

الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية

رسالة ماجستير

مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية التشكيلية

تقدم بها

مهدي عبد الأمير إسماعيل الطفيلي

إشراف

أ. د. علي شناوة وادي

بابل

1430 هـ

2009 م

j

﴿ وَتَرَى الْجِبَالَ تَحُسْبَهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ
صُنِعَ اللَّهُ الَّذِي أَتَقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ ﴾



صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

سورة النمل : الآية 88

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (الأبعاد الاسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية) والمقدمة من قبل الطالب (مهدي عبد الأمير إسماعيل الطفيلي) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية الفنية .

أ.د. علي شناوة وادي
2009 / /

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أشرح هذه الأطروحة للمناقشة .

أ.د. عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
2009 / /

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (الأبعاد الاسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية) لطالب الماجستير (مهدي عبد الأمير إسماعيل الطفيلي) ، وقد ناقشناه في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية ، بدرجة () .

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. د. كاظم نوير كاظم	الاسم : أ. م. د. رعد عزيز عبد الله
التاريخ : 2009 / /	التاريخ : 2009 / /
عضواً	عضواً

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. د. علي شناوة وادي	الاسم : أ. د. حامد عباس مخيف
التاريخ : 2009 / /	التاريخ : 2009 / /
مشرفاً	رئيساً

صدّقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ
/ / 2009 م .

التوقيع :
الاسم : أ. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : 2009 / /
عميد كلية الفنون الجميلة

الإهداء

إلى الدمعة التي لم تكفكف
والحزن الذي لا ينتهي ...

والدي الشهيد ... حباً وبراً ...

إلى من أدرك الجنة بتراب رجليها ...

والدتي ... حناناً وصبراً ...

إلى أخي وذخري وسندي ...

أبي علي ... وفاءً وصدقاً ...

إلى جنة العمر وبهجة الروح ...

زوجتي وأبنائي ... أملاً وخيراً ...

إلى نبع المحبة وقرّة العين ...

أخوتي وأخواتي ... عزاً ومجداً ...

إلى كل قلب خفق لي حباً وحرصاً ...

أهدي بحثي هذا .

مهدي

شكر وتقدير

الحمد لله بجميع محامده كلها على جميع نعمه كلها ، والصلاة والسلام على أشرف خلقه أجمعين ، محمد الرسول الأمين ، وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين .
بعد الثناء على الله تعالى ... أتقدم بالشكر إلى أستاذي الفاضل والمشرف على بحثي الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي ، لما أبداه من نصائح وإرشادات قيّمة وملاحظات هامة ، كان جلها يصب في خدمة جوانب البحث .

كما أشكر السادة الخبراء على تعاونهم معي في صياغة محاور وفئات أداة البحث ووضعها بصيغتها النهائية ، الأستاذ الدكتور عباس جاسم ، الأستاذ الدكتور مكي عمران ، الأستاذ المساعد الدكتور محمود عجمي ، الأستاذ الدكتور عاصم عبد الأمير ، الأستاذ الدكتور كاظم نوير ، الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم ، الأستاذ المساعد الدكتور علي مهدي ، المدرس الدكتور صفاء السعدون ، الأستاذ المساعد الدكتور محمد علي علوان ، المدرس الدكتور رياض هلال مطلق ، الأستاذ المساعد الدكتورة صفا لطفي ، الأستاذ الدكتور فاخر محمد . وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الوهاب حسن حمد لتقويم الرسالة لغوياً .

كما أشكر السيد عامر الحسيني لمساعدته في إيجاد مصورات مجتمع البحث ، وكذلك الزملاء حسن الغزالي وحاتم عباس . وأخص بالشكر الدكتور منذر الدليمي ، لما أبداه من مساعدة في توفير بعض المصادر ، وأشكر كذلك السيد وئام سامي لترجمته بعض المصادر الأجنبية ، كما وأشكر كذلك أعضاء مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، وأعضاء مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، والعاملين في المكتبة المركزية – جامعة بابل . وأشكر كذلك العاملين في مكتب بيانات للطباعة والترجمة الأستاذ المهندس محمد الربيعي والأستاذ مثنى جبار لمساهماتهم الفاعلة في طباعة وترجمة بعض المصادر ، إضافة إلى ملخص البحث ... وأخص بالشكر عائلتي وكل من منحني الثقة بالنفس ، وجميع الأحبة وكل من لم يتسن لي ذكره ، والحمد لله رب العالمين ...

الباحث

The Stylistic and Technical
Dimensions in the Paintings of
Abstract Expressionism

A Thesis

**Submitted to the Council of the College of Fine Arts,
University of Babylon as a Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of M.A. in
Artistical Education**

By:

Mahdi Abdul Ameer Esmacel Al-Tufaily

Supervised by:

Prof. Ali Shnawa Wady

1430 A.H.

Babylon

2009 A.D

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- **مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه .**
- **هدف البحث .**
- **حدود البحث .**
- **تحديد المصطلحات .**

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

كثيراً ما يختلط على المهتمين بالحقل التشكيلي مفهوما الأسلوب والتقنية ، على الرغم من الاختلاف الموجود بينهما من أوجه شتى ، من حيث الاشتغالات والمعنى والمفهوم ، إذ أن لكل مصطلح من هذين المصطلحين أثره في المنتج الفني الذي هو غاية كل تيار أو حركة فنية ، كذلك أن لكل تيار فني أو مذهب فني أساليبه وتقنياته التي تميزه عن غيره من المدارس الفنية رغم التداخلات الحاصلة بين تلك المدارس والتيارات من ناحيتي الأسلوب والتقنية .

لقد شهد الأسلوب الفني تفسيرات وشروحات متعددة ، تبعاً لمقتضيات البحث في المجالات المتعددة للمُنجز الفني في اللغة أو الأدب أو الفن وقد خضع مفهوم الأسلوب منذ نشأته وتطوره لتأثيرات الاتجاهات والمذاهب الفلسفية والنقدية والأدبية والفنية المختلفة . وقد تلازم مفهوما الأسلوب والتقنية منذ أمد ليس بالقريب ، إذ أن التقنية هي الأداة التي بواسطتها يتحقق الأسلوب ويظهر للعيان ، واختلفت على مر العصور تقنيات انجاز الأعمال الفنية وتتنوع طرقها وموادها وسبل تنفيذها منذ الوهلة الأولى التي خط بها الإنسان البدائي عفواً على جدران الكهف بالدُم أو بالسُخام أو بالفحم أو بأداة حادة لها إمكانية النفاذ بصخور الكهف وتكوين حُزُوز وشقوق معينة ، ومنذ أن لُطِخ بكفه تلك الجدران بدم فريسته تلك هي البداية الأولى لنشأة مفهوم التقنية وتطوره كما هو معروف في سلم التطور ، إن كل العادات والمفاهيم وصيغ العيش والصناعة وحتى الفن في تغير وتطور مستمرين ، تطور مفهوم التقنية وتعددت أنواعها وأشكالها واشتغالاتها إلى أن وصلت إلى ما وصلت إليه من تقنية الرسم بالحاسب الآلي وما شاكل ذلك .

وإزاء هاتين الموضوعتين يتعذر إغفال دورهما في تشكيل وتحليل الصياغات البنائية للأعمال الفنية ، أبعادهما وفقاً لتشكيل عناصر تلك الأعمال الفنية وبنائها في حيثيات إجرائية تحمل سمة الأسلوب وآلية الاشتغال التي ينشُد من ورائها الفنان تحقيق أهدافه الفنية وبلورة رؤيته الأسلوبية حسبما يتمشى مع آرائه الفكرية المسبقة والمُعَقَّة قبل حين في ذهنه ، ومحاولة إبراز فرديته في الأسلوب من خلال الأداء التقني والتكنيكي ، لأن حقل الفنون الجميلة بما فيها الرسم له خواص أسلوبية وأدائية تتفاوت بين فنان وآخر ، تبعاً للمستوى الثقافي والمعرفي والمهاري ووعي اختياري يحقق انحرافاً عن المستويات المألوفة للأسلوب أي تحقيق ذاتية الأسلوب ، والابتعاد عن المستوى الموضوعي والتقليدي المُتعارف عليه .

وطبيعي أن مفهومي الأسلوب والتقنية هما في تماس مباشر مع بعضهما ، بالرغم من تعدد الاتجاهات والمذاهب والتيارات الفنية المتعاقبة تاريخياً ومنذ زمن بعيد .

ووجد الباحث أن هذين المفهومين قد تحققا بشكل لافت للنظر مع التعبيرية التجريدية ، إذ تحققت فردانية الأسلوب وتعددته مع تنوع وتعدد التقنيات ، وبات هناك لكل فنان من فناني التعبيرية التجريدية فردية في الأسلوب وفردية في الأداء والمعالجة الفنية على الرغم من اجتماع هؤلاء جميعاً ضمن إطار مصطلح جديد من مصطلحات التجريد ، وهو مصطلح اللاشكل الذي ميز تيار التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism) .

نشأ هذا التيار وتطور في الولايات المتحدة الأمريكية بعد كم من الوقائع والأحداث التاريخية أثرت على نمط الحياة واتجاهات النشاط الثقافي والإنساني . وفي مقدمة تلك الوقائع الكساد الاقتصادي الأمريكي وسياسة الصفقة الجديدة لحكومة (روزفلت) ونتائج الحرب العالمية الثانية وما خلفته من انتصار الحلفاء على دول المحور واندحار النازية والفاشية ، وكذلك حلول

عصر السلاح الذري وغزو الفضاء وثورة الاتصالات ، ولأن الولايات المتحدة الأمريكية كانت قريبة من المعترك السياسي والثقافي والمعرفي ، أدت تلك الأحداث إلى تغيرات هامة .

كان لهذه الأحداث الأثر البالغ على الوضع الفكري والثقافي مما حدا بالمتقنين والفنانين الانتباه إلى ضرورة مواجهة تحديات الموقف ، وفي طليعة هؤلاء مجموعة من التشكيليين أمثال (وليم دي كوننغ) ، (مارك روثكو) ، (هانز هوفمان) ، (جاكسن بولوك) ، (اد راينهارد) ، (ادولف غوتلب) ، (بارنيت نيومان) ، (روبرت مذرويل) ، (فليب غوستون) ، (فرانز كلاين) ، وآخرين من جنسيات شتى ، ممن اجتمعوا في قرية (كرينوج) الحي الصغير وسط نيويورك ، في أوائل الأربعينيات من القرن المنصرم ، إذ التقت الأساليب الفردية المستقلة لتتصهر في وعاء واحد وتتبلور في حركة فنية جديدة أنضم إليها عدد من فناني أوروبا الذين هاجروا بعد الحرب واستقروا في ولايات أمريكا الواسعة ومنهم (مارك شاكال) ، (بيت موندريان) ، (مارسيل دوشامب) ، (إيف تانكي) ، (اندريه برتون) ... وآخرين . واستمر تيار التعبيرية التجريدية زهاء ثلاثة عقود بعدها عانى الانحسار تدريجياً وسيادة فن البوب الأمريكي . ولكن هذا لا يمنع من أن تكون التعبيرية التجريدية هي حلقة الوصل بين فنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة وعدها بوابة الولوج إلى الفن الما بعد حداثي⁽¹⁾ .

إن الأساليب والتقنيات الجديدة المُتبعة من قبل رسامي نيويورك أنتجت تحريراً لطاقة الحركة ولفعليها في تسريع الخطوط من خلال إضعافها أو إبطائها وذلك عن طريق تكثيفها وتوسيعها ، كذلك فإن رسوم الفعل الحركي ينتج دلالات اعتبارية تتواصل من خلالها الافتراضات غير المُعلنة لـ (بولوك) وأتباعه في حدوث تنافذ جمالي وبنائي للخط واللون داخل بنية العمل ، وهذا ما يتضح في رسومهم التي تتخذ بعداً بنائياً قوامه الحركة والتراكم وما ينجم عن ذلك من تمويه أو مرونة في التعامل مع الزمان والمكان .

ولعل مشكلة البحث الحالي تتوقف على حجم البعد الأسلوبي والبنائي والتقني الذي جاء به هؤلاء ، ومدى التحرر الذي قاد إلى أعمال تلقائية إيحائية مجردة ومعبرة ، استطاع من خلالها فنانو التعبيرية التجريدية من ربط القوانين الفيزيائية للحركة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية والبيضوية المتنوعة ، وذلك بظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي الذي لم يعد محددًا بنقطة مركزية واحدة بل بعدة بؤر ، وهذا ما أتاح إدراك الوسائل غير المرئية للصور .

إن هذه الحرية والحيوية الأسلوبية وهذه الآلية والتقنية قادت إلى التعامل مع الصورة الذهنية بنوع من الفوضى واللاوعي كمحركين فعليين لتحطيم الشكل داخل الإطار العام للوحة ، فثمة تجريد خطي ولوني يقلب الشكل (Form) أو التكوين إلى صورة إيمائية معبرة عن نفسها .

ولكن يبقى السؤال ، الذي يبعث الحيرة في نفوسنا جميعاً ، وهو " إلى أي مدى من المديات استطاعت الأساليب الجديدة المتنوعة والآليات والطرق الأدائية والتقنية والتقنيكية للتعبيرية التجريدية من إعطاء البعد التعبيري للعمل الفني وإظهار القيم الجمالية والفنية وفق مفارقات الفهم الموضوعي - الدلالي للعلاقات البنائية التي تحيط بثيمة الصورة الناشئة " ؟ .

كذلك فإن هناك تغييراً واسعاً في الأساليب والتقنيات جاءت بها التعبيرية التجريدية خلافاً للحركات التي سبقتها ، وتعد فتحاً جديداً في هذا المجال . ومع ما تقدم يطرح السؤال نفسه ، هل تشكل هذه المعالجات الأسلوبية والتقنية ظاهرة في تاريخ فن الرسم المعاصر أسلوبياً وتقنياً ؟ وما مرجعيات كل منهما والتأثيرات المتباينة بينهما ؟

وتبقى مشكلة البحث قائمة ضمن جملة من التساؤلات التي تعد إشكالية - كما تم التنويه عليها - إشكالية تنكشف من خلال معرفة الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية .

(1) <http://www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism>.

ويمكن أن نلخص أهمية وحاجة البحث بما يأتي :

- يمثل البحث الحالي دراسة اختصت بالتعبيرية التجريدية ، لما لهذه الحركة من تأثير كبير على الفن ما بعد الحداثة عموماً ، ولكونها الفيصل ما بين حركات الفن الحديث وتيارات ما بعد الحداثة .
- يفيد البحث الحالي المهتمين بالنقد التشكيلي من خلال الاطلاع على الطروحات المفاهيمية لكل من مصطلحي التقنية والأسلوب .
- رفد المكتبة الوطنية والعربية بجهد علمي يتيح تعرّف الأساليب والتقنيات المعتمدة لدى فناني التعبيرية التجريدية .
- إمكانية إفادة طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة في دراستهم الأولية والعليا ، لما ورد في هذه الرسالة من أطر نظرية ومعالجات أسلوبية وتقنية في دراستهم الفنية .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرّف الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية .

حدود البحث

1. الحدود الموضوعية : دراسة الأبعاد الأسلوبية والتقنية في اللوحات الزيتية والمرسومة بالحبر والمطبوعة ، وكذلك اللوحات التلصيقية والتجميعية لرسامي التعبيرية التجريدية ، والتي تم الحصول عليها من المصادر ومن مواقع الانترنت .
2. الحدود المكانية : أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية .
3. الحدود الزمانية : 1940 – 1970 .

تحديد المصطلحات

أولاً : الأبعاد

وردت كلمة (بعيد) في القرآن الكريم في أكثر من آية مباركة ، نحو قوله تعالى :

أ. ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ نَزَلَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِي الْكِتَابِ لَفِي شِقَاقٍ بَعِيدٍ ﴾ (1) .

ب. ﴿ وَأَنزَلْنَا الْجَنَّةَ لِّلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدٍ ﴾ (2) .

ج. ﴿ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَ يَضُرُّهُمَ وَمَا لَا يَنْفَعُهُمْ ذَٰلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ ﴾

(1) سورة البقرة ، الآية : 176 .

(2) سورة ق ، الآية : 31 .

(3) سورة الحج ، الآية : 12 .

- د. ﴿ أَفَتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَمْ بِهِ جِنَّةٌ بَلِ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ فِي الْعَذَابِ وَالضَّلَالِ الْأَعْمَى ﴾ (1) .
- هـ. ﴿ قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كَانَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ ثَمَرٌ كَفَرْتُمْ بِهِ مَنْ أَصْلُ مَنْ هُوَ فِي شِقَاقٍ بَعِيدٍ ﴾ (2)

كما وردت كلمة (بعيد) في سورة النساء / الآية 60 ، سورة هود / الآية 89 ، سورة هود / الآية 83 ، سورة إبراهيم / الآية 3 ، سورة الحج / الآية 53 ، سورة فصلت / الآية 44 .

البُعد (لغوياً) :

البعد في اللغة خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتداد بين الشيئين والأبعاد الثلاثة هي : الطول - العرض - العمق ، وما كان ذا بعدين فهو سطح ، وما كان ذا ثلاثة أبعاد فجسم ذو حجم (3) .

البُعد : ضد القرب وقد (بُعِدَ) فهو (بعيد) أي (مُتَبَاعِد) و (أَبْعَدَه) غَيَّرَه و (باعده) و (بَعْدَه) (بعيداً) و (البُعْدَ) بفتحين جمع (باعد) و (البَعْدَ) أيضاً الهلاك (4) .

الأبعاد : مصدرها (بَعْدَ) وهي اتساع المدى والمسافة (5) .

الأبعاد : جمع مفرد لها (بُعْدَ) وهي الرأي والحزم (6) .

البُعد (فلسفياً) :

كل ما يكون بين نهايتين غير ملتقيتين ، والفرق بين (البُعد) بمعناه الاصطلاحي أو اللغوي وبين معناه الفلسفي هو أن (البُعد) في الفلسفة هو مسافة فرضية ، حيث لا يتحدد بالمقادير الطبيعية (الطول - الزمن - الكتلة) فهو (بعد خطي) من غير خط ، و (بعد سطحي) من غير سطح ، و (البُعدُ) يتحقق من انفصال نقطتين كان بينهما (بعداً) وهمي لم يكن بينهما خط (7) .

البُعد (إجرائياً) :

هو مديات نظرية مفاهيمية وجمالية تتكشف من خلالها طبيعة المعالجات البنائية والاسلوبية والتقنية في اشتغالات فن الرسم لدى فنانتي التعبيرية التجريدية .

ثانياً : الأسلوب

الأسلوب (لغوياً) (Style) :

وهو في الأصل يطلق على الجهة ، فيقال " للسطر من النخيل : أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ، يُقال : أنتم في (أسلوب) سوء ،

(1) سورة سبأ ، الآية : 8 .

(2) سورة فصلت ، الآية : 52 .

(3) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، دار ذوي القربى ، طهران ، إيران ، 1964 ، ص 313 .

(4) الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد الرحمن : مختار الصحاح ، دار آفاق عربية ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983 ، ص 7 .

(5) جبران ، مسعود : رائد الطالب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب.ت ، ص 205 .

(6) البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطالب ، دار المشرق ، ط 3 ، بيروت ، ب.ت ، ص 69 .

(7) خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، ب.ت ، ص 69 - 70 .

ويجمع (أساليب) ، و (الأسلوب) الطريق تأخذ فيه ، و (الأسلوب) الفن ، يُقال : أخذ فلان في (أساليب) من القول أي في أفانين منه ⁽¹⁾ .
وقد جاءت كلمة (Style) على أنها أسلوب نسق ، نمط ، فخامة ، ترف ، أحدث الأزياء في الملابس ، شكل ، نوع مصنوع على ثلاثة أشكال ⁽²⁾ .

الأسلوب (فلسفياً) :

يعرّفه (شوبنهاور) بأنه : " ملامح الفكر " ⁽³⁾ .
ويعرّفه (هيجل) : " هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها ، أو هو نمط الأداء أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن " ⁽⁴⁾ .

الأسلوب (إجرائياً) :

هو مجموعة من الخصائص التي تشكل طريقة من الطرق التي تعبر عن شخصية الفنان التعبيري التجريدي ، إذ ترتبط بفكره ووجدانه وقدراته والمعالجات الفنية والأدائية لديه ، والتي تمنح نتاجاته تفرداً وتميزها عن غيرها من النتاجات الفنية الأخرى .

ثالثاً : التقنية

إجراء الحكمة والصواب في جملة إحكام إيجاد الأشياء ، كما ورد ذلك في قوله تعالى ﴿صَنَّ اللَّهُ الَّذِي آتَى كُلَّ شَيْءٍ [النمل 88]﴾

التقنية (لغوياً) :

أتقن عمله أحكمه (التقن) الرجل المتقن الحاذق ⁽⁵⁾ .
والتقنية (Technique) هي معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان – البراعة الفنية – الطرائق التقنية – طريقة لانجاز غرض منشود ⁽⁶⁾ .
والتقنيات (بالجمع) اسم للطرق العملية المحددة التي يزاولها الأفراد للحصول على نتائج معينة .

- ويطلق اصطلاح تقنيات الفنون الجميلة على ثلاثة أشياء وهي :
1. مجموع الطرق المتبعة في استعمال بعض الآلات أو الأدوات أو المواد ، كتقنيات العزف على إحدى الآلات الموسيقية ، أو تقنيات النقش على الجص .
 2. مجموع الطرق الخاصة بنوع معين من الفنون الجميلة ، تقول : تقنيات الفن القوطي تقنيات الفسيفساء .
 3. مجموع الطرق الخاصة بفنان معين ، أو كاتب أو شاعر معين ⁽⁷⁾ .

(1) ابن منظور : لسان العرب ، ج 1 مادة (سلب) ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب.ت ، ص 456 .

(2) لجنة من علماء اللغة العربية والإنكليزية : قاموس القارئ أكسفورد (لندن) ، دار جامعة أكسفورد للطباعة والنشر ، 1984 ، ص 692 .

(3) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والنقد الأدبي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982 ، ص 41 .

(4) هيجل : فكرة الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للترجمة والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص 301 .

(5) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 329 .

(6) البعلبكي ، منير : قاموس المورد ، إنكليزي – عربي ، ط 1 ، دار العلم للملايين ، 1977 ، ص 954 .

(7) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 330 .

كما وردت كلمة التقنية (Technique) في المعجم الفلسفي بأنها جملة المبادئ والوسائل التي تعين على انجاز أو تحقيق غاية والكلمة هي من أصل يوناني هو (Techen) ومعناها الصانع والفن (1).

إن كل نتاج فني يتطلب تقنية ، وتتكون التقنية من عمليات يدوية وآلية متعددة ، تتعامل مع المواد الأولية ، وذلك لتشكيل وتنظيم هذه المادة الأولية بما يلبي مقاصد فنية محددة (2). وجاءت كلمة (Technique) في معجم (Pergamon) بأنها عمل الفنان الذي يتمثل في الوساطة المادية والطريقة التي يعمل بها أو معالجة المادة التي يستخدمها ، وهي مشتقة من الكلمة الإغريقية (Tekhnikos) (تخنيكوس) (3) تكنولوجيا (Technology) سمة الإنتاج أو حصيلة المعرفة الفنية أو العلمية المتعلقة بإنتاج السلع والخدمات بما في ذلك إنتاج أدوات الإنتاج وتوليد الطاقة واستخراج المواد الأولية (4).

التقنية (إجرائياً) :

هي مجموعة الآليات والمعالجات الفنية الخاصة بوسائط المواد والخامات التي استخدمها رسامو التعبير التجريدية ، من أجل تمثيل وإبراز أساليبهم الفنية عن طريق التعامل مع وسائط مادية كالألوان والأصباغ ، وخامات أخرى مثل نسيج القماش أو الرمل أو الزجاج أو نشارة الخشب أو برادة الحديد أو نتف الملابس وبقايا الضمادات وقطع المعادن والحصى والأحجار وغيرها من الأشياء التي تساعد على تدعيم أسلوب الفنان وطبيعة المعالجات المتبعة فيها من رش أو تلصيق أو نقش.

رابعاً : الرسم (Painting)

الرسم (لغوياً) :

الرسم : مفرد ، الجمع (رسوم) ، (والرسم) هو تمثيل الشيء [العلامة] ، يطلق على ما يقابل الحقيقة ، تمثيل الأشياء أو الأشخاص أو المناظر الطبيعية أو القرية ، بقلم الرصاص أو بريشة المصور ، (الرسوم) العلامة ، والرسوم كالرسم أي علامة حُسن أو قُبْح ، و (الرسام) النقّاش (5).

الرسم : هو الأثر و (رَسْم) المدار ما كان من آثارها لاصقاً بالأرض .
و (الرسوم) بالسين والشين خشبة فيها كتابة بها يختم الطعام ، وقد (رسم) الطعام من باب (صَرَّ) أي ختمه ، وكذلك (رسم) له كذا (فارتسمه) أي امتثلته (6).

الرسم : هو الأثر ، وهو تعريف الشيء بخصائصه وأغراضه اللازمة ومنه :
- الرسم البياني : وسيلة للتعبير عن الظواهر والعلاقات المجردة بأشكال هندسية .
- الرسم التخطيطي : رسم إجمالي لا تراعى فيه التفاصيل بل تراعى فيه النسب الموضوعية للأجزاء المختلفة .

(1) مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفي ، القاهرة ، 1979 ، ص 53 .

(2) Encyclopedia of World Art: Vol. XIII, McGraw-Hill Book Inc., London, 1976.
P: 965.

(3) Mills, John Fitz Maurice: The Pergamon Dictionary of Art, Pergamon Press, London, 1965. P. 162.

(4) مجموعة من الباحثين : المختار من صحاح اللغة ، القاهرة ، ص 143 .

(5) المنجد في اللغة والإعلام ، ط 2 ، دار المشرق ، بيروت ، 1978 ، ص 216 .

(6) الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد الرحمن : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1981 ، ص 111 .

- الرسم الدراسي : رسم صورة تؤخذ لجسم حي أو منظر لدراسته من حيث الوضع أو الهيئة واللون وما إلى ذلك من أحكام التصوير وأصوله .
- الرسم التظليلي : نقل الخطوط والظلال معاً⁽¹⁾ .

الرسم : هو الأثر الباقي من الدار بعد أن تتمحي ، و (الرسم) : تمثيل الأشياء أو الأشخاص أو المناظر الطبيعية أو غيرها بقلم الرصاص أو بريشة المصور ، و (الرسامة) بضم الراء : هي صفة الرسام⁽²⁾ .

كما جاء في لسان العرب " (رَسَمَ) إذا كتب وخط ، وثوب مُرْسَمٌ بالتشديد : مخطط والثياب المرسّمة : المخططة خطوطاً خفيفة ورسمت الناقّة ترسم رسيماً : أثرت في الأرض من شدة وطئها " (3) .

الرسم (إجرائياً) :

رسوم التعبيرية التجريدية : هي تلك النتاجات الفنية التي رسمها فنانون التعبيرية التجريدية باستخدام تقنيات مختلفة ومتنوعة وذلك لإبراز أسلوبهم اللاشكلي ، والمعبر عنه ألياً برسومات أخذت طابعاً نحا منحىً تجريدياً .

(1) مرعشي ، نديم : الصحاح في اللغة والعلوم – معجم وسيط ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1975 ، ص 383 .

(2) بن هادية ، علي وآخرون : القاموس الجديد للطالب ، ط 1 ، معجم عربي مدرسي الفبائي ، تقديم محمود السعدوني ، الشركة التونسية للتوزيع ، توزيع ، 1979 ، ص 152 .

(3) ابن منظور : لسان العرب ، المجلد 3 مادة (رسم) ، معجم لغوي علمي ، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ، إعداد وتصنيف : يوسف الخطاط ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب.ت ، ص 235 .

الفصل الثاني

المبحث الثاني

التقنيات الفنية Artistic Techniques

للحديث عن التقنيات الفنية لابد من معرفة التقنية بمعناها العام ، والتقنية تعني الوسائل التي تعمل على إيضاح الأفكار من أجل تحقيق هدف فني وإيصاله إلى المشاهد بمهارة (1) ، إذ لابد من أن يتجسد الخيال في واسطة مادية كالأصوات والألوان أو المعاني التي يترجم إليها وتصبح أداة تنقله بين الناس . فالمعاني الشعرية التي تجول في خاطر الشاعر لابد من الإفصاح عنها ، ولا يتم ذلك إلا عن طريق مدرك حسي يمكن أن يتحسسه المتلقي ، والمدرك الحسي هنا الصوت المتمثل بمجموعة الكلمات المنطوقة وهذا نوع من التقنية ، وقد ترقى التقنية هنا إلى مستوى أعلى من خلال رسم تلك الأصوات بكلمات وجمل كتابية لتكون متاحة ومتيسرة لدى من يقرأها ، وهكذا حتى تتعدد التقنيات إلى أن تصل إلى الأشرطة أو الأقراص المضغوطة . وحتى الضوء بأنواعه ، لكي نحس (*) فيه ونشعر به ، لابد من واسطة أيضاً ، وواسطة الأبصار هي العين وتقنية الأبصار (أعني إبصار الضوء) لا تتم إلا عبر وسط مادي ، ولكي تبصر شيئاً لابد من أن تنعكس من ذلك الشيء أشعة ضوئية وهذه الأشعة هي موجات لا ثقل لها موجودة في الفراغ الأثيري تؤثر في العين وبالذات بالعصب البصري الذي يرسل إيعازاً إلى الجزء الخلفي من المخ الذي يقوم بتفسير ذلك الضوء حسب الخبرات السابقة وتحصل عملية الإدراك (2) .

وبذلك يمكن تعريف التقنية بأنها توظيف العالم المادي من أجل حصول عملية الإدراك (الإحساس) ، فكتلة الحجر هي جثة هامة ولا يمكن أن تثير الإحساس بدون أن يجعل منها الفنان عملاً فنياً جذاباً وحتى الألوان فهي مركبات كيميائية وحسب ، لكن خبرات وتقنيات الرسام عند الرسم بعدده وأدواته يضع تلك الألوان على السطح التصويري ويتعامل معها بأسلوبه لإنتاج عمل فني رائع ، يجعل من تلك الألوان عوالم ناطقة بلغة معينة . فالتكنولوجيا تساعد وتعمل على إيصال وتحقيق الهدف الفني .

كثيراً ما يختلط مفهوم (الأسلوب والتقنية) لدى العديد من الباحثين في مجال الفن التشكيلي حتى يرى البعض أن لا فرق هناك بين الأسلوب والتقنية ، فالتقنية هي أسلوب ، والأسلوب هو التقنية ، وأن المسافة بينهما تكاد تكون معدومة . وفي الحقيقة أن هناك فرقاً ما بين المصطلحين . وإذا كان الأسلوب هو طريقة التعبير الصحيح عن طبيعة الموضوع الخاصة (3) ، مما يمنح الفنان فردية في الأداء ، نابع عن وعي واختيار لمفردات البنية التكوينية لانجاز العمل الفني ، فإن التقنية هي مجموعة الوسائل والمواد التي تحقق أنجاز ذلك العمل وفقاً لآليات معروفة ، استعملها من قبل غيره من الفنانين وكانت خير عون لترجمة أفكاره الفنية أو أبدعها

(1) عبد العزيز ، أحمد فؤاد : تكنولوجيا الرسم ، مطبعة جامعة بغداد ، أكاديمية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1978 ، ص 3 .

(*) الإحساس Sensation : أبسط عنصر في الحياة العقلية كلها فليس قبله في الشعور شيء وليس أبسط منه شيء ، ولذلك كان من الصعب تعريفه تعريفاً منطقياً كاملاً ، فهو أول تأثير للعالم المادي وينتج عنه حالة عقلية تعيننا على إدراك شيء مما في هذا العالم الخارجي أو في أجسامنا نحن .

للمزيد ينظر : الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 71 .

(2) جاد ، محمد توفيق : الأسس العلمية والعملية للطلاء والدهان ، ج 2 ، مكتبة لواء العلم ، الكويت ، 1986 ، ص 8 .

(3) أوفسيانكوف ، م ، وسميرنوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص 292 .

الفنان لنفسه كما فعل (ماكس إيرنست) في تقنية (الفرتاج) ، (جاكسن بولوك) في تقنية (التقطير) .

وإذا كان الأسلوب يميل إلى الثبات ، فإن التقنية قابلة إلى أن تتغير ، أي أن الأسلوب لدى فنان يبقى ثابتاً على الرغم من تغيير التقنيات . فالأعمال الانطباعية ظلت أعمالاً انطباعية على الرغم من تعدد التقنيات التي نفذت من خلالها ، وتبدو أعمال (جان هليون J. Helyone 1904-1987) (*) في الخمسينيات أكثر تنوعاً وشدة في إضاءتها ، على الرغم من تبدل تقنياتها ، ورغم أن الفنان استبدل الأكرلك بالألوان الزيتية عام (1963) ، لكن ضلت موضوعاته وأشكاله وموتيفاته المبتكرة (مدن ، مناظر ، عري ، نساء) ترسم فوضوية (1) .

وكان (جورج روو) محباً للتجريب في تقنياته ، ولذلك فإنه كان دائم البحث عن تقنيات جديدة ، حيث يمزج الألوان المائية بألوان الجواش ، والحبر الأسود بالباستيل وجميعها تبدو مصقولة أو لزجة على الورق الملصق على نسيج رقيق (2) . هذا على المستوى الفردي ، أما على المستوى الجماعي ، فإن العلمية تكاد تكون معكوسة ، إذ نجد أن لكل فنان أسلوبه الذي امتاز فيه ، على الرغم من استخدام هؤلاء التقنية نفسها ، فـ (بيكاسو) التكعيبي ، و (ماتيس) الوحشي ، و (كاندنسكي) التجريدي ، كل له أسلوبه ، على الرغم من أنهم استخدموا التقنية نفسها ، وهي التقنية المباشرة في بعض أعمالهم .

كذلك هناك من يمزج بين التقنية والتكنيك والأسلوب ، على الرغم من الاختلاف ما بين هذه المسميات ، إذ أن التقنية هي مرحلة قرب النهاية في التكوين الفني ، تدعم الشكل الخارجي للتكوين وتضعه في قالبه النهائي الجامع ، كالتكوين في الفنون التشكيلية مضيئة إليه عناصر التقنية كالقياس والمادة والخامة . وإذا كان الأسلوب غاية ، فالتقنية هي الوسيلة (3) لتحقيق تلك الغاية .

كذلك من الممكن التمييز بين (التكنيك) كمفهوم والتقنية ، فالتكنيك هو أقرب إلى الأسلوب من التقنية ، على أن التكنيك مهارة أدائية إبداعية ذكية ، بينما الأسلوب مهارة أدائية تشوبها لمسات من التقليد ، ثم إن التكنيك ذاتي وهو طابع الفنان الفريد في الإبداع وصياغة الأثر الفني ، بينما الأسلوب ملامح مشتركة ، ومواصفات اتباعية عامة ، لذلك يتباين التكنيك من فنان لآخر على الرغم من خضوعها لأسلوب واحد (4) .

وتتألف كل الصور والرسوم من علاقات منظمة بطريقة ذات معنى على أي سطح مناسب لغرض بلورة الفكرة ؟ أحياناً يأتي الأسلوب عفويّاً دون هذا الغرض ، وهذه العلاقات يمكن استخدامها بوسائل متعددة بضمنها استخدام الفحم ، الطباشير ، الأصباغ ، والحبر ، وفي المدة الأخيرة الصبغ المضغوط مع الهواء داخل العلب الرذاذ (Air brush) ، أو أي وسيط آخر ، سواء أكان منفرداً أم متحداً مع وسيط آخر ما يمكن أن يكون علاقة ظاهرة ، أما السطح ، فيمكن أن يكون جدار كهف أو كنيسة ، جلدًا ، لحاءً ، ورقاً ، كشك هاتف ، أو أيّاً من السطوح الأخرى التي لا حصر لها واستخدمت عبر التاريخ (5) ، وهذه الوسائل المتعددة هي مجموعة التقنيات التي تستخدم في فن الرسم .

(*) مصور فرنسي ، مال إلى التجريد الهندسي والبعض من أعماله ذات تجريد غنائي .

(1) DEL' Impressionism Alamode Ernite, Un Siècle De Peinture Francaise De Corot a Picasso x1x-xxs. P.182.

(2) DEL' Impressionism Alamode Ernite, Op. Cit., P. 190.

(3) عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيدار ، تونس ، 1978 ، ص 55 .

(4) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، مصدر سابق ، ص 324 .

(5) مالنز ، فريديريك : الرسم كيف ننشقه - عناصر التكوين ، ط 1 ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 ، ص 11 .

وكل لغة كائنة ، مهما كانت أدواتها تنطوي على عنصرين : ما يُقال ، وكيف يُقال (1)، وتندرج تحت هاتين العبارتين كلمتي الأسلوب والتقنية ، إذ تتمثل عبارة (ما يُقال) الموضوع المراد الإفصاح عنه ، أما عبارة (كيف يُقال) فهي الكيفية التي يتمثل بها ذلك الموضوع أي الطريقة التي يمكن بواسطتها تفسير ما يراد قوله .

المادة والتقنية Material and Technique

لما كانت موضوعات الفن بكل صوره هي تعبير عن ذات الفنان إزاء موقف معين أو نتيجة حادثة محددة ، لذا كانت هذه الموضوعات المعبر عنها تعد بمثابة لغة ، إن لم تكن لغات عديدة ، والواقع أن لكل فن واسطته (أدواته) الخاصة وهذه الوساطة جعلت لتلائم لونا خاصاً من التواصل أو النقل ، وكل واسطة تنبئنا بشيء لا سبيل إلى إظهاره بلسان آخر مظهراً جديداً مكتملاً وقد عملت حاجات الحياة اليومية على إعطاء نوع معين من أنواع الاتصال .

واستبدل مفهوم الشكل والمضمون بالشكل والمادة من قبل الشكلايين (*) ، وهي كل ما يجده الفنان جاهزاً سواء كانت كلمات أم أصواتاً أم أفكاراً متنقلة أم صوراً عارية ، وإلى ما هنالك ، كل ذلك يشكل مادة للعمل الفني ، تلك الأفكار التي تلخص في العمل الفني وبناء هذه المادة كشكل لهذا العمل ، ومرة ثانية بشكل مستقل عما إذا وافقت هذا الفهم توضع الأصوات في القصيدة ، أو توضع الأحداث في القصة ، أو الفكرة في المنولوج (2) .

إن كل عمل فني على الإطلاق يحوي عنصري المادة والصورة ، والمشكلة التي تثار بخصوص هذين العنصرين هي : هل يمكن القول بأن المادة تأتي أولاً وكأنما هي حقيقة جاهزة مُعدة من ذي قبل ، ثم يأتي بعدها البحث عن الصورة أو اكتشاف الصورة التي يمكن أن تتجسمها تلك المادة ؟ ولو إننا تصورنا الإنتاج الفني على أنه (تعبير عن الذات) ، واعتبرنا الذات شيئاً مكتملاً منطوياً على نفسه في حالة انفصال أو عزلة ، لكان من الطبيعي أن نفصل المادة عن الصورة . وذلك لأن الصورة التي ترتديها الذات ، إذ تكشف عن نفسها لا بد من أن تكون بحجم هذا الافتراض الضمني خارجية بالنسبة للأشياء المعبر عنها (3) . لكن هذا الافتراض يلبسه الخطأ حيث لا يمكن أن نفصل الصورة النابعة من الخيال والمعبر عنها على أساس تشكيل مادي من خلال تقنيات معينة وفقاً لأسلوب معين حتى تتضح الصورة لدى المتلقي من خلال قراءته لمفردات العمل الفني التي استطاع الفنان أن يفصح عنها بلغة فنية تشكيلية بمعالجات عناصر العمل الفني وتركيبها بأنساق يراها الفنان هي الأجدر في جلاء الصورة الفنية .

كذلك فمن الواضح ، أن لكل عمل فني وجوداً فيزيائياً (مادياً) ، أي أن الفنان يجسد عمله الفني في مادة معينة أو واسطة معينة ينتقل بها العمل الفني إلى الآخرين وهذه الوساطة المادية متنوعة ، إذ قد تكون حجارة أو معدن أو خشب أو الألوان أو الأصوات أو الجسم الإنساني وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره (4) .

والمادة لها الأثر الكبير في الفنان ، وعلى هذا الأساس ينبع الإحساس بالمادة الأقرب إلى ذات الفنان ، إذ أن لكل فنان حباً خاصاً وميولاً نحو مادة من المواد التي يشعر أنها الأقرب في كشفه عن مشاعره ، لذا نجد أن بعض الفنانين يميل إلى الزيت ، وبعضهم يميل إلى الاكرليك ، وآخرين إلى الباستيل أو الفحم أو الجواش وهكذا ، وهذا الميل يتحقق حسب مطاوعة المادة لذلك الفنان ، والقدرة على التعامل مع جزئيات تلك المادة ، حتى أن بعض الفنانين يميل إلى أقسى مادة ، إذا ما أحس أنها تتشياً إليه ، وتتماثل تحت يديه رغم قساوتها .

(1) دوي ، جون : الفن خبرة ، مصدر سابق ، ص 180 .

(*) الشكلايين : أولئك الفنانون العاملون على جعل أعمالهم الفنية أن تكون شكلية تشخيصية وليست تجريدية .

(2) فيغودسكي ، س. ل : السيكلوجيا وعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص 56 .

(3) دوي ، جون : الفن خبرة ، مصدر سابق ، ص 180 .

(4) مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط 3 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1989 ، ص 38 .

التقنية في العالم القديم

إنَّ الإنسان البدائي على الرغم من محدودية تفكيره وضآلة تأملاته وقلة خبراته وخضوع أغلب نشاطه إلى عشوائية التكوين في التعامل مع أشياءه ومحيطه ، إلا أنه لا يمكن إهمال آثاره التي تركها في الكهوف (*) ، والقرى الزراعية البدائية من مواضيع شملت الحيوانات الوحشية : فيلة ، زرافات ، كركدن وطيء ، كذلك نجد مشاهد صيد ومشاهد رقص. ومن فترة الألف الخامس قبل الميلاد عُرف ما يُسمى بالفن الصخراوي (**). وفي استراليا ترك لنا الإنسان البدائي في عدد من الكهوف أشكالاً محززة ومحفورة وخاصة الأدوات المستخدمة في عمليات الطقوس السحرية وعُدد الصيد . ويعتقد أهالي استراليا الأصليون أن هذه الرسوم هي من أعمال الأرواح ، وهي عبارة عن أعضاء داخلية للحياة الإنسانية مثل (الكبد ، المعدة ، الأمعاء ... الخ) (1) .

لقد رسم الإنسان البدائي صوراً على جدران الكهوف في جنوب فرنسا (على سقف كهف لاسو) صور حيوانات متوحشة وقد طُعن برماح وسهام ويعتقد أن لها علاقة بنوع من السحر المتعلق بالصيد . وما يهم هنا أمران مؤكدان ، أولهما أن تصوير الحيوانات فيها كد وعناء ، مما يدل على أن الإنسان آنذاك لم يكن مهتماً فقط بأشكال الأشياء من حوله ، ولكنه كان مهتماً كذلك برسم تلك الأشكال بكل دقة (2) ، كما في الشكل (7) .



الشكل (7) : نموذج من الفن البدائي

(*) ظهرت أولى البوادر كبدائية لنتاج فني في الكهوف والملاجئ الصخرية المنتشرة في مناطق العالم القديم . وقد وجدت الرسوم والمنحوتات تزين جدران الكهوف وترجع إلى الفترة (الأورغنيثية) ثم تطورت ونضجت في نهاية العصر الحجري القديم الأعلى أي الفترة (المجدلينية) ، وأشهر تلك المواقع تقع في كهوف وجدت في فرنسا واسبانيا مثل كهوف (فرانكو كانبيريان) التي تمتد من فرنسا حتى أسبانيا ، ومن كهوف هذه المنطقة : كهوف (لاسو) ، و (فونت دي كاوم) ، و (بيرنن بير) ، وهناك أيضاً كهوف (باومه لاترونه) ، وفي جبال (البرنيس) تقع كهوف (كراكاس) في فرنسا ، أما في أسبانيا فتوجد كهوف (التاميرا) . للمزيد ينظر :

Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Encarta Encyclopedia
(*) **الفن الصخراوي** : هي الأعمال الفنية التي وجدت في مناطق صحراوية عديدة في شمال أفريقيا ، وهي عبارة عن أشكال مرسومة على الصخور ، وأشكال أخرى محفورة عليها ، ومن أشهر هذه المناطق (فزان) ، و (تاسيلي) اللتان تقعان في (ليبيا) ، وأشكال الرسومات عبارة عن حيوانات وحشية بعضها منقرض وبعضها مستأنس مثل الأبقار . للمزيد ينظر : هودجر ، هنري : **التقنية في العالم القديم** ، ص 31 .

(1) الجادر ، وليد : **الإنسان والفن البدائي** ، مجلة أكاديمية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، العدد الأول ، السنة الأولى ، 1971 ، ص 17 .

(2) هودجر ، هنري : **التقنية في العالم القديم** ، ط 1 ، ترجمة : رنده قاقيش ، الدار العربية للتوزيع والنشر ، عمان – الأردن ، 1988 ، ص 32 .

إنّ الشكل (7) يمثل أحد رسوم كهف (شوفيه) في جنوب شرق فرنسا ، وهو يمثل أحد أقدم وأهم المشاهد الفنية في عصر الجليد . الرسوم الحمراء والسوداء والحفر تصوّر الحيوانات الأكثر شيوعاً في ذلك العصر ، مثل الجياد ، والبيزون ، والحيوانات النادرة مثل الأسد ووحيد القرن . عمر هذه اللوحة قبل حوالي 32000 سنة (1) .

إنّ فن الكهوف هو بالضرورة فن يختص بعالم الحيوان ، سواءً أكان معبراً في رسوم أم نقوش محفورة أم منحوتات في أفاريز ضخمة أم في أشد الرسوم دقة ، فإنه يستمد دوماً إلهامه من العالم الحيواني ، إنّ الفنانين لم يصوروا جميع الحيوانات التي عرفوها : لقد اختاروا تلك التي لا بد أنها لعبت دوراً في أذهان وأفكار المجتمع وخاصة الحيوانات التي كانوا يصطادونها (*) (2) . لذا يمكن القول أن الفن البدائي كان فناً نابعاً من التمييز والتقليد والمحاكاة نتيجة رؤيته للأشياء والطبيعة وما يحيط به من حيوانات ووحوش وما يجده مناسباً لتخطيط صيد الفريسة ، فكانت تلك الرسوم تشبه إلى حد ما دراسة نظرية لعملية الصيد ومن ثم تأتي الدراسة العملية المتمثلة بمطاردة الفريسة حتى مرحلة الإمساك بها . هذا على مستوى الموضوعات ، أما على المستوى التقني فكان لابد للإنسان البدائي من استخدام أدوات وعُدّد وخامات يستطيع من خلالها تنفيذ أعماله الفنية .

إنّ جميع المواد وفي الأخص الآلات والأدوات التي عثر عليها في أقطار مختلفة من العالم القديم بخاصة في أوربا تكاد تكون متشابهة في أشكالها وأنواعها وطرق إعدادها ، ومواد الرسم والنحت تُقسم إلى مواد ثابتة ومواد متنقلة ، فمن المواد الثابتة جدران الكهوف وسقوفها وكتل الصخر وحتى الأرض ، إما المواد المتنقلة فهي عظام الحيوانات وقرونها وأنيابها العاجية (3) .

ويمكن الحديث عن التقنية ابتداءً من اللحظة التي وجد فيها الإنسان الطريق للتعبير بالرسم والحاجة إلى تثبيت الألوان الأولية التي وضعتها الطبيعة في يده من طينة مختلفة الألوان وسهلة التشكيل ، وعصارات النباتات ، وبقايا التفاعلات الكيميائية الأولية كالعظام المحروقة ... وكل هذا أعطى للإنسان حياً باستخدام الألوان المتباينة للتعبير عن الأشكال المرسومة والمعاني طبقاً والألوان التي تجسد ذلك .

لقد نفذ إنسان الكهوف قبل ألف وخمسمائة سنة رسومات بألوان معينة وكونها بأدوات بدائية نجدها مُنفذة بمهارة مُتقنة ذات الحرفة المتوارثة . فقد استعمل الإنسان فيها ألواناً عديدة ، وقد عثر على عظام مجوفة كان يستخدمها الإنسان الفنان المختص بوعاء لحفظ اللون ، وعظام مُسطحة مثل عظم كتف الغزال يستعملها لخلط اللون ومزجه ، علماً أنه كان يستخدم عظام الحوض والجماجم التي لها وظيفة الأواني في احتواء الألوان التي يستحضرها مثل الصفراء والحمراء واللون الأسود الذي يحصل عليه من حرق عظام الحيوانات والخشب بعد أن تطحن ثم يُمرج بشحوم الحيوانات ، وكذلك يستعمل المواد الكلسية التي يستخرج منها اللون الأبيض الذي له قابلية لتقوية الألوان الأخرى بعد مزجه معها (4) .

(1) Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Encarta Encyclopedia.

(*) الحيوانات المرسومة : البيزون ، الثور ، الرنة ، الأيل ، الغزال ، الظبي ، الأيل الكبير ، الوعل ، الخنزير البري ، الماموث ، الفيل ، الكركدن ، الحصان ، الأسد ، السمك ، صورة الإنسان نفسه ، أنواع الطيور .

(2) صبري ، محمود : الفن والإنسان ، دراسة في شكل جديد من الفن — واقعية الكلم ، ط 2 ، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ، دمشق ، 1991 ، ص 32 .

(3) عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1973 ، ص ص 35 – 36 .

(4) حيدر ، كاظم : التخطيط والألوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، طبع مطابع جامعة الموصل ، العراق ، ب.ت ، ص 196 .

إنّ إنسان الكهوف بقي سنين طويلة يعمل على إثبات ذاته وتوثيق تاريخه ولم يكن بوسعه تدوين ذلك لأن الكتابة لم تعرف بعد ، فنشاهده يحاول أن يحافظ على ممتلكاته ، إذ نرى في جدران وسقوف الكهوف لطخات كفوفه التي تنتشر على مساحة محددة من الكهف للدلالة على حيازة ذلك المكان كله وملكه لتلك البقعة يولد لديه الإحساس بالغبطة والارتياح ، ومما يلاحظ أيضاً على جدران الكهوف رسوم مركبة الواحد فوق الآخر وبأشكال وألوان مختلفة ، ويؤكد علماء الآثار والتاريخ بأن تلك الأعمال هي محاولة مؤكدة لتوثيق تاريخ ذلك الإنسان بالإضافة إلى معرفة الحقب الزمنية والأحداث التي عاشها إنسان تلك الفترة ، لم يشأ الإنسان البدائي إلغاء ما رسمه في السابق ومحاولة الرسم ثانية لا عزازه الكبير بما نفذه ، لأن تلك الأعمال كانت تشكل أثره وتاريخه وكانت تذكره بماضيه ولياليه ومآثره وبطولاته ، إضافة إلى تداخل ألوان تلك الأعمال التي كانت تسحره وتعجبه كثيراً .

وفي صدد الحديث عن الألوان المستحضرة فلعل أهمها أصباغ الرسم التي امتازت بثباتها ، إذ ما تزال جدران الكهوف الأوربية تحتفظ بلوحات ملونة ، فقد رسم بعض لوحاته بالأسود أو بالأحمر والأخضر الذي كان يحصل عليه من مزج اللونين السابقين ، أما مصادر تلك الألوان فكانت من أهمها بالنسبة للصبغة الحمراء ، خامات الحديد كالمغرة (Ocher) ومغرة الدم (Haematite) ، وأما اللون الأسود فكانت مصادره فحم الخشب ومركبات المنغنيز ، أما الألوان الأخرى كالأزرق والأخضر والأبيض كانت نادرة إن لم تكن معدومة . ويمكن الحصول على اللون الأسود أيضاً من طحين العظام المحروقة (1) .

إنّ العديد من المواد التي حضرها الإنسان البدائي كانت عرضة لظروف المناخ القاسية وقد اندثر الجزء الأكبر منها عبر سنوات التاريخ المتعاقبة ، فلم يبقَ منها إلا الجزء اليسير ، ويعود السبب لمقدار تحمل أنواع معينة من تلك المواد أو عدم تحملها للظروف الجوية . فالخارج والزجاج والغدد الحجرية على سبيل المثال غالباً ما تبقى تحت تأثير أكثر الظروف الجوية قساوة ، بينما تتعرض المنسوجات والأخشاب والجلود للتحلل ، وبالتالي فإن ما يعرفه المرء عن تلك المواد القابلة للتحلل يعتبر أقل بكثير عما يعرفه عن المواد الأخرى (2) .

ومن المواد المهمة والمستحضرة الطين ، حيث كان الإنسان يعدّها لعمل بعض التماثيل وبخاصة تلك التي تعرف بالآلهة الأم (Mother-goddess) بعد خلطها بمسحوق العظام (رمادها) وبشحوم حيوانية ثم تشوى بالنار لتتحول إلى كتلة صلبة قوية علماً بأن هذه المرحلة المتقدمة من التقنية لا تعود إلى العصر الحجري القديم بل إلى مراحل متطورة أخرى من حياة الإنسان البدائي (*) (3) .

إنّ الإنسان البدائي كانت تحكمه ظروف مؤلمة وقاسية لذلك حاول دائماً أن يتكيف مع تلك الظروف رغم قساوتها فأمدّها بما يستطيع لمطاوعتها وتحقيق غايته في إبقائه حياً ليس إلا ، وقد قام الإنسان البدائي بالعديد من الأعمال ولعل الغرض من تلك الأعمال هو غرض نفعي ، بحيث كان يروم من كل ما ينفذه من رسوم وأعمال نحتية فائدة نفعية ، فمثلاً كانت غايته في الرسم هو التخطيط لاصطياد الفريسة كما أسلفنا ، والأنية بأنواعها ، والغدد بأعدادها لا يهدف منها سوى لتحقيق التكافل الذي يؤمن له سبل العيش في تلك الحياة المملوءة بالمصاعب ، ولعل كل ذلك دفع الإنسان الأول ليمارس الفن لأغراض ليست جمالية (4) .

(1) Helen Grander: Art Through the Ages, 3rd ed., Paris, 1979, P. 35.

(2) هودجز ، هنري : التقنية في العالم القديم ، مصدر سابق ، ص 10 .
(*) يمكن أن يكون الإنسان قد توصل على معرفة الفخر أو تحويل الأشياء المصنوعة من الطين على أشياء مفخورة بالنار إلا في العصر الحجري الحديث .

(3) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم ، أساليبها ودوافعها ، مصدر سابق ، ص 39 .

(4) باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، بغداد ، 1973 ، ص ص 161 – 165 .

لقد تعددت الأرضيات التي تمثل السطح التصويري بالنسبة لفنان الكهوف بين جدران الكهوف وسقفها وأرضياتها ، وبين كتل الصخر والأواني التي كان يصنعها وكذلك الجسم البشري الذي كان دائماً يعمد إلى تلطيخه وتلوينه لأسباب طقوسية أو سحرية ، كما تعددت ألوانه ومواد رسمه بين الدم ودقيق العظام (الرماد) وفحم الخشب المحروق (السخام) وشحم وزيت طريدته التي اقتات عليها وسحن بعض الأحجار وعصارة بعض النباتات وسمن بعض الحيوانات . وتعددت أيضاً أدواته وغُده التي نفذ بها تقنيته .. ويمكن أن تكون أصابعه هي أولى الأدوات التي استخدمها لتنفيذ أعماله وبعض جلود الحيوانات ذات الفراء وربما ريش الطيور فرشاة رسم جيدة ، أما النحت فهناك أدوات خاصة صُنعت بعضها من الأحجار وبعضها من العظام ⁽¹⁾ ، وبعضها من سيقان الأشجار وتتمثل بأزاميل الحفر والحز والسكاكين والفؤوس والمطارق وكذلك (البلطات) ^(*) ، وكانت تلك الأدوات تستعمل لتشكيل أدوات أخرى من الخشب أو من قرون الوعل أو من العظام ⁽²⁾ .

لقد تطورت التقنية شيئاً فشيئاً ووصلت إلى حد صهر المعادن وصب الغُدد والأدوات ، وتمكن من صناعة السيوف والفؤوس وأدوات القشط والحراثة ودولاب الفخار ، وحتى صناعة الأنسجة والجلود والسواند الخشبية وأوراق البردي والسبايك وتحضير الأصباغ ، ومن أشهر الأنسجة التي عرفها الإنسان نسيج (الكتان) ^(**) ، وربما هو كذلك أفضل حامل نسيجي للرسم . إنَّ أول من نسج وعرف هذا النسيج هم المصريون القدماء ، إذ استخدموه كنوع من أنواع الأنسجة (الألبسة) ، وكذلك لأغراض الرسم ، فكانوا يغزلون ذلك النسيج بأيديهم ويلصقونه على جدران المعابد ويرسمون عليه موضوعات تتعلق بطقوسهم وحروبهم ، وتتم عملية لصق القماش بواسطة الصمغ أو الغراء على الخشب أحياناً للحصول على أسطح قوية ووسط مناسب للرسم ⁽³⁾ .

ويمكن تتبع تطور التقنية من خلال تطور أدوار استعمالات النار ، فبعد أن كانت مصدر الدفء والنور والطهي بالنسبة للإنسان البدائي أصبحت تدريجياً تستعمل في الفخار والصهر والإنارة عن طريق أفران الشي ، أو المصابيح التي كانت عبارة عن أوعية صغيرة صُنعت من حجارة هشة ويُرجح أن وقودها هو دهن الحيوانات ، أما بالنسبة للأصباغ فقد تطور استحضارها وتهيئتها عن طريق سحق الأحجار بالمدقات والأجران (الجاون) ⁽⁴⁾ .

ويمكن القول أن بعض التقنيات الحديثة التي استخدمت في فنون ما بعد الحداثة ، ومنها تقنية البصم والطبع (إيف كلاين) لها جذور في عمق التاريخ ، فقد زاولها الإنسان البدائي لأول مرة عن طريق المصادفة ، فقد لاحظ بصورة عفوية انطباع أقدامه على أرضية الكهف (الترابية أو الطينية) ، أو أنه شاهد طبعة كفه الملوثة بدم حيوان على جدار الكهف مما حدا به

(1) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم ، أساليبها ودوافعها ، مصدر سابق ، ص 39 .

(*) البلطات : جمع (بلطة) ، وهي كتلة حجرية أو حصاة أو قطعة من الصوان أو أي حجر صلب ، وهي أداة ذات أطراف مُسننة قاطعة على الجانبين ، وذات رأس خشن ، وطرف مستدير أملس ، وظيفتها عامة ، وتستخدم في العديد من أعمال الحفر والحز وقطع النباتات ، فهي أشبه بسكين جيب ، كما يصفها (هنري هودجز) .

للمزيد ينظر : هودجز ، هنري : التقنية في العالم القديم ، مصدر سابق ، ص 25 وما بعدها .

(2) المصدر نفسه ، ص 28 .

(**) الكتان (التيل) ، استخدم الكتان في صناعة الأنسجة منذ آلاف السنين وتوجد ألياف الكتان في صورة حزم بين قشرة الساق الخارجية وقلب الساق ، وتتكون هذه الحزم من عدد كبير من الخلايا اللبكية القصيرة وتلتصق هذه الخلايا ببيضها بواسطة مادة صمغية بكتينية ، وهو نسيج سميك قوي يتحمل الضغط والشد ويتحمل الظروف البيئية من درجات حرارة عالية أو منخفضة .

للمزيد ينظر : محمد ، نوري حسون : طرائق الغزل الحديث ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجامعة المستنصرية ، كلية الهندسة ، مطبعة دار الحكمة ، بغداد ، 1991 ، ص 14 .

(3) حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، مصدر سابق ، ص 156 .

(4) هودجز ، هنري : التقنية في العالم القديم ، مصدر سابق ، ص 31 .

إلى مزاوله هذه العملية مرات ومرات (1) ، فوجد فيها إيقاعاً معيناً أو شكلاً يوحي إلى هيمنته على محيط الكهف ، وشعوره بالغلبة والانتصار بعد أن اقترس فريسته .

كذلك يمكن القول أن تقنية (الحك Frottage) التي مارسها (ماكس أرنست) لها أصول لدى فنان الكهف ، إذ كان يخط على الأرض بقطعة من غصن أو بأداة من أدواته الحجرية المستعملة خطوط عفوية رُسمت في بصيرته صورة دفعته إلى إعادة تخطيطها على جدار الكهف ، ومن الملاحظ أن بعض أشكال الكهف ، قد تمت بطريقة الحفر على جدران الكهف بشكل حزوز ضعيفة ، كانت بداية لظهور النحت البارز عند الإنسان (2) .

ويمكننا أيضاً عد تقنية (تسييل الأصباغ) لـ (بولوك) من التقنيات التي مارسها الإنسان البدائي ، إذ وجد سيل أول الألوان لديه ، وهو لون دم فريسته الذي أوحى إليه الإحساس بالتشكيل بعد أن يترك الدم أشكالاً معينة على الأرض ، خاصة بعد أن يتفاعل ذلك الدم مع التراب لتتكون أشكال مقعرة صغيرة وكبيرة بألوان متعددة حسب ذرات المعادن ونوعها الموجودة في أديم ذلك التراب .

ومع ظهور أولى الحضارات في التاريخ والمتمثلة بحضارتي العراق ومصر القديمتين، توسعت دائرة المعارف والفنون وتعددت الطرق والوسائل ، وازداد تقنين الأعمال الفنية وغير الفنية والصناعة مثل صناعة الأسلحة والسفن والألبسة وغير ذلك ، ولا يسع المقام إلى ذكر أوجه النشاط الصناعي المتميز في حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل ، إذ شهدت هاتان الحضارتان توسعاً هائلاً في المجال العمراني والمجال العسكري والمجال الفني ، وهناك شواهد وآثار عظيمة تركتها تلك الحضارات باقية ، فقد عرف سكان وادي الرافدين الألوان واستخدموها بكثرة ، وتشير الدراسات إلى أنهم استعملوا الألوان في الملابس والأثاث والفخاريات ، فجميع الخزاف الموجودة في الملابس السومرية والأشورية والأثاث تشير إلى الألوان والأصباغ وكيفية استعمالها .

كما استعمل العراقيون القدامى في مجال الرسوم الجدارية المصبوغة بالطلاء ، فقد كشف عن معبد صُبغت جدرانه بالطلاء الأحمر يرجع تاريخه إلى عصر (حضارة أوروك) يسمى بالمعبد الأحمر ، كما أن القصور البابلية في الألف الثانية قبل الميلاد كانت تُزين أسفل حوائطها أفاريز من الصور المرسومة عن طريق الطلاء بالألوان الجيرية ، فضلاً عن إكساء جدران القصور بالحصى الأبيض ، وتنفيذ بعض الرسوم المحددة بخطوط ثقيلة باللون الأسود ، ثم يطلى ما بينها باللون الأحمر الداكن والأزرق والأسود ، وكانت هذه الرسوم تصور موضوعات المراسيم الملكية وتقديم القرابين إلى الآلهة (3) . وتنفذ بعض الأعمال على طلاء الجص مباشرة ، كما في طريقة الفرسكو .

لقد غدا فن الرسم ذا أهمية أعظم في عصر (جمدة نصر) ، لأنه كالنحت المركب الذي يستخدم مواد كثيرة مختلفة يلبي الرغبة في الألوان الزاهية ، غير أن فن الرسم لم يستطع أن يحقق لنفسه قواعد خاصة به ، واستعمل لخدمة فنون أخرى كالعمارة والنحت والفخار بشكل زخارف ونقوش ملونة (4) ، وفي هذه الحقبة بالتحديد ، اكتشف السومريون الكتابة بشكلها الصوري البدائي التي تطورت فيما بعد إلى الكتابة المسمارية ، وقد عرف المصريون الكتابة الهيروغليفية باستichاء ذات الفكرة عن السومريين ، الشكل (8) .

(1) عبد الله ، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها ، مصدر سابق ، ص 42 .

(2) المصدر نفسه ، ص 43 .

(3) حيدر ، كاظم : التخطيط والألوان ، مصدر سابق ، ص 196 .

(4) المصدر نفسه ، ص 117 .



الشكل (8)
لوح جمدة نصر

إنّ التقنية العالية التي استخدمها البابليون في هندسة الحدائق وإنشاء المباني وتشبيد المسلات ، فضلاً عن أنظمة المرور والمجاري والساحات العامة والأسوار والنحت والرسم تشير إلى عظمة هذا الإنسان وقدرته العالية على الخلق والإبداع .

وقبالة الحضارة العراقية القديمة تقف الحضارة المصرية القديمة لتكون إزاءها من حيث الإبداع والمهارة ، فالفنون الفرعونية التي امتازت بالأصالة ودقة التنفيذ والتقنية العالية تعد من المراجع الأساسية والمهمة في دراسة التقنيات الفنية التي عرفها الإنسان . فقد استعمل المصريون القدامى الألوان المختلفة في رسومهم وقد عملوا في البداية على محاولات للرسم على الأسطح المختلفة بالألوان التي توصلوا إلى استعمالها وعملوا على تثبيتها . كما أنهم ثبتوها بالصبغ أو الغراء أو زلال البيض ، واستعملوا في بعض الأحوال أنواع المواد الراتنجية الطبيعية كالأصماغ المختلفة ، وهذه الطريقة كانت بداية البحث عن استعمال الوارنيش فيما بعد ، واستعمل المصريون أنواع الشمع كما في رسوم (الفيوم) ، وكانت مقابرهم تُبنى من اللبن وتطلى بالبياض من الطين وترسم عليه المناظر المختلفة بالألوان المائية أو التمبرا ، ونلاحظ أن البياض الطيني به أثر من الجبس مع اللون الذي يكسو أسطح تلك المناظر (1) .

كما أنّ اليونانيين استعملوا طريقة المصريين نفسها في تحضير وتنفيذ الرسوم الجدارية ، ويُقال أن سكان جزيرة (كريت) كانوا يطلون جدرانهم بالجبس وينفذون أصباغهم عليها وهي ما زالت رطبة ، وهي عينها طريقة (Duon Fresco) ، وقد طلا اليونانيون بعض رسوماتهم بأداة الوارنيش المستخرج من الزيوت النباتية أو من النفط المقطر (2) .

إنّ تقنين الأعمال الفنية لدى اليونانيين بدأ مع التكنيك الذي كان يتبعه الفنانون اليونانيون في أعمالهم النحتية ، إذ كانوا يجعلون فوقها غشاءً من مادة براقّة لكي يكتسب التمثال صفات حية ، وكانوا يرصعون المحاجر والتمائيل بالمآقي الزجاجية ، كما كانت أنواعها الجميلة مزدانة بأشكال من صور الورود ، والشفاه مطلية بالنحاس الأحمر ، والأسنان ممثلة بقطع من العاج أو الفضة مركزة في داخل الشفتين (3) .

(1) حماد ، أحمد : تكنولوجيا التصوير ، مصدر سابق ، ص 22 .

(2) حيدر ، كاظم : التخطيط والألوان ، مصدر سابق ، ص 201 .

(3) سوريو ، اتيان : الجمالية عبر العصور ، ت : مشيل العاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1982 ، ص 93 .

إنّ هذه المعالجات الفنية عند اليونانيين هي تصريح أكيد بقدرة إنسان تلك الفترة على فهم النواحي الجمالية والفنية في عملية إنتاج الأعمال الفنية من خلال إمكانياته الفنية الخلاقة ، وقدرته على أسلبة منجزه الفني بما يتلاءم ورغبة الناس في منتج يحمل طابع القداسة والإحساس بالجمال .

التقنية في عصر النهضة Technique in Renaissance

لأشك أن هناك تقنيات فنية عديدة شهدتها العصور الوسطى (الفن اليوناني ، الفن الروماني ، الفن الإسلامي) ، وقد تميزت أعمال كل حضارة من هذه الحضارات بمميزات وأساليب أعطتها الصبغة والصفة التي تفرقها عن غيرها ، وقد مهدت تلك التقنيات التي استخدمها فنانون هذه الفترة ، التي يصفها البعض بالفترة المظلمة مهدت إلى تقنيات فنية مارسها فنانون عصر النهضة في تنفيذ أعمالهم الفنية وبالذات الرسم الذي شكل نقطة تحول جديدة في الفنون التشكيلية بعد أن كان فنا النحت والعمارة هما الفنون الأكثر ممارسة آنذ .

إنّ الفن اليوناني والأترووسكي (*) والروماني والإسلامي على اختلاف مدارسه (العربية والفارسية والهندية والأندلسية) ، والفنون المسيحية (القبطي والبيزنطي والقوطي) ، كانت المنهل الحقيقي الذي نهلت منه فنون تصوير عصر النهضة (الرنسانس ، الباروك ، الكلاسيكي) ، فضلاً عن (الرومانتيكي والواقعي) .

بدأ عصر النهضة الإيطالية في النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، ووصل قمة ازدهاره في القرن السادس عشر ، وقد اصطلح المؤرخون اعتبار عام 1453 م (عام سقوط القسطنطينية ونهاية حرب السنين المائة) ، الحد الفاصل بين القرون الوسطى والنهضة (**) الأوروبية ، واستمر حتى نهاية القرن السابع عشر (1) .

إنّ فنان عصر النهضة يلجأ إلى استعمال التقنية التي ورثها من الأجيال السابقة ، مثل الموزائيك وصور المخطوطات والفريسكو والتصوير على الخشب . وهذه الأنواع من التقنية عرفت الحضارات القديمة ، واستمرت تتراوح بين القبول والرفض والتغيير بغية التجديد والتجريب ، واكتشفت تقنيات تتماشى وروح الفترة التي يعيشها الفنان ، وتلبي رغبته في تحقيق أسلوبه وفرض ذاته ، لأن فنان عصر النهضة أصبح أكثر حرية من ذي قبل وأتيحت له فرصة تحرير الإرادة وإثبات الذات ، وهذا ما حصل مع العديد مع فناني تلك المرحلة ، أمثال (ليوناردو دافينشي 1450-1519) ، (مايكل أنجلو Michelangelo 1475-1564) ، (رافاييل سبانيزو Raphael 1483-1520) ، (فيرونيز Veronese 1528-1588) ، (فرانسوا بوشيه

(*) الفن الاترووسكي : الفن العائد إلى أقوام الاترووسك ، وهم سكان (إتروريا) ينحدرون هم وجيرانهم من البيلاسجين القدامى ، وهم شعب أرجولس في شبه جزيرة المورة الذي انتشر في كافة أنحاء اليونان فارتبط اسمها باسمه ، و (البلاساجين) مزارعين يقيمون حول مدنها جدراناً حجرية سميكة تحميه من غزو الطامعين . وإتروريا اليوم هي (مدينة توسكانيا) التابعة إلى اليونان ، تأثر الاترووسك بالفن اليوناني وباليونانيين عموماً وتعلموا منهم صناعة السفن والخزف وصناعة الحلي والسيوف وكافة معدات الحرب . للمزيد ينظر : عكاشة ، ثروت : الفن الروماني ، المجلد الأول ، ج 10 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ب.ت ، ص 9 - 12 .

(**) هناك الكثير من الغموض في عملية تحضير اللوحات الفنية ، وعملية تصنيع الألوان المعدة للرسم يكتنف لوحات عصر النهضة ، فلم يصرح معظم فنانون عصر النهضة بالكيفية والطريقة التي كانوا يتبعونها في أعمالهم الفنية لأن ذلك من أسرارهم الفنية التي تعد من أسرار المهنة آنذاك . ويذكر أن ألوانهم كانت تقتصر على التمبرا التي كانت تمزج مع زلال البيض وتوضع على أرضية الحائط الرطبة هذا قبل اكتشاف الألوان الزيتية . للمزيد ينظر : Finkelstein, Sidney: Realism in Art, International Publishers, New York, 1954, Pp. 126 - 127.

(1) قطب ، جمال : لوحات العباقرة في ألف عام ، تاريخ المدارس الفنية وروائع مبدعيها ، المجلد الأول ، مطبوعات مكتبة مصر ، القاهرة ، 2006 ، ص 3 .

-1696 Giovanni Battista Tiepolo (1770-1703 François Boucher) ، (1770 Rembrandt Van رامبرانت 1640-1577 Peter Paul Rubens) ، (1669-1606 Rin فرانسيسكو جويا 1828-1746 Francisco Goya) ، وآخرون .

ومن الطبيعي وكما هو معروف ، فإن فن عصر النهضة امتاز بالتمرد على سلطة الكنيسة وثورة على المفاهيم الدينية وعودة شيء إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان ، وقد تحرر الفن من سلطة الدين إلى حِدْمَا وأصبح الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون بطابع البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن الذي اتصف به الفن المسيحي من قبل واتجهت المواضيع إلى الطبيعة وإلى المجتمع (1) .

لقد أصبحت النزعة الإنسانية هي السائدة في أيديولوجية عصر النهضة ، لذلك فقد تغيرت الكثير من المفاهيم في هذه المرحلة خصوصاً ما كان يُعرف بالبابوية والعقيدة الجماعية وغير ذلك من الاعتقادات التي أثرت كثيراً على الحركة الأدبية والفنية على السواء ، وبحلول هذه المرحلة أخذ الفنان يمتلك زمام أمره ، وبذلك استطاع من معرفة جوانب الحياة معرفة جديّة ، يقول (دافينشي) : " هذا الذي يعرف كل شيء يمكنه أن يعمل كل شيء .. على الإنسان أن يعرف .. وسيكون له أجنحة يسبح بها في الفضاء " (2) .

وهناك تقنيات عديدة سادت في عصر النهضة ومارسها فنانون تلك المرحلة ، ومن أشهرها تقنية (الفرسكو) التي أصبحت التقنية القومية التي تزين بها العمارة في إيطاليا ، وتقنية (الفرسكو) هي عمل خلطة مكونة من جير مطفأ ورمل ناعم وتوضع بعد ذلك فوقها الألوان ، ومن خواص الجير عندما يُخلط بالرمل والماء إنه يكون مسطحاً صلباً يقوم بامتصاص الألوان وعندما تجف الألوان يكون المخلوط الأملس قد أتم تصلبه وتصبح ألوانه جزءاً لا يتجزأ من عجينة الفريسك الحائطية ، وقد تتعرض وتتأثر لوحات (الفرسكو) بالظروف والعوامل الجوية من حرارة وبرودة ورطوبة وغيرها (3) .

ومن الفنانين الذين اشتغلوا بهذه التقنية في تنفيذ أعماله الفنية الفنان (جيوتو 1267-1337) (*) ، الذي استطاع أن ينتقل بالفن الإيطالي من مصاف الحرف والصناعات إلى جعل الفن معبراً روحياً ممهداً بذلك إلى جمالية جديدة سادت عصر النهضة الإيطالية ، فضلاً عن الفنان (مايكل أنجلو) ، وأشهر أعماله بالفرسكو (كابلاسيستينا) أو (كنيسة السيستينا) ، كما في الشكل (9) .



المزيد ينظر : فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 ، ص ص 88 – 89 .

الشكل (9) مايكل انجلو : خلق آدم

ويُراعى بتقنية الفرسكو (الحائط) الذي سيكون حاملاً للتصوير والتأكد من خلوه من الرطوبة والأملاح ، لأن هذين العاملين يعملان على الأضرار بالنقوش وتشقق (الجدار) ، فضلاً عن تحضير (المونة) التي سينشأ عليها الرسم ، ومن الجدير بالذكر أن هناك (مونتين) داخلية وخارجية ، أما الداخلية فمكونة من الجير والرمل بنسبة (1 : 2) أي (جزء من الجير وجزئين من الرمل) ، وتخلط جيداً وقد يُضاف (الأسمنت لتقوية مونة البطانة) ويترك ليجف لمدة (3) أسابيع ، بعدها توضع (مونة الظهارة) التي تتكون من الجير المطفأ والرمل المغسول بنسبة (1 : 2) أيضاً ، ثم بعد ذلك يُحضر الرسم المراد نقله على الجدار في (سكيچ) صغير بقياس يتناسب مع حجم الجدار ، ولتحديد الخطوط الأساسية للرسم (الأوت لاين Out Line) يتم اعتماد ورق شفاف في الحجم الطبيعي مخرمة الخطوط الخارجية فيها توضع على سطح الملاط الرطب (نصف رطوبة) ، ويمرر تراب أحمر أو أسود على ذلك التخريم لتحديد الخطوط الخارجية ، ثم تأتي بعد ذلك عملية التكوين ، ويجب ملاحظة هل يمكن إتمام العمل في يوم واحد أو أكثر برسم جزء من الرسم وتلوينه بشكل نهائي وترك الجزء الآخر أو (الأجزاء الأخرى) إلى أوقات أخرى لمراعاة رطوبة الجدار ، ثم تأتي عملية التلوين التي تسبقها عملية تحضير الألوان (1) .

ومن الجدير بالذكر أن فناني عصر النهضة استخدموا تقنية الرسم بالألوان المائية لأول مرة ، فمنذ عام (1400) عُرف الرسم المائي ، وقد استعمله في ألمانيا المصور المعروف (البرتو دورر 1471-1528) في بعض رسومه السريعة للرحلات التي قام بها وقد لونها بالريشة ، واستعمله كذلك الرسامون الهولنديون عام (1600) ، وفي منتصف القرن الثامن عشر استعمله الرسامون الإنكليز ، ومنهم (ترنر Turner) ، كما في الشكل (10) .



الشكل (10) ترنر : قلعة صوان

وفي عام (1804) تكونت في إنكلترا هيئة سُميت (جماعة التصوير المائي Water Colour Society) ، وأشهر أعضائها (رسكن Ruskin) . أما في فرنسا ، فقد استعمل الرسامون هذا النوع من التصوير في منتصف القرن الثامن عشر ، ومنهم (فراجونارد Fragonard) ، (واتو Watteau) ، (بوجر Boucher) ، (دي لاكروا Delacroix) ، (كورو Corot) . وفي إيطاليا استعمل التصوير المائي في منتصف القرن التاسع عشر ، فظهر الرسامون أمثال (جيجانتي Giacinto Gigante) ، (دومينيكو مورلي Dominico Moralli) ، (باولو ميكيتي Paolo Michetti) ، (كارلاندي Onorato Carlandi)⁽¹⁾ . وتقتصر تقنية التصوير المائي على الألوان المائية^(*) ، الورق ، الماء ، الفرش المائية^(**) ، مع مواد أخرى متممة تعمل على إحياء الألوان والمحافظة على صلاحيتها من الظروف الجوية ، وهذه المواد تشمل (الشب ، بياض البيض ، الكلسرين ، الكحول) ، إذ يعمل الشب على إخفاء آثار العفن التي تكون موجودة على الورقة ، وذلك ببل الورقة بكبريتات الألمنيوم واليوتاسيوم ، كما يستخدم زلال البيض لطلاء سطح الخشب المراد الرسم عليه . أما الكلسرين فيعمل على تأخير جفاف الألوان المائية بغية الرسم بأكثر حيوية ، إما إذا أريد العكس أي جفاف الألوان فيستعمل الكحول ، فضلاً على استعمال أصباغ معينة تعمل على تثبيت الورق المستخدم على الحوامل الخشبية أو المعدنية ، مثل (الصمغ العربي Fieldi bue ، الغراء ، الدستيرينا ، الساركولينا)⁽²⁾ . ويجب على الفنان اختيار الورق المناسب في عملية التصوير المائي وأفضل أنواع الورق ما يسمى بـ (الكارتون المضغوط) .

(1) حماد ، محمد : مصدر سابق ، ص 63 .

(*) الألوان المائية : هي تلك الألوان التي لها قابلية الانحلال بوسط الماء ، وأهمها (الأبيض الصيني وهو نوع من أكاسيد الزنك ، أصفر الكرميوم ، أحمر الفرملليون ، وبني فان ديك ، أزرق الكوبلت ، أخضر فيرونيز ، وبنفسجي الكوبالت) . للمزيد ينظر في :

Alexander Abels and Allen Koss: Painting; Materials and Methods, New York, 1981, P. 29.

(**) الفرش المائية : تمتاز هذه الفرش بأن شعيراتها غير صناعية حيوانية ، تُصنع عادة من حيوان السمور (المارتر Martora) ، وسنور القطب (البوتسولا Puzzola) . للمزيد ينظر : Ibid., P. 8 .

(2) حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، مصدر سابق ، ص ص 64 - 67 .

إنَّ فنان عصر النهضة استطاع أن يجد ما هو أفضل في عالم التقنية الخاصة بالرسم ، وفي هذه الفترة اكتشف الرسام الهولندي (فان ايك 1441-1390 Van Ayk) (*) تقنية التصوير بالزيت ، وأدخلها إلى إيطاليا الرسام الإيطالي (انتونللو دا ميسينا Antonella da Messina) ، فبدخول هذه التقنية في عالم الرسم ، أهملت باقي التقنيات بشكل كبير ، وأصبحت هذه التقنية المحببة لدى الكثير من فنانين عصر النهضة ، لما تتميز به من صفاء الألوان ، ومقاومتها العالية للظروف البيئية ، وسهولة الرسم بها .

وتتلخص عملية التصوير الزيتي باستخدام الألوان الزيتية التي لا تُحل بالماء ، بل بوسائط أخرى مثل زيت الكتان أو زيت الخشخاش ، والترينتين ، والنفط الأبيض ، وغير ذلك (1) ، علماً أن هذه المواد تعمل على تخفيف وتجفيف وحماية الصبغة الزيتية ، وكل له وظيفته العملية ، وتصبح مطاوعة يمكن رفعها بالفرشاة وطلائها على السطح التصويري الذي قد يكون نسيج قماش أو لوح خشبي وحتى الجدران .

لقد تمكن فنانو عصر النهضة من إتقان التصوير بالزيت ، فكانت تقنية التزجيج الطلائية (Glazing) ، وهي من التقنيات التي كانت شائعة عند الكلاسيكيين ، وتدعى تقنية الطلاء والصقل ، وهي تقنية تعتمد على وضع طبقات شفافة من لون مخفف طبقة فوق أخرى مع الأخذ بنظر الاعتبار جفاف الطبقة المطلوبة حتى وضع الطبقة الأخرى ، إن هذه الطبقة تأخذ وقتاً طويلاً وتُنفذ داخل المرسم وقد تستغرق اللوحة الواحدة شهوراً وحتى سنيناً ، وتعتبر من التقنيات الزيتية الهامة ، وقد أخذت بالانحسار تدريجياً دون اللجوء إليها من قبل فنانين العصر الحديث لأنها لا تتسجم وإيقاع العصر السريع ، كذلك لصعوبة العمل بها وأسباب أخرى عديدة تتعلق بشخصية الفنان نفسه (2) . وهناك العديد من الأعمال الفنية نُفذت بهذه التقنية ، منها أعمال (دافنشي) المهمة (الجيوكوندا) ، و (جنفيرا دي بينشي) و (السيدة مع مزهرية الورد) .

ولم يقتصر فنانو عصر النهضة على استخدام تقنية التزجيج الطلائية ، فقد كان يستخدم تقنيات عديدة ، منها أيضاً تقنية الرسم بالطباشير الملون أو بأقلام الفحم أو أقلام الباستيل ، فهي لا تختلف من حيث المبدأ ، على أساس أن هناك أقلاماً استعملت الألوان ومزجت بمواد رابطة كالطباشير والتلك والكاؤولين والشمع ، وجميعها استعمل على الجدران الجافة المصقولة ، كما يستعمل القلم عند الرسم به على الورق ، وهذه الألوان غير ثابتة ، وهناك طرق معينة لتنشيتها إن كانت على الجدران أو على الورق أو على قواعد أخرى مختلفة (3) .

إنَّ الجانب النفسي من المعالجات الفنية السالفة الذكر يتركز حول الإحساس بتلك المادة وعلاقتها الروحية مع ذات الفنان ، إذ تعمل المادة المستخدمة على تقنية من التقنيات بالتنغم مع ذات الفنان المدركة والعارفة بأن الزيت أو الفحم أو الاكرليك أو الحجر أو أي مادة أخرى هي الأقرب إلى التعبير عن الانفعالات التي تحرك الفنان روحياً . فلم يكن (ليوناردو دافنشي) (**) .

(*) جيوفاني فان دايك : فنان تشكيلي مولود في (ماسيك Maseyk) في هولندا عام 1390 ، يرد له اختراع التصوير بالزيت . للمزيد ينظر : فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص 93 .

(1) Angeloch, Robert: Basic Oil Painting Techniques, Pitman Publishing Corporation, New York, Toronto, London, 1970. P. 6.

(2) راجي ، مكي عمران : التقنيات الفنية المستخدمة في الصورة الزيتية العراقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 ، ص 161 .

(3) عبد العزيز ، احمد فؤاد : تكنولوجيا الرسم ، مصدر سابق ، ص 113 .

(**) ليوناردو دافنشي : ولد عام 1452 في بلدة صغيرة بجوار مدينة (فنشي) تسمى (انثيانو) ، وهي قرية ريفية تسودها أجواء رومانسية وفطرة وجمال الطبيعة فتربى (دافنشي) على حب الريف ، وانتبه إلى ما يحيطه من طيور وحيوانات ومخلوقات وحياء بسيطة . وفي سن السابعة عشر رحل مع أبيه إلى (فلورنسا) ودرس الفن هناك ، وفي الربع الأخير من القرن الخامس عشر رسم أجمل اللوحات وأشهرها مثل (عذراء الصخور) ، (الموناليزا) ، (العشاء الأخير) ، تنقل ما بين إيطاليا مثل ميلانو وفينيسيا وفلورنسا ، وحقق إنجازات فنية كانت هي الأهم في تاريخ الفن التشكيلي ، توفي في فلورنسا عام 1519 . للمزيد ينظر : فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ص 96 - 99 .

مجرد رسام تفوق على جميع المتقدمين عليه في دراسة الجسم والنفس البشريين، بما أوتي من عمق الملاحظة ورهافة الذكاء والإحساس الخارق للمألوف ، بل كان الرسام الذي اكتسب بفضل التحليل الدقيق لتقنية الرسم ثقة عظيمة في استخدام الوسائل التي وضعتها دراسته في متناوله . وقد عرف في الوقت نفسه ، كيف أنه لا يحيد عن جادة الجلال في تصميم الموضوعات الدينية ، بحيث جاءت شخوصه على اتسامها بواقع أكمل وبتعبير من الصفو الهادئ والباسم في الإيمان ورشاقة الحركات ، غير متجردة عن العظمة التي يقتضيها احترام رفعة الدين الحقيقة (1) .

ومنذ أن أوجد الفنان (فان ايك) الطريقة المثلى للرسم بواسطة الزيت عام (1420) انتشرت هذه الطريقة في إيطاليا بين رسامي فلورنسا وروما وفينيسيا ، ثم إلى باقي الدويلات والمناطق الأخرى مثل ميلانو . وقد استبدل (الفلمنكيون) (*) استعمال الوارنيس الزيتي السميكة القائم بالبطيء الجاف الذي يقوم في أول الأمر بوظيفة عامل واحد للألوان بوارنيس ممتزج بالزيت صافي سريع الجفاف ، ولقد أثمر وضع طبقات مزججة أخيرة فوق الصورة بالتمبرا ، مرونة جديدة وعمقا وبقاء (2) .

أوجد (دافنشي) طريقة الجمع بين النور والظل في جسم واحد عن طريق استخدام الألوان ، فكان العمق الثالث ، وكانت هذه ثورة أخرى ، واكتشاف عظيم ، يأتي بعد اكتشاف (المنظور) بالطرق الهندسية ، فاخذ الفنانون ينهلون من تقنية (ليوناردو) ، فتبدلت رؤية (رافائيل) ، وتغيرت نظرة (مايكل أنجلو) إلى السطوح . وانتقل الرسم شيئاً فشيئاً على يد هؤلاء من الرسم على الجدران إلى الرسم على قطع يمكن حملها ونقلها ، وابتدأ رسامو (فينيسيا) استعمال أقمشة أشرعة السفن والرسم على الخشب كأرضيات جديدة للتصوير (3) ، إذ أصبح بالإمكان التجريب على حوامل جديدة للرسم .

ويمكن القول أن هناك مجموعة من التقنيات هي الأكثر شيوعاً خلال تلك الفترة ، وهي الرسم الجداري بأنواعه ، ورسم الطبقات باستخدام الزيت ، والرسم على القماش باستخدام الزيت أيضاً ، فضلاً عن تقنيات أخرى ، مثل تقنية الحفر على الخشب ، وتقنية الطبع على الكلاش .

ففي عام (1477) جرت أول محاولة لتصوير كتاب بالحفر المعدني ، وفي العام (1418) نُشر مؤلف (لاندينو) الموسوم (تعليق على دانتي) في فلورنسا مع محفورات ربما كانت من تصميم (بوتشلي) (**) ، وهذا ما مهد إلى تقنية النقش أو الحفر الغائر في المعدن الذي تلا النقش على الخشب بوضع سنوات ، وتجرى عملية النقش على المعدن في الغالب على النحاس ، وهناك طريقتان هما النحت الناتئ (الريليف) ، والنحت الغائر ، ويتم الحفر الأبري أو الخطي على المعدن بواسطة أدوات خاصة أعدت لهذا الغرض صُنعت من الفولاذ الصلب ، وقد سادت هاتان الطريقتان في القرن السادس عشر . فبعد إتمام الموضوع المصور يجري تجيير اللوحة ثم مسح الحبر فسيحتفظ السطح الصقيل بطبقة خفيفة من الحبر في حين تبقى الحزوز مليئة به ، لذا تطبع خطوطاً سوداً إذا وُضعت طبقة ورق على اللوحة وسلط عليها ضغط كبير ، أما في الحفر الخطي المنتظم فيتم نحت الخطوط بغرز النحاس ، وهذه العملية أصعب كثيراً من

(1) هيغل : فن الرسم ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت - لبنان ، 1980 ، ص 130 .
(*) **الفلمنكيون** : هم الفنانون المنتسبون إلى إقليم (فلمنك Flemish) الذي يضم حالياً جزء من هولندا وجزء من بلجيكا .

(2) حيدر ، كاظم : التخطيط والألوان ، مصدر سابق ، ص 206 .

(3) حيدر ، كاظم : التخطيط والألوان ، مصدر سابق ، ص 207 .

(**) **بوتشلي (Botticelli)** : ولد عام 1444 وتوفي في عام 1510 ، كان من أساطين عصر النهضة الإيطالية ، تتلمذ على يد (فرا فيليو) ، أول عمل رسمي له هي لوحة (الثبات) عام 1470 ، ثم تلتها أعمال أخرى كثيرة منها (ترنيمة السيدة) و (ولادة فينوس) ، أعماله أسطورية متأثرة بالأفلاطونية المحدثة الفلسفية التي ظهرت في القرن الثالث الميلادي ، أكثر أعماله مرسومة بالزيت .

للمزيد ينظر : موري ، بيتروليندا : فن عصر النهضة ، ط1 ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 ، ص 212 .

عملية الحفر الابري (إذ ينزل المغرز بسهولة على السطح المصقول) ، إلا أن الفائدة الكبرى فيها هي إنجاز العديد من الطبقات منها قبل تلفها ، وهذا ما يميزها عن الحفر الابري (1) ، ولا يمكن أن يرقى الحفر على المعدن إلى الحفر على الخشب لعدة أسباب منها :

1. إنها تتطلب ضغطاً أشد وأكبر .
2. لا يمكن نقل التفاصيل الدقيقة كلها عند الحفر على عكس الحفر على الخشب الأكثر طواعية .
3. وفرة مادة الخشب على عكس مادة النحاس الغالية الثمن والقليلة الحصول .
4. تلف الكلائش المعدة للطبع بسبب الضغط العالي وبسبب النتوء القليل لتلك الكلائش الذي لا يتجاوز الأعشار من المليمتر .

وكان أول فنان برز في هذا المجال (هاوس بوش ماستر Haus Bush Meister) ، وهناك (300) لوحة معروفة من إنتاجه تحمل توقيع (ماستر) أو (ES) أو (E) ، بالإضافة إلى فنان آخر هو (مارتن شونغاور Martin Schongauer) ، ولعل أشهرهم الفنان (البريخت دورير 1528-1471 Albrecht Durer) الذي عمل بهذه التقنية سنوات عدة والذي طور منها وبدأ يصور على مساحات أكبر تتجاوز الحجم المتعارف عليه بكثير .

إن جمع المحفورات المبكرة في ذلك الحين تقريباً كانت مصنوعة بواسطة المغرز ، وهذا دليل على أن منشأها وليد أعمال صاغة الذهب (2) .

أما تقنية الحفر على الخشب الأكثر شيوعاً وجمالاً وقرباً من نفوس الأباطرة والقيصرة والقسيسين والبابوات ، كانت موازية إلى التصوير الزيتي أو النحت في تلك الفترة ، وهي فترة انتقال وامتزاج الفن القوطي بالفن الروماني وكثر فيه عمل التماثيل والزخارف ، ومن أمثلة هذا مقبرة (سان بيتر) في ميلانو ، وقصر البيتي وكنيسة (القديس بطرس) التي اشترك بالعمل فيها أبرز فناني النهضة الإيطالية (رافائيل ، مايكل أنجلو) ، وكذلك كنيسة (القديس لويس) في فلورنسا .

وفي نهاية القرن الخامس عشر ، بدأ عصر النهضة الإيطالي يؤثر على الممالك الأوروبية المجاورة ، وأخذ ينتقل إلى فرنسا وأسبانيا وإنكلترا . وتتلخص تقنية الحفر على الخشب باقتناء أنواع الخشب الصالح للنقش عليه ، ومن أبرز أنواع الأخشاب المستخدمة في القرن السادس عشر هو خشب (القرو) ، وخشب (الجوز) ، وخشب (الساتان) (3) .

تستعمل مجموعة من عدد الحفر على الخشب ذات رؤوس مختلفة مثلثة واطرية وهي أسلحة قاطعة تُصنع من الحديد الصلب الجيد والمقطع العرضي للمثلثات يأخذ شكل (7) ، ويؤخذ منه أشكال ومقاسات عديدة بعضها منفرج الزاوية ، والثاني قائم الزاوية ، والثالث حاد الزاوية ، ولهذه الأشكال والمقاسات أثر كبير على نوع الأزميل المحفور ، كما أن تلك العدد تستعمل في إشغال الحفر الغائر ذات التجاويف والتشكيلات العميقة والفروع المتداخلة أو المترابكة المفرغة (Under Cutting) ، ومن أشهر الحفارين في تلك الفترة الحفار الهولندي الذائع الصيت (جرنلنج جيبونز 1699-1648 Grinling Gibbons) (*) .

هناك تقنية كانت شائعة في عصر النهضة ، وهي تقنية الموزائيك وقد ورثوها من العصر الروماني ، وقد كان يستعمل في حوائط الكنائس في روما والبندقية ، ومن أشهر الفنانين الذين عملوا بهذه التقنية (كافاليني Cavallini) ، و (توريتي Torriti) ، و (روزوتي Rosuti) ،

(1) موري ، بيتروليندا : فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص 178 .

(2) المصدر نفسه ، ص 179 .

(3) عابد ، عبد القادر : الأسس العلمية للحفر ، مكتبة بيت المعرفة ، الكويت ، ب. ت ، ص ص 167-190 .

(*) **جرنلنج جيبونز** : ولد من أبوين هولنديين ، وتتلذذ على يد مهندس معماري يدعى (إتي Etty) ، أسلوبه ذا طراز روماني كلاسيكي ممتزجاً بطراز عصر النهضة في هولندا وإنكلترا ، عمل في النحت الغائر (Under Cutting) سنوات عديدة .

و (لوكا ديلا روبيا Loca Dilla Robuu) ، وقد قَدَّ (لوكا دي روبيا) أعماله على أبواب غرفة المقدسات للكاثدرائية بين الأعوام (1464-1469) ، فإن اكتشافه لطريقة استخدام رقائق الرصاص المزججة (الطين النضيج) أدى إلى تخصصه في هذا العمل الخزفي في العمارة . إنّ الصفائح المستخدمة في المباني ، مثل مصلى بازي ، والريليفات الساحرة للعدراء ، والطفل ، وشعارات النبالة المزخرفة البديعة أصبحت من أبرز نتاجات مشغله الهام الذي ساهم في إنتاج فني شعبي وممتع ⁽¹⁾ .

وتتلخص طريقة الموزائيك بتقنيتين اثنتين ، الأولى فيما يختص باللوحات الصغيرة ، والثانية تخص الأسطح الكبيرة على جدران المباني ، أما التقنية الأولى فمفادها رصف القطع الصغيرة من الموزائيك والملونة على ورقة بقياس محدد بعد دهن سطح الورقة بالغراء الساخن . أما في الأسطح الكبيرة فيقسم الحائط إلى عدة أقسام ، ويستحسن أن لا يزيد الجزء على (50 × 50) سم² ، ليسهل تجميع قطع الموزائيك ورصفها بالدقة المطلوبة ، ويبدأ العمل بتحضير الجدار بعمل طبقة من بياض الأسمنت وبعد تمام جفافه لمدة أسبوعين في الجو الاعتيادي ثم يكسى بطبقة رقيقة من مونة الأسمنت الأبيض وبودرة الرخام بنسبة معتدلة وتثبيت قطع الورق المهيأة والملصق عليها الموزائيك مع استعمال الطرق الخفيف لتثبيت تلك القطع والعمل على إدخال مادة الأسمنت بين اللحامات ، ثم يوضع ماء بعد ذلك على السطح بالاسفنجة لتبليل وإزالة آثار الورق ⁽²⁾ .

إنّ أغلب فناني عصر النهضة كانوا يميلون إلى النحت منه عن الرسم ، ولكن سرعان ما أخذ الرسم بالانتشار وموازة فن النحت وأصبح له رواده ومحبيه خاصة بعد انتشار تقنيات عديدة فعلت من فن الرسم وجعلت منه ذا جمالية فنية عالية تقف إزاء الأعمال النحتية العظيمة لفناني عصر النهضة ، وأصبحت هناك أعمال مرسومة تتمتع بالشهرة نفسها التي تمتعت بها الأعمال المنحوتة ، وإذا كان هناك تمثال (ماجدلين) للفنان (دوناتلو) ، و (القديس ماثيو) للمثال جبرتي ، وتمثال (داود) لـ (مايكل أنجلو) ، و (العذراء) لـ (كلاوس سلوتر) ، و (نصب كاليوني) لـ (فيروشيرو) ^(*) ، فإن هناك أعمالاً فنية مرسومة أخذت ذات الشهرة التي أخذتها تلك الأعمال المنحوتة ، ومن أشهر أعمال عصر النهضة لوحة (الموناليزا) لـ (ليوناردو دافنشي) ، ولوحة (العاصفة) لـ (جيورجيون) ^(**) ، ولوحة (وليمة الآلهة) لـ (جيوفاني بيلني) ، ولوحة (صعود وتوحيج العذراء) لـ (رافائيل) ، و (الإنزال) لـ (بوتشيلي) ، وغير ذلك كثير .

إنّ الأمر الهام الذي أدى إلى أن تقف الأعمال المرسومة بالزيت بمعية الأعمال النحتية في صناعة النهضة الإيطالية هي تطور كيمياء الألوان وصناعتها ، فبعد أن كان الفنان يشقى في صناعة الألوان وسحقها وتنعيمها ومزجها يدوياً وربما يستغرق ذلك وقتاً وجهداً كبيرين مما أوجد حاجة حقيقية إلى توفير ذلك الوقت والجهد للفنان ، فبرزت هذه الحاجة مخترعات واكتشافات تناولت الصبغات وتكوينها ومثبتاتها ، وتيسير صناعتها في أنابيب وبدرجات متعددة ، إذ ظهرت ألوان اتسمت بالثبات مثل التمبرا والفريسكو ، ثم اكتشفت الألوان المائية والباستيل، وبعدها

(1) موري ، بيترو ليندا : فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص 203 .

