OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1264

الريادة ونمو معطيات الرؤية التشكيلية في الفن الحديث

أ.د. هادي نفل مهدي[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 17/8/2023 Date of acceptance: 4/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

إن منجزات الفن الذي نعرفه اليوم، موضع تساؤل في دوافع مخالفة لما عرفه الفن من قبل، بما تضمن من تحولات فنية دراماتيكية، أطلق عليه الفن الحديث.

ونظراً لضخامة موضوع كهذا وتشعبه وتعقده، كان لابد من حصر موضوعه في أصل دوافع التحولات لدى رواده الأوائل، ثم الوقوف عما نجم من ذلك من معطيات الرؤية في التشكيل وبالرسم حصراً، ومن خلال الاستطلاع في ذلك، تعرفنا على حيوية التغيير عن الفن سابق عهده.

و بتحري المفاهيم الفلسفية المعاصرة الحاكمة وبمعاييرها الجديدة و دورها المعرفي في الحياة المعاصرة، بما إن من ذلك قيم فنية و جمالية جديدة، كان الأجدى الأخذ بها في هذا البحث لفهم الاتساق بين الفكر والفن في العصر الحالي و من ذلك بواعث التحديث منهجاً على أيادي الرواد الأوائل فيما وطنوه من أساليب تجديدية في التجربة الفنية المعاصرة .

الكلمات المفتاحية: الريادة، الرؤية التشكيلية، الفن الحديث.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

هدف البحث:

الكشف عن الريادة في معطيات الرؤية وانفتاحها على التغيير وإنماء أساليب جديدة في الرسم الأوربي الحديث.

أهمية البحث:

يأتي البحث الحالي محاولة في عرض ومحاولة مناقشة حالات عديدة من التداخل و الخلط أحيانا بين الفن واللا فن، وضبط الموضوعات و في عرض التحولات في مفهوم الفن الجديد.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية ، المعطيات الرؤية في طلائع الأساليب الأوربية الحديثة.

الحدود الزمانية – مطلع القرن العشرين

الحدود المكانية – أوربا

[1] كلية الفارابي الجامعة.

تعريف المصطلحات:

الريادة:

تعريف إجرائي: هي التفكير بطريقه خاصة. لاستكشاف اتجاه جديد، يتفرد في الإحساس والتذوق الفني، لينتزع في موضوعاته ما ليس بذي بال في المنجز الفني، فيضيف إلى الأشياء ويحرف كما تدعو الحاجة أو كما يشعر بالإلهام، أو بما يحكمها عقل سليم ناقد بعد تأملات رزينة.

الرؤية: " تبصر" insight

تعريف : هي "سياق لتحويل فكره إلى صوره (Definition of image)

تعريف إجرائي : "الرؤية هي تبصر في شيء عن يقضه تصور، أو تجلي فوق المتوقع وهي الرابط بين المرئي. واللامرئي"

التحول : The shift

تعريف إجرائي : هو انحراف عن خط سير بسبب باعث أو مثير بوصفه حال سالب أو حال إيجاب يدفع نحو رفض أو نحو قبول، بإرادة قطيعه بين ما قبل ليكون إلى منتهاه ما بعد ، او ما ليس له بامتداد بل خروج المتحول عن المتحول عنه.

التداول : pargmatique

تعريف إجرائي: "هو الاهتمام المنصب على الحيازة الزمانية والمكانية"

الإيحاء : suggestion:

تعريف إجرائي : هو "ما يحدث في الذهن من فكره أو تصور بتأثير عامل خارجي"

الصورة : image

تعريف إجرائي: هي مثول بصري ينجم عن شيء ثابت أو عارض أو مشهد واقعي أو افتراضي، ويستدل بها جنس الأشياء.

التغيير: Change

تعريف إجرائي : كون الشيء مجنس فيما لم يكن له مثل ذلك من قبل ، أو انتقال الشيء من حال إلى حال أخرى.

التقليد : imitation

تعريف إجرائي : هو الإتباع ، أو تكرار الظواهر بإتباع الخلف للسلف في العقائد والعادات.

الفصل الثاني

الإطار المعرفي

المبحث الأول : مفهوم الفن الجديد

تقرأ في موضوعات الرؤية الفنية، مثل رؤية معاصره ، أو قديمة أو رؤية في التجديد أو الأصالة ، تفصح هذه المسميات عن صيغ فنية متضمنة مفاهيم أزمنه أو بيئات، هي بذلك تحمل دلالات عن فعاليات إنسانية روحيه أو مادية، نذكر في هذا الشأن مرتكزات الرؤية الفنية في مفهوم الفنان الانكليزي "كونتابل" فقد ميز الرؤية الفنية بين ناحيتين خص في واحده المهارة "التكنيك" واعتبرها ثانوية من حيث الأهمية والأخرى المفاهيمية في قيم العصر، إذ قال "هناك نمطان في الفن الأول إن الفنان باستقصائه الجدي لما أنجزه الآخرون ، فانه يقلد أعمالهم أو ينتخب أو يمزج سماتها الجميلة المختلفة (Critical Quarterly, 1979) .

والثاني هو البحث عن الروعة في مصدرها البدئي "الطبيعة".

