بحث رقم (٣)

التباين الإدراكى فى تذوق الأعمال الفنية في الاتجاهات الواقعيه والتجريديه

Perceptual Contrast in Appreciation Of Art Works "Realism And Abstraction "

أ.م.د/ جيهان فاروق أبوالخير

أستاذ مساعد تاريخ وتذوق الفن

قسم التربيه الفنيه – كلية التربيه النوعيه

مقدمة:

تميز القرن التاسع عشر بتنوع وثراء فى المدارس الفنية المتلاحقة، ومما لا شك فيه أن التحول الجذرى كان من جراء الثورة الرومانتيكية فى الأدب أولا وسرعان ما لحقها فن التصوير والشعر، ويرجع الفضل فى ظهور التيارات الفنية الجديدة، والتحول السريع عن المثل الكلاسيكية وقواعد الفن المعمول بها منذ عصر النهضة إلى عدة عوامل أهمها الانقلاب الصناعى وظهور الميكنة والإنتاج بالجملة مما خلق معه طبقات اجتماعية جديدة تماما وهى طبقات العمال وطبقات التجار، وكانت وقائع حياتهم ومشاكل تلك المجتمعات الجديدة مصدرا ثريا للكتاب والمفكرين الذين كتبوا عن معاناة الفقراء والمستضعفين، ومن ثم كان ظهور مصور قدير مثل جوستاف كوربيه Gustave Curbier (١٨١٩- ١٨٧٧) كان ضرورة حتمية ليعكس أسلوباً واتجاهاً جديدا فى الفن التشكيلى عرف بالواقعية وهو لفظ يشير إلى تمثيل الواقع فى وصف دقيق دون حذف أو إضافة. وقد نجح كوربيه فى أن يعكس صورة صادقة لمعاناة الطبقات المطحونة وكمثال (لوحة قاطعوا الأحجار Stone Breaker). ويتقاسم الفن الواقعى عدة سمات مع المذهب الطبيعى Naturalism، مما جعل اللفظان يتبادلان موقعهما فى كثير من الأحيان، إلا أن الواقعية تمثل الأشياء كما تبدو على أرض الواقع كموجودات، دون إصراف أو مبالغة، بينما يصور المذهب الطبيعى الأشياء كما يجب أن توجد، مع الإيحاء بدرجة ما من التحسين فوق المظهر الواقعى الفعلى.

ويمكن تحديد نشأة الفن الواقعى فى فرنسا فى أعقاب ثورة ١٨٤٨ وقد استمرت موجته حتى ١٨٨٠. وقد اكتسحت الموجة الواقعية المجال الفنى منذ أن أقام كوربيه معرضه عام ١٨٥٥. على أننا قد نجد لوحات من الفن الواقعى لم ترتبط بالمشاكل الاجتماعية ومعاناة الناس العاديين، بل تهتم بما فى الحياة اليومية من عفوية وعذوبة.

وتجدر ملاحظة أن هناك بعض أعمال فى المدرسة الواقعية تردد أصداء من مدارس وعصور سابقة كالكلاسيكية وعصر النهضة، والباروك والرومانتيكية. وهناك فنانون واقعيون تمردوا على القواعد الكلاسيكية للفن، فهناك إدوارد مانيه Eduard Manet (١٨٣٢- ١٨٨٣) الذى اتبع أسلوبا واقعيا مختلفا تماماً، مما مهد الطريق إلى التأثيرية Impressionism وقد ظهر ذلك واضحا فى لوحته الشهيرة الغذاء على العشب Lunch on Grass (١٨٦٣) شكل (١).

ورغم أن تلك اللوحة تذكرنا بأعمال فنانو عصر النهضة فى القرن السابع عشر أمثال ليوناردو ورافائيل إلى أن الفنان قد نجح فى فرض أسلوبه الجديد، فقد صور أمرأة تجلس عارية على

العشب بصحبة رجلين بكامل ملابسهم، وقد أبرز التضاد اللونى بين لون جسد الفتاة الفاتح وألوان ملابس الرجلين الغامقة فأحدث توازن بين الألوان الغامقة والفاتحة من خلال التضاد اللونى بين الأشخاص وبعضهم والخلفية.

شكل (١): أدوارد مانية، الغذاء على العشب (١٨٦٣ ، متحف اللوفر ، باريس)

ومن الممكن أن نضم إلى قائمة رواد الواقعية من مصورى القرن التاسع عشر الفنان الفرنسى جان فرانسوا ميليه Jean Francois Millet (١٨١٤– ١٨٧٥)، الذى حقق شهرته بلوحات تصور حياة الفلاحين الكادحين، حتى اعتبر من المصلحين الاجتماعين، وأنوريه دومييه Honoré Dumier (١٨٠٨– ١٨٧٩) حيث كانت رسوماته الكاركاتورية تسخر بمرارة من السلطة الحاكمة، كما أن رسوماته المطبوعة (حوالى ٤٠٠٠) تعتبر الآن من الروائع. شكل (٢).

شكل (٢): هونوريه دومييه، المجلس التشريعى ١٨٣٤، ليتوجراف.

وقد انتشر الأسلوب الواقعى فى أنحاء أوروبا وامتد حتى روسيا التى أنجبت إيفان شيشكين Ivan Shiskin (١٨٣٢– ١٨٩٨)، وإيليا ريبين Ilya Repin (١٨٤٤– ١٩٣٠) وفى ألمانيا أدولف فون مينتسل Adolph Von Menzel (١٨١٥– ١٩٠٥)، وفرديناند جورج فالدموللر Ferdinand Georg Waldmüller (١٧٩٣– ١٨٦٥). وقد امتدت تأثيرات الواقعية حتى الولايات المتحدة أيضا، وما زالت قائمة حتى اليوم.

وعلى الطرف الآخر، سنجد أن الأسلوب التجريدى يمثل تناقضا صارخا مع الواقعية فى ابتعاده عن تمثيل الطبيعة ومحاكاة الواقع حيث تركزت اهتمامات الفنان التجريدى فى الأشكال الجوهرية بحثا عن الأسرار الكامنة وراء المظهر الخارجى للأشياء، ومن ثم فالفنان التجريدى يعمد إلى تحريف الأشكال الواقعية، ويخلع الأردية العضوية عن موجودات الطبيعة بحيث يطلق الشكل الواحد معانى متعددة معتمدا على الصيغ الهندسية والخطوط الأفقية والرأسية. ورغم أنه يمكن العثور على جذور التجريد فى فنون الثقافات القديمة ورسومات الكهوف، إلى أن الأسلوب التجريدى قد تبلور فى شكل اتجاه فنى فى العقد الثانى من القرن العشرين ومن أعلامه المصور الروسى فاسيلى كاندينسكى Wassily Kandinsky (١٨٦٦– ١٩٤٤) الذى اكسب التجريد سمات روحية وعاطفية عميقة، وكان كتابه الروحانية فى الفن Spiritual in Art رؤية جديدة أصبحت فيما بعد من ركائز الفن الحديث. وقد تبلور مفهوم كاندينسكى عن الفن فى إحداث تقارب Convergence بين الموسيقى وفن التصوير، ووسيلته فى ذلك أن يكون اللون ممثلا للعاطفة الكامنة فى روح الفنان، شكل (٣)، وبالتالى يمكن تحريك مشاعر المشاهد عن طريق

التعاطف Sympathy والتقمص Empathy، ومن ثم فقد كان يعتمد على الإيحاء فى إثارته لمشاعر المشاهد مثلما تفعل الموسيقى تماما.

شكل(٣): فاسيلي كاندنسكي – احمر ازرق اصفر– ١٩٢٥م

وفى ذلك كان المصور التجريدى يقترب من الصوفية فى أعماله التى حاول فيها البحث فيما هو لا مرئى وما وراء الواقع، ولذا اعتمد على الاستبطان Introspection واللجوء إلى الرمز وكلها أصبحت سمات من فنون الحداثة وما بعدها، وعلى هذا كان الأسلوبان التجريدى والواقعى قطبين يقفان على طرفى النقيض فى الفن الحديث، إلا أن الغلبة كانت فى النهاية لصالح الفن التجريدى وما صاحبه من مدارس تدير ظهرها للطبيعة تماما كالتكعيبية.

