيته حيث يتم إدراكه بالحدس او بمساعدة الخيال .
9- ان الطروحات الجمالية والفلسفية تقترح ان يتحول الشكل من خلال تنظيم تعالقاته وعناصره والزج به للعالم العياني . فتعد العناصر والوسائل بمثابة وحدات يتعامل معها الفنان .
10- يتحول الشكل تبعاً لتلقيه وهذا يتم عبر المعالجات البنائية التي نادت بها طروحات الجشطالت بحيث نظرت له ككل لايتجزأ .
11- يتحول الشكل تبعا لما تمنحه المادة من خصائص نوعية معينة ، والتي تسمح لها بالتشكل على نحو محدد. فيتحول الشكل بنائيا من خلال قيمة المادة المضافة ومطاوعتها .

12- تحول الشكل رهين بتبدلات المضمون وما جاءت به طروحات الحداثة هو نتيجة تحول السياقات الفكرية والبنائية .

13- يتحول الشكل ضمن آليات تناوله فيستخم شكلا مرة وصورة مرة أخرى .

14- التحول الشكلي في الانطباعية ينتجه التحول الذي حدث في طبيعة ادراكه ووفق معالجاته البنائية اللونية.

15- فعلت تحولات الشكل في الوحوشية نتيجة التحولات في العناصر البنائية (كاللون، الخط) وما حملته من طاقة تعبيرية ودلالات رمزية تفصح عن مضامين محددة .

16- تحولات الشكل في التكعيبية جاء من خلال الابتعاد عن القيم الفنية الموروثة وامكانية رؤيته من عدة اتجاهات في آن واحد والاشتغال على البنية الداخلية للشكل لتحقيق الشكل المجرد في الفن .

17- ارتبط تحول الشكل في التعبيرية بما يحمله من مضامين تعبر عن الاحساس الداخلي عبر الخط واللون وتفعيلها في صياغات بنائية شكلية جديدة .

18- تحول الشكل في المستقبلية من خلال إضافة الزمن كبعد رابع ومما إضافة الحركة والقوة للشكل وتأثيرها في معالجة السطح التصويري .

19- تحول الشكل في التجريدية نتيجة رفضه للصور المحاكية ، فهي طرح جديد في بنية الشكل و الوصول به الى الشكل الخالص وجوهر الأشياء .

20- عمدت السريالية في تحولات الشكل ودلالته متخذةً إشكال غير منطقية فعزت تحوله الى اللاشعور والأحلام وخيالاتها وما يدلي بمحمولاتها الغرائبية .

مجتمع البحث :

بعد اطلاع الباحثة على المصادر الفنية ذات العلاقة وعلى شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) والمصورات في الموسوعة الفنية والكتب المصدرة لفن (موندريان) ، وجدت أن مجتمع البحث للفنان (موندريان) مكون من (٦٧) لوحة وهذا ما متوفر وما حصلت عليه الباحثة .

عينة البحث :

تم اختيار نماذج عينة البحث اختيارا عشوائياً من اللوحات الزيتية للفنان(موندريان) حسب مراحل زمنية مختلفة ، والبالغ عددها (٥) لوحات ، وفق المبررات الآتية بما يضمن تحقيق هدف البحث من تناولها:-

1- تتمتع النماذج المختارة بالمقومات العامة التي من خلالها يمكن تلمس التحولات الشكلية في لوحات (موندريان) .

2- تتنوع نماذج العينة باختلاف المرحلة وتحولاتها الشكلية وفق مسيرة الفنان.

3- تتمتع نماذج العينة بشهرة فنية وجمالية ومشاركة فاعلة في تأسيس مفاهيم جديدة للرسم الحديث وخاصة النزعة الهندسية .

طريقة تحليل عينة البحث:

لغرض تحليل نماذج عينة البحث وتحقيق هدف البحث تطلب اعتماد مؤشرات الإطار النظري كمحكات في تحليل العينة كما اعتمدت الباحثة :

- المسح البصري لوصف النص .
- تحليل النص بنائياً ومعرفياً (فلسفياً).

- تحليل عينة البحث :

نموذج (١)

اسم اللوحة : شجرة تفاح مورقة

المادة والخامة : زيت على كأنفاس

سنة الانجاز : ١٩١٢.

العائدية : ---

تصور لنا هذه اللوحة عملية اختزال بمفردة شكلية تنتمي إلى الأشكال المادية الطبيعية (الشجرة) حملت بطاقات تعبيرية من خلال اللون والخط وطاقته التي من شأنها توليد إحساسات روحية نقية .

