مجلة جامعة جنوب الوادي الدولية للعلوم التربوية، العدد الثامن، يونية ٢٠٢٢م
ISSN (Online): 2636-2899

البعد الفلسفي للاختزال الشكلي واللوني في التصوير

The philosophical dimension of shape and color Reductivism in painting

إعداد

محمد جابر حجاج أحمد

باحث دكتوراه – تخصص تصوير

كلية التربية النوعية – جامعة جنوب الوادي

إشراف

أ.د/ محمد أحمد عرابي

أستاذ التصوير بكلية فنون الجميلة جامعة جنوب الوادي

عميد كلية الفنون الجميلة بالأقصر الأسبق

أ. د/ طلعت عبد المتعال حسن شحاتة

أستاذ التصميم المطبوع ورئيس قسم التربية الفنية كلية التربية النوعية جامعة جنوب الوادي – عميد كلية الفنون الجميلة –جامعة دلمون بالبحرين "سابقا "

١٤٤٣هـ / ٢٠٢٢م

المستخلص:

يتناول البحث الحالي مفهوم الاختزال بشكل عام ومفهومه في الفن بشكل خاص، و الأبعاد الفلسفية التي تشير إلى الاختزال الشكلي و اللوني، وتناول بعض النظريات و آراء الفلاسفة و العلماء في محاولة لإدراك المفاهيم الفكرية للاختزال الشكلي واللوني، والتي بدورها تفيد في تطوير الجانب التطبيقي في مجال التصوير من خلال العمل الفني و تذوقه فنياً.

حيث تكمن أهمية الاختزال الشكلي في إدراك الشكل و مضمونه ، و ذلك لأن الشكل المجرد والذي يعتبر هو المحور الرئيسي والأهم الذي يمكن من خلاله عزل العمل الفني عن الواقع المحيط به ، أما بالنسبة لاختزال اللوني فتكمن أهميته في فهم العوامل النفسية و الرمزية والتي من خلالها يتم سيطرة لون أو أكثر من لون على العمل الفني في مجال التصوير ، و بالتالي يمكن من خلال التحليل استخلاص الصياغات التشكيلية في العمل الفني ، والكشف عن بنية ذلك العمل الفني و تفهمه ، مما يثرى التجربة الجمالية و يجعلها أكثر ارضاء وامتاعا

الكلمات الرئيسية: البعد الفلسفي، الاختزال الشكلي، الاختزال اللوني، التصوير

Abstract:

The current research deals with the concept of Reductivism, and the philosophical dimensions of shape and color reductivism in an attempt to grasp the intellectual concepts which, in turn, are useful in developing the practical aspect through artwork and tasting it aesthetically.

The importance of shape Reductivism lies in being aware of the form and its content, because the abstract form is the main axis that isolates the artwork from the surrounding reality. As for color reductivism, it is important in perceiving psychological and symbolic factors through the domination of one or more colors over the artwork, therefore, it is possible to draw out the different compositions in the artwork, and to reveal the structure of the artwork and interpreting it, thereby enriching the aesthetic experience, and making it much more pleasant and enjoyable.

المقدمة:

تتجسد الأشكال في الطبيعة والتي قد ألهمت الفنان بإظهار ذلك في العمل الفني من خلال عناصر التشكيل، كالشكل واللون، تلك العناصر التي تعطي قيماً جمالية وتعبيرية للعمل الفني والتي قد تحيل الرائي إلى دلالات لمفاهيم فكرية متعددة تظهر من خلال تلك الصياغات التشكيلية.

"وإن لغة الفن التشكيلي لغة بصرية، يتعامل معها كل البشر بمختلف ميولهم، واتجاهاتهم العامة والخاصة والنوعية، وتعرض مشاهد هذه اللغة أمام العين، وهنالك يتم الاستعانة بالخيال، ويتم إعمال الفكر وشد الانتباه، عن طريق الأشكال، والألوان، والمضامين، وغيرها." (طارق عابدين إبراهيم، ٢٠١٢م، ص١١٦)

وتختلف أساليب وأنواع الصور التشكيلية فمنها: التمثيل من الواقع، الاستعانة بالخيال والأحلام، الرسوم التعبيرية، الإيضاحية، الصور المتحركة، والمنحوتات، والأيقونات، وغيرها..، فالمشاهد يبحث عن المعنى فيما وراء الصورة، وإعادة المعنى غير المرئي، انطلاقاً من الدلالة الضمنية وقدرة الرموز والمفردات التشكيلية في عملية إبداعية قادرة على نقل المعنى الذي يحمل أثر ذلك للمشاهد.

لذلك فإن "عملية الإبداع في فن التصوير ليست بالبساطة التي قد يتصورها البعض، فهذا الفن الذي يعرف عادة على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، أو فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، أو باعتباره الفن المتكون من تنظيم الأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، هذا الفن يتضمن نشاطا إبداعيا مركبا يتعلق بالتحولات التي تحدث ليس للوحة الفنية فقط، بل أيضا للإنسان الذي يقوم بإنجازها." (شاكر عبد الحميد، ١٩٨٧م، ص١٤)

وهدف الفنان الأول عبارة عن تحويل عناصر الشكل واللون وغيرها من إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضحها مادته شكلاً ومضمونا.

مشكلة البحث: يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل التالي: كيف يتأثر العمل التصويري من خلال البعد الفلسفي للاختزال الشكلي واللوني؟

فرض البحث: يمكن أن يؤثر البعد الفلسفي للاختزال الشكلي واللوني بشكل واضح على العمل التصويري.

هدف البحث: الوصول إلى أهم العناصر التي تؤثر على الفكر الفلسفي للاختزال في التصوير.

أهمية البحث: إلقاء الضوء على المفاهيم الفكرية للاختزال كظاهرة فنية لها أبعاد فلسفية.

حدود البحث: يقتصر البحث على: تناول أهم النظريات تطرقت إلى إدراك الشكل واللون سعيا إلى الاختزال.

مصطلحات البحث:

الاختزال: تشير كلمة (اختزال) في مصطلحات اللغة العربية إلى "الانفراد والحذف والاقتطاع" (مجد الدين الفيروزآبادي، ٢٠٠٥م، ص٩٩٢)، وعندما يقال: "اختزل النص، تعرف بأنها طريقة سريعة للكتابة، تستخدم فيها الرموز بدلا من الكلمات' والاختزالية هي مصدر صناعي من اختزال، وهي محاولة لتفسير الظواهر أو الأبنية المعقدة بمبادئ بسيطة نسبيا." (أحمد مختار عمر، ٢٠٠٨م، ص٦٣٨)

إذاً فإن كلمة (اختزال) تعني لغويا، الاختصار والتبسيط، أو تفسير الكل من خلال الجزء، وبالتالي فالاختزالية تعبر عن ذلك المنحى الفكري الذي تتجه فيه جهود الإنسان في محاولة لتبسيط واختصار الواقع بتعقيدات مكوناته إلى مكونات أصغر ومبسطة نسبيا تكون قابلة للقياس والفهم.

الاختزال الشكلي: "هو التحولات الشكلية التي يلجأ إليها الفنان في أعماله الفنية، والتي تعني باختصار وتبسيط العناصر لتحقيق وظيفة معينة تتبلور من خلالها فكرة موضوع العمل." (تعريف إجرائي للباحث)

الاختزال اللوني: "يشير إلى اختصار الألوان في العمل الفني، من خلال المفهوم الفكري للفنان، وقد يكون الاختزال متمثلا في كنة اللون أو قيمة اللون أو شدة اللون وقد يجمع أكثر من اختزال لوني في العمل الواحد." (تعريف إجرائي للباحث.)

