3-ملامح الجذمور في الرسوم البقعية لجاكسون بولوك

أ.م.د. دلال حمزة محمد
العراق / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم
dalosh590@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2/1/2020 تاريخ القبول: 1/2/2020

ملخص البحث

هدف البحث الحالي إلى الكشف عن ملامح الجذمور في الرسوم البقعية للفنان جاكسون بولوك، وجاءت مشكلة البحث في الاجابة عن التساؤل الآتي: هل يمكن ايجاد مقاربات على المستوى المفاهيمي والبنائي بين الملامح العامة للجذمور وبين الرسوم البقعية للفنان جاكسون بولوك؟ اما اهمية البحث فجاءت في محاولة تشغيل طروحات جيل دولوز المتعلقة بالجذمور ووضعها موضع التطبيق في الجانب الفني، أي تتجلى اهميته في كونه يبحث في العلاقة بين ملامح الجذمور بوصفه (ظاهرة/ حالة) بيئية ذات بنى جمالية وتعبيرية وتطبيق تلك الملامح في الأعمال الفنية التعبيرية التجريدية تحديدا عند الفنان جاكسون بولوك. وتحدد البحث الحالي بدراسة الرسوم البقعية للفنان جاكسون بولوك للفترة من 1940 – 1950 في امريكا، واختارت الباحثة تحليل ثلاثة نماذج من الرسوم البقعية لجاكسون بولوك للخروج بجملة من الاستنتاجات ابرزها: مفهوم الحركة والبحث في الوسط من اهم ملامح الجذمور، وهو ما كان جاكسون بولوك مهتما به اثناء الدخول إلى صوره ليصبح جزءاً منها، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات أي البحث في الوسط.

الكلمات المفتاحية: الجذمور – جاكسون بولوك – الرسوم البقعية

الفصل الاول

مشكلة البحث

إن التغير المتسارع في حياتنا هو أكثر الظواهر حداثة ووضوحا وشمولاً وأجدرها بالاهتمام فإذا كان هناك شيء يتميز به عصرنا الحاضر فهو سرعة التغير الثقافي، وعمليات الاندماج الحاصلة بين الاشكال الثقافية سواء كانت فنية أو ادبية بفضل العولمة التي سادت مجمل مناحي الحياة، خاصة في تأثير فكر ما بعد الحداثة في المجالات الفنية المتنوعة، والذي احتمل كثيرًا من مسميات التهجين والتجنيس، ويمثل البحث الحالي محاولة لتشغيل مصطلح الجذمور الذي يعد من المسميات في مجال الزراعة لعلاقته بالنبات وتفرعاته، والذي افاد منه المفكر جيل دولوز[(402)] واسس عليه جانبا من طروحاته الفكرية التي انعكست بشكل او باخر في فنون ما بعد الحداثة.

ان الجذمور تلخيص لشعار الفيلسوف جيل دولوز: (فلنبدأ من الوسط)، ويتميز الجذمور عن الشجرة وعن البذرة وعن الجذر في أنه يحقق ثلاثة شروط أساسية وهي: الاتصال والغيرية والتعددية التي لا تميل إلى أصل يجمعها، ويرى دولوز أن اللغات كلها قد تكونت طبقا لهذه الآلية. عندما نتصور

(402) جيل دولوز مفكر فرنسي ولد في باريس عام 1925 أكمل دراسته الجامعية الفلسفية في السوربون 1944. نال شهادة الأستاذية في تدريس الفلسفة. صدرت له عدة مؤلفات منها «الامبريقية والذاتية، حول دييفد هيوم» و» نيتشة والفلسفة «و»فلسفة كانط النقدية» و»برغسون والبرغسونية، قلب صورة برغسون»و» منطق المعنى»و» ألف سطح، ألف ربوة» بالاشتراك مع فليكس غتاري و» مدخل إلى قراءة فوكو» 1995. انتحر في الرابع من تشرين الثاني، بقفزه من نافذة شقته عن عمر يناهز الـ 72 عاماً. وبعد قرابة سبع أو ثماني أي في العامين (2002_2003)نشر له في « الجزيرة الصحراوية « و « نظامان للمجانين».

الفكر مع صورة الجذمور فإن هذه الصورة تكسب الفكر ديناميكية وقدرة على التوليد، ويشير هذا المجاز عند دولوز إلى ضرورة التخلص من نزعة البحث عن الجذور أو العودة إلى الأصول أو لحظة الميلاد الأولى (الجذر – البذرة)، وكذلك يشير إلى التخلص من الولع بالوصول إلى النهايات وتحقيق الغايات (الثمرة – البذرة) ولهذا كانت حملته على ولع هيدجر ببواكير الفكر اليوناني وفي الوقت نفسه حملته على تبني الفلاسفة الفرنسيين للمقولة الهيجيلية بشأن نهاية الفلسفة (الديري، 2008)، وبالضد من فلسفة ديكارت التي انشغلت بالتأسيس والتأصيل، وضد فلسفة هيجل التي تتابع حركة النمو لتقف عند غايتها، لا يولي دولوز عنايته لا بالأصل ولا بالغاية، وإنما يسعى إلى أن يذهب بمفهوم الشبكة إلى مداه الأبعد محاولا تحريره من المفهومات العضوية للانتظام والغائية، فيضعه في «جسم بلا أعضاء»، ومن أجل ذلك، فهو يقتفي نموذج العشب الرديء الذي ينمو من وسط، هذا النبات الأخرق الذي لا بداية له ولا نهاية، ولا أصل ولا غاية هو الجذمور rhizome (عبد العالي، 2014) اي إنه يمتاز بالفوضى الشكلية وانعدام الموضوع .

ومن اكثر الحركات الفنية ما بعد الحداثية التي امتازت بـ(الطابع اللاموضوعي) التعبيرية التجريدية، ومن ابرز فنانيها (جاكسون بولوك)، وذلك لطابعها التجريدي العام وتخطيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي)، وكان (اللاشكلي) هو التعبير الذي يجمعها، لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بشكل أو إشارة، بقدر ما يرتبط باللون والتقنية وفضائه المعبّر عن الانفعالات المباشرة، هذه اللاشكلية هي ايضا ما يميز الجذمور اذ يقوم على عكس الاشجار وجذورها بربط نقطة بنقطة اخرى، وكل خط من خطوطه لا يحيل بالضرورة إلى خطوط من النوع نفسه، وهو يدرج أنظمة للعلامات مختلفة جداً، ومن هنا تتبلور مشكلة البحث الحالي في الاجابة عن التساؤل الآتي: هل يمكن ايجاد مقاربات على المستوى المفاهيمي والبنائي بين الملامح العامة للجذمور وبين الرسوم البقعية للفنان جاكسون بولوك؟

أهمية البحث والحاجة إليه

1 – يسلط الضوء على طبيعة الجذمور في الدراسات الأدبية والجمالية.

2 – يحاول ان يشغل طروحات جيل دولوز المتعلقة بالجذمور ويضعها موضع التطبيق في الجانب الفني أي تتجلى اهميته في كونه يبحث في العلاقة بين ملامح الجذمور بوصفه (ظاهرة/ حالة) بيئية ذات بنى جمالية وتعبيرية وتطبيقات تلك الملامح بالأعمال الفنية التعبيرية التجريدية تحديدا عند الفنان جاكسون بولوك.

3 – يرفد المكتبات العامة والخاصة بجهد علمي وفني.

4 – يسهم في ارتقاء الذائقة الجمالية إزاء النصوص التعبيرية التجريدية، ويفيد ذوي الاهتمامات الادبية، كما يفيد طلبة الدراسات النظرية والجمالية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: الكشف عن ملامح الجذمور في الرسوم البقعية للفنان جاكسون بولوك .

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة الرسوم البقعية للفنان جاكسون بولوك للفترة من 1940 – 1950 في امريكا .

تعريف المصطلحات:

الجذمور rhizome: الأصل اللاتيني للكلمة الفرنسية réseau هو retis، ويدل على الخيط، تحيل إلى الشبكة، حتى في غير اللغة العربية تحيل إلى الخيوط والنسيج، الشبكة تشابك خيوط، وارتبطت الشبكة دائما بالحرَف والتقنية، إلا أنها اقتصرت حتى نهاية القرن الثامن عشر، على حرفة النسيج. (عبد العالي، 2014)

التعريف الإجرائي للجذمور

يعد الجذمور في ابسط صورة له عبارة عن ساق يستعملها النبات للانتشار، تنمو افقيا تحت الارض مختلفة تماما عن الجذور، لتكوين نباتات جديدة تطلق جذورا او سوقا عند العقد الساقية، وان أية نقطة من نقاط الجذمور بإمكانها ان ترتبط بباقي النقط، وبإمكان الجذمور ان يتقطع وان ينكسر في محل معين لكنه يستمر متتبعا هذه الخطوط او تلك، ومن ابرز ملامحه الحركة والبحث في الوسط والاتصال والغيرية والتعددية والترابط والتنافر والرسم الخرائطي والقطيعة غير الدالة وهي ملامح يمكن توفرها تحديدا في رسوم جاكسون بولوك.