إن في الأول يصوغ أسلوباً على دراسة التصوير، فتنتج فناً تقليدياً، أو بالاستدعاء الانتقائي، و أما في الثاني إنما يبحث ويكتشف بالملاحظة الاستقصائية الواعية لسمات وخصائص لم يتم تداولها على أنها نزعه من قبل في الفن. وهكذا يكشف عن تغيير في الرؤية الفنية، وفي الغالب تواجه الرؤية الجديدة نقداً رافضاً أحياناً، جراء التثمين التداولي بالمعيار القديم السائد لعصور عديدة، من مبدأ خبرات الحرفة، وهو فن في الغالب يقيم قيمة تداوله على مفهوم "التقنية"[1] ويقصد بها:

إجادة حرفه مثلما يشار بها إلى "المنجز التطبيقي الوظيفي ، واستمر الفن خاضعاً لهذا المفهوم بسبب تعزيزه بمنطلقات فكريه لفلاسفة يونانيين في التاريخ القديم، إلا انه ظهر فيما بعد التمييز بين الفن واللا فن وبشكل خاص برز ذلك في منتصف القرن الثامن عشر" فالأمر قد تغيير في فرنسا بحدود ١٧٥٠م فقد حصل فجأة فصل الرسم والنحت والموسيقى والشعر بصورة جذريه عن الفنون "الوظيفية" ، بشكل عام، آخذ بها قاموس الأكاديميين الفرنسيين للعام ١٧٢٥ م تحت مدخلين هما الفنان والحرفي فخلافاً للحرفي يتميز الفنان بامتلاكه العبقرية" وهذا مؤشر إن لكل عصر خطاب ولكل خطاب أسلوب في الفن مرتبط و متسق مع أبستمولوجيا عصره، وبالتالي للأساليب سماتها الحصرية كشاهد بمدلولها لمفهوم بعصرها، ووفق هذا الأمر يشكل الضاغط الفكري، واشتراطات البيئة وضاغط المعاناة تكون ذخيرة تحول إحساس الفنان بها أو ما يحاوره في مشكلات الإنسانية إبعاد في التحول المفهوم للفن.

[1] التقنية techno باللاتينية و ars باليونانية و art بالفرنسية و تداولها الحديثtechnique

فيما تقدم ثمة استنتاج يفرض نفسه في مطلع القرن العشرين كان الفنان متقدماً ومتحرضاً بحس للمجهول، وقد شغف بتساؤلات لا سابق لها، وهو يثمن التحولات الفنية التي يطرحها مما تقلص اهتمامه بتمجيد الفن التداولي ، وأثارت انفعالاته وبعثت التفكير بالتوجه إلى خطاب حداثي وذلك بالتحول من الفن الشمولي إلى فن فرادي ، بأفق التحرر وصولاً إلى أبواب المفهوم الجديد للفن، وان يرتد من تقليد الإسلاف ، وان يغير أساليبه بجديه عن طريق الابتكار المستمر مفارقاً العقل الجمعي من سجل أمجاد للفن الكلاسيكي في تاريخ الفن التشكيلي، ولما كان الأمر كذلك ، كان لابد من اختيار طرائق تصلح لتحرير الفن من مقدمات منهجيه تقليديه مهيمنة ، فقد أسهم رواد الفن الحديث في تعريف الفن بمفهوم جديد في إبعاد الشكل والمعنى وعلى نحو مختلف، تشير أعمالهم الفنية إلى كل أنواع الاستبدال ، وتعبر عن كل أنواع التحولات في نهل استعارات عكسية في الممكن والتمكن وبخصوصية من الخصوصية بوازع فردي، كل رائد يصنع علامته الأسلوبية على طريق التحول لنرى لوحاتهم الفنية بازغة التميز وراء رؤية خاصة.

المبحث الثاني

المفاهيم الفكرية في قيام الحداثة

ساعد في انبثاق قيم الحداثة، مرتكزات فلسفية بعثت نمطاً جديداً من الوعي الفني لرسامين رواد منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتكن وعيهم على معايير فرديه ميزت انجازاتهم الفنية عن معايير وقيم الفن كانت سائدة، وتتلخص المفاهيم الفكرية في قيام ما سمي في منجزهم فيها بعد بالحداثة في ثلاث مرتكزات هي : فاعلية كامن الذات، وفا عليه الكشوف العلمية ، وفاعلية رفض التداول.

أولا : فاعلية كامن الذات ويقصد بفاعلية الذات مبدأ الذاتية ، بمعنى فرادة النهج في المنجز الفني بالتفكر الحر، فالإنسان يتمدد بالحلول عن طريق التفكر، يذكر"فيتو" إن ((الحداثة هي أولية الذات، انتصار الذات، والرؤية الذاتية في العالم)) (Sheikh, 1996, p. 12) ويدعم ذلك ما قال "ديكارت" إن أفكر إذن أنا موجود، فجعل الذات الفكرة وجودياً مصدر للإرادة الحرة ،وما تحتم من مكونات أوليه في عالم النفس، وكذلك إمكانات التحقيق عن الوعي في خوض التجارب، والحكم بالقياس ومنها ما يتحتم من "خضم حالة الريبة، أي فقدان كل يقين أنسجت له حقيقة ساطعة عن حدس أولي وصولاً للتفكير فيما يزيد إثباتاً (Milla, 2005, p. 18) يأتي ذلك بقدر من حرية الاختيار إلى جانب التأويلات الذاتية.