فمثلت اللوحة تكوينا بنائيا تنوعت فيه الخطوط المستقيمة (العمودية والأفقية) والمنحنية (إنصاف دوائر)المتجهة نحو الإطراف ، فهناك نسقاً خطياً أضافه إلى هيمنة اللون، فالتطور المنطقي للإشكال الحاصلة في الإيقاعات المتصارعة للحركات والخطوط المتضادة أدلى بديمومة الحياة وتبدلاتها . حيث تتوزع في الفضاء مجموعة من الأنساق الخطية التي لا تعطي تمركز بذاته مما جعل الفضاء فضاء شتات من الخطوط ذات الطبيعة الاختلافية والمتصارعة اذا ما استثنينا توالد الخطوط من المركز . على العكس من ذلك نجد هنالك هيمنة واضحة للون المتمثل باللون الرمادي أو اللون الزيتوني المائل الى اللون الرصاصي السائد في سياق العمل ككل مع بعض المركزية في الأنساق اللونية ذات اللون (الاوكر)المائل الى البرتقالي الذي كون بؤرة تكثيف للون وانطلاقية توالديه في اتجاهات الخطوط ، بحيث اتخذت بنية الشكل من خلال الخطوط المتصارعة شكلا دائريا ان صح التعبير . فإيماء الخطوط المتقابلة والتفافها نحو نفسها وسط هذا الفضاء المفتوح تشكل في عين المشاهد إيمائية للدوران مما ترشح عنه شكلا دائريا لا يتسم بالاستقرار والثبوتية ، فبنية الشكل مفتوحة دون إغلاق مما يتيح بعملية الإطاحة بالتمركز الشكلي ، فالشكل لا يعنا بالثبات المتعالي ، اذ اخذ الفنان بالابتعاد عن الواقعية محولا الشكل تدريجيا من خلال معالجة بنائية خطية ولونية وسط هذا الفضاء المفتوح ، حيث اتخذ التحليل التكعيبي مدى متطرفا لديه بحيث اختفى الموضوع كله في نسيج الرسم .

وبهذا تحول الشكل عندما حلت بعض الأنساق والدلالات محل المفردة الايقونية فمادام الشكل في طورة للتحول والصراع ، يتحقق الوجود الإبداعي لشكل الشجرة حسبما تراها (لانجر) فأنها تحتوي على رموز ليس لها وجود واقعي . أي خلق جديد لا يحاكي شيئا لكنه معبر عن الوجدان البشري ، لذا أطاح الفنان تكوينات الشجرة كمعلماً واقعياً، وإثارة البنية الشكلية الجديدة صياغات مدروسة وفق حسابية منطقية من خلال درجة اللون وتناغماته ، مما جعل اللوحة تحمل اشدافا ضوئيا في أعلى اللوحة . وهذا ليس بالضرورة فضاء مستقر ثابت بل تمكن من سياق كينونة الإشكال ،وبهذا سعى الفنان الى استبدال جهويه الإشكال ،من خلال اليه الأنساق البنائية للشكل الخطوط، بحيث تشكل منها نظاما استدلاليا خلافا لما هو متعارف عليه ،بمعنى أخر إلغاء الوجود الواقعي لبنية الشكل .أو تماهي معالمه في الفضاء الرسموي . والتخلي عن القيم المنطقية للشكل الواقعي والتحول بما يتفق مع رؤية الفنان للشكل المجدد ومغزاه الجمالي . فهناك تنوع وتحول في شكل الخطوط غايتها خلق شبكية خطية مترامية الإطراف ، توحي بالشمول والكلية ، كما هناك تحول في اتجاهية الشكل ككل مما كان عليه في لوحاته السابقة ، حيث تحول الشكل (شكل الشجرة) الى جهة اليسار بعد ما كانت تتجه نحو اليمين.

اشتغل (موندريان)على قوانين كلية وكونية ، وبحث عن الجوهر من خلال الروى الجمالية التي اشتقها من الطروحات الحديثة التي تبحث في الشكل الخالص فتحول نظام الشكل بكل علاقاته البنائية الى إشكال تحمل في جوهرها قوانين كونية مطلقة . من شأنها ان تتحول الى عوامات في الإشكال ، لايربطها بالطبيعة أي رباط متين. فأزاح التشخيص ببنى التجريد وتعالقاته .

نموذج (٢)

اسم اللوحة : صورة ثلاثية III

المادة والخامة : زيت على كأنفاس

سنة الانجاز : ١٩١٤.

ألعائديه : متحف أمستردام

تكشف لنا هذه اللوحة للوهلة الأولى عن نزعة معمارية لمدينة متراكبة متخذةً اشكالاً مثالية غير واقعية برغم مجاورتها لشواهد الواقع . البناء الشكلي العام يتنامى الى الخارج اللامتعين، ويحمل من النقاوة ما يدل على تبادل فكري مع سياقات المرجع الشكلي من خلال ما حملت به من رموز الصليب كونها بؤرة ترميز مكثفة ومعطى تبادلي لفن معماري ساد العالم الخارجي .

