INTERNATIONAL JOURNAL OF
CREATIVITY AND INNOVATION IN HUMANITIES AND EDUCATION
VOLUME 5, ISSUE 2, 2022, 99 – 133.

Abstraction between the spirituality of Kandinsky and Mondrian's geometric art in printmaking

Mohamed Abdel Rahim Abdel Baset Mahmoud

Master's Researcher - Faculty of Fine Arts - Graphic Department- Luxor University

Prof. Dr. Saleh Mohamed Abdel Moaty

Professor Emeritus of Graphics Department

Dr. Samah Mohamed Abdel Hamid

Lecturer- Graphics Departement

Abstract:

Abstraction is a feature of art in the twentieth century. The ideal of abstraction has become for the artist to be liberated from the subject so that art has its own language that is away from the realistic description of things and depends on the simplicity of shapes and colors. The artist was able to move from the space of imitation to the space of innovation and creativity. Modernity began with Expressionism where; The value of the light receded in front of the outpouring of color violence expressing the raging subjective feelings that rage with passions in a revolution against the inertia of the outside world. Among the most important pioneers of the abstract school are the Russian artist "Vassily Kandinsky" (1866-1944) and the Dutch artist "Pet Mondrian" (1972-1944). Spirituality is necessary in art for Kandinsky as it is necessary in life, so "Kandinsky" transcends his liberation to pure music forms. As for geometric abstraction and rigor, we see it in Mondrian's work.

Key Words:

Abstraction, Line, Color, Music, Geometry, Twentieth Century, De Stijl, Kandinsky

المقدمة:

يعد الفن ضرورة ملحة اكثر منه حاجه جماليه فحسب، ذلك لانه المجال الاوسع الذي من خلاله يفصح الانسان عن امتلاكه للغه بصريه تفوق في قوة تعبيرها صراحه الكلمات، وقد بدا ذلك واضحا في رسومات الفن البدائي الذي كان الفن فيه عالما قائما بذاته، فهو عالم تشاكلى معفى من البحث في العلل مكتفيا بالنتائج، على هذا النحو امتلك الفن لغته الخاصه به وصورته الهلاميه البعيدة عن قبضة التشخيص وارتبط في نفس الوقت بالمنظومة الاجتماعية وابعادها الإنسانية المتعددة لذا فقد اصبح اداة معرفية جمالية طور الانسان من استخدامه لها عبر اعتماده اساليب ادائية تخترق المألوف و تتجاوز جمود المعتاد وتجدد المعنى الامر الذي مكنه بالتالي من الانتقال من قدرته على الاستدلال الى الاكتشاف والابداع وباختصار الى قدرة الاستطاعة والتمكين. والتجريد هو احد المذاهب الفنيه التى استطاع من خلالها الفنان الانتقال من حيز التقليد الى حيز الابتكار والابداع فالفن التجريدي يعتمد فى الأداء على اشكال مجرده تنأى عن مشابة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعيه والواقعيه ويتميز بقدرة الفنان على رسم الشكل الذي يتخيله سواء من الواقع او الخيال فى شكل جديد تماما قد يتشابه او لا يتشابه مع الشكل الاصلي للرسم النهائي

ومن اهم رواد المدرسه التجريدية في الفن التشكيلي الفنان الروسي فاسيلي كاندنسكي (16ديسمبر 1866)، (13 ديسمبر 1944)، والهولندى بيت موندريان (17 مارس 1972)، (1فبراير 1944) ولكاندنيسكى مؤلف يبحث في العلاقه بين الفن والصوفية الطبيعية نشره مع أول معرض له في عام أما موندريان فاعتمد فى اعماله على الهندسيه فاشتملت على الخطوط الرأسيه والافقية، والاشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وقد كان هذا الاتجاه حال المدرسة التكعيبية كامتداد لمناداة بول سيزان بأن الاشكال الطبيعيه يمكن ترسيبها لمعادلها الهندسى: المربعات، والمستطيلات، والدوائر، والكرات، والمكعبات.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الإجابة على الأسئلة الاتية: ما معنى التجريد وكيف نشأ المذهب التجريدى وما هى العوامل التى ادت الى ظهور التجريد وماهى المراحل التى مربها حتى عصرنا الحالى ومن هم الرواد التجريديين وما هى اقسام التجريد وكيف أثر التجريد على الفن فى القرن العشرين وماهى اهم خصائص التجريد؟

هدف البحث:

يهدف البحث الى الاستفادة من الفنون التجريدية وارتباطها بالطبعة الفنية، ودراسة روحانيات كاندنسكى الفنية، والقيم الجمالية لأسلوب موندريان الهندسى.

فروض البحث:

يفترض البحث ان التجريدية كان لها اثر واضح على تغير مسار الطبعة الفنية. وان روحانية كاندنيسكى تجسدت فى اعماله، كما توجد قيم نفعية وجمالية فى اسلوب موندريان الهندسى.

أهمية البحث:

تعود أهمية هذا البحث في انه يمكن ان يسهم في اثراء المحتوى العلمي فيما يتعلق بموضوع التجريد، ومساعدة المهتمين بالفن التشكيلى على معرفة اقسام التجريد واهم خصائصه ومن هم رواد الفن التجريدى.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي والتحليلي.

حدود البحث:

يتعلق البحث بدراسة مفهوم التجريد والأبعاد الجمالية للمدرسة التجريدية فى القرن العشرين.

معنى التجريد

"التجريد هو رفض التقيد بالشيء أو الشكل الواقعي كما يظهر لنا في العالم المرئي، وإنما هو تجريد ذلك الشيء من تفاصيله وجزئياته الملحقة به والإبقاء على جوهره النقي إذ يراه ابن سينا في (انتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعلائق المادة ولواحقها"[1].

كما "تطلق لفظة التجريد في الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله.

"إذا التجريد في الفن المعاصر هو الابتعاد عن المحاكاة الساذجة ومحاولة استخراج أو البحث عن حقيقة الشيء الجوهرية المتخفّية وراء مظاهره الحسية المادية"[2]. و" قد يظن أحيانا أن التجريد في الفن هو مجرد محاولة لتجريد الطبيعة من بعض عناصرها التفصيلية - والاكتفاء من الموضوع الطبيعي بالشكل الجوهري له - إلا أن الفن التجريدي لا يهدف أساساً إلى تصوير الموضوع الخارجي، بالغاً ما بلغت عملية التجريد والتحوير التي يتناول بها الفنان هذا الموضوع لكنه يهدف إلى تصوير ما يمكن أن تسميه نوعا من الإسقاط لهذا الموضوع"[3].

نشأة الفن التجريدي

"عرف التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ؛ حيث ظهر التجريد في الفن المصري القديم وبعض فنون العالم القديم كما أنه من أهم صفات بعض مدارس الفن الإسلامي. والتجريد في الفن التشكيلي المعاصر هو صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد"[4].

وقد "اختلف الوضع في القرن العشرين عنه في القرن الماضي؛ حيث شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغييرات واضحة في فكر المجتمع الأوربي. كما كان لانتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية أثر في ازدياد اهتمام جيل شباب تلك الفترة بتقديس الفردية"[5]. و مع نهاية القرن "أصيبت الحركة الفنية بالجمود والشلل وأصبح الفنان في طريق مسدودة، خاصةً عندما وجد نفسه متساوية مع ما تنتجه الكاميرا وبالتالي تجرد من طاقته الابتكارية"[6].

(1) سها محمد سلوم عبد السلام شعيرة: إشكالية اللاموضوعية (المعادل الهندسى) فى تجريدية كاندنيسكي الغنائية، بحث منشور، جامعة دمشق، 2012، ص 664

(2) سها محمد سلوم عبد السلام شعيرة: مرجع سابق ، ص 664

(3) عز الدين اسماعيل: الفن و الانسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص 194

(4) ايمان محمد توفيق السكري: استخلاص اشكال هندسية من الطبيعة فى التصميمات المطبوعة،رسالة ماجستير، غير منشورة،جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1989، ص 84

(5) نعمت اسماعيل: فنون الغرب فى العصور الحديثه، مرجع سابق، ص 127

(6) كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر – مرجع سابق –ص 38

"وقد اتجه الفنان في القرن العشرين نحو التجريد منذ وإن كان ذلك اتجاه قد بدأ منذ عهد سيزان و أكمله بعد ذلك التكعيبيون الذين فككوا الأشكال الطبيعية ليعيدوا صياغتها ثانية في أسلوب هندسي جديد"[1]. "وقد مهدت المدرسة الوحشية، والتكعيبية للفن المجرد بدعوتهما إلى الاستقرار في الشكل واللون"[2].

"وللوصول إلى التجريد اتخذ الفنان مداخل متعددة فهناك المدخل الذي جاء وليد التكعيبية ذاتها أي يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعي ويراه من زاوية هندسية، ويأخذ في إحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل، وتتحول إلى مجرد: (مثلثات، ومربعات، ودوائر، وأقواس) محملة بملامس مختلفة تنبئ عن مميزات لتلك الأسطح التي جردت من الأصل الطبيعي"[3]. وبدأ "هذا المذهب يشق طريقه في اتجاهين متحاذيين أحدهما:

1. طراز التجريد الموسيقى وذلك نراه في أعمال "كاندينسكى"
2. هو الطراز المعماري ، الذي نشاهده فى اعمال "موندريان"[4].

وقد كان ذلك "على نقيض الزعم الدارج من أن "الفن التجريدي" ظاهرة من ظواهر ما بعد الحرب العالمية الثانية وأنه لم يظهر إلا منذ عام 1945، فإن جذور هذا الفن تمتد قبل عام ١٩١٠ وذلك في كثير من مدارس القرن العشرين؛ حيث كانت جميعها تحمل في طياتها البذرة الحية لفن لا تمثيلي لا ينتمى للاتجاهات المضادة للتشكيل الطبيعي"[5]. "مر الفن التجريدي بمرحلتين تاريخيتين. فترة ابتدائية استغرقت الفترة (١٩١٠-1916)، وفترة تالية بدأت عام ١٩١٧ اطلق عليها حركة (دي ستيل De Stijl) الهولندية واستمرت حتى الآن"[6].

"ولكن في عام 1910م أنتج باكورة أعماله اللاموضوعية الارتجالية improvisations وقد صممت لتنقل إحساسات موسيقية"[7]. "عرض كاندنسكى في في ألمانيا أولي لوحاته التجريدية بعنوان "تجريد". شكل(1) على أن هذا النوع من التصوير كان ينتمي إلى التجريد التعبيري الذي يستمد فيه الفنان ابتكاراته من شتى دوافعها"[8].

---

[1] إسلام عبد العزيز على مهران: الاشكال الهندسية و مدلولاتها الرمزية فى الطبعة الفنية فى مصر و اوروبا حديثا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 2013 ، ص 43

[2] صدقي إسماعيل:مطالعات في الفن التشكيلي العالمي اعلام و مدارس و تيارات فنية،الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق، 2011 ، ص 189

[3] محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق، ص 210

[4] حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر – مرجع سابق – ص 202

[5] سالي احمد الزيني، مرجع سابق ، ص 59

[6] نعمت إسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الحديثة ، مرجع سابق، صـ 173

[7] محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق، ص 248

[8] نعمت إسماعيل: فنون الغرب في العصور الحديثة ، مرجع سابق، صـ 173

"وفي عام ١٩١١م فوجئت الأوساط الفنية في أوروبا بهذه الحركة الجديدة وكانت المدرسة التكعيبية في بداية عهدها وكان يمثلها عدد من الفنانين في طليعتهم: "بيكاسو" و"براك"[1]. شكل(2) و"كان بديهي أن تتطور التكعيبية شيئاً فشيئاً لتمهد إلى التجريدية"[2]

شكل**1** *فاسيلى كاندنيسكى-تجريد - حبر والوان مائية على ورق- 49.6 × 64.8- مركز جورج بومبيدو، باريس، فرنسا-1910*

"لقد خاض الفنان التشكيلي في الفن الحديث التجربة في صورة مذاهب واتجاهات متعددة. أحياناً يخفى من خلالها مصادر الإلهام التي أوصلته إلى التجريد، ولا يرى إلا أشكالاً وألواناً بلا مدلولات بصرية وأحيانا أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد، وأحيانا ثالثة يظل محتفظاً بالأصل الطبيعي بعد أن يكون قد قام بعملية حذف لكل التفاصيل التي ليس لها علاقة بالجوهر"[3].

