Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 2

Invisible Formulations in Modern Abstract Art

Azhar Ramzi Aziz [1,*], Hala Mustafa Hassan [1], Raghad Faisal Saeed [1]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: azharramzee@uomosul.edu.iq

Received: 04 May 2026 | Accepted: 28 June 2026 | Published: 30 June 2026

Abstract:

This research explores invisible formulations in modern abstract art as a crucial aesthetic dimension in plastic discourse, emphasizing how modernist movements utilized them to enhance aesthetic contemplation. The study is structured into four chapters.

Chapter One establishes the research problem, centered on the question: What are the invisible formulations in modern abstract art? It details the study's importance, need, objectives (identifying these formulations), and defines key terms.

Chapter Two presents the theoretical framework and previous studies across two sections: the concept of the invisible form in the abstract movement, and abstraction between the ideal of beauty and images of the invisible. It concludes with framework indicators.

Chapter Three outlines the methodology, including the population, sample, tools, limits, and the analysis of three selected models.

Chapter Four presents the results and conclusions. Key results indicate that artists intentionally design invisible abstract forms with an expressive curve toward spontaneity and improvisation, opposing rigid geometric art. This creates irregular abstract forms in line, color, and expression to showcase free emotional affect. Furthermore, abstract formulations rely on a free rhythm to build unique, non-repeated formal structures in space.

The research concludes that modern art grants artists freedom for expressive, symbolic composition, offering expansive temporal and spatial horizons unconstrained by narrow social or intellectual frameworks. Finally, a list of sources and appendices is provided.

Keywords: Formulations, Invisible, Painting, Abstract, Modern.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الصياغات اللامرئية في الرسم التجريدي الحديث

ازهار رمزي عزيز [١]، حلا مصطفى حسن[٢]، رغد فيصل سعيد[٣]

الملخص:
تمثل الصياغات اللامرئية في الرسم التجريدي الحديث بعداً جمالياً مهماً في الخطاب التشكيلي، إذ تتجلى بوضوح في تيار الرسم الحديث بوصفها أحد أهم المفاهيم الجمالية التي سعت اليها حركات الحداثة سعياً وراء فتح قنوات للتأمل الجمالي للاشكال من خلال الرسم التجريدي، ضمن البحث أربعة فصول، فقد احتوى الفصل الأول منها على مشكلة البحث والتي انتهت بالتساؤل الآتي: **ما الصياغات اللامرئية في الرسم التجريدي الحديث**؟ كما تضمن الفصل أهميته والحاجة إليه وهدف البحث الذي تحدد بـ: تعرف الصياغات اللامرئية في الرسم التجريدي الحديث، فضلا عن التعريف بالمصطلحات الواردة في عنوان البحث.

والفصل الثاني احتوى على الإطار النظري والدراسات السابقة والذي جاء بمبحثين تناول المبحث الأول منه: مفهوم الشكل اللامرئي في الحركة التجريدية، وفي المبحث الثاني تناول دراسة التجريدية بين مثال الجمال وصور اللامرئي وانتهى الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة.

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث وهي مجتمع البحث، عينة البحث، ومنهج البحث، واداة البحث، وحدود البحث، ثم تحليل العينة وبلغت (٣) نماذج.

واحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات، ومن النتائج التي تم التوصل إليها منها:

١. عمد الفنان لصياغة أشكال تجريدية لامرئية ذات منحنى تعبيري، تتجه بأنواعها نحو العفوية والتلقائية والإرتجال في تكوين البُنى التشكيلية حيث تعارض فن هندسة الأشكال وصرامتها فتصل إلى اشكال تجريدية لا منتظمة في الخط،اللون وفي التعبير فاستهدف إظهار الانفعال الوجداني الحر كما في انموذج رقم (١).
٢. ان الصياغات التجريدية تعتمد عى ايقاع حر لتكوين وحدات بنائية، كونت تراكيب شكلية غير منتظمة وصيغ غير متكررة، تبعاً لسياقات عفوية وتلقائية مرتجلة في المساحة، والشكل، واللون، والخط. ومن أهم الاستنتاجات التي توصل اليها البحث فهي: - ان الفن الحديث قد منح الفنان فرصة التشكيل الحر وتضمينه على مدى تعبيري ورمزي حيث أتاحت الصياغات اللامرئية للفنان آفق الزمان والمكان، ولكنه لم يتحدد بالاطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض اسلوب محدد ونمط فني معين، فيما انتهى البحث بقائمة المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية: صياغات، لا مرئية، رسم، تجريدي، حديث

الفصل الأول : الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

نظراً لما يتمتع به الإنسان من معارف فكرية وخبراتيه جعلت منه ينحاز نحو رؤيته الإبداعية وتجسيدها في مجالات متباينة، والفن التشكيلي أحد المجالات التي يترق فيها الإبداع الإنساني من حيث مستوياته الفكرية والتقنية.

[١] مدرس، كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل- العراق
[٢] مدرس، كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل- العراق
[٣] مدرس مساعد، كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل- العراق

ويعد فن الرسم احد المجالات التي يستطيع الفنان أن يبوح فيها إبداعاته، لأن الفن الحديث يتميز بثرائه وتنوعه على مستوى التركيب لِبُنى السطح التصويري كذلك على مستوى التقنية والأسلوب، ويعود ذلك إلى الخصائص الإبداعية التي تتمحور وتتمركز بين ثنايا الفنان الحداثية، وان مظاهر الفن الحديث الأخرى تبدو بالتأكيد أكثر إثارة, وأن الفن كان في السابق يحاكي الطبيعة ويصور العالم الواقعي كي ينقل إلينا نموذجاً عنه مثالياً لامرئي، بات الآن يتعامل بـ الفكرة والشعور أو الحس انه ومن الضروري دراسة تلك السمات أو الخصائص الإبداعية في الرسومات التجريدية وما خلف الواقع بوصفه ينبض بالخيالي والروحي فضلا عن المضامين ذات المنحى التغريبي واللامألوف، ويبدو ان الفهم السطحي لأهمية الفن التجريدي, وحيث لا يوجد إدراك عام متكامل لخواصه، وإن الحركة التي وجهت الفنون التشكيلية – بخاصة التصوير – نحو التجريد ليست في معزل عن واقع ظروف تاريخية واجتماعية لفترة زمنية محددة، فهي من بعض الوجوه انعكاس لها ومرتبطة بها. ولذلك فان مطامح الفن التجريدي ليكون شكلاً من أشكال الفن قد تقلصت على نحو خطير، ان "إحساس الانفصال عن الطبيعة في الخارج" يشكل رغبة في انفصال الفرد عن بيئته بصياغات فنية جديدة الا وهو الفن التجريدي والذي اختار فيه الفنانين بحقبة معينة الانسحاب إلى دواخل ذواتهم بعيدا عن ضوضاء العالم، وقد فضلوا ذلك عكس (تصوير) مظهره التقليدي الخارجي. وبذلك تتجسد مشكلة بحثنا بالتساؤل الأتي: **ماهي الصياغات اللامرئية في الرسم التجريدي الحديث؟**

ثانيا- أهمية البحث والحاجة اليه:

١- تسليط الضوء على اهم المتغيرات الفكرية الحداثية التي طرأت علي تغيير مسار الفن من التشخيصية الى التجريدية في مجال الفن التشكيلي.

٢- يسهم البحث في اغناء الباحثين والدارسين في حقل الفن التشكيلي وطلبة أقسام الرسم في معاهد وكليات الفنون, والمنظرين،والنقاد، وويغني المكتبات الفنية.

ثالثا- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف الصياغات اللامرئية في الرسم التجريدي الحديث

رابعا - حدود البحث:

١- الحدود الزمانية: تيار الفن التجريدي الأوربي الحديث، للفترة من (١٩٠٩-١٩٤٠).

٢- الحدود المكانية: يتحدد البحث في روسيا، فرنسا، وأمريكا.

٣- الحدود الموضوعية: تتحدد بدراسة الصياغات اللامرئية من خلال تحليل نماذج لإعمال مصورة من لوحات فنية ممثلة في المدرسة التجريدية.

- تحديد المصطلحات:

1- الصياغات :Formulations

أ- **لغويا:** صُوغُ أَفْكَارَهُ بِأُسْلُوبٍ جَمِيلٍ : يُكَوِّنُهَا، يُنْشِئُهَا، يُرَتِّبُهَا, صِيَاغَات : كلمة أصلها الاسم (صِيَاغَةٌ) في صورة جمع مؤنث سالم وجذ رها (صوغ) وجذعها (صياغة) وتحليلها (صياغ + ات) (موقع معاني لكل رسم معنى,د.ت.).

ب- اصطلاحا:(لم تجد الباحثة تعريفا اصطلاحيا لهذا المفهوم)

ج- اجرائيا: وهي تلك التشكلات الفكرية اللامرئية التي يستخدمها الفنان لادراك فكرة معينة في العمل الفني

٢- اللامرئية:Invisible

١- **لغويا:** مَرئيّ: (اسم), اسم مفعول من رأَى, الصُّورة المرئيّة اوسيلة مرئيّة: مساعدة بصريّة, كالنموذج البيانيّ النسبيّ أو شريط من الصور أو شريط فيديو حيث تقدِّم هذه الوسائل المعلومات بصريًّا، وعند اضافة أداة النفي (لا) تصبح اللآمرئي، أي غير الظاهر للعين أو غير القابل للرؤية (موقع معاني لكل رسم معنى, د.ت.).

٢- **اصطلاحا:** عرفه (افلاطون): " أنه المثال العقلي الذي هو صور للا مرئي.. أما (أرسطو) فيعرفه على أنه:" الذي يتدخل في صياغة – الطبيعة – وهو القوة الخفية وهو خيال الفنان الذي يُغير من طبيعة الطبيعة.