اشتغل (موندريان) على تناغمات اللون وتنوعاته ، حيث يلحظ هيمنة واضحة للون الأزرق والاوكر وتناغمه إضافة لتألفه مع الخلفية التي يفصلها الخط المحوري الدائري ، وتتوزع خطوط في علاقات بنائية متراكبة للشكل ، فتوحي الخطوط المستقيمة المتعامدة على السطح التصويري التي تختلف من خلال اتصالها لإشكال عدة ؛ مربعة ومستطيلة وإشكال ذي رموز دينية (كالصليب) او رموز لأحرف او أرقام مثلتها الخطوط المنحنية المنتشرة على الفضاء المغلق ظاهريا ، فهناك تدويرات وتتابع للرموز والإشكال المربعة متخذة إيقاعاً هادئاً متناغماً . فقدم (موندريان) شكل المربع بمواصفات رياضية مشتقة من مثالية عالم الفكر المطلق التي تقوم على مفهوم روحاني وفق المنهج الأرسطي اذ يتحول شكل المربع (الأمثل) الى إشكال متوالدة تتغاير فيها الإضلاع لتكون إشكال هندسية أخرى .فبنية الشكل مفتوحة دون إغلاق ، الا بما هو محسوس من خلال الخط الخارجي الحاضن لبنية الشكل ، فالفسحة الفضائية تحرر الشكل في بناء تعالقاته الشكلية داخل حيز هذا الفضاء الرسموي.

استخلص (موندريان) الشكل المعماري الكامن وراء الجزيئات المتغير في مجاميع مربعاته ومستطيلاته المختلفة الألوان والمساحات والخطوط الصارمة إذ شكلت هذه اللوحة من مساحات ملونه بالألوان (الاوكر والوردي والأزرق والرصاصي والزيتوني الذي يمثل إشكالا في أسفل اللوحة) . كما وان قانون الموازنة احد القوانين التي أسس عليها إشكاله فالألوان موزعة في تنوع وانسجام وموازنة الخطوط من خلال تقاطعها واتجاهاتها . فالعلاقات البنائية في اللون والخط ترشح مربعات بحالات متعددة كالمستطيلات والمنحرف الذي نراه في اعلى اللوحة للدلالة بالعمق والتماس بالمرجع العياني وهذا تبادل دلالي في التكوني العام للنسق المعماري ، فهناك ثبات للإشكال رغم ان الصراع والتحول في العلاقات البنائية في الفضاء التشكيلي هو صراع فضاء متحرك . لذا وظف الفنان الخط واللون بطريقة تركيبية إي إضافة قيم خارجية الى الواقع المتغير ، محولا بذلك أشكاله من قيمها الواقعية التقليدية الى قيم ثابتة وكونية ، من خلال ابتكار شواهد في علاقات شكليه جديدة اذ توحي الإشكال بوجود قيمة كلية غير مستقرة في إطراف اللوحة تحتاج إلى تتابع منطقي عقلاني من خلال عين المتلقي لكي يتممها ، فالخطوط غير الملتحمة – بحاضن البنية الشكلية العامة – بالخط المحوري الدائري توحي بالنقص وعدم الاكتمال ، وهذا القصور غير القصدي لبنية الشكل دعى الفنان إلى نفي مستمر لمفاهيم الواقع لغرض رصد ماهية هذا الواقع واستخلاص أساسه البنائي الجوهري .

وبهذا تحول شكل المعمار الرسموي إلى واجهة ثابتة قابعة وراء تجسيماتها .وبهذا تفصح اللوحة عن طاقة تعبيرية ورمزية، فاختراقه لنظام الطبيعة والنفاذ بالتأمل هو ما يخلصه من عوالق العالم الأرضي للوصول الى عالم أخر مثالي مطلق .

نموذج (٣)

اسم اللوحة : الرصيف والمحيط

المادة والخامة : زيت على كأنفاس

سنة الانجاز : ١٩١٥.

العائدية : متحف ريلكة في اوترلو .

يثير الاشتباك الخطي في اللوحة ثنائيات ازلية تتنوع بدائلها الطبيعية والمفترضة وبالتالي تكمن خفايا موهلة في (ايقونولوجية) اللوحة . لذا شكل النسق الخطي وتبادلات طبيعته وحدة كلية لا تتجزأ حيث تحقق فيها الخطوط بنية شكلية (خطية) إثناء ترديداتها في المجال الفضائي المفتوح ، فاللوحة ما هي إلا خلق تبادلي تبين من منطلقها الأول (عنوانها)، فالمتلقي يشاهد طابعاً حدياً من خلال الخط مما يحيله (ضمنا)الى المحيط، ويدرك البنية الدائرية للشكل ككل التي تكمن خلفها حقيقة مغزاها ان غالبية الأرض ماهية إلا ثنائيات بكرية (ماء – نار/ حار– بارد / يابس– رطب ...) مثلها بالخط العمودي (الشمس) والأفقي (الأرضي) .

اشتغل (موندريان) على علاقات لونية ثنائية تمثلت باللون (الأسود والرصاصي) وهذا خلاف للواقع فانه لجاء إلى مغايرة شكلية من خلال اللون . حيث تتوزع ترديدات الخطوط العمودية والأفقية ذات اللون الأسود على الفضاء التي لا تهب الشكل تمركزه . فالفضاء حاضنة للترددات والإيقاعات الخطية ذات الطبيعة الاختلافية والتصارعية فمفردات الشكل الهندسية تثير تحولات جمالية من خلال نسقها الدلالي المتمثل رمزياً (بشكل الصليب) كرمز للموت.