(2) حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، مصدر سابق ، ص 127 .

(*) **أندريه فيروشيرو** Andera Verrocchio (1435 – 1488) ، نحّات إيطالي تتلمذ على يد (دوناتلو) لكنه تعارض معه في النزعة كانت أعماله النحتية أكثر نقاء وأناقة من معلمه وابتعد عن التأثير العاطفي المفرط ويمكن مقارنة ذلك بين تمثال (داود) لـ (دوناتلو) ، وتمثال (داود) لـ (فيروشيرو) ، يعد أشهر نحّات برونزي في أواخر القرن الخامس عشر .

للمزيد ينظر : موري ، بيترو ليندا : فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص 107 .

(**) **جورجيون** (1477 – 1510) : رسّام إيطالي من فناني عصر النهضة يعتبر ممهد للكلاسيكية المبكرة التي بشرت بأسلوب عصر النهضة الإيطالية في السنوات المقاربة للعام 1510 ، كان أستاذاً لـ (رافائيل) . من أعماله (فينوس النائمة) و (الموسيقى الريفية) .

للمزيد ينظر : فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص 93 .

الألوان الزيتية ، إذ اكتشف (فان آيك) نوعاً من الدهون التي يمكن مزجها مع الأصباغ وتجف في الظل ، ثم تبعه فنان آخر في تطوير الألوان الزيتية ، وهو (انطونيللو دا ماسينا 1430-1479) (*) ، ثم تبعه فنان آخر في فينيسيا ، وهو (جيوفاني بليني 1430-1516) الذي نجح في تطوير السطوح والخامات المستخدمة في الرسم الزيتي ، إلا أن تلميذ (بليني) وهو (تيتيان 1490 - 1476) ، قد بدأ بتطوير تقنيات جديدة للرسم الزيتي تتجلى في استخدام الدرجات اللونية للون الواحد (1) . ثم تقدمت صناعة الألوان إلى أن وصلت إلى تعددية في النوع ، وقوة في الثبات ، وسرعة في الجفاف ، وباتت أكثر صفاءً ونقاوة . وبعد أن كانت الألوان الزيتية مقتصرة على الأحمر والأسود والأصفر والأبيض والأزرق ، وصلت إلى أنواع وتدرجات عديدة ، وأصبح لكل لون من الألوان أنواع تنتمي إلى عائلة ذلك اللون .

التقنيات المتبعة في الرسم الأوروبي الحديث

Techniques of Panting in Modern European Art

أخذت النهضة الإيطالية في ميدان الرسم الانتشار لتنهض أمم أخرى كألمانيا وفرنسا وإنكلترا وأسبانيا ، وخلال هذه الفترة ظهرت تيارات عديدة وفلسفات عديدة أيضاً ومن جملة ما ظهر الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية اللتان كانتا أكثر تحرراً في إتباع الطرق الأسلوبية والتقنية في إنتاج الأعمال الفنية ، بالإضافة إلى تزامن أسباب كثيرة أدت إلى نشوء تناقضات حادة كانت سبباً في تحولات مهمة في البنى والعلاقات العامة كونت على الصعيد الفني ظهور مفردات تشكيلية جديدة في قاموس العمل الفني أدت مع نهاية القرن التاسع عشر إلى تبدل الرؤية والأسلوب والتقنية بناءً على ما تحقق من تطور هائل في مجالي العلم والتقنية ، وما شهدته المجتمع الغربي من تفاوت (ارتفاع وانخفاض) المستوى الاقتصادي والأزمات السياسية والعسكرية ، وبروز تيارات فلسفية نقدية مهمة أدت هذه التجارب إلى استنباط لغة فنية تشكيلية جديدة تعبر عن انفعالات غير مرئية لتصبها في قالب مرئي بصفة تجريدية إلى حدٍ ما ، تحولت شيئاً فشيئاً إلى أن أخذت بالتجريد إلى حدٍ بعيد ، وعلى هذه الأسس والمفاهيم انتقل الفن التشكيلي إلى ما يُعرف بالحدائث ، بظهور أول مدرسة فنية رفعت راية الحدائث ، وهي المدرسة الانطباعية التي تلتها مدارس أخرى عديدة كالرمزية والناحية والمستقبلية والدادائية والتعبيرية والتجريدية والسريالية ، وجميعها أخذت على عاتقها رؤية جديدة للأشياء ورؤية جديدة في تنفيذ الأعمال الفنية وفقاً لتقنيات لم تكن معروفة من قبل وإن كان لها جذور تضرب في النهضة أو أبعد من ذلك ، ومن هذه التقنيات : التقنية المباشرة وتقنية العجينة العالية والتنقيط والتسبييل والكولاج والحك (الفرتاج) والمونتاج والتركيب والتقطير وتقنية الرطب في الرطب والتقنية المباشرة وغير ذلك كثير .

لقد أدى تطور التقنيات المتبعة لتحضير اللوحة خصوصاً بعد أن أصبح الرسم بالألوان الزيتية المختلفة المصادر والمناشئ ، بعد أن كانت الألوان بدائية وبسيطة إلى حدٍ ما ومحضرة باليد ، دعت ضرورات الحدائث إلى تغيير ما كان سائداً من قيم كلاسيكية ، وأصبح من المستحيل الإبقاء على الخشب مثلاً كقاعدة للرسم بوجود بدائل أخرى صناعية ، فاستعاض عنها بالقماش المحضر لأسباب كثيرة من حيث المساحة والنقل والمطاطية والتماسك والمعالجات التأهيلية ولصق اللون وحركة الفرشاة على السطح وغير ذلك . لقد استبدلت الألواح الخشبية والمعدنية

(*) انطونيللو دي ماسينا : من رسامي عصر النهضة ، مولود في عام 1430 في مدينة البندقية الإيطالية ، من أعماله (العذراء مع الملائكة) ، توفي عام 1479 .

للمزيد ينظر : موري ، بيتروليندا : فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص 113 .

(1) عدنان ، أريج سعد : التقنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2006 ، ص 22 .

والحائطية بالقماش المحضر كوسط للرسم ، وإن تحضير القماش واللوحه بأكملها كانت تحصل على يد الفنان نفسه بالمواصفات العالمية المتفق عليها ، لأن أي نقص يعترى اللوحه من ناحية التحضير سيفقد اللوحه خصوصيتها وأهميتها وقيمتها الفنية والبنائية وحتى الغرضية (1) .

ومع ظهور الانطباعية (Impressionism) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر أخذ الفنانون أمثال (كلود مونييه) بالرسم بالطريقة المباشرة ، وذلك بسبب ملائمة هذه التقنية مع الأهداف التي دعت إليها هذه المدرسة ، إذ إن الأنماط الجديدة في الرؤية الذي ينم عن تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين مادياً وآنياً ، وهي لا ترى في الطبيعة سوى تغيراتها بحسب الضوء وبهذا يكون العنصر الأساسي في ذلك هو ضوء الشمس . واستند الانطباعيون إلى النظريات العلمية التي جاء بها الفيزيائيون والتي اهتمت بتحليل الضوء بواسطة الموشور والدائرة اللونية ، واتضح للانطباعيين أن اللونيات تتحدد قيمتها بواسطة الضوء الذي تتلقاه ، أي أن الألوان ليست من خواص الأشياء (2) .

وتتلخص التقنية المباشرة التي اشتغل عليها العديد من فناني المدرسة الانطباعية ، أمثال (ادوار مانيه 1832-1883) ، (رينوار) ، (ادغار ديغا 1834-1917) ، (بازيل) ، والعديد من فناني الحركات الأخرى .

جاءت التقنية المباشرة (Allprima) لتطويع بتقنية التزجيج (Glazing) التي كانت متبعة في السابق ، ولعل هناك أسباباً فنية وقيمية ونفسية دفعت الفنانين الانطباعيين إلى التخلي عن تقنية التزجيج ، وخوض تجربة جديدة لانجاز الأعمال الفنية عن طريق التقنية المباشرة ، والتي هي تنفيذ العمل الفني بشكل مباشر على أرضية اللوحه ، إذ يرى الفنان أن هناك دعوى ورغبة في تمثيل الانطباع الأول للموضوع وبشكل مباشر ، ويكون الرسم بجلسة واحدة وبدون تخطيط تمهيدي للموضوع ، كذلك بدون أرضية لونية (3) . إن أول من استخدم هذه التقنية هم الانطباعيون الذين وجدوا في الطبيعة الساحرة والضوء ما يغذي نفوسهم روحياً ، وجاءت التقنية المباشرة لتحكي واقع الحياة الجديدة والإيقاع السريع الذي بدأت الحياة بكل مفاصلها تنبض فيه . وهناك موازنة تفرضها التقنية المباشرة بين الانفعال الإنساني والانطباع التشكيلي ، أي النظرة الداخلية أو تذكر بالرجوع إلى المصدر ، والمشاهد الخارجية منقولة على اللوحه بأكثر قدر من الاقتصاد في الوسائل والإيحاء (4) .

لم تقتصر التقنية المباشرة على الانطباعيين وحسب ، بل إن (ماتيس) رائد المدرسة الوحشية ، و (فان كوخ) التعبيري قد عملا بهذه التقنية التي تعتمد كثيراً على طبيعة الموضوع ، بالإضافة إلى مادة اللون الأولية التي لها الأثر الكبير في إتمام العمل الفني .

ومن ملامح هذه التقنية ، تقنية الرطب في الرطب (Wet into Wet) ، وتتم باستخدام الصبغة الزيتية في الوقت الذي لم تجف الصبغات الموضوعية سابقاً ، أو عندما تكون الطبقة الأولى مبللة ، فإن الفنان يقوم بالرسم جاعلاً الألوان مترابكة مع بعضها ، وأحياناً يتم بهذه الطريقة تكميد اللوحه ، أي جعل ألوانها أقل إشراقاً . تميزت أعمال (مانيه) بهذه التقنية ، وقد تم استعمالها في إيجاد تدرج لوني ، إذ تتمثل بصورة جيدة ، وإيجاد حالة الائتلاف والانسجام اللوني (5) .

وبذلك تكون هذه التقنية قد جمعت الفكرة السابقة لتقنية التزجيج الطلائية (Glazing) مع الشروع المباشر في استخدام اللون التقنية المباشرة ، وفي الحقيقة ، إن طبيعة الألوان الكيميائية وطريقة صنعها الحديثة من سرعة في الجفاف ، قاد معظم الفنانين إلى هذه التقنية ، وهي محاكاة للأعمال الكلاسيكية الضخمة برؤية انطباعية .

(1) عبد العزيز ، أحمد فؤاد : تكنولوجيا الرسم ، مصدر سابق ، ص 11 .

(2) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 37 .

(3) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 163 .

(4) حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، مصدر سابق ، ص 155 .

(5) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 165 .

إنّ الاكتشافات العلمية المتعلقة بفيزياء الضوء وتحليل الطيف الشمسي ، قد أحدثت انقلاباً كبيراً في كل من الفن الفوتوغرافي والسينمائي الملون ، وكذلك فن التصوير اليدوي ، فقد كان له أثر ضخم في الفن الانطباعي ، وذلك لأنه عن طريق هذه الجزيئات اللونية يمكن للعين مشاهدة ألوان الطبيعة ، ثم يتبع ذلك نظرية العالم (شفريل) في رؤية الألوان للأشياء البعيدة في الأفق متأثرة باللون الأزرق لتكاثف الطبقات الهوائية ، بينما الأجزاء القريبة تشاهدها العين بألوانها الحقيقية دون تغييره . ولقد أدت هذه الأبحاث إلى تطبيقات فنية تقوم عليها طرق الأداء في الحركة الانطباعية ، ومن هذه التقنيات :

1. الطريقة الضوئية Lumieism .
2. الطريقة التقسيمية Divisionism .
3. الطريقة التنقيطية Pointillism ⁽¹⁾ .

فالطريقة الضوئية ، تتمثل بدراسة الضوء في أوقات مختلفة من النهار لمنظر واحد ، وممن عمل بهذه التقنية (مونييه) في لوحات كبيرة رسمها لكاتدرائية روان ، وزنابق الماء ، إذ قام بتصوير واجهة الكاتدرائية في أوقات مختلفة من اليوم الواحد ، وذلك بأن أخذ لوحات عديدة جاهزة للرسم وبدأ بتصوير الواجهة في أول الصباح وكلما مرت ساعة استبدل اللوحة بلوحة أخرى ... وهكذا دواليك حتى الغروب ، فإذا كان اليوم الثاني عاد إلى مكانه وتناول لوحاته بالترتيب ليستأنف العمل ما بدأه في اليوم السابق ، واستمر في ذلك يوماً بعد آخر حتى أنجز رسم اللوحات جميعاً التي تصور كلها منظرأ بعينه في مختلف ساعات النهار ⁽²⁾ . استخدم (مونييه) الألوان التي تتدرج تبعاً إلى النور والعتمة وتبعاً إلى النقاة والصفاء ليعطي انطباعاً حقيقياً لتأثير الضوء على الأجسام .

بيد أن الطريقة التقسيمية تكون بتقسيم الألوان الثلاثية على اللوحة إلى عناصرها الأولية من الأحمر والأصفر والأزرق على هيئة بقع لونية ، ولا بأس باستعمال الألوان الثانوية في إتمام أجزاء اللوحة ، ومن الفنانين من اعتمد هذه التقنية الفنان (فان كوخ) . أما التنقيطية ، فتعني وضع هذه الألوان المنشورية التي تشاهدها في قوس قزح إلى جانب بعضها البعض في مساحات الأشكال على هيئة نقط متجاورة ، ويشاهد هذا بوضوح في أعمال (سورا) و (سيناك) التنقيطية ⁽³⁾ .

إنّ التقنية التي عمل بها (سورا) و (سيناك) في عملية التصوير الزيتي والتي تتلخص بتغطية اللوحة بنقط من الألوان ذات العلاقة والتي يشترط أن تكون أساسية لتعطي عند مجاورتها ألواناً ثانوية ، فمثلاً إذا أراد الفنان الحصول على اللون البرتقالي يقوم بوضع نقطة من اللون الأحمر بجوار نقطة من اللون الأصفر حتى يتم تغطية كل السطح التصويري بتلك النقط ، إن هذه الطريقة اختلفت كثيراً عن الطرق المتبعة في الرسم الزيتي ، فلم يعد الفنان يمزج اللون على الباليت ، بل عمد إلى أن يكون المزج بصرياً في عين المتلقي ولتجعل من المتلقي عنصراً هاماً من التجربة الجمالية وليكون مشاركاً إيجابياً وهو جزء من العمل الفني . تستعمل الفرش المدببة في تنفيذ الأعمال ، وهنا لا ترى لمسة الفرشاة ، ولكن ترى بزوغ ألوان صافية براقّة ، وكأنها قد أخضرت من أديم الأرض لتعطي بساطاً لونياً مزيناً بألوان ناصعة جميلة وزاهية ⁽⁴⁾ .

(1) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص 22 .

(2) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 73 .

(3) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص 22 .

(4) Smith, Stan and Firestone Halt: The Artist Manual, Equipment, Materials, Techniques, MacDonald Educational Limited, London, 1980. P. 48.

إنّ التقنيتين التقسيمية والتنقيطية مهدت إلى التقنية المسماة (التقطيرية Dripping) التي مارسها رسامو التعبيرية التجريدية لاحقاً .

ومن الرسامين الانطباعيين (ادغار ديغا 1834 – 1917) الذي أرسى دعائم الانطباعية ، كان في بداية حياته يستخدم الألوان الزيتية (ملهمة فنانى الحداثة) ، ولكنه أخذ فيما بعد يضيف إليها كمية كبيرة من زيت النفط حتى لتبدو أشبه بألوان الجواش (Gouache) ، وكان من عادته دائماً أن يحدد الأشكال تحديداً واضحاً بقلم الفحم ، وقد ابتدع أسلوباً خاصاً في الألوان المتكسرة التي يزحف بعضها على بعض زحف الأمواج ، أكسبت لوحاته شعشعة وتألقاً عاليين ، ثم عمد إلى الجمع بين ألوان الزيت والجواش والباستيل ، ثم رسم بالباستيل وبمفرده دون أن يمزجه مع لون آخر ، لكنه كان يعالج أقلام الباستيل بالبخار حتى تلين وتصبح أشبه بالألوان الزيتية من ناحية طراوتها ونعومة ملمسها ، وقد وجد في هذه المادة الأداة المثلى لتسجيل حركات الراقصات اللواتي أولع برسمهن ... وهذا ما قاد بالتالي إلى تقنية أخرى هي تقنية الرسم بالباستيل (1) .

إنّ مادة الباستيل هي مادة شمعية شاع استعمالها منذ فترة بعيدة ، ومن رواد التصوير بألوان الباستيل في العالم هم الفنان الإنكليزي (جان بابتيست) ، والفرنسي (موريس كونتين دي لاتور) ، والأمريكي (جيمس شاريلز) ، ويعد بعض الفنانين أن الباستيل يأتي بالدرجة الثانية من الأهمية بعد الزيت ، إذ أنه بتأثيرات ألوانه يمكن أن تتنوع بصورة لا نهائية لها بوضع لون فوق آخر ، وهو يعطي الألوان الرقيقة التي تعبر عن لون البشرة ، كما يعطي التباين القوي بين درجات الألوان الغامقة والفاتحة (2) .

ومن الفنانين المحدثين الذين لهم باع طويلة في الفن الحديث وتعدد تقنياته (بول سيزان 1839-1906) الذي هجر الانطباعية كونها لا تعبر عن حقائق وجوهر الطبيعة ، فقد حاول أن يرسم جوهر الأشكال هندسياً ، وأشار بالقول : " إن كل ما موجود في الطبيعة هو عبارة عن كرة ومخروط وأسطوانة " ، ولكن المهم أنه كيف كان ينفذ أعماله الفنية .

كان (سيزان) يتخذ من (ديلاكروا) مثله الأعلى ، وكان يعجبه كثيراً أسلوب (كوربيه) في استخدام سكين التصوير بدلاً من الفرشاة ، وبينما كان (كوربيه) لا يعتمد إلى استخدام السكين إلا في قصد واعتدال ، كان (سيزان) في مستهل حياته الفنية يفرط في تحميل سكينه بكميات هائلة من اللون ، بل كان في لحظات الهيجان يتناول حفات من الألوان فيبسطها بيده مباشرة على سطح اللوحة ، وأحياناً كان يبلغ به الأمر أن يملأ ملعقة كبيرة بعجينة الألوان ، ثم يلطخ بها لوحته ، في لوحاته الأولى كان (سيزان) يبالغ في استخدام اللون الأسود ، ولكن أياً كان اللون الأسود أو غيره من الألوان التي يتناولها ، فقد كان يبسطه على اللوحة في طبقات سميكة ، وعندما أخذ (سيزان) رسم المناظر الطبيعية مع (بيساور) بدأت ألوانه تستتير وتزهو ، ولكنه استمر في استخدامها مع ذلك عجائن كثيفة ، الأمر الذي أدى مع مرور الزمن إلى تطور أسلوبه في استخدام الألوان ، فأصبح يضيف بعضها إلى البعض في طبقات من الألوان . وقد ارتد (سيزان) في مرحلته الأخيرة إلى العجائن السميكة (3) . وعُرفت هذه التقنية التي استخدمها (سيزان) بتقنية العجينة العالية أو (الكثيفة Impasto) ، وتسمى أيضاً بالعجينة السميكة .

إنّ مصطلح (Impasto) كلمة إيطالية تعني دسم أو كثيف ، وبالإضافة إلى (سيزان) ، فإن (رامبرانت) قد استعملها أيضاً وامتازت أعماله بتقنية العجينة الكثيفة ، وقد أفاد (فان كوخ) من خاصية العجينة الكثيفة في تعميق إحساسه التعبيري ، ويعد (فوتريه وفولس) من الفنانين الذين استخدموا هذه التقنية ، وكذلك (دوبوفيه) و (انطوني تابيس) ، وهناك

(1) نيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 76 .

(2) حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، مصدر سابق ، ص 94 .

(3) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 86 .

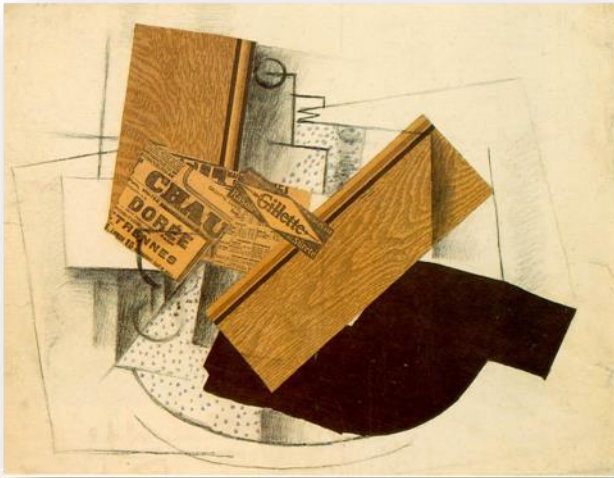
طريقتان يتم فيهما تنفيذ العجينة العالية ، إما عن طريق الفرشاة أو عن طريق السكين ، وهناك من يفضل الفرشاة ، وهناك العكس من ذلك (1) .

ومن المؤكد أن (فوتريه وفولس ودوبوفيه وانطوني تابيس) هم تعبيريون تجريديون ، اعتمدوا هذه التقنية لأنها تساعد على خلخلة السطح التصويري وجعله أكثر حراكاً وأقل صفاءً وأشد اضطراباً ، مما يهيئ للسطح التصويري أن يكون ذا تضاريس صخرية ، لأن العجينة العالية تعمل على جعل ملمس الرسم خشناً نوعاً ما ، وهذا ما أتاح للرسم (فان كوخ 1853-1890) من استخدامه لطبقات كثيفة من الألوان وبضربات قوية ، وهذا ما مكنه أيضاً من تغيير (الملمس Texture) الذي بات من ضروريات العمل الفني التقنية ، فأقتبس عنه من بعده عدد من الرسامين المعاصرين الملمس في تجاربهم ، كما فعل (بابلو بيكاسو 1881-1973) ، و (جورج براك 1882-1963) في لصق قطع من القماش والخيوط أو حبيبات الرمل على اللوحة مباشرة وإضافة مواد وخامات أخرى إلى اللوحة (2) .

وولدت تجارب (بيكاسو) و (براك) هذه إلى ما يُعرف بتقنية الإلصاق (الكولاج) ، وأن كلمة (Collage) ، هي من أصل فرنسي وتعني الصورة المركبة كلياً أو جزئياً من قطع الورق أو الملابس أو أي خامات أخرى .

إن أول من استخدم هذه التقنية فنانو التكعيبية كل من (بيكاسو) و (براك) ، ثم جاء من بعدهم (خوان غريس) و (فرناند ليحيه) وآخرون . وتتلخص هذه التقنية بأن يأخذ الرسام أشياء من الواقع محسوسة ، وعن طريق هذه التقنية ، تمكن الفنان من إتاحة الحرية التامة له في معالجة المواضيع المختلفة ، وتطلق هذه الحرية يد الرسام المعاصر في استخدام هذه الوسائل للتعامل مع حالة جديدة في المعالجات الفنية ، وهو ما شرع فيه الفنان لإيجاد طرق لإعطاء أقصى قدر من التأثير التشكيلي على الوسائل التي لم يسبق لها أن خدمت غاية تشكيلية صرفة ، يجب أن يكون هدفه ليس تقليد الصور الموضوعية الجديدة للعالم البصري بل تحقيق حساسية ذاتية تجاه الحالة الجديدة للأشياء ، لقد أتاحت هذه التقنية للفنان اختصار الوقت والجهد ، فبدلاً من أن يرسم الفنان جريدة (Journal) يمسك بها أحدهم بين يديه ، راح ذلك الفنان يقطع جزءاً منها ويلصقه على اللوحة (3) ، وهذا ما عمد إليه (بيكاسو) .

يمكن التكهن أن فكرة الإلصاق ترجع في الأصل إلى (جورج براك) ، إذ أدخل ولأول مرة في مجموعة أعماله (حياة صامته) أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وعلب الشاي ، كما في الشكل (11) .



الشكل (11)
جورج براك : حياة جامدة على منضدة

فاستنبط (بيكاسو) عام (1912) فكرة إدخال جزء من أوراق الطباعة والصحف في اللوحة ، مما أعطى اللوحة صفة جديدة جعلتها على علاقة بالواقع الذي كانت التكعيبية قد ابتعدت عنه . وقد لجأ (براك) بعد أن ساهم في اكتشاف هذه التقنية على تقليد مظاهر بعض المواد مثل الخشب والرخام بطريقة إيهامية دون التخلي عن الشكل التكعيبية ، والغاية من هذه الطريقة الجديدة المرتبطة بتقنية الإلصاق في تناقضها مع المحيط ذي الطابع التجريدي الذي ألحقت به ، إنما تأكيد على إمكانية تحويل الواقع إلى فن (1) .

إن تقنية الإلصاق (Collage) القائمة على إدخال مواد غريبة إلى اللوحة فتحت الباب على مصراعيه لظهور تقنيات جديدة ومستحدثة ، وأخذ الفنانون في الربع الأول من القرن العشرين يمارسون حريات مختلفة في التصوير الزيتي ويجربون طرقاً مختلفة في إخراج أعمالهم الفنية . وفعلاً فقد عمد أحدهم على إدخال مواد لا تمت بالمادة الأساسية في إنشاء الصورة الفنية ، فمنهم من أدخل مادة الرمل ، ومنهم من أدخل نشارة الخشب ، ومن أبرز من اشتغل بهذه التقنية الفنان (خوان جري) ، عُرِفَت هذه التقنية بتقنية التركيب (Montage) .

لقد استفادت الحركة الدادائية من تقنية التركيب ، فضلاً عن تقنية الإلصاق ، وعمد معظم فنانيتها أمثال (بيكابيا ، هانز أرب ، ماكست أرنست ، وشويتزرز) ، في معاملة السطح التصويري لمجموعة من الأشياء الغريبة عن التصوير ، كالصور الفوتوغرافية ، وبطاقات دخول الحفلات ، وقصاصات الجرائد . وكما هو معلوم فإن لكل من هذه الأغراض وظائف أخرى مختلفة . كما يضيف للوحة مواد أخرى كالأسلاك ، الأزرار ، علب الكبريت ، أو أي مادة أخرى تختلف في طبيعتها عن طبيعة الورق الملصق وتتعارض معها ، لأنها تُشكل على المساحة المسطحة للوحة نتوءات بارزة عندما تلتصق عليها بواسطة مواد لاصقة (2) .

هذه الأشياء التي وجدت صدفة واستخدمت في غير مجالها قد فقدت دلالاتها الأساسية ، بحيث أن ما كان ثانوياً في وظائفها الأساسية أصبح أساسياً وله أهمية كبيرة لا تقل عن قيمة اللون والبنية والمادة والشكل .

وهنا تجدر الإشارة أيضاً إلى أعمال (شويتزرز) الدادائية ، إذ استخدم بقايا سلات المهملات ، أو ما يلتقطه من الشوارع من مواد مستهلكة كان قد وظفها في أعمال فنية تركيبية ذات دلالة ومعنى وقوة شاعرية فريدة (3) .

إن تلك المواد الغريبة والتي أقحمت عنوة إلى عالم اللوحة تعمل عمل الأجسام الغريبة (Foreign Body) التي تدخل جسم الإنسان فتعمل أعمالاً كبيرة في كيان جسم الإنسان ما يؤدي إلى اضطرابات كبيرة مع ارتفاع كبير في درجات الحرارة . فضلاً عن أن تلك المواد تسبب بما يُعرف بالالتهابات الحادة (Infections) ، ولعل الفنانين أرادوا في إقحام مواد غريبة إلى عالم اللوحة أن تفعل باللوحة فعل الأجسام الغريبة داخل جسم الإنسان ، فإنهم أرادوا تلك الاضطرابات والسخونة والتفاعلات ذات النتائج غير المتوقعة ، وربما أحسوا أن اللوحة ستعيش حياة أخرى غير الحياة المتعارف عليها ، وهذا مبني على بنية جديدة وفق أسلوب جديد يحاكي ما خلفته الحرب الأولى من ويلات ودمار ولدت القلق في نفوس المجتمع الأوربي ، فأصبح الفنان يحاكي فئات الوجود اليومي ، المحشو بأشياء غير مألوفة فنياً ، مُصنعة أو مهملة .

وامتد الرسم إلى أبعد من حدود القماشية ، بل إلى أبعد من الشيء الفني ذاته ، وبدأ ما يُعرف بـ (التجريب Experimentation) مع المواد الأولية ، بغية الحصول على مُنجز فني بعيد عن المؤلف ، وهذا ما حصل مع (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp 1887-1969) في توظيف خامات هي في الأصل غير فنية ، وأن تقنية الإلصاق هذه أخذت طرائق متعددة وأشكالاً متباينة في الأداء والمواد المستخدمة ، وبات هناك تقنيات عديدة اقترنت بتقنية الإلصاق

(1) امهز ، محمود : فن التصوير المعاصر ، مصدر سابق ، ص 100 .

(2) المصدر نفسه ، ص 171 .

(3) المصدر نفسه ، ص 172 .

(Collage) ، ومنها : تقنية الورق الملصق (Paper Collage) ، تقنية الإعلانات المُخرمة (A Fiches) ، وتقنية القطع الورقية المخرمة (Paper Dechire) ، تقنية الفك وتجميد الورق (Crottage) ، تقنية قلع الإلصاق (Decollage) ، تقنية الحرق والتشويط (Purnel or Scorched Word) ، تقنية التدخين (Patterns Created by Smoking) (1) .

ويمكن القول أن (جورج براك وبابلو بيكاسو) في استحداث تقنية الإلصاق (Collage) قد حفزا الكثير من الفنانين في تجريب تقنيات جديدة ، وبالفعل فإن هناك مجموعة من الفنانين استنبطوا تقنية تعتمد على الحك ، ومنهم (أورباخ وبخوسوف) اعتمد تكثيف الصيغ ، إذ يكس على القماش بكثا وأورام ثم يُحفر أو يخدش من بعض الأماكن وحسب أسلوب الفنان ، وعمل شقوق طولية أو عرضية ، وعُرفت هذه التقنية بتقنية الفرتاج (Frottage) ، والتي تُعرب إلى الحك أو الحكاكة ، وتتخلص هذه العملية بوضع ورقة على سطح خشن ذو تعاريق متعددة ، وعند حك سطح الورقة بقلم من الفحم أو أي لون آخر ، تنعكس تلك العروق الموجودة على الجسم المُتعرق على سطح الورقة ، وهي من الطرق التي عمل بها بعض الفنانين أمثال (ماكس أرنست 1819-1976) (2) .

كما يمكن القول أن تقنية المونتاج (التركيب Montage) ألهمت الفنانين ابتكار تقنية أخرى لها روادها المميزون ، وهي تقنية الأشياء الموجودة والمُسماة (Found-Object) ، كما في أعمال (هانز أرب) الذي جمع أشياء عديدة متنوعة في عمل فني واحد ، وتبعه (فاكسي شلنكر) مستخدماً صفائح معدنية صدئة وقعور دلاء عتيقة . كذلك لا ننسى ما كان يفعله (ألبرتو بوري) في تمزيق القماش وتقطيعه وتلوينه ولصقه على خلفية صلبة . ويعد الفنان الأمريكي (روبرت روشنبرغ) أكثر فنانين ما بعد الحداثة لعباً في استخدام المواد والتراكيب الجاهزة .

إنّ تقنية التركيب (Montage) أدت إلى أن تصل باللوحة إلى مرحلة التجسيم النحتي ، وباتت المسافة ما بين الرسم والنحت تكاد تكون معدومة (3) . وظهر مصطلح جديد عُرف (بالفن الخنثي Bisexual Art) ، ومن أبرز ممثليه (راؤول هويسمان 1886 - 1971) .

التقنيات الفنية المستخدمة في فنون ما بعد الحداثة

هناك تقنيات عديدة استخدمتها الحركات الفنية ما بعد الحداثيّة ، إذ استخدم الفنانون في تنفيذ أعمالهم الفنية تقنيات أخرى جديدة ، منها تقنية التقطير (Dripping) وتقنية الاستشفاف (Decalcomania) ، إذ عمد (جاكسون بولوك 1912-1956) إلى الإفراط في اللاموضوعية واللاعقلانية واللامعنى من خلال تقنية رش الصيغ أو رشقه على لوحاته المفروشة على الأرض ذات الأحجام الكبيرة ، من خلال حمل وعاء يحتوي على ثقب معينة وملئه باللون ذي الكثافة القليلة ومن حركة السير ذهاباً وإياباً داخل فضاء اللوحة ، وهذا ما يُعرف بـ (رسم الفعل) ، وعلى الرغم من أنه اتبع في بداياته الفنية التصوير السريالي والأعمال الزخرفية الكبيرة المكسيكية مستخدماً أدوات غير تقليدية في عمله ، إذ أنه لم يستخدم الفرشاة والريشة ، وإنما كان يستخدم الملح والرمل والزجاج المسحوق والألوان السائلة ويصبها على قماشة الرسم . يربط (بولوك) الرسم بقوانين الحركة التي ينتج عنها خطوط دائرية وبيضوية

(1) راجي مكي عمران : التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة العراقية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 173 .

(2) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 184 .

(3) المصدر نفسه ، ص ص 170 – 171 .

متشابكة ، الهدف منها عودته إلى اللاوعي وصولاً إلى إشارات تشكيلية تبدو بمثابة الكتابة الآلية (1) .

استنبط (اندريه ماسون) تقنية الصب ، ولكن (جاكسون بولوك) ، هو أول من استثمرها بصورة خاصة وعلى نطاق واسع ، دون الاستعانة بالفرشاة أو أي وسيلة تقليدية أخرى (2) ، حتى اقترنت هذه التقنية باسمه ، ونفذ بها العديد من أعماله منها عمله المسمى (إيقاع الخريف) ، وهو عبارة عن خطوط متشابكة لتكون متاهات وبحركات واتجاهات مختلفة ، تظهر هذه الخطوط حركة الفنان الذي رسمها ، وهو ينتقل جيئةً وذهاباً في كل الاتجاهات ، وهو يضع قطعة الكانفاس على الأرض مستخدماً هذه التقنية من خلال وضع الأصابع في دلو مثقب ، ومن ثم يتحرك من خلال اللوحة ، ويتحكم في عدد الخطوط واتجاهاته من خلال التحكم في سرعة سيره واتجاهه ضمن العمل ، فالفنان يوظف قوته البدنية وجهده في هذا العمل (3) ، الشكل (12) .



الشكل (12)
جاكسون بولوك : إيقاع الخريف رقم (30)

إنّ تقنية الحك (Frottage) قادت إلى تقنية أخرى مشابهة من حيث المبدأ ولكن معاكسة في طريقة الأداء ، تعتمد على وضع قطعة القماش مبللة بالألوان ، ويتم وضعها على سطح اللوحة ثم يضغط على القماش ، بعدها يتم نزعها من اللوحة تاركة آثار الصبغة ليحاول الفنان أن يصيغها بالتحوير والإضافة بالصورة التي يرغبها ، تلك هي تقنية الاستشفاف (Decalcomania) التي مارسها (ماكس ارنست) ، والتي تعتمد على سيولة اللون المستخدم ووضع القماشية وحجمها ونوعها وعملية الضغط عليها ، فقد ضغط القماش الملون على جزء معين من اللوحة وترك بقية الأجزاء ، أو يوضع القماش بصورة تغطي مساحة اللوحة بأكملها ، وهنا يستطيع أن يعزز أثر الطبيعة بالضغط على القماش ، وقد تتفاوت المناطق لتعطي تأثيراً مختلفاً (4) .

(1) Januszcak, Wald Mar: Techniques of the World's Great Paints, Phaidon, Oxford, 1980. P. 164.

(2) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 184 .

(3) عدنان ، أريج سعد : التقنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 176 .

(4) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 183 .

وهذه عوامل ميكانيكية ، وهناك عوامل فيزيائية اعتمدها تقنيو هذه الطريقة ، وهي قابلية الامتصاص والخاصية الشعرية لقماش الكنفاس بالإضافة إلى قماش القطعة المشبعة باللون وعملية التنافذ (أي تنافذ الصبغة الزيتية ذات الكثافة المعتدلة) ، فضلاً عن الظروف الجوية التي لها تأثير بسيط على اللوحة المنفذة من درجة الحرارة ورطوبة وسرعة الرياح .

إنّ الاستشفاف (Decalcomania) ألهم بعض الفنانين ومنهم (ايف كلاين) إلى تقنية أخرى تشبه إلى حدٍ ما هذه التقنية ، وهي تقنية البصم والطبع ، التي تعتمد على طبع أجزاء من جسم الإنسان على قماش اللوحة المطروح على الأرض أو المثبت على الحائط ، وذلك بطلاء أجسام بعض التقنيات بألوان معينة ويقوم برص تلك الأجزاء المطلية باللون على ذلك القماش لتحصل على بصمات أجساد تلك التقنيات .

إنّ الآثار اللونية التي تتركها الأجزاء المطلية باللون ، هي التي تشكل وحدة البناء التشكيلي للوحة وموضوعها . كان (كلاين) يركز على طلاء أعضاء الخصوبة لدى النساء (كالبطن والصدر والفخذين ...) ⁽¹⁾ ، كما في الشكل (13) .



الشكل (13)
إيف كلاين : تقنية الطبع

وتختلف طريقة (ايف كلاين) في الطبع عن تلك التي اتبعها (ورنر شرايب) والتي أطلق عليها اسم التصوير المعنوي (Painter Semantique) ، إذ لم يستخدم (شرايب) الأجساد الأدمية ، واعتمد أدوات وأشياء عادية (البراغي ، الصفائح المعدنية ، وقطع غيار ... الخ) ، ويقوم بطبع أشكال هذه المواد على العجينة الصمغية التي تشكل أساس أرضية اللوحة ⁽²⁾ .

يُراعى في هذه التقنية النسب وتوزيع الأشياء المطبوعة ، ومن البديهي أن ما تتركه تلك الأجسام على السطح التصويري ، هي الملامح الأخيرة للعمل الفني الذي أريد منه أن لا يفقد صلته بالواقع والذي يبقى على اتصال مستمر معه . إنّ ما يميز هذه التقنية هي الجمع بين الواقعية من جهة وبين التجريدية من جهة أخرى ، إذ أن تراكيب تلك الأشكال المطبوعة وعادة بلون واحد تولد انطباعاً بأن اللوحة عبارة عن بقع لونية ليس إلّا ولكن من يدقق في صميم العمل الفني يرى خلاف ذلك ، إذ أن تلك الأشكال الظلية هي الجزء السالب للشكل الأصلي .

(1) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 232 .

(2) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 188 .

وهناك طريقة الطبع بالكلاش الجاهزة هي وجه آخر لتقنية الطبع والبصم ، وتعتمد تقنية الطبع بالكلاش (الستينسل Stencil) على استنساخ النموذج الجاهز المُعد للطباعة ، إذ توضع الكليشة على سطح اللوحة وبإضافة صبغة زيتية مُخففة بواسطة (التربينتين)^(*) ، وباستخدام الفرشاة الدقيقة تأخذ الصبغة الشكل المحفور والمزال من الأساس أو المسودة⁽¹⁾ . وتتطلب هذه التقنية الدقة والتأني مع تثبيت الكليشة بشكل جيد ، وذلك من أجل الحصول على مطبوع جيد وذو تفاصيل دقيقة .

ويُذكر أن (اندي وار هول) استخدم طريقة الطبع بالكليشة في العديد من أعماله الفنية ، ومن لوحاته التي صور بها الممثلة الأمريكية الشهيرة (مارلين مونرو) ، إذ أنتج نسخاً عديدة طبقاً للنموذج الأصلي الذي نفذه بادئاً ذي بدء ، وهذه من مميزات فن البوب الأمريكي (Pop Art) ، كما في الشكل (14) .



الشكل (14)

اندي وار هول : 18 صورة متعددة لمارلين مونرو (سلسلة معكوسة)

ولعل التعبيرية التجريدية وما تبعها من حركات وتيارات فنية متمثلة بالفن الشعبي والفن البصري ، والفن الكرافيتي ، وفن الأرض ، وفن الجسد . وشاعت بين هذه التيارات تقنيات فنية جديدة ارتبطت مع المفاهيم الجديدة التي جاءت بها فنون ما بعد الحداثة ، إذ ارتبط الفن بالإنسان وبفضاياه السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية وحتى العلمية والابتعاد عن فن تتوسم صالات العرض ، أو الاقتصار على ما هو تقليدي أو الشروع في أعمال تمتاز بالحيوية والبساطة والتأثير ، ومع التعبيرية التجريدية بدأ التفكير بالخروج عن المألوف والمجيء بما هو جديد ، مثل تقنيات الصب والسكب والتقطير والاستشفاف والتجميع .

ويذكر أن (روشنبرغ) وبهدف التقريب من الواقع ، استخدم الصور الفوتوغرافية والصقها حسب الطريقة التي اتبعها من قبله الدادائيون ، وأدخل إلى اللوحة أشياء حقيقية موجودة في الواقع مثل مخدة أو فراش منبوش أو عنزة مُحنطة أو عجلة سيارة ، جاعلاً منها موضوعات قائمة بذاتها⁽²⁾ ، الشكل (15) .

(*) التربينتين Turpentine : مادة زيتية يمكننا الحصول عليها من تقطير عصارة البلسم لشجرة الصنوبر ، يستعمله الفنانون كوسيط في الرسم الزيتي ، يمكن أن يزود به من المخازن بنوعيتين المُصنع والطازج ، وهو مادة صمغية بطيئة الجفاف لكن بعد أن يجف يكسب اللوحة القوة المطلوبة . للمزيد ينظر في :

Alexander Abels & Allen Koss: Painting; Materials and Methods. P. 19.

(1) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 188 .

(2) المشهداني ، ثائر سامي هاشم : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – بغداد ، 2003 ، ص 147 .

في حين أن (اولدنبيرغ) عمل شطيرة ضخمة من الجص وغطاها بالأصباغ ، وأعاد صنع الشبائيك المحتوية على نتائج للأشياء الحقيقية ، واستعمل حشو الملابس والفانيلا ، وعمل ماكنات طباعة ، ومحولات كهربائية وغيرها ⁽¹⁾ ، الشكل (16) .



الشكل (16)
اولدنبيرغ : شطيرة الهمبرغر



الشكل (15)
روشنبرغ : عمل تجميعي

إنّ تأثيرات (مارسيل دوشامب وبيكابيا) الدادائية على فنانني ما بعد الحداثة باتت واضحة وجلية ، خاصة مع أعمال (جاسبر جونز) و (كلاس اولدنبيرغ) و (اندريه وار هول) ، إذ استخدم الفنان (جاسبر جونز) أشياء حقيقية مادية ، مثلاً علب الجعة ، وأشياء يومية مُبتذلة ومهملة ومخلفات المعامل ، واعتمد الشيء الجاهز كآثر فني بدلاً من الصور المرسومة ⁽²⁾ ، شكل (17) .



الشكل (17)
جاسبر جونز : علب الجعة

⁽¹⁾ بيرمن ، مارشال : حداثّة التخلف ، فيرسو ، 1938 ، ص 399 .

⁽²⁾ John A. Walker: Art since Pop, London, Thames and Hudson, 1975. P. 30.

في حين أن (وار هول) أعطى أهمية للبضائع والسلع والخامات والشخصيات ، وكل ما هو واسع الشهرة في الوسط الأمريكي ، فصور علب الصابون والسيارات وجوه الشخصيات المعروفة بأشكال تميل إلى التكرار عدة مرات في لقطات فوتوغرافية مكبرة ثم تُطبع بالسكرين على القماش ، والتحوير فيها في تغشيتها بلون اصطناعي مطلي بخشونة ، واستخدام التكرار واللون كأداتين لتحقيق فراغ معنوي وجمالي لجأ إليه قصداً⁽¹⁾ ، شكل (18) .



الشكل (18)
اندي وار هول : فتى المصنع

بيد أن (كلاوس اولدنبيرغ) كانت لديه أعمال فنية امتازت بالمبالغة في الحجم ، فصنع قطع من الهمبرغر عملاقة ، وصنع أشياء من أحواض الغسيل ومطابق البيض ، واختار أرضية لها مصنوعة من مادة الفينيل (الجلد الصناعي) المحشو بالألياف ، كما كان لديه عمل يمثل حي (مانهاتن) ، عبارة عن خارطة لهذا الحي بطرقه وجسوره وبنائاته ، نفذه بتقنية الإلصاق ، وهو رائعة فنية فيها من خفايا الجمال ما يسحر الناظر⁽²⁾ .

هذه التقنيات التي جاء بها هؤلاء الفنانون وغيرهم أمثال (توم ويسلمان)^(*) ، تشكل منعطفاً حاداً في رؤية الفنان الذي أراد أن يرقى بفنه من خلال مزاجية الواقع الحقيقي المتمثل بالأشياء الجاهزة في اللوحة وواقع متخيل من خلال معالجة العناصر الفنية المكونة للوحة الفنية ، لكي تكون معبرة وصدق عن المعاني الإنسانية ونمط الحياة الجديدة .

(1) المشهداني ، ثائر سامي هاشم : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 160 .

(2) المشهداني ، ثائر سامي هاشم : مصدر سابق ، ص 161 .

(*) توم ويسلمان : فنان بوب أمريكي تكرر في أعماله صورة الفحم المنفتح ذي الأسنان الناصعة ، فالابتسامة في أعماله ابتسامة كاذبة أراد التعبير بها عن ابتسامة عارضة الأزياء أو نجمة السينما أو مؤدية الإعلان التلفزيوني التي لا تحمل سوى غرض نفعي وحسب .

وهناك تقنيات فنية اعتمدت الحركة ، خاصة في الفن البصري (Op Art) ، والحركة هذه جاء بها الفنانون بقصد الإلهام البصري ، فنلاحظ الفنان (سوتو) (*) ، كانت أكثر أعماله عبارة عن شبكات كبيرة من ألواح خشبية متوازية ، فبتعليقها على طول الجدار ، تبدو هذه الطبقات من الألواح وكأنها تلغي جانب الغرفة كله مثيراً ردود أفعال غريزية لعين المشاهد إزاء فضاء مغلق (1) .

كما ابتكر (سوتو) تقنية حركية تعتمد تركيب لوحين تصويريين أو أكثر ، إذ يولد هذا تراكم العناصر التشكيلية على سطوح شفافة أنجزت أصلاً على الزجاج أو الألياف الاصطناعية (Fiber) ، أي أن تراكم لوحين من الزجاج أو وضع ألياف اصطناعية على خلفية خشبية يولدان حركات بصرية ضمنية (2) ، تعطي انطباعاً بالحركة الإيهامية (**) ، الشكل (19) .



الشكل (19)
سوتو : حجمين في الواقع

إنّ أعمال (فرانك ستيللا Stilla) الرسام الأمريكي الذي بدأ تعبيرياً تجريبياً في بواكير أعماله الفنية ، وأنتج لوحات جدارية مميزة ، كما عمل لوحات زاوية مغطاة بأشرطة بألوان مختلفة من ثلاثة أبعاد وركز على تأثير هذه الأعمال من خلال استعمال مواد ايوكسي وألوان الاكليرك ، والألوان والمواد المنزلية العادية ، فتناقض بذلك الملمس واللمعان ، وركز على إحساس الحركة البصرية وسعى للحصول على الصور والترددات التي تؤدي إلى أخذ المشاهد إلى حيث عمله الفني وإعطاؤه دوراً فعالاً في مشاركته في رسومه الفنية (3) .

(*) سوتو (Jesus Rafael Soto) : رسام بصري فنزويلي .

(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 152 .

(2) امهز ، محمود : فن التصوير المعاصر ، مصدر سابق ، ص 246 .

(**) من الجدير بالذكر أن هناك نوع من الحركة يمكن الحصول عليها من خلال متوالية خطية لونية متوازية تُصاغ وتحسب بشكل دقيق بلونين ، هي الأبيض والأسود فيعطي إيهاماً بصرياً بالحركة ، ومن أشهر من عمل بهذا الأسلوب الفنان الإنكليزي (بريجيت رايلي) .

(3) _____, Modern Art in America. P. 198.

تجاوزت التقنيات الفنية حدود القماش والزيت والألوان الأخرى والحجر وحتى التقنيات الغربية التي جاء بها فنانون ما بعد الحداثة ، إذ استخدم الفنانون في تقنياتهم الجديدة الأضواء الموجهة ، ولجأوا أيضاً إلى الغازات النادرة كالنيون وبخار الزئبق وغاز الأرجون ، ودخلت الميكانيكا والكهرباء والضوء كوسائط مفضلة ، وشارك في عرض الأعمال الفنية الموسيقي والأصوات المعبرة ، وباتت جزءاً مهماً وعنصراً لا غنى عنه من عناصر العمل الفني ، لذا سعى (دان فلاغن) (*) وآخرون إلى استخدام شموع الفلورسنت المضيئة كوحدة أساسية في أعمالهم الفنية (1) ، الشكل (20) .



الشكل (20)
دان فلاغن : شموع الفلورسنت

واستُغلت هذه التقنية فيما بعد للدعاية والإعلام لدعم المنتجات الاستهلاكية ، وفي صالونات العرض الحديثة لإضفاء بهجة وسحر على الأعمال الفنية من أجل إدهاش المتلقي . كما أستخدمت هذه التقنية في صالات عروض الأزياء ، ودور السيرك ، ومسارح الرقص ، والحانات الليلية ترافقها الموسيقى الصاخبة ذات الإيقاع العالي .

لقد ظهرت في أواسط الستينيات من القرن المنصرم جماعات فنية عديدة اعتمدت في انجاز أعمالها الفنية آخر التطورات العلمية التقنية الخاصة بالحركة والضوء والإلكترونيك ، ومن هذه الجماعات (جماعة البحث في الفن البصري) ، وحركة الفلوكس (***) ، وحركة الفن الاعتدالي . وقد تمتعت هذه الاتجاهات بالحرية الكافية في تقنين العمل الفني الذي لا يؤمن بالفواصل والفوارق بين الأجناس الفنية والمعرفية ، لأن الأعمال الفنية نفسها تتبع نوع وشكل الخامة المستخدمة والتي مُحصت كثيراً من قبل الفنان ووجدها كفييلة في الخوض بها وتشكيلها

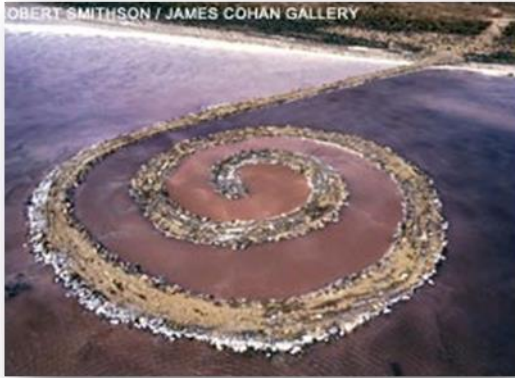
(*) دان فلاغن Flavin : رسام أمريكي مولود في نيويورك .

(1) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 171 .

(**) حركة الفلوكس (Fluxus) : ظهرت في بداية الستينيات في أوروبا وأمريكا ، وهي الحركة التي تشكل امتداداً للحدثية (Happening) الأمريكية ، والتي تضم عدداً من الفنانين من جنسيات مختلفة أمريكية وأوروبية وأسيوية أمثال (ايف كلاين ، اندي وارهول ، جوزيف بيوز) ، تدعو هذه الحركة إلى التحرر من كافة أنواع الكبت الجنسي والعقلي والنفسي بيد أنها تحتل على الفوضى وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون . للمزيد ينظر :

Johnston, Jill: A Fluxus Funeral, America. Oct. 1989. P. 43.

وفقاً إلى رؤية ما بعد حداثية بفعل التجريب . لذا اكتسبت الأعمال الفنية سمة الاستقلال والشخصية في الأسلوب النابع من ابتكار تقني مفرد لم يسمح لغيره من الفنانين أن عملوا فيه . ويمكن القول أن الطريقة الكرافيتية هي من التقنيات الهامة التي اشتغل بها الفنانون على وجه الخصوص ، على الرغم من أن الفن الكرافيتي (*) ، هو فن ذو توجهات خاصة ، وأن الحركة الكرافيتية هي من حركات ما بعد الحداثة ، لكن أساليب فناني هذه الحركة اضطرتهم إلى الخروج عن المؤلف ليتبعوا تقنيات جديدة أكثر حرية وهجينية متمثلة بمجموعة التقنيات التي امتازت بالسرعة في انجاز العمل الفني ، مثل الرش والدهان والسكين ، والمُلفت للنظر إن فناني هذا التوجه استخدموا القطارات ، الأكشاك ، البنايات العامة ، المكتبات ، السيارات ، خلفيات أو أرضيات طلائية لإنجاز أعمالهم الفنية التي امتازت بالسخرية من الواقع والكاريكاتير ، واستخدام نصوص كتابية (1) . وما يميز التقنية الكرافيتية الحجوم الهائلة التي تسع أحياناً واجهة بناية أو جانب لعربة قطار والتي كانت تُنفذ سريعاً عن طريق الرش أو الطلاء السريع ، ويذكر أنهم استخدموا الإلصاق والفن الضوئي والفوتوغراف وكل ما بوسعه ملء الفضاء التصويري . وتشبه التقنية الكرافيتية تقنية فن الأرض ، والفن البيئي في استخدام واستغلال البيئة الطبيعية والصناعية على حد سواء في الأعمال الفنية ، كما في الشكلين (21) و (22) .



الشكل (22)
روبرت سميتسون : الرصيف الحلزوني



الشكل (21)
الفن الكرافيتي

إنّ تقنيات فن ما بعد الحداثة فيها من الغرابة ما يثير الدهشة والحيرة معاً ، لأن معظم الفنانين جمعوا بين مختلف التقنيات في عمل فني واحد ، فالإلصاق والتجميع والمونتاج (التركيب) أدى إلى تقريب المسافة التي تفصل فني الرسم والنحت وتداخل الفنانين إلى حِدْبَعِيد يُصْعَب الفصل بينهما ، وعُرِفَت النتاجات الفنية بالمعنى الخنثي ، لأن الأعمال الفنية النحتية والمرسومة تكاد تكون متشابهة من ناحية المادة (الخامة) وتقنية تنفيذها ، وأن معظم نحّاتيّ فن ما بعد الحداثة أنتجوا أعمالاً كتلك التي أنتجها الرسامون وبتقنيات تكاد تكون متشابهة .

(*) **الفن الكرافيتي** : من فنون ما بعد الحداثة ، ظهر في أواسط الثمانينيات من القرن المنصرم ، يعود أصل كلمة (كرافيتي Craffiti) إلى الكلمة الإيطالية (Graffio) ، والتي تعني الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة أو النقوش القديمة على الأحجار والآثار البالية ، وغُرف بمعاني جديدة عندما استخدم وصفاً للرسومات المثيرة التي نُفذت على جدران الأبنية وأنفاق القطارات في مدينة نيويورك ، ولم يُعرف معظم فناني الكرافت لاستخدامهم أسماء مستعارة ، لأنّ فنهم فن اعترافي يحارب الفساد السياسي والاقتصادي وغيره .
للمزيد ينظر : حداد ، زياد وخالد حمزة ، الفن الجرافيتي والمؤسسة الفنية ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 14 ، العدد 4 ، 1998 ، ص 9 .
(1) ينظر : المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، ص ص 188 – 194 .

لقد عمل (جان دوبوفيه) بالأبعاد الثلاثة والذي يتضمن شخوصاً مصنوعة من الأجر والأسفنج والفحم والأعواد ، كما أن (ايف كلاين) صنع أعمالاً بأبعاد ثلاثة أعمالاً من إسفنج مصبوغ بالأزرق وضعت في أعقاب سيقان نباتية طويلة (1) . وقد وظفت النحاتة الأمريكية (لويزي نيفلسون Louise Nevelson) مساند الكراسي وظهورها ومقابض ومواد مأخوذة من بيوت متهدمة ، هذه الأجزاء تم التأليف بينها ضمن حجيرات وصناديق ، والصناديق بدورها غالباً ما جمعت لتشكل شبكات كبيرة أو جدراناً ، وعادة هذه الأعمال المتشابهة مطلية بلون واحد بالأبيض أو الأسود أو الذهبي (2) .

في حين أن (ديفيد سميث David Smith 1906-1956) أنشأ أعمالاً فنية من الخردة ونفايات السيارات والصفائح المعدنية ، وسعى دائماً لتقليل الفارق بين الرسم والنحت ، وكان دائماً يجد الطرق المناسبة لإشراك اللون في نحته ، لحماية أعماله المعدنية كان يقوم أحياناً بصيغها بالمينا . كما سعى جاهداً لإيجاد الطرق المناسبة لعرض أعماله من الخلف والأمام ، كان عمله مبنياً على محاور مركزية ، ويرى الآلة جزءاً من الحياة العصرية . وأكد أن المكننة هي جزء من طبيعة أعماله . لقد كان (سميث) يفضل الحديد والفولاذ والنحاس ، لأنها كانت جزءاً من حيثيات بناء الحضارة المدنية ، وألهمت أعماله التجميعية التي تعتمد المعادن في إنتاج الأعمال الفنية والخردة ومقابر نفايات السيارات العديد من الفنانين الأمريكيين وغير الأمريكيين ، ومنهم (أنتوني كارو Anthony Caro) و (أندرو فورج A. Forago) و (جاسون سيللي J. Seley) و (جون شامبرلين J. Chamberlain) و (ريتشارد ستانكوزي R. Stankiewicz) ، وهؤلاء جميعاً عملوا بالخردة والمعادن في إنتاج أعمال تجميعية مدهشة وجديرة بالارتقاء إلى العالمية .

أنتج (جون شامبرلين) مجموعة جميلة من المنحوتات التي ترمز إلى نسبة الوفيات على الخطوط السريعة في أمريكا باستخدام صفائح معدنية مأخوذة من السيارات وقطع غيار يُضاف إليها ألوان تشير إلى الدم المسفوح ، فضلاً عن أن (جاسون سيللي) أنتج أعمالاً لحامية معقدة ، متناسقة وقوية تربط صفائح معدنية بدقة ، وأبتكر أعمالاً خيالية معبرة تشير إلى زحمة الحياة الأمريكية . ويذكر أن (ريتشارد ستانكوزي) تعامل مع الأجزاء المعدنية للسخانات الصدئة ، وروابط الكوابح ، وناقلات الحركة ، وأجزاء المذياع ، وأجهزة الشاشات الصغيرة العاطلة ، إذ قام بتجميع هذه التركيبات المعبرة مع وجود لمحات فكاهية ، وحس دعاية ، وميزة جمالية واضحة (3) .

وإذا كان هؤلاء الفنانون قد اعتمدوا المعادن والفولاذ في إنتاج أعمالهم التجميعية ، فإن هناك من الفنانين من استخدم البلاستيك والفايبركلاس والفورميكا والزجاج والخشب ، ومعهم النحات البريطاني (فيليب كنج Philip King) و (توني سميث Tony Smith) وآخرون . يمكن القول أن جميع هؤلاء الفنانين هم تجميعيون ، بغض النظر إن كان رساماً أو نحّاتاً ، فجميعهم يحاولون جعل النفايات المتنوعة والمختلفة والمتخلفة عن نشاطات أخرى أو مواد مصنعة استخدمت لأغراض غير فنية ، جرى تحويلها من الوظائف الأصلية التي صُنعت لأجلها إلى وظائف أخرى فنية جمالية ، وهذه الفكرة ليست جديدة فلها جذور تضرب في الدادائية ، فينوب (دوشامب) ، ومكائن (بيكابيا) ، وأعمدة (غوبو 1890-1977) (*) كلها ، كانت الملهم الأول لفناني ما بعد الحداثة في أعمالهم التركيبية .

(1) سميث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمي الثانية ، مصدر سابق ، ص 193 .

(2) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 205 .

(3) _____ , Modern Art in America. Op. Cit. P: 179.

(*) كانت التركيبية قد أخذت نصيباً كبيراً في أعمال (غوبو) ، وكان عمله (عمود) عام (1923) مصنوع من مواد حديثة من الزجاج والمعدن والشرائح البلاستيكية .

ومن الجدير بالذكر أن (التجميعيين) اعتمدوا اللقى ، وهي الأشياء الملتقطة ، والتي يتم العثور عليها عن طريق الصدفة وزجها في بنية العمل الفني التركيبية ، أو الاعتماد على الأشياء الجاهزة وإقامها في صميم العمل الابتكاري ، وقد يكون قطعة منتزعة من آلة أو جذر شجرة يكشفها الفنان فيضعها في مضمون غير متوقع (1)، أو خامات متاحة (قماش ، أسلاك ، معادن ، زجاج ، الخ) . ويُذكر أن (البرتو جاكومتى 1901-1966 A. Giacometti) ، و (هنري مور 1898-1968 H. Moor) ، و (باربرا هيبورت 1902 B. Hepworth) ، و (قسطنطين برانكوزي 1876-1957 K. Brancusi) ، و (جان آرب 1975 J. Arab 1887-1966) هم الفنانون الذين تصنف أعمالهم بأنها تركيبية ، ازدحمت فيها المواد الغريبة ، والتي ارتحلت عن عالمها إلى عالم آخر مليء بالمفاجآت الفنية ، والمحمل بقيم تعبيرية ألقت بظلالها على الفن الحديث .

إن الفترة التي امتدت من الأربعينيات إلى التسعينيات من القرن المنصرم شهدت وثبات كبيرة في مجال تقنين الأعمال الفنية ، وأصبح هناك تحولات ملحوظة على المستوى التقني للأعمال الفنية ، والتي أريد من خلالها التعبير عن تسارع نمط الحياة الجديدة . فالتطور الاقتصادي والثقافي ، ومستوى الاختراعات العلمية ، والتقنية ، ونمو الجانب الصناعي الذي أحدث تحولات في العلاقات الإنسانية والمجتمعية ، كان لها أثرها في لب المجتمع الأمريكي والأوروبي سوية ، وانعكس ذلك على الحياة النفسية والروحية ، كذلك فالتغيرات البيئية التي طرأت على بيئة المجتمع والانعطاف الحادة في مسارات العلم والفلسفة والفن من هجر للتقليد والتنشيط وغياب المركز والعدمية ، فظهرت معالم جديدة للفن من تفكك الشكل وانفتاحه والعيشية والفوضى والتفكيك والهدم والتفرد بالأسلوب وعودة القيم الدادائية والسوريالية والتجريدية بلباس وحلة جديدة تختلف عن تلك التي سبقت الحرب العالمية الثانية ، وكل هذا وأكثر له علاقته بالبعد التقني للأعمال الفنية التي أخذت على عاتقها التجريب والتجديد ، لذا فقد أدى بالتقنية الخاصة بإنتاج الأعمال الفنية بالانزياح عن المؤلف والمتعارف عليه إلى حد ما ، غياب ما يسمى بالسطح التصويري ، والمادة اللونية ، والصيغ التقليدية ، واعتماد مصادر ضوئية من أجل إعطاء تأثيرات لونية ، أو استنساخ ورقة فارغة بيضاء في مكنة جافة ، ثم استعملت النسخة لعمل نسخة ثانية ، وهذه العملية تم تكرارها مائة مرة ، ثم جمعت الأوراق المستنسخة وعُرضت في شكل كتاب (2) ، وهذا ما فعله الفنان الأمريكي (لورنس رينر L. Rhiner) .

توسعت التقنيات التي استخدمت في فن ما بعد الحداثة إلى حد ما ، بإدخال الحاسب الإلكتروني (الكمبيوتر Computer) في إنتاج الأعمال الفنية ، إذ يعد الكمبيوتر عنصراً مهماً لم يفارق كل مفاصل الحياة ، وفروع المعرفة ، وأدخلت برمجيات خاصة في عملية التصوير ، ويعد برنامج (الفوتو شوب Photo Shop) أشهر هذه البرامج في إنشاء الصورة الفنية والفوتوغرافية ، ومعاملة تلك الصور في عمليات إجرائية من أجل الحصول على صورة بالمواصفات المطلوبة .

ومن العناصر المهمة في الكمبيوتر الشاشة ، وتمتاز الشاشات بأنها ذات أحجام مختلفة وذات دقة مختلفة تعتمد على أبعاد النقطة (Point) وتدعى (بكسل Pixel) ، والتي تتكون منها الشاشات بشكل صفوف وأعمدة ، وإن حجم الرسم على الشاشة يُحسب بقياس أبعاد النقطة للرسم وحجم الشاشة ودرجة دقتها ، لذلك فإن الشاشة الكبيرة حينما تضبط مثلاً على دقة (640 × 480) بكسل ، فأنها تنتج نقطة أكبر مما لو ضبطت على دقة أكبر بنفس حجم الشاشة وبقياس الحجم الإجمالي للرسم بطول وعرض النقطة وعددها الإجمالي المكون له . كذلك يحسب

(1) باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 285 .

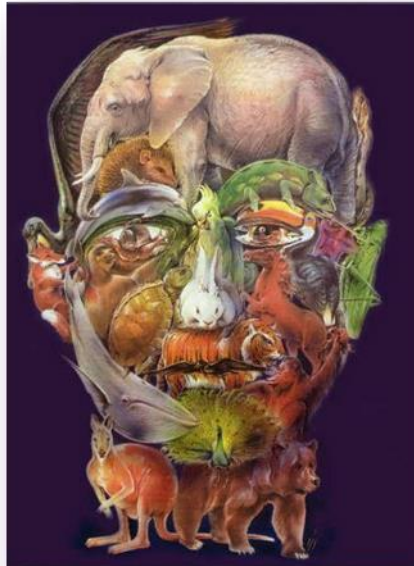
(2) John A. Walker: Art since Pop. Op. Cit. P. 34.

من خلال حجم الملف ، ومقدار الملفات المكونة للرسم ، وكما ذكرنا فإن أبعاد النقاط تتأثر بحجم الشاشة وطريقة الضبط ، وأن تغير حجم الملف كذلك يتأثر بالقدرة التي تضبط عليها الشاشة (1) . وهناك تقنيات لعرض وإظهار الألوان ، سواء عرضها أم طباعتها بإحدى وسائل الإخراج ، وهذه التقنيات تعتمد على نماذج تعريفها وإنتاجها ، وأهم هذه النماذج هي :
 أ. R G B : وهو مختصر Red الأحمر ، Green الأخضر ، Blue الأزرق .
 ب. C M Y K : مختصر Cyan الأزرق ، Magenta الأحمر ، Yellow الأصفر ، Black الأسود .

ج. H S B : Hue تدرج اللون ، Saturation الإشباع ، Brightness السطوع .
 إن أفضل سلسلة لونية بالإمكان رؤيتها هي (CMYK) وتحتوي جميع الألوان التي بالإمكان طباعتها باستخدام الأحبار الطباعية .

ومن الجدير بالذكر أن هناك تقنية قديمة ، نشأت سنة (1931) من قبل CIE (Commission International Eclairage) ، وعُت مقياساً عالمياً للألوان ، وأعيد تعريفه عام (1976) وسمي (CIE L.a.b) ، وتعني هذه التقنية بمشكلة اختلاف الألوان التي يعاد إظهارها باستخدام أنواع مختلفة من شاشات العرض أو أجهزة الطبع ، ويكون اللون المكون بهذه الطريقة لا يعتمد على نوع الجهاز المستخدم لأنه لون ثابت ، وهذه التقنية هي (L.a.b) ، إذ تعني (L) ضوئية وهي مختصر (Luminance) ، أما (a و b) فهي مديات لونية ، يكون العامل (a) ذا مدى يمتد من الأخضر إلى الأحمر ، و (b) يكون مداه من الأزرق إلى الأصفر (2) .

إن قدرة البرامج المستخدمة في الكمبيوتر تقدم العديد من الحلول المتغيرة للمشاهد الواحد في صورته المكونة على الشاشة ، ومثيرة للحس البصري والجمالي ، وفوق ذلك يمكن التعامل معها بنوعيات مختلفة من البرامج لإعطاء عنصر الحركة أو التكبير والتصغير وما إلى ذلك من عمليات تجريبية تمتاز بالدقة والسرعة في أن واحد ، ويمكن لمشغل الكمبيوتر أن يخزن الصورة بأشكال متنوعة بسهولة وسرعة ، لا تفقد معها أية خاصية تم تثبيتها من قبل ، كما يمكنه عمل لوحة بتقنية الإلصاق أو التركيب أو التجميع بما يتوفر لديه من خزين من الأشكال والصور ، وسميت هذه التقنية بـ (الفن الرقمي Digital Art) ، الشكل (23) .



الشكل (23)
 الفن الرقمي : عمل تجميعي

إنّ تغيير المفهوم الجمالي في فنون ما بعد الحداثة ، وبعد الاستعراض السابق لدور الوسائط المتعددة نجد أنها إحدى آليات إنتاج الفن ، بل هي قاسم مشترك في معظم فنون ما بعد الحداثة التي ميزت عصر المعلومات ، لقد أراد الفنان في عصر الكمبيوتر أن يعيد الفن إلى طبيعته التاريخية وأن يتحرر من النظرة الأحادية الجانب ، وأن ينوع الرؤية إلى مستوى التعددية (Plurality) ، والتحول من عالم النخبة إلى عالم ديمقراطية التذوق الذي يقف في مقابل تطبيع الحداثة (1) ، أي فتح صفحة جديدة من إنتاج الأعمال الفنية ، ومع تطور اندماج تكنولوجيا المعلومات من تلفزيون وكمبيوتر وانترنت أتيح أمام الفنانين فرصاً عديدة لممارسة النشاط الإبداعي وتغيير شكل الفن ومفاهيمه .

وباستعراض التطور التاريخي لبعض نماذج الإبداعات الفنية ، يتكشف لنا ما قدمته الوسائط المتعددة والتقنيات الفنية من إمكانيات مختلفة للتجريب وإعادة المحاولة ، والقدرة على المزج بين مختلف مجالات الفن ، بداية من الدادائية أو أبعد من ذلك ، مروراً بكل الحركات الفنية إلى آخر محطة من محطات عصر إنتاج الصورة الفنية ، وهو عصر الكمبيوتر .

كان الاحتفاء بالشئ الجاهز من الحياة اليومية كمادة ووسيلة غير تقليدية في التعبير والبحث عن جمالية تميز أعمالهم اعتماداً على مبادئ الصدفة ، مُقَمِّين حلولاً في الاتصال الإنساني المتفاعل بالطبيعة التي تفيض بالبيئات الصناعية ، وانتقد هؤلاء الفنانون المنظور الحداثي ، والنظرة المتسامية بالمعيشة الحياتية والتجارية ، فجمعت أعمالهم معاني متناقضة بين القديم والحديث ، والصفوة والعامة والفرد والعام ، والنظرة إلى الثقافة المعاصرة ذات الطبيعة التجارية دون أي عداء ، أو الاعتزاز بالماضي الذي يفرض نفسه داخل بيئة العمل الفني بين الحين والآخر (2) .

من كل ما تقدم ، يرى الباحث أن الأبعاد التقنية التي ولدتها آليات الاشتغال ، والمعالجات الفنية وبناء اللوحة الفنية في إنتاج صورة معبرة ، من خلال تداخل الوسائط المتعددة أو ابتاعها من أجل إنتاج عمل فني يدعو إلى بناء المبدأ الاستطقي الذي يركز على استقلالية العمل الفني وتفرده الذي يكسبه الندرة كفاية وقيمة في القوت ذاته ، إذ أصبح العمل الفني يرقى إلى مستوى الاختيار الجمعي يقوم على بنيات مفتوحة وغير محددة ببدايات أو نهايات وفق أولويات النص المفتوح (*) ، بل متعدد في صورة لا نهائية من التفاعلات ذات التركيب الفوضوي الذي يبقى دائماً يسعى إلى التركيب عن طريق السرد والحوار بتلقائية وبشكل غير مكتمل ، متخذاً دوماً الطابع الارتجالي الذي يبقى الباب مفتوحاً أمام تجريب تقنيات لم تكن مألوفة أو معروفة في إنتاج الأعمال الفنية ، ولا يمكن البت بشكل نهائي أن عجلة التقنية قد توقفت ما دام الإبداع موجوداً ، وما زال هناك تغيرات وتحولات مستمرة في مفهوم الثقافة أو صيغ الحياة الأخرى .

(1) عطية ، محسن : الفنان والجمهور ، دار الفكر العربي ، مصر ، 2001 ، ص 103 .

(2) عطية ، محسن : الفنان والجمهور ، مصدر سابق ، ص 109 .

(*) **النص المفتوح (Open Text)** : يتداخل مع النص المغلق (Closed Text) وقد أكد عليه كل من (امبرتو إيكو) و (رولان بارت) ، فالنص المفتوح عند (بارت) هو النص الذي يفتح على أية قراءة ، في حين أن النص المغلق هو النص الذي لا يمكن قراءته . أما عند (إيكو) فالنص المفتوح هو النص الذي يقبل كل تأويل محتمل ، ويشير (إيكو) إلى دور القارئ في تحديد نوعية النص فيما إذا كان نصاً مفتوحاً أو مغلقاً .

للمزيد ينظر في : ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثالثة ، 2002 ، ص 273 .

الفصل الثاني

المبحث الثالث

التعبيرية التجريدية بين النشأة والجذور والمعالجات البنائية

مقدمة

إنَّ المدة التي سبقت التعبيرية التجريدية تعد من الفترات المضطربة من نواح عديدة ، فمن الناحية الفنية والثقافية ، وكما هو معلوم لدى الكثير من المهتمين في الجانب الفني ، فإنَّ الحداثة الأوروبية بمدارسها الجديدة ، قد تمرت على الأساليب الفنية التي كانت سائدة منذ عصر النهضة ؛ فالكلاسيكية الحديثة ؛ والرومانسية ، ليأتي جيل جديد من الفنانين أمثال (مونييه وسيناك ورينوار وسورا) ، تأثروا كثيراً بفنانين قد سبقوهم في حقل التصوير ، منهم (ديلاكروا وكونستانبل وتيرنر) ، ولا ننسى تأثر هؤلاء الفنانين بالاكشافات العلمية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين في حقول عدة ، فمثلاً في الفيزياء ، ظهرت أبحاث تحليل اللون التي قام بها العالم (إسحاق نيوتن) ، ثم تلا ذلك ظهور النظرية الفسيولوجية للبصريات وارتباطها بأعصاب العين التي جاء بها العالم (هولتس) ، انفتح الباب على مصراعيه لولوج وتفعيل حركات الحداثة ، ممثلة أولاً بالانطباعية ، وتوالت بعد ذلك الاكتشافات العلمية ، والطروحات الفلسفية ، والأبحاث والدراسات التي غيرت مسار الذائفة الجمالية ورؤية العقل البشري نحو طبيعة الأشياء ، وماهية الوجود ، وحقيقة الإنسان ، ومستوى الإدراك .

وتعد طروحات (اينشتاين) الفلكية ونظريته النسبية ، وأبحاث (دارون) حول أصل الأنواع ، واكتشافات (أدسون) في حقل الكهرومغناطيسية ، وثورة (فرويد) العلمية في حقل السايكولوجيا في الوعي والأحلام ، ومنذ عهد (كوبرنيكوس) العالم الفلكي المعروف ، الذي أشعل ضجة إعلامية كبرى ، وقلب معادلة المركزية الأرضية في النظام الكوني ، وقال إنَّ الأرض هي التي تدور حول الشمس وليس العكس ، كما كان شائعاً في النظريات التقليدية واليونانية القديمة ، مما أدى إلى اهتزاز واختلال مركز الإنسان بوصفه سيد الكون وأشرف المخلوقات ، ثم عمق من ذلك (دارون) ، إذ أخل بمركزية الإنسان عندما اكتشف أن أصل الإنسان ليس إلهياً ، وإنما يرجع إلى سلالة من الحيوانات هي القردة العليا .

ومن الأمور التي زعزعت مركزية الإنسان هي أن الإنسان ليس سيد نفسه وقراره وعقله ، فالنفس ليست هي مركز الذات ، إذ تحت سطح الوعي يكمن اللاوعي (اللا شعور) المسؤول عن صنع القرارات الصعبة ، كما نوه إلى ذلك (فرويد) . إنَّ زعزعة مركزية الإنسان هذه ، أضفت رؤية جديدة للشك والتأويل لدى فلاسفة الحداثة ومنهم (ماركس ونيتشه وفوكو) ، فأخذوا على عاتقهم تغيير النظرة إلى الكون والأشياء والإنسان .

أما من الناحيتين السياسية والاجتماعية ، تعد المدة التي سبقت التعبيرية التجريدية أكثر اضطراباً وتدهوراً ، فقد اندلعت حربان عالميتان عامي (1914 و 1938) ، وقد كان لهاتين الحربين التأثير الكبير على المجتمع الأوروبي ، وقد أدت إفرازات هاتين الحربين إلى الكثير من المعاناة والويلات والأزمات الاقتصادية والنفسية والاجتماعية والثقافية ، وكان من مخاض تلك الحربين ولادة تيارات فنية جديدة منها الدادائية بُعيد الحرب الأولى ، وكذلك السورريالية ، وقد سبقتها كل من التعبيرية الرمزية والتجريدية .

إنَّ حقبة ما قبل الحرب الأولى وما بين الحربين العالميتين هي حقبة الصراعات ما بين الأممية والقومية ، وما بين السياسة الكلية (سياسة الدولة) ، والسياسة التطبيقية (سياسة الشعب) ،

التي بلغت حدودها القصوى من حيث التناقض والتوتر ، وكان من الصعب الوقوف موقف اللامبالاة من الثورة الروسية ومن تصاعد قوة الحركات الاشتراكية والشيوعية ، ومن انهيار التيارات الحكومية ومن صعود الفاشية الألمانية كذلك (1) .

لقد نشبت الثورة البرجوازية ضد الإقطاع ، ثم البروليتارية (*) ضد الرأسمالية في مرحلة التحديث ، وانتصرت البرجوازية والطبقات المتوسطة وتبلور الصراع الطبقي وظهرت القوميات العلمانية والدولة القومية المركزية المطلقة ، وأصبح هناك تحول جذري ملحوظ في المجتمع الغربي .

إنَّ التحول الحقيقي للغرب تمَّ بعد ما يسمى (حرب الثلاثين عاماً الجديدة) من (1914-1944) ، إذ تمَّ تحديث وعلمنة كل النظم والمؤسسات والبنى الاقتصادية والثقافية في أوروبا (2) . حاول عدد من الفنانين مقاومة هذا الوضع المتردي ، وكرَّ فعل منهم ضد ما يجري من أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية نأوا بأنفسهم بعيداً نحو ميثولوجيا أرحب وأمثل ، فقد خلق بعض الفنانين أجواء من الخيال واسعة ورحبة ، وعمد آخرون إلى تحطيم الأشكال وتجريد الأعمال الفنية ، وظهرت تيارات وحركات فنية عديدة آمنت كل الإيمان على الرحيل من هذا العالم إلى عوالم بعيدة عن واقع الحياة المؤلم والمتردي إلى عالم ما وراء غيبي يضمن طمأنينة وسكوناً وغبطة وشعوراً بالارتياح ، ومنها تيار السورالية الذي تأثر بطروحات (فرويد) في اللاوعي والأحلام (3) .

كما توسمت تيارات فنية أخرى الثورة على الواقع ، وعلى الفن ذاته ، وجاءت لتسخر من الوضع الذي اجتاحت أوروبا إبان الحرب الأولى ، إذ عمل الدادائيون على تمجيد كل مبتذل ورخيص ، وقد جاء على لسان (تريستيان تازارا) (**) : " الدادائية لا تعني شيئاً " (4) ، لكن هذه العدمية في الرؤية كان محتملاً تجاوزها بالفعل الإيجابي للنشاط الفني ؛ لذا بدأت الدادائية كحركة احتجاج ورؤية فنية سلبية معاً . كل ذلك حصل قبل وبعد الحرب الأولى ، ولكن ما الذي حصل بعد الحرب العالمية الثانية (1939) ؟

شهد المجتمع الأوربي بعد الحرب الثانية انحساراً كبيراً في مجال الفنون وامتد ذلك إلى منتصف العقد الرابع تقريباً من القرن العشرين ، وبات هناك ركود فني لافت للأنظار في مجال إنتاج اللوحات الفنية ، وفي مجال فروع الثقافة والأدب الأخرى ، لتشرق شمس جديدة للفن من أقصى العالم الجديد (الأمريكيتين) ، وبالتحديد في الولايات المتحدة الأمريكية وعاصمتها الفنية الجديدة (نيويورك) المدينة التي لا تهجع ، والتي أصبحت موطن الفن الما بعد حدثي ، ومن قبل كانت باريس موطن الفن الحداثي وترك الفن عواصمه الأولى ، برلين وباريس وروما ومدريد وغيرها .

توجت نيويورك عاصمة للفن وذلك لأسباب عديدة منها ضرورة اختيار موطن حيادي بجغرافية حيادية بعيدة عن ويلات الحرب والدمار ، فكانت نيويورك الاختيار الأفضل ، كذلك وجد فيها المتاحف المزدهمة بالزوار والوسطاء الأذكياء ومقتني اللوحات من رؤوس الأموال والأغنياء ، ونزوع أغلب فناني أوروبا إلى أمريكا ، ومنهم (دوشامب ، وبريتون ، وموندريان)

(1) هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، المنظمة العربية للنشر ، بيروت ، ط 1 ، أيار ، 2005 ، ص 53 .

(*) البروليتارية تمثل الطبقة العاملة .

(2) المسيري ، عبد الوهاب : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، مكتبة الشروق الدولية ، ط 1 ، يناير ، 2006 ، ص 109 .

(3) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 225 .

(**) تريستيان تازارا : أديب وشاعر روماني ، وهو مبتكر الدادائية على رأي (هيربرت ريد) .

(4) باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 230 .

تلك المجموعة التي أخذت على عاتقها المضي بالاتجاه السريالي الذي مهد إلى ظهور تيار التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)⁽¹⁾ . ومن الأمور الأخرى التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، نشاط الحركة التجريدية في نيويورك من قبل عدد من الفنانين منهم (فون فيشت Von Wicht) ، (بولو توفسكي Bolo Tovsky) عام (1950) ، مما مهد لظهور عدد من الاتجاهات والتيارات الابتكارية المستحدثة ، ومنها تيار التعبيرية التجريدية ، ومن بين أبرز الفنانين الذي كان لهم صدًى واسع ضمن هذا التيار (هانز هوفمان ، جاكسن بولوك ، أرشيل جوركي ، وليم دي كوننك ، مارك توبي ، مارك روثكو ، أدولف غوتلب ، فرانز كلاين) وآخرون غيرهم⁽²⁾ .

نشأة التعبيرية التجريدية / الجذور

للتعبيرية التجريدية مسميات عديدة ، وهذه المسميات أخذتها من مميزاتها وأساليبها وآليات اشتغالها وتقنياتها المتعددة والمختلفة ، فمن مسمياتها (فن الضرورة الداخلية) ، (البقية) ، (اللاموضوعية الجديدة) ، التجريد الغنائي (Abstrail lyrique) ، وتعرف بـ (الآلية Automatism) ، وتسمى بالتصوير الفعلائي أو التصوير التحريكي (Action Painting) ، ويصطلح عليها الصور - الجدران (Images - Murs) ، واللوحات البنوية (Tableaux Structure) ، واللون الواحد (Monochrome) ، والبنائية (Constructivism) ، والتصوير اللغوي أو الحروفي (Peinture Semantique) ، لكن التعبير الأكثر شمولاً وانتشاراً ، والذي يجمع بين مختلف المسميات أعلاه هو (اللاشكلي Informal)^{(*) (3)} .

وسوف يلاحق الباحث الجذور التي غدت التعبيرية التجريدية من خلال تتبع تلك الصفات التي نوهت عنها من تجريد ، لا موضوعية ، لا شكل ، والدوافع التي تنتاب الفنان للتعبير ، والآلية في خلق العمل الفني ، والأساليب والتقنيات التي اشتركت فيها فنون الحداثة الأوروبية ، والتي طورت فيما بعد عبر الكثير من التقنيات الممهدة لفنون ما بعد الحداثة ، ومنها التعبيرية التجريدية ، حتى بات لكل فنان تقنيته الخاصة به والتي التصقت باسمه ، وسوف لا نذهب بعيداً عن بدايات القرن العشرين ، وسيكون الحديث في الأربع عقود الأولى المدة التي تعد مدة مخاض عسير أدت بالنتيجة إلى ولادة التعبيرية التجريدية .

من الواضح لدى الكثير من المهتمين بحقل الفنون التشكيلية ، أن بداية الفن الحديث ترجع إلى بواكير القرن العشرين ممثلة بظهور الانطباعية ، التي تعد ثورة على جميع التقاليد الفنية السالفة والتي مهدت بقوة إلى هجر التقنيات القديمة وتقويض المؤلف من خلال الخروج إلى الطبيعة بعيداً عن استوديوهات الرسم⁽⁴⁾ ، إذ استنفدت الانطباعية القوى الكامنة في اللون لتصوير الأشياء بطاقة حيوية ليست كما تبدو في طبيعة الواقع .

(1) باونس ، ألان : ، مصدر سابق ، ص 251 .

(2) Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975, P. 60.

(*) سيقوم الباحث لاحقاً بشرح وتوضيح المصطلحات أعلاه بشيء من التفصيل .

(3) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 203 .

(4) عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص 273 .

فالانطباعية جاءت بنظرية جديدة إلى الأشياء من خلال تفتيت سطح الشكل الخارجي وإحالاته إلى مجموعة من السطوح الملونة ، ولتتخذ من حركة الفرشاة وسرعة اتجاهها بيد الرسام ولحظة الرسم أساسيات لها (1) .

كما وسعت الانطباعية في إذابة الأشكال الحسية من خلال حرارة اللون وطريقة الأداء، لجعلها عالماً قائماً بحد ذاته وليس كما تبدو بحجومها وكتلتها في الطبيعة ، وبذلك بدأ التحرر من الشكلي إلى اللاشكلي نسبياً من خلال طروحات فناني الانطباعية أنفسهم ، ومنهم (مونيه 1840-1926) ، فالمشهد البصري يتحول لديه إلى ما هو أكثر من مجرد إسقاط بصري على الأشياء في موضوعاته الطبيعية ، إذ يجرد الأشكال الحسية لتصبح أكثر قرباً من الجمال الجوهري ، الشكل (24) ، إذ يقول مونيه : " ثمة حاجة تسوقني بحماس مسعور لأسبر غور ما اختبره " (2) .



الشكل (24) : مونيه : زنايق الماء

وحاول (مونيه) أن يجد بديلاً في المناظر البحرية التي كان يرسمها عن الموضوعية الانطباعية التي تغمرها ، بطريقة يعبر فيها عن مكامن القوى المحركة وراء هذه الظواهر ، وهنا تقارب في الأداء التعبيري الذي امتاز به فنانون التعبيرية التجريدية ، ونجد أن حركة الرسم لدى التعبيريين التجريديين أقرب منها إلى نظرة (مونيه) للأشياء ، إذ يعمل على تفتيتها والاقتراب من اللاشيئية التي تعد من المرتكزات التي شغلت ذهن فناني التعبيرية التجريدية .

تشكل الانطباعية بداية تصور بنية الشكل ، إذ يستلزم تشييد الشكل الانطباعي الاعتماد على الإحساس المباشر والحظي والمتغير (3) ، كما فطن الرسام الإيطالي (تيتسيانو) إلى تأثير الضوء في تفتيت سطوح الأجسام وتقسيمها إلى مساحات لونية صغيرة ، مما مهد للانطباعيين ابتكار الطريقة التنقيطية التي استخدمها (سورا) و (سيناك) في عملية التصوير الزيتي (4) ، كما في الشكل (25) .

(1) الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2002 ، ص 70 .

(2) باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 45 .

(3) الدليمي ، رياض هلال مطلق : مصدر سابق ، ص 83 .

(4) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 23 .



الشكل (25)

سورا : جسر كوربيفوا

إنَّ هذا التحول في الطريقة والأسلوب لدى الانطباعيين أدى إلى التخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصرية والانتقال منه إلى اللاواقع والتوصل إلى استقلالية الوسائل الفنية إزاء الموضوع على حد قول (هوفستائر)⁽¹⁾.

وللفنان (سيزان Paul Cézanne) (1839 - 1906) رؤية خاصة إزاء الأشياء المرئية في الطبيعة ، وذلك من خلال التوصل إلى العلاقات البنائية في تركيب الأشياء ، ليكون الرسم قريباً من روح الطبيعة ، لذا عاملها من خلال الكرة والاسطوانة والمخروط وبذلك أحال سيزان الأشياء الحسية مثل الشجرة والبيت والإنسان إلى أصول هندسية⁽²⁾ ، مهدت إلى الانتقال للأشكال ، وفطن لمن جاء بعده نحو مركزية الصورة وتعد المراكز الذي تميزت به حركات فن ما بعد الحداثة ومنها التعبيرية التجريدية . يقول جان ليماري : " سلك سيزان نظاماً لا يشبه نظاماً آخر ولا يشبه الطبيعة قطعاً " ⁽³⁾ ، كما في الشكل (26) .



الشكل (26)

سيزان : الطريق قبل جبال سانت فيكتور

(1) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 52 .

(2) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 59 .

(3) ليماري ، جان : الانطباعية ، مصدر سابق ، ص 141 .

وبذا فإن التحولات الأسلوبية والرؤية لدى رسامي الانطباعية نحو الطبيعية والأشياء والانتقال من الظاهرة كطبيعة قائمة بذاتها إلى الماهية وتفسير الأشياء وفق رؤيتهم ، وتقنين لوحاتهم بما يتناسب وتلك الرؤية وإنتاج لوحات عديدة تحمل الملامح الجديدة للفن الحديث ، مهد لأن يكون هناك معالجات بناوية جديدة وتصوير لا شكلي ونمط تجريدي تعبيرى ولو بشكل جزئي ضمن في لوحات بعض فناني الانطباعية التي لم تعد تبالي بالنقل الحرفي للأشياء ، كما أن الانطباعيين التجريبيين على حد قول (اليوت) ، لا يرغبون في اتباع (سيزان) ، فهم باستمرار يضحون بالشكل من أجل اللون (المادة الأساسية حسب رأيهم للتشكل) ، فكانت ألوانهم تنسج معاً في نسيج سيال غير محدود ، على سطح القماشية ، وألوانهم تشرئب وتترنح وتنتشر بقوة غير متوقعة (1) .

وحسب رأي (الخطيب) ، إن الباحث الموضوعي والعلمي في حقل طبيعة الأشكال لا يجد شيئاً اسمه (الشكل البحث Formalism) ، وهذه تسمية عامة لمنهج غير واقعي يتضمن اتجاهات ومدارس كثيرة في الفن ميزت مدارس الحداثة ، فهي تعتقد - أي تلك المدارس - أن الفن يجب أن يعارض الواقع ، وتفصل فيما بين الشكل الفني والشكل الحسي ، وفيما بين الشكل الفني والمضمون (2) .

إن الانطباعية الجديدة ، أو ما تسمى بـ (التبعيية Neo Impressionism) ، اتجاه فني فرنسي انشق من الانطباعية ، وقد انضم إليها (سورا) و (سيناك) و (بيسارو) و (لويس) و (فان يسيلرج) و (بريفياني) ... وآخرون ، وهو توجه أسلوبى يقوم على تقنيات تبقيع الألوان أو تنقيطها بطريقة تقسيمية ميكانيكية للظلال إلى ألوان خالصة أساسية وإلقائها بالتساوي على قماش ، في نقط ، أو خطوط صغيرة من اللون الخالص ، تبرز فيما بعد في شبكية العين (3) . ويتضح أن أساليب ومعالجات الانطباعيين هذه ذات تأثيرات بشكل ، أو بآخر على رسامي التعبيرية التجريدية من تجريد وتبقيع ... الخ .

وبالانتقال إلى الأسلوب الذي اتبعه الرسام التعبيري (فان كوخ Van Gogh) ، من أجل مسك إحدى جذور التعبيرية التجريدية المغروس في إحدى حركات الحداثة ، ممثلة بالتعبيرية هي في نفسه ووجدانه ، مسقطاً إياها على ذلك الشيء المرئي ليمنحه تسامياً عن واقعه المرئي من خلال المادة والعجينة اللونية . لذا بدت أساليب التعبيرين تحمل صفة (ذاتية متطرفة) ، على حد قول معظم فناني التعبيرية ، ومنهم (مونش) و (هودلر) (4) ، كما في الشكل (27) .



الشكل (27)
فان كوخ : حقل الذرة مع أشجار السرو

(1) الكسندر ، اليوت : آفاق الفن ، بيروت ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، ط 2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1954 ، ص 215 .

(2) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 81 .

(3) العشري ، جلال : صرخات في وجه العصر ، مطبوعات مكتبة مصر ، القاهرة ، 1982 ، ص 125 .

(4) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 105 .

تمتاز التعبيرية كاتجاه شكلي متدهور بأولوية الشكل على المضمون ، أولوية اللاعقلي على المنطق ، ويتم ذلك بتحريف العالم الواقعي تحريفاً كاملاً ، وهذا ما دفع فنانيها إلى التضخيم وخط السطوح وتشويه الأشياء (1) .

إنَّ أقصى ما يطلب من الفنان التعبيري هو أن يوصل من خلال الشكل إحساساته المحتدمة ، غير مكترث بما يصيب الشكل من تشويه ، ويمكن أن نجد ملامح مشابهة لهذه المعالجات التقنية في رسومات (وليم دي كوننغ) و (جان دوبوفيه) ، وأصبح خلق العمل الفني لدى التعبيريين بالخط واللون فقط دون أن تحدد الأشكال بدقة (2) .

كما أنَّ الأساليب التعبيرية فعّلت من المشهد التجريدي وخاصة في الاتجاه (التعبيري التجريدي) الذي تزعّمه (كاندنسكي) ، إذ يمكن تلمس ذلك من خلال المعالجات التقنية والأدائية في التعامل مع العناصر التشكيلية الأساسية : الخط واللون والمساحة والملمس ، واستمر البحث في إيجاد أنساق تكنيكية عن طريق المبالغة في تشويه الشكل والألوان والخطوط ، والابتعاد عن الواقعية الطبيعية (3) .

وفي حدود الحديث عن تحريف الشكل وتدهوره وصولاً به إلى اللاشكل ، يرى (ماتيس) أن الدقة ليست هي الحقيقة ، ففي بعض رسومه التي تناولت موضوعات حسية كالغرف والأثاث نجدها كأنها فراغ ملون (4) ، كما في الشكل (28) .



الشكل (28)

هنري ماتيس : شباك فرنسي في كوليو

(1) ينظر : الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص 133 .

(2) جي ، أي ، مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 ، ص 66 .

(3) الدليمي ، رياض هلال مطلق ، مصدر سابق ، ص 78 .

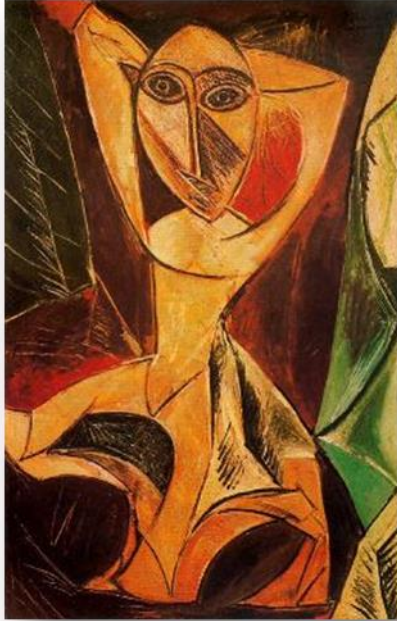
(4) هاووزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 33 .

يرى الباحث أن هناك علاقة كبيرة من حيث الأسلوب بين التعبيرية والتجريدية من ناحية الغائية والرؤية إلى الأشياء ، ممثلة بالتعبير عن الانفعالات الداخلية لدى الفنان عبر الأشكال الحسية . وفي الحقيقة ، إنّ كلاً من التعبيرية والتجريدية يلتقيان من ناحية الأسلوب في المرونة والحركة في تجسيد عمق العاطفة وطاقاتها المتفجرة .

وإذا لم تلتقِ التكعيبية بالتعبيرية التجريدية من ناحية أسلوبية ، فإنها تلتقي معها من ناحية تقنية ، فالتقنيات الفنية التي جاءت بها التكعيبية ، والجرأة في إدخال مواد غريبة إلى بيئة اللوحة ، هي عينها الجرأة التي سار عليها فنانون التعبيرية التجريدية من كولاج وإصاق الأشياء الموجودة . ويرى (لامبرت روزماري) : " إنّ اللوحة التي تكتفي بإظهار الشكل الذي تبدو عليه الأشياء نفسها ، والفنان التكعيبى لديه شكل داخلي في معرفة الواقع فالذي رآه بالعين المجردة من قناني وقيثارات ليس هو كل شيء " (1) .

إنّ التقنية القائمة على الإصاق وإدخال مواد غريبة كالرمل ، وغير ذلك إلى اللوحة ، ستقود التكعيبية إلى تحول جديد كان قد مهد له (بيكاسو) و (براك) منذ أواسط (1912) ، وفعلاً لقد سار عملهما في منحى جديد قاد إلى التجريد ، إذ لم يعد الموضوع يقتصر على الصورة البصرية والإيهامية ، وبات لا يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار (2) . وقد عدّ (فلاناجان) الفن التكعيبى فناً تجريبياً ناشئاً أو مستقى من الطبيعية بشكل ما (3) . وإنه - أي الفن التكعيبى - يطرح واقعاً متصوراً ذهنياً وليس واقعاً مرئياً (4) .

ويرى (بيكاسو) أن المادة لا وجود حقيقي لها ، إذ عمل على تحديد الأشكال وتركيبها وتحريفها في فضاء اللوحة ، إذ تخلت عن التشبيه والتركيز والدقة في نقل التفاصيل ، أو نقلها بهيئات هندسية متداخلة (5) ، كما في الشكل (29) .



الشكل (29)
بيكاسو : امرأة ترفع ذراعيها

(1) Lambert Rosemary, History of Art, The Twentieth Century, Cambridge University Press, Cambridge, 1987. P. 27.

(2) الدليمي ، رياض هلال مطلق : مصدر سابق ، ص 109 .

(3) جورج أ. فلاناجان : حول الفن الحديث ، القاهرة ، 1962 ، ص 232 .

(4) فراي ، أدوري : التكعيبية ، مصدر سابق ، ص 27 .

(5) باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 172 .

أما (براك) الذي أوجد أسلوب التكعيبية المركبة ، فقد قدم صوراً مرسومة بحروف زيتية أو ملصق عليها ورق صحف أو ورق حائط ، أو محاكاة عليها حبات من الخشب (1) . وكتب (لويس فوكسيل) (*) قائلاً : " إن براك يزدرى الشكل ويحول كل ما في الوجود إلى ترسبات هندسية " . هذه الترسبات الهندسية تلتصق بعضها ببعض ، تدرج ، تتصلب ، تتماسك ، لتصبح كتل كتيمية (2) .

من هنا نجد أن هناك مقاربات بين التكعيبية والتعبيرية التجريدية على الرغم من أن الأولى اعتمدت تحريف الشكل في التعبير عن العواطف فيما اعتمدت الثانية اللاشكلى في التعبير عن هذه العواطف . وبما أن اللاشكلى هو أقصى ما يصل إليه الشكل المجرد ، بل إن اللاشكلى هو تجريد ما هو مجرد من خلال اعتماد اللون والخط كعناصر للتعبير فقط ، والإفصاح عن ما ينتاب الفنان من انفعالات داخلية . لذا كان التعبير أقرب إلى العفوية والبدائية والطفلية . وهناك مقولة هامة لـ (جورج براك) تؤكد علاقة التكعيبية بالتعبيرية التجريدية ، إذ يقول : " أنا لا أشوه ؛ بل أنطلق من عديم الشكل وأشكلى " (3) . فجميع رسامي التعبيرية التجريدية انطلقوا من عدمية الشكل أو اللاشكلى في تشكيل أعمالهم الفنية .

