البناء الفني في أعمال البرت مور

د. عتاب ناعم[1]

الملخص

إن دراسة البناء الفني في أعمال أحد المصورين العظماء له أثره العميق في رفع سوية قراءة الأعمال الفنية، والقدرة على تحليل المشهد البصري، وفهم النظام الذي اتسقت ضمنه عناصر العمل، وانتظمت أجزاؤه فيه، وفي هذا البحث تم اختيار البرت مور لأنه فنان له بصمته الخاصة في عالم الفن كونه استطاع التعبير عن رؤيته الفنية وفلسفته الجمالية دون الحاجة إلى الخروج عن القواعد الأكاديمية التي التزم فيها طيلة مسيرته الفنية، ويمكن تمييز هذا التكنيك في تبسيط الشكل مع الحفاظ على مستوى عالي من التنوع الممتع للعين في تجاربه التشكيلية. وتبقى غاية الفنان هي تحقيق منتهى الوحدة مع منتهى التنوع، وهذه الوحدة في العمل الفني تحدد مستواه الجمالي، وبمقدار ما تترابط أجزاء العمل الفني وتنسجم تنويعاته في وحدته على مستوى الشكل واللون والدلالات وطريقة التحوير وبناء التكوين، بمقدار ما يبتعد أو يقترب تكوينه من الكمال الفني أو الجمالي.

الكلمات المفتاحية: البناء الفني، البرت مور.

[1] قسم التصوير – كلية الفنون الجميلة– جامعة دمشق.

The artistic structure in Albert Moore's artworks

[1]Dr. Etab NAEM

Abstract:

The study of the artistic structure in the artworks of one of the greatest painters has a profound effect in raising the level of reading these artworks, the ability to analyze the visual scene, and the understanding of the system within which the elements of the artwork are consistent and organized its parts in it. And in this research Albert Moore was chosen as an artist with his own mark in the world of Art because he was able to express his artistic vision and aesthetic philosophy while keeping the academic rules in which he adhered throughout his artistic career, and this technique can be distinguished in the simplification of the form while maintaining a high level of diversity that pleasing to the eye in his artistic experiences.

The artist's goal remains to achieve the ultimate in unity with the utmost diversity, and this unity in the artwork determines its aesthetic level, and the more that the parts of the artwork are interconnected and its variations harmonize in its unity at the level of form, color, connotations, method of modification and structure of composition, the more that its composition moves away or approaches artistic and aesthetic perfection.

[1]Department of Painting - Faculty of Fine Arts -University of Damascus

المقدمة:

ألبرت جوزيف مور(1841- 1893 A. Moore) [1] رسام ومصور ينتمي إلى عائلة فنية عريقة، وقد تلقى ألبرت مور تعليمه في مدرسة رئيس الأساقفة هولجيت، وكذلك في مدرسة القديس بطرس في يورك، . وفي لندن أحرز تقدمًا كبيرًا لدرجة أنه حصل على ميدالية من قسم العلوم والفنون في كنسينغتون في مايو 1853، قبل أن يكمل سنته الثانية عشرة.