ثانياً - فاعلية الكشوف العلمية :

الفن الحديث عاصف بالتحولات العميقة، وتغيراته أصبحت نهجاً مستمراً كأساس، وفي اتساق مع متغيرات الفكر الفلسفي المعاصر من وجوديه، وماركسيه و برجماتية وظاهراتيه وفلسفه العالم ، وما حوت الكثير مفاهيم فصلت بين العالم القديم بأساطيره وفعالياته، ان تلك المفاهيم جاءت على مبدأ البحث في الأسباب والقائل أن لكل شيء أو أثر سبب معقول ، فتحول الوعي الجمعي الحديث من الخيالي المحض إلى مبدأ المعقول ، فسعى الإنسان منقباً عن الحقيقة بوعي جديد، فاستعان بما توصلت إليه الكشوف العلمية ، فما عاد الفن تأمل حصري ، بل تنقيب تجريبي قائم على أسس علمية وبمفاعيل معقولة ، حتى منح الفن مسارات جديدة للتغيير عن طريق الملاحظة والتجريب ، أدى ذلك إلى تجاوز ظاهر الأشياء ، إنما الكشف عن الحقائق الجوهرية، فتكلل مساعي الرواد بدراسة الشكل واللون على تطبيقات

فيزيائية مبتعدين عن الافتراض المحض إنما الوقوف على الأسباب والعلل فقد وصف "ثوريه" معرض عام 1868 بالدور التقريري لدى "مانيه" فقال ((يهتم مانيه للون والضوء، ولا يهتم بعدها لشيء ... ربما عقد أهميه على باقة من الزهر أكثر منه على سيماء امرأة)) (Milla, 2005, p. 4) ربما صدمت هذه الظاهرة النقاد في الفن ، لكن أضواؤها انتشرت بسرعة إلى أن كانت الشرارة الأولى إلى حركه حديثة اكتسحت عالم الفن طيلة القرن العشرين وكانت تزاول فيه تجربة تحليل ضوء الشمس ، والجمع بين النير والمظلم وفي الإبراز للنور و كل ما هو أساسي وفيما تؤمّن الألوان وحدة اللوحة وتكاملها، و بدى الفنان يحسن ضبط الفوارق في الألوان ، فتحولت النقط اللونية الصغيرة ذا مغزى علمي في أعمال جورج سوراه مرتبه الوضع إلى جانب بعضها البعض بآلاف النقط وهي نقطيه تحليليه وقد رفع هذا الأسلوب فن جورج سوراه إلى مكانه مرموقة في تاريخ الفن الحديث.

ثالثاً : فاعلية رفض التداول :

جاء الاعتقاد بان العودة إلى تراث السلف وما تكفل به من ضابط أخلاقي لهو دليل على عبودية الفكر التقليدي، وان كافة القيم والقيم الأخلاقية ليس لها أي أساس يمكن الوثوق بها على إنها ملاذ من وحشية الحروب بعد حربين عالمية الأولى والثانية ، فظهر لدى بعض الفلاسفة أمثال شوبنهاور و فردريك نيتشه مفهوم الفلسفة العرقية ، مبادئها هي إقصاء القيم القديمة في حياة الناس وتعرية المثل والقيم والمبادئ السياسية و التهافت على ثبات المرجع وقد جاء هذا النهج أيضاً على تقويض العقلانية المفرطة، فعمت أوربا والغرب عموماً منطلقات للتفكيك في الحياة والفن وهو ما اوجد مناخاً اجتماعياً جديداً هو التمركز حول ذات الفرد ونقد العقل والى الاتساق مع كوامن الإنسان لتدلنا على مقدار التعبير الشخصي وعلى الابتكار التحولي عن المعيار السائد في الفن وجاء الفنانون بتمثل الصادم وعامل المفاجأة حتى صار الأثر الفني يحمل تفسيره في ذاته ، وكان رفض التداول بمثابة إعدام كل تكلف وتصنع و انبثاق تيار جديد يخضع لمعيار الابتكار.

المبحث الثالث

أولاً: الريادة في الرسم الأوربي الحديث :

شكلت منجزات الفن في القرنين التاسع عشر والعشرين فيما سمي فيما بعد بالانطباعية منعطفاً حاسماً في المفاهيم الفنية لم تكن معهودة من قبل ، أصبح الفنان من جرائها على درجة كبيره من حرية تناول موضوعه الفني مغايراً وغافلاً للجمالية الكلاسيكية "فأي لوحه فنية من إنتاج فنان، إنما هي تعبير عن شخصيته ، فكره، ووجدانه ، وفلسفته إزاء الكون (Al-Baysouni, 2006, p. 164)

الواقع ان الريادة ، إنما تأتي عن ، باعث لعوامل مختلفة منها باعث ذاتي و أخرى بواعث خارجية عن حراك اجتماعي يرفض النماذج الكلاسيكية في الفن، في مسعى الانقلاب على الأفكار والطرائق والانساق السائدة أو المعتمدة في مجال الإبداع، و الاهتمام الفريد وغير النمطي ، فالريادة تنطلق من الأنكار بهدف الكشف بحرية، فتنتزع من التداخل والفوارق وبشكل دراماتيكي قيم الأصالة وجديه تحقيق الجديد، وتدفع الفنان إلى تحقيق ما هو فوق العادة من اجل الرضا الذاتي نحو غاية معينه، ويتميز الرائد في الغالب بالتناقض مع ما يسود في المجتمع أحياناً، وأحياناً يعمل بالمتخيل والمحدوس في نهجه وتجسيد رؤاه الإبداعية