وبالمضي قدماً في مدارس الفن الحديث ، لتقصي جذور التعبيرية التجريدية التي غذت هذا التيار ، وأعطت له صفاته التي امتاز بها ، نجد أن التجريدية بوصفها أحد مذاهب الفن الحديث قد منحت التعبيرية التجريدية الكثير من المفاهيم والتي وظف الكثير منها معظم دعاة تيار التعبيرية التجريدية .

إن ارتجالاً (Improvisation) الفنان (كاندنسكي) ، وهي الرائدة في الفن اللاشكلى لعصر ما بعد الحداثة منذ عام (1945) وما بعده ، إذ تبرز مواضيع من الفن ذات البناء الذي يتسم بالتطور . إنه فن معقد وملتبس وفيه الكثير من تعقيدات التشكيل (4) ، كما في الشكل (30) .



الشكل (30) : كاندنسكي : تكوين 8

(1) كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، ت : لمعان البكري ، مطابع ثنيان ، بغداد ، 1971 ، ص 21 .
(*) لويس فوكسيل : ناقد فني معروف في أوائل العشرين ، أطلق على نتاجات (براك) ، و (بيكاسو) اصطلاح التكعيبية (Cubism) .

(2) مولر : جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهة فرح الخوري ، ط1 ، دار أطلس دمشق ، 1988 ، ص 69 .

(3) ديرميه ، ميشال : الفن والحس ، ت : وجيه البعيني ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ب.ت ، ص 201 .

(4) ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 98 .

إنَّ التعبير اللاشعوري والتلقائي عن الطبيعة غير المادية (الروحية) ، وهو ما سماه (ريد) بالارتجال ، جاء ضمن ثلاثة محاور قدمها (ريد) في ملخص رسالته التي كتبها في العام (1910) والتي نشرها في كانون الثاني (1912) ، كما أعاد نشرها في مجلة (درشتروم) ، هذه المحاور التي فرّق فيها بين مصادر الإلهام كما يأتي :

1. الانعكاس المباشر للطبيعة الخارجية ، وهذا ما نسميه بالانطباع .
 2. التعبير اللاشعوري عن الطبيعة الروحية ، وهذا هو الارتجال .
 3. التعبير عن الشعور الداخلي الذي يتكون ببطء والذي يعمل بشكل مستمر وعقلاني وهذا ما نسميه بالتشكيل ، أو التكوين ، أو الموضوع (1) .
- يُعد الارتجال من الدوافع الإبداعية النفسية الذي يرتبط بالانفعال والضرورة الداخلية ، والدوافع الروحية مهمة كل الأهمية لدى الفنان في التعبير ، كما يعد الارتجال من أعلى إمكانيات الإبداع . كذلك فهو إمكانية الفنان على الخلق والإتيان بالجديد دون تحضيرات سابقة .
- إنَّ الرسم التجريدي ومن خلال تخيله عن الأشياء الحسية والتركيز على خلق لغة شكل مجرد نقي ، يقترب كثيراً لما يسمى باللاشكل ، أو الشكل الخالص ، فالأشكال المجردة ومن خلال انفتاحها على المطلق تصبح حرة ، والرسم التجريدي يستمد طاقته الداخلية من مصادر روحية ولا شعورية ، وهذا ما يؤهله لتقديم رؤية جديدة للوجود من خلال الاشتغال على اللامرئي في التعبير عن الأشياء ، أو الجمال الكامن فيها فالإنسان يمكنه تحسس أشياء غير مادية عن طريق العقل ، أو الخيال (2) .

وبذلك يمكن القول إن التجريدية مزجت الأشياء المرئية الحسية الموجودة على أرض الواقع مع ما يراه الفنان بعين عقله من مكامن الجمال في تلك الأشياء أي الصورة غير المرئية الموجودة داخل الأشياء الحسية ، وتمثيلها بالكيفية التي يراها (الأسلوب) ، وبالطريقة المثلى التي يجدها في التعبير (التقنية) ، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل إلى ما هو خفي (3) .

وهذا ما نراه في أعمال (بول كليه) ، التي من خلالها يبرز الحوار بينه وبين المحسوس من الأشياء من أجل التعبير عن الجوهر الداخلي لها لا من أجل نسخها وتقليدها ؛ لذا يقوم على تجريدها وتحريفها وتحويرها ، باحثاً عن سرّ الجمال الكامن فيها ، ذاهباً إلى ما وراء الأشياء ، كما في الشكل (31) .



الشكل (31)
بول كليه : فلل فلورنتين

(1) ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 97 .

(2) الربيعي ، فاخر محمد : إشكال المطلق في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 91 .

(3) Pohribny, Arsen: Abstract Painting, Phaidon Limited, New York, 1979, P. 8.

أما أسلوب (كاندنسكي) الفني فإنه يميل إلى الحطّ من قيمة الأشياء الشكلية ، ولكن إظهار (كاندنسكي) لهذه الأشياء ، فيه نوع من التشويه وعدم الوضوح وكأن تلك الأشياء تدخل في خضم التصميم دون قصد منه عند تنفيذه بعضاً من أعماله ، أن يجعلها بقعاً مبهمّة أو مقطعة إرباً إرباً ، وخطوطاً مخربشة بشكل عصبي ، تحيطها أو تواكبها ، فتمتد تلك الخطوط ، أو تنحني باعوجاجات حادة ، أو تتكسر وتتداخل ، فيبدو كل ما في اللوحة في حالة حركة مستمرة ، وإنّ الخطأ كل الخطأ أن نلاحظ تلك الأشياء والخطوط في حالة نسقية ورتابة وركود داخل فضاء اللوحة ، بل نلاحظ توترات وانفعالات وحركة دائمة (1) .

تعد الحركة التجريدية بقيادة (كاندنسكي) و (كوبكا) و (موندريان) و (بول كليه) ، هي السّابقة إلى إعلان الحرب ضد الشكل بصفة رسمية ، بعد أن كانت هناك محاولات لمدارس أخرى في الثورة على الشكل ، ولكن بصورة جزئية وغير جريئة ولم تعصف بالشكل عصف التجريدية التي عرّت الأشكال من صورتها الحسية والطبيعية والعضوية تعرية كاملة ، بحيث بدت غامضة ملتبسة .

وما تجدر الإشارة إليه أن (كاندنسكي) ومنذ عام (1890) ، تولد في أعماقه شكٌ كبير نحو الأشياء في اللوحة الفنية ، ولكنه بعد سنوات من الصمت إزاء ما يراه في أعمال بعض الانطباعيين ، ومنهم (مونيه) الذي صرح قائلاً : " ولد في أعماقي أول شك في أهمية الشيء ، وكونه عنصراً ضرورياً في الرسم " (2) .

لقد آمن (كاندنسكي) في تجريد الصورة عن تمثيل الواقع حتى عام (1910) ، وانتبه إلى أن اللون يمتلك طاقة تعبيرية هائلة ، كذلك الخط وقوة تعبيره ، إذ يمتلك الخط القابلية على الالتواء والانكسار والاعوجاج وحيوية عالية في التدفق والانطلاق والانحناء والتموج ، ف قوة التعبير لدى الخط هي عينها القوة في التعبير لدى اللون وإثارته وما يبعثه من إشعاعات للعين ، كذلك الأمواج الصوتية التي تبعثها الموسيقى إلى الأذن (3) .

يشير (كاندنسكي) في كتابه (الروحانية في الفن) إلى : " ارتباط الإيقاع في العمل التشكيلي بالإيقاع الكوني ، بحيث أن ما يسميه بالضرورة الداخلية لدى الفنان ما هو إلا اتصال بالإيقاع الوجودي " (4) .

وآمن (كاندنسكي) ، بالحاجة إلى انبعاث روحي في الغرب الذي سيطرت عليه النزعة المادية ؛ لذا حظيت محاولات (كاندنسكي) في التخلي عن التشبيه في الرسم بأهمية بالغة (5) ، ولم يكن الرسم التجريدي مجرد أسلوب مناهض للعالم المادي المرئي ونسبيته وشيئيته ، بل أضحى منحى جمالياً ذا عمق فكري ووعي روحي ، عبر عنه بروؤية فنية معبر عنها ببناءات شكلية نقية خالصة وذات سمات شمولية (6) .

لقد وصف (كاندنسكي) الرسم التجريدي خاصة في أسلوبه التعبيري التجريدي بأنه أسمى من عملية انشطار الذرة ، تلك الحقيقة التي لطالما اعتبرت مستحيلة ، فهذا العالم المادي (عالم الوهم) ، هناك عالم يقف بالضد ، هو عالم الحقيقة ، التي يجدها (كاندنسكي) جزءاً من الروح ، إذ لا يمكن الوصول إليها عن طريق الحسابات الرياضية المادية . وفي مقالته (فن الانسجام الروحي) أوجد تشابهاً بين فنّي التصوير والموسيقى ، إذ يقول : " إنّ اللون بمثابة

(1) مولر ، جوزيف اميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 98 .

(2) باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث : مصدر سابق ، ص 198 .

(3) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 156 .

(4) عرابي ، أسعد : الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى ، مجلة فنون عربية ، دار واسط للنشر ، ع 5 ، سنة 1982 ، ص 99 .

(5) الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، مصدر سابق ، ص 127 .

(6) المصدر نفسه ، ص 131 .

مفاتيح الأنغام الموسيقية ، والعينان هما اللتان تجعلان الفن يلمس المفاتيح ، والروح هي بيانو
بعده أوتار ، والفنان هو اليد التي تعزف " (1) .

ويقول (كاندنسكي) : " مثلما يستطيع الموسيقي أن يشعر الناس بشروق الشمس بدون
صياح الديك ، ذلك باستخدام ألحان مجردة ، يمكن للمصور باستخدام وسائط تصويرية حرفية
يشعر الناس عن الصياح وبدون أن يرسم الديك " (2) .

إنّ هذا التماثل الذي يضعه (كاندنسكي) ما بين الرسم المجرد وبين الموسيقى ، يعطي
انطباعاً واضحاً عن مدى قدرة الرسم المجرد على التعبير عن الأحاسيس والذهاب إلى ما وراء
المحسوسات ، ما وراء الماديات ، وهجر الواقع ، بعد هجر الذات ، إذ يقول (جاكسن بولوك) :
" حين أكون في فاعلية الرسم لا أكون على دراية بما افعل " ، ولعل هذا هو عينه الاستغراق
الروحي لدى (كاندنسكي) والذي استهوى (بولوك) فيما بعد ، والذي يشبه إلى حد ما رؤية
(شونميكرز) الطوباوية للأشياء الذي أسماه (التصوف الإيجابي Positive Mysticism) ،
أو (الرياضيات التشكيلية) زاعماً أن نظامه هذا سيساعده على الثقافة ، بالتأمل في الحقيقة ،
بالاعتماد على أسلوب الرياضيات التشكيلية من خلال حكم نسق الأضداد ، إيجاباً وسلباً ، ذكراً
وأنثى ، ضوء وظلمة ، وهكذا في اختزال الأشكال والخطوط إلى أفقيّات وعموديّات هندسية
ولهذا صلة بقوى كونية ، فالعمودية (أشعة الشمس) ، والأفقية (حركة الأرض حول الشمس) ،
أما في اللون فقد أقر بوجود ثلاثة ألوان أساسية هي ملخص جميع الألوان في الطبيعة وهي
(الأصفر ، الأزرق ، الأحمر) (3) .

يقول (شونميكرز) : " إننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل
الداخلي للحقيقة " (4) . وهذه الآلية تعتمد على الحدس والانفعال التلقائي للوصول إلى المطلق
بتناغمات وإيقاعات موسيقية أكثر تجانساً ، وما يلاحظ على هذه الآلية أنها لم تخضع أشكالها
لنظام هندسي رياضي بسبب هيمنة الوجدان واللاوعي وإنتاج الأشكال العضوية عبر خيال
حر (5) .

إنّ أسلوب (كاندنسكي) الرامي إلى التخلي عن التشبيه في الرسم ، ومناهضة العالم
المرئي ونسبته الشبئية ، بغية الحصول على شكل خالص ، هو أميل إلى أن يطلق عليه لا شكل ،
قاد فيما بعد رسامي التعبيرية التجريدية لأن يكون أسلوبهم أشبه بأسلوب (كاندنسكي) .

أما (موندريان Mondrian) (1872-1944) ، فإن أسلوبه يختلف عن أسلوب (كاندنسكي)
فهو ينطلق من الطبيعة ، ويعريها أكثر فأكثر من صفاتها ويحولها إلى إشارات من
خطوط وألوان ، ولم يقف (موندريان) عند هذا الحد بل ذب بعيداً عن الأشياء المتعلقة بالحياة ،
وباتت لوحاته عبارة عن ألوان رمادية وعاجية وخطوط دقيقة تبحث عن اتجاه تائه لتتحول بعد
فترة إلى خطوط عمودية وأفقية ، وألوان زاهدة صافية (6) .

وتخلى (موندريان) عن المرئي مختزلاً الأشكال الحسية جاعلاً منها تكوينات تحكمها
النسب والإيقاعات والتوازنات ، ويرى أن كلّ شيء تراه العين المجردة سواء كان منظرًا طبيعيًا ،
أم شجرة أم بيتاً يمتلك جوهرًا أعمق وإن هذا الجوهر الخفي يكشف عنه الفنان من خلال التعرف
على البنية الخفية لواقع الأشياء (7) ، كما في الشكل (32) .

(1) الدليمي ، رياض هلال مطلق ، مصدر سابق ، ص 129 .

(2) فاسيلي كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، ع 2 ، 1981 .

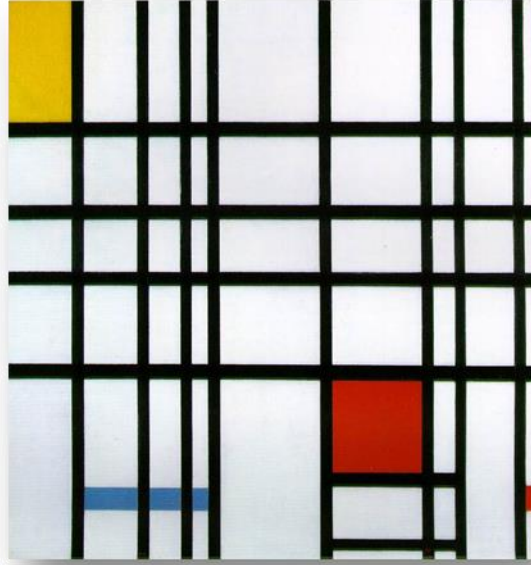
(3) الدليمي ، رياض هلال مطلق ، بنائية الشكل في الرسم التجريدي الحديث ، مصدر سابق ، ص 129 .

(4) Pohribny, Arsen: Op. Cit., P. 112.

(5) كاظم ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية
التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2001 ، ص 144 .

(6) مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 103 .

(7) Lambert, Rosemary: Op. Cit, P: 30.



الشكل (32)
بيت موندريان : تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

إنَّ (التجريدية الغنائية) لـ (كاندنسكي) وكذلك التشكيلية الجديدة (New Plasticism) لـ (موندريان) ، والتفوقية أو المعرفية الصوفية (Supermatisme) لـ (مالفيتش) (*) ، وكذلك الواقعية النقية (Pure Realism) لـ (بول كليه) . كل تلك الاتجاهات كانت تحمل جينات الوليد الجديد ممثلاً بالتعبيرية التجريدية بما تمتلك من صفات من التجريد والشاعرية وغيرها من الملامح التي ميزت هذا الفن ، فالتشكيلية الجديدة لـ (موندريان) تخلت عن الواقع ، إذ يرى (موندريان) أن الحقيقة الحيوية للتجريد يجب أن تتجاوز الإنسان (أي تجاوز الأنا) التي تمثلها من أحاسيس ومشاعر ، والبحث عن أحاسيس نقية رائعة فجمال اللوحة محكوم بالابتعاد عن الحسيات التشبيهية ، والمضي نحو الصور العقلية الخيالية (1) .

وأما ما يخص التفوقية كمفهوم ، أكد على أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس ، وأن المعرفة الصافية بدون أشياء تستبعد التأثيرات الجانبية ، ولا تعترف سوى بالمثالية المحضة ؛ لذا توجه (مالفيتش) إلى الأشكال البسيطة (كالمربع) الذي يعتبره هُوَ إلغاء الأشكال التي يمكن أن تحيل المتلقي إلى العالم الحسي ، وما يتبع ذلك من مشاعر (2) . أما الواقعية النقية (Pure Realism) لـ (بول كليه) ، ففيها تصبح الأشياء من خلال تجريد الشكل أكثر حيوية (3) .

يرى الباحث أن لكل هذه الاتجاهات بفعل تنوع الأساليب فيها ، والتي هي من رحم التجريدية ، أو عزت بأن هناك تياراً يمكن أن يستفيد من الكثير من خلاصة أفكار وأساليب وتقنيات (كاندنسكي) و (موندريان) و (مالفيتش) و (كليه) ، وكان ذلك قد تحقق في التعبيرية التجريدية الأمريكية التي أكدت على أن الفن اللاشكلي بأبعاده الأسلوبية والتقنية هُوَ الأكثر شعرية وحيوية في التعبير عن المضامين الداخلية للأشياء ، وذلك بالتمرد على الواقع والعصف بالأشياء والابتعاد عن التشبيه في كل صورة .

(*) كازمير مالفيتش (Kazimir Malevich 1878-1935) : فنان روسي تجريدي ، صاحب أسلوب التفوقية ، أو المعرفية الصوفية ، أو الفوقية يميل هذا الأسلوب إلى الزهد بالأشكال والألوان معاً .

(1) باونس ، ألن : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 214 .

(2) الربيعي ، فاخر محمد حسن : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 56 .

(3) المصدر نفسه ، ص 57 .

يشير (جون وولكر) إلى أنّ الدادائية وليدة الإرباك الذي حلّ بالمجتمع الأوروبي ، وحمل الحرب العالمية الأولى والفوضى والدمار . سعى الدادائيون لاستخدام كافة الوسائل ضمن خيالات مخيفة لهدم عرش من رَجَوْا للحرب (كعمل صور من النفايات) ، أو اختيار مواضيع مخزية كقناني التعليب والمباول ، والسخرية من كل شيء ، والاستعارة من الواقع ، ومن الفن نفسه (1) .

ومن مميزات الفن الدادائي ، الطيش والرفض والهدم والعبث واللامعنى واللعب والضجر واللامبالاة ، وإن الدادائيين هم دادائيون ليس في نشاطهم الشعري ، أو الفني فحسب ، بل كانوا دادائيين بأفعالهم وتصرفاتهم وأساليب وطرق تفكيرهم ، ومن رأيهم إنّ كلّ سلّم للقيم يُلغى ، وكلّ تمييز بين ما يجب وما لا يجب عمله ، وما يجب وما لا يجب تركه ، فإنه يزول ، إذ يكفي أن تحقق ليس إلا (2) .

ويرى الدادائيون أن اللافن ليس تدنيساً للفن ، بل هو التمرد على أسلوب من الأساليب ، من أجل خلق جو من المتعة والتوافق والانسجام الروحي (3) . إنّ حركة الدادا وجدت اللامعقول ووقفت بالضد من العقل والمنطق ، والدادائيون بأساليبهم حاولوا تجريد الطبيعة ومجابتها بسلاح اللامنطق ، وحاولوا أيضاً تشويهاً وتجاهلاً صفاتها وميزات التي امتازت بها (4) .

ولعل الأسلوب الدادائي يسقط في دوامة التفتيش عن الشكل ، أو المضمون ليوازن بين تناقضات الواقع لانقطاع الصلة بين الواقع والإنسان ، وأخذ الفنان يخلّق عالماً من عنده لا علاقة له بالواقع ، عبارة عن نظام متعسف للون والإيقاع والتكوين ، أو التوليف بين الفراغات والمساحات المعقولة وترتيب الأحجام ، إذ تعد هذه من مواصفات نتائج فن ما بعد الحداثة (5) . لقد أظهر الدادائيون اللامبالاة في أعمالهم عن طريق اتجاههم إلى اللامعقول وإلى العبث واللامسؤولية ؛ لذا فإنهم أطاحوا بالقيم والقواعد الفنية لإيمانهم أن الفن كتقليد لا يلبي غرضية الفنان ، ومن ثم فهو لا يلبي غرضية المتلقي ، عليه فإنهم رفعوا شعاراً أن (الفن ضرب من الجنون) ، ولعل الدادائية هي أول من مهدت للآلية في العمل الفني التي اعتمدتها فيما بعد التعبيرية التجريدية كتقنية لتنفيذ بعض أعمالها .

إنّ الدادائية ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت بصناعة اللوحة تقليدياً ، لأن هدفهم تدمير مبادئ الفن المتوارثة ، إذ نجد أن الفنان الدادائي قد تخلّى عن أدوات الرسم والوسائل التقليدية المتعلقة باللوحة كالباليت والزيت والفرشاة ... الخ ، إذ انعكس ذلك بطروحات ونتائج التعبيرية التجريدية ، خاصة في أعمال جاكسون بولوك الذي تخلّى عن الأداة التقليدية في الرسم ، لأن فنان التعبيرية التجريدية قد بدأ بابتكار أساليب جديدة ، واستعمل تقنيات غير مألوفة فنياً بإدخالها إلى اللوحة ، لتصبح عملاً فنياً ، فلا شيء محرم ، بل يمكن استعمال كل شيء (6) ، شكل (33) .

(1) ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 70 .

(2) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 110 .

(3) المصدر نفسه ، ص 111 .

(4) جوزيف ، اميل مولر : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 128 .

(5) الخطيب ، عبد الله : مصدر سابق ، ص 135 .

(6) الحاتمي ، آلاء علي عبود : الدادائية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 ، ص 269 .



الشكل (33)
فرانسيس بيكابيا (ماكينة تدور بسرعة)

عمل الدادائيون على تأليف قصيدة من نظم المصادفة ، أي قصيدة من غير شاعر ، عن طريق قطع الكلمات من صحيفة وخلطها مع بعضها ، ثم جعلها تنتثر ، والترتيب ، أو اللاترتيب يؤلف قصيدة تدعى قصيدة المصادفة ، وقد كان ذلك انعكاساته المباشرة غير المباشرة على الفن الاشكلي الذي ميز التعبيرية التجريدية ، إذ اقتربت طروحاتها من ذلك فأكدت موت المؤلف وتأكيد فاعلية النص والمتلقي (1) .

كما اهتم الدادائيون في المسرح ، إذ أن أول عرض مسرحي لحركة الدادا ، وقف فيه فنانونها على المسرح ، وأخذوا يحدثون الضجيج والشروع بإلقاء القصائد بأصوات عالية ومنخفضة تصاحبها دقات الطبول ورقصات صاخبة ، ثم عمد (هولسنبيك) و (وتزارا) إلى ارتداء جوالين وقبعتين ومشيا بين الجمهور ، وهذا ما فعله (إيف كلاين) فيما بعد ، بارتداء قفازات بيضاء وملابس سوداء ، ويوجه موديلاته ليصمم عمل فني بسيط على قماشة اللوحة أو الورق حتى تترك التأثيرات المطلوبة ، فضلاً عن التقنية التي ابتكرها (ماكس أرنست) ، والتي تعمل على نشر الحبر بين ورقتين مطويتين على بعضهما لينقلها إلى الكنفاس ، أو يطبعها على الزجاج ، التي ألهمت (جاكسن بولوك) والكثير من فناني التعبيرية التجريدية فيما بعد ، والتي تطورت إلى تقنية التقطير والسكب (2) .

من كل ما تقدم ، يتضح أن هناك جوانب مشتركة كثيرة ما بين الدادائية والتعبيرية التجريدية ، من حيث العدمية ، والعبث ، والتلقائية ، الآلية ، وإنكار الواقع والتمرد عليه . أما المستقبلية كحركة مجدت العلم والاكتشافات العلمية الحديثة ، كاكشاف وتطوير السيارة والقطار والطائرة والمركبات الفضائية ، وباتت تلك الأعمال والاكتشافات هي الملهم

(1) الحاتمي ، آلاء علي عبود : مصدر سابق ، ص 270 .

(2) المصدر نفسه ، ص 272 .

الأول في إكمال المستقبلين لأنهم آمنوا بأهمية الحركة والسرعة والدينامية والتحول السريع في كل جوانب الحياة (1) .

ولعل المستقبلية هي الحركة التي مهدت وبشكل جلي الفن التحريكي ، أو الحركي (Art Cinctique) ، وقد جاء أحد بياناتها : " إن كل شيء في حالة جريان وتحول سريع والأشياء في حركتها تتضاعف إلى المالا نهائية ، ويتغير شكلها مع تدافعها وهكذا فالفرس الراكض ليس له أربع سيقان ، وإنما عشرون ، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات " (2) . كانت بيانات (فيلبو توماس مارينتي) ، تهدف إلى التمرد على الماضي والتوجه نحو المستقبل ، وتمجيد حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة ، واعتبار تهمة الجنون لقباً نبيلاً ومشرفاً للرسامين ، كما أن الحركة والضوء يدمران مادية الأجسام ويعملان على تفكيك بنية الشكل ، وصيرورته إلى شكل آخر مغايراً تماماً عن الشكل الأصلي للنموذج ، وعليه فإن الحركة من المسائل المهمة التي التفت إليها المستقبليون في تمثيل أعمالهم ، شكل (34) .



الشكل (34)
جيوكومو بالا (السيارة المُسرَّعة)

كانت تقنية المستقبلين تعتمد إلى تفكيك أصل الشيء ، ثمّ تجميعه في صورة أخرى ، كما يفعل التكعيبيون ، ولكن التكعيبين كانوا يركزون على الخطوط الكامنة في حركتها ، ثمّ تحديد الشكل باتجاه تلك الخطوط (3) .

تكمن أهمية المستقبلين بأنهم صاغوا وشكلوا حساسية جديدة إزاء المواد التقليدية الدالة على عصرنا ، كالألات وإزاء أفعال الإنسان الحديث وخاصة السرعة (4) . إنَّ العمل الأساسي للمستقبلين يتمثل في الالتفات إلى الحركة التي لم تستطع الحركات الفنية التي سبقتها في التعرض لها ، وهذه كانت مشكلة الانطبعية التي لم تستطع مجارات الحدث بل وقفت جامدة إزاء اللحظة ، بيد أن هذه اللحظة هي التي لفتت أذهان المستقبلين نحو الزمن بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر العمل الفني والذي أدخله التكعيبيون في أعمالهم ، ولكن ما نوع الحركة التي جاء بها المستقبليون ؟

(1) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 113 .

(2) حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص 146 .

(3) المشهداني ، ثائر سامي : مصدر سابق ، ص 119 .

(4) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، منشورات وزارة الإعلام سلسلة الكتب الحديثة ، العراق ، 1973 ، ص 72 .

إنها حركة ابتكارية منبعثة من إحساس الفنان بأن السرعة والتحول هما من ميزات العصر الذري الحديث ، ولابد للفنان أن يسعى جاهداً إلى تصوير الأشياء المتحركة ، لأن الحركة هي ميزة الإنسان الحضاري ، وإن الجمود والركود لا يمكن لهما أن يحركا العاطفة . كانت للمستقبليين نظرة باروكية من حيث الصفات الدراماتيكية التي كانت تحملها تلك الصور ، وكذلك الإحساس اللحظي في أن هناك فعلاً ما سيحدث ، وتمكن المستقبليون من معاشة ذلك الفعل وملاحقته ، ومن ثم تجاوزوه بالحركة ، ولما كان من المستحيل أن تكون اللوحة أشبه ما تكون شاشة سينمائية ، لذا سعى المستقبليون أن تكون الحركة حركة رمزية ؛ لذلك فإن المستقبلية في تعبيرها عن الحركة تعدّ فناً رمزياً ، كما أنها محاولة لتحويل النظريات التي يمكن إدراكها إلى صيغ شكلية (1) .

لقد سعى فن ما بعد الحداثة إلى تصوير الزمن وتأكيد من خلال الحركة في الفضاء ، ولهذا فالكثير من أعمال ما بعد الحداثة تعتمد فكرة الحدث النفسي ، وحركة الشكل وانفتاحه ، والمادة غير المكتملة التي توحى بالحركة ، من خلال زج الأشكال القلقة بتقنيات تدل على الاضطراب الحركي ، كما في أعمال (بولوك) و (وليم دي كونغ) (2) .

إن الحركة المستقبلية لم تدم طويلاً ، إلا أن مساهمتها في الفن الحديث وما بعد الحداثي فاعلة ، من خلال إدخال مفهوم الحركة للسطح التصويري ، كما تكمن أهميتها في التصوير ما بعد الحداثي ، خاصة ما يتعلق بالفن الحركي ، ولو أن هناك مفهوماً مغايراً للحركة التي سعت إليها المستقبلية ، والحركة التي توسمتها التعبيرية التجريدية ، على أن الثانية سعت إلى فن حركي يكون فيه الرسام جزءاً من السطح التصويري ، يتحرك في فضاءاته بكافة الاتجاهات وبخطوط متعددة ، في حين أن الحركة التي تؤكد المستقبلية تتمثل بالجري نحو المستقبل وكشف آفاقه ، واستباق الحدث . وعلى أية حال ، فإن المستقبلية قدمت حلولاً لمعالجة الحركة تتمثل في مضاعفة عدد الأرجل مثلاً ، أو ازدواجية الرؤية (*) في الصورة الفنية ، وتحويل الحركة إلى رموز تشكيلية .

ومما لا يدعو للشك أن للتعبيرية التجريدية أصول سرالية تنلمسها من خلال بعض الأساليب التي اتبعتها فنانونها المتمثلة في اعتماد اللاوعي في تنفيذ تلك الأعمال ، وإن الآلية (Automatism) كتقنية تحمل مفهوماً سرالياً لتجنبها المراقبة العقلانية . كذلك فإن هناك عدداً من الفنانين الأمريكيين الذين تصنف أعمالهم تحت عنوان التعبيرية التجريدية ، يفضل أن يصنف تحت عنوان (السريالية التجريدية) (**) ، وهذا ما يؤكد أن للحركة السريالية تأثير كبير في نشأة التعبيرية التجريدية .

إن السريالية بقيت في المرحلة الأولى من تطور الفن الأمريكي الحركة التي كانت تسيطر على مخيلة الشباب الأمريكي ، الذين قدم لهم اللاوعي أبعاداً جديدة في البحث عن الجمال

(1) ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 66 .

(2) المشهداني ، ثائر ، سامي : مصدر سابق ، ص 120 .

(*) ازدواجية الرؤية (Double Vision) : مفهوم فيزيائي يمكن أن يقوم فيه الإنسان السليم بتجربة بصرية نحو الأشياء ، وذلك بالتأثير على أعصاب العين ، فبدل أن تكون الرؤية أحادية وتبدو الأشياء سليمة سيتحقق أنثذ صورة مزدوجة أن تكرر الصورة داخل شبكية العين ، ويمكن أن تكون هذه الحالة مرضية يتعرض لها الإنسان نتيجة صدمة (Shock) فتبدو له الأشياء مضاعفة بسبب إيعازات مخطوئة من الدماغ ويمكن معالجة هذه الحالة باستخدام العقاقير الطبية . فتوسم المستقبليون هذه الحالة العلمية لتمثيل الحركة وما مضاعفة الأرجل إلا تمثل تشبيهي لهذه الحالة .

للمزيد ينظر : John A. Walker: Op. Cit., pp. 12-13.

(**) البعض الآخر يفضل أن يصنف تحت عنوان (الانطباعية التجريدية) اعترافاً منهم بما يدين به لمونيه . للمزيد ينظر : محمود أمهر : الفن التشكيلي المعاصر ، ص 203 وما بعدها .

في العمل الفني . وكان لـ (فرويد) الذي ركز على المكونات الجنسية في الصورة اللاواعية ، أهمية كبيرة في نظر الجيل الأول من التعبيريين التجريديين ⁽¹⁾ .

في السنوات الأولى للحرب العالمية الثانية غادر أوروبا متوجهاً إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، عدد كبير من الفنانين السرياليين أمثال (دوشامب) و (بيكابيا) و (بريتون) و (ماكس ارنست) و (أندريه ماسون) وآخرون . وهؤلاء جميعاً كان لهم قصب السبق في تحريك الوسط الفني الأمريكي . ومع نهاية عام 1947 كان جميع السرياليين تقريباً رجعوا إلى أوروبا ، مما ترك غيابهم شعوراً بالفراغ ريثما زال مع ظهور جماعة من الفنانين الأمريكيين الذين كانت لهم صلة بالحركة السريالية واشتركوا معهم في معارض ، ومنهم (بولوك) و (توبي) و (دي كوننغ) و (مودرويل) و (روثكو) ⁽²⁾ .

بعد الحرب العالمية الثانية ظهر تدريجياً نمط آخر من السريالية (فن ما فوق الواقعية) طارحاً معاً المحتوى التشخيصي للرمزية الحلمية والهندسية الشكلية للصورة الإنشائية ويعود هذا الفن إلى (التعبيرية التجريدية) التي اكتشفها (كاندنسكي) في ميونيخ (1910) ، ومثل هذا التعبير ينبع من اللاشعور الشخصي ويبقى ذاتياً في طابعه كلياً ⁽³⁾ .

إن حلقة الوصل الهامة ما بين السريالية والتعبيرية التجريدية تتمثل باللاوعي التي قادت إلى الآلية في العمل الفني والمصادفة في إحراز العمل الفني وولادة الفكرة التي لا تعني شيء والوهم والأحلام واللعب الحر ، ومن ثم التخلي عن الواقع . جاء في البيان الثاني للسريالية عام (1924) : " إن الواقع قبيح وإن الجمال لا يوجد إلا فيما هو غير واقعي ، والإنسان هو الذي أدخل الجمال في العالم ، ولكي نقرب من الجمال ، لابد من أن نبعد عن الواقع " ⁽⁴⁾ .

ويمكن أن تكون الحرية الصفة المشتركة التي جمعت السريالية والتعبيرية التجريدية ، يقول (بريتون) في هذا الصدد : " إن الحرية وحدها هي كل ما يُحسّني " ويجب أن يتمتع الفنان في الحرية الكافية في إنتاج الأعمال وعدم إخضاعه إلى قانون ثابت وروتين متزمّت يجعل منه آلة ناسخة ⁽⁵⁾ .

إن السريالية أما أن تكون أعمال (حلمية) تلقائية ، أو تخيلات لا واعية وفي كلتا الحالتين يكون الهدف هو تقديم رمز لا يكون (فوق واقعي) وحسب بل (فوق شخصي) أيضاً ⁽⁶⁾ ، لذا وجب على الفنان السريالي البحث عن أسلوب يحقق تشكيل جديد ، أو شكل غير واقعي من خلال إنشاءات غير مشروطة وغير مقيدة ما يتيح التلقائية في العمل الفني ، والعفوية التي تنبعث من اللاشعور في مثيلات ذاتية تعبر عن الإحساس المتدفق نتيجة ضرورة داخلية ، لذا فإن العمل الفني يكون نتيجة غرائز مكبوتة في اللاوعي وهي على الأرجح غرائز جنسية ، والفن ليس شيئاً سوى نتاج وظيفة للشبقية الجنسية ، وليس غرائز الخوف ، أو الجوع ، أو ما شاكل ذلك ⁽⁷⁾ .

استمرت الحركة السريالية حتى عام (1947) ، حيث آخر معارض السريالية بعيد الحرب الثانية ، إذ بلغت العالمية وانتشرت في عواصم عده ، ومنها نيويورك ، إذ توجه إلى الولايات المتحدة معظم فنانها ومنهم : (ميرو) ، (ماسون) (متى) ، (غوركي) وتوجه إلى نيويورك أعضاء الحركة البارزين ومنهم (دالي) ، (خوان ميرو) ، إذ لا يمكن أن تكون

(1) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) ، مصدر سابق ، ص 207 .

(2) المصدر نفسه ، ص 206 .

(3) ريد ، هيربرت : حاضر الفن ، بغداد ، 1986 ، ص 106 .

(4) أندريه ، بريتون : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص 15 .

(5) المصدر نفسه ، ص 16 .

(6) أليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، مصدر سابق ، ص 56 .

(7) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 200 .

السريالية حركة منتهية . بل يمكن أن يقال عنها أنها حركة قد تحولت أو لبست ثوباً جديداً وتسمت باسم جديد ، مع بعض التغيير في الأساليب والتقنية (1) .

وبالفعل فإن السريالية تعتمد عنصر المفاجأة والمصادفة والإتيان بكل ما هو شاذ ومستغرب وتمثيل صور أشبه بالتي نراها في الأحلام فهي تصل إلى حد الهذيان والهلوسة والصورة السورالية الفنية هي أشبه بالقطعة الشعرية النثرية فهي تحتل الكناية والجناس والاستعارة ، فالشعر السورالي واللوحة السورالية فيها من الغموض والرموز والإشارات ما يذهب في المتلقي إلى ما فوق الواقع والتحليق في عوالم الروح ، والغوص في أعماق اللاشعور ، والمضي إلى ما وراء الطبيعة .

إن هدف السورالية يتمثل باستبدال الرؤية العقلية بالرؤية غير الواعية وفي هذا الصدد يقول (بريتون) : " إنها التلقائية النفسية الخالصة ، نميط بفضلها اللثام عن عملية الفكر الحقيقية بمعزل عن أي سيطرة يمارسها العقل وبعيداً عن كل المحصلات الجمالية والأخلاقية " (2) .

لذا عمد (أرنست) (*) إلى تصوير الرؤى والخيالات والحلم ، رؤى تنبعث من اللاوعي لتعبر عن وساوسه ، ورغباته وتطلعاته ، فرى في لوحاته الجنون والهذيان والتخبط (غابات ، هياكل ، مدن متحجرة ، شراذم قاسية ، طيور ، وحوش) . أما (دالي) (**) فإن لوحاته تمتاز بالهذيان الموجه المدروس وألوانه ذات سيولة مقصودة ، وهو ضد الشكل الواقعي ويميل أسلوبه إلى التغريب والهلوسة والحلم والخيال (3) ، كما في الشكل (35) .



الشكل (35)

سلفادور دالي : السيدة العذراء في جزيئات

(1) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 317 .

(2) باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 238 .

(*) ماكس ارنست : ولد عام (1891) ألماني الجنسية ، رسومه سريالية ذات طابع هستيري ، مبتكر طريقة (تقنية) الفرتاج .

(**) سلفادور دالي : أشهر السرياليين ، ولد في برشلونة اكتشف نظرية البارانونيا النقدية .

(3) مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 133 .

ومنح (مارك شاكال) الأولوية إلى عوالم الذات الداخلية ، وتجاوز ما هُوَ زائل ويومي ومألوف ، الأمر الذي دفعه إلى تخطي العلاقات الحسية في نصوصه ليعم البنى النصية في علائق صورية جديدة ، فضلاً عن ذلك فإنه لم يجرّد أشكاله تماماً عن محتوياتها الحسية ، بل أكسبها مساحة استعارية ، كما أخضعها لحسه الذاتي فبدت متحولة ومتغيرة ومحرّفة عن المألوف ، وتميل إلى اللاشكل عن طريق التلاعب اللوني الصريح عن طريق التناسق أو التضاد ليضع المشاهد أمام عوالم مدهشة لا تخلو من التعريب والعبث ⁽¹⁾ .

وفي أسلوب فني فريد ، يقترب في عوالمه من عوالم الفن البدائي والطفلي ، قدّم (بول كليه) أعمال فنية اتسمت بعفوية الأداء تلقائية التعبير والخيال الحر والتلاعب في عناصر الإنشاء (خط ، لون ، شكل ، مساحة ... الخ) فبدت أشكاله غريبة ضالة أقرب إلى اللاشكل عبر الاختزال والتبسيط ⁽²⁾ .

ويعد (أندريه ماسون) أشد السوراليين حباً للتقنية التلقائية ، إذ يقول : " يولد الإيقاع السريع لضربات الفرشاة عنفاً وحيوية على سطح الصورة " ⁽³⁾ . وفي إحدى لوحاته (معركة الأسماك) نثر الرمل الملون بغير هدى على سطح اللوحة ، وواصل الرسم المجازي ، وهو من الفنانين الذين ساهموا في تطوير التعبير التجريدية مع (جاكسون بولوك) ⁽⁴⁾ . أما (خوان ميرو) ، فأسلوبه قريب من أسلوب (كليه) ، محاولاً تحطيم الشكل معتمداً على اللون في سحرية التصوير ، كما في الشكل (36) . وابتكر (ايف تانغي) التجريد السورالي عن طريق أشياء لا شكل لها يمكن أن تكون تعبيرية تجريدية ⁽⁵⁾ .



الشكل (36)
خوان ميرو : الصومعة

(1) الخفاجي ، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، 2006 ، ص 217 .

(2) المصدر نفسه ، ص 217 .

(3) باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 242 .

(4) المصدر نفسه ، ص 242 .

(5) المصدر نفسه ، ص 245 .

جدلية الشكل والاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية

Formal, Informal Dialectic in Abstract Expressionism

إنّ الشكل الفني هو الهدف الذي يسعى إليه الفنان دائماً ليعبر عن انفعالاته ، ويحاول أن يترجم أفكاره عبر ذلك الشكل لذلك يحصل دوماً سجل مستمر بين الفكر (المضمون) وبين الشكل ، وهذا الجدال الدائم بين الشكل والمضمون كان محط اهتمام الفنانين والنقاد والفلاسفة ، وعلى أساس ذلك الحوار الدائر ما بين الشكل والمضمون تحددت أنماط متعددة للفن (الرسم خاصة) وتوزع ما بين الفن الكلاسيكي والرومانتيكي والرمزي . وطبيعي أن جدلية الشكل والمضمون أمرٌ معروفٌ لدى الكثير من المهتمين في حقل الفن التشكيلي .

فما بالك بجدلية الشكل والاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية التي اتخذت من الاشكل منحى لها ، وسارت على ذلك المنهج ، وتحقق لها ما أرادت عبر فنانيتها في إثبات الذات كتيار فني له رواده ورساميه .

يقول (ناثان نوبلر) : " هناك جدل قائم في رسوم التعبيرية التجريدية بين الصور التشبيهية وغير التشبيهية في الفنون المرئية ، حيث وجدنا رسوم تشخيصية كما في أعمال (بولوك) المبكرة وأعمال (دي كونغ) ، أما البعض الآخر من الفنون فهي تجريدية كما في أعمال الكثير من فناني التعبيرية التجريدية " (1) ، ويضيف (نوبلر) أن تجريد التعبيرية التجريدية هو تجريد مُشخص .. لكن هذا التشخيص عبارة عن صور رؤيوية غير (أدبية) أي لا تروي شيئاً ممكن أن يُقال كلاماً ، والكثيرون من رسامي التعبيرية التجريدية قد انصرفوا عن النزعة العقلانية الواعية تجاه الفن واعتمدوا بدلاً من ذلك على الاستجابات الحسية للحوافز العاطفية ، وتتنامى رموز الرؤية لديهم خلال عملية الرسم نفسها (2) .

وهناك تهم مضادة لا حدود لها بين الواقع وما فوق الواقع ، أي بين الصورة والمفهوم ، وفي القياس اللانهائي للأشكال التي تتحلل إلى شكل غير رسمي ، كما يجب التفريق بين شكل الانظامي وانعدام الشكل ، لأن الفراغ وحده عديم الشكل ، وكذلك التفريق بين الأشكال المهمة وهذه الأهمية فقط تستطيع أن تكون حيوية ، وسحرية أو متناسقة والأشكال غير المهمة (3) .

والفن الاشكلي هو فن تجريدي يمكن أن يُعد عملاً نسقياً لا يبطن من المعاني شيئاً ، كما في أعمال (ديلوني) وأعمال (جياكومو بالا) وأعمال (نيومان) ، فهي أما رمزية كونية أو تجارب صورية مباشرة لكنها ليست رسوماً تجريدية حقاً ، ومن المهم أن نشير إلى هذا التمييز ونبين بجلاء الفرق بين الرسوم المستنبطة من شيء ما والرسوم التجريدية (غير التشبيهية) (4) ، إذ أن النوع الثاني يميل إلى الاشكل ، يمكن القول (عدمية الشكل) ، بينما النوع الأول فيه ترميز لأشياء أخذت فكرتها من الواقع .

والفن الاشكلي الذي امتازت به التعبيرية التجريدية يصطلح عليه أحياناً (اللارسمي) وهو مصطلح استخدم على نطاق واسع بعد الحرب العالمية الثانية في أوروبا وأمريكا واستند على (أشياء مُرتجلة مادية) ، والمعنى هو إن ما يقدمه هو تتبع لأثر الإيماءة (الرمز) أكثر من الشكل المادي (5) . والفن الاشكلي موجود منذ أن وجد الإنسان ويمكن عدّ بعض الأعمال التي قام بها الإنسان البدائي من خربشة وخطوط على جدران الكهوف نموذج لفن لا شكلي ، إذ وجد الكثير من الأعمال فاقدة لموضوعها وتدرج على الفن الاشكلي حتى بات يُعرف عند اليونانيين بالفن الميتافيزيقي ، وهو محاولة لتشبيه الآلهة التي لا وجود لها في الواقع ، مثل (أبولو) إله

(1) نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 223 .

(2) نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ص 223 .

(3) ريد ، هربرت : موجز تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 144 .

(4) باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 206 .

(5) Anthony Everit, Op. Cit. P. 57.

الشعر والموسيقى والجمال و (ديونيسوس) أو (باخوس) إله الخمر ، إذ تمكنوا من وضع رموز لا شكلية لتلك الآلهة (1) .

وفي هذا المعنى يقول (فيثاغورس) : " إن الشكل يتعدى مفهوم الهيئة ويقترّب من مفهوم القيمة " (2) ، إذ أنه ليس محتماً أن يكون الشكل هو المترجم الوحيد عن الهيئة ، بل إن قيمة الشيء هي تمثيل المضمون الداخلي للهيئة .

ومع تطور الفن اللاموضوعي ، دخلت قاموس اللغة الفنية التشكيلية عبارات شتى تعكس مختلف مظاهر هذه الحركة التي شكلت في تاريخ التصوير ما يشبه الثورة الفنية ، لأنها غيرت من طبيعة الصورة العامة للفن ، كما غيرت من مفهومنا له ، إلا أن الصفة العامة الملازمة لمختلف هذه التيارات هي التجريد أو اللاموضوعية ، لأن غايتها تتخطى العالم الموضوعي بما يمثله من أشياء مرئية يمكن إدراكها حسيّاً ، ومنها الفن اللاشكلي الذي تمثل بتيار التعبيرية التجريدية (3) .

إنّ الفن اللاشكلي (Informal Art) لا يرتبط في مفهومه العام بشكل أو إشارة بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة ، واللاشكل عملية بلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل ، الشكل الذي لم يتكون بعد . واللاشكل يتطلب عجلة في التنفيذ ينتج عنها اختلاط وتشويه وقلب لمفهوم الحاسة الموجهة لعملية الإبداع في مفهومه التقليدي ، فهو رفض لكل تداول أو فكرة مسبقة (4) .

وإذا كانت أعمال التعبيرية التجريدية تميل إلى الابتعاد عن الشكل والاقتراب إلى مفهوم اللاشكل إلا أنها تظل مشتتة وموزعة ما بين رسومات تميل إلى التشبيه كما في الصور التي رسمها (نيكولاس دي ستايل Nicola De Style) في العام (1952) وما بعده (5) ، ورسومات ابتعدت كل البعد عن تمثيل الواقع ولو بجزء يسير فأصبحت اللوحات لدى الكثير من رسامي التعبيرية التجريدية تشوبها الضبابية واللاقصديّة والعمائية والتضليل واللاشكل ، وقد أضحت مجرد طرايطيش أو بقع لونية أو خطوط رعدة أو مساحات لونية كبيرة ليس إلا ، كما في أعمال الكثير من الرسامين ، أمثال (فولس Wols) و (أسغر جون) (*) .

مصادر فن اللاشكل

- كانت بداية التحول لفن اللاشكل مع الانطباعيين أمثال (فان كوخ) وفناني نهاية القرن التاسع عشر الذين اهتموا باللون وجعلوا منه مادة ووسيلة للتمثيل وشكلاً من أشكال التعبير ، ومع هؤلاء باتت (الطريقة) في استخدام اللون إحدى السمات المميزة للعمل الفني .
- لفت الانتباه إلى طريقة ظهور الفن اللاشكلي التصوير (البقعي) في بعض أعمال (مونيّه) .
- كما لفت إلى القيم التجريدية في تأليف الفن الجديد عند (هنري فان فلد) .
- لفت الانتباه إلى الألوان الاصطلاحية في أعمال (كوكان) .

(1) كافاليري ، باربارا : التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية ، مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة السابعة ، العدد 2 ، 1987 ، ص 97 .

(2) كافاليري ، باربارا : مصدر سابق ، ص 97 .

(3) زيادة ، معن : المؤسسة الفلسفية ، المجلد الثاني ، القسم الأول (أ - ش) ، (المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات) ، معهد الإنماء العربي ، القاهرة ، ب . ت ، ص 287 .

(4) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 313 .

(5) مولر ، أميل جوزيف : الحركات الفنية في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 304 .

(*) أسغر جون : رسام تعبيرية تجريدي ولد في جتلاندر عام 1911 ، بدأ سريالياً . تأثر بـ (كاندنسكي وميرو وكلي) .

- كذلك لفت على جمالية الخط العربي وفنون الشرق الأقصى (اليابان والصين) الفنية بقيمتها الخطية واللونية .
 - لم يتحقق الفن اللاشكلي إلا في التحول الحاسم باتجاه التجريد وأن ما وصف بعد ذلك اللاصورية الأولى لـ (كاندنسكي) (التعبيرية التجريدية التي دعى إليها) لم يكن إلا امتداداً لهذه المحاولات اللاشكالية الأولى وتطوراً لها ، وهو التيار الذي تخطى نهائياً طريقة التمثيل التقليدية ، وعبرت أعمال (هنري ميشو (*) Henri Michaux) الذي زار الشرق الأقصى سنة 1933 .
 - المرحلة الأولى من تطور الفن اللاشكلي كان على صلة بالحركة السريالية ومصادر النفسانية .
 - ارتبط معظم دعاة الفن اللاشكلي بمجموعة الفلاسفة والأدباء الوجوديين (1) .
- وصلت التعبيرية التجريدية متمثلة بفنانيها مجزأة بين التشبيه غير المقنع والذي يستمد جزء منه من الواقع المرئي وبين رفض لذلك الواقع وعدم تمثيله أو محاكاة ، حيث أصبح هذا الرفض هيكل اللوحة وجسدها وباتت اللوحة كياناً مستقلاً بذاته وخلقاً فريداً لم يكن موجوداً قبل حين .

التعبيرية التجريدية أساليب جديدة للفن

في جو المؤسسة الثقافية الجديدة ، وبعد أن بات جلياً شكل الحداثة الجديدة (New Modernity) أو ما تسمى ما بعد الحداثة (Post Modernism) ، من خلال وثوب التعبيرية التجريدية على الساحة الفنية بعد أن استهوت العديد من الفنانين الأمريكيين وغير الأمريكيين . تأكد للجميع أن الفن اتجه اتجاهات جديدة مختلفاً عن الفن الحديث بكل حركاته ، متوجهاً إلى حركات جديدة ، سميت بحركات فن ما بعد الحداثة ، ابتدأت بالتعبيرية التجريدية وفن البوب ، ثم الفن البصري والكرافيتي ... الخ .

ولعل هناك أسباباً كثيرة مهدت لظهور التعبيرية التجريدية ، منها رغبة وطموح المشروع الأمريكي في سحب البساط من تحت أقدام أوروبا لتشكيل هي محط الأنظار في زعامة العالم في كل شيء ، حتى مجال الثقافة والفنون ، وكان لها ما أرادت من خلال بروز فناني كبار على الساحة الفنية (2) . فضلاً عن هجرة العديد من فناني أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية إلى أمريكا ، إذ أصبحت (نيويورك) مقراً جديداً للنشاطات الفنية الطليعية (3) .

إنّ الانتقال في جغرافية الحداثة من أوروبا (باريس) إلى ما بعد الحداثة ، الولايات المتحدة الأمريكية (نيويورك) لم يكن صدفة ، إنما كانت وراءه أسباب عديدة ، تقف في مقدمتها ، (ضرورة اختيار أماكن جغرافية حيادية بعيدة عن الحرب والدمار الذي تخلفه ، فكانت نيويورك ذلك الاختيار ، وكذلك وجود المتاحف الفاخرة والوسطاء الأذكياء ومقتني اللوحات الأغنياء ، وجمهور واسع مطلع . كل ذلك كان سبباً في تبوء نيويورك تلك المنزلة ، إضافة إلى إن الأمريكيين كانوا يتعقبون الحوار التواصل في الفن الأوربي منذ بداية القرن العشرين (4) .

(*) هنري ميشو : ولد في بلجيكا (1899) ، وقد تحرك بحرية خلال حياته بين الأدب والفن البصري ، وإن وسطه المفضل هو الحبر الصيني على الورق والرسم بالنسبة له امتداد غير لفظي للكتابة . بدأ سريالياً ثم مال إلى التجريدية فالتعبيرية التجريدية . للمزيد ينظر : هنري ميشو (مختارات) : ت : سامي مهدي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 ، ص ص 15 - 24 .

(1) <http://www.gioglo.com/vb/showthread>.

(2) Anthony Everitt: Op. Cit. P.54.

(3) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 296 .

(4) باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 256 .

فالتعبيرية التجريدية هي المظهر الجديد للفن العالمي ، الذي تأثر أيما تأثير بفلسفة التشكيك لدى كل من (ماركس) و (نيتشة) و (فرويد) و (فوكو) ، وكذلك بأبحاث العلم والأدب من جراء الاتجاهات النقدية والمنهجية (البنوية وما بعد البنوية) ، وبهذا الصدد يكرر (ريد) ما قاله (جيورجي كاييس) مؤلف كتاب (The New Landscape Of Art and Science) بأن العدد والبعد ليس الآن هما موضوع اهتمام الرياضيين والعلوم البيولوجية - الفيزياء ، فمسألة البناء (Structure) تبرز وكأنها مفتاح معرفتنا وسيطرتنا على عالمنا وهي شيء أكثر من كونه قياسياً عددياً وأكثر من كونه علاقة بين العلة والنتيجة (1) .

وبعيداً عن الخوض في مجالي الأدب والرياضيات من أجل تأكيد أثر البنوية على هذه العلوم لكن هناك تأثيراً واضحاً على الجانب الفني للبنوية يظهر في رسوم التعبيرية التجريدية ويتجلى في العديد من الأساليب والتقنيات التي مارسها التعبيرية التجريدية في رسومها ، ففي أحد مفاهيم التعبيرية التجريدية ، وهو مفهوم (Colour Field) المسمى مجال اللون يتجلى مفهوم البناء من خلال إتباع تقنية الطبقات (Scales) وكذلك مفهوم البقية (Tachisme) ، التي هي عبارة عن أصباغ مخرشرة ملطخة بعشوائية ولكنها قد جمعت وفق بناء معين (2) .

وتعد التعبيرية التجريدية مرحلة متقدمة من مراحل التجريد والتحوير والاختزال هذه المبادئ التي اعتبرت اللغة الوحيدة التي مثلت بنية هذه النتاجات الفنية (3) .

لقد أسست التعبيرية التجريدية ميتافيزيقيا جديدة للشكل . على أساس إن تغريب الشكل أو فقدان الشكل يؤدي إلى تساقط المعاني إلى حيث اللامعنى ، أي بما يتيح للشكل تشظي متناهي إلى ما ورائه بما يثيره تعددية في المعاني إلى حد عدم حضور معنى محدد في الخطاب البصري (4) . وإن أي إشارة تربط الفنان بالعالم الموضوعي كانت تغيب كلياً ، كما في أعمال (بولوك) . لذا كان (بولوك) من أولئك الذين يميزون جيداً بين الذاتي والموضوعي ، ويعرف جيداً الوعي والهذيان ، ويدرك الهلوسة الإرادية البعيدة عن الصفاء الذهني ، لذا كان يعمل بحرية تفوق التصور ، فكان يسكب الألوان على اللوح التصويري ويقطرها ويسيلها دون اكتراث لما سيؤول إليه العمل التصويري وليدع للصدفة الدور الأكبر في اخذ مجراها من أجل إخراج العمل الفني بصورته النهائية ، كان (بولوك) قد انطلق إلى الأسلوب الذي صار خير ما يعرف به اليوم (التجريد الحر غير الملزم) ، القائم على تقنية تقطير الصبغ (5) .

استخدم (بولوك) أدوات وتقنيات خاصة به تتماشى مع طريقة تنفيذ أعماله وتنسق مع حجم لوحاته الكبير ، فقد استخدم في ذلك أدوات غير تقليدية في الرسم ، كالمالج والرمل والزجاج المسحوق ، وأعواد الخشب والنشارة والسكاكين ، والألوان السائلة (الزيتية والاكريليك) . وتقوم تقنية الخاصة المسماة (تقنية التقطير Dripping) على أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة ويهزها على غرار ما فعله (ماسون) في صورته على الرمل (6) .

إن تقنية الصب أو السكب (Pouring) أو التقطير أخذت من (بولوك) أيما مأخذ ، وقد استخدمها على نطاق واسع أكثر من غيره من الفنانين التعبيريين التجريبيين ، وبها تفوق أيضاً على (اندريه ماسون) مكتشف ومستنبط هذه التقنية . وبهذه الطريقة شبه الآلية والتي

(1) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية (هيربرت ريد) ، مصدر سابق ، ص 87 .

(2) Anthony Everitt: Op. Cit. P. 57.

(3) الكنانى ، محمد : التحوير والاختزال المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي ، المجلة القطرية للفنون العدد الأول ، ك 1 ، 2001 . ص 143 .

(4) آل جنديل ، نجم عبد حيدر : المثال والمثالية ، فلسفة في الفن ، المجلة القطرية للفنون العدد الأول ، ك 1 ، 2001 . ص 143 .

(5) سمث ، ادوارد لويس : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق . ص 27 .

(6) مولر ، جوزيف : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 317 .

تعتمد الحركة داخل فضاء اللوحة ، يربط (بولوك) عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة وبما ينتج عنها من خطوط متشابكة دائرية أو بيضوية متنوعة الكثافة والتناغم ⁽¹⁾ . وتبدو هنا الأعمال التي ينتجها (بولوك) أشبه بالكتابة وهي موجهة للإدراك البصري أكثر منه إلى الخيالي وهنا يبتعد (بولوك) عن النزعة السريالية تقريباً ليدع للمصادفة دوراً هاماً في إنتاج أعماله الفنية ، وهي في ذلك أقرب للأسلوب الدادائي . ومن أجل تفعيل ظاهرة (التصوير التحريك) ، ظاهرة التحول في المفهوم الفضائي التشكيلي ، فالمشهد اللوني الذي نراه على السطح التصويري فَقَدْ واضع ما يعرف بالمركزية وهي النقطة التي يجذب إليها العمل الفني ، وهنا تعددت المراكز وتوزعت على مختلف جوانب اللوحة وشكلت ما يسمى الفضاء المصور المتعدد البؤر المركزية (Space figure polyfocal) ، حتى أصبحت اللوحة المنجزة ينظر لها بعين الأهمية لكافة أجزائها ⁽²⁾ ، كما في الشكل (37) .



الشكل (37)

جackson بولوك : صورة رقم 31

إنّ التعبيرية التجريدية تعد انعكاساً لكل مظاهر التحول الذي شهدتها المجتمع الأمريكي كما أن هذا التيار تأسس على يد أناس أمريكيين وآخرين من غير الأمريكيين ^(*) عملوا جميعاً على نشأة ورعاية هذا التيار الفني الجديد .

(1) أمهز ، محمود ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، 321 .

(2) Gilbert, Rita: Living with Art, 4th edition, McGraw Hill Inc., New York, 1995, P. 34.

(*) فمن الرسامين الأمريكيين (هارولد روزنبرغ H . Rosenberg) و (جاكسن بولوك G . Pollok) و (وليم دي كوننغ W . de Kooning) ، وهناك نخبة كبيرة من الرسامين من أصول شتى منهم (هانز هوفمان) مولود في ألمانيا ، و (مارك روثكو) مولود في روسيا ، و (آرشيل غوركي) مولود في تركيا ، و (جاك توركوف) مولود في بولندا ، و (أدولف غوتلب) مولود في فرنسا ، و (جان فوتريه) مولود في فرنسا أيضاً ، بالإضافة إلى جان بازين ، و (ألفريد مانسيو) ، و (بير سولاج) ، و (جورج ماثيو) مولود في فرنسا كذلك ، و (جان بول رايبيل) مولود في كندا ، (اسغر جون) ، و (كي هيتش سوند ربورغ) مولود في الدنمارك ، (برام فان فلد) و (غير فان فلد) و (كارل أبل) مولودين في هولندا ، و (كورتيلس فان بيفولد) مولود في بلجيكا ، و (ألن رافي) مولود في اسكتلندا ، وغير ذلك كثير . للمزيد يرجى زيارة الموقعين على شبكة الانترنت :

ولكن هذه المجموعات اتسمت بأساليب ميزتهم عن الآخرين ، وذلك لأن لكل فنان رؤيته إزاء الواقع فمنهم من حوّل الواقع إلى رؤية تشكيلية ، ومنهم من حوّل المواد التشكيلية نفسها إلى مواضيع واقعية مستقلة بذاتها واتسمت بسمّة الاستقلالية ومنهم من نحا منحىً دادائياً أو سرريالياً حسب ما يجده في ذاته من ميول واستجابة ومهما تعدد أساليب هؤلاء الفنانين فإن هناك صفة واحدة تجمعهم في الغالب هي اللاشكل (Informal) .

وتعد رسوم (بولوك) الأخيرة أمثلة اللوحات الزيتية الكبيرة التي أمست عالماً معبراً بطبيعته ولوحته (رقم 1) ذات الأبعاد (68 × 104 قدم) رُسمت بالأسلوب الذي طوره (بولوك) فيما بعد . فقد فرش القماش على سطح الأرض ليقف فوقه ، ممسكاً الفرشاة وعلب الأصباغ المثقبة والأعواد وجعل الزيت يقطر منها ليضع شبكة متمازجة له من خلالها أضواء وأشكال قادمة من مصادر مجهولة (1) .

وقد وصف انصرافه لهذه الطريقة في الرسم بقوله : " حين أكون في لوحتي لا أعني ما أفعل . ولكن بعد فترة من التعارف تبين ما أنا فيه ، أنا لا أخشى أن أُغَيّر ، فأهدم الصورة ... اللوحة لها حياتها الخاصة بها ، وأنا أحاول أن أدعها تمر ، وحين أفقد اتصالي باللوحة ، عندئذ تكون النتيجة فوضى (2) .

يعد (جاكسون بولوك) من بين رسامي هذه الحركة ، إذ اقترن اسمه مع التعبيرية التجريدية ، ويتميز أسلوبه بالإيماءات التعبيرية التلقائية ، وحالات التكوين التي تمتد على طول اللوحة وعرضها حيث تكون كل مناطق اللوحة مهمة .

ويرتبط اسم (بولوك) بما يطلق عليه (تصوير الفعل) أو (التصوير الفعلائي) أو ما يسمى (الانبعاث المباشر للفن Action Painting) ، إذ كان (بولوك) يقذف بالأصباغ اللونية أو يسقطها عليها ويرشها من خلال قيامه بحركات جسمية فوق قماشية التصوير الممتدة فوق أرضية الرسم والملقبة على سطح الأرض أشبه ما يكون ببساط مفروش (3) .

كان (بولوك) في رسم الفعل يندفع بقوة نفسية منبعثة من داخله ، كذلك تعد لوحته تعبيراً مباشراً وطازجاً عن الحياة الداخلية التي تدفع الفنان نحو العمل (4) .

ولم يعد الفنان ينظر إلى اللوحة من مسافة قريبة نسبياً ويرسمها وحسب ، بل أصبح الفنان جزءاً من اللوحة ، وهو موجود فيها ، وفي وحدة عضوية واحدة . لذلك تبدو أعمال (بولوك) ذات خطوط ريشية هائجة متحركة ومقوسة ومتداخلة وتبدو اللوحة غير مستقرة ، وذات نفس متحرك ، والألوان طازجة متداخلة أحادية بدون مزج مسبق ، كما في الشكل (38) .



الشكل (38) : جاكسون بولوك : كاتدرائية

(1) نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 226 .

(2) Jackson Pollock: My Painting, New York. 1949. P. 149.

(3) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث في ضوء نظرية هيربرت ريد ، ص 88 .

(4) عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص 253 .

إنّ ما يميّز أعمال (بولوك) ، هو التكوين القائم على الخط ، والخط يمكن أن يستخدم في إظهار البعد الجمالي ، وفي بنائية الشكل المجرد ، فإنه إذا ما استخدم كمعطى جمالي في ذاته ، فهو شكل مجرد خالص له طول وعرض ومساحة ، ولون وملمس ، والفعل الفني الذي ينشده الجمال دوماً يمكن الحصول عليه من خلال تفعيل دور الخط ، نظراً لما يمتلكه من إمكانية استقبال واستظهار صدى الإحساس والانفعال من خلال إطلاق حركة الخط بحرية على السطح التصويري ، فإن الطاقة الجمالية للخط في هذه الحالة يمكن أن تتفجر إلى أبعد مدياتها ، فمرونة الخط تمنح الفنان حرية التشكيل ، وفي ضوء هذه المرونة التي يمتلكها الخط ، يمكن أن نحصل على الحركة والكتلة والمساحة ، وبذلك يتكون لدى الفنان سطح تصويري مجرد لا يخلو من البعد الجمالي من خلال حركته اللانهائية واللامحدودة (1) .

إنّ لوحات (بولوك) تجعل المتلقي يمعن النظر في كل أجزاء اللوحة (لعدم وجود مركز ثابت) ، ويتحرك ذهاباً وإياباً في كافة الاتجاهات يروح ويجيء عبر أجزاء اللوحة دون أن يقف عند نقطة محددة ، ولم يقر له قرار في حالة أشبه بالمجاز الدال على حالة الإنسان العصري (2) ، الشكل (38) .

ومن الفنانين الذين استخدموا هذه الطريقة الفنان (جان بول ريبول) ، والفنان (مارك توبي) ، كما في الشكلين (39) و (40) .



الشكل (40)
مارك توبي : تركيب



الشكل (39)
جان بول ريبول : رسم

فالفنان (بولوك) في رسومه يعلن الرغبة في تدمير الصورة (Image) وترابطها الرمزي ، حتى لتكاد تكون سديمية ، موزعة بين الرغبة في إعطاء التعبير المباشر للأحاسيس والرغبة في خلق الهارموني الصرف ، وإذا كانت هناك قيم جمالية في هذه الأعمال ، فإنما ذلك قد تمّ عفويّاً وبصورة غير واعية (3) .

يمثل أسلوب (بولوك) الفني اتجاهاً عفويّاً من خلال أن الفنانين لا يبحثون بالضرورة عن الجمال ، وكل شيء يتعلّق في الفن بالحرية ، التي توصل إليها التخيل إلى إظهار نفسه على مسرح الصورة وعدم إظهار أي شيء آخر . ولا تعتبر الطبيعة إلّا في علاقتها مع العالم الداخلي للشعور (4) .

(1) الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، مصدر سابق ، ص 153 .

(2) عبد الحميد ، شاعر : مصدر سابق ، ص 255 .

(3) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث في ضوء نظرية هيربرت ريد ، مصدر سابق ، ص 88 .

(4) الكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص 211 .

وفي هذه الظاهرة يصبح الفنان جزءاً من اللوحة . يقول (بولوك) : " إن رسمي لم ينتج عن حامل لوحات الرسم ، فأنا بصعوبة دائماً أمد قماش لوحتي قبل الرسم ، وحاولت الابتعاد عن أدوات الرسم الاعتيادية ، وفضلت استخدام العيدان والمالج والسكين ، والأصباغ السائلة في التنقيط والعجينة الثقيلة مع الرمل الزجاج المكسور إضافة إلى مواد غريبة " (1) .

إنّ هذه الميكانيكية في العمل التي تعتمد على النتائج المباشرة والآنية يمكن أن نتلمس نتائجها بشكل حدسي ، والتي تعطي أشكالاً معقدة داخل فضاء اللوحة الكبير الذي يتجاوز حاجز السبعة أمتار طوياً ، تتيح لـ (بولوك) أن يتجاوز مفهوم اللوحة التقليدية والاقتراب من الفنون الجدارية التزيينية البدائية .

إنّ شروع الفنان في الدخول إلى الصورة ، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات يصفه (بولوك) بقوله : " عندما أكون في صورتني 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 حياتها الخاصة بها وقد حاولت إظهارها " (2) .

إنّ تقنية التصوير العقلاني تعمل على شحذ طاقة الفنان الحركية ، فضلاً عن تقوية الموهبة الحدسية والشروع المباشر في الرسم دون تخطيط مسبق (سكيچ) ، علاوة على منح اللوحة صفة حركية رؤوية من خلال تسريع الخطوط أو تبطنتها عن طريق إضعافها أو تكثيفها ، ويشير (ريتشارد) في مؤلفه إلى أن هذه التلقائية ينتج عنها رسوم تفككت إلى مناطق كأنها برك واسعة من اللون (3) ، وتراكم في بنية اللوحة ما ينتج عن ذلك المرونة والتمويه والانفعال المتولد من جراء الحركة .

لقد فصل (بولوك) المواد الغريبة ، إذ يقول " مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة " ، وهو من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة أعمالهم ويسمون أحياناً بفناني (الوسط المخلوط) (بولوك) يرى " إن أثر اللوحة مدهش قبل الدهشة التي تثيرها الطريقة التي استخدمها في عمل اللوحة " (4) ، ولهذا استخدم نوعاً من الشكل الطبيعي ، تدفق اللون على سطح منبسط ، فالمُشاهد يُجذب بتدفق الخطوط والأشكال ذات الأنواع المختلفة فهناك بنية أساسية وداكنة متداخلة مع خطوط قصيرة براقعة وألوان زاهية .

لقد كان لـ (بولوك) (*) تأثير كبير على التحولات الأسلوبية الفنية الجديدة التي انتابت الحركة التشكيلية المعاصرة ، لما يمتلكه هذا الرجل من حدس عالٍ وهمة كبيرة وموهبة فنية أعطته هذا التميز والحضور ، إذ يقول (كروتشه) في مؤلفه الجماليات (Breviaire Desthetique) : " الفن حدس ، والحدس فردي ، والفردية لا يمكن أن تتكرر " (5) .

لذلك فإن هناك أسماء موهوبة لامعة أصبحت ظاهرة فردية لم تتكرر . لذلك فإن (بولوك) يعدّ حالة فردية في عالم الفن التشكيلي حاله حال الكبار من أعلام الفن التشكيلي أمثال (مايكل أنجلو ، رافائيل ، كوربيه ، مونيه ، كاندنسكي ، بيكاسو) ، وقد اقترنت التعبيرية التجريدية باسمه فمتى ما ذكرت ذكر اسمه في الحال .

(1) Anthony Everitt: Op. Cit. P. 18.

(2) علوان ، محمد علي : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 141 .

(3) Anthony Everitt: Op. Cit. P. 20.

(4) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 139 .

(*) على الرغم من العطاء الثر لـ (بولوك) ، إلا أنه لم يعمر طويلاً ، فقد رحل في قمة عطائه ، وتوفي في حادث سيارة في العام 1956 عن عمر ناهز الخامسة والثلاثين . للمزيد ينظر :

Anthony Everitt: Op. Cit. P. 59.

(5) مولينيه ، جورج : الأسلوبية ، ت : بسام بركة ، ط 2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، 2006 ، ص 73 .

إنّ النتائج الأساسية والهامة لتقنية (بولوك) التقديرية بقدر تعلق الأمر بالمشاهد هي الحقيقة التي غيرت كلياً معالجة الفضاء . ولم يهمل (بولوك) المشكلات الفضائية التقنية ومعالجته الأسلوبية فرسومه ليست مسطحة ، وبدلاً عن التسطح فهو يخلق فضاءً لا يمكن أن تتميز فيه أشكال محددة (1) .

وإذا تأملنا في لوحات (بولوك) التي أنجزها في هذه الطريقة فإننا نجد مزاجية عالية للفنان ، وكذلك نجد ذاتية على الرغم من هذه الأعمال التي يموت فيها المؤلف ! على وفق رؤية (نيتشه) ، كما نلاحظ أن الحقيقة الداخلية هي الحقيقة التي سعى إليها (بولوك) ويصف (هارولد روزنبرغ) المنظر الرئيس لحركة التعبيرية التجريدية هذا الأسلوب بأنه : " ظاهرة انقلاب في المعتقد " . ويقول : " إن ما تؤدي إليه القماشة إنما هو إيماءة تحرر من القيمة سياسياً وجمالياً وأخلاقياً " (2) .

ولعل أسلوب (بولوك) نابع من شك ذاتي مبرح وخوف كبير يدعو إلى رفض الواقع بكل ما فيه من جمال طبيعي ، والعودة إلى الذات بما تحمل من آلام وهموم ، وهذا يبدو في إيماءاته المغتربة ، والتي تظهر في عفوية أعماله الفنية ، كما في الشكل (41) .



الشكل (41)
جackson بولوك : الذئبة

لقد تطور فن الرسم كثيراً بعد الحرب العالمية الثانية ، خاصة المنحى التجريدي له ، ويعد تطوره تطوراً منطقياً للأسلوب التجريدي والأسلوب التعبيري معاً ، وذلك من خلال تطور أسلوب التعبيرية التجريدية التي عملت على الفتح بالشكل إلى حد عدميته التامة . وما يميز تطوّر أساليبه الانغمار في الوساطة والوسيلة ، والخضوع للانعكالات الصورية المحسوسة ، يعد أساساً شيئاً تصنعه الأصباغ والألوان (3) .

إنّ ما يميّز بعض أعمال التعبيرية التجريدية البقع اللونية ، واللون في حد ذاته وفقاً لما يمتلكه من طاقات جمالية كالتناغم والتباين والانسجام وما إلى ذلك من صفات تدخل في طبيعته الفيزيائية ، وهذه الصفات تبعاً لعدم محدوديتها ، فهي ما يُمكن الفنان أن يدخلها في بنائية اللوحة التعبيرية التجريدية ، لتحدث نوعاً من التناغم يقترب مما تحدثه الأنغام الموسيقية (4) .

(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 28 .

(2) المصدر نفسه ، ص 29 .

(3) Hard Edition: Art Today, New York, P. 415.

(4) الدليمي ، رياض هلال : مصدر سابق ، ص 158 .

كذلك فإننا اليوم نواجه تشعباً وشيوعاً للأساليب واستثماراً للابتكارات ، وتجارب متواصلة مع مواد خام جديدة (1) دخلت بيئة اللوحة الفنية .

وما يميز فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، الإصرار على عدم الانتماء إلى حركة ما وتأکید (التفكير الفني الحر) ، وهذا هو السبب الجوهری في ذیوع وتعدد الأساليب ، فكان الفنان التعبيري التجريدي يسعى دائماً إلى الخلق للانطلاق نحو حركات جديدة متعددة بناءً على ما أتيح له من تحولات أسلوبية وتجارب على المستوى الفردي . ويصف (هارولد روزنبرغ) هذه المرحلة : " في زمننا هذا نجد أن حركات الفن هي التي تضمن استمرارية الأسلوب ، وتحفز على تبادل الأفكار والإدراكات بين الفنانين الذين يمدونها بنقاط جدية للانطلاق نحو الابتكارات الفردية (2) .

والتعبيرية التجريدية لم تكن أسلوباً فنياً موحداً ، وإنما كان البحث عن أسلوب ذي دلالات ذاتية من خلال تصميم تجريدي (3) . فتعدد الأساليب الفنية لهذه الحركة ، وفقاً لما يمتاز به عنوان الحركة الرئيس (التعبيرية التجريدية) ، هذا المصطلح الذي استخدمه الناقد الفني (الفريد أج بار) (*) من قبل ، ليصف أعمال (كاندنسكي) ، من إتاحة الحرية للفنان للعب في الألوان بالكيفية التي يصف بها أشكاله العدمية .

وعلى الرغم من تعدد الأساليب الفنية لحركة التعبيرية التجريدية ، إلا أنها انقسمت على مجموعتين من حيث التوجهات الأسلوبية :

1. الجناح الإيحائي : ويضم (ارشيل غوركي 1904 - 1948) و (جاكسن بولوك) و (وليم دي كوننغ) ... وآخرون .
2. جناح المجال البصري في حقل اللون : ويضم (بارنيت نيومان) و (مارك روثكو) ... وآخرون (4) .

أما الأسلوبية الأولى فهي حيوية إيمائية تميل إلى التشخيص والتميز نوعاً ما ، بيد أن الأسلوبية الثانية أكثر تجريداً وسكينة (5) . وتتضح في الأسلوب الأول رمزية معينة دالة وتفيد في التشخيص نوعاً ما ويقترّب من الشكل تدريجياً ، كما في أعمال (ارشيل غوركي) ، (وليم دي كوننغ) ، الشكلين (42) و (43) .

(1) ريد ، هربرت : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1994 ، ص 149 .

(2) ريد ، هربرت : النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص 150 .

(3) القره غولي ، محمد علي علوان : سمات وتحولات أسلوب نوري الراوي ، مصدر سابق ، ص 41 .

(*) الفريد أج بار : ناقد فني مؤسس متحف الفن الحديث في نيويورك ، وقد أطلق هذا الاصطلاح كما أطلق هذا الاصطلاح الناقد الفني (روبرت كونس) في مجلة نيويورك لوصف مجموعة أعمال تصويرية تجريدية أنجزت في عام (1964) لمجموعة من الفنانين الأوروبيين والأمريكيين .

(4) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 33 .

(5) المصدر نفسه ، ص 33 .



الشكل (43)
وليم دي كوننغ : صفوة الملائكة



الشكل (42)
آرшил غوركي : الخطوبة

بينما يكون الأسلوب الثاني بعيداً عن التشخيص والشكل ويمثل صميم التعبيرية التجريدية في اللاشكل واللاموضوع ، لذا يصفها (هارولد روزنبرغ) بالصوفية .

ويمكن الاستشهاد ببعض أعمال (جاكسن بولوك) للإفصاح الإيمائي التشخيصي ، ففي لوحته (الذئبة) ، شكل (41) ، يمكن تمييز محتواها وشكلها ، لكن معالجاته الأسلوبية وإخضاع العمل لانفعالاته وسحره مع صبغته التي تتناغم تارة وتتنافر تارة أخرى من أجل مضاعفة وتحريك عاطفة المتلقي (1) .

في عام (1935) ، أسس (بولوك) (*) (اتحاد بروجكت الفني) الذي مال إلى الاستقلالية عن الأساليب الفنية الأخرى ، وأعجب (بولوك) بالفن المكسيكي الثوري ، وأخذ ملاحظاته حول الفن من (كاندنسكي) و (ميرو) و (كليه) ، والسرياليين أمثال (ماسون) لكن التأثير الأكبر من كل ذلك كان لـ (بيكاسو) .

واستغرق (بولوك) من أجل صقل موهبته الفنية عشر سنوات ، حتى طور أشكالاً بسيطة ، واهتم بالتصوير الحروفي . وقد مال إلى السرياليين في أول شبابه ، وقام صورياً توضح وبشكل جزئي أسلوبه الأوتوماتيكي التلقائي الذي اعتمده السرياليون ومثل فناً بدائياً جزئياً خصوصاً تلك الصور التي تعامل معها بانفعال وعصبية لإنتاج أشكال خنثية لا تمثل شكلاً محدداً ، وظهر ذلك جلياً في ثلاثة من أعماله هي : (أرضية قلقة Moby Dick) و (امرأة القمر تقطع الدائرة The Moon Woman Cuts the Circle) و (الذئبة The She-Wolf) (2) .

(1) Antony, Everett: Op. Cit. P.16.

(*) جاءت موهبة (بولوك) الفنية من الاحتكاك المباشر مع الفن العالمي من خلال دراسته للفن ، إذ درسه مع أخوه على يد (توماس بنتون) في جمعية طلبية الفن ، وكان (بنتون) رومانتيكي النزعة ، وتدور في عقله أفكار رجعية ضد الفن ، وقد مال واندفع كثيراً نحو الحداثة في الفن سماها هو (حداثة فنية جديدة) بعيدة عن الفساد والتخبط. وقد صاغ (بولوك) وضع له اسماً قوياً بنجاح على مسرح الأحداث الأمريكي، لكن (بولوك) ورغم تفاعله مع (بنتون) كان إلى حد ما ضده واعتمد الأسلوب الواقعي ، لكنه انتقى أسلوبه من المصور (بنتون) كرجل كبير في السن وصاحب تجربة فنية وشعور فني وإيقاعات تقترب إلى درجة إيقاعات (روبنز) ، (مايكل أنجلو) ، (جريكو) . للمزيد ينظر : Antony, Everett: Op. Cit. P.16.

(2) Ibid. P.16.

ففي لوحته (الذئبة) بّين (بولوك) الإنهاك والاستغراق في موتيفات (*) طوطمية كيفما اتفقت بتركييب مشوهة وقلقة ، فر (الذئبة الحمراء) تبدو للعين خطوطاً منهاراً وتتحرر من العينين ، وتتفصل منها بلجوء الشكل الفني إلى سيرة (بولوك) وذكرياته التي لم يرد الإفصاح عنها رغم الحديث عنها بأعمال فنية لا تخبر المتلقي عن محتواها (1) .

ومن الفنانين الذين صنفوا تحت لواء (التعبيرية التجريدية) الرسام (وليم دي كوننغ Willem de Kooning 1904-1997) (**) ، الذي تميزت أعماله بأسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليون ، وبين الأشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرنّيات (2) .

وقدم (وليم دي كوننغ) من أوربا ، وقد تأثر كثيراً بالأفكار السريالية وهو يرى الحياة عند مستويين ، أحدهما مرئي ومحدد الإطار والتفاصيل ، والآخر وهو الأهم محجوب غامض غير محدد ، والإنسان ينحرف خلال الزمن مثل جبل جليدي يطفو بشكل جزئي فوق مستوى الوعي ، ويكون هدف الفنان هو أن يجرب ويدرك بعض أبعاد هذا العالم الغامض الخفي . ويكون هدف الفنان ليس الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرق وصفية . إنها تحطيم القيود الجسمية والنفسية بين الشعور واللاشعور ، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي . ثم إبداع عالم خيالي متموج متمزج فيه الرؤى والخيالات والأحلام (3) .

إن أسلوبية (دي كوننغ) عندما يتعامل مع الصورة الذهنية التي يبدو وكأنها تنهض من نسيج الصبغة ثم لا تلبث أن ترتد ثانية إلى الغموض ، وأن ما يفصل بينه وبين التعبيريين الأوربيين الجراة الأمريكية التي قد يميل البعض إلى وصفها بـ (الفجاجة) ، وحين يستقر (دي كوننغ) على صورة ذهنية مستقاة من منظر طبيعي مثلاً ، يكون العمل من الجراة بحيث يبدو كأنه يرسم بالحبر الصيني عند استخدامه الصبغ الزيتي ، مع ذلك فقبضته مشدودة على منع الصورة الذهنية أن لا تلين وتترسخ (4) ، كما في الشكل (44) .

كما أن لـ (دي كوننغ) دوافع جنسية في الرسم ، يتجلى ذلك في سلسلة رسومه (نساء) المرسومة بين الأعوام (1950 - 1953) ، وتعد ذات شحنة عاطفية جنسية عارمة (5) .

تقاسم (دي كوننغ) قيادة الحركة الإيمائية (ما بعد الطليعية) مع (بولوك) لكنه بقي محافظاً على القيم الجمالية شأنه شأن الأسلاف من أرباب الفن ، إن الحركة التي اجتذبت به بشكل خاص التكعيبية وظل نوعاً ما مرتبطاً بالتقليد والمحاكاة ، ويمكن معرفة ذلك في تمثيله الشكل الإنساني كمواضيع ملأه للرسم (6) ، كما في الشكل (45) .

(*) الموتيفات : جمع موتيف ، وهو الفكرة الرئيسة للعمل الفني .

(1) Antony, Everett: Op. Cit., P.18.

(**) وليم دي كوننغ : رسام تعبيرى تجريدي ، ولد في روتردام سنة (1904) ، قضى سنواته الإحدى والعشرون الأولى في أوربا ، ودرس في (انترويرب ، بروكسل ، روتردام) ، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة (1926) ، من أعماله (المرأة الجالسة 1940) و (الملاك الوردي 1947) ، توفي عام (1997) .

للمزيد ينظر : Gilbert, Rita: Op. Cit., P. 476.

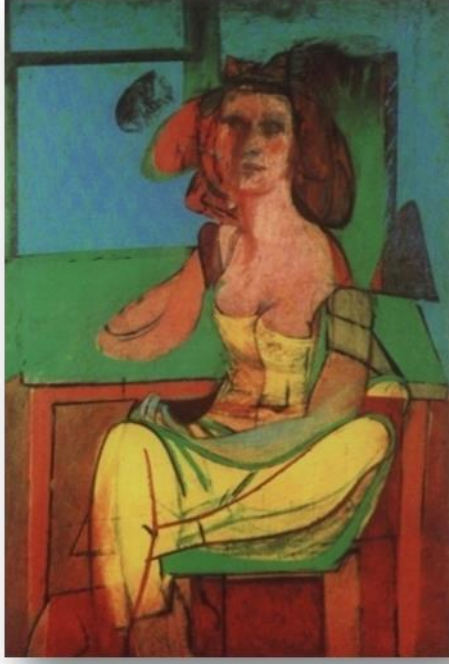
(2) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 319 .

(3) عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص 253 .

(4) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 40 .

(5) باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 254 .

(6) Antony, Everett: Op. Cit. P. 12.



شكل (45)
دي كوننغ : امرأة جالسة



الشكل (44)
دي كوننغ : باب إلى النهر

إنّ رسوم (دي كوننغ) ذات حس سرّيالي ، فهو يعتمد اللاوعي كمحرك فعلي لتحطيم الشكل الأنثوي داخل الإطار العام للوحة ، فثمة تجريد خطي لوني يقلب الشكل أو التكوين إلى صورة إيمائية قابلة للتعبير عن نفسها ، وفق مفارقات الفهم الموضوعي – الدلالي للعلاقات البنائية والتي تحيط بثيمة الصورة الناشئة من إزاحة الدلالات الوظيفية ، عبر ارتباطها بالحركة (حركة الخط ، اللون ، الأرضية ، الفضاء ، التركيب الشكلي ، التفاصيل الدقيق) (1) .

في أعمال (دي كوننغ) المبكرة في منتصف الأربعينيات من القرن المنصرم حاول أن يلعب بالشكل البشري المشخص بعزل الأجزاء الشخصية من الجسم ويعالجها بطريقة متشابكة وأن الصورة الظلية توحى بأشياء من المحيط الذي من حوله موضوعات منزلية ، وأشكال حية ، كل تلك الأعمال جربها بطرق أوتوماتيكية آلية بتخفيف الطلاء وتحريك الفرشاة بعنف وانتقاد على اللوح التصويري . مع تنبيه المفاجئ في عام (1947) أسلوباً جديداً في سلسلة من الصور البيضاء والسوداء بطلاء زخرفي (2) .

إنّ إزالة الواقع بالفعل والأداء هو تجربة مستفيضة ولا تستعمل القول العقلي إلا من أجل نفيه باتخاذ عكس القوانين المشكلة له ولا تنتج أبداً عن نظام في المقولات والموروث المعرفي الاجتماعي (3) . لذا سعى (دي كوننغ) أن يعطي عمله الفني القيمة الإدراكية الحسية ، من خلال قدرته على إحداث الأثر المطلوب في التذوق النابع من رؤى لا واعية لعالم مملوء بالانفعالات والهلاوس وهذا ما موّ أسلوب (دي كوننغ) في التصوير .

ومن التكعيبية إلى السورالية فالتعبيرية التجريدية ، هذه التحولات في أسلوب (دي كوننغ) عملت على إعطائه الحرية والجرأة في البحث دوماً عن أساليب جديدة ، خصوصاً أنه نادراً ما كانت أهمية الموضوع بعيدة عن ذهنه ، ولم يكن (دي كوننغ) فنان الإيمان

(1) القره غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 143 .
(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 24.

(3) الكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، مصدر سابق ، ص 13 .

(الإشارة) من أجل الإيماء ذاتها ، لذا كانت أعماله التجريدية تعبيرية وليست رمزية . وفي حوالي عام (1951) قدم عمله (سلسلة نساء) ، الذي يمثل إنثاء ذوات أشكال قبيحة متوحشة لكنها مغرية ، لتركيزه على أعضاء الجنس ، شأنها شأن (آلهة الخصب) بشكل جزئي ، لقد كانت صورته استحواذية . وفي الستينيات تحولت نساؤه لتكون أكثر رقة وجمالاً⁽¹⁾ . لذلك عدّ (دي كوننغ) فناناً شبقياً جنسياً ، لاهتماماته الدائمة بالنساء وتمثيلهنّ بكيفيات متعددة ، تتباين بين القبح والتشويه تارة ، واستنساخهنّ تارة أخرى ، عن طريق تشبيههنّ بألوان صافية شفافة .

يعدّ الرسّام (هانز هوفمان^(*) Hans Hoffman 1880-1966) الأب الحقيقي للتعبيرية التجريدية ، هذا الرجل الذي يمكن من خلال عمره الطويل تتبع تطور الفن الحديث ، وصولاً إلى بوابة فن ما بعد الحداثة التعبيرية التجريدية⁽²⁾ .

أعجب (هوفمان) بأعمال (ماتيس) الوحشية ، وهذا ما يدعو إلى تبيين الناحية الزخرفية في أعماله والتي هي بعيدة عن طبيعة التعبيرية التجريدية . لكن قدرته على الخلق والإبداع مهدت له الطريق على الارتجال وتخطي التأثيرات الوحشية⁽³⁾ .

يعدّ (هوفمان) معلماً وناقداً للفن وليس رسّاماً فقط ، فقد اهتم طويلاً بتعليم الفن ، وكان كذلك رسّاماً ذا رتبة عالية في مدرسة نيويورك الجديدة . وإن أجمل رسوماته توجز انجازاته المنعكسة على فن القرن العشرين المبكر ضمن سياق الأسلوب الشخصي .

كانت اهتماماته إبداعية تتعلق بأصول علم التدريس ، وطرق التعامل مع الشكل واللون ، وإيجاد تأليف وتركيب بين الألوان والأشكال التكعيبية ، وبين الأشكال والألوان الفوقية⁽⁴⁾ .

لقد رسم (هوفمان) بأسلوب شبه تجريدي ما بين (1936-1941) ، وكانت موضوعاته يمكن تحديدها وتمييزها وتشخيصها ، فهي منظمة بألوان متألفة ، ومنذ عام (1942) خاض في الطريقة الأوتوماتيكية الآلية ، واكتشف معاني الأشكال الحية ، وكذلك اخترع طريقة تقطير الطلاء الأصلية وتقنية رش الطلاء⁽⁵⁾ .

وفي سنة (1946) ، بدأ (هوفمان) سلسلة من التجريدات تتألف من مناطق مرسومة بشكل حركي وأخرى تقطيرية مع بعض الجوانب الخطية ، ويبقى يتبع الطريقة التكعيبية في الرسم ، وكانت رسوماته (الذي يفضل أن يدعوها بتصميماته) تبقى في ميزان التفاعل ما بين العمق (البعد الثالث) والسطح ذي البعدين ، فكل حركة مضادة لها . وفي الخمسينيات جرب (هوفمان) أساليب مختلفة كثيرة في التعبير ، ففي بعض لوحاته مثل عمله (فتنازيا بالأزرق) ، وهي تمثل مستطيلات محملة بطلاء ملون وضعت بين مناطق إيمائية حرة . أما عمله الآخر

(1) Antony, Everett: Op. Cit. P. 25.

(*) **هانز هوفمان** : رسّام تعبيرى تجريدي ولد في ألمانيا عام 1880 ، وقد كانت بدايته كعالم اخترع آلة حاسبة مغناطيسية ، درس الفن واستقر في باريس مهد الفن الحديث ما بين (1904 – 1914) ، التقى (ماتيس ، بيكاسو ، براك ديلاوني) إذ علّمه نظرية اللون ، أسس مدرسة فنية في ميونخ عام (1915) ، هاجر إلى أمريكا عام (1932) فتح مدرسة أخرى في نيويورك ، من أعماله (التجلي 1974) عام ، و (قمر مشرق) . توفي عام (1966) . للمزيد ينظر : Antony, Everitt: Op. Cit., P. 32 .

(2) <http://www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism.html>.

(3) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 30 .

(4) <http://www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism.html>. P. 1-9.

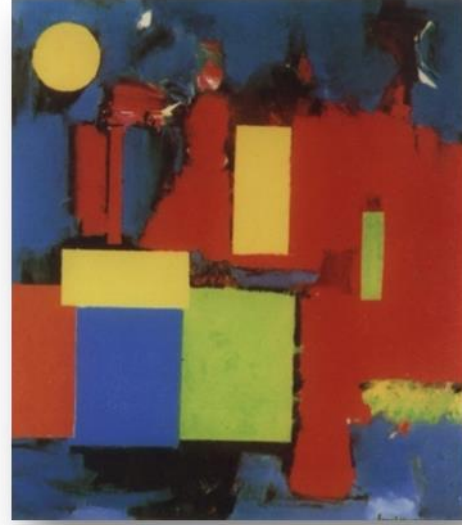
Accessed on 2/12/2007.

(5) Antony, Everett: Op. Cit. P. 33.

(قمر مشرق) ، فهو عبارة عن طبقة رقيقة من الطلاء شبه شفافة وواسعة تتوهج على أرضية بيضاء (1) ، كما في الشكلين (46) و (47) .



الشكل (47)
هوفمان : فنتازيا بالأزرق



الشكل (46)
هوفمان : قمر مشرق

يمكن القول أن (هوفمان) استقر في أواخر حياته ، أو في آخر عقدين من عمره الذي ناهز الستة والثمانين عاماً ، على ممارسة الآلية والرسم الحركي وعملية رش الأصباغ ، مع معالجات تقنية بالفرشاة والسكين أحياناً ، واستطاع أن يضع اسمه بقوة في مدرسة نيويورك التي شكلت محط أنظار الفنانين طوال ثلاثة عقود .

وعند البدايات الحقيقية للتعبيرية التجريدية ، والمرحلة المتأخرة من تاريخ السريالية ، أي الفترة ما بين (1940-1970) برز اسم هام ، له أثر كبير على حركة التعبيرية التجريدية هو الرسام (أرشيل غوركي (*) 1904-1948) (2) .

يعد (غوركي) من الفنانين الكبار الذين انتسبوا إلى هذه الحركة الجديدة ، رسم عناصر صورية ذاتية مستوحاة من المخيطة وذكريات الطفولة صاغها بأسلوب فني جعله على صلة بالسريالية ، ولكنه بعد ذلك اتجه نحو الطبيعة لا ليقاها ويحاكيها ؛ بل ليجعل منها حافزاً منشطاً لمخيلته ، لكي يعيد صياغتها وفقاً لما يراه في مخيلته (3) ، ومن ثم تحويلها إلى مرآة تعكس معاناته النفسية وتجاربه الذاتية .

(1) Antony, Everett: Op. Cit. P. 34.

(*) ولد (فو سوانغ مانوغ أدون) وهو الاسم الحقيقي لأرشيل غوركي في أرمينيا سنة 1904 ، ووصل إلى الولايات المتحدة من أوروبا الشرقية سنة 1920 ، درس في مديرية (آيلند رود) للتصميم ثم مدرسة (سنترال كرانف للفرن) ، كان طالباً ثم أصبح مدرساً فيها . وقد اكتسب سمعة طيبة هناك ، بدأ انطباعياً وتأثر بسيزان والتعبيرية التركيبية (التأليفية) ، وفيما بين 1929 – 1934 ، كان (بيكاسو ، براك ، غريس) المؤثرين الرئيسيين فيه ، لقبه (بيكاسو) (ساعة واشنطن) . ويقول " مكثت مع سيزان وقت طويل " أعجب به (ماسون وماتا وميرو) . حياته القصيرة مضطربة ، فقد تعرض إلى حادث سيارة تبعه مرض السرطان ثم قتل نفسه منتحراً . من أعماله (سلسلة حديقة في سوكي) عام 1943 ، (تركيب) عام 1933 .

للمزيد ينظر : <http://www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism.html> .

(2) Ibid.

(3) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 300 .

إنّ أسلوب (غوركي) يقترب من (ماسون) و (كاندنسكي) ، إلا أن أشكاله هجينة ذات تفاصيل معقدة ومبهمة ، يميز في بعضها أشكال حيوانية ونباتية وأدمية ، ولكنها أشكال شبيهة ذات وضعيات خاصة جداً ولا تميل لأن تتشكل (1) .

ولم يكن (غوركي) غير مدرك لموقفه ، إذ وقف على جانب واحد من الأسلوب الأساطيري الجديد ، فأسلوبه هجين على حد تعبير (بريتون) ، وكانت لديه الجنسية المفرطة للسريالية التي استند عليها (فرويد) . وفي سنة (1936) تبنى (غوركي) أسلوباً تجريبياً للأشكال الحيوية . وفي بداية الأربعينيات ، أصبح مهتماً كثيراً بتجريدية (كاندنسكي) (2) .

كان اللون ضعيفاً (شاحباً) في الكثير من أعماله ، وهو عبارة عن طبقات رقيقة متألقة ، وأشكاله الذكورية في الغالب شائكة وفاقدة لنوعها ، تمتزج مع أشكال الأنثى الرقيقة . لقد كان لقاءه مع السرياليين في نيويورك قد أعطاه الثقة بالتجربة في الرسم التلقائي ، مع عدم تجاهله الإرث التكعيبي ، والشعور الملثوي والحالم بالخط .

رسم (غوركي) الطبيعة بطريقة نصف واعية ، والمنظر الطبيعي ينظر له من محتوى جنسي رمزي ، ينشأ من ذكريات الطفولة في ريف (أرمينيا) ، والذي أدى به إلى تهجين أشكاله وتركيباته الإنشائية وطبيعتها المرئية (3) ، كما في الشكل (48) .



شكل (48)
آرшил غوركي : تركيب

(1) <http://www.gioglo.com/vb/showthread>.

(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 12.

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 34.

يعد (روبرت مودرويل (*) Robert Motherwell 1915-1991) المنظم الحقيقي والمؤسس لحركة التعبيرية التجريدية ، فقد بدأ حياته الفنية سريالياً . كما أن لوحاته تقدم تصحيحاً لبعض الأفكار الخاطئة عن التعبيرية التجريدية وتبدو في أعماله تشاؤمية وانزواء ، يبحث عن الحنين إلى الماضي والمغالة في رثاء الوضع العام (السياسي والاجتماعي) ، وهو يتجه اتجاهات ذاتياً في رسومه وينحو منحىً مأساوياً ، يحاول تمثيلها بشيء من الصفائية (1) .

وقد بين (مودرويل) بأن التجريدية التامة مستحيلة ، فإن الأحمر الخالص الذي يتحدث عنه التجريديين غير موجود ، فأى لون أحمر يتجذر في الدم ، الزجاج ، الخمر ، قبعات الصيادين ، وآلاف من الظواهر الطبيعية . قم (مودرويل) أعمالاً من القصاصات ، وقد تأثرت أعماله المبكرة بـ (بيكاسو وماتيس وشونميكروز) ، لكن رسوماته الرئيسة عبارة عن مستطيلات عمودية وأشكال بيضوية ، تنتشر عبر قماش اللوحات الطويل الشبيه بالنسيج الصوفي الغليظ (2) . والتلوين عنده عادة أسود على أبيض ، يقول (مودرويل) واصفاً عالم الرسم " إن الصور هي استعارات عامة للحياة والموت والعلاقات المتبادلة " (3) .

