التيارات الفنية المعاصرة

د. محمود أمهز

التيارات الفنية المعاصرة

الدكتور محمود أمهز

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

شارع جان دارك - بناية الوهاد
ص.ب. ٨٣٧٥ - بيروت - لبنان
تلفون: ٣٥٠٧٢٢ - ٧٥٠٨٧٢ - ٣٤٤٢٣٦ ١ ٩٦١+
تلفون + فاكس: ٣٤١٩٠٧ - ٣٤٢٠٠٥ - ٣٥٣٠٠٠ ١ ٩٦١+
e-mail: tradebooks@all-prints.com
website: www. all-prints.com

الطبعة الثانية ٢٠٠٩

تصميم الغلاف : عباس مكي

الاخراج الفني: تركية التالى

الفهرس

مقدمة ١١

تمهيد ١٣

الفصل الاول: بوادر التحول ٢٩

١ ـ الكلاسيكية المحدثة ٣٣

٢ ـ الرومنسية ٣٧

المعطيات التشكيلية ٤٢

٣ ـ الواقعية ٥٠

الظروف التاريخية والاجتماعية (٥٢)

ا ـ اهداف الواقعية (٥٣) ـ الموقف من الواقعية (٥٧)

٤ ـ النحت ٦٠

رودان (٦٥)

الفصل الثاني: نحو مفهوم تشكيلي جديد ٦٧

١ ـ الانطباعية ٦٩

الاحداث التي رافقت الانطباعية (٧٥) ـ مصادر الانطباعية (٧٧)

تنوع الاساليب (٨٠)

٢ ـ الانطباعية المحدثة ٨١

معطيات الانطباعية ٨٣

٣ ـ ما بعد الانطباعية (٨٨)

٤ ـ الرمزية ٩٦

مراحل الرمزية (٩٨) ـ المنطلقات العامة للرمزية (١٠٣) ـ مصير الرمزية (١٠٧)

٥ ـ النبيّة ١٠٨

٦ ـ الفن الجديد ١٠٩

٧ ـ الوحشية ١١٦

٨ ـ التعبيرية الالمانية ١١٩

الجسر (١٢٠) ـ الفارس الازرق (١٢٥) ـ الوحشيون الفرنسيون والتعبيريون الالمان (١٢٨)

الفصل الثالث: نحو صياغة جديدة للواقع ١٤٣

١ ـ التكعيبية ١٤٥

بدايات التكعيبية (١٤٩) ـ التكعيبية التحليلية (١٥٦)

ـ التكعيبية التأليفية (١٦٠) ـ ما بعد التكعيبية (١٦٣)

٢ ـ الحركات الفنية المرافقة للتكعيبية ١٦٦

الاورفية (١٦٨) ـ الصفائية (١٧٠) ـ التصوير الماورائي (١٧١)

المستقبلية (١٧٢)

٣ ـ التكعيبية في النحت ١٧٦

الفصل الرابع: الحركات التعبيرية بعد الحرب العالمية الاولى ١٩٣

١ ـ اثر الحرب في التحولات الاجتماعية والثقافية ١٩٥

٢ ـ الحركة التعبيرية في المانيا ١٩٩

الفن والنازية (٢٠٥)

٣ ـ انتشار الحركة التعبيرية ٢٠٧

فرنسا (٢٠٧) ـ بلجيكا والشمال الاوروبي (٢٠٩) الحركة التعبيرية في اميركا (٢١٠)

الفصل الخامس: العالم اللاموضوعي ـ الفن التجريدي ٢١١

١ ـ ظاهرة التجريد ٢١٤

التجريد قبل التجريد (٢١٦) ـ المفاهيم العامة (٢٢٠)

٢ ـ تيارات الفن التجريدي الاول ٢٢٥

التجريد العاطفي (٢٢٥) ـ التشكيلية المحدثة (٢٢٧) ـ حركة دوستيل(٢٣٠) ـ التفوقية (٢٣٢) ـ البناءوية (٢٣٣) ـ الباوهاوس (٢٣٧) ـ التجريد السحري (٢٤٢)

الفصل السادس: ما بين العبثية واللاوعي ـ العداء للفن وتجاوز الواقع ... ٢٤٥

١ ـ الدادائية ٢٤٧

المنطلقات الفكرية (٢٤٧) البناء عن طريق الهدم(٢٥٠) ـ انتشار الدادا(٢٥٥) ـ الالصاق والتركيب (٢٦١)

٢ ـ السريالية ٢٦٥

ظاهرة السريالية من الدادائية الى السريالية(٢٦٩) ـ مبادئ السريالية(٢٧٢) ـ السريالية ما بين الحربين (٢٧٩) ـ عودة الى الايهامية(٢٨٧) ـ الجنس والسريالية (٢٩٤) ـ التاريخية ومدرسة فينا(٢٩٥) ـ السريالية بعد الحرب (٢٩٦)

٣ ـ الدادائية والسريالية في النحت ٣٠١

الفصل السابع: الفن اللاموضوعي بعد الحرب العالمية الثانية ٣٠٩

١ ـ الفن اللاشكلي ٣١٢

التصوير الفعلاني (٣١٦) ـ البقعية والكتابة الخطية (٣٢٥) ـ الصور الجدران (٣٣٦) ـ التحول نحو الشكل (٣٣٧) ـ رفض الفن اللاشكلي(٣٤٣) ـ التصوير الواحدي (٣٤٤) ـ (اللوحات البنيوية)(٣٤٦)ـ البصم والطبع (٣٤٨)

٢ ـ التجريد الجديد ٣٥٠

٣ ـ العلم التخيلي ٣٥٦

٤ ـ الفن البصري ٣٥٧

الفن البصري في اوروبا (٣٥٩)ـ الولايات المتحدة (٣٦٣) نحو البرمجة والسبرانية (٣٦٤)

٥ ـ الفن الحركي ٣٦٥

الفن والسبرانية (٣٦٨)ـ الاثر الاجتماعي للفنون البصرية (٣٧٤)

٦ ـ الحروفية ٣٧٦

الحروفية في الغرب (٣٧٨)ـ الحروفية العربية (٣٨٥)

٧ ـ النحت التجريدي بعد الحرب العالمية الثانية (٤٠١)

الولايات المتحدة (٤٠١)ـ فرنسا (٤٠٢) ـ انكلترا (٤٠٣) ـ ايطاليا (٤٠٥)ـ اسبانيا (٤٠٧)ـ الجمع والتركيب (٤٠٧)

الفصل الثامن: عودة الى العالم الموضوعي ـ التيارات الواقعية الحديثة(٤٢٣)

١ ـ الواقعية الاشتراكية ٤٢٦

٢ ـ واقعية البوب آرت الاميركي ٤٣١

٣ ـ البوب آرت والتيارات الواقعية الحديثة ٤٣٨

انكلترا (٤٤١) ـ فرنسا (٤٤٢) ـ ايطاليا واسبانيا (٤٤٨)

٤ ـ البوب آرت والصورة الانسانية ٤٥١
٥ ـ الواقعية المفرطة ٤٥٩
٦ ـ الواقعية التجريدية ٤٦٤
٧ ـ التيارات الواقعية ٤٦٥
البوب آرت (النحت) (٤٦٨)
الفصل التاسع: الفن والفكرة ٤٧٣
الفن والفكرة ٤٧٣
١ ـ حركة فلوكسس ٤٧٦
٢ الشكلانية والفن اللاشكلي ٤٧٧
٣ ـ الفن المفهومي ٤٨٣
فن ولغة (٤٨٤) ـ النقاش فن (٤٨٨) ـ فن الارض (٤٨٨) ـ علم آثار الحاضر (٤٩٢) ـ فن الجسد (٤٩٣)
المصطلحات ٤٩٥
الهوامش ٥٣٧
المصادر والمراجع ٥٧٠

مقدمة

يبحث هذا الكتاب في نشأة التيارات الفنية المعاصرة وتطورها ـ منذ اواخر القرن التاسع عشر (حوالي ١٨٧٠) حتى الثمانينات من القرن العشرين، مبيناً ما تعرّضت له من تحوّل في الرؤية الفنية وتبدّل في فهوم اللوحة والواقع. فهو يعالج موضوعات كنا قد تطرقنا اليها في كتاب **الفن التشكيلي المعاصر**، الصادر عن دار المثلث، ١٩٨٢. والكتاب الجديد، اذ يتناول الموضوعات نفسها والمراحل التاريخية نفسها، انما يتناولها في صياغة جديدة اكثر شمولية، تؤكد على اهمية البعض منها (كالتيار التجريدي...) وتضيف الى التصوير (موضوع الكتاب الاول) النحت وموضوعات اخرى (كالحروفية)، وثبتاً بالمفردات الواردة في النص (ما يزيد على ٢٠٠ مصطلح فني).

وان اقتصر الكتاب على التيارات الفنية الغربية، ولم يتطرق الى امتداداتها في العالم العربي الاجزئيا، فذلك لان ثمة صعوبات ما زالت تعيق الباحث عن القيام بمثل هذه المهمة. صحيح ان اسماء عربية عديدة باتت معروفة في الاوساط الفنية العالمية، وان الحركة التشكيلية شهدت، منذ اواسط الخمسينات، ما يشبه النهضة الفنية في غير بلد عربي، وانه قد حان الوقت لوضع دراسة عنها، شاملة وموضوعية، غير ان ما يتوافر لدينا من مراجع نستند اليها ليس كافيا، وان هي توافرت في عدد من البلدان العربية، تبقى ناقصة او شبه مفقودة في بلدان اخرى. يضاف الى ذلك غياب المنشورات الفنية (كالمجلات المتخصصة) التي تعنى بالشؤون الفنية التشكيلية، وفقدان العلاقة بين الفنانين انفسهم على المستويين المحلي والعربي، وافتقار بعض البلدان العربية، ومنها لبنان، الى متاحف خاصة بالفنون التشكيلية الحديثة. لهذه الاسباب، ولاسباب اخرى، اتينا على ذكرها في حينه، لم نتوقف، في هذا المجال، الا

عند الحروفية، لاعتقادنا انها الحركة الفنية الاكثر تجانساً وترابطاً، والتجربة الفريدة من نوعها في العالم العربي. فهي، على الرغم من تباين النتائج، ظاهرة تمثل طموحات اكثر من جيل من الفنانين العرب.

وفي شتى الحالات، لم يكن من السهل الخوض في غمار الفن التشكيلي المعاصر والوقوف على ما آلت اليه مختلف النزعات والاهواء، في ظروف معقدة باتت فيها الحركة الفنية تواجه مسائل ليست اقل تعقيداً. فالتيارات الفنية على اختلافها وتنوعها (من الواقعية الى التجريد، ومن العبثية الى السريالية، فالمفهومية والشكلانية..) تزامنت (في النصف الثاني من القرن العشرين)، والاراء حولها تضاربت، والمواقف منها تباينت. الامر الذي ولّد بالنهاية، تبدلاً عميق الاثر في العلاقة بين الفن والجمهور، وادى الى تباين في النظريات، وتباينٍ في قراءات العمل الفني. ومثل هذه المسائل كانت قد طرحت منذ بداية القرن، وبقيت تتفاعل لتبلغ، تشاؤماً ومغالاة، حدّ الادعاء بان الفن مات، في ظل ما طرأ من تبدّل في السلوك العام والمفاهيم العامة. وكان التطور المذهل، في المجالات العلمية والتكنولوجيا، قد ترك اثراً عميقاً ومباشراً انعكس سلباً على مسار الحركة الفنية لدرجة انها باتت تواجه ازمة حقيقية لم تتخطاها. فالانسان المعاصر بات، في غالب الاحيان، اسير هواجسه الحياتية والمعيشية، مكتفياً، بل مستسلماً لما تقدمه له التكنولوجيا الحديثة من وسائل شتى، ووسائل اتصال سمعية بصرية تلبي حاجاته الآنية، فيتكيّف معها ويرتهن لها. وفي مقابل ذلك، انحسر دور جمهور المهتمين بالفن وتقلّص، وما برح يتقلّص بما يعزّز الشعور، على الرغم من ارتفاع عدد الفنانين وتضاعف الانتاج الفني، الشعور المتنامي بهامشية الفن، والشعور بأن الازمة التي تواجهها الحركة الفنية لاحلَّ لها، وربما لا حلّ لها الا بتبدّل المفاهيم والمنطلقات الفنية العامة، بحيث يسهم ذلك في البحث عن مسوغ حقيقي للعمل الفني يعيد اليه دوره الاجتماعي ووظيفته الاتصالية.

محمود امهز

ايلول ١٩٩٥

تمهيد

من المتعارف عليه ان الفن ظاهرة او شكل من اشكال النشاط الانساني، وان اهميته تتحدد من حيث هو عامل اساسي في هذا النشاط المكوّن لمجمل ثقافة الانسان، وهو الكائن الاجتماعي الذي يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها تلبية لحاجاته المتنامية والمتبدلة وفق ظروفه الاجتماعية وتطورها. وان يكن الفن على علاقة وثيقة ومباشرة بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع، ولا ينفصل عن مجموعة العلاقات الاجتماعية، فانه لا يسعنا ان ننظر الى العمل الفني على انه مجرد مرآة ينعكس فيها عالم خارجي لا يتغير، او ان ننظر اليه على انه مجرد شاشة تعكس عالماً داخلياً. فهو، وان تعددت الآراء وتباينت مناهجها وطرق تأويلها، نموذج تشكيلي يوضح تلك العلاقات القائمة بين هذين العالمين، بين الانسان والعالم الخارجي. أي ان اللغة الفنية، الوثيقة الصلة بمختلف النشاطات الاجتماعية، غنية ومتغيرة، خلاّقة، تمكن الفنان من تخطي ذاته واحتواء العالم المحيط به. اي ان الشكل الفني، المعبّر عن الفردي والشخصي، هو ايضاً اتصالي واجتماعي، يسهم في ان يجعل من فردية الفنان فردية اجتماعية، بعد ان يكون قد تعرّف على تجارب الآخرين، واصبح بمقدوره «ان يتحكم بالتجربة، وان يحوّل هذه التجربة الى ذكرى، ويحوّل الذكرى الى تعبير، ويحوّل المادة الى شكل» (أ. فيشر، ضرورة الفن).

ان تعدد القراءات الفنية وتباينها لا ينفيان ان الفن واحد من الشواهد التي تؤكد ان الانسان انما يسعى - حتى عندما يكون العمل الفني محاكاة للعالم المرئي - الى تخطي ما يمثله مستخلصاً منه، بعد ان يسبر مظاهره، ما يمكّنه من بناء عالم ينتمي اليه ويتوجه من خلاله الى الآخرين. فكل قراءة للعمل الفني تبقى مفتوحة، ولا تتوقف عند تفسير ما يقدمه من دلالات تبعا لمختلف المناهج والنظريات، وكل تفسير

للعمل الفني يبقى نسبياً لارتباطه بمفاهيم ومثاليات محددة، ولأن العمل الفني يبقى شيئاً آخر غير «الخطاب القابل للتفسير» (J. L. Chalumeau, 1981,11).

صحيح ان الفنان عين ـ وهو ما قيل عن مونيه ـ وان عمله يتوجه الى العين، لكن الفن، اذ يتعامل مع العالم المرئي، المحسوس، انما يخاطب الفكر فيمكّنه من النفاذ الى المادة، بحيث ان ما هو مدرك بالعقل يتجلى من خلال المحسوس في نظر هيغل (G.W.F. Hegel,1965) . اي ان الفن، وهو التجسيد المادي للفكرة، ينقلنا من عالم المادة الى مستوى الفكرة، والعمل الفني، بالمفهوم الهيغلي، ليس سوى الصورة الظاهرية لما تمثله، ولا ترتبط قيمته بما تمثله بقدر ما ترتبط بمدى استيعابه له.

وان التأكيد على تمثيل الظاهر ـ بحيث يصبح الموضع الممثل، خلافا لما كان شائعا حتى اواخر القرن التاسع عشر، شيئاً لا قيمة له بذاته ـ يشكل نقطة اساسية، في الفكر الهيغلي، تلتقي مع التصور الحديث للفن، ولا تتعارض، في الجوهر، مع تيار الفن التجريدي (اللا صوري) من حيث هو تخطٍّ للظاهر وتقصٍّ للمضمون الداخلي.

ومن خلال المقابلة بين الشيء (او الموضوع) الجمالي Objet esthétique، والعمل الفني، يؤكد ميكل دوفرين ان الفن لا يقول شيئاً ان لم يكن لديه ما يقوله، بمعنى ان مضمون العمل الفني لا يرتبط بما يمثله بقدر ما يرتبط بما فيه من قيم جمالية. و«قد لا يكون للعمل الفني مضمون او عمق ما لم يكن جميلاً» (M. Dufrenne, 1967, 22).

غير ان جماعة اخرى تعمد الى قراءة العمل الفني استناداً الى ما توصلت اليه الدراسات في مجال علم النفس، وترى في الانسان الفرد، الساعي الى تحقيق ذاته، محوراً اساسيا، وتعتبر الفنان ذلك الانسان المتميز بشعوره وطريقة احساسه. فالفن «وسيلة استكشاف حقيقية للفرد» (R. Huyghe, 1965, 18)، والفنان يسعى، من خلاله، الى اثبات ذاته. وقد يولد العمل الفني من حاجة غامضة لدى الفنان، الا انه يعكس ما في داخله من طموحات، بل يعكس واقعاً داخلياً على الرغم من ارتباط الفنان بواقع اجتماعي وتقيده بانظمة الجماعة. فالفن والانسان متلازمان.

و ان يكن من المستحيل معالجة تاريخ الفن بصفته ظاهرة منفردة او مستقلة، فذلك لا يعني ان تاريخ الفن مجرد ملحق للتاريخ العام». «واذا كان الفن مرتبطا ارتباطا وثيقا بالانسان(..) فذلك لانه يعكس صورته ويعبّر عنه، ويبدو كأنه امتداد له، منقول الى خارجه» (R. Huyghe, 1967, 9, 15). والفن، في نظر هويغ، مرآة كاشفة سواء للانسان الفرد او للانسان الجماعة. الا انه، وعلى الرغم من ارتباطه بمحيطه وظروف نشأته، «يشكل عالما مستقلاً، تحكمه قوانينه الخاصة». ومن هذا المنطلق يبدو الفن «فعالية خلاقة تنشد مداها»، اي الجمال الذي «يستعصي، في جوهره، على كل تفسير»، لأنه يحس فقط. «فالفن نشاط مبدع، والجمال ابداع». لكن دور الفن لا يقتصر على ابداع الجمال والاستمتاع به. فهو «فعل تتم به عمليه النقل او النسخ الى المادة ... وهو انعكاس للعالم الخارجي او للعالم الداخلي، او للاثنين معاً (R. Huyghe. 1967, 18, 35).

وبدوره، يشير اندريه مالرو الى العلاقة القائمة بين الفنان ومصادر استلهامه والى تطور الاشكال عبر تحوّلها وتواصلها، والى العلاقة القائمة بين الفن واللاوعي، معتبرا ان «كل استنباط هو اجابة، اكان لوحة لـ ماكس ارنست أم مجموعة نظريات رياضية»، وان «الخلق الفني لا يولد من الاستسلام للاوعي، بل يولد لمن الاستعداد على استيعابه». وان كان الفنان «لا يعي المدّ الانساني الذي يدفعه»، الا انه يعي، بالمقابل التأثير الذي يمارسه، وان اقتصر «هذا التأثير على اشكاله والوانه» (A. Malraux, 1951, 304).

غير ان نظريات اخرى ترفض مبدأ تطور الفن وفق منطقه الخاص، بمعزل عن اي عوامل اخرى تنتمي الى مجال خارج عنه. فلا يمكننا فهم التطور الفني وتعدد الاساليب الفنية وادراك طبيعتها، في نظر فريدريك أنتال، الا من خلال دراسة مختلف فئات المجتمع، وفهم فلسفتها والدخول، من ثم، الى فنها (F. Antal. 1947, 15). ويحاول ارنولد هاوزر Hauser، في كتابه The social History of Art (وقد ترجم الى العربية بعنوان: **الفن والمجتمع**) ان يربط بين الفن وخلفيته الاجتماعية، بما تنطوي عليه من عوامل شتى، اقتصادية وسياسية وثقافية وتاريخية. فهو ينظر الى تاريخ

الفن على انه جزء من التاريخ العام، لا ينفصل عنه ولا يمكن دراسته من دون الرجوع اليه.

وتأخذ هذه الدراسات منحى آخر مع بير فرانكاستل، اذ تشكل آراؤه منطلقا جديداً لعلم اجتماع الفن Sociologie de l'art. فالفن، في نظره، «ليس لغة، بل منهج دلالة»، وهو «واحد من النشاطات الدائمة، الضرورية والمميزة للانسان الذي يعيش في المجتمع». ومعناه يكمن ليس فقط في تواصله، بل في ما يشير اليه وفي ما يبلغه ويشكل امتداداً له ادراك الجمهور. فالمبدعون الحقيقيون هم اولئك الذين يسهمون في تطور الفن باضافة اشارات جديدة الى ما كان قد تكوّن في عصور سابقة (P. Francastel, 1976, 12ss). وفرانكاستل ينظر الى تاريخ الفن من ضمن النشاطات الاجتماعية الاخرى، ويسعى الى تفسير العمل الفني انطلاقا من هذا النشاط الكلي للانسان لأن تقصي الخلفيات التاريخية والفكرية هو الذي يسمح بشرح عوامل ابداعه. فالفضاء التشكيلي لعصر النهضة ليس مجرد تمثيل لبعض القيم الثابتة للرؤية، بل هو منهج لا يمكننا فهمه مَن دون الرجوع الى التقاليد والاعراف السائدة في المجتمع والى ما توصل اليه العصر على الصعيدين العلمي والتقني. فمن العبث ان نعتبر ان «التجربة الفنية تقوم على اساس نظام تمثيلي يتفق مع معطيات ثابتة لتجربة انسانية»، او تبعا لمبادئ تقنية محددة. فاذا كان العمل الفني يعبّر عن مسالك عامة ومفاهيم نظرية لمجتمع ما، فانه من الضروري ان يتجدد هذا العمل عندما يتحول المجتمع تحولاً جذريا وتنقلب معه المقاييس كلها (P. Francastel, 1965, 110ss).

قراءة اخرى تقدمها السيميائية Semiologie. فهي ترى في الصور المقروءة مجموعة اشارات تحدّد معناها طبيعة بنيتها وعلاقتها بتقاليد موروثة. فتاريخ الفن، في نظر هنريش ڤولفلين، واضع اصول هذه القراءة الشكلانية، هو تاريخ اشكاله. اي ان ما يهمه في العمل الفني ليس الموضوع، بل طريقة معالجته والوسائل المتبعة في بناء العمل الفني. لذلك، فهو يطرح في مقدمة كتابه، **المبادئ الاساسية لتاريخ الفن** (H. Wolfflin, 1984, 15ss) ، مسألة «الاسلوب»، ويتوقف ـ اثناء مقارنته بين كلاسيكية القرن السادس عشر وفن الباروك في القرن السابع عشر (موضوع

كتابه المشار اليه) ـ عند مقابلات خمس يعتبرها اساسية: الخطي Linéaire والتصويري Pictural، السطوح Plans والاعماق Profondeurs، الشكل المغلق Forme Fermée والشكل المفتوح Forme ouverte، الكثرة Multiplicité، والوحدة Unité، النور Clarté والظلمة Obscuruté. وهو اذ يتوقف عند هذه الامور فلأنه يجد في تباينها وطرق استخدامها ما يكفي لتحديد اسلوبين اساسيين، متمايزين (الكلاسيكية والباروك) من دون الرجوع الى اي من العوامل الواقعة خارج نطاق العمل الفني نفسه: التاريخية او الاجتماعية، او الاقتصادية.. ممهداً بذلك الطريق لما يعرف الآن باسم السيميائية Sémiologie والبنيوية Structuralisme.

قبل ذلك، وفي اطار ما عرف باسم «علم الصور» Science des images تفسيرا لعبارة Iconologie ، بقي كتاب سيزار ريبا Ripa، الصادر سنة ١٥٩٢، حتى اواسط القرن التاسع عشر، المرجع الاساسي لكل الدراسات اللاحقة. وحديثا، اكتسبت عبارتا Iconographie (الصورية) و Iconologie (علم الصورة ـ الايقونة) دلالات جديدة (راجع E. Panofsky, 1967, 1969)، بحيث ان ما تعنيه الصورة لا يقتصر على ما تمثله او تقدمه للنظر، بمعنى انها ليست مرشحة فقط للتأمل، بل تتطلب عملا حقيقياً لقراءتها.

والصورية Iconographie تقود الى السيميائية في نظر هوبرت داميش. فالسيميائية تتناول «حياة الاشارات» وطريقة عمل الانظمة Systèmes الدلالية، وتختلف بفضل ذلك، عن الصورية. «ففي حين تسعى الصورية الى عرض ما تمثله الصور والاعلان عما تعنيه تهتم السيميائية، خلافا لذلك، بتبيان آلية الدلالات والكشف عن العملية الدلالية التي يصبح العمل الفني مكانا لها ورهانا في آن» (H. Damisch. 1975, 30s). غير ان داميش يطرح مسألة إمكان اعتماد السيميائية في الفن وسيلة لقراءة الفنون غير الغربية (كالفنون الشرقية)، وحتى بعض الاعمال الفنية الغربية «من سيزان الى موندريان، ومن ماتيس الى روتكو وبرنت نيومان»، والاعمال التي تناولت الصورة والاشارة بطريقة مختلفة، او تجنبتها وتخطتها احياناً. قبل ذلك، كانت الانطباعية قد تعاملت مع العالم المرئي بطريقة جديدة، فقدمت

مسألة القيم اللونية على الصورة المقروءة نفسها، الامر الذي يدفعنا لاعادة النظر في الاعمال الفنية القديمة وقراءتها على ضوء هذه الملاحظات، علّنا «نجد فيها ما كان في الأيقونة نفسها قد خفي على الاشارة بالمعنى الدقيق للكلمة» (H. Damisch, 1976, 39). فالاعمال الفنية الحديثة، بخاصة التجريدية منها، تتطلب مفهوما آخر للدلالة، ومفهوما آخر للذوق غير خاضع لمقاييس الاتصال. ومن هنا الشعور بضرورة وضع اسس جديدة لسيمياء الفن تكون اكثر شمولاً.

آراء عديدة ومتباينة (نعود اليها في مكان آخر من الكتاب ـ الفصل الثامن) تنطلق من الماركسية والدراسات الاجتماعية للفن (كدراسات فريدريك انتال وارنولد هاوزر) لتقدم قراءة فنية جديدة تعارض ما تسميه الماركسية «المبتذلة»، وتعتبر الفن شيئا آخر غير الانعكاس الامين لواقع اجتماعي محدد. فكل فن يسعى الى التجديد هو ثوري في نظر أدورنو (Adorno, 1974, 21)، وهو ثوري ايضاً ليس فقط في مضمونه الايديولوجي التقدمي، بل في شكله وفي بعده الجمالي، في رأي ماركوز (H. Marcuse, 1974, 15). وبدوره يقدم حجينيكولاو قراءة فنية ماركسية جديدة تعارض الماركسية المبتذلة»، وترفض المفاهيم التي ترى في تاريخ الفن تاريخا للفنانين، لأن ما ينتجه الفنان، في رأيه، لا يرتبط به وحده، بل بما يسميه «الايديولوجية المصوّرة» Idéologie imagée التي يفسر تعددها تباين الاساليب الفنية. فلا بد من تخطي المقولة البورجوازية: «تاريخ الفن هو تاريخ الاساليب» والاستعاضة عنها بمقولة جديدة: «تاريخ انتاج الصور هو تاريخ الايديولوجيات المصوّرة» بحيث يتحول تاريخ الفن الى تاريخ لهذه الايديولوجيات (N. Hadjinicolaou, 1973, 105).

ان هذه القراءات، على تعددها وتباينها، انما تعكس واقعا هو ان اللغة الفنية غنية ومتنوعة، وان تفسير العمل الفني، بما يتضمنه من دلالات، يبقى نسبياً ولا يتوقف عند امور محددة، وانه لا يسعنا اعتماد اي من هذه القراءات من دون العودة الى الخلفيات الفكرية وارتباطها بظروف تاريخية واجتماعية هيأت لظهور تيارات فنية رئيسة. وان ما شهده العالم الغربي من تحولات فنية كبرى، مع نهاية القرن التاسع

عشر وبدايات القرن العشرين، قد تمثل في تيارات فنية كانت تسعى ـ في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة ـ للتحرر من نمط فني رسمت اطره العامة وحددت منطلقاته الاساسية منذ عصر النهضة، عندما تكّون، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وللمرة الاولى بعد اليونان، نظام بُني على رؤية عقلانية للعالم والانسان، وارتبط بتبدل عميق في المعارف التقنية والنظرية وفي العلاقات الاجتماعية. فالجمالية النهضوية، الانسانوية، قد جعلت من الانسان محور العالم كله ومقياساً له، ضمن حدود اعتبرت، استناداً الى هندسة اقليدس، نهائية ولا بديل عنها لبلوغ الجمال المثالي.

من المتعارف عليه ان الفن الحديث يبدأ مع الانطباعية، وإن لم تتوضح منطلقاته الاساسية الا في بداية القرن العشرين، في السنوات العشر السابقة للحرب العالمية الاولى. بيد ان جذور هذه الحركة الفنية تبقى وثيقة الارتباط بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في المفاهيم العامة وبما كان لهذه الثورة من آثار مباشرة على التطور الفني في القرن التاسع عشر. اي ان ثمة تطوراً متواصلاً لم ينقطع، وانه من العبث ان نبحث عن نقطة محددة تشكل بداية للحركة الفنية الحديثة، او ان نعزو الى فنان ما، سيزان مثلاً، كل مسببات التطور الفني في القرن العشرين، او ان نجعل منه مؤسس الفن الحديث حسب تأكيد المؤرخ الفني هربرت ريد الذي يعتبر ان في اصل ما سمي بالحركة الفنية الحديثة تكمن ارادة مصوّر فرنسي، ثابتة وعنيدة، لرؤية العالم موضوعياً، والكاتب الايطالي ليونيللو فنتوري الذي لا يمكنه «تصوّر الفن الحديث بمعزل عن سيزان» وهو ما يجمع عليه العديد من مؤرخي الفن ممن وجد في عمل سيزان ونظرياته منطلقا للفن الحديث. واننا اذ لا ننفي اهمية فنان كسيزّان، والدور الذي قام به، فانه لا يمكننا ان نتصوّر عمل سيزان بالذات والفن الحديث، في بداياته، من دون «الانطباعية» و«الانطباعية المحدثة» وفناني نهاية القرن التاسع عشر، ولا يمكننا الا ان نلاحظ ان «التكعيبية» كانت، منذ بدايتها، قد تخطت سيزان على الرغم من انها قد انطلقت منه او من بعض دروسه ونظرياته.

وعلى الرغم مما تحقق على صعيد الفنون التشكيلية من تطور كان قد ادهش المراقبين بنتائجه والمسافة الطويلة التي باتت تفصله عن اصوله البعيدة، فاننا لا نجد في هذا التحول انقطاعا فعليا تبدأ معه الفنون الحديثة، بقدر ما نجد فيه تواصلاً واستمراراً عبر مراحل تطور ارتبطت بظروف موضوعية، تاريخية واجتماعية. وان ما توصل اليه الفن المعاصر قد يبدو مختلفا كليا، ولا علاقة له، في الظاهر، مع الفنون السابقة. لكن مثل هذه النتائج لم تتحقق الا بعد مراحل اختبارية متتالية ومتواصلة، رافقها تحول في الرؤية الفنية، وتحول ايضاً في وسائل التعبير الفني، وكذلك في المنهج والاسلوب وفي ادوات الفن التشكيلي ومواده.

واذا ما اردنا تقصي مصادر الفن الحديث، فانه لا بد لنا من الرجوع الى القرن التاسع عشر الذي يرى فيه فرانكاستل (P. Francastel, 1965) مرحله ممهدة للقرن العشرين شبيهة بـ الكواتروشنتو (القرن الخامس عشر)، الممهد للنهضة الايطالية (القرن السادس عشر). فالقاسم المشترك، الجامع بين القرنين التاسع عشر والعشرين، هو الموقف من تقاليد ومفاهيم تعود باصولها الى عصر النهضة (وهو الموقف نفسه الجامع بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر، الرافض لتقاليد القرون الوسطى، والمطالب بالعودة الى المبادئ الكلاسيكية اليونانية الرومانية)، ثم الموقف من الواقع نفسه، بعدما تبدل هذا الواقع وبات بامكاننا دراسته وتحليله موضوعياً، من دون احكام مسبقة، انطلاقا من رؤية جديدة للعالم والانسان وللعمل الفني نفسه. ففي كتابه، **التصوير والرسم والحفر**، يلاحظ هوفستاتر (H. Hofstatter, 1972) ان «نقطة انطلاق هذا الخط الفاعل، الموجّه للتطور العام، تلتقي مع العملية الثورية للنزوع الدنيوي التي غيرّت، مع الانتقال من القرن الثامن عشر الى القرن التاسع عشر، مواضع الاشارات الاجتماعية، مثبتة بذلك مجالات التفتح الجديدة لمختلف النشاطات المادية والمثالية(...) فالمناهج الجديدة قادت الى تعميق مفهوم الواقع ونشره، بشكل غير متوقع ودائم، وكشفت في الوقت نفسه، وباستمرار، عن ملامح جديدة لهذا الواقع(....) واصبحت محاولة السيطرة عليه من الموضوعات الاكثر اثارة في عملية الابداع الفني» منذ نهاية القرن التاسع عشر.

ولعله بفضل ما تحقق في مجالي التقنية والعلم، وما شهده الغرب من ازمات اقتصادية، وبروز تناقضات حادة ادت الى تحولات كبرى في البنى والعلاقات الاجتماعية، تكوّن على الصعيد الفني، قاموس مفردات تشكيلية جديد، وفقدت شيئاً من وضوحها واهميتها تلك الاشارات الرمزية المتعارف عليها، والمتداولة منذ قرون. كما تكونت، من ثم، ثقافة جديدة ومفاهيم جديدة، لكنها لم تتعرض، في البداية، لمسألة الاسلوب او الشكل، واكتفت بإثارة الجدل حول «الموضوع» (المضمون) وتراتب الانواع الفنية. ومع ذلك، فان تجديد الموضوع (كالانتقال من «الموضوعات الكبرى»، تاريخية او ميتولوجية، الى «المناظر الطبيعية» و«الطبيعة الصامتة» ومظاهر الحياة اليومية) قد ادى، مع نهاية القرن التاسع عشر، الى تبدّل في الرؤية وتبدّل في التقنية والاسلوب.

وكان هذا التحرر ازاء الموضوع (وما رافقه من تبدل في الاسلوب) من الاهمية بحيث انه مكّن الفنان - مع بداية القرن العشرين وعلى اثر ما توصلت اليه الحركة الفنية من نتائج مهمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - من تخطي المقاييس الكلاسيكية الجامدة وبلوغ اهدافه، منطلقاً ليس فقط من الظواهر الحسية، بل من المعاناة الحية لواقع جديد، ومن التجربة الملازمة للفن الحديث، التجربة التي قادته الى الاستنباط والتوصل الى مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عما هو غير مرئي. فكانت عبارة الفنان بول كلي «الفن لا ينقل المرئي، بل يجعل مرئياً» منطلقا لتقصيات جديدة ابتعدت عن الاسس والمفاهيم الكلاسيكية بقدر ما اقتربت من الفنون الشرقية ذات الطابع الخطي التجريدي. ولئن انطلقت الفنون الحديثة احياناً اخرى من العالم المرئي والظواهر الحسية، الا انها اتبعت في تمثيل الواقع اسلوبا جديدا يهدف الى استنباط اشكال جديدة تنقل الينا صورة للمعاناة، معاناة الفنان العاكسة لحالة انسانية اكثر شمولاً.

وعلى ضوء هذه المفاهيم الجديدة تحددت المنطلقات الاساسية للفنون التشكيلية الحديثة، وتوضحت غاياتها بعد ان تبدّلت وسائلها التعبيرية كلها وتنوعت مفرداتها. فلم يعد التصوير يقتصر على تمثيل العالم المرئي لينقل الينا صورة عنه تقابل ما

تكوّن لدينا من معرفة بظواهر الاشياء، لكنه بات تجسيداً عفوياً للمعاناة، او تجسيداً للحركة (الحركة الالية) او الفعل. واللون، الذي لم يعد بالضرورة مطابقاً لمظاهر الاشياء كما تراها العين، اكتسب ـ منذ ما بعد الانطباعية، وبخاصة مع فان غوخ وغوغان ـ قيما ذاتية تسهم، اذا ما تجاورت بقع لونية داخل مساحة محددة، لا في نقل الطبيعة كما هي، بل تسهم في اعادة بنائها وصوغها من جديد. والتأليف تحرّر هو ايضا، من قوانين الاشياء المادية، واشكالها الهندسية، وتحوّل الى نموذج يعبّر، اضافة الى اللون، عن بنية فعل، وعن ارادة خلق.

هكذا، اكتسب العمل الفني قيمة ذاتية، اسلوباً ومنهجاً، بعد ان اصبح بحد ذاته هدفا، بل موضوعاً لا تقاس قيمته بالنسبة الى ما يمثله. وتخطى نموذج عصر النهضة ليقدم لنا نماذج جديدة تعبّر، بدورها، عن إدراك الفنان للعالم وعن مقدرته على اعادة صياغته او تحويره وتفسيره. فالفنون الحديثة، على تنوعها وتباينها وتعدد اتجاهاتها ومصادرها، متشابهة في منطلقاتها الاساسية، اذ تجمع بينها ارادة التجديد والتحوّل الدائمين، استناداً الى واقع متغيّر، والى موقف رافض للتصوّر الغربي المهيمن في الفنون التشكيلية حتى اواخر القرن التاسع عشر. ويتأكد هذا الاتجاه حتى في التيارات الفنية الحديثة ذات المنحى الواقعي ـ «كالبوب آرت» الاميركي و«الواقعية الجديدة» «والواقعية المفرطة» ـ لاستعانتها بوسائل الاعلام المعاصرة، لما تتميز به من امكان التسجيل المباشر لوقائع يعجز الفنان، من دونها، عن التقاطها وتثبيتها، ولما تقدمه لنا عن الواقع المعاصر من صور جديدة، ناقدة، رافضة، ساخرة وملتزمة، احياناً، عبثية، تسجيلية وحيادية أحياناً اخرى.

لذلك لا يمكننا ان نعرّف الواقعية ونفهمها انطلاقاً من مقاييس الواقعية المستمدة من عصر النهضة وحدها، او ان نتصوّر الواقعية (بالمعنى الشامل للكلمة) وفق منظور ضيق متمسك بالتقاليد التي توارثها الغرب وتقيد بها طوال اربعة قرون، ونقلها الينا (الى العالم العربي) منذ اواخر القرن التاسع عشر. وهنا تكمن اهمية الانفتاح الذي شهدته اوروبا منذ اواسط القرن التاسع عشر على اثر النمو الاقتصادي المتسارع واتساع نطاق حركة الاستعمار الغربي في العالم. انه الانفتاح

على جميع الفنون السابقة لعصر النهضة (في اوروبا نفسها وخارجها)، والفنون الشرقية (الاسلامية واليابانية والصينية...) والافريقية. وقد اعيد تقويم مختلف هذه الفنون، ووجد فيها العديد من الفنانين الغربيين مصادر جديدة اغنت آفاقهم ومخيلتهم.

لكن الفن الغربي ـ المتأرجح بين الالتزام بمحاكاة العالم المرئي والتحرر منه، المتأرجح بين العالم الموضوعي والعالم اللاموضوعي ـ لا يتوقف عند مسألة تخطي الاطر الكلاسيكية وتجاوز الفضاء التشكيلي النهضوي. فكان عليه ان يواجه مسائل اخرى معقدة، اكثر ارتباطاً بواقع الانسان المعاصر، مسائل ولدتها ظروف تطور المجتمع الصناعي الرأسمالي وما ارتبط بها من ازمات وتبدل في العلاقات القائمة بين الفن وجمهوره، وما نتج عن ذلك من شعور متزايد بدور الفنان الهامشي. الامر الذي قاد الفن، في بعض مراحله، الى حدود العبثية ونفي الفن مع الدادائية (في نهاية الحرب العالمية الاولى)، وحركة «فلوكسس» (وقد انتشرت في اوروبا واميركا في بداية الستينات)، وتيارات اخرى ظهرت في مجالي الادب والفن، ووقفت منهما موقفا سلبياً. فهي تهاجم سلطة الفن وادعاءاته وتطالب، مع الحدوثية و«المفاهيمية» بتخطي اللوحة نفسها والوسائل المرتبطة بها على اختلافها، ولا تعترف سوى بالفكرة بدلا من العمل الفني نفسه، كما لا تحتفظ سوى بمفهوم كلمة «فن»، خارج اي اعتبار قصصي او روائي، بحيث يغيب «الشيء الفني» (اللوحة) ولا يبقى منه الا تحليل الفنان له والسؤال «ما هو الفن؟».

كانت الدادائية قد أُعتبرت ظاهرة بارزة ـ في الادب والفن ـ ولدتها ظروف اوروبا بعد الحرب العالمية الاولى وما شهدته من حركات ثورية عقبت الثورة الشيوعية في روسيا. والدادائية اذ ترفض الفن كلياً، وكذلك التقاليد الخاضعة، في نظرها، لهيمنة الطبقة البورجوازية الحاكمة وما تمليه مصالحها، فانما ترفض مفهوم البورجوازية للعمل الفني والدور المناط به، وترفض، بسبب ذلك، اللوحة الفنية من حيث هي سلعة واداة استمتاع تحتكرها فئات معينة في المجتمع.

حركات اخرى سبقت الدادائية وعاصرتها، او اتت بعدها (كالفن الجديد،

ودوستيل، والبناءوية، والباوهاوس)، تنطلق من هذا الواقع نفسه، لكنها تتجنب عبثية الدادا، وتطرح حلولاً موضوعية وجذرية ترمي الى تعديل المناهج التعليمية وتقويم التربية الفنية استنادا الى مفهوم جديد يوضح الدور الوظيفي للفن. لذلك، فهي تطالب باتحاد جميع الفنون (ومنها الفنون الحرفية) داخل نطاق العمارة، مؤكدة على ضرورة تخطي «جدار الكبرياء» الفاصل بين الفنان والحرفي.

وقد لا نفهم دوافع هذه الحركات الفنية على اختلافها وتباينها ما لم ندرك طبيعة العلاقات القائمة بين الفن والجمهور وما طرأ على هذه العلاقات من تبدّل حتمته ظروف المجتمع الحديث ووسائله الدعائية والاعلامية. فالتحولات المهمة في البنى الاجتماعية وما رافقها من اكتشافات علمية وتقنية، كآلة التصوير الفوتوغرافي، قد حرّرت الفن من وظيفته الجانبية، التسجيلية الوثائقية. والفنان، بدوره، بات يتوجه الى جمهور جديد اكثر اتساعا مما كان عليه سابقا، ليقدّم له نتاجا جديداً يتلاءم مع الذوق السائد ومتطلباته، ويخضع لتبدل العلاقات القائمة بين الفن والجماعات الراعية له والمموّلة.

قبل ذلك، كان الفن قد بقي، حتى اواخر القرن التاسع عشر، يحمل الطابع الرسمي ويرتبط بالسلطة (الكنيسة، الملوك والامراء، الطبقة المهيمنة اقتصاديا..) المدافعة عنه والموجّهة له والمستفيدة منه. فكان دافيد، وهو ابرز فناني الكلاسيكية المحدثة، والممثل الشرعي للنمط الفني الرسمي، قد مارس - من خلال الاكاديمية الفرنسية التي تأسست عام ١٩٧٣، وفي ظل امبراطورية نابليون - نوعا من الزعامة، بل «الدكتاتورية»، الفنية، ولجأ الى اقصاء من لا يلتزم، من الفنانين، بمبادئ الكلاسيكية. ومنذ عصر النهضة، كان الفن قد اخضع لرغبات الفئات المتحكّمة به، لأن ما ينتجه الفنان انما يتمّ بناء لطلب مسبق (من قبل افراد او مؤسسات) يحدّد مواصفات العمل الفني. ولكن، مع نهاية القرن التاسع عشر، بدأت هذه العلاقات القائمة بين «المستهلك» والفنان «المنتج» تأخذ طابعا آخر ارتبط بانتقال الانتاج الفني من مرحلة «الطلب المسبق» Commande الى علاقات «العرض والطلب» الخاضعة لاشراف مؤسسات رسمية تعمل على توجيه الحركة الفنية وتحديد مسارها العام،

رافضة من لا يلتزم من الفنانين، بشروط العرض والطلب. وقد اوضح هوفستاتر نتائج هذا السلوك الرسمي واثره على النتاج الفني عندما تطرق الى هذا الموضوع في مقدمة كتابه المشار اليه سابقا، مؤكداً ان موقف المؤسسات الرسمية من هؤلاء الفنانين المرفوضين قد دفع بهم، مع نهاية القرن، لأن يشكلوا جماعة مستقلة، متمسكة باساليبها الفنية، عنيدة في مواجهتها للنمط الرسمي. وقد لوحظ، ان السوق الفنية قد اخذت طابع البورصة الحقيقية مع هولاء الفنانين ومجموعة من تجار الفن الاكثر ادراكاً ووعيا من الجمهور لاهمية اعمالهم. فقد تبدلت اسعار اللوحات عندما هبط بعضها (بخاصة لوحات الفنانين الرسميين) وارتفع بعضها الآخر، فحقق، من جراء ذلك، ثروة كبيرة من كان قد اشترى باسعار بخسة اعمالاً لفنانين ارتفعت اسهمهم بعد ان كانوا مغمورين في السابق.

ومنذ ذلك الوقت اصبح للسوق الفنية الدور الاساسي في عملية بيع اللوحات وتحديد اسعارها، وباتت قاعات العرض الخاصة تتحكم ، بما لديها من هيمنة وارتباط مباشر بالنقاد ووسائل الاعلام، بالانتاج الفني، وفق مصالح السوق ومتطلباتها، وتتدخّل، في حالات كثيرة، في تحديد النمط الفني الاكثر رواجاً. وكان من الطبيعي ان تتطور هذه العلاقات بين الفنان وقاعات العرض، وان تأخذ، احيانا، شكل عقد يبرم بين الطرفين، يقدم الفنان بموجبه سنويا، لقاء اغراءات مالية، مجموعة اعمال تخضع للمواصفات المتفق عليها. ولعل ابرزها هي ان تكون الاعمال المهيأة للعرض متشابهة، اسلوباً وموضوعاً، كي يتمكن الجمهور، مع مرور الوقت، من التعرف الى صاحبها بمجرد النظر الى اي منها. وهنا يجد الفنان نفسه ملتزما الحفاظ على اسلوبه والاستمرار في انتاجه المميّز مادام يتلاءم مع حالة العرض والطلب. وقد تقوم وسائل الاعلام، المرتبطة بقاعات العرض، بدور اساسي في التعريف عن الفنان والتمهيد لمعارضه الفنية، كما قد يلجأ اصحاب قاعات العرض الرئيسة، في سياق المنافسة التجارية، الى دفع تيار جديد وتشجيعه، بعد ان تكون السوق قد اغرقت باعمال فنية من النمط القديم، علّ هذا التيار يلقى رواجاً ويسهم، مرة اخرى، في تبدل الاسعار وما ينتج عن هذا التبدّل من مضاربة.

اذاً، هنالك ازمة على صعيد الانتاج الفني مصدرها طبيعة النظام الاقتصادي وطبيعة المجتمع الاستهلاكي الذي حوّل اللوحة الى سلعة تجارية تخضع بدورها للمضاربة والاحتكار. وان ما ينطبق على المجتمعات الراهنة في الغرب، قد ينطبق، نسبيا، على بلدان اخرى تسعى الى محاكاته والتَمَثُّل به، وتعاني، باشكال متباينة، مما يعانيه من ازمة العلاقة بين الفنان والجمهور، وتخضع لعملية العرض والطلب عينها. تعود بداية هذه الازمة الى حزيران ١٩٦٢، عندما تعرضت بورصة نيويورك لهبوط طارئ وعابر، ادى، مع ذلك، الى هبوط في «تسعيرة» بعض الفنانين في الولايات المتحدة، ثم تتابعت الازمات بعد ذلك، وارتبطت السوق الفنية بالتقلبات الاقتصادية، ولكن باشكال مختلفة ومتنوعة حدّدتها ظروف كل بلد واوضاعه الاجتماعية والاقتصادية. وهكذا باتت اللوحة سلعة تحدّد قيمتها التجارية استناداً لا الى قيمتها الفنية الفعلية، بل الى «التسعيرة» المعلن عنها في الوسط التجاري الفني وفق مقاييسها وتصنيف المنتج لها الذي اصبح بالنهاية، وفي حالات كثيرة، اشبه بالحرفي الواقع تحت رحمة التاجر والمرتهن له.

من الواضح ان ما شهدته الاسواق التجارية الاوروبية من ازدهار في الخمسينات وبداية الستينات، قد انحسر بعدما تفاقمت هذه الازمة واصطبغت بالمأساوية مع ظهور اسواق جديدة منافسة (في نيويورك وعواصم اخرى)، وارتفاع عدد قاعات العرض التجارية، وتصاعد عدد الفنانين، وتَكَدُّس «فائض الانتاج» الفني غير «المستهلك» لدى اصحاب قاعات العرض والمجموعات الخاصة.

لا شك ان لهذه الازمة، ذات الطابع العالمي، اثراً كبيراً على مسار الحركة الفنية واوضاع الفنانين المادية والانتاجية. الأمر الذي دفع البعض الى اعلان «احتضار الفن» مراراً منذ بداية القرن، والى المواقف السلبية لعدد كبير من الفنانين. بيد ان هذه الحالة وما يتعرض له الانتاج الفني من ازمات لا يعنيان بالضرورة ان التطور الفني يتوقف فقط على ما تمليه مصالح هذه الفئات المهيمنة على السوق التجارية، وان الفن يدور في فلك عدد من المراوغين ويرتهن لمصالحهم. ففي جميع مراحل التاريخ، يدخل الفن ضمن اطار من العلاقات الاجتماعية المحددة لمساره العام. فعلى الرغم

من الشعور السائد بوجود ازمة حقيقية، استطاعت الحركة الفنية ان تتخطى ما اعترضها من عقبات، وان تتمثل في تيارات متتالية ورائدة. فالتحولات الكبرى لم تلغ دور الفن ولم تشكل «طفرة حاسمة» حسب تعبير دوفرين (M. Dufrenne, 1974). غير ان الشعور بانزواء الفن، وعزلته وتقوقعه، ما برح يتنامى ازاء ما يشهده العالم المعاصر من مشاكل كبرى ومن تبدل في نمط الحياة واغراضها ووسائلها، التي اصبح معها الفن هامشياً، وكاد يقتصر على قلة من متذوقي الفن والمهتمين به. ازاء هذا الواقع، بات من الضروري ان يعاد طرح مسألة العلاقة بين الفن والجمهور وان تحدد الغاية العامة منه على ضوء ما استجد على الصعيد الاجتماعي. وعلى الفنان، اليوم، ان يعي طبيعة الظروف الاجتماعية الراهنة وان يأخذ بالاعتبار المطالبة الملحة بادخال الفن الى الحياة اليومية ليكون جزءاً منها، حتى لو تطلب ذلك التخلي عن الوسائل التقليدية والاستعانة بما تقدمه له التقنيات الحديثة من امكانات يستطيع الافادة منها.

الفصل الاول

بوادر التحول

ثمة إجماع على ان الفن التشكيلي المعاصر يبدأ مع الانطباعية، في السبعينات من القرن التاسع عشر، وان منطلقاته الاساسية لم تتضح الا في السنوات العشر الاولى من القرن العشرين. قبل ذلك كان العالم الغربي قد شهد، منذ نهاية القرن الثامن عشر، صراعات فكرية وخلافات حادة بين مختلف التيارات الفنية، الممثلة بالكلاسيكية، والرومنسية، والواقعية. وقد لا نجد تفسيراً لهذه الحالة إن لم نأخذ بالاعتبار تلك التحولات الكبرى التي احدثتها، داخل المجتمع الغربي، الثورة الفرنسية ١٧٨٩ـ١٧٩٤، وحروب نابليون، وما تبعها من تطور اقتصادي، وأزمات حادة، وثورات داخلية، دفعت اليها التناقضات الاجتماعية والنظريات الثورية المطالبة بالاشتراكية. فكان لا بد من أن تتبدل المفاهيم العامة والنظريات الجمالية، على أثر التطور العلمي والتقدم الصناعي[١] وبروز النزعات القومية، وكذلك الانفتاح على ثقافات الشعوب الأخرى خارج اوروبا. وبسبب مختلف هذه العوامل، كان من الطبيعي ان تتبدل ايضاً ملامح العمارة مع استعمال الحديد على نطاق واسع، خصوصاً في بناء الجسور والمعامل والأسواق والمحطات. فالهندسة المعمارية لم تعد مجرد فن، بل تحولت في جزء كبير منها إلى علم. وكان من نتائج الاكتشافات الأثرية، (وقد بدأت في النصف الأول من القرن التاسع عشر)[٢]، فضلاً عن مذكرات الرحالة وتبادل السلع التجارية ـ ومنها الحرف والأعمال الفنية الشرقية ـ انها عرّفت الغرب الى عوالم جديدة كانت ما تزال مجهولة: بابل وأشور ومصر، ثم الصين واليابان والهند.

وبظهور النزعات القومية في البلاد التي بدأت تفتش في ماضيها عما يدعم استقلالها، انعكست في الفن مظاهر الأزمات السياسية والاجتماعية، وتجلت بوضوح في تيارين رئيسيين: الأول، وهو المتمثل بالكلاسيكية اليونانية الرومانية،

يدعو الى التمسك بالقديم كي يبني عالمه الخاص انطلاقاً من هذا النموذج المتلائم مع ذوق البورجوازية ومفاهيمها؛ أما الثاني فيطالب بالعودة إلى المنابع والأصول المحلية، المعبرة عن طموحات قومية، ويسعى لان يجعل من المخيلة مصدر إلهام وابداع فني.

أي، في الوقت الذي كانت فيه اوروبا عامة، وهي المشبعة بالثقافة اللاتينية، قد انطلقت في بناء حضارتها من ثوابت العقلانية والنظام، نجد أن البلاد الشمالية، بعد ان تكرست فيها البروتستانتية، اكثر تمسكاً بتراثها وأعرافها الخاصة، رغم المظاهر اللاتينية المتسربة اليها عبر النهضة الايطالية وكلاسيكية القرن السابع عشر الفرنسية. بيد أن هذا الموقف السلبي من الماضي الكلاسيكي، المعترف به رسمياً، والتمسك بماض آخر كانت النهضة قد رفضته أو تناسته، لم يقتصرا على البلاد الشمالية؛ فهما ظاهرة أوروبية شاملة تجلّت بأشكال متباينة، بل متناقضة أحياناً، لأن أوروبا لم تكن كلها متشابهة في نظمها السياسية والاجتماعية، ولم تخضع كلها لتيارات ثقافية واحدة. وإن خضعت لها أحياناً فإنما بدرجات متفاوتة. وتؤكد هذا الاتجاه الكتب والدراسات النظرية التي وجد أصحابها[٣] في فنون القرون الوسطى ـ الرومانسكية، والقوطية بخاصة ـ ظاهرة محلية تجدر العودة اليها. وللمرة الأولى تناول المؤرخون ـ منذ نهاية القرن السابع عشر ـ تاريخ الشعوب المحلية (الكلتيين والغاليين..) ومعطياتها الحضارية ونظروا اليها كمصدر حقيقي لثقافة الأوروبيين ولغاتهم.

وكي تتجنب اللاتينية وتعبر عن هذا الشعور بالحنين الى الأصول التاريخية المحلية، حاولت أوروبا في الشمال خصوصاً، أن تواجه الكلاسيكية وتقاليدها بنوع من النزوع نحو الاغرابية والاهتمام المتزايد بكبار فناني الشمال من القرن السابع عشر، كرامبرانت، وفيرميردودلف في هولندا، وروبنس في بلجيكا. وفي مجال الأدب والشعر، أعيد صوغ الخيال بالتوجه نحو المواضيع الرومنيسة، مع هيرفي

وغري ويونغ في إنكلترا، وتُم الانتقال من العقلانية والتمسك بالقديم إلى إدراك جديد للواقع والتاريخ، مع الغنائيين من جماعة العاصفة والاندفاع Sturm und Drang أمثال نوفاليس وريختر .... في المانيا.

ومع هذه الدعوة للعودة الى الأصول التاريخية، شهدت أوروبا تفتحاً وتفجراً لطاقات الشعور، وتحولاً موضوعياً، كان بداية للمغامرة التي قادت الفن الغربي في القرن العشرين نحو آفاق جديدة. وكان هذا التوجه للخلاص من المفاهيم السائدة قد مهد للتحرر من القواعد الكلاسيكية والمناهج العقلانية التي أطنبت بها الثقافة اليونانية اللاتينية. وأهمية هذا التحول ليست فقط في تخطي الانسان لهذه المقاييس والنظم الصارمة التي خضع لها طيلة قرون عديدة، بل في استعادته لعفويته وحدسه، والانتقال تدريجاً في مجال التعبير الفني، الى الأهواء والنوازع، ومن ثم اللاوعي، الذي جعل منه السرياليون، بعد ذلك، المحرك الأساسي للخلق الفني. وقد شهدت أوروبا، بسبب هذا التحول، صراعات داخلية عنيفة بين الكلاسيكيين المدافعين بعناد واصرار عن مواقفهم، والرومنسيين التواقين إلى عوالم جديدة. فبدا القرن التاسع عشر على حد تعبير رينيه هويغ، وكأنه «حقبة جوهرية»، «كل الماضي ينتهي اليه، وكل المستقبل يبدي بذوره فيه»[٤]

١ ـ الكلاسيكية المحدثة

قبل الحديث عن الرومنسية لا بد من الاشارة الى ما عرف باسم الكلاسيكية المحدثة، لا لأنها تمثل الحركة الفنية التي سبقت الرومنسية وعاصرتها فحسب، بل لأنها تلتقي معها أيضاً في أمور كثيرة رغم التناقض الظاهري واختلاف المثالية التي تدافع عنها. والحق أن تأرجح الأفكار الفلسفية في القرن الثامن عشر بين العقلانية والعداء للعقلانية كان له أثر بالغ الأهمية على التيارات الفنية المعاصرة: فكانت بدورها تقترب من المفاهيم الكلاسيكية العقلانية حينا، أو تبتعد عنها وتقترب من المفاهيم المناقضة لها حيناً آخر جاعلة من الخيال مصدر إلهام لها، ومُقَدِّمةً الشعور

على العقل. فكان من الطبيعي أن يؤدي هذا التردد والعجز عن الاختيار بين مختلف الأساليب الى النزعة التلفيقية التي اصطبغت بها كل من الكلاسيكية المحدثة والرومنسية.

كانت المثالية الكلاسيكية على وشك الانهيار في القرن الثامن عشر، لكنها تجددت وازدهرت في النصف الثاني من هذا القرن، مع الطراز الامبراطوري، وعرفت شيئاً من الاستمرار في القرن التاسع عشر، ومارست تأثيراً متفاوتاً اصطبغ به الطراز الرسمي في بعض البلاد الأوروبية وأميركا الشمالية. وقد تبنت السلطة الرسمية، في فرنسا، هذا الأسلوب الفني ابتداء من نابليون، وجعلت منه وسيلة للتعبير عن أغراضها السياسية، بعد أن أصبح، في نظر الكثيرين، مرادفاً لفكرة البلاغة الفارغة والجمود الأكاديمي، ودعي بسبب ذلك، بـ «الطراز الطنان». غير أن هذا الحكم السلبي، وهو الحكم السائد حتى أواسط القرن العشرين، قد تعدّل نسبياً بعد ان تناولت الدراسات الحديثة، الأكثر موضوعية، الأعمال الكلاسيكية المحدثة، وفي مقدمتها العمارة، ووضعت هذه الحركة الفنية في مكانها الصحيح.

وكان فنكلمان ـ وهو المدافع عن الجمالية الكلاسيكية وواضع أسسها ـ قد حدد نظريته، في كتابه: **تاريخ الفن في العصور القديمة**،[٥] الصادر سنة ١٧٦٤، بقوله: «ليس باستطاعتنا نحن الذين لم نبلغ الكمال، تحديد الجمال، وهو مرادف للكمال». فالجمال «يُحسّ ويُتذوق بواسطة العين، لكننا لا نتعرف اليه ونُدركه الا بالعقل»، ولكونه لغة عالمية، «فإنه يُقوّم من قبل جميع الناس.... لذلك فهو غير محدد، ولا يوصف بأي صفة خاصة... وهو يتجسد في الرسم، وفي الشكل المدرك والمتفوق على اللون الذي هو محسوس. وهو هادئ، ساكن، بينما الحركة هي عارض». وعلى الفنان أن يختار مما يُقدم إليه أفضل الأشكال ليصوغ منها الجمال المثالي. هذه النظرية، اتبعها، من قبل، كلاسيكيو القرنين السابع عشر في فرنسا، والسادس عشر في ايطاليا، ثم نقلها، بعد ذلك، الى اكاديميات اوروبا ومحترفاتها عدد من الفنانين والكتاب، ومنهم الكاتب والمصوّر الالماني رفائيل مانغس ١٧٢٨ ـ ١٧٧٩ Mengs، أحد كبار فناني اوروبا، في نظر معاصريه.

ولكن، مع ذلك، فاننا ما نزال نواجه آراء عديدة تُفسّر هذه الحركة الفنية بأشكال متناقضة ومتباينة. صحيح أن الكل يجمع على أن الكلاسيكية المحدثة كانت بمثابة احتجاج على ما إتّسم به طراز الروكوكو[٦] الزخرفي المزركش من بريق فارغ، وتأنق ، وزيف في العواطف المصطنعة، مطالبة بالعودة إلى الروح العلمية والعقلانية، إلى المنابع القديمة السليمة؛ ولكن البعض يرى خلف تمسك الكلاسيكية المحدثة بالقديم، عنصراً خيالياً طوباوياً، يُقرّبها من الرومنسية.

فالعودة إلى القديم شأنها تماماً شأن العودة الى العصور الوسطى التي طالبت بها الرومنسية، «لأن العصر الكلاسيكي القديم ذاته بدا، عندئذ، حسب تعبير هاوزر[٧]، كأنه قد اصبح منبعاً بعيد المنال للثقافة البشرية». فالكلاسيكية والرومنسية قد وجدتا في تراث العصور الغابرة مصدراً للإحياء والتجديد؛ غير أن هذا الحنين الى الماضي قد تركّز، في الحالة الأولى، على الكلاسيكية القديمة، اليونانية الرومانية، بينما تركّز، في الثانية، على الفنون المسيحية الوسيطة، الرومانسكية والقوطية. فالكلاسيكية المحدثة، اذ تبحث عن التوافق والسكون، وعما أسماه فنكلمان «البساطة الرفيعة والعَظَمَة الوقورة» و «تستوحي الأشكال الصافية، البدائية، تبدو، في نظر اوستري، من طينة الإغرابية الرومنسية» نفسها، وذات سمة مزدوجة ونزعة تلفيقية، تجمع بين «العودة إلى المنابع ـ الأصول ـ وبناء عالم أمثل»، فضلاً عن أنها ترتبط بفكرة العودة إلى الطبيعة التي دافع عنها روسو. لكنها الطبيعة «عبر الاغريق ورفائيل»، كما يقول انغر، «الطبيعة التي تُحتّم (علينا) دراسة القديم كي نتعلم رؤيتها»، على حد تعبير ديدرو، وهو الذي يرى «التصوير كما يتكلم الناس في اسبارطة».

ولعل فن العمارة ـ المعبّر عما كانت تسعى اليه الكلاسيكية المحدثة من عودة الى العقلانية، ورؤية خاصة للطبيعة ـ يشكل نموذجا تتجسد فيه هذه النزعة التلفيقية ومختلف اتجاهاتها الأسلوبية المتباينة. ففي العمارة تلتقي التكوينات الداخلية من طراز الروكوكو مع الواجهات الخارجية الكلاسيكية . وإن كان المعماريون قد حاولوا الافادة من المكتشفات العلمية المعاصرة، وعمدوا إلى تطوير الأصول التقنية،

واستخدموا مواد جديدة كالحديد، إلا أن اهتماماتهم الأولى تركزت على الأشكال الخارجية المبنية حسب قواعد العمارة القديمة ونظمها المتمثلة بالأعمدة والمثلث الجبهي، والافريز، والرواق[٨]. وهنا غابت الأشكال المنحنية أو الملتوية، لتُخلي المكان للخطوط المستقيمة الصافية المميزة لطراز العهد الامبراطوري. وكان تبني نابليون لهذا النمط الفني قد جعل منه الطراز الرسمي الواجب اتباعه في جميع الأشكال المعمارية مهما اختلفت اغراضها ووظائفها، وأسهم في انتشاره وفي تحوله الى نموذج يقتدى به، خصوصاً بعدما فُرض هذا الأسلوب الجديد سواء في فرنسا أو في البلاد الخاضعة للنظام النابليوني.

غير أن هذا الطراز الامبراطوري، المنبثق عن طراز لويس السادس عشر، لم تتوضح معالمه بجلاء إلا في الفنون الثانوية ـ كالفن الزخرفي، والأثاث، والفنون التطبيقية. وقد جاءت، في كثير من الأحيان جافة، جامدة. أما التصوير، فإنه يعكس بدوره، وفي تقليده الرسمي، أي البورجوازي، تطوراً مماثلاً. فاعتمدت الكلاسيكية المحدثة، في البداية، المواضيع النبيلة والخطوط الصارمة والألوان الرصينة، بعيداً عن أهواء العاطفة. وقد عولجت الموضوعات، المستمدة في معظمها من الأساطير القديمة والتاريخ اليوناني الروماني، بأسلوب يميل الى النحت، حيث بدت الصور الممثلة، الملونة بألوان فقيرة متدرجة، صلبة البنيان، بالغة التجسيم، أقرب الى التماثيل. غير أن هذه المثالية الصارمة دخلتها بعد ذلك عناصر جديدة، وباتت تميل نحو اللين، حتى مع دافيد ابرز ممثلي الكلاسيكية المحدثة. واننا لنجد لدى انغر تحولاً كبيراً بل انحرافاً عن المثالية الكلاسيكية الصارمة، واتجاهاً نحو النعومة والتأنق اللذين هما التنكر لها. وهكذا، فإن عمل انغر، «المدفوع بميل جامح ودقيق للواقع البورجوازي، فعلاً، قد استهوته شهوانية لا تبحث في الشرق، كما يقول رينيه هويغ، الا عن «الحريم»، وتحلم بالأبدان الندية الرخوة، كالتي في الحمام التركي[٩].

أما في البلاد الجرمانية والانكلوسكسونية، فإن مجموعة من الفنانين قد التزمت بمبادئ الكلاسيكية. ولكن بالرغم مما لاقته الكلاسيكية، في البداية، من

تأييد عام فقد تعرضت هذه الحركة لانحرافات بارزة، يفسرها فهم الشماليين الخاص للثقافة اللاتينية، ورغبتهم في التحرر من الهيمنة الفرنسية، وتعارض هذه الثقافة نفسها مع ميولهم الطبيعية الى سذاجة البدائيين، ونزوعهم، لأسباب سياسية وقومية، نحو التقاليد المحلية. فالكلاسيكية، كما يفهمها الشماليون، هي ذات طابع محلي خاص ولا تتناقض مع الفكر المسيحي، بل تُعتبر تمهيداً لما سمي «بالقوطي الحديث». ففي الوقت الذي كان فيه إنغر وجماعته ملحدين، يفتشون لدى القدماء عن نماذج فنية خالصة، أبدى الشماليون عن تمسك شديد بالمسيحية والفنون المسيحية ذات الطراز الخطي المعماري. يفتشون عند اسلاف رفائيل ليس فقط عن دروس في الرسم، بل عن مصدر إلهام ديني. مواضيعهم دينية مسيحية، مع الجماعة «الناصرية»[١٠] (نسبة الى الناصرة) التي كان لها تاثير كبير في المانيا، والجماعة المسماة باسم ما قبل الرفائيلية[١١] Préraphaélites في انكلترا. بيد أن السمة الأكاديمية قد لازمت هؤلاء الفنانين الشماليين الممهّدين ، مع ذلك، نظراً لتمسكهم بالقرون الوسطى، للرمزية والرومنسية وما عرف باسم الفن الجديد، في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر.

٢ ـ الرومنسية

إذا كانت الكلاسيكية المحدثة قد جسدت، بتمسكها بالتقاليد ومختلف مظاهر الثقافة اليونانية اللاتينية، هذا الجانب «السلبي» من الصراع القائم، فالرومنسية تبدو وكأنها الوعي الجديد الناتج عن الانقلاب العميق الذي كانت الثورة الفرنسية أحد أبرز مظاهره. غير أن الرومنسية لم تولد هكذا، ذات يوم، في منطقة محددة. اذ على الرغم من انتصارها ما بين ١٨٢٠ و ١٨٣٠، فإن الافكار التي مهدت لها وأسهمت في بلورة منطلقاتها الاساسية قد تكونت قبل ذلك بخمسين عاماً، كما وجدت التعبير عنها بقوّة وبتركيز لا مثيل لهما في المانيا القرن الثامن عشر. وقد تمثلت هذه الحركة الجديدة في الأدب (مع غوته وشيلر في المانيا؛ وشللي وبيرون في انكلترا؛ وهوغو وموسيه في فرنسا؛ وبوشكين وغوغول في روسيا) كما تمثلت في الفن (مع دولاكروا، وجيريكو ... في فرنسا. وتورنر، وكونستيبل في انكلترا؛ وغويا في اسبانيا؛ ورونج، وفريدريش في المانيا)[١٢].

غير أن الرومنسية ليست حركة متجانسة ومتماسكة، ولا تقتصر على فئة واحدة ذات اهداف واضحة ومحددة؛ فهي تتمثل في جماعات مختلفة، كان لها مذاهب خاصة وجماليات متباينة أحياناً، كجماعة شليغل في المانيا، وشعراء البحريات في انكلترا، ورومنسية شارل العاشر في فرنسا. وقد انتقلت هذه الأفكار الجديدة، على تباينها، الى الفنون التشكيلية التي لم تكن رومنسية الا بمقدار ما كانت ترتبط بهذه الجماعة أو تلك وبوسائل تعبيرها عن الاحساس الجديد. ولكن رغم الاختلاف بين هذه الاتجاهات الرومنسية وطرق تعبيرها، تجمع بينها مبادئ عامة تقوم على تقابل الأنا واللا أنا، و تتلخص في مفهومها للفرد، مركز العالم ومرجعه الأساسي، وفي سعيها لفصل «الأنا» عن واقع خارجي تدركه (الأنا) وتنعكس فيه، وفي طريقة ادراكها لعالم خارجي لا يمكنه أن يوجد إلا في فكر الفرد وانطلاقاً منه. هذه الأفكار الجديدة كما صاغها فلاسفة العصر، في المانيا بخاصة، يقابلها، على الصعيد الفني، تبدل في الرؤية وانقلاب عميق في المفاهيم العامة. فانصرف الفنان عن المراعاة الملتزمة للعالم المنظور، وعن التقيد «بالجميل المثالي»، محاولاً الكشف عن عوالم الذات وعما تتضمنه من مزايا خاصة». وبات الفن «يعتمد ما يوحي ويقاس، آخذاً على نفسه ـ كما يقول رينيه هويغ ـ مهمة اظهار أعمق ما هو حميم وأدق ما يُحسّ في الكائن»، وحلت، بذلك، النزعة العاطفية Sentimentalisme محل المذهب العقلاني Rationalisme ، كما حلت «العاصفة والاندفاع» مكان «الأنوار» Aufklarung في ألمانيا. وانسجاماً مع هذه المواقف الجديدة، تبنت الرومنسية جمالية جديدة، تتعارض مع جمالية ونكلمان وكاترمير دوكانسي ودافيد، ويوضحها التعبير اليوناني «استيتيك» Aisthetikos ويعني، لغوياً «فن الاحساس»، التعبير الذي اختاره الفيلسوف الالماني بومغارتن، عام ١٧٥٠، لتحديد علم الجمال.

واستناداً الى هذه الجمالية تصبح الاحساسات الفردية وسيلة يعتمدها الفنان لادراك العالم ادراكاً ذاتياً ويتحول الابداع الفني من نشاط ذهني مبني على قواعد محددة وثابتة الى عملية غامضة لا يمكن كشف مصادرها المرتبطة بالالهام الالهي والحدس الأعمى. فالعالم ـ وهو شيء معقول يمكن ادراكه وتفسيره في نظر حركة التنوير والكلاسيكية بعامة ـ يتحول الى شيء غامض، محاط بالاسرار، مع حركة

العاصفة والاندفاع والرومنسية. واذا كان العبقري، في نظر الكلاسيكيين، هو الانسان المتميز بعقله النيّر، وذكائه الخارق، ولا يتقيد إلا بما يمليه العقل والتاريخ والتقاليد، فإنه في نظر الرومنسيين، تجسيد لمثل عليا تُحرّره من هذه القيود، لأن تجربته العاطفية تُغنيه عن التجربة الحسية، ولأن بصيرته الكاشفة تمكّنه من ان يلاحظ ويرى ويشعر. وفي حين كان المذهب الكلاسيكي قد تبنى جمالية مثالية، عالمية، غير محددة بزمان أو مكان، أساسها الجمال التشكيلي النحتي، وتقيد، من أجل ذلك، بالفنون القديمة، اتجهت الرومنسية نحو مجالات مغايرة تماماً، ودافعت عن الطابع الخاص المميّز والاحساس الفردي، وغلّبت الخيال على الواقع، كما تَحرّت الغوامض والعوالم الغريبة، جاعله من اللون الهدف الرئيسي بدلاً من الشكل النحتي الواضح والمجسّم. ذلك يعني أن الفن لم يعد نقلاً للواقع أو «تقليداً لنمط مبتكر» كما يقول فورنيه، أو لمثال محدد. وبات على الفن أن ينتج ويبدع، مضيفاً الى العالم الواقعي «عالماً جديداً»، حسب تعبير ليسينغ. ومن هنا ينطلق دولاكروا ليدرك «أنه أكثر أهمية للفنان التقرّب الى المثالية التي يحملها في نفسه من التقرّب الى مثالية مذهبية، أو إلى المثالية العارضة التي تقدمها الطبيعة». ويرى أيضاً «إن الذي يصنع الرجل الفائق هو، قطعاً، طريقة خاصة تماماً في رؤية الأشياء». ويلتقي مع هذه الأفكار الجديدة، بما تنطوي عليه من تأكيد على المعطيات الذاتية، قول الشاعر الالماني شيلر: «كن ما شئت، أيها العالم المتحرك، شرط ان يبقى «أناي» لي وفياً». أي أن الطبيعة لم تعد مثالاً، بل غدت مسوغاً، وتحوّلت الى «مخزن صور واشارات تعطيها المخيلة مكاناً وقيمة نسبية»، حسب تعبير بودلير. وهي «مجرد قاموس» في نظر دولاكروا، يختار منه الفنان ما يشاء ليصوغه حسب أسلوبه وما تمليه أحاسيسه وتخيلاته. والرومنسية في نظر بودلير «ليست»، اذا ما توخينا الدقة، لا في اختيار الموضوع ولا في الحقيقة الحقة، بل في طريقة الشعور»، أي أن الموضوعات المستمدة من القرون الوسطى والمعبرة عن شعور عاطفي «لا تكفي لتجعل من هذه التآليف اعمالاً رومنسية». فالرومنسية بحاجة، كما يقول هوتكور إلى «لغة تعكس حالاتها النفسية» باعتمادها، لا الخط الأنيق الصريح والأشكال الهادئة، بل الحركة وحشد كتل الأشخاص والألوان المتلألئة.

وثمة مجال آخر حاولت الرومنسية ان تجد فيه ما يلبي عنصر الخيال لديها هو الاستشراق[١٣] وكانت قد مهدت له احداث معاصرة، كحملة نابليون بونابرت الى مصر، وحرب تحرير اليونان، واحتلال الجزائر وما كان لها من اثر في توجيه نظر الغربيين، بعد سنة ١٨٣٠، نحو شمالي افريقيا. فالاستشراق قدم للغربيين عالماً جديداً، بديلاً عن العالم القديم، اليوناني ـ الروماني، وارتبط، في مجال التصوير، بمصدرين متباينين أساسيين: الأول يعتمد على الخيال، ويرى الشرق انطلاقاً من الصورة التي تكونت عنه لدى الغربيين آنذاك، ومن خلال الأدب الرومنسي الموجّه للذوق السائد؛ أما المصدر الثاني فيعتمد على الرؤية المباشرة للواقع الشرقي، بعد قيام عدد كبير من الفنانين بزيارة بلاد شرقية والاقامة فيها أوقاتاً طويلة، أمثال ديكان Decamps A. G. ودولاكروا، وفرومنتان F. Fromentin وجيروم، وارنست ودوتيش Deutich ـ وبورنفايند G. Bauernfeind ورنوار وماتيس...

الأعمال الأولى صورت مناظر من الشرق، كالحريم، والحمامات ، والأسواق والقوافل.. وكانت أشبه بانعكاسات «لتصورات غريبة، أو غربية، عن الشرق»، لا ترى فيه سوى هذه الظواهر التي تلتقي مع عالم خيالي «لبورجوازية اصابها الملل والضيق»، حسب تعبير ستيفن غرين (في مقالته، «صور من عالم خيالي»، في مجلة **فكر وفن**، العدد ٢٠، ١٩٨٤). وحين صوّر دولاكروا لوحته الاستشراقية **موت سردانبال**[١٤]، سنة ١٨٢٧، لم يكن بعد قد زار أياً من البلاد الشرقية، واكتفى بما أوحت اليه مأساة الشاعر بيرون التي يصف فيها نهاية الملك الآشوري سردانبال. وأعمال انغر الاستشراقية كلها[١٥] هي أيضاً من نسج الخيال، وتصور المرأة العارية، كما في **الحمام التركي**، داخل أطر شرقية خيالية تشير اليها بعض المظاهر العامة ونقوش المباني الداخلية. ولعل اختيار مثل هذه المواضيع قد جعل من انغر الفنان الكلاسيكي الأقرب الى الرومنسية. والحقيقة أن هذه الصورة عن الشرق، كما تقدمها أعمال انغر، وحتى اعمال معظم الفنانين الذين زاروا العالم الشرقي بعد ذلك، هي، في كثير من الحالات، انعكاس لواقع يتوافق مع فكرة تقابل بين غرب عقلاني متحضر وشرق بدائي متخلف.

بيد أن هذه الصورة كما تقدمها اعمال فناني القرن التاسع عشر الاستشراقيين، لا تنفي أن للاستشراق وجهاً آخر اكثر ايجابية، لارتباطه باهتمامات فنية تقنية تتعلق باللون والضوء، مماثلة للاهتمامات التي أخذت بعد ذلك ابعاداً جديدة مع الانطباعيين وفناني نهاية القرن. فكان دولاكروا قد وجد في مسألة الضوء وانعكاساته على الأشياء ما يفسر حدوث الألوان وتكاملها، وحاول ادخال اللون الى مساحة الظل داخل اللوحة، كما في **نساء الجزائر** (١٦)

كسبار دافيد فريدريش (١٧٧٤ - ١٨٤٠)، **منظر صخري**، ١٨١٢، قماش، ٩٤×٧٣ سم، فيينا، متحف تاريخ الفن.

وهو لم يكتف بالمشاهدة المباشرة لمظاهر العوالم الشرقية: بل لجأ الى فن المنمنمات الاسلامية لينسخ بعضاً منها ويعتمدها منهجاً اساسياً في انجاز بعض رواسمه ومائياته في شمال افريقيا. ويتجلى هذا الاثر المشرقي، وبخاصة في مائياته، في استخدام الالوان الصريحة والمسطحات اللونية المناقضة لمفهوم التدرج اللوني المعتمد آنذاك في اللوحة الغربية.

ويبدو ان ما توصل اليه دولاكروا في هذا المجال قد دفع رنوار، الفنان الانطباعي، الى زيارة الجزائر مرتين، ومهد للتطور الفني الكبير الذي شهده الغرب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وقد أشار الى هذه المعطيات التقنية الجديدة وأثرها على حركة التطور الفني كل من سينياك احد ابرز ممثلي الانطباعية المحدثة - في كتابه **D'Eugène Delacroix au Neo- Impressionnisme**، الصادر سنة ١٨٩٩؛ ورينه بيو R. Piot، صديق ماتيس، في كتابه **Les Palettes de Delacroix**، الصادر سنة ١٩٣١.

ولا شك في أن الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة في أعمال الفنانين الاستشراقيين قد اسهم بدوره في التحول نحو تصوير الواقع ومحاكاته استناداً الى الملاحظة المباشرة للعالم المرئي، ومن ثم الانتقال الى التصوير وفاقا للنزعة الواقعية، أو الطبيعية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولعل هذه الملاحظات الأولية قد اثارت بعد ذلك انتباه ماتيس، فحوّل الفضاء التشكيلي للوحة الى مساحة رقشية مسطحة، وأثارت غيره من الفنانين الغربيين الذين لم يتوقفوا عند هذه الظواهر المتجلية، في أعمال الاستشراقيين، ووجدوا في تراث الشرق الفني، العربي والاسلامي، قيماً تشكيلية كان لها دور مهم جداً في تطور الفن الغربي في القرن العشرين.

المعطيات التشكيلية الجديدة:

من المتعارف عليه أن الرومنسية قد اسهمت فعلاً، في تقديم صور وأفكار جديدة، واعتبرت تمهيداً لما شهده العالم الغربي، منذ أواخر القرن التاسع عشر، من

تطور فني، على الرغم من انها تجنبت المساس بالأطر الثابتة لتمثيل المدى التشكيلي، كما عرف منذ عصر النهضة، وبدت، من بعض الوجوه، تياراً محافظاً. لكن هذه الحركة المعادية للكلاسيكية والثقافة الفرنسية في أوروبا بعامة، لم تقبل في فرنسا من دون أن تواجه مسائل معقدة. وإن كانت صفة العداء للعقلانية هذه قد لاقت نجاحاً لدى الادباء، إلا أنها أثارت التباساً كبيراً على صعيد الفن التشكيلي، لأن الكلاسيكية، الممثلة بمدرسة دافيد، في فرنسا، قد انتهت بأن أصبحت الأسلوب الفني المميز للبورجوازية الثورية، وأسهمت في القضاء على بعض المفاهيم الاكاديمية السائدة. ولعل ما زاد في الأمور تعقيداً غموض الحدود الفاصلة بين الكلاسيكية المحدثة والرومنسية والتقاؤهما عند قواسم مشتركة، كارتباطهما بالثورة الفرنسية من حيث هي مصدر أساسي لكل منهما، والنزعة التلفيقية الظاهرة بوضوح في أعمال بعض ممثلي هاتين الحركتين. فكان انغر، أحد أبرز ممثلي الكلاسيكية المحدثة، قد اقترب، في بعض أعماله الأخيرة، المعبرة عن ميل شديد نحو الغرائبية، من الرومنسية الى درجة تخوّله أن يصنف رومنسياً. غير أن صفة «رومنسي» قد ارتبطت باللون عندما حاول بعض الرومنسيين أن يجعل منه معياراً أساسياً لبناء اللوحة وفقاً لتناغم لوني، ومن دون اهتمام كبير بالتجسيم والقيم التشكيلية المبنية على الخط. وثمة مسألة أخرى واجهت الرومنسية الفرنسية تمثلت بالعلاقة مع النزعة الواقعية، وهي في الأصل سمة من سمات الرومنسية. لكن الواقعية قد أصبحت في نظر دولاكروا (وكذلك في نظر بودلير المدافع، حتى سنة ١٨٤٦، عن الصلة التي تجمع بين الرومنسية «والحقيقة الحقة») مرادف «ابتذال» «وغياب الفكر»، في حين باتت تشكل، مع كوربيه خاصة، تياراً فنياً مستقلاً تخطى الرومنسية. وللتعبير عن عدائه للواقعية كان لا بد لمفهوم المخيلة من الجنوح نحو اللاواقعية.

صحيح أن القرن التاسع عشر قد شهد، مع الرومنسية والحركات الفنية التالية، واحداً من أكبر مظاهر التبدل في عالم التصوير منذ عصر النهضة، حيث قدم الشرق والآداب والتاريخ موضوعات جديدة وعناصر تشكيلية جديدة كان لها أثر مهم جداً

في تطور الفن الغربي. لكن يجب ألا نبالغ بأهمية هذا التحول، أقله، في البداية. فالرومنسية لم تصل الى حد الانقطاع الفعلي بالنسبة الى مفهوم اللوحة التقليدي، وبقي دولاكروا، إلى حد كبير، كلاسيكياً، واعتبر كآخر كبار المزخرفين النهضويين. ولئن ابتعدت الرومنسية عن رفائيل، الا أنها اقتربت وبقدر أكبر من كبار فناني الباروك[١٧] البندقيين والفلامنديين، ولم ترفض، اذن، التقاليد كلياً. فاحتفظت الرومنسية بمفهوم اللوحة واطرها العامة وطرق تأليفها، واكتفت بمحاولة تعتمد، مرة أخرى، على اكتشاف المدى في الباروك. فالفن الغربي كان، منذ نهاية القرون الوسطى، يعيد بناء الظواهر المرئية تبعاً لمفاهيم وقواعد ما انفكت تتأرجح بين

فيليب اوتو رونج (١٧٧٧ - ١٨١٠)، **ولادة الروح الانسانية**، ١٨٠٥، زيت على خشب، ٣٦×٣٣سم، بادن - بادن، بُهل.

الاتجاه البنيوي البحت المتمثل بالكلاسيكية - من القرن الخامس عشر حتى أوائل القرن التاسع عشر - وبين التيارات الفنية الأقل صرامة وتمسكاً بالمقاييس الأكاديمية كالتانقية maniérisme، والمخلّب أو الباروك baroque، والروكوكو rococo ، والرومنسية. والحق أنه لم يطرأ أي تعديل يذكر على هذه المبادئ العامة طوال قرون عدة، واقتصر التغيير على اختيار احد هذين الاتجاهين من دون أن يحل واحدهما تماماً محل الآخر.

ولعل ابرز مظاهر التجديد في الرومنسية تكمن في اعتماد التنوع في التأليف بدل «التوزيع الكلاسيكي الذي ينسق، على حد تعبير فرنكاستل، بين جميع أجزاء التأليف بهدف إعطاء وقع خطّي أو لوني لمجمل اللوحة». فالكلاسيكية تناولت الموضوع، وعالجت مختلف حلقاته بأسلوب متجانس، بينما حاولت الرومنسية اعتماد الأسلوب الملائم للمحتوى العاطفي لكل من هذه الحلقات المترابطة. بيد أن الشيء «الذي ادهش المجتمع الحديث، وليد الثورة الفرنسية وكذلك الثورة التقنية والعلمية الناتجة عن اكتشافات القرن الثامن عشر العلمية، هو - كما يقول فرنكاستل - «قاموس المفردات التشكيلي(...) حيث فقدت الاشارات الرمزية، التي اتفق عليها خلال أجيال عدة، شيئاً من وضوحها، وتكونت ثقافة جديدة وتربية جديدة»(١٨). غير أن هذا التحوّل التقني والعلمي والاجتماعي، المتجليّ آثاره الأولى في التصوير، لم يتعرض بعد للأسلوب التصويري، واقتصر على مسألة الموضوع.

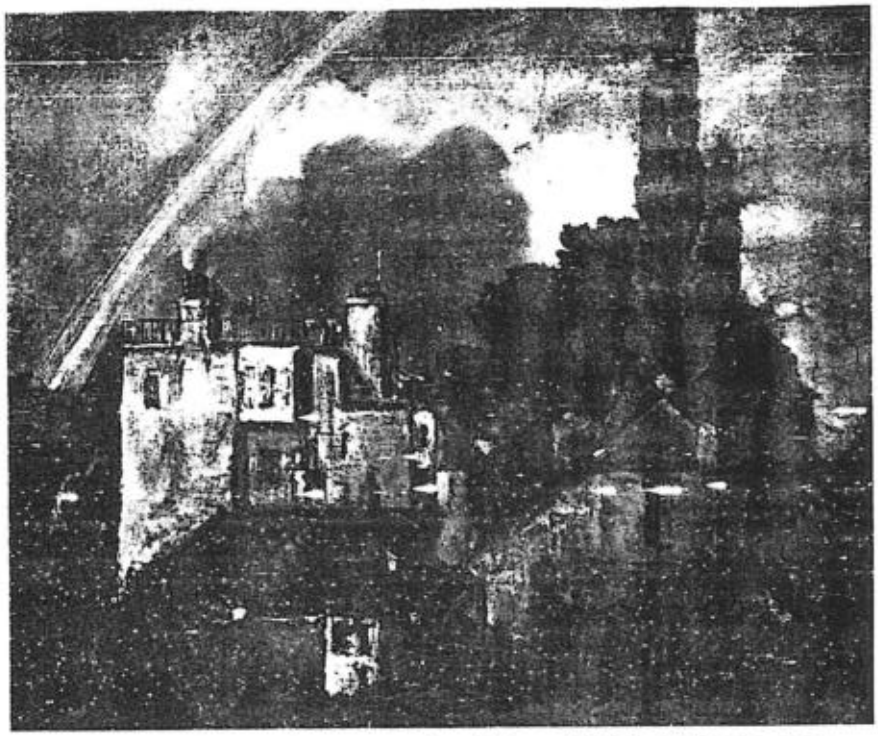
وحتى في هذا المجال لم تتخلص الرومنسية من الأنواع ورتبها - أي تصنيف الأعمال التصويرية وفقاً لموضوعاتها. ويؤكد هذا الواقع تمسك دولاكروا الشديد بلقبه «مصور الموضوعات التاريخية» والخلاف الكبير بين الرومنسيين وفناني الواقع وأولئك الذين بقوا متمسكين بالمثال. واحتلت مسألة الموضوع، حتى بعد ظهور الانطباعية، مكانة بارزة سواء في النقد الفني لبودلير أو في الأعمال التصويرية نفسها. فقيل عن مانيه أنه تنقصه المخيلة، وأنه يرفض بسبب ذلك معالجة المواضيع الكبيرة. وللدفاع عن أولوية التصوير التاريخي تؤكد النظرية الاكاديمية أن هذا النوع يتضمن جميع الأنواع الأخرى، كالمناظر، والطبيعة الصامتة،

portrait

ووجوه الأشخاص portraits. لكن المناظر تشكل نوعاً قائماً بذاته، وتفقد كل امكاناتها الايحائية اذا ما بقيت مجرد مظهر من مظاهر التصوير التاريخي. بيد أن معالجة المواضيع الحديثة[١٩]، الخالية من مظاهر اللباس القديم والاستعارات، قللت من أهمية الحدود الفاصلة بين الموضوعات التاريخية والموضوعات الأخرى المستمدة من الحياة اليومية.

لذلك اعتبر عمل جيريكو، **طوافة ميدوزا**، بمثابة نموذج جديد. وقد وصف كليمنت هذه اللوحة عام ١٨٦٧، اذ قال: «بتنظيمها الأكثر رحابة، والأكثر أصالة، والأكثر طرافة، جعل جيريكو من موضوع يلامس الحياة اليومية عملاً ذا قيمة عالية وأسلوب كبير». وفعلاً، فإن اللوحة تتعدى ظروف الحادثة وملابساتها السياسية، وتكتسب قيمتها من حيث هي رمز للحالة الانسانية بكل ما فيها من ألم وصراع بين اليأس والأمل. ولعل غويا، وحده، استطاع أن يعبر في عمله الفني بالطريقة نفسها والقوة ذاتها. وقد لجأ فنانو التآليف الكبرى دعماً لالهامهم، الى الاستعارة الرمزية وإلى الأدب، فاتاح لهم استلهام النص الأدبي ادخال عنصر الشعر الى اللوحة. وبفضل صداها الأدبي، اعتبرت رومنسية، تلك اللوحات التي استمدت موضوعاتها من دانتي، وشكسبير، وغوته، وولتر سكوت. وكانت القصائد المنسوبة الى أوسيان، هوميروس الشمال - وهو الشاعر الغنائي الاسكتلندي الاسطوري، من القرن الثالث[٢٠] - قد شكلت مصدر الهام لبعض أعمال رونسيمان، وجيرار وجيروده... ولعل أبرزها **حلم أوسيان** لأنغر. وقد أوحت مؤلفات غوته، وشكسبير، وسكوت وبيرون، لدولاكروا بالعديد من أعماله الرئيسية، مثل **موت ساردانبال** لبيرون.

وثمة مجال آخر قدمت فيه الرومنسية أعمالاً رائعة هو المناظر الطبيعية، حيث تخلت فرنسا عن مكانتها الأولى لألمانيا وانكلترا، اللتين كان منهجهما الأكاديمي اقل تصلباً ومتانة. فاهتم الفنانون الألمان اهتماماً كبيراً بالمناظر الطبيعية، وعبروا من خلالها عن مشاعرهم ورؤاهم ذات الطابع الماورائي، السريالي أحياناً. وقد تمثلت هذه الرؤى بدقة مذهلة في أعمال فيليب أوتورونج، وكسبار دافيد فريدريش ١٧٧٤



جون كونستبل (١٧٧٦ ـ ١٨٣٧)، **حديقة في هامستد**، ١٨٢٢، زيت على ورق، ٢٤×٣٠ سم، لندن، متحف فكتوريا والبرت.

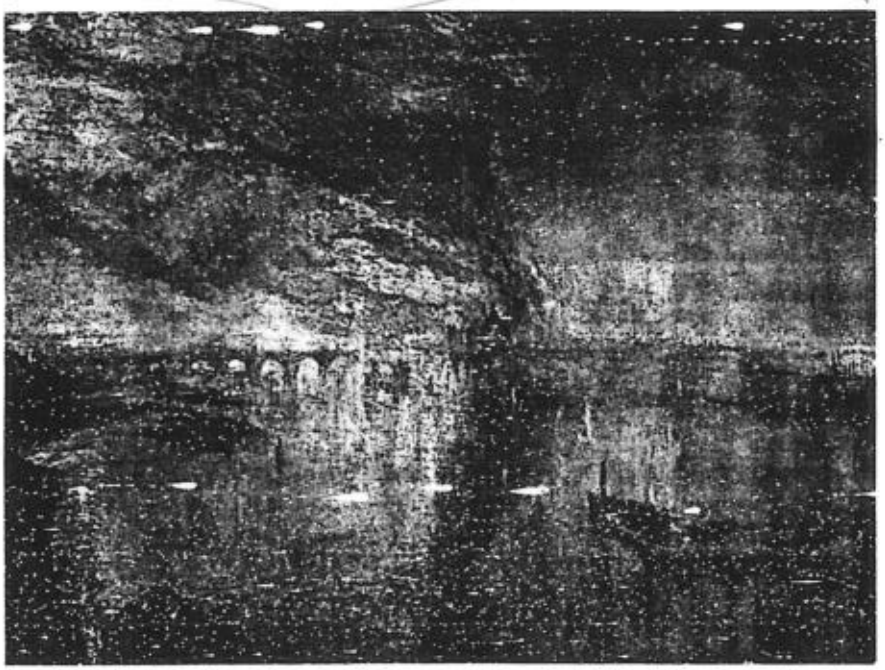
ـ ١٨٤٠، اللذين قدّما للرومنسية شكلاً تصويرياً فريداً، مستقلاً عن التقاليد المتبعة في رسم المناظر. فأعمال فريدريش ترتبط بمشاهد الطبيعة، بما فيها من وقع للضوء واللون كما يعكسهما طلوع القمر، وتألق مغيب الشمس، وغير ذلك من الظواهر الطبيعية التي تفرض نفسها دائماً بحدّتها التعبيرية النفسانية، وقيمها الرمزية. وهي تعبر عن اهتمام باللامتناهي، وعن علاقة الانا بالطبيعة من دون عاطفية أو تداعي أفكار أدبية، كما تعبر عن قول الفنان بأن «على المصوّر لا أن يصوّر فقط ما يراه في الخارج، بل ما يراه أيضاً في داخله. وأن كان لا يرى شيئاً في ذاته، فليتوقف عن تصوير ما يراه أمامه...». وان كان غريدريش، قد اهتم بشكل خاص

بالمنظر الداخلي وبايحاء المناخ النفساني، ربما على حساب الوصف الصحيح للظواهر الخارجية، إلا انه لم يهمل الملاحظة الدقيقة للطبيعة؛ الطبيعة كما نكتشفها بكل تفاصيلها وجزئياتها في لوحته **حطام الرجاء الغارق في الجليد**، الأشبه بالصورة الفوتوغرافية.

وفي انكلترا، حيث لم تعرف الكلاسيكية انتشاراً كبيراً، واقتصر تاثيرها على عدد محدود من الفنانين. أمثال غافن هاملتون، وبنجمان وست West تجلّت الرومنسية بمظاهر جديدة، وبأشكال مختلفة لفتت انتباه الوسط الفني الأوروبي. فقد بقي معظم الفنانين الانكليز محافظين على التقاليد التي اتبعها، منذ القرن السابع عشر، الفنان الفلامندي، فان ديك Van Dyck ، كما أعجب بعضهم بروبنس، وتاثر رسامو المناظر بالمصورين الهولنديين، من القرن السابع عشر. وكان كونستيبل Constable، أحد أبرز المصورين الانكليز، قد ارتبط ارتباطاً مباشراً بالطبيعة، محاولاً تمثيل العالم المرئي باعتماد المخيلة والملاحظة الدقيقة في آن. وقد تطلب منه ذلك الانتقال من المرسم الى الطبيعة نفسها كي يسجل ما يلفت انتباهه من ظواهر متبدلة يحدثها الضوء واللون. ويبدو أن اعمال كونستيبل ذات النزعة الطبيعية قد أثارت الجدل حولها في الوسط الفني الفرنسي: ففي حين أعجب دولاكروا وجيريكو بهذه الأعمال وبما فيها من تألق للضوء واللون، لم يجد فيها أصحاب الميول الكلاسيكية سوى ابتذال وتصوير لمشاهد ريفية تافهة[٢١]. والحق أن كونستيبل من الفنانين الغربيين الحديثين الأوائل الذين جعلوا من المنظر الطبيعي موضوعاً للوحة قائما بذاته. فرغم اهتمامه باللون ونظرته العلمية الى مشكلات التصوير، بقي دولاكروا فناناً روائياً، ولم يتخل عن الصورة الانسانية التي بقيت، في لوحاته، محور اهتماماته وعالمه الممثل: بينما تحوّل كونستيبل الى مصوّر للطبيعة، ليجعل منها مادة عمله الفني وموضوعه الأساسي، حيث لم تعد الصورة الانسانية الا جزءاً من هذا العالم المصور. ولا شك أنّ إبعاد الانسان، بما يمثله من قيم فكرية وتشكيلية، عن الاهتمامات الفنية، وتحويله الى مجرد عنصر هامشي من عناصر التأليف

الموضوعي، قد اكسبا التصوير مضموناً جديداً، لأن اهتمام الفنان تركز على طريقة التصوير لا على الموضوع.

أما تورنر ١٧٧٥ ـ ١٨٦١، فهو، خلافاً لكونستيبل الاكثر ارتباطاً بالواقع، من أبرز ممثلي الرؤية الداخلية كما تعبر عنها اعماله ذات الطابع الغنائي الشاعري، الرهيب أحياناً، والألوان الشفافة، والحركة الجامحة. إن جميع الفنانين الانكليز الذين صوروا الطبيعة قد حافظوا على ملامحها الخارجية، وأبقوا على مميزاتها الأساسية وعلى صفائها، واستخدموا الألوان المائية ليجعلوا منها فناً رفيعاً. لكن تورنر ـ وهو الذي ترك مجموعة كبرى من المائيات الرائعة ـ استطاع أن ينقل شفافية الألوان المائية الى اللوحات الزيتية، حيث تغيب الجزئيات، ويتحوّل المشهد الى كتلة لونية تبهر



جوزف وليم تورنر (١٧٧٥ ـ ١٨٥١)، **حريق البرلمان**، ١٨٣٥، زيت على قماش، ٣٣×٢٣ ١سم، كليفلاند، متحف الفن

الناظر بأضوائها، ويصبح الضوء الموضوع الرئيسي لهذه الملاحم الكونية. ففي لوحتيه **العاصفة الثلجية** و **هنيبعل يقود جيشه عبر الألب**، يظهر شكل حلزوني كبير يلف بحركته كل عناصر اللوحة. وهذا الخط الحلزوني يصبح، من حيث هو رمز للحياة الكونية، المحرك الأساسي لدى الفنان، اذ نجده، انما بأشكال مختلفة، في عدد آخر من أعماله الفنية التي تجسد، بشمولها، ورؤيتها الداخلية، وعناصرها الصورية النادرة، الرومنسية بشكل لم يعرف قط في التصوير بمثل هذا التكامل وهذه المباشرة. والحقيقة أن تورنر قد استطاع، بفضل هذه الوسائل التعبيرية وطريقته التصويرية الخاصة، أن يحدث انقلاباً في مفهوم التصوير، وأن يسهم في التمهيد للتطور الفني الكبير الذي شهده العالم الغربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وفي اسبانيا، تمثلت الرومنسية بشخصية فرنشسكو غويا، تلك الشخصية الفريدة، ذات المخيلة الغريبة، المتفجرة دائماً، والقادرة على تمثيل بشاعات الحرب ومآسيها وما يرافقها من آلام وشقاء. ولعله الفنان الأول الذي ادخل عنصر «البشاعة» و«التشويه» الى الفن، محاولاً تجسيد الخصائص المميزة لا الجمال بمفهومه التقليدي. لذلك لم يتناول غويا، في أعماله الفنية، الطبيعة كما رآها الفنانون الانكليز والالمان، بل تناول الانسان بأسلوب أقرب إلى التعبيرية منه إلى الرومنسية، وبطريقة تذكرنا بالفنان الفرنسي دومييه. وقد اتبع غويا تقنية جديدة تقوم على الضربات اللونية السريعة، العفوية، وعلى تقابل الظل والنور. ويحدد الفنان نفسه طريقته في التصوير على الشكل التالي: «الخطوط دائماً، وأبداً الأجسام، لكن اين نرى الخطوط في الطبيعة؟ أنا لا أرى سوى أجسام مضاءة، وأخرى غير مضاءة، سطوح ناتئة، وسطوح مجوفة، نتوءات وتجويفات. فإن نظري لا يرى أبداً لا خطوط ولا جزئيات، ولا يسعني أن أحصي شعر لحية الرجل الذي يمر، ولا أن أثبت نظري على أزرار ثوبه. ريشتي لا ترى سواي».

٣ ـ الواقعية

لا تقتصر الواقعية في الفن على مرحلة تاريخية محددة؛ فهي ظاهرة تجلت

باشكال متباينة في ازمنة مختلفة. فالفنون القديمة، سواء في مصر أو في العالم اليوناني ـ الروماني مثلاً، سجّلت، في بعض مراحلها التاريخية، نزوعاً صريحا نحو الواقعية. وقد يبدو هذا الاتجاه اكثر وضوحاً في المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية الممثلة في اعمال فنانين غربيين ينتمون الى تيارات فنية مختلفة ظهرت، ما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر، في عدد من البلدان الاوروبية، مثل : فلندرا (بلجيكا)، وهولندا، وايطاليا، وانكلترا. بيد ان الواقعية، من حيث هي تيار فني محدد، يعبر صراحة عن مضمون اجتماعي وسياسي، لم تُعرف وتتحدد منطلقاتها الاساسية الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما اكتسبت النزعة الطبيعية، في مجالي الادب والفن التشكيلي، اهمية خاصة في فرنسا، وانتشرت على نطاق واسع بعد ذلك في انحاء مختلفة من العالم الغربي.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، شهد العالم الغربي حركة فنية ثورية، موضوعية في وصفها للانسان وللطبيعة، معادية ـ شكلاً ومضموناً ـ للمثالية والتقاليد المهيمنة في الفن والادب وفي الاعراف الاجتماعية، مناقضة ـ في منطلقاتها العامة ـ للجمالية المثالية، الرومنسية او الكلاسيكية، الساعية الى تفسير الطبيعة وتأويلها استناداً الى مثال لا يبحث الا عن الخصوصية الفردية، مع الرومنسيين، وعن الجمال المطلق ـ عبر اليونان وروما ـ مع الكلاسيكيين. لذلك يشير انغر، احد ابرز ممثلي الرومنسية، الى المسافة التي تفصله عن الواقعيين، مدعياً ان كوربيه، الفنان ذا النزعة الطبيعية، يجهل «الفن، اي الاسلوب، والتأليف، وكل ما يضاف الى الطبيعة»، وذلك على الرغم من اعترافه به مصوراً يجيد الرسم والتصوير. اما كوربيه فيرى ان الواقعية تجسيد لما ندركه ونشاهده، ورفض اذن لتخطي الواقع، مؤكداً ان «جوهر الواقعية هو نفي للمثال»، وان لوحته **دفن في اورنان** دفناً للرومنسية[٢٢].

صحيح ان الرومنسية لم تتوقف مع ظهور هذه النزعة الطبيعية، وانه كان لها امتداد، في الادب والفن، حتى مابعد القرن التاسع عشر، الا ان انحسارها النسبي كان قد بدأ منذ ١٨٣٠، ممهدا لظهور الواقعية التي اخذت تنمو ما بين سنتي ١٨٣٠

و ١٨٤٨ على حساب التيارات الفنية الاخرى. ورغم ان الحركة الجديدة تدين بالكثير للرومنسية، فانها تختلف عنها، وتعارضها فيما يتعلق بالذاتية، والميل الى عالم الحلم والخيال، والنزوع نحو الماضي والاغرابية، وتعبّر عن حاجة ملحة الى الملاحظة الموضوعية وما تتطلبه من دراسة متأنية للاشياء والاحداث[٢٣]

الظروف التاريخية والاجتماعية

وان كانت الرومنسية في بدايتها حركة فنية رافضة للواقع والتقاليد، معبرة عن سعي الطبقة الوسطى الى التحرر، الا انها غالبا ما كانت تخاطب الارستقراطيين وجمهورهم. غير ان هذا الواقع قد تبدل مع ظهور النزعة الطبيعية، وبعد ان تسلمت الطبقة الوسطى الحكم في فرنسا، عام ١٨٣٠، وباتت تشكل، هي بدورها، عائقاً امام طموحات الطبقة العاملة التي كان نضالها قد اسهم، الى جانب البورجوازية، في ثورة تموز وملكية تموز من العام ١٨٣٠. ويرى ارنولد هاوزر ان التطورات اللاحقة قد ادت الى انتصار رأس المال النقدي، كما ادت، بالمقابل الى وعي الطبقة العمالية لمصالحها الخاصة، حيث بات الخلاف الاشد تباينا يتمثل بين اصحاب رأس المال الصناعي من جهة والعمال والبورجوازية الصغيرة من جهة اخرى. وهكذا سجلت المرحلة التاريخية، التي بدأت مع اختيار لوي فيليب ملكاً ، بداية تحول مهم جداً على الصعيدين الاجتماعي والسياسي، اذ بات رجال البنوك يحكمون فرنسا، وبات اقطاب الصناعة يمثلون ارستقراطية ملكية تموز. ومع تسلمها الحكم، ازدادت البورجوازية ثراء، وازدهرت مشاريعها الصناعية والتجارية، واصبح المال يهيمن على جميع مظاهر الحياة العامة والخاصة على اختلاف مستوياتها. فالملك نفسه كان يمارس المضاربات المالية، والحكومة تحوّلت طوال ثمانية عشر عاماً (١٨٣٠ - ١٨٤٨) الى ما يشبه «الشركة التجارية»[٢٤].

وكان التطور الاقتصادي قد ارتبط بتطور الصناعة، بعد ان اخذ المصنع مكان المحترف والمانيفكتور، وتكونت بسبب حركة التصنيع المتسارعة، طبقة بروليتارية ما لبث ان تصاعد عدد ممثليها العمال وتنظمت. وبفضل هذا التطور السريع النمو، تمكنت اوروبا، مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، من بسط

نفوذها على الجزء الاكبر من العالم بعد ان ارتبطت القارات الاخرى بمصالحها من خلال مؤسساتها البنكية الكبرى ـ الرئيسة منها في انكلترا وفرنسا والمانيا ـ التي تمر عبرها جميع القروض، سواء لبناء جسر في الارجنتين او لمد سكة حديد في الصين او في تركيا. وقد ارتبط هذا التوسع الاوروبي بتصاعد الحركات الاستعمارية التي تقاسمت مناطق النفوذ في العالم، واخضعت البلاد المستعمرة لاقتصاد استثماري لم توظف فوائده في البلاد المنتجة للمواد الاولية.

بيد ان هذا التوسع الاستعماري لم يجنب اوروبا ازمات داخلية حادة ولدتها تناقضات اجتماعية قادت البلاد الى الحرب، ودفعت، منذ اواسط القرن التاسع عشر، ما يزيد على الخمسين مليون اوروبي للهجرة الى اميركا. غير ان هذا التطور الرأسمالي قد رافقه تطور مماثل على صعيد الفكر الموضوعي ومختلف المجالات العلمية كالفيزياء، والكيمياء والطب... فوضع كلود برنار اسس الطب وعلم الاحياء الحديث، في حين كان داروين قد باشر، منذ ١٨٤٠، بالاعداد لكتابه **اصل الانواع** الذي لم يصدر الا بعد ذلك بعشرين سنة، كما صدر، منذ ١٨٦٧، كتاب **رأس المال** لكارل ماركس، في نشرات متتالية.

اهداف الواقعية

كان لا بد لهذا التطور الاقتصادي والعلمي من ان يترك اثراً مباشراً على العمارة والفنون التشكيلية: فللمرة الاولى، تطرح مسألة الفن للفن ويعاد النظر فيها على ضوء الافكار الجديدة المطالبة بالفن الاجتماعي، والقائلة بان للفن وظيفة نفعية، اجتماعية. وكان من شأن تقدم العلوم واثرها المباشر في مختلف المجالات ان مهدا لتغليب العلم في كل شيء، وحثا الفنانين على مواجهة الرومنسية والتنكر لها. ولا شك ان التأكيد على النزعة الطبيعية في الفن، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لم يكن الا مظهرا من مظاهر انتصار الروح العلمية على المفاهيم المثالية وما تمثله من تمسك بالقديم. فالرياح «تتجه، كما يقول زولا، باتجاه العلم»، والادباء «باتوا مرغمين على دراسة الاحداث والاشياء دراسة صحيحة»[٢٥]. لكن مظاهر الغنى، وما كان لها من اثر في النفوس، والسعي وراء الترف... كل ذلك قد انعكس

هنري دوتولوز لوترك (١٨٦٤ ـ ١٩٠١) **ايفت غيلبر تحيّي جمهورها**، ١٨٩٤، زيت على قماش، ٤٨×٢٨سم، ألبي، متحف تولوز لوترك.

آثاراً سيئة في العمارة والفن الزخرفي الداخلي، حيث اصبح الذوق الرديء هو السائد معبراً عن طموحات الاغنياء الجدد التي تجسدت تكلفاً وادعاءً وحباً في

الظهور. فلم يكن يهم هذه الجماعة من الفن سوى المظاهر البراقة حتى ولو كان ذلك عن طريق التقليد ومحاكاة الاساليب الفنية المعروفة، واستخدام المواد البديلة، من دون تمييز بين مواد اصيلة ومواد مزيفة، بين الحجر وما يوهم به من طلاء او ملاط[٢٦]. وهكذا باتت العمارة والفنون الزخرفية في فرنسا، بعد سنة ١٨٤٨، وفي ظل الامبراطورية الثانية، تعبيراً عن نزعة تلفيقية حقيقية هاجسها التقليد لا الاستنباط.

ولكن، في مقابل ذلك، كانت التيارات الفنية الاكثر اهمية قد واجهت فتوراً من قبل جمهور بورجوازي لا يرى في التصوير الا زينة للجدران، ولا يستحسن منها الا السهل المستساغ. فالاعمال الفنية الواقعية، المعبرة عن نزعة طبيعية ومضمون اجتماعي، اقتصرت على اقلية من الفنانين وعلى جمهور فني محدود، ووأجهت معارضة شديدة سواء من قبل النقاد او الاكاديمية او الجامعة. فالواقعية - وهي الحركة المهيمنة في الادب والفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - تلتقي، ضمن هذا الاطار العام، مع التيارات الفكرية المعاصرة وتعبر عنها، بعد ان تناولت للمرة الاولى في تاريخ الفن الغربي، المسائل الاجتماعية، معلنة ان للفن دوراً وظيفياً اجتماعياً. فالواقعية كما يفهمها غوستاف كوربيه بخاصة، لا تقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية كما صوّرها قبل ذلك فنانو هولندا وانكلترا، بل تتناول ايضاً القضايا الحياتية وليدة الازمات والتناقضات الاجتماعية. ذلك ان المصدر المباشر للواقعية في التصوير يرتبط بالتجربة السياسية لعام ١٨٤٨ وما تمثله من اخفاق للثورة، وخيبة امال الديموقراطيين والشعور العام باليأس بعد استيلاء لوي نابليون على السلطة. ولعل هذا الاخفاق السياسي قد وجّه الحركة الفنية نحو الالتزام بالواقع، الالتزام الذي يفسر موقف ممثلي الواقعية من الرومنسية ومفاهيمها المثالية. فاعمال الفنان دوميه تصف، باسلوب كاريكاتوري ساخر، الطبقة البورجوازية، كاشفاً «النقاب عن الجانب الهزلي كله الذي يكمن من وراء الوقار البورجوازي»، حسب تعبير هاوزر[٢٧].

اما غوستاف كوربيه فلم يكتفِ بأن يُصنَّف ثورياً او إشتراكياً، فقد اعلن في

رسالة كتبها عام ١٨٥١: «انني لست ثورياً واشتراكيا فحسب، بل انني ايضاً ديموقراطي وجمهوري، مؤيد لكل ثورة، وانا، قبل كل شيء، واقعي، صديق للحقيقة الحقة»[٢٨]. وكوربيه رجل من صميم الشعب، يرتبط بالطبقة العاملة ويحتقر البورجوازية ومثلها العليا، ولا يؤمن سوى بالديموقراطية، ويسخّر عمله كله ليصف حياة عامة الشعب. وعندما ينقل الواقع بامانة وموضوعية، انما يتجاهل القوانين المتعارف عليها، ويعارض وصايا الاكاديمية وتراتبها، مقدما الموضوعات الحياتية على التصوير التاريخي والاستعارة؛ مقدما الريفيين والشغيلة على الآلهة والاساطير والطبقة الارستقراطية. فهو يرى في لوحته **كسارو الحجارة** تعبيرا عن حالة الالم والبؤس في اوساط عامة الشعب، كما يرى في **الغازلة** صورة معبرة لامرأة بروليتارية. ومن خلال هذه المشاهد الممثلة لحياة الطبقة العاملة والفلاحين اراد كوربيه ان يقدم لنا صورا حقيقية لا نماذج عامة، وان يعبر، من خلالها، عن موقف سياسي ملتزم.

وحتى المناظر الطبيعية، الممثلة في اعمال مصوري هذه المرحلة، هي في جزء كبير منها، شكل من اشكال الرفض لثقافة المجتمع وتقاليده، ومحاولة للخروج عليها، لأن ما تصوره يبدو صيغة بديلة لحياة المدينة الصناعية ومناقضة لها. صحيح ان الرومنسية لم تكتف «بالرجوع الى ماض اكثر بطولية من الواقع المعاصر، ولم تكتف باكتشاف ملامح الشرق والتعبير عن تذوق للاغرابية»، وعرفت ـ كما يقول دوريفال ـ «ان تنظر من حولها لتكتشف في المنظر الفرنسي، وفي الحياة المعاصرة، جمالا عبر عنه بعض ممثليها بنجاح».[٢٩] إلا ان المنظر الطبيعي كما صوّره الرومنسيون يبقى مثالياً، مستقلاً بذاته لا علاقة مباشرة له بمظاهر الحياة اليومية، لأن العالم الخيالي الذي يمثله هو رفض للواقع وتنكر له. اما في التصوير الواقعي، فان المنظر الطبيعي قد يشكل بدوره رفضاً لهذا الواقع، ويمثل عالما يختلف تماماً، في سكونه ودفئه، عن عالم المدينة، ويلتقي من هذه الزاوية مع الرومنسية، الا انه يبقى على صلة مباشرة بواقع الحياة اليومية للناس العاديين. ففي حين لجأت الرومنسية، للتعبير عن موقفها، الى المناظر ذات المسحة الخيالية، اختار مصورو

الباربيزون[٣٠] Barbizon - اي المدرسة التي تأسست سنة ١٨٦٠ في فرنسا، وحملت اسم المكان الذي كان يلتقي فيه ممثلوها الفنانون[٣١] - المناظر الطبيعية المألوفة، كالسهول والغابات، وحاولوا ان يقدموا، من خلالها، وجها آخر للواقع غير الوجه الذي تقدمه المدينة. وباختيارهم هذه الموضوعات البسيطة والعادية، «اللاشاعرية»، انما اراد هؤلاء المصورون التأكيد على مفهوم للديموقراطية كانت قد عبرت عنه الانماط الصورية في اعمال كوربيه ودوميه. فالطبيعة، في نظرهم، جميلة ولا حاجة الى اضفاء طابع الخيال عليها.

الموقف من الواقعية

لم تقتصر هذه النزعة الطبيعية في الفن على فرنسا، بل كان لها انتشار واسع في مختلف انحاء اوروبا وكان لكوربيه تأثير مباشر على الحركة الفنية في بلجيكا والمانيا واماكن اخرى. بيد ان الواقعية - واقعية كوربيه خاصة - قد واجهت انتقادات معاصريها وسخريتهم ورفضهم لها، لأن الصورة التي قدمتها تتناقض تماما مع الصورة التي كانت الطبقات الحاكمة قد اعتادت عليها وتبنتها؛ وهي الصورة المرتبطة اجمالاً بالماضي. فهؤلاء يريدون - كما يشير كلاي في كتابه **الانطباعية** - اطاراً تزيينياً يعبر عن الديمومة والثبات والاستقرار، ولا يتعارض مع مصالحهم وطبيعة المجتمع القائم. فهم، من جهة، «يصنعون ادوات مجتمع حديث، بفضل الدينامية التقنية، لكنهم، من جهة اخرى، يحافظون على الصور المطمئنة التي لا وظيفة لها سوى التأكيد على انتسابهم الى «الحق الالهي» الخاص بنخبة البلاد»، حسب تعبير كلاي[٣٢]. وكان النقاد المحافظون يتذرعون بكل الحجج للتعبير عن عدائهم للنزعة الطبيعية محاولين اخفاء تحيزهم السياسي والاجتماعي «وراء ستار من الاعتراضات الجمالية»، على حد تعبير هاوزر. فاتهموا الواقعية بالسوقية والبذاءة، واعتبروها محاكاة للواقع فجة وذليلة، تفتقر الى المثالية والاخلاقية. ففي سنة ١٨٤٩، كتب ديليكلوز، في معرض الحديث عن لوحة كوربيه **دفن في اورنان**، يقول: «الواقعية طريقة في التصوير متوحشة، تحط من قيمة الفن وتذله» [٣٣]. غير ان ما كان يزعج هؤلاء النقاد ويقلقهم لم تكن محاكاة الواقع نفسها بل الموضوع

وطريقة معالجته. فالفنان كوربيه كان يسعى، من خلال الصور التي اختارها، الى التعبير عن مفهوم جديد للانسان والواقع، متخطياً فكرة الفن للفن ومثال الجمال المتسامي الكلاسيكي والرومنسي. اي ان اختياره للموضوعات التي تمثل عمالاً وفلاحين ونساء من الطبقة البروليتارية، انما يخضع لاعتبارات سياسية ويعكس موقف الفنان من المجتمع القائم ومن الذوق البورجوازي السائد. وكان ميبه Millet، احد ابرز ممثلي مدرسة الباربيزون، قد جعل من الفلاح وانسان الريف الصورة النموذجية لاعماله الفنية؛ ولجأ دوميه الى التصوير الهجائي الساخر، ذي الطابع الكاريكاتوري، منتقداً البورجوازية الحاكمة وممارساتها.

لكن هذا الموقف العدائي من الواقعية لا ينفي انه كان لها دور اساسي في تطور الحركة الفنية في الغرب. فهي، لاشك، قد مهدت، مع كورو، وده بنيي، وكوربيه، ثم مانيه ـ للانطباعية، ودفعت الفنان الى تخطي التراتب التقليدي للانواع الفنية، وحثته على النظر الى الحياة مباشرة كي يسجل مختلف مظاهرها من دون احكام مسبقة، ويكشف الجمال في كل ما يحيط به. وقد تناولت ـ مع كوربيه خاصة ـ الموضوعات الاجتماعية، واعتبرت مجددة على هذا الصعيد، لكنها ابقت من دون تعديل يذكر الرؤية التقليدية للوحة، ولم تتخط ما كان قد توصل اليه في هذا المجال كل من انغر ودولاكروا. فالتاليف بقي لدى كوربيه عادياً، ومقاييس اللوحة الكبيرة وحدها تميزها عن اللوحات الصغيرة المخصصة عادة لتصوير الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية. ومن هذه الزاوية، قد يبدو مانيه اكثر ثورية[٣٤]، على الرغم من اعجابه الشديد بتراث الماضي، وتأثره بفناني البندقية واسبانيا. ففي حين كان كوزبيه يصوّر على خلفية تقليدية قاتمة، وينتقل تدريجاً الى النور بواسطة بقع لونية فاتحة، واعتبر، بسبب ذلك، آخر ممثلي الكارافاجية،[٣٥]، اتبع مانيه تقنية مميزة للتعبير تشكيلياً عما يراه في الطبيعة وينقله بامانة الى اللوحة. وطريقته تتبع مبدأ التصوير على خلفية بيضاء بواسطة الوان فاتحة يدخل اليها الوانا اخرى، قاتمة، تسهم في التباين اللوني المعبّر عن تقابل النور والظل. وهذه التقنية الجديدة، المسماة «تصوير فاتح»، تعتمد على الملاحظة الدقيقة للفنان الذي ينقل الى اللوحة الالوان كما يراها في الطبيعة من دون اكتراث بالقيم اللونية التقليدية والخلفيات

والشفافيات. بيد ان تقصي مانيه لهذا المنهج البصري لم يكتمل ويسهم في التعبير عن رؤية جديدة الا مع الانطباعية وفناني نهاية القرن التاسع عشر.

على صعيد آخر، لم يخضع رسامو الطبيعة كلهم لمفاهيم فنية واحدة. فثمة اتجاهات كانت اقل التزاماً بالمسائل الاجتماعية تمثلت بالواقعية الاكاديمية وواقعية الادراك المباشر التي اكتفى اصحابها بنقل الواقع المرئي بعيداً عن اي خلفية سياسية او اي هاجس اجتماعي. ولعل العمل الاكثر مباشرة وموضوعية هو ما قدمه بعض ممثلي مدرسة الباربيزون الذين تخلوا عن التفسير الروائي للطبيعة وعن الاثارة العاطفية، واعتمدوا مبدأ تحليل الواقع المنظور ودراسة العناصر المصورة دراسة دقيقة. غير ان اخضاع المشهد الممثل للدراسة والتحليل قد افقد العمل الفني احياناً شيئاً من شاعريته، واضفى عليه طابعاً اكاديمياً جافاً. فاخلاص هؤلاء الفنانين وبساطة موضوعاتهم الطبيعية لم يكونا كافيين لتجنب الوقوع في الرتابة والنمطية. ولعل التقدم الاهم الذي حققته اعمالهم يكاد يقتصر على التجديد في الموضوعات، وعلى التصوير المباشر في الطبيعة، خارج المحترف، علما ان ذلك لم يتم فعلاً الا في مرحلة لاحقة، مع الانطباعيين، واقتصر الامر آنذاك على تسجيل ملاحظات اولية في الطبيعة، وعلى مجرد الايهام بان المنظر الممثل قد صور في الهواء الطلق. فالعمل النهائي كان يتم في المحترف بعيداً عن المنظر الطبيعي الذي يحاكيه.

اما الظاهرة الجديدة المتمثلة في محاولة بعض هؤلاء الفنانين انشاء مدرسة فنية من خلال العمل الجماعي المشترك، فقد تجلت فعلاً في فونتينبول مع جماعة الباربيزون (كورو، وروسو، وميليه، ودوبنيي..) وفي ما كانت تسعى اليه من اهداف فنية واحدة. وعلى الرغم من ان هذه الجماعة لم تكن متماسكة ومتآلفة، ويعمل كل من افرادها حسب ميول خاصة، فانها تشكل نموذجاً للجماعات الفنية التي تكونت بعد ذلك في القرن التاسع عشر، معبرة عن رغبة حقيقية في التعاون والعمل المشترك، وعن احساس بالانتماء الى المجتمع. ولعل في ذلك محاولة للخروج من العزلة التي فرضها ممثلو الرومنسية على انفسهم والابتعاد عن نزعتهم الفردية.

٤ـ النحت

حتى اواخر القرن التاسع عشر، كان المفهوم السائد يرى في النحت فنا قائما بذاته، وينظر اليه بمعزل عن الفنون التشكيلية الاخرى. واستناداً الى هذا المفهوم العام، المتبع منذ عصر النهضة، بقي تعريف النحت، كما صاغه ليوناردو دافنشي، قائماً ومقبولاً. فهو يستبعد عن النحت «الالوان على اختلافها» وكذلك «الاجسام الشفافة» و «المساحات المصقولة كالمرايا»، «والاشعة الضوئية المباشرة» و «المنعكسة». والنحت، كما يراه ميكل انجلو ويفهمه ويمارسه، انما يتكون عن طريق «الشطب» اي «نزع» او «حذف» اجزاء من المادة (الحجر) Par enlevement حتى لا يبقى منها الا ما يراد تمثيله او تجسيمه ـ ويختلف،بديهياً، عما يتم بالاضافة، كالتشكيل بالطين (غالباً من الصلصال)، لانه شبيه بالتصوير[٣٦]. فالنحات، اذا، هو الذي ينحت الحجر، ومهمته غير مهمة ذلك الذي يستخدم الصلصال او الشمع او اي مادة اخرى، مرنة وملائمة، تمكنه من صنع ما يسمى نموذجاً اولياً يتخذ منه وسيلة لصنع القالب، ومن ثم صب المعدن (البرونز).

من البديهي ان تتبدل هذه المفاهيم العامة المحددة لمسار فن النحت الغربي طوال قرون عدة، وان يعاد تقويم هذه الاشارات التقليدية استناداً الى ما طرأ من تحولات جذرية في مجال التصوير، مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فبعد ان تطورت تقنية الالصاق والجمع والتركيب، لم يعد النحت ليقتصر على نحت الحجر، ولا حتى على التشكيل بالطين والقولبة وصب المعدن، فثمة مواد شتى، ومنها ما هو غير مألوف، دخلت النحت، واصبحت من مفرداته: الالوان، والاشعة الضوئية، والمواد التركيبية، وحتى ما سبق استخدامه في مجالات اخرى (الاشياء الجاهزة)... بينما لجأ المصورون أحياناً الى وسائل تقنية غير مألوفة: كاعتماد البعد الثالث، الحقيقي لا الايهامي، المتمثل بما اكتسبه سطح اللوحة من نتوءات وما اضيف اليه، في نطاق الالصاق، من اشياء غريبة ليست من مواد التصوير المتعارف عليها. فالحدود الفاصلة بين هذين الفنين (التصوير والنحت) تقلصت جداً، وباتت هامشية المنافسة القديمة بين الفنون الطامحة الى بلوغ «جوهرها الخاص» والى تثبيت

حدودها وهيمنتها. وان احتفظ النحت، اليوم، بالمفهوم العام القائم على مبدأ الانتشار داخل فضاء ملازم له، الا انه تخطى حدوده الفاصلة في اتجاهات شتى: العمارة، الهندسة الداخلية، الحدائق العامة، المسرح والمشاهد العامة.. وقد اتسع مجاله الخاص ليلتقي، من خلال التيارات الفنية المعاصرة (كالحدوثية، والفن الحركي، والفن المفهومي...)، مع التصوير، وليشتمل على ما لم يكن من نطاق النحت، كالاشارات، والحركات الايحائية، الايهامية او الفعلية، التي يتبدّل، بحدوثها، المفهوم التشكيلي النحتي، كما يتبدل ايضاً مفهوم الفضاء عندما تتحول الحركة، في بعض الاعمال النحتية (كتلك المصنوعة من الاسلاك المعدنية..) الى حركة فعلية كانت من خصائص ماعرف باسم «متحركات» mobiles.

لقد احتل النحت منذ العصور القديمة، المقام الاول في اماكن مختلفة من العالم (مصر القديمة، وبلاد الرافدين، وسوريا، والشرق الاقصى، والعالم اليوناني، الروماني)؛ غير ان هذه الحالة قد تبدلت مع تبدل الظروف التاريخية والمفاهيم العامة: فمنذ اواخر العهد الروماني، شهد النحت تراجعاً مذهلاً ايام البيزنطيين، وانحساراً كبيراً في الاسلام - حيث غاب تماماً، وحلت محله الزخرفة التجريدية (في العمارة والحرف) - ولم يستعد دوره ومكانته الا في المراحل الاخيرة من القرون الوسطى في اوروبا (في الفنون الرومنسكية والقوطية). ثم يحتل النحت مكانة بارزة، ويصبح مثالاً يحتذى في فنون عصر النهضة والباروك (من القرن الخامس عشر الى القرن السابع عشر).

ولكن مع نهاية القرن السابع عشر، يتراجع النحت من جديد، وينحسر دوره، ولم يعد ليحتل مكانته السابقة الا في القرن العشرين. فقد حالت، على ما يبدو، الهيمنة الفعلية لبعض الاكاديميين دون تحرر فن النحت، في حين تخطى التصوير هذه العقبة وتمكن من بلوغ احدى قممه مع الانطباعية وفناني نهاية القرن التاسع عشر. لذلك كان الاهتمام المتزايد قد انصب على القيم الجديدة في التصوير، بينما بدا النحت هامشياً، ولم ينل سوى اهمية ثانوية لارتباطه بالمفهوم التشكيلي القديم. وحتى عندما تبنى النحاتون بعض الآراء الجديدة المتداولة في مجال التصوير، عجز

اونوریه دومیه (۱۸۰۸ ـ ۱۸۷۹)، **راتابوال**، ۱۸٤۸، برونز، ارتفاع ٤٤سم، مانهایم، کونستهال.

النحت عن مجاراة التطور الفني العام او اللحاق به. والحق ان هيمنة الكلاسيكية الاكاديمية واحكام سيطرتها، خلال قسم كبير من القرن التاسع عشر، قد حالا دون تطور فن النحت وتحرره من قيود التقليد المتوارث، لأنه كان من المستحيل، عملياً، على النحات ان يكّلف باعمال نحتية لصالح المؤسسات العامة مالم يتقيد بالاسس والمبادئ السائدة. فللنحت، في القرن التاسع عشر، صفة الفن الصرحي، البنائي، وغالباً ما كان يرتبط تنفيذ المشاريع النحتية الكبرى بطلب مسبق من جهات رسمية، وحسب مواصفات محددة، بينما تمكن التصوير من تخطي هذه الحالة والدخول في نظام جديد هو نظام العرض والطلب.

وفي حين شهد القرن التاسع عشر ظهور عدد كبير من المصورين من ذوي الشهرة العالمية (امثال: تورنر، كونستيبل، غويا، انغر، دولاكروا، كوربيه، مانيه، مونيه، سورا، فان غوخ، غوغان...) لا نجد ما يقابل هؤلاء من حيث الاهمية والشهرة، في مجال النحت. وقد يكون كانوفا وكاربو قد نالا، وحدهما، شهرة متواصلة قبل ان يلمع اسم رودان في السبعينات من القرن الماضي. اما الاعمال النحتية للمصور دوميه، فانها لم تعرف جيداً في حينها، ولم يكن لها، على اهميتها، من اثر يذكر على التطور الفني العام، كما انها لم تلفت الانتباه ولم تقوّم إلا حديثاً.

وقد تبدو الحالة مماثلة في القرن الثامن عشر. لأن جان انطوان هودون Houdon، كان الوحيد بين النحاتين الذين يمكننا مقارنتهم مع المصورين الممثلين لعصرهم: واتو، فراغونار، غواردي، تيوبولو...