ويعرفه (هيغل): "بأنه الفكرة المُغيبة التي يستطيع الفنان بأدواته إحالتها إلى مرئي وهو وعي مُطابق لموضوعة مجردة عن الضرورات الطبيعية وعن شروط التحقيق الخارجي وعن المضمون".

ج- **إجرائيا:** اللامرئي: الصراع بين المقولات الفكرية والعقائدية لمفهوم اللامرئي والذي تمخضت عنه صيرورة فنية (برتليمي, ١٩٧٠).

٣- **التجريد لغة:** مشتق من الفعل جَرَّدَ الشيء من الشيء أي نزعه عنه أو أزال مايعلوه ويلتصق به، وجعله خالص من الزوائد (ابن منظور, د.ت.).

التجريد: انه ليس مجرد تيار بل هو ظاهرة معاصرة فنية ذلك أنه يمثل مرحلة متقدمة، ومتطورة في (الرسم) الفن الحديث بعد إبعاد كل ما هو مادي، ومحاكاة للطبيعة، وقد حلت (الفكرة) محل الصورة في موضوع التعبير الفني, من حيث انه اعتماد على تصوير الفكرة للفنان، وشعور الفنان الرسام باستخدام الألوان، أو الأشكال أوالخطوط الهندسية في عمله الفني.

التجريد اجرائياً: هو تحويل الشكل الواقعي في العمل الفني الى صياغة بصرية تتمثل بالتبسيط والاختزال معتمدةً على المحاكاة اللونية و العلاقات الشكلية، في صيغ تعبيرية تبتعد عن محاكاة الواقع بكل صيغه المباشرة في الطبيعة.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الصياغات اللامرئية في الفكر الانساني

اولا: الصياغات اللامرئية في الفكر البدائي القديم

في أول مراحل الحياة الفكرية، لم تكن هناك نتاجات فكرية بالمعنى المفهوم لدينا، بل مجرد محاولات واستكشافات لوسائل وأدوات معرفية تعين الإنسان على الاستمرار في الحياة ضمن قانون الصراع من اجل البقاء آنذاك.

ان الإنسان الأول قد بدأ يُشغل فكره بمحاكاة الواقع بعض الشيء إلى أن اخذ شيئاً فشيئاً يستقل عن الطبيعة، فجندها في خدمته بعد ان كان يخافها متوجها إلى قوى لا مرئية خفية، وبمرور الوقت نشأ وبدأ الوعي لدى الإنسان البدائي، وخاصة حينما استخدم يداه في صناعة بعض أدواته، فهو لم يقم بصنعها إلا بعد ان اكتشف انتفاعه منها، ان قطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلاً وتلك التي التقطها للمرة الأولى، جعلته يستكشف ويعرف فيها إمكانية انها من الممكن أن تحل محل أظافره وأسنانه في تمزيق وتقطيع الفريسة وهكذا راح يصنع وجوده بنفسه على غرار حاجاته من الطبيعة الخارجية (برتليمي,١٩٧٠, ٩٨; إسماعيل, ١٩٧٤)

إذ تشير اغلب الدراسات والتنقيبات الآثارية إلى وجود بعض الأشكال التجريدية البحتة الناشئة عن صيغ مختلفة حول التقاء مستقيمين والتي كانت منقوشة على عظم. ففي العصر الحجري المتوسط (الميندوليني ١٢٠٠٠ – ٦٠٠٠ ق. م) كشف عن أنماط جديدة من التجريدات، تكاد تقترب من العلامات – أشكال مختزلة – وهي ناتجة عن تصوير الهيئات الآدمية والحيوانية والنباتية بعد إجراء عمليات اختزال عديدة عليها، فتظهر صور أشكاله على شكل قضيب قائم تقطعه خطوط أفقية مضاعفة العدد، تعطي إيحاء إلى وضع الأرجل في حالة الركض أو الأذرع في حالة حركة معينة، إلا ان هذه العلامات أو الخطوط الأفقية كانت مضاعفة العدد، ربما كان هذا الإنسان أراد ان يعبر عن الإحساس بالحركة(الخزاعي, ١٩٩٧, ١٢) .

واستخلاص عناصر مكثفة منها تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الإنساني، لتجعل الوجود مفهوماً على نحو أعمق , ان هذا الأسلوب في التفكير والتنفيذ الفني، قد ظهر بأشكال هندسية في المشرق الأيبيري (أسبانيا)، تقترب من محاولات فنون سامراء في العصر الحجري الحديث وفي فنون سوسة وفي فنون جنوب روسيا،ويبدو ان وراء هذا التحول في التفكير لدى الإنسان البدائي القديم، هو شعوره بوجود معان لا مرئية كامنة تستتر وراء تلك الأشكال االموجودة (الإنسان – الحيوان) يسعى لتحويرها من خلال تصوير الحدث والقوة الإيمائية المنسوبة لتلك الهيئات برؤية سحرية (السحرية : وهو فن التأثير على الطبيعة بواسطة عمليات خفية لامرئية من شأنها إحداث آثار معارضة المألوف وتفيد في دخول الإنسان في علاقة مع الكون تقوم على التعاطف والتأثير المباشر) (وهبة , ١٩٩٨, ١٦٣ ;زيد, ١٩٧٥, ٦٣).

من بين هذه النتاجات، أشكالٌ بهيئات خطية ذات طابع هندسي (مربعات- مثلثات- دوائر- حلزونيات- نجميات وغيرها) يبتعد من المحاكاة المباشرة ويقترب من التجريد،فضلا عن بعض الأشكال المتكونة من اختزالات لخطوط متكسرة ومتقاطعة ومتوازية، تواجدت على سطوح فخارياته وأدواته الحجرية وجدران كهوفه (برتليمي, ١٩٧٠, ٢٦٠).

وهنالك حقيقة لا يمكن تجاوزها وهي ان نشأة التفكير التأملي لا يمكن استيعاب أبعاده الحقيقية اللامرئية كاملةً من دون التعرف على نشأة الإنسان نفسه، إذ توشك النشأتان ان تكونا معاً نشأةً واحدةً وليس هذا على سبيل المجاز، بل على سبيل الحقيقة التاريخية ؛ كون الفكر المتمثل في الفن لم يكن نمطاً واحداً في كل البيئات والأزمان، بل نجد اسلوب التفكير يختلف باختلاف الظروف البيئية والزمكانية التي عاشها الإنسان منذ زمن الكهوف مروراً بالأكواخ وصولاً إلى اللحظة الحاضرة, وفي تناسق تام مع كل المتغيرات , كان أسلوب تفكيره أذن يتغير تبعاً لذلك (برتليمي, ١٩٧٠, ٢٦١).

وكما شغل اللامرئي الحضارات الشرقية القديمة حيث كان الإنسان وهو يبني حضارته فكرياً بأمس الحاجة إلى التنظيم على وفق نسق يؤشر لنا التطور المتصاعد في نمو مداركه وأدواته ووسائله الحضارية، بما يؤكد الأهمية المتبادلة بين الفكر والعالم اللامرئي (الجابري, ١٩٨٥, ٣٠).

لقد تقدمت مسيرة التاريخ الفكري، وتطوّرت البنية الحضارية من خلال أفكار الانسان القديم ؛ إذ ان المشكلات المتنوعة والمستجدة تحفز الإنسان على الاختراع ومن ثم الإبداع ؛ فهو يبدأ بالانتقال باسلوب مختلف، من ميدان البيئة الطبيعية الحقيقية، مرورا بالمشكلات الناشئة عن البيئة الاجتماعية ووصولا الى المظاهر الكونية العجيبة والتي تمثلت في آلاف الألواح الطينية و اللقى الأثرية المكتشفة، فنشأت أسس الفكر المعرفي ومرة أخرى كان ينظر إليها نظرة ما ورائية يعبر عنها فنياً وفكرياً فنشأ الفكر التأملي..وعرّفت البشرية بأصناف من المعارف والعلوم والآداب والعقائد التي تبحث في العلاقة عن اللامرئي (الجابري, ١٩٨٥, ٣١).

فالفنان القديم كان يحيل المشاهد الايقونية المستوحات من الوجود الطبيعي، الى أشكال تعبر عن قوى السماء، تتميز بالتركيب والتهجين والتخلي عن معطيات النموذج،حيث تكون السماء موطن الآلهة اللامرئي التي هي مركز اهتمامه الفكري والوجودي، سعيا منه الى إيجاد إطار موحد لأفكاره الغيبية يلم شعث تأملاته الماورائية بشكل يسهل له إدراك الظواهر الكونية التي يحكمها عدل لا تراه العين، للسمو بفكره على فوضى تجارب نسله، لإبداع أعماله الأدبية كالأساطير والملاحم والتراتيل الدينية، نجد انها قد امتازت بالنضج الاجتماعي والديني عندما ظهرت لأول مرة في التاريخ الإنساني) (بارو, ١٩٧٩, ٨٩).

ومن خلال ما تقدم نجد ان تحليل المظاهر الكونية انحالت الى القوى اللامرئية عند الشعوب البدائية القديمة يعكس لنا التأثير البالغ الذي تركته الكواكب والظواهر الطبيعية كالبرق والرعد على نفوسهم وأثرها في إيمانهم الديني، وأن مفهوم اللامرئي عند الإنسان العراقي القديم يتغير تبعاً للضرورات الحياتية الاجتماعية التي يواجهها , إذ كانت نظرتهم آنذاك تمثل مدارك الإنسان ونضج آرائه الفكرية وتأملاته في قوى الطبيعة الحسية واللامرئية وفي خصائص وجوده في هذا الكون وتحويلها الى رموز تجريدية متداولة بينهم.

ثانيا: الصياغات التجريدية في الفكر الحديث

بدافع التحول في الفكر للتحرر من التشخيصية الواقعية على وفق التطور الحاصل في حياة الشعوب ومسايرة الاحداث اليومية والتطور الحضاري شهد الفن انتقالة واسعة وهي التحرر من الكلاسيكية لرؤية تصويرية جديدة تمثلت في الرسم التجريدي.