لقد انفتحت الأشكال على انساق خطية وهي في طور التشكل ، مما جعلها تؤسس ماهيتها بذاتها ، أي ان الحاضنة الشكلية لم تتبلور بعد بأشكال يقينية محكومة بالبدائل طالما تتطور. فهذه الدائرة وهذا المحيط الوهمي هو جزء من تحولات هذه اللوحة ، فإشكالها التجريدية ممتدة الى اللانهاية ، لكنها غير محاكية للطبيعة بصيغتها الايقونية رغم تكور الشكل لمضمونها واحتضانها ضمن دوامة دائرية الشكل .

وبذلك تحول الشكل الى علاقات بنائية بعيدا عن المنظور التقليدي حيث الغاهُ في لوحته لمصلحة مفهوم جديد هو الفضاء ، فالإشكال دون ثبات مثالية اذ يمكن ان تحل إشكال ودلالات محلها مادام الشكل في طوره نحو التحول ، حيث يمكن استبدال جهوية الشكل ، وبالتالي سوف تتحول الإشكال تبعاً لهذه الجهوية المغايرة وفق ثنائية الأعلى والأسفل ، وهذا ما تصرح به حركة الإشكال بذاتها . حيث اخذ (موندريان) الشكل الهندسي الصارم إلى ابعد حد للتقشف المادي مكثفة بالخط واللون وصولا إلى (محيط الجمال بذاته).

اختزل (موندريان) من الطبيعة – (الثابت والمتحول) في (الرصيف والمحيط) – اكبر عدد من الإشكال فلا معيار ولا تمثيل في لوحته الهندسية ، فأضاف بطريقة تركيبية معالجات أسلوبية تشتغل على إليه المغايرة الشكلية لتثبت إبعاد جديدة وتفرض نفسها على إشكال الواقع، فأستقى الشكل تكويناته من خلال بنى خطية تنبض بنسق إيقاعي يؤولها ويجيز لها الشروع في حياة خاصة بها . فهي لاتعبر عن إحساس خاص مقنن بل عن الحقيقة كما هي .

حول (موندريان) بنى الشكل إلى تجريد له درجة من الايقنه ، لإيجاد عمق جديد للصلة ما بين الإنسان والطبيعة بواسطة اكتشاف تحولات شكلية في الطبيعة مطابقة لتحولات النفس للنفاذ بالتأمل إلى البناء الخفي الحقيقي ، بأعتمادة الرياضيات التشكيلية كما فعل (شونميكرز) لإيجاد حكم النسق الأساسي للأضداد ، التي حاول تحقيقها في لوحته برواية تسعى للشكل الخالص .

نموذج (٤)

اسم الوحة: Tablu II

المادة والخامة : زيت على كانفاس

سنة الانجاز : ١٩٢١-١٩٢٥.

العائدية : مجموعة خاصة زيورخ

تجسد لنا هذه اللوحة بهندسيتها احد الخلاصات الجمالية التي توصل إليها (موندريان) فأختزل إشكاله كلياً واستبعد كل مايحيط بالتجربة الحسية باحثاً عن إشكال تجريدية تمثل في جوهرها قوانين كلية وثابتة . لتترشح من خلالها إحساسات روحية ، فيحّمل اللون والشكل الهندسي بما يعكس طاقاتها الروحية المتسامية .

صور (موندريان) في لوحته تكوينات مربعة ومستطيلة مختلفة الأشكال والألوان ونفذت بثلاث ألوان أساسية (الأحمر – الأزرق– الأصفر) توزعت بمنطق رياضي منسق وكذلك باللونين الحياديين الأبيض والأسود . ليكونا هذين اللونين الحدود الفاصلة بين الألوان الأساسية ، فتوزعت هذه الألوان على السطح التصويري بطريقة تحققت معها الموازنة اللونية لتكرارات مختلفة الإحجام والإشكال (عمودية وأفقية) ، الا انه اشتغل بمنطقية عقلانية من خلال العلاقات البنائية اللونية التي اطغي عليها طابع الاتزان والثبات من خلال التقابلات اللونية وبالمساحات المتباينة ، ووفق هذه الاختلافية والتنويعات تترشح البنية الأساسية لسياق هذا النظام ، فأن اشتغل على ثنائية تقابلية وتجاورية ليخلق البنية الأساسية الهندسية التجريدية لاستعمال الخطوط ذوات الحدود الصلبة مما تعزز من قوة الشكل ورسوخه مستبعداً الأنساق البنائية للخطوط المنحنية . ففي استخداماته اللونية اشتغل على الألوان الأساسية التي لايمكن اشتقاقها من الألوان الأخرى بل انها تمتلك تكاملا بذاتها بالإضافة الى انه وجد العناصر نفسها فالخط واللون في هذه اللوحة لايحيل المتلقي الى مرجعيات حسية بل يشكلان عنصرين بنائيين يحويان على القيمة الجمالية المجردة الخالصة .