يقترّب (مودرويل) من صفة الصوفية في أعماله الفنية ووصل به حدّاً نبذ فيه العنصر التشخيصي تماماً ، لذا بدت أعماله لا شكلية صرفة ، وأعماله عبارة عن مستطيلات فضائية موضوعة على أرضية ملونة ، لم تحدد حافاتها لذا ظل وضعها المكاني غامضاً ، أنها عائمة ، تحوم باتجاهنا أو بعيداً عنا في فضاء ضحل (4) .

وما يميز أعمال (مودرويل) الدقة في اللون وكذلك النبض الإيقاعي الرقيق لتصبح أعماله بؤرة استقطاب الناظر وكأنه شاشة تخفي ألغازاً يراد لها حلاً وأشكاله عائمة لا موضوع فيها ، مع ازدحام الأرضية بالتفاصيل ، أسلوبه يجمع بين التعبيرية التجريدية والتعبيرية المتطرفة ، ويميل أسلوبه نحو التشخيص . كذلك فإن أسلوبه يتجه اتجاهاتاً بنوياً ، وأحياناً يتجه اتجاهاتاً تفكيرياً ويميل إلى التعقيد والتبسيط تارة أخرى .

وهذه الازدواجية في رؤية (مودرويل) الفنية ، مستمدة من ربط (فرويد) بين أيروس (آلهة الحب عند الإغريق) وبين تاناتوس (آلهة الحب) . هناك تضادات كثيرة في أعماله ، فالشكل وحافات الأرضية تتشابك ، لذلك فكلاهما يُساق إلى السطح الواحد ، وغالباً ما يرسم (مودرويل) على مقياس عميق ، إلا أن مساهمته المميزة تكمن في الشعور الشخصي والحميم ، إذ يستطيع أن يملأ لوحات الرسوم التذكارية والتشخيصية (5) ، كما في الشكل (49) .

(*) روبرت مودرويل : فنان تعبيرى تجريدي ، ولد في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1915 ، دخل جامعة ستانفورد ثم هارفورد ودرس تاريخ الفن ، وفي سنة 1940 قابل فنانين سرياليين في المعنى بالإضافة إلى إنهم قدموه ودفعوه للمذهب الأوتوماتيكي وسايكولوجياً (فرويد) ، فقد أكدوا على غريزته نحو القيم الجمالية الفرنسية للقرن التاسع عشر . من أعماله (مراثي الجمهورية الإسبانية) ، وهي سلسلة بدأت عام (1949) ، توفي عام (1991) .

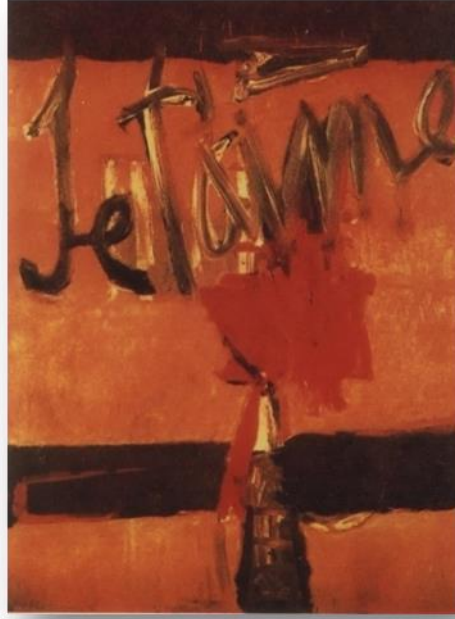
(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 31 .

(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 34.

(3) Ibid., P. 35.

(4) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 34 .

(5) Antony, Everett: Op. Cit. P. 35.



الشكل (49)
روبرت موزرويل : Jet'aime IIA

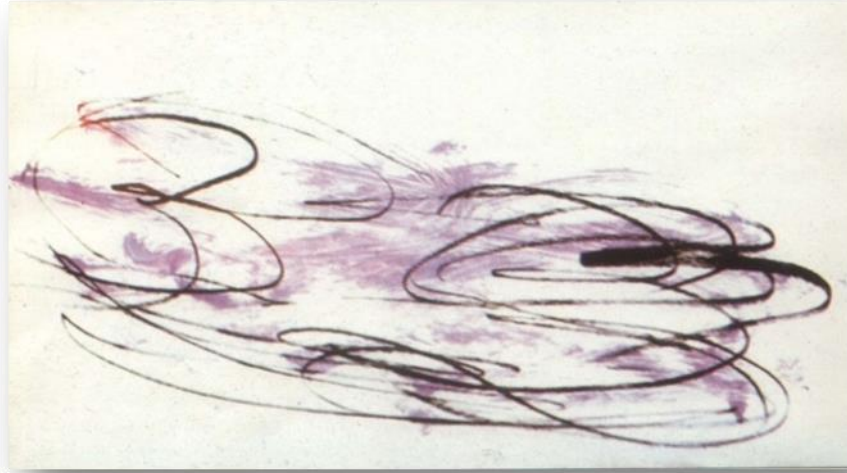
كان (موزرويل) حريصاً على الصورة المتخيلة ، وهو حدسي إلى الحد الذي يبقى في مجال الخيال ، وهنا يفرق بين الواقعي والخيالي ، وبين المتحقق فعلاً وما لم يتحقق . يقف (موزرويل) أمام تحديات كبيرة تتمثل في الأساليب الجديدة للفن ، والتي جاءت بها التعبيرية التجريدية ، ومجموعة التقنيات الفنية التي أعطت الفن أبعاداً واستراتيجيات جديدة للفن ، تتماشى ومجتمع الاستهلاك الأمريكي ، الذي أراد من الفن أن يكون كذلك له خصوصية الاستهلاك والعدم والعبث واللاقيمة حتى للشكل ، الذي مَيَز الحياة بأجمعها واختصر كل شيء بالرفض .

ومن الفنانين الأوروبيين الذين يقترب اسمهم بتجربة الفن اللاشكلي ، الفنان الفرنسي (جان فوتريه ^(*) 1898-1964 Gean Fautrier) في سنوات تطوره الفني ، إذ استطاع (فوتريه) أن يبدع أسلوباً تقنياً جديداً برز في حركة الفن اللاشكلي بحيوية فائقة ، وصاغ بواسطة توظيف شكل نوعي جديد لمساة الألوان ، لا كما نجده في النتاجات التجريدية اللاموضوعية لبعض الفنانين .

إنّ هذا الفنان رفض أن يكون الرسم التقليدي بالزيت نزعة جمالية مجردة ، تلك النزعة التي كانت سائدة عبر مئات السنين لأغراض (أيديولوجية) ، وعوضاً عن السقوط في هذه النزعة ، جعل (فوتريه) صبغة (الباستيل) تنساب على لوحة رطبة ، ومن تدليك ودعك هذه المسحة ينجز مؤشرات التخطيطية في بناء لوحاته المجزأة ⁽¹⁾ . ويعدّ هذا الأسلوب السمة التي مَوَّت أعماله ، كما في الشكل (50) .

(*) **جان فوتريه** : فنان فرنسي ولد في باريس عام (1898) ، وفي سن التاسعة توفي والده في عام (1907) ، فانتقلت به والدته الأيرلندية الأصل إلى إنكلترا ، درس في الأكاديمية الملكية للفنون ، وفي عام (1917) عاد إلى باريس والتحق بالخدمة العسكرية . وفي عام (1960) أقامت هيئة (بيناله) البندقية للفنون التشكيلية معرض (فوتريه) الكبير لتكريم ومنح الجائزة الدولية الكبرى للرسم وقد كُرم في طوكيو أيضاً . وفي عام (1964) أقام آخر معارضه . وفي العام نفسه توفي في يوم 23 تموز .

للمزيد ينظر : Editori, Fratelli Fabbri: L'Art Moderna, Milano, 1970, Pp. 203-205.
⁽¹⁾ فوتريه ، جان : تجربة اللاشكلي والحداثة في الفن الأوروبي المعاصر ، ت : غانم محمود ، مجلة أفق عربية ، السنة 13 ، العدد 1 ، ك 2 ، 1988 ، ص 113 .



الشكل (50)
جان فوتريه : تركيب

في أعمال (فوتريه) تكون مواقف الرعب والجمال بهدوء وبلا حدود ، وقد سبج ضد التيار ، ولم يتأثر بالتعبيرية والرمزية والسوريالية والتكعيبية سوى وشائج الصلة التي تربطه بالانطباعية في مرحلتها الأخيرة . اكتشف (فوتريه) في عام (1928) الكون اللاشكلي الجديد ، والعاصف والرافض بقوة لأي تكوين . لم يسقط (فوتريه) في متاهات الإشارية والإيمائية ، بل حتى بتأثير الخط والمحاولات المشحونة بالشفرات التي اتسمت بها أعمال (بولوك) و (مارك توبي) ، بل ظلّ منه مستقلاً ذاتياً يرجع إلى خلفيات فلسفية وجودية أكثر قرباً من (سارتر) و (هايدجر) من (برجسن) ، ومادة رسمية الخيال الواسع المحمل بذكريات الألم والحرب ⁽¹⁾ . لقد اقتربت تقنية العجينة العالية باسمه ، ووجد فيها طريقة للعصف بالشكل ، لذا ابتكرها ونفذ معظم أعماله الفنية فيها ، وقد استلهمها غيره من الفنانين أمثال (جين دوبوفيه) وصارت لوحاته تحتوي في وسطها كتلة صغيرة من العجينة الضاربة إلى البياض ، هذه الكتلة تشكل بروزاً غير متساوٍ وذا نطاق غير واضح وغير منتظم ، ثم تأتي طبقة خفيفة من اللون المائي (الجواش) ليكسب هذه العجينة لوناً ونبضاً معيناً ⁽²⁾ .

يتضح من ذلك أن لـ (فوتريه) شخصية فنية مستقلة حاول من خلالها ، ومن ما يمتلكه من مواهب أن يجزأ عتبة الفن اللاشكلي ، إذ أن كل دعاة الفن ونقاده ضد فكرة اللاشكل ، فليس هناك لا شكل حسب ادعائهم ، فالصورة الفنية لا بد أن تتمثل للعيان بشكل محدد ، حتى وإن كان رمزاً بسيطاً ، لكن (فوتريه) وأمثاله من التعبيريين التجريبيين تخطوا هذه العتبة ، وحاولوا جميعاً أن يسبحوا ضد التيار ، وليس (فوتريه) وحده .

ومع أن (جون دوبوفيه ^(*) 1901-1985 Gean Dubuffet) استمد تقنية العجينة العالية من (فوتريه) ، إلا أنه حاول هجرها واختبار مادة رسم جديدة ، والتوصل إلى تقنيات

(1) فوتريه ، جان : تجربة اللاشكلي والحدائث في الفن الأوروبي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 116 .

(2) مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 309 .

(*) جين دوبوفيه : ولد (دوبوفيه) سنة 1901 في (لي هامز) ، ثم ذهب إلى باريس التي انتقل إليها في سن المراهقة ، إذ درس الفن لوقت بالإضافة إلى الأدب ، الموسيقى ، الفلسفة ، اللغات . وفي عام 1924 تخلى عن الرسم تماماً وقضى عقدين من حياته في تجارة الخمر ولم يرسم حتى سنة 1942 ، وبعد عامين فقط أقام معرض في باريس ، ولوحاته تبدو وكأنها مرسومة من قبل أطفال . وفي عام 1942 عرض أول لوحاته ، وفي عام 1962 عرض مجموعة لوحات (Horoscope) ، نشر أبحاثاً حول أسلوبه في عام 1967 ، ماثل (كليه) في موضوعاته حيث المنازل ، الحياة اليومية .

للمزيد ينظر : م. مدبك : قاموس الرسامين في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، 1996 ، ص 71 .

أحدث ، وكان له ذلك في إتباع أسلوب (الصورة - الحائط Image-Wall) القريبة من المشاهد الطبيعية ، كما تُرى على الجدران القديمة المتشققة والمتآكلة .

وكان (دوبوفيه) قد تأثر في سنوات الحرب الأولى برسوم الأطفال (*) ، والفن البدائي (**) ، شكل (51) ، إذ النزعة (الحدسية) غير الحسية التي تتسم بها ، فهي تكشف عما يعرفه الطفل أو الفنان البدائي لا كما يراه بالفعل ، وهي تقدم للموضوع صورة مركبة نظرياً لا بصرياً ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى كالشفافية والتكرار والتغريب والجمع بين الأمكنة والأزمنة في وقت واحد ، والجمع بين المصطلحات المختلفة ، واستخدام الكتابة في الرسم (الحروف) (1) .

كان (جين دوبوفيه) الشخصية الرئيسية الهامة التي برزت في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد ابتكر مصطلح (Art Brut) ، أي الفن غير الجميل ، ليعرف بأنه ذو نوعية معاكسة للفن ، وفنه فن استغرابي يميل إلى مخالفة الوضع السائد والأيدولوجية الأوروبية ، ويقول : " كل ما ينفث به الفنان فهو فن ، مثله مثل رجل الدين ، الذي لا تكاد أفكاره وألفاظه إلا أن تكون نصائح وحسب " (2) .

أقام (دوبوفيه) في العام (1946) معرضاً تحت عنوان (البساطة الساحرة) ، إذ وجد نفسه يعمل بمواد جديدة ، ويصنع عجينة يستطيع أن يلعب بها ، مثل ما يلعب طفل بالبلاستيك . وبدأ العمل بروح شعرية وكانت مواضيعه تتركز حول الحياة اليومية وخاصة تلك التي ليس لها خواص شكلية مثل الجدران ، الغبار ، كثبان الرمال ... وفي أوائل الخمسينيات أطلق (دوبوفيه) ثلاث سلاسل دفعة واحدة ، وهي (أجسام سيدات) ، و (تربة الأرض) ، و (أرض مشعة) ، ويبدو فيها حيوانات وديدان وأجزاء بشرية تظهر على خلفيات تومي بتركيبات جيولوجية صخرية ومتحجرات (3) .

كما أن لـ (دوبوفيه) صلة وثيقة بجماعة كوبرا (Cobra Group) ، وهو واحد من الفنانين الفرنسيين القلائل الذين برزوا بعد الحرب العالمية الثانية ، ويعد (دوبوفيه) فناً ذا قدرة على مواصلة استكشاف كل الإمكانيات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب . ويقول في هذا الصدد : " في كل أعمالي كنت دائماً أُلجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير ، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء الممثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات الذي لا يبدو هو الآخر أن يكون غريباً ، وهذه الضرورات تعلّوها أحياناً السمة النافرة والخرقاء للمادة المستعملة . وأحياناً بسبب المعالجة الرديئة للأدوات وأحياناً بفعل فكرة مستوحاة غريبة (سرعان ما تتحول إلى أخرى) باختصار إنها دائماً قضية إعطاء الناظر إلى الصورة انطباعات صادقة بأن منطقاً غريباً مراعيّاً تحكّم في رسمها ، منطقاً أخضع له تخطيط كل شيء بل التضحية به بشكل لا محيد عنه ، بحيث ويا للغرابة !! بفرض حلولاً غير متوقعة وبغض النظر عن العقبات التي يخلقها ، فإنه يبرر التشخيص المطلوب " (4) .

(*) الفن الطفلي : هو الفن الذي يمارسه صغار السن ، ويمتاز بالفطرية والسذاجة واللاقصدية .

(**) الفن البدائي : هي الأعمال الفنية التي تركها الإنسان البدائي والتي وجدت على جدران الكهوف وفي القرى الأولى المنذرة والتي تمتاز بالبساطة والسذاجة ومحاكاة الواقع بشيء من الرمزية والتجريدية واستخدام أدوات ومواد متاحة وبسيطة ، ويشمل أعمالاً مرسومة ونحتية ، كما في الشكل (48) .

للمزيد ينظر : الإنسان والفن البدائي : وليد الجادر ، مجلة أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، السنة 1 ، العدد 1 ، 1971 ، ص 13 ، وما بعدها .

(1) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 141 .

(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 44.

(3) Ibid: The same page.

(4) Antony, Everett: Op. Cit. P. 44

إنّ أعمال (دوفويه) يتحكم فيها منطق غريب حسب قوله والمنطق هذا هو العدمية واللاعقلانية التي يحاول الفنان الرجوع إليها ليتسنى له تجاوز الواقع ومنطقه ، كما في الشكل (52) .



الشكل (52)
جين دوفويه : فندق الظل من الشمس



الشكل (51)
فن بدائي : عمل تجسيمي

إنها نتائج تعزز لنفسها تبويهاً آخر في هذا القبح الذي ينقلب ثورة من الجماليات الجديدة ، هكذا هو فن (دوفويه) ، إذ يوظف تقنيات عتّة لتشكيل محض سيميائية تتعاشق مع خامات نسيجية ، وفن الرسم لديه أوراق معدنية ، مواد بناء ، تلصقات من الورق ، دهانات من طبقات الزيت السمكة ، وشقوق ، وحفريات ، وسيل من الرماد ، إذ ينتج أعمالاً تهتز جماليتها في عتبة مسميات فن بدائي خالص فطري طفولي يكمن في نفس (دوفويه) أشياء تصيبنا بالدهشة ، صدمة الأشياء الدمية القبيحة ، لترفع ناصية قيم استيطانية جديدة لأشكال أقرب إلى الأشكال الكارتونية التهكمية ، خطوط لونية تصيبنا بالدوار ، مشاكسات طفولية ، أحلام ، كوابيس ، توظيفات للبيئة المحيطة في السطح التصويري (1) . إنها امتدادات لقلق داخلي ، حريات شخصية تعلن عن نفسها بإباحية مفرطة ، أشكال أميبية تلقائية تتحد حيناً وتتقاطع حيناً آخر ، أشكال مموهة تشكل خطاباً نفسياً يتخطى وراء الأشياء ، أشكال تسخر فيها عبر الساذج والتلقائي الذي لديها (2) .

إنّ أسلوب (دوفويه) الذي أظهره بالكيفية التي بدت للعيان عبر تقنيات مختلفة مارسها من تلصقات وإدخال مواد غريبة إلى عالم الصورة ، أراد من كل ذلك ، أن يجد خطاباً بصرياً جديداً ، يمكنه من الإفصاح عن ما يريد قوله بأكبر صراحة ممكنة ، وأكثر جرأة ، ليقف موقف البطل إزاء الأزمات .

ومن الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختبار مادتهم ومنهجيتها ، أولئك الفنانون الذين يطلق عليهم (فنانو المادة) ، هو الفنان الإيطالي (البرتو بوري) (*)

(1) وادي ، علي شناوة : لثوغرافيا - الأرض - الفن - الإنسان ، مصدر سابق ، ص 91 .

(2) المصدر نفسه ، ص 92 .

(*) البرتو بوري : رسام تعبيرى تجريدي ، يعد من رسامي المادة ، إذ تكون مادة عملهم الفني هي اللوحة ، ولد في فينيسيا الإيطالية عام (1915) ، من أعماله المشهورة (أكياس Sacks) عام (1953) ، توفي في عام (1995) بعد عمر ناهز الثمانين . للمزيد ينظر : Editori, Fratelli Fabbri: Op. Cit., P. 225.

Alberto Burri (1915-1995) ، هذا الرسام الذي اشتهر بأعماله المصنوعة من الجواريب ، و تنف الملابس الخرقاء ، ويعزى سبب لجوئه إلى هذه المواد ، أنها تذكره بالضمادات الملطخة بدماء الجرحى والقتلى التي شهداها في أثناء الحرب ، واستغل أيضاً الأخشاب المنزلية ولفائف بلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي (1) ، كما في الشكل (53) .



الشكل (53)
البرتو بوري : سابيا

إنها جحيMAT الحرب ، لعناتها ، تفعل فعلها في خطابات (بوري) ، ينتقي تقنيات معالجاته من شظايا ... مخلفات عّة الحرب ذاتها أشياء تعززها الحرب ، موظفاً خامة الخيش في فن الرسم قماشات الحقائق ، أكياس الإغاثة ، لتشكل جملة من الترقيعات ، أشكال تقطع كما تقطع الحرب أوصالنا ، ترقيعات شدّ بها (بوري) أنسجة الأشياء التي مزقتها الحرب ، أعمال لا تعرف إلا سمة التباين موظفاً قطع الخشب بعد حرقه بتباينات من درجة الأسود والمواد البلاستيكية التي يعرضها للحرق (2) .

إن استعمال (بوري) المواد الجاهزة في تقنيته التي التصقت باسمه ، وهي (تقنية الأشياء الموجودة) ، إذ يعد من كبار الفنانين الذين استخدموا هذه التقنية بشكل مفرط ، لم يأت إلا لشعوره بأن هناك ضرورة ملحة للوسط التصويري أن يتحرر من قيود الكلاسيكية والتقنيات القديمة .

في عمله (أكياس) يخلق تصميماً من قطع الأكياس والقماش ، وكذلك أنتج قصاصات من المعدن ، الخشب ، البلاستيك ، فالتقوب في الكيس والأرضية الغامقة تستدعي الجروح المضمدة ، ويستقرأ من عمله هذا ، أنه كان موظفاً طبياً خلال الحرب العالمية الثانية ، فصور (بوري) سوداوية ، لكنها جميلة وأنيقة (3) .

إن استخدام (بوري) للمواد المحطمة والمهمشة ، هو نوع من ردود الفعل الطبيعية أو الانعكاسية أو حتى يمكن أن يكون معادلاً موضوعياً للوضع الاجتماعي للمجتمع الغربي بعد خروجه محطماً من مآسي الحرب ، وفاقداً الأسس العقلانية (4) .

(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 66 .

(2) وادي ، علي شناوة : ليثوغرافيا - الأرض - الفن - الإنسان ، مصدر سابق ، ص 89 .

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 46.

(4) المشهداني ، ثائر سامي : مصدر سابق ، ص 139 .

إنّ أسلوب (بوري) يقترب من الأساليب الدادائية في استخدام المواد المبتذلة والمهمشة واللقطة وإدخال مواد غريبة إلى الرسم .

وهكذا تحاول فنون ما بعد الحداثة جلب وسائل جديدة لتصل بها إلى حد الإدهاش والمتعة واللذة ، وحاولت نفس التواصل بين الأجناس الفنية ، فلا شيء محرم ، بل يمكن استخدام كل شيء ، ولأجل أي إحساس أو فكرة عابرة ، فقد نسفت الدادائية الجديدة (*) كل تصانيف الفنون الأكاديمية الماضية للرسم ، كالاتزام باستعمال مواد مثل قمائش الرسم ، وأصباغ الزيت ، والرخام بالنسبة للنحت (1) .

اقتفى (بوري) أثر الدادائية فلا شيء محظور ، ولا توجد هناك خطوطاً حمراء تنذر بالخطر ، فكل الأشياء والألوان والمواد والمركبات والمستحضرات لديها تأشيرة (Passport) الدخول إلى عالم اللوحة ، هذا العالم الذي كان وسيظل يبحث عن القيم الجمالية ، سواءً بالمقدس أو المندس .

هناك اتجاهات أسلوبية ثلاثة يمكن أن نتلمسها ، من خلال ملاحظة الأساليب التي اتبعتها رسامو التعبيرية التجريدية ، والاتجاهات الرئيسة الثلاث هي :

1. أسلوب الانشغال بالمادة الحقيقية للفن مع لغة الرسم نفسها (الرسم لأجل الرسم) ويشمل ذلك ، معظم الفن الأمريكي للفترة الأخيرة للتعبيرية التجريدية . فالرسامون الذين جاءوا بعد (بولوك) كانوا يهتمون بقيم المساحة واللون ، ومنهم (روثكو) ، (بارنيت نيومان) ، (كنت نولاند) ، (فرانك ستيل) (2) .

ولا غرو أن هذا الأسلوب لا يعتمد كثيراً على اللاوعي ، ويحتاج إلى دراية تامة بالقيم المعرفية ، والعناصر الفنية ، والأصول الفنية ، وكذلك فإن هذا الأسلوب لا بد له من تقنية تتماشى والاستغراق في المادة الحقيقية للفن . فكانت تلك التقنيات تتمثل بـ (التقنية المباشرة) ، وكذلك (تقنية الرطب في الرطب) ، (تقنية العجينة العالية) ، (تقنية الاستشفاف) ، (تقنية التقطير) ، كما مر ذكرها في المبحث الثاني ، وربما غيرها من التقنيات التي تساعد على إظهار قيم المساحة واللون .

2. الأسلوب الذي يبحث عن علاج للخيال الرمزي عن طريق سبر غور عالم الرسم الذي كان ديدنه ردم الهوية بين الحياة وعالم الفن وربط الثغرة بين الواقع وتمثيل ذلك الواقع ، فأوجد رموزاً من الخيال يراها الرسام هي الأجدر في أن توضع داخل إطار عمله الإبداعي (أشبه باستلال عينة عن مجمع بحث كامل) ، وهذا الأسلوب مهد لفن البوب (**) الأمريكي . ومن ممثلي هذا الأسلوب (بولوك) ، (نيومان) ، (غوتلب) ، (دي ستايل) ، و (هوفمان) .

إنّ هذا الأسلوب الذي هو تهميد للانتقال والدنو نحو الشكل ، والابتعاد تدريجياً عن الشكل المتمثل (بالتعبيرية التجريدية) . ويتجلى هذا الأسلوب بالتصوير

(*) الدادائية الجديدة : أحد مسميات الحركة التعبيرية التجريدية .

(1) ريد ، هربرت : الدادائية ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، السنة 18 ، العدد 1 ، 1993 ، ص 105 .

(2) ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 150 .

(**) البوب : هي مختصر للبوب آرت (Pop Art) الفن الشعبي ، إذ أن (Pop) مأخوذة من كلمة (Popular) وتعني شعبي . استخدم هذا المصطلح الناقد الإنكليزي (اللوي Alloway) ما بين (1945 – 1957) لتعريف أعمال جماعة المستقلين من الشباب المعارضين للفن اللاشكلي والمطالبين بالعودة إلى مظاهر الحياة ووسائل الثقافة الشعبية وهي حركة ظهرت في أواسط الخمسينيات من القرن المنصرم في أمريكا وأوروبا ، ارتبط اسمها بمجموعة من الفنانين أمثال (جاسبر جونز) ، (روتنبرغ) ، (أندي وارهول) ، (روي لشتنتاين) ، واعتمدت في تقنياتها الوسائل الأكثر تداول والأكثر جمالية والمواد الإعلانية .

للمزيد ينظر : John A. Walker: Op. Cit., Pp. 30 – 32 .

الواحدى (*) (Monochrome) ، والتصوير البنيوي (**) (Structural) ، والفن الأقلي (***) (Minimal Art) ، والأسلوب الذي عرف بـ (الحد الصلب) ذي الطابع الهندسي (Hard-edge) (****) (1) .

3. الأسلوب الثالث في الرسم هو محاولات تجاوز مواد : الأرضيات الطلائية والأصباغ وهذا الاتجاه يعتمد أساليب لها صفات أوربية أكثر منها أمريكية ، ومن أهم أنصاره في أوائل الستينيات (ايف كلاين) ، (البرتو بوري) (2) .

(*) **التصوير الواحدى** : هو الأسلوب الذي يدعو إلى استخدام اللون بشيء من الزهد ، وبعبس استخدام المواد بوفرة ، فقد تطور هذا الاتجاه بعيداً عن الرسم بإجراءات منظمة ابتعدت عن اللون المترف لتجعل الرسم أكثر فعالية في مخاطبة العقل والفكرة كانت في دفع الرسم إلى حدوده الأبعد عن طريق اقتصاره على أساسياته تمتد جذوره عند (دوشامب) ، ومبدأ هذا الأسلوب (تنقيص تنقيص تنقيص) أي تنقيص اللون ما استطعت إلى حد الزهد ، ومن مبادئه الاقتصاد في الألوان إلى درجة التصوير بلون واحد ، ويعرف هذا الأسلوب (بالمساحة ذات اللون الواحد Monotype) والتي تبعث على التأمل الصافي ، ومن أتباع هذا الأسلوب (اد رينهارت 1913-1967) ، (روبرت روشنبرغ) ، ويعرف التصوير الواحد من جراء التنقيص والاختزال والزهد والاقتصاد بـ (المونوكروم) .

للمزيد ينظر : ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 152 .

(**) **التصوير البنيوي** : هذا الأسلوب ينحدر من تقنية البقعية المتبعة في الرسم (التعبيري التجريدي) ، ولكن تختلف اللوحات البنيوية عن البقعية لاعتمادها بناء مساحة لونية عن طريق بى منتظمة وأخرى غير منتظمة وأسلوب التصوير البنيوي يتمثل بخطوط متشابكة على أرضية بلون واحد ، كما في أعمال (غوستل ستارك) ، إذ اتبع تقنية نصف ميكانيكية عن طريق تمشية معقدة . ومن أتباع هذا الأسلوب (جورغن فشر) الذي اتبع لتنفيذ أسلوبه (التصوير المعقد) ، الذي يقترب من أسلوب (التصوير التأليفي) تقنية الاستشفاف ، وتبدو أعمال (فشر) صور بلون واحد لكنها ليست كذلك ، فهي مدى فضائي متعدد الأبعاد بما تتضمنه من ألوان وخطوط .

للمزيد ينظر : امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 346-347 .

(***) **الفن الأقلي** : هو أسلوب فني يعتمد على تبسيط وتخفيف اللون والتقليل من تفاصيل الأشياء المجردة ويعتبر الفن الأقلي من أساليب التعبيرية التجريدية المسمى ما بعد الرسمية . ومن الفنانين الذين استخدموا هذا الأسلوب ، وهم الرسامين التقليديين المعينين في عقد السبعينيات أمثال (برايس ماردن) في أمريكا ، و (آلان تشالتون) في بريطانيا ، وكذلك (جون هويلا) ، و (لويس) ، و (نولاند) .

للمزيد ينظر : سمث ، ادوارد لويس : مصدر سابق ، ص 103 .

(****) **الحد الصلب** : هو من الأساليب المتقدمة التي عُرفت بها التعبيرية التجريدية ويمكن اعتبار رسامي الحافة الصلبة هم التعبيريون التجريديون ذوي النزعة الأكثر تقليدية . ويتميز هذا الأسلوب بحقول مسطحة من اللون مقسمة فيما بينها بصلابة . وأن من رسامي الحافة الصلبة (جاك بونكرمان) و (ايلزورث كيللي) . ولقد أطلق الناقد لا نفسر على الأسلوب المنبثق من البناءية والمعروف باسم " التجريد الجديد " الحد الصلب (Hard-Edge) ، وعرفه (ميكائيل ساندلر) باسم " الفن البارد Cool Art " لتجنبه المتعمد لأي شكل من أشكال الانفعال . كذلك من متبعي هذا الأسلوب (نولاند وستيلا ومورس لويس) الذي يقدم مثلاً بارزاً على ما يعرف بظاهرة (القفزة Break Through) في الفن الأمريكي المعاصر .

للمزيد ينظر : امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 84-86 .

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 344 .

(2) ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 150 .

هذه الأساليب الثلاثة التي صنّفها (ريد) ، قد تفتقر وتبتعد بعضها عن بعض ، وقد تقترب وتلتقي ، وهي في الحقيقة تسير متوازية ، فقد تبتعد أحياناً وقد تمتزج . فمثلاً أن بقعية (بولوك) وألوانه المنقطة المقطرة من خلال رسم الفعل ، كأسلوب وكثنية سيطر على فن حقبة الخمسينيات وأثر على فنانين كثر قد يفوقون (بولوك) عمراً وموهبة . أما أسلوباً (روثكو وبارنيت نيومان) فيمثلان اتجاهاً ذا اهتمام روحي رومانتيكي ، يهدفان إلى غمر الإحساس بأعمال ذات اتجاه رفيع ، فالرسم كما يقول (روثكو) : " يجب أن يكون كالمعجزات " (1) ، وأصبحا مع (موريس لوس) كهنة للرسم في أسلوب (المجال الملون) ، كذلك ظهرت رسوم (روثكو) كواحات من الهدوء والانتظام (2) .

إن وفرة الأساليب وتعددتها التي وصلت إلى حدّ منقطع النظير فيما يخص التنوع الأسلوبي الكمي والمعرفي ، والذي أدى إلى استحداث تقني هائل ، فبات الرسامون منهمكين في أعمال غاية في الغرابة من ناحية الانجاز .

ولم تجر العادة عندهم على شراء موادهم الفنية من المخازن المخصصة لبيع هذه المواد ، فعمد بعضهم إلى شرائها من الصيدليات ، ومخازن البقالة ، وبائعي القرطاسية ، والصحف ، وليس هذا إلا نوعاً من ممارسة الحرية في إنتاج العمل الفني ، وأنهم حتى يمثلون حالة وعي عالٍ بالخروج من التقليدية في الرسم . وأصبحت اللوحات المنتجة تتألف من بقايا ما ينتج من قصاصات ورق ، وأثار ألوان ، ومواد تجميل ، وحلي ، وأحجار كريمة ، وخيوط ... الخ (3) .

وعلى الرغم من الأعمال التعبيرية التجريدية ، لا بد أن تنبع ألياً من ضرورة داخلية ، أو قد تكون إملاء نفسياً لا واعياً ، أو انبثاقاً انفعالياً ، إلا أن بعض الرسوم تنجز بأسلوب خطي وعن طريق التفكير والتأمل ، وهذا ينطبق تماماً مع أسلوب الأمريكي (مارك توبي) (*) Mark Tobey (1890-1976) ، فقد اتبع تقنية الحروفية ، بعد أن تأثر بالخط العربي والكتابة الصينية وكرس نفسه لدراسة الكتابة اليابانية (4) . كل ذلك وأكثر ، فضلاً على إطلاعه على ديانات الشرق ممثلة بالبوذية والزرادشتية ، فأدت إلى تحديد نمطه الفني وأسلوبه الذي مّوه عن غيره .

إن الرسوم الخطية هي رسوم في العادة تكون مقصودة وتنفذ بوعي تام مثل رسوم (هارتونغ وماثيو وسولاج وكلاين) ، ولا يمكن عدّ هذه الرسوم رسوماً طفلية (5) .

إن أسلوب (مارك توبي) الذي يوصف بالعالمية ، قد يتناقض مع الغاية التي تسعى إليها التعبيرية التجريدية وما تمثله من فردانية الأسلوب على صعيد التعبير الفني ، وباعتماده القياسات الصغيرة يتجنب (توبي) المبالغة الحركية ، ويكتب الخط بحيث يبقى متتابعاً لا يفقد سياقه وتماسكه داخل الشبكة الفضائية للوحة . فأعماله الفنية بألوانها المتألقة وخطوطها الكثيفة المتشابكة ، تدفع الناظر إلى التأمل من خلال قراءته لهذه المساحات اللونية (6) ، الشكل (54) .

(1) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(2) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) شاكر حسن آل سعيد : وهم الرسم ، مجلة الأقلام ، الأعداد 10 ، 11 ، 12 ، ت 1 - ت 2 - ك 1 ، 1995 ، ص 72 .

(*) مارك توبي : رسام أمريكي تعبيرى تجريدي وهو رحالة واستشراقي كبير اعتنق الديانة البهائية التي تنسب إلى (ميرزا حسين علي نوري) ، ولقبه بهاء الله . قام برحلة إلى أوروبا والشرق الأدنى . للمزيد ينظر : امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 322 .

(4) المصدر نفسه ، ص 323 .

(5) ريد ، هربرت : الفن الآن ، مصدر سابق ، ص 143 .

(6) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 324 .



الشكل (54)
مارك توبي : حافة آب

ويفرّق (ريد) بين التعبيرية التجريدية الأمريكية وبين الأوربية المنفذة وفق تقنية الرسم الحركي ، إذ يقول : " يفتش الرسام الحركي الأوربي وعلى العموم اختلافه عن الرسام الأمريكي يفتش عن صورة بدلاً من وضعه إيماءة دالة على تحديد الذات معتقداً أنه يقوم بتصوير واقع موضوعي يكون هو فيه الوسيلة وليس المصدر ، وهو يقوم بمعالجة اللوحة التي يضمها على القماش والتي تنسجم مع حدسه عن هذا الواقع الموضوعي " (1) .

وينطبق عنوان البحث الموضوعي مع (مارك توبي) الذي يتكلم بلغة عالمية ويريد دوماً أن لا يكون أسلوبه متفرداً وذاتياً . ويقول بهذا الصدد : " مجالنا اليوم ليس قومياً ولا إقليمياً إنما هو إدراكنا لهذه الأرض الوحيدة . زمننا زمن عالمي ، ومن الضروري أن يتحول وعي الإنسان وضميره ليصبحا عالميين . وإن مستقبلنا يرتهن بهذه الحقيقة إذا أدركنا ألا نفرق في عصر من الظلمة العالمية " (2) . لهذه الأسباب ، عُـدَّ أسلوب (توبي) من الأهمية ، لأنه يمثل الاتجاه الموضوعي في فن التعبيرية التجريدية (التي لا يمكن أن تكون كذلك) ، ولكن توظيف (توبي) الخطوط والألوان في داخل لوحاته بحرفة عالية ، يكاد يخفي الأسلوب الذاتي من أعماله ، ويشبه (توبي) في أسلوبه الفنان (سام فرانسيس) (*) .

يعد (مارك توبي) واحداً من الأوائل الذين دفعوا اهتماماً جاداً للرسم في شرق آسيا ، على الرغم من أنه يحسب على مدرسة نيويورك . ومثل أساتذته الشرقيين ، فقد واصل هدفه التأملية بهدوء ، إذ اهتم بالفن الهندي الأمريكي ، وفن النحت على الخشب الياباني (3) .

(1) ريد ، هيربرت : الفن الآن ، مصدر سابق ، ص 146 .

(2) امهز ، محمود : مصدر سابق ، ص 323 .

(*) سام فرانسيس Sam Frances : أحد رسامي التعبيرية التجريدية ، أمريكي الجنسية ، أسلوبه شعري غنائي ، مولود عام 1923 .

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 13.

وهناك عة أسباب أدت إلى توجهات (توبي) الأسلوبية المتمثلة بالرسم الحروفي ورسوم شرق آسيا نذكر منها :

1. سفره المتواصل إلى بلدان شرق آسيا (الصين واليابان) وكذلك الهند ودول آسيوية أخرى ، واعتكافه في أديرة الزمن .
 2. اعتناقه الديانة البهائية (المذهب الديني المتفائل) فقد كرس نفسه للتوفيق بين الثقافات الغربية والشرقية .
 3. دراسته للفن الشرقي في جامعة واشنطن وتعلمه في دار (تنتون هول) في إنكلترا .
 4. تأثره بالخط الشرقي (الصيني) ، وإطلاقه سلسلة من الرسومات تدعى (الرسومات البيضاء) ، والتي استمرت عقداً كاملاً من الزمان (1940 – 1950) .
- لقد حطم (توبي) في أسلوبه الشكل وأصبحت هناك متاهة من الخطوط عبارة عن شبكة لخط دقيق يسير باتجاهات مختلفة ، يقع على أرضية ضاربة للون الأحمر وقد تحطم المنظور وأنهد الشكل ، حتى اعترف مرة بأن (أشكاله محطمة) ، ويتضح ذلك في عمله (حافة آب) التي رسمها سنة (1953) . ويرى في أعمال (توبي) عملاً إيقاعياً متناغماً وبنية تركيبية شاملة وكان أفضل ما في أعماله (الهدوء الضبابي القليل) الذي يجد فيه وظيفة تطهيرية ورؤية دينية (صوفية) . وأن رسوماته الضبابية البيضاء تشبه رسومات (بولوك) المنقطة إلى حد ما (1) .

وإذا كانت الانطباعية قد تبنت مقولة الفيلسوف اليوناني (هيراقلطس) : " نحن لا ننزل النهر مرتين لأن مياهاً جديدة تجري من تحتنا " ، فإن التعبيرية التجريدية قد تبنت مقولته الشهيرة أيضاً : " ليست الروح الحية إلا نوراً جافاً يطير خلال الجسد مثلما يخرج البرق من السحابة " (2) . وقد تمثلت هذه المقولة في أعمال (بارنيت نيومان) (*) ، و (مارك روثكو Mark Rothko) (**) ، و (ادولف غوتلب Adolph Gottlieb) (***) .

جسدت لوحات (نيومان) هذه الرؤية الهيراقليطيسية ، وتمكن تدريجياً من وأد العالم الحي العميق (عالم الواقع) ، ليدخل العالم الميتافيزيقي الذي جاء به أفلاطون (Plato) ، اتصف أسلوبه بالأشكال الهندسية التكوينية والفلسفية ، إذ كان (نيومان) معروفاً بعقليته الفلسفية وميلاً إلى الأساليب الفكرية ، لذا تراه ينجذب إلى التراث والأسطورة ، والتي دفعته لاحقاً إلى تبني

(1) Ibid. P. 14.

(2) كالفييري ، باربارا : التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية ، ت : سوسن فيصل السامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 7 ، العدد 2 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987 ، ص 95 .

(*) **بارنيت نيومان** Barnet Newman : رسام تعبيرى تجريدي أمريكي الجنسية والمولد . ولد في نيويورك سنة (1905) ومات هناك سنة (1970) ، درس الفن في رابطة طلاب الفن في نيويورك داخل جامعة كورنويل وقد درس خلال الثلاثينيات وخلال ذلك اجتذبه التفكير في الجناح اليساري واقتبس منه كما يقول : " إن سياستي ذهبت باتجاه الأشكال المفتوحة والمواقف الحرة " . كان (نيومان) مجادلاً ومناظراً بارع واجتاز أدوار التعبيرية التجريدية ، وفي سنة (1947) ، أسس مع كل من (روثكو) ، (موزويل) ، (بازيوتس) مدرسة تدعى (المواضيع الفنية) وحرر مجلة (عين النمر) التي ناقشت الحالة الجمالية في الفن والتي استندت على الأسطورة . من أعماله (Vir Heroicus Sublimies) .

للمزيد ينظر : Antony, Everett: Op. Cit. P. 26

(**) **مارك روثكو** : ولد في روسيا سنة (1903) ، وهاجر مع عائلته إلى الولايات المتحدة في سن العاشرة من عمره عام (1913) ، درس في جامعة (بيل) وحضر صف رسم (ماكس وبيير) في رابطة طلاب الفن عام (1953) ، وكان مؤسس مساعد لمجموعة (Ten) تين للفنانين التعبيريين . توفي في (1970) ، وهو العام نفسه الذي توفي فيه (نيومان) .

(***) **ادولف غوتلب** : فنان أمريكي تعبيرى تجريدي ولد في عام (1903) في مدينة نيويورك ، درس في رابطة طلاب الفن سافر إلى أوروبا وقضى بعض الوقت في فرنسا . وخلال فترة الثلاثينيات من عمره ومن عمر القرن العشرين ، رسم مناظر واقعية مثلت الواقع الأمريكي ، من أعماله المشهورة (أصوات متجعدة) ، وسلسلة (انفجار) . توفي سنة (1974) .

تكوينات مرئية عبّر بواسطتها عن طريق أشكال تجريدية عن رأيه في (التراجيديا) ومفردات البطولة وسمو الإنسان . كذلك بسّط (نيومان) لغة (موندريان) الميتافيزيقية الموضوعية التعادلية الهندسية عن علاقة الإنسان بالمثل ، بسطها بالابتعاد عن كل ما هو عمودي وهندسي ، وكان (نيومان) يعد أعماله الفنية عملية خلق ، ينصهر فيها الإنسان مع الفنانين ⁽¹⁾ . وعلى الرغم من أن (نيومان) ثار ضد السورالية ، إلا أنه اكتشف أنه قريب من الطريقة التلقائية (الأوتوماتيكية) في تكوين اللوحة ، إذ يقول : " لقد كانت فكرتي هي مع الحركة الأوتوماتيكية ، فاللوحة تستطيع أن تخلق العالم " ⁽²⁾ . وتأثر بالأشكال والقوة المرنة للهنود في الساحل الشمالي الغربي ، كما في الفن الكولومبي .

وفي عام (1964) ، هجر (نيومان) التجريدية والرمزية معاً إلى مواضيع أكثر جرأة ، في لوحات استخدم فيها خطأ سماه (القلم) ، يتغير سمكه ولونه ومكانه من لوحة إلى أخرى ، وهجر الطلاء المستعمل ، وبدأ يذهب ويختفي مع اختفاء الشكل (عدميته) ، إن أسلوب (نيومان) اللارسمي ، يمنع المتفرج من أن يطلق الفنان لنفسه في الإحساس بسبب جفائها ⁽³⁾ ، وروتينية الأشرطة التي خطها في لوحاته ، كما في الشكل (55) .



الشكل (55)

بارنيت نيومان : تماسك 1

يعدّ (نيومان) من الجيل الأول للتعبيرية التجريدية ، الذي يضم بالإضافة إليه (بولوك) ، و (غوتلب) ، و (روثكو) ، و (غوركي) ، و (دي كوننغ) ، وغيرهم ، وكان لكل من هؤلاء أسلوبه الذي انفرد فيه . وصحيح أنهم آمنوا بمقولة (بولوك) : " أنا أمثل الطبيعة " ، إلا أن إيمان كل فنان بهذه المقولة مختلف بالدرجة . لذا فالجملة التي عبّر فيها (نيومان) عن رؤيته الفنية ، تختلف بطبيعة الحال ، عن تلك التي قالها (بولوك) ، فيقول : " إن سياستي ذهبت باتجاه الأشكال المفتوحة والمواقف الحرة " ⁽⁴⁾ . لذا فإن هذين الفنانين يختلفان عن بعضهما في أن لكل منهما شخصيته ورؤيته .

(1) كالفييري ، باربارا : مصدر سابق ، ص ص 95 - 96 .

(2) المصدر نفسه ، ص 96 .

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 27.

(4) كالفييري ، باربارا : التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق ، ص 96 .

أما (روثكو) الذي آمن مع (نيومان) بالأسطورة ، وتأثر بالحضارة اليونانية على أساس أن الحضارة اليونانية هي أصل الحضارة الأوروبية ، فقد كانت له توجهاته وأسلوبه ، إذ أن ألوان (روثكو) هي أكثر إضاءةً وهدوءً وصفاءً ، وبالتالي فهي أكثر إحساساً من (نيومان) ، فليس عند (روثكو) ألوان باردة وأخرى حارة ، بل لديه ألوان باردة وأخرى دافئة ، فألوانه عبارة عن طبقة رقيقة من الطلاء على قماش اللوحة .

أما أشكاله فهي تشخيصية ، عبارة عن أشكال بشرية في مناطق قاحلة وقد رسم مزيجاً من أشكال إنسانية وحيوانية وأسماك رتبها بشكل تخطيط على الأرضيات المختلفة بالضوء ، وقد جرب (روثكو) شأنه شأن الكثير من معاصريه الطريقة الأوتوماتيكية ⁽¹⁾ .

وفي سنة (1947) ، أبدل (روثكو) استعاراته الطويلة (الخطية) بلطخات مركزة ورقيقة من اللون ، وفي آخر الأمر ، أصبحت مستطيلات متراكبة ، وفي الوقت ذاته ، وسّع من حجم لوحاته ، وأعطى للأشكال مساحة واسعة .

في لوحات (روثكو) المبكرة الفترة ما بين (1939-1940) ، استخدم مفردات الأساطير والمآسي الإغريقية ، إذ يهدف إلى خلق اللوحات الفنية وتجاوز حدود الزمان والمكان ، ويؤكد أن التغلغل في تفاصيل الحضارة والثقافة يمنح المشاركة الصوفية ، وتمثيل الواقع بالرؤية الحدسية التخيلية ، لذا كانت أشكاله طوطمية خرافية تهتم بالحالة الإنسانية ، إذ كان اليونانيون يعتقدون بأن الإنسان هو مركز هذا الكون ⁽²⁾ .

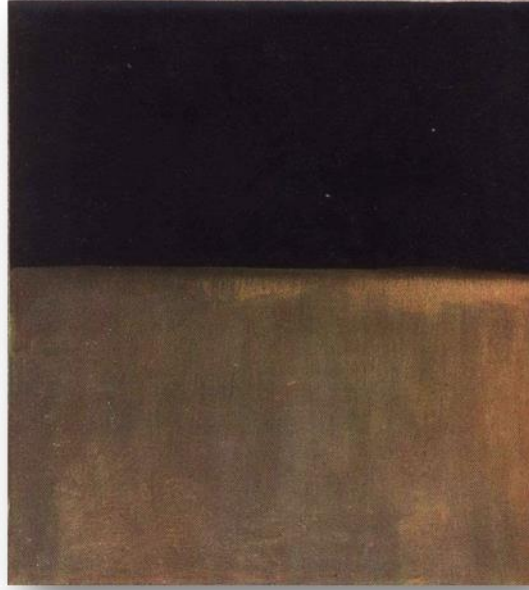
ولابد لـ (روثكو) أن يتعامل مع مفردات الماضي على هذا الأساس ، لأننا جميعاً نعيش ذلك الماضي ، ولم يتسن لنا معرفته وإدراكه بشكل واقعي ، لذا حاول (روثكو) عن طريق التأمل الصافي أن يسبر غور الماضي ويعيش فيه لحظات أسطورية ، استطاع أن يترجمها لنا بلوحات فنية كان يراها هو هكذا .

إن أعمال (روثكو) الناضجة التي رسمها عام (1957) ضبابية ومعتمة ، وهي لا تجسد شيئاً ، تدعو المتفرج إلى فضاء هادئ ، كذلك تبدو أعماله سوداوية حزينة ، حيث سيل الدموع والآهات التي تركتها الحياة والطبيعة والقلوب ، فر (روثكو) لم يغير التركيب الأسلوبي ، لكن ألوانه قد أخذت تزداد غمقاً تدريجياً ، لتصبح أكثر ظلية وعممة ، وأن لوحاته المتأخرة مثل (أسود ورمادي) تبدو كثيفة متشائمة ⁽³⁾ ، يسودها الأسى ويكتنفها الحزن ، وكأن (روثكو) أدرك أن الأيام التي يعيشها هي آخر أيام حياته ، وأن دنياه منقضية ، لذا أحس بأن لا بهجة يمكن أن تسعد العمر ، ولا فرحة تستطيع أن ترجع الشباب ، كما في الشكل (56) .

⁽¹⁾ Antony, Everett: Op. Cit. P. 28.

⁽²⁾ كالفييري ، باربارا : التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق ، ص 97 .

⁽³⁾ Antony, Everett: Op. Cit. P. 29.



الشكل (56)
مارك روثكو : أسود على أخضر

أما (أدولف غوتلب) الذي كان أسلوبه قريباً نوعاً ما من أساليب (نيومان) و (روثكو) ، فقد اعتمد الأساطير شأنه شأن زميله ، لكن (غوتلب) اعتمد أسطورة الملك (أوديب) حسب ما كتبه (سوفوكليس) ، في حين نرى (روثكو) اعتمد (تراجيديا اسخيلوس) ، ولكن مع اختلاف الشخصيات البطلة والأسطورية في أعمال كل من (روثكو) و (غوتلب) ، إلا أنهما كانا متقاربين في الرؤية ، والقدرة على تصوير أبطالهما حسب رؤيته الذاتية ، لذا كان (غوتلب) يواجه تيهاً في صياغة أبطاله (أسطورياً)⁽¹⁾ ، وهذا ما دفعه إلى ترميز شخصياته وتمثيلها لا شكلياً ، بشيء من التعبير الذي كان يطغي على مدرسة نيويورك .

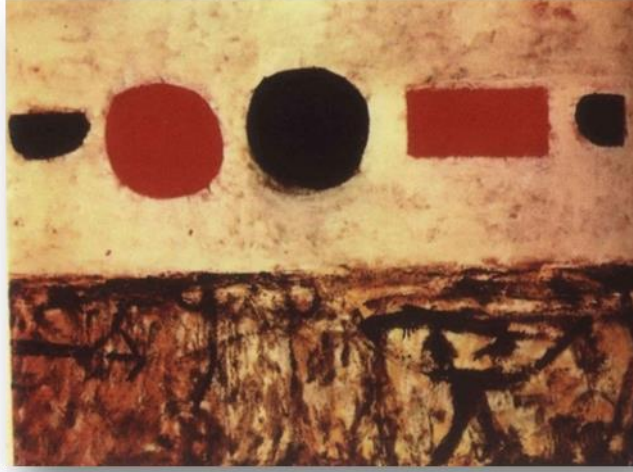
وطالما ردد (غوتلب) : " إنَّ محاولة التعبيريين التجريبيين بتجسيد معاني الأساطير لا علاقة لها بأسلوب العمارة الفنية ، كما أنها ليست مرحلة أسطورية كما وصفها الكثير ممن اختصوا في هذا المجال . أنها مجرد طريقة لخلق أسطورة جديدة تلائم العصر الحديث مستخدمين لذلك صيغاً معاصرة من الرموز والقيم ذات العلاقة بالتراث الإغريقي على مستوى الفكر " (2) . وقد صاغ (غوتلب) صوراً فنية تشبه تلك التي صاغها اليونانيون القدامى ، كما في لوحته (الأصوات المتجعدة) .

استنبط (غوتلب) أسلوبه الشخصي من تأثير (نيومان) و (روثكو) ، مستنداً على أساس الشبكة المتسامية غير المنتظمة ، وتحتوي على صور مرسومة من الفن البدائي أيضاً ، وأجزاء تشريحية لجسم الإنسان فيما يتعلق بالرسومات التي أطلق عليها (Pictograph) ، أي صورة أو حرف هيروغليفي يمثل فكرة معينة . وفي أوائل الخمسينيات ، وبعد عقد من الرسوم الخطية (Pictograph) ، أخذ (غوتلب) يعقلن مبادئه من المكونات الصورية (3) ، كما في الشكل (57) .

(1) كالفييري ، باربارا : التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق ، ص 93 .

(2) المصدر نفسه ، ص 93 .

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 29.



الشكل (57)
أدولف غوتلب : أصوات متجعدة

يقول (غوتلب) : " بالنسبة لي وبصراحة من الضروري أن ارفض ما أطلق عليه رسم جيد (Good Painting) لكي أعبر عن ما كان حقيقياً بشكل مرئي " (1) . والرسم الجيد الذي ساد في تلك الفترة ، هو تصوير واقع أمريكا بعد الحرب ، لكن (غوتلب) لم يكتثر بهذه الآراء ، واختط لنفسه منهجاً أسلوبياً ، تعلق بالتعبير عن دواخله بشكل مجرد ، وبصورة بعيدة عن التشخيص ، بألوان شاحبة ، وبأشكال خرافية ، وبخطوط أكثر صرامة من غيره من فناني (التعبيرية التجريدية) ، التي امتازت بالقلق والارتعاش .

لقد اعتمد (غوتلب) تقنيات عة في رسومه منها الإلصاق وتسجيل الأصباغ وغيرها ، وقد كان يؤكد دوماً على التقنية في الرسم ، التي هي من الأبجديات التي تعمل على تأكيد الذات والنزعة . لقد عزم (غوتلب) على نشر أسلوبه (البكتوغراف) ، الذي تميز بإيماءاته وخطوطه المتراكبة طيلة عشرة أعوام ، وقد استطاع أن يتميز عن غيره بهذا الأسلوب القصصي السردى ، والذي يطلق عليه هو بـ (الأسطوري) (2) .

ولا شك أن (نيومان) و (روثكو) كانا قد أكدا على الجانب التقني الذي كان الأهم ، حسب رؤية الفنان التعبيري التجريدي في خلق الجو الأسطوري ، لأن الأسطورة عالم لم يُدرك تفاصيله أحد ولم يعيشه أحد ، لذا أحس الفنان أنه لا بد من أن يأتي بأشياء غير مرئية ، ولا تمتلك شكلاً محدداً ، أو موضوعاً محدداً ، سوى بعض المقاربات التي تدفع باللوحة صوب الأسطورة ، والتي تمنحها قابلية التأويل والتعبير عن الذات ، أو الملذات ، عن طريق البقع اللونية غير الشكلية وغير المعبرة ، فكانت أقرب التقنيات إلى نفس (نيومان) ، و (روثكو) هي تقنيات التقطير والصب ، وفي بعض الأحيان التقنية المباشرة .

وإذا كانت إيماءات (روثكو) قد وُظفت لأجل الرؤية الأسطورية ، فإن إيماءات (فرانز كلاين) لم تكن كذلك ، فهي تعبر عن واقع الحياة المتردي والمتذبذب .

(1) Antony, Everett: Op. Cit. P. 29.

(2) Ibid. P. 30.

رسم (فرانز كلاين (*) 1910 - 1962) صوراً إيمائية بمقياس هائل ، وأقحم وعياً بلمسة الفنان ، ونوعاً من الحيوية الممارسة في عملية صنع الصورة (1) . وكان له الأسلوب ذاته الذي ميز (روبرت مودرويل) في عملية إنتاج الرسوم .

إنّ صور (فرانز كلاين) الإيمائية هي لوحات رسم سوداء وبيضاء ، تبدو كأنها رموز كتابية واسعة وضخمة ، ومنهم من يشبّها بالخط الشرقي ، وفي الحقيقة أنّ الشبه بينهما وبين الخط الشرقي مفقود .

تميزت أعمال (فرانز كلاين) في الزهد والاقتصاد في استخدام اللون ، حتى بات يرسم في لون أو لونين فقط ، يقول : " يعتقد الناس في بعض الأحيان بأنّي أخذ قماش لوحة أبيض اللون وأرسم عليه علامات سوداء ، لكن ليست الحقيقة هذه ، فأنا أرسم بالأبيض بالإضافة على الأسود والأبيض " (2) .

كما أنّ أشكاله تجريدية ، ويهتمه بعضهم في أنّ لوحاته عبارة عن جسور ممتدة أو طرق تمثل المناظر الحضرية لنيويورك ، لكن الحقيقة ليست كذلك ، بل إنّ هذه الخطوط العريضة ما هي إلاّ تشكيلات لونية توحى بهندسة اللوحة وتركيبها ، على وفق هيئة يشوبها الغموض والإرباك واللاغائية ، واعتماده في نقل شعور الإثارة . وفي السنوات الأخيرة من حياته ، أصبحت صورته أكثر سوداوية وعمّة ، كما في الشكل (58) .



الشكل (58)

فرانز كلاين : كاردينال

وأراد (بيير سولاج **) (Pierre Soulages) أن يرسم صوراً أرق وأقل التزاماً من (فرانز كلاين) ، لكن ضربات فرشاته العريضة لم تكن تمتلك الحيوية أو الخاصية البنائية التي

(*) **فرانز كلاين** : فنان تعبيرية تجريدية ولد عام (1910) ، تدرب على الرسم في جامعة بوسطن وقضى سنوات قليلة في إنكلترا ، وظل حتى أواخر الأربعينيات يقدم دراسات عن مشاهد المدن التي ارتادها ، ثم فجأة اتجه الى اللوحات الإيمائية ، من أعماله (خشبة الصليب) . توفي مبكراً عن عمر ناهز (52) في العام (1962) . للمزيد ينظر : Ibid: P. 35.

(1) باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 254 .

(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 35.

(**) **بيير سولاج** : فنان لا شكلي مولود في فرنسا عام 1919 ، وتمتع بما تمتع غيره من رسامي التعبيرية التجريدية من الشهرة وذياع الصيت . للمزيد ينظر : سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 69 .

ميّزت التعبيرية التجريدية الأمريكية⁽¹⁾ . لذلك كانت أعمال (سولاج) متذبذبة بين الوضوح والعتمة ، والبساطة والتعقيد ، وبين التشبيه والتجريد ، وبين الذاتي والموضوعي . كل هذا كان في بداية مسيرته الفنية ، بعد ذلك اتبع الطريقة الخطية ، وما يميز أسلوب (سولاج) هو الإيماءات الدرامية المعبرة⁽²⁾ ، وفقاً لخطوط متشابهة ، كما في الشكل (59) .



الشكل (59)
بيير سولاج : رسم

عُرف (سولاج) بجرأته في استخدام اللون وقوة خطوطه وموهبته الفنية وبحثه الدائم عن الجديد ، ولكنه بقي بعيداً عن دائرة الأضواء ، بسبب عدم التزامه أسلوباً محدداً يمكن أن يحدد هويته الفنية ويعطيه الأهمية شأنه شأن (بولوك) و (دي كوننغ) و (جورج ماثيو) . تعد التجريدية التعبيرية الأوروبية المتمثلة في أعمال الفنانين الأوربيين أقل راديكالية (ثورية) من تلك الأمريكية ، وذلك لأسباب تتعلق بالفنانين أنفسهم ، لعل الفنانين الأوربيين لم يدركوا الاتجاه الأمريكي الجديد في التجريد ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، فإن الفن الأوربي الحديث المتمثل بالاتجاهات الفنية الحديثة ، له فنانوه الذين يصعب عليهم هجرة الأساليب التي قد ميزتهم والتي التصقت بأسمائهم ، ورغم أنهم قد عاصروا التكعيبية التجريدية^(*) الأمريكية ، ورغم أن معظم فناني أوربا هاجروا إلى أمريكا واستوطنوا هناك ، وأثروا وتأثروا بالفن الأمريكي الجديد (التجريد الجديد) . فلعل التعبيرية التجريدية الأمريكية كانت قد حققت الاكتمال الذاتي ، وهذا ما يدعو إلى سحب أيدي فناني أوربا لأنهم على علم بأنهم

(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 70 .

(2) باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 256 .

(*) **التكعيبية التجريدية** : أحد مسميات التعبيرية التجريدية ، إذ أطلقت على عدد من اللوحات التعبيرية التجريدية هذه التسمية ، كما في لوحات (مارك توبي) .

لم يكونوا مساهمين في بناء الإطار العام للتعبيرية التجريدية . ولكن هذا لا يمنع من أن الراديكالية الأوروبية ، وإن كانت قليلة ، إلا أنها أثرت أيما تأثير في التعبيرية التجريدية بشكل عام .

هناك فرق راديكالي بين مدرسة باريس ومدرسة نيويورك ، فالرسامون الفرنسيون لم يتخلوا عن المحتوى المعروف للعمل الفني ، وحتى المبادئ التقليدية بالنسبة للتركيب في الرسم يمكن أن نلاحظها في أعمالهم ، أما رسامو نيويورك ، فقد حاولوا بجد أن يستكشفوا التضمينات الكاملة للاكتشاف ، الذي هو " ما كان يذهب على قماش الرسم لم يكن صورة ولكنه حدث " (1) .

ويبدو هذا جلياً في أعمال (جورج ماثيو George Mathieu) (*) ، الذي يدعم الرأي أعلاه ، إذا ما قورن مثلاً في أعمال (بولوك) . ففي أعمال (ماثيو) لا إحساس حقيقي بالفضاء ، حتى بالصيغة الضحلة المسطحة التي استخدمها (بولوك) . إن (ماثيو) يخط على القماش سلسلة من الخريشات ، وهذه الخريشات لا تمتزج بالأرضية وحسب ، بل تهيمن عليها ، وأن أسلوبه يرضى بالعيوب التي تصنعها المصادفة ، على غير (بولوك) الذي يجعل من المصادفة فرصة للتألق (2) .

يعد (ماثيو) داعية للتعبيرية التجريدية في أوربا ، وهو الذي نظم المعرض الذي جمع الأمريكيين بالفرنسيين أول مرة (3) . لقد عمد (ماثيو) إلى مسرحية الصورة ، هذا الأسلوب الذي يجعل من الرسم ينفذ بحركات مسرحية استعراضية أمام الجمهور ، وكأنه في عرض مسرحي ، وهذا بالتأكيد له أسبابه منها لفت الأنظار إليه ، وكذلك لأغراض دعائية كما يحض على استقطاب أكبر عدد من المعجبين .

وهذا ما حدث في عام (1956) ، وقتئذ رسم (ماثيو) على قماشة طولها اثنا عشر قدماً بحضور جمهور كبير في مسرح (سارة بيرنار) ، وسمى أسلوبه الجديد هذا (رسم الحدث Happening) (4) . ويعتقد هذا الأسلوب التمثيلي من الأساليب التي سار على هديها عدد من الرسامين الاستعراضيين المتألقين .

غالباً ما يظهر (ماثيو) بملابس الرياضيين ، يحمل وعاء الألوان والريشة ، على مسافة من اللوحة ، ينطلق نحوها جرياً وقفزاً على اللوحة ضربات سريعة خاطفة ، ويكرر العملية مرات عديدة لتولد اللوحة ، وهي عبارة عن مجموعة خطوط متداخلة مرسومة على خلفية ذات لون واحد (5) .

كانت أفكاره تجريدية معبرة عن أفكار عاطفية ، وتحت تأثير الفنانين السرياليين (ماتا) و (ماسون) تنقل ما بين التجريدية المعبرة والسريالية وأعجب برسوم (فولس) ، ما كان قريباً للفنانين التعبيريين في المبدأ والتطبيق . وما يميز أسلوب (ماثيو) هو السرعة في الأداء ، فقد أكمل في (طوكيو) عملاً فنياً طوله (12) متراً في أقل من عشرين دقيقة . فضلاً عن أنه يعتمد اللاوعي في انجاز لوحاته ، يقول : " إن الاهتمام الواعي يقلل من شأن الرسم " (6) . أسلوبه زخرفي عبارة عن ألوان متألقة (أحمر ، أبيض ، أسود ، أزرق) ، هذه الألوان التي استعملها بكثرة في رسومه ، تمتاز لوحاته بالجاذبية (7) .

(1) Antony, Everett: Op. Cit. P. 8.

(*) جورج ماثيو : رسام فرنسي ولد في عام 1921 ، وكان يرسم على خلفية ذات لون وحد عدداً كبيراً من الخطوط البيضاء والسوداء المتشابكة وذلك عن طريق ضغط أنبوبة الألوان فوق اللوحة .
للمزيد ينظر : أميل جوزيف مولر : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 320 .

(2) سمث ، ادوارد لوسي : مصدر سابق ، ص 70 .

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P.51.

(4) سمث ، ادوارد لوسي : مصدر سابق ، ص 71 .

(5) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 214 .

(6) Antony, Everett: Op. Cit. P. 49.

(7) Ibid. P. 50.

إنَّ أسلوب (ماثيو) وتقنيته تعتمد على ما يمتلكه هذا الفنان من طاقة حيوية وروح شعرية ، وأن لوحاته ذات أسلوب منفرد وثابت سواءً أصورها أمام الجمهور أم خلف الكواليس . وقد أدرك (ماثيو) أهمية التعبيرية التجريدية كفن قائم على الجرأة والمصادفة والإمكانية التعبيرية اللونية ، كما في الشكل (60) .



الشكل (60)
جورج ماثيو : عواصف مجهولة

لقد ألهم التعبيري الآلي الذي مارسه (ماثيو) ، وأدهشت أعماله الكثير من الفنانين في هذا المجال ، ومنهم (نيكي دو سان فال ^(*) Niki do St. Phalle) التي كانت تربط بالحافة العليا للوحة جيوب مملوءة بالألوان المذابة (السائلة) ، ثم تطلق على تلك الأكياس ببندقية هوائية أطلاقات تعمل على تمزيق تلك الجيوب ، فتسيل الألوان على اللوحة متجهة من الحافة العليا للوحة إلى الأسفل ، وبهذه التسلية الرياضية والفنية معاً ، تتحدد الأشكال المصورة تبعاً لما في تلك الجيوب من كمية من الألوان وإلى نوع اللون وكثافته ⁽¹⁾ . كذلك استهوت جرأة (ماثيو) وأسلوبه الفنان (غوتز ^(**) Gotz) الذي يصور بواسطة فرشاة بحجم المكينة ⁽²⁾ . وإذا كان أسلوب كل من (ماثيو) و (غوتز) اعتمد التقنية المباشرة ، إذ يكون الفنان - كما ذكر في المبحث الثاني - مهتماً بنقل الانطباع الأول للموضوع بشكل مباشر ، وفي جلسة واحدة وبدون رسم تمهيدي أو تخطيط أولي (سكيچ) ، فإن (نيكي دو سان فال) اعتمدت تقنية تسيل الأصباغ .

(*) **نيكي دو سان فال** : فنانة أمريكية انتمت إلى تيار التعبيرية التجريدية ، في أول حياتها كانت سريلية التوجه . للمزيد ينظر : امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 328 .

(1) المصدر نفسه ، ص 329 .

(**) **غوتز** : فنان تعبيرى تجريدي .

(2) المصدر نفسه ، ص 215 .

إنّ الأعيب (ماثيو) وأتباعه هي عينها التي مارسها الدادائيون والسرياليون من قبل ، والتي تستوجب في بعض الأحيان استخدام (مغيبات الوعي) عن طريق تناول الكحول ، أو استخدام المخدرات التي لها مفعول مسكر بغية اصطناع النوم أو الحلم (1) .

لقد كان التعبيريون التجريديون يتبعون الأساليب نفسها التي اتبعها السرياليون ، لما لهاتين الحركتين من علاقة روحية وأسلوبية وميكانيكية (أدائية) . وهذا ما سار عليه فنانون تعبيريون تجريديون من أمثال (هنري ميشو) ، ولكي يتجنب المراقبة الواعية ، لجأ ميشو إلى مخدر المسكاليين ، بغية الوصول إلى التعبير التلقائي الآلي عن المضمون النفساني (2) .

وكان أسلوب (ميشو) يميل إلى التنفيذ السريع لعمله الفني عن طريق إثارة نصف وعي بشكل مصطنع مما يتيح للدووعي (*) بالظهور في صور ليس مصدرها دوافع نفسية وحسب ، بل تستمد من الذاكرة كما في رسومه بالحبر الصيني ، كما في الشكل (61) .



الشكل (61)

هنري ميشو : كتابة بالأكريليك

كانت رسوم (ميشو) غامضة ومتشابهة وغير محددة ، وهي عبارة عن منظومة اشارية تطرد بعضها بعضاً وتتجمع وتفرق في حالة من الانجذاب والتنافر ، ولكن بصفة عامة ، تبدو أعمال (ميشو) ببعض من مظاهرها كالتصوير الجداري الصخري في كهوف العصر الحجري ، على الرغم من أنهم يتبعون تقنية الصور - الجدران ، والتي استخدمها فنانون التعبيرية التجريدية .

وشأنه شأن (ماثيو) و (هارتوننغ) ، فقد كان (ميشو) متأثراً بالخط الشرقي ، وقد ألهمه الحرف الصيني الكثير من أعماله (3) .

(1) Antony, Everett: Op. Cit. P.51.

(2) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 215 .

(*) حالة نصف الوعي .

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 51.

وفي إطار الحديث عن تناول المخدرات ، يظهر لنا رسام تعبيرى تجريدي آخر ، كان يعتمد إلى تغيب الوعي باستخدام المسكاليين أيضاً ، وهو الفنان الألماني (فولس Wols)^(*) . إن أسلوب تغيب (فولس) الشعري يوحى بعالم حلمي مصبوغ بالغرابية ، وهذا العالم عبارة عن صور سديمية غامضة ، كأنها تسجيل لرؤى داخلية في شبكة خطوطية معقدة . ويميل في تقنيته إلى تصغير حجوم لوحاته ، والرسم في الألوان المائية أو الجواش ، وخطوط تشبه في تركيبها وتمحورها بنية المعادن والألياف والأنسجة العضوية والموجات الصوتية ، كما تأخذ أشكال أميبية أشبه بتلك التي نكتشفها تحت المجهر في البنية الخلوية ، وفي البنية الذرية للمادة وفي التورمات الخبيثة ، كأنما أراد (فولس) أن يعبر عن كل شيء ، وأن يضع العالم كله في ورقة صغيرة⁽¹⁾ .

ويستطيع الفنان خلق عوالم صغيرة (Microcosms) التي تعكس العالم الكبير (Macrocosm) ، يستطيع أن يحتفظ بالكون إن لم يكن بحبة رمل ، سيكون ضمن ألوان متراكمة⁽²⁾ .

إن أعمال (فولس) الحلمية والتي عبّر عنها بكيفيات رمزية لا شكلية أشبه بالغيوم المتقطعة والمتحركة تعكس أسلوبه ما فوق الواقعي المرمز الذي يظهر في الكثير من أعماله . كما في الشكل (62) .



الشكل (62) :
فولس : التركيب الخامس

(*) فولس : فنان ألماني عمل فترة في الباوهاوس مع (فان درسوه) في الثلاثينيات قبل أن يستقر في باريس عام 1936 ، بدأ سرالياً وهو وجودي النزعة ، وهو من فناني التعبيرية التجريدية ويعزى له اكتشاف التقنية البقيّة ، اسمه الحقيقي (وولفغانك سشولز) ، ولد في برلين عام 1913 وكان عازف كمان ومصور فوتوغرافي ، وطالب في علم الحيوان ، والبيئة ، والنبات ، وعلم الأعراق ، ولم يشهد الرسم أبداً كمحترف ، وفي شبابه اتصل بـ (بول كليه) و (اوتو ديغاس) و (جورج غروس) ، وقبل استقراره في باريس ، غادر ألمانيا عام (1932) إلى إسبانيا وبقي فيها حتى عام (1936) . توفي (فولس) في قمة ازدهار أساليب التعبيرية التجريدية في عام 1951 نتيجة الإدمان على الكحول .

للمزيد ينظر : Editori, Fratelli Fabbri: Op. Cit., Pp. 206 – 210.

(1) امهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 213 .

(2) ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس ميري ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت ، ص 177 .

إنّ فن ما فوق الواقعية ، إما أن يكون أعماله حلمية أو تخيلات ذهنية شكلية أو عدمية رمز لا يكون فوق واقعي فحسب بل فوق شخصي أيضاً (1) .

كان (فولس) تشائماً في نظريته إلى الحياة والفن ، وسبب ذلك الحرب العالمية الثانية وما تركته من ويلات وأزمات نفسية على الشعب الألماني ، فكان يصور الطبيعة ، الأحجار ، الأسماك ، الصخور ، السماء ، ويقول : " كل هذه الأشياء جعلتني أنسى ما هو الإنسان " ، ورسم أشكالاً عضوية متخيلة لا اختيارية تتشكل على جفنه . يقول (فولس) : " إن حركات اليد والأصابع كافية لتلائم التعبير عن كل شيء ، وحركات اليد ضرورية في رسم لوحة تتضمن غرضاً معيناً " (2) .

لقد كانت الإثارة الجنسية القلقة والمضطربة واحدة من العوامل التي دفعت (فولس) إلى المغامرة ، إذ كان فنه أداة للكشف عن الذات ، عن طريق عمل الفرشاة التلقائي والإيمائي وغير المخطط له ، وأن عفوية اللون تخلق فضاءً بلا عنوان وغامض ، ويتيح مجالاً يستطيع فيه الخرسنة بخطوط رفيعة وأشكال تجريدية (3) .

نتلمس في فن (فولس) ناحية من الهوس ، وكما أشرنا أنه ينفذ صور خاصة مائية ذات قياسات صغيرة ، ولم يصور لوحات أكبر بالزيت إلا في أواخر حياته الفنية ، لأنه يستطيع في اللوحات الصغيرة أن يعبر عن نفسه على أحسن وجه ، ففيها يصبح أسلوبه أكثر حفاً ، لأنه يعبر عن توتر أعصاب رجل محبوس في وحدته (4) .

ابتدع (فولس) فناً سماه (ريد) الشكل الميكروسكوبي (Micro-form) ، وبعبارة أخرى ، هو فن البناء الخلوي للأجسام الحية والعناصر البنائية للمعادن ، وإن أهمية هذه الأشكال كما يعتقد كونها غير منتظمة ، وليس محددة بدقة (5) .

إذا كانت ألوان (فولس) ذابلة ، فإن خطوطه رفيعة صارمة متعرجة مرتجفة ، إنها خيوط دقيقة وممتدة تفرق تارة وتتشابك تارة أخرى ، وكأنها أوعية دموية ، إلا أن الدم الذي يملؤها دم أسود ، ويمكن تفسير ذلك ، ما كان يشغل (فولس) من الهوس والرؤية المرضية للكون ، وحالات الشذوذ الجنسي والسقم والاشمئزاز (6) .

ويمكن تأويل خطوط (فولس) بالأسلاك الشائكة ، التي توضع في حالات الطوارئ القصوى ، في منع الناس من الاقتراب إلى أماكن معينة . فهي إشارة رمزية إلى وجود الخطر وعدم الأمان ، وأن هناك حالة حرب ، فما تلك الأسلاك إلا عراقيل وحواجز توضع دون السلام والحب .

وربما لا نكون على خطأ ، إذا ما أطلقنا على التعبيرية التجريدية صفة الإدهاش ، لأن هناك عدداً غير قليل من فنانيها قام بأعمال جريئة بقصد الإشارة والإدهاش ، وهذا الكلام ينطبق على (هاندر تفاسر) (*) .

يعد أسلوب هذا الفنان نقطة تحول هامة في أسلوب التعبيرية التجريدية ، والتحرر الشئني من اللاموضوعية واللاشكالية ، والانتقال التدريجي نحو الشكل . يشير (هوفستاتر) الناقد الأمريكي الكبير والمنظر للتعبيرية التجريدية إلى " أن ما يتناقض مع اللاموضوعية في أعمال

(1) إليوت ، الكسندر : أفق الفن ، مصدر سابق ، ص 56 .

(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 43.

(3) Antony, Everett: Op. Cit. P. 44.

(4) مولر ، أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 300 .

(5) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 85 .

(6) مولر ، أميل جوزيف : مصدر سابق ، ص 300 .

(*) هاندر تفاسر (Hander Twasser) : فنان ألماني يعدّ من الجيل الثاني للتعبيرية التجريدية ، وكان الفنان قد ابعث عن أكاديمية هامبورك ، لأنه حث الطلاب على رسم خط متتابع على جدران جميع الغرف والممرات ، وهذا الخط بقي الصفة المميزة للوحاته الفنية .

للمزيد ينظر : امهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 332 .

كبار الفنانين اللاشكليين ، هو ما يمكن أن يترأى لنا في أعمال (هوندر تفسر) ذات الطابع الشبهي شبيهة بالصور - الأحاجي التي لم يكن يقصدها الفنان " (1) .

إنّ (تفسر) من الفنانين الذين عمدوا إلى إدخال مواد غريبة في تقنياتهم الفنية ، ولعله لم يفعل ما فعله الدادائيون من إدخال مواد مبتذلة ورخيصة أو هامشية ، ولم يسع إلى ما سعى إليه التكعيبيون في طرق إلصاقهم ، لكنه قد تفرّد في إدخال الأحجار الكريمة والفضة والذهب ، إذ كانت لوحاته عبارة عن مسطحات من ألوان ساطعة (2) . إنها لوحات تحمل بين طياتها المعادن الثمينة ، ولا يتوانى (تفسر) في تحريك الخط الذي ميّز لوحاته بين هذه المسطحات بشكل حركي لولبي موجي ، ولعل هذه التقنية المتميزة ، كان (تفسر) يقوم بها بقصد الإثارة والدهشة ، ويعد أسلوبه هذا ممهداً لفن البوب الأمريكي .

وفي صدد الحديث عن أساليب التعبيرية التجريدية وتقنياتها ، نجد أن هناك اثنين من فنانيهما ، قد تشابه اسماهما إلى حد كبير ، وهؤلاء هم (فرانز كلاين) و (ايف كلاين) ، ولكن شتان بين هذا وذاك . فقد اتبع (فرانز كلاين) أسلوباً يعتمد على رسومات خطية ، تكاد تقتصر على الأسود والأبيض ، فأعماله ذات خطوط عريضة ، تبدو كأنها كتابة صينية مكبرة (3) ، وكان يستخدم التقنية المباشرة في رسمه .

أما (ايف كلاين) فيعد أسلوبه الذي يعتمد المصادفة والعفوية والاستنساخ ، وانتقال الأثر فيما تحدّثه الأجسام الأدمية الملطخة بالأصباغ بعد عملية التماس مع السطح التصويري المثبت على الحائط ، وبالتأكيد فإن هذه التقنية هي تقنية البصم والطبع ، كما في الشكل (63) .



شكل (63)
ايف كلاين : فتيات مطبوعة

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 333 .

(2) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 218 .

(3) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 324 .

كان (ايف كلاين) يركز بطلاء أعضاء الخصوبة لدى النساء (كالבطن والصدر والفخذين) ، ويزيد من حجمها ، وبذلك يجعلها أقرب إلى صور آلهة الخصوبة في عصور ما قبل التاريخ (1) .

لقد أثارت تقنية البصم والطبع العديد من الفنانين ، ومنهم الإيطالي (غيوزي كابوغروسي Guise Capogrossi) ، ولكنه اختلف عن (ايف كلاين) باستخدام مواد غير حية ، معدنية وغير معدنية في عملية الطبع والبصم (2) .

أما (ورنر شرايب) الذي يرجع إليه أسلوب (التصوير الدلالي Picture Semantique) ، فقد أفاد من تقنية (ايف كلاين) هو الآخر ، ولكن يختلف عنه بنقطة هامة جداً ، إذ أن (ايف كلاين) لا يتصرف باللوحة بعد أن يبصم ويطبّع أجساد الفتيات ، بينما (شرايب) يعتمد إلى إيصال البقع المطبوعة بألوان معينة ، بغية الحفاظ على القوام البشري والنسب (3) .

وإذا كانت الحركات التي سبقت التعبيرية التجريدية ، قد ساهمت في اكتشاف تقنيات معينة ، كالتقنية المباشرة وتقنية الرطب في الرطب والإصاق والحك ، وغيرها من التقنيات ، فإن التعبيرية التجريدية ساهمت كحركة تجديد في فن الرسم في خلق تقنيات فنية جديدة ، كان لها بعدها النفسي والانفعالي والحركي في الشخصيات الفنية التي مثلت التعبيرية التجريدية ، ومن هذه التقنيات (قلع الإصاق) (4) ، والتي هي مظهر من مظاهر تقنية الكولاج (الإصاق) .

ويمكن أن نصنّف (ايف كلاين Yves Klein) على رأس جماعة أثارت رد فعل عنيف ضد التعبيريين التجريديين الذين مارسوا أسلوب الإغراق في الألوان ، والبهلوانيات الفوضوية غير المنتظمة ، على أساس أن (ايف كلاين) وجماعته من أتباع أسلوب اللون الواحد ، الساعون دوماً إلى الكمال لا في سطح اللوحة ، بل في ما وراءه (5) .

وهناك أسماء عديدة لفنانين كثر ، كان لهم دور مميز في حركة التعبيرية التجريدية ، ومنهم (نيكولاس دي ستايل) ، و (فلانسكري) ، و (اتلان) ، و (برام فان فلد) ، وأخيه (جير فان فلد) ، و (ليوم زاك) ، و (سيما) ، و (هوسيا سون) ، ولكل من هؤلاء أسلوبه الذي تميز به وانفرد فيه .

فالفنان (نيكولاس دي ستايل 1914-1950 Nicolas de Stael) (*) ، يعد من الفنانين متعددي الأسلوب ، والذي يذكرنا بـ (بيكاسو) عملاق فن القرن العشرين على الإطلاق ، فقد جمع (دي ستايل) أسلوبين متضادين ، وهو التركيب بين مزاعم الحداثة ومزاعم الماضي ، بدأ تجريبياً ولم يقتنع بالتجريدية ، فراح يقترب شيئاً فشيئاً من الشخصية ، وهذا يظهر في سلسلة رسومه (لاعبوا كرة القدم) ، وبعدها المشاهد الطبيعية المتأخرة ، والطبيعية الجامدة التي هي ما اشتهر بها (6) . لقد زواج (دي ستايل) بين التشخيص والتجريد ، والتقليد والأصيل ، وتعد لوحاته مراحل مختلفة لأسلوبه .

(1) راجي ، مكي عمران : مصدر سابق ، ص 80 .

(2) المصدر نفسه ، ص 81 .

(3) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 233 .

(4) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 355 .

(5) مولر ، أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 320 .

(*) نيكولاس دي ستايل : ولد في سان بطرس بورغ عام (1914) ، وعاش في بلجيكا وفرنسا ، من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، مات منتحراً عام (1955) ، ودارت الشائعات حول انتحاره ، ولكن رغم ذلك ، أطرى النقاد عليه كثيراً ، فأطلقوا عليه ألقاباً كثيرة منها أعظم رسامي ما بعد الحرب ، وأسطورة الفن الأمريكي الجديد وشبيه (بوسان) ... الخ .

للمزيد ينظر : مولر ، أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 303 .

(6) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 81 .

في عام (1942) بدأ التعبير المجرد في حياة (دي ستايل) ، بعد أن قطع صلته بالتشبيهية الواقعية ، فصور لوحات بألوان صماء قائمة . بيد أن ثمة أشكالاً خفية ، تظهر فيها كقطع رقيقة سباحة في فضاء اللوحة بين خطوط تدبّل وتنتعش كسيقان الشعير ، تنعقد هذه الخطوط بالتدرّج فتعرض وتتداخل ، وتصبح أكثر ترصّصاً ، وتكثر الألوان السوداء والرمادية والزرقاء الباهتة والحمراء مع صبغات متنوعة (1) .

باختصار فإن (دي ستايل) لم يكن متقشفاً في ألوانه ، ولا زاهداً في خطوطه ، وتمتاز لوحاته بالدسامة والتعقيد ، وحتى في لوحاته المتأخرة التي تقترب من التشبيهية ، فإن أشكاله ملونة على غير عادتها بألوان هو يحس بها ويدركها ، لتكون أشكاله مخلوقة خلقاً تكاد لا يكون لها نظير على الواقع ، كما في الشكل (64) .



الشكل (64)
نيكولاس دي ستايل : نوي مضطجع

لقد حقق (دي ستايل) شعبية كبيرة كرسام ، عن طريق الخداعية (التظليلية) المقتصدة وألوانه الزخرفية ، وأعماله اللاإرادية التنفيذ ، أما تراجيدية أو رمزية . وأعماله الفنية مفعمة بالحيوية ، تلاحظ بشكل جيد على نحو متساوٍ كترتيبات لشكل مجرد ، وهناك تناقض وازدواجية يتخلل الطريقة الجمالية لـ (دي ستايل) (2) .

أما (وليم بازيوتس) (William Baziotes 1912-1963) ، فقد عُتت أعماله من ضمن الأعمال الأسطورية التعبيرية التجريدية ، إذ الأشكال الخرافية البحرية مثل الأميبا ، السرخسيات ، العناكب ، الطيور (3) . وقد كان متأثراً بالفن الشرقي ، وبالذات الأشكال المصغرة الفارسية وألوانها المثيرة ، وتأثر أيضاً بأسلوب (كليه) ، (ميرو) ، (بيكاسو) ، (ماتا) ، وكل من هؤلاء له توجيهاته الأسلوبية ، لذلك كان أسلوبه متنوعاً ، واقتنع بفكرة أن التجريدية يمكن أن تكون الوسيلة لمعاني نفسية عميقة (4) .

(1) مولر ، أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 304 .

(2) Antony, Everett: Op. Cit. P. 53.

(*) وليم بازيوتس : فنان أمريكي تعبيرى تجريدي ، ولد في مدينة بطرس بورغ سنة (1912) ، ثم انتقل إلى نيويورك مهد التعبيرية التجريدية ، وفي سنة (1933) درس في الأكاديمية الوطنية للتصميم ، والتحق بمشروع الفن الفيدرالي ، بدأ سريالياً وشارك في معرض السريالية الدولي سنة (1942) في نيويورك .

للمزيد ينظر : Antony, Everett: Op. Cit. P. 12

(3) Ibid: The same page.

(4) Ibid: P. 13.

وقد تعلم بأن يساوي امتداد السطح في أعماله وتجاهل العمق أو البعد الثالث واستبدال ذلك بسطح ملون بألوان متناسقة وأشكال معقدة وضبابية ومشوهة تميل إلى أن لا تتشكل على هيئة محددة ، كما في الشكل (65) .



الشكل (65)
وليم بازويوتس : منظر طبيعي أحمر

مؤشرات الإطار النظري

1. هناك نوعان رئيسان للأسلوب هما الأسلوب الفكري والأسلوب الفردي على الرغم من أن هناك تصنيفات عديدة لأنواع الأسلوب كالأسلوب الفني والأسلوب غير الفني والأسلوب الرفيع (العالي) أو المتوسط أو البسيط أو الأسلوب لوصفه كتعبير عن شخصية المنتج أو كآثر في المتلقي واقتترانه بالأسلوب العام والعلمي والصحفي والفني.
2. كثيراً ما يختلط مفهوم الأسلوب والأسلوبية على الرغم من الاختلاف الذي يفصل بينهما ، إذ إن الأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب الذي هو ليس الأسلوبية كما يرى البعض ، بل هو مصطلح اهتمت الأسلوبية به كاتجاه نقدي حديث من تبين ماهيته ، وتحديد صيغه وأنواعه وخصائصه ، والأسلوبية هي نموذج عملية الإخبار والتواصل والوظائف المنبثقة عن عناصر ستة هي : المرسل ، المرسل إليه ، السياق ، الرسالة ، الاتصال ، السنن (القوانين) .
3. إنما يتمثل الأسلوب بمجموعة من الصفات والخصائص التي تتكرر معاً في الأعمال الفنية في مكان ما أو فترة زمنية معينة ، ويكون الأسلوب هنا يحمل صفة الوحدة في التنوع ، أي أن هناك أعمالاً كثيرة مثلاً اندرجت تحت مسمى التعبيرية التجريدية رغم تعدد فنانيها واختلاف جنسياتهم وأذواقهم والفترات الزمنية التي تألقوا فيها .
4. يعد الأسلوب صيغة التعبير المباشر للطريقة الشخصية أو الانفعال الشخصي الذي يكشف عن بطن الذات والوجدان ، ولكن يتحدد ويتكشف حسب طريقة الأداء واستخدام الفنان لأدواته التعبيرية .
5. يمتاز الأسلوب بميزات تتمثل بالموضوع والقوة والجمال ، ومن عناصره المادة الموضوعية ، طبيعة الموضوع ، والشكل الفني ، أو طريقة التنفيذ أو العلاقات التي يركز عليها الفنان في إبراز عمله الفني .
6. تعد الوسائط الفنية عناصر حسية مهمة ، ممثلة بالخطوط والألوان والمساحة والملمس ، كل تلك العناصر تحدد عمل الفنان ، حيث يتعامل معها بالتنظيم والتنسيق والخبرة وعلى أساسها يتحدد أسلوبه ، من خلال اعتماده عنصراً معيناً دون غيره ، لإبراز ملامح العمل الفني وبالتالي إبراز أسلوبه ، فمنهم من يميل إلى الخط أكثر من اللون وهكذا .
7. يحدث أن تتألف وتتجاذب مجموعة من الفنانين تميل لإتباع أسلوب متقارب لتشكل مجاميع فنية تلازم أسلوباً معيناً يكون صفة متلازمة لتلك الجماعة ، فجماعة الجسر اتصف أسلوبهم بالتعبيرية ، وجماعة الفارس الأزرق امتزج الأسلوب التعبيري بالتكعيبي والتجريدي لديهم ، وجماعة الدي ستايل (الأسلوب) هم تجريديون ، أما (البواهرس) فقد جمعت بين الأسلوب الفني والأسلوب الحرفي وتجريب تقنيات ومواد مختلفة واهتمت بالتصميم الغرافيكي والأثاث والعمل المعدني والعمارة ، بيد أن جماعة (كوبرا) اتبعت أسلوب التعبير المباشر عن الفنتزة اللاواعية من دون رقابة العقل مع الاهتمام بالتشخيص .
8. كثيراً ما يختلط مفهوم الأسلوب والتقنية في مجال الفن التشكيلي حتى يكاد لا يفرق بينهما ، ولكن في الحقيقة أن هناك اختلافات كثيرة بين المصطلحين ، وإذا كان الأسلوب يعد طريقة التعبير عن طبيعة الموضوعات ، فإن التقنية هي مجموعة الوسائل والمواد التي تحقق إنجاز تلك الموضوعات بشكل مرئي ، وإذا كان الأسلوب يميل إلى الثبات فإن التقنية قابلة إلى التغيير (هذا على المستوى الفردي) . أما على المستوى الجماعي فالعملية تصبح معكوسة ، فالأسلوب يتغير على الرغم من إتباع تقنية واحدة ، ف(ماتيس)

- الوحشي ، و (كاندنسكي) التجريدي ، و (دي كوننغ) التعبيري التجريدي ، ظلت أعمالهم وأساليبهم كذلك ، على الرغم من إتباع التقنية المباشرة في تنفيذ تلك الأعمال .
9. تتداخل مفاهيم التقنية والتكنيك والأسلوب على الرغم من الاختلاف ما بين هذه المسميات ، إذا كان الأسلوب غاية فالتقنية هي الوسيلة لتحقيق تلك الغاية والتكنيك أقرب إلى الأسلوب ، فالأسلوب مهارة أدائية تشوبها لمسات من التقليد ، والتكنيك طابع الفنان الفريد في الإبداع وصياغة الأثر الفني ، كذلك فالأسلوب ملامح مشتركة ومواصفات اتباعية عامة ، لذا يتباين التكنيك من فنان إلى آخر رغم خضوعها لأسلوب واحد .
10. تتألف الأعمال الفنية من منظومة من العلاقات (ميكانيزمات) ، وهذه العلاقات يمكن أن تتحقق بوسائل متعددة ومتنوعة وعن طريق استخدام مواد مساعدة كالزيت ، الفحم ، الطباشير ، الحبر ، على أرضية طلائية معينة ما يقود بالنتيجة إلى مجموعة تقنيات فنية كالتقنية المباشرة وتقنية الرطب في الرطب وتقنية الإلصاق ... الخ .
11. إن التقنيات الفنية تظل دوماً في حالة تجريب وتجديد وإيجاد آلية ينفذ بها فنان أية مرحلة من المراحل أعماله الفنية بما يتماشى وطبيعة المرحلة وغرضية الفنان ، وما يتوافر من بدائل ووسائل ، فنجد فنان عصر النهضة بما أتيح له من حرية قد نفذ أعمالاً فنية وفقاً للتقنيات الجديدة والمتنوعة المهيأة له .
12. من ملامح التقنية المباشرة وتقنية الطبقات ، ظهرت تقنية الرطب في الرطب والتي استخدمها أغلب فناني الحداثة أمثال (مانيه) ، وظهرت تقنيات أخرى ممثلة بالتقنية الضوئية Lumieism وهي رسم منظر واحد في أوقات مختلفة كما في أعمال (مونيه) ، والتقنية (الطريقة) التقسيمية Divisionism ، كما في أعمال (كوخ) ، والطريقة التنقيطية Pointalism كما في أعمال (سورا) ، والطريقة التقطيرية Dripping ، كما في أعمال (بولوك) .
13. إن الانطباعيين هم أكثر الفنانين تجريباً ، ولعل الفنان يبدأ انطباعياً ، ثم ينحو بعد ذلك منحى تعبيرياً أو تكعيبياً أو دادائياً ، ويذكر أن (ادغار ديغا) الانطباعي الذي نحا منحى تعبيرياً كان يستخدم الزيت في بادئ الأمر ، ثم أخذ يضيف إليه ألوان الجواش والفحم مرة والباستيل مرة أخرى ، ورسم بالباستيل وحده .
14. تطورت التقنيات الفنية مع تطور الحياة في أوربا وابتكر (جورج براك) تقنية الإلصاق Collage وطورها (بيكاسو) ، وفتحت الباب أمام تقنيات جيدة مثل التركيب Monatge ، والحك Frotage ، والقشط Crotage ، وتقنية الأشياء الموجودة Found-Object ، وتقنية الاستشفاف Decalcomania ، وتقنية الطبع Single ، وتقنية الطبع بالكلاش Stencilling .
15. أصبحت التقنيات الفنية تتمتع بقدر عالٍ من الحرية والتمرد على المادة الأولية والخامة بغية الحصول على عمل فني معين حتى أصبحت الأعمال الفنية تميل إلى التجميع وإدخال مواد جاهزة (كراسي ، أدوات منزلية ، رمل ، جرائد ، أوراق عملة ، قطع معدنية ، ملابس ، زجاج) ، هذا ما ميز الأعمال ما بعد الحداثية حتى أصبحت الأعمال الفنية ذات بعد ثالث وأقرب إلى النحت منه إلى الرسم ، وتولد ما يعرف بالفن الخنثي .
16. للتعبيرية التجريدية جذور تضرب في الانطباعية كما في بعض أعمال (مونيه) ، (بيساور) ، (سيناك) ، ولها أيضاً جذور تعبيرية نابعة من التعبير عن ما ينتاب الفنان من أحاسيس بغض النظر عن ما يصيب الشكل من تشويه كما في أعمال (مونش) ، ويمكن عد التجريد الغنائي وفن الضرورة الداخلية لـ (كاندنسكي) من الجذور المهمة للتعبيرية التجريدية ، فضلاً عن جراءة التكعيبية في إدخال مواد غريبة للوحة من الحثيات التي استفادت منها التعبيرية التجريدية ، ولا شك إن عدمية وعبثية

- وتمرد الدادائية ومفهوم الحركة لدى المستقبلين واللاوعي والتلقائية عند السرياليين كلها ذات علاقة أكيدة بالتعبيرية التجريدية .
17. توسمت التعبيرية التجريدية أساليب عدة تمثلت بمجموع فنانيتها رغم المقاربات بين أداء بعضهم والتشابه بين أعمالهم ويمكن تصنيف مجموعتين رئيسيتين ميزت الحركة وهما :
- أ. مجموعة الجناح الإيحائي : ويضم (جاكسن بولوك ، بارنيت نيومان ، مارك روثكو) .
- ب. مجموعة جناح المجالي البصري في حقل اللون : ويضم (دي كوننغ ، ارشيل غوركي ، دوفوفيه) .
18. ولدت التعبيرية التجريدية لتعبر عن حالة القلق والتوتر والعدمية والعماية وغياب المعنى والتغريب والتشظي وغياب المركز الواحد التي نادت بها المناهج النقدية الحديثة .
19. هناك تهم مضادة لا حدود لها بين الواقع وما فوق الواقع أي بين الصورة والمفهوم (التين تحددان كثيراً الأسلوب الفني) ، وفي القياس اللانهائي للشكل ، التي تتحلل إلى شكل غير رسمي كما يجب التفريق بين الشكل الانظمائي ، وانعدام الشكل لأن الفراغ وحده عديم الشكل ، وهذا لا يعني إن رسوم التعبيرية التجريدية فراغ ، لا بل إن الرسام التعبيري التجريدي ملء هذا الفراغ ببقع لونية لا شكلية تعبر عن حدة وكنه اللون وحجم وملمس وكثافة تلك البقع اللونية ذات الإيحاء التعبيري .
20. هناك توجهات أسلوبية ثلاث يمكن أن نتلمسها من خلال ملاحظة الأعمال التعبيرية التجريدية هي :
- أ. أسلوب الانشغال بالمادة الحقيقية للفن مع لغة الرسم نفسها (الرسم لأجل الرسم) ، ويشمل معظم الفن الأمريكي للفترة الأخيرة من التعبيرية التجريدية ، وأصبح الاهتمام بقيم المساحة واللون .
- ب. الأسلوب الذي يبحث عن علاج للخيال الرمزي عن طريق سبر غور عالم الرسم الذي كان ديدنه ردم الهوة بين الحياة وعالم الفن وربط الثغرة بين الواقع وتمثيل ذلك الواقع ، فأوجد رموزاً من الخيال يراها الرسام هي الأجدر في أن توضع داخل إطار عمله الإبداعي ، ويظهر هنا التشخيص في الأعمال الفنية .
- ج. أسلوب محاولة تجاوز مواد الرسم والأرضيات الطلائية والأصباغ ، فجرت العادة لدى بعض فناني التعبيرية التجريدية شراء مواد رسمهم من الصيدليات ومخازن البقالة وبائعي الصحف والقرطاسية .
21. صاغ (فوتريه) بواسطة توظيف شكل نوعي جديد للمساحات الألوان النتاجات التجريدية اللاموضوعية لبعض الفنانين ، ورفضت أن يكون الرسم مقتصر على القماش والزيت لأجل إظهار النزعة الجمالية . ويشاطره الرأي (البرتو بوري) الذي كان يدرك أن العمل الفني يجب أن يتحرر من قيود الكلاسيكية والتقليد والتقنيات القديمة .
22. يعد الفنان (ارشيل غوركي) أحد دعائم التعبيرية التجريدية عناصره الصورية مستوحاة من المخلية وذكريات الطفولة صاغها بأسلوب فني جعله على صلة بالسريالية أشكاله هجينة ذات تفاصيل معقدة ومبهمة .