مر الفن التجريدي بمرحلتين مهمتين وتاريخيتين، فترة ابتدائية، استغرقت من ١٩١٠-١٩١٦ وفترة ثانية ابتدأت بعام ١٩١٧ بالحركة الهولندية (دي ستيل)، وقد استمرت حتى الآن, ويظهر في تلك الحركة التحوير خالصاً لا يمت بصلة إلى الطبيعة. حيث انقسم الرسم التجريدي نحو اتجاهين رئيسيين:

-الأول: تمثل بإتجاه المدرسة التجريدية الهندسية:

وترأسها الفنان بييت موندريان، في هولندا والفنان مالفيتش،في روسيا, وضم دائرةُ العقلانيين والكلاسيكيين وجميع الخصوم الرومانسيين مثل: (كورن، هيربن، مانييلي، وهليون) في فرنسا و(بالابراموليني) في ايطاليا و (لوبي وبيل) في سويسرا و(فورد مبدغ كييلدفارد) بالمانيا و(باسمور، وبن نكرسوون) ببريطانيا كذلك بيترس فرانكز، في بلجيكا.

وتمثل الثاني: باتجاه المدرسة التعبيرية التجريدية

وتزعمها الرسام التجريدي كاندنسكي في أوربا، وقد تجمع حول كاندنسكي الرسامين الغنائيين التعبيريين، وعلى وبين حواشي هذين الاتجاهين، تجدر بنا الإشارة إلى فنّانَين وهما : بول كلي وغنائيته الفنية، والذي هو على دراية من الذاتية فلم يكن بنفسه يسعى الى اكتسلب الإتباع له. و(روبرت ديلوني) وأورفيته (الاورفية " Orphism : اتجاه قديم، وهي قريبة الى الصوفية، مبنية على تفرد موسيقى (الشاعر الاسطوري) (اورفييوس) والاسطورة تقول أنه حينما لدغت الافعى ملهمته (يوريد يسي) فييوم زفازفها فقد رحلت الى (العالم السفلي) حيث مثوى الاموات، ونزل- اورفيوس- الى (بلوتو) وهو إله العالم السفلي بسحره وبغنائه، فقد سمح له إعادة زوجته،على ان هي تتبعه حين يصعدان الى عالم الاحياء من دون ان ينظر الى وراءه، ولكنه فقدها في تلك اللحظة الاخيرة الى الابد.) التي اثرت في الفن الالماني قبل الحرب العالمية الأولى وادخلها الولايات المتحدة كل من مورغان روسيل وستانتون ماغدونولد رايت (مولر, ١٩٨٨, ١٤٩-١٥٠).

وحيث أن التجريدية العقلانية الخالصة وجدت صدىً في أمريكا فقد شجعها "ألبرز" احد اساتذة الباوهاوس (الباوهاوس: مدرسة فنية ظهرت عام ١٩١٩ في فايمار Weimar قادها غروبيوس واصدقاءه في المانيا) – السابقين - وديلر وغلارفر، من أتباع الفنان موندريان، اللذان ظلّا على إخلاصهما للحركة التشكيلية التي باتت جديدة والتي دعا أساتذتهما اليها، ويعود الفضل بذلك إلى الفنان (موندريان)، بعد أن استقر مقامه في مدينة نيويورك في العام ١٩٤٠ الذي لقى في أمريكا، تقديرا وفهماً اكثر مما كان قد لقيه في أوربا. وقد نشا وتطور تيار التعبيرية التجريدية وتمكن في الولايات المتحدة أمام وخلفية محاكمة من الوقائع والأحداث التأريخية التي لها الوقع الثقيل على خط الحياة وتوجهات النشاط الثقافي، وكان في الطليعة لتلك الأحداث الكساد الاقتصادي الأمريكي العظيم وسياسة الصفقة الجديدة لحكومة روزفلت، والحرب العالمية الثانية ونتائج انتصار الحلفاء على دول المحور واندحار الفاشية والنازية , فضلا عن حلول شبح الجحيم الأكبر و(عصر السلاح) الذري، ولأن الولايات المتحدة وسط هذا المعترك كان لهذه الأحداث ابلغ الأثر على الوضع الثقافي والفكري ,

وكان في طليعة أولئك المثقفين المنفتحين على العالم الخارجي مجموعة من التشكيليين ضمت وليم دي كوننك ومارك رونكو وهانز هوفمان وفيليب كسنان وفرانز كلاين ممن جمعهم ليس فقط النشاط والحماس الثقافي وربما التشابه العفوي غير المخطط أو المتوقع في أساليبهم الفنية وطروحاتهم الفكرية لاسيما في مجال فلسفة التكوين الفني وفهم جمالية اللوحة. وقد نلاحظ أنه أسهم هذا التقارب الفطري في تحويل وتعديل "قرية غرينيتش (غرينتش:- هي قرية صغيرة في نيويورك وكان الفنانون والشعراء والنقاد يجعلون لقاءاتهم في حاناتها ومقاهيها) " تلك الجيب الصغير من قلب نيويورك الى مصدر يشع بالتحوير والتجديد ليُعَد دعوة للفنانين مفتوحة كي يعبروا بأشكالهم بكل حرية وفن مختزل.

لكلمة (تجريد) معنيان في فن التصوير(الرسم) فالمعنى الأول- والقليل الاستعمال- ينطبق هذا على الفنانين المكعبين حينما يتعمدون إلى - تجريد و استخلاص- (عنصر) من عناصر الموضوع، كي يتخذوه (نواة) لتكوين أو تصميم جديد، أما المعنى الثاني، فلا ينطبق سوى على نوع معين من الفنون، فلا ينطوي على صلة بشيء واقعي، انه هو " الفن التجريدي أو اللاموضوعي " Non- objective. والذي بدا في رسوم كاندنسكي وعُدَّ بدايةً للتحرر من الرسوم الواقعية, ومر كاندنسكي بمراحل ثلاث تنوعت هي على أسس من تحولات

(الرؤية الحسية والحدسية) وآليات وطرق تطبيقها, والمراحل هذه تمثلت بتجربة الفنان وسيرته الإبداعية, إلا انها من الممكن أن تعتبر وصفاً كاملا شمولياً للرؤية والفكرة التصويرية وتنوعاتها في(الرسم الحديث).

المرحلة الأولى: أطلق عليه (الانطباعImpression) وهي التي تشير إلى الانطباع الأولي المباشر من الطبيعة الذي يُرى من خلال تاثير العالم الخارجي المباشر ووقعه على الفنان.

المرحلة الثانية: (الارتجال Inprovisation) ويتمثل بأشكال من التعبير التلقائي بفهمه عن العالم اللامادي الروحاني أوالباطني إنه لا شعوري. وقد عمل الفنان (كاندنسكي) وبهذا المبدأ الحدسي التعبيري حين أن ارتباط بجماعة الفارس الأزرق، حين ربط المادة البصرية في العمل الفني بالحياة الروحية والباطنية عند الفنان.

المرحلة الثالثة: (التكوين Composition) وتمّت بالتعبير عن شعور داخلي بمشاركة من العقل, بما يعطي ويضيف نوعاً من الحذاقة على التكوين كما كان يسميها الفنان كاندنسكي مع أنه أشاد بالحرص على عدم إبداء او إظهار الدور الذي يلعبه الوعي والعقل داخل العمل الفني, مع الإبقاء على هيمنة الوجدان و دور العاطفة (عبد الحميد, ١٩٨٩, ١٠١-١١١).

حيث رسم كاندنسكي في عام ١٩١٠ أولى لوحاته التي تتبع التجريدية في صورة لألوان متفجرة وبراقة وهي لا تمت بأي سبب أو علة إلى واقع الأشياء وانتهى إلى هذا الأسلوب أو الاتجاه التجريدي من حيث طريقين ففي أحد الأيام كان كاندنسكي يتأمل البقع التي تتعدد بها الألوان على ثوب امرأة فأوحى إليه منظرها البهيج باستخدام الألوان لوحدها في ابتكار وخلق الصورة من دون الاستعانة بالأشكال الواقعية، منذ ذلك الوقت اخذ كاندنسكي الرسم بالألوان والأشكال المجردة دون غيرها مشبها فنه بالموسيقى وذاهب إلى ان فن التصوير بانصرافه عن محاكاة الطبيعة والحقائق المادية يصبح اقدر على التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة (نيومايز, د.ت. ,١٤٨-١٤٩).

وفي الواقع ان فن التجريد الصرف فيه الكثير من الإمكانيات الكبيرة التي تعبّر عن مكنونات الانفعالات العميقة الباطنية بقوة أكبر مما في الفنون ذوات الموضوعية، فالتجريد يستطيع رغم عدم ارتباطه بشيء موضوعي أن يعبر بصيغه المختلفة عن مكنونات النفس الانسانية، وهو قادر على إثارة الوجدان والمشاعر بطريقة أكثر نقاءً وأكثر مباشرة" (عز الدين, ١٩٧٤, ١٩٩).

ان مقالة المسمى " فن الانسجام الروحي" بعكس وجهة نظره المتأثرة بالصوفية والقيم التي من الممكن نسبها إلى الألوان "كل لون بمفرده" هوي أساساً قيامً حدسية يمكن إدراكها بالحدس وذاتية والتشابه بين فن التصوير والموسيقى مؤكد باستمرار ويعد اللون بمثابة (Keyboard) والعينان هما اللتان بحقلان الفنان يلمس المفاتيح والروح هي بيانو (Piano) لعدة أوتار والفنان هو اليد التي تعزف.