الفصل الثاني

المبحث الاول (الابعاد المفاهيمية للجذمور)

بالنسبة لامتدادات مصطلح الجذمور في مجال الزراعة «يتوفر الجذمور نفسه على أشكال متنوعة من الامتداد السطحي المتشعب في كل الاتجاهات إلى تجسيداته على شكل خضراوات مدفونة في الأرض وعساقل، ... وفي الجذمور نجد الأفضل والأسوأ: فهناك البطاطس، والعشب الضار؛ وهذا الأخير هو حيوان ونبات، إنه سرطان– نباتي. « (الخطابي،2014) ومن ابرز مميزات الجذمور كونه يتوافر في مداخل متعددة، وفي التقاطع مع الجذور والاندماج معها احيانا، تنبت الشجرة انطلاقا من بذرة، وسرعان ما تغدو آلة للتفرعات الثنائية، وتعلو صوب اتجاه عمودي واحد، إنها تتجذر في أصل، فالشجرة تجذرات وتفرعات، لا عجب أن يتحدث القدماء عن «الشجرة المنطقية» و»شجرة المعرفة» و»شجرة الأنساب»، ومقابل «الشجرة المنطقية» ستسعى الشبكات إلى أن تنسج علائق أفقية، تربط بين المتصل والمنفصل بهدف إدراك معقولية الأشياء وطبيعة الكائن، لذا قام مفهوم الشبكة ليحل محل مفهوم التشجير والربط العمودي، فالشجرة جهاز يُغرس في الفكر كي ينبت في استقامة، ويُثمر أفكارا تُنعت بالصائبة، إلا أنها لن تحيد، على رغم ذلك، عن الهوس التقليدي للبحث عن الانتظامات والغائيات.

إنه مقابل الشجرة التي تشكل محورا تنتظم حوله الأشياء في دوائر، وتعمل وفق ذاكرة استرجاعية تؤطر الممكن، وتعيّن نظاماً من النقاط والأوضاع فتفرض منظومة تراتبية، وانتقالا لأوامر تصدر عن مركز، وهذا النظام التراتبي يفترضه مفهوم التشجير، إذ يُنظر إلى الشجرة باعتبارها جذرا وفروعا، جذعا وأغصانا، ماضيا ومستقبلا، ضد مفاهيم التكوين والنموّ والتاريخ والتطوّر، ضد كل ذلك، يقوم مفهوم الجذمور الذي يعيّن عالما ترتد فيه حقيقة الأشياء إلى علائق وبينيات لا تحيل إلى حدودها المكوِّنة، فتضعنا أمام شتات، أمام ترابط ظرفي لا يخضع لمبدأ قارّ، ولا يستهدف غاية بعينها، فلا منظومات تراتبية، ليس إلا نمواً متفرعاً ونظاماً تعددياً وتراتباً عشوائياً وانقطاعات غير متوقعة. إنها مصائر بينية لا ماضي لها ولا مستقبل، مصائر من غير ذاكرة، هي خرائط وليست مآثر، جغرافية وليست تاريخاً، رحلة وليست استيطانا، أن تفكر في الأشياء بين الأشياء، هذا هو الريزوم، ليس الجذر، إنه الخط وليس النقطة، إنه عمارة الصحراء، وليس الأنواع والأجناس وفق ما يمليه التفريع الشجري. (عبد العالي،2014) وقد وُظفت الكلمة منذ أفلاطون شتى أنواع التوظيف، وهكذا نُظر إلى الجسم وإلى الدماغ، بل إلى الجسم الاجتماعي على أنه شبكة أو سلسلة من الشبكات، غير أن القرن الذي سيعرف ازدهارا كبيرا للمفهوم، كما أثبت داغونيي، هو القرن الثامن عشر، حيث غدت الشبكة مفتاحا لتفسير كل ما هو طبيعي، ومع الثورة الصناعية ستقام شبكات صناعية مقابل الشبكات الطبيعية، وهنا سيغدو المهندس هو مخطط الشبكات وواضعها، وستظهر بشكل متواقت شبكة السكك الحديدية وشبكة التلغراف، ثم بعد ذلك الشبكات الكهربائية إلى أن نصل إلى شبكة الإنترنت، ولا ينبغي أن ننسى ما كان لذلك من وقع على العلائق الاجتماعية، بل البشرية بصفة عامة، وهذا حتى قبل ظهور الإنترنت.

(عبد العالي،2014)

ووفقا للحركة الجذمورية فإن الخطأ كامن على الدوام في محاولة تأليف الحركة الواقعية من لحظات أو من أوضاع ساكنة، رغم أننا نسلم في العقل بأن الحركة الواقعية متصلة، ومع ذلك تصادفنا طريقتان لإعادة تأليف الحركة قديمة وحديثة، بالنسبة للقدماء فهم يرجعون الحركة إلى عناصر مدركة بالعقل أو بالحس، إلى اشكال وافكار هي نفسها أزلية ثابتة، ولكي نعيد تأليف الحركة لا بد من أن نقبض على هذه الأشكال في أقرب نقطة من تحولها من القوة إلى الفعل ... وهذه الأشكال لا تنتقل إلى الفعل الا من خلال تجسدها في المادة، وبالمقابل فإن ما تقوم به الحركة ليس سوى التعبير عن الديالكتيك، والحركة المتصورة على هذا النحو ستكون انتقالا من شكل إلى شكل اخر كما يحدث في الرقص، ...، فنحن نسجل الحد النهائي أو النقطة القصوى ونجعلها لحظة جوهرية، ...، ويعتقد العلم القديم أنه لا يعرف موضوعه معرفة كافية الا عندما يتهيأ له تسجيل لحظات ممتازة،يزعم انها جوهرية فهو علم استاتيكي لأنه لا يحسب للزمان حسابا، في حين أن العلم الحديث ليس له لحظة جوهرية، وهو ينظر إلى موضوعه في كل لحظة من لحظات حركته أو أية حركة منها لا على التعيين، (دولوز، 1997،ص9)

أما في مجال الدراسات الأدبية فإن الأدب الأمريكي وقبله الأدب الانجليزي، هما اللذان عبرا عن هذا المعنى الجذموري، فقد عرفا كيفية التحرك بين الأشياء، وأقاما منطق الإضافة، وقلبا الأنطولوجيا، وعزلا الأساس، وألغيا النهاية والبداية، ذلك أن الوسط ليس هو المتوسط، بل على العكس، هو المكان الذي تتسارع فيه الأشياء، ولا تشير (بين) الأشياء إلى علاقة قابلة للموقعة، تنتقل من شيء إلى آخر بشكل تبادلي، بل تشير إلى وجهة متعامدة وإلى حركة عرضية تأخذ معها هذا وذاك، كغدير بلا بداية ولا نهاية، يقوض ضفتيه ويزداد سرعة عند الوسط.(الخطابي،2014)

لذا اهتم (دولوز) بالكيفية التي تمكننا من بناء تصور في المعرفة دون الرجوع إلى مفاهيم مثل الماهية والجوهر والحقيقة أو الاتكال على أشكال الصور الوثوقية للفكر، فتصبح المعرفة ممكنة دون التنازل لدعاوى نهاية الفلسفة (عادل،2012،ص7)،وتتبدى الملامح السياسية لفكرة الجذمور في هذا النداء الذي يوجهه دولوز إلى كل الطامحين إلى تحرير رغباتهم: «كونوا جذامير ولا تكونوا جذورا، الشجرة نسب أما الجذمور فهو خلف، الشجرة تفرض فعل الكينونة بين الموضوع والمحمول، أما الجذمور فيفترض حرف العطف، لا داعي للبدء في شيء أو الانتهاء منه، فقط ان يحسن الخروج والدخول، إن الوسط ليس نقطة بين طرفيه، ولكنه اتجاه عمودي وحركة اختراقية تأخذ الطرفين في غمارها. (الديري،2008) ولم يتبن دولوز تاريخ الفلسفة كما كان يعرف تقليدياً، منتقداً مساره العمودي، فالفيلسوف الذي يريد أن يحدث أمراً في التفكير، عليه أن يفصل نفسه عن تاريخ الفلسفة ويدخل الصحراء بمصطلح الأفقية الجذرية، دون مرتكزات أو معايير كانت قد فرضت على تاريخ الفكر .

