

تطبيقات اللاشكالية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبير التجريدية

د. فرح علي عبد الرزاق

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Formless applications in accomplished visual graphics abstract expressionism**Dr. Farah Ali Abdul Razak****College of fine Art / University of Babylon**

Hh096495@gmail.com

Abstract

The current research has included four chapters devoted the first chapter to a statement of the research problem and its importance and the need for him and the goal of the research and the border temporal and spatial, objectivity and determine the terms contained therein,

The second chapter (Theoretical Framework), which included two sections and ensure that this research two axes the first topic dealt with contemporary artistic currents and transformation of shape to formless, while the second section took care of study formless representations in accomplished visual graphics abstract expressionism:, which resulted from the theoretical framework. And include that the third chapter (Search procedures). The fourth chapter took care of the results of the research and its findings were summarized

Keywords: Formless, abstract expressionism

المخلص

تضمن البحث الحالي اربعة فصول خصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه وهدف البحث والحدود الزمانية والمكانية والموضوعية وتحديد المصطلحات الواردة فيه، أما الفصل الثاني (الاطار النظري) والذي تضمن مبحثين تناول المبحث الاول: التيارات الفنية المعاصرة والتحول من الشكل اللاشكل، أما المبحث الثاني عني بدراسة: تمثلات اللاشكالية في المنجز التشكيلي لروسومات التعبير التجريدية، ثم اسفرت المباحث عن بعض المؤشرات والتي تمخضت من الاطار النظري. وتضمن الفصل الثالث (اجراءات البحث) (مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث، تحليل العينات)، أما الفصل الرابع عني بنتائج البحث واستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: اللاشكالية، التعبير التجريدية

الفصل الاول**الاطار المنهجي للبحث****اولاً: مشكلة البحث**

تجدر الإشارة الى ان ما شهده العالم الغربي الحديث من تبدل في المفاهيم والتحويلات الفكرية وما حصل من تغيرات متسارعة احدثت تحولات في تركيبية البنى المختلفة، وبهذا فان مثل هذه التحويلات التي طرأت في الفن وعلى الرؤية الجمالية والتي أدت الى انفتاح آفاق الفن بشتى مظاهره، وفي السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية حدثت عدة تحولات في النشاط الفني والاساليب التعبيرية وكان هذا استمراراً وتطوراً للتيارات التي ظهرت في اوروبا في القرن العشرين، ثم انتقلت الى امريكا وتحولت الى نيويورك بدلاً من باريس ولندن وميونخ وعدم التمسك بالتراث والقيم السابقة والانطلاق نحو آفاق جديدة والتعبيرية التجريدية احد تلك التيارات التي غيرت الصورة العامة للفن واصبحت تتجه نحو اللاشكل وتتخطى العالم الموضوعي حيث اصبحت لا ترتبط بشكل محدد بقدر ارتباطها باللون والطريقة المستخدمة وتعبيره عن الانفعالات.

ومن هنا نشأت مشكلة البحث من خلال الاجابة عن التساؤل الآتي ((ما هي الآليات المحققة لتطبيقات الاشكالية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبيرية التجريدية)).

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

١. يمثل محاولة بلورة أطر بحثية تعنى بدراسة تطبيقات الاشكالية ومدى اشتغالها في مساحة الرسم التعبيري التجريدي وتحديد ادى رسامات هذا التيار.

٢. معرفة طبيعة الاشكل باعتباره قيمة جمالية لا يمكن الاستغناء عنها في مجال الفنون عامة وفنون ما بعد الحداثة ورسوم التعبيرية التجريدية بصورة خاصة، ولعدم وجود دراسة خاصة بمعرفة التطبيقات الاشكالية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبيرية التجريدية فقد وجدت الباحثة ان هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة والوقوف على نتائجها والافادة منها في تأسيس افكار وطروحات جديدة.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الى: تعرف تطبيقات الاشكالية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبيرية التجريدية.

رابعاً: حدود البحث

- الحدود الموضوعية: دراسة النتائج الفنية لرسامات التعبيرية التجريدية.
- الحدود المكانية: اوريا_ الولايات المتحدة الأمريكية.
- الحدود الزمانية: ١٩٧٨-٢٠١٥.

خامساً: تحديد المصطلحات

١. (التطبيق / طبق) أ- لغوياً:

في اللغة (تَطَبَّقَ)، (تَطَبَّقَ) ترفع في النطق طرفي اللسان الى الحنك الأعلى مطبقاً له فيضخم نطق الحرف^(١).
(طَبَّقَ - مُطَبَّباً - تَطَبَّقَ) وطبق الشيء يفعله، ووافق بين شيئين وسواواه ومالاه، و (تَطَبَّقَ، انْطَبَّقَ الشيء) أي مُطَبَّباً أي خلاف منفتح ومنبسط^(٢).

ب - اصطلاحاً:

تطبيق - تطبيقات [Appliqués (sciences)]

عرفه (سعيد علوش) بانه نمط النشاط، يمتلك فعاليته الخاصة ويؤثر بها الفرد على الشكل الاجماعي بما في ذلك التطبيق النظري عند (التوسير)^(٣).

ويحدد كل تطبيق بحسب خصوصيته، وكذا طبقاً لقواعد تلتصق بموضوعه، حيث يعتبر (التطبيق) تكويناً في حدود شكلية لموضوعه وتأثيره فيه، وليست الفكرة في (التطبيق النظري) عملاً لفاعل مفرد، بل مكاناً لتداخل الأفعال الاجتماعية ويفترض، كل تطبيق تصوراً منهجياً^(٤).

الاشكالية (Informal Art)

نزعة فنية ترفض تمثيل الاشكال المحسوسة والمدركة سواء كان هذا الشكل هندسياً تجريدياً أو صورياً وكل ما له علاقة بالمرئيات^(٥).