الدراسات السابقة

بغية الإطلاع على الدراسات السابقة ذات العلاقة وموضوع الدراسة الحالية لإمكانية الاستفادة منها على مستوى المضامين والاستغالات الإجرائية ومقارنة الدراسة الحالية بتلك الدراسات تم عرض الدراسات السابقة وكما يأتي :

1. دراسة (البديري) : الأسلوب الفني في أعمال الفنان (كاظم حيدر) دراسة تحليلية
وهي دراسة تقدم بها (عاصم فرمان صيوان البديري) إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / 1989 .
وتهدف الدراسة إلى :

أ. ما الأسلوب الفني ، وتطوره لدى الفنان (كاظم حيدر) ؟

ب. ما الصفات المهمة والمميزة لأسلوبه الفني ؟

واشتمل الإطار النظري على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول الملامح السياسية والاجتماعية والفنية في العراق خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وتناول المبحث الثاني سيرة الفنان الذاتية من حيث ولادة الفنان (محور الدراسة) ونشأته الاجتماعية وحياته الوظيفية والمهنية ، وفي المبحث الثالث أخذ مفهوم الأسلوب الفني لدى الفنان (كاظم حيدر) .
وتختلف دراسة الباحث الحالية عن دراسة (فرمان) من حيث الأهداف والمؤثرات والنتائج ، علاوة على الاختلاف في الهيكلية المنهجية عامة ، وتلقتي الدراسات فقط في المبحث الثالث الخاص بالأسلوب الفني مع اختلافات جوهرية في عملية توضيح ماهية الأسلوب الفني وأنواعه . إذ أن الدراسة الحالية تعمقت بعض الشيء في سبر غور ما يتعلق بالأسلوب والإحاطة فيه من أجل الوقوف على المعاني الشاملة التي ارتبطت بهذا المصطلح والأنواع والخصائص والصفات المتعلقة فيه .

2. دراسة (راجي) : التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة
وهي دراسة تقدم بها (مكي عمران راجي) إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية - رسم 1989 . وكان هدف الدراسة الكشف عن أهم التقنيات المستخدمة في اللون الزيتية العراقية المعاصرة وأهم المواد والخامات والأدوات المستخدمة في ذلك ، من خلال الإجابة على السؤالين التاليين :
أ. ما طبيعة وخصائص المواد والخامات والأدوات المستخدمة في انجاز اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة ؟

ب. ما التقنيات المستخدمة في التصوير الزيتي العراقي المعاصر ؟

واشتمل إطار الدراسة النظري على فصلين هما الفصل الثاني والثالث ، إذ اشتمل الفصل الثاني على ثلاثة مباحث ، تناول فيها الباحث بالتفصيل اللوحة الزيتية ، موادها ، إعدادها ، أدواتها والمادة الحاملة أو السواند بأنواعها : الخشبية والنسيجية والمعدنية وغيرها ، ثم تحدث عن اللون والصبغات والوسائط (المذيبات - الوارنيشات) ، وانتهى الفصل الثاني بالأدوات والمعدات من فرش ، مساند الرسم ، وغيرها .

وفي الفصل الثالث تناول الباحث التقنيات المستخدمة في التصوير الزيتي من تقنية طلائية ، مباشرة ، عجينة عالية ، كولاج ، الخ .

وتختلف الدراسة الحالية عن دراسة (راجي) من حيث الأهداف ومن حيث مجتمع البحث والحدود ، واختلفت كذلك مؤشرات ونتائج واستنتاجات البحث . أما وجه الشبه بين

الدراستين ، فتحدد بين المبحث الثاني بالنسبة لدراسة الباحث الجالية الذي تناول فيه الباحث مفهوم التقنية ، والفصل الثالث بالنسبة لدراسة (راجي) الذي تناول فيه التقنيات الفنية .

3. دراسة (اجحالي) : سمات الأسلوب لرسومات (خالد الجادر)

وهي دراسة تقدم بها (محمد علي اجحالي) إلى مجلس كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / 2001 .
اهتمت الدراسة بأسلوب الفنان (خالد الجادر) ، إذ تهدف إلى " تعرف السمات الأسلوبية " لرسومات (خالد الجادر) ، من خلال تحليل هذه الرسومات وفق عناصر التكوين (اللون ، الخط ، الفضاء ، الملمس ، ...) وما يحكمها من علاقات (التضاد ، الانسجام ، الاتساق ... الخ) .

وشمل الإطار النظري في هذه الدراسة على أربعة مباحث ، كان المبحث الأول يتناول الأسلوب مفهوماً ، أما المبحث الثاني فيبحث في (سمات الأسلوب في حركات الرسم الحديثة ، الانطباعية ، الوحشية ، التعبيرية) .

فيما تناول المبحث الثالث (سمات الأسلوب في الرسم العراقي المعاصر) ، في حين انصب المبحث الرابع على دراسة (أسلوب خالد الجادر من خلال النقد والإصدارات التشكيلية) .

وقد اختلفت دراسة (اجحالي) عن الدراسة الحالية من حيث الأهداف ، ومن حيث الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية ، وكذلك من حيث الإجراءات (حجم مجتمع الدراسة) وعينتها وطريقة تحليلها والنتائج التي توصل إليها . وقد استفاد الباحث في الدراسة الحالية من محورين اثنين ، شمل المحور الأول ما يتعلق بالمبحث الأول الأسلوب مفهوماً ، أما المحور الثاني ما تعلق بالمبحث الثاني والبحث في سمات الأسلوب في الفن الحديث ولكن وفق اتجاهات أخرى وطريقة تناولت ماهية الأسلوب في كل ما يتعلق به .

4. دراسة (القره غولي) : سمات وتحولات أسلوب رسومات (نوري الراوي)

وهي دراسة تقدم بها (محمد علي علوان) إلى مجلس كلية التربية الفنية - جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية - رسم 2002 .
وقد اهتمت هذه الدراسة بأسلوب الفنان (نوري الراوي) ، وكانت تهدف إلى :

أ. التعرف على سمات أسلوب رسومات (نوري الراوي) .

ب. الكشف عن سمات التحولات الحاصلة في أسلوبه الفني .

واشتمل الإطار النظري في هذه الدراسة على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول ماهية الأسلوب ، أما المبحث الثاني فتناول الأساليب العالمية للرسم الحديث وانعكاسها على الرسم العراقي ، في حين اهتم المبحث الثالث بالتجربة الفنية للفنان (نوري الراوي) .

وتختلف الدراسة الحالية عن دراسة (القره غولي) ، إذ تبحث في (الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية) والاختلاف يكمن أيضاً من حيث الأهداف وما تضمنته من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة وطبيعة الإجراءات والنتائج .

وقد أفاد الباحث من الدراسة السابقة هذه من ناحية ماهية الأسلوب والأساليب العالمية للرسم الحديث في كل من مبحثي الدراسة الأول والثاني ، والوقوف على أهم المصادر التي أفادت الباحث وعلى طبيعة ترحيل المفردة من الأدب إلى الفن وصياغتها وفقاً لما يلائم طبيعة البحث والأمانة العلمية .

5. دراسة (عدنان) : التقنية وتحولاتها في الرسم الحديث

وهي دراسة مقدمة من قبل (أريج سعد عدنان) إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير - فنون تشكيلية / رسم 2006 .

كان هدف الدراسة يتمثل بالكشف عن دور التحولات التقنية الحضارية في تحولات الرسم الحديث ، وهو ما يتطلب كشف التحولات التقنية التي قدمتها الحضارة لاسيما ما كان منها على صلة بالمنجز التشكيلي وأثرها في تحولات الحداثة في الرسم والتي تأسست بشكل أساسي على تغيرات تقنية لجأ إليها الفنان في أسلوبه الشخصي أو على مستوى الحركات الفنية .

وتحددت الدراسة بحدود زمانية تمثلت مع بؤادر ظهور الحركة الانطباعية ، وتمثلت الحدود المكانية أوربا وأمريكا ، في حين كانت الحدود الموضوعية اللوحات المرسومة في مدارس الفن الحديث دون الخوض في تفاصيل كيمياء اللون والمذيبات وتحضير الخامات والأرضيات المرسومة عليها إلا عندما يكن ذلك ضرورياً .

وتوزعت دراستها بأربعة فصول ، تمثل الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث ، أما الفصل الثاني تمثل بالإطار النظري للبحث وبواقع ثلاثة مباحث ، (المبحث الأول) هو : التحولات التقنية الفاعلة في حركة الرسم الحديث ، أما المبحث الثاني فهو : تحولات الرسم الحديث ، في حين كان المبحث الثالث قد تناول : دور التقنية وتحولات الحداثة في الرسم .

وخلصت إلى مجموعة من المؤشرات والنتائج والاستنتاجات اختلفت عن نتائج واستنتاجات البحث الحالي لاختلاف أهداف الدراستين .

وقد أفاد الباحث من هذه الدراسة فيما يتعلق بالحدود الموضوعية وكيفية صياغتها ، فضلاً عن ما يتعلق بالمباحث الخاصة بالتقنية ودورها في الحركات الفنية ومن ثم دورها في الأساليب الفنية وتحولاتها .

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

- **المبحث الأول : الأسلوب .**
- **المبحث الثاني : التقنيات الفنية .**
- **المبحث الثالث : التعبيرية التجريدية بين
النشأة والجذور والمعالجات البنائية .**

الفصل الثاني

المبحث الأول

الاسلوب Style

مفهوم الاسلوب

إن مفهوم الاسلوب مفهوم قديم ، قد يكون ارتقائه أبعد من بدايات التفكير الفني في أوربا مهد (الاسلوبية) ، ويرتبط الاسلوب كعلم بالأدب أكثر منه بالفن ولا يقتصر هذا المفهوم على حيز الجغرافية الأوربية ، بل يكاد يكون منتشرأ في كافة الرقعة الجغرافية الثقافية ، لأنه مرتبط بالأنماط السلوكية على المستوى الفردي ، ويرتبط بالذات الإنسانية ، إذ يكون لذات الفنان وشخصيته دوراً في إثراء وتجديد مكامن التجربة الجمالية المنشودة ، بحيث لا يقتصر التناظر على تقريب صورة الاسلوب من الفكر ، وإنما يغدو الاسلوب هو ذاته شخصية صاحبه . ولا يستطيع أي منا مسك تعريف محدد للأسلوب ، وأن أي بحث في الاسلوبية يكون بإزاء ساحة نظرية صعبة الولوج ، لاتساع مدلول (الاسلوب) ، إنه عائم ويصعب تحديده . يقول فيه (جورج مونان) (*) : " هذا الذي لا أدري ما هو " . ويزعم (كراي) بعدم وجود الاسلوب (1) .

ولكن الاسلوب هو الرجل ذاته يبقى التعريف الأشهر للأسلوب ، والأقرب في تفسير الميول والنوازع والرغبات ، علاوة على المواهب والإمكانات والقدرة على الإبداع . والاسلوب هو صيغة التعبير المباشرة للطريقة الشخصية ، أو الانفعال الشخصي الذي يكشف عن باطن الذات والوجدان (2) .

ولما كان الاسلوب هو الإنسان بعينه ، إذاً فهو لا يقتصر على فرد أوربي أو أسيوي أو أفريقي ، والاسلوب يمكن أن يمثل سواد البشر ، ولعل لكل فرد طريقته في العيش أو في التعامل أو في الكلام ، ما يجعل كل بني البشر يختلفون في عاداتهم وأنماط عيشهم وسلوكهم ، ولكن لا يمكن على وفق هذا الأساس دراسة الاسلوب باعتماد عموم البشر ، ويقتصر دراسته على الاتجاهات الأدبية والفنية ، وعلى الإعلام من أصحاب الفكر والمواهب الذين كانت لهم طرقهم الأدائية المميزة في التعبير .

ويُعرف الاسلوب على أنه طريقة في الكتابة ، وبالتالي طريقة في الأداء ، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية شأنه شأن الرسام في استخدام أدوات تقنية للتعبير عن غايات فنية (3) .

والاسلوب (Style) مشتق أصلاً من الكلمة اليونانية (Stilos) ، وهو المثقب الذي يستخدم في الكتابة ، كذلك فهو طريقة الكتابة ، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل

(*) جورج مونان : عالم لسانيات فرنسي .

(1) محمد ، ارشد : الاسلوبية والمعارف المجاورة – البلاغة – الشعرية – اللسانية ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 11 – 12 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة الثانية ، 1997 ، ص 64 .

(2) مري ، مدلتون : معنى الاسلوب ، ت : صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1982 ، ص 116 .

(3) جيرو ، بيير : الاسلوب والاسلوبية ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ب. ت ، ص 9 .

غاية أدبية ، إذ أن مفهوم الأسلوب لم يكن وليد التحولات الفكرية لما بعد البنيوية ، وانتشار الدراسات اللسانية ، وما يتبع ذلك من هيمنة المنهجيات البنيوية في ميادين العلوم الإنسانية والتي تفرعت منها كالسيمائية والتفكيكية والتداولية والأسلوبية (1) .

لكن تاريخ الأسلوب هو بالتأكيد أبعد من ذلك ، وقد تكون البداية هي ظهور الإنسان العاقل الذي بدأ السكن في قرى بدائية وبدأ الاعتماد على وسائل جديدة في جمع القوت كالزراعة وتدجين الحيوانات بالإضافة إلى الصيد (مهنته الأولى) ، بدأ يصنع بيته وأدواته وأنثته بنفسه ، ومن هنا بدأت حياة الإنسان البدائي تتغير وترقى إلى أساليب متنوعة جديدة .

إن بذرة الأسلوب في الحياة والتفكير تطورت من هذه المستوطنات القروية الأولية ، وبمرور الوقت ومع ظهور الحضارات الأولى اتسعت دائرة المعرفة والفن واختلفت الوسائل والأدوات ، وأصبحت كل حضارة لها خصائصها الفنية وأساليبها التي ميزتها عن غيرها من الحضارات ، وبات هناك ما يُعرف بالفن الرافديني القديم والفن المصري القديم والفن اليوناني والفن الروماني ، كل حسب مميزاته الأسلوبية .

إن الفن البدائي يختلف كلياً عن فن العصر الحجري القديم الذي سبقه ، في تصورات الأشكال الحيوانية وكل الأشياء التي توحى بالحياة العضوية ، وبدلاً عن ذلك نجد نماذج مختلفة من الزخارف الهندسية المستعملة بشكل رئيس في الفخاريات والأدوات الحجرية ، لقد اكتسب الإنسان القديم شكله في القرية البدائية ، وأن خصائص الأسلوب لديه نبعت من فطرته الأولى ، وبقي الكثير من الصفات إلى الآن ، وإن معظم أبناء البشرية لا تزال حتى يومنا هذا تحيا أحوال أسلوبية تقارب تلك التي للقرية البدائية (2) .

إن نمط الشخصية الإنسانية ذات الغرائز المشتركة هي التي تعطي هذا التشابه في السلوك الإنساني الحيواني على مر الأزمان ، على الرغم من أن التطور التاريخي للفن وتغير الوظائف الاجتماعية له من وجهة النظر هذه تعطي انطباعاتاً ذاتياً ولا يمكن تمييز الأساليب الحقيقية التي ميزت الفن عبر تاريخه الطويل (3) .

وعلى الرغم من أن الأسلوب كمنتج معاصر ظهر أولاً في الأدب وليس في الفن ، فإن هذا لا يعني أن الفن التشكيلي الممثل بالرسم أخذ صورته وهويته من الأدب بل على العكس من ذلك ففي الغالب ما يكون التصوير سابق الشعر ، فلوحات (برودون Prudhon) التي تصور الليالي المقمرة ، ولوحات (جوزيف فيرنيه Joseph Vernet) التي امتاز أسلوبها بعرض أمواج البحر سبقت صفحات (شاتو بريان) (*) التي تصف العاصفة والليل ، والتيار الرومانسي الذي استلهم القرون الوسطى وتغنى بالمشاعر الشخصية ، وأنتج روائعه في التصوير الفنان (دولاكروا Delacroix) قبل مسرحيات (هوجو Hugo) (**) ، كذلك مهدت لوحات

(1) مولينييه ، جورج : الأسلوبية ، ت : بسام بركة ، ط 2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد) ، بيروت ، 2006 ، ص 7 .

(2) صبري ، محمود : الفن والإنسان ، دراسة في شكل جديد من الفن / واقعية الكم ، ط 2 ، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ، دمشق ، 1991 ، ص 37 .

(3) فيكوتسكي ، ل . س : السايكولوجيا وعلم الجمال ، ت : أحمد محمد خنسة ، منشورات دار علاء الدين ، ط 1 ، دمشق ، 2000 ، ص 81 .

(*) شاتوبريان ، فرانسوا رينيه دو (1768 - 1848 م) . ولد شاتوبريان في سان مالو في شمالي فرنسا . شغل عدة وظائف دبلوماسية ، وكان وزير خارجية فرنسا عام (1823 م) . واحد من أهم الشخصيات في الأدب الفرنسي الرومانسي . تصف روايته أتالا (1801 م) قصة حب مأساوية بين هنديين من هنود أمريكا الشمالية ، والرواية نموذج لاهتمام الرومانسية الأوروبية بالموضوعات البدائية وغير المألوفة .

للمزيد ينظر : http://www.al-geria.com/0/034150_1.htm

(**) فيكتور هوجو أو فيكتور هوجو (Victor Hugo) (1802 - 1885) ، هو أديب ، شاعر ، رسام وكاتب مسرحي فرنسي ، ومن أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية . اشتهر بسبب أعماله الروائية ، وترجمت أعماله إلى كثير من اللغات الحية . من أشهر أعماله روايتي (البؤساء) و (أحنوب نوتردام) . توفي في باريس في 22 مايو 1885 .

(كوربيه Courbet) الجناز في قرية اورنان ، السبيل لمشهد جناز مدام بوفاري ، وكان للرسام (مانيه Manet) أثر في توجيه الكاتب (زولا Zola) (*) (1) .

ولكن هناك تبادل معرفي واضح بين الأسلوب الأدبي والأسلوب الفني المتمثل بالصورة المرئية ، فإذا كانت الصور قد ألهمت الشعراء متمثلة بأشكال النساء أو المناظر الطبيعية أو شكل الشمس والنجوم وغير ذلك ، فإن الأدب أيضاً ألهم الرسامين في إبداع أعمال فنية كبيرة. وهذه (الأناجيل) كثيراً ما كان لها أثر كبير على الفن البيزنطي والنحت الروماني إذا ما اعتبرنا تلك الأناجيل أثراً أدبية (2) .

وفي الدراسات الحديثة وخاصة في مجال الأدب في أوربا شهد مصطلح الأسلوب اختلافات عتة في وجهات النظر حوله ، فاستخداماته الواسعة ودخوله في الحقول الجمالية لمختلف الفنون وتناول العديد من الباحثين والنقاد لهذا المصطلح بالدراسة والتمحيص أصبح الأسلوب مقولة استاتيكية تنسحب بصورة متماثلة على جميع أشكال الفن .

فقد عرّفه (بيفون) (**) : " إنه الإنسان ذاته " (3) ، وعرّفه (رولف ستانداال) : " الأسلوب مجموعة من الصفات والخصائص التي تتكرر معاً في الأعمال الفنية والأدبية في مكان ما أو فترة زمنية معينة " (4) .

وعرّفه (أحمد الشايب) : " بأنه معانٍ مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً أو صوراً منسقة ، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطلق به اللسان أو يجري به القلم " (5) ، فهو التنظيم المسبق لأي فعل ، على أن أساس هذا التخطيط أشبه بالمنلوج الداخلي الذي يجري داخل الذات الإنسانية ، بأن ماذا سأرسم وكيف وأي الألوان هي أقرب إلى نفسي وما هو الموضوع الذي سأرسمه وكيف أثبت ذاتي إني رسام وأي الرسامين هم أحب إلى الناس ، هل سأقلده في أسلوبه أو أنتمي إلى المدرسة التي أنتمي إليها ؟ وإلى آخره من التساؤلات ، التي سنجد الإجابة عنها عند عملية القيام بفعل الرسم ، وسيتضح حينئذ أسلوبه وتتكشف ملامحه .

وعرّفه (بيري جيرو) : " الأسلوب يعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة " (6) . ويقول أيضاً في جزء آخر من مؤلفه (الأسلوب والأسلوبية) : " الأسلوب طريقة

للمزيد ينظر : http://ar.wikipedia.org/wiki/victor_hugo

(*) إميل زولا (Émile Zola) : ولد عام (1840 م) وتوفي عام (1902 م) . كاتب روائي فرنسي من القرن التاسع عشر . كان في بداية حياته يكتب في الصحف ، ثم أصبح بعد ذلك رائد المذهب الطبيعي للأدب في فرنسا . جاهد لنشر أفكاره بوجوب قيام الرواية على التفكير العلمي والوصف الدقيق للمجتمع ، وكان من المتحمسين للإصلاح الاجتماعي . كتب سلسلة من عشرين رواية عن الحياة الفرنسية بعنوان : آل روجون

ماكرا . للمزيد ينظر : http://ar.wikipedia.org/wiki/emile_zola

(1) هورتيك ، لويس : الفن والأدب ، ت : بدر الدين قاسم الرفاعي ، سلسلة الفكر العالمي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1956 ، ص 31 .

(2) المصدر نفسه ، ص 87 .

(**) الكونت دي بيفون ، أديب وعالم طبيعي ، يُعد من أشهر كتاب فرنسا وعلمائها المعدودين ، ويُعد مقاله الشهير (الحديث عن الأسلوب) ، من أهم وأبرز ما كتب في تاريخ الأسلوب ، وقد ألقى (بيفون) هذا الحديث يوم السبت 25 آب 1753 ، بعد أن انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

ينظر : مري ، مدلتون ، معنى الأسلوب ، ت : صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ع 1 ، السنة الثانية ، 1982 ، ص 68 .

(3) بليث ، هنرش : البلاغة والأسلوبية ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ب.ت ، ص 9 .

(4) ستانداال ، رولف : مفهوم الأسلوب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1982 ، ص 41 .

(5) الشايب ، أحمد : الأسلوب ، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية ، ط 5 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ب.ت ، ص 40 .

(6) جيرو ، بيري : الأسلوب والأسلوبية ، مصدر سابق ، ص 5 .

في الكتابة " ، وهو من جهة أخرى : " طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ولجنس من الأجناس ، ولعصر من العصور " (1) .

وعرّف العالم اللغوي (شارلي بالي) (*) في كتابه الموسوم (بحث في الأسلوب الفرنسي) ، الأسلوب بقوله : " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية " (2) . وهو بذلك يأخذ المعنى الوجداني الذي تحمله المفردة والتي تعبر أكثر من غيرها عن أحاسيس الفرد العاطفية ، مما يجعل الأسلوب أكثر قدرة على الإقناع والتأثير ، وهذه هي غاية الأسلوب الفني ، استقطاب المتلقي واجتذابه ، وقد اقترب (بالي) في هذا المفهوم عن الأسلوب بالضرورة الداخلية للفنان في التعبير عن صفاء الروح والوجدان الذي مثله الأسلوب التجريدي في الرسم بكافة اتجاهاته الصفاية والهندسية والتعبيرية التجريدية (التجريد الغنائي) . ويظل الأسلوب من المصطلحات المعقدة والتي عرفت باتجاهات مختلفة ومتعددة كالاتجاهات التقييمية والوصفية أو الاتجاهات التاريخية والمعرفية .

ويعرّفه (ليو سبتزر) (**) : " القدرة على الإقناع " (3) . ولعل هذا التعريف هو تعريف مختصر لما جاء به (شارلي بالي) ، كما عدّ (مارسيل كريسو) العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب بلا منازع ، وقد تجاوز أستاذه (بالي) الذي اعتبره هوّة لا يمكن عبورها . ويعرّف (كارل النزويرث) الأسلوب بقوله : " الأسلوب هو الطريقة التي تكتب بها المسرحية ، أو التي تصور بها الصور أو يخطط بها المباني " (4) .

كما يربط (تشرنيفكسي) بين الأفكار والأسلوب ، إذ يقول بأن الأسلوب " لا يتكون من تلقاء نفسه ومن جمالياته القائمة بحد ذاتها ، بل يتشكل باعتباره سلاحاً ماضياً ومخلصاً للأفكار " (5) .

ويشبه هذا التعريف ما جاء به (أحمد الشايب) حول معنى الأسلوب الذي يتكون بالعقل قبل أن يكون واقع حال لإنتاج إبداعي فني ، ولا مناص من أن الفكرة التي تتكون في العقل هي أساس لأي أسلوب ، مع الأخذ بنظر الاعتبار العوامل المؤثرة في التعبير الفني الذي هو صورة أولية للأسلوب .

أنواع الأسلوب

لا يمكن أن نمسك تعريفاً محدداً للأسلوب ، وهذا الأمر راجع إلى أن هذه المفردة لا تشمل مجالي الأدب والفن وحسب ، بل مجالات أخرى عديدة في الحياة السياسية والإدارية والاجتماعية ، وحتى في الموضة والأزياء والسياحة والرياضة .

(1) المصدر نفسه ، ص 6 .

(*) شارل بالي (1865 – 1947) : ألسني سويسري ، من كتبه (اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية) . أصدر عام (1902) كتابه (في الأسلوبية الفرنسية) ثم عام (1905) كتابه (المجمل في الأسلوبية) ، والذين أقامهما على الوجدانية وتعبيرية اللغة .

للمزيد ينظر : <http://mamachenacir.maktoobblog.com/1349027>

(2) بالي ، شارل : الأسلوب ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ب.ت ، ص 187 .
(**) ليوسبتزر : نمساوي ولد عام 1887 ، من رواد الأسلوبية وعلماء الأدب ، من مؤلفاته (دراسات في الأسلوب) ، توفي عام 1960 .

(3) هاف ، كراهم : الأسلوب والأسلوبية ، آفاق عربية ، سلسلة كتب شهرية ، العدد 1 ، 1985 ، ص 40 .

(4) الخطيب ، عبد الوهاب عبد الرزاق : أوجه التشابه والاختلاف في الأساليب الإخراجية لدى جيل الرواد ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص 17 .

(5) تشيتشرين ، أ.ف : الأفكار والأسلوب ، ت : حياة شرارة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، 1978 ، ص 2 .

ويميز النقاد بين الأسلوب الأدبي والأسلوب غير الأدبي ، وبين الأسلوب الجيد ونقيضه الرديء ، ولاشك أن تلك هي أبسط أنواع الأساليب والخاص بتصنيفها (1) . ويمكن أن نصنف الأسلوب على أساس الممارسة أو العلاقة بين المنتج وبين العمل الفني

إلى :

1. الأسلوب يمثل اختياراً من بين ما مدخر من الإمكانيات .
 2. الأسلوب خاصية فردية للنص .
 3. الأسلوب هو نتيجة المعايير والمواصفات ومنطلقها (2) .
- كذلك يمكن تصنيف أنواع الأساليب على أساس القوانين الأسلوبية الحديثة المتعلقة بالمعايير السيكلوجية :

1. الأسلوب كتعبير عن شخصية المنتج (المرسل) : من ناحية عقلية ، توجهه الفكري ، ثقافته الفنية ، حالته الاجتماعية ، حالته النفسية ، حالته الصحية ، موهبته الفنية ، قدراته الإبداعية ، رؤيته الفلسفية .
2. الأسلوب كأثر في المتلقي (المرسل إليه) : وهذا لا يشمل بالكاد (المرسل إليه) بل يشمل (الرسالة) التي تمثل الخصائص الداخلية للنص ، والتأثير العاطفي للأسلوب ، رابطاً أثاره الفنية بالمؤثرات الإقناعية الثلاث (التعليم ، الإمتاع ، التأثير) .
3. الأسلوب كتقليد لواقع ما : وهذا يتعلق بالمفهوم المحاكاتي والانعكاسي للأسلوب الذي يدور حول العلاقة بين الأسلوب والموضوع الممثل (3) .

وعلى أساس تمثيل الواقع ، ميّزت التوجهات النقدية القديمة ثلاثة أنواع من الأساليب تبعاً وتقسيمات المنحى الطبقي ، وهي :

- أ. الأسلوب الرفيع (العالي) : يمثل الطبقات الاجتماعية العليا (القادة ، الملوك ، الأمراء ، ... الخ) .
- ب. الأسلوب المتوسط : ويمثل الطبقة المتوسطة (الفلاحين مثلاً) .
- ج. الأسلوب البسيط (الضعيف) : يمثل الطبقة الوضعية (الرعاة مثلاً) .

وهذه الأساليب مصورة في دولا ب فرجيل (Rom de Virgil) ، وتشير حلقات هذه التوبيبات إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كل أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة ، كما تشير هذه الحلقات إلى أسماء الحيوانات ، الأدوات ، المساكن ، النباتات (4) .

وعلى أساس الوظيفة (أي الوظيفة اللغوية) يصنف الأسلوب إلى :

1. أسلوب العلاقات العامة (منشورات رسمية ، قوانين ، محاضرات ، خطابات رسمية) .
2. أسلوب العلم (منشورات ، محاضرات علمية) .
3. الأسلوب الصحفي (وسائل إعلام ، تعاليق ، تقارير ، تحقيقات ، أخبار) .
4. أسلوب العلاقات اليومية (أنماط التخاطب اليومي) .
5. الأسلوب الأدبي والفني (النصوص الأدبية ، المسرحيات ، لوحات فنية) (5) .

وطبقاً للعلاقة بين المرسل والمتلقي فهناك أنواع من الأساليب قسمها (ميز جوس 1962 M. Joos) هي الأسلوب البارد ، القطعي ، المشوري ، الرشيق ، الخاص (1) .

(1) بليث ، هنرش : البلاغة والأسلوبية ، ت : محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، المغرب – لبنان ، 1999 ، ص 51 .

(2) بليث ، هنرش : البلاغة والأسلوبية ، مصدر سابق ، ص 52 .

(3) المصدر نفسه ، ص 52 – 55 .

(4) جيرو ، بيير : الأسلوب والأسلوبية ، مصدر سابق ، ص 13 .

(5) بليث ، هنرش : البلاغة والأسلوبية ، مصدر سابق ، ص 56 .

ولابد من الإشارة إلى أن هناك نوعاً من الأساليب الفنية يسمى (الاسلوب ذو الطابع الانتخابي Eclectic Manner) : وهو الاسلوب الذي يجمع أو يضم اتجاهين أو أكثر من الاتجاهات الفنية المعروفة في عمل فني واحد ، كأن يكون مثلاً الجمع بين الدادائية والسريالية في عمل فني واحد ، وهذا ما يظهر في بعض أعمال (هانز آرب) ، إذ استطاع في أعماله الفنية المتنوعة من التصوير على طريقة الورق الملون الملصوق وكذلك التصوير المطبوع بطريقة الحفر على الخشب⁽²⁾ . وكذلك أعمال (هانز هوفمان) الانتخابية التي تمزج بين مدرستين متضادتين هما التجريدية الغنائية والتجريدية الهندسية في عمل فني واحد . أما الأساليب الفنية الأكثر شيوعاً فهي :

1. الاسلوب الفردي Individual Style

أو ما يسمى بالاسلوب الشخصي ، ويتضح من التسمية ، إن هذا الاسلوب مقرون بالفرد وما يمتلكه من نوازع وميول وإمكانات ذاتية تعطيه الصبغة التي تميزه عن غيره بأسلوب منفرد ذي خواص معينة تختلف عن تلك التي عند غيره من الفنانين .

إن الاسلوب الفردي يقدم نفسه على أنه المؤلف⁽³⁾ ، لذا فإن فيض الروح لدى (كاندنسكي) ، والمعرفة والتعبير الساخر لدى (دوشامب) ، والزهد والاقتصاد والصوفية في أعمال (مالفيتش) ، والصرامة والحدة في صور (موندريان) ، والحزن في لوحات (دي شريكو) ، والغربة لدى (سلفادور دالي) ، والوجوه شبحية في لوحات (مونش) ، والتجسيم والاقتصاد في اللون في لوحات (براك) ، والسوداوية لدى (دي كوننغ) ، والفطرية لدى (دوبوفيه) ، والتلقائية لدى (بولوك) ، أعطت لكل فنان من هؤلاء سمة خاصة به على الرغم من انتماء هؤلاء إلى مدارس فنية كبرى ، ويمكن رؤية الأساليب الفردية لديهم بوصفها تعبيرات لنمط خاص من الشخصية⁽⁴⁾ .

ولكن أسلوب الفنان الواحد هو إلى حد كبير نموذج أو أسلوب فرعي ينظمه الاسلوب الزمني الأوسع الذي يعيش صاحبه في زمانه ويسهم في تاريخه ، وهذا الاسلوب يختلف في بعض النواحي عن أساليب الفنانين الآخرين الذي يعيشون في ذلك الزمان وذلك المكان ، وقد يختلف اختلافاً كبيراً بحيث يبدو شاذاً أو ثورة على الاسلوب السائد⁽⁵⁾ .

وهذه لوحات (مونيه) ورفاقه في صالون المرفوضات تلك اللوحات التي عدت خارجة عن الأساليب المتعارفة في إنشاء الأعمال الفنية ، والتي أصبحت فيما بعد طفرة نوعية في الإبداع الفني أدت بالنتيجة إلى الولوج في تيارات الفن الحديث ، بالإضافة إلى أعمال الكولاج عند التكعيبيين ، وما تلاها من أعمال الوحوشيين . وغير ذلك من الأساليب الفردية التي كانت على الدوام هي السبب في التجديد والانبعاث والخلق والإبداع والانتقال من أسلوب فني إلى أسلوب فني آخر .

إن تعريف (بيفون) بأن " الاسلوب هو الإنسان ذاته " ، ينطبق على الرسام ، بحيث إن نتاج رسام معين يختلف بالضرورة عن نتاج فن آخر ينتمي إلى المدرسة نفسها أو يصور

(1) المصدر نفسه ، ص 63 .

(2) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب.ت ، ص 208 .

(3) هاف ، كراهم : الاسلوب والاسلوبية ، مصدر سابق ، ص 53 .

(4) المصدر نفسه ، ص 53 .

(5) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج 2 ، ت : محمد علي أبو درة وآخرون ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص 101 .

الموضوع نفسه كما أسلفنا ، إذ يمكن التعرف إلى صاحب العمل من خلال أعماله ، ويكون " الأسلوب علامة مميزة للفرد " (1) .

والمبدع هو ذلك الإنسان الذي يمتاز بأسلوب فردي يجعله قادراً على أن يأتي بأعمال فنية وتجارب جمالية وفقاً لمعالجات فنية تسبق العصر الذي يعيشه الفنان ، " فأحياناً ينفصل الأسلوب عن عصره أو لا يطابق العصر في المقاييس والمعايير الفنية " (2) .

إن الرؤية الإبداعية للفنان والمتأنيّة من تجريبه المتواصل في مجاله الفني قد تتحرف بمفهوم جديد يتحول من الأسلوب السائد في عصره إلى أسلوب متحول يحمل قيماً جمالية جديدة وأبعاد أسلوبية جديدة (3) .

ومن الممكن أن يكون الأسلوب الفردي أسلوباً زمنياً ، إذا ما وجد الفنانون الذين يتصلون بأسلوب ذلك الفنان فيشكل ظاهرة فنية ، وأن ما جاء به من قيم جمالية جديدة جديرة بالتقليد ، وأن الأسلوب يمكن أن يقلده أناس آخرون ، وفي هذه الحالة تطول مدة بقائه (4) .

وهنا نؤكد أهمية الصفات الشخصية في الأسلوب والأصالة والقدرة على التعبير ، والصياغة ، والحرفية العالية (التكنيك العالي) ، الذي يمنح الأسلوب وليس الشخصية تلك الجودة العالية . ولا بأس في تقليد شخصية معينة في أسلوبها ، أو تقليد أسلوب شخصية معينة ، ولكن يجب أن يكون هذا التقليد على حساب الاقتراب من الإطار العام للمدرسة الفنية التي ينتمي إليها ذلك الفنان صاحب الأسلوب المميز .

والأسلوب هو ما تتكشف به شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها. أو هو نمط الأداء أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن (5) . وبذلك يكون الأداء والتكنيك أهم عوامل تميز الأسلوب .

لقد تعددت الأساليب الفردية بعد أن اجتاحت الموجة الرومانتيكية والانطباعية عالم الفن التشكيلي وأدت إلى نكوص الكلاسيكية الصارمة الذي مهد إلى البحث عن أساليب جديدة تتماشى وروح العصر وتغيراته العلمية والفنية . حيث إن " فنان العصر الراهن لا يملك أسلوباً محدداً يلجأ إليه كقاعدة أساسية ، وبفعل الثورة الهائلة من النماذج والأمثلة لتاريخ الفن كله في الغرب ، وبوعي الأساليب العديدة المتنوعة المتبعة في سائر أنحاء العالم ، فإن بإمكان فنان القرن العشرين أن يختار من بينهما أي أسلوب يعبر عن حاجاته وتطلعاته ، وإذا لم يستطع إيجاد أسلوب يلائمه ، فهو حر في ابتكار أسلوب جديد لا يحدده شيء سوى مخيلته ومهارته وتجربته السابقة " (6) .

يرى الباحث أن المعطيات الأساسية للأسلوب الفردي تمنح الفنان القدرة على تقمص الذات والتسامي إلى أعلى درجات الإبداع من أجل طرح آرائه الفنية الجديدة على الساحة التشكيلية ، ومن أجل تحديد أسلوبه وطريقته وإمكانياته الفنية .

ولعل تعريف الأسلوب بالوحدة في التنوع نابع من هذا التصنيف (أي الأسلوب الفردي) ، على أن الوحدة في التنوع هي الثبات على نمط معين من أنماط الأسلوب على الرغم

(1) ي. ل . اينشتاين : الأسلوب إدراك ، ت : خالد سهر ، مجلة الأفلام ، العدد 1 ، بغداد ، 1998 ، ص 56 .

(2) عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1978 ، ص 43 .

(3) عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 ، ص 75 .

(4) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ت : محمد علي أبو درة وآخرون ، ج 2 ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص 75 .

(5) هيجل : فكرة الجمال ، مصدر سابق ، ص 301 .

(6) نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية مدخل إلى تنوع الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للنشر والترجمة ، بغداد ، 1987 ، ص 212 .

من تعدد الاتجاهات الفنية التي يزاولها الفنان ، وسنجد أن روحية (بيكاسو) موجودة في أعماله رغم اقتحامه أغلب التيارات الفنية .

2. الأسلوب الفكري Interval Style

ويسمى أيضاً بالأسلوب الحقيقي نسبة إلى حقبة معينة من الحقب الزمانية ، شأنه شأن (الفكري) الذي يدل على فترة من الفترات الزمانية ، وكثيرة هي الأساليب إذا ما نسبناها إلى فترات التاريخ المتعاقبة ، فبين سنة وأخرى تتبدل الأساليب وتتغير ، فمنها ما يموت ومنها ما يحيا ، بحسب تداول الأيام والسنين وتبدل الأحوال والصور ، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو : إذا ما تغيرت الأساليب وتبدلت عبر الحقب ، فهل تنتهي إلى الأبد أو تظل تُمارس بين الحين والآخر بشكل فردي ؟

يجيب عن هذا السؤال (توماس مونرو) بالقول : " نقرن الأسلوب الرومانتيكي بأوروبا في مستهل القرن التاسع عشر ، ونقرن الأسلوب الكلاسيكي باليونان القديمة وروما القديمة ... وأما الأسلوب الذي لا يقتصر على وجه التحديد بأي فترة معينة فيمكن أن يسمى أسلوباً لا فكرياً أو أسلوباً متعدد الفترات ويمكن تسميته نمطاً أسلوبياً متكرراً " (1) .

يمثل أسلوب الحقبة مجموع الأساليب الفردية التي عاشت في فترة زمنية واحدة ، ورقة جغرافية واحدة وفي هذه الحالة تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية " الطراز الياباني ، الطراز السكودي أو نسبة إلى جماعة دينية أو ثقافية مثل الطراز البوذي أو الإسلامي وهكذا يكون لدينا طرز تاريخية من النوع القومي (الإقليمي) أو النوع الديني أو أنواع أخرى " (2) .

وعلى هذا الأساس يمكن تمثيل الأسلوب الفكري بأنه الأصل وأن الأساليب الفردية هي الفروع ، أو أن الأسلوب الفكري العام والأسلوب الفردي هو الخاص وهذان الأسلوبان يحددان حالة دراستهما إمكانية الفنان ومقدرته الفنية ، لذا وجب على الناقد في حالة دراسته لأسلوب فنان من الفنانين مقارنة ذلك بأسلوب الفترة التي عاشها الفنان لبيان مدى تميزه (3) .

لذلك ولأجل معرفة ما يمتلكه (بيكاسو) ، (كاندنسكي) ، (فان كوخ) ، (دوبوفيه) وغيرهم ، من إمكانات فردية توجب معرفة التكيفية كأسلوب فكري أو التجريدية أو التعبيرية أو غيرها من المدارس الفنية التي شكلت أساليب فنية .

إن المفردة والصورة والبناء والتركيب والصيغ والتقنيك والتقنية كل تلك الأمور وأكثر تسير من أجل تكوين النكهة المميزة لأسلوب الفترة (4) .

أما مؤرخ الفن (فولفن) فيذهب إلى أن " الأسلوب الشخصي يعكس طابع أو مزاج الفنان الخاص والأسلوب القومي هو الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن ، وأسلوب الفترة محدد من خلال الأشكال الفنية المنفصلة في فترة ما وعصر معين " (5) .

ويُعرف الأسلوب أو الطراز بأنه زمني (تاريخي) على اعتبار أنه يظهر أساساً في فترة معينة من التاريخ مثل طراز عصر النهضة ، أو يرتبط باسم مثل طراز (لويس الخامس عشر) (6) ، وهذه هي تسمية وحسب يمكن من خلالها أن ندرج مميزات الأسلوب لتلك الفترة .

(1) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 102 .

(2) المصدر نفسه ، ج 3 ، ص 100 .

(3) ينظر : كراهام هاف ، الأسلوب والأسلوبية ، ص 56 .

(4) المصدر نفسه ، ص 57 .

(5) توماس ، مونرو : التطور في الفنون ، ج 3 ، ص 115 .

(6) المصدر نفسه ، ص 110 .

إنّ (هانز فيلد) تعمق بدراسة أساليب العصور (الأساليب الفترية) ، وركز على العلاقات بين الفن والأدب ، وكان يرى أن الهندسة ، الرسم ، الأدب عبارة عن أدوات مختلفة للتعبير عن الوضع التاريخي ذاته والذي تطورت معه الأساليب بشكل متساوٍ (1) .
وقد أشار (هانز فيلد) إلى مسألة مهمة وهي عملية تطور الأساليب عبر العصور ، ونحن نعرف جيداً إن الأساليب تتبدل وتتحوّل تبعاً لظروف معينة ترتبط بالزمان والمكان وظروف أخرى عديدة ترتبط بجوانب نفسية وتاريخية واجتماعية تعمل على تحديد سمة الأسلوب وهويته . وهل بالضرورة أن تتطور الأساليب ، والحق إن مسألة تطور الأساليب متعلقة بتطور تقنياتها .

يرى الباحث أن الأسلوب الفكري وإن كان يوضح أسلوب فترة من الفترات إلا أن هذا لا يمنع من اعتماده في تحديده على دراسة الشخصيات التاريخية التي صبغت فترات ازدهارها بالملاحم الحقيقة لتلك الفترة ، ومن مجموع تلك الأساليب يمكن عنونة أساليب الفترات .

مميزات الأسلوب الفني

- يحدد (أحمد الشايب) صفات ومميزات الأسلوب الفني كما يأتي :
1. **الوضوح** : ويرتبط الوضوح بالعقل ، وهو سمة الأعمال الفنية الخالدة والتي لا تشوبها شائبة .
 2. **القوة** : إذ ترتبط القوة بالشعور ، ومدى قدرة الفنان على الانفعال والحدس والتأمل ، ويقصد بالقوة : القدرة على ما يتركه العمل الفني من أثر في المتلقي .
 3. **الجمال** : الذي يستند إلى الذوق ، وهنا يتعلق الأمر بذوق المنتج ومدى معرفته بالعناصر التي تدعم وتثري العمل الفني جمالياً (2) .

عناصر الأسلوب الفني

يتركب الأسلوب الفني من العناصر الثلاث الآتية :

1. **المادة الموضوعية** التي يتناولها الفنان .
2. **مفهوم الفنان** عن الموضوع بما في ذلك الجو العاطفي للموضوع وطابع قيمته .
3. **الشكل الفني الخاص وطريقة التنفيذ** .

العوامل التي تحدد الأسلوب

هناك عوامل عديدة تحدد طبيعة الأسلوب منها ما هو متعلق بالفنان (البيئة الداخلية للفنان) ، ومنها ما يتعلق بالوسط الخارجي الذي يحيط بالفنان (البيئة الخارجية للفنان) ، فمن العوامل المرتبطة بالفنان ذاته هي :

1. الحالة النفسية للفنان

يشير (هنري موبيه) في كتابه (علم نفس الأساليب) عام 1959 على مفاضلة للكائن الداخلي ، إذ يميز بين القوة ، الإيقاع ، التوجه ، الحكم ، الالتحام واعتبارها " إنها جوهرية لأننا العميقة ، والمكونات الكبرى للطبع " ، فالإيقاع قد يكون منتظماً أو معوجاً ، والتوجه قد يكون صادقاً أو خفياً ، والالتحام قد يكون مطمئناً أو حذراً ، والحكم قد يكون متفائلاً أو متشائماً ، والقوة قد تكون قاعدة للسلطة أو الضعف (3) .

(1) جيرو ، بيبير : الأسلوب والاسلوبية ، مصدر سابق ، ص 55 .

(2) ينظر : الشايب ، أحمد : أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ، 1953 ، ص 255 .

(3) جيرو ، بيبير : الأسلوب والاسلوبية ، مصدر سابق ، ص 59 .

إن كل سمة من هذه السمات لها أشكال تعبيرية خاصة ، تعطي بالنتيجة سمة الأسلوب ذلك الفنان ، ويحاول الفنان دائماً إسقاطها في عمله الفني ، وتبدو أخيراً للمتلقي صوراً مفادها " إنها صور الرسام ذاته تحديداً " .

والأسلوب جزء لا يتجزأ من طبيعة الشخصية الإنسانية ، وسواء انتهى الفنان من موضوع تجريدي أم انطباعي أم تعبيرية تجريدي ، فإن أسلوبه هو الذي يوضح الفكرة ويؤثر على تقسيم فضاء اللوحة بحيث إننا لو استعرضنا سلسلة أعمال فنان ما لاستطعنا أن ندرك أسلوبه من خلالها ، فأسلوب (جاكسن بولوك) الذي يعتمد التقائية والعفوية واستخدام الخطوط الرعشة والألوان الصافية الطازجة مع تداخل الألوان والخطوط هي ليست شبيهة بأعمال فنان آخر ينتمي إلى المدرسة نفسها مثل (نيومان) أو (روثكو) الذين يعتمدان النواحي الأسطورية في أعمالهم الفنية .

كذلك فإن هناك صلة وثيقة بين طبيعة الشخصية وتقسيم فضاء اللوحة . فالشخص شديد الانفعال ينتهي إلى تقسيم تعبيرية للفضاء ، في حين الشخص الهادئ قد ينتهي إلى تقسيم هندسي متزن يحمل سمات الهدوء أكثر من العنف ، إذ غالباً ما يكون الرسم وكيفيته سمة تعويضية لطبيعة الشخص ، ولطالما رأينا كتاباً ورسامين كانوا في غاية الهدوء لكن أعمالهم كانت دراماتيكية عنيفة وكانت تستقر في نفوسهم انفعالات لم يتمكنوا من إخراجها إلا في فنونهم (1) .

ويجب أن نفهم أن تراكيب الخطوط لدى (هانز هارتونغ) أو الرسوم الحروفية لدى (هنري ميشو) أو تلصقات (كارل أبيل) ، لم تنبع إلا من دوافع سايكولوجية ، وأن هذه التكوينات الافتراضية في الأصل هي وليدة إحساسات ذاتية .

وأسلوب الفنان يتلخص بأن المادة السيكلوجية المُعطاة بشكل اصطناعي وتعالج بشكل فني من قبل الفنان وفقاً للمعطى الجمالي ، ولذلك فإن شرح سيكولوجيا الشخصية وتصرفاتها يجب أن نبحت عنه ليس في قوانين علم النفس ، بل في قصد المؤلف (2) . فإذا كانت تكوينات (دي كوننغ) التشخيصية والتي تعبر عن عالم مجهول أشبه بالحلم فإنه يجب أن نبحت عن السبب ليس في سيكولوجيا ذلك الحلم أو تلك الأشياء الغامضة ، لا بل في قوانين البناء الفني فأشكال (دي كوننغ) المبهمة هي مجرد أسلوب فني للتراجيديا هي في الأصل موجودة في نفس (دي كوننغ) داخل عالم اللاشعور لديه (اللاوعي الباطني) .

ويؤكد علماء النفس أن اللاشعور من حيث دلالة هذه الكلمة هو شيء يقع خارج وعينا بمعنى خفي عنا ، غير معروف بالنسبة لنا ، وهو بالتالي من حيث طبيعته شيء لا يُعرف ولا يُدرك ، وحالما نعرف اللاشعور ، فإنه في الحال يكشف عن كونه بلاشعور ، وسوف نتعامل مرة ثانية مع حقيقة نفسنا العادية (3) ، فيصبح ذلك اللاشعور شعوراً مدركاً وهذا ما يحدث لدى معظم فناني التعبيرية التجريدية ، فتغيب الوعي لديهم والهيام وحالة الغيبوبة المتأتية من تناول المُسكرات تحقق شيئاً من اللاوعي يمكن الفنان من العيش في عالم مجهول مملوء بالألغاز والأحاجي عالم مُرمز (أشبه بمصفوفة أيقونية لحاسب آلي) ، يتلاشى هذا الوعي شيئاً فشيئاً وتنتضح الصور لدى الفنان بالتدريج إلى أن يستيقظ على صور بوهيمية طوطمية لا معنى لها ولا موضوع ، تلك هي موضوعاتهم الفنية التي تتحدد داخل الإطار العام للوحة التعبيرية التجريدية .

2. المستوى الثقافي والمعرفي للفنان

(1) عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفضاء ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الكوفة – كلية الفنون الجميلة ، ب. ت ، ص 17 .

(2) فيغوتسكي ، ل . س : السيكلوجيا وعلم الجمال ، ط 1 ، ت : أحمد محمد خنسة ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، 2000 ، ص 57 .

(3) فيغوتسكي ، ل . س : السيكلوجيا وعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص 73 .

يعد هذا العامل من العوامل المهمة في تحديد هوية أسلوب الفنان ، لأن التشكيل كفن قائم على أصول وقواعد شأنه شأن العلم " إذ الواقع أن العلوم والفنون بوجه عام تعتبر طرزاً متحركة ومتراكبة من النشاط الإنساني ، ومتعلقة بالخبرة البشرية وخاضعة إلى صياغات عقلية " (1) . ومن هذا المنطلق اتجه الكثير من الفنانين والفلاسفة إلى دراسة الفن والفنانين دراسة تحليلية منطقية ، ووضع أسس فلسفية لكل تيار فني ، كذلك دراسة سيرة الفنانين وثقافتهم التي لها الأثر الأكبر على أساليبهم الفنية .

فثقافة الفنان ورؤاه وتجاربه تحدد موضوعاته وأساليبه التشكيلية في العمل الفني (2) . والفنان المثقف (*) هو الذي سيكون ذا أسلوب مميز ومتفرد بوصف الثقافة سلاحاً أيديولوجياً فعلاً يحمي الفنان ويمنحه الثقة بالنفس والشجاعة والقوة والحنكة وكل هذه الأمور تهذب الأسلوب وتقومه وتجعل منه رصيناً أصيلاً .

كما أن للمعرفة دوراً كبيراً في صقل شخصية الفنان ، فالفنان المتعلم هو أكبر قدراً من الفنان غير المتعلم ، فكم من الفنانين كانوا على قدر من العلم اتسعت قاعدتهم الفنية وفاقت شهرتهم الكثير من الفنانين الذين لا يملكون ذلك القدر من العلم والمعرفة (**).

إنّ تقييم أسلوب المثقف نابع من المجتمع الإنساني الذي ينتمي إليه وذلك لوجود علاقة طردية بين الفنان ومجتمعه ، فالفنان المثقف هو الذي يتخذ موقفاً حيال قضايا راهنة تهم مجتمعه ، ومواقف نقدية حيال المشاكل والأزمات ، في هذه الحالة يكون مساهماً في بلورة الوعي الاجتماعي أو الطبقي حول مسائل وقضايا عامة (3) . أما العوامل الخارجية التي تؤثر على الأسلوب فهي :

1. البيئة (الوسط)

مصطلح البيئة هو مجموع الأشياء والظواهر المحيطة بالفرد ، المؤثرة فيه ، وهناك البيئة الطبيعية والخارجية ، والبيئة العضوية أو الداخلية ، والبيئة الاجتماعية ، والبيئة الفكرية ، يقول (كلود برنارد) : " هناك بيئتان تؤثران في الكائن الحي ، الأولى هي البيئة التكوينية أو الخارجية ، والثانية هي البيئة العضوية أو الداخلية " (4) .

تؤثر البيئة بصورة مباشرة على تجربة الفنان والتي هي حصيلة خبرته ، وهي تعد ظاهرة مستمرة لا تنقطع ، لأن التفاعل القائم بين المخلوق الحي والظروف المحيطة به (البيئة) واقعة متضمنة في صميم عمله الفني (5) .

وعلى أساس هذا التفاعل تُبنى العديد من العلاقات على مستوى التجربة الإنسانية والقدرة على الخلق ، كما أن البيئة تؤثر كثيراً في اختيار مادة العمل الفني وطوعية تلك المادة ومدى تعايش الفنان معها وإحساسه فيها ، فالفنان يختار مادة عمله الفني من محيطه ومما تيسر له من

(1) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 180 .

(2) البسيوني ، محمد : أسرار الفن التشكيلي ، ط 1 ، نشر عالم الكتب ، القاهرة ، 1980 ، ص 117 .

(*) إن كلمة (مثقف) هي ترجمة للمفردة (Intellectual) باللغات الأوروبية وقد عُرفت في نهاية القرن التاسع عشر في روسيا لتشير إلى جماعة من رجال الفكر الذي يتميزون بوعيهم ومواقفهم من فلاسفة ورجال دين ، كُتاب ، فنانين ، مصلحين ، نهضويين .

للمزيد ينظر : زيادة ، خالد : المثقف والسلطة من العصر الوسيط إلى العصر الحديث ، مجلة آفاق عربية ، السنة 17 ، العدد 3 ، 1992 ، ص ص 13 - 15 .

(**) (البرتو بوري) كان طبيباً ، (هنري ميشو) أديب وكاتب ، (روبرت مذرويل) مؤرخ فن ، (فولس) موسيقار .

(3) زيادة ، خالد : المثقف والسلطة من العصر الوسيط إلى العصر الحديث ، مجلة آفاق عربية ، السنة 17 ، العدد 3 ، 1992 ، ص 114 .

(4) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، باب (باء) ، ط 1 ، الناشر ذوي القربى ، قم المقدسة ، إيران ، 1964 ، ص 221 .

(5) دوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963 ، ص 103 .

خامات ، لذا عتّ حضارة العراق حضارة طينية بناءً على البيئة المحيطة بالفنان السومري قياساً على الحضارة الفرعونية التي هي حضارة صخرية ، لأن ما يحيط بالفنان المصري القديم من صخور وأحجار صلبة تمكن من أن يتعامل معها وفقاً لخبرته وأسلوبه .

فالأسلوب كالنبته تتكون من ورقة واحدة عندما تنبثق من البذرة ثم تتفرع إلى أغصان وتطلق أوراقاً كثيرة ومتشابهة من حيث الشكل ، وتشترك جميع أعضاء ذلك النوع بالصفات نفسها مع احتمال وجود اختلافات عرقية يفرضها تنوع البيئة ⁽¹⁾ .

والبيئة نظام متكامل يتألف من مجموعة من العوامل والعناصر الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تحيط بالإنسان ويحيا فيها ، وهذا النظام يحدد كثيراً أسلوب الفنان لأنه لا يمكن إهمال أي عنصر من هذه العناصر ، فكل له تأثيره المباشر على إبداع الفنان وقدرته على التعامل مع الأشياء في سبيل تطوير وإنماء نواحيه الأسلوبية .

تتمثل البيئة الخارجية التي أشرنا إليها سابقاً بالبيئة الطبيعية والبيئة المصنوعة من قبل الإنسان ، وكلا البيئتين تعد من المحسوسات التي تتمثل بالعالم الخارجي المحيطي الذي يعيش فيه الإنسان (الفنان) والتي تعد أهم مصادر الإلهام ، كما أشار إلى ذلك من قبل (أرسطو) بتمثيل ما هو مثالي موجود في ذلك العالم الحسي الذي عتّه (أفلاطون) عالماً مزيفاً لا ينفع في تقليده ومحاكاته وتمثيله ، ومنذ ذلك الحين ، فقد أصبحت البيئة (المتمثلة بالمحسوسات) محط أنظار الفنانين ومصدر إلهامهم ، ولكن كل فنان مثل العالم الحسي بأسلوبه وعبر عنه وفقاً لرؤيته ، لذا نجد (مانيه 1832 - 1883) يمثل المشهد الطبيعي بتلقائية وارتجاله التكوين الشكلي ، فقد غيب الخط وجعل هناك تبايناً حاداً في الألوان التي موهت الشكل ، مما جعل المشهد الطبيعي يبدو فضاءً مُسطحاً بشكل أقرب إلى الحدس . بينما نرى (سيزان) يصور شخصياته بأسلوب لم يخرج عن سياق الرؤية الحسية والتنظيم العقلي الرياضي والهندسي تحركنا بجاذبية ألوانها الهادئة وصلابة ملامحها المجردة ⁽²⁾ .

وقام (بيكاسو) و (براك) على بلورة مفهوم جديد للبيئة بتشكيل عناصرها تحليلياً وإعادة بنائها داخل فضاء اللوحة باستخدام سطوح متقاطعة ، وترقيعات صغيرة مفككة مع تداخل الرؤيتين الأمامية والجانبية وإدخال عناصر غير حية من البيئة كالصور والجرائد وأنواع من علب السجائر والكارتون والأقمشة ... الخ بتقنية سُميت بالتلصيق (الكولاج) .

أما (دوشامب) و (هانز آرب) وغيرهما فقد استعملوا كل ما تقع عليه أنظارهما من البيئة وحاولا تفرغ الحياة من مضامينها الروحية كعمل صورة من النفايات أو إثارة مواضيع غريبة أو غير متوقعة وأخذ أشياء جاهزة من البيئة ، أو أعمال (فرانز بيكابيا) التي رسم فيها مكائن لا وظيفة لها سوى الاستهزاء والاستهجان ⁽³⁾ .

هذا بخصوص البيئة الخارجية (الطبيعية أو المصنوعة) ومدى تأثير ذلك على أسلوب الفنان . أما البيئة الداخلية (العضوية) المتمثلة بروحية الفنان وأحاسيسه ومدى إدراكه وفهمه للجمال ، فإنها ذات تأثير عميق وفعال على أسلوب الفنان ذاته ، فمثلاً أن الفنان الإسباني (خوان ميرو 1893 - 1983) قدم أعمالاً فنية بأسلوب التلقائية الشعورية أي أنه يرسم وحسب ، ومع البدء بالرسم تبدأ الصورة بتجديد نفسها وهي تحت الفرشاة حتى يصبح الشكل كما يشعر فيه ويحسه ، وعلى حُطى موازية راح (ماكس إيرنست 1891 - 1976) يبدأ عمله بلا سيطرة

(1) السعدون ، محمد سلطان : تطور أسلوب النحت الحضري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1988 ، ص 8 .

(2) مولر ، جي أي وايلفر فرانك : مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ب.ت ، ص 40 .

(3) Passeron, Rese: Phaidon Encyclopedia of Surrealism. Phaidon Press Limited, Oxford, 1978. P. 28.

واعية ، ثم ما يلبث أن يستثمر الإحياءات المتضمنة من نقطة البدء ، مستخدماً تقنية الفك (Frottage) (1) .

لقد فهم الفنانون بأن خيالهم الخلاق وقابلية الحس لديهم هما ليسا صفات ذاتية الولادة (وراثية) ، ولم تشكل من خلال التضمن الذاتي بل هما يعودان إلى الحقل البيئي الكبير للطبيعة والمجتمع ، وأن اختلاف الأساليب الفنية دلالة على تطور الحياة البشرية التي عكست هذه التطورات بأنماطها الفنية ، ولذلك تنوعت الحضارات والنتاجات الفنية وكان للبيئة الأثر الفاعل في نموها وتطورها واختلافها (2) .

لقد تغيرت البيئة المحيطة بالإنسان خلال العصور ومرت بتحويلات كبيرة ، وفي كل مرحلة من مراحل التحول نجد الفنان أكثر الناس تأثراً وتمثيلاً للطبيعة ، حتى أصبحت البيئة في آخر المطاف بيئة صناعية بحتة ، فلم تبقى التكنولوجيا للطبيعة باقية وقد وصلت يد الإنسان إلى أقصى عمق في المحيطات وباطن الأرض وأكثف الغابات أشجاراً وأعلى قمم الجبال ليصير كل شيء من حولنا مصنّعاً ومحوراً ، فبعد أن كان الإنسان يرسم الأيائل والنمور والمموث ، أصبح اليوم يرسم خطوطاً صناعية وقطع غيار وأسلاك ومعدات ثقيلة ونفايات مدن وبقايا حرب ومخلفات صناعية وقطع غيار مستهلكة ، تعرب عن شكل البيئة التي تحيط بالفنان ، فخطوط (بولوك) ، وبقع (جاسبر جونز) اللونية ، ومساحات (أرشيل غوركي) الملونة ، وتلصقات (قلب كوستون) ، وتجميعات (البرتو بوري) لم تأتِ اعتباطاً ، بل إنها تروي قصة حضارة صناعية أو مأساة إنسانية أو أوهاماً حلمية أصبحت من ضرب الخيال .

2. الميراث الحضاري والتراث

ولهذا العامل أبلغ الأثر في تحديد الأنماط السلوكية لفنان ما ، لأن التراث هو المنهل الذي لا ينضب من العطاء والكسب والأفكار والخبرات ، ويُعرف (التراث) بأنه النظم الثقافية والعادات والتقاليد والتي تنتقل من جيل إلى آخر (3) .

أما الحضارة فتعني في اللغة الإقامة في الحضر ، والحضر خلاف البدو ، والحاضر خلاف البادي ، والحاضر المقيم في المدن والبادي المقيم في البادية (4) .
وحدد بعضهم الحضارة بمظاهر اجتماعية ، فإذا كان هناك انسجام في الاتجاه وتماسك أو ترابط بين هذه المظاهر المختلفة كانت هناك حضارة (5) .

فالحضارة والتراث وجهان لعملة واحدة ، ومن الطبيعي أن يقف الإنسان أياً كان (طبيب ، رجل دين ، سياسي ، تاجر ، فنان ، ... الخ) إزاء مظاهر الحضارة الاجتماعية ، بحيث يرى من الصعب تجاوزها أو إهمالها أو إغفالها ، وإذا أستطاع أن يتجاوز جزء منها فلا يمكنه تجاوز كل الأجزاء ، لذلك فما ورثناه من دين وأخلاق ونظم وعادات وتقاليد كان ذا تأثير كبير على السلوك العام لنا والطبع ، وبالتالي أسلوب حياتنا وأسلوب تعاملنا اجتماعياً ومهنياً ، وحتى ممارسة بعض الهوايات أو الألعاب ففيها بعض التحفظ ، لأن الإطار العام للمجتمع يحدد كثيراً ماهيتنا وكيفيتنا وحالات انفعالية كثيرة .

ويجب الإشارة إلى أن تاريخ الحضارات البشرية يسير بمجمله في خط صاعد وإنْ اعترته فترات من الانقطاع والركود أو النكوص ، أي أن التاريخ هو التقدم عبر نقش المهارات المكتسبة من جيل إلى آخر .

(1) نعمة ، علي شاكِر : الغائية واللاغائية وتطبيقاتها في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 150 .

(2) الخطاط ، سلمان إبراهيم عيسى : الفن البيئي ، مصدر سابق ، ص 49 .

(3) البصري ، عبد الجبار داود : التطور باتجاه التراث ، مجلة الأعلام ، الأعداد 6 - 7 - 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 ، ص 54 .

(4) ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 4 ، مصدر سابق ، ص 111 .

(5) الخطيب ، عبد الله : الحضارة وأزمة الحرية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 ، ص 10 .

وبالرغم من أن (هيجل) يميز بين الإرث الحضاري الذي اعتبره تقدماً والطبيعة التي لم يعتبرها كذلك ، إلا أن (دارون) جاء ليعبر أن للتطور مستويين ، وبذلك أعطى الطبيعة ما لم يعطها (هيجل) ، إذ أن الطبيعة تتقدم هي الأخرى ، وكأنه أراد القول : أن الوراثة (المتعلقة بالإرث الحضاري) والبيولوجيا (المتعلقة بالطبيعة) تشكلان مصدر التطور والاكتساب الاجتماعي ، وأن الإنسان يستطيع تطوير إمكاناته عبر تراكم تجربة الأجيال السالفة (1) .

إن الإنسان الحديث لا يمتلك دماغاً أكبر ولا قدرة على التفكير والتذكر والابتكار أكثر من سلفه الذي عاش قبل خمسة أو عشرة آلاف سنة ، ولكن فعالية تفكيره تضاعفت عبر تراكم الخبرات وعبر الممران الطويل للفكر .

والحضارة أسلوب حياة ، وأسلوب حياة الإنسان عبارة عن عمليتي انعكاس وخلف لا ينفصلان بعضهما عن بعض ، وهذا هو طريق الفن لأن الإنسان ليس منعزلاً ، وهذه ميزة أساسية من ميزات الإنسان وهي اللانعزال ، لذا أصبح الإنسان يحمل في تجاربه ثقافة الجنس البشري من بداياتها حتى حاضره (2) .

يلهم التراث الفنان موضوعات ذات علاقة بالمجتمع الذي ينتمي إليه ذلك الفنان، لأن الفنان جزء لا يتجزأ من مجتمعه ولما كان التراث هو ما ورثه الأبناء عن الآباء والأجداد من طقوس وفنون وممارسات وعادات وأمثال وحكم وشعر ونثر وغيرها من المفردات التي انحصرت تحت كلمة (فلكلور) (*) التي تعني الموروث الشعبي ، إذ أن التراث مظهر للإبداع الحضاري للأمة ، وهو الشاهد المادي على الحركة الإبداعية ، وبذلك فهو يعكس درجة النضج النفسي والأخلاقي والذوقي .

وبذلك أصبح التراث أداة تحفيز اجتماعية يمد الإنسان الفنان بمقومات الاعتزاز بالذات ، ويعزز ثقته بنفسه وبقدراته وأنه قادر على أن يلهمه صيغ الثورة والتجديد (3) ، ويعطيه الأسلوب المميز ، والقدرة على الإبداع ، ومواصلة الكشف والتجريب ، لذلك تميزت أعمال (شاكر حسن آل سعيد) بروح الأصالة والتراث واستلهم الحرف العربي في أعماله ، على الرغم من تمثيل تلك الأعمال بشكل تجريدي ، كذلك نلاحظ أعمال أغلب الفنانين على اختلاف جنسياتهم ينهلون من تراثهم أفكاراً تجعلهم يختطون أساليب مقرونة بالانتماء العرقي لهم ، ونلاحظ معظم فناني التعبيرية التجريدية قد استمدوا موضوعاتهم وأساليب تنفيذها من طبيعة المجتمع الأمريكي والوضع العام الذي تشهده نيويورك وباقي الولايات الأمريكية من حالات وأساليب العيش الجديدة ، وأنماط التحول الفكري ، وسلوك الفرد المقرون بإزاء الحضارة الجديدة ، المبنية على فلسفات جديدة وطرق تفكير جديدة شهدتها الحياة ، ويتمثل ذلك في أعمال (ماثيو) ، (بيير سولاج) ، (دي كوننغ) ، كذلك نجد (فان كوخ) و (كوكان) متأثرين بالتراث القوطي (Gothic) ، بتهاويله وأشباحه وتخيلاته الموحشة الغريبة والتعبيرية (4) . نجد كذلك فنون العصور الوسطى متأثرة بسلطة البابا وهيمنة الكنيسة على موضوعات الرسم ، لأن إحياء تراث المسيحية كان من ضمن واجبات فنان تلك المرحلة .

(1) عكة ، سعد محمد : مفهوم الحضارة ، مجلة آفاق عربية ، السنة 8 ، العدد 2 ، 1982 ، ص 30 .

(2) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 6 .

(*) فلكلور (Folklore) : مصطلح إنكليزي أدخله (وليم توماس W. Thomas) في قائمة المصطلحات العملية عام 1846 ، وهو كلمة من مقطعين (Folk) معناها عامة الناس ، (Lore) معناها المعرفة . للمزيد ينظر : عكة ، سعد محمد : مصدر سابق ، ص 30 - 31 .

(3) الخطاط ، سلمان إبراهيم عيسى : الفن البيئي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، 1990 ، ص 123 .

(4) نعمة ، علي شاكر : الغنائية واللاغائية وتطبيقاتها في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 121 .

الاسلوبية Stylistics

هي علم دراسة الأسلوب ، وقد ظهرت الاسلوبية بوصفها فرعاً من فروع اللسانيات مع بداية القرن العشرين واتخذت من الاسلوب علماً يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي ، أو التحليل النفسي ، أو الاجتماعي ، أو الفني (1) .

ومن المهتمين بحقل الاسلوبية هم (بالي) ، (جاكوبسن) ، (دونالدديفي) ، (ستيفن أولمن) ، (جون هولوي) ، (ليو سبتزر) ، (ميكائيل ريفاتر) .

فـ (الاسلوبية التعبيرية) التي أسسها (شارل بالي) تعتمد معطيات علم اللغة العام في دراسة اللغة المنطوقة دون أن تدخل دراسة اللغة الأدبية عنده في علم الاسلوب ، لقد أفضى (بالي) إلى تحديد الوظيفتين التعبيرية والمرجعية ، وهو المعطى الذي أستند إليه (جاكوبسن) بعد ذلك لتكوين نموذج عملية الأخبار والتواصل والوظائف المنبثقة عن عناصره الستة (2) .

وهناك اسلوبية أخرى لها معيار آخر هي (اسلوبية الانزياح) القائمة على أساس المعيار اللغوي ، و (الاسلوبية الإحصائية) وتتطلب من فرضية الوصول إلى ملامح الاسلوبية للنص عن طريق الكلام ، ثم (الاسلوبية السياقية) والتي ترتبط بشكل ضمني بأسلوبية الانزياح ، ولكن تدرس التباين بين نصين في متواليات خطية (3) ، علاوة على (الاسلوبية البنوية) وتقدم على أساس التحليل اللساني الأدبي للنص ، وهناك اسلوبية أخرى هي (الاسلوبية التسلسلية) ، إذ توضع سلسلة من النصوص وتدرس لغوياً ، كذلك وجد نوع من الاسلوبية يدرس الاسلوب على أساس عوامله الثلاث ، وهي المرسل والرسالة والمرسل إليه وهي (اسلوبية القوافل) (4) (*) .

وخلاصة القول أن الاسلوبية بكل أنواعها تهدف إلى دراسة النصوص الأدبية لمعرفة الأساليب الفنية التي هي لدى الاسلوبية المنتج وكيفية إيصالها إلى المتلقي عبر قناة أو وسط فني يُطلق عليه (الرسالة) .

وعرفها (المسدي) بقوله : " علم اللسان الذي يدرس تأثيرات الرسالة الأدبية " (5) . ويرى (ميشيل ريفاتر M. Riffaterre) ، أن الاسلوبية قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والاسلوبية تُفسّر (6) . وإن هذه الحالة تنعكس تماماً على الفنون التشكيلية خاصة الرسم حيث يفرض المشهد التصويري على المتلقي تلك القوة الضاغطة التي تجعله يتفاعل مع ما موجود

(1) محمد ، ارشد علي : الاسلوبية والمعارف المجاورة البلاغة – الشعرية – اللسانية ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 11 – 12 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة الثانية ، 1997 ، ص 64 .

(2) محمد ، ارشد علي : مصدر سابق ، ص 65 .

(3) ينظر : بليث ، هنرش : البلاغة والاسلوبية ، مصدر سابق ، ص 57 – 60 .

(4) ينظر : جورج مولونيه : الاسلوبية ، ت : بسام عرفة ، ط 2 ، مؤسسة مجد ، بيروت ، 2006 ، ص 83 ، 133 ، 184 .

(*) هذه الأنواع تندرج تحت الاتجاهات الاسلوبية الخاصة بالنظام بالنائي للنص ، والذي يتحدد ضمن الاتجاه التأليفي (الصياغة البنائية للنص) ، فاسلوبية الانزياح تقوم على أساس المعيار النحوي المتمثل بـ (اللغة) ، والاسلوبية الإحصائية تتطرق من فرضية إمكانية الوصول إلى الملامح الاسلوبية عن طريق الكم والقيم العددية مثل (متوسط طول الجمل أو عدد الكلمات) ، أما اسلوبية السياق فتدرس التباين بين عنصرين مختلفين في متواليات خطية دلالية لسانية ، إذ تجمع الاسلوبية هنا بين ما متوقع وما هو غير متوقع ، فتكون المعادلة الاسلوبية = السياق + المفارقات .

للمزيد ينظر : بليث ، هنريش : البلاغة والاسلوبية ، مصدر سابق ، ص 33 – 39 .

(5) المسدي ، عبد السلام : الاسلوبية والنقد الأدبي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982 ، ص 39 .

(6) مصلوح ، سعد : الاسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي ، ط 2 ، القاهرة ، 1984 ، ص 27 .

على السطح التصويري من ألوان وأشكال وخطوط ، إن أغفلها ولم يدرك المعنى الضمني الموجود داخل النص التصويري تشوه ذلك النص من ناحيته ولم يعد ذا قيمة ، وإذا حدث العكس بحيث وجد ذلك المتلقي المعاني الخفية التي يشير إليها النص التصويري صار ذلك النص يعني له الكثير .. فالأشكال والألوان والخطوط تعبر ، والاسلوبية التي يتعامل فيها المتلقي مع المشهد المصور نفسه .

وتقابل الاسلوبية من ناحية الشبه البلاغة والتي تعني علم الكلام ، والبلاغة والاسلوبية تمتلكان دلالة أساسية بالنسبة إلى نظرية الأدب (1) .

وخلاصة القول إن الاسلوبية علم جديد انبثق من الدراسات اللسانية ، يفيد في دراسة النصوص الأدبية والفنية ، دراسة بلاغية ونحوية أو دراسة نسقية أو دراسة تحليلية تركيبية أو تفكيكية ، إذ يمكن أن تكون الاسلوبية واحداً من المناهج النقدية التي أولت جل اهتمامها إزاء النصوص الأدبية والفنية ، شأنها شأن التداولية والظاهرانية والبنوية والسيمائية ... الخ .

الاسلوب الفني في مجال التشكيل البصري

إن لكل أسلوب فني قواعداً وأصولاً ، وتكويناتٍ من خطوط وألواناً وسطوح وأشكال وإيقاعات ونظام وتوازن وتنوع وقيم ملمسية ولونية وتكنيكية ومراعاة للتناسق والانسجام ومستويات وكتل وفضاء ، كما يحدد الاسلوب الفني العمل الفني من حيث موضوع التعبير ومضمون العمل الفني .

وحين ينجز الفنان عمله الفني فإنه يسعى إلى طبع شكل العمل الفني بطابعه الخاص من خلال تلاعبه بالعناصر الأساسية للعمل الفني (التي أشرنا إليها) ، وهذا التلاعب والاختيار ، وتميز ذلك العنصر على حساب باقي العناصر لطرح خطابه الفني والذي يكون (أسلوباً متميزاً) لذلك الفنان ، وطريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن (2) .

إن مفهوم الذات الذي يميزه (الاسلوب الفردي) والمتمثل بتعريف (بيفون) بأنّ الاسلوب هو الإنسان ذاته ، ينطبق على الفنان التشكيلي باعتبار أن النتاج الفني لفنان ما يحمل طابعاً خاصاً بذلك الفنان يختلف عن غيره من الفنانين ، حتى لو كان الموضوع المصور مطابقاً تماماً (تصوير نفس الموضوع) .

فالاسلوب وحسب ما يراه (بول كلودال) بأنه نغم الشخصية مثلما لصوته نبرة لا تختلط بنبرة أصوات الآخرين (3) ، ويمكن التعرف على صاحب العمل من خلال أعماله ، ويكون (الاسلوب) علامة مميزة للفرد ، على الرغم من المقاربات في الأداء بالنسبة لباقي الفنانين .

والفنان حسب رأي (جيروم ستولنتيتز) شخص يفكر من خلال وسيط ويشمل الوسيط عناصر حسية معينة (4) ، ممثلة بالخطوط والألوان والخامة والمساحة والملمس ، كل تلك العناصر تُحدد عمل الفنان وتُحدد من قبله حيث يتعامل معها بالتنظيم والتنسيق والخبرة وعلى أساسها يتحدد (أسلوبه) ، وهذا التحديد نابع بالأساس من خلال إدراكنا أن ذلك الفنان اعتمد عنصراً معيناً أكثر من غيره لإبراز ملامح العمل الفني وبالتالي إبراز أسلوبه الذي عُرف فيه ، فنجد بعض الفنانين من يركز اهتمامه بالخط أكثر من أي عنصر آخر كما في أعمال فنان الحركة التعبيرية ، ومنهم ما اعتمد اللون ، كما في أعمال ملوني الحركة الانطباعية ، ومنهم من اعتمد الفضاء ، كما في أعمال رسامي الحركة السريالية ، ومنهم ما اعتمد الشكل ، كما في أعمال فنان الحركة التكعيبية .

وبالتأكيد فإن استعمال فنان من الفنانين عنصراً من العناصر لم يأتِ جزافاً أو اعتباطاً ، فاستعمال (سيفريني 1883 - 1966) في لوحته (الراقصة الزرقاء) الخطوط المنحنية له

(1) بليث ، هنرش : البلاغة والاسلوبية ، مصدر سابق ، ص 20 .

(2) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، مصدر سابق ، ص 180 .

(3) المسدي ، عبد السلام : الاسلوبية والنقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 41 .

(4) ستولنتيتز ، جيروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 ، ص 147 .

دلالاته وتبريراته ، فالخطوط المنحنية تحرك المشاعر والأحاسيس من خلال المدورات الشبيهة في جسد المرأة الراقصة ، كما في الشكل (1) . بينما عوّدت الخطوط المتكسرة عند (خوان غريس 1887 - 1927) في لوحته (صورة امرأة) ، عن فضاء وألم وغضب ، فالخطوط الحادة المتكسرة تعبّر عن الصلابة والعنف والتوتر والقسوة⁽¹⁾ ، كما في الشكل (2) .

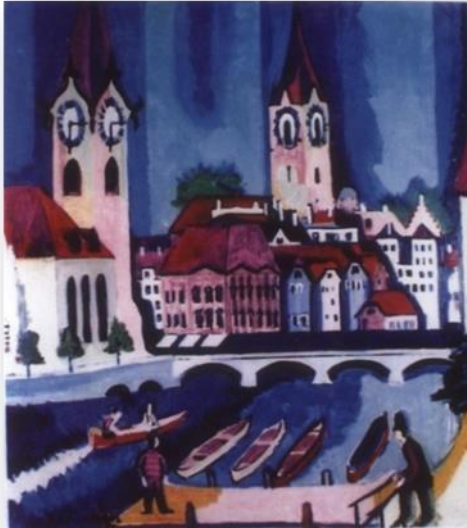


الشكل (2)
خوان غريس : صورة امرأة



الشكل (1)
سفريني : الراقصة الزرقاء

أما الألوان واستخدامها من قبل الفنانين ، وتأكيدهم على هذا العنصر الهام من عناصر البناء ، فلها استعمالات رمزية وانفعالية ، فاستعملات (غوستون)^(*) تعطينا الدفء الحسي ، بينما (لودفيك كيرشنر) في ألوانه يشعرنا بالقوة والثبات ، و (دي شريكو) تعطينا ألوانه الإحساس بالألم والإجهاد ، لكن ألوان (ماتيس) تبعث الانفعال الزخرفي البهيج ، كما في الأشكال (3 ، 4 ، 5 ، 6) على التوالي .



(1) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1979 ، ص 180 .

(*) فيليب غوستون : رسام تعبيرى تجريدي .

الشكل (3) : فيليب غوستون : رحلة الشكل (4) : كيرشنر : منظر طبيعي سويسري



الشكل (6)
ماتيس : امرأة ذات القبعة

الشكل (5)
دي شريكو : حزن الشارع

ويرى (الصراف) أن لكل لون دلالة ومعناه ، فاللون الأحمر يدل على الثورة والغضب والخطر والدم ، بينما اللون الأزرق يدل على النبل والحكمة والصدق ، لأنه يرتبط بالسماء ... وهكذا تكون دلالات اللون غير ثابتة ، وتتغير من مكان إلى آخر ، ومن زمان إلى آخر ، فهي دلالات ترتبط بطبيعة الشعوب ورؤيتهم الخاصة للون .

فاللون الأحمر عند (غوغان) حرارة وهيجان ، وعند (دالي) خطر عارم ، وعند (ماثيو) فهو بريق يخطف النظر ، أما الأزرق عند (شاغال) فيأتي بالسعادة والرضا ، وعند (سيزان) ينبئنا باللانهاية والخلود الأبدي ، وعند (بيكاسو) فالأزرق دراما إنسانية تضج بالصدق والإخلاص (1) .

وهكذا مع باقي الألوان ، كالأخضر الذي يدل على الحياة والأمل ، والأصفر الذي يعني الخديعة والمرض واللؤم ، والأبيض الدال على الخير ، والأسود الدال على الشر ، إلى آخر استعمالات الألوان التي تمكن الفنان من قراءة عمله الفني بالاسلوب الذي يمنحه الصفة المتلازمة (2) .

وإذا كان للألوان والخطوط رموز وانفعالات ودلالات ، فإن للأشكال كذلك صراعات وأمنيات ومعاني كبيرة ، وأن ثورة الفن التشكيلي الحديثة ، اعتمدت في ستراتيجياتها قضية الشكل الفني فأخذت حركات الفن الحديث تتعامل مع الشكل على أسس مختلفة من تحريف للشكل وتقطيع الشكل أو تحطيمه أو تجزئته ثم بعد ذلك تغريبه حتى وصل الشكل إلى حالة النسق الكامل إليه وظهر ذلك جلياً في حركة التعبيرية التجريدية التي عُدت فناً لا شكلياً لتجريد الشكل من هيأته وعدميته الكاملة والأخذ به إلى المجهول والعماية والضبابية ، ومن ثم اللامعنى له واللائع ، ومن ثم اللاموضوع .

(1) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، مصدر سابق ، ص 274 .

(2) C. F. Valentine C. W: An Introduction to the Experiential Psychology of Beauty, People Book, 1919. P. 13.

ومن المؤكد أن لكل شكل فني دلالاته وتأويلاته ، على الرغم من انحطاط الشكل وتغيير هيأته الكاملة وتغييره تغييراً تاماً ، فما عادت (التفاحة) مثلاً ، تلك الثمرة الكروية الشكل الحمراء والصفراء اللون ، فقد أصبح شكلها بيضوياً أو معينياً أو أن شكلها هو هيئة لا دلالة له ، وحتى لو أنها لم يعد أحمر أو أصفر ، فقد ذهب أبعد من ذلك ، وتغيرت ألوانها الزرقاء أو البيضاء أو السوداء ، وما عادت الظلال ترسم بنية أو معتمة ، بل أصبحت خضراء أو حمراء أو زرقاء ... وهكذا .

وإذا كان الخط المستقيم جافاً وجامداً ، فالخط المنحني حيوي متحرك ، وإذا كان الخط النازل يشعر بالانحدار والسقوط ، فالخط الصاعد يشعر بالسمو والرفعة ، وليس هذا وحسب ، فالألوان بتدرجاتها وقوتها وكثافتها توحى بمضامين شتى .

إن الحركات والمدارس الفنية المتعددة أخذت على عاتقها خصوصية معالجة الخط واللون والشكل والفضاء ... وبدأت تفعل بهذه العناصر لتؤكد أحقيتها في تبوؤ طروحاتها ونتائجها .. إذ تتبنى أسلوباً معيناً يمنحها الصبغة ، فمن الحركات والمدارس والاتجاهات الفنية من تبنت أسلوباً واقعياً هي :

1. الكلاسيكية

إذ أن أساليبها تركزت دائماً على الموضوعات الخارجية ولا تهتم بالفكرة ، إن جذور الكلاسيكية ترجع إلى الفن الإغريقي والروماني ، حيث التأكيد على النسب الجمالية والأطوال والموضوعات الرياضية . أن النظرية الجمالية الإغريقية هي التي تسيطر على جميع نواحي الإنتاج الفني في أعمال التصوير والنحت ، وأن عظماء فناني عصر النهضة أمثال (ليوناردو دافنشي) ، (مايكل أنجلو) ، (روفائيل) ساروا على هدي هذا الأسلوب الذي كان يتميز بالتوازن والاستقرار والتنظيم والتركيز على النواحي الهندسية وجميع الخصائص بالكمال والجمال والنقاء والحكمة وقوة الإدراك الذهني مع رصانة التكوين (1) .

تعد الأساليب الكلاسيكية التي اعتمدت واهتمت بالنواحي التشريحية لجسم الإنسان ، ذات أفكار بسيطة ، إذ لم تهتم ذلك الاهتمام بالفكرة بقدر تجسيد المنظر الحرفي للمشاهد العياني . ولكن الفنانين الكلاسيكيين الذين ظهوراً مع بدايات عصر النهضة ، أمثال (دافيد) ، و (جرو) ، و (أنجر) رأوا في هذه الحركة الكلاسيكية وأساليبها المتحجرة اتجاهات رجعية ، وقد نادوا بالخلاص منها وعملوا على تحرير الفن من قيود الإيديولوجيا الكلاسيكية الصارمة ، وذلك بالعودة إلى حركة فنية جديدة تتجه نحو الطبيعة والانطلاق إلى عالم الخيال وحرية التعبير (2) .

2. الباروك والروكوكو

وهما أسلوبان فنيان ظهرا أواخر عصر النهضة الإيطالية ، يتميز أسلوب الباروك بالرصانة والعظمة وحركة السطوح الشديدة خاصة في جانب العمارة وتحولاتها ، فضلاً عن كثرة الزخارف والمنحوتات المتنوعة ، واللوحات الهائلة ، وكانت أهم المواضيع بالنسبة إلى هذا الأسلوب تتناول الأجيال الدينية (3) .

تمتاز نتائج أسلوب الباروك بالقوة والثقل والكتل الدوارة ، وعدم الانتظام في الشكل وانعدام التوازن جزئياً ، ونزعه لغمر معالم الأشياء وعدم توضيحها سعياً وراء الشخصيات الرئيسية في العمل الفني (4) ، التي تجد من الفنان الاهتمام بها ومحاولة إبرازها دون غيرها ، بإعطائها الأهمية الكبيرة في الحكم واللون مع محاولة أن تكون تلك الشخصية الرئيسية بوضعية حركية ملفتة للانتباه .

(1) عبد الحميد ، شاعر : عصر الصورة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2005 ، ص 221 .

(2) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفن المعاصر ، ب. ت ، ص 10 .

(3) عارف ، محمد : فن الرسم اليدوي ، ط2 ، مطبعة منير ، دار الثقافة ، بغداد ، 1985 ، ص 113 .

(4) مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج 3 ، مصدر سابق ، ص 392 .

لقد أطلق على (مايكل أنجلو) والد أسلوب الفن الباروكي ، كان مثلاً ولكن كشف عن نفسه بوصفه باروكياً وذلك عبر هندسته المعمارية ، مثل عمله (مقبرة جوليانودي ميتشي في سان لورنزو) في فلورنسا الإيطالية ، وكذلك (رواق مكتبة لورنزو) ، فنجد هذين العاملين تميزا بتكوينات هندسية موجودة على الأعمدة والنوافذ والأبنية وحتى الأبواب (1) . ومن الفنانين من تميز بهذا الأسلوب (روبنز) و (فان أيك) الذي عُرفت أعمالها بالمظاهر البراقة والتشكيلية والتعبيرية والفخامة ، فضلاً عن فنانين آخرين ، أمثال (فاجيو) ، (برينتي) ، (هالز) ، (رامبرنت) ، (كلود لوران) ، (فيلاسكز) . إن كلمة باروك تشير إلى كل ما هو غريب وخفي وغير عادي ، وقد جمع الأسلوب الباروكي اتجاهين اثنين هما (طريق الفن الكلاسيكي ، طريق المثالية والتناغم والنظام) و (طريق الخيال الذي هو إنكار للحقيقة وتناقض مع قوانينها ومنطق وجودها) . ومن هذين الطريقين انطلق الفن الباروكي كأسلوب الجمع بين الأصالة والتحرر منها لإيجاد المتعة الجمالية .

أما أسلوب الركوكو (*) فقد اختلف عن أسلوب الباروك ، إذ نزل إلى مستوى الطبقات الوسطى ، ولم يبقَ حكواً على البلاط والملوك ، ويتميز بالحركة الرشيفة المتأنقة ، وهو فن جنسي ذو نزعة ايقونية ، جمع بين الإغراء من جهة والملل من فرط الاستمتاع باللذات من جهة أخرى (2) .

و يعد أسلوباً شكلياً مليئاً على درجة بالزخارف وحركات السطوح والخطوط وتداخلها وتعقيدها ، إذ اللوحات الجدارية المليئة بالزخرفة ، ويتعدى ذلك حتى الإطار الخارجي لها ، فله قدر من الاهتمام ، واهتم هذا الأسلوب بمواضيع الحب والغرام وجلسات السمر (3) الذي وجد فيها الفنان طريقته المثلى لإدراك الجمال (4) .

ومن رواد هذا الأسلوب (روبرت دي كوت) و (جيل ماري) ، وكلاهما من تلاميذ (جيول هاردوان مانسارت) ، وهما اللذان اهتمتا بالزخرفة الداخلية للبناء المعماري الذي كان محصوراً على الأروقة والأقبية في فن الباروك .

أما في الأعمال الفنية المرسومة ، فقد حلَّ أشخاص عاديون محل الملوك ، وأصبح الجو العائلي بحدو النساء وغرفهن الصغيرة منفصلاً عن الرخام البارد والبرونز الثقيل ، كما حلت محل الألوان الكثيفة الحارة (البني ، والقرمزي ، والأزرق الداكن ، والذهبي) ، ألوان زاهية خفيفة (الرمادي ، الفضي ، الأخضر ، الوردي) .

ويمكن القول أن أسلوب الركوكو أكثر حرية من نظيره الباروك ، وأراد الابتعاد عن النفعية وتحقيق التأثير الجمالي بأشياء أبسط من تلك التي صورها أسلوب الباروك ، وهو فن من أجل الفن نفسه لا من أجل الشهرة والاقتراب من حضرة الملك أو لاعتبارات مادية قد تسرف في المبالغة والأخذ بمشورة السلطة العليا (بأن اجعلني هكذا) ، وهذه تقلل من شأن الإبداع شأنهم شأن الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بالملوك وابتعدوا عن الغزل أو لوصف هذه الموضوعات الجميلة حقاً .

(1) ريد ، هيربرت : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص 167 .

(*) **الركوكو** : أسلوب فني ظهر في فرنسا في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، ومنها انتشر إلى باقي أوروبا ، فإن هذا الأسلوب يرضي ذوق الملوك والحكام والبلاط ، مشتقة هذه الكلمة (الركوكو) من الكلمة الفرنسية (Rocaille) ، وتعني حصي (الحصى المستخدم في الزخرفة المعمارية) . بينما عنت كلمة (باروك) اللؤلؤة ، وإن لم يكن هذا الأسلوب في جوهره كذلك .

للمزيد ينظر : لانج ، بول هنري : الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك إلى الكلاسيك ، ت : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1987 ، ص ص 23 - 24 .

(2) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، ب.ت ، ص 45 .

(3) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(4) عارف ، محمد : فن الرسم اليدوي ، مصدر سابق ، ص 118 .

3. الرومانتيكية (*) Romanticism

وهي أسلوب اتسم بدرامية التعبير والمعاناة العاطفية التي يسيطر عليها العقل ، لأن معاني هذا الأسلوب سامية ، يصور المشاهد التراجيدية ، شخوصه يمثلون تطرف العواطف الإنسانية ، وإظهار الانفعالات النفسية والخواطر الثائرة ، والإشاعات الخاطفة والاندفاعات المضطربة ، أسلوب ممتلئ بالإثارة الجسمية ، يظهر عليه الراحة والحيوية ⁽¹⁾ والدراماتيكية . كما أن الرومانتيكية حررت شخصية الفنان وأتاحت له فرص الإبداع بعد أن كان خاضعاً لسلطة الملوك والأمراء في نتاجه الفني ، وأصبحت لوحته متداولة بين الناس ويمكن لأي إنسان اقتناءها وشراءها ، وبذلك أصبح هناك حافز كبير للفنان لتعزيز أسلوبه وإثبات ذاته . كما أن الأسلوب الرومانتيكي أسلوب ثوري يدعو دائماً إلى الحرية والاستقلال ونبذ الاحتكار والاستعمار ، وقد تمثل ذلك في لوحات مثل لوحة (الميدوزا) ، (الحرية تقود الشعوب) ، لكل من (جريكو) و (ديلاكروا) .

أضف إلى ذلك ، أن الأسلوب الرومانتيكي استبدل الناحية النفعية بالناحية الجمالية على مختلف مستوياتها ، وبدأ التركيز حول ما هو جميل وترك ما هو مفيد ، والأخذ بأي موضوع يجد فيه الفنان (الرسام) نواحي جمالية ، وحتى الجوانب الأخلاقية لدى الرومانتيكيين لها بواعث جمالية ، فإذا لم يكن هناك إحساس بالجمال لم تكن هناك قيم للفضيلة . إن مآلية هذا الأسلوب هو الإحساسات الفردية (الوسيلة التي يعتمد عليها الفنان لإدراك العالم إدراكاً ذاتياً) ، إذ يتحول الإبداع الفني من نشاط ذهني مبني على قواعد محددة وثابتة إلى عملية غامضة لا يمكن كشف مصادرها المرتبطة بالإلهام والحدس الأعمى ، فالعالم شيء معقول يمكن إدراكه وتفسيره وفهمه في نظر الحركة الكلاسيكية ، ولكن يتحول إلى شيء غامض مُحاط بالأسرار مع الحركة الرومانتيكية ، وأصبحت الطبيعة حسب تعبير (ديلاكورا) مجرد قاموس يختار منه الفنان ما يشاء حسب أسلوبه وما تملّيه أحاسيسه وتخيالاته ⁽²⁾ .

4. الانطباعية (**) Expressionism

اعتمدت الانطباعية أساليب ورؤى ومعالجات مهدت للفن الحديث بكل حركاته بعد أن وضعت الرومانتيكية قدمها على طريق هجر الأساليب الكلاسيكية المترتبة ، إذ يعتمد الرسام الانطباعي على تسجيل اللحظة والمشهد العابر ، وتغلغل الأساليب الانطباعية في رسم المناظر الطبيعية ، وتأثيرات شعاع الشمس على الأشكال والفضاءات والتكوينات ، إذ استعمل

(*) **الرومانتيكية** : أسلوب فني ظهر في بدايات القرن الثامن عشر ، وقد تأثر بفلسفة (جان جاك روسو وبامبارتن) ، ولم يكن هذا الأسلوب محدد بأطر خاصة وجماعات معينة فقد كان منتشرًا بين أوساط وجماعات متعددة أدبية وفنية اجتماعية ، وكان يتحقق على المستوى الفردي في تمثيل الأنا والذات ، فضلاً عن تمثيل موضوعات متعددة كالنساء والحمامات والأسواق والقوافل (لوحات المستشرقين) أمثال (ديلاكروا ، ديكان ، فرومونتان ، جيروم ، دوتيش ، فكتور هيجو) .

للمزيد ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، ط 7 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1978 ، ص 52 .

(1) الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، مصدر سابق ، ص 158 .

(2) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، ط 1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت - لبنان ، 1996 ، ص 39 .

(**) **الانطباعية** : أسلوب فني ظهر في حدود النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا على يد مجموعة من الفنانين أمثال (مونيه) ، (مانيه) ، (رينوار) ، وقد تأثر هذا الأسلوب بالاكشافات العلمية والنظريات الفلسفية ، مفادها " أن يؤدي الرسام ، في تجرد وبساطة ، الانطباع الذي ارتسم فيه حسياً " ، فيكون بهذا الرسام الذي " يبرز الأشياء وفق انطباعاته الشخصية ، دونما اكتراث للمعايير المتبعة . للمزيد ينظر : سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت - لبنان ، ب.ت ، ص 5 .

الانطباعيون الألوان ذات اللمسة وعدم تحديد الخط وأصبحت الصورة غير محددة لكنها كانت تتحدد وتظهر أكثر عندما يبتعد المتلقي شيئاً فشيئاً عن اللوحة (1).

والانطباعية طريقة جديدة لرؤية العالم على أسس فيزيائية (بصرية) تعتمد الانعكاس والانكسار والاستطارة (*) والشفافية والطقس وتحولاته ، فمثلاً انعكاس أشعة الشمس على الثلوج والأشجار ، أو انكسارات أشعتها على أمواج البحار أو استطارة اللون الأحمر أبعد من أي لون آخر ، أو شفافية الأشياء البعيدة جداً عنا ، أو تحولات المناخ من رياح أو درجات حرارة منخفضة أو مرتفعة واثار ذلك على الطبيعة ، وهذه هي اهتمامات الانطباعيين .

وهناك توجهات أسلوبية جديدة رزحت تحت مسمى الحركة الانطباعية ، وبفضل هذه التوجهات لم تعد الظلال مثلاً ترسم سوداء أو بُنية ، وإنما أصبحت ترسم زرقاء أو بنفسجية مع اهتمام الانطباعيين بالألوان التكميلية (الثانوية) واستخدامها كظلال للألوان الأساسية (الأحمر ، الأصفر ، الأزرق) ، فمثلاً يستخدمون البنفسجي المتأني من اللونين (الأحمر ، الأزرق) ظلاً للأصفر ، واللون الأحمر ظلاً للون الأخضر مما جعل استخدام هذه الألوان المتناقضة في العمل الفني يزيدها رونقاً ونضارة (2) .

إنّ معظم فناني الحركة الانطباعية لا يجدون بالموضوعات التي يشاهدونها إلا حجة للرسم ، إذ لم يعد المنظر الطبيعي كما هو في الطبيعة ، بل هو كما يراه الفنان بعينه ، وحسب ما يمليه عليه بصره في رؤية الأشياء والأشكال ، ولم يعد للمضمون أهمية بالنسبة إليهم حيث رجحوا الشكل على المضمون .