وفي مجال الدراسات النفسية فلا يمكن للتحليل النفسي أن يغير منهجه بهذا الخصوص، فهو قد أسس سلطته الديكتاتورية الخاصة، انطلاقاً من اللاشعور، وهكذا أصبح هامش عمله محدوداً جداً وفقا لفرويد. وعلى العكس من ذلك، فإن التحليل الفصامي بمعالجته للاشعور كنظام غير ممركز، أي كشبكة آلية من الكائنات الآلية المحددة كجذمور، سيبلغ حالة أخرى من اللاشعور، وتنطبق الملاحظات نفسها على اللسانيات، فقد رأى (روزنتال وبوتيطو)، أن هناك إمكانية لقيام (تنظيم غير ممركز لمجتمع الكلمات)، وبالنسبة للملفوظات، كما بالنسبة للرغبات، لم تكن المسألة أبداً هي اختزال اللاشعور وتأويله وإعطاءه معنى تبعاً للشجرة، فالمسألة تتعلق بإنتاج اللاشعور بمعية ملفوظات جديدة ورغبات أخرى، ويعدُّ الجذمور هو إنتاج هذا اللاشعور.(الخطابي،2014)، ففي كتاب (دولوز وغاتاري)، ألف ربوةٍ (هضبة أو سطح) محاولة للانفلات من الواحد، لذلك فكلمة ألف تشير إلى التعدد،

اما مصطلح ربوة فيدل على منطقة زاخرة بالطاقة فكل ربوةٍ هي تعدد، وكل تعدد هو أديم مسطح، والربوة تستمد حيويتها من تلقاء ذاتها، نامية دوماً دون توجه نحو شيء خارجها، فهي لا تبتغي بلوغ هدف خارجها (فيلب،2003،ص89)، إن بنية الكتاب تقدم صورة لبنية فكرية خاصة، جذمورية [(403)] وليست جذرية، لغة تبحث عن الغائر والمنفلت من كل القواعد الا قاعدة السرعة، سرعة الظهور والاختفاء والالتواء والمراوغة انها حركة نقطة تتصير خطاً حركة خط يتصير سطحاً، وحركة سطح يتصير كتلة ... مادة مبعثرة. إننا لا نتحدث عن شيء سوى التعدد والخطوط والطبقات والتجزيئات وخطوط الهروب والكثافات والتوهجات والتركيبات الآلية وأنماطها المختلفة والأجساد بلا أعضاء ... فالجذمور تدور حول نفسها وتتفرع بكثرة جانبياً ودائرياً (دولوز،2006،ص3-2)، كما يرى دولوز أن صورة الفكر هي تأسيسُها حقها المفترض على تعميم بعض الوقائع ووقائع بلا دلالة بصورة خاصة، وعلى التفاهة اليومية ذاتها أي التحقق، كما لو أنه لم يكن على الفكر ان يبحث عن نماذجه في مغامرة أكثر غرابة وأكثر إحراجاً (دولوز،2009،ص274) وفق هذا يرى (دولوز) أن تاريخ الفلسفة يفرض نمطاً من الأفكار، لذا يدعونا لتجاوز هذا التاريخ أو التمرد عليه،

إن الثبات وهم يخلقه العقل. ان عقولنا ذاتها لا تتوقف عن الحركة والتغيير، وحتى الذاكرة التي نتخيل ونتوهم ثباتها قد تحولت إلى ماضٍ واحداث فائتة، انها تتمتع بصيرورة مستمرة فهي توجد في الماضي وفي تحول دائم فكان التعبير عن هذه الصيرورة بآليات الفكر البسيطة التي توجهت نحو السطح والهامش، (فالفكر لا يتم عبر قواعد وشروط مسبقة. لا توجد منهجية للتفكير، الأمر يتم بصورة فجائية وارتجالية دون نموذج أو قدوة، دون منهج أو قواعد أو وصفات جاهزة) (مصطفى،2011 ص155). ومن أهم مبادئ النظام الدولوزي، تجاوز الكليات، الارتهان إلى السيرورات والصيرورة، نفي المبادئ العامة، التكثر وعدم التوازن، تباين المستويات، التعدد.

إن حركة اللامتناهي لا تحيل إلى ابعاد زمانية مكانية. قد تحدد المواقع المتتالية لمتحرك معين وتحدد العلائم الثابتة التي تتغير هذه الابعاد بالنسبة لها ...، لقد استحوذت الحركة على كل شيء، ولم يعد هناك مكان لذات او لموضوع لا يمكنهما ان يكونا سوى مفاهيم ... وما يحدد الحركة اللامتناهية هو الذهاب والاياب لأنها لا تذهب الى هدف معين دون ان تعود إلى الذات، ليس في الأمر ذوبان وإنما قابلية للانقلاب، تبادل مباشر فوري، إذ إن الحركة اللامتناهية مضاعفة، ولا وجود الا لثنية الواحدة على الاخرى، وبهذا المعنى يقال إن الفكر والكينونة هما عين الشيء، فالحركة ليست صورة للفكر بدون أن تكون مادة للكينونة ...لذلك فهناك الكثير من الحركات اللامتناهية ينثني بعضها على بعضها الآخر إذ إن عودة إحداها تطلق الأخرى على الفور، بشكل يجعل مسطح المحايثة [(404)] لا ينفك عن حياكة نفسه بدون انقطاع وفق تردد هائل، والاتجاه نحوه لا يحوي فقط الإدبار بل المواجهة والدوران والضياع والامّحاء ...، فكل حركة تجتاز المسطح كله وتجري دورة مباشرة، على ذاتها كل حركة تنثني ولكنها تطوي ايضا حركات اخرى مولدة افعالا ارتدادية وترابطات وانتشارات...(دولوز، جيل، فليكس غتاري،1997،ص 58) إن وضع مخطط للمحايثة ورسم حقل لها ...، إن المجرد لا

(403) يعد عنوان (الجذمور) فصل من كتاب (ألف ربوه) والجذمور استعاره استخدمها (دولوز وغاتاري) لشكل المعرفة المتعددة المراكز، الهامشي السطحي المتعدد المتسم بالترحال والصيرورة، الذي يشبه نبات الجذمور، إذ يمتاز بكونه عشبيا ينمو على السطح دون جذور عميقه تمتد في الارض ويكون امتداده افقياً شبكياً دون ساق او مركز محدد، ينظر: دولوز، 1999، ص40-37.

(404) يحتل مسطح المحايثة مكانة متميزة في فلسفة دولوز، وتعني المحايثة حسب فهم دولوز، تجاوزاً لكل فراغ وحيز يقع اسير الثنائيات، انها امكان للتفكير بالاختلاف والمختلف، يقع خارج التمايزات بين ما هو عقلاني او واقعي وغيبي لاهوتي، فلم يعد التفكير حسب هذا الفهم للمحايثة، نوعا من التجريد بل هو على خط تماس مع الما يحدث والراهن والذي هو مشدود بدوره مع الانفلات الدائم في صيرورة لا تستقر،(مطاع صفدي، في مشارف الذات الكون من العقل المحض الى الفكر الافتراضي، مجلة العرب والفكر العالمي، تحرير، مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، العدد 142-141، ص17.)

يفسر شيئا، بل انه نفسه يستلزم التفسير، لا توجد كليات ولا متعاليات ولا يوجد مفرد ولا مفعول ولا عقل، ولا توجد الا سيرورات يمكن ان تكون سيرورات توحيد تذويب لا اكثر، ويتم عمل هذه السيرورات وسط تعدديات محسوسة. إن التعددية هي العنصر الحقيقي حيث يحدث شيء، أن التعدديات هي التي تعمر حقل المحايثة، مثلما تعمر القبائل الصحراء تقريبا وتبقى دائما صحراء، ...، فعمليات التوحيد والتذويب والعقلنة هي غالبا طرق مسدودة وسياجات تمنع نمو التعددية وامتداد وتطور خطوطها وإنتاج الجديد. (مجموعة كتاب،2004،ص 54) واستحالة قيام أي بعد إضافي، في غياب تحول التعددية وفق هذا الخط، وإمكانية تسوية كل هذه التعدديات على مستوى التماسك أو البرانية، على الرغم من تنوع أبعادها.