إجراءات البحث:

يتبع البحث الإجراء الوصفي التحليلي، والذي يتم من خلال تناول بعض النظريات الفلسفية لإدراك الشكل واللون، وتأثير تلك الفلسفة على إنتاج العمل الفني التصويري، من خلال الاختزال الشكلي واللوني.

الاختزالية في الفن:

مصطلح (الاختزالية) مرتبط بمصطلح (الردية)، ولتفسير معني الرد يذكر (جميل صليبا) "أن رد الشيء الى الشيء يعني الارجاع إليه، والرد في اصطلاح الفلاسفة هو إرجاع الشيء إلى عناصره المقومة وتخليته من العناصر الغريبة عنه كرد المذهب الى مبادئه، والاستدلال الى سلسلة من الحدوس، والرد بهذا المعنى مرادف للتحليل، وهو عند (هوسرل) إرجاع الشيء الى حقيقته وتطهيره من اللواحق الزائدة عليه." (جميل صليبا، ١٩٨٢م، ص٦١٢)

فإن فكرة مفهوم الاختزال والتجريد مبنية على ميول العقل الإنساني إلى التبسيط والتجزيء لإدراك الكل، بحيث أنه يميل إلى فكرة تحويل الكل إلى جزء، لكي يسعى غالبا إلى النزوع للاختزال.

أما على الجانب الفني فالاختزالية: "هي الدعوة إلى توظيف الأشكال الأساسية، والحث على الفصل والإسناد للقيمة الوظيفية للعناصر على حساب التعقيد والتنوع الحركي والتراكب." (دينا محمد عناد، ٢٠١٠م، ص١٥٨)

وخلاصة القول في التعريفات السابقة، أن مصطلح (اختزال) في مجال التصوير، تعني التعبير عن مضامين فكرة الفنان المتعلقة بضرورات تكون من الأهمية لتحقيق وظيفة محددة، يتبلور دورها من خلال هيئة الشكل فهو يستخدمه ويحدث عليه الكثير من المتغيرات لتحقيق تنويعات شكلية مظهرية، أو من خلال اللون داخل الشكل ليرمز إلى معني يقصده الفنان، وتلك التنويعات إنما يحدثها الفنان بفعل المتغيرات التي يظهرها على الشكل أو اللون عن طريق الاختزال الذي يكون له الأثر الفاعل في تجسيد الفكرة وتحقيق هدفها من خلال المعالجات الاختزالية التي أُحدثت عليه.

ومن المألوف أن يستخدم لفظ (اختزال) في مجالات أخرى أشهرها مجال الكيمياء والرياضيات، أما من ناحية الفن فهو قليل، وقد بدأ مصطلح الاختزال والاختزالية في التداول داخل محيط الفن التشكيلي تقريبا منذ أواسط القرن الماضي، حيث " استخدم مصطلح الاختزالية منذ ستينات القرن السابق كي يصف طراز يتميز بالتقشف والشكل الهندسي البسيط.

إذاً فإن (الاختزالية) في مجال التصوير هي عبارة تجريد كل ما هو محيط بالفنان عن واقعه، وإعادة صياغته برؤية فنية جديدة فيها يتجلى حس الفنان بالشكل والحركة اللون، وقد يتضمن ذلك الرمزية في التعبير، بل وقد تعتبر رمزية التعبير من أسس التجريد، كما أكد على ذلك (محسن عطية) حيث يقول: " أن الرمز في الحقيقة هي الأساس الجوهري للاتصال والتفاعل الاجتماعي، بالإضافة إلى الإشارات وهي تتجسد بصيغة مجردة، لتمثل أحداثاً أو أفكاراً" (محسن محمد عطية، ٢٠٠١م، ص١٥)، بل ويؤكد أن الرمز والتجريد مرتبطان بشكل وثيق، حيث أكد ذلك بقوله: "ويشترط في عملية ابتداع الرمز المعالجة التجريدية حيث تتركز في هذه الحالة الاستجابة الذهنية بصورة خاصة." (محسن محمد عطية، ٢٠٠١م، ص١٥)

الاختزال الشكلي:

الشكل هو العنصر المميز والمهم في العمل الفني، والأساس الذي يسعى الفنان لتشكيله ليستمتع هو والمتلقي به، وبالتالي تتحقق المتعة باللغة التشكيلية الجمالية، وأصبح هناك العديد من المتغيرات التي

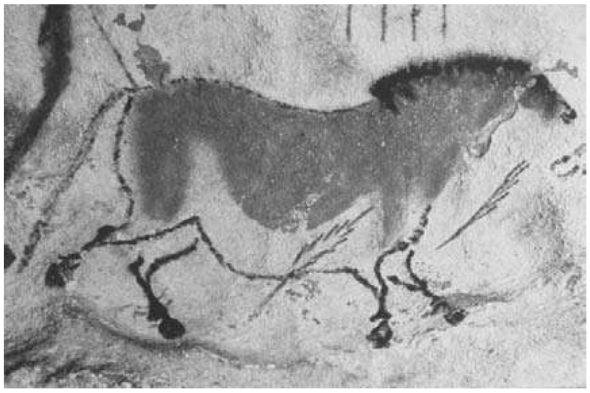
أثرت في صياغة الشكل وبالتالي إلى قراءة الشكل وفق متغيرات دلالية من خلاله انتظام الشكل الجمالي في العمل الفني.

والاختزال الشكلي كأسلوب للتعبير الفني فعل تقني يستخدمه الفنان في انجاز ابداعاته الفنية، تلك الإبداعات بالغة القدم إذا ما تم تتبع أصولها، فقد استخدمها الإنسان في الرسوم البدائية على جدران الكهوف، وقد عبرت بشكل واضح عن بدايات الاختزال الشكلي الأولى كما يظهر في (شكل ١ و٢).

شكل (١)

"رسم توضيحي لرسم على الصخور للإنسان البدائي، يمثل مطاردة حيوان الأيل (شرق إسبانيا)"

(Frobenius & C. Fox, 1937, pg 35)



شكل (٢)

"رسم على الصخور من العصر الحجري، يمثل حصان (كهف لاسكو بفرنسا)" (Kalof, 2007, pg4)

الشكل والإدراك:

قد خلق الله – تعالى– الإنسان، وزَوَّده بحواس يُدرِك بها نفسه والعالَم المحيط به، هذه الحواس التي يُدرِك بها العالَم الخارجي هي الحواس الظاهرة، وهي "إدراك صورة المحسوس الخارجي نتيجة انفعال يقع على الحس من المحسوس" (محمد عثمان نجاتي، ١٩٩٥م، ص١٣٤)، ولكن هناك حواس تُدرِك

داخل النفس، مثل الجوع والعطش، والفرح والحزن، وهذه الحواس الباطنة، وهي " إدراك صور المحسوسات والمعاني الجزئية الموجودة فيها." (محمد عثمان نجاتي، ١٩٩٥م، ص١٣٦)

والإدراك الحسي يشمل الحواس الظاهرة والحواس الباطنة، وهو يشمل الإنسان مع باقي الكائنات الحية، ولكن الله – عز وجل – ميَّز الإنسان بإدراكٍ آخر فَضَّله به على من غيره من الكائنات، يعرِفُ به المعاني الكلية، مثل الحق والباطل، والخير والشر، والفضيلة والرذيلة، ذلك الإدراك هو الإدراك العقلي.