خلفية المشكلة:

ارتبطت الواقعية منذ أواخر القرن التاسع عشر بالوجود المادى للإنسان وموضوعية المشاكل الاجتماعية والاقتصادية التى تفاقمت مع ازدياد معرفة البشر بأنفسهم وبالعالم الواقعى الخارجى، بينما ارتبط التجريد في القرن العشرين بما هو رمزى وكل ما هو غير ممثل Non representational على أرض الواقع، ولذا فقد اتخذ سمات ميتافيزيقية، ومن ثم فقد أصبح هناك تناقض بين الواقع والمجرد. على اعتبار أن الفن الواقعي محاكاة للواقع الخارجي وتمثيله علي نحو مستقل عن مشاعرنا

وأفكارنا ومواقفنا بينما تشير التجريدية إلى الابتعاد عن الواقع والهروب من التجسيد، وعلي هذا النحو تحقق الانفصال الكلي بين الواقعية والتجريدية، فأصبحت الواقعية تعني المادية، والتجريدية تعني المثالية، ولهذا اعتبر النقاد الفن الواقعي أكثر أهمية من التجريد أو التحوير، وذلك لارتباطه بالواقع اليومي، وكونه تاريخاً له، ويحافظ علي الالتزام بقضايا البشر وهمومهم اليومية، إلى أن هناك من اعتبر الفن التجريدي الأكثر أهمية من الفن الواقعي، باعتباره نوعاً من التعبير عن الذات والروح، وهو الفن الأمثل والأكمل، الذي يبتعد عن عالم المادة ويقدم الروح في حالتها المطلقة.

وقد اكتسبت التيارات الواقعية أهمية كبيرة بمرور الزمن، كنتيجة لمحاولة تفسيرها من منطلق أنها الأكثر وعياً للدور الاجتماعى للفن وكموجه له، وعاد الباحثون إلي تاريخ الفن لإثبات أهمية الواقعية ودورها، وانتبهوا إلي تقسيم الحركات الفنية علي أساس ارتباطها بالواقع أو بعدها عنه، فأصبحت الاتجاهات الفنية جميعها"إما واقعية.. أو غير واقعية ". واعتبروا جميع الاتجاهات الزخرفية والتجريدية عبر تاريخ الفن لا واقعية من حيث أسلوبها الفني، ولهذا فهي معارضه للواقعية الفنية. وكانت هناك مغالاة من جانب بعض النقاد حين اعتبروا كل تحوير أو تحريف في رسم الأشخاص مرتبطا بالاتجاهات اللاواقعية، والتي أصبحت تجريداً أو زخرفة. وأدى ذلك الانقسام إلى ظهور تيارين متصارعين ومتناقضين:

- **الأول:** يقدس "المحاكاة" Imitation التي أصبحت الواقعية تتمثل بها.
- **الثاني:** يقدم نمطاً من أنماط التجريد، استنادا إلي محاولات تحريف الواقع Distortion وإجراء بعض التغييرات عليه.

وقد أدى ذلك فى نهاية المطاف إلى تعارض الاتجاه الواقعي للفن مع الاتجاه التجريدي حتى أصبحا على طرفى النقيض. ولإثبات مدي التعارض أو التوافق بين هذين الاتجاهين. كان علينا التعرض لمعايير تقييم كلا من هذين الأسلوبين، وتناول عناصر التماثل والتنافر بينهما.

مشكلة البحث:

تمثلت مشكلة البحث في محاولة إدراك: الفرق بين المعايير المرجعية التي يتم الاستناد إليها في عملية التذوق للفن الواقعي والفن التجريدي ومن ثم يمكننا أن نطرح السؤال التالى:

- ما مدى التناقض الإدراكى فى الأعمال الفنية للإتجاهين الواقعى و التجردى و أثرهما على عملية التذوق الفنى ؟
- ما هى أوجه التشابه، والاختلاف، والاتصال، بين هذين الاتجاهين؟

فروض البحث:

- يمكن الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين الاتجاهين الفنيين الواقعية والتجريدية بعرض السمات الرئيسية لكليهما، ووضع أمثلة من تاريخ الفن.
- يمكن تحديد علاقة اتصال وتقارب تربط ما بين هذين الفنين، كما يمكن تحديد أسباب التناقض بينهماو أثرهما على عملية التذوق الفنى .

أهداف البحث:

يهدف البحث إلي:

- تحديد المعايير التي يستند إليها كلا الاتجاهين الفنيين " الواقعية والتجريدية ".
- الكشف عن أوجه الاختلاف والتشابه والتقارب بين هذين الاتجاهين عن طريق الدراسة التحليلية المقارنة.
- الكشف عن القيم التعبيرية و الجمالية عند تحليل العمل الفنى و ليس القيم التقنية و اللونية فقط.

أهمية البحث:

تتضح أهمية البحث في النقاط التالية:

- التعرض لقضية هامة من قضايا التذوق الفني وهي التناقض الادراكي Perceptual ambiguity[*] في استقبال المنتج الفنى.
- تحديد المعايير الفنية لكل من الاتجاهين الواقعي والتجريدي، لتحديد أوجه التشابه والاختلاف، ومدي الاتصال بينهما.

(*) يشير هذا المصطلح إلى التباس معنيان مختلفان أمام المشاهد وهو بصدد العمل الفنى، فيحدث ما يسمى بالحجاب البصرى Visual *Masking* عن المشاهد عندما يطغى تأثير مثير بصرى *Visual Stimulus* على مثير آخر داخل عمل فنى.

- الاستناد إلى القواعد العلمية والفنية لمعايير النقد الفنى فى الحكم على الأعمال الفنية، والانفتاح على معايير الفنون والثقافات خارج نطاق الحضارة الغربية Exotic Culture لتوسيع المجالات النقدية الحديثة.

منهجية البحث:

- يعتمد البحث على المنهج التحليلي وذلك لمحاولة استخلاص الأسس التي يقوم عليها كلٌ من الاتجاهين الفنيين.
- يستخدم المنهج المقارن أيضا، لإمكانية التوصل إلي أوجه الشبه والاختلاف بين الاتجاهين الفنيين.

حدود البحث:

- التعرض للاتجاه الواقعي للفن في القرن التاسع عشر، والاتجاه التجريدي في بداية القرن العشرين. وذلك بهدف استنباط الأسس والمقومات التي تستند إليها تلك الفنون، حتى يمكن وضع مقومات قد تسهم بدورها في تنمية التذوق الفني.
- تتناول الدراسة مختارات من فنون التصوير فقط.

متن البحث:

وجد كثير من النقاد ومؤرخو الفن أن هناك تعارض وتضاد بين فكر الواقعية والتجريدية في الفن الحديث، ولإثبات صدق هذا المفهوم من عدمه لا بد أولاً من التعرف علي السمات والمعايير التي تميز كل مدرسة من الإثنتين، وذلك من خلال تحليل بعض الأعمال لأشهر مصورى هاتين المدرستين.

أولاً: المدرسة الواقعية:

إذا ما تعرضنا للوحة الفنان "جوستاف كوربيه" "محطمو الصخور"، شكل (٤) سنجد أنها تحوي في داخلها مضمونا اجتماعيا محددا. فقد تأثر "كوربيه" بالعمل الشاق لمحطمي الصخور، فرأى الصبي والكهل كما لو كانا قد قضيا حياتهما في شقاء من أولها إلي آخرها. ففى تلك اللوحة نجد الرجل الكهل يجثو على ركبتيه بحيوية ساتراً وجهه الذي أحرقته الشمس بقبعة قشيه ويعمل كالمعتاد

فى حدية وعزم، ومن ورائه صبي قد أخفي وجهه تماماً، غير أن وضع جسده مصور على خلفية معتمة عاكساً انطباعاً بالقوة الشابة والإصرار والمثابرة.

شكل (٤): جوستاف كوربيه، محطموا الصخور ١٨٤٩، كانت فى متحف درسن، حالياً احترقت عام ١٩٤٥.

أما لوحة "الدفن في اورنان" عام (١٧٩٣م) شكل (٥). فقد صور فيها الفنان جوستاف كوربيه حوالي خمسين شخصاً، وأبرز الموضوعات الأساسية فى اللوحة، إما عن طريق وضعها فى التكوين العام أو عن طريق الصياغة اللونية، ويتضح واقعية كوربيه فى اختيار الموضوع وتجسيد الشخصيات المختلفة والتى تعبر عن مراحل عمر مختلفة فى اللوحة بادئا بالصبى الصغير (الشماس) ورجال الدين وقس، وحفار قبور وقاضٍ ورئيس بلدية ومجموعة من النساء والتى يختلف عمر كل واحدة عن الأخرى فمنهم العجزة ومنهم الصبايا في ملابس الحداد، والكلب الأبيض الذى يقف مشاركا فى وداع المتوفى كرمز للوفاء، وجميعهمَ يقفون حول القبر المحفور. والحركة في العمل تتزايد من اليسار في اتجاه اليمين، حيث يختلف اتجاه النظر لكل شخصية فرجال الدين يقفون وراء بعضهم ويظهرون فى العمل من جانبهم الأيمن والرجال المشيوعون يقفون وينظرون للقسيس الذى يقف فى الجهة اليسرى أما النساء ينظرون لبقية شخصيات العمل بينما تقف ثلاث نساء ينظرون اتجاه المقبرة وبذلك نجد أن

الحركة فى العمل تلتف ثم تعود، ثم تتوقف في الوسط، وهذه الحركة تتوافق مع طريقة التلوين التي تعتمد على العلاقات المشتركة بين الأسود والأبيض(١).