كانت معظم أعمال مور ذات طابع كلاسيكي ويعود ذلك إلى دراساته المعمقة للنحت الكلاسيكي ولا سيما الأعمال النحتية الرخامية الموجودة في المتحف البريطاني، حيث بدا اهتمامه واضحا بالتركيبات الزخرفية وتوازنات التكوين، والعناية بتفاصيل الأقمشة والاكسسوار، وكذلك معايير النسب والتشريح التي اعتمدها في رسم الجسد الإنساني، وهذه السمات الفريدة أسست المفاهيم الجمالية التي ميزت أعماله وحافظت على تألقها. وعلى الرغم من معاناته من مرض مؤلم وغير قابل للشفاء فقد اتصف مور بشخصية قوية ومستقلة، وكان له حكمه الخاص في حياته الاجتماعية والفنية، وكان لديه آراء صريحة لدرجة أنها كانت عائقًا لقبوله كأستاذ في صفوف الأكاديمية الملكية، التي كان مرشحًا لها لسنوات عديدة حيث كان "غير مبال بآراء الآخرين، وكذلك متبرما من التحولات المتنوعة عند الفنانين الذين يراهنون على اهتمام الجمهور" [2]. وقد اتصفت أعماله الفنية بإتقان الصنعة وجودة الصياغة، ويرجع هذا الأمر إلى الدراسات العديدة التي كان يقوم بها لتفاصيل لوحته، مثل الاسكتشات التي يقوم بها لدراسة التكوين الكامل، أو الاسكتشات التي تدرس الحركة في تكوين اللوحة، أو الرسوم التخطيطية للفراغ وتوزيع عناصر اللوحة، وقد يعود ذلك إلى دراسته الفن في مدرسة الفنون بالأكاديمية الملكية. وفي هذا البحث سنقوم بدراسة تحليلية لنموذجين من أعمال مور بهدف استكشاف المنهج التي اتبعه مور في البناء الفني لأعماله، النموذج الأول (رقصة الحوريات) وهو دراسة غير منفذة رسمها بالباستيل الجاف عام 1870م، وتم اختيارها باعتبار الدراسات التخطيطية للفنان هي الأكثر تعبيرا عن طريقته بالرؤية والتفكير، والنموذج الثاني هو لوحة (حب الرياح والفصول)، وتم اختيار هذا العمل لأهميته في مسيرة مور الفنية حيث يعتبر آخر أعماله وخلاصة ما توصل إليه في بحثه الفني.

رؤية تحليلية لتصميم مشهد رقصة الحوريات:

يتناول هذا البحث أحد أعمال مور غير المنفذة، وهو عبارة عن دراسة خطية بالأبيض والأسود، "تمثل مجموعة من النساء تتحرك بالتسلسل عبر مساحة أفقية تتخللها الأشجار، حلقات من الراقصين وحركة الأقمشة تنقل جودة لحنية، في حين أن المواضع المتكررة لأرجلهم وأقدامهم تؤسس إيقاعًا ثابتًا" [3]. وأول ما نلاحظه هو دقة التنفيذ من حيث ضبط النسب التشريحية للجسد الإنساني، وقد استطاع مور تحقيق هذا من خلال رسم نماذج عارية في الاستوديو الخاص به.

[1] ولد مور في يورك في 4 سبتمبر 1841، وهو الابن الثالث عشر والطفل الرابع عشر لرسام البورتريه المعروف ويليام مور وزوجته الثانية سارة كولينجهام. وكان شقيقه الأكبر إدوين مور مصورا بالألوان المائية ومدرسًا للرسم، ووليام جونيور رسامًا ومعلمًا للمناظر الطبيعية، وجون كولينغهام مور رسامًا للأطفال ورسامًا للمناظر الطبيعية، وكذلك هنري مور الذي كان رسامًا للبحار والمناظر الطبيعية.

[2] Wedmore, Albert Moore, The Art of England, Universal Revew, 4(May 1889),p 58

[3] Asleson: Robyn, Albert Moore, Phaidon Press Limited, London, 2011,p.125

رقصة الحوريات : تصميم للوحة، باستيل أسود وأبيض على ورق بني، 20.3_ 38.1 سم، 1870_2، متحف فكتوريا والبرت، لندن.

من أهم ما يميز هذا العمل هو كيفية بناء التكوين، والتكوين هو الناتج النهائي للتحولات البنائية في اللوحة، وكما يشرحه بول كلي: "إن اللوحة تتقدم تدريجيا من خلال أبعاد عديدة وهامة، وليس من المناسب الإشارة إليها بعد ذلك على أنها عملية تركيب أو بناء، بل يجب أن نعطيها اسم التكوين" [4] فالتكوين هو المحصلة النهائية لتلك القوى التي تتفاعل عندما توضع على سطح اللوحة، ويأخذ كل عنصر قيمته من خلال الترتيب الكلي لبقية العناصر، والعلاقات بين هذه العناصر تتنوع بين الصراع والتوتر وتبادل التأثير، فهذه الخطوط والأشكال هي تجسيد لطاقات ديناميكية تتحرك على مبدأ الفعل ورد الفعل، ويكون الهدف من هذه القوى المتقابلة المتضادة تحقيق توازن بصري، وليس المقصود هنا هو التوازن الجامد، بل التوازن القائم على حركة القوى داخل العمل الفني، توازن ديناميكي مستقر يتوافق مع التوازن الكوني. والتوازن على هذا النحو قيمة معبرة عن جوهر الطاقة العاملة في الأشياء، وتبين تلك العوامل أن التوازن لا يعني حالة السكون بقدر ما يعني حالة معبرة عن وجود الحركة والتوتر بكيفيات مختلفة تثير التوقع لدى المشاهد، وتحفزه للانتقال من موضع لآخر في العمل الفني تجاوبا مع القوى المحدثة للتوازن، وهذا التوازن هو مفهوم يعبر عن حالة كونية عامة تعكس تعادلية القوى المتضادة في الكون.