وهكذا يمكن تقسيم "المدرسة التجريدية إلي فرعين كبيرين وقد تولد من كل فرع العديد من الأشكال والتسميات.

- **فالنوع الأول:** هو النوع التعبيري الذي ابتدعه كاندينسكي و هو يستهدف إفراغ انفعالات وعواطف وأفكار الفنان بأسلوبه الخاص للتنفيس عن المشاعر المكبوتة فهو أقرب ما يكون إلي الإستخدامات النفسية في علاج الحالات العصبية، إنه فن فردي وذاتي، وعندما يتحقق نوع من التجاوب بين إنتاج هذا الفرع التجريدي و بين المشاهدين يكون أمراً يحدث بالصدفة لأن الإختلافات الفردية بين البشر لا نهاية لها"[4].

[1] صدقي إسماعيل: مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، مرجع سابق، ص 88
[2] محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق، ص 209
[3] غسان زيد أبو طرابة:أثر المدرسة التجريدية والرمزية لتكوين كادرات الرسوم المتحركة في مقدمات الأفلام السينمائية ،دكتوراة، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1998 ، ص 14
[4] غسان زيد أبو طرابة: مرجع سابق ، ص 13

● **النوع الثانى:** "يتخذ من التجريد ميلاً إلي صفاء الشكل وحبكة التكوين وهذا هو التجريد الهندسي Geometric Abstract والذي يعمل على توالد الأشكال ويعتمد في بنائه على أشكال المستطيل والدائرة والمثلث والخطوط المتقاطعة"[1]. "وهو أتجاه يستهدف، الجمال اللوني والمتعة الذهنية ، فهو قريب للزخرفة يراعي التوازن في الخطوط، وتوزيع الفراغات، طبقا للمساحات الهندسية ، ونرى ذلك في أعمال "موندريان" ، التي تميزت باختزال الطبيعة من خلال علاقات رياضية محددة ودقيقة"[2].

و"إذا كانت دراستنا للعمل الفني هي التي اقتادتنا إلى البحث في "سيكولوجية الإبداع" وعلاقة الفنان بالعمل الفني فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين الآن إلى مواجهة مشكلة "التذوق الفني" والتي دفعت بعض الباحثين في الفن إلى القول بأن علم الجمال لا يخرج عن كونه فرعاً من فروع علم النفس التطبيقي. والواقع أننا لو سلمنا بما يقوله كروتشه من انه ليس للجميل أدنى وجود طبيعى، ولو قلنا مع "باش" Victor Basch بأن المهم في التجربة الجمالية إنما هو الذات لا الموضوع لوجب علينا أن نجعل من التأمل أو المشاهدة أو الإدراك الجمالى الموضوع الرئيسي في علم الجمال كله"[3].

ومع أن لغة الفن هي لغة عالمية لا تحتاج أبجدية مختلفة، فجميع الناس قادرون على قراءة لوحة من عصر النهضة أو تمثال من المكسيك أو الهند أو نقش عربي، ولكنهم يختلفون في تأويلها بحسب ما تتضمنه من رموز. وقد لا يكون المشاهد على مستوى مرتفع من الثقافة لفهم وتحليل هذه الرموز ولكن لابد من تدريبه على ذلك على أن الاختلاف يبدو واضحا في فهم مضمون العمل الفني وتأويله عندما تكون الرموز مختلفة من شعب إلى شعب ومن ثقافة إلى ثقافة فالرموز الغربية ليست واضحة تماما عند المشاهد الياباني وكذلك الرموز العربية الاسلامية فليست دائما واضحة أمام المشاهد الغربي كما إن الرموز التي كانت مفهومة في التاريخ القديم ليست كذلك اليوم"[4].

(1) هدي محمد سمير حافظ: مرجع سابق ، ص 77
(2) سالي احمدالزيني: مرجع سابق ، ص 66
(3) زكريا إبراهيم ، مشكلات فلسفيه 3 مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ص 184
(4) عفيف البهنسي ، النقد الفني و قراءة الصورة ، دار الوليد، دار الكتاب العربي، دمشق ، القاهرة ، ص48، بتصرف

إن "الشكل الواحد المجرد قد يوحي بأشكال متعددة وحينئذ يبدو الشكل في ثراء. وبعض الأشكال التجريدية للفنان "بول كلى" والفنان "جوان ميرو"، والفنان "ألكزاندر كالدر"، تعطي إيحاءات متنوعة وأحيانا يتساءل المرء: أهي عصفورة؟ ام سمكة؟ أم بطة سابحة ..؟ فحينما جرد الشكل أصبح يحتمل تأويلات مختلفة، وبخاصة عندما توضع دائرة وسط جسم بيضاوى يمكن أن توحي الدائرة بالعين والبيضاوي بجسم السمكة أو الطائر أو إحدى الزواحف وحتى في حالة "كالدر" الذي أشكاله تعطى بروزات ترمي ظلالاً وترى من أوجه متعددة مما جعلها مجردة تبدو لعين الرائي وكأنها تنبيء عن احتمالات متنوعة ومتعددة وحين تدور في الهواء وترى خلالها على الأرض والجدران كأشكال ظلية متغيرة في علاقاتها بعضها ببعض"[1].

المدرسة التجريدية وعلاقتها بالطبعة الفنية :

"الطبع يختلف عن الرسم؛ حيث نرى نتيجة واحدة فريدة في الرسم لكن الطباعة نتائجها متعددة ومتنوعة أو رسم متكرر وقد بدأت الطباعة منذ عدة قرون حتى قبل طباعة الكلمات باستخدام الأحرف المتحركة وذلك لإشباع رغبات الناس التواقين إلى رؤية واقتناء الصور عندما كانت اللوحات الزيتية نادرة ومرتفعة الثمن. والفنانون في نفس الوقت كانت لديهم الرغبة في مضاعفة اللوحات لتخزينها تجارياً وعادة ما كانت رسومات في حقائب ينتجها كبار المصورين أو نسخ مقلدة عنهم وكانت هذه الرسومات مستخدمة كنماذج وعينات وبسبب شعبية هذه اللوحات المطبوعة انتشر تأثيرها في نطاق واسع وبسرعة كما نرى في حالة رسوم أو أكليشيهات "مارك أنطونيو ريموندى" Marcantonio Raimondi التي صنعها بعد رافاييل، وكل الطرق الفنية أو التكنيك الذي تصنع منه الطباعة أساسها إعداد سطح صلب هو الرسم أو أكليشيه لاستقبال الحبر ثم نقله إلى سطح أكثر نعومة أو ليونة عادة ما يكون الورق"[2].

"ويمتاز هذا الفن عن الفنون التصويرية انه يقدم فرصا استثنائية لتحقيق الاتصال بين الفنان والمشاهد وذلك وأن طباعة الفنون الجرافيكية على يد الفنان نفسها بهاعدد ونسخ محددة تساعده على تعميم عمله الفني وايصاله إلى أكبر عدد ممكن من المقتنين"[3].

(1) محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق ص 214،215، بتصرف
(2) فيليب ماكمهون ، فن الإستمتاع بالرسم ، ترجمة: أسامه الجوهرى، المركز القومى للترجمه، الطبعه الاولى، القاهرة 2010 ، ص 126
(3) عفيف البهنسي ، مرجع سابق، ص47

"إذا نظرنا إلى الطبعة الفنية كلغة تعبيرية فإن إيداع النسخة المطبوعة له أسلوب أخر وطريقة أخرى في خلق وتشكيل الصورة فإن له صفاته الجمالية الخاصة وامكانياتة التعبيرية الاصلية وهو لغة للتعبير تتميز بثراء مفرداتها على أحدث تأثيرات لا حد لتنوعها لتعدد خامات ومواد الوسيط ويتضح ثراء التعبير من خلال تنوع الأساليب وطرق الأداء فإن فن الحفر والطباعة قبل ذلك كله هو فن له رؤيته الخاصة وإذا ما نظرنا إلى الطبعة الفنية الآن نجدها ليست ببساطة رسماً أو تصميماً منفذاً على سطح معد للطباعة من الخشب أو المعدن أو الحجر بهدف تعدد النسخ فحسب، ولكنه عمل تم إدراكه من خلال مفردات نوعية هي التي تحقق صورة الرؤية".[1]

"وطالما أن السطح الصلب ظل كما هو لم يجرح فإن عملية الطباعة يمكن أن تتكرر مما ينتج طبعات أكثر ولكن لا توجد حالة نجد فيها انطباعا بأن هذا العمل هو الأصلي الموجود على اللوح أو الأكليشيه فعلى سبيل المثال عند الحفر بماء النار فإن اللوح والحبر والورق يتم التعامل معهم بشكل منفصل وهي ليست أعمالا فنية ولكن النتيجة مركبة منها جميعا".[2]

"لقد كان فن الجرافيك من أبرز الفنون التي أسهمت في تغيير الثقافة في المجتمع وأثرت في حياة الفرد والشعوب ولأن جميع أنواع الفن مرتبطة بالاتصال والتواصل من ضمنها فن الجرافيك فهدفه توصيل رسالة الى مجموعة من الأفراد ويقاس نجاح التصميم بمدى وصول الفكرة وتوضيحها وهناك أنواع عديدة للجرافيك فكل نوع له طريقة خاصة لطباعته"[3].

1. الحفر والطباعة البارزة: Relief printing

"الطباعة البارزة هي مجموعة من طرق الطباعة حيث يتم ملامسة كتلة الطباعة أو اللوحة أو المصفوفة التي تم وضع الحبر على سطحها مع الورق. سوف تترك الأسطح الغير محفورة حبرًا على الورق بينما تظهر الأسطح المحفورة خالية من الحبر. قد لا تكون هناك حاجة إلى مطبعة؛ حيث يمكن فرك الورقة الخلفية أو الضغط عليها يدويًا باستخدام أداة بسيطة مثل الأسطوانة."[4]

(1) أميرة سعد محمد ، مرجع سابق ، ص 66
(2) فيليب ماكمهون: مرجع سابق ، ص 126
(3) الهام صبحي عيد:التداول في فن الجرافيك المعاصر، المجلد الأول، مجلة الأستاد ،العدد 211- ، كلية الفنون الجميلة، ص 416
(4) https://en.wikipedia.org/wiki/Relief_printing

2. الطباعة من سطح غائر: Engraving

"وهي حفر الخطوط يدوية على المعادن بواسطة الابرة وهي طريقة الحفر الجاف ثم تطورت بعد ذلك الى استعمال الأحماض وفي كلا الحالتين يتم وضع الحبر على اللوح المعدني بالكامل ثم يمسح الحبر من على السطح ليصبح نظيفاً ويبقى الحبر داخل الحزوز المحفورة فقط. وقد كان للفنانين "رفائيل" Raffael S. Da Urbino و"رمبرانت" Rembrandt van Rijn و"بيكاسو" Pablo Picasso أعمالاً ضمن هذا المجال ولكل طريقة طباعية الورق الخاص بها . وعلى الرغم من أن خامات هذه الطريقة ذات تحمل أكثر الا أنها لها عيوباً تتعلق بعدم السيطرة على الحفر بواسطة الحامض وحاجتها للتنظيف الدقيق لكي تبقى محافظة على شكلها من العوالق والاتربة وكذلك تعرض القطعة المعدنية للتقوس اثناء عملية الطبع"[1].

3. الطباعة المستوية (الليثوغراف) : Lithograph

"والليثوجراف (lithography) هي عملية نقش الصور على حجر ثم طبعها وقد ابتكرت في أوائل القرن التاسع عشر"[2]. "ويستغل الليتوجراف النفور الطبيعي بين الدهن والماء وحقيقة بعض الأحجار في بافاريا بالمانيا من أن لها صفة امتصاص كل من الدهن والماء.