بهدف إيجاد الحلول الخاصة لمشكلاته الفنية وطبع ميزته الريادية، وهي ميزه تفترض موهبة واستعداد في الفرق بين الفنان والإنسان العادي وبالتالي هو معنياً بما لا يعرف فيجاري حدسه في ذلك ، فالفنان الريادي يبدل ما يملك من عالمه في تحويل الضغوط المقيدة والمحيطة به إلى طاقة انبعاثيه عن وعي وتدبر وحماس فيتخلى عن الواقع لكي يحقق هدفاً يمنحه الرضا، ويشير : فرويد في هذا بقوله ((هذا النوع من الرضا ، كفرح الفنان بالإبداع ، في تجيد رؤاه ... له ميزه خاصة تغنيها وتحددها)) (ShanaYader, 1984, p. 86)

ثانياً : الرواد ومعطيات الرؤية التحولية في الرسم الأوربي الحديث :

مما لا ريب فيه إن فن التشكيل الأوربي الكلاسيكي كان يتحكم فيه طبقة متنفذه من كبار رجال الإقطاع و رجال الكنيسة ، وان عرض هذا الموضوع يطول، لكن رغم ذلك حدثت تحولات بتأثير من الفنانين بينهم جورجيون ، و كارافاجيو، فقد أسهما في الخروج على سلطة القواعد والتحكم من كل واقعيه و كلاسيكية في الفن التشكيلي ، حتى انتصر الإنفتاح التحولي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر واستمرت التحولات حتى القرن الحالي، وبرع في تحولات التشكيل الحديث رواد في الفن الأوربي وهم كثر ندرج بين الأوائل منهم كل من جورج يون ، و كارافاجيو ، وكلود مونيه وادوارد مانيه ، وسيزان وفان جوخ ، وجوجان ، وجورج سوراه ، وهنري روسو، وغيرهم يطلعنا فينتوي كيف إن جورجيون ، بدأ في القرن السادس عشر التحول ، انطلاقا من مفهوم إعلاء الإنسان في المشهد التشكيلي بقوله ((إن الإنسان لم يعد مجرداً مخلصاً من الواقع، وإنما صار شكلاً مندمجاً في الواقع ، واصطبغت "هدفاً " مؤنسناً ، . . إنها صارت موضع اهتمام الإنسان)) (Fetnouri, 1957, p. 6) وكانت تلك الخطوة هي الأولى نحو تحرير الفن الحديث من سيادة الموديل البشري.

أما كارافاجيو فقد اظهر في القرن السابع عشر تجنب الموضوعات التاريخية ، وموضوعات الأشخاص في التاريخ فكان يقيم أهمية رسم التفاحة مثلما أهمية مريم العذراء، إذ كان الناظر ينشد الإدراك الفني للرسم وقد فتح الأبواب إلى حضارة تصويرية تطلبت حقيقة ذاتيه أكثر من حاجتها إلى الحقائق الخارجية.

أما كلود مونيه فقد طالعنا بجماليات تصوير الضوء والهواء المشبع بالماء وبألوان شفافة كالأثير، جاء هذه الرؤية الجديدة مع زملاء لكلود مونيه وهم بودان ، وجونك كند، وتوالى الاهتمام بالنهج الانطباعي من قبل ادوارد مانيه و اوجست رينوار وكاميل بيسارو والفرد سيزلي وادكا ديكا وبيرت موريسيو وجون يومان،

فقد فضل ادورومانيه أن ينحي الذوق الأكاديميين والجمهور، وعرض للجمهور رؤاه الناقصة عن الواقع فيقول ((لأفعالك طريقه تقليديه لتعليم الأشكال وإخضاع الأشياء للإبصار والرسم ، وأولئك الذين يتدربون على قبل هذه الأسس لا يستطيعون أن يوافقوا على غيرها وبهذا يصبحون متعصبين بسطاء ويصبح كل ما هو خارج نطاق قواعدهم شيئاً بلا قيمة... إن مانيه لم يدع بأنه آت ليقلب الشكل القديم في الرسم أو ليخلق شكلاً جديداً ، انه إنما يريد أن يكون نفسه ، لا آخر غيره)) (Dr. Fatnouri, 1957, p. 85) وجاء تسمية هذا النهج بالانطباعية عن صحفي يدعى لووروا كتبها سافراً في جريدته الفكاهية في العدد الصادرة ٢٥ أبريل سنه ١٨٧٤ تبعتها المرحلة الثانية وهي الأكثر تحولاً من الانطباعية الأولى وروادها، بول سيزان ، وبول جو جان ، فان جوخ ، وجورج سوراه .

ثم جاء منعطفاً آخر في التشكيل الحديث على يد هنري روسو الفنان البدائي الحديث ، والذي يؤثر الرسم بطريقته الخاصة، وبإصرار على إظهار الشكل الفني في صوره تحتم الخروج عن قواعد الرسم بتلقائية متفادياً نقل ما يراه بالضبط لتظهر محاولاته بمظهر بدائي ليعكس العمل غرائبيته ولإيجاد فن يكون بسيطاً بحثاً عن العاطفة البدائية من دون الرجوع إلى قواعد أكاديمية في الرسم.