(١) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ط٢، ج١، مكتبة المرتضوي، ب ت، ص٥٥٠.

(٢) —: المنجد في اللغة والأعلام، ط٣، دار المشرق للطباعة، الأشرفية - بيروت، ٢٠٠٨، ص٤٦.

(٣) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥، ص١٤١.

(٤) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص١٤٢.

(٥) علي رزق الله: المدارس الفنية في القرن العشرين، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠، ص٧٢.

وهذه الطريقة العفوية والانفعالية احياناً لا ترتبط بشكل وإشارة بقدر ارتباطها باللون والطريقة المتبعة في استخدامه، والتي فقدت من خلالها اللوحة دلالاتها الأساسية، وما كان ثانوياً في وظائفها الأصلية أصبح المسوغ لاستعمالها فنياً^(١).

التعريف الإجرائي لـ (تطبيقات اللاشكالية)

هو أسلوب تعتمد الرسومات في تيار التعبيرية التجريدية، عبر الاهتمام بتجريد صورة الشكل والانتقال به الى اختزالية عالية تقضي الى ما يعرف بـ (الاشكل) من خلال احداث انزياح في البنية الشكلية، تتيح للمتلقين تأويل العمل الفني وتأمله.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول

الفن المعاصر من الشكلية إلى اللاشكالية

مدخل في فنون الحداثة

مثل الربع الأول من القرن العشرين ذروة نشاط الحداثة بسبب ما تم استخدامه من أفكار سياسية واجتماعية جديدة من خلال الدعوة الى التحرر والانطلاق من كل قيود الماضي بلا استثناء والقفز من هذه الدائرة الضيقة الى رحب الحياة البهيجة المتمتعة بنعمة الحرية^(٢).

فالحداثة كانت ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة على وسائل فنية جديدة اذ ان اغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد والثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر حيث تتضمن الاتجاهات تحطيم ما كان سائداً^(٣).

الانطباعية / impressionism

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات هامة في المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية، وهي كأي مدرسة فنية حاولت تطوير ما سبق من مرجعياتها أو تقويضها، حيث اهتم عدد من الفنانين بألوان الطبيعة ومواضيعها لاسيما ما هو خارج الاستوديو^(٤).

وبدأت الانطباعية تأخذ اتجاهين جديدين على يد الفرنسيين وكان الاتجاه الأول على يد الفنان (كلود مونيه)^(٥).

اما الاتجاه الثاني كان على يد (كاميل بيسارو) الذي كان يهتم بالخطوط والاشكال الهندسية التي تصنفها الطبيعة كأوراق وجذوع الاشجار على قماش اللوحة فكان يميل الى الصلابة والبناء في الرسم^(٦)، وترى الباحثة ان تحول الشكل في التنقيطية تمثل في آلية مزج اللون بصرياً بدلاً من خلطها ومزجها على الباليت وهذا ما يمكن اعتباره مغادرة للكشل الواقعي والالتزام الاكاديمي وضرورة ايجاد الوان وضلال ليست موجودة بهذه الطريقة في الواقع.

الوحشية / Fauvism

لقد شكلت معطيات الفنانين الانطباعيين في سنواتها الأخيرة متمثلة بنصوص (سيزان - كوكان - فان كوخ) بداية ظهور موقف مغاير للرؤية الحسية المباشرة حيث احدثوا تحولاً في مسار الرؤية الفنية حيث اسقطت المقولات العقلية التي كانت مهيمنة واستبدلها بسلطة الذات من خلال تحريك الخط، اللون، فالوحشية اعلنت قطيعتها ضد المنهجية المتمتة للانطباعية، لذا لجأ

(١) محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة ، ط ١ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ٥٢٢.
(٢) الشيخ ، محمد: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، حوارات منتقاة من الفكر الالمانى المعاصر ، ب ت ، ص ٢٢.
(٣) برادبري ، مالك وجيمس ماكفارلن: الحداثة ، ج ١ ، ت: مؤيد حسن ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.
(٤) سيرولا ، موريس: الانطباعية ، تر: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٥.
(٥) جمال قطب: فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٣٥.
(٦) حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر ، مركز الابداع الفكري ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، د ت ، ص ٥٠.

الوحشيون الى هيمنة الالوان المتوهجة الصريحة حيث قاموا باستبدال بنية اللون الفيزيائي عند الانطباعية الى بنية اللون التعبيري بالعودة الى الفطرة وبدائية الاسلوب وحرارة الالوان^(١).

وماتيس يتمتع بأسلوب خاص في رسم إحدى لوحاته بدل التظليل مستطيلاً من اللون الأحمر ويرسم شعر لامرأة وحاجبها باللون الأزرق القاتم ووضع خط بلون أخضر على مفرق الشعر وكذلك أرضية اللوحة تتكون من ثلاث مساحات غير منتظمة من اللون الأخضر والبرتقالي والأزرق والتحول نحو مغادرة التفاصيل الكثيرة عند رسم الشكل وعدوه ضار بالعمل الفني وكان يعرف الأشكال ليخدم قوة التعبير غير مهتم بالصورة الواقعية وحطم الكثير من القواعد مطبقاً ما هو مضاد لها^(٢). وترى الباحثة أن الوحشية قد اسهمت في هدم قدر كبير من ثقل الواقع المادي وأشكاله بعد تمثيله مشحوناً بطاقة معبرة عن الشكل الواقع بحسب رؤية الفنان ليكون العمل الفني تحريقاً لذلك الواقع، وميداناً للأخيلة.

التعبيرية / Expressionism

كان ظهور التعبيرية في المانيا موازياً للنزعتين الوحشية والتكعيبية في فرنسا، فكانت التعبيرية مرآة تعكس القلق الذي ساد في اوربا فبرزت انفعالات الفنانين ودفعتهم الى عدم الامتناع بالنظم والقواعد الكلاسيكية في الرسم، كما ادى التطور التكنولوجي والصناعي لآلات الاسلحة الحربية الى زيادة انفعال الفنانين والتي ترجمت الى تأملات جمالية معبر عنها بالخطوط الانفعالية القوية والالوان الصريحة كما في لوحة (ليلة نجومية) لفان كوخ^(٣).

