تطبيقات اللاشكلية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبيرية 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

الملخص

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 اللاشكلية في المنجز التشكيلي لروسومات التعبيرية 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: اللاشكلية، التعبيرية التجريدية

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

اولا: مشكلة البحث

تجدر الإشارة الى ان ما شهده العالم الغربي الحديث من تبدل في المفاهيم والتحولات الفكرية وما حصل من تغيرات متسارعة احدثت تحولات في تركيبة البنى المختلفة، وبهذا فان مثل هذه التحولات 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 اوربا 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 اللاشكلية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبيرية التجريدية))**.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

١. يمثل محاولة بلورة أطر بحثية تعنى بدراسة تطبيقات اللاشكلية ومدى اشتغالها في مساحة الرسم التعبيري التجريدي وتحديدا لدى رسامات هذا التيار.
٢. معرفة طبيعة اللاشكل 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 اللاشكلية 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 اللاشكلية في المنجز التشكيلي لرسامات التعبيرية التجريدية.**

رابعاً: حدود البحث

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

خامساً: تحديد المصطلحات

١. (التطبيق / طبق) أ- لغويا:

في اللغة (تَطَبَّقَ)، (تَطْبيقْ) ترفع في النطق طرفي اللسان الى الحنك الأعلى مطبقاً له فيضخم نطق الحرف[١].

(طَبِقَ – مُطَبَّاً – تَطَبُقاً) وطبق الشيء يفعله، ووافق بين شيئين وسواواه ومالاه، و (تَطَبَقَ، إنْطبَقُ الشيء) أي مُطْبَقاً أي خلاف منفتح ومنبسط[٢].

ب – اصطلاحا:

تطبق – تطبيقات [Appliques (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].

اللاشكلية (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) ـــــــــ: المنجد في اللغة والأعلام ، ط٤٣ ، 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) عدلي رزق الله: المدارس الفنية في القرن العشرين ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠١٠ ، ص٧٢.

وهذه الطريقة العفوية والانفعالية احيانا لا ترتبط بشكل واشارة بقدر ارتباطها باللون والطريقة المتبعة في استخدامه، والتي فقدت من خلالها اللوحة دلالاتها الاساسية، وما كان ثانوياً في وظائفها الاصلية اصبح المسوغ لاستعمالها فنياً[١].

التعريف الإجرائي لـ (تطبيقات اللاشكلية)

هو اسلوب تعتمده الرسامات في تيار التعبيرية التجريدية، عبر الاهتمام بتجريد صورة الشكل والانتقال به الى اختزالية عالية تفضي الى ما يعرف ب (اللاشكل) من خلال احداث انزياح في البنية الشكلية، تتيح للمتلقين تأويل العمل الفني وتأمله.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول

الفن المعاصر من الشكلية إلى اللاشكلية

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 قماشة 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 واستبدالها بسلطة الذات من خلال تحريك الخط، اللون، فالوحوشية اعلنت قطيعتها ضد المنهجية المتزمتة للانطباعية، لذا لجأ

(١) محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة ، ط١ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦، ص٥٢٢.
(٢) الشيخ ، محمد: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، حوارات منتقاة من الفكر الالماني المعاصر ، ب ت ، ص٢٢.
(٣) برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة ، ج١ ، ت: مؤيد حسن ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.
(٤) سيرولا ، موريس: الانطباعية ، تر: هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٥.
(٥) جمال قطب: فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص٣٥.
(٦) حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر ، مركز الابداع الفكري ، دائرة الثقافة والإعلام ، حكومة الشارقة ، د. ت ، ص٥٠.

الوحوشيون 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 باسلوب خاص في رسم إحدى لوحاته بدل التظليل مستطيلاً من اللون ألأحمر ويرسم شعر لامرأة وحاجبيها 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 الوحوشية قد اسهمت في هدم قدر كبير من ثقل الواقع المادي واشكاله 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 التكنلوجي 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 يُصّعد قيمة العمل الفني ويعمد الى لفت الانظار 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، وراغبة في ابداء وجهة نظرها في كل ما يحيط بها من مظاهر الحياة واشكالها.

التكعيبية (Cubism)

يرى (هربرت ريد) ان نظرية التكعيبية قريبة من نفس النظرية التي دعا اليها أفلاطون، حيث ان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ثم يستخلص منه على حد قول أفلاطون الخطوط المستقيمة والاقواس والمسطحات والاشكال 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 وقدوم 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 التكعيبي 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 واوضاعها(٦).

(١) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر – التصوير (١٨٧٠-١٩٨٠) ، دار المثلث ، بيروت ، ١٩٨١، ص٨٧.
(٢) البسيوني ، محمود: الفن في القرن العشرين ، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣، ص٥٨.
(٣) نوبلر ، ناثان: حوار الرؤية ، تر: فخري خليل ، مر: جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٠٣.
(٤) ريد ، هربرت: الفن اليوم ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت ، ص٧٢-٧٣.
(٥) نوبلر ، ناثان: حوار الرؤية ، مصدر سابق ، ص١٥٢.
(٦) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٩٨.