4. طريقة الطباعة المنفذة (السلك سكرين) :Silk Screen

"وهي طريقة طباعية بالشاشة الحريرية ويتم إعداد الشكل المطلوب طباعته يدوية " وتستخدم هذه الطريقة لطباعة التصميمات والرسوم المختلفة وميزتها أنها يمكن طباعتها على سطوح مختلفة (ورق واقمشة وزجاج وبلاستيك) ويكون طباعتها على المجسمات ايضاً مثل (الزجاج ، معلبات) فقد كانت ألوان الطباعة قاصرة على اللونين الأبيض والأسود وبعد ذلك ادخلت الوان طباعية أخرى مما جذب الفنانين لتنفيذ أعمالهم مستخدمين هذا الفن كطريقة لانتشار أعمالهم. ولأنها تعتمد على قماش الحرير او الاوركنزا في صناعة القوالب لذلك تكون سريعة التلف ولا نستطيع استعمالها لمدة طويلة "[3].

نشأة كاندينسكي : KANDINSKY

"أبصر "فاسيلي كاندينسكي" WASSILI KANDINSKY النور في مدينة "موسكو" في الرابع من شهر كانون الأول / ديسمبر من عام 1866 م، و كان والد فاسيلي قد ولد في أسرة "سيبيرية" في شمال روسيا وولد في مدينة كجاشته KJACHTA "[4].

---

[1] إلهام صبحي عيد: مرجع سابق ، ص 416
[2] إرنست غومبريتش ، مرجع سابق ، ص 517
[3] إلهام صبحي عيد: مرجع سابق ، ص 417
[4] عبد العزيز علوان : اعلام النقد الفني فى التاريخ، الطبعه الاولى، الهيئة العامة السوريه للكتاب، دمشق 2011 ، ص 234

"وكان أبوه من تجار الشاي الناجحين وقد قدر لثروته الطائلة ان تشدّ أزر كاندينسكي سنين طويله في مواصلة تعليمه"[1]. "بدء الدراسة في أوديسا وبعد ذلك درس القانون والاقتصاد السياسي بموسكو"[2]، "وفي عام 1889 كان عضواً في بعثة "إثنوغرافية" كلفت بدراسة نقوش البيوت الريفيه وما فيها من غني"[3]. " كانت موسكو بإشعاعتها الحمراء وقت غروب الشمس وقوتها الكثيفه الألوان عناصر مؤثره لا شعورياً في ألوانه الفضفاضة التي ظهرت في تعبيراته اللونية اللاموضوعية كما ربط بين أنغام الموسيقى وتلك الالوان والاشكال كنغمات ايقاعية متوازية وفي عام 1871م أمضى طفولته في "اوديسا"Odessa حيث مكث ٩ سنوات تعلم دروساً في الرسم والتصوير والموسيقى."[4] "وإنخرط في الثالثه والعشرين من عمره ضمن فريق من المغامرين الذين تطوعوا للقيام برحله إستكشافية في الشمال الروسي بقصد التعرف علي الأعراق البشريه ومجتمعات الشمال المتنوعه الأعراق واللغات وذات العادات والطبائع الغريبة."[5] "في خريف عام 1889م إجتذبته الحركات الفنية إلى باريس"[6]، "ولقد تعرف كاندنسكي أول مع تعرف علي "التأثريين" الفرنسيين عام 1895 بمعرض في موسكو عندما رأي صورة "كومة القش" "لمونيه" Claude Monet فامتلأت نفسه بمشاعر بدا وكأنها نبوءه بما ينتظره "لقد أحسست أن الفن في هذا الموضوع الذي يجيء في الصداره وجال في خاطري أنه كان من الممكن المضي قدماً في هذا الطريق والاستمرار في هذا الاتجاه."[7] "وما كاد يصل إلي المانيا حتي بدأ دراسته علي يدي الفنان "أنطون أزبي" Anton Azbe وأمضي عامين وهو تلميذ لأزبي، ثم إلتحق بالأكاديمية الملكية بفضل الأستاذ "فرانتز فون شتوك" Franz Von Stuck وإنفلت عام 1901 وألّف اتحاداً جديداً للفنانين بإسم " فالانكس" Phalanx أي الكتيبة.

وفتحت الجماعة طريقاً لاتجاهات أكثر تقدمية ومجالاً لشباب الفنانين لعرض فنهم وفي عام 1902م إفتتحت جماعة الكتيبة مدرسة للرسم الملون، كان "كاندينسكي" أحد أساتذتها وحققت شهرتة من خلال جماعة "الكتيبة" فرصة مناسبة وطيبة لنجاح إقامة معرض لأعماله أثناء عضويته في جماعة "الإنفصاليين" في برلين عام 1902."[8] (شكل 57)

(1)فاسيلي كاندنيسكي : مرجع سابق ، ص 12
(2)حسن محمد حسن : مرجع سابق ، صـ 236
(3)صدقي اسماعيل ، مرجع سابق، صـ 85
(4)محمود البسيوني: الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق، ص249
(5)عبد العزيز علوان : مرجع سابق ، ص 299
(6)نعمت اسماعيل علام: مرجع سابق ، ص 156
(7)فاسيلى كاندنيسكى : مرجع سابق ، ص 14
(8)فاسيلى كاندنيسكي ، مرجع سابق ، صـ 15،16 بتصرف

شكل2 فاسيلى كاندنيسكى- ملصق لمعرض الكتائب الأول- 1901- طباعة حجرية ملونة-(52×67 سم)- ميونخ -متحف لينباخ هاوس- ألمانيا

"وفي 1904م ظهرت له قصائد بلا ألفاظ مصحوبة بإثني عشر حفر خشبي"[1]. "وعلي الرغم من أن أعمال كاندنسكي الباكرة قد نجحت في زمانها غير أنها لم تكن إلا أعمالاً ثانوية وكانت تتميز بألوانها الزاهية واستلهام موضوعات من الحكايات الخيالية ومن هذه الخصائص كان لكاندنسكي رصيد تزايدت أهميته في لوحاته فيما بعد.

"وفى1905م كان عضوا في لجنة التحكيم بصالون الخريف بباريس وفي 1906م أمضى عاماً كاملاً في سيفر وحصل على الجائزة الكبرى في صالون الخريف ونشر في باريس كتاب عن حفر الخشب مصحوباً بخمس قطع لحفر الخشب"[2]. "كما عرض أعماله مع "الوحشيين" فى "صالون المستقلين" عام 1907 لذلك نجد أنه كان متأثرا بألوان الوحشيين فى كثير من لوحاته خلال إقامته في "باريس" لمدة عام 1906 - ١٩٠٧"[3]. و"شهد كثيراً من معارض "الوحشيين" المبكرة وكان أثر ذلك عليه كبيراً، فقد رأى في لوحاتهم حرية التلوين، وقضى "كاندنسكى" بقية تلك الحقبة وهو يستوعب مدلولات هذه الحرية وكيف يستفيد بها في فنه. وبتأثير من الأسلوب "الوحشي" في التلوين، بالإضافة إلى إرثه الثقافي الروسي بدأ "كاندنسكى" يبدع لوحات طبيعية تعبيرية ذات مذاق خاص"[4].

[1]محمود البسيونى :الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق، ص 249
[2]محمود البسيونى : الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق ، ص 249
[3]نعمت إسماعيل علام :مرجع سابق، صـ 157
[4]فاسيلى كاندنيسكي: مرجع سابق ، ص 17

" وعندما رجع إلى "برلين" فى نهاية عام 1907 تردد على "دريسدن" وتعرف على جماعة "القنطرة" وعرض معهم أعماله. وفى عام 1909 م انتقل إلى ميونيخ وأسس هناك جماعة فنانى ميونيخ وفى ديسمبر من نفس العام أقام معرضا لأعضاء الجمعية."[1]

"وفي ١٩١٠م ظهرت له أول صورة تجريدية بالألوان المائية (شكل 66)، وأصبح صديقاً لفرانز مارك، وأسس مع الأخير في عام ١٩١١م النزعة المسماة الفارس الأزرق التي عقدت أول معارضها في ١٨ ديسمبر وفى١٩١١ نشر كتاب الروحانية في الفن (on the spiritual in art) في ميونيخ"[2].

شكل3 فاسيلى كاندنيسكى- بلا عنوان-1910-ألوان مائية وحبر هندى وقلم رصاص على ورق-مركز جورج بومبيدو-باريس

"وفي عام ١٩١١م فوجئت الأوساط الفنية في أوروبا بداية الحركة الجديدة، "في الواقع سعى "كاندنسكى" لإيجاد وسيلة تواصل منفردة غير الطبيعة تقوم - في هذه الحالة- على مفهوم الألوان وتأثيرها على الحس والحالات النفسية وإثارة الاهتمام.. وهى نفس الغاية التي سعى "كاندنسكى" إلى تحقيقها في لوحاته ولكنه فيما بين عامي (١٩١٠- 1912)، اتخذ الخطوة النهائية في عملية التجريد من الموضوعات الطبيعية، مما أدى إلى إبداع لوحاته الفريدة (عامى١٩١٣ - 1914) والتي تنتمي إلى ما يسمى التجريد اللاشكلى" [3].

[1]نعمت إسماعيل علام :مرجع سابق، صـ 157
[2]محمود البسيونى : الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق ، ص 205
[3]فاسيلى كاندنيسكي: مرجع سابق ، ص 21

"وفي ١٩١٣م ساهم في "صالون الخريف الأول" ببرلين وفي1914م عاد إلى موسكو، وفي ١٩١٨م كان عضواً في قسم الفنون الجميلة في لجنة التربية الجماهيرية، وفي١٩٢٠م كان أستاذاً في جامعة موسكو وفي ١٩٢١م أسس أكاديمية العلوم الفنية، وفي ديسمبر ترك روسيا مع زوجته "تليفا دي أندرفسكى" وذهب ليعيش في ألمانيا"[1].

تفرد كاندنيسكي فى بنائه الفنى لأعماله الفنية حيث اتصف بالقوة والثقة وكأنه أحد ظواهر الطبيعة وكان استخدامه للون والشكل ليس ككونهما عنصرين مكتفيين بحد ذاتهما وإنما ليعبرا عن أحاسيسه وعن مشاعره الداخلية من أجل تجسيد الواقع الروحانى؛ لأن للخطوط والأشكال فى رأى كاندنيسكي خصائص روحانية يمكن إدراكها ولها تأثير قوى على روح المشاهد ومن ناحية اخرى نلاحظ أن البناء الفنى فى أعمال الفنان قد مرت بعدة مراحل يمكن تقسيمها إلى ثلاث فترات "[2]

المرحلة الأولى : (المرحلة الدرامية) 1910 - 1920

كان ظهور أولى لوحات كاندنسكي التجريديه نتاج تطور طويل، وقد افصح على عوامل هذا التطور في كتابه (لمحات عن الماضي) حيث يقول بان احساسه أخذ يتزايد بوجوب الفصل بين مجال الفن و مجال الطبيعة وفي مرحله المعروفه بالمرحله الدرامية ما بين عام 1910-1920 صور كاندنسكي لوحات تميزت بالوان مشرقه وبخطوط اتسمت بالعنف والفوضى ولكن هذه الفوضى كانت تنطوي على روابط انسجام خفيفه ولم تكن لوحاته مجرد تفجرات داخليه بل هي محاوله للتعبير عن القوه التي تتجاوز قوه الانسان "[3]

"وشبه كاندنسكي تجربته الجديده في فن التصوير بالموسيقى وذكر ان الألوان والأشكال المجردة يمكن أن تعبر عن الطبيعة مثلما تعبر الأصوات عن الموسيقى واستخدم كاندنسكي في اعماله ألوان الطيف وديناميكية فرشاة الوحشين. وفي هذة الفترة تميزت أعمال كاندنسكي "بتصميمات تجريدية لأشكاله التعبيرية وتقع هذة الأعمال في نطاق جماعة "الفارس الأزرق" بميونيخ شكل(69)