ولعل هذا يبين الرغبة الواضحة لدى التعبيريين في احداث قدراً من الازاحة في الشكل الفني تبتعد به عن حضوره الواقعي والمنطقي، بل المهم تقديم تصور ذاتي يُصعد قيمة العمل الفني ويعتمد الى لفت الانتظار الى الواقع الجديد الذي يجسده الفنان، والذي يكون اللاشكل (اللامنطقي) مؤشراً يقود المتلقي لواقع آخر يتستر خلف الشكل المنطقي، فهي هنا (التعبيرية) بمثابة اعلان عن حضور ذات معبرة، ورغبة في ابداء وجهة نظرها في كل ما يحيط بها من مظاهر الحياة وأشكالها.

التكعيبية (Cubism)

يرى (هربرت ريد) ان نظرية التكعيبية قريبة من نفس النظرية التي دعا اليها أفلاطون، حيث ان الفنان التكعبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ثم يستخلص منه على حد قول أفلاطون الخطوط المستقيمة والاقواس والمسطحات والأشكال المجسمة في ذلك المخارط والمساطر والزوايا^(٤).

قسمت التكعيبية الى عدة مراحل منها: المرحلة التمهيدية التي تمثلت بطروحات (سيزان) التي مهدت للتكعيبية واثار اهتمامها البالغ بمستوى معالجة التشكيل وقدم التكعيبية حلول من خلال محاولته لإعادة الشكل استناداً الى الطبيعة، بينما رفض كل من بيكاسو وبراك هذا التطبيق بالعودة الى الطبيعة فحين كان سيزان يعول على اللون في بنية العمل الفني نتيجة الاحساسات المباشرة المستمدة من الطبيعة نجد ان التكعيبية تجردت عن بنية اللون بدون التركيز على مميزات الاشياء الاساسية حيث استبعدوا الالوان المتممة التي كانت مهيمنة في الشكل عند الانطباعيين واكتفوا بالألوان البنية الغامقة والفاتحة والاخضر والرمادي^(٥). اما العمل التكعبي في المرحلة التحليلية حيث يركز العمل على بلورة مفهوم جديد للفضاء التصويري من خلال تفكيك الشكل الواقعي الطبيعي داخل الشبكة الفضائية وانتقاء العناصر الاساسية وما يميزها هو تحليل الاشكال الاساسية ووضاها^(٦).

(١) محمود أمهر: الفن التشكيلي المعاصر – التصوير (١٨٧٠-١٩٨٠)، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١، ص ٨٧.

(٢) البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣، ص ٥٨.

(٣) نوبلر، ناتان: حوار الرؤية، تر: فخري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢٠٣.

(٤) ريد، هربرت: الفن اليوم، دار المعارف، القاهرة، ب ت، ص ٧٢-٧٣.

(٥) نوبلر، ناتان: حوار الرؤية، مصدر سابق، ص ١٥٢.

(٦) محمود أمهر: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص ٩٨.

وترى الباحثة أن التكعيبية تعد بمثابة قاعدة التحول الحاسم بين التمثيل الأكاديمي، التقليدي للشكل، وبين اللاشكل في العمل الفني، فالتكعيبية عمدت الى تهديم الشكل الواقعي وتحويله الى مسطحات ومساحات هندسية، فهي تارة تحلل الشكل لتصوغه من جديد في هياكل متوالدة، تتعدد قراءات الشكل فيها، وتارة أخرى تجمع وتضمن ما ليس واقعاً من ضمن بنية الشكل.

المستقبلية (Futurism)

المستقبلية افادت من تفكيك التكعيبية للشكل وتحطيمه واعادوا تركيب اشكال جديدة عن طريق تمديد الاشكال المتسارعة وكثرة الخطوط وتغير اتجاهها، وكان الهدف هو نقل الحركة السريعة والثبته والخطوة وقد هاجموا بعنف الاعجاب بالرسم القديمة والمعايير القديمة والاشكال القديمة وكل ما يمثلها او يدين به الماضي^(١).

وعلى ذلك كانوا يرسمون الناس والخيال باطراف متعددة وبترتيب اشعاعي كما في لوحة (بوتشيوني) التي رسمت عام ١٩١٢^(٢). وعلى ما يبدو فان المستقبلية قد استثمرت التطور العلمي والتكنولوجي، فانجازات العصر السريعة كالبخار، الطائرة، المحركات النفاثة، السيارات، قد اوحى لهم بالاختزال العالي للزمان والمكان، وهذا انعكس في تحولات الشكل عندهم نحو المغامرة للمعهود والمعروف في قواعد الرسم، فلم تكن الحركة السريعة قد جسدت بهذه الكيفية من قبل، فكانت اشكالهم هي لا اشكال ثابتة، او لنقل ديناميكيته وحركتها السريعة تضرب العرق السائد في الشكل، وهي بمثابة تحول نحو اللاشكل.

التجريدية (Abstractism)

جاء الفن التجريدي ليقطع آخر اتصال بالحقيقة المرئية المتمثلة (بالمحاكاة) ليؤكد على الذات ويهمل مادية الجسد والاشياء، وسرعان ما انقسمت الى اتجاهين، الاتجاه الاول: (التجريدية الغنائية) حيث نجده عند كاندنسكي والذي حاول تفعيل اللون والشكل من خلال ما اسماه بـ (الضرورة الداخلية) معتمداً لا على التشابه الشكلي بل الاشكال المجردة والتي وجد فيها قوة ايحائية قادرة على الوصول الى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر في الطبيعة^(٣).