المبحث الرابع

إجراءات البحث

يتناول المبحث بالعرض والتحليل مجتمع البحث ممثلاً بنزعات الرؤية التحولية إلى كل من الانطباعية والتجريدية، و المستقبلية والتعبيرية بهدف كشف معطيات الرؤية الفنية في القيم التالية :

1- قيمة الضوء واللون
2- القيمة الشكلية في الفن
3- القيمة الديناميكية في الفن، و التأملية في الفن
4- القيمة الذاتية في الفن "سيكولوجيا"

تلك هي معطيات رؤية تحولية تجديدية في الفن مرتبطة في مضمارين الأول ذاتي ، والثاني موضوعي سعياً وراء تخطي الذوق السائدة.

نموذج عينة التحول (1) Imperissionisine

معطيات الرؤية في الانطباعية

جاءت معطيات الرؤية فئ الانطباعية بتأثير مفاهيم فيزيائية متعلقة بالضوء، ففي أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت مفاهيم عن تجربة الحواس عند كل من "برجسون" و "ماخ " بأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هي تجربة الحواس مقابل الطبيعة وبالكشف عن إبهارها الجمالي من خلال دفقات النور ومظاهر الانقلابات الجوية في فصول السنة الأربعة ،اخذ عن ذلك رواد الانطباعية الأوائل وهم ينضدون أشكالهم تعبيرا عن اللون في الضوء للحظات زمنية وكثافة الجو، اللذان يقدران القيم اللونية ، إلى نوع من حقل التجريب على مقاصد علمية لدى رواد الانطباعية فجاءت فرشاتهم في الإمساك بالطبيعة الخارجية دونما تفسير عاطفي و إنما ما يرافق رسم الطبيعة من ديناميكية الضوء فيها وما خفي في الضوء عن لون أمام العين، لذلك إن الانطباعية قام تحولها على قيمة الضوء واللون في العمل الفني وكما يلي :

- أولا - تصوير الأشكال والنماذج في الطبيعة عن طريق أطياف الضوء وعلى إن الطبيعة باعثه الأشكال والألوان في الضوء.
- ثانياً - إهمال الخطوط وتناول البقع اللونية.
- ثالثاً - رسم الواقع مباشرة في الزمان والمكان والكشف عن إبهار اللحظة اللونية.
- رابعاً - رسم الطبيعة في الهواء الطلق.
- خامساً – لا يرسمون الأشكال تخيلاً أو رمزاً والرسم في الرؤية البصرية حصرياً.
- سادساً - ترك الرسم تحت الإنارة الصناعية في الأستوديو.

نموذج عينه التحول (2)

معطيات الرؤية في التجريدية: abstract

يعود الفن التجريدي إلى البعد الروحي في الفن، وهو بالضد للفن التشخيصي المستند على التقاليد الوضعية، والحجة على قيام التجريد أن يهجر الفنان تمثيل الواقع المادي ليسمو فوق المحسوس ، وعليه سيكون روحياً بهذا الفرض أشار كاندنسكي على إن الرسم ليجد مثاله التراثي الأقرب إذ يتمثل بأثر فن الموسيقى ، إن إضفاء بعد روحي على الرسم يعني جعله موسيقياً في تنظيم إيقاعي للأشكال المبسطة.

كما اكتشف موندريان إن في فن الرسم نمواً بطيئاً باتجاه الروحانية ، و التجريد هو الأداة المقامة والمناسبة لبلوغ ذلك.

ما ينبغي اتخاذه أنموذجاً ليس الموجودات المحسوسة بل الأشكال الهندسية الخالصة ذات البعدين لا الأبعاد الثلاثة ومن أجل بلوغ البعد الروحي في الفن ينبغي التخلي عن الواقع أو استخدامه بأدنى درجه ممكنه ، لأن الواقع نقيض البعد الروحي ، وان اللجوء إلى الأشكال الأولية البسيطة والمجردة ، ترقى إلى أحوال النفس الداخلية فالنفس مستودع الذائقة الروحية.

إن مسيرة الفن الحديث منذ الفن التحليلي للطبيعة بالمكعبات عند سيزان ، كان قد مهد طريقاً بخطوة نحو التجريد، ومن المكعبات إلى التجريد دون المرور بالالتجاء إلى الطبيعة وعلى كل حال فان الاتجاه نحو التجريد كان ثوره ضد مناظر الطبيعة ، فمنذ سنة 1912 نشأ فن التجريد في أوربا وكان أهم تقدم لهذا الفن التجريدي قد نهض في شمال أوربا، في هولندا وألمانيا وروسيا، وهو فن لا يرتكز على الطبيعة ، فلقد تمت رؤية الفن التجريدي على يد الفنان الروسي فاسلي كاندنسكي Wassily Kandinsky ، الذي تأثره لفترة ما بحركة الفن الوحشي ثم سلك طريقاً عماده ترك الطبيعة كعامل الهام لم يعود إليه ثانيةً ، اعتقاداً منه أن يصور تحت تأثير دوافع العقل الباطن ، ونتيجة لحرية الفنان و دوافع إحساسه الشخصي ، وعدم الاعتبار لأية قاعدة موضوعيه ، لذلك وصفت الأعمال بالتعبيرية التجريدية نشط كاندنسكي بالتصوير عن الارتجال ، وكان سعيه تفصيل الحيوية في فن تجريدي خالص بهدف الكشف يحن الجمالية الخالصة و الفن التجريدي ينقسم إلى فن تجريدي تحليلي قائم على معطيات هندسية، وفن تجريد آخر قائم على اعتبارات تلقائية تحرر الشكل الفني من التشخيص.