[1] محمود البسيونى : الفن في القرن العشرين ، مرجع سابق ، ص 205
[2] اسلام عبد العزيز على مهران : مرجع سابق ، ص 150
[3] صدقى اسماعيل: مرجع سابق ، ص 94

المرحلة الثانية : (المرحلة المعماريه) (1921 - 1932)

"منذ عام ١٩٢٠م حتى عام ١٩٢٤م احتفظت مرحلته المسماة "المرحلة المعمارية" بالديناميكية والحركة وبدأت تبرز فيها أشكال أكثر تحديداً"[1]،"في هذه الفترة تميزت أعماله بقوة التخطيط وبالدنيامية وبالسمات التزينية كما بدت الأشكـــــال منتشرة في فراغ غير محدد وكأنها تظهر من خلال المجـــهر ثم تبع ذلك مرحلة انتـــــج فيها تصميـــــــمات هندســـــية محكمة الإتزان"[2] "وأخذت تجريديتة طابعاً هندسياً واعتمد على التصميم المحكم ولم يعتمد على الألوان وتميزت لوحاته بتصميمات هندسية موزونة متكاملة سادت فيها الخطوط المستقيمة والأقواس ويتضح ذلك في لوحة "دائرة متعددة الدروب" 1921 ونلاحظ في هذه اللوحة التي أحضرها معه إلى برلين عندما هاجر من روسيا مدى تأثير كاندنسكى بحركتي (سوبرماتيزم والبنائية) الروسياتان في أثناء إقامته في موسكو"[3]. وقد تطور "أسلوبه عندما إنضم إلي الباوهاوس فأصبح تجريدياً تماماً وأكثر إنضباطاً مع إضافة لمسات من خبراتة السابقة فكان يدخل أحياناً الهندسة في لوحاته وإتسمت تكويناته بقوة التخطيط وبالحركة كما بدت الأشكال منتشرة في فراغ محدد"[4]. "وزاد تلخيص العناصر الأساسية في أعمال فترة الباوهاوس بصورة متزايدة إلي أشكال هندسية غاية في البساطة مثل: الخط، الزاوية، المثلث، الدائرة، نصف الدائرة، المربع، المستطيل"[5].

[1] صدقي إسماعيل ، مرجع سابق ص 94
[2] محسن محمد عطية ، آفاق جديدة للفن ، مرجع سابق ،ص 78
[3] نعمت إسماعيل علام ، مرجع سابق ، صـ 174
[4] محمد حافظ المتولي ، محمد أحمد سلامة : مرجع سابق ، ص 119
[5] سالى احمد الزينى ، مرجع سابق، ص 189

المرحلة الثالثة: (المرحلة الدائرية) (١٩٣٣-١٩٤٤)

"المرحلة الثالثة كانت نتيجة تجاربه السابقة وتنحصر في الفترة التي أمضاها في باريس ١٩٣٣-1944م وتتميز بأسلوب لا موضوعي يتصف بحبكة التصميم وبالخطوط المنغمة.

"ويلاحظ أن تلك الأشكال التي تعلق بها كاندينسكي إنما استخدمها لذاتها دون أي اعتبار لإرتباطها بالعالم المرئي وذلك لكي يصل بالشكل إلى ما وصل إليه المتوحشون بالنسبة اللون وتحرره من أي قيد. وقد عني بدراسة ميكانيكية التصوير بطريقة علمية لاكتشاف قوانين تكاد تكون حسابية بشأن استعمال الألوان ومعانيها وذلك لأنه يحاول العثور على معان لم تكن معروفة من قبل وكان هذا عملا واعياً إذ ابتكر آشكالا لونية لم يكن لها مثيل في تاريخ الفن أشكالاً ليس بينها من ترابط إلا ذلك الترابط الخفي الذي ينبعث من عبقرية الفنان"[(1)].

ويختتم كاندينسكى قائلا: في هذا الاتجاه يكمن مستقبل بنية الرسم "وسيطر على تطور كاندنسكى ذاته عوامل "التعقل والوعي والتصميم". وقد تخلّي بالتدريج عن (التعبير التلقائي اللاشعوري الغالب للذات الباطنة للطبيعة غير المادية) إلاّ أن الحسابات ظلت قائمة فقبل أن يمس اللوحة بفرشاته كان في مقدوره أن يرى بعين خياله هذه الهيئات بمنتهى الدقة فوحدة التفاصيل والمزاج الكلى كلاهما كان محددة في ذهنه من قبل بدقة بالغة. كان كاندنسكى ينشئ تكويناته وفقا لمنهج مثله في ذلك مثل "أنجرز" ورسومه اللاموضوعية أعمال في التركيز الفكري تستحق الإعجاب. ما كان لها أن تتحقق لولا خيال بصرى غير عادي في دقته. وذاكرة لا نظير لها في استشفاف المرئيات"[(2)]

التعبيرية التجريدية : Abstract Expressionism

"هى المرحلة السابقة للتجريد الكامل والتعبيرية التجريدية بدأت قبل الحرب العالمية الأولى عند فاسيلى كاندنسكي (1866-1944) "ان مذهب التعبيرية التجريدية حركة فنية تشكيلية هو الإمتداد لمذهب التعبيرية التشخيصية figurative expressionism الذي يشمل المصورين، أمثال: "كوكوشكا"kokosck و"سوتين" soutine و"نولدا" nolde و"رووه" Rouault و"كرشنر" kirchner، الذين بدلوا الواقع reality بإستخدام الألوان المتوقدة. لقد قبل أن يولوا اهتماما خاصا للقوى الباطنية في نفوسهم وأن يجعلوا من التعبير عن أحاسيسهم الشخصية موضوعا لفنهم"[(3)].

[(1)]صدقي إسماعيل ، مرجع سابق ، ص 95
[(2)]هربرت ريد: الفن اليوم ،مرجع سابق ، ص 110,111,112 بتصرف
[(3)]محسن محمد عطية: افاق جديدة للفن، مرجع سابق، ص 36

فأعتمدوا "على قوه الأشكال والألوان وتنظيمها داخل فراغ الصوره فأهتموا بالدراما المتولده عن المساحات اللونية المتضادة والبعد عن الإشاره للطبيعة في رؤيا متحررة جديدة تنتصر على هندسة العمل الفني الصارمة"[1].

"فالمدرسة التعبيرية من أهم سماتها الحرية المطلقة في التحرر من الموضوعية التقليدية الأكاديمية في القيم التشكيليه والسمات الأساسية وكذلك إعلاء الحياة الداخلية للفنان على عالمه الخارجي من خلال شحنة عاطفية جامحة لها سمات الدراما الإنسانية من خلال رؤيا ذاتية للفنان ذاته محطما المرئيات البنائية من أمامه لإحلال عالمه الخاص وأحلامه وهواجسه على سطح لوحاته بعيدا عن هذا العالم بمفردات تشكيلية عن الطبيعة واعتبار الطبيعة نقطة انفعال وبداية فقط أو يصل الى حد الاستغناء عنها نهائيا مع الالتزام بموضوع اللوحة متجها إلى إلغاء العالم الطبيعي الواقعي في تحرر جريء وبطلاقة وأحيانا جامحة وهذا ما عرف بالتجريدية."[2]
"ونلاحظ أن الفنان التعبيري يظهر عالمه الداخلي الخاص وأحلامه وخياله على سطح لوحاته بلا خوف أو خجل في تحرر نفسي وإنساني من أي قيود تقليدية اجتماعية أو بيئية"[3]

"فنرى الأعمال التعبيرية بها تحرر في الخط ذا النسب الجديدة واللون أصبح له قيمته التعبيرية واستقلاله داخل البناء الفني للوحة وأيضا أصبحت له الأبعاد النفسية والموسيقية والهارمونية في رؤيا تجريدية لونية مثل أعمال "كاندنيسكى" في مرحلته التعبيرية التجريدية"[4]، و"أكد كاندنيسكى على أن القوة التعبيرية في الفن التشكيلى لا تستند بالضرورة إلى دلائل بصرية بل أن الموضوعات ذات الطابع غير البصري التي تعتمد على الأشكال المجردة يكون لها تعبيرات ومعانى خاصة تصل بالمشاهد إلى الفن الخالص"[5]. فالفنان"إبداعه أكثر غموضاً وأقل ارتباطاً بالواقع، فشعوره وحسه هما رائداه في إبداعه"[6].

●روحانية كاندينسكي

"لقد تغير مفهوم "التجريد" كثيراً منذ اكتشافه على يد "كاندينسكى" عام 1910م. تنوعت مداخله الفلسفية خلال الحربين العالميتين حتى ابتعد تماما في السبعينيات عن (التعبيرية التجريدية) التي سعى إليها كاندينسكي في بادئ الأمر"[7].

[1] سالى احمد الزينى :مرجع سابق، ص 64
[2] مصطفى يحيي : مرجع سابق ،ص 215
[3] مصطفي يحيي : مرجع سابق ، ص 173
[4] مصطفي يحيي : مرجع سابق ، ص 148
[5] محمد حافظ الخولي ، محمد أحمد سلامة ،مرجع سابق، ص 129
[6] ثروت عكاشة :الفن و الحياة ، الطبعة الاولى، دار الشروق، القاهرة 2002، ص 43
[7] مختار العطار: افاق الفن التشكيلى ، مرجع سابق ، ص 19

فقد" كان يحاول دائماً الوصول من خلال التجريد إلى أن فن بصري يشبه الموسيقي وهذا راجع إلى اقتناعه بنظرية شوپنهاور الجمالية في الموسيقى فالفنان في رأيه يقوم بارتجال الاشكال والخطوط والألوان مستفيدًا من خبراته وتصوراته مثلما يفعل الموسيقار الكفء مع النغمات الموسيقية وإيقاعاتها أما التجريد عنده فلا يقوم على العقل وإنما يقوم على الحدس. وهذا يؤكد لنا مدى اهتمامه بالنارية الحدسية للأشياء والتفكير بصورة الأشياء في الواقع ودمجها في صورتها الفنية المبكرة "[1].

"وفي الموسيقى قد تستمتع بالتكوينات الخاصة للحن والتالف والإيقاع وكذلك قد نستمتع بما يوجد في الموسيقى من الفعالية بالمعاني الموجودة فيها سواء كانت هذه المعانى ملازمة للصوت متأصلة فيه أو يعبر عنها من خلال الألحان أو الرموز الخاصة بالأداء والمشاركة ومن ثم فالمتعة في الموسيقى تشتمل على معان عدة ولذلك فهي متعة مركبة وليست بسيطة".[2] "فبنفس الطريقة التي يؤثر بها العمل الموسيقي على نفسياتنا من خلال الأصوات المتداخلة المتفاعلة المنسجمة أو المتناقضة ضمن لحن واحد كذلك الأمر فيما يتعلق بالعناصر المشتقة في أعمال كاندينسكي التي تحقق بتداخلها وتفاعلها ولادات تلك الإحساسات الموسيقية إنه عزف باللون والسؤال الذي يكون مبررا عندئذ: كيف يؤلف الفنان بين تلك العناصر وكيف يوظفها؟ إن الطقسية، أو سز الفن، يصعب التنبؤ به بل لا يمكن التنبؤ به؛ إذ إن روح المشاهد التي يجب أن تكون منفتحة على إيقاعات إحساسات الفنان تمكن من سماع صوت ألحان موسيقى اللوحة في داخله."[3]

و"يرى "كاندنسكي" أن عدم التزام الفنان بالمحاكاة للمرئيات يوسع في مجال التعبير النفسي ويفتح المجال لإبراز الانفعالات الغامضة التي يعيشها الإنسان في مناخاتها على كثير من عدم الوضوح المرني لها وقد يحاول أن يبرز تلك المشاعر باستخدام التصارع اللوني تارة والانسجام اللوني تارة أخرى محاولا أن يحمل باللون والخط وتركهما داخل لوحته ما تحمله الموسيقى إلى المستمع وقد كان يورد تشبيه أعماله بالموسيقى كثيراً وقد اكد هذا التشابه السير "مايك سادلر"Michael Sadler في كتابه "فن التوافق الروحي" إذ وصفه بأنه راسم أنغام وقد حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير وتجريدية كاندنسكي لا تتحدى المتفرج بإعطائه ما لا يستطيع استيعابه بل تقتل منذ اللحظة الأولى رغبته في البحث عن معنى لعمله. إنها تتركه أمامها متحدأ بها كما لو أنها منظر غروب او زقزقة عصفور لا يحملان أكثر من غايتيهما كشى جميل يقوم على تناسق تعبيري شديد الخفاء ويرتبط بمشاعر الإنسان العميقة"[4].