يرى (ابن سينا) أن: "الإدراك سواء كان حسياً أم عقلياً هو قبول المدرِك لصورة المدرَك، وأن إدراك الشيء، هو أن تكون حقيقته متمثلة عند المدرك يشاهدها، ويقول: يشبه أن يكون كل إدراك إنما هو أخذ صورة المدرَك بنحو من الأنحاء فإذا كان الإدراك عقليا فهو امتثال المعقولات في العقل، وإذا كان الإدراك حسياً فهو امتثال صور المحسوسات في الحواس."(محمد عثمان نجاتي، ١٩٩٥م، ص٤٥)

وهناك الإدراك الجمالي، وهو نوع من الإدراك يميز الفنان ومتذوق الفن عن باقي الفئات البشرية، وهو يمثل حالة التوافق التام بين المدرِك والمدرَك، ويمكن القول أن الإنسان قد يدرك الحق باطلاً والجمال قبحاً في حالة تغير حالته الروحية وابتعادها عن الوسط الذي يتجسد فيه.

ويقول (مصطفى عبده): "يعمل الإدراك الجمالي (القوة الثالثة للعقل) على استجلاء الحقيقة الكامنة في ذلك المحسوس إلى صور فنية حيث يعبر الفنان من خلاله بواسطة فدرته في تصعيد الواقع، ويتمكن المتلقي أن يحس ويدرك المعاني الجمالية، ويكون ذلك من خلال قوة ثالثة للعقل يتحكم في العقل الظاهري، وينظم العقل الباطني وسيطرته على الإدراك الحسي والوعي الباطني." (مصطفى عبده، ١٩٩٩م، ص١٨٧)

وبذلك تتم عملية الإدراك للعقل المبدع من خلال الشعور بالمثيرات الخارجية واستقبالها من خلال وسائل الإدراك وهي الحواس الأساسية للإنسان، ثم تتم عملية التخزين لهذه المدركات في اللاشعور على شكل معلومات ومعاني كثيرة كنتيجة تراكمية للخبرات السابقة، وتتم المقارنة بين ما تم استقباله من مدركات جديدة وما هو مخزون في الذاكرة، ومن هنا يحدث اكتشاف معاني جديدة تصنف حسب مكوناتها المناسبة، فتخرج لنا الأساليب الفنية المختلفة التي اشتهرت في ساحة الفن حتى اليوم.

وفي العصر الحديث تعتبر النظرية (الجشطالتية) من أبرز النظريات النفسية الشهيرة التي ناقشت الإدراك في العصر الحديث، "وكان نهج نظريتها معتمداً على التحليل الكيفي للخبرة وأسلوب التفكير المنطقي، فهي من ناحية نظرية فلسفية تدخل مفهوم الصيغة والبنية في تفسير العالم كما تدخلهما في

تفسير العالم البيولوجي والعالم العقلي أي أنها تقيم الصلات بين الوقائع التي تعتبرها التصورات السابقة منعزلة عن بعضها البعض وتقيم هذه الصلات فلسفة وحدانية الطبيعة." (خليل إبراهيم الواسطي، ٢٠٠٠م، ص٦)

"وكان اهتمامها الأول منصبا على سيكولوجية التفكير، وهو عملية غالبا ما تظهر خصائص لا يمكن تفسيرها تفسيرا مناسبا بمجرد النظر في الأجزاء فحسب، وعلى مشاكل المعرفة بصورة عامة، وسرعان ما امتدت النظرية إلى مجالات حل المشكلات والإدراك والجماليات والشخصية وعلم النفس الاجتماعي." (مصطفى ناصف، ١٩٨٣م، ص٢٠٠)

"وأوضحت نظرية (الجشطالت) بأن العمل الفني يتميز بوحدته الخاصة التي لا تقبل التجزئة، فالتعبير عندهم ليس ثمرة مجموعة من التأثيرات، كما أوضحت نظرية التحليل النفسي، بل هو تدرك ككل من الوهلة الأولى، لذلك لا ينظرون إلى الأجزاء على أنها وحدات قائمة بذاتها، ولكن على أنها أعضاء داخل الكل الدينامي للعمل الفني." (عبلة حنفي، ١٩٩٠م، ص٧٢)

الشكل والمضمون:

دأب المفكرون والفلاسفة على مر العصور، في إرساء المفاهيم الفكرية الجوهرية عن حقيقة الكون والوجود، وتناولت الفلسفات مراحل نظم تلك المفاهيم، فظهرت أطروحات متباينة تدعم كل فلسفة وفق رؤيتها الجمالية والفلسفية الخاصة تجاه هذه الظواهر، ومن خلال تلك الجهود الفلسفية برزت مفاهيم جديدة تحمل أفكار فلسفية وجمالية تفسر الحقائق وتسعى الى تحقيق الإبداع في كل الميادين، والفن كان أحد تلك الميادين، وبما ان الفن وسيلة تبحث عن الحقائق وجوهر الأشياء، فقد اعتُمد على الشكل كأحد هذه المفاهيم الدالة على الحقائق والمكامن الفنية.

"كل عمل فني له شكل، وله مضمون، ويقصد بالشكل الهيكل العام الذي يقوم عليه بناء العمل الفني، أما المضمون فهو المعنى الذي يحمله هذا الشكل في طياته وينقله إلى الآخرين." (محمود البسيوني، ١٩٨٠م، ص٨٠)

أي أن العمل الفني سواء أكان لوحة، منحوتة، قصيدة أو رواية... فإنه يحتوي شكلا ومضموناً، فذلك العمل من الناحية المعنوية عبارة عن فكرة وعاطفة وإحساس، وقد جُسدت في هذا العمل الفني الخالص، فتلك المقطوعة الموسيقية مثلاً، ما هي إلا المظهر الخارجي أو الشكل الذي يمكن من خلاله التعرف على تلك الأحاسيس والعواطف.

"فالشكل: هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد من المضمون والذي تتمثل فيه الشروط الفنية.

أما المضمون: فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر، أو فلسفة، أو أخلاق، أو اجتماع أو سياسة أو دين." (محمد زكي العشماوي، ١٩٨٠م، ص١٥٢- ١٥٣)

والحقيقة أن الصلة بين كلاً من (الشكل) و(المضمون) وثيقة جدًا، حيث إن كلاًهما يؤدي دوره داخل العمل الفني، أي أنهما وجهان لعملة واحدة، وليس هناك عملاً فنيا دون أن يحتوي شكلاً ومضموناً.

وقد اختلف الفلاسفة والنقاد فيمن له الفضل في إظهار العمل الفني، فذهب بعضهم إلى أن الأولوية لمضمون العمل الفني أي للفكرة والعاطفة والإحساس وذهب البعض الآخر إلى تقديم الشكل أو الصورة الخارجية، ذلك الانقسام أدى إلى ظهور مدرستين.

مدرسة الشكل: "وهم لا يرون في المضمون أية قيمة فنية، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال." (محمد زكي العشماوي، ١٩٨٠م، ص١٥٣)

أما مدرسة المضمون: "هم يرون الفن كله مضمونًا. وحددوا المضمون تارة بما يلد، وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق في الواقع، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية." (محمد زكي العشماوي، ١٩٨٠م، ص١٥٣)

فذلك الصراع الفكري والفلسفي الذي ظل قائم بين (الشكل والمضمون) وبين (العقل والدين) وبين (الحسية والمادية) وبين (الوجود والعدم)، قد أدى إلى بناء مدارس ومذاهب فكرية في العصر الحديث، والذي جعل البناء الفني لم يتوقف عند حد ثابت، بل تجاوز المظهر بحثاً عن الشكل الداخلي، مما أدى إلى ظهور الاختزالية المجردة في الحركة الفنية الحديثة، ليستحوذ (الشكل) على كل الاعتبارات على مستوى العلاقات، شكلا ومضموناً، "فالشكل لابد أن يدل على شيء ويشير ويدل بالشكل وفي الشكل، ونقول بالشكل وفي الشكل لأن الشكل الدال ببساطة هو وحده ما يقوى على إحداث الانفعال الإستطيقي* وغيره لا يُحدث إلا انفعالات الحياة." (كلايف بل، ٢٠١٣م، ص٣٠)

ومن خلال الحركات الفنية التي تعتمد على الاختزال فإن (الشكل) يساهم في ربط العلاقات بين المظهر والجوهر ليعطي لها تناغما وتفاعلا جماليا في بناء اللوحة الفنية، بما يقدمه الشكل من مؤثرات

* الاستطيقا: اشتقت كلمة "إستطيقا" من الكلمة اليونانية (aesthesis) وتعني (إدراك)، وعلم الجمال (الاستطيقا) هو ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق.