التوازن البصري:

إن أهم ما في هذه الدراسة التحليلية لهذه اللوحة هو التوازن، وعادة ما يتم دراسة توازن التكوين وفق الخطوط العمودية والأفقية التي تدعى بالشبكة البصرية، وهي الخطوط التي تمر بالنقاط الأكثر أهمية في اللوحة، أو ما يسمى بنقاط الارتكاز البصري، لكن في هذا

الشكل (1) دراسة لتوازن الخطوط المستقيمة المائلة في الشبكة البصرية

العمل اعتمد مور الخطوط المائلة في تحقيق التوازن الذي ينشده، وبعد تأمل للتكوين الذي تشكلُه هذه الخطوط المائلة الشكل (1)، سواء كان تركيزنا على الخطوط ذات الاتجاه الواحد، أو كان تركيزنا على الخطوط المتقاطعة، لابد أن نلاحظ التوازن الدقيق فيما بينَها، والأريحية التي تكسبها لمظهرِ هذه اللوحة ولنتأمل متانة التكوين ورسوخه، والحركة التي جاءت متوافقة مع رسوخ التكوين ومتانته.

والحركة الإيقاعية التي تحدث فوق إحداثيات الشبكة البصرية المبنية بالخطوط المائلة تظهر في الشكل متناغمة مع المشهد العام، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الإيقاع هو أصل حيوية العمل الفني وجمالياته، بما يثيره من أنماط متغيرة في الحركة، وتحولات في قيمة الطاقة الكامنة في الشكل والخط والمساحة، والتأثير على المتلقي من خلال هذه التواترات في الطاقة وتحفيزه على إدراك التوازن الموجود في توحد الأجزاء.

[4] Klee, P. On Modern Art, London: Faber & Faber, 1984, P. 45

وتوظيف الإيقاع في العمل الفني يعني توظيف الحركة بين الطاقات الكامنة الموجودة في عناصر العمل الفني من الخط واللون والشكل.. الخ، ويكون ذلك عن طريق توظيف المسافات البينية الكائنة بين الوحدات البصرية، وهي ما تسمى بالفترات باعتبار الوحدة البصرية هي الحركة فتكون هذه الفترات هي السكون، ويكون الإيقاع هو تحقيق هذه الحركة التي قد تكون متقاربة أو متباعدة أو منتظمة، وقد يكون الإيقاع بين الحركة والسكون أو بين الوحدة والتغيير أو بين السرعة والبطء... الخ، لكنه دائما يوحي بالإيقاع العام، أو بالنظام الكوني.

والإيقاع يحمل في مضمونه معنى التكرار، وكثيرا ما يتم فهم التكرار في الفن التشكيلي على أنه إعادة الشكل وترديده إلى ما لانهاية، ونرى هذا الفهم في العديد من الأعمال الفنية المعاصرة، لكن "التكرار نزع من الإيقاع الذي يمثل ترديدا لفكرة. هذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا انتهى بشكل ميت فلابد أن يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء" [5]

ذلك الإيقاع الذي رسمه الفنان حسب رؤيته الخاصة، يعني الحركة والحيوية داخل اللوحة. والإيقاع يمكن قراءته في جميع عناصر العمل الفني لكنه أوضح ما يكون في الخط الذي يعني كل نقطة متحركة تحصر شكلا، أو المحيط الخارجي لجسم معين، والذي يعتبر في حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلي.