اما التجريدية الهندسية حيث تأثرت بالمرحلة التكعيبية من حيث اختزال الاشكال الى مجرد اشارات من الخطوط والايقاعات فالفنان (بيت موندريان) (١٨٧٢-١٩٤٤) يختزل كل شيء فلم يدع شيئاً على قماشه لوحاته سوى خطوط عمودية وأفقية واختزالها الى الالوان الاساسية (أحمر - أصفر - أزرق) وقد يضيف لها الأبيض والأسود^(٤).

وترى الباحثة ان التحول في الشكل في التجريدية نحو اللاشكل كان من خلال اختفاء معالم كل اثر يشير الى ما تقودنا اليه سابقاً، فهو يستبدل الاشياء التي نراها الى اخرى تدعو المتلقي الى تأملها حيث تكون مجموعة من الالوان لا شأن لها بتمثيل حقيقة الاشياء، والبحث في وراء الشيء ورفض لكل ما هو صوري وله صلة بعالم الروح.

الدادائية Dadaism

ظهرت حركة الدادائية في فرنسا نتيجة الخراب والدمار الذي سببته الحرب العالمية الأولى على يد مجموعة من الفنانين الفوضويين (تريستان تزارا ومارسيل جانكو، هانز آرب، دوشامب،^(٥) وما ينتج من تدمير للبنى الاقتصادية والاجتماعية وما يصاحبها من تغيرات في القيم والمعتقدات والشك في المواقف الانسانية والعقل، وتحطيم كل الاشكال الحضارية والتوجه الى الفوضى^(٦)).

استعمل الدادائيون كل ما هو مقرر ومبتدل والارتفاع به الى مستوى المواضيع الفنية وعلى هذا الفهم كان (مارسيل دوشامب) يبرهن بان الشيء جاهز الصنع قد يرقى الى مستوى العمل الفني حين اقتنى موبلة ووقع عليها واسماها (النبوع ١٩٧١)^(٧).

(١) مولر ، جي أي وفرانك ابغزل: مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩٧.

(٢) نيومايير ، سارة: قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٤٧.

(٣) البسيوني ، محمود: آراء في الفن الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ ، ص ٦٢.

(٤) باونيس ، الان: الفن الأوروبي الحديث ، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠ ، ص ٢٠٨.

(٥) البسيوني، محمود، الفن في القرن العشرين، مصدر سابق ، ص ٩٥-٩٦.

(٦) برادبري ، مالكوم ومكفارلن: الحداثة ، ج ١ ، ت: مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨٨.

(٧) مولر ، جي أي وفرانك ابغزل: مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٢١.

ان الشكل مع الدادائية خرج عن سياق اللوحة وإبعادها المتعارف عليها، حتى صار الاستعارة من الجاهز والمتوفر امرً يفى بالغرض للتعبير عن الشكل، او بالأحرى، ان الشكل هنا هو لا شكل، وان المسمى او عنوان العمل الفني، بالإضافة الى الإيحاء الذي يقتضيه المسمى، هو ما يسجل الى الشكل الذي اراد الفنان التعبير عنه.

السريالية (Surrealism)

ترتكز السريالية على الايمان بالواقع الاعلى لبعض الاشكال التي كانت مهمة على حد قول (بريتون) وعلى قوة الحلم الخارقة، والاستسلام للآلية والتلقائية يدفع هذا التوغل الى الذات نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة^(١). ويعتبر سلفادور دالي من الشخصيات البارزة في الحركة السريالية لمنهجها في الدعاية واسلوبه في اخراج رموز المظهر الموضوعي والذي اسماه (فوتوغرافية من صنع اليد) والكثير من رموزه التي يستخدمها مثل (الساعات) حيث يحيل الاجسام الى مادة مطاطية وحياتاً هلامية الشكل ويثنيها يميناً وشمالاً وقد يطورها لتختلط بالسحب والنساء التي يتحول نصفهن العلوي الى ما يشبه الغازات والبحار^(٢).

وهنا مع السريالية، صار الشكل اكثر قريباً من اللاشكل، مع السريالية التي استمرت متحولات علماء النفس، وكل تلك الافكار المستمدة من نظريات (فرويد) والطب النفسي، ومقولات التأثير باللاوعي، فالسرياليون عولوا بشكل كبير على قوة الحلم، ومصادر النفس اللاواعية في استنهاض قدرات ذات الفنان على تمثيل الشكل بما فوق الواقع.

المبحث الثاني

تمثلات اللاشكالية في رسوم التعبيرية التجريدية

المحور الأول: مدخل في فنون ما بعد الحداثة

يؤكد منظرو ما بعد الحداثة انها مجموعة الظروف والشروط المختلفة والمتعددة والتي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي وبهذا يرى منظرو ما بعد الحداثة ان جزء كبير من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وما تنتجه هذه البنية^(٣).

ومع نهاية الاربعينات احتل الفن اللاموضوعي اللاشكلي المقام الأول وتحول من كونه ظاهرة أوربية الى حركة عالمية واسعة الانتشار، كان لأمريكا فيها الدور الاساسي، واخذ الفن في طريقة جديدة في التعامل مع اللون كعنصر مستقل وكذلك في طريقة معالجة واستخدام اللون فلم يعد يمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية الحداثية مما سبق الحرب العالمية الثانية والوسائل التقليدية المرتبطة به وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المادة نفسها عندما ادخل الى الرسم الزيتي مواد لم تكن مألوفة او مقبولة في المجال الفني كما حتمت طبيعة المواد والتقنيات الحديثة استخدام ادوات جديدة^(٤).

المحور الثاني: تمثلات اللاشكالية في رسوم التعبيرية التجريدية

(Abstract experssionism)

تعد التعبيرية التجريدية اولى الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في اربعينات القرن العشرين في مدينة نيويورك نتيجة لتحول النشاط الفني من كونه ظاهرة أوربية الى حركة عالمية واسعة الانتشار، وتأثرت باهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة كالدادائية والتجريدية والسريالية^(٥).