لقد أصبح اللون عند الانطباعيين العنصر الأساس في بنية العمل الفني ، فحرص (سيزان) على أن تكون ألوانه غنية لتحقيق الجمال ، إذ أن الألوان عندما تكون غنية فإن الأشكال ستكون أكثر كمالاً ، وتخلو عن النزعة الانفعالية في الرسم إلى ميله نحو استكشاف ما وراء العابر ليجلوه وينظمه على قماش اللوحة بأشكال قياسية (هندسية) (3) .

وفي المقابل ، فإن (مانيه 1832 - 1883) يصور مناظرة بتلقائية وارتجال التكوين الشكلي وألوان بدون تباينات حادة مما ساعد على تمويه الشكل وتداخله مع الفضاء ، واعتماد الدرجات اللونية (Tones) في تحقيق المنظور أو العمق بدلاً من الخطوط .

أما (مونييه 1840 - 1926) الانطباعي ، وهو أكثر من غيره ، فقد باتت لوحاته عبارة عن دراسات للضوء وانعكاسه على النباتات فيما يخص الظل والضوء وطبيعة اللون .

كما أن (ادغار ديغا 1834 - 1917) كان محافظاً على أسلوب الانطباعيين الأوائل في تحريف الشكل لحساب اللون وإنتاج لوحات ضوئية بألوان انطباعية زاهية . ويمكن أن نطلق على (بيساور 1830 - 1903) صفة الفوضوية فكان ينتج أعمالاً تميل إلى الطبيعة وغالباً ما كان يضيف إلى المنظر صورة امرأة ريفية (4) .

ويتبين مما تقدم أن السبيل لإدراك غاية الفنان المألية هو قدرة الرسام الحسية على تحليل اللون بصرياً ونقله على سطح اللوحة ، على أن ذلك اللون يصنع الشكل اللانهائي للشيء المصور وفق هيئة مصطنعة من قبل الفنان تعطيه أسلوبه الخاص فيه كما أعطى تنقيط الألوان أسلوب التصق بـ (سورا 1859 - 1891) أو (سيناك 1863 - 1935) ، أو رسم صور النساء العارية والحسية الشهوانية التي ميزت صور (اوغست رينوار 1841 - 1919) .

(1) فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاخ ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1962 ، ص 56 .

(*) الاستطارة : مصطلح فيزيائي يعني الطول الموجي للون .

(2) ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص 183 .

(3) نعمة ، علي شاكور : الغنائية واللاغائية وتطبيقاتها في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 114 .

(4) أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 81 .

5. الوحوشية (*) Fauvism

هي الحركة التي أثارت الدهشة والاستغراب لدى المهتمين بحقل الفنون التشكيلية نظراً لما جاءت به من أساليب ضد المنهجية المترتبة للانطباعية المحدثه (**)، إذ لجأ الوحوشيون إلى الألوان المشبعة والنقية، إذ أن ثورة الوحوشية هي المبالغة في استخدام اللون بشكل عنيف، وأصبح وسيلة للتعبير لديهم حيث جسّدوا الحركة والأشكال من خلال تقابل السطوح الملونة. تمثل الحركة الوحوشية العودة إلى الفطرة بتلقائية تعبيرية، وبدائية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن جذوة الحماسة ووحشية الانفعال، ويستمد المذهب الوحشي طابعه الزخرفي من الطريقة الزخرفية التي سلكها (غوغان). وتقوم أسس وأساليب ومبادئ الحركة الوحشية على الدوافع الغريزية التي تكشف عما يحتدم في أعماق الفنانين من الصراع القائم بين تلك الفكرة التحريرية التي تهدف إلى البساطة والنقاء، وبين ما يختفي وراء قناع الحضارة المادية من مساوئ وعلل، لذا حاول الوحوشيون إلى بساطة وفطرة البدائي المتوحش ووحشية الانفعال الصارخة بنقاء الألوان (1).

تزعّم الحركة الوحوشية الفنان (هنري ماتيس 1869 - 1954)، وكانت عبقريته تتجلى في طريفته في التلوين باستخدام الألوان الأولية وتبسيط رسمه، فلم يعد (ماتيس) في أعماله يرسم بل يلون فقط، ومن خصائص أسلوبه أنه كان يعمل على توزيع الألوان في اللوحة بكيفية تعطي التأثير لمناطق لونية متنوعة متناثرة هنا وهناك على السطح التصويري مع أخذه بنظر الاعتبار علاقة هذه الألوان مع بعضها ومع الأجسام والأشكال ومع فضاء السطح التصويري، وأبعد الفاتح والغامق من أجل إحداث الظل والنور واستند على علاقات لونية خاصة داخل المساحة المسطحة (2)، فضلاً عن استخدامه التخطيطات الزخرفية على طريقة الأرابسك (Arabesque).

6. التعبيرية (***) Expressionism

شهدت هذه الحركة توضيح فكرة ما، دون الالتزام بالتقاليد الفنية الأكاديمية، تعتمد التحليل والبحث في النوازع النفسية، وتعبّر عن خلجات الروح فتبالغ في تشويه الشكل وتضاد الألوان وعنف الخطوط.

(*) الوحوشية : أطلق الناقد (لويس فوكسيل) هذه اللفظة سنة 1905 في معرض الخريف عندما أشار على تمثال من البرونز منحوت بالطريقة الفلورنسية للنحات (البر مارك) بأسلوب نهضوي، إذ كان موجوداً إلى جانب أعمال مجموعة من الفنانين ومنهم (ماتيس)، فقال متهمكاً (دوناتيلو بين الوحوش) فأصبحت هذه اللفظة اسم الحركة الجديدة. تشكلت هذه الحركة من الثقافات فنانين فرنسيين - بلجيكيين حول (ماتيس) وأسلوبه التأثير على الأسلوب الأكاديمي للانطباعية.

للمزيد ينظر : مولر، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 49 - 60. (***) تحول الأسلوب الانطباعي في فترته المتأخرة إلى العودة والتحول إلى الاتجاه العقلاني وحاولت إنقاذ أخطاء الانطباعيين الرواد بتقنية تعتمد على التطبيق المنهجي للاكتشافات العلمية لعناصر الضوء فحولت بذلك اكتشافات الانطباعيين إلى منهجية تطبيقية، وحدث ذلك بإنشاء صالون المستقلين الذي ضم (رودون) و (انفران) و (سوراه) و (سيناك) عام 1884.

للمزيد ينظر : سيرولا، موريس : الانطباعية، مصدر سابق، ص 118 - 122. (1) نيومير، سارة : قصة الفن الحديث، ت : رمسيس يونان، سلسلة الفن المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ب.ت، ص 98.

(2) نيومير، سارة : مصدر سابق، ص 113. (***) التعبيرية : هي الحركة التي ظهرت كرد فعل ضد التأثير (الانطباعية) ونبتت من قلب ألمانيا، فالتعبيرية تصدر عن انفعال باطن يطفئ فيفيض على اللوحة ثم يفيض من اللوحة فينصب على قلب المشاهد، بينما الانطباعية تعتمد على الحس ولا تنفذ إلى أبعد من مظاهر الأشياء من بين كبار رساميها (فان كوخ)، (مونخ)، (كاندنسكي)، (كوكوشكا).

للمزيد ينظر : مولر، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 83 - 96.

وتُجسد الأساليب التعبيرية ذاتية الفنان وتكون التكوينات ذات الصياغات العنيفة عنده ، إذ ترتبط بخشونة الطبيعة والحياة دون تهذيب في اللون والبناء حيث أغمض التعبيريون أعينهم عن كل ما شاهده ، وأطلقوا العنان لخيالهم وتعبيرهم في إنجاز لوحات فنية معبرة ، فابتعد التعبيريون عن الواقع والطبيعة بغية إيجاد حلول تفسر العلاقة بين الفنان والشكل المرسوم ، كظاهرة متجلية للتعبير (1) .

إنَّ الأساليب التعبيرية عموماً تجمع بين الكلاسيكية والرومانسية من ناحية روحية التعبير ، وإنها اتخذت اتجاهات متضادة في الأداء عن طريق الروح والمادة ، أي عن طريق الانفعالات النفسية والحالات السيكلوجية ، وما ينتاب النفس الإنسانية من قلق وصراع وأزمات . وكذلك عن طريق التحريف والتحوير في التعبير وطرق الأداء باستخدام الألوان المتفجرة ، وهذه الأساليب ما هي إلا تعبير عن القوى الانفعالية التي تنساب في الألوان كما تشق طريقها في الخطوط المحددة لشتى صور الأشكال (2) .

شكلت التعبيرية التي انطلقت من توجهات (فان كوخ 1853 - 1890) رؤية فنية جديدة ساهمت في دفع الشكل نحو التحريف . والجدير بالذكر ، إن التعبيرية لم تقتصر على أسلوب محدد أو جماعة معينة ، وإن تركزت كظاهرة ألمانية ، فالتعبيرية الألمانية اتبعت بدورها تقنية بنائية للشكل تقوم على تشويه الشكل وعنف اللون ، وأن المبدأ الذي اتبعه التعبيريون الألمان هو التسامي فوق الواقع (3) .

يتمثل أسلوب (فان كوخ) في إحدى مقولاته الشهيرة : " إنني أحس بشيء في باطن نفسي ، فما عساه أن يكون " (4) . ويعرب (كوخ) عن إحساسه بذلك البشر عن طريق الجرأة في استخدام فرشاته الحافلة بالألوان لإعطاء ملمس خشن ، وبذلك مهد (فان كوخ) إلى تقنية يظهر فيها بعد جديد ، علاوة على (الطول - العرض) فأوجد هناك العمق ولو بشكل بسيط ، وقد صاغ أشكالاً ارتجالية لا محدد لها سوى الروح الخلاقة المتفعلة .

كما أن أسلوب (ادوار مونش 1863 - 1944) يتميز بخطوط كثيفة ممتدة فتعرج وتهبط وتزحف كالأموج وتؤثر في الشكل العام للشخصيات التي تبدو متطرفة ينتابها انفعال معين ، فنجد على وجهم الكلل والملل والخوف والتعجب الخ (5) .

وهناك سؤال مهم يطرح نفسه في خضم الحديث عن التعبيرية : ما التعبير ؟ وهل هو محاكاة للواقع أم هو حدس باطني وإذا كان كذلك فما دور الأشياء والمناظر التي تستشعر الفنان ؟ وفي الحقيقة أن فعل التعبير يختلف عن المحاكاة ، إذ أن " التعبير هو دلالة وجدانية تدرك بطريق حدسية مباشرة " (6) ، وهذا الحدس لا يتأتى للذهن إلا حين يعمل ويُشكّل ويُعَوِّ (7) .

والواقع إن الفن بشكل عام ما هو إلا تعبير ، هذا حسب وجهة نظر (كروتشا) ، ولا بد إذاً من التفريق بين التعبير والمحاكاة فاللوحات الانطباعية فيها محاكاة للواقع بشكل كبير على النقيض من اللوحات التعبيرية التي لا نجدها كذلك ، ولو أن هناك جوانب موضوعية في أعمال

(1) القره غولي ، محمد علي علوان : سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2002 ، ص 40 .

(2) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ب. ت ، ص 80 .

(3) الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 ، ص 102 .

(4) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص 96 .

(5) المصدر نفسه ، ص 174 .

(6) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1977 ، ص 47 .

(7) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب. ت ، ص 51 .

البعض من التعبيريين أمثال (نولده ، كوكوشكا ، شميدت) ، لذا فاللوحات التعبيرية رُسمت حسب رؤية حدسية للعالم الموضوعي وتشكلت وفق إحساس ذاتية الفنان ، وهذا جلي في أعمال (كوخ ، مونش ، فرانز مارك) .

والتعبيرية إذاً فن يسعى إلى التقديم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني ، وأن الأشياء المحيطة بالفنان ما هي إلا مثيرات محفزة للإحساس المعبر عنه حدسياً حسب رؤية ذاتية متطرفة للفنان . وبذلك لا يمكن حصر التعبيرية تحت هذا العنوان ، لأن لكل فنان بذلك أسلوبه وطريقته في التعبير ، ورؤيته الخاصة للعالم والأشياء ، فقد يدرك الجمال في نفسه وقد يدركه في (وردة) ، وأحياناً يدركه بـ (قطرات الدم) أو (صراخ الأطفال) أو (الخوف من مظاهر الحياة المختلفة) .

وإذا كانت الاتجاهات الست السابقة قد تبنت أساليب واقعية مع شيء من التحريف المبني على الإبداع والخلق الفني الذي اختلفت فيه رؤية ذلك الواقع ، فإن هناك اتجاهات أو أساليب أخرى تباعدت عن المحاكاة وترفض تقليد الواقع فتبدله بواقع فني يثير استجابة جمالية من خلال العلاقات الشكلية بين الخطوط والألوان والأشكال والمساحات والأبعاد والكتل والفضاءات والحجوم ، باعتماد رموز غريبة وأشكال محرفة وعقوبة وغير مألوفة ، لا تمت للواقع بصلة ، ولا يمكن أن تكون محاكية لذلك الواقع ولو أن هناك بعض الأعمال تشخيصية وتتناول مواضيع عامة لكن هذا لا يضر بأن تلك الأعمال هي من صميم الطابع الذاتي للفنان . ومن هذه الأساليب هي :

1. التكعيبية (*) Cubism

أسلوب فكري رياضي جاء به اثنان من الرسامين المعروفين وهما (بابلو بيكاسو 1881 - 1973) ، و (جورج براك 1882 - 1963) ، بناءً على توجهات (سيزان) الهندسية ، الذي يتخذ من النقطة انطلاقةً يستخلص معنى منه مستخدماً في ذلك المخارط والمساطر والمربعات والخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والأشكال المجسمة ، واستخلص ذلك من فلسفة (أفلاطون 427-347 ق.م) ورؤيته للأشياء : " أنا لا أعني بما للأشكال ما يتوقع معظم الناس ، وكان يكون ذلك هو جمال المخلوقات فيه ؛ أنا أقصد الأشكال المجردة والخطوط والزوايا والأشكال المجسمة الذي يكون جمالها مطلقاً وليس نسبياً " (1) .

فالتكعيبية كانت قد اتخذت رؤية (سيزان 1839 - 1906) في بحثه عن الجوهر واللامرئي ، وطبيعي أن الشكل الجوهري يكون مفارق للواقع المادي المرئي بكل أبعاده الحسية المكانية ، بذلك استهدفت التكعيبية إزالة الصفات الواقعية عن الشكل المحسوس رؤيويًا واتخذت مساراً يعتمد الأنساق البنائية الداخلية وليست الخارجية وبذلك عملت على إذابة الأشكال وتفقيتها أو تكسيرها ومحو أي تشبيه أو محاكاة تجمع الشيء بعالمه المادي ، فوجد التكعيبيون البناء البلوري للشيء والذي يتكون من عتق سطوح مستوية له (Crystallization) البناء الأمثل للوصول إلى رؤية جمالية مثالية لذلك الشيء .

(*) **التكعيبية** : حركة فنية اعتمدت الأوضاع الهندسية القائمة على نظرية التبلور التعدينية وقد مرت هذه الحركة بمراحل ثلاث هي : مرحلة تمثل الأسلوب التكعيبى المستمد من الطراز الذي فهمه (سيزان) ، أما المرحلة الثانية وهي التي تقوم على الأساليب التحليلية التي تكشف عما في أعماق الأشياء حيث الرؤية البلورية للشيء ثم تأتي المرحلة الثالثة المرحلة التي أغرقت بالتجريد ، وتمثل الصورة الموحدة للتكوين وقد تبع (بيكاسو وبراك) مجموعة أخرى من الفنانين مثل (خوان جري) و (ليحيه) .

للمزيد ينظر : فراي ، إدوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990 ، ص 15 .

(1) ريد ، هيربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، ط 1 ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة - الإمارات العربية المتحدة ، 2001 ، ص 86 - 90 .

والتكعيبية تطرح واقعاً متصوراً ذهنياً ، وليس واقعاً مرئياً ، وهي أسلوب يبحث عن الحقيقة في التجربة المرئية (1) .

لقد كان (بيكاسو) متجنباً إظهار الخطوط المنحنية ، ومستمراً بالخط المستقيم في قوة ، وبدأ يرسخ في الأذهان القول بان القوة هي قرين الجمال ، وأن الخط المستقيم هو المظهر الأول لطبيعة تكوين الأشياء ، علاوة على ما يتضمنه من معنى ، واهتم بعملية بناء فضاء اللوحة من أجل تكعيبية الشكل (هندسة الشكل) والشكل هنا يخضع لقانون البنية العام في اللوحة ، فالشكل يبدو محملاً بخصائص مشابهة لخصائص اللون . فقد تتداخل الأشكال ، في حين أن ألوان (بيكاسو) تبدو باهتة واختصر عددها ووضعت الشكل متقابلاً بحسب تقابل السطوح كالبنية ، والبنية الفاتح ، والأخضر ، والأخضر البارد (2) .

أما أسلوب (براك) فإنه يقوم على الطريقة الاستنتاجية التي تستند إلى العقل الواعي في الوصول إلى مدلولاتها التكعيبية أو إلى حالة هي أقرب إلى التصرف العقلي الواعي منها إلى عمل اللاشعور وفي هذه المرحلة كانت النظرة في ألوان (براك) تصدر نتيجة حة الإحساس بالشكل (3) .

لقد حرص كل من (بيكاسو وبراك) في أساليبيهما أن يستبعدا من عالمهم الفني كل ما يتصل بالمظاهر العرضية ، والظواهر الطبيعية حيث انصب جل اهتمامهما على تحديد الخصائص الجوهرية للأشكال وتكوينها في فضاء محدد الأطر مع تجاهل المنظور وتأثيرات الضوء ، والابتعاد عن العاطفة والإحساس بالشيء الذي جاءت به (التعبيرية) ، علاوة على معالجات أسلوبية تتعلق بالفضاء (Space) ومعالجته عبر سطوح متقاطعة .

2. التجريدية (*) Abstract

مجموعة أساليب فنية انزوت تحت صفة التجريد (أي تجريد الشكل بإضفاء معالمه وأجزائه) والاعتماد على استخلاص جوهر الأشياء ، ورائداً هذه الحركة هما (كاندنسكي 1866 - 1944) الفنان الروسي الأصل ، و (بيت موندريان 1872 - 1944) الفنان الهولندي الأصل ، وقد اختلف أسلوب الأول عن الثاني ، إذ تبنى الأول التجريد الموسيقي ، بينما تبنى الثاني التجريد المعماري (الهندسي) .

يمثل الأسلوب التجريدي من الوجهة الفلسفية (صوفية الفن) حيث التقشف والزهد والتسامي إلى مثالية الأشياء بالنفاذ إلى كنهها باختزال أجزاء الشيء ، ومن الوجهة الفنية يتم ذلك بتعري الأشكال من صورتها الطبيعية والعضوية ، بحيث يصبح التجريد كاملاً ، أو بالحد من عضوية الأشكال وهنا تجريد نسبي ، ويمكن أن يغدو الأسلوب التجريدي أسلوباً رمزياً (4) .

وعندما يلجأ الفنان إلى هذا الأسلوب يستبدل المعالم المميزة للأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ، ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية ، فيكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأشياء أو نقلها (5) .

ولم تعد مهمة الرسام إعطاء المشاهد صورة وهمية مقتنعة بدرجة تزيد أو تنقص عن الحقيقة الواقعية المدركة ، بل الاستعاضة عن هذه الصورة (الوهم) بحقيقة أكثر صدقاً ، حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقل (الحقيقة الذاتية) (6) .

(1) فراي ، ادوارد : التكعيبية ، مصدر سابق ، ص 62.

(2) الدليمي ، رياض هلال مطلق : مصدر سابق ، ص 106 .

(3) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص 122 .

(*) التجريدية : حركة فنية ظهرت في فرنسا عام 1910 .

للمزيد ينظر : مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 97 - 104 .

(4) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 158 .

(5) الجبجنجي ، محمود : فنون التصوير المعاصر ، ص 116 .

(6) أي ، جي ، مولر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 ، ص 149 .

ويسعى الفنان دائماً إلى تخطي الصورة والتمثيل الصوري رافضاً المحاكاة ، والتقييد بالمنظور أو الطبيعة التي كانت التيارات الفنية السابقة تدعو لها ، ويمكن تخطي الواقع بواسطة إشارات ورموز تحكي المعاني الكامنة خلف الأشياء وحسب طبيعة العمل الفني التجريدي عن طريق الخطوط والألوان والمساحات والأشكال الهندسية المثالية (1) .

حاول (كاندنسكي) بتقصيه اللون والشكل التعبير عما كان يسميه (الضرورة الداخلية) غير معتمد على تشابه الأشياء بالشكل وإنما على الأشكال المجردة التي رأى فيها قوة إيحائية لها القدرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر ، ما أن اللون يصبح جزءاً غير منفصل من الشيء فيكون هو هدف وغاية في الوقت نفسه ، ويغدو مهيباً لحمل رسالة اتصالية عاطفية ، فاستخدم (كاندنسكي) التفكيك المنشوري للألوان مع التدرج اللوني (2) .

وأكد (كاندنسكي) في كتابه (الروحانية في الفن 1910 - 1911) ينبغي على الفنان أن يرتقي إلى مرحلة متقدمة من العلاقة مع الطبيعة تصل إلى حد التصوف والتوحد لتكون داخلية الفنان هي داخلية الأشياء وبهذا سيكون التعبير الفني تعبيراً لا عن ذات الفنان كحالة جزئية فردية بل تعبر عن داخل الأشياء وجوهرها ، لذلك فليس هناك ضرورة لمنح الشكل واللون مظهراً مادياً بالنسبة إلى المواضيع الطبيعية ، وهنا يصبح الشكل نفسه ما هو إلا تعبير عن المعنى الداخلي . ويؤكد (كاندنسكي) عن تزييف الحقيقة بتقليد الطبيعة ونقلها بشكل حرفي ودقيق ويرى أن ما هو ضروري هو شكل الفن الأقل جاذبية للعين والأكثر جاذبية للروح (3) .

أما (موندريان) فقد نما مع جماعته باتجاه أسلوب مستخدماً الأشكال الهندسية دون سواها وعلى وجه الخصوص المستطيل والخطوط الأفقية والعمودية برؤية فلسفية قائمة وشمولية البيئة المكونة له ، وهذا الأمر يبدو أن (موندريان) استوحاه بشكل أو بآخر من الديانات القديمة فضلاً عن الطروحات الفيثاغورية (4) .

وبذلك تكون التجريدية على اختلاف أساليبها ، تلك الحركة التي رفضت التمثيل الصوري ورفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة وكذلك النظر إلى باطن الشيء أو على ظاهرة المحسوس ولكن بنظرة حدسية لإدراك حقيقته .

3. المستقبلية (*) Futurism

وهي مجموعة أساليب فنية جاء بها فنانون آثروا هجر الماضي ، وتمجيد السرعة والجري بكل ما أوتي في الفنان من قوة صوب المستقبل بعيداً عن أي تأثير أو عارض جانبي مثل النقاد أو مروجي اللوحات الفنية . وإذا كان لابد من الوزن الشعري في القصيدة والسلم الموسيقي بالنسبة للقطعة الموسيقية ، والخامة بالنسبة للمنحوتة فلا بد للون بالنسبة للوحة الفنية. كذلك نبذ التجر والجمود والاستاتيكية وتفعيل مصطلحات المرونة والتعجيل (**) والمطاطية .

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 214 .

(2) امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (التصوير 1870 - 1970) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 144 .

(3) نعمة ، علي شاعر : الغائبة واللاغائية وتطبيقاتها في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 161 .

(4) محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، 2004 ، ص 92 .

(*) **المستقبلية** : حركة فنية ظهرت في إيطاليا وشملت مختلف النشاطات الفنية كالأدب والتصوير والنحت والموسيقى ، ومؤسس هذه الحركة الشاعر (مارينتي) الذي قام بإصدار بيان هذه الحركة الفنية في صحيفة (الفيغارو) الفرنسية سنة 1909 الذي حث فيه الشعراء على نبذ الماضي والتقني بمظاهر العالم المعاصر مدعياً أنه يضع أسس وقوانين تصح مسار المستقبل ، ومن هنا جاء اسمها .

للمزيد ينظر : محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر (التصوير 1870 - 1970) ، مصدر سابق ، ص 110 .

(**) **التعجيل** : مصطلح فيزيائي يستخدم في إيجاد سرعة الأشياء .

ومن الفنانين المستقبليين الذين كانت لهم بصمة واضحة على هذه الحركة (بوتشيوني) و (جياكومو بالاً) و (سيفريني 1883 - 1966) و (كارلو كارا 1881 - 1966) ، إذ عمد هؤلاء على أن تكون لوحاتهم في حالة حركة مستمرة على اعتبار أن " الحركة والنور يقضيان على مادية الأجسام " (1) ، وصلابة الفولاذ ، وحمى الحضارة ، وبذلك يمكن إدراك روح الشيء الحقيقية .

ويرى (بوتشيوني) أن أسلوبه يتضمن ثلاثة عناصر جديدة أولها (حجم الأشياء) ، ويجب أن لا يذوب في ضباب الهدف التعبيري ، وثانيها (خط الحركة) ، ويجب أن يعزز الحجم ، وثالثها (الوسط المثير للشعور) ، وهو يقابل الانطلاق الحيوي الذي جاء به (برجسن 1859 - 1941) ، ومن الجدير بالذكر أن المستقبلية قد تأثرت بالبعد الرابع (الزمن) ، كما أنها تأثرت بفلسفة (كروتش 1866 - 1952) الذي دعا إلى تحسس الروح والحياة في الأشياء (2)

إن من يرى اللوحات المستقبلية يحكم بأنها لوحات تكعيبية ولكن في الحقيقة هي ليس هكذا ، فالمستقبليون انتقدوا التكعيبية كونها فناً خاوياً خالياً من الحركة (استاتيكي) إلا أنهم قد عمدوا مثل التكعيبيين إلى تفكيك أوصال الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى ، كذلك فإن هناك فارقاً جوهرياً بينهما ، فقد عمد الرسام التكعيبى إلى تحطيم الأجسام ليتخذ من أجزائها مادة البناء المدعم الأركان ، أما الرسام المستقبلي فقد عمد إلى ذلك للكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها ، ثم تحديد الشكل أو تكراره في اتجاه هذه الخطوط (3) لدعم حركته ، وهذا ما جاء في بيان المستقبلين (*) أنفسهم .

وهناك نقطة هامة لا بد من الإشارة إليها ، وهي أن المستقبلين حاولوا التعبير في التصوير عبر المادة في موضوعات ميتافيزيقية (4) ، وهذه النقطة تقترب من الطروحات البنائية التي جاءت بها السريالية . فضلاً عن أن الناحية الجوهريّة في هذا الأسلوب تخضع للنظرية النسبية للعالم (اينشتاين) التي تعتمد على وضع الأجسام في (المكان) الذي يتحرك من مكان إلى آخر خلال فترة زمنية هي (الزمان) الذي تشغله حركته داخل فضاء مكاني محدد .

(1) بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، المجلد 2 ، ط 1 ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، 1982 ، ص 283 .

(2) محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 83 .

(3) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 147 .

(*) جاء في البيان : " إن جميع الحقائق التي تُلقن في المدارس والمارسم لم يعد لها وجود بالسبب لنا ، لقد أطلقنا أيدينا حرة نقية ، لتبدأ كل شيء جديد ، وأننا لنعلن أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن عصري ، إلا إذا اعتمد على إحساس عصري محض ، فالفن والإحساس لفظان لا ينفصمان ... والحركة التي نسعى على تصويرها على لوحاتنا ، لن تكون حرة مجمدة ... إن كل شيء في حالة جريان وتحول سريع والأشياء في تحركها تتضاعف إلى المالا نهاية ، ويعتبر شكلها مع تدافعها كاهتزازات منطلقة في رحاب الفضاء ، ناسجة خيوطها خلاله ... وهكذا فالفرس الراكض ليس له أربعة سيقان وإنما عشرون ، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات ... " .

للمزيد ينظر : مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 79 - 82 .

(4) حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص 196 .

4. الدادائية (*) Dadaism

اعتمدت هذه الحركة أساليب فنية تدعو إلى إلغاء كل ما سبق من نظم وقيم فنية ونظريات، وتمثل الفوضى بكل ما تحمله الكلمة من معنى وهروب الإنسان وتقهره أما الأحداث التاريخية وإفرازاتها . والدادائية أسلوب تقويض لكل القيم الأخلاقية والجمالية والروحية ، " إذ هي ثورة ضد البرجوازية التي كانت مسؤولة عن الحرب ، وكان الدادائيون مستعدين لاستخدام أية طريقة بتقبلها التصور الكابوسي المفزع ولدرجة خلق صور من النفائات ، وعرض مواضيع مثيرة للفضيحة مثل قناني محطة رفعوها لمرتبة الفن الأصيل ، فرسم (مارسيل دوشامب 1887 - 1968) الموناليزا بشاربين ، كما رسم (بيكابيا) مكائن عاطلة للسخرية من العلم (1) . لم تكن الدادائية مرتبطة بأسلوب محدد ، أو مقرونة بشخصية واحدة أو جهة معينة أو وجهة نظر محددة ، ولم يكن لها برنامج مترابط ومنطقي ، إذ كانت النقاط التي ركزت عليها الحركة في تغير مستمر ، فكانت الأعمال غريبة ولا معقولة ومفاجئة وغير عقلانية (2) . إن المبادئ التي اعتمدها هذا الأسلوب هي اللامبالاة والعبث والفوضى والوقوف ضد الأخلاق والفلسفة والدين ، وضد كل القيم التي عوّها (فاسدة) تعطل الحرية ، فحرر الرسم من أي قيد ، والشعر من قيود الوزن ، والكلمة والموسيقى من قيود المناسبة ، والقصة والرواية من أسلوب السرد ، والمسرحية من الحكمة (3) .

لم ترتبط الدادائية باتجاه محدد وشملت الأدب والفن بكل أنواعه ، فما يُقال عن الأدب يمكن أن يُقال عن الفن والرسم على وجه الخصوص . فمثلاً كان الشعراء يلقون قصائد بلا معنى وبلا هدف كان الموسيقيون يعزفون ألحاناً فوضوية تثير الضجة والاستهجان ، ومثلهم الرسامون لا يعبئون برسم لطخات غير معبرة وغير هادفة . ويمكن أن نصف الدادائيين بأنهم تلك الجماعة التي يليق أن تتكلم عليهم بأي كلام ، لذلك وجدت الصحف في الدادائيين مادة غزيرة لتسليية قرائها الذين كانوا في أمس الحاجة من سنوات عتّة إلى ما يفرج عن همومهم ومآسيهم ويبعث شيئاً من البهجة في نفوسهم (4) . فالحرب ألفت بكاهلها على عموم الناس .

اعتمدت أعمال (دوشامب) على عدم الترابط في الموضوع واعتماد التفاهة من الأشياء بدافع الرفض ، وكان ضمن أهدافه الدعوى إلى اللافن والتي تتمظهر من خلال استعماله لكل ما تقع عليه يده في الرسم محاولاً تفرغ الحياة من مضامينها الروحية كعمل صورة من النفائات أو إثارة مواضيع غريبة أو غير متوقعة أو توقيع اسمه على حمالة زجاجية وعرضها على أنها قطعة فنية (5) .

في حين أن (هانز أرب) كوّن أعمالاً فنية على نفس ما نهجه أقرانه من الدادائيين ، إذ عمد إلى شرائط الورق المتساقط على الأرض مع قطع من الحبال ليقيم نمطاً من الكولاج تحكمه المصادفة والتي عتّها ركناً أساسياً للعقل الخلاق ، وخطوة على طريق استخدام اللاوعي في

(*) الدادائية : اتجاه فني ظهر في حدود عام 1917 ، كرد فعل ضد ويلات الحرب العالمية الأولى ومآسيها . وقد اختار الدادائيون اسماً لحركتهم لا يعني سوى ما تحمله هذه الحركة من سخرية من الفن ، وتهكم من الوضع العام السائد في تلك الفترة ، فقد فتح أحد فنانيها قاموساً ووضع أصبعه عشوائياً على كلمة فكانت (دادا Dada) ، التي تعني نعم في الروسية ، والحصان الخشبي في الفرنسية ، وعبارة ساذجة في الألمانية ، فأصبح اسماً لها ، احتوت مجموعة من الشباب الذين وجدوا ضالّتهم فيها للتعبير عن الفضاة والعبث والفوضى أمثال (دوشامب ، هانز أرب ، بيكابيا) .

للمزيد ينظر : ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم ، مصدر سابق ، ص 67 - 72 .

(1) Passeron, Rese, Op. Cit. P. 27.

(2) برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص 287 .

(3) بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، مصدر سابق ، ص 307 .

(4) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 184 .

(5) عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب. ت ، ص 193 .

علاقة مستمرة مع الفن ، مما ميز أعماله بالبساطة وظهرت نقوشه وملصقاته الجدارية وكأنها نسيج قماش (1) .

أما (فرانز بيكابيا) فكان أسلوبه الدادائي يتلخص في استخدام الألوان الثقيلة (الكثيفة والغامضة) ، وكان يرسم صوراً على سبورة تمحى في الحال ، كذلك رسم بأسلوب ساخر مناصر الحياة في أوروبا وأمريكا (2) .

تحركت الدادائية فلسفياً نحو فلسفة (العدمية) وإسقاط القيم الجمالية بالمعنى المتداول، ولم يعد له أولويته في العمل الفني ، فالصدفة والعبث هي سمة الدادائية التي ارتبطت بالكثير من أعمال الدادائيين حتى الوصول إلى مرحلة (الاغتراب) وعلاقة الشيء مع المحيط الموضوعي، فما عاد للمجتمع أو المحيط الموضوعي دوره في الحكم على الأشياء بعد التطرف المسرف الذي مارسه الدادائيون بشأن الفن ، ومفهومه الجمالي والعقلي والعملية (التطبيقية) .

5. السورالية (*) Surrealism

وتعني فوق الواقع ، وهي حركة أدبية وفنية تدعو إلى إسقاط القيم الجمالية والأخلاقية ورسم صور الأشياء ، كما تشاهد في عالم الرؤى والأحلام بأوضاع رمزية غامضة وتمثل ذلك الواقع باللاواقع ، واعتمد الأسلوب السريالي طروحات (فرويد) في اللاوعي والأحلام . يرى السرياليون أن الحضارة المادية قد أضعفت قوى العقل ، تلك القوى التي لا يملكها سوى الأطفال والشعوب البدائية والمجانين . وسعى السرياليون الجنس الصريح بأشكال إنسانية وحيوانية منفذة بجسارة وغرابة ومبالغة أحياناً كأنها طقس سحري ، ويؤكد السرياليون على أننا لا نقوى على التحرر من كوابحنا إلا في الظلام حين يحل النوم والحلم محل الحقيقة واليقظة (3) . لم تقو (السورالية) هوية المنطق الصوري الشكلي ، بل حاولت تعريف ذلك الشكل ، فالشمس التي ألفناها في وعينا الاصطلاحي للأشياء تحولت من وجهة نظر إجرائية إلى شمس تشرق في منتصف الليل ! أو شمس تتوقف عن المسير فجأة ، فضلاً عن أنها تتلون بألوانها أخرى الزرقاء والمعتمة وتتخذ أشكالاً أخرى مربعة أو بيضوية .

إن ما يميز السورالية هي (الحرية) في عملية الإنشاء ، وهذه الصفة مكنت السرياليين على تقديم عالماً ممكناً لا عالماً متحققاً ، عالماً يصوغه الخيال واللاوعي لا الحس والعقل والمنطق لينتج عالماً يتم فيه تمزيق هوية العالم الحقيقي وإعادة تشكيلها وتقديمها من تكوينات إنشائية تشبه الأشياء وتوشك على الذوبان والتلاشي ، ويتم ذلك في زمان ومكان لا صلة لهم أو اتصال بالزمان الحقيقي أو المكان الحقيقي (4) .

ومن كبار فناني السورالية (سلفادور دالي 1904 - 1989) الذي تميز أسلوبه المسرحي بالحدة ، فقد أعطى (المصادفة) معنى جديداً باستخدامه بعض حالات النشوة والأحلام المحمومة والتمثيلات الخادعة ومجاورة العناصر المتنافرة غير المألوفة ، وهنا لجأ (دالي) إلى ما اسماه

(1) سانوليه ، ميشيل : الدادائية في الرسم ، ت : شاكور نوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع 9 ، السنة الخامسة ، بغداد ، 1979 ، ص 67 .

(2) إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم للتوزيع والنشر ، بيروت ، 1974 ، ص 179 .

(*) السورالية : مصطلح فني يتكون من مقطعين (Sur) وتعني فوق ، (Real) وتعني الحقيقة أو الواقع ، وبذلك أصبحت الكلمة تعني فوق الواقع . نشأت (السورالية) على يد (أندريه بريتون) سنة 1922 ، والسورالية تجمع بين تمرد الدادائية على حدود المنطق ، والاهتمام بأسرار العقل الباطن والعمل من أجل الكشف عنها واتخاذ مادتها النفسية العزيزة كمنبع للإلهام في شتى الميادين الفنية والأدبية ، إذ ساعدت طروحات (فرويد) في اللاوعي والأحلام ونظريته (التحليل النفسي) لتكون سند ودعامة لإسناد طروحاتهم ، ومن أشهر فنانيها (مارك ارنست ، خوان ميرو ، إيف تانفي ، رونييه ماكريت ، سلفادور دالي) .

للمزيد ينظر : ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم ، مصدر سابق ، ص 73 - 83 .

(3) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 272 .

(4) David, Carr: Explorations in Phenomenology, Martinus Nighoff Press London, 1973. P. 441.

(النشاط الهذيانى النقدي Activate Paranoiaque Critique) ، وعنه نهجاً تقليدياً للمعرفة اللاعقلانية القائمة على التوضيح ومنهجية الظواهر . و (الهذانية) حالة اضطراب عقلي تتجلى في إيهامات وهلاوس ، رغم أن (دالي) ليس هذانياً ، فهو يقول : " الفرق بيني وبين رجل مجنون هو أنني لست مجنوناً " (1) . ولذلك ، فإن صور (دالي) تبدو إيهامية تحل محل فكرة التمرد على الواقع (زمانياً ومكانياً) .

أما أسلوب (خوان ميرو 1893 - 1983) فيختلف عن (دالي) بتقديم أعمال سريرية تقوم على أسلوب التلقائية اللاشعورية ، إذ يبدأ (ميرو) الرسم دون تحديد لما يرسم أي (أن يبدأ بالرسم فحسب) ، ومع الرسم تبدأ الصورة بتحديد نفسها وهي تحت الفرشاة ، فعمله مراحل متعددة تبدأ بحرية لاشعورية تتداعى فيها خيالات الفنان ، والمرحلة الأخرى مرحلة تجميع تتم بعناية ، وغالباً ما كان (ميرو) يحاول أن يصنع الفكرة على شكل مخلفات التي يتركها البحر وراءه على نحو ما يفعله في اللوحة (2) .

في حين استطاع (ماكست ارنست 1891 - 1976) ابتداع تقنيات عديدة أهمها (الفرتاج والكولاج) ، وذلك لوضع أسلوبه الفني في المقدمة ، وفي أعماله التي قدمها يتبين نهجه السريالي من خلال تقابل صورتين لا تربط بينهما في الأصل أية رابطة يدركها العقل ولكن على نحو يرضي الخيال (3) ، فينبعث من هذا التقابل إحساسات تهز النفس لأنها تردد معنى خفياً في باطنها .

وقد صوّر (ايف تانغي 1900 - 1955) عوالم شبه تجريدية ، تصور إنشاءات ترى من تحت ضوء باهت أشبه بظلام تبقى على مشاهد طبيعية لا معقولة من الحنين والعبث، فتظهر تكوينات (تانغي) واضحة في جو يذوب شيئاً فشيئاً في أبعاد لا نهائية غير مرئية (4) .

أساليب بعض المجاميع التشكيلية الفنية

1. جماعة الجسر (*) Die Bruck

يقترن اسم جماعة الجسر بالتعبيرية ، لأن أعضاءها في الأصل هم تعبيريون ، ولكن أرادوا أن ينشقوا بأساليب قريبة من الوحشية فأسسوا جماعة الجسر . عالجت هذه الجماعة مواضيع إنسانية واجتماعية وأخلاقية ودينية وجنسية من خلال الرجوع إلى مصادر المخيلة والحدس ، وإسقاط الحالة الفردية على الطبيعة الإنسانية والإنسان ذاته ، لجأ ممثلو هذه المجموعة إلى الفن الخطي الكرافيتي (Craphisme) معتمدين في ذلك على ما تقدمه لهم من قيم تشكيلية (فنون القرون الوسطى والبدائيين) (5) ، وقد كانت أساليبهم بعيدة كل البعد عن الرهافة في التناغم ، بل مارس فنانونها درجات لونية حادة وقوية كالألوان التي لدى الوحشيين .

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 292 .

(2) يونغ ، كارل كوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار المأمون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 ، ص 390 .

(3) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 192 .

(4) فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، القاهرة ، 1962 ، ص 336 .

(*) **جماعة الجسر أو القنطرة** : تأسست عام 1905 على يد مجموعة فنانين كانت لهم التوجهات والأساليب نفسها ، إذ يقترب أسلوبهم من الوحشية رغم أن ميولهم تعبيرية ، وهؤلاء الفنانون هم (ايفون شيليه Egon Sciele ، أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka ، كارل هوفير Karl Hofer ، يافلنسكي ، كويني Kubin ، رولفر ، جورج غروس G. Grosz ، ماكس بيكمان Max Bechman ... الخ) ، وقد تأسست في درسدن بألمانيا وانتشرت بعد ذلك في بقاع أخرى من أوروبا وأمريكا ، انفرط عقد جماعة الجسر نتيجة الخلافات عام 1913 . للمزيد ينظر : ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 ، ص ص 57 - 58 .

(5) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 124 .

كانت أساليب هذه الجماعة تعبيرية في المضمون وتعتبر تحدياً للنزعات التقليدية البرجوازية ورغبة جافة إلى الحرية الفكرية الخلاقة ، وقادهم بحثهم في الرسم لتحقيق شكل سليقي من التعبير الصورة وإبراز الإيمان الصوري الصادق بحالة إنسانية جديدة ، كما أن أعمالهم لم تكن بأسلوب موحد (1) .

ومن المقاربات الأسلوبية بين هذه الجماعة هي استعمالهم الألوان القوية دون تقييد بالطبيعة ومبالغتهم في تحريف الأشكال ، وكان مما عزز هذا الاتجاه لديهم ، تعلقهم بالرسوم (الجرمانية) القديمة من ناحية ، وبالأقنعة الإغريقية والفنون البدائية من جهة أخرى ، كما أن نوازعهم تعبيرية بانفعالية منطوية على نفسها (2) .

إن أساليب هذه الجماعة بدأت تعبيرية في بادئ الأمر ، لأن روح الاحتدام والصراعات الداخلية موجودة عند فنانيتها وكانوا ثوريين إلى حد الإفراط مما أبعدهم عن روح الحركة التعبيرية ، وءدّ خطهم موازٍ للوحشية ، لكن بانتهاء هذه المجموعة وتفريق شملها رجع كل فنان إلى حيث كان تعبيرياً حميمياً ، فيما عدا بعض الذين ساروا نحو التجريدية أمثال (كاندنسكي) .

2. جماعة الفارس الأزرق (*) De Blue Reiter

لم يكن لهذه الجماعة أسلوب فني ، فقد كانت معارضهم خليطاً من لوحات تعبيرية وتكعيبية وأخرى تجريدية ، فهم يعلنون دائماً شعارهم " إننا لا نسعى إلى نشر أشكال محددة أو خاصة فغايتنا أن نبين أن تنوع الأشكال الممثلة بتحقيق الهدف المنشود بطرق شتى " (3) . ويتلخص أسلوب هذه الجماعة بالاهتمام بمظهر اللمسات الخشنة العريضة والانحراف عن الأشكال الطبيعية ، وقد تقترب من الأسلوب (الكاريكاتيري) عبر تشويهها ، وعبر الانفعال الذاتي باستخدام الألوان الغامضة والمتضادة وغير النقية (4) .

لقد أمكن لهذه الجماعة أن تنظم معارض عديدة في ألمانيا وغير ألمانيا وأن تجاهد من أجل منافسة التيارات الموجودة على الساحة الفنية واستمر جهادها بعد الحرب العالمية الأولى حتى أصبحت التعبيرية هي الحركة الأكثر انتشاراً ، بعد ذلك تفرق أصحابها بعد سيطرة النازيين على الحكم فحاربوها وطاردوا أصحابها (5) ، ولكن هذا لا يمنع من أن تكون هذه الجماعة من الجماعات التي أمكنها نشر الوعي الثقافي للفن الحديث ، وتنمية الروحية التي دعت إليها ، وهي الحرية في الرسم وعدم التقييد بمنهجية محدودة ، ولا يهم أن تكون للفنان نوازع خاصة ما دام يرسم وحسب .

إن النواة التي أسسها (كاندنسكي) ، (فرانز مارك) ، (بول كلي) تعرب عن ميول تجريدية رغم أن أهداف هذه النواة كانت ليس كذلك أي عدم احتكار أسلوب محدد ، وربما المصادفة جمعت هؤلاء فوجدوا بالتجريد صفة الفن الجديد فلازم أعمال هؤلاء بعد ذلك خاصة

(1) اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 10 .

(2) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 175 .

(*) جماعة الفارس الأزرق : في عام 1911 انشق (كاندنسكي) الروسي و (فرانز مارك) الألماني مع عدد آخر من الفنانين الألمان عن (رابطة الرسامين) في ميونخ وأسسوا هذه الجماعة (جماعة الفارس الأزرق De Blue Reiter) ، وهدفها نشر الوعي الفني الحديث وتعريف الألمان بالفن ونزعاته الحديثة ، انضم إلى هذه الجماعة مجموعة من الفنانين أمثال (بول كلي 1879-1940) ، (كوكوشكا) ، (جيمس انسور).. الخ .

للمزيد ينظر : نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 175 - 177 .

(3) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 126 .

(4) محمد ، محمد علي جحالي : سمات الأسلوب لرسومات خالد الجادر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، 2001 ، ص 37 .

(5) نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 175 .

التجريد الغنائي الذي دعا إليه (كاندنسكي) ، والذي تمتع به (فرانز مارك) ، إذ كان فناً روحانياً ، فضلاً عن (كليه) الذي كانت تحيطه الأنغام والرؤى الروحية .

3. جماعة الدي ستايل (*) De Style

وهي تلك الجماعة التي أخذت على عاتقها تطبيق الرسم التجريدي والصحة الحديثة للفن التشكيلي الجديد التي يمكن تطبيقها في العمارة والتصميم ، وكان أسلوبهم معمارياً خالياً من الزخرفة كلياً ، إذ يستند على ألوان أساسية وهي الألوان الأساسية الثلاثة (الأصفر ، الأحمر ، الأزرق) ، وإلى الزوايا القائمة والخطوط المتقاطعة والمتوازية لـ (بيت موندريان)⁽¹⁾ .

كذلك يمكن القول أن هذه الجماعة استفادت من أعمال (كازمير مالفتش 1878-1935) الفوقية ، فقد أنتج (مالفتش) أعمالاً معمارية فوقية في الأعوام (1924-1926) ، لتكون نماذجاً لمعماريين آخرين ، إذ وفرت مخططات مصورة رائعة للبنىات اللاحقة⁽²⁾ .

إن جماعة الاسلوب (De Style) أخذت على عاتقها المضي في الجانب المعماري ، رغم أن فنانيها بدأوا رسامين ، وأنها جماعة ضمت فنانين ومهندسين معماريين ، فمن الفنانين (ثيوفان روسبيرغ) ، (بارت فان درلك) ، (موندريان) ، (مالفتش) . ومن المعماريين (اود) ، (فانت هوف) ، (رينفلد) ، ولكل من هؤلاء أسلوبه الذي اقترن باسمه حيث يجمعهم جميعاً التجريد الهندسي القائم على المستطيلات والمربعات والزوايا .

ولعل أبرز ما حققته حركة (دي ستايل) من خلال تكويناتها الهندسية المظهر ، في تجربتها مع الصورة المسطحة وبنائها الهندسي ، وتحديد وظيفة اللون ، وهو اللون المستخدم بشكل يعبر عن المدى الفضائي ويوهم الناظر بالحركة ، وفي بعض الأحيان تحدد المساحات اللونية الصافية تحديداً هندسياً دقيقاً ، والفصل بين مساحة لونية وأخرى وإن تجاوزا على سطح تصويري واحد ، إذ يتم بأعماق متفاوتة مصدرها طبيعة الألوان المستعملة ، وفي الحقيقة ، فإن ذلك لا يولد لنا إيهاماً بالبعد المنظوري ، بل يعطينا انطباعاً بالتقسيمات الزخرفية⁽³⁾ .

4. جماعة الباهواوس (**) Bauhaus

أرادت هذه الجماعة الجمع بين أسلوب الفنان المتأنق ، وأسلوب الحرفي غير الأكاديمي ، واهتم أفرادها بدراسة قواعد الشكل البلاستيكي من جهة ، ودراسة مواد وتقنيات الأعمال من جهة أخرى ، اهتم هؤلاء بالتصميم الغرافيكي أو النسيج أو الأثاث أو العمل الفني أو العمارة التي تركز جل اهتمامهم بها⁽⁴⁾ .

(*) **جماعة الدي ستايل** : جماعة معمارية استقت أسلوبها من أعمال (موندريان) تحديداً ، مجموعة من المعماريين أمثال (ثيوفان دوسبورغ 1883 - 1931) ، (جي ، بي اود 1890 - 1963) ، (غريب رينقيلد 1888 - 1964) ، (مالفتش 1878 - 1935) ، (فلاديمير تاتلين 1885 - 1953) ، (ايل ليسيسيتزكي 1890 - 1914) ، وآخرون .

للمزيد ينظر : باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 216 .

(1) المصدر نفسه ، ص 216 .

(2) المصدر نفسه ، ص 317 - 318 .

(3) امهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 232 .

(**) **الباهواوس** : جماعة أسسها (والتر غريبوس) في ألمانيا ، وتعني بيت البناء ، هدفها الجمع بين الفنون ضمن إطار العمارة ، استمرت 14 عاماً ، وضمت فنانين من مختلف التيارات الفنية أمثال (ناجي) ، (فانفر) ، (شلمر) ، (كلي) ، (كاندنسكي) . تأسست في (فيمار Veimar) المدينة الألمانية ، انتقلت في عام 1925 إلى (دوسو Dessau) ، ثم إلى برلين عام 1932 ، ثم بعد ذلك أغلقت السلطة النازية أبواب هذه المؤسسة نهائياً .

للمزيد ينظر : باونس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 217 .

(4) المصدر نفسه ، ص 314 .

كما أن أسلوبهم يجمع بين النزعة الكلاسيكية وبين البناء أو التصاميم الحديثة التي تنشأ
الفتنزة والتجريد ، علاوة على إدخال الفن الحديث ضمن العمارة لكي يكون معروفاً بين أوساط
الناس .

لم تبتعد (الباهواوس) كثيراً عن (الدي ستايل) ، ذلك أن أفكاراً مماثلة كانت منذ بداية
هذه المرحلة تجمعها ، ودعت إلى الجمع بين الفنون ضمن إطار العمارة " الهدف الأسمى لكل
إبداع فني في نظر (غروبيوس) ، فالعمل الفني التزيني المرتبط بالبناء ولید الإبداع والنشاط
الفني المشترك للرسمين والنحاتين والمعماريين " (1) .

فضلاً عن أن (الباهواوس) مدرسة فنية درست الفن طيلة ما يقارب أربعة عشر عاماً
على يد فنانيين تميزوا بالقدرة والإمكانية الفنية في مجال الرسم ، ما أتاح للرواد وطلبة هذا المعهد
الاستفادة كثيراً من أفكار (كاندنسكي) و (كليه) اللذين كانا مدرسين على مستوى عالٍ من
الموهبة .

لا يمكن القول أن الباهواوس أسلوب محدد يمكن حصره بصفة أو صفتين فالباهواوس
مجموعة أساليب مختلفة أرادت أن تبرهن على أن الفنون متقاربة إلى درجة التداخل فلا يمكن
فصلها لأنها مرتبطة منذ زمن بعيد بعضها ببعض . والفنان إذا ما امتلك الموهبة في مجال الرسم
فإنه قادر على أن يمارس النحت والتصميم ، وبإمكانه إنتاج أعمال فنية نحتية أو معمارية . فكان
جل أهداف الباهواوس تتركز على هذه النقطة المهمة .

5. جماعة كوبرا (*) Cobra Group

اتبعت هذه الجماعة أسلوب التعبير المباشر عن الفتنزة اللاواعية ، دون أية رقابة من
العقل ، لكنهم لم ينبذوا التشخيص ، جاءت هذه الجماعة بأساليب فنية شكلت ردة فعل ضد
(التعبيرية التجريدية) التي ابتعدت عن التشخيص ، واعتمدت الفن اللاشكلي ، لذا فإن جماعة
(كوبرا) أنعشت من ناحية التقليد القديم وأمدته بأسباب البقاء ، ومن ناحية أخرى واكبت
التيارات المستحدثة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية (2) .

إن جماعة كوبرا لم تكن أسلوباً محدداً هي الأخرى سوى اعتمادها الآثار الفنية الحديثة
ونبذها ما يسمى (باللاشكل) ، ومن فنانيتها (اسغر جون) (**) الذي كانت له خلفية سريلية
(أوتوماتيكية) آلية وصور أعمال خرافية (أسطورية) بألوان بقعية مضيئة (3)
أما أسلوب (كارل آبل) (***) ، والذي يعد من أعضائها الناشطين رغم أنه غير مكثّر
من الأعمال الفنية ، ويعد الرسم تجربة حسية ملموسة ويمكن أن يكون أي إنسان إذا أُتيحت له

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 238 .

(2) كوبرا : جماعة فنية تأسست على يد مجموعة من الفنانين من جنسيات مختلفة عام 1948 ، وكوبرا هي
مجموع أحرف الحرف الأول من المدن الكبرى التي قدم منها مؤسسي هذه الجماعة (كوبنهاغن) ،
(وارشو) ، (برلين) ، (روما) ، (أمستردام) ، وضمت كل من (ازغر جون) دنماركي الجنسية ،
(كارل آبل) ألماني الجنسية ، (كورنيل) ، (بيير شنسكي) بلجيكيين ... وآخرون .
للمزيد ينظر : سمث ، إدوارد لويس : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، دار
الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 ، ص 75 .

(3) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(**) اسغر جون : ولد في (جتلاندر) بالدنمارك عام 1911 ، وتأثر بـ (كاندنسكي ، وميرو ، وكليه) ، وقد
حارب الأسلوب اللارسمي (اللاشكلي) ، رغم أن البعض من أعماله عدت (تعبيرية تجريدية) .

للمزيد ينظر : Antony Everitt: Op. Cit., P. 54.

(3) Ibid., P. 54.

(***) كارل آبل : ولد في أمستردام في هولندا عام 1921 وعده البعض (تعبيرياً تجريدياً) رغم أنه من أنصار (كوبرا) التي وقفت بالصد من التعبيرية التجريدية .
للمزيد ينظر : Ibid., P. 55 .

فرصة الإبداع حسب وجهة نظره ، وقد لُقِّبَ بعضهم بـ (الوحش البري في اللون) لاقتفائه أثر الوحوشيين في استخدام اللون ، إذ أن أنبوبة الطلاء تشبه القذيفة التي ترسم مداها ، فأشكاله ، وخاصة العارية ، لها خاصية التقديس ، وتقرب من الفن البدائي وعفوية رسوم الأطفال (1) .

الأساليب الفنية واشتغالاتها في عصر ما بعد الحداثة

في البداية ، لابد من توطئة تمنح أساليب ما بعد الحداثة ملامحها ومسمياتها ، فإذا كانت الحداثة (Modernism) ممثلة بحركات الفن الحديث الانطباعية وما تلاها من مدارس فنية عديدة والتي تعد ثورة على الأساليب الفنية التي كانت متبعة في السابق ممثلة بالكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية ، فإن ما بعد الحداثة يعدها البعض ثورة على الحداثة وتقويض لكل القيم التي سادت في تلك الفترة ، على الرغم من أن مصطلح (ما بعد الحداثة Post Modernism (*)) متداخل ومرتبطة بالحداثة ارتباطاً تاريخياً تعاقبياً ، بحيث لا يمكن الولوج إلى ما بعد الحداثة إلا إذا اعتبرنا الحداثة فترة زمنية سالفة لها ، ولا يرتبط بالمصطلحات ارتباطاً تلازمياً ، أي إن ما بعد الحداثة تنفي الحداثة وتقف بالصد منها .

إن وجهة النظر هذه قد تكون صحيحة ، ولكن هذا لا يعني أن هنالك صفات مشتركة بين الفقرتين (من وجهة تاريخية) أو عدم وجود نعوت متشابهة بين الحالتين (من وجهة فنية) ، فهناك اختلافات وتحولات كبيرة حدثت نتيجة أسباب كثيرة (اقتصادية ، نفسية ، فلسفية ، سياسية) ، فمن الناحية الفلسفية بالذات ، فإن هناك فلاسفة حاولوا تغيير وتحريف الأفكار التي لازمت الإنسان ولفترات عديدة ، واتجهت إلى العالم المادي ، فمنذ إن قال (ماركس) إن " كل ما هو صلب يتحول إلى أثر " All that is solid melts into air ، تولدت فكرة أن العالم بكل محتواه ما هو إلا فضاء لا يحده حد ، أو يتشياً بقشر أو إطار أو جلد ، ومنذ إن أوجد (غوته) فكرة السوبرمان (Superman) هذا الرمز الذي يعبر عن أساس الفنان (الإنسان) المعاصر بالعظمة والقدرة الخارقة والجهد المبذول من قبل هذا الفرد في بناء الحداثة الجديدة ، ومنذ أن أعلن (نيتشه) رفضه لمنطق الوجود أو الإيمان بغائية الكون ، ذلك إن المنطق الذي يتحدث عنه الفلاسفة ما هو إلا أو هام أوجدوها لأجل تفسيرهم وجودهم المادي وبذلك يتلاشى مفهوم الحقيقة (**) لدى (نيتشه) ، وينعدم أساس الواقع ولم يبق للحياة والعالم معنى سوى إرادة القوة المحنطة ، وبذلك أعلن (نيتشه) موت الآلهة وتصعد جميع الضمانات التي كانت تسمح بتعقل العالم والوجود . وأطاح (نيتشه) بكل المرتكزات والماهيات ، بما في ذلك الإنسان نفسه (2) .

ومنذ أن قُم (هيدجر) تفسيراً جديداً للوجود ، ومفهوماً مغايراً للحقيقة ومن خلال تدمير التاريخ الأنطولوجي للإنسان ، ومطابقة مهمة الفكر وعمل التفكير والتدمير ، هذه النقطة التي أصبحت نقطة البداية لفلسفة (دريدا) التفكيرية ولكن بأدوات معرفية ومنهجية تتعلق بذاته هو . لقد قلب (هيدجر) جميع الظواهر التي ميزت هذا العصر بالإشارة إلى أن الظواهر الأساسية لهذا العصر تقوم على أساس العلم والتقنية ، وتحول الفن إلى موضوعاً للتجربة

(1) Ibid., P. 55.

(*) Post Modernism : يعني ما بعد الحداثة ويستخدم في مجال الفنون ، أما (Post Modernity) فيعني ما بعد الحداثة أيضاً ، ويستخدم في مجال الاجتماع .

(**) الحقيقة Veritas : تعرف بأنها مطابقة الفكر للأشياء ، ويعرفها البعض هي تطابق الشيء والعقل ، إذن فإن حدي الحقيقة الفكر من ناحية ، والشيء من ناحية أخرى . ومن هنا نقسم الحقيقة إلى نوعين : هما الحقيقة المنطقية وهي تطابق الفكر مع الشيء ، والحقيقة الوجودية : وهي تطابق الشيء مع الحقيقة . للمزيد ينظر في : بدوي عبد الرحمن : مدخل إلى الفلسفة ، منشورات مدين ، ط 1 ، طهران ، 2007 ، ص 136 .

(2) زيادة ، رضوان : صدى الحداثة ، ط 1 ، الناشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت - لبنان ، 2003 ، ص ص : 41 - 42 .

الإنسانية المعاشة ، وظهور التأويل الثقافي للحضارات ، والانسلاخ عن المقدسات واستبعادها ، ولا يعني ذلك مجرد تنحيتها ونكرانها ، بل أصبح العالم يُنظر ويشاهد إليه باعتباره لا منتهياً ولا مشروطاً أو مطلقاً . ووصل (هيدجر) إلى لحظة تجاوز الميتافيزيقيا وأنها ضروب من الأوهام والأخطاء ، ومنذ أن بحث (فوكو) في العلل الأولى (العدم ، الوجود ، الخلق ، الحياة ، الموت) والإجابة عن كل العوائق والتساؤلات التي تعترض الإنسان المعاصر . وإشارة إلى أنه لم يعد من الممكن ترويج مثل هذا الموضوع ، فحاول البحث في الأسطورة والديانات والتاريخ ، وفقاً لما يسميه (فوكو) الانطولوجيا التاريخية ، أي إدخال بعض الحاضر في التفكير الفلسفي ، ودراسة التجارب الوجودية الانطولوجية مثل الجنون والجريمة والجنس (1) .

منذ تلك التصريحات الضخمة تغيرت مفاهيم كثيرة وعديدة على المستويين الفكري والفني وأصبحت الحادثة تعيش في أزمة مركبة ما بين الاحتضار وبين قلة الأنصار ، أما منظرو ما بعد الحادثة (*) ، فقد أعلنوا رسمياً (موت الحادثة) والدخول بمفهوم جديد للحضارة مبني على أساس اللامركز والتفافة الرعوية (**) ، وفوضى التشكيل والخطاب الهامشي وغياب القاعدة الراسخة . والرسام ما بعد الحداثي لا يبحث عن تقديمات جديدة والنص الذي يرسمه أو العمل الذي ينتجه لا تحكمه قواعد راسخة سلفاً ، فهذه القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته ، فالفنان والكاتب إذن يعملان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلاً (2) ، واعتمد أسلوب الفنان ما بعد الحداثي على التنوع والاختلاف والنشطي والتفتت ، معتمداً على هشاشة الحادثة وحالة الاستلاب (الاغتراب Alienation) التي تعانيها والتشوه الذي أصابها والعفونة والتحلل الذي أبلى كيائها وحطم عرشها الذي عاشت فيه فترات طويلة .

إن رؤية الفنان ما بعد الحداثي مكتسبة من التحول الذي اعترى المعرفة ، بعد انتهاء المبدأ القائل بأن اكتساب المعرفة لا ينفصل عن تأهيل العقول ، فالمعرفة ستحيل بشكل متزايد إلى اكتساب الشكل الذي اتخذته علاقة منتج ومستهلك السلع بالسلع التي ينتجونها ويستهلكونها أي شكل القيمة ، وبذلك أصبحت رؤية الفنان ما بعد الحداثي مختلفة بإمكانية تحقيق الصورة الجمالية على الرغم من غياب المعنى وغياب الموضوع ورغم قطيعة الفن الملتزم أو اعتماد المبادئ الجمالية التي جاءت بها الحادثة ، على أساس إن اللوحة الفنية أخذت بعداً جديداً مغايراً عن السابق ، إذ أن اللوحة باتت لها حياتها الخاصة ووجودها المستقل وأصبحت لها قراءاتها المتعددة وفقاً للألوان والخطوط والمساحات التي تشكلها ، تصنع ما بعد الحادثة الفكر أمام منطق اللاعقلانية ، فبعد أن أسس الفكر نفسه على منطقة العقلانية وأقام بناءه عليها ، يجد نفسه أمام تحدي جديد وهو رفض العقلانية وقبول اللاعقلانية ، وهذا التحدي يشكك من جهة بمشروعية وجوده ، ومن جهة أخرى يفرض عليه قبول ما ينظر إليه بأنه غير عقلائي ، فإذا كانت الأديان والأساطير والخرافات في منطق الحادثة شيء غير عقلائي يجب إقصاؤه باسم العقلانية ، فإن ما بعد الحادثة تجعل الفكر العلمي يرجع إلى نفسه ، ويقبل ما كان يعدّه غير عقلائي وينفتح على المستبعد واللامعقول أو على المتغير أو المجهول (3) .

ولما كانت ما بعد الحادثة لا تعترف بالثنائيات (المقدس والمدنس ، الحق والباطل ، القديم والحديث ، العقلي واللاعقلي) ، فإن الفنان ما بعد الحداثي حاول بأسلوبه إسقاط مقولة الذكر والأنثى وتمجيد الخنثية ، وذلك بإتباعه أساليب وتقنيات تتيح الاقتراب بين مفهومي الرسم

(1) فوكو ، ميشيل : الحوار – المعركة ، ت : مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد 1 ، السنة الأولى ، المغرب ، 1986 ، ص 21 .

(*) أمثال هنري لوفيفر ، ألان تورين ، يورغن هابرماس ، إيهاب حسن ، روز ، جان بودريان وآخرون .

(**) أشار بودليير إلى هذا المصطلح من قبل ثم أشار إليه (مارسال بيرمان) في مؤلفه (حادثة التخلف) ، وتعني رجعية الثقافة .

(2) زيادة ، رضوان : صدى الحادثة ، مصدر سابق ، ص 27 .

(3) خريسان ، باسم علي : ما بعد الحادثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، ط 1 ، دار الفكر ، دمشق ، 2006 ، ص 300 .

والنحت في عمل فني واحد ، وهذا ما حصل مع فناني التعبيرية التجريدية في اتباعهم تقنيات فنية تساعد على ذلك ، فتقنية التجميع وتقنية الأشياء الموجودة وحتى الإلصاق مكنت من تقريب المسافة بين فني الرسم والنحت (1) .

ويرى العديد من النقاد في الأدب والفن أن فن ما بعد الحداثة ليس إلا خليطاً من الفن التقليدي ومن فن (اللافن) (*) ، ولا يعدو سوى أن يكون فناً يقوم على اللامعقول واللاتخطيط واللاشكل وعلى المحاكاة الهزلية ، ويتسع أحياناً ليشمل النتاجات الفنية التي تكتنفها كوابيس الجنس والمخدرات ، إنه باختصار " فن الصمت " ، كما وصفها (إيهاب حسن) (2) .

وبذلك يكون فن ما بعد الحداثة يشكل استمراراً لفوضوية السريالية والدادائية وليس تواصلًا للسريالية والدادائية كحركتين فنييتين ، لأن قطيعة ما بعد الحداثة للحدثة باختلاف المتن والأهداف والغايات والمعاني وكذلك اختلاف الصيرورة التاريخية وكيفية التكوين ، فإذا كانت السريالية والدادائية وليدة الحرب العالمية الأولى ، فإن التعبيرية التجريدية وما تلاها من مدارس فنية ما بعد حداثة وليدة الحرب العالمية الثانية ، بل وليدة المجتمع ما بعد الصناعي .

وتعبر اللوحة الفنية ما بعد الحداثة عن التجربة الذاتية والتأمل الذاتي الحداثي الجديد بنزعة ثقافية ممزقة (ثقافة رعوية) وفوضوية ، فهي رواية تتحدث أكثر وأكثر عن نفسها وأقل وأقل عن الواقع الموضوعي والحياة في العالم ، إنها رواية تمجيد لكل ما هو لا عقلاني ولا واقعي ، إنها رفض لمشروع الحداثة وما ينتج عنه ، لذلك فإن أية محاولة لفهم فن ما بعد الحداثة تفترض مسبقاً فقدان الثقة بالحداثة ومساءلتها معاً (3) .

وإذا كان أسلوب فن الحداثة قد أقيم على أساس فهمه الخاص لكل من العقلانية والعلم والتنوير والتاريخ ، فإن أسلوب فن ما بعد الحداثة هو أسلوب التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت ، ففي عالم الابتكار الأسلوبية إذ كل ما موجود هو محاكاة الأساليب والاتجاهات الميتة وارتداء أقنعة أساليب ترقد في متاحف الخيال ، نشأ فن ما بعد الحداثة ليعبر عن معنى الفن بطريقة جديدة ، يصبح فيها ماضي الأسلاف شيئاً ليس بذي أهمية ، ويتم عرض الصورة الفنية وفق صيغ مأسلية وأنماط مقننة تصبح فيها الشيئية ظاهرة مفقودة والموضوعية ضرباً من الخيال .

وعادة في أساليب ما بعد الحداثة المتعددة بدءاً من التعبيرية التجريدية ثم فن البوب وفن الأدب والفن الكرافيتي وفن الأرض وفن الجسد وغير ذلك من أساليب متنوعة ومتعددة جميعها تقريباً تتحدد بمظاهر وحدوية وخطوط عريضة تسير عليها ومن هذه العناصر هي نكران الماضي والتخطيط للعودة إليه فيتم عرضه بشكل محايد أو يعاد تنقيته في ضوء اهتماماتنا الأنوية الضيقة الأفق ، وإنما يصاغ تشكيل الماضي طبقاً لتناقض المستقبل المختلف حتماً بمقارنته بالماضي (4) .

لذا نرى بعض الفنانين التعبيريين التجريبيين أمثال (مارك روثكو ، أدولف غوتلب ونيومان) قد استحضروا الماضي بشكل أسطوري ، ولكن أسطورة رمزية تستثمر رموزها بما

(1) Hassan, Ihab: The Culture Post Modernism, Theory, Culture and Society, Vol. 2, No. 3, 1985. Pp. 123-124.

(*) اللافن : هو الفن الذي يتمتع بحرية كافية والذي يأتي دائماً بالجديد ويعتمد المهمش والمبتذل كفكرة وتطبيق مثل الفن الدادائي .

(2) برادبري ، مالكوم : الحداثة ، ط 2 ، ت : مؤيد فوزي حسن ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، 1995 ، ص 36 .

(3) زيادة ، رضوان : من أزمة الحداثة إلى فوضى ما بعد الحداثة ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، 2000 ، ص 68 .

(4) ليوتار ، جان فرانسوا : الوضع ما بعد الحدائي ، ط 1 ، ت : أحمد حسان ، دار شرقيات ، القاهرة ، مصر ، 1994 ، ص 106 .

يخدم غايات خلفية قابعة وراء النص ، ويصبح المعنى عبارة عن أحجية والغاز يراد بها التأويل والتفسير معاً في كشف ما يختبئ وراءها .

لكن الأسلوب ما بعد الحداثي في تشديده على العتمة ، وإصراره على استحالة الدخول إلى المعنى ، وتركيزه على النص أكثر من العمل (*) ، وولعه بالتفكيك الذي يلامس حد العدمية، وتفضيله الجمال على الأخلاق (1) ، أصبح أسلوباً يتحرك في لهو عدمي أو في تجاوز خفي نحو نقطة التلاشي ، يُفضل التفتت على التماسك والعداء للروابط الداخلية للنص ، وبالتالي فهو أسلوب يهدف على إنكار نماذج ذات معنى داخل بنية النص الفني .

إنَّ المعنى في الأعمال ما بعد الحداثية أصبح مبتذلاً ومكرراً ، والأسلوب قد تقادم واستهلك ، والحبكة أصبحت مملة وغير مجدية ومال الأسلوب إلى العزلة الفردانية والانسلاخ عن المجتمع والتاريخ في دعوة منه إلى تمزيق النهج الإنساني واستنباط الهذيان كلغة للحياة اليومية ، والانفصال عن الطبيعة ، وتهديم الأشكال والصيغ وصولاً إلى اللاشكل أو (اللاشكالية) ، وبات النص يكتب بلغة معتمة إلى حد أن تكون سوداوية مبهمه ، أو يكتب بلغة شفافة إلى الحد الذي تنعدم فيه رؤية تلك اللغة ، وبذلك يتحول حضور الكلمة إلى غياب ، ويعمل الأسلوب الفني هنا على تعبئة الحالات المتطرفة للعقل كالجنون والجيشان والغبطة والنشوة ، وذلك عندما يتوقف المسار العادي عن حمل أعباء المعنى إنه الفن الذي يعيد التعرف على العالم مشجعاً مسخ المظهر والواقع والانصهار الدائم ، واختلاط الهويات إلى أن يبقى اللاشيء أو يتظاهر بالبقاء ، ويعمل على قلب الوعي ضد نفسه مغيراً حالات وعيه ، أو يحكم على العقل بتكرار دراما الأنا للذات واللاذات ، وبالتالي تنشأ إعادة تقييم القيم أو سقوطها التام ومن ثم تدويب العقل والأخلاق والمنطق (2) .

ويمكن أن نفرّق بين أساليب الفن الحديث وأساليب فن ما بعد الحداثة بجملة من الاختلافات الرئيسية الهامة ، على أن الحداثة استمت بالرمزية على خلاف ما بعد الحداثة التي هي شكل من الدادائية ، علاوة على أنَّ الحداثة تتصف بالاشكالية والقصدية والتصميم والترتيب والخلق والشمولية والتركيب ، في حين أن ما بعد الحداثة اعتمدت في الغالب اللاشكل واللعب والفوضى والاختلاف والتفكيك والنقض ، وإذا كانت الحداثة قد امتازت بالحضور والمركز الواحد والانتقاء والعمق والنمطية والتجنيس ، وجنون العظمة ، فإن ما بعد الحداثة تمتاز بالغياب وتعدد المراكز والخلط والتسطيح وغياب النمطية والخنثية وانفصام الشخصية (3) . كما أن الحداثة كاتجاه جمع مجموعة حركات فنية مختلفة إلا أن جُل تلك الحركات تجمعها المعاني التي أشرنا إليها علاوة على المرجعية التاريخية وهرمية البناء أي وجود قمة وقاعدة للنسق البنائي العام ، على خلاف ما بعد الحداثة التي امتازت باللامرجعية التاريخية أي قطيعة التاريخ ، فضلاً على الفوضى التي تؤدي إلى خلخلة النسق البنائي العام للعمل الفني .

لذا فإن أساليب فن ما بعد الحداثة من خلال مرآة التعبيرية التجريدية اتسم باللاقصدية والعفوية والتشظي وغياب المعنى والموضوع ، فضلاً على تعددية الأسلوب وغياب النمطية وموت المؤلف ، والتنوع والاختلاف والاعتراب والنشوة واللاشكل في بعض الاتجاهات الأسلوبية ما بعد الحداثية ، والخنثية وظهور مصطلح القيمة أي النظر إلى العمل الفني كسلعة ذات قيمة محددة والنظر نظرة نفعية (برجماتية) حاله حال الفنون البدائية التي كانت تنتج لأغراض نفعية . ولا تخلو أساليب ما بعد الحداثة من البدائية (Primitive Art) ، كما في بعض الأساليب التي اتبعتها فنانون كثيرون من فناني ما بعد الحداثة أمثال (بول فان هويدونك Paul van Hoeydonck ، هوندر فاسر Hunder Wasser ، اندريه بودين Ander

(*) أي العمل الفني لذاته دون الغاية التي وجد من أجلها .

(1) هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، ط 1 ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، المعهد العالي العربية للترجمة ، الجزائر ، 2005 ، ص 149 .

(2) زيادة ، رضوان : صدی الحداثة ، مصدر سابق ، ص 95 .

(3) Hassan, Ihab: Op. Cit., Pp. 123-124.

Beaudin ، أوغستين كاردنس Augustin Cardenas ، جان دوبوفيه (Jean Dubuffet)⁽¹⁾

تمثل التوجه الحقيقي لـ (دوبوفيه) باتجاه التعبيرية التجريدية ، وتبدو أعماله وكأنها رسوم أطفال ، ويلاحظ أنه غير مهتم بدقة التشريح وتخطيط الجسم ، ويبدو أيضاً إنها غير واضحة الملامح مرسومة من قبل شخص مختل عقلياً ، وسمى (دوبوفيه) نفسه هذا النوع من الرسم بـ (الارت بروت Art Brut) والذي يعني الخام (Crude) ، أو الغير مصفى (Unrefined) . إن نظريته هذه هي نقيض الفن الذي يجب أن يكون ، لهذا السبب هو يتحدث عن الفن المضاد (Anti-art) . وتُظهر أعماله بدائية لا تعتمد على التخطيط المسبق ولا على الوعي أو اللاوعي ، ولكن تعتمد على خطة محضرة بعناية من شخص حذق الحساب فهو منتبه لما يعمل⁽²⁾ .

ويشبه أسلوب (هاندرتفاسر 1928 Hundertwasser) إلى جِلّسلوب (دوبوفيه) الفطري والبدائي ، إذ تأثر في بداية حياته بفن (الباروك النمساوي Austrian Baroque) وفن (الارت نوفو Art Nouveau) (*) ، وبعد ذلك تأثر باللوحات الصغيرة الهندية والإيرانية، هذين الاتجاهين المتناقضين انعكس تأثيرهما في أعماله التي رسمها عام (1952) ، بدأ يرسم لوحات تجريدية مزخرفة ، موضوعها الرئيس هو (الحلزون) ، ورسمه في العديد من لوحاته (البيوت ، المناظر الطبيعية ، الأجساد البشرية ، اللوحات التجريدية الرائعة) ، وقد تأثر بالألوان الشرقية ، وربما استمد (الحلزون) من أعمال الشرق الأقصى الذي يستخدم هذا الرمز في العبادات والطقوس الدينية والذي يعني اللانهاية والخلود ، وتعد لوحته (شمس - حلزون - فوق البحر الأحمر) ، التي رسمها عام (1960) مستمدة من الحضارة الهندية في القرن الرابع عشر ، على الرغم من أن أعماله ليس لها علاقة بالمغزى الروحي للديانة البوذية⁽³⁾ .

(1) ينظر في :

Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon Press Limited, Little Gate House, Oxford, Printed in the Netherlands. 1995. Pp. 22-37.

(2) Ibid., P. 31.

(3) Ibid., P. 37.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- أولاً : مجتمع البحث .
- ثانياً : عينة البحث .
- ثالثاً : أداة البحث .
- رابعاً : منهجية البحث.
- خامساً : تحليل العينة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

رغم إطلاع الباحث على ما موجود ومنشور ومتيسر من مصورات للأعمال الفنية الخاصة بالفنانين التعبيريين التجريديين ، وبما يحقق من دراسة موضوع البحث الحالي ، ونظراً لكثرة مجتمع البحث وسعته وعدم إمكانية حصره إحصائياً ، فقد أفاد الباحث من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الانترنت) ، والمصادر ذات العلاقة ، والتي من خلالها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث

لأجل اختيار العينة الأمثل ، قام الباحث بتصنيفها مبدئياً على أساس الجانب التشخيصي وعدمه ، بما يتناسب وحدود البحث ، وحسب أهمية وشهرة هذه الأعمال العائدة إلى أشهر فنانين التعبيرية التجريدية ، وقد تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي ، وبما يحقق هدف البحث ، وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهت إليها الإطار النظري ، تم اختيار عينة البحث الحالي ، وقد بلغ عددها (20) لوحة بناءً على :

1. مراعاة الفترة الزمنية التي ظهرت بها التعبيرية التجريدية (1940 - 1970) أي ما يقارب الثلاثة عقود ، وبما يتناسب لتغطية حجم العينة .
2. اختيار العينة بما يسمح بالكشف عن تنوع الأساليب والتقنيات .

ثالثاً : أداة البحث (*)

تم وضع استمارة تحليل محتوى اعتماداً على المؤشرات المفاهيمية والجمالية التي خلص إليها الإطار النظري ، وتوظيف المؤشرات ذات العلاقة في بناء استمارة الملاحظة التي تقيد في تحليل محتوى الأعمال الفنية التعبيرية التجريدية .

وقد صيغت الأداة بشكلها الأولي بناءً على ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات بشكل فئات رئيسية ، وأخرى ثانوية ، توزعت على محورين ، تمثل المحور الأول الأسلوب الفني ، أما المحور الثاني فمثل التقنية ، وكما يأتي :

المحور الأول : تمثل بمحمولات الأسلوب الفنية واحتوى على عشر فئات رئيسية مقسمة إلى مجموعة من الفئات الثانوية ، أما الفئات الرئيسية فهي : اللون Color ، وضم مجموعة فئات ثانوية هي الانسجام Consistency ، التضاد Contrast ، التكرار Repetition ، الوحدة Unity ، التغاير Difference ، التناغم Harmony ، الإيقاع اللوني Rhythm ، الأهمية Importance .

(*) ينوّه الباحث بغية اعتماده محاور أداة البحث الحالي سوف يعمد إلى وضع محاور هذه الأداة باللون الغامق للتأكد من تفعيل الأداة أثناء اشتغالات الباحث في تحليله لعينة هذه الدراسة .

أما الفئة الرئيسة الثانية فهي الخطوط Lines ، وضم مجموعة فئات ثانوية هي أفقية Horizontal ، عمودية Vertical ، منحنية Curved ، مائلة Inclined ، لولبية Spiral ، متكسرة Zigzag ، متداخلة Interfere ، متشابكة Interwoven .

أما الفئة الرئيسة الثالثة فهي الملمس Texture ، وانقسم إلى فئتين ثانويتين هما : ناعم Smooth ، خشن Rough .

في حين أن الفئة الرئيسة الرابعة كانت التعبير Expression ، وقسم إلى فئات ثانوية هي وجداني Emotional ، تأثيري Impression ، تجريدي Abstract ، وحشي Fauvism ، واقعي Reality .

أما الفئة الرئيسة الخامسة فهي الفضاء Space ، وتنقسم إلى ثلاث فئات ثانوية هي مفتوح Open ، مغلق Closed ، متراكب Overlapping .

والفئة الرئيسة السادسة هي الموازنة ، وانقسمت إلى قلقنة Unstable ، الراكدة Stable .

والفئة الرئيسة السابعة فهي المنظور Prospective ، وقسم إلى ثلاث فئات ثانوية هي خطي Liner ، لوني Colouer ، غير موجود Non existence .

أما المحور الرئيس الثامن فهو التوجهات الشكلانية التي قسمت على فئتين ثانويتين هما شكلي Formal ، لا شكلي Informal .

والمحور الرئيس التاسع كان التكوين Forming ، وكانت فئاته الثانوية مركزي Central ، متعدد المراكز Multi center . وبقيت الفئة الرئيسة العاشرة وهي الحركة Movement ، وقسم إلى مستقرة Static ، مستمرة Dynamic .

المحور الثاني : هو العناصر التقنية واحتوى على سبع فئات رئيسة وكانت أولها الألوان والأصباغ Colors, Pigments ، ومن فئاتها الثانوية المائية Water ، الاكريليك Cacrlyic ، الزيتية Oil ، الباستيل Pastel ، الحبر Ink ، الفحم Coal ، خليط من الألوان Mixed .

وأما الفئة الرئيسة الثانية فهي الوسائط Media ، وقد مثلتها مجموعة من الفئات الثانوية منها مستحلب الغازولين Gas emulsion ، الزيت الدهني Fatty oil ، زيت الكتان Linseed oil ، التربينتين .

في حين كانت الفئة الرئيسة الثالثة هي المثبتات Binder ، وضم مجموعة من الفئات الثانوية . والفئة الرئيسة الرابعة هي الحوامل Easel ، وكانت فئاتها الثانوية النسيجية Textile خشبية Panel ، معدنية Metal ، ورقية Cartoon ، الجدران Walls .

أما الفئة الرئيسة الخامسة فكانت الوسائل والعدد Means-Tools ، وضمت فئات ثانوية منها الفرش Brushes ، سكين الرسم Knife ، مآلج البناء ، آلة الرش Spry ، بدون وسيلة أخرى .

وكان سادس الفئات الرئيسة هو الأشياء الغريبة ، وانقسم إلى مجموعة فئات ثانوية شملت (الرمل ، الزجاج ، مواد مهمشة ، لدائن ، قطع معدنية ، جرائد ، بطاقات ، قطع قماش ...) .

أما الفئة الرئيسة السابعة والأخيرة في هذا المحور فكانت التقنيات المعمول بها ، وقد ضم مجموعة من الفئات الثانوية منها : المباشرة Alaprimg ، العجينة العالية Impasto ، الإصاق Collage .

ولغرض تحقيق الصدق الظاهري للفئات الرئيسة والثانوية بوصفها مظهراً عاماً للأداة ، من حيث نوع الفئة ودقتها ، ومدى اشتغالها مع ما يحقق الكشف التحليلي لعينة البحث المختارة ، بغية الوصول إلى الهدف العام عن الدراسة .

وعلى هذا الأساس عرضت الأداة بصيغتها الأولية (*) على عدد من الخبراء (**) في مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية للتأكد من مدى وضوح وملائمة الفنان الرئيسة وفروعها الثانوية ، وبعد إجراء التعديلات والملاحظات ، تم التوصل إلى صيغة الأداة النهائية ، كما يأتي :
بعد استطلاع آراء الخبراء ، تم زيادة محور جديد يمثل محاولات الاسلوب المضامينية ، وارتأى الباحث أن يكون محوراً أولاً لارتباط ذلك بالدلالة والمعنى ، وقد احتوى خمس فئات رئيسة : الفئة الرئيسة الأولى ، هي الطروحات المفاهيمية والفكرية ، ويحتوي على سبع فئات ثانوية هي : العنثية ، التلقائية ، العدمية ، المصادفة ، الاغتراب ، موت المؤلف ، الحرية .
أما الفئة الرئيسة الثانية ، فهي المرجعيات والأصول الفنية ، وضم سبع فئات ثانوية هي مرجعيات انطباعية ، مرجعيات مستقبلية ، مرجعيات تعبيرية ، مرجعيات تجريدية ، مرجعيات تكعيبية ، مرجعيات دادائية ، مرجعيات سريالية .

في حين أن الفئة الرئيسة الثالثة ، هي المقاربات الجمالية والبنائية والمعرفية ، وشملت سبع فئات ثانوية هي : التراكم المعرفي (الخبرة) ، المقاربات الفلسفية ، المحددات الجمالية ، رؤية الفنان الذاتية ، التنظيم البصري ، التحديث والمعاصرة ، التجريب .
أما الفئة الرئيسة الرابعة ، فهي البعد الدلالي المحمول ، وشمل ست فئات ثانوية هي : ديني (صوفي) ، أخلاقي ، جنسي ، تاريخي (أسطوري) ، شخصي (ذاتي) ، انطولوجي (إنساني) .

أما الفئة الرئيسة الخامسة ، فهي سمات التعبيرية التجريدية ، واحتوت ثمان عشرة فئة ثانوية ، هي : فردانية الاسلوب ، التلقائية (العفوية) ، التراكم الشكلي ، تراكم البنئى الصورية ، تعدد المراكز ، البنية اللاواعية ، الارتجال ، بنية اللاشكل ، الرسم بسرعة ، التشظي ، الإدهاش ، رسم الفعل ، التفكير (الهدم) ، اللامعنى (اللاموضوع) ، التمويه ، الحرية ، اللعب الحر .

أما المحور الثاني ، فطرات عليه بعض التغيرات ، إذ أضيفت الفئة الثانوية (ملمس وسط) إلى الفئة الرئيسة (الملمس) ، كما حذفت الفئة الثانوية (وحشي) من الفئة الرئيسة (التعبير) ، كما حصلت بعض التغيرات على الفئة الرئيسة (المنظور) بحذف الفئة الثانوية (غير موجود) ، وإبدالها بالفئتين الثانويتين (منظور بعدي) و (منظور عين الطائر) . وإبدال الفئة الرئيسة الموازنة بـ (التوازن) مع بقاء فئاتها الثانوية .

(*) يُنظر الملاحق : ملحق (1) .

(**) الخبراء :

- أ. د عباس جاسم حمود – اختصاص تصميم طباعي / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د عاصم عبد الأمير / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د مكي عمران راجي / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د عارف وحيد إبراهيم / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. د. فاخر محمد / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د محمود عجمي / فنون تشكيلية – نحت / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. علي مهدي ماجد / تربية تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. جبار حنون / فنون تشكيلية – دراسات جمالية / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. صفاء السعدون / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أ. م. د. محمد علي علوان / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- م. د. صفا لطفي / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- م. د. رياض هلال مطلق / تربية تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

أما المحور الثالث الخاص بالتقنية ، فقد حذفت الفئتين الرئيسيتين (الوسائط) و (المذيبات) مع فئاتها الثانوية ، لتعذر معرفة أي الوسائط استخدمت في الأعمال الفنية بشكل عياني ، وكذلك أي المثبتات موجودة . وظلت باقي الفئات الرئيسة مع بعض التغيرات البسيطة في فئاتها الثانوية ، فقد أبدلت الفئة الثانوية الرش Spry بالرذاذ Air Brush ضمن الفئة الرئيسة (الوسائط والعدد) ، وإضافة الفئة الثانوية (مواد عضوية) إلى الفئة الرئيسة (أشياء غريبة) . أما فيما يتعلق بالفئة الرئيسة الثانوية القشط Crottage ، فقد أضيفت إلى الفئة الرئيسة السابعة وهي التقنية المعمول بها .

رابعاً : منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى عينة البحث ، لأجل الكشف عن الأبعاد الاسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية .

الصدق الظاهري

وفي ضوء الرجوع إلى نسبة الاتفاق في آراء السادة الخبراء الذين تم ترشيحهم لغرض تحقق الصدق الظاهري للدراسة الحالية ، فإن نسبة الاتفاق تشير إلى 80% وأن نسبة كهذه في مثل هذه البحوث الوصفية تعد نسبة عالية ويمكن اعتمادها في صدق ظاهري كهذا .

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{نسبة الاتفاق}}{100 \times (\text{نسبة الاتفاق} + \text{نسبة عدم الاتفاق})}$$

خامساً: تحليل العينة

نموذج (1)

اسم الفنان : فولس Wols .

اسم العمل : القارب ايفيس .

سنة الإنتاج : 1942 - 1945 .

المادة : مائية على الورق .

القياس : 92 × 73 سم

العائدية : متحف كونستاتوس ، زيوريخ .

المصدر : www.artcyclopedia.com.



العمل عبارة عن خطوط سوداء وبيضاء وبرتقالية ورصاصية ، مُنفذة على أرضية متداخلة من الأزرق والأخضر والأبيض والأوكر بألوان باهتة فاقعة ، تبدو **العجينة** اللونية أقل من المادة المذيبة التي تفعل فعلها في نشر اللون بشفافية تشد به إلى **حِدما الألوان المائية** ، وتتخذ **الخطوط المتشابكة والمتداخلة** شكلاً هرمياً .

الشكل عموماً لا يمثل شيئاً **ولا يعني شيئاً** سوى خطوط تنطلق من قاعدة اللوحة بشكل شائك منطلقة إلى الأعلى وفي القاعدة تزداد كثافة **وسمك الخطوط السوداء** ، وبعدها يصبح أقل خاصة في الوسط ، وفي القسم العلوي من اللوحة ، تزداد كثافة وحركة **وسمك الخطوط السوداء** ثانية ، وما يعطي الشكل هرميته هي الخطوط البرتقالية التي تنحدر من قمة رأس الهرم وبشكل مائل لتعطي شكل المثلث .

يستدل من خطوط (فولس) هنا ونتيجة **اللائنظام وتشظي العمل** أنه نابع من حالة **غيوبية ولا وعي** خصوصاً إذا علمنا أن الفنان هو من مجموعة الفنانين المتأثرين بطروحات (فرويد) في اللاوعي والأحلام ، وكان اتجاهه **سريالياً** قبل أن يصبح **تعبيرياً تجريدياً** .

ويرى الباحث في عمل (فولس) هذا خليطاً من ألوان وخطوط شائكة فيها نوع من **التلقائية والعفوية** التي توحى بالآلية والصدفة ، وكذلك التجريد الغنائي ، خاصة وأن (فولس) في حياته الفنية المبكرة درس الموسيقى ، وكان من المناصرين لحرية الفكر وحرية الفرد ، ما ترجم من أعماله الفنية ومنها هذا العمل ، الذي تجد فيه تلقائية وحرية في تحريك الفرشاة في شتى الاتجاهات ، وكأن به يتخبط في رقصة دادائية كتلك التي يفعلها (تزارا) و (شويتزرز) ، ومن خلال عمله مع الفنانين الكبار أمثال (ماكس أرنست) و (بول كليه) ، فقد تغذى بالمنبع الشرقي ، ذلك الاتجاه الذي تأثر به هؤلاء الفنانون .

ولو قربنا هذا العمل من صورته الشكلية (هذا إن كان له شكل تقريبي) ، سنجد أن العمل عبارة عن قارب ذي شراع عالٍ ، وفيه من التراكيب ما يشبه إلى حد ما مكائن (بيكابيا) والآلات التي كان يرسمها ، فضلاً عن فوضوية الخطوط المائلة والمقوسة والمتقاطعة تعبر عن ذاتية الفنان وفردانيته في الأسلوب المنحدر من تأثير دادائي .

(فولس) في أسلوبه عبر عن عالمه الخاص الذي كان الفنان يعيش ويحيا فيه ، فأراد اكتشاف أسرار ما يختبئ في جوف ذلك العالم الشمولي اللامتناهي والإفصاح عن عملية خلق ، أي خلق عالم لا يفهمه إلا من كان سبباً في صيرورته ، إذ أن عملية فهم عالم الفنان هي من الأمور الصعبة ، لأن (فولس) بات متصوفاً للفن وفق رؤية ذاتية لا تعتمد الصفاء اللوني أو الزهد فيه ، بل حركة الخط في اتجاهات متعددة داخل فضاء اللوحة الذي يبعث التشظي وغياب مركز الأهمية والمحورية التي تركزت عليها انطلاقات الخطوط الشاذة التي تنم عن هوس وجنون وصخب .

ولابد هنا من الاعتراف بأن (فولس) يتكئ على عالم اللاوعي في ملء الفضاء التصويري بما يلئم حاجسه في توفير بيئة متشعبة ومتشظية تعبر عن ذات مضطربة وقلقة ومريضة ، وبالذات حينما نعلم أن (فولس) كان مدمناً على تناول المخدرات ، هذه الآفة التي كانت تفتك في أغلب فناني التعبير التجريدية ، وهنا يظهر تأثير سريالي ، لأن عمل الفنان هو آلية نفسانية عبر بواسطتها الفنان بشكل لا واع عن الفكرة المجردة ، فكان التعبير عن طريق اعتماد الفنان خطية تلقائية آلية كونت هذا الركام المبعثر من الخطوط بعيداً عن هيمنة العقل أو فرضيات التقاليد الفنية ، فقد ابتعد عن التاريخ بكل صيغه ثم عن العالم الحسي وحيثيات الواقع وركن إلى ميتافيزيقيا حلمية واستطيقيا خيالية .

أسلوب (فولس) شعري يوحى بعالم حلمي مصبوغ بالغرابة وعالمه عبارة عن صور سديمية غامضة كأنها تسجيل لرؤى داخلية في شبكة خطوطية معقدة ، ويميل في تقنيته إلى تصغير حجوم لوحاته والرسم بالألوان المائية والجواش ، فضلاً عن الألوان الزيتية ، إذ أن رسمه وتكنيكه لتلك الخطوط تشبه في تركيبها وتمحورها أبراجاً لقطع معدنية مربوطة وفق هندسة إنشائية معقدة أو هي أشبه بألياف وأنسجة نباتية ذات لحاء غير منسجم ، ويمكن أن يوصف عمل (فولس) بأنه منظومة لمركبة فضائية معقدة الصنع ، كل هذه التشبيهات تمنح المتلقي توليدية في تأويل المعنى في محاولة الإحاطة بكل شيء ، وأن يضع العالم كله في ورقة صغيرة ، وكأنه أعطى هنا أنموذجاً للعالم الكبير إن لم يكن في حبة رمل ، فإنه صاغه في فضاء من خطوط متشابكة في فضاء محدد لا يتجاوز بضع سنتمترات .

في عمل (فولس) هذا ، تظهر شبكة متداخلة من الخطوط غير المتمركزة في اتجاه معين تحقق فيها عالم تصويري يتألف من الخطوط والألوان والإيقاع والتوازن ، بما يمنح شكلاً عفويًا لجوهر العمل وليس لظاهر العمل لأن في الظاهر لا يوجد شكل محدد ، وبالتالي لا يوجد معنى محدد ، سوى ما يعنيه اللون الذي أوشك أن يكون بهيئة خط ، وهنا أصبح المعنى مركباً للون والخط معاً وفق مزاجية كتلك التي أرادها (بولوك) في لوحاته حينما كان اللون هو الخط والخط هو اللون ، وأصبح الشكل المزدوج هو الذي يعطي الملمس الخشن أو الناعم ، سيما وإن في عمل (فولس) هذا ، فإن الملمس الخشن عبر فيه عن القيمة الجمالية التي تتحقق من خلال تلك المزاجية .

إنّ الفضاء التصويري في عمل (فولس) ابتعد عن تجسيد العالم الحسي وفق رؤية تعبيرية تجريدية من خلال ما يظهره السطح التصويري من بنية غير مشروطة بنسق منتظم أو شكلي أو حتى رمزي ، لذا انتهى البناء التركيبي لنسيج اللوحة إلى شبكة غير منتظمة لميتافيزيقيا حلمية كابوسية كونتها الصدفة وحركة الفرشاة السريعة والعفوية ، ويقترب الفنان هنا من (ماسون) ، خاصة في خطوطه المتموجة والمتكسرة والحركية والتي قادت إلى اللاشكل في هيئة الصورة العامة .

نموذج (2)

اسم الفنان : جون فوتريه Jean Fautrier .

اسم العمل : العري Spoglia .

سنة الإنتاج : 1946 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 350 × 200 سم .

العائدية : مجموعة خاصة / ميلانو .

المصدر : Editori, Fratelli Fabbri: L'Art Moderna, Milano, 1970



للرسام (جين فوتريه) أعمال عديدة نالت شهرة واسعة ، ومنها هذا العمل الذي هو عبارة عن كتلة لونية تأخذ شكلاً غريباً لا يعني شيئاً ولا يمثل سوى لفافة لونية كبيرة تتوسط السطح التصويري ، على الرغم من أن الفنان أعطاه عنوان (العري) ، وهو في الواقع شكل لامرأة مضطجعة رأسها إلى يمين اللوحة صغير نسبياً بعينين ذابلتين ، وقد التفت حول نفسها وكأنها أصيبت بالأم حادة في البطن وضمت رجلها إلى البطن من شدة الألم ، هذه الكتلة غير المنتظمة للمرأة تكونت داخل شرنقة من غشاء شفاف يوحي بأن افتتان النظر بالمرأة هو أبهى صورة جمالية رغم اقتصاد (فوتريه) بالألوان ، ورغم تشويه الصورة الجمالية للمرأة ، ورغم استخدام تقنية العجينة العالية التي لا تعطي الشفافية والانسيابية كتلك التي تعطيها التقنية المباشرة أو تقنية الرسم المائي ، بل إن العجينة العالية عادة ما تستخدم لأجل إبراز سطوح خشنة لتمثيل موضوعات تاريخية أو مأساوية أو بدائية ، شأنها شأن تقنية الصورة – الجدار ، إذ يحمل هذا العمل طابع رومانسي شعري .

(فوتريه) في أسلوبه استخدم لوناً أخضر مزرقاً مع أوكر ، فضلاً على الأسود في تداخل لوني يولد ضبابية عالية وبقع لونية متداخلة ، ومع هذا فإن العمل يظهر عمقاً كبيراً للمتلقي نفسه ، وما من شيء فيها يسيء إلى ذوقه أو يبعد نظره عن عالم هذا العمل الخاص . العمل بما فيه من رموز لا ينم على أنه مجرد لوحة تريد إيضاح موقف ما يعيش في مكنونها ويختبئ بين تلك البقع اللونية ، وهو موقف لا يمسك من يد أو يُعرف مقصده ومعناه ، فهو حالة لا متناهية من ذلك الشيء ، وبذلك فإن العمل ، يعمل على تطوير وإنماء خيال المتلقي

، المتأمل إلى عالم تلك اللوحة الذي يجمع موقفين متضادين في لحظة واحدة ، إذ نجد السذاجة في التعبير ، ونجد الإجابة في العمل وكل لا يتفق والآخر .