الفنان كاندنسكي كان يفكر في ان يطمح بالتصوير في بلوغ ذلك الشعور أو تلك الحالة الرائعة (للموسيقى) وهي رائعة لأنها تثير بشكل مباشر على المشاعر دون ان تستعين بالمعنى. لهذا فان كل الأحكام السائدة حول فن كاندنسكي هو تلك (الضرورة الروحية) لأن الضرورة الداخلية الروحية تنشأ من ثلاثة عناصر:-

١- الفنان بوصفه متفلسفا ومبدعا، قد يتملك بداخله أشياء يتطلب منه التعبير عنها (لذا فهو العنصر للشخصية).

٢- الفنان بوصفه يعد (بن زمانه) يجدر به ان يُعبّر عن روح عصره (ولهذا يعد عنصر الأسلوب).

٣- ان الفنان بوصفه(خادما للفن)، يجب عليه خدمة غرض الفن (ولأنه جوهر الفن، فهو ثابت على امتداد العصور، وعند جميع الشعوب).

وقد أومأ كاندنسكي، انه يستحيل أن يتحقيق العنصر الثالث إلّا إذا تم تحقيق العنصرين الأول والثاني برغم ان الصفة الشخصية والأسلوب ضروريان لإبداع الآثار الفنية وللإعجاب بالآثار في حقبة زمنية معينة، إلا إنهما بمرور الوقت يفقدان روعة وجمالية (العنصر التشكيلي الثالث) تلك الميزة الجوهرية والموضوعية للفن. حيث أن الأعمال الفنية للفنان كاندنسكي تظهر فيها عظمة وسحر الشرق، ففن الخط المعقد والدقيق والألوان السخية، والتناوب بين التحديد الدقيق

والضبابية، كلها تعد من مميزات (الفن الشرقي)، وربما هذه الميزة والاشارة الغربية المبهمة جعلت لوحاته احيانا غير مستساغة بنحو غريب، أما الأعمال القريبة من الأعمال الأصلية تبقي جمالها وقوتها الجوهرية مقبولان (عز الدين, ١٩٧٤, ٢٣-٢٥).

وقد كان كاندنسكي له نشاط محفز وطاقة خارقة فقد كان مولعا بالعلاقات بين الفنون بأجملها وقد سعى إلى الإتزان بين اللون والحركة والصوت في مسرحيات قصيرة تحمل عناوين مثل (صوت أصفر) و (وصوت أخضر).

كان كاندنسكي زعيما بطبيعته وكان قد نظم في المدينة ميونخ، جمعية بعد جمعية للتوجه (الطليعي) ثم أسفرت جهود كاندنسكي مع زملائه التعبيريين من الفنانين عن تكوين مجموعة (الفارس الأزرق) في عام ١٩١١ واستقى الاسم من إحدى صورة المبكرة رمزا لإلهام الفنان.

ونسق الإيقاع في لوحة كاندنسكي يتمثل في سيطرته على نسق اللون بشكل متكامل يضاف إلى مقدرته لتحليل بُنية اللون وتجسيده تضادات وتناسقات وتآلفات بحسب ضرورة الفنان الداخلية والشيء الذي يعبّر عنه وقد ركز على التوحيد بين ألوانه والعلاقة بين الألوان والانكسارات الخطية المعتمة ذات الحركة الإنسانية يثير أحاسيس لا ترى إلا بالعين والخيال ومن خلالها يتم بنائية الإيقاع اللوني وبحرفية عالية نراه يكون ايقاعاً متزايداً وأخرى رتيباً وغير رتيب ومتناقصا وغير ذلك مرة أخرى.

وقد آمن كاندنسكي بأن التركيبات التي من الشكل واللون لها أهمية تعبيرية كبيرة و فعلية، وان دوافع الرسم عند الفنانين تأتي من " حاجة داخلية " وبذا فإن الفنانين هم نو

ع من الرؤيويين، أو الرائين يقدمون بعملهم لمحات من الواقع و الحقيقة الأكثر عمقا من عالمهم المادي الذي تعرفه (البسيوني, ١٩٦٥, ٦). وأقد أوماً كاندنسكي أنه لا يكفي بتاتاً في الفن الذي يوحي بالموضوع اللامرئي ان ينشد الحس، لذلك فعلى العمل الفني المراد تشكيله ان يثير الاستجابة على مستوى أعمق من المستوى الذي ندعوه الآن باللاشعور، " ذبذبات للروح " والتي تأخذ موقعا جدياً لها بعدئذ فإما ان تكون شخصية، فهي تؤثر على نوع من الرج والهز العقلي، أو تكون أعلى شخصية، وهي بذلك تتخذ أشكالا بطرز بدائية، لتصبح بها مشاريع الإنسان من الشرح لمصيرها. وقد كان الفنان كاندنسكي يدرك الأسس الرياضية للعناصر للأشكال الجمالية وقد صرح في كتابه انه" يعدالرقم التعبير النهائي والتجريدي لكل فن".

المبحث الثاني: التجريدية بين مثال الجمال وصور اللا مرئي

يقصد بالتجريد الكشف عن النظام العام أو القانون المستور وراء الأشياء بحيث تظهر قيمتها جلية للرائي المثقف، هذا النظام أو القانون يساعده في فهم الظاهرة التي استخلص منها هذا القانون مع فهم الظواهر الآخر المشابهة لتلك الظاهرة فإذا كان أمام الفرد عنصران يشتركان في صفة مثمرة فان كشف هذه الصفة في الحالة الواحدة يعد كشفاً له في الحالة الأخرى حيث يغلب التأمل على عملية التجريد سواء كان موضوعها علمياً أو فنياً والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكري أي الحسي أو الجانب الروحي والتي تلازمها صفة التطور الذي يعني النمو أي حدوث نقص أو تزايد مستمر لصفات أساسية والتجريد في مثل هذه الحالة عملية ارتقاء لسلم التطور أو إنه عملية كشف لنقطة مختفية في مجموعة نقط.

وان أي تطور يحدث في جزء من عصر أو في عصر بأكمله أو عصور تعتمد على أكثر من شخص إذ يتناول كل فرد التجريد الذي وصل إليه من قبله كبداية لعمله ثم يوصله إلى تجريد أبعد منه، أي عملية الاستفادة من الخبرات السابقة، أي أن أي كشف يقوم به الفرد الواحد من المحتمل أن يؤدي بنا إلى كشف ثاني وهذا الكشف يوصلنا بدوره إلى كشف ثالث وهكذا، وكل مرحلة تنتهي بنا إلى كشف معين فإننا نقوم فيها بعملية توصلنا إلى تجريد أدق من سابقتها أي أن أي كشف لابد أن يكون له جذوره وتطوره في التاريخ (البسيوني, ١٩٦٥, ٨).

والفن التجريدي متجه إلى قمة الفردية في الإبداع الفني والواقع أن الطرز القديمة التي استمرت قروناً في الفن القديم والمدارس الحديثة التي بقيت سنوات في العصر الحديث اعتمدت على وحدة الأسلوب ووحدة المنطق إلى حد ما لمجموعة من الفنانين, غير أن التجريدية أصبحت فنا يتضمن أساليب لا حصر لها (الهنسي, ١٩٨٢, ٨).

وهناك فرق كبير بين ما يسمى بالتجريدية في الفن وبين فن التجريدية وهو أن التجريدية في الفن نزعة موجودة في كل الفنون بوصف الفن بأجمعه ما هو إلا تجريد لأنه صورة للمشاعر الحسية والعاطفية والروحية، وكون الأعمال الفنية تنقل لنا انعكاسات وانطباعات الإنسان على الموجودات، وبما أن الفن رمز (عند سوزان لانجر) إذن العمل الفني صورة رامزة فهو إذن تجريد وهذا الفن لا تشخيصي، ولا ينقل عن الطبيعة نقلاً دقيقا حرفياً، إنما هدفه إلى أن يكون معنى الفن للفن نفسه كهدف أساسي ومهم (الشال, ١٩٨٤, ٨).

اما الفن التجريدي فهو تيار فني ذاع صيته في مراحله الأولى في عام ١٩١١ عندما نشر الفنان كاندنسكي كراس (الكتاب ةالبيان الفني) الشهير عن الروحاني في الفن حيث يلخص فيه (فلسفته بحدود التجريد) ومنذ تلك اللحظة أصبح التجريد سمة طاغية في الفن الحديث.

فضلاً عن ذلك التطور الفني كان قد بدأ مع الانطباعية، ثم شاركت فيه تيارات فنية كالوحشية والتكعيبية والدادائية... كما تكرس هذا الاتجاه الفني بعد ذلك في العديد من التيارات التي لم يجمع بينها أحياناً سوى هذا التوجه نحو التجريد وهي التيارات التي أعطت لنفسها أسماء خاصة كالمستقبلية الايطالية والتشكيلية الجديدة (مع موندريان) والبنائية الروسية والتفوقية مع ماليفيتش فضلاً عن محاولات كاندنسكي ثم الحركات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية مع جماعة كوبرا والتصوير الحركي والفن البصري والفن الحركي... إذن التجريد هنا مفهومه العام هو رفض للصوري أو التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلاً من الغوص فيها وهذا الرفض جاء نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها بيد أن التجريد لا يقتصر فقط كما يقول (دوفرين) على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، المبدأ أو الفكرة.

والفن التجريدي (ظاهرة وليس مجرد تيار) بحسب تعبير (فالبيه) لكنها ظاهرة معاصرة بل مرحلة متقدمة في تاريخ الفن وبروز هذه الظاهرة هو نتيجة لتطور بطيء لا لتبدل مفاجئ، أي أن حركة متصاعدة ودائمة قد أدت منذ النهضة إلى يومنا إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، وقادت من ثم إلى نفي الصوري وما يتطلبه ذلك من استنباط الأساليب وتقنيات جديدة. أي حلول الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني كنتيجة لتحرر الفنان إزاء الموضوع وتبدل الرؤية الفنية (أمهز, ١٩٨١, ٨).

أن التحولات التي أدخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني وما رافقها من تبدل في الأعراف والأفكار نتيجة التطور العلمي والفلسفات الجديدة، هي التي مهدت لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية وباعدت ما بين فن عصر النهضة والفن الحديث.