تجلت في اشكال (موندريان) الهندسية حالة اختراقية لكل ماهو محسوس وظاهر في العالم المرئي بفرض صورته المادية المعقدة والمتغيرة وصولا للمعقول الثابت الجوهري ، من خلال تعميق الصلة بين العمودي والأفقي (خطاً وشكلاً).

خضعت الأشكال لديه للاختزال الشديد والاختصار على العلاقات البنائية للخطوط والألوان الأساسية ، فالتنظيم المنطقي العقلاني للألوان الذي يحقق الموازنة ماهو الا نوازع داخلية في أعماق الفنان إلا انه أسس عليه هذه التنويعات والتوزيعات اللونية التي حددت بالخطوط العمودية والأفقية السوداء فيبني الفنان موازنة محكمة بالألوان فاللون الأصفر ذو الشكل المربع وجد ليحقق موازنة مع اللون نفسه ذو الشكل المستطيل في الزاوية السفلى اليمنى ، والتقابلية بين الألوان الحيادية فنجد اللون الأسود في الأعلى يقابله اللون الأبيض ذو الشكل المستطيل في الأسفل فهو يشتغل على علاقات بنائية بين اللون كصيغة ودرجة وبين اللون المحيط بينهما فتحول الشكل عند (موندريان) وفق التوجهات الأسلوبية البنائية ذات التنظيم العقلاني المنطقي، فأهتم بالكلي لا الجزئي حيث وجد ان خلق الظاهرة الحسية في الوجود تقابلها دائما عناصر توحد وتعمل على رصف كل الأشياء من خلال الاشتغال على ماهو ثابت وما يمتلك صفة الديمومة . تحولت إشكاله في سياق فضاء حر ممنهج إلى علاقات بنائية ذو معطى جمالي حيثما تحركت في حدود الفضاء، مما جعل قابلية استبدال الجهوية للإشكال ممكنة وفق ثنائية تقابلية تعمل على الحفاظ على النسق العام لهذه البنية الشكلية الهندسية .

إن تأملية (موندريان) ورؤيته الخالصة للجمال المجرد استسلمت للإبعاد المفاهيمية الى الجمال الخالص من خلال الطرح الكانتي ، إضافة الى انه سلك في تأملية خالصة تستبطن كل ماهو روحي لغرض خلق إشكال ذو

جمال مثالي متعالي ، وتحكم علاقته مع الفيلسوف (شونميكرز) فوجد إشكاله تتحول لكي تخترق الجوهر الخالص للطبيعة فوجد في(اختراق الطبيعة تجلى للتركيب الداخلي الحقيقي).

نموذج (٥)

اسم اللوحة : برودواي (بوغي/ ووغي)

المادة والخامة : زيت على كانفاس

سنة الانجاز : ١٩٤٢-١٩٤٣.

العائدية : متحف الفن الحديث – نيويورك.

تعد هذه اللوحة بمثابة إعلان لقطيعة نهائية مع الواقع المرئي فقد تحول هذا الواقع الى علاقات بنائية شكلية مجردة تعبر عما هو خالص وروحي دون الاستعانة بالإحساسات المادية فيظهر البناء العام لهذه اللوحة من مجموعة اشكال تجريدية متألفة في وحدات هندسية صغيرة تعتمد شكل مربع بإحجام وابعاد مختلفة . وبألوان رئيسية (الأصفر – الأزرق – الأحمر) وتحتويها مربعات اكبر بلون ابيض تكاد تكون الأرضية (المحيط الفضائي) التي قصدها الفنان . وتتحول ترديدات الألوان وإيقاعاتها الى حياة نابضة توحي بالحركة والحيوية . فما عادت هنالك قيمة للخط ولاستعمالاته سواء ترشح من خلال تنظيمات الألوان البنائية المتخذة اتجاهيه عمودية وافقية آم لا. فأرد (موندريان) هنا تعميق الصلة مابين ثنائيات راكزة من خلال بناء الشكل بعلاقات لونية صرفة . فقد زاوج في لوحته مابين الرسم والموسيقى ألا انها توحي الى سمفونيات كلاسيكية مبنية على نظام صارم ودقيق ، فهي اوركسترا من الألوان الاساسية تتجاور وتتقابل بخطوط لونية ، وتتردد بنبض وايقاعات متوالية تارة ومختلفة تارة اخرى .