(فوتريه) في أسلوبه تخلى عن الصفات التشبيهية للشكل ، وأراد التوصل إلى ما هو جوهري في طبيعة الموضوع ، فأسس لذلك علاقات داخلية مبنية على التشبث والتخلي عن الخط وتوظيف اللون التعبيري والابتعاد عن داءانية اللون أو سريرية الأشكال ، واقتصر السطح التصويري على بقع من ألوان مطفنة كتلك الألوان التي جاء بها (دوفويه) في أعماله ، والواقع أن (جين فوتريه) يشبه (جون دوفويه) في ثلاثة مواضع ويختلف في ثلاثة ... أما أوجه الشبه فالأسماء قريبة من بعضها ، وألوانهما وطريقة استخدامهما ، فضلاً عن التقنية التي كانا يعملان بها وهي تقنية العجينة العالية ، في حين إنهما اختلفا بالاتجاه الذي سلكه كل منهما ، (فـ) فوتريه (اتجه إلى تمثيل المواضيع الرومانسية والمأساوية . أما (دوفويه) فكان اتجاهه فطري بدائي . ومن جانب آخر فقد اختلف (فوتريه) في التخلي عن الخط في أغلب أعماله ، الذي كان من العناصر الفاعلة في أعمال (دوفويه) ، أما وجه الاختلاف الثالث فأن (فوتريه) في تكنيك وسبك أعماله الفنية اختلف عن (دوفويه) في إيجاد معالجات أسلوبية تتماشى وموضوعاته التعبيرية التجريدية ، فكان لكل فنان تكنيكه الخاص به .

في عمل (فوتريه) هذا ثمة توالدات لبقع متجاوزة ومتداخلة ، تمنح اللون تجاوز الحدود المرئية وتمثيل الإيقاع الداخلي لطبيعة الهيئة الموجودة ، وهنا تأثيرات (سيزانية) جليلة في تمثيلاته للطبيعة لا كما أرادها هندسية ، بل في أعماله الأخرى التي حاول أن يجد القيمة الداخلية للشيء وليس الشيء ذاته ، وبذلك استطاع (فوتريه) من تقديم صورة جمالية من خلال الاقتصاد اللوني وطبيعة الموضوع والدافع التقني في صناعة اللوحة الفنية ، وكذلك محاولته الابتعاد عن الهيئة الحسية للشيء والاقتراب من الجوهر الداخلي له .

أراد (فوتريه) في أسلوبه الاقتراب من الأطر العامة التي سار عليها التجريد الأمريكي ، من خلال الانفلات عن المركز وتمويه الشكل ، بحيث لا يوجد هناك شكلية للعمل هذا من جانب ، ومن جانب آخر الأخذ بالتسطيح وترك كل من المنظورين الخطي واللوني معاً ، إضافة إلى زخرفة الصورة لكي تكون لا شكلية من خلال تشويه وتحطيم الشكل العام وجعل العمل عبارة عن فوضى لونية غير معبرة ، وإتباع الأسلوب المعقد في تكنيك الصورة الفنية ، وقد وفق (فوتريه) في معالجته تلك .

وتمكن الفنان في أسلوبه من إدماج السطح التصويري ومجاورتها ما أتاح له من الجمع بين الشكل والفضاء المجاور ، وهنا تتولد حركة مستقرة بين الشكل والفضاء يُصعب موضعها والإحساس بها سوى ما يشعر به (فوتريه) نفسه الذي امتلك القدرة العقلية في تخيل المطلق واللامتناهي ومحاولة تمثيله بالكيفية التي يراها هو أقرب إلى الحقيقة الاستيقية للفن . وبذلك تكون لنا سطح تصويري فيه كسر لحدود الحسي والتشبيهي والمطلق والماورائي معاً ، والتماهي مع الذات في ترجمة الإحساسات والمشاعر إلى شكل بصوري تجريدي .

نموذج (3)

اسم الفنان : وليم بازيوتس William Baziotes .

اسم العمل : قزم Dwarf .

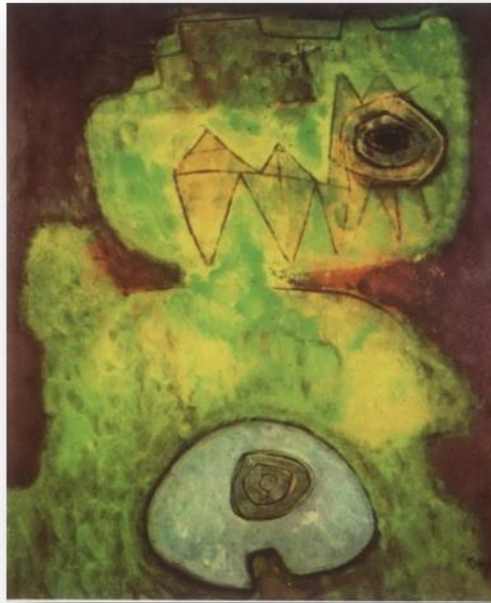
سنة الإنتاج : 1947 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 106,5 × 91,75 سم .

العائدية : مجموعة خاصة .

المصدر : Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975



العمل يمثل بورتريت لمسوخ آدمي يذكرنا بمسوخات (جان دوبوفيه) ، يشغل معظم مساحة السطح التصويري وهو عبارة عن هيئة مشخصة لكتلة لونية بالأخضر والأصفر تستقر على أرضية بلون جوزي ، والهيئة غير واضحة المعالم وتتكون من جزأين يمثل الجزء العلوي رأس ذلك المسوخ الذي يدير به نحو الأعلى ، إذ أن هناك ملامح لوجه جانبي يتأمل شيئاً ما في الأعلى مع وجود تكوين خطي لدوائر ثلاث مترابطة ونواة سوداء تمثل عين المسوخ أو دوامة عقلية مع مثلثات متصلة مع بعضها بشكل متسلسل أقرب منها إلى شكل الوشم في منطقة الوجه بما يمنح الشكل هيئة مقنعة ، ولا يعرف تحديداً خصوصية هذا التكوين والمعنى الذي يراد منه ، أما الجزء السفلي فيمثل الجسم الذي يبدأ برقبة وأطراف مقطوعة ، الذراع الأيسر له يشير إلى حد ما التكوين الموجود في الرأس أنها تصورات وجودية عدمية تتسم بالعمائية ، فالأشكال الدائرية من منطقة الرأس والتي تمثل دوامة وشكلاً لولبياً ، فضلاً عن الأشكال الدائرية في منطقة الحوض ، وهي تمثل كائنات جنينية مشيمياً بما يشبه طبقات من شرنقة أو هيئات من القواقع والحلزونات الجنينية التي تحمل نفس الأشكال الدائرية في منطقة الوجه ، وكأن الكائن يطرح مقولة وجودية تشير إلى أن التيه والمسوخ لا يولد عنه إلا التيه والمسوخ ذاته بفعل هذه القراءات التأويلية .

استخدم (بازبوتس) في أسلوبه الذي يجمع بين التشخيص والتجريد ، **عنصري اللون والخط** في إنشاء عمله الفني هذا ، وهو يلاقح فيه بين الرؤية التكعيبية والتجريدية والتعبيرية ، إذ أشغل فضاء لوحته مساحة لونية مضاءة وخطوط متباينة غير متصلة يحاول فيها الفنان توضيح معالم تدلل على **الغرض التعبيري** الذي أراده الفنان ، إذ حاول نزع الصفة التشبيهية وأحل الشكل الحسي إلى **بنائية مجردة** تأخذ طابع **التجريد والتسطيح** ، ومن ثم الابتعاد عن العالم المرئي ، والاقتراب من الحالة الذهنية التي يتصورها الفنان في إعطاء الفرض التعبيري لعمله وفق **البناء غير الشكلي** الذي يفقد صفة خصوصيته ليكون المعنى هنا غامضاً وغير محدد .

(بازبوتس) الذي كان حريصاً دائماً على تمثيل الجانب **الأسطوري** في أعماله ، حرص على هذا العمل أن يأتي **بكانات أسطورية** كانت في يوم ما تمثل أمماً وشعوباً ودولاً تداولها الأيام وأصبحت طي النسيان ، فقرم (بازبوتس) هو ليس ذلك الإنسان الصغير في حجمه والذي تميل أعضاؤه إلى القصر ، بل هو كائن أسطوري كان قد أتى به الفنان ليعيد إلى الذاكرة **الأساطير اليونانية والرومانية** ، وكأنه أراد أن يرمي الفكر الأوربي بالخرافة ، سيما وأن (بازبوتس) أمريكي الأصل حد النخاع ، وكان هو من جملة فنانين أمريكيين كثر كانوا ضمن الموجة الراديكالية التي شنت ضد المدارس الفنية الأوربية وإظهار المدرسة الأمريكية الجديدة بالمظهر اللائق سواء أكانت تحمل صفات جمالية أم لم تحمل ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، فإن قرم (بازبوتس) شهق بنظرة إلى حيث نقطة عالية جداً وأشار بيده نحوها ، وفي هذا المشهد معنى **تعبيري** ، إذ يتمثل المرء دائماً الأشياء التي يفقدها ، فالشعور بالقصر يجعل الإنسان دائماً ينظر إلى الأشياء العالية وهكذا مع **الحالات النفسية والمرضية** الأخرى .

يشكل عمل (بازبوتس) هذا تقصي ما هو جوهري في الأشكال ، واستنباط **الجمال الفني** من جوهر الحقيقة المطلقة الكائنة في **اللاوعي الغيبي** ، إذ أن تصور الماضي لا يتحقق إلا عن طريق تأمل الأشياء وإحالتها إلى **كيفيات معينة مموهة** ومختلفة تماماً عن الشكل الواقعي الذي من خلاله بدأنا في تخيل ذلك الماضي بكل ما يحمل من متراكم تاريخي .

لا توجد قوانين كلية تحكم عمل (بازبوتس) هذا ، فقد حاول الفنان في أسلوبه الخروج من حكم **التضاد والتوازن والإيقاع** واعتماد **التسطيح** بتوزيع مساحات لونية تجمع بين الأخضر والأصفر على أجزاء الجسم ، ويبدو الشكل جلياً نتيجة الأرضية اللونية الملونة بلون جوزي يمثل عتمة لفضاء معين وتوزعت مركزية العمل بين الرأس والجسم و**غاب المنظور** الذي يوحي **بالعمق الفضائي** لعدم وجود تدرج لوني بين الصفاء والضبابية ، فالعمل ملون بألوان تأخذ صفة الضبابية في جميع أجزاء العمل الفني .

إن عمل (بازبوتس) **عُدَّ تعبيرياً تجريدياً** على وفق أسس معينة منها جعل عنوان العمل الفني عنواناً عائماً وغير محدد من خلال تسميته تحت عنوان قرم وليس القزم ، وكذلك لعدم وضوح الشكل الخارجي لموديل العمل الفني ، إضافة إلى كل ما تم ذكره ، و**الضبابية** والملاحم المعبرة للرأس و**التكوينات الحلزونية** واحتباس المعنى وراء قضبان **عدمية الشكل** ، ومغادرة منطقة العالم الحسي من خلال البناء التركيبي **غير المنسجم** ، وإرغام الهيئة العامة إلى **الافتراض وإزالة الحتمية** .

نموذج (4)

اسم العمل : منظر طبيعي للريش . Plumage Landscape .
اسم الفنان : ارشيل غوركي .
سنة الإنتاج : 1947 .
المادة : زيت على الكنفاس .
القياس : 96,5 × 129,5 سم .
العائدية : نورتن سايمون المحدودة . متحف الفن – نيوجرسي .
المصدر : www.artcyclopedia.com .



يصور هذا العمل تكوينات مجردة مختلفة في الهيئة واللون وهما استعارات إشارية ممثلة بلطخات الألوان والحزوز على سطح اللوحة ، وأشكال توحى بأجزاء عضوية موزعة هنا وهناك وهذه الرموز تتخذ صيغاً لا شكلية وغير منتظمة ، وقد توزعت على السطح التصويري عشوائياً .

اعتمد (غوركي) في أسلوبه التجريدي المعبر ، على ظاهرة التباين التي تمنحها الألوان المتضادة . والعمل عبارة عن ألوان نقية مسيلة على أرضية بيضاء ، ففي الزاوية العليا اليمنى يسيل لون أصفر ويقابله في الزاوية العليا اليسرى يسيل لون رصاصي ، يفصل بينهما في الوسط قليل من اللون الأحمر ، وتتوزع في داخل السطح التصويري رموز من الألوان الخضراء والزرقاء والحمراء والسوداء والصفراء والوردية ، إذ تنسجم في إيقاع متناغم ، ومعظم هذه الرموز لها شكل ريش الطائر ، وأشكال بيضوية ودائرية وخطوط ومثلثات .

لقد عمد (غوركي) في أسلوبه معتمداً على مفهوم الحركة بأحداث حركة بصرية حصل عليها الفنان من خلال التضاد اللوني ، واتجاه تلك الرموز الموزعة بشكل افتراضي تجسده التلقائية ، وعلى الرغم من أن تلك الرموز تبدو ذات ارتباط بمرجعيات لأشكال حسية ، إلا أنها بعيدة عن أي علاقة مع العالم المرئي ، ولعل (غوركي) في عمله التعبيري التجريدي هذا جاء وبشكل تلقائي دون قصدية لتقليد محاكاتي للواقع بل أنه غيب وبشكل تلقائي المدركات الحسية المباشرة ، واعتمد التصورات الذهنية المتأتية من الحس الوجداني الذي يسمو ويتنزه عن الصورة المادية التي شغلت الحياة العصرية في تلك الفترة . أراد الفنان أن يعيش عالم روحي

بصفوة ذاتية ، لا تخلو من الإشارات التي تشتغل تخيلياً مع المنظومة **اللاشعورية** التي يمكن أن تحفز ذهن المتلقي لا شعورياً إلى دلالات معينة .

إنّ إشارات (غوركي) المتحررة من آلية التجسيد والتشيؤ هي إشارات **ارتجالية** تتولد عن أداء فني متحرر من **الإرادة القصدية** ، ولذلك يمكن تتبعها واستدراجها للوصول إلى **الجوهر الروحي** الذي **يستبطن** شخصية مثل (غوركي) الأرميني المذهب الذي عاش في جو مليء بالآلام والأحزان ، ويبدو عمله قد ولد في لحظات من اللاوعي ما أدى بتلك الرموز أن تزج إلى عالم اللوحة بتلقائية وعفوية ولا قصد .

إنّ المشهد التصويري بألوانه ورموزه وآلية تنفيذه وفقاً **للتقنية المباشرة** يؤكد جذره **السريالي** ، ولعل **سرياليته** لم تكن بقصد **انتخابي** ، بل إن التأثير السريالي لعدد غير قليل من فناني **التعبيرية التجريدية** جعلهم يحاولون دوماً إنتاج أعمال فنية بطريقة سريالية والفرق بين الأعمال السريالية الأصلية لـ (ماسون ، تانكي ، دالي) ، والسريالية المجردة أو ما تسمى السريالية المتأخرة (التعبيرية التجريدية) الممثلة في عمل (غوركي) هي أنّ سريالية التجريديون سريالية مشققة على العكس من سريالية (دالي) مثلاً ، التي تأخذ رموزاً حقيقية من الواقع لتدخلها في عالم غرائبي حلمي لا واعي .

لقد كان الطرح المفاهيمي لعمل (غوركي) يحمل خصائص عبثية وآلية ومضامين ذاتية وأصول **تجريدية لا شكلية** ، فضلاً عن الأصول السريالية التي أشرنا إليها ، وفي عمله بعداً **أسطورياً** (تاريخياً) متمثل بالمنهج الذي اتبعه دائماً ومدى تأثره بالحضارة اليونانية ، ويقول في هذا المعنى : إن ثقافة الغرب ثقافة يونانية لذا كانت رموزه مزيجاً من رموز الحضارة اليونانية ورموزه **مستلّة ومقتبسة** من الكتاب المقدس ، إضافة إلى **الطروحات الفلسفية** التي جاءت بها الفلسفة اليونانية ، وخاصة طروحات (أفلاطون) **المثالية** ، الداعية إلى أن هذا العالم ما هو إلا زيف وخداع ، وهو عالم ظل لعالم مثالي أزلي أبدي ، هو عالم المثل ، إذ أن كل ما موجود من حسيات ما هي إلا مستنسخ للأصل **الماورائي** .

وبالطبع فإن رؤية (غوركي) رؤية أفلاطونية إزاء الواقع ، فهو كان دائماً يحاول أن ينأى عنه ليعبر برموز فكرية **مجردة** عن الذات العارفة ، وترجمة ذلك في عمل **تعبيري مجرد** وفق تمثّل ذاتي تلقائي يميل إلى **العفوية** ، ويلاحظ فيه بنية لا واعية **حدسية** قد تمت وفقاً لحركة العناصر الفاعلة (الخط واللون) ضمن بيئة **تحتل التأويل والتفسير** ، على وفق ما يرد قوله .

وابتعد (غوركي) هنا عن المعنى الواضح والمحدد وعن **الشكلانية** ما يجعل عمله **تعبيرياً مجرداً** حسب المقاييس **الاسلوبية والتقنية** لهذه الحركة التي دعت إلى غياب الصورة المميزة وغياب المعنى المحدد والمجيء بالبذرة الأولى للشكل (**الهيولي**) الأول ما قبل التشكيل لأنه باعتماد الفنان بأن جينات الأشكال **غير المشكلة** تحمل معاني كثيرة فهي غير زائفة ونقية ومثالية وخالصة ومطلقة وغير ملوثة وتمتاز بالنقاء والصفاء معاً ، وتعبّر عن فطرة الإنسان الأولى هذا من جانب ، ومن جانب آخر فهي تمتلك الصفات الأساسية للشكل والصفات الثانوية للتشكيل .

إنّ صور المناظر الطبيعية لـ (غوركي) أخذت منه مأخذاً بعيداً ، وقد تعددت مواضيعها ، ولكنها تقريباً تلتقي في موضوع واحد ، هو ذكريات الطفولة والأحلام والتصورات المستقبلية .

ابتعد (غوركي) عن البنية الهندسية ذات **الخطوط الصارمة** ، محاولاً **تحطيم** بنية الشكل **الواقعي** وذلك لإيجاد بيئة **انفعالية** رحبة تتيح للخيال **الفعل التلقائي** الحر نحو جمال مجرد نابع من **الإحساس الداخلي** والذي يطفق من مجال الذات لينتشر بين ثنايا علم اللوحة ، وبآلية **اللعب الحر** وعن طريق العمل **الرشقي لتقنية الرش** تتولد اللوحة **الجمالية** التي كانت عائمة في **العقل الباطن** لدى الفنان .

لهذا العمل الفني أصول **انطباعية** ، من خلال تمثيل الطبيعة ، وعن طريق الطاقة **التعبيرية للون** ، تمكن الفنان من إحراز أبعاد **جمالية** تتعلق بانسجام الألوان واتساقها .

نموذج (5)

اسم الفنان : أدولف غوتلب .

اسم العمل : تقسيم .

سنة الإنتاج : 1948 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 64,5 × 110,5 سم .

العائدية : مجموعة خاصة .

المصدر : www.artcyclopedia.com .



هذا العمل الفني عبارة عن إفريزين متوازيين أفقيين ، العلوي مطلي بلون وردي فاتح ورموز سوداء ، حجمه نصف حجم الإفريز السفلي ذي اللون الأسود والرموز البيضاء ، ينتمي هذا العمل إلى الرسم الحروفي للتعبيرية التجريدية الذي مثله مجموعة من الفنانين ومنهم (هنري ميشو) .

امتاز اسلوب (غوتلب) في أغلب أعماله الفنية بالطلائع اللونية التي تأخذ جزأين أو أكثر من العمل التصويري ويصنع في كل جزء أشكاله المجردة ، وفي الجزء الثاني جانب لعدد من الرموز غير المفهومة ، والتي لا تعني شيئاً سوى رأي الفنان ومحتواه الداخلي . أما في هذا العمل فقد وزّع رموزه على كلا الجانبين .

يميل البناء المعماري في هذا العمل إلى الانسجام والتوافق بين الألوان والخطوط ، وبين لون الأرضية الطلائعية ولون الرموز الكتابية ، خاصة إذا علمنا أن العمل نُفذ بألوان زهيدة وباردة ، مع وجود ضربات للون أخضر هنا وهناك ، وطلاء من لون أخضر غامق على الأرضية .

حاول (غوتلب) في عمله التصويري الاقتراب من المطلق الجمالي في فن الرسم ، من خلال التخلي عن الصفات التشبيهية والتحفظ على بعض الرموز العضوية المتمثلة في العين إلى أقصى أعلى اليسار والكف ذات الأربعة أصابع في وسط الإفريز الأعلى ، وأيقونة تمثل الرمز الجنسي للمرأة إلى أقصى يسار الإفريز السفلي وفيما عدا ذلك فأن باقي الرموز لا تُفهم ولا يمكن قراءتها .

ففي الإفريز الأعلى توجد مجموعة رموز يمكن أن تكون كلمة (NEW) وتعني جديد ، وفي الإفريز الأسفل هناك مجموعة رموز يمكن أن تكون كلمة (MAX) وتعني الحد الأقصى ، وقد لا يكون كل هذا ، وما هذه الرموز إلا محاكاة لكتابات صينية وأخرى صورية قديمة .

تخلّى (غوتلب) في أسلوبه هذا عن الثقل والكثافة للأجسام المرئية ، وحوّل ما يراه إلى محض مسطحات تتخذ من تعدد المراكز وسيلة للنفاذ والهرب من السطح المحدد بأبعاد إلى هيئة جديدة ، تتحول فيها المحسوسات ذات الكيان والتكتل إلى عالم فسيح تنتفي فيه الشينية .

وفي بناء (غوتلب) هذا ، استطاع من طرح موضوع بأفكار وقرارات عديدة لأحجية والغاز وطلاسم ذات تأثيرات شرقية واضحة والعمل هذا يذكر بلوح (جمره نصر) العائدة إلى الحضارة السومرية قبل حوالي أكثر من (5000 سنة ق.م) ، شكل (11) ، مضاف إليه كتابات صينية ورموز جنسية وأحرف لاتينية ، فهو خليط جمع أزمنة طويلة متعاقبة وأمكنة متفرقة لحضارات متعددة وتاريخ طويل .

إنّ المعاني الرمزية أخذت أبعاداً متعددة نسبة إلى تعدد مناشئها وعلاقاتها الإنسانية ، فالمعنى هذا يصبح غير محدد وغير منتظم ، والخصائص التشكيلية لعمومية تلك الرموز تعبر عن الموقف الروحي نسبة إلى التجريد الموجود هنا والمعبر عنه بإيماءات قلقة تحاول التنافر والهرب وعدم الالتقاء ، لاسيما وإن الأفريز المتضادة بألوانها أخذت مساحتين مختلفتين ولونين مختلفين ورموز مختلفة ، فالفنان أراد أن يكون هذا الاختلاف منطلقاً لموضوعه الرئيس .

الزهد والتسطيح والبعد عن ملامح التدرج اللوني والعممة وتعدد المراكز والتصميم الغرائبي واللامعنى والانزياح جميعها صفات جمعها عمل (غوتلب) هذا ، ولعله يحمل أصول تكعيبية ، ويظهر ذلك من خلال الخطوط والزوايا الحادة والزهد في اللون كما كانت تتشد ذلك التكعيبية التحليلية .

إنّ أسلوب (غوتلب) عدّه الكثيرون من النقاد أسلوباً تعبيرياً مجرداً من خلال الذاتية في الطرح ، ومحاولة عدم الانتماء إلى منهجية محددة ، إضافة إلى تحطيم أشكاله وفق هيئة رمزية معينة ما يمنح العمل صفة اللاشكالية . ويتبلور في العمل مشهد كتابية بدائية تطفق على السطح لتصويري برموز راقصة تزين المسرح التصويري ، فضلاً عن الأسس البنائية التي ميزت هذا العمل والتركيز على عنصر الخط كأحد الأدوات التعبيرية لدى الفنان ، فضلاً عن اللون ومبادئ التضاد والتكرار والوحدة والإيقاع ، إذ يظهر التضاد من خلال مجاورة اللون الوردي المائل إلى الأبيض والأسود ، ويتحقق التكرار من خلال تعددية الرموز الكتابية ومتوالياتها . أما الوحدة فتتحقق على أساس الانسجام والتآلف بين عناصر الخط واللون ، والإيقاع الرتيب الذي ميز العمل ليعطي صفة أخرى من صفات التعبير المجرد إلى عمل (غوتلب) ، فضلاً عن الملمس المتولد من رؤية الخطوط الحادة المتكسرة والمنحنيات اللولبية ، علاوة على التقنية التي رسم بها العمل ، وهي تقنية العجينة العالية التي كان الفنان قد نفذ عمله فيها لإعطائه صفة (الصورة – الجدار) ، هذه التقنية التي ميّزت أعمال الكثير من رسامي التعبيرية التجريدية ، ومنهم (دوبوفيه) ، بغية الحصول على لوح تصويري ذو بعد تاريخي .

نموذج (6)

اسم الفنان : مارك روثكو .
اسم العمل : ماجنتا أسود أخضر على برتقالي .
سنة الإنتاج : 1949 .
المادة : الجواش + زيت على الكنفاس .
القياس : 42 × 76 سم .
العائدية : المتحف الوطني للفن الأمريكي .
المصدر : www.artcyclopedia.com .



يُعد هذا العمل أنموذجاً للأسلوب الذي تميزت به أعمال (روثكو) ، إذ نفذ أعمال عديدة بالأسلوب عينه مع بعض المعالجات البسيطة التي تطرأ على اللون والحجم والمساحة . وعمله هذا عبارة عن مساحات لونية تأخذ شكل مستطيلات عرضية (أفقية) ولكن لم تحدد حافاتها بحافات صلبة ما يمنح العمل صفة اللاشكالية التي ميزت أعمال التعبير التجريدية ، ويلحظ أن المساحة الأكبر والتي تأخذ صفة السيادة في العمل الفني تتشكل بمساحة اللون الأسود على النصف العلوي للوحة ، وعلى الطرف العلوي منه مستطيل رصاصي يعلوه مستطيل أسود ، أما في طرفه السفلي فهناك أيضاً مستطيل رصاصي وإلى الأسفل منه كتلة لونية سوداء تأخذ شكل الخط السميك نسبياً متلاشي الأطراف ، وإلى أسفل هذه المستطيلات هناك مستطيل بلون أخضر فاتح وكل هذه المستطيلات تستقر على أرضية بلون برتقالي .

إنّ هذا العمل ينتمي إلى البنائوية أحد اتجاهات التعبير التجريدية حيث رسم بعض الفنانين مساحات مستطيلة من ألوان لم تحدد حافاتها بحد صلب ، كما حدث في التعبير التجريدية المتأخرة .

إنّ النمط البنائي والأسلوب اللاشكلي لعمل (روثكو) فيه نوع من القصدية في نشر الألوان المرسومة بمادة الجواش الممزوج بالزيت على قماش اللوحة غير المحضر ، ونلاحظ

في العمل شيء من التنظيم الذي افتقده التعبير المجرد في التنفيذ لأغلب الأعمال الفنية ، على الرغم من إعراض الفنان والامتناع عن رصد الواقع الحسي وتمثيل الرؤية الفكرية الجمالية من خلال مفارقتها للشينية التي تتمثل في موضوعه العالم المادي الذي تحده وتميزه الجزئية والفردية والكمية والنسبية على خلاف العالم الماورائي الكلي والشمولي والأزلي ، والذي لا يمكن أن يدرك الأمن خلال شكل مطلق مجرد يعبر عنه بمساحة لونية معينة ، وهذا ما طرحته أعمال الفنان (مارك روثكو) .

ففي هذا العمل ، مثل الفنان بأسلوبه التعبيري المجرد الأشكال المجردة عنده بكتل لونية لأشكال غير عضوية ، وفي ذلك تأثيرات للمدرسة التجريدية الباريسية ممثلة بـ (كوكبا) في بعض من أعماله التي أطلق عليها مصطلح (الفيوغ Fugue) ، أي القطعة الموسيقية ذات الأصوات المترابكة والمتعددة .

ابتعد الفنان في هذا العمل عن المنظور الخطي واللوني معاً ، وأحال اللوحة إلى بناءات إنشائية تسطيحية تتجاوز فيها ألوان جميعها ألوان ثانوية وحيادية ، لأن الفنان باعتقاده أن الألوان الثانوية تمتلك قابلية التعبير ، بناءً على استبعاد التباينات الحادة في اللون ، الذي يؤدي بالنتيجة إلى إيقاع منتظم وهارموني لوني متجانس ، رغم أن هناك فترات وتباينات بسيطة يمكن أن نلاحظ .

إن المساحة اللونية السائدة هي السوداء ، وفي ذلك نلاحظ بعداً تشاؤمياً سوداوياً إزاء حالة كان الفنان يعيشها ، كما فعل (مودرويل) في لوحة (مرثية الجمهورية الإسبانية) السوداوية ، والتي كانت السيادة فيها للون الأسود .

إن أسلوب (روثكو) في تشييده المعماري الفني ينطلق من ترتيب تعاقبي للونين ثانويين هما الرصاصي والأسود ، إضافة إلى الأخضر ، إذ تشكل هذه المنظومة العلاقاتية في المشهد البصري لهذا العمل مفهوماً جمالياً خالصاً نسبة إلى التجريد الذي يتحقق في عمل (روثكو) هذا .

لم تكن رؤية الفنان فوقية أو تحليلية تجريدية ، بل كانت ذات رؤية ذاتية يعالج فيها الفنان موضوعه بتلقائية ومباشرة في تنفيذ العمل الفني ، وفق رؤية حدسية ما بعدية معبرة عن حالة وجدانية لدى الفنان ، بما يشكل تحولاً في رؤية الشكل بمفارقه المظهر الحسي للعالم المرئي ، وحذف البنية التكوينية للأشكال الظاهرية من أجل الوصول إلى بنية روحية تأملية .

إن (روثكو) في أسلوبه الافتراضي في تصوير الأشياء والأشكال لا يعني اهتمامه بالشكل ، فهو شكل منبسط للون واحد نقي يجاوره لون آخر مختلف ، وهكذا فإن لوحات (روثكو) تجسد مشهداً لا موضوعاً مرتجلاً .

نموذج (7)

اسم العمل : تجريد .

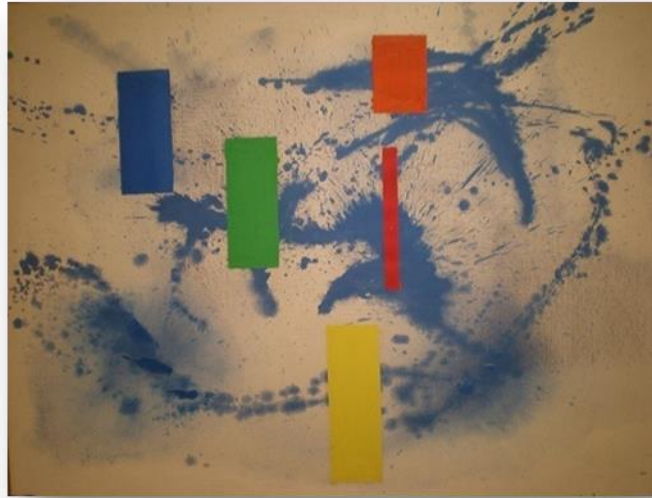
اسم الفنان : هانز هوفمان .

سنة الإنتاج : 1952 .

القياس : 73,5 × 103 سم .

العائدية : متحف فوك للفن ، كامبريدج .

المصدر : www.artcyclopedia.com.



تتمثل في هذا العمل خمس مستطيلات تستقر على أرضية بلون أوكر ، رشق عليها لون واحد فقط وهو الأزرق بطريقة تلقائية عفوية ، وقد رش اللون بشكل لولبي ليعطي إحساس بالحركة ، أما المستطيلات فإلى الأسفل يوجد أكبرها ويتلون بلون أصفر ويتوسط اللوحة تقريباً ، إلى الأعلى منه من جهة اليمين هناك مستطيل أزرق نحيف بلون أحمر يجاوره إلى اليسار مستطيل أخضر بالقرب منه مستطيل أزرق يساويه بالحجم ويعلو المستطيلات الأربعة مستطيل صغير بلون أحمر .

في هذا العمل الفني يلتقي اتجاهين تجريديين معروفين ، أحدهما يخالف الآخر في النواحي الجمالية والبنائية ، يمثل الاتجاه الأول التلقائية والعفوية في استخدام اللون دون اللجوء إلى الخطوط الحادة والملتزمة ، ويتمثل بالاتجاه الذي دعا إليه (كاندنسكي) .

أما الاتجاه الثاني ، فهو يقوم على مذهب الصفائية الذي دعا إليه (مالفيتش) ، ولو تخيلنا العمل الفني دون هذه المستطيلات الخمس التي تختلف في اللون والحجم والموقع لأصبح لدينا عمل تعبري تجريدي بسيط عبارة عن لون أزرق يفرش خلفية بلون أوكر ، لا يمثل سوى الفنان ذاته ، ولو تصورنا العكس إذ تستمر هذه المستطيلات على أرضية بيضاء ، لتبادر إلى أذهاننا في الحال إن هذه اللوحة هي من أعمال (مالفيتش) ضمن الاتجاه التجريدي الذي أسماه (السوبرماتزم) ، لكن الفنان هنا جمع بين الاتجاهين معاً بقصد توجه جديد تلتقي فيه الأشكال التجريدية الخالصة ذات البناء الهندسي المتوازن من جانب ، والاتجاه التجريدي المعروف بعفويته وغنائيته الذي سار عليه (كاندنسكي) في تجريداته الروحية من جانب آخر .

إنّ **العناصر البنائية** التي استخدمت في هذا المنجز الفني موزعة بين اللون من جانب بوصفه عنصراً مشبعاً **بالطاقة التعبيرية الذاتية** ، وبين الشكل الذي حاولت **التعبيرية التجريدية** مفارقتها إلاّ في بعض الأعمال التي عُتت **تعبيرية تجريدية** ، ومنها هذا العمل ، وبين **المساحة والفضاء التصويري** الذي يتولد من حيثيات هذه المستطيلات ومن **رشقات** اللون الأزرق خلف تلك المستطيلات ، ومن **الملمس اللوني** الذي يمنح انطباع **بالخشونة** بسبب تداخل اتجاهين متضادين ، أحدهم يدعو إلى أن يترك اللون هكذا حراً دون تصرف أو إضافة ليولد إحساس كالذي **تبعثه الموسيقى** ، تلك الأصوات المجردة التي تسمو بالسامع إلى عالم ما وراء خيالي بعيداً عن واقع الحياة المتحول والمتصلب ، والآخر يدعو إلى التحفظ على اللون ووضعه داخل قوالب الشكل .

لقد وظّفت عناصر هذا العمل الشكلية و**غير الشكلية** من خلال استيعاب المفهوم **الجمالي** **لفلسفتين متناقضتين** هما الفلسفة الأفلاطونية الرامية إلى الابتعاد عن الواقع ومحاولة هجره ، وهذا متمثل بالمساحة التي يكونها اللون الأزرق الذي تم **رشه** بشكل تلقائي ، إذ يمنح إحساس بالتشكيل ولكن بعيد كل البعد عن العالم الحسي ، **والفلسفة الأرسطية** التي تدعو إلى تمثيل جوهر الشيء ضمن العالم المرئي ، ويتمثل ذلك بالمستطيلات ذات الألوان الصافية (الصفراء – الخضراء – الزرقاء) ، ولكل لون دلالاته ومعناه حسب ما يراه ، على الرغم من أن الجمال الهندسي كان من ضمن ما دعا إليه (أفلاطون) .

في هذا العمل الفني ، يتحقق **المنظور اللوني** من جهة ، لأن هناك ألواناً نقية صريحة ، وأخرى تميل إلى أن تكون **ضبابية شبحية** ، ويمكن قراءة العمل الفني بوجود **منظور خطي** ، على أساس **الحافات الحادة** لتلك المستطيلات التي تحيل إلى وجود **خطوط متوازية** ، ويمكن على أساس هذه الخطوط أن نتخيل وجود خط وهمي يتجه نحو عمق اللوحة ، إذ يبدو العمل الفني أشبه بسرب طيور خمس تعلو بحيرة كبيرة من حياة مضطربة ، لكن الألوان عموماً تولد إحساس بوجود **منظور لوني** في الأزرق والأخضر يغدوان في عمق السطح التصويري بوصفها ألوان باردة تدفع بعضها نحو الخلف .

في هذا العمل الفني ، **تتهشم الشكلية** التي تمثلت بالمستطيلات لصالح **اللاشكل** لتضيق في أنقاض **وحطام اللوحة** ، ويمكن أن تشعر **بذهاب الصافية** لتلك الألوان ، وهذا ما يحدث داخل بيئة العمل الفني هذا ، إذ اختلطت الأوراق في الداخل ، ليتولد نوع من **القلق واللاتوازن** ، خاصة إذا عرفنا أن هناك ثلاثة ألوان أساسية مقابل لون ثانوي واحد ، رغم الهيئة الكلية التي تعطي الإحساس الجزئي بذلك التوازن .

إنّ الخطاب البصري الذي تظهره نسقية هذا العمل التجريدي يعطي للمتلقي الإحساس **بالجمال** ، لاسيما إذا أدرك أن هناك أثراً إيقاعياً للحركة المنطلقة المتوالدة من تتابع المستطيلات وترتيبها الانتشاري ، الذي يعبر عن اجتياز مكاني عبر زمن مستغرق في الانتقال في **فضاء اللوحة اللامتناهي** المعبر عنه **ببقع** اللون الأزرق ، الذي يعطي مدأ بصرياً غير منقطع ولا ينتهي بنقطة تلاشي محددة .

ويُظهر هذا العمل أبعاداً **مفاهيمية جمالية وأخرى ذاتية** تتعلق برؤية الفنان الخاصة إزاء المحتوى الذهني والخيالي ، كما أن هناك أبعاداً تتحقق من جراء **أسلوبه المركب** تتداخل فيه **أسلوبية مزدوجة** لحالة استبطانية ذاتية عميقة ، وقد أظهر هذا التزاوج بواسطة **التقنيات** التي مارسها وهي **تقنية رش الأصباغ** على اللوح التصويري ، **والتقنية المباشرة** من خلال **رش صبغة** اللون الأزرق ذو **الكثافة القليلة** نسبياً ، وكذلك تنفيذ المستطيلات حيث الدقة والقصدية في طريقة معالجة الشكل النهائي .

إنّ **المزاوجة** بين **أسلوبين فنيين** ، هما **الأسلوب المنضبط المتمثل بالصافية** ، و**الأسلوب الحر المتمثل بالتلقائية والعشوائية** في رشق اللون الأزرق ، أعطى الفنان أسلوباً **منتخباً** جديداً ، يحمل أبعاداً **شخصية ذاتية** ، تتعلق بقدرة الفنان على إحالة العناصر الفنية بحرية كافية إلى مجارة الأنساق الجديدة في بناء الصورة الفنية .

إنّ العنصر الذي يحرك عمل (هوفمان) هو الإدهاش الذي سارت عليه **التعبيرية التجريدية** في العديد من أعمالها ، إذ أراد الفنان في عمله هذا محاكاة الطبيعة بشيء من التصرف ، وحاول تقديم صور فنية **تلقائية** ، لتعطي **جمالية** فنية من خلال **اللامعنى** الذي طرحه هذا العمل .

نموذج (8)

اسم الفنان : نيكولاس دي ستايل .

اسم العمل : أشخاص بجوار البحر .

سنة الإنتاج : 1952 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 167 × 130,25 سم

العائدية : مجموعة نسجونا لكلازين- اوسلو .

المصدر : Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975



يصوّر (دي ستايل) في هذا العمل مجموعة أشخاص بوضعيات مختلفة ، وعلى الأغلب أن عدد هؤلاء أربعة أشخاص ، إلى اليمين يقف أحدهم ويتمثل بمستطيلين في الأعلى يتلون أحدهم بلون بنفسجي والآخر بلون أوكر ، ومربعين إلى الأسفل يتلون أحدهم بلون بنفسجي والآخر بلون أوكر ، وفي الواقع أن هذه التشكيلات هي ليست مستطيلات ولا مربعات حقيقية لعدم وضوح الأضلاع الخارجية لها ، وإلى جوار الشخص الواقف يوجد مربعين صغيرين ، العلوي منها لون بلون أحمر وإلى أسفل منه مربع بلون بنفسجي غامق ، ثم إلى اليسار تبدو كتلة من مستطيلات إلى الأعلى لون بلون جوزي ودون منه لون بلون أسود وإلى الأسفل لون بلون أحمر ، ثم على جواره يبدو هناك شخصاً آخر لون بلون ماجنتا وإلى أسفل منه لون بلون بنفسجي ، ثم مربع لم يكتمل لون بلون سماوي ، كل هذه المجموعة تقف على ساحل بلون أحمر ، وبجوار بحر لون بلون أحمر يتصل بسماء ملونة بلون أحمر وقليل من نثرات من الأسود وغيمة إلى أقصى الزاوية العليا اليسرى لونت بلون أزرق سماوي المنظر عموماً يصور لحظة غروب الشمس على ساحل البحر ، هذا المنظر الذي طالما ألهم الفنانين والشعراء وخاصة الانطباعيين ومنهم (مونييه ، بيسارو كونستابل وآخرون) .

يصور (دي ستايل) في أسلوبه غير التشبهي وغير المشخص ما يراه بقية من ما يمليه عليه خياله في حالات يعتقد أنها هي الأقرب في الوصول إلى الجمال الحقيقي ، لأنه في الواقع أن منظر الغروب بكل ما يحتويه من لحظات الغبطة والنشوة ومشاعر الدفء والحب التي تحرك الوجدان وتلهم الإحساس ، فإن إزاء هذه الصورة الجمالية هناك رؤية ثانية مغايرة تماماً كما يراها (دي ستايل) ، إذ يرى أن اللون الذي تتلون فيه السماء والبحر لحظة الغروب ينبئ عن الخطر والخوف والقلق فضلاً عن أن هذه اللحظة هي لحظة توديع النور والحياة واستقبال الظلمة والسبات ، وكأن لسان حال (دي ستايل) يقول : " إن مع أجمل اللحظات هناك غصة لا يحمد عقباها " .

(دي ستايل) في أسلوبه يعتقد أن المخرج الوحيد إلى المعنى هو العنوان الرئيس ، وما من شيء بلا عنوان يحيطه المعنى ، إذ أنه لولا تسمية هذا العمل بهذا العنوان لا يمكن لأي شخص أن يقرأه قراءة صحيحة وكأن المعنى كله ينزوي تحت مسمى عنوان العمل ، ولو أن (الفنان) لم يكن صريحاً كل الصراحة في بث المسمى الحقيقي للعمل وترك العمل قابلاً للتأويل ، فضلاً عن التجريد الذي مثل به (دي ستايل) أشخاصه والذي يترك مساحة واسعة للهيرمينوطيقا أن تفعل فعلها .

إن بنائية هذا العمل الذي هو صفة متلازمة لاسلوب (دي ستايل) ، كشفت عن ذاتية الفنان من خلال الطرح اللاشكلي الذي يتحقق من خلال ترحيل الأنساق البنائية من صيغتها الجزئية (الحسية) والانفتاح على ما هو شمولي (مطلق) عبر مغادرة ما هو طارئ وعابر ونسبي ، فضلاً عن الانفتاح على حيثيات الفنان ذاته ، بالنتيجة يظهر العمل الانفعال الشخصي للذات بأبعادها اللاشعورية ، لذا بدت تلك التراكيب البنائية بهيأة تعطي الصلابة من جانب ، ومن جانب آخر تعطي المرونة ، ولكن أياً كانت خاصية تلك الأشكال ، إلا أنها تفصح عن الإحساس بضرورة داخلية يتضمن الكشف عن معنى جمالي لتجريدات معبرة ، استطاع (دي ستايل) استبصارها حدسياً عن طريق العواطف الوجدانية المفرغة في هيئة ذلك الشكل المجرد ، ما منحته بالضرورة حياته الداخلية ، ويبث فيه القيم التعبيرية الجمالية المتحررة من طوق الشكل ومن قيود العالم الحسي .

(نيكولاس) في أسلوبه برهن على القيمة التعبيرية العالية لعنصر اللون دون غيره في إظهار الطاقة اللامتناهية للفعل التعبيري ، من خلال الفضاء التصويري بمسطحات لونية تعطي الشكل لا محدوديته والفضاء لا تناهيه ، من خلال الانفتاح على العالم الكوني اللامحدود ، فهو (أي الفنان) لم يقيد نفسه في غرفة أو مشغل أو مقهى بل انفتح على البحر والسماء وانطلق من حيثيات العالم الحسي إلى اللامتناهي بغية الوصول إلى المعنى الذي لم يجد له جواباً بين ثنايا أعماله الفنية عموماً .

وفي هذا العمل بالذات صور (دي ستايل) المثل المتعالية في تسطیحات لونية متضادة بين الباردة والحارة ومتوازنة ، من خلال ترتيب المساحات اللونية وتوزيعها بشكل يحقق الموازنة ، وإن كانت قلقة لعدم محدودية الشكل والحراك والجريان المستمر لطبيعة العمل الفني الذي يجعل هناك منظور جوي يمكن أن يشخص من خلال وجود تلك المربعات والمستطيلات إلى أمام اللوحة وإلى الخلف هناك البحر والسماء .

إنّ الفعل الارتجالي لـ (دي ستايل) في ابتكار فني مزج الانطباعية من خلال تصوير المنظر البحري والخروج إلى الطبيعة ، والتعبيرية من خلال إعطاء اللون الأولوية للإفصاح عن مكنون الذات ، والتجريد من خلال التكوينات التجريدية في أعماله ، وأمكنه في ذلك استخدامه للتقنية المباشرة في استخدام الزيت دون غيره على قماش اللوحة ، وكان من الضروري العمل بهذه التقنية لكي لا يفقد العمل قيمته التعبيرية للتجريد الغنائي الذي نادى به (كاندنسكي) ، إذ أن أغلب الأعمال الانطباعية والتعبيرية والتجريدية كانت قد نفذت بهذه التقنية .

صوّر (دي ستايل) عمله الفني هذا ، وهو يدرك أنه لم يكن واقعياً أو انطباعياً أو تعبيرياً أو حتى تجريدياً ، إذ لم يكن متقشفاً في ألوانه أو زاهداً في خطوطه ، وامتاز عمله هذا بالدسامة والتعقيد ، وأشكاله كانت مخلوقة خلقاً وليس لها نظير في الواقع ، ومن هذا ، ابتعد عن كل تلك التيارات في طبيعتها ، لتصنّف أعماله على أنها تعبيرية تجريدية .

نموذج (9)

اسم الفنان : جاكسن بولوك Jackson Pollock .

اسم العمل : الأعمدة الزرقاء Blue Poles .

سنة الإنتاج : 1953 .

المادة : زيت – خيوط – طلاء الألمنيوم على الكنفاس .

القياس : 83 × 192,5 سم .

العائدية : مجموعة خاصة .

المصدر : Gilbert, Rita: Living with Art, 4th edition, McGraw Hill Inc., New York, 1995



هذه اللوحة عبارة عن نموذج لخطوط كثيفة ومتشابكة والألوان الغامقة فيها تأخذ نسقاً عمودياً ، إذ تتداخل هذه الأعمدة الطولية مع الأرضية الزيتية للسطح التصويري المقطرة بشكل فوضوي وتلقائي على سطح اللوحة وتتشابك الأعمدة وقطرات الزيت مع مجموعة خطوط لا حصر لها موزعة بين الأحمر والأصفر ، الأبيض ، الأسود ، الأوكر ، والرصاصي . وهذا العمل يُعد صورة مستنسخة للوحة الأصل ، إذ يصل مداها إلى (7 × 16) قدم ، وقياسها يتسم بالدهشة والخيال .

تنشعب هذه الخطوط بالطاقة (طاقة اللون ، طاقة الحركة) ويمكن للشخص أن يتخيل أثر هذه الخطوط والدهشة والصدفة التي تحدثها مع هذا النموذج الصغير فما بالك باللوحة الأصل والقياس الهائل الذي نفذه (بولوك) .

إنّ أسلوب (بولوك) غير الاعتيادي ، والثوري في عمل مجموعة خطوط متشابكة ومتداخلة لا يمكن أن نتلمس بداية لها أو نهاية . فهي بيئة كونية لعالم غريب لا يحده حد ، فاللوحة هنا قد تتجاوز حدود الإطار الخارجي ، يزحف متواصل لتلك الخطوط ورشقات الألوان إلى ما لا نهاية في حركة دعوية مستمرة تمثل طبيعة الحياة الذي كان ديدنها وما يزال (الحركة) حيث اللاتوقف والاركوود ، ويمكن للمتلقي أن يتصور أن هذه اللوحة هي صورة لمجرة كونية تحتوي آلاف بل ملايين الكواكب التي تصطف تارة وتنتشر تارة أخرى لتعطي هذا الشكل المتحول والمتبدل دوماً ، ليصعب على أي إنسان أن يمسك شكل محدد لها ، وبذلك دخل هذا العمل في إطار اللاشكل الذي اشتغل طبقاً لتوجهاته أغلب فناني التعبيرية التجريدية .

وفي جو هذه الشبكة الخطوطية يكون الناظر خلال اللوحة وحول اللوحة وربما بين ثناياها ليجد هناك : حركة ، فعل ، حياة ، حيوية ، روحية وجرئة عالية للفنان الذي أنشأها ،

ليتوالد حوار مباشر بينه وبين تلك اللوحة ، حوار ربما يدوم لساعات طويلة من التأمل في أنساق من الخطوط اللونية العشوائية التي تسحبنا تارة إلى عمق السطح التصويري ، وتحيلنا مرة أخرى إلى السطح ، ويظل المتأمل لتلك الخطوط وكأنه يريد التدخل في تنظيمها سائلاً نفسه من صنع تلك الخطوط ، هل الفنان أم الصدفة ؟ ليكون هناك مؤشراً عن فلسفة (نيتشه) في موت المؤلف . ويسأل هل هي جميلة ؟ ليضع حداً من الموقف الجمالي للتعبيرية التجريدية إزاء الفن ، هل هي فناً أم لا فن ؟ ليضع حداً من الموقف الجمالي لهذه الحركة إزاء الفن ، وهل تبدو اعتيادية (مألوفة) أم ماذا ؟ ليكون هناك تأويلاً متواصلاً لهذه الخطوط في قراءات متعددة ، تحتل التنوع في الصياغة طبقاً للانسجام الذي تولده تلك الخطوط المتنافرة والمتغايرة والمتضادة حيناً ، والمنسجمة والمؤتلفة في حين آخر .

وفي نهاية المطاف ، سيكون جواب اللوحة غير مقنعاً بالمرة ، لأن خطوط (بولوك) السينوريالية (*) الأصل ، الميلودرامية (**) الأداء ، تتشابك وتتداخل لتشكل فسيفساء تمتد بعدة اتجاهات ، تعبر عن حالة القوى المتضادة التي تكتنف هاجس (بولوك) ، من خلال تغاير سمك تلك الخطوط وتعدد ألوانها ، وجلّ هذه الخطوط تبين شخصية مضطربة لا تؤمن بالمركز الواحد ، وتحاول دائماً الانفلات والانخراط إلى مراكز أخرى متعددة قريبة أو بعيدة ، وتريد دوماً امتلاك كل شيء على الإطلاق ، وما يتيح لتلك الخطوط ذلك التنوع في السمك والطول والاتجاه والملبس هو التقنية التي نفذت فيها ، فالتقطير والرش بالفرشاة أو عن طريق السكب المباشر والتنقيط عن طريق وعاء مثقوب على لوحة ممتدة بشكل أفقي على سطح الأرض باتجاهات مختلفة وحالات انفعالية معينة لدى الفنان ، ومن ارتفاعات يختارها الفنان لصب أصباغه ، إذ يتولد هذا المعترك من الخطوط والألوان التي تحكي قصة عمل فني ولد في عصر التقنية والميكانيكا والتحويلات الفكرية ، عصر تفككت فيه كل أواصر الوحدة والتماسك ليتحول كل شيء إلى ملكية خاصة ، فكانت الرأسمالية تعطي الذات تصلبها وقساوتها وأنانيتها .

ويلاحظ في عمل (بولوك) هذا ، عدم وجود منظور خطي أو لوني يمكننا من خلاله النفاذ إلى عمق اللوحة ، ليكون هناك تشتت في الرؤية ، وحيرة في اختراق عالم اللوحة ، فكل شيء مغلق وكل شيء مفتوح في آن واحد .

وفي منجزه الفني البصري هذا ، ينفرد (بولوك) بمزايا أسلوبية عديدة ، تتمثل بالعفوية والعشوائية وتدمير المركز من نثرات الخطوط اللونية الميلودرامية ، تعبر عن متاهات وعنف الداخل إزاء الخارجي ، وبذا اختار (بولوك) تقنياته بشكل انتقائي يتوافق وثوراته الانفعالية ، إذ يصب اللون صلباً طبقاً واهتزازات مركز الجسد له ، إذ عده حيثية من حيثيات المنجز البصري الهائل الحجم قياساً باللوحة التقليدية الأخرى ، موظفاً الحاسة اللونية الناتجة عن تفاوت سمك الخطوط اللونية على المتلقي ، وبذا يعكس (بولوك) إلى أن الكون الخارجي إنما يكمل ما كان الفنان بوصفه كوناً أكبر .

إنها أسلوبية تتسم بالرؤية التي يتشظى فيها المعنى لا نهائياً ، إذ تنفتح في فضاءات من الهرمينوطيقا لمساحة صورية تجسد فيها عالماً كونياً غرائباً شائكاً .

(*) سينوريالية : نسبة إلى الفنان الإيطالي (سينورييلي Signorelli) أحد فناني عصر النهضة ، برز كفنان في ستينيات القرن الخامس عشر ، طور أسلوباً خطوياً قوياً ، ولد (سينورييلي) في حدود الأربعينيات من القرن الخامس عشر ، وتوفي في عام (1523) ، أغلب أعماله معمولة بتقنية (الفرسكو) ، كما في أعماله في كنيسة السيستين وكاتدرائية أورفيتو .

للمزيد ينظر : موري ، بيتروليندا ، فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص 125 .

(**) ميلودراما : حالة عاطفية تعتمد على الإثارة المبالغ فيها والتضارب العنيف بين قوى متعددة .

نموذج (10)

اسم الفنان : ألبرتو بوري Alberto Burri .

اسم العمل : كيس Sack .

سنة الإنتاج : 1953 .

المادة : خيش - ألوان اكريليك - مثبتات مُلصقة على الخشب - أشياء أخرى .

القياس : 150,25 × 130,25 سم .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة .

المصدر : Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975.



العمل عبارة عن تكوين تجميعي لأكياس من الخيش حمراء مع قطع ملابس زرقاء وحقيبة بلون أوكر مُلصقة بمواد مثبتة على خيش آخر كبير بلون أوكر أيضاً يعطي العمل الصورة الواضحة لاسلوب (بوري) وتقنيته التي عُرف بها ، إذ حاول توظيف المادة كعنصر أساسي من عناصر العمل الفني المرئي ، كوسيط مادي لإيصال الفكرة والتعبير الفني إلى المتلقي ، إذ يعد الفنان من فناني الوسط المخلوط (Mixed Media) ، وهو أكثر الفنانين جرأة في محاولة تغريب المادة ونزاعها من عالمها الأصلي لتوظف لصالح العمل الفني ، ويُلاحظ أن (بوري) في أسلوبه المتفرد هذا كان دائماً إزاء المادة المطاوعة التي تتشأ أمامه ، وتتشكل بالكيفية التي يريد لخلق بيئة فنية تعبر عن روح العصر ، إذ استخدم الفنان في تقنياته مواد مثل البلاستيك ، القماش ، الخشب وغيرها ، مما متاح من حوله من مواد منزلية ولفائف بلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي والصحون المعدنية المهمشة ، وتعدى ذلك مواد أخرى كالححاس وألياف النباتات والورق في معالجته لأعماله الفنية .

حاول (بوري) في هذا العمل أن يتحرر من قيود الكلاسيكية والتقنيات التقليدية المتعارف عليها ، وهجر الأساليب القديمة ، وفي عمله هذا ، هناك مفاهيم جديدة فكرية وجمالية تعبيرية ترتبط بالمنحى الجديد لفن الرسم . ففيه رفض لكل تداول أو تقليد و تراث ، ويتجسد هذا

الرفض في سعي الفنان إلى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة لم تكن مؤهلة في يوم ما أن تدخل بيئة العمل الفني ، فأقحمت عنوة إليه لأسباب منها ، الغاية إلى التوصل لأعمال تعتمد **السرعة** في التنفيذ اعتماداً على ما متاح ومتيسر من **خامات** وما يتوالد عنها من معالم وإشارات غريبة في طرحها ولا تشكل انعكاساً للواقع ، إنما هي تعبير جمالي لدوافع **نفسية ذاتية** تكمن في العقل الباطن لشخصية الفنان نفسه. وكذلك مجازاة الوضع الفني الراهن الذي يعتمد في أعماله الفنية على **التجميع** حتى أصبح الرسم في جوانب كثيرة منه أقرب إلى النحت ، وعُرفت تلك الأعمال بالفن الخنثي (Feminize Art) .

إنّ اعتماد (بوري) في **اسلوبه** على ما متاح من **خامات** (Raw Materials) سواء أكانت **مبتذلة** أو **نفسية** يؤكد تجذر **اسلوبه الدادائي** الذي يؤكد نمطية الدادائية التي لم تفارق أعماله الفنية رغم **غياب الموضوع** في أعماله ، و**غياب الشكل** مع خضوع أغلب أعماله إلى **صفة اللاشكل** ، واشتغالاته في منطقة لا تتجاوز حدود **اللامعنى** الذي يتحقق من خلال **تلصقاته المتراكبة** لمواد مختلفة تكوّن بيئة العمل الفني ، وهو من بين الفنانين الذين ساهموا ما بين الأعوام (1958-1959) بالاشتراك في معرض (ضد الشكل Anti-Form Sculptures) ، الذي قدمت فيه أعمالاً فنية تعتمد تقنيات فنية جديدة ، منها أعمال صنّعت من الجليد ، وأخرى استخدمت البخار ، وأعمال اعتمدت ما متيسر من أقمشة ومواد منزلية وبضاعات سلعية .

(بوري) في **اسلوبه** انطلق من رؤية ذاتية مصدرها **اللاوعي** ، إذ أن ذاتيته في عملية تفاعلها مع التحولات والمتغيرات تميل إلى إنتاج أعمال فنية ذات ميزات منها **اللعب الحر** (Free Play) ، **غياب مركز اللوحة** ، إتاحة الحرية الكافية للفنان ، واستخدام ما يشاء من مواد في صناعة عمله الفني ، وستكون هذه المواد مألوفة بعد أن كانت بعيدة لتشكّل مركز الاهتمام ، وبذلك **تفككت** بنية العمل الفني و**غاب الشكل والموضوع** معاً و**تدهور المعنى** ليكون العمل ما هو إلا **سطح ولا شيء** تحت السطح وبدون عمق ، والمادة المعاملة كيميائياً وتقنياً هي فقط دوال متناثرة قد تمتلك معنى يضيفه عليها المشاهد أو بلا معنى ، لتكون الممارسة والغاية من العمل الفني هي إسقاطات داخلية وهروب من واقع معين ، قد يجد الفنان في ذلك اللذة والمتعة .

إنتاج (بوري) هذا يندرج تحت مسمى (موديل فترة الخمسينيات) ، إذ **عمل** (بوري) على إنتاج أعمال فنية تعتمد **التجميع والتلصيق وإيجاد أشياء** ما في عمل فني واحد ، وما عاد الفنان ملزماً بمنهج محدد أو (أتكيت) تصميم معين يمكن السير على هديه ، فكل شيء أبيض لصالح العمل الفني الذي أصبحت له حياته الخاصة كونه وجوداً حياً بذاته له خصوصيته ومعطياته وحيثياته ، إذ أن لكل عمل فني قاعدة مستقلة ينمو فيها بذاته .

إنّ **تقنية** (بوري) التي استخدمها في عمله الفني هذا لها جذورها في **المعالجات** التي استخدمها (جورج سيجال) والتي تعتمد على إعادة إنتاج الحقيقة وإيجاد عالم يعبر بشكل غريب عن اليأس والخواء والتبري من الحقيقة ، وفي هذا العمل يلاحظ عالم أشبه بذلك الذي يصوره (ديفيد ماتا D. Matta) ، إذ يحاول فيه **إدابة اللون في المادة** ، وإدابة الشيء في مادته ، ليصبح العمل الفني بالنتيجة عبارة عن **عالم حلمي** لأشباح متنقلة في تضاريس متموجة ، ويصبح العمل **فاقد لموضوعه ومعناه ولا شكل له** ، تنصهر فيه الحسيات في **عالم ميتافيزيقي** ، ويظهر في هذا العمل ، **غياب المركز وغياب العمق الفضائي (المنظور)** ، والملفت للنظر في عمل الفنان ، هو عملية تحقيق **الانسجام اللوني** ، على الرغم من استخدام بيئة جديدة في إنتاج هذا العمل .

إنّ رسوم (بوري) تخلت عن المساند والأرضيات الطلائية والفرش ، واعتمدت آليات جديدة تحقق **الاسلوب** الذي كان الفنان يطمح في تحقيقه ، فقد أخذ بتقنيات العلم الحديث في إنتاج أعماله الفنية ، كاستخدام المذيبات الكيميائية أو المصادر الحرارية أو غازات معينة في الحصول على تجاعيد وألوان وتضاريس وتشكيلات لم تحققها **التقنيات** السابقة نتيجة استخدام **الكثافة اللونية** ، بل أن دخان بعض الغازات كان كفيلاً في إعطاء اللون الذي يرغب الحصول عليه . وبذلك حاول الفنان البحث عن الجمال والقيم الفنية الأخرى حيث لا يفترض وجودها ، وإنتاج

أعمالاً لا لكي ترقد في المتاحف بل لكي تقدم خطاباً إنسانياً عالمياً يحكي قصة هيمنة نزعات فلسفية ودينية وسياسية على المجتمع الآن .

ومن هنا يأتي دور الفنان في مهارة استخدام المادة لتجسيد موضوعات يراد التعبير عنها . كما أن تأثيرات الحرب الثانية التي اشترك فيها (بوري) بوصفه طبيباً عسكرياً كان قد تعرض إلى إصابات من جراء تأثير تلك الحرب التي حاول من خلال تجسيد صور المعركة في لوحاته عن طريق استخدام الضمادات وقطع الأسلحة المدمرة ، لتمثيل موضوعات سياسية ، اجتماعية ، نفسية ، وعسكرية ، تعكس البيئة المحيطة التي خلفتها الحرب العالمية الثانية ، كبيئة محيطة أثرت تأثير كبير على اتجاه (بوري) الفني الذي كان يوماً ما سريالياً حسياً ، وانحدر ليصبح تعبيرياً تجريدياً بحثاً .

نموذج (11)

اسم الفنان : روبرت مودرويل Robert Motherwell .

اسم العمل : مرثية إلى الجمهورية الإسبانية .

سنة الإنتاج : 1953 - 1954 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 203,4 × 254 سم .

العائدية : متحف البرايت – نوكس للفن ، بوفالو ، نيويورك .

المصدر : Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975.



في عمل (مودرويل) هذا ، كتلة لونية سوداء تأخذ صفة السيادة في العمل الفني تستقر على أرضية بيضاء وخلف هذه الكتلة هناك ألوان بسيطة من الأوكر ، الأحمر ، البنفسجي ، والكتلة اللونية السوداء عبارة عن مساحة لونية عديمة الشكل .

يعالج (مودرويل) في أسلوبه مضامين تاريخية واجتماعية ، وفق رؤية ذاتية ومعايير شخصية ، مستخدماً بشكل لا واع ضربات عريضة من اللون الأسود ، مستخدماً فرشاة عريضة في طلاء الصبغة الزيتية على قماش لوحته الذي تم تحضيره باستخدام تقنية الطلاء المباشر ، وهذه هي أحد أهم مظاهر تقنيته ، إذ كان يرسم دائماً لوحات كبيرة بألوان نقية معطياً الشكل بقعية لونية لا شكلية ، وبذلك فإن (مودرويل) في أسلوبه ينتمي إلى التعبيرية التجريدية المتأخرة .

حاول الفنان أن ينشد قصيدة شعرية رثائية ليعبر فيها عن آلام وهموم الجمهورية الأسبانية باستخدام لغة مرئية حسية معبرة ، وهي لغة التشكيل الوحيدة وهو اللون ! وما من لون يأتي به الفنان ليحرك مشاعر المتلقي إزاء حالة الحزن والمأساة التي تعيشها الجمهورية الأسبانية في فترة الحرب الأهلية غير اللون الأسود . وعمل (مودرويل) هذا ، هو (جيوكندا) ثانية بصياغة ما بعد حداثة ، لا تعتمد التثليث ولا التشكيل أو التلصيق والتشخيص ، ولا المكعبات المترابكة التي جاء بها (بيكاسو) ، بل صاغ (مودرويل) جداريته بلطخات من

لون أسود ، وقليل من ألوان الأوكر ، والأحمر ، والبنفسجي والأصفر ليكون للتجريد الجديد (*) أثر بائن على عمل الفنان هذا .

إنّ الجانب الانفعالي ، والضرورة الداخلية دفعت به ليعبر بتلقائية لا واعية محركاً فرشاته بحرية وطلاقة على سطح اللوحة جاعلاً من الذاتية سمة أساسية في أسلوبه الفني ، وعدم الاكتراث بالمعايير الفنية عاملاً أساسياً في تركيب الهيئة العامة للعمل ، والتي هي في الغالب غير متشينة ، ولكن تأخذ مساحة متباينة ومختلفة في الإيقاع والتوازن ، أما المنظومة البنائية المجردة ، فقد تشكلت باستخدام عنصر واحد واللون دون أي عنصر من عناصر التشكيل الأخرى ، الخط أو الشكل .

إنّ سيميولوجيا الخطاب البصري تتحقق من خلال المشهد التصويري رغم ابتعاد العمل عن العالم الحسي المرئي ، والتي تنبئ عن فوضى شكلية ، وبالتالي عن فوضى في المعنى الذي هو استعارة عن الفوضى التي شهدتها الشعب الأسباني في حرب الشوارع تلك ، لذا عدّ هذا العمل تعبيرياً تجريدياً لعدم وضوح الشكل ، وعدم بروز المعنى .

إنّ الصيغ الشكلية غير المنتظمة والتي تقترب من اللاشكل كثيراً ، وضعها (موزويل) في أسلوبه المباشر البسيط وغير المعقد وفق تقنية تلقائية ، وعن طريق استخدام التقنية المباشرة أعطت العمل الوحدة المتكاملة في البناء بشكله العام وأخضعته إلى نسق دينامي حاصل بفعل حركة هذه الأجزاء في النطاق الكلي للعمل ، ليضيع بالنهائية ثبات المركز وبالتالي غياب الإحساس بالعمق الذي يبعث الإحساس بالمنظور .

(موزويل) في أسلوبه التشاؤمي هذا ، يغالي كثيراً في رثاء الوضع السياسي العام وذلك من خلال سيادة الكتلة اللونية السوداء على أغلب الفضاء التصويري ، وهو يتجه اتجاهاً ذاتياً في هذا العمل وينحى منحىً مأساوياً ، وقد أوضح في أسلوبه بعدم وجود تجريد تام ، مهما بالغ الفنان في التجريد إلى حد العدمية ، يقول : " إنّ الأحمر الخالص الذي يتحدث عنه التجريديون غير موجود ، فأى لون أحمر يتجذر في الدم مثلاً ، الزجاج ، الخمر ، قبعات الصيادين وآلاف الظواهر الأخرى " (1) . وبالنتيجة فإن اللون الأسود قد يعني العتمة أو الحزن أو لون الشعر والعيون ، وبمجرد وضع نقطة سوداء في أي عمل تبعث تلك النقطة هيرمينوطيقاً حيوية تُحدث تفسيرات متباينة .

ونشعر في عمل (موزويل) المرتجل هذا ، تفريغ لشحنة عاطفية تبعث النبض الإيقاعي المتزايد والمنخفض نسبة لوجود بقع سوداء صغيرة وأخرى كبيرة ، لم تكن مبنية وفق نظام هندسي أو يقلد الطبيعة فيها ، لذلك كانت هناك رؤية جمالية خالصة تولدت من اللعب الحر الذي مارسه الفنان في عمله هذا ، والذي أصبحت الفكرة فيه نتيجة هذا اللعب فكرة مشوشة وغير واضحة ، وذات قصد مجهول يستقر في باطن ذات الفنان .

(*) التجريد الجديد (New Abstract) ، أحد مظاهر التعبيرية التجريدية التي تعتمد على البساطة في الأسلوب.

(1) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 34 .

نموذج (12)

اسم الفنان : جان دوبوفيه .

اسم العمل : الأمهق (*) The Albino .

سنة الإنتاج : 1958 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 92 × 73 سم .

العائدية : مجموعة هاك .

المصدر : Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon Press Limited, Little Gate House, Oxford, Printed in the Netherlands. 1995.



يمثل هذا البورتريت أحد البورتريهات التي رسمها (دوبوفيه) مستعملاً ألوان ذات كثافة عالية تصل حد (العجينة العالية Impasto) باستخدامات لونية زهيدة ، إذ أن هذا العمل مرسوم بلون واحد يتمثل بالأوكر والأوكر الحجري ، مضافاً إليه قليلاً من اللون الأخضر بالنسبة للخلفية .

العمل عبارة عن شكل رئيس يتوسط اللوحة ، ويشغل المساحة الأكبر منها ، ويهيمن على العمل الفني بالكامل ، ولم يبق سوى خلفية بسيطة تمثل فضاءً مختزلاً قياساً بالكتلة البشرية التي تشكل فعلاً سيادياً من الخطاب البصري لرسم (جان دوبوفيه) .

والبورتريت يمثل رسم بدائي مبسط لشخصية إنسانية ، ربما اكتسبها (دوبوفيه) من عمل فني تاريخي يعود تاريخه إلى (500 – 100 سنة ق . م) ، مصنوع من الطين موجود الآن في متحف (كوست) في كولونيا بألمانيا ضمن مجموعة من التماثيل تمثل أشخاص بأشكال

(*) الأمهق : لبني البشرة ، أبيض الشعر .

مستوية وعريضة ، ذات رؤوس مثلثة وغالباً ما تكون بدون رقبة معمولة بأسلوب (كوامبايا Quimbaya) الحضارة العائدة إلى كولومبيا ، شكل (48) .

ويمكن عد عمل (دوفويه) عملية محاكاة لتلك الأشكال البدائية ، ويوصف الشكل برأس كبير نسبة إلى الجسم ، ووجه مستوي بعينين ذات رؤية ثاقبة ، وأنف يشبه كف مقطوعة تشير بأصبع السبابة نحو العينين ، وفم يريد قول شيئاً ما ، والبورتريت يتجه نحو الأمام ، ويتكى الرأس مباشرة على الجسم دون رقبة ، علماً إن ذراعيه مرسومة إلى صدر الجسم ، اليد اليمنى مقطوعة الإبهام تعلق اليد اليسرى ، وتوحي الهيئة عموماً بالراحة والطمأنينة ، كما في شخص يمارس فعلاً طقوسياً روحياً .

(دوفويه) في هذا العمل غير معني بالشبه ولا يعبأ بتوضيح الملامح الخارجية للشكل التي باتت لديه غير ذات أهمية ولا يبالي في نقل التفاصيل الدقيقة ، لتتقد هنا حالة ذهنية ورؤية استبطانية فطرية كتلك التي لدى الإنسان البدائي ، وكأن (دوفويه) قد رسمها من متحف الخيال برؤية ممزوجة بين السريالية نسبة إلى الخيال الحدسي والتجريدي ونسبة إلى تشويه الشكل وتحطيم النسب التقليدية ، وذراعين مسندة إلى الصدر لتوحي بغرضية معينة .

إنّ هذا العمل هو إبداع لشخصية غير خاضعة لقوانين المحاكاة الخارجية ، ولا يمثل حقيقة بصرية واقعية للحرية المتبعة في تجسيم هذا الشكل ، إذ لا يمكن عد هذا البورتريت عمل تشخيصي محاكاتي تقليدي ، على الرغم من الملامح البشرية البسيطة التي يمتلكها ، ويمكن القول أن شخصيات (دوفويه) شخصيات مجهولة بسبب الاختزال والتبسيط والتسطيح والتشويه لتلك الشخصيات .

(دوفويه) كان هنا جريئاً في معالجاته التقنية من ناحية ضربات الفرشاة أو استخدامه للسكين ، وكذلك من ناحية اختزال الألوان ، وهنا كان موفقاً في اختيار لون حجري ، ما جعل المشهد البصري وكأنه جدار كهف منفذ عليه ذلك العمل ، للإيحاء بالطقوس البدائية بشكلها المعاصر . وقد ابتعد عن الكثير من قوانين الإنشاء المعهودة من منظور وضوء وظل وتناظر وتمائل ، تاركاً خطابه البصري ينعم بسذاجة طفلية ، تقترب من التعبير المجرد ، ليصنّف (دوفويه) بعد ذلك ، ضمن مجموعة الفنانين الذين اقتربوا من التشخيص في رسوم التعبيرية التجريدية .

يشكل (دوفويه) أحد أقطاب المدرسة الأوربية ممثلة بالمدرسة الباريسية ، ويلاحظ في هذا الخطاب تأثيرات كل من (بول كليه) و (خوان ميرو) الفطرية والطفلية ، وقد باتت واضحة على أسلوب (دوفويه) ، ليشكل بعد ذلك منعطفاً مهماً ، مَرّ التعبيرية التجريدية ضمن تبويبات حقل المجال البصري ، الذي يميز أعمال الكثيرين من رسامي الاتجاه الفطري الذي أخذ على عاتق البعض من فناني التعبيرية التجريدية العمل فيه ، ومنهم (هوندر تفاسر) .

في خطابه البصري هذا ، وغيره من الخطابات البصرية الأخرى ، يتفرد (دوفويه) بأسلوبه التشخيصي ، إذ تترسخ في هذا الأسلوب ملامح الطفولة والبدائية في العالم المدني المعاصر ، الذي يتسم بالجفاف العاطفي ونمطيات التقنيات العالمية والتكنولوجيا ، إذ يعلن (دوفويه) عن المسكوت عنه ، ممثلاً بأحاسيسنا البدائية الدفينة ، مستوحياً اشتغالات التقنيات التي تعرف في الدلالات التاريخية للأثر البدائي ، موظفاً نظرية أن النصّج إنما يتحول إلى قيمة استيطانية في الخطاب البصري الجمالي .

نموذج (13)

اسم الفنان : فرانز كلاين Franz Kline .

اسم العمل : خشبة المسيح .

سنة الإنتاج : 1958 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 251,4 × 196,8 سم .

العائدية : مجموعة خاصة .

المصدر : www.artcyclopedia.com .



في هذا العمل الفني ، يطغى اللون الأسود على العمل ، وهو يشكل بقع تتراكم وتتداخل مع بعضها البعض بحيث تفقد هويتها التكوينية لتمثيل الأشياء .

تختبئ خلف البقع السوداء ألوان منها الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر والبنفسجي والأبيض ، وتبرز هذه الألوان في فترات أخرى فوق اللون الأسود .

التكوين من أشهر أعمال (فرانز كلاين) ، ويعد من ضمن أعماله **التعبيرية التجريدية** المبكرة ، إذ أخذت أعماله فيما بعد تتحول إلى الرسم بالأسود والأبيض فقط . ويحمل العمل فيما يبدو أبعاداً دينية ، إذ يحكي قصة صلب السيد المسيح عليه السلام ، ولكن وفق سرد حكائي يخص (كلاين) ، لهول المصيبة ولحجم المأساة التي حلت بالسيد المسيح عليه السلام ، مع نثرات للون الأحمر القاني والبنفسجي المحاذي لخشب الصليب ، وهو كناية عن الدماء اليابسة ، مع بعض الألوان الأخرى كالأزرق لإعطاء **البعد الفضائي** ، والأبيض كأرضية تسند باقي الأشياء ، والأخضر الذي يعبر عن البيئة الطبيعية لمكان خشبة الصليب ، والأصفر ليعطي العمل السطوع والإضاءة .

هذه القراءة على سبيل الفرض ، ولكن العمل هو تجريدي تتحطم فيه الأشياء والأشكال ، وليغيب بعد ذلك المعنى لغياب الشكل المميز ، إذ أن الصليب هو تكوين مزدوج لشخص ما ، وفي الوقت نفسه ، تخطيط للصليب الذي يستدل عليه من عنوان العمل الفني .

كان أسلوب (فرانز كلاين) يشبه إلى حد ما أسلوب (موزرويل) ، فهما يعبران بالأسود عن آلام وهموم المجتمع ، فكانت موضوعاتهم تتأرجح بين الدينية والسياسية والاجتماعية - هذا إن كان هناك موضوع فعلاً - . ويلاحظ في أعمال (فرانز كلاين) أنها تتجه إلى أن تأخذ أشكالاً معينة على الرغم من ابتعادها عن التشخيص ، ولكن الحقيقة ليست كذلك ، فهي تراكيب شكلت على هيئة يشوبها الغموض والإرباك واللاغائية ، والاعتماد في نقل شعور الإثارة في أثناء الاندماج في العمل الفني .

وقد يلتقي (كلاين) مع (بولوك) و (توبي) في التعبير عن الشعور الداخلي الحميم ، ولكن بأسلوب مختلف جداً ، لاعتماده (أي كلاين) خطية لونية ، تكاد تقتصر على تقابل الأسود والأبيض ، فأعماله ذات الخطوط العريضة تبدو للوهلة الأولى أشبه برموز الكتابة الصينية المبكرة ، إلا أن مصادر الحقيقة ترتبط بتقنيات الرسم الخطية للسكك الحديدية والجسور والطرق المستوحاة من مناظر نيويورك المزدهمة .

واتبع (كلاين) تقنية العجينة العالية ، فضلاً عن التقنية المباشرة ، فتارة تزداد الكثافة اللونية وتارة تقل ، وبناءً على ذلك ، تتفاوت التقنية لديه بين العجينة العالية والطلاء المباشر ، وبفضل هاتين التقنيتين ، توصل (فرانز كلاين) إلى الجمع بين الخط والمساحة الملونة ليؤلفان سوية المشهد الفني بخطوطه العريضة وألوانه النقية وما توحى به من هيئات معقدة ، وتعبّر عن الموقف الذاتي له من خلال اللون .

يقدم الفنان في عمله الفني هذا ، صورة سوداوية تعتمد على الإبهار (Glamour) والإدهاش في استقطاب المتلقي ، إذ لم يكن الفنان زاهداً في ألوانه كما عهدناه ، وجعل العمل ينبض بإيقاع عالي ، ويعطي إحساساً بالتشظي ، وتباعد الأجزاء ، وعدم نفوذ النظر إلى جوهر العمل الفني ، فلا توجد نقطة تلاشي ينحدر فيها العمل نحو الوراء .

استقى الفنان من الفكر ما بعد الحداثي الكثير من المعاني ، فقد ظهرت في هذا العمل التلقائية والحرية والجرأة في تحريك السكين على السطح التصويري في اتجاهات مختلفة ، بناءً على انفعالات حادة وتفريغ نفسي لمحتوى الذات ، لتكون للصدفة والحدث العرضي من مزايا عمله الفني المعبر عنه بشكل آلي بغية الإفصاح عن دوافع النفس البشرية التي يلفها الغموض ويشوبها القلق .

أراد (فرانز كلاين) أن يشوه المنظر العام ، ويجعل منه حطاماً مفككاً ، باستخدام لخطات لونية خطية من لون خالص ، ليكون ذلك على حساب الأشكال والحجوم ، فتكون لديه فضاءً لونيًا ، كان بمثابة عالم غير مشخص (Non-figurative) ولا موضوعي (Non-objective) ، يعبر عن الحركة والسكون في آنٍ واحد ، والشكل واللاشكل والمعنى وغياب المعنى ، وتظل هناك جدلية قائمة في حد ذاتها ، وفي النهاية فهي تجريدات معبرة .

نموذج (14)

اسم الفنان : بيير سولاج .

اسم العمل : رسم Painting .

سنة الإنتاج : 1959 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : 162 × 114 سم .

العائدية : المجموعة الخاصة بالفنان ، باريس .

المصدر : Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975.



العمل عبارة عن **أشرطة** سوداء يتخللها بريق يعكس لونين هما الأبيض والأزرق ، رُسمت هذه الأشرطة على أرضية صفراء ، اشغلت هذه **اللطخات** على أرضية صفراء ، شغلت هذه اللطخات اللونية معظم أرضية السطح التصويري عدا الزاويتين العليا اليمنى والسفلى الشمالية ، إذ تحافظ الأرضية على صفائها اللوني الأصفر .

نفذ (سولاج) عمله **بالتقنية المباشرة** وباستخدام مادة الزيت على قماش الكنفاس المحضر ، وباستخدام السكين حاول سحب اللون الأسود بشكل أشرطة مائلة ومتراكمة ، والعمل ينتمي إلى **التعبيرية التجريدية** لفقدانه الموضوع والمعنى والشكل ، فلا يمكن تمييز شكل محدد أو إشارة تدل على شيء ما .

كان (سولاج) في أحيان كثيرة يرسم **بفرشاة عريضة** ، لأنه قد أدرك المعنى الجوهري للتجريد الأمريكي ، الذي أخذ بالشهرة والانتشار بشكل سريع بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا وأوروبا ، على الرغم من أنه فرنسي الأصل ، وينتمي إلى المدرسة الباريسية مهد الفن الحديث ، وأدرك أن السهل الممتنع والبساطة والتكشف في الألوان والخطوط والأشكال تؤدي

معنى تأويلياً واستقراءً سردياً ذا معانٍ كبيرة ، وأدرك أن لا شيء يمكن أن يندرج تحت مسمى العدم فلا وجود للعدم ، وحتى العدم يمكن أن يحمل أبعاداً **هيرمينوطيقية** يمكن أن يتوصل إليها المتلقي من خلال تصويره ، إذ أن مجرد التأمل في العدم هو وجود بحد ذاته ، وفي هذا المعنى يقول (هيجل) عن الوجود : " أنه **الاتحد** الخالص والخواء **المحض** ، وليس فيه موضوع للتأمل ، إن افتراضنا إمكانية التأمل فيه ، إلا إذا كان هذا التأمل خاوياً ، كذلك لا نستطيع أن نفكر فيه ، لأن ذلك سيكون تفكيراً في الخلاء " ⁽¹⁾ ، لأن الوجود حقيقة حاصلة ، وماهية متحققة ، وما يدعو إلى التأمل هو عدم تكشف الجوانب الخفية ، ومن هذا المنطلق كان لازماً على الفنان الخوض في العدم لكي يعطي التفكير التأملي جرعة منشطة لمعرفة الحقيقة ، فكأن (سولاج) في عدمية عمله هذا ، أراد أن يترك **النص مفتوحاً** أمام قراءات متعددة ، وهذه من أولويات فن ما بعد الحداثة .

(سولاج) في أسلوبه الذي يتقرب من (فرانز كلاين) و (روبرت موذرويل) في إعلانه عن **الضبابية والسوداوية والعمياء والعتمة** ، إنما أراد الإفصاح عن الشعور الذاتي إزاء العالم الحسي الذي لا يعبر عن الحقيقة بشكل صريح ، ولا يمنح المتلقي سوى أشياء محاكائية ، هي تقليد للواقع الذي باتت تحكمه **فلسفات ومعتقدات** ، أحس الإنسان المعاصر أنها ستؤدي به إلى دوامة لا تنتهي . لذا كان عمل (سولاج) هو محاولة للهروب من منطقة الأزمة والتشنج ، والرحيل إلى منطقة ذات فسحة وحرية .

إن أسلوب (سولاج) امتاز **بالتجريد المعبر** وفقاً **للطخات اللونية المترابكة** ، **والجراحة** في التماذي **بالاقتصاد اللوني** إلى درجة الرسم بلون واحد أو لونين ، والحرية في سحب ألوانه على السطح التصويري ، فكانت **ارتجالاته الخطية** عبارة عن حطام متراكم على اللوح التصويري .

(سولاج) من الفنانين **اللاموضوعيين** ، الذين يحاولون دوماً البحث عن الحقيقة الجمالية بإيجاد بدائل للعالم المرئي وتوظيفها في أعماله الفنية ، بغية الحصول على عمل فني يعبر بصدق عن **روح الفنان الداخلية** ، من خلال مجموعة من **الخطوط العريضة** بوضعيات مختلفة **متداخلة ومتراكبة** تفتقر إلى المركزية وتتجاوز المنظور اللوني والخطي معاً ، فكان عمله يميل إلى التلقائية دون الخضوع إلى مبدأ التصميم العقلي متوسماً الفضاءات الحرة **للاشعور** ، فكانت المساحة التصويرية عبارة عن **فضاء مفتوح** لا تحدده ملامح ما ، **وانسجام وإيقاع** جمالي يحكمه **اللاتشخيص** والنظرة المثالية في هذا العمل الفني ، إذ يخضع إلى منطق التجريد وارتقاءاته التعبيرية المتعالية .

(1) بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، مصدر سابق ، ص 176 .

نموذج (15)

اسم الفنان : ايف كلاين .

اسم العمل : إنسان قياسي .

سنة العمل : 1960 .

المادة : أصباغ وصمغ تركيبى على ورق ملصق على القماش .

القياس : 55 × 281 سم .

العائدية : المتحف الوطني للفنون الحديثة / مركز جورج بومبيدو .

المصدر : www.artcyclopedia.com.



في هذا العمل الفني ، حاول (ايف كلاين) طباعة أجزاء الخصب في المرأة ، أو الأجزاء التي تشكل محور الجنس لديه ، إذ كانت الموضوعات الجنسية من أهم الموضوعات التي شغلت فنانى ما بعد الحداثة ، وقد مثلها الفنانون كل حسب رؤيته الذاتية .

العمل الفني هذا أنشأه (ايف كلاين) عبر تقنية الطبع ، وهي من التقنيات الموهلة في القدم ، وحاول هذا الفنان إحياءها بكيفيتها البدائية ، رغم أن تقنية الطبع اليوم معمول بها بشكل حديث مثل تقنية الطبع بالكلاش ، إلا أن تقنية (ايف كلاين) رغم بساطتها وعدم تعقيدها ، غير أن الجديد الذي جاء به هو الطقس الذي يحيط في عملية إنتاج الصورة الفنية ، إذ كان يعتمد إلى فرش قماش لوحته الكبير على أرضية المسرح ، ويأتي بالفنانيات اللواتي تمّ طلاعهنّ باللون الأزرق ، ثم يلقي بهن على ذلك القماش ، ويبدأ بدحرجتهن لتطبع الأجزاء المطلوبة من الجسم العاري ، وبالطبع فإن هذه العملية تحصل أمام جمهور من الناس ، وفي مسرح مملوء بجو الموسيقى والصخب والرقص ، وبذلك انتمى (كلاين) إلى مجموعة الفنانين الداعين إلى مسرحية الصورة ، أي الرسم بطريقة استعراضية وأمام الجمهور ، لتكون الغاية ليس الرسم

وحسب ، بل استقطاب ولفت أنظارهم بغية الشهرة والدعاية ، ومن هؤلاء (ماثيو) ، و (نيكي دو سان فال) .

في هذا العمل الفني الذي ينشد البساطة وعدم التعقيد ، انتفت الحاجة إلى أدوات الرسم التقليدية (الفرشاة ، باليت الرسم ، الستاند ... الخ) ، فكانت لمسات الجسد المطلي كفيلة بإخراج التفاصيل النهائية للعمل الفني اللاشكلي في الغالب ، لأنه يعتمد التلقائية والصدفة والآلية ، وكل هذه السمات مميزات فنون ما بعد الحداثة ، والتي نجدها جلية في عمل (كلاين) هذا ، الذي يوظف فيه الجسد البشري لنقل الصورة الفنية ، ليس كما يدعو فن الجسد في إسناد الموضوع كأرضية للعمل الفني ، لا بل إن الجسد ما هو إلا وسيلة لنقل فكرة الفنان إلى السطح التصويري ، ومن ثم رفع السطح التصويري الملقى على الأرضية وإسناده إلى الجدار ليُشاهد ما تترتب عليه من آثار لطخات الفتيات العاريات العفوية والتلقائية .

إن أسلوب (ايف كلاين) البهلواني هذا ، والذي حاول فيه تدمير التقاليد المتعارف عليها في إنتاج العمل الفني ، من تقنية واسلوب على حد سواء ، ليكون المشاهد أمام حدث مسرحي أو رياضي أو رقصة باليه ، وليس أمام رسام ولوحته ، كما عهدنا الرسام في فعله الأدائي ، والواقع أن رسم الحدث أو رسم الفعل من الموضوعات التي نادى بها (بولوك) ، ولكن الذي جاء به (كلاين) مختلفاً تماماً ، فرسم الحدث ليس من تلقاء الفنان نفسه ، بل من أناس كان الفنان قد عهدهم إلى مساعدته في تكوين الصورة الفنية النهائية للعمل الفني .

والواقع إن وراء تلك الأعمال تقف أبعاداً اقتصادية واجتماعية ونفسية ، إذ أن الفتيات هن لسن متطوعات إلى العمل بشكل مجاني ، فقد جاء بهنّ الرسام لقاء أجر مادي محدد ، وأن الجمهور الحاضر في المسرح لم يكن حضوره إلا بعد قطع بطاقة دخول ، ويتحقق من ذلك بعد اقتصادي ، فضلاً عن ذلك ، أبعاداً ودلالات جنسية واجتماعية تصور طبيعة المجتمع الغربي المعاصر .

انتمى (ايف كلاين) إلى مجموعة الفنانين الذين أسسوا حركة الفلوكسس ، ولذلك كان أسلوبه يمزج بين التجريد المعبر والوجه الجديد لهذه الحركة .

نموذج (16)

اسم الفنان : جورج ماثيو .

اسم العمل : ماثيو ذاهباً من الساس إلى دير رامسي .

سنة الإنتاج : 1963 .

المادة : زيت على الكنفاس .

القياس : -

العائدية : مجموعة أنطوني دني - لندن .

المصدر : Antony, Everett: Abstract Expressionism, Thames and Hudson, London, 1975.



يصوّر (ماثيو) في عمله الفني هذا ، الذي هو عبارة عن خطوط لونية سوداء تحركت بسرعة كبيرة لتتجمع على هيئة ركام متجمع ، فضلاً عن خطوط بيضاء قليلة اشتبكت مع الخطوط السوداء ، وقد قذفت على أرضية تصويرية مستوية بلون أحمر . هذه الخطوط السوداء والبيضاء سيّلتها (ماثيو) بطريقته المعروفة ، بعد تحضير لوحاته بلون واحد فقط ، ثم يبدأ بفضف الألوان عليها في موقع ما من اللوحة بحركات رياضية اكروبايكية ، محاولاً لفت الأنظار إليه بارتدائه لباس العدائين ، ليجمع بين الفن والرياضة في خانة واحدة . يحمل العمل النفس السريالي الذي عهدناه في أغلب فناني التعبيرية التجريدية والتلقائية في الأداء ، وتحقيق مبدأ الصدفة في إنشاء العمل الفني .

فالخطوط السوداء المتكتلة تكوّن بقعة سوداء مع الخطوط البيضاء التي تعمل على تحريك العمل ، عموماً فالكتلة الخطية لا تعني شيئاً سوى حالة انفعالية تنتاب الفنان في لحظة من اللحظات الحرجة ، إذ يبدأ في تلك اللحظة بترجمتها على هذه الكيفية ، ولعل العمل لا يمكن تنفيذه مرة ثانية وإعطاء نفس النتائج الموجودة على هذا المنجز الفني .

إنّ اسلوب (ماثيو) الذي تفرّد فيه ، والذي حاول بعض من الفنانين تقليده ، ومنهم الفنانة الإيطالية (نيكى دو سان فال) بأدوات مختلفة ، لكن بالآلية نفسها والاسلوب نفسه . ذلك الاسلوب القائم على التسطيح المطلق في مساحات من الألوان النقية الخالصة ، إذ عدّ اللون في ذاته عنصراً بنائياً أساسياً في تكوين الأشكال ، على وصف أن الألوان الصافية هي الشكل وهي الموضوع في آن واحد ، فاللون في ذاته لديه قابلية التعبير .

أظهر الخطاب البصري في اسلوب (ماثيو) تماهي الخط واللون وفقاً لتلقائية الأداء والصدفة ، ليكون اللون مسؤولاً مسؤولية كاملة في إعطاء الشكل الهيئة النهائية ، رغم أنه شكل متولد من رؤية حدسية وتقنية آلية ، إذ بالنتيجة سيكون مجرد لفافة لونية لا شكلية مترامية الأطراف .

(ماثيو) في اسلوبه هذا يعتمد على عنصري التشكيل الأساسية ، وهما الخط واللون ، ولو أن ألوانه هي التي تقوم في تمثيل الخط وجريانه وامتداده وزحفه ، ومن ثم حركته التلقائية حول نفسه ، وفي منطقة صغيرة تحكمها أمور كثيرة لها علاقة بالجانب التقني ، منها نوعية اللون وكثافته وطريقة رشقه ، والظروف المناخية ونوع الخامات المستخدمة ، إنّ الخط واللون من الأولويات التي ارتكز عليها اسلوب (ماثيو) في تكوين الفضاء المسطح من خلال الامتداد اللوني غير المنتظم ، فتكون النتيجة فضاءً لا متناهيًا مكوناً من مساحة الألوان الممتدة في اتجاهات مختلفة في إزاحات شتى .

إنّ الانسجام الذي يتم الحصول عليه من المساحة اللونية للأحمر ، والتي تشغل مساحة السطح التصويري بالكامل مع اللونين الآخرين الأسود والأبيض ، وهذه الألوان مختلفة من حيث الصفة ، فالأحمر أساسي ذو طول موجي عالٍ ، في حين أن اللونين الأسود والأبيض هما لوانا ذوا أطوال موجية ضئيلة نسبياً ، وبذلك يتحقق نتيجة العلاقات البنائية التي تظهرها المساحة اللونية للون الأحمر نسبة إلى المساحة اللونية للونين الآخرين .

يحمل اسلوب (ماثيو) طرحاً مفاهيمياً ، من خلال مفهوم العبثية المتحقق من اللانظام نتيجة لآلية الصدفة في عملية تكوين الشكل النهائي ، وهذا المفهوم هو من مميزات الخطاب ما بعد الحداثي ، فضلاً عن مفهوم العدمية (عدمية المعنى ، عدمية الشكل ، عدمية الموضوع) . أما عن الجذر الذي يمكن أن ينتمي إليه عمل (ماثيو) ، فالمرجعيات السريالية هي أقرب للعمل من خلال التلقائية والآلية واللاوعي الذي يعيشه الفنان ، خاصة إذا علمنا أن (ماثيو) من مجموعة الفنانين الذين حاولوا تغييب العقل في أثناء القيام بالعمل ، ومنهم (هنري ميشو) وآخرون .

وفي اسلوبه أيضاً مقاربات جمالية تتحقق باللاتناهي الذي أشرنا إليه ، والذي يتكون من خلال الفضاء الواسع ، والمفهوم المثالي للشكل المجرد للعمل التعبيري التجريدي ، فضلاً عن أن اسلوبه يحمل صفة الذاتية والتفرد وغياب المنظور ، واللاشكل ، والسرعة والبناء اللاواعي ، وهذه جميعاً سمات تؤسستها التعبيرية التجريدية .

إنّ سر عمل (ماثيو) يكمن في الطاقة التعبيرية للون ، إذ أنها أحد الأسلحة التي أطاحت بالشكل ، وأحلت محله من خلال تمركزها في مناطق معينة داخل السطح التصويري ووفق آلية خاصة تنافذ وانتشار اللون يتكون الشكل ذو الهيئة غير النظامية ، والذي يحمل سمات التعبير عن الفكرة ، وعن الفرض الجمالي من خلال تأكيد الانفعال بشكل اهتزازات وارتجافات لونية تعبر بشكل واضح عن العاطفة الوجدانية لذات الفنان . إنّ هذه الاهتزازات والرجرجات تولد عنصر الحركة ، الذي يعد من أهم ما يميز العلاقات الميكانيكية داخل عمل (ماثيو) .

هناك عتمة وسوداوية في العمل الذي يختبئ تحته كلام كثير عن حالات تصطبح حالة التوتر لدى (ماثيو) ، فالكبت وحب المال والشهرة والجنس من المشاكل الكبيرة التي عانى منها الفنان ، والذي حاول ترجمتها بهذا العمل على نحو لا يفصح فيه بشكل صريح عن الحالة الدفينة للفنان ، رغم أن الخطاب ما بعد الحداثي خطاب السطح وليس العمق ، ويمكن كشف الذات عن طريق العمل ، إلا أن الأعمال التعبيرية التجريدية كان يكتنفها الغموض . ويشبه اسلوب

(ماثيو) أسلوب (كلايفرد ستايل) الذي ينشئ بقعة على أرضيات بلون واحد ، كما في العديد من أعماله .
وإذا كان (ماثيو) في هذا العمل الفني أراد أن يعبر بشكل مجرد عن عملية انتقال وسفر من مكان إلى آخر ، فكيف تحقق ذلك ؟ وكيف تحققت عملية الذهاب من (الساس) وهي حي في نيويورك إلى دير رامسي (حي آخر فيها) ؟ الواقع أن هناك كسراً لمفاهيم عديدة تتعلق بعمليات التنقل والسفر ، وكسراً للمعاني التقليدية الميكانيكية في مفهوم الحركة .

نموذج (17)

اسم الفنان : بارنيت نيومان .

اسم العمل : النشيد السابع Canto VII .

سنة الإنتاج : 1963 – 1964 .

المادة : طباعة حجرية على الورق Lithograph on Paper .

القياس : 53 × 42 سم .

العائدية : مجموعة أرملة نيومان .

المصدر : www.artcyclopedia.com .



في هذا المنجز الفني الذي امتاز بالتصميم والتنظيم وتوزيع المساحة اللونية بشكل يميل إلى التسطیح . يهيمن على هذا المنجز الفني مساحة بلون أزرق مع وجود شريط عمودي بلون أزرق سماوي إلى جهة يسار اللوحة تقريباً .

مال البعض من فناني التعبيرية التجريدية إلى هكذا اسلوب في التعامل مع السطح التصويري ، بغية الابتعاد عن أمور كثيرة كانت تفرضها قواعد التعبير المجرد الأمريكي ، في محاولة ملء السطوح التصويرية بلون واحد ، مع بعض الاختلافات القليلة ، كما في أعمال (نيومان ، روثكو ، ماثيو ... الخ) .

وفي عمل (نيومان) هذا ، الذي هو محاولة للابتعاد عن التشكيل (أي وضع شكل محدد داخل العمل الفني) ، وترك الحرية للون الذي يمتلك طاقة تعبيرية هائلة في الكشف عن لجج الذات العميقة ، وطرح إفرازات اللاوعي المدخرة في العقل الباطن .

(نيومان) في اسلوبه ، أوجد ما يسمى بالفضاء الملون اللامتناهي أحادي اللون ، وأحادية اللون هذه هي تأكيد على أزلية وديمومة هذا الفضاء المفتوح على المطلق ، الذي يتواشج مع الذات المتأملّة ، ويرتبط بها عبر الصفاء اللوني وعبر لا محدودية العمل المتمثل بالحدود الصلبة لتلك المساحة اللونية . وتصل ألوان (نيومان) حد النقاء في فترة من فترات المساحة اللونية ، وهو ذلك الشريط ذو اللون الأزرق السماوي ، والذي يتشياً في نظر (نيومان) إلى سماء صافية لا يلبدها غيم أو يذهب لونها غبار أو يتدرج إلى درجة أغمق أو أفتح

كدليل على التحول أو التبديل ومن ثم مجيء حالة أخرى ، وهذا التسطيح اللوني لا يفسح المجال أمام الخروج عن حالة التناهي الذي يمثلها العمل .