على مستوى عمل اللوحة، وأسلوب الفنان الذي يقدمه عبر ابتكار الأشكال وتطويعها لاستكمال مضمون العمل، ليكون الشكل هو (الشكل والمضمون).

الشكل والتجريد:

خلافا لما قد يكون شائعاً، لم يظهر التجريد في القرن العشرين، فلقد ظهرت أشكال منه في وقت مبكر من تاريخ الفن، فرسوم الكهوف المختزلة، والزخرفة الإسلامية، وفنون الخط العربي والصيني والياباني، ما هي إلا أنماطا من فنون التجريد البحت التي اتخذت من الأشكال المختزلة المعنية عناصر أساسية لبنائها التشكيلي، والحروف الابجدية التي كان غرضها الأساسي حمل المعاني للغات.

والتجريد في حد ذاته يعتبر قيمة من قيم الاختزال، إذ يمكن اعتبار الاختزال هو جوهر التجريد، وشكل من أشكال الاختزال الفني، أو اختزال الجوهر مع تبسيط واختصار للتفاصيل، فعندما يتم تجريد مشهد معماري إلى أشكال هندسية مربعات ودوائر، فإنه يتم بذلك تبسيط الشكل مع اختصار تفاصيله، وتظهر اللوحة التجريدية على شكل كتل أو قصاصات من الورق المتراكمة، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة.

ولقد بدأت دراسة الفن والأدب في الفكر الفلسفي بتحليل العلاقة بين الإبداع والعالم الواقعي الذي يعيش فيه البشر، وانتهت على يد كل من أفلاطون وأرسطو وحتى العصر الحديث بما عرف بالكلاسيكية على تأكيد دور الواقع الخارجي على حساب الفنان فيما عرف قديما بنظرية الإبداع.

"وانتهت هذه النظرية في تفسير العمل الفني والأدبي إلى محاولة البحث عن الدلالات الخارجية التي يشير إليها العمل، واتحدت هذه الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع (الحقيقة) الفلسفية المتوارية وراء عالم الظواهر، والمتعالية عن الوجود المادي." (نصر حامد أبو زيد، ٢٠١٤م، ص ١٧ – ١٨.)

أما في العصر الحديث وخاصة بعد ظهور الكاميرات الفوتوغرافية، بدأت اتجاهات فنية جديدة في الظهور، والاهتمام بشكل أكبر بمضمون العمل الفني، والواقع أنه لو كانت مهمة الفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة، لكان فن التصوير الشمسي (الفوتوغرافي) هو الوريث الشرعي لكافة الفنون الجميلة.

فمهما اختلفت الاتجاهات الفنية فإن التجريد هو أصل انتاجها بانصهار الأفكار الإبداعية في الأعمال الفنية عن طريق العلاقات الشكلية واللونية، والعلاقة بين الكل والجزء.

"فمنذ السنوات الأولى لظهور التجريد، تعددت أشكاله التعبيرية وتنوعت، وتميزت بالعفوية والتلقائية تارة أو بالصرامة البنيوية تارة أخرى، ولقد حاول (كاندنسكي) بتقصيه اللون والشكل، أن يعبر

عما أسماه (الضرورة الداخلية)، معتمداً لا التمثيل الصوري، بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية تعبر عن الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر." (محمود أمهز، ٢٠٠٩م، ص٢٢٥)

وكانت قيمة الإبداع الفني قديماً في أنه كلما كان العمل الفني محاكيا للواقع ويجسد ما فيه من تفاصيل، كلما زادت من قيمة العمل الفني والفنان، "وما يزال العامة في كل مكان يُثنون على الأعمال الفنية لأنها شبيهةٌ بالحياة أو واقعية، وما يزالون يَعتبِرون الفن مرآةً للطبيعة، ويرون اللوحات الفنية وسيلة (إيهام) يَصطنُعها المصورون حتى يجعلوا الناظر يتوهم أنه يرى الطبيعة نفسها حين لا يكون أمامه سوى مسطَّحٍ من الألوان والخطوط والأشكال، وخلال تاريخ الفن بُذلت جهودٌ كبيرة لاستحداث أساليب تزيد من قوة التشابه مع الواقع." (عادل مصطفى، ٢٠١٨م، ص٣٨)

ولكن إن كان الفنان ينسخ ما هو موجود في الطبيعة بكل تفاصيلها إذاً فليس هناك ابداع لأن الطبيعة توفره بلا حدود، لذلك فإن الفنان الذي يحاكي الواقعية تماماً، ويتحايل بإظهار انفعالات الحياة والطبيعة في أعماله، إنما قد يعاني ضآلة فيما يثيره لدى الجمهور، وقد يصيب مرة ومرة أخرى قد لا يصيب، "ولكن إذا كان الميل إلى العزف على عواطف الحياة لدى الفنان هو علامة على خُبو الإلهام في كثير من الأحوال، فإن ميل المشاهد إلى التماس عواطف الحياة وراء الشكل هو علامة على قصور الحساسية في جميع الأحوال، فهو يعني أن انفعالاته الإستطيقية ضعيفة أو غير تامة على كل حال، فإزاء العمل الفني يشعر الأشخاص الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلاً، أو لا ينفعلون على الإطلاق، بالحيرة الشديدة، فهم أشبه بالصم في حفل موسيقي." (كلايف بل، ٢٠١٣م، ص٧٥)

فالتجريد يمثل الفهم الاختزالي الأصيل للفن، " والتجريد هو الحالة التي يكاد يلغي فيها الفنان ذاته العارضة، ليكتشف ما هو بينه وبين غيره في عملية الإدراك" (محمود البسيوني، ١٩٨٠م، ص١٢٠)، وهو ناتج من الأفكار الإبداعية وعلاقتها الشكلية واللونية والتشكيل الفني المجرد، وهو يمثل البحث في جوهر الأشياء وعمقها وليس الاكتفاء بمدلول شكلي فقط أو ارتباطه بالواقع واقترابه وبعده عن مظاهر الطبيعة، بل يظهر علاقات محكمة لها مدلولات بصرية وحسية وراءها.

"على هذا الأساس من الابتعاد عن الواقع، يصبح العمل الفني عمل مجرد، وبهذا يصبح كل عمل فني يتصف بالتجريد، فالتصوير في الفن التشكيلي عامة، ما هو إلا تعبير وترجمة أو تلخيص أو تبسيط أو تحوير لعناصر الطبيعة ومهما كانت قدرة الفنان على المطابقة الواقعية، فلابد أن يتدخل حسه ومشاعره وذاتيته في العمل الفني، بهدف الوصول إلى تناسب علاقاتها أو أجزاءها وتمثيل عموميتها، بهذا فإن التجريد في الفن هو مجرد محاولة لتجريد الطبيعة من عناصرها التفصيلية، والاكتفاء بالتعبير

عن الجوهر، أي استبقاء ما هو جوهري وأساسي أو ما هو ثابت وباقي، فالموضوع أو الطبيعة محورة أو مصاغة بصياغة جديدة مجردة من تفصيلاتها الأساسية للوصول إلى التعبيرات الجوهرية للبناء الشكلي، دون أن تفقد الأشكال دلالاتها الطبيعية." (https://www.manhal.net/art/s/4676)

"والتجريد التشكيلي في واحد من تعاريفه: يعني اختزال الأشكال درجة تبلغ حد الرمز أي لدرجة أن تفقد فيها هذه الاشكال مصادرها الأساسية، أو بتعبير آخر، تفقد الأشكال الصلة (الأيقونية) التشابهية مع مصادرها المرجعية في الواقع." (أحمد جار الله ياسين، ٢٠١٥م، https://www.azzaman.com /النزعة-التجريدية-في-التشكيل-الشعري/)

الاختزال اللوني:

قد لا يختلف اثنان على أن للألوان قيمة كبيرة في حضارات الشعوب، قديما وحديثا، في كونها قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالظواهر الكونية والعلوم الطبيعية وعلم النفس والأدب والأساطير والعقائد، وفي العصر الحديث فإن كثيراً من المؤسسات ترى اللون من أهم الوسائل لتحقيق أهدافها، فيوظف اللون في نقل رسالتها إلى المتلقين، كاستخدام اللون في مجال الدعاية للمنتجات الغذائية لجذب المستهلكين.

