الفعل في الرسم المعاصر

نبراس وفاء بدري

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة الفعل في الرسم المعاصر ، انطلاقاً من الدور الذي يلعبه الفعل في تحقيق بنية المنجز التشكيلي ببعديه الفني والجمالي . تكوّنت الدراسة من ثلاثة فصول : مثّل الأول الإطار المنهجي وتم فيه عرض مشكلة البحث الذي هدف إلى الكشف عن : ١- مفهوم الفعل في بنية الرسم المعاصر . ٢- أثر الفعل في تكوين الأسلوب الفني . فضلاً عن وضع حدوده المتمثّلة بالحركات الفنية : التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، والفن المفاهيمي ضمن الفترة الممتدة ما بين عام ١٩٤٥ وحتى نهاية العقد السابع من القرن العشرين . وتكوّن الفصل الثاني (الإطار النظري) من ثلاثة مباحث : أهتم الأول بمفهوم الفعل . أما الثاني فقد تناول مفهوم الفعل في فن الرسم . واختص الثالث بالحركات الفنية موضوع الدراسة . وانتهى الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها . أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث . وتوصلّت الدراسة إلى مجموعة من النتائج ، نذكر منها :

١. يقوم مفهوم الفعل في الرسم المعاصر على تفعيل العناصر البصرية بالكيفية التي تحقق إطلاق فاعليتها ، إذ يتم هذا التفعيل عن طريق إيجاد علاقات بين هذه العناصر يتبادل بها التأثير والتأثر ضمن البنية الشكلية المتحققة بالفعل ذاته .
٢. إن تفعيل ممكنات المادة في الرسم المعاصر تم عن طريق الكيفيات الأدائية والتقنية ، وهذه الكيفيات بمرجعيات تعود إلى الرسم الحديث ، لكنها شهدت في تشكيل ما بعد الحداثة آفاقاً جديدة واسعة بفعل تحوّل الفكر وتغيّر النظرة تجاه العمل الفني .
٣. إن الفعل هو الذي يحقق الأسلوب الفني على وفق الرؤية الفنية والجمالية لكل حركة فنية في تشكيل ما بعد الحداثة .

ABSTRACT

This research concerned with studying act in contemporary painting , based on the role played by the act in achieving the structure of plastic art work artistically and aesthetically . The study consisted of three chapters: In the first one (the methodological framework) the problem has been displayed and the research aimed to detect : ١. The concept of the act in the structure of contemporary painting . ٢. The impact of the act in the formation of the artistic style . as well as putting its boundaries represented in artistic movements : Abstract Expressionism , Pop Art and Conceptual Art within the period between ٥٤٤٥ and until the end of the seventh decade of the twentieth century. The Chapter II (theoretical framework) consisted of three sections : the first interested in the concept of the act . The second was the concept of the act in the art of painting . The third concerned with artistic Movements which are the subject of the study. The end of the Chapter was the indicators resulting from it . The third chapter included research procedures. The study found a set of results , including : ١. The concept of the act in contemporary painting to activate the visual elements in such process that achieve the launch of its effectiveness, as this activation is through the creation of relationships between these elements share the impact and vulnerability within the formal structure already achieved the same. ٢. The activation of matter energies in the postmodern painting was made by the technical and performances processes , and These processes of references back to the modes of modern painting , but it has seen in the postmodern painting breaking new ground and wide by the transformation of thought , change attitudes towards the artwork.
٣. The act is the one who achieves the style according to the artistic and aesthetic vision of each artistic movement in the postmodern painting .

الاطار المنهجي
مشكلة البحث

إن أي شكل من أشكال التجربة الإنسانية إنما يقوم بـ (الفعل) ؛ أي أن الفعل هو شرط واجب من شروط تحقيق وقيام التجربة . فبالعمل والفعل سعى الإنسان منذ القدم إلى تحقيق واثبات وجوده الإنساني في صراعه وتجاربه مع الطبيعة للتغلب عليها وإخضاعها لمشيئته ، وفي محاولاته لتحقيق التوازن بينه وبين المحيط والبيئة التي يحيا فيها بأشكالها المتنوعة ؛ طبيعية كانت أو اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو سياسية وغيرها من البيئات .

والفن هو شكل من أشكال هذه التجارب الإنسانية . فهو وسيلة من وسائل التعبير التي طالما سعى الإنسان (الفنان) ، بدوافعه ونوازعه ، أن يعبر من خلالها عن انفعالاته النفسية وموقفه تجاه الأشياء والظواهر والعالم من حوله وعن القيم الجمالية للأشكال . وقد أتخذ الفن منذ نشأته انساقاً مختلفة بفعل التحول في بنية الأشكال الفنية نتيجة لتحوّلات الفكر الإنساني وللمهيمنات الحضارية الضاغطة والفاعلة فيها ، وهذه الأشكال الفنية هي تمظهرات أو هي الوجود المادي الفيزيائي المحسوس والمدرك للوعي الجمالي في مرحلة من مراحله التاريخية . وفن الرسم هو وسيلة من وسائل التعبير البصرية ، وهو تجربة تشترط (الفعل) الذي يشوبه وعي جمالي . فالفنان ، برؤيته الفنية والجمالية التي تؤطر أسلوبه ، ينفعل ويتفاعل ويؤدي وهو يعي ويدرك ممكنات مواده وإمكانيات أدواته .

وفي قراءة بصرية للأنساق الشكلية عبر تأريخ الفن ، نجد أن هذه الأشكال – بعدّها دوال تشفّر عن مدلولات أو مضامين بمحتوى جمعي – قد ذابت وانصهرت فيها ذات الفنان عبر هذا التأريخ الطويل بدءاً بما خلّفه لنا الإنسان على جدران الكهوف وصولاً إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذي شهد تحولاً هاماً وكبيراً في سعيه لتأكيد ذاته من خلال عمله الفني وإيذانً منه بولادة (الفن الحديث) . فمنذ الانطباعية ، وبعد أن كان الفنان يصنع موضوعه داخل مشغله ، وبعد أن كان هذا الموضوع هو المهيمن بتجسيده للمضامين : (الروحية ، والدينية ، والاجتماعية ، وتسجيل وتوثيق الحوادث التاريخية) خرج الفن وانفتح على العالم بخروج الفنان الانطباعي إلى أحضان الطبيعة ليسجل انطباعاته البصرية ، ويؤكد ذاته ، وينهي سطوة الموضوع وهيمنته في العمل الفني ، ويفتح الباب على مصراعيه للعديد من الأساليب والاتجاهات الفنية المحققة لهذه الغاية . وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية تحول الفن باتجاه مسار (حالة ما بعد الحداثة) التي تعددت وتغيرت فيها المسارات والاتجاهات ، واتسمت بكونها لحظة خاصة بـ (الفعل) تم التخلي فيها عن النظرة الشمولية الجامعة وعن سيادة منطق واحد ، وتخلت عن الروابط المباشرة بين الأسباب والنتائج .

ينطوي مفهوم الفعل على تساؤلات تنبثق منها إشكالية هذا البحث في حدود التجربة الفنية . فالفنان ، بعدّه ذاتاً فاعلة ، لا بد لها من هدف ، وبدوافعه وانفعالاته ؛ أي المحفزات التي تؤدي إلى الفعل ، إنما يقوم بتفعيل مجموعة العناصر البصرية في تجربته الفنية ؛ بمعنى إطلاق فاعلية هذه العناصر بعلاقاتها المتبادلة عن طريق تشكيلها ضمن نسيج العمل الفني . فهل يكون الفعل قائماً على هذا التفعيل ؟ وهل أن الفعل غير مجنس في التجربة البصرية ، أم أنه يحمل مجموعة من الصفات والخصائص التي تميزه عن غيره ؟ وهل أن من خلال الفعل إقصاء للمعنى في التعبير عن المحتوى ، أم أن المعنى معطى من معطيات الفعل ؟ هذا فضلاً عن إشكالية عدم التعيين لمفهوم الفعل في فن الرسم ، فالفعل كلمة تدل على العديد من المعاني التي قد يفهم منها على أنه :

(التعبير أو الأدائية أو التقنية أو الأسلوب) وغيرها من المعاني التي قد تؤدي إلى عدم الوضوح واختلاف الرأي . إن بدراستنا للفعل في الرسم المعاصر ننطلق من افتراض أن للفعل دوراً وأهمية في تحقيق بنية المنجز التشكيلي ببعديه الفني والجمالي .

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن :

١. مفهوم الفعل في بنية الرسم المعاصر .
٢. أثر الفعل في تكوين الأسلوب الفني .

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة فعل الرسم (The Act of Painting) في الرسم المعاصر أو تشكيل ما بعد الحداثة المتمثل بالحركات الفنية الآتية :

١. التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)
٢. الفن الشعبي (Pop Art)
٣. الفن المفاهيمي (Conceptual Art)

وهو ضمن الحدود الزمنية لنشوء هذه الحركات الفنية عقب الحرب العالمية الثانية ؛ أي منذ عام ١٩٤٥م وحتى نهاية العقد السابع من القرن العشرين . وذلك لما شهدته التجربة الفنية والجمالية في هذه الحركات من تنوع كبير في الخبرات الأدائية والتقنية ، والتنوع في استخدام المواد والخامات الفنية والجمالية المختلفة ، فضلاً عن سعة التأويل الفلسفي وكم وكيف الضواغط الفاعلة والمؤثرة في بنية المنجز التشكيلي .

تحديد المصطلحات

سنضع تعريفنا الإجرائي للفعل بعد تناولنا لمفهوم الفعل في الإطار النظري . وقد آثرنا استعمال عبارة (الرسم المعاصر) في عنوان البحث بدلاً من تشكيل ما بعد الحداثة ؛ لشمولية صفة (المعاصرة) التي تمثّل الحضور والتطوّر والإبداع . فنزعة أو حالة ما بعد الحداثة هي مدخل جمالي وتشير إلى إطار زمني تاريخي .

الإطار النظري

أولا : (مفهوم الفعل)

يعرّف الجرجاني (الفعل) بأنه ((الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أولاً ، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعاً . وفي اصطلاح النحاة : ما دل على معنى في نفسه مقترناً بأحد الأزمنة الثلاثة)) (٤ ، ص ١٥٤) .

وينطوي الفعل كاصطلاح على العديد من المعاني والدلالات على وفق تنوع المباحث . ففي علم النفس (سيكولوجياً) يعرّف الفعل بأنه ((حركة إجمالية ، سريعة كفاية لكي تدرك كحركة ، ومتناسبة مع هدف . بلا صفة ، يدل على إنفاذ مشيئة بوجه خاص ؛ مع صفة ينطبق أيضاً على الأعمال الانعكاسية ، الغريزية ، الآلية ، غير

الإرادية ، الخ . إلا أن الكلمة تذكّر دائماً بالفكرة القائلة إن الفعل المقصود ، حتى وإن كان لا إرادياً في مطلبه ، إنما يتسم بمظهر مماثل ، أو على الأقل مشابه لمظهر الأفعال الإرادية)) (١٣ ، ص ١٩ – ٢٠) .

والفعل على وفق الرؤية الفلسفية المثالية هو (استعداد وتهيؤ ، أو تحدد وتحقق ، أو تمام وكمال . والمصطلح من أصل أرسطي ، وقد قسم أرسطو الوجود إلى قسمين : وجود بالفعل ... أو وجود بالقوة ... وعلى هذا الأساس تقوم فكرة التغيير عنده ، فهو انتقال من القوة إلى الفعل أو بالعكس) (١٤ ، ص ١٣٧) . فقد كان أرسطو يرى أن حالة الوجود بالفعل تأتي متقدمة على الوجود بالقوة في كل من التعريف والقيمة والزمن ، والوجود بالفعل هو الغاية التي من أجلها كان الوجود بالقوة ، فلا بد أن تذكر حالة الوجود بالفعل في تعريف الوجود بالقوة وليس العكس . ولأن الموجود بالفعل ينتج دائماً عن الموجود بالقوة بفضل موجود (آخر) بالفعل ، كما ينتج الإنسان – مثلاً – عن الإنسان ؛ فهنالك على الدوام محرك أول ، والمحرك الأول موجود بالفعل أولاً . ولما كانت حالة الوجود بالقوة تنطوي دائما على إمكانات التحول إلى حالة الوجود بالفعل – وهي حالة أفضل – فمحال على عنصر موجود بالقوة أن يكون عنصراً في كائن كامل لا يتغير . (١٢ ، ص ٤٣)

أما الفلسفة المادية فترى أن الإنسان استطاع أن يحقق إنسانيته من خلال العمل أو الفعل . فباستخدامه للأدوات وصناعتها ؛ أي إنتاجه لأدوات العمل ، استطاع أن ينعزل عن الطبيعة ويسيطر عليها بعد أن كان جزءاً منها وتحت رحمتها . فالإنسان ((هو أول من واجه الطبيعة كلها ، بوصفه ذاتاً نشيطة . ولكن قبل أن يصبح الإنسان ذاتاً بالقياس لنفسه ، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعاً بالنسبة إليه . والشيء في الطبيعة لا يصبح موضوعاً ، إلا عندما يصبح موضوعاً للعمل أو أداة له . وعلاقة الذات بالموضوع لا تنشأ إلا بالعمل)) (١١ ، ص ٣٨) .

وما بين المادية والمثالية مفهومان متقابلان للفعل يستخدمان لشرح الطبيعة العامة لتفاعل الأشياء الطبيعية ، وهما : (الفعل المباشر ، والفعل عن بعد) . إذ (يقرر مفهوم الفعل المباشر أن التأثير على شيء مادي يمكن أن ينتقل فقط من نقطة محددة في المكان إلى نقطة متاخمة لها مباشرة ، وفي فترة زمنية متناهية . أما الفعل عن بعد فيقر بانتقال الفعل عبر مسافة بسرعة آنية في اللحظة نفسها ، أي أن هذا التصور يقر عملياً بالفعل خارج الزمان والمكان ... وقد جاء التأكيد النهائي لمبدأ الفعل المباشر مع تطور مفهوم المجال الفيزيائي . وتصف معادلات هذا المجال نقطة معينة من المكان ، وفي لحظة محددة من الزمان ، على أنها معتمدة بشكل مباشر على الأوضاع في اللحظة السابقة عليها مباشرة وفي النقطة المتاخمة لها مباشرة) (٧ ، ص ٣٠٤) .

وفي علم الوجود (الانطولوجيا) ، الوجود من حيث هو كون فعله . ((ليس الفعل البتة عملية تضاف إلى الوجود (الأيس) ، بل هو جوهره بالذات)) (١٣ ، ص ٢٠) . فعند (سارتر) لا يوجد شيء (بالقوة) ، وهو يرى أن كل ما يوجد إنما يوجد على ما هو عليه فعلاً ، فكل شيء يكون بـ (الفعل) بحسب عبارة أرسطو . فالفعل لديه ((لم يعد مجرد نشاط ذاتي حر يقوم به ((الموجود لذاته)) من أجل حريته في وجه حريات الآخرين، بل أصبح بمثابة نشاط مادي واقعي يقوم به كائن اجتماعي تاريخي يعمل على تغيير عالمه ، ويحاول صبغ الطبيعة بصبغة إنسانية)) (١ ، ص ٤٧٩) . فالوجودية ترى أن الوجود يسبق الماهية ، وأن الإنسان يحقق ماهيته عن طريق وجوده المتحقق بحريته المطلقة في اختياراته من بين ممكنات الحياة التي هي في حالة حركة مستمرة من أجل أن يعيش سعادة وغبطة لحظته .

وتأتي البرجماتية لتؤكد على الفعل ، فهي فلسفة العمل أو الفعل الدال على معنى . فالإنسان يواجه مشكلات عديدة في الحياة ومن خلال الفعل أو التجارب بنتائجها المادية المحسوسة المؤسسة للخبرة ، إنما يسعى إلى إيجاد حلول لهذه المشكلات ، وهذه الحلول سرعان ما تستحيل إلى وسائل لحل مشكلات أخرى . فمن خلال الفعل يحقق الإنسان التوازن بينه وبين البيئة التي يحيا فيها . ويأتي معنى الفعل من الترابط بين الفعل ونتيجته في الإدراك العقلي ، إذ يقول (ديوي) : ((لا بد للفعل ونتيجته من أن يترابطا في صميم الإدراك ، وهذا الترابط هو الذي يخلع المعنى)) (٦ ، ص ٧٩) . وهذا المعنى هو معنى سابق ، ذلك أن ((كل فعل لا بد من أن يحمل في ذاته معنى سبق استخراجه وتم الاحتفاظ به)) (٦ ، ص ٨٩) .

نجد من خلال ما تقدم في استعراضنا للتعريفات والمفاهيم ، أن الفعل كمفهوم قد تعددت معانيه أو دلالاته على وفق تعدد اتجاهات الفكر ومباحثه . وإذ يعنى هذا البحث بدراسة الفعل في الرسم المعاصر ؛ فإننا نعرّف الفعل إجرائياً بعدّه (الناتج أو الأثر المتحقق بفعل كم وكيف الأداء الانفعالي أو التعبيري المتحرك على مساحة السطح التصويري بتقنيات الرسم أو التلوين المختلفة) .

ثانيا : (الفعل في فن الرسم)

يقول (ديلاكروا) في مذكراته : ((آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة ... كم أتوق إلى هذا ... إني أريد أن أفرش لوناً دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء !!.)) (٣ ، ص ١٧٨) .

تنطوي هذه المقولة على جزء مهم من مفهوم الفعل في فن الرسم ؛ فهي تتضمن انفعال الفنان ورغبته للقيام بفعل ، ذلك أن الانفعال الفني هو جملة رغبات تميل إلى التحقق ، وأن الفن يفضي إلى الفعل و ((يهيب بنا إلى القيام بأعمال من طبيعة الأفعال التي يعبر عنها . على أننا في الغالب نحل محل الفعل الذي يهيب بنا الفن إلى تحقيقه فعلاً آخر ، أكثر مطابقة لمشاكلنا الحاضرة ، ويفرغ مع ذلك فيض القوة العصبية التي جمعها الانفعال)) (٥ ، ص ٤٦) . وهذا الفعل في فن الرسم يتضمن عملية (أدائية)* يقوم بها الفنان .

إن لليد دورها المهم والفاعل في العملية الأدائية ؛ فبها يتم التعامل مع المادة بمساعدة الأداة . فاليد هي ((العضو الأساسي للحضارة والمعلمة الأولى للأنسنة)) (١١ ، ص ١٩) . والفكر واليد يتظافران للعمل سوية ، فهذا (توما الأكويني) يدعو اليد (بعضو الأعضاء) ويعبّر عن هذا التظافر في تعريفه للإنسان بقوله : ((إنما الإنسان عقل ويد !)) (١١ ، ص ١٩) . واليد بتناولها للمادة إنما تخضعها لعمليات الفكر ، وهذه العمليات في العمل الفني هي أشد تركيزاً من أي خبرة حياتية أخرى مع المادة . فلا تعارض بين العقل الذي يوجه الفكرة واليد التي تطيع التفكير وتخضع له . فاليد تنقل خبرتها الخاصة إلى الفكر عن طريق اتصالها بالمادة . إن اليد هي التي أنتجت الوعي الإنساني وحررت العقل البشري ، على وفق التصوّر المادي . ومن خلال الفعالية كانت اليد قد سعت إلى الاكتشاف بالاختيار العفوي الذي يتحول إلى تفكير وفعل واعٍ . فهو تفكير بالأيدي يؤدي إلى تأسيس وعي ، والعمل الفني يوجد بالفعل لا بالقوة لأنه يحيا في صميم خبرة فردية ويتحقق بعمل الأيدي ، ويشير (ديوي

* ((يشير مفهوم الأداء في معناه العام إلى حالة من النشاط العام تميز السلوك الإنساني ، خاصة عندما يكون الإنسان منهمكاً في فعل (أداء) معين ، ويشير مفهوم الأداء في الفن إلى هذا الانهماك الخاص الذي يقوم به الفنان ، بجسده خاصة ، وبتوجيه من مهاراته وعقله وخياله وانفعالاته من أجل التنفيذ لنشاط فني معين)) (١٠ ، ص ٣٥١ – ٣٥٢) .

) إلى أهمية التجربة والخبرة وترابط عمل الحواس في ممارسة العمل الفني بقوله : ((إن اليد لتتحرك مع الأزميل الذي يحفر ، أو الفرشاة التي ترسم . وأما العين فإنها تساير العمل وتراقب النتيجة المحصلة ، ونظراً لوجود هذا الترابط الوثيق (بين الحواس) فإن الفعل التالي أو العمل اللاحق لن يكون مسألة نزوة عارضة أو روتيناً آلياً ، بل سيكون ثمرة لعملية تراكم أو تجميع . وحينما يكون للخبرة طابع جمالي فني بارز ، فإن هذه العلاقة تصبح من المتانة بحيث أنها لتتحكم في كل من النشاط الفعلي والإدراك الجمالي في آن واحد)) (٦ ، ص ٨٨) .

ودور الأداة في الفعل الفني هو امتداد لدور اليد . فثمة صلة حيوية بين خيارات الفنان الأسلوبية في تعامله مع المادة وبين الأدوات التي يستخدمها . والأداة عنصر حيوي من عناصر تحقيق الإبداع الفني ، (فما دام إبداع العمل الفني يطابق تنفيذه فإن الأدوات التي تحدد التنفيذ هي التي تحدد الإبداع نفسه ... وإن نفس العلاقة التي تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد ، هذه العلاقة هي التي تخضع عمل الفنان للآلات التي يختارها أو تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة) (٣ ، ص ٢٠٠) .

يفكر الرسام بالخطوط وبقع الألوان ، وهي بذلك فكرة ملموسة (فكرة تشكيلية) ، فهو لا يستطيع اكتشاف الصورة أو تحديدها إلا خلال عمله في المادة نفسها ، ((إن المادة التي يتركب منها أي عمل فني إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات لأن الذات تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايزة ، لكي تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد)) (٦ ، ص ١٣٨) . وهذا العمل في المادة هو الفعل في فن الرسم الذي يكون قائماً على تفعيل العناصر المادية البصرية وإطلاق فاعليتها التي تنشأ من علاقاتها المتبادلة ضمن بنية شكلية متحققة بالفعل ذاته . ونجد في تعريفنا للفعل ما يتوافق مع هذه المفاهيم ؛ فالناتج أو الأثر هو اللمسات أو ضربات فرشاة الرسم بحركتها الاتجاهية على مساحة السطح التصويري، (ففي اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب ، بل أنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها ، أي اللمسات ... لهذا كانت اللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة) (٣ ، ص ٢٠٢) .

ثالثا : (التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن المفاهيمي)

انتهت الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٥ ، ومنذ ذلك التاريخ بدأ عصر جديد شهد تحولاً في الفكر ، وهذا الفكر الجديد مثّل قطيعة مع فكر الحداثة في تصوّر البعض ، أما البعض الآخر ، الذي نتفق معه ، فيجده استمراراً لمنطق الحداثة ونقداً وتجاوزاً مستمرين لذاتها ، فهو التحول من ثورية الحداثة إلى التقليد في حالة ما بعد الحداثة .

ويمكن إيجاز بعض التوجهات العامة لفكر ما بعد الحداثة بالنقاط التالية :

١. التنكر للنظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للظواهر باتخاذها شكل منظومات مغلقة نموذجها الإيديولوجيات الكبرى .
٢. تبني تصور انفصالي وفوضوي للزمن ومنظور براجماتي للحقيقة .
٣. الميل إلى إلغاء الذات والمراكز والمركزية دفاعاً عن التشتت والفوضى والتشعب .
٤. المصالحة بين المتخيل والواقع وإعادة دمج الوهم بالصيرورة .
٥. إحلال الاختلاف محل الهوية والسطوح والثنيات مكان الأعماق والخنوثة محل الذكورة . (٨ ، ص ١١٥) .

انعكست هذه التوجهات الفكرية على حركة التشكيل ، مما أدى إلى ظهور أنساق شكلية جديدة بمرجعيات من النتائج التي توصلت إليها اتجاهات الفن الحديث في بنياتها الشكلية . وسوف يقتصر تناولنا في هذا المبحث على الحركات الفنية : التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، والفن المفاهيمي للأسباب الوارد ذكرها في حدود البحث .

١- التعبيرية التجريدية :

كان من نتائج الحرب أن هاجر عدد من أبرز رواد الفن الحديث تاركين أوربا ومتوجهين إلى القارة الأميركية ، حيث عمل بعضهم بتدريس الفن كما أنهم زاولوا عملهم الفني مطورين أساليبهم إلى آفاق جديدة . وكان من بينهم عدد من رواد السريالية والدادائية وعلى رأسهم (ماكس إرنست) ، فضلاً عن الرسامين التجريديين ومن الذين سبقوهم بانتقال مدرسة الباوهاوس إلى أميركا . غير أن هذا الجيل من الفنانين لم يلبث أن عاد كل إلى دياره تاركاً خلفه جيلاً جديداً برز على المشهد الفني من الفنانين الطليعيين الذين تأثروا بأساليب أساتذتهم وبالموروث الأوربي الذي حملوه معهم . وكان لوقع السريالية والدادائية والتجريدية بالغ الأثر عليهم . وانسجاماً مع حركة التطوّر العام ، فقد كانت سمة الفن هي اللاموضوعية ، وكان الجديد في عمل الرسم هو الطريقة غير المسبوقة في معالجة اللون واستخدامه كعنصر مستقل ، مما أدى إلى نبذ المفاهيم الفنية السائدة والوسائل التقليدية المرتبطة بها .

نشأت التعبيرية التجريدية كمظهر من مظاهر هذا الفن اللاموضوعي في مدينة نيويورك في أربعينيات القرن العشرين ، وهي تؤكد على التعبير الشخصي الذاتي الانفعالي والتحرر من القيم الفنية المقبولة والسائدة ، كما تؤكد على نوعيات التلوين السطحية وفعل الرسم ذاته ، فقد ((تبنى بولوك والرسامون الشباب في المدرسة الأمريكية الجديدة محاولات كان سبقهم إليها أندريه ماسون ، وعمدوا بالتالي ، إلى مباشرة لوحاتهم بحركات توجهها المصادفة ثم بالوقوف أمام ما ليس سوى عارض ، للانفعال به واستخراج معنى له)) (١٦ ، ص ٣٣٤) . لقد كان لكل من : التعبيرية ، والسريالية ، والتجريدية ، وفعل التلوين في أعمال (مونيه) المتأخرة (حدائقه المائية) أثرها الكبير على التعبيرية التجريدية ؛ مما حدا إلى إطلاق مسميات عديدة على هذه الحركة مثل : (التعبيرية التجريدية ، والسريالية التجريدية ، والانطباعية التجريدية) .

مارس التعبيريون التجريديون طرقاً جديدة وارتجالية في التعامل مع المادة ، ومتحررة من قيود المراقبة وقوانين التأليف ، ولم يعيروا أهمية للدراسات الأولية والتحضيرية ، ((وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما أدخل إلى التصوير الزيتي ، منذ التكعيبية ، مواد لم تكن مألوفة أو مقبولة في هذا المجال الفني ، كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدام أدوات جديدة . فلجأ كلين وستيلا إلى فرشاة الدهان بدلا من الريشة ، واستخدم غوتليب اسفنجة المطبخ لوضع بقعه اللونية ، بينما يتخلى بولوك عن أية أداة ويعمد إلى صب اللون مباشرة على اللوحة)) (٢ ، ص ٢٠٢) . وينظم تحت لواء التعبيرية التجريدية أسماء نذكر منهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، كلاً من : (جاكسون بولوك ، وأرشيل غوركي ، وهانز هوفمان ، وروبرت موذرويل ، وفرانز كلاين وأدولف غوتليب ، ومارك روثكو ، ومارك توبي ، ووليم دي كوننغ ، وسام فرانسيس) وغيرهم من الفنانين الذين كان لكل واحد منهم طريقته الخاصة في الفعل ضمن حدود التعبيرية التجريدية التي

تمثّلت في اتجاهين : مثّل الأول امتداداً لحدود تجريدية (كاندنسكي) الغنائية وهو حيوي وحركي ويـولي اهتماماً كبيراً بالتشخيص بضمه لأشكال عضوية . أما الثاني فهو امتداد لحدود تجريدية موندريان الهندسية .

استكشف التعبيريون التجريديون مديات واسعة في الفعل الفنـي ، تميـز بالتلقائيـة والآليـة للتعبـير عـن المضمون النفسي للفنان ، وهذا الفعل بلغ في مداه ما يسمى (بالرسم التحركي) أو الفعلاني الذي يقوم فيه الفنان بحركة إيقاعية نشطة شبه استعراضية ، كما في أداء (جاكسون بولوك) الفني . وهـذا النـوع مـن الفعـل تطلـب اللجوء إلى لوحات بقياس واسع لتفريغ الانفعال ولتشكل سطوحاً تستقبل المواد الغريبة التي يمكن أن تتآلف مع اللون كالرمل والتراب والزجاج المطحون وغيرها من المواد ، ((فالتعبيرية التجريدية تطلعت إلى الأمام وإلى الخلف معاً . وعلى الرغم من القياس الواسع الذي عملا عليه ، بدا أن لدى كل من بولوك وكلاين قناعة تامة بأن القماشة والصبغ هما وسيلتان متطورتان لهما القدرة على توصيل شيء ما . لقد ظلت هذه القناعة موضع تساؤل منذ ذلك الحين ، وأحد أسباب هذا التساؤل هو الدرجة التي جاهد فيها رسامو التعبيرية التجريدية لمقارعـة صـنوف الفـن التقليدية ، فلم يتبلور شيء أبعد من الذي فعلوه)) (٩ ، ص ٤٣) .

٢- الفن الشعبي :

تمثّل حركة الفن الشعبي عودة إلى العالم الموضوعي باستخدامها : (الصور الفوتوغرافية ، وتقنيات الإعلام الشعبي ، والإعلانات ، والثقافة الشعبية) بطريقة ساخرة تهكمية في الغالب . فهي وقفة من قبل جماعة الفنانين الشباب المستقلين ضد الفن اللاموضوعي بعودتهم إلى مظاهر الحيـاة الحديثـة ووسـائل الثقافـة الشـعبية . لقـد بدأت هذه الحركة في العقد الخامس من القرن العشرين وتزامنت ولادتها في بريطانيا مع ولادتهـا في أميركـا التـي ارتبطت بوسائل الإعلام وأساليب الدعاية الأميركية ؛ فكان التصوّر مختلفاً . فـالأوربيون ((عـبروا عنهـا مـن خـلال موقفهم النقدي الأكثر وضوحاً ، بل الأكثر عمقاً ، إزاء المجتمع المديني ، الصناعي ، الرأسمالي ، المجتمع الاسـتهلاكي أسير هذا الواقع المصطنع والجاهز)) (٢ ، ص ٢٦١) ، في حين استخدم الفن الأميركي تقنيات الاتصال الجماهـيري كالإذاعة والصحافة ، ((فكل شيء في الولايات المتحدة له مساس بالحياة اليومية ، في الشوارع وعلى الجـدران ، في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية – وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الأمريكية – صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به)) (١٥ ، ص ١٦١ – ١٦٣) .

يدين الفن الشعبي بمرجعياته إلى الدادائية ؛ مما آل إلى تسميته (بالدادائية الجديدة) . كما أن التعبيرية التجريدية ، المتحررة كلياً في التعبير ؛ لإتباعهـا مبـدأ التلقائيـة الآليـة في تحديـد الحركـة والفعـل ، أتاحـت للفـن الشعبي أن يلجأ إلى مثل هكذا تحرر في الفن ، ولكن برفض كل ما يتعلق بالانفعـال النفسي- الـذاتي ؛ أي مـا هـو شخصي ، والتوجه إلى الواقع الموضوعي والمجتمع . ونجد هذه الرؤية الفنية متحققة في أعمال كـل مـن (جاسـبر جونز ، وروبرت راوشنبرغ) ، اللذين لجئا إلى استخدام الأشياء المصـنعة والجـاهزة في العمـل الفنـي ، واسـتخدام تقنيات التجميع والتلصيق وأساليب الطباعة الحديثة ، واستثمار ممكنات ألوان الأكريلك . فالفن الشعبي هو فن المواد والخامات التي أتاحت له أن يستخدم كل ما هو متاح بحياديـة مـن جانـب الفنـان . إن فعـل التركيـب في الرسم الشعبي لا يحيل إلى ما هو أبعد من الصورة الفوتوغرافية كصورة والعلبة كعلبة وكذلك حال الأرقام والعلم الأمريكي وغيرها من الأشكال ، (فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا تتضمن أعمالـه شـيئاً آخـر سـوى هـذا الواقع المعاصر ... فمن البديهي أن يرتبط مثل هذا المفهوم الفني بطبيعة البنية الاجتماعية للعـالم الأمـريكي كـما

يرتبط بسذاجة هذا العالم ، السذاجة التي تشكل أحد مظاهر الحالة الذهنية للرواد وأحد ثوابت التعبير الفني الأمريكي) (٢ ، ص ٢٦٢) .

وعليه ، فأن غاية الفن الشعبي في أميركا هي الاهتمام بالحقيقة البصرية للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان في الواقع الأمريكي وإعادة تقييمها فنياً دون إثارة أية مشكلات تتعلق بها أو تعبر عنها . إذ أصبح بالإمكان أن يتضمن العمل الفني أي شيء مهما كان بسيطاً ، وحتى لو تجرّد من أية قيمة تذكر ، كما في أعمال (وارهول ، وليشتنشتين ، وويسيلمان) . وتشكل أعمال (جونز ، وراوشنبرغ) صلة الوصل أو الرابط بين الفن الشعبي والاتجاهات الفنية في هذه المرحلة . ففضلاً عن الأساليب والتقنيات التي مارساها ، إلا أنهما لم يترددا في وضع ضربات انفعالية سريعة بفرشاة الرسم على اللوحة . وبهذا النوع من الفعل الذي يتسم بالحركة والسكون ، بالآلية والتلقائية ، وعن طريق استخدام المواد والخامات والأشياء المصنعة ؛ إنما يغيب تجنيس العمل الفني ، ولكنه يبقى في حدود العمل الفني التشكيلي .

٣- الفن المفاهيمي :

يعدّ الفن المفاهيمي ، وهو حركة فنية في العقدين السادس والسابع من القرن العشرين ، فن أنساق فكرية . إذ يؤكد على الفكرة الفنية أكثر من الموضوع الفني ، ويحاول أن يحرر الفن من أي قيد أو أن ينحصر داخل صالات العرض والمتاحف . فهذه الفكرة أو المفهوم تكون متضمنة في أية وسائط مادية بصرية قد تكون معززة بمؤثرات بصرية أو سمعية ؛ أي تعدد الوسائط . لقد تخطى الفنان المفاهيمي أدواته الفنية التقليدية ؛ فحامل اللوحة ، واللوحة ، وباليت الألوان ، وفرش الرسم ، لم تعدّ هي الوسائل الوحيدة الممكنة التي تعينه على إيصال فكرته طالما أن الهدف أو الدافع هو التأكيد على هذه الفكرة بغض النظر عن الموضوع الفني والعمل الفني الجمالي ذاته . لذا ، لجأ الفنان إلى كل الوسائل المتاحة من مواد مصنعة ، وأشكال جاهزة ، وصور فوتوغرافية ، ونصوص مطبوعة ، وتراكيب ثلاثية الأبعاد من أجل تضمين الفكرة ، وتوسعت حدود العمل الفني لتشمل الفضاء الذي يحيط أو يتداخل مع العمل . فهذه الحركة التي يقدم من خلالها الفنان إدراكاً جديداً للعالم ومفهوماً جديداً للفن ، إنما ((تحاول تخطي الفن نفسه من أجل رؤية جديدة للواقع الذي كان الفنان قد عمد في السابق إلى تحويله وصياغته من جديد . فالواقع يصبح هنا المجال الأساس لمقابلة جمالية ، بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة ، وتحرر الفنان من كل الوسائل ، وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم)) (٢ ، ص ٢٩٩) .

إن العمل الفني في الفن المفاهيمي قد يتصف بكونه موضوعياً أو لا موضوعياً ، إذ ليس الهدف منه هو المحاكاة أو التجريد ، بل تضمين الفكرة بأية وسيلة أو أسلوب . وتعود أصول هذا التحول والتطوّر في الفعل الفني إلى الدادائية وما حققه الفن الشعبي مع المنجز التشكيلي . فحين يستعير الفنان المفاهيمي الأشكال من الواقع ، إنما يحيلها بفعل التركيب خارج أيقونتها لتكون دوال أو حوامل للفكرة المتضمنة في العمل الفني . وهو ، بذلك ، يخالف الفنان الشعبي الذي لا يحيل الأشكال التي يستعيرها . إلا أن الفن المفاهيمي يماثل الفن الشعبي في تغييب جنس العمل الفني ، بل حتى تخطيه حدود التشكيل .

ويعود تطوّر مفهوم الفعل في الفن المفاهيمي إلى الكيفية التي أصبح فيها المتلقي مشاركاً في هذا الفعل ، وهي مشاركة جسدية وبصرية وفكرية ، حيث إن الأثر أو الناتج المتحقق بفعل العملية الأدائية من قبل الفنان –

الذي يتصف بكونه آلياً لا انفعالياً حراً – لا يتكامل إدراكياً في الوعي إلا بمشاركة المتلقي أو المتذوق للعمل الفني ؛ لأن التجربة المادية الحسية هي وسيلة لبلوغ غايته في إدراك الفكرة الفنية . وهذه الرؤية الفنية متحققة لدى كل من : (جوزيف كوسوث) في (كرسي واحد وثلاث كراسي) ، و (جيوليو باوليني) في (تمجيد هوميروس) ، و (دانييل بورين) في (على مستويين مع لونين) ، و (دنيس أوبنهايم) في (وضع للقراءة) ، و (جون بوروفسكي) في (الرجل الطارق) .*

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن عدد من المؤشرات نوجزها بالآتي :

١. يرتبط الفعل في فن الرسم ، كما تم تعريفه إجرائياً ، بمفهوم الأداء الذي يكون لليد فيه دور أساس في إخضاع المادة للعمليات الفكرية بمساعدة الأداة .
٢. يقوم الفعل في فن الرسم على تفعيل العناصر المادية البصرية وإطلاق فاعليتها التي تنشأ من علاقاتها المتبادلة ضمن بنية شكلية متحققة بالفعل ذاته .
٣. تعدّ المعطيات الفكرية لحالة ما بعد الحداثة عوامل فاعلة في الفكر الفني والجمالي لتشكيل ما بعد الحداثة .
٤. تعود مرجعيات الفعل في تشكيل ما بعد الحداثة إلى النتائج التي توصلت إليها اتجاهات الرسم الحديث ومدارسه . فقد شهد الفعل في تشكيل ما بعد الحداثة تنوعاً في الخبرات الأدائية والتقنية والمواد والخامات الفنية والجمالية ، وهذه الحرية في التنوع كانت بنتائج قدمتها التكعيبية والدادائية والسريالية .
٥. تراوحت كيفيات الفعل في تشكيل ما بعد الحداثة بين الآلية المقيدة والانفعالية الحركية المتحررة . غير أن الفعل في هذا التشكيل غير مجنس بفعل كم وكيف التقنيات والمواد والخامات إلى الحد الذي تخطى فيه حدود التشكيل ، كما في الفن المفاهيمي الذي تطوّر فيه الفعل إلى المدى الذي أصبح فيه المتلقي جزءاً من هذا الفعل .

إجراءات البحث

مجتمع البحث

يقتصر مجتمع البحث على الأعمال الفنية التي تنتمي إلى الحركات الفنية : التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، والفن المفاهيمي المتاحة في المصادر الفنية والمنجزة ضمن حدود البحث الزمنية .

عينة البحث

تم اختيار (٦) أعمال فنية ، بواقع عملين لكل حركة فنية ، بطريقة قصدية ؛ بعدّها ممثلة للحركات الفنية موضوع البحث ؛ لنضوج الرؤية والأسلوب الفني فيها ، ولكونها منجزة من قبل الفنانين الرواد ، فضلاً عن وضوحها في المصادر مما يتيح إمكانية دراستها .

* للآستزادة حول هذه الاعمال ، ينظر : (٩ ، ص ٢٣٢ – ٢٣٣)

أداة البحث

يعتمد تحليلنا لأعمال العينة على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، فضلاً عن تعريفنا الإجرائي للفعل .

المنهج المتبع في تطبيق الأداة

يعتمد تطبيقنا لأداة البحث على المنهج التحليلي الذي يتضمن في بنيته نظاماً وصفياً لأعمال العينة .

تحليل الأعمال الفنية

أنموذج (١)

لوحة للفنان (جاكسون بولوك) بعنوان (رقم ٤) . نفذت عام ١٩٥٠ بالألوان الزيتية والطلاء الدهني وطلاء الألمنيوم على قماشة الرسم بقياس ١٢٤,١ × ٩٤,٣ سم .

يمثل هذا العمل اتجاه الرسم التحركي ضمن التعبيرية التجريدية ، حيث يمكننا إدراك الكيفية أو طريقة الأداء التي نفذ بها . فالفعل هنا بعدّه الأثر المتحقق على مساحة السطح التصويري ، يفصح عن الحرية المطلقة بكيفية تفريغ الانفعال النفسي للفنان عن طريق تمرير الألوان السائلة المنسابة من الفرش والعصي المشبعة بالألوان والعلب والأواني المثقوب أسفلها بحركة انفعالية إيقاعية مقصودة من الفنان تحقق الترابط بين اللوحة وذات الفنان المنفعلة . فهي نوع من الصلة الروحية بين الفنان والعمل عن طريق كيفية الأداء ، وهي تجربة فردية ذاتية ذات صفة صوفية .

لقد طليت قماشة الرسم الموضوعة على الأرض ، بلون داكن لتهيئ الفضاء الذي تتحرك فيه الألوان المنسابة التي نرصد منها : الأبيض والرمادي والبني والأصفر والأخضر والأحمر بقيم متنوعة ، حيث سكبت هذه الألوان وقطرت مع حركة غير مقيدة بمختلف الاتجاهات والمحاور وبغنائية شاعرية وبمراحل من الأداء المتعاقب بإضافة الألوان بعضها فوق البعض الآخر . ونستطيع أن ندرك الحركة المنفعلة السريعة لفرشاة الرسم ، وتحديداً في اللمسات ذات اللون الأحمر التي عملت كمرحلة أخيرة فوق باقي الألوان .

هنالك قلق محموم يشوب العمل بتكتل الألوان في بعض المناطق التي لا تلبث أن تنطلق متحركة بمختلف الاتجاهات وبحركات منحنية ولولبية ، وبالإمكان إدراك نقطة مركزية في منتصف العمل تحوم حولها هذه الحركات الغير منضبطة للألوان ، رغم قصديتها ، لتشدها نحو هذا المركز .

وعليه ، نجد أن الفعل في هذا العمل قد بلغ مرحلة من الحرية المطلقة في التعبير الانفعالي غير المقيد والحر وبمواد وأدوات الرسم ذاتها ، رغم القصدية والآلية المرافقة للأداء الاستعراضي فوق قماشة الرسم .

أنموذج (٢)

لوحة للفنان (هانز هوفمان) بعنوان (المحيط) . نفذت عام ١٩٥٧ بالألوان الزيتية على قماشة الرسم بقياس ١٥٢ × ١٨٢,٥ سم .

ينتمي هذا العمل إلى الاتجاه الهندسي ضمن التعبيرية التجريدية ، ونجد فيه أن الفنان قد اعتمد على الممكنات التي تتيحها الألوان بعلاقاتها المتبادلة ؛ أي تفعيل الألوان المحملة على السطح التصويري بكيفية وضعها

على شكل مساحات لونية تتصف بأشكالها الهندسية ذات الزوايا الحادة كأشكال المربعات والمستطيلات ذات الأبعاد المختلفة المنعزلة والمتداخلة في بعض أجزاء العمل .

وفضلاً عن إدراك الانفعال الحر بكيفية وضع اللون بواسطة الفرشاة وسكين الرسم والقياس الواسع للعمل الذي يتيح للفنان هذه الحرية . ندرك ، كذلك ، الآلية التي تقيد الفعل الحر بحساب هذه المساحات اللونية وهندستها وحساب أماكن وضعها بعلاقات رياضية محققة لقيمتها الجمالية ، وفي انتقاء الألوان ذاتها بعلاقاتها الجمالية الناتجة عن استخدام متممات الألوان بطريقة متجاورة ومتداخلة في بعض الأجزاء ، وبفعل التضاد اللوني المقصود بين ما هو حار وبارد . فالأزرق الذي يشغل مساحة أكبر في العمل مع الأخضر ـ بنوعياتهما وقيمهما الضوئية في مواجهة ومقابلة صريحة ومباشرة مع الأصفر والبرتقالي والأحمر والقرمزي . وللتقليل من حدة هذه المواجهة المحققة للوحدة والتكامل اللوني ، لجأ الفنان وعند حدود هذه المساحات اللونية وفي بعض الأجزاء داخلها إلى ضربات لونية منغمة بواسطة الفرشاة والسكين تمتزج وتتداخل فيها الألوان ، كما في القوس الذي نشاهده في الزاوية العليا يسار العمل والذي يحاول الفنان من خلاله كسر حدة المساحات الهندسية والخطوط الطولية والأفقية الناتجة عنها .

ونجد أن الفعل المتحقق بصفاته وخصائصه ينتمي إلى فن الرسم باللجوء إلى استخدام المواد والأدوات التقليدية ، فالفعل في هذا العمل هو فعل من أجل الرسم .

أنموذج (٣)

لوحة للفنان (جاسبر جونز) بعنوان (رسم المجال) . نفذت عام ١٩٦٣ – ١٩٦٤ بالألوان الزيتية على القماش مع مواد مختلفة بقياس ١٨٣ × ٩٣,٣ سم .

تتجلى في هذا العمل التقنيات التي لجأ إليها الفنان الشعبي من تجميع وتلصيق للمواد المصنعة الجاهزة المرافقة لفعل الرسم . ونستطيع أن ندرك ، من خلال عملية التأليف والاهتمام بالتكوين ، أن لا مجال للفعل الانفعالي الحر إلا في حدود ضيقة .

قام الفنان بعمل محور طولي يتوسط العمل وثبت عليه أشكالاً ملونة ثلاثية الأبعاد هي حروف تشكل الكلمات : (أحمر ، وأصفر ، وأزرق) على التوالي من قمة العمل نزولاً إلى أسفله وبزوايا مختلفة على المحور ، ولونت بألوان مشتقة من هذه الألوان الأساسية وعلقت على جوانبها مواد مصنعة جاهزة كالعلب وفرش الصبغ ، ونشاهد تدلي سلسلة من الحرف U أسفل العمل . لم يكتف الفنان بوضع هذه التراكيب ، بل قام برسم مساقط لها تتداخل مع ظلالها على جانبي المحور الطولي وبألوان مشتقة أو مكملة لها أو بألوان الظل كما تبدو عليه في الحقيقة على الأرضية الملونة ؛ وذلك لإيجاد نوع من الإيهام البصري بين ما هو مجسم وما هو مرسوم على سطح اللوحة .

ونجد أن كل محمول على السطح التصويري قد فعّل بكيفية وضعه وفي علاقاته مع بقية العناصر البصرية . فألوان العلب الجاهزة (الذهبي والأحمر) على سبيل المثال ، نجد لها إيقاعاً في الألوان الموضوعة بكيفية انفعالية على جانب اللوحة الأيسر ، كالأصفر والبرتقالي والأحمر . وفي الجانب ذاته نشاهد الفعل الانفعالي بالأثر الناتج من الحركة المنفعلة والسريعة لضربات الفرشاة التي تشكل مساحات لونية غير منتظمة ، متراكبة ومتداخلة وتتصف بالشفافية ، حيث لجأ الفنان إلى استخدام اللون المخفف الذي عند وضعه على سطح اللوحة

تسيل منه خطوط لونية يبقي عليها الفنان من أجل تأثيرها البصري . والميزة الجمالية في هذا العمل ، هي في انتقاء الألوان الأساسية مع مكملاتها والمتداخلة مع الألوان الحيادية ذات الدرجات المتباينة التي تشغل مساحات من العمل وتتداخل مع باقي الألوان مما يحقق الوحدة من خلال التضاد والتوافق اللوني .

إن الحقيقة البصرية وإعادة تقييم الأشياء بصرياً بإدخالها مع المواد والخامات الفنية في بنية شكلية متحققة بالفعل الذي يتصف بالآلية المقيدة بفعل الانتقاء والتأليف وتعدد الخيارات المتاحة ، هي هدف وغاية الفن الشعبي الذي يستبعد كل ما هو ذاتي انفعالي ، ومع هذه الحقيقة إلا أننا ندرك في هذا العمل وجود شخصية الفنان بذات منفعلة عن طريق الفعل الذي بقي مرتبطاً بمفهوم الفعل في فن الرسم ، رغم تخطي الفنان لأعراف الرسم وتقاليده ، إذ نجد في العمل بوادر التحول نحو غياب الانتماء أو التجنيس ، كما ندرك إقصاء المعنى عن طريق التغريب والغموض اللذين يتصف بهما الشكل .

أنموذج (٤)

لوحة للفنان (روبرت راوشنبرغ) بعنوان (محور العجلة) ، نفذت عام ١٩٦٤ بالألوان الزيتية والطباعة بالشبكة الحريرية على القماش ، وهي مكونة من أربعة أجزاء وبقياس ٢٧٤ × ٦١٠ سم .

يتصف الموضوع في هذا العمل بالمباشرة ، فمن خلال عنوانه والصور المتضمنة فيه ، كصور الرئيس الأمريكي الراحل جون كندي الذي يؤشر بسبابته والنسر الأمريكي وتمثال الحرية وعجلة الصناعة ورائد الفضاء واللوحة الفنية ، إنما يجسد مظاهر السلطة والقوة وحركة التقدم العلمي والصناعي والحرية التي هي محور العجلة للحضارة الأمريكية ، فالعمل ذو وظيفة إعلامية إخبارية لارتباطه بوسائل الإعلام وأساليب الدعاية الأمريكية .

نفذت هذه الصور بتقنية الطباعة بالشبكة الحريرية على أجزاء العمل الأربعة وبلون أحادي ، كالأسود أو الأزرق أو الأحمر ، وتوزعت على أجزاء اللوحة ، بكيفية هندسية ، نستطيع أن نميزها بأشكال المستطيلات الأفقية والعمودية . وعمد الفنان إلى التلوين بالألوان الأساسية عن طريق وضع اللون المخفف على شكل مساحات هندسية ثنائية الأبعاد وبزوايا حادة تغطي بعض أجزاء الصور المطبوعة . وندرك من خلال توزيع هذه المساحات اللونية والطريقة التي وضعت بها تحقيق الترابط بين أجزاء العمل الأربعة ، كالتقاء الأحمر بالأصفر من خلال الناتج عنهما وهو البرتقالي ، والتقاء الأزرق بالأصفر والأسود باللون الداكن والشريط الأبيض الممتد ، هذا فضلاً عن صورة المدينة الملصقة في المركز ومتوازي المستطيلات في أعلى المركز وإيقاع الأشكال ، كصورة الكوكب الزرقاء ودائرة اللون البرتقالية التي تقابلها والمكعب ومتوازي المستطيلات والخطوط المتقطعة والحروف والإيقاع المتحقق من توزيع الصور ذاتها .

إن الفعل الناتج عن عملية الأداء في هذا العمل ، هو فعل ميكانيكي مقيد يتصف بالآلية ، رغم المساحات اللونية الواسعة فيه واللمسات اللونية في بعض أجزائه ، حيث نستطيع أن ندرك الحرفية في التنفيذ وقوة وسلطة التأليف للخروج بالشكل والتكوين الخاضع لحسابات هندسية ورياضية دقيقة .

وعليه ، فإن الفعل يتجاوز حدود الانفعال النفسي المتحرر إلى فعل يستند إلى الفكر ويتخطى الأساليب التقليدية المكتفية بمواد الرسم وأدواته باعتماد أساليب جديدة كالطباعة والتلصيق المرافقة لفعل الرسم .

أنموذج (٥)

عمل للفنان (جوزيف كوسوث) بعنوان (كرسي واحد وثلاث كراسي) ، نفذ عام ١٩٦٥ .

يتكون هذا العمل من كرسي خشبي قابل للانطواء ، مستعار من الواقع بوجوده المادي وموضوع أمام جدار . عُلِّق على الجدار وعلى جانبي الكرسي لوحتان ، تمثل الأولى صورة فوتوغرافية للكرسي نفسه ، في حين تمثل الثانية نصاً مكبراً من القاموس لمعنى كلمة (كرسي) . ونلاحظ مراعاة الفنان للتكوين الفني في ارتفاع اللوحتين والمسافة التي يبتعدان بها عن الكرسي الخشبي من أجل تحقيق التوازن في تقابل الأشكال الغير متماثلة بابتعادها عن المركز بمسافة غير متساوية .

يطرح هذا العمل تساؤلاً عن معناه أو الفكرة التي يمثلها . ويوضح الفنان المعنى ، بما تشير إليه مصادر الفن ، بالسؤال الذي يطرحه على المشاهد عن إمكانية التعرف على هوية الكرسي من هذه الاختيارات التي يقدمها ؛ فهل هي في الكرسي ذاته كوجود مادي محسوس ومدرك ؟ أم في ما يمثله وهي صورة الكرسي ، أم في وصف معناه في النص الكتابي ؟ أو عدم إمكانية التعرف على هويته من هذه الاختيارات .

وهذه الأسئلة هي الفكرة أو المفهوم الذي يقوم عليه العمل ، فالفكرة هي الهدف على حساب الموضوع الفني . وندرك بوضوح استعانة الفنان بأي شيء ممكن له أن يتضمن الفكرة ، وهو بذلك يبتعد تماماً عن كل الطرق التقليدية في الممارسة الفنية وعن الطرق والأساليب الأدائية والتقنية لفن الرسم التي تحقق الفعل ، فالفنان هنا لا يحتاج إلى هذه المهارات ، وإنما يلجأ إلى الاستعانة بأي شيء ، كالصور الفوتوغرافية والأشياء المصنعة الجاهزة . إنه تماس مباشر مع الواقع والحياة ، وفيه تغييب لكل أجناس الفعل الفني ، فالفعل يتحول هنا إلى فعل إدراكي ذهني وليس مادياً حسياً ، وهذا الفعل لا يتحقق إلا بوجود المتلقي الذي يواجه هذه الأسئلة التي تمثل الفكرة أو المفهوم المتضمن في العمل . وعليه ، فإن المشاهد ضمن هذه التجربة البصرية يعدّ جزءاً من الفعل .

أنموذج (٦)

عمل للفنان (دنيس أوبنهايم) بعنوان (وضع للقراءة) ، نفذ عام ١٩٧٠ .

يتكون هذا العمل من صورتين فوتوغرافيتين الواحدة فوق الأخرى ، إذ نشاهد في الصورة الأولى رجلاً مستلقياً على ظهره في الرمال وقد غطى صدره العاري بكتاب مفتوح ، أما في الصورة الثانية فنشاهد أن الكتاب قد رفع عن جسده الذي تغير لونه بفعل أشعة الشمس الحارقة ما عدا المنطقة التي كان يغطيها الكتاب . وتنقل لنا هاتان الصورتان التجربة التي مارسها الفنان ذاته ، وفق ما تذكره مصادر الفن . وهذه التجربة هي تجربة مادية بحتة تصنّف ضمن (فن الجسد) المنتمي لمساحة الفن المفاهيمي الواسعة . ونجد المفارقة هنا بين ما هو فكرة أو مفهوم عقلي وبين تجربة مادية حسية . فالفعل هو هذه التجربة الجسدية التي خاضها الفنان ، وهنا يجد المشاهد نفسه أمام الفكرة التي يقدمها الفنان بتجربة مادية حسية وأمام أن يقوم بالفعل ذاته . فالصور هي وسيلة لإيصال الفكرة أو المفهوم . وبذلك يكون الفعل قد تحرر كلياً من أية وسائط مادية وأصبح تجربة ذاتية يخوضها الفنان بجسده وبتماس مباشر مع الطبيعة .

نتائج البحث

خلصنا ، من خلال دراستنا للفعل في الرسم المعاصر ، إلى مجموعة من النتائج التي تتعلق بإشكالية الدراسة وتجيب عن هدفي البحث ، وهي الآتي :

١. يقوم مفهوم الفعل في الرسم المعاصر على تفعيل العناصر البصرية بالكيفية التي تحقق إطلاق فاعليتها ، إذ يتم هذا التفعيل عن طريق إيجاد علاقات بين هذه العناصر تتبادل بها التأثير والتأثر ضمن البنية الشكلية المتحققة بالفعل ذاته .

٢. إن تفعيل ممكنات المادة في الرسم المعاصر تم عن طريق الكيفيات الأدائية والتقنية ، وهذه الكيفيات هي بمرجعيات تعود إلى الرسم الحديث ، لكنها شهدت في تشكيل ما بعد الحداثة آفاقاً جديدة واسعة بفعل تحوّل الفكر وتغيّر النظرة تجاه العمل الفني .

٣. إن تحوّل مفهوم الفعل وتطوّره في تشكيل ما بعد الحداثة مر بمراحل متعاقبة وجاء بصيغ وأشكال جديدة لم تشكل قطيعة تامة مع ما سبقتها . فهو تطوّر ونمو في الرؤية الفنية والجمالية أرتبط بتحوّلات فكرية مؤثرة فرضتها الحضارة الإنسانية بمختلف أشكالها .

٤. يقوم الفعل في التعبيرية التجريدية على فعل الرسم ذاته وبمواده وأدواته ، لكنه تمتع بحرية أوسع في التعبير الانفعالي الذي يتصف بالحرية والتلقائية والحركية التي تجاوز بها الفنان الأداة ومارس أنواعاً من الأداء الانفعالي الاستعراضي فوق قماشة الرسم إلى المدى الذي بلغ فيه الرسم أقصى ما يمكن فعله ، كما في الشكل (١) .

٥. عاد الفن الشعبي إلى الموضوعية في الفن ، ولجأ إلى إدخال المواد المصنعة والصور الفوتوغرافية والمواد والخامات المختلفة في العمل الفني ، وترافق فعل الرسم فيه مع استخدام أساليب وتقنيات التجميع والتلصيق والطباعة التي تتعدد فيها الخيارات المتاحة وتفرض حسابات عديدة في مراعاة التكوين ، كما في الشكل (٤) . وبذلك ، فإن الفعل اتصف بحرية جزئية في التعبير الانفعالي المتحرر من القيود وغلبت عليه صفة الآلية المقيدة .

٦. لجأ الفنان المفاهيمي إلى أي شيء ، في الحياة والواقع ، يتيح له تضمين الفكرة التي ينشدها ويعطيها الأهمية والأولوية على حساب الموضوع والعمل الفني ذاته . وتحوّل الفعل ، بذلك ، إلى مشاركة تشترط وجود فعل الإدراك لدى المتلقي لإدراك الفكرة . والشكل في الفن المفاهيمي هو وسيلة لإدراك الغاية التي هي الفكرة المتضمنة فيه . فهو تحوّل في الوعي الفني والجمالي يتم فيه تجاوز الحقيقة البصرية ، كما في الشكل (٥) . وبذلك ، تتغلب الفكرة على الشكل . والفعل في هذا الفن يستغني عن مواد الرسم وأدواته وأساليبه وتقنياته التقليدية ، ويلجأ إلى أي شيء حتى ولو تعددت الوسائط من أجل تضمين الفكرة .

٧. إن للفعل الأثر في تكوين وتحقيق الأسلوب الفني الذي يميز الفنان بوجه خاص والحركة الفنية بوجه عام . فمن خلال الفعل بعدّه الناتج أو الأثر المتحقق بفعل كم وكيف الأداء الانفعالي أو التعبيري المتحرك على مساحة السطح التصويري بتقنيات الرسم أو التلوين المختلفة ، نتمكن من معرفة وتمييز الأسلوب الفني بمختلف انتماءاته ، وكما هو أثر الفعل الذي تحقق به أسلوب التعبيرية التجريدية وتحديداً في الفعل الذي يحقق أسلوب جاكسون بولوك ، على سبيل المثال ، أو أسلوب الفن الشعبي المتمثل بالفعل في أعمال جونز وراوشنبرغ ، وما تميز به الفعل في الفن المفاهيمي . وعليه ، فإن الفعل هو الذي يحقق الأسلوب الفني وفق الرؤية الفنية والجمالية لكل حركة فنية في تشكيل ما بعد الحداثة .

قائمة المصادر

١. إبراهيم ، زكريا ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، مكتبة مصر ، الفجالة ، ١٩٦٨ .
٢. أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (التصوير ١٨٧٠ – ١٩٧٠) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، د.ب ، ١٩٨١ .
٣. برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة – القاهرة ، ١٩٧٠ .
٤. الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، كتاب التعريفات ، تحقيق : عادل أنور خضر ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧ .
٥. جويو ، جان ماري ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ط٢ ، ت: سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ١٩٦٥ .
٦. ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
٧. روزنتال ، م. و ب . يودين ، الموسوعة الفلسفية ، ط١ ، ت: سمير كرم، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٤.
٨. سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ .
٩. سميث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .
١٠. عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة (٢٦٧) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ .
١١. فيشر ، إرنست ، ضرورة الفن ، ت: ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت .
١٢. كامل ، فؤاد وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٣. لالاند ، أندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، م١ ، ت: خليل أحمد خليل ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت - لبنان ، ٢٠٠٨ .
١٤. مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، تصدير: إبراهيم مدكور ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
١٥. مولر ، جي.اي. وفرانك ايلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت، فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٦. هويغ ، رنيه ، الفن تأويله وسبيله ، ج٢ ، ت: صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .

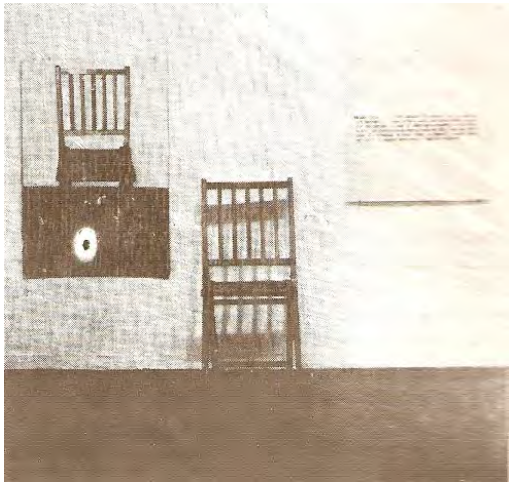
ملحق صور الأشكال

شكل (١)

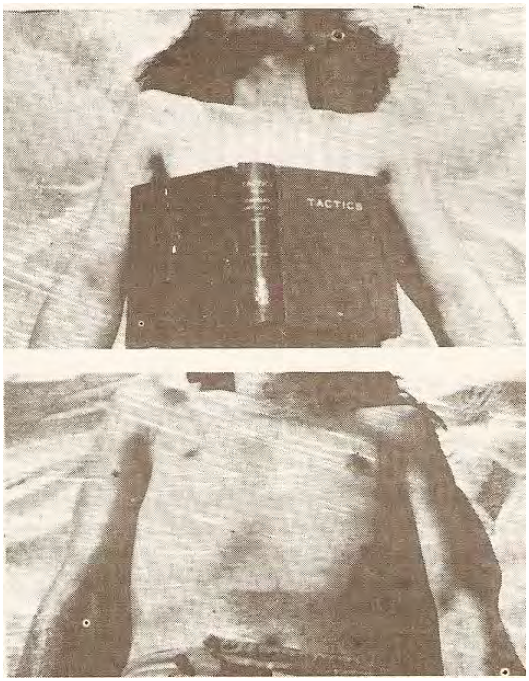
شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)



شكل (٥)



شكل (٦)