ظاهرة التجريد كقيمة جمالية في الفن الغربي والفن الإسلامي

The phenomenon of abstraction as an aesthetic value in Western and Islamic art

بن مخلوف سليمة

جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، benmakhloufsalima@gmail.com

ملخص:

إن أعمال الفن التشكيلي، تعكس أنماط الحياة اليومية وتسجل وتوثق لها بأكثر من ثقافة وبيئة، فهي تُظْهر أساليب عديدة ومتنوعة من حيث الموضوع والأسلوب والتقنية، وهي عناصر نسبية في العمل الفني وعندما تتوافق وتنسجم فيما بينها فان شخصية الفنان قد بلغت النضج الفني، فنجده يمر من حالة تخليص أفكاره من التسجيل المباشر إلى التعبير والتجريد و الترميز وغيره بحثا عن الهوية عن طريق قيم جمالية خاصة. فما هو الفرق بين فلسفة التجريد الغربي والإسلامي؟ وما هي مستوياته؟.

الكلمات المفتاحية: الفن الإسلامي، التجريد،الألوان،الأشكال، الصفائية

Abstract:

he works of plastic art reflect, record, and document everyday lifestyles with more than one culture and environment They show many different styles in subject, style, and technology. They are relative elements in the artwork and when they correspond and are consistent with each other In between, the artist's personality has reached the artistic maturity His find goes through a state of ridding his ideas of direct registration to Expression and abstraction Encoding and others in search of identity through esthetic values Private. What is the difference between the philosophy of Western and Islamic abstraction? What are its levels

keywords: Islamic art, abstraction, colors, forms, suprematism

في بداية القرن العشرين وفي الغرب تحديدا، بدأ مجموعة من الفنانين بتصوير لوحات فنية لا تمثل أشياءا أوأماكن معروفة، فالمشاهد أصبحت غير تشخيصية، يعني أنها أصبحت لا تمثل ما هوواقعي ومعروف،لأنها اعتمدت على تمثيلات تعتمد على تناسق الألوان والأشكال والخطوط، لتعطي شعورا جديدا وفنا جديدا.

التجريد تيار عالمي، يُعْرَف بعدة تسميات، فقد وضع "جورج روك""George Roque" في كتابه بعنوان "ما هو الفن التجريدي؟" تسلسلا زمنيا لتطور هذه التسمية:

- ✓ عبارة "التجريد" تطلق على الأعمال المجردة التي نتجت عن فعل تجريد الواقع مثال: أعمال موندريانMondrianالمنجزة سنة 1913 والتي كانت نتيجة لتحوير شكل الشجرة.
- ✓ عبارة "فن غير موضوعي Art non-objectif"تُمثل كل الأعمال التي تشير إلى الطبيعة أو الحقيقة الخارجية وهي منجزة عن طريق العلاقة الداخلية بين الخطوط والألوان والأحجام والمستويات.
- ✓ عبارة "فن غير تشخيصي Art non figuratif"وهي نوع واسع لأنها تجمع بين العبارتين المذكورتين سابقا، بالتالي الأعمال المجردة والأعمال الغير موضوعية وهي تَنُصُ على عدم الأخذ بعين الاعتبار الطريقة المعتمدة في التجريد، سواء من الطبيعة أو من غيرها وكان هذا في فترة الثلاثينات[1]، بالتالي كلمة الفن التجريدي تشمل كل أنواع الفنون التي توصف بصفة التجريد و"التي تحمل دلالات سيميوطيقة(....) بالتالي تتميزبتنوع كبير في المعنى فلسفيا وجماليا أو فنيا"[2].

بدأ هذا التيار مع البوادر الأولى للانطباعية في نهاية القرن 19م، ثم تطور مع التكعيبية التي عاصرها في مراحله الأولى، تيار يرفض المحاكاة بكل أنواعها وجاء كنهضة للتحرر من تمثيل الطبيعة في العمل الفني ، فهو يتكون من "مسطح أو فضاء أو حجم تكاد تقتصر عناصره الأساسية وهذا حسب طبيعة العمل الفني ،على خطوط أو مساحات أو أشكال أو ألوان يشكل تقابلها وتجاوزها وتداخلها موضوع العمل الفني"[3]، لكنه لا يقتصر على هذا فحسب بل هو يسعىإلى تحويل العالم المرئي إلى عالم مثالي ، يتعامل فيه مع الفكرة والشعور، يستبدل فيه الفنان معالم الأشياء بالألوان والأشكال، هدفه خلق حركة فكرية وأدائية لذاته.

كما يقول دوفرين Dufrenne "لا يقتصر على اجتناب الصورة المحسوسة فهو يستخلص من المحسوس شيئا هو منه بمثابة الحقيقة أو المفهوم أو الفكرة"[4].

يصف بعض المؤرخين التجريد بأنه ظاهرة وليس تيارا فقط، فهو حركة تصاعدية معاصرة لتطور المفاهيم الفنية ومفهوم اللوحة، فالتجريد هو بمثابة نهاية كل الثورات الفنية ذات المعنى الكبير في القرن العشرين،فقد سيطر على النهضة الفنية التي ميزت تلك الفترة وانتشر في كل أرجاء أوروبا ثم أمريكا، خاصة في فترة ما بين الحربين وبلغ قمة ازدهاره في السنوات الأولى من الخمسينات بعد الحرب العالمية الثانية.

تخطى التجريد الفن التشكيلي، وتجاوز المفاهيم التقليدية للعمل الفني وجاء بفكرة بناء جديدة لفضاء اللوحة الفنية وطَوّر في المفاهيم الفنية ، فالفكر التجريدي انتقال " من المقام الأول بعد أن اكتسب التصوير كل وسائل التمثيل الصحيح إلى المقام الثاني وانتقل معها الاهتمام من العالم الممثل إلى العالم المستقل للوحة"[5].