"والألوان في العلم، هي الموجات الضوئية التي تتفاوت أبعادها تفاوت أثر على كل واحد منهما على شبكية العين، وإحساسها به." (نوري الراوي، ١٩٦٤م، ص١١٦)

ويعرف أيضاً بأنه " هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذاً إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية" (إسماعيل شوقي، ٢٠٠٠م، ص١٢١)، أما في مجال الفنون التشكيلية فهو تلك الصبغة التي تستخدم في تلوين الأعمال الفنية لتضيف قيمة جمالية.

"فاللون هو أهم المكونات الأساسية لفن التصوير إن لم يكن أهمها على الإطلاق، بل وصل الأمر لدى بعض المصورين مثل (ديلوني Delounay) إلى أن يقول بأن اللون هو الشكل والموضوع، ولدى البعض الآخر مثل (كلي) إلى القول: إنني مصور، أنا واللون شيء واحد." (شاكر عبد الحميد، ١٩٨٧م، ص ١٣٢)

ويعد اللون أحد أهم عناصر الصياغات التشكيلية حيث يمثل تعريف هيئة فضاء اللوحة الفنية، وله جاذبية مؤثرة بشكل كبير في إبراز هيئة الأشكال، وهو من العناصر الأساسية في العمل الفني وأكثرها تأثيراً على الإنسان من الناحية السيكولوجية لما تحمله رموزه من مشاعر كالحزن والفرح، والحب والكراهية، والكآبة والبهجة، فاللون لا يحمل مظهرا سطحياً، بل هو عنصر مركب شديد التعقيد سواء على

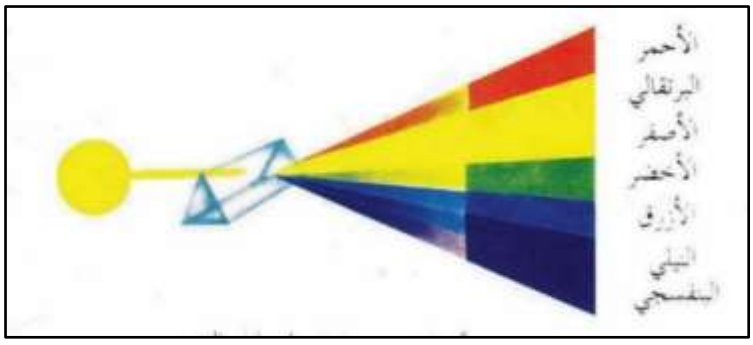
الصعيد الفيزيائي أو النفسي، فاللون هو جزء من الطبيعة البشرية، ومن خلاله يمكن قراءة الإنسان وتفسير حالته النفسية والمزاجية.

ويشغل اللون مكانة مهمة في كافة النشاطات الفنية التشكيلية، ويعتبر أحد أهم العناصر الرئيسة في العمل الفني، إذ تمكن الفنان من التعامل مع عناصر التكوين، والتي يميز بها بين المساحات والكتل، لذلك فإن اللون يعبر عن مشاعر الفنان ومواقفه، واللون يمثل طاقة تعبيرية وجمالية كبيرة في الفنون عامة وفي الفنون ثنائية الأبعاد خاصة.

سيكولوجية إدراك اللون:

يتم الإحساس باللون أو إدراك اللون من خلال الضوء الساقط على شبكة العين، إذ يحتاج الشخص القائم بعملية الإدراك الحسي للون إلى أقل من ثانية ليتحول هذا الضوء إلى صورة بصرية، ثم تنتقل إلى مخزون في الذاكرة، وهذه العملية تتكون مباشرة بعد حدوث الإثارة البصرية.

"وقد برهن العالم (نيوتن) أن الضوء هو أصل اللون، فقد أثبت أن الضوء الأبيض يمكن تحليله إلى ألوانه الأصلية، كما وأن هذه الألوان نفسها يمكن تجميعها لنحصل على الضوء الأبيض، إذاً فبوجود الضوء توجد الألوان ويتبع ذلك أن طبيعة الضوء تؤثر على طبيعة الألوان." (يحيى حمودة، ١٩٩٠، ص٢٣) (شكل٣)



شكل (٣)

"تجربة (إسحق نيوتن) لتحليل الضوء" (محيي الدين طالو، ٢٠٠٨م، ص١٥)

إذا فعملية إدراك اللون تحدث عندما يعكس جسماً ما أشعة الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين، وتدخل إلى العين مؤثرة على العصب البصري محدثةً إحساساً باللون في الدماغ.

فإن إدراك اللون حسياً يتمتع بقيمة جمالية مضافة، فالفنان مثلا يعمل بمعالجات لونية ليس بالضرورة أن تكون لها ما يمثلها في الواقع، بمعنى أنه ليس شرطاً أن تكون مهمة الفنان ترديد ما جاءت

به الطبيعة، فاللون في الطبيعة يكتسب نظامه من القوانين الداخلية، وليس للإنسان سلطة على قوانين الطبيعة والمعايير التي تخضع لها، وأن عليه بأخذ اللون بكيفيته الجمالية التي يراها.

كما يؤكد ذلك (نوري الراوي) بقوله: "وهكذا نجد أن الألوان في الفن، هي ليست ذات الألوان المنشورة في الطبيعة، وإنما هي بديلها، وحينما يعمد الفنان إلى توزيعها في استواء اللوحة، ببعدين منظورين، فإنه يحاول –بواسطتها– تمثيل ما هو كلي، كما يحاول إيهام النظر بوجود بعد ثالث وبعد زمني رابع." (نوري الراوي، ١٩٦٤م، ص١١٦)

فالإدراك الحسي للون ما هو إلا مزيج من التأثيرات البيئية والوراثية يدعمها التكوين الفسيولوجي لعين المشاهد، فهو الخطوة الأولى في سبيل المعرفة والعمليات العقلية الأخرى ووسيلة الاتصال بالعالم الخارجي، والخبرة البصرية تتكون لدى كل شخص بحسب ما ينشده ويتوقعه من العالم نفسه الذي حوله، لذا فإن الفنان يأخذ بعين الاعتبار هذه التأثيرات البيئية والوراثية في تعامله مع اللون كقيمة رمزية وتعبيرية وجمالية يمكن أن تدرك من قبل المشاهد.