مركزية الحركة:

عادة ما يكون مركز الحركة في العمل الفني هو الشخص أو الحدث الأهم في موضوع اللوحة، لكن يبدو الأمر مختلفا عند مور، حسب ما تظهر هذه الدراسة يبدو الفراغ أو مدى عين الناظر في مركز اللوحة، وبمعنى آخر حضور المتلقي أو المشاهد هو مركز الحركة.

الشكل (2) دراسة لشكل الحركة في العمل الفني

ونلاحظ في هذه الدراسة الشكل(2) أن مور قد اعتمد الشكل الإهليجي في توزيع عناصر المشهد البصري. والمنظور الذي يظهر العمق في اللوحة جاء متوافقا مع هذا النهج. وكذلك حركة الأشخاص والتفاتاتهم تم ترتيبها حسب هذه الحركة اللولبية التي ربطت أجزاء العمل، والدائرة التي هي بؤرة هذه الحركة قد توضعت في المركز. ويشير أرنهيم إلى (أن ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقيا مع الحركة الكلية للتكوين. فالعمل الفني يكون منظما حول موضوع دينامي سائد ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل) [6]فلا يجب أن يكون واحد من عناصر اللوحة حائلا دون رؤية الكل، وتوازن الطاقات الحركية يجب أن لا يخرج العين خارج إطار اللوحة، (والتكوين الجيد يجب ألا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته أو من خلال نقص التوازن فيه. ففي الأعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض، إنها تتماسك من أجل وحدة تكوين لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر)" [7]. وكل هذا يجعل المشاهد المتأمل قادرا على الشعور بالحركة المتناغمة التي تضج بها اللوحة، ومن أجل تعزيز جودة

[5] البسيوني، محمود، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ط3، القاهرة 2006م، ص120.

[6] عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لكويت، ط 109، كانون الثاني1987م، ص 146.
Arnheim. R. Art and Visual Perception, P 353.

[7]Read, H. The Meaning of Art, London: penguin 1963. P 50

الحركة في الصورة، قام مور بإدخال تفاصيل تهدف إلى إثارة إحساس الصوت، مثل الفتى الذي يعزف، والطائر الذي يرفرف، وحركة أقدام المرأة الجالسة على اليمين. [8]

المنظور والعمق في اللوحة:

المنظور الخطي هو القانون الهندسي الذي يحقق إعادة تمثيل الأشكال بحيث تكون مطابقة للواقع، ويرسم هذا المنظور من نقطة نظر محددة (عين الناظر)، وهو غير قابل للتحريك أو التعديل، فهو في نهاية الأمر قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بحيث تصبح دقة المنظور هي التي تحدد مدى نجاح الفنان في إنجاز عمله بغض النظر عن رؤيته الذاتية وثقافته الخاصة، وهذا ما دفع العديد من كبار المصورين إلى رفض الخضوع لقوانين المنظور الخطي، ومنهم ماتيس Matiss وبول كلي P. Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم، وحاولوا إيجاد منظور متحرك حسب رؤيتهم الخاصة.

الشكل (3) دراسة للمنظور والعمق

والمنظور من وجهة نظر الفن أيضا هو المسار الذي يحدده الفنان لخيال المشاهد، وفي هذه الدراسة نلاحظ أن مور لم يبتعد كثيرا عن المنظور التقليدي وهو الفنان الأكاديمي الذي أتقن القاعدة وأجادها، لكنه عرضه بأسلوبه الخاص عندما جعل خطوطه موحية بالبوابة

التي سنعبر منها إلى العالم الذي أراد الفنان تجسيده الشكل (3).

وهكذا يظهر لنا من خلال هذه الدراسة أن مور تجاوز الشكل والموضوع، وكان يهدف من خلال لوحاته إلى الايحاء بعالم تجريدي مكون من أشكال هندسية أراد من خلالها أن يحاكي الجمال المطلق لكن بدون أن يلجأ إلى الطرح المباشر والمرهق لمتذوق الفن الباحث عن المتعة، وهذا ما نراه منذ عصر أفلاطون الذي يقول: " إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة بواسطة المساطر والزوايا وأؤكد لك بأن هذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبيا مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالا مطلقا كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات والحاجات الإنسانية" [9]

تحليل لوحة حب الرياح والفصول:

(The Love of the Winds and Seasons)

حب الرياح والفصول 1893م، زيت على قماش 184.6 _ 216.3 سم متحف بلاكبيرن، لندن.