[1] متولى محمد على عصب ، مرجع سابق ،ص 69
[2]شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالى ، مرجع سابق ،ص 36
[3]كمال محى الدين حسين : مرجع سابق ،ص 182
[4]كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر ، مرجع سابق، ص 65

"وقد فطن "كاندنسكي" إلي أن معني الرسم لا يتوقف بالضرورة علي الأشياء المنسوخة من الطبيعة ، بل علي العناصر الصورية للعمل الفني علي أشكاله وخطوطه وألوانه وسطوحه وأن من خلال التعبير عن مشاعرة الداخلية وحسب يستطيع الفنان أن ينقل فهمه لهذا الواقع الروحاني الجديد وإذا ما قدر للفن أن يعبر عن الروح فإن علي الفنان آنذاك أن يقطع صلتة بالأشكال المادية الطبيعية وهذا ناتج من إيمانه بأن الخطوط والأشكال بغض النظر عن هندسيتها أو تجريداتها تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم في مقدورها أن تنتقل إلي المتذوق فالألوان لا تؤثر فى حواس الأنسان فقط، بل تؤثر فى روحه ايضا"[1]

"ورأي "كاندنسكي" أن الرسم هو إحساس موسيقي مجسم بالحركة واللون والتشكيل. ولذلك فإن المعرفة الفلسفية والموسيقي كانتا من أهم مصادر الإلهام والتأثير علي فن "كاندنسكي" مبتعداً من خلالهما عن جمود العالم المادي من حوله فقدم أشكالاً فنيه عبّر فيها عن "الميتافيزيقية" وروح الموسيقي"[2]؛ "فالموسيقي عبارة عن أنغام تسمع ولا تمثل الطبيعة، ولكن تنظيم هذه الانغام هو الذي يوحي بالمعاني والأحاسيس الكثيرة كذلك الفن التجريدي أشكال ترى ولا تمثل الطبيعة ولكن تنظيم هذه الأشكال هو الذي يوحي بالمعاني والأحاسيس الكثيرة "[3]. "إن الموسيقي تقوم على أصوات تجريدية وتعطي مع ذلك الانفعال بالمتعة دون أن يكون هنالك أي ارتباط يتعلق بالأصوات الطبيعية. "[4]

"والمدهش أن كل المبدعين في المجالات الابداعية المختلفة قد أدركوا أن الموسيقي خير معلم للجميع إن المتأمل يدرك أن هذا الفن قد ظل لقرون فناً لايصف ظاهر الطبيعة بل يعبر عن روح الفنان؛ لهذا يتجه الرسام الحديث إلى استعارة مناهج الموسيقى من نغم وإيقاع كما يستعير البناء الحسابي التجريدى."[5]

"والفنان هو صاحب الإحساس بالتناسق الممتع في الأشياء ... فالأصوات العابرة ضوضاء مبهمة .. لا يصغي إليها أحد أو يرغب في الإنصات إليها .. والألوان والأشكال من حولنا تمر دون أن تلحظ أو تستُصاغ .. إلا أن الفنان بمعالجاته الفنية يحول تلك الأصوات إلى موسيقى ويحول تلك الألوان والأشكال إلى أنغام مرئية من خلال إيقاع بصري.. فهو صاحب تلك الطاقة التي تكشف عن العلاقة الواقعة بين وجدانه وبين المرحلة الحضارية التي يحياها تلك المرحلة الحضارية التي تمنح الشكل دلالته وتفرض مضمون العمل."[6]

---

[1] أحمد فتحي عبد المحسن عبد الحميد ، مرجع سابق ،ص 130،131، بتصرف
[2] عبير محمود حمدي أحمد زكي، مرجع سابق، صـ 126
[3] حمدي خميس ، مرجع سابق، ص 60
[4] حسن محمد حسن ،مذاهب الفن المعاصر ،مرجع سابق ، ص 205
[5] فاسيلى كاندنيسكي: مرجع سابق، ص 56
[6] ياسمين محمد حازم فتح الله ، مرجع سابق ص 40

● الخط واللون في أعمال كاندنسكي

"من أكثر العناصر إثارة هو أن عنصر يتغلب على عنصر آخر؛ حيث تختلف حساسية الناس للألوان اختلافاً كبيراً فبعض الناس لا يرى إلا الأبيض والأسود وما بينهما والبعض الآخر لا يرى لوناً واحداً معيناً."[1]

"إن تأثير الخطوط والمساحات والألوان ووقعها على أجهزة الحواس لدى الانسان كلها أمور يصعب بل يستحيل التنبؤ بمداها حتى النهاية وقد حاول كاندينسكي أن يبين طبيعة وأسس ومباديء وآليات هذه العمليات فقد عبر بروعة عن تأثيرات الألوان ودرجاتها على مشاعر الإنسان وسيكولوجيته، قائلاً: "الأبيض لون يعبر عن البداية والولادة فيؤثر على نفس الانسان وكأنه صمت كلي فبالنسبة للإنسان يشكل قيمة مطلقة. وأما الأسود فهو إشارة الموت والنهاية وعلاقتهما ورمزهما إنه عنوان الحزن الأكبر والصارح والأقصى والأعمق هو رمز الموت. أما الأصفر فهو عنوان قلق الإنسان وزعزعته إنه يوقظ قوى سرية في اللون ذاته تمارس تأثيراً قوياً يولد قلقاً روحياً أما في اللون الأزرق فإننا نلتقي مع نعمة العمق وخاصة في لون السماء النموذجي."[2]

"وأراد كاندنسكي أن يعكس من خلال لوحاته التأثيرات السيكولوجية للون النقي الخالص فهو يرى مثلاً أن الأحمر الناضر الزاهي يمكن أن يشعـــــرنا بما يشبه صـــــوت النفـــــــخ في البـــــوق وفى اعتقاده الراسخ أنه من الممكن بل من الضروري أن تحدث مثل هذة الطريقة في إدراك اللون مناجاة من عقل إلى عقل آخر. واعتقاد كاندنسكي قد منحه الشجاعة كى بعرض محاولاته الأولية في موسيقي اللون التي كانت بمثابة افتتاحية ما عرف بـــــعد ذلك بالفن التجريدى."[3]

"وهناك بعض الإرتباطات التي أكدها بعض العلماء المهتمين بالعلاقة بين اللون والموسيقي .. أو بين نغمات موسيقية معينة و بعض الألوان مما يدخل معظمة في بند التصورات أو التهيئات.

أولاً: ربط أنغام الآلات الموسيقية بالألوان، فصوت المزمار Piper أو البوق Trumpet أصفر خالص وصوت الترمبيتا قرمزي وصوت الصافرة رمادي عميق وهكذا.

[1] أبو صالح الألفي ، مرجع سابق، ص 25
[2] كمال محي الدين حسين ، مرجع سابق ، ص 181,182
[3] الفن و الحياة الإجتماعية ، محسن محمد عطية ، 2007 ، علم الكتب ، ص 175

ثانياً: ربط الموسيقي البطيئة باللون الأزرق والسريعة بالأحمر والنوتة العالية بالألوان الخفيفة والنوتة العميقة بالألوان القاتمة.

ثالثاً: تم إجراء تجربة هامة علي عينة من ٤٨ طالب جامعي تبين بعدها أن ٦٠% منهم علي الأقل قد أحسوا بنوع من الإستجابة للون معين حينما كانوت يسمعون لحنا معينا وأن ٤٠% منهم كانوا قادرين علي رؤية اللون وأن ٥٣% منهم كانوا قادرين علي ربط اللون."[1]

"وقد أصبحت هناك تكوينات باللون فقط واصبح اللون ايضا وسيلة لبناء الشكل، وأصبح هدفا في حد ذاته وكما يقول "فان جوخ" فان الكثير بل كل شيء يعتمد على إدراكي للتنوع الهائل للنغمات اللونية بدرجاتها المختلفة إن الألوان تعبر عن شيء ما بذاتها ولا يستطيع المرء أن يعمل بدون هذا وعليه أن يستفيد من الجمال الكامن فيها.."[2]

وقد ذكر في كتابه الروحانية في الفن عن اللون قائلاً "إن تلك الألوان تمثل متوازيات للإحساس وتعبيرات مادية عن الروح، وما تزال ظلال الألوان وانعكاساتها في مقابل الصوت الموسيقى أكثر دقة وقبولا؛ حيث أنها توقظ في الروح والنفس من العواطف ما هو أروع وألطف من أن يُعبر عنه بالكلمات. ويقينا فإن كل نغمة تجد تعبيراً محتملاً بالكلمات ولكنه سيظل دائماً تعبيراً منقوصاً، ولهذا السبب ليست الكلمات إلأ إشارات وستبقى كذلك دائما، ومجرد إقتراحات وتلميحات للألوان، وفي هذا العجز عن التعبير عن الألوان بالكلمات، ما يدفع إلى ابتكار شكل جديد من أشكال التعبير وفي هذا السعي تكمن فرص الفن في المستقبل."[3] "ونجد أن أكثر العناصر المميزة لكاندينسكي تتشكل من رقع لونية أو بمعنى آخر ، أن أعماله تسود فيها الأسطح أكثر من الخطوط فأسلوب كاندينسكي ككل أكثر سهولة في الفهم والتعريف بلغة الاستخدام المفضل للأسطح أكثر من النقاط والخطوط وهو توضيح يتسق مع فكرة أن التصوير التجريدي تدب فيه الحياة من خلال اللون ."[4]

قسم كاندنسكي الألوان إلى قسمان :

- الوان دافئة وأخرى باردة.
- زاهية ، وأخرى داكنه .

[1] ياسمين محمد حازم فتح الله مرجع سابق، ص ٣٤
[2] شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية ، مرجع سابق ، ص 135
[3] فاسيلى كاندنيسكى : مرجع سابق ، ص 89
[4] سالى احمد الزينى : مرجع سابق، ص 177، بتصرف

"ومن هنا يكون لكل لون ظلال أربعة من القدرة على الاستهواء. دافئ فاتح أو دافيء داكن أو بارد فاتح أو بارد داكن. إن المقصود من تقسيم الألوان إلى ألوان باردة وألوان دافئة هو افتراض استهواء أصلي في صفة اللون المادية وتتسم الألوان بحركة أفقية تقترب الألوان الدافئة من المشاهد بينما تتراجع الألوان الباردة، كما يحدث تاثير تبادل بين الألوان ويمكن وصفه ب "المقابلة البلاغية" الأولى في الاستهواء الباطني، أمّا المقابلة البلاغية الثانية فتتمثل في العلاقة بين اللون الأبيض واللون الأسود، وتنشئ العلاقة التبادلية بينهما شريطا من الدرجات البينية."[1]