فمن قبل أخضع الفن ولفترة طويلة لرغبات حماة الفنون ورجال الدين والأمراء كما أخضع - في المجال التقني – للمحترفات والمعلمين وبات يشكل (وسيلة اتصال) بالمعنى العام للكلمة (في خدمة الدين والمجتمع) وبات بدون منفعة بالمعنى المادي للكلمة وانزوى بشكل متصاعد في صفته اللامادية ولأن الفن تخلى عن دوره التسجيلي وأخضع لعملية العرض والطلب في السوق التجارية،فإنه من الصعب أن يتخلى فعلا عن دوره الإتصالي المرتبط بالمجتمع (أمهز, ١٩٨١, ٨).

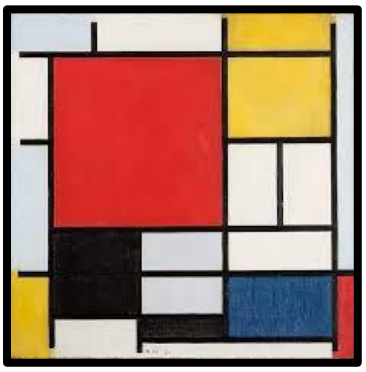
وإن أول من بدأ بالتجريد الفنان كاندنسكي وذلك عندما نشر كتابه سنة ١٩١٠ الخاص بالتأثيرات النفسية للون وهي (الروحانية الفن) وبحثه لمشكلة الشكل الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة الفارس الأزرق التعبيرية وقد شهدت الفترة من ١٩١٠-١٩١٤ أغزر نتاج لكاندنسكي (مولر, ١٩٨٨, ٨).

فقد قسم (كاندنسكي) الفترة إلى ثلاثة مستويات :

١. **انطباعات**: وهي فترةعامة تمثلت في مشاهد جبال الألب الطبيعية.
٢. **إرتجالات**: وهي صور متنوعة عابرة، أكثر تلقائية وليس لهاجذور في الطبيعة (لا شعوري).
٣. **تكوينات**: وتعد رسوم أكثر حسابية أنجزها ببطء في ضوء تدريباته الأولية (ريد, ١٩٨٦, ٨)،وإن الحركة التي سميت في الرسم بـ(التجريدية) سرعان ما انقسمت إلى اتجاهين متعاكسين متخاصمين:

- **<u>الاتجاه الأول</u>: التجريدية الغنائية:** وهي اتجاه يلتف حول الفنان كاندنسكي ((فاسيلي كاندنسكي ١٨٨٦ -١٩٤٤) فنان روسي بدأ تعبيرياً ثم تجريدياً بدأ تعبيرياً ثم تجريدياً، حيث مارس فنه في الرسم الواقعي ثم حاول أن يتحرر من الواقعية ويمارس الأسلوب التجريدي، حيث أخذ يشبه فنه بالموسيقى ذاهباً إلى أن فن الرسم والتصوير البعيد عن المحاكاة للطبيعة وتلك الحقائق المادية فيكون أكثر قدرة في تعبيره عن الحقائق الداخلية و الباطنية، أشهر كتبه (الروحانية في الفن) الخاص بالتأثيرات النفسية للون وكذلك بحثه (المشكلة الشكل) الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة الفارس الأزرق وقد شهدت الفترة (١٩١٠-١٩١٤) أغزر إنتاج لكاندنسكي.) (البسيوني, ١٩٨٣, ٨) ويجمع بين الرسامين التعبيريين.
- **<u>الاتجاه الثاني</u>: التجريدية الهندسية:** اتجاه يلتف حول موندريان ويضم العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الروحانية, وفي الاتجاه الأول (التجريدية الغنائية) نجده عند كاندنسكي الذي حاول تفعيل الشكل واللون من خلال ما أسماه بـ(الضرورة الداخلية) معتمدا على الأشكال المجردة لا التشابه الشكلي للأشياء التي رأى قوة إيحائية فيها تستطيع الوصول إلى المضمون والجوهري الكامنين وراءالظواهر والأشياء في الطبيعة (أمهز, ١٩٨١, ٨), لتصوير العالم اللا مرئي في رموز وأشكال لونية وخطية أوصلته إلى خلف لوحات وتكوينات مؤسسة على الصدفة نحو الشكل اللامرئي (البسيوني, ١٩٦١, ٨).

بينما كان الاتجاه الثاني (التجريدية الهندسية) المتمثل بالفنان (بيت موندريان) ((بيت موندريان ١٨٧٢ -١٩٤٤) فهو فنان هولندي بدأ أكاديمياً واتصل قبل الحرب العالمية الأولى برواد التكعيبية بعد ذلك مهد الطريق للفن التجريدي في هولندا وقد تميز فنه بالتقسيمات التي حددها بخطوطه الأفقية والعمودية فهو يختزل الأشياء ويجعلها مجرد إشارات كالخطوط والإيقاعات.) (البسيوني, ١٩٦١, ٨) فقد تمادى في إبدائه ذلك الاهتمام بالبناء إلى حد جعله يستغني عن الأشكال في الطبيعة والاقتصار في تصميمه اللوحات على زواياه القائمة وخطوطه المستقيمة وهي متمثلة في رسوم زعيمها موندريان بنزعة صوفية قوية حملته على الزهد بما هو عاطفي أو حسي والاكتفاء بالجوهر الهارموني الصافي (فوزي, ١٩٧٠, ٨) ويعد بيت موندريان أحد رواد المدرسة التجريدية في الرسم, وقد اقترن اسمه بتطوير ما أسماه فيما بعد بالبلاستيكية الجديدة وهي شكل من أشكال التجريد الذي يعتمد على رسم شبكة من الخطوط السوداء الأفقية والعمودية باستخدام الألوان الأساسية كما في (الشكل- ١).



الشكل (١)

في هذا العمل الفني نشاهد مجموعة من الخطوط الأفقية والعمودية المستقيمة والأشكال المستطيلة حيث تتوزع على بعضها الألوان الرئيسة الثلاث الآ وهي (الأحمر والأزرق والأصفر). ويقول البعض من النقاد ان هذا العمل الفني يمثل بحث موندريان الداعم والباحث عن البساطة والمعرفة وتناغم الألوان والتناغم المطلق من خلال استخدام التكوينات الإنشائية الهندسية والاشكال.

وهنالك من يذهب بقوله ان اللوحة التي أمامنا هي واحدة من اهم اللوحات في القرن العشرين, وبالنظر لتأثيرها الكبير في مجالي العمارة الحديثة والتصميم، ويمكن النظر إلى لوحات الفنان موندريان واعتبارها من البنى الرمزية التي تتمظهر في طبيعة رؤيته الفنية عن ثنائية الكون فاللآمرئي يعد الجوهر الروحي الكامن والفلسفي وراءالألوان والخطوط المبسطة. فالشكل والخط العمودي لديه هو رمز للمظهر الذكوري والروحي، والأفقي رمز للأنثوي وللمادي. وقد غلبت وامتدّت المساحات البيضاء على

ماسواها، وقد كان الفنان موندريان يلاحظ ويحكي بأن الاشكال البيضاء تعطي اللوحة عمقاً أكبر وديناميكية أقوى. وقد أصبحت تلك السمة والصفة أكثر وضوحاً في لوحاته الفنية التي رسمها في أواخر حياته, حيث كان سبّاقاً في القول ان التجريد هو السبيل والطريق الوحيد للاقتراب نحو الحقيقة والذهاب نحو الأصول والبدايات غير أن ذلك لايمكنه يتحقق إلاّ إذا امتلك الرسام الفنان قدراً كبيراً وعالياً من الوعي والحدس اللذين يمكنانه من بلوغ أعلى درجات الايقاع والتناغم، ولايتحقق اللآمرئي في جوهره إلّا بأن يمتلك ذلك الرسام أوالفنان مقدرة عالية من الحدس والوعي الباطن كي يربط عمله الفني بقوة كونية، حيث أن العمودية هي أشعة الشمس والأفقية حركة الأرض الدائمة حول الشمس, أما في اللون فقد أقر بوجود ثلاثة ألوان أساسية فقط: الأصفر- الأزرق- الأحمر. وهذه الألوان هي ملخص لجميع ألوان الطبيعة الموجودة بألوانها وتعدداتها (البسيوني, ١٩٦٥, ٨).

أما **(بول كلي ١٨٧٩-١٩٤٠)** فهو رسام من أصل ألماني سويسري، درس في ميونخ وأستقر فيها عام ١٩٠٦، ارتبط بحركة (الفارس الأزرق)(Bule Rider) في عام ١٩١١، زار تونس عام ١٩١٤، عين أستاذا في مدرسة (الباوهاوس) في عام ١٩٢٠، رافق (كاندنسكي) تتسم أعماله بنوع من السعادة باستخدام خاماته، وباستخدامه الرموز الفنية للشعوب البدائية،

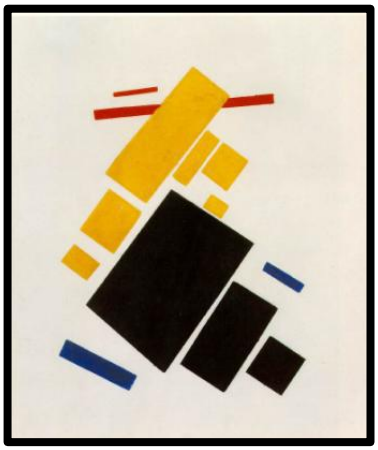
ولا يبدأ (كلي) أعماله بأي نوع من أنواع المنهج التقليدي المعروف، فهو من أنصار فكرة أن الأشكال تنظم بعضها البعض في علاقاتها المميزة داخل العمل الفني، والنهاية التي يصل إليها لا تكن عادة معروفة من قبل، هي حصيلة المعاناة في إيجاد الروابط التي يفرضها كل اختراع يصل إليه، ولوحاته تنسم بالفطرية بمعنى أنها تحمل حس الأطفال، لكن بمهارات البالغ المتمكن، وتتسم أيضا بالغرائبية وبالمفاجأة)، فقد تكون خطية أو رمزية أو تجريدية أو تنظيمية لمجرد أشكال متنوعة الألوان والمساحات والملامس، لكنها تحمل مضامين لامرئية في الشعر والخيال (البسيوني, ١٩٨٣, ٨).