كافح مور لرسم هذه اللوحة بينما كان يحتضر بسبب المرض. أكملها قبل حوالي 10 أيام من وفاته، عزل نفسه عن الأصدقاء والعائلة في محاولة بطولية أخيرة لإكمال

[8] Asleson: Robyn, Albert Moore, Phaidon Press Limited, London, 2011,p 125

[9] حيدر، نجم عبد، علم الجمال آفاقه وتطوره، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي– جامعة بغداد، ط2، بغداد، 2001م، ص 29. (أفلاطون،المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت 1994، محاورة فيليبوس ص 349).

لوحته، وفعل ذلك. ربما تعطي هذه اللوحة فكرة عن الاتجاه الذي كان سيتخذه فنه لو لم يتدخل الموت. بمعنى ما، هذا ما كان مور يفعله طوال الوقت، وهو يترجم صفات الطبيعة (الزهور، وأوراق الشجر، والأصداف، وما إلى ذلك) إلى صور بشرية. ولكن بنهاية حياته، لم تكن القوانين الأبدية للجمال هي ما كان يبحث عنه مور من الطبيعة، بل قوانين الحياة نفسها. وتؤكد لوحته الأخيرة أن الحب في جميع مراحله وإعادة تكرار هذه المراحل ضروري للوجود البشري، مثل ضرورة التكرار الأبدي للفصول بالنسبة للعالم الطبيعي.

وحسب بالدري (Baldry 1858- 1939) "كان مور يقوم بالعديد من الدراسات ليكون متأكدا من (دقة صنعته) وخصوصيته من حيث بناء الشكل والبنية التشريحية والمادة التي صنع منها القماش [10] وقد بينت الدراسات الخطية والحسابات الرياضية والتعليقات التوضيحية الأخرى في هوامش الدراسات الأشكال(5-6-7). التي قام بها لهذه اللوحة التعديلات الدقيقة التي قام من خلالها بدراسة تفاصيل الجسد الإنساني وخطوطه الأساسية. حتى ترتيب الأزهار في الخلفية جاء محددا وفق نظام، "على أية حال فقد نقلت دراسات مور الدقيقة للبورتريه والرأس إلى اللوحة النهائية بأقل قدر من المثالية" [11]. والمقصود هنا أنه كان يأخذ من دراساته ما يتناسب مع بناء لوحته.

قبل البدء بدراسة هذه اللوحة لابد من الإشارة إلى أن دراسة أحد عناصر العمل الفني يجب أن تكون ضمن رؤية شمولية لكافة أجزاءه، فالعمل الفني هو وحدة عناصره ولا يمكن رؤية عنصر بمعزل عن بقية عناصر العمل، فالعين عندما تقرأ العمل الفني تعتمد آلية التحصيل والاستنتاج، كما يؤكد علم السيكو فيزيولوجيا أو علم نفس الرؤية "أن العين تقرأ العمل الفني بكل الاتجاهات وهي قراءة جمعية لأجزاء مختلفة يتم جمعها في الذاكرة البصرية، وهناك مراكز من سطح اللوحة لها قيم استراتيجية موضعية هامة يستثمرها الفنان لتوزيع عناصر لوحته الهامة والرئيسية، ومن ثم الأقل أهمية منها. ويتم تسليط الضوء عليها لتلفت انتباه المشاهد أولا. إن الفكر البصري هو فكر متحرك ويتحول بين الكل والجزء بين النهايات الصغرى والنهايات الكبرى. وهو بحاجة دائما إلى عمل المحصلة والجمع وإعادة النظر والفحص والتدقيق بنفس الوقت." [12]