(١) دوبلسيس ، أيفون: السريالية ، ت: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، ١٩٨٣ ، ص ٥.

(٢) مولر ، جي أي وفرانك ايغلر: مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩٣.

(٣) الرويلي ، ميجان وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٤ ، ص ١٣٩.

(٤) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٠٢.

(٥) محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة ، ط ١ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ٢١٣.

واطلق على التعبيرية التجريدية عدة تسميات منها التجريد الغنائي لما فيها من قوة انفعال وحركة تلقائية ووصفت بكونها فن اللاشكل او اللاموضوع كونها لا ترتبط بمفهومها العام بشكل او اشارة بقدر ارتباطها باللون وكيفية استخدامه على شكل بقع تظهر على سطح اللوحة، كما اعتمدت على العفوية والانفعالية والعجلة في التنفيذ والخروج عن الاشكال وكل ما يمثل انعكاس وتكرار للواقع المرئي ورفض كل اشكال المحاكاة والتمثيل الواقعي والتركيز على اللاشكل او اللاموضوع والاعتماد على تقنية السكب والتقطير دون الاستعانة بالريشة او الوسائل التقليدية الاخرى، اذ تقضي هذه التقنية الى صب اللون على القماش ذهاباً واياباً فينتج عنها بقع لونية وخطوط متشابكة دائرية أو بيضوية^(١).

وقد اتخذت الفنانة الامريكية (Elaine de Kooning) في ما بعد الحرب العالمية الثانية سيما ١٩٥٠ دور الناقد الفني، اذ فضلا على ما انتجته من اعمال فنية كتبت في الثقافة والفن وافكار جديدة لجيلها من الفنانين والقراء، لذا كانت خطاباتها التشكيلية تأخذ منحاً جمالياً من خلال تعلقها بالاساطير والصور البدائية والواقعية، الامر الذي جعلها تنتج خطابات ذات تعبيرية مستوحاة من رسومات الكهوف والخطوط المختلفة والمتنوعة والالوان المتناسقة المتضادة، سيما ما جاء في كهف الاسكو في فرنسا وكهف التامبرا في اسبانيا^(٢).

وكانت اعمال الفنانة (Joan Mitchell) في بعض الاحيان تتكون من جزئين وغالباً ما تكون اللوحات منفصلة، فضلا على الحدث الطبيعي الذي كان له التأثير المباشر على موضوعاتها الاساسية، وجاءت رؤيتها المعالجانية على سطح اللوحة تتمثل فوق ارضية بيضاء مموجة وذات إيماءات وبعض الاحيان بضربات فرشاة عنيفة^(٣)، لتكون الرؤية الجمالية نابعة من خلال الضربات الملونة والعنيفة والتي بدت تسبح في فضاء السطح التصويري، وهي رؤية تستند الى اللعب الحر للخطوط.

اما الفنانة (Lee Krasner) والتي تزوجت من (جاكسون بولوك) وتأثرت باعماله واسلوبه المتميز وكان مصدر الهاما لها لاجل تحرير عواطفها الداخلية، و(كراسنر) اهتمت بالرموز وكانت تعمل لا شعوريا من اليمين الى اليسار مما يؤدي الى الاعتقاد بان خلفياتها اليهودية قد اثرت على اداء عملها فالبعض يرى بأن اعمالها اعادة صياغة جديدة للكتابة العبرية، والبعض الاخر يرى بانها تمثل ردة فعل (لمأساة المحرقة) وهذ اما ادى بها الى تجريب اللوحة التلقائية وخلق تهجين وشخصيات وحشية سوداء وبيضاء، وعلى الرغم من ان اشكالها عضوية الا انها لاتشبه تماماً اي كائن حي، تنوعت ألوانها ما بين الفاتحة والداكنة والخطوط الصلبة والناعمة والاشكال العضوية والهندسية^(٤).

اما اسلوب الفنانة (Angelina Nasso) ذي المنحى التعبيري التجريدي يحتضن جمالية ورؤية معالجانية استمدت من الطبيعة، الليل والسماء والضباب والغيوم والاشجار والاوراق الذابلة، حيث تؤسس وبعناية طبقات من الطلاء الشفاف، تقول (انجلينا): "إنني أنشئ سطح تظهر عليه البقع المضيئة والاقراص الداكنة والمظلمة، حيث هناك تألق في الالوان لتوظيف الحيوية والثراء الحسي"^(٥).

لذا ان التطبيقات اللاشكالية جاءت تحمل جمالية ورؤية التعبيرية التجريدية لاتقف بحدود الأسلوب الواحد او الرؤية الواحدية؛ بوصف ان الفكر المعاصر متعدد الرؤى عبر المنابع التخيلية والحدسية التي قوضت المعطيات العقلية لتمنح رؤية تغاير المؤلف وتسائر التبعر والتشتت واللامالوف، الامر الذي يجعل الخطاب الناتج مفعم بجمالية اللعب الحر للخطوط والأشكال والألوان.

(١) مولر ، أميل جوزيف: الفن في القرن العشرين ، ط١ ، ت: مهة فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر و دمشق ، ١٩٨٨ ، ص٣١٥.