وعن طريق الفن أو العلم أو الفلسفة يمكن للإنسان أن يواجه «الكاووس» [(405)] حسب دولوز وغاتاري Deleuze و Guattari وكيفية تمثله، وإمكانية تجاوزه ...، فدعوة الفن والعلم والفلسفة تميل إلى الارتماء في أحضان «الكاووس»؛ ومن هذا الانغماس يعود الفيلسوف بأفكار يعاد ترتيبها وفق المفهوم، ويعود العالِم بمتغيرات خاضعة للدوال (جمع دال) تنطلق من الاحتمالات المحلية إلى الكوسمولوجية الكلية، ويعود الفنان بتنوعات تبرز المحسوس وتمنحه لا نهائيته. كل محاولة من هذه المحاولات تواجه «الكاووس» بشكل من أشكال القفز والاختراق. الفنان يخترق «الكاووس» بالفاجعة أو الاحتضان فيترك أثر ذلك على الوجه... يرى (بول كلي Paul Klee) أن النقطة (le point) هي ما يرمز إلى الهاوية أو الفوضى أو الكاووس عنده، وهي نقطة بدون أبعاد؛ إنّ النقطة هي هذا الوجود المعدوم أو هذا العدم الموجود، هي هذا المفهوم الذي ليس بمفهوم إطلاقا والذي منه يصدر كلّ شيء أو لا يخرج أي شيء، ما يصير وما لا يصير، ما يوجد وما لا يوجد، ويمثّلها بول كلي بالمركز الأصلي للكون الذي تتحدَّد منه كلّ الأبعاد، إنها بدء العالم أو كما يمثلها بالبيضة، النقطة تلخِّص فكرته التشكيلية عن نشأة الكون؛ ما فعل الرسم حسب بول كلي سوى تحديد نقطة البدء في اللوحة ومن ثمّ جعلها، وهي النقطة الرمادية، المنبع الذي تخرج منه الأشياء بواسطة تمديدها وتوسيعها تمهيدا لجعلها تقفز على نفسها، فالنقطة الرمادية التي لا تقوى على تجاوز نفسها تسقط مجدَّدا في الفوضى أو في «الكاووس»، وبالتالي لا يخرج من صلبها شيء، أمّا الرسّام المبدع حقا فهو من يجعل النقطة تتعدَّى نفسها، ويخرج بها من «الكاووس» إلى الكوسموس من العماء إلى الكون (بامي،2019)، أي إن مهمة الفنان هي تحويل النقاط إلى خطوط ويكثرها ويعددها وينطلق منها إلى الجذامير المتراكبة «فالتركيب هو تحديداً، نمو الأبعاد داخل تعددية تتبدل طبيعتها بالضرورة كلما ازدادت ترابطاتها، فليست هناك نقط أو مواقع داخل الجذمور، مثلما هو الحال داخل بنية أو شجرة أو جذر، ليس هناك سوى الخطوط، وعندما يرفع غلين غولد (Glenn (gould من وتيرة عزف قطعة موسيقية، فهو لا يقوم بذلك كعبقري فحسب، بل يحول النقط الموسيقية إلى خطوط، ويكوثر المجموع الموسيقي، بذلك لن يعود العدد مفهوماً كونياً يقيس العناصر بحسب موقعها داخل بعد معين، بل سيصبح هو نفسه تعددية متنوعة بحسب الأبعاد القائمة ... «.(الخطابي، 2014)، لذا فالشبكة الجذمورية (اي الجذمور) لا تنفك عن حياكة نفسها بدون انقطاع وفق تردد هائل، والاتجاه نحوها لا يحوي فقط الادبار بل المواجهة والدوران والضياع والانمحاء، وتقدم صورة لبنية فكرية خاصة، جذمورية وليست جذرية، لغة تبحث عن الغائر والمنفلت من كل القواعد الا قاعدة السرعة، سرعة الظهور والاختفاء والالتواء والمراوغة.

(405) تعتبر نظرية «الكاووس» أو «الفوضى» أو»الشواش» Chaos théorie du من أحدث النظريات الرياضية الفيزيائية، وتترجم أحيانا بنظرية العماء، التي تتعامل مع موضوع الجمل المتحركة اللاخطية التي يتمخض عنها نوع من السلوك العشوائي يعرف بالشواش، وينتج هذا السلوك العشوائي إما عن طريق عدم القدرة على تحديد الشروط البدئية، أو عن طريق الطبيعة الفيزيائية الاحتمالية لميكانيكا الكم mécanique quantique. لكن وجبت الإشارة إلى أن «نظرية الكاووس» على الرغم من إيغالها في القدم، فإنها تطرح اليوم بلبوس علمي أكاديمي بعدما كان تناولها القديم يروم إبراز أبعادها الفلسفية والميتافيزيقية.

المبحث الثاني: التعبيرية التجريدية والفن اللاشكلي:

إن التعبيرية التجريدية ((406) اتجاه ما بعد حداثي اعتمد أساليب وآليات اشتغال آنية واللعب الحر عبر المفهوم اللاشكلي للفن القائم على ردة الفعل المتمردة، على نحو يقصي الموضوع الى أبعد مدى إذ يمتثل إلى نوع من التجريد الخالص، المفرغ من المضامين الروحية والضرورات الداخلية .

وفي اعقاب الحرب العالمية الثانية وما سببته من تصاعد الأزمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، عمق التأثير على الفنانين الشباب في أمريكا وأوربا، لأن التقدم التكنولوجي لم يضمن التقدم السياسي والاجتماعي، فيما كانت أزمة الثقة بالعقلانية في المجتمعات الحديثة قد أخذت مأخذها، وبمقدار ما كان الفن متعلقاً ومهتماً بالمقدمات المنطقية والمثالية للتكعيبية والحركات التي انبثقت منها في سنوات ما بين الحربين فإنها قد فقدت جاذبيتها ورونقها فيما بعد الحرب العالمية الثانية (Richard،1975 P. 6)، وقد ولدت التعبيرية التجريدية في خضم المأساة الانسانية والصراع الذي خلفته الحروب، اذ كانت هناك مواجهة مع احتمالات تنكر حرية التعبير مما ولد ردة فعل لدى الفنانين على خلق فن يستطيعون من خلاله التصدي لهذه الازمات بطريقة استفزازية (أمهز،1981 ص203)، وقد مهد كل ذلك لولادة محاولات جديدة ذات طابع ارتجالي فُقدت فيها التقاليد الأكاديمية وأدخل الفنان ذاته في عملية اختبارية وأماكن مجهولة جديدة، مما جعله يختار اللاموضوعية وتدمير الصورة المرئية كسبيل لذلك، شكّلت بمجموعها ما يشبه الثورة الفنية، لكونها غيّرت طبيعة الصورة العامة للفن، كما غيّرت مفهومنا له وغيّرت العلاقة ما بين الفنان والآخر / المتلقي / المجتمع / الممارسة الثقافية، فكانت نزعة الانفلات والمعارضة والرفض سمات مميزة لها.

هذا الرفض إذا أضيف إلى ظروف تقاليد وتراث إنتاج اللوحة، فإنه سيشكل منهجاً وموقفاً جذموريا– بالابتعاد عن البذرة والثمرة (رأي الباحثة)– وهو بذلك يتفق في كون ما بعد الحداثة في الفن، نشاطا يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها في الفنون والنظريات الجمالية والثقافية والفنية السابقة، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين / الحقيقة، ويسعى عامداً إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده(كاي،1999،ص26). ان كل مجال ابداعي له سطحه، وكل مبدع عليه أن يخلق خطوط الهروب في عمله، ان يصطاد مادة سديمية، فالسطح حفر وثقب في السديم لكي تعبر ذرات الضباب وسيولات الطاقة، وتتكاثف لتجعل المبدع يرسم مسطحه، ويخاطر غالباً لكونه قد يكون أول المتسربين والضائعين في سديم الضباب وممر التلاشي، ولذلك فكل تفكير عميق مخاطرة (دولوز، جيل وغاتاري،1997، ص32). لقد دعت التعبيرية التجريدية أحياناً إلى مناهضة الشكل المنتهي، والعمل على الشكل المفتوح واللعب والصدفة والسطحية ومعاداة الإبداع بسياقاته التقليدية (شرابي،1993،ص38)، من خلال الأعمال الفنية التي انجزت بطرق مختلفة وبأساليب غير مسبوقة كان التركيز فيها يتم وفق الكيفية التي تتم فيها المعالجة بالأدوات والمواد والتقنيات إضافة إلى عامل التلقائية، الحدث، الضرورة، وضرورات الصدفة .