ولا يمكن إدراك هذه العلاقات بالتفكير العقلاني ولا بالتفاعل العاطفي، وإنما يكون إدراك هذه العلاقات من خلال الحدس، فعند الإدراك الحدسي يحدث نوع من التوازن بين العقل والعاطفة، ويبدوان كأنهما يعملان في نفس الاتجاه الإدراكي بشكل متكامل، وهذا شرط لامتلاك القدرة على التواصل مع عالم فوق واقعي Metaphsique، وبذلك يكون الحدس Intuition هو وسيلة للوصول إلى رؤية الفنان عبر عمله الفني. وصارت غاية الفنان تحقيق صورة مادية لذلك العالم اللامادي، ومن أجل تجاوز العالم المادي قطع علاقته بالشكل والموضوع، وصارت اللوحة تقوم على بناء عناصر اللوحة بحيث تكون أبعد ما تكون عن تمثيل الواقع، وصارت الغاية قوة البناء التشكيلي للوحة.

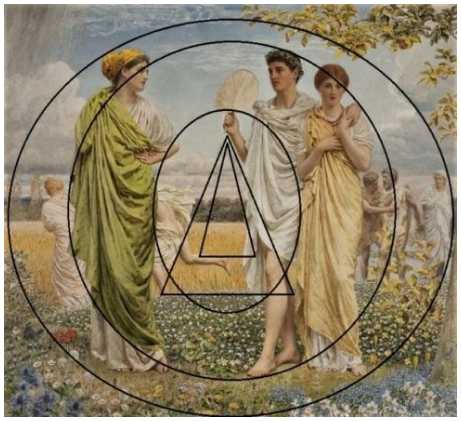
[10] Baldry, Alfired Lys, Albert Moore (1841-1893), 54, similarly, The Treatment of Drapery in Painting, Art Journal, 1909.August. p.37

[11] Asleson : Robyn; Albert Joseph Moore. Publisher: London : Phaidon Press, 2011, p 200.

[12] شموط، عز الدين، نقد الفن التجريدي، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1998م، ص116- 117.

الشكل (4) دراسة لتكوين اللوحة

ونلاحظ في هذه الدراسة الشكل (4) قوة البناء التي سبق شرحها، ومتانة الربط بين عناصر العمل الفني، علما أن المربع هو أكثر الأشكال الهندسية رسوخا وثباتا، وقد جعل مور المربع الذي بنى عليه التكوين متماهيا مع خطوط المنظور الخطي في اللوحة، مما جعل البعيد والقريب يتوضع ضمن المربع الذي بني عليه التكوين وحسب ابتعاده عن عين الناظر.



الشكل (5) دراسة لشكل الحركة في اللوحة

تظهر هذه الدراسة الشكل (5) اعتماد مور على الدائرة والشكل الإهليجي في رسم الحركة في لوحته، فهو لم يكتف بتوزيع الأشخاص وجعل حركتهم متوافقة مع هذا الدوران، بل عزز ذلك من خلال جعل توزيع الأزهار في الأرضية وأغصان الشجرة في خلفية اللوحة متناغما مع تلك الحركة، أما المثلث الذي في المنتصف فهو العمق الذي يذهب فيه خيال المتلقي ضمن هذا المسار اللولبي.

ونلاحظ هنا أن مفهوم الشكل أدى إلى تغير مفهوم الجمال، "فليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي، ولكنه الحقيقة منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور" [13] وأدى ذلك إلى تغير آلية القراءة البصرية بحيث صارت ترنو إلى ما هو أبعد من الشكل المرئي، أو كما قال كاندنسكي: "إن العلاقات في العمل الفني ليست بالضرورة علاقات في الشكل الخارجي، ولكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلي للمعاني" [14]

ويؤكد مايرز على ذلك بقوله: "إن نقل الشعور بالمساحة عمل شاق، وتفهم الدوافع التي تلزم استخدام شكل واحد ذي طابع خطي بدلا من أسلوب آخر هو أمر أكثر صعوبة (وخصوصا في التصوير) ومع ذلك فهو جزء هام لفهم علاقة الفنان بالعصر الذي يعيش فيه. والدوافع التي وصفت في اختصار هنا تفسر الأمر مثلما تفسر تغيير النسب من عصر إلى آخر" [15]

وهذا النهج في القراءة البصرية هو ما نحتاج إليه في قراءة أعمال مور، وحيث سيكون بمقدورنا بعد ذلك تجاوز العناصر الجميلة التي يلتقطها بصرنا في الوهلة الأولى إلى رؤية الجمال الذي يقدمه من خلال براعته في صياغة لغة بصرية فيها مهارة بالبناء الجمالي، ورقة في جعل حركة الحياة تطفو بحيوية وانسيابية فوق ذلك البناء.