شكل(٥): جوستاف كوربيه – الدفن في اورنان ١٨٤٩ – متحف اورساي، باريس

ولوحة "حاصدات سنابل القمح" للمصور الواقعى "فرانسوا ميليه"، متحف اللوفر، باريس، (١٨٤٨م) شكل (٦)، تعتبر مثالاً نموذجياً للمدرسة الواقعية، ولكى يتم استخلاص القواعد والمعايير التي يتبعها المتذوق، عند استمتاعه بالعمل الفني وما فيه من قيم جمالية لابد من ملاحظته الآتى: التصميم على هيئة مستطيل يرتكز على الضلع الأكبر، ويحتوى على ثلاثة نساء في مقدمة العمل، ويمثلن المساحة الأكبر منه، ومن خلفهن منظر طبيعي يتكون من مجموعة من الخطوط الأفقية والرأسية على خط الأفق. ومن المُلاحظ استخدم الفنان لمبدأ القطاع الذهبي في علاقة الشكل بالأرضية، وكذلك في الأرضية حيث أن خط الأفق يقسم العمل بنسبة الثلث إلى الثلثين. وتتمثل بؤرة العمل في الفلاحات الحاصدات للسنابل بالحقل، وبالأخص تلك الفلاحة التي تتوسطهن وزميلتها على يمين العمل نظراً لبؤرة الضوء المنصبة عليهن. ويتميز العمل بالتجسيم، فتظهر السيدات وكأنهن عبارة

(١) محسن محمد عطيه:١٩٩٧، **اتجاهات في الفن الحديث**، دار المعارف، القاهرة، ص.٥٧.

عن قطع نحتية صلبة توحى بما تعانيه من شظف العيش، والفراغ المحيط بهن هو الذي ساعد على هذا الإحساس، وكذلك الإحساس بالبعد داخل اللوحة، ورحابة المكان.

وقد اهتم الفنان بإظهار التفاصيل التي توضح أنهن حاصدات سنابل من خلال الملابس والجو العام في اللوحة، حيث يلاحظ أنهن لسن رشيقات أو مهتمات بمظهرهن بسبب طبيعة الحياة في الريف، حيث يختبأ الشعر تحت أغطية الرأس حماية من حرارة الشمس،

شكل (٦): فرانسوا ميليه، حاصدات سنابل القمح، متحف اللوفر، باريس، ١٨٤٨م

وقد ثنيين الملاءات حول خصرهن لتحمل ما يجمعن من السنابل، بينما لفحت الشمس وجوههن وأيديهن، فلم تعد البشرة رقيقة بيضاء ولكنها أصبحت داكنة بفعل حرارة الشمس، وقد تخلين عن زينتهن في مقابل الكفاح اليومى من أجل لقمة العيش حيث أنه لا وقت لديهن إلا للعمل.

وقد أستخدم الفنان الضوء الطبيعى، فنجد الشمس تنشر ألوانها على كل شئ لتبدو اللوحة زاخرة باللون الذهبى النابع منها، وأيضا من لون سنابل القمح الذهبية ووضع الفنان شخوصه في جو مشمس مما أثر في إضاءة اللوحة بأكملها فجعل العمل متزناً بسبب قوة الأمامية وهدوء الخلفية، ومن هنا تبدى أسلوبه الواقعي في التعبير عن مشهد عام من الحياة اليومية في الريف. وهناك إيقاع محسوب في الحركة وتوزيع الأشخاص داخل العمل الفني مما يعطى اتزاناً، وينقل إلينا العمل ذلك الإحساس بأن الفنان في متابعته لمشهد الحصاد قد أحس أنه مشهد ذو أثر ومعنى مقدس، وربما لعب تبسيط الشخوص دورا فى تعميق ذلك الأثر.وقد استدعى الفنان في هذا العمل انطباعات من الطفولة والصبا مما كان يراه من مناظر ريفية، كما أنه باستخدامه للإيقاع الناتج عن تكرار الحجوم والخطوط

بتحكم قد كشف وبشكل رائع عن الإيقاع البطيء للعمل الزراعي، وقد تجنب استعراض التفاصيل واكتفى برسم إما وجه أو جسم إنسان يحيط به منظر طبيعي مرسوم بطريقة تبسيطية تعميمية[٢]. وهناك انطباعً يعكس حالة الاتزان والهدوء في أعماله. وإن كان قد فرض على طريقة أدائه أسلوباً مناسباً في التلوين، فيه الانتقالات التدريجية الخفيفة للألوان البنية ضعيفة الشدة، والزرقاء الرمادية، بجانب النغمات الذهبية، وهو ما قدم مجموعة لونية متوافقة في هدوء، إلى جانب التوزيع الضوئي الذي كان يقوم بربط الأجسام البشرية مع المنظر الطبيعي في وحدة متناغمة.

وبالدراسة التحليلية لمختارات من أشهر أعمال المدرسة الواقعية في التصوير، تبين لنا عدد من المعايير والأسس التي أراد الفنان أن يأخذها المتذوق فى حسبانه عند استمتاعه بأعمال المدرسة الواقعية ومنها:

- البُعد عن الخيال في الموضوعات.
- ارتباط الموضوعات بواقع الإنسان بدون تحريف أو مبالغة، والموضوعية في اختيار الأشكال.
- يهدف هذا الاتجاه الفني إلى التعبير عن الطبقات المتوسطة والكادحة، وهو ليس فن صالونات، حيث أنه يعرض مشاكل تلك الطبقات وموضوعات من حياتهم اليومية، مثل لوحة "الحجارين" "لكوربيه"، و"الحاصدات" "لميليه".
- تجنب الموضوعات المقتبسة من التاريخ، والاتجاه إلى الموضوعات من الطبيعة والحياة[٣].
- لقد كان مفهوم الواقعيين عن الفن أنه تعبير عن الأشياء الواقعية الموجودة بالفعل على اعتبار أن كل ما نراه في الواقع جميل، وهم بذلك قد اختلفوا عن الرومانسيين الذين كانوا ينظرون إلى الفن على أنه تعبير عما يتخطى الواقع المعاش الى الواقع الذاتي للفنان دون الحاجة إلى موضوعات من الخارج.
- أما بالنسبة للوحة "حاصدات السنابل" فهي تؤكد على مبدأ التعبير عن الحياة المألوفة فى سياقها اليومى مستخدما التقنية الفنية لتحقيق المهارة، والاعتماد على أسلوب السرد القصصي في كثير من الأحيان، والجنوح بشده إلى إثارة العاطفة، والإحساس بمعاناة الطبقات الكادحة.
- الإحساس بترتيب الأشخاص بصورة موضوعية فى الأعمال الفنية، وذلك بسبب سكون وثقل الأشكال.

---

(١) محسن محمد عطيه **اتجاهات في الفن الحديث**، مرجع سابق، ص. ٥٤.

(2) E.H. *Gombrich: 1967, **the Story of Art**, London, P.383-384.*

- الإيقاع المحسوب في حركة الأشخاص الذي يعطى رسوخاً للعمل الفني، ويشعرنا بأن الفنان قد أنتج عمله ساعة وقوع الحدث.

ومما سبق يتم التوصل إلى أن كل صورة أكاديمية هي صورة لشيء ما (شخص، منظر طبيعي،..) وأنها خيال أو شرح على القماش لهدف حقيقي، وحقيقة الأمر أن الواقعية هي الفوتوغرافية المفرطة في النقل، المحاطة بكل مطالب الدقة من الفنان.

ثانياً: المدرسة التجريدية:

تطلق لفظة تجريد في الفن على الطراز الذي ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أعماله. وعرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ حيث ظهر التجريد في روسومات البدائيين وعلى جدران الصخور منذ فجر التاريخ وأهتم الفن المصري القديم وبعض فنون العالم القديم بالأساليب التجريديه، كما كان التجريد من أهم صفات مدارس الفن الإسلامي. والتجريد في الفن التشكيلي المعاصر يعنى "عملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد".

وقد تبلورت التجريدية فى فن التصوير عن اتجاهين رئيسيين على النحو التالى:

- التعبيرية التجريدية ***Abstract Expressionism***: وتزعمها "فاسيلى كاندنسكى" في ألمانيا.
- التجريدية الهندسية ***Geometric Abstract***: وتزعمها "مالفيتش" في روسيا و"موندريان" في هولندا.