- **الشكل العضوي في أعمال كاندينسكي**

"يقول كاندينسكي إن "الشكل" Form يجوز أن يكون كافياً وحده لتمثيل شيء (حقيقى أو وهمي)، ويوجد في حيز يتحدد به ."[2]"ولقد وُفق " كاندنسكي" في الربط بين مفرداته وعناصره واشكاله الرئيسية واشكاله المشتقة منها والتي رتبها وفق قوانين رياضية وهندسية تضيف إلى حدة الخطوط حدة التكوين كما تلتقي معها في نقط تقاطع وكأنها تتحاور في لحظة توهج تنبهنا إلى اتزانها وتوافقها وانسجامها وتجانسها وإيقاعها المتناغم لكنه لا يتيح للتفاصيل الزائدة فرصة إتلاف العناصر الجوهرية وفي نفس الوقت فإنه يبرز التباين التام بين الليونة والصلابة بين القناعة والإشراق بين ذلك التدفق المنساب بحيوية وتوه وتلك الحدة العنيفة الصاخبة مما يؤكد امتلاك الفنان وقدرته على اعطاء أشكاله وألوانه رحابة لا حد لها ."[3] "وقد مر كاندنسكي بخبرة سماها هربرت ريد رؤيا نبوية Apocalyptic vision أو كشفية سنة1980 م. وقد مض سنتان قبل أن يستطيع كاندنسكى الوصول إلى ما يريد من إبداع تصوير لا توجد به أشياء أو موضوعات ماخوذة مباشرة من الحياة الطبيعية (الأشكال الطبيعية). وقد قال كاندنسكى نفسه عن هذه الخبرة "كنت عائدا لتوي من عمل بعض الأسكتشات وتهت مستغرقا في التفكير وعندما فتحت باب الاستديو والمرسم اصبت بحيرة مفاجئة فقد كانت هنالك لوحة ذات جمال متوهج لا يمكن وصفه وفي حالة ذهول وقفت أحدق فيها فاللوحة كانت بلا موضوع ولا تصف شيء محدد وكانت تتكون كلية من مساحات ملونة ناصعة وأخيرا اقتربت منها أكثر وحينئذ فقد عرفتها على حقيقتها لقد كانت لوحتي التي كنت أعمل فيها تقف مائلة على الحامل شيء واحد أصبح واضحا امامى بعد ذلك وهو أن الشيئية (أي رسم الأشياء الطبيعية) ليس لها موضع في لوحاتي بل كانت ذات تأثير ضار عليها"، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كاندنسكي قد قام بالتمييز بين ثلاثة مصادر مختلفة للإبداع ."[4]

([1])فاسيلى كاندنيسكى : مرجع سابق ، ص 78
[2]فاسيلى كاندنيسكى : مرجع سابق ، ص 67
[3]متولى محمد عصب: مرجع سابق – ص 71
[4]شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية مرجع سابق ص 101، 102

"فالنظرية في مجال الفن لا تسبق المزاولة والممارسة ، ولكنها تأتي بعدها ، وكل شيء يبدأ من مسالة إحساس وأى تنظير فيها يعني نقصاً في ضروريات الإبداع التي تتمثل في الرغبة الباطنة في التعبير وهو أمر لا يمكن قياسه بكل دقة ومع ذلك فإننا نقطع بأن تلك الحاجة الباطنة هي الأساس فيما هان وصغر وفيما عزّ وكبُر من هموم الفن غير إننا نبحث اليوم عن طريق يقصينا و ينأى بنا بعيداً عما يمكن تسميتة فن "الظاهر" إلى أن "الباطن" والروح كالبدن يمكن أن يتطور ويقوى بالمران والمراس وكما يذوى البدن ويعجز بالإهمال تضمحل الروح إذا لم نتعهدها بالرعاية؛ لهذا السبب يلزم الفنان أن يعرف نقطة البداية لمران روحه ومراسها."[1]

ويقول كاندينسكي : "أن كل شكل عضوى يستحوز على هارمونية باطنية خاصة به التي يمكن أن تكون في ذاتها مثل التي للمشابه المجرد (وذلك يرجع إلى توافقا بسيطا لعنصرين أو مختلفة اختلافاً كلياً (وفي هذه الحالة يمكن أن يكون الترتيب متنافراً لا مفر) ومهما تكن أهمية الشكل العضوي مختزلة فان نغمته الباطنية متسع دوما ولهذا السبب فاختيار الموضوعات المادية ذو أهمية والتوافق الروحي للعنصر العضوي مع المجرد يمكن أن يقوى من استعانة الأخير (بالمضادة قدر المشابهة) أو يمكن أن يدمره."[2]

"وكان من الطبيعي أيضا بعد اقتحام "المجرد" عالم الإبداع الفني أن تبقى تركة البناء العضوي المادي فيحدث التحالف بين "المجرد" و"العضوي" في كيان مرئي واحد. "ورغم الوضوح الذاتى التي تبدو علي الموضوعات التي تمثلها أعمال كاندنيسكى المحفوره على الخشب من النظره الأولى لا ان معانيها تغوص مره اخرى في ما وراء ظاهرها، كما ان العناوين التي اختيرت لها تعتبر صيغاً مخففة؛ حيث تصور الفكرة على نحو أضعف مما تقتضيه الحقيقة بل ويختفي بداخلها دائما شعور او تداعي لأفكار إضافيه واحيانا غير متوقعة وهي سمه اساسية لذاته. وأعماله التي تكون فيها الحقائق المرئيه مجرد وسيله للأفصاح عن شيء غير مرئي. وتتميز اعمال حفر الخشبى لكاندنيسكى بطبيعتها الشكليه التي تندمج بصورة لا يمكن انفصالها مع ما سبق، وتبدو الأشكال الغامضة التي تحملها سطح اللوحه الأبيض والأسود إيجابية أو سلبية فى المقدمة والخلفية قابلتان للتبادل مع بعضها البعض"[3]

"والفنان في رأي كاندينسكي يقوم بارتجال الأشكال والخطوط والألوان مستفيدا من خبراته وتصوراته مثلما يفعل الموسيقار مع النغمات الموسيقية وايقاعتها أما التجريد عنده فلا يقوم على العقل وإنما يقوم على الحدس .. وهذا يؤكد لنا مدى اهتمامه

[1] فاسيلى كاندنيسكى : مرجع سابق ، ص77
[2] روبرت جولد ووتر ،ماركوتر يفيس : مرجع سابق، ص346
[3] سالى احمد الزينى: مرجع سابق ، ص184، 185

بالنارية الحدسية للأشياء والتفكر بصورة الأشياء في الواقع ودمجها في صورتها الفنية المبكرة."[1]

"وحاول كاندنسكي أن يظهر في العملية الفنية عالماً كاملاً من القوى المتناقضة وبأسلوب غاية في البساطة اصبح هذا الأمر واضحاً في بعض عناوين أعماله خاصة التي أنجزها عن طريق الألوان المائية، على سبيل المثال "السكون الوحشي" Wild Tranquility"العمق السطحي" Flat Depth "خشن وناعم" Hard Soft وتتمثل أدوات كاندينسكي الخاصة التي تميز عمله في الأشكال دائمة التغير التي ولدتها الضرورة الداخلية وهي أشكال نتج تركيبها الفردي عن إلحاح كاندينسكي الدائم لتحقيق شكل أساسي مبسط سواء عن طريق تحقيق التجريدية من خلال أشكال تصويرية او بأختزال هذه الأشكال إلى عناصرها الهندسية أو عن طريق استخدام كينونات ميكروسكوبية."[2]

نشأة بيت موندريان (1872-1944):

"كان بيت موندريان رسامًا هولنديًا مؤثرًا في القرن العشرين سافر ورسم في جميع أنحاء العالم أشتهر باتخاذ خطوات مهمة في مجال التكعيبية وهو أسلوب فني طليع نشأ في فرنسا في بداية القرن العشرين ولد موندريان في عام 1872 في مدينة "أميرسفورت" Amersfoort الهولندية. كان هو ثاني أبناء والديه وانتقلت العائلة عبر البلاد إلى "وينترزويك" عندما تم تعيين والده بيتر رئيسًا لمدرسة محلية.

كان لعائلة موندريان تاريخ من الارتباط مع الفن حيث كان عمه تلميذاً في مدرسة "لاهاي" وهي كلية فنون مرموقة وكان والده مدرسًا فنيًا مؤهلًا وهذا يعني أن "بيت" كانت تحيط به الأفكار الفنية منذ وقت مبكر للغاية في حياته، كان موندريان يعمل في البداية كمدرس في المرحلة الابتدائية وقد كان يمارس الرسم كهواية."[3] "قطعه المبكرة ذات أنماط طبيعية وانطباعية غالبًا من مناظر طبيعية للأماكن التي نشأ فيها. ولوحظ أن عمل موندريان المبكر يذكر إلى حد كبير بالأساليب التي تدرسها وتغرسها مدرسة لاهاى. "في عام 1908 أصبح موندريان مفتونًا بشكل متزايد بمجال الفلسفة ودراسة الصوفية وأصبحت لوحاته تمثل اهتماته ودراسته لهذا المجال."[4]

[1] متولى محمد على عصب :مرجع سابق ، ص 69
[2] سالى احمد الزينى : مرجع سابق ،ص 177، بتصرف
[3] http://www.piet-mondrian.net/biography/

[4] http://www.piet-mondrian.net/biography/

"ابتكر موندريان أكثر من مائة صورة من الزهور وكتب بعد سنوات عن انجذابه للموضوع قائلا "لقد استمتعت برسم الزهور وليس الباقات، ولكن زهرة واحدة في كل مرة حتى أتمكن من التعبير بشكل أفضل عن هيكلها المرن." أصبح موندريان مهتمًا بالثيوصوفيا وهي نوع من التصوف الفلسفي الذي يسعى إلى الكشف عن الجواهر الخفية للواقع. وقد كتب بعد بضع سنوات: "أنا أيضًا أجد الزهور جميلة في جمالها الخارجي ومع ذلك هناك مخبأ داخل جمال أعمق."[1] (شكل 111)

شكل4 بيت موندريان- اقحوان- 1908-قلم رصاص على ورق مقوى- 25.4×28.6 سم- متحف سولمن جوجنهايم-نيويورك

وقد "بدأت التكعيبية في الظهور بشكل كبير في أعمال موندريان فى كتابه "The Sea"لعام 1912 م والذي يتميز بطائرات متشابكة وأشكال رياضية وأنماط هندسية نموذجية للتكعيبية."[2] "وفي عام 1913 تقريبا ظهر له طراز خطي من طبيعة تجريدية وحدث في هذا العام حوار بين الموسيقى والفن التشكيلي وكان يطلق على بعض اللوحات (سيمفونيات) وأعماله عامي 1913، 1914 فيها تنغيم موسيقى في الخطوط والألوان ويبدو فيها أن الحركة الأساسية للصورة هي التعامدات والأفقيات ويوجد حوالي (15) لوحة من هذا القبيل تعبر عن نفس المضمون ولها قيمة كبيرة ومبعثرة في متاحف العالم الرئيسية بين نيويورك وأمستردام."[3]

[1] https://www.guggenheim.org/artwork/2999
[2] http://www.piet-mondrian.net/biography/
[3] محمود البسيونى : الفن فى القرن العشرين، مرجع سابق ص 229

"وتتضح نتيجة تجاربه لهذه النظرية الهندسية في لوحات رسمها في الفترة 1929-1932بعد ما اختلف مع "دوسبرج" في عام 1925 م واستقر في باريس ويوضح أسلوبه الجديد مجموعه من اللوحات تتكون كل منها من مربعات ذات مساحات ونسب مختلفة مكونه من خطوط سوداء."[1] "وفي أول شباط من سنة 1944 توفى موندريان بعد إصابته بالتهاب فى الرئة. ولكنه عرف المجد بسرعة فنظمت المعارض لأعماله في نيويورك سنه 1945 وفي أمستردام سنه 1946. وفي متحف "بال" سنة 1947 وأخيرا باريس سنه 1969 وتحتفظ متاحف أمستردام ونيويورك ولاهاي بأهم أعمال هذا الفنان المبدع."[2]

"ولم يعترف بعبقرية موندريان تماما إلا بعد وفاته ويعتبر اليوم أحد المكتشفين الأوائل ومن رجال الطليعة في الفن التجريدي الحديث وحتى أعماله المبكرة بدأ النقاد في البحث عنها وعقدت له معارض في نيويورك وغيرها من العواصم الرئيسية والكل يعرف الآن موندريان واحد من أكبر الفنانين في النصف الأول من القرن العشرين. ويعترف أحد النقاد بأن هولندا منحت العالم ثلاث مصورين كبار أولهم "رمبرانت" وثانيهم "فان جوخ" وثالثهم "موندريان" وهو على حق في ذلك."[3]

المفردات الهندسية عند موندريان:

"المصور الهولندي المعاصر موندريان Piet Mondrian حاول التوفيق بين النزعة الطبيعية والتجريدية في الفن فيقرر ان (الفن المجرد يتعارض مع التصوير الطبيعي للاشياء ولكنه لا يتعارض مع الطبيعه نفسها كما وقع في ظن الكثيرين). وهكذا نرى ان معظم الفنانين المعاصرين يميلون الى رفض النظريه التقليديه في الفن، وهي تلك النظريه التي تقول بمحاكاه الطبيعه. وتمثيل الواقع؛ وكأن الفن هو مجرد فرع من فروع الفلسفه الطبيعيه."[4]

"يعتبر موندريان رائدا من رواد البنائية الهندسية في الفن الحديث فقد إعتمد على النظام الهندسي القائم على تعامد المحاور الرأسية والأفقية محدثا بينهما زاويا قائمة وقد وجد أن الزاوية القائمة هي أفضل وصله، وان التناسق الموجود في مسافاتها قد يؤدى إلى حركة حية.

