بحث رقم (٤)

الاساليب الفنية الحداثية رؤية تجريبية تبحث عن هوية لذاتها

أدهم سامي محمد ألعزام	د. عبدالله حسين مفلح عبيدات	د. تيسير طبيشات
مدرس / كليه اربد الجامعية - قسم العلوم التطبيقية – جامعه البلقاء التطبيقية	أستاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة _ قسم الفنون التشكيلية جامعة اليرموك- الأردن	أستاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة_قسم الفنون التشكيلية_جامعة اليرموك

ملخص البحث

وفي هذا البحث تحليل لتطورالرؤية الفنية منذ العقد الأول من القرن العشرين في تحليل الحقائق الفنية عبر انتقالات وإنجازات إبداعية هامة لهذا العصر، أما اهم المحاور التي تناولها البحث فتمثلت بدراسة ظاهرة الانطباع البصري التي تبناها الانطباعيون، حيث حلل البحث المرتكزات التشكيلية الجديدة التي تمخضت عن عقلنة الادراك البصري في التحليل الضوئي، كما تناول البحث الصيغ التي تبنتها الحركة المستقبلية متمثلة بالصيغ الديناميكية التي تبحث في الزمن والحركة ، اما المحورين الاخرين فتطرقا للمبعث الباطني الذي يبحث في عالم اللاشعور والاحلام والآخر الاتجاه التعبيري، وقد حلل الباحث الاساليب والرؤى الفنية الجديدة وبحثها عن حالة من التوازن مع معطيات البيئة.

كما تناول البحث نماذج في المدارس الفنية في سياق التحليل للرؤية التشكيلية المعاصرة.

حلل الباحث الرؤية الجديدة كحالة إبداعية تمثلت بمسارين، الأول: الخلق الفني من خلال ذاتية الفنان. والثاني: القدرة على تخطي حدود الذوق السائد، باعتماد العناصر الإبداعية التجديدية في الفن. وخلص الباحث بمجموعة من النتائج من أهمها: ان الفن جاء خلال حقبة الحداثة متوجها نحو الكشف عن واقع حيوي ينمو ويتطور عبر ممكناته. كما ساعدت الاساليب الفنية بتجاربها المتنوعة وإنجازاتها في النهم الفني للكشف عن افاق جديدة للواقع، ما جعل المشهد الفني ممتعا مليئا بالترقب والمفاجآت الكلمات المفتاحية الاساليب الفنية، الفنون التشكيلية، الرؤية، الفن الحديث والمعاصر.

مقدمة:

يحدد هربرت ريد(Herbert Read)(١٩٦٨)– عملية القيم الجديدة متمثلة بالاساليب الفنية الحداثية بإسقاط ذاتي من نوع رائع ينهض بالقيم الجمالية. فيقول " السحر الكائن في جذور الوجود الإنساني والذي يولد في وقت واحد إحساساً ووعياً بالقوة. ويضيف إلى ذلك أرنست فيشر(Ernst Otto Fischer) أيضاً بقوله إن الفنان " يستمد نوعاً من الطاقة الوجدانية في ظروف وجودنا نفسه عن طريق كشفه عن المغزى الوجداني للزمان والمكان "(ريد، ١٩٨٦، ٢٩٦). وأن أهم ما يفعله الفنان هو التعبير عن الإحساس ونقل الوعي.

وبذلك يكون التعبير هو عملية خلق عن طريق خلق أشكال لم يعتد عليها، وفيها تتحقق الرؤية الإبداعية في صياغة جديدة للوعي الفني إزاء التحول الجديد الشامل من

التقنية والفكر لإنجاز الأهداف الحداثاوية للعصر الذي نرى فيه حيوية للعلاقة بين الذات والبيئة في محصلة إبداعية.

وقد أشار جارودي(Roger Garaudy) لذلك بقوله " ليس نسياناً لخصوصية الفنان بل هو عدم إدراك لاستقلاله النسبي ولكون المجتمع والفن غير متساوين في تطورهما" (ريد، ١٩٩٨، ١٩٧) . والتساؤل هل يتعادل المجتمع في تطوره المعرفي والحضاري والبيئي مع معطيات الخلق الفني لدى الفنان، وهل يتشكل الواقع ا في أعلى مراحله من التطور الحضاري و يحل محل الفن؟ ويجيب الهولندي موندريان(Piet *Mondrian*)(المتوفي عام ١٩٤٤) " أن الفن يمكن أن يختفي –إذا افترضنا– أن الواقع سوف يحل محل الفن بالتدريج، إذ لم يكن الفن في جوهره إلا تعويضاً عن انعدام الوزن وقال أيضاً: إن الفن سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى في التوازن، وقال ولكن وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمه أمر مستبعد حتى في أرقى أشكال المجتمع" (فيشر، ١٩٩٨). وبهذه الحقيقة يكون الفنان ضرورة معبرة.

ما زلنا نسمع كلمة معاصر أو قديم وحيناً كلمة أصيل ومقلد، عفوي أو مدروس تضمناً هذه التسميات في آخر الآمر كون الشكل الفني هو صيغة بحدود زمانها ومكانها، وهي بذلك تشير إلى الصياغة لفعاليات الإنسان الحياتية مادياً وروحياً. وكلما كانت تلك الفعاليات جوهرية تكون السمات واضحة ومؤثرة. فالأولى تعتمد على المعرفة الفنية "التقنية" ويرى الباحث انها ثانوية من حيث الأهمية. والثانية هي المراقبة الدقيقة للمتغيرات حيث أن"هناك نمطان في الفن الأول –أن الفنان باستقصائه الجدي لما أنجزه الآخرون، فإنه يقلد أعمالهم أو ينتخب أو يمزج سماتها الجميلة المختلفة. والثاني –هو البحث عن الروعة في مصدرها البدائي أي (الطبيعية) " (فيشر، ١٩٩٨، ٢٩٦). ويرى الباحث أن الأول يصوغ أسلوباً قائماً على دراسة التصوير وينتج فناً تقليدياً انتقائياً، أما الثاني بالملاحظة الواعية لسمات وخصائص لم تصور من قبل أبداً. وهكذا يصوغ رؤية جديدة.