ويبدو ان ثمه نهضة، في مجال النحت، قد ظهرت في اوساط الفن الجديد (حوالى العام ١٩٠٠)، الا انها لم تكن، كما يشير فوخ[٣٧]، ملفتة للانتباه، فالانظار توجهت نحو اعمال رودان ومايول Maillol، وهيلدبرند Hildebrand، النحات الالماني المعاصر للانطباعية، والمهتم بالشكل الظاهري، لاعتقاده انه يمثل محور العمل الفني، وينطوي على جوهر هذا العمل وخاصيته الكاملة. فالنحت اخذ يسلك، منذ أواخر القرن التاسع عشر، مسار فن معاصر بعد ان صمد طويلاً في وجه حركة

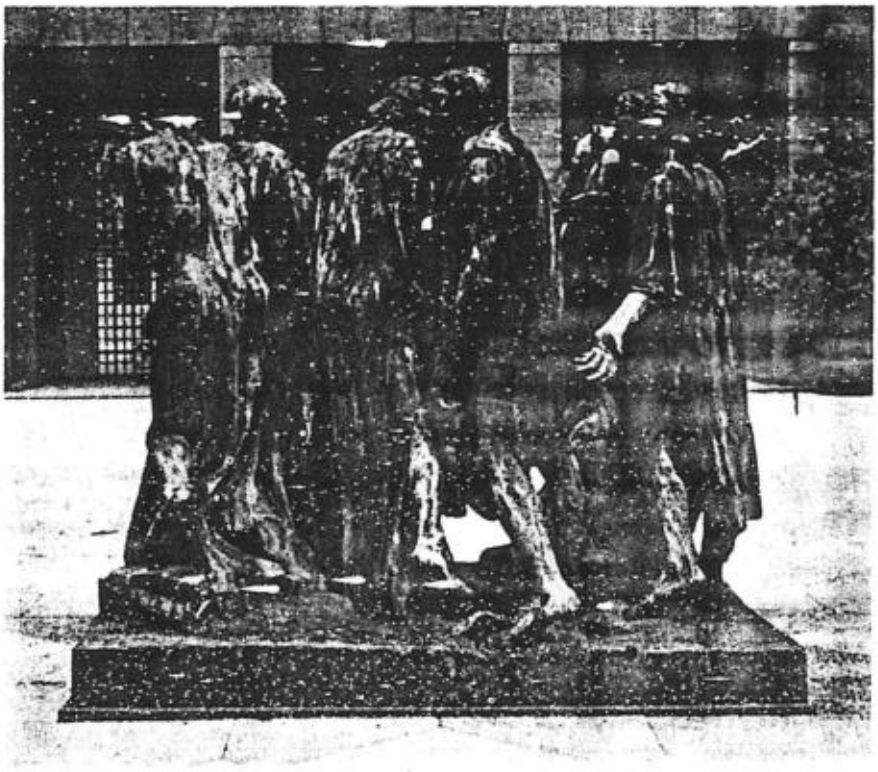
التجديد التي كان من نتائجها ان تخطت الفنون التشكيلية المفاهيم التقليدية، ومهدت لفن القرن العشرين.

وهنا لا بد من التذكير بأن المفاهيم الجمالية الكلاسيكية، في النصف الاول من القرن التاسع عشر، قد تبنت تلك المعادلة المعبرة: «كلاسيكية تساوي تشكيلية»[٣٨]، المعادلة التي جعلت من الشكل النحتي مقياساً لا بد من اعتماده حتى في مجال التصوير. وهو ما حصل فعلاً مع ممثلي الكلاسيكية المحدثة من المصورين المدافعين عن الشكل على حساب اللون. اي ان المفاهيم الجمالية لهذا العصر قد تم التعبير عنها بوضوح من خلال التجسيم النحتي بما ينطوي عليه من رؤية للاشياء موضوعية وعقلانية. بيد ان هذه الجمالية، جمالية الاجسام (او التجسيم النحتي. وهو، على كل حال، ايهامي في التصوير) قد تغيّرت لتحلّ محلها جمالية العين والاحساسات البصرية المتبدلة (لا الثابتة) مع الانطباعيين.

وفي هذا الاطار، تبدو ذات اهمية خاصة، الاعمال النحتية لبعض المصورين البارزين من القرن التاسع عشر، امثال دوميه، دوغا، رونوار، بونار، غوغان... وكذلك اعمال من سار على خطاهم من رواد الحركة الفنية المعاصرة في بداية القرن العشرين امثال بيكاسو، ماتيس، براك، مودغلياني.. كان اونوريه دوميه Dommier. (١٨٠٨ـ١٨٧٩) قد ترك مجموعة من الاعمال الصغيرة (من الصلصال او الجص) ذات طبيعة كاريكاتورية. وان لم تعرف هذه الاعمال ايام حياته الا من قبل بعض معاصريه، ولم يكن لها اي تأثير يذكر على تطور النحت، الا انها تعتبر اليوم النماذج الاولى التي تخطت التقليد الاكاديمي الكلاسيكي. وان كانت هذه الاعمال لا تمثل، بالنسبة الى دوميه، الا نشاطا هامشياً، فهي تلتقي مع رسومه واعماله التصويرية في تأكيدها على ما في الشخصيات الممثلة، باسلوب ساخر، من علامات بارزة يسعى الفنان الى تحويرها او تأويلها وفق ما يراه ويتصوره. ولعل هذه الرغبة في التشويه، اسرافاً ومبالغة، هي التي دفعت الفنان الى تخطي التقليد المتبع في النحت.

رودان

لم يكن هذا الواقع، كما وصفناه، قد تبدل عندما لمع اسم اوغست رودان (١٨٤٠ ـ ١٩١٠) في السبعينات من القرن التاسع عشر. ومنذ ذلك الوقت، اعتبر اهم نحاتي عصره، لتنوع نتاجه، وما فيه من جديد اثار نقمة الاكاديميين. كما عرف رودان، بعد ذلك، نجاحاً عالمياً وحضورا بارزاً في الحياة الفنية المعاصرة، وما زال عمله الى اليوم يحتفظ بجاذبيته واهميته.



أوغست رودان (١٨٤٠ـ١٩١٧)، **برجوازيو كاليه** ١٨٨٤ـ١٨٨٦، برونز، ٢,١٠×٢,٤٠سم، ارتفاع القاعدة ٢٥ سم، بال، كونستموزيم.

كان رودان[٣٩] قد بدأ ثورته، كما فعل كوربيه في مجال التصوير، بالعودة الى الطبيعة، والوقوف ضد المنهج الاكاديمي. وترافقت عودته الى الطبيعة مع اهتماماته بفنون القرون الوسطى والنهضة من خلال ابرز ممثليها: دوناتللو وميكل انجلو. ويبدو انه تأثر باعمال ميكل انجلو الاخيرة غير المكتملة ـ وهي الآن في حدائق بوبولي في فلورنسا. وبعودته الى النهضة الايطالية، تمكن من التحرر من الاكاديمية وتعاليمها السائدة واكتشاف سر الحركة بمدلولها الروحاني والجسدي. فعالج المادة والفضاء والحركة والضوء بطرق تعكس عمق رؤيته وسعة خياله ومقدرته على الابداع. ومن خلال الصورة الانسانية، التي تناولها، مفردة او جماعة، ساكنة او متحركة، يسعى النحات الى ابراز عناصر النحت الاساسية والتأكيد على اهمية العلاقة التي تجمع بينها، كالعلاقة بين الاحجام والفضاء المحيط بها. فالصورة تعالج من حيث هي كتلة متماسكة ومترابطة، متمددة او منتشرة داخل فضاء ملازم لها.

النحاتون الآخرون المعتبرون من رواد النحت في القرن التاسع عشر هم: ارستيد مايول، وانطوان بورديل Bourdelle، وشارل دسبيو Despiou، الممثلون للتيار المعارض لرودان في فرنسا، وهو التيار الاكثر تمسكاً بالمثال الكلاسيكي. كان مايول قد بدأ حياته الفنية مصوراً قبل ان ينتقل الى النحت حوالى السنة ١٩٠٠، موجها اهتمامه نحو الصورة الفردية الانثوية، مؤكداً على النظرية المحورية التي ترى في النحت حجماً موحداً او كتلة داخل فضاء. لم يتوقف مايول عن متابعة تقصياته التشكيلية، متناولاً الموضوع نفسه، ولكن في اوضاع مختلفة.

الفصل الثاني

نحو مفهوم تشكيلي جديد

١ ـ الانطباعية

«انطباع، شروق الشمس» هو عنوان احدى اللوحات التي قدمها كلود مونيه ، عام ١٨٧٤، الى الصالون الاول لمجموعة من الفنانين الفرنسيين الشباب، فاثارت استغراب الجمهور وسخريته، لكنها اعطت اسمها لهذه لحركة الفنية الجديدة: «الانطباعية». Imp ressionnisme.

والانطباعية تشكل ظاهرة من ظواهر التحول العام الناجم عن تتابع الاحداث (كقيام كومين باريس الثورية وسقوطها السريع، وانتصار البورجوازية) وتطور المجتمع الغربي منذ النصف الاول للقرن التاسع عشر. وقد وصفت الحركة الجديدة بانها «ثورة»، واعتبرت حدثاً من «الاحداث المهمة التي قادت الانسان لان يعي طبيعته الزمنية، ويحدد مكانه في الزمان، ويتلمس هذا الواقع[١]. ولئن بدت الانطباعية، في ايامها الاولى، وكانها امتداد للنزعة الطبيعية المتمثلة، على صعيد الفن التشكيلي، بمدرسة «باربيزون Barbizon ـ نسبة الى المكان المعروف بهذا الاسم، في منطقة السين، حيث كان يلتقي بعض مصوري المناظر ـ الا انها وقفت موقفاً مغايراً من الواقع نفسه ومن التقاليد والنظم المتعارف عليها حتى ذلك الوقت. كما اتبعت طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية، كان قد مهد له التطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا وما رافقه من تبدل في معايير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي الحسيسرع الى التجديد.

وقد يفسر هذه الحالة ارتباط الانطباعية بحياة المدينة، مرآة هذا التحول الاجتماعي، واكتشافها المنظر الطبيعي فيها ومن خلالها، واستجابتها لما تعكسه من معالم التجديد برؤية خاصة، هي ـ كما يقول هارولد هاوزر ـ رؤية الانسان المديني

الحديث، «الشديد الرهافة والارهاق[٢]. فالانطباعية، اذ تصف مظاهر الطبيعة - في المدينة او الريف - بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، انما تعبر عن أدراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للانسان والعالم، مؤكدة ان الحقيقة صيرورة وحركة متتابعة، وليست وجوداً ثابتاً. فهي، اذن، تدخل في السياق التاريخي للفنون التشكيلية الغربية، وتشكل واحدة من اهم حلقات مساره، بما يتميز به من تناوب بين السكوني والحركي، منذ القرون الوسطى (المتمثلة بالفنون الرومانسكية والقوطية) وحتى العصور الحديثة. ولكن، للمرة الاولى، يصبح اللون الوسيلة الاساسية للتعبير عن الحركة، وتتحول اللوحة الى تسجيل للانطباع البصري كما تحسه العين ماديا وآنيا، العين الانطباعية التي لا ترى في العالم المنظور سوى ملامحه المتبدلة وفاقا لتبدل ظروف المناخ والفصل واليوم والساعة. فاللوحة الانطباعية هي تسجيل مادي لكل ما هو انعكاس، ولما هو اشد شفافية وتبدلا في الطبيعة: كالبحر وآفاقه المتحركة والانعكاسات الضوئية على سطحه، والسماء وغيومها المتبدلة، والشمس وتألق اشعتها المنعكسة على الثلوج، وكذلك الانهار، والاشجار والاعشاب وظلالها المنعكسة في الماء... هذه الانعكاسات رفضها انغر، احد ابرز ممثلي الكلاسيكية المحدثة، واعتبرها غير جديرة بالتصوير التاريخي لانها مرشحة للزوال، بينما اصبحت، مع الانطباعيين، الحقيقة الاساسية لعالم متحول.

ولا شك في ان هذا الاهتمام الكبير بتسجيل الانعكاسات الضوئية على الاشياء المرئية وتفكيك اللون «الحلّي»، وتحويله الى بقع لونية، والتسجيل السريع والمباشر للرؤية بطريقة شبه عفوية... انما يعبر كل ذلك عن الشعور بواقع متحول ومثير. اي ان التركيز على ظواهر التبدل في العالم المرئي واولوية اللحظة الآنية انما يعني، خلافاً للمفاهيم الكلاسيكية، تقديم «الحالة العابرة» على «السمات الدائمة» للحياة، وتكريس العلاقة المتبدلة بالاشياء من دون التزام بسماتها الاساسية الثابتة. ومثل هذا الموقف من العالم المرئي انما يجسد رؤية ذاتية، ويُرجِع الفن الى الحالة النفسية المتكيفة مع تلك اللحظة المحددة، ويعبر عن نظرة سلبية الى الحياة تكتفي بدور

المشاهد والمتأمل من دون التزام، ولا تبحث، في العمل الفني، سوى عن قيمه الجمالية البصرية. فالانطباعية، اذ تمثل الواقع، انما تنطلق، لا من المعرفة النظرية والفكر المجرد، بل من التجربة البصرية المباشرة (اي التجربة الحسية) وما تمليه من عودة الى العملية النفسانية شبه الآلية واللاواعية. فهي تسعى الى بناء العمل الفني التشكيلي استناداً الى المعطيات الحسية جاعلة من اللوحة - بما تمثله من اجزاء مختزلة ومقتطعة من العالم المرئي في اوقات وظروف مناخية معينة - عملا تحليلياً يتعارض الى حد كبير مع الاعمال الفنية السابقة ذات الطابع التأليفي. فهذه الأخيرة تجمع بين عناصر واقعية وأخرى متخيلة، وتعيد صياغة الواقع استناداً إلى نظريات مثالية تبحث إما عن الخصوصية الفردية (مع الرومنسية) وإما عن الجمال المطلق عبر روما واليونان (مع الكلاسيكية).

ولعل ما يميز الانطباعية عن التيارات الفنية ذات النزعة الطبيعية هو طريقة اختيارها لعناصر التمثيل المجتزأة من العالم المرئي. فهي ليست وصفية، ولا تهدف حقيقة إلى تمثيل هذا الواقع، بقدر ما تهدف إلى تمثيل بعض ملامحه الأساسية، المرتبطة بالظاهرة البصرية، حيث تقتصر عناصر التمثيل على ما هو بصري بحت، وتتقدم على كل ما عداه. فاللوحة الانطباعية تهمل، مثلا، الجانب الروائي من الموضوع، ولا تتناوله إلاّ من أجل فوارقه النغمية، حسب تعبير جورج ريفيير، أحد مؤرخي هذه الحركة الأوائل. وبتحييدها للموضوع - بالتخلي عن مضمونه الأدبي وبالتوقف فقط عند مظاهره الخارجية المتبدلة - تبدو الانطباعية مناقضة لكل من الرومنسية، المتمسكة بالسمات البطولية لموضوع الفن، والنزعة الطبيعية، التي لم تتخل عن الوصف الدقيق للعالم المرئي.

وللتعبير تشكيلياً عن هذه الظواهر الطبيعية، كان لا بد للفنانين الانطباعيين من معرفة ظاهرة اللون وعلاقتها بالضوء، استناداً إلى ما توصلت إليه النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون، أمثال شيفرول[٣] ١٨٣٩، وهلمهولتز ١٨٧٨، وهود ١٨٨١. ولقد بات واضحاً آنذاك - بفضل هذه الأبحاث وما سبقها، منذ أعمال نيوتن[٤] في القرن السابع عشر - ان اللون ليس مادة ملونة. بل انطباع أو احساس

يتولد في العين، وينتقل إلى الدماغ عبر الجهاز البصري، بتأثير الضوء وانعكاسه على الأشياء المرئية[٥]. وهذا الاحساس باللون يبقى إحساساً انسانياً، كما أن رؤية الأشياء تبقى، هي أيضاً، في نطاق المعرفة المكتسبة، أي المعرفة النسبية؛ وإدراكها يعني معرفتها وتمييزها بقدر ما تسترعي مظاهرها العامة الانتباه كاللون الناصع،والإضاءة الساطعة والحركة... وفي جميع الحالات، يبقى اللون اصطلاحياً، ولا يتحدد إلا باجتماع عناصر ثلاثة: العين الانسانية، والشيء المرئي، والضوء الذي ينيره. وهو ليس، كما يراه الأقدمون، ثابتاً (الشجرة خضراء، السماء زرقاء، الجسد وردي شاحب) بل يتبدل بتبدل الضوء والظروف المناخية. فالبرتقالة، مثلاً، ليست برتقالية إلا إذا تلقت الضوء الأبيض (الضوء الطبيعي)، وكان الجهاز البصري للمشاهد طبيعياً. وفي ما عدا ذلك، فهي تفقد لونها الموضعي أو المحلي المميز، وتتحول إلى مجرد كرة شبه حمراء في ضوء أحمر، بنية في ضوء باهت، بينما تقترب قطعة الشوكولاته (البنية) من اللون الاحمر إذا ما سلط عليها ضوء ساطع. فالألوان ليست، إذن، من خواص الأشياء، واللون الموضعي (المحلي) لا وجود له، بل لا وجود للون مستقلاً عن الضوء. فالعالم المرئي، الملون، هو، في الحقيقة، خال من الألوان، ولا يتألف إلاّ من مادة لا لون لها ومن موجات كهرمغناطيسية متباينة الطول غير ملونة. ومادة هذا العالم لا ترى، ولا تظهر ملونة، إلاّ عندما ترسل أشعة مرئية ـ لدى الاحتراق أو التألق بطريقة ما ـ أو تعكس جزءاً مما تتلقاه من أشعة كهرمغناطيسية مرئية. أي ان المادة لا تصبح ملونة إلاّ عندما تتلقى الضوء، فتعمل كالمصفاة، وتسهم في عملية فصل الأشعة وفرز ألوانها. وهي لا تظهر ملونة ـ في عين المشاهد ـ إلاّ بقدر ما تحدده بنيتها الجزيئية واستعدادها على تقبل الضوء أو رفضه. فالأجسام، على اختلافها، تمتص جزءاً من أشعة الضوء الذي تتلقاه، بينما ترفض (تعكس) الجزء الآخر. والأشعة المرفوضة (المنعكسة) هي التي تصل إلى البصر وتولّد فيه الاحساس بالرؤية[٦].

والانطباعيون ينطلقون من هذه المعطيات العامة، في تمثيلهم للعالم المرئي، مستبعدين اللون الأبيض الصافي، والألوان القاتمة، وكذلك اللون الأسود ـ لا وجود

له في الطبيعة حسب اعتقادهم ـ ومكتفين بألوان المنشور الصافية المتألقة: وهي مجموعة الألوان التي يتكون منها الطيف الضوئي، كما نراها في قوس قزح، ويمكن حصرها في ستة رئيسة: الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأخضر، البرتقالي، البنفسجي. ثلاثة منها (الأصفر، الأحمر، الأزرق) تعتبر أولية، أو أساسية Primaires, Fondamentales لأنها أحادية؛ أي انها لا تتألف إلا من لون واحد من حيث المبدأ، ولأنها تدخل في تركيب الألوان الباقية، المسماة مُتمّمة Complémentaires، أو ثنائية Binaires. وهذه الأخيرة مركبة، لأن كلاً منها يحصل من مزج لونين أساسيين: أصفر + أزرق = اخضر؛ أصفر + أحمر = برتقالي؛ أحمر + أزرق = بنفسجي. وجميع الألوان الأخرى تحصل، أيضاً، بالتركيب، وتتدرج إلى ما لا حصر له من الدرجات اللونية، إذا دخلها شيء من الأبيض أو الأسود، أو مزج بعضها ببعض(٧).

وثمة ظواهر أخرى أدركها الانطباعيون تدخل في نطاق ما يسمى تباين الألوان؛ أي ان تقابل الألوان، أو تجاورها، قد يولد إحساسات بصرية ايهامية، لا وجود لها سوى في عين المشاهد. فالألوان، إذا ما تقابلت أو تجاورت يدعم بعضها بعضاً، فتبدو اكثر تألقاً وسطوعاً، أو يتأثر الواحد منها بالآخر، فيزداد هذا اللون تألقاً، بينما يفقد الآخر شيئاً من نصوعه وتألقه. كما أن اللون الواحد قد يتبدل، في عين المشاهد، وفاقاً لما يجاوره: فيبدو متألقاً على خلفية قاتمة، ويفقد شيئاً من تألقه على خلفية ناصعة. غير أن الألوان الأكثر تبايناً هي الالوان المتممة التي تُصنّف حسب طبيعة كل منها: حارّة (كالاحمر والأصفر والبرتقالي)، أو باردة (كالأخضر والأزرق والبنفسجي). أي ان تجاور الوان هاتين المجموعتين (أحمر ـ اخضر؛ اصفر ـ بنفسجي؛ برتقالي ـ أزرق) يولد، في عين المشاهد، انطباعاً بالحركة: فالالوان الحارة تبدو متقدمة، بينما توهم الألوان الباردة بالتراجع. وقد ينتج عن تقابل لونين، من هذه الألوان الشديدة التباين، احساس بصري، ايهامي، بوجود لون ثالث لا وجود له فعلاً، كاللون الأخضر الذي يتكون، في عين المشاهد، من مجرد تقابل الأصفر والأزرق. وعليه، يتبدل اللون الواحد، في نظر المشاهد، تبعاً لما يجاوره. رغم ثبات الرؤية والظروف الضوئية(٨).

لقد حاول الانطباعيون وفنانون غربيون آخرون، من أواخر القرن التاسع عشر، الاستعانة بهذه التباينات اللونية، بعد أن ادركوا أهميتها التشكيلية، لإبراز عناصر تمثيلية اساسية وتقديمها على عناصر أخرى، بحيث تكون ملفتة للنظر. وباكتشافهم هذه الظواهر البصرية المرتبطة بالتباينات اللونية، اكتسب اللون قيماً تشكيلية جديدة، بعد ان تحول من لون وصفي إلى لون مستقل ذي قيمة ذاتية وأصبحت مكوناته السكونية دينامية، متبدلة باستمرار. ولقد اراد فنانو الانطباعية المحدثة، باستخدامهم الألوان الصافية والضربات اللونية المجزأة، والمتباينة، التوصل إلى انطباعات بصرية يولدها مزج الألوان بصرياً على اللوحة، بفضل تجاور الألوان الصريحة، المتممة، وتفاعلها المتبادل حتى في أصغر الأجزاء من مساحة ملونة(٩). وللتعبير عن المدى الفضائي، لجأ فنانون آخرون (أمثال فان غوخ) إلى تقابل السطوح الملونة، لا إلى المنظور الخطي وتدرج الألوان المتبعين تقليدياً منذ عصر النهضة. فاستخدام الألوان الصافية المعبرة بذاتها عن قيم فضائية متباينة، يلتقي مع الأسس العلمية للإدراك البصري(١٠).

ويمكننا ان نستنتج من ذلك كله أن الألوان التي يحدثها الضوء بانعكاسه على الأشياء المرئية في فترة زمنية محددة، لا ترتبط بهذه الأشياء كنعوت ثابتة، بل تخضع للتحولات اللامتناهية في الطبيعة. والانطباعية تدرك هذا الواقع، وتسعى الى تسجيل اللحظة العابرة، والحاضر العابر، بحيث تتحوّل اللوحه الى تجسيد للإحساس كما يشعر به الفنان في الهواء الطلق، على الطبيعة بعين تكاد تكون أشبه بآلة التصوير. فكل شيء يتحول إلى العين الانطباعية، العين الاكثر رؤية ونفاذاً، العين التي تكونت مع التجربة الحسية. فغالباً ما كان مونيه يقول «العين يد»، كما قيل عن مونيه «إنه عين، ولكن أية عين». ومونيه نفسه يقول «نصور كما العصفور يغرد»، مؤكداً أن الانطباعية تتعارض مع المفاهيم التي جعلت الفن وسيلة لتنظيم العالم وإعادة بنائه عن طريق العقل. فالفن في نظر الانطباعيين ليس حالة ذهنية، بل هو في العفوية والاحساسات المباشرة المنقولة إلى اللوحة بأمانة، كما يدركها الفنان ويشعر بها، مجسداً الانتقال السريع من الادراك المباشر للأشياء إلى الحركة

التصويرية. وهذه العملية آنية فيزيائية خالصة، مرتبطة كلها بتحولات ظواهر المادة. لذا لجأ مونيه ورفاقه إلى تصوير المنظر نفسه في عدة لوحات - في أوقات متفاوتة من النهار - لاظهار ما يطرأ من تحولات على المنظر الواحد من الفجر إلى الغروب. وكان من نتائج ذلك أن استعيض عن المنظور التقليدي، المبني على الأسس الهندسية الخطية، بتقابل لوني يولد احساساً بالمدى الفضائي. كما تخلى معظم الانطباعيين عن الاهتمام بالصورة الانسانية، فجاءت، في حالات كثيرة، على شكل بقع لونية مبسطة، تحوّل معها الجسم الانساني إلى ما يشبه الظل الذي التقط بسرعة. فبعد ان كانت الصورة الانسانية في السابق، معياراً لتقويم اللوحة، لم تعد الآن، سوى عنصر من عناصر الطبيعة المصورة[١١].

- الاحداث التي رافقت الانطباعية

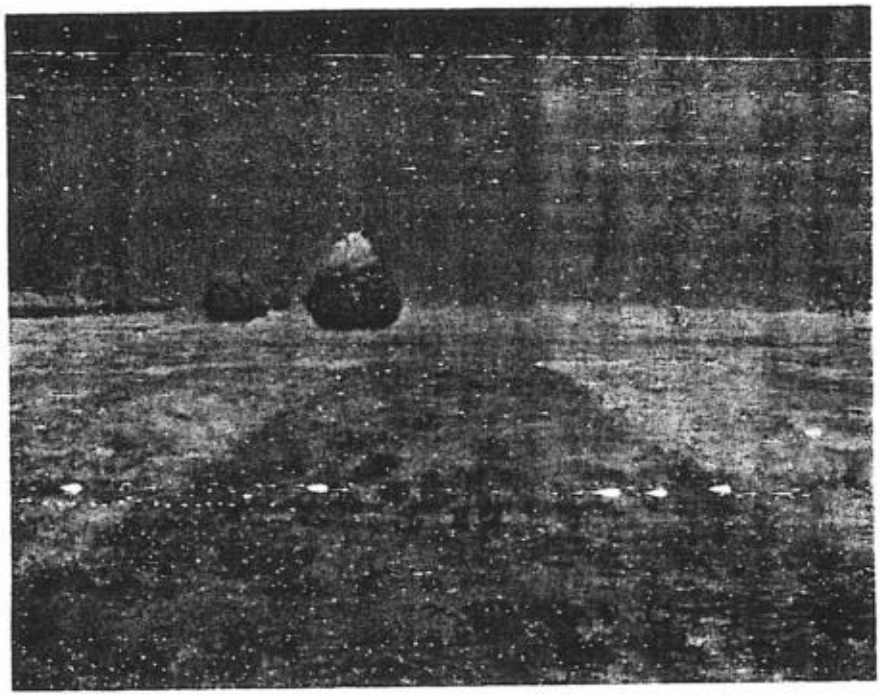
كان مانيه، منذ صالون المرفوضين (١٨٦٣)، قد خلف كوربيه، مؤسس المدرسة الواقعية، ذا الافكار الاجتماعية، في اثارة الحقد ونقمة الصحافة والسلطات الاكاديمية التقليدية، كما خلفه في منهجه الفني وفي افكاره. وهو ايضاً واقعي، يصوّر الاشياء كما تتراءى له، وجمهوري في آرائه، رغم انتمائه الى البورجوازية الباريسية. لكنه، مع ذلك، فرض نفسه، بما يتميز به من عبقرية فريدة ومواهب جعلت منه الممهد لاتجاه جديد، بل احد الممهدين للفن الحديث، وجمعت حوله الفنانين الشباب، امثال مونيه، وسيسلي، وبازيل، ورنوار، وبيسارو، وعدد آخر من الفنانين والادباء انضم اليهم في وقت لاحق.

وقد تأثرت هذه الجماعة بالمدرسة الواقعية واتبعت الخط الذي رسمه كوربيه، ولكن بلونية جديدة اكثر تألقاً وصفاء، وبملاحظة للطبيعة اكثر دقة ونفاذاً. فتناول الانطباعيون ايضاً موضوعات مانيه نفسها ووفق طريقته. غير انهم كانوا اكثر تمسكاً بمنهجهم الطبيعي، بل اخذوا على مانيه كونه يرسم المناظر الطبيعية في المحترف. وكان النقاد قد اعتبروا «الغداء على العشب»، لمانيه، بداية التصوير في الهواء الطلق. غير ان مونيه، كي يقدم لنا لوحة رسمت في الطبيعة، اعاد تصوير الموضوع نفسه في فونتينبلو. لكن مانيه كان على صلة وثقى بهؤلاء الفنانين، وتأثر

بهم على الرغم من كونه استاذاً لهم، فخفف من حدة اعماله السابقة ومن استخدام اللون الاسود والالوان القاتمة.

اول معرض لهذه الجماعة افتتح في صالة نادار في نيسان ١٨٧٤. اشترك فيه سيزان، ودوغا، ومونيه، وبيسارو، ورنوار، وسيسلي[١٢]. في حين رفض مانيه الانضمام الى اصدقائه الشباب، وبقي رافضاً المشاركة في معارضهم حتى وفاته، عام ١٨٨٣. وقد اثار هذا المعرض ضجة كبيرة كانت بمثابة «فضيحة». في السنة التالية، نظمت مبيعات بالمزاد العلني، وجاءت نتائجها مخيبة للآمال. في مناسبة اخرى (١٨٧٨) هبطت اسعار اللوحات الانطباعية بشكل لم يعرف قط (٥٠٠ فرنك مانيه، ٥٠ مونيه، ٣١ رنوار، ٧ بيسارو). وهكذا سجلت بدايات الانطباعية لحظات صعبة جداً في مواجهتها البورجوازي السائد، وانعكست آثارها في الشقاء الذي عانى منه معظم هؤلاء الخلاقين الشباب، وبخاصة مونيه، وبيسارو، وسيسلي. كما ان سيسلي هذا قد عانى الكثير من سوء الحظ، فضلاً عن انه مات باكرا ولم يشهد الانتصارات التي حققتها الانطباعية او ينل قسطه منها.

ثم تتابعت معارض الانطباعيين في الفترة ما بين ١٨٧٦ ـ ١٨٨٦، تاريخ المعرض الثامن والاخير، وقد غاب عنه كل من رنوار ومونيه وسيسلي وكايبوت، بينما شارك فيه رودون وسينياك وسوراه [١٣]. هذه السلسلة من النشاطات الفنية هي الشاهد على صمود الانطباعيين البطولي ازاء ما عانوه من بؤس وما تعرضوا له من شتائم وسخرية من النقاد المعاصرين لهم. ثم بدأت تظهر، للمرة الاولى، بعض الكتابات المدافعة عنهم وبعض مظاهر التأييد؛ فحصل مانيه على ميدالية في صالون ١٨٨١، في حين بقي سيزان مرفوضاً فترة طويلة. وفي سنة ١٨٩٠ رفضت الدولة بقوة ان تقدم «اولمبيا» مانيه الى اللوفر، حيث لم تنقل اليه بعد ذلك الا بفضل سلطة كليمنصو. كما انه لم تقبل اعمال الانطباعيين وتدخل اللوفر الا بعد مضي ما ينوف على نصف قرن من قيام هذه المدرسة، وذلك عندما خصصت له الحكومة الفرنسية سنة ١٩٣١، بناء جو دي بوم Jeu de Paume في باريس.



جان فرنسوا ميّيه (١٨١٤-١٨٧٥)، **الشتاء**، ١٨٦٨، باستيل، ٦٩×٩٣ سم، البرتغال، مؤسسة كالوسة غولبنكيان.

ـ مصادر الانطباعية

لقد انطلق الانطباعيون من المدرسة الواقعية تحقيقاً لموضوعية اكثر شمولاً، استناداً الى تحليلهم «العلمي» للطبيعة، لكنهم وصلوا الى الذاتية. ذلك ان التحليل الدقيق للرؤية والملاحظة قد أدى، في وعي الناظر، إلى واقع ذي طبيعة وجدانية. غير أن موقفهم المادي من الأشياء وحصر انتباههم كله في العين يعودان للمدرسة الواقعية، وبخاصة واقعية كوربيه، وكذلك واقعية مدرسة مصوري المناظر التي بدأت تنمو منذ القرن الثامن عشر، ومارست التصوير المباشر في الهواء الطلق. فالانطباعية لم تظهر هكذا، بشكل عفوي، بعيداً عن أي تأثير او تطور. فهي تشكل

حلقة طبيعية في تاريخ التصوير ونتيجة مباشرة للتطور الفني الذي مهدت له أعمال عدد كبير من فناني العصور السابقة.

ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر، ظهر في انكلترا فنانان كان لهما تأثير كبير في التطورات اللاحقة الممهدة للانطباعية: كونستيبل Constable ١٧٧٦ - ١٨٣٧ وتورنر ١٧٧٥ - ١٨٥١، اللذان اظهرا عن اهتمامات قريبة، إن لم نقل شبيهة، من اهتمامات كلود مونيه وأصدقائه(١٤).

وفي فرنسا يمكننا أن نرجع جذور الانطباعية إلى اوجين دولاكروا ١٧٩٨ - ١٨٦٣، وهو ما يعترف به بول سينياك أحد الانطباعيين الجدد في دراسته من **أوجين دولاكروا إلى الانطباعية المحدثة**(١٥)، الصادرة سنة ١٨٩٩. وكان دولاكروا، وهو من المهتمين بالألوان المتممة والظلال الملونة، قد عمد أيضاً، إلى تجزئة الضربات اللونية، تماماً كما فعل بعد ذلك الانطباعيون، ووجد في الطبيعة أن كل شيء هو انعكاس. فنانان آخران حملت أعمالهما هذا الانطباع بالهواء الطلق رغم أنها انجزت جزئياً، أو كلياً أحياناً، داخل المرسم: كورو ١٧٩٦ - ١٨٧٥ المتأثر بمعالم المناخ، وكوربيه ١٨١٩ - ١٨٧٧ الذي اهتم هو ايضاً بالنور الطبيعي وانعكاساته. فنانون آخرون كان لهم بعض التأثير على الانطباعية، أمثال ميبه Millet ١٨١٤/١٨٧٥، ودوبنيي Daubigny ١٨١٧ - ١٨٧٨ من الذين رسموا في فونتينبلو وباربيزون، والهولندي جونكنغ Jonking ١٨١٩ - ١٨٩١ ذي الأعمال اليابانية الطابع.

وفي هذا المجال، لا بد من الاشارة إلى ما كان لفنون الشرق الأقصى من تأثير مباشر على الانطباعية وبعض فناني نهاية القرن التاسع عشر في الغرب. فكانت اعمال الفنانين اليابانيين أمثال اوتامارو Outamaro، وهوكوساي Hoksai وهيروشيغ Heroshige (من أتباع مدرسة اوكييوه Ukiyo- e نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر) أحد مصادر الالهام لعدد من الفنانين الانطباعيين وفنانين آخرين امثال فان غوخ وغوغان وسيزان... من الذين اعجبوا بالطريقة اليابانية Japonisme، لالتقائها مع هذا الاحساس بالصيرورة الكونية، ولما فيها من تصوير للعالم المتبدل،

«العالم العائم»، عالم النساء والمسرح.. حيث كل شيء شاعرية، وظرافة، وتودد حميم... كما تناول اليابانيون موضوعات اخرى استمدت من العالم الخارجي، كالمناظر الطبيعية، وطرافة الحياة اليومية، والشارع الذي يعج بحشد ينبض حياة. وصوروا، ايضاً، المنظر الواحد في كثير من اللوحات، كجبل فوجي Fuji الذي رسم في عدد لا حصر له من المشاهد المتنوعة حسب الفصول والأيام.

ولقد عمد الغربيون إلى استعمال الرقش الخطي لتحديد المساحات اللونية المسطحة، وتخلى بعضهم عن المنظور الثلاثي الأبعاد. ولعل ما أثار اعجابهم في الأعمال اليابانية هو المفهوم الاصطلاحي لبناء الفضاء التشكيلي، بشكل مغاير للمنظور الغربي، حيث ان جميع خطوط اللوحة تبقى متوازية، و تنفرج بدلاً من أن تلتقي في نقطة محددة أو تبعاً لتخطيط عقلاني منظم. وبفضل هذا المنظور «المقلوب» يشعر المرء أمام العمل الفني الياباني أنه يسبح في فضاء كوني ليس هو منه سوى جزء صغير جداً. غير ان ما أدهش الغربيين حسب تعبير كاسو، ليس فقط الاجتزاء الاعتباطي والمنظور المائل والمزاوي Angulaire لهذا الفن... بل أيضاً الفلسفة التي أوحت به، وهي فلسفة تبدل الأشياء.

لا شك في أن مختلف هذه العوامل قد وجّهت الفنان الغربي نحو مفهوم جديد للعمل الفني الذي اكتسب، بخاصة مع فان غوخ وغوغان، المعجبين بالفن الياباني، قيماً جديدة جعلت للون مكاناً أساسياً في مجال التعبير عن المدى التشكيلي. وكان فان غوخ الذي ذهب، في محاولته تقليد التقنية اليابانية، إلى درجة الاستعانة بريشة القصب الشرقية، في رسومه بالحبر، يسعى إلى أن ينقل إلى التصوير الزيتي القيم التعبيرية لمساحات اللون الصافي. بيد أنه يجب ألاّ تقودنا هذه الوقائع، على أهميتها، للاعتقاد بأن الفنون الشرقية بعامة واليابانية بخاصة، هي العامل المباشر والوحيد لهذا التطور الفني الذي شهده الغرب. فالمهم ليس فقط العناصر أو المفردات التي يأخذها فن ما عن فن آخر، بل عملية إدراكها، وطريقة استخدامها، وظروف التطور التي هيأت لمثل هذا الاقتباس. ولعل أهم ما أخذه الانطباعيون - من وجهة النظر هذه - هو، كما يشير فرانكاستل، التأكيد على بعض ملاحظاتهم الخاصة والمباشرة، أي

أنهم وجدوا في الفن الياباني، وأخذوا عنه، ما يتلاءم مع حاجاتهم إلى عناصر جديدة تسهم في عملية هذا التحول الفني وما رافقه من تبدل في الرؤية، كانت قد هيأت له ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية.

عامل آخر كان له أثره على الانطباعية هو اكتشاف انبوب اللون الذي أتاح للفنان، منذ النصف الأول للقرن التاسع عشر، أن يخرج من مرسمه، من دون أن يجد ضرورة إلى حمل حاجيات كثيرة ومزعجة، وأن يواجه الطبيعة في اتمام عمله. الأمر الذي اسهم في اعتماد الفنان على الضوء الطبيعي، بدلاً من ضوء المرسم الاصطناعي، متخطياً الظلال، والظلال المنقولة والأضواء الخافتة، وكل وسائل الانارة الاكاديمية. وكان اكتشاف آله التصوير الفوتوغرافية قد أسهم، بدوره في تبدل الرؤية الفنية، وحطم، كما يقول والتر بنجمان، «المفهوم الطبيعي للجمال». فالصورة الفوتوغرافية أسهمت، كما تسهم في أيامنا، في تهيئة الظروف الموضوعية لظهور لغة جديدة، بعد ان كشفت للفنان عن الامكانات المتوافرة للعين لاختبار الحقل البصري. ولعل أبرز ما قدمته آلة التصوير هو نقل الصورة الوثائقية، وإعطاء نسخ عديدة عنها، بحيث اسهم ذلك في تخليص التصوير من مجموعة من القيود وحرره من وظيفته الجانبية ، الاخبارية، الوثائقية، فأصبح بوسع الفنان ان يتخطى الصورة المماثلة للواقع، وأن يرى أبعد من هذا الواقع المحيط به، مستنبطاً مفرداته وعوالمه الخاصة.

ـ تنوع الأساليب:

من الواضح أن الانطباعية لم تتبع، في مسارها العام، منهجاً فنياً محدداً يلتقي عنده جميع الفنانين ممن ارتبطت اسماؤهم بهذه المدرسة الفنية الجديدة. ومن الطبيعي أن تنشأ بسبب ذلك تباينات عدة باعدت بين هؤلاء الفنانين واتجاهاتهم. فباستثناء سيسلي الذي بقي، في حياته القصيرة، ملازماً للانطباعية وبيسارو الذي رجع إليها بعد فترة من انتمائه للانطباعية المحدثة، يبدو أن كلود مونيه Monet ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦ هو الفنان الوحيد الذي بقي أميناً للانطباعية، ولم يحد عنها طيلة حياته. بل إن خبرته الطويلة ونضوجه قد أكدا انطباعيته كما أن عمله الفني المعبر عن

تطور منطقي ومنهجي، قد جعله أكثر الانطباعيين انطباعية. ففي لوحاته الأخيرة، وبخاصة في مجموعة «أزهار النيل» Nymphéas ، يبلغ مونيه ذروة نشاطه الفني المبدع. وكان في أواخر حياته قد اعتزل في جيفرني Giverny، موجهاً ناظريه، اللذين باتا يهددهما الاظلام، نحو الأعشاب والازهار في حديقته التي حولها إلى ما يشبه حقل اختبار للنباتات والانعكاسات الضوئية عليها(١٦).

خلافاً لمونيه، الأشد ارتباطاً بالانطباعية، كان ادغار دوغا Degas ١٨٩٤-١٩١٧ الباريسي الأرستقراطي الأصل، ذو الميول «الرجعية»، اكثر الانطباعيين تحفظاً، بل الأكثر معارضة لأهدافهم العامة. ويلتقي معه، في هذا الموقف المعارض، كميل بيسارو Pissaro ١٨٣٠ - ١٩٠٣، ذلك الرجل الذي كان على علاقة بالوسط الفوضوي، وتدفعه نفحة انسانية رسولية. ولكن بيسارو، «بيسارو الكبير المتواضع»، كما يسميه سيزان، كان محباً للطبيعة، وغالباً ما كان يضيف إلى المنظر صورة إمرأة ريفية، صورة انسانية تذكرنا بمييه من جماعة الباربيزون. أما دوغا فإنه لم يعرف الطبيعة إلا في سباق الخيل، أو من خلال صورة إمرأة ترقص أو تتزين، أو تغتسل، أو تكوي الثياب. ودوغا - وقد تتلمذ على لاموت Lamothe، أحد تلامذة انغر - بقي أكثر تمسكاً بالخط والشكل، بل إن ما أخذه عن اليابانيين بقي أيضاً في نطاق الرسم. ومع ذلك، فإن اسهامه في تطور الفنون التشكيلية كان اسهاماً كبيراً.

ومع أوغست رنوار Renoir ١٨٤١-١٩١٩، يظهر شكل آخر من أشكال التباين داخل المدرسة الانطباعية. فبعد أن أعطى الانطباعية، في البداية، الصور الأكثر سطوعاً وتألقاً، يعود بعد سنة ١٨٧٥، إلى نوع من الكلاسيكية ويتحول إلى الرسم، منذ زيارته لايطاليا، عام ١٨٨٣. وإن هو تخلص بسرعة من مرحلته الانغرية، إلا أنه لم يرجع قط إلى سحر المناخ الانطباعي، بل اهتم، في مرحلته الأخيرة، بصورة المرأة العارية، الحسية الشهوانية، المتمثلة سواء في اعماله التصويرية او في منحوتاته.

٢ - الانطباعية المحدثة:

لم تكن الانطباعية لتشكل مدرسة حقيقية ذات منهج واضح، الأمر الذي أدى

إلى اختلاف في الرأي وإلى تباين في الأسلوب. فانبثقت عن هذه الحركة اتجاهات فنية متباينة، تمثلت، كما رأينا، بعدد من الفنانين الانطباعيين، كما تمثلت، من جهة ثانية، بتيار فني جديد: الانطباعية المحدثة. وكان ان تأسس، سنة ١٨٨٤، صالون المستقلين الذي ضم، في بدايته، كلاً من رودون Redon وانغران Angrand، وسوراه Seurat، وسينياك Signac. واعتبر هذا الحدث بمثابة خطوة جديدة نحو تحرر الخلق الفني، نحو القطيعة بين الفن والذوق السائد، بين الفن والمؤسسات وتسلط الفن الرسمي. وقد تناول سوراه وزملاؤه، من جديد، دراسات الفيزيائيين (شفرول، ماكسويل، وود، هلمهولتز، شارل هنري)، بهدف الوصول إلى انطباعية علمية تلي ما كان مجرد حدس. وهو ما عبر عنه سوراه، في دراسته النظرية **Ma Méthode** وسينياك، في كتابه **من أوجين دولاكروا إلى الانطباعية المحدثة**، اللذان حددا ابعاد هذا التيار الجديد، المتمسك بتطبيق القواعد العلمية، والمطالب بالعودة إلى قوانين الطبيعة والمنهج العقلاني. فبات هوس التحليل والتحري يهيمن على التصوير، بغية تحويل العالم المرئي إلى ارتجاجات من البقع اللونية المتجاورة.

وهذا التحول باتجاه العقلانية يعتبره دوريفال محاولة لإنقاذ الانطباعية باستخدام اخطائها نفسها، ولكن بتقنية تعتمد على التطبيق المنهجي للاكتشافات العلمية لعناصر الضوء. فالانطباعية المحدثة حوّلت اكتشافات الانطباعيين إلى منهجية تطبيقية، ووصلت إلى اللونية ـ الضوئية ـ Chromo luminarisme وقانون التباين المتزامن Contraste simultané باستخدامها الضربات اللونية المستقلة أو المجزأة وفق منهج علمي واضح. أي ان مزج الألوان لا يتم على الملوّنة، بل يحصل، بصرياً، في عين المشاهد، بفضل تجاور هذه البقع والنقاط اللونية على اللوحة. ولذلك أطلقت عبارتي التقسيمية Divisionnisme والتنقيطية Pointillisme على هذه الحركة الفنية بعد ان حولت الانطباعية، قبل نهايتها، إلى قانون ونظام(١٧).

بيد أن نشاط هذه الجماعة لم يقتصر على التحليل العلمي وإرادة التقنين، بل تميّز بمقدرة حسية كبيرة تعكسها مائيات سينياك ١٨٦٣ـ ١٩٣٥، وبعض الأعمال الرائعة التي أنتجها سوراه في حياته القصيرة جداً ١٨٥٩ ـ ١٨٩١. وكان سوراه،

وهو يحظى بتقدير كبير بين فناني اليوم، قد اشترك في المعرض الأخير الثامن للانطباعيين بلوحته المشهورة، **يوم احد صيف في الجات الكبير Un dimanche d'été a la Grande Jatte** التي أثارت ضجة كبيرة. ولعلّ مع هذه اللوحة بخاصة، تتوضح اهداف الانطباعية المحدثة كإعادة البناء، والتقيد بمظاهر الأشياء ومقاييسها وأحجامها وأشكالها. لذا يرى فرانكاستل أن الانطباعية المحدثة، التي احتفظت بالبنية التصويرية الفضائية التقليدية والمنظور الخطي، قد سجلت بعض التراجع. وهي، في نظره، لا تشكل مرحلة ايجابية بالنسبة إلى تطور المدى التشكيلي للوحة، إذ يجد في أسلوب سوراه شيئاً ما إرادياً بادي الكلفة، وطريقة مبنية على تقنية تجسيد الضوء لا تختلف اساساً عن تقنية الانطباعية.

لكن الانطباعية المحدثة، إذ تناولت موضوعات الانطباعية، إنما كي تعالجها بطريقة خاصة ومختلفة تماماً: فهي تجعل من الموضوع صيغة رياضية، وتضبط القيم اللونية منهجياً، بحيث تتحول اللوحة إلى وسيلة استعلامية حول الموضوع، من دون الاشادة بأي شعور، بعيداً عن الرمز أو التأثر او الايحاء. أي أن الالوان بما اكتسبته من قيم ثابتة ذات طبيعة تجريدية، قد جعلت من الممكن التعويض عما اعتبره فرانكاستل تراجعاً - على صعيد تطور الفضاء التشكيلي - باعادة بناء اللوحة عقلانياً. فالتقنية الجديدة، القائمة على تجزئة القيم اللونية وتقابلها حسب منهج علمي، قد وجّهت الانتباه نحو ميكانيكية الإدراك البصري، وجعلت من الرؤية عملية معقدة تتطلب من المشاهد مشاركة فعالة، وتسهم في الانتقال من اللوحة المعتبرة انعكاساً لعالم مرئي، إلى اللوحة التي باتت مجرد مساحة، قائمة بذاتها، تعبر عن واقع لا يعيدنا سوى إلى نفسه. وهذه الرؤية العقلانية قد وجدت صدى لها وامتداداً في المحاولات التشكيلية للقرن العشرين، حيث ان زوال الموضوع - أو تحوله بالأحرى الى مجرد مسوغ للرؤية أو التأليف - قد أدى، بالنهاية، إلى التجريد.

- معطيات الانطباعية

إن الأساليب الفنية التي كانت ما تزال متبعة حتى ظهور الانطباعية لم يطرأ عليها أي تعديل يذكر وبقيت قائمة ومقبولة، من دون المساس بها، الأسس المعتمدة

في بناء اللوحة كما صيغت في الدراسات النظرية (كدراسة البرتي) والأعمال التطبيقية لعصر النهضة. وهي الأسس التي قدمت للفنان الحل العلمي لنقل الأشياء الثلاثية الأبعاد إلى قماشة اللوحة المسطحة، أي إلى مساحة ذات بعدين. فكان الحل، الذي قدمته النهضة، ويتوافق مع الاتجاهات العلمية وتبدل البنى الاجتماعية للعصر، في المنظور العلمي الذي يسمح للفنان بتمثيل العالم المرئي، ايهامياً، طبقاً لما تراه العين البشرية العاجزة أصلاً عن رؤية الأشياء إلا من زاوية واحدة، ضمن حقل بصري محدد. لذلك اخضعت هذه العملية لتخطيط هندسي له صورة المكعب، تتجه خطوطه كلها باتجاه واحد، لتلتقي عند نقطة التلاشي point de fuite، الموضوعة على خط الافق، وسط اللوحة[١٨]. داخل هذه الهيكلية، كل شيء يأخذ مكانه في فضاء اللوحة، وفق تصور الفنان المنطقي للمسافات والأحجام والنسب.

لا شك في أن هذه الرؤية الخاصة بـ «انسانية» النهضة الايطالية، تجسد المبادئ الكلاسيكية التي لا ترى في الطبيعة سوى انعكاس لمفاهيم المثالية العقلانية. فالصورة التي تقدمها عن الانسان هي نموذج مثالي له صفة الكمال ولا يقبل الخطأ أو التشويه. ولبلوغ هذا الكمال المطلق كان لا بد من اعتماد الوسائل العلمية كالمنظور الخطي والتشريح، وتجسيم الأشياء بقيم لونية تقابل الخطوط المحيطة بالأشكال وتتفق معها. واستناداً إلى هذه المقاييس العامة، التي لم تطرأ عليها تعديلات جوهرية طيلة ما لا يقل عن أربعة قرون، كان الفنان يعيد بناء الظواهر المرئية وينظمها تبعاً لقواعد ثابتة. لكن، منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بات واضحاً ان «المنظور الذي نختبره، أي منظور إدراكنا البصري ليس - حسب تعبير مرلوبونتي - المنظور الهندسي»، وان المنظور الواحدي العين، كما صاغته النهضة الايطالية، هو منهج اصطلاحي من الاشارات؛ من الخطأ الاعتقاد بأن المنهج الذي لا بديل عنه، ومن الخطأ أيضاً الاعتقاد بأنه المنهج العقلاني الأكثر ملاءمة لنقل العالم المرئي إلى الشاشة التشكيلية الثابتة ذات البعدين. فهو شكل من أشكال التعبير اصطلاحي، تعكس ملامحه الأساسية حالة ما من تطور العلم والتقنيات وما رافقها من تحول في البنى الاقتصادية والمفاهيم الاجتماعية. فإذا كان

التخطيط النهضوي، كما يشير كلاي، «يتفق مع رؤية للعالم مبنية على حالة ما من المعرفة والممارسات الخاصة بالكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) ...» فإنه ليس من الضروري أن يُتّبع في عصر تبدلت فيه كل معالم الحياة الاجتماعية وأسسها. ثم ان التطور العلمي الذي تحقق في مجال التقنيات، وتَعرُّف الغرب على أنماط أخرى من وسائل التعبير الفني - كالمنظور الياباني الاصطلاحي، المتناقض كلياً مع المنظور الغربي، والرقش العربي، والتصوير الاسلامي المسطح... قد مهدا فعلاً لتحول في مفهوم اللوحة التي لم تعد تعني في نظر فناني نهاية القرن التاسع عشر، ما كانت تعنيه من قبل.

يبدو ان الانطباعية لم تكن تسعى إلى تفكيك عناصر العالم الموضوعي أو تخطيه، وبقيت أمينة لكثير من المفاهيم التقليدية. والأصح أنها لم تتعرض لها أو تعرها اهتماماً. وحافظت، في كثير من لوحات الانطباعيين، على المنهج المعتمد، منذ عصر النهضة، في وضع خطوط الموضوع العامة وتنظيمها، كما حافظت على أطر التأليف وما تتطلبه من فصل للسطوح باتجاه العمق حتى في اللوحات الأكثر ضبابية (كالبيادر، والكاتدرائيات وجسور لندن..)، مع تحول بسيط مصدره إهمال الخط (الرسم) والشكل ، واعتماد التدرج اللوني، والرؤية الضبابية التي جعلت سطح اللوحة مشوشاً، كأنه مؤلف من تراكم صورتين متتاليتين. غير أن ذلك لا ينفي أن الانطباعيين قد مهدوا، في بعض اعمالهم المهمة، لاحداث تطور في اللغة البصرية «هو من الأهمية، كما يقول فرانكاستل، بحيث أنه حرّر الفنان والجمهور من اصطلاحات مرّ عليها الزمن»[١٩].

وفي مجال آخر، فإن النقد الفني قد تركز، مع ظهور الرومنسية، لا على المعطيات أو المتغيرات التشكيلية، بل على التحول في الموضوع. وحتى مع الانطباعيين، في معارضهم الأولى، تناول النقد الفني، مرة أخرى، مسألة اختيار الموضوعات المبتذلة، من دون الاشارة الى الطريقة التي عولجت بها؛ ولذلك لم ينل الانطباعيون التأييد، ولم يعتبروا ممثلين لعصرهم الا بعد سنة ١٨٨٠. وقد تبين أن محاولة تجديد الموضوعات، من دون تغيير كبير في بنية اللوحة، قد ادى الى مشكلة

حقيقية في التعبير ووسائله. فالاهتمام باللون والتأكيد عليه، وفقاً لما يتطلبه التمثيل المباشر للعالم الموضوعي، قد أسهما في تحويل مساحة اللوحة إلى شاشة تشكيلية تكاد تقتصر، في حالات كثيرة، على توافق المؤثرات الضوئية وما تنتجه من تناغمات لونية. وإن لم تكن الانطباعية تسعى فعلاً إلى تخطي الواقع والتقاليد المتوارثة لتمثيله، إلا أن العالم الممثل قد تحول، في بعض اللوحات الانطباعية إلى سطح ذي بعدين، كما تحولت الأشياء الممثلة إلى مجرد بقع لونية، وفقدت الكثير من وضوحها. وهكذا، فإن العمل البطيء لإعداد لغة تشكيلية جديدة يعود إلى الانطباعية، والاصح إلى بعض معالم فن الانطباعيين. فهي لم تسهم فقط في تغيير الأساليب التصويرية القديمة، بل قدمت أيضاً معطيات جديدة أصبحت بعد ذلك، منطلقاً للتحولات الكبرى التي شهدتها أوروبا مع بداية القرن العشرين. ولذلك فهي ليست حركة قصيرة الأجل تنتهي بانتهاء هذه المدرسة، بل تشكل نقطة انطلاق لتقص مازال متتابعاً.

غير أن الانطباعية وان كانت قد أدخلت عناصر جديدة من المدى المحسوس، ومهدت لاكتشاف مسائل جديدة، الا انها لم تتبع منهجاً ثابتاً خاصاً بوسائل التصوير وأهدافه. الأمر الذي دفع الناقد فنتوري للاعتقاد بأن الانطباعية لم تكن سوى لقاء لمثالية عابرة. والحقيقة أن الانطباعيين قد انطلقوا من مشكلة الموضوع، ومشكلة الهواء الطلق وتسجيل تباين الانعكاسات الضوئية، لكنهم لم يتعرضوا بشكل جدي - باستثناء بعضهم - للفضاء التشكيلي التقليدي، مكتفين بتحولات جزئية. فالمحاولات الأولى لتخطي الفضاء التشكيلي النهضوي قد تمت مع بعض فناني الانطباعية أمثال: دوغا ومونيه. ففي عدد من لوحاته، **حلبة الرقص، مقهى المعزوفة**...، يتخلى دوغا عن المدى المنظوري المحدد والمقاس، محاولاً التوفيق بين السطوح المتباينة في التأليف الواحد استناداً إلى قيمها اللونية وتقابلها، ولكن من دون أن يتوصل إلى تثبيت مبادئ منهج محدد. أما مونيه فاتبع وسائل أخرى، وتوصل إلى نتائج مماثلة، حيث ان تقليص دور التصميم الخطي، بخاصة في أعماله الأخيرة (كالجسور، والنينوفار)، قد أدى إلى فضاء تشكيلي جديد، لا حدود خطية

له ولا قياس. وهذه المحاولات القائمة على تقابل القيم اللونية وما تولّده من احساس بالمدى الفضائي، من دون الاستعانة بالخط، تتأكد بعد ذلك مع عدد آخر من فناني نهاية القرن التاسع عشر (أمثال فان غوخ وغوغان)، وتصبح المنطلق الأساسي لتيارات فنية معاصرة.

لقد نظر الكلاسيكيون إلى الطبيعة نظرة مثالية، وصوّروها مسرحاً منظماً، استناداً إلى علم المنظور وما يتطلبه من مراعاة النسب بين الأحجام والمسافات، وتقيّد بالتقابل بين طبيعة أزلية، لا تتبدل، وعين موضوعية. وللتعبير عن هذه الحالة، كان لا بد من بناء اللوحة وفقاً لهيكلية خطية تقضي بتوزيع عناصر المشهد المصور حول محور عمودي على خط الأفق. غير أن هذه الرؤية قد تبدلت نسبياً، مع الانطباعيين وفناني نهاية القرن التاسع عشر، بعد ان تبدّل هذا المحور وهذا الخط الأفقي الذي يقسم اللوحة إلى نصفين، وتبدلت أيضاً مواقع الأشياء الممثلة على الشاشة التشكيليه. كما تحوّلت الصورة الانسانية، الممثلة على هذه الشاشة، إلى جزء من الطبيعة نفسها، وفقدت الدور الملازم لها من حيث هي عنصر موضوعي وتاليفي أساسي في اللوحة الكلاسيكية. وحيث النهضة اتبعت فضاء تشكيلياً واحدياً، وأخضعت عناصر اللوحة كلها لبنية هندسية واحدة، فإن ما توصلت إليه الانطباعية، أو مهدت له، هو التبدل في الرؤية، والتخلي عن المناظرة، والتحرر من هذه المفاهيم الكلاسيكية. فكان فان غوخ من الفنانين الأوائل الذين لجأوا إلى استخدام عدة «نقاط تلاشي» في اللوحة الواحدة، واستعاضوا عن المنظور الخطي الهندسي بقيم لونية صافية. وهكذا ننتقل، مع الانطباعية وبعض فناني نهاية القرن التاسع عشر، من مفهوم هندسي يراعي القياس والنسب الصحيحة إلى مفهوم مبني على الحدس، أكثر عفوية. ومع هذا التحول الجزئي في مفهوم اللوحة، تكون الانطباعية، والحركات الفنية لنهاية القرن التاسع عشر، قد حققت، كما يشير هوفستاتر[٢٠]، أول محاولة للتخلي عن التسجيل المطابق لمظاهر الواقع البصرية، بعد ان اكتسبت الوسائل الفنية شيئاً من الاستقلالية إزاء الموضوع. فإن عدم الاهتمام باختيار الموضوع وتحديد خطوطه وتوضيحها، قد أعطى التصوير، لدى

مونيه والانطباعيين الآخرين عامة ، صفة ما لا شكلية، لم تكن لتفهم إلا بعد ذلك بنصف قرن تقريباً، عندما أصبحت هذه الصفة اللاشكلية هدفاً أساسياً لجيل من الفنانين، بينما وقف ضدها، ضد هذه الملامح غير الجلية للانطباعية، سيزان ومجموعة من فناني هذه المرحلة.

٣ ـ ما بعد الانطباعية

شهد القرن التاسع عشر، ظهور تيارات جديدة كانت بمثابة رد فعل ضد الواقعية، ضد الانطباعية واهتماماتها بالمظاهر العابرة، المظاهر الحسية والمادية. وعديدون هم الذين أكدوا أنه لا يمكن للفن الاكتفاء بتصوير الواقع، معلنين بأن الفن «تعبير عن اللامرئي باشارات طبيعية متجلية». وكان هيغل قد صرح بأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، واكّد بودلير على الصلة بين المرئي واللامرئي وبين كل الظواهر المحسوسة. وقد وجدت هذه الآراء صدى كبيراً لها لدى فناني نهاية القرن، وبخاصة لدى الرمزيين وأولئك الذين عرفوا باسم النبيين Les Nabis.

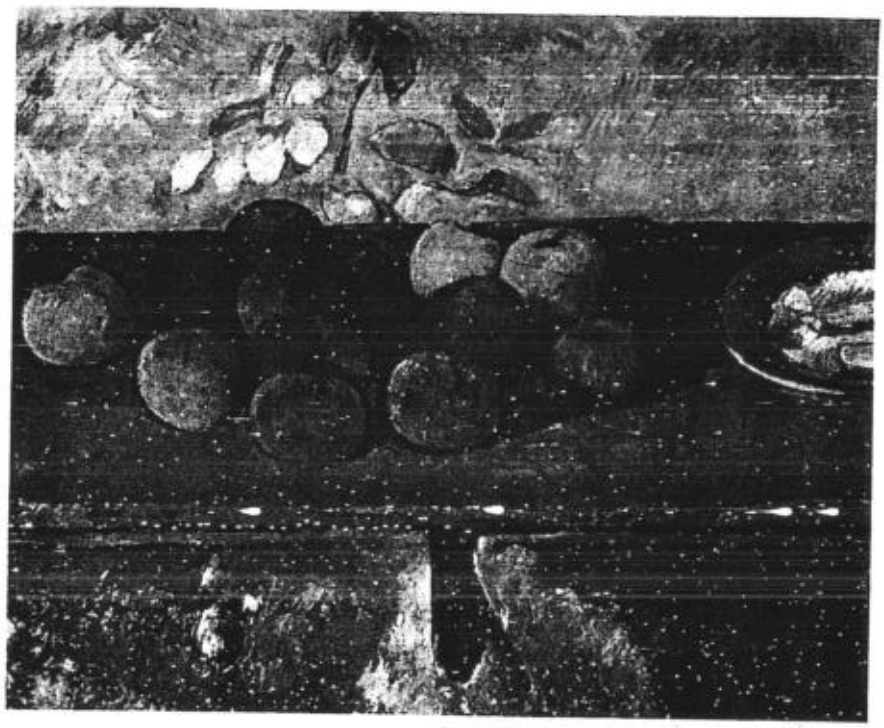
واتهمت الانطباعية، من جهة ثانية، بانها موهت الشكل وافقدته قيمه الحقيقية، كما أنها أغفلت الموضوع، وأهملت كل ما يتعلق بالحياة الانسانية ومشاكلها. ولعل اهتمامها الكبير بالمسائل البصرية وحدها، وتعلقها بهذه الظاهرة الحسية، قد أثارا انتقاد عدد كبير من الفنانين، أمثال غوغان الذي اتهم الانطباعيين بأنهم «يتحرون الأشياء حول العين، وليس في عمق الفكر السحري، حيث وقعوا في ذرائع علمية». وبهذه العبارة الموجزة، يحاول غوغان أن يلخص هذا التيار الفني الذي انطلق من الحسية الكاملة ليصل إلى منهجية قاسية ومغالية في التجريد مع الانطباعية المحدثة.

وقد واجهت الانطباعية انتقادات معاصريها والتيارات الفنية التي رافقتها أو أتت بعدها. قبل ذلك، كانت مواقف بعض الفنانين الانطباعيين من الحركة التي ينتمون إليها قد عبرت عن ترددهم والشك أحياناً، في ما توصلت إليه على صعيدي الجمالية والتقنية. فبقي مانيه ـ وهو لم يشارك في معارض الانطباعيين ـ حذراً، بل رافضاً، رغم إعجابه ببعض مظاهر الانطباعية، الخضوع للحس فقط، متمرداً ضد ـ

ما أسماه فلوريزون - استبدادية اللون. ولعل هذا الموقف نفسه هو ما دفع سوراه لأن يوجه الانطباعية نحو مسار جديد، ويضع لها منهجاً يعيد الاعتبار إلى الشكل والخط والتأليف. وهو الموقف نفسه أيضاً لدى سيزان عندما رجع، بعد فترة انطباعية قصيرة كافية «لشفائه من مرضه الرومنسي»، حسب عبارة فلوريزون[٢١]، إلى بوسان، وبقي أميناً للشكل والموضوع، والمدى التشكيلي. ورنوار، بدوره، أدرك ضرورة التأليف، معلنا ان، التصوير هو، أولاً نتاج مخيلة الفنان وليس ابداً نسخة عن الواقع. أما دوغا، فقد احتفظ بأسلوبه الخاص وبقي اميناً للخط كما رسمه انغر....

وإن كانت الانطباعية قد اهتمت بتصوير العالم المرئي المباشر بطريقة جديدة تقوم على التجربة الذاتية للفنان، فإن مجموعة من فناني نهاية القرن التاسع عشر (أمثال: غوغان، وسيزان، وفان غوخ) ذهبوا في اتجاهات أخرى، وكان بعضهم قد حاول أن يطبق في التصوير ما قاله بودلير: «أريد حقولاً بالأحمر، وأشجاراً بالأزرق، فليس للطبيعة من مخيلة». وقد تحققت هذه الرغبة مع غوغان عندما تخلى عن اللون كما هو في الطبيعة، ورفض عوائق المشابهة، ثم انتقل بعد ذلك إلى اللون الاصطلاحي كما طالب به بودلير. واستخدام الالوان الاصطلاحية يتناقض مع الغاية التي كان يسعى إليها مونيه ويلخصها بقوله: «أرى هذا البيدر بنفسجياً عند الغسق، فأصوّره إذاً بنفسجياً على لوحتي، بينما يصوّره غوغان، سواء أكان أصفر أم بنفسجياً، باللون الاحمر إذا أراد.

ولعل ما أدركه التطور الفني اللاحق هو - كما يشير كلاي -[٢٢] عجز وسائل الادراك البصري المباشر وحدوده الضيقة. والشعور بهذا العجز يعبر عنه مونيه نفسه عندما كان يشكو، سنة ١٨٨٤، من رداءة الطقس، حيث لم يحظ «قط بأيام ثلاثة ملائمة على التوالي»، مما اضطره إلى تعديلات متتالية، لأن كل شيء ينمو ويخضر. «وهذا النهر، ينخفض ويعلو، اخضر يوماً ثم أصفر، جافاً أحياناً، وغداً يتحول إلى سيل بعد الأمطار الغزيرة المتساقطة الآن»... فالحقيقة إذاً، لا تقتصر على ما تراه العين، هذه النافذة الضيقة العاجزة عن التقاط مختلف اجزاء الحقل الموج



بول سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦)، **تفاح وبسكوت**، زيت على قماش ٤٦×٥٥سم، باريس، مجموعة والتر.

دفعة واحدة. وأمام هذا العجز في تسجيل تعقيدات الطبيعة، وجد الفنان ـ كما يقول هربرت ريد ـ «إن بإمكانه قلب العالم الخارجي باتجاه العالم الداخلي، وطرح الحلول المبنية على عملية تثبيت ألوان باتت منفصلة عن أي تمثيل صوري»[٢٣]. فالتقنيات الفنية المتبعة بعد ذلك لم تكتف بتخطي مظاهر الواقع ووسائل تمثيله التقليدية، بل انتقلت إلى التجريد، جاعلة من اللون اللاصوري المستقل هدفاً قائماً بذاته. بيد أن هذا التطور، كما شهده العالم الغربي، منذ أوائل القرن العشرين، لا يعني أبداً أن الانطباعية كانت عبثاً، كما لا ينفي مطلقاً دورها الأساسي الممهد لمثل هذا التطور.

كان سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) قد دافع، في بداية نشاطه الفني، عن كوربيه ومانيه الواقعيين، وارتبط بالانطباعيين (بازيل، مونيه رنوار)، وشارك في

معرضهم الأول، كما حاول، في قسم من أعماله، التقاط معطيات الحواس والادراك البصري. الا ان اهتماماته قد تركزت، بعد ذلك، على تحويل مظاهر العالم العابرة إلى أشكال ثابتة، الى منهج لاصطلاحات عامة. أي أن سيزان الذي صور الأشياء نفسها التي صورها الانطباعيون ووقف مثلهم أمام الطبيعة، قد توصل إلى نتائج مختلفة. فهو يسعى الى اعادة بناء الطبيعة، بعيدا عن عبادة الحس المادي، وفق «اسلوب وجد مصدره في طبيعة الاشياء وليس في الانطباعات الذاتية للفرد، وهي مبهمة دائماً»[٢٤]... أي أنه خلافا للانطباعيين - وهم الذين عمدوا الى تمثيل الاحساسات الاولية، المتناقضة في نظره مع الهدف الحقيقي للفن - يسعى الى تمثيل الاشياء نفسها محافظاً على مظهرها الحقيقي وقوة الصورة البصرية، جامعا بين البنية الكلاسيكية والعمل استناداً الى الطبيعة. وهو ما اراده بعبارته المشهورة: «العمل باسلوب بوسان وفاةً للطبيعة» و «التصوير باسلوب بوسان حيا في الهواء انطلق، باللون والضوء، بدلا من هذه الأعمال المنجزة في المرسم، حيث كل شيء يأخذ اللونية البنية لضوء النهار الخافت، بعيدا عن انعكاسات السماء»[٢٥]. وهو عندما يتحرى اللون فإنما كي يتوصل الى الشكل ، كما يعبر عن ذلك في احدى رسائله الى اميل برنار حيث يقول: «عندما يكون اللون غنياً يبلغ الشكل كماله. التباينات ونسب اللون، هوذا سرّ الرسم والتجسيم».

لكن سيزان[٢٦] ابتعد عن الانطباعيين، خوفاً من الوقوع تحت تأثيرهم، وتعلم منهم حب الطبيعة، والاهتمام، كما يقول، «بادخال ما يكفي من اللون الازرق الى ترجرجات الضوء المتمثلة بالاحمر والاصفر، كي نشعر بالهواء»[٢٧]. وقد عمد في تمثيله للاشياء وتدرجاتها اللونية الى الطريقة التي كانت الانطباعية قد وضعتها في مرحلتها الاولى، محافظا على المفهوم القديم للمدى الفضائي. مما يعني ان ثمة تناقضاً في احاديثه وتصرفاته: فهو يجلّ السلطات القائمة، ويتصرف دوماً بصفته مستقلاً ومعارضاً. اعجب بالبندقيين وبوسان ودولاكروا، ونقل اعمالهم في اللوفر. لكنه يصّرح بأنه تتلمذ على نفسه، وانه «بدائي فن جديد». وهو عندما وقف امام الطبيعة، انما نظر اليها بعين جديدة، فالطبيعة ليست شيئاً آخر غير الادراك، الشيء

الذي نتمثله من خلال احساسنا باللون، رافضا التقسيم الكلاسيكي لوجوه الطبيعية المتحولة الى اشارات رمزية خاصة ذات جمالية محددة. ولعل اصالته تكمن في انه اهتم ببعض المظاهر الجديدة في التجربة البصرية. وبانطلاقه من احساس مهووس بالطبيعة، توصل الى عزل عدد من العناصر ذات الدلالة، بعيدا عن قيمها التقليدية(٢٨).

وبادخاله بنى هندسية في تحديد المساحات والاشكال - معتمداً الاسطوانة، الكرة، المخروط، من حيث هي مظاهر لاشكال الطبيعة- اقام سيزان «جسراً» بين الاكاديمية والتيارات الفنية الحديثة معيدا الى الاشياء ثقلها وثباتها. غير ان المقارنة بين عالم لوحته **سانت فيكتوار** (الجنوب الفرنسي) (١٩٠٥) وعالم الفنان الكلاسيكي بوسان، توضح انها مختلفة تماماً قيمة المسافات وكذلك السطوح الوسيطة، حيث لم يعد البيت كما نراه في اللوحة الكلاسيكية، ولا حتى كما يفهمه بوسان ودافيد.

في لوحتيه: **لاعبو الورق**، الملتزمة بالمدى التشكيلي الكلاسيكي، **والمستحمات**، الخاضعة لتأليف هرمي، نجد ان الفنان قد اعطى الاهمية نفسها سواء لبناء الاشكال او للمساواة بين الخلفية وعناصر التمثيل، اي الاشخاص (في اللوحة الاولى)، حيث تبدو الخلفية وجميع العناصر التأليفية على مسافة واحدة من الناظر. وان ما يميز اللوحة الثانية، **المستحمات**، ويحدّد قيمتها هو الطريقة المعتمدة في معالجة الصور الانسانية لا من حيث هي اشكال وضعت وسط طبيعة تشكل اطارا لها، بل من حيث هي عناصر من الطبيعة نفسها، عناصر من فضاء متجانس نظر اليه بصفته كلا، من دون اللجوء الى مساحات فاصلة. ذلك يعني ان قيم التأليف والتمثيل قد تبدلت عند سيزان ربما بنسبة اكبر من التبدل في علاقة الشكل واللون في لوحة مونيه **نساء في الحديقة** حسب ما يراه فرانكاستل. وهذا التجديد في التعامل مع العالم الموضوعي كنا قد تلمسناه مع كوربيه والانطباعيين الذين اعتمدوا اللون لا الخط لتمثيل مظاهر المرئيات، ممهدين بذلك لظهور لغة جديدة.

لكن سيزان - وهو الذي اعاد للطبيعة ما فقدته مع الانطباعيين، اي ثقلها

واشكالها الجلية ـ يعتبر من الممهدين البارزين لتيارات فنية معاصرة، كالتكعيبية، لانه اسهم، والى حد كبير، في وضع الحلول لعدد من المسائل التشكيلية، كما اسهم في نقل مسألة العلاقة بين السطوح Les Plans من الحالة التي وصلت اليها مع الانطباعيين الى ما اصبحت عليه بعد ذلك.

اما غوغان (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) فكان واضحاً في معارضته «للحسية المادية» الانطباعية ولمنهجية الانطباعية المحدثة. بيد أنه توصل مع اصدقائه، في البونت آفن Pont - Aven إلى نتائج لا تقل تناقضا: كالجمع بين الشعور البدائي والعقلانية وتحويل الطبيعة الى مسطح ذي بعدين، حيث لم تعد الألوان تخضع للقوانين البصرية، بل تحولت الى ظاهرة عقلانية، الى ابتكار اصطلاحي.

يبدو أن طبيعة حياته الخاصة قد تركت اثرها على نتاجه الفني واسهمت في تحديد مساره. فهو من أب فرنسي وأم من البيرو؛ نشأ في اميركا (البيرو)[٢٩] واحتفظ طيلة حياته بحنين للبلاد الأجنبية: فذهب إلى بريطانيا، ثم المارتينيك، وتاهيتي، والدومنيك، تدفعه الى ذلك «حاجة للهرب من نفسه، من عالم يسحقه وحاضر يجرحه». لذلك نجده يلتجئ الى ريفي البونت ـ آفن، إلى مصر القديمة وفناني الكواتروشنتو، لان الفن بالنسبة اليه هو اداة تحرر «ومفتاحا للاسرار». وهنا يلتقي غوغان مع الرمزية، ويعتبر بسبب ذلك، رمزيا. والحقيقة ان غوغان قد عبر، في عمله الفني، وبفضل اسلوبه الخاص، عن القلق الصوفي للانسان الحديث، القلق الماورائي بوصفه نداء نحو المجهول والعالم التخيلي.

بيد ان هذه القوة العاطفية لا تشكل وحدها عظمة غوغان وسره. فهو من الفنانين الأوائل الذين اسهموا في اغناء آفاق الغربيين، لا الآفاق العاطفية فحسب، بل الآفاق الصورية ايضاً. وهو يحتل من هذه الناحية، مكاناً مرموقاً في تاريخ تحولات المدى الفضائي الحديث، بعد ان تخطى فعلاً، اطر المدى التشكيلي التقليدي. فاسلوبه التصويري يقوم على تجزئة وجوه الشاشة التشكيلية، وعلى الاهتمام بالخط لتحديد الاشكال والمساحات حيث يأخذ اللون دوراً اساسياً في بناء فضاء متكامل. أي ان غوغان المعارض لمنهج الانطباعيين الذين «لا يرون سوى المادة بالعين من دون

العقل»، قد اتبع طريقة جديدة في التصوير عرفت باسم «القواطعية»[٣٠] Cloisonnisme، كان قد استنبطها مع أميل برنار وحولها الى اسلوب يعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة واضحة[٣١]. ذلك ان اللون لا يجسد وحده ملامح الفضاء التشكيلي للوحة وقيمها، فهو يشترك ويتعامل مع الخط بحيث انهما يسهمان، معاً، في التعبير عن اهتمام جديد بهذه الأجزاء المقتطعة من الطبيعة.

وفان غوخ (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠)، الفنان الهولندي، عاش ايضاً حياة قلقة ومضطربة، وعانى من الم النفس بقدر ما عانى من مآسي الحياة. بدأ حياته في لاهاي، ثم في لندن لينتقل بعد ذلك الى باريس، ومنها الى بلجيكا حيث فضل، هناك، مساعدة العمال في مناجم البوريناج (الجنوب البلجيكي) على ان يكون واعظا كهنوتيا. ينتقل مرة اخرى الى باريس حيث تَعرَّف على تولوز لوترك واميل برنار، وتأثر بالفن الياباني، من خلال الاب تانغي، وهو صاحب متجر لبيع الصور والادوات الفنية. ويذهب بعد ذلك الى آرل، في منطقة البروفانس (الجنوب الفرنسي)، حيث انتج بعضا من افضل اعماله الفنية، وتعرف هناك على غوغان وعاش معه فترة قصيرة. لكن سرعان ما اصطدم معه، الامر الذي جعله يفقد صوابه ويقطع اذنه ... وينهي بعد ذلك حياته منتحراً في Auvers - sur - Oise، على مسافة قصيرة من باريس.

وفان غوخ: ـ وهو ايضاً من كبار فناني نهاية القرن التاسع عشر الممهدين للفن الحديث ـ أراد بدوره ان يكون «بدائياً» وأعطى صورة جلية، واضحة، بل ساذجة، عن العالم المحيط به، صادقاً في شعوره وفي وسائله التعبيرية. غير ان عالم فان غوخ المضطرب يختلف عن عالم غوغان الخيالي الهادئ، تحركه الضربات اللونية المنفعلة والخطوط المتموجة المتكسرة، المعبرة عن حس داخلي عميق وعن الم نفسي ينعكس في جميع اعماله (المناظر او الصور الشخصية). وكان فان غوخ، بعد ان جاء الى باريس في السنة (١٨٨٦) التي اقيم فيها المعرض الثامن والاخير للانطباعيين، قد اعجب بألوان هؤلاء الفنانين الفرنسيين وتأثر بهم، كما تحولت الوانه لتصبح زاهية

متألقة بعد أن كانت مظلمة قاتمة في البداية. وبفضل هذا الاحتكاك المباشر مع المصورين الباريسيين، اكتشف فان غوخ التصوير المناخي، بدقائقه وترجرجاته الهوائية والانعكاسات الضوئية المتبادلة بين الاشياء ومحيطها. ولكن رغم تأثره بالانطباعية، فانه لم يكن انطباعياً، بل جاءت اعماله لتشكل بدورها رد فعل، تلقائي، ضد اتجاهاتها وأهدافها، بطريقة تختلف عن الطريقة العقلانية الواعية التي اتبعها كل من سيزان وغوغان في وقوفهما ضد الانطباعية. لم يكن فان غوخ اقل اهتماما من الانطباعيين بالضوء والتألقات اللونية. لكن الضوء، كما تعكسه معظم اعماله الاخيرة، هو ضوء الشمس الساطع، شمس الجنوب الذي اعجب به، لا الضوء الرطب الندي، المبلل، لدى الانطباعيين. والوانه نقية، صافية، واضحة، لم تقتصر على تسجيل اللحظة العابرة، او الحس المادي كما فعل الانطباعيون؛ بل هي تجسيد لقيم رمزية وتعبيرية، تطفح بمشاعر انسانية تصل الى اقصى حدود المأساة. وللتعبير عن هذه المشاعر الانسانية يختار الفنان الالوان الاصطلاحية الملائمة غير المقيدة بالعالم المرئي. ويشرح ذلك بقوله: «بدلا من ان انقل ما هو امام ناظري، فانني استخدم اللون اصطلاحيا للتعبير بقوة عن نفسي». أي انه يستخدم هذا اللون ليصف «الانفعالات الانسانية» متخطياً كل مفهوم وصفي او صوري للشيء المرئي. وهنا فإن كمية من اللون الاحمر او اللون الاخضر تكفي للتعبير عن حالات من الفرح او الكآبة، «التعبير عن حب عاشقين بتزاوج لونين متممين، او مزجهما وتقابلهما...»

هكذا، فإن فان غوخ، وبعد ان فشل في حياته الخاصة، وعجز عن القيام بأي دور اجتماعي كان يتمناه، حتى كواعظ كهنوتي، قد نجح في هذا الدور من خلال عمله الفني الذي ينيره شعور داخلي، شعور انساني عميق يلتقي فيه سلفه رامبرانت (من القرن السابع عشر).

على صعيد العمل التشكيلي، اتبع فان غوخ - وهو الذي اطلع على الفن الياباني[٣٢] وتأثر به - اسلوبا يقوم اساساً، على دمج عدة مناهج في تطبيق علم المنظور، كما يقوم، في الوقت نفسه، على ادراك القيم التي تجسدها الالوان الصافية في عملية الاحساس المباشر. وكان دوغا قد عمد أيضاً الى استخدام مناهج مختلفة

في علم المنظور، في التأليف الواحد، لكننا «ننتقل مع فان غوخ ـ يقول فرانكاستل[٣٣] ـ من مرحلة الجمع الى مرحلة الحس. ولم يعد القصد من ذلك «التركيب» بل تجسيد لقطات مباشرة، واحتكاك واحدي لا هندسي (اقليدي) مع العالم. وهذه نتيجة طبيعية لأن دوغا تتلمذ في المدرسة القديمة، في حين كان فان غوخ، اولا، تلميذ الانطباعيين».

بيد أن ما يلفت الانتباه في عمله، هو، بالدرجة الاولى، الفضاء التشكيلي الجديد المستقل عن المنظور المتبع منذ عصر النهضة. اي ان التعبير عن المسافة او المدى الفضائي لا يتم بواسطة الخطوط والتدرج اللوني، بل بواسطة قيم الالوان الصافية المستخدمة لذاتها. ومن هنا، بات ممكناً وضع سلم ثابت للقيم اللونية المطلقة، والتمهيد لا ستنباط لغة فنية جديدة.

وفي حين استخدم غوغان اللون والخط للتعبير عن فضاء تخيلي، استعان فان غوخ باللون فقط لتجسيد البعد الثالث والتعبير عن صفاء الحس. واذا كان سيزان قد مهد للتكعيبية، فإن غوغان وفان غوخ قد مهدا للوحشية والتعبيرية. ومن هنا ـ من اكتشاف فان غوخ لهذه القيمة الحيوية للون ـ ينطلق دولوني بعد ذلك، ليتوصل، في هذا المجال، الى نتائج جديدة، الى دينامية بصرية تحرك عين المشاهد التي تثيرها دوائره اللونية (١٩١٢ ـ ١٩١٣) بما تولّده من انطباعات تحوّل الشاشة التشكيلية الى حقل تمدد لعضلاتنا البصرية. ومع دولوني (جماعة الفن البصري بعد ذلك)، يصبح اللون «الشكل والموضوع»، اللون «الذي يشكل، بتلاعبه، وانعكاساته، وتناغماته، وتناقضاته، هيكلية التمدد التناغمي».

٤ ـ الرمزية

قد يكون من الصعب رسم حدود واضحة للحركة الرمزية في مجال الفنون التشكيلية، لانها لم تكن، في نشأتها وتطورها، مماثلة للحركات الفنية التي عاصرتها أو أتت بعدها. فهي بالأحرى تيار لم تتوضح اطره العامة، ويشبه، في شموله، فن الباروك Baroque (في القرنين السابع عشر والثامن عشر)، او الحركة التعبيرية في العصور الحديثة. ولا شك في ان محاولة البحث عن صيغة تجمع بين

حركات متباينة، لا تلتقي الا في الظاهر، هي محاولة غير ناجحة، ويكفي، دليلاً على ذلك، تبني عبارة «ما بعد الانطباعية» التي هي من الغموض بحيث انها تغطي معظم التيارات الفنية التي شهدتها السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر، وعبّر عنها فنانون تباينت ميولهم واساليبهم التعبيرية، امثال: فان غوخ، وغوستاف مورو، وبوفي دوشافان، وكاربير، وسيزان، وغوغان واصدقاؤه في البونت آفن، والفنانون ممثلو النبّية Nabisme.

لقد اعتبر موريس دوني، احد النبيين، ان كلمة رمزية «لم تعد متداولة او مفهومة». ولكن رغم هذا التصريح ذي الدلالة، ازداد الاعجاب منذ اواسط القرن العشرين، ولأسباب مختلفة ومعقدة، بالفنانين الذين وصفوا، صوابا او خطأ، بالرمزية، وانتهى هذا التعبير بأن عرف شمولا خطيرا على حساب التيارات الفنية الاخرى ـ كالواقعية والانطباعية ـ والى درجة بدى معها ممثلوها وكأنهم لا يشكلون سوى مجموعات صغيرة جدا في «بحر هذا القرن الرمزي» (القرن التاسع عشر). ففي كتابه، **الحركة الرمزية في فن القرن التاسع عشر**، الصادر سنة ١٩٤٧، اورد الكاتب شارل شاسه[٣٤]، تحت عنوان «الحركة الرمزية»، اسماء مجموعة كبيرة من الفنانين، امثال: غوستاف مورو، بوفي دوشافان، كاربير، رودون، غوغان، وكذلك النحات رودان وممثلو البونت آفن والنبية. وبعد عشرين سنة، تضاعد عدد الرمزيين،بل تضاعف. فأضيف الى هذه اللائحة فنانون آخرون: رومنسيون المان، وبلجيكيون وهولنديون واسكندنافيون طليعيون، ومستقبليون ايطاليون، وتجمع الروزكروا الغريب... وكان المعرض المخصص للحركة الرمزية (اقيم في عدة عواصم اوروبية، ما بين سنتي ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦) قد اختار سنة ١٨٤٨ تاريخاً لانطلاقة الرمزية، اي تاريخ تأسيس الجماعة ما قبل الرافائيلية في لندن (راجع الرومنسية). ومن الشائع اليوم ان من رواد الرمزية والممهدين لها فنانين ظهروا هنا وهنالك في انحاء مختلفة من اوروبا الغربية، امثال فوسلي، وبليك وتورنر في انكلترا، وفريدرش ورونج في المانيا، وبوكلين وهودلر في سويسرا، وشاسيريو في فرنسا...

مراحل الرمزية

من الواضح ان تفسير هذه الشمولية يكمن في النظرة الفنية التي قدمت الموضوع على الشكل، ودافعت عن «الفكرة» على حساب الخلافات المنهجية الاكاديمية. فالحركة الرمزية التشكيلية ارتبطت، في بعض مراحلها على الاقل، بالادب والادباء الملتزمين بمبادئ الرمزية والمدافعين عن الفنانين الممثلين لها. فكان الكاتب هويسمان J. K. Huysmans قد وجد في الفنانين الرمزيين، مورو ورودون Redon، معلمي الطليعة الجديدة، واعجب الكاتبان شارل موريس والبير اوريه بالفنان غوغان الذي بات «فريسة الادباء»، حسب تعبير فيلكس فينيون، وهو الذي رفض، من جهته، ان يقوم بالدور نفسه ازاء الانطباعيين المحدثين. وكان للشعر بدوره تأثير مباشر على التصوير، بخاصة في فرنسا، حيث اصبحت اقوال السار بيلادان Le Sar Peladan وكتاباته عن الفن الجماهيري موضوع الساعة في اكاديمية جوليان. وهكذا بدت «الرمزية في الفنون التشكيلية وكأنها - كما يقول بويون - تتستر خلف الحركة الادبية وتنقاد لها، حتى ان اختيار المصورين لموضوعاتهم كان يتم من خلال الادباء، الامر الذي بات يشكل نقيضاً للانطباعية».

ففي ايلول من سنة ١٨٨٦، نشر الشاعر جان موريأس **بيان الرمزية** طارحاً تسمية لتيار فني كان قد ظهر قبل ذلك بعدة سنوات في الشعر الفرنسي. وهو تيار يعارض النزعة الطبيعية كما جسدها اميل زولا، ويعارض ايضاً بعض مظاهر الرومنسية الفرنسية. والرمزية في مجال التصوير، تتبع مبدأ المحاكاة الاكثر كلاسيكية وتسعى من خلال ذلك الى توظيف لغة تشكيلية استنفذت طوال ما يزيد على اربعة قرون. غير ان اعادة الاعتبار الى الاساليب الفنية القديمة يبررها او يدفع اليها البحث عن مادة ملائمة للتعبير عن الصورة الحُلمية. لذلك، فان اثر الاهتمامات الرمزية في نطاق التصوير قد يتخطى المجال الزمني كما هو معروف بالنسبة الى الشعر الرمزي، مما يعني ان التصوير لم يكن - رغم تأثره الكبير بالادب - مجرد تسجيل للشعر الرمزي: فهو يستلهم مصادر ظهر اثرها في التصوير قبل ان يظهر في الشعر.

لا شك في ان الجماعة ما قبل الرافائيليين Préraphaélites الانكليزية تمثل مرحلة اولى في تطور الرمزية على الصعيد الفني. ذلك ان ممثلي هذه الجماعة، ميليه J. E. Millais، وهونت W. H. Hunt، وروسيتي D. G. Rossetti، الذي جمع بين الشعر والتصوير - قد طالبوا منذ ١٨٤٨، بحقوق المخيلة، وعمدوا الى تمثيل الطبيعة والتعبير عن مشاعر انسانية بصدق، تماما كما فعل فنانو الكواتروشنتو (اي القرن الخامس عشر في ايطاليا). فاعمالهم الفنية ذات ملامح ادبية، عاطفية واخلاقية، تمثل عالما، عناصره التشكيلية رموز واساطير يونانية او مسيحية، او فصول من روايات محلية كلتية او نساء غريبات، او مشاهد شكسبيرية. غير ان هذه الجماعة توجهت بتأثير من بعض الاعمال الادبية المعاصرة، نحو جمالية اشتراكية، وعمدت الى تزيين الحياة بتجديد مظاهر الفن الزخرفي. وقد اتبع هؤلاء، للتعبير عن اغراضهم، تقنية تشبه، من حيث توخيها الدقة والبحث عن التفاصيل الواقعية المثيرة، تقنية الواقعيين المفرطين المعاصرين الذين جعلوا من الصورة الفوتوغرافية وسيلتهم الاساسية (راجع الواقعية). وان هم لم يترددوا في تصوير شخصيات دينية، توراتية او انجيلية، داخل اطر على صلة مباشرة بالحياة اليومية العادية، فذلك لانهم ارادوا كما يشير جزويه بيير[٣٥]، ان يختصروا المسافة بين معاصريهم والمراحل الاولى للمسيحية، وان يعبروا عن مفهوم اشتراكي كان ما يزال ضبابياً. وبرجوعهم الى فناني القرن الخامس عشر، اي الى ما قبل رافائيل، ارادوا البحث عن صفاء مفقود، والتعبير عن رفضهم لتقاليد اكاديمية مصدرها القرن السادس عشر وممثلوه: دافنشي، ورافائيل، وميكل انجلو.

وكان لهذا التيار، المتمثل في اعمال ما قبل الرافائيليين، انتشار كبير بعد ذلك في انحاء مختلفة من اوروبا، حيث ظهر اثره بوضوح في معارض الروزكروا - Rose Croix التي نظمها جوزف بيلادان ما بين عامي ١٨٩٢ - ١٨٩٧. وفيها برز اسم الفنان البلجيكي فرنان كنوف Khnopff عندما عمد الى تأويل الصورة الفوتوغرافية والانطلاق منها لصياغة عمل فني ذي طبيعة واقعية ساحرة. ولكن ثمة جماعة اخرى من الفنانين، اقل تمسكاً بمظاهر العالم المرئي، قدمت تقاليد الفن الكلاسيكي

على واقعية الصورة الفوتوغرافية، وتوجهت نحو اللامرئي، او لجأت، هربا من الحياة التي تعيشها، الى الماضي والاحلام، ورجعت الى جمالية العصور القديمة الى اليونان والشرق. ولعل ابرز ممثلي هذا الاتجاه الاكثر مثالية هم: اوجين كاريير، وبيير بوفي دوشافان في فرنسا، وهانس فون ماري Marées ، وماكس كلنغر في المانيا. ورغم ان هؤلاء لم يتحرروا تماماً من تقاليد فن المتاحف والاكاديمية، الا انهم كانوا مجددين نسبياً، ونجحوا في تنظيم المساحة المصورة على اسس متينة. فاعمال بوفي دوشافان تصور عالما مثالياً صيغ في اشكال انيقة صافية والوان هادئة وتأليف ساكن، وتعبر عن نظرة الفنان الى اللوحة التي لا يرى فيها الا ترجمة تشكيلية للفكرة، فكرة سامية ومثالية. اما ماكس كلينغر، الاكثر غرابة بين هؤلاء، فيعبر عن احساسات غريبة في مجموعة من الاعمال الطباعية التي جعلت منه واحدا من ابرز فناني القرن التاسع عشر في مجال الحفر.

وثمة اتجاه آخر داخل الحركة الرمزية قد يتمثل في أعمال فنانين برزا حوالى السنة ١٨٧٠ ـ اي في الوقت الذي ظهرت فيه الحركة الانطباعية ـ هما السويسري ارنولد بوكلين Bocklin والفرنسي غوستاف مورو. فعلى الرغم من تباين وسائلهما التعبيرية، يجمع بينهما طابع حسي، تميزت به اللمسات اللونية، وموقف مشترك من الاساطير القديمة والتقاليد الفنية من القرنين السادس عشر والسابع عشر. ففي اعمالهما تأخذ الميتولوجيا اليونانية الرومانية قيما رمزية جديدة، ولم تعد، كما كانت من قبل في جزء كبير من الفن الغربي، مجرد مسوغ لاختبارات كان هاجسها الكشف عن مهارة حرفية، بل اصبحت منطلقا للبحث عن قيم جمالية ونفسانية وفلسفية في آن. فكان مورو ـ وهو الذي صور الاشياء بدقة متناهية، وصفت بدقة الصائغ، في اجواء تكتنفها الرؤى والمثاليات ـ قد توجه نحو دراسة الميتولوجيا والاديان، ووقع في صوفية دينية «قادته، كما يقول فلوريزون[٣٦] الى تحليل عام ودقيق للروح الانسانية، على الرغم من انها صيغت من التباسات صوفية واشكال ذات ملامح باطنية». لذلك فهو، عندما يصور المينوتور واورفيه واوديب، يدعي انه يثير في نفوسنا الاحساسات نفسها التي يشعربها ازاء هذه الموضوعات. ولا شك

ان ما يمثله عمله التصويري هو عالم غريب يتكون من صخور جبلية، وسماوات دامية وجواهر متألقة، لونت كلها بالوان فيها شيء من الكلفة، لكنها تعبر عما قد يعانيه الفنان من احساسات ذاتية خاصة. وقد ترتبط هذه الاحساسات، في نظر الكاتب جوزيه بيير، بما سمي «حرب الجنس» التي يعكسها اهتمام الفنان بالاعمال الطائشة لجوبيتر، وبخاصة تلك التي يقوم بها متخفيا في صورة حيوان، كي يثير اعجاب ليدا، او اوروبا، او بازيفانه، «لقناعة الفنان بأنه لا بد من التصرف حيوانياً اذا كان لا بد من اثارة اعجاب النساء وارضائهن خاصة»[٣٧]. اما بوكلين فقد اتبع بدوره اسلوباً يحمل بعض ملامح فن الباروك من القرنين السابع عشر والثامن عشر، واهتم بالآلهة الصغيرة، آلهة البحر او الغابة، الممثلة لقوى الطبيعة، والتي جسدها اليونانيون والرومان في صور حية.

وبدوره يؤكد اوديلون رودون ١٨٤٠ ـ ١٩١٦، على اهمية المصادر اللاواعية في العمل التصويري، محاولا ان ينقل الى عالمه الممثل ملامح الرؤى الخيالية كما تعكسها محفوراته القائمة على تباين الاسود والابيض واعماله الطباشيرية والزيتية الغزيرة الالوان. ورغم اهتمامه بالتفاصيل الطبيعية الدقيقة، يبقى عالمه الاكثر غرابة، عالم الغوامض والاسرار. اما الفنان البلجيكي جيمس انسور، ١٨٦٠ ـ ١٩٤٩ ذو النزعة التعبيرية، فيجمع في عمله بين المبتذل والقيم الروحانية الصوفية الرمزية، بين السخرية والنشوة، بين القلق والانفراج[٣٨].

فنانون آخرون، في فرنسا وبلجيكا وهولندا وايطاليا، اسهموا بدورهم في اغناء وتعميق آفاق الفن الغربي، آفاقه العاطفية والصورية. فكان بول غوغان Gauguin ١٨٤٨ ـ ١٩٠٣، قد حاول سنة ١٨٨٦، ان يُكسب الخط واللون والشكل دلالات رمزية خاصة، وفاقاً لما توصل اليه، مع زميله اميل برنار في البونت آفن Pont Aven ـ، في شمالي فرنسا، سنة ١٨٨٨، حيث وضعا صيغة «المثالية التأليفية» Idealisme synthétique، الاكثر ملاءمة للترجمة التشكيلية للفكر الرمزي بمظاهره الاسطورية والصوفية والحلمية» في نظر جوزيه بيير[٣٩]. وقد اتبع غوغان هذه الصيغة في جزء كبير من اعماله، بدءا بلوحته «**رؤية بعد الموعظة**» من سنة

١٨٨٨، اللوحة التي وجد فيها بعض الشعراء الرمزيين بيانا للرمزية على صعيد التصوير يقابل بيان الرمزية في مجال الشعر. ذلك ان غوغان - وهو الذي وقف ضد منهج الانطباعيين لانهم«لا يرون سوى المادة بالعين من دون الفكر» - قد لجأ الى اسلوب جديد في التصوير يقوم على تجزئة وجوه الشاشة التشكيلية ، وعلى الخط المحيط بالمساحات اللونية والفاصل بينها، وعلى استخدام اللون بطريقة جديدة تسهم في التعبير عن الفضاء التشكيلي من دون الاستعانة بالوسائل التقليدية. هذه الطريقة المشار اليها سابقاً، والمعروفة باسم «القواطعية » Cloisonnisme، تحوّل اللوحة الى مساحات لونية مسطحة، غير مجسمة، تحدها خطوط عريضة واضحة، كما في الزجاجيات وبعض الأعمال الفنية الشرقية. وهنا يلغى المنظور العلمي المتبع تقليدياً في التصوير الغربي، ويتحول الفضاء التشكيلي الى مسطح او مسطحات ثنائية الابعاد، كما تتحرر الالوان من القوانين البصرية وتتحول بدورها الى ظاهرة عقلانية، الى ابتكار اصطلاحي. فاللون كما يظهر في اعمال غوغان ليس نقلا لما يراه الفنان في الطبيعة، بل هو لون اصطلاحي، يسهم والخط المحيط به في التعبير عن اهتمامات تشكيلية جديدة تسعى الى تخطي اطر الفضاء التصويري كما مورس في الفن الغربي منذ عصر النهضة.

ولعل ما قدمه غوغان على هذا الصعيد التشكيلي هو ما يميزه عن الفنانين الرمزيين الآخرين، ويجعله يحتل مكانة بارزة في تاريخ التصوير، الى جانب كبار فناني نهاية القرن التاسع عشر ممن اسهموا فعلاً في تحوّل الفضاء التشكيلي الغربي[٤٠]. صحيح ان الرمزيين كانوا منذ بدايتهم، يسعون الى تخطي الواقع، الا انهم لم يتخطوا المفاهيم السائدة للتصوير الغربي، وبقوا متمسكين بمبادئه وتقنياته الاكاديمية. وحتى اولئك الذين اظهروا عن جرأة محدودة في مجال استنباط مفردات تشكيلية جديدة. امثال مورو، ورودون - لم يكونوا مجددين ولم يتمكنوا عمليا من التحرر او التخلص من الماضي وتاريخ الفن، بينما استطاع غوغان ان يقدم مفهوماً جديداً لبناء اللوحة ولعلاقتها بما تمثله مرئياً كان او لا مرئيا. لا شك ان غوغان قد استعان بمصادر تقع خارج العالم الغربي، كالفن الياباني او الفن المصري القديم او

فن جافا... الا ان ما يهمنا هنا هو نجاح غوغان في استخدام مفردات جديدة واعادة تنظيمها وفقاً لما يتطلبه التعبير الرمزي. فالالوان الاصطلاحية كما مارسها غوغان لا تقتصر على كونها مادة تشكيلية او جمالية، بل تعبر عن قيم او دلالات ذات طبيعة رمزية. فالتصوير المسطح الثنائي الابعاد هو تجاهل للفضاء الحقيقي ذي الابعاد الثلاثة، وألوانه الاصطلاحية الصافية ليست انعكاسا لتجربة الفنان مع الواقع المرئي بقدر ما هي انعكاس لعوالمه الخيالية والحلمية. وقد يبدو قريباً منه، رغم تباين اسلوبه، الفنان النروجي ادفار مونش Munch الذي بلغت معه صيغة التأليفية Synthétisme كامل بعدها الوجداني. فالكثافة الخطية واللونية في اعماله تعكس بدورها حالة نفسية وتعبر عن قلق داخلي عميق.

المنطلقات العامة للرمزية

هكذا نشأت الرمزية وتحددت اهدافها، في الأدب او في الفنون التشكيلية، جاعلة من الفن هدفاً للحياة، لأنه يعكس بوسائله التعبيرية على اختلافها وتنوعها، احساساتنا الأكثر عمقا، بل الأقل وعياً، بالمفهوم النفساني للكلمة. وما الطبيعة التي يحاكيها الفنان الا منطلق الفكر الى الحلم. فالدور البارز للرمزية - وهي التي سبقت الحركة الانطباعية وعاصرتها، وامتدت بعدها حتى اوائل القرن العشرين، مع بعض ممثليها: رُودان وكاربيير - هو في ما كانت تسعى اليه من أجل تلاقي الفن التشكيلي والنشاطات الثقافية الاخرى، الادبية والموسيقية والعلمية والفلسفية. واذا كان التصوير قد اسهم - كما يشير فلوريزون[٤١] - في تحديد الأطر الزخرفية للحياة وفي التحرر من عبء تقاليد الماضي، فانما يعود ذلك، في جزء منه، الى الرمزية، والأصح الى بعض تيارات الحركة الرمزية. ولا شك ان كثيرا من الخزافين والزجاجين وسواهم من العاملين في مختلف الحرف قد تأثروا بالرمزية واخذوا عنها بعض الانماط الزخرفية، وان ما عرف باسم الفن الجديد، في السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر قد ارتبط ارتباطاً مباشراً بالحركة الرمزية.

وفي مقالاته التي نشرت في مجلة **مركوردو فرانس**، سنة ١٨٩١، حاول الكاتب الفرنسي الشاب، البير اوريه [٤٢]، ان يوضح مبادئ الرمزية في التصوير.

وقد جاء في مقالته «الرمزية في التصوير»، وقد كرسها لصديقه بول غوغان: ان على العمل الفني ان يكون: ١ـ ليس مثاليا Idéaliste فحسب، لأن المثالية تقتصر على الانتقاء من الطبيعة، بل يحمل افكارا Idéist، لأن مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة Idée . ٢ ـ رمزيا لأنه يفسر الفكرة بالاشكال. ٣ ـ تأليفيا Synthétique، لانه يكتب هذه الاشكال بواسطة الاشارات ٤ ـ ذاتيا، لان الموضوع لا يعتبر ابدا من حيث هو شيء، بل من حيث هو اشارة تدل على فكرة مدركة من الذات. ٥ ـ زخرفيا، لأن التصوير الزخرفي، كما فهمه المصريون واليونانيون، والبدائيون على اشد احتمال، ليس شيئاً آخر سوى تظاهرة فنية ذاتية، تأليفية، رمزية وفكرية.

بيد ان أوريبه يضيف: كل ذلك لا يساوي شيئا ان لم يكن الفنان مزوداً «بهذه التأثيرية المتسامية Emotivité Transcendantale، العظيمة جدا، الثمينة جدا، فهي تجعل النفس الانسانية ترتعش امام المأساة التي تصطبغ بها التجريدات». لا شك في ان ما ورد في هذا النص ينطبق على اعمال غوغان، بخاصة مايلي منها **رؤية بعد الموعظة**، كما ينطبق بعامة على جماعة البونت آفن والنبيين. ويتبين منه ومن أقوال أخرى للناقد، ان اوريبه لم يكن يهدف الى وضع مبادئ عامة لمذهب معين بقدر ما يسعى الى تنظيم لإحساس جديد. وكان اوريبه قد اعتبر غوغان رمزيا، ولكن ليس «على طريقة البدائيين الايطاليين ـ وهم المتصوفون الذين لا يجدون صعوبة في ابقاء احلامهم غير مادية ـ بل رمزيا يشعر بالضرورة الملحة لان يُلبس أفكاره أشكالا واضحة وملموسة، لأن يلبسها غطاء جسديا وماديا». و «تحت هذه المادة الغنية بماديتها، تكمن، بالنسبة الى العقل النيّر، الفكرة، وهذه الفكرة هي الأساس الجوهري للعمل الفني ومسببه الفاعل في آن». فالخطوط والالوان ليست، اذن، في نظر اوريبه، الا وسيلة لبلوغ الرمزية. وهنا تكمن احدى المشكلات الاساسية في الفن الرمزي، مشكلة التوفيق بين الشكل والمضمون، مشكلة لم تحلّ، في كثير من الحالات، الا على حساب الشكل.

وخلافاً للانطباعيين، المتمسكين بمظاهر العالم المرئي، تخلى الرمزيون عن

التصوير في الهواء الطلق، وعمدوا الى التصوير داخل المحترف استناداً الى رسوم أولية تسجل في الطبيعة، وانطلاقاً لا من الأشياء المرئية نفسها بل من الذاكرة، لانها تتخطى ظواهر المرئيات ولا تحتفظ الا بملامحها المعبرة عما هو أساسي وجوهري فيها. اي ان ما يهمهم بالدرجة الاولى هو ان يعيدوا الى الموضوع لا صورته الظاهرية،بل محتواه اللاعقلاني كما تعكسه هذه الاشكال الظاهرية وتفسره وتنقله الى المشاهد. ومن هنا كان موقف الرمزيين من التيارات الفنية المعاصرة، ولجوؤهم الى الاسطورة والتاريخ كي يأخذ نتاجهم صفة ثقافية لم تكن في متناول الجميع. ومن هنا ايضاً المُسلَّمة التي عبر عنها الكاتب شارل موريس: «الفن ... هو ذاتي في جوهره، وليس مظهر الأشياء الا رمزاً، وعلى الفنان ان يفسره، اذ ليس من حقيقة لهذه الاشياء الا فيه، وليس لها الا حقيقة داخلية». وهذا الموقف المناقض للنزعة الطبيعية في الفن قد يبرره عداء عميق ازاء التحرر الاجتماعي، والخوف من تبدل الواقع الاجتماعي لصالح الحركات اليسارية. فالتيار الرمزي، في نظر روبير دولوفو[٤٣]، يعمل، من حيث هو بنيه ايديولوجية، على دمج الثقافة الخاصة بوسط اجتماعي مع النماذج المتكونة سابقاً، ويعارض، من حيث هو التزام سياسي، الفلسفة الوضعية والمادية التاريخية، كما يعمل ، بصفته وسيلة تعبير، على تبديل مسار الفن انطلاقاً مما كانت قد أدت اليه التحولات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية من قلق ومعاناة. لذلك تبدو الرمزية وكأنها هروب من واقع تعيشه عبر النزعة الرومنسية والهذيان الحُلمي لوليم بليك وعالم فوسلي الخرافي. غير ان مجموعة من الفنانين الرمزيين ـ امثال : غوغان، كلمت، مونش ـ قد وجدوا انه، للتأكيد على هذا المحتوى اللاعقلاني، لا بد من اعتماد الخط واللون الصافي، وتصوير اشياء العالم المنظور لا كما تراها العين في الطبيعة، بل كما يتصورها الفنان ووفقا لما تتطلبه قوانين التمثيل الداخلي، اي انه لا بد من اعادة صوغها او تأويلها، لا نسخها، بحيث انها تعبر عن الموضوع من دون التقيد بالمظاهر الخارجية. وهذا الاتجاه الجديد القائم على تفسير مظاهر العالم المرئي وتأويلها قاد الى التحوير، بل الى التشويه الذي لجأت اليه فيما بعد الوحشية الفرنسية والتعبيرية الالمانية وسواهما من الحركات الفنية التي شهدها القرن العشرين منذ بدايته.

واستناداً الى هذه الوقائع يمكننا تحديد اطار ظاهرة الرمزية ورسم منطلقاتها العامة: فهي، اذن، رفض للمادية ولمجتمع جعله التطور بشعا وحطّ من قيمه، رفض يترافق مع قدوم العلم والتقنيات الحديثة وازدهار وَهْم التقدم؛ ثم رفض للنظريات الجمالية الساعية الى تكريس عبادة الواقع. وهي كما يقول هوفستاتر[٤٤]، «تعبير عن موقف ازاء الواقع المدرك علمياً، الموقف الذي نجده، منذ عصر الانوار، في مختلف مراحل الفن الاوروبي، مدعياً انه يقود الوعي الى مفهوم للواقع يقع خلف الادراك الحسي». فالواقع، كما يراه الرمزيون، لا يقتصر على المادي، بل يتخطاه ويمتد الى الشعور والتأمل الباطني، كي يتحرر من عوائقه المادية، ويبلغ دلالته السامية وقيمه الروحانية، الواقعة خلف الظواهر. لذلك، تدين الرمزية الجمالية الواقعية، وترفض الخضوع للقانون كما وضعه الفنان الفرنسي كوربيه، ابرز ممثلي النزعة الطبيعية: «التصوير لغه فيزيائية تتألف من الاشياء المرئية كلها». كما انها تعتبر الانطباعية واقعية ضيقة جدا، لانها لا تعترف الا بالحقائق الحسية، المرئية. وقد وصف الفنان الرمزي رودون الانطباعية بعبارته المشهورة: «سقفها منخفض جداً». وثمة اقوال اخرى بالغة التعبير، ومنها هذه العبارة: «اجمل اعمال هؤلاء الشغيلة لا تساوي مطلقا، في نوعيتها، ادنى خربشة لألبيردورر - وهو فنان الماني من القرن السادس عشر - الذي ترك لنا فكره ذاته، وحياة روحه».

هكذا، فاننا نجد مقابل هذا الاتجاه الرفضي - رفض الواقعية، رفض العالم المعاصر المادي، رفض العقلانية الضيقة - نجد تطلعاً الى مجال آخر، الى عالم ماورائي ، الى ما فوق العالم الواقعي، بل الى عالم مستقبلي. وقد يعبر عن هذا الموقف الاتجاه المتفائل، بل المسيحي، الذي يفسر ارتباط بعض الرمزيين بالاشتراكية، ولكن بمعناها الطوباوي الأشد غموضا. غير ان الحركة الرمزية كانت ذات ثقافة عالية وعلى اطلاع بأعمال اسلافها الممهدين لها. فكانت الظاهرة الرئيسية، في فرنسا او في انكلترا والمانيا، هي العودة الى معلمي النهضة الايطالية وبخاصة فناني الكواتروشنتو (اي القرن الخامس عشر). كما اصبح رفائيل وميكل انجلو، وليوناردو دافنشي من آلهة الفن في نظر بعض الرمزيين. وبالمقابل، كان

للرمزية اثر كبير على فناني نهاية القرن التاسع عشر، حيث اسهمت في تجديد الفن الزخرفي في مختلف المجالات الحرفية كما اعتبرت بمثابة الخميرة لبعض تيارات القرن العشرين، كالتعبيرية والسريالية.

مصير الرمزية

ان ما يُجمع عليه المصورون رغم تباين وسائلهم التعبيرية، هو مفهوم العمل التصويري القائم على التلاقي بين جميع الفنون. وهو ما كان يتمناه الكاتب والفنان الانكليزي ويليم موريس، او يعبر عنه الشعار الالماني «شمولية العمل الفني» Gesamtkunswerk . فاللوحة، كما يفهمها الرمزيون تجمع بين الشعر والموسيقى، وتدفع المشاهد الى التفكير والتأمل، وتولّد لديه من الاحساسات ما تولّده قصيدة شعرية او قطعة موسيقية. غير ان مثل هذا المفهوم قد يتعارض مع تيارات فنية اخرى ترى ان لكل فن خاصية تميزه اساسا عن سواه من اشكال التعبير الاخرى: فالرومنسية والرمزية، والسريالية لاحقاً، لا تنظر الى العمل الفني الا من خلال ما يتضمنه من معان او دلالات، بينما تتجاهل تيارات اخرى ـ كالانطباعية وسواها من الحركات التي قدمت المسائل البصرية والشكلية على المضمون ـ مثل هذه المعاني، ولا ترى في التصوير سوى «مساحة مسطحة مغطاة بألوان جمعت وفق نظام ما»، حسب عبارة موريس دوني المشهورة. ومن هنا كان الموقف السلبي من الرمزية، موقف يأخذ عليها كونها روائية او قصصية، ولم تتوقف عن تكرار مشاهد الحيوانات الغريبة والكائنات الخرافية، والعذارى الحالمات، والعيون المتطلعة الى السماء، وحالات الوجد الصوفية.... فالمبالغات وبخاصة تلك المبالغات العقيمة، قد اسهمت، في نظر بعض مؤرخي الفن، في لنحلال الرمزية التي يُحدد تاريخها الفعلي ما بين سنتي ١٨٨٥ ـ ١٨٩٥. وحتى اولئك الذين اتبعوا المثالية التأليفية قد اخذتهم، كما يقول جوزيه بيير، «نشوة مخدر المسطحات وحشيشة الارابسك»، وذهبوا بعيداً في هذا الاتجاه، حيث ان فنانين عديدين ـ في انكلترا والمانيا وهولندا وبوهيميا قد عبرّوا بأشكال مختلفة عن هذا التطرف التلفيقي بما هو انعكاس لما كان يعانيه العصر من تناقضات تجمع بين مبالغات العنف الواقعي والطموحات الروحانية. غير

ان فنانين بارزين ـ امثال: فردنان هودلر، وغوستاف كلمت، وفيلكس فالوتون ـ قد لجأوا ايضاً الى الجمع بين الاشكال ذات الملامح التجريدية وبعض مظاهر الواقعية، ولكن «بنسب ملائمة كافية كي تبقي هذا الخليط متفجرا»، في نظر جوزيه بيير[٤٥].

غير ان ما كانت تطمح اليه الرمزية هو تخطي الواقع وبلوغ معانٍ اخرى، معانٍ خفيّة. وقد يفسر ذلك تحوّل متصاعد شهدته الحركة الرمزية خلال القرن التاسع عشر بالانتقال تدريجاً من الاستعارة الى الرمز، وبالتخلي عن الموضوعات المعقدة لصالح موضوعات مبسطة، يصبح فيها الشكل واللون من العناصر الاساسية المباشرة المعبرة عن حقيقة داخلية. وللمرة الاولى، يحتل المنظر الطبيعي والصورة الشخصية Portrait حيزا كبيراً من اهتمامات بعض الفنانين الرمزيين ـ امثال: هودلر، كنوف، كلمت، غوغان، دوغوف دونونك، مونش ـ على حساب الموضوعات المستمدة من التاريخ والأساطير القديمة، والمتمثلة في أعمال الرمزيين الأوائل. وقد فُسّر هذا التحول باتجاه الدلالات الرمزية الكامنة في المناظر الطبيعية او الوجوه على انه تخل عن الرمزية، في حين رأى فيه البعض تعميقاً لها.

٥ ـ النبية

وعلى الرغم مما احاط بها من غموض لم تكن الرمزية بمعزل عن حركة التطور العام. فالفنانون الذين اطلقوا على انفسهم اسم النبّيين، او النابيين Nabis ـ نسبة الى الكلمة العبرية المصدر، وتعني نبي ـ قد ارتبطوا ارتباطا مباشراً بالرمزية ووقفوا بدورهم ضد الانطباعية لتمسكها الشديد بالواقع المرئي. وكان بول سيروزيه Serusier احد ممثلي النبّية Nabisme قد اعلن ان على الفنان ان لا يأخذ من الشيء المرئي الا الجوهر، وان يستعيض عن الصورة بالرمز، وان يعمد الى التأويل بدلا من التمثيل المباشر للطبيعة[٤٦]. وفي لوحته **منظر غابة الحب** (وقد صوّرها في البونت آفن، سنة ١٨٨٨، وفق تعاليم غوغان)، يقدم سيروزيه تصورا خاصا للعمل الفني، مؤكدا على اهمية اللون الصافي داخل المساحة المسطحة. وكان موريس دوني، المنظّر الآخر لهذه المدرسة الجديدة وابرز المتكلمين باسمها، قد وضع تعريفه المشهور للعمل الفني معتبراً ان اللوحة «قبل ان تكون حصان معركة، او امرأة عارية،

او أي قصة أخرى، هي اساساً ، مساحة مسطحة مغطاة بألوان جمعت وفق نظام ما»[٤٧]. وبهذه العبارة، «وفق نظام ما»، يؤكد دوني على ما توصل اليه غوغان على صعيد اللون والخط، ولكنه يحوّل هذه العناصر التشكيلية الى فن ذي طابع تزييني. والمبادئ العامة، كما حددها موريس دوني، تلتقي مع هذا المفهوم الفني؛ وهي تتلخص بما يلي: على التصوير ان يعمد، كالموسيقى، الى مبدأ الايحاء والعمل على ادخال المشاهد عوالم غامضة غير محددة، وان يُبنى على اسس جمالية وتزيينية، وان تبقى غايته تحويل الطبيعة الى مثال بإدخالها ضمن أطر رياضية صوفية: وعلى الفنان ان يقدم الحدس على ما عداه مهما تطلّب ذلك من مخالفة للطبيعة واصول التصوير، كقواعد التباين وتجاور الألوان، وان يجعل من اللون وسيلة للتعبير عن العواطف التي ينظر من خلالها الى الموضوع.

وكان الفنانون النبّيون قد اقاموا مجموعة من المعارض، ما بين ١٨٩١ و ١٨٩٦، في باربوتفيل Bar Bouteville، ثم لدى امبرواز فويللار الذي نشر اجمل اعمالهم الليتوغرافية، في عامي ١٨٩٧ و ١٨٩٨. وقد اشترك هؤلاء الفنانون في آخر معرض لهم في صالة دوران رويل Durand Ruel، سنة ١٨٩٩. ففي هذه السنوات العشر التي مضت على تأسيس هذه الجماعة، كان كل واحد من افرادها قد تطور حسب ميوله الخاصة واتبع اسلوباً مميزاً: اكثر ميلاً للباطنية والتصوف، واقرب الى الرمزية، امثال: سيروزيه، فركاد، باللين. ومنهم من كان اقل حماساً للنقاشات الفلسفية والنظريات وذا طبيعة اكثر استقلالية، امثال بونار، فويللار، وروسيل.

٦ ـ الفن الجديد

مع نهاية القرن التاسع عشر، شهد العالم الغربي حركة لم تقتصر على التصوير وحده، بل شملت، الى ذلك، مختلف النشاطات الفنية الاخرى كالعمارة والنحت والفنون التطبيقية والحرف. هذه الحركة عرفت باسم «الفن الجديد» Art Nouveau ـ أو «الاسلوب الجديد» Modern Style في فرنسا وانكلترا، أو «يوجندستيل» Jugendstil[٤٨] (وتعني ايضاً الاسلو الجديد) في المانيا والنمسا وسويسرا. هاجسها

التحديث، مجاراة للتطور العام في المجالات العلمية والصناعية، وانسجاما مع حاجات المجتمع الجديد ومتطلباته وما ادت اليه الأفكار والنظريات الثورية في القرن التاسع عشر. لكن هذه الحركة الفنية قد انحسرت، بل توقفت قبل ان يمضي عليها زمن طويل؛ ربما لانها لم تستطع التوفيق بين طبيعتها الرومنسية ورغبتها في التجديد[٤٩]، او لأنها لم تقدم حلولا جذرية للمسائل المطروحة. فمنذ سنة ١٩٠٦، كان «الفن الجديد» قد أُهمل كلياً ولم يلفت انتباه المؤرخين اليه إلا بعد الحرب العالمية الثانية، كما لم تنظم معارض خاصة بهذا النمط الفني في الغرب الا بعد سنة ١٩٦٠. لذلك تبقى هذه المرحلة من أكثر مراحل تاريخ الفن غموضاً، بالرغم من الدراسات الحديثة والاهتمام الكبير بهذا الاسلوب الفني، في المانيا بخاصة.

يحدد تاريخ «الفن الجديد» بالسنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر والسنوات الاولى من القرن العشرين. لكن من الواضح انه تكمن في اساس هذا النمط الفني تلك التحولات المهمة اقتصادياً واجتماعياً، وما رافقها من تطور في مجالي العلم والصناعة وتبدل المفاهيم الاجتماعية. فالتغيير بات ضرورة ملحة على الصعيد الفني. وقد عبر عن هذا الواقع، قبل ذلك بفترة طويلة، بعض المفكرين (امثال: العالم الآثاري لابورد[٥٠]، الكاتب والمهندس المعماري فيوليه ـ لو ـ دوك[٥١] Violet- le- Duc، والكاتب والناقد الانكليزي جون روسكين[٥٢] Ruskin من الذين ناضلوا ـ منذ اواسط القرن التاسع عشر ـ ضد الاكاديمية، وطرحوا، للمرة الاولى، مسألة «الفن للجميع»، وطالبوا ـ على غرار الباوهاوس في بداية العشرينات من القرن العشرين ـ بتآلف كل الفنون؛ اذ لا مسوغ، في نظرهم، للفصل بين الفنان والحرفي، او بين الجميل والنافع.

ويرى لا بورد، المدافع عما يسمى اليوم «التربية الشعبية»، «ان مستقبل الفنون والعلوم والصناعة، هو في اتحادها» وفي تعميم الثقافة على الشعب «الجدير بأن يثقف»، عن طريق مجانية الدخول الى المتاحف، ونشر النسخ الفوتوغرافية عن أعمال الفنانين المُطالَبين ايضاً بالعمل على تجميل الشوارع والبيوت. كما طالب روسكين المهندسين المعماريين بالعودة الى الطبيعة واستلهام دروسهم منها

وتطبيقها على العمارة بشكل يتعارض مع المفاهيم المثالية، المفاهيم التي دافعت عنها، وكرستها، مدرسة الفنون الجميلة في باريس التي وصفها آنغر - احد الذين تسلموا ادارتها فترة طويلة - «بمنبر آبولون الحقيقي المكرس فقط لفنون اليونان وروما». لذلك، وبسبب هذه الآراء الثورية، فأن فيوليه - لو - دوك الذي اسند اليه نابليون الثالث كرسي تاريخ الفن في هذه المؤسسة قد طرد منها بعنف على يد طلابه.

و «الفن الجديد» ينطلق هو ايضاً من هذه الآراء، داعيا الى رفض التقاليد الاكاديمية، وتوثيق الصلة بين الفنان والحرفي، وذلك بالمساواة بين جميع الفنون والحرف، وتحويل هذه الفنون بحيث انها تسهم معا في تجميل اطر حياة الانسان اليومية وتدخل اليها - في البيت او الشارع - البهجة والسرور[٥٣]. وهو يدعو ايضاً للمشاركة في الحركات الاجتماعية والالتزام بنضالات الطبقة العاملة، رافعاً شعار «الفن للجميع»، «الفن للشعب»، «الفن الاجتماعي»، وغير ذلك من عبارات التزم بها فنانو العام ١٩٠٠. هذه المفاهيم الجديدة تنعكس في تصريح هنري ريفيير (سنة ١٨٩٥): «ان طاولة جميلة لها ايضاً قيمة التمثال او اللوحة»، وفي الشعار الالماني: «عمل الفن الكلي» Gesamt Kunstwerk. قبل ذلك، كان ممثلو الجماعة «ما قبل الرفائيلية» Préraphaélite - وهي إحدى الحركات المهدة للفن الجديد - قد شاركوا في رسم نماذج للاثاث والالبسة واسهموا الى حد كبير بالرسوم التطبيقية. وكانت مجلتهم The Germ قد طرحت منذ ١٨٥٠، مسألة التعاون بين الفنان والمهني.

هكذا بدا «الفن الجديد» وكأنه التعبير الحسي عن تيار الفكر الجديد، الساعي الى تخطي الفن السائد وتحويله ليشمل المجتمع كله بعد ان «بات هدفاً للتجديد» حسب عبارة مادسن. فكل «نتاج حديث - يقول اوتوفاغنر في مقالته من سنة ١٨٩٥ - يجب ان يعبر عن المادة الجديدة، غاية العصر، عندما يصبح ضرورياً التوفيق بين الانتاج والانسان الجديد». ويرى «ان التغيير هو من الشمول بحيث يصبح من الصعب الكلام عن نهضة «النهضة». ذلك ان انبعاثا جديدا وشاملاً ينبثق عن هذه الحركة»[٥٤]. اذن، الفن الجديد هو حركة ذات طابع احتجاجي ورفضي، تدعو الى انقلاب في المفاهيم الفنية والاجتماعية بحيث يتغيّر الشكل والمضمون وينتشر العمل

الفني على نطاق الجمهور. لذلك فهو يرفض الفن الزخرفي السائد، ويتوخى البساطة، ويسعى الى التخلي عن الايهام البصري والتجسيم ليستعيض عنهما بأشكال مبسطة مسطحة. وللغاية نفسها، فان «الفن الجديد، يهتم بالخط، ويرفض التقليد المباشر للطبيعة، لكنه يبحث فيها عن قيم جديدة ينقلها الى العمل الفني».

ان الفن الجديد المنبثق عن هذه الآراء وهذه النظريات، انما ترتبط جذوره ببعض الحركات الفنية المنتشرة في اوروبا منذ اواسط القرن التاسع عشر. كما يرى بعض مؤرخي الفن[٥٥] ان اصول الفن الجديد تعود الى الشاعر والفنان الانكليزي وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧)، ذي النتاج الشعري والفني المصطبغ بالطابع الخيالي والصوفي. واثر بليك ينتقل الى الفن الجديد عبر غبريال روسيتي، احد ابرز فناني ما قبل الرافائيلية، لان العناصر الخطية «اللهبية»، المميزة لعمل بليك، تجد ما يقابلها لدى الفنان الالماني فيليب اوتو رونج من تناغم خطي مشوش، والفنان السويسري جوهان هنريش فسلي الذي عاش القسم الاكبر من حياته في انكلترا. وانطلاقا من بليك ورسومه ذات الاشكال اللهبية المتموجة، يمكننا تتبع الخط الذي يقود الى الفن الجديد[٥٦] مروراً بما قبل الرافائيليين، والجمالية الخطية لدى كرين، وتلاعب الخطوط وانحناءاتها مع بروسلي وغيره من الممهدين المباشرين للحركة الجديدة.

ويلتقي الفن الجديد، في كثير من منطلقاته العامة، مع الحركات الفنية المعاصرة له، كالرمزية ومدرسة البونت آفن، و «النبية»، او ما عرف عامة باسم «ما بعد الانطباعية». فهو يلتقي معها في موقفها من الانطباعية نفسها، وفي اهتمامه بالشكل والخط والمساحة بعيدا عن المنظور التقليدي والوسائل الايهامية الاخرى، وكذلك في طريقة تأويل عناصر الطبيعة وتبسيطها وتحويلها الى اشكال ذات طابع تجريدي، تأخذ احياناً مدلولا رمزياً.

ان ما يلاحظ في مجال التصوير يلاحظ ايضاً، وبشكل مواز، في الفنون التطبيقية، حيث اخذت مسألة «البعدين» اهمية رئيسية، وبات واضحا التركيز على الاطر الخارجية للاشياء المرسومة او المصورة. ويفسر هذا الالتقاء مع الفنون التطبيقية الاصول المشتركة (حركة ما قبل الرافائيليين، وكذلك الفنون الشرقية،

اليابانية بخاصة) والتوجه نحو وحدة فنية شاملة (Gesamt Kunst werk) قادت الى ممارسة نشاطات فنية متنوعة.

واننا نجد توجها مماثلا نحو التبسيط والتجريد والاهتمام بالخط في اعمال سوراه، الذي مارس تأثيرا كبيرا على مجموعة من فناني هذه المرحلة في بلجيكا (فان دوفلد، فنش، ليمن...)، وفي فرنسا (اميل برنار، لويس انكوتان). كان هذا الاخير قد توصل الى اختزال كبير للطبيعة عندما نظر اليها من خلال زجاج ملون يبدل ملامح الطبيعة وفقاً لما يحمله من الوان (اصفر، اخضر، احمر ، ازرق). «هذه الطريقة، يقول مادسن، قدمت له ليس فقط مفتاح التبسيط اللوني بل ايضاً امكان ترجمة القيم الاساسية للمناخ الخارجي».[٥٧] وغوغان ايضاً اهتم بمثل هذه المسائل عندما ركز على المساحة الثنائية البعدين، والمحددة بواسطة خطوط عريضة هي الاساس لما سمي باسم القواطعية[٥٨]. فنانون آخرون اتبعوا هذه التقنية المبنية على الخطوط العنيفة البارزة والمساحات اللونية المسطحة، امثال: موريس دوني، بول سيروزيه، بيير برنار، ادوار فويلار.

العناصر التشكيلية المميزة في الفن الجديد غنية ومتنوعة اخذت من العالم المرئي، عالم الحيوان والنبات، لكنها حُوّلت الى اشكال زخرفية تجريدية في الغالب (مع فان دوفلد بخاصة). فالهدف من محاكاة الطبيعة ليس نقل الصورة وجعلها مرئية او مقروءة، بل ترجمة هذه الطبيعة وتأويل اشكالها في مساحات وخطوط مبسطة ومختزلة، تلتقي فيها الحركة ـ المعروفة باسم «ضربة السوط» لأن الخط المعبّر عنها ينتهي بالشكل الحلزوني، الدائري او البيضوي ـ مع التعرجات والتموجات والانحاءات اللونية والاشكال اللهبية الملتوية بما قد تنطوي عليه من اشارات جنسية وحس شهواني[٥٩]. لذلك فان اختيار هذه العناصر يخضع لمفهوم الاسلوب الجديد بما فيه من تعرجات والتواءات واعوجاجات: كالزنبق وزهر النيل والنباتات الاغرابية ذات الجذوع والسيقان الطويلة، وكذلك النباتات البحرية (الطحالب) المتموجة .. والحيوانات البحرية التي توحي اجسامها بالحركة الملتوية، كالأخطبوط، والمدوسة والحنكليس...

والفن الجديد، المتجلي بشكل خاص في نطاق العمارة والفن الزخرفي هو، حسب تعبير جان كاسو[٦٠]، ثورة ضد «الذوق الكئيب» في «العمارة الانتقائية المركبة لما قبل ١٩٠٠». وهو الذوق «البورجوازي» في فرنسا، «المبتذل» (Kitsch) في المانيا، «المتقوقع» (Mestchantva) في روسيا، و «الرث» (Cursi) في اسبانيا. فكان لا بد من اسلوب جديد يكون اكثر تزيينا وزخرفة، يشمل مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية اليومية، ويأخذ بالاعتبار المعطيات التقنية والمواد الجديدة (الحديد والاسمنت او الباطون المسلح).

هذه الحركة الفنية كما تمثلت في «اسلوب ١٩٠٠» تشكل ظاهرة اوروبية، بل غربية، لانتشارها في الولايات المتحدة. فعرفت في المانيا والنمسا وسويسرا، وتمثلت بمدرسة غلاسكو في انكلترا حيث كان لوليم موريس دور الممهد المباشر، كما تجسدت في اعمال غاليه وماجوريل التطبيقية واسلوب المهندس المعماري هكتور غيمار في فرنسا. وفي بلجيكا يعتبر فيكتور هورتا (Horta)، رائد هذه الحركة ومؤسسها. لكن هنري فان دوفلد، ابرز ممثلي الفن الجديد، هو الفنان الاكثر ابداعا في مجال الفنون التطبيقية. بدأ حياته الفنية انطباعياً ثم انطباعيا محدثاً ليتحول بعد ذلك الى الفنون التطبيقية. ومع فان دوفلد تبرز الاهتمامات الوظيفية في التعامل مع المواد، ويتوضح الاتجاه نحو الاشكال التجريدية ذات المظاهر العضوية في اعماله التصويرية. وفي اسبانيا، يعتبر انطوني غودي احد ابرز المهندسين المعماريين لهذه الحقبة التاريخية ومن اكثرهم ابداعاً.