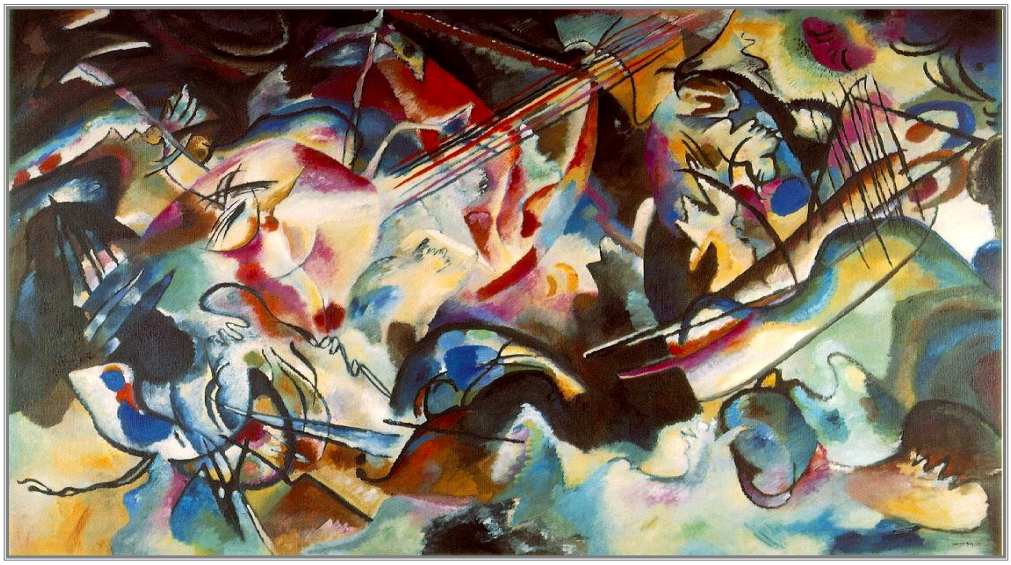
وكان التطور الحاسم في تاريخ الفن، والذى بدأت إرهاصاته منذ الثلث الأخير للقرن التاسع عشر، وهو اتجاه فن التصوير نحو الإنطباعيه والرمزيه وسرعان ما أراد المصورون ظهورهم للطبيعة وابتعدوا عن الواقع تحت تأثير جوجان Gaugin (1891 -1903) الذى اعتبر الأب الشرعى للفن الحديث بما قدمه من فن توليفى synthesis أدار فيه وجهه نحو رؤى تعبيرية شخصيه بعيدا عن الطبيعة وهو ما عرف بأسلوب ما بعد الإنطباعيه post impressionism، وفيه استخدم هذا الفنان المبدع الألوان فى أسلوب رمزى حقق به عمقا و رؤى جديدة استفاد منها سيزان *Cezanne* (1906- 1839) وماتيس *Matisse* (1869 -1954) فى التصميم والتلوين[٤] فمهدا الطريق إلى بزوغ التيارات التجريدية والاستخدامات البارعة للخامات، ومحاولات الاستقلال عن العالم الواقعي، على اعتبار أنه مصدر للموضوعات والأفكار[٥]، وظهر الفن التجريدي كنتيجة حتمية لرد الفعل ضد الطبيعة التي سرت في ثمانينيات القرن التاسع عشر، متخذاً مسارين رئيسيين تبعاً للضوء المسلط في كل منهما

(1) *Fauvism – Sarah Whitefield- Thames and Hudson – London – 1991- p 95*

(٢) محسن محمد عطية ، اتجاهات فى الفن الحديث، مرجع سابق، ص. ١٤٢.

على المضمون أو على الشكل، ويعتبر "الرمزيين" ضمن التصنيف الأول بسبب اهتمامهم بالمعنى الروحي للرسم، بينما يضم التصنيف الثاني "الإنطباعيين الجدد" الذين لم ينكروا دور الفن تماماً، لكنهم آمنوا بأن تجديد اللغة الصورية ينبغي أن يأتي أولاً، وكان الأمر بحاجة إلى حلقة وصل كي يولد ثمرة الجمع بين هذين المسارين، وهو ما صار يُدعى بالفن التجريدي[٦].

وقد نجح الفنان "كاندنسكي"، وهو أحد أشهر فناني التجريدية التعبيرية في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ودوائره وخطوطه المستقيمة أو المنحنية، بإعطائها الوناً معينة وترتيبها وفق نظام محكم. ويبدو هذا واضحاً في لوحته "تكوين" التي رسمها عام ١٩١٤م شكل (٧).



شكل(٧): فاسيلي كاندنسكي – تكوين – ١٩١٤م

وبالتعرض للوحة "فاسيلى كاندنسكى" (تكوين رقم١٧٩، ١٩١٣م، متحف جوجنهايم، نيويورك). كأحد أمثلة التجريدية التعبيرية، يُلاحظ أن تلك اللوحة ضمن مجموعة من اللوحات التي تربطها بعض السمات المشتركة من التجريدية اللاموضوعية وكذلك أسلوب توزيع العناصر. ونتيجة لتأثر كاندنسكى بالموسيقى ظهرت العناصر وكأنها نغمات موسيقية، فقد كان الفنان يؤمن بأن الألوان والأشكال المجردة يمكن أن تعبر عن الطبيعة، حيث استخدم في أعماله ألوان الطيف وديناميكية فرشاة

(٣) آلان باونيس: ١٩٩٥، **الفن الأوروبي الحديث**، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ص.١٩٧.

الوحشيين Fauvists من أتباع ماتيس. (وقد بدأت هذه الفكرة تظهر عنده عندما كان يتأمل في يوم من الأيام الألوان الموزعة على ثوب امرأة، وتضخمت الفكره فى رأسه عندما دخل إلى مرسمه ولم يتمكن من التعرف على موضوع إحدى لوحاته التي تصور منظراً طبيعياً لأنها كانت مقلوبة. ومنذ تلك اللحظة بدأ يفكر في تجريد الأشكال لهذه الصورة). ويلاحظ في العمل تغلب الألوان الساخنة على الألوان الباردة، بالإضافة إلى استخدامه اللون الأبيض في أجزاء مختلفة من الصورة للإضاءة شكل (٨).

شكل (٨): فاسيلى كاندنسكى، تكوين رقم١٧٩، ١٩١٣، متحف جوجنهايم، نيويورك

ولقد كان "كاندنسكى" يتطلع إلى جمال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية، وبذلك يتجاوز الفنان التعبير عن المشاعر من أجل التوصل إلى التعبير عن حقيقة الوجود الكامن لعناصر الفن في حد ذاتها، وفى نقائها التجريدي. ولقد تمتعت الألوان والخطوط في مفهوم "كاندنسكى" بخصائص روحية يمكن إدراكها. وعندما يتأمل المشاهد لوحاته بعمق سيجد حتما أن اللون والخط هما وسيلتا الفنان للتعبير عن عاطفته الذاتية فى نفس الوقت تثير لدى المشاهد نفس الإحساس و لذا كان تأثيرها على وجدان المتذوق جارفا.

وبسبب حساسية " كاندنسكى " للجمال، وربما بسبب شعوره المرهف بالحركة والدراما، نجد أن صوره تنبض بحيوية لا توجد في أعمال بعض من خلفوه أو قلدوه. وقد اشتهرت لوحات الفنان لما احتوته من تصميم معقد ومحكم وعناصر متزنة. لقد كان "كاندنسكى" مخترعاً، ولكن على غير ما كان عليه "بيكاسو" الذي كان يكشف عن الطبيعة. فإن اختراع "كاندنسكى" كان يصب في عالم الجمال الخالص، وأخيراً، فهناك بعض الأسرار الشخصية، أي لمس سحري روحي، يجعل تصويره في مرتبة فن بعيد عن الفن الميكانيكي الخالص(٧)

وفى كتاب الروحانية فى الفن، كشف كاندنسكى عن صفاء اللغة التصويرية، والإعلاء *Transcendentalism* (*) بمبرراته الباطنة فيه، فليس من حق الفنان فقط صياغة الأشكال بمهارة بالطريقة التي يراها ضرورية، بل ومن واجبه أيضاً، من أجل أن يصل إلى تحقيق أهدافه فالحرية اللامحدودة التي أجيزت تبعاً لتلك الضرورة تصبح إثماً إذا لم تقم على أساس تلك الضرورة ذاتها(٨).

ويكشف التحليل الفني للوحة "فاسيلى كاندنسكى" (تكوين رقم ١٧٩) عن الطابع الإرتجالى Improvisation اللاموضوعى Non objective، إذ صممت اللوحه لتنقل إلى المشاهد إحساسات موسيقية. ولقد كانت موسكو منبع خيال "كاندنسكى"، وأحلامه اللونية التي أثرت على تشكيلاته حتى مماته، حيث كانت تلك المدينة بإشعاعاتها الحمراء وقت غروب الشمس، وقبابها الذهبيه الكثيفة الألوان، عناصر مؤثرة لا شعورياً في ألوانه الفضفاضة، التي ظهرت في تعبيراته اللونية اللاموضوعية، كما ربط بين أنغام الموسيقى، وتلك الألوان والأشكال كنغمات إيقاعية متوازية(٩)

وبالتالي تتضح بعض سمات فن "كاندنسكى" التجريدي اللاموضوعي في المظهر التلقائي الذي يميز العملية الإبداعية، وكان يهدف الفنان من خلاله إلى التأثير الموسيقى على الأشكال، إلا أن الإرادة التصميمية في تنظيم عناصر العمل الفني تبدو هنا واضحة وهو ما يميز أعمال التجريديين بشكل عام، التباين فى العلاقة بين الشكل والخلفية، استخدام الخطوط المحددة السوداء، لإضفاء حالة

---

(١) جورج. أ. فلاناجان:١٩٦٢، **حول الفن الحديث**، ترجمة كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة، صـ٢٨٥.