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 هيئات متوالدة، تتعدد قراءات الشكل فيها، وتارة اخرى 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 والوثبة والخطوة وقد هاجموا بعنف الاعجاب بالرسوم القديمة والمعايير القديمة والاشكال القديمة وكل ما يمثله او يدين به الماضي(١).

وعلى ذلك كانوا يرسمون الناس والخيل باطراف متعددة وبترتيب اشعاعي كما في لوحة (بوتشيوني) التي رسمت عام ١٩١٢ (٢).

وعلى ما يبدو فان المستقبلية قد استثمرت التطور العلمي والتكنلوجي، فانجازات العصر الشريعة كالباخرة، الطائرة، المحركات النفاثة، السيارات، قد اوحت لهم بالاختزال العالي للزمان والمكان، وهذا انعكس في تحولات الشكل عندهم نحو المغايرة للمعهود والمعروف في قواعد الرسم، فلم تكن الحركة السريعة قد جسدت بهذه الكيفية من قبل، فكانت اشكالهم هي لا اشكال ثابتة، او لنقل ديناميكيتها 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 ويهمش 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 قماشة لوحاته سوى خطوط عمودية وأفقية واختزالها الى الالوان الاساسية (أحمر – أصفر – أزرق) وقد يضـــيف لها الأبيض والاسود (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 الدادئيون كل ما هو مقزز ومبتذل 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 مبولة ووقع عليها واسماها (الينبوع ١٩٧١)(٧).

(١) مولر ، جي أي وفرانك ايغلر: مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٩٧.
(٢) نيومايير ، سارة: قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص١٤٧.
(٣) البسيوني ، محمود: آراء في الفن الحديث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ ، ص٦٢.
(٤) باونيس ، الان: الفن الأوربي الحديث ، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠ ، ص٢٠٨.
(٥) البسيوني، محمود، الفن في القرن العشرين، مصدر سابق ، ص٩٥-٩٦.
(٦) برادبري ، مالكم ومكفارلن: الحداثة ، ج١ ، ت: مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٨٨.
(٧) مولر ، جي أي وفرانك ايغلر: مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص١٢١.

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

السريالية (Surrialism)

ترتكز السريالية على الايمان بالواقع الاعلى لبعض الاشكال التي كانت مهملة على حد قول (بريتون) وعلى قوة الحلم الخارقة، والاستسلام للالية والتلقائية يدفع هذا التوغل الى الذات نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة(١).

ويعتبر سلفادور دالي من الشخصيات البارزة في الحركة السريالية لمنهجه 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 واحياناً 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 قرباً من اللاشكل، مع السريالية التي استمرت متحولات علماء النفس، وكل تلك الافكار المستمدة من نظريات (فرويد) والطب النفسي، ومقولات التأثر 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 اللاشكلية 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 لامريكا 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 اللاشكلية في رسوم التعبيرية التجريدية

(Abstract experssionisim)

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 ، ص٥.
(٢) مولر ، جي أي وفرانك ايغلر: مائة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص٩٣.
(٣) الرويلي ، ميجان وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٤ ، ص١٣٩.
(٤) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٢.
(٥) محمود أمهز: التيارات الفنية المعاصرة ، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت،١٩٩٦ ، ص٢١٣.

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 اشرة 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 وايابا فينتج عنها بقع لونية وخطوط متشابكة دائرية أو بيضوية(١).

وقد اتخذت الفنانة الامريكية (Elaine de Kooing) 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 تعلّقها 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 المعالجاتية 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 الوانها مابين الفاتحة والداكنة والخطوط الصلبة والناعمة والاشكال العضوية والهندسية(٤).

اما اسلوب الفنانة (Angelina Nasso) ذي المنحى التعبيري التجريدي يحتضن جمالية ورؤية معالجاتية 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 اللاشكلية 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 المألوف وتساير التبعثر والتشتت واللامالوف، الامر الذي يجعل الخطاب الناتج مفعم بجمالية اللعب الحر للخطوط والأشكال والألوان.