في هذا العمل أصول ومرجعيات تجريدية ، يمكن أن نرجعها إلى أعمال (مالفيتش) التفوقية ، أو بعض أعمال (ماتيس) التي رسمها في أواسط العقد الثاني من القرن العشرين . في أسلوب (نيومان) هذا ، يتحقق الانسجام كحالة كونية يفترض أن تحدث ، ولم نجد فيه ذاته ، ولا وجود للتضاد الذي يشظي العمل الفني ، والتشظي هنا هو حالة تناقض تستقر في كبد هذا الكون الذي يبدو للعيان صافياً نقياً ، وما خفي منه ليس كما يظهر للرائي ، فألوان الكون الذي يحلم به (نيومان) هو ليس كذلك الكون الذي صوره (بولوك) ، من شبكات متداخلة ومتشابكة من الخطوط والألوان والبقع اللونية ، ولكن يبقى السؤال هنا : أي من الفنانين استطاع أن يصف ويصور هذا المدى الكوني بشيء من الصدق والوضوح ؟ ومن هو الأقرب إلى الحقيقة ؟

إن التقنية التي تعامل بها (نيومان) هي ليست كتلك التي تعامل بها (بولوك) في أعماله الفنية ، فإذا كان (بولوك) قد قطر وسلّى ورش ألوانه ، وربما قد خلطها مع خيوط حقيقية قطنية أو ليفية ، بعشوائية ولا وعي وتلقائية ، فإن (نيومان) كان أكثر تحفظاً ودراسة وحذراً في طلاء ألوانه ، عن طريق تقنية الرطب في الرطب ، وكان جاداً في أن لا يكون هناك منحنيات أو بقع ، بل مال إلى الاستقامة عبر خطوط طولية متوازية ، تظهر لنا من خلال الحدود التي تفصل تلك الألوان المتفاوتة ، وهذا لا يتحقق إلا عبر تقنية كمثل هذه التقنية .

إن فردانية الأسلوب لدى (نيومان) ، منحت هذا العمل الابتعاد عن الشكل الذي كان من محاذير التعبيرية التجريدية .

(نيومان) في أسلوبه كان دائماً يحاول أن يضيفي على ألوانه العتمة ، وكان له قصد في ذلك ، كان يريد من ورائه أن يمثل القدم والماضي السحيق ، ليكون قريباً من عالم الأساطير ، ولكن وفق رؤية لا تشخيصية ولا تشبيهية ، فهو لم يأت بـ (التنين أو الثور المجنح أو أبو الهول أو فينوس ... الخ) ، بل جاء بضباب معتم بألوان داكنة ، يخترقها دوماً شريط بلون مغاير أو لون مشابه ، سماه (القلم) ، يزداد سمكه ويقل ويتغير اتجاهه ومكانه من لوحة إلى أخرى ، وبدأت طريقته الرسمية في الطلاء والتلوين باستخدام تقنية الرطب في الرطب ، وأحياناً العجينة العالية تتغير وتختفي مع اختفاء الشكل والاقتراب إلى التجريد المحض ، الذي مثله بعد ذلك بتقنية أقرب إلى تقنية تسهيل اللون ، ولكن بشكل لا يكون فيها السطح التصويري معلقاً أو ملقياً على الجدار أو المسند ، بل يكون بشكل مستو أفقي ، كما وضع (بولوك) لوحاته على الأرض ، ويبدأ بصب اللون ذي الكثافة القليلة ويتركه يتحرك زاحفاً إلى أجزاء اللوحة الأخرى إلى أن ينتشر في كل اللوحة عن طريق الخاصية الشعرية وخاصة الانتشار .

(نيومان) لم يأت بالشكل ويدمره أو يشوّهه أو يهدم أنساقه كما فعل (دي كوننغ) ، فقد فرّ منه من خلال اللامعنى واللاموضوع في الطرح الذي عادة ما يتحقق عبر نافذة الشكل ، فالعدم هنا ليس اللاشيء ، والحقيقة أنه لا يوجد عدم بالمعنى المطلق ، والأشياء لا تأتي من لا شيء ، إذ أن اللاشيء لا يعني العدم ، وحتى الفراغ هو ليس فراغاً مطلقاً ، وإذا كانت تكتنفه الظلمة فلا يعني هذا أنه فراغ فارغ .

وفي هذا المعنى كان كل من (هيجل) و (هيجر) قد قررا أن الوجود المحض والعدم المحض أمر واحد ، وأن العدم ينتسب إلى وجود الموجود ، إذ جاء (هيجل) فوضع العالم في قالب الوجود ، وجعله محرك الديالكتيك ، إذ بواسطته تتم الحركة الديالكتيكية من الموضوع (وجود) إلى نقيض الموضوع (عدمه) ، وليس اللاموضوع لتأليف مركب الموضوع الذي هو مزيج من الوجود واللاوجود (العدم) . في حين أن (هيدجر) يقول : " من العدم يصدر كل موجود بما هو موجود ، ففي عدمية الأزمنة ينشأ الموجود في تمام إمكانه (أي في حالة تناهيه) ويتساءل ، كيف ينكشف لنا العدم ؟ ويجب أن المنطق العقلي (القائم على قانون عدم التناقض)

لا يمكن أن يكشف لنا العدم وإنما ينكشف بالعاطفة المتمثلة بالملل والقلق والانفعالات الأخرى " (1).

تأثر (نيومان) بالأسطورة ، وقد مثل مقولة (هيراقليطس) : " ليس الروح الحية إلا نور جاف يطير خلال الجسد مثلما يخرج البرق من السحابة " ، وحاول تمثيل ذلك في أعماله الفنية ومنها هذا العمل الذي تمتد في جزء منه سحابة وإن كانت بلون مختلف يخرج منها البرق الذي يفعل فعله في الأشياء .

نجد في أسلوب (نيومان) بعداً تاريخياً وبعداً إنسانياً مبنياً على الروح المتعالية ، التي تطفق من السطح التصويري لـ (نيومان) ، لتنتقل إلى العالم الماورائي المطلق ، ويتحقق ذلك بناءً على ارتجالاته وعدميته وعدم وجود مركز محدد لعمله الفني .

ولعل (نيومان) في أسلوبه هذا مؤمن كل الإيمان بما يؤديه الشكل المجرد من جمالية ، خاصة تلك الأشكال التي تبتعد كثيراً عن المحسوس ، فإن فيها من الجمال المطلق والإحساس الأخاذ ما لا يأتي به شيء آخر على الإطلاق .

إن رؤية (نيومان) إزاء الواقع رؤية أفلاطونية ، إذ حاول الفنان بناء عمله الفني معتمداً على عنصر واحد من عناصر البناء الفني ، وهو اللون وحده ، وليس شيئاً آخر ، وفي ذلك جرأة في الصراع البنائي ، وما يؤخذ على العمل هو اعتماد الفنان على لون أساسي واحد وهو اللون الأزرق ، وبذلك فهو ابتعد عن الاشتقاقات اللونية ، التي تحيل ربما إلى ما يحقق الجانب الحسي .

(1) بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ط 1 ، منشورات مدين ، إيران ، 2008 ، ص ص : 154 - 185 .

نموذج (18)

اسم الفنان : مارك توبي .

اسم العمل : تقدم التاريخ .

المادة : زيت على الكنفاس .

سنة الإنتاج : 1967 .

القياس : 75 × 35 سم .

العائدية : مجموعة خاصة .

المصدر : www.artcyclopedia.com.



العمل عبارة عن محاكاة للوحات التي رسمها (بولوك) وفق طريقته رسم **الفعل** إلا أن (توبي) لم يقطّر ألوانه أو يرشقها ، بل سعى إلى بناء لوحته وفق **التقنية المباشرة** ، ولم تكن هذه اللوحة تنتمي كما هو ظاهرها إلى رسم **الفعل** (Action Painting) ، بل أن فيها حياكة وتنسيق لوني ، كما في لوحات (بول كليه) النسيجية ذات **المنظور المتراكب** والذي نبذ فيها العمق التقليدي .

لو أمعنا النظر في هذا العمل ، فإنه يتكون من عدد غير متناه من مثلثات مرسومة بخطوط سوداء لون بعضها بلون أخضر ، وبعضها بلون أصفر أوكر وأخرى بلون أبيض ، ويلاحظ في هذا العمل أيضاً **كتابات حروفية** غير مميزة حُطت بلون أخضر .

إنّ **اللامعنى** في هذا العمل الفني يتجسد من خلال عّة محاور ، منها **التداخل اللوني** و**التشابه الخطوطي** و**غياب الشكل الدال** على المعنى ، و**فقدان الرموز** والعلاقات التي تحيل إلى مفهوم ما ، أي **غياب المدلول الدال** على أي طرح مفاهيمي سوى **الفتنزة الواعية** القائمة على **الخبيص الشائك** لخطوط نحيفة .

عبر الفنان في أسلوبه عن **الحرية** التي تكاد تكون مفقودة في العالم المادي ، إذ تحكم تلك **الحرية** سلطات متعددة تبدأ أولاً بسلطة الذات ، ثم المجتمع ، ثم القانون ، فالدين وقيود أخرى لا تتيح للإنسان أن يعيش بالكيفية التي يشاء ، بل يعيش كما يشاء غيره ، وهنا تحرير لإرادة الفنان

(التي أشار إليها شوبنهاور) في خلق عالم تصويري متماسك وحيوي تعمل عناصره المتمثلة باللون ، الخط ، الحركة ، الإيقاع ، الانسجام والتوازن ، بما تمتلك من خصوصيات لذاتها في خلق وحدات بصرية صغيرة متناغمة في بناءاتها النسقية في نسيج العمل الفني ذي الملمس الخشن ، ليعبر عن العمق الفضائي للصورة الذي تكشفه عين المتلقي المتحركة مندهشة على هدي هذه الخطوط المتقاطعة والمتداخلة مع بعضها البعض ، والتي تعطي نبضاً متواصلاً ، كما لو كان خطأً متكرراً في جهاز ايكو لتخطيط قلب إنسان مريض .

حاول (مارك توبي) في أسلوبه الابتعاد عن الحقيقة المادية للعالم الحسي ، إذ شبّه الفنان الحياة التي نعيشها اليوم بالتعقيد والتشابك والتداخل والتراكب في هشيم متراكم لقيم عديدة تحيط بإنسان اليوم ، وتحاول خلخلة نظامه الداخلي واضطراب مشاعره وأحاسيسه ، والعمل على إسقاط منهجيته وتشظييه وضرب قيمه ومعانيه ، وفق فلسفة مادية بحثة تعاملت مع الذات الإنسانية بشكل ميكانيكي (آلي) ، وأبعدته عن منصته وعن القيم الروحية ، والتي تعمل دوماً على خلق إنسان بمشاعر حية ، لتعطي جمالية روحية نابعة من الإحساس الدفين للذات . ومن جانب آخر ، يبدو أن الفنان في أسلوبه لم يرغب في إظهار صفة محددة لهدف الصورة النهائي ، بقدر هدفه إلى خلق ميتافيزيقيا معبرة عن شكل وحدة تصويرية لمتوالية غير منتهية من شبكة خطوطية منكسرة ومثلثات متراكبة ، وكأنه أراد السمو بمادته وموضوعه إلى عالم الحقيقة المثالية العالم الذي يعبر عن جوهر الوجود .

يلاحظ في هذا العمل الفني ضرب القيم الفنية التشخيصية ، واكتفى الفنان في أسلوبه بشبكة خطية مسطحة لا شكلية فيها حراك ورومانتيكية وطاقاة دفينة . وابتعد الفنان عن تعددية اللون كعنصر من عناصر التعبير ، واكتفى بألوان أغلبها حيادية سوى الأصفر ، ولعله لم يقلد (بولوك) ، الذي كانت ألوانه في أغلب أعماله فيها نوع من الجرأة والحرية ، ليكون هناك مجال للتعبير والتأويل في الوقت ذاته .

إنّ (توبي) يبدو زاهداً في ألوانه مانحاً إياها صفة التداخل ، فالأخضر الحجري ، والأصفر الأوكر ، والأسود ، والأبيض ، جميعها تتآلف لتكوّن بساطاً منسجماً للوحة الفنية التي تنحو منحى تجريدياً لتقترب من التجريد لكنه تجريد غير صفائي معقد يأخذ شكل كسر زجاج محطم وألصق على نسيج معين .

إنّ الأسلوب الفني في هذا العمل ، يتوسم النظرية الجشطالتيّة التي توحد بين الجزء والكل ، والشكل والأرضية ، وأن مجموع الأجزاء يكون الكل ، مهما يكن البناء المعماري للعمل الفني ، وفي ذلك تأثيرات تكعيبية ، إذ أفاد قبل ذلك الفنان (بيكاسو) من هذه الرؤية البلورية ، ولم يبال في تجزئة وجه الإنسان وتوزيع ملامحه المتعارف عليها ، فضلاً عن الألوان التي استخدمها (توبي) ، والتأليث الذي يكون عمله ، جميعها تؤكد أثر التكعيبية على بنائية هذا العمل .

نموذج (19)

اسم الفنان : هنري ميشو .

اسم العمل : بلا عنوان .

سنة الإنتاج : 1966 .

المادة : حبر على ورق .

القياس : 75 × 107 سم .

العائدية : معرض لي وينت كارنر ، باريس .

المصدر : www.artcyclopedia.com.



في هذا العمل الفني الذي يشكل سمة اسلوبية للشاعر والفنان (هنري ميشو) ، إذ عرفته الأوساط الأوروبية شاعراً أكثر منه رساماً ، لكون لوحاته الفنية هي صورة مرئية للوحاته الشعرية ، فهو كما يكتب القصيدة يرسم اللوحة ، إذ كانت رموزه الفنية تسبح في فضاء لا متناهٍ، مثل كلماته الشعرية الغارقة في الخيال ، هذا العمل المرسوم بالحبر فقط على مادة الورق هو أنموذج لجل ما رسم (ميشو) من أعمال فنية ، إذ أن أكثر أعماله الفنية رُسمت بالحبر الصيني أو الهندي ، وبألوان الحبر المعروفة الأزرق والبنفسجي والأحمر والأسود .

وفي هذا العمل رسم (ميشو) لوحته الفنية هذه بالحبر الصيني الأسود وهي أشبه برمز لكتابة شرقية قديمة لم تصطف أفقياً أو عمودياً أو بشكل مائل ، إنما تناثرت هنا وهناك بين أجزاء فضاء اللوحة ، وبشكل يكاد يتساوى فيه توزيع تلك البقع الخطية التي رسمها (ميشو) باستخدام الفرشاة المدببة بغية الحصول على خطوط رفيعة إذا لزم الأمر .

العمل الفني هذا ، ينتمي إلى اتجاه فني كان جزءاً من التعبيرية التجريدية ، وهو الرسم الحروفي ، الذي عمل به فنانون كثر أمثال (ميشو ، توبي ، بولوك ، فرانز كلاين ، لوسيو فونتانا ... وآخرون) ، إذ تمتاز أعمال هذه المجموعة بتوظيف الرموز الحروفية وبعض الكلمات أو بعض الرموز للكتابة الشرقية ، أو ما يشبه ذلك في الأعمال الفنية بشكل فوضوي وتارة بشكل

مهندس ومنظم ومدرس كما فعل (ألان سانيه) (*) أو (جان بول كورتى) ، ومن أوجه الحروفية الحروفية الدكتاتورونية ومن دعائها (ميشو) و (أندريه ماسون) ، والخطوطية التجريدية (Colligraphie Abstraite) ، والكتابة الصورية التجريدية (Pictographie abstraite) ، والخطوطية المفرطة (ecratureou Super-hyper) ، والآلية الجمالية (Esthaumatique) (1) .

وما يميز هذه الأعمال هو الجانب التقني ، إذ تعتمد في الغالب استخدام تقنية الرسم بمادة الحبر وبألوانه المختلفة على الورق أو على القماش وأحياناً يتعداها إلى استخدام مواد أخرى في إنتاج الأعمال الفنية مثل الزيت أو الجواش أو الطباشير على أرضيات مختلفة ، وفي هذا العمل لـ (هنري ميشو) ، حاول الفنان الرسم بشكل لا واع وبآلية تلقائية ، محاولاً تخييب العقل عن طريق استخدام مخدر (المسكاليين) ، هذه العادة التي كانت شائعة في الأوساط السريالية ، وتوارثتها التعبيرية التجريدية من أجل خلق جو للمتعة وطقس شعري روحي ، والابتعاد ما أمكن عن العالم الواقعي الحسي ، وفي أثناء ذلك ، يبدأ الرسم دون مخطط سابق (سكيچ) ، أو موتيف يمكن اعتماده في نقل التفاصيل الدقيقة ، لذا بدا هذا العمل وكأنه زوبعة خطية لم تنظم ، ورموز صينية قديمة لا يفقه معناها ، وكائنات مجهرية كالتي تظهر لدى البكتريولوجي تحت المجهر ، إذ تنتمي إلى عائلة من بكتريا مرضية أو عصيات وبائية ، أو نسيج ليفي متشابك . إنها أميبا من المعاني التي تتناسل وتتوالد ، أو موروثات جنسية ترسخ مفهوم تدمير المركز ، بل هي شكل لطبيعة الوعي الفايروسي الذي يشبه شكل اللامعقول والجنون لدى (هنري ميشو) .

من التوصيفات التي لا حصر لها تحمل معاني تأويلية كثيرة ، وقل ما شئت إزاء عمل (ميشو) ذي الأشكال الحروفية اللاشكالية ، اللانظامية ، اللارسمية ، اللامنطقية ، اللامنتمية ، ويذكرنا هذا العمل بخطوط (بولوك) المتشابكة وبالعالم اللامتناهي ، وإذا كان (بولوك) قد وظف الخط بوصفه عنصراً فنياً في إنتاج أعماله ، فإن (ميشو) وظف البقع والخطوط اللونية في خلق فضاء لا متناهي ، تتكسر أمامه الحواجز وتتناهى فيه المفاهيم ، ليكون في النتيجة مساحة لونية لا منسجمة تعطي صورة واضحة عن الحراك والهبجان والاستقرار المستمر ، ليكون هناك نص مرئي عبارة عن قصيدة نثرية تفكيكية لا ربط فيها للمعنى ، ولا موضوع فيها ، سوى لحن صوتي مجرد يطرب الأذان ، ويأخذ المتلقي إلى عالم حلمي جميل ، تماماً كما تفعل الموسيقى ، لتأخذ لوحة (ميشو) شكلاً مجرداً ، يبعث الحساسية في عين المتلقي ، ساحباً إياها إلى عالمها المطلق ، وليكون أمام دهشة حقيقية تؤدي به إلى الغوص في ذلك العالم الذي لم تتكشف أسرار ه .

إنّ البعد الجمالي المتحقق في هذا العمل ، يظهر من خلال حركة الانفتاح باستمرار على زمن جديد ، إذ أن الحركة واللاسكون في كافة الاتجاهات تولد الإحساس غير المشروط والمنفتح دائماً على كشف ما هو جوهري مختبئ بين ثنايا مساحة الكل المطلق ، والحرية في السلوك القائم على كشف الحجب والمتعة في معرفة أسرار العالم الميكروسكوبي ، والسعي إلى المطلق بما هو افتراضي غير حقيقي ، كل تلك أفعال إرادية يقوم بها الفنان مجرباً الخوض في غمار تجربة فنية تعطي الفنان المران والحراك والقوة في إدراك الحقيقة .

(*) رسام فرنسي حروفي ، من أعماله تراكمات عام 1944 .

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 382 .

إنَّ الإيقاع الزخرفي الذي شمل المساحة التصويرية بالكامل ، والذي تحقق من تكرار الوحدات البنائية للشكل الحروفي ، هو أشبه بالإيقاع الكوني الذي لا مركز فيه ، مما يمنح أهمية لأطراف اللوحة كما لوسطها ، ويكون الجذب البصري لعموم اللوحة ، ما يعطي إيقاعاً روحياً وليس حسياً ، يبعث الغبطة في ذات المتلقي ، والحيرة في مسك الغاية المبتغاة وبالنهاية ، ليجد نفسه في فسحة لا تنتهي من جزئيات متجاوزة تولد الأثر السامي في تتبع المطلق .

لقد وظّف (ميشو) الحرف أو الرمز الأسطوري أو الشكل الرمزي الصوري كمفردة أساسية لخلق بيئة تجمع التصوير والكتابة ، وهو يرى أن الحرف يوحد بين المعطى الشكلي الصوري وبين القيمة الصوتية ، وهذه البيئة المزدوجة التناغمية والمفهومية ، هي إشارة غنية بدلالاتها وغنية بإمكاناتها على تحويل كل العناصر الصورية واللاصورية وإخضاعها لنظامها الخاص . وقد " عدّ (ميشو) المفردة الحروفية البيئة الثالثة الأساسية في الفن التشكيلي بعد الخط واللون " (1) .

(1) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 384 - 385 .

نموذج (20)

اسم العمل : بلا عنوان Untitled .

اسم الفنان : وليم دي كوننغ .

سنة الإنتاج : 1970 .

المادة : زيت على الورق .

القياس : 47 × 60 سم .

العائدية : مجموعة خاصة .

المصدر : www.artcyclopedia.com.



في هذا العمل الفني ابتعد (دي كوننغ) عن التشخيص ، بعد أن تميزت أعماله الفنية بذلك ، رغم أنها تعبيرية تجريدية ، وفي هذا العمل عبرَ (دي كوننغ) بشكل تجريدي حيث اللاتشخيص واللامعنى .

العمل عبارة عن سطح تصويري صُبت وسُكبت عليه مجموعة ألوان ، كان منها الأصفر الذي انتشر هنا وهناك تقريباً في الزاوية العليا اليمنى وقرب الزاوية السفلى اليمنى وفي الوسط ، وقليل من اللون الأزرق في وسط اللوحة وخطوط وبقع للون أحمر قاني كلون دم الإنسان ، وهناك اللون الأوكرا الفاتح الذي يشبه لون لحم الإنسان ، إذ عمد (دي كوننغ) عمل أغلب لوحاته فيه إشارة إلى الكيان البشري ، كل هذه الألوان الموزعة هنا وهناك كانت قد استقرت على أرضية بيضاء غير نقية بسبب وجود طراطيش لجزء من تلك الألوان المذكورة .

ولو عقدنا مقارنة بسيطة بين أعماله سلسلة نساء ، وهذا العمل لتبين لنا أن (دي كوننغ) في أعماله السابقة ، كان شديد الحرص على الجانب الشخصي المفتعل والمحطم لصالح الابتعاد عن الواقعية من جانب ، والابتعاد كذلك عن التجسم والتشريح السريالي المعروف بالغرائبية ، والوصول إلى اللاشكل الذي دعت إليه التعبيرية التجريدية ، كذلك نلاحظه قد ابتعد عن التقنيين المختلف في العمل الفني الواحد ، إذ عمد في السابق أن يسهل الأصباغ ويرشها ويقشطها على غرار ما فعله في لوحته ضمن سلسلة نساء المسماة (امرأة رقم 1) عام (1950 - 1952) ، الشكل (41) .

وفي هذا العمل غير المعنون ، تكون هناك قراءة ما بعد حدثية خالصة ، إذ نلاحظ تشظي الكيان العام والهيكل المعماري لهذا العمل ، وكذلك ترسيخ عدمية المعنى ولا غائية ترى

وتدرك من ورائه ، **والحرية المفرطة** في التماذي على الفلسفة الكلاسيكية المعهودة للفن ، ولم يبقَ للقراءة في هذا النص التصويري سوى الجانب **التعبيري** للون الذي ميز أعمال (دي كوننغ) ، ويلاحظ شبح جسم بشري يستقر في وسط اللوحة ، وفي الغالب هو عائد إلى امرأة تترنح في تيه **وعدم دراية** ، ويستدل على ذلك من الورك العريض الذي يميز الجسم ، والانحناءات التي عادة ما تتصف بها النساء ، إضافة إلى **المحتوى الجنسي** الذي عهدناه عند (دي كوننغ) وأعماله سلسلة نساء ، وربما تكون هذه اللوحة هي آخر امرأة رسمها ، وهنا نلاحظ **شبحية وضبابية** ، كتلك التي تلاحظ عند رؤية الأشكال البعيدة ضمن منظور خطي في اللوحات الواقعية .

إن أعمال (دي كوننغ) عبارة عن بانوراما متصلة لنساء جُنَّ بهنَّ ، ولم تفارق أعماله التصويرية أشباحهنَّ ، وفي هذه اللوحة المتسلسلة ، يحاول الفنان أن يخفي الملامح المميزة لجسم المرأة شيئاً فشيئاً إلى أن تصل إلى حد **العممة والضبابية** ، وكما هي امرأته في هذه اللوحة التي ميزها الهدوء والصفاء اللوني والبساطة و**عدم التعقيد والتشويه وتفكيك النسب والابتعاد عن التشريح** ، فضلاً عن صفة الألوان **المتضادة** الموجودة في بيئة العمل الفني (الأصفر – الأزرق – الأحمر) حيث نفاوتها وصفائها ، ويلاحظ أيضاً تراكم لوني وتداخل شكلي وتموج خطي كرجرجات ماء عين جارية ، كذلك يلاحظ لون أحمر بالقرب من لون عين الماء الأزرق ، وهنا **تناقض وتضاد** لوني يبعث بالنتيجة تضاداً في الفكرة ، فاللون الأحمر وسط تلك العين ليس له مسوغ ، إلا إذا أراد الفنان القول إن مع الحياة هناك لحظات الموت ، واللون الأصفر هو الحذر من أمر ما سيحدث وهنا **تأثيرات مستقبلية** ، بناءً على أفكار (كارلو كارا) في جعل الأشكال **دعوية الحركة** ، وفي استمرارية دعوبة ، ولا يخلو الموقف من عنصر المفاجئة الذي يحيل إلى القدر المحتمل الحدوث .

إن **التقنية** التي عمل بها (دي كوننغ) عمله هذا ، هي **تقنية رش وطلاء المادة اللونية** معاً ، وهنا نلاحظ **تلقائية وعفوية** في رش وطلاء اللون وفق رؤية سريرية لا واعية ويخطئ من يظن أن هناك جواً يبعث الراحة من خلال صفاء الألوان ، لا بل أن هناك حالة من **الحذر والقلق والخوف والتوجس** ينتاب كيان تلك المرأة ، لاسيما حالة التخبط والتهيه في عالم غريب خالٍ من العلاقات الدالة .

تحمل هذه اللوحة طابعاً روحياً ذا **سمة تعبيرية** ، وقد نفذها الفنان بطريقة ارتجالية خالية من رقابة العقل ، ويرى (دي كوننغ) أن **تجرباته ذات المرجعيات العضوية** مرتبطة مع الذات بضرورات داخلية روحية ، تعطي العمل الفني **الانفتاح حيث اللاشعورية** ، لأن **التشويق يقوض المعنى** ويحده كثيراً ويظل مقتصرًا على الشيء ذاته ، أما **عدم الشيء** فإنه يتيح للعمل الفني **اللامحدودية والديمومة المتواصلة** ، ومن ثم **اللاتناهي** الذي تعبر عنه الموسيقى المجردة .

تخلت اللوحة عن **المنظور الخطي واللوني** معاً ، واتسمت اللوحة ب**صفة التسطيح** وكانت ذات طرح عبثي لألوان موزعة ب**كيفية ذاتية** .

إن جمالية أسلوب (دي كوننغ) تكمن في العلاقات البنائية التي تكوّن نسيج اللوحة الداخلي النابع من رؤية حدسية ، والفنان حاول تمثيل **العقل الباطن** المفارق إلى هيمنة العقل المقترّب إلى الروح المتسامية على الذات ، من خلال **انسيابية الألوان وعفويته** التي **تبتعد عن الأيقونة والتشويق والمرئيات** ، ومحاولة تمثيل الإحساسات الداخلية و**المشاعر الوجدانية** بشكل هيوّلي ، ولا مادية تحقق العبور إلى **ميثافيزيقيا** أرحب وأشمل .

إن أسلوب (دي كوننغ) في هذا العمل **يمتاز بالذاتية ذات الجذور التعبيرية** (لـ كاندنسكي) ، والامتثال إلى وحدة العلاقات البنائية (اللون والخط والمساحة) ، رغم أن هذه العلاقات في نظر (دي كوننغ) ليست حسية .

الفصل الرابع

- النتائج .
- الاستنتاجات .
- التوصيات .
- المقترحات .

الفصل الرابع

النتائج

1. إنَّ ما يميز التعبيرية التجريدية هو تحطيم الصورة (Image) لصالح اللاشكل ، وهو أقصى غايات التجريد ومن أجل ذلك توزعت أعمالها في ملء الفراغ التصويري بين الخطوط الرعشة لـ (بولوك) ، أشياء من الواقع إيهامية لا تعبر بصدق عن كل ذلك الواقع ، تُرَقع وتُلصق وتعامل بالأصباغ لتعطي بيئة محتدمة بالتضاريس ، كما في أعمال (البرتو بوري) ، وأعمال مقتطفة من جدران قديمة بالية ، كما في أعمال (دوبوفيه) ، وأعمال فيها شيء من العالم الحسي ، تشبيهية إلى حدِّ ما ، كما في أعمال (دي كوننغ) ، ويظهر ذلك في النماذج (9 ، 10 ، 12 ، 20) .
2. تمثلت الأبعاد الأسلوبية والتقنية بـ (اللاوعي) كما في أعمال (وولس ، ميشو) ، وعبر التقنية المباشرة ، و (الآلية) كما في أعمال (بولوك) وتقنياته التي لازمته وهي تقنيتي الرش والسكب (التقطير) ، وأبعاد دينية (صوفية) كما في أعمال (نيومان) ، وأبعاد تاريخية (أسطورية) كما في أعمال (غوركي) ، وهناك (التشاؤمية) والسوداوية كما في أعمال (مودرويل) ، و (الحلمية) و (الجنسية) كما في أعمال (دي كوننغ) ، و (الضبابية) و (اللامعنى) كما في أعمال (هوفمان) ، والفطرية كما في أعمال (دوبوفيه) ، وعبر تقنية العجينة العالية ، و (التغريب) و (التشظي) كما في أعمال (البرتو بوري) ، وعبر تقنية الأشياء الموجودة ، و (الشقية) ، والكبت ، كما في أعمال (ماثيو) ، وعبر تقنية تسهيل الأصباغ ، و (العماية) ، و (العدمية) ، و (موت المؤلف) ، كما في أعمال (مارك توبي) ، و (غوتلب) ، واللعب الحر كما في أعمال (بولوك) و (ماثيو) ، كما في النماذج (1 ، 4 ، 5 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 16 ، 17 ، 18 ، 19 ، 20) .
3. اكتسبت أعمال التعبيريين التجريديين سمة الاستقلال والذاتية في الأسلوب النابع من الابتكار التقني والتجريب والإتيان بما هو جديد ، وما يجعل الأسلوب يتوزع حسب طاقة الفنان الذاتية وإحساسه الداخلي بين المباشر ، الأنّي ، التلقائي ، الحركي (الانفعالي) ، المنضبط (التقليدي) ، السريع ، البسيط ، المعقد .
4. اعتمدت التعبيرية التجريدية الرسم الحروفي ، وكان يتجلى في البعض من أعمال فنانها (على أن هناك رموزاً اشارية عدها بعض النقاد رموزاً حروفية وإن لم تكن كذلك) ، كما في أعمال (مارك توبي) و (هنري ميشو) ، كما في النماذج (1 ، 4 ، 6 ، 9 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18) .
5. توجهت بعض الأعمال التعبيرية التجريدية إلى التراث والأسطورة ، ويتجلى ذلك في أعمال (نيومان) ، و (مارك روثكو) ، و (غوتلب) متأثرين بالحضارة اليونانية والرومانية ، وظهر ذلك في أعمالهم الفنية ذات الأشكال والمساحات اللونية الكبيرة ، والتي تشوبها في بعض الأحيان رموز طوطمية خرافية وأشكال متراكبة الألوان ، كانت تفسر على أنها فترات تاريخية متوالية ومتراكبة ، كما في النماذج (5 ، 1 ، 17) .
6. ما يميز التعبيرية التجريدية الحجم الهائل المساحة لبعض الأعمال الفنية ، كما في أعمال (بولوك) و (فرانز كلاين) ، والضربات اللونية المتحررة ، واستخدام التقنيات غير المعتادة وخلق سطوح متباينة الخشونة ، كما في النماذج (9 ، 13) .

7. جمعت التعبيرية التجريدية مجموعة صفات تميزت بها وهي اللاموضوعية واللامعنى واللاشكل ، وغياب المركز ، فقدان الأسلوب الموحد ، الآلية في العمل ، رسم الفعل ، أو الرسم الحركي ، التجريد الغنائي الذي نادى به من قبل (كاندنسكي) ، البنائية نسبة إلى البناء الفني الذي استخدمه التجميعيون في أعمالهم الفنية ، التصوير المعنوي (الحروفي) ، كما في أعمال (مارك توبي) التقسيمية ، الصور الجدران ، البقع نسبة إلى الطرايطش التي استخدمها فنانون التعبيرية التجريدية في طلاء ألوانهم ، كما في النماذج (9 ، 14 ، 15 ، 18) .
8. مارس التعبيريون التجريديون تقنيات عديدة توزعت بين التقطير كما في بعض أعمال (بولوك) وبعض أعمال (هانز هوفمان) ، (وليم دي كوننغ) ، (مارك روثكو) ، وتقنية التسييل كما في أعمال (ماثيو) ، (نيكى دو سان فال) ، وتقنية العجينة العالية كما في أعمال (جان دوبوفيه) ، وتقنية الإلصاق كما في أعمال (كارل أبيل) ، (بوري) والتقنية المباشرة كما في أعمال الكثير من رساميها أمثال (هارتوننغ) ، (روبرت موزرويل) ، وهنا من الفنانين من استخدم تقنية الطبع Frottage كما في أعمال (ايف كلاين) ، وتقنية الصور – الجدار كما في أعمال (فوتريه) ، وتقنية الأشياء الموجودة كما في أعمال (البرتو بوري) ، كما في النماذج (3 ، 7 ، 9 ، 10 ، 12 ، 15 ، 16) .
9. يندفع (بولوك) في رسم الفعل بقوة نفسية منبعثة من الداخل ، وهنا اللوحة تعبر عن الحياة الداخلية للفنان بشكل مباشر وطازج ، لذلك تبدو الخطوط الرعشة هائجة متحركة ومقوسة ومتداخلة وتبدو غير مستقرة وذات نفس متحرك ، وتبدو الصورة المدمرة سديمية ، ولعل رسم الفعل هذا فيه من الآلية والتلقائية ما يعده البعض نوع من التوجه السريالي ، وبالفعل فإن (بولوك) كان في بداية مسيرته الفنية سريالياً وله رسوم تشخيصية تتبع من حس سريالي ، وبسبب التقنية التي اتبعها في تقطير الأصباغ وتشيتت بصر المتلقي بكافة الاتجاهات ، فقدت الصورة مركز النظر فيها وأصبحت متعددة البؤر المركزية ، كما في النموذج (9) .
10. ما يميز أعمال (موزرويل) الدقة في اللون والنبض الإيقاعي الرقيق لتصبح تلك الأعمال بؤرة لاستقطاب الناظر (المتلقي) وكأنه أمام شاشة تخفي ألغازاً يراود لها حل والأشكال سابعة مع ازدحام الأرضية بالتفاصيل ، أسلوبه يميل إلى التبسيط تارة والتعقيد تارة أخرى ، ونرى تشخيص في جزء يسير من أعماله . ويقترّب من صفة الصوفية في أعماله ، ووصل به الحد إلى نبذ العنصر التشخيصي تماماً ، لذا بدت أعماله لا شكلية صرفة وعبارة عن مستطيلات سابعة في فضاء اللوحة وربما تستقر على أرضية ملونة بلون مغاير ، وقد يكون لون الأرضية بلون ذلك المستطيل وتذكر أعماله بأعمال (مالفيتش) ، إذ لم تحدد حافات تلك المستطيلات ، لذا ظل وضعها المكاني عائماً ومتداخلاً مع فضاء العمل الفني . وكان يرسم بالتقنية المباشرة وباستخدام ألوان الجواش أو الزيت لرسم جداريات كبيرة نسبياً وأحياناً يميل إلى تقنية الإلصاق في إنتاج أعماله الفنية ، كما في النموذج (11) .
11. أدى رفض (فوتريه) للرسم التقليدي أن يستعويض عن القماش والزيت بالباستيل بعد أن يدلّكه ويدعكه على اللوح التصويري المعدني أو الورقي ليعطي لوحة فنية ذات خصائص تعبيرية متأثراً بالانطباعية المتأخرة ، وامتاز الأسلوب اللاشكلي في أعماله ، وساعد على ذلك ولعه بتقنية العجينة العالية ، يوزعها بين الزيت والباستيل والجواش ، وتأثر بهذه التقنية أيضاً (دوبوفيه) إلا أنه هجرها إلى تقنية أخرى هي (الصورة – الجدار) القريبة من المشاهد الطبيعية ، وكما ترى على الجدران القديمة المشققة والمتأكلة والبالية ، رسومه في الغالب بدائية ، وأخرى طفولية ، ابتكر مصطلح

- (Art-brut) ، أي الفن غير الجميل ولم يعبأ بالنعوية ، وهو عكس الاتجاه الذي يسير عليه غيره ، وفنه يميل إلى الغرائبية ، كما في النماذج (2 ، 8 ، 10 ، 12) .
12. حملت الأعمال التعبيرية التجريدية صفات جنسية وتوجهات لا واعية كثيرة ما يؤكد التأثير السريالي على التعبيرية التجريدية ، وهذا ما يتضح في أعمال (دي كوننغ) سلسلة نساء ، وأعمال (فولس) ، كما في النموذجين (1 ، 20) .
13. تتصف الأعمال الفنية للتعبيريين التجريديين بسمات مثل الجراءة والبقية والسوداوية ، والغموض ، والبدائية ، والطفلية ، والسذاجة ، والذاتية ، والصدفة ، والتشظي ، والرمزية في بعض الأعمال الإيحائية ، والحرية ، وهذا ما يتضح جلياً في أساليب العديد من رساميهامثال (بولوك ، بوري ، كلاين ، ميشو ، وولس ، نيومان) ، كما يتضح ذلك في النماذج (1 ، 9 ، 10 ، 13 ، 17 ، 19) .
14. إنّ التحولات الأسلوبية المتعددة عند (دي كوننغ) ولدت لديه الحرية في إنتاج أعمال فنية لم يكن الموضوع بعينه شيء لديه ، وأعماله إيمائية وكلن ليس في غايتها ، والمنظومة الإيمائية (الاشارية) التي اعتمدها كانت تشخيصية ، وأن أشكاله المشوهة غريبة كابوسية حاول في الاقتراب من التجريد بخصائص تجريدية معبرة أو تشخيص يتموه بالتجريد تجريد معبر .
15. امتازت موضوعات (هوفمان) بوصفها تشخيصية ذات ألوان متألّفة ، ففي بداية مسيرته الفنية ثم طرأت عليها تحولات أسلوبية عديدة على مستوى الموضوعات الفنية حتى عام 1942 ، إذ بدأ يرسم بالطريقة الأوتوماتيكية واكتشف تقنية رش الطلاء التي تشبه إلى حدما تقنية التقطير ، كما في النموذج (7) .
16. امتازت أعمال (غوركي) بكونها ذات مقاربات سريالية ، ولكن تبدو أشكاله شجية ذات وضعيات خاصة ومسوخات بشرية ذات محتوى أسطوري ، لذا كان أسلوبه حراً تلقائياً مستخدماً الألوان الباهتة في تكنيك الصورة الفنية عن طريق تقنية الطلاء المباشر مع استخدام مذيّبات بشكل غزير ما يمنح سيولة عالية للون ، إذ تبدو تلك الأعمال وكأنها مرسومة بتقنية تسيل الأصباغ ، كما في النموذج (4) .
17. كان أسلوب (مارك توبي) الخطوطي المتشابك يشبه على حدما أسلوب (بوبوك) ولكن اختلف عنه بالتقنية المتبعة ، فقد اتبع (توبي) التقنية المباشرة وبدأ يرسم بشكل تلقائي لعدد غير متناهي من مثلثات بألوان متعددة ما يفقد الأعمال لديه المركزية والمنظور والمعنى مع ملاحظة تأثيرات التكعيبية عليه ، كما في النموذج (18) .
18. إنّ ما يميز التعبيرية التجريدية هو الفن اللاشكلي (Informal Art) ، ويرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة ، واللاشكل كأسلوب تجريدية يتطلب عجلة في التنفيذ ينتج عنها اختلاط وتشويش وقلب لمفهوم الحاسة الموجهة لعملية الإبداع في مفهومها التقليدي .
19. اعتمد أسلوب (جورج ماثيو) السرعة في تنفيذ أعماله الفنية التي ابتعدت عن التحضير المسبق لأي فكرة أو تخطيط ، وأحياناً تحتاج تلك الأعمال إلى تغييب العقل في أثناء العمل أي العمل تحت تأثير اللاوعي ، وهذا ما عمد إلى فعله العديد من الرسامين منهم (ميشو) و (وولس) ، كما يظهر ذلك جلياً في النماذج (1 ، 11 ، 19) .
20. اقترن أسلوب (البرتو بوري) بتقنية الأشياء الموجودة ، وأصبح يجمع في أعماله ويلصق المواد المنزلية والبلاستيكية وقطع المعادن والأقمشة وغير ذلك ، وكان يدرك أن العمل الفني يجب أن يتحرر من قيود الكلاسيكية والتقليد والتقنيات القديمة ، وبذلك تحقق لديه مجال أرحب في إنشاء أعمال فنية تقترب من الدادائية وكان لها الأثر الكبير في تحرر أسلوبه الفني ، فكان يمزج الأصباغ مع باقي الأشياء الموجودة لتعطي جواً تعبيرياً يوحي بالغرابة والدهشة ، وكان وقع الحرب الثانية شديداً لاسيما بعد أن تعرض

- إلى إصابات متعددة وغير ذلك ، فكان يستخدم في أعماله الضمادات وشظايا العركة ، كما في النموذج (10) .
21. يقترب أسلوب (فرانز كلاين) من أسلوب (موزويل) و (روثكو) في السوداوية والراثية ، فهو يفرط في استخدام اللون الأسود إلى حد الرسم بالأسود فقط ، وفي بعض من أعماله يوظف بعض الألوان التي تظهر لصالح اللون الأسود لإسناد الفكرة الراثية باستخدام تقنيات متعددة ، فهو يستخدم أي تقنية تتلاءم وطبيعة الموضوع ، كما في النموذج (13) .
22. يُعدّ (ايف كلاين) من مجموعة الفنانين الزاهدين في ألوانهم ، فأسلوبه البسيط يقتصر على استخدام لون واحد (أزرق كلاين) في الغالب لطباعة أجساد الفتيات على قماش لوحته الملقى أرضاً ، وهو من الفنانين الذين عملوا على مسرحية الصورة الفنية ، كما في النموذج (15) .
23. يقترب أسلوبا (نيكولاس دي ستايل) و (وليم بازويوتس) من بعضهما في تشويه الأشكال المشخصة وتحطيمها إلى درجة الإفراط في تجريدها هذا من جانب ، ومن جانب آخر الجراءة في استخدام اللون ، فهم من أكثر فناني التعبيرية إفراطاً في اللون مع تشابههما في الاستخدام التقني ، إذ عملاً سويماً بالتقنية المباشرة ، كما في النموذجين (3 ، 8) .

الاستنتاجات

1. تعد التعبيرية التجريدية خلاصة الحركات الحداثوية التي سبقتها ، فهي قد جمعت بين آنية الانطباعية والإحساس الداخلي المحتدم للتعبيرية ، ولا شكلية التجريدية ، وجراءة وتمرد الدادائية ، وآلية ولا وعي السريالية ، وحركة المستقبلية ولا مركزية وتقنين وتحليل التكعيبية .
2. وظف ملونو التعبيرية التجريدية الخامات المتاحة ، وفقاً لآليات بنائية خاصة أعطت التبييع ، التسييل ، الصب والسكب ، التنقيط ، التجميع ، التلصيق وغير ذلك ، من التقنيات منحت هذه التقنيات الحيوية في خلق صور مجردة لا شكلية تتيح للمتلقي أن يفسر ويؤول تلك البقع اللونية والمساحات التي لا تنتظم بشكل معين وفقاً لإطار محدد ، ويبقى باب القراءة لتلك النصوص مفتوحاً أمام تأويلات عديدة حسب رؤية المتلقي وثقافته الفنية .
3. الفن اللاشكلي فن تجريدي يمكن أن يعد عملاً نسقياً لا يبطن من المعاني شيئاً كالأعمال التعبيرية التجريدية ، فهي أما رمزية كونية أو تجارب صورية مباشرة لكنها رسوم تجريدية حقاً ، ومن المهم أن نشير إلى هذا التمييز ونبين بجلاء الفرق بين الرسوم المستنبطة من شيء ما ، والرسوم التجريدية (غير التشبيهية) ، وما يصطلح عليها (اللارسمية) .
4. الفن اللاشكلي موجود منذ إن وجد الإنسان ، ويمكن عَدْبعض الأعمال التي قام بها الإنسان البدائي من خربشة وحزوز على جدران الكهوف نماذج لفن لا شكلي ، وفي هذا المنحى نجد فنانين تعبيريين تجريديين قد تأثروا بالفن البدائي أمثال (دوبوفيه) ، (هوندر دفاسر) ، كما نجد فنانين تعبيريين تأثروا بالجانب الأسطوري أمثال (نيومان) ، (روثكو) ، (ادولف غوتلب) .
5. هناك علاقة ما بين السريالية من جانب والتعبيرية التجريدية من جانب آخر ، وهذا ما تجلّى في أعمال التعبيريين التجريديين التي كانت تعتمد اللاوعي في إنتاج الأعمال الفنية والتلقائية ، بغية التوصل إلى منجز فني إبداعي أخذت منه التلقائية مدى كبيراً ، والصدفة

- كانت تفعل فعلها في إعطاء الشكل النهائي للعمل الفني الخالي من التشخيص سوى الأشكال التي صنعتها الصدفة .
6. يمكن القول أن (بوري) دادائي النزعة يمزج أشياءه الموجودة بكميات كبيرة من الأصباغ لتعطي جواً تعبيرياً يوحي بالغرابة والدهشة ، أما (فوتريه) فهو متأثر بالانطباعية المتأخرة كما في أعمال (سورا) و (كوخ) ، إذ استعاض عن الشكل بضربات جريئة للون تعطي حساً تعبيرياً ، بينما (دوفويه) كان يركز في أعماله الفنية على الفطرية والبدائية والسذاجة ، وكان يدرك مدى الاقتراب من الروح الحقيقية من الفن عن طريق الابتعاد عن الإدراك الذاتي والواقعية في الفن .
7. اقتحم (بولوك) عن طريق رسم الفعل العالم الخاص باللوحة ذاتها فوجد نفسه في بيئة جديدة تعبر عن الواقع الذي يعيشه الفنان ، لذا كان هناك تماس مباشر بين حياتين مختلفتين هما حياة الفنان وحياة اللوحة التي تميل إلى السكون ، وبذلك أعطى إلى لوحته الساكنة الحراك الكافي لجعلها تتوقد بالحياة والحركة ، فبدت لوحاته هائجة قلقة مضطربة .
8. كانت التوجهات الأسلوبية لدى فناني التعبيرية التجريدية في بداية ظهورها تميل إلى التشخيص ولكن على حساب تشويه وتعرية الشكل والهيئة العامة له ، ويتمثل ذلك في رسوم (دي كوننغ) و (دوفويه) و (بولوك) و (بازيوتس) ، ثم بعد ذلك ، أخذت تميل إلى التجريد الذي وصل إلى حد اللاشكالية التامة ، كما في أعمال (هوندر دفاسر) و (ماثيو) و (نيومان) ، ثم بعد ذلك أخذت الأساليب الفنية تميل إلى التشخيص مرة أخرى في أواخر أيام التعبيرية التجريدية ، كما في أعمال (فوتريه) و (موزويل) .

التوصيات

- في ضوء النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها ، يوصي الباحث بالآتي :
1. يمكن الإفادة من الطروحات والاشتغالات التي وردت في هذه الرسالة لدى طلبة الدراسات الأولية والعليا في المواد الدراسية التي تُعنى بالتقنيات الفنية في الجوانب النظرية والعملية .
 2. ضرورة الاطلاع على اشتغالات وطبيعة توجهات فناني التعبيرية التجريدية في مجال التوجهات الحرة في مشاغل فنية أو من خلال عرض سلايدات إلى طلبة الكلية .
 3. إمكانية مراسلة الجهات ذات العلاقة بالحركة التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية للحصول على وثائق وأفلام وسلايدات تقيد الطلبة خلال الإطلاع عليها في اشتغالاتهم العملية وإمكانية ذلك من خلال المراسلات المكتبية .
 4. إصدار المطبوعات اللازمة للتعرف على هذا التوجه الهام في مجال التعبيرية التجريدية لفقر المكتبة في هذا الجانب ، وترجمة الكتب والإصدارات الأجنبية لكشف ما هو جديد في هذا المجال وإمكانية اعتماد ذلك ككتب مساعدة في مجانية الكلية .
 5. إقامة معارض فنية تعنى بفنون ما بعد الحداثة ومنها التعبيرية التجريدية وتجريب التقنيات الفنية التي اشتغل بها هؤلاء الفنانون من أجل بث روح التجربة والتقنين في الطلبة القادرين على العطاء الفني .
 6. إمكانية إفاد الطلبة ذوي المواهب العالية للولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا للإطلاع على أعمال المشاهير من فناني التعبيرية التجريدية ، والوقوف على تلك الأعمال لإدراكها عن طريق الإدهاش والتأمل ، العنصرين الذين نادى بهما تلك الأعمال ، إذ أن لهذه الحركة الأثر الكبير على توجهات فن ما بعد الحداثة عموماً .

المقترحات

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

1. دراسة الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم ما بعد الحداثة .
2. دراسة مقارنة بين الانطباعية التجريدية والسريالية التجريدية والتعبيرية التجريدية .
3. إجراء دراسة للتحويلات الأسلوبية ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية في مجال الرسم التجريدي .
4. دراسة أثر اللون على التجريد الغنائي والهندسي والصفائي .
5. دراسة الفن اللاشكلي في فنون ما بعد الحداثة .
6. دراسة جدلية الشكل واللاشكل في فنون ما بعد الحداثة .
7. دراسة التقنيات الفنية الجديدة وأثرها على فنون ما بعد الحداثة .
8. دراسة أثر التجريب التقني على الحركات الفنية ما بعد الحداثوية .

Abstract

The abstract expressionism considered as one of art movements that have been activated in the aftermath of World War II, which represent an important pivot mediate prior and subsequent artistic schools, and it is the summary of modern art from Impressionist and end with Surrealism. It combined between Impressionist and internal sense lengthened from Expressionist, the speed and movement of Futurism, daring and technique of Cubism, the nihilistic, absurd and rebellion of Dadaism, and the subconscious, repression and mechanism in Surrealism, so that the phenomenon of multiple methods and techniques of the phenomena that have characterized the current of abstract expressionism. Therefore, a researcher found the need to study the stylistic and technical dimensions of this important art movement, which regards an access gate to the post-modern art currents.

The current research includes four chapters, the first chapter contains the problem of research, its importance, the need for it, its purpose, and the temporal, spatial and objective boundaries, and determine the most appropriate keywords that must be identified. The problem of research identified through a problematic which makes us wonder: how could a range of various new styles, mechanisms and methods of performance, and techniques of the abstract expressionism to give an expressionist dimension to the work of art and demonstrate the aesthetic and artistic values as the paradoxes of understanding the substantive-evidence of the constructional relationship that related with the theme of emerging picture? And at the same time ask: Are these stylistic and technical processes phenomenon in the history of contemporary painting stylistically and technically, and the terms of reference of each and their differing effects? These questions remain problematic and unfolding by knowing the stylistic and technical dimensions in the paintings of abstract expressionism.

The study aimed to know the stylistic and technical dimensions in the paintings of abstract expressionism.

The limits of research were confined to the study the oil paintings for the Europeans and the American artists of abstract expressionism through the emergence and development of the abstract expressionism current for the period of (1940 - 1970), and analyzing some of the most

important works for the artists of this school, such as (Pollock, de Kooning, Archil Gorky, Newman, Alberto Burri) and others, by depending the descriptive analytical method to analyze the content of these works.

The second chapter included the theoretical framework, which contained three sections; the first one addressed the concept of style, methods of style, the factors that determine the style, and the stylistic and technical styles in the field of visual art.

The second section addressed the techniques of art, the style and technique, the material and technique, the technique in the ancient world, the technique in renaissance, the techniques used in modern European painting, and the techniques in post-modern art. The third section dealt with the abstract expressionism between roots and origin of constructional treatment.

The third chapter included the procedures of research, including the society and samples of research and the nature of the procedure, and the adopted tool in the analysis, and then analyzing of (20) samples.

The fourth chapter included the results, conclusions and recommendations and suggestions, as well as a list of references. The results have been reached:

1. The works of abstract expressionism artists gained the feature of subjective in the style that emerge from technical innovation and experimentation, to come up with what is new, making the style distributed according to the self-internal power of artist and his sense among the direct, real-time, automatic, dynamic, acrobatic (emotional), disciplined (traditional), fast, simple, and complex.
2. The stylistic dimensions represented by unconscious as in the work of (Wols, Michaux), and through direct technique and mechanism as in the works (Bullock), and through technique of air brush and distillation, the religious dimensions (mysticism) as the works (Newman), there are pessimistic and melancholy, as in the works of (Motherwell), sexual and dreaming as in the works of (de Kooning), the foggy and meaninglessness as in the works of (Hoffman), and the innate as in the works of (Dubuffet). Through technique impasto, alienation and fragmentation, as in the works of (Alberto Burri), and through technique of existence objects, and erotica and repression as in the works of (Matthew), and through

technique of liquefaction of dyes, nihilism and the death of the author, as in the works of (Mark Tobey) and (Gottlieb).

3. What distinguishes the abstract expressionism is destroying the image for the form, which is the maximum goals of abstract, so the works of it was distributed to fill the gap between the shivered graphic lines of (Bullock), imaginary things from the reality did not accurately reflect all that reality paste, collage and treated by dyes to give the heated environment by reliefs as in the works of (Alberto Burri), and cut off works from the old and obsolete walls as in the works of (Dubuffet), and works had some of the sensory world, as in the works of (de Kooning).

The important conclusions are:

1. The informal art is linked with colour and the way in the use of color that represents the direct emotions, and the informal is the process of achieving image in the context of the pre-form (pre-structuring), the form that is not set up yet, the informal requires hurry in implementation resulting confusion and disarray and reversing the concept of sense that directed the process of creativity in its traditional concept.
2. The abstract expressionism artists employed the available raw materials, in accordance with the special constructive mechanisms gave tachisme, melting, cast and pouring, drip, assembly, and other techniques, these techniques given the activity in creating informal abstract images that allows recipients to be interpreted and construed those patches of colors and spaces that do not attend in a particular form in accordance with the specific framework, leaving the door open to read the text in different interpretations by the recipient vision and his culture of art.
3. The abstract expressionism is an abstract art (formless), and can be regarded as an assorted work that does not give any meaning, it is either a global symbolic or direct image experiences, but they remain truly abstract drawings, and it is important to note that distinction and clearly show the difference between the derived paintings from something and abstract paintings (not assimilation), or sometimes called (informal).

ملخص البحث

تعد التعبيرية التجريدية من الحركات الفنية التي نشطت في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وهي تمثل محوراً مهماً توسط تيارات فنية سابقة ولاحقة ، وكانت هي خلاصة الفن الحديث بدءاً من الانطباعية وانتهاءً بالسريالية ، إذ جمعت بين آنية الانطباعية والإحساس الداخلي الممتد للتعبيرية وسرعة وحركة المستقبلية وجرأة وتقنية التكعيبية و عدمية و عبثية وتمرد الدادائية واللاوعي والكبت والآلية عند السريالية ، لذلك كانت ظاهرة تعدد الأساليب والتقنيات من الظواهر التي ميزت تيار التعبيرية التجريدية ، لذا وجد الباحث ضرورة دراسة الأبعاد الأسلوبية والتقنية لهذه الحركة الفنية الهامة والتي عدت بوابة الولوج إلى تيارات فن ما بعد الحداثة .

وتضمن البحث الحالي أربعة فصول ، احتوى الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه والهدف منه وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية ، وتحديد أهم المصطلحات الواجبة التحديد وتبينها ، وتحددت مشكلة البحث من خلال تمظهرها في إشكالية تجعلنا نتساءل : إلى أي مدى من المديات استطاعت الأساليب الجديدة المتنوعة والآليات والطرق الأدائية والتقنية والتكنيكية للتعبيرية التجريدية من إعطاء البعد التعبيري للعمل الفني وإظهار القيم الجمالية والفنية وفق مفارقات الفهم الموضوعي – الدلالي للعلاقات البنائية التي تحيط بثيمة الصورة الناشئة ؟ وكذلك نتساءل في الوقت نفسه : هل تشكل هذه المعالجات الأسلوبية والتقنية ظاهرة في تاريخ فن الرسم المعاصر أسلوبياً وتقنياً ، وما مرجعيات كل منهما والتأثيرات المتباينة بينهما ؟ وتبقى هذه التساؤلات إشكالية قائمة تتكشف من خلال معرفة الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية .

وقد هدفت الدراسة تعرّف الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية . أما حدود البحث ، فقد اقتصرت على دراسة اللوحات الفنية المرسومة بالزيت والحبر والمطبوعة ، واللوحات التلصيقية والتجميعية لرسامي التعبيرية التجريدية الأوروبيين والأمريكيين من خلال ظهور وتطور تيار التعبيرية التجريدية للمدة من (1940 - 1970) ، وتحليل بعض الأعمال المهمة لأهم رسامي هذا التيار أمثال (بولوك ، دي كوننغ ، ارشيل غوركي ، نيومان ، البرتو بوري) وآخرين ، باعتماد المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى تلك الأعمال . أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول مفهوم الأسلوب ، أنواع الأسلوب ، العوامل التي تحدد الأسلوب ، الأسلوبية والأسلوب الفني في مجال التشكيل البصري .

أما المبحث الثاني فقد تناول التقنيات الفنية ، الأسلوب والتقنية ، المادة والتقنية ، التقنية في العالم القديم ، التقنية في عصر النهضة ، التقنيات المتبعة في الرسم الأوربي الحديث ، تقنيات فنون ما بعد الحداثة . وتناول المبحث الثالث التعبيرية التجريدية بين النشأة والجذور والمعالجات البنائية .

وضمّ الفصل الثالث إجراءات البحث ، متضمناً مجتمع البحث وعيناته وطبيعة المنهج فيه والأداة المعتمدة في التحليل ، ومن ثم تحليل العينة البالغة (20) أنموذجاً .

وتناول الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، فضلاً على قائمة المصادر ، وكان من النتائج التي تم التوصل إليها :

1. اكتسبت أعمال التعبيريين التجريديين سمة الذاتية في الأسلوب النابع من الابتكار التقني والتجريب والإتيان بما هو جديد ، ما جعل الأسلوب يتوزع حسب طاقة الفنان الذاتية وإحساسه الداخلي بين المباشر ، الأنّي ، التلقائي ، الحركي (الرياضي) ، البهلواني (الانفعالي) ، المنضبط (التقليدي) ، السريع ، البسيط ، المعقد .

2. تمثلت الأبعاد الأسلوبية باللاوعي كما في أعمال (فولس ، ميشو) ، وعبر التقنية المباشرة والآلية كما في أعمال (بولوك) ، وعبر تقنية الرش والتقطير ، وأبعاد دينية (صوفية) كما في أعمال (نيومان) ، وهناك التشائمية والسوداوية ، كما في أعمال (موزويل) ، والحلمية والجنسية كما في أعمال (دي كوننغ) ، والضبابية واللامعنى كما في أعمال (هوفمان) ، والفطرية كما في أعمال (دوبوفيه) ، وعبر تقنية العجينة العالية ، والتغريب والتشظي كما في أعمال (البرتو بوري) ، وعبر تقنية الأشياء الموجودة ، والشبقية والكبت كما في أعمال (ماثيو) ، وعبر تقنية تسيل الأصباغ ، والعماية والعدمية وموت المؤلف ، كما في أعمال (مارك توبي) و (غوتلب) .

3. إن ما يميز التعبيرية التجريدية هو تحطيم الصورة لصالح الشكل ، وهو أقصى غايات التجريد ومن أجل ذلك توزعت أعمالها في ملء الفراغ التصويري بين الخطوط الرعشة (لر بولوك) ، أشياء من الواقع إيهامية لا تعبر بصدق عن كل ذلك الواقع ترقع وتلصق وتعامل بالأصباغ لتعطي بيئة محتدمة بالتضاريس كما في أعمال (البرتو بروي) ، وأعمال مقطعة من جدران قديمة بالية كما في أعمال (دوبوفيه) ، وأعمال فيها شيء من العالم الحسي ، تشبيهية إلى حد ما كما في أعمال (دي كوننغ) . ومن الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث :

1. إن الفن اللاشكلي إنما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة ، واللاشكل عملية بلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل (ما قبل التشكيل) ، الشكل الذي لم يتكون بعد ، واللاشكل يتطلب عجلة في التنفيذ ينتج عنها اختلاط وتشويش وقلب لمفهوم الحاسة الموجهة لعملية الإبداع في مفهومها التقليدي .

2. وظف الفنانون التعبيريون التجريديون الخامات المتاحة ، وفقاً لآليات بنائية خاصة أعطت التبقيع ، التسييل ، الصب والسكب ، التنقيط ، التجميع ، وغيرها من التقنيات ، أعطت هذه التقنيات الحيوية في خلق صور مجردة لا شكلية تتيح للمتلقى أن يفسر ويؤول تلك البقع اللونية والمساحات التي لا تنتظم في شكل معين وفقاً لإطار محدد ، ويبقى باب قراءة النص مفتوحاً أمام تأويلات عديدة حسب رؤية المتلقي وثقافته الفنية .

3. التعبيرية التجريدية فن تجريدي (لا شكلي) ، ويمكن أن يعد عملاً نسقياً لا يبطن من المعاني شيئاً ، فهي أما رمزية كونية أو تجارب صورية مباشرة لكنها تبقى رسوماً مجردة حقاً ، ومن المهم أن نشير إلى هذا التمييز ونبين بجلاء الفرق بين الرسوم المستنبطة من شيء ما والرسوم التجريدية (غير التشبيهية) ، أو ما يصطلح عليها أحياناً (اللارسمية) .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
	الإهداء
	شكر وتقدير
أ - ب	ملخص البحث
ج	ثبت المحتويات
د - و	ثبت الأشكال
ز	ثبت العينة
ح	ثبت الملاحق
8 - 1	الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث
4 - 2	مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه
4	هدف البحث
4	حدود البحث
8 - 4	تحديد المصطلحات
152 - 9	الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة
48 - 10	المبحث الأول : الاسلوب
84 - 49	المبحث الثاني : التقنيات الفنية
146 - 85	المبحث الثالث : التعبيرية التجريدية بين النشأة والجذور والمعالجات البنائية
149 - 147	مؤشرات الإطار النظري
152 - 150	الدراسات السابقة
204 - 153	الفصل الثالث : إجراءات البحث
154	أولاً : مجتمع البحث
154	ثانياً : عينة البحث
154	ثالثاً : أداة البحث
157	رابعاً : منهجية البحث
204 - 158	خامساً : تحليل العينة
211 - 205	الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات
209 - 206	النتائج
210 - 209	الاستنتاجات
210	التوصيات
211	المقترحات
221 - 212	المصادر
230 - 222	الملاحق
A - C	الملخص باللغة الإنكليزية

ثبت الأشكال

ت	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياس	المادة	العائدية
1	سيفريني	الراقصة الزرقاء	1912	64×61 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
2	خوان غريس	صورة امرأة	1917-1951		زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
3	غوستون	رحلة	1958-1957	188×165,1 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
4	كيرشنر	منظر طبيعي سويسري	1926	76×94 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة السيد والسيدة بروس
5	دي شريكو	حزن الشارع	1914	98,5×71 سم	زيت على الكنفاس	متحف الفن الغربي
6	هنري ماتيس	امرأة ذات القبة	1905	65×81 سم	زيت على القماش	مجموعة هاس ، سان فرانسكو
7	كهف شوفيه	رسم بدائي	300 ق.م	-	مواد عضوية على الجدار	-
8	لوحة جمدة نصر	كتابة سورية	3500 ق.م	رقم طيني	طين مشوي	المتحف الوطني العراقي
9	مايكل أنجلو	خلق آدم	1511	-	فرسكو	الفاتيكان ، روما
10	تيرنر	قلعة صوان	1838	-	مائية على الورق	مجموعة خاصة ، اليابان
11	جورج براك	حياة جامدة على منضدة (جوليت)	1914	62 × 48 سم	قلم فحمي ، أوراق ملصوقة ، وغواش	المتحف الوطني للفن الحديث ، مركز بومبيدو ، باريس
12	جاكسن بولوك	إيقاع الخريف رقم (30)	1950	525,8×266,7 سم	طلاء على الكنفاس	مؤسسة حقوق الفنانين ، نيويورك
13	ايف كلاين	تقنية الطبع	-	-	-	-
14	أندي وار هول	18 صورة متعددة لمارلين مونرو (سلسلة معكوسة)	1986	137 × 208 سم	ألوان صناعية وأحبار سلكرين على الكنفاس	مجموعة خاصة
15	روشنبرغ	عمل تجميعي Monogram	1959-1955	1912,5×1217,5 سم	تلصقات على القماش مع حشو من معزاة وإطار عجلة	مجموعة خاصة
16	اولدنبيرغ	شطيرة الهمبورغر	1962	210 × 130 سم	قماش الكنفاس مع رغوة المطاط ومسحوق الجص	مجموعة خاصة
17	جاسبر جونز	علب الجعة	1960	-	برونز مصبوغ	-
18	اندي وار هول	فتى المصنع	1960	-	عمل تجميعي	-
19	سوتو	حجمين في الواقع	1968	200×200,3×301 سم	معدن مصبوغ ، لوحة من الفايبر ، خشب مع ورق	مجموعة خاصة
20	دان فلافن	موقع محدد من نصب من قبل الفنان	1996	-	شموع الفلوريسنت	مجموعة ميلان
21	الفن الكرافيتي	-	-	-	-	-
22	روبرت سميتسون	الرصيف الحلزوني	1970	-	-	يوتاه ، أمريكا
23	الفن الرقمي	عمل تجميعي	-	-	-	-
24	كلود مونييه	زنايق الماء	1907	201×200,5 سم	زيت على الكنفاس	متحف الفنون الجميلة، بوسطن
25	سورا	جسر كوربيفوا	1978-1986	117×97 سم	زيت على الكنفاس	متحف اللوفر ، باريس

ت	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياس	المادة	العائدية
26	سيزان	الطريق قبل جبال سانت فيكتور	1902-1898	99×87 سم	زيت على الكنفاس	متحف ارميتاج
27	فان كوخ	حقل الذرة مع أشجار السرو	1889	92×73 سم	زيت على الكنفاس	لندن
28	هنري ماتيس	شباك فرنسي في كوليو	1914	114×68 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
29	بيكاسو	امرأة ترفع ذراعيها	1907	100×50 سم	زيت على الكنفاس	متحف الفن الحديث ، نيويورك
30	كاندنسكي	تكوين 8	1923	201×140 سم	زيت على الكنفاس	متحف سلمون كوكنهاين ، نيويورك
31	بول كليه	فلل فلورنتين	1926	36,5×49,5 سم	زيت على الكارتون	-
32	بيت موندريان	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق	1930	48×48 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة الفريد روث، زيورخ
33	فرانز بيكابيا	ماكينة تدور بسرعة	1918-1916	-	زيت على الكنفاس	-
34	جيوكومو بالا	السيارة المسرعة	-	-	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
35	سلفادور دالي	السيدة العذراء في جزئيات	-	14×20,2 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
36	خوان ميرو	الصومعة	1924	147×114,3 سم	زيت على الكنفاس	متحف فيلادلفيا للفن ، فيلادلفيا - أمريكا
37	جاكسن بولوك	رقم 31	1950	532,5×269,25 سم	زيت + مينا على الكنفاس	متحف الفن الحديث ، نيويورك
38	جاكسن بولوك	كاتدرائية	1947	89×180,3 سم	خيوط + أصباغ المنيوم على الكنفاس	متحف دالاس للفنون الجميلة ، تكساس
39	جان بول ريبول	رسم	1952-1951	195×144 سم	زيت على الكنفاس	معرض ستادلر ، باريس
40	مارك توبي		1953	71×122 سم	كازائين وتركيب على بورد خشب	متحف الفن الحديث ، نيويورك
41	جاكسن بولوك	الذئبة	1943	170,2×106,7 سم	زيت + جواش + بلاستيك مثبت على الكنفاس	متحف الفن الحديث ، نيويورك
42	ارشيل غوركي	الخطوبة 2	1974	96,75×129 سم	زيت على الكنفاس	المتحف الوطني للفن الأمريكي ، نيويورك
43	وليم دي كوننغ	صفوة الملائكة	1947	106,75×132 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
44	وليم دي كوننغ	باب إلى النهر	1960	177,8×203,2 سم	زيت على الكنفاس	متحف ويتني للفن الأمريكي ، نيويورك
45	وليم دي كوننغ	امرأة جالسة	1940	91,25×137,25 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
46	هانز هوفمان	قمر مشرق	1964	198×213,4 سم	زيت على الكنفاس	معرض اندريه امريج، نيويورك
47	هانز هوفمان	فنتازيا بالأزرق	1954	132,1×152,4 سم	زيت على الكنفاس	المتحف الوطني للفن الأمريكي ، نيويورك
48	ارشيل غوركي	تركيب	1933-1932	90,5×122 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
49	روبرت مذرويل	Je t'aime II A	1955	137,4×138 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
50	جين فوترهيه	تركيب	1928	-	باستيل على الخشب	مجموعة خاصة
51	جين دوبوفيه	فندق الظل من	1947	89×166 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة

ت	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياس	المادة	العائدية
		الشمس				
52	عمل تجسيمي	فن بدائي	-	-	-	-
53	البرتو بوري	سابيا	1952	-	تلصيق	مجموعة السيدة والتر باري
54	مارك توبي	حافة آب	1953	71×122 سم	لوح تركيبي	متحف الفن الحديث – نيويورك
55	بارنيت نيومان	تماسك 1	1948	41×69 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة أرملة نيومان
56	مارك روثكو	أسود على أخضر	1970	162,5×173 سم	اكريليك على الكنفاس	معرض مارلي بورو – نيويورك
57	ادولف غوتلب	أصوات متجعدة	1951	122× 91,4 سم	زيت على الكنفاس	المتحف الوطني الأمريكي - نيويورك
58	فرانز كلاين	كاردينال	1950	144,2×197,8 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة جورج والينور بويندكتتر ، نيويورك
59	بير سولاج	رسم	1990	157×22 سم	زيت على الكنفاس	-
60	جورج ماثيو	عواصف مجهولة	1954	114×146 سم	زيت على الكنفاس	معرض أوبرا ، فرنسا
61	هنري ميشو	كتابة بالاكريليك	1967	-	اكريليك على الورق	معرض لي بوينت كاردينا
62	فولس	التركيب الخامس	1946	12,3×15,9 سم	زيت + حبر على الورق	المتحف القومي للفن الحديث ، باريس
63	ايف كلاين	فتيات مطبوعة	1953	-	أزرق كلاين على القماش	مجموعة خاصة
64	نيكولاس دي ستايل	عري مضطجع	-	60×656 سم	طباعة فنية	مجموعة خاصة
65	وليم بازوتس	منظر طبيعي أحمر	1957	153,04×183,52 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة

ثبت العينة

ت	اسم الفنان	اسم العمل	السنة	القياس	المادة	العائدية
1	فولس	القارب ايفيس	1945-1942	73×92 سم	زيت على الكنفاس	متحف كونستاتوس ، زيوريخ
2	جين فوتريه	العري	1946	200×350 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة ، ميلانو
3	وليم بازيوتس	قزم	1947	91,75×106,5 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
4	ارشيل غوركي	منظر لريش طبيعي	1947	1295×96,5 سم	زيت على الكنفاس	نورتن سايمون المحدودة ، متحف الفن ، نيوجرسي
5	أدولف غوتلب	تقسيم	1948	110,5×64,5 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
6	مارك روتكو	ماجنتا أسود أخضر على برتقالي	1949-1947	165×216,5 سم	جواش + زيت على الكنفاس	متحف الفن الحديث ، أمريكا
7	هانز هوفمان	تجريد	1952-1951	103×73,5 سم	زيت على الكنفاس	متحف فوك للفن ، كامبردج
8	نيكولاس دي ستايل	أشخاص بجوار البحر	1952	130,25×167 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة نسجونا لكلازين اوسلو
9	جاكسن بولوك	الأعمدة الزرقاء	1953	192,5×83 سم	مستحلب البنتالايت على الكنفاس	مجموعة خاصة
10	البرتو بوري	كيس	1953	130,25×150,25 سم	كولاج	مجموعة الفنان
11	روبرت مذرويل	مرثية إلى الجمهورية الأسبانية	1954-1953	254×203,4 سم	زيت على الكنفاس	معرض البرايت نويس للفن ، بوفالو ، نيويورك
12	جان دويوفيه	الامهق	1958	73×92 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة هاك
13	فرانز كلاين	خشبة المسيح	1959-1958	196,8×251,4 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
14	بيرر سولاج	رسم	1960-1959	114×162 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة الفنان الخاصة ، باريس
15	ايف كلاين	إنسان قياس	1960	281×55 سم	أصباغ وصمغ تركيبي على ورق ملصق على القماش	المتحف الوطني للفنون الحديثة ، مركز جورج بومبيدو
16	جورج ماثيو	ماثيو يذهب من الساس إلى دير رامي	1963	512×316 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة انطوني ، دني ، لندن
17	بارنيت نيومان	النشيد السابع	1964-1963	42×53 سم	مطبوعة على الورق	مجموعة أرملة نيومان
18	مارك توبي	تقدم التاريخ	1967-1964	40×70 سم	زيت على الكنفاس	مجموعة خاصة
19	هنري ميشو	رسم بالحبر الهندي	1966	107×75 سم	حبر على ورق	معرض لي بوينت كارندر ، باريس
20	وليم دي كوننغ	بلا عنوان	1970	60×267,5 سم	زيت على الورق	مجموعة خاصة

ثبت الملاحق

الملحق	عنوان الملحق	الصفحة
1	استمارة التحليل بصيغتها الأولية	309 – 306
2	استمارة التحليل بصيغتها النهائية	315 – 310

المصادر

المصادر

• القرآن الكريم .

المصادر العربية

1. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب. ت .
2. _____ : مشكلة الفن ، مكتبة دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1977 .
3. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط 5 ، دار الجامعات المصرية ، القاهرة ، 1977 .
4. إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، ط 7 ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1978 .
5. _____ : الفن والإنسان ، دار القلم للتوزيع والنشر ، بيروت ، 1974 .
6. إليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، بيروت ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، ط 2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1954 .
7. أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، ط 1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت - لبنان ، 1996 .
8. _____ : الفن التشكيلي المعاصر (التصوير 1870 - 1970) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .
9. أندريه ، بريتون : بيانات السريالية ، ت : صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
10. أوفسيانكوف ، م ، وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 .
11. اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
12. أي ، جي ، مولر : منة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 .
13. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1973 .
14. بالي ، شارل : الأسلوب ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ب. ت .
15. باونس ، ألان : الفن الأوربي الحديث : ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
16. بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ط 1 ، منشورات مدين ، إيران ، 2008 .
17. برادبري ، مالكم ، وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 .
18. البسيوني ، محمود : أسرار الفن التشكيلي ، ط 1 ، نشر عالم الكتب ، القاهرة ، 1980 .

19. بليث ، هنرش : البلاغة والأسلوبية ، ت : محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، المغرب – لبنان ، 1999 .
20. _____ : البلاغة والأسلوبية ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ب.ت .
21. بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم ، المجلد 2 ، ط 1 ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، 1982 .
22. تشيتشرين ، أ. ف : الأفكار والأسلوب ، ت : حياة شرارة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، 1978 .
23. جاد ، محمد توفيق : الأسس العلمية والعملية للطلاع والدهان ، ج 2 ، مكتبة لواء العلم ، الكويت ، 1986 .
24. الجبجنجي ، محمود : فنون التصوير المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1979 .
25. جيرو ، بيير : الأسلوب والأسلوبية ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ب.ت .
26. حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب.ت .
27. حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها ، ط 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1973 .
28. حيدر ، كاظم : التخطيط والألوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، طبع مطابع جامعة الموصل ، العراق ، ب.ت .
29. خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، ط 1 ، دار الفكر ، دمشق ، 2006 .
30. الخطاط ، سلمان إبراهيم عيسى : الفن البيئي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، طبع دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، 1990 .
31. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1 ، بغداد ، 1998 .
32. _____ : الحضارة وأزمة الحرية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 .
33. دوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963 .
34. ديرميه ، ميشال : الفن والحس ، ت : وجيه البعيني ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ب.ت .
35. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد الرحمن : مختار الصحاح ، دار آفاق عربية ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1983 .
36. ريد ، هيربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، ط 1 ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة - الإمارات العربية المتحدة ، 2001 .
37. _____ : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، ب.ت .
38. _____ : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
39. _____ : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1994 .
40. _____ : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، ط 2 ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 .

41. زيادة ، رضوان : من أزمة الحداثة إلى فوضى ما بعد الحداثة ، الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، 2000 .
42. زيادة ، رضوان : صدى الحداثة ، ط 1 ، الناشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت - لبنان ، 2003 .
43. ستولنتيتز ، جيروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 .
44. سمث ، ادوارد لويس : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
45. سوريو ، اتيان : الجمالية عبر العصور ، ت : مشيل العاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1982 .
46. سيرولا ، موريس : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت - لبنان ، ب. ت .
47. الشايب ، أحمد : الأسلوب ، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية ، ط 5 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ب. ت .
48. — : أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ، 1953 .
49. صبري ، محمود : الفن والإنسان ، دراسة في شكل جديد من الفن - واقعية الكم ، ط 2 ، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ، دمشق ، 1991 .
50. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1979 .
51. عابد ، عبد القادر : الأسس العلمية للحفر ، مكتبة بيت المعرفة ، الكويت ، ب. ت .
52. عبد الحميد ، شاكراً : عصر الصورة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2005 .
53. عبد العزيز ، أحمد فؤاد : تكنولوجيا الرسم ، مطبعة جامعة بغداد ، أكاديمية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1978 .
54. عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الكوفة - كلية الفنون الجميلة ، ب. ت .
55. عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1973 .
56. العشري ، جلال : صرخات في وجه العصر ، مطبوعات مكتبة مصر ، القاهرة ، 1982 .
57. عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب. ت .
58. عطية ، محسن : الفنان والجمهور ، دار الفكر العربي ، مصر ، 2001 .
59. عكاشة ، ثروت : الفن الروماني ، المجلد الأول ، ج 10 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ب. ت .
60. عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيديار ، تونس ، 1978 .
61. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
62. فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاخ ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1962 .
63. فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 .
64. فيكوتسكي ، ل. س : السايلوجيا وعلم الجمال ، ت : أحمد محمد خنسة ، ط 1 ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، 2000 .

65. قطب ، جمال : لوحات العباقرة في ألف عام ، تاريخ المدارس الفنية وروائع مبدعيها ، المجلد الأول ، مطبوعات مكتبة مصر ، القاهرة ، 2006 .
66. كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، ت : لمعان البكري ، مطابع ثنيان ، بغداد ، 1971 .
67. لانج ، بول هنري : الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر الباروك إلى الكلاسيك ، ت : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1987 .
68. ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .
69. ليوتار ، جان فرانسوا : الوضع ما بعد الحداثي ، ط 1 ، ت : أحمد حسان ، دار شرقيات ، القاهرة ، مصر ، 1994 .
70. مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين ، ط 1 ، ت : هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام – دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .
71. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد ، منشورات وزارة الإعلام سلسلة الكتب الحديثة ، العراق ، 1973 .
72. محمد ، نوري حسون : طرائق الغزل الحديث ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، الجامعة المستنصرية ، كلية الهندسة ، مطبعة دار الحكمة ، بغداد ، 1991 .
73. مصلوح ، سعد : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربي ، ط 2 ، القاهرة ، 1984 .
74. مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط 3 ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1989 .
75. موري ، بيتروليندا : فن عصر النهضة ، ط 1 ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 .
76. مولر : جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهة فرح الخوري ، ط 1 ، دار أطلس ، دمشق ، 1988 .
77. مولينييه ، جورج : الأسلوبية ، ت : بسام بركة ، ط 2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 2006 .
78. مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج 2 ، ت : محمد علي أبو درة وآخرون ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1972 .
79. _____ : التطور في الفنون ، ج 3 ، ت : عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 .
80. ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الثالثة ، 2002 .
81. ميشو ، هنري ، مختارات ، ت : سامي مهدي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 .
82. نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للنشر والترجمة ، بغداد ، 1987 .
83. نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، ب.ت .
84. هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، ط 1 ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، المعهد العالي العربي للترجمة ، الجزائر ، 2005 .
85. هاف ، كراهم : الأسلوب والأسلوبية ، أفاق عربية ، سلسلة كتب شهرية ، العدد 1 ، 1985 .

86. هاووزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1981 .
87. هودجر ، هنري : التقنية في العالم القديم ، ت : رندة قاقيش ، ط 1 ، الدار العربية للتوزيع والنشر ، عمان - الأردن ، 1988 .
88. هورتنيك ، لويس : الفن والأدب ، ت : بدر الدين قاسم الرفاعي ، سلسلة الفكر العالمي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1956 .
89. هيجل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 .
90. هيغل : فن الرسم ، ت : جورج طرابيشي ، ط 1 ، دار الطليعة ، بيروت - لبنان ، 1980 .
91. يونغ ، كارل كوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار المأمون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .

المعاجم والقواميس

92. ابن منظور : لسان العرب ، ج 1 مادة (سلب) ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب. ت .
93. ——— : لسان العرب ، المجلد 3 مادة (رسم) ، معجم لغوي علمي ، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ، إعداد وتصنيف : يوسف الخطاط ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب. ت .
94. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطالب ، دار المشرق ، ط 3 ، بيروت ، ب. ت .
95. البعلبكي ، منير : المورد ، قاموس إنكليزي - عربي ، ط 1 ، دار العلم للملايين ، 1977 .
96. بن هادية ، علي وآخرون : القاموس الجديد للطالب ، ط 1 ، معجم عربي مدرسي الفبائي ، تقديم محمود السعدوني ، الشركة التونسية للتوزيع ، توزيع ، 1979 .
97. جبران ، مسعود : رائد الطالب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب. ت .
98. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد الرحمن : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1981 .
99. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية ، المجلد الثاني ، القسم الأول (أ - ش) ، (المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات) ، معهد الإنماء العربي ، القاهرة ، ب. ت .
100. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، باب (باء) ، ط 1 ، ذوي القربى ، قم المقدسة ، إيران ، 1964 .
101. لجنة من علماء اللغة العربية والإنكليزية : القاموس العصري الحديث ، دار التوفيق للطباعة ، بيروت - لبنان .
102. م. مدبك : قاموس الرسامين في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت - لبنان ، 1996 .
103. مرعشي ، نديم : الصحاح في اللغة والعلوم - معجم وسيط ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1975 .
104. مجموعة من الباحثين : الموسوعة العربية الميسرة ، إشراف : محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1959 .
105. يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية : عربي - فرنسي - إنكليزي - لاتيني ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب. ت .

الأنماط الرسائية

106. الحاتمي ، آلاء علي عبود : الدائنية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 .
107. الخطيب ، عبد الوهاب عبد الرزاق : أوجه التشابه والاختلاف في الأساليب الإخراجية لدى جيل الرواد ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 .
108. الخفاجي ، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، 2006 .
109. الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، 2004 .
110. راجي ، مكي عمران : التقنيات الفنية المستخدمة في اللوحة الزيتية العراقية المعاصرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 .
111. الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2002 .
112. السامرائي ، أياد ذياب حميد : تقنيات أساليب الرسم واستخدامها في العملات الورقية العراقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، 2004 .
113. السعدون ، محمد سلطان : تطور أسلوب النحت الحضري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، 1988 .
114. عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 .
115. عدنان ، أريج سعد : التقنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2006 .
116. القرغولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 .
117. القرغولي ، محمد علي علوان : سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2002 .
118. كاظم ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2001 .
119. محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 .
120. محمد ، محمد علي جمالي : سمات الأسلوب لرسومات خالد الجادر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2001 .
121. المشهداني ، ثائر سامي هاشم : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2003 .
122. نعمة ، علي شاكر : الغائية واللاغائية وتطبيقاتها في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .

المجلات والصحف

123. آل جنديل ، نجم عبد حيدر : المثال والمثالية ، فلسفة في الفن ، المجلة القطرية للفنون ، العدد الأول ، ك 1 ، 2001 .
124. البصري ، عبد الجبار داود : التطور باتجاه التراث ، مجلة الأقاليم ، الأعداد 6 - 7 - 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 .
125. الجادر ، وليد : الإنسان والفن البدائي ، مجلة أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العدد الأول ، السنة الأولى ، 1971 .
126. حداد ، زياد وخالد حمزة ، الفن الجرافيتي والمؤسسة الفنية ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 14 ، العدد 4 ، 1998 .
127. ريد ، هربرت : الدادائية ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، السنة 18 ، العدد 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1993 .
128. زيادة ، خالد : المثقف والسلطة من العصر الوسيط إلى العصر الحديث ، مجلة آفاق عربية ، السنة 17 ، العدد 3 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1992 .
129. سانوليه ، ميشيل : الدادائية في الرسم ، ت : شاكور نوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع 9 ، السنة الخامسة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1979 .
130. ستانداي ، رولف : مفهوم الأسلوب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1982 .
131. شاكور حسن آل سعيد : وهم الرسم ، مجلة الأقاليم ، الأعداد 10 - 11 - 12 ، ت 1 ، ت 2 ، ك 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995 .
132. عرابي ، أسعد : الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى ، مجلة فنون عربية ، دار واسط للنشر ، ع 5 ، سنة 1982 .
133. عكة ، سعد محمد : مفهوم الحضارة ، مجلة آفاق عربية ، العدد 2 ، السنة 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1982 .
134. فاسيلي كاندنسكي بقلمه ، ت : عدنان المبارك ، مجلة فنون عربية ، ع 2 ، 1981 .
135. فوتريه ، جان : تجربة اللاشكلي والحداثة في الفن الأوروبي المعاصر ، ت : غانم محمود ، مجلة آفاق عربية ، السنة 13 ، العدد 1 ، ك 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988 .
136. فوكو ، ميشيل : الحوار – المعركة ، ت : مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، العدد 1 ، السنة الأولى ، المغرب .
137. كالفييري ، باربارا : التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية ، ت : سوسن فيصل السامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 7 ، العدد 2 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987 .
138. الكناني ، محمد : التحوير والاختزال المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي ، المجلة القطرية للفنون ، العدد الأول ، ك 1 ، 2001 .
139. محمد ، ارشد علي : الأسلوبية والمعارف المجاورة البلاغة – الشعرية – اللسانية ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 11 - 12 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة الثانية ، 1997 .
140. مري ، مدلتون : معنى الأسلوب ، ت : صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1982 .
141. المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والنقد الأدبي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1982 .

142. ي.ل. اينشتاين : الأسلوب إدراك ، ت : خالد سهر ، مجلة الأقلام ، العدد 1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1998 .

المصادر الأجنبية

143. Alexander Abels and Allen Koss: **Painting; Materials and Methods**, New York, 1981.
144. Angeloch, Robert: **Basic Oil Painting Techniques**, Pitman Publishing Corporation, New York, Toronto, London, 1970.
145. Antony, Everett: **Abstract Expressionism**, Thames and Hudson, London, 1975.
146. C. F. Valentine C. W: **An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty**, People Book, 1919.
147. David, Carr: **Explorations in Phenomenology**, Martinus Nigh off Press London, 1973.
148. **DEL'Impressionism Alamode Ernite**, Un Siècle De Peinture Francaise De Corot a Picasso.
149. Editori, Fratelli Fabbri: **L'Art Moderna**, Milano, 1970.
150. **Encyclopedia of World Art**: Vol. XIII, McGraw-Hill Book, Co. Inc, London, 1976.
151. Finkelstein, Sidney: **Realism in Art**, International Publishers, New York, 1954.
152. Gilbert, Rita: **Living with Art**, 4th edition, McGraw Hill Inc., New York, 1995.
153. _____: **Art Today**: New York.
154. Hassan, Ihab: **The Culture Post Modernism, Theory, Culture and Society**, Vol. 2, No. 3, 1985.
155. Helen Grander: **Art Through the Ages**, 3rd ed., Paris, 1979.
156. Jackson Pollock: **My Painting**, New York. 1949.
157. Januszczak, Wald Mar: **Techniques of the World's Great Paints**, Phaidon, Oxford, 1980
158. John. A. Walker: **Art since Pop**, London, Thames and Hudson, 1975.
159. Johnston, Jill: **A Fluxus Funeral**, America. Oct. 1989.
160. Lambert Rosemary, **History of Art, The twentieth Century**, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

161. Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. **Encarta Encyclopedia**.
162. Mills, John Fitz Maurice: **The Pergamon Dictionary of Art**, Pergamon Press, London, 1965..
163. Passeron, Rese: **Phaidon Encyclopedia of Surrealism**. Phaidon Press Limited, Oxford, 1978.
164. Smith, Stan and Firestone Halt: **The Artist Manual, Equipment, Materials, Techniques**, McDonald Educational Limited, London, 1980.
165. Wentinck, Charles: **Modern and Primitive Art**, Phaidon Press Limited, Little Gate House, Oxford, Printed in the Netherlands. 1995.

شبكة الانترنت

166. http://ar.wikipedia.org/wiki/emile_zola.
167. http://ar.wikipedia.org/wiki/victor_hugo.
168. <http://mamachenacir.maktoobblog.com/1349027>.
169. http://www.al-geria.com/0/034150_1.htm.
170. <http://www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism.html>. Accessed on 2/12/2007.
171. <http://www.gioglo.com/vb/showthread>.
172. <http://www.romantic.com>.
173. www.artcyclopedia.com.
174. www.artlex.com (Art movements and periods).
175. www.classic.com.

الملاحق

ملحق (1)

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية التشكيلية – الدراسات العليا

إلى الأستاذ المحترم

تحية طيبة ...

نظراً لمكانتكم العلمية والفنية في مجال الفنون التشكيلية ولما تمتلكونه من دراية وخبرة في هذا المجال .
يرجى النظر في استمارة التحليل المرفقة طياً كأحد مستلزمات إجراءات الفصل الثالث من البحث الموسوم
(الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية) . وتهدف الدراسة إلى التعرف على الأبعاد الأسلوبية
والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية . يرجى تدوين ملاحظاتكم القيمة مع فائق الشكر والتقدير .

المرفقات

● استمارة تحليل .

طالب الماجستير

مهدي عبد الأمير إسماعيل الطفيلي

استمارة التحليل بصيغتها الأولية

أولاً : استمارة التحليل الخاصة بالأسلوب

ت	محمولات الأسلوب الفنية	الوسائل التنظيمية	متوافق	غير متوافق	تعديل المقترح
1	اللون Colour	الانسجام consistency			
		التضاد contrast			
		التكرار repetition			
		الوحدة unity			
		التغاير difference			
		التناغم harmony			
		الإيقاع اللوني rhythm			
		الأهمية importance			
2	الخطوط Lines	أفقية horizontal			
		عمودية vertical			
		منحنية curved			
		مائلة inclined			
		لولبية spiral			
		متكسرة zigzag			
		متشابكة interwoven			
		متداخلة interfere			
3	الملمس Texture	ناعم smooth			
		خشن rough			
4	التعبير Expression	وجداني (ذاتي) emotional			
		تأثيري (انطباعي) impressionist			
		تجريدي abstract			
		وحشي fauvism			
		واقعي reality			
5	الفضاء Space	مفتوح open			
		مغلق closed			
		متراكب overlapping			
6	الموازنة Balance	قلقة unstable			
		راكدة stable			
7	المنظور Prospective	خطي linear			
		لوني colour			
		غير موجود nonexistence			
8	التوجهات الشكلانية	شكلي formal			
		لا شكلي informal			
9	التكوين Forming	مركزي central			
		متعدد المراكز multicenter			
10	الحركة Movement	مستقرة static			
		مستمرة dynamic			

ثانياً : استمارة التحليل الخاصة بالتقنية

ت	العناصر التقنية	الوسائل ، المواد ، المعالجات البنائية	موجودة	غير موجودة	موجودة في أعمال دون أخرى
1	الألوان والأصباغ Colour and Pigments	المائية water colour			
		الأكريليك acrylic			
		زيتية oil			
		الباستيل (الشمعية) pastel			
		الحبر ink			
		الفحم coal			
		خليط من الألوان mixed			
2	الوسائط media	مستحلب الغازولين gas emulsion			
		الزيت الدهني fatty oil			
		زيت الكتان linseed oil			
		زيت التربنتين turpentine			
		وسائط أخرى other media			
3	المثبتات Binders	مستحلب البيض egg emulsion			
		صمغ الكرز cherry gum			
		الصمغ العربي Arabic gum			
		الغراء glue			
		مثبتات أخرى others			
4	الحوامل Easel painting	نسيجية textile			
		خشبية panel			
		معدنية metal			
		ورقية cartoon			
		الجران walls			
		أخرى others			
		فرش رسم brushes			
5	الوسائل والعدد means & tools	سكين رسم knife			
		مالج البناء			
		آلة الرش spray			
		بدون وسيلة (رش، صب)			
		أخرى others			
		رمل sand			
6	أشياء غريبة strange materials	زجاج glass			
		مواد مهمشة			
		لدائن fiber glass			
		قطع معدنية metal			
		جرائد newspaper			
		بطاقات tickets			
		قطع ملابس clothes			
		أخرى others			
7	التقنية المعمول	مباشرة Ala Prima			

			Impasto عجينة عالية	Technique بها used	
			collage الإلصاق		
			montage التركيب		
			frottage الحك		
			decalcomania الاستشفاف		
			dripping التقطير		
			tachisme التبقيع		
			assembly التجميع		
			scattering الرش		
			pouring السكب		
			melting التسييل		

ملحق (2) استمارة التحليل بصيغتها النهائية

ت	محمولات الأسلوب المضامينية	الخصائص	متوافق	غير متوافق	تعديل المقترح
1	الطروحات المفاهيمية والفكرية لتيار التعبيرية التجريدية	مفهوم العبثية			
		مفهوم التلقائية			
		مفهوم العدمية			
		مفهوم الصدفة			
		مفهوم الفنترة			
		مفهوم الاغتراب			
		مفهوم موت المؤلف			
		مفهوم الحرية			
		مرجعيات انطباعية			
2	المرجعيات والأصول الفنية	مرجعيات مستقبلية			
		مرجعيات تعبيرية			
		مرجعيات تكعيبية			
		مرجعيات تجريدية			
		مرجعيات داءائية			
		مرجعيات سريالية			
		التراكم المعرفي			
3	المقاربات الجمالية والبنائية والمعرفية	المقاربات الفلسفية			
		المحددات الجمالية			
		الرؤية الذاتية			
		التنظيم البصري			
		التحديث والمعاصرة			
		التجريب			
		ديني (صوفي)			
4	البعد الدلالي المحمول	أخلاقي (اجتماعي)			
		جنسي (كبت - عري)			
		تاريخي (أسطوري)			
		شخصي (ذاتي)			
		انطولوجي (إنساني)			
		التمثيل الذاتي (الفردانية)			
5	سمات أسلوب التعبيرية التجريدية	التلقائية (عفوية)			
		التراكب الشكلي (تحطيم الأشكال)			
		تراكم البنى الصورية			
		تعدد المراكز			
		حركة العناصر الفاعلة (خط واللون)			
		البنية اللاواعية			
		الارتجال			
		بنية اللاشكل			

ت	محمولات الأسلوب المضامينية	الخصائص	متوافق	غير متوافق	تعديل المقترح
		الرسم بسرعة			
		الإدهاش			
		رسم الفعل			
		الهدم (التفكيك)			
		اللاموضوعية واللامعنى			
		التمويه			
		البساطة أو التعقيد			
		اللعب الحر			
		التشظي			

ت	محمولات الأسلوب الفنية	الوسائل التنظيمية	متوافق	غير متوافق	تعديل المقترح
1	اللون Colour	consistency الانسجام			
		contrast التضاد			
		repetition التكرار			
		unity الوحدة			
		difference التباين			
		harmony التناغم			
		rhythm الإيقاع اللوني			
		importance الأهمية			
2	الخطوط Lines	horizontal أفقية			
		vertical عمودية			
		curved منحنية			
		inclined مائلة			
		spiral لولبية			
		zigzag متكرسة			
		interwoven متشابكة			
		interfere متداخلة			
3	الملمس Texture	smooth ناعم			
		rough خشن			
		middle وسط			
4	التعبير Expression	وجداني (ذاتي) emotional			
		تأثيري (انطباعي) impressionist			
		تجريدي abstract			
5	الفضاء Space	مفتوح open			
		مغلق closed			
		متراكب overlapping			
6	التوازن Balance	قلقة unstable			
		راكدة stable			
7	المنظور Prospective	خطي linear			
		لوني colour			
		بعدي dimensional			
		عين الطائر bird eye			
8	التوجهات الشكلانية	شكلي formal			
		لا شكلي informal			
9	التكوين Forming	مركزي central			
		متعدد المراكز multicenter			
		مستقرة static			
10	الحركة Movement	مستمرة dynamic			

ت	العناصر التقنية	الوسائل ، المواد ، المعالجات البنائية	موجودة	غير موجودة	موجودة في أعمال دون أخرى
1	الألوان والأصباغ Colour and Pigments	المائية water colour			
		الأكريليك acrylic			
		زيتية oil			
		الباستيل (الشمعية) pastel			
		الحبر ink			
		الفحم coal			
		خليط من الألوان mixed			
2	الحوامل Easel painting	نسيجية textile			
		خشبية panel			
		معدنية metal			
		ورقية cartoon			
		الجدران walls			
		أخرى others			
3	الوسائل والعدد means & tools	فرش رسم brushes			
		سكين رسم knife			
		مالج البناء			
		آلة الرش air prush			
		بدون وسيلة (رش، صب)			
		أخرى others			
6	أشياء غريبة strange materials	رمل sand			
		زجاج glass			
		مواد مهمشة			
		لدائن fiber glass			
		قطع معدنية metal			
		جرائد newspaper			
		بطاقات tickets			
		قطع ملابس clothes			
		مواد عضوية organic			
		أخرى others			
7	التقنية المعمول بها Technique used	مباشرة Ala Prima			
		عجينة عالية Impasto			
		الإلصاق collage			
		التركيب montage			
		الحك frottage			
		الاستشفاف decalcomania			
		التقطير dripping			
		التبقيع tachisme			
		التجميع assembly			
		القشط crotage			
		الرش scattering			
		السكب pouring			
		التسييل melting			
		القشط crottage			