نقلا (2) Marks Mde: prints by American Women Artists from the 1960s the present – museum of fine Arts , 2016. عن: <https://en.wikipedia.org>

(3) Nochlin, linda " joan Mitchell: A rage to Paint in Livingston the Painting of joan Mitchel whithey museum of American Art , 1988. P. 55

(4) Strass field , Christina Mossaides: lee Krasner: the Nature of the body – Worlds from 1933 to 1984 , East Hampton , 1995 , P.12

(5) Artist Pension Trust – Angelina Nasso , 2016

مؤشرات الاطار النظري

١. ان الفنان ما بعد الحداثي جزء من منظومة اجتماعية تسلمت إليه أفكار العولمة فكان نتاجه لا يقف بحدود السلطة الثابتة المعنى بل تشكلت العولمة عبر تعدد القراءات النصية والدلالية للخطاب التشكيلي وهذا ما تمثل في الكثير من نتاجات فنون ما بعد الحداثة.
٢. يكون الاستهلاك الهدف الرئيسي لمجتمع ما بعد الحداثة اذ دخلت الثورة الصناعية والتكنولوجية الهائلة التي أدت إلى تغيير في المجتمع وقيمه سيما الأخلاقية والثقافية والمعرفية والجمالية والذي سمح في الاهتمام بمتطلبات المجتمع الحياتية لتكون نتاجات فن ما بعد الحداثة تتضمن تلك الرؤية الاستهلاكية وكأن كل معطيات الحياة ما هي إلا قيمة استهلاكية تدخل ضمن الخطاب الفني لتشكل جمالية دعائية وإعلانية.
٣. لاتقف التعبيرية التجريدية بحدود الأسلوب الواحد او الرؤية الواحدة؛ بوصف ان الفكر المعاصر متعدد الرؤى عبر المنابع التخيلية والحسية التي قوضت المعطيات العقلية لتمنح رؤية تغاير المؤلف وتساير التبعض والتشتت واللامالوف، الامر الذي يجعل الخطاب الناتج مفعم بجمالية اللعب الحر للخطوط والأشكال والألوان.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الحالي على النشاطات الفنية لرسوم (التعبيرية التجريدية) وفقاً للحدود الزمانية للدراسة (١٩٧٨-٢٠١٥) ونظراً لسعة مجتمع البحث وتعذر حصر اعداده احصائياً، فقد اطلع الباحثان على مصورات عديدة لاعمال من الكتب والمصادر الفنية ذات العلاقة للافادة منها في تحقيق هدف الدراسة وحصلت الباحثة على (٢٠) عملاً فنياً مثلت مجتمع البحث الأصلي.

ثانياً: عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث، بلغ عددها (٤) اعمال فنية تم اختيارها بصورة قصدية وفقاً لزمّن ظهورها.

ثالثاً: اداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما انتهى اليه الاطار النظري من مؤشرات في عملية تحليل نماذج العينة.

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث وبما ينسجم وطبيعة البحث الحالي

خامساً / تحليل العينة

عينة رقم (١)

اسم الفنانة: ايلين دي كوننغ

اسم العمل:

سنة الإنتاج: ١٩٧٨

المادة: الاكريلك والفحم على الكانفاس

القياس: ٥٠×٧٨سم

العائدية: متحف الفن الحديث (نيويورك)



يمثل العمل تكوين تجريدي بالوان متعددة كالأخضر والاصفر والرمادي الغامق والفتح والازرق والبنفسجي، حيث تركز اللون الرمادي منتصف العمل ويتخلله اللونين الازرق والتركوازي الفاتح والى الجوانب العلوية والسفلية ضربات باللون البنفسجي، أما جانبي العمل كانت هناك ضربات باللون الاخضر والاصفر وقد استخدمت الفنانة فوق هذه الالوان خطوط ملونة ذات اتجاهات مختلفة من مادة الاكريلك والخطوط كانت شبيهة بالمظاهر الإحيائية المختلفة (اشكال مجهرية) التي تتدفق مع الاستخدام اللوني الحر، ولعبت التلقائية والعفوية دوراً أساسياً في سيادة حركة الخطوط الملونة والوصول الى اللاوعي والنزوع نحو المغامرة واللامألوف وهدم المركز وتهميشه، وهذا ما أدى الى العلاقة المتبادلة مع اللاوعي والاداء التقني كوسيلة من وسائل اظهار القيمة الجمالية للعمل الفني.

والعمل كان يوحي بان هناك تضاد مابين (القوة- الرقة) والاعلان عن الحرية المطلقة وضرب القيم السابقة والعادات البالية والتي كانت سببا في تقييد حرية المرأة، فضرباتها كانت ارتجالية خالية من المراقبة وإدراك العقل لتحرير الطاقة المكبوتة التي بداخلها والاعتماد على الحدس والمشاعر الوجدانية فلم تعد هناك نقطة مركزية واحدة بل تعددت وشكلت (المدى المصور المتعدد البؤر المركزية)، من خلال رفضها القيم الجمالية السائدة في عصر النهضة والكلاسيكية والغموض في اللاموضوعي واللاشكلي وهي سمة من سمات التعبيرية التجريدية حيث لا يوجد هناك شكل معين مستمد من الطبيعة ولا يرتبط بشكل محدد بقدر ارتباطه باللون والطريقة المتبعة في استخدامه والمعبرة عن انفعالات الفنان وهذا ما يؤدي الى تشبيهات بالاشكال دون الارتباط بأي شكل في الحقيقة.

ولم يكن هناك هدف محدد لما سيكون عليه العمل الفني او اثره مسبقاً وإنما هذا العمل هو وليد لذة ذاتية آنية فليست هناك قيم ونقائيد تقود العمل الفني وليست هناك حتمية لما سيظهر داخل اللوحة ولم يظهر العمل الفني مرتبط بحقيقة ثابتة وإنما يشكك في تلك الحقيقة وهذا ما يتناسب مع بنية المعرفة وعدم يقينيتها وضرب الثوابت، وشيوع الثقافة الاستهلاكية ثقافة ما بعد الحداثة.