---

(406) التعبيرية التجريدية أو (مدرسة نيويورك): ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينيات من القرن العشرين، اكدت على التعبير الشخصي العفوي، القيم الفنية الحرة، المعالجات التقنية للرسم، التمثيل الذاتي للرسم، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس، وعلى الإيماءات، وكيفية الرسم بتلقائية، وعرفت أيضاً بـ(الالية) لتجنبها المراقبة العقلانية، أو (البقعية) إشارة إلى شكل البقع على سطح اللوحة، كما اطلق عليها في أميركا، اسم (التصوير الفعلاني) أو (التصوير التحرّكي) أو (الحركي). من فنانيها هانزهوفمان (الماني امريكي 1966–1880)، ادولف غوتليب (أمريكي 1903 – 1974)، مارك روثكو (امريكي 1970–1903) كوننغ (نمساوي – أمريكي 1997–1904)، كلايفورد ستل (أمريكي 1980–1904)، نيومان (أمريكي 1905 – 1970)، فرانز كلاين (أمريكي 1910 – 1962)، جاكسون بولوك (أمريكي 1956–1912)، فيليب كوستون (أمريكي 1980–1913)، أد رينهاردت(امريكي 1967–1913)، روبرت موذرول (امريكي 1991–1915)، و غيرهم، للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت: .www.artcyclopedia com (Art movements and periods – www.artlex.com

ويعد الفنان الأمريكي (جاكسون بولوك Jackson Pollock 1912–1956) [(407)]، الفنان الذي ارتبط اسمه بالتعبيرية التجريدية وأسس ركائزها في سياق معارضة العقل والتقاليد الفنية والمطالبة باختراق الاشياء بتجريدها من شيئيتها حيث استطاع أن ينتج مجموعة من الأعمال تشكل ذروة ما يسمى بالفن الحركي (action painting) وقد انطلق إلى الاسلوب الذي صار خير ما يعرف به اليوم: التجريد الحر غير الملتزم، و»من إجراءاته أيضاً اعتماد تقنية التقطير والبقعية اذ يعمد الى ثقب علبة الالوان وتمريرها على سطح اللوحة بحركة اهتزازية» (مولر،1988، ص317). لقد عد هذا الاداء مثيراً وتخريبياً وشكلت حالة من التمرد والرفض للتقاليد الفنية، ان بداهة الفعل الآني المقيّض لسلطة العقل، تجعل (بولوك) على تماس مع المكنون اللاشعوري الذي يتجلى في الرغبة بالتشظي والتدمير، لذا يقول بولوك كما جاء على لسانه: اثناء الدخول إلى صوره ليصبح جزءاً منها، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات وهو يصف ذلك بقوله: عندما أكون في صورتي فإنني لا أخاف مما أقوم به، لأنني أستطيع مشاهدة ما أنا عليه بعد مدة قصيرة، فلا أخاف القيام بتبديلات في الصورة أو تدميرها، لأن الصورة لها حياة خاصة بها وقد حاولت إظهارها) (ريد، 1989، ص142) فبولوك من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة أعمالهم ويسمون أحيانا بفناني الوسط المخلوط فكان جاكسون بولوك يهتم كثيرا بطريقة استخدام المواد الأولية في العمل الفني ويسعى دائما إلى استخدام تقنيات جديدة في العمل الفني، فقد استخدم أدوات وتقنيات خاصة به تتناسب وطريقة تنفيذه وحجم اللوحة، ويصف هذه الاجراءات بقوله: « إن رسمي لا يأتي من على مسند اللوحة، أفضل أن أثبت القماشة على حائط صلب أو على الأرض، بمسامير. بهذه الطريقة أستطيع أن أدور حولها، أستغلها من الجهات الأربع. ابتعدت عن أدوات الرسم المألوفة، مثل المسند والباليت والفرشاة وغيرها، وفضلت الأعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم أو أية مواد غريبة أخرى مضافة، حين أكون في الصورة لا أعي ما أنا فاعل، تحدوني مخاوف من اللجوء الى التغيير، تحطيم الصورة الذهنية، لان للوحة حياة خاصة بها، أنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة (سميث،، 1995، ص27–26)، لذا فهو لا يشارك بجسده مع فكره في عمليات إنتاج وإخراج رسومهِ الحركية الباحثة في الوسط.

إن أصالته تتوقف في الحقيقة على كونه قد مدّ استمرارية إيحاءاته إلى درجة أصبحت فيها قماشة الرسم منطقة الفعل / منطقة الممارسة والاتصال/ منطقة التعدد / منطقة الذات، أكثر من كونها فراغاً يجري عليه نسج وإعادة تصميم الشيء، أو تعبير عن شيء، سواء أكان حقيقياً أم خيالياً، إن ما كان عليه أن يوجد على القماشة لم يكن صورة بل حادثة، لم يعد الهدف هو التعبير الذاتي، ولا حتى الإسقاط التلقائي للعناصر التشكيلية ذات الأصل اللاشعوري، « إن للوحة الجديدة نفس الجوهر الميتافيزيقي لوجود الفنان «(ريد، 1983، ص 119)، وهنا ترى الباحثة أن إضفاء هذا البعد الأنطولوجي على اللوحة إنما يكتسب بُعداً جذمورياً آخر من خلال الحالة التي يعيشها الفنان نفسه، نتيجة المآسي التي خلفتها الحرب العالمية الثانية .

(407) جاكسون بولوك، فنان أمريكي ولد في دايو مينغ من عائلة تعمل في مجال (الزراعة، تأثر بالرسامين المكسيكيين، في عام 1930 انتقل الى نيويورك للدراسة في رابطة طلاب الفن، وعمل فيها مع (توماس هارون بينتون) رسام المناظر الطبيعية الامريكي الذي كان مهتماً بدراسة مبادئ فنون عصر النهضة، ففتن بها (بولوك) وزاولها بكثرة، ثم عارضها فيما بعد جراء نزعته نحو التجريد، ينظر: كروندين، 1995، ص381–380.

الفصل الثالث: دراسة تحليلية لملامح الجذمور في رسوم جاكسون بولوك

نموذج (1)

اسم العمل: (رقم 1)/ المادة: زيت على كانفاس / تاريخ الانتاج: 1948
القياس: 264.5×172.5 سم/ العائدية: متحف الفن الحديث نيويورك

يقود اتجاه (الحركة) في الخط واللون، بنية التكوين إلى انتخاب صيغة مجردة، بمثابة رسم خرائطي، تؤسس لفاعلية تعاطي الخطاب التجريدي مع المتغيرات الابتكارية تقنياً، مع تلقائية الأداء (ذهنياً/ بصرياً) وتشكيل بقع لونية مترابطة متنافرة لفرض قوة المخيلة على التشكّلات البنائية التي تحتكم لفكرة الإخراج التصميمي، منتجاً تكثيفاً خطياً ولونياً لبنية لا شكلية وهي عبارة عن خطوط جذمورية مرتحلة لا يسمح لها بالرجوع إلى الواحد ولا إلى المتعدد فهي ليست الواحد الذي يصبح اثنين أو الذي يصبح مباشرة، ثلاثة أو أربعة أو خمسة الخ، والبوح بمعطيات الذات وفرضيات الطرح النفسي على مستوى الترابط المباشر مع حالة التزامن وإمكانية توظيف السرعة كظهور واعٍ ترتسم من خلاله مقومات التداول الزمني كوحدة قياس معلنة، كما أن بقعه اللونية وخطوطه ليست متعددة مشتقة من الواحد، وليست مكونة من وحدات ولا من أبعاد ولا من اتجاهات متحركة، ليست لها بداية ولا نهاية، بل هي جذامير موجودة دائماً في الوسط الذي يعتمد عليه في التنامي والتجاوز، دون ذات ودون موضوع،

في العمل الحالي المقارب لملامح الجذمور لا يتكون الجذمور إلا من خطوط: خطوط التجزؤ والتنضيد، وخط الهروب والترحال كبعد قصي أيضا، وهي مجرد روابط قابلة للتحديد بين النقط والمواقع، والنقطة حسب تعبير دولوز هي العلامة التشكيلية أو الدلالة التصويرية على الكاووس (نظرية العماء)، وتكتسي لون الرماد الذي هو مزيج من الألوان جميعها، ويقع في موضع لا هو بالأعلى ولا بالأسفل، لا هو باللون الدافئ ولا باللون البارد، إنها نقطة بلا أبعاد، وبالتالي استعراض تناص البنى كمحمولات استعادية تدرك بفرضيات الهاجس التضميني من تعدد الاتجاهات، وتقويض بنية اللاشكل أو اللاموضوع، مما يسهم في تعددية بؤر المراكز المتشظية، نتيجة انفتاح الدلالات القادرة على احتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي المحض، ولكي نعيد تأليف الحركة لا بد من أن نقبض على هذه الاشكال في أقرب نقطة من تحولها من القوة إلى الفعل وبالمقابل فإن ما تقوم به الحركة ليس سوى التعبير عن الديالكتيك.