فالتجريد ظاهرة عامة شملت جميع الأجناس الفنية والمسببات الجمالية، قائم على مفهومين فلسفيين: الأول رفضه منطق التصوير الذي يعتمد على المحاكاة، بما يحمله من علاقات

مادية وتبعيات أدائية أكاديمية، الهدف منها إعطاء قيمة لحرية الفنان من أجل اعتماده على التعبير دلاليا عن ماهية الأشياء وليس مجرد نقلها، بالتالي يستطيع أن يجعل من العمل الفني وسيلة لإظهار رؤيته الفلسفية ،أما المفهوم الثاني فهو تمثيل واستقراء للجوهر بعد ملاحظة الواقع ملاحظة ذهنية تأملية مستفيضة من المحسوس، بالتالي لم تهمل المعنى، لكنها تركت المجال للمتلقي ذاته، بالبحث عنه وكشفه عن طريق فضاءات تأويلية متعددة القراءات[6].

لذا لا يمكن القول أن التجريد مفرغ من المعنى، إنما هو تكثيف للمعنى عن طريق إضافة جماليات توحي بمعان متعددة، " الحافز الفني في الأصل ليس له علاقة بمحاكاة الطبيعة، فهو يبحث عن التجريد بصفته الوسيلة الوحيدة للراحة وسط التباس صورة المعالم وغموضها"[7].

عرف التجريد عند كل الشعوب وفي بداية كل الحضارات خاصة البدائية منها، تراجع مع الحضارة اليونانية وهو بمثابة نفي لكل الظواهر العالم الخارجي وما ينشأ عنها من اضطراب في نفسية الإنسان، من أجل الوصول إلى الجوهر العام الثابت، وهو عملية تأمل ذهني لما وراء الشكل المباشر، فالخطاب التشكيلي في الرسم التجريدي يتعدى أطر العلاقات المقروءة بين العناصر التشكيلية المتنوعة من خطوط وأشكال وألوان، فهو يسعى إلى تحقيق الكمال الجمالي المتعالي من خلال هذه العناصر التشكيلية، "وقيمة العمل الفني لا تقاس بجمال النموذج الذي يمثله وهكذا أصبح المثل الأعلى للتصوير المجرد"[8] وبالتالي مهمة الفنان لا تنحصر في تمثيل الواقع أو تقليده إنما الاعتماد على تبسيط واختزال التفاصيل وعناصر الشكل المرئية و أحيانا إلغائها تماما.

1. <u>نظريات التجريد:</u>

ترجع أول لوحة تجريدية مائية إلى لوحة الفنان فرنسيس بيكابيا (1953/1879) Francis Picabia بعنوان *Caoutchouc سنة 1909، لينجز بعدها فاسيلي كاندنسكي (1944/1866)Wassily Kandinsky سنة 1910 لوحته التجريدية الأولى بدون عنوان.

ظهر التجريد لأول مرة في الزخرفة التي اعتبرها كانط kant مصدرا جماليا مستقلا عن تمثيل العالم المرئي والتي اعتمدت على اللون والخط في تشكيل نماذج مجردة،كتلك الموجودة في أعمال فيشنر وفيشار Fechner، Visher.[9]

وقد اهتم ريجل (1905/1858) Riegel بالبحث في هذا المجال وقد اعتمد على النمط الجديد الذي ظهر في زخرفة الحضارة الإغريقية مقارنة مع الزخرفة العربية التي كانت موجودة في الأرابيسك ..." إذا كان هدف الإغريق هو جعل الزخارف النباتية لأوراق النخيل أكثر حياة،بالمقابل نجد أن فناني العالم العربي وعلى عكس ذلك، تتجه زخارفهم نحو التمثيل المبسط الهندسي والتجريدي".

عُرّف العديد منهذه الأعمال الزخرفية المجردة حتى في ألمانيا ، خاصة في 1900حيث اعْتُمد فيها على الزخرفة المجردة، التي ترتكز على العلاقة الناتجة عن التضاد المتزامن للألوان، ظهرت في أعمال الألماني أدولف هولزل (1934/1853) Adolf Hölzel المنفردة في سنة 1905في لوحة بعنوان " تركيب أحمر Composition en rouge "التي كانت "لا تمثل أشكال معروفة، لا حيوانية ولا نباتية ولا تقنية عضوية..(.....)رسومات من هذا النوع تشكل زخارف مجردة"[10].

يستند تاريخ الفن التجريدي إلى مصدرين وهما كتابين صدرا مع ظهور أولى لوحات التجريد: المصدر الأول هو كتاب "تجريد واعتناق" Abstraction Einfuhlungand لصاحبه ويلهام ورينجر (1965/1881) WilheimWorringer الصادر سنة 1908 والثاني:"من الروحانية

في الفن" Du spirituel dans l'art" للكاتب فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky(1944/1866) الصادر سنة 1912.[11]

بكتابه "تجريد واعتناق" حاول ورينجر قلب المفاهيم الجمالية ويعتبر "أول من نحت مفهوم التجريد بوصفه معطى استيطيقيا"[12] بالتالي تأثر كاندنسكي بفكره.