ويعود التجريد الهندسي إلى الأصل في الدائرة و المربع والمستطيل، ويكون الشعور الجمالي بهذه الأشكال في الغالب بإيجاد التنظيم والتنعيم لهذه الأشكال المبسطة super matism وبالتالي بلغ الفن التجريدي الهندسي في النهاية إلى ما يسمى Nonplasticism وهو عبارة عن خطوط تتقاطع بمربعات أو مستطيلات ذات مساحات و أوضاع متباينة لتكشف عن القيمة الشكلية في الفن وهي انجاز ما يلي :-

1- خصائص القيمة الشكلية في الفن بنقل المعطيات الرؤية من ميدان الطبيعة الخارجية أو المحيط إلى الذاتية الإنسانية.
2- استبعاد مظاهر الحقيقة الموضوعية وتكريس ممكنات المادة الوسيطة في الرسم.
3- رسم الدالات البصرية في أشكال مجرده من الواقع.

نموذج عينة التحول (3)

معطيات الرؤية في المستقبلية والأوب أرت Futuristic and op art

جاء استهداف المعطيات الرؤية في المستقبلية والأوب أرت اقتفاء أثار الحركة أو التحريك.

كانت المستقبلية والأوب ارت أكثر انسجاماً في معطياتها الرؤية مع الطبيعة الديناميكية للثورة، التقنية للقرن العشرين، فالمستقبلية ثوره على النهج الأكاديمي في الفن، ورفضاً لجميع أنواع المحاكاة والتقليد ، ودعوه إلى جماليه جديدة تنسجم مع طبيعة العصر التقنية، عصر اندماج الإنسان بالأشياء ، فليس الجالس منفصلاً عن الكرسي ، وليس القطار السريع منفصلاً عن البيوت التي يجتازها بحركته ، هكذا تداخلت الأشكال في لوحات المستقبلين لكي تعبر عن الحركة ، فالحصان الراكض يصور بعشرين رجل و بحركة تتجسد فيها الديناميكية.

فكانت المستقبلية حال احتفاء بالمدنية الحديثة، و اغفلت الاحتفاء بالإنسان وماضيه الحضاري و التراثي، لقد كانت المستقبلية أكثر التصاقاً بعالم الإله والسرعة في هذا العصر، فإننا في هذا الزمن في حركه بلا توقف بأوجه متعددة ومختلفة، إننا في فيزياء الحركة في جهاز التصوير السينمائي ، كما الحال في الفن المستقبلي وفي تقنيات المحرك ، لذلك انفرد الفنان المستقبلي بالصورة المجزئة إلى أشكال وبمئات الخطوط ، وفي حالة الحركة تتضاعف الأشياء إلى ما لا نهاية ، حتى تختفي معالم الأشياء الساكنة ومن بين ابرز فناني المستقبلية بالا Bella ودوشامب Duchamp لقد أسهما في تكريس القيمة الديناميكية في العمل الفني في المعطيات التالية :

1- جاءت انسجاماً مع الكشف العلمي التقني في هذا العصر.
2- تكريس الإظهارات الحركية ومعالم السرعة وأثرها المغيب لمعالم الثابت.
3- تفكيك الثابت بمعالم الحركة.

أما الحركة في الأب أرت opart ، فهي عبارة عن أوهام بصرية ، فالفنانون قد تناولوا إظهار الحالة الحركية من خلال براعة فنية تختلف من فنان لآخر ، بعضها إظهار الإيهام الحركي المبسط والآخر الايهامات الأكثر تعقيداً ، وهم يطمحون بفنهم الإيهامي إثبات علم المدركات الحسية للرؤية البصرية ، في مستوى التوافق بين سرعة بث الأشكال المتغيرة وممكنات سرعه التلقي للعين البشرية ، مما يشكل ذلك إيهاماً حركياً ، ومن نماذج الانجاز في ذلك نذكر:

1- نماذج تظهر التموج الحركي بإيهام بصري.
2- - نماذج تظهر تزامن التضاد اللوني الذي يستغرق ظهوره لحظه قصيرة على شكل إيهام بصري.
3- النماذج التي تعتمد اللمعان المتزامن ما بين فاتح و معتم لتشكل وهم من قبل الخلايا المدركة في الابصار.
4- النماذج التي تعتمد على تبادل الخلفية بالنماذج.
5- استغلال تنافس العينين والاستفادة من الإهمال النسبي في التلقي لكل عين من اجل وحدة النظر ، بما يسبب حركة إيهاميه.

نموذج عينة التحول (4)

معطيات الرؤية السريالية والدادائية Surealisina and Dada

تعتبر السريالية رفضاً تاماً لكل الأفكار التي يقوم عليها الفن الحديث، إلا إنها تشترك معه في شيء واحد إنها تستمر في الثورة ضد المادية والتي تتصف بها ثقافة القرن العشرين ، تحاول السريالية أن تعود بالفن الحديث إلى الوراء رجوعاً إلى العصور الوسطى ، و ترسي السريالية على مجموعة نقاط هي :

1- التراث القديم من الفن الرومانسي والخيالي الذي يرجع إلى بوش Bosch وبيرانزي Piranesy و ديزيديريو Desiderio.
2- التأثير المباشر للشعراء في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر.
3- تأثر الفنانين الرومانيين، جيورجو و كير يكو Chirico.
4- الاتجاه الحديث في الفن الخيالي لدى كل من كلي وشاجال وهم رواد الحركة الرومانسية الحديثة.
5- كتابات سيجموند فرويدا.
6- رد فعل أسلوبي ضد التكعيبيين والكلاسيكيين والتجريديين في الفن.