(١) مولر ، أميل جوزيف: الفن في القرن العشرين ، ط١ ، ت: مهاة فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر و دمشق ، ١٩٨٨ ، ص٣١٥.
(2) Marks Mde: prints by American Women Artists from the 1960s the present – museum of fine Arts , 2016. نقلا 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 تسللت 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 الواحدية؛ بوصف ان الفكر المعاصر متعدد الرؤى عبر المنابع التخيلية والحدسية التي قوضت المعطيات العقلية لتمنح رؤية تغاير المألوف وتساير التبعثر والتشتت واللامالوف، الامر الذي يجعل الخطاب الناتج مفعم بجمالية اللعب الحر للخطوط والأشكال والألوان.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

اشتمل مجتمع البحث الحالي على النشاطات الفنية لرسوم (التعبيرية التجريدية) وفقا للحدود الزمانية للدراسة (١٩٧٨–٢٠١٥) ونظرا لسعة مجتمع البحث وتعذر حصر اعداده احصائيا، فقد اطلع الباحثان على مصورات عديدة للاعمال من الكتب والمصادر الفنية ذات العلاقة للافادة منها في تحقيق هدف الدراسة وحصلت الباحثة على (٢٠) عملا فنيا مثلت مجتمع البحث الأصلي.

ثانيا: عينة البحث

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

ثالثا: اداة البحث

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

رابعا: 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:٧٨×٥٠سم

العائدية: متحف الفن الحديث (نيويورك)

يمثل العمل تكوين تجريدي بالوان متعددة كالأخضر والاصفر والرمادي الغامق والفاتح والازرق والبنفسجي، حيث تمركز اللون الرمادي منتصف العمل ويتخلله اللونين الازرق والتركوازي الفاتح والى الجوانب العلوية والسفليه 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 اساسياً في سيادة حركة الخطوط الملونة والوصول الى اللاوعي والنزوع نحو المغايرة واللامألوف وهدم المركز وتهميشه، وهذا ما ادى 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 القييم السابقة والعادات البالية والتي كانت سببا في تقييد حرية المرأة، فضرباتها كانت ارتجالية خالية من المراقبة وادراك 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 باي شكل في الحقيقة.

ولم يكن هناك هدف محدد لما سيكون عليه العمل الفني او اثره مسبقاً وانما هذا العمل هو وليد لذة ذاتية آنية فليست هناك قيم ونقاليد تقود العمل الفني وليست هناك حتمية لما سيظهر داخل اللوحة ولم يظهر العمل الفني مرتبط بحقيقة ثابتة وانما 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 وانما 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 واقعيا ولم تلتزم بحرفية الواقع فقد اسهمت في هدم قدر كبير من ثقل الواقع المادي فأصبح العمل الفني مجالا رحبا 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 محطماتاً 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 مابعد 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: ٦٨× ٧٨ سم

العائدية: مجموعة خاصة

تتألف اللوحة من عدة الوان 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 اللاشكل واللاموضوع وتفعيل طاقة الحركة التلقائية واللاوعي على السطح التصويري فسيطرت الالوان على الحركات من خلال امتدادها وحركتها التلقائية لتلعب دور رئيسي في الفضاء اللامنتظم على المساحة التصويرية لان لها القابيلة 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 ايحائية والوصول الى أفكار واحاسيس مختلفة حسب ذهنية ورؤية متلقي العمل الفني، والانطلاق نحو حياة جديدة والابتعاد عن التزمت 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 واللاشعور وهنا يكون قريب للمرجعيات السريالية من خلال الالية والتلقائية واللاوعي الذي يعيشه الفنان والوصول الى المثالية في الشكل المجرد واللامتناهي والذاتية واللاشكل 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 تتسم بانفعالات دراماتيكية جاءت من خلال عناصر السطح التصويري ممثلة بالخطوط والاشكال والالوان، وقد عملت الفنانة على ايجاد رؤية استطيقية عبر رؤيتها المعالجاتية والتقنية، اذ لم تعمل على تجسيد معطى اكاديمي مألوف، انما اشتغلت على تشتيت حيثيات المنجز بعيدا عن النسقية المنظمة لتكون فاعلية التخييل اكثر اثارة من ممارسات المنطق العقلي.

والمتأمل لهذا العمل يلحظ الرموز والاشكال قد انتشرت بين عالمين، وكأن الفنانة تريد ان تبث في خطابها ابعاد جمالية لعالم الارض واخرى لعالم السماء، وما بينهما من علاقات بنائية وتكوينية فكلاهما 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 التقييد 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 والالية، والضبابية واللامعنى في اعمال (ايلين دي كوننغ) والتعبير عن الكبت في اعمال (هيلين فرانكن ثالير).

٤. اعتمد الفنانات على مؤثرات الالوان والايقاعات المتولدة من حركة تلك الخطوط والمساحات والبقع وتغير أنساق العلاقات الفنية والذي لا يرتبط برؤية بصرية ثابتة بما يسمح باسلوب قراءة النص واعادة قراءاته عدة مرات كما في اعمال (هيلين فرانكن ثالير، أنجلينا ناسو)

٥. بعض الأعمال كانت تحمل الغموض والتشظي والصدفة والذاتية والجرأة والايحائية كما في (جوان ميتشل) والشخصية المشوهة والايمائية 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 بموضوعة (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 للافادة 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.