عينة رقم (٢)

اسم الفنانة: جوان ميتشل

اسم العمل:

سنة الإنتاج: ١٩٩١

المادة: زيت على الكانفاس

القياس: ١١٠ × ١٥٧ سم

العائدية: مؤسسة الفنانين (ARS) نيويورك



يتألف العمل من جزئين منفصلين ذات اشكال عفوية وتلقائية لا تشير الى شئ محدد وإنما ضربات فرشاة بالوان قاتمة ومختلفة على الارضية البيضاء، استخدمت الفنانة اللون الاحمر والاخضر والازرق والبنفسجي والتركوازي والوردي والبرتقالي والاسود. الجزء الايمن من اللوحة لم يكن مشابه للجزء الايسر، فالضربات تلقائية وذات ايماءات مختلفة فكان هناك هيمنة للالوان المتوهجة الصريحة وطاقة تعبيرية عالية فلم تمثل الفنانة اي شكلا واقعيًا ولم تلتزم بحرفية الواقع فقد اسهمت في هدم قدر كبير من ثقل الواقع المادي فأصبح العمل الفني مجالاً رحباً للأخيلة والأحاسيس وتأملات جمالية عبرت عنها الفنانة لتولد ردة فعل عاطفية ونفسية لدى المشاهد واصبح الشكل غير مغلق يشير للتشظي والتشتت والصدفة،

وتخلت اللوحة عن المنظور الخطي واللوني واتسمت اللوحة بصقة التسطيح وكانت ذات طرح عبثي لالوان موزعة بكيفية ذاتية وهو تعتمد على الحدس وتمثيل الاحساسات الداخلية والمشاعر الوجدانية المعبرة عن طاقة الفنان الذاتية محطماً بها الصورة لتصل الى اللاشكل والوصول الى قمة التجريد، مما يتيح للمتلقي عدة تفسيرات وتأويلات لتلك الرسوم ويترتب على ذلك إزاحات متتالية على اختلاف مستويات التلقي.

وقد تعاملت الفنانة مع اللون كعنصر مستقل من حيث طريقة المعالجة والاستخدام والانفلات والتحرر من قيود المراقبة وهو احد سمات ما بعد الحداثة بصورة عامة والتعبيرية التجريدية بشكل خاص. حيث تم تهميش هدم المركز وتهميشه والوصول الى اللاوعي والتوجه نحو المغايرة واللا مألوف فأصبح اللون هو السمة المميزة للعمل الفني متأثرة ب (فان كوخ وسيزان) فالعمل هو وليد لحظة انية وهذا ما يتناسب طرديا مع فلسفة ما بعد الحداثة.



عينة رقم (٣)

اسم الفنانة: أنجلينا ناسو

اسم العمل:

سنة الإنتاج: ٢٠١٥

المادة: زيت على الكانفاس

القياس: ٧٨ × ٦٨ سم

العائدية: مجموعة خاصة

تتألف اللوحة من عدة ألوان الابيض والازرق بتدرجاته والبنفسجي الفاتح واللون الزهري، وقد هيمن على العمل اللون الابيض الممزوج بالازرق والبنفسجي.

لم يكن للخط دور كبير واساسي وانما هيمن اللون واصبح هو اللغة المسؤولة عن التكوين اللانهائي، فاعتمدت الفنانة حدسها ورفض كل ما هو مادي وحسي وواقعي والتركيز على الاشكال واللاموضوع وتفعيل طاقة الحركة التلقائية واللاوعي على السطح التصويري فسيطرت الالوان على الحركات من خلال امتدادها وحركتها التلقائية لتلعب دور رئيسي في الفضاء اللامتظم على المساحة التصويرية لان لها القابلية للتعبير عما يختلج في داخلها والوصول الى غاية تجريدية وتمثيل لاعقلاني في الاستخدام العفوي للالوان ونقلها لصورة المشاعر العاطفية والروحية، كون ان العمل الفني يعبر عن انطباع الفنانة حول الموجودات.

وهذا جاء نتيجة تحرر الفنانة ازاء تمثيل الاشياء واعطاء فرصة للمتلقي للمشاركة في العمل الفني، لامتلاك الشكل قوة ايجابية والوصول الى أفكار واحاسيس مختلفة حسب ذهنية ورؤية متلقي العمل الفني، والانطلاق نحو حياة جديدة والابتعاد عن التزمّت والعنصرية وهذا التمثل اللاعقلاني في فنون ما بعد الحداثة وخصوصاً في التعبيرية التجريدية لإحداث صيغ ذات طبيعة لا تحاكي الا نفسها او ذاتها، أي انها تمتلك طاقة الصيرورة وهي ليست ساكنة بل تمتلك طاقة ديناميكية بفعل ذات الفنان المبدعة والتي تتمثل بطريقة حدسية، وهذا ما يجعل الفنان ان يعمل من خلال ارادته الذاتية والتي تتعامل بعفوية وحرية وخبرة عالية في التعامل مع العمل الفني وما له من تأثير نفسي وجمالي يتغير وفقاً للأثر الابداعي وغياب سلطة العقل والتعمق في اللاوعي والاشعور وهنا يكون قريب للمرجعيات السريالية من خلال الالية والتلقائية واللاوعي الذي يعيشه الفنان والوصول الى المثالية في الشكل المجرد واللامتناهي والذاتية والاشكال هو صفات اتسمت بها التعبيرية التجريدية.

عينة رقم (٤)

اسم الفنان: هيلين فرانكن ثالير

اسم العمل:

سنة الإنتاج: ١٩٦٤

المادة: زيت على الكانفاس

القياس: ١٩٥ × ٢١٠ سم

العائدية: مجموعة خاصة



لقد قسّمت الفنانة هذا المنجز الى نصفين العلوي بارضية ذات لون ازرق فاتح، والسفلي ذات لون اوكر، والعمل بكليته يتضمن مجموعة من الاشكال المبعثرة والخطوط المنتشرة وهي غير واضحة المعالم، فضلا على وجود اشكال بالوان الاحمر والبرتقالي والاخضر والابيض والاصفر.