لكن الفن الجديد، وليد الحركة الثورية كلها في اوروبا القرن التاسع عشر، قد توقف مباشرة بعد أن بلغ قمة ازدهاره حوالى السنة ١٩٠٠. فتحول عنه فجأة معظم من تبناه ودافع عنه او اسهم في تطوره. فالمآخذ على الفن الجديد كثيرة: فهو لم يلبّ فعلا التطلعات العامة في اوروبا، حيث تخطته النظريات الجديدة في مجالي العمارة والفنون التشكيلية. وقد عجز ايضاً عن حل مسألة العلاقة مع تطور الآلة والانتاج الصناعي الكمي، مكتفياً بدمج جميع الاشكال في اطار عام تزييني من دون اهتمام كاف بطبيعة المواد. لذلك بدا الفن الجديد، في نظر البعض، وكأنه مجرد نمط

تزييني اخذ مكان النمط السابق، واضيف، هكذا، الى سلسلة من الانماط التزيينية، كانت أوروبا قد عرفتها منذ نهاية النهضة وعصر الباروك Baroque ولم تسهم بأي تغيير جوهري في البناء.

جورج روو (١٨٧١ ـ ١٩٥٨)، **الهرب إلى مصر**، ١٩٤٥، زيت على قماش ٦١×٤٧سم، باريس، مجموعة خاصة.

الا ان هذا الواقع لا ينفي مطلقا ما لهذه الحركة ذات الخلفية الاصلاحية من اهمية كبرى سواء على صعيد الافكار التي تبنتها ونادت بها، أو على صعيد الاسلوب الفني وما قدمته من عناصر جديدة كان لها دور مهم في تطور الفنون عامة. فقد اسهمت هذه الحركة في اعادة تقويم شاملة للتزيين الداخلي والفنون التطبيقية، ووجّهت الاهتمام نحو القيم التشكيلية في العمارة. وفي مجال التصوير، فان القيمة التعبيرية للخط قد مهدت للحركة التي حملت هذه الصيغة، التعبيرية، كما ان الغاية التزيينية من الاشكال والخطوط والمساحات والالوان قد عزلت هذه العناصر التشكيلية عن مضامينها وحولتها بالتالي نحو التجريد، اي التيار الذي شغل حيزا كبيرا بعد ذلك في الفنون التشكيلية للقرن العشرين. هكذا، «وان كان الفن الجديد قد مهّد، في مجالي العمارة والتصوير، للقرن العشرين، الا انه لا ينتمي، مع ذلك، الى هذا القرن، كما انه لا ينتمي الى القرن السابق. فهو ظاهرة تحول او انتقال هجينية مستقلة، وسيلة تعبير خاصة، لا شك مرتبطة بالقرن الماضي، الا ان هدفها الاساسي التخلص من تركته واستنباط شيء جديد»[٦١].

٧ ـ الوحشية

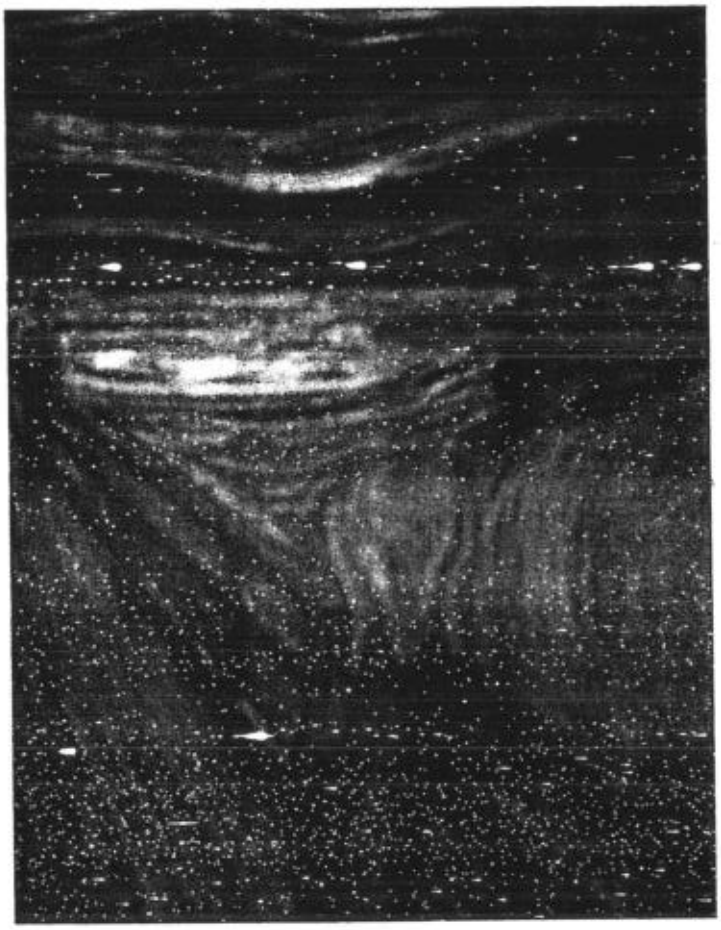
مع بداية القرن العشرين كانت النشاطات الفنية في اوروبا قد تركزت في مدينتين رئيسيتين: باريس وميونخ. فكانت العاصمة الفرنسية، منذ ظهور الانطباعية، حوالى سنة ١٨٧٠، مركزاً أساسياً لتيارات فنية أسهمت، باختيارها وسائل تعبير جديدة، في تبدل المفاهيم الفنية العامة، وفي تخطي التقاليد الكلاسيكية والاكاديمية. وقد شهدت باريس منذ ذلك الوقت، ظهور تيارات فنية جديدة، وأصبحت محور نشاطات فنية ارتبطت بها اسماء العديد من الفنانين الطليعيين[٦٢]، ممن كان لهم دور بارز في تاريخ الحركة الفنية في العالم الغربي. في الوقت نفسه، تكون تجمع آخر في ميونخ، المدينة الالمانية البافارية التي جذبت اليها، بفضل شهرتها الاكاديمية، فنانين طليعيين، امثال بول كلي، وفاسيلي كاندانسكي، وألكسي جولنسكي، وسواهم ممن كان لهم ايضاً دور لا يقل اهمية عن الدور الذي قام به التجمع الباريسي. وكانت ميونخ ايضاً مركزاً لنشاطات فكرية تجسدت في

دراسات نظرية عالجت مسائل فنية، ودافعت، للمرة الاولى في الغرب ، عن التجريد بوصفه ظاهرة معاصرة تعبر عن حاجات أساسية للعقل الانساني[٦٣]

ليست الوحشية[٦٤] Fauvisme مدرسة ذات مذهب فني محدد، فهي اقرب الى ان تكون التقاء بين فنانين جمعت بينهم ميول ومواقف متشابهة، من دون ان تشكل فعلا، جماعة منظمة «كالجسر» Die Brucke في المانيا او جماعة تربط بين اعضائها صداقة او تطور فني محدد كالنبيّة Nabisme. وقد تعود الوحشية بجذورها الى نهاية القرن التاسع عشر، الا انها لم تعرف بهذه الصفة، «الوحشية»، الا في سنة ١٩٠٥، بعد ان اطلق الناقد الفرنسي لويس فوكسل هذه العبارة ساخرا، وكرسها التداول وجعلها صفة ملازمة لهذه الجماعة ونتاجها الفني. بيد ان هذه الحركة لم تعمر طويلا، وسرعان ما تحوّل ممثلوها جميعهم، باستثناء فان دونغن وزوو، نحو فن مغاير تماما لما كانوا ينتجون قبل سنة ١٩٠٨. وهؤلاء الوحشيون[٦٥] هم من اصل فرنسي، ما عدا فان دونغن، فهو بلجيكي، وتميز اسلوبه بطابع خاص.

وكانت هذه الحركة قد تكونت حول ماتيس ـ الفنان الذي اتاح له عمره وثقافته ان يقوم بدور المؤسس لها ـ واثارت دهشة النقاد والجمهور واستغرابهما، لابتعادها عن الاكاديمية والانطباعية، والفن الجديد، واعلانها الثورة ضد المنهجية المتزمتة لدى الانطباعيين المحدثين، سوراه وسينياك... فالانطباعية المحدثة، او التقسيمة، هي في نظر ماتيس اول محاولة لتنظيم الانطباعية منهجياً، «غير انه تنظيم فيزيائي خالص ووسيلة آلية في الغالب، حيث ان تمزق اللون يؤدي الى تمزق الشكل، والنتيجة: سطح مجزأ. فكل شيء يتحول الى مجرد احساس للشبكية، لكنه يُفْقِد السطح والخط سكونهما»[٦٦]. لذلك لجأ الوحشيون، خلافا لهذه المنهجية الصارمة، الى الالوان الصافية الصارخة، على غرار ما نرى في اعمال فلامينك، ودوران، وماتيس، ومانغوان. غير ان اعتماد اللون وسيلة للتعبير العفوي والمباشر جعل هؤلاء الفنانين يهملون الرسم والتاليف ويلجأون، في هذه المرحلة «الوحشية» من نشاطهم الفني، الى الرسم المبسط السريع، الرديء احياناً، والى غير ذلك من وسائل تشكيلية مكّنتهم من التعبير المباشر الأكثر عنفاً.

بيد ان ما حققه الوحشيون، لم يكن بمعزل عن حركة التطور الفني العام في اوروبا، وان تجربتهم لم تكن بعيدة عما كان قد توصل اليه من نتائج مهمة فنانون طليعيون: من غويا في اسبانيا، الى تورنر في انكلترا، وفان غوخ في هولندا، ومونش في النروج، وانسور في بلجيكا، ودولاكروا ومونيه ودو تولوز لوترك



ادفار مونش (١٨٦٣ـ ١٩٤٤)، **صراخ ١٨٩٣**، زيت على قماش، ٩١×٧٣سم، أوسلو، الغاليري الوطنية.

وغوغان في فرنسا... وكانت هذه الظاهرة التعبيرية قد تجلت بوضوح في بعض أعمال مونيه - وبخاصة في لوحته ١٤ تموز، من سنة ١٨٧٢ - او في اعمال جيمس انسور، المعبرة عن واقع مأساوي. لكن هذه الانطلاقة التعبيرية ما لبثت ان هدأت مع انتشار الفن الجديد Art Nouveau في العالم الغربي في السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر، ولم تعد لتتفجر مرة اخرى الا في بداية القرن مع الموجة التعبيرية الجديدة. لكنها انطلاقة قصيرة الاجل، توقفت في فرنسا، عندما تخلى معظم الوحشيين، فجأة، سنتي ١٩٠٧ و ١٩٠٨، عن الالوان الصارخة، واستبدلوا بها الوانا جديدة اقل اثارة، كالبني والاخضر الفاتح والازرق الغامق، ولجأوا الى الاشكال التأليفية ذات الطابع الهندسي.

لاشك في ان هذا التحول الجديد قد ارتبط بظروف تاريخية واجتماعية كانت قد حددت مسار الحركة الفنية العام. فالوحشية قد بلغت أهدافها[٦٧]، ولم يعد بوسع ممثليها الذهاب، من خلال وسائلهم التعبيرية، الى ابعد مما وصلوا اليه من عنف اللون وقوته، وباتوا عاجزين عن الوقوف في وجه التيارات الفنية الجديدة الاكثر تمثيلا لما كان يطمح اليه الفنانون المعاصرون. ولعله بتأثير من سيزان وبيكاسو والفن الافريقي، رجع الوحشيون الى اشكال من الفن اكثر تقشفاً ورزانة واسهم بعضهم - امثال براك، ودوران، وماتيس، وفريتز - الى جانب بيكاسو، في التمهيد للتكعيبية.

٨ - التعبيرية الالمانية:

التعبيرية هي، بالمفهوم العام للكلمة، طريقة خاصة في التعبير اتبعت في مختلف مراحل التطور الفني، بدءا بكهوف العصر الحجري وحتى التعبيرية التجريدية في الخمسينات من القرن العشرين. لكن هذه العبارة اكتسبت دلالة محددة مع الحركة الفنية المعاصرة، المعبرة عن رؤية تعكس مفهوما جديداً وادراكاً خاصاً للعالم: وهي حركة لم تتبلور اطرها العامة وتتحدد الا في القرن العشرين، بعد ان مهد لها فنانون من القرن السابق، من الذين اصطبغت اعمالهم بملامح تعبيرية. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدأت تتوضح معالم الاتجاهات الجديدة،

متمثلة في محاولة هؤلاء الفنانين تخطي القيود الاكاديمية، او التخلص منها والثورة عليها. وقد اعلنت الثورة ضد الظروف التي اخضعت لها الحركة الفنية، وضد المجتمع ومظاهره البورجوازية، مطالبة باستقلالية الابداع الفني وما يتطلبه من حرية في اختيار الاشكال الملائمة ووسائل التعبير.

بيد ان هذه الاستقلالية لا تعني، بالضرورة، ان عملية الابداع الفني تتم خارج نطاق الحقيقة الحية او بعيدا عنها، ومن دون ارتباط بواقع اجتماعي. فلا بد للفنان من القبول بهذه الحقيقة والتحرك من خلالها، جاعلا منها مادة عمله وغايته. وانسجاماً مع هذا المبدأ الاساسي، يتحول العمل الفني الى وسيلة اتصال بالآخرين، ناقلا اليهم مشاعر الفنان واحاسيسه وافكاره ورؤيته الخاصة للعالم، ويصبح "التعبير اساساً لارادة "الفنان الخلاقة ومفهوم الفني" فالتعبيرية هي، اذن، تلك الظاهرة الحديثة الناجمة عن هذا السلوك وهذا الموقف المتشدد من الواقع بهدف تغييره. ولذا، فان هذه الحركة لم تكن، من حيث هي ظاهرة او طريقة خاصة في التعبير، لتقتصر على جماعة ما او مرحلة تاريخية ما. ولئن كانت التعبيرية ـ كما يقول غاسيه في كتابه **التعبيرية واحداث القرن** ـ تتطابق مع الفن والثقافة الجرمانية، إلا انها ليست ظاهرة جرمانية، شمالية، بل اوروبية، بل عالمية في القرن العشرين[٦٨]. والحق اننا نجد ملامح تعبيرية في اعمال الكثيرين من فناني نهاية القرن التاسع عشر، كما نجدها في اعمال بعض فناني الوحشية الفرنسية والمستقبلية الايطالية والتكعيبية. من ثمّ تمثلت التعبيرية، في مدارس عدة سواء في اوروبا او في اميركا اللاتينية، وفي نتاج عدد كبير من الفنانين الذين ظهروا هنا وهناك في انحاء مختلفة من العالم. وان ما وصف بعد ذلك باسم التجريدية التعبيرية قد عرف، بعد الحرب العالمية الثانية ، انتشاراً واسعاً في العالم كله.

ـ الجسر

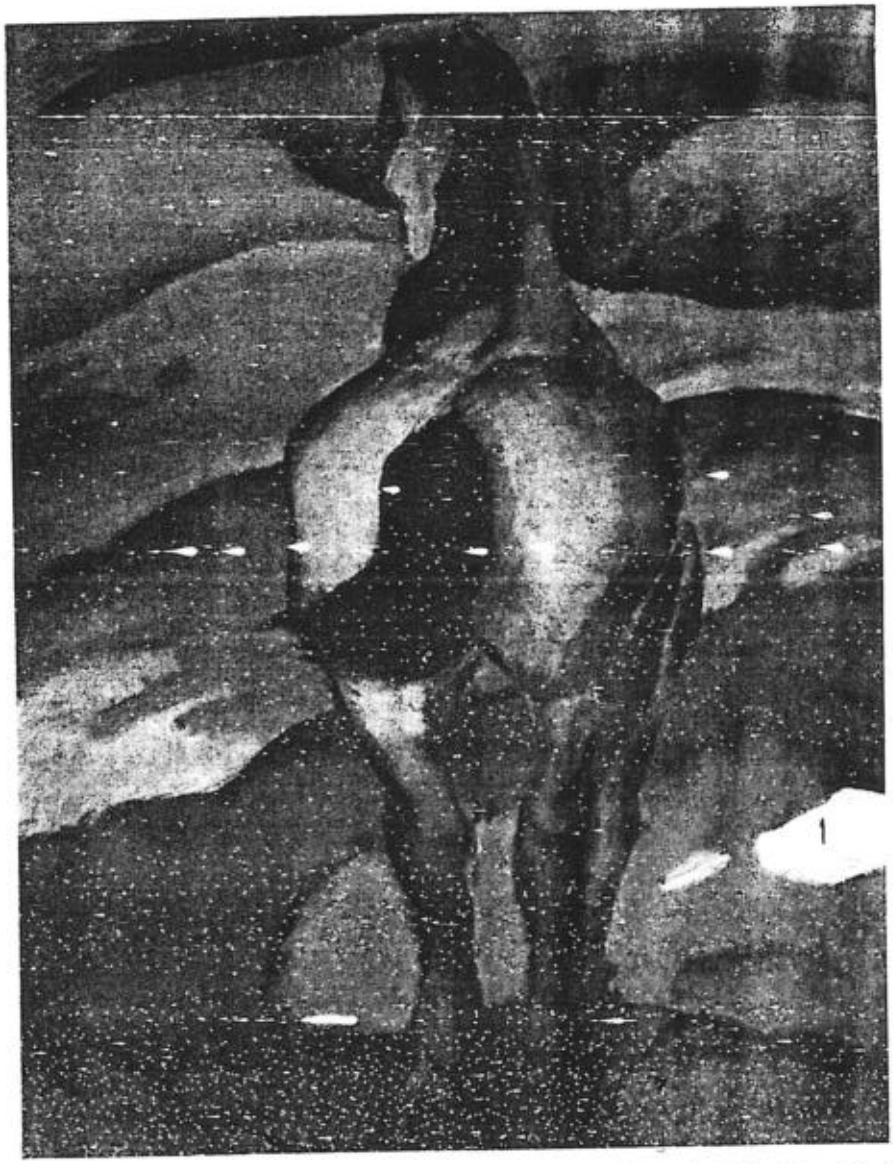
وحتى في المانيا، لم تكن هنالك حركة تعبيرية واحدة،بل اشكال تعبيرية مختلفة تجمع بينها صلات متبادلة ومصادر اوروبية مشتركة. غير ان مختلف هذه

ارنست لودفيك كيرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨) صورة شخصية للفنان والنموذج، ١٩٠٧ زيت على قماش، ١٥٠×١٠٠ سم، همبورغ، كونست هال.

الاتجاهات قد تتلخص في حركتين اساسيتين هما: الجسر Die Brück في درسدن، والفارس الازرق Der Blaue Reiter في ميونخ. الاولى تأسست سنة ١٩٠٥، ورأت في العنف الثوري ضرورة ملحة، على الرغم من ارتباطها بتيارات سبقتها كالرمزية والفن الجديد Jugendstil المنتشر على نطاق واسع في السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر. فقام ممثلو هذه الجماعة، امثال كيرشنر[٦٩]، وهيكل Heckel، وشميدت ـ روتلوف[٧٠] Schmidt - Rottluff، بعدة نشاطات فنية شارك فيها، في السنوات التالية، فنانون آخرون، امثال: نولد، وفان دونغن. بيد ان الحركة التعبيرية الالمانية لم تنمو وتأخذ ابعادا جديدة الا مع فناني الفارس الازرق، ومع التيارات الفنية لما بعد الحرب.

التعبيرية الالمانية ـ وهي تقابل الوحشية الفرنسية وتلتقي معها في امور عدة ـ ميزات خاصة: فهي تمثل، خلافاً للوحشية التي لم تدم سوى فترة قصيرة من تاريخ التطور الفني العام، تياراً فنياً اكثر شمولاً لم يقتصر على جماعتي الجسر والفارس الازرق. فالفن الالماني بقي زمنا طويلاً بعد ذلك يستخدم، ولو جزئياً، مثل هذه المفردات التعبيرية. وفي حين تركزت اهتمامات الوحشيين على اللون والمسائل التشكيلية الاخرى، اضاف التعبيريون اليها اهتمامات جديدة[٧١] تتعلق بأمور انسانية واجتماعية، وتعالج مسائل اخلاقية ودينية وجنسية. وقد عبر الفنانون الالمان عن ذلك كله بالرجوع الى مصادر المخيلة والحدس، وباسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والانسان وعلى ما يمثله العمل الفني. والحق «اننا نجد ـ كما يقول هربرت ريد ـ في عمق الحس الشمالي اتجاها نحو الفردية وتكريساً للوحدة والاعتزال». فالفرد «يعي اعتزاله وحالة انفصاله، ويمكنه مضاعفة هذا الوعي لدرجة نسيان الذات او ازدرائه لها. غير ان المخرج الاكثر شيوعاً لمثل هذه الفردية هو في الاعتزال الطوعي للفنان المؤمن بذاتيته الخاصة، وفي تأمله الباطني حيث يجد البواعث ومصادر الالهام[٧٢].

غير ان حالات مماثلة قد نجدها في اعمال فنانين آخرين سبقوا التعبيرية الالمانية ومهدوا لها. فاعمال الفنان النروجي مونش، ١٨٦٣ ـ ١٩٤٤، الفنان الاكثر



فرنتس مارك (١٨٨٠ ـ ١٩١٦)، **حصان أزرق**، ١٩١١، زيت على قماش، ١١٣×٨٦سم، برن، متحف الفن.

اعتزالا وميلاً الى التأمل الباطني، تعبر عن ألم نفسي عميق يتجلى فيما تناوله من موضوعات على علاقة بالجنس والدين والموت، كما يتجلى فيما اختاره من وسائل تشكيلية ملائمة. وهي ايضاً تعبر عن شعور بالهواجس، وعن تمسك الفنان المرضي باحساس باطني غريب، وتعلقه بالرؤى او التخيلات المثيرة للقلق والانقباض[٧٣]. وهذا العالم الذاتي الخاص يصوره ايضاً الفنان البلجيكي جيمس انسور - وهو الذي عاش القسم الاكبر من حياته في عزلة مدينة اوستند - في اعمال تكاد تقتصر مفرداتها التشكيلية على الأقنعة والأصداف والهياكل العظمية المعبرة عن رؤية مأساوية هزلية. ومثل هذه العوالم الخيالية يعكسها عمل غوغان، الفنان الفرنسي الذي كان له بدوره تأثير مباشر على التعبيريين الالمان وذلك من خلال رمزيته الخلابة والوانه الاصطلاحية اللاواقعية، ورغبته في العودة الى القيم البدائية، ولجوئه الى تشويه الأشكال وسيلة للتعبير. وقد يكون الفنان الهولندي فان غوخ من ابرز الممهدين للتعبيرية، لما في عمله الفني من تسجيل عفوي ومباشر لاحساسات انسانية تصل الى ابعد حدود المأساة. وهو اذ يلجأ الى الضربات اللونية الاكثر انفعالية، فذلك كي يعبر عن حالة نفسية، متخطيا كل مفهوم وصفي للاشياء المرئية، ومدركاً القيم الرمزية والتشكيلية للألوان الصافية في عملية الاحساس المباشر والتعبير عنه.

والتعبيرية الالمانية اتبعت بدورها تقنية تقوم على تشويه الأشكال وعنف اللون الاصطلاحي، واللاواقعي، وعملت على استثمار هذه المعطيات في محاولة للوقوف في وجه مجتمع بات يعاني من مشاكل معقدة. وفي هذا الوقت كانت اوروبا كلها تطمح، هرباً من واقع تعيشه، الى بلوغ المصادر الأساسية، وتبحث عن القيم الاولية، وبخاصة ألمانيا التي كان تشكو، في كل المجالات، من التسلطية والتقاليدية. وللتعبير عن موقفهم من هذا الواقع، لجأ ممثلو الجسر الى الفن الخطي[٧٤] Graphis-me، معتمدين في ذلك على ما تقدمه لهم من قيم تشكيلية فنون القرون الوسطى والبدائيين. ومن هنا كانت «الصفة المتسامية للتعبير القوطي» هي، كما يقول ويلهلم فورنغر، المبدأ الذي اتبعه التعبيريون الالمان لتصوير «واقع غير طبيعي مشوب

باللاواقعية». وقاد التعبير عن هذا الشعور العاطفي القلق، المتناقض مع المفاهيم الكلاسيكية وما تسعى اليه من جمال مثالي، قاد الى الفن اللاصوري والتجريد الغنائي العاطفي، مع كاندانسكي، او ماعرف باسم التعبيرية التجريدية.

ـ الفارس الازرق

مع نهاية جماعة الجسر وتفكك اعضائها، سنة ١٩١٣، بسبب تباين آرائهم واتجاهاتهم، كانت الأفكار التي أتت بها التعبيرية قد انتشرت في المانيا كلها، ومن ثمّ انتقل محور النشاط الفني، الى مدينة ميونخ المنفتحة على مختلف التيارات وتباين آرائها[٧٥] . ومنذ بداية القرن العشرين كانت أوروبا قد شهدت نوعاً جديداً من التبادل الواسع النطاق في الآراء والأفكار الفنية، وتحولت العاصمة البافرية الى مركز لنشاط فني بلغ اوج ازدهاره في هذه السنوات السابقة للحرب العالمية، حيث تشكلت عدة تجمعات فنية، كان الفارس الازرق ابرزها واكثرها تمثيلاً لطبيعة تلك المرحلة[٧٦]. قبل ذلك قدم الى المدينة، منذ سنة ١٨٩٦ ـ اي في السنة نفسها التي تأسست فيها مجلة يوجند Jugend الناطقة باسم الفن الجديد Jugendstil ـ عدد من الفنانين الطليعيين الروس، امثال جاولنسكي وكاندانسكي. وكان لهذا الأخير دور بارز جدا في تطور الحركة الفنية سواء في ميونخ نفسها او خارجها.

وفي مجال التبادل الثقافي الفني، فتحت مدينة ميونخ صالاتها لاستقبال اعمال ابرز فناني نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فأقام الفارس الازرق، في سنتي ١٩١١ و ١٩١٢، معرضين كبيرين، شارك فيهما، حشد من أهم الفنانين الاوروبيين المعاصرين[٧٧]. وفي سنة ١٩١٣، شهدت المانيا أكبر تظاهرة فنية أوروبية من خلال معرض الخريف الألماني الأول، وهو معرض لم تعرف اوروبا ما يوازيه، من حيث شموله وانفتاحه على مختلف التيارات العالمية، الا عندما اقيم معرض الخمسين سنة من الفن الحديث في بروكسل، سنة ١٩٥٨.

وفي هذا الإطار العام تكونت جماعة الفارس الازرق[٧٨]، وهي حركة تشكل، رغم انها لم تكن متلاحمة او منظمة كالجسر، نهاية مطاف لتطور يجد اصوله، كما

يشير غاسيه، في ملتقى حقيقي للافكار والتجارب الاوروبية. وللتأكيد على هذا التوجه العام، كانت معارض الفارس الأزرق لا تتوقف عند اسلوب فني محدد، بل تلتقي فيها مختلف التيارات الفنية على تناقضها وتباينها، كالتعبيرية والتكعيبية ومختلف الاتجاهات التجريدية. وقد يعبر عن هذا السلوك الفني تصريح هذه الجماعة بمناسبة احد معارضها: «اننا لانسعى الى نشر أشكال محددة او خاصة، فغايتنا ان نبين ان في تنوع الأشكال الممثلة، يتحقق الهدف بطرق شتى[٧٩]». فالمسألة في نظرهم لا تتعلق بالشكل بقدر ما تتعلق بالمضمون، و «التجديد ـ كما يراه فرانتس مارك، احد ممثلي الفارس الازرق ـ ليس شكلاً، بل نهضة في طريقة التفكير». فعلى الرغم من تعدد اتجاهات ممثليها، تلتقي جماعة الفارس الأزرق، ولو ضمناً، حول مسائل الفكر والفن، كما عبر عنها مارك، وصاغها كاندانسكي في كتابه **الروحاني في الفن**، المشار اليه. واذ ينطلق كاندانسكي من نقد للبنية المادية للعالم المعاصر، ومما توصلت اليه التيارات الفنية الحديثة فيما يتعلق باللون وقيمه التشكيلية، انما كي يعبر، نظرياً وعملياً، عن بعض جوانب المشكلة المطروحة والناجمة عن تحولات العالم الحديث والاكتشافات العلمية. فإن ما توصل إليه الفنان هو التعبير عما أسماه «الضرورة الداخلية»، لان «تناغم الألوان والأشكال لا يستند الا الى شيء واحد: الاتصال الفعال بالنفس الانسانية».

ولعل ما كانت تسعى اليه تعبيرية ميونخ الرومنسية الطابع، المتعارضة نسبياً مع تعبيرية الالمان الشماليين من جماعة الجسر، هو، كما يقول هربرت ريد[٨٠]، اعادة «بناء العالم في حالته الباطنية، الداخلية»، بحيث لا يكون للطبيعة الممثلة، في الأعمال التصويرية التعبيرية، «من دلالة إلا بقدر ما تتحول لتعكس وضعاً انسانياً». فتحرر الفنان ازاء هذه الطبيعة لا يكون الا باضفاء قيم تعبيرية على الاشكال والالوان الصافية وفاقاً لما يمليه احساسه الداخلي. لذلك فان اعمال هؤلاء الفنانين قد تبدو احياناً معقدة نسبياً، صعبة القراءة، بعيدة، بسبب تفجر الموضوع شكلا ومضموناً، عما كان يبحث عنه الشماليون من امور اكثر عقلانية واكثر ارتباطاً بالحياة المادية المعاشة. وربّ هاجس، او شعور ديني، مسيحي ضمناً، ادى الى هذا

التوجه العام لجماعة الفارس الازرق، ودفعهم الى الاهتمام بالمسائل الدينية والفلسفية. على ان الغاية من هذا الاهتمام لم تكن البحث عن «صور تقوى وورع مهيأة للكنائس». فالصورة الدينية هنا، «تصبح خلافاً لذلك، وعلى غرار المقابلة مع الموضوع الجنسي، مجرد انعكاس لتساؤلات تطرح حول الوجود»، حسب تعبير هانس هوفستاتر[٨١]، في كتابه **التصوير والحفر والرسم**. وبانطلاقها من هذه المسائل الأساسية، انما تحاول التعبيرية ان تعيد طرح موضوعات كان الفن قد فقدها منذ زمن بعيد وفقدها مرة اخرى قبل ان أعاد الفن اللاصوري صياغة مثل هذه الأفكار الروحانية، الصوفية، بأسلوب مبتكر يقوم على استعادة القيم الرمزية من خلال الخط واللون والشكل.

وان ما يميز جماعة ميونخ هو اعتمادها الرمز والترصل، من خلاله، الى المجال السري لميتولوجيا تكونت حديثاً، قوامها، كما يقول هوفستاتر: تحويل محكم للتعبير الى رمزية حيوانية، مع فرنتس مارك وهنريش كامبندونك، اللذين اصبحت الصورة الحيوانية لديهما رمز تشابه المخلوقات؛ وتخيلات اورفية، مع اوغست ماكه، تترجم بلونية شديدة، عابرة ومستقلة، تمزج بين سعادة عيش الحدث والاستسلام له؛ واخيراً، البدء بالفن اللاصوري وتكامله مع كاندانسكي وجاولنسكي وكلي[٨٢]. غير ان هذه الحركة الساعية الى تمثيل فن عصرها، من خلال رؤيتها للعالم ومفهومها الفني، لم تكن الجواب الملائم على تحولات المجتمع الحديث واكتشافاته العلمية، وبدت، من بعض الوجوه، اقل عصرنة من تعبيرية الجسر. لكن انفتاحها على مختلف الآراء وتقبلها للتكعيبية والاورفية والمستقبلية قد دفعاها للإسهام بفاعلية في تطور الفني اللاحق[٨٣]. ذلك ان تقارب الفارس الازرق ومجموعة من الفنانين الفرنسيين، امثال دولوني، أبرز ممثلي الأورفية، قد أدى، في ابعاد اوروبية، الى وضع الأسس لتيارات فنية حديثة كانت تهدف الى تحطيم الصورة وتخطيها.

بيد ان هذا التوجّه نحو التجريد، او اللاشكل، لم يحل دون بقاء التعبيرية واستمرارها على الرغم من تراجع انطلاقة الفارس الازرق نسبياً، بعد سنة ١٩١٤.

فقد اخذت هذه الحركة ابعاداً جديدة خلال الازمة الاجتماعية التي ولدتها الحرب، وانتشرت على نطاق واسع سواء في اوروبا ـ في المانيا، وبلجيكا، وهولندا ، والدانمارك ـ او في اميركا اللاتينية ، وانحاء اخرى من العالم، حيث لم تقتصر التعبيرية على الرسم والتصوير، وشملت مختلف النشاطات الثقافية. فشهد الأدب والشعر المعاصرين تياراً مماثلاً، كما شهدت الموسيقى، مع شونبرغ، صديق كاندانسكي، محاولة لتفكيك العالم الصوتي شبيهة بمحاولة كاندانسكي لتحطيم الصورة.

ـ الوحشيون الفرنسيون والتعبيريون الالمان

ان التيار الفني الجديد المتمثل بالوحشية الفرنسية، في باريس، والتعبيرية الالمانية، في درسد وميونخ، قد تناوله مؤرخو الفن سعياً الى تحديد مدى تقارب هاتين الحركتين او تباعدهما. ولم يكن من السهل الخوض في هذا الموضوع لأسباب عديدة، ابرزها هو ان الوحشية والتعبيرية لم تقوما على منهج واضح، وكانتا اشبه بالتقاء لعدد من الفنانين جمعت بينهم ميول واذواق متقاربة. وهذا ما يفسر وجود اختلافات تقنية مهمة ليس بين الجماعتين فحسب، بل داخل كل منهما، حيث تنوعت الاساليب الفنية بتنوع مناهج الفنانين ووسائلهم التعبيرية. لذلك، فان المؤرخين قد وجدوا صعوبة في وضع دراسة مقارنة توضح الصلة بين ظاهرتين «يتطلب تحديدهما ـ في نظر هؤلاء المؤرخين ـ كثيرا من الدقة والعناية والاستثناءات». وثمة صعوبة اخرى اعترضت الباحثين، مصدرها طبيعة الاعتقاد السائد لدى الطرفين، ونظرة بعضهم الى البعض الآخر. فكلاهما، من فنانين ونقاد، يتنكر لأي تأثير خارجي، ويدعي الاسبقية. فلم يتردد الفنان الالماني كيرشنر في تقديم تاريخ لوحاته تبريراً لادعائه الريادة، ولم يتوقف الفرنسيون عن تجاهل فناني الجسر والمراحل الاولى لكاندانسكي وجاولنسكي وماكه Macke، معتبرين الوحشية مصدر الحركة التعبيرية كلها.

بيد ان هذه المواقف المتباينة لم تحل دون التوصل الى استنتاجات مهمة، منها ان لدى الطرفين خصائص عامة مشتركة كانت قد تحددت بفضل موقفهما الواحد من

عصر ينتميان اليه، وانهما ارتبطا بحقبة تاريخية اسهمت في تبدل المفاهيم الفنية العامة. فالوحشيون والتعبيريون استعانوا بمصادر فنية مباشرة ومشتركة، تمثلت بمجموعة من فناني نهاية القرن التاسع عشر، امثال: فان غوخ، وغوغان، ومونش... ولعل ما يجمع بين هاتين الحركتين من سمات بارزة يتمثل بالتعبير التلقائي المباشر، والاهتمام بالفكرة المجسّدة في اشكال مبسطة، رسمت خطوطها وأطرها العامة بسرعة من دون تفكير معمق او تعقيد، بينما يأخذ اللون اهمية اساسية، ويقوم مقام الخط في تحديد الشكل والتعبير عن مضمونه. وهو، في معظم الحالات، لون اصطلاحي، مستقل عن الظواهر الخارجية لاشياء العالم المرئي الممثلة التي تحولت، في اللوحة التعبيرية او الوحشية، الى اشارات تعبر عن مضامين اكثر شمولا. فاللون يوضع مباشرة على اللوحة من دون تحديد او دراسة مسبقة للمساحة المخصصة له، بـحيث يتحول الى تعبير تلقائي عن احساس الفنان وعلاقته بالعالم الخارجي. وقد يأخذ هذا اللون اهمية خاصة، ويتحول الى جوهر أو رمز في اعمال الفنانين الالمان الاكثر ارتباطاً بالموضوعات المصورة اللاواقعية، الامر الذي قادهم الى استخدام القيم اللونية المستقلة عن طبيعة الاشياء المرئية(٨٤).

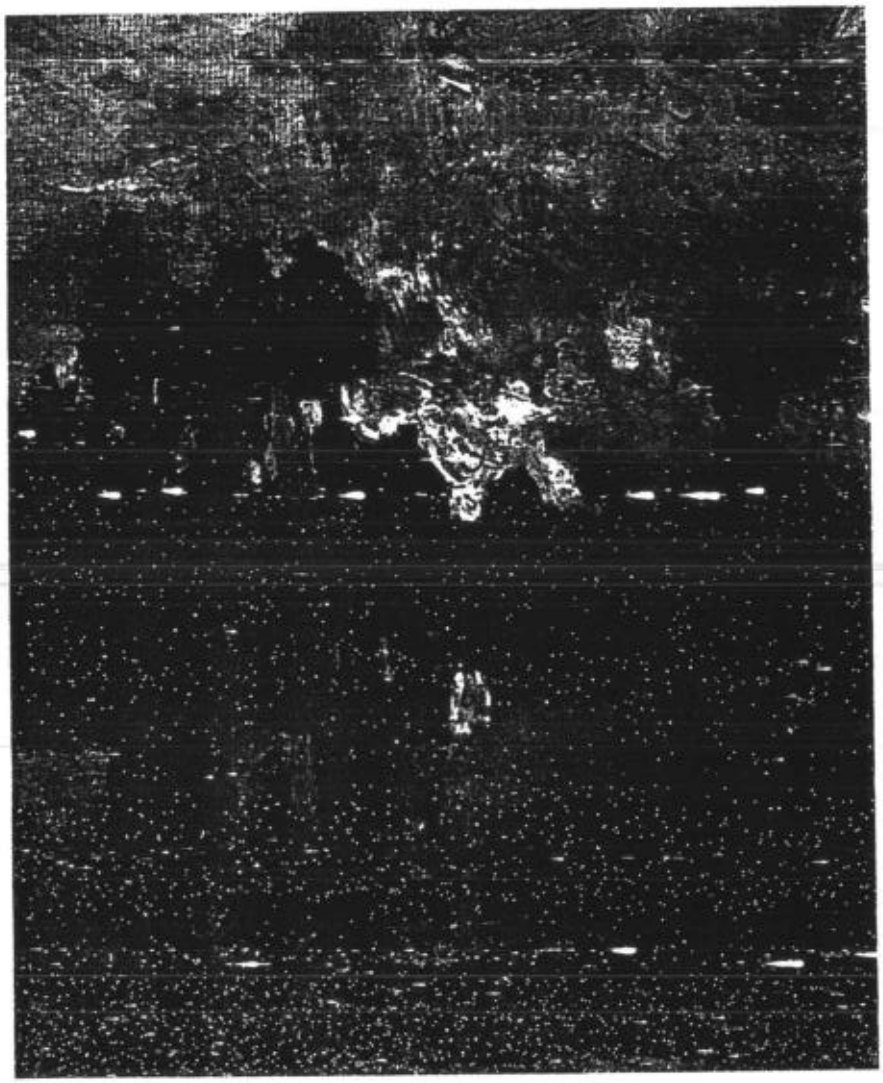
قد يلتقي هذا الاسلوب المباشر في التعبير مع الطريقة العفوية التي يتبعها الاطفال في الرسم والتصوير، كما يلتقي مع جميع الفنون المسماة بدائية، الخاضعة لهيمنة الحس لا العقل، والباحثة عن التعبير الآني والمباشر لا عن التكامل والبناء المطابق لمظاهر الطبيعة. وبفضل هذا التوجه العام الذي شهده القرن العشرون، منذ بداياته، بات من الممكن الحكم على تصوير الاطفال، جمالياً ونفسانيا، واعادة الاعتبار الى الفنون الشعبية والبدائية. ومن هذه الزاوية، يرى هانس هوفستاتر(٨٥)، في كتابه المشار اليه، «اهمية الدور الذي قامت به الحركات الفنية في السنوات العشر الاولى من القرن العشرين، معتبراً انه، هنا يكمن العمل الحقيقي للتعبيرية» بالنسبة الى هذه المرحلة التاريخية. لكنه يرى انه هنا ايضاً «يكمن ضعفها الذي بدأ يرتسم بوضوح من خلال اتساع شعبيتها البورجوازية، التي باتت مماثلة لشعبية اعمال الانطباعيين. فما كان مقدرا له في السابق ان يصفع اصبح مقبولا الآن، بسبب

المقارنة اللاواعية مع الفن الطفولي، ولم يعد يلاحظ سوى التبسيط، من حيث هو نتيجة، وليس العمل الذي كان ضرورياً لاستخلاص ما هو بسيط من كل الاحكام المسبقة».

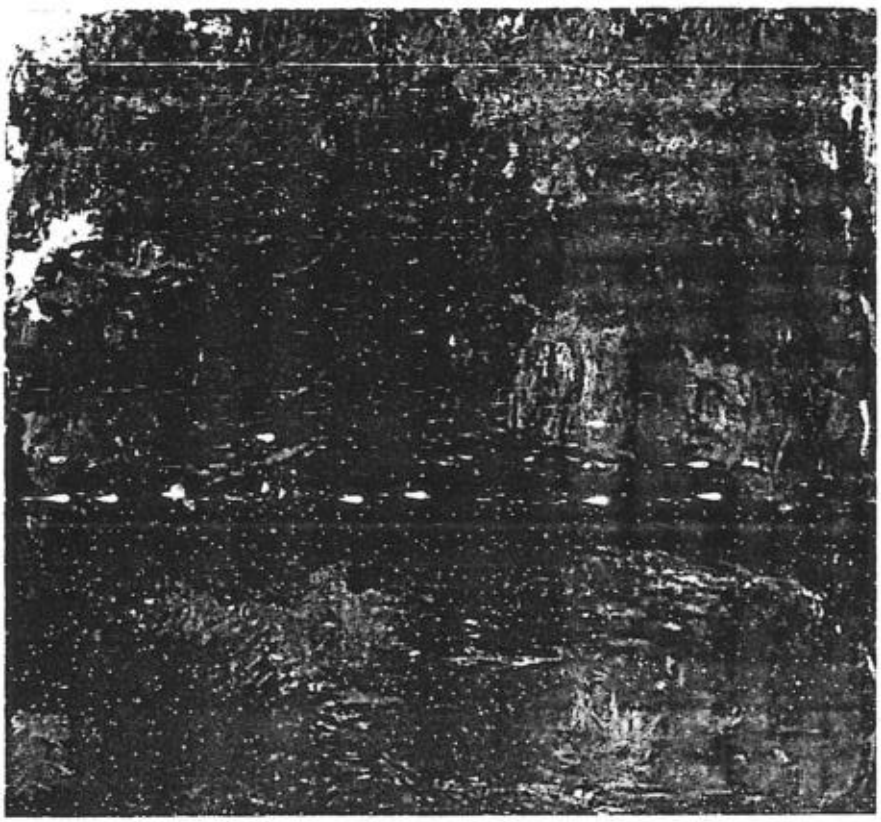
ولكن، رغم هذه المميزات العامة المشتركة، هنالك تباين كبير في الرؤية كما في التقنية ووسائل التعبير، مصدره اختلاف التقاليد والظروف التاريخية والاجتماعية التي ارتبط بها كل من التعبيريين الالمان والوحشيين الفرنسيين. فالفنانون الالمان لم يتوقفوا - رغم انهم صوروا الموضوعات نفسها، كالمنظر الطبيعي، والعارية، والصورة الشخصية - عند تناقض الظواهر المرئية للاشياء، بل ذهبوا الى ابعد من ذلك، جاعلين من العمل الفني تجسيداً للشعور والدلالة والرمز. وقد يفسر ذلك ارتباطهم بالتيارات الفنية السابقة كالرومنسية والرمزية والفن الجديد، وعلاقتهم المباشرة بالرواد المحليين، امثال السويسري بوكلين Bocklin والالماني كلنغر Kling-er. بينما عُرف الفرنسيون بالطلاوة والظرافة، وبما اتهمهم به زميلهم الفنان اميل برنار نفسه: «نقص في المجاملة الفنية ازاء الموضوع وتمسك بتعبير لا يتعدى حدود الحدث الطريف». فالفن الذي «يحلم به» هنري ماتيس هو، كما يقول الفنان نفسه: «فن توازن، وصفاء، وسكون، من دون مواضيع مقلقة تشغل البال، فن يكون لرجل الفكر او رجل الاعمال او الفنان الخطاط، على سبيل المثال، مهدئاً، او مسكناً فكرياً، شيئاً ما اشبه بأريكة جيدة تريحه من اتعابه الجسدية»(٨٦)

ولعل احد مصادر هذا التباين بين ممثلي التعبيرية والوحشية هو ان الفنانين الالمان يحاولون - كما يقول هانس هوفستاتر في كتابه المشار اليه - اعطاء الموضوع اجابة اخلاقية لا تصويرية و «التركيز على الاجابة الشخصية لتساؤلات تقليدية». فالمناظر الممثلة في اعمالهم تبدو متطابقة مع غنائية الطبيعة الرومنسية، وعارياتهم هي اجابة عن السؤال الكامن طوال القرن التاسع عشر، سؤال الحس الجنسي. ولكن رغم هذا الموقف من الموضوع، الاكثر عمقاً وجذرية من مواقف معاصريهم الفرنسيين، فان «اجاباتهم لم تكن احياناً اقل سطحية» لان عجزهم عن تقصي الامور بعمق حقيقي كان «يموهه اسلوب تأثيري غامض لم يكن سوى ظاهرة

خاصة، وضارة، بالتقاليد الالمانية». وثمة ظاهرة اخرى كان هوفستاتر قد اشار اليها ايضاً وهي ان الوحشية الفرنسية لا تمثل سوى حقبة قصيرة جدا داخل حركة التطور الفني العام، لان ممثليها كانوا قد تخلوا عنها باستثناء فان دونغن وروون وتحولوا الى تيارات فنية جديدة. لذلك فان اسهامهم في تطور الحركة الفنية العامة اكثر اهمية من اسهام التعبيريين الالمان الاوائل وبخاصة اولئك الذين احتفظوا، طوال حياتهم، بالطابع التعبيري.

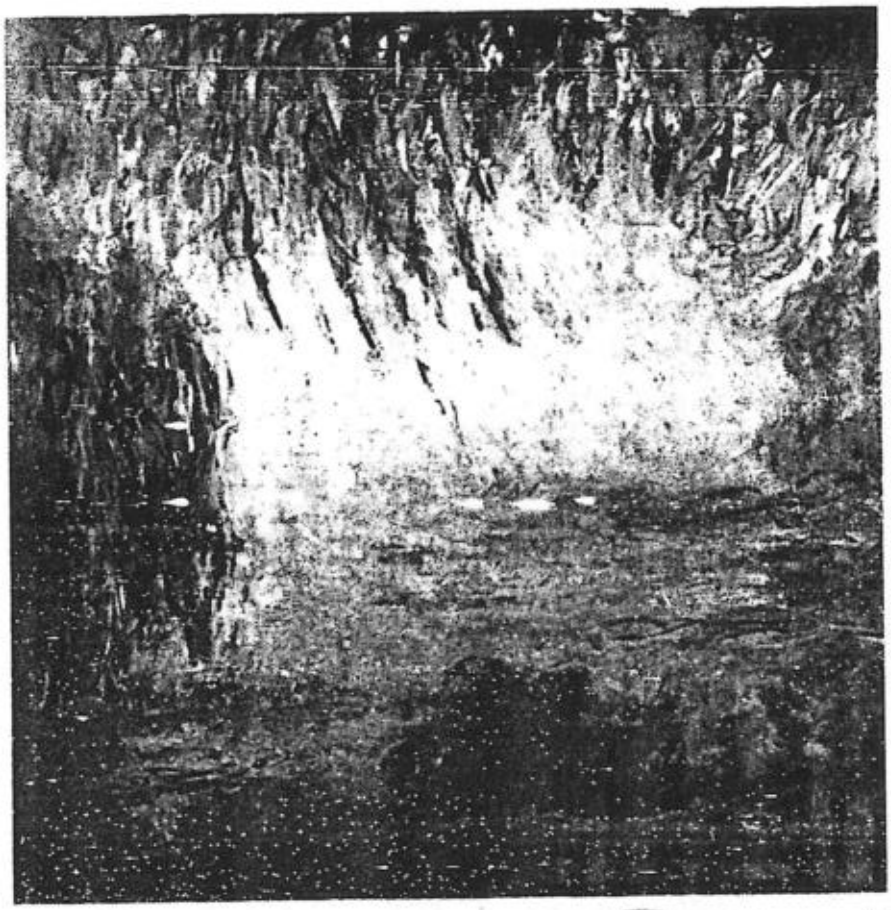


شارل فرنسوا دوبينيي (١٨١٧ـ١٨٧٨)، **الشمس عند المغيب فوق اللواز** (جزء)، ١٨٦٥، زيت على قماش، ٣٩×٦٧سم، باريس، متحف اللوفر.



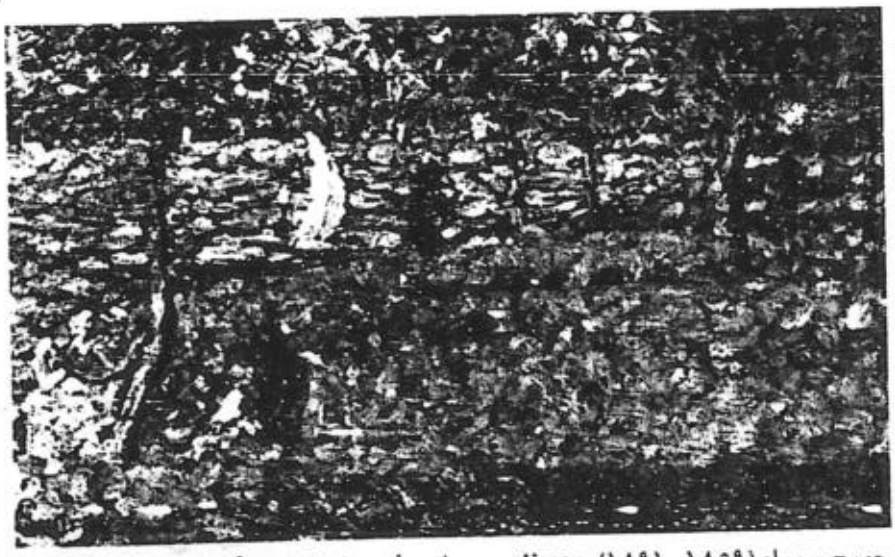
كلود مونيه (١٨٤٠ـ ١٩٢٦)، **الجسر الياباني**، ١٩٢٢، زيت على قماش، ٨٩×٩٢سم ميونخ، مجموعة ولتربرياس.

ادغار دوغا (١٨٣٤ ـ ١٩١٧)، **راقصات في الاوبرا القديمة**، ١٨٧٧، باستيل، ٢٠×١٦سم ، واشنطن، الغاليري الوطنية للفن.



كلود مونيه (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦)، **النينوفار** (جزء)، ١٩١٦ ـ ١٩٢٦، زيت على قماش، الطول الاساسي ٢٠٠م، باريس، متحف الاورنجري.

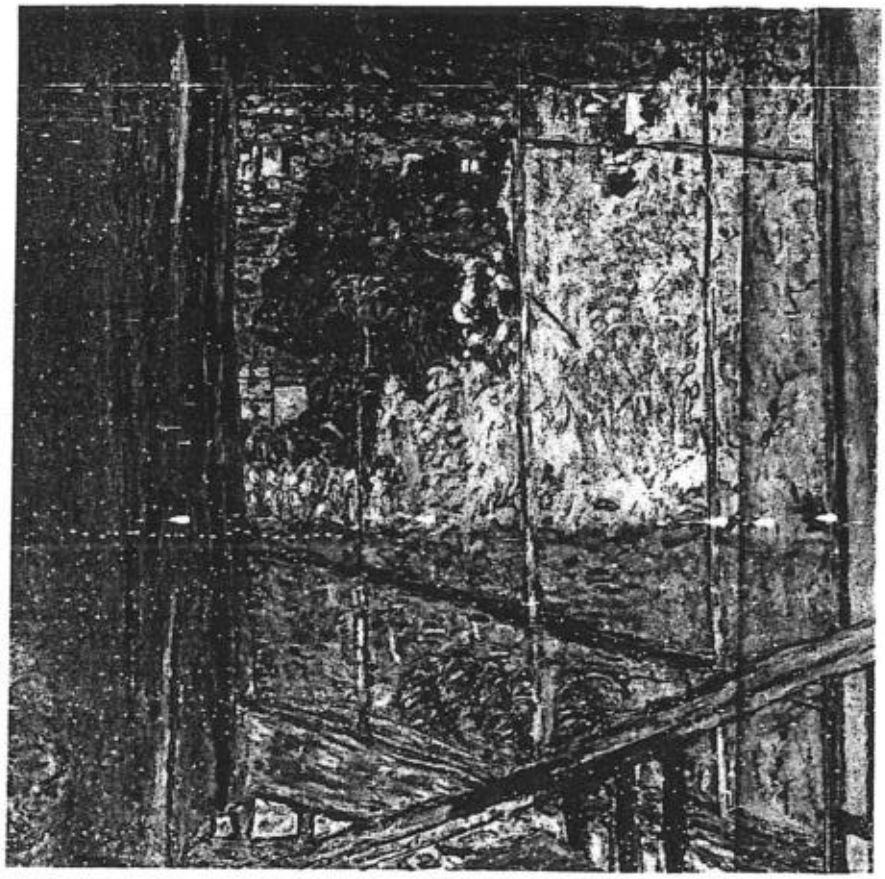
فانسنت فان غوخ (١٨٥٣ـ ١٨٩٠)، **مستشفى سان بول**، ١٨٨٩، زيت على قماش، ٩٠×٧١سم، لوزان، مجموعة خاصة.



جورج سوراه (١٨٥٩ ـ ١٨٩١)، **بعد ظهر يوم احد في جزيرة الجاتّ الكبير** (تخطيط أولي)، زيت على خشب، واشنطن الغاليري الوطنية.

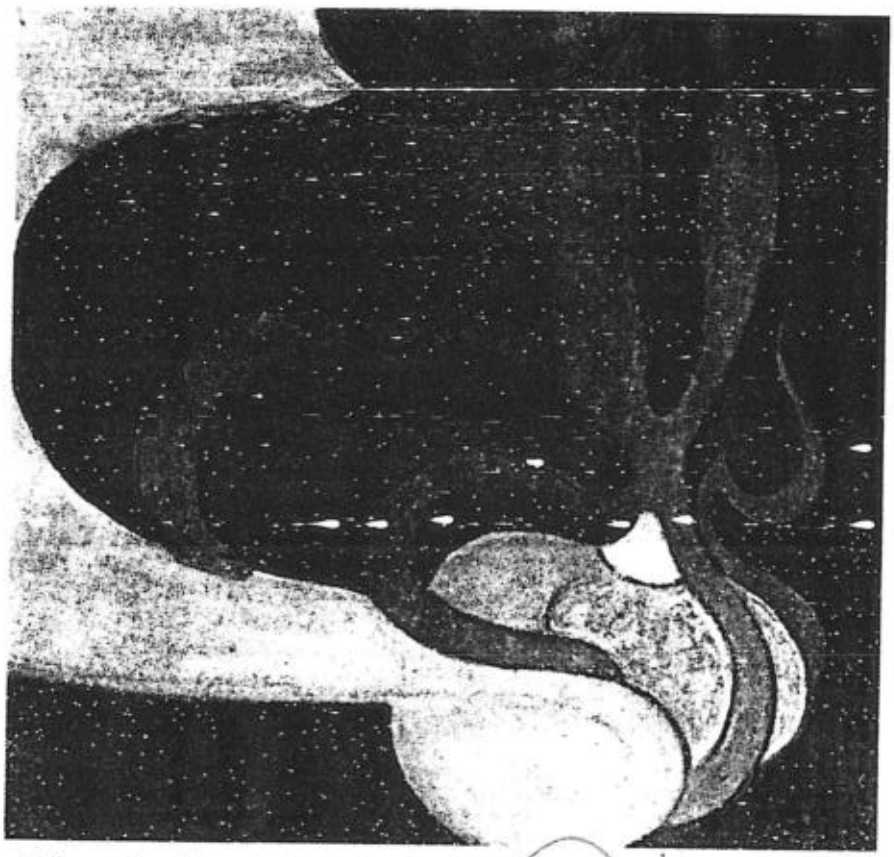
بول سينياك (١٨٦٣ ـ ١٩٣٥)، **امـــرأة تتبرج**، ١٨٩٢، ألوان شمعية على قماش، ٥٩×٧٠سم، باريس، مجموعة جينيتا سينياك.

بول سيروزيه (١٨٦٤ ـ ١٩٢٧)، **منظر من غابة امور**، ١٨٨٨، زيت على خشب، ٢٧×٢٢سم، باريس، مجموعة موريس دونيس.



بيير بونار (١٨٦٧×١٩٤٧)، **المحترف وازهار الميموزا**، ١٩٢٨ ـ ٤٦، زيت على قماش، ١,٢٧×١,٢٧م ، باريس، مجموعة خاصة.

بول غوغان (١٨٤٨-١٩٠٣)، **بونجور موسيه غوغان**، ١٨٨٩، زيت على قماش، ١١٣×٩٢سم، براغ، الغاليري الوطنية.



هنري فان دوفلده (١٨٦٣ـ ١٩٥٧) **زخرفة فاكهة**، ١٨٩٢. باستيل، ٤٧,٥ ×٥١سم، أوترلو (هولندا)، متحف كرولر مولر.

الفصل الثالث

نحو صياغة جديدة للواقع

١ ـ التكعيبية

المبادئ العامة:

في السنوات الأولى من القرن العشرين، كان تطور الفنون التشكيلية في فرنسا، وسواها من البلاد الأوروبية، ما يزال يرتبط بشكل أو بآخر، بالانطلاقة التي بدأت مع الانطباعية وفناني نهاية القرن التاسع عشر الذين انتهوا، بحجة تقصي الأثر اللوني والتعبير العفوي المباشر، الى تحطيم الشكل، باعتماد المبالغة في التحوير والتحريف، واستخدام الالوان الصافية الشديدة التباين. فكان رد الفعل، عنيفاً واعياً، ضد هذه المحاولات والمنهج الوضعي الذي يعنى بالظواهر والوقائع المرئية، ويعمل على تفسير الحقيقة بعبارات حسية، بعيداً عن كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة. وأولى ردود الفعل هذه تمثلت، على صعيد الفنون التشكيلية، بالتكعيبية، المعبّرة عن أهداف ترمي الى إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة، بعيداً عن السهولة والاغراءات البصرية الحسية التي لجأ اليها الانطباعيون والوحشيون. لذلك اعتبرت التكعيبية الحركة الفنية الأكثر حسماً وجذرية في الربع الأول من القرن العشرين[١]، الحركة التي تبدأ معها المرحلة الخلاقة الممهدة لتطور فني كبير لم يشهد الغرب ما يوازيه منذ نهاية عصر النهضة. فللمرة الأولى، يتخطى الفنان الغربي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي المبني وفاقاً للرؤية الأحادية والايهام البصري. وباستخدامها أجزاء من العالم المرئي، وبتفكيكها الأشكال الخارجية للموضوع الممثل وتحويلها الى مساحات صغيرة مسطحة، وبتمثيلها الأشياء من مختلف وجوهها في آن، إنما حاولت التكعيبية ان تعبّر عن حقيقة مطلقة، مدعية أنها تقدم بذلك صورة عن الموضوع أكثر موضوعية

من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية. ولا شك في أن استخدام بنى هندسية قد أسهم في التعبير عن دلالة الأشياء الحقيقية، الثابتة والدائمة، المناقضة لما كانت تسعى اليه الانطباعية من تسجيل للظواهر الخارجية واللحظة العابرة.

التكعيبية هي، اذن، ثورة في طريقة الرؤية وادراك العالم المرئي. ممثلوها لا ينظرون الى الطبيعة لينقلوا ما يرونه فيها الى اللوحة، لأن ما يحمله المشهد المصوّر، في اللوحة التكعيبية، يكاد يقتصر على الفكرة أو على ما يعتقده الفنان أنه جوهر الأشياء. فالتكعيبيون يرفضون التقابل المباشر بين العالم المرئي والعالم الممثل، ويقدمون الفكرة على الحس، لاعتقادهم أن «الحواس تشوّه، فيما الفكر يبني» كما يقول براك، ولأن غايتهم تتخطى ما وصلت اليه الانطباعية من تسجيل مباشر للانعكاسات الضوئية، وما عبّرت عنه الوحشية من قيم تعبيرية حسية وانفعالية. ففي كتابهما **Du Cubisme**، وقد لخصا فيه آراءهما منذ عام ١٩١٢، يعتبر غليزي وميتزنغر أن «العالم المنظور لا يصبح عالماً واقعياً الا بتأثير الفكر». والتصوير، كما حدده، منذ سنة ١٩١٣، الشاعر الفرنسي غيوم ابولينير، في كتابه **Les Peintres cubistes**، «ليس فن المحاكاة بل هو فن ادراك يبلغ درجة الابداع». وللتأكيد على هذه المفاهيم الجديدة، أعلن فنانو التكعيبية رفضهم للوسائل التقنية التقليدية المتبعة في التصوير الغربي منذ عصر النهضة، كالمنظور العلمي La perspective، وتقابل الظل والنور، والتدرج اللوني، وما الى هنالك من تقنيات تسمح للفنان بنقل العالم المرئي، ذي الأبعاد الثلاثة، الى شاشة اللوحة المسطحة، ذات البعدين، بحيث ان المشهد الممثل يوهمنا بأننا أمام الواقع نفسه. وللتخلص من هذه الرؤية المبنية على مايسمى خداع العين، أو التصوير الايهامي، لجأ التكعيبيون الى وسائل جديدة تتعارض مع المفهوم التقليدي للتصوير، وتكاد تقتصر على استخدام المساحات المسطحة المتجاورة او المتداخلة أو المتراكبة: أي أن طريقة جمعها، بواسطة خطوط ذات طبيعة هندسية وألوان أحادية في الغالب، تعبّر عن مفهوم جديد للفضاء التشكيلي، لا علاقة له بالمفاهيم الكلاسيكية التي لم يطرأ عليها تعديل يذكر منذ القرن السادس عشر.

ان تمثيل الشيء المرئي انطلاقاً من زوايا رؤية اختيرت كيفياً ـ بحيث تلتقي، داخل المساحة الواحدة وفي الجسم الواحد، الرؤية الجانبية مع الرؤية الأمامية المواجهة ـ لا يتعارض مع المنهج المتبع في التصوير الغربي فحسب، بل يتعارض أيضاً مع الرؤية الطبيعية للانسان، لانه لا يمكنه ان يرى الأشياء الا من زاوية (أو جهة) واحدة. وما المنظور العلمي المتبع في التصوير الغربي الا محاولة تطبيقية لنقل هذه الرؤية الى العمل الفني نفسه كي يبدو المشهد الممثل في اللوحة مطابقاً لما تراه العين الانسانية في الطبيعة[٢]. غير أن عملية تخطي المنظور العلمي، المحور الأساسي للفن الغربي طوال قرون عدة، قد جعلت من التكعيبية فناً اصطلاحياً يقوم على أسس تلتقي مع تصورنا المجرد للأشياء لا مع رؤيتنا المباشرة لها. فاللوحة التكعيبية لا تعيدنا بالضرورة الى شيء خارج عنها، بل لا تعيدنا الا الى ذاتها، بعد أن اكتسبت استقلالها النسبي وتحولت الى ما عرف باسم «اللوحة ـ شيء» "le tableau objet" التي لم تعد تحاكي شيئاً، وباتت «تمثل ـ كما يقول غليزي وميتزنغر، في كتابهما المشار اليه ـ في عريها بذاته، مسوغ وجودها». فليس على العمل الفني ـ في نظر أوزنفان وغليزي وسواهما من الفنانين الذين عبروا عن آرائهم كتابةً ـ أن يعيد انتاج المشهد الخارجي أو يذكرنا بما تعودنا ان نراه في الطبيعة.

بيد أن ذلك لا يعني أن التكعيبية تخلت تماماً عن الواقع؛ فالفنانون الممثلون لهذا التيار الجديد يصرّون على واقعية فنهم ويعلنون عن تمسكهم بهذا الواقع. وإن هم استخدموا الأشكال والألوان لقيمها التشكيلية لا لنقل الطبيعة ومحاكاتها، فإنهم ينطلقون من الواقع سعياً لإعادة بنائه، وفقاً لرؤية جديدة للعالم والانسان وللعمل الفني. فيؤكد براك «أن التكعيبية لا تهدف الى التجريد، لكنها تعمل عبر مراحل تجريدية»، كما يعلن دولوني «أن الواقعية في الفن هي الصفة الخالدة، وبدونها لا وجود لجمال دائم، لأنها من طينة الجمال نفسه»[٣]. ويؤكد خوان غريس بدوره ـ في تصريح له ورد في الكتاب الذي وضعه عنه كانويلر[٤] ـ انه ينتقل من التجريد الى الملموس معلناً أن «الجانب البنائي من التصوير هو الرياضيات، أي الجانب التجريدي»، وأنه «يعمل على انسنته». وهو، خلافاً لسيزان الذي «يجعل من القنينة

اسطوانة»، ينطلق من الأسطوانة كي يصور «شخصاً ذا نمط خاص»، ومن الاسطوانة يصنع قنينة، قنينة ما. واذا كان سيزان يتجه نحو العمارة، فهو ينطلق منها، ليبني عالمه المصوّر من التجريدات.

ولكن، رغم هذا التأكيد وهذا الإصرار، النظري، على التمسك بالواقع، فالأعمال الفنية التكعيبية تُظهر بوضوح أن أصحابها قد تخطوا الواقع ووصلوا، في بعض مراحل تطورهم على الأقل، الى نوع من التجريد. فعالمهم الممثل قد تحوّل الى صيغة بنيوية هندسية معقدة غير مقروءة، ولا تربطها بالواقع سوى اشارات غامضة فقدت دلالاتها الأساسية. لا شك ان التكعيبيين كانوا يعون خطورة هذا المنحى، ولعل خوفهم من الوقوع في التجريد الخالص هو ما دفعهم الى الالصاق. وتتلخص تلك المحاولة بالسعي الى ادخال الواقع نفسه الى بنية اللوحة عبر اجزاء اقتطعت منه والصقت بها، بغية اضفاء صفة الواقع على العمل الفني.

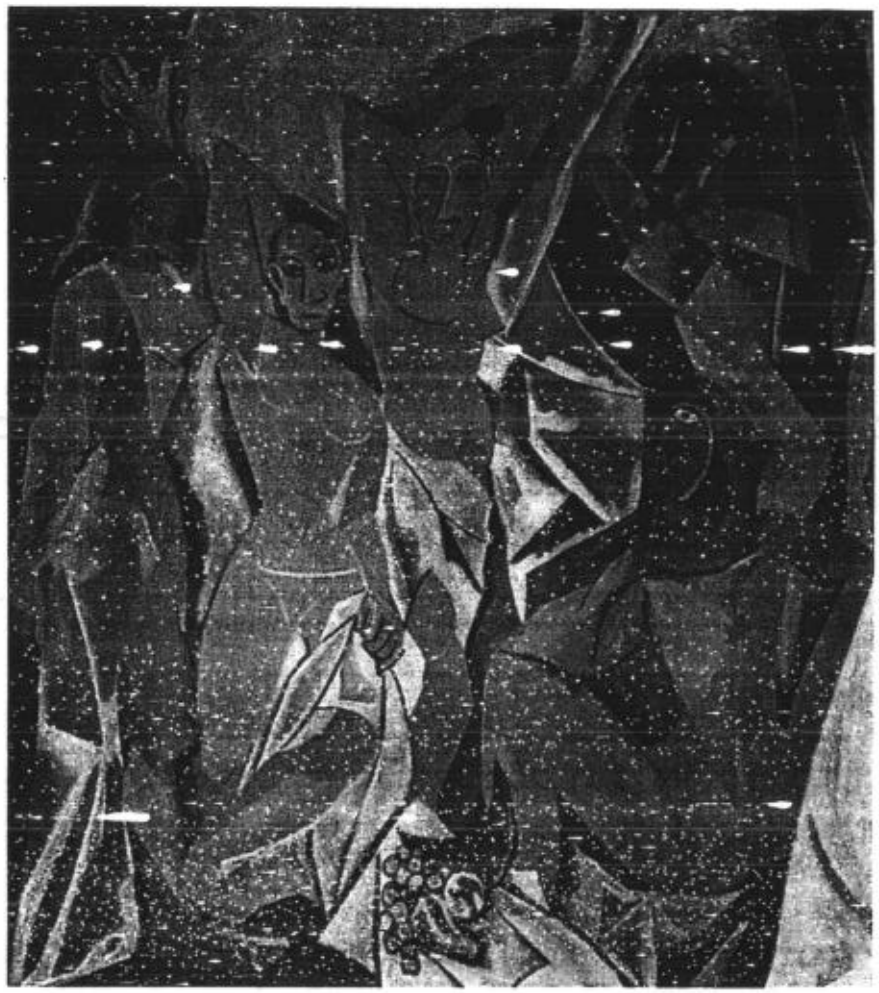
التكعيبية عبارة غامضة لا معنى لها بذاتها، اطلقت في بداية هذه الحركة الفنية سخرية. ويبدو أن ماتيس كان أول من تكلم عن مكعبات صغيرة بصدد أعمال زميله براك من سنة ١٩٠٨، وكان فوكسيل، الناقد الفني في مجلة جيل بلاس، الفرنسية، وصاحب عبارة «الوحشيون» الشهيرة، أول من استخدم كلمة مكعب في مقالة له عن معرض براك لسنة ١٩٠٩، في صالة **كانويلر** بباريس، كما وصف بعد ذلك أعمال براك المعروضة في صالون المستقلين بـ «الغرائب المكعبة». ولكن أياً كان مصدر هذه العبارة، فهي تعني الآن تياراً فنياً نشأ في فرنسا، وكانت له رؤيته الخاصة ومنهجه الخاص. فالتكعيبية تشكل، على الرغم من تناقضها الظاهري مع التيارات السابقة، حصيلة تطور فني كانت قد شهدته أوروبا منذ أواسط القرن التاسع عشر، وتمثل مرحلة متقدمة في نطاق التحرر من المفاهيم الكلاسيكية والأكاديمية. لا شك في انها أسهمت ، بفضل ما توصلت اليه من معطيات فنية جديدة، في حركة التطور الفني المعاصر، وقدمت الشيء الكثير لما عاصرها من تيارات فنية او اتى بعدها: كالدادائية والسريالية، والمستقبلية الايطالية، والتعبيرية الألمانية، والبناءوية الروسية، وكذلك الباوهاس في المانيا، ودوستيل في هولندا.

- بدايات التكعيبية

من المتعارف عليه ان التكعيبية، من حيث هي حركة تشكيلية ممثلة لاتجاه فني محدد، تدين بنشأتها لفنانين هما: بيكاسو وبراك. ومن المسلّم به أيضاً انه كان لبيكاسو - الفنان الاسباني المتميّز بكتابة تصويرية ذات طابع خاص - الدور الرئيسي، بل الدور المهيمن في ظهور هذه الحركة. فقد تمكن منذ البداية من التحكّم بالمسائل التشكيلية المطروحة بحدة ذهنية وانضباط ذاتي، والتوجه نحو حلول فنية جريئة لم تكن مقبولة في البداية، متخلياً عما كانت قد لاقته من نجاح أعماله السابقة ذات الطابع المأساوي الحزين. أما براك فكان في هذه المرحلة، ١٩٠٧ - ١٩٠٩، على صلة وطيدة بزميله بيكاسو، ويعمل باتجاه واحد، مسهماً بدوره في بلورة مسار التكعيبية[٥]. ويرتبط باسمي بيكاسو وبراك، أسماء عدد من الفنانين الفرنسيين أمثال ماتيس ودران Derain، وغيرهما من الذين بدت أعمالهم لهذه المرحلة قريبة من أعمال بيكاسو. ومنذ البداية، كان قد اتسع نشاط التيار الجديد، فافتتح كانويلر، سنة ١٩٠٧، صالة في باريس، سرعان ما تحولت الى قاعة عرض للتكعيبيين، ومن ثمّ تكونت، سنة ١٩٠٨، في مونمارت، الجماعة التي عرفت أحياناً باسم باتولافوار Bateau Lavoir، وضمّت وجوهاً جديدة من الشعراء والفنانين أمثال: غيوم ابولينير، وماكس إجاكوب، واندريه سالمون، وموريس رينال، وخوان غريس، وجرترايد وليو ستاين . وانتسب الى هذه الجماعة بعد ذلك فنانون آخرون أبرزهم: روبير دولوني، والبير غليزي، وجان فيتزنغر، وفرنسيس بيكابيا، والكسندر أرشيبنكو، بينما لم تتوطد العلاقات بين فرنان ليجه وبيكاسو الا في سنة ١٩١٠.

وفي هذه المرحلة التمهيدية، وقد تبلورت خلالها المبادئ الأساسية للتكعيبية، كان لعمل سيزان والفنون الايبيرية (الاسبانية) والافريقية اثر بالغ الأهمية على تطور التكعيبية وتحديد مسارها العام. فمنذ حوالى السنة ١٩٠٠، كانت افريقيا قد تحولت - حسب تعبير فوشيرو، في كتابه: **الثورة التكعيبية**[٦]، الى «خزان تقليدي للاغرابية» Exotisme ، يرجع اليه رجال الأدب في العالم الغربي. وكانت الثقافات القديمة، وبخاصة الثقافات المسماة «بدائية»، قد أثارت اهتمام الباحثين والفنانين على

السواء، فتناولها رجال العلم بالدرس والتحليل، وسعى الفنانون، الوحشيون الفرنسيون والتعبيريون الالمان، منذ عام ١٩٠٥، الى اقتناء نماذج مما كان يعرف



بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣)، **آنسات آفينيون**، ١٩٠٧، زيت على قماش، ٢٤٤×٢٣٤سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

آنذاك بـ «النحت الزنجي». وبالرغم من الجدل الكبير حول دور الفن الافريقي في بدايات التكعيبية، يؤكد الفنانون انفسهم، ومعظم من رافق التكعيبية أو كتب عنها، على أهمية هذا الدور. فالشاعر الفرنسي أبولينير[٧]، أحد أبرز المرافقين لهذه الحركة والمدافعين عنها، سواء في كتابه المشار اليه أو في مقالاته العديدة عن الفنانين الطليعيين، يشير بوضوح الى أن فناني تلك المرحلة قد حاولوا الإفادة مما تقدمه لهم فنون مصر القديمة، واليونان، والكمبودج، وافريقيا، والى ما كان للتماثيل الافريقية الصغيرة من أثر كبير على الوحشيين، أمثال: ماتيس، ودران، وفلامينك. وفي كتابها عن بيكاسو، الصادر سنة ١٩٧٨تشير جرترايد دو ستاين[٨] الى ان ماتيس قد لفت انتباه بيكاسو، منذ ١٩٠٦، الى أهمية النحت الزنجي، والى ان هذا الفن «ليس ساذجاً أبداً»، كما يُظن: فهو فن اصطلاحي «يقوم على تقاليد حددتها الثقافة العربية. فالعرب هم الذين قدموا الأسس الحصارية والثقافية للزنوج. والفن الزنجي الذي كان في نظر ماتيس إغرابياً وساذجاً، يصبح في نظر بيكاسو الاسباني شيئاً طبيعياً ومتحضراً. وكان من الطبيعي، اذن، أن تتبلور رؤيته وأن تقوده دراساته حول الفن الزنجي الى إبداع لوحته **آنسات افينيون**، عام ١٩٠٧.

لاشك في أن ثمة مصادر أخرى عديدة رجع اليها التكعيبيون كالنحت الإيبيري وفنون الأزتيك، الا أن أياً منها لم يكن بأهمية المصدر الافريقي ووضوح أثره في أعمال هؤلاء الفنانين. ففي بدايته كان بيكاسو انتقائياً، اذ جمع نتاجه الفني، السابق للتكعيبية، والممهد لها، بين تيارات فنية متباينة، فتميز من جهة بطابع تأنقي، من نمط الفن الجديد، الواسع الانتشار في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، وحمل، من جهة ثانية، بعض ملامح الوحشية والتعبيرية، والفن الأيبيري. وكان لهذا الاخير اثر واضح في بعض أعماله الأولى، كالصور الشخصية للفنان من سنة ١٩٠٦، ثم في النساء الثلاث، لجهة اليسار، في **آنسات آفينيون**. ومع ذلك يبقى الفن الافريقي المصدر الأهم بالنسبة الى بيكاسو، فاستعان به، على ما يبدو، سواء في هذه الأعمال الأولى ـ كوجوه **آنسات افينيون**، لجهة اليمين، والرسوم العديدة من سنتي ١٩٠٧ ـ ١٩٠٨، أو في بعض أعماله لما بعد التكعيبية. فنانون آخرون،

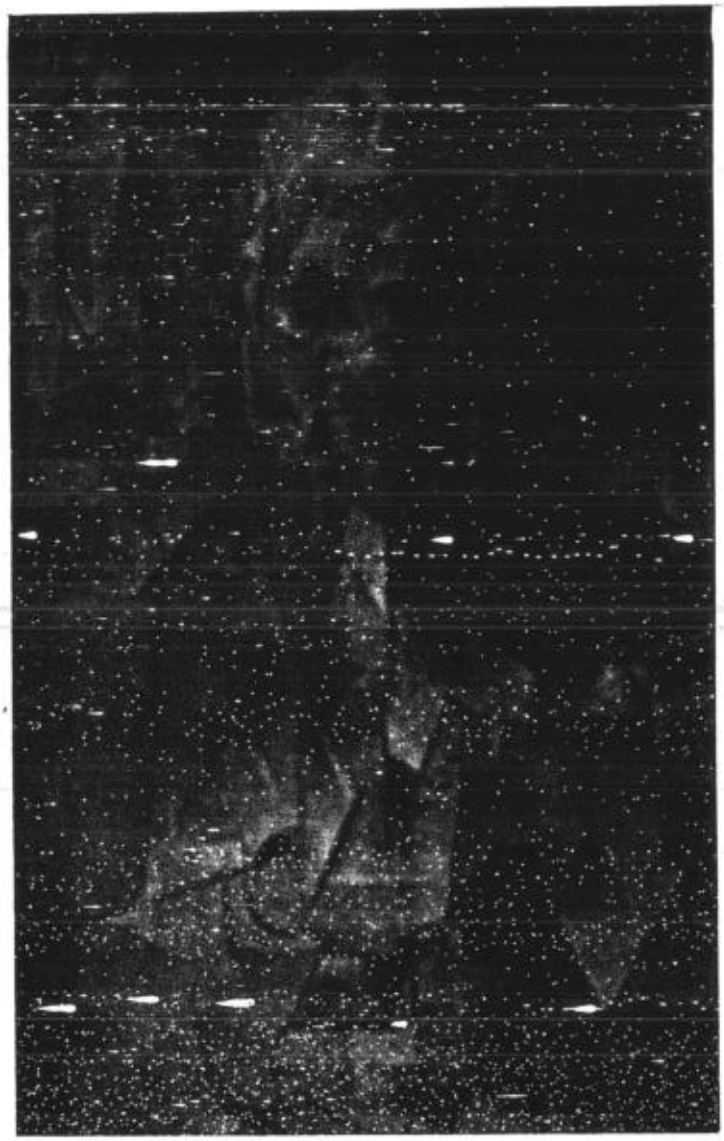
مصورون ونحاتون، وجدوا هم أيضاً في الفن الافريقي مصدر إلهام يفوق المصادر الأخرى، أمثال: دوشان فيون، وماركوسيس، وزادكين...

صحيح أن التكعيبية «بعيدة عن أن تكون قد ولدت برمتها من النحت الزنجي»، وإن ظروفاً تاريخية واجتماعية قد هيأت لها، «لكنه ليس مغالاة القول أن ماتيس وبراك وبيكاسو قد أعادوا للفن الإفريقي اعتباره، وأنهم كانوا وراء الاكتشاف الحقيقي لافريقيا السوداء وما تدين به أوروبا لها»، في رأي جان لود[٩]. ولعل أهم ما قدمه الفن الافريقي للغربيين هو ما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات دلالات إنسانية، وما يمتاز به من تبسيط واختزال، وتقابل بين المساحات المقسمة اصطلاحياً. فأشكاله الغريبة المستمدة من الواقع ليست واقعية، بل هي ذات صفة هندسية تجريدية تفسّر الواقع وتؤوله، وتجمع، في غموضها وتباين عناصرها، بين السحر والخيال، وتعبّر عن اللامرئي بأشكال غير مألوفة. والفن الافريقي لا يقتصر على قيمه الشكلية التعبيرية، فهو يرتبط بالجماعة لا بالفرد، ويعتبر تحرراً لها وتجسيداً لمفاهيمها الفكرية والاجتماعية. وهذه السمة اللاشخصية لا تقلّ أهمية، في نظر بيكاسو وبراك وابولينير، عن المميزات الشكلية. فإن كون الفن غفلاً من الأسماء لا يقلل أبداً، في نظر أبولينير، من أهميته «وجماله الحقيقي والبسيط». وانطلاقاً من ملاحظاتهما لهذه الظواهر في الفن الإفريقي، والفنون المسماة بدائية عامة، توصل بيكاسو وبراك الى مفهوم جديد للمدى التشكيلي لا يقوم بالضرورة على الوسائل الايهامية المتبعة في الفنون الغربية. فإن تجزئة عناصر الموضوع وتقابل المساحات الملونة وتداخلها وفق تنظيم اصطلاحي قد يكفي للتعبير عن فضاء تشكيلي ينّم عن تفسير ذهني للأشياء المرئية لا عن تجربة حسية معها.

مصدر آخر، كان له أثر مباشر في نشأة التكعيبية، هو عمل سيزان، الفنان الفرنسي الذي أقيم له، تخليداً لذكراه، معرض ضخم في صالون الخريف لسنة ١٩٠٩؛ وهو المعرض الذي أثار جدلاً طويلاً في الوسط الفني، حول مسألة المدى أو الفضاء التشكيلي وكيفية التعبير عنه من دون الاستعانة بالوسائل الايهامية. والحق أن لسيزان - وهو الذي أوصى بمعالجة الطبيعة انطلاقاً من الاسطوانة والكرة

والمخروط[١٠] ـ أثراً على التكعيبية، في مرحلتها الأولى بخاصة، كان من الأهمية بحيث دفع البعض من نقاد الفن ومؤرخيه لتعميم هذا الأثر والمبالغة في تقويمهم لعمل هذا الفنان وللدور الذي قام به لا على صعيد التكعيبية فحسب، بل على صعيد التطور الفني العام. فأكد هربرت ريد[١١]، في كتابه **تاريخ التصوير الحديث**، أنه الفنان الذي نجده «في أصل ما نسميه الحركة الفنية الحديثة»، ولم يكن فنتوري ليتصور الفن الحديث بدون عمل سيزان. وبراك يعتبره المرجع الأساسي لكل شيء، ويرى فيه أكثر من مجرد عامل مؤثر. فهو، في نظره، رائد، والأول الذي قطع صلته بالمنظور االعلمي كما مارسه الفنانون الغربيون طوال قرون عدة. وإننا اذ لا ننفي ما لعمل سيزان ونظرياته من تأثير مباشر على تطور الحركة الفنية الغربية في بدايات القرن العشرين، فإنه من الخطأ أن لا ندرك عوامل هذا التطور الا من خلال التأثيرات الفردية بمعزل عن المسار العام للحركة الفنية التي يمكننا تتبع مراحل تطورها الحديثة منذ أواسط القرن التاسع عشر. وهذا التطور الفني ـ سواء في الرؤية أو في وسائل التعبير عنها ـ لا ينفصل بدوره عن واقع الظروف التاريخية والاجتماعية التي هيأت له.

ولئن كان سيزان قد مهّد، أو كان من الممهدين للتكعيبية، وقدّم لها بعض الحلول التشكيلية من خلال محاولته إعادة «البناء وفاقاً للطبيعة» construction d'après nature، ومفهومه المبني على «التحقيق والقياس» réalisation et modulation، فإن هدف التكعيبية يبقى مغايراً لما كان يسعى اليه سيزان. فعلى الرغم من أثره الواضح في أعمال براك وبيكاسو، كالمناظر الطبيعية الصافية من سنة ١٩٠٨، وعلى الرغم من تقيدهما الى حد كبير بالقانون الذي دعا الى تطبيقه، فإن ما توصلت اليه التكعيبية، حتى في مرحلتها الأولى، يبدو مناقضاً لتوجّه سيزان ومنطلقاته الأساسية. فسيزان بقي مرتبطاً بالطبيعة وانطلق منها، وعمد الى تطبيق مبادئه إزاء هذه الطبيعة بفضل إدراكه، كما يدعي، للبنية الأساسية لكل ظاهرة طبيعية؛ وذلك كي تكتسب لوحته، في مجملها، وحدة منسجمة توضح العلاقات الداخلية للمشهد الممثل وعناصره الموضوعية[١٢]. بينما لم تحاول التكعيبية، مع بيكاسو وبراك،



بابلو بيكاسو (١٨٨١ـ١٩٧٣)، **وجه امبراوز فولار**، ١٩١٠، زيت على قماش ٩٢×٦٥ سم، موسكو، متحف بوشكين.

اللذين رفضا هذا التطبيق بالعودة الى الطبيعة، أن تتلمس في الأشياء المرئية سوى هذه «البنية الأساسية»، لا من أجل توضيح هذه العلاقات الداخلية، بل للوصول الى ماهيتها وجوهرها، في رأي هابسك، كما عبر عنه في كتابه **التكعيبية**، وفي مقالة له عن «**التكعيبية والظواهرية**»(١٣). وقد يفسر هذه الحالة التوجه العام لدى التكعيبيين نحو المظاهر التجريدية للأشياء، وتوقّفهم عند الصورة الذهنية ـ لا المادية ـ القائمة على التنظيم البنيوي المتناغم ذي الأشكال الهندسية. ففي حين كان سيزان يبني هذه الصورة بالألوان تجسيداً لإحساسات مباشرة على علاقة بالطبيعة المرئية، عمد بيكاسو وبراك الى الذاكرة لبناء هذه الصورة ـ في المنظر الطبيعي أو في الطبيعة الصامتة ـ بكثير من التقشف اللوني. وهنا لجأ التكعيبيون الى وسائل خاصة، تجنباً للاغراءات اللونية والمظاهر البراقة، وبغية التركيز على السمات الأساسية للأشياء. فاستبعدوا الألوان المتممة، التي أثارت اهتمام الانطباعيين، والتي تمسّك بها سيزان، واختصروا عدد الألوان، وعمدوا الى توزيعها وفقاً لتقابل السطوح: كالبني الغامق والبني الفاتح، والرمادي الحار والرمادي البارد... ويدعم هذا التقابل اللوني المبسط تأليف ذو بنية أساسية تكعيبية، ومسطحات وضعت في اتجاهات متعددة: أفقية، وعمودية، ومحورية، ودائرية. ولعل الغاية من تداخل هذه العناصر البنيوية هو الربط بين الموضوع الممثل والخلفية التي يقوم عليها، وتحويل شاشة اللوحة الى مساحة مجزأة أو «مشبكّة» Grillagé. وقد أسهم هذا التنظيم الجديد لفضاء اللوحة في تطور التكعيبية نفسها، كما أسهم في الابتعاد عن سيزان.

هكذا توضحت، منذ البداية، المنطلقات الأساسية للتكعيبية، متمثلة في البحث عن نماذج تشكيلية جديدة، وفي التخلي عن المفاهيم التقليدية للتصوير. وإن تكن هذه النماذج مستمدة من الطبيعة، الا أنها تتخطاها، ولا تشكل تقليداً لها أو محاكاة. فاستخدام وسائل تشكيلية قائمة على الخطوط المتداخلة والسطوح الملونة، المتقابلة والمتراكبة، قد أسهم في إدراك العلاقة المتبادلة بين الأشياء من دون الاستعانة بأي منهجية تصويرية تقليدية.

ـ التكعيبية التحليلية.

في هذه المرحلة، المسماة تحليلية، ١٩٠٩ ـ ١٩١٢، اتبع بيكاسو وبراك المنهج المبني على ما توصلا اليه سابقاً، ولكن بشيء من «روح التقصي والتشريح للشكل» حسب تعبير الفرد بار[١٤] الذي وجد في محترفهما ما يشبه المختبر. ويؤكد هذا التوجه الجديد، شبه العلمي، لدى هذين الفنانين، تقارب أعمالهما، لدرجة يصعب معها التمييز بينها، وما توصلا اليه من نتائج مماثلة في تطورهما المتوازيين. فاهتماماتهما تركزت، بعد سنة ١٩٠٩، على بلورة مفهومهما للفضاء التصويري، بتفكيك عناصر العالم الموضوعي، تحليلياً، داخل تقاطع الشبكة الفضائية التشكيلية المبنية بناء متآلفاً فوق مساحة اللوحة كلها. فاستخدام السطوح المتقابلة او المتقاطعة في تحديد السمات العامة للاشياء المصورة، في المرحلة الاولى، قد تحول الآن، الى شبكة فضائية اكثر تعقيداً تتألف من سطوح أو مقسمات صغيرة جداً ومفككة، تتداخل فيها الرؤية الجبهية، أو الأمامية Vue de face مع الرؤية الجانبية Vue de profil للأشياء داخل المشهد الواحد. لذلك، فالأشياء عولجت تبعاً لهذه الطريقة، وباتت على شيء كبير من الغموض رغم احتفاظها، بعد تفكيكها وتحويلها الى مقسمات أو سطوح صغيرة، بعناصرها الأساسية التي تسمح للمشاهد بقراءتها والتعرف اليها: كالأنف او العين أو الفم في الصورة الانسانية، والميزات البارزة في المواضيع الاخرى، مثل الكأس والقنينة، والآلة الموسيقية، وسواها من الأشياء الممثلة في اللوحات التكعيبية.

من الواضح أن ما يصوره الفنان التكعيبي ليس ما يراه تماماً في الطبيعة، بل الفكرة المتكونة لديه عن الاشياء بتحليله مختلف الأوضاع والأشكال الأساسية العائدة الى كل منها. ولذلك، تبدو اللوحة كأنها لم تعد على صلة بالمشاهد، لأن ما تمثله قد صوّر من دون اكتراث بالطريقة التي ينظر اليه تقليدياً. فالفضائية الجديدة، القائمة على تعدد السطوح وتعدد الاتجاهات الأساسية (الأفقي، والعمودي، والمائل، وقوس الدائرة) والتقائها في نقاط مركزية مختلفة، تدفع المشاهد لأن يعيد تأليف اللوحة جَمْعياً، من خلال قراءته لعناصرها المفككة وفاقاً للمنهج التحليلي. وقد رافق

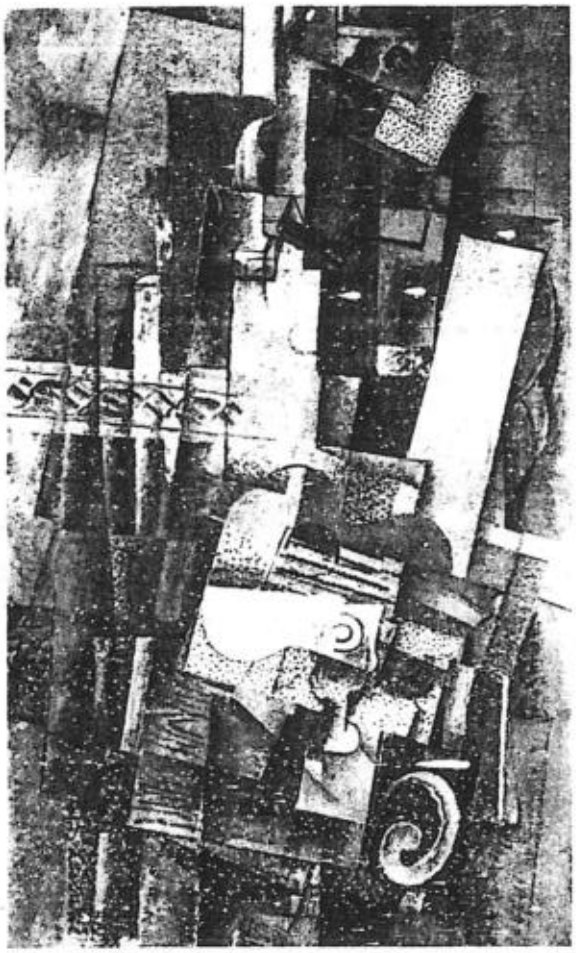
هذا التحول في معالجة الأشياء وإعادة بنائها، تحول في ملونة الفنان، فباتت تقتصر على الألوان الحيادية والواحدية. وفي حين عولجت المساحة المصورة بطريقة كانت ما تزال إيهامية نسبياً في المرحلة السابقة ـ حيث كانت توضع عادة ألوان بنية في

جورج براك (١٨٨٢ ـ ١٩٦٣)، **البرتغالي**، ١٩١١، زيت على خشب، ١١٧×٨١,٥ سم، بال، متحف الفن (كونستميوزيم).

الجزء الأسفل وألوان رمادية خضراء أكثر أضاءة في الجزء الأعلى للتأكيد على تباين السطح الأول والسطح الخلفي ـ لجأ التكعيبيون الآن الى تداخل الأشكال الأساسية الخطية والى التباينات اللونية المتمثلة بالأسود والأبيض، والبني والرمادي، إضافة الى بعض الصبغ اللونية الحارة كالبرتقالي، أو الباردة كالأزرق المخضر.

لكن التكعيبية، في مرحلتها التحليلية، لم تقتصر على تمثيل الموضوع من زوايا رؤية مختلفة، وتفكيكه أو تحويله الى سطوح صغيرة متواصلة ومتداخلة مع فضاء اللوحة كله، فثمة عناصر جديدة، غريبة عن التصوير، أدخلت الى العمل الفني، فزادته اغتناء بمفردات صورية لم تكن مألوفة من قبل. ومرة أخرى، كان لبيكاسو وبراك الفضل الأول في تطور التكعيبية والتوصل الى اكتشاف جديد هو الالصاق le collage . فكان براك أول من استخدم في بعض اعماله التكعيبية عناصر تشكيلية مستمدة من العالم المحسوس صوّرت بطريقة إيهامية، محاولاً ان ينقل الى اللوحة بعض مظاهر المواد كالخشب أو الرخام. وفي سنة ١٩١١، ادخل براك، للمرة الأولى، الى عمله الفني، أحرفاً وأرقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وواجهات المقاهي. فلوحته **البرتغالي** تكاد تكون عملاً تجريدياً يقوم على تداخل الخطوط والسطوح الأحادية اللون، غير أن ما يلفت النظر فيما تمثله هو الأحرف والكلمات المطبوعة على القماش، في خطوة جديدة وأخيرة نحو الالصاق. وانطلاقاً من لوحات كانت **البرتغالي** النموذج الأول لها، تأخذ الكتابات على المساحة المصورة قيماً أكثر تعقيداً وتنوعاً تبعاً لتنوع الأعمال واختلاف الفنانين. فهذه العناصر التشكيلية الجديدة تتناقض، بوضوحها، وبانتمائها الى العالم المحسوس، مع التفكيك الموضوعي للشاشة التشكيلية، كما تتناقض مع الصفة المجردة للأفكار العامة التي تمثلها. لكن الأحرف والكلمات المضافة الى اللوحة، تدعم في الوقت نفسه، وبالقدر ذاته ـ وبسبب تمزيقها وفقدان الرابط الذي يجمع بينها ـ تدعم الطابع المجزأ للوحة، وتكتسب قيمة الدلالة التي تؤكد بدورها أن العمل الفني استنباط وليس محاكاة.

إن استخدام هذه العناصر المجتزأة من الواقع المحسوس قاد بيكاسو، في أواسط سنة ١٩١٢، الى أول عمل إلصاقي فعلي، عندما ألصق قطعة من القماش المشمع بلوحته **طبيعة صامته ذات الكرسي المقشش**. والحقيقة أن اختبارات الفنانين في هذا المجال لم تتوقف عند هذا الحد. فلجأ بيكاسو وبراك الى استخدام



جورج براك (١٨٨٢-١٩٦٣)، **الرجل ذو القيثارة**، ١٩١٤، زيت ونشارة خشب على قماش، ١٣٠×٧٠سم، باريس، المتحف الوطني للفن الحديث، مركز جورج بومبيدو.

الأحرف والكتابة المطبوعة على الورق والمضافة الى اللوحة تبعاً لتقنية «الورق الملصق» papier collé، مما جعل العمل الفني على علاقة مباشرة بواقع كانت التكعيبية قد ابتعدت عنه. وعمد خوان غريس الى **إلصاق** قطعة مرآة بلوحته **المغسلة**، بينما جمع بيكاسو في اللوحة الواحدة بين مواد مختلفة، كالخشب والورق المقوى (كرتون)، والأسلاك الحديدية... وينتقل الالصاق من التصوير الى النحت مع ارشيبنكو وزادكين، ويأخذ أبعاداً جديدة بعد ذلك مع فنانين لا ينتمون بالضرورة الى التكعيبية، أمثال مرسيل دوشان وكورت شويتزر (راجع السريالية).

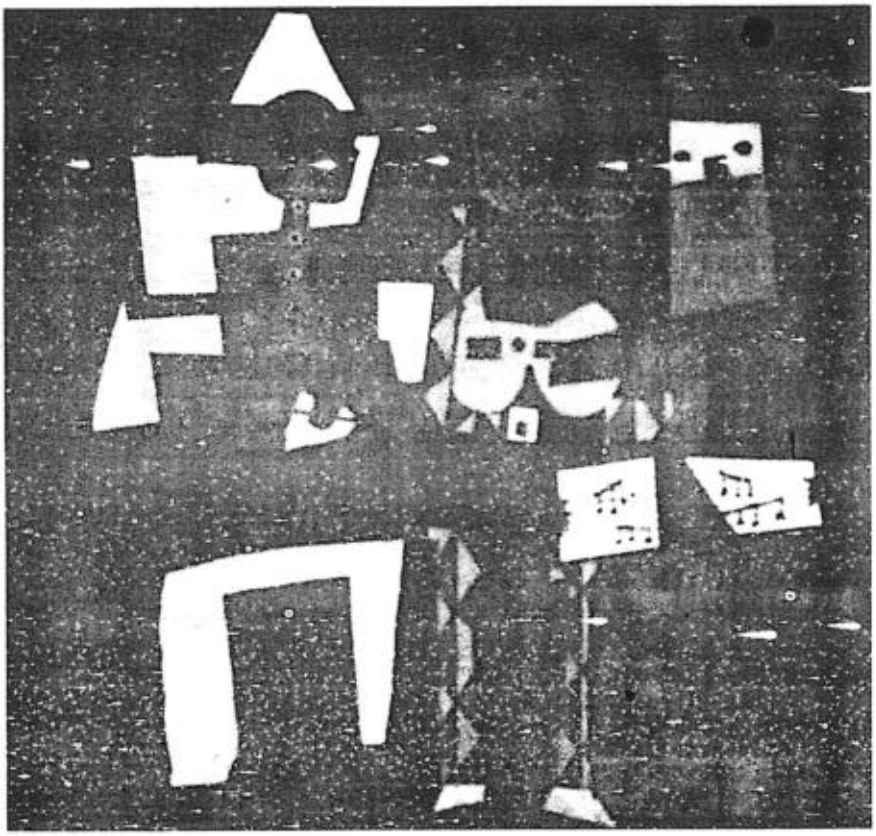
لا شك في أن هذه المواد الغريبة، المستخدمة في مجال الالصاق، قد اخضعت للتاليف العام للوحة وأصبحت جزءاً منه. فبعد أن عزلت عن الواقع الذي كانت تنتمي اليه أصلاً، لم تعد تعني ما كانت تمثله، واكتسبت دلالات جديدة ترتبط بطبيعة العمل الفني. غير أن إدخال مثل هذه المواد غير المألوفة الى العمل التشكيلي كان بدعة في نظر الجمهور، كما أن تخلي الفنان عن أدوات فنه، كالفرشاة والوان الانبوب، لم يكن مقبولاً، ولم يجد الفنان من يدافع عنه سوى الشعراء، امثال ريفردي، وابولينير، وآراغون، وتزارا.. فاعتبر ريفردي[١٥] استنباط الورق الملصق وإدخاله مجال التصوير بمثابة «علاج ضد التسمم»، وخلاص من «استعباد العجينة (اللونية) والفرشاة». وأكد ابولينير[١٦] أن باستطاعة الفنان أن يستخدم ما يريد من المواد: «غلايين، طوابع بريدية، بطاقات بريدية، ورق لعب، ورق ملون، صحف».

ـ التكعيبية التاليفية

إن التقنية القائمة على الالصاق وادخال مواد غريبة ـ كالرمل والجص وسواهما ـ الى اللوحة قاد التكعيبية الى تحول جديد كان قد مهد له بيكاسو وبراك منذ أواسط ١٩١٢. ففي أعمالهما لتلك المرحلة، لم يعد الموضوع ليقتصر على الصورة الايهامية، كما لم يعد يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار، على الرغم من علاقته بالمرئيات. فهذه المحاولة الساعية الى تمثيل الحقيقة بواسطة الاشارة لا الخداع أو الإيهام البصري، قادت بدورها الى المرحلة الثالثة من تطور

هذه الحركة الفنية، أي التكعيبية التأليفية، القائمة على التحليل التأليفي لعناصر مختارة ذات دلالة. ومع الانتقال الى التكعيبية التأليفية، ما بين عامي ١٩١٢ ـ ١٩١٤، شهد العالم الغربي، وباريس بخاصة، بداية انطلاقة فنية غنية في تشعب اتجاهاتها وتنوع تقنياتها التي جاءت لتعوض، كما قيل، عن جفاء التكعيبية التحليلية، وافتقارها الى اللون، وابتعادها عن العالم الموضوعي.

وفي هذه المرحلة الأخيرة من تطور التكعيبية، يصبح خوان غريس من أبرز



بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣)، **الموسيقيون الثلاثة**، ١٩٢١، زيت على قماش، ٢٠٠,٧×٢٢٣سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

الممثلين الفعليين للأسلوب الجديد. وعلى الرغم من أن أعماله الأولى، من سنة ١٩١١، لا ترتبط إلاّ هامشياً بالتكعيبية التحليلية، فقد لجأ هذا الفنان الاسباني، منذ أواسط ١٩١٢، وبعد أن استنفذ الامكانات المنطقية للمنهج التحليلي، الى أسلوب جديد يتعارض سواء مع موقف بيكاسو الأكثر عفوية، أو مع موقف براك الأكثر منهجية. فاهتمامه الكبير بالرياضيات ودراسته لها بتعمق دفعاه نحو صيغ أكثر تجريدية، كان ابولينير قد وصفها سلباً بقوله: «فن قوي جداً وفقير جداً، فن ذهني في أساسه، لا يعير اللون سوى دلالة رمزية خالصة»[١٧]. بيد أن هذه الملاحظة، وإن كانت تلخص بعض ملامح أعمال غريس، فإنها لا توفيها حقها، كما أنها لا تحدد الصفة الرئيسية لعمله، المتمثلة في مقدرته على الجمع بين العناصر المستمدة من الطبيعة والبنية المستقلة للفضاء التصويري. وهو إذ يعمل على صياغة أشكاله بدقة ووضوح، يبدأ أولاً بتجريد بنية اللوحة وتنظيمها هندسياً، ثم يعالج الموضوع، فيبقيه على صلة واضحة بالطبيعة، بحيث تتآلف الأشكال، كما أعاد الفكر إنتاجها، مع البنية الأساسية للسياق الهندسي. ويشرح الفنان نفسه هذه الطريقة فيقول: «اعمل بواسطة عناصر الفكر، وبواسطة المخيلة، فأحاول أن أجعل حسياً ما هو مجرد، وانطلق من العام الى الخاص، أي أنني انطلق من فعل تجريدي لأصل الى الحدث الحقيقي. وفني هو فن تأليفي، فن استدلالي، كما قال رينال»[١٨].

ان ما وصف بالتكعيبية، واتبعه كل من بيكاسو وبراك بكثير من الأحكام، هو اسلوب فني كان له عميق الاثر على تطور الفنون اللاصورية لما بعد الحرب. وهنا تكمن فعلاً أهمية ما احدثته التكعيبية من تحوّل كبير في مسار الحركة الفنية في العالم الغربي. فباستخدامها عناصر صريحة وواضحة، مستمدة من العالم المرئي، وموضوعة داخل أطر هندسية تجريدية، إنما أرادت التكعيبية أن تجعل من هذه العناصر نعوتاً أو إشارات تولد لدى الناظر صوراً تذكره بأشياء حقيقية من دون أن تمثلها فعلاً: كعروق الخشب المصقول التي ترتبط في عين المشاهد بشكل الطاولة، والأدوات الموسيقية التي تذكر بالموسيقيين ... وبفضل هذه التقنية الجديدة، نصل الى «الصورة ـ الفكرة» «image pensée»، أو «الصورة ـ الذكرى»، «image- souvenir»،

الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد، والممثلة للحقيقة عن طريق الاشارة اليها بواسطة عناصر استمدت منها أو اجتزئت، من دون اللجوء الى ايهامية علم المنظور أو التجسيم.

ـ ما بعد التكعيبية:

كانت التكعيبية، في الفترة ما بين عامي ١٩١٢ ـ ١٩١٤، قد حققت الجزء الأساسي من اكتشافاتها. وإن كان ممثلوها قد انتجوا، خلال السنوات التالية، أعمالاً جميلة وناجحة تؤكد استمرارها حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى، إلا أنها توقفت، عملياً، حوالى السنة ١٩١٤، ولم تستنبط شيئاً جديداً بعد هذا التاريخ. وحتى في مجال الأدب، فإن الشعراء، المرافقين للتكعيبية، والمرتبطين بها، والمتبنين افكارها الجمالية ـ أمثال: غيوم ابولينير، وماكس جاكوب، وبيير ريفردي، وأندريه سالمون، وبليز سندرار ـ قد قالوا كل ما عندهم قبل سنة ١٩٢٠. وكانت الحرب قد تركت أثراً مباشراً على تطور هذه الحركة، وأسهمت في تفكك جماعة التكعيبيين، في فرنسا، حوالى السنة ١٩٢٠، ممهدة لظهور تيارات جديدة انتقل اليها الدور الطليعي في مجالي الأدب والفن. وحتى ممثلوها أنفسهم، أو بعضهم، كانوا قد تخطوها بدورهم، أو غابوا عنها: فرجع بيكاسو الى فرديته الخاصة، بينما ترك دوشان وبيكابيا التكعيبية، فرجع الأول الى الواقع نفسه من خلال ما أسماه «الأشياء الجاهزة» "Ready made" حوالى السنة ١٩١٣، بينما بدأ الثاني، في الوقت نفسه تقريباً، مرحلته الميكانيكية الممهدة للدادائية. وكان براك الذي توقف عن التصوير سنة ١٩١٤، ولم يعد اليه الا بعد عام ١٩١٧ ـ قد اتبع اسلوباً جديداً بني على مزيج من التكعيبية والسيزانية وعلى رؤية خاصة بالفنان. ورغم أن بيكاسو أنجز، خلال الحرب، أعمالاً هي من الأكثر جرأة والاكثر تخيلاً في التكعيبية التأليفية، فقد حاول الابتعاد عن التكعيبية، متبعاً، منذ ١٩١٥، أسلوباً ذا طابع كلاسيكي لا يخلو أبداً من القوة التعبيرية. وفي حالات أخرى، عمد الفنان الى الجمع، في العمل الواحد، بين هذا الأسلوب الكلاسيكي وبين الأشكال التكعيبية، كما في **عرض دياغيليف**، من سنة ١٩١٧. وذلك أن بيكاسو قد اكتسب نوعاً من الاستقلالية إزاء الأسلوب، ولم يتوقف

عند اشكال محددة، مما أتاح له أن يدخل بعض نتاجه السابق في النزاعات المعاصرة: فإلى جانب اللوحات التكعيبية التأليفية وما تعكسه من تجارب خاصة بالفنان، تظهر من جديد صور الهزليين والصور الشخصية المأساوية من المرحلة السابقة للتكعيبية. ولعل أهم أعماله الممثلة لما توصلت اليه التكعيبية التأليفية، بل لما توصل اليه بيكاسو، وفاقاً لتوجهاته الأخيرة، هي: **ثلاث نساء حول النبع، والموسيقيون الثلاثة**، من سنة ١٩٢١[١٩].

أما فرنان ليجه فكرس نفسه، منذ بداية العشرينات، لانتاج أعمال كبيرة جمع فيها بين مبادئ التكعيبية وما توصلت اليه المستقبلية والصفائية من تفسير خاص للعالم الحديث. قبل ذلك كان ليجه قد اكتشف أعمال سيزان ونظرياته، وتقيد، الى

فرنان ليجه (١٨٨١ ـ ١٩٥٥)، **الدرج**، ١٩١٢، زيت على قماش، ١٤٤×١١٨سم، أوترلو (هولندا)، كرولر مولر.

حد كبير، بمقولته الشهيرة وما تنص عليه من ضرورة معالجة الطبيعة بواسطة الاسطوانة والكرة والمخروط. فالأشياء كما تتمثل في أعماله، لم تفقد صلتها بمظاهرها الأساسية، على الرغم مما تعرضت له من تحوير شكلي ذي طابع تكعيبي أضفى عليها ملامح الصور الميكانيكية والأشكال الهندسية الجامدة، كما في **الغابة**، من سنة ١٩١٠، **والعرس**، **والمدخنون**، من سنة ١٩١١. لكن ليجه يتبع، بعد هذا التاريخ، لغة تشكيلية أكثر تحرراً، اذ يبتعد عن هذا الجانب الروائي، ويشدد على أهمية الأشكال الهندسية الأساسية بحيث تتحول لوحته الى رموز للمظاهر الآلية في عالمنا المعاصر.

قريب من ليجه الفنان الالماني اوسكار شلمّر. فهو أيضاً تبنى التكعيبية وقدم صوراً خاصة عنها. فعمله يكاد يقتصر على الصورة الانسانية، مبيناً من خلالها، الصلات القائمة بين الأجسام الممثلة وفضاء اللوحة. ومن هذا التقابل بين الأجسام الميكانيكية الطابع يولد احساس بالحركة، المحور، أو الموضوع، الأساسي لهذا العمل التشكيلي. لذلك يقتصر تمثيل الأشخاص على المضمون الأساسي لها، بعد أن حوّلها الفنان الى صور ذات طابع آلي فضائي لا هوية لها. فنان الماني آخر اتبع، في العشرينات، أسلوباً مماثلاً هو ويلي بومايستر Baumeister الذي نظر أيضاً الى الانسان انطلاقاً من واقعه الحديث وارتباطه بالآلة. ففي أعماله لهذه المرحلة، تزول الحواجز بين الصورة الإنسانية والاشياء، كما تزول الفوارق بين الوظيفة العضوية البشرية والوظيفة اللاعضوية الآلية، ويصبح الرجل نفسه جزءاً من الآلة أو الماكنة التي اكتشفها الانسان وانتهت بأن استوعبته.

وفي هذا الاطار نفسه، تبدو الصورة التي قدمها جاولنسكي في نهاية العشرينات أكثر غرابة وإثارة. فقد جمع هذا الفنان الروسي - وهو الذي ارتبط بجماعة الفارس الأزرق - بين مرحلتي التكعيبية، التحليلية والتأليفية، وكان على صلة **بجماعة المقطع الذهبي** والاتجاهات الرمزية كما تمثلت في أعمال موريس دوني وبول سيروزيه. فنتاجه الفني يعبر، من خلال الشكل الصافي ذي الطابع التجريدي واللونية المتألقة، عن رؤية داخلية صوفية تميزت بها بعض الأعمال لما بين

الحربين. ففي تحليله للوجه الانساني وتحويله الى نسب صافية ومجردة، يفقد الانسان صفته المادية لينحصر في علاقة ذهنية تفصله عن كل ما هو خارجي.

وهكذا، فإن الفنانين المتمسكين بالتكعيبية قد تابعوا اختباراتهم: إما لبلورة طريقة خاصة بهم، مع براك وفيّون، وإما للتأكيد على ما توصلوا اليه سابقاً، مع ليجه ودولوني، وإما لتحويل التكعيبية نحو فن ذي طابع زخرفي. فنانون آخرون، ممن وصفهم بيكاسو بأنهم لم يكونوا قط ذات يوم تكعيبيين، أمثال اندريه لوت، حاولوا تكريس التكعيبية في أكاديمية جامدة من خلال ما عرف باسم التكعيبية المحدثة[٢٠]. وكانت التكعيبية قد جذبت اليها، في الأشهر الأخيرة من الحرب، الشعراء الشباب أمثال سوبو، وآراغون، وبروتون وتزارا، وعدداً من الفنانين الجدد . أمثال: ماسون وميرو، وماغريت، من الذين مارسوا نوعاً من التكعيبية الخاصة بهم. ذلك لم يحصل، الا لأن التكعيبية قد باتت «حركة يصعب تجنبها، وللخروج منها لا بد من دخولها» في نظر اندريه ماسون.

٢ ـ الحركات الفنية المرافقة للتكعيبية

بيد أن توقف التكعيبية لا يعني أبداً انها لم تكن الا حلقة في اطار التطور الفني العام، فأثرها وانتشارها يؤكدان انها قد أحدثت انقلاباً حقيقياً في المفاهيم الفنية، وإن جزءاً كبيراً من حركة التطور الفني قد ارتبط بها أو انطلق منها. ومنذ بدايتها، كانت أعمال ممثليها وآراؤهم مدار بحث ونقاش في الأوساط الفنية والأدبية، وتأسست، سنة ١٩١٠، أول مجموعة من الفنانين التكعيبيين ـ أمثال: دولوني وغليزه، وليجه، ولوفوكونيه ـ الذين تطور نتاجهم، بتأثير من بيكاسو وبراك والنظريات الجمالية الجديدة المتداولة، نحو التكعيبية التحليلية. بيد أن أعمالهم ـ وهي التي عرضت في القاعة ٤١، وفي قاعات أخرى من معرض ١٩١١ ـ لم تقدم في معظمها سوى شبه سطحي مع أسلوب بيكاسو وبراك؛ اذ، بدت، في حالات كثيرة، وكأن الشكل الهندسي للتأليف قد أضيف الى موضوعات استمدت مباشرة من الطبيعة. ولكن نجاح التكعيبيين في هذا المعرض قد اسهم في مضاعفة حجم الحركة، فانضم اليها عدد آخر من الفنانين، أمثال: ارشيبنكو، وبيكابيا، ولافريني، والأخوة

دوشان (جاك فيون، ومرسيل دوشان، ودوشان فيّون). وقد تحول محترفهم الى مركز لقاء للفنانين والأدباء المهتمين بالرياضيات والنظريات الكلاسيكية، من الذين اسهموا في تطوير فكرة المقطع الذهبي La section d'or. وكان المعرض الذي أقامته هذه الجماعة سنة ١٩١٢، في صالة بيوثيا، أهم المعارض التي اقتصرت على التكعيبيين، وضم ما يزيد على المائتي لوحة، مجسداً مراحل تطور التكعيبية في السنوات الثلاث الاخيرة.

ولكن، على الرغم من نجاحها الكبير وما حظيت به من تقدير واعجاب، تعرضت التكعيبية للنقد، وواجهت أزمات داخلية وانشقاقات بسبب تعدد الاتجاهات وتناقض الآراء. فنظر البعض الى التكعيبية التحليلية على أنها مغلقة، صعبة التفسير، واعتبرها فقيرة الألوان لاكتفائها باللون الواحدي monochrome، وتجنبها التنوع في التباينات اللونية لانها تحوّل الانتباه عن الأهداف الأساسية في نظر التكعيبيين. غير أن ذلك لا ينفي أن التيارات الجديدة التي وقفت ضدها وأعلنت معارضتها للمنهج التكعيبي قد انطلقت منها أو تأثرت بها. ذلك أن ممثلي هذه التيارات، التي عاصرت التكعيبية أو أتت بعدها مباشرة، قد أدركوا أهمية الثورة التكعيبية قبل الإعلان عن اتجاهاتهم الجديدة، كما جسدتها الصفائية والأورفية في فرنسا، والمستقبلية في ايطاليا، والتشكيلية المحدثة في هولندا، والتفوقية والبناءوية في روسيا، وغيرها من الحركات الفنية المنتشرة في أنحاء مختلفة من العالم الغربي. ولعل ما يفسر هذا الأثر الكبير للتكعيبية على تطور الفنون التشكيلية الحديثة، هو انها حركة أرادت أن تكون شاملة، تجمع بين مختلف مجالات الابداع، كالتصوير والنحت والشعر والموسيقى، وتعبر، من خلالها، عن «حالة فكرية»، حسب عبارة خوان غريس. فالتكعيبية حركة جماعية أسهم ممثلوها، فنانون تشكيليون وشعراء، في العمل على بلورة رؤية جديدة للعالم والانسان. وجميع الحركات التي ارتبطت أو تأثرت بها، أو انبثقت عنها، كانت تسعى هي أيضاً، الى «اتحاد القوى» لمختلف الفنون، من خلال الجمع في اطار واحد بين التصوير والنحت والشعر والموسيقى والعمارة... وإن كانت هذه الحركات قد اعتبرت التكعيبية «ناقصة» إلا أن أياً منها لم تنف أهمية الثورة التي احدثتها.

الأورفية

في كتابه **المصورون التكعيبيون** يتكلم ابولينير عما أسماه الأورفية[٢١] Orphisme، مشيراً بذلك الى الفنانين الذين أشادوا بغنائية اللون وأولويته، وأعلنوا عن موقفهم من التكعيبية التحليلية، وما أدت اليه من تقشف لوني وصرامة منهجية. ورغم أنها انطلقت منها وتأثرت بها في رؤيتها للأشياء وفي طريقة معالجتها لها، جعلت الأورفية من اللون الوسيلة التشكيلية الأساسية في اللوحة. فاللون وحده يصبح «الشكل والموضوع في آن»، حسب تعبير روبير دولوني[٢٢]، أبرز ممثلي هذا التيار الفني. وبالتركيز على أولوية اللون، اللون الصافي، يصبح من الممكن تجسيد الضوء، والايهام بالحركة، والتعبير عن المدى الفضائي بطريقة جديدة قوامها تباين الالوان. لذلك عمد دولوني الى تحليل فضاء اللوحة باستخدام دوائر لونية متباينة، متتابعة أو متراكبة، محاولاً التوفيق بين الأشكال الهندسية المتناغمة للتكعيبية وما يولده من قيم تعبيرية تجاور ألوان الطيف أو تقابلها. ذلك أن دولوني - وهو المطلع على النظريات العلمية الخاصة باللون، والمتتبع للآراء المتداولة بشأن القضايا الفنية - قد انطلق مما توصلت اليه قبل ذلك الانطباعية المحدثة، مع سوراه وسينياك، من نتائج مهمة على صعيد اللون، من دون أن يتخلى عن اهتمامات التكعيبيين بمسائل الشكل. أي أن تمسك الأورفية باللون لم يمنعها من الاهتمام بالمقطع الذهبي وما يمثله من قيم هندسية، يمكن استخدامها لبناء اللوحة وفق مقاييس علمية تسهم في تحديد النسب بين الأشياء وتناغم اجزائها. بيد ان هذا المبدأ الاساسي الهندسي لا يشكل هدفاً بذاته بالنسبة الى الأورفية وإن هي اتبعته، فإنما كي تدعم الحدث المصور، مع الاحتفاظ باللون عنصراً بنيوياً أساسياً في العمل الفني.

وهذه الطريقة في التعامل مع اللون، قد ميزت الأورفية عن التكعيبية وجعلتها على صلة بمفاهيم المدرسة التعبيرية. ذلك أن الطريقة المتبعة في استخدام الألوان وتوزيعها في مساحات دائرية - في أعمال روبير وسونيا دولوني - قد هيأت لانتقال النظر من زاوية ملونة الى زاوية أخرى وفقاً لتجاور هذه الالوان وتباينها، وما يولد

ذلك، في عين المشاهد، من شعور بالحركة والفضاء التشكيلي[٢٣]. ولعل موضوع الحركة وعلاقتها باللون هو ما يبعد دولوني والفنانين الذين اتبعوا طرقاً مشابهة (أمثال: التشيلي كوبكا، والأميركي رايت، والروسية سونيا ترك، زوجة دولوني) عن التكعيبية ذات الطبيعة الساكنة (في مراحلها الأولى). ولذلك وصف دولوني نفسه بـ «هرطوقي التكعيبية»، وأشار في كتاباته الى «النقاشات الطويلة» مع اولئك «الذين استبعدوا الألوان عن ملونتهم، وافقدوها عنصر الحركة...»[٢٤].

فاللوحة نفسها، كما يفهمها دولوني، اذن، هي عبارة عن رسالة صامتة غير متحركة، الا أنها تُولّد، لدى المشاهد، انطباعاً بالحركة التي تنوب هنا عن الأشكال الموضوعية على الرغم من التزامها بها. وهو اذ يصور الأشياء كإنما نُظر اليها من زوايا رؤية مختلفة ومتبدلة، تبعاً لموقع المشاهد، إنما يعبر دولوني عن مبدأ التزامن Simultanéisme الذي أشار اليه ابولينير، وأثار منذ سنة ١٩٠٧، اهتمام بيكاسو وبراك وجميع التكعيبيين[٢٥]. وهذا المبدأ، تبناه فنانو المستقبلية، ووجد فيه دولوني تطابقاً مع رؤيته للأشياء وتفسيره لها تشكيلياً، وجعل منه منطلقاً أساسياً لجماليته، لاعتباره أن فكرة التزامن هي في تزامن مختلف الألوان وتداخلاتها وما تمثله من حركة فضائية متواصلة تلاحظ بوضوح في لوحته **برج ايفل**، من سنة ١٩١٢، المجسدة لمختلف مراحل النظر الصاعد تدريجاً من قاعدة البرج الى قمته. أي أن فكرة التزامن، اذ تشكل حالة ذهنية تجمع بين الذاكرة والرؤية لدى بوتشيوني، رائد المستقبلية، وتعبّر عن حضور متزامن للشكل والخط واللون في أعمال فرنان ليجه، هي بالنسبة الى دولوني تفاعل ألوان يكتسب بفضله الشكل واللون دلالتهما في اللوحة. فالتصوير، في نظره، لا يرتبط تقنياً سوى باللون وتباين الألوان المتجاورة؛ لأن كل لون يتبدل تبعاً لما يجاوره، ولا يكتسب قيمه التشكيلية الا بتباينه مع لون آخر يقابله أو يجاوره. فاللون الأزرق، مثلاً، يبقى نسبياً، وهو ليس أزرق الا بمقدار ما يتباين مع الأحمر، أو الأخضر، أو البرتقالي، أو الرمادي ... وبفضل هذه التباينات اللونية تتحول الشاشة التشكيلية الى مساحة متحركة[٢٦] حيث يقتصر موضوع اللوحة على التمثيل الهندسي لانعكاسات ألوان الطيف نفسها. ولذلك بدت

أعمال دولوني، بعد سنة ١٩١٢، وكأنها لا تمثل شيئاً سوى دوائر لونية، في مساحات صغيرة مجزأة، ذات طابع تجريدي، وباتت بفضل ذلك، تشغل مكانة بارزة في تاريخ التصوير، حيث كان لها أثر كبير على فناني تلك المرحلة، أمثال مارك، وشاغال، وكوبكا، وعلى التيارات الفنية اللاحقة التي اهتم ممثلوها، في أوروبا أو اميركا، بهذا الأثر البصري للون.

الصفائية

منذ سنة ١٩١٢، تجمع عدد من الفنانين، من جماعة المقطع الذهبي، حول جاك فيون، وأعلنوا عن رغبتهم في بناء اللوحة على أسس واضحة؛ كما ظهرت منذ ذلك الحين، اتجاهات أكثر واقعية وأكثر تمسكاً بظواهر الأشياء وهويتها، مع خوان غريس، وماركوسيس، وميتسنغر، ولوفوكونيه... من الذين تبنوا، مع ذلك، القاموس الشكلي للتكعيبية التأليفية، ولكن لأغراض تزيينية. غير أن رد الفعل المباشر على التكعيبية ومنهجها في معالجة الأشياء تمثل في حركة فنية جديدة ذات أهداف واضحة ومحددة، عرفت باسم الصفائية Purisme. وقد وضع اسسها النظرية المصور اوزنفان Ozenfant بالتعاون مع المهندس المعماري جانيري الذي عرف بعد ذلك باسم لوكوربوزيه Le Corbusier. فنشرا معاً كتاباً بعنوان **ما بعد التكعيبية**[٢٥]، كان بمثابة بيان للحركة الجديدة، وأقاما معرضاً لأعمالهما. والصفائية اذ تدعي أنها وضعت قوانين أساسية للفن، تسعى الى أن تجعل منه لا استثناء، بل قاعدة عريضة يصلها الجمهور، كما في القرون الوسطى، وتطالب بالعودة الى الأشياء المرئية نفسها، لتنقل الى اللوحة سماتها الأولية والأساسية، من دون تحوير أو تشويه، وتعيد، بذلك، الاعتبار الى الموضوع كما يرى ويعرف من خلال التجربة اليومية، وليس كما يصوره التكعيبيون من مختلف جهاته في آن. فأعمال الصفائيين كادت تقتصر، في حالات كثيرة، على الطبيعة الصامتة، وبخاصة الأشياء ذات الأشكال الواضحة والمحددة: كالقنينة، والكأس، والإبريق... واهتمت بالخط الصافي، الجلي، الخط الذي يحدد أطر هذه الأشياء ويحافظ على هويتها الشكلية العامة، الثابتة، النموذجية. وهنا ندرك ما اتصفت به من جدية وتزمّت

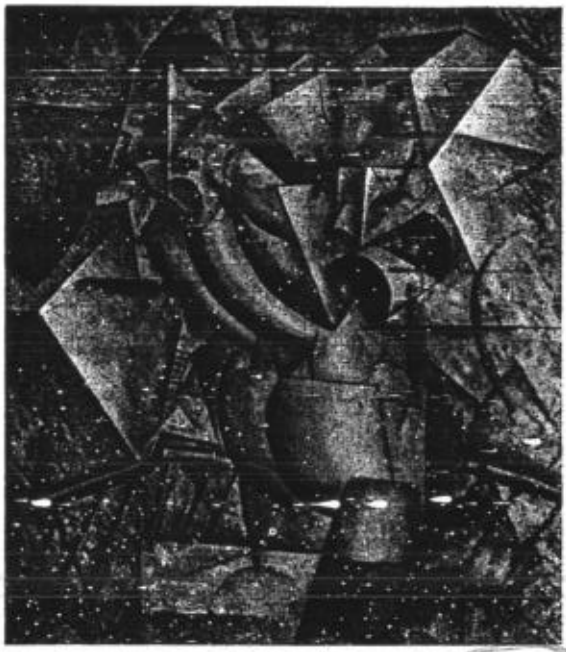
purisme

الطروحات الصفائية النظرية: فهي تشدد على أهمية بناء اللوحة بشكل واضح ومنظم، وفاقاً لثوابت تشكيلية ووسائل بنيوية وقياسية محددة. لذلك لم يتبن سوى عدد قليل من الفنانين مبادئ الصفائية بعد ان اقتصرت مفرداتها التشكيلية على القنينة والكمان والإبريق.. وعلى اللون الأصفر والترابي والأزرق السماوي بيد أن ذلك لا ينفي تأثيرها ودورها في تطور الحركة الفنية وما حققته في مجال الهندسة المعمارية بفضل لوكوربوزيه.

التصوير الماورائي

حركة أخرى تبحث ايضاً عن بساطة الأشكال وعن السحر الملازم لها هي الحركة المعروفة باسم التصوير الميتافيزيقي Pitura metafisica. وكان الايطالي جورجيو موراندي، أبرز المدافعين عنها، قد اتبع المبادئ نفسها التي وضعها اوزنفان، واعتمدها في مجموعة من اللوحات بعنوان طبيعة صامتة ميتافيزيقية. ففي هذه الأعمال التي انتجها منذ بداية العشرينات وحتى سنة ١٩٥٨، تناول الفنان أشكالاً أولية مبسطة، هي من الوضوح بقدر ما هي موضوعية. غير أن موراندي يتخلى بعد ذلك عن هذه «الأهداف الماورائية» ليعيد الى عالمه الممثل شيئاً من الاحساس بالشكل واللون، محاولاً التوفيق بين القيم الفضائية والمنظورية. ومن هذه الزاوية، يعتبر موراندي أحد أبرز مصوري الطبيعة الصامتة لهذا القرن.

وهكذا، فإن المبادئ الصفائية المعارضة لما أتت به التكعيبية من تشويه وتحوير للأشياء ، قد أدت الى ظهور تيارات جديدة اقتربت من التصوير الايهامي في تفسيرها للعالم المرئي وإدراكها له. وإننا نجد مثل هذا التوجه نحو الأشكال ذات الطبيعة الكلاسيكية المبسطة في أعمال بعض الفنانين المعاصرين، أمثال، موديغلياني وكارا، وكازوراتي، في ايطاليا، ودران وسوزان فالادون في فرنسا، والكسندر كانولدت، واوتوديكس في المانيا. وهذه المعارضة الواضحة للتجريد يمثلها فنانون المان من الذين تبنوا ما عرف باسم الموضوعية الجديدة New Sachlichkeit. وتحت هذا العنوان، الموضوعية، نجد اعترافاً بواقع جديد كان لودفيك ماينر قد طالب به منذ سنة ١٩٢٠، معتبراً أنه لا يمكننا أن نبدع فنياً من دون أشكال العالم المرئي.



كارلو كارا (١٨٨١ ـ ١٩٦٦). **تزامن، امرأة وشرفة**، ١٩١٢، ١٤٧×١٣٣ سم. ميلانو، مجموعة خاصة.

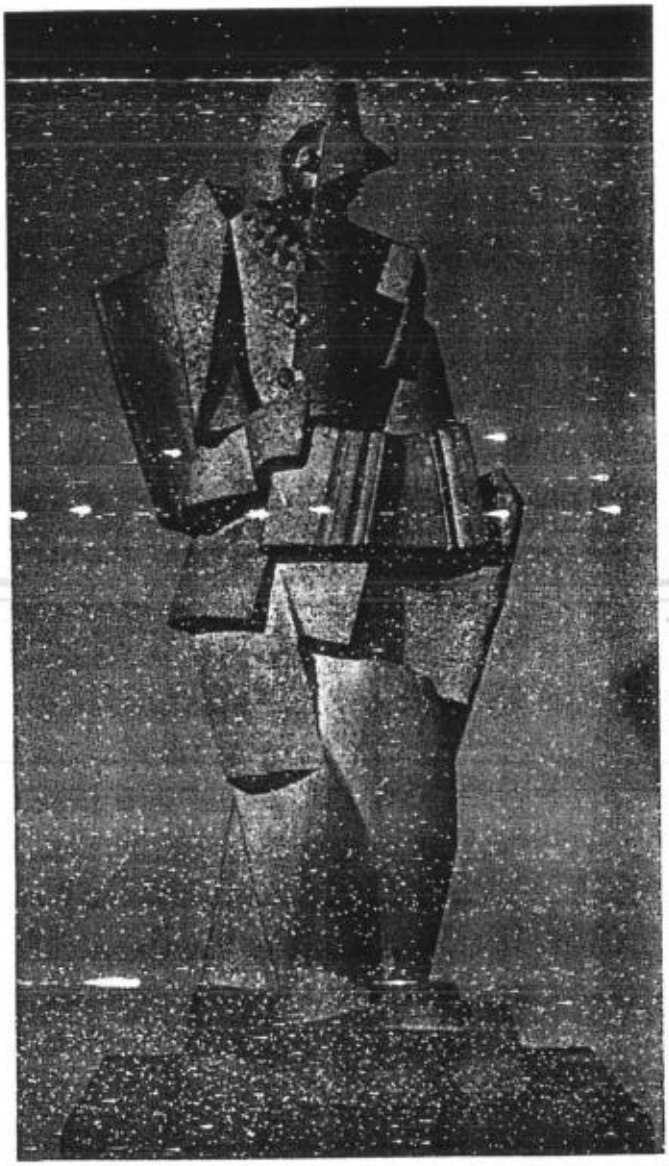
المستقبلية

المستقبلية Futurisme ظاهرة ايطالية بالدرجة الاولى، قامت على خلفية سياسية تجسد طموحات ايطاليا الاستقلالية. بيد أن ذلك لا ينفي دورها الفني وانتشارها الواسع وصلاتها بالتيارات الفنية المعاصرة، كالتكعيبية والأورفية في فرنسا، والتعبيرية في المانيا، والاشعاعية Rayonnisme في روسيا.. وهي، كالتكعيبية، حركة شملت مختلف النشاطات الثقافية، كالأدب والتصوير والنحت والموسيقى. مؤسسها الشاعر مارينتي الذي أصدر، في لوفيغارو الفرنسية، سنة ١٩٠٩، بياناً[٢٧] من أحد عشر بنداً يحث فيها الشعراء على رفض الماضي، والتغني فقط بمظاهر العالم المعاصر، مدعياً أنه، بذلك، يضع أسس المستقبلية، أي المفهوم الشعري الموجه نحو المستقبل. ولكن، على الرغم من توجّه هذا البيان الى الشعراء،

فإن أثره كان أكثر شمولاً، اذ تبناه عدد من الفنانين الايطاليين ـ أمثال بوتشيوني، وكارا، وبالا، وسيفيريني ـ الذين أصدروا بدورهم بيانات متلاحقة ومماثلة في مضمونها للبيان الأول[٢٨].