---

[13] أبو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989م، ص 76

[14] كاندنسكي، فاسيلي، الروحانية في الفن، تعريب فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، 1994م. ص11.

[15] مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، 1958م، ص 339.

نتائج البحث:

1- لقد جاء البناء الجمالي عند مور محكما وراسخا نتيجة توزيع نقاط الارتكاز البصري وحركة الخطوط وفق نظام مدروس بدقة سواء بتطبيق الشبكة البصرية المتعامدة أو الخطوط المائلة، والذي يتم بناؤه ضمن مربع يبدأ تردده من مركز المشهد البصري.

2- حسب الدراسة التحليلية لنموذجين من أعمال الفنان نجد أن عناصر اللوحة تنتظم ضمن حركة تتوافق وتتطابق مع الشكل الأساسي الذي اعتمده في اللوحة وهو الدائرة والشكل الإهليجي، ومركز هذه الحركة هي نقطة في اللانهاية أي نقطة الفرار في منظور البناء الخطي للوحة

3-. وفقا لهذه الدراسة فإن مور لم يتجاهل المنظور الخطي التقليدي لكنه عرضه بأسلوبه الخاص بحيث انتظم العمق مع الأشكال الهندسية الأساسية التي تم بناء العمل على أساسها(الشكل الإهليجي) ليصل بخيال المشاهد لأبعد مما يراه في اللوحة.

4- إن الإيقاع جزء مهم في البناء التشكيلي عند مور، وقد جاء متناغما مع بناء التكوين وعمق المنظور، وغالبا اعتمد التكرار الذي أعطى العمل الفني حيويته وجماله.

5- لقد تبين من خلال هذه الدراسة أن مور قد تجاوز الشكل والموضوع بهدف الإيحاء بعالم تجريدي مكون من أشكال هندسية أراد من خلالها أن يحاكي الجمال المطلق.

الشكل(5) دراسة لرأس امرأة- لوحة حب الرياح والفصول- 1893- فحم على ورق أصفر- 43.1- 34.9سم- مجموعة خاصة.

الشكل(6) دراسة لشعر امرأة للوحة حب الرياح والفصول- 1893- فحم على ورق- 25.4- 17.8 سم- مجموعة حاصة.

الشكل(7) دراسة لأزهار من أجل لوحة حب الرياح والفصول- 1893م - فحم على ورق- 25.4- 58.4 سم- مجموعة خاصة

المراجع References

1- أبو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989م.

2- حيدر، نجم عبد، علم الجمال آفاقه وتطوره، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- جامعة بغداد، ط2، بغداد، 2001م.

3- البسيوني، محمود، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ط3، القاهرة 2006م.

4- عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط 109، 1987م.

5- شريقي، زكريا، الفن العربي الإسلامي الجذور والمؤثرات، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م.

6- شموط، عز الدين، نقد الفن التجريدي، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1998م.

7- مطر، أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1989م.

المراجع المترجمة:

8- كاندنسكي، فاسيلي، الروحانية في الفن، تعريب فهمي بدوي، مراجعة: مرسي سعد الدين، تقديم: محمود بقشيش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، 1994م.

9- مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة، 1958م.

10- Wedmore, Albert Moore, The Art of England, Universal Revew, 4(May 1889)

11- Asleson: Robyn, Albert Moore, Phaidon Press Limited, London, 2011

12- Baldry, Alfired Lys, Albert Moore (1841-1893), 54, similarly, The Treatment of Drapery in Painting, Art Journal, 1909.

13- Klee, P. On Modern Art, London: Faber & Faber, 1984

14- Read, H. The Meaning of Art, London: penguin 1963.

https://arthur.io/art/albert-joseph-moore/the-loves-of-the-winds-and-the-seasons?crtr=1

Received	2021/1/20	إيداع البحث
Accepted for Publ.	2021/5/19	قبول البحث للنشر