إن العمل الفني لدى موندريان يَعمد إلى استقلال الأشكال عن أية إشارة إلى الطبيعة وجعلها مجرد إشارات من الخطوط والإيقاعات مبتعدة كلياً عن الطبيعة, إذ اختزل البنى التأليفية للتكعيبية وعمد إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة ومربعة ويعبر عن إمكانية تأملية (سميث, ١٩٩٥, ٩٣). فقد نحى العمل الفني اللآمرئي عند موندريان بتوظيف الأشكال الهندسية (المستطيل والخطوط الأفقية و العمودية) بؤرة فلسفية قائمة على اعتبار إن الترابط بين ما هو عمودي وما هو أفقي يعبر بشكل أو بأخر عن شمولية البنية المكونة له (Richard, 1986, 44-45).

أما (كازيمير مالفيتش Kasimir Malevitch) الروسي الأصل (١٨٧٨-١٩٣٥) يعمل في سبيل التجريدية الهندسية الذي كان متأثراً في المطلع من حياته بالحركة الوحوشية بعدها اعتنق المذهب والتوجه المكعبي, ابتداءً من ١٩١٠ ناسجاً إلى حدٍ ما على منوال الفنان فرناند ليجيه من دون أن يفتن مثل ليجيه مع ذلك بالأشكال الميكانيكية. غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية يقول كازيمير مالفيتش: " إن الفن هو قدرة انشاء الصورة على اساس الثقل والسرعة واتجاه الحركة.. حيث يجب أن تمنح الاشكال الحياة وحق الوجود المستقل" (فهمي, د.ت.). إن اخفاء الشكل.. ثم البصر بمفهوم جديد, تحليل الحركة.. زاوية للكون أمسك به في رحلته عبر الوقت. تقاطع وتقطيع, تعقيد, تكرار, تراكب, ظلال, صفاء, نتج عنها ابعاد. اشكال متلاشية. اشكال ناعمة لامادية واشكال حادة تكاد تسقط خارج حدود مسطح الرسم, قدم الأحمر في الواجهة وارتفع الأسود قليلاً إلى اليسار, بينما تحرك مربع أخضر صغير على محور قطري مائل. محاور حركية.. أشرطة مستطيلة حمراء وسوداء ثم زرقاء وخضراء تتعاقب وتتلاحق.

انها سوبرماتية (السوبرماتية: وتدعى بالمدرسة التفوقية في الفن وتعد المدرسة التجريدية التي اسسها الرسام الروسي كازيمير مالفيتش عام ١٩١٥ في روسياوهي المدرسة الراديكالية والأكثر تطرفاً فقد انتقل بها التجريد الى أعلى مستوياته في تاريخ الفن الحديث), مالفيتش المتحركة التي قدمها في حوالي عام ١٩١٦, أشكال هندسية ملونة ذات بعدين وعلامات سهمية بالغة الصغر تحمل صفة الطفو والتحليق.. ودائماً في فراغ أبيض لا متناهٍ تتساقط عليه أو تسبح عبر صفحته التي قد تبدوا مبهمة رغم نقائها وحيادها المطلق تلك العناصر الجديدة الغامضة وصفها ماليفيتش على أنها احساس وايحاء بالا نهائية. بالفضاء الجديد حيث لا

وجود للمقاييس البشرية.. ومثلما النجوم في الكون تتحرك تلك الالوان كأسهم قصيرة دقيقة إلى أعلى ممتلئة بطاقة كامنة فيها توجهها بعيداً.. كان " البعد الرابع " – كمفهوم ومنظور وإدراك – من الموضوعات المطروحة للحوار على ساحة الثقافة الروسية خلال سنوات ما قبل الحرب, وهو مايثبت ويؤكد على أن السوبرماتية هي فى أصلها تعتبر إمتداداً كبيراً للمستقبلية التكعيبية الروسية, غير أنه فيما بعد لم يتم إطلاق مسميات على أعماله سوى (سوبرماتيزم)، وأرقام، أو " كتل فى حركة " mases in movement كما في (الشكل -٢).



الشكل (٢) طائرة تحلق

فى تلك الآونة وبعد ثورة نوفمبر (ثورة نوفمبر: هي ثورة سياسية حدثت في روسيافي ٧ نوفمبر ١٩١٧ ثورة شاملة وعنيفة في روسيا , وقد انعكست بشكل كبير على الحركات والاتجاهات الفنية كالسوبرماتية), إجتاح الفنانين الروس ميل تجاه العلم والتكنولوجيا وربط الفن التجريدي بالرياضيات والفيزياء, كما إزدهرت علوم الفضاء وإزداد الشغف بها في المجتمع الروسي وبين الفنانين لفترة لا تقل عن الخمسة أو الستة سنوات.. فجاءت التكوينات السوبرماتية – في مرحلتها المتحركة بشكل خاص – مستشرفة طموح الهوائيات, الطاقة, التليجراف, مشتقة من الرسوم التوضيحية الشارحة لقوة الجاذبية المغناطيسية.. وجاءت أعمال "ماليفيتش" لتقدم كيانات لامرئية stood behind مرتبطة بتصوراته حول عالم الفضاء aerospace وما لانراه بأعيننا المجردة فى هذا الكون الواسع.. المدارات, الكواكب والمجرات, عالم ما حول الكرة الأرضية ومابين التربة والشمس, عالم الأجسام الفضائية العلوية والتى لم تكن تصوراته عنها تصورات بصرية مادية فحسب, بل كانت تصورات ممتلئة بذهنية فلسفية سوبرماتية الطابع, حيث أنه لم يربط تلك الأجسام بالتقدم التقني العالمي قدر ربطه إياها بهويتها وكينونتها كجزء ينسجم داخل مجموع العلاقات المتبادلة والمتوازنة الزاخرة بها قوى الطبيعة, ولهذا جاء تصويره لتلك الأجسام الفضائية تشوبه مسحة سحرية مرهفة, وتغلفه وحدة متكونة من مجال سوبرماتى قوي تنصهر بداخله العناصر، يشبه المجال الأرضي الذى يحوي الحياة كاملة, يضم جميع الأجسام السوبرماتية المنشأة لتحيا ضمن منظومة طبيعية ولتنبثق كأجسام فضائية وليدة.

جمع ماليفيتش اكبر قدر من أشكاله المستطيلة في الجزء الأيمن السفلي, والأوسط العلوي من مساحة اللوحة عند الزاوية اليمنى للمثلث وعند قمته, بينما ترك وسط اللوحة خالياً من الأشكال, جوانب المثلث مقتربة من حافة اللوحة, وبالتالي فهي تخلق مساحات متوترة غير منتظمة بين حواف المثلث وحواف قماش الرسم.. في هذه المناطق الضيقة أمكن للبناءات السوبرماتية الصغيرة أن تتوالد.. حجومها وألوانها الشاحبة بالإضافة إلي مكانها خلف حواف الخلفية المثلثية منحتها بعداً, وكأنها تطفو سابحة في عمق الفضاء, استطاع "ماليفيتش" أن يضبط تكوينه بمنتهي العناية, حيث تصل قمة المثلث تقريباً إلي خمسي المسافة بين الزاوية اليمني واليسرى, ولقد أدي ذلك إلي تقسيم العرض العلوي للوحة إلي نسب الإنسجام المعروفة في القطاع الذهبي (الشكل -٥ و٦) .

الشكل (٣) سوبرماتية متحركة الشكل (٤) سوبرماتية متحركة

كان مالفيتش أكثر رفضا للعالم المادي من كاندنسكي، عرف " الفوقية " بأنها سمو الإحساس بالفن، وابتكار مفردة ذات أشكال رتيبة لاستخدامها معادلات للانفعالات الفيزياوية قد تكون الرسوم الفوقية محاولات لتعريف وتوسيع هذه المفردة الشكلية الجديدة أو في تمثيل الأحاسيس.

المؤشرات التي أسفرعنها الإطار النظري:

١- ن الإنسان القديم أحال سطوح تكويناته الفنية والمعرفية إلى نظير معادل لوجود الإنسان المتناهي وبقاء الأفعال كقيمة معنوية مفتون بكل ما هو أبدي من خلال اتباع أساليب التجريد والتحوير في التكوين وإزاحة كل ما يذكر بالعالم الواقع الزائل وتأكيد القيم الجوهرية اللامرئية.

٢- يشكل الفن التجريدي ظاهرة فنية من ظواهر الفن عامة أكثر من أن نصفه تياراً يستهدف العناصر والأشكال وإظهاره لأُطر وقيم جمالية خاصة من خلال الابتعاد عن المحاكاة القائمة على تجسيد الواقع في ضوء تناسق العناصر المجردة وانسجامها مع بنية الشكل.

٣- إن التجريد اللامرئي يشكل حضوراً فنياً وبعداً جمالياً تزييناً أظهرته الشعوب في مختلف نتاجاتها ليعكس النظرة العقائدية من خلال التوجهات الروحية الدينية كما ظهر في الرقش العربي الإسلامي القائم على الزخرفة التجريدية الذي كان مبرراً قوياً لوجود الفن التجريدي الحديث.

٤- إن تبني الشكل المجرد اللامرئي يعد تعبيراً عن دواخل الوجدان والنفس،الأمر الذي جعله يفقد الموضوع وهو في نفس الوقت يفقد التشديد نحو بنائيته للشكل اللامرئي مثل البنائية الهندسية التي تقوم على هندسة الأشكال وانسجامها تتوافق والمبدأ الفكري فالاعل فضلاً عن بنائية تلقائية تعارض هندسة الأشكال وصرامتها العقلية للوصول إلى أشكال أكثر تعبيراً عن النفس والروح.