(*) نظرية الإعلاء حركة فلسفية نشأت فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر كاتجاه مضاد للثقافة السائدة فى المجتمع بما فيها من فساد سائد.

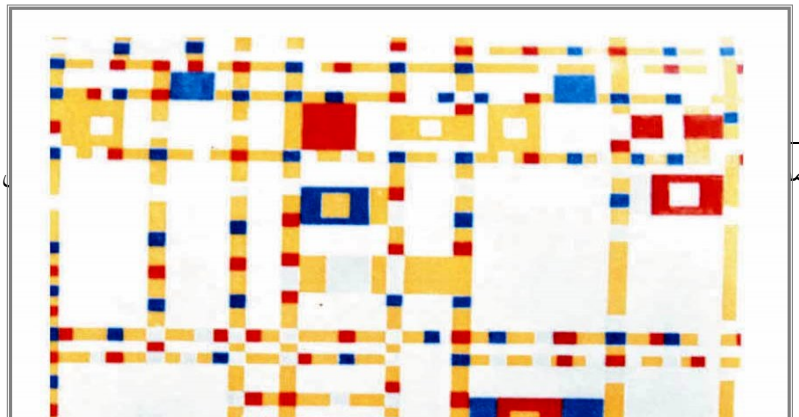
(٢) محسن محمد عطيه:١٩٩٦، **غاية الفن،دراسة فلسفيه ونقدية**، دار المعارف، القاهرة، صـ٢٥

(٣) محمود البسيونى: ١٩٨٣، **الفن في القرن العشرين**، دار المعارف، القاهرة، ص.١٦٥.

نفسية غامضة على الأعمال الفنية، وعشوائية الانطلاق الحركي للخطوط. ورغم عدم اشتمال أعمال "كاندنسكى" الفنية على موضوعات تمثيلية، أو علاقات وترتيبات منظورية بصرية، إلا أن المشاهد يشعر بإتباع الفنان للقواعد ذاتها في توزيع العناصر البحتة من الألوان والخطوط، التي أصبحت تخضع لنظام تماثلي وإيقاعي متوازن على المستوى الكلى البحت، فيشعر بخط أرض تقف عليه العناصر، ويكتشف المشاهد أبعاداً فراغية تشير إلى علاقات منظورية. حتى أساليب البناء الكلاسيكية يمكن أن نجد لها أثراً في أعمال "كاندنسكى" حيث يستخدم أحياناً للشكل الهرمي في تصميم العلاقات الكتلية، أما العواطف فتعود إلى أن أعمال "كاندنسكى" يحصر فكرة موضوع عمله في تنظيم العمل وتنظيم المادة، "على أساس أن المادة هي مدرسة الفنان، والفنان يتعامل مع المادة تبعاً لشروطها، أما صياغة المادة فهي سر جمال وروعة العمل الفني"(١٠). ومع أعمال "كاندنسكى" ظهرت قيم جمالية مثل "الدقة *Precision*" و"البساطة *Simplicity*" و"الاقتصاد *Economy*".

ويفترض فى مفهوم التجريديين عن الفن، خضوع الفن لحركة ذاتية وموضوعها الرئيسي هو الفن ذاته. فالفنان ينتقل بأعماله من عالم الأشكال إلى عالم آخر للأشكال، محاولاً أن يتخلص من الصيغ التقليدية، وابتداع أخرى جديدة، مثلما أراد "كاندنسكى" أن يحقق أسلوبه وطريقته وعالمه الخاص.

وعند تناول أحد أعمال التجريدية الهندسية لـ"بيت موندريان" بالشرح والتحليل الجمالي لإظهار سمات ذلك النوع من الفن للمتذوق، شكل (٩). لابد من استيعاب أسلوبه الهندسى بدقه، وفى لوحة "برودواى بوجى ووجى" و هى أشهر أعمال "موندريان"، يلاحظ أن الفنان قد استشف أسلوباً عصرياً جامعاً خالياً كلية من الزخرفة، مستنداً إلى ألوان أساسية ثلاثة، وإلى مفهوم الزاوية القائمة، وبذا يقوم التصميم عنده على مستطيلات ومربعات. ولقد كان "موندريان" أول من اشتق أسلوب التجريد الهندسي من الفن المعماري، وأطلق عليه فيما بعد التشكيلية الجديدة، فواجهات المباني المصنعة التي يعكسها الضوء سوداء، وحمراء، وزرقاء، وصفراء، فهي واجهات من خطوط ومربعات وألوان أولية كانت المنابع الأساسية التي استقى منها الفنان أبجدية التشكيل الجديد.



(١) محسن محم ل.١٥٦، ١٥٧.

شكل (٩): بيت موندريان، برودواي بوجي ووجي

ولقد تمسك "موندريان" بأن التجريد لا يعنى مجرد إجراءات ميكانيكية لأن الفن المجرد مثل الطبيعي، يضع لنفسه هدفاً، وهو أن يعطى الحياة أشكالاً وألواناً قادرة على إثارة نوع من العاطفة. ومن واقع إجراءات الحذف العديدة التي يجريها "موندريان"، والتي يمكن أن توصف بأنها تخفف من الأحمال و فى نفس الوقت تعمل إلى ثراء التصميم. وهناك تشابه وثيق بين "موندريان" والتكعيبيين، وهو العزوف عن التلاعب باللون الذي كان يهواه "الإنطباعيون"، و"الانطباعيون الجدد" ثم "الوحشيون" من بعدهم، كما أن "موندريان" مثل التكعيبيين يخلص العملية التشكيلية من الانفعالات والأهواء بل من النزعة السردية الروائية، وينكب على الشكل للاستحواذ عليه، فيحيله إلى توزيع أوركسترالى للخط واللون دون إشارة لتحقيق الموضوعية(١١).

والملاحظ أن "موندريان" يركز أساساً في بحثه عن نقاء الشكل من خلال اختزال وسائل التعبير إلى مجرد رابطة، والرابطة الأساسية يخلقها خطان مستقيمان يلتقيان عند زاوية قائمة، ولم يرفض "موندريان" الخط المنحنى والكتلة في الفراغ فحسب، بل أيضاً كل إيماءة إلى استعمال الفرشاة أو التركيز بالأسلوب الوصفي. ومن تحليل أعمال "موندريان" يمكن تصنيفه باعتباره من فناني ما بعد الحداثة وذلك للأسباب التالية:

- استخدام المنطق العقلي في حسم القضايا البنائية للعمل الفني.

---

(١) نعيم عطية: ١٩٧٩، **حصاد الألوان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص.١٧٢.

- الإفادة من المدرسة التأثيرية وبخاصة ما يتصل بقوانين الضوء واللون والامتزاج البصري في استنباط نمط جديد من التشكيل الجمالي.
- إثبات أن فنون التصوير يمكن أن تترجم إلى أنظمة جمالية تطبيقية كثيرة، وبخاصة في العمارة والفنون.

ولعل "موندريان" كان يود أن يؤكد للعالم أن فن التصوير هو الأم الحقيقية للفنون إن كان يبنى وفق هدف، فالمنطق العقلي في البناء المشبع بالحس الجمالي خير دليل على وجود الفكرة والهدف والغاية وراء إنجازات الفنون، ويتأتى مع ذلك كل إبداع جمالي بعيد تماماً عن الموضوعية والمنطقية الجمالية. وقد كان لمنجزات العلم التجريبى منذ "إسحق نيوتن" وغيره من العلماء أثراً كبيراً في تعميق الخلفية الفلسفية لفكر "موندريان"، كما أنه استفاد بصفة عامة من التراث الحضاري للشعوب. أما نظم العمارة عند المصري القديم، فقد ضربت بسهم وافر بإيجابية في اتجاه ما بعد الحداثة عند "موندريان".

إن الجمال اتزان فى النهاية وإذا كانت أعمال "موندريان" تخضع لذلك فإن ما بعد الحداثة هي عودة البحث عن الأصول وفق منطقية عقلية بعيدة عن الفوضى والخروج عن نطاق القيم الجمالية المتعارف عليها. إن كل فكر إبداعي لا يستند إلى فلسفة لا وجود له، فالفن وحدة وما يؤثر على الجزء يؤثر في الكل، وكل الأشياء مآلها لمنطق رياضي واحد.