فالمصدر الأول تصوري والمصدر الثاني تجسيدي، لأن كاندنسكي قام بإنجاز أعمال فنية وظف فيها أفكار المنظر ورينجر، فبانطلاق هذا الأخير (ورينجر) من الشيء المرئي وتحليل أشكاله الخارجية، يذهب التجريد إلى ما وراء الشيء، وكان هدفه تحرير الشكل وتحرير الذات بعد التأمل، لأنه عن طريق الأشكال يتمكن الإنسان من الوصول إلى نوع من السكينة التي لا يجدها في العالم الخارجي المتقلب.

بالتالي يعد التجريد بمثابة الانتقال الذهني من المحسوس إلى المعقول أو من المباشر إلى غير مباشر، من الجزئي إلى الكلي، ومن التعدد إلى الوحدة والنظام الواحد الذي يحكمها.

لكن رغم ما أتى به ورينجر إلا أنه لم يكن هو الأول في التنظير لظاهرة التجريد، إنما أفكاره تبلورت بعد دراسته لأبحاث قام بها نقاد ومنظرين قبله كما هو الحال في الدراسة التي قام بها "موريس دونيس" (1943/1870) Maurice Denis التي نشرها ثلاث سنوات قبل صدور كتاب ورينجر، التي تطرق فيها إلى التجريد الموجود في اللوحات الوحشية ...."التصوير خارج كل الاحتمالات، التصورالتصويرلذاته عملية خارج كل الاحتمالات، عملية التصوير الخالص..(...)...البحث على المطلق"[13].

وحتى في دراسته (ورينجر) نجده قد اعتمد على الزخارف والتصاوير الهندسية الموجودة في الفن المصري التي أكد تجريدها وهندستها ريجل Riegel الذي يعتبر مصدره الأول.[14]

أما كتاب كاندنسكي، والذي يعتبره البعض بمثابة "البيان الأول والكبير للفن التجريدي"[15]، يتميز في بداياته، أن الفنان دافع نوعا ما عن الرسم التشخيصي، لأنه حذر من الفن التجريدي المطلق "حتى بدأنا من اليوم التحطيم الكلي للرابط الذي يوصلنا بالطبيعة، لنتجه نحو العنفوالتحرر والرضا بتأليف بين اللون الصافي والشكل الحر سوف نقوم بإيداع أعمال تصبح زخارف هندسية والتي ستشبه، إذا ما تكلمنا بخشونة لربطات العنق أو السجادات".[16]

لكن رغبته في توسيع مجال الرسم جعلته يسعى إلى تطوير نظرية ابتكارية للشكل واللون، هذا الشكل الذي يبقى مجردا لا يمثل شيئا ماديا وذلك اللون الذي ربط بالموسيقى وسعى إلى جعل الرسم عبارة على نظاما يقوم على تآلف بين الأشكال والألوان كالنوتات في الموسيقى.

فالفن في رأيه يتعدى أطر العلاقات التشكيلية المقروءة والمشكلة عبر مجموعات من الخطوط والألوان والمساحات لأنه يسعى للوصول إلى استجابة جمالية تضفيعلى الشعور نوعا من الروحانية.

وبهذا الصدد أراد كاندنسكي أن يحرر التصوير من التمثيل الصوري الذي يعتمد على المحاكاة متجنبا تحويله إلى رسم تزييني هندسي.

يمكن أن يكون ورنجر أول من أدرك أن للتجريد في الفن مضمونا ووجد فيه منطلقا جماليا[17]،وأن كاندنسكي أتى بتأويلات جديدة للأشكال مخالفا لما هو معتمد عليه في الرسم التشخيصي، إلا أن التجريد ليس من منجزات القرن العشرين، فهو يعود الى قرون وفترات قديمة ، فالزخرفة الإسلامية تعتبرفنا تجريديا بحثا تطور في القرن السابع الميلادي، رغم أن المنهج الإسلامي و المنهج الغربي مختلفان تماما.

2. مستويات التجريد:

1-3 فاسيلي كاندنسكي (1866/1944)Wassily Kandinsky

أنجز كاندنسكي أول لوحة سنة 1910، ألوان مائية تجريدية تمثل منظرا طبيعيا وكتب تحتها "هذا أنا عندما وجدت حقيقتي"[18].

فنان ترعرع في عائلة أرستقراطية درس الفن والموسيقى، وحاول الربط بينهما في أعماله الفنية، باعتبار أن الفن يجب أن يبتعد على المحاكاة الساذجة للواقع ومحاولة استخراج جوهره الموجود وراء مظهره المادي أو ما يسميه "الضرورة الداخلية"[19]، بالتأكيد على المنحى الروحي في الفن، والابتعاد عن الشيئية من أجل جمال خالص، قائم بذاته يتعارض مع الجمال المادي.

اعتمد على تجريدية غنائية، يُرْجعها مؤرخو الفن إلى مصدرين الأول "كان يتأمل ذات يوم البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة".[20]والمصدر الثاني تعليقه للوحة بشكل مقلوب دون قصد تفاجأ بجمالها وأعجب بألوانها، وهناك من يرجع فكرة التجريد عنده إلى سقوط لوحة تأثر بأشكالها.[21]

لكن بالمقابل لا يجب إنكار تأثر الفنان بلوحة كلود مونيه (1926/1840) Claude Monet "لوحة كومة القش"* المنجزة سنة 1895، وتأثره بحركة الفن الحر أو ما يسمى jugendstil، وقد توصل كاندنسكي إلى أسلوبه التجريدي بعد الموقفين المذكورين أعلاه.في كتابه "من الروحانية في الفن"، اقترح كاندنسكي، لغة جديدة للفن التشكيلي، لغة أساسها الألوان، لغة اعتمد فيها طريقة سيمائية، أوجد من خلالها علاقة بين الألوان ودلالاتهاالتعبيرية، هذه الدلالات ترتكز على علاقات متناقضة مثل: حار/ بارد، داكن/ فاتح، أبيض/أسود، في المركز / بعيد على المركز، حركة/سكون.....اعتمد كاندنسكي هذه اللغة حتى في أعماله الفنية، "ليس زهدا في الألوان"[22].