٥- إن الرسم والفن التجريدي بمفهومه الحديث يقوم على الجمال اللامرئي وهو يدعو بذاته إلى نزعة شكلية ثؤثر في فن الرسم بقوامه وبالشكل دون المضمون.

٦- إن فن الرسم التجربته الجمالية ذات التوجه الفني التجريدي لا تتعدى أنها تجربة جمالية شكلية, بوصفها تجربة تركز على معالم ومظاهر الشكل الفني وجانبه التنظيمي التعبيري ليستهدف الإثارة الوجدانية والحسية من خلال المساحة واللون والخط.

٧- إن التوجه التجريدي في الرسم يذهب في البحث عن جوهر الأشياء ليُعبّر عنها في خطوط و أشكال موجزة توحي بداخلها الخبرات المتراكمة للفنان والتي تثير مشاعر الفنان الرسام التجريدي, فالجسم الدائري والكروي هو تجريد لأعداد كبيرة من الأشكال التي لها هذا الطابع, ككرة اللعب والتفاحة والشمس , فإن الشكل الواحد قد يوحي بمعاني كثيرة فهو بذلك يبدو للمتلقي أكثر ثراء.

- الدراسات السابقة :

لم تجد الباحثة أي دراسة سابقة تناولت موضوع البحث الحالي وهدفه, , إلا أن الباحثة أطلعت على الجهود المبذولة من قبل الباحثين والكتاب الذين تناولوا موضوع (الشكل اللامرئي وصياغاته) في الحقول المعرفية, والتي أفادت منها الباحثة.

الفصل الثالث(اجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث

أطلعت الباحثات على ماهو منشور في الانترنت والكتب من صور للوحات(أعمال) فنية تمثل الرسوم التجريدية الحديثة, وبما يفيد من دراستها لموضوعة بحثنا الحالي, وبالنظر لغزارة أعداد نماذج البحث كذلك عدم إمكانية حصرها احصائياً, فقد أفادت الباحثات من المصورات التي توفرت لتغطي هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

ولأجل اختيار الباحثات لعينة البحث فقد قامت بتصنيفها وحسب الاتجاهات الرئيسة في الرسم التجريدي الحديث, و بما يتناسب مع حدود البحث بحسب شهرتها وأهميتها , وبذلك تم اختيار عينة البحث وبشكل قصدي بما يحقق(هدف البحث), فتم اختيار عينة بواقع (٣) نماذج وبما يحقق هدف البحث.

ثالثاً: منهج البحث

, وقد اعتمدت الباحثات على المنهج (الوصفي التحليلي) لتحليل النماذج, ولأجل ذلك ستحاول الباحثات تتابع وترتيب الخطوات في التحليل (منهجياً) وفقاً للمحورين التاليين:

١- تحليل الشكل اللامرئي وفيه قراءة ووصفية للخطاب البصري من حيثية تشكلات للعناصر البنائية وتلك الوسائل الرابطة لها.

٢- التحليل للأطر الجمالية والفلسفية في توجيه وتشكيل الشكل اللامرئي في الرسم بالتجريد الحديث بما يتضمن من القدرات والتأويلات في تدعيم مبررات الأشكال المجردة والصفات الجمالية لها.

رابعا: اداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث, اعتمدت الباحثات المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري لتسهم في اغناء عمليات تحليل نماذج عينة البحث

خامسا: تحليل عينة البحث

أنموذج (١)

اسم العمل : تكوين (٤)

اسم الفنان : فاسيلي كاندنسكي

الخامة والمادة : زيت على كانفاس

القياس : ١٥٩,٩×٢٠٠,٥ سم

التاريخ : ١٩١١

العائدية : دسلدروف.

تصور هذه اللوحة أشكال تجريدية حرة في تشكلها، تكونت نتيجةً لحركات عفوية ومرتجلة في الخط واللون، حيث استخدمت أنواع من الخطوط المتعرجة والمتحررة في حركتها ومساراتها التي امتدت على المسطح التصويري، وفي ذات السياق استخدمت مساحات من الألوان

المتباينة والمتضادة. وزع (كاندنسكي) هذه العناصر البنائية على سطح اللوحة بشكل كامل وعلى نحو تلقائي وعفوي، معتمداً بنفي التشابه الشكلي للأشياء الواقعية ومستهدفاً في تكويناته هذه على ما تظهره من علاقات بنائية خالصة.

إن صياغة الشكل اللامرئي في هذا المنجز الفني تتجسد من خلال آلية النسق البنائي الذي اتبع مساراً تلقائياً وعفوياً مرتجلاً في اللون والخط، حيث أظهرت هذه العناصر مرونة في تشكلاتها المجردة، وان تباينات الألوان، وتضاداتها، وحركات الخطوط وانحناءاتها، فاتخذت الألوان مساحات شكلية مسطحة لا منتظمة ولكنها كشفت عن نوع من التآلفات التي كونت نسقاً بنائياً أظهر نظامه البنائي في الاتساق والتناغم بين متضادات الخط واللون والمساحة والملمس. لقد شيد (كاندنسكي) خطاباً بصرياً ينهض على القيم الشكلية الخالصة التي يظهرها اللون والخط عند تحررهما من القيود الموضوعية في البنية الواقعية، ومن هنا يعد الشكل اللامرئي فرصة واسعة للتخلص من محدودية العالم الواقعي والنزوع نحو تقصيات خالصة للجمال في الشكل المجرد، وهذا ما يدل على أن مثل هذه التكوينات هي سبيل للتعبير عن الخلاص والتسامي عن اليومي والعرضي وإلزامات المكان والزمان بما يجعل من صيغها البنائية أن تجسد مفاهيم روحية وصوفية ومثالية تبتغي الجمال المطلق اللامرئي.

أنموذج (٢)

اسم العمل : رسم تفوقي (سوبرماتي)

اسم الفنان : كازمير مالفتش

الخامة والمادة : زيت على كانفاس

القياس ٨/٥ ٢٧ × ٨/٥ ٣٤ أنج

تاريخ الإنتاج : ١٩١٦

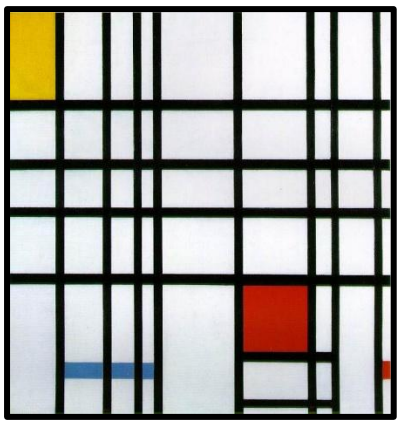
العائدية : متحف ستيديليجك / امستردام.

استهدف الفنان من خلال لوحته هذه السمو بالإحساس الجمالي وهو استجابة للاتجاه التجريدي – الذي أطلق عليه تسمية (السوبرماتية) – والنزعة الروحية إذ كان بفنه يبحث عن (اللاشيء).

خرق (مالفيتش) قواعد التصوير الأكاديمي, لأجل حصاد أكبر قدر من التحرر الروحي, ورؤية الفنان هنا تتجسد من خلال خلق جديد يتم فيه اختزال الأشياء والأشكال إلى أقصى حد حيث يجعل من الفضاء المسطح بلونه الأبيض والنقي أرضية للشكل الهندسي المسطح أيضاً وهو هنا ينزه الشكل من أي علاقة بالمعنى, وتتجسد أيضاً من خلال الفعل الإرادي الحر الذي يخلع على النفس نزوع التحرر من سطوة العالم المادي والقيود الأكاديمية التي وصفها الفنان بالقمامة, وتمثل هذه اللوحة أحد مربعات (مالفيتش) والتي ترمز إلى اللاشيء, ولطالما عُدَّ (المربع) رمزاً كبعد رياضي تنطلق منه الإعداد إلى ما لانهاية, ومن خلال خطوطه المتساوية الأفقية والعمودية, فيتحرر من مستواه المادي إلى مستواه الروحي, لاسيما أن الفنان عمد إلى أعطاء توصيف وتفسير للون الأسود على أنه (الليل البهيم في نفسه), مما عمق الإحساس في إزاحة ماهو منطقي أو مكاني, بغية التماهي مع المطلق الذي أشار إليه بلون النقاء والصفاء, ألا وهو (الأبيض), بوصفه حصيلة صوفية نهائية.

إذ أن الشكل الهندسي على السطح التصويري الذي يكشف بدوره عن نزوع الذات نحو أثبات حقائق تدفع بدورها إلى الكشف عن قيم التضاد بين الألوان، هو العامل الحاسم, والفن يصل بهذه الطريقة إلى تمثيل لا موضوعي إلى التفوقية".

أنموذج (٣)



اسم العمل: تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق
اسم الفنان: بيت موندريان
المادة والخامة: زيت على كانفاس
القياس: ٢٨,٥ × ٢٧,٣ انج
التاريخ: ١٩٣٩
العائدية: معرض تيت, لندن

يصور العمل ثلاثة ألوان رئيسة هي (الأحمر, الأزرق, والأصفر) لتتوزع على السطح التصويري, بما يضمن له صفة الثبات والاتزان, فالإزاحات اللونية المتباينة يحكمها تقابل مرسوم بعقلية تقترب في طبيعتها من الفعل الرياضي. وقد عاد إلى الأشياء الأولى, كما هو في الألوان الأساسية أو الأشكال الهندسية الناتجة من التقاطع الحاد في تماثل ظاهراتي من خلال تلك العودة.