" والإدراك الحسي هو أكثر من وظيفة تتعلق بحاسة واحدة فقط، فكان (هنري ماتيس) مثلا، واحداً من أعظم رسامي العصر الحديث، لكنه كان يعاني من قصر بصر شديد، بل إنه في الحقيقة لم يكن يبصر جيداً، ومع ذلك فإن لوحاته مليئة بالضوء واللون وبإدراك واع للفراغ والشكل، فإن الإدراك البصري يعني أكثر من مجرد النظر بالعينين." (بفننغر، وشوبيك ٢٠٠٣م، ص٣٤٩)

لذا فإن إدراك اللون في العمل الفني يعتمد على بنية التكوين الفني، فبسبب طبيعة العلاقات الداخلية لمكونات العمل الفني فيما بينها سواءً كان فيه من التضاد أم التوافق، فإنها تجعل اللون متخذاً طابعه النهائي ليصبح في النهاية ضمن بنية مفترضة داخل ذلك العمل، ومن المفترض أن عملية إدراك اللون بالنسبة للفنان والمشاهد تعني دلالات سيكولوجية وفلسفية لكل منهما، وأن إدراك العالم المادي لا يقتصر على الأشكال والأبعاد، بل يمكن أن تدل الألوان على أوصاف الأشياء بقدر ما تدل على ذلك هيئتها أو ملمسها.

" وفيما يتعلق بالاستجابة العامة للألوان، من الطبيعي تماما بالنسبة للبشر أن يحبوا أي لون، وكذلك كل الألوان، فإن الرفض، أو التشكيك، أو الإنكار الصريح للمحتوى العاطفي للألوان يشير — على الأرجح — إلى إنسان مضطرب، أو محبط، أو غير سعيد، أما الابتهاج غير المستحق بالألوان، فقد يكون علامة على التشوش العقلي، وعلى تقلب الرأي." (فيبر بيرين، ٢٠١٧م، ص١٦٠)

إذا فاللون له تأثير بالغ على النفس البشرية حتى وإن كانت بدون وعي، وعلى سبيل ذلك " فقد تم استخدام اللون الأخضر في طلاء أحد الجسور في مدينة (لندن)، مما أدى إلى انخفاض نسبة حوادث الانتحار إلى الثلث." (كريم الخفاجي، ٢٠١٢م، ص١١٧)

إذا فالألوان قد تغير من مزاجات البشر وتصرفاتهم وأحاسيسهم، كالإحساس بالبرودة والسخونة، أو الكآبة والمرح، وقد أثبتت تجارب العلماء أن للألوان تأثيرات على المرضي، سواء المرضى النفسيين أو المرضي العضويين.

فعلى سبيل المثال، " اللون الوردي له قدرة على كبح الميل العدواني والتحكم في استخدام القوة البدنية، وهذا اللون أيضا له تأثير على الحالات النفسية التي تلجأ إلى التهام الطعام مما يسبب السمنة والبدانة، فالنظر إلى شريحة من هذا اللون تبعث على الراحة وتبعد القلق عن هذه الشريحة من الناس." (حسين جمعة، ٢٠٠٦م، ص٩)

فاللون قوة موجية جذابة، تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان، فقد يحمل للنفس طرباً قد لا يختلف عن طرب الموسيقى والغناء، ولذلك قد اهتم العديد علماء النفس بإجراء الأبحاث والدراسات والتجارب الخاصة باللون، والتي تهتم بتأثير اللون على نفسية الإنسان وردود أفعاله تجاه اللون، واستخدامها في مجالات عدة كالديكور والإعلان والطب العضوي والنفسي ومجالات التربية وخاصة للأطفال.

رمزية اللون:

تشير رمزية اللون في الفن وعلوم دراسة الإنسان (الأنثروبولوجيا)، إلى أن الألوان قد استُخدمت كرمز في مختلف الثقافات، وحتى داخل نفس الثقافة في مختلف الأزمنة، فعلى سبيل المثال، فإن اللون الأحمر غالبًا ما يستخدم لإشارات التوقف أو كرمز للخطر، في نفس الوقت يستخدم أيضاً للتعبير عن الرومانسية، " بل إن الطبيعة جعلت لبعض ألوانها كناية مباشرة لمدلولها، فالنار الحمراء، لونها الأحمر خطر وساخن وقاتل، وحين يستعمل الإنسان ذلك لإعطائنا مثلا هذا الشعور في إعلان عن السخونة فإنه يستعمل نفس دلالات الطبيعة في السخونة ومعنى الكلمة." (سعيد شيمي، ٢٠٠٦م، ص٩٠)

ولقد اهتمت الأمم على مر التاريخ برمزية اللون، لاعتقاد أن لكل لون معني يؤثر على البشر داخل ثقافاتهم يتغير اللون وفق تغير الثقافات لتكون كل ثقافة لها نظرة خاصة بها للألوان، غير أن ذلك قد لا ينفي وجود تطابق بين بعض الشعوب في نظرة مماثلة رمزية الألوان لكنها لم تكن إلا من محض الصدفة، فلا يحق القول بأن لثقافة الألوان نظام شمولي متماثل وفي معايشة البشر للألوان.

"فمن الواضح والمميز، أن لوحة الألوان التي استخدمها الإنسان القديم كانت بسيطة ومباشرة، ولا يكاد يوجد اختلاف في درجة اللون المستخدم في أي مكان في العالم القديم." (فيبر بيرين، ٢٠١٧م، ص٩٥)

وقد ارتبطت رمزية اللون بشكل وثيق مع عقائد وإيمان الشعوب، وحتي في الأديان السماوية فبدا ذلك واضحا فيما ذكر في الكتب المقدسة، ففي القرآن الكريم مثلا ذكرت بعض الألوان بشكل رمزي للدلالة على وصف الإنسان في حالة العقاب أو الثواب أو للترغيب والترهيب، كما قال تعالى "يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ" (القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية١٠٦)، أو دليلاً على الصحة أو المرض، كما قال تعال "وَنزعَ يَدَهُ من جيبه فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ من غير سوء" (القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية١٠٨).

ولم يكن الإنجيل بمنأى عن ذلك التشبيه الرمزي من خلال اللون لوصف حالة كونية مثلاً: "وَنَظَرْتُ لَمَّا فَتَحَ الْخَتْمَ السَّادِسَ، وَإِذَا زَلْزَلَةٌ عَظِيمَةٌ حَدَثَتْ، وَالشَّمْسُ صَارَتْ سَوْدَاءَ كَمِسْحٍ مِنْ شَعْرٍ، وَالْقَمَرُ صَارَ كَالدَّمِ" (العهد الجديد، سفر الرؤيا، رؤيا يوحنا اللاهوتي٦ :١٢)، أو كوصف تغيير هيئة: "وَتَغَيَّرَتْ هَيْئَتُهُ قُدَّامَهُمْ، وَأَضَاءَ وَجْهُهُ كَالشَّمْسِ، وَصَارَتْ ثِيَابُهُ بَيْضَاءَ كَالنُّورِ" (العهد الجديد، إنجيل متي١٧ :٢).

ومن العقيدة إلى الفن، فرمزية اللون في الفنون التشكيلية كان أمراً لابد منه لإظهار فكر الفنان، ويراه ويستشعر به المشاهد، بمفاهيم كشفت السبيل إلى تذوق مكامن الجمال، وعبر عنها الفنان بانفعالات أضفى عليها من روحه ما بعثت في أعماله القوة بتعبيره عن عاطفته الكامنة، وأفصح عن جوهر النفس بشكل جذاب وبديع، ولما ظهرت نظريات الضوء اتخذ منها الفنانون طريقاً، وخرجوا من مراسمهم إلى الطبيعة التي ألهمتهم، وإذا بهم يعبرون عما شاهدوه بكل صدق وإخلاص، وقد ظهرت المدارس الفنية المتعددة التي اعتمدت اللون سبيلاً كالانطباعية وما بعدها وغيرها من المدارس الفنية.