ولقد أخرج "موندريان" الوحدة من إطارها التقليدي، وعرضها على قاعدة خشبية ناصعة بيضاء، وفوقها هذا التقسيم التقاطعي للخطوط الرأسية والأفقية، تتخللها المستطيلات والمربعات الحادثة، التي لعب بها كثيراً فأكثرها وأطلق عليها "برودواى بوجى ووجي"، نسبةً للرقصة الأمريكية الحديثة (أحد أنواع الجاز)، نظراً لتلألئ ألوان الصورة وثرائها التجريدي[١٢]. وسرعان ما أثر فن "موندريان" على غيره، بل على واجهات المحال التجارية وتصميم النوافذ والأبواب، الواجهات المعمارية، وكثير من السلع التي أنتجتها الآلات الحديثة، وهو بذلك يعتبر ممهداً لظهور فن ما بعد الحداثة.

ومن خلال التحليل السابق للفن التجريدي باتجاهيه التعبيري اللاموضوعي، والهندسي يمكن تحديد المعايير الفنية والجمالية لهذا المذهب كالتالي:

---

(١) محمود البسيونى: **الفن فى القرن العشرين، القاهرة**، دار المعارف، ١٩٨٣، ص.١٤١.

- إن المذهب التجريدي يشق طريقه في اتجاهين متضادين، أحدهما في اتجاه الموسيقى والحركة الغنائية كالتي ورثها "كاندنسكى" عن الوحشية التعبيرية، والاتجاه الآخر هو التجريبية الهندسية المعمارية والتي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية والتكعيبية. وأن كلاً من المذهبين الوحشي والتكعيبي كان لهما الفضل في انتشار التنافس في الأشكال والألوان وأنواع التجارب التي شقت طريقها قبيل الحرب العالمية الأولى(١٣).
- هناك صفات عامة للتجريبية التعبيرية، وهى أن الخامة عادةً ما تكون سميكة كي تحتفظ بضربات الفرشاة أو سكينة الباليت أو أي أداة أخرى مستخدمة، فيظل التأثير اللمسي للفعل الابداعى قائماً على صدر اللوحة.
- يتألف المضمون *Content* لدى التعبيريين من تعبير أعنف من حدس الفنان بالحقيقة الموضوعية *Objective reality*، كما يعبر يفتقد اللون عن كل المضامين الرمزية.

ارتبطت التجريدية التعبيرية بالموسيقى، ويمكن أن نكشف بالتحليل الفني لأعمال التجريديين عن صدى لآراء "شوبنهاور" *A. Schopenhauer* (١٧٨٨- ١٨٦٠) (*) بها التي وجدت تجاوباً عظيماً لدى زعماء فناني التجريد أمثال "كاندنسكى" حيث قال: "إذا كانت الموسيقى وهى التي تستند في أصواتها المشجية بالألحان المطربة إلى أصوات تجريدية لا تمت إلى الأصوات الطبيعية بصلة ومع ذلك فهي تمتع آذاننا بلحنها الطروب، فلمَ لا يكون الأمر كذلك في الفنون المرئية من أعمال النحت والتصوير"(١٤) .

- الحقيقة أن ما يعنى الفنان التجريدي إنما هو إحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل، وبين التفاصيل والصيغة بحيث ينصهر كل شيء في بوتقة العملية الإبداعية التي تأذن بولادة المخلوق الجديد. وليست العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر، وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وإحكامها، ولا يهم إذا اكتست بأثواب تقربها من منطق الواقع أو ابتعدت كلية عن هذا الواقع وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية ليس ورائها غير الأحكام وجودة الروابط(١٥).

---

(١) محمد رضا عبد السلام: ١٩٩٦، **اللون واستخداماته في التصوير الحديث**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، ص.١٤٨.

(*) آرثر شوبنهاور: فيلسوف ألمانى وعالم جمال أعلى من شأن الموسيقى.

(٢) حسن محمد حسن: بدون سنة نشر، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، ص.٢٢٧.

(٣) محمود البسيونى: ١٩٨٣، **الفن في القرن العشرين**، القاهرة دار المعارف، ز-١٤١.

- يستند الفن التجريدي التعبيري إلى صور من المجالات العلمية، ويقارب أحياناً بصور من المقاطع المجهرية وصور المجرات....إلخ وكلها مصادر لصور تلوية *After Image* تثرى العمل الفنى[١٦].
- ابتعدت التجريدية عن التعبير عن الطبيعة، واتجهت إلى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر الداخلية، والاهتمام بالطابع التصميمي، وتجسيد معنى الزهد والنقاء والروحانية في العمل الفنى.

أما التجريدية الهندسية فمن أهم صفاتها:

- البنائية والطابع المعماري.
- استخدام الألوان الأساسية، والمحاور الهندسية، والاعتماد على المدرسة التكعيبية بشكل كبير من أجل إحداث نوع من التعاقب الحركي عند المشاهد.

ومن خلال التحليل الفني والجمالي لمختارات من أعمال التصوير التجريدية يمكن التوصل إلي أن الفنان التجريدي أراد أن ينقل إلى المتذوق من خلال الأعمال التجريدية السمات التالية:

- صفاء العالم الخاص للفن بعناصره البحتة من الألوان والخطوط والأشكال، وعناصر التركيب التبسيطية وخطط التصميم الواضحة.
- جلاء الخامات وتقدير قيمها الجمالية بشكل مباشر، وثراء المعالجات التقنية.
- البراعة الخاصة بالفنان فى صياغة الخامات المختلفة.
- الألوان والأشكال والخطوط في الفن التجريدي تكشف عن ذاتها في كامل نقائها.
- إذابة المادة في منطق الفنان التجريدي، وكيف إنها هي السبيل إلى إبراز إبداع الفنان، وهى الدليل على قيمة ابتكارات الفنان اللاتقليدية في صياغة المادة.
- الابتكار في التقنية عامل إقناع للمتذوق ويتمثل في تعبير الفنان عن خياله وأفكاره وأحاسيسه.
- إضفاء وجهة نظر المشاهد فى عملية إدراك مضمون الصور مما يزيد من قوة وثراء المعنى وتنويعاته.
- إن ما يعثر عليه المشاهد من قيم جمالية يتمثل في المنطق المحكم، وفى الترتيب الصوري، ودقة القياسات التصميمية، وتوزيع المتماثلات والمتناظرات في العلاقات الخطية والشكلية.

---

(٤) محسن محمد عطيه: ٢٠٠١، **الفنان والجمهور**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص.١٥٦.

- كان التجريديون يفهمون الفن على أنه نوع من السمو على الطبيعة فيكاد يبدو كاتجاه بالفن نحو الفلسفة.
- إذا كان التجريد في الفن يُعبر عن تلك النزعة الصوفية التي تعمل على نزع الصورة العضوية دوماً لما تشتمل عليه من التفاصيل الحيوية الخاصة بالأشكال الطبيعية، حتى تكشف عن الصفات العميقة والمعاني الكامنة فيها، وكذا الحقائق المستترة وراء مظاهرها وظواهرها المتعددة، حسبما نشاهدها في الإنتاج الفني المعاصر وما يتضمنه من لوحات وتماثيل، وإذا كانت بعض الصور التجريدية تمثل الأشكال المعمارية وكذا الأشكال الموسيقية على حد سواء، كما قال "فريدريك شيلينج" F. Schelling (١٧٧٥- ١٨٥٤) (*) عن فن البناء "بأنه موسيقى متجمدة"، وذلك مع ما بين العمارة والموسيقى من تباين وما يخضعان له من نظم وقوانين، ورغم اشتراكهما في الصفة التجريدية، وإن كان لكل منهما صبغته التجريدية الخاصة[١٧].

ومما سبق ومن خلال الدراسة التحليلية والتفسيرية المقارنة بين الاتجاهين الواقعي والتجريدي، قد يتسنى لنا أن هناك تضاد ما بين الاتجاهين في الأسلوب، وطريقة التعبير. ولكن الرأي الذي لا يُختلف عليه هو أن مدارس الفن واتجاهاته ترتبط ببعضها البعض ارتباطا وثيقاً. على اعتبار أن الفن في كل مراحله وحقبه الزمنية يشكل نوعاً من التعبير الخالص، وأن جميع الفنون تستقي مصادرها من فنون الحضارات القديمة، ومما لاشك فيه أيضاً أن الفنان التجريدي لكي يصل إلي الروحانية الخالصة، على اعتبار أن الفن التجريدي هو تلخيص للعناصر والأشكال في الفن، فلا بُد وأن يمر في بداية مراحله الفنية بالتعبير الكلاسيكي الواقعي بأسسه ومقوماته ومعاييره كي يصل إلي التعبير الجمالي الخالص البحت "التعبير التجريدي" في الفن.