عرض لنا (موندريان) في هذه اللوحة التناسق والنظام المطلق والقيم المحمولة عليها ، ففي هذه اللوحة أصبح الشكل احد عناصر العمل الفني الذي عول عليها الفنان في معالجاته البنائية من خلال التقاطع الحاد بين الخطوط المستقيمة العمودية والأفقية كحالة متعارضة ، فضلا على ما تنتجه هذه الحركة من شمولية كونية . مما فسر لنا ابتعاده عن الخطوط المائلة والمنحنية مصرا على اللون النقي الخالص غير المخلوط الذي يؤشر الطريق قدما للرسم حيث استشف اسلوبا عصريا جامعا خاليا من المرجعيات كليا ، مستندا الى ألوان أساسية والى الزواية القائمة . لذا تحول الشكل عند (موندريان) تحولا كليا فقد رفض كل ما يمت للواقع بصلة ، فتناول الألوان على نقاوتها واستعمالها في المستطيلات والمربعات المنبسطة ، لذلك استبدل الخطوط السوداء لينفذ لوحته هذه بالمربعات والمستطيلات الملونة في نمط يظهر شبكة شوارع (نيويورك). والأضواء اللامعة فيها من خلال الحركة اللونية المتناوبة عموديا وأفقيا . فقد اخضع لوحته إلى منطق صارم عقلن فيه كل أدواته ومعرفياته.

النتائج:

لقد توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج الفلسفية والبنائية وهي كالاتي .

- الفلسفية:-

1- ارتهن التحول الفكري بطبيعة الحياة وثنائياتها وبالتبادلات الانطلوجية للمرجع العياني مما أغنى سياق التجربة الفنية (لموندريان)

2- أفرزت الاحتدامات العالم الخارجي ضغوطات على البنية المفاهيمية التي عاصرها الفنان وعاشها مما دعاه إلى إعادة تدوير منظومته البصرية لبث محمولاته الجمالية وخطاباتها .

3- تحقق تحول الشكل بالنظر لما تسعى اليه المثالية من شمولية وكلية وجدت ضالتها في الإشكال الهندسية كما في النموذج (٤-٥) .

4- اقترن تحول الشكل بطبيعة الصلة مابين بين ما هو عمودي وافقي ورتباطهما بصلة كونية وفق ما جاءت به طروحات (الثيوصوفية) أي صراع الأضداد في حكم النسق البنائي كما في النموذج (٣-٤-٥) .

5- تحول الشكل على المستوى الاول نتيجة الاقتران بجزئيات المرجع ، أي تمظهر بدرجة من الايقنة من خلال رصف الوحدات خطيا عبر إيجاد البعد الثالث والتعامل مع الفضاء منظوريا كما في نماذج (١- ٢) ، وعلى المستوى الثاني من خلال اقصاء المرجع والتعويل على تسطيح اللوحة (الشكل) واخضاعهما لبعدين كما في نموذج (٤- ٥).

- **البنائية :-**

1- يثري استبدال جهوية الإشكال و (اللوحة) التحولات الشكلية على المستوي المورثولوجي والبنائي كما في نماذج العينة .

2- اقتفت تحولات الشكل التتبع المنطقي العقلي الطبيعي من خلال تشيد بنية تجريدية معمارها هندسي لها محددات في طريقة التعالقات البنائية للعناصر . وهذا ما وجد في جميع نماذج العينة

3- تحول الشكل اثر ابتعاده عن الواقع المحسوس من خلال معالجات بنائية لونية وخطية بحثاً عن إشكال تجريدية تكمن في جوهرها قوانين كلية راكزه كما في النموذج (٣-٤-٥) .

4- تحول الشكل من خلال توزعة بين منظومات بنائية صارمة معقدة كما في نموذج (٥) ومنظومة بنائية مغتزلة ومبسطة كما في (١-٢) .

5- ظهرت تحولات الشكل من خلال ما أفرزته العلاقات البنائية مابين العناصر ، فظهرت طبيعة الخطوط الحادة الهندسية بصفاتها المنتظمة كما في نموذج (٣-٤-٥) وظهرت طبيعة الخطوط المنحنية والمائلة بصيغتها العفوية التلقائية كما في النموذج (١-٢) .

6- تحول الشكل اثر معالجات بنائية محكومة بموازنة بصرية من خلال ترديدات العناصر البنائية مثل اللون كما في النموذج (٢-٣-٥) .والخط كما في النموذج (١-٣) .

7- تحول الشكل واتخذ نسق بنائيا هندسيا يشتغل وفق منطق عقلي رياضي كما في نموذج (٣-٤-٥).

8- ظهرت تحولات الشكل تبعا للاتجاهية في البناء التكويني العام وخاصة ديمومة الشكل النامي من الوسط نحو الإطراف، فالانبثاق يظهر في النموذج (١) والرصف المستمر في نموذج (٢) والتباييني والتغاير الشكلي وتدويرهما في نموذج (٣) .

9- حول الشكل الى علاقات بنائية تظهر طاقة تعبيرية ورمزية ، تمكنه من التخلي عن إشكال العالم الأرضي من وعوالقه للوصول بها الى عالم مثالي كما في نموذج (٢).

10- تحول الشكل تبعا لطبيعة توظيف الالوان الأساسية (النقية) والحيادية وهذا تحول في طريقة الطرح التشكيلي للبنية الرسموية كما في النموذج (٤-٥).

11- تحول الشكل تبعا لطريقة وصف الوحدات اللونية ووفق التنويعات اللونية المتناوبة والمسارعة مما شكل ايقاعا متناغما كما في النموذج (٥) .