وبضوء ذلك تعرض الظواهر الابتدائية المعاصرة للنقد وللرفض أحياناً وذلك بسبب تحكم قيمة النمط التي تسود وتحكم الذوق الفني لعصور عديدة أحياناً باعتبارها المقياس الأمثل للقيم الفنية. غير أن النمطين غالباً ما تفشل في إخضاع القيم الجديدة في الشكل والمضمون لمقياسها ولنا في ذلك مثال تحرر الأساليب من قيم المحاكاة

مشكلة الدراسة:

منذ تطور الفن وفقا للمعطيات العلمية في مجال البصريات تطورت الاساليب الفنية الحداثية مما أدى إلى تجريبية على مستوى الاساليب الفنية وقد سعت تلك الاساليب الى لغة بصرية تميزت بالبحث عن أطر إستثنائية تختص بكل اتجاه وحركة فنية عن غيرها مما أوجد تنوعا متسارعا في الاتجاهات التشكيلية المعاصرة، وتتمحور مشكلة الدراسة بالتساؤل التالي هل نجحت تلك الاساليب الفنية بتحقيق رؤية فنية تكاملية حققت فيها ذاتها بما في ذلك حالة التوازن المبتغاة التي يبحث عنها الفن في مواجهة الحياة؟ ؛ فالاساليب الفنية مثلت حالة فكرية واعية إستثنائية لطموحات الانسان وآماله، ورؤية لتأمين حالة من التوازن الروحي والفيزيقي مع الحياة في مقابل إخفاقات العقل الانسانية في السيطرة على جموحه الذي انتج الكثير من الشرور من حروب ومجاعات وإستعباد وغيرها على مدار التاريخ.

فرضية البحث:

يسعى الفن على الدوام لتحقيق حالة من التوازن المنشود بين الانسان الواقع، وقد سعت الاساليب الفنية الحداثية منذ ظهورها لتحقيق حالة التوازن مع معطيات عصرها من ابتكارات تكنولوجية وتطورات صناعية وعلوم إنسانية. لذلك لم تضع تلك الاساليب حدا لتطورها غير المحدود.

أهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث بانها تتيح القاء الضوء على الاساليب الفنية الحديثة في البحث عن لغة بصرية تتفاعل مع ابتكارات العصر في مختلف المجالات حيث يتأتى دور الفن في ارتباطه بمناحي حياة المجتمع الانساني وتمثيل اطرها الثقافي، ويفيد من ذلك الدراسون من طلبة الفنون الجميلة في العالم العربي.

حدود البحث:

تلقي الدراسة الضوء على تحليل الاساليب الفنية الحداثية والتي استجابت لتأثيرات جمعت بين تطور العلوم البصرية والتجريبية والسيكولوجية متمثلة ب(الانطباعية ، التكعيبية، السريالية، المستقبلية، الفن البصري)

منهج الدراسة:

تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

الانطباع البصري للضوء في الفن

إن اعتماد ظاهرة الضوء في العمل الفني قد وفرت الاهم لدى الفنان في بناء نزعته الجديدة والتي استمدت من المفاهيم العلمية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومن أهمها فلسفة برجسون(Henri Bergson)(١٩٤٩) وماخ(*Ernst Mach*)(١٩١٦) حيث يتفقان بأن الحقيقة الوحيدة الموجودة هي تجربة الحواس بالعالم بدون مقاييس تراثية. أمام ذلك كان لا بد من إعادة تقييم الأصل أي (الطبيعة) فواجهوها بالكشف عن دفقات النور المنتشية المتناثرة في كل مكان ومظاهر الانقلابات الطبيعية. حاول الانطباعيون بناء الطبيعة عبر اللون في لحظة من لحظات الزمن تبعاً للتأثير الحسي المتولد من سقوط الضوء على الأشياء. لذلك خرج بعض الفنانين من جو الأستوديو المحدد بحزمة الضوء المبددة لظلمته إلى الفضاء والطبيعة حيث أشعة الشمس وكثافة الهواء اللذان يقرران القيم اللونية والتقاليد المحددة. تحرك الانطباعيون الى تسجيل انطباعاتهم فوراً لأن كل تذكر أو تباطئ يؤدي إلى تسرب الخيال من الذاكرة فتفسد رؤياهم وتتشوه إنطباعاتهم. وفي ذلك يفترض هربرت ريد (Herbert Read) "أن الانطباعية شككت في المفهوم الأكاديمي للرؤية التقليدية باذلة الجهد في تقديم الطبيعة بدقة أكبر وبنظرة واقعية أصبحت في فن الانطباعية أكثر مبالغة، بل تحولت إلى نوع من العبث"(المبارك، ١٩٧٣، ٢٤)' فقد مثلت الانطباعية طريقة وإتجاه في التفكير والاحساس، وهو ما أوجد اختلافا بين الفنانين وعلماء النفس والفلاسفة، فقد نظر الى هذا الاتجاه انه ببعد حسي محدود، ولك في واقع الامرى فهي مسألة تجاوزت اعتبارها مساله تعبيرية عميقةفي ان هذا التفكير يتجاوز مسالة التفكير الحسي المباشر الى مسألة التعبير، واعتبرت تجربة فكرية واخلاقية تعكس خبرات انسانية واسعة (Schpiro,43- 44)

وبذلك توصل رواد طريقة التحليل الضوئي للون والشكل اعتماداً على الفعل الشعوري والحساسية إزاء المظهر الخارجي للأشياء، وانبثق عن ذلك استبعاد العوامل السيكولوجية لتقديم الطبيعة برؤية جديدة اكثر مادية، فلقد كان هدف سيزان(Cézanne Paul) شكل(١) مثلاً مسك الأشياء الخارجية وبدون زيف عقلي أو تفسير عاطفي مع التأكيد على العوامل الموضوعية وما يرافقها من عوامل طارئة مثل الجو والضوء؛ أي لم يكن سيزان سلبياً إزاء الطبيعة بل كان يشيد عملية الخلق الفني على نهجها، ويقول

عبدالحميد" كان سيزان يبحث جاهدا لجعل الانطباعية شيئا متينا، وقد وضع الاساس لتحول جديد من الشكل الى التركيب"(عبدالحميد،٢٠٠٥،٢٤٩).