"وكان لابد للفنانين الانطباعيين من معرفة ظاهرة اللون وعلاقتها بالضوء، استناداً إلى ما توصلت إليه النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون، أمثال (شيفرول) ١٨٣٩م، و(هلمهولتز) ١٨٧٨م، و(هود) ١٨٨١م." (محمود أمهز، ٢٠٠٩م، ص٧١)

وللألوان أهمية عظمى في إضفاء روح الفنان وما تكنه نفسه لإعطاء المضمون الفني النابع من الفنان في اللوحة، وقد تكون للون قيمة رمزية معبرة عند الفنان في بعض أعماله الفنية، حيث يمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى

المختلفة، ويمكن للون أيضا أن يكون وسيطاً للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعتها ودوافعها، حيث يعبر عن علاقات الإنسان بالعواطف، كالحب والكراهية والطموح والحياة والموت وما إليها من نوازع غريزية أو عقلية، فتظهر الصورة هادئة أو حزينة أو مفرحة أو صاخبة أو مخيفة، كل تلك الأمور يمكن للون أن يحلها ويحققها بلغته الخاصة التي تساعد الفنان على وضع ما يريد وضعه من خلال لوحته ويقدمها ناضجة للمشاهدين.

مونوكروماتية اللون:

هي صور التدرج الرمادي، أو الأسود والأبيض، أو أي صبغة لونية مع هذين اللونين وهي ما تسمى في الفن التشكيلي بـ(مونوكروم)، كلها مسميات فكرتها تدور حول اللونين الأسود والأبيض، أو الرمادي الذي كلما ازداد حدة تحول للأسود، والعكس كلما خفت لونه تحول للأبيض.

وهو أيضاً "هو نظام ألوان يستند إلى لون واحد فقط، ويستخدم فقط الاختلافات – الظلال– من لون واحد، التي أدلى بها عن طريق تغيير التشبع وسطوع اللون الأساسي من خلال إضافة اللون الأبيض، وإضافة الأسود لأنه دائمًا ألمع الألوان الداكنة." (https://web.archive.org/web/20180324203238/http://www.paletton.com/wiki/index.php?title=Monochromatic_color_scheme)

والنتيجة تكون على نحو سلس ومريحة للعين، حتى بالنسبة للون أساسي القوي جداً، نظرًا لوجود تدرج لوني واحد فقط، فلا يوجد صدام للألوان على الإطلاق، كما أيضاً يمكن من خلاله التعبير بشكل رمزي عن الحالة التي يريد الفنان توصيلها للمشاهد.

ويعد أسلوب المونوكروم في تلوين الأعمال الفنية وسيلة من وسائل الاختزال في الفن، فالألوان هنا ليست خالصة لكونها خاضعة لوصفة الرماديات في مجملها، غير أنها تتفاعل وفق تبديلات محسوبة تستجيب لنمط تصويري اختزالي يميزه سيطرة اللون الأحادي الذي لا يمنع انبعاث تباينات إيقاعية، في انسجام تام مع درجات اللون الضوئية.

"وميزة المونوكروم (أحادية اللون) في التصوير، إنه يعطي اللوحة طابع الاختزال ويجعلها أقرب إلى التجريد، ويعرض الفنان من خلال ذلك عالماً أقل مادية وأقرب ما يكون إلى عملية التمثيل البصري للفكرة." (شاكر عبد الحميد، ١٩٨٧م، ص ٥٦)

فذلك الأسلوب الفني قد يكون فعال جداً من الناحية الاقتصادية والغاية الفنية، فمن الناحية الاقتصادية لا يكون بالضرورة القصد منها الناحية المادية، بل كيفية إظهار الفكرة الكلية باستخدام القليل.

لذلك فإن استخدام أسلوب التلوين المونوكرومي للوحة الفنية، يعد من المفاهيم الفكرية التي تعمل على خلق وحدات تختزل كل الوقائع إلى ذلك التضاد الدرامي القديم الواقع بين النور والظلام، ويعطي تعبيراً عن الدلالات التلقائية بين تقابل قوى الخير وقوى الشر، فيتمكن الفنان من خلاله عرض عالم أقل مادية، وأقرب ما يكون إلى التمثيل البصري للأفكار.

شكل (٤)

(https://www.wassilykandinsky.net/work-234.php)

اسم العمل: الأسود والبنفسجي

الفنان: فاسيلي كاندنسكي

الأبعاد والمواصفات: ٧٧,٨× ١٠٠,٤ سم، زيت على كانفاس

الوصف والتحليل: تعتبر لوحة الأسود والبنفسجي من بين أهم أعمال الفنان (فاسيلي كاندسكي)، والتي أنتجت مع مجموعة رائعة للفنان، وقد تم تحديد موضوع اللوحة السوداء والبنفسجية من خلال شكلين كبيرين مهيمنين من الألوان المقابلة والأشكال المصاحبة لها، فتظهر المركبان الشراعيان وكأنها تحرث عبر المياه الهادئة على اليمين، والسحابة السوداء التي تبدو كعاصفة تقترب على اليسار، وتحتها مركب ثالث يعلو صاريها العلم الروسي، فتبدو اللوحة كأنها تاريخ مصور لمغادرة عائلة كاندينسكي من روسيا، وظهرت فلسفة الاختزال في الأشكال المجردة التي اهتمت بمضمون العمل.

شكل (٥)

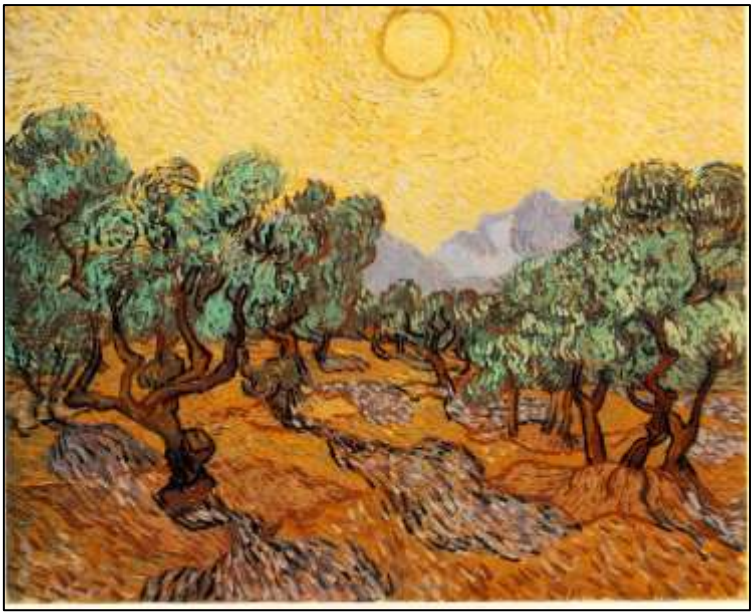
(محسن محمد عطية، ٢٠٠١م، ص١٩٢)

اسم العمل: سيدة برداء أزرق (١٩٣٨م)

الفنـان: هنري ماتيس

الأبعــاد والمواصفات: لا يوجد

الوصف والتحليل: تميزت براعة الفنان في رسم الخطوط الدقيقة من اللون الأبيض، ورسمت الخطوط الداكنة بفرشاة ناعمة أو أداة مشابهة، تحدد هذه الخطوط الأشكال المسطحة الممتدة، ولكنها لا تظهر أي عمق، فالمرأة ذات الثوب الأزرق الطويل ذات الرتوش البيضاء تجلس على كرسي بذراعين ملتوين مثل رقاب البجع، ولا يمكن معرفة ما إذا كانت المنطقة السوداء هي الأرضية أم جزء من المقعد، ولا يسمح الترتيب المسطح بأي إحساس مكاني، وتم تعليق رسومات مجردة على الجدار الخلفي الأحمر، يتطابق الوضوح الخطي للوحة مع عدم وجود فارق بسيط في التلوين الأصفر والأحمر، والأزرق والأسود والأبيض، فظهر الاختزال الشكلي في اختصار العناصر وبعدها عن الشكل والترتيب الواقعي، كما ظهر الاختزال اللوني في قيمة اللون حيث كانت الألوان تظهر بكنتها وشدتها اللونية.