12- تدرج الفنان بتحول الشكل من خلال التمرحل النسقي للخط والتعويل عليه كبنية مهيمنه فاعلة في ازاحة الشخصنة كما في نماذج (١- ٢- ٣).

13- التاكيد على تحولات الشكل وبقصدية من خلال الحيز الذي تلعبة المساحات (المسطحات) اللونية من خلال تحويل كل ماهو مجسم إلى مسطح راكز كما في نموذج (٤) .

الاستنتاجات :

1- ساير الرسم الحديث بنى فكرية ضاغطة وخاصة مع الفكر المثالي الذي تموضع جليا في الاتجاه التجريدي الهندسي .

2- أسهمت المعالجات البنائية والادائية في طبيعة معالجة تحول الشكل وتمريره بأساليب فنيه شكلت مرجعية أسلوبيه للشكل الخالص .

3- تحرر الشكل من عوالق المفاهيم الفنية الموروثة بانشاء صيغ بنائية وفق معالجات تشيدية تحرر الشكل من الواقع الحسي وتنتقل به الى شكل خالص مجرد .

4- حقق (موندريان) مسوغات لتحول الشكل مكملاً تجريد مادياته الرسموية بالشكل الهندسي ثم التحول به نهائياً من خلال إزاحة من العالم الحسي والانتقال به الى العالم الروحي .

5- تمرحلت تحولات الشكل تباعا وفق جهوية الإشكال مما ولد قراءات متعددة تنفتح على فضاءات التلقي.

6- ركز الرسم التجريدي ذو المنحى الهندسي في صلب الحداثة واصبح مشرعها العقلي المنطقي .

التوصيات

في ضوء هذا البحث ، وما أسفر من نتائج واستكمالا للفائدة والمعرفة توصي الباحثة بما يأتي :

1- الاهتمام بدراسة منجز الرسم الحديث من حيث آلياته وتقنياته ومواضيعه ، وتفعيلها وتطبيقها عمليا ، لدعم القدرات الإبداعية لدى طلبة الفن ولمواكبة حركة العصر الفنية.

2- تحفيز وتوجيه طلبة الدراسات لسد الثغرات غير المبحوثة ، خاصة في تحولات بنية الشكل والإنساقة الفنية.

3- إقامة بعثات دراسية وزيارات مختلفة لمعارض ومتاحف الفن الغربي ، لتربية الذائقة الفنية والبصرية

المقترحات

استكمالا لمتطلبات البحث ، تقترح الباحثة أجراء البحوث الآتية :

1- تحولات الشكل في رسوم ما بعد الحداثة.

2- تحولات الشكل في الرسم العراقي الحديث والرسم الأوربي الحديث (دراسة مقارنة).

- المصادر

- القرآن الكريم

١- اودنيس:الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب،(٣) صدمة الحداثة، دار العودة- بيروت: ب ت.

٢- إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط١، دار القلم ، بيروت : ١٩٧٤.

٣- المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث (على ضوء نظرية هربرت ريد) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ١٩٧٣.

٤- الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت : ١٩٨٢.

٥- ابن منظور : لسان العرب ، ج٢ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر : ب ت.

٦- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : ١٩٨٢.

٧- معلوف ، لويس : المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، ط١٩، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت : ١٩٦٦.
٨- عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧.
٩- ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني دراسة فلسفية وجمالية ، تر : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت : ١٩٧٠.
١٠- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، تر:أنور عبد العزيز ، م:نظمي لوقا،دار النهضة ،القاهرة: ١٩٧٠.
١١- عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت : ١٩٩٩.
١٢- مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفس ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة : ١٩٩٧.
١٣- كيرزويل ، اديث: عصر البنيوية ، تر : جابر عصفور ، دار افاق عربية ، بغداد : ١٩٨٥.
١٤-ابراهيم زكريا : مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة : ب ت.
١٥- البزاز، نصيف جاسم محمد وعزام:أسس التصميم الفني، دار الكتب للطباعة والنشر ،جامعة الموصل:٢٠٠١.
١٦- الاعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه ،غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧.
١٧- آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، ط٣ ، منشورات مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ١٩٨٥.
١٨- عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية : ١٩٨٧.
١٩- مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة : ١٩٨٣.
٢٠- – عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، ب ط ، لبنان : ١٩٩٤.
٢١- أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر : ١٩٦٤.
٢٢- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة للطبع والنشر ، مصر ، ب ت.
٢٣- إمام ، إمام عبد الفتاح : المنهج الجدلي عند هيغل ، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر ،القاهرة: ١٩٨١.
٢٤- كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، تر : سامي ألدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ١٩٤٧ .
٢٥- ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، مطابع الرسالة ، الكويت : ١٩٨٧.
٢٦- سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال،تر:محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة : ب ت.
٢٧- حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
٢٨- رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة : ١٩٧٣.
٢٩- فيكتو، شلوفسكي وآخرون : نظرية المنهج الشكلي،ط١، تر:إبراهيم الخطيب، دار المثلث، بيروت:١٩٨٢.
٣٠- جمعة،حسين:البنيوية والفن، في:مجلة الفكر العربي المعاصر،ع٣٨،مركز الإنماء القومي،بيروت: ١٩٨٦.
٣١- البسيوني ، محمود : أسرار الفن التشكيلي ، القاهرة : ١٩٨٠.
٣٢- ريشار ، أندريه : النقد الجمالي ، ط١، تر : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت– لبنان : ١٩٧٤.
٣٣- جاسم ، عباس عبد : المغايرة الشكلانية في الشعرية العربية ، في : مجلة آفاق عربية ، ع٥–٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٦.
٣٤- أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠–١٩٧٠) التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٨١.