نتائج البحث:

- من خلال الكشف عن اوجه التشابهه و الاختلاف بين الاتجاهين نستعرض بعض السمات الرئيسيه لكليهما:
- كانت المدرسة الواقعية من أبرز أساليب الفن التشكيلى منذ القرن التاسع عشر حتى العقد الأول من القرن العشرين حيث أدار المصورون ظهورهم للطبيعة وأخذ الفن يقترب من التجريد.
- يهدف هذا الاتجاه الفني إلى التعبير عن الطبقات المتوسطة والكادحة، وهو ليس فن صالونات، حيث أنه يعرض مشاكل تلك الطبقات وموضوعات من حياتهم اليومية، مثل لوحة "الحجارين" "لكوربيه"، و"الحاصدات" "لميليه".
- تجنب الموضوعات المقتبسة من التاريخ، والاتجاه إلى الموضوعات من الطبيعة والحياة[١٨].

(*) فريدريك شيلينج: فيلسوف ألمانى مثالى من تلاميذ كانط.

([١٧]) حسن محمد حسن: بدون سنة نشر،**الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص .ص. ٢٣٤، ٢٣٥

([2]) E.H. *Gombrich: 1967, **the Story of Art**, London, P.383-384.*

- لقد كان مفهوم الواقعيين عن الفن أنه تعبير عن الأشياء الواقعية الموجودة بالفعل على اعتبار أن كل ما نراه في الواقع جميل، وهم بذلك قد اختلفوا عن الرومانسيين الذين كانوا ينظرون إلى الفن على أنه تعبير عما يتخطى الواقع المعاش الى الواقع الذاتي للفنان دون الحاجة إلى موضوعات من الخارج.

- ومما سبق يتم التوصل إلى أن كل صورة أكاديمية هي صورة لشيء ما (شخص، منظر طبيعي،..) وأنها خيال أو شرح على القماش لهدف حقيقي، وحقيقة الأمر أن الواقعية هي الفوتوغرافية المفرطة في النقل، المحاطة بكل مطالب الدقة من الفنان.

- يتطلب تذوق التصوير التجريدى من المشاهد قدرات أكبر من متلقى الفن التصويرى الواقعى فهنا أصبحت للألوان قدرات إيجابية رمزية تتطلب من المتلقى أن يغوص فى المرئيات واللامرئيات معا لكى يخرج بانطباع فنى من اللوحة.

- إن المذهب التجريدي يشق طريقه في اتجاهين متضادين، أحدهما في اتجاه الموسيقى والحركة الغنائية كالتي ورثها "كاندنسكى" عن الوحشية التعبيرية، والاتجاه الآخر هو التجريبية الهندسية المعمارية والتي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية والتكعيبية. وأن كلاً من المذهبين الوحشي والتكعيبي كان لهما الفضل في انتشار التنافس في الأشكال والألوان وأنواع التجارب التي شقت طريقها قبيل الحرب العالمية الأولى(١٩).

- هناك صفات عامة للتجريبية التعبيرية، وهى أن الخامة عادةً ما تكون سميكة كي تحتفظ بضربات الفرشاة أو سكينة الباليت أو أي أداة أخرى مستخدمة، فيظل التأثير اللمسي للفعل الابداعى قائماً على صدر اللوحة.
- يتألف المضمون *Content* لدى التعبيريين من تعبير أعنف من حدس الفنان بالحقيقة الموضوعية *Objective reality*، كما يعبر يفتقد اللون عن كل المضامين الرمزية.
- يستند الفن التجريدي التعبيري إلى صور من المجالات العلمية، ويقارب أحياناً بصور من المقاطع المجهرية وصور المجرات....إلخ وكلها مصادر لصور تلوية *After Image* تثرى العمل الفنى(٢٠).

---

(١) محمد رضا عبد السلام: ١٩٩٦، **اللون واستخداماته في التصوير الحديث**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، ص.١٤٨.

(٤) محسن محمد عطيه: ٢٠٠١، **الفنان والجمهور**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص.١٥٦.

- ابتعدت التجريدية عن التعبير عن الطبيعة، واتجهت إلى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر الداخلية، والاهتمام بالطابع التصميمي، وتجسيد معنى الزهد والنقاء والروحانية في العمل الفنى.
- إذا كان التجريد في الفن يُعبر عن تلك النزعة الصوفية التي تعمل على نزع الصورة العضوية دوماً لما تشتمل عليه من التفاصيل الحيوية الخاصة بالأشكال الطبيعية، حتى تكشف عن الصفات العميقة والمعاني الكامنة فيها، وكذا الحقائق المستترة وراء مظاهرها وظواهرها المتعددة، حسبما نشاهدها في الإنتاج الفني المعاصر وما يتضمنه من لوحات وتماثيل، وإذا كانت بعض الصور التجريدية تمثل الأشكال المعمارية وكذا الأشكال الموسيقية على حد سواء، كما قال "فريدريك شيلينج" F. Schelling (١٧٧٥- ١٨٥٤) (*) عن فن البناء "بأنه موسيقى متجمدة"، وذلك مع ما بين العمارة والموسيقى من تباين وما يخضعان له من نظم وقوانين، ورغم اشتراكهما في الصفة التجريدية، وإن كان لكل منهما صبغته التجريدية الخاصة[٢١].

ومما سبق ومن خلال الدراسة التحليلية والتفسيرية المقارنة بين الاتجاهين الواقعي والتجريدي، قد يتسنى لنا أن هناك تضاد ما بين الاتجاهين في الأسلوب، وطريقة التعبير. ولكن الرأي الذي لا يُختلف عليه هو أن مدارس الفن واتجاهاته ترتبط ببعضها البعض ارتباطا وثيقاً. على اعتبار أن الفن في كل مراحله وحقبه الزمنية يشكل نوعاً من التعبير الخالص، وأن جميع الفنون تستقي مصادرها من فنون الحضارات القديمة، ومما لاشك فيه أيضاً أن الفنان التجريدي لكي يصل إلي الروحانية الخالصة، على اعتبار أن الفن التجريدي هو تلخيص للعناصر والأشكال في الفن، فلا بُد وأن يمر في بداية مراحله الفنية بالتعبير الكلاسيكي الواقعي بأسسه ومقوماته ومعاييره كي يصل إلي التعبير الجمالي الخالص البحت "التعبير التجريدي" في الفن.

- تقف المدرستان الواقعية والتجريدية على طرفى النقيض فى المفهوم والتناول، فبينما تتجه الواقعية إلى تناول الموضوعات اليومية فى بساطة مباشرة، والاهتمام بالتفاصيل الحياتية اليومية للموضوعات، نجد أن التجريد قد أدار وجه نحو استيطان المشاعر والإحياء بالعواطف من خلال استخدام الألوان والتلاعب بإيقاعات الخطوط واستخدام القواعد الهندسية، فالواقعية تصف وتبرز معاناة الإنسان اليومية فى وضوح بينما التجريد يحاول التعبير عن معانى باطنة، وينطلق نحو آفاق ميتافيزيقية تطرح تساؤلات عميقة حول الوجود الإنسانى من منطلق ذاتى تماماً، لذا فهو يتطلب مجهودا أكبر من المتذوق.
- تتعمق التجربة التذوقية عندما ينتقل المتذوق من تجربته التذوقية من مرحلة المتعة التمثيلية إلى مستويات أخرى للإستمتاع , حينئذ سوف تجتمع فى الفن المتعة التمثيلية مع متعة التأمل و متعة الإحساس بالمعانى الوجدانية و بالقيم المعرفية .

(*) فريدريك شيلينج: فيلسوف ألمانى مثالى من تلاميذ كانط.

(٢١) حسن محمد حسن: بدون سنة نشر،**الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص .ص. ٢٣٤، ٢٣٥

- الإتجاه الواقعى و التجريدى يتطلب من المتذوق أن يستعيد فى نفسه تسلسل العمليات التقنية و المعنوية و الذهنية التى مر بها الفنان أثناء إنجازه للعمل الفنى (التقمص الوجدانى) و ذلك لكى يتم الإستمتاع الجمالى بالعمل الفنى .

▪ مصطلحات البحث:

الإتجاه الواقعى *Realism*:

كلمة واقعية تعني الفن الأكاديمي الواقعي للقرن التاسع عشر، وهو يختلف الفن بعد عصر النهضة. فغالباً ما يصل فن الرسم والتصوير في العصور المبكرة حتى عصر النهضة إلي درجة عالية من الواقعية. ولكن الواقعية هنا هي محض الصدفة، وخاضعة لأهداف فنية أخرى(٢٢).