إلى جانب ذلك فإن انفتاح المدى الفضائي، التي جاءت به بقعية (بولوك) هنا، جعل البنية التصميمية

للتكوين تبني تصوّرها الإدراكي والشمولي، عبر آلية اشتغال (الزمن) كقيمة سياقية محركة للفعل، من خلال تباين الحدود الفاصلة للتقاطعات المحورية (الخطية واللونية)، وديمومة الاتصال الحركي بعلائقية الاقتران بين صور المثال أو الأنموذج المتخّيل في التصوّرات الذهنية، وبين فكرة الامتداد اللانهائي لحركة الأثر الجذموري في سياق ما هو كلي وحتمي التواصل، وهنا لا يكتفي الجذمور بأن يقيم نظاما يحل محل السابق، مكتفيا بإحلال الأفقي محل العمودي، وإنما يقيم تمفصلات لا واعية، فلا يكفينا هنا «منطق المعنى» التقليدي لإدراك طبيعة الكائن، وليس العالم حركة دلالة ومعنى، كما أنه ليس خاضعا لترتيب وتصنيف، لذا فهو يحقق ثلاثة شروط أساسية وهي: الاتصال والغيرية والتعددية التي لا تميل إلى أصل يجمعها، فإن هذه الرسوم البقعية تكسب الفكر ديناميكية وقدرة على التوليد، اشبه بالذاكرة التي نتخيل ونتوهم ثباتها قد تحولت إلى ماض واحداث فائتة، انها تتمتع بصيرورة مستمرة فهي توجد في الماضي وفي تحول دائم فكان التعبير عن هذه الصيرورة بآليات الفكر البسيطة التي توجهت نحو السطح والهامش، فالفكر لا يتم عبر قواعد وشروط مسبقة. لا توجد منهجية للتفكير. الأمر يتم بصورة فجائية وارتجالية دون نموذج أو قدوة، دون منهج أو قواعد أو وصفات جاهزة .

نموذج (2)

اسم العمل: الرقم 8 / المادة: ألوان زيتية، مينا، ألوان المنيوم على كانفاس /القياسات: 457.5 × 269سم / تاريخ الانتاج: 1949 / العائدية: متحف (Neuberger)نيويورك

يشكّل القلق الوجودي والإنساني إحدى العلامات والسمات المهمة التي سيطرت على فن ما بعد الحداثة، وهذا القلق انعكس على لوحة (بولوك)، فالأشكال المتحركة المتداخلة لا تجد لها مستقراً أو مركزا، فهي تتداخل في فضاء متشابك أيضاً في تداخلاته الشكلية / الخطية / الفضائية / اللونية / والملمسية، وكما يقوم الجذمور بربط نقطة بنقطة اخرى وكل خط من خطوطه لا يحيل بالضرورة إلى خطوط النوع نفسه، أيضا بقعية بولوك تنتشر على كل مساحات وتضاريس سطح اللوحة التي توحي بعدم اكتمالها، فالفنان يُضيف إلى الطبقة الأخيرة لوناً آخر، وهكذا دواليك .

وعلى الرغم من تأثر بولوك شأنه شأن الفنانين الأمريكيين المعاصرين بالسريالية والذين انطلقوا منها لما وجدوا فيها من تمرد وتعبير عن ازمة ذاتية لا تتفق ومشاعرهم الخاصة الا ان هدفهم من الممارسة الفنية يختلف اختلافا كليا، فلم يكن همهم الوصول إلى هذا الفن الغريب برؤاه وعالمه الخاص بل التعبير عن (احساسات تصويرية ملموسة)، فبالرغم من توظيف (بولوك) اللاوعي في نتاجاته الفنية، لكنه وظف ذلك للتعبير عن منظومة تشكيلية اشارية تشتغل بفعل عتبة اللاوعي، وهي هنا تنفصل عن آليات اشتغال السرياليين وطبيعة استلهام رؤاهم مع مدركاتهم البصرية لحيثيات العالم الخارجي والتي تجعل منها استعارات رمزية على شكل صور واضحة يمكن التعرف عليها بسهولة اذ لا تختلف عن الأشياء المرئية الا في تأليفها اللامنطقي (كالجمع بين اشياء غير متجانسة) وفي مناخات لا واقعية، وقد اطلق عليها (بولوك) «الاحساسات التصويرية الملموسة «، ويهدف ذلك إلى عزل هذه (الاحساسات) وتحريرها من الذاكرة البصرية وادخالها في النمط التعبيري لأعماله .

تشكيلة جذمورية قام بها بولوك تداعب سطح الفكر تحاول الانفلات من النسق والنظام، وفي هذا السياق تتكون البيئة الفكرية الملائمة للتسطيح بعد تقويض سلطة العقل وتأكيد الاختلاف والتعدد والصيرورة والخوض في الجزئيات مقابل الكليات وكان لزاما على (بولوك) إيجاد تقنية خاصة تلبي هذه الاحساسات وتجسيدها في مجموعة من اللوحات بتوجهاتها الفنية (اللاموضوعية) الجديدة ومعالجاتها الجديدة ايضا ممثلة بالمالج والرمل والزجاج المسحوق والالوان السائلة، ويعد (بولوك) أول من استثمرها على نطاق واسع وبأسلوب خاص دون الاستعانة بالفرشاة أو أي من الوسائل التقليدية التي كانت سائدة في عملية التصوير، اما التقنية فهي قذف اللون أو الصب على القماشة ذات الارضيات الكبيرة عادة والممدودة على الارض بواسطة علبة مثقوبة يصب بها الفنان الوانه السائلة فوق اللوحة ذهاباً واياباً في كل الاتجاهات انتشارية متقاطعة ومن جميع جهات اللوحة وبطريقة شبه آلية يربط بها عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة والتي تنتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابهة الدائرية أو البيضوية المتنوعة الكثافة والتناغم وقد تكون هذه الاعمال موجهة للإدراك البصري اكثر مما هي موجهة إلى المخيلة والتي لا تجد فيها شيئًا يغذيها سوى انها اعمال تنتج بفعل الصدفة، إذ استطاع الفنان الدخول إلى اللوحة واصبح الفنان جزءا منها على حسب قول (بولوك) اشبه بالجذمور الذي يؤول إلى الخريطة ويتعين إنجازها وتفكيكها وإيصالها وقلبها وتعديلها دوماً، بمداخلها ذات المخارج المتعددة وخطوط هروبها.

كما هو واضح في هذه اللوحة التي تتكون من مجموعة من الطبقات الصبغية ذات الخطوط المتقاطعة والمتشابكة وذات الالوان المتداخلة وما توحي به من سطوح متباينة العمق ترتبط وتشكل المدى الفضائي للوحة، فالطبقة الأولى تشكل اللون الاسود والزيتوني الداكن ثم طبقة اللونين الأزرق والأبيض المتداخلة مع الأسود بعدها تأتي طبقة الأحمر والأصفر والبرتقالي والتي هي بمثابة مركز إثارة بالنسبة لعين المشاهد أو المتلقي لما فيه من اضاءات لونية وهذه الطبقات اللونية والتعدد الحاصل فيها أقرب إلى «الكاووس» الذي يتميز بالتقاطعات والافتراقات، كما يتميز بالتفردات والتوحدات، فليس من السهل تحديد ملامحه، فهو لا يأخذ شكلا شجريا تراتبيا بتفرعاته إنه يأخذ فيما يبدو، شكلا جذموريا لا يعرف صفات تحت/فوق ولا عمق/سطح،

ويمكننا ان نرى (بولوك) في لوحته بوصفه من رواد الفن التجريدي قد همش مفهوم اللوحة كانعكاس للواقع أو تكرار له أو نموذج عنه كما قد همش أي شكل من أشكال التشبه بالواقع، بحيث لا يوجد هناك شكل معين مستمد من الطبيعة فهو لا يرتبط بشكل أو اشارة بقدر ارتباطه بالألوان والطريقة المتبعة في استخدام هذه الألوان والتي تعبر عن أنفعالات الفنان بشكل مباشر وهو ما سيقود إلى تمثيلات قد تكون تشبيهات بالأشكال والاشارات دون الارتباط بأي شكل في الحقيقة، ليست سوى تعبير عن

التعدد، والخطوط، والطبقات، وخطوط الهروب، والكثافات والتوهجات، والتركيبات الآلية وأنماطها المختلفة، والأجساد بلا أعضاء، وعملية بنائها وانتقائها، ومستوى التماسك، ووحدات القياس لكل حالة، فمقاييس الطبقات والأزمنة ووحدات الكثافة، ووحدات التقارب لا تشكل فقط تحولاً كمياً للأشكال، فهو قد انطلق من صلته المباشرة بالمادة واختياره لها وتحويلها إلى مادة فنية، والطريقة أو التقنية التي اتبعها في تفسير أو تأويل (اللاموضوعي) في العمل، إذ اصبح اللون المادة والوسيلة للتمثيل وشكلا من أشكال التعبير .