شكل(٦)

(بسمة منير محمد سمير، ٢٠١٥م، ص٤)

اسم العمل: أشجار الزيتون مع السماء الصفراء والشمس (١٨٨٩م)

الفنـان: فنسنت فان جوخ

الأبعـاد والمواصفات: ٧٣,٧x٩٢,٧ سم، زيت على قماش، معهد مينيابوليس للفنون

الوصف والتحليل: كان ذلك العمل واحداً من عدة أعمال أظهر فيها الفنان أشجار الزيتون، حيث صور الفنان حقلاً به أشجار الزيتون في مشهد نهاري تظهر به الشمس ساطعة، فيشير اللون البرتقالي والأصفر النابض بالحياة إلى أن الصورة تعود إلى أشهر الخريف، واستخدم فان جوخ النغمات اللونية بين القيمة الأكثر سطوعًا والأغمق من ذلك اللون، فقد أظهر الفنان اختزالا لونياً في شدة وكنة اللون حيث سيطر اللون الأصفر والأخضر بدرجاتهما على اللوحة.

شكل (٧)

(فاطمة لطيف، وروي ناظم، ٢٠١٧م، ص ٣٢٠)

اسم العمل: العازف العجوز والجيتار (١٩٠٣م)

الفنـان: بابلو بيكاسو

الأبعـاد والمواصفات: ٢٧,٨X٣٢,٥ سم، زيت على قماش، متحف شيكاغو.

الوصف والتحليل: تصور تلك اللوحة مآسي الفقراء والمرضى والمطرودين من المجتمع، فقد صور الفنان الرسم رجلاً عجوزاً كفيف يعزف على الجيتار وأظهر الجسم بشكل اختزالي مشوه، حيث أن الجذع العلوي لعازف الجيتار يبدو متكئًا، بينما يظهر النصف السفلي جالسًا القرفصاء، هذا الرجل المنحني والباهت يحمل غيتارًا كبيرًا يمثل باللون البني الذي يعتبر التحول الوحيد في لون اللوحة، جسديًا ورمزيًا، والذي يبدو غافلاً عن العمى والفقر أثناء العزف، فأظهر الاختزال الشكل واللوني في اللوحة ليؤكد مدي المأساة التي يعيشها الفقراء في ذلك الوقت ومدى ما يحملون من قوى داخلية تعطيهم الأمل في الحياة.

نتائج البحث:

١- التأكيد على أثر البعد الفلسفي للشكل واللون في العمل الفني.

٢- يلعب الإدراك الشكلي دوراً فعالاً في فهم الدلالات الفكرية للعمل.

٣- تؤدي فسلفة اللون وأساليب اختزاله دوراً بالغ الأهمية في مجال التصوير.

٤- الاختزال الشكلي واللوني يزيد من وضوح المفاهيم الفكرية للعمل الفني عامة والتصوير خاصة.

المراجـــــع

أولا الكتب والمصادر العربية:

القرآن الكريم.

العهد الجديد.

أحمد جار الله ياسين ٢٠١٥م: النزعة التجريدية في التشكيل الشعري – نصوص –، جريدة الزمان، مصر، ٥أبريل، https://www.azzaman.com/النزعة-التجريدية-في-التشكيل-الشعري/

أحمد مختار عمر ٢٠٠٨م: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط١، القاهرة، مصر.

إسماعيل شوقي ٢٠٠٠م: التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، زهراء الشرق، القاهرة، مصر.

جميل صليبا ١٩٨٢م: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، الجزء الأول، بيروت، لبنان.

حسين جمعة ٢٠٠٦م: الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، مكتب الدراسات والاستشارات الهندسية، القاهرة، مصر.

سعيد شيمي ٢٠٠٦م: سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق السينما، عدد (٥٣)، القاهرة، مصر.

شاكر عبد الحميد ١٩٨٧م: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، عدد (١٠٩)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

عادل مصطفى ٢٠١٨م: دلالة الشكل (دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة.

عبلة حنفي ١٩٩٠م: مزيد من الحاجة نحو توضيح مفهوم سيكولوجية الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

فيبر بيرين ٢٠١٧م: الألوان والاستجابات البشرية، ت: صفية مختار، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، وندسور، المملكة المتحدة.

كارول بفننغر وفاليري شوبيك ٢٠٠٣م: مناهل المعرفة، ت: مها حسن بحبوح، مكتبة العبيكان، ط (١)، الرياض، المملكة العربية السعودية.

كريم شلال الخفاجي ٢٠١٢م: سيميائية الألوان في القرآن، دار ومكتبة البصائر، ط (١)، بيروت، لبنان.

كلايف بل ٢٠١٣م: الفن، ت: عادل مصطفى، ط (١)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ٢٠٠٥م: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط٨، بيروت، لبنان.

محسن محمد عطية ٢٠٠١م: الفنان والجمهور، دار الفكر العربي،ط١، القاهرة، مصر.

محمد زكي العشماوي ١٩٨٠م: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

محمد عثمان نجاتي١٩٩٥م : الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، ط٣، الجزائر.

محمود البسيوني ١٩٨٠م: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ط١،القاهرة، مصر.

محمود أمهز ٢٠٠٩م: التيارات الفنية المعاصرة، ط (٢)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان.

محيي الدين طالو ٢٠٠٨م: الألوان علما وعملا، ط (٦)، دار دمشق للنشر والتوزيع، سوريا.
مصطفى عبده ١٩٩٩م: المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط٢، القاهرة، مصر.
مصطفى ناصف ١٩٨٣م: نظريات التعلم، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٧٠) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
نصر حامد أبو زيد ٢٠١٤م: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ط (١)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
نوري الراوي ١٩٦٤م: فلسفة اللون في الفن، مجلة الأقلام، العدد (١)، وزارة الثقافة، العراق.
يحيى حمودة ١٩٩٠: نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، مصر.

ثانيا الكتب والمصادر الأجنبية:

Leo Frobenius and Douglas C. Fox 1937: Prehistoric rock pictures in Europe and Africa, The Museum of Modern Art, New York, U.S.A.
Linda Kalof 2007: Looking at Animals in Human History, Reaktion Books Ltd, first published, London.

ثالثا الأبحاث والرسائل العلمية:

خليل إبراهيم الواسطي ٢٠٠٠م: "نظرية الجشطالت وتطبيقاتها في التصميم،" مجلة الأكاديمي، بحث منشور، جامعة بغداد، العراق.
دينا محمد عناد ٢٠١٠م: "فاعلية الوحدة في تصميم شعارات كليات جامعة بغداد"، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، العدد ٥٤.
فاطمة لطيف عبدالله وروي ناظم حسن ٢٠١٧م: "حوارية اللون عند التكعيبيين"، بحث منشور، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد (٣٢)، أبريل.
طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب ٢٠١٢م: "قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء"، بحث منشور، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد (١)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.
بسمة منير محمد سمير ٢٠١٥م: "السمات التعبيرية لبعض مدارس الفن الحديث والإفادة منها إلكترونيا في إثراء التذوق الفني لدى طلاب التربية الفنية"، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الفنية، جامعة المنيا.

ثالثاً شبكة المعلومات العالمية:

- https://www.manhal.net/art/s/4676
- https://www.wassilykandinsky.net/work-234.php
- https://web.archive.org/web/20180324203238/http://www.paletton.com/wiki/index.php?title=Monochromatic_color_scheme