٣٥- هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ط٢، ج٢، تر : فؤاد زكريا ، م : احمد خاكي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٨١.

٣٦- الدليمي ، رياض هلال مطلك : بنائية الشكل الخالص في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : ٢٠٠٤.

٣٧- باونس،اللآن:الفن الاوربي الحديث،تر : فخري خليل، م: جبر ابراهيم جبرا، دار المأمون ، بغداد: ١٩٩٠ .

٣٨- نيومايز ، سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، القاهرة : ١٩٧٢.

٣٩- حسن،حسن محمد:مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين،دار الفكر العربي،القاهرة:ب ت.

٤٠- الكاتب مجهول : "الحركات الفنية الحديثة ، التعبيرية" ، في : مجلة آفاق عربية ، ع٥ ، طباعة دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٨٨.

٤١- روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، تر : مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد : ١٩٩٠.

٤٢- الكاتب مجهول:الحركات الفنية الحديثة،مجلة افاق عربية،ع٥، طباعة دار الشؤن العربية ،بغداد: ١٩٨٨.

٤٣- كولنجورد ، وبين جورج : مبادئ الفن ، تر : احمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة : ب ت.

٤٤- هورن ، اورسولا : المستقبلية وتأثيرها في الحركة الفنية الألمانية ، في : مجلة أفاق عربية ،ع١٢، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٩٣.

٤٥- ريد ، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، تر:لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد: ١٩٨٩.

٤٦- جياد ، سلام جبار : جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : ٢٠٠٣.

٤٧- إبراهيم ، زكريا: مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة : ١٩٧٦.

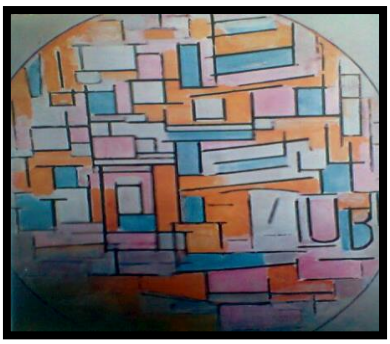
٤٨- الخزاعي،عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة (دراسة مقارنة)، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : ١٩٩٧.

٤٩- هيث ، ادرين : الفن التجريدي أصله ومعناه ، تر : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة، بغداد : ١٩٨٨.

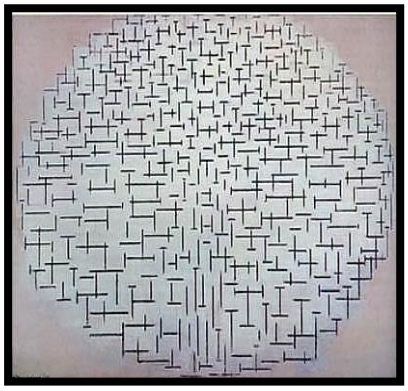
50- Ching , F, (Architecture , From , Space &Order) ,Van Nostrand Reinhold, Co, New york, 1979,p 64.

51-Herbert , R : The philosophy of Modern Art Faber and Faber , London, 1951.

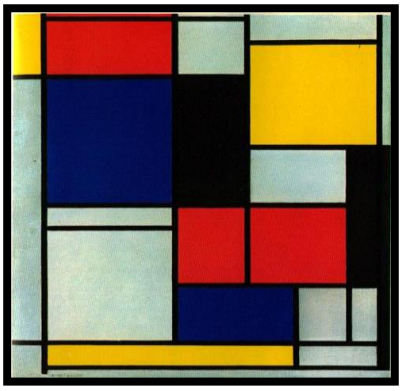
نموذج رقم (١)



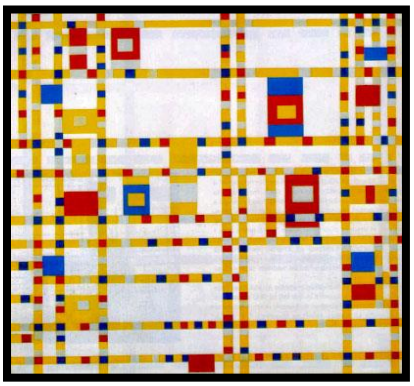
نموذج رقم (٢)



نموذج رقم (٣)



نموذج رقم (٤)



نموذج رقم (٥)