نموذج (3)

اسم العمل: إيقاع الخريف (رقم 30) / تاريخ الإنتاج: 1950 / القياس: 266.7 × 525،8 سم / المادة المستعملة: طلاء على الكانفاس / العائدية: مؤسسة حقوق الفنانين / نيويورك

إنّ الصور التي يستخدمها (بولوك) استندت إلى أشكال تذكّر بالمظاهر الإحيائية المختلفة لتركيبات حيوانية ونباتية تذكّر بالرموز البدائية/ وهي أشبه بحركات الحشرات والحيوانات العشوائية أو حركة الحشائش والمسارات العشوائية التي تتبعها، والأشكال التي تتدفق مع الاستخدام الحر للون، والتي تُمنتج نماذج شبه متقصدة (لاواعية) قريبة للآلية الأوتوماتيكية النفسية المجردة التي كان دعا إليها (أندريه بريتون) وطبّقها السرياليون.

وتكتسب بقعية (بولوك) في هذه اللوحة بُعداً جذموريا، تتجاوز فيه اللاتحديدات المختزلة لبنية اللاشكل في هويته اللاواعية، إلى مستوى من الاتصال والغيرية والاستدعاء المؤسس وفق علاقة الصيغة التحريرية للتكوين، ومقومات الإطار الزمكاني لفحوى ما يتجذّر من أفق فلسفي فكري لكل تجليات الذات / الأنا / الاغتراب / التمرّد / العبث، لغة تبحث عن الغائر والمنفلت من كل القواعد الا قاعدة السرعة، سرعة الظهور والاختفاء والالتواء والمراوغة. إنها حركة نقطة تتصير خط حركة يتصير سطحاً، وحركة سطح يتصير كتلة ... مادة مبعثرة، التعدد والخطوط والطبقات والتجزيئات وخطوط الهروب والكثافات والتوهجات والتركيبات الآلية وأنماطها المختلفة والأجساد بلا أعضاء .

ويتضح في لوحة (بولوك) التفكيك للوصول إلى زعزعة المعنى الثابت، من خلال اللغة البصرية المستخدمة، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى / حركة التكوين / حركة الشكل الجذموري، وزعزعة ثنائيات الشكل المرئي والشكل البصري المقروء داخل اللوحة، وثنائية الحضور والغياب، والمعنى واللامعنى، والحياة والموت، والعدم والوجود، والعقلي والعاطفي، فاللاشيء هو الأساس الذي بنى عليه (بولوك) حركة خطوطه والبقع اللونية من خلال الاستخدام اللاتقليدي لمكنونات الشكل والموضوع

المحتوى، ومحاولات هدم الدال والمدلول اللذين وضعا في رسم خرائطي وسديم معرفي وبصري متحرّك دائم، فالتشتت الشكلي / البصري لا يمكن ضبطه والتحكم فيه أو السيطرة عليه، فجوهره لعب حر امتد مع حركة تكوّن الأشكال وعدم استقرارها، وبتكرارات مستمرة منسجمة وغير منسجمة معا، فهي منسجمة في أنها امتداد لحركة يد الفنان وانفعاله، ومنسجمة لأنها شكل كلّي بصري في التكوين البصري للوحة، وغير منسجمة لأنها لم ترتكز على نظام واضح، بل إن اللاعقل والفوضى واللعب هي ما دفع الفنان لأن تنزل من فرشاته المغمّسة باللون أو ثقوب عُلب اللون على سطح القماشة، فتضعنا أمام شتات، أمام ترابط ظرفي لا يخضع لمبدأ قارّ، ولا يستهدف غاية بعينها، فلا منظومات تراتبية، ليس إلا نمواً متفرعاً ونظاماً تعددياً وتراتباً عشوائياً وانقطاعات غير متوقعة، إنها مصائر بينية لا ماضي لها ولا مستقبل، مصائر من غير ذاكرة، هي خرائط وليست مآثر، جغرافية وليست تاريخاً، رحلة وليست استيطانا، أن تفكر في الأشياء بين الأشياء، إنه الخط وليس النقطة، وفعل الفنان هنا بعيداً عن غائية وقصد، وإنّما إيجاد نوع من المعادل النفسي والشكلي والوجداني الذي يحسّه في أثناء العمل العفوي والتلقائي، والذي يعتمد المصادفة المتكاثفة أو المتوالدة المتعددة أو المتكاثرة الغيرية، لإنشاء أشكاله وتكوينه العام، فلا يوجد سبب واضح ومحدد لحدوث الفصل ما بين الأشكال الخيطية المتحركة والمتوالدة بفعل انسكاب الألوان، والتي تعيش في عالم فوضوي تتعاقب فيه الظاهرة مرات ومرات وتنمو على هواها .

إن نص (بولوك) هذا منفتح ومنفلت من التحديدات القرائية، فالدوال ليست مرجعيات حسية أو عقلية محددة، بالرغم من أن سياقاته ذات أبعاد معرفية، تغيّب فيه الزمان والمكان، لكنها ليست أحادية المعنى، فالفنان عندما سكب الألوان على قماشة اللوحة الممتدة مع الأرض، لم يرد لها وظيفة أو معنى معين، وإنّما أراد أن تتجاوز أشكاله المتداخلة ما وضع لها، فهو تعبير ذاتي يرتبط بلا وعي ولا شعور الفنان، ولذلك تكوّن العمل هنا من بِنى صغيرة متداخلة مكتفية بذاتها ولذاتها، حاملة معها شروط وجودها وعدمها كأجزاء، وبنية جزئية أو كأجزاء من بنية كلية.

إن سعي (بولوك) لعدم وصول الشكل إلى حالة ساكنة من التشكل جعل من الأشكال في حالة من اللاتشكل الدائم، ليتناسق مع نسبية المعرفة وحركيتها وعدم يقينيتها، وعدم وجود حقيقة ثابتة أو حتمية ضابطة، فهو جملة بصرية من الانتقالات ما بين المادة والصورة، الهيولى والتشكل المادي، على أساس أن طاقة التشكل والإزاحة التبادلية والصيرورة، هي فعل تغريبي يقترب من طاقة الشك والنسبية التي تجعل كل الأشياء والحقائق والمعارف في حركة مستمرة، وهذا التركيب الجذموري يهم العمل، بوصفه غير قابل للانتساب فهو تعدد، أما التركيب الآلي للخطوط فإنه يتجه صوب الطبقات التي تجعل منه عضوية أو كلية دالة أو تحديداً منسوباً إلى ذات، ولكنه يتجه أيضاً صوب جسد دون أعضاء، يتخلص باستمرار من العضوية، ويعمل على تمرير جزيئات لا أهمية لها كأشياء خالصة، ولذلك فإن فعل النكوص الذي يمارسه الفنان عبر العودة إلى الحلم واللاوعي الجمعي، أو اللعب والعبث والتمرّد، وإلى نوع من العتمة في البيئة المعيشة للإنسان والمجتمع المعاصر، جعلت أشكال (بولوك) وتكويناته غارقاً فيها، فاللون الأسود ودواماته المستمرة أنتجت عالمًا كونه وصيرورته نوعاً من اللعب، مثلما كونه وصيرورته نوعاً من التشاؤم، الذي يفضي إلى أن يكون اللاشيء أفضل من الشيء، والفوضى أفضل من جديّة الفعل، فلابد من فضح الممارسات الإنسانية التي جعلت العالم أكثر بشاعة، ولا بأس من استخدام البشاعة والصدمة والتهكم لإيقاظه.