لكن المستقبلية حركة قصيرة الأجل، بقيت على صلة بالتكعيبية ولم تثبت في مواجهتها رغم ادعائها بأنها تخطتها. غير أن ما يميزها هو محاولتها التعبير عن الحركة انسجاماً مع مواقفها الرافضة لكل أشكال التقليد، ومطالبتها بتمجيد كل أشكال الابتكار، ودعوتها الى الثورة ضد طغيان التعابير المطاطة، كالتناغم والذوق السليم ... فنقاد الفن مُضَلِّلون وبدون نفع، و«المتاحف: أماكن عامة ننام فيها إلى الأبد إلى جانب كائنات مكروهة ومجهولة». وانطلاقاً من هذا الموقف إزاء تراث الماضي، ومن الدعوة الى الثورة على السلفية، مقابل الاشادة بمعالم الحياة الحديثة والتمسك بها، حاولت المستقبلية ـ سواء في عملها النظري أو في نتاجها الفني ـ التعبير عن مظاهر الحضارة الحديثة، بادخال اكتشافاتها وانجازاتها العلمية في سياق المسائل التي تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، وتحويلها الى مصادر الهام لعملهم الفني. ففي بياناتهم أعرب المستقبليون عن اعجابهم الكبير بنتاج العلم الحديث، كالسيارة والقطار، والطائرة.. وصرحوا بأن «روعة العالم تحلت بجمال جديد، جمال السرعة، وأن سيارة مزمجرة اجمل من **انتصار ساموتراس**» (وهو تمثال يوناني في غاية الجمال، من القرن الثاني ق. م). واهتمام المستقبلية بالحركة والسرعة إنما هو محاولة للتعبير عن «دينامية الحياة الحديثة»، حياة الفولاذ، والحمى، والكهرباء، والسرعة الجنونية. ويؤكد هذا التوجه اختيار المستقبليين عناوين للوحاتهم ذات دلالة واضحة، مثل **دينامية لاعب الكرة، الأشكال الوحيدة للاستمرارية في الفضاء، ترنح عربة، الشارع يدخل البيت، سيارة وضوضاء، طيران السنون، معركة فوق خليج نابولي...**

لكن الحركة، كما يفهمها ممثلو المستقبلية، غالباً ما تأخذ الطابع النظري، وتقدم الفكرة على الادراك البصري والانفعال. فوسائلهم التزمت بتجزئة المساحة التشكيلية الى سطوح متداخلة، على غرار ما فعل التكعيبيون، ليجه ودولوني



جاك ليبشتز (١٨٩١ـ١٩٧٣) **الارلكان ذو الاركورديون**، ١٩١٩، حجر ارتفاع ٦٨سم، مانهايم، كونستهال.

بخاصة، وبقيت الحركة لديهم ـ كما لاحظ بوبير، في كتابه **L'Art cinétique**، الصادر في باريس، ١٩٧٠ ـ في نطاق ما يمكن أن يسمى «حركة مفهومية»[٢٩]، وفي موقع وسط بين الحركة الموضوعية في الانطباعية أو التكعيبية وبين الحركة الذاتية في التعبيرية. لكنها حركة دينامية يرى فيها بوتشيوني مسوغاً لوجوده، وحافزاً لنضاله ضد التقليدية: «رغبتنا في التعبير عن الحقيقة لا تتوقف عند الشكل واللون التقليديين، فالحركة لن تكون، بالنسبة الينا، لحظة توقف للدينامية العالمية: بل ستكون، فعلاً، إحساساً دينامياً خالداً، وكل شيء يتحرك، وكل شيء يعدو، وكل شيء ينمو بسرعة. والصورة ليست أبداً ساكنة أمامنا، فهي تظهر ثم تختفي باستمرار... هكذا فإن لحصان السبق عشرين رِجْلاً لا أربع أرجل، وحركاتها مثلثة».

هكذا فإن بوتشيوني، أبرز ممثلي المستقبلية، يعمل على إيجاد معادلة فنية حديثة للحركة والسرعة، سواء في عمله التصويري أو في كتاباته النظرية. وللتعبير عن هذه الحركة، استخدم الفنان في مجال النحت، مواد مختلفة يولّد تقابلها شعوراً بالحركة، كما في **اندماج رأس ونافذة**، أو في **رأس + بيت + ضوء**. بينما يلجأ في التصوير، للغاية نفسها، الى المنظور الاسقاطي والخطية المتحركة والضوء. ويصل بعد ذلك، خلال عامي ١٩١٢ ـ ١٩١٣، الى الجمع بين هذه الدينامية الخطية وتنظيم مساحة اللوحة بواسطة القيم اللونية.

وقد يكون جياكومو بالاّ ـ وهو من الأوائل الذين انضموا الى المستقبلية ـ أقل تطرفاً، لكنه لم يكن أقلّ اهتماماً بالحركة من حيث هي عنصر تشكيلي. فقادته اهتماماته هذه، وملاحظاته للدينامية الخاصة التي توصلت اليها السينما، الى دراسات منهجية تحليلية للعناصر الخطية الحركية وللترجرجات اللونية والضوئية، كما تعكسها الأعمال التي انتجها منذ سنة ١٩٠٩، مثل: **فتاة تركض على الشرفة**، **وطيران السنون**. ومن جهته، شدد كارلو كارا على دينامية الماء والنور والحشود... بينما وقف جينو سيفريني، الاكثر اتصالاً بالوسط الفني الباريسي ضد التحليل البنيوي للأشياء كما مارسته التكعيبية.

ولعله في هذا المجال ـ أي مجال التعبير عن الحركة ـ تكمن الأهمية الحقيقية للمستقبلية، فعلى الرغم من توقفها مع بداية الحرب، كان لها أكثر من مجرد قيمة ظرفية، فقد اسهمت بشكل مباشر في دفع عجلة التطور الفني في المراحل التالية من القرن العشرين، ومهدت لما عرف بعد ذلك باسم الفن الحركي، القائم على التسجيل الخطي والشكلي الملون وفقاً لتتابع الحركة.

٣ ـ التكعيبية في النحت

في النحت، كما في العمارة، ظّل القرن التاسع عشر محافظاً على التقاليد، ولم يتخطاها الا في حالات استثنائية. اي ان ما قدمّه من اختيارات مميزة في هذين المجالين بقي محدودا. فاقتصر هاجس النحاتين الكلاسيكيين المحدثين على المفهوم العام للاشكال كما صيغت منذ عصر النهضة، داخل فضاء محدود، واكتفى الواقعيون، وبخاصة الرومانسيون من قبلهم، باعتماد الحركة والفضاء المفتوح، من دون ان يضيفوا مفردات جديدة الى القاموس التشكيلي لعصر الباروك. وحتى رودان، احد ابرز فناني القرن التاسع عشر واوسعهم صيتاً، توقف عند المفهوم التشكيلي النحتي لعصر النهضة المتأخر وعصر الباروك (في القرنين السابع عشر والثامن عشر)، ولم يتخطاه الا في بعض من اعماله الكبرى، ومنها مجموعته النحتية: **مواطنو كالية** (١٨٨٦)، المعبرة عن محاولاته لاستكشاف فضاء تشكيلي جديد.

في السنوات الاولى من القرن العشرين، شهدت الحركة الفنية تحولات كبرى في مجال التصوير، بينما بقي النحت متمسكاً بالتقليد الصوري، سواء مع ممثليه البارزين (رودان توفي سنة ١٩١٧، ومايول سنة ١٩٤٤، ودسبيو سنة ١٩٤٦)، او مع مجموعة من النحاتين الشباب، امثال: ولهلم ليمبروك Lehmbruck، وجورج كولبه Kolbe، وارنست بارلاخ Barlach، وكاته كولويتز Kollwitz (وجميعهم من الفنانين الالمان). غير ان الصورة الانسانية، وان ترسخت اداة سياسية للتعبير، لم تعد نسخة مطابقة للواقع، وباتت اكثر ميلاً الى التأويل والتحوير او التشويه احياناً. والصورة الانسانية كما تمثلها اعمال ليمبروك، تبدو جديدة، وفيها من التحوير (في

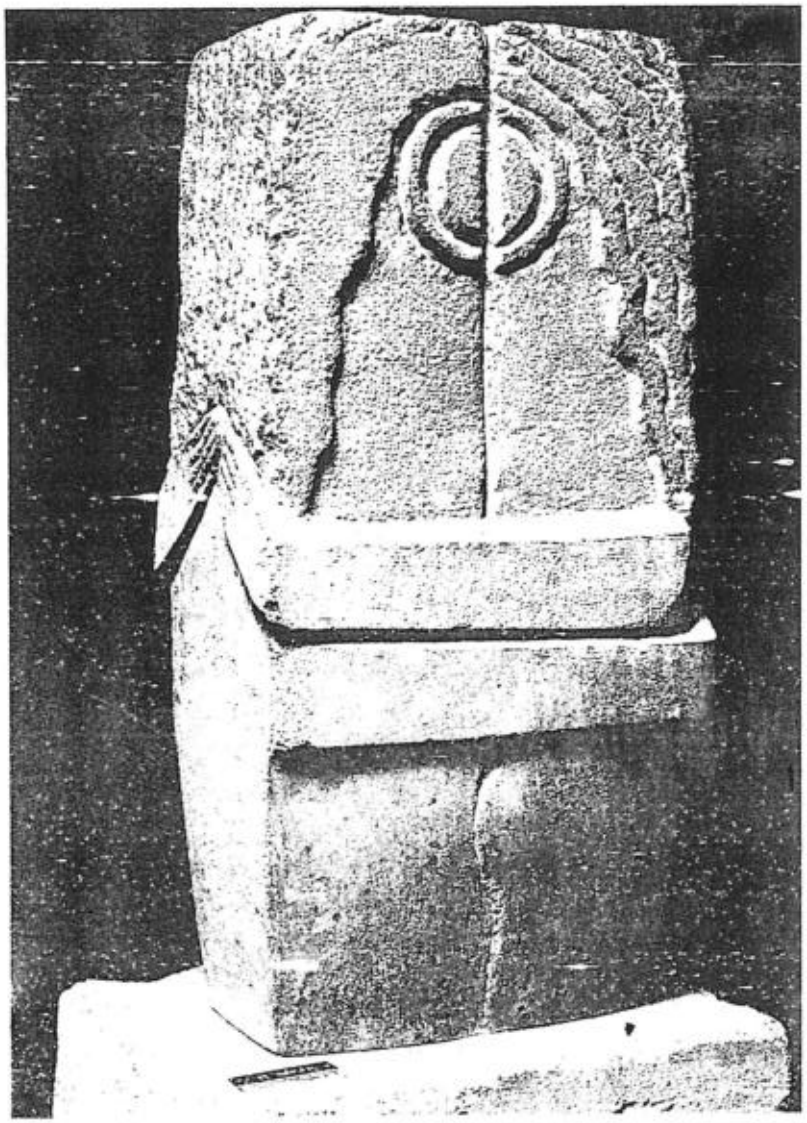
كونستنتان برنكوزي (١٩٥٧)، **الآنسة بوغانـي**، ١٩١٢ ـ ١٩١٣، جفصين ٤٤×٢٤,٥×٣٠,٥سم، باريس.

طول الجسم) والتأويل (في وسائل التعبير)، ما يبعدها عن الاصول الاكاديمية، ويمنحها صفات خاصة تقربها من الفنون المسيحية الوسيطة، في الشكل وفي المضمون الروحاني[٣٠]. وتلتقي مع هذا المناخ الوسيطي الاعمال النحتية الخشبية لبارلاخ، وهو الذي اراد ان يعيد الصلة بالماضي عبر إحياء تقنية النحت في الخشب التقليدية.

قبل ذلك ، كان ماتيس، في مجموعة من اعماله النحتية، قد صاغ صورة للانسان جديدة، واخذ بيكاسو يبتعد عن التمثيل الطبيعي، في منحوتات خشبية له، من سنة ١٩٠٧، متأثراً بالنحت الايبيري (الاسباني) والنحت اليوناني من العصور المبكرة. وثمة منحوتة حجرية للمصور دوران Derain، لها شكل المكعب، تعود الى هذه السنة نفسها، وتمثل رجلاً جالساً القرفصاء، متقوقعاً. واهميتها تكمن في انها واحدة من المنحوتات النموذجية السابقة للتكعيبية والممهدة لها.

ان ما تحقق في مجال التصوير ـ منذ اواخر القرن التاسع عشر وفي السنوات الاولى من القرن العشرين ـ انتقل الى النحت على الرغم من المقاومة الشديدة للتقاليد النحتية. فالتكعيبية كانت نهاية المطاف لتطور فني بدأ مع الانطباعية، وبدت، بانتقالها الى النحت، وكأنها النقيض المعلن لفن رودان وما يمثله. ذلك ان الملامح الهندسية للتكعيبية ـ وهي من مميزاتها الاساسية المرتبطة بطبيعة البنى التأليفية للوحة ـ قد جعلت منها مسألة يسهل تطبيقها في مجال النحت. فاعمال بيكاسو النحتية شاهد على ذلك، ومنحوتته، **رأس فرنان اوليفيه** (١٩٠٩)، ترجمة حرفية للتصوير التكعيبي في مجال النحت.

ان محاولات التجديد وتطبيق مبادئ التكعيبية العامة في مجال النحت تلاحظ في العديد من اعمال الفنانين لهذه المرحلة. بيد ان الوجه الاكثر بروزاً في بداية القرن العشرين كان الروماني كونستانت برنكوزي[٣١] Brancusi (١٨٧٦ ـ ١٩٥٧)، لكن عمله يعتبر موازيا للتكعيبية ومستقلاً عنها. فهو ينحو منحى جديداً، متميزاً شكلاً ومضموناً، ويتخطى، منذ ١٩٠٧، منهج رودان، ويرفض دعو ته له للعمل معه في محترفه ، لقناعته «ان لا شيء ينمو في ظل شجرة كبيرة». وكان برنكوزي قد تخلى



قسطنطين برنكوزي (١٨٧٦-١٩٥٧)، القبلة، ١٩١٠، حجر، ارتفاع ٧١,٥سم، باريس، المتحف الوطني للفنون الحديثة.

ايضاً عن الموضوعات المعالجة عادة في النحت، متجاهلاً الجسم الانثوي وغيره من الموضوعات الكلاسيكية او الرومنسية. وان هو لم يتخل عن الصورة الانسانية، الا ان الاختزال الشكلي الكبير والمتكرر قد غيّب عن اعماله النحتية العنصر الوصفي او العاطفي، وحوّلها، بالنهاية الى حجم له شكل بيضوي، اي الشكل الاولي الصافي، المتكامل، رمز الخلق. غير ان اختيار موضوعاته (وهي موضوعات كونية: الخلق، اسرار العالم، آدام وحواء..) وطرق معالجته لها يضفيان على اعماله صفة السحر والغرابة والتأمل. منحوتته، **القبلة** (١٩٠٧)، تُختَصر في قطعة حجرية واحدة تمثل شخصين متقابلين متعانقين. هذه المنحوتة، بما فيها من تبسيط واختزال، تتعارض تماما مع عمل لرودان يتناول الموضوع نفسه: ففي حين يعبّر هذا الاخير عن السعادة المتجسدة في وحدة كائنين، يكتسب عمل برنكوزي دلالات خاصة تلتقي مع عالم الاسرار والغوامض، عالم الفنون الافريقية، وما تمثله من معتقدات على علاقة بالحياة والموت. ومثل هذه العوالم تنعكس في الوجوه الشخصية، المتحوّلة، بفعل الاختزال الكبير، الى شكل بيضوي تبدو معه مقاربة برنكوزي للواقع ذات صفات خاصة وجديدة.

فنانون آخرون، ممن يتقصون ايضاً الاشكال المطلقة، هم اكثر ارتباطاً بالتكعيبية: ارشيبنكو، دوشان فيوّن، ليبشتز... وكان ارشيبنكو Archipenko (١٨٨٧ - ١٩٦٤)، قد عمد - منذ ان قَدِم الى باريس (١٩٠٨) آتيا من روسيا - الى تطبيق مبادئ التكعيبية في مجال النحت، باستخدام بنى هندسية، وباحداث فراغ او فراغات داخل الكتلة النحتية. فالمنحوتة تحوّلت الى مجموعة فراغات متتالية، تفصل بينها وتحدها اشكال مجسمة، وتبدّل معها المفهوم التاريخي للنحت، وهو المتعارف على انه مُجسّم مُحاط بفضاء (فراغ).

وكان اهم ما توصّل اليه ريمون دوشان - فيون[٣٢] Duchamp- Villon، في حياته الفنية القصيرة (١٨٧٦ - ١٩١٨)، قد تمثل في **الحصان الكبير** (١٩١٤): النسخ المعروفة الآن عن هذا العمل النحتي لم تصب في المعدن، بمقاييس كبيرة، الا بعد وفاة الفنان، في عامي ١٩٣١ و ١٩٦٦. وفي هذه المنحوتة، يجمع الفنان بين منهج

النحت التكعيبي وطريقة خاصة في التعبير عن الحركة، ليتوصل، باختزال عناصر التأليف، الى اشكال جديدة ومميزة. وبدوره، حاول جاك ليبشتز[٣٣] Lipichitz (وهو فنان فرنسي، بولوني الاصل) استكشاف امكانات التكعيبية، ليبلغ درجة عالية من الاختزال، تقترب من التجريد في منحوتاته الحجرية وتكويناته الخشبية العائدة الى مابين عامي ١٩١٥ و ١٩١٧. غير ان الصورة الانسانية تبقى حاضرة، ضمناً، في هذه الاعمال بعد ان تحوّلت الى سطوح عمودية وافقية متداخلة. وتبدو هذه الاشكال اكثر تعقيداً في اعمال لاحقة، اضاف اليها مزيداً من السطوح والكتل النحتية. غير انه يبتعد، بعد سنة ١٩٢٥، عن الاشكال التكعيبية، محاولاً اكتشاف مضامين جديدة ووسائل تعبير جديدة كان لها اثر كبير على تطور فن النحت لاحقاً.

وكان هنري لورنس قد بقي طوال حياته يهتم بوسائله التشكيلية مستخدماً، في البداية، الاشكال التكعيبية، ليتخلى عنها بعد ذلك، ويلجأ الى الحركة الباروكية. اما اوسيب زادكين Zadkine (فرنسي من اصل روسي)، فقد اصبح، مع ليبشتز، احد ابرز ممثلي التكعيبية في النحت. وان هو لم يتخل عن الاشكال التكعيبية طوال حياته الا ان منحوتاته قد اخذت منذ البداية ملامح تعبيرية.

وفي ايطاليا كانت المستقبلية[٣٤]، في مجالي التصوير والنحت، ثورة على التقاليد، تمثلت في رفض اتباعها لكل اشكال السلفية وفي تبنيهم لمنجزات التكنولوجيا المعاصرة. والمستقبلية، اذ تعبر عن موقفها بهذه الطريقة المباشرة، تعلن انها تصنع النحت الجديد، وتدّعي انها اكثر حداثة من التكعيبية التي لم تتخط الصيغ القديمة في نظر بوتشيوني. وقد ورد في بيان النحت المستقبلي «ان على النحت ان يضفي على الاشياء حياة، وذلك بأن يجعل امتدادها في الفضاء محسوساً، منهجياً وتشكيلياً، لأن احداً لا يشك في ان الشيء ينتهي حيث يبدأ الآخر. .. لنقلب اذاً كل شيء ولنعلن الالغاء الكامل والمطلق للخط المحدّد وللنحت المغلق. لنفتح الصورة على مصراعيها، ولنضع ما يحيط بها في داخلها».

ويحاول بوتشيوني ان يجسد هذه النظرية في عمله **تنامي قنينة** في الفضاء،

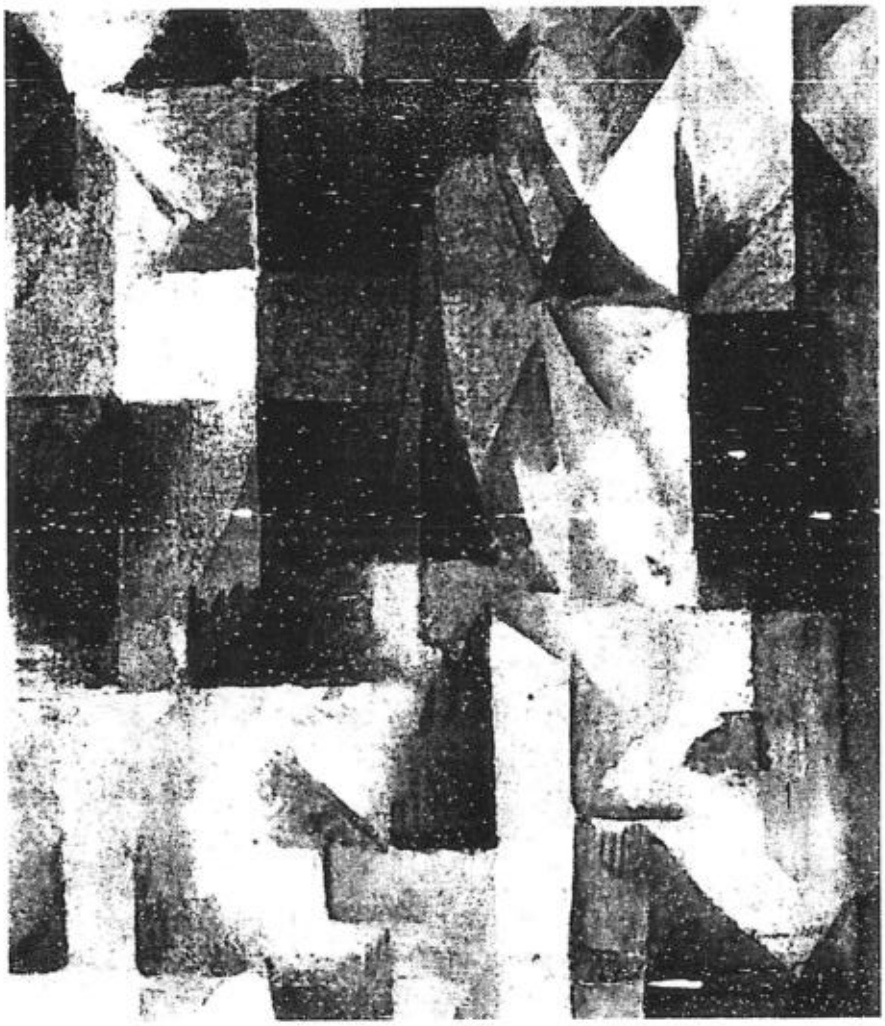
أوسيب زادكين (١٨٩٠ـ١٩٦٧)، **غابة انسانية**. ١٩٥٥، برونز، ٤٤×٣٨سم، مانهايم، كونستهال.

وان يجعل منه صيغة متكاملة ومترابطة بنيت حسب منهج مماثل لمنهج التكعيبية. لكنه يضيف الى السياق العام للعمل الفني البعد الزمني المتمثل بالحركة. وهو ما يسعى اليه في اعمال اخرى - بخاصة في **الشكل الوحيد للاستمرارية**، جاعلاً من هذه الصيغ التأليفية لغة تشكيلية جديدة. ففي **حصان، فارس وبيت** (١٩١٤) ، تندمج العناصر التأليفية كلها وتتداخل بحيث تجمع بينها رؤية واحدة هاجسها استيعاب التقنيات الحديثة والتعبير عن حياة المدينة العصرية.

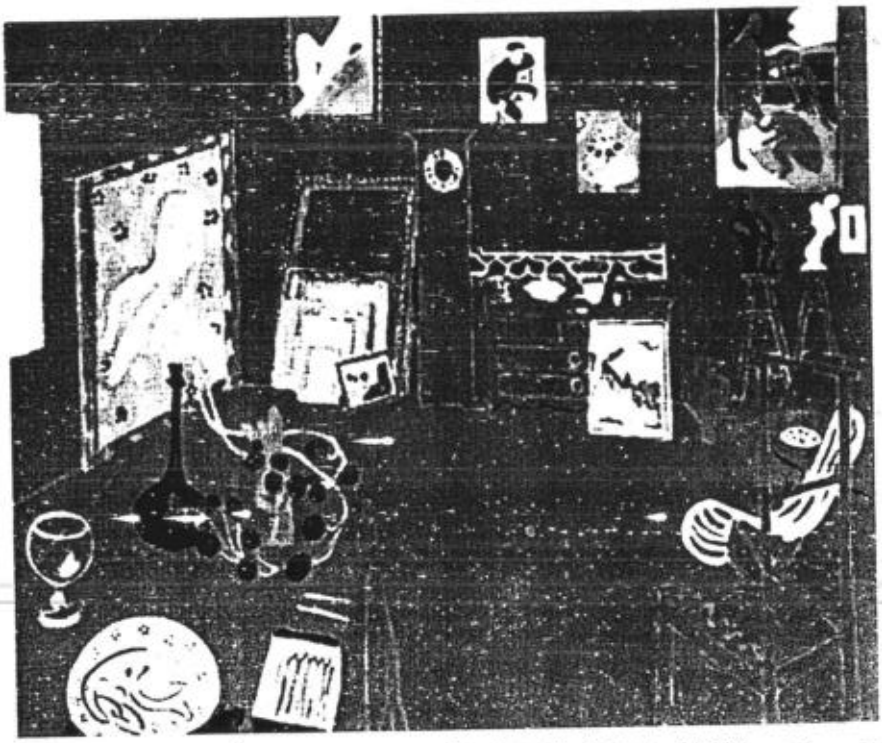
هنري ماتيس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤)، **امرأة ذات القبعة**، ١٩٠٥، زيت على قماش، ٨١×٦٥سم، سان فرنسيسكو، مجموعة هاس.

خوان غريس (١٨٨٧ـ١٩٢٧)، **صورة امرأة**، ١٩١٥ـ١٩١٧ زيت على قماش، بال، مجموعة خاصة.

جينو سيفيريني (١٨٨٣ ـ ١٩٦٦)، **الراقصة الزرقاء**، ١٩١٢، زيت على قماش، ٦١×٤٦سم، مجموعة خاصة.

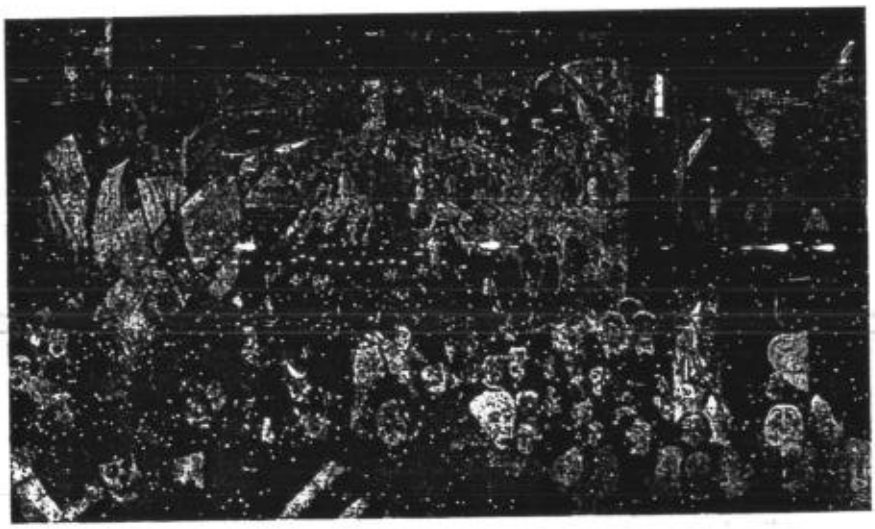


روبير دو لوني (١٨٨٥ - ١٩٤١)، **نوافذ متتابعة**، ١٩١٢، زيت على قماش، ٤٠ × ٣,٥سم، لندن، تيت غاليري.

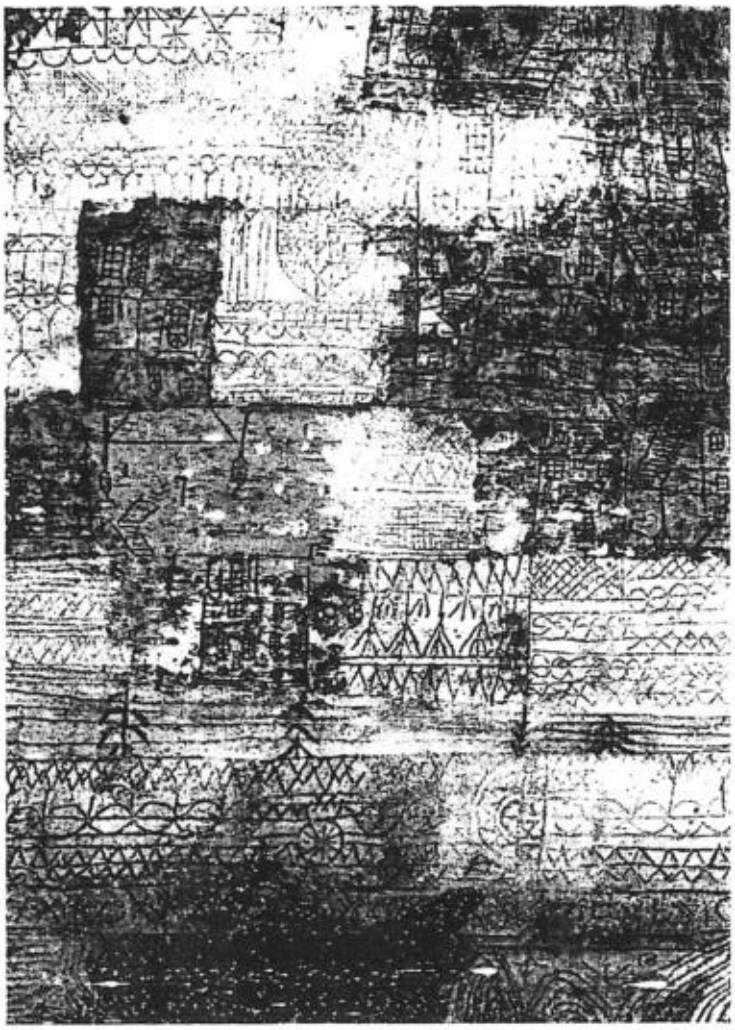


هنري ماتيس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤)، **المحترف الأحمر**، ١٩١١، زيت على قماش ٨١×٢١٩سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

روبير دو لوني (١٨٨٥ ـ ١٩٤١)، **تكريماً لـ بليريو**، ١٩١٤، زيت على قماش ٢٥٠×٢٥٠سم، باريس، المتحف الوطني للفن الحديث، مركز جورج بومبيدو.



جيمس انسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩)، **دخول المسيح إلى بروكسل**، ١٨٨٨، زيت على قماش، ٢٧٨,٥×٢٥٧سم، مجموعة خاصة.



بول كلي (١٨٧٩ـ ١٩٤٠)، **القصور الفلورنسية**، ١٩٢٦، زيت على كرتون، ٤٩,٥×٣٦,٥سم، باريس، المتحف الوطني للفنون الحديثة مركز جورج بومبيدو.

الفصل الرابع

الحركات التعبيرية بعد الحرب العالمية الاولى

١ ـ اثر الحرب في التحولات الاجتماعية والثقافية:

في سنة ١٩١٨، انتهت الحرب العالمية الاولى، لكن الخلافات الاوروبية ومسبباتها بقيت قائمة. الحرب كانت حاسمة على الصعيد العسكري، كذلك شروطها (معاهدة فرساي ١٩١٩) التي حمّلت المانيا وحدها مسؤولية هذه الحرب، ومنحت الدول المنتصرة حق اقتسام مناطق النفوذ في العالم. صحيح ان الحرب العالمية الاولى قد غيرّت من طبيعة الخارطة السياسية الاوروبية، وأدت الى تحولات مهمة اجتماعياً، الا انها لم تحل دون ظهور تناقضات عميقة تأزمت وتضاعفت طوال سنوات ما بين الحربين: كالتطور الاقتصادي المضلّل، وتضخم الثروات، وتصاعد الشعور بالقومية التي ظُن انه مرّ عليها الزمن، ثم الخوف من حرب قادمة لم تتوقف الاستعدادات العسكرية لها. ففي المانيا بخاصة، شهدت البلاد اضطرابات داخلية تمثلت بالحركات الثورية وما رافقها من اعمال ارهابية واغتيالات سياسية قامت بها جمعيات سرية، وتصاعد الشعور القومي الرافض لشروط فرساي، الشعور الذي جسده وتبناه «حزب العمال القومي الإشتراكي الالماني»، الحزب الذي تأسس في السنة نفسها التي وُقّعت فيها معاهدة فرساي، ودخله هتلر، ثم تزعمه وقاده، في سنة ١٩٣٣، الى السلطة. وكانت ايطاليا قد شهدت اوضاعا مماثلة وصراعات داخلية عنيفة انتهت بتسلّم موسوليني، مؤسس الحزب الفاشي، السلطة سنة ١٩٢٢.

لم تكن هذه الصراعات السياسية بمعزل عما عاناه الغرب، سواء في المانيا او في البلاد الاوروبية الاخرى، من ازمات اقتصادية وتناقضات سميت بسببها السنوات التي تلت الحرب «سنوات الاوهام العشر». وكان من نتائج هذه الأوضاع السائدة ان تكونت ثروات طائلة لدى بعض الفئات من مستغلي الحرب، وتأسست شركات ضخمة كانت الحكومة الالمانية، بدافع تحسين الانتاج والنهوض، قد ساعدت اصحابها على مضاعفة ثرواتهم وزيادة عدد مصانعهم.

اما في انكلترا وفرنسا، فلم تكن فوائد منتجي المعدات الحربية بأقل ضخامة. وكانت هذه الطبقة الرأسمالية الجديدة قد ايدت النازية في المانيا والفاشية في ايطاليا، واسهمت في وصولهما الى السلطة، وذلك حفاظاً على مصالحها وتخوفاً من الحركات الثورية والافكار الشيوعية المنتشرة في انحاء مختلفة من العالم الاوروبي.بيد أن ذلك لم يحل دون حصول ازمات اقتصادية كبرى: فبلغت المانيا، في سنة ١٩٢٣، قمة تضخمها النقدي وانهارت بسبب ذلك الطبقات الوسطى. ولعل ابرز ما شهده الغرب هو انهيار البورصة (سنة ١٩٢٩) في نيويورك وما تبعها من أزمة اقتصادية انطلقت من الولايات المتحدة لتشمل مختلف انحاء العالم، باستثناء الاتحاد السوفياتي.

على الصعيد الاجتماعي، ثمة تحولات مهمة شهدتها اوروبا رغم فشل بعض الحركات الثورية (في هنغاريا، والمانيا، وايطاليا..)، حيث تنامت الحركة المطلبية وتنظمت لدى الطبقة العاملة خلال عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠. وكانت النقابات الفرنسية تطالب بـ «مجلس اقتصادي للعمل»، كما تصاعدت امكانات النقابات العمالية Trade Union في انكلترا بعد ان بلغ عدد المنتسبين اليها حوالى الثمانية ملايين. الامر الذي دفعهم الى استخدام الاضراب وسيلة لنيل مطالبهم، والتوصل بفضلها، الى تحديد ساعات العمل بثماني ساعات في اليوم، في فرنسا، والى اقرار قانون البطالة في انكلترا. وحتى في اوروبا الوسطى اضطرت حكوماتها (التشيكية والبولونية والرومانية) للقيام بحركة اصلاح زراعي تمثل بتجزئة الاقطاعات الكبرى وتوزيعها!

وبدوره، اسهم التطور العلمي، في هذه السنوات العشر في تبدل نمط حياة الانسان وتفكيره. فالسيارة التي بقيت قبل الحرب اداة باهظة الثمن، اصبحت الآن اكثر ديموقراطية، وتنوعت اشكالها وباتت تسير فعلاً بسرعة. والطائرة لم تكن، في بداية القرن، الا غرابة تثير الدهشة، ولم تستخدم، حتى سنة ١٩٢٥، الا في نقل البريد داخل مسافات قصيرة، اما السفر جواً من باريس الى لندن فكان اشبه

بالمغامرة. لكن ما شهده الغرب من تطور تكنولوجي، مع بداية الثلاثينات، قد جعل من الطائرة اداة لها دور كبير في حياة المجتمع الحديث[١].

والحرب عرّفت الاوروبيين على اميركا التي كانت حتى ذلك الوقت تعتبر امتداداً روحياً لهم. غير ان اميركا اصبحت، مع نهاية الحرب العالمية الاولى، احد المراكز العالمية وازداد شأنها في السنوات التالية، على الصعيدين الاوروبي والعالمي. فمن هذه القارة انتقلت موسيقى الجاز، بفضل الفونوغراف، الى المجتمع الاوروبي، حيث اعجب الناس بنغمه المتقطع وأُخذ بما يثيره من حركة؛ كما ان التعبير الحزين لموسيقى البلوز (Blues) قد اثار اعجاب جيل ما بعد الحرب[٢]. وفي مجال السينما ايضاً ـ حيث، في العشرينات، تبدأ وتنتهي مرحلة الفيلم الصامت ـ كان للاميركيين دور رئيسي في تحول مفهوم السينما. اذ جعلوا منها فنا جماهيرياً وكرسوا اموالا كثيرة للاخراج. لذلك تمكنت هوليود من ان تجذب اليها عدداً من السينمائيين والممثلين الاوروبيين الذين نالوا الشهرة (فون ستروهايم وغريتاغاربو).

وعلى صعيد الفكر لم يكن أثر الحرب بأقل اهمية. فالانطباع السائد لدى المثقفين هو ان اوروبا باتت تواجه الانهيار الشامل، بعد ان دمرت بنفسها، عبثاً، اسس اقتصادها وحضارتها. ومن هنا كان الشك بالقيم التقليدية، الشك بالاسس التي قامت عليها الحضارة الغربية[٣]. وهذه الحالة النفسية تنعكس في التأثير الذي مارسته الاعمال الادبية لأندريه جيد[٤] طيلة فترة ما بين الحربين، وهي اعمال عبّر من خلالها الكاتب عن رفضه للاخلاق المجردة ومفاهيم الخير والشر النظرية. ثم إن استمرار الاوضاع الاجتماعية المتردية، وهيمنة عالم صناعي ـ اصبحت فيه الآلة رمزاً لتحول مجتمع جديد همه النفع المادي ـ وتناقضات المجتمع الرأسمالي، والاعتقاد المتشائم بأن الفن لا يمكنه ان يبدل شيئاً من الاوضاع القائمة بعد ان اصبح هامشياً وغير ذي جدوى... كل ذلك قاد الى نوع من اليأس والشعور بعبثية الوجود. وهو شعور تفجّر بوضوح مع جماعة «اللافن» (Anti - Art)، والحركة الدادائية (في الادب، مع ترستان تزارا، وفي التصوير، مع بيكابيا). فكان مؤسسوها يتوخون، بنفيهم للقيم الجمالية التقليدية، اعادة البحث في كل هدف جدي للنشاط الفني، غير

معترفين الا بقيمة الفن الحبورية (Ludique) واللاغائية. وقد عبّرت ايضاً، انما بأشكال متباينة، عن مثل هذه العبثية وعن ازمة المجتمع الحديث، اعمال العديد من الادباء الاوروبيين، أمثال: الايطالي بيراندييللو، والنمساوي كفكا الذي وصف (بخاصة في روايته **القضية** Le procès ، الصادرة سنة ١٩٢٥) العالم الحديث المكنن والانسان المتحوّل الى كائن تسحقه الآلة.

كُتّاب وفنانون آخرون وجدوا ايضاً في الشكل الفني البحت مجالا للهروب من الواقع. فقد حاول الكاتب النمساوي ريلكه Rilke ان يعبّر، باستسلامه للالم، عن عمق بعض لحظات الجمال. كما حاول بول فاليري من خلال صياغته اللغوية، اكتشاف معادلات لشعر صاف ـ في قصيدته: **مقبرة بحرية** Cimetière marin، من سنة١٩٢٢ ـ بينما تابع الشاعر الانكليزي اليوت، من جهته، تجربة موازية. وهو ايضاً ما سعى اليه عدد من الفنانين (أمثال: ماليفتش وموندريان) في مجال الفن اللاصوري، وهو موضوع نعود اليه في فصل لاحق من هذا الكتاب. كذلك في الموسيقى، فاننا نشهد محاولات مماثلة، مع موريس رافيل الذي تتفق جرأته الهرمونية ودقته في التوزيع مع تقصي الكمال الشكلي والاعتدال في التعبير عن المشاعر(٥). ومع حفاظه على شيء من العنف الجارح، توجه سترافنسكي ، بدوره، نحو التبسيط و «التجريد»(٦).

بيد أن ردود الفعل ضد الاتجاهات التجريدية قد ادت الى موجة واقعية شملت اوروبا كلها، وتمثلت في وظيفية حركة الباوهاوس في المانيا، ودوستيل De Stijl في هولندا، والبناءوية في روسيا. ففي المانيا (في فيمار Weimar)، أسس والتر غروبيوس، سنة ١٩١٩، محترفاً معمارياً (الباوهاوس) هدفه دمج جميع الفنون التشكيلية والتطبيقية بالعمارة، والافادة من المواد الحديثة، كالاسمنت والحديد، في تشييد الابنية الحديثة. وقد حاول السويسري لوكوربوزيه، من جهته، ان يجعل من العمارة فناً في خدمة الانسان، مطالباً بأن يتلاءم تصميم البيت مع ما تتطلبه ممارسة الحياة اليومية. أي أن البيت للذي يسكنه لا للذي يراه من الخارج.

وكان هذا التوجه نحو الانسان ومحاولة التعرف الى دواخله من الموضوعات

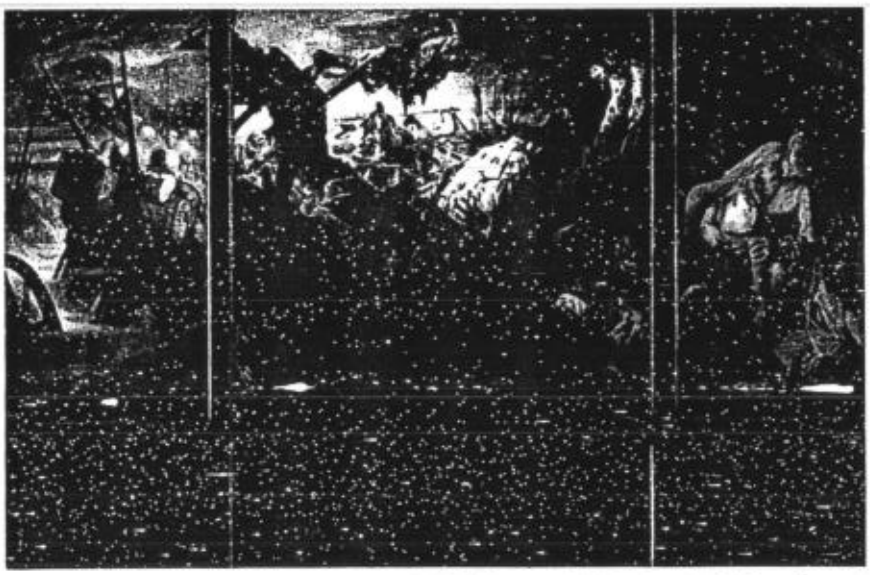
التي اهتم بها برغسون[٧]، مؤكداً، منذ فترة طويلة، على الحرية الكامنة في الانسان... منذ ذلك الحين بات الموضوع الانساني هو الموضوع المفضل، سواء في غرائزه الاكثر سرية مع فرويد والتحليل النفسي، او في تظاهراته الجماعية كما يصفها علماء المجتمع. محاولات مماثلة نجدها ايضاً في الأدب، وبخاصة مع الكاتب الفرنسي بروست الذي حاول، من خلال اعماله الأدبية، **البحث عن الزمن المفقود**، المبنية على تجربة حياتية غنية، دراسة الانسان في المجتمع من وجهة نظر داخلية وذاتية. كما حاول ان يظهر، من خلال ملاحظاته المبنية سواء على الحدس او على التحليل، قوانين السلوك الانساني.

تَوجّه آخر هدفه تقصي المجالات غير المكتشفة لدى الانسان يظهر مع السريالية الساعية الى تخطي الحاجز القائم بشكل مصطنع، بين الواقع المادي والواقع الذاتي؛ وذلك باكتشاف اللاوعي الغني بامكانات غير محدودة. والسريالية هي ايضاً حركة تمثلت في الأدب والشعر (مع بروتون، وآراغون، والويار) كما في التصوير (مع ماكس ارنست، وكلي، وميرو..)، بيد ان ابرز الاتجاهات الفنية المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالحرب ونتائجها هي التيارات الممثلة للحركة التعبيرية العامة التي أخذت، خلال هذه المرحلة، ابعاداً جديدة، سياسية واجتماعية.

٢ ـ الحركة التعبيرية في المانيا.

كان من الطبيعي، في نهاية الحرب، ان تزداد الحالة الاقتصادية سوءاً، وان يتسع نطاق التناقضات الاجتماعية، مع ظهور طبقة بورجوازية صغيرة تضاعفت ثرواتها، وان ترتفع النقمة الشعبية ضد هؤلاء الاغنياء الجدد الذين كانوا من ظواهر هذا الزمن وعرضة للنقد من قبل الادباء والفنانين على السواء. والحق انه نادراً ما التزم الفن بمثل ما التزم به، في هذه المرحلة الفاصلة ما بين الحربين، ازاء المشاكل الاجتماعية المعاصرة، ومارس النقد الاجتماعي بمثل هذا الشمول. فالتيارات الفنية، على اختلاف وسائلها التعبيرية، ارتبطت بتحولات المجتمع بعد ان باتت ازماته المعقدة منطلقاً للعمل الفني وتوجّهاته العامة. ففي المانيا، المنهوكة اقتصادياً، فريسة الازمات الاجتماعية والتضخم النقدي، التزمت الحركة الفنية التعبير عن مشاكل

العصر السياسية والاجتماعية، وبقيت على صلة مباشرة بعالم الظواهر والمحيط الانساني. بيد انه لم تكن هذه المحاولة الاولى التي يواجه فيها الفن مثل هذه المسائل، ويسعى الى ابراز التناقضات الاجتماعية، متحدياً الطبقة الحاكمة المسؤولة، في اشكال فنية اخذت طابعاً تعبيرياً، نقدياً، ساخراً احياناً. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، كان الفنان قد تحول في ظروف مماثلة، ليصبح ناقدا اجتماعياً، معادياً للاوضاع الراهنة، رافضاً ان يجعل منه المجتمع البورجوازي كائناً هامشياً لا دور له[٨]. وقد تعبر عن هذا الواقع اعمال الكثيرين من فناني نهاية القرن التاسع عشر، امثال: دومييه وغرادفيل، وغافارني، ودوتولوز لوترك... في فرنسا[٩]، وغويا في اسبانيا، وهوغارت في انكلترا. اما في المانيا فقد صور الملامح العامة لهذه الحقبة التاريخية، وابرز اخلاقيتها المثيرة، فنانون التزموا، هم ايضاً، بخدمة الحقيقة الفنية والاجتماعية، امثال: كاته كولويتز التي صورت بؤس المناجم، والمرض، والعنف،



أوتو دكس، (١٨٩١ ـ ١٩٦٩) **الحرب**، (ثلاثية)، ١٩٢٩ ـ ١٩٣٢، مواد مختلطة على خشب، اللوحة الوسطى ٢٠٤×٢٠٤سم، اللوحتان الجانبيتان ٢٠٤×١٠٢سم، اللوحة السفلى ٢٠٤×٦٠سم، درسد، ستاتليخ غيمالدغاليري.

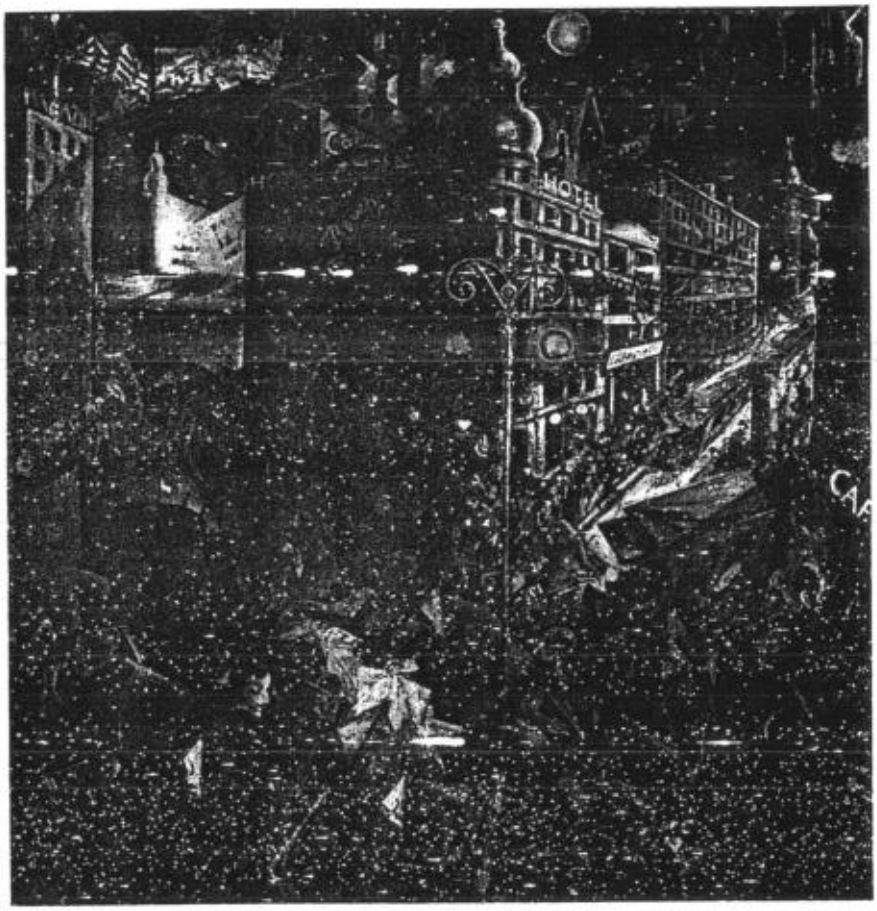
والموت، وهانس بالوشك الذي صور، بدوره، عمالا في طريقهم الى المصنع، وعاطلين عن العمل قرب السكة الحديد...

هذا التقليد الفني يرجع بأصوله، اذاً، الى القرن التاسع عشر، لكنه لم يتأكد ولم يأخذ ابعاداً جديدة الا مع نهاية الحرب العالمية الاولى، حيث تركزت اهتمامات الفنانين حول المسائل المطروحة: كالتناقضات الاجتماعية، والفوارق الطبقية بين «الاغنياء الجدد» وعامة الشعب، والشعور بالخوف من حرب قادمة، ومسألة العلاقة بين الرجل والمرأة، بما فيها العلاقة الجنسية. ففي مجال المتغيرات التي عرفتها اوروبا بعد الحرب العالمية الاولى، كان تحرر المرأة من الظواهر البارزة لهذه المرحلة. فالحرب أدت الى الاعتراف، في مجالات عدة، بإمكانات المرأة والى مساواة في الحقوق السياسية بين الرجل والمرأة.

وفي ظل الحرب، كان الفن، في العالم الغربي، قد وصل الى منعطف حاسم وضع الفنان امام خيارين اساسيّين في وسائل التعبير: فاما ان يتبع الطريقة القائمة على حرية الابداع الفني، انطلاقاً من اللامرئي (اي اللاموضوع) واما ان يعتمد مبدأ تحوير الشيء المرئي (او الموضوع) وتحريفه وتأويله، استجابة لشعور يراد التعبير عنه. الاتجاه الاول - وهو الاكثر صعوبة ومغامرة - يتمثل بالخط الذي اتبعه كاندانسكي ومونديريان وكلي، الذين مهدوا للفن التجريدي ووضعوا اسسه العامة. اما الاتجاه الثاني، القائم على تحوير المرئي وتأويله، فقد جعل من الصورة الانسانية موضوعاً أساسياً للعمل الفني، وهو الاتجاه الذي اتبعه التعبيريون الالمان، قبل الحرب وبعدها، وفنانون آخرون لم تكن لهم ارتباطات ثابتة بحركات فنية محددة - امثال: روو، وجاولنسكي، وسوتين، وكوكوشكا، وكوبن، وغروص، وديكس. كما اهتم بالمسائل الاجتماعية نفسها التعبيريون البلجيكيون وفنانون اميركيون، في المكسيك والولايات المتحدة.

وكانت قد تأسست في المانيا - على يد فنانين تعبيريين، امثال: بشستين، ومولّر - جماعة جديدة عرفت باسم جماعة تشرين الثاني November gruppe الممثلة لتيار فني حوّل التعبيرية الى صيغة شبه سياسية، وضم فنانين تكعيبيين ومستقبليين

وواقعيين، وعدداً من المهندسين والموسيقيين والمخرجين السينمائيين والمسرحيين. بيد ان شمولية هذه الحركة واتساعها وتناقض اتجاهاتها قد ادت الى تفككها، في غياب اي رابط جمالي بين ممثليها، بين هانس آرب واتوديكس، او بين ماكس ارنست وماكس بكمان على سبيل المثال. ومع توقف هذه الحركة، تكونت الجماعة التي



جورج غروص (١٨٩٣ ـ ١٩٥٩)، **المدينة الكبيرة**، ١٩١٦ ـ ١٩١٧، زيت على قماش، ١٠٣×١٠٥سم، لوغانو، مجموعة تيسّن.

وضعت امكاناتها التعبيرية كلها في خدمة النضال الاجتماعي، وعرفت باسم الموضوعية الجديدة[١٠] Neue Sachlichkeit لاهتمامها الكبير بالانسان وبما يعانيه من مشاكل في وسطه الاجتماعي. وعلى الرغم من انتشارها في اميركا، فقد بقيت الموضوعية الجديدة حركة جرمانية، على صلة مباشرة بالواقع وبأشكال العالم المرئي.

هذا التيار المتعارض تماماً مع التجريد المطلق، بسبب ارتباطه بالواقع، يرى فيه هانس هوفستاتر«ايماناً بالواقع، من دون اي افتتان لوني، ومن دون اي انفلات شكلي، بعيداً عن العلاقات الخارجية، ومن دون اي من الرؤى الحدسية الكبرى[١١]. فارتباط ممثليه بالواقع يدفعهم اليه عامل سياسي اجتماعي كان قد برز واضحاً، سواء في تصريحات اوتوديكس وجورج غروص، وماكس بكمان او في اعمالهم الفنية. ومع هؤلاء يتحوّل الفن الممثل للمأساة الانسانية الى وسيلة للنقد الاجتماعي اللاذع والاحتجاج المباشر ضد الحرب والطبقة الحاكمة.

ففي رسومه واعماله التصويرية - بخاصة في لوحته الثلاثية، **الحرب** - صور اوتوديكس Otto Dix الحرب ونتائجها المدمرة والمذهلة بأسلوب طبيعي واضح يرتبط، من جهة بتقاليد التعبيرية الالمانية والمدرسة الواقعية، ويقترب، من جهة ثانية، بما يمثله من عوالم غريبة وبما يتضمنه من تفاصيل دقيقة ومثيرة، من بعض فناني النهضة الالمانية، امثال غرونولد. وكان جورج غروص Grosz، بدوره، ناقداً ساخراً، معبراً في عمله الفني كما في كتاباته عن موقفه الثائر ازاء الاوضاع الراهنة، وعن اعتراضه على الحرب التي شارك فيها. فلم يكن الفن، بالنسبة اليه الا وسيلة تقوم مقام «الصمام الذي يسمح بتصريف البخار المضغوط»، وتمكنه من تسجيل كل ما يثير انتباهه او يزعجه: وجوه زملائه «البهيمية»، و «مشوهو الحرب الاشاكس، والضباط المتغطرسون»، وذلك كي يثبت «هزالة النمل المضحك ذي الحقد المميت»، الذي يمثل العالم المحيط به. وقد تبنى غروص المعطيات الفنية الجديدة، متأثراً بالمستقبلية ومستخدماً الاحرف حسب تقنية الالصاق. وكان غروص قد بلغ، في عمله الفني، حد العبثية، معترضاً كالدادائيين، لا على الاوضاع السائدة فحسب،

بل على الفن ايضاً وعلى طريقة الاستمتاع به من قبل الطبقة البورجوازية. فهو عندما يصوّر الشارع البرليني انما يشير الى ما تخبئه خلفها واجهاته: «كبش الفداء، شحاذون، بغايا، عاطلون عن العمل وكسالى، مشوهو الحرب و ـ الله معنا! نتائج الحرب ابشع مما عرفناه من قبل»[١٢]. وفي رسومه التي انجزها بعد ذلك: **وجه الطبقة القيادية، هوذا الانسان، مرآة البورجوازيين**... حاول غروص ان يخفي، خلف التوجه نحو الاباحية والطابع الجنسي لبعض هذه الاعمال، اغراضه الهجومية ضد الطبقة الحاكمة. لذا، كان من الطبيعي ان تُضبط هذه الاعمال، وان يُحاكم صاحبها، لانه اساء، «بالشكل الأكثر وقاحة، الى مفهوم اللياقات وآداب السلوك، الخاصة بالشعب الالماني» حسب تعبير هوفستاتر.

فنان آخر وصف عالم العنف والمأساة بشيء من الواقعية، هو ماكس بكمان Beckmann، احد اهم فناني المانيا لمرحلة مابين الحربين. وهو ايضاً عاش الحرب العالمية الاولى، وتحوّل فنه جذرياً بعد ان انتقل من الانطباعية الالمانية المتأخرة الى التعبيرية والتحق، على غرار غروص و اوتوديكس، بجماعة الموضوعية الجديدة. لم يكتف بكمان بمعالجة المأساة الانسانية، فالتزم هو ايضاً، بالموقف الرافض للحرب والمندد بمساوئ المجتمع البورجوازي الالماني، وغالباً ما كانت اعماله، في العشرينات، تشير الى ما يهدد كرامة الانسان من اخطار والى ما يعانيه من آلام. وكي يعبر عن مثل هذه الحالة لجأ بكمان، بعد ان شعر بعدم جدوى الاحتجاج وبحتمية المرحلة، الى المواضيع الدينية، والى الرمز والخرافة، حيث يلتقي مع الواقعية الرمزية للفن القوطي الالماني المتأخر واستعاراته. لذلك استخدم الفنان اللوحة الثلاثية Triptyque كما عرفت قديماً، وانتج، في المرحلة الاخيرة من حياته، تسع لوحات ثلاثية، كان اولها **الذهاب** ١٩٣٢ ـ ١٩٣٥. وفي هذه الاعمال الاخيرة، خفف بكمان، باعتماده الرمز، من عنف الصورة، محاولا التعبير عن رغبة في الانعتاق وارادة العيش في غياب كل وهم. ولكن رغم هذا التحول اعتبرت النازية فنه متخلفاً واضطرته لأن يترك فرنكفورت الى برلين، قبل ان يهاجر الى امستردام عام ١٩٣٧، ثم الى نيويورك عام ١٩٤٧.

ـ الفن والنازية

مع تصاعد النازية وتسلمها السلطة ١٩٣٣ ـ ١٩٤٥، ظهر تيار فني جديد في المانيا، مدعوم من اجهزة الدولة، وموجه ضد الفنانين الطليعيين، وبخاصة اولئك الذين عمدوا الى تحوير الطبيعة وتشويهها والى تقصي مجالات الفن التجريدي، اللاموضوعي. فاعتبر نتاجهم الفني متخلّفاً، ومنعوا من ممارسة التصوير في البلاد بعد ان ابعدوا عن مراكز التعليم في المعاهد الفنية واضطر بعضهم للهجرة[١٣]. وكانت هذه الحملة القمعية ضد ممثلي الحركة الفنية المعاصرة قد لاقت قبولا شعبياً مبيّنة ان الجمهور، باتخاذه مثل هذا الموقف السلبي، لم يكن مهيئاً بعد، سواء في المانيا او خارجها، لفهم الفن الحديث واستيعاب محاولاته للتحرر من المحاكاة وتخطي النموذج المتمثل بالطبيعة، اي العالم المرئي. قبل ذلك، كانت حركة «الموضوعية الجديدة» قد سجلت، في بداية الثلاثينات، ميلا واضحاً نحو الطبيعة، ورافق ذلك ظهور اتجاهات مناهضة للفن اللاصوري، معبرة عن تقدير واعجاب بأساليب الفن القديمة. ويبدو ان السلطة الالمانية كانت تعي هذا الواقع الذي لم يكن يتطلب منها العمل على تثبيته او التأكيد عليه سوى «وضع قوانين لما كان، منذ زمن طويل، يشكل رغبة الجمهور الكبير. وبإقرار ادانة الجمهور، الجدير بالنشاط السياسي والعاجز، بالمقابل، عن الابداع الفني، استخدمت (السلطة) هذا الجمهور عن تعمد للوقوف في وجه الفكر واستقلاله الروحي»، حسب تعبير هوفستاتر.[١٤]

وبتطور هذه الاوضاع المستجدة، وسعي السلطة الى ان تجعل من الفن اداة اعلامية تخدم مصالحها الآنية، برز على الصعيد الفني، تيار متشبث بالاساليب التقليدية، يطالب بالعودة الى التصوير القديم، سهل القراءة، كي يتاح لرجل الشارع التعرف الى ما يمثله من خلال مقابلته بالواقع المنظور. وكان البرنامج الثقافي للرايخ الثالث قد حدد المبادئ الاساسية للعمل الفني انطلاقاً من رؤية يعبّر عنها شعار «الفن للشعب». وتجاوباً مع هذا المبدأ العام، اختيرت الموضوعات المنسجمة مع فكرة تثقيف الشعب، من خلال توجه عاطفي، رومنسي، نحو الماضي، يُعَبرُّ عنه في اشكال متفائلة تتفق مع الشعور القومي كما يفهمه الرايخ الثالث. ومن هنا، فان ما

بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣)، **غيرنيكا**، ١٩٣٦، زيت على قماش، ٣٤٩×٥ر٧٧٦سم، مدريد، متحف البرادو.

نصادفه مراراً من موضعات في الاعمال التصويرية لهذه الحقبة التاريخية تجسده العناوين التفخيمية: **ارض المانية، الشعب العامل**... وهكذا تقوقعت الحركة الفنية في المانيا وتوقفت عن التطور، بعد ان اخضعت لتوجيه السلطة، وحصرت ضمن اطر ضيقة لوسائل التعبير التشكيلية، وبعد ان حرمت من ضرورة الاختبار ووسائله، وابعدت عن مسائل المضمون والماهية، لتتوقف فقط عند المسائل التقنية والمهنية.

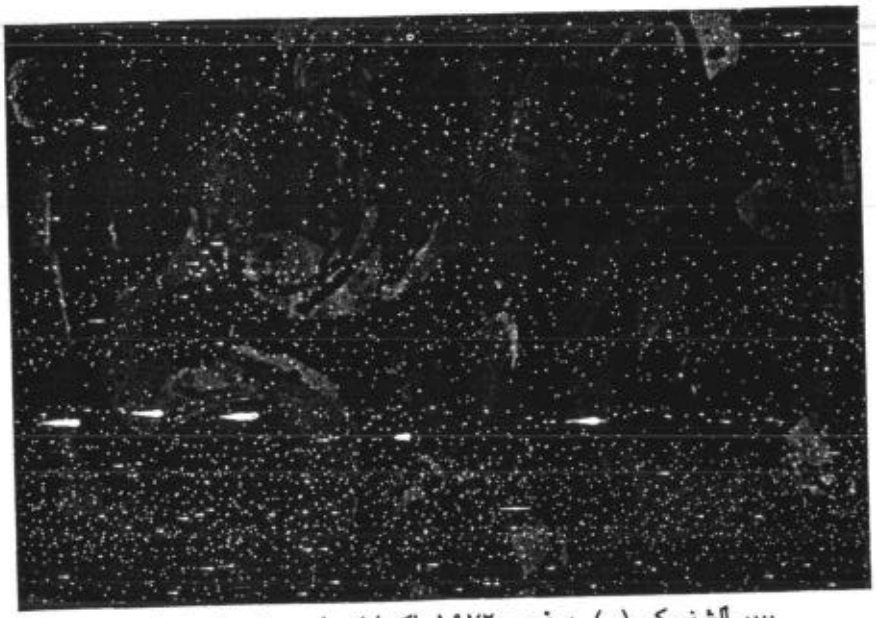
٣ ـ انتشار الحركة التعبيرية:

فرنسا

اتجاهات مماثلة تكونت، في الوقت نفسه، خارج المانيا، وتناولت الواقع الانساني والاجتماعي، وعبرت عنه بطرق خاصة، متنوعة ومتباينة. قبل ذلك كان الوحشيون الفرنسيون والمستقبليون الايطاليون وبعض فناني التكعيبية ـ بخاصة روبير دولوني، ممثل الاورفية ـ قد لجأوا الى الوسائل التشكيلية القائمة على تفسير الشكل والخط واللون بطرق تقربهم نسبياً من التعبيرية حسب المدلول الذي يُعطى لهذه العبارة في الكلام عن التعبيريين الالمان. . فاعمال بعض الفنانين من ممثلي الوحشية، امثال: روو ولوفوكونيه، هي، لا شك ذات قيم تعبيرية. فقد عالج جورج روو موضوعات مستمدة من الواقع الانساني باسلوب تعبيري يعكس اهتماماته الاجتماعية ويميزه عن زملائه الوحشيين. وهي الموضوعات المصطبغة، بعد سنة ١٩١٣بخاصة، بصبغة دينية، روحانية، والمتميزة بقيم ايحائية تعبر عنها الالوان الكثيفة المتباينة مع عنف الخطوط العريضة السوداء المحددة للأطر العامة للأشكال. فهي تشبه الزجاجيات، في اشكالها ومضامينها، حيث يتحول ما تعكسه الوانها من اضاءة الى اشراق واستنارة.

فنانون آخرون تجلّت في اعمالهم بعض مظاهر التعبيرية، كالحس الباطني، مع باتيليه، وهاجس الجسد، مع غورغ، والغرابة ذات الطابع الاجتماعي، مع غرومير. ومع وصول الفنانين الروس، سوتين وشاغال، الى فرنسا، انفتحت مدرسةباريس

على أشكال جديدة من وسائل التعبير. فاكتسب اللون في اعمال سوتين، قوة ايحائية تصل، أحياناً، الى اقصى حدود الحسية بفضل كثافة العجينة اللونية وعمقها ووظيفتها التشكيلية. اي ان اللون، كما يتعامل معه سوتين، يشكل امتداداً عضوياً لإحساس الفنان، وانعكاساً لحالة نفسية ومزاج كئيب، ويتحول، كما في اعمال فان غوخ، الى وسيلة تعبيرية اساسية. اما شاغال ذو الحس الديني، المتأثر بالتقاليد الفنية لبلاده، فيجمع عمله بين الاسطورة والواقع، معبراً عن قلق عاطفي وشاعرية غنية بآفاقها الخيالية. اكثر واقعية الفنان الايطالي موديغلياني الذي تحولت التعبيرية في اعماله الى صيغ تقترب من اشكال التانقية وفن الباروك. اما الفنان النمساوي كوكوشكا، فاصطبغت اعماله بشيء من الرمزية والخيالية. وقد اخذت التعبيرية ابعاداً جديدة بعد ذلك مع فنانين آخرين، مثال: غروبير ومرشان، ودوبوفيه، وبيكون، وجيا كومتي...



بيير ألشنسكي ( ) **برنس**، ١٩٧٢، اكريليك على ورق ملصق على قماش، ٩٩,٥×١٥٣,٥سم، البندقية، مجموعة بيغي غوغنهايم.

وهنا لابد من الاشارة الى عمل بيكاسو الضخم المتمثل بجدارية كبيرة انجزها الفنان بناء لطلب جناح جمهورية اسبانيا في معرض باريس الدولي سنة ١٩٣٧. وهي الجدارية المعروفة باسم **غرنيكا**، نسبة الى المدينة الاسبانية الصغيرة، في مقاطعة بسكي، التي تعرضت لغارات المانية. ففي هذه اللوحة الكبيرة، كما في لوحات اخرى تعود الى المرحلة نفسها، يعبر بيكاسو عن التزامه السياسي ازاء الحرب الاسبانية وما احدثته من دمار وخراب في مشهد يتوزع على مساحة يبلغ عرضها ثمانية امتار. وقد اختلط فيها منظر الدمار وصور حشد الناس ومصارعة الثيران: حيث تظهر، وسط اللوحة وتحت شمس شاحبة، صورة حصان ينهار فوق جبار بشري مـزق ما زالت قبضته تمسك بسيف منكسر، والى اليسار امرأة يلفها السواد تحمل ابنها الميت، وخلفها، ثور وعصفور. والى اليمين، امرأة تنطلق من داخل بيت، تهرب وقد شُلّت رِجْلها، وثالثة تُطِّل من نافذتها ممسكة بقنديل تبحث عن موتاها.. لا شك في ان هذه اللوحة والدراسات التمهيدية لها تتخطى الحدث العرضي لتعكس واقع الحرب وتحذر منها، مؤكدة ان غرنيكا ليست الا بداية لهلع عالمي لا محدود. وكي يضاعف من قوة المشهد الممثل التعبيرية، ويشدد على طبيعة الموضوع، لم يستخدم بيكاسو، في هذه اللوحة، سوى الوان قليلة تكاد تقتصر على الاسود والابيض[١٥].

التعبيرية في بلجيكا والشمال الاوروبي

كانت الحرب العالمية الاولى قد اسهمت في انتشار هذه التيارات التعبيرية في انحاء مختلفة من اوروبا وبخاصة في بلجيكا، حيث اخذت الحركة التعبيرية ـ مع برميك Permeke، ود سمت De Smet وفان دربرغ ـ ملامح جديدة، اختلفت تماماً عن التعبيرية الالمانية سواءً في رؤيتها الخاصة او في وسائلها التقنية[١٦]. فهي على صلة وثيقة بالواقع الاجتماعي المباشر، تلتزم بقضاياه وتعبر عنها بأشكال تمتاز بظاهرتها الصحية السليمة. وفي البلاد السكاندينافية، نجد ايضاً اشكالاً تعبيرية جديدة ذات اهداف اجتماعية كانت قد تبنتها، منذ سنة ١٩٣٠، المدرسة التي اهتمت بالتصوير الجداري، وحاولت ان تجمع بين المسائل الشكلية والايديولوجية. وقد

شهدت البلاد الشمالية حركة جديدة ضمت فنانين تشكيليين ينتمون الى الدانمارك وبلجيكا وهولندا، وعرفت باسم كوبرا Cobra المؤلف من الاحرف الاولى لأسماء عواصمها الثلاثة: كوبنهاغن، بروكسل، امستردام. وقد تأسست هذه الحركة في باريس، سنة ١٩٤٨، وامتد نشاطها حتى سنة ١٩٥١ حيث كانت شاهداً على انبعاث التعبيرية الشمالية واستمرارها(١٧). وكان من ابرز ممثليها: اسجير جورن وإجيل جاكوبسون (الدانمرك)، وكارل آبل وكورنيي (هولندا)، وبييتر الشنسكي (بلجيكا).

الحركة التعبيرية في اميركا

وفي هذه المرحلة التاريخية، شهدت اميركا اللاتينية، في المكسيك والبرازيل، ظهور تيارات فنية جعلت من التصوير الجداري الوسيلة الاساسية للتعبير عن قضايا الشعب الاجتماعية باسلوب تعبيري ذي صفة ملحمية. وفي هذا المجال، برز عدد من الفنانين المكسيكيين من الذين كانوا على صلة مباشرة بالواقع الاجتماعي، امثال ريفيرا، اوروزكو، سيكيروس، تامايو.. فنان آخر قدمت اعماله الفنية صورية تميزت بعنفها، هو البرازيلي كانديدو بورتيناري. اما لازار سيغال، الفنان الروسي الأصل، فقد شارك في الحركة التعبيرية الالمانية في درسد، ثم انتقل الى البرازيل ليصوّر، بدوره، صفحات ملحمية، كما في سفينة المهاجرين.

اما في الولايات المتحدة فقد ظهرت ايضاً حركة تعبيرية ذات اهداف اجتماعية مع بن شان الذي ينتمي الى تقليد التصوير الساذج في اميركا، لكنه تقليد اكتسب قيماً تعبيرية في اعماله. فنانون آخرون كان لهم اهتمامات مشابهة، امثال ادوارد هوبر، ارتول كارك، غوركي، اولبرايت...

الفصل الخامس

العالم اللاموضوعي - الفن التجريدي

ان ما عرف بالفن التجريدي[١] ـ أو اللاصوري non figuratif، أو اللاموضوعي non objectif ـ هو تيار فني عالمي، كان قد ظهر في الغرب مع بداية القرن العشرين، وتأكد فيما بين الحربين، وتكرس من ثم بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بلغ قمة ازدهاره في السنوات الأولى من الخمسينات، وبقي، بعد ذلك، ظاهرة مميزة للنشاط الفني في عالمنا المعاصر. وهذه الظاهرة لا تقتصر على جماعة محددة تتبع برنامجاً واحداً وأهدافاً واحدة، فهي من الشمول والانتشار عالمياً بحيث أن تنوع أشكال التعبير يجسد، كما يقول ميشال سوفور، «إحدى خصائص التصوير التجريدي الأشد تمييزاً»[٢]. فالتجريد، المعبر عن تبدل عميق في المفاهيم الفنية، في ظروف اجتماعية جديدة، يدخل في السياق العام لتطور فني بدأ بالانطباعية مع نهاية القرن التاسع عشر، ومن ثمّ بلغ درجة متقدمة جداً مع التكعيبية التي كان لها الدور الأساسي في تخطي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي كما كان متبعاً منذ عصر النهضة، وفي إعادة بناء فضاء اللوحة على أسس جديدة. وقد يشكل التجريد، وهو يلي التكعيبية ويعاصرها في مراحله الأولى، قمة هذا التطور العام، حيث تكرّس بعد ذلك، في أنماط مختلفة من أشكال التعبير الفني التي لم يكن يجمع بينها أحياناً سوى غياب الصورة المستمدة من العالم المرئي: كالتشكيلية المحدثة Néo- plasticisme وحركة دوستيل De stijl، في هولندا، والبناءوية Constructivisme، والتفوقية Suprématisme، في روسيا... اضافة إلى تعبيرية كاندانسكي وما شهده العالم الغربي، بعد الحرب العالمية الثانية، من حركات فنية اختارت طريق التجريد أو كانت على صلة مباشرة به: كجماعة كوبرا Cobra، والتصوير الفعلاني أو التحركي Action painting، والفن البصري Op art ، والفن الحركي Art cinétique.

١ـ ظاهرة التجريد

من البديهي أن التجريد ليس على صلة بالظواهر الخارجية، «ولا يتضمن ـ حسب تعبير الفنان الهولندي فان دوسبرغ ـ أي تذكير بالواقع المرئي، أو أي اشارة إليه، سواء أكان هذا الواقع منطلقاً للفنان او لم يكن..»[٣]. ومن البديهي أيضاً، أنه ـ في مجالي التصوير والنحت ـ يسعى إلى تخطي الصورة والتمثيل الصوري figuration, représentation figurative، رافضاً المحاكاة والتقيد بالمنظور أو الطبيعة التي كانت التيارات الفنية تدعو، منذ بداية القرن، إلى تخطيها أو السيطرة عليها بواسطة اشارات ورموز بدلاً من الغوص فيها أو التوقف عندها. فالعمل التجريدي، المعبر عن تحرر الفنان ازاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي في الطبيعة، لا يتطلب من المشاهد البحث فيه عن أشياء يمكنه التعرف إليها، لأنه لا يتكون إلا من مسطح، أو فضاء، أو حجم، تكاد تقتصر عناصره الأساسية، حسب طبيعة العمل الفني، على خطوط أو مساحات، أو أشكال وألوان يشكل تقابلها وتجاورها وتداخلها موضوع العمل الفني، وغايته الأساسية. غير أن ذلك لا يعني أن التجريد يقتصر ـ كما يقول دوفرين ـ «على اجتناب الصورة المحسوسة، فهو يسعى إلى أن يستخلص من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، او المفهوم، او الفكرة»، من دون ان يفقد العمل الفني قيمه التصويرية pictural أو النحتية sculptural، ومن دون ان يفقد ما ينطوي عليه من مضامين خاصة. فالفن كان، في السابق، يحاكي الطبيعة، ويصور العالم المرئي كي ينقل الينا نموذجاً عنه مثالياً أو واقعياً. لكنه، بات الآن يتعامل مع الفكرة والشعور، أو ما يسميه كاندانسكي «الضرورة الداخلية».

والفن التجريدي «ظاهرة وليس مجرد تيار»، حسب تعبير دورافالييه[٤]؛ لكنها ظاهرة معاصرة بل مرحلة متقدمة في تاريخ الفن في اعتقاد بعض المؤرخين الغربيين. وبروز هذه الظاهرة هو، في نظرهم، نتيجة لتطور بطيء لا لتبدل مفاجئ في المفاهيم الفنية: أي أن حركة متصاعدة ودائمة، يرجعها دوفرين[٥] M. Dufrenne إلى نهاية عصر النهضة، قد أدت، خلال الحقبة الطويلة الممتدة من القرن السابع عشر إلى يومنا، إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، ومن ثمّ قادت إلى

نفي التمثيل الصوري، وإلى استنباط تقنيات تتفق مع أشكال التعبير الجديدة. وإذ اعتبر التجريد نهاية المطاف لمسار التطور الفني في العصور الحديثة، فلأنه يقابل في ذلك الحركة التي قادت الفن الغربي - من القرون الوسطى الى النهضة - نحو قطبية أخرى تمثلت في تكامل الشكل والصورة. أي أن ما يسميه دوفرين «التكامل الصوري»، كما بلغته الكلاسيكية الغربية - وفنون أخرى كالفن المصري القديم - قد رفضته الفنون الحديثة كما جهلته أو تجاهلته فنون آخرى قبلها. وان تكن هذه الغاية الصورية قد بقيت قائمة زمناً طويلاً، إلا أنها انتقلت تدريجاً من المقام الأول - بعد ان اكتسب التصوير كل وسائل التمثيل الصحيح - إلى المقام الثاني، وانتقل معها الاهتمام من العالم الممثل إلى العالم المستقل للوحة، حيث فقد الموضوع مكانته، أو نظر إليه بمنظار جديد، فحوِّر واختزل وشوّه أحياناً، ثم استبعد وعزل تماماً أحياناً أخرى.

لكن التجريد، اذ يشكل بالفعل ظاهرة مميزة ارتبطت بالتحولات الكبرى التي شهدها المجتمع الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، فإنه لا يقتصر على زمن محدد أو مجتمع محدد. ففي كتابه **تجريد واعتناق**[٦] Abstraction und Einfühlung، الصادر في ميونخ، سنة ١٩٠٨، يحاول فورنغر Worringer ان يتخذ من مفهوم التجريد منطلقاً أساسياً لدراسة الفن، معتبراً أن التطور الفني انما يخضع دائماً لقطبية زمنية. فالتقيد بالظواهر الخارجية للموضوع، بهدف تمثيلها ونقلها إلى المشاهد، يقابله، في عصور أخرى، تجنب للموضوع أو اختزال له يدفع به إلى حدود التجريد، فتقدم عليه معانيه ومضامينه التي لا يمكن سوى للعقل وحده أن يدركها. وهكذا يحاول فورنغر قلب المفاهيم الجمالية، منطلقاً لا من الشيء المرئي وتحليل اشكاله الخارجية، بل من الذات، ليتناول الشكل من الداخل بوصفه غاية، بدلاً من النظر إليه من الخارج من حيث هو نتيجة. لذلك فهو يعيد النظر في مجمل تاريخ الفن، ويرى في التجريد قطباً مقابلاً للصوري، مناظراً له، ومقبولاً فناً، مشدداً على الدلالة الداخلية للشكل، ومعتبراً ثانوياً قراءة ما يمثله:

«ان الحافز الفني في الاصل ليس له علاقة بمحاكاة الطبيعة. فهو يبحث عن

التجريد بصفته الوسيلة الوحيدة للراحة وسط التباس صورة العالم وغموضها». «الطبيعة ليست شرطاً ضرورياً للعمل الفني، وان كانت تاريخياً تشكل عنصراً اساسياً فيه..» «ان الارادة الفنية لدى الشعوب المتوحشة... والارادة الفنية في جميع المراحل التاريخية البدائية، كذلك الارادة الفنية لدى بعض الشعوب الشرقية ذات الثقافة المتطورة، انما تظهر عن ميل نحو التجريد. هكذا، فان الحافز الى التجريد يكمن في بداية كل فن، كما يبقى الظاهرة البارزة لدى بعض الشعوب ذات المستوى الحضاري المتطور، بينما يتراجع تدريجاً مع اليونانيين وشعوب غربية اخرى تاركاً المجال لحافز «الاعتناق» Empathie (Einfühlung).

اما الافتراضات النفسية لهذا الحافز الى التجريد، «فيجب البحث عنها في نظرة هذه الشعوب الى العالم، وفي سلوكهم النفسي إزاء الكون. ففي حين ان عوامل الميا الى «الاعتناق» تكمن في الايمان بوجود علاقة مريحة تعبر عن وحدة الوجود بين الانسان وظواهر العالم الخارجي، فان الميل الى التجريد هو حصيلة اضطراب داخلي كبير تولده في الانسان ظواهر العالم الخارجي. وهذا ما يتوافق حسب المفهوم الديني، مع النزوع الى التسامي لدى جميع الامم».(٧) واستناداً إلى هذا المفهوم الجمالي، يصبح الفن محاولة للتعبير عن العلاقة، الاكثر شمولاً، ما بين الإنسان والعالم الخارجي، ويصبح من الضروري تخطي ما يسميه الكاتب «وجهة النظر الأوروبية الضيقة» التي لم تكن ترى الشكل الا من خلال الفن الكلاسيكي. فهنالك فنون أخرى - ويقصد بها فورنغر الفنون الأوروبية الشمالية ذات الطابع الخطي التجريدي: كالارلندية والكلتية والميروفنجية - تختلف تماماً عن النهضة الايطالية في رؤيتها وسائيمها، وتحتفظ مع ذلك، بقيمها الجمالية.

ظاهرة التجريد قبل التجريد

وللتعبير عن رؤيته للعالم والانسان، لجأ الفن الاسلامي إلى استخدام صيغ هندسية تجريدية، وجعل من الكتابة، بما تمتاز به من تواصل خطي ذي قيم زخرفية، عنصراً تشكيلياً مستقلاً بذاته. وباستخدام مثل هذه العناصر الخطية، التزم الفن الاسلامي مبادئ اصطلاحية تنظم العلاقة القائمة بين الأشياء وتعيد

صياغتها ـ داخل المساحة التشكيلية ـ انطلاقاً من مفاهيم جمالية خاصة لم يكن همها تمثيل العالم المرئي أو محاكاته، بل تفسيره والتعبير عنه بأشكال مجردة. فالمساحة المزخرفة تبنى بواسطة أشكال هندسية خطية لا تمثل شيئاً سوى حركة الخط في الفضاء. ذلك أن النقطة، المدركة بمعزل عن الخط، هي التعبير الأولي عن الخط، وحركتها في الفضاء تولّد الخط الذي يُدرك أيضاً بمعزل عن المساحة التي يمكن أن تدرك هي أيضاً على انها عنصر مستقل قائم بذاته. غير أن الحركة تبدل من طبيعة النقطة والخط والمساحة وتجعل منها عناصر أساسية في بناء الفضاء التشكيلي، وتنقلها ـ بفضل تداخلها وتراكمها ـ من حالتها الأولية الساكنة إلى حالة أكثر دينامية(٨).

هذه العناصر الخطية، المصورة، أو المحفورة في الجص أو الحجر أو الخشب، تكتسب أهمية خاصة لأنها تدخل في ما لا حصر له من التآليف الخطية، وتكسو، في حالات كثيرة، مساحة الجدار كلها، فتحوله الى شاشة تشكيلية متحركة يتجلى فيها بوضوح ما عرف باسم فن الرقش العربي Arabesque. ففي هذا العالم اللاصوري الذي يفترض فيه أن يكون ثابتاً، ساكناً، تبدو الأشكال الهندسية، بفضل تداخلها وتراكمها، متحركة في نظر المشاهد. وأنها لمفارقة أن يعبر هذا الفن الرافض للصورة، الرافض لمظاهر الحياة، عن الحركة ودينامية الحياة وأن يصل الى ما وصل اليه اليوم الفن البصري أو الفن الحركي المعاصر، باستخدام وسائل إيهامية متنوعة، أكثر تعقيداً. فإذا ما تركز البصر على أحد هذه الأعمال الزخرفية، تولّد لدى المشاهد احساس بأن تلك الدوائر والمضلعات المتداخلة، او المتراكمة، تدور وتتحرك كخيالات ضبابية. وقد يضاعف من قوة هذه الإيهامات البصرية أثر النور والظل الذي يكسب المساحة المزخرفة قيماً تشكيلية جديدة، ويحولها إلى صفحة متحركة.

أي ان الفن التجريدي الاسلامي اذ يحاكي الطبيعة، انما يسعى الى محاكاة جوهرها وبناها الاساسية من حيث هي دلالات رمزية تنعكس فيها عظمة الخالق وقدرته اللامتناهية. ذلك ان التناسق، او التآلف كما ينعكس في بنية العالم هو التعبير المباشر عن مفهوم «الوحدة في الكثرة» و«الكثرة في الوحدة»، الكامنة خلف

الاشياء وظواهرها. فالاشكال الزخرفية التجريدية، بما يوحد بينها من تآلف وتناسق، وبما تعكسه طريقة جمع مفرداتها من تآلق، هي التعبير الاكثر ملاءمة عن فكرة وحدانية الله الكامنة خلف تنوع العالم اللامحدود. ذلك ان المساحات المزخرفة في العمارة الاسلامية انما تتحول الى صفحات يتآلق فيها النور، «النور الالهي الذي يخرج الاشياء من ظلمة العدم» حسب تعبير بيركاردت. وبما ان «الله نور السماوات والارض»، فانه ليس من دلالة على وحدانية الله اكثر اكتمالاً من النور»[٩]. وهكذا تتحول المادة الى ارتجاجات ضوئية تنشرها في الفضاء التشكيلي المعماري عناصر التأليف على اختلافها: الاشكال التجريدية والهندسية، النتوءات المثقوبة التي يخترقها النور، المقرنصات، الفسيفساء المصنوعة من الخزف الملّي، والالوان المعبرة عن المضمون الداخلي للضوء وعن طبيعته الحقيقية العاكسة لمختلف الظواهر البصرية[١٠].

هكذا يفقد الخط قيمه الذاتية، من حيث هو عنصر هندسي، ليتحول إلى جزء مُكوِّن في التأليف العام المعقّد والمضلّل للعين. فالناظر لا يرى خطوطاً وأشكالاً بقدر ما يشعر، امام هذه الزخارف، بمناخات روحانية صوفية لا حدود لها. ثم إن تحديد الأطر الخارجية للمشهد غالباً ما يكون اصطلاحياً كأنما عناصره الزخرفية قطعت فجأة، وكيفياً، بحيث ان الفضاء التشكيلي المتكون منها يلتقي مع ما يسميه اومبرتو اكو «العمل الفني المفتوح»[١١]، ويتناقض مع مفهوم الفن الغربي حيث تنظم المساحة التشكيلية عقلانياً، وترسم أطرها العامة المحددة لعناصرها التأليفية. فالخطوط المتشابكة تبدو، هنا ـ كما لاحظ بابا دوبولو[١٢] في كتابه: **الاسلام والفن الاسلامي** ـ كأنها تمثل بنية الطبيعة المعقدة، وتقدم لنا نماذج عنها اختيرت كيفياً من بين مجموعات لا حصر لها توحي بأن لحمة الكون هي في حركة دائمة لا تتوقف عند حد. هذا التنوع الشكلي الناجم عن تداخل العناصر الخطية وتشابكها يشرح غنى القيم الجمالية التي يمكن بلوغها من خلال مثل هذه المشاهد اللاصورية التي اكتسبت، بفضل ذلك، قيمة الأعمال الفنية التجريدية، وليس الأعمال الزخرفية بالمعنى الغربي للكلمة.

صحيح أن الفن الزخرفي الاسلامي يرتبط بمختلف أنواع الحرف، كما يرتبط بالعمارة بخاصة، فيلازمها ويشكل أحد مظاهرها الأساسية؛ غير أن وظيفة هذا الفن لا تقتصر على كونه زخرفياً لأن علاقته بالعمارة علاقة عضوية تسهم في تحديد سماتها الأساسية وتضفي عليها طابعاً خاصاً ومميزاً. فعندما ننظر إلى هذه المساحات الزخرفية تكاد تمحي جدران البناء، ولا يبقى منها، في نظر المشاهد، سوى الأثر الذي يولده هذا الكساء الرقشي، الأثر الذي يقودنا إلى التأمل، وينقلنا من الساكن إلى المتحرك، من عالم المادة إلى عالم روحاني لا حدود له.

وفي حالات أخرى، قد تخلو جدران البناء، من الداخل، من أي نسق خطي، هندسي أو كتابي، وتقتصر الزخرفة على مرايا صغيرة تكسو السقوف والجدران، فتحولها إلى مرآة كبيرة تنعكس على وجوهها التي لا حصر لها الأنوار الآتية من النوافذ، فتضفي على فضاء المسجد الداخلي طابعاً غير مألوف. فرغم أننا لا نرى، هنا، شيئاً مما تعودنا أن نراه يلفت الانتباه، يبقى الناظر مأخوذاً بما لا يحس ولا يرى، مشدوداً إلى كل زاوية من زوايا المسجد. فالمرايا الصغيرة المتلاصقة والمتواصلة هي، بلا شك، اختراق للجدار الملصقة به، والغاء له ولقيمه البصرية الجمالية. فنحن لا نرى العمارة المؤلفة من أعمدة وقناطر وعقود بقدر ما نرى، أو نشعر، بفضاء كوني لامتناه. وهنا يبلغ الفن الاسلامي أقصى مظاهر التجريد التي لا نجد ما يقابلها الا في ما عرف اليوم باسم التصوير الأحادي، أو المونوكرومي، الذي جعل من المساحة ذات اللون الواحد مصدراً للتأمل. ولعل أقصى ما توصل إليه هذا الاتجاه الأحادي تمثل في عمل الفرنسي ايف كلين الذي اهتم بهذا الجانب التأملي للون، وجعل مساحة اللوحة كلها تقتصر على لون واحد، الأزرق. غير أن هذا الاختزال الكبير في عمل كلين وغيره من الفنانين الغربيين غالباً ما يقودنا إلى المجال الهامشي لما هو فن[١٣]، لأن موضوع التأمل من خلال مساحة لونية، صافية، لا يصل، رغم قياسات اللوحة الكبيرة، إلى عمق الفكرة كما تجسدها الأعمال الزخرفية الاسلامية المشار اليها.

تطور المفاهيم العامة

صحيح أن فورنغر كان أول من أدرك أن للتجريد في الفن مضموناً ما، ووجد فيه منطلقاً جمالياً. بيد أن ما كتبه حول هذا الموضوع - وإن لم يصل إلى درجة التكهن بدور التجريد الحاسم في فن القرن العشرين - لم يكن ممكناً، بل لم يكن ليفهم لولا التطور المهم الذي شهدته أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر على الصعيدين النظري والعملي. فالحركة التي وجهت الفنون التشكيلية - وبخاصة التصوير - نحو التجريد لم تكن بمعزل عن واقع ظروف تاريخية واجتماعية لمرحلة محددة. فهي، بلا شك، ترتبط بها وتعكس بعض ملامحها الأساسية. كما أن التحولات العامة التي أدخلها تقدم العلم والتقنيات في الوسط الانساني، وما رافقها من تبدل في الأعراف والمفاهيم، قد مهدت، بدورها، لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية، وباعدت ما بين فن عصر النهضة والفن الحديث. وإذا ما أخذنا بنظرية فرانكاستل(١٤)، واعتبرنا الفنون لغة نوعية مجسدة لرؤية عالم خاص بعصر ما، يصبح من الضروري أن نربط بين الحدث الفني وبين الآراء التي يحملها هذا العصر. فالفن التجريدي، الذي يتطابق مع مفهوم جديد للإنسان ولعلاقته بالعالم، يعبّر عن رفض لواقع اجتماعي وللتقاليد البورجوازية الممثلة له، بتأكيده على حرية التعبير التي طالبت بها تيارات أخرى معاصرة ودافعت عنها. وكي يعبر الفنان عن هذا السلوك الفني الجديد لجأ إلى عفوية الحركة وطرافة الارتجال وحتى إلى مصادر المصادفة أو الاحتمال، وتخلى عن الابعاد الخطية التي تحدد للناظر نقطة مراقبة ثابتة على مسافة من اللوحة، وبات همه أن ينقل المشاهد إلى اللوحة كي يجعل منه شريكاً فيها بدلاً من أن يكون حكماً عليها.

ومع تطور المجتمع الحديث وتطور العلم والتقنيات الجديدة، بدأ الفنان يعي استقلاليته ويطالب بها. فمن قبل، أخضع الفن، زمناً طويلاً، لرغبات حماة الفنون ورجال الدين والأمراء؛ كما أخضع، في المجال التقني، للمحترفات والمعلمين، وبات يشكل وسيلة اتصال، بالمعنى العام للكلمة، في خدمة الدين والمجتمع. لكن الفن لم يتحرر من وظيفته الاخبارية إلا في العصور الحديثة، وبعد ظهور وسائل اتصال

أكثر ملاءمة، حيث أصبح لا نفع له، بالمعنى المادي للكلمة، وانزوى بشكل متصاعد في صفته اللامادية. وإن يكن الفن قد تخلى عن دوره التسجيلي، وأخضع لعملية العرض والطلب في الأسواق التجارية، إلا أنه من الصعب أن يتخلى فعلاً عن دوره الاتصالي الاجتماعي. غير أن تحرر الفن ازاء هذا الجانب من الوظيفة الفنية قاده، كما لاحظ بعض مؤرخي الفن[١٥]، إلى تقصي مجالات كانت ما تزال هامشية، كالزخرفة التي أخذت أهمية كبرى لدى بعض الشعوب - وبخاصة الرقش والكتابة لدى العرب والشعوب الاسلامية بعامة - التي عبّرت عن تجربتها الخاصة بواسطة خطيّة لاصورية. لكن هذا المجال الزخرفي لم يصبح، في الغرب، هدفاً فنياً بحد ذاته الا في العصور الحديثة، عندما تقدم هذا الجانب، الهامشي أصلاً، على التمثيل الصوري نفسه، وتوقف الفن، في قسم كبير منه، عن خدمة أية غاية تمثيلية. ولعل الاهتمام المتزايد بالوسائل التعبيرية واستنباط أشكال فنية جديدة بلغت حد التشويه، قد أفقد التمثيل ما كان قد اكتسبه مع فنون عصر النهضة، ولم يعد، بالضرورة، معياراً فنياً. وبقدر ما كان الفن يتجه نحو التجريد ويبتعد، في الوقت نفسه، عن الطبيعة، بقدر ما كان المفهوم الجمالي قد تبدل، حيث لم تعد حقيقة الفن تكمن في أمانة المحاكاة، بل في عملية الابداع نفسها. وحسب هذا المفهوم الجديد، لم يعد الموضوع التصويري بالضرورة على علاقة بالأشياء المرئية، فهو - كما يقول دوفرين - «يوجد لذاته، وله في ذاته معياره الخاص... وهو بذاته صورة لنفسه، وشكله لم يعد شكلاً لمضمون غريب عنه لأنه يملك مضموناً داخلياً...»[١٦]

وبداية هذا التحول في المفهوم الفني تعود، كما أسلفنا، إلى الانطباعية التي موّهت معالم الأشياء، وحاولت التحرّر نسبياً من قوانين التمثيل المتعارف عليها. ذلك أن تفكيك الضوء بواسطة الضربات اللونية المستقلة، قد أفقدت الموضوع المُمثَّل - بخاصة في لوحات مونيه الأخيرة - شيئاً من علاقته بالواقع، اذ بدت جميع العناصر الموضوعية، في اللوحة، ضبابية مفككة. غير أن تخطي مسألة التمثيل لم يتحقق فعلاً الا في السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر، عندما تكونت حركة الفن الجديد Art Nouveau، أي الحركة التي وجهّت الاهتمام نحو القيم التزيينية

للأشكال الخطية والمسطحات، لما تقدمه هذه العناصر من امكانات التعبير التلقائي عن التوترات الدينامية. فالفن الجديد، الذي كانت ميونخ أحد مراكز ازدهاره، يستمد عناصره التشكيلية من العالم المرئي، لكنه يحوِّرها ويحوِّلها إلى أشكال مقروءة، ويسعى الى ترجمتها وتأويل أشكالها واختزالها في مساحات وألوان وخطوط مبسطة، لأن في تناغم الألوان، وفي موسيقية العلاقات الخطية، ما يكفي لايجاد لغة تعبيرية. وهذا الاتجاه الجديد تمثل في أعمال بعض فناني نهاية القرن التاسع عشر من الذين حوروا الأشياء وأفقدوها، أحياناً، هويتها وصلتها المباشرة بأصولها التي لم تعد ترتبط بها إلا بشكل تواردي، في غياب أي مظهر من مظاهر الفضاء الإيهامي كما يحدده المنظور، ومن دون مبالاة بالتجسيم ، وسائل تنفيذه. غير أن هذا التوجه العام نحو التجريد لم يتوضح، في مجال التصوير، إلا مع الحركات الفنية التي شهدها القرن العشرون منذ بدايته. ولا شك في أن التكعيبية كانت الحركة الأكثر حسماً وجذرية، إذ باختيارها أجزاء معزولة من العالم المرئي، وبتفكيكها العناصر الموضوعية وتحويلها إلى مسطحات صغيرة متداخلة يتكون منها فضاء اللوحة، إنما أرادت أن تعيد صياغة هذا العالم الموضوعي انطلاقاً من المخيلة والفكرة المجردة لا من الظواهر الخارجية. فالعناصر الهندسية المجزأة، الموضوعة داخل أطر هندسية تجريدية، هي أشبه بنعوت أو بإشارات تذكرنا بالأشياء المرئية من دون أن تمثلها فعلاً.

وقد تلتقي مع هذا التوجه العام محاولات بعض الفنانين ـ امثال الفرد كوبان ـ الذين انطلقوا، في تجاربهم الخاصة، مما يقدمه لهم المجهر والصورة الفوتوغرافية من أشكال جديدة، غنية، يكتشفها الفنان، بفضلهما، في الطبيعة. فالأشكال التي لم تكن موجودة في وعينا البصري، قد أصبحت الآن مرئية، بل ترسخت في الوعي العام صورها غير المرئية سابقاً. وقد لوحظ أن الأشكال التي يستنبطها فنان لا صوري يجهل هذه النماذج، تقابلها أحياناً أشكال مماثلة في الطبيعة. وهذا ما يؤكد، حسب تعبير هوفستاتر، «أن المخيلة الفنية ليست محدودة، بل إن الفن الموضوعي والفن اللاموضوعي هما أكثر ارتباطاً مما كان يعتقد طيلة نصف قرن».

وهنا لا بد من الاشارة الى ان التمييز بين التجريدي والصوري قد يحمل شيئاً من المغالاة احياناً، ويأخذ ابعاداً قد لا تجد مسوغا لها في الفنون الشرقية، بما في ذلك فنون الشرق الاقصى. اي ان ما ينطبق على الفنون الغربية لا ينطبق بالضرورة على الفنون الشرقية بعامة والاسلامية بخاصة. واذ يشكل التجريد، حسب المفهوم الغربي نقيضاً للصوري، تبقى العلاقة قائمة بين هذين العالمين في الفنون الاسلامية، وفي الفنون المسيحية الشرقية، حيث ان محاكاة الواقع بقيت اصطلاحية غير مقيدة، ولم تخضع لقوانين صارمة كتلك التي وضعتها النهضة الغربية، وتبنتها الاكاديميات والتزمت بها طوال قرون عدة. وهكذا تبدو عملية التحول حاسمة في المسار العام لتطور الفنون الغربية، بينما لا نجد ما يقابلها في الفنون الشرقية التي جمعت، في حالات كثيرة ـ كما في المنمنمات الاسلامية ـ بين التجريدي والصوري، وحاولت التوفيق بينهما عبر صياغة فريدة تقوم على تفسير المعطيات المرئية وفق تصورات ذهنية بعيدة عن المحاكات المباشرة لها(١٧).

وفي اطار المقارنة بين التصويري pictural والزخرفي décoratif يشير دوفرين ـ في مقالته عن التجريد المشار اليها ـ الى «ان الزخرفي يبقى تابعاً لما يزخرفه»، وانه يعطي قيمه لشيء آخر (الحامل)، فيما التصويري يتميز بمعناه، ومضمونه، واستقلاله عن الحامل الذي ينتمي اليه. فاذا كان الزخرفي لا يشكل موضوعاً له دلالته، اي انه لا يقول شيئاً، ويتحدد بغياب المعنى عنه، فان «التصويري يكفي ذاته بذاته، ويحمل في ذاته شيئاً له معنى ما». لذلك يرفض المصورون، التجريديون بخاصة، ان تعتبر اعمالهم زخرفية.

غير ان الحدود بين التصويري والزخرفي «لم تكن في كل مكان منيعة». فقد «يرقى الزخرفي، عندما يكون صورياً figuratif، الى التصويري او النحتي» sculptural، فيما «ينزلق» التصويري، بخاصة التجريدي، باتجاه الزخرفي، «حتى وان لم يستخدم العمل الفني لزخرفة مساحة او حجم ما». وقد تنطبق هذه الحالة، في نظر دوفرين، على التشكيليين المحدثين néo plasticiens، وممثلي الفن البصري والفن الحركي، لأن تقصيهم «لاثر ما» effet حال دون انتاج معنى ما، ولأن غاية

العمل الفني اقتصرت على هذا الاثر، كالتوازن والتناغم في اعمال موندريان، والشفافية والالتماع او التموج، والحركة، في اعمال فازاريللي. ذلك ان الشكل الذي صنع لذاته لا يكتسب مضموناً، ولأن ما يراد من التجريد بات افقاراً للعمل الفني واختزالاً له بحيث لم يعد يُمثَّل الا من خلال بنيته الاساسية التي تقرّبه من الزخرفي. ولكن دوفرين يستدرك الامر، فيشير الى ان تصنيف العمل الفني زخرفياً او تصويرياً «يبقى نسبياً الى حد كبير»، معتبراً «ان ما يجعل هذا العمل زخرفياً ليس كونه زخرفياً بذاته، بل لانه يرتبط بوظيفة محددة تفقده صفته الفنية» ؛ لكنه اذا ما عزل، ووضع في غير المكان المعد له اصلاً، يكتسب من جديد قيمته الفنية. ويعود دوفرين بعد ذلك لينبّه الى ان التمييز بين الزخرفي والتصويري وتصنيف الاعمال الفنية تبعاً لهذين المجالين، واعتبار الزخرفي تابعاً، او ثانوياً او هامشياً، قد يقودنا الى المفهوم التراتبي للقرن التاسع عشر، المفهوم الذي يصنف الاعمال الفنية تبعاً للموضوع المعالج لا لقيمتها الفنية الذاتية.

والحقيقة ان ما يحيط بهذه المسألة (التمييز بين الزخرفي والتصويري) من غموض والتباس قد يعود في اساسه الى ما احدثته ظاهرة التجريد من انقلاب كان له عميق الاثر في مسار الفن الغربي، ولأن التجريد يشكل، في نظر الغربيين، نقيضاً للصوري، ويرتبط تاريخياً بالزخرفي، أي المجال الهامشي للفن. فقد يرتفع الزخرفي الى مرتبة التصويري pictural «عندما يكون صورياً»، وينزلق التصويري الى مستوى الزخرفي «عندما يكون تجريدياً»، كأنما صفة الزخرفي ملازمة للتجريدي، بينما تبقى صفة التصويري ملازمة للصوري figuratif. غير ان الفنانين التجريديين يرفضون هذا التمايز، كما يرفضون ان يكون المعنى في الموضوع الممثل. ولتخطي هذا التمايز دعا الباوهاوس (ومن قبله الفن الجديد) الى وحدة جميع الفنون، والعمل داخل اطر واحدة انطلاقاً من مفاهيم جديدة. اما ان نعتبر العمل الفني زخرفياً «لارتباطه بوظيفة محددة تفقده صفته الفنية»، فهو امر تبقى صحته ايضاً نسبية، لاننا نجد في تاريخ الفن ما يدحض هذه المقولة، ويؤكد ان وظيفة العمل الفني لا تنفي بالضرورة قيمه الذاتية. فالاعمال النحتية والتصويرية

الرومانسكية والقوطية، السابقة لعصر النهضة، ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالعمارة، وكانت لها وظيفة محددة. لكنها، مع ذلك، لم تكن بحاجة لأن تعزل، وتوضع في غير مكانها، كي تكتسب قيمة جمالية خاصة ومميزة.

قبل ذلك، كانت بلاد الشرق الادنى القديم (مصر الفرعونية، وسوريا وبلاد ما بين النهرين) قد انتجت فناً كان على علاقة مباشرة بوظائف محددة لم يتخل عنها طوال تاريخه الطويل. وكنا قد اشرنا سابقاً الى ان فن الرقش العربي الملازم للعمارة ليس زخرفياً، بالمعنى الغربي للكلمة، ولا يخضع لمعايير الفن الغربي كما تحدّدت منذ عصر النهضة. فهو يحتفظ بقيمه الذاتية وله في ذاته معناه الخاص رغم ارتباطه بالعمارة، ورغم تجاهله الكلي للصورة والموضوع (بالمفهوم الغربي).

٢ ـ تيارات الفن التجريدي الأولى

التجريد العاطفي

منذ السنوات الأولى لظهور التجريد، تعددت أشكاله التعبيرية وتنوعت، وتميزت بالعفوية والتلقائية تارة أو بالصرامة البنيوية تارة أخرى. ولقد حاول كاندانسي[١٨] بتقصية اللون والشكل، أن يعبر عما أسماه «الضرورة الداخلية»، معتمداً لا التمثيل الصوري بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة ايحائية تعبر عن الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر. غير أن كاندانسكي لم يكن ليصل إلى مثل هذه النتائج ـ منذ عام ١٩١٠، تاريخ أول عمل تجريدي له ـ لولا الظروف التاريخية التي مهدت لظهور فن لم يعد بالامكان اعتباره مطابقاً للتمثيل الصوري البورجوازي. فكان الفنان على صلة بالفن الجديد والتيارات المعاصرة، وتعرف على بعض أعمال الانطباعيين، وجاراهم في استخدام الألوان المضاءة، ونظر إلى الأشياء من حيث هي ألوان وجد فيها «سلطة الموسيقى نفسها». ثم ان اطلاعه على أعمال روبير دولوني، الممثل الرئيسي لما عرف باسم الأورفية، قد ثبتَّ لديه تجربته العاطفية مع اللون، فاستخدمه لذاته مستقلاً عن الشيء ومنفصلاً عنه. وهو إذ يستخدم ألوان الطيف والتدرجات اللونيات انما كي يعبر عن هذا المضمون العاطفي الذي يجعله على صلة بالأورفية ويبعده، في الوقت نفسه، عن التكعيبيين الذين

فاسيلي كاندانسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤)، **مائية تجريدية**، ١٩١٠، الوان مائية، ٥٠×٦٥سم، باريس، مركز جورج بومبيدو (المتحف الوطني للفن الحديث).

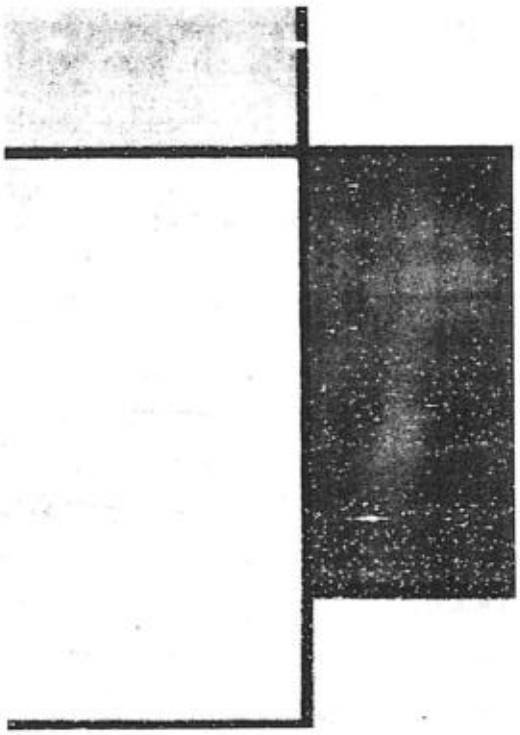
انحصر همهم الأساسي باللونية الاحادية كي يسهل عليهم تحويل المساحة المصورة إلى مجموعة كبيرة من المسطحات المتداخلة. صحيح ان اعماله الاولى بدت قريبة من الانطباعية، الا ان ما كان يسعى اليه بعد ذلك هو ان يحرر التصوير من عبء التمثيل الصرري، متجنباً تحويله الى مجرد زخرفة هندسية، وان يستنبط نظاماً من الرموز المتحررة بدورها ازاء اي ضرورة خارجية (كمحاكاة الطبيعة او تمثيلها)، والمعبرة فقط عن ضرورة داخلية. فقد جعل من اللون هدفاً وغاية بعد ان فصله عن المرئيات وحوله الى رسالة اتصالية عاطفية[١٩].

درس كاندانسكي الفن ومارسه مدة طويلة في ميونخ، ارض التعبيرية الالمانية. إلا ان ما توصل اليه في مجال الفن اللاصوري لم يكن له في البداية من اثر يذكر.

ففي ميونخ نفسها، حيث تعددت نشاطاته وشارك في تأسيس الفارس الازرق، كان فرانتس مارك الفنان الوحيد الذي تأثر به وصوّر لوحة ذات مناخ عاطفي، تمثل مقابلة بين الاشكال الحمراء والسوداء.

التشكيلية المحدثة

صحيح أن كاندانسكي قد تخطى مظاهر الأشياء وتجنب محاكاة العالم المرئي، وذهب بعيداً في مجال الفن اللاموضوعي، إلا أنه بقي أميناً، مع ذلك، لمبدأ «الضرورة الداخلية» وبقيت لوحته، في حالات كثيرة، ذات مناخ عاطفي، تأثري. فنانون آخرون اتبعوا في الوقت نفسه، طريقاً آخر هدفه تخطي ضرورات الوجود الفردية،



بيت مندريان (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤)، **تأليف**، ١٩٢٧، زيت على قماش، ٥٣×٩٨سم، مجموعة خاصة.

والوصول إلى فن صاف متحرر من المأساة الانسانية. ففي الوقت الذي كان يسود الغرب شعور بالخوف من حرب قادمة، كان الفن، في جزء منه على الأقل، يتجه باتجاه مناقض تماماً لهذا الواقع، منطلقاً من أسس بنيوية صارمة لعمل فني بعيد عن أي اثر عاطفي. والحق أن التكعيبية كانت قد مهدت، من خلال برنامجها لاعادة تنظيم العالم المرئي المصوّر، لظهور فن لاموضوعي أكثر عقلانية. وبدورها، اتبعت الأورفية Orphisme - وهي الحركة المناقضة للتكعيبية على الرغم من أنها انبثقت عنها - أسلوباً يتجنب الصورة المرئية أو يجعلها هامشية، ولا يتعامل إلا مع اللون بصفته العنصر التشكيلي الأساسي في اللوحة، ولأنه يمثل «الشكل والمضمون معاً»، في نظر دولوني، مؤسس الاورفية. وبواسطة اللون يحاول دولوني تجسيد الضوء والتعبير عما توهمنا به من حركة الدوائر اللونية المتجاورة والمتداخلة. وفرانك كوبكا، الفنان التشيكي الأصل، اهتم هو أيضاً باللون وجعل من المساحات اللونية المتباينة وسيلة للتعبير عن الحركة.

بيد أن الصورة النموذجية المبنية بناءً عقلانياً، بعيداً عن أي تأثر عاطفي، لم تتحقق إلا مع الفنان الهولندي بيت موندريان Piet Mondrian، الذي وصل بمبدأ التجريد الى اقصى درجات المنطق. وكان الفنان قد انتقل من الواقعية الأكاديمية إلى الانطباعية فالوحشية، وأعجب بالتكعيبية التحليلية، وتوصل أخيراً إلى التجريد، بعد بحث دؤوب عن حقيقة كامنة خلف الموضوع. وموندريان ينطلق من اختزال العالم الموضوعي ليصل - خلافاً لما اعتمده كاندانسكي من تحرير للون الملازم للشيء وتحويله إلى مجرد أثر مستقل عنه - ليصل إلى نموذج أساسي بني وفاقاً لهيكلية مبسطة من المساحات الهندسية والقيم اللونية. وتؤكد أعماله من سنة ١٩١٤ أنه قد حقق، منذ البداية، الشيء الأساسي في بناء لغته التشكيلية الخاصة. فانطلق، في بادئ الأمر، من اختزال البنى التأليفية لدى التكعيبية، وعمد بعد ذلك إلى تقسيم اللوحة إلى مساحات صغيرة مستطيلة أو مربعة، ليصل، مع بداية العشرينات، إلى اكتشاف الشكل المصور، المبسط، المعبّر عن مقدرة الفنان التأملية وعن مفهومه الخاص للإنسان والعالم. فلوحته ذات المسطح الواحد، تكاد تقتصر

على خطوط عريضة سوداء، رأسية وأفقية، وضعت على خلفية بيضاء. وغالباً ما يُدخِل الفنان إلى هذه الهيكلية، القائمة على تباين الأسود والأبيض، ألواناً اقتصرت على الأحمر والأصفر والأزرق - أي الألوان الأساسية - والرمادي.

ووصف موندريان أسلوبه باسم التشكيلية المحدثة[٢٠] Néo-plasticisme، رغم أن هدفه كان التوصل إلى تكوينات مسطحة يغلب عليها الطابع الهندسي. إلا أن هذا التوجه نحو التجريد والاشكال المبسطة لا ينفي تجربته مع الصورة واللون. وهذه التجربة قادته إلى «التشكيل الصافي»، المميز بنقائه، ووضوحه، وتقشفه، والمجسد لهذا التوازن التام بين الحرية والانضباط. «فالتشكيل الصافي» هو، في نظر الفنان، «اتحاد الفردي والعام»، و «على الفن أن يصل إلى توازن صحيح باكتشاف وسائل تشكيلية صافية في تقابل مطلق». لذلك فهو يمقت «كل ما هو مزاجي، والهامي، وثار مقدسة، وكل النعوت المميزة للعبقري، والتي لا دور لها سوى حجب فوضى الفكر». ويطالب، كي يحرر الإنسان من فرديته، بأن «يصبح محيطنا المادي ذا جمال صاف، سليم وعملي»، وأن لا يكون مجرد «انعكاس لمشاعرنا الشخصية الأنانية». وهو يطالب أيضاً بجمالية مبنية على العلاقات الصرفة للخطوط والألوان النقية، لأن «تقابل الأفقي والرأسي هو معادلة»، ولأن «العلاقات الصافية والعناصر البنيوية والصافية وحدها كفيلة ببلوغ الجمال الخالص[٢١]. فالتجريد كما يفهمه موندريان، ويسعى اليه، يقضي بتخطي ظواهر الاشياء، والابقاء فقط على الصورة الجوهرية اللامتغيرة، اي الصورة المثالية، حيث لا وجود، عملياً، سوى للشكل الهندسي الممثل بمساحة مسطحة لا تحمل سوى مساحات لونية محددة وخطوط افقية ورأسية. فهو، إذن، يسعى الى تحويل الفن، او «تحييده»، لأن ذلك يمثل، في نظره، اقصى ما يتوصل اليه التطور البشري، ولأن الفن بحد ذاته وجه من وجوه ظاهرة اكثر شمولاً.

لكن موندريان يصل في عمله الفني الى الحدود القصوى من التقشف والاختزال اللذين يرى فيهما الكاتب دوفرين، في مقالته المشار اليها، افقارا للعمل الفني، وانحراف التصويري pictural باتجاه الزخرفي décoratif. والحقيقة ان هذا

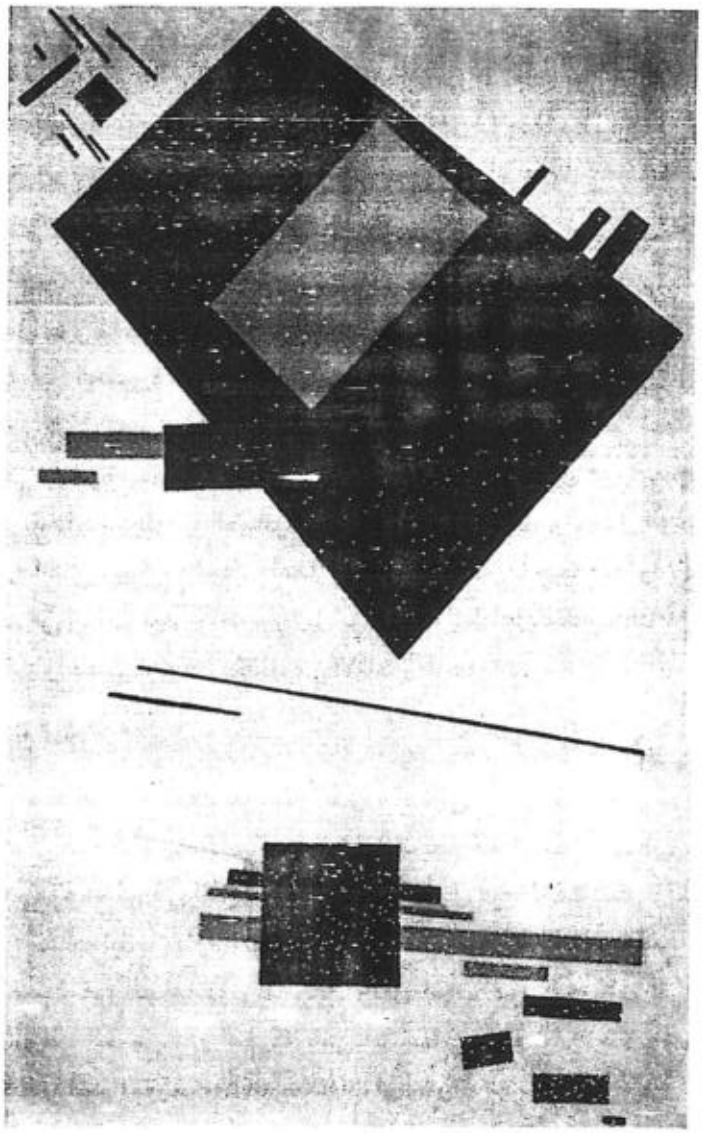
التوجه نحو التجريد الصافي المميز ببساطته واختزاله الكبير، انما يرتبط باهتمامات الفنان الفكرية ذات الطابع الروحاني الصوفي. ففي كتاباته، كما في اعماله الفنية، يلتقي موندريان مع صديقه الفيلسوف الهولندي شونماكرس M.H.S. Shoenmoekers الذي وضع نظاماً افلاطونياً حديثاً سماه «تصوفية ايجابية théosphie او «رياضيات تشكيلية»[٢٢]. ويبدو ان موندريان ـ وهو الذي يرى في التشكيلية المحدثة الوسيلة التي تمكنه من تحويل الطبيعة الى تعبير تشكيلي لعلاقات محددة ـ قد وجد مسوغاً فكرياً لتوجهه اللاموضوعي في اراء هذا الفيلسوف المطالبة «باختراق الطبيعة كي تتجلى لنا البنية الداخلية للحقيقة».

ويسعى شونماكرس ايضاً الى ترجمة الحقيقة في مخيلتنا بواسطة بنى «يمكننا اخضاعها لاشراف العقل. بحيث اننا نستعيد بعد ذلك هذه البنى نفسها في التعبير عن جوهر الطبيعة، ونتمكن من اختراقها بوسائل الرؤية التشكيلية»[٢٣].

ـ حركة دوستيل

في سنة ١٩١٧، اصدر تيو فان دوسبرغ T. Van Doesburg، بالاشتراك مع موندريان وبارت فان درلك، مجلة دوستيل[٢٤] De Stiil، لشرح آراء مؤسسي هذه الحركة الهولندية التي حملت الاسم نفسه. واتبع فان دوسبرغ، مع زملائه في الحركة الجديدة، خطا مماثلاً للخط الذي سار عليه موندريان، بيد ان أحداً منهم لم يصل الى ما وصل اليه موندريان من عمق الفكرة ومقدرة على استنباط الاشكال وقوة الاقناع. فاننا نشعر امام اعمالهم التصويرية الاختزالية بشيء من الجفاف قد يكون مصدره اصرارهم على ايجاد تناغم هندسي قائم على المساحات المسطحة.

غير ان حركة دوستيل لم تقتصر على التصوير، بل كانت تبحث عن روابط جديدة بين الفنان والمجتمع، وتهدف الى ما يوّحد بين جميع الفنون، إذ لا تناقض جوهري، في نظر اتباعها ـ وبخاصة فان دوسبرغ[٢٥]، المحرك الفكري لها ـ بين العمارة واي شكل من اشكال الابداع الفني. فانضم اليها مهندسون معماريون، أمثال اود Oude، وفانت هوف، وريتفلد، من الذين بدت مساهمتهم اساسية في



كازيمير ماليفتش (١٨٧٨ـ ١٩٣٥)، **تفوقية**، ١٩١٥، زيت على قماش، امستردام، ستديليك موزيوم.

تطور هذه الحركة. ولعل هذا الموقف العام لممثلي دوستيل يشرح اسباب التوجه نحو الاشكال الهندسية في مجال التصوير. صحيح ان موندريان قد تخطى، بنتاجه واسلوبه، هؤلاء الفنانين الذين اتبعوا الطريقة نفسها، الا ان غاية هذا العمل الجماعي لم تكن تهدف الى مثل هذه الاعمال المعزولة، بل تبحث عن إرادة فنية جماعية كان موندريان قد اسهم بقسط كبير فيها.

ولعل ابرز ما حققته حركة دوستيل، من خلال تكويناتها الهندسية المظهر، هو تجربتها مع الصورة المسطحة وبنائها الهندسي، وتحديد وظيفة اللون، اللون المستخدم بشكل يعبّر عن المدى الفضائي ويوهم الناظر بالحركة في اعمال دولوني، وحتى في بعض اعمال كاندانسكي، ويأخذ مع حركة دو...تيل دوراً جديداً. فتحديد البقع او المساحات اللونية الصافية تحديداً هندسياً دقيقاً، والفصل الواضح بينها، وتجاورها على مسطح واحد ـ بأعماق متفاوتة مصدرها طبيعة الألوان المستعملة ـ لا يهدف الى إيهامنا ببعد منظوري، بل يولّد لدينا انطباعاً بالتقسيمات الزخرفية كما نجدها في واجهات البيوت، وكذلك في الأثاث والمنحوتات.

التفوقية:

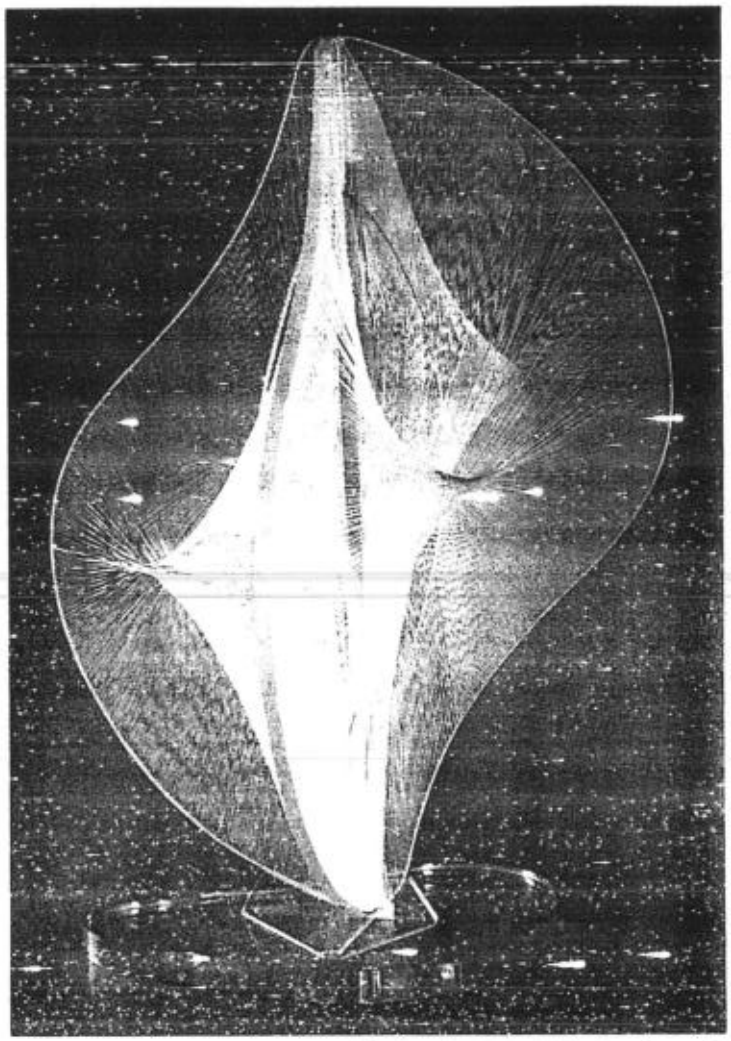
في هذا الوقت، كانت موسكو بدورها، على غرار باريس وميونخ، مركزاً لنشاط فني همه التجديد. ففي سنة ١٩١٢، ترجم كاندانسكي الى الروسية فصلاً من كتابه **الروحاني في الفن**، الفصل الذي يتناول فيه «لغة الشكل واللون». وفي موسكو، نشأت ايضاً تيارات عدة كانت على صلة بحركة التطور الفني في الغرب، لكنها تباينت في اتجاهاتها ونتائجها. ولعل اقرب هذه الحركات الى تيار الفن اللاموضوعي الغربي هي الحركة التي اسسها، عام ١٩١٣، كازيمير ماليفتش، واطلق عليها اسم التفوقية Suprématisme، او المعرفة الصافية [٢٦]. واراد ماليفتش بهذه العبارة التأكيد على «أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى أثر اللون على الحواس»، وان المعرفة الصافية تُبْعِد التواردات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق. وكي يتخطى الاشياء ويختزل جميع اشكال التمثيل، ذهب ماليفتش الى اقصى حدود الاختزال، اذ جعل من المساحة المسطحة للوحة الفضاء الوحيد المعتمد في

التصوير، حيث بنى الشكل، المسطح ايضاً. وللبرهان على نظريته، وضع مربعاً اسود وسط مربع ابيض يشكل مساحة اللوحة. فالانطباع الذي يولده هذا التباين، الناتج عن تقابل المربعين الاسود والابيض، هو، في نظره، اساس لكل فن. لذلك اعتبر ماليفتش هذه اللوحة بمثابة «نقطة الصفر» في التصوير، وسماها «الايقونة العارية بدون اطار زمني»، كأنما الغاية منها ايجاد مادة تفكير صافية وموضوع للتأمل الخالص. ويبرر ماليفتش عمله بقوله: «إن تمثيل موضوع بحد ذاته، هو شيء لا علاقة له البتة بالفن، بيد ان استخدام التمثيل لا ينزع بالضرورة عن العمل الفني احتمال ان يكون من مستوى رفيع جداً. فالوسيلة الملائمة، بالنسبة الى التفوقية، هي تلك التي تعبر تماماً عن الشعور الصافي الذي يجهل الشيء كما هو متفق عليه عادة. فالشيء بحد ذاته لا دلالة له بالنسبة الى ذاته، وآراء الفكر النير لا قيمة لها. فالشعور هو العامل الحاسم.... والفن يصل بهذه الطريقة الى تمثيل لا موضوعي - الى التفوقية»(٢٧).

وفي اعمال اخرى، ينطلق ماليفتش من الاشكال الدائرية، او شكل المعين، ليضع القواعد الاساسية للاشكال البنائية والبنى التكعيبية. ويذهب، من ثم، الى ابعد من ذلك في تقصيه للقيم الرمزية للون الصافي، اللاموضوعي، ليصل في نهاية المطاف، الى اللوحة التي لا تمثل شيئاً سوى مربع ابيض على خلفية بيضاء كأنما التفوقية جاءت لتعبر عن موقف بقدر ما تعبّر عن جمالية محددة، ولتمهد لبعض التيارات المعاصرة، كالفن الاقلّي Minimal art، والفن المفاهيميConceptual art، والتجريد الهندسي الذي ظهر في الثلاثينات. وعن طريق هذا الاختزال المبني استناداً الى مبادئ حسابية، اراد ماليفتش ان يسجل عاطفة انسانية او ان يوقظها، وان يقود المشاهد لأن يتحرك ويتأمل. لكن عمل ماليفتش تنقصه، على الرغم من اسهامه في عملية التطور الفني في العشرينات، قوة الاقناع، ويعتريه نوع من برودة الآلة وجفائها.

- البناءوية الروسية

إلى هذا الاتجاه الصفائي، المتمثل في اعمال ماليفتش، ونظريات كاندانسكي



ناحوم غابو (١٨٩٠ ـ ١٩٧٧) ،**بناءخطي** رقم ٢، ١٩٤٩، زجاج واكريليك وخيوط نيلون، ارتفاع ٧٩,٥سم، دويسبرك، متحف ويلهلم لمبروك.

الأكثر فردية، شهدت موسكو أيضاً تياراً فنياً كان هاجسه الأساسي تحديد وظيفة الفن ودوره الاجتماعي. والمدافعون عن هذا الاتجاه، المعروف باسم البناءوية Constructivisme، فنانون اختلفت آراؤهم وتباينت، وبدت متناقضة أحياناً. إلا أن

مصير هذه الحركة قد ارتبط بعمل عدد من الفنانين، امثال: فلاديمير تاتلين، والاخوان نعوم غابو[٢٨] وبفسنر اللذان حددا، في البيان الواقعي، النظرية البناءوية.

والبناءوية[٢٩] تمثل تياراً فنياً ولد من الاستجابة لمتطلبات مجتمع جديد. فالموقف من الفن وعلاقته بالمجتمع ومتطلباته الآنية كان له أثر مهم جداً في تحديد المفهوم الجمالي لهذه الحركة التي اعتبرت المسائل الجمالية ثانوية ولم تأخذ بالاعتبار الا المبدأ الوظيفي للفن. لذلك كان لا بد لها من الوقوف ضد جمالية التيار التجريدي الأول، ١٩١٠ ـ ١٩١٥، ومواجهة الآراء المصطبغة بشيء من التأمل الصوفي، كما في **الروحاني في الفن** لكاندانسكي، وتصوفية ماليفتش، والتيوزوفية التي تبنى موندريان نظرياتها منذ ١٩٠٩. بيد أن البناءوية التي جاءت لتلبي متطلبات عصر بحاجة لمنجزات مادية هي، على الصعيد العملي، التطبيق الحسي لما توصل إليه كل من ماليفتش وموندريان في مجال التجريد الصافي.

لكن النقاش الحاد، المرافق لمعارض هذه المرحلة، بخاصة في بطرسبورج (لينينغراد)، قد أوضح فكرة فن المستقبل بما ينبغي عليه أن يبقى واقعياً وحديثاً، وذلك باستيعاب الوسائل الجديدة للتصوير التجريدي ووضعها في خدمة الايديولوجية المادية. ثم ان ارتباط البناءوية، في بدايتها، بالحركة الماركسية للثورة، قد جعل منها التعبير المثالي للأفكار المادية. لذلك، فهي تطالب بموقف «لاجمالي»، كما تطالب بفن يرتبط بانتاج يرفض اللغة السطحية لدى المستقبليين. «فالتحديث هو في الانتاج»، ومسار الفن يتحدد من خلال «وحدة الايديولوجية والشكل» والشرط المادي. وان كان الفن الروسي قد تأثر، في الفترة ما بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٥، بالتيارات المعاصرة المتمثلة بالتكعيبية والمستقبلية، الا ان غابو لا يرى في التكعيبية، إزاء تطوره الفني، سوى مرحلة اولية، معتبراً ان هذه الحركة ما زالت تقوم على مبادئ جمالية. ويلتقي معه مرسيل دوشان لاعتباره ان ما توصل اليه بيكاسو من تحوير في التمثيل الصوري ليس إلا «لحظة حساسية تصويرية خالصة، ومجرد اسلوب اقتصر، لرفضه التجريد، على الاحساسات البصرية». وان كان تاتلين قد

اعجب اعجاباً شديداً باعمال بيكاسو، الا انه وقف، مع ذلك، ضد الجمالية التكعيبية، ولم يهتم بالتفكيك التحليلي للشكل المنظور اليه من زوايا عدة. بيد ان اعماله المؤلفة من مواد غريبة (كالخشب، والتنك، والحبال، والمسامير...) لم تكن على صلة بالحقيقة المصورة. وتبدو شبيهة بها اعمال غابو، على الرغم من انها احتفظت بملامح واقعية، وعلى الرغم من ان منحوتاته بنيت بواسطة سطوح متقابلة، وجمعت بحيث انها تتجنب اي علاقة بالواقع.

وهنا تعددت الآراء وتباينت ازاء المفهوم الفني[٣٠]. فكان تاتلين وورود شنكو أبرز المدافعين عن الدور الوظيفي للفن، مطالبين بأن يقتصر النشاط الفني على المجال العملي وحده. لذا سمي هذا الاتجاه بـ «الانتاجوي» Productiviste. شعاره «الفن مات، يحيا فن الآلة» هو التطبيق الفعلي للأفكار الاشتراكية المعاصرة، ولا علاقة له بالشعارات الدادائية العبثية. وهذا التطرف، بل هذا التمسك الحرفي بالمفاهيم المادية، دفع تاتلين ورودشنكو، وحتى ماليفتش، الى وضع نماذج فخارية لثياب العمّال وأثاثات نوادي الشغيلة. وهكذا بدت البناءوية، في نظر الطليعة السوفياتية، النشاط الفني الوحيد الذي يتفق مع الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية الصعبة في بداية الثورة.

في سنة ١٩١٩، كُلّف تاتلين[٣١] بوضع مشروع بناء بمناسبة انعقاد الاممية الثالثة في موسكو (١٩٢٠). وقد جاء هذا المشروع المعبر عن آرائه، تلفيقياً ، يجمع بين العمارة، والعمل الهندسي، والنحت والتصوير، والسينما، وفن الاضواء. اي ان ثمة محاولة للجمع بين مختلف هذه المسارات. والبناء، كما حدده المشروع، يبلغ ارتفاعه ٤٥٠م، ويتضمن عناصر فضائية حركية واشارات كالحلزون العملاق المجسد للطاقة المتحركة، المتمثلة بشخصية لينين وسلطته.

ويعتبر عمل الكسندر رودشنكو اسهاماً جديداً في السياق نفسه. وعمله **بناء غرفة** (١٩٢٠) يتكون من عناصر خشبية موضوعة افقياً وعمودياً، لا قيمة لها وظيفية او تمثيلية. وفي عمل آخر له، **بناء معلّق** (١٩٢٠)، تقتصر القيم الفنية على ما فيه من اشكال اولية متحركة، تتمثل في دوائر معدنية متدلية ومتقاطعة. اما

كازمير ماليفتش فقد وضع صيغاً تشكيلية نحتية هي امتداد لعمله التصويري «التفوقي»، فيما حاول الليسيتسكي ان يشكل صلة الوصل بين الطليعة الروسية والغرب، وتعاطى النحت على طريقة ماليفتش.

وتلتقي مع هذه التوجهات العامة اعمال الفنان البلجيكي فانتونغرلو Vantongerloo. في مجالي التصوير والنحت . فهو على غرار الفنانين الروس، يسعى الى صياغة مفهوم فضائي جديد، واحدي، يساوي بين الاشكال الفنية النحتية والتصويرية، ويتقصى الشكل الصافي باعتماد طريقة موندريان في مجال التصوير، وما تتطلبه من اختزال عناصر العمل الفني بحيث ان بنيته تقتصر على العمودي والافقي. وقد اهتم فانتونغرلو بالرياضيات، لانها تمثل في نظره احدى القوى البنيوية، الضرورية لمقاربة الطبيعة. ففي عمله **تكوين احجام** (١٩١٨) يقتصر التأليف على عناصر مستقيمة، افقية وعمودية، متوازية، بنيت حسب نظام رياضي يلتقي مع اهتمامات التشكيلية المحدثة في هولندا.

ـ الباوهاوس

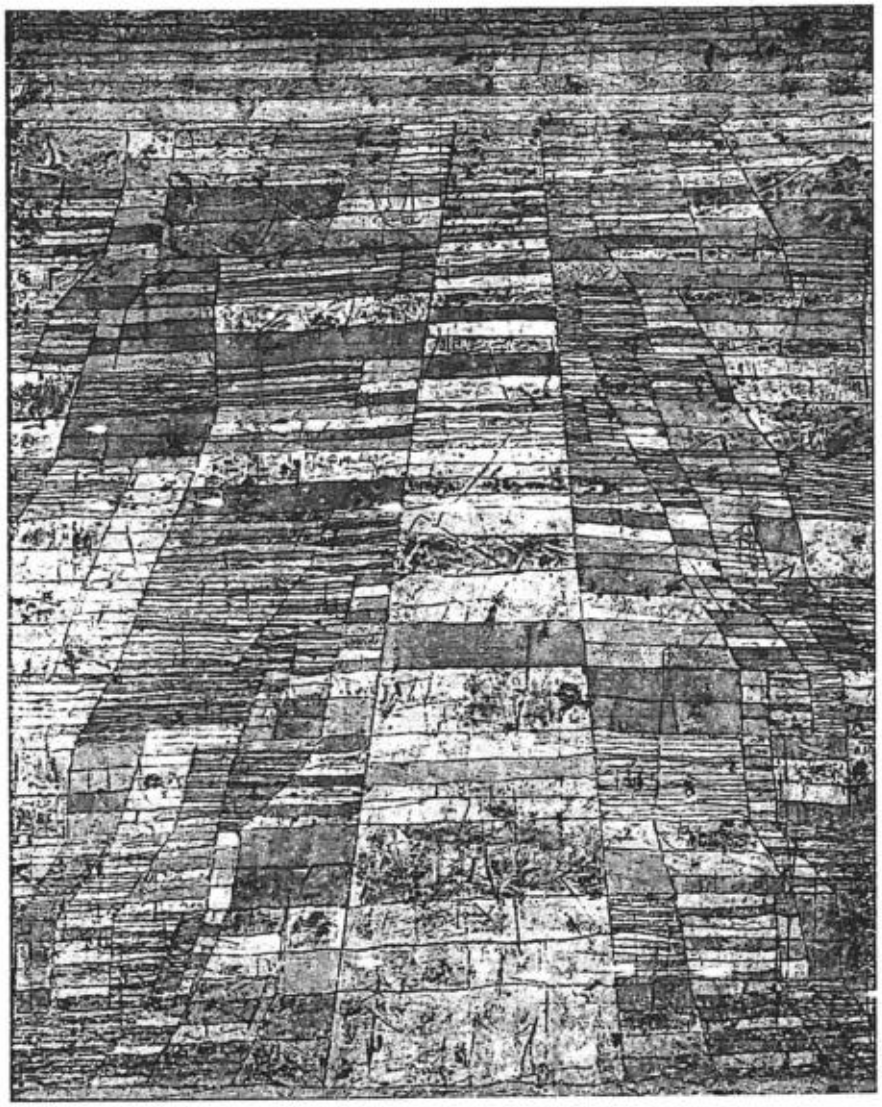
لقد اسس هذه المدرسة ـ Bauhaus وتعني حرفياً «بيت البناء» ـ المهندس المعماري والترغروبيوس Gropius في فيمار Weimar، المدينة الالمانية التي عاش فيها غوته وشلّر وليستس. فأثارت، برؤيتها ومنهجها الجديدين، اهتمام العالم الغربي ونقمة الاوساط السياسية الألمانية. فاضطرت، بسبب ذلك، ان تنتقل الى دوسو Dessau(١٩٢٥)، ثم الى برلين (١٩٣٢)، حيث اغلقت السلطة النازية ابوابها نهائياً، سنة ١٩٣٣. فهاجر مؤسسو هذه الحركة وعدد من اعضائها الى اميركا. حيث عمل مولوهي ناجي، الهنغاري الاصل، على نشر تعاليم هذه المدرسة في اميركا، واصبح مدير باوهاوس جديد في شيكاغو، سنة ١٩٣٨.

لم تكن اهداف الباوهاوس[٣٢] بعيدة عن اهداف حركة دوستيل في هولندا، او البناءوية في روسيا، او ما كان يسعى اليه لوكوربوزيه في فرنسا. ذلك أن أفكاراً مماثلة كانت، منذ بداية هذه المرحلة، قد انتشرت في المانيا، داعية إلى الجمع بين الفنون ضمن اطار العمارة، «الهدف الأسمى لكل ابداع فني» في نظر غروبيوس.

فالعمل الفني التزييني المرتبط بالبناء، وليد هذا النشاط المشترك للمصورين والنحاتين والمعماريين، يصبح، على غرار ما شهدته القرون الوسطى، المهمة الأرفع شأناً في الفنون التشكيلية. لذلك توجّه غروبيوس، في بيانه، إلى المعماريين والمصورين والنحاتين ليطالبهم بالعودة إلى أصول المهنة، لأنه لا يوجد «فن موهبة»، في اعتقاده، ولا يوجد فارق كبير بين الفنان والحرفي: «الفنان هو تسام للحرفي... ولا بد لكل فنان من قواعد المهنة»، حيث «المنبع الأصيل لكل نشاط مبدع». وعلينا «أن نؤسس اتحاداً جديداً للحرفيين، بعيداً عن الاعتداد بالنفس الذي أدى إلى اقامة جدار كبرياء بين الحرفيين والفنانين عن طريق الفصل بين الطبقات» (من البيان الافتتاحي، ١٩١٩).

على الصعيد العملي، ضم الباوهاوس، طيلة أربعة عشر عاماً ١٩١٩ ـ ١٩٣٣ من النشاط الخصب، فنانين ينتمون إلى مختلف التيارات، أمثال: موهولي ناجي، وشلمر، وفايننغر، وكلي، وكاندانسكي، من الذين ارتبطوا بهذه المدرسة ومارسوا التدريس فيها. لكن ، على الرغم من هذا الانفتاح، فقد انتهت الروح العقلانية بأن سيطرت على مناهجها التعليمية، وبات التجريد يشكل أحد أبرز اتجاهاتها الفنية. ولاشك أن معلمين أمثال كاندانسكي وكلي قد مارسوا تأثيراً أكيداً في تحديد المسار الفني العام للمعهد. ولكن، في المقابل، كان للباوهاوس دور مهم جداً في تطور الحركة الفنية حتى لدى بعض المشرفين عليه. فأعمال بعض ممثلي الباوهاوس، بخاصة أعمال بول كلي، تعكس هذا التأثير الذي مارسه الباوهاوس بفضل تبادل الآراء في هذا الوسط الفني بعد أن تحول إلى ما يشبه مركز أبحاث الفن المعاصر في فترة ما بين الحربين.

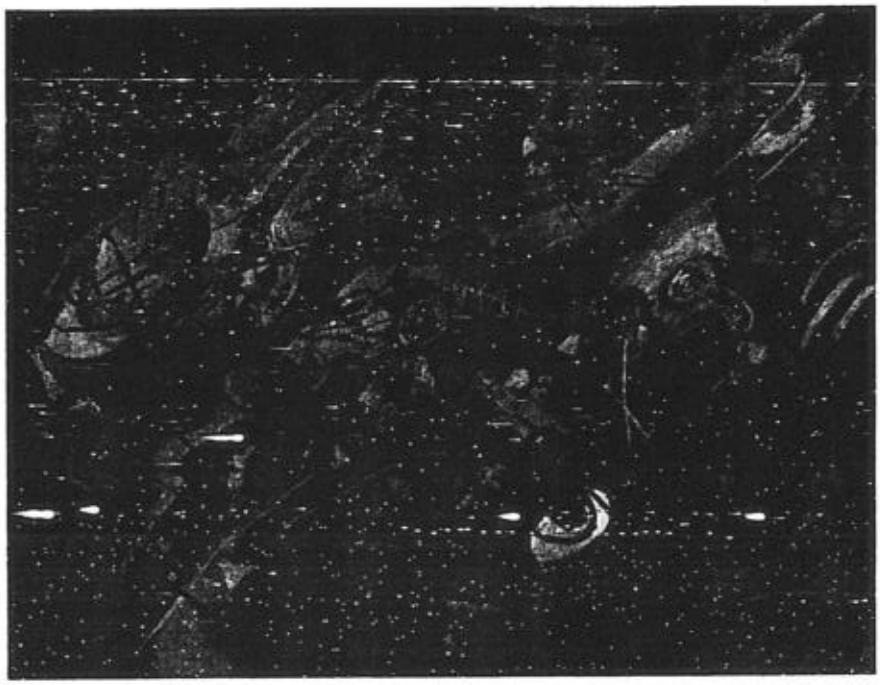
لكن طموحات الباوهاوس الكبيرة اصطدمت بواقع سياسي لم يحدّ من نشاطه فحسب، بل كان العامل الأساسي في توقّفه، بعد أن قُمعت، في المانيا نفسها، الأفكار التي نادى بها، ولم يكن لها بسبب ذلك، من نتائج مباشرة في الثلاثينات. لكن الباوهاوس أصبح رمزاً لكل ما هو بنّاء وخلاق، وأخذت الأفكار التي صاغها أهمية خاصة بعد الحرب. ولعل أهمية هذه المؤسسة ليست فقط في النظام المهني والمنهجي



بول كلي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠)، **طرقات أساسية وأخرى فرعية**، ١٩٢٩ مواد مختلطة على قماش، ٨٣,٥×٦٧سم، كولونيا، مجموعة فونيكل.

الذي قدمه لفنانين مبدعين، بل في التعاليم التي وضعها جوهانس ايتن، وجوزف البرس. فللمرة الأولى، «وُضِع - كما يقول هربرت ريد[٣٣] - تقابل أساسي بين مبادئ الفن التجريدي، ومبادئ الانتاج الكمي»، وأوْلت هذه التعاليم أهمية خاصة التجارب المهنية الأساسية في تعاملها مع المواد الخام الأولية. «فالمصور - يقول ايتن - مدير هذه الدروس التحضيرية - يمتلك، كوسائل تعبيرية، خطوطاً وأشكالاً، ونوراً وظلمة، والواناً. ومهمته، بصفته فناناً، هي ان يحقق عالماً ينبض حياة، معبراً وذا أثر. ومن هذه الوسائل المستخدمة، حسب المقاييس، كوسائل تعبير، ينبثق بالنهاية العمل العبقري». وفي تقويمه لتعاليم الباوهاوس، يرى هوفستاتر[٣٤] أنها «الأغنى في نتائجها»، إذا ما أخذ بالاعتبار التطور الذي شهده العالم الغربي منذ ذلك الوقت، و «هذا الغنى في النتائج مرده ليس، فقط لكون الفن بعد الحرب العالمية الثانية قام في جزء كبير منه على هذه التعاليم، بل لكون التعليم الفني في المدارس التي أرادت أن تكون تقدمية قد تغير حسب مناهجه، مما جعل منه قاعدة عريضة لفهم الشكل والفن بوجه عام».

وهنا لا بد من التوقف عند اعمال بول كلي Klee، احد الفنانين الذين كان لهم دور بارز في نطاق الباوهاوس. ذلك ان كلي - وهو المصوّر والمُنظّر السويسري الاصل - قد عاش حياته الفنية في المانيا (ميونخ، فيمار، دوسو) وارتبط بالنشاطات التي شهدتها ميونخ، «مدينة الفن» المنفتحة على مختلف التيارات العالمية، كما ارتبط بخاصة، بجماعة الفارس الازرق Blaue Reiter، احدى حركات التجديد الاكثر اهمية قبل الحرب العالمية الاولى. وقد اتبع كلي المسار نفسه لمثلي هذه الحركة الذين جعلوا من الفن، على تباين آرائهم وميولهم الشخصية، «تظاهرة روحانية لايتعارض فيها الحدس والشعر مع الاهداف الفكرية والفلسفية لهؤلاء الفنانين، ومع رغبتهم في التماهي مع عالم بدائي»[٣٥]. وقد استخدم هو ايضاً، الخط واللون من حيث دلالتهما الرمزية، متوجهاً نحو الداخل للكشف عن مضامينه النفسية الفنية. وكانت رحلته الى القيروان، في تونس، سنة ١٩١٤، حاسمة حيث عبّر، من خلال مائياته التي انجزها هناك، عن ارادته في دمج القيم الضوئية للاشياء بغية



فازيلي كاندانسكي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) **تخطيط رقم واحد للتاليف** ٧، ١٩١٣، زيت على قماش، ٧٨×١٠٠سم، برن، مجموعة فليكس كلي.

الوصول الى وحدة لونية. وهنا تتكشف له هويته الفنية، مصرحاً: «الالوان تمتلكني.. لقد امتلكتني دوماً. انني اعرف ذلك. وهذا هو معنى هذه الساعة السعيدة. اللون وانا باتا واحداً، فانا مصور».

وخلال السنوات العشر التي امضاها في الباوهاوس، قادته التجربة الفنية الى وضع القواعد النظرية للتعليم الفني[٣٦]، القواعد التي تشكل جزءاً اساسياً من مبادئ الفن المعاصر كله. ذلك ان هذا العمل النظري يشكل المجموعة الاكثر اكتمالاً لمبادئ الابداع الفني، التي لم يتطرق اليها احد غيره، من الفنانين المعاصرين، بمثل هذا الشمول وهذه الدقة. فهو يعمد الى تحليل الاشكال والحركات الاولية، ويشرح بعمق افكاره حول طبيعة السلوك الفني، كما يشرح، بخاصة، ما تتعرض له الصورة

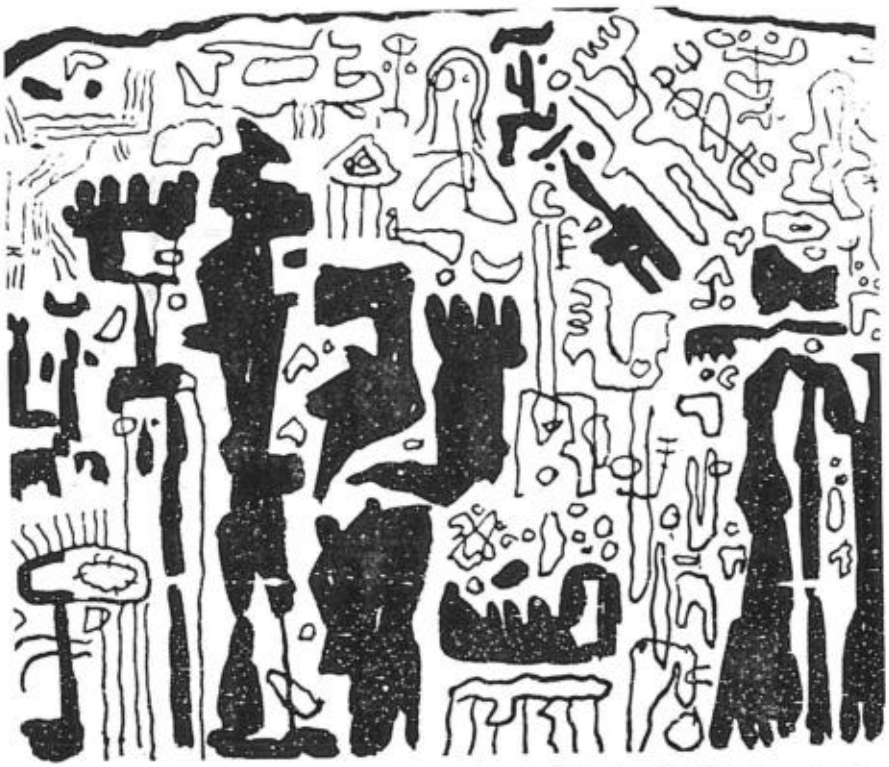
البصرية من تحولات قبل ان تصبح رمزاً ذا دلالة. وكلي يعي ان عملية الخلق الاساسية تقع تحت مستوى الوعي، ويتفق، من هذه الزاوية، مع السرياليين؛ الا انه يختلف معهم في ما يتعلق بمفهومه للآلية automatisme، اي انه يرفض ان يكون العمل الفني منبثقاً آلياً عن اللاوعي. فعملية الخلق ، في نظره، عملية مخاض معقدة، تتطلب الملاحظة الدقيقة والتأمل، والضبط التقني للعناصر التصويرية. وهو يعلّق اهمية كبرى على المصادر الذاتية وعلاقتها بالمصادر الاخرى، الموضوعية، ويعيد - ولا ينقل - صياغة الطبيعة، في جوهرها وماهيتها، من خلال تأمله للطبيعة نفسها وادراكه البنى الاساسية المتناغمة للفضاء والمرئيات وديناميةالحركة. وتشرح هذا الموقف عبارته المشهورة «الفن لا ينقل المرئي، بل يجعل مرئياً» L'art ne reproduit pas le visible il rend visible، وكذلك كتاباته بعنوان «سبل دراسة الطبيعة» حيث يقول: «الفنان هو انسان، وهو بذاته طبيعة وجزء من هذه الطبيعة في كليتها»(٣٧).

اما نتاجه الفني فيمثل عالماً مستقلاً بني انطلاقاً من اشكال صورية، اعيد صوغها بحيث تقترب من عالمه الداخلي، اي ان عمله «لا يمثل الطبيعة ولا حتى واقعها، كما انه لا يجردها، بل يحاول، عن طريق دراسة البنى، ان يدرك بشكل محسوس ما يتلاءم فيها مع القوانين العامة»(٣٨). ففي لوحته **طرقات اساسية وطرقات فرعية** (١٩٢٩)، نجد هذه العلاقة بين المصادر الذاتية التأملية وبين الواقع الموضوعي. فهي من جهة، توحي وكأن المنظر أخذ من الطائرة، وتبدو، من جهة ثانية، اشبه بتأليف لمساحات وبنى فضائية تلتقي مع قوانين الطبيعة. ويفسر هذا الانطباع المزدوج لدى المشاهد التفاوت بين المساحات الصغيرة وتقسيم اللوحة بحيث توهم الطريق الرئيسة بالعمق، فيما تعيد الخطوط الافقية النظر نحو مقدمة اللوحة.

التجريد السحري

ان ماعرف باسم «التجريد السحري» لا يشكل حركة فنية مستقلة ذات اهداف محددة، الا انه يمثل، مع ذلك، توجهاً عاماً يلتقي عنده عدد كبير من الفنانين من الذين رافقوا او عاصروا ظهور تيارات فنية طليعية عرفها الغرب قبل الحرب العالمية

الاولى وبعدها. وكانت هذه التيارات، على اختلافها وتباينها، قد ميّزت هذه المرحلة الخصبة من تاريخ الحركة التشكيلية، وتكونت، بفضل تزامنها وتأثيراتها المتبادلة، قواسم مشتركة جمعت بينها. فالدادائية والسريالية، على تناقضهما مع التيارات الاخرى، تلتقيان معها في امور كثيرة: فثمة ملامح سريالية نجدها في اعمال عدد من الفنانين التكعيبيين، وبخاصة بيكاسو، او اعمال بعض التعبيريين الالمان. وكانت ظاهرة التجريد من الاتساع بحيث شمل تأثيرها التيارات الفنية الاخرى. وبالمقابل، فان بعض دلائل الدادائية والسريالية كانت قد سبقت هاتين الحركتين، وبرزت بشكل جزئي وعفوي، قبل العشرينات، في اعمال العديد من الفنانين.



ويلي باوميستر (١٨٨٩-١٩٥٥)، **افريقيا**، رسم، ١٩٤٤.

واننا نجد هذه الملامح السحرية في بعض اعمال بول كلي الاولى او في اعمال كاندانسكي، وهو الذي اهتم بمسالة التعبير تشكيلياً عن الضرورة الداخلية» او المجال النفساني. فالاشارات، مستنبطة كانت ام تجريداً واختزالاً لصور موضوعية، تضفي طابع الحلم على المساحة المصورة، لانها تحمل، بما تنطوي عليه من دلالات والغاز، ملامح سحرية تضعها خارج التنسيق الهندسي الذي تخضع له تشكيلياً لدرجة اننا نتلمس حتى في تقابل المساحات الهندسية الملونة (في اعمال ماليفتش وموندريان..) ظواهر لا مادية. وهي الظواهر اللامادية نفسها التي تنعكس سواء في الخط او في الرقش الزخرفي العربيين، المبنيين بناء هندسياً. فان ما يجسدانه من قيم مثالية روحانية يقود الناظر، عبر متاهات الخطوط المتداخلة، الى عوالم سحرية لا متناهية، حيث ان فقدان الايهام البصري (المنظوري)، في هذه الاعمال الفنية ذات البعدين والمساحة المسطحة، يخلي المكان لبعد غير مادي، روحاني لا يمكن تلمّسه الا بإدراكنا له عن طريق العقل.

وقد تتفق مع هذا الاتجاه العاطفي لهذه المرحلة اعمال الفنان الايطالي البرتو مانيللي الذي وضع تآليف ذات بنى هندسية، على شكل دوائر متتالية ومتراكمة، توحي بالآلة وتعكس شعوراً بالغرابة. كما تشير الى هذا المناخ الآلي الغريب اعمال فرنان ليجيه لما تحتوي عليه من اشارات متنوعة ذات مظاهر شبيهة بالعناصر الآلية. غير ان هذه الاشارات وهذه الرموز السحرية الطابع تبدو اكثر ارتباطاً بالعوالم النفسانية وغوامض الاحلام في عمل الفنانين الذين لم يتبعوا منهج التكعيبية وآليتها، امثال كلي وميرو. ففي اعمال بول كلي نجد رموزاً وإشارات على صلة ما بالعالم الصوري، ولكن يصعب مع ذلك، تفسيرها. وقد يكون الفنان الاقرب الى كلي في هذا المجال هو الاسباني خوان ميرو الذي عمد بدوره الى رسم اشارات هيروغليفية الطابع، وعلى علاقة بالشكل الانساني والواقع المرئي. فهي تمثل عناصر من الجسم الانساني (الرأس، العين، الانف)، او تصوّر عالم الحيوان، كالكلب والحية، والعالم الكوني، بنجومه واقماره وشموسه، وتعبر عن عالم يكتنفه الصمت والغموض. فنانون آخرون اتبعوا ايضاً طرقاً مماثلة في التعبير امثال: صوفي توبر، ماكس اكيرمان، ويلي باوميستر..

البحث تو ما نيلك

الفصل السادس

بين العبثية واللاوعي - العراء للنفس وتجاوز الواقع

١ ـ الدادائية

المنطلقات الفكرية:

الدادائية حركة عبثية، رفضية، ظهرت مع بداية الحرب العالمية الأولى ـ في مجالي الأدب والفن ـ في عواصم غربية، مثل زيورخ، ونيويورك، وباريس، وكولونيا...، وانتقلت بعض مظاهرها، لاحقاً، الى أماكن أخرى من العالم. غير أن عبارة «داد» dada لم تستخدم للمرة الأولى، بالمعنى التاريخي الذي أعطي لها، إلا في نيسان من العام ١٩١٦، عندما اطلقت على الحركة التي أسسها في زيورخ، فنانون كانوا قد قصدوا سويسرا، بسبب الحرب، من جهات أوروبية مختلفة: من رومانيا تريستان تزارا، ومرسيل جانكو، ومن فرنسا هانس آرب، ومن المانيا، هيوغوبال، وهانس ريختر، وريشار هيولسنبك. وكلمة دادا ليست، بحد ذاتها، إلا لفظة قد نجدها في جميع اللغات، بما فيها اللغة العربية، وترتبط، عامة، بلغة الأطفال. فهي، مثلاً، مجرد عبارة ساذجة في الألمانية. وحرف جواب نعم ـ نعم بالروسية والرومانية، ولا تعني شيئاً سوى حصان خشبي للاطفال في الفرنسية...

لاشك في أن الطابع الطفولي والعبثي لهذه العبارة يعكس رفضاً لعالم القيم والتقاليد المتعارف عليها، وتبنياً لمواقف ساذجة لم تكن الغاية منها الا الرد المباشر على ما سببته الحرب من خيبة امال شباب تلك المرحلة التاريخية. فاختيار كلمة دادا العبثية يشير الى حالة فكرية كانت قد تكونت منذ ١٩١٢ ـ وعبر عنها، آنذاك، مرسيل دوشان وجاك فاشيه وسواهما ـ ويشرح الطابع الأساسي لهذه الحركة والأساليب التي اتبعتها للتعبير عن آرائها. فليس للدادائية من مبادئ مترابطة أو نظم منهجية متماسكة تجعل منها، فعلاً، تياراً محدداً أو أسلوباً فنياً جديداً. الا أن ما يجمع بين مختلف ممثليها هو، بلا شك، طريقة خاصة في التعبير تمثلت بسلوك هذه الجماعة ومواقفها العدائية، السلبية، من المجتمع البورجوازي الحديث، وواقعه

السياسي، وتقاليده الموروثة في مختلف المجالات، ثقافية كانت أم أخلاقية. ولعل همها الأساسي يكاد ينحصر في طرح مسألة القيم الممثلة لهذه الصورة البورجوازية للعالم، وفي السعي الى تفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة. لذلك اعتبر تريستان تزارا أن «بدايات الدادا لم تكن بدايات الفن بل الاشمئزاز»[١] من نتائج الحرب العالمية الأولى التي كرست إفلاس «عقلانية القرن التاسع عشر» والثقافة البورجوازية المرتبطة بها. فالدادا حاكت اسطورتها عندما حددت أهدافها، وجعلت من نفسها حركة هدم وتدمير،[٢] سواء على صعيدي الفن والأدب، أو على الصعد الاخرى، الاجتماعية والاخلاقية. وقد عبرت، من خلال سلوكها ومواقفها الرفضية، عن رغبتها الملحة لقلب المجتمع البورجوازي، وعن احتجاجها «ضد قصر نظر المجتمع الذي شهرت ضده، كما يقول فيلي فركوف، سلاح العبثية المطلقة، وتنكرت لكل القيم المعتبرة حتى ذلك الوقت مقدسة لا تمس، وهزأت بالوطن والدين، والأخلاق، والشرف، ونزعت القناع عن كل القيم التي رفعت الى مصاف الاصنام (...) وكانت الدادا تفجراً لليأس لدى الفنان الذي شعر بأن الهوة القائمة بينه وبين المجتمع وزمانه، والمتجسدة بهذه المذبحة الجنونية، ما زالت تتسع دائماً»[٣].

فالدادا ليست، إذن، إلا ظاهرة بارزة ولدتها ظروف أوروبا التاريخية والاجتماعية لهذه المرحلة، تؤكد، بدورها، على ما كان الغرب قد شهده - في نطاق التطور الفني منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - من سعي حثيث الى تخطي المفاهيم والأساليب الفنية القديمة، ومن ردود فعل ضد البورجوازية، بصفتها طبقة مهيمنة تتحمل مسؤولية الأحداث التي مهدت لها. ولعله بسبب مثل هذه المواقف، «وصف الفن ، قسراً، على أنه يساري سياسياً، وابقي، قسراً، في هذا الوضع، اذ لم تكن الطبقة المهيمنة قادرة على تطهير داخلي للفكر(..) وهنا، نرى تكراراً للظروف التي ابقت الفنان، منذ بداية المجتمع البورجوازي، خارج المجتمع. غير أن ذلك لا يقتصر على كونه تكراراً بل يعتبر ظهوراً لأشكال معارضة جديدة لا ريب فيها»[٤].

وهكذا بدت الحركة الدادائية، على صعيدي الفن والأدب، إنعكاساً لانتفاضة

اجتماعية كانت مصادرها المباشرة الحرب والثورة الروسية، وما تبعها بعد الحرب العالمية الأولى من حركات ثورية، قمعت في حينها، ومن تبدل في الآراء والمفاهيم وتطور في المجالات العلمية. بيد أن الدادائيين، الذين لم يتبعوا نهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم، لجأوا الى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم، بهدف إثارة الرأي العام والاساءة الى الطبقة البورجوازية ومفاهيمها. لذلك، كانت الدادا تسعى الى اثارة الفوضى بين مختلف النشاطات الثقافية، والى تقليص الحدود القائمة بين الفن والأدب، حيث لجأت الى ما سمي بـ «اللوحات البيانات»، و «القصائد ـ البيانات»، و «القصائد المتزامنة» التي يرافقها ضجيج مُتعمَّد. كما لجأت في مجالات أخرى ـ الى الالصاق والتركيب، مستخدمة مختلف المواد المعتبرة غريبة عن الفن، بما فيها المبتذل والعادي جداً كالاسلاك الحديدية، وعلب الكبريت، والشعارات الصحفية، وصناديق القناني، وفضلات الطعام...، كي تدخلها في سياق العمل الفني أو تجعل منها، بعد أن تعزلها عن واقعها الخاص، أعمالاً فنية قائمة بذاتها.

وباعتمادها مثل هذه الوسائل غير المألوفة فنيا، إنما ارادت الدادا أن تقطع الجسور مع كل ما يربطها بالفن، بمفهومه التقليدي، وأن تضرب صفحاً عن الماضي بابراز قول ديكارت: «لا أريد حتى أن أعرف أنه كان هنالك رجال قبلي». وقد جاءت تصريحات ممثلي هذه الحركة والنشرات والبيانات الصادرة عنها لتعكس هذا الموقف السلبي. قبل ذلك كان مرسيل دوشان قد عبر عن موقفه الرافض والساخر، بتناوله الأشياء غير المألوفة فنياً وتقويمها، وبانتاجه ما أسماه «الجاهز لصنع»[٥] Ready made. وفي سنة ١٩١٤، تناول لوحة مبتذلة، كالتي تباع على الأرصفة وفي المتاجر لصغار البورجوازيين، وأضاف الى المنظر الطبيعي الذي تمثله بقعة كبيرة باللونين الأخضر والأحمر، ثم وقع عليها. وبهدف السخرية من الصورة البورجوازية للعالم، عمد دوشان الى إضافة لحية وشاربين الى **جيوكندا** ليوناردو دافنشي. ثم ذهب الى أبعد من ذلك، في هذا الاتجاه السلبي، عندما توقف عن أي ممارسة فنية، لقناعته بأن الفن بات عاجزاً على الصعيد الاخلاقي، وأنه يتجه نحو نهايته، بعد أن سقط في مجال التعبير الذي حددته له البورجوازية.

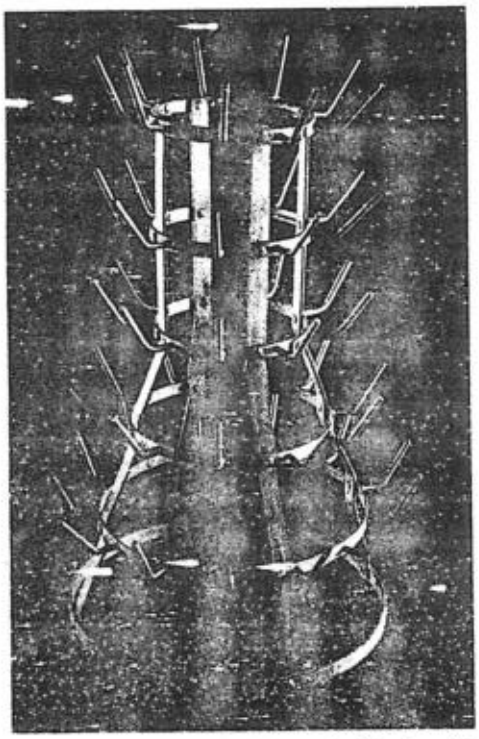
البناء عن طريق الهدم

ليست الدادا، في نظر معاصريها، حركة فوضوية وعبثية فحسب، بل هي ظاهرة أدبية وأيديولوجية، يرتبط تاريخها بالنصوص الأدبية والنظريات أكثر ما يرتبط بالأعمال المادية. ولقد عبر عن هذا الواقع، منذ عام ١٩٢٠، جاك ريفيير الذي رأى انه للتعرف على الدادا ليس ضرورياً دراسة نتاجها، وأنه يكفي التوقف عند تصريحات ممثليها. واعتبر اندريه جيد أن مجرد تمتمة اسم دادا يكفي لتحديد طبيعة هذه الحركة التي لم ير فيها «سوى مطلق لا معنى له». ولكن، رغم هذا الموقف السلبي إزاء الدادا فإن تاريخها لا يقتصر على الهدم، أو يتلخص بالفضائح التي اثيرت حولها، فهي، لا شك، ظاهرة ممبزة تعبر عن أزمة اجتماعية وثقافية. ولا شك أيضاً في أن إصرارها على «الهدم» مصدره قناعة أفرادها بأن المجتمع الغربي بات فاسداً، ولا بد لبناء «الانسان الجديد»، من هدم القديم والتخلي عن قيم ومفاهيم (بما في ذلك الشرف، والوطن، والأخلاق، والفن والدين..) تكونت عبر التاريخ تلبية لحاجات انسانية. غير انه «لم يبق منها اليوم، في نظر تزارا، سوى هيكل عظمي اصطلاحي»[٦]. فمن خلال دعوتها للهدم ورفضها للسلفية، أرادت الدادا أن تبني أسساً جديدة لمجتمع جديد، مؤمنة بضرورة الفن الاجتماعية، واعية خطر العدمية المطلقة.

بيد أن ما تبع الهدم الذي طالبت به الدادا بقي غامضاً، وكاد يقتصر على الممارسات المجانية والنظريات. فالدادائية الألمانية، وحدها، التزمت برنامجاً سياسياً، وتحوّل بعض ممثليها، هولسنبك وبارغلد وآخرون، إلى شيوعيين مناضلين. وكان التلاقي، على صعيد الفكر والعمل المنتج، من مهام السريالية التي خلفت الدادا في بداية العشرينات، وتبنت المكتشفات الحديثة، في مجالي اللاوعي والتحليل النفساني، مصدراً للتعبير الفني. بينما رفضت الدادا - باستثناء دادائيي برلين الذين وجدوا في التحليل النفساني ما يتلاءم مع ميولهم السياسية - رفضت هذه المعطيات الجديدة، كما رفضت كل ما هو منهجي. فالدادا بقيت «طريقة في العيش»، تعبر عن نفسها من خلال مواقفها الاجتماعية، وليس بالضرورة من خلال

المنجزات الفنية التي لا تنفصل بالنسبة الى بعض الدادائيين، كمرسيل دوشان وبيكابيا، عن سجل حياة أصحابها. فالدادائي الحقيقي ليس بالضرورة فناناً أو شاعراً، فهو أي انسان يعبر عن نفسه بطريقة متعادلة في كل ما يفعله. وقد «تأخذ أفعاله ـ كما يقول روبين ـ أي شكل شرط أن تبقى مجانية»(٧). فأي «انسان يمكنه أن يكون دادائياً، حسب تعبير هولسنبك ... والرجل الذي يستعد لأن يقوم برحلته السابعة حول العالم هو دادائي. والدادائي عليه أن يدرك تماماً أنه لا يحق لنا ان نحمل أفكاراً الا بشرط أن نعرف كيف نحولها الى حياة»(٨).

إن هذا الموقف السلبي من العمل الفني قاد الدادائية، في ممارستها الاشد



مارسيل دوشان ـ **دولاب دراجة** ـ ١٩٦٤ (النموذج الأصلي ـ ١٩١٣)، (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨). ميلان، غاليري شوارتز.

حاملة قناني .. ١٩٦٤ (النموذج الأصلي... ١٩١٤) ميلانو، غاليري شوارتز..

anti-art

تطرفاً، الى إعلان العداء للفن، والى ما سمي باللافن anti-art، في حين ان اتجاهات أخرى، أكثر اعتدالاً، توصلت الى «التصوير ـ الشعر» الذي نجد امتداداً له في السريالية. الاتجاه الأول يمثل رفضاً لما تعتبره الدادائية جمالية مغلقة ومحكمة في التصوير الحديث لما قبل ١٩١٤، ورفضاً، إذن، للتكعيبية والفن المنبثق عن سيزان وأحكامه العقلانية. ولكن، رغم هذا الموقف العدائي من الفن والتنديد به في البيانات الدادائية، فإن ما تسعى الدادائية الى هدمه، لم يكن بالضرورة الفن نفسه بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه، والدور الذي انيط به، وطريقة الاستمتاع به. لذلك فهي ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة. فكان دوشان أول من عبر عن هذا الاتجاه الفني ما بين ١٩١٢ و ١٩١٤ ، وحمل نتاجه الى اقصى ما يمكن تصوره آنذاك، متخلياً تدريجاً عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي ، ليصل، بعد ذلك، عام ١٩١٤، الى أول عمل له، في ما اسماه «الجاهز الصنع»، وهو عبارة عن حاملة قناني[٩] Porte-bouteilles.

وكان من الطبيعي أن ترفض الدادائية، بعد أن أعلنت العداء للفن، أن تكون وريثة المستقبلية أو التكعيبية. ولو قبلت ذلك، لما كانت سوى مدرسة جديدة، أو حلقة أخيرة في سلسلة الحركات الأدبية والفنية. فهي تشدد على كونها لا تاريخية، وتزعم أنها لا توجد سوى في الحاضر، ولا ترتبط بالماضي، ولا تقدم نماذج للمستقبل. ولا شيء أشد سخفاً، في نظر الدادائيين، من تكريم المعلمين القدماء والاحتفاظ بأعمالهم. وللتأكيد على هذا الموقف الرفضي، لجأ مرسيل دوشان، كما أشرنا، إلى تشويه صورة الجيوكندا، «الرمز الصنمي» للتراث الفني.

قبل ذلك، وقفت المستقبلية الايطالية موقفاً مماثلاً من السلفية، فطالبت بالثورة ضد التقاليد والمفاهيم السائدة وطغيان التعابير المطاطة، كالتناغم والذوق السليم، وأعلنت العداء للمتاحف بما تمثله من تجسيد مادي لتراث الماضي. لكن تشابه المواقف لا يعني بالضرورة الالتقاء عند أهداف واحدة. فانتقادات الفنانين المستقبليين للتاريخ تعبر ـ خلافاً لما كان يسعى اليه الدادائيون ـ عن تطلعاتهم نحو مستقبل أفضل، مبني على الاكتشافات العلمية وتطور التكنولوجيا، في بلد بدا،

عشية الحرب العالمية الأولى، كأنما تخطاه العصر الحديث في مختلف الميادين. وللمرة الاولى، تحولت الانجازات العلمية والتكنولوجية الى مسائل تناولها الفنانون في نقاشاتهم، معتبرين أن الحركة والسرعة خير دليل على دينامية الحياة الحديثة. فالسيارة في نظرهم اجمل من انتصار ساموتراس، التمثال اليوناني الذي يعود الى بداية القرن الثاني ق. م.

لكن الدادائية، اذ تختلف تماماً عن المستقبلية، في أهدافها كما في سلوكها، فإنها تلتقي مع حركات فنية أخرى ظهرت بعدها، تلتقي معها في تصورها بأن جدوى الفن ليس في النتاج الفني نفسه بقدر ما هو في الفعل الارادي الذي يصنعه. فالعمل الفني لا يشكل هدفاً بذاته، ولا ضرورة بالتالي لتقويمه. ازاء هذا التطرف الدادائي، وقف اندريه بروتون موقفاً مغايراً، يستدل منه أن مساهمته في الحركة الدادائية لم تقده الى تبني أفكارها، بل الى توضيح الشروط التي يمكنها وحدها - كما يشير روبين[١٠] - أن تجعل الفن مقبولاً داخل السريالية. فهو يرفض أن يكون ارضاء العين هدفاً للعمل الفني، لكنه يعتقد أن اللوحة أو المنحوتة لا تبرر إلا بقدر ما تكون مهيأة لأن تقدم خطوة في مجال معرفتنا المجردة بحد ذاتها.

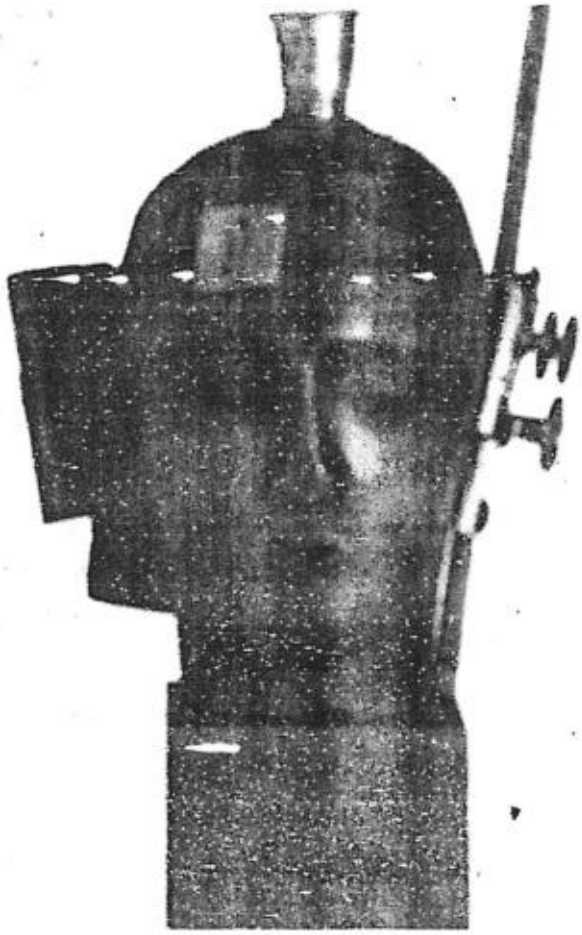
غير أن الاثر الفني لا يقتصر على كونه صورة من صور المعرفة، والفن لا يعلمنا بالصور - وإن كانت له قيمة المعرفة - ما تُعلمنا إياه الفلسفة أو التاريخ بالمفاهيم. كما أنه لا يمكن للفن أن يتوقف على سلوك أو منهجيات نفسانية خاصة، فهو قبل كل شيء نتاج فني. ومهما يكن جذرياً سلوك الفنان واهتماماته «خارج نطاق الفن»، فإنه ينطلق من مفهوم ما للفن[١١]. ورغم هذه المواقف السلبية تجاه الفن، فإن الدادائيين وكذلك السرياليين، يجدون أنفسهم بالنهاية، في حوار مع الفن، فهم يرتبطون به، كما يرتبطون بالتطور الكبير الذي تحقق في هذا المجال. وإن اعتبرت الدادائية نفسها لا تاريخية، وتبنت عبارة اللافن، تأكيداً لرفضها تقاليد الفن الحديث، فإن أعمال ممثليها وأفكارهم تأخذ مكانتها التاريخية في هذه التقاليد نفسها، بالتمهيد لتيارات فنية جديدة كانت الدادا تدعي أنها نفي لها. ويدعم هذا الواقع تردد بعض الدادائيين بقبول تطرف اللافن بأكثر مما كانت تدعو للاعتقاد

الانتقادات التي تضمنتها بياناتهم. فهذه الانتقادات، الموجهة ضد الفن، كانت في معظم الأحيان من صنع الشعراء والفلاسفة لا الفنانين. وإن محاولات بعض ممثلي الدادائية التشكيليين (أمثال: آرب، وارنست) لا تمثل تجربة لا فنية على طريقة دوشان، بل تسهم - رغم التقائها مع الشعور بأن التصوير قبل الحرب كان شديد الأحكام ويخضع لمقاييس جمالية محددة - في التمهيد لتقاليد «التصوير - الشعر» الذي بقي قائماً في الدادائية، وأصبح، بعد ذلك، من العوامل الأساسية في السريالية. واذ يطالب الدادائيون ، في بيانهم لسنة ١٩١٩، بحقوقهم في صياغة مثال الدولة وتطوره، بصفتهم ممثلين لجزء مهم من الثقافة، إنما يؤكدون على وجودهم داخل هذه المؤسسة، ويعبرون عن رغبتهم في المشاركة بتحمل مسؤولياتهم، لإيمانهم برسالة الفن الجديد الاجتماعية. وإن هم تبنوا الفن اللاموضوعي، الفن التجريدي، فلأنه يمثل، في اعتقادهم جزءاً كبيراً من الشعور بحرية الانسان. وعلى الفن، الذي يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة الانسان الجديد، أن يتوجه الى الجميع على السواء، واذا لم يكن بوسعه أن يغير المجتمع، فعليه أن يقوم بدوره الاجتماعي في توجيه الرأي العام والمطالبة بحرية الانسان والفكر حيثما بدت مهددة.

هكذا تنتقل الدادا، بفضل نشاطاتها المتنوعة، من مرحلة الهدم والرفض، أو الاعتراض، الى مرحلة بنائية هدفها جمع القوى الخلاقة للعصر. ويؤكد هذا التحول اهتمام «الكباريه فولتير» وصالة دادا، في زيورخ بعرض الأعمال الجديدة للفنانين الطليعيين الممثلين للتيارات المعاصرة، كالتكعيبية والتعبيرية والباوهاوس، مع انحياز واضح للأعمال اللاموضوعية التجريدية. ولقد أرادت الدادا، في زيورخ، أن تكون جامعة لكل التيارات الفنية الطليعيه حيث طرحت من جديد بعض المسائل المتداولة آنذاك، كعودة الفنان الى المهنة أو الحرفة من دون تمييز بين فنان وحرفي، وتلاقي جميع الفنون، وإغفال اسم الفنان، والرفض لكل مساومة مع السوق التجارية. وبذلك تكون الدادائية قد توصلت الى مفهوم للفن لا يختلف كثيراً عما كان يدافع عنه الباوهاوس في المانيا، منذ بيانه الأول، عام ١٩١٩، وتطالب به حركة دوستيل في هولندا، او البناءوية في روسيا.

انتشار الدادا:

صحيح أن زيورخ كانت مسرحاً لنشاطات جماعية امتزجت فيها كل أشكال التعبير، الا أن حركات مماثلة ظهرت، بخاصة بعد توقف الحرب، في مدن غربية عديدة؛ فانتقلت الدادا الى برلين وكولونيا وهانوفر في المانيا، وباريس في فرنسا،



راول هوسمان (١٨٨٦ ـ ١٩٧١) **رأس ميكانيكي**، ١٩١٩، خشب ومواد مختلفة، ٣٢,٥×٢١×٢٠سم، باريس، المتحف الوطني للفنون الحديثة.

وامستردام في هولندا، وبال في سويسرا، وبرشلونة في اسبانيا، كما وصلت، قبل ذلك، الى اميركا، مع بيكابيا ومرسيل دوشان.

الدادا في زيورخ: كانت زيورخ قد أصبحت منذ سنة ١٩١٦ مركزا للحركة الجديدة ونشاطاتها، حيث أحيت الدادا سهرات شعرية وموسيقية وراقصة. وتضمنت برامجها أغاني فرنسية وهولندية، وموسيقى افريقية، وموسيقى روسية مع الاوركسترا بالالايكا. ثم نظمت الدادا معارض فنية، كما اصدرت، في سنة ١٩١٧، نشرة حملت اسم القاعة التي كان يجتمع فيها الدادائيون: **الكباريه فولتير**. وقد اعطي اسم فولتير لهذه القاعة تقديراً - حسب تعبير هولسنبك - لرجل «ناضل طيلة حياته كي يحرر القوى الخلاقة من وصاية محامي السلطة»[١٢]. بيد أن اختيار هذه العبارة اكتسب طابع السخرية، بعد أن أعلنت الدادا رفضها للاتجاهات العقلانية وتنكرها للتاريخ. وفي السنة نفسها افتتحت صالة باسم **دادا**، واصدرت مجلة حملت الاسم نفسه. ومنذ بدايتها، اخذت الحركة طابعاً عالمياً ولا سيما أن أتباعها قد بدأوا نشاطاتهم قبل ولادتها وعاشوا بعدها، وتوزعوا في أنحاء مختلفة من أوروبا واميركا.

نيويورك: وفي أميركا، كان الجمهور النيويوركي قد تعرف منذ ١٩٠٨، على بعض الفنانين الأوروبيين أمثال: سيزان وروسو، ولوترك، وبيكاسو... من خلال أعمالهم التي عرضت في صالة المصور الفوتوغرافي الفرد ستيغليتز. بيد أن التظاهرة الفنية الكبرى التي شهدتها نيويورك كانت معرض **الأرموري شو**[١٣] Armory Show الذي اقيم سنة ١٩١٣، وضم حوالى ١٦٠٠ عمل فني تمثل مختلف التيارات الفنية المعاصرة؛ ومنها **عارية تنزل الدرج** لمرسيل دوشان. والى جانب هذا النشاط الذي كان له أثر كبير جداً في تطور الفن الأميركي، تكونت في نيويورك، منذ ١٩١٥ مجموعة من الفنانين المهاجرين أمثال: كرافان، وفاريز، وغليزه... لكن أبرزهم الفرنسيان مرسيل دوشان وفرنسيس بيكابيا، والأميركي مان ري. وقد مارس هؤلاء الفنانون الأقل صخباً من جماعة زيورخ، تأثيراً حقيقياً وعميقاً على الفن الأميركي. وفي هذا الوسط المرتبط بالطليعة الأوروبية، حقق مرسيل دوشان

عمله الفني المشهور: **الزجاج الكبير**[١٤]، وأتم بيكابيا المجموعة الأساسية من أعماله.

ودوشان، الذي مهدت أعماله الأولى لحركة الدادا، قد يكون الفنان الدادائي الأكثر انسجاماً مع أفكاره، في سلوكه كما في نتاجه؛ الفنان الذي بقي دادائياً طيلة حياته، الفنان الوحيد الذي «احتل، حسب تعبير روبين، مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله»[١٥]. فقد تخلى عن التصوير وتوقف عن انجاز **الزجاج الكبير** سنة ١٩٢٣، ثم تحول الى الشطرنج... مجسداً رفض الدادا فصل الفن عن الحياة، ومؤكداً أن الفن ليس الا «وسيلة تعبير الى جانب وسائل أخرى عديدة، وليس غاية مهيأة لأن تملأ حياة بكاملها»[١٦]. هكذا يصبح دوشان خرافة حية في فترة عانت فيها الحركة الفنية من أزمه ولدتها ظروف ما بين الحربين، الظروف التي قدمت لعبثية دوشان ما يبررها. صحيح أن الأجيال اللاحقة المنبثقة عن الحرب قد أهملت ما أدت اليه من نتائج مواقفه «اللاجمالية» خارج نطاق التصوير، إلا أن ذلك لا ينفي القيمة الفنية لبعض أعماله، كما لا ينفي ما قدمته هذه الأعمال من أفكار ونماذج للصورية اللاحقة، وان توقف هنا الأثر المباشر لأعماله التصويرية. إلا أن آراءه وجدت، بعد ذلك، أي منذ الستينات، أرضاً خصبة لدى ممثلي بعض التيارات الفنية المعاصرة، كالفن المفهومي conceptual art وحركة فلوكسس التي تطمح، كالداداثية، الى التحرر من مختلف أنواع الكبت، الجسدي والفكري والسياسي، وتحث على الفوضى، وترفض الحواجز المصطنعة، سواء بين الفنون على اختلافها، أو بين الفن والحياة. وبيكابيا، هو أيضاً من الذين سبقوا الدادا ومهدوا لها، والمعلم الأول، بعد دوشان، في مجال «اللاتصوير»، اذ رفض، بدوره، كل فكر منهجي وكل جمالية، بما في ذلك الطليعي منها، وعبر عن آرائه «اللافنية»، منذ عام ١٩١٥، في مجموعة من الرسوم التي صاغها بأسلوب هندسي، وسماها **أشياء ـ صور** objet-portraits: وهي عبارة عن رسوم لاجزاء معزولة من أشياء مصنّعة، أطلق عليها اسماء وعناوين رمزية، عبثية احياناً، أو ذات ايحاءات جنسية احياناً أخرى. وكي يجسد فكرة اللاتصوير صور آلة غريبة بالأسود والرمادي والفضي، مستبعداً بذلك جميع الألوان الأخرى

المعتبرة أساسية في التصوير. ثم اقتصر نشاط بيكابيا، بعد ذلك، على انتاج الشعر، وعلى مجلة ٣٩١ التي أسسها في برشلونة عام ١٩١٧، ثم على الممارسات الدادائية العبثية التي أثارت الفضائح في باريس، خلال معرضي الخريف والمستقلين.

المانيا: أما في المانيا، فإن الحركة الدادائية قد أخذت منذ بدايتها، طابعاً ثورياً، سياسياً واجتماعياً. فوقف هوغوبال ضد «الظاهرة المذلّة في حرب عالمية في القرن العشرين»، حيث بدت مثيرة للشك كل القيم الثقافية. وحذا جورج غروص حذو مرسيل دوشان، عندما أثار الشك في الفن وفي دوره الاجتماعي. وفي برلين، حيث انتقلت اليها الدادا بفضل هولسنبك، وهوسمان، وريشتر، انخرطت الحركة الجديدة، من خلال كتابات ممثليها وأعمالهم الفنية وتظاهراتهم الجماعية، في الحركة الثورية الماركسية. ولعله بسبب الأوضاع الاجتماعية المتردية والأزمة السياسية والاقتصادية التي عاشتها برلين مع نهاية الحرب العالمية الأولى، اتخذت الدادا، هنا، مواقف أكثر عنفاً وسخرية. فهي لم تكتف بالحط من القيم المتعارف عليها وتشويه وسائل البورجوازية الاتصالية، بل دعت الى استئصال هذه الثقافة باستخدام «كل وسائل الهجاء، والخديعة، والسخرية، وأخيراً العنف»، و «بالعمل الكبير المشترك»، حيث تحولت الدادا، بالنهاية، الى «بولشيفية المانية»[١٧]. ولكن، نظراً للدور الذي قام به كل من جورج غروص واتوديكس، ارتبطت هذه الحركة بتقاليد التعبيرية الألمانية، مع الاحتفاظ بالتحريض الدادائي المعبر عن مواقفها ضد تسلط العسكر والبورجوازية. فكانت رسوم اتوديكس كاريكاتورية الطابع، موجهة ضد الطبقة العسكرية البروسية. وكي يعبر عن موقف مماثل، حاول هرتفيلد، الذي جند أثناء الحرب، الاحتفاظ بلباسه العسكري، الذي ظل يرتديه وسخاً مثيراً للاشمئزاز... وبحجة مرض جلدي، لم يكن يحلق سوى خد واحد، محتفظاً، هكذا، بالنصف الآخر من لحيته، كأنما الغاية من هذا السلوك الغريب أن يقدم صورة كاريكاتورية حية، مطابقة للصورة التي تقدمها رسوم زميله غروص المضحكة، عن هذه الطبقة العسكرية الالمانية. وللتعبير عن شعورهما اللاقومي لجأ كل من غروص وهرتفيلد الى تحوير اسميهما بحيث يلفظان على الطريقة الانكليزية.

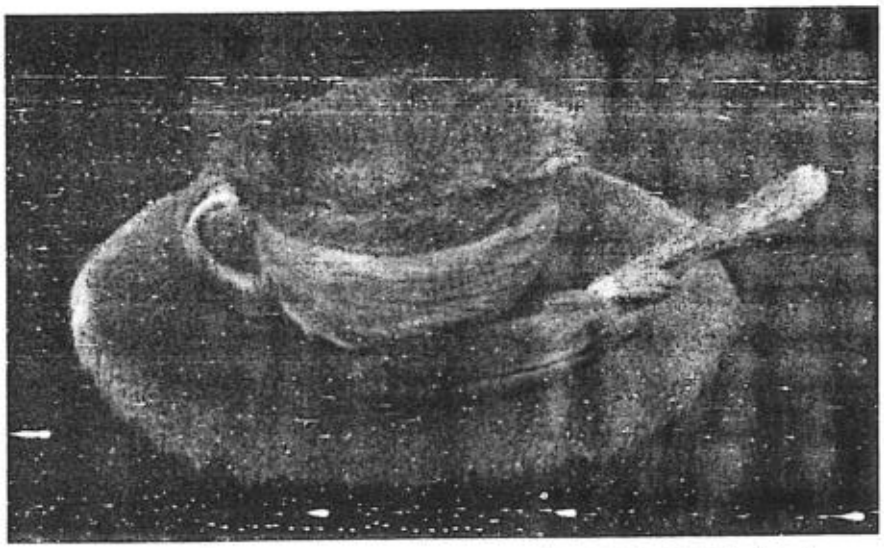
أما على الصعيد الفني، فإن ما قدمته الدادائية البرلينية، الموزعة بين الاهتمامات السياسية الدعائية والاتجاهات الفنية، المستقبلية، والبناءوية والتفوقية، يبدو أقل بكثير مما قدمه فنانون آخرون خارج برلين: أمثال ارنست، وشويترز. وقد يكون سبب ذلك طبيعة الأعمال التشكيلية نفسها المهيأة، في معظمها، لأغراض آنية ودعائية، كالملصقات. ولعل الصورة الفوتوغرافية المركبة photomontage هي الظاهرة البارزة لمساهمة جماعة برلين في هذه الحركة والسمة الأساسية لعمل حنة هوخ H. Höch وجوهانس بادر. غير أن هذه الطريقة التي تجمع، في الغالب، بين الصورة الفوتوغرافية ومواد أخرى مطبوعة يضاف اليها أحياناً الرسم والتصوير، كان قد اتبعها هوسمان وماكس ارنست، ونجدها لدى المستقبليين والتفوقيين.

ثم نشأت حركة مماثلة في **كولونيا**، مع الصحفي بارغلد والفنان ماكس ارنست اللذين انضم اليهما، بنهاية الحرب، هانس آرب. وفي هذا المناخ الفوضوي والشاعري، كان ماكس آرنست الصورة البارزة في الدادائية، وأحد رواد السريالية التي «لم تكن لتوجد بدونه»، حسب تصريح ريبيمون - دوسينيه. ونظراً لتعدد أساليبه الفنية وتنوع تقنياته، يجد فيه روبين[١٨]، ازاء حركتي الدادائية والسريالية، ما يجده في بيكاسو ازاء فن القرن العشرين بمجمله. ففي مرحلته الدادائية، توصل أرنست الى نوع جديد من الألصاق الذي يجمع عفوياً، بل لا عقلانياً، بين عناصر متنوعة المصادر ومتباينة ويختلف تقنياً أو تشكيلياً، عن الصاق التكعيبيين.

أما في **هانوفر**، فتمثلت الدادائية بكورت شويترز وحده، وهو الذي تصور، منذ عام ١٩١٩، شكلاً دادائياً خاصاً به، أطلق عليه اسم مرتز Merz عبارة مصدرها كلمة Kommerz التي نجدها ممزقة على ملصق اعلاني، استخدمه شويترز في لوحته الصاقاً. ولعل همّه الأول هو ادخال عناصر دادائية الى البنى الشكلية البارزة في التكعيبية، بحيث أن عمله - الذي يعود معظمه الى فترة كانت فيها الدادائية قد توقفت في كل مكان - بات يشكل جسراً ما بين الأوائل من التكعيبيين والدادائيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية، من الذين حاولوا الافادة من استنباطات الدادائية والتقاليد التشكيلية التكعيبية. والى جانب الالصاق، تضمّن عمل شويترز

الدادائي ما عرفّه باسم **مرزباو** Merzbau (باو تعني، كما في باوهاوس السالفة الذكر، بناء، عمارة)، حيث قدم الفنان بيته نموذجاً له، بعد أن حوله الى صرح من المهملات والأشياء المتروكة. أي أن شويترز قد أوجد بيئة جمالية ذات صفة حياتية خاصة، مرتجلة، تتضمن، كما أشار روبين، بذور أفكار تناولها، بعد ذلك، فنانو ما بعد الحرب العالمية الثانية، بخاصة في اميركا. وهنا يتضح موقف شويترز ازاء العمل الفني، المتعارض مع الموقف اللافني أو اللاجمالي، كما عبر عنه مرسيل دوشان وبيكابيا. فهو يؤكد «أن الفن مبدأ أساسي...»، ويرى أن **مرتز**، أي النمط الدادائي الخاص به، يمثل التحرر من كل القيود باسم الابداع الفني... وهذا النمط، اي **مرتز**، لا يسعى سوى الى الفن..»[١٩] . وهو اذ يرفض فن الماضي فذلك لكونه من الماضي لا لكونه فناً[٢٠].

فرنسا: وباريس كانت بدورها، مسرحاً مهماً لنشاطات الدادا، حيث وصل اليها، سنة ١٩٢٠، تريستان تزارا، الذي استقبل استقبالاً حافلاً من قبل جماعة مجلة **أدب**: اندريه بروتون، ولويس آراغون، وفيليب سوبو. بيد أن العاصمة الفرنسية كانت مهيأة، قبل العماد الرسمي للدادا سنة ١٩١٦، لتبنّي الحركة الجديدة بفضل نشاط بعض الفنانين، امثال مرسيل دوشان وفرنسيس بيكابيا اللذين اسهما في انزال الفنان عن منصته، على حد تعبير بيهار[٢١]. ومنذ نشأتها، تعرّف الباريسيون على حركة الدادا بفضل المجلات (مثل **سيك** Sic لالبير بيرووت، وشمال جنوب لبيير ريفردي) التي نشرت بعض كتابات تزارا، «ممهدة بذلك لشعر جديد كان، باحتقاره المقاييس، وقوانين التقنية، والواقعية، والتصحيحات اللغوية، قد أظهر عن كنز من الغنائية». وكانت الدادا ما بين العامين ١٩٢٠ و ١٩٢١. قد بلغت ذروتها، ومن ثم انحسارها السريع، كما شهدت باريس تظاهرات دادائية تعتبر الأكثر إثارة وأهمية في تاريخ هذه الحركة. وهي التظاهرات التي تجد امتداداً لها في ما سمي **بالحدوثية** Happening، وتعكسها ممارسة اسلوب مسرحي على صلة مباشرة بالجمهور. بيد أن هذا الجمهور قد أخذ يتحول عن الدادائية لما اثارته من فضائح واتسمت به من فوضوية، أفقدتها الشرعية التي كانت قد وجدتها في



ميريت اوبنهايم (١٩١٣ـ)، **غداء بالفرو**، نيويورك، متحف الفن الحديث.

الجمهور وفي صلاتها المباشرة به. وهنا حصلت القطيعة بين العنف الفوضوي وممثليه تزارا، بيكابيا، ريبمون... وبين الجماعة التي وضعت اسس السريالية ولم تأخذ من الدادائية الا ما يتلاءم مع مفاهيمها الجديدة. لكن الدادائية في باريس، لم تقدم شيئاً جديداً على صعيد الفن التشكيلي، مكتفية بتسجيل المكتشفات السابقة، ولا سيما أن فرنسيس بيكابيا بقي الممثل الوحيد للحركة بعد ذهاب دوشان الى اميركا.

الالصاق والتركيب

حاولت الدادا، من خلال المسار الذي رسمته لنفسها، أن تجمع بين متطرفي الطليعة في مجالات الأدب والفن والموسيقى. وهذه السياسة جعلتها على صلة بالتيارات الفنية المعاصرة وتقنياتها الجديدة، وبخاصة التجريد الذي بات، منذ ١٩١٣، الشكل الفني الأكثر شمولاً وانتشاراً. وقد جمعت الدادا حولها فنانين، أمثال بيكابيا، وارب وارنست، وشويترز... من الذين كانت ممارساتهم الفنية لعباً شكلياً،

أو تصورات حرة للمخيلة التشكيلية، بحيث ان ما يهمهم بالدرجة الأولى هو أن تكتسب التجربة الفنية صفة التلقائية الحبورية ludique، او اللاعقلانية. ولذلك عمدت الدادا الى اختيار الصور التي لا تمثل أي قرابة شكلية فيما بينها، مؤكدة أنها لا تعيش سوى الحاضر، فوضوياً، وترفض كل منهج أو تقليد. وتبنت، من أجل ذلك، وسائل التعبير الملائمة، في الشعر كما في الفنون التشكيلية والموسيقى، كالطباعة غير المنتظمة، والكلمات الحرة، والقصيدة المتزامنة، والقصيدة الصوتية، والصورة الفوتوغرافية، فضلاً عن الالصاق والتركيب، collage montage. بعض هذه الوسائل، كان قد عرفها التكعيبيون والمستقبليون وجماعة الباوهاوس، الا أنها تأخذ، مع الدادائية، قيماً وأبعاداً جديدة. ولعل أبرز هذه الوسائل على صعيد الفنون التشكيلية، هو الالصاق، والتركيب[٢٢]. وهما يتمثلان بمجموعة الأشياء الغريبة عن التصوير والمهياة في الأصل لاغراض أخرى لا علاقة لها به ـ الموضوعة فوق قماشة اللوحة المسطحة: كالصورة الفوتوغرافية، وبطاقات دخول الحفلات، وقصاصات الجرائد، والأزرار وعلب الكبريت... أو أي مادة أخرى تختلف في طبيعتها عن طبيعة السطح المضافة اليه وتتعارض معه، لأنها تشكل، فوق هذه المساحة المسطحة للوحة، نتوءات بارزة عندما تلصق بها بواسطة مادة لاصقة.

وهذه الأشياء اللافنية، اللاتصويرية apictural التي وجدت صدفة، واستخدمت في غير مجالاتها، قد أفقدت دلالاتها الأساسية، بحيث أن ما كان ثانوياً في وظائفها الأولى، كالشكل واللون والبنية والمادة، يصبح المسوغ لاستعمالها. وباستخدام مثل هذه المواد الغريبة عن التصوير، أُدخل الى الفن واقع جديد، الواقع الشاعري، حسب تعبير آراغون[٢٣]، وطرحت، للمرة الأولى، مسألة واقع العمل الفني الذي أرادت الدادائية من خلاله التعبير عن رفضها للمفهوم الجمالي التقليدي وما يتطلبه من تقنية فنية محددة، والتركيز على عامل الصدفة ودلالتها الايجابية، والاهتمام بالطبيعة العفوية لهذه العناصر التي أخذت كما هي.

بيد أن الالصاق ليس استنباطاً دادائياً. فقد عرف قبل ذلك بزمن طويل، وتمثل، منذ عصر النهضة، بمحاولات بعض الفنانين الجمع بين عناصر متباينة. لكن هذه

المحاولات بقيت هامشية ولم يكن لها أي أثر يذكر على مسيرة الحركة الفنية في الغرب الا بعد سنة ١٩١٠، ومع ظهور التكعيبية نفسها. فالأعمال الالصاقية ـ أو ما عرف آنذاك بالورق الملصق papiers collés ـ كان الغرض منها الابقاء على صلة الفن بالواقع الذي كانت التكعيبية قد ابتعدت عنه، والتأكيد على إمكان تحويل الواقع الى فن. والجسم الغريب الذي اخضع ـ في مجال الالصاق ـ للتأليف، وأصبح جزءاً منه، لم يعد يعني، بالضرورة، ما يمثله، بل يشير إلى امكان اكتساب مدلول جديد فيما لو عزل عن الواقع الذي ينتمي إليه.

لكن الالصاق، الذي عرف للمرة الأولى مع بيكاسو وبراك، لم يقتصر على التكعيبية. ففي بيانها الذي نشر في باريس، عام ١٩١٠، تبنت المستقبلية مبدأ الالصاق قبل ظهوره، معلنة الثورة ضد المواد النبيلة العتيقة، ومطالبة باستعمال مواد مبتذلة تضمن للعمل الفني صفة المعاصرة التي لا بد منها. وهنا لم يعد الالصاق «يحمل أياً من صفات ما يسمى بالطبيعة الصامتة، بل يؤكد المسيرة الدينامية الوقائعية للقيم الجديدة التي تسعى اليها المستقبلية: السرعة»، حسب تعبير هوفستاتر(٢٤). والدادائية، التي أضافت إلى الالصاق طابع الحدث اليومي، جعلت منه التقنية الاساسية لمسيرتها الفكرية، المعبّرة عن تفجر الوعي الباطني، غير الخاضع للمراقبة. وهكذا، أصبح الالصاق من التقنيات الشائعة في العمل الفني التشكيلي المعاصر، وبلغ من الاهمية بحيث أنه انتقل إلى اميركا حيث أخذ أبعاداً جديدة مع جماعة البوب آرت، في الستينات. فأدخلت الى اللوحة حيوانات محنطة مع راوشنبرغ، وقوارير فارغة مع جونس، وعناصر كاملة من غرفة حمام مع ويسلمان.

وترتبط بالالصاق الصورة المركبة من عناصر كتابية تجمع بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية، بحيث تضاف إلى العمل الفني المصور الظاهرة اللغوية، وتصبح الكلمة، أو جزء منها، شيئاً ملفتاً للنظر، يدفع المشاهد الى قراءته والتعرف اليه. ولئن اتبعت هذه الطريقة من قبل التكعيبيين والمستقبليين، إلا أن الدادائية قد اهتمت اهتماماً كبيراً بظاهرة التركيب، جاعلة من المواد الملصقة عناصر أساسية لا يقتصر أثرها

على الكتابة التي تتضمنها، بل يرتبط بالبنية التأليفية للمشهد الممثل. وقد أخذ التركيب والالصاق صفة تعبيرية في أعمال غروص، وهرتفيلد، وهوسمان، وارنست، وآرب، وشويترز... حيث يلاحظ أن الصورة المركبة تهدف إلى إظهار التباين، باللجوء إلى تقابل ألوان معتبرة تقليدياً غير متناغمة، وباستخدام عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة... كأنما الغاية منها ليس الترابط التشكيلي بل القصة أو الفكرة التي تتضمنها.

وتجدر الاشارة إلى أعمال ارنست الذي استنبط نمطاً جديداً من الالصاق لا تأخذ فيه الناحية التشكيلية سوى أهمية ثانوية. فهو يستخدم عناصر متنافرة جمعت عفوياً في تقنية بارعة. فالعناوين التي أعطيت لهذه الأعمال الالصاقية تصبح بدورها عناصر تأليفية مهمة، اذ كتبت، من دون اكتراث، في أعلى اللوحة أو في أسفلها. وبادخاله اللغة الى اللوحة أضاف إلى عمله الفني بعداً جديداً، يشكل اتجاهاً أساسياً في تقليد التصوير ـ الشعر. وهذه العناوين التي كانت في السابق على علاقة مباشرة بالصورة البصرية، أو ذات صفة رمزية مع شيريكو، تجمع، لدى أرنست، ما بين المقاطع الشعرية و«الوصفات» الغريبة.

وهنا أيضاً، تأخذ أهمية خاصة أعمال شويترز، التي بقيت أقرب الى التكعيبية والمستقبلية؛ لكنها دادائية لطبيعة المواد التي صنعت منها: بقايا سلات المهملات، أو ما يلتقطه الفنان في الشوارع... ومثل هذه المواد استخدمها التكعيبيون والمستقبليون، الا أن شويترز وضعها داخل أطر جديدة، وفق منهج خاص، وذهب في تركيباته الالصاقية الكبيرة الى أبعد مما كانت قد توصلت إليه التكعيبية مع بيكاسو. فهي تميزت بشاعرية فريدة وبلونية متألقة قد لا نجدها في الأعمال الإلصاقية التكعيبية البارزة.

وقد عبرت الدادا عن شعورها ازاء تطور العلم والتكنولوجيا، الذي حوّل الانسان إلى مجرد أداة، بموقف سلبي من الآلة. وهو الموقف الذي أخذ طابع العنف المأساوي منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعبرت عنه الصورة الفوتوغرافية المركبة لراوول هوسمان وحنه هوخ اللذين عمدا إلى الجمع بين صور الانسان المفكك

وصور أدواته. وكان بيكابيا ودوشان قد حاولا، قبل ذلك، الخروج عن نظام القيم السائد: فأخضع بيكابيا معظم تآليفه لبنية غير متناظرة، تجمع بين عناصر متباينة؛ كما سار دوشان في الاتجاه نفسه، باعتماده المقابلة بين الشيء التقني أو الحرفي والشيء الجمالي، والمطابقة بينهما. ثم ذهب إلى أبعد من ذلك عندما وجد أن أشياء حرفية أو مصنّعة تكتسب قيماً فنية إذا عزلت عن محيطها الذي تنتمي إليه: فقدم هذه الأشياء الجاهزة Ready made للعرض في الصالات الفنية، بحيث أثارت انتباه الوسط الفني وقادته «للاعتراف بأن شيئاً ما ليس ثقافياً الا لأنه صنف هكذا اصطلاحاً، أي بإرادة أولئك الذين يتحكمون بالمتاحف»، على حد تعبير بيهار[٢٥].

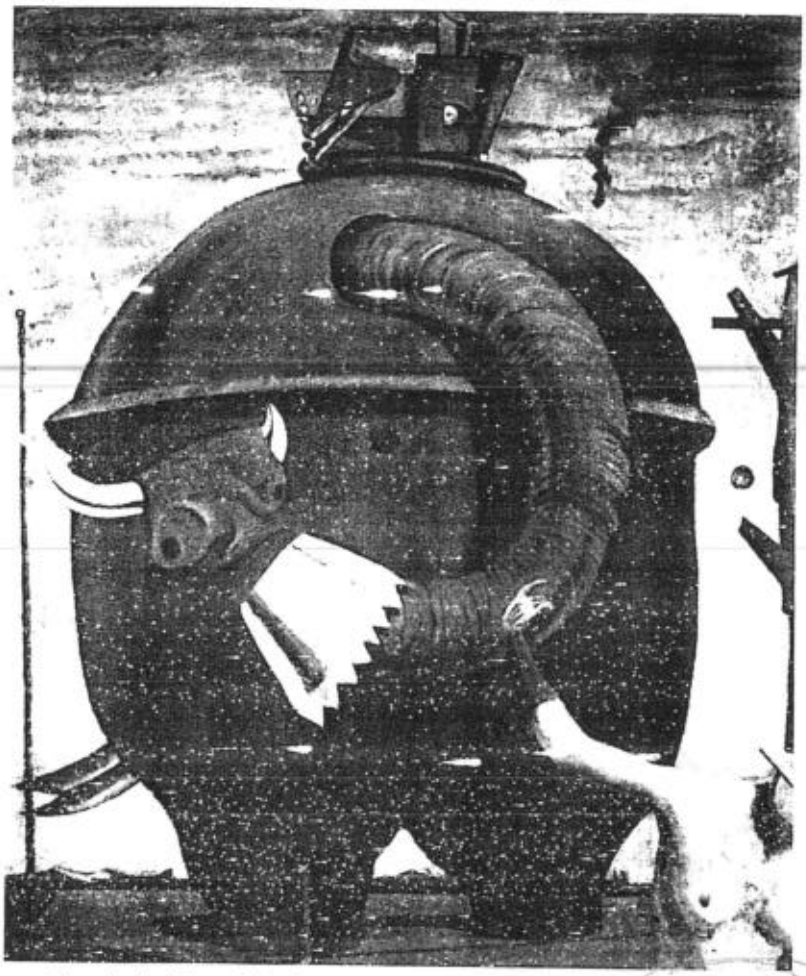
صحيح أن الدادا توقفت سنة ١٩٢٢، إلا أنها بقيت ممثلة في عمل بعض فنانيها البارزين أمثال شويترز، وكان لها دور كبير في تطور الحركة الفنية، إذ بقيت منطلقاتها الأساسية المحرك لكثير من التيارات اللاحقة. وهي مهدت للسريالية التي تلتقي معها - رغم معارضتها لها - في نقاط أساسية: كالرفض لكل فن يقوم على مفهوم عقلاني ومنطقي، والوقوف ضد الرؤية التقليدية، ومحاولة استنباط صور على شكل اشارات ناطقة بحد ذاتها من دون أن تكون مدركة عقلانياً.

٢ - السريالية

ظاهرة السريالية

ينسب إلى غيوم آبولينير استنباط كلمة سريالية، إذ يبدو أنها وردت للمرة الأولى، سنة ١٩١٧، سواء في النص الذي كتبه مقدمة لبرنامج باليه اريك ساتي: Parade الذي وجد فيه شيئاً ما يتعدى الواقعية une sorte de sur-réalisme ، او في عبارة الدراما السريالية drame surréaliste التي جعلها عنواناً فرعياً لمسرحيته: **ضروع تيريزياس** Les Mamelles de Tirésias. ثم أصبحت هذه الكلمة متداولة في الأوساط الثقافية الطليعية بعد أن أسس اندريه برتون ولويس أراغون وفيليب سوبو مجلة **أدب** ١٩١٩، لكنها بقيت، مع ذلك، ذات دلالات غامضة ومتباينة، ولم

تكتسب المعنى الخاص الذي أعطي لها إلا بعد صدور **بيان السريالية الأول** سنة ١٩٢٤. وما اراده مؤسسو الحركة الجديدة بهذه العبارة لم يكن أسلوباً فنياً محدداً، شكلاً وتقنية، بل تياراً فكرياً تجلى بصور شتى في مجالي الأدب والفن، وسلوكاً أو طريقة خاصة في التفكير والشعور والحياة...



ماكس ارنست (١٨٩١ ـ ١٩٧٦)، **الفيل**، ١٩٢١، زيت على قماش ١٢٥×١٠٧سم، لندن، تيت غاليري.

فالسريالية تبدو، من هذه الزاوية، قريبة من الدادائية التي خلفتها، كما تشترك معها في كونها حركة ذات طابع عالمي، وفي رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني، وفي محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية بعد أن استعاضت عنها بصُورية هي على شكل إشارات معبرة بحد ذاتها من دون أن تكون، بالضرورة، مدركة عقلانياً.

والسريالية، كما يعرّفها اندريه برتون André Breton: في **البيان الأول**، هي: «آلية نفسانية صافية يمكننا أن نعبر بواسطتها، إما كتابة وإما شفوياً، وإما بأي طريقة أخرى، عن سير عمل الفكر الحقيقي. وهي ما يمليه الفكر في غياب أي مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي او اخلاقي». و «السريالية تقوم على الايمان بواقع اعلى لبعض اشكال التوارد التي كانت مهملة قبلها، وعلى الايمان بسلطة الحلم المطلقة وباللعب المجرد للفكر»(٢٦).

صحيح أن السريالية لم تكترث - كما يتبين من هذا التحديد - بما يمكن انتاجه، فناً كان أو لا فن، إلاّ أن الفنانين الذين انتسبوا إلى هذه الحركة قد انتجوا أعمالاً فنية ذات طبيعة خاصة؛ ولعل اخضاع قيمها التشكيلية لأهداف شاعرية قد يلخص ما يوحد بينهم. فالتصوير والنحت هما، في نظر برتون، تحولات تشكيلية للشعر، ومجاله الايحائي الأشد خصوبة، شرط أن يتحرر الفن من هَمِّ استعادة الأشكال كما هي في العالم الخارجي. فهدف الفن ليس إرضاء العين بل «تقديم خطوة جديدة في مجال معرفتنا المجردة». ولهذه الغاية وجد برتون أن باستطاعة الصور الكامنة في الوعي الباطني subconscient، إذا ما تحرّرت عن طريق الأحلام والتحليل النفساني لها، أن تستخدم في أغراض شعرية. ومن هنا، كان اهتمام جماعة **أدب**، في مراحلها الأولى، بالمناهج الجديدة للتحليل النفساني وعلم النفس الفرويدي الذي أثار انتباه برتون منذ أن خدم، أثناء الحرب، ممرضاً في مستوصف نفساني. وأنها لمفارقة أن تلجأ هذه الجماعة الرافضة لكل فن ينطلق من مفاهيم عقلانية أو منطقية، إلى المناهج العلمية، العقلانية، لادراك اللاعقلاني وفهم القوى اللاواعية بحيث يقود ذلك،

حسبما يعتقد برتون، إلى استكشاف طبيعتها منهجياً والتوصل إلى استنتاجات ملائمة.

لكن التعبير تشكيلياً عن هذه المفاهيم الجديدة - عن طريق الايمان بالسلطة المطلقة للفكر القادر على التحرر والانعتاق بوسائله الخاصة - يتطلب من الفنان اعتماد خطية graphisme تلقائية آلية يمليها اللاوعي والاكتشاف الحلمي للصور. بيد أن هذه المحاولة للتخلص من هيمنة العقل بالتعبير العفوي واللاإرادي، كما يمليه اللاوعي، ليس ممكناً إلا في العمل الفني الشفوي أو في الرسم الخطي السريع، حيث يكون التعبير تلقائياً ومباشراً، كما في رسوم اندريه ماسون وهنري مشو أو في بعض رسوم بول كلي. أما الأعمال الفنية التشكيلية الأكثر ابداعاً فهي ليست - كما يشير هوفستاتر[٢٧] - تلك التي أنجزت وفقاً لهذا النهج المتطرف، بل الأعمال التي

هنري ميشو (١٨٩٩ -)، **بلا عنوان**، ١٩٥٩، حبر صيني على ورق، ٧٥×١٠٥سم، باريس المتحف الوطني

تمكنت من الجمع بين التعبير التلقائي الآلي والمراقبة الواعية، بحيث يكون للصلة بين مجال وآخر دور أساسي. ولا شك أن اكتشاف السريالية لمثل هذه المصادر اللاواعية قادها إلى الانفتاح على مختلف أشكال التعبير الفني، حيث توزعت أعمال ممثليها التشكيليين ما بين الفن التخيلي الغرائبي l'art fantastique؛ والفن الاستشباحي l'art fantasmagorique، والواقعية السحرية، والفن اللاموضوعي (التجريدي).. وقد اعتمدت هذه المصادر نفسها سواء في الصورة الفوتوغرافية او في الفيلم السينمائي (بخاصة مع بونييل، في فيلميه: **العصر الذهبي، والكلب الأندلسي**)، كما لجأت إلى مثل هذه الوسائل التعبيرية تيارات فنية لاحقة كالفن اللاشكلي، أو ما عرف باسم التعبيرية التجريدية، والفن التحركي Action painting.

- من الدادائية إلى السريالية:

الأصول المباشرة لهذه الحركة أدبية بالدرجة الأولى. فعندما تبنى اندريه برتون وفيليب سوبو عبارة سريالية أرادا بها طريقة تلقائية في الكتابة، وتبين لهما أن الأهداف الاختبارية لمجلة **أدب**، التي شاركا في تأسيسها،قريبة من تظاهرات الحركة الدادائية التي وصلت إلى باريس مع وصول تزارا إليها ١٩١٩ واستقباله استقبالاً حافلاً من قبل جماعة **أدب**. غير أن الطابع الفوضوي العبثي للدادا، وكونها، أساساً، رد فعل ضد ظروف آنية، الظروف التي ولدتها الحرب، ورؤيتها المشوشة... كانت كلها من عوامل توقف هذه الحركة. وباستثناء بعض المحاولات الفردية التي بقيت قائمة هنا وهناك، يشير بيكابيا، أحد ممثليها، إلى أن كل نشاط دادائي فعلي قد توقف سنة ١٩١٩. فالدادا التي كانت تطالب بالهدم والتخلي الكلي عن النظام السائد وتسعى إلى بناء عالم أفضل على انقاض الفراغ الذي تمهد له، لم تطرح حلولاً واضحة لعملية البناء وبقيت آراؤها غامضة حول هذه المسألة. لذلك لم يكن بوسع أندريه برتون وجماعته القبول بمثل هذا الأفكار العبثية، والتنكر لكل القيم الثقافية السابقة للدادا. فكان لا بد، في نظرهم، من التمسك ببعض هذه التقاليد وبخاصة تلك المتمثلة بالرومنسية والرمزية لإيمانهم بدورها الممهد للسريالية.

ولعل غيوم آبولينير، الذي اتهمه جاك فاشيه - وهو الذي قادته الدادائية إلى

الانتحار عام ١٩١٩ ـ بأنه «يرقّع الرومنسية بسلك الهاتف»، من أبرز من أعيد إليه الاعتبار، إذ لم تكن مصادفة أن تصبح الكلمة التي استنبطها (سريالية) عنواناً للحركة الجديدة. وبإعادة الاعتبار الى آبولينير والتقاليد التي يمثلها توضحت عوامل الخلاف، وباتت حتمية القطيعة مع عبثية الدادا التي قوبلت بالتركيز على عملية البناء، المسألة المحورية في الحركة الجديدة. وهذا التحول الجدلي، حسب تعبير هونيه، من الدادائية إلى السريالية[٢٨]، كانت قد توضحت منطلقاته الأساسية قبل صدور بيان السريالية الأول، ١٩٢٤، أي في المرحلة الانتقالية (السنوات الأولى من العشرينات)، التي كانت من الغموض بحيث انها عرفت باسم المرحلة المشوشة.

ومع توقف الدادا، من حيث هي حركة متماسكة، في أواخر عام ١٩٢٤، عمد برتون في مبادرته لنقل الحركة من مرحلتها الدادائية إلى المرحلة السريالية، إلى جمع بقايا الدادائيين، وأصدر أول بيان للسريالية، ١٩٢٤، بعد أن تأكد من مساهمة عدد من الفنانين امثال: آرب، وارنست، والشعراء امثال: ايلويار، وبيريه. لكن رغم السمات المشتركة التي جمعت بين الحركتين السريالية والدادائية في بادئ الأمر، فإن تطور السريالية قاد برتون، ومعه بيكابيا، للابتعاد عن الخط الذي اتبعه تزارا وجماعته. ولم تعد الدادائية، في نظر برتون وسوبو، شيئاً آخر غير صورة فجّة لحالة ذهنية لم تسهم قط في خلقها. وقد وعى برتون، «ان ثمة حالة تاريخية تتطلب شيئاً ما أكثر فعالية من الهزليات الدادائية التي باتت باطلة»[٢٩]. ولتصحيح هذا الاتجاه كان لا بد من البحث عن اهتمامات جديدة ومصادر الهام جديدة[٣٠] وجدها اندريه برتون في اللاوعي والتحليل النفساني للأحلام والتخيلات.

الاهتمامات الجديدة للحركة حدّدها المناخ السياسي العام في اواخر العشريات حيث كان لا بد من موقف واضح، متماسك سياسياً واجتماعياً. فلم يعد من الممكن الاكتفاء بعالم الأفكار والبقاء في معزل عن العمل السياسي. كما أدرك السرياليون أن الثورة الاجتماعية أساسية، وأن ثورتهم الخاصة، ثورة العقل والفكر، لا تكفي لمواجهة المسائل الاجتماعية، وأن عمل الفكر لا قيمة له الا بقدر ما يسهم في تغيير العالم كله. وكانت حرب المغرب، التي بلغت أشد مراحلها عنفاً سنة ١٩٢٥ ، قد

أسهمت في تفجير الخلاف بين السرياليين، وحسمت موقف برتون ووضعته مع جماعته فجأة امام ضرورة المعارضة العامة . ولقد حاول برتون أن يشرح هذا التباين بين اهتمامات السريالية، في مجالي الأدب والفن، وبين مواقفها السياسية الجديدة في إحدى كتاباته[٣١] حيث صرّح بأن الحركة باتت تواجه مسألتين رئيسيتين: «الأولى هي مسألة المعرفة التي نظمت فعلاً، في بداية القرن العشرين، العلاقات القائمة بين الوعي واللاوعي(....)، وكان لابد من العمل على حلها باعتماد منهج خاص ما زال في نظرنا، الأشد ملاءمة، ونعتبره على درجة عالية من التكامل(...)؛ المسألة الأخرى التي تواجهنا هي مسألة العمل الاجتماعي المطلوب القيام به، عمل يملك منهجه الخاص في المادية الديالكتيكية، عمل لا يمكننا تجاهله طالما أننا نعتبر تحرر الإنسان حالة لا بد منها لتحرر العقل، وأن تحرر الإنسان هذا لا يمكننا أن ننتظره إلاّ من الثورة البروليتارية»[٣٢]. وتأكيداً على هذا الاتجاه الجديد، كان برتون قد أعلن في بيان السريالية الثاني، ١٩٢٩، في العدد الاخير من مجلة **الثورة السريالية**، انضمام الحركة رسمياً إلى الشيوعية؛ وحاول، ما بين عامي ١٩٢٥ـ ١٩٣٠ (حيث أصدر نشرة جديدة: **السريالية في خدمة الثورة**)، أن يجمع بين الفنون التشكيلية وأدب الحركة وسياستها. وإذا كانت مواقف برتون هذه قد ولدت خلافات شخصية، وأدت إلى فصل بعض ممثلي الحركة (سوبو، وارتو...) فقد تضامن معه العديد من الشعراء والفنانين أمثال: أراغون، الكساندر، بيريه، بونيل، إيلوار، دالي، ارنست، تانغي، تزارا... وكان بونييل قد أخرج فيلمين، **الكلب الأندلسي** و**العصر الذهبي**، يعتبران ظاهرة سريالية حقيقية. ثم دخل الحركة بعد ذلك ما بين ١٩٣٠ـ١٩٣٣، عناصر جديدة: اندريه ماسون، وجياكوميتي، وفالنتينو هوغو؛ وتكونت في الوقت نفسه، نظراً لطابع السريالية العالمي، مجموعات من الفنانين السرياليين في بلجيكا، وتشيكوسلوفاكيا، ويوغسلافيا والدانمارك، وانكلترا، كما في الولايات المتحدة واليابان وأنحاء أخرى من العالم. فبرز عدد من الفنانين الذين لم ينتسبوا رسمياً إلى مجموعة باريس، ولكنهم تأثروا بها، أمثال: رينيه ماغريت، وبول دلفو، و ولفغانغ بالي، و ويفريدو لام، وكورت سيليغمان، ومتى....

مبادئ السريالية الأساسية:

قد تبدو عبارة «الفن السريالي» متناقضة، لأن نشاط هذه الحركة الجديدة كما حدده البيان الأول، هو «خارج نطاق أي اهتمام جمالي أو أخلاقي»، مقدماً التعبير التلقائي الآلي على الصورة الفنية بحد ذاتها. بيد أن التطور الفني للحركة التشكيلية السريالية يظهر أن ممثليها لم يتقيدوا بحرفية النص. وإن هم لجأوا إلى الرسم والتصوير والنحت فلأنهم لا يعتبرون العمل الفني هدفاً بذاته تستمتع به العين، بل وسيلة من وسائل التعبير، ووسيلة استشكاف للذات، إذا ما اخضع المشهد الممثل (اللوحة،) منهجياً وصورياً، لمفهوم الآلية automatisme والصورة الحلمية. غير أن تجاهلهم لقيمه الفنية، وعدم التوقف عندها، لأنها لا تساوي شيئاً، لا ينفيان الطابع الفني حتى للأعمال التشكيلية الأكثر آلية، كرسوم اندريه ماسون، وبعض أعمال ميرو التخيلية، وأعمال ارنست ذات الصور الحلمية المقلقة....

لقد اقتصرت اهتمامات السريالية في البداية، أي قبل العام ١٩٢٤ على المسائل الأدبية والفلسفية والنفسانية، لانها لم تكن ترى في التصوير ما يعبر عن أغراضها، ولم يكن هنالك فن سريالي. غير أن وقوف الحركة الجديدة في وجه الرفض الداداني القاطع لتقاليد الفن الحديث، والعودة عن هذا الرفض، قاداها إلى البحث عن وسائل تعبير جديدة في مجال الفن التشكيلي (الرسم والتصوير والنحت)، حتى تكونت، ما بين عامي ١٩٢٤ - ١٩٤٠، حركة فنية على صلة مباشرة باهتمامات السريالية، تبنت مبادئها العامة وجعلت من نفسها التجسيد المادي لها. تشكيلياً، ليس من السهل رسم الأطر العامة لهذه الحركة أو تقديم صورة عنها توازي، بوضوحها، الصورة التي تكونت لدينا عن التيارات الفنية الحديثة، كالانطباعية والتكعيبية أو الوحشية... فالسريالية بقيت، في المجال الفني، حركة تلفيقية، انتقائية، تباينت أساليب ممثليها ووسائلهم التقنية لدرجة أن مسافة كبيرة باتت تفصل بين أعمال البعض من ممثليها كأعمال ميرو ذات الملامح التجريدية، وأعمال ماغريت أو سلفادور دالي، التي احتفظت بفضاء تشكيلي ايهامي. ولكن رغم هذا التباين اسلوبياً وتقنياً، تجمع بين الفنانين السرياليين قواسم مشتركة تمثلت في

أهدافهم العامة، وفي اختيار مفرداتهم الصُوَرية وطريقة جمعها المعبّرة عن الطابع العام المميز لأعمالهم الفنية.

صحيح أن الحرب العالمية قد أسهمت في تفكيك حركة السرياليين وتشتتهم[٣٣]، إلا أن مثل هذه الحالة الذهنية، الهادفة إلى تحرير المخيلة من روابط العقل والاصطلاح، قد وُجدت قبل السريالية، وبقيت قائمة مدة طويلة بعدها. وهي الحالة التي عبر عنها ويليم روبين في بداية كتابه، المشار اليه، بقوله: «الدادائية ولدت، من دون أن تُعمّد عشية الحرب العالمية الأولى، والسريالية ماتت، من دون أن تدفن، غداة الحرب العالمية الثانية»[٣٤]. والحق، أن مثل هذه الظاهرة قد وجدت لدى بعض الفنانين المعاصرين امثال شاغال، وبول كلي، وخوان ميرو، وهنري مور، وبيكاسو.. الذين تؤكد أعمالهم أن الحركة السريالية لم تكن، كما يشير هربرت ريد[٣٥]، سوى حشد محلي للقوى التي ظهرت في العالم كله وتركت آثاراً بعيدة، وحافظت على استمراريتها ليس فقط في أعمال بعض ممثليها، امثال: أرنست، وميرو، ومتى، وماغريت وويلفريدو لام، بل في أعمال العديد من الفنانين المعاصرين الذين لم ينتموا يوماً إلى السريالية، كالفنان الانكليزي فرنسيس بيكون.

ومع ظهور الحركة الفنية الجديدة، كان لا بد من طرح مسألة علاقة السريالية بالتيارات الفنية السابقة لها، ومن إعادة الاعتبار إلى ما تمثله من قيم جديرة بالتقدير. فاعتبر من الممهدين لهذه الحركة عدد كبير من الفنانين ينتمون إلى تيارات فنية متباينة كالرمزية والتكعيبية والوحشية.. أمثال مورو، غوغان، سوراه، رودون، بيكاسو، شيريكو... ثم ماتيس، دران، براك، دوشان، بيكابيا، كلي، مان ري، ماسون. وكذلك الفنان الايطالي اوتشللو من القرن الخامس عشر. غير ان اختيار هذه الاسماء، كما ذكرها اندريه برتون في **البيان الاول**، لا يوضح طبيعة هذه العلاقة بين السريالية والتيارات الفنية السابقة، كما لا يوضح آراء برتون حول الفن، رغم صلته المباشرة بحركة التطور الفني المعاصرة في اوروبا. فآراؤه بقيت حتى نهاية العشرينات ـ عندما صاغها ونشرها في كتاب بعنوان: **السريالية وفن التصوير** ـ غامضة ولم تقدم تحديداً او رؤية واضحة للسريالية الفنية. وقد لوحظ

Fantastique

ان برتون يركز، في كتاباته حول الفن، لا على اللوحة نفسها، من حيث هي عمل تشكيلي، بل على الناحية الادبية فيها، ولا يهتم سوى بالموضوع(٣٦). وقد تعبّر كتاباته الفنية عن اشياء كثيرة ما عدا النقد الفني، في نظر روبين(٣٧).

وارتبطت السريالية، كما اسلفنا، بالدادائية، وشكلت، من بعض الوجوه امتداداً لها. فأعمال بعض ممثلي الدادا، امثال دوشان، وبيكابيا، المجسدة لتيار فكري عبثي معارض للمفاهيم والتقاليد الفنية، قد عبرت عن موقف «لافني» وعن رغبة ملحة للتحرر من نظام القيم السائد، كما اسهمت في اتساع نطاق الالصاق، بخاصة مع ماكس ارنست وكورت شويترز، من حيث هو وسيلة للتعبير الفني (راجع الدادائية). غير ان مثل هذه الاعمال التي حددت سماتها الاساسية المصادفة والإرادة اللاواعية، لا تنفي، في حالات كثيرة، الظاهرة الجمالية. ولا شك في أن محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية في مفهومها التقليدي قد ولّد احياناً نوعاً من التناسق اللاواعي، وهو ما يسميه برتون وحدة الايقاع الناتجة عن وجود صلة بين المصادفة والآلية التي طالبت بها السريالية. ومثل هذا التناغم، او الإيقاع اللاارادي، تعكسه بعض الاعمال الاولى لأرنست وآرب، حيث حملت ملصقات هذا الاخير واعماله التركيبية عناوين مثل: **مربعات نظمت حسب قانون المصادفة**. وهنا، يفترض ان للمصادفة مدلولها الخاص، إذ تلتقي مع حس بالتناغم، وتخضع لنوع من المراقبة، وان تكن لا واعية. بيد ان آرب الذي لم يتوقف عن انتاج اعمال ذات بنى ثنائية الابعاد، صيغت وفاقاً لما تمليه المصادفة، قد اتجه نحو النحت، وأنجز اعمالاً تبدو تجريدية في الظاهر، إلاّ انها ترتبط بالأشكال الاساسية للاشياء المرئية التي يحاول الفنان تفسيرها وإعادة بنائها تبعاً لإحساسه الداخلي وتخيله.

ومن قبل، كانت الحركة الرمزية قد عبرت، منذ نهاية القرن الثامن عشر، سواء في الادب او الفن، عن اتجاهات فكرية مماثلة. فالرمزية، التي سبقت الانطباعية وعاصرتها، وامتدت بعدها حتى اوائل القرن العشرين، تنطلق بدورها، من المخيلة والاحساسات اللاواعية، ولا تهتم بالأسلوب الذي جاء انتقائياً على غرار ما هو عليه في السريالية. ولكن، في حين اعتمدت السريالية، للتحرر من قيود العقلانية، على

الاستنباط والكتابة الخطية الآلية كما يمليها اللاوعي والصور الحلمية، وقفت الرمزية، كما يقول هانس هوفستاتر، «موقفاً دفاعياً جدالياً ضد الجمالية البورجوازية وأخلاقها، ضد الادانة التاريخية لبعض الاشكال الفنية، ضد الفكر الوضعي المنطقي الذي كانت غايته النجاح والتقدم عقلانياً. فهي تثبت رفضها للمثاليات والصور الموجّهة للبورجوازية بواسطة مفهوم محدد، مليّ التفكير، يقوم على مسخ او تشويه هذه المثاليات البورجوازية او التراث المصور البورجوازي بوجه عام[٣٨]، من دون ان تسعى الى تغيير جذري في مفهوم الفن واللوحة.

وثمة اتجاهات فنية اخرى كانت قد ظهرت في العالم الغربي منذ القرون الوسطى، وتمثلت بالفن الغرائبي fantastique او ما عرف باسم الفن التخيلي الذي كان يسعى، هو ايضاً، الى تخطي الواقع باللجوء الى الماضي والتخيل والرؤى الغريبة غير المألوفة. ولكن، لا يمكننا النظر الى الاعمال التشكيلية الممثلة لهذه الاتجاهات الفنية إلا من ضمن المعطيات الاجتماعية، الثقافية والاقتصادية والتقنية، والاصطلاحات التشكيلية الخاصة بالعصر الذي تنتمي اليه. ولا شك في ان ما سمي بالفن التخيلي قد ارتبط بالحركات الفنية الاخرى المعاصرة له، وقدم لنا مشاهد غير مألوفة، لكنها مبنية على تقاليد الثقافة السائدة، حيث أخذت الصورة، المستمدة من الادب او التاريخ او الدين، الصفة المعطاة لها مباشرة، واختلفت، من هذه الزاوية، عن وسائل التعبير التخيلية الحديثة. فالفنان السريالي يلجأ، كما لاحظ ويليم روبين، الى الاستنباط، فيصوّر ما يشعر به من دون الاستعانة المباشرة لا بصور العالم المرئي ولا بالصور التي تقدمها له وسائل الثقافة السائدة، كالتاريخ او الاسطورة او الدين، مستخدماً الوسائل التقنية الملائمة للتعبير عن عوالمه الخاصة. بيد ان هذه الظاهرة لا تقتصر على السريالية وحدها، بل تشكل إحدى سمات الفن المعاصر البارزة، الفن الذي كان همه الاساسي الاستنباط، تشكيلياً وتقنياً. لذلك، فالسريالية ترتبط، من حيث هي ظاهرة فنية تشكيلية، بحركة تطور الفكر المعاصر، ولا يمكننا النظر اليها الا من ضمن الاطر العامة للفنون التشكيلية الحديثة.

والحقيقة ان معظم من اعتبرهم **البيان** «ممهدين» من فناني القرن التاسع عشر،

لم يكن لهم سوى تأثير هامشي على الحركة السريالية، بينما تبدو اعمق اثراً اعمال فنانين آخرين لم يشدد **البيان** على اهميتهم، امثال: اوديلون رودون، او لم يأت على ذكرهم اطلاقاً، امثال: هنري روسو. فكان رودون، احد ابرز ممثلي الرمزية، الاول تاريخياً الذي اكد على اهمية اللاوعي مصدراً للعمل الفني. اما روسو فكان موضع اهتمام بعض الاوساط السريالية، لأن عمله، ذا الرؤى الخيالية الغريبة والصور الحلمية، يرتبط بما يسمى «الواقعية السحرية»، و«التصوير الشعبي». ويبدو اكثر التباساً، إزاء العلاقة بالسريالية، عمل بيكاسو رغم مكانته الكبيرة لدى برتون وممثلي هذه الحركة. صحيح انه مارس نوعاً من الآلية وتضامن مع اهداف الحركة الاجتماعية، إلاّ ان عمله ينطلق من الواقع، لكنه الواقع الذي أعاد بناءه بتغريب الاشياء وتشويهها وإضفاء صفة اللامألوف عليها. ولعل محاولته هذه لتفكيك عناصر العالم الموضوعي، وأعادة توزيعها اصطلاحاً، و"بحث عن جوهر الاشياء" هي التي اختصرت المسافة بينه وبين السريالية، وجعلت منه احد المهدين لها.

غير ان اقرب الفنانين لما كانت تبحث عنه الحركة السريالية هو، بلا شك، جيورجيو دي شيريكو، الفنان الايطالي الذي اسس، مع كارلو كارا، ما عرف باسم المدرسة الميتافيزيقية[٣٩] Scuola Metafisica، وأنجز ما بين عامي ١٩١٠ و١٩١٧، أي قبل ما لا يقل عن خمس سنوات من ظهور السريالية، أعماله الرئيسة، ذات الطابع الخيالي اللاواقعي، التي كان لها الأثر الاكبر في تطور الفن السريالي. وفي هذه الاعمال الأولى، المرتبطة بالتصوير الغيبي، السابق للسريالية والممّهد لها، اتبع شيريكو مبادئ التصوير الايهامي كما عرفته النهضة الايطالية، وأخذ عنها مسرحها الفضائي وبعض عناصرها السورية لينقلها الى السرياليين. وكان لهذا المسرح الحلمي، القائم على التقابل اللغزي للأشياء، بما فيها من أضواء وظلال هلوسية، اهمية خاصة في نظر بعض السرياليين من الذين مارسوا التصوير الايهامي، امثال: ماغريت، ودالي، وتانغي، ودلفو.

وبفضل هذا التقابل اللاعقلاني بين عناصر التمثيل، ينتقل شيريكو من نموذج العالم الخارجي المرئي، الى النموذج المنبثق عن العالم الداخلي، حيث يعيد الفنان

جيورجو دو شيريكو (١٨٨٨ ـ ١٩٧٨)، **لغز ذلك اليوم**، ١٩١٤، زيت على قماش، ١٨٥ء١٣٩سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

تقويم الاشياء المألوفة وتوزيعها على ضوء علاقاتها الضمنية والغيبية، بعد ان يعزلها عن محيطها الطبيعي، كما تعودنا ان نراها، ويضعها داخل أطر جديدة اكثر تخيلاً وشاعرية. فالاشياء التي تصورها أعمال شيريكو تبدو طبيعية، مألوفة، في الظاهر، وتختلف، احياناً، عما تمثله اللوحة السريالية. ولكن رغم ظواهرها الطبيعية، فهي لم تصوّر لذاتها، بل جمعت بحيث يوحي تقابلها بعالم خيالي يخيم عليه طابع العزلة والفراغ، فيثير الخوف والقلق، عالم غريب لا حياة فيه، اشبه بعوالم المدن القديمة المتهدمة. وقد يزيد في حجم هذا المناخ الحلمي الرهيب التركيز على التصوير الايهامي والمنظور الهابط perspective plongeante، بحيث تبدو الاشياء على مقربة مدهشة من الناظر. وهو ما يلاحظ بوضوح في لوحته **نشيد الحب**، حيث يجمع الفنان بين رأس تمثال يوناني، وكف جراح، وطابة، وقاطرة... وضعت كلها وسط ابنية ذات قناطر توحي بالفراغ، وتعبر عن تداعيات قد تكون على علاقة بحياة الفنان وهواجسه الغيبية. وثمة عناصر اخرى: قطارات، ابراج، خراشف، تماثيل قديمة، مدافع، بيض، لوحات تشريحية، جدران، أعمدة...، تتكرر دائماً في اعمال شيريكو، فيمثل بعضها سجلاً حياتياً، كما يعبر بعضها الآخر، كالبرج والخرشوف، عن قيم رمزية جنسية، جعلت منها السريالية، بعد ذلك، موضوعاً اساسياً في برنامجها من اجل التحرر الكلي.

ومع انه تَبنَّى بعض عناصر التمثيل المستمدة من تقاليد الفن اليوناني والنهضة الايطالية، واعتمد وسائل التجسيم الايهامية، كالابعاد المنظورية وتقابل الاضواء والظلال، إلاّ انه لجأ الى تحوير هذه الوسائل وقلب مفاهيمها التقليدية بحيث لم تعد الغاية منها محاكاة الطبيعة وتمثيلها بدقة، بل التعبير عن عوالم الفنان الخاصة. وقد نجد مثل هذا المناخ التخيلي الشاعري، المنبثق عن اللاوعي، في الاعمال التي انتجها الايطاليان، كارلو كارا وجيورجيو مورندي، ما بين عامي ١٩١٥ و١٩٢٠. لكنهما تخليا، بعد ذلك، عن هذه الطريقة المعبرة عن حنينهما الى هذه العوالم الغيبية، كما ان شيريكو نفسه قد ابتعد بدوره عن هذه الرؤى الخيالية، ورجع، بعد سنة ١٩٣٠، الى نوع من التصوير اقرب الى المفاهيم التقليدية النهضوية.

ـ السريالية ما بين الحربين:

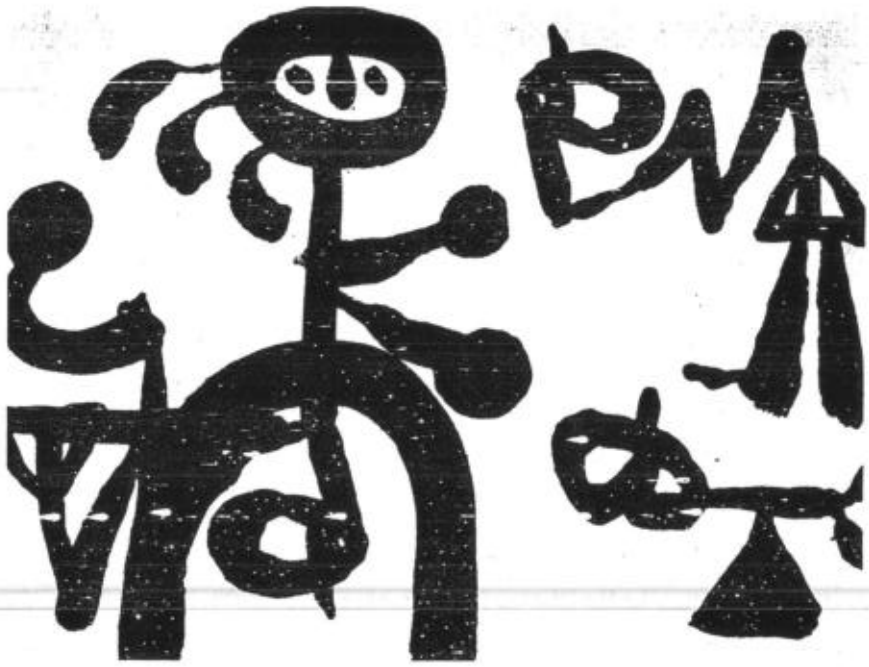
منذ صدور **البيان** الاول ١٩٢٤، تحددت المنطلقات الاساسية للحركة الفنية السريالية التي كان هاجسها استكشاف الحقائق اللاواعية والتعبير عنها تشكيلياً. وخلافاً للتكعيبية التي كانت تختار عناصرها التصويرية من العالم الموضوعي، كي تعيد صياغتها وفقاً لهيكلية جديدة ذات طبيعة هندسية تجريدية، كان فنانو السريالية يرفضون الانطلاق المباشر من الصورة المرئية او من الادراك الواعي للاشياء، ويعملون، انسجاماً مع مبادئهم العامة، باتجاه الصورة الداخلية، فيستحضرونها ارتجالاً آلياً، او يلجأون الى تسجيلها، حسب تقنية التصوير الايهامي، استناداً الى ما تقدمه لهم الصورة الحُلمية. وكان من شأن هذا التباين في مصادر السريالية وطرق التعبير عنها تشكيلياً ان قاد ممثليها الى نوع من الثنائية الاسلوبية التي بقيت قائمة طيلة تاريخها. فكان ميرو وماسون اللذان تأثرا بالتكعيبية قد احتفظا، في أعمالهما السريالية، ببعض مظاهرها العامة، كالفضاء التشكيلي القليل العمق، المسطح احياناً، وطريقة تقسيم الشاشة التصويرية الى سطوح او مساحات متقابلة. غير ان الجمع بين التلقائية الآلية والأشكال ذات الملامح التجريدية قاد ميرو وماسون الى نوع من السريالية التجريدية التي تضمنت صورانية جديدة، شاعرية، لا علاقة لها بالتكعيبية رغم تأثرها بها شكلاً. ولكن هذا الاتجاه ذا الطابع التجريدي لم تكن غايته التجريد كما لم تكن غاية اللوحة السريالية ـ في أعمال ميرو وماسون وأرنست وآرب ـ الوصول الى الفن اللاصوري (التجريدي)، إذ احتفظت، حتى في الحالات الاكثر تجريداً، بالموضوع، او ببعض ملامحه، كما احتفظت بالتقابل اللاعقلاني للصور كما ترد سواء عن طريق التداعي الحُرّ او عن طريق الاحلام.

والقطب الآخر لهذه الثنائية الأسلوبية يتمثل، اساساً، في اعمال ماغريت وتانغي ودالي، وهم الذين عمدوا الى تثبيت الصورة الحُلمية باللجوء الى التصوير الايهامي illusioniste ذي الطابع الاكاديمي، اي التصوير الثلاثي الأبعاد، المعبر عن المدى الفضائي كما عرف في الفن الغربي منذ عصر النهضة. وثمة اتجاه ثالث يجمع

خوان ميرو (١٨٩٣×)، **البيت الهولندي**، ١٩٢٨، زيت على قماش، ٩١,٨× ٧٣سم، البندقية، مجموعة بيغي غوغنهيم.

بين هذين الاسلوبين تمثله اعمال ارنست بعدما تحوّل عن التصوير الايهامي وتوجه نحو فن اكثر تجريداً، يخضع لنوع من الآلية شبه الواعية. وهكذا تكون السريالية قد مارست تقنيات وأنماطاً فنية تبقى، في جزء كبير منها، ضمن الاطر العامة للفن التشكيلي الغربي. غير ان ما يميز اللوحة السريالية لم يكن طريقة خاصة في التصوير بقدر ما كان طريقة خاصة في اختيار عناصر الموضوع وتوزيعها داخل المشهد المصور، بحيث ان تقابلها اللاعقلاني يوحي بعالم غريب لم نألفه عادة في الاعمال الفنية المعاصرة غير السريالية. ولعل ما يجمع ايضاً بين مختلف الاعمال التصويرية السريالية ليس فقط تقديم الموضوع على الاهتمامات التقنية والتشكيلية (بخاصة في الاعمال التصويرية الايهامية)، بل اختيار المواضيع المتخيلة، الشاعرية، المجازية، انسجاماً مع مفهوم «التصوير الشاعري»، او «التصوير ـ الشعر».

كان خوان ميرو قد بدأ نشاطه الفني مصوراً ذا طبيعة ساذجة، وتناول مظاهر الطبيعة في الريف الاسباني الذي اضفى على جزئياته طابعاً خيالياً، لكنه انتقل بعد ذلك من عملية تسجيل الواقع الى تأويله، ووضع فهرساً لا يخلو من الاشارات انطلاقاً من هذا الواقع. ومع صدور **البيان الاول** ١٩٢٤، التحق ميرو بالحركة السريالية، وتخلص، بفضل تحرير اللاعقلاني، من آثار الاصطلاحات التشكيلية للتصوير التمثيلي، وتخطى، في الوقت نفسه، البنى التشكيلية التكعيبية ليصل إلى الشعر، حسب تعبير وليام روبين، حيث تأكد اتجاهه الجديد، الأكثر زخرفة وتحرّراً، في مجموعة من أعماله التي تعود إلى المرحلة الأولى من تاريخ السريالية ١٩٢٤ ـ ١٩٢٩. وفي هذه الأعمال، **الأرض المحروقة**، **منظر من كاتالان**، **كرنفال ارلكان**...، يتخلى الفنان عن الأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة، ليستعيض عنها بخطوط أكثر تحرراً وتموجاً، ويحوّل فضاء اللوحة، بعد ذلك، إلى مساحة مسطحة حشرت فوقها العناصر الخطية والرموز الهندسية التجريدية في تناغمات متواصلة.(٤٠) وخلال اقامته في باريس، ١٩٢٥ ـ ١٩٢٦، أصبح اسلوبه الجديد اكثر عفوية وتجريداً، لاعتماده بشكل متزايد على الآلية والمصادفة؛ وراحت تأخذ البقع اللونية الصافية، بما يجمع بينها أحياناً من خطوط متموجة، اهمية كبرى وتصبح منطلقاً



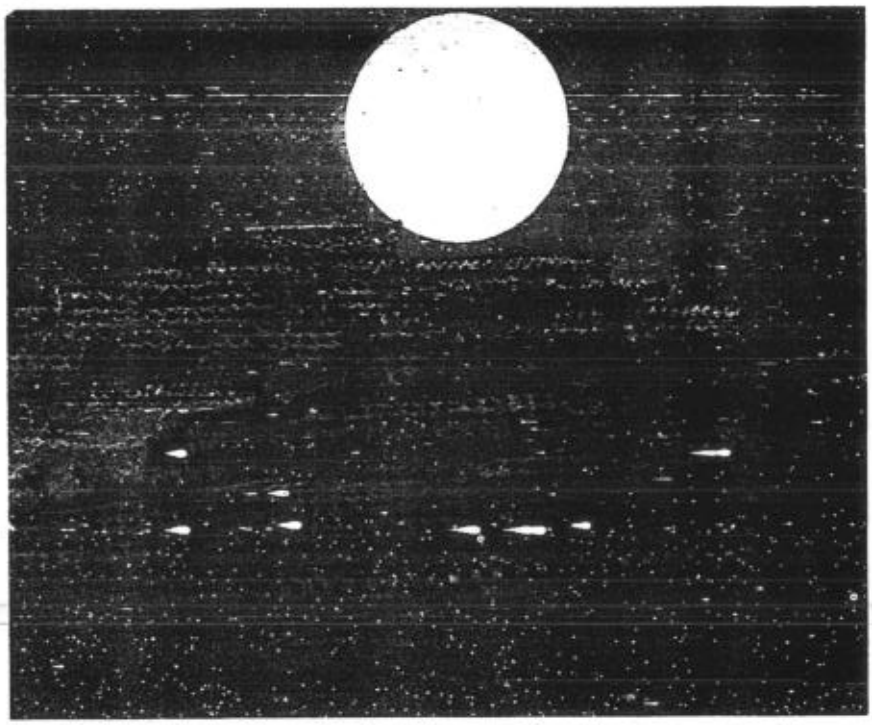
خوان ميرو (١٨٩٣ـ١٩٨٣)، رسم، ١٩٥٠

للعديد من لوحاته الآلية. ويبدو أن العمل السريع، الآلي، قاده بعد ذلك، ١٩٢٨ ـ ١٩٢٩، إلى الالصاق الذي جاء ليعبر عن ميوله الفنية الأكثر تجريداً.

طريقة أخرى في التعبير تظهر مع اندريه ماسون بعدما تخلص بسرعة من آثار التكعيبية التحليلية وانتقل إلى ما يتناقض معها، إلى الشعر. وكي يتخطى التكامل التشكيلي لدى التكعيبية، اختار ماسون أسلوب العفوية والتعبير الآلي والموضوعات ذات الطابع الشمولي الكوني، (**الجهات الأربع، الشهب، النجوم**)... وبفضل هذه الآلية يأخذ الخط لديه طابعاً خاصاً، أكثر عنفاً وحركة من غنائية ميرو الهادئة. وفي سنة ١٩٢٦ ، حاول ماسون ان يدخل الى التصوير الزيتي ما توصل اليه في مجال الرسم من حركة سريعة تمثلت بالخطوط المتموجة أو المتكسرة. وهذه

المحاولة قادته إلى مزج الألوان بالرمل، لأن مادة الألوان الزيتية لا تسمح بهذه الآلية الخطية السريعة وتتابعها وما تحمله من شحنات نفسانية. غير أن هذه التقنية لم تكن جديدة، فالتكعيبيون لجأوا أيضاً إلى مزج اللون بالرمل، لكن بهدف الحصول على مادية الأشياء، بينما توصل ماسون، باستخدامه التقنية نفسها إلى نتائج مختلفة في مجال التعبير الآلي بواسطة التصوير الزيتي. فكان اندريه ماسون يضع بقعاً من الصمغ على قماشته، ثم يغطيها بعد ذلك، بطبقة من الرمل الذي لا يبقى منه عندما يرفع اللوحة، سوى ما علق بها. وهنا يضيف إلى ما تكوّن على لوحته من أشكال حددتها المصادفة ، بقعاً لونية ورسوماً بالفحم أو القلم تثبت عفوية الخطوط وتتابعها. وحفاظاً على هذه العفوية **الالية** لجأ ماسون أحياناً إلى رسم خطوطه بواسطة أنبوب اللون مباشرة من دون استعانة بالريشة، كما يلاحظ في لوحته **تصوير**، التي يعبر عنوانها عن موقفه الساخر من الاصطلاحات الفنية والتحديدات المتداولة حتى ذلك الوقت في مجال التصوير. هذا التحرر من الاصطلاحات الفنية يقابله تحرر مماثل على صعيد الصورية المتولدة عن هذه الطريقة الجديدة المهدة للأسلوب الذي اتبعه بعد ذلك الأميركي جاكسون بولّوك Pollock. وبسبب هذا الغموض الذي يحيط بما تمثله، تبدو أعمال ماسون لا صورية، أقرب إلى التجريد. بيد أن ذلك لم يكن إلا في الظاهر، إذ إن ماسون لم يسع قط إلى التجريد الكلي، وما برحت أعماله الفنية تصور، داخل هذه الخطوط وهذه المساحات اللونية، أشكالاً موضوعية. ولكن بانتقاله إلى اميركا عام (١٩٤٢)، تبدل أسلوب ماسون تبدلاً مهماً. واكتسب رؤية جديدة، بعد أن توصل إلى لغة تشكيلية أكثر وضوحاً في مجموعة من الأعمال تمثل قمة التصوير السريالي في المهجر[٤١]. وهنا توجه الفنان نحو التبسيط والاختزال بعد أن تحرر من الجوانب الأدبية والمبالغات، وتخلى في الوقت نفسه عن التجسيم والنحتي (النتوءات البارزة بسبب استخدام الرمل). أعماله الأخيرة ترتبط بمفهوم خيالي للطبيعة، بعيداً عن المناخ المثقل لنتاجه من نهاية الثلاثينات. ففي لوحته **تأمل حول ورقة سنديانة**، ينتقل الناظر بسهولة، بفضل الفواصل الواضحة بين المساحات، من قطاع إلى آخر، ليكتشف أشكالاً اشبه بالعيون، ورؤوس الحيوانات والحشرات، كأنها رموز للخلق والتكاثر.

pollock



ماكس ارنست (١٨٩١ ـ ١٩٧٦)، **مدينة متحجرة**، ١٩٣٣، زيت على ورق وخشب معاكس، ٤٨ × ٥٨,٥ سم، مانشستر، غاليري الفن.

والانتقال من الدادائية إلى السريالية يجسده بوضوح تام العمل الفني لماكس ارنست الذي كان قد انتسب إلى حركة الدادا، واسهم مع بارغلد، في تأسيس جماعة دادائية في كولونيا بالمانيا. ومع تحوله الى السريالية نقل إليها الوسائل والتقنيات الجديدة التي استخدمها في عمله التصويري تبعاً للآلية التي طالب بها برتون. وهو إذ يسعى الى مجاورة العناصر الأكثر تبايناً، بالغاً اقصى درجات الهلوسة، فلأنه يعتبر عملية التمثيل فعلاً سلبياً أو رد فعل متحفظ، كما يعتبر العمل الفني نتيجة للجمع بين حقيقة خارجية وبواعث منبثقة عن اللاوعي في مواجهتها لهذه الحقيقة. وبهذه الطريقة كما يقول ارنست نفسه: «يتنقّل الفنان السريالي دائماً، حراً، جريئاً ومسؤولاً، في القطاع الحدودي غير الثابت الذي يفصل بين العالم الداخلي والعالم

الخارجي. فيسجل ما يدركه فيهما، ويعيش ويتدخل حيثما تدفعه غرائزه الثورية».

ولعل أبرز الوسائل التقنية التي اعتمدها ارنست هي الالصاق الذي لم تكن الغاية منه التوصل إلى صنع عمل فني انطلاقاً من أشياء لا قيمة لها. فهذه الأشياء التي تتكون منها اللوحة هي بمثابة مسوغ خارجي كان الفنان بحاجة اليه كي يثير لديه ردود فعل قادرة على تحويل ملامح العالم المرئي. وهو إذ يلجأ إلى تركيب اشياء متباينة إنما يحاول أن يضفي عليها، من خلال تجاورها، وبالمصادفة المنهجة، دلالة ساخرة عبثية. فقصاصات الورق، ذات المصادر المتنوعة المجتزأة من الصحف القديمة، وكتب العلوم الطبيعية المصورة، والروايات الشعبية، تأخذ دلالات جديدة لا علاقة لها بدلالاتها السابقة التي فقدتها بعدما أُقتطعت وفُصلت عن محيطها الأساسي، ومن ثمَّ أُدخلت في علاقات جديدة. وإن لم تكن هذه الدلالة واضحة دائماً، إلا أنها توقظ من خلال التواردات التي تولدها ردود فعل اللاوعي، وتبعث على التخيّل. وهو ما عبر عنه الفنان عندما قال: «إن تقنية الالصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من المصادفة، أو التي يثيرها اصطناعياً تجاور واقعين أو اكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما».

وقد لجأ ارنست إلى اختبار تقنيات اخرى، مستفيداً مما تقدمه له المصادفة وطبيعة المواد نفسها، فتوصل إلى استنباط ما سمي بـ الحكاكة frottage، وهي تقنية تقوم على الحكّ، بواسطة الرصاص أو الفحم أو الالوان، على ورقة موضوعة على سطح جسم خشن الملمس ذي تعاريق، من الخشب او الحجر أو المعدن وما شابه، حيث تظهر عليها رسوم تشبه التعاريق التي حددتها طبيعة المادة المستعملة. وتقوم هذه الرسوم، الناجمة عن الأثر الذي تقدمه المادة، بدور المسوغ الخارجي، لأنها تسهم في تحريك مخيلة الفنان الذي يتدخل بدوره لتعديل هذا الأثر، فيضيف إليه أو يحوّر فيه بشكل يتفق ومعطياته الأولية. وبهذه الطريقة، القائمة على آلية الايحاء، انجز ارنست مئات الأعمال الحكاكية التي نشر منها، عام ١٩٢٦، ٣٤ عملاً في كتاب بعنوان **تاريخ طبيعي**، يشكل، بفضل تنوع رسومه وطبيعتها العفوية وما توحي به من عالم خيالي، واحدة من أجمل مجموعات الرسم الحديث وأهمها(٤٢).

ماكس ارنست (١٨٩١ ـ ١٩٧٦)، **الجواد وعروس الهواء**، اللوحة ٣٣ من التاريخ الطبيعي، ١٩٢٦، باريس المكتبة الوطنية.

وثمة طريقة أخرى مشابهة في نتائجها هي الاستشفاف décalcomanie ، ويتلخص بوضع قماشة مبللة بالألوان وضغطها على سطح اللوحة ثم نزعها عنها بعد أن تكون قد تركت أثراً يحاول الفنان، وبالطريقة نفسها، أن يعدّل أو يحوّر فيه. وهذه التجارب قادته إلى التقطير dripping، أي صبّ اللون السائل قطرة قطرة على اللوحة، وباتجاهات مختلفة، كما في لوحاته: **الكوكب المجنون**، **شارب الكوكتيل**،

رجل مذعور بطيران ذبابة غير اقليدية. وهذه التقنية التي اختبرها ارنست كان لها دور مهم في تطور الفن المعاصر، بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أصبحت الوسيلة الأساسية التي لجأ إليها ممثلو الفن التحركي، وبخاصة جاكسون بولوك.

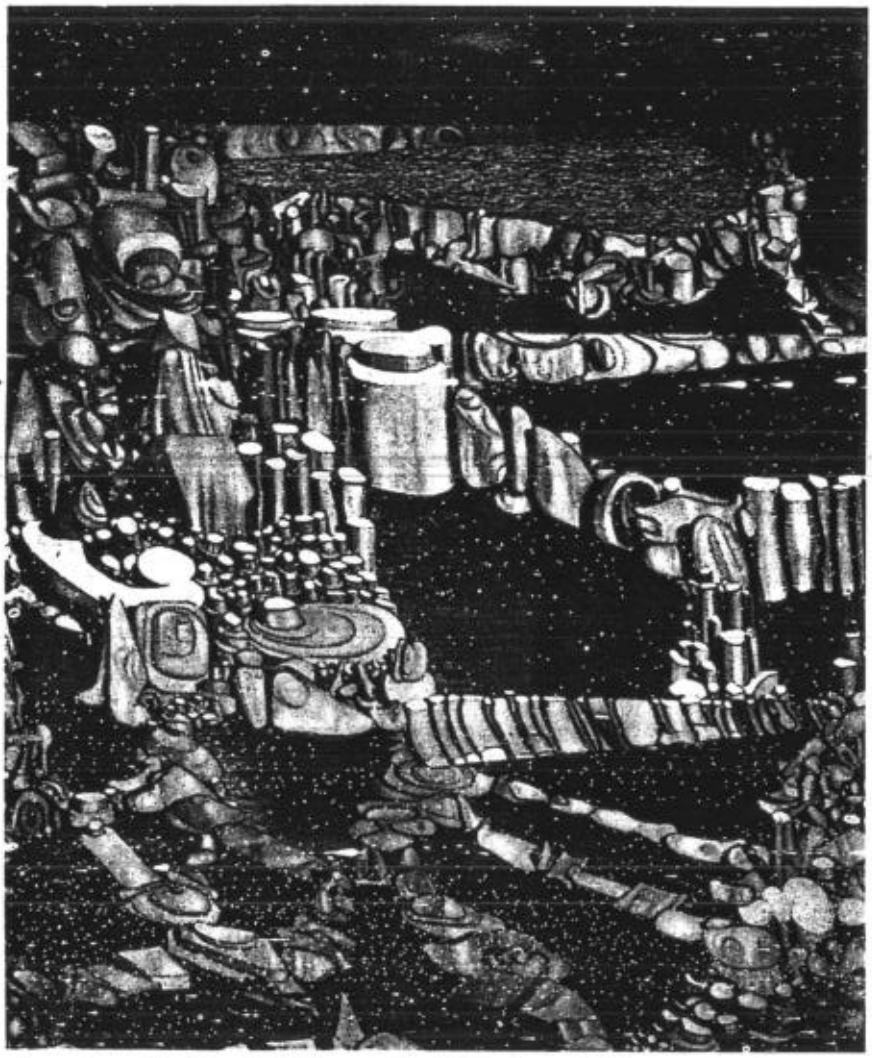
ـ عودة إلى الايهامية:

لا شك في أن ماكس ارنست قدم للسريالية ـ مع اندريه ماسون الذي شارك باستنباط الآلية، وقام باختبارات مماثلة ـ دفعاً جديداً وأسهم في تحديد مسارها العام. غير أن فنانين آخرين أتوا بعد ذلك، وأضافوا إلى الحركة معالم جديدة تنوعت بتنوع ميولهم وأساليبهم الفنية، أمثال: ايف تانغي ـ وهو فنان أميركي من أصل فرنسي ـ والبلجيكي رينيه ماغريت، والاسباني سلفادور دالي الذي «تسلل» إلى الحركة السريالية عام ١٩٢٩»، حسب تعبير برتون. ولقد اختار هؤلاء، على غرار شيريكو، وسائل تعبيرية كان همها الأول بعث الصورة الحُلمية في إطار الايهامية البصرية المناقضة للتيار ذي الطابع التجريدي الذي تمثله أعمال ميرو وماسون وبعض أعمال ارنست.

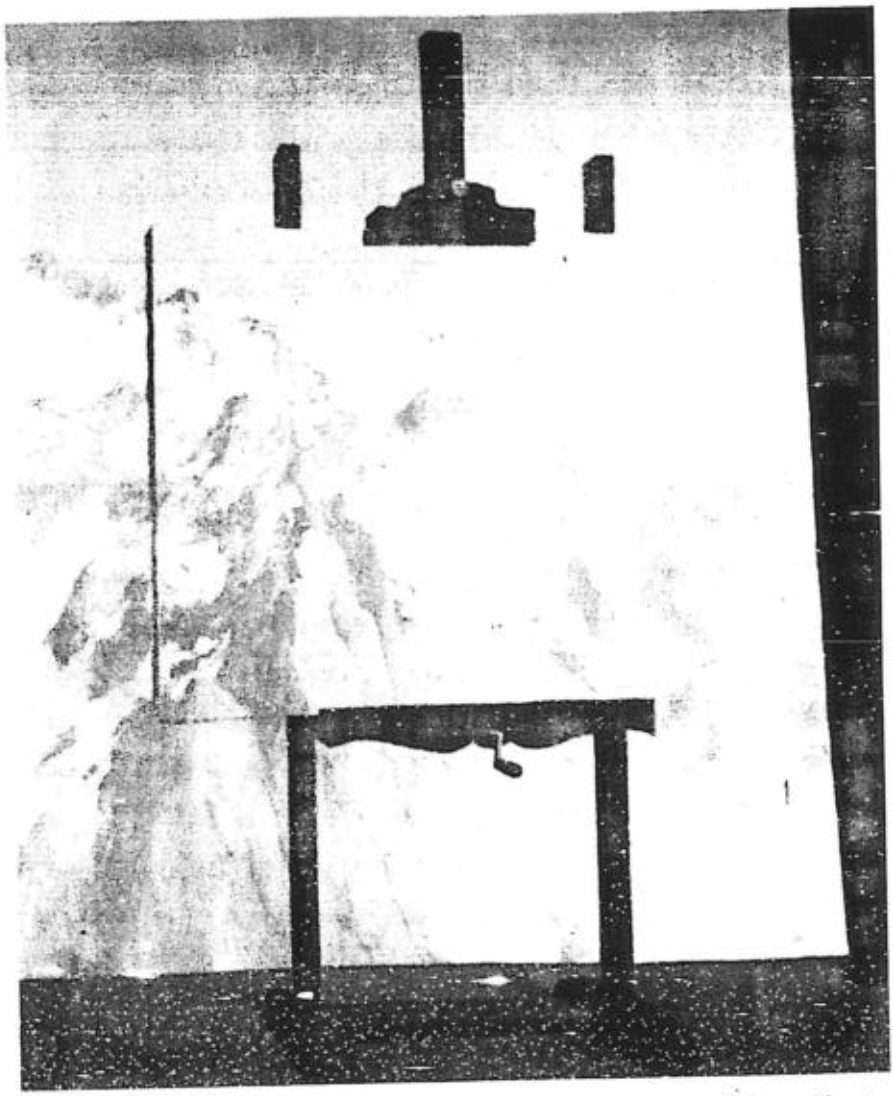
وفي هذا الاتجاه، يمثل ايف تانغي ظاهرة خاصة في الحركة السريالية، شكلاً ومضموناً. فاختياره الأسلوب الايهامي الفضائي وضعه خارج تقاليد عصره وجعل منه ظاهرة فريدة في الفن الحديث[٤٣]. فهو يدرك إدراكاً عميقاً مخاطر هذا الأسلوب ـ المخاطر التي استطاع أن يتجنبها بفضل مقدرته الفائقة على تجسيم الأشياء في مساحات ناعمة، مبلورة، معدنية المظهر، لا أثر فيها لاستعمال الفرشاة ـ ويعرف كيف يفيد منه في تصويره لعالم غريب يقع على الحدود الفاصلة بين الوعي واللاوعي. وقد حافظ تانغي على هذا الأسلوب حتى وفاته ١٩٥٦، كما حافظ على الملامح الأساسية لصوريته وترابطها حتى عندما تنوعت أشكال هذه الصورية وازدادت كثافة عناصرها وباتت، في النهاية، تغطي مساحة اللوحة كلها **في وردة الرياح، وتكاثر القناطر، وخوف**.

ولكن رغم استخدامه المدى الفضائي والوسائل الايهامية كالمنظور، والأفق،

والسطوح المتتالية باتجاه العمق....، فهو يصور عالماً لا واقعياً، بل لا صورياً بني بعناصر لا صورية. والحقيقة أن هذا العالم الخيالي لا يتفق سوى في الظاهر مع



ايف تانغي (١٩٠٠ ــ ١٩٥٥)، **اعداد خيالية**، ١٩٥٤، زيت على قماش، ٩٩×٨١سم، نيويورك، غاليري بيير ماتيس.



رينه ماغريت (١٨٩٨×١٩٦٧)، **نداء القمم**، ١٩٤٤، زيت على قماش، ٦٦×٥٦سم، مجموعة خاصة.

الواقع أو مع بعض عناصره، كالسماء والماء والصخور، ويتعارض مع أي مقابلة عقلانية مع هذا الواقع. فهو أشبه بعالم جيولوجي في طور التكوّن والانتقال من المادة الهيولية عديمة الشكل إلى الشكل المتبلور، حيث يضاعف من هذا الانطباع ما توحي به من صمت وسكون وفراغ المسافات اللانهائية والأشكال الغريبة.

اما رينيه ماغريت، ابرز السرياليين البلجيكيين[٤٤]، فقد اتبع ايضاً أسلوباً يجمع بين مختلف وسائل الايهام البصري، منطلقاً من الوصفية والبنية الفضائية لدى شيريكو. وباستخدامه لكل هذه الوسائل التقنية، توصل ماغريت إلى خلق مناخ سريالي من دون اللجوء إلى غرابة صور ارنست، وأشكال تانغي العضوية، وهذيانية سلفادور دالي، مكتفياً بتقابل المساحات المصورة والفراغات، وتباين عناصرها وشفافية ألوانها، وطابعها التجريدي العام. وقد استخدم ماغريت هذه الوسائل التقنية بعد ان حذف منها كل ما من شأنه ان يخفف من صفاء المشهد الممثل، الشاعري، ومن دون ان يضيف اليها استنباطات جديدة، محاولاً الاقتراب من مفهوم «التصوير الشعر»، وبلوغ عمق الفكر من خلال محاكاته الواقع واعادة بنائه وفق «التشابه الاكثر كشفاً، الاكثر حقيقة..» لكن التشابه الذي يريد بلوغه هو «بالضبط تشابه ما هو مرئي، وما هو مادة فكر، لأنه لا يكتفي بأن يصور ما يرى، فهو يصور ما يفكر به»، كما يقول كولينه (في مقالة له عن ماغريت)[٤٥] وما يفكر به هو أن تحويل الأشياء الى صور يفقدها دلالتها الأساسية، لأن «الشيء ليس له ابداً، كما يقول، وظيفة الصورة نفسها، أو اسمه»، كما ان العلاقة «بين الشيء وصورته محدودة جداً». أي أن هذا التحول في الدلالة هو نتيجة تمثيل الشيء على مساحة مسطحة محدودة».

ثم يوضح ماغريت هذا اللغز في لوحته التي لا تمثل سوى صورة غليون كتب تحته: **هذا ليس غليوناً**، لأننا لا نرى الغليون نفسه، بل صورته. ذلك يعني أن التصوير الذي يمثل عناصر من الواقع ليس «أدباً» أو رواية بل شكلاً من أشكال «الشعر في التصوير» من دون أن تنفصل عن الصورة الحقيقية. وهنا يتحول فن

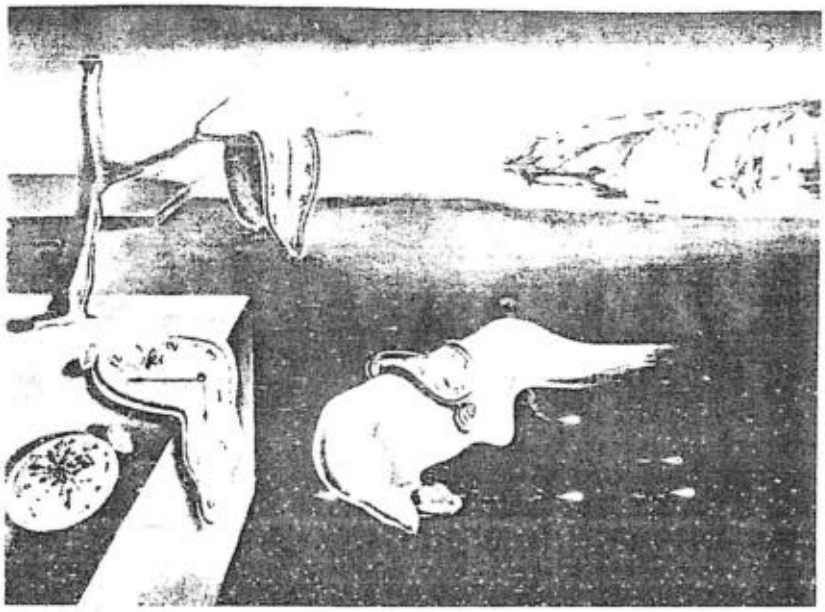
التصوير الى «فن وصف الفكرة المهيأة لأن تصبح مرئية وتشير بالتالي إلى سر التجربة» كما يقول روبين.(٤٦)

وبدوره، يجسد سلفادور دالي ظاهرة جديدة في السريالية. بيد أن هذه الظاهرة لا تتمثل سوى في المرحلة الأولى من نتاجه الفني، أي المرحلة التي تمتد حتى أواسط الثلاثينات. فقد رجع، بعد ذلك، إلى أسلوب قريب من الكلاسيكية، ولم

سلفادور دالي (١٩٠٤ ـ ١٩٨٩)، التحذير من الحرب الأهلية، ١٩٣٦، زيت على قماش، ١٠٠×٩٩سم. فيلادلفيا. متحف الفنون.

يعد بعد سنة ١٩٣٦يُهم السريالية، كما صرّح بروتون، لأن سلوكه ذا الطابع المسرحي، الذي طالما تميز به، قد دفعه لأن يُسخّر نفسه لخدمة الرجعية في اسبانيا، وإلى استثمار صريح لنوع من التدين العاطفي. بيد أن هذا التحول سواء في انتاج الفنان أو في سلوكه لا ينفي القيمة لاعماله الأولى التي اغنت السريالية بمجموعة جديدة من ظواهر التحليل النفساني. فقد اعطى المصادفة معنى جديداً باستخدامه بعض حالات النشوة والأحلام المحمومة والتمثيلات الخادعة، ومجاورة العناصر المتنافرة غير المألوفة. وهنا لجأ دالي إلى ما أسماه «النشاط الهذياني ـ النقدي» activité paranoiaque- critique، واعتبره نهجاً تلقائياً للمعرفة اللاعقلانية القائمة على التوضيع ومنهجية الظواهر. والهذيانية حالة اضطراب عقلي تتجلى في ايهامات و هلوسة مزمنة، كهذيان العظمة والاضطهاد أو الخِصاء. لكن دالي الذي يعتبر نفسه «موهوباً لأقصى درجة بالقوة الهذيانية» ويمكنه، إذن، ان يدخل مثل هذه الحالات الهذيانية، ليس هذيانياً. ويوضح ذلك بقوله: «الفرق بيني وبين رجل مجنون هو أنني لست مجنوناً». وهو إذ يلجأ إلى الهذيانية فذلك لاعتقاده «ببديهية الذهن ونفاذه الخارق» في مثل هذه الحالات، وبمقدرة البصر على أن يرى في الشيء شيئاً آخر. ففي إحدى لوحاته يحوّل رأس إمرأة إلى ابريق، وبقرة، ورأس أسد، وصدر إمرأة، وذراع رجل. أي في حين كانت صورية شيريكو وماكس ارنست وماغريت قد تركزت على الظواهر الشائعة في مجال علم النفس، يعالج دالي حالات مرضية أكثر شذوذاً، كوساوس الخِصاء، والتفسخ، والعجز الجنسي.... وقد استخدم دالي التشويه ومظاهر الانحطاط انعكاساً للاضطرابات المرضية التي تعكس بدورها الحالة الثقافية والاجتماعية في فترة ما بين الحربين، محاولاً، من خلال ذلك، أن ينقل نتائج التحليل النفسي لدى فرويد إلى مجمل الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي لعصره.

وقد اتبع دالي تقنية ايهامية واقعية، دقيقة التفاصيل: «تقنية رجعية»، حسب تعبيره. وكي يصوّر التفاصيل الدقيقة، يستعين دالي بالمجهر، ويصل بفضل ذلك إلى واقعية تبدو، كما يقول، «كأنها صور فوتوغرافية لأحلام صورت باليد». لذلك لا



سلفادر دالي (١٩٠٤ -) **دوام الذاكرة**، ١٩٣١، ٢٤×٣٣سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

يستغرب أن تكون أعماله الأكثر نجاحاً هي تلك اللوحات الصغيرة الحجم الأقرب إلى المنمنمات: **اللذات الملهمة، ملاءمات الرغبة، شبح الإغراء الجنسي، الساعات الرخوة، الزرافات الملتهبة**. وبفضل هذا الأعمال الأولى يحدد دالي عالمه الخاص وميتولوجيته الخاصة.

ـ الجنس والسريالية

منذ البداية كان الجنس érotisme يشكل اتجاها اساسياً في الفن السريالي، حيث ان بعض ممثلي هذه الحركة الفنية قد حاول، من خلال معرفته بقضايا التحليل النفساني، البحث عن امكان تلبية الشعور الجنسي الفردي لا ارادياً في العمل الفني. ذلك ان هذه المسألة المعتبرة من الامور العامة المعقدة، والمقلقة بالنسبة الى المفاهيم السائدة في المجتمع، قد تناولها الباحثون بعد ان كانت قد اهملت وصُنّفت من بين

الحالات المرضية. وبدورهم، اهتم الفنانون بهذه المسألة، فانعكست آثارها في نتاجهم، واخذت، للمرة الاولى، دوراً محورياً في حركة فنية كالسريالية.

وكان اندريه ماسون وسبستيانو متّى قد جعلا من مسألة الجنس محركاً لمخيلتهم، ووجدا في النشوة الجنسية «لحظة اندماج المتضادات»: كالوعي واللاوعي، الفكر والجسد، الذات والآخر، كما وجدا فيها «لحظة تحرر المخيلة». وتتمثل هذه الظاهرة في اعمال العديد من الفنانين السرياليين امثال: بلمير Bellmer، الذي لم ينل الشهرة في بلاده الا بعد الحرب العالمية الثانية. فمسألة الجنس هي، بالنسبة اليه، مسوغ لعمله الفني ومنفذ لشخصيته، وترتبط بها ما توصل اليه من اشكال صاغها بحيث انها تعبّر عن لحظة معاشة يلفّها الوله الجنسي. وفي كلامه عن عمل بلمير يقول فيلاند شميد: «ان التجربة الجنسية، بما فيها من مطلق، تصبح صمام الحقيقة، في حياة جعلتها ضيقة الاحكام المسبقة والنواهي... فالفن هو ثورة موازية للجنس»(٤٧). ومن جهته يعتبر هوفستاتر ان «عمل بلمير لا يستوجب ان يؤخذ عليه انه لعب ذهني بعناصر اباحية؛ فرؤاه ولدت في الالم، وتبقى نفسها ألما للمشاهد. وظاهرة (هذه الرؤى) تثير مسألة اعادة تقويم ما يسمى بالاباحية، وتذكي، في كل العصور، الامثال ذات المغزى الاخلاقي؛ كمثل لا افتداء الانسان بنفسه، في القرن التاسع عشر ـ ومن هنا، فان الجنس ليس الا مشهداً مسرحياً الى جانب غيره من المشاهد(٤٨).

التاريخية ومدرسة فينا

لقد اتبع بعض الفنانين السرياليين ـ امثال فابيوس فون غوغيل F. Von Gugel ـ في اعمالهم التصويرية، طريقة مماثلة، اسلوباً وتقنية، للطريقة التقليدية المعتمدة من قبل كبار فناني العصور السابقة. واتباع هذا الاسلوب «التأريخي» historisant، ذي الطابع الانتقائي ـ وهو الذي اتبعه من قبل رمزيو القرن التاسع عشر ـ يعكس نوعاً من التباين بين الشكل والمضمون، ويولد هذا القلق الملازم لبعض الاعمال السريالية، القلق الخلاق الذي لا بد منه للتعبير عن هذا المضمون الرمزي.

وقد اكدت «مدرسة فينا»[٤٩] بدورها على هذا الطابع الرمزي، وتميزت ايضاً بالصفة التأريخية، وذلك لارتباطها ، من جهة، برمزية القرن التاسع عشر، ولعلاقتها من جهة ثانية، بالادب والتحليل النفساني الفرويدي، بما ينطوي عليه من استكشاف سريري للدووعي، ومن تفسير للوجود الانساني.

ومدرسة فينا انتقائية ايضاً، ذات ملامح تأنقية تعكسها اعمال بعض الفنانين السرياليين، وبخاصة الفنان الميونخي فون غوغيل. ولعل ابرز ممثلي هذه الانتقائية في مدرسة فينا هو ارنست فوخ Fuchs؛ وهو الذي تبدو اعماله كأنها «ايقونات معقدة تتكلم، برموز توراتية وتقنيات قديمة، عن الموت والتجلي، وتعكس ايمانه بالفداء»[٥٠]. وكي يعبر عن عوالمه الخاصة، اتبع فوخ وزملاؤه في مدرسة فينا، اساليب فنية متباينة (دافنشي، جيروم بوش، وليم بلاك، غوستاف كليمت، بول كلي...)، ومنهم من تأثر بالفنان الفلامندي جيروم بوش. وباتباعه مختلف هذه الاساليب الفنية، تمكن فوخ من صياغة رؤاه الداخلية القائمة على الجمع بين المعطيات التاريخية والاشكال الرمزية كما يحددها الدووعي.

فنان آخر من مدرسة فينا هو رودلف هاوسنر Hausner، الذي يتميز اسلوبه، خلافاً لأسلوب فوخ اللاشخصي، بالتركيز على الصورة الشخصية، والسعي الى تحليل الذات نفسها في مختلف مراحل تَخفِّيها المتتابعة. فاعماله - بخاصة: **ميدان النصر الانطوائي** و**آدم وقضاته** - هي بالنسبة اليه قياس حياته، وانعكاس لذاته، وتعبير عن طريقته في ادراك الانا.

وبدوره اتبع هلموت ليرب Leherbe، احد ممثلي هذه المدرسة، الاسلوب الانتقائي نفسه سواء في عمله الفني او في سلوكه ونمط حياته، مما قاده الى نوع من الحدوثية Happening المصطنعة. فهو مثلا، يذهب الى افتتاح معرض فني مرتديا ثيابه الاكثر اناقة، بصحبة زوجته الظريفة، في زورق اسود، ثم ينقل الى الصالة، جالسا في تابوته المحمول على اكتاف الخدم المرتدين ابهى حللهم، بحيث يظهر وكأنه يمارس على نفسه التعذيب، اذ تتساقط على صدره نقاط دم اصطناعي، او

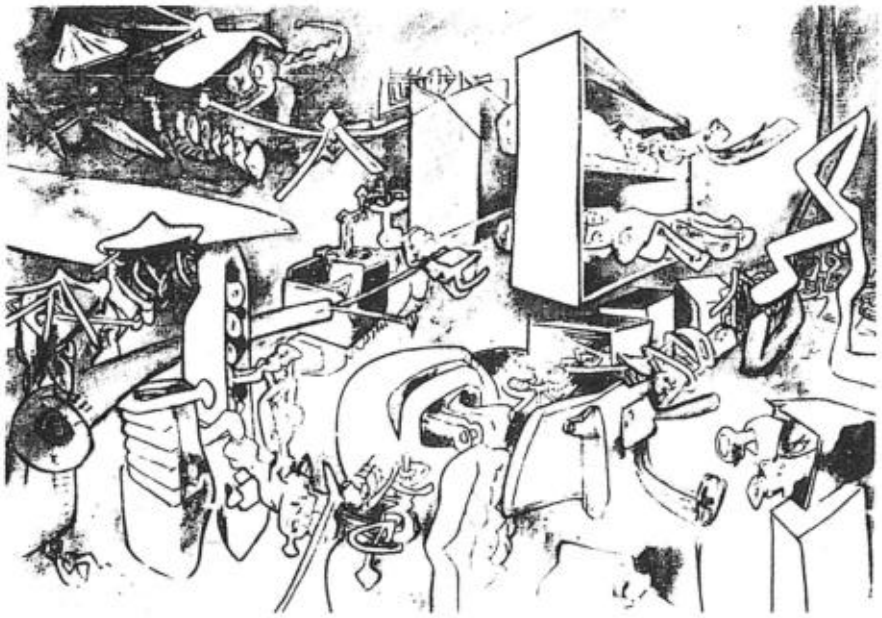
يسكب النبيذ الاحمر على رأس اندريه بروتون. ويدعي ليرب انه يمتلك موهبة جنون العظمة، على غرار المركيز دوساد وسلفادور دالي...

وتقع ايضاً بين الحقيقة والحلم اعمال الزا اوليفا اورباخ Urbach، وهي التي اصطبغ اسلوبها بالطابع الباروكي وتوصلت بفضل ذلك الى نتائج جديدة لها عالمها الخاص.

السريالية بعد الحرب:

كان من النتائج المباشرة لاندلاع الحرب العالمية الثانية أن هاجر العديد من السرياليين والفنانين الذين يمثلون مختلف التيارات الأحرى إلى أميركا، حيث أصبحت نيويورك مقراً جديداً للنشاطات الفنية الطليعية(٥١). بيد أن ما قدمته السريالية في هذه المرحلة لم يتخط، إلا في حالات نادرة، ما توصلت إليه قبل الأربعينات. فلم يطرأ أي جديد مهم على تطور صورية السرياليين وأساليبهم الفنية التي لم تتبدل فيها كثيراً العناصر الجديدة المحدودة التي أدخلت إليها، غير أن اندريه ماسون قد يشكل، نظراً للتطور المهم في أسلوبه بعد سنة ١٩٤٢، حالة استثنائية بين هؤلاء الرواد الذين ذهبوا إلى اميركا. وبنهاية الحرب، رجع معظم السرياليين إلى أوروبا واقاموا معرضهم الكبير سنة ١٩٤٧ في باريس، حيث لم تجد السريالية مكاناً لها وسط التيارات الجديدة. فرغم عنوان هذا المعرض، **السريالية عام ١٩٤٧**، كان معظم اللوحات القيمة التي يتضمنها قد أنجز قبل عام ١٩٤٥. ولكن، رغم الشعور بأن هذه الحركة الفنية قد انتهت، بقيت السريالية، بشكل أو بآخر حالة ذهنية. وقد يكون فيكتور براونر الفنان السريالي الوحيد الذي تبين أن أكثر اهمية بعد سنة ١٩٤٧ مما كان قبل الحرب، وذلك للتطور المهم في لغته التشكيلية التي باتت بعد هذا التاريخ أكثر عمقاً في مضمونها وفي صياغتها.

قبل ذلك دخل الحركة السريالية في الثلاثينات وبداية الأربعينات، عدد آخر من الفنانين الشباب. بيد ان الاسهام الكبير والأخير في تطور فن السريالية وصوريتها يكاد يقتصر على الفنان التشيلي مَتَّى Matta. وكانت على شيء من الأهمية أيضاً



روبرتو متّى، (١٩١٢-)، **مدّ نفس - فضائي**، ١٩٧٣.

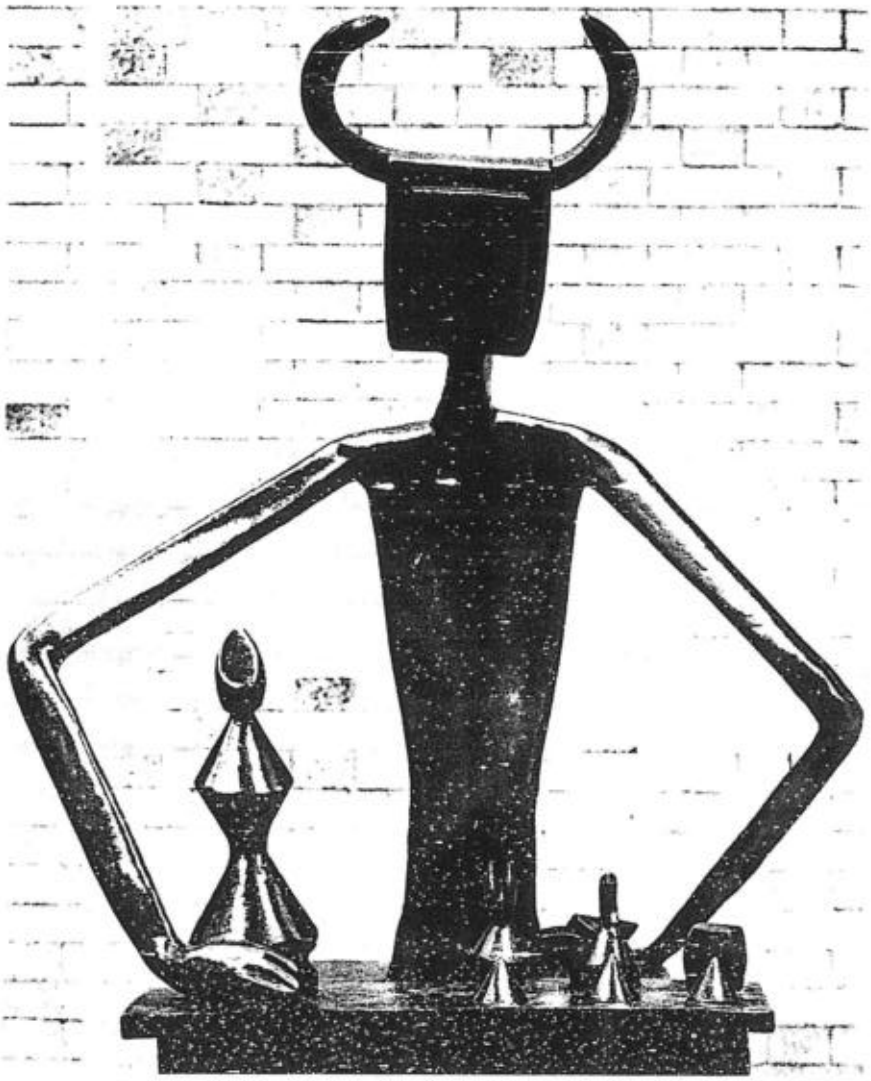
أعمال الكوبي ويلفريدولام والأميركي ارشيل غوركي، الذي لم يرتبط بالحركة السريالية الا في نهاية هذه المرحلة.

اتبع سبستيانو انطونيو متّى ايضاً تقنية ايهامية بنيت وفقاً للمنظور الفضائي perspective aérienne القائم على تباين العمق اللوني وتدرجه. وهو إذ يتخلى ايضاً، بعد سنة ١٩٤٣ عن خط الأفق الذي يقسم اللوحة إلى قسمين ويتخطى المساحات المسطحة لدى شيريكو، إنما يحول مساحة اللوحة كلها إلى فضاء تصويري واحد لا متناه، قليل الإضاءة، في **دوار الحب**، أو اكثر إضاءة احياناً، في **اونكس الكترا**. وكي يتوصل إلى هذا الفضاء الكوني، يستخدم الفنان السوائل اللونية ليغطي بها مساحة اللوحة كلها، ثم ينزع بعد ذلك قسماً منها بواسطة قطعة قماش يمّر بها فوقها، بحيث انها تمتص جزءاً من هذه الطبقة اللونية وتترك آثارها عليها، ومن ثمّ تتكون قطاعات متفاوتة العمق نتيجة لتباين كثافة اللون في أماكن عديدة من اللوحة.

في هذا المناخ الغريب، حيث يستعيض الفنان عن التوازن الذي يقدمه خط الأفق بتوازن التأليف وتوزيع النقاط المركزية (بدلاً من النقطة المركزية الواحدة) في أنحاء عديدة من اللوحة، تبقى عين الناظر مشدودة إلى هذا الفضاء الكوني اللامحدود وعناصره الخطية أو الشكلية المضاءة. وقد يصعب قراءة هذه العناصر الصورية بعد ان تحولت الى رموز أشبه بالسوائل أو الجذور أو الأعضاء التناسلية، أو ألسنة النار، وباتت تختلف كلياً عن الصُوَرية المرتبطة بالملامح الواقعية للأشياء المرئية في الأحلام لدى ماغريت ودالي وشيريكو... ومتّى يستنبط أشكالاً جديدة رمزية «تتخطى النشاط الحلمي، وتبقى على صلة بمصادرها الأكثر تخفياً في الحياة النفسانية»(٥٢).

لكن صوَرية متّى المعبرة عن احساسات داخلية، اكتسبت بعد سنة ١٩٤٤، ملامح اكثر وضوحاً وتمثلت في كائنات غريبة (نصف حشرة، نصف آلة)، صيغت في أشكال آلية، تشبه في تحركاتها الإشارات الضوئية، كأنما اراد الفنان أن يشير بواسطتها إلى الإنسان الذي بات أشبه بالآلة في هذا العالم المكنن اللاإنساني. وهو إذ يتوصل بعد ذلك إلى وعي اجتماعي - نفساني أكثر وضوحاً، يقدم متى، ابتداء من سنة ١٩٤٦، صورة هجائية ساخرة عن الانسان في اشكال أقل تعقيداً مما في السابق. فبات همه الرئيسي تحرير الانسان من أي طغيان، مؤمناً بأن الثورة الشاعرية موازية للثورة الاقتصادية، لأنها تكشف «للإنسان واقعية تشحذ وعيه وتبشر بالإنسان الجديد والعالم الجديد»، وتدفعه لأن يعي ذاته والعالم، في «مجتمع رأسمالي يقاد فيه الإنسان بالتقاليدية والعجز»(٥٣). ففي أعماله الأخيرة يصور متّى الإنسان من حيث هو واقع اجتماعي - نفساني، ويقدم عنه صورة نفسانية، في ظل حرب مدمرة ومخاوف تتهدده. وهو يقف (بخاصة في لوحاته: **فيتنام، الأباما، سانتو، دو منغو**...) ضد الولايات المتحدة التي قتلت تشي غيفارا وسياستها الاستعمارية، كما يقف ضد فرنسا في حرب الجزائر، وضد الصهيونية في فلسطين.

وفي هذه المرحلة الاخيرة من تاريخ السريالية، ١٩٤٢ - ١٩٤٧، كان ارشيل



ماكس ارنست (١٨٩١ ـ ١٩٧٦)، **الملك يلعب مع الملكة**، ١٩٤٤، برونز، ٩٧,٩×٥٢سم، متحف الفن الحديث.

غوركي آخر كبار الفنانين الذين انتسبوا إلى هذه الحركة، ١٩٤٥. لكن عدداً من مؤرخي الفن الحديث يرى فيه، مع ذلك واحدا من رواد الفن الأميركي المعاصر «وبطلاً نموذجياً للتعبيرية التجريدية»(٥٤). والحقيقة أن فن غوركي قد برز في مرحلة انتقالية شهدت نهاية السريالية من جهة، وبداية الفن الأميركي الحديث من جهة ثانية، الا انه نشأ في وسط سريالي وضمن اطار السريالية. ومع ذلك، فقد اكتسب صفات شخصية خاصة جعلته على صلة بالحركة الفنية الجديدة التي انطلقت، في بداياتها، من معطيات سريالية. ففي مجموعة من اللوحات، بدأها ما بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٢، يسجل غوركي عناصر صورية ذاتية، مستوحاة من المخيلة وذكريات الطفولة؛ صاغها بأسلوب فني جعله على صلة بالسريالية وعوالمها الخاصة بقدر ما أبعده عن تكعيبية بيكاسو وطريقته في التأليف. لكنه يتجه، بعد ذلك، في أعمال أخرى، نحو الطبيعة، لا لينقلها، بل ليجعل منها حوافز منشطة للمخيلة تمكنه من اعادة صياغتها، وفقاً لما تمليه هذه المخيلة، وتحويلها إلى شاشة تشكيلية ينقل إليها مأساته النفسية وما لديه من تواردات مختلفة لتجربته الذاتية. وإذ هو يلتقي مع كاندانسكي، وماسون، ومتى، إلا أنه يصل، بالنهاية، إلى أشكال هجينية، غنية بتفاصيلها المعقدة والمبهمة، وهي أشكال ذات ملامح انسانية وحيوانية و نباتية تؤلف صوَرية خاصة.

٣ ـ الدادائية والسريالية في النحت

على الرغم من تطور الحركة الفنية واتساع نطاق التجريد، بقيت الصورة الانسانية ـ ما عدا في حالات استثنائية، كما في اعمال البناءويين ـ موضوعاً اساسيا في الاعمال النحتية الممثلة للتيارات الفنية الحديثة حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية. فهي، على ما فيها من تحوير واختزال او تشويه، حاضرة في هذه الاعمال، متميزة بما اكتسبته من قيم جديدة، وفيها من الخيال والغرابة احياناً بقدر ما فيها من وسائل تعبير لم تكن مألوفة.

وهنا، كان للدادائية الدور الاول في اضفاء طابع الغرابة على النحت. فالسريالية، بخاصة، تقوم على مبدأ التحوّل، المبدأ الذي، بموجبه تفقد هويتها

الاشياء الممثلة وكذلك الاشخاص. فثمة محاولات دادائية تمثلت في اعمال هانس آرب وصوفي توبر آرب، وراول هوسمان، صاحب الرأس الميكانيكي(١٩١٩)، المكّون من اشياء شتى اضيفت الى رأس مانيكان. وقد تمثل اعمال كورت شويترز[٥٥] المسماة **ميرزباو** Merzbau، ابرز الاعمال النحتية الدادائية. الا انه يصعب تصنيفها ووصفها نحتاً، او عمارة، لأن احجامها الكبيرة هي من الاتساع

بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣)، **العنزة**، ١٩٥٠، برونز، ١٢٠,٥×٧٢×١٤٤سم، باريس متحف بيكاسو.

بابلو بيكاسو (١٨٨١ـ١٩٧٣)، **رأس ثور**، ١٩٤٣، باريس، متحف بيكاسو.

بحيث انها تسمح للمشاهد السير في داخلها وتأملها. فهي اقرب الى ما اصطلح على تسميته«محيطا» او «بيئة» environnement. اعمال اخرى لبعض ممثلي السريالية هي ذات طبيعة خاصة وتنطوي على عوالم سرية لواقع لا واعي هو مصدر تخيلات خفية: كما في **شيء شاعري** لخوان ميرو (١٩٣٦)، **وفنجان الشاي المبطن بالفرو** لـ ميريت اوبنهايم (١٩٣٦)، **ودمية** لـ هانس بللمير (١٩٣٦) **وطاولة ـ ذئب** لـ فيكتور براوير (١٩٣٩).

وفي هذا السياق العام كان لبعض الفنانين من الجيل السابق الدور الاساسي في تجديد سمات هذه المرحلة وابرازها. فكان هانس آرب ـ وهو فنان فرنسي من

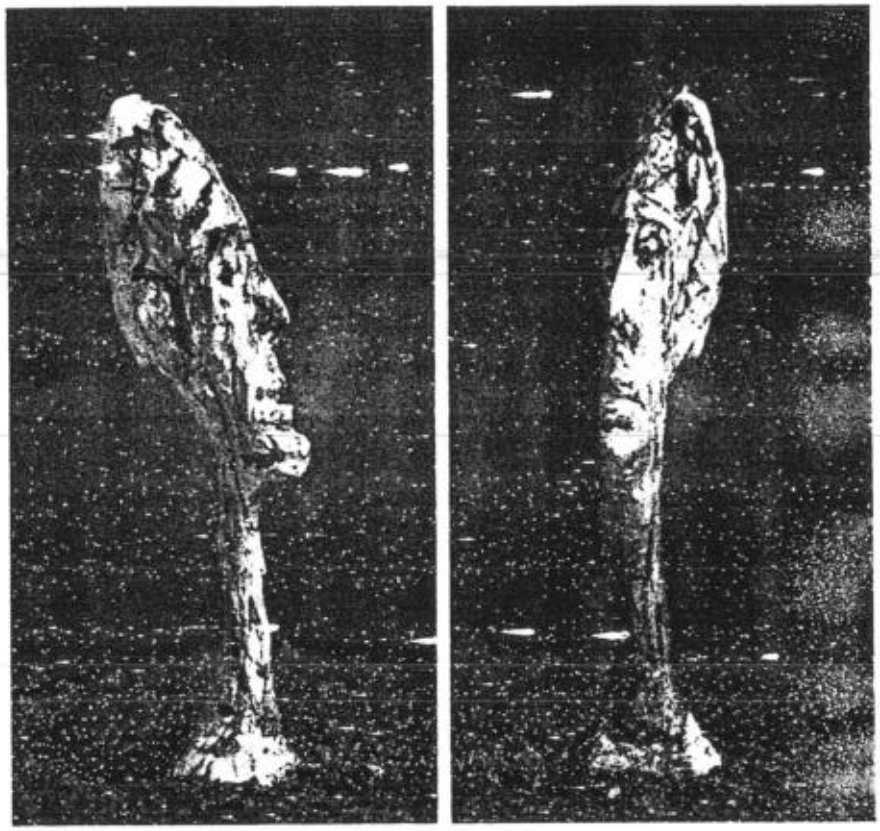
اصل الماني ـ الاكثر اسهاماً في مجال النحت قبل اهتمام بيكاسو بهذا النشاط الفني وظهور خوليو غونزاليز والبرتو جياكومتي... وثمة عدد من المصورين المشهورين (امثال: ماكس ارنست، وسلفادور دالي...) قد ادلى بدلوه في مجال النحت وتوصل الى نتائج جيدة.

لكن الاعمال النحتية لبيكاسو[٥٦] تبقى الاكثر تنوعاً والابعد اثراً على الجيل الجديد من الفنانين. فمنذ (١٩٠٥)، قام الفنان بعدة محاولات، وانتج، بعد سنة ١٩٢٨، مجموعة من الأعمال النحتية فيها من الغرابة ما دفع السرياليين الى تبنيها واعتبار ان ما تعبر عنه يلتقي مع مفاهيمهم الخاصة. منها: **امرأة في الحديقة**(١٩٣٠)، **رأس محارب** (١٩٣٣)، **الراعي** (١٩٤٤)، **العنزة** (١٩٥٠)، **السعدان** (١٩٥١). وكان لهذه الاعمال، بما فيها من مفردات جديدة وتفسير جديد للعالم المرئي، تأثير كبير على الجيل الجديد من الفنانين. واعتبرت منحوتته **الجمجمة** (١٩٤٤) صورة مأساوية لواقع معاصر شهد من آثار الحرب ما لم تشهده البشرية قبل ذلك التاريخ. غير ان العمل النحتي الذي اثار الدهشة هو **رأس الثور**(١٩٤٣)، المؤلف فقط من مقعد ومقود دراجة، اعاد بيكاسو تركيبهما بحيث يشكلان معاً ما يشبه رأس الثور.

وكان خوليو غونزاليز[٥٧] ـ وهو ايضاً من اصل اسباني ـ قد ابتعد عن عالم الفن قرابة عشرين سنة، ولم يعد ليمارس نشاطه الفني الا في اواخر العشرينات، عندما استعان به بيكاسو في منحوتاته الحديدية. انتج غونزاليز، على اثر هذا التعاون المثمر، مجموعة اعمال معدنية (حديد وبرونز) تلتقي مع بعض اعمال بيكاسو في قوتها التعبيرية، كما تقترب، في قوتها السحرية، من الأقنعة الافريقية. وان ما يميز منحوتات غونزاليز هي انها تجمع بين العناصر الخطية (المؤلفة من اشرطة معدنية رقيقة) والمجسمات. فأعماله مفتوحة، تتألف من فراغات تحيط بها اشرطة ومجسمات.

اما البرتو جياكومتي[٥٨] Giacometti (١٩٠١ ـ ١٩٦٦) ، النحات السويسري،

فتعبر اعماله، بما فيها من اصالة وابداع، عن رؤية خاصة، وتقدم صورة جديدة للانسان متميزة. في منحوتاته الاولى، اتبع الخط الذي رسمه برنكوزي وممثلو التكعيبية (ليبشتز، لورانس)، وتأثر بالفنون البدائية. ومع نهاية العشرينات، يدخل جياكومتي في مدار السريالية، وينتج اعمالاً تجسّد افكارها وتعكس توجهاً جديداً لها. لكن تجربته الفنية قادته، في السنوات التالية، الى صياغة صورة للانسان فريدة وذات طابع خاص. وان هي احتفظت بملامح سريالية وعكست مناخاً

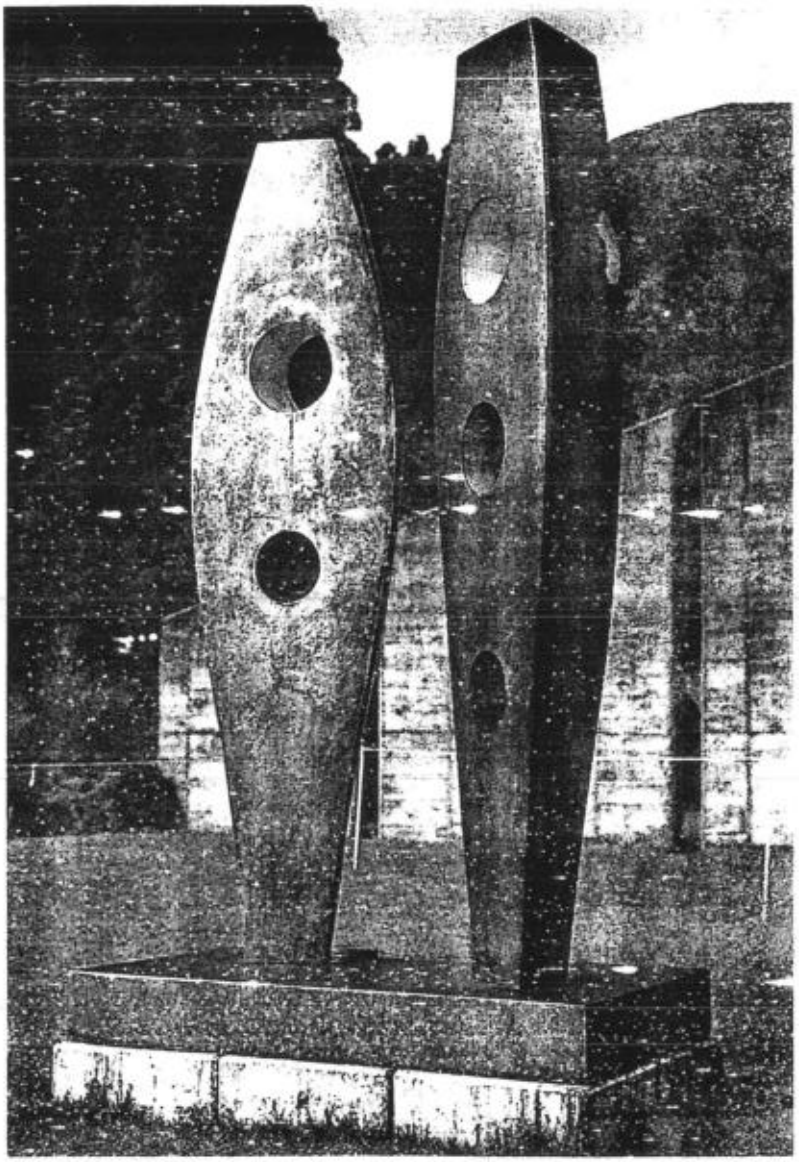


البرتو جياكوميتي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٣)، رأس، ١٩٥٤، جص ملون، ارتفاع ١٨سم، مانهايم، مجموعة خاصة.

سريالياً، الا انها تمثل الانسان باسلوب جديد: فهو رفيع جداً وطويل جداً، كالخيط احياناً، يذكرنا ببعض التماثيل الفينيقية البرونزية كالتي وجدت في جبيل، وتعود الى الالف الثاني ق. م. هذه الصورة التي لم تكتمل صياغتها الا بعد اختبارات عدة، تمثل اشخاصاً فرادى او جماعات واقفين او جالسين او سائرين، وتعبرّ عن الحالة الراهنة للانسان المعاصر، كما في **الغابة**، او **الساحة** (١٩٥٠)...

في انكلترا، كان عمل جاكوب ابستين Epstein ـ وهو من اصل روسي ـ بولوني ـ قد أسهم، بما فيه من تحوير او اختزال ،على علاقة بالتكعيبية والمستقبلية، في تحرير الفن الانكليزي من الشكلانية conformisme. وقدمت منحوتات هنري مور[٥٩] Moore ـ وهو اكثر الفنانين الانكليز اهمية واوسعهم شهرة قبل الحرب العالمية الثانية ـ رؤية جديدة ومميزة، بنيت انطلاقاً من ادراك الفنان لابعاد التيارات الفنية المعاصرة (التكعيبية، السريالية، التجريد)، واطلاعه الواسع على حركة التطور الفني العام من كلاسيكية النهضة الى الفنون الحديثة، والفنون الافريقية وما قبل الكولومبية.

يشكل عمل مور في مجال النحت، نموذجاً جديداً يضاف الى ما قدمته اعمال سابقة لكبار النحاتين المعاصرين، امثال: برنكوزي، آرب... ومنذ الثلاثينات، اكتسبت الصورة الانسانية في اعماله، بتأثير من السريالية وفنون المايا، ملامحها الاساسية، فتميزت بأشكالها الغريبة وما يتخللها من فراغات اخذت بعد ذلك، حيزاً مهما لدرجة ان الاجزاء المملوءة تحولت الى اطر خارجية لها. غير ان اهتمام الفنان بالاشكال المبسطة، المجردة، داخل الجسم النعام، واهتمامه بالكشف عن الكتلة النحتية وما تتضمنه من علاقات فضائية، كالعلاقات بين الفراغات والمجسمات، لا يلغيان القيمة الموضوعية لأعماله النحتية وما تجسده من قيم تعبيرية. فالانتقال من الاسلوب الوصفي، الطبيعي، الى اسلوب يعتمد، اساساً، تفسير المرئي، وتأويله حسب نظام خاص، انما يكتسب دلالات محددة، ولا يسعنا ان نفسره على انه مجرد تحوّل باتجاه التجريد، قياساً على التوجه العام للفن الحديث[٦٠]. فقد تناول مور



بربارة هيبورت (١٩٠٣ـ١٩٧٥)، **صورتان**، ١٩٦٨، برونز، ٢,٤٤×٢,٣١سم.

الصورة الانثوية وجعل منها محور اهتماماته التشكيلية. ففي الصورة **الممددة** (١٩٣٦)، من خشب الدردار، يتحول الجسم الانثوي الى كتلة ضخمة، الى ما يشبه الجبل، كأنما المرأة والمنظر الطبيعي شيء واحد، كأنما «الطبيعة ممثلة رمزياً في الجسم الانثوي». وقد تكتسب دلالات خاصة الفراغات داخل الجسم، المتناسقة تشكيلياً مع الكتلة الحاوية لها. فهي «اشارة الى الكهوف والمآوي، الى الفتحات في الجسم الانساني، الى الغشاء الدافئ للبطن الامومي»(٦١).

وقد تناول مور بعد ذلك موضوعات مختلفة تعكس، وان حافظت على الخلفية نفسها، ما توصل اليه الفنان بفضل اختياراته المتواصلة، كالتخفيف من حدة الزوايا وتحويل الصورة الانسانية الى اشكال شبه مسطحة. كما في **ملك وملكة** (١٩٥٣). حيث يقترب الجسم من الصفيحة الرقيقة، ويبدو الوجه اشبه بالقناع.

اما الفنانة الانكليزية برباره هيبورث Hepworth. وهي ايضاً عرفت شهرة عالمية قبل الحرب العالمية الثانية. فكانت اكثر ميلاً الى التجريد من هنري مور. كلاهما تأثر بما اكتشفه في باريس من تيارات حديثة: فكان مور اشد تأثراً بالصور السريالية النحتية البيكاسو، في حين كانت هيبورث اكثر ميلاً الى اعمال برنكوزي وآرب التجريدية، واعمال غابو البناءوية. وبعد سنة ١٩٣١، تصبح مع زوجها، المصور بن نيكلسون Nicholson،من زعماء التيار التجريدي في انكلترا. لكن اعمالها تبقى، على ما فيها من اختزال وتجريد، على علاقة بالمرئي.

وتعكس اعمال جرهين ريشيه، الفنانة الفرنسية، نوعا من التعبيرية القاسية. كما في **العنكبوت** (١٩٤٦) **والعاصفة** (١٩٤٨) **والاعصار** (١٩٤٩). وتقترب هذه المنحوتات من اعمال جياكومتي الا انها تتميز بقوة تعبيرية تنعكس في الجسم الانساني الممزق، المبعثر، المشوه.

مارينو ماريني (١٩٠١ـ)، **ميراكولو**، ١٩٥٩، برونز، ارتفاع، ٢,٥٥م، مانهايم، كونستهال.

الفصل السابع

الفن اللاموضوعي بعد الحرب العالمية الثانية

كان من المنتظر، في السنوات الأولى التي تلت الحرب، أن يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني، بتأثير الحالة الاجتماعية السائدة، نحو الواقعية الموضوعية، الواضحة في أشكالها ووسائلها التعبيرية، بهدف تصوير المأساة الناجمة عن الحرب. غير أن مثل هذا التيار الفني المعبّر عن المأساة لم يكن آنذاك من الأهمية ليجسد فعلاً حركة التطور الفني المواكبة لحركة التطور العام؛ بينما بدا الفن اللاموضوعي المتناقض، في الظاهر على الأقل، مع هذا الواقع، أكثر تفتحاً وتنوعاً، وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة. فهو يشكل استمراراً وتطوراً للتيارات التي شهدها الغرب منذ العقد الثاني للقرن العشرين، الا انه اقتصر، آنذاك على أوروبا، ولم يُقْبَل أو يُقَوَّم إلا من قبل أقلية مثقفة. ومع نهاية الأربعينات، احتل هذا الفن، المقام الأول، وتحول من كونه ظاهرة أوروبية إلى حركة عالمية واسعة الانتشار، كان لأميركا فيها الدور الأساسي. فعلى الرغم من أنها بقيت طويلاً، ازاء الفن الأوروبي، تتلقى ولا تعطي، أصبحت أميركا، في هذه المرحلة، مسرحاً لقسط كبير من النشاطات الفنية التي تحولت نحو نيويورك بدلاً من باريس ولندن وميونيخ، وسواها من العواصم الأوروبية. ومن المتعارف عليه ان العالم الجديد لم يكن شديد التمسك بتراثه وتقاليده الخاصة، لغياب مثل هذا التراث وهذه التقاليد. الا ان هذا الواقع قد اسهم في التخلي السريع عن الماضي المحلي، والانطلاق نحو آفاق جديدة، نحو بناء تراث فني متميز.

والجديد في العملُ التصويري، المتداول خلال هذه المرحلة، هو في طريقة التعامل، المتغيرة كليا، مع اللون بصفته عنصرا مستقلا، وكذلك في طريقة المعالجة واستخدام هذا اللون، فبَطُل التصوير، بالمعنى التقليدي للكلمة، ولم يعد يمارس وفق ما تقتضيه المفاهيم الفنية الاكاديمية؛ وبَطُلت في الوقت نفسه، الوسائل التقليدية المرتبطة به، كالدراسات الاولية التحضيرية، وقوانين التأليف، لتأخذ مكانها طرق

جديدة في التعامل مع المادة بعد ان اتيح لها مجال الانفلات والتحرر «النسبي» من قيود المراقبة، وبعد أن باتت لا تخضع، نسبيا، الا لقوانينها الخاصة.

وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما ادخل الى التصوير الزيتي، منذ التكعيبية، مواد لم تكن مألوفة او مقبولة في المجال الفني، واستخدمت ادوات حدّدت طبيعتها المواد والتقنيات الحديثة. فلجأ كلين وستيللا الى فرشاة الدهان بدلا من الفرشاة الصغيرة المألوفة، واستخدم غوتليب اسفنجة المطبخ لوضع بقعه اللونية، بينما تخلى بوللوك عن هذه الاداة ليعمد الى صبّ اللون مباشرة على اللوحة. فنتج عن هذه المحاولات الجديدة، ذات الطابع العفوي والارتجالي، ان فُقدت التقاليد الاكاديمية، ودخل الفنان في عملية اختبارية قادته الى التعرف على المواد ودراسة خصائصها والافادة منها ومما تقدمه له المصادفة، او ما يبدو له مصادفة تدفعه الى التفكير والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي تحتفظ بخواصها الاساسية وطاقاتها الاولية. ولئن كان عامل المصادفة قد شغل حيزاً كبيراً من اهتمامات الفن المعاصر، بعد ان توصل منذ فترة طويلة الى تقويم هذا العامل والافادة منه، الا انه بات ضروريا الآن اعتماد وسائل جديدة تسهم في استثمار هذه الظاهرة بشكل أكثر عمقا واكثر تنوعا.

١ ـ الفن اللاشكلي:

ومع تطور الفن اللاموضوعي، دخلت قاموس اللغة الفنية التشكيلية عبارات شتى تعكس مختلف مظاهر هذه الحركة التي شكلت، في تاريخ التصوير، ما يشبه الثورة الفنية، لأنها غيّرت من طبيعة الصورة العامة للفن، كما غيرت من مفهومنا له. إلا أن الصفة العامة الملازمة لمختلف هذه التيارات هي التجريد أو اللاموضوعي، لأن غايتها تتخطى العالم الموضوعي بما يمثله من أشياء مرئية يمكن ادراكها حسياً. وقد وصفت بعض هذه التيارات بالتعبيرية التجريدية expressionnisme abstrait أو التجريد الغنائي abstrait lyrique لما فيها من قوة انفعال وحركة تلقائية؛ كما وصفت، أحياناً أخرى، بالآلية automatisme، لتجنبها المراقبة العقلانية، أو البقعية tachisme، اشارة إلى النقاط أو البقع التي تظهر على اللوحة؛ وأطلق عليها، في حالات أخرى،

بخاصة في أميركا، اسم التصوير الفعلاني، أو التصوير التحركي action painting، علماً أن العبارة العربية ـ كما الصيغة الفرنسية peinture gestuelle ـ لا توضح ما يراد بالمصطلح الاميركي من تدليل على طبيعة أو فعل حركة الفنان النشطة، شبه البهلوانية أحياناً، أثناء العمل. بيد أن فنانين أميركيين من الذين تصنف أعمالهم تحت عنوان التعبيرية التجريدية، يفضلون عبارات أخرى: كالانطباعية التجريدية، أو السريالية التجريدية، اعترافاً منهم بما يدينون به للفنان الفرنسي مونيه، أو تأكيداً على اهتمامهم بالمضمون وما يتطلبه من تلقائية آلية.

وثمة عبارات أو مصطلحات أخرى لها دلالتها الخاصة داخل هذه الحركة الفنية الشاملة، مثل: الصور الجدران images - murs، واللوحات البنيوية، واللون الاحادي monochromie والتصوير الدلالي sémantique. لكن التعبير الأكثر شمولاً الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو اللاشكلي informel، لأن هذا الفن لا يرتبط، في مفهومه العام، بشكل أو إشارة، بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة. وهي الطريقة التي قادت الفنان إلى أعمال تصويرية قد يكون ما تتضمنه شبيها بأشكال أو اشارات ما، إلا أنه لا يرتبط بأي شكل محدد. فالفنان الذي تخلى عن التصاميم والدراسات الأولية المعدة سلفاً، لا يهتم إلا أبما ولد أثناء العمل، وفقاً لطبيعة المادة وطريقة استخدامه أو اختياره لها. «عندما أكون منهمكاً في عملي التصويري ـ يقول الفنان الاميركي بوللوك ـ لا أعي ما أفعله: لكن بعد برهة من الاطلاع، أرى ما صرت إليه ... وانني لا أفشل إلا عندما أفقد صلتي باللوحة....».

هذه الطريقة في العمل، العفوية والانفعالية أحياناً، قادت إلى اللاشكل الذي يصبح كما يقول هوفستاتر، عملية «لبلوغ الصورة في اطار ما قبل الشكل، الشكل الذي لم يتكون بعد...»[١]. واللاشكلي يتطلب، كما يشير بولان[٢]، عجلة في التنفيذ، ينتج عنها اختلاط وتشويش، وقلب لمفهوم الحاسة الموجّهة لعملية الابداع في مفهومه التقليدي. وهو حسب تعبير داميش، «الرفض لكل تداول، لكل فكرة مسبقة، والاستسلام للمزايا غير المنظورة نسبياً للحركة والمادة: البقع لدى فولس،

العجينة الكثيفة، المرصوصة... لدى دوبوفيه، العجينة السميكة، والكتل، والطرش، والمساحيق لدى فوترييه»[٣]. كل هذه الوسائل لا تخضع الا لعزيمة واحدة تتطلب من المصور نشاطاً مشابهاً لنشاط الوسيط الذي يجمع بين مختلف هذه العناصر ويحولها إلى نتاج فني. ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي هو اولا مفهوم اللوحة من حيث هي انعكاس، او تكرار للواقع المرئي، النموذج، كما يرفض أي شكل من اشكال التمثيل، أو المحاكاة، او التشبّه بالواقع، بحيث يصبح هذا الرفض «هيكل اللوحة وجسدها»، حسب تعبير بولان.

وفي كتابه، **العمل الفني المفتوح**[٤]، يرى اومبرتو اكّو: «ان وفرة الاشكال، في التصوير الفعلاني (التحركي)، المرهقة للمشاهد، بما تترك له من حرية التفسير، لاعلاقة لها بتسجيل حدث ارضي. فهي تسجيل لحركة؛ والحركة، اذن، هي خط له اتجاه فضائي وزمني تعبر عنه اشارته التصويرية. ويمكننا تتبع هذه الاشارة في مختلف اتجاهاتها.... ومن خلال الاشارة، تشدّنا الحركة لنقتفي آثارها الضائعة، ونتوقف عندها مع اعادة اكتشافها. وفي ذلك اكتشاف للغاية الاتصالية».

وهو اذ يرى ايضا ان اللاشكلي رفض للاشكال الكلاسيكية ذات الاتجاه الاحادي المعنى، يؤكد انه «ليس تخليا عن الشكل من حيث هو شرط اساسي للاتصال»، وانه «يقودنا، كأي عمل مفتوح oeuvre ouverte، الى اعلان موت الشكل، بل الى ان نصوغ منه مبدأ اكثر ليونة، الى ادراك الشكل بصفته حقل امكانات». وفي اطار الكلام على عمل الفنان الاميركي بوللوك، يضيف اومبرتواكو: «ان فوضى الاشارات، وتفكك الاطر، وتفجّر الصور (في لوحة بوللوك)، يدفع المشاهد الى ان يقيم، هو بنفسه، شبكة علاقات. لكن الحركة الاساسية كما اثبتتها الاشارة تحدد توجّهاً، وتسمح باكتشاف غاية الؤلف، بحيث ان الاثر الناجم عنها يكمن في ان الحركة ليست خارج الاشارة، ليست مرجعاً تحيلنا اليه الاشارة اصطلاحا... حركة واشارة تجدان هنا توازنا فريداً، يستحيل اعادة انتاجه، هو حصيلة انصهار مواد جامدة بتأثير من الطاقة المكونة، وحصيلة تشابك الصلات بين الاشارات، كما يميزها انتباهنا خلف علاقات الاشكال (الاشارة)، وعلاقات الحركات (الغايات)».

والفن الحديث، اذ يرفض المفاهيم التقليدية، انما يسعى، اذن، الى بناء عالمه الخاص انطلاقا من صلته المباشرة بالمادة واختباره لها ومن ثم تحويلها الى نتاج فني. فلا بد، في هذه الحالة، من عملية اختبارية تصبح، مع ظهور الفن اللاشكلي، احدى المكونات الاساسية للخلق الفني. بيد ان هذه «الاختبارية» لا تقتصر على الفن الحديث وحده؛ وان كان من الصعب تلمسها في اعمال الماضي الفنية لوصولها الينا في صورة متكاملة، الا انها كانت تشكل دائما جزءا مهما في اساس كل عمل . لكن اختبار المادة، او ما يسمى تقنية الحرفة، لم تكن في العصور السابقة الا وسيلة لبلوغ التكامل الفني، ولم تكن هدفاً بحد ذاتها، او مقياساً لتقويم العمل الفني. ومن هنا، فان تباين مختلف الاساليب لدى المعلمين القدماء يعود لا الى اختلاف في التقنية، بل الى اختلاف طريقة كل منهم في التفسير او التأويل الموضوعي، بينما يقابل ذلك، في الفن الحديث، مفهوم جديد للمادة والتقنية، بعد تحولهما الى جزء متمم للصورة نفسها وللاسلوب نفسه، بحيث انهما باتا يشكلان، احيانا، ابرز خصائص اللوحة (كما في اعمال دوبوفيه). وقد تتماثل، او تتماهى، هنا، تقنية التصوير مع التمثيل المصوّر (= المشهد المصوّر) نفسه، بشكل يمكننا التمييز بواسطة المادة والتقنية ـ بعد ان اصبحا جزءا متمماً للصورة ـ بين اعمال الفنانين المعاصرين؛ وهم الذين اضافوا الى القاموس التشكيلي مفردات واشارات جديدة بفضل منهجهم الاختباري وعلاقتهم المباشرة بالمادة والتقنية.

ويقابل هذا التباين في التعامل مع المادة ويفسره تباين في تقويم العمل الفني نفسه. ففي العصور السابقة ـ حيث لم تكن المهنة والمادة عنصر تقويم اساسية ـ كان ينظر الى الفنان من زاوية مثالية تضع الفن موضع الدين، وتعتبر الفنان نبياً او نصف اله، وحده يملك القدرة على الخلق والابداع وتصوّر الرؤى الكبرى وتجسيدها. غير ان هذه النظرة المثالية الى الفنان تبدلت مع التيارات المعاصرة لما تحمله من افكار اسهمت في «انزال الفنان عن منصته»، وفي بلورة مفهوم جديد للعمل الفني. قبل ذلك كانت الانطباعية قد مهدت لمثل هذا التحول ازاء المادة والتقنية اللتين تحددتا ونظمتا منهجيا مع الانطباعية المحدثة والتكعيبية والباوهاوس،

واصبحتا بعد ذلك من ابرز اهتمامات الفن المعاصر. بيد ان هذا التحول في مفهوم العمل الفني ومضمونه كان من العوامل المباشرة التي قادت الجمهور الى الضياع والشك في ما توصل اليه الفن الحديث، وادت، بسبب ذلك، الى نوع من القطيعة بين الجمهور والعمل الفني. وقد بقي هذا الجمهور، وما زال في قسم كبير منه، متمسكاً بالنظرة المثالية للوحة، منتظراً منها ان تقدم له صورا مقروءة يمكنه التعرف اليها بمجرد مقابلتها بما تكوّن لديه عن عالم المرئيات.

كانت بداية التحول مع الانطباعيين وفناني نهاية القرن التاسع عشر، وبخاصة اولئك (امثال فان غوخ وغوغان...) الذين اهتموا باللون وجعلوا منه مادة ووسيلة للتمثيل، وشكلا من اشكال التعبير. ومع هؤلاء، باتت «الطريقة» في استخدام اللون احدى السمات المميزة للعمل الفني. وكان ظهور الفن اللاصوري، في بداية القرن، ان لفت انتباه الوسط الفني الى طريقة التصوير «البقعي» في بعض اعمال مونيه، والى القيم التجريدية في تآليف ممثلي الفن الجديد (هنري فان دو فلد)، والى الالوان الاصطلاحية في اعمال غوغان، والى جمالية الخط العربي وفنون الشرق الاقصى الغنية بقيمها الخطية واللونية.

بيد ان التحول الحاسم باتجاه التجريد لم يتحقق فعلا الا في الاعمال اللاصورية الاولى لكاندانسكي، الاعمال الاولى التي تعتبر«لاشكلية». وان ما وصف بعد ذلك بـ«التعبيرية التجريدية» لم يكن الا امتدادا لهذه المحاولات اللاشكلية الاولى وتطوراً لها. وهو التيار الفني الذي تخطى نهائيا طريقة التمثيل التقليدية، وعبرت عنه اعمال هنري ميشو (الذي زار الشرق الاقصى سنة ١٩٣٣)، وجان فوترييه Fautrier، وفولس... وغيرهم من الذين وجهّوا الفن اللاشكلي نحو ما عرف باسم «التصوير التحركي»action painting.

ـ التصوير الفعلاني (التحركي).

في السنوات الاولى للحرب، وصل الى الولايات المتحدة عدد كبير من الفنانين الاوروبيين امثال: ايف تانغي، ماكس ارنست، اماديه اوزنفان، اندريه ماسون...

كما وصل اليها قبل ذلك مرسيل دوشان وبيكابيا، وكذلك الفنان التشيلي مَتّى الذي حمل معه شكلا سرياليا اسهم، بعنفه الخطي، في تحديد بعض الملامح المميزة في التصوير الاميركي. وقد مارس هؤلاء الدور المحرك في الوسط الاميركي، حيث كان اندريه ماسون قد اعتمد نوعا من الكتابة الآلية يعكس حالة هذيانية لا يدخل فيها اي عنصر عقلاني. وقد توصل، بعد سنة ١٩٤٠، الى ما يشبه ميتولوجيا اللاوعي، وتبلور، بفضل هذه الخطية العصبية، اسلوبه الذي ادخله معه الى اميركا، حيث بدت لوحته وكأنها «ذروة الخطيّة، وافراغ لشحنة كهربائية لألوان متلألئة»(٥)

مع نهاية سنة ١٩٤٧، كان السرياليون، جميعهم تقريبا، قد رجعوا الى اوروبا، فترك غيابهم عن اميركا شعورا بالفراغ ما لبث ان زال مع بروز عدد من الفنانين الاميركيين في السنوات الاخيرة من الاربعينات، امثال: بوللوك، توبي، دوكونينغ، مازرول، روتكو... وغيرهم من الذين كانوا على صلة بالحركة السريالية واشتركوا في معارضها. وقد اسهم هؤلاء الفنانون الطليعيون في وضع الاسس الجديدة للفن الاميركي الحديث، وفي نقل بعض اهتمامات الاوروبيين الجمالية الى اميركا، حيث كان للحركة السريالية التأثير الاكثر انتشارا والاكثر حضورا. وكان ذلك من خلال بعض ممثلي هذه الحركة، امثال: ميرو، ماسون، متى، غوركي... بينما لم يكن لبعضهم الآخر، ممن يمثل التصوير الايهامي في السريالية، (دالي، دلفو، ماغريت...) أي اثر يذكر. ويبدو انه كان لاعمال بيكاسو تأثير لا يقل اهمية على هؤلاء الفنانين الاميركيين.

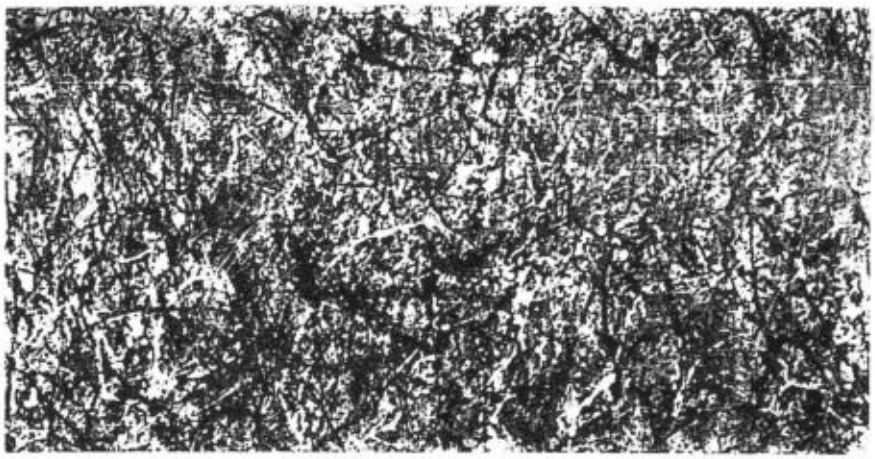
فنانون آخرون، من الذين اعجبوا باعمال موندريان، ابرز ممثلي التشكيلية المحدثة، وجدوا في التجريد الهندسي ما يعبّر عن المطلق، واللازمني، واللاشخصي، بعيدا عن مشاعر الفنان وامزجته، وبشكل يتعارض تماما مع هذه التعبيرية الرومنسية. غير ان هذا الاتجاه هو بالضبط ما رفضه القسم الاكبر من فناني هذه المرحلة، قبل ان يعود للظهور، بحلة جديدة واندفاع جديد، في الستينات. وذلك لانهم وجدوا فيه الكثير من الاكراه والاصطلاح وما يتعارض مع مشاعرهم وميولهم الفنية. فالسريالية بقيت، اذن، في هذه المرحلة الاولى من تطور الفن الاميركي،

وليم دو كونينغ (١٩٠٤ ـ), **امرأة**، ١٩٥٠ ـ ١٩٥٢، زيت على قماش، ١٩٣×١٤٧سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

الحركة المهيمنة على مخيلة الشباب الاميركيين الاكثر ثورية، مؤمنين بما يقدمه لهم «اللاوعي» من ابعاد جديدة لتقصيات خصبة ومتنوعة. وهنا، كان لفرويد، بتركيزه على المكونات الجنسية في الصورية اللاواعية، اهمية كبرى في نظر ممثلي الجيل الاول من ممثلي «التعبيرية التجريدية»(٦).

المرحلة الاولى من تطور الفن اللاشكلي بقيت، اذن، على صلة بما توصل اليه كاندانسكي، وعلى صلة بالحركة السريالية ومصادرها النفسانية. وفي هذه المرحلة، بقيت الصورة المقروءة حاضرة، نسبيا، في اعمال بعض الفنانين من الذين صنفوا تحت اسم «التعبيرية التجريدية». فاعمال دوكونينغ Willem de kooning(وهو فنان اميركي من اصل هولندي) احتفظت باسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليون من قبل، وبين الاشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات، على الرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة، وعلى الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبطة به. فاستخدام الخطوط المتداخلة والالوان المتباينة لا يلغي الحضور الانساني ولو من خلال بعض اجزاء الجسم، كالعين او الفم او اي اشارات اخرى(٧).

غير ان هذه الاشارات المرتبطة بالعالم الموضوعي تغيب كلياً عن اعمال الفنان الاميركي جاكسون بوللوك Pollok، الممثل الابرز لما عرف باسم «التصوير الفعلاني» (او التحركي)، وهو التعبير الذي اطلقه، سنة ١٩٥٢، الناقد الاميركي هارولد روزنبرك في مقالته الشهيرة في مجلة **اخبار الفن**(٨) Art - News. وقد انتج بوللوك، خلال ست سنوات (١٩٤٧ ـ ١٩٥٢) ـ تقابل فترة ظهور الفن الاميركي على الساحة العالمية ـ مجموعة من اللوحات تشكل ذروة التصوير الفعلاني action painting. وكان الفنان قد اتبع، قبل ذلك، خطا اوروبيا، متأثرا بـ بيكاسو وبعض ممثلي السريالية (بخاصة ميرو)، وبالاعمال التصويرية الجدارية الكبيرة في المكسيك. لكن اعماله الاخيرة ارتبطت، في مصادرها الاساسية، بالمرحلة الثورية للسريالية ـ المرحلة التي يمثلها الفنان الفرنسي اندريه ماسون افضل تمثيل ـ واعتمدت وسائلها الآلية



جاكسون بوللوك (١٩١٢ـ١٩٥٦)، **صدى** (رقم ٣١)، ١٩٥٠.

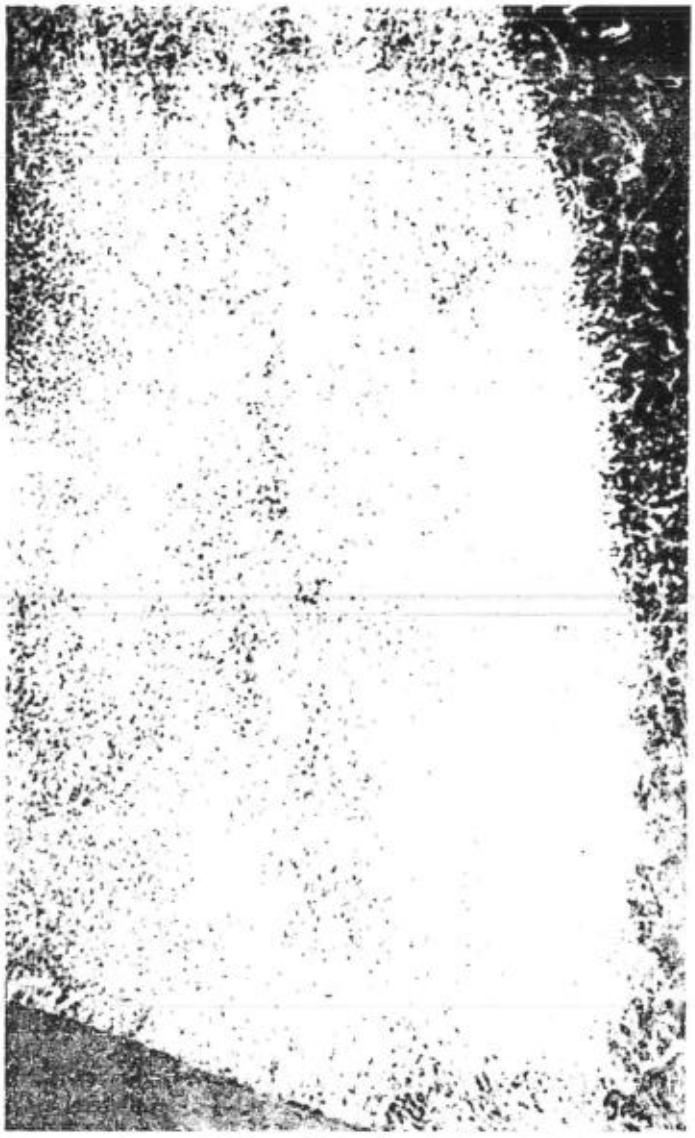
وادواتها (كما استخدمها ارنست، وماسون، ومتّى)، ولجأت ايضا الى ما تقدمه المصادفة او الحدث العرضي.

ولكن، على الرغم من ان بوللوك والفنانين الاميركيين المعاصرين قد اعجبوا بالسريالية وانطلقوا منها، لما وجدوا فيها من تمرد وتعبير عن ازمة ذاتية، يتفقان مع مشاعرهم الخاصة، لم يكن همهم الوصول الى هذا الفن الغريب برؤاه وعالمه الخاص، بل التعبير عما اسماه بوللوك «الاحساسات التصويرية الملموسة». صحيح ان اللاوعي كان مصدرا اساسيا للعمل الفني في نظر السرياليين والفنانين اللاشكليين على السواء، الا ان السرياليين جعلوا منه مصدرا لاستعارات رمزية غالبا ما جاءت في صور واضحة يمكن التعرف اليها، لانها لا تختلف عن صور المرئيات الا في طريقة جمعها او تأليفها اللاعقلاني (كالجمع بين اشياء غير متجانسة ـ وفي مناخها اللاواقعي) بينما لم يكن هدف بوللوك، مثلا، من عودته الى اللاوعي الا التوصل الى اشارات تشكيلية هي بمثابة كتابة آلية مصدرها الوعي الباطني، ولا علاقة لها بالادراك البصري للعالم الخارجي. اي ان ما يسعى اليه بوللوك هو عزل هذه «الاحساسات التصويرية» وتحريرها من الذاكرة البصرية، و من ثم ادخالها، في النمط التعبيري لاعماله[٩].

وهنا كان لابد لبوللوك من تقنية خاصة [١٠] تلبي هذه الاحساسات وتجسدها في مجموعة لوحات اصبحت بعد ذلك المنطلق الاساسي للصورية الجديدة. وأدوات هذه التقنية: المالج (المسطرين)، والرمل، والزجاج المسحوق، والالوان السائلة. اما الطريقة فهي «الصبّ» او «التقطير» (ربما استنبطها اندريه ماسون، لكن بوللوك كان أول من استخدمها على نطاق واسع وباسلوب خاص) من دون الاستعانة بالريشة او أي من الوسائل التقليدية. وتقضي هذه الطريقة بأن يقذف اللون او يصب على القماشة (ذات المقاييس الكبيرة عادة) الممددة على الارض، بواسطة علبة (طاسة) مثقوبة القعر يمّر بها الفنان، بعد ان يضع فيها اللون السائل، فوق اللوحة ذهابا وايابا وفي كل الاتجاهات. وبهذه الطريقة شبه الآلية (كان ماكس ارنست قد قام ايضا باعمال تجريبية مماثلة) يربط بوللوك عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة وبما ينتج عنها من خطوط متشابكة، دائرية أو بيضوية، متنوعة الكثافة والتناغم. قد تبدو هذه الكتابة ـ «الموجّهة للادراك البصري اكثر مما هي موجّهة للمخيلة التي لا تجد فيها ما يغذيها» ـ كأنها من عمل المصادفة، لكن الفنان يعرف كيف يتحكم بها ويجعل منها نتيجة مباشرة لاحداث محددة يدرك وظيفتها بشكل حدسي. ولعل الهدف ايضا من اتباع هذه الطريقة هو، كما يقول بوللوك، الدخول في اللوحة بحيث يصبح الفنان جزءا منها[١١].

وثمة ظاهرة اخرى قادت اليها أعمال بوللوك ومعظم الاعمال الممثّلة لهذا الاتجاه الفني (التصوير التحركي)، ظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي التشكيلي. فالمشهد الممثّل لم يعد، هنا، مرتبطا او محددا بنقطة مركزية واحدة. بل تعددت البؤر وتوزعت في اللوحة كلها، وشكلت ما يسمى بـ«الفضاء المصور المتعدد البؤر المركزية»(espace figuré polyfocal). وهكذا يتكون الفضاء التشكيلي، هنا، انطلاقا من «الحدث البصري» الناجم عن الخطوط المتقاطعة والمتشابكة، والالوان المتداخلة وما تولده من سطوح متباينة العمق[١٢].

وبفضل هذه التقنية (التنقيط والصبّ) المميزة «للمرحلة الثانية» من تطور



مارك توبي (١٨٩٠ ـ ١٩٧٦)، **حدّ العظمة**، ١٩٥٥، كازين على خشب، ١٢٢×٧١ سم، نيويورك، متحف الفن.

التعبيرية التجريدية، يتوصل بوللوك الى الجمع، في العمل الواحد، بين الخط (الرسم) والمساحة الملونة اللذين يؤلفان معا المشهد الفني بخطوطه والوانه وما توحي به من اشكال معقدة تبدو قريبة احيانا من بعض اعمال ماتيس والاعمال الاخيرة لمونيه. الا ان اعمال بوللوك تخطت، نظرا لمقاييسها الكبيرة غير المألوفة (اول عمل كبير له لوحة جدارية بلغ طولها حوالى سبعة امتار، انجزها سنة ١٩٤٣)، مفهوم اللوحة التقليدية، وبدت اقرب الى الفنون الجدارية التزيينية القديمة. ولعل ما يلفت الانتباه في مثل هذه الاعمال، لدى عدد كبير من الفنانين (ستيلا، نيومان، روتكو...)، ليس فقط مقاييسها الكبيرة، بل كونها تحمل «مشهدا» واحدا يغطي مساحة اللوحة كلها، مشهدا مترابطاً له وقعه المباشر بعيدا عن القصة او الرواية(١٣).

عالم آخر هو عالم الاميركي، مارك توبي Tobey، لانطلاقه من معطيات وآفاق مختلفة. فهو رحالة كبير واستشراقي جديد، اعتنق الديانة البهائية(١٤) وهو في الثلاثين من عمره. وفي سنتي ١٩٢٥ ـ ١٩٢٦، قام برحلة الى اوروبا والشرق الادنى حيث زار قبر بهاء الله في عكا وقبر خليفته عبد البهاء في حيفا. ثم زار بعد ذلك الصين واليابان (١٩٣٤)، فامضى شهرا في دير للبوذيين الذن (في كيوتو)، حيث كرّس نفسه لدراسة الكتابة اليابانية وكتابة الشعر والتأمل. يبدو ان زيارته الى الشرق، واعجابه بالكتابة العربية والصينية، واطلاعه على بعض الديانات الشرقية (البوذية)، واعتناقه البهائية، قد ترك اثراً عميقا في توجهه الفكري وفي تحديد نمطه الفني (١٥). وان هو تأثر بالتصوير الفعلاني والتزم به، الا ان فنه لا ينبع آليا من «ضرورة داخلية»، ولا يعتبر املاءً نفسانيا لا واعيا، كما لا ينبثق عن اي حركة انفعالية. فهو يولد، على الرغم من الطابع الخطي المميز له، من عملية تفكير وتأمل، ويشكل انعكاسا لبعض المفاهيم الشرقية كما فهمها فنان غربي واعجب بها، وانعكاسا لاثر خارجي يتحول معه الخط الى اشراق ورمز للحياة. ويشرح توبي نفسه هذه الحالة، متأثراً بالبهائية، بقوله: «مجالنا اليوم ليس قوميا ولا اقليميا، انما هو، بالدرجة الاولى، ادراكنا لهذه الارض الوحيدة. زمننا زمن عالمي، ومن

الضروري ان يتحول وعي الانسان وضميره ليصبحا عالميين. وان مستقبلنا يرتهن لهذه الحقيقة اذا اردنا الاّ نغرق في عصر من الظلمة «العالمية»[١٦].

والحقيقة ان توبي يتكلم لغة عالمية، ويقدم لنا اعمالاً قد تتناقض مع الغاية التي تسعى إليها التعبيرية التجريدية وما تمثله من تحول الى الفردية على صعيد التعبير الفني. وباعتماده القياسات الصغيرة، يتجنب توبي المبالغات الحركية، و«يكتب» الخط بحيث يبقى متتابعا لا يفقد سياقه وتماسكه داخل الشبكة الفضائية للوحة. فاعماله الفنية، الغنية بالوانها المتألقة وخطوطها الكثيفة المتشابكة، تدفع الناظر للتأمل من خلال قراءته لهذه المساحات اللونية والغوص في شغوفها.

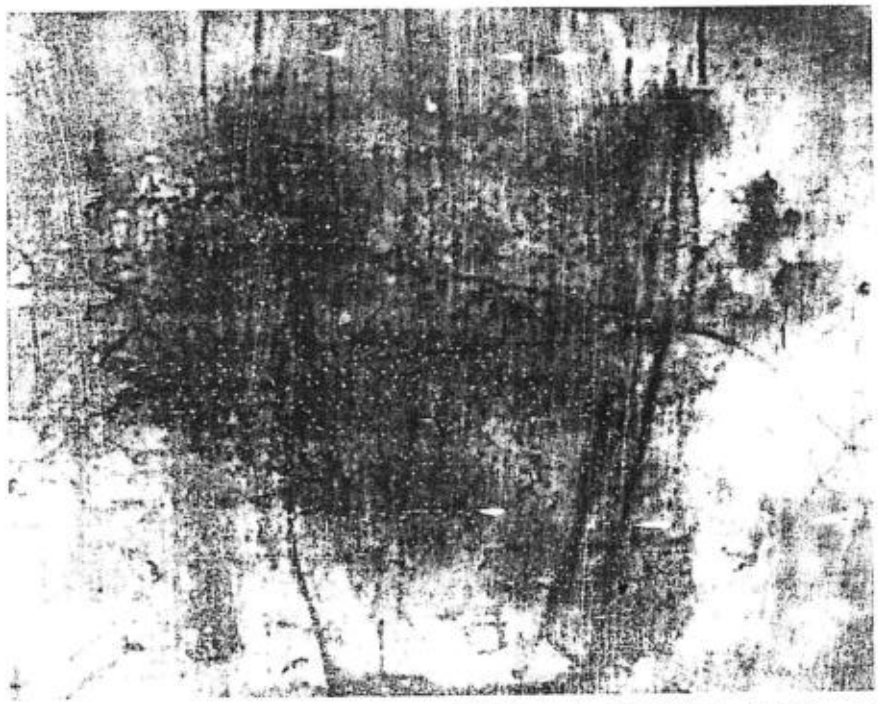
وقد يلتقي فرانتس كلاين[١٧] Kline مع بوللوك وتوبي في التعبير عن شعور داخلي حميم، ولكن باسلوب مختلف جدا، لاعتماده خطية تكاد تقتصر على تقابل الاسود والابيض. فاعماله، ذات الخطوط العريضة، تبدو، للوهلة الاولى، اشبه برموز الكتابة الصينية المكَبَّرة. الا ان مصادرها الحقيقية ترتبط بتقنيات الرسوم الخطية وهيكليات خطوط السكك الحديدية والجسور المستوحاة من مناظر نيويورك المدينية. لكن هذه الاعمال ليست فقط، كما يتخيل للمشاهد، «تسجيلا عفويا لحالة نفسية متفجرة»[١٨]، فهي تخضع لنوع من المراقبة العقلانية، ولاسيما ان معظم هذه اللوحات لم ينجز في جلسة واحدة، وان خطوطها العريضة الاساسية قد وضعت بعناية كلية. ويبدو ان عددا من هذه اللوحات الكبيرة قد صورت استنادا الى نماذج او رواسم أولية صغيرة.

فنانون آخرون توصلوا، باعتماد وسائل وتقنيات مختلفة، الى نتائج مشابهة نسبيا في آليتها وفي اتباع العمل اللاارادي. فكان سام فرنسيس يضع بقع اللون السائل على اللوحة الملقية على الأرض، ثم يعمد الى رفع اللوحة عموديا، فتسيل الالوان باتجاه الاسفل تاركة آثار جريانها المتماذجة.

البقعية والكتابة الخطية

امّا في اوروبا، فظهرت ايضاً ـ في السنوات الأولى بعد الحرب العالمية الثانية ـ

تيارات فنية مماثلة، في ظل واقع جديد حمل الكثير من التناقضات: فمن جهة، كان عداء النازية والفاشية للتيارات الفنية المعاصرة قد دفع، مع سقوط هذين النظامين، للاهتمام بها واعادة الاعتبار اليها، و من ثم تكريس الفن الحديث، تجسيداً للتحرر الذي يطمع اليه الانسان الاوروبي بعد الحرب. ويؤكد هذا التحول في فهم الفن الحديث، من قبل جمهور عريض، الاعجاب الكبير بالفنانين الرواد (بيكاسو، براك، ماتيس، دولوني...) الذين باتوا في هذه المرحلة في مصاف المعلمين القدماء، وتحول محترف بيكاسو الى ما يشبه المتحف، يقصده الفنانون الشباب من مختلف انحاء اوروبا واميركا. لكن الحركة الفنية الاوروبية قد واجهت، من جهة اخرى، مشاكل



فولس (١٩١٣ ـ ١٩٥١) **تأليف أصفر**، ١٩٤٧، زيت على قماش، ٧٩×٩٢سم، برلين، الغاليري الوطنية.

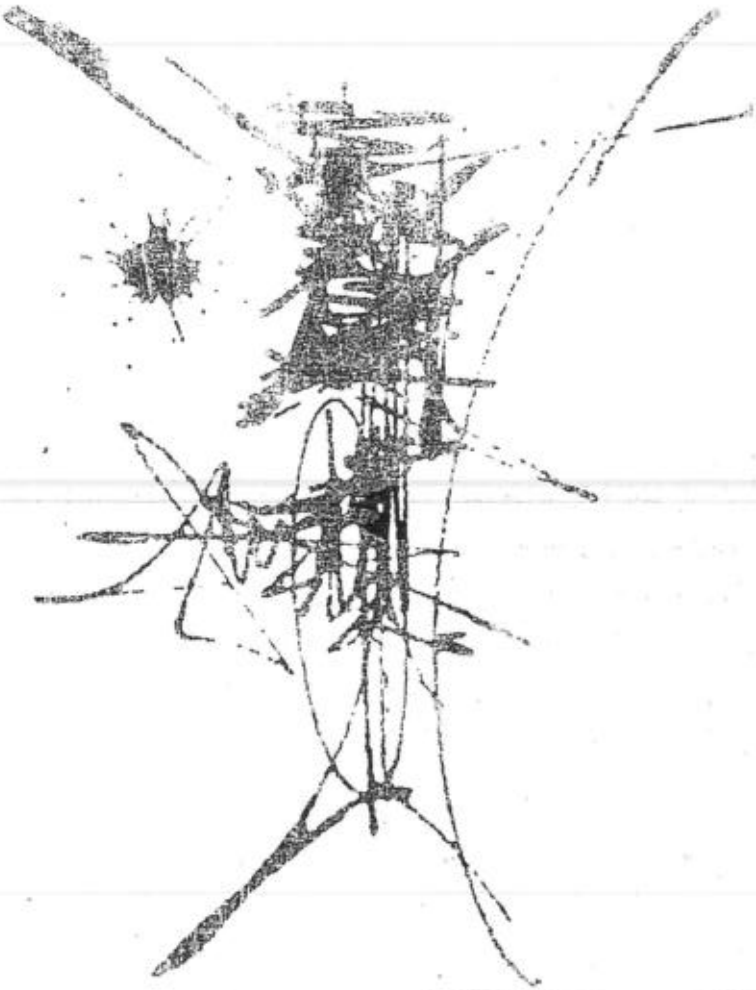
جان فوتربيه (١٨٩٨ ـ ١٩٦٤) **رأس رهينة** رقم ١ ـ ١٩٤٣، ٣٥×٢٧سم، فاريزا (ايطاليا)، مجموعة غيوزيبه بانزا دي بيومو.

عديدة تمثلت بشكل خاص في الانقطاع الفعلي للمسيرة الفنية بسبب الهجرة الجماعية لعدد كبير من الفنانين الأوروبيين، وانحسار دور باريس من حيث هي مركز عالمي للنشاط الفني.

في السنوات الاولى بعد الحرب، تمثل الاتجاه السائد بالنشاطات الفنية ذات الطابع التعبيري، مع برنار بوفيه وجماعة «الانسان الشاهد» في فرنسا، ومع فرنسيس بيكون في انكلترا. وكانت اعمال هذا الاخير قد لفتت انتباه الجمهور، لا

تعكسه من مظاهر التجربة الاوروبية المعاصرة الاكثر هلعا، ولانها تتكلم لغة تعبر عما يشعر به الكثيرون ازاء هذا الواقع المؤلم: الحرب، الجوع، المذابح الجماعية في المعتقلات... لكن بيكون قد يتخطى الواقع ويقترب من السريالية ويعبر عن انطوائية تبدو اكثر وضوحا في اعماله الاخيرة. لذلك فاننا نقترب من جذور التيارات الجديدة، ذات الطابع التجريدي، مع فنانين آخرين امثال جان فوترييه وفولس. ففي مجموعته «الرهائن»، يستمد فوترييه موضوعاته من وجوه أولئك الذين شاهدهم يُقتَادون للاعدام رميا بالرصاص اثناء الحرب. الا انه يعالج هذه الموضوعات باسلوب يجمع، في آن واحد، بين الصوري والتجريد، متبعا مبدأ «الارتجال النفساني» كما مارسه السرياليون، ويستند الى تقنية خاصة، هي تقنية«العجينة العالية»la haute pâte التي اعجب بها العديد من التجريديين في السنوات العشر التالية.

وفي هذا الاطار اللاشكلي المتعدد الايحاءات، تبدو اعمال فولس[١٩] نتاجاً لحالة لاواعية يصل اليها الفنان بفعل تناول مخدر المسكالين. وفولس فنان الماني، عمل فترة قصيرة في الباوهاوس، مع فان در روه، في بداية الثلاثينات، قبل ان يستقر في باريس سنة ١٩٣٢. وهنا يبدأ الفنان نشاطه في الوسط السريالي لميرو وتانغي وارنست وكلي، ويرتبط بمجموعة الفلاسفة والادباء الوجوديين. وبفضل اسلوبه الخطي التلقائي، الموازي في تطوره للتعبيرية التجريدية الاميركية، اعتبر فولس، مع فوترييه، من الممهدين لما عرف باسم «البقعية» الاوروبية. أعماله الفنية ذات احجام صغيرة وطابع شاعري توحي بعالم حلمي مصبوغ بالغرابة. ويتكون هذا العالم من صور سديمية غامضة كأنها تسجيل لرؤى داخلية وسط شبكة خطوطية معقدة. ففي هائياته تجتمع هذه الخطوط حول محور خيالي او تنطلق منه بحيث ترى فيها العين مشاهد لعوالم وأشكال مختلفة تستمد دلالتها مما تشير اليه من مظاهر كونية دون ان تمثلها فعلا. فهي تشبه، في تركيبها وتمحور خطوطها، بنية المعادن والالياف والانسجة العضوية والموجات الصوتية وتواترها، كما تأخذ في حالات كثيرة، وبشكل لا ارادي، مظاهرمهبلية. هذه العوالم اشبه بتلك التي



جورج ماتيو (١٩٢١ـ). رسم بالريشة.

نكتشفها تحت المجهر «في البنية الخليوية للعضويات الحية، وفي البنية الذرية للمادة، أوفي التورمات الخبيثة»(٢٠)، كأنما فولس يريد أن يعبر، بحركة اليد والاصابع، عن كل شيء، ان يضع العالم كله في هذه الورقة الصغيرة، ان يصور ما قاله الشاعر الانكليزي بلاك: «ارى العالم في حبة رمل» و«السماء في زهرة برية».

ظاهرة جديدة هي الحركة اثناء العمل. لكن، يبدو انه ليس من مسوّغ لهذه الحركة المسرحية لدى الفنان الفرنسي جورج ماتيو (Mathieu) سوى رغبته في لفت الانظار بخاصة عندما يظهر على شاشة التلفزيون. وغالبا ما يظهر، في مثل هذه الحالة، بلباس العداء، يحمل وعاء اللون والريشة، على مسافة عشرة امتار تقريبا من اللوحة، ينطلق نحوها، ركضا، وقفزا، ليخط على اللوحة ضربات سريعة خاطفة. ثم يعيد الكرة. وهكذا تولد اللوحة: مجموعة من الخطوط المتداخلة المرسومة على خلفية واحدية اللون. بيد أن هذا الاخراج المسرحي الذي التزم به ماتيو، اقله عندما يظهر امام الجمهور، ليس معيارا للحكم على عمله الفني ذي الكتابة الحركية السريعة(٢١)، ولاسيما انه قد صور معظم لوحاته بعيدا عن هذا الاخراج وما ينطوي عليه من تأثير مباشر على المشاهد. يؤكد ذلك التأليف المتناسق في البعض من هذه الأعمال ذات الطابع الخطي، التي تعكس تأثير الفنون الشرقية والخط العربي. لذلك يرى بعض مؤرخي الفن ان القيمة الحقيقية لماتيو ليست في عمله التصويري بقدر ما هي في الدور الذي قام به على صعيد الحركة الفنية. فكان من الأوائل الذين ادركوا اهمية الفن الاميركي الجديد واهتموا بكشف مصادر الخطية الشرقية.

وقد اتبعت نيكي دو سان فال Niki de St - Phale بدروها مثل هذه الطريقة الاستعراضية، انما بوسائل ونتائج مختلفة: كانت الفنانة تربط بالحافة العليا للوحة جيوبا مملوءة بالالوان المذابة، ثم تطلق عليها من بندقيتها طلقات نارية تفجر هذه الجيوب، فيسيل منها اللون على اللوحة. وبهذه الطريقة «المسلّية» تتحدد، تبعا لطبيعة الالوان وكميتها، الأشكال المصورة.

وفي هذا المجال ـ مجال التصوير المعبّر آليا عن مضمون نفساني ـ هنالك تنوع

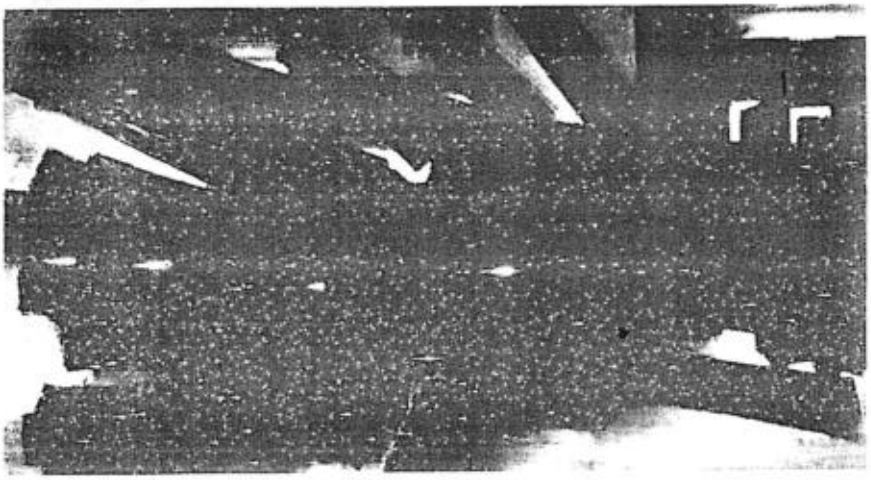
لا حصر له من وسائل التعبير المميزة. لذلك فان اتباع مبدأ العفوية، بما ينطوي عليه من تقليص للمراقبة العقلانية، لا يعني بالضرورة ضمان نجاح العمل الفني في كل مرة يُقدِم فيها الفنان على انجاز لوحته. اذ لا مجال هنا ـ بخاصة مع ماتيو وغوتز Gotz ، وهو الذي استخدم فرشاة بحجم المكنسة ـ لاي تصحيح او لمسات اضافية قد تسيء الى الطابع المباشر للعمل المصور. ولكن، في حالات اخرى، لابد من عنصر المراقبة، بخاصة عندما يتطلب العمل التصويري، مع هانز بروستل مثلا، الدقة القصوى في رسم كل جزء من اجزاء المجموعة المصورة. وللتعبير عن الحركة اتبع بروستل الكتابة الخطية، حيث «ان التتابع الخطي يستدعي تتابعا منطقيا لاشارات شكلية اخرى تترابط مع الأولى بحسب ما يتطلبه التوافق الشكلي»[٢٢]، كما في **لوحته عمود** ذات الرسوم الخطية.

أمّا هنري ميشو، الشاعر والفنان، فقد اهتم هو ايضا بمثل هذه الاختبارات تثبيتاً لما يمليه الدووعي،

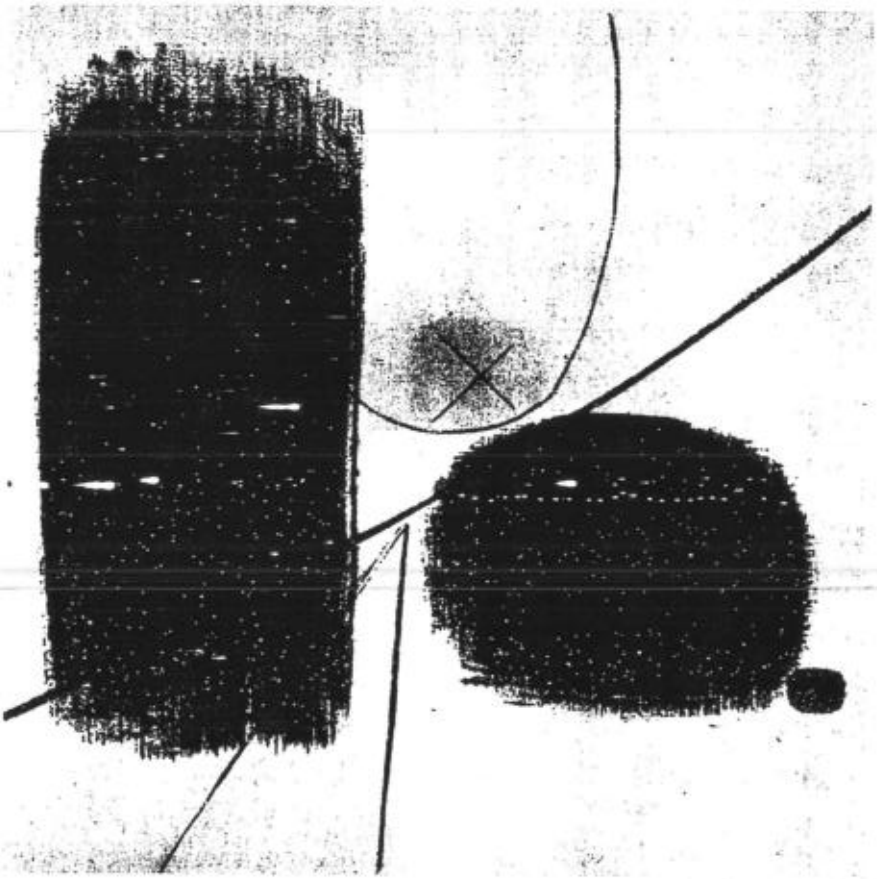
هانتز بروستيل (١٩١٧ ـ)، **عمود**، ١٩٦٤، رسم بالحبر الصيني.

عن طريق الرسم المباشر[٢٣]. وكي يتجنب المراقبة الواعية ولا يترك مجالا سوى للاملاء المباشر للدووعي، لجأ ميشو الى مخدر المسكالين، كي يتمكن من التعبير التلقائي الآلي. ولتسجيل ما يمليه الدووعي كان لا بد من التنفيذ السريع للكتابة، حيث تطارد الاشارات بعضها بعضا، او تتقاطع، او تتجمع.... وتتولد عنها علامات واشارات شكلية متباينة. وهو اذ يعمد الى افتعال حالة نصف الوعي، انما كي يتيح للوعي الباطني بالظهور في صور ليس مصدرها فقط الدوافع النفسانية، بل ايضا الصور المستمدة من الذاكرة، كما في رسومه بالحبر الصيني، الرسوم التي وضعها الفنان بعد تناوله مخدر المسكالين. واننا نجد فيها اشكالاً غامضة، غير محددة، لكنها تذكرنا، في ملامحها العامة، ببعض مظاهر التصوير الجداري الصخري في كهوف العصر الحجري. فهي تشبه صورا حيوانية او انسانية ساكنة او في حركة متتابعة.

ان هذه الحركة، كما تعّبر عنها الكتابة الخطية وينتجها التسجيل التلقائي شبه الآلي، تشكل احد العناصر البارزة في عمل الالماني هوندرتفاسر Hundertwasser ، الذي يقدم مثلا بارزا للتطور الفني المعقد في الخمسينات والستينات. وكان الفنان



بير سولوج (١٩١٩-)، **الرابع عشر من نيسان**، ١٩٥٦، زيت على قماش، ١٩٦×٣٦٥سم، باريس، متحف الفن الحديث (مركز جورج بومبيدو).



هانس هارتونخ (١٩٠٤)، ت، ١٩٤٨ـ٩٧×٩٣٠سم، مجموعة خاصة

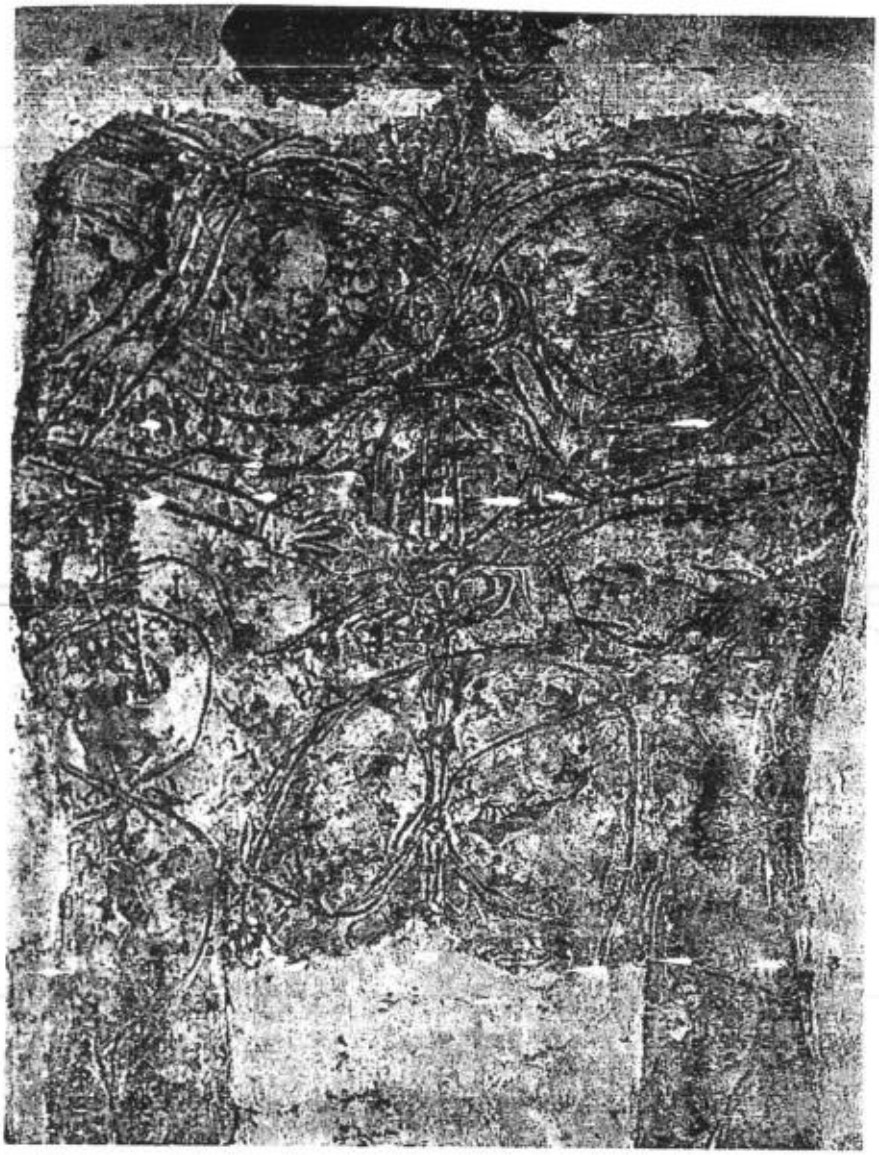
قد ابعد عن اكاديمية هامبورغ لانه حثّ الطلاب على رسم خط متتابع على جدران جميع الغرف والممرات. واننا نجد هذا الخط في لوحاته ينطلق من نقطة مركزية ليدور حولها في شكل موجات تجري داخل اللوحة، حيث تفصل بينها احيانا مساحات مسطحة تحمل ألواناً ساطعة[٢٤]. ويزيد من قوة هذه الالوان وعنفها استعمال الفضة والذهب بحيث ترى العين ما يشبه الحجارة الكريمة المتلألئة.

وبفضل هذا السياق الخطي، وما يجسده من حركة وما يتضمنه من حس باطني، تتكون في اللوحة صورية خاصة قد تتعارض مع اللاشكلي، وتقود، كما لاحظنا في أعمال توبي وماثيو نغ، الى التأمل. ذلك ان بنية العمل الفني، ومضمونه، وطبيعة المواد المستعملة، توحي بأجواء شاعرية تشير اليها العناوين التي اختارها الفنان، مثل: **شمس وأشكال حلزونية فوق البحر الأحمر**(٣٥).

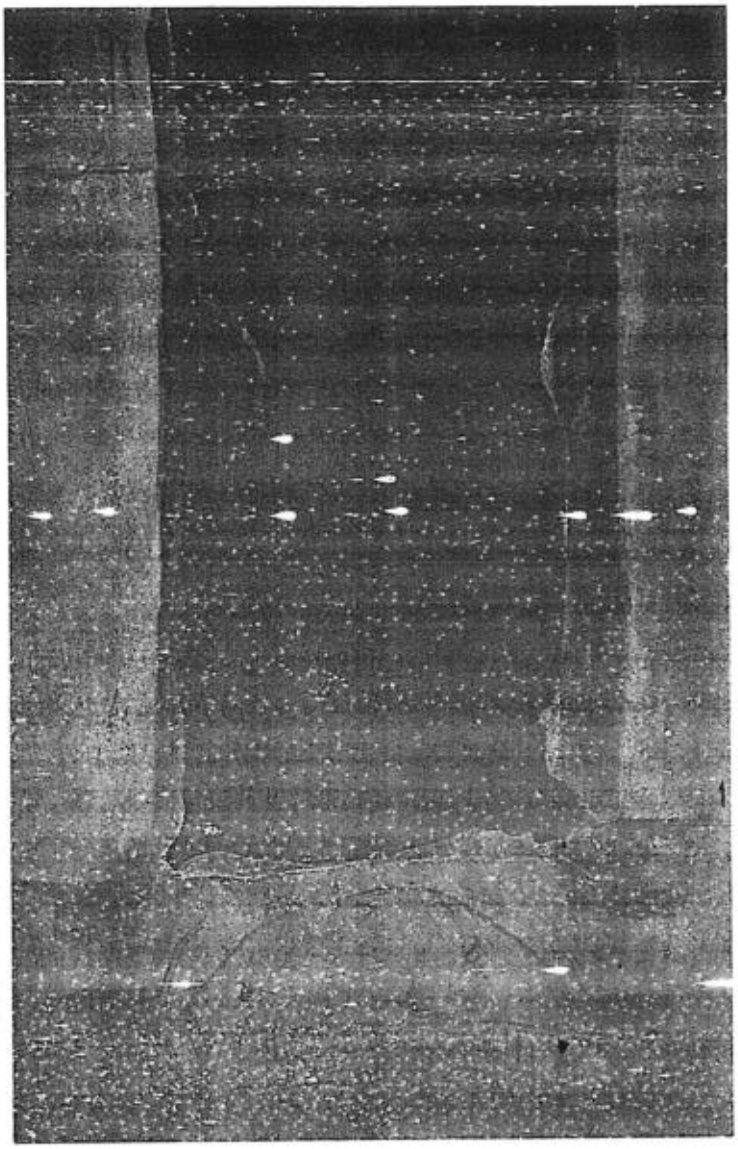
في كتابه عن التصوير المعاصر، يشير هوفستاتر، في معرض كلامه عن هوندرتفاسر، الى ان ما يتناقض مع اللاموضوعية، في اعمال كبار الفنانين اللاشكليين، هو ما يمكن ان يتراءى لنا في هذه الاعمال من اشكال ذات طابع شبحي شبيهة بالصور ـ الاحاجي التي لم يكن يقصدها الفنان، انما تتوصل عين المشاهد الى جمعها انطلاقا من صيغ سديمية مبهمة تشكل ظاهرة خاصة كان التحليل النفساني قد اهتم بها. وقد تبين انه حيث لا يوجد أي عنصر موضوعي، ترتسم مثل هذه الصور بوضوح في مخيلة الذين يخضعون لاختبار نفساني انطلاقا من رسوم حرة. لكن العملية تبدو عكسية عندما تظهر هذه الصور في الفن: «فكل ما هو موضوعي وكل ما هو ذو صفة سماتية يكون الفنان قد ادخله في السياق الشكلي اللاموضوعي. وهو ما يحصل عادة في حالة نصف الوعي الهلسي، الحالة التي يفتش عنها بالضبط بعض كبار الفنانين اللاشكليين كحالة خلاقة. وقد يكون مصدر هذه الحالة طبيعة الفنان نفسه، كما قد يكون مبعثها المرض او تناول المخدرات»(٣٦).

هذا العالم الغني بأشكاله وايحاءاته، ذو الطابع الخيالي الغنائي والهزلي في آن، نجده في اعمال اورسولا. وهي الاعمال التي تبدو، في تركيبها القصصي الساذج، ولما تثيره من غوامض، على صلة بعالم الاسطورة. عناصرها الملونة هي، في دقتها ومظاهرها، اقرب الى المنمنمات، لكنها عفوية لا تخضع لتصميم مسبق، كأنما تتوالد من بعضها البعض، في جو غنائي حالم وفي تتابع لامتناه من التوردات. ومن تتابع الخطوط التي لا هدف لها ولا اتجاه تولد اشكال غنية مليئة بالاستنباطات والرؤى.

وهكذا فان تقصي الحركة، منذ ١٩٤٧، قد ادى الى ما عرف باسم «التجريد الغنائي» الذي شغل ـ بالرغم من تناقض الآراء حول هذا التيار الفني ـ مكانا بارزا في



جان دو بوفيه (١٩٠١ ـ ١٩٨٥)، **ميتافيزيكا**، ١٩٥٠، زيت على قماش، ١١٦×٨٩سم، باريس المتحف الوطني للفنون الحديثة.



انطوني تابييس (١٩٢٣-)، **البوابة الحمراء**، ١٩٥٧، ١٩٥×١٣٠سم

التصوير الاوروبي حتى نهاية الخمسينات. فكان التصوير التجريدي بالنسبة الى البعض وسيلة للتحرر من كابوس الماضي والتقاليد. وقد مثل هذا الاتجاه فنانون من مختلف البلاد الاوروبية، امثال سولاج، اتلان، بازين، مانيسيه، ميساجيه في فرنسا، وهارتونغ، باوميستر، نيي في المانيا، وفيدوفا في ايطاليا، وسورا في اسبانيا... هذه الحركة تصبح، مع بيير سولاج وهانس هارتونغ، تعبيرية، ذات طابع غنائي، تذكرنا بأعمال الاميركي فرانتس كلاين. لكن الخطوط العريضة السوداء تبقى في اعمال سولاج على صلة بالمناهج التقليدية للتأليف الفني، بينما تبدو في لوحات هارتونغ وكأنها نتاج تأمل طويل يقربها احيانا من خطية الشرق الاقصى وتقاليد التصوير الالماني الدينامية. الا ان ما يؤخذ على هارتونغ، وعلى فنانين آخرين، امثال ماتيو وريبول، هو الرتابة والتكرار في معظم اعمالهم (٢٧).

الصور الجدران

وفي مجال اختبار المادة، توصل اميل شوماخر Schummacher وكارل فرددهمان Dahmen وفاتونتر Fathwinter، في المانيا، الى تقنية جديدة تعتمد على وضع طبقة كثيفة من الالوان، يعود بعدها الفنان الى نزع قسم منها او حفر خطوط فيها بواسطة السكين او أي أداة حادة. ثم يضيف الوانا جديدة الى اللوحة فتتحول، بفضل هذه العمليات المتتالية، الى ما يشبه الجدران القديمة التي مر عليها الزمن. ومن هنا كانت عبارة «الصورة ـ الجدار» image - mur التي اطلقت، في اواخر الخمسينات،على هذه الاعمال الفنية. تقنية مشابهة في نتائجها، اتبعها عدد آخر من الفنانين (فيلليغليه Villeglé،وفرنسوا دوفرين Dufrêne)، تقوم على مبدأ «نزع الالصاق»(decollage)، بحيث تصبح اللوحة الفنية صورة شبيهة تماما بالواح الاعلانات التي احتفظت بآثار، او اجزاء، من الملصقات الدعائية التي علقت عليها. وقد اتبع جان دوبوفيه Dubuffet، هو أيضا، اسلوب «الصورة ـ الحائط» القريبة من المشاهد الطبيعية، كما نراها على الجدران القديمة المتآكلة(٢٨). وكان دو بوفيه قد تأثر، في السنوات الاولى بعد الحرب، بتقنية «العجينة السميكة» لـ فوتربيه وكذلك برسوم الاطفال والفن البدائي، كما انه ورث عن الدادائية الاخطاء المفتعلة وبعض

مظاهر العبثية. وهو يعرف كيف يتحكم بالمادة ويفيد من البقع العرضية، والهفوات الخرقاء، والاشكال المغلوطة المناقضة للواقع، ليحولها الى مادة جمالية. لكن، رغم مهارته التقنية واعتباره واحدا من اكبر «طباخي» الفن الحديث، فان نتاجه الغزير يبقى من جانب واحد لتقليد التصوير الحديث، وينقصه العمق احيانا. فنان آخر يقترب من مفهوم «الصورة ـ الحائط»، الاسباني انطوني تابييس، لما تقدمه لوحاته من مساحات متآكلة، ممزقة، مشققة، تعطي انطباعا بالقدم ومرور الزمن. مثل هذه الاعمال ليست نتيجة تصميم اعد سلفا بقدر ما هي نتيجة ابهام تثيره المادة والبنى الرتيبة للسطح المصور نفسه.

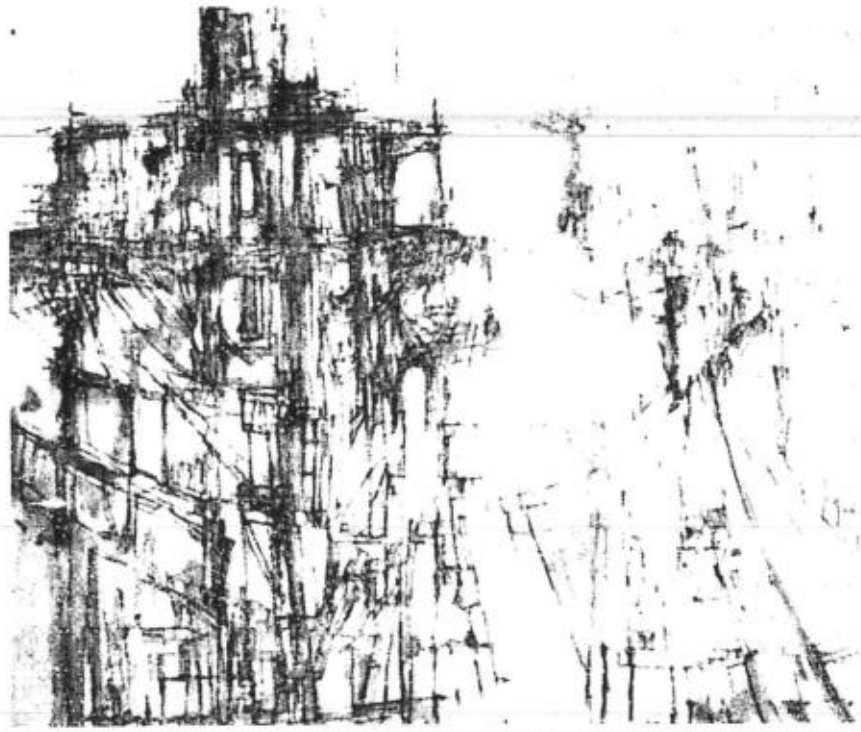
وهنا، تلتقي هذه الاعمال اللاشكلية، في مجالها الهامشي ـ سواء في «الصورة ـ الحائط» أو في «نزع الالصاق» كما في لوحات البقعيين الذين تشبه اعمالهم، المعروفة باسم «الباروك الكوني»، baroque cosmique الصور الفوتوغرافية الملونة للكون ـ مع الواقع، وتؤدي الى موضوعية لم يكن الفنان يفتش عنها. بيد أن هذه النتيجة دفعت بعض الفنانين لاستخدام عناصر مأخوذة مباشرة من الواقع وادخالها في اللوحة، بعد اجتزائها من محيطها الاساسي. فاستخدم فيلكس شلنكر صفائح معدنية صَدِئة وقعور سطول عتيقة واضافها الى اللوحة التي اقتصرت مادتها وعناصرها، في حالات كثيرة، على هذه الاشياء المأخوذة من الواقع المحسوس. وهو ما لجأ اليه ألبرتو بوري عندما مزّق ثم خاط بسرعة كيسا من القماش وثبته على خلفية صلبة وملونة، ولوجيو فونتانا الذي اكتفى بان قص قماشة لوحته بالموس على شكل «جروح» متتالية شكلت وحدها موضوع اللوحة.

التحول نحو الشكل

ان تتبعنا لهذه الاعمال الفنية اللاشكلية يقودنا حكما الى ملاحظة مهمة كنا قد اشرنا اليها: بروز الصورة التي ولدتها المصادفة على نحو يتعارض مع المفهوم اللاشكلي. بيد أن بروز مثل هذه الصورة لم يكن دوما لا ارادياً. فاننا نجدها في التعبيرية التجريدية تأخذ صفة موضوعية بالرغم من ضربات الريشة العريضة السريعة التي تموّهها وتجعلها غامضة وضبابية احيانا، كما يلاحظ ذلك في اعمال

اندريه ماسون وانطونيو سورا وويللم دوكونينغ واسجير جورن A.Jorn، وغيرهم من الذين يعبرون بتلقائية وعفوية مباشرة عن أشكال تنبثق، في مجال الفن اللاصوري، عن تذكرٍ لصور انسانية وطبيعية لم تفقد دلالتها.

وعلى الرغم من طابعها التجريدي العام تبقى اعمال الفنانة البرتغالية فييرا داسلفا ـ ذات الخطوط المتشابكة والمتقاطعة ـ على صلة ما بالعالم المرئي، اذ تصور ما يشبه المناظر الطبيعية، المدينية او الريفية، او ما يوحي بها[٢٩]. امّا الفنان الفرنسي (الروسي الاصل) نيكولا دو ستايل، فهو واحد من كبار الملونين، ومن الفنانين الاوروبيين القلائل الذين اشتهروا بعد الحرب، وقد توجه، خلافا للتيار



ماريا ـ ايلينا فييرا دا سلفا (١٩٠٨ ـ). **الابنية الكبرى**، ١٩٠٨، زيت على قماش، ١٣٦×١٤٦سم، مجموعة خاصة.

السائد، نحو الصورة انطلاقا من التجريد. وكان قد بدأ نشاطه الفني في مجال التجريد وأتبع اسلوبا هندسيا مصدره التكعيبية التركيبية، ليتحول تدريجاً بعد ذلك نحو الأشكال الواضحة المؤلفة من مساحات لونية يوحي تجاورها وتناسقها بالمناظر الطبيعية او الاشخاص. ولكن ما يبحث عنه دوستايل ليس خلاصة التجريدي والصوري، بل «تسوية مستحيلة»، حسب تعبير لوسي ـ سميث، او طريقة في التصوير تجعل من لوحته صورية وتحافظ، في الوقت نفسه، على قيمها التجريدية العامة.

فنانون آخرون استخدموا المساحات اللونية التجريدية في تآليف توحي بالصورة، كما يلاحظ ذلك في اعمال بعض فناني جماعة «كوبرا» (راجع الفصل الرابع) الممثلة للحركة الفنية الاوروبية الشمالية ذات الاتجاه التعبيري. ولعل غرض هؤلاء الفنانين (اليشنسكي، كوريني، آبل، جورن) هو التعبير الاكثر مباشرة عن الحالة الذاتية بواسطة الحركة العفوية الجريئة التي تُبقي، مع ذلك، على ملامح الصورة العامة.

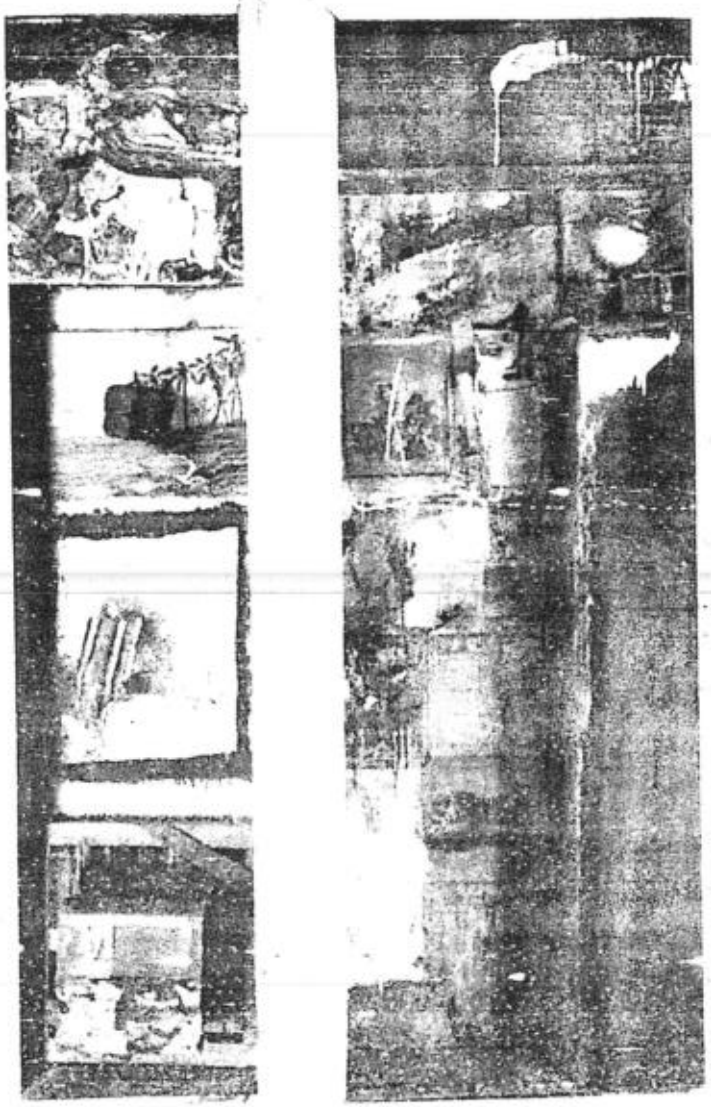
هذه الصورية شبه الواعية تأخذ دلالة جديدة وتؤكد على امكان التصوير اللاشكلي واستخدامه في التعبير عن الموضوعات الدينية. وهنا، يأخذ التمثيل اللاشكلي صفة الرمز في اعمال التشيكي ميروسلاف رادا، وبخاصة في لوحته الثلاثية التي انجزها خصيصا كي توضع عند مذبح العذراء في كنيسة شب Cheb في تشيكوسلوفاكيا. فاستخدم رادا مختلف انواع التقنيات المتبعة في مجال اللاشكلي: الالوان الكثيفة الموضوعة على القماشة بواسطة السكين في مساحات مسطحة، والالوان السائلة التي تصب على اللوحة، نقاطا او سيلا، وما ينتج عنها من بقع ومجار لونية، والطبع على العجينة اللونية الطرية بواسطة اشياء مختلفة، ثم ادخال اجسام غريبة الى اللوحة، باعتماد طريقة الترصيع والمواد الثمينة. جميع هذه المواد والاشياء الغريبة تشترك في التعبير عن فكرة محددة تنعكس في المناخ الديني الرمزي لما تمثله اللوحة: ففي القسم الوسطى منها، تتقاطع عمودياً مساحتان مسطحتان لهما شكل الصليب، بحيث يمثلان، في الوقت نفسه، الكاهن الواقف خلف

كاريل آبل (١٩٢١-)، **صراخ الحرية**، ١٩٤٨، الدانمارك، مجموعة خاصة.

المذبح او العذراء الحزينة التي تحمل المسيح بعد انزاله عن الصليب. وللتأكيد على طبيعة هذه الصورة الرئيسة ومناخها الديني، اضاف الفنان مجموعة من الرموز الدينية (الصليب، الزيارة، صعود المسيح)، موزعة سواء في القسم الوسطى او على الجهات الجانبية بحيث انها تشكل اجزاء متكاملة ومتممة للفكرة الرئيسة.

في هذه اللوحة كما في اعمال اخرى للفنان، تمكن رادا من ان يزيل الحاجز القائم بين الموضوعي واللاموضوعي، أو أن يقلل من أهميته ويقلصه. ذلك انه توصل فعلا لأن يجمع في صورة واحدة بين الخط المحدد للشكل والخط الذي يتبع اتجاهاته العفوية الخاصة. كما نجح في الجمع بين الاشياء الغريبة (مفاصل، براغي، انابيب، مفاتيح...) المضافة الى اللوحة وبين مضمون هذه اللوحة نفسها، بعد ان جعل من هذه الاشياء اجزاء متممة لها، تشترك في التعبير عن اهدافها الرمزية الدينية.

وفي اطار هذا التجول والانتقال من اللاشكلي الى الشكلي او الموضوعي، في مجال الفن اللاشكلي، فان راوشنبرغ R. Rauchenberg، احد أبرز فناني الجيل الثاني الاميركي لما بعد الحرب، قد ارتبط بالبقعية من جهة، كما ارتبط بحركة «البوب آرت» الاميركية من جهة ثانية. وهو ايضا قد ادخل الى اللوحة ـ وفق الطريقة المتبعة منذ الدادائية، انما بأبعاد جديدة ـ اشياء غريبة عنها، هي بمثابة شواهد على الواقع الملموس، مستخدما تقنيات مختلفة، كالالصاق ونزع الالصاق ولوحات الاعلانات ذات السطح الممزق. الا أن ما يسعى اليه راوشنبرغ، باستخدام العناصر الملصقة، لم يكن التأكيد على قيمتها من حيث هي مواد غريبة وتعطيل وظيفتها الاساسية (من خلال وضعها في اطار جديد غير الاطار الذي تنتمي اليه)، بل العمل على ابراز «العلاقات الموضوعية» بما لها من «قيمة اتصال معاصرة». فهي «تتجاور وتتداخل تماما كالمقالات المختلفة في مجلة مصورة نتصفحها بسرعة»[٣٠]. وهنا، تحتفظ العناصر الملصقة بصفاتها التعبيرية، وتبقى على صلة بالحدث الممثل الذي يعبر عنه راوشنبرغ بطريقة مستمدة من التصوير التحركي. وهي الطريقة التي تقضي بتكثيف الالوان المضافة الى الصور الممثلة لتمويهها او للربط في ما بينها.



روبرت روشبنرغ (١٩٢٥ـ)، **مقابلة**، مواد مختلفة (تركيب)، ١٨٥×١٢٥ سم، مجموعة خاصة.

وبادخاله الواقع الاجتماعي الى الفن التحركي انما يؤكد راوشنبرغ على القطيعة بين التعبيرية التجريدية والبوب آرت، ويسهم في التبدل الطارئ على علاقة الفن بالواقع بحيث ان ما اكتسبه العمل الفني من دلالات موضوعية جديدة يتعارض كليا مع التيار اللاشكلي. وهو اذ يحاول التوفيق بين منهج الالصاق الدادائي، كما اتبعه شويترز، والتصوير التحركي، فانما يطالب بمعادلة جميع المواد (حتى النفايات ورذالات الحياة اليومية) بادخالها في اعماله التصويرية «المختلطة»-Com bined painting بعيدا عن أي مجانية (٣١).

رفض الفن اللاشكلي

اعتراضات عدة واجهت الفن اللاشكلي، ومهدت لظهور تيارات جديدة تات «التعبيرية التجريدية» أو «البقعية» عندما قه بلت، بالنهاية، بشيء -ن النفور حتى بين الفنانين الذين يدينون بتحررهم من التمثيل الصوري التقليدي لهذا التيار اللاشكلي. وعبر عن هذا الموقف من «التعبيرية التجريدية» ـ الموقف الذي يدينها ويأخذ عليها انفعالها، المسرحي في الغالب والمفتعل احيانا، وطابعها الكيفي غير الخاضع للمراقبة ـ كلاوس جورغن ـ فيشر Jürgen - Fischer في التصريح الذي ادلى به سنة ١٩٦٢: «الجميع يفكر أن البقعية هي التعبير عن الاضطراب الذي تلا الحرب، وقد يكون من الاجدر أن نقول الاضطراب الذي سبق الحرب. فهي انحطاط تقليدي تميز بالعناء الفكري وتوقف الشعور. وهذا بالضبط ما ينطبق على البنى المصورة المشلولة التي عمل على نشرها في كل مكان فولس وفوتريه بشكل خاص: برص اللون، عفن العجينة اللونية وتفسخ اللوحة. واخطار عدوى هذا الوباء اللاشكلي كانت كبيرة جدا، وما زالت باقية اليوم. الفنانون الذين تعرض اعمالهم في مدينة تريف انقذوا في الوقت المناسب من هذا الانحلال في التصوير، واعترفوا بأن الفن لا يسعه، بالنهاية، ان يستغني عن القاعدة، ونظموا عملهم بموجبها»(٣٢).

وقد وجدت هذه المطالبة بالعودة الى القاعدة والنظام صداها في «الأوب آرت» والفن الحركي art cinétique المنبثق عنه، كما في التصوير الذي ارتبط بتقاليد العشرينات وعرف باسم التصوير الواحدي (monochrome)، والتصوير البنيوي

structurale، والفن الاقلّي minimal art، وما عرف باسم «الحد الصلب» hard - edge، ذي التطابق الهندسي.

وفي نطاق هذا التحول ضمن اطار اللاتشكلي، تجدر الاشارة الى الفنان غوستل ستارك Gustl Stark الذي يشكل عمله، المبني اساسا على تقاطعات صلبة للاشكال، المتحول نحو خطية مرنة، احدى الظواهر الانتقالية التي جمعت بين البقعية والبنيوية. وثمة محاولات عدة تمثلت بشكل خاص في اعمال بولياكوف ودوستايل ونيكلسون. وهي الاعمال التي ترتبط، من جهة، بتقاليد التصوير اللاموضوعي ما قبل الحرب، وتهدف، من جهة ثانية، الى تقليص التباين القائم بين التشكلي واللاشكلي.

التصوير الواحدي

ان ما عرف باسم «التصوير الواحدي اللون» (المونوكرومي)، المتناقض كليا مع حركية البقعية والتصوير الانفعالي في المجال اللاشكلي، نجده، في جانب منه، في مختلف التيارات الفنية الغربية، كما نجده في البقعية نفسها، وبخاصة في «الصور - الجدران». ولعل الميزة الاساسية في التصوير الواحدي اللون هي أن المساحة ذات اللون الواحد تبعث على التأمل الصافي بنسبة اكبر من اللوحة المتعددة الالوان.

منذ الخمسينات، كانت اعمال بعض الفنانين، امثال: مارك روتكو Rothko وبارنيت نيومان، وأدولف، قد توصلت الى ما عرف بعد ذلك (١٩٦٢) باسم «الفن الاقلي»، لما فيها من اختصار او اختزال شديدين في الالوان التي اقتصرت على المساحة الواحدية الصافية. فنانون آخرون اتبعوا هذا الاتجاه. لكن هذه المساحة اللونية الصافية بقيت على صلة بشريط لوني آخر يخترق اللوحة او يحدّها (مع نيومان)، او تداخلت مع سطوح لونية اخرى (مع غوتليب وروتكو). ولعل ما يميز اعمال هؤلاء الفنانين هو الحجم الكبير للوحة، الحجم الذي يسهم، كما يدعون، في تبدل العلاقة بين المشاهد واللوحة، بحيث انها تدخله، بفضل حجمها الكبير، في اجوائها وتخضعه لتأثيرها.

مارك روتكو

ومع هذا الاتجاه الجديد، تبدأ مرحلة ثالثة واخيرة في تاريخ «التعبيرية التجريدية» تخلى فيها معظم الفنانين البارزين، باستثناء دوكونينغ، عن التصوير التحركي الممثل للمرحلة السابقة (الثانية). غير ان هذا الاتجاه الذي اصبح حقيقة ملموسة في الستينات، قد تأكد قبل ذلك في عمل روتكو وغوتليب ونيومان... ففي أعمال روتكو، تبدو المساحات اللونية المستطيلة الهادئة، ذات الحدود الضبابية غير الجلية، وكأنها تذوب، عند اطراف اللوحة، في الخلفية حيث تمتزج او تختلط بها في مناخ واحد. بيد ان هذه المساحات اللونية المبسطة والمختزلة تحتفظ بشيء من الغنائية الرومنسية اذ تتحول التناغمات الدقيقة المتولدة عن الترجرجات اللونية الى مصادر للنور.

وقد بحث غوتليب ايضا، بالطريقة نفسها، عن علاقات لونية جديدة. فاسلوبه ذو طابع تزييني، يقترب احيانا من اسلوب ماتيس، لكنه يميل الى الاختزال، وتكاد تقتصر رموزه التصويرية على القرص الشمسي وسط مساحة لونية واحدية.

اما بارنيت نيومان فيلجأ، هو ايضا، الى طريقة جديدة في التأليف، يتخطى بفضلها تلك العلاقات الداخلية بين مختلف سطوح اللوحة، واضعا الصورة (وهي تتحول هنا الى مجرد مساحة لونية واحدية)، كما يشير برون [٣٣]، على صلة مباشرة مع اطراف اللوحة واطرها الخارجية. ذلك ان نيومان يستعيض عن هذه العلاقات الداخلية بتقسيم الحقل التصويري بدلا من ان يضيف اليه عناصر توضع فوقه. صحيح ان اللوحة تتحول مع بوللوك الى حقل تصويري واحد، الا ان الحدث البصري يتركز، داخل الشبكة الملونة، وسط اللوحة، بينما تهمل اطرافها. خلافا لذلك، يعمد نيومان الى استخدام لون واحد يغطي مساحة اللوحة كلها تقريبا ـ باستثناء شريط لُوّن بلون آخر عند احد اطراف اللوحة ـ جاعلا من الحقل الملون الحقل التصويري الوحيد [٣٤].

هكذا توصل نيومان، وكذلك روتكو وغوتليب وآد رينهاردت، ثم ستيللا ونولاند... وآخرون، الى تكوين مشهد تصويري صرحي، ثابت، بل ساكن، يدفع الى التأمل، بعيدا عن الحركة وسرعة العمل. وقد وصف هذا التحول في مجال

التعبيرية والفن اللاشكلي باسم «تصوير الحقل الملون» او «التجريد اللوني»، اشارة الى الاهتمام باللون بدلا من الاهتمام بالحركة. ومع هذا «التجريد اللوني»، تبتعد الحركة الفنية في الخمسينات عن مصادرها السريالية، على الرغم من ان ممثليها قد بدأوا نشاطهم في وسط سريالي تأثروا به في البداية.

بيد أن اقصى ما توصل اليه الاتجاه الواحدي تمثل في عمل الفرنسي إيف كلين Yves Klein. فهو يركز في معظم لوحاته، من خلال مقابلاته مع بوذية «الزن»، على الجانب التأملي المتمثل بالمساحة الواحدية اللون[٣٥]. وفعلاً، فان لوحاته تقتصر على لون واحد، (الأزرق)، يغطي مساحة اللوحة كلها، ويشكل، مع اللون الذهبي للاطار الخارجي للوحة، العنصرين الوحيدين اللذين يلفتان نظر المشاهد. لكن ايف كلين يذهب الى ابعد من ذلك عندما تخطى، في لوحات اخرى، هذا التباين بين اللونين (الازرق والذهبي)، واكتفى بان طلى اللوحة كلها باللون الذهبي، جاعلا من المساحة المصورة صفحة معدنية يتراءى فيها المشاهد، ولو بشكل غير جلي. وهذا ما يوضح الطابع التأملي لمثل هذه الاعمال الفنية، ويدخل اليها بعض عناصر الحركة، الحركة المرتبطة بالناظر الواقف امام اللوحة.

لكن هل يعني ذلك انه لم يعد لمثل هذه الاعمال الفنية من هدف سوى ان تدفع المشاهد للتأمل من خلال مساحات لونية صافية؟ وهل يعني ان مساحة تأملية زرقاء محاطة باطار ذهبي عريض تكفي للاحتفاظ «بعلاقة ما بالفن»؟ والحقيقة اننا نلتقي هنا «بالمجال الهامشي لما هو فني، ونقترب من الاتجاهات التي تدعي، منذ ١٩٦٢، انها فن أقلّي، مع الفارق ذي الدلالة، وهو ان هذه الا خيرة تدّعي بأنها تجعل العدم موضوعيا، لا عاطفيا، بينما يؤخذ المشاهد، لدى كلين، باللون الازرق والتباين القائم مع لون الاطار الذهبي»[٣٦].

اللوحات البنيوية

وضمن اطار البقعية، ظهر اتجاه آخر يتعارض معها، لاعتماده في بناء المساحة المصورة على بنى منظمة واخرى غير منظمة. واننا نجد بداية هذا التحول في

اللوحات القريبة في اشكالها من سياق الكتابة الخطية المتتابعة سواء في اعمال سند ربورغ او في أعمال غوتز Götz وهوخم Hochme، والاعمال التي بقيت على صلة بالبقعية لما فيها من ضربات متكررة ورتيبة تملأ مساحة اللوحة كلها. وفي هذا الاتجاه، تبدو ملفتة للنظر أعمال غوستل ستارك لما تتميز به من تقنية نصف ميكانيكية، حيث استخدم الفنان المشط المعدني وخَطَ بواسطته على اللوحة، المطلية بلون واحدي، وباتجاهات مختلفة، خطوطاً ذات بنية شبكية ومنتظمة حكماً. فالتناغم يُولد هنا فقط من تشابك الخطوط وتنوعها وكثافتها وارتباطها بالخلفية الواحدية واحتوائها لها. وبهذه الطريقة يتوصل غوستل إلى فضاء لا شكلي جديد من خلال هذه الشبكة الفضائية الشفيفة غير المنفصلة عن فضاء اللوحة اللامتناهي.

ومنذ سنة ١٩٦٠، كان كلاوس جورغن فيشر قد توصل، مع مجموعة من الفنانين الى نتائج مماثلة. لكنه اتبع اسلوبا آخر يتناقض مع الواحدية واللاشكلي، اذ جعل من اللوحة، بما تتضمنه من الوان وخطوط، تجسيدا لمدى فضائي متعدد الابعاد. ومع ذلك، فان لوحته تولّد انطباعاً عاماً باللون الواحدي، انطباعاً يحدثه المزج البصري للخلفية الملونة والشبكة الخطية الافتح لونا. وكي يُبرز المشهد المصور، استخدم فيشر اشكال الاطر (البرواز) القديمة المتناقضة مع المشهد المصور! وهنا اطلق الفنان، كي يشير الى هذا المظهر العام للوحة، عبارة «التصوير المعقد» peinture complexe. وما أراده بهذه الكلمة يلتقي، في معناه الاساسي، مع «التصوير التاليفي» peinture syn (منsynthèse)، وذلك لترابط المكونات الاساسية للوحة بطريقة تاليفية. وكان فيشر قد اتبع في اعماله التصويرية تقنية شبيهة بتقنية عصر النهضة، تعتمد على استخدام اللون السائل glacis في طبقات شفيفة متتالية. لكنه أضاف اليها مجموعة من الخطوط توضع تبعا لتتالي هذه الطبقات. وهنا تشكلت، بفضل هذه التقنية المعقدة والخطوط المتفاوتة الاعماق والوضوح، شبكات فضائية منفتحة، هي عبارة عن نسيج من الخطوط يوهم بالمدى التشكيلي الناتج، داخل المشهد العام، عن تراكم الطبقات اللونية الشفافة وما يتخللها من خطوط تتفاوت اعماقها في عين الناظر، تبعا لقوتها اللونية وما تشكله من تحولات متناغمة

داخل اللون الواحدي المهيمن. وبهذه الطريقة، يعتقد فيشر انه توصل الى «تركيبة اللوحة»، التي «تفسر الوجود الكلي للانسان»، بواسطة «الخط والبنية»، الشكل واللاشكل، النور والظلمة، اللون الواحدي والمتعدد، الحركة والسكون؛ والكل في وحدة السطح الفضائي المتواصل»(٣٧).

فنانون آخرون اتبعوا بدورهم التصوير البنيوي المعقد. ابرزهم الايطالي دورازيو Dorazio الذي اخضع بناء اللوحة لبرمجة قاسية للعنصر الملون، مبتعدا عن النبرات اللونية التأثيرية كما تلاحظ لدى فيشر. وهنا، فان المدى المصور يولد من طبيعة الالوان نفسها، استنادا الى ما يحدده تواتر الالوان ومناخها اللوني من ابتعاد اللون او اقترابه في نظر المشاهد. ولا شك ان مثل هذه الاعمال لـ دورازيو وفنانين آخرين، قد مهدت للمفهوم الميكانيكي للفن ذي البنى المبرمجة.

البصم والطبع

كان ايف كلين قد لجأ، في سنة ١٩٦٠، الى طريقة في التصوير اثارت كثيرا من النقد والتساؤل، اذ قدّم في احد معارضه، وبشكل فاجأ الجمهور، لوحات لا تحمل سوى بصمات اجساد فتيات كن قد طلين بالالوان ليلتصقن بعد ذلك باللوحة، المعدة لهذا الغرض، والمعلقة على الحائط. فالاثار الناتجة عن هذه الحركة تشكل وحدها مادة اللوحة وموضوعها. قد تذكرنا هذه التقنية البدائية بالطريقة المتبعة في التصوير على جدران الكهوف في العصور الحجرية، غير ان كلين عمد الى وضع الطلاء اللوني على اجسام هؤلاء الفتيات بحيث انه يركز على بعض اعضاء الجسم ويوضحها (كالبطن والصدر والفخذين) ويزيد في حجمها، ويجعلها اقرب الى صورية الخصوبة في عصور ما قبل التاريخ.

واننا نجد في اعمال الايطالي غيوزب كابوغروسي Guiseppe Capogrossi ـ وهي تبدو وكأنها بصمت بسدادة او ختم ـ ان العناصر المصورة تتكرر دون ان تتشابه إلاّ في الظاهر. فهي تتألف، من اشكال مقوسة وخطوط مسننة متنوعة ملتصقة بها. وتشكل هذه الاشارات الموضوع الاساسي للاعمال التي يطلق عليها كابوغروسي

ايف كلين (١٩٢٨ ـ ١٩٦٢)، ١٩٦٠، انسان قياسي من المرحلة الزرقاء، صباغ، وصمغ تركيبي على ورق ملصق على قماش، ٢٨١×١٥٥سم باريس، المتحف الوطني للفنون الحديثة، مركز جورج بومبيدو.

اسم «لوحات مساحة» (Tableaux de surface) . وهي ترتسم في صفوف رفيعة او كتل تظهر بالاسود على مساحة بيضاء او ملونة احيانا باللون الاحمر، او الاصفر، أو الأزرق، وتشبه، كما يلاحظ رولان بارنروز[٣٨]، ابجديات كتبت بلغة مبهمة تستحيل قراءتها؛ لكنها تكتسب حضوراً ذا دلالة بفضل تتابع هذه الاشارات وتناسقها، باسلوب لا شخصي يميز كابوغروسي عن معاصريه.

طريقة اخرى في التصوير اتبعها ورنر شرايب واطلق عليها اسم «التصوير الدلالي» peinture sémantique. وهنا لجأ الفنان الى استخدام ادوات، هي عبارة عن اشياء عادية يختارها (براغي، دواليب مسننة، صفائح معدنية، كرتون مموج، مقابس...)، ويطبع بها على العجينة الصمغية الاصطناعية، الاساس الملون للوحة. فالاثر الناجم عن طبع هذه الاشياء هو في نظر الفنان، على علاقة بالواقع، بل يمثل هذا الواقع في اللوحة. لكن الفنان لا يكتفي بهذا العمل الآلي، انما يخضعه لنوع من التنظيم مراعياً فيه التأليف العام والنسب بين الاشكال وما يمكن ان توحي به من حركة، او «ايماءات اساسية»، على حد تعبيره. وبتوزيعه هذه الاشكال بحيث يلتقي فيها العمودي، والافقي، والمصلّب، والمموّج، والحلزوني... يتوصل الفنان الى ضبط هذه الحركات الاساسية في اللوحة وتمفصل بصمات هذه «الاختام» ودمجها بواسطة اضافات لونية بهدف جمعها او ابراز تناقضاتها. صحيح ان اللوحة تولد هنا بشكل آلي، لانها لم توضع او تنجز بحسب تصميم مسبق، بيد أن للمخيلة الدور الاساسي في ترتيب هذه الاشكال الآلية دون استبعاد للوعي الخلاق في مراقبة عملية التنفيذ الآنية. فالجمع بين ما يولده العَرَض والحركة الآلية وبين المراقبة الواعية يقود شرايب الى تجربة جديدة: فهو مثلا يدعو زواره، في محترفه، لمشاركته في طبع بصمات اشياء، هيأت سلفا، على الاساس الملون المعّد لهذا الغرض، ثم يتناول الفنان هذه البصمات ليجعل منها عناصر مترابطة ذات دلالة.

٢ ـ التجريد الجديد

كانت ردة الفعل ضد البقعية قد بدأت، كما أشرنا، مع راوشنبرغ وعدد من الفنانين والتيارات التي برزت منذ نهاية الخمسينات، ومن ثمّ ادت الى اتجاه جديد

ينتقل من غياب الشكل في اللاشكلي الى فن منظم شكليا؛ وذلك باعتماد المراقبة الواعية في تحقيق المساحة المصورة، واستبعاد العامل العرضي والبراعات الفنية والحركية، وتجنب مهارة اليد من حيث هي عملية مرتبطة فقط بالمهنة. غير ان ما شهدته الستينات من تحول يبدو قريبا في توجهه العام من التحول المماثل الذي رافق ظهور التكعيبية والفن التجريدي الاول (مع موندريان وما ليفتش...) والباوهاوس، حيث اعادت هذه التيارات الفنية بناء اللوحة وفق ترتيب هندسي للمساحة المصورة. ذلك يعني ان فن العشرينات يصبح مرة اخرى منطلقا لتيارات فنية جديدة معاصرة.

لكن هذا التحول نحو مفهوم جديد في اطار الفن التجريدي ـ عرف اصطلاحا باسم «ما بعد التجريد التصويري» (post painterly abstraction) ـ كان قد طرح مسائل معقدة لا مجال هنا للخوض في تفاصيلها؛ وذلك بسبب السيل من الكتابات المتراكمة حول الموضوع نفسه، وبسبب التباين في تقويم هذا الفن وتناقض المواقف ـ الشوفينية احيانا ـ ازاء مصادره التي ارادها البعض اوروبية بينما يرجعها آخرون[٣٩] الى «التعبيرية التجريدية» او بعض مظاهر هذا التيار الاميركي. وهنا، فان نقادا ومؤرخين اميركيين، ممن دافعوا عن التعبيرية التجريدية، يجدون في هذا التيار الفني رد فعل ضد الفن الصوري المعاصر (في الستينات)، او ما عرف باسم «البوب آرت»، أي الحركة الفنية التي لم ير فيها هؤلاء النقاد إلاّ ما يتنافى مع القيم الفنية والاخلاقية. وهم لا يجدون في هذا «الفن الشعبي» سوى انحراف و «خيانة وقحة» لما كان الفن الاميركي قد توصل اليه في الأربعينات والخمسينات. لذلك فان العودة الى التجريد هي، في نظرهم، عودة الى الاصول والقيم الفنية.

لا شك في أن هذه الحركة التجريدية الجديدة ترتبط بتطور الفن الاميركي ولا تنفصل عن التطور العام للحركة الفنية في الغرب، وعما كانت قد توصلت اليه بعض التيارات الفنية الأوروبية الممثلة بالتكعيبية والفن التجريدي الأول والباوهاوس.

وهنا تجدر العودة الى الوراء، الى جوزف ألبرس ـ كان قد دخل الباوهاوس طالبا ثم استاذاً ـ لأن اعماله الفنية تشكل صلة الوصل بين تيارات العشرينات

والاتجاهات المعاصرة في الستينات، وتمهد، من جهة اخرى، للفن البصري (اوب آرت). فبعد أن هاجر الى اميركا، تابع نشاطه الفني من خلال دراسته المنهجية للاثر الحركي للون الذي بات يشكل ابرز اهتماماته. ومنذ ١٩٤٩، كان البرس قد عبر عن آرائه عندما صرح أن عمله التصويري يمثل الاتجاه الذي يعتبر اللون ليس متمما للشكل، بل «وسيلة التعبير الاساسية في اللغة التصويرية»، مطالبا «باستقلالية اللون»، ومدافعا عما يتضمنه من «اثر نفساني» او يمثله من «تجربة جمالية يرجى بها تفاعل الألوان المتقابلة»(٤٠). لذلك فهو يعتمد المنهج الاختباري الملازم لجماعة الباوهاوس، لينطلق مما كان قد توصل اليه سابقا، ويرتبط بفكرة ماليفتش وما اعتبر آنذاك نقطة الصفر في التصوير. لكنه يضيف الى هذا المبدأ الاساسي - بتأثير من كلي ومما توصل اليه بعض فناني التعبيرية التجريدية (نيومان، غوتليب، روتكو بخاصة) في اميركا - مسألة بناء «المدى ذي البؤرة المعدّله»، من دون التقيد بالبؤرة المركزية التي عدل موقعها بحيث لم تعد في وسط اللوحة، وبشكل يوهم بالعمق والحركة داخلها. وهو اذ ينطلق مما توصل اليه ماليفتش وكلي، انما اراد ضبط المساحة المصورة والمدى الفضائي التشكيلي، كما في مجموعة اللوحات التي حققها، ابتداء من سنة ١٩٤٩، تحت عنوان «تكريم المربع». ففي هذه الاعمال حيث يتداخل عدد من المربعات ذات المقاييس النسبية والكثافة اللونية المحددة بدقة، يتوصل البرس الى ايهام المشاهد بالمدى والحركة، وذلك بعد أن لجأ الفنان الى تعديل موقع البؤرة المركزية في الوسط من خلال تعديل موقع المربعات التي لم توضع وفق نقطة مركزية مشتركة. وعلى الرغم من انه استخدم اللون المسطح، فان تجاور الالوان والعلاقة الناتجة عن تباينها داخل المربعات المتتالية يولدان هذا الانطباع بالعمق والحركة. أي أن المميزات البصرية للون تستمد اصولها من اعمال الباوهاوس الاختبارية في مجال الايهامية، وتصبح على صلة مباشرة بالفن البصري.

اذاً، يمكن اعتبار اعمال البرس نموذجاً كانت له انعكاسات عديدة ومباشرة في الاتجـــاه التجريـدي المنبثـق عـن البناءوية والمعـروف باسـم «التجريد الجـديد»

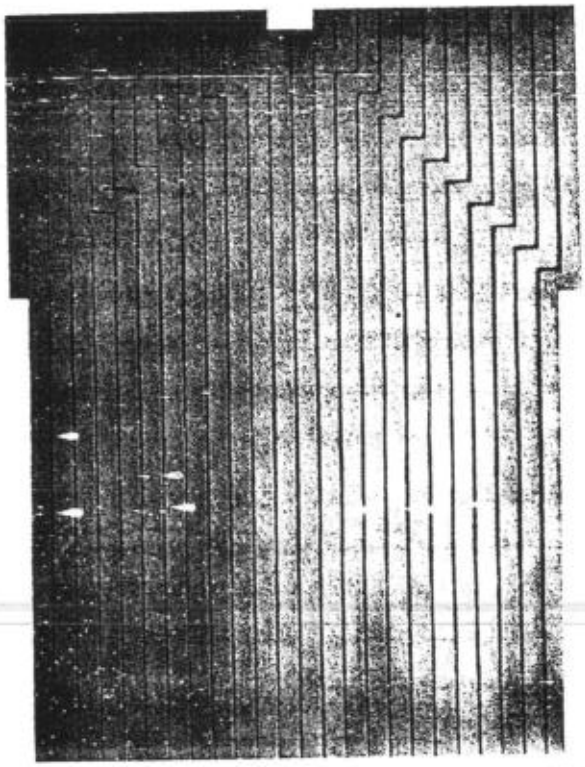
new abstraction. وكان لانغسنر قد وصف هذا الاتجاه بـ«الحد الصلب» hard - edge، وعرفّه ميكايل ساندلر باسم «الفن البارد» cool art، لتجنبه المتعمّد لاي شكل من أشكال الانفعال.

ويعبّر عن هذا التوجه الجديد، ضمن نطاق التجريد، فنانون اميركيون (أمثال: كيللي، لويس، اوليتسكي، نولاند، ستيللا) اهتموا بمسائل اللون واسهموا اسهاما كبيرا في تطور الفن التجريدي في اميركا. فكان السوورث كيللي (E.kelly) قد اختار، بتأثير من التعبيرية التجريدية، لوحات ذات مقاييس كبيرة، لكنه حولها الى مساحات لونية صافية واضحة الحدود، كي يتوصل من خلالها الى تصحيحات بصرية من دون اللجوء، خلافا لجوزف البرس، الى المظاهر الايهامية القريبة من الفن البصري.

وقد تبدو أكثر وضوحا الصلة بين التعبيرية التجريدية والاتجاه الجديد في عمل موريس لويس، الفنان الذي يقدم مثلا بارزا على ما يعرف بظاهرة «القفزة» break - through في الفن الاميركي المعاصر. اي ان لويس ينتقل فجأة من تقنية خاصة بالتعبيرية التجريدية الى اسلوب جديد، لا شخصاني، يقوم على تجاور الالوان في خطوط عريضة متوازية لا تترك مجالا للانفعالات الذاتية. بيد أن هذه الخطوط العريضة العمودية في اعماله الاولى تصبح محورية وأكثر صراحة في لوحاته الاخيرة، معبّرة عن هيمنة العقل وادراكه وعن تأملات صوفية كنا قد لاحظناها في الاعمال الفنية الواحدية، لدى روتكو بخاصة (٤١).

قريب منه، في حياته كما في اتجاهه الفني، كينيت نولاند(٤٢)، وهو الذي حوّل اللوحة الى مجرد خطوط لونية دائرية تخضع لتناظر دقيق. لكنه ينتقل، بعد سنة ١٩٦٢، من الخطوط الدائرية الى اشكال مزاوية (على شكل ٧)، ويستخدم لوحات لها شكل المعين بهدف التعبير عن دينامية بصرية. وهو اذ يعمد احيانا الى وضع خطوط افقية على لوحات كبيرة جدا، فانما كي يبقي العين في حركة دائمة دون تركيز على نقاط محددة.

وقد تكون اكثر صرامة اعمال فرانك ستيللا، وبخاصة اعماله الاولى القريبة من



فرانك ستيللا (١٩٣٦ـ). **لويس ميغيل دومنغوان**، ١٩٦٠، ٢٣٨×١٨٢، نيويورك، مجموعة الفنان.

الفن البصري والمعبرة عن نمط جديد في التفكير[٤٣]. وقد اشتهر ستيللا بفضل مجموعة من اللوحات الواحدية، المبنية ايضا على خطوط او اشرطة مسطحة متوازية، تغطي، خلافا لاعمال لويس ونولاند، مساحة اللوحة كلها، وتأخذ الشكل الذي اختاره الفنان لهذه اللوحة. ففي عدد من هذه الاعمال التصويرية، المجسّدة ضمنا لافكار نحتية، يأخذ شكل اللوحة نفسها اهمية تتخطى ما نرى على سطحها. بذلك يقترب ستيللا في تفكيره، كما يشير لوسي ـ سميث، من فلسفة جماعة النحت الاقلّي الذي مارس ـ كما سنرى لاحقا ـ تأثيراً واسع النطاق. لكن تحول ستيللا في السنوات الاخيرة من الستينات قد فاجأ المدافعين عنه لانتقاله من

الواحدية الى اللون. الا ان ستيللا يبقى، مع ذلك، بفضل أعماله الأولى ذات الطابع العدمي، «مثل وارهول، صورة مهمة، ليس لأن بامكاننا التأكيد عن وعي بأن عمله التصويري جيد، بل لأن بامكاننا ان نحدد فيه الازمة التي حلت بالحداثة مع مرور الستينات، ازمة بقيت قائمة، بشكل اكثر حدة، في السبعينات»(٤٤).

وبدافع الرغبة الاختبارية الملازمة للفن التجريدي، استخدم بعض الفنانين الغربيين الممثلين لهذا التيار الفني وسائل تشكيلية وتقنية معروفة، كالإلصاق و«الاشياء الموجودة». ففي اعماله الالصاقية، اتبع جوهانس شرايتر، في محاولته لاغناء هذا الفن بمعطيات جديدة، تقنية خاصة عرفت باسم «الصاق الورق المصهب». وتقضي هذه التقنية بأن يُعرَّض جزئيا للنار ورقٌ قد رطّب مسبقا، ثم يختار منه الفنان، وهو يراقب عملية الحرق ويديرها كي يحدّ من دور العامل العرضي، ما يتلاءم مع الاشكال التي يريدها. وهكذا يتكون، بفضل هذه الاوراق المحروقة والملصقة على خلفية بيضاء او سوداء (او تجمع بين الابيض والأسود والأحمر في قطاعات محددة بوضوح)، عالم نتتبع فيه تحول الاشكال كما حققته الطبيعة نفسها من خلال عملية الاحتراق بما تنطوي عليه من اشارة الى الوجود والزوال وتحول المواد. واننا نجد في هذه الاشكال المتكونة من الاوراق الملصقة ما يشبه المحيطات والجزر والاعماق المؤثرة، والمساحات ذات الطبيعة التأملية.

وقد عمد شرايتر ايضا، في مجال اختبار تقنيات جديدة، الى ادخال عنصر آخر تمثل بالدخان المرسوم على الورقة بعد ان تعرضت للهب الشمعدان او الشمعة. وبواسطة هذه الوسائل المضافة الى الرسم الهندسي الطابع «نجح شرايتر ليس فقط في تحقيق لقاءات جديدة بين المظاهر اللاعضوية والعضوية، بل نجح، بشكل مدهش وجديد، في الزمن والمدى، في صياغة التناقضات القديمة بين الشكل الصلب والشكل الليّن، بين الثبات والحركة. وهكذا تتحد العناصر اللاشكلية والشكلية الهندسية لينبثق عنها شكل مصوّر لم يعرف سابقا»(٤٥).

وفي هذا الاطار اللاشكلي، اهتم فليكس شلنكر Schlenker بمسألة «الاشياء الموجودة»، اي المواد الغريبة عن اللوحة، التي تعرضت بادخالها اليها لتبدل مشابه،

ومن ثمّ فقدت وظيفتها الاساسية وكذلك اشكالها الخاصة. فقد عمد الفنان الى غرس مجموعة من المسامير الى المساحة المصورة ووضعها في صفوف مكثفة ومتتالية عند اطراف اللوحة او في وسطها، حيث تكونت، عدة ممرات متوازية وعمودية تنسجم مع المحيط الذي باتت تشكل جزءاً منه، بفضل التوافق التام بين لون المسامير والمساحة (ذات اللون البني او الرمادي القاتم) المضافة اليها.

وفي مرحلة تالية، استخدم شلنكر، للتعبير عن الحركة، مسامير حدوة الحصان بلونها المعدني الطبيعي، وتمكن من خلال ترتيب صفوف المسامير والافادة من الشكل المزاوي لرؤوسها، من ادخال عنصر الحركة الى تتابع الخطوط الناتجة عن هذه المسامير. وهنا يفقد الشيء، مرة اخرى، وظيفته الاساسية بتحوله الى وسيلة تشكيلية.

٣ ـ العلم التخيلي

ويرتبط بهذه المحاولات ما عرف، في المجال الفني لهذه المرحلة، باسم «العلم التخيلي» Science fiction ، لاهتماماته، ذات الطابع التخيلي، بالظواهر العلمية البصرية. غير ان هذا الاتجاه القريب، في بعض مظاهره، من «الفن البصري»، هو انعكاس، في مجالي الفن والادب، لانفتاح هذا العصر مجدداً على تيار «العلم التخيلي»، حيث اعيدت طباعة روايات جول فرن الخيالية من القرن التاسع عشر، وعرضت سفينة اوريون الفضائية ومغامرات جيمس بوند في السينما والتلفزيون. وقد تجسد هذه الظاهرة اعمال لوتاركونت Lothar Quinte غير المرتبط كثيرا بالتمثيل الخيالي (٤٦)، كما تجسدها بنسبة اكبر، اعمال غرنوت بوبينك G.Bubenik بعدما توصل الى مثل هذه النتائج بفضل تكوينات تشبه، في موضوعاتها ورسومها، الكتب والالواح المصورة التوضيحية المستعملة، منذ القرن التاسع عشر، كوسائل تعليمية في المدارس والمستوصفات. وللتأكيد على هذا الاتجاه، عنون الفنان لوحاته بعناوين ذات طابع علمي، مثل: **تاريخ طبيعي، صورة ووظيفة، تصميم وظيفي للازهار**. وهنا تأخذ العناصر المصوّرة شكل المقاطع العضوية للزهرة بحيث تصبح الفكرة الرئيسية لهذه الاعمال هي فكرة القوة المنبتة.

ويقودنا هذا الفن الى ملاحظة مجموعة من الظواهر، ابرزها ظاهرة الجنس التي نكتشفها في الفن المصور كتمثيل رمزي للاعضاء الجنسية وبخاصة الاشكال المهبلية. كما يلاحظ ايضا اتجاه نحو التوضيع تمثّل، على الصعيد الفني، في بناء الصورة الملونة انطلاقا من الملاحظة الدقيقة للاشياء المرئية وتحليل الاشكال التي يمكن ان تقدمها، بعيدا عن عوامل التأثير والمزاج، كأنما نظر اليها بالمجهر. وقد تبدو هذه الاشكال، قريبة من الرسوم الصناعية، لاستعمال عناصر تقنية كالانابيب والصفائح والاسلاك الحديدية.

وفي هذا المجال لا بد من الاشارة الى فنانين هما: اونمار آلت O. Alt وبيتر برونينغ لارتباط اعمالهما بهذا التوضيع الفني. فهي تعتمد على الكتابة الخطية والأشكال المبسطة الساذجة غنية المخيلة، وتذكرنا، لدى آلت، بالرسوم المتحركة لولت دسني، بينما تبدو اكثر تنوعا في عناصرها الخطية المعقدة مع برونينغ.

٤ ـ الفن البصري

لقد ادت حركة التطور الفني المتواصلة، في نهاية الأمر، وفي مجال الفن اللاموضوعي، إلى أشكال جديدة للتعبير على علاقة بالتطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول في متطلبات الحياة الجديدة، القائمة على الاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر، والتلفزيون... وتعود التيارات الحديثة بجذورها الى ما قبل الخمسينات أحياناً، وتجمع بينها عناصر مشتركة، وتلتقي عند أهداف متشابهة. وقد سميت هذه التيارات بأسماء شتى: كالفن البصري، والبنى المبرمجة، والفن الحركي، والفن السيبراني. ولعل المنطلق الأساسي لها يكمن في محاولة الفنان استثمار معطيات الاحساسات البصرية، وفي البحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين الناظر وما يولده فيها من ايهامات بصرية مضللة. فالاتجاه الجديد يرتبط إذن ـ كما يقول بوبير، في كتابه، **الفن الحركي**[٤٧] ـ بمسألة «العلاقة الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، بين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسانية»، كما يرتبط «بادخال هذا الجدل العلمي في السياق الفني».

المحاولات الأولى، التي قام بها فنانون أوروبيون، ممن التزموا بالفن الحركي في مفهومه الشامل، اقتصرت على استخدام الأسود والأبيض، لأن تباين هذين اللونين في مساحات متقابلة يولد انطباعاً بالحركة. ثم شاع في اميركا استخدام مساحات وبنى ملونة ينتج عن تقابلها نوع من الحوار بين الألوان الحارة المتقدمة (تبدو أنها متقدمة) والألوان الباردة المتراجعة. هذان النمطان من الاختبارات البصرية الهندسية، اللذان مورسا منذ فترة طويلة، يلتقيان ويتفاعلان من خلال المعرض الكبير، **العين المستجيبة** the responsive eye، الذي اقيم عام ١٩٦٥ بمتحف الفن الحديث في نيويورك. ومنذ ذلك الحين دخل تعبير أوب آرت[٤٨] op art ـ مصدرها Optical Art ـ أي الفن البصري ـ في اللغة الفنية السائدة لتعريف هذه الأعمال البنيوية ذات المصادر النفسانية الفيزيولوجية البارزة.

وقد اتسع نطاق هذه التجارب البصرية بحيث أدى تراكم البنى الهندسية، وتجاور الخطوط، وتوزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق إلى ظواهر متنوعة: كالالتماع أو التموج، وتوهّج الألوان، وانتشارها وتداخلها وتقلصها وامتدادها، وما ينتج عن تقابلها من تباينات متزامنة ومتتالية... كل ذلك يقود ـ من خلال هذا الحوار الدائم بين الألوان الحارة والألوان الباردة، ونتيجة للمزج البصري، واللبس الشامل، والتقلب الدائم للعناصر التشكيلية ـ إلى تهيجات الشبكية وتشنجاتها، بحيث يتحول معها المشاهد إلى شريك في اللوحة. وهنا، تبدو اهتمامات الفن البصري قريبة من التجارب العلمية لنهاية القرن التاسع عشر، لانعكاس هذه المحاولات الفنية في الجمالية الصناعية وفى اللباس. ولعل ما يفسر وجود بعض الصدى الاجتماعي لنتاج الفن البصري هو «اسهامه، كما يقول بوبير، في ايجاد تربية بصرية تثير احساسات جديدة وتبرز امكانات الفرد البصرية وقدرته على دمج الالوان»[٤٩]. لا شك في ان الفن البصري يمثل مرحلة متطورة لهذا الجانب من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية قد نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية المرافقة للمسار العام في مجال الرسم والتصوير، ونتلمسها بمزيد من الوضوح في اعمال بعض الانطباعيين والفنانين ممن كانت لهم اهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني، امثال:

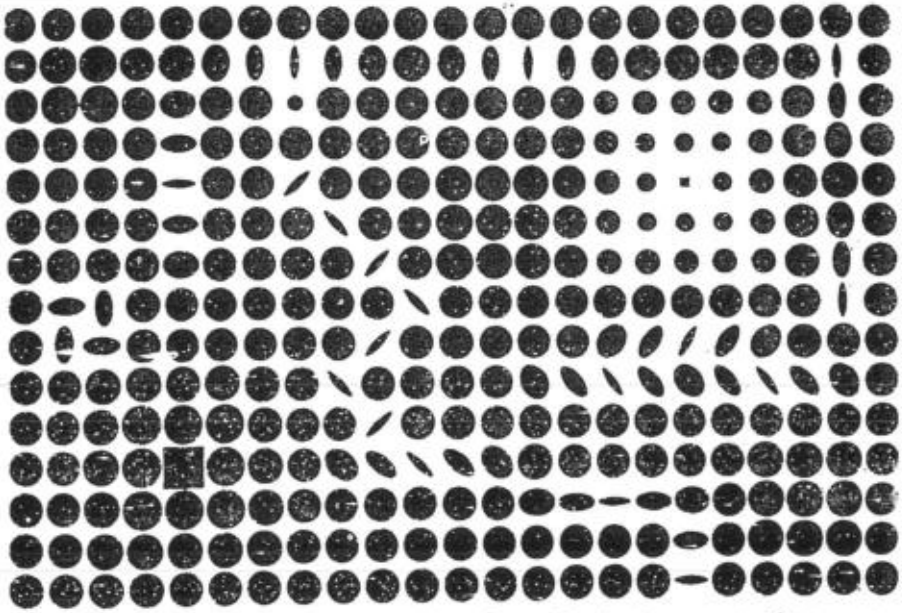
كوبكا، موندريان، فان دوسبرغ، دولوني[٥٠].. وقد تشكل التكعيبية واعمال بعض الفنانين اللاصوريين (امثال: تاتلين، كلي، شويترز...) احد مصادر الفن البصري في مجال التأليف واختبار المواد. بيد ان المصدر المباشر والممهّد الفعلي للفن البصري يتمثلان في ما قام به من اختبارات تشكيلية، في العشرينات من هذا القرن، ممثلوا الباوهاوس وفنانون آخرون امثال: برلوي Berlewi، واليستسكي Elissitzky ، ومرسيل دوشان، وهو الذي تحول، في نظر الكثيرين، الى «قديس»، لسلوكه الفني، كما عبّر عنه منذ بداية هذا القرن، ولنتاجه الممهّد للعديد من التيارات الفنية. ففي لوحته **عارية تنزل السلم**[٥١] - وهي احدى الاعمال الرئيسة في معرض **الـ أرموري شو** Armory Show في نيويورك عام ١٩١٣ - حاول الفنان التعبير عن الحركة من خلال عدة تجارب متزامنة: تسجيل الحركة الشاملة وتمثيل الشكل العام للمشهد، باعتماد مبدأ الصورة الفوتوغرافية واختيار الالوان (الازرق، الفولاذي، الرمادي) القريبة من الوان الآلة. ولعل ما يلفت الانتباه، هنا، ليس العمل التصويري بحد ذاته، بل «تنظيم العناصر الحركية، والتعبير عن الزمن والمدى بالحضور التجريدي للحركة....»، حسب تعبير دوشان[٥٢]. وكان جوزف البرس قد تابع، حتى بعد اغلاق الباوهاوس، مثل هذه الاختبارات، وتوصل الى التعبير عن الحركة الايهامية بمجرد استخدام اشكال خطية يولّد تبدل مواقعها بصريا ايهاماً بالحركة.

الفن البصري في اوروبا

ان تفاعل المساحات السوداء والبيضاء، وما يتركه تقابلها من وقع في عين المشاهد كانا من اهداف الفن البصري في بداياته. فالاعمال الاولى للفنان الفرنسي (الهنغاري الاصل)، فازاريلي[٥٣] Vasarely، احد ابرز ممثلي هذا التيار، تنطلق من هذا المبدأ الاساسي ومن الاختبارات البصرية التي قادت الفنان بعد ذلك (في الخمسينات) الى نتائج مهمة على صعيد الحركة الايهامية. وعلى الرغم من ان هذه الاعمال اقتصرت على الاسود والابيض (كتراكم الخطيات على مواد شفافة) فانها تبقى في صميم ما سمي بعد ذلك بالفن البصري، اوب آرت. بيد ان مفرداته

تكتسب ما بلغته من تنوع وتباين الا بادخاله اللون والافادة مما يولده من انطباعات بصرية.

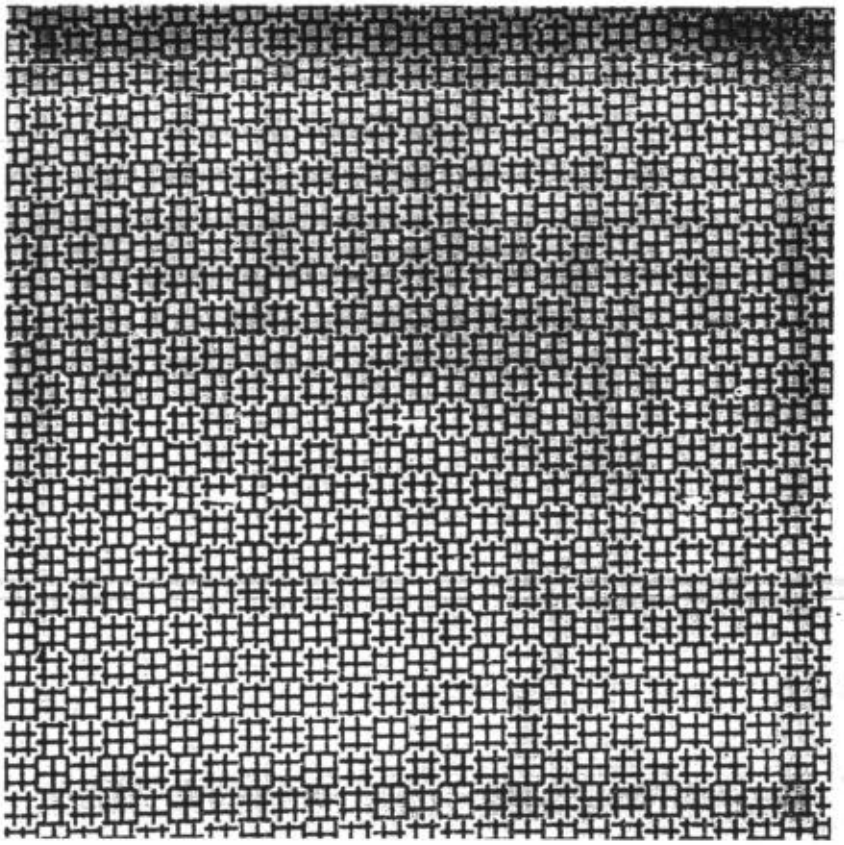
وفي تقصيه لهذه النتائج في مجال الفن البصري، ينطلق فازاريلي من مفاهيم تأخذ بالاعتبار القيمة الوظيفية للفن والواقع الانساني المعاصر داخل هذه الشبكة الحديثة لعالم اليوم. لذلك فهو ينظر الى اللوحة من خلال موقعها وعلاقاتها الفنية والاجتماعية والاقتصادية، ويحدد مبدأ «الوحدة الفنية» على اساس ان الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة يكمل بعضها بعضا. وقد جعل من المربع ـ وهو العنصر الاكثر اهمية في العمارة ـ الوحدة التشكيلية والهندسية الاساسية، مضيفا اليه اشكالا هندسية اخرى غنية في تنوعها وفي وظائفها. وبادخاله اللون الى كل وحدة بنيوية يتكون عدد لا حصر له من امكانات التمازج الناتجة عن تباين الالوان المتجاورة وتناغمها، وتقابل المساحات المتألقة والمساحات الساكنة. ان ما توصل اليه فازاريلي يبدو وكأنه اول محاولة لبرمجة تشكيلية بنيوية تقترب من



فكتور فازايلّي (١٩٠٨ـ) مطبوعة حريرية، ١٩٦٦.

السبرانية[٤٥]. وهو عندما اختار المربع وحدة تشكيلية، انما أراد ان يقابل بين هذا الشكل الهندسي وبين الصفائح الجدارية الجاهزة ـ من الزجاج، او المعدن، او المواد المركبة صناعيا ـ التي يمكننا ان نحولها الى عناصر معمارية نافعة وجميلة، والافادة مما تقدمه التقنيات الحديثة للوصول في مجال العمارة الى التركيبة التامة و«الوحدة الجمالية» المنبثقة عنها. أي أن الوحدة «شكل ـ لون» تصبح «الاساس للغة تشكيلية جديدة، جديدة ايضا بقابليتها لأن تترجم الى تقنية صناعية، حيث تتحول الوحدة «شكل ـ لون» الى مادة بناء، بطبع مظاهرها التشكيلية على العناصر الجاهزة الصنع. هذه «المربعات» تصبح، على اختلاف الوانها وموادها، قابلة للاندماج بالعمارة....»[٥٥] بيد أن تحقيق هذه «الوحدة البنائية» يتطلب عملا جماعيا خلاقا كان الباوهاوس قد طالب به منذ العشرينات، كما طالب، وللغاية نفسها، بضرورة التعاون بين رجال العلم والمهندسين والتقنيين والصناعيين والمعماريين والفنانين. وبانطلاقه من التمثيل المسطح، ومن اهتمامه بالبنى الشبيهة بالصفائح، اراد فازاريلي ان يتوصل الى امكانات تشكيلية «وفضا ـ منظورية» جديدة تولدها ظاهرة التمدد والانحسار لمثل هذه البنى المسطحة.

ان عددا من الفنانين الشباب، من الذين تبنوا افكار فازاريلي واتجاهاته الفنية، شكلوا ما عرف باسم «جماعة تقصي الفن البصري» Groupe de recherche d'art visuel في باريس، واشتركوا مع فنانين آخرين، من اسبانيا وايطاليا والمانيا وهولندا، في وضع اسس «الاتجاه الجديد». وعلى الرغم من غموض اهدافهم العامة، يُجْمع هؤلاء الفنانون على ضرورة مشاركة المشاهد مشاركة فعالة في العمل الفني وابراز الظواهر النفسانية الفيزيولوجية للحركة. فالفن البصري يقوم، كما يشير كارل غرستنر[٥٦]، على مبدأ التبادل بين الفنان وشريكه المشاهد، لما يقدمه الاول للثاني من احساسات بصرية ومادة تبرز مواهبه، كما تؤكد «جماعة تقصي الفن البصري»، في بيانها «طروحات حول الحركة»[٥٧]، على أهمية العلاقة الدائمة بين الشيء التشكيلي والعين الانسانية، وتبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن.



فرنسوا موريلّه (١٩٢٦ـ)، زيت على قماش،

وفي نطاق الفن البصري، استخدمت ايضا وسائل اخرى بهدف الوصول الى ظواهر حركية مصدرها التداخل الناتج عن انحراف الاشعة الضوئية بالنسبة الى الخط المستقيم المتوجه الى العين. هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاور الخطوط وتراكم المساحات او السطوح الشفافة وما يطرأ عليها من تفاوت او تعديل يُحدث حركة متموجة، مضللة للعين. فكانت الانكليزية بريدجت ريلي (Riley) قد تمكنت، منذ ١٩٦١، من الحصول على نتائج او آثار مشابهة باستخدام وحدات هندسية

(مربعات، مثلثات، او دوائر) أو شبكة من الخطوط المتوازية، المستقيمة او المتموجة[٥٨]. فنانون آخرون (امثال جيفري ستيل، لودفيك ويلدينغ، مارتينو ابولونيو، الفياني، سوتو...) اتبعوا هذه الطريقة بعد ان امكن التثبت منها حتى بواسطة الاسود والابيض: فالخطوط المتجاورة توهم بالحركة، كالخطوط الدائرية السوداء على خلفية بيضاء في اعمال الفياني. وبانطلاقهم من هذه «الترجرجات البصرية» التي تثيرها، على المساحة المصورة، العناصر اللونية والضوئية، توصل سوتو و ويلدينغ واغام، وسواهم، الى الظاهرة الحركية الثلاثية الابعاد.

كان سوتو قد لجأ، كي يتحرر من المفاهيم التقليدية للشكل والتأليف، الى تكرار العناصر الشكلية، واستخدام عناصر ناتئة تضع اعماله في موقع وسط ما بين التصوير والنحت. وللغرض نفسه، استعان الفنان، بعد ذلك، بخلفيات حركية: عبارة عن مساحات محددة تولد انطباعا بالحركة المتموجة. وبفضل تراكم العناصر التشكيلية على سطوح شفافة، يصل سوتو الى ما يسميه «بنى حركية» تعكسها اشكال حلزونية خُطّت في الزجاج الاصطناعي (بلكسيغلاس). اي ان تراكم لوحين من الزجاج او وضع لوح زجاجي واحد على خلفية خشبية يولدان حركات بصرية ضمنية (= وهمية). وهنا، يقترب الفن البصري، بفضل ما توصل اليه هؤلاء الفنانون على هذا الصعيد، من الظواهر العلمية، ويتجه نحو اعمال تكنولوجية، كالضوء القياسي lumière stroboscopique، وتآليف ذات احجام كبيرة عُرفَت احيانا باسم «بيئات» او تصوير «بيئوي» peinture environnementale.

الولايات المتحدة

في اميركا، كان جوزف البرس، احد المهدين البارزين للفن البصري اللوني، قد توجه نحو تجربة اللونْ على المساحة المسطحة، بشكل يلتقي فيه مع اختبارات الباوهاوس حول التداخل اللوني واهتمامات المدرسة الاميركية في هذا المجال. فاعماله ـ ولا سيما مجموعة اللوحات التي اطلق عليها اسم «تكريم المربع»[٥٩] ـ تولد لدى الناظر انطباعات بصرية متحركة وتمازجات ملونة، تتضاعف او تتقلص. غير ان هذه الانطباعات البصرية تتحول، مع فرانك ستيللا او لاري بونس Larry Poans،

الى «تتابع مبرمج لعناصر تبدو فيها المسألة البصرية جانبية». فنانون آخرون، امثال ريتشارد انوسكيويتس Anuszkiewiez وجوليان ستنكزاك Stanczak، اتبعوا، بعد استكشافهم بدقة لقياس المساحة والطفرة اللونية الارتجالية، طرقا اخرى: الاختزال والفن الاقلّي Minimal art.

ـ نحو البرمجة والسبرانية

هكذا فإن مسألة التقصي البصري قد دفعت الفنانين الى ارتباط وثيق بدراسة الظواهر اللونية منهجيا، وبحيث تلتقي اهتماماتهم مع الاختبارات السبرانية، و«تصبح الصورة والمنهج مرادفين» على حد تعبير بوبير، احد ابرز المدافعين عن الفن الحركي. وانطلاقا من هذا المبدأ يتوجه الفن البصري نحو نمطين في التعبير، تربط بينهما منهجية واحدة، هما: «البنية المبرمجة» structure programmée و«الصورة المتبدلة حركيا» cinétiquement mutante. وهاتان الوسيلتان تقودان، كما يقول هوفستاتر (٦٠) «الى الاطراف الحدودية للفن، الى حدود ما لم يعد فنا، وبات الآن، اكثر من أي وقت مضى، بحاجة لان يثبت اذا اردنا ان نعرف بالضبط ما هو الفن، اذا كان ما يزال يحتفظ بدور موجّه في المجال الجمالي، او انه، خلافا لذلك، لا ينبثق عن التزام اكثر اهمية، بصريا وروحانيا، بالاضواء الاعلانية للمدينة الكبيرة وانعكاساتها على الاسفلت الذي بلله المطر، بالبريق المتقطع لغماز السيارة القاتمة وانعكاساته على وجه امرأة تسير في الشارع، او بمعالجة معطيات الآلة الحاسبة ايضا».

وباستخدام الآلة، والتخلي عن اللوحة المسطحة ووسائل التصوير التقليدية، تصبح «البنية المبرمجة»، مع نهاية الخمسينات، احدى وسائل التعبير الفني. داخل هذه البنية المبرمجة، الموضوعة بتناسق وانتظام تبعا لتصميم حدد مسبقا، تتجسد المعطيات البصرية موضوعيا في تتابع الاشكال، بعيدا عن أي انفعال، او حدث او ذكريات. اي ان هذه الاشكال، الموزعة بنسب موضوعية على مساحة ما، لا تخضع الاّ لقوانين التناغم وانظمته المحددة. فاستخدام العقل الالكتروني يعيد طرح موضوع العلاقة بين الانسان والآلة، حتى في المجال الفني، حيث «لاتبدو هذه

العلاقة، في نظر هوفستاتر، بمثل هذا التشاؤم الذي اعتقد به علم الاجتماع»، لأن العقل الالكتروني يسجل احداثا انسانية ويرتبط بوتيرة العلاقات الانسانية، ولا يمكنه ان يتخطى نتائج المعطيات المنقولة اليه والبرنامج المحدد لنشاطاته والوظائف المنوطة به. ذلك يعني ان «البرمجة ليست، بالنهاية، شيئا آخر غير التثبت الميكانيكي لعمليات ومتطلبات حية، وليست اللوحة المبرمجة، كما حددت، الا انعكاساً لذلك في التحول الى الوظيفي الخالص» (٦١).

ففي اعمال موريلّيه Morellet وجرهارد فون غريفرنتز G. V. Gravernitz ، القريبة في مظهرها العام من الشباك، واعمال اوسكار هولويك، الشبيهة بالعلامات الموسيقية، تبدو العناصر المصورة كأنها نماذج للشكل الاساسي الذي يتكرر ضمن نطاق محدود للتناغم والتنوع. وهي تؤكد ان الجهاز المستخدم في وضع الرسوم لا يعدو كونه اداة تنفيذ يبقى الانسان هو المسؤول عن نتاجها النهائي. بيد أن الجهاز، بما يمتاز به من سرعة التنفيذ وقدرته على ان يحقق في فترة قصيرة جدا ما لا يحققه الانسان الا في ايام او اشهر، يفتقر، نظرا لطبيعة انتاجه المتشابه، الى كل بعد نقدي. الا ان ما توصل اليه هذا الجهاز من نتائج هو من الموضوعية والتحرر من انفعالات الفنان وامزجته الظرفية، بحيث ان الذين يتقصون مثل هذه الموضوعية، يجدون في الجهاز الالكتروني ما يدعم هذا التوجه الفني، بل يخلّص الفن ايضاً من «تبعيته ازاء مرآة الانسان»، ويعطيه صفة «المطلق» لكونه يعبر عن القوانين الطبيعية اكثر ما يعبر عن الانفعالات والرؤى.

٥ ـ الفن الحركي

ان تتبع هذا التطور في مجال الفن البصري يقودنا الى ما عرف باسم «الفن الحركي» l'art cinétique. وقد مهّد لهذا التيارعدد من فناني الأوب آرت، وبخاصة اولئك الذين جعلوا من التصوير البنيوي المبرمج نشاطا لهم. والحقيقة ان محاولة نقل الحركة، في العمل التشكيلي، من مجال الايهام المنظوري الى المجال الواقعي والفعلي قد بدأت مع بداية العشرينات، وارتبطت بالاعمال ذات الطابع الاختباري للمستقبليين، ومالفتش، وبفسنر، وغابو، ودوشان بخاصة، كما ارتبطت من جهة

ثانية بافلام الصور المتحركة، كافلام ولت دسني. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، كانت السينما قد لجأت الى الحركة، الشديدة الصلة بالفن، من حيث هي وسيلة تمثيل، وكانت عبارة «حركي» قد استخدمت للمرة الاولى سنة ١٨٦٠ (باللغتين الفرنسية والانكليزية) لوصف ظواهر الحركة في الفيزياء والكيمياء. ثم اخذت هذه العبارة مدلولا جديدا عندما اخترع جهاز يسمح بعرض صور متتالية يولّد مجموعها الانطباع بالصورة الحركية (السينمائية)[٦٢]. وفي سنة ١٨٩٥، تمكن عدد من الاشخاص من مشاهدة مثل هذا العرض في قاعة كبيرة، بفضل التقنية الجديدة التي اصبحت اساسا لنمط فني جديد، الفن السينمائي ـ مصدر هذه الكلمة من اليونانية: "Kinein" = حركة.

أما على صعيد الفنون التشكيلية، فكانت الحركة أحد ابرز اهتمامات الفن اللاموضوعي، بدءا بالحركة الدائرية كما توهم بها «دوائر» دولوني اللونية منذ ما قبل العشرينات، وحتى الحركة الآلية والعفوية في الفن الفعلاني من الخمسينات. وقد استخدم غابو وبفسنر، للمرة الاولى، عبارة «تناغمات حركية» في «البيان الواقعي» لسنة ١٩٢٠. الا ان هذه العبارة، «الفن الحركي»، لم تصبح متداولة على نطاق واسع وتدخل قاموس مؤرخي الفن والنقاد الا في سنة ١٩٦٠. وفي مجالات اخرى، حاول البعض الافادة من الحركات الواقعية للبيئة البشرية وجعلها فنا او احد مظاهر الفن القصوى، كما في «الحدوثية» hapenning.

ومنذ سنة ١٩٦١، برزت تيارات مختلفة داخل الفن الحركي، ورافقتها تطلعات جديدة تسعى الى ادخال هذا الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة: في نطاق الدينامية التشكيلية للعمارة وتخطيط المدن، ومن خلال دفع المشاهد للمشاركة جسديا ونفسانيا في العملية الجمالية. وثمة ظاهرة اخرى تجدر الاشارة اليها، ظاهرة التلاقي الحاصل بين الاغراض الجمالية والمساعي العلمية والتكنولوجية الحديثة وما نتج عن هذا التلاقي من محاولات للتوفيق بين الطموحات العامة لعصرنا والفن الحركي الذي بدا وكأنه يمثل بعض هذه الطموحات.

ويشمل الفن الحركي، اضافة الى الأعمال المستقلة الثلاثية الابعاد كالآلات

والمتحركات mobiles، اعمالا تدخل في نطاق ما سمي بـ«الضو ـ حركية» luminociné-tique، التي تجمع بين الضوء والحركة سواء على مساحة مسطحة ذات بعدين، او في اعمال ذات احجام حقيقية ثلاثية الأبعاد. ومثل هذه الاعمال تمارس على المشاهد (بفضل ما توصلت اليه من انطباعات تناغمية، ضوئية، لونية ـ تشكيلية جديدة) تأثيرا بصريا ولمسيا، كما تدفعه الى المشاركة الحركية.

تجارب عديدة ضو ـ حركية قام بها للمرة الاولى توماس ويلفرد Wilfred في ما سمي بالفن الضوئي art lumina. فنانون آخرون، من الذين ارتبطت نشاطاتهم الفنية بالباوهاوس، قاموا بتجارب مماثلة. لقد لاحظنا، في مجال الفن البصري، ان تقاطع سطوح نسجت بواسطة شباك متداخلة يؤدي الى مظاهر حركية. وكان فازاريلي قد وضع «مطبوعة حريرية» sérigraphie ذات بنية هندسية بالاسود والأبيض داخل علبة خشبية احكم اغلاقها بواسطة لوح زجاجي بحيث أن اقل تحرك للناظر الواقف امامها يقود الى تحول دائم في الأشكال. وفي هذا الاتجاه، قام لودفيك ويلدينغ بخطوة جديدة مهمة شبيهة باختبارات سوتو [٦٣] في المجال عينه. فاستخدم هو أيضا علبة شغل قعرها نسيج خطي تقابله اشكال مماثلة تقريباً خُطّت على لوح من الزجاج الاصطناعي الشفاف يواجه، مع تعديل بسيط، قعر العلبة. فينتج عن تقابل هذين الرسمين صورة شبكة خطية تبدو ثابتة اذا ما وقفنا امامها، بينما كل شيء يتحرك فيها اذا ما ادرنا الرأس قليلا الى اليمين او اليسار، حيث ان تقاطع الشبكات الخطية يؤدي الى ولادة اشكال جديدة في تموجات متبدلة تبعا لحركة المشاهد. وفي الاعمال الناتئة ليعكوف آغام Yaakov Agam، استخدم الفنان اشرطة ثلاثية الوجوه، بحيث تتبدل الرؤية، في اللوحة الواحدة ذات الشكل المكعب، تبعا لما تتضمنه من عناصر سوداء وبيضاء وبُنى ملونة، وبحيث ان الناظر، المشارك بالتجربة البصرية، يكتشف، بمروره امام اللوحة المجسمة، اشكالا مختلفة تبعا للمكان الموجود فيه ولما يقوم به من حركات.

وللوصول الى الحركة اتبع غونتر اوكر Günter Ücker طريقة اخرى، تمثلت بصفوف المسامير المتقاربة المغروسة في صفيحة دائرية تدور افقيا حول محورها

الوسطى بواسطة محرك. فتولد هذه الحركة اشكالاً متبدلة نتيجة تقاطع ظلال المسامير المتتابع. ومع جيوليو لو بارك Le Parc، تتضاعف مشاركة الناظر عندما ينتقل امام مثل هذه الاعمال. ذلك انه عمد الى حفر عناصر شبكية مربعة على ورقة من الالمينيوم المتلألئة، تتيح للمشاهد ان يجد نفسه ومختلف حركاته في صور متعددة تبعا لمختلف وجيهات الورقة. ويولد هذا القابل مظاهر غريبة، اذ لا يعكس القسم الاعلى من الورقة سوى الجبين والعينين، والاوسط الانف، والاسفل الوجه وحده.

وفي مجال الصور الحركية، نجد اشكالاً أخرى هي من التنوع بحيث لا يسعنا الاحاطة بها، ونكتفي بالاشارة الى بعض منها. فمنذ ١٩٥٥، اعتمدت تقنيات جديدة لتحقيق الصورة الحركية مع بالاتنيك Palatnik، و ويلفرد، زفرانك مالينا الذي اطلق على اعماله القائمة على تلاعب الاضواء والظلال اسم «الصور الضوئية المتحركة» images lumineuses mobiles. ويستعين مالينا بمصادر ضوئية يضعها في علبة خشبية: مرآة عاكسة ولوح من الزجاج الاصطناعي يتحرك آليا. وبعد أن يغلق العلبة بواسطة لوح من الزجاج غير المصقول يسقط الضوء على هذا اللوح الزجاجي بحيث يتكون تلاعب في الاشكال والالوان متبدل دوما. اما شوفر، فبنى من جهته اضواءه الموجَّهة télélumière وجدران الضوء.... آخرون، امثال ريس Raysse ... وعدد من الفنانين الاميركيين، لجأوا في اعمالهم الحركية الى استخدام غازات نادرة كالنيون، وبخار الزئبق والارغون argon. وقد تطورت هذه الظاهرة الضو ـ حركية بفضل اختبارات موريله، لوبارك، شوفر، اغام. في اماكن اخرى من العالم، شهدت الحركية اختبارات مماثلة في محاولة لخلق بيئات ضوئية مبرمجه، مع «جماعة تقصي الفن البصري» في باريس، وجماعتي «ت» و«ان» في ايطاليا (الاولى في ميلانو، الثانية في بادو)، وجماعة «زيرو» Zero في المانيا، و«الحركة» Dvizjenije في الاتحاد السوفياتي.

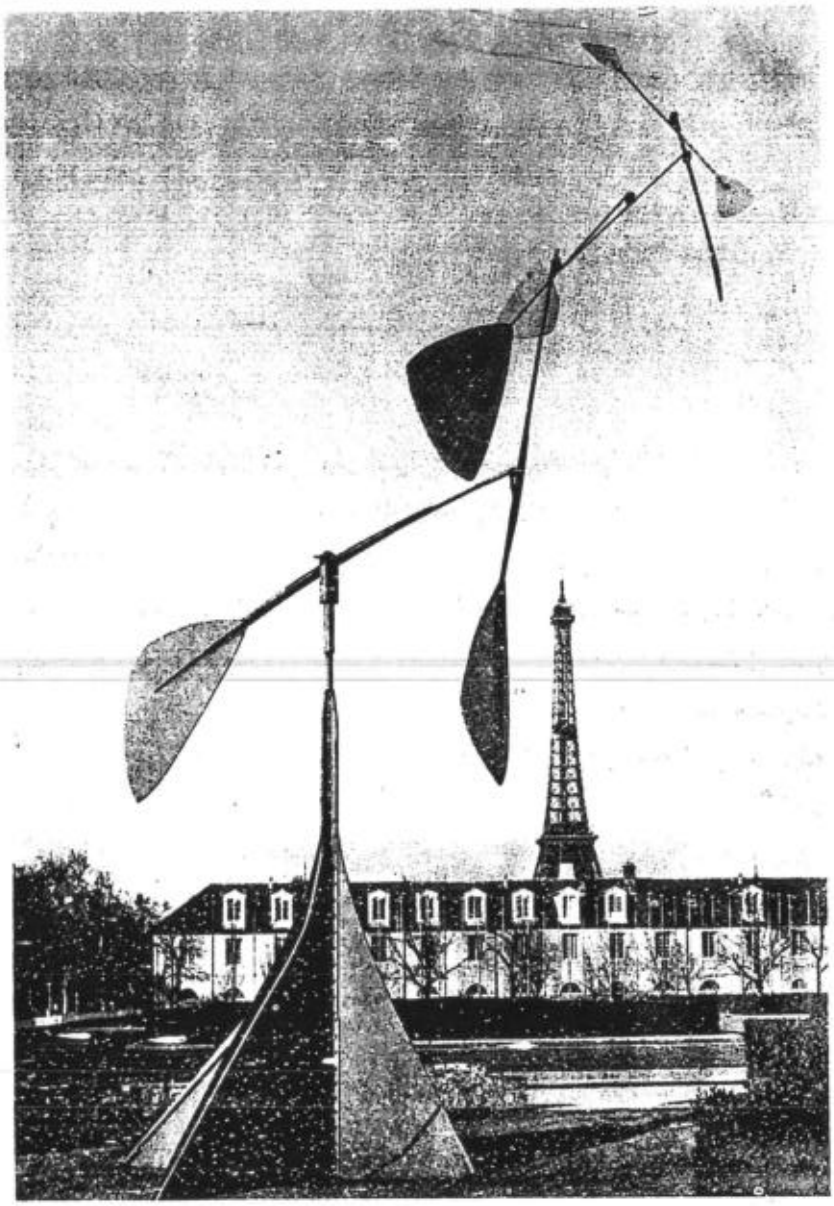
ـ الفن والسبرانية

السبرانية la cybernétique، كما يحددها كوفينيال،[٦٤] هي «سلوك فعالية العلم

تبعا لمنهج النماذج». لكن السبرانية ليست مجرد منهج في التفكير. فهي تتطلب مفهوما جديدا للانسان في ظروف اجتماعية مميزة، حيث أن التطور العلمي واتساع نطاق المعارف الانسانية وشمولها يغيّر من طبيعة المفاهيم السائدة. وهنا، تصبح الجمالية السبرانية، كما يفهمها هربرت فرانك، «حالة خاصة للاتجاهات الاتصالية لدى الانسان». أي أن النتاج الفني بواسطة الجهاز يشكل خطوة اساسية اذا ما نظرنا للاشياء من زاوية التطور العام» ومتطلباته وما ينتج عنه من ضرورات ملحة في استنباط وسائل جديدة تتلائم مع نمط حياة جديدة.

والحركة، قبل أن تتمثل في تيار فني، موجودة بصفتها عاملا اساسيا في الطبيعة: في الظواهر الطبيعية المرتبطة بالضوء، والهواء، والجاذبيه، والماء... ومن اصغر الخلايا العضوية حتى حركة الكواكب. وهي، اضافة الى ذلك، معيار للتقدم الاجتماعي المرتبط بتطور التقنيات وما قاد اليه هذا التطور من استنباط الادوات كالدولاب، والزورق، والسيارة، والطائرة، والكاميرا...

على الصعيد الفني، كانت الحركة أحد أبرز اهتمامات الفنانين، من العصورالحجرية وحتى يومنا. لكنها بقيت حركة ايهامية ضمنية، ولم تأخذ اهميتها الحقيقية وتتحول الى حركة فعلية الا في القرن العشرين، عندما توصل عدد من الفنانين، بتأثير من الاكتشافات العلمية والافادة منها، الى تجسيد الحركة في أجسام ثلاثية الابعاد. هذه الاعمال الاختبارية الاولى، وهي التي سبقت السبرانية ومهدت لها، كانت على صلة اكيدة بالدادائية، مع مرسيل دوشان وبيكابيا، والمستقبلية الايطالية، وحركة الباوهارس، والبناءوية الروسية (تاتلين، غابو، بفسنر). ففي «البيان الواقعي» (١٩٢٠)، يعلن غابو اننا «قادرون اليوم على اظهار القوى الخفية للطبيعة»، رافضا «الخطأ الذي مرت عليه آلاف السنين، الموروث عن الفن المصري، الذي يرى في الايقاعات الثابتة العناصر الوحيدة للخلق التشكيلي». فهو يطالب، للاستعاضة عنها، بايقاعات حركية تكون اساساً «لادراكنا للزمن الحقيقي». ويلتقي مع هذه المنطلقات النظرية العمل الحركي لغابو، العمل الذي اعطى «الحركة» مدلولها



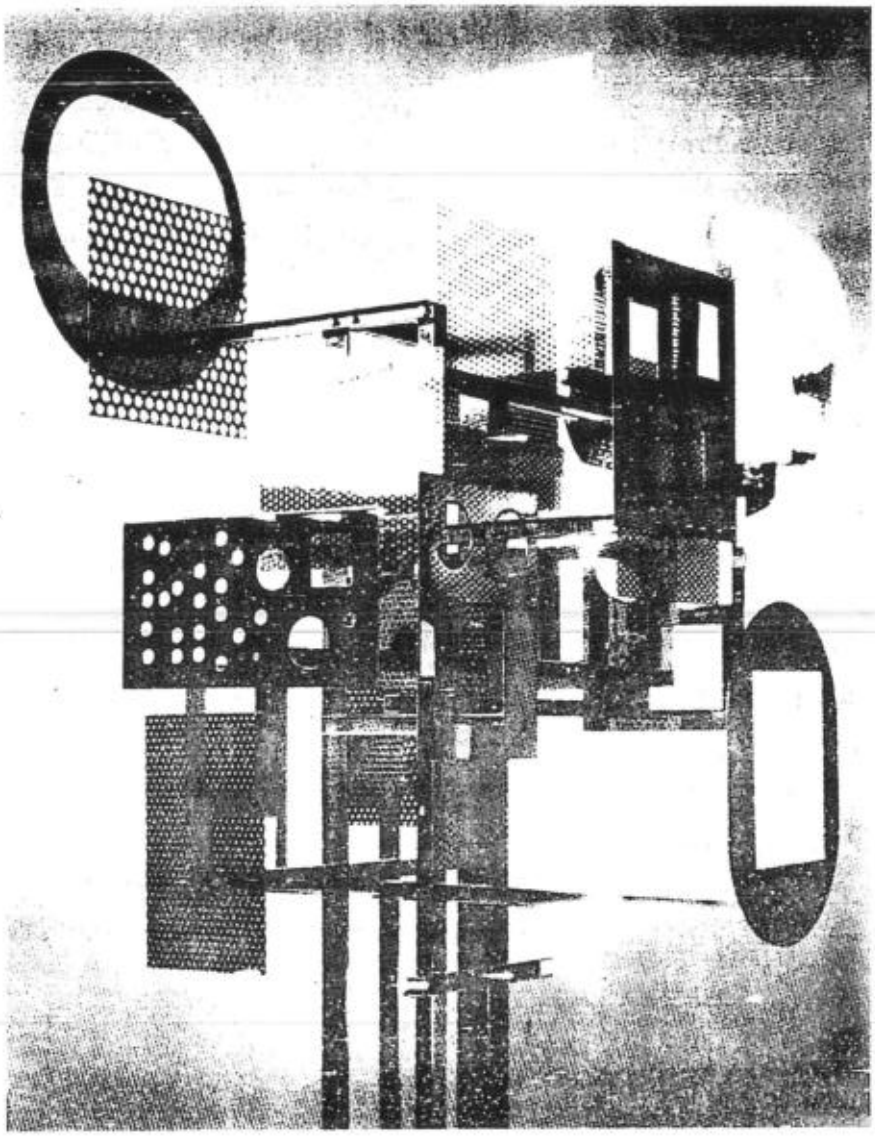
الكسندر كالدر (١٨٩٨ـ١٩٧٧)، **حلزون**، ١٩٥٨، معدن، ارتفاع ٩,١٤، باريس، حي الاونسكو.

العلمي. هذه «المنحوتة الحركية»، كما اسماها، عبارة عن قضيب فولاذي يتصل عند قاعدته بمحرك كهربائي يجعله في حركة مترجرجة متناغمة.

من جهته، توصل ارشيبنكو، في بداية العشرينات، الى استنباط آلة حقيقية (علبة، ٢,١٠/ ٠,٩٠ م، تتضمن عددا من الاشرطة المعدنية) تولد انطباعا بالحركة شبيهة بالعرض السينمائي البطيء. محاولات اخرى باتجاه الحركة الفعلية قام بها مرسيل دوشان في «الدوران نصف ـ الكروي»... و«الصفائح الزجاجية الدورانية» التي ترتبط بمحرك كهربائي يعطيها حركة دورانية تترجم بصريا بحركة الدوائر الحلزونية. وان تكن هذه الاعمال ذات طبيعة ساخرة عبثية احيانا، فلها مكانة مهمة في تقصي الحركة الحقيقية في المجال الفني.

ولم يكن الباوهاوس بعيدا عن هذه الافكار الجديدة، اذ توصل موهولي ناجي[٦٥]، احد ابرز ممثليه، الى استنباط جهاز لم يكن مجرد آلة اختبارية متحركة، بل اداة قياس للضوء تعطي الظلال ما للشيء نفسه من اهمية. بعد ذلك حاول الفنان الاميركي الكسندر كالدر ان يعبّر عن الاهتمامات نفسها بأن أضاف الى منحوتاته التجريدية محركات تبعث فيها الحركة. لكنه، في سنة ١٩٣٢، توصل الى الحركة، بدون محرك، وانجز اعمالا نحتية تتحرك طبيعيا بفعل الهواء. وهي الاعمال التي اطلق عليها مرسيل دوشان اسم «متحركات» mobiles، وحققت لكالدر شهرة عالمية. ثم استخدمت عبارة «متحركات» بعد ذلك في وصف كل عمل معلق او مثبت على قاعدة يتحرك بفعل عوامل طبيعية او نتيجة لتدخل المشاهد الذي يدير المحرك (في حال وجوده) او يضغط على احد عناصر المنحوتة الحركية.

بيد أن الاكتشافات الالكترونية والسبرانية لم تدخل في العمل الفني على نطاق واسع الا مع الفنان الهنغاري شوفر N.Schoffer الذي اهتم بمسألة الفضاء والضوء والزمن للوصول، من خلال ذلك، الى تعبير معقد سواء في مجال الفن البصري الحركي او في مجال «المتحركات». وفعلا فان شوفر قد مهّد الطريق للخلق الفني بواسطة جهاز ضوئي موجه télélumíniscope، هو عبارة عن اداة تنشر اشكالا مضاءة بدلا من أن تثبت اصواتا، وتضبط كثافة هذه الاشكال في تآليفها والوانها



نیکولا شوفر (۱۹۱۲ـ)، لوکس ۹، ۱۹۵۹، ارتفاع ۲۰۰سم.

وسرعتها. وبفضل هذه الاداة، الشبيهة بلاقط التلفزيون، وبتأثير من اجهزتها الموجهة، نرى على الشاشة تتابعا بصريا ملونا ذا نتوء ومظاهر حركية تختلف في احجامها، وتقابل الوقع الصوتي الصادر عن الموسيقى المرافقة.

أما على صعيد المتحركات، فكان أول عمل نحتي سبراني قد انجزه شوفر سنة ١٩٥٦: عبارة عن تمثال آلي Cysp I يتحرك محوريا وفي جميع الاتجاهات. يديره ويراقب حركته محرك وعقل الكتروني وضعا داخل القاعدة التي يقوم عليها التمثال. ثم أضاف شوفر اليه محركات صغيرة تدير صفائحه الست عشرة الملونة، المتحركة محوريا، وخلايا صورية ـ كهربائية، ومذياعا. أي مجموعة اجهزة يمكنها التقاط وتسجيل كل المتغيرات الضوئية والصوتية المؤثرة على حركة التمثال. فهو يتقدم او يتراجع او يدور بسرعة امام اللون الازرق، بينما يهدأ مع اللون الاحمر، كما يتحرك مع السكون ويهدأ مع الضجيج، او يتحرك في الظلمة ويهدأ في الضوء الساطع...

ثم انجز شوفر اول عمل حركي ذي احجام كبيرة، عندما بنى، سنة ١٩٦١، البرج الفضا ـ دينامي spatiodynamique والمشهد المرافق له في مدينة ليبج في بلجيكا. وهو عبارة عن عمود يصل ارتفاعه الى حوالى ٥٢ م، يتألف هيكله من جسور افقية متوازية اضافة الى ٦٤ صفيحة ـ مرآة plaque - miroirs متفاوتة الاشكال والاحجام، تثبت على ٣٣ محورا يدير كل منها محرك بسرعات متباينة. يرتبط هذا البرج بنظام الكتروني للاعلام والحركة، ويصدر حركات وتشكيلات وأصوات متبدلة دوما تبعا لما يصله من استعلامات بواسطة اجهزة خاصة، كمسجلات التقاط الأصوات، وخلايا تصوير كهربائية لتسجيل الضوء، والمصادر الحرارية. ثم ان التسجيل، على خمسة اشرطة، لمقاطع موسيقية ومختلف انواع الضوضاء المدينية، التي أعيد تأليفها، يعطي البرج قيما صوتية ترافق، في الليل، المشهد الملون المنعكس على الواجهة الزجاجية للبناء المقابل (قصر المؤتمرات) للبرج. وبفضل هذا النظام، يدخل البرج في حياة المدينة ويصبح رمزها الحي. بالاضافة الى هذه الاعمال الرئيسة، كان شوفر يسعى الى بناء وحدات سكنية ومسرح فضا ـ دينامي، بل كان يحلم بمدينة سبرانية تجريبية.

بدوره وضع كزيناكيس L.Xenakis مشروعا لتنظيم الجناح الفرنسي في معرض مونريال لسنة ١٩٦٧، يتألف من مساحات كبيرة محدودبة وأخرى مجوفة تتقاطع في ما بينها. كما تحدها اسلاك مكهربة تحمل ١٢٠٠ نوطة وضعها كزيناكيس بحيث ان تمازجاتها المتعددة، المسجلة على شريط، تنقل بواسطة جهاز فضائي عن طريق الخلايا الصورية الكهربائية. وينتج عن هذا الاختلاط اما ميلوديا بصرية (خطوط ضوئية) واما تناغمات او لونيات، تقدم للمشاهد سمفونية ضوئية تنقيطية او بقعية، ترافقها موسيقى مصدرها شريط متزامن مع الشريط المصور السابق، وتبثها عدة مجموعات من مكبرات الصوت.

محاولات اخرى، لكنها مختلفة، قام بها آخرون امثال تنغيلي Tinguely صاحب الآلات الغريبة، وكرامر الذي استخدم اقفاصا تتضمن بكرات صغيرة جدا.. وغيرهم من الذين ادخلوا الى الفن الحركي بعدا جديدا ساخرا، شاعريا، ومقلقا في آن. اهتمامات اخرى تبحث عن القوى المائية مع كوزيس Kosice والمغناطيسية مع تاكيس، في محاولة لابراز علاقات جديدة بين الفن وديناميا الطبيعة. وفي اميركا، حاول لنلي Lenlye الافادة، بحسب برمجة قاسية، من مرونة الفولاذ في ترجرجات منحوتاته.

الأثر الاجتماعي للفنون البصرية والحركية

في كتابه عن الفن الحركي يشير بوبير[٦٦] الى الملامح الاجتماعية والجمالية لهذه الاتجاهات الفنية، ويحدد نتائجها العملية والمباشرة في مجالات شتى. احد هذه المجالات يبدو هامشيا ولا يبرر غاية الفنان ومنطلقاته الاساسية. فهنا يقتصر اثر الفن البصري على الجانب التطبيقي منه في بعض مظاهر حياتنا اليومية: الازياء، وزخرفة واجهات المحلات التجارية، او هندسة الملاهي الداخلية وما يتخللها من مشاهد تستخدم فيها الاسقاطات الضوئية على الجسم العاري، وصور الخلفية التي تساعد على ابراز نجوم الاغنية في التلفزيون، وغلافات الكتب والاسطوانات... مجال آخر يعبر عن اثر الفن البصري يتمثل في ظاهرة «الانتاج العددي» عن طريق تكرار العمل الفني في عدد كبير من النسخ او الانتاج الصناعي انطلاقا من نموذج

محدد. «ولكن، هنا ايضا، يقول بوبير، طرحت عدة مسائل من دون ان تجد لها حلاً». وفعلاً فان التساؤل ما زال قائما لمعرفة ما إذا كان هذا الانتاج الكمي هو التعبير عن الافكار العامة المحركة للفن البصري في مظاهره الحركية والتركيبية والمبرمجة، او التعبير الوافي لنوايا الفنان وأهدافه البعيدة، او انه قد اسهم في ان يقرب بين الفنان والمشاهد في عملية الخلق الواعية، بالتخلص من العلاقة القائمة بين المنتج والمستهلك، والتحول عما كرسه الماضي من عبادة العمل الفني والروائع و «صنمية» الشيء الجمالي عامة.

يبقى أن الفن البصري وما انبثق عنه من تيارات، كالحركية وعلاقتها بالسبرانية، يطرحان مسائل جديدة تجسدت في اسهام هذه الحركات الفنية في ادخال المشاهد نفسانيا وجسديا في العملية البمالية، وفي تحول الرؤية الفنية ازاء العلاقات القائمة في المدى الفضائي بين «الشيء المنظور» (بدلا من العمل الفني)، و«المُبَرْمِج» (بدلا من الفنان)، و«المشارك» (بدلا من المشاهد). ولعل ما يميز هذا الفن هو الافادة من المعطيات الفيزيائية وتطور العلم الحديث والتوصل الى الحركة، حركية العمل الفني بحد ذاته، وحركة المشاهد المتنقل امام هذه الاعمال، ثم ادخال الزمن بعدا رابعا في «الشيء المنظور»، وبخاصة الاشياء المتحركة تلقائيا. فالحركة اصبحت مرئية في الشيء الحركي كعمل زمني. ومصدر هذا الانطباع هو الدلالة المزدوجة للضوء الذي يشكل حالة بصرية مرئية، كما يتضمن، في الوقت نفسه، عنصرا لا عقلانيا يثير الدهشة.

ميزة اخرى هي ان الفن الحركي يشكل اتجاها فنيا يرتبط بتطور ثقافي عام، على علاقة باكتشافات العلم والتكنولوجيا، ويطرح مسألة العمل الجماعي والتعاون بين الفنانين والعلماء والمهندسين وعلماء النفس وأصحاب النظريات. وقد يؤدي مثل هذا العمل الجماعي الى تكوين بيئات حركية تؤكد على التداخل بين المناخ الفيزيائي والنفساني بفضل البرمجات الضوئية وحركة المشاهد. هكذا فان ما صُمِّم في البداية ليكون مُنشّطا بصريا يتجه لان يدخل الآن في العمارة والتخطيط المديني حيث ينتظر ان يكون لهذه الحركات الفنية نتائج تطبيقية على صعيد المجتمع. بيد أن

اسهام الفنان في ظل نظام الانتاج القائم، اقتصر، فيما يتعلق بالبيئة، على ادخال عمله او اضافته الى الاشكال الهندسية القائمة من دون ان يغيّر في بنيتها الاساسية. وهو ما يلاحظ في المشاهد المبرمجة لجماعة «الحركة» (دفيجينيه ـ Dvizjenije) في لينينغراد، بمناسبة الذكرى الخمسين للاتحاد السوفياتي، او الزخرفة التي صممها فازاريلي لواجهة احد ابنية جامعة كاراكاس. ولعل تحقيق مثل هذه «البيئات» ونجاحها يرتبطان بتقييم حاجات الجمهور الجمالية وبامكان ادخاله حيز العمل. وإذا ما تمت تلبية هذه الحاجات يصبح بالامكان تحقيق اختبارات فنية بصرية على صعيد المدينة.

والفن البصري، على الرغم من تعدد مصادره، ظاهرة فنية معاصرة انبثقت عنها عدة اتجاهات كانت على صلة بالفن الحركي. ومع تطور هذا الفن، يقول بوبير، «تحسن جهاز الادراك البصري لدى الجمهور... وترجمت بعض التجارب البصرية، في مجال البحث الفني، على مستوى البيئة، بحيث يمكنها ان تؤثر في التخطيط المديني المستقبلي. ومع تخطي التناقض القديم بين العلم والفن فان التطبيق المنهجي للظواهر البصرية يجد تكامله في المجال الجمالي للسبرانية».

وهنا ايضا تركز النقد على الافراط في اللجوء الى الوسائل التقنية، على الرغم من الاعتراف بان تطور الفن يتجه نحو ادخال المزيد من التقنيات غير التصويرية في المجال التشكيلي. لكن هذه الاختبارات ما تزال في بدايتها، وغالبا «ما يتصرف الفنان كمبتدئ سرعان ما يتخطاه، كما يقول غاسيو ـ تالابوت، تعقيد الاجهزة التي يريد استخدامها. وغالبا ما ينتظر من التقنية تحديد لغة بدلا من اخضاعها لهذه اللغة. وغالبا ما تختبئ، خلف مظاهر خادعة لمصطلحات متكلفة، حرَفية متواضعة، تطفو فوق كوكتيل انشائي مسرّ، لكنه غامض. ومعظم ما انتجته هذه الحركة لا يذهب الى أبعد من انطباعية باردة، وظلال صينية او واقعية بدون تاريخ»[٦٧].

٦ ـ الحروفية

تؤكد الكتابات والبيانات، التي تناولت الحروفية Lettrisme ومنطلقاتها

واهدافها، على ما تنطوي عليه من اسرار الحروف والكلمات والرموز الصورية، وعلى ما تجسده من قيم شكلية بصرية. فالاشكال الكتابية كانت، في المراحل المبكرة من تاريخ الحضارات، عبارة عن اشارات او علامات لها دلالاتها ومعانيها، لكنها تحوّلت بعد ذلك لتنحصر داخل وظائفها الاتصالية والتعبيرية... كما ترافق ذلك مع تطور الكتابة، فاكتسب الخط calligraphie، في الحضارات الشرقية، وبخاصة في الاسلام، قيما تشكيلية اساسية، وتحوّل الى صيغ فريدة من نوعها، وبات، في حالات كثيرة، تعبيرا فنيا بصريا الى جانب كونه تجسيدا للكلمة. فهو ينقل الى المشاهد، في آن، مضمون الكلمة واحساساً بالشكل، الشكل المتكامل والمتسامي بما يتلاءم مع المعنى.

ايزدور ايزو (١٩٢٥): كرونوغرافي بالاحمر، ١٩٦١، زيت على قماش.

ـ الحروفية في الغرب

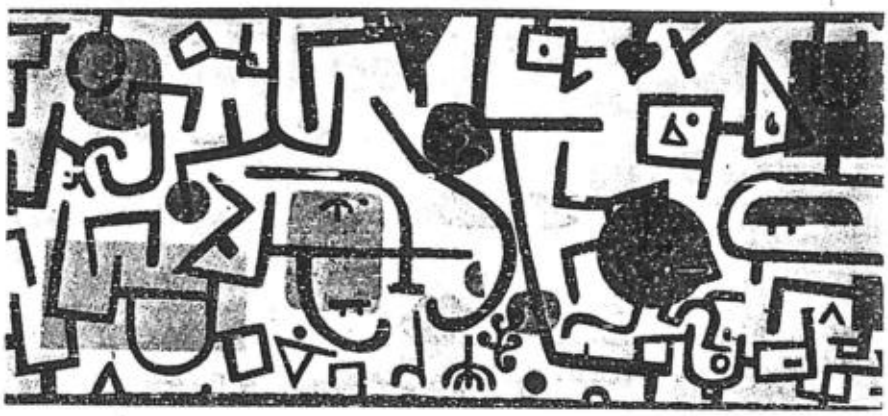
وقد تنوعت الكتابة، من حيث هي فن، واخذت اشكالا شتى: من الصورية الرمزية pictographie، والهيروغليفية، والمسمارية، وكتابات الشرق الاقصى، الى المخطوطات الوسيطة والخط العربي... وان هي بقيت هامشية في فنون عصر النهضة والفنون الغربية من العصور اللاحقة، الا انها اكتسبت اهمية خاصة مع الفن الجديد Art Nouveau، في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر، وتحوّلت الى عناصر تكوينية في الاعمال التصويرية لهذه الحقبة التاريخية. كما احتلّت بعد ذلك الحروف والكلمات مكانة بارزة في التكعيبية والمستقبلية والبناءوية... مع بيكاسو، وبراك، وكارا، ومارينتّي، وشويترز، ودوشان....

غير ان الحروف والكلمات لم تكن حاضرة في الاعمال التكعيبية الا بصفتها

فيليبو مارينتي (١٨٧٦-١٩٤٤)، **كلمات حرّة مستقبلية** (جزء)، ١٩١٩، تركيب.

شاهدا على الواقع، او على علاقة ما به، متمثلة بعناوين مقتطفة من الصحف، او بكتابات لها صفة الشيء الذي ادخل الى العمل الفني واكتسب قيما تأليفية كغيره من عناصر اللوحة الاخرى. لكن محاولات بعض فناني المستقبلية، المتمثلة باعمال الصاقية طباعية typographique ـ كما في **كلمات حرّة** لـ فيليبو مارينتّي ـ تجعل من الكلمات والارقام اشكالاً متحررة من علاقتها الاخبارية وبحيث تدفع المشاهد الى اعادة تركيب مقاطعها واجزائها المتناثرة في مختلف زوايا اللوحة[٦٨]. وبدورها عمدت الدادائية، من ضمن برنامجها العبثي الفوضوي، الى تحرير الكلمات من معناها وتحويلها الى مجرد ثرثرة لا قيمة لها، ووضعها في اطار جديد. وانها لمفارقة ان يؤدي هذا السلوك العبثي الى نقيضه: فتوصل الدادائيون[٦٩]، باستخدام عناصر الكتابة، الى «الصورة ـ الكلمة»، بما تنطوي عليه من تداخل وثيق بين عملية تسجيل الاصوات والعمل الفني المصوّر. ولعل ما يميز «فن الكلمة» الحديث هو ان المعنى اللفظي يصبح هامشيا، فتبدو الكلمات والحروف ملغّزة او لا معنى لها، وتتقدم فيها قيمها الشكلية على مضمونها حتى عندما تكون واضحة ومقروءة.

وثمة كتابة من نوع آخر، نجدها في اعمال بول كلي الاولى، تتكون من اشارات تبدو مستنبطة او تجريدا واختزالا للمرئيات. فهي كتابة غير مقروءة، تجمع بين



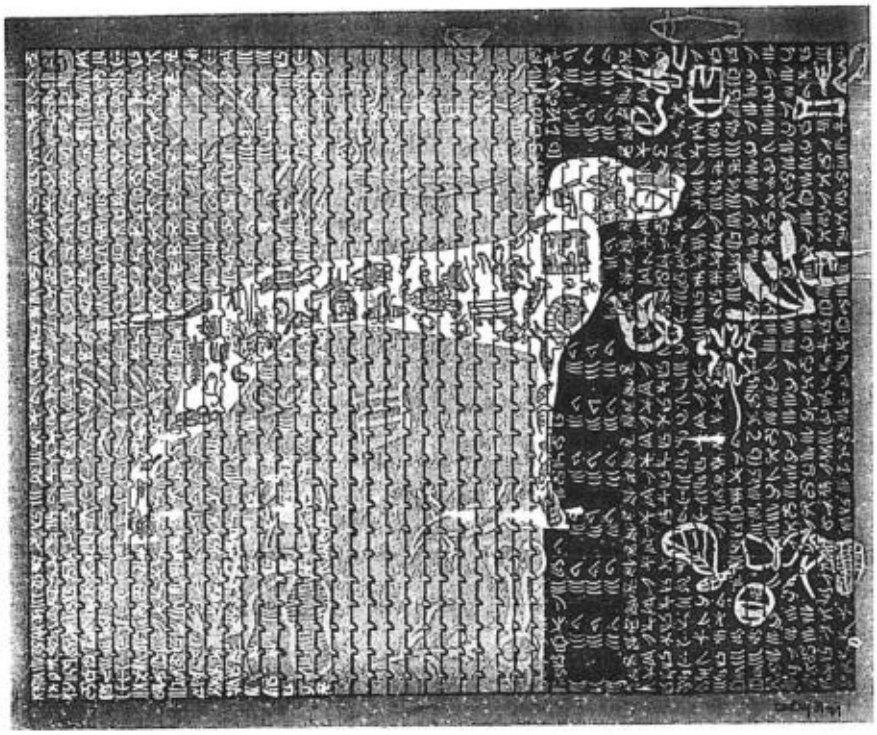
بول كلي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠). **المرفأ**، ١٩٣٨، ٧٥×٦٥سم، بال، متحف الحديث.

النقطة والشكل الهندسي والنباتي والخط غير المحدّد وبين الصورة الانسانية المحوّرة والملغّزة او ما يذكّر بها، وتملأ المساحة المصوّرة كلها، فتضفي عليها طابع السحر والخيال. وقد تبلورت بعد ذلك هذه الكتابة الصورية المنبثقة عن غوامض الاحلام والاسرار المغلقة لتصبح من العلامات البارزة في اعماله اللاحقة. وبدوره لجأ كاندانسكي، منذ بداية الثلاثينات، الى ادخال عناصر جديدة الى عمله التصويري، جاءت على شكل اشارات تختلط فيها العلامات الهندسية على اختلافها، كالدوائر الملونة والمثلثات والمستطيلات والاقواس... لتكوّن في مجملها، كتابة هيروغليفية تبعث، بما فيها من رموز واسرار، على التأمل، وتوحي بعالم خيالي ما ورائي. ذلك ان هذه الكتابة، اذ تخرج عن نطاق منطقها المرتبط باشكالها ذات الطابع الهندسي، تتحول الى مجرد اشارات لا تخضع، على ما فيها من توازن وتتابع وتناسق، الاّ لهواجس الاحلام.

وبدوره استخدم الفنان الاسباني خوان ميرو نوعا من الكتابة الهيروغليفية، المؤلفة من اشارات على صلة مباشرة بالمرئيات، تُدْخِل المشاهد (كما اشرنا الى ذلك سابقاً) الى عوالم يكتنفها الصمت والغموض. وقد تأخذ الكتابة منحى آخر في اعمال الفنان الالماني ويلي باوميستر Baumeister لما تتضمنه من اشارات صورية رمزية تتنامى وتتداخل وفق مبدأ النمو والحركة الملازمة له.

ان تتبعنا لمسار حركة التطور الفني في هذا المجال يقودنا الى السريالية وطرقها المعتمدة في الكتابة التلقائية الآلية وفق عملية الوعي الباطني والاكتشاف الحلمي للصور، كما في رسوم اندريه ماسون وهنري ميشو.... زمن الطبيعي ان يقودنا ذلك ايضا الى التوقف عند اعمال العديد من الفنانين التجريديين الذين وجدوا في الخطوط المتداخلة والمتراكمة ما يلبي اغراضهم الفنية، امثال بوللوك، وتوبي، وماتيو، وهندر تفاسر، وبروستيل، وسوندر بورغ... واننا اذ نكتفي، هنا، بالاشارة اليهم، فلاننا تطرقنا الى اعمالهم في الفصول السابقة من هذا الكتاب.

فهذه هذه المحاولات الفردية، المتنوعة، والمرافقة لتطور الحركة الفنية الغربية،



جان بول كورتي (١٩٥١)، **أول جيوتو - بروست**، زيت على قماش ٧٣×٦٠سم، مجموعة الفنان!

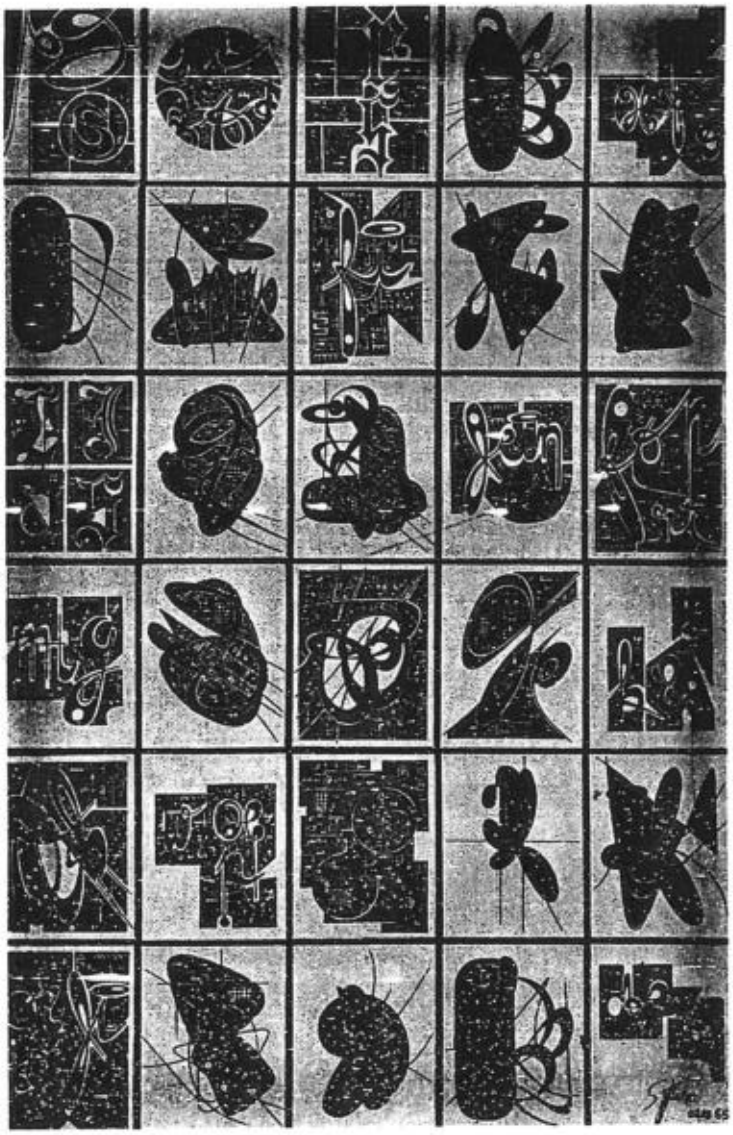
في النصف الاول من القرن العشرين، مهّدت لظهور تيار جديد في باريس، تيار كرّسته كتابات ومعارض ممثليه المشتركة ابتداء من سنة ١٩٤٦، وحدّد منطلقاته واهدافه البيان الذي نشر في العدد الاول من مجلة هذه الجماعة: **الدكتاتورية الحروفية**، وقُرأ اثناء التظاهرة الحروفية الثانية سنة ١٩٤٧. وكانت المعارض الجماعية لممثلي[٧٠] هذه الحركة قد اسهمت في اعتراف الوسط الفني بها، فَخُصّص لها جناح مستقل في بينال باريس الرابع (١٩٦٥)، وفي متحف الفن الحديث بباريس (١٩٦٨)، كما صدر كتاب عنها، في مجموعة اوبس Opus، عام ١٩٧٢، تناول اهدافها ومنطلقاتها[٧١]. وكان لهذه الحركة انتشار واسع في اوروبا، ثم في اميركا اللاتينية والولايات المتحدة.

وقد استخدمت في التعبير عن نشاطات الحركة الحروفية وانماطها الخطية عبارات شتى وردت في الكتابات التي تناولتها وبخاصة كتابات ايزيدور إيزو Isou، ومنها: «الخطوطية التجريدية» calligraphie abstraite ، «الكتابة الصورية التجريدية» pictographie abstraite، «الكتابة المتسامية او الخطوطية المفرطة» super - écriture ou hypergraphie، الآلية الجمالية(٧٢) esthaumatique...

والحروفية كما يفهمها، ويحَددها ويدافع عنها، ايزيدور إيزو، احد ابرز ممثليها، حركة طليعية شمولية تهتم بكل المسارات الثقافية وتسعى الى تعديل بعضها جذريا. لذا يطرح إيزو المسألة الاساسية، بصفتها قيمة موضوعية، «مسألة الخلق والتجديد واكتشاف آفاق ووسائل مجالات المعرفة الفنية والفلسفية والعلمية»، معتبرا ان لا مسوغ لها الا «اهدافها الفردوسية»، والحلول التي تقدمها لاسعاد البشرية، بحيث ان كل مجال يتحدَد وينطلق من معطياته الخاصة وقوانيه الخاصة من دون اعوجاج او تحريف جدلي من نوع «الفن مات»(٧٣). واذ تسعى الحروفية الى وضع اسس لمفاهيم جمالية جديدة، فلأنها ترى ان مهمة الفن هي في تنظيم المواد، بخاصة الصوتية منها والمرئية، كي تولّد انفعالات جديدة، وترى في الفن مجالا يفترض فيه ان يُفرح الانسان ويخلّصه، مؤقتا، مما يعانيه من قلق امام المجهول. وان كان الفن لا يقدّم حلولا لمسائل حياتية ـ كالموت والجوع، والحب، والانتاج ـ الا انه يلبي حاجة الانسان الى الغبطة الجمالية والشعور بالابدية الروحانية(٧٤).

لذلك تعتبر الحروفية ان التطور الفني كما عرفته البشرية لم يكن الا تجزئة وتفتيتاً للخطاب المنوط بها داخل اطر ما زالت تضيق، تمثلت بمختلف الفروع الفنية: شعر، قصة، مسرح، موسيقى، تصوير، نحت، جداريات... وازاء هذا الواقع لابد، في نظر ممثلي الحروفية، من ابداع فن جديد يُحَدد انطلاقا من مادة جمالية جديدة، ولا بد من فنان مبدع يتحمل مسؤولية هذه المهمة على المستويين النظري والعملي.

والفنان المرشح للقيام بهذا الدور، في نظر ممثلي الحروفية، هو، بلا شك، ايزيدور إيزو، مُنظّر الحركة الجديدة ورائدها: واذا كان كاندانسكي، واضع فكرة



آلان ساتيه (١٩٤٤)، **تراكمات**، ١٩٦٦، زيت على قماش، ٢٢٢٠×١٤٠سم

النقطة والخط والمساحة، واب التصوير التجريدي المعاصر، قد اعاد تحديد الفن بما يتلاءم مع «الضرورة الداخلية» ويلبي حاجة روحانية، فان ايزيدور إيزو، واضع فكرة «الحرف»، من حيث هو «مفردة وحيدة واساسية في التمثيل التشكيلي»، و«مبدع» التصوير الخطوطي hypergraphique، قد اعاد تحديد الفن بصفته سلوكا بصريا للبعد الجمالي، وعمد، منذ ١٩٤٢، الى وضع نظرية متكاملة تؤكد على العلاقة القائمة بين النظري والتطبيقي(٧٥).

واستنادا الى هذه النظرية، فان كل قطاع جمالي يتكون من المادة المُمَثَّلة لعناصر العمل الشكلية، ومن سياق يتمثل بكيفيات هذه العناصر، ومن الرواية او الموضوع بصفته انعكاسا خارجيا، ومن ايديولوجية العمل او فلسفته، ومن طريقة التنفيذ الآلية، وهي اداة العمل(٧٦). وهنا، في اطار ما سمي بالجمالية الآلية، يؤكد ايزو على الاملاء اللاارادي او ما يسمى الآلية المتعددة polyautomatisme.

والحروفية، اذ تعتبر الحرف مفردة اولية، غير متمايزة عن الشعر او الموسيقى، وتعمل على دمج التصوير والكتابة، فذلك لأنها ترى في الحرف ما يوحد بين المعطى الشكلي الاساسي وبين ما يمثله من قيم صوتية. وهذه البنية المزدوجة، التناغمية والمفهومية، تميز المفردة الحروفية عن المفردات القديمة الصورية واللاصورية. فالحرف ليس «شيئا من الواقع»، او تأليفا هندسيا؛ فهو اشارة غنية بدلالاتها، غنية بامكاناتها

روبرتو التمان (١٩٤٢)، خطيـــة مفـــرطـــة، ١٩٦٦، زيت على قماش.

على تحويل كل العناصر الصورية واللاصورية واخضاعها لنظامها الخاص. فنظام الحرف والاشارة قادر على استيعاب «كل انماط التعبير الشكلية السابقة واعادة ترجمتها في صيغة جديدة». لذلك يعتبر الحروفيون ان الشكل الحروفي «يمثل البنية الثالثة الاساسية في الفن التشكيلي، بعد الصوري والتجريدي»(٧٧).

وهنا تجدر الاشارة الى ان جزءاً كبيرا مما طرحته الحروفية من آراء قد شكل احد منطلقات الفن المفهومي الاساسية(٧٨).

ـ الحروفية العربية

قبل الكلام على الحروفية العربية، لا بد من العودة الى بدايات الحركة الفنية في البلاد العربية واستعراض مراحل تطورها وتحديد مساراتها في ظروف تاريخية متغيرة شهدت المنطقة خلالها احداثا سياسية واجتماعية بارزة لا يسعنا الدخول هنا في خلفياتها وتفاصيلها. غير ان ما يلفت الانتباه هو ان الحركة الفنية المعاصرة في البلاد العربية، ومنذ نشأتها، في اواخر القرن الماضي وبدايات هذا القرن، قد ارتبطت بالغرب وبمنطلقاته ومفاهيمه العامة.

وقد انعكس هذا التأثير الغربي في تطور بعض الفنون المحلية ـ كالايقونات الملكية (في لبنان) التي تبنت، منذ القرن السابع عشر، اسلوبا يراعي المقاييس النهضوية الكلاسيكية(٧٩) ـ وفي الاعجاب الكبير بمظاهر الحضارة الغربية، الاعجاب بالفنون الغربية، عبر اعمال بعض ممثليها البارزين او عبر اعمال الفنانين الاستشراقيين الوافدين الى الشرق بعد حملة نابليون بونابرت، ممن حظي باعجاب الجمهور الشرقي وتقديره.

وفي عام ١٨٩١، اقيم في القاهرة، ولاول مرة في بلد عربي، معرض فني كبير لفنانين اوروبيين، واقيم المعرض الثاني، في القاهرة ايضا، بعد ذلك بعشر سنوات (١٩٠٢)، حيث بيعت جميع لوحاته. وهكذا فان الحركة الفنية التي نشأت في مصر ـ حيث تأسست مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة، عام ١٨٩٨ ـ وفي بلاد عربية اخرى، ترعرعت ونمت في ظل الثقافة الفرنسية وباشراف ممثليها المباشر.

وحتى بعد ان تخطى الغرب (منذ اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين) المفاهيم التقليدية، بقي فنانو المراحل الاولى في البلاد العربية ملتزمين بالمظاهر الكلاسيكية والاكاديمية العامة القائمة على التشبيه والمحاكاة. وقد اعتمد هؤلاء الفنانون (امثال: حبيب سرور، وخليل الصليبي، وجبران....) الاصول الاكاديمية ونقلوها الى بلادهم جاعلين منها منطلقا لتيارات محلية التزمت محاكاة المرئيات. وان كانت اعمالهم قد اصطبغت احيانا بمظاهر انطباعية او رمزية، او صوّرت وجوها ومناظر محلّية، الا ان هؤلاء الفنانين لم يعيروا اهتماما لما شهده الغرب آنذاك من تبدّل في مفهوم اللوحة، ولم تلفت انتباههم تلك التحولات الكبرى المتمثلة في تيارات فنية (كالفن الجديد، والوحشية، والتعبيرية، والتكعيبية، والفن التجريدي...) كانت تسعى الى التحرر من نمط فني يعود بأصوله الى عصر النهضة. فقد وقف بعضهم منها موقفا حياديا او رافضا عبّرت عنه كتابات جبران خليل جبران[٨٠] حتى بعد مجيئه الى باريس واقامته فيها ما يزيد على السنتين (١٩٠٨ ـ ١٩١٠)، اي في الوقت الذي كانت فيه العاصمة الفرنسية تعج بالآراء والطروحات الجديدة. وان كان جبران قد اطلع على التيارات الفنية المعاصرة، الا انه «لم يتأثر بها ولم يعرها انتباها...» حسبما يرويه الحويك[٨١].

وقد يبدو جبران، كما ظن البعض ممن تناول اعماله الفنية، وكأنه يدافع عن حركة التجديد المعاصرة، ويعارض الحويك في موقفه الساخر منها، عندما خاطبه قائلا: «الا تظن انه لا بد من ان يكون خلف الضجة القائمة «شيء»؟ لا بد لنا اولا من ان نحاول تفهم هذا الشيء ـ ثم يكون لنا ملء الحرية في اتباع الاسلوب الذي نرتاح اليه... انا بدأت اؤمن ان النوع ـ اللـرـة او التمثال او اي اثر فني آخر ـ الذي تفهمه العين بسهولة وتألف خطوطه والوانه ومعانيه، غالبا ما يكون مبتذلاً بارداً يجلب النعاس الى الجفون بخلاف النوع الذي يعصى على العين فهمه بسهولة،فانه يهيّج المخيلة...»[٨٢].

مع ذلك يبقى هذا الموقف من حركة التطور الفني غامضا، فهو لا يدافع هنا وفي اماكن اخرى، سوى عن حرية الفنان في اختياره الاسلوب الذي يرتاح اليه ويتلاءم

مع ميوله الخاصة، وعن «النوع الذي يعصى على العين فهمه بسهولة»، من دون ان يشير الى طبيعة هذه المرحلة من تاريخ الحركة الفنية واهميتها من حيث هي ثورة على المفاهيم السائدة، وتحوّل مَهَّد للتطور الفني الكبير في القرن العشرين.

ويؤكد هذا الموقف الحيادي ازاء الحركة الفنية المعاصرة قوله في احدى رسائله الى ماري هاسكل[٨٣]: «ان المعرض الدولي للفنون الحديثة ثورة، هو اعلان للاستقلال! لكن الرسوم كوحدات، ليست على شيء من العظمة، ففي الحقيقة قليلة هي الرسوم الجميلة بينها. انما روح المعرض ككل هي جميلة وعظيمة في آن واحد؛ «التكعيبية» والانفلاتية omissionnisme «وما بعد الانطباعية»، «والمستقبلية»، ستنتهي، سينساها العالم. لكن روح الحركة لن تموت ابدا لأنها حقيقة كحقيقة الجوع البشري الى الحرية».

فهو يعتبر هذا المعرض ثورة، بينما لا يجد في ما يتضمنه من اعمال «شيئا من العظمة»، كما يرى في الرسالة نفسها، ان الفنان الانكليزي تورنر (١٧٧٥ ـ ١٨٥١)، «كان، منذ سبعين سنة، النفس الوحيدة الحرة بين الفنانين... وقد لا يضاهي هؤلاء الفنانون (اي الذين شاركوا في هذا المعرض) تورنر في العظمة، الا انهم مستقلون كما كان هو مستقلا»، بيد «انه قد يكون المرء حرا من غير ان يكون عظيما». وتذكرنا هذه العبارة لجبران بكلام قاله فنانون رمزيون (راجع ص ١٠٦) تعبيرا عن رفضهم للواقعية والانطباعية: «اجمل اعمال هؤلاء الشغيلة لا تساوي ادنى خربشة لألبير دورر (فنان الماني: ١٤٧١ ـ ١٥٢٨) الذي ترك لنا فكره وحياة روحه».

لا شك في ان المعرض الذي يشير اليه جبران بشكل عابر ومن دون اكتراث به (في هذه الرسالة المؤرخة في ١٦ ايار ١٩١٣) هو المعرض الدولي الكبير الذي افتتح في شباط من العام ١٩١٣ في قاعات الارموري شو Armory Show في نيويورك، وضمّ حوالى ١٦٠٠ عمل فني لعدد كبير من ممثلي الفن الاميركي المعاصر، من ذوي الميول الواقعية الاكاديمية، وممثلي مختلف التيارات الطليعية الاوروبية، امثال: ماتيس، وبيكاسو، وسيزان، وبرك، وفان غوخ....[٨٤] وقد اثار هذا المعرض ضجة كبرى في الوسط الفني الاميركي لتلك الفترة، لا لأن لوحات الفنانين الاجانب لاقت

نجاحا كبيراً، بل لان هذه المقابلة كشفت تقوقع الفن الاميركي وآفاقه الضيقة في بداية القرن العشرين. لذلك اعتبر هذا المعرض الذي عرّف الاميركيين على مختلف التيارات الفنية الاوروبية، بمثابة اللحظة الحاسمة في مسيرة التطور الفني في اميركا. لكن جبران لم يتأثر بهذا التحول في المفهوم الفني حتى عندما انتقلت العدوى الى اميركا.

من البديهي ان ما تنطوي عليه كتابات جبران من آراء فنية محددة هو انعكاس لنمط من التفكير يرى في ثقافة الغرب مثالاً لا بد من الاقتداء به، ولا شك ان ثمة اسباباً شتى تكمن خلف هذا التمسك بالماضي الكلاسيكي من قبل فناني عرب لا ينتمون اليه. فالتيارات الفنية الحديثة لم تكن بعد قد انتشرت على نطاق واسع خارج اوروبا، بل لم تسلم من الانتقادات القاسية الموجّهة اليها حتى داخل اوروبا نفسها، فكانت مثار جدل في بعض الاوساط الغربية، وحوربت في المانيا النازية، ولم تلق اهتماماً في الاتحاد السوفياتي حيث بقيت الاكاديميات متمسكة بالتقاليد القديمة لما قبل الثورة.

وهنا، لا بد من الاشارة الى ان للفنون التشكيلية المعاصرة في البلاد العربية من الخصائص ما يميزها عن سائر النشاطات الثقافية الاخرى، فهي - لاعتبارات عدة لامجال لذكرها - اكثرها ارتباطا بالعالم الغربي، واكثرها انقطاعا عن تراث ماضينا. وقد تقيّدت، منذ نشأتها، بالنموذج الغربي واقتدت بما انتجه الغرب من مفاهيم وتقنيات، وعانت، نسبيا، مما عاناه من ازمات؛ فتعددت التيارات الفنية، في البلاد العربية، وتشتتت حتى عندما حاولت ان تحد لنفسها ما يميّزها ويمنحها صفات خاصة تنفرد بها، ويعيد اليها شيئا من وهج التراث واصالته. غير ان لهذا الواقع ما يبرره او يفسره، وقد لا تقتصر عوامله على طبيعة المسيرة الفنية نفسها، بل تتعداها الى امور اخرى لا يسعنا التوقف عندها، كالحالة السياسية الراهنة، والواقع الاقتصادي والاجتماعي العام... اضافة الى غياب الدراسات الفنية المقارنة والمعمقة - فلا نجد هنا ما نجده في مجال الادب - والنقص الكبير في المنشورات الفنية المتخصصة، وفقدان العلاقات بين الفنانين انفسهم على المستويين المحلي والعربي،

وافتقار بعض البلاد العربية (ومنها لبنان) الى متاحف خاصة بالفنون الحديثة والمعاصرة.

لقد اقتصر التجديد، في البداية على الموضوعات التي جاءت لتعبر عن شعور بضرورة العودة الى التقاليد والواقع المحلي، حيث تناول الفنانون العرب موضوعات شعبية وتاريخية ومناظر طبيعية ووجوهاً من بلادهم. فصوّر اللبناني، داود القرم (١٨٥٢ ـ ١٩٣٠)، وجوها ومناظر طبيعية لبنانية باسلوب كلاسيكي، وحذا حذوه كل من حبيب سرور (١٨٦٠ ـ ١٩٣٨)، وخليل الصليبي (١٨٧٠ ـ ١٩٢٨)، فصوّرا ايضا الطبيعة اللبنانية بألوان اقرب الى الانطباعية. ويتأكد هذا الاتجاه بعد ذلك مع الجيل اللاحق من الفنانين اللبنانيين، امثال: قيصر الجميل (١٨٩٨ ـ ١٩٥٨)، مصطفى فروخ (١٩٠٢ ـ ١٩٥٧)، وعمر الانسي (١٩٠١ ـ ١٩٦٩)[٨٥]. وكان الفنان المصري، راغب عياد (١٨٩٢ ـ ١٩٨٢)، قد توقف عن تصوير الموضوعات ذات الملامح الاستشراقية ليتحول الى الموضوعات الشعبية، وحاول كل من محمود مختار (١٨٩١ ـ ١٩٣٤)، في مصر، وجواد سليم (١٩١٩ ـ ١٩٦١)، في العراق، استلهام الفنون القديمة في بلديهما، الفرعونية والسومرية ـ البابلية.

لكن هذه المحاولات الاولى بقيت محدودة ولم تتجاوز قواعد المنظور البصري. فقد توقف الفنانون العرب (امثال: مصطفى فروخ، وقيصر الجميل، وعمر الأنسي، في لبنان) عند الانطباعية واعجبوا بألوانها المضاءة وتقنياتها، ووجدوا فيها ما يتخطى المقاييس والمفاهيم الكلاسيكية، وما يلبي طموحاتهم. غير ان ثمة تحولاً أكثر جذرية تجسّد، ابتداء من الخمسينات، في تيارات فنية مماثلة للتيارات الغربية المعاصرة. وان هي بقيت على علاقة وطيدة بالغرب، وراوحت، حسب ميول ممثليها، ما بين الواقعية المفرطة واقصى اشكال التجريد، الا ان مسائل جديدة، كالاصالة والتراث، باتت تطرح في الاوساط الفنية، وتجد من يدافع عنها ويتمسك بها. وكان من الطبيعي ان تقود معالجة هذه المسائل الى المقابلة ـ انطلاقا مما توصل اليه الفن التشكيلي المعاصر ـ بين التراث الفني الغربي والتراث الشرقي، بين المنظور الغربي

(وهو المنظور العلمي المطابق لما تراه العين داخل الحقل البصري) والمنظور الشرقي الاصطلاحي، اي بين فضاء تشكيلي (ايهامي) ثلاثي الابعاد وما له من دلالات مادية، وبين مساحة تشكيلية مسطحة ثنائية البعدين وما تنطوي عليه من دلالات روحانية. واذا اعتبرنا ان مسألة المحاكاة (وما تتطلبه من ايهام بالبعد الثالث) كانت حتى اواخر القرن التاسع عشر ملازمة للفن الغربي، فان وسائل التعبير القائمة على المساحة التشكيلية ذات البعدين انما تمثل الصيغة الاساسية الملازمة للفنون الشرقية وبخاصة الفنون العربية والاسلامية. وانها لمفارقة ان تُعتَمد هذه الصيغة في الغرب - مع مجموعة من فناني نهاية القرن التاسع عشر - وان تكرس بعد ذلك مع هنري ماتيس وممثلي التيارات التجريدية. فاكتسب اهمية خاصة، ولا سيما في نظر العرب، اولئك الفنانون (من دولا كروا الى فان غوخ وغوغان، ومن ماتيس الى بول كلي وميرو وتوبي...) الذين اعجبوا بتراث الشرق الفني، واسهموا فعلاً في تخطي المنظور النهضوي، وفي تحويل فضاء اللوحة الى مساحة رقشية مسطحة ثنائية الابعاد.

وكانت مسألة التراث، بوجه عام، قد احتلت مكانا بارزاً في ثقافتنا المعاصرة، وتصاعد الاهتمام بها سعيا الى تلمس معالم تراثنا الاساسية وادراك ما يتضمنه من قيم اسهمت اسهاما كبيرا في عملية التطور الحضاري. ومن البديهي ان تهتم جميع الشعوب بتراثها وان تبحث في ماضيها عن جذور ثقافتها الراهنة بما تمثله من استمرار لها. على ان الاهتمام بهذا التراث والعودة اليه، من حيث هو مصدر اساسي لبناء ثقافة متمايزة، قد دفع اليهما ما طرأ من تحوّلات سياسية وايديولوجية على الواقع الاجتماعي في غير بلد عربي، والشعور بضرورة التكيف مع هذه التحولات، والاستجابة لمتطلبات العصر. والشعور السائد هو انه لا بد من الاسهام في بناء ثقافة جديدة متميزة كشرط اساسي لمواجهة ما يمثله تطور العالم الغربي من تحد عميق الاثر لوجودنا العربي. فاستلهام الخط العربي، في نظر جميل حمودي، احد ابرز رواد الحروفية، هو الوسيلة لمواجهة التأثيرات الغربية.

وفي هذا المناخ العام وما ارتبط به من هواجس الاصالة والحداثة واستلهام

جميل حمودي: **انشاء فني مكتوب**، حبر صيني، بغداد، ١٩٤٥

التراث ابحثا عن خصوصية مميزة، برز عدد كبير من الفنانين العرب[٨٦]، ممن اسهمت نشاطاتهم في تكريس مختلف التيارات الفنية المعاصرة وما ارتبط بها من تبدّل في المفاهيم الفنية العامة. وان ما عرف باسم الحروفية العربية يشكل تيارا فنيا اخذت معالمه تتوضح مع مطلع الخمسينات، من خلال التجارب الفردية لمجموعة من الفنانين العرب، ومن خلال معارضهم الفردية او الجماعية التي اقيمت، بعد ذلك، في بعض العواصم العربية. على ان التيار الحروفي لم يتكرس فعلا الا مع صدور كتاب **البعد الواحد**، او **الفن يستلهم الحرف**[٨٧]، بمناسبة اقامة معرض البعد الواحد، في بغداد، سنة ١٩٧١. وقد تضمن هذا الكتاب ـ البيان مقالات توضح اهداف الحركة وابعادها لكل من شاكر حسن آل سعيد، جميل حمودي، ضياء العزاوي، رافع الناصري، عبد الرحمن كيلاني....

يبدو ان المحاولات الاولى، الرائدة، في هذا المجال، قد تحققت بفضل عدد من الفنانين العرب والايرانيين ممن استوقفتهم جمالية الخط العربي وفكرة استخدام الحرف مادة تشكيلية اساسية في العمل الفني. وكان هؤلاء الفنانون على اطلاع بما توصلت اليه الحركة الفنية في الغرب، ولفتت انتباههم اعمال وآراء بعض ممثليها (ماتيس، كاندانسكي، كلي...) من الذين اهتموا بالفنون العربية والاسلامية وتأثروا بها وعمدوا الى محاكاتها. وهنا، نكتفي بالاشارة ـ من دون الدخول في تفاصيل السجال، الشائك والمعقّد، الدائر بين الفنانين حول مسألة الريادة ـ الى ان السنوات العشر الاولى بعد الحرب العالمية الثانية قد شهدت، في غير بلد عربي، اختبارات اولية تمحورت حول القيم التشكيلية للحرف العربي. فكانت الفنانه العراقية، مديحة عمر، قد اهتمت، منذ ١٩٤٥، بالخط العربي، سواء في كتاباتها النظرية او في اعمالها الفنية، واقامت، منذ ذلك الحين، عدة معارض تؤكد انها من الرواد الاوائل. وبعد انتقاله من بغداد الى باريس، سنة ١٩٤٧، وجد جميل حموده (من مواليد ١٩٢٤) في الكلمة المنقولة الى اللوحة «عنصرا جديدا في البناء الفني»[٨٨]، وشارك في معرض **الحقائق الجديدة** (١٩٤٩)، الذي خصّص للفن التجريدي، في متحف الفن الحديث في باريس، وضمّ اعمال عدد من رواد الفن التجريدي. وبدوره، حاول الفنان اللبناني سعيد عقل (من مواليد ١٩٢٦)، منذ بداية الخمسينات، استلهام الخط العربي، واقام معرضاً في بيروت، بعد عودته من باريس (١٩٥٦)، ضمّ لوحات تميزت بما فيها من كتابة خطية بقيت الى اليوم محور عالمه الخاص. ويؤكد وجيه نحلة (من مواليد ١٩٣٢)، الفنان اللبناني الآخر، انه من رواد الحروفية، وانه استخدم الكتابة في اعمال صورية، منذ اواسط الخمسينات[٨٩]. وثمة اختبارات مماثلة، قام بها، منذ ذلك التاريخ، فنانون سودانيون، امثال: وقيع الله، واحمد شبرين، وابراهيم الصلحي.

فنانون ايرانيون اسهموا بدورهم، في هذا المجال. لكن حسين زندروده (من مواليد ١٩٣٦) كان ابرزهم، وقد اسس، سنة ١٩٥٧، مدرسة حروفية باسم ساغاخانة، مدعيا انها مصدر الحروفية في العالم العربي. ويبدو أن نجاح هذا الفنان

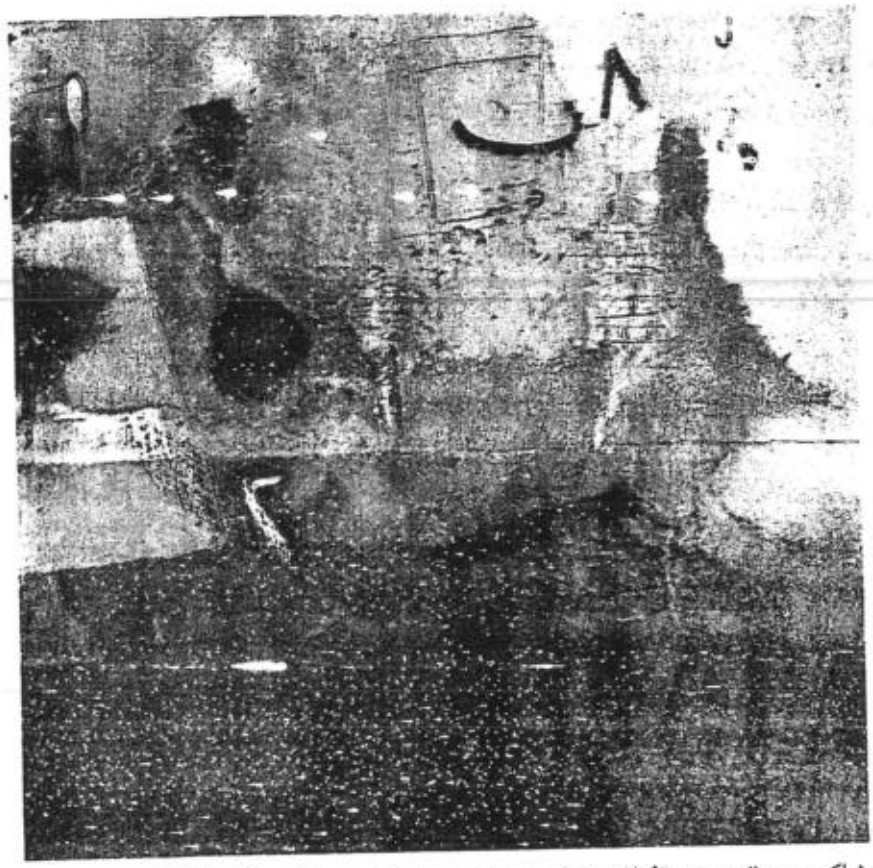
وشهرته العالمية قد اسهما في تقديمه، بعد ان استقر في باريس (١٩٦١)، على انه مؤسس الحروفية وممثلها البارز، علما ان تجارب بعض الفنانين العرب وبخاصة العراقيين (مديحة عمر وجميل حموده) قد سبقته بعدة سنوات.

ومهما يكن من امر الريادة، فانه من المتعارف عليه اليوم ان المحاولات الاولى لاستلهام الحرف العربي بقيت فردية، متفرقة ومعزولة، وان العلاقات بين الفنانين الممثلين لهذه الحركة الطليعية، كانت محدودة او غائبة تماما، بحيث ان البعض لم يطلع على اختبارات البعض الآخر. ومثل هذه العلاقات لم تتوطد الا في السنوات اللاحقة، عندما تحولت الحروفية، مع نهاية الستينات، الى تيار فني او ظاهرة مميزة في الفنون التشكيلية العربية المعاصرة.

وان لم تشكل الحروفية مدرسة بالمعنى الدقيق للكلمة، وان هي بقيت منفتحة على مختلف الآراء والاتجاهات، ولم تجمع بين ممثليها روابط نظرية محددة او لقاءات مجدية كلقاء جماعة البعد الواحد في بغداد. الا ان ثمة تيارا عربيا حروفيا سرعان ما تكوّن، وبات من الشمول بحيث انه اصبح، على الرغم من تباين النتائج، الاكثر تمثيلا للحركة الفنية المعاصرة في البلاد العربية. فانضم الى هذا التيار فنانون أكثر: منهم من كانت له اكثر من تجربة، ومن ثمّ تحول الى الحروفية بحثا عن خصوصية قومية، او تلبية لشعور بضرورة تعميق الروابط بالمعالم التراثية، ومنهم من كانت له تجربته الخاصة او تأثر بالتجربة التشكيلية لبعض ممثلي الفن الغربي، امثال: بول كلي وميرو... وهكذا تصاعد، في السبعينات والثمانينات، عدد الفنانين الحروفيين واولئك الذين جعلوا من الخط مفردة تشكيلية اساسية: محمود حماد، نعيم اسماعيل، ادهم اسماعيل، عبد القادر ارناؤوط، غياث الاخرس، سامي برهان، عبد اللطيف الصمودي، اسعد عرابي...(سوريا)، عادل الصغير، عارف الريس، منير نجم، رفيق شرف، عمران القيسي، حسين ماضي، الياس ديب، فيصل سلطان، فضل زيادة...(لبنان)، شاكر حسن آل سعيد، رافع الناصري، ضياء العزاوي، مهدي مطشر...(العراق)، حامد عبد الله، يوسف سيده...(مصر)، محمد

المليحي، احمد شرقاوي... (المغرب)، نجا المهداوي، نجيب بلخوجه...(تونس)، يوسف احمد...(قطر)، محجوب بن بللا... (الجزائر).

والحروفية المعاصرة جعلت من الحرف مفردة، او عنصرا تشكيليا اساسيا اكسب العمل الفني، في نظر ممثليها، قيما جمالية، رمزية وتأملية، وابعادا روحية وحضارية، تتخطى الرؤية البصرية ولا تتوقف عندها. فان ممارسة التصوير،



شاكر حسن ال سعيد: **تاملات موضوعية**، زيت على خشب ١٢٠×١٢٠، ١٩٨٤.

حسب مفهوم البعد الواحد، لشاكر حسن آل سعيد[٩٠]، هي ممارسة صوفية، وتجاوز الفنان لذاته وواقعه. والحرف العربي، اذا جرد ـ داخل السياق الكتابي العام ـ من دلالاته اللغوية، منفصلاً عما يراد التعبير عنه، تبقى قيمه التشكيلية المستقلة، المبنية على ما فيها من اشكال وفراغات وحركات تشكل، وحدها، محور العمل الفني وموضوعه.

وهكذا استطاع التيار الحروفي ان يجعل من الخط او النص العربي مادة تشكيلية، سواء احتفظ النص بقيمه اللغوية المقروءة او حرّف وبات غير مقروء. صحيح ان فنانين غربيين قد عمدوا، قبل ذلك، الى استخدام الحرف مفردة تشكيلية اساسية، الا ان اختيار الحرف العربي، للغرض نفسه، من قبل فنانين عرب، انما يلبي طموحاتهم ويـتق رغباتهم في الوصول الى صيغ تشكيلية لا تربط نتاجهم الفني بتراث عريق فحسب، بل تميّزه عن الفن الغربي، ولو في الظاهر. فالحروفية جاءت، في بدايتها على الاقل، تعبيرا عن موقف مقاوم لثقافة المستعمر وتحدياته.

واللوحة الحروفية ذات طبيعة مزدوجة ومتداخلة، بصرية ولغوية، تكسب العمل الفني دلالات خاصة. وقد تنوعت طريقة التعامل مع النص او الحرف العربي: فبقي مقروءا احيانا، على قماشة اللوحة، بينما اكتسب قيما تجريدية، وتحول الى مجرد مفردة من مفردات اللوحة التشكيلية احيانا اخرى، كما احتفظ بقيمه الخطية الملازمة للكتابة العربية، وتوقف عندها من دون تحريف، مع بعض الفنانين، في حين ان محاولات اخرى انطلقت من الحرف لتتخطاه. اي ان ثمة تباينا او تمايزا في التعامل مع المعطى اللغوي: فهو يشكل ماده قائمة بذاتها في بعض الحالات، بينما يتحول في حالات اخرى الى عنصر من عناصر اللوحة التشكيلية.

غير ان هذا التنوع في طرق التعامل مع الحرف، واختلاف المناهج والاساليب، وتباين مفاهيم الفنانين الجمالية وثقافتهم... كل ذلك قد جعل من الصعب تصنيف الفنانين الممثلين للتيار الحروفي. غير ان الانطلاق من الحرف، او الكلمة، والتأكيد على ما فيهما من قيم شكلية ودلالات رمزية انما يعنيان ان الخيار العام لهؤلاء الفنانين هو التجريد، حتى وان لم تُشر كتابات ممثلي البعد الواحد الى هذه المسألة

بوضوح، وإن عمد بعض الحروفيين الى ادخال اشكال صورية في السياق العام للعمل الحروفي.

وثمة محاولات اولية لتصنيف الحروفيين تبعا لاساليبهم قام بها فنانون وباحثون ممن رافق هذه الحركة وتتبع مسارها، امثال: عفيف بهنسي[٩١] وعمران القيسي... وقد تناول شربل داغر نشأة الحروفية ومنطلقاتها واهدافها، وحاول بدوره، في مقالاته وفي كتابه (**الحروفية**، ١٩٩٠)، تصنيف ممثليها وتحديد اتجاهاتهم الاساسية. ومن البديهي، ان فئة منهم بقيت قريبة من مفهوم الخط التقليدي وحافظت على أطره العامة، امثال: محمد سعيد الصكار، عبد الغني العاني، سامي مكارم... في حين ان جماعة اخرى تخطت هذه الحالة ولم تتوقف الا عند القيمة التشكيلية للحرف واثره في عين المشاهد. وهؤلاء «الحروفيون»، كما يسميهم داغر[٩٢]، يسعون الى ادخال الحرف في السياق العام للوحة، ليصبح جزءا من العمل الفني ومن علاماته البارزة، في اعمال شاكر حسن ال سعيد، ورافع الناصري ومنى السعودي. وقد يبقى النص، في حالات اخرى، مقروءا ويحتفظ بدلالاته اللغوية. وهنا، يختار الفنان نصوصا ادبية، وينقلها الى اللوحة، فتكتسب ـ كما في اعمال ايتيل عندنان ـ قيما بصرية تشكيلية داخل الفضاء التصويري، من دون ان تفقد معناها الادبي. فالشكل والمعنى يتلازمان ويتساويان في الاداء.

وفي مقابل ذلك، فان بعض الفنانين لم يهتم سوى بالاثر البصري للكتابة، غير مبالٍ بدلالاتها اللغوية[٩٣]. اي ان ثمة ما يشبه النص في اللوحة من دون ان يكون هنالك نص (مقروء). فالكتابة تتحول ـ في اعمال يوسف احمد، ونجا المهداوي، ومحجوب بن بللا ـ الى نسيج خطي قد يملأ مساحة اللوحة كلها، ويشكل وحده فضاءها التشكيلي. اعمال اخرى ليست حروفية بالضرورة، لكنها تلتقي مع هذا التيار الحروفي، سواء في مناخها العام او في ما توحي به من عوالم مشابهة، مصدرها البنى التأليفية الخطية، كما في اعمال سعيد عقل، وعبد اللطيف الصمودي.. كما ان الاختزال الكبير في كتابة الحروف قد اضفى على هذه الاعمال طابعاً هندسياً، فأقتربت من الفن الأقلي مع مهدي مطشر، أو من الفن البصري مع

مجموعة من الفنانين امثال: محمد المليحي ومحمد شبعة (المغرب)، كمال بلاطه (فلسطين)، حسان ابو عياش (سوريا). وهنا، يفقد الحرف قيمه التعبيرية الملازمة له ويتحول الى خط (عمودي، افقي، مائل، منكسر...)، يكسبه تكراره وتداخله وتراكمه قيما بصرية ويقربه من الفن البصري.

فنانون آخرون جمعوا بين انماط مختلفة، بحيث يلتقي، في العمل الفني، النص الادبي المقروء مع النص غير المقروء، والنصان يلتقيان مع اشكال اخرى صورية، لا تجريدية. فالنص والشكل الصوري، في اعمال ضياء العزاوي، لهما صفة تعبيرية ودلالات رمزية على علاقة بالواقع العربي المعاصر. فالحرف (او النص) عنصر من عناصر اللوحة التأليفية، وليس العنصر الاساسي بالضرورة. فهو يتكامل مع اللون وعناصر التأليف الاخرى، ويسهم في بلورة صيغ شكلية جديدة ذات قيم تعبيرية. وليس غريبا ان يتخطى العزاوي الحرف ويتخلى عنه، في معارضه الاخيرة (بيروت، ١٩٩٢، ١٩٩٤)، من دون ان يتخلى عن وسائله التعبيرية.

ان للخط، في الفنون الاسلامية على اختلافها، قيماً تشكيلية ملازمة لما يتضمنه من دلالات خاصة، موضوعية. فهو يرتبط بمختلف انواع الحرف، كما يرتبط بالعمارة، ويدخل في نطاق الرسم والتصوير، ويشترك مع الانماط الزخرفية (الرقش العربي) الاخرى، فيكتسب، في مختلف الحالات، قيما تشكيلية امتازت بها الفنون العربية والاسلامية. ذلك ان للخط العربي - إضافة الى قيمه الدينية واعتباره الشكل الذي يليق بكلام الله - خصائص تشكيلية مميزة: ففيه يتواصل الخط، ويلتقي العمودي والافقي والدائري، وتتنوع نسبها وعروضها، ويتنوع طول الافقية منها...

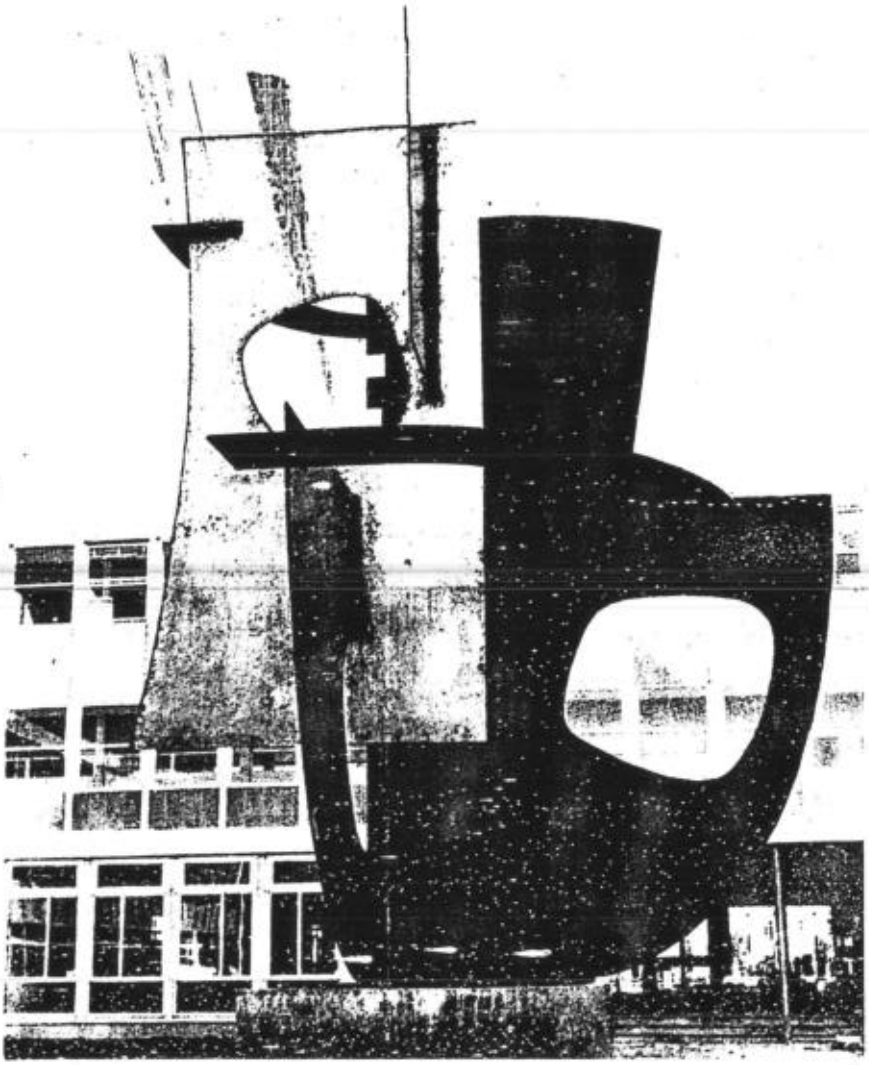
والكتابة من حيث هي فن قائم بذاته عرفت ايضا في كثير من الحضارات، في مصر القديمة وفي الشرق الاقصى، واخذت اهمية كبرى في تزويق الاناجيل لدى البيزنطيين الشرقيين، لكنها لم تصل، في اي من هذه الحالات الى ما وصلت اليه الكتابة العربية من قيم فنية قائمة بذاتها. فالكتابة الصينية، المؤلفة من اشكال او رموز مستقلة، تبدو مختلفة لأن كل عنصر من هذه العناصر يشكل وحدة جمالية مكتملة بذاتها، وتفتقر الى ما تمتاز به الكتابة العربية من انسياب خطي ذي قيم

تجريدية. والكتابة الهيروغليفية، على ما فيها من قيم تشكيلية، تبقى وثيقة الصلة بدلالاتها وما تعبّر عنه. وان هي استخدمت على نطاق واسع في مجال العمارة، إلا انها لم تكتسب الصفة التشكيلية التي اكتسبتها الكتابة العربية، في المجال نفسه، حيث اخذ الخط، في المساجد، حجما وبعداً صرحيين لم تعرفهما اي حضارة اخرى... والخط العربي اذ يشترك مع فن الرقش في مجالات عدة (الحجر، الجص، الخزف، الخشب، النحاس...) انما يتخطى، في حالات كثيرة، وظيفته الاتصالية ليتحول الى اشكال ذات قيم بصرية.

والفنان الحروفي العربي المعاصر يتعامل بدوره مع الخط ويجعل منه مادة تشكيلية مستقلة عن دلالاته ومضامينه اللغوية. ولكن، بعد تجربة عمرها حوالى نصف قرن، يطرح السؤال حول النتائج التي توصلت اليها الحروفية. وهو السؤال نفسه الذي يطرح حول ما آلت اليه، بوجه عام، الحركة التشكيلية في البلاد العربية، ازاء ما تعانيه من ازمات وتشتت في غياب الفكر المنظّر، وفي غياب الدراسات المتعلقة بتاريخ الحركة الفنية. ولا شك انها ذات دلالة تصريحات البعض ـ البعض من الفنانين[٩٤] ـ من ان لا وجود لفن عربي معاصر: فهناك فنانون عرب بارزون لهم تجاربهم الخاصة، ولهم مكانتهم الخاصة، بينما لا توجد حركة فنية عربية مماثلة، في نشأتها وتطورها، للحركات الفنية في الغرب، الحركات التي نجد ما يفسرها او ما يبررها انطلاقا من خلفياتها التاريخية والاجتماعية، ومن مواقف الفنانين ازاء الواقع ورفضهم له. اي ان التطور الفني الغربي، الملازم للتطور الثقافي العام، قد ارتبط بما شهدته اوروبا، منذ نهاية القرن الثامن عشر، من تبدل في البنى الاجتماعية المترافق مع حركة التصنيع واثرها في الحياة الاجتماعية العامة. وفي المقابل، فان الحركة الفنية العربية ليست، كما اشرنا، وليدة ظروف اجتماعية محددة، اي انها لا ترتبط بالواقع الذي تنتمي اليه بقدر ما ترتبط بالتيارات الفنية الغربية، وتشكل، الى حد بعيد، امتداداً لها. الامر الذي دفع الفنان العراقي جميل حمودي لأن يصرّح بأن استلهامه للخط العربي والكتابة العربية انما كان هروبا من التأثيرات الاجنبية[٩٥].

لا شك في ان الحالة الراهنة في البلاد العربية تشهد تشتتا يعكس واقع هذه الازمة. فالحروفية تتعايش، اليوم، مع مختلف التيارات الفنية المعاصرة، في حين تخلى عنها بعض ممثليها (من جماعة البعد الواحد)، ولم يزدها غنى، الا في حالات نادرة، العديد ممن التحق بها متأخراً. كما ان تجارب فنانين آخرين قادتهم الى مسائل تشكيلية ابعدتهم عن طروحاتهم ومنطلقاتهم الاساسية، واوقعتهم في السهولة والاغراءات العابرة. فاعمالهم تتوجه الى العين وتتوقف عندها، وتكتفي بارضاء الذوق السائد في بعض البلدان العربية، الذوق الذي يستسيغ ما في هذه الاعمال من سهولة القراءة وقرابته الشكلية مع الخط العربي.

غير ان ذلك لا يعني ان التيار الحروفي كان عبثا، ولم يبلغ اهدافه. فهو، على الرغم من تباين الآراء والمواقف السلبية منه احياناً، يعبّر عن حالة محدّدة وعن الاستجابة لها من قبل العديد من الفنانين العرب الذين وجدوا في استلهام الحرف والعودة الى التراث ما يلبي طموحاتهم، ويعزّز قناعاتهم بضرورة مجاراة الغرب ومواجهة هيمنته الثقافية. فالحروفية تجربة فريدة من نوعها في العالم العربي المعاصر، استطاعت ان تجعل من الحرف العربي مادة تشكيلية وان تُغني التيار الحروفي العالمي بمفردات جديدة وان تضيف اليه عوالم جديدة من دون ان تقلب المقاييس والمفاهيم الغربية المتعارف عليها. وللحروفية في البلاد العربية من الخصائص ـ ومصدرها طبيعة الخط العربي ـ ما يميّزها عن مختلف تيارات الفن التجريدي الغربي، بما في ذلك الحروفية الغربية. وان هي ارتبطت بالغرب، في بدايتها، الا انها لم تنطلق ـ كما يشير الى ذلك شربل داغر[٩٦] ـ من تيار حروفي محدد (كحروفية ايزيدور ايزو). فهي تأثرت بالفنون الغربية الحديثة، وتوقف ممثلوها، الرواد بخاصة، عند تجارب بعض الفنانين الغربيين (دولاكروا، ماتيس، بول كلي...)، لأن ما اكتشفه هؤلاء في الشرق قد نبّه الفنانين العرب الى ما في تراثهم من قيم فنية يمكن استلهامها. الى ذلك، فان اختبارات بعض الفنانين العرب[٩٧] (في المغرب، والجزائر، وتونس، ومصر، وسوريا، ولبنان..) في المجال الحروفي قد قادتهم الى التعامل مع الانطباعات البصرية المتزامنة، فاكتسبت



برتو لارديرا (١٩١١ -)، بوابة عالمين ١٩٦٤، حديد وفولاذ، ارتفاع ٣,٥ م. مانس، الكلية التقنية الرسمية.

الخطوط المتداخلة والمتراكمة والالوان المتباينة قيما تشكيلية جديدة تلتقي مع الفن البصري.

٧ ـ النحت التجريدي بعد الحرب العالمية الثانية

ان عدداً كبيرا من الفنانين كان ما يزال يعتمد التقنيات التقليدية القائمة على صَبّ المعدن او نحت الحجر، لكن التوجّه العام كان اكثر ميلاً الى التقنيات الحديثة ـ ومحورها الجمع والتركيب وما عرف باسم «نحت الرمم» Junk sculpture الذي جعل من النفايات والاشياء العتيقة البالية مادته الاساسية ـ واستخدام الحديد على نطاق واسع جدا، لاعتباره المادة الاكثر ملاءمة للتعبير عن المناخ النفسي لما بعد الحرب. واستنادا الى هذا التطور العام في المفاهيم والتقنيات بات العمل النحتي، في هذه المرحلة، «بنى» وفق تخطيط كان ممثلو البناءوية الروسية وآخرون قد حددوا اطره العامة منذ بداية العشرينات. فالعمل النحتي، «المبني»، اذاً، والمتعارض مع النحت التقليدي ـ وهو الذي نحت في الحجر او صبّ من البرونز في قالب ـ يشكل الاتجاه الرئيسي بعد الحرب العالمية الثانية، وسمته البارزة التجريد.

الولايات المتحدة

كان دافيد سميث ـ وهو من الاكثر اصالة بين فناني جيله ـ قد بدأ نشاطه فنانا صوريا وقدم اعمالا تميزت بعنفها التعبيري ومناخها السريالي، تأكيدا على موقفه من الحرب وعلى رفضه لها. لكن سميث يبتعد، من ثم، عن السريالية ووسائلها التعبيرية ليقترب، منذ الخمسينات، من التجريد كما تحدد في بيانات البناءوية (غابو وبفسنر). فاعماله لهذه المرحلة ذات طبيعة خطية، ولا تتألف الا من فراغات ترسم اطرها قضبان فولاذية. ويتّبع سميث[٩٨] طريقة مشابهة في مجموعاته الإخيرة، مكعبات، حيث يلجأ الى استخدام المكعب والاسطوانة ـ عوضا عن القضبان ـ عناصر تأليفية، من فولاذ مصقول لا يصدأ. وباستخدام مثل هذه العناصر تمكّن سميث من انتاج اعمال نحتية ذات بنى معمارية تكمن اهميتها في ان التطور الفني اللاحق ـ المتمثل بما عرف منذ اواسط الستينات باسم البنى الاولية، او الفن الاقلي ـ يلتقي

معها وينطلق من هواجس واحدة، كالاختزال والتبسيط، تأكيدا على اهمية الاشكال الهندسية الصافية.

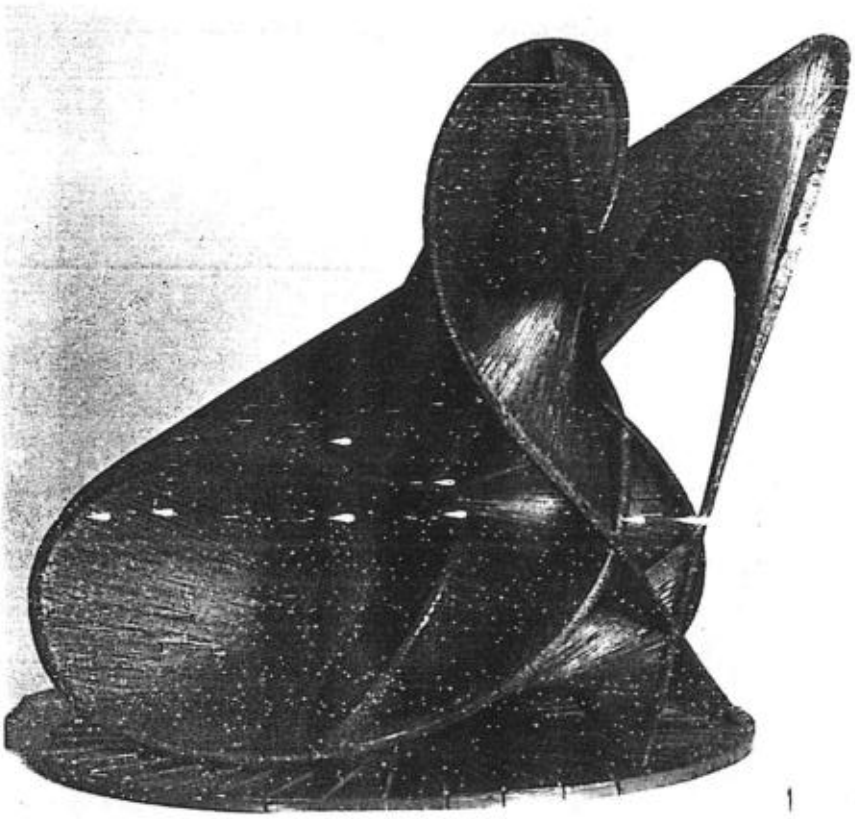
ويلتقي مع هذه النزعة البناءوية نحاتون اميركيون آخرون امثال: روبن ناكيان Nakian ، تيودور روزاك Rozak، سيمور ليبتون Lipton... فهم يتماهون مع التجريديين ويقاسمونهم اهتماماتهم التقنية والمفهومية. وقد تكون مفارقة الاشارة هنا الى عمل روبن ناكيان بصفته بناءويا، لانه في الحقيقة «تشكيلي»، والمادة المفضلة لديه، في العديد من اعماله، هي العجينة الصلصالية او الجص، فيصوغ منها نماذجه الاساسية، وينطلق منها لينجز اعماله البرونزية.

فرنسا

وفي فرنسا، تُمثّل هذا التيار البنيوي مجموعة من الفنانين امثال: جان غوران Gorin، والهنغاري نيكولاشوفر Schoffer، والايطالي برتو لارديرا Lardera ، والدنماركي روبرت جاكسون... وفي هذا الوقت، كان انطوان بفسنر (احد مؤسسي البناءوية الروسية) قد عاش في باريس، ما بين ١٩٢٣ و ١٩٦٢ (تاريخ وفاته)، وانتج القسم الاكبر من منحوتاته البناءوية. وعلى الرغم من شهرته والدور الذي قام به في تأسيس البناءوية، لم يكن له، على خلاف جان آرب، تأثير مباشر كبير على تطور النحت خلال هذه المرحلة.

امّا جاكوبسون فاستخدم تقنية الحديد الملْحم ـ وصاغ منه احجاما فضائية وفق بنية معمارية تحددها خطوط مستقيمة ومنحنية. وفيما هو يؤكد على البنى الهندسية، يحاول،، في الوقت نفسه، الافادة من الاشكال التي تقدمها الآلة ليدخلها في العمل النحتي.

وتجمع اعمال البولني بيوتر كوالسكي Kawalski بين تقشف الاشكال الهندسية وايحائية الاشكال العضوية. وان لتكويناته (مكعبات، اسطوانات، اهرامات...)، من الفولاذ او البوليستر، تأثيراً دقيقاً على الادراك البصري، بحيث انها تعدّل في

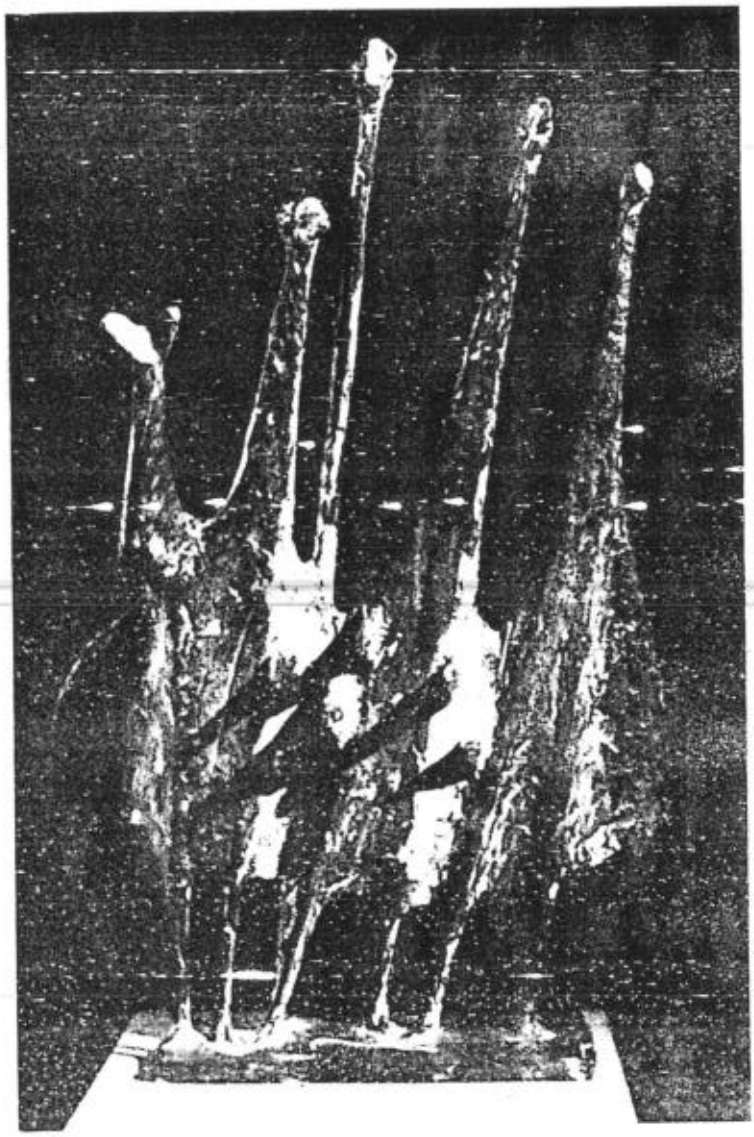


انطوان بفنسر (١٨٨٤ـ١٩٦٢)، **بناء**

مقاربة الواقع. فهي، كما يراها كابان، «ليست سوى جزء من نشاط قد يتسع ليصبح بمقاييس مدينة، او بلد بكامله»[٩٩].

انكلترا

حتى بداية السبعينات كانت برباره هيبورث وبن نيكلسون ما يزالان الممثلين البارزين للتيار التجريدي في انكلترا، وانتجت هيبورث اعمالها النحتية الاكثر ضخامة. غير ان ثمة فنانين آخرين كانت لهم رؤيتهم الخاصة. فاعمال كنيت مرتان بناءوية تجريدية انتقائية، قائمة على الجمع والتركيب.



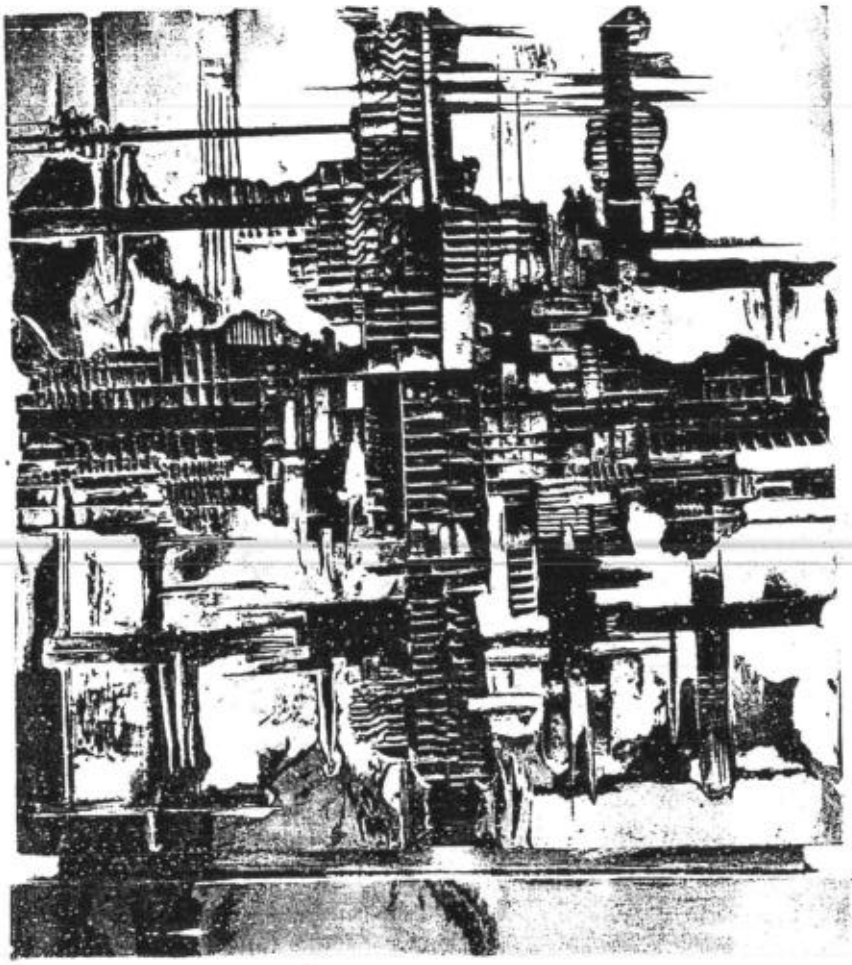
كينت أرميتاج (١٩١٦ -)، **أشخاص في الهواء**، ١٩٥٠، برونز، ٦٤,٥×٤١×٢٧سم، مانهايم، كونستهال.

ففي عمله **ثلاث ذبذبات** (١٩٦٤)، يتكون العمل النحتي من صفائح برونزية مصقولة، كدست في كوم حلزونية الشكل، تشبه ابراجا ضربها زلزال. وان احتفظ شادويك بصيغ صورية، الا ان اعماله في الستينات ذات صفات تجريدية، تقترب من الفن الاقلي. وحتى عندما عاد الى الصورة في السبعينات، استخدم اشكالا هندسية معبّرة، كما في **شخصان جالسان** (١٩٧٣)، حيث يبدو رأس الرجل كالمطرقة ورأس المرأة اشبه بالازميل.

يتمحور عمل ارميتاج Armitage حول الصورة الانسانية، فيتعامل معها بطريقة خاصة ومميزة تحوّلها الى نموذج جديد فيه من الاشكال التجريدية بقدر ما فيه من الايحاءات الصورية الغربية. فهو ينطلق، في بعض الحالات، من الصور النحتية المصرية او السومرية ليقدّم نسخة عنها محوّرة، شديدة الاختزال، تقتصر، كما في عمله **الذراعان** (١٩٧٤)، على ذراعين ـ في وضع مماثل لتمثال الفرعون المصري والامير ـ الكاهن السومري ـ ثبتتا على قاعدة كبيرة تشبه الطاولة. اختيار هذه المفردات واعادة صياغتها يولدان شعورا بعالم غريب يلفت نظر المشاهد. فنانون آخرون، امثال فيكتور باسمور Pasmore وتورنبول Turnbull، كانت لهم اهتمامات خاصة بالاشكال الهندسية ذات البنى الاولية(١٠٠).

ايطاليا

وفي ايطاليا، تمثل النحت اللاموضوعي، بعد الحرب العالمية الثانية، في اعمال عدد كبير من الفنانين امثال اندريا كاستيللا، والاخوان بومودورو وبيترو كونساغرا. فاستخدم كاشيللا Cascella الرخام ومواد اخرى ليصوغ منها اعمالا بناءوية مميزة، بينما استخدم ارنالدو وجيو بومودورو البرونز. وقد تميزت اعمال ارنالدو بومودورو ذات الطابع الصرحي بانها تتألف من اشكال هندسية اساسية: اعمدة طويلة وكرات واجسام مستطيلة تشبه الآلة. وقد تمّ تشكيل هذه الاجسام في الجص، ثم صبت في البرونز، فجاءت سطوحها متباينة الملمس: اجزاء منها صقولة، ناعمة، تقابلها اجزاء اخرى مُفرّضة او مُثلّمة، ذات نتوءات متداخلة



ارنالدو بوَمودورو (١٩٢٦ -)، **علبة ١**، ١٩٦٤، برونز، ٧٠×٧٠×٢٢سم، انفرس (بلجيكا)، متحف ميتزلهايم.

ومعقدة. لذلك تبدو هذه الاعمال، ذات الاشكال الهندسية، وكأنها قد اصيبت بشظايا انفجار تركت آثاراً عميقة فيها. اما جيو بومودورو فهو، على خلاف اخيه ارنالدو،

اكثر اهتماما بالاشكال العضوية، الحسية. فأعماله تتألف من مساحات متموجة ذات ايحاءات جنسية.

وبنى بيترو كونساغرا Consagra منحوتاته من الصفائح المعدنية المضغوطة، او من الالواح الخشبية، وفي الحالين، تبدو هذه الاعمال وكأنها لوحة نحتية مسطحة ذات بعدين، وان كانت في الحقيقة ذات ثلاثة ابعاد.

اسبانيا

لقد اعطت اسبانيا عددا كبيرا من الفنانين ممن كانت لهم شهرة عالمية، امثال بيكاسو، ودالي، وميرو، وغونزاليز... وثمة فنانون آخرون كان لهم دور بارز في تطور الحركة الفنية في العالم الغربي. فكان بابلو سيرانو Serano قد بدأ عمله النحتي بنيوياً، لكنه انتقل، بعد ذلك (في الستينات)، الى التعبيرية التجريدية. اما ادواردو شيلليدا Chillida (ولد سنة ١٩٢٤) فهو النحات الاسباني الاكثر موهبة بين ابناء جيله. فقد توصل، باستخدامه الحديد، الى فن فيه الكثير من الاختزال والتقشف، ويقوم على تداخل الاشكال والمجسمات الهندسية ذات الطابع الخطي.

الجمع والتركيب

لقد اشرنا، فيما سبق، الى ان رفض المواد التقليدية قاد الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية، الى استخدام مواد جديدة كالحديد والفولاذ والالمينيوم، وادخال حتى النفايات والاشياء العتيقة المهملة الى النحت. وكان العالم الغربي قد شهد انتشارا واسع النطاق لما وصف باسم نحت الرمم - وهو ذلك الفرع من «الجمع والتركيب» الذي يتناول مهملات الحضارة الحديثة ليحوّلها، بعد انتقائها وتنظيمها واعادة بنائها، الى عمل فني، فكأنما الغاية من استخدامها هو اضفاء طابع الحياة على ما اتلفه الزمن او دمّرته الحرب، بحيث تولد من الموت حياة جديدة. وكان من الطبيعي ان يؤدي استخدام مثل هذه الاشياء المبتذلة مادةً فنية، في مجالي النحت والتصوير، الى مفهوم جديد للعمل الفني ارتبط بتطور الفنون التشكيلية المعاصرة والحركات الطليعية الممثلة لها. فبعد الاختبارات الاولى في مجال الالصاق والجمع والتركيب،

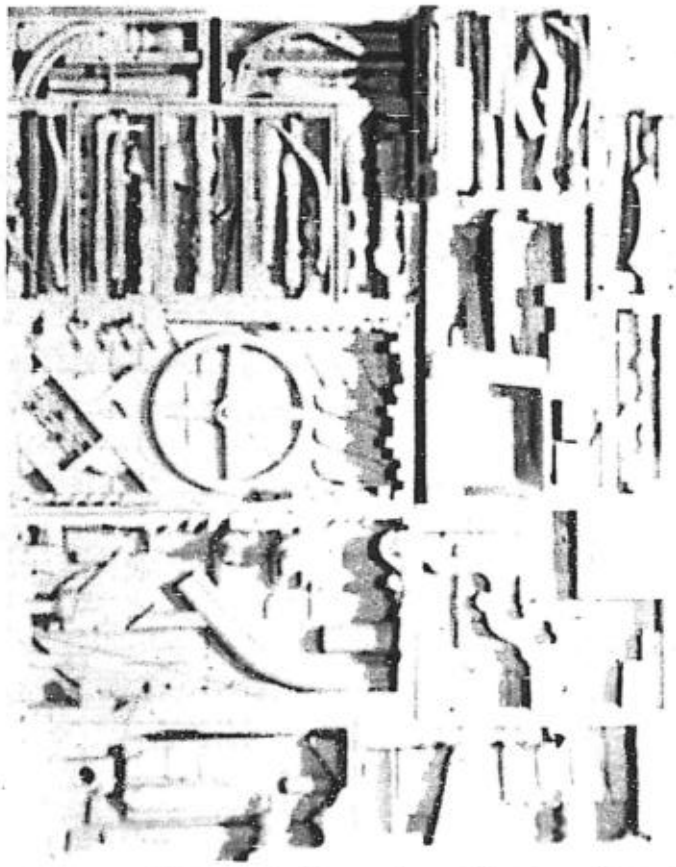
مع التكعيبية والدادائية والسريالية وما توصل اليه الفنان الالماني كورت شويترز في اعماله الضخمة، تجددت هذه المحاولات مع راوشنبرغ (في اعماله المختلطة) ودوبوفيه (في منحوتاته الملونة)... وقد تمثلت ظاهرة نحت الرمم في منحوتات الفرنسي سيزار الصدئة وسياراته المضغوطة، وفي اعمال الانكليزي جون لاتام، المصنوعة من الكتب القديمة الممزقة، او في اعمال باولوزي، المركبة من اجزاء من الآلة...

وثمة اختبارات جديدة ، في الستينات والسبعينات، تؤكد استمرار هذا التيار وتعدد ممثليه. فكان للفنان الاميركي جوزف كورنل cornell اثر بارز على تطور النحت بعد الخمسينات، حيث بدت اعماله، المؤلفة من اشياء مختلفة، غنية بدلالاتها ومتنوعة بمضمونها وتقنيتها. ذلك ان كورنل، وهو ذو الثقافة الادبية الواسعة، والقريب من العوالم السريالية، قد استخدم عناصر تأليفية، كالعلب والافلام، هي اشبه بالرموز والاستعارات التي تعيد الى الذاكرة اجواء البيت، العائلة، الطفولة، وكل ما قرأه الفنان في الادب او رآه في الفن.

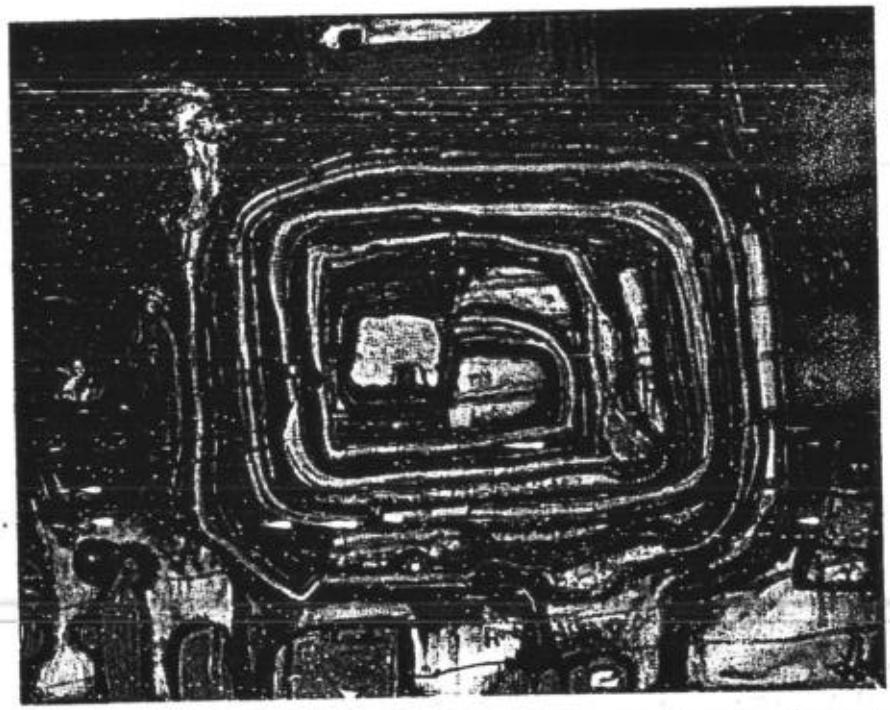
فنان آخر هو النمساوي فريدرك كيزلر Kiesler الذي عاش بعد سنة ١٩٢٦ في اميركا، وكانت له اختباراته الخاصة. فاستخدم الخشب والمعدن في اعمال كبيرة اسهمت في تطور فن البيئة. وقد تناولت الاميركية لويزنيفلسون Nevelson(١٠١) مسألة الجمع والتركيب بمفهوم جديد، مستخدمة اللقى (الاشياء القديمة) في اعمال بيئية كبرى لها شكل الجدران الخشبية المبنية من علب مُلئت بمختلف الاشياء المأخوذة من الاثاثات المنزلية. وقد تتألف هذه الاعمال من عناصر خشبية اخذت من بيوت قديمة او متهدّمة، ثم جمعت ولونت باللون الاسود او الابيض او الذهبي، بحيث ان ما آلت اليه هذه العناصر، في حالتها الجديدة، افقدها صفة الرمم البالية، واكسبها شيئا من اناقتها الزائلة انعكاساً لما كانت عليه من جمال، قديماً، البيوت التي وجدت فيها هذه الاشياء. وحتى في اعمال اخرى لها، أُستخدمت فيها مواد جديدة كالالمينيوم، وتميزت بالدقة والاناقة، فان الانطباع العام الذي تولّده في عين المشاهد هو على صلة بما توصلت اليه نيفلسون في اعمالها السابقة. ففي الحالين، تبدو

اعمالها كالجدران، وتشبه، الى حد بعيد، المذبح، داخل الكنيسة. ولعلّ ما يلفت الانتباه، في هذه الاعمال، هو تبدّل العلاقة بين الاشياء وتحوّلها الى لغة تشكل صلة الوصل بين العلاقات اللاعقلانية.

فنانون آخرون من ممثلي الجمع والتركيب ونحت الرمم كان لهم دور بارز في هذا المجال، امثال: ريتشارد ستنكيويتز Stankiewiez، وجون شمبرلن، ولي بونتيكو Bontecou، وبيتر اغوستيني(١٠٢)...

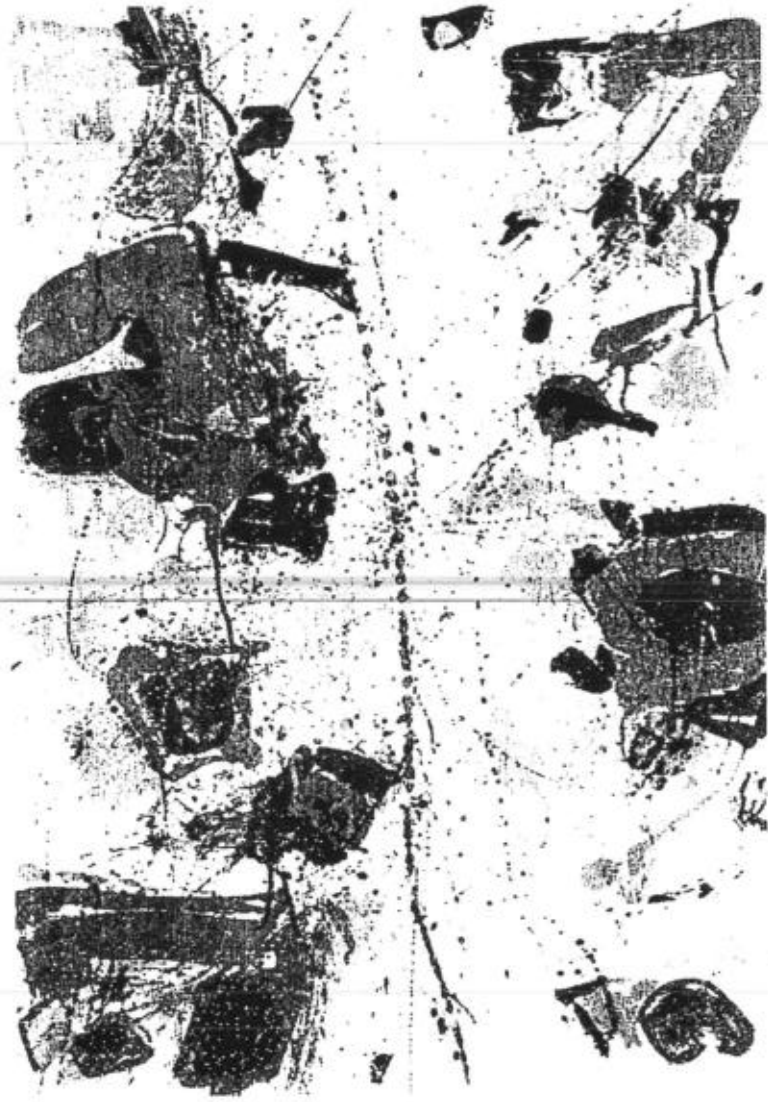


لويز نيفلسون (١٩٠٠ -). معبر الزواج ٤، ١٩٦٠. خشب ملون، ٢٥٩×٢٠٦سم، باريس، مجموعة خاصة.



فرتيس هوندرتفاسر (١٩٢٨ـ)، **شمس وحلزونيات فوق البحر الأحمر**، ١٩٦٠، زيت على قماش، ١١٤×١٤٦سم، همبورغ، مجموعة سيغفريد.

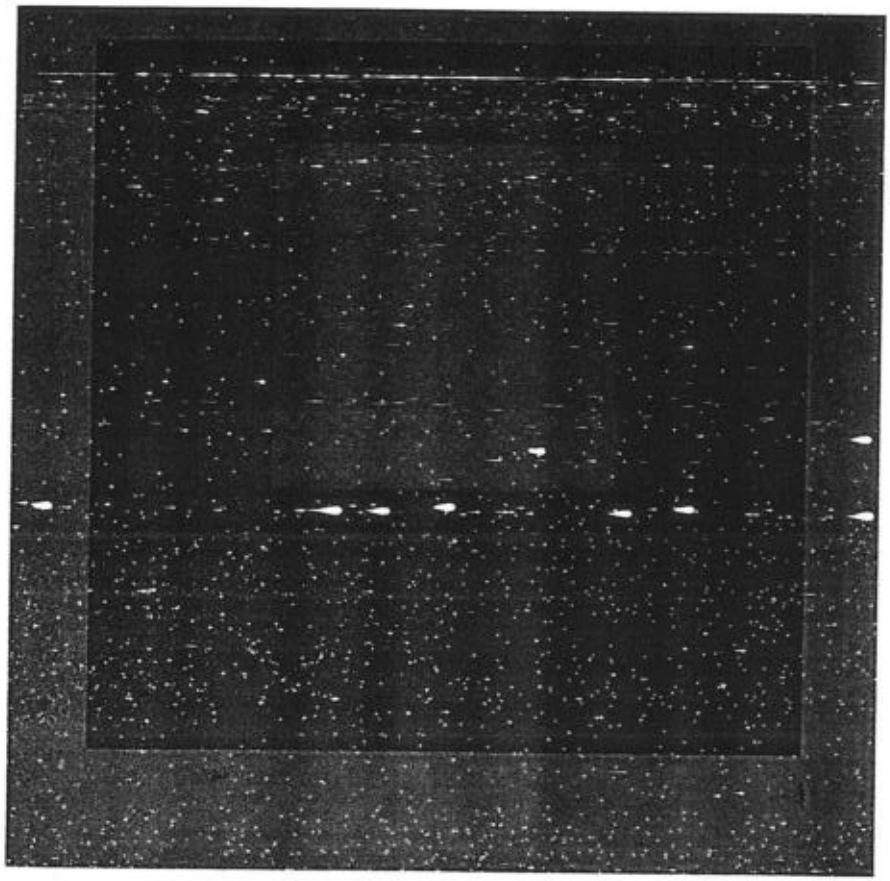
اميل شوماخر (١٩١٢ ـ)، **تاراس بولبا**، ١٩٥٧، مواد مختلطة على قماش، ١٤٦×١٢٠سم، هانوفر، ملكية خاصة.



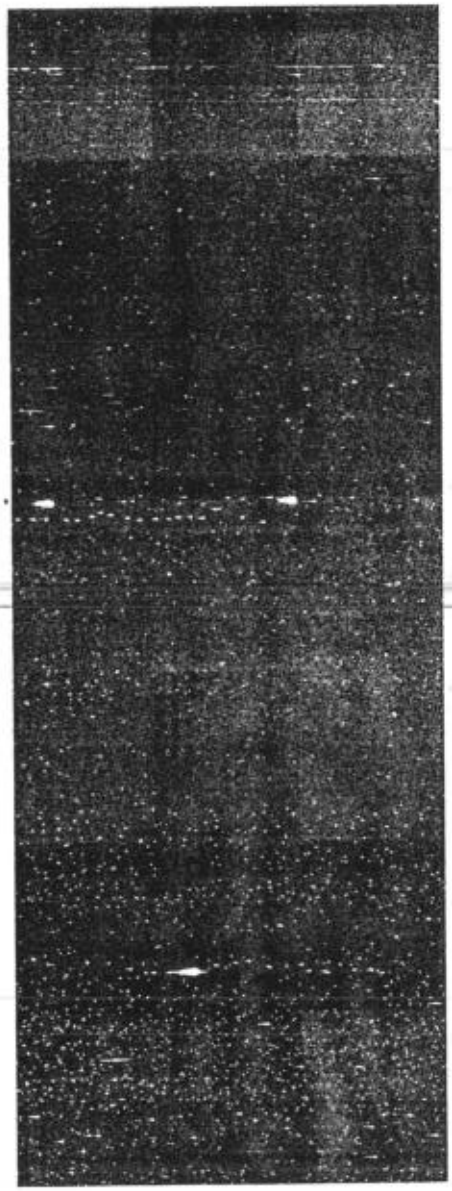
سام فرنسيس (١٩٢٣)، **الخط الأبيض**، ١٩٦٠، محفورة حجرية ملونة، ٩٠,٥×٦٢,٥سم، همبورغ، كونستهال.

ويلي باوميستر (١٨٨٩_١٩٥٥)، **مونتارو والزورق II**، ١٩٥٤، الوان صناعية مخلوطة بالرمل على صفيحة من الألياف الصلبة، ١٢٠,٥١٥٠,٥سم، بيلفيلد (المانيا)، ستاديشه كونستهاوس.

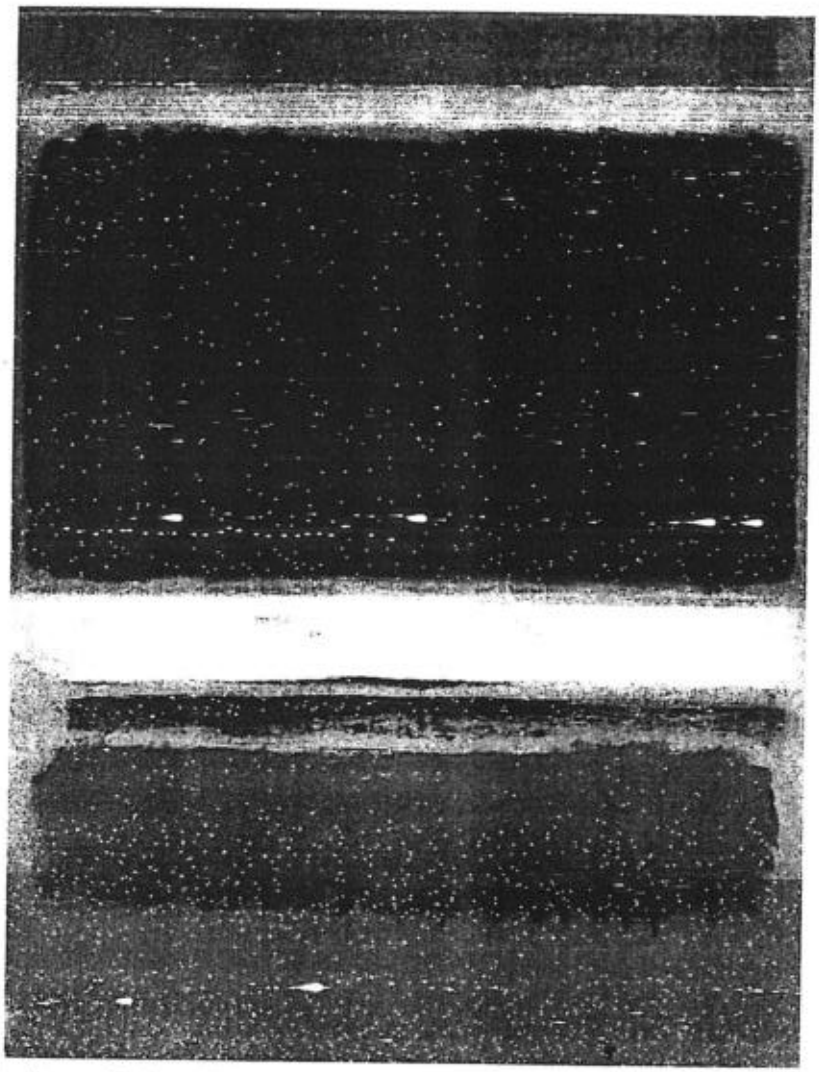
جان دو بوفيه (١٩٠١ـ). **بيت ريفي**، ١٩٤٤، زيت على قماش، ٦١×٥٠سم، مجموعة خاصة.



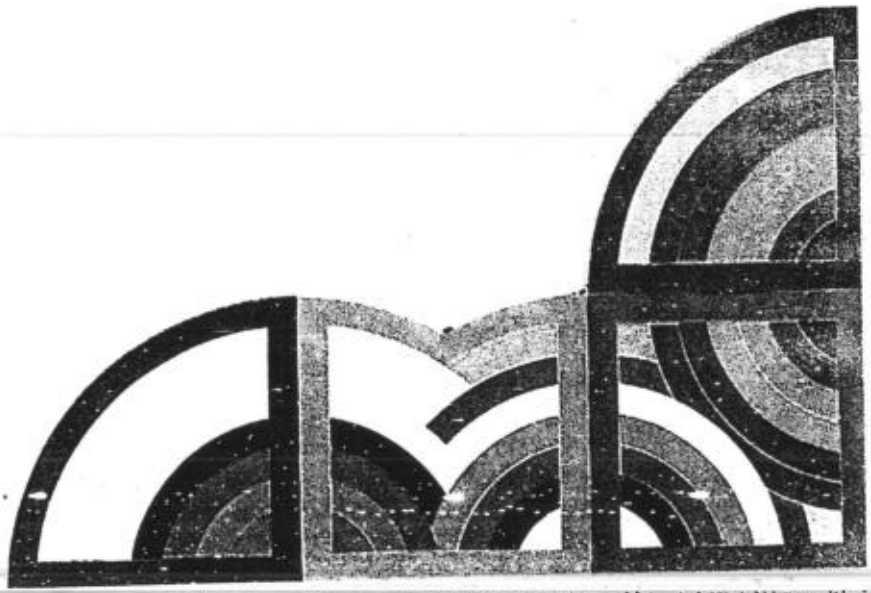
جوزف ألبرس (١٨٨٨ ـ ١٩٧٦)، **تكريم المربع**، ١٩٥٧، زيت، ٧٦×٧٦سم، مونستير، وستفاليشر كونستفيرين



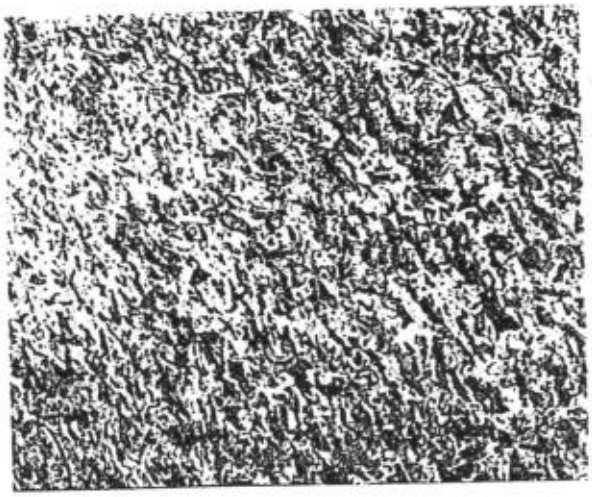
آد رينهاردت (١٩١٣ ـ ١٩٦٧)، **تصوير تجريدي**، ١٩٥٧، زيت على قماش، ٢٧٤×١٠١سم، نيويورك، مجموعة خاصة.



مارك روتكو (١٩٠٣ ـ ١٩٧٠)، **أحمر، أسود، أخضر، على برتقالي**، ١٩٤٩، زيت على قماش، ٢١٦,٥×١٦٥سم، نيويورك، متحف الفن الحديث.

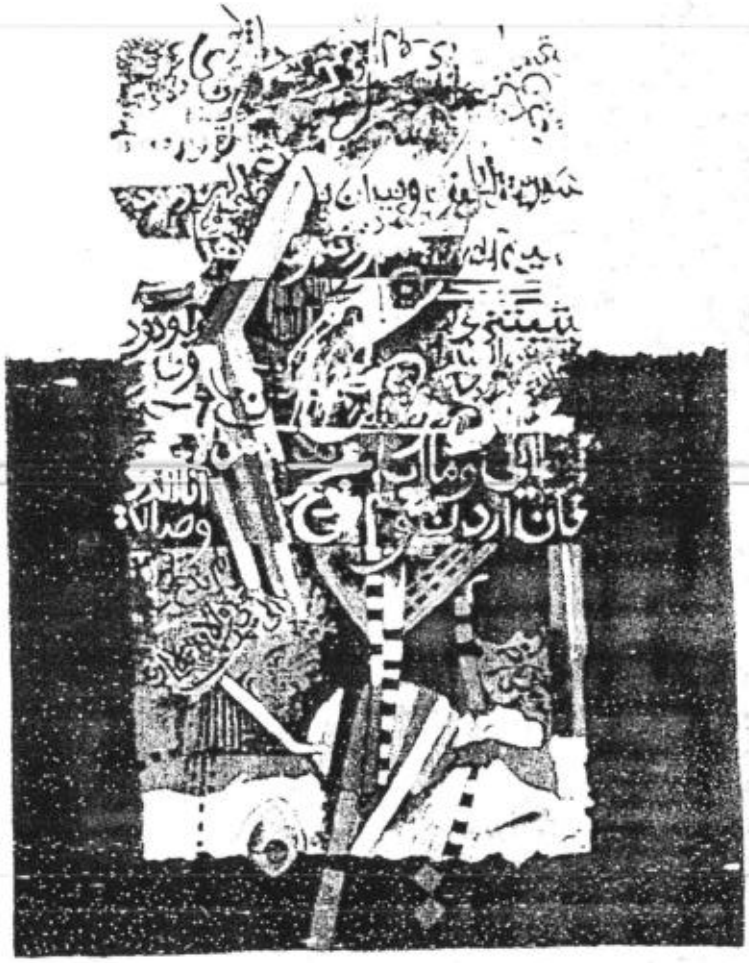


فرانك ستيللا (١٩٣٥) **أغبوتانا ٢**، ١٩٦٨، اكريليك على قماش، ٣١٠×٥٧٤سم، سانت اتيين، متحف الفن والصناعة.

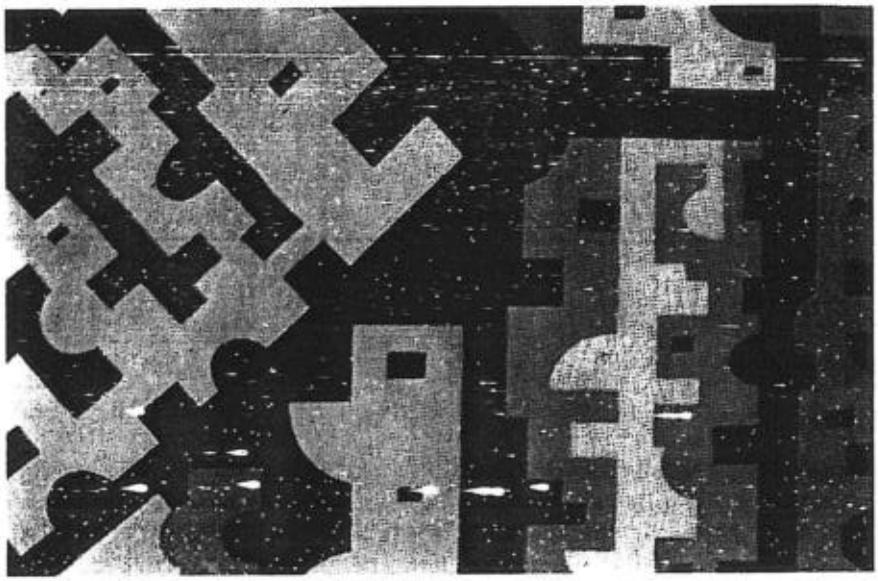


محجوب بن بلّلا: **تصوير** رقم ٤، زيتية ١٩٨٩.

نجا المهداوي: موج الكُتابة.



ضياء العزواي: غواش على الورق ٦٠×١٠٠، ١٩٧٨.



نجيب بلخوجة، شكل المدينة والخط الكوفي.

كمال بلاطة: ثورة، كوفي الكتروني.

الفصل الثامن

عودة الى العالم الموضوعي - التيارات الواقعية الحديثة

مع تطور وسائل التصوير الفوتوغرافي والاجهزة المجهرية، توصل العلم في القرن العشرين الى اكتشاف ما تعجز العين المجردة عن رؤيته في العالم الواقعي، المنظور. وبانطلاقه من الصورة الفوتوغرافية ووسائل الرؤية العلمية، استطاع الفنان ان يعيد صياغة اشكال الواقع باساليب جديدة. فوصفت «بالواقعية» التيارات الفنية التي تناولت هذا الواقع او تأثرت به وباشكاله الجديدة المكتشفة بفضل هذه الوسائل التصويرية المتطورة.

قبل ذلك ـ اي حتى اواخر القرن التاسع عشر ـ كان الفن التصويري في مجمله واقعيا ـ بالمعنى الشمولي للكلمة ـ لانه يصور اشياء ليس من الصعب التعرف اليها ومقابلتها مع الواقع كما تعودنا ان نراه. فكل صورة هي، من هذا المنظار، «واقعية»، لانها تقابل واقعا محددا وتعبّر عن رؤية للعالم تتلاءم مع المفاهيم السائدة لجماعة ما. وفي هذه الحالة، يفقد مبدأ الواقعية معناه، لأن تقويم العمل الفني قد يرتبط، في جزء منه على الاقل، بمدى نجاحه في محاكاة الواقع والايهام به وتطابقه معه. لكن الواقعية، كما مارستها التيارات الفنية الحديثة والمعاصرة لا تقتصر على تمثيل الواقع كما هو، بل تأخذ، باختيارها منه بعض مظاهره، مدلولا جديدا، وتتحوّل ـ مع كوربيه بخاصة ـ الى وسيلة للتعبير عن اوضاع اجتماعية والالتزام بها. فالواقعية، وهي على صلة بالحركة الفنية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ترى ان للطبيعة، او العالم الخارجي، وجودا موضوعيا، وان الطبيعة تخضع، بما في ذلك الانسان المعتبر جزءا منها، لعوامل مادية واجتماعية. واذ يعتبر كوربيه الفن شيئا محسوسا، فإنه لا يسع هذا الفن الا ان يتجسد «في تمثيل الاشياء الحقيقية الموجودة فعلا»؛ فالفن «لغة فيزيائية تماما تتألف من جميع الاشياء المرئية»؛ وان «شيئا مجردا غير مرئي هو ـ حسب تعبيره ـ غير موجود ولا يدخل في نطاق التصوير»(١).

لكن الواقعية اكتسبت بعد ذلك مكونات جديدة اقترنت بالحس الاجتماعي

للفنان الذي وجد في هذا التيار منهجا سياسيا يدفعه للتضامن مع جماعات سياسية والالتزام باهدافها الاجتماعية. ومن هنا كانت ضرورة التوقف عند الظواهر المعبّرة بوضوح عن عملية التحول الاجتماعي، مع الاهتمام بتحليل المتغيرات الطارئة في طرق الادراك البصري. فالتيارات الواقعية المعاصرة، المنبثقة عن تطور الواقعية كما تحددت منطلقاتها الاساسية منذ اواسط القرن التاسع عشر، تبحث عن صياغة جديدة للفن، على صلة مباشرة بالحالة الراهنة للواقع الاجتماعي. بيد ان الواقعية بقيت، حتى نهاية القرن الماضي، تقابل نقيضتها المثالية، الكلاسيكية او الرومنسية، لكنها، باتت تواجه، الآن - مع نهاية السنوات العشر الاولى من القرن العشرين - نقيضة جديدة تمثلت بالفن اللاصوري الذي ارتبط به تطور الحركة التشكيلية الحديثة وما زال الى اليوم موضوعا اساسيا في الجدل القائم حول الفن.

١ - الواقعية الاشتراكية

كان مؤتمر الكتاب السوفيات (موسكو، عام ١٩٣٤) قد حدد مفهوم الواقعية الاشتراكية، طالبا من الفنان ان يمثل الحقيقة في نموها الثوري تمثيلا صادقا وملموساً تاريخيا. وعليه، اضافة الى ذلك، ان يسهم في التحول الايديولوجي وفي تثقيف العمال وفاقا للفكر الاشتراكي. واعتبر **القاموس الفلسفي**، الصادر في موسكو، عام ١٩٦٧، ان جوهر الواقعية «يكمن في الامانة لحقيقة الحياة، مهما كانت شاقة، حيث ان كل شيء يجد التعبير عنه في صور فنية صيغت وفقا لوجهة النظر الشيوعية. والمبادئ الايديولوجية والجمالية الاساسية للواقعية الاشتراكية هي التالية: تفان في سبيل الايديولوجية الشيوعية، تكريس النشاط كله لخدمة الشعب وفكر الحزب، الارتباط كليا بنضال الجماهير الكادحة، انسانية اشتراكية واممية تفاؤل تاريخي، رفض الشكلية والذاتية، وكذلك البدائية الطبيعية». وعلى الفنان ان يدرك اهمية مسائل الحياة البشرية، وان يعبّر عنها في اشكال فنية رفيعة المستوى. «كل ذلك يجعل من الواقعية الاشتراكية اداة جديرة بتثقيف الشعب حسبما يمليه الفكر الشيوعي والواقعية الاشتراكية، المبنية على رؤية للعالم ماركسية لينينية، تشجّع جهود الفنانين وتساعدهم على تحديد الاشكال والاساليب المختلفة، انسجاما

مع ميولهم الشخصية». ويفهم من هذا التحديد ان على الفن ان يكون في متناول الجميع، وان يستمد موضوعاته من الحياة اليومية للجماهير، ويعكس مختلف مظاهرها ونضالاتها[٣].

غير ان الدراسات النظرية المنبثقة عن هذه المبادئ العامة قد بقيت، سواء في العالم الغربي الرأسمالي او في البلدان الاشتراكية، تخضع لمفاهيم بورجوازية سابقة للثورة، ولم تَتَخَطَّ، في حالات اخرى، ما سمي بـ«الماركسية المبتذلة» التي لا ترى في الفن الا مجرد اداة دعائية لمذهب الواقعية. ففي كتابه الصادر في باريس عام ١٩٧٩، يعزو نيكو حجينيكولاو[٤] هذا التصلّب في المجال النظري الى اهتمام الماركسيين، طوال عشرات السنين، بالدراسات الاقتصادية والسياسية، وحتى الدراسات الادبية، لانتشارها الشعبي الواسع، في حين بقيت الابحاث الفنية محدودة وهامشية نسبيا. ويرى الكاتب ايضا ان المفهوم الماركسي لتاريخ الفن قد اسهم بدوره في تراجع الابحاث النظرية الفنية وتقوقعها داخل اطر ضيقة. فهو تاريخ يخلط بين متطلبات فن نضالي وما يتطلبه تفسير صور الماضي، ويحاول ان يربط الواقعية بمدرسة فنية محددة. وان ايديولوجية الماركسية المبتذلة اذ لا ترى اختلافا بين المستوى السياسي والمستوى الايديولوجي، تحوّل اهتمامها نحو اعمال الماضي ذات المواضيع السياسية، جاعلة من تاريخ الفن تاريخا يكاد يقتصر على مثل هذه الاعمال المعتبرة «تقدمية»، من دون اعتبار لخاصيتها وللمرحلة التاريخية المنتمية اليها، وللاستقلال النسبي للمستوى والصراع الايديولوجيين. ولعل هذا المفهوم للتطور الفني هو الذي دفع جدانوف سنة ١٩٤٨ الى موقعه السلبي من الحركة الفنية المعاصرة، ورفضه القاطع لأولئك الذين رفعوا ـ على حد تعبيره ـ «شعارات المستقبلية، والتكعيبية، والحداثة»، «وادعوا التجديد».

وثمة وجه آخر لتاريخ الفن كما تراه الماركسية المبتذلة لا يتعدى ـ خلافا لما يتطلبه التحليل التاريخي والدياليكتيكي ـ كونه مصنفاً كبيراً يكاد يقتصر على الفنانين المعتبرين «واقعيين» و«تقدميين»: كارافاج، غويا، دولاكروا، جيريكو، دوميه، ميبه، كوربيه... اضافة الى المدرسة الهولندية من القرن السابع عشر، والمدرسة

الروسية للقرن التاسع عشر... اما الآخرون فيغمرهم النسيان، او توصف، بطريقة تقليدية، بعض اعمالهم المشهورة. وهذا الموقف من تطور الحركة الفنية يقودنا عمليا الى تصنيف الفنانين الى فئتين: «الرجعيون دائما» (امثال: بوتيتشلي، روبنس، انغر، مورو....)، و«الديمقراطيون ابدا» (بروغل، دولا كروا، مانيه، اوتوديكس...).

ازاء هذه المفاهيم الجمالية، ثمة آراء عديدة ومتباينة تعارض الماركسية المبتذلة وترى في العمل الفني اكثر من مجرد انعكاس امين لظروف اقتصادية وسياسية واجتماعية. فكل فن يسعى الى التجديد هو ثوري في نظر تيودور آدورنو،(٥) لاعتباره ان الفن الحديث في وضع حرج لا مخرج له، لأن المجتمع التقني يحاول استيعابه حتى عندما يكون ثوريا، ولأن جزءا كبيرا منه اندمج كليا بالثقافة البورجوازية، واصبح زخرفيا. واذا حاول الفنان رفض الاستيعاب او التواطؤ، فلا يجد امامه سوى الصمت، الشكل الآخر للتواطؤ، او اللجوء الى التطرف والتسلح بالفوضى بهدف الاساءة. واذا نجح الفنان في الاساءة يُرْفَض ويُعْزَل. وفي كتابه **البعد الجمالي**(٥)، يعتبر هربرت ماركوز ان الفن ليس بنية فوقية على قدم المساواة مع البنى الفوقية الاخرى. فالفن يتمتع باستقلالية نسبية ازاء المجتمع، وقد يكون ثوريا ليس فقط في مضمونه الايديولوجي التقدمي، بل في شكله ايضا وفي بعده الجمالي. اي ان ماركوز يعيد الاعتبار للذاتية ويرى ان «الوظيفة النقدية للفن، واسهامه في النضال من اجل التحرر، يكمنان في الشكل الجمالي. فالعمل الفني لا يكون صحيحا او حقيقيا لا بموجب مضمونه (اي التمثيل الصحيح للظروف الاجتماعية)، ولا بموجب شكله الصافي، بل لأن المضمون اصبح شكلا»(٦).

وثمة قراءة فنية ماركسية جديدة يقدمها حجينيكولاو - في الفصول الاخيرة من كتابه المشار اليه آنفا - ويعبّر من خلالها عن رفضه لما يسميه الماركسية المبتذلة والنظريات الجمالية البورجوازية. فتاريخ الفن، في نظره، ليس تاريخ الفنانين، حتى وان التزموا بايديولوجية سياسية. وهو اذ يرفض تأكيد الايديولوجية البورجوازية على ان «لكل فنان اسلوبا خاصا به»، يعتبر ان ما ينتجه منتج واحد من اعمال فنية لا يمكن ان يرتبط به وحده، وان كون هذه الاعمال هي نتاج شخص

style

واحد لا يشكل صلة مهمة فيما بينها، وقد لا يعني ذلك شيئا في الغالب. فهو يستبدل كلمة «اسلوب» style بما يسميه «الايديولوجية المصوّرة»idéologie imagée ، ويفسر تعدد الاساليب - حتى لدى الفنان الواحد، رامبرانت مثلا - من خلال تعدد الايديولوجيات المصورة للطبقات الاجتماعية في المجتمع الواحد. وما يقصده بالايديولوجية المصورة هو «مزيج نوعي من العناصر الشكلية والموضوعية للصورة من حيث هو مظهر من المظاهر الخاصة للايديولوجية العامة لطبقة اجتماعية»(٧). وهو اذ يعتبر الايديولوجية الصورية مفهوما يمكّننا من استيعاب خاصيات عملية انتاج الصور وتاريخها، انما يسعى الى تخطي المقولة البورجوازية: «تاريخ انتاج الاساليب»، والاستعاضة عنها بمقولة جديدة: «تاريخ انتاج الصور هو تاريخ الايديولوجيات المصورة» اي ان موضوع تاريخ الفن ليس شيئا آخر غير الايديولوجيات المصوّرة، كما ظهرت في مختلف المراحل التاريخية.

لاشك في ان تحليل حجينيكولاو، المبني على دراسة دقيقة لمجموعة من الاعمال الفنية ولعلاقتها بواقعها الاجتماعي، اكثر عمقا واهمية من نظرية الانعكاس المبسّطة، وتقدم معطيات جديدة تتعارض مع النقد الكلاسيكي، لانه يتناول العمل الفني نفسه من دون الرجوع الى خلفيته التاريخية، مكتفيا بملاحظات حول شخصيةُ الفنان وما يتعرض له من تأثيرات. غير ان اللجوء الى العامل الطبقي وحده لقراءة العمل الفني من حيث هو ايديولوجية صورية قد لا يؤدي الاّ الى معرفة بعض جوانب الموضوع، ولا يصل، كما يقول شالومو، الا الى «تاريخ للفن من دون اعمال فنية». ذلك ان وجهة نظر الكاتب تبين، بدقة وموضوعية، ان الصور التي ينتجها فنانون عاشوا في ظروف اجتماعية وتاريخية واحدة قد تنتمي الى ايديولوجية صورية واحدة، الا انها لا تقول شيئا عن تباين قيمتها الفنية. فلماذا يعتبر هذا العمل (لرمبرانت مثلا) رائعة فنية، بينما لا يشكل عمل آخر من المجموعة نفسها سوى ثمرة جهد لفنان ثانوي يعرف جيدا اصول المهنة. فالخطورة تكمن هنا في الايحاء بان الاعمال كلها تتساوى. فهل «يستحيل معرفة ما هو جوهر الفن، وهل يكفي ان نتساءل فقط حول الظروف التاريخية التي اوجدت الوقائع المسماة فنا»(٨).

Popular — شعبي
POP - Art

على الصعيد العملي، لقد ادت الثورة الاشتراكية، وما تبعها من تبني الدولة (في الاتحاد السوفياتي) لمذهب الواقعية الاشتراكية ودعمها له، الى مشاركة جماهرية كانت مجدية وواسعة في بادئ الامر. فالالتزام بمبادئ الواقعية قد تمثل، قبل ثورة ١٩١٧ وفي السنوات الاولى التي تلتها، بالمبادرات الثورية لمجموعة من الفنانين امثال: ماليفتش وغابو واليسيتزكي.... غير ان النتائج على صعيد التطور الفني في البلدان الاشتراكية قد بقيت طويلا بعد ذلك اسيرة هذا الاحراج الاتصالي التثقيفي، الامر الذي دفع الحركة الفنية - بشكل مناقض للمفهوم الثوري وما يقتضيه من تجديد لوسائل التعبير الفنية، على غرار ما حصل في المجالات الاخرى - نحو اكاديمية سابقة للثورة، لا ترتبط بشيء بالتقاليد الفنية لمعظم البلاد الاشتراكية. فاختيار الواقعية مفردات تشكيلية تلبي ما تهدف اليه من وضوح الصورة وتقيد بالواقع المرئي لم يكن فقط، في نظر النقاد العربيين، نتيجة لجمالية محددة لم يطرأ عليها اي تعديل يذكر، بل نتيجة ايضا للانغلاق والابتعاد عن مسيرة الحركة الفنية في العالم. لكن هذه الحالة قد شهدت، في الستينات، بداية تحول وانفتاح جديدين، اكدهما المعرض العام الاول للفن المعاصر في البلاد الاشتراكية الذي اقيم في صوفيا، عام ١٩٧٣، تحت عنوان «التصوير الواقعي الملتزم». وكانت مدرسة لايبزخ قد سجلت - مع فرنز توبكه وولفغانغ ماتيور - اول انفتاح جديد على التيارات العالمية المعاصرة.

وفي اطار الواقعية الاشتراكية، ظهرت سواء في اوروبا (فرنسا، ايطاليا، اسبانيا...)، او في اميركا (اميركا اللاتينية والولايات المتحدة)، وفي انحاء اخرى من العالم، ظهرت تيارات فنية واقعية متباينة في اهدافها ووسائلها التعبيرية. فهي ذات طابع تعبيري احيانا، واكاديمي، حيادي، احيانا اخرى. ففي فرنسا، حاول الفنان الشيوعي الايطالي، رينا توغوتزو Gutttuso، التعبير عن احداث باريس (ايار ١٩٦٨) التي شارك فيها، بواسطة ما اسماه «الجريدة الحائطية» Giornale murale، وهي عبارة عن مجموعة من المشاهد المصورة على ورق التوضيب، اعدت كي تعلق على لوحة اعلانات في شارع ريفولي. مشاهد هذه اللوحة سهلة القراءة، ولا تحتاج الى

شرح: حواجز، شرطة مدججة بالسلاح، شغيلة يتظاهرون، رافعين اعلام حمراء فوق خلفية زرقاء، المصنع... وقد احيطت الموضوعات الاساسية بمقتطفات من الصور الفوتوغرافية الوثائقية: ممثل الدولة الفيتنامية يجهز على مقاتل فيتكونغ، ايدي الشرطة على المسدس، الزنجي المخنوق، ارجل جثة تشي غيفارا. وبواسطة هذا التاليف وهذه الالوان والاشكال ذات الطابع المتحرك، المؤثر، يحاول الفنان لا ان يحلل وضعا تاريخيا فحسب، بل يدعونا للوقوف ضد هذا الوضع القائم، مستخدما لغة كانت مقبولة فنياً قبل سنة ١٩٦٨ من قبل جمهور عريض، ومستغلا مكانة الفن ليجعل منه رسالة اكثر صدى.

٢ ـ واقعية البوب آرت الاميركي

كانت حركة التطور الفنى العامة، حتى الخمسينات من القرن العشرين، تسير باتجاه معاكس تماما للواقعية، وكانت التيارات المعاصرة، الممثلة لهذه المرحلة، تسعى الى تخطي الواقع والتنكر له، مع الدادائية والسريالية، والى نقل التصوير والنحت من التمثيل الصوري، الموضوعي، الى اللاصوري، اللاموضوعي، مع مختلف تيارات الفن التجريدي. غير ان هذه الحقيقة لا تنفي التزام عدد كبير من فناني هذه المرحلة بالواقع او ببعض مظاهره. ولئن بقيت الواقعية، قبل الخمسينات، صيغة تشكيلية هامشية ـ بالمقارنة مع التيارات الفنية الاخرى الاكثر تمثيلا للحركة الفنية المعاصرة ـ فان المرحلة التالية قد شهدت تحولا جديدا باتجاه الواقعية مع مجموعة من الفنانين الذين وقفوا ضد الفن التجريدي، اللاشكلي، وعبروا عن رغبتهم بالعودة الى مظاهر الحياة الحديثة والى تناول المسائل الاجتماعية المعقدة.

يبدو ان عبارة «بوب آرت» Pop Art (ومصدرها كلمة Popular= شعبي) قد استخدمها الناقد الانكليزي، لورانس اللوي Alloway، ما بين عامي ١٩٥٤و١٩٥٧، لتعريف اعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب المعارضين للفن اللاشكلي، والمطالبين بالعودة الى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية. غير ان ما وصف باسم «البوب آرت» يشكل حركة فنية جديدة اكثر شمولاً، كانت قد ظهرت، منذ اواسط الخمسينات، في كل من اميركا واوروبا[٩]، في آن واحد، وارتبطت

بواقعهما الاجتماعي المعاصر، بحيث لا يسعنا دراسة هذا التيار الفني، ذي المنحى الواقعي، وادراك غاياته بمعزل عن الخلفية المتمثلة بوسائل التصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والاعلام.

ولعل ما يميز البوب آرت ـ كما يفهمه الفنان الاميركي روي لشتنستين Roy Lichtenstein ـ هو استخدام «ما هو محتقر»، مع الاصرار على «الوسائل الاكثر تداولا، والاقل جمالية، والاكثر زعقا في مجال الاعلام...»، بما يعني ذلك من عودة، على الصعيد الفني، الى الصورة المستخدمة في وسائل الاعلام، في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون... الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي، البارد، في غياب اي محاولة نقدية قاسية. فالفنان الاميركي يتقبل واقع مجتمعه، ولاتتضمن اعماله شيئا آخر سوى هذا الواقع المعاصر، كما في علب الشوربة لاندي وارهول A. Warhol، وقنينة الكوكاكولا في اعمال روزنكوست Rosenquist... من البديهي ان مثل هذا المفهوم الفني، يرتبط بطبيعة الظروف الاجتماعية للعالم الاميركي، كما يرتبط بسذاجة هذا العالم، السذاجة التي تشكل احد مظاهر «الحالة الذهنية للرواد»، بل «احد ثوابت التعبير الفني الاميركي»، في نظر هوفستاتر. فالبوب آرت يلتقي في كثير من مظاهره العامة مع التصوير الساذج الاميركي من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ غير ان هذا «الفن الشعبي»، بالمفهوم الاميركي، ليس سوى اعادة تقويم بصري للاشياء والاحداث كما يتعامل معها الانسان الاميركي، وتحديد لجزء مهم من حياته اليومية، من دون ان يؤدي ذلك الى طرح اي مسألة تتعلق بها او تعبر عنها. ومن هنا هذا التباين في المفهوم الفني للبوب آرت في كل من اوروبا واميركا، حيث ان تباين الظروف الاجتماعية وتباين الذهنية السائدة ينعكسان بوضوح في هذا الموقف المتناقض من البوب آرت المتجلي باشكال مختلفة في كل من القارتين[١٠].

فالبوب آرت الاميركي يرتبط ـ كما اشرنا ـ بالتيارات المحلية التي كانت حتى بداية القرن العشرين على صلة بالفنون الشعبية، واحتفظت ببعض مظاهرها الواقعية. ولكن، مع وصول فنانين اوروبيين الى اميركا، واقامة معارض ضمت

عددا كبيرا من اعمالهم الفنية، اتسع نطاق التأثير الفني للتيارات الاوروبية، وبخاصة الدادائية ـ وهي اول حركة طليعية ذات طابع عالمي شارك فيها فنانون اميركيون. وقد استخدم الاميركيون ايضا ـ على غرار المستقبليين والصفائيين في اوروبا ـ اشكالاً على صلة بالعالم الصناعي وعالم الآلة؛ وتناولوا موضوعات من الحياة اليومية، حيادية الاسلوب، تشبه في طابعها العام الصورة الفوتوغرافية الجامدة. كما صوّر بعضهم ـ امثال مورفي ودافيس ـ اشياء مبتذلة، كعلب الكبريت او علب السجاير...، باسلوب بارد، حيادي. ويؤكد هذا الموقف الحيادي تصريح دافيس: «اصوّر ما ارى في اميركا، اي انني اصوّر، بمعنى آخر، المشهد الاميركي».

وبتأثير اوروبي ايضا، كانت قد نشأت، في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، حركة الفن اللاشكلي القائمة على مبدأ التلقائية الآلية في تحديد الحركة والفعل. وهي الحركة التي توصل الفن الاميركي بفضلها، مع نهاية الاربعينات، الى المستوى العالمي، الطليعي. وعلى الرغم من انحسارها، مع بداية الستينات، بعد ان استنفذت كل اشكال التعبير الآلي، فانها تركت اثرا كبيرا ومهدت، بفضل ممارستها التعبير المباشر والمتحرّر، للبوب آرت الذي لجأ بدوره الى مثل هذه الحريات الفنية. ولكن ما يسعى اليه كان تلبية لغايات مناقضة، رافضا كل ما هو احساسي او ذاتي، واهتمامات خاصة، ليتجه نحو عالم الطبيعة والمجتمع، ولا يقبل سوى «الموضوع»، الاقل شخصانية. ثم ان الاهتمام مجددا بتقنيات الالصاق والجمع assemblage قد تأكد في المعرض الكبير الذي اقيم في متحف الفن الحديث في نيويورك، عام ١٩٦١، تحت عنوان «فن الجمع». وهذه العودة الى وسائل تشكيلية كانت قد عرفت سابقا، مع التكعيبية والدادائية بخاصة، تشهد الآن ـ كما يشير ادوار د لوسي سميث ـ لا على تحول في الموقف ازاء المواد وطريقة استخدامها، بل تشهد على تبدل سلوك الفنان ازاء المجتمع الذي يعيش فيه، وتبدل رؤيته الفنية.

ان اعمال جاسبر جونس Johns وراوشنبرغ Rauschenberg، الفنانين الاميركيين البارزين، اذ تجمع بين مختلف التيارات الرئيسة للخمسينات، انما تشكل صلة الوصل بين هذه الاخيرة وبين حركة البوب آرت. وبفضلهما لم تعد الدادائية ـ وهي

التي كان لها اثر كبير على الفنانين الشباب في الستينات وبداية السبعينات ـ «مجرد حدث تاريخي او شيء ما كان قد توقف وَحُيِّد، اذ اصبحت من جديد عاملاً منشطا ومدار نقاش»[١١]. كان جاسبر جونس ذا طبيعة دادائية، يستخدم الاشياء لذاتها، كالعلم الاميركي والارقام، في الوقت الذي كان يتحرى فيه الامكانات التعبيرية الملازمة لعالم التفاهة والابتذال[١٢]. اما راوشنبرغ فبدأ بتقصي امكانات التصوير الاختزالي، باستخدام اللوحة البيضاء او السوداء، لينطلق بعد ذلك في مجال مغاير تماما، فيزيد من غنى اللوحة، ويجعل منها مساحة تعجّ بمختلف اشكال الالصاق. اي، على الرغم من انه بدأ نشاطه في مجال الفن اللاشكلي، فانه يُعتبر واحدا من ابرز الممهدين المباشرين للبوب آرت[١٣]. وقد استخدم، هو ايضا، وبهدف التقرّب من الواقع، الصورة الفوتوغرافية والالصاق وفق الطريقة المتبعة من قبل الدادائيين، وبخاصة الفنان الالماني كورت شويترز. لكنه ذهب الى ابعد من ذلك عندما ادخل الى لوحاته (وهي ذات مساحات كبيرة جدا) اشياء مستمدة من الواقع المحسوس (مخدة او فراش منبوش، نسر محنّط، كرسي..)، جاعلاً منها احيانا، كما في **العنزة**، موضوعا قائما بذاته، ومؤكدا، من خلال تصريحاته، ان العمل الفني يبدو اكثر واقعية اذا ما احتوى على عناصر اخذت من العالم المحيط بنا. وباستخدامه مثل هذه العناصر المجتزأة من العالم الواقعي، وادخالها في بناء اللوحة، انما اراد التأكيد على حالة راهنة والتثبت من واقع نشكل جزءا منه، وبحيث يصبح الشيء حدثا لا رمزا.

صحيح ان جونس وراوشنبرغ قد مهدا، فعلا، لحركة البوب آرت، الا انهما لم يستثمرا الامكانات التشكيلية كلها للاشياء العادية المستخدمة تشكيلياً. فثمة فنانون آخرون ـ امثال: آندي وارهول، روي ليشتنستين، روزنكوست، ويسيلمان ـ من الذين اهتموا بمظاهر الحياة الاميركية ووسائلها الاعلامية والدعائية ووثائقها الفوتوغرافية المتنوعة، المتباينة في موضوعاتها، قدموا جمالية جديدة ومفهوما جديدا للعمل الفني. ولعل هدف هؤلاء من استخدام الصورة وتكرارها احيانا على مساحات كبيرة جدا، مع الاحتفاظ بطابعها المبسّط والمباشر، انما هو التثبّت من الواقع في مختلف مظاهره، بما في ذلك الشائع والمبتذل. وكان جيم دين Jim Din ـ

المتأثر بالدادائية الجديدة كما تمثلها اعمال جونس وراوشنبرغ وسواهما من الفنانين المعاصرين ـ قد لجأ الى تقنية الالصاق، واختار الجنس عنصرا موضوعيا ليقدم عنه صورة ساخرة بعد ان تحول الى سلعة تجارية في مجتمع استهلاكي. وهو اذ يستمد عناصره التشكيلية من مظاهر الحياة اليومية ويصوّر الاشياء المتداولة، او يستعين بها مباشرة (كرافاتات، البسة نسائية او رجالية، احذية...)، انما يعبّر بواسطتها عن ارتباطه العاطفي باليومي، ويحاول ادخال هذه «الحياة اليومية» العادية الى العمل الفني كما يختبرها كل فرد في مجتمع صناعي مديني.

اما اندي وارهول AndyWarhol، فبدأ نشاطه رساماً في مجالات الدعاية والاعلانات (الازياء، الكاتالوجات وبطاقات المعايدة...)، حيث يفترض ان هذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري قد دفعته نحو فن «خام»، «من دون اسلوب»، ذي طابع حيادي، لا يحمل اي تأثر او عاطفة. وانتقال وارهول من الفن التجاري، المتمثل بوسائل الدعاية والاعلانات، الى «الفن الصافي» كان ايضا عبر الاشرطة المصوّرة bandes dessinées والصورة الفوتوغرافية، وذلك وفق طريقة جديدة تعتمد على تكرار النموذج الواحد مرات عدة، مع تعديل طفيف له: قنينة الكوكاكولا، بطاقات بنكية، علب حفظ المواد الغذائية، صور شخصيات بارزة، سياسية او فنية، امثال مأو، جاكلين كندي، الموناليزا، الفس برسلي، مارلين مونرو... وباتباعه هذا الاسلوب، واستخدامه وسائل ميكانيكية في طبع الصور المتتالية (كما في قناني الكوكاكولا، او صورة مارلين مونرو)، انما اراد ان ينقل الى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها، او الملصقات التي تلفت انتباه المارة على الواح الاعلانات[١٤]. وفي هذه الحالة، يلجأ الفنان الى اللونية الشبيهة بلونية الملصق كي تثير انتباه من يشاهد مثل هذه الاعمال ولا تدعه يقف امامها كمن يقف لا مبالياً امام الملصق. وهو اذ يختار موضوعاته من مظاهر الحياة المعاصرة، فانه لا ينطلق من نظام قيم محدد، ولا يريد ان يعلن موقفا محددا من نمط الحياة الذي يراقبه، بل يكتفي بتسجيل «طريقة الحياة» way of life الاميركية بما تنطوي عليه من مساواة بين المهم والمبتذل، بين الغث والثمين.

اندي وارهول (١٩٣١ ـ ١٩٨٧)، **مارلين العشرون**، ١٩٦٢، سيريغرافيا واكريليك على قماش، ١٩٧×١١٦، مجموعة خاصة.

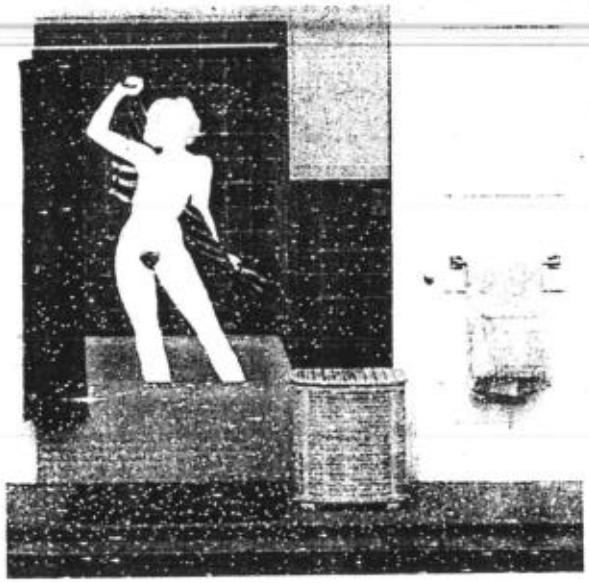
وباستخدامه صور بعض الوجوه البارزة في المجتمع الاميركي، يحاول وارهول ان يعريها، وينزع عنها الهالة الصنمية، بتحويلها الى مجرد اداة دعائية بواسطة اللونية المبتذلة المميزة للاعلانات الضوئية، ويعبّر عن شعور بالحالة العصبية لمجتمع يمر بأزمة معقدة.

في مجموعة اخرى من اعماله السيريغرافية ـ كان قد اطلق عليها سخريةً اسم كوارث Disasters ـ تناول وارهول، وفق الطريقة نفسها المعبرة عن حيادية آلية شبه عدمية، تناول موضوعات تمثل جانبا آخر من حياة المجتمع الاميركي: حوادث السير المخيفة، الكرسي الكهربائي، الاضطرابات العنصرية... ولكنه يخفف من عنف الصورة ـ المتكررة ايضا مرات عديدة ـ وما تثيره من قلق وازعاج في نظر المشاهد، بتمويه اجزاء منها بواسطة حبر المطبعة الملون المضاف اليها، كالبرتقالي، والليلكي، والوردي... غير ان الرؤية المتكررة للمشهد المخيف نفسه تفقده اثره ووقعه على المشاهد، وتجعل من العمل الفني ما يشبه «الاعتراف بالجرح العميق والكي المتعمد له» في آن، حسب تعبير ادوارد لوسي ـ سميث[١٥].

اما روي ليشتنستين[١٦] فاهتم، هو ايضا، بمنهجية الصناعة الميكانيكية، وانطلق من المجال الاعلامي والسينما، والرسوم المتحركة... هذه الاخيرة تشكل ظاهرة فنية بدلالاتها، وتمثل مجموعة من القصص المصورة المتحركة سينمائيا، والمهيأة للاطفال، اساساً؛ لكن ليشتنستين عمد الى تحويلها كي تصبح وسيلة مسلية للكبار. وان هو اتبع مبدأ المسلسلة الهزلية، الا انه لجأ الى عزل الصورة الواحدة عن المجموعة العامة (سلسلة الصور)، واعطاها ابعادا جديدة كبيرة تتناقض مع مقاييسها الصغيرة، الشبيهة بالمنمنمات. وهنا، اتبع الفنان تقنية النماذج والالوان المسطحة، بحيث ان المضمون لا يروي احداثا لقصة ما، انما يحول هذه الاحداث الى صور كبيرة، هي بمثابة «الايقونة» المعاصرة.

وقد تبدو مختلفة نسبيا الصورة الانسانية المتحولة الى نماذج اشبه بالرجل الآلي في اعمال الفنان الالماني الاصل، ريتشارد ليندر Linder. فالاشكال المرئية تصبح نماذج للكائن الانساني المرتبط بمنهج ثابت حدده التطور الصناعي[١٧].

وبدوره، اتبع توم ويسيلمان Wesselman طريقة مختلفة، اذ تصور اعماله، بشكل متفائل ومبسط، مع شيء من النقد الساخر، واقع العالم الاستهلاكي ووسائله الاعلامية[١٨]. فصورة الفم المنفتح ذي الاسنان الناصعة البياض ـ كما في دعاية معجون الاسنان ـ تتكرر في كثير من اعماله بحيث انها لا تنمّ عن اي ابتسامة حقيقية، بل تجسّد، رمزيا، الابتسامة الجامدة keep smiling لعارضة الازياء، او النجمة السينمائية، او الرئيس. وانطلاقا من هذه الزاوية الاجتماعية المميزة، يعالج ويسيلمان مواضيع اخرى مشابهة وفق الطريقة المبسطة نفسها. الا انها تثير الانتباه طريقته في معالجة موضوع المرأة العارية، المرأة التي لا يشغل بالها إلاّ امورها الصحية والجنسية. فهو يصور دوما فتاة عارية واقفة في الحمام منفرجة



توم ويسلمان (١٩٣٦ ـ)، **الحمام**، رقم ٣، ١٩٦٩ ـ ٢١٣×٢٧٠×٤٥سم، كولونيا، متحف لوديفيغ.

الساقين، لا لشيء الا للعناية بامورها الخاصة. وهنا، يُدخل الفنان الى اللوحة، استكمالا لمظاهر البيئة المتممة، عناصر واقعية هي من الوضوح بحيث تبدو قريبة من الصورة الفوتوغرافية. وقد استخدم الفنان هذه العناصر (الحمام بكامل محتوياته: الباب، تعليقة المناشف، مسكة الباب، المغطس، الستارة البلاستيكية، مفتاح الكهرباء، سجادة الحمام...)، ونقلها بامانة تامة بحيث تتعارض مع صورة المرأة التي عولجت بطريقة مبسطة ومختزلة على الرغم من حركتها الواقعية. جميع هذه المفردات التشكيلية تشكل المكونات البارزة للتعبير عن واقع الانسان الاميركي المعاصر.

٣ ـ البوب آرت والتيارات الواقعية الحديثة في اوروبا

باستثناء انكلترا، لم تتعرف اوروبا الاّ في نهاية الخمسينات على البوب آرت الاميركي بعد ان دخل هذا العالم القديم على الرغم من المقاومة المحلية. وقد ينعكس هذا النجاح الاوروبي للفن الاميركي في جائزة بينال البندقية التي نالها الفنان الاميركي راوشنبرغ سنة ١٩٦٤، وفي ما تركته من اثر مهم في الوسط الفني الاوروبي اعمال العديد من الفنانين الاميركيين امثال: ليشتنستين وروزنكوست. وكان الفنان الالماني، كونراد كلافيك[١٩] Klapheck، احد الاوروبين الاوائل الذين تبنوا البُوب آرت ووقفوا ضد التجريد. فنانون آخرون تخلوا عن التجريد وانتقلوا الى «الصورية» التي عرّفها غاسيو ـ تالابوت باسم «الصورية القصصية» figuration narrative المتمثلة في اعمال العديد من الفنانين امثال: مونوري، تيليماك، كلاسن، رونسياك.

وكان هذا الموقف من التجريد المحرك المباشر للمعرض الدولي الذي اقيم في قاعات الـ ستروزينا Strozzina، في فلورنسا (حزيران/ تموز/ ١٩٦٣)، بعنوان «الصورية الجديدة» La Nuova Figurazion، وضم ٣٤ فنانا من عشر جنسيات. وكان البرتو موريتي Moretti، احد الذين نظموا المعرض، قد اصدر، في السنة السابقة، بيانا بعنوان «الصورية الجديدة»، احدث ضجة كبيرة. قبل ذلك ، كان الفنان الالماني هانس بلاتشيك Platschek قد فتح النار، منذ ١٩٥٩، في مقالة بعنوان مماثل،

«الصورية الجديدة» Neue Figurationen، في حين نشر، في السنة نفسها، الناقد الفرنسي، جان لويس فيرييه Ferrier، دراسة مطولة حول الصورية في التصوير، في العدد ١٥٨ من مجلة **الازمنة الحديثة**. وقد جاء في مقدمة دليل المعرض للكاتب فيرييه: «ان صُوريّة جديدة بدأت تتكون على انقاض التجريد ليس بالعودة الى الماضي، بل بالسعي الى خلق بنى جديدة جديرة بأن ترينا العالم الذي نعيش فيه وان تعبّر عنه»(٢٠).

بيد ان تصوّر الاوروبيين للحركة الفنية الجديدة كان مخالفا تماما لما شهدته الولايات المتحدة الاميركية، لانهم ارادوا، بتبنيهم للتيار الواقعي، التعبير عن موقف نقدي اكثر وضوحا، بل اكثر عمقا والتزاما ازاء المجتمع المديني، الصناعي الرأسمالي، المجتمع الاستهلاكي الذي بات اسير واقعه المصطنع والجاهز. اي، ان الفنان الاوروبي قد تخطى مسألة التثبت من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدينية ووسائلها الاعلامية، وبات همّه التعبير عن موقفه الانتقادي لوسائل المجتمع الاستهلاكي ومنطلقاته الاساسية. فالتطور الفني لهذه المرحلة انما يعكس هذا الموقف، الدادائي احيانا، لهؤلاء الفنانين الذين كان لعملهم التشكيلي صفة الحدث والمضمون الاجتماعيين البارزين. لذلك فهم يفضلون على «التأويل الاسلوبي للواقع استخدام الواقع نفسه من خلال اشياء متداولة يحاولون تجديد فهمهم لها»(٢١). وقد برزت في هذا الوقت تيارات فنية ذات اهداف سياسية مع جماعات يسارية متطرفة اقتصر نتاجها الرئيس على الصورة الهجائية، المقروءة بسهولة. وقد انتشرت هذه الصورة الجديدة بشكل خاص في ايطاليا (مع دوفيليبي، وريكالكاتي...) واسبانيا (مع جماعتي ريالي وكرونيكا)، ثم في سويسرا وبلجيكا والمانيا وكوبا.

كان هذا الاتجاه الواقعي على صلة بالبوب آرت الاميركي وامتداده الاوروبي. فهو اتجاه يرفض الفن اللاشكلي والتجريدية التعبيرية، ويرتبط، تاريخيا، ببعض مظاهر الدادائية، ويستمد مفرداته التشكيلية من الدعاية ووسائل الاعلام والحقيقة التي يعبر عنها. ولئن كان البوب آرت الاميركي لا يقدم برنامجا انتقاديا اجتماعيا،

وان الواقع الذي يمثله لا يظهر فيه الا بصفته شاهدا، الا انه قد مهّد ـ بفضل ما استنبطه من مفردات صالحة لأن تكون اساسا لنقد اجتماعي فنيا ـ لظهور تيارات فنية اكثر عمقا سواء في فرنسا او في المانيا واسبانيا وايطاليا. ذلك ان عددا كبيرا من الفنانين[٢٢] قد اتبع منهجا فنياً جديدا ذا مضامين اجتماعية انتقادية، بعيدا عن اللامبالات الاعلامية الحيادية. ولعل ما يميز هذا التيار الواقعي هو ما يمتلكه الفنان من امكانات تخطي لغة البوب آرت، واجتناب الغموض والابهام، والحفاظ على قدر كبير من الوضوح يبقيه على صلة بالجمهور الذي يتوجه اليه.

ولكن على الرغم من وضوح مواقفه السياسية والاجتماعية، فان الفن الاوروبي لهذه الحقبة يفتقر الى سحر تنوعات البوب آرت الاميركي والى وسائله المباشرة. فالفن الاميركي غير المتقيد بتقاليد محلية عريقة، لا وجود لها اصلا في هذا العالم الجديد، كان اكثر انفتاحا وقدرة على تخطي المفاهيم الموروثة، في حين بقي الفن الاوروبي اكثر تمسكا باعراف وتقاليد تدفعه اليها ردود الفعل المباشرة ضد التصوير اللاشكلي وما تميز به من محاولات لم تكن تسعى الا الى تحرّي الحسي والذاتي. ومن دلائل هذا التباين في التطور الفني هو انه «في حين اعلنت التعبيرية التجريدية عن تحقيق فن اميركي فعلا، سجل الفن اللاشكلي آخر انفاسه في مدرسة باريس، واعتبر ان التصوير، من حيث هو نشاط ذاتي، قد انقضى»[٢٣].

انكلترا

اما في انكلترا، فقد ارتبطت حركة البوب آرت، منذ نشأتها، بالصورة الفوتوغرافية، وتكونت الجماعة المستقلة Independent Group من الفنانين الذين ادركوا اهمية المسائل كما طرحتها الثقافة الشعبية، وطالبوا بما سمي الجمالية «الاستهلاكية» Consumability. وقد نظمت عدة معارض تحت عنوان «الصاقات واشياء» (١٩٥٤)، ومعرض «الانسان والماكنة والحركة» (١٩٥٦). وهنا، برز اسم ريتشارد هاملتون، الفنان الذي كان له، في مجال البوب آرت الانكليزي، دور المهد، الشبيه بدور كل من جاسبر جونس وروبرت روشنبرغ على صعيد الحركة الفنية المعاصرة في اميركا. فقد شارك هاملتون في مختلف النشاطات الاولى، كما اشترك،

سنة ١٩٥٥، في معرض «الغد» This Tomorrow بملصقه: **ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الإختلاف والمتعة** Just what is it makes today homes so different, so appealing، المؤلف من عناصر فوتوغرافية تولد انطباعا بمناخ غرفة حقيقية. وهكذا، فان قاموسه التشكيلي قد ارتبط بالازياء والجنس والسيارة وسواها من مظاهر الحياة العصرية، كما اهتم طوال حياته بالدادائية من دون ان يتوقف عندها. اذ ان ما لديه من حس اجتماعي دفعه الى تخطي عبثية هذه الحركة والتحول نحو مسائل الحياة المعاصرة.

وثمة جماعات اخرى تكونت بعد ذلك، في الستينات، وبرزت بينها اسماء جديدة: رونالد كيتاج Kitaj، دافيد هوكني Hockney، الن جونس Jones، بيتر بلاك الاكثر تمسكاً بانكليزيته. وكان هذا الاخير قد اعتمد ايضا الصورة الفوتوغرافية وانجز عمله الالصاقي The Girlie Door: وهو عبارة عن باب غرفة مجهّز بقبضة وغال، الصقت عليه صور فوتوغرافية لفتيات كالتي يستخدمها المراهق في تزيين غرفته.

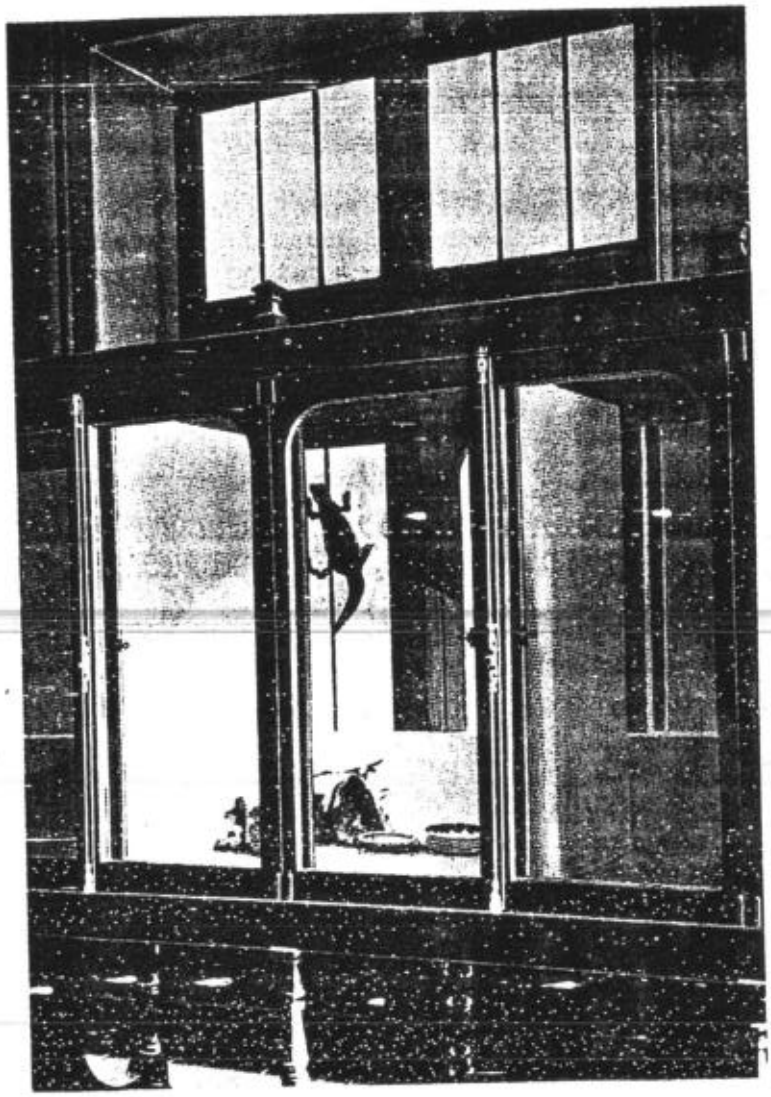
ونكتشف في اعمال ألن جونس عالما مصورا، تمثل فيه الصور الجنسية play-mates، playboys احد مصادره. وقد عالج الفنان في مجموعته السيريغرافية هذا الموضوع مستخدما عدة سطوح مصوّرة، عبّر من خلالها، باسلوب هو بوضوح الصورة الفوتوغرافية، عن موقفه الساخر ازاء الاستهلاك الجنسي بوجه عام. وهو اذ ينطلق من هذه الوسائل الدعائية واساليب الاغراء في المجلات المصورة والملصقات، يكتفي في تصويره للمرأة باظهار القسم الاسفل من جسمها، جالسة ترتدي المايو جوب، اما الرجل فهو اشبه بتمثال الازياء في الواجهات الزجاجية، بلباسه الرسمي. هذا التباين بين عالم الرجل (القسم الاعلى من اللوحة) والعالم الانثوي (القسم الاسفل من اللوحة) ينعكس ايضا سواء في طريقة توزيع الموضوعين في اللوحة او في طريقة معالجتهما. الاول يبدو اكثر تحرراً، ويحمل صفة النموذج من دون تحديد واضح للشكل الخارجي، في حين يبدو الثاني اقرب الى الصورة الفوتوغرافية، لوضوح الاسلوب وللتركيز على الطابع الجنسي[٢٤].

وهكذا فان الهاجس الجنسي يشكل احد الظواهر البارزة في البوب آرت البريطاني، سواء في اعمال جونس اوفي نتاج كل من دافيد هوكني، وبيتر بلاك، وانطوني دونالدسون.

ـ فرنسا

اما في فرنسا، فان ردود الفعل على ما وصلت اليه مختلف التيارات اللاشكلية (البقعية، الغنائية، الحركية...) من افلاس واستنفاذ لوسائل التعبير، قد تمثلت، منذ بداية الستينات، بمجموعة من الفنانين من ذوي الميول الواقعية، والنظريات المصطبغة بالماركسية المحدثة. وقد تكونت، في فرنسا، قبل احداث ايار من العام ١٩٦٨ وبعدها، جماعة من الفنانين (امثال: آرويو Arroy، ريكلكاتي، ادامي، رنسيث، آييو Aillaud)، كان هاجسهم تخطي المفاهيم السائدة، وطرح المسألة المحورية للنضال ضد الثقافة البورجوازية، وذلك باعادة النظر في الاسس نفسها للفن المعاصر، وفي الاطر الاقتصادية والاجتماعية المحددة لمساره العام(٢٥). ولقد حاول هؤلاء الفنانون ـ من خلال عملهم الجماعي ـ التوفيق بين افكارهم النظرية ووسائلهم التعبيرية، وتسخير فنهم لاغراض سياسية: مطالبين بالخلاص من «الاحساسية» الفنية، رافضين اي قيد او اكراه، رافضين ان يقتصر العمل الفني على قوانين التناغم الاساسية للفن وعلى مفرداته التشكيلية الملائمة لطبيعة المجتمع التقني الحديث. فهم يعتبرون ان الثقافة الداعمة لمبدأ «حرية الابداع»-liberté de créa tion، انما تعمل على عزل الفنان، وتدفعه لأن يعيش في اوهام الحرية كي يجنّبها ما قد يمارسه الفن من نقض او اساءة لها فيما لو بقي على صلة مباشرة بالواقع. وفي رأيهم، ان الثقافة البورجوازية حبست كل نشاط داخل واقعه الخاص، وجعلت منه غاية قائمة بذاتها(٢٦).

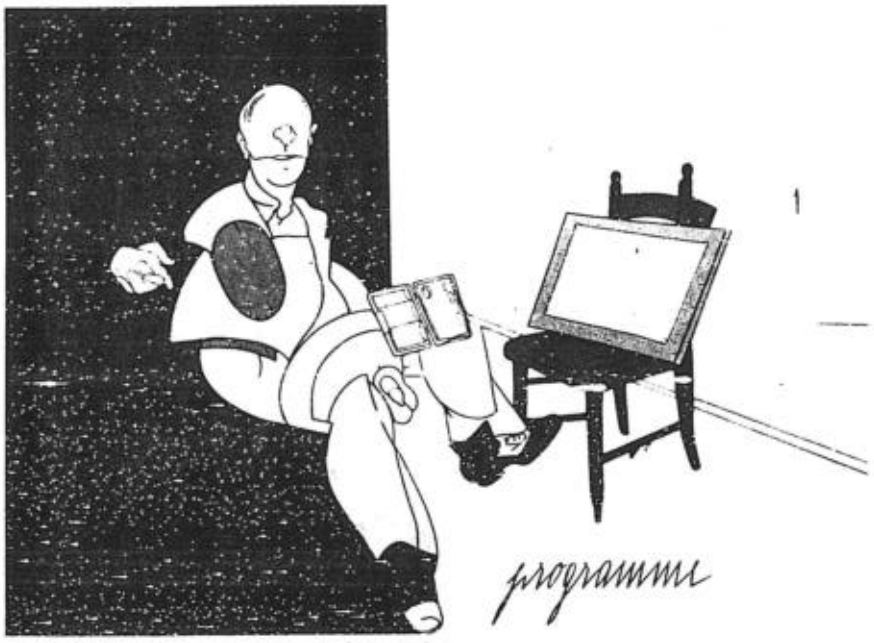
وان كانت جماعة «التصوير الفتّي» La jeune peinture قد استخدمت ـ من خلال عملها المشترك في «المحترف الشعبي» L'Atelier populaire ـ الوسائل التشكيلية لاغراض سياسية، الا ان نشاط افرادها لم يقتصر على المواضيع السياسية، خوفا من الوقوع في فن ملتزم جديد يسهل استيعابه من قبل البورجوازية. ذلك، لأن



جيل آيو (١٩٢٨-)، **واجهة**، ١٩٧١، ٢٠٠×١٤٠سم

علاقات الانتاج الرأسمالية تعمل باستمرار على ادخال العمل الفني في سوق يتحكم به نوع من الاستهلاك يُبَرر ضرورة التجديد وسرعة الانتاج، بحيث يجد الفنان نفسه مضطراً للتجديد إرضاء لمتطلبات عملية الاستهلاك الفني بعد ان اتسع نطاقها ليشمل فئات اجتماعية جديدة. وان كان ممثلو هذه الجماعة يحرصون على ان يبقى عملهم واقعيا ومقروءا، وفي خدمة الاشتراكية، الا انهم استخدموا وسائل تقنية حديثة كان البوب آرت قد ادخلها الى الفنون التشكيلية، معترفين بأن تجربة الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي قد بقيت، على الصعيد الفني، تقليدية، ولم تتخط الفن «الطنان» «للارستقراطية القديمة».

لقد انطلقت، اذن، التيارات الواقعية، التي شهدتها فرنسا في الستينات والسبعينات، من مفاهيم جديدة كانت قد احدثت انقلابا في المعايير الفنية، مُقدمةً مبدأ الاقناع والنقض على التعبير الفني نفسه. وان لم يتخل ممثلو هذه الحركة عن



فاليري ادامي (١٩٣٥ـ)، **الفكرة الثابتة**، ١٩٧٩.

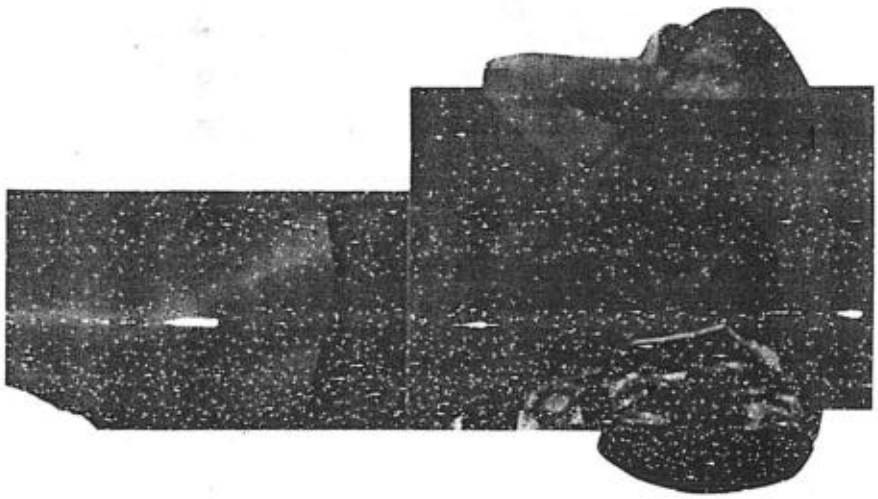
ميولهم وقناعاتهم، الا ان ثمة تبدلاً في مواقفهم قادهم اليه وعيهم لما قد تؤدي اليه من تناقضات آراؤهم النظرية، من جهة، واهتماماتهم المتزايدة بمكانة الدلالة الشكلية في العمل الفني، من جهة اخرى. وهو ما يلاحظ في اعمال العديد من فناني هذه المرحلة، امثال آرويو، رنسياك، كويكو cueco، آبيو، ميساك، ربيرول... لقد تناول رنسياك لغة كل يوم، لغة الشريط المصور، والملصق، والصورة الفوتوغرافية... متوجها الى اولئك الذين هم الاقل ثقافة فنيا. ففي لوحته **القديسة البقرة الام**، ينطلق من الصورة الاعلامية للبقرة الضاحكة vache - qui - rit، ليصور بقرة محلقة فوق رجل وامرأة هنديين تبدو عليهما آثار الجوع، في مقابلة ساخرة بين الفقر والغنى، بين صورة الحيوان المقدس وتكاثره غير المجدي في بؤس الهند. وفي اعمال اخرى له، انجزها بعد سنة ١٩٦٨، وكرسها لأولريك ماينهوف التي انتحرت في زنزانتها، يقابل الفنان بين سرعة السيارة واللون الابيض الضروري للتعبير عن السرعة، وبين الموت، بحيث ان ما يريد الفنان التعبير عنه هو مقابلة «الايهام البصري مع واقعية الحاضر في مقايضة حية»(٢٧).

وضمن اطار الواقعية، ثمة نمط فني جديد عرف باسم التمثيل الصوري الروائي Figuration narrative، استخدم ممثلوه (تيليماك، اروو Erró، ادامي...) الشريط المصور الى جانب الصورة الدعائية، والصورة الفوتوغرافية، وصور المجلات... غير ان الرواية التصويرية تبقى، في معظم الحالات جزئية وقراءتها غير مترابطة. ذلك ان الفنان لا يسعى الى الرواية الفعلية والمباشرة، بل يكتفي بان يقدم نسيجا روائيا من دون تسلسل محدد، وبحيث تحيلنا مختلف الصور الملونة (في اعمال تيليماك) الى سيء آخر غير ما تمثله.

اما جاك مونوري Monory فهو، كمعظم ممثلي الصورية الجديدة La Nouvelle figuration، لا يمكنه التصوير من دون الصورة الفوتوغرافية وصور المجلات، او تلك التي يستخرجها من افلام التلفزيون والسينما، او التي يلتقطها بنفسه ليستخدمها في عمله الفني. لكن الفنان يلجأ الى التأويل، مستخدما الوانا اصطلاحية، كالازرق الذي يضفي على عمله الفني طابعا خاصا ويسجل انقطاعا

عند الحدود ما بين الواقع والحلم[٢٨]. فاللونية الزرقاء تضفي طابع المأساة على العالم المشوش للاحداث المتنوعة التي تمثلها اعمال مونوري (سيارات، غرف وممرات الفنادق، شوارع...)، كانما هي اشبه بالتقرير حول وجود الانسان في الحياة المدينية، وتعبر عن رفضه للتقاليد التصويرية ولمبدأ الايهام البصري. وهو اذ يعمد الى تمثيل المشهد باستخدام «وسائل النسخ الآلية» على نطاق واسع، انما «يسهم في الغاء اسطورة المبدع والابداع»[٢٩]، ويواجه تحدي المجتمع التقني الحديث للتصوير باكتشاف الصورة الفوتوغرافية وانتشارها.

وان استخدم مرسيال ريس Raysse مناهج مشابهة لتلك التي اعتمدها مونوري، واعتُبر، هو ومونوري وكلين، من كبار فناني فرنسا لمرحلة ما بعد الحرب، الا انه تميز باسلوبه الخاص وخياراته الخاصة. وفي اطار الصورة الملصقة، صورة الفتاة pin up، بما تمثله من اغراء لوسائل الدعاية في العالم الاستهلاكي، لجأ الفنان الى الصور الفوتوغرافية، ليضعها، بمقاييسها الطبيعية، داخل سطوح متباينة،



مرسيال ريس (١٩٣٦)، **فجاة الصيف الماضي**، ١٩٦٣، اكريليك، ١٠٠×٢٢٥سم، باريس، متحف الفن الحديث، (مركز جورج بومبيدو).

مُموهاً بعض اجزائها بواسطة الالوان. وعبرَ هذه القوة الايحائية الانثوية، يسعى ريس الى تخطي الطابع الفردي بنسبة اكبر مما تفعله الدعاية التي لا همّ لها الا ان تجذب النظر الى موضوعها. وهكذا، فان معظم اعمال ريس تولدّ انطباعا غريبا، لاننا نبحث فيها عن شعار نتخطاه، ونجد انفسنا في مواجهة الاغراء لدعاية لا تسعى الى اي اقناع وتجسد هذا الاغراء مجاناً»(٣٠).

فنانون آخرون - امثال آلان جاكيه، كلاسن، دوبليه Deblé، فرومنجيه Fromanger، تيزبلات Tyzblat... - تقدم اعمالهم، على تباينها، الانطباع نفسه ازاء الواقع الاجتماعي ومظاهره المعاصرة، وتسعى الى تفسير بعض ملامح عالم الاشياء المتداولة عبر صور ذات طابع حيادي وبعيدا عن اي تأثير عاطفي. ويقوم عمل بيتر كلاسن Klasen كله على استخدام الصورة الفوتوغرافية، ويرتبط جذريا

آلن جاكيه (١٩٣٩)، **غداء على العشب**، ١٩٦٤، طباعة على القماش، ١٧٣×٩٦,٨سم، كمبيرا، الغاليري الاوسترالية الوطنية.

بمحيطه المديني، بحيث انه يشكل رفضا، بل نقضا، لعالم تزداد هيمنته بأشيائه وصوره الموجّهة لحياتنا اليومية[٣١]. فهو يرتبط بمحيطه، ولا يكتفي بالتثبت من الحالة الراهنة بل يواجه المجتمع الصناعي بموقف واع يعبر عنه اختيار الموضوع وطريقة معالجته. وحتى عندما اختار الصورية الاعلامية البسيطة، ذات الاغراض الوظيفية المحددة، عمد كلاسن الى تحوير الخطاب الدعائي وتحويله عن غايته وفق ما يختاره من عناصر تشكيلية يراها ضرورية.

غير ان ما يلفت الانتباه، في جزء كبير جدا من الاعمال الفنية لممثلي البوب آرت والتيارات الواقعية المعاصرة عموما، هو ان المرأة، حيثما تظهر، في التصوير او النحت، لا تُمثَّل الا من حيث هي شيء - اي العنصر الاساسي في الدعاية المعاصرة - وكأن لا وجود لها خارج حدود المخيلة الذكرية [٣٢].

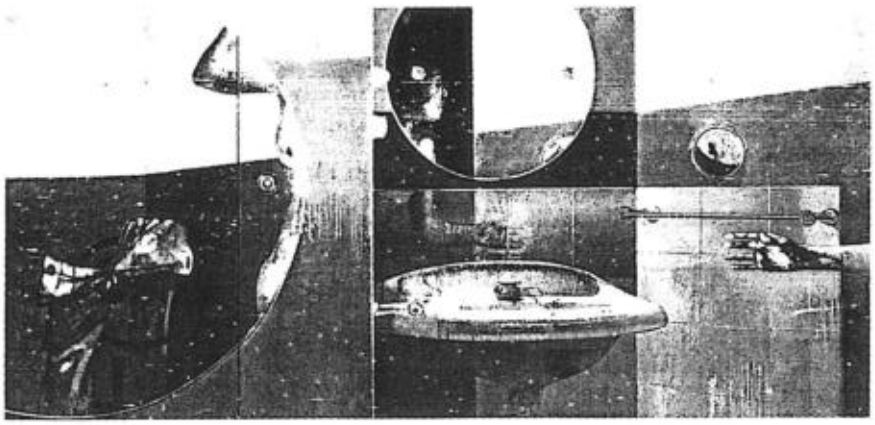
- ايطاليا واسبانيا

لم تقتصر حركة البوب آرت والتيارات الواقعية المعاصرة على انكلترا وفرنسا، بل امتدت الى بلاد اوروبية اخرى سواء في الشمال او في الجنوب. ففي ايطاليا، كان ميمو روتيلا قد ارتبط بجماعة «الواقعيون الجدد»، وشغل مكاناً بارزاً في عالم البوب آرت بفضل مجموعة من الالصاقات تترجم، بعبارات خاصة، ما يلاحظه الفنان في محيطه المديني. اما فاليريو ادامي - وكان ايضا على صلة بالحركة الفنية في فرنسا، حيث اقام معرضا كبيرا، سنة ١٩٧٠، في متحف الفن الحديث في باريس - فقد توصل الى نتائج جديدة جعلته، بفضل المساحات اللونية الصافية، اقرب الى عوالم السريالية[٣٣].

فنانون آخرون (امثال: نيولي، غيلاردي، بيستوليتو...) ارتبطوا بحركة البوب، لكنهم صوروا الواقع وفق اساليب قادتهم الى تقاليد الفن الايطالي لعصر النهضة. وقد انجز بيستوليتو مجموعة من «اللوحات المرايا»، تصور، على اوراق فولاذية مصقولة، اشخاصا واشياء نقلت بامانة انطلاقا من صور فوتوغرافية. بيد ان التقيد الحرفي بالواقعية قد يبعد هذه الاعمال عن مفهوم البوب آرت، ويجعلها اقرب الى الواقعية المفرطة.

عالم آخر هو عالم ليوناردو كريمونيني Cremonini، المتميز بصفته مراقبا يشعر بالمعاناة امام الكائنات والاشياء وينقل الينا نظرته الى العالم والى الآخرين. ولعل ما يلفت الانتباه في اعمال كريمونيني هو نظرات الاطفال التي تفاجئ لعب الكبار، وما احدثته من تشويه في وجوههم عادةُ التلصص والشعور بأن ثمة شيئا يجري خلف الابواب الموصدة(٣٤). فاعماله تصور اماكن ظاهرها عادي بسيط، لكنها محدّدة لمعالم الحياة اليومية المعاصرة: الغرف، الحمامات، الشوارع، الشطآن... حيث تأخذ الرغبة، داخل هذه الاطر، مكانها بما تحمله من انعكاسات لتباينات المجتمع الصناعي. وهنا، غالبا ما نرى الاطفال، ذوي الرؤوس المستديرة والنظرات القلقة، في المرايا، يراقبون خلوة الكبار، الرجل والمرأة، داخل الغرف. وفي العديد من مشاهد الشطآن، نجد، في«مقابل البحر وما يمثله من رحابة المدى. والصفاء، شبكة من العلاقات المعقدة ينسجها الواقع والرغبة في عالم الانسان»(٣٥). فالاجسام الممددة على الرمال هي لاشخاص كبار، جامدة كالاشياء، جعلتها الشهوات الجنسية بالية متآكلة.

ان ما تصوره لوحة كريمونيني هو «رغبة الفنان لا رغبة الزوجين»، الممثلين في العديد من اعماله. «لان رغبة الآخر لا تكتمل ابدا في الحياة اليومية، ولأن الانسان ينهك نفسه في سباق مستحيل لبلوغ الكمال. فهو مسكون دوما بما يفرزه المجتمع من ازعاجات»(٣٦). والحقيقة ان الفنان يصوّر واقع الانسان وما ينتهي اليه من فشل، الا انه لا يتوقف عند اعلان مشاعره ازاء هذا الواقع وانعكاسات المجتمع المعاصر على حياة الانسان. ففي لوحته من التخيلات ما يضفي عليها طابعا خاصا، داخل اطر تشكيلية لا تتقيد كثيرا بالمبادئ الكلاسيكية على الرغم من الاحترام الظاهري لها، وعلى الرغم من ان الفنان بقي على مسافة من الوسائل التقنية المستخدمة في البوب آرت وفي اعمال معظم ممثلي التيارات الواقعية المعاصرة. وان ارتبطت اعماله بالواقع ونقلت بعض ملامحه، فانها «لا تروي ولا تصف؛ فهي تجريد صارم، وتستند الى المرئي لترسل الينا صورا يمكننا معرفتها، تخاطب الحواس والذهن، في السكون المتعارف عليه للتصوير»(٣٧).



ليوناردو كريمونيني (١٩٢٥-)، أجزاء من جسد الحبيب، ١٩٧٨.

المرايا في لوحات كريمونيني هي من العناصر التشكيلية والرمزية الاساسية، اذ «تأخذ، مع الوجه واللوحة، كما يقول الفنان، دورا لا يمكننا اجتنابه. نرغبها لنتعرف على انفسنا. وننظر الى ذاتنا: والمرايا تصبح فضاء، نطرح من خلاله تساؤلاتنا، او نضيع فيه. وقد تصبح شبيهة باللوحة التي تفتقر الى ايديولوجية، ولا تسكنها الا دينامية النرجس»(٣٨).

وغالبا ما كان الفنان يعمد الى توزيع المشهد الممثل في اقسام متعددة تذكرنا بتقاليد الفن الغربي لمفهوم اللوحة الثلاثية او المتعددة الدرف triptyque, poliptyque التي يرى فيها كريمونيني عاملا يجمع بين عدة مفاهيم للوحدة، حيث يقول: «اذا كانت اللوحة في عملي التصويري تنتشر في الثنائية، فانما كي تؤدي دور المرآة، وتعمل على تأزيم مفهوم الوحدة، كما لو كانت القيمة الوحدة (او الجمع) تكمن في دينامية الشك»(٣٩).

امّا في اسبانيا - وهي المتأخرة نسبيا عن باقي البلدان الاوروبية في المجال الصناعي - فكان للحركة الفنية المعاصرة مسارها الخاص. فهي تختلف، سواء في مضامينها وطرق تعبيرها او في دوافعها ومسوغاتها الاجتماعية والسياسية، عن البوب آرت، ولا تلتقي معه الا في بعض وسائلها: كاعتماد الرؤية المنقولة عن

الصورة الفوتوغرافية والصور المسجلة على الشريط بدلاً من الرؤية المباشرة. ومن هذه الزاوية يبدو عمل خوان خينوفس Genovés ابرز المحاولات الاسبانية للتقرب من الصورية «الشعبية» كما يفهمها فنانون البوب آرت. الا ان ما يميز اعمال خينوفس هو انها لم تتوقف عند موضوع الجنس، ولم تهتم بالمظاهر المبتذلة للحياة اليومية المعاصرة؛ فهي تصوّر، على الرغم من النظام القمعي للجنرال فرانكو، مشاهد ملازمة لعالمنا المعاصر، كالاضطرابات الاجتماعية، والحروب الاهلية، والثورات، والاعدامات... وكان تكرار المشهد قد اسهم في مضاعة الطبيعة المقلقة لعمله الفني، حيث بدت اللوحة اشبه بمقتطفات اخذت مصادفة من بكرة اخبارية تلفزيونية، ولا ترتبط بزمان او مكان محدد. ويشرح خينوفس مواقفه ازاء الواقع الاجتماعي بقوله: «الخوف كان دائما في بلادي الشيء الوحيد المسموح به: الخوف من السلطة الاستبدادية، الخوف من جهنم، الخوف من الحقيقة ومن كل ما يقال، وربما لأن الخوف لازمني منذ بدأت افكر، اصبح رفيق ترحالي. وهنا رحت اسعى الى ايجاد فضاء ذي ابعاد تشكيلية يتضمن رؤية الانسان، ويطرح فيه التساؤل حول هذا الشعور. وهكذا يمكننا الكلام على «فضاء للخوف»(٤٠).

٤ ـ البوب آرت والصورة الانسانية

لاشك في ان التمثيل الانساني في الفنون التشكيلية يعود، في مراحله الاخيرة، الى السريالية، ولم يغب كليا بعد ذلك عن العمل الفني. الا ان الاسهام الاكبر في اعادة طرح هذه المسألة على نطاق واسع جدا يرجع الى البوب آرت والتيارات الواقعية، في الستينات والسبعينات، عندما جعلت منها محورا اساسيا للعمل الفني، وموضوع بدل اختلفت اجابات الفنانين حوله. غير ان الصوره الانسانية بقيت، في حالات كثيرة، ذات صفة حيادية، كأنما الغاية منها لم تكن لذاتها والبحث عن مضامينها الداخلية، بل التثبت من واقع مجتمع صناعي حديث، والتعبير عن موقف نقدي، ساخر احيانا، من وسائله الاعلامية....

فنانون آخرون، لا يرتبطون بالضرورة بتقاليد التصوير السائدة، تناولوا الصورة الانسانية من منطلقات مغايره تعبيرا عن رؤيتهم الخاصة للعالم

والانسان. ففي حين كان الاتجاه السائد يميل، في الغرب، نحو التجريد والفن اللاشكلي، قدم الفنان الانكليزي، فرنسيس بيكون Bacon ، صورة خاصة فريدة وغريبة، للانسان المعاصر، في مجتمع مديني، صناعي، مغلق. نشأ الفنان في وسط ثقافي وفني[٤١] حدّد طبيعة نتاجه الذي تشكل السريالية احد مكوناته الاساسية، على الرغم من انه لم يرتبط فعلا بأي جماعة محددة سريالية او واقعية او كلاسيكية. فالصورة الانسانية كما تظهر في اعمال بيكون تكونت ببطء انطلاقا من تجاربه الاولى في الاربعينات، لتتجسد من ثم وتكتمل في مجموعة من الصور الشخصية، وفي اعماله ذات المقاييس الكبيرة (بعد سنة ١٩٦١)، وفي نتاجه الاخير، وبخاصة تلك اللوحات الثلاثية التي يمثل بعضها **صلب المسيح**.

استخدم بيكون وسائل التصوير الحديث: الصحيفة، المجلة، الصورة الفوتوغرافية الطبية... لكنه نادرا ما ينطلق من الواقع المباشر. فهو يصور ذكرى النموذج بدلاً من النموذج نفسه، لينقل الينا صورة انسانية مشوهة كما تعكسها مرآة تبدل مظاهر الاشياء وتجعلها معوجة مموهة. وكي يتجنب نقل الواقع او محاكاته لجأ الفنان الى الشريط السينمائي، فانطلق من فيلم **الدارعة بوتمكين**، للمخرج ايزنشتين، ليصور ذلك الوجه الصارخ، وغالبا ما كان الصراخ الموضوع المحوري لعدد من لوحاته[٤٢]. كما لجأ احيانا اخرى الى اعمال كبار الفنانين (امثال رامبرنت، فيلاسكيز، فان غوخ...) ليعيد صياغة ما تمثله وفق اسلوبه الخاص، كما في الصورة الشخصية المستمدة من صورة البابا **اينوسان العاشر** للفنان الاسباني فيلاسكيز[٤٣]. ويتبع الفنان، في تأليف اللوحة، تقنية المصور الفوتوغرافي او المشهد السينمائي، حيث يعمد الى عزل الصورة الانسانية داخل اطار خارجي، وتحديد موقعها انطلاقا من زاوية رؤية وهمية. ويدعم تجسيم الفضاء التشكيلي البنية التركيبية المخططة، داخل التأليف العام، على شكل قفص يحيط بالشخص (موضوع العمل الفني) وسط اللوحة. هذا الشكل «القفصي» يذكرنا «باقفاص» جيا كوميتي، الفنان الايطالي الذي يلتقي معه بيكون في اكثر من مجال.

ان استخدام مثل هذه البنى التأليفية وما يرافقها من اشكال مشوهة،معجونة

فرنسيس بيكون (١٩٠٩ -)، **دراسة استناداً إلى صورة البابا اينوسان العاشر، لـ فيلا سكيز**، ١٩٥٣، زيت على قماش، ١٥٨×١١٠سم، نيويورك، مجموعة خاصة.