و من ناحية أخرى فان السريالية على النقيض من الفن الحديث من وجهتين على الأقل :

- أولاً - يظهر في السريالية الاتجاه نحو تكريس المضمون الأدبي و السرد بوضوح تام.
- ثانياً - يتجنب السرياليين بين بنية البعد التصميمي في العمل الفني.

كما تتجلى العدمية واللاجدية واستبعاد القواعد التقليدية في الفن وصور الحضارة التي عرفها الفن في الغرب منذ عهد الإغريق حتى عصر النهضة ، والسعي أن يكون الفعل لصالح الخيال كي يطل المرء على عالم مدهش ، فصار السريالية أجواء أحلام ومعالم إشباع تنبئنا إن شيئاً ما كان مخبأ وراء المظاهر المألوفة ، أو عكس مزيج من الذكريات المكبوتة فتلك تستطيع أن تحرر المرء من كابوس اليقظة، فالحلم وسيله قويه من وسائل الرؤية العميقة ، لتعكس حالات مقموعات الوعي.

وفي العودة الى المسار التأملي المناهض للواقع المرير في الوعي نلتقي مع التجربة التي أطلق عليها الدادائية.

وكان ذلك عام 1916 في كل من زيوريخ و برلين و باريس ، فجاء هذا الفن ليمثل المقاومة العنيفة لانهيار القيم والتخريب من كارثة الحرب العالمية الأولى، وهو فن يمثل معنى أوسع في تحول الأسلوب الفني من طراز للفن إلى طراز آخر ، وهو فن قد جاء مضاداً لفن التجريد الحديث ، وثوره على المدنية الحديثة الكاذبة ، فبحث الدادائيون في حقل التجريب بواسطة أداة التخريب ذاتها وعن الانتهار بطريقة الاستهتار. وبالرغم من العزم الصادق عند الدادائيين للتقليل من أهمية الفنون والآداب، وقيم العقل ، بالرغم من الهزل والتفاهات التي كانوا يرددونها دائماً ، فقد كان يكمن وراء مرارة مذهب الدادا ذكاء حاد ودعاية أنارت فنانين كثيرين في السنوات التالية.

*وتخلص ما جاءت به الدادائيه بما يلي :

1- كانت الدادائية حركة تجريبية في الرسم و الأدب.
2- جاءت كرد فعل على كوارث الحرب الوضحية.
3- استعمال الدادائية الأشياء اللافنيه.
4- كانت احتجاجاً على الفنون الجمالية المقدسة التقليدية.
5- كانت حركة فنية حانقه يائسة ، كانت سبباً بظهور أعمال فنيه صادمة تعني شيئاً رغم زوال ظروفها.

حتى اتجه الفن الدادائي أخيراً إلى السريالية، ولوان ذلك لم يتم مباشره ، بل طور البعض من الحركة السريالية نفسها ليتغذى بنهج دادائي ، فكان مارسيل دي شامب له تأثير من حين لآخر على الدادائين ، ومن منطلق مهاجمة الجمالية لعالم القرن العشرين، وضاقوا ذرعاً أيضاً بتلك الفئة من الناس التي تقدس الفن كفن دون تفرقه ، و أحال دوشامب الفن إلى ما يسمى بالعمل الجاهز ليحل محل العمل الفني ، وذلك في محاولته الهجوم على الحركة الجمالية في الفن ، وكان الفن يطلق على كل شيء تافه في الحياة العادية وفي أي متجر و في أي غرض، وكان هدف دوشامب من ذلك تماماً هر السخرية المرة وباتت الغرابة مألوفة توحي لنا بعالم مدهش ينبئ عن كارثة وجدانيه.

عينة التحول (5)

معطيات الرؤية التعبيرية :

جاءت التعبيرية بمفهوم التعبير الذاتي للفن أو تعني الإحساسات الفردية في الفن، وكان ما تيس أول من استعمل في مطلع القرن العشرين مصطلح التعبيرية ، وكانت أول إشارة توثيقيه بارتباط مصطلح تعبيريه على النهج الفني الذي اتسمت به مجموعات من الفنانين في ألمانيا في معرض مجموعه من الفنانين في جناح مستقل باسم التعبيرين وهم رفقاء ماتيس في باريس ، إن التنوع الذي اعتمد فيه مزيج من التشبيه و اللا شكلية و بغموض لافت في السنوات المبكرة من القرن العشرين قد شاع في أوساط مجاميع من الفنانين تحت مسميات مثل جماعة الجسر وجماعة الحصان الأزرق في ألمانيا ، كانوا متأثرين بالفنون الأفريقية فضلاً عن تأثرهم بفان جوخ وجوجان منهم أميل تولده وماكس بكشتاين فكانوا عناصر أساسية بهذه الحركة وعملوا معا وكانت أساليبهم متقاربة ، لان مرجعياتهم و مناهجهم واحده إلا إن لكل فنان خصوصية، وتناولت التعبيرية المواضيع الدينية للكتاب المقدس ، ومن ابرز مزايا التعبيرية التشويه و الانحراف في الأوضاع ، أما جماعة الحصان الأزرق فهي ذات طابع رومانسي وتأسست في ميونخ وهي متعارضة نسبيا مع تعبيرية الألمان الشماليين و جماعة الجسر حيث تختلف في مضمون فكري يتعلق بأسرار الطبيعة تأسست من قبل فأسيلي كاند فسكي و فرانس مارك و آخرون .