الفصل الرابع (الاستنتاجات)

توصلت الباحثة الى جملة استنتاجات وهي:

1 – مفهوم الحركة والبحث في الوسط من اهم ملامح الجذمور، وهو ما كان جاكسون بولوك مهتما

به اثناء الدخول إلى صوره ليصبح جزءاً منها، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات أي البحث في الوسط، وبمقدار ما كان الفن متعلقاً ومهتماً بالمقدمات المنطقية والمثالية واعتمادها الجانب العقلي او الحدسي في سنوات ما بين الحربين (مبدأ البذرة –الثمرة)، فإنها قد اعتمدت الفوضى والعدمية وتدمير الصورة فيما بعد الحرب العالمية الثانية، اي البحث في الوسائط والتقنيات .

2 – القطيعة غير الدالة فخطوط الجذمور تنقطع لكنها متعددة النهايات مما يشكل مقاربة فنية، فما يرفضه الفنان اللاشكلي هو مفهوم اللوحة كانعكاس، أو تكرار للواقع أو النموذج فإنه سيشكل منهجاً وموقفاً جذموريا– بالابتعاد عن البذرة والثمرة وفق عامل التلقائية، الحدث، الضرورة، الصدفة. بذلك فإن (بولوك) يمثل حالة الارتحال الجذموري والرفض لكل مضمون أو معطى ثابت، فالتسطيح يتجسد بقوة في طاقة الكمون اللاشعوري وتقويض العقل والذاكرة والتاريخ، لتبقى حيوية اللحظة وفعل الصدمة التي تتصير وتنصهر فيها الاشكال .

3 – التعددية كملمح اساسي للجذمور نجدها في اعمال جاكسون بولوك فما يميزها الحركة المتوالدة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة البيضوية والدائرية، وكذلك في التحول الفضائي في داخل اللوحة إذ لم تعد هناك نقطة مركزية واحدة يتمركز حولها العمل الفني بل هناك عدة بؤر تتوزع على كل أنحاء اللوحة، فيصبح العمل الفني مفتوحًا في دلالاته أمام المتلقي لكي يقرأه كيفما يريد لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة هي المعنى.

4 – التقاطع والتنافر بفعل التقطير، اذ أنتجت هذه التقنية التصميمية تحريراً لطاقة الحركة ولفعلها في تسريع الخطوط من خلال إضعافها، أو تبطيئها وذلك عن طريق تكثيفها وتوسيعها، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيدي لمحتوى السطح، يسهم في حدوث تنافذ جمالي وبنائي للخط واللون داخل بنية التصميم العامة، وهذا ما يتضح في رسومهِ المألوفة التي تتخذ بعداً تصميمياً قوامه الحركة والتراكم في البنية الصورية للوحة وما ينجم عنها من تمويه أو مرونة في التعامل مع بنيتي الزمان والمكان، البنية التي تحدد بمجموعة من النقط والمواقع والعلاقات.

5 – الرسم الخرائطي في بنائية اللوحة، إذ تتباين الطاقة التوليدية لفعل المُخيلة وهي تحفل ببينات الجدل السياقي لجغرافية البناء الفني / الجمالي داخل حيّز اللوحة، وهذا ما عُدّ تداخلاً وثيق الصلة مع مجمل التغييرات التي طرأت على بنية اللوحة وارتباطها مع التطابق الضمني لتجليات الرؤية الحتمية لفعل الحركة (حركة الخط، حركة اللون، حركة اللاشكل، حركة المراكز وتعددها، اتصال الخطوط وتنافرها، قطيعتها غير الدالة)، هذا الموقف قاد بولوك إلى الرغبة في جعل العلاقات البنائية للوحة ضمن ضرورة جمالية خالصة تتمظهر فيها احتفالية تكريس الصلات مع اللاوعي تارة، وتكييف الأداء التقني كوسيلة إظهار القيمة الجمالية تارةً أخرى .

6 – في بنائية اللوحة التي شيدّت وفقاً لما يتشكل من محاولة تعيين بُعد تغييبي للمعنى، فالخطوط والألوان المنسكبة على قماشة اللوحة بانت أكثر تهشيماً لما يمكن أن يوصف بالنزوع المتبادل للسرعة / الحركة، والتي تعطي دلالة إدراكية / بصرية تتأسس بطبيعة تكوينها من تجاذبات الإطاحة بالمركز والنفاذ إلى تركيبات لا مركزية / هامشية ولا حتمية، وغالباً ما سعى إليها (بولوك) في طرحه المفاهيمي والبنائي في فن الرسم.

7 – لم يحاول (بولوك) تحديد هدف دقيق لما سيكون عليه عمله الفني أو أثره، بل إن عمله هذا وليد لذة ذاتية آنيّة، دون أن يشترط له أساساً أو معنى محددًا، للإفصاح عنه في خطاب أو رسالة ذات دلالة معينة، فالمعنى هنا مغيّب ونسبي، والهدم والبناء يشتركان معاً في ولادته، وفي ولادة ما يمكن أن يكون من تقويض ما يمكن تقويضه بعد إنتاج عمله الفني، فليست هناك قيم وتقاليد يمكن أن تقود العمل الفني وأحاسيس الفنان وتضبطها، وليست هناك حتمية تاريخية للدال والمدلول، ممكن

ظهورها في اللوحة .

المصادر

1 – أمهز، محمود(1981): الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت.

2 – جامي، عادل(2012): فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

3 – دولوز، جيل، فليكس غتاري (1997): ما هي الفلسفة، ط1، ترجمة ومراجعة: مطاع الصفدي، مركز الانماء القومي، بيروت.

4 – جيل دولوز (1997):الصورة – الحركة او فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

5 – دولوز، جيل(1999): حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ت: عبد الحي أزرقان واحمد العلمي، افريقيا الشرق، المغرب.

6 – دولوز، جيل وفيلكس غاتاري(2006): الجذمور، ت: عزالدين الخطاب، مركز القطان للبحث والتطوير التربوي، رام الله.

7 – دولوز، جيل (2009): الاختلاف والتكرار، ت: وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت.

8 – ريد، هربرت(1989): الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.

9 – ريد، هربرت (1983): حاضر الفن، تر: سمير علي، وزارة الإعلام، بغداد.

10 – سميث، ادوارد لوسي(1995): الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

11 – شرابي، هشام (1993): خصائص الحداثة، ط3، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

12 – كاي، نك (1999): ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت: نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

13 – كروندين، روبرت(1995): موجز تاريخ الثقافة الامريكية، ت: مازن حماد، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان.

14 – مانع، فيلب(2003): نسق المتعدد أو جيل دولوز، ت: عبد العزيز بن عرفه، دار الحوار، اللاذقية.

15 – مجموعة من الكتاب(2004): مسارات فلسفية،ترجمة محمد ميلاد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا .

16 – مصطفى، بدر الدين(2011): فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان.

17 – مولر، جوزيف، اميل(1988): الفن في القرن العشرين، ترجمة مها فرج الخوري، دار طلاس، دمشق.

18 – Richard، For(1975): Abstract Expressionism، Thames and Hudson Ltd، London،، P. 6،

المواقع الإلكترونية

1 – بامي، جمال : الأخلاق و»الكاووس» أو إمبراطورية الذات قراءة في الفلسفة الأخلاقية عند بيير كاي12 رجب 1440 / 19 مارس 2019 / http://www.alihyaa.ma/Article.aspx?C=5759

2 – الخطابي،عز الدين : الجذمور (معرفة ضد التأصيل)جيل دولوز – فليكس غاتاري . ترجمة: عز الدين الخطابي31 آب/أغسطس 2014، موقع انفاس نت، http://www.anfasse.org/2010-12-30

3 – الديري، علي: ما بعد الحداثة هي لحظة نسيان الأسماء التي علّمها الإله لآدم، صحيفة الوسط، العدد 2148 – الأربعاء 23 يوليو 2008م الموافق 19 رجب 1429هـ http://www.alwasatnews.com/news/159590.html

4 – عبد العالي،عبد السلام: من الشبكة إلى الجذمور / أغسطس 2014 / https://www.mominoun.com/articles

5 – ww.artcyclopedia.com – www.artlex.com (Art movements and periods