ومن ثم ظهر اسم الواقعية الأكاديمية. "الفن المفضل رسمياً للقرن التاسع عشر" وهو فن أكاديمي وواقعي معاً. والطبيعة المميزة لهذا الفن تصبح أكثر وضوحاً عند النظر إلي الاتجاهات التاريخية الأساسية للفن الفرنسي في هذا القرن على اعتبار أن فرنسا هي مركز الفن الغربي بلا منازع على مدار الجزء الأكبر من هذا القرن.

وقد أُستهل القرن التاسع عشر الميلادي بأسلوب الكلاسيكية الجديدة New Classic على يد كل من "جاك لويس دافيد "J. L. David (1748-1825) و"جان دومينيك آنجر" J. A. Ingers. (1780) وفي عام (١٨٢٠م)، تمت الاستعاضة عن هذا الفن، بمعاييره وقوالبه الجامدة، بالفن الرومانتيكى العاصف المتوهج بالألوان وبالحركة والمشاعر، ولكن ذلك الأسلوب الفني لم يستمر طويلاً، فسرعان ما زحف القرن التاسع عشر نحو الواقعية الحقيقية المتمثلة في أسلوب "جوستاف كوربيه" G. Courbet (1819-1877)، والذي لم يصور الملائكة (لأنه لم يري أحداً منهما). وتبعه "إدوارد مانيه "Ed. Monet (1832-1883)، و"إدجار ديجا"(1834-1917) E. Degas ليضربان بموضوعات النبلاء عرض الحائط ويصوران مناظر شعبية يومية، وأشخاصاً من الواقع اليومى. لتتمثل فيما بعد معايير الواقعية الأكاديمية في البنود التالية:

- واقعية الموضوع، سواء كان صورة لشخص، أو منزل، أو منظر بري، أو طبيعة صامتة...
- يكون الموضوع واضحا يرمى لأهداف واقعية ويعكس واقعا ما.

(٢٢) جورج. أ.فلاناجان:١٩٦٢، حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة، صـ٦.

- نشر موضوعات متباينة من الواقع اليومى للناس العاديين، على خلاف ما كان عليه الفن في العصور الماضية، حيث كانت الموضوعات تتناول حياة النبلاء والموضوعات الأسطورية والتاريخية.
- التركيز بشدة علي المهارة الفنية والرشاقة في الصنعة.
- السرد القصصي. وإبراز تفاصيل من حياة البسطاء فالواقعية فن تصويري وصحفي وأدبي يجنح بشدة نحو العاطفة.

الإتجاه التجريدى Abstract:

اهتمت المدرسة التجريدية بالاستبطان واللجوء إلى الرمز والبحث فيما وراء المرئيات ورؤية الوحدات والعناصر المرسومة من زاوية هندسية أو عضوية، حيث تتحول المناظر إلى مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتظهر اللوحة التجريدية أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة أو بقطاعات من الصخور أو أشكال السحب، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل في طياتها شيئاً من خلاصة التجربة الروحية والتشكيلية التي مر بها الفنان. وعموماً فإن المذهب التجريدي في التصوير، يسعى إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية، التي أثارت وجدان الفنان التجريدي. وكلمة "تجريد" تعني التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك، فالشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة، فيبدو للمشاهد أكثر ثراء. ولا تهتم المدرسة التجريدية بالأشكال الساكنة فقط، بل أيضاً بالأشكال المتحركة خاصة وهى تحت تأثير الضوء، كما في ظلال أوراق الأشجار المنبعثة نتيجة لضوء الشمس الموجه عليها، حيث تظهر الظلال كمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية، ولا تبدو الأوراق بشكلها الطبيعي عندما تكون ظلالاً،بل تظهر على نحو تجريدي.

وفى هذا الأسلوب ينزع المصور نحو تجريد كل ما هو محيط به فى بيئته وواقعه أو الأشكال التى مرت به واختزنها فى ذاكرته فيما يعرف بالصور التلوُية، ويعيد صياغته برؤية فنية جديدة يظهر فيها إحساس الفنان المرهف باللون والحركة والخيال. وأهم الفنانين التجريديين: فاسيلي كاندنسكى Wissely Kandinsky (1866 -1944) الروسى وبيت موندريان Piet Mondrian (1872 -1944) الهولندى.

التـذوق الفنـى "*Art Appreciation*": هو لـيس فقط قـدرة تلقائيـة أو استجابة لمـؤثرات الفن والجمال التى ينتشى لها المتذوق، وإنما شأنها شأن أى قدرة تتأثر بالعوامل الخارجية فى الظروف البيئيـة والتاريخيـة والمعتقـدات والحـالات النفسـية. [٢٣] فهـو فهـم الفـن وإداركـه بإحسـاس فطـرى منظم[٢٤]. وهو قدرة الإنسان على التفاعل مع القيم الجمالية فى الأشياء، وخاصة فى الأعمال الفنيـة، وعلـى تكـوين حكـم جمـالى سـليم، وبعبـارة أخـرى فالـذوق رد فعـل عـاطفى وعقلـى يـرتبط بالـدوافع والرغبـات وبخلفيـة تتكـون مـن اللاشـعور الجمعـى،[٢٥] كمـا إنـه عمليـة اتصـال Communication، وعملية الاتصال تلك تقتضى وجود طرفين أحدهما المرسل والثانى هو المتلقى بينهما قناة للتوصيل، ورسالة محمولة على تلك القناة. [٢٦]

وقد عرف محمود البسيونى التذوق الفنى بأنه "القدرة على الاستجابة للمؤثرات الجمالية فى الفن والأعمال الفنية بحيث تهتز مشاعر المتذوق لها، وتجعله يعيش معها ويستمتع بها لتصبح جزءاً من حياته ورصيداً يزداد على مر الزمان".

التناقض الإدراكى Perceptual Contrast :

يشير هذا المصطلح إلى التباس معنيان مختلفان أمام المشاهد وهو بصدد العمل الفنى، فيحدث ما يسمى بالحجاب البصرى Visual Masking عن المشاهد عندما يطغى تأثير مثير بصرى Visual Stimulus على مثير آخر داخل عمل فنى.

المراجع

١) أحمد زكى بدوى: ١٩٩١معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصرى، القاهرة، ،

٢) آلان باونيس:١٩٩٥، **الفن الأوروبي الحديث**، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد.

٣) جورج. أ.فلاناجان:١٩٦٢، حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة.

---

(٢٣)فاطمة أبو النوارج: ١٩٩٤**التذوق الفنى فى الطبيعة**، دار الكتاب الجامعى، القاهرة، مصر، ، ص ١٢.

(24)*Field, Dick: "**Change in Art Education**", Students Library of Education, Rutledge and Kegan Paul, London, 1970, p. 43.*

(٢٥)أحمد زكى بدوى١٩٩١: **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية**، دار الكتاب المصرى، القاهرة، ، ص ١٥.

(٢٦)مصرى عبد الحميد حنورة١٩٨٥: **سيكولوجية التذوق الفنى**، دار المعارف، القاهرة، ، ص ٢١.

٤) حسن محمد حسن: بدون سنة نشر، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة.

٥) سيدنى فنكلشتين: **الواقعية فى الفن**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: مراجعة د.يحيى هويدى: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

٦) فاطمة أبو النوارج: ١٩٩٤**التذوق الفنى فى الطبيعة**، دار الكتاب الجامعى، القاهرة، مصر،.

٧) محسن محمد عطية :١٩٩٧، **اتجاهات فى الفن الحديث**.

٨) محسن محمد عطية: ١٩٩٦، **غاية الفن، دراسة فلسفية ونقدية**، دار المعارف، القاهرة.

٩) محسن محمد عطية: ٢٠٠٠، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، دار الفكر العربي، القاهرة.

١٠) محسن محمد عطية: ٢٠٠١، **الفنان والجمهور**، دار الفكر العربي، القاهرة.

١١) محسن محمد عطية:١٩٩٧، **اتجاهات في الفن الحديث**، دار المعارف، القاهرة.

١٢) محمد رضا عبد السلام: ١٩٩٦، **اللون واستخداماته في التصوير الحديث**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة.

١٣) محمود البسيونى: ١٩٨٣، **الفن في القرن العشرين**، القاهرة دار المعارف.

١٤) نعمت إسماعيل علام: ١٩٨٣**فنون الغرب فى العصور الحديثة**، دار المعارف، مصر.

١٥) نعيم عطية: ١٩٧٩، **حصاد الألوان**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٦) هربرت ريد: ١٩٦٨**معنى الفن**: ترجمة سامى خشبة، دار الكاتب العربى، القاهرة،.

17) E.H. Gombrich: 1967, ***the Story of Art***, London.

*Field, Dick: "**Change in Art Education**", Students Library of Educatio Rutledge and Kegan Paul, London, 1970,.*

18) H.H.Arnaso: ***History of Modernart Painting***, scucpture architecture

19) photography, peter kalb prentice, Hall,lnc fifth Edition 2004.