[1] نعمت اسماعيل علام : مرجع سابق ، ص 178
[2] ليلى لميحة صياد :مرجع سابق، ص 466
[3] محمود البسيونى : الفن فى القرن العشرين، مرجع سابق ص 230
[4] زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، مرجع سابق ،ص 52

وأسلوب موندريان الفني مستوحى بذكاء من الطبيعة فكل شيء يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد سواء انبثق من الأرض كما يحدث لكل أنواع الشجر أو بناء فوق الأرض كالعمارات والمنشآت وكالكائنات الحية(الإنسان والحيوان) التي تستند جميعها للأرض فكأن التعامد أحد خواص الوجود على الأرض تدعمه الجاذبية الأرضية أما امتداد الأرض في فيشكل الخاصية الثانية والتي نسميها الأفقية وذلك لاتجاه مسطح الأرض إلى أبعاد لانهائية نحو الأفق وهذا الاتجاه الهندسي الذي يهتم بالتعبير عن الأسس البنائية للطبيعة في قانونها الرأسي والأفقي ما هو إلا تلخيص للنظام القائم في الطبيعة"[1]

"إن المفردات التشكيلية مثل "المربعات والمستطيلات" التي تغمر أعمال موندريان يبدو كأنها تحمل الأثر العميق بعدم الصلة للتجربة التشكيلية الغربية، فكيف نفسر انبثاق المفردة التشكيلية، وتطورها عنده؟ إن لفن موندريان قاعدته الفلسفية، فأعماله دائما كانت ذات وجهتين نظرية وعملية إذ لا تخلو أي مرحلة من مراحل عمله الفني من التنظير فعمله يبني أولا بطريقه تصاعدية وتراكمية ثم يقوم بترسيخ هذا البناء على نظرية تكون مرآة لأعماله. إن منطلقات موندريان لتشكيل لوحته، هي منطلقات بسيطة، ففي نظره ينحو الفن دوما إلى تبسيط الواقع لذا نجد عنده قدرة لا متناهية على النفاذ إلى جوهر الطبيعة لأن الإدراك هو العامل الرئيسي في هذه العملية ويقول موندريان: "الفن فوق الطبيعة والواقع، وليست له علاقة مباشرة به" وفي الحقيقة تمثل أعماله وبحوثه الشكلية محاولة إعادة صيغة الحيز المرئي، باعتبار قواعد التوازن التي يسعى الفنان إلى تحقيقها لأعلى مستوى التشكيل فقط بل يعبر عن ذات الإنسان ومجتمعه ايضاً وذلك على حد تعبير موندريان: "بإيجاد معادلة بين الطبيعة والفكر، وبين الفردية والكونية وبين المذكر والمؤنث، وهذا هو المبدأ العام "للتشكيلية الجديدة".

"وفي عام 1942م ارتقى موندريان إلى تجريد أعمق باستعماله اللون الأصفر عوضا عن الأسود في الفصل بين المساحات اللونية المختلفة، و لهذا التغيير اثر بالغ الأهمية في تحديد ملامح اللوحة التي يتطلع إليها، إذ سينتقل مركز الاهتمام شيئا فشيئا من المستطيل كحيز يختزل فيه موندريان كل تجاربه التشكيلية نحو خط الفصل الذي يحمل أمكانيه تعميق تلك التجارب، وهذا يتضح في أخر أعماله التي أنتجها عند إقامته في نيويورك "شارع برودواي بوجي _ووجي" عام (1943 -1942)."[2]

[1] ايمان محمد توفيق السكرى: مرجع سابق، ص 85
[2] احمد فتحي عبد المحسن عبد الحميد: مرجع سابق، ص 230،231

فقد تميز موندريان "بعقلانية وتنظيمية لعناصره الهندسية فقد اهتم الفنان بالتقسيمات الرأسية والافقية ليجد خلالها معاني الزهد والنقاء كما استخدم درجات الألوان الأساسيه دون تلك المعاني متاثراً بالأشكال الهندسية التجريدية المميزة للحركة البنائية ولقد تميز فن موندريان بقوة التاثير على المشاهد بصوره مستقلة عن ذاتيته فاكتسب الفن الحديث من فنه معاييرا جمالية تتميز بالأختزال والعفوية والبساطة."[1]

التجريدية الهندسية :

وقد أظهرت الاتجاهات الحديثة نمطين أو ثلاثة من الفن الهندسي وهي أنماط من أصل مشترك ولكنها في النهاية اختلفت في السمات. وقد نشأت أحد هذه الأنماط في روسيا خلال الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الأولى مباشره وسمى بالمذهب "التفوقي" Supermatism للفنان "كازمير ماليفتش" Kasimir Malevich (1878_1935) وقد عمل الفن السوبرماتي بصفه عامه طبقا لقواعد الفن التجريدي؛ حيث سعى نحو مثل جماليه مستقلة.

وقد انشقت جماعتان صغيرتان من هذه الأنماط التجريدية، واستخدمتا مصطلحاتهما الفلسفية الخاصة. إحدى هاتين الجماعتين كانت فرعا من الحركة الروسية والتي كان يتزعمها الأخوان: "نعوم جابو" Naum Gabo و"أنطوان بفسنر" Antione Pevsner ويعرف عمل هذه الحركة باسم "البنائية" Constructivis، أما الجماعة الأخرى فقد نشأت مستقلة في هولندا وعرفت باسم "جماعه الأسلوب" De Stijl، ومن هذه الجماعة انفصل "بيت موندريان" Piet Mondrian بنفسه و أطلق على نظريته وعمله اسم "التشكيلية الجديدة" "Neo Plasticism". وكل هذه الجماعات كانت منتسبة أما لفلسفه في الفن مشتركه بالاستفادة من التطورات الفنية المعاصرة في العمارة والتصميم الصناعي."[2]

إن "التجريدية الهندسية كانت بمناسبة الجذوة الأولى في طريق التجريدية المعاصرة حيث اعتمدت على نظريات الأشكال الهندسية في أداء فني رياضي ظهر من خلال المذهب البنائي التركيبي الذي أُطلق على الأعمال الفنية ذات الخطوط الهندسية المتعامدة التي أنتجتها جماعة ديستيل وجماعه الفن الحقيقي وجماعه الحقائق الجديدة وجماعة المربع والدائرة وجماعة التجريد وجماعه الاتجاه الجديد.. إلا أن هذا المصطلح "البنائية" قد استخدم للدلالة على أي عمل فني مضمونه بناء تركيبي.. بصرف النظر عن كون التصوير أم نحت أم لوحه مطبوعة أو غير ذلك.

[1] ماهر عبده يوسف: مرجع سابق، ص 159
[2] هدى محمد سمير حافظ :مرجع سابق، ص77

ولقد ذكرت (موسوعة الفن) أن البنائية حركه فنيه ذات طابع جيومتري وقد عمل على حداثتها وجعلها مؤثره، أنها قد ألفت بين مفهومها من التجريد الجيومتري وبين استخدامها اللامحدود للخامات المتعددة وهي تشبه في مبادئها أساسا إلى مذهب السوبرماتيزم الذي يهدف إلي استحداث أساليب جديدة للوصول إلى أشكال الفن الخالص"[1]

"ويعتمد هذا المذهب على الأشكال الهندسية كالخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وقد كان هذا الاتجاه حال المدرسة التكعيبية كامتداد لأراء "بول سيزان" Paul Cézanne بان الأشكال الطبيعية يمكن إرجاعها لمعدلها الهندسي.. لكن التكعيبية لم تصل بالاتجاه إلى نهايته لتلغي كل روابط بالأصول الطبيعية"[2] إن "التجريدية الهندسية قد اعتمدت على الأشكال الهندسية الصرفة.. حيث إن كل ظاهره في الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية، فكل شيء يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد، سواء انبثق من الأرض مثل الشجر والمباني والإنسان... فكان التعامد احد خصائص الوجود على الأرض تدعمه الجاذبية الأرضية، أما امتداد الأرض فيشكل الخاصية الثانية وهي "الأفقية" باتجاه مسطح الأرض إلى أبعاد لا نهائيه نحو الأفق."[3]

و"اعتمد هذا الاتجاه على البناء والتراكيبات الفنية المختلفة الأشكال الهندسية في محاولة للأختزال وتجريد الطبيعة والوصول إلي مفهوم تعبير فني جديد"[4]. "وقد أكد على هذه القاعدة الفنان موندريان عندما حول قوانين الوجود التشكيلية إلى مفهوم الراسية والفقيه فلفت الأنظار إلى التراث الإسلامي في التجريد. كذلك الخصائص التي يتمتع فيها من ارتباط وإيقاع و حس بصري. كذلك أكدت على هذا الاتجاه مدرسه الباوهاوس في استخدام هذه التكوينات التجريدية في استعمالاتها اليومية".[5] "وقد بلغ الفن الهندسي التجريدي قمة الكمال فى "ألمانيا" و"هولندا" و"روسيا."[6]

[1] متولى محمد عصب: مرجع سابق – ص 61
[2] هدى محمد سمير حافظ :مرجع سابق، ص 78
[3] هدى محمد سمير حافظ :مرجع سابق، ص 78
[4] عبير محمود حمدى احمد زكى: مرجع سابق، ص 205
[5] غسان زيد ابو طرابه: مرجع سابق ،ص 16، 17
[6] نعمت اسماعيل علام : مرجع سابق ، ص 175

بدأ موندريان "في نشر مذهبه في العديد من دول أوروبا، ليبدأ مرحلة جديدة من التطوير لنظريته الفنية وقد أطلق عليها اسم "التشكيلية الحديثة" أو "نيو بلاستيكزم" New Plasticism عام (1920-1937) إذ أخذت الأشكال تميل نحو التبسيط ذو الطابع المعماري الواضح، والتقليل من التضاد بين الألوان القوية والألوان الباردة. وقد كان مفهوم "موندريان" الفني قد تشكل تحت تأثير فيلسوف الفن الهولندي" شوينماكرز" Mathieu Schoenmaekers الذي كان يؤكد على أن دور الفنان هو التعبير عن التركيب الأساسي للكون وما فيه من تعارض بين عنصري الروح والجسد."[1]

"بدا موندريان بالتجريد من ناحية العلاقات الشكلية المطلقة بقصد الوصول الى النقاء الجوهري والتعميم الرياضي Universality of mathematics، وقد كان لذلك الاتجاه تأثيراً على المجددين المعاصرين في العمارة والبناء، كما ترك أثره كذلك في ما أحرزه "كاندنسكي" من تقدم في اتجاهه التجريدى. وانه بالاضافة الى مدونة "موندريان" في مجلة "دى ستيل" التي اصبحت علما على مذهبه التجريدى، فقد الف كتابا في "التشكيليه الحديثه" كان ضمن الجهود الحديثه "Effort Moderne" وهو اصطلاح اطلق على الأعمال التجريدية، التي ظهرت في "باريس" عام 1920 م في صاله "ليونز روزنبرج" وكان لذلك اثره الفعال في أنتشار الحركة التجريدية في فرنسا"[2] "وعرف موندريان التشكيلية الجديدة "بأنها الوسيلة التي يمكن بها اختزال تنوع الطبيعة إلى التعبير التشكيلي بعلاقات رياضية محددة ودقيقة، كما رأى أن الزاوية القائمة هي أفضل وسيلة للحصول على المربعات والمستطيلات التي توج من تقاطع وتلاقى الخطوط الرأسية والأفقية فتوحي بالجمال."[3]