وتخلص قيم التعبيرية بما يلي :

1- تقوم القيمة التعبيرية على تحريف الطبيعة عن طريق الحد من واقعيه الأشكال بإضفاء الطابع الذاتي عليها.

2- مثلت التعبيرية حياة الناس في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين ، حيث المتاعب والاضطرابات النفسية ، حيث النكبات والآلام التي شملت مناطق أوربا.

3- جاءت اتجاه مضاد للحركة الانطباعية.

4- أظهرت معالم الأجسام بأوضاع وتراكيب مبالغ فيها.

5- إظهار حيوية التعبير أشكال الأقنعة في الفن الزمني في أفريقيا.

نتائج البحث:

1- جاءت معطيات الرؤية في فن التشكيل على أنها متوقفة على التفاعل بين العوامل الخارجية - الطبيعة والمجتمع والعوامل الداخلية - النفسية وما ترتب من الآم عن حربين عالمين.

2- كشفت الرؤية في الفن الحديث عن معطيات ديناميكية في الشكل والمضمون و بتحولات متواترة وبتنوع قل نظيرها في الأزمنة القديمة.

3- جاءت الرؤية الفنية في التشكيل بمفهوم جديد للفن، وذلك تجنب التعويل على الحرفة.

4- اعتمدت الرؤية الفنية على الإبداع في محاض جميع المفاصل في التحول والانماء الاسلوبي.

5- اتسمت معطيات الرؤية الفنية الحديثة للفن الأوربي بالنزعة الفردية، واضفاء النزعة الذاتية والفرادة الفنية.

الاستنتاجات:

أولاً - إن الحكم على معطيات الرؤية التشكيلة في الفن الأوربي الحديث جاء للوفاء بتعريف جديد للفن في الجوانب العلمية والفلسفية التي كان لها التأثير في نمو المعطيات الرؤية خلال النصف الأول من القرن العشرين بعد إن تبلورت الجهود التي ظهرت أول الأمر بعوامل شتى موضوعيه وذاتيه <<فرديه>> أدت بريادات تحوليه ، لتكتسب تجنيسها في سرعه لم يعهدها الفن في أي عصر من عصوره الفنية والحضارية . وورد ذلك كما ذكرنا بعوامل شتى نذكر منها تواتر الأحداث وتنوعها من تقلبات سياسية واقتصاديه واجتماعيه وسرعة اتصال وتواصل برابط بين مختلف الشعوب على مستوى المعمورة.

ثانياً - إن الفن الحديث قد انحرف بعد سنة ١٩١٠ ليحقق مكاسب فنيه مبتكرة وبتجارب متطرفة - غير مألوفة، وفي أول العهد بها، ثم تحددت أهدافها واتضح تجنيسها في التداول الفني، وهذا يتطلب بتعاطي ذائقي وفق فهم وتعرف جديد لمعنى الفن وتتبع الخطوات التحول الحداثي.

ثالثاً - إن الفن الحديث وبما نطالع من متغير الرؤية في المعطيات الفنية وهو متغير هائل في الأساليب ينطوي على معنى فني عبقري ضخم أثار الجذب في المشاركة الوجدانية كنتيجة حتمية لديناميكية الحياة في القرن العشرين.

References:

1. Al-Baysouni, M. (2006). *Secrets of Plastic Art* (3 ed.). Cairo: Alam Al-Kutub Publishing, Distribution and Printing.
2. Critical Quarterly. (1979). *Critical Quarterly*, *21*(1), 81-83.
3. Definition of image. (n.d.). Retrieved from http://www.allwords.com
4. Dr. Fatnouri, L. (1957). *Modern Art.* (A. T. Hassan, Trans.) Baghdad : Asaad Press.
5. Fetnouri, L. (1957). *Four Steps Towards Modern Art.* (Z. Hassan, Trans.) Baghdad: Asaad Press.
6. Milla, M. (2005). *Modernity and Postmodernism.* Baghdad: Center for Studies in the Philosophy of Religion.
7. ShanaYader, D. a. (1984). *Psychoanalysis and Art.* (Y. A. Tharwat, Trans.) Iraq: Ministry of Culture and Information.
8. Sheikh, M. Y.-T. (1996). *Approaches in Modernity and Postmodernism* (1 ed.). Beirut: Dar Al-Tali'ah.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

Pioneering and Growth of Plastic vision data in Modern Art

Dr. Hadi Nafal Mahdi[1]

The achievements of the art that we know today are questioned due to motives that are contrary to what art knew before, including dramatic artistic transformations, which was called modern art.

Given the magnitude, complexity, and complexity of a topic like this, it was necessary to limit its topic to the origins of the motives for transformations among its first pioneers, and then to examine what resulted from that in terms of visionary data in formation and drawing exclusively, and through exploring that, we learned about the vitality of change from the art of its past.

By investigating the ruling contemporary philosophical concepts and their new standards and cognitive role in contemporary life, since these include new artistic and aesthetic values, it would have been more useful to take them into account in this research to understand the consistency between thought and art in the current era, including the motives for modernization as an approach at the hands of the first pioneers. In terms of the innovative methods, they created in the contemporary artistic experience.

Keywords: leadership, plastic vision, modern art.

[1] **Al-Farabi University College.**