تعد لوحة (موندريان) بمثابة إعلان للقطيعة النهائية مع الواقع الواعي و النزوع إلى عالم لاواعٍ يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني و إبداعه بعلاقات شكلية مجردة خالصة تعبر عن علاقات شكلية مجردة خالصة تعبر عن حقائق روحية خفية دون معونة من الإحساسات المادية.

وإن إضفاء العمق الروحي و توطيد الصلة باللامرئي يتطلب قوى فوق عقلية تمتزج بمديات تخيلية تعين الوعي على تجاوز صلاته الموضوعية والمادية, وحمل اللوحة لبث فكرتها الجوهرية بشمول و إبداعها في الشكل اللامرئي الذي يحقق اكتفاءه بذاته بإيهاماته و أسراره الخاصة المتسللة لما وراء الشكل و السماح للذات الصوفية العارفة لتقصي اللامرئي.

و(موندريان) في ضوء معالجاته هذه وحّد التكوين بالخطوط الأفقية والعمودية التي شكلت فضاءات لونية وحدوداً مكانية للمسطحات ذات القيمة الأحادية الأسود على الخلفية البيضاء بوصفها عمقاً فضائياً للتكوين.

إن الألوان والأشكال في اللوحة لا تحيل إلى مرجعيات ذات أصول واعية أو ذاتية, بل تشكل عناصر بنائية تحتكم على قدر من السمات الجمالية المجردة ضمن سياق كينونتها, وقد تحمل الألوان دلالات رمزية في جوهرها عن أصل الوجود والعالم.

وقد ادخرت الخطوط المتقاطعة رمزاً للخلاص و الفناء بالتقاطع الحاد بين الحياة و الموت و الالتقاء الروحي باللامرئي. وهذا ما يذكر بالبنائية الهندسية للزخرفة الإسلامية و توسمها باللامرئي ابتغاء فناء الذات في اللامرئي.

و لقد اعرض (موندريان) عن صلته بالوعي و عزز صلته باللامرئي بالنزوع نحو التجريد الهندسي الذي وجد فيه تساميا جماليا و روحيا يفوق التجريد التعبيري لانشغال الذات وفنائها في غمار اللامرئي, وبذلك يقول: " في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الإنسان أحاسيس الغم و المسرة و النشوة والحزن... في غمرة عاطفة مستديمة من صنع الجمال".

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

اولا: النتائج:

استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث، توصلت الباحثة الى جملة من النتائج، على النحو الآتي:

١. ان صياغات الرسوم التجريدية الحديثة تعتمد على الالايقاع حر في تكوين هذه الوحدات الفنية البنائية، فقد كونت (تراكيب) شكلية وهي غير منتظمة وبصيغ غير متكررة، تتبع سياقات تلقائية وعفوية مرتجلة في المساحة والشكل واللون والخط كما في نماذج عينة البحث.

٢. عمد الفنان لصياغة أشكال تجريدية لامرئية ذات منحنى تعبيري، تتجه بأنواعها نحو العفوية والتلقائية والإرتجال في تكوين البُنى التشكيلية حيث تعارض فن هندسة الأشكال وصرامتها فتصل إلى اشكال تجريدية لا منتظمة في الخط،اللون وفي التعبير فاستهدف إظهار الانفعال الوجداني الحر كما في انموذج رقم (١).

٣. شكل الفنان اشياء ماورائية بنائية تجريدية ذات شكل هندسي حيث يظهر الشكل الهندسي محكم الاتجاهية والأبعاد ويتبع منطق عقلي ورياضي في توجيه النسق البنائي. انموذج رقم (٢).

٤. التجأ الفنان التجريدي لصياغات بنائية تجريدية متحررة من السياقات الثابتة تقوم بتصعيد قيمة الانفعال الوجداني وتخفف من وطأة المنطق العقلي حسب مسارات رئيسية في طبيعة تكوين البنية التجريدية للعمل الفني كما في انموذج (٢،٣) ففي انموذج (٣) حاول الفنان الغاء الحدود الفاصلة بين الفعل القصدي المتجه نحو الذات وبين الفعل القصدي المتجه نحو الموضوع وانصهارهما معاً وفي انموذج (٢)سعى الفنان الى آلية تطبيق حدسية عقلية استخدم فيها المربع الاسود ووصفه شكلاً كونياً رامزاً ومعبراً عن صورة الذات في هذا الوجود فهو ذات مرجع هندسي استلهمته من هذا المربع.

٥. سعى الفنان إلى خلق مساحة (منطقة حرة) خالية من الاشكال الواقعية فقد رتّب واتبع نظاماً تجريدياً دقيقاً في ضوء العلاقات الرياضية فاستخلص منها الحقيقة المطلقة الجوهرية وعبّر عنها بالإنشاء التكويني الصارم للخطوط المستقيمة وقد استخدم الالوان النقية الأساسية كما في انموذج (٣).

ثانيا: الاستنتاجات:

استناداً إلى ما اظهرته نتائج البحث تستنتج الباحثات الآتي:

١. وجود الرؤية الجمالية الجريئة من خلال الزهد والتعمق في استخدام عناصر البنائية في العمل الفني والتي يتكون منها الشكل وحتى وصل الأمر بالفنان في أن يُظهر في أحد أعماله الفنية مربعاً أسود رسمه على خلفية بيضاء مما خلق صياغة ماورائية غير مرئية تمثلت في اغلي الاعمال التجريدية.

٢. ان الشكل اللامرئي اتجه إلى التوسطية بين ذات وشخصية الفنان وذات وشخصية المتلقي وبذلك تعددت الفضاءات وتماشيات مع مبدأ وتَصوّر الكلية الصورية والتي نتجت وعبّرت من حرية الخيال التي تعد من حريات متعالية، لكونها نشأت ونمت من خلال الخبرة الانسانية وهي بذلك تدرك الماهيات والشيئيات بالحدس المباشر.

٣. ان الفن الحديث قد منح الفنان فرصة التشكيل الحر وتضمينه مدى تعبيري ورمزي حيث أتاح الامرئي للفنان الحديث وفتح أمامه آفق الزمان والمكان، ولكنه لم يتحدد بالاطر الاجتماعية والفكرية الضيقة التي تفرض اسلوب محدد ونمط فني.

٤. ان الاتجاه التعبيري التجريدي قد انعكس بشكلٍ أعلى جلاءً على الاشكال الهندسية حينما غادرت بنائية انساقها لكل ما هو حسي ومادّي والتي أخذت شكلاً تحرر بشكل خالصا من القيود الشيئية للموضوع.

ثالثا: التوصيات: في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل اليها توصي الباحثات بالآتي:

١. العمل على اغناء الدروس التطبيقية والنظرية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وبشكل خاص في دروس علم عناصر الفن والنقد والتحليل الفني وفلسفة الفن بما يرسخ وتوسيع المفاهيم التي تعنى بالرسوم التجريدية الحديثة مفاهيمياً وطروحاتياً وتطبيقياً.

رابعا: المقترحات: استكمالا للبحث تقترح الباحثات اجراء الدراسات الآتية:

١. جمالية الشكل اللامرئي وتحولاته في فن ما بعد الحداثة.

٢. الشكل اللامرئي في الزخرفة الإسلامية.

References:

Abdel-Hamid, S. (1978). The creative process in the art of painting. National Council for Culture, Arts and Letters. (World of Knowledge Series).

Al-Bahnasi, A. (1982). Art in Europe. Dar Al-Ra'id Al-Lubnani.

Al-Basyuni, M. (1961). Views on modern art. Dar Al-Ma'arif.

Al-Basyuni, M. (1965). Modern art: Its figures, schools, and educational impact. Dar Al-Ma'arif.

Al-Basyuni, M. (1983). Art in the twentieth century. Dar Al-Ma'arif.

Al-Jabri, A. H. (1985). Philosophical dialogue between the civilizations of the Ancient East and Greek civilization. Afaq Arabiya Press and Publishing House.

Al-Khuza'i, A. A. A. S. F. (1997). Abstract painting: Between the Islamic perspective and the contemporary vision (Doctoral dissertation, University of Baghdad, College of Fine Arts).

Al-Ma'any. (2023). Definitions from Al-Ma'any Al-Jami' dictionary. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/%D (Accessed September 19, 2023).

Al-Shal, A.-G. (1984). Terminology in art and art education (1st ed.). Deanship of Library Affairs.

Amhaz, M. (1981). Contemporary plastic art. Dar Al-Muthallath for Printing.

Barthelemy, J. (1970). Research in aesthetics (A. Abdel Aziz & N. Yuqa, Trans.). Dar Nahdet Misr.

Fahmi, A. A. (n.d.). Malevich and floating above white. http://www.doroob.com

Fawzi, H. (1970). The realm of arts. Dar Al-Ma'arif Printing Presses.

Ibn Manzur. (n.d.). Lisan al-Arab. Dar Sader.

Ismail, I. A.-D. (1974). Art and man (1st ed.). Dar Al-Qalam.

Lucie-Smith, E. (1995). Art movements in America since 1945 (F. Khalil, Trans.; J. I. Jabra, Ed.). General Cultural Affairs House.

Müller, J. E. (1988). One hundred years of modern painting (F. Khalil, Trans.). Al-Ma'mun House for Translation and Publishing.

Müller, J. A., & Elgar. (1988). One hundred years of modern painting (F. Khalil, Trans.). Al-Ma'mun House for Translation and Publishing.

Neumeyer, S. (n.d.). The story of modern art. Committee for Authorship, Translation, and Publication.

Parrot, A. (1979). Sumer: Its art and civilization (I. Salman & S. T. Al-Tikriti, Trans.). Ministry of Culture and Information.

Read, H. (1975). Art and society (F. Matta, Trans.). Dar Al-Qalam.

Read, H. (1986). Art now (2nd ed.). General Cultural Affairs House.

Richard, H. (1986). Superstructuralism: The philosophy of structuralism and post-structuralism. Methuen.

Wahba, M. (1998). Philosophical dictionary. Dar Qubaa for Printing, Publishing, and Distribution.