ان هذا المنجز يمثل رؤية جديدة تنسم بانفعالات دراماتيكية جاءت من خلال عناصر السطح التصويري ممثلة بالخطوط والاشكال والالوان، وقد عملت الفنانة على ايجاد رؤية استيطيقية عبر رؤيتها المعالجائية والتقنية، اذ لم تعمل على تجسيد معطى اكاديمي مألوف، انما اشتغلت على تشتيت حيثيات المنجز بعيدا عن النسقية المنظمة لتكون فاعلية التخيل اكثر اثارة من ممارسات المنطق العقلي.

والتأمل لهذا العمل يلحظ الرموز والاشكال قد انتشرت بين عالمين، وكأن الفنانة تريد ان تثبت في خطابها ابعاد جمالية لعالم الارض واخرى لعالم السماء، وما بينهما من علاقات بنائية وتكوينية فكلهما يتداخل مع الاخر، فالوجود يتجلى في العالم السفلي وحقيقته متغيرة وغير ثابتة ينطلق بعد صراع مع حيثياته الى عالم اخر تكون في الحقيقة ثابتة ومطلقة، والفنانة لم تعمل على تجسيد اشكال واقعية بتمظهراتها انما اتجهت نحو تجريد الاشكال بغية ابتعادها عن حسية الوجود وخروجها عن نمطية الحدود الضيقة لعالم الزمان والمكان، الامر الذي جعل من عملها يحتضن جمالية بعالم خاص تترك للمتلقي لفحص كل زوايا العمل والانتقال بين عناصره ومن ثم ايجاد المعاني، وهذا يرتبط بالثقافة والمعرفة التي يمتلكها المتلقي.

لقد عبرت الفنانة في نتاجها التشكيلي عن طروحات فكر ما بعد الحداثة الذي اتسم بالتفكيك والفوضى والتدمير، اذ عملت على تدمير مفاصل الواقع ومظاهره والاتيان باشكال اشبه بالاسطورية والخيالية، فضلا على عدم وجود مركز محدد يحتضن المنجز ويجذب ويشد نظر المتلقي، بل تعددت المراكز الامر الذي يسمح بتعدد القراءات، كما ابتعدت الفنانة عن توثيق القيم التقليدية والاسلوبية التي نادت بها طروحات الحداثة؛ بوصف انه لا قيمة للقيم لتكون العدمية فاعلة في هذا الخطاب، لتكون بنيته التشكيلية تتمثل باللعب الحر بعيدا عن التقيد لتلك القيم الحداثوية، الامر الذي جعل هذا المنجز يتوسم جماليات الفكر ما بعد الحداثوي.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

١. اصطبغت الاعمال الفنية لرسامات التعبيرية التجريدية على الغاء الفوارق ما بين المركز والهامش واستبدالها بالتبعثر والتشظي وغياب المركز الثابت والانتشار الفوضوي، واللاعقلاني والابتعاد عن القيم الجمالية النمطية والعلاقات والقيم الانسانية المبنية والانفعالية والبوح عن ذات الفنان.
٢. اتسمت اعمال التعبيرية التجريدية بالسرعة والتلقائية في الاداء والصدفة وانفتاح شكلي مفكك لا مركز له وفقدان الاسلوب الموحد، واللاشكل، واللاموضوعية واللامعنى والآلية في العمل، حيث اصبح لكل فنان اسلوبه الخاص به في التعبير عن اللاشكل وتعددية القراءة بالنية للمتلقي.
٣. اتسمت اعمال (جوان ميتشل) باللعب الحر والآلية، والضبابية واللامعنى في اعمال (ايلين دي كوننغ) والتعبير عن الكبت في اعمال (هيلين فرانكن ثاير).
٤. اعتمد الفنانات على مؤثرات الالوان والابقاعات المتولدة من حركة تلك الخطوط والمساحات والبقع وتغير أنساق العلاقات الفنية والذي لا يرتبط برؤية بصرية ثابتة بما يسمح بأسلوب قراءة النص وإعادة قراءاته عدة مرات كما في اعمال (هيلين فرانكن ثاير، أنجلينا ناسو)
٥. بعض الأعمال كانت تحمل الغموض والتشظي والصدفة والذاتية والجرأة والايحائية كما في (جوان ميتشل) والشخصية المشوهة والايمانية والتجريدية (ايلين دي كوننغ).

ثانياً: الاستنتاجات

١. التعبيرية التجريدية ذات نزعة لا شكلية بما يحمل من طياته من رفض لكل مشروع او تداول او فكرة مسبقة وهي ذات نزعة لا موضوعية في الوصول الى مفهوم الفن الذي يعتمد على مجموعة العلاقات المتفاعلة داخل بنية العمل الفني.
٢. التعبيرية التجريدية فن يبتعد ويتوخى الحذر من الشكل وينسف الشكل المنطقي ويتحول الى العبث واللاعقلانية ويجد من الانية والمصادفة والتعبير الالي واللعب الحر مسوغاً له.
٣. الغموض واللامركزية وارجاء المدلول والتشظي واتاحة الفرصة للمتلقي للمشاركة في العمل الفني وتعدد القراءات حسب ثقافته ورؤيته الخاصة

ثالثاً: التوصيات:

١. ترجمة ونشر المصادر والكتب ذات العلاقة بموضوعه (التعبيرية التجريدية) للإفادة منها في انجاز البحوث العلمية.
٢. ضرورة اصدار مطبوعات تعنى بالدراسات الفنية والجمالية لمتابعة تطورات الفكر الجمالي والوقوف على حقيقة ما يجري في الانجاز التشكيلي العالمي.
٣. ضرورة اطلاع الباحثين في هذا الميدان على ما انتهت اليه هذه الدراسة من نتائج للإفادة منها ومعرفة المعطيات الجمالية المرتبطة بها.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، تقترح الباحثة دراسة العناوين الآتية:

١. تمثلات اللاشكل في النتاجات الفنية للتعبيرية التجريدية.
٢. الخصائص التقنية والجمالية في نتاجات فن البوب ارت.