في اختياره هذه اللغة اعتمد ألوان مختزلة، متناغمة، صافية بتلقائية حرة، تجريد غنائي كفرصة للهرب من الواقع المادي الجاف وليس من أجل استعمال اللون فقط.

كما اعتمد على مقاربات علمية للون من أجل إعطاء مفهوما تشكيليا ثابتا، فهو يرى أن "اللون قوة تؤثر مباشرة على النفس ....اللون هو لوحة المفاتيح ...الفنان هو اليد التي تلعب عليها."[23]

وهنا نجده قد جمع بين اللون ونغماته التي تشبه النوتات الموسيقية من أجل التعبير على "الضرورة الداخلية"، معتمدا في ذلك على التشابه بين الموضوع الواقعي وما يمثله في الموضوع التصويري، ثم تحرير الشكل من كل ما يربطه بالواقع والطبيعة، وأحيانا الابتعاد عنها تماما و الاكتفاء باللون وحده فاللون عند كاندنسكي هو غاية وهدف..."اللون وسيلة إنسانية لا غنى عنها في التعبير عن الضرورة الداخلية، لا تعتمد على تشابه الأشكال في الواقع، بل في الأشكال المجردة وبالألوان التي أضحت غاية وهدف وضرورة في نفس الوقت".[24]

العمل الفني عند كاندنسكي يرتقي إلى مرتبة النغمة الموسيقية، وهذه الموسيقى التي يراها كاندنسكي كفيلة للتعبير عن روح الإنسان، عن طريق تكرار نغماتها التي أصبحت ألوان في أعمالهويستشهد بمقولة الشاعر الألماني "غوتيه" Goethe (1832/1749)..."فن الرسم الملون أن يعد العلاقة بين الفنون ركيزة محورية له"[25].

فبقراءة في أعمال الفنان كاندنسكي تظهر المراحل الثلاثة التي مر بها في أعماله للوصول إلى هدفه، من خلال عناوين لوحاته التي لم يكن اختيارها بشكل اعتباطي.

- انطباعات: وهي انعكاس مباشر للطبيعة الخارجية.
- ارتجالات: صورة عابرة شعرية تلقائية ليس لها جدور في الطبيعة.

- تكوينات: رسم أكثر حساسية أنجزه على ضوء دراسة أولية، بحيث يلعب الشعور والغرض دورا كاملا".[26]

مارس كاندنسكي الفن طويلا في ميونيخ، اعتمد على تحريره من التمثيل الصوري، متجنبا الوقوع في خطأ الزخرفة الهندسية مستعملا رموزا لا تمت بأي صلة إلى شيء من الواقع، لكنها معبرة عن ما سماه ضرورة داخلية.

أ. **بيات موندريان (1944/1912)Piet Mondrian:**

يختلف التجريد عند Mondrian عن التجريد عند كاندنسكي الذي أكد على الضرورة الداخلية ما جعله ينحني منحنا عاطفيا، ..."بقي أمينا مع ذلك لمبدأ الضرورة الداخلية وبقيت لوحاته في حالات كثيرة ذات مناخ عاطفي، تأثري"[27]، أما موندريانMondrian فقد اعتمد الكشف على الحقيقة الميتافيزيقية، ما أدى إلى تركيزه على استعمال الألوان الأساسية، بوصفها جوهر الألوان الطبيعة، ولهذا اتسم بالعقلانية المتأثرة بتكعيبية بيكاسو picasso براكBraque"لأن التكعيبية قد مهدت من خلال برنامجها لإعادة تنظيم العالم المرئي المصور، لظهور فن موضوعي أكثر عقلانية"[28].

توصف أعمال بيان موندريانPiet Mondrian بالتشكيلية المحدثة، لأن كل التطلعات نحو الفن التجريدي والتي ظهرت منذ بداية القرن 20 تركزت،وتم تبريرها سنة 1913 في عمله..."فقد جاء من الواقعية الأكاديمية إلى الانطباعية، فالوحشية وحتى التكعيبية التحليلية وتوصل أخيرا إلى التجريد"[29]،كان هدفه التوصل إلى تأليف مساحة مسطحة ذات طابع هندسي والبحث على الصفاء الكلي والوضوح من أجل تجسيد فكر مثالي، اعتمد فيه على اختزال العالم الموضوعي "جرد الأشياء من خواصها وحررها والبقاء على الصورة الغير متغيرة الجوهرية المثالية، تحول الفن إلى أقصى ما يتوصل إليه التطور البشري"[30].

اهتم موندريان بالصورة المبنية بناءا عقلانيا، التي لا تعبر على العواطف، ظهرت في مبادرته الشخصية، في تمثيلاته الغير واقعية في تحديد موضوع لوحات مجموعة من الأشجار، فهو يسعى إلى تجريد يتخطى تركيبات من الرموز، يفرض فيها استعمال أشكال هندسية مجردة بدقة،تعتمد على تعامد الخطوط وعلى ملمس أملس، بدون طبقات لونية بألوان أساسية صافية مستوية.

أما ما يسمى بنظرية الألوان الثلاثة الأساسية في لوحة (الأحمر، الأزرق، الأصفر) باعتبارها ألوان أساسية غير قابلة للتحليل، لألوان بسيطة والتي يعتمد عليها في تشكيل جميع الألوان الأخرى"[31] ألوان بسيطة ، اختار موندريانMondrian وقبله "فان دار لوك Bart van der Leck" في حركة De Stijl، ألوان معروفة عالميا، كما تمثلها لنا الطبيعة لكنه ركز في استعمالها على "العلاقة المنشأة بين الأشكال والألوان"[32]، وقد ربط هذه الألوان مع الأبيض والأسود والرمادي، تجسد هذا في لوحته "تركيب أصفر أزرق وأسود «سنة 1926.

تميزت أعمال موندريان Mondrian بنوع من التقشف والاختزال و يرتبط "هذا التجريد الصافي المميز ببساطته... يرتبط باهتمامات الفنان الفكرية ذات طابع الروحاني الصوفي"[33].

كما جاء عمل موندريان عكس الحركة التكعيبية، فهو يسعى إلى تحطيم الأحجام "من أجل اختراق الطبيعية كي تتجلى لنا البنية الداخلية الحقيقية"[34]، حيث يرى أنه اكتشف الزاوية المستقيمة العمودية في الطبيعة، الناتجة عن تقاطع خط الأفق مع الخطوط العمودية، "في هولندا منظر طبيعي أفقي، مسكون من طرف إنسان عمودي، التقاء الخط الأفقي للبر أو البحروالعمودي الذي يصل إلى القمر"[35]، ففي تقابل الخط الأفقي والخط العمودي معادلة توصلنا إلى جمال صاف.التجريدية المحدثة، جاءت بنوع من التعبير الجمالي الذي ينبع من تأثير الكون في الإنسان، بلغة تشكيلية خاصة، اعتمد فيها الفنان على البنية التشكيلية التي

تعتمد على تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة تلون بلون أولي (أحمر، أزرق، أصفر) وليس بلون أبيض أو أسود، لأنه في نظره غياب للون.

ابتداء من سنة 1922 تميزت أعماله بتغيير لون الخلفية الزرقاء والرمادية الى اللون الأبيض هدفهاإظهار ازدواجية المستوى والأبعاد من أجل الحصول على توازن في العناصر التشكيلية بعيدا عن التناظر، هذا التوازن بين الخطوط العمودية والأفقية، واللون وغياب اللون، بطريقة خاصة، تخلق جمالية جديدة مستقلة على جمالية الطبيعة.

اعتمد موندريانMondrian طريقته والتي لم ينتهجها أحد من التجريديين ، لكن أثرت في العديد من الحركات الفنية التي جاءت بعده، فأعمال موندريانMondrian المتكونة من أشكال حيادية، خطوط مستقيمة، تجريدية خالصة، منظومة صارمة من الخطوط العمودية تتعامد على خطوط أفقية مؤلفة من أشكال مختزلة جدا، تتمثل في مربعات و مستطيلات تمتد طولا وعرضا دون عمق، دون تشخيص أو تشبيه ، بعيدة كل البعد عن كل ما هو حسي، تنقل المتلقي إلى عالم لا متناه، تحمل .انساقا استيطيقا نقية خالصة.

ب. كازيميرماليفتش (1916/1915) Kazimir Malevitch:

وصلت حركة التطور الفني التي عرفها الغرب إلى روسيا، خاصة بعد أن ترجم كاندنسكي في 1912 كتابه "الروحانية في الفن" إلى اللغة الروسية[36].

كما أشرنا له سابقا أن كاندنسكي في كتابه، تناول لغة شكل واللون، هذه اللغة التي تشابهت مع لغة بعضالحركات الفنية أو بالأحرى تبنت هذا الفكر، نجد منها الحركة التفوقية لزعيمها كازيمير ماليفنش Kazimir Malevitch تأسست عام 1913م[37]، والتي تميزت بالاختزال الكبير للأشكال والاعتماد على مساحة اللوحة كفضاء وحيد في اللوحة.

يتجسد إلهام ماليفتش في طريقة وضع الأشياء "الفنان ليس مبدعا إلا اذا كانت الأشكال التي يرسمها، ليس لها أي شيء مشترك مع الطبيعة"[38]وبالتالي فهو يبدع صورا مجردة عن طريق رسم أشكال هندسية موحدة على حوامل مربعة، مستعملا "المربع" كشكل أساسي للعمل الفني، كي يبتعد عن الأشكال التقليدية التي كانت ترسم عليها "المناظر الطبيعية" و"اللوحات الشخصية"، بمعنى أوضح الشكل العمودي للوحة ، فاللوحة التجريدية لابد أن لا تشبه اللوحة التشخيصية من أي جانب، رغم أن مالفتشMalevitch استمد فكرته من التكعيبية إلا أنه اعتمد على تجريد خالص أساسه المربع والدائرة والمثلث، كأشكال صافية، دون موضوعات، دون أشياء ودون ملامس.

فاسم الحركة التفوقية التي يقابلها باللغة الأجنبيةSuprématisme مشتق من كلمة Suprémusالتي تعني "فوق كل شيء" فهو يبحث في الأحاسيس الخالصة التي تنتج أشكالا صافية تفوقية، تغادر الأفكار والموضوعات والمضامين، استيطيقا خاصة، تصيب المتلقي بالذهول لغرابة العمل، ولجمالهالنقي الذي وصف بالتطرّف.

...."يجب البناء في الزمن والفضاء، أسلوب لا يستند إلى أي جمالية أو إلى أي انفعال، أو إلى أي حالة نفسية جمالية، ومن باب أولى، أسلوب فلسفي للون حيث يتم تطوير التصوير مثل تطوير العلوم"[39].

فقد استطاع مالفتش Malevitchفصل الرسم على الحاجة لتمثيل الواقع مما دفعه إلى التجريد إلى أقصى حد، و للدفاع عن نظريته أنجز لوحة "المربع الأسود"* سنة 1915، وكما يدل عليها العنوان، كانت اللوحة عبارة عن مربع أسود وسط مربع أبيض بشكل مساحة اللوحة، وفي منشورة صدرت في معرض (0.10) في روسيا سنة 1916 أين تم عرض تلك اللوحة لأول مرة أكد ماليفتش قائلا : "غيرت وجهتي إلى صفر أشكال"[40].

فاللون الأسود هنا، يطابق لونيا فكرة انعدام الأشكال بمعنى "صفرأشكال"، غياب كل لون كل ضوء، صفر لون وصفر ضوء فهو يرى "في هذا التباين الناتج عن تقابل المربعين الأبيض والأسود، أساس لكل فن"[41]، تتميز أعمال مالفيتش التفوقية بثلاث مراحل تتوافق مع عدد المربعات، الأسود، الأحمر والأبيض الذي اعتمد عليهم مرحلة سوداء، مرحلة اللون ومرحلة بيضاء.

في المرحلة الأولى المربع الأسود يحقق رغبة الفنان في الحفاظ على الصفحة البيضاء شكلا ولونا، فالمربع شكل كامل وجوهري، واستعمال اللون الأسود يدل على أن المربع فارغا من الصورة ولكنه ممتلئ من حيث المعنى.[42] أما اللون الأحمر بالمقابل هو رمز للبحث اللوني، واستعماله هو بمثابة تطور للحركة التفوفية فهو لون تلتقطه العين بسرعة ولا يتأثر بفعل الضوء، يحافظ على قيمته، وهذه هي الفترة التي سماها مالفيتش "بمرحلة اللون".

وقي المرحلة الثانية من المربع الأسود الى دائرة سوداء إلى ديناميكية تفوقية Dynamique suprématisme (1916/1915)، تميزت هذه الأخيرة عن غيرها باستعماله مجموعة كاملة من الأشكال المختلفة من مثلثات، دوائر، مستطيلات أضفت على اللوحة نوعا من الحركة والديناميكية على المساحة البيضاء، ومن هنا ظهرت عنده فكرة "الأبيض المتفوق، الذي يرمز إلى مالا نهاية ويعطي للشعاع البصري إمكانية المرور دون حدود"[43].

يتجلى هذامن خلال الحركة الصافية للألوان في المربعات الثلاثة الموجودة على اللوحة، يوضح من خلالها فكرة إخماد اللون في المكان الذي يَختفي فيه وهو الأبيض، هذا اللون الذي يمكن اعتباره بداية ونهاية كل الألوان، استنادا لفكرة أن كل الألوان موجودة في الضوء الأبيض وتبعث منه.

باستعماله الألوان الثلاثة الأبيض، الأسود والأحمر برهن مالفيتش على بعده الفلسفي الذي يدل على أن "الحقيقة في الفن ليست سوى أثر اللون على الحواس"[44]، فقد توصل في آخر أعماله إلى صفاء "بلوحة لا تمثل شيء سوى مربع أبيض على خلفية بيضاء "[45] ورغم ما جاء به من جمالية خاصة استند فيها إلى مبادئ حسابية أراد من خلالها جمال نقي، يحرك في المتلقي الروحالإحساس والعاطفة وعن طريق تجريد تيوصوفي خالص إلا أنه قد عاب الكثيرون على أعماله والتي وصفت في آخر المطاف "بنقص في قوة الإقناع، واتصفت أعماله بنوع من برودة الآلة وجفائها.

بعدها عرفت التجريدية، مستويات أخرى وطرق متعددة، لكنها استمدت من طريقة كاندنسكي وشعريته الغنائية أو من موندريان ومالفيتش وتجريدهما الهندسي، هذه الحركات لم ترقى إلى الدرجة التي وصلت إليها أعمال موندريان ومالفيتش،فأعمالهم اتصفت بشيء من الجفاف الناتج عن اصرارهم على إيجاد التناغم اللون أو الهندسي الموجود سابقا، لكن ما يلاحظ أنها كانت عامة و شملت جميع الفنون لأنها ابتعدت عن روحانية "كاندنسكي وتيوزوفية موندريان وتصوفية مالفتش واتجهت نوع المادية العملية بتطبيق كل ما جاءوا به".[46]

3. <u>التجريد في الفن الإسلامي:</u>

المتتبع لتاريخ الفن الإسلامي، يظهر له جليا التجريد الذي اعتمد عليه في تصاوير من أجل الابتعاد عن تقليد الطبيعة، ولم يكن هذا ناتجا عن جهله لما تحتويه من جمال، فالقرآن الكريم وصف مشاهدها ولفت الأنظار لجمالها، فإعراض الفنان عن نقلها لم ينتج عن جهل أو عن عدم القدرة على تمثيلها، إنما نتيجة لعدم القدرة والرغبة على مضاهاة الخالق، ومن أجل هذا الالتزام تجده اتجه نحو مجالات عديدة جديدة، تميز فيها بالبراعة والإبداع وحقق جمالا لا مثيل له.

فهو لم يحاك الطبيعة ولم يتجاهلها، بل اعتمد على تأملها عن طريق العقل والحس في آن واحد، مستخدما صيغ تجريدية هندسية لا تمثل العالم المرئي، لكنها تفسره وتعبر عنه، وهنا تتجلى نقطة الاختلاف بين التجريد الغربي والتجريد في الفن الإسلامي، فالأول نشأ متأثرا بالفن التشخيصي في القرن 19م، نشأ عن انشقاقات سادت تلك المرحلة، والثاني نشأ بعد تأمل ناتج عن روحانية الإسلام نفسه "بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية، سواء بالسلب أو بالإيجاب"[47].

الفنان الغربي تدور تجريداته حول ذاته وفلسفته قوامها الإنسان فهو لا يترجم الطمأنينة، لأنه تجريد نسبي وفردي يختلف باختلاف كل فنان،أما التجريد في الفن الإسلامي فهو أعمق وأشمل لأنه وسيلة وليس غاية هدفه ليس الفن للفن، إنما الفن في خدمة شيء نبيل، كالحقوالخير والعدالة.

"أنه بحث عن الجمال المحض الخالص، وإن النزوع إلى التجريد في الفن العربي يرتبط بمفهوم فني خاص مآله أن الصورة يجب أن تتجه نحو المطلق، وليس نحو المحدد تتجه نحو الجمال المحض "الجمال بذاته" وليس نحو جمال الأشياء الذي يخضع للحاجة المادية والضرورة، أمّا الجمال المحض فإنه مجرد من المنفعة هو جمال فني وليس جمال نسبي مرتبط بأهمية الشيء"[48].

وبالتالي القاعدة مختلفة في التجريدين، سواء من ناحية المفهوم أو من ناحية التجسيد، أو من ناحية المنهج، فالفنان الإسلامي انطلق من مبدأ عقيدته الواضحة التامة، يعرف ما يريد وما الذي يقصده "لأنها فرضت عليه مبدأين (تصحيف) الواقع أي تحوير معالمه الخاصة تعديل أبعاده وفق مشيئة الفنان والمبدأ الثاني هو (التغفيل) الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته، إلى التمثيل الكلي والمطلق"[49]، أما الفنان الغربي بدأ تائها

يبحث عمّا يريد الوصول إليه، أو ما هو بحاجة إليه من الراحة النفسية من أجل التعرف على المطلق.

تفصل نزعة التجريد في الفن الإسلامي عن نزعة التجريد في الفن الحديث،فترة زمنية قاربت عشرة قرون حيث استعمل الفنان المسلم الخطوط والألوان المسطحة والمجردة من أية دلالة في العالم والأشكال الهندسية المتشابكة تظهر وكأنها تمثيل لبنية الطبيعة المعقدة[50]ومن خلال ما سبقيظهر لنا أن الفنان المسلم كان سباقا في تجريد الطبيعة وتغييب الموضوع وحضور الشكل المجرد، على شكل نظام من الرموز يتضمن إمكاناتوصِفات بلا حدود.فهل استلهم الفنان الغربي من التجريد في الفن الإسلامي للتعبير عن رغبته في التحرر من قيود الفن الأكاديمي؟

"إن الفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهيعلى التعبير عن روحانية عميقة لأنه يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع دون وساطة، أن يثير مباشرة عاطفة وانفعال أكثر نقاءا من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي، وإن الفنان في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أوإلهي كان يسعى إلى التجريد، هذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية".[51]وهذا ما أشار إليه "محمد خدة" في كتابه "عناصر من أجل فن جديد"،فيما يخص أعمال بيات موندريانPiet Mondrian المأخوذة من شبكة الخط الكوفي، لكن ليس هذا هو موضوعنا، فقط حاولنا الإشارة لهذا من أجل استخلاص أصل فكرة التجريد في أعمال الفنان ضمن نموذج الدراسة.

تميز الفن الإسلامي بالوحدة في الأشكال والتشابك رغم شساعته، وِحْدَةٌ تحدت المكان والزمان، فقد ميزها التجريد الظاهر بتنوع من حيث النمط المنجز أو من حيث المواد، تتخللها مظاهر الإيقاع والوحدة والتنوع والوفرة والحركة والإتقان في الكون، ميزتها حرية مطلقة للفنان الذي اختفت جنسيته عند ممارسته لهذا الفن "فمن هنا يتعذر في الفن الإسلامي تقرير وجود

اتجاه عربي أو فارسي أو تركي أو هندي موحد، لأن المعماريين والصناع كانوا يُسْتَقدمون من مختلف البلاد الإسلامية على اختلاف اتجاهاتها الثقافية للقيام بتلك الإنشاءات طبق لإرادة مستخدميهم"[52]، لكن ما هو جدير بالذكر أن هذا الفن الإسلامي العربي له شخصية واحدة رغم تعدد أقطاره.

لقد تحدث محمود أمهز في كتابه "التيارات الفنية المعاصرة" على الفن الإسلامي في عنصر بعنوان "ظاهرة التجريد قبل التجريد"، تجريد اتفقت عليه جميع المصادر التاريخية التي تناولت التصوير في الفن الإسلامي، عبر كل العصور، يميزه اختفاء التقليد أو محاكاة الطبيعة، واختفاء العناصرالآدمية ظاهرة واضحة، تميزت بنوع من الإجحاف في تحديد هدفها وإرجاعها دائما إلىالسلبية، فهناك من أرجعها إلى طبيعة الدين الإسلامي، وهناك من أرجعها إلى كون الفن الإسلامي زخرفي بلا موضوع، "وهناك من نسبها تماما إلىالنقص الجوهري في العرب الذين كانوا محدودي الذكاء"[53].

التجريد صفة حقيقية تميز الفن الإسلامي، ظهرت بعزوف الفنان عن تمثيل الطبيعة،واتجاهه إلى الشكل الهندسي لا يَهُمه العالم المرئي بذاته، إنما التعبير عنه بأشكال مجردة

عن طريق حركة خط وحركة نقطة وتكوين المساحة، وبالتالي هو يتجه عكس الطبيعة تماما، أساس هذا التكوين التكرار بتماثل هندسي، هذا راجع إلى أن الفنان المسلم خاضع إلى تعاليم ألزمته عدم مضاهاة الخالق، فأدى به هذا إلى ابتكار استخدم فيه عبقريته وإبداعه.

ومن هنا تنوعت الفنون وتفاوتت في الجمال "تكمن قيمة المنمنمات، والزركشات، والخطوط بأنواعها أنها مظهر من مظاهر الإيقاع والتوازن الرائعين، ليشيع الفرح والرضا عن تساوي رؤية الرائي مع الحياة، وشهادة للموهبة التي أبدعت، وهي بعد ذلك عمق للتجربة في التأمل"[54].

فقد جعل من الزخرفة رمزا للجمال المجرد الهندسي، أو الجمال المستوحى من تأمل في الطبيعة في فن التَوْرِيق، واعتنى بالخط في شكل الحروف المنطوقة في تكوينات تجريدية استعمل فيها عناصر خطية هندسية بتنوعات لا تعد ولا تحصى، أما العمارة التي طورها وفق منهجه، فقد أثرالفن الإسلامي في كل جوانب الفن، بتجريد أضفى عليه بعد عالميًا يتطابق مع روحانية الإسلام والتي أثرت في حضارات وفنون أخرى.

الإحالات :

[1]– voir : George Roque, qu'est–ce que l'art abstrait ? une histoire de l'abstraction en peinture (1860/1960) ،Ed Gallimard, 2003,p27–28.

[2]–George roque, op, cit, p29.

[3]– د–محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر و التوزيع، بيروت،ط 2009، ص214.

[4]– نفس المرجع، ص 214.بتصرف.

[5]– نفس المرجع، ص215.بتصرف.

[6]– عفيف بهنسي، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، الدار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص320.

[7]– نفس المرجع، ص 328.

[8]– د. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية 3، مشكلة الفن، مكتبة مصر، ب ت، ص 33.

[9]–Voir: Edina Bernard, pierre cabane, Jannick Durand, Gérard le grand, Jean louis Pradel, Nicole Tuffelli, l'art du moyen âge à nos jours, Ed Larousse, p 728–729.

[10]–George Roque, op cit, p 93

[11]– voir :Edina Bernard,.....op cit ,p728.

[12]–د. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي (مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة)، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص 62.

[13]– George Roque, op cit, p .96

[14]–Ibid.,p 97.

[15]–Ibid,p 97.

[16]–Kandinsky, du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Denoël, folio essais, 1989 ,p 174–176.

[17]– د محمود امهز ، مرجع سابق ، ص 200

[18]– شموط عز الدين، نقد الفن التجريدي، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1998، ص 93.

[19]–د محمود امهز، مرجع سابق، ص214.

[20]– هورستاوهر، روائع التعبيرية الألمانية،تر: فحري خليل، مراجعة محمد المسوي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص66

[21]–Rosie Dickens, l'arta travers les âges, avec liens internet de l'Egypte ancienne aux XXI siècle, Ed Usborne، p 112.

[22]–George Roque, op cit, p.393

[23]–Rosie Dickens,op cit, p.112

[24]– د محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر (1970/1870) التصوير، بيروت، دار المثلث للطباعة والنشر ،1980، ص 143.

[25]–Kandinsky, op cit, p 66.

[26] – هربرت ريد: حاضر الفن، تر: سمير علي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط2، دت، ص97.

[27]– د محمود امهز،الفن التشكيلي المعاصر،مرجعسابق، ص 227.

[28]– المرجع نفسه، ص 228.

[29]–Edina Bernard,op cit, p 735.

[30]– د محمود امهز،المرجع نفسه، ص 147.

[31]– voir: George Roque, op cit, p396.

[32]–voir: George Roque, op cit, p396

[33]–ibid. , p737.

[34]–د محمود امهز ،الفن التشكيلي المعاصرة، مرجع سابق،ص230.

[35]– Edina Bernard, op cit ,p 737.

[36]– د محمود امهز، مرجع سابق،ص232.

[37]– نفس المرجع، ص 232.

[38]– Rosine Dickins, op cit, p 113.

[39]– voir: George Roque, op cit, p400.

[40] – Ibid, p 399.

[41]–د محمود امهز ، مرجع سابق،ص 233

[42]– voir: George Roque, op cit, p .400

[43]– George Roque, op cit, p400

[44]–د محمود امهز ، مرجع سابق، ص232.

[45]– المرجع نفسه، ص 233.

[46]–د محمود أمهز، مرجع سابق، ص 425.بتصرف

[47]–مجمد قطب، منهج الفن الإسلامي، بيروت، دار الشروق، ط1983، ص 202.

[48]–عفيف بهنسي، الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دمشق، دار الكتاب العربي، ط1997،1، ص 90.

[49]–عفيف بهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دمشق، دار الكتاب العربي، ط1، 1998، ص 95.

[50]– voir: Alexandre Papadopoulo, l'islam et l'art musulman, paris,1971,p186.

[51]– Marcelle Brion, l art abstrait, paris, Ed Albin Michel, 1962, p 27.

[52]–أرنست كونبل ، الفن الإسلامي ، تر: أحمد موسى ،بيروت، دار صادر للطباعة و النشر،ط1، ص11.

[53]– ينظر: فونشاك الفن العربي في اسبانيا وصقيلية، تر: الطاهر أحمد مكي،القاهرة،دار المعارف، ط 2، 1985، ص 45.

[54]–علي شلق، الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للنشر ،بيروت، ط1، 1982، ص28.