"وعند موندريان كانت الخطوط الأفقيه تعني الاستقرار، والرأسية هي الدينامية والحركه، كما كان مؤمنا بأن القرن العشرين قد ادخل الفرد بشكل متزايد مع الحياة الاجتماعية ولهذا فعليه ان يخلق فنا شموليا يتغلغل في المجتمع ومن النتائج العملية لشيوع نظريته "التشكيلية الجديدة" استفاد المعماريين من هذه النظرية في تبسيط الاسلوب المعماري والبعد عن عناصر التزيين المبالغ فيها."[4]

[1] عبير محمود حمدى احمد زكى: مرجع سابق ، ص 209
[2] حسن محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر شرح مفصل لجميع الاتجاهات الفنية الحديثة، الطبعة الاولى، هلا للنشر و التوزيع، الجيزه 2002، ص 219
[3] متولى محمد على عصب : مرجع سابق ، ص 62
[4] عبير محمود حمدى احمد زكى: مرجع سابق، ص 210

جماليات الفراغ والخط واللون في أعمال موندريان:

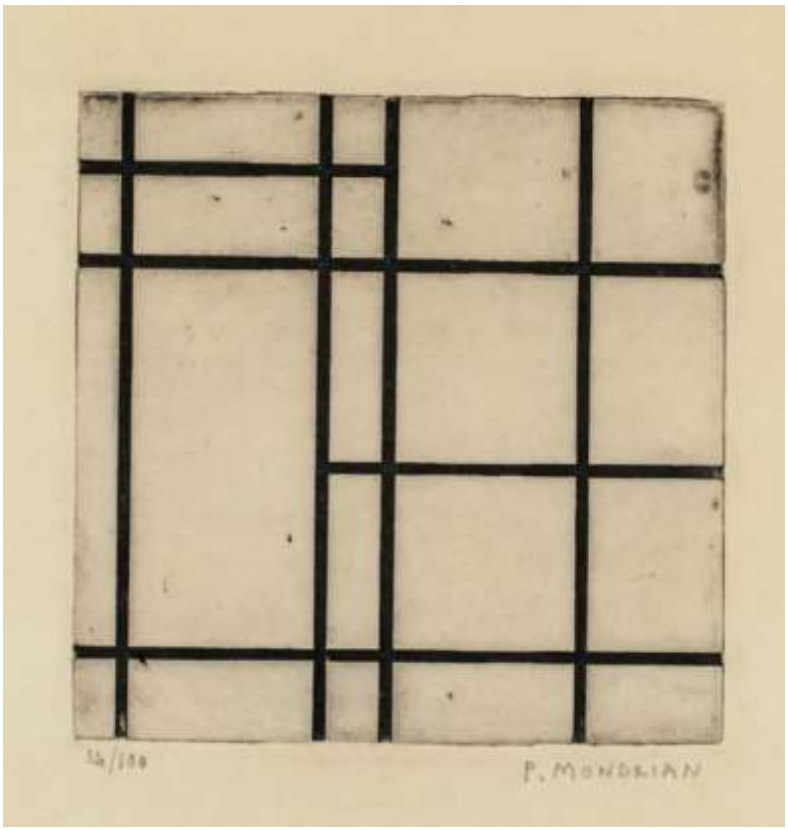
كانت بداية موندريان "تأثيريه (شكل 145، 146) إلا أن اهتمامه بالتجريد، جعله يطور أسلوبه حتى وصل إلى التقاطعات الرأسية والأفقية_ وبمتحف لاهاى ثلاث صور مشهورة للمصور أنجزها عام 1911 وتمثل رحلته من التأثيرية إلى التجريد. تجربته الأولى مصاغة بالأسلوب الذي اتبعه فان جوخ تقريبا لكن الثانية تخلت عن ذلك وأكدت إلتواءات الخطوط وانحناءاتها لكن ما زالت تنظر في طياتها، وتشاهد معالم خافته لأصل الفكرة "الشجرة" أما الثالثة فانتهت إلى الأقواس متعددة الاتجاهات، إلى أعلى وإلى أسفل، وتمثل في نبضاتها مجموع الإيقاع التجريدي، المستوحى من فروع الشجرة وأوراقها. والصور الثلاث رحلة مميزة نحو التجريد تعطي لموندريان حقه ليتبوأ مكانه خاصة في القرن العشرين كمعلم للفكرة بالدليل المحقق."[1]

شكل 5بيت موندريان- عناوين السابقين من إيفا إميلينا سيليج-1905- 17.2 × 9.2 سم- طباعة- المتحف الوطنى- امستردام- هولندا[2]

ومن أهم أعمال موندريان التي تبين تطور أسلوبه الفني مجموعه رسوم الأشجار فقد بدأها برسم الشجرة الحمراء هي شجره ذات فروع ممتدة وظل يرسم نفس هذه الشجرة فيغير اللون في كل مره مع محاوله تبسيط الشكل ليصبح مجردا أكثر فأكثر حتى انه بعد ثلاث سنوات من بداية العمل في تلك المجموعة وصل إلى إيقاع خطى. فأصبح الجزع عبارة عن محور رأسي تحيط به الأفرع في كتلة متماسكة من الخطوط الأفقية المكررة."[3]،

(1) محمود البسيونى :الفن فى القرن العشرين، مرجع سابق ،ص 226
(2) https://www.rijksmuseum.nl/en
(3) ايمان محمد توفيق السكرى: مرجع سابق ،ص 85،86

وقد "استخدم الألوان الأصلية بصياغة زاهية، وتأثر موندريان بالتكعيبية التي تظهر أثارها في الصور التي أنتجها في الشهور الأولى من عام 1912."[1] وقد "اختزال المصور موندريان لموضوعات لوحاته حتى بدت صورها مجرد إشارات، من خطوط وإيقاعات، كانت تستهدف ابتداع عالم خاص مستقل بذاته ومنذ عام 1914 خلت لوحاته من أي إشارات إلى الطبيعة، وقد وضح أسباب نزوعه هذا في مجله "دي ستيل" عام 1917 قائلا إنه وراء أشكال الطبيعة المتغيرة، هنالك تكمن حقيقة نقيه وثابتة، ولها قوه تعبيريه."[2] (شكل 151)



شكل 6 بيت موندريان- طباعة (لينوليوم) - 12×12 سم – ريتشموند هيل ، أونتاريو ، كاليفورنيا

ويقول موندريان: " لقد استلهم كل فنان حقيقي من جمال الخطوط والألوان والعلاقات بينهما أكثر مما استلهم من موضوع الصورة المحدد."[3]

[1] ()محمود البسيونى :الفن فى القرن العشرين، مرجع سابق ،ص 228
[2] محسن محمد عطية: اتجاهات فى الفن الحديث ،مرجع سابق ،ص 149،150
[3] https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-quotes.jsp

ترجع "أهميه موندريان ترجع إلى انه اشتق لنفسه طريقا واضحا منذ البداية، محاولا أن يتوصل إلى أبجدية تشكيلية خاصة، فقد لجأ إلى الاستخدام المباشر لقوانين الوجود الرأسية والأفقية وما يحصرانه من فراغات ومستطيلات ومربعات محدثا إيقاعات متنوعة ومتتالية تمثل هندسة نظامية ويتضح ذلك في لوحته "تكوينات بالشبكية على شكل معين رقم 7" عام 1919 م وقد اعترف انه غير راضٍ عن هذا العمل."[1] "كما انه نبذ التلقائية والتخمينات والاحتمالات، وفضل الاعتماد على الإحساس بالتكوينات والأشكال الخاصة المجردة، حيث حول العموم إلى حذف ثم الحذف إلى تجريد منعدم الصلة عن الأصل الطبيعي. وقد استخدم المقاييس والأشكال لا كأدوات بل كحلول لا كوسائل بل كغايات.[2]

"وحتى عام 1942 م كانت أعمال الفنان تظهر عبارة عن تقسيمات محدده بخطوط أفقية وراسية، واقتصر التنوع في الألوان على الأحمر والأصفر والأزرق، والأسود أحيانا، كألوان أوليه دون مسج أضافه إلى الأبيض، ومن هذه النوعية لوحات عبارة عن سطح قسم إلى خطين أو ثلاثة خطوط سوداء تجسيد معنى الزهد بشكل خالص، وتعكس إحساسا بالوقار بالعلاقات الشمولية والمتوازنة بشكل مثالي. وقد كان لفن موندريان الذي تميز العقلانية والسكون للعناصر الهندسية الخالصة، تأثيره على الفنانين الذين اعتنقوا ذلك الأسلوب التجريدي، والمذهب اللاتشخيصي في الفن. دعا موندريان إلى الطريقة التي يمكن بها ابتداع واقع خالص تشكيلي وذلك بتحويل الألوان والأشكال الطبيعية إلى عناصر ثابتة للشكل، والى ألوان أساسيه، وكان يقصد بذلك إخضاع تلك الأشكال والألوان في حدود نطاق التأثير العام للوحدة الكلية. لقد حاول موندريان أن يجعل من فن التصوير مجرد تنظيم شكلي يقوم على تحديد دروب الانسجام الجوهرية الكامنة في طبيعة الكون"[3]

[1] احمد فتحى عبد المحسن عبد الحميد: مرجع سابق ،ص 226،227
[2] ايمان محمد توفيق السكري : مرجع سابق ،ص86
[3] محسن محمد عطيه :اتجاهات في الفن الحديث ،مرجع سابق ،ص150

الاستنتاجات:

تناول البحث مفاهيم وتعريفات التجريد وقد قدم البحث نبذة حول الطبعة الفنية وكيف تأثيرت بالتجريد.

بين البحث روحانيات كاندسيكى التى تجسدت فى اعماله من خلال الخط واللون.

وتناول البحث عرض دور الفراغ فى نجاح اعمال موندريان.

الملاجع:

أولاً: *المراجعة العربية*:

1- ناجى موسى باسيليوس: البعد التاريخى لجماليات الفن التشكيلى، الدار للنشر والتوزيع، 2018

2- زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة.

3- نعمت اسماعيل: فنون الغرب فى العصور الحديثه، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 2010

4- عز الدين اسماعيل: الفن و الانسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013

5- كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر- الطبعة الاولى، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، 2010.

6- محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2001.

7- كلود عبيد:الفن التشكيلي نقد الإبداع و إبداع النقد ،الطبعة الاولى ،دار الفكر اللبنانى، بيروت ،2005.

8- صدقي إسماعيل:مطالعات في الفن التشكيلي العالمي اعلام و مدارس و تيارات فنية،الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة، دمشق، 2011

ثانيا: الرسائل العلمية:

1- ايمان محمد توفيق السكري: استخلاص اشكال هندسية من الطبيعة فى التصميمات المطبوعة،رسالة ماجستير، غير منشورة،جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1989.

2- إسلام عبد العزيز على مهران: الاشكال الهندسية و مدلولاتها الرمزية فى الطبعة الفنية فى مصر و اوروبا حديثا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 2013.

3- وفاء عبد المقصود يونس: دور الاتجاهات الفنية و الفلسفية الحديثة فى اثراء العملالفنى المطبوع فى روسيا ،دكتوراه،جامعة المنيا، كلية الفنون الجميلة، 2011.

4- غسان زيد أبو طرابة:أثر المدرسة التجريدية والرمزية لتكوين كادرات الرسوم المتحركة في مقدمات الأفلام السينمائية ،دكتوراة، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1998

– ثانيا مواقع إلكترونية:

1- https://www.britannica.com/biography/Theo-van-Doesburg

2- https://www.piet-mondrian.org/piet-mondrian-quotes.jsp