شكل (١) جبل سانت فيكتور، سيزان، زيت على قماش، ١٩٠٤

هكذا رفضت الانطباعية (Impressionism)القانون الوضعي للتقاليد الفنية القديمة الذي جاء مغلقا بعيدا عن ديناميكية الطبيعية. لذلك خرج الفنانون إلى الهواء الطلق يعالجون الظواهر الطبيعية وبنظرة تحليلية، مؤكدين أن عالم المرئيات لا يتحقق إلا بتأثير نور الشمس؛ فثمة أشكال لا قيمة لإنعكاس ألوان الطيف الشمسي عليها. وهو عندما ينقل هذه الانعكاسات يكون قد اكتشف ما خفي عن العين العادية، ولهذا فالانطباعي يرفض أن يمزج أفكاره بإحساساته التي تعتمد على الرؤية العميقة، أو التي تعتمد على فكرة المنظم المنسجم مع الواقع بل يتلقى الضوء على أساسه الفيزيائي ليبني به تقنيته التي تعبر عن العلاقات الأولية المادية للشكل الفني. وهنا لا بد من الاعتراف أن الانطباعية بدت في مراحلها الأولى قد أعاقت أبرز الانفعالات الداخلية بتشبثها بالظاهرة الفيزيائية للضوء إلا أن ذلك قد يبدو إستثنائيا على نحو واضح لدى فان كوخ(Vincent Gogh) .

أما أهم ماميز الانطباعيين:

- أولاً: تصوير الطبيعة باعتبارها منبعا للنور الذي يكمن في اللون والشكل الفني .
- ثانياً: تشكيل الانطباع لدى الفنان في إقتناص لحظي للضوء الصادر أو المنعكس عن الأشياء .
- ثالثاً: إستبدال المنظور التقليدي(Prespective) الخطي بمنظور لوني.

التشكيل البنائي في الفن

كثيرة هي السمات التي تطلق على الفنون التي لا تعتمد المحاكاة المماثلة؛ وقد مر التصوير بمراحل مختلفة كان آخرها ذلك الفن الذي تخلى أصحابه نهائياً عن طابع التشبيه في الصورة وبنوا أشكالاً جديدة تعتمد علاقات خالصة لا ترتكز على الواقع، رغم أن العمل الفني مهما ابتعد في مسمياته تلك فهو شيء من خامات ومواد من الواقع؛ فهو واقع إلا أنه عبر عن وجهة التشكيل البنائي للواقع واعادة بناءه بصيغة غير واقعية؛ وبمعنى أوضح أن ينعدم دور نقل الشيء ذاته ويبقى لدى الفنان تحقيق المضمون بالتكوينات على ذاتية الشكل بحسب الرؤية الفنية وهو دور مزدوج لمعنى الشكل، ويقول جومبريتش(Gombrich)(٢٠٠١) " إن الفن ينشأ في العقل الانساني كاستجابة للعالم وليس كمحاولة لمحاكاة الواقع البصري ، ويقول إن اشكال التمثيل التي استخدمت عبر التاريخ الفن كانت وثيقة الصلة بالاهداف التي يقوم بها الفن في المجتمع" (عبدالحميد، ٢٠٠٥، ٢١٨) وقد عرف العديد من الفنانين الذين ثابروا على دور البحث والتقصي كهدف في معادلة تبني الواقع برؤية متعمقة ، ولأول مرة في تاريخهم الفني للوقوف على التشكيل، وكان الفنان سيزان ممن تعمقوا في ذلك؛ ففي نهجه الجديد حيث أصبح للون أهمية فنية لذاتها ثم تطور ذلك لدى كلا من الفرنسي جورج براك(Georges Braque)(١٩٦٣) و الاسباني بابلو بيكاسو(Pablo Picasso) باستخدام المواد المختلفة في التشكيل الفني وبدورهم اوجد التكعيبيون واقعا متصورا ذهنيا لابصريا، حيث بحثوا عن الحقيقة في التجربة المرئية(فراي، ١٩٩٠، ٦٢). لذلك فإن التجريدية (Abstract) لم تكن اكتشافاً مفاجئاً بل كانت مجموعة إنجازات من منابع مختلفة مثل الاهتمام المتزايد بفنون الشرق أو الفنون الشعبية أو الفنون البدائية أو فنون الخط والزخرفة أو فنون التصميم الطباعي والإعلان. إلا أن الخطوة الهامة هي المدرسة الوحشية(fauvism) في طريق التجريد المعاصر حيث جمعت بين اساليب فنية تاريخية واخرى معاصرة.

ففي بدايات القرن الماضي وتحديدا عام ١٩٠٩م قدم الفنان فاسيلي كاندنسكي(*Wassily Kandinsky*)(١٩٤٤) من روسيا إلى ألمانيا، كان مولعا بالمواضيع الشعبية والفلكلور يتناولها بروح قريبة من مبادئ الوحشية وإطلاق العنان لحرية منشودة، وقاده ذلك ان يشتت المظهر الطبيعي لمواضيعه مما أدى الى ولادة ثورته التجريدية. وفي عام ١٩١٢ أدخل ديلانوي (*Delannoy*)التجريدية الصرفة إلى لوحاته التجريدية فقد كانت

نتاجات ديلانوي ذات صيغة تقنية صرفة. والحق أن تجريدية دانوي هي متابعة منطقية للإنجازات السابقة وإدخال نوع من العلامة على أكبر انقلابيين في الفن الحديث (الانطباعية والتكعيبية)(Impressionism, Cubism)، وتجدر الاشارة هنا أن الفن التجريدي هو تيارين رئيسين لهما فروع عدة يمكن تسميتها بالتعبيرية التجريدية والتجريد الهندسية، وقد تزعم الأولى الروسي فاسيلي كاندنسكي بينما تزعم الثانية الهولندي بيت موندريان(Piet Mondrian). شكل(٢) ويمكن حصر إنجاز التجريدين بما يلي:

١. إن أبلغ ما يلوح من خصائص التجريدية أنها نقل الفرشاة في العمل من ميدان الطبيعة الخارجي أو الكون المحيط إلى العمل الفني في ميدان الطبيعة الإنسانية داخل الذات الإنسانية.
٢. التأكيد على أن التصوير اللوني ما هو إلا عجينة لونية بغض النظر عن دورها في الوصف الدرامي، بمعنى استبعاد كل موضوعات الحقائق الموضوعية ومظاهرها. كان ذاك بتأثر المدرسة الرمزية التي عاملت الشعر بوصفه فن الألفاظ وليس الأفكار.
٣. الاهتمام بالدلائل البصرية، أي أن أياً كان هيئة الرسم سواء كان رسماً لشخص أو لدائرة فيهما سواء بسواء دلالتين بصريتان فالرسم يعمل على إيجاد صيغة جديدة. بمعنى أن تعمل على استنتاجات الدلالات البصرية على حساب الحقائق الموضوعية.
٤. التنظيم الهارموني.إن عمليات الخلق الجمالي عمليات حسابية بمعنى التحكم بالمواد والأشكال من خلال التوافق عبر عملية ذهنية أو رياضية أو هندسية تقرر تأليف الكل[٩]

شكل(٢) فاسيلي كاندنسكي، تكوين رقم ٦، زيت على قماش، ١٩١٤

[٩] هذا المفهوم ليس جديداً فقد طرح في حقب وحضارات مختلفة ومن بين من قالوا في هذا فيثاغورس وأفلاطون. كما أعلن أرسطو أيضاً حيث اعتبر الجمال هو النظام والتناظر والكمال.

الديناميكية في الفن

لقد قامت المستقبلية (Futurism) لكي تكون أكثر انسجاماً مع هذا العصر، عصر الثورة في معطياتها التقنية والكشف العلمي. مما جعل المستقبلون في عام ١٩١١ أن يضمنوا بيانهم القول بحسب الشاعر الايطالي مارتيني(Martini) " إن الحياة العصرية تتشكل بصورة متتابعة بواسطة العلم المنتصر فهو عصر ليس فيه سحر وتعويذات الماضي داعياً إلى ثورة على الماضي والتراث. يجب علينا أن نهدم المتاحف، هذه المقابر التي تعيش على أوهام الأمجاد المدفونة فيها. ..إننا بإعجابنا بلوحة قديمة كمن يكسب إحساساً في جرف قبر" (بهنسي،د ت، ٨٧).

لقد كانت المستقبلية ثورة على الأكاديمية، ورفضاً لجميع أشكال المحاكاة والتقليد والهارموني والذوق والحس التقليدي ودعوة إلى جمالية جديدة مستوحاة من الواقع العصري الآلي، اندمج الإنسان بالأشياء واندمجت بذاتها، فليس الجالس منفصلاً عن الكرسي، وليس القطار السريع منفصلاً عن البيوت التي يجتازها وهكذا تداخلت الأشكال في لوحات المستقبليين لكي تعبر عن الحركة، فالحصان الراكض يصور عشرين قدماً وبحركة تتسجم فيها الديناميكية.

يبدو من ثورة المستقبلين أنها انصبت في مضمار محدد هي الثورة الصناعية والتقنية في أوربا. ولقد حاولت المستقبلية تكريم المدنية الحديثة مع إغفال دور صانع هذه المدنية بل ساهمت في طمس دور هذا الإنسان لان كل ما امتلكته من دور هو ما فرضته من سلبية على ماضي الإنسان الحضاري والتراثي، إلا أنها كانت مؤثرة في بداية هذا القرن حين نشرت "الفيكارو" بيان الشعر المستقبلي للشاعر الإيطالي " مارينتي" (Martini) وقد أعلن عن ظهور حركة فنية أكثر التصاقاً بعالم الآلة والسرعة. يقول مارتيني " إن السرعة هي الهنا، وإن القانون الجديد للجمال هو السرعة، الذي يكمن في سياق السباق، وهي أكثر بهاء من تمثال "النصر ساموتراس" لقد انتهى الزمن والمدى أمس، إننا نعيش المطلق، وذلك لأننا خلقنا السرعة الأبدية المتعددة الوجوه "(بهنسي، د ت، ٨٧).

ولهذا كان الفنان المستقبلي يسعى لإدخال المشاهد إلى اللوحة لكي يعطي المعنى الفيزيائي للحركة. فقد لجأ إلى طريقة اصطناع التركيب البصري الذي اكتشفوه والذي كان للتصوير السينمائي جزا هاما به وبهذا انفرد الفنان المستقبلي بطريقة تعتمد على الصورة المجزءة إلى أشكال وبمئات الخطوط، إن كل شيء في حالة حركة وتحول في حالة الحركة

تتضاعف الأشياء إلى ما لا نهاية. ويمكن توضيح فكرتهم تلك بقطعة من الورق المقوى مثبتة بطرف دبوس ثم تدار حول محورها فلا ترى القطعة بشكلها الأصلي وبهذا يختلف شكل الأشياء باختلاف السرعة المسلطة عليها، كما أوضح ذلك الرسام بالا (Balla) في لوحة تمثل كلباً يجري شكل (٣) ، فقد عمد الرسام من أجل تصوير الحركة إلى رسم عدة سيقان متلاحمة فكان كل ساق يكاد يندمج بالآخر. أوجدت نتاجات المستقبليين الكثير من السمات الفنية الجديدة في الفنون التشكيلية ومنها ديناميكية الاشكال وفن الضوضاء وجمايات المهمش مستبعدين كل ما هو تقليدي ومألوف. (Lawrence Riny and Christian Poggi, 1992, 288)، و من مبادئ المستقبلية:

١. اختصار جميع أشكال المحاكاة.
٢. الابتعاد عن فكرة الهارموني في الأعمال الفنية التقليدية.
٣. القضاء على ظاهرة الجمود باقتناء آثار الحركة فيها.

شكل(٣) بالا، كلب يجري ، زيت على قماش، ١٩١٢

المبعث الباطني في الفن

وتتجلى العدمية في هذا الاتجاه بالعودة إلى مدارك الغريزة الطفولية. بهذا يقول تزارا (Tzara)"أوكد لكم أنه لا يوجد في الفن شيء اسمه الجد" (بهنسي، د ت، ٤٠). ويعتقد الدادائيون أن في الحفاظ على مدارك الطفولة الأولية تمكيناً لهم من استبقاء الناس مع القوى الفاعلة الأساسية.

يتضح مما تقدم أن ثورية الدادا في بدايتها هدامة عابثة وسلبية، ولم تستطع إعطاء أية أهمية قيمة لا شيء، حتى الدادائية(Dadasim) ذاتها كانت موضع هجومهم فلقد انتهى البيان الدادائي الأول بهذه الجملة "أن تكون ضد هذا البيان فهذا يعني أنك دادائي"(كارودي، ١٩٩٨، ١٠٨)

إن الثورة الحقيقية تكمن وراء هذا الرفض كانت تتجه إلى الصورة التقليدية في الفن والتي ورثها الغرب عن الإغريق وعن رجال النهضة، والتي وقعتهم إلى إعطاء الإنسان قيمة أعلى مما يستحق وبخاصة بعدما بدا لهم الإنسان في صورته القلقة الضائعة، وفي وجهة الصلف العاتي وهو يشتري المجد مقابل أي شيء.

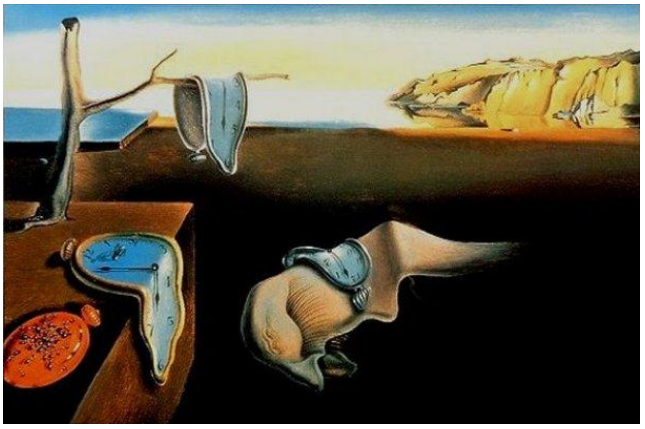
ومهما كان مآل هذا الاتجاه الدادائي الذي أنقد على يد السرياليين كما يقال "فإنه يبقى صورة طائشة تبددت في موقف الرفض والهدم والعبث". وعلى الرغم من ذلك بقيت السريالية والدادا مصدرا الهاميا لكافة الحركات الفنية التي ظهرت خلال ستينيات القرن الماضي، ومثلت موضوعات الخيال العلمي موضة فنية بين مصممي أدوات العصر(العطار، ٢٠٠٠، ١٣)، وتعتبر الدادائية أحد مظاهر الرومانتيكية الغربية التي اتجهت الى الداخل الى عالم الذات والافكار والمشاعر والاحلام والحدوس(عبدالحميد،٢٠٠٥،٢٢٥)، ومثل ذلك اتجاها شموليا تجريبيا يبحث عن أهمية ابراز الكبت الداخلي في الانسان، وهكذا ظهرت السريالية(Surrealism) "لكي ترد للفن والأدب دورهما البناء" وقد حمل لواء هذا المذهب "أندريه بريتون"(*André Breton*) و"لويس اراجون" (*Louis Aragon*) و"فيليب سوبول" (philip–sobol)، وفي عام ١٩٢٤ نشر بريتون البيان السريالي الأول ثم نشر عام ١٩٢٩ البيان السريالي الثاني، وظهرت آراء السرياليين واضحة في جريدة "الثورة السريالية" ومجلة "الوضوح" ومجلة "اللعب الكبير" وقد التف حول السريالية "ماكس أرنست (*Max Ernst*)، وسلفادور دالي (*Salvador Dalí*)، وإيفا كانكي شكل (٤)، وأندريه جاسون (*Andre Jackson*) من المصوريين المشهوريين".

إن أهم ما نستطيع أن نفهم من السريالية أنها ترفض بشده أن يكون الفنان هامشياً في الوجود. فهي تسعى أيضاً بان يستخدم العقل لصالح الخيال لكي يطل على عالم جديد مهمش. "وأن جميع الظواهر ليست حقيقية بموضوعها فقط، بل باختلاطها مع ذاتيتها، فالذات وهي الفنان تلتقي بطليعة العالم وهما الموضوع في مفهوم جديد، هو فوق الواقع أو

هو مغاير له على الأقل "لذلك فإن أحكامنا على الواقع مشوبة دائماً بعواطفنا وأفكارنا، ولكننا نتطلع أن نتصرف على الواقع عن طريق الصدفة والخيال والعلم.

فالسريالية تتنكر للواقع كما هو، بل هو الأحلام والإشباع وعندما تجنح إلى الخيال فإنها تبعد عن مراقبة العقل، وبذلك لن يكون للفنان التأثير الأقوى على الكائنات.

وكما يقول أندريه بريتون "إن سر السريالية يكمن في اقتناعنا أن شيئاً ما مخبأ وراء المظاهر المألوفة"(كارودي، ١٩٩٨، ١١٠)



شكل(٤) سلفادور دالي، إصرار الذاكرة، زيت على قماش، ١٩٣١

وأن نترك الفنان طليقاً يتطلع على عالم من المرئيات المدهشة، هي مزيج من الذكريات المكبوتة والرغبات اللاواعية "كما يقول عالم النفس الالماني سيجموند فرويد (*Sigmund Freud*)(١٩٣٩)" وقد كان سلفادور دالي ممن تعلقوا بقوة بنظرية فرويد عن الأحلام. " ففي الأحلام نستطيع أن نتحرر من كابوس اليقظة لكي تنطلق بحرية في حل رموز لا شعورنا وهذه النتائج التي نحصل عليها تختلط باليقظة فتزيد الواقع غنى ومعنى " (ريد، ١٩٨٦ت، ٨٠). وعلى هذا فالحلم وسيلة قوية من وسائل الرؤية العميقة والمعرفة الباطنية. إن عالم الهذيان والحلم هو العالم الوحيد الذي يكشف عن مخزونات الشعور، وما علينا إلا أ ن ننسى قيادة أنفسنا وأن نتوقف عن المراقبة في اليقظة لكي يصور ما يمليه علينا اللاشعور أو نكتب ما ينسجم مع حالة اللاوعي.

لقد استطاعت السريالية أن تمد الواقع الأدبي والفني بعالم جديد كان مرتبطاً بالحالات المرضية والسحرية. ولكنه أصبح على أيديهم مغايرا للتجارب المحسوسة، العالم الذي تنصب فيه جميع خلاصات الحياة بدون تصنيف، وبهذا كرس السرياليين جهودهم

وإهتماماتهم في إيجاد حقائق من نوع آخر أمام المتلقي، ليست هي الحقائق النسبية التي نعيشها من خلال اليقظة بالمنطق والعقل، بل الحقائق الكلية المترسبة باللاشعور ، وقد قامت السريالية على اطلاق العنان لكل ما هومطلق وبحسب بريتون فقد قامت السريالية على الحرية التي يتمتع بها المتحاورون بالشعر متحررين من الالتزام باي قواعد تفرض عليه(Andre Briton, 1999).

كما أن في العودة إلى بداية المسار التأملي في الفن نلتقي "بتجربة أخرى حدثت في تاريخ الفن الحديث، وكان لها دور هائل في حينها "(نيومايرر، ١٩٦٠، ٦٥) ، هذه التجربة أطلق عليها "الدادائية" وهي اتجاه شعري وفني في عام ١٩١٦ في كل من زيورخ وبرلين وباريس وقاده كل من (تريستان تزارا (Tzara, Tristan)، وهانز أرب (Hans Arp)، وبيكابيا(Francis Picabia) وغيرهم).

لقد كان هؤلاء ممن تركوا الواقع واهتموا باتجاه يعنى "بتفاهة الأشياء التي يضفي عليها الوهم كثيراً من الأهمية" ونادوا بالعودة إلى البداهة الأولى والطفولة. ومن هنا جاء اسمها (الدادا) الذي عثروا عليه بالصدفة دون أن تعني شيئاً لها يروده من معنى سوى الطريقة العبثية في التسمية والكلمة معناها حصاناً خشبياً للأطفال، إلا أن الأمر لم يكن في حدود هذه البساطة فهي أكثر مما نظن، إذ تعتبر الدادا ثورة على جميع الشعارات الضخمة"اللاصوت" "الثقافة" "المجد العسكري" فهي انتهاك لمختلف دعاة الشرف والمجد والتاريخ والحضارة.

ويطرح دوشامب(Marcel Duchamp) رفضه من خلال حاجته إلى عدمية هائلة عندما يسأل "ما هو المبرر لإعطاء قيمة لقطعة قماش مكسوة بالألوان تزيد عن قيمة خشبة الكواء، إنني أنصح أن تستعمل لوحة لرمبرنت بمثابة مسند لكواء"(نيومايرر، ١٩٦٠، ٦٦).

ويتجلى التأمل في أسلوب آخر يطلق عليه اسم "الميتافيزيقية" (Metaphysics) يتجنب هذا الأسلوب عناصر المحاكاة ويرفض تقليد الواقع المعاش فتستبد له بواقع فني يثير استجابة جمالية للعلاقات الشكلية بين الخطوط والأشكال والمساحات والأبعاد والكتل والفراغات. أنه يعتمد على الغرابة بالرمز والتشوية والتحريف والعضوية، فتشكيلاته غير المألوفة وألوانه التي لا صلة لها بالواقع توحي لنا لعالم "موحشاً" ينبئ عن كارثة وجدانية.

ومما يذكر في بنائية هذا الاتجاه العناصر المعمارية التي تتخللها مساقط للظل والضوء بما يشكل لنا عالماً طقوسياً لا وجود له إلا في التأمل والانعكاس اللاشعوري العميق.

التعبيرية في الفن

تقوم التعبيرية على مبدأ الحد من واقعية الأشكال بتحريفها عن أوضاعها الطبيعية كما تقوم على الألوان التكاملية في بناء المعمل الفني. يعتبر الرائد الأول لها الفنان الهولندي فان كوخ (Van Gogh) إلا أن مولدها الفعلي كان في باريس.

وقد مثلت التعبيرية(Expressionism) في نشأته الأولى الحياة في أوروبا الشمالية حيث كانت المتاعب الاجتماعية والاضطرابات الروحية وخاصة في النصف الأول من هذا القرن الذي شهد حربين عالميتين، فكانت للتعبيرية مناخاً خصيصاً للتعبير عن الآلام والنكبات التي عاناها الناس في تلك البلاد، ومن بين فنانيها إدوارد مونخ (Edward Monish) وانسور وبكمان وتولوز لوتريك (Toulouse–lautrec) وأوساكر كوكوشكاو(Oskar *Kokoschka*) شكل(٥).

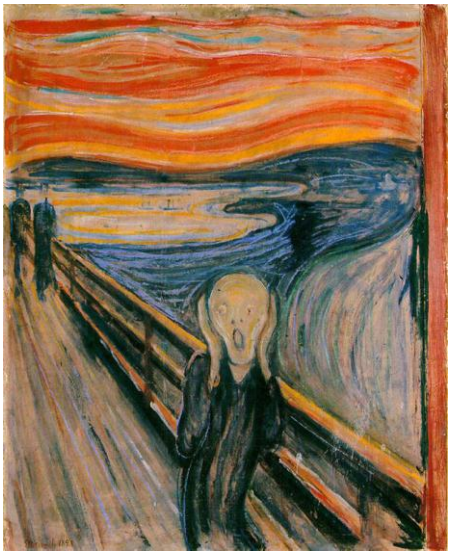
كما وأن اصطلاح التعبيرية قد توافق تماماً مع المعنى الذي تفهم به وقد نشر لأول مرة بمجلة "العاصفة Dersturm" باعتبارها اتجاهاً مضاداً للحركة التأثيرية. والتعبيرية تشير إلى الجهد المبذول لتصوير الوجود تماماً كما هو ماثل في حواسنا بلا تنسيق أو حذف لتأكيد تأثير القوى الانفعالية التي تنساب في الألوان كما تشق طريقها إلى الخطوط والأشكال.

ومنها اعتمد التعبيريين في إنجازهم نذكر ما يلي:

١. اعتماد العامل الفيزيقي بدراسة الأجسام وما تحويه من مبالغات في الأوضاع تحت تأثير حرية التعبير.
٢. اعتماد العامل النفسي وذلك أن القوى السايكولوجية دوافع حيوية للتعبير وخاصة في الخطوط والألوان.

لقد تميزت التعبيرية عن بقية أساليب التعبير بالتنوع ومما يذكر في هذا الصدد ما يلي:

١. الأثينية في المذهب التعبيري.أي اعتماد الموديل للتعبير من الأوضاع الكلاسيكية مع الفارق الكبير في التقنية والتعبير من جهة ومن جهة الرومانسية التأثير الوجداني فجمع في ثنائية درامية تلقائية في الفن.
٢. المذهب التعبيري الباريسي: وهو اعتماد الطبيعة مع الحد من آثار الواقعية بتشويه ملحوظ لإبراز الفكرة الجوهرية بالتحديدات لإعطاء الأشكال ثقلاً وقوة.
٣. التعبيرية الإسكندنافية اعتماد الحس البنائي المستوحى من الطراز القوطي للتعبير عن الحس القومي لأبناء الشمال في أوروبا.
٤. التعبيرية الجرمانية –أو ما يطلق عليها (الجسر). اعتماد التشويه والعنف في تقابل الوحشية في فرنسا وكانت موضوعاتها اجتماعية وأخلاقية ودينية وعبر إمكانيات حدسية لإسقاط الحالة الفردية على الطبيعة.
٥. التعبيرية الروسية: اعتمدت على الروح السلافية وكان هذا الطراز من الفن باعث للحزن والأسى.

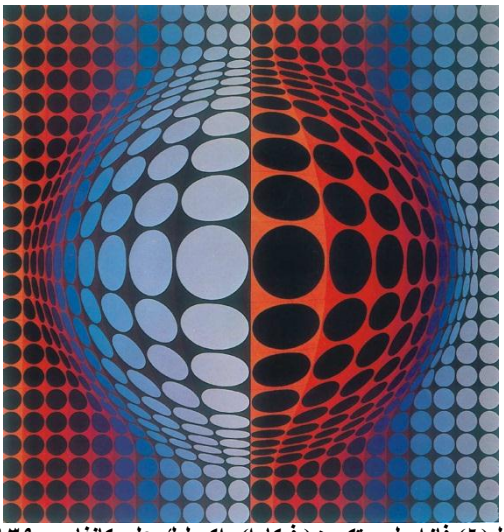


شكل(٥) ادوارد مونش، الصرخة، زيت على قماش، ١٨٩٣

كما قامت مدرسة الـــ (الفن البصري) (Optical Arts)، على أساس الظاهرة الفيزياوية المرتبطة بالعوامل البيولوجية لحاسة البصر، أي استخدام خداع البصر من خلال الخطوط والمساحات اللونية وبتنسيق إيقاعي يوهم الناظر بالحركة فالأوهام البصرية تكشف حقائق بصرية(ريد،١٩٨٨، ٢٠٣)، والأرجح أن الفنانين الذين استخدموا الـــ (.Optical

Arts) قد تناولوا أهمية إظهار الحالة الحركية من خلال براعة تختلف من فنان لآخر. بعضها إظهار الإيهام المبسط والآخر الايهامات الأكثر تعقيداً وكأنهم يريدون بطموحهم نحو إثبات أن كل المدركات الحسية أوهاماً شكل(٦). ومع ذلك كانت الابتكارات الجديدة في الفن البصري وإنجازاتها قولبة جديدة لانجازات تاريخية في الفن في قوانين الايهام البصري كالمنظور والظلال، ويرى مختار ان المدراس الفنية خلال الستينات والسبعينات لم تكن جديدة بقدر ما كانت قولبة واعادة صياغة لإعادة تمثلت امام المتلقي كاتجاهات جديدة(مختار، ٢٠٠٠، ١٤) ولكن يمكن أن يكونوا فنانو الأدب قد حققوا بأعمالهم ما يؤكد الصلة بين تطبيقات الفنان في علم المدركات الحسية وصولاً إلى إيهام الحركة ومن بين الإنجازات الهامة في هذا نذكر:

١) النماذج المصممة المتوجة. حيث يظهر النموذج حين يتم وضع نموذجين دوريين هندسيين في هيأة تطابق.
٢) النماذج التي تعتمد على الانحرافات البصرية–حيث تحدث الخطوط المشعة في مركز العين البصرية انحرافات لها سمات دائرية وتولد حركة دوران مشعة للوهلة الأولى.
٣) النماذج التصميمية التي تظهر في التزامن تضاداً لونياً والتي يستغرق ظهورها لحظات قصيرة.
٤) النماذج التي تعتمد على اللمعان المتزامن، إذ تظهر نقاط بلون فاتح أو غامق ليس في الصبغة على التصميم وإنما النقاط تأتي لعملية مروراً لخطوط في المحيط من عناصر متضادة وتتشكل هذه الظاهرة كوهم في الخلايا المدركة للصورة في الدماغ.
٥) النماذج التي تعتمد على تبادلية الخلفية بالنماذج. إذ تلعب كمية الضوء القادم من المناطق المجاورة كنماذج وتتحول النماذج إلى خلفيات نتيجة لتبادل الأسود بالأبيض في المساحة المصممة.
٦) النماذج المصممة على استغلال تنافس العينين. الاستفادة من الإهمال النسبي لكل عين من أجل توفير وحدة النظر.



شكل(٦) فازاريلي، تكوين(فيكاوا)، اكريليك على كانفاس، ١٩٣٩

النتائج:

١) إن معطيات التجريب بين الأساليب المتداولة للفن هي ذلك الإنجاز الفني المتكون عبر مسيرة الفن عند منتصف القرن التاسع عشر حتى وقتنا الحاضر، على أنه إدراك جمالي يقع فيع الموضوع تحت اختبار مستمر باعتبار المعطيات الفنية ليس شيئاً سكونياً، وهي حقبة حظي فيها الفنان على حريات مطلقة في موضوعاته وأساليبه.

٢) جاء التعبير الفني ديناميكياً متفاعلاً يتسم بالتنوع فلا ينحصر على ثوابت الأسلوب بل على التجريب

٣) جاء الفن خلال حقبة الحداثة متوجها نحو الكشف عن واقع حيوي ينمو ويتطور عبر ممكناته.

٤) ساعدت الاساليب الفنية بتجاربها المتنوعة وإنجازاتها في النهم الفني للكشف عن افاق جديدة للواقع، بسلبياته وايجابياته وأماله آلامه ، فالمشهد الفني كان تعبيرا معمقا عن التجربتين المادية والروحية للانسان؛ فكان سعيا لايجاد حالة من التوازن مع ايقاعات الحياة بتفاصيلها؛ ما جعل المشهد الفني ممتعا مليئا بالترقب والمفاجآت .

المراجع

- ادوارد ، فراي. ١٩٩٠. **التكعيبية** ، ترجمة هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد .
- إرنست فيشير. ١٩٩٨. **ضرورة الفن**، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- العطار، مختار. ٢٠٠٠. **آفاق الفن التشكيلي(على مشارف القرن العشرين)**، ط ١، دار الشروق: بغداد.
- بهنسي، عفيف ، **الاشتراكية والفن، ط١**، ترجمة اسعد حليم، دار الهلال، القاهرة .
- عدنان المبارك. ١٩٧٣. **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث عن ضوء نظرية هربرت ريد**، بغداد، دار الحرية للطباعة، العراق،.
- ريد، هربرت. ١٩٨٦. **حاضر الفن**، ترجمة سمير علي، ط١ ، دار المأمون للنشر والثقافة، بغداد.
- ريد، هربرت. ١٩٨٦. **معنى الفن**، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، ط٢، دار الشؤون الثقافية بغداد.
- ريد، نيكولاس. ١٩٨٨. **الأوهام البصرية فنها وعلمها**، دار المأمون بغداد.
- نيومايز، سارة. ١٩٦٠. **قصة الفن الحديث**، تعريب رمسيس يونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.
- كارودي، روجيه. ١٩٩٨. **واقعية بلا أضعاف**، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.
- عبدالحميد، شاكر، ٢٠٠٥، عصر الصورة_ السلبيات والايجابيات، العدد ٣١١، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت.
- Schapiro, Meyer, 1997, Impressionism Reflections and Perceptions, first edition, George Braziller.
- Lawrence Riny, Christian Poggi and Luara Wittman 2002,Futurisim an Anthology, Kingsley Trust Association Publication Fund,
- https://modernistarchitecture.files.wordpress.com/2011/09/ebooksclub-org_futurism_an_anthology_henry_mcbride_series_in_modernism_.pdf
- AndreBritton, 1999, manifesto_of_surrealism
- http://www.exquisitecorpse.com/assets/manifesto_of_surrealism.pdf

Modernity Artistic Styles: an Experimental Perspective Peeking a Distinctive Identity

Abstract;

This research analyzes the development of the art perspective from the first decade of the 20th century in terms of analyzing art facts within important creative transitions and accomplishments of this century. The research discusses the visual impression phenomenon adopted by the impressionists. It analyzes the new fine arts issues resulting from the rationalization of visual perception in optical analysis. It also discusses the formulas adopted by futurism: the dynamic formulas of time and motion. The other two issues discussed by this research are the subconscious mind and dreams and the expressionism movement. The researcher analyzed the new artistic styles and perspectives that seek to have a state of balance with the components of the environment.

In the context of analyzing contemporary artistic perspective, the research also includes examples from schools of art.

The researchers analyzed the new perspectives as a state of creativity of two tracks: 1) the artistic creation by the artist him/herself, 2) the ability to go beyond the boundaries of the common taste through adopting creative renovational elements of art. The researcher concluded a number of findings the most important of which was that the art during modernity intended to unveil a vibrant reality which develops leveraging its potential. The artistic styles with various experiments and achievements contributed to the satisfaction of the eagerness to discover new outlooks for the real world; and so, the artistic scene has become interesting and full of suspense.

Key words: artistic styles, fine arts, perspective, modern and contemporary art.