إشكالية اللا موضوعية (المعادل الهندسي) في تجريدية كاندنسكي الغنائية *

م. سها محمد سلوم** د. عبد السلام شعيرة***

الملخص

إن الفن التجريدي المعاصر واحداً من الاتجاهات الفنية التي تسعى إلى تحطيم الشكل الواقعي وصولاً إلى جوهره ومضمونه الداخلي، معبّراً عن ذلك بكونه اللاموضوعي. وبرزت في هذا الاتجاه تجريدية كاندنسكي الغنائية ونظريته اللاموضوعية، إذ اهتم كاندنسكي باللون على حساب الشكل وأسمى فنه (فن الضرورة الداخلية) وأطلق النقاد على هذا الفن اسم (اللاصوري أو اللاموضوعي). وأصبح ظاهرة من ظواهر الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين بكونها تتمثل في تخليص الشكل أو الشيء من شكله الواقعي وصولاً إلى اللاموضوع، وهذا ما يتطابق مع مفهوم التجريد بأنه اللاصوري واللاتمثيلي، كما توَصّل كاندنسكي إلى الرسم باللون فقط مقترباً إلى مرتبة النُظم النغمية الموسيقية.

* أعد البحث في سياق رسالة الدكتوراه للطالبة سها سلوم بإشراف الدكتور عبد السلام شعيرة

** طالبة ماجستير فنون جميلة تخصص الحفر والطباعة (الغرافيك)

*** أستاذ مساعد تخصص الحفر والطباعة (الغرافيك)

المقدمة:

مع تطور الفنون بعامتها والفن التشكيلي على نحو خاص نحو الحداثة وما بعدها تتوضح لنا إحدى إشكاليات هذا التطور، ألا وهي إشكالية نبذ الشكل الواقعي بوصفه الشكل المهيمن والسائد على فنون ما قبل الحداثة.

إذ إن إهمال الشكل الواقعي بدأ مع طلائع الفن الانطباعي في نهاية القرن التاسع عشر واستمر مع حركات ما بعد الانطباعية، والتعبيرية، والدادائية، والسريالية، والتكعيبية، وغيرها، وصولاً إلى التجريدية ومنها تجريدية كاندنسكي الغنائية، التي قضت على الشكل الواقعي قضاءً تاماً. إذ اهتم كاندنسكي باللون على حساب الشكل وأسمى فنه ((فن الضرورة الداخلية)) وأطلق النقاد على هذا الفن اسم (اللاصوري أو اللاموضوعي). وأصبح ظاهرة من ظواهر الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين.

- مصطلح التجريد ومفهومه:

لو تُتبعت لفظة (التجريد) في قواميس اللغة العربية لوجدت تعني ((جرّد الشيء، يجرده، وجرّده، أي: قشّره، والتجريد مصدر جرّدته من ثيابه إذا نزعتها عنه، أي التعرية من الثياب، وقيل: أرضٌ جرداء، أي: لا نبات فيها))[1]. ويعني هذا تجريد الشيء من عوالقه ولواحقه وتفصيلاته العارضة أي غير الضرورية. ولا يختلف هذا عن المفهوم الاصطلاحي لمعنى التجريد إذ يعرفه فاروق العلوان بأنه: ((تخليص الشكل الطبيعي من تفاصيله الجزئية، والاكتفاء بالأشكال المعبِّرة عن الفكرة الجوهرية للشيء المراد تمثيله))[2]. ولا يختلف هذا عمّا يعنيه عفيف بهنسي بالتجريد من أنه: ((استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي))[3].

فالتجريد هو رفض التقيّد بالشيء أو الشكل الواقعي كما يظهر لنا في العالم المرئي، وإنما هو تجريد ذلك الشيء من تفاصيله وجزئياته الملحقة به والإبقاء على جوهره النقي. إذ يراه ابن سينا في ((انتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعلائق المادّة ولواحقها))[4] يعني هذا أن التجريد هو تجريد الماهية من المادّة. ويتفق هذا مع مفهوم التجريد في الفكر الفني المعاصر بأنه ((رفضٌ الصورة (figuration) و التمثيلية الصورية(Representation figuration)، ورفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بوساطة إشارات بدلاً من الغوص فيها))[5].

إذاً التجريد في الفن المعاصر هو الابتعاد عن المحاكاة الساذجة ومحاولة استخراج أو البحث عن حقيقة الشيء الجوهرية المتخفّية وراء مظاهره الحسية المادية، وهذا ما يعنيه ((كاندنسكي [الفنان الروسي فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinsky 1866-1944] (بالضرورة الداخليّة)، في محاولة (لجعل اللامرئي مرئياً)، بحسب تعبير بول كلي Paul Klee 1879-1940م))[6]. وهذا هو المفهوم نفسه الذي (تنادي به نظرية شوبنهور [الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهور Arthur Schopenhauer 1788-1860م] بتجريد الأشكال من الطبيعية الواقعية بفصلها عن قالبها الواقعي، وتأخذ الفكرة مكانها الصحيح محل الشكل الواقعي وإن بدا عليها بعض

---

[1]- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، **ج**(1)، دار الجيل، (بيروت، بلا تاريخ)، ص292.

[2]- العلوان، فاروق محمود الدين، **التجريد في فنون العرب قبل الإسلام**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1997م)، ص100.

[3]- بهنسي، عفيف، **الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم**، دار الرائد اللبناني، (بيروت، 1982م)، ص326.

[4]- وهبة، مراد وآخرون، **المعجم الفلسفي**، دار الثقافة الجديدة، ط2، (القاهرة، 1971م)، ص46.

[5]- أمهز، محمود، **الفن التشكيلي المعاصر**، دار المثلث، (بيروت، 1981م)، ص138.

[6]- أمهز، محمود، المصدر نفسه، ص138.

الغموض ويتحقق ذلك بالموسيقا، وكانت هذه الآراء الشوبنهورية هي الأساس الذي استند إليه مذهب كاندنسكي التجريدي الذي حرّر التصوير من أغراضه الطبيعية محاولاً التقرب به إلى نُظم الموسيقا القائمة على أصوات تجريدية متحررة من سلطة الواقع المحسوس، والارتقاء بنُظم اللون إلى مرتبة النغم الموسيقي)[7].

وإزاء علاقات الارتباط والتبادل والتفاعل المشترك بين المصطلحات اللغوية والاصطلاحية والفلسفية آنفة الذكر التي حددت معنى التجريد يمكن وضع تعريف إجرائي للتجريد بما يتفق مع خصوصية البحث.

فالتجريد هو: تخليص الشكل الواقعي الطبيعي من تفصيلاته الزائدة والإبقاء على ما يُمثل جوهره الثابت. أي إزالة الحجب التي تحجبه للوصول إلى حقيقته الجوهرية. وهو ما يسميه كاندنسكي (بالضرورة الروحية) أو (الضرورة الداخلية).

وللدخول إلى فن كاندنسكي والتجريدية التي تُنسب له لابدَّ من التطرق إلى حياته ومرجعياته الفكرية والفنية فقد (ولد فاسيلي كاندنسكي في موسكو في الرابع من ديسمبر / كانون الأول من سنة 1866م في أسرة أرستقراطية وكان والده تاجراً من تجار الشاي الأثرياء، وترك لابنه كاندنسكي ثروة طائلة ساعدته في مواصلة تعليمه)[8]. وكانت طفولته كأقرانه طفولة عادية لا يميّزها إلا اهتمامه في العلم والفن (إذ درس في جامعة موسكو في سنة 1886م الحقوق والاقتصاد السياسي وتخرج فيها في 1892م وعمل محاضراً فيها)[9]. ثم سافر إلى مدينة ميونخ سنة 1896م ليتفرغ لدراسة الرسم والتلوين (وتفرغ منذ ذلك الوقت للفن والموسيقا)[10]، وهذا ما يتجلى واضحاً في أعماله الفنية التي امتازت بالشفافية والإحساس المرهف باللّون الذي أصبح فيما بعد يقترب به إلى درجة النغم الموسيقي.

وتأثر كاندنسكي بالفن الانطباعي الفرنسي وخاصّة في لوحة كلود مونيه Claude Monet (1840- 1926م) (كومة القش) التي عرضت في معرض الانطباعيين في موسكو 1895م فنالت إعجاب كاندنسكي وقال عنها ((لقد أحسست أن الفن في هذا الموضوع الذي يجيء في الصدارة وجال في خاطري أنه من الممكن المضي قدماً في هذا الطريق والاستمرار في هذا الاتجاه))[11]. كما تأثر كاندنسكي بأسلوب Art Nouveu أي الفن الجديد أو الفن الحر- Liberal Art أو ما كان يطلق عليه بالألمانية (جيوجيند ستيل- Jugendstil) الذي كان سائداً في ألمانيا وأوروبا وبعد أن درس سنتين في الأكاديمية الملكية الألمانية انفصل عنها في سنة 1901 م ((ليؤسس جماعة باسم (فالانكس) (Phalanx) أي الكتيبة وصمم الإعلان (البوستر) لأول معرض لهذه الجمعية عام1901م و نفذه بتقنية الطباعة الحجرية/ ليثوغراف Lithograph))[12] وأصبح كاندنسكي بعد حين أستاذاً من أساتذتها ((وأقامت جمعية (فالانكس) أحد عشر معرضاً في الفن التشكيلي وروّجت للانطباعية والجيوجندستيل))[13]. ثم زار كاندنسكي إيطاليا وهولندا

---

[7]- العلوان، فاروق محمود الدين، **إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر**، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 2002م)، ص90. (بتصرّف)

[8]- ستاراتون، ريتشارد، ((فاسيلي كاندنسكي، وكتابه الروحانية في الفن))، مقدمة كتاب: **الروحانية في الفن**، تأليف: فاسيلي كاندنسكي، ت: فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين، تعقيب: صبحي الشاروني، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، (القاهرة ، 1994)، ص12. (بتصرف)

[9]- المصدر نفسه، ص12-13. (بتصرف)

[10]- المصدر نفسه، ص13. (بتصرف)

[11]- المصدر نفسه، ص14.

[12]- Malorny, Ulrike Becks, (The journey to abstraction) Wassily Kandinsky, translated to English by: Karen Williams and Low Barns, TASCHEN, (CHINA, 2003), P.14.

[13]- Ibid, P.14-15.

وتونس وفرنسا، وفي أثناء إقامته في باريس ((تأثر كاندنسكي بأسلوب الحركة الوحشية في التلوين وحريته في استخدام الألوان والمتضادات اللونية))[14].

وعند عودته إلى ميونخ ((انفصل كاندنسكي عن الفالانكس وأسس مع الفنان فرانز مارك جماعة الفارس الأزرق (The Blue Riders) في سنة 1911 م))[15]، نسبة إلى لوحته الشهيرة المسماة الفارس الأزرق 1903م وكان من أهم الفنانين الذين انضووا تحت لواء هذه الجماعة الفرنسي هانز آرب Hans Arp (1887- 1966م)، والفرنسي جورج براك Georges Braque(1882- 1963م)، والفرنسي أندريه ديران Andre Derain (1880- 1954م)، والألماني إرنست لودفيغ كيرشنر Ernst Ludwig Kirchner (1880- 1938م)، والألماني بول كلي، والألماني إيميل نولده Emil Nolde (1867- 1956م)، والإسباني بابلو بيكاسو Pablo Picasso (1881- 1973م). ولم تكن هذه الجماعة تطلب من أعضائها إلا ((التعبير عن دواخلهم النفسية بغض النظر عن الأسلوب الذي يعبرون به عن انفعالاتهم تلك))[16]، وكانت هذه الجماعة تعد مع جماعة القنطرة/الجسر الممثلين الرئيسيين للتعبيرية الألمانية. وفي (1911- 1912)م حدث التحول المهم في فكر كاندنسكي وأسلوبه الفني ووضع أفكاره الجديدة في كتابه الشهير (الروحانية في الفن)، وبدأ كاندنسكي إبداع أعماله الفنية التي سُميت باللاتمثيلية أو التجريد اللاتمثيلي. إذ أصبح كاندنسكي بذلك أحد أهم مؤسسي الفن التجريدي في القرن العشرين. وعند قيام الثورة البلشفية 1917م عاد كاندنسكي إلى موسكو وأصبح أستاذاً في جامعة موسكو لعلوم الفن، إلا أنه ما لبث أن غادرها 1922م بعد أن تلاشت الحريّة المزعومة للبلاشفة ((والتحق بمدرسة (الباوهاوس) للفن والتصميم في ألمانيا وأصبح أحد أساتذتها إلى أن قمعها النازيون وأغلقوها في سنة 1933م))[17] فانتقل إلى باريس و قضى فيها أواخر أيّامه إلى أن وافته المنية في ديسمبر/ كانون الأول 1944م .

_ تجريدية كاندنسكي الغنائية

(نظامها التكويني اللاموضوعي ومرجعياتها الفكرية):

بعد أن لاقت حركة (جيوجندستيل) قبولاً في الأوساط الفنية باتخاذها منهجاً أو أسلوب الاختزال والتبسيط أسلوباً حرّر الفن من العالم الواقعي الموضوعي حدث التحول الفني الكبير عند كاندنسكي الذي ((قام في عام 1910م برسم أول لوحة تجريدية بالألوان المائية تمثل منظراً طبيعياً، وكتب تحتها هذا أنا عندما وجدت حقيقتي))[18]. وهو بهذا قد توصّل إلى تعريفه الجديد لطبيعة الفن ومادته وابتعد نهائياً عما هو واقعي وطبيعي في التمثيل الفني وهو بهذا التحول نحو الفن اللاصوري قد أعاد بناء العالم الموضوعي مستنداً بذلك إلى آراء الفيلسوف الإغريقي أفلاطون Plato (427- 347ق.م) القائل بلسان أستاذه سقراط Socrates (470- 399ق.م) محاوراً أبروتخس: ((فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك معظم الناس، وهذا ما أحاول الآن تبيانه، كجمال

---

[14]- ستاراتون، ريتشارد، ((فاسيلي كاندنسكي، وكتابه الروحانية في الفن))، مقدمة كتاب: **الروحانية في الفن**، تأليف: فاسيلي كاندنسكي، المصدر السابق، ص17. (بتصرف)

[15]- نيومايير، سارة، **قصة الفن الحديث**، ت:رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، (القاهرة، بلا تاريخ)، ص175. (بتصرف)

[16]- ستاراتون، ريتشارد، ((فاسيلي كاندنسكي وكتابه الروحانية في الفن))، مقدمة كتاب: **الروحانية في الفن**، تأليف: فاسيلي كاندنسكي، المصدر السابق، ص19. (بتصرف)

[17] - Faerna, Jose Maria, Kandinsky, Translated from the Spanish by: Alberto Curotto, CAMEOO/ABRAMS, (Spain،1996), page of cover.

[18]- شموط، عز الدين، **نقد الفن التجريدي**، دار كنعان للدراسات والنشر، (دمشق، 1998م)، ص.

الأحياء أو جمال بعض اللوحات. وإنما أعني بـه، كما يبديه حديثا، الخط المستقيم والمستدير، وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بوساطة الدوائر والمساطر والزوايا، إن كنت تفقه شيئاً من هذا. فلا أقول عن هذه الأشكال إنها جميلة نسبياً، كالأشياء الأخرى، بل إنها دوماً جميلة في ذاتها))[19].

وهكذا تخلى كاندنسكي عن الأشكال التمثيلية التي تصرف النظر عن المعنى الرئيسي للشكل واللون الذي تتضمنه ((وقد تمتع كاندنسكي بحاسة إدراك خارقة جعلته يعتقد أن للألوان أصواتاً تشبه النغمات الموسيقية وأن بإمكانه أن يُبصر الموسيقا بمنظار الانطباعات اللونية الصرف))[20].

وقد انتهى كاندنسكي إلى أسلوبه التجريدي الغنائي من طريقين، أوّلهما: عندما ((كان يتأمل ذات يوم البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلق الصورة، دون الحاجة إلى الاستعانة بالأشكال الواقعية))[21].

وثانيهما: عندما فاجأه في أحد الأيام أيضاً، جمال لوحة رآها معلقة على جدار مرسمه وهو داخلٌ إليه صباحاً، فأعجب بجمال ألوانها التي كانت تبدو متكاملة مع أنها لا تمثل شيئاً معيناً وعندما اقترب منها تبين له أنها واحدة من لوحاته لكنه كان قد علقها بشكل مقلوب بغير قصد وذلك قبل مغادرته المرسم في الليلة الفائتة[22].

ويوضح كاندنسكي تجربته الفنية قائلاً: ((إن الغاية المنشودة لتفسيخ الشيء المرسوم من قبل الرسم الذي يمتصه علَّمتني إمكانية الوصول إلى تقسيم يتجاوز الشيء حتّى على اللوحة، وتساءلت ماذا يجب أن يحل محل الشيء فانتصب أمامي الرسم التزييني ووجود الأشكال الذي لا يعبر عن شيء، ويُرعبني في الوقت ذاته، وبذلك قمت بمحاولات حذرة من أجل رسم الأشياء والأشكال الخالصة؛ وذلك بتجريدها من تفصيلاتها العارضة ولأغوص إلى أعماقها الجوهرية))[23].

وهنا يبدو تأثُّر كاندنسكي بآراء الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهور واضحاً إذ تنادي ((نظرية شوبنهور بتجريد الأشكال من أشكالها الطبيعية الواقعية بفصلها عن قالبها الواقعي لتأخذ الفكرة مكانها الصحيح محل الشكل الواقعي وإن بدا عليها بعض الغموض، ويتحقق ذلك بالموسيقا، وكانت هذه الآراء الشوبنهورية هي الأساس الذي استند إليه مذهب كاندنسكي التجريدي الذي حرر التصوير من أغراضه الطبيعية محاولاً التقرُّب به إلى نُظم الموسيقا، القائمة على أصوات تجريدية متحررة من سلطة الواقع المحسوس، والارتقاء من نُظم اللون إلى مرتبة النغم الموسيقي))[24]. ويعني هذا أن العلاقات في اللوحة التشكيلية ليست بالضرورة علاقات تتحدد بالشكل الخارجي وإنما يمكن أن تكون علاقات تقوم على الضرورة العاطفية الداخلية ((وهكذا يؤكد كاندنسكي الانسجام الروحي

---

[19]- أفلاطون، **الفليفُس(فيليبوس-Philepe)**، تحقيق وتقديم: أوغست دييس، ت :فؤاد برجي بربارة، منشورات وزارة الثقافة، (دمشق،1970م)، ص273 .

[20]- أوهر، هورست، **روائع التعبيرية الألمانية**، ت: فخري خليل، مراجعة: محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، (بغداد، 1989م)، ص66.

[21]- نيومايير، سارة، **قصة الفن الحديث**، المصدر السابق، ص149.

[22]- كاندنسكي، فاسيلي، ((الرسم، والشيء))، في كتاب: **آفاق الفكر المعاصر**، تأليف: نخبة من الباحثين، بإشراف: غايتان بيكون، ت: لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات عويدات، ط1، (بيروت، 1965م)، ص564-565. (هكذا ورد في المرجع)

[23]- المصدر نفسه، ص564-565. (بتصرف)

[24]- العلوان، فاروق محمود الدين، **إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر**، المصدر السابق، ص90. (بتصرف)

الذي يعكس وجهة نظره المفعمة بالرومانسية الروحية متحررة في الوقت ذاته من الآراء الوضعية والتجريبية التي تعتمد القياس والوزن والعلاقات الكمية ونسبها الكيفية في النظر إلى الأشياء))[25].

ولفهم نظرية كاندنسكي الفنية يجب مطالعة مقاله المنشور في مجلة (درشتوم) (العاصفة) الصادرة في برلين عام 1913م الذي قدّم فيه تعريفاً واضحاً لفهمه وإدراكه عن واجب الفن، قائلاً فيه: ((يتكون العمل الفني من عاملين، داخلي وخارجي، فالداخلي هو الشعور بروح الفنان، ويملك هذا الشعور قابلية لإثارة شعور مشابه عند المشاهد، ومن ناحية ارتباطه بالجسم، فإن الروح داخله تتأثر بالإحساسات والشعور. فتثور المشاعر وتتحرك الإحساسات؛ وبذلك تصبح الإحساسات جسراً كالعلاقة العضوية بين (الروحانيات - وهي مشاعر الفنان- و الماديات) التي تُنتج العمل الفني. ومرة أخرى فإن ما تم الشعور به هو جسر الماديات - الفنان و عمله- إلى الروحانيات -شعور المراقب- والترتيب بالتعاقب هو: (الشعور عند الفنان يليه ما تم الشعور به ثم يأتي العمل الفني فيليه ما تم الشعور به ثم الشعور عند المراقب). وسيكون كلا الشعورين متشابهين و متساويين إلى الحد الذي يجعل العمل الفني ناجحاً. وفي هذا المجال فإن الرسم لا يختلف عن الأغنية فكلاهما واسطة للاتصالات. أمَّا العامل الخارجي وهو الشعور فيجب توافره وإلا فإن العمل الفني يصبح زيفاً))[26].

إذاً كان كاندنسكي يؤكد (الضرورة الداخلية) أو (الضرورة الروحانية) في كتابه (الروحانية في الفن) ويحددها بثلاثة عناصر وهي:

((1- كُلُّ فنان، نظراً إلى أنه خلَّاق، في داخله شيء ما يطالبه بأن يعبِّر، وهذا الدافع بطبيعة الحال شخصي.

2- كُلُّ فنان، نظراً إلى أنه ابن عصره فهو مدفوع لأن يعبِّر عن روح عصره (وهنا يكمن عنصر الأسلوب).

3- كُلُّ فنان، بوصفه خادماً في حرم الفن ملزم بأن يدعم قضية الفن))[27].

ويتضح من مقولات كاندنسكي الآنفة الذكر أنّه يُفرِّق بين ثلاثة مصادر للإلهام هي:

((1- انطباع مباشر بظاهر الطبيعة، أعبِّر عنه بشكل رياضي بحت.

2- تعبير عن الماهية الباطنية، هو –إلى حدٍّ كبير- غير مدرك، وتلقائي عن (الطبيعة غير المادية)، وأسمي هذا (الارتجال).

3- تعبير عن إحساس باطني، تكوَّن بعد تأمل. لا يظهر إلا بعد فترة من النضج التام وفي هذا التكوين يؤدي الإدراك، والمنطق، دوراً فاعلاً. ومع ذلك لا يظهر في هذا التكوين شيء من (التدبر) والحسابات، بل يظهر الإحساس وحده))[28].

ومن هنا بدأ كاندنسكي باتخاذ الخطوات النهائية لأسلوبه التجريدي الغنائي مستقياً أعماله من الموضوعات الطبيعية بعد تجريدها من الشكل محاولاً الوصول إلى ما أسماه التمثيل اللاصوري موضحاً ذلك بقوله: ((إن (القالب الشكل) في معناه الضيق لا يعدو كونه الخط الفاصل بين السطوح الملونة،

---

[25]- المصدر نفسه، ص 103-104.

[26]- ريد، هربرت، **الموجز في تاريخ الفن الحديث**، ت: لمعان البكري، مراجعة: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد، 1989م)، ص96-97.

[27]- كاندنسكي، فاسيلي، **الروحانية في الفن**، ت: فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين، تعقيب: صبحي الشاروني، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة، 1994م)، ص74.

[28]- المصدر نفسه، ص107-108.

وذلك هو معنى القالب الظاهري غير أن للقالب أيضاً معنى باطنياً، متعدد الكثافات. والقالب من حيث هُوَ، هُوَ تعبيرٌ ظاهري عن ذلك المعنى الباطن للقالب))[29]. وهكذا بدأ كاندنسكي يحرر الفن من ماديته وصولاً إلى التجريد اللاتمثيلي أو اللاصوري وهذا ما عناه الباحث جوزيف إميل مولر Joseph Emile Muller في قوله: (إذا ما قُدِّر للفن أن يعبِّر عن الروح، فإن على الفنان آنذاك أن يقطع صلاته بالأشكال المادية للطبيعي، ينبغي إذاً أن يحرر الفن من ماديته))[30]. وكان هذا هو دَيدن الفن المعاصر في القرن العشرين، إذ بدأ الفنانون يُخلصون الشيء أو الموضوع من الشكل العارض وصولاً إلى ما يعتقدون أنه يمثل الجوهر النقي للشيء المُمَثَّل وهذا ما عبَّر عنه الناقد أندريه ريشارد Andre Richard: ((الفن التجريدي محاولة العصر الحاضر للوصول إلى عمق الجوهر))[31].

إذاً فقد توصل كاندنسكي إلى الجزء الأهم في نظريته التجريدية أو ما أسماه (الضرورة الداخلية) معتمداً لا على التشابه بين الشيء أو الموضوع الواقعي وما يمثله على السطح التصويري وإنّما انصب اهتمامه على ((الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول في الطبيعة، إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر))[32]. ومن ثَمَّ أخذ كاندنسكي يحرر الشكل من كل ما له علاقة بالطبيعة والواقع وجعله نظاماً لا يُمثل إلا نفسه أو شكلاً بحد ذاته إلى أن ارتقى بلوحته إلى مرتبة النغم الموسيقي مبتعداً عن الشكل بكل كيفياته ومكتفيا باللون وحده بوصفه يُمثِّل هدف التصوير وغايته عند كاندنسكي ((وفي هذه الحالة لم يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء بل يُصبح هو نفسه هدفاً وغاية ويحمل بل يُجسِّد – بحد ذاته – رسالة اتصالية عاطفية))[33]. ويعني هذا أن كاندنسكي قد أدرك ما للموسيقا من أهميِّة في الوصول إلى التعبير عن روح الفنان فبدأ يكرر النغم اللوني ويحرّكه على اللوحة مُستفيداً من النغم في الموسيقا، لأن الموسيقا كامنة في الروح ويستشهد كاندنسكي على ذلك بمقولة الشاعر الألماني غوته Goethe (1749- 1832م): ((لفن الرسم الملون أن يعدُّ العلاقة بين الفنون ركيزة محورية له))[34].

وهكذا احتلَّ اللون مكانة أساسيّة في أعمال كاندنسكي التجريدية وأوصله ذلك إلى التكوين الفني الخالص.

-أعمال كاندنسكي التجريدية الغنائية (اللاموضوعية):

- لوحة ((غنائي)) (lyrical)، الشكل(1):

لوحة ((منفذة بتقنية الطباعة الخشبية الملونة بأربع كليشات بقياس (14.9 × 21.8) سم، في سنة 1911))[35].

تُمثل اللوحة راكباً على الحصان بوضعية الفارس (الجوكي) ملونة بأربعة ألوان هي: الأحمر والبرتقالي والأسود والأبيض، تتكون أرضية اللوحة من اللون

[29]- المصدر نفسه، ص70.

[30]- مولر، جوزيف إميل و فرانك إيلغر، **مائة عام من الرسم الحديث**، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، (بغداد، 1988م)، ص 140.

[31]- ريشارد، أندريه، **النقد الجمالي**، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط2، (بيروت، 1989م)، ص184.

[32]- أمهز، محمود، **الفن التشكيلي المعاصر**، المصدر السابق، ص143.

[33]- المصدر نفسه، ص140.

[34]- كاندنسكي، فاسيلي، **الروحانية في الفن**، المصدر السابق، ص66.

[35]-Malorny, Ulrike Becks, **(The Journey to abstraction) Wassily Kandinsky**, OP.CIT, P .67.

الأبيض الذي يخلق انطباعاً يشير إلى المناخ الروحاني وُضِعَ عليه فارس وفرسه بخطوط أساسية تُعبّر عن طبيعة الشيء (الرجل / الفرس) إذ اكتفى كاندنسكي من الشيء المصوَّر على ما يعتقد أنه يمثل أساسه الجوهري، إذْ يمكن أن يُحذف من الشيء تفاصيله الواقعية الطبيعية ويكتفي بخطوط تُمثل ماهيته النقية التي لا تتغيّر ولا تتبدل أي أن يبقى الشيء هو وهذا هو لبُّ الفن التجريدي إذ اكتفى كاندنسكي بالخطوط الأساسية التي تُعبِّر عن السمات التعريفية للإنسان من ناحية والفرس من ناحية أخرى، بمعنى أنه استقى موضوعاً واقعياً إلا أنه لم يخضع للواقع خضوعاً كُلياً، وهنا تكمن مقدرته في تحليل الشيء أو الشكل المعطى إلى تفاصيله الجزئية ومن ثم إعادة تركيبه، ولكن ليس على شاكلته القديمة وإنما بصيغ جديدة تحقق الإبداع والابتكار وتثير انفعالاً جمالياً معيناً لدى المتلقي.

- تكوين الشكل(2):

Etching, No. 1, 1916
Radierung, Nr. 1
Drypoint on zinc, printed on copperplate paper,
27.8 x 26.4 cm
Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus

نفذت هذه اللوحة ((بتقنية الحفر بالماء القوي- Etching على معدن الزنك وطبعت على ورق (Copper Plate Paper) بقياس (27.8 × 26.4) سم في سنة 1916م في ميونخ))[36]. ويتكون العمل من تكوينات لأشكال مجردّة رُتبت وفق أنظمة علائقية معّينة إذ إنها لا تمثل شيئاً أو شكلاً واقعياً أو طبيعياً بل هي عبارة عن خطوط منحنية وكل خطٍ منها يغيّر اتجاهه و ينبئنا بالخط اللاحق له أو السابق عليه وبتخطيطيات منوّعة، حتّمتها طبيعة التقنية المستعملة في الحفر.

يريد كاندنسكي هنا أن يوحي بتكوين فني يقتصر على علاقات بين الأشياء بصيغة تجريدية إذ إنه جرّدها من عالمها الواقعي واكتفى منها بما يُعبّر عما يسميه (الضرورة الداخلية) أو (الضرورة الروحية) مستخدماً اللون الأسود لكونه لوناً مستقلاً بحد ذاته.

- عوالم صغيرة (Small Worlds) الأشكال(3-4-5-6-7):

بدأ كاندنسكي بتنفيذ ((سلسلة أو مصنف عوالم صغيرة في سنة 1922م مباشرة بعد وصوله إلى مدينة (فايمر)، وهي عبارة عن اثني عشر تكويناً منفذاً بتقنية الحفر(طباعة حجرية، طباعة خشبية وطباعة معدنية) تشير كل منها إلى عالم مصغر بذاتها))[37] وسنحلل منها اللوحات شكل(3،4،5،6،7) وهي كالآتي:

اللوحة الشكل(3):

تمثل منظراً طبيعياً ملوناً وهي منفذةً بتقنية الطباعة الحجرية (الليثوغراف، Lethograph) واللوحة بقياس (36 × 28) سم، ويبدو المنظر الطبيعي هنا لا يأخذ من المنظر الطبيعي الواقعي سوى اسمه إذ تبدو الأشكال مختزلة ومبسطة إلى حد التجريد المطلق واكتفى كاندنسكي في هذه اللوحة بالإيحاء عن الطبيعة دون الإفصاح التفصيلي عنها فبدت أشكاله يكتنفها

[36] - Malorny, Ulrike Becks, **(The Journey to abstraction) Wassily Kandinsky**, OP.CIT, P.115.

[37] -Ibid. P.131.

الغموض، أي إنَّه لم يُرد أن يصور منظراً طبيعياً مباشراً بل كان يريد أن يمثل إحساسه الداخلي الروحي تجاه الطبيعة.

أما اللوحة الشكل(4):

وهي الأخرى منفذة بتقنية الطباعة الحجرية الملونة بقياس (36.3 × 28.1)سم، ويُرى في هذه اللوحة أشرعة ولكن اكتفى كاندنسكي بالخطوط المبسطة سواء منحنية كانت أم مستقيمة أم دائرية لينقل لنا ما خبره من تجريد الأشياء والاكتفاء بسماتها التعبيرية المعبِّرة عنها.

أما اللوحة الشكل(5):

والمنفذة بتقنية الطباعة الخشبية الملونة بقياس (35.5 × 33.8) سم، فيُرَى فيها مفردات مثل (المجاديف) إن هذه اللوحة لا تختلف عن سابقتها إذ إنها مؤلفة من خطوط مستقيمة ومنحنية لكسر الملل الذي ينتاب المشاهد من الرتابة.

وفي اللوحة الشكل(6):

المنفذة بتقنية الطباعة الحجرية الملونة قياس (36 × 28) سم، نجد مفردات مثل (لوح شطرنج) كما تبدو العناصر البنائية في هذه اللوحة تعود لمرحلة وجود كاندنسكي في مدرسة الباوهاوس إذ تتعالق الأشكال بتكويناتها المختلفة بتضايُف لتوحي بما يسميه كاندنسكي (الضرورة الداخلية) أو(الضرورة الروحية) مزيلاً كل ما يتعيّن على الذوق العادي أن يدركه مباشرة مكتفياً بالرمز الدال على الشيء المُمثل أكثر من اهتمامه بتفصيلات ذلك الشيء محققاً تكويناً جمالياً خالصاً.

أما في اللوحة الشكل(7):

المنفذة بتقنية الطباعة الحجرية الملونة بقياس (36.2 × 28) سم، فَتُرَى أشكال ورموز متشابكة حيث تزدحم الأشياء (المنحنيات والمربعات) بتقاطعاتها الأنيقة أو الرأسية أو المشبكة لإنشاء نظام من العلاقات بين الأشياء والأشكال والألوان بأنظمة تجريدية معينة مُستلة من الواقع بعد إعادة صياغته بصياغة لا تُمثله كما كان عليه، لأن

الفن الحقيقي لا يُمثل الشيء بما هو كائن عليه في عالمنا المرئي وإنما بما يجب أن يكون عليه.

من الملاحظ أن تكوينات كاندنسكي الآنفة الذكر تشهد على خياله المتألق في إعادة صياغة الطبيعة والواقع برؤية لا تُعبر عن الشيء الواقعي وإنما توحي به إيحاءً يشير إلى توتر نفسي داخلي للإحساس بالجمال فالخطوط المائلة والدوائر والحلقات التي تُلاحظ في اللوحة شكل(6) واللوحة شكل(5) قد استُعيرت من المذهب الفني المسمّى (التفوقية- Supermatism) التي أنشأها الفنان الروسي كازيمير ماليفتش Kasimir Malevich (1878- 1935م) الذي كان يرسم (دوائر سوداء على خلفية بيضاء) ثم (مربعات سوداء على خلفية بيضاء) إلى أن بلغ غاية الصفاء والنقاء اللوني عندما رسم مربعه الشهير(مربع أبيض على خلفية بيضاء).

يتضح أن تجارب كاندنسكي وتكويناته في سلسلته المسماة (عوالم صغيرة) قد دُمجت فيها الخطوط والحلقات والدوائر وبقية العناصر في نظم تكوينية مبتكرة فلا يمكننا رؤيتها لكونها أشكالاً تصويرية تسير وفقاً لقواعد مُعَدة سلفاً، بل هي عناصر بُنيت بأنظمة لا علاقة لها بعالمنا المرئي أي إنَّه جرّد الأشياء من أوضاعها الطبيعية كما نطالعها في العالم الواقعي المرئي واكتفى منها بما يثير انفعالاتنا التعبيرية الجمالية بكونها أشكالاً خالصة تمثل حقائق الأشكال لا مظاهرها.

- بطاقة بريدية (Postcard) لأول معرض في ((الباوهاوس))، الشكل(8):

Postcard designed by Kandinsky for the 1923 Bauhaus Exhibition
Colour lithograph on card, c. 15 x 10 cm
Berlin, Bauhaus-Archiv

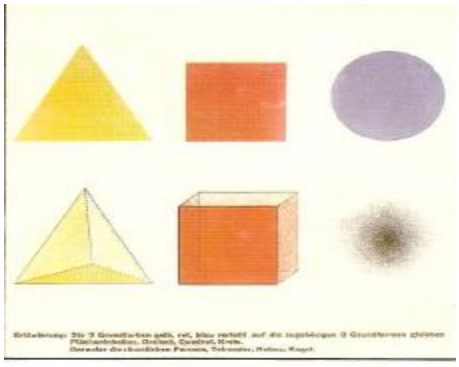
صمم كاندنسكي ((بطاقة بريدية لأول معرض في الباوهاوس عام 1923 وقد نفذه بتقنية الطباعة الحجرية الملونة على بطاقة بقياس (15×11) سم، وكانت هذا البطاقة وبطاقات أخرى قد صممها أساتذة وتلاميذ في الباوهاوس وقد وُزعت كدعوة لأول معرض في الباوهاوس عام 1923))[38].

يتكون هذا العمل من خلفية صفراء عليها خطوط مستقيمة ومنحنية منظمة بعلاقات معينة تتشابك مع منحنيات وحلقات ومربع قُسم بطريقة شطرنجية، تتخللها كتابة تشير إلى مكان المعرض وزمانه.

إن ما يتضمنه هذا العمل من عناصر تجريدية مستوحاة من طبيعة الشيء الممثل وهو هنا مدرسة الباوهاوس وأهدافها التي سعت إلى جميعة الفنون. وكما اعتاد كاندنسكي في أعماله التجريدية الغنائية كلّها فإنه يكتفي من الشيء الممثل بما يدلُّ عليه رمزياً من دون الخوض في تفاصيله الجزئية مرتقياً بفنه إلى مرتبة العلاقات الشكلية المحضة التي تقترب من النظم النغمية الموسيقية.

- لوحة الألوان الأساسية الثلاثة مع الأشكال الأساسية الثلاثة، الشكل (9):

[38] - Malorny, Ulrike Becks, **(The Journey to abstraction) Wassily Kandinsky**, OP.CIT, p. 140.



The three primary colours assigned to the three elementary forms, 1923
Colour lithograph with letterpress on card,
24.5 x 25 cm
Berlin, Bauhaus-Archiv

تتكون اللوحة من الألوان الأساسية الثلاثة: الأحمر والأزرق والأصفر المخصصة للأشكال الأساسية الثلاثة المثلث والمربع والدائرة ((منفذة بتقنية الطباعة الحجرية الملونة والحروف المطبوعة على بطاقة بقياس (25×24.5) سم، ومتأثر بمجموعة الأشكال الهندسية في النزعة التفوقية الروسية-Supermatism))[39].

أقام كاندنسكي في هذه اللوحة أنظمة علائقية بين الأشكال والألوان لكونها أهم الحلقات في منهج الباوهاوس الدراسي إذ اعتقد كاندنسكي بأن كل لون من الألوان الأساسية الثلاثة يطابق شكلاً من الأشكال الأساسية الثلاثة ((ألوان ساطعة تأخذ انطباعاً قوياً في أشكال حادة، مثال: اللون الأصفر في مثلث. وتأثير الألوان الباردة أو العميقة يؤكد بالأشكال المستديرة، مثل: أزرق في الدائرة، وأنشأ كاندنسكي روابط مشابهة بين الشكل واللون للألوان الثانوية الأخرى))[40].

اختزل كاندنسكي في هذه اللوحة الأشكال بأشكال رئيسة تمثل الأشكال كلّها وهي المثلث والمربع والدائرة بوصفها أصلاً للأشكال الأخرى كلّها المتولدة عنها حتماً كالموشور والمكعب والكرة وغيرها، مذكّراً بالفنان الفرنسي بول سيزان Paul Cezanne (1839-1906م) الذي كان يحلل الأشكال كلّها في الطبيعة إلى صيغتها الهندسية، أي إنَّه كان لا يرى في الطبيعة سوى الكرة والأسطوانة والمخروط. واقتصر كاندنسكي في ألوانه على الألوان الأساسية الثلاثة الأحمر والأزرق والأصفر التي تشتق منها الألوان كلّها في الطبيعة وإن شئنا توصيفاً كونياً لقلنا: إنَّ الأزرق عنده يُمثل اللون الكوني للسماء، والأصفر رمزاً لأشعة الشمس، أمَّا الأحمر فربما كان يشير به إلى خط الأفق أو الأرض، وهذا يشبه لوحة (أحمر، أزرق، أصفر) التجريدية الهندسية للفنان الهولندي بيت موندريان Piet Mondrian (1822- 1944م).

جدول أشكال العينات من أعمال الفنان فاسيلي كاندينسكي

رقم الشكل	اسم العمل	القياس	سنة الإنجاز	التقنية
1	غنائي (Lyrical)	(21.8×14.9)سم	1911م	طباعة خشبية ملونة
2	تكوين	(26.4×27.8)سم	1916م	طباعة معدنية
(7،6،5،4،3)	عوالم صغيرة		1922م	
3		(28×36) سم		طباعة حجرية ملونة
4		(28.1×36.3) سم		طباعة حجرية ملونة
5		(33.8×35.5) سم		طباعة خشبية ملونة
6		(28×36) سم		طباعة حجرية ملونة
7		(28×36.2)سم		طباعة حجرية ملونة
8	إعلان لأول معرض في (الباوهاوس)	(10×15) سم	1923م	طباعة حجرية ملونة
9	الألوان الأساسية الثلاثة مع الأشكال الأساسية الثلاثة	(25×24.5) سم	1923م	طباعة حجرية ملونة

[39]- Malorny, Ulrike Becks, **(The Journey to abstraction) Wassily Kandinsky**, OP.CIT, p. 144.
[40] -Ibid.

مصادر البحث ومراجعه*

- **المصادر والمراجع العربية**:

1- أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، (بيروت، 1981م).

2- بهنسي، عفيف، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، دار الرائد اللبناني، (بيروت، 1982م).

3- شموط، عز الدين، نقد الفن التجريدي، كنعان للدراسات والنشر، (دمشق، 1998م).

4- العلوان، فاروق محمود الدين، إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 2002م).

5- العلوان، فاروق محمود الدين، التجريدية في فنون العرب قبل الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، (جامعة بغداد، 1997م).

6- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجليل، (بيروت، بلا تاريخ).

7- وهبة، مراد وآخرون، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، ط2، (القاهرة، 1971م).

- المصادر والمراجع المترجمة:

8- أفلاطون، الفليفُس(فيليبوس-Philepe)، تحقيق وتقديم: أوغست دييس، ت :فؤاد برجي بربارة، منشورات وزارة الثقافة، (دمشق،1970م).

9- أوهر، هورست، روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خلي، مراجعة: محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، (بغداد، 1989م).

10- ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، مراجعة: سليمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد، 1989م).

11- ريشارد، أندريه، النقد الجمالي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، (بيروت، 1989م).

12- ستاراتون، ريتشارد، ((فاسيلي كاندنسكي وكتابه: الروحانية في الفن))، مقدمة كتاب: الروحانية في الفن، تأليف: فاسيلي كاندنسكي، ت: فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين، تعقيب: صبحي الشاروني، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة، 1994م).

13- كاندنسكي، فاسيلي، ((الرسم و الشيء)) في كتاب: آفاق الفن المعاصر، تأليف: نخبة من الباحثين، بإشراف: غايتان بيكون، ت: لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات عويدات، (بيروت، 1965م).

14- كاندنسكي، فاسيلي، الروحانية في الفن، ت: فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين، تعقيب: صبحي الشاروني، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة، 1994م).

15- مولر، جوزيف إميل وفرانك إيلغر، مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، (بغداد، 1988م).

16- نيومايير، سارة، قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط2، (القاهرة، بلا تاريخ).

- **المصادر والمراجع الأجنبية**:

17- Malorny, Ulrike Becks, (The journeyto abstraction) Wassily Kandinsky, translated to English by: Karen Williams and Low Barns, TASCHEN, (CHINA, 2003).

18- Faerna, Jose Maria, Kandinsky, Translated from the Spanish by: Alberto Curotto, CAMEOO/ABRAMS, (Spain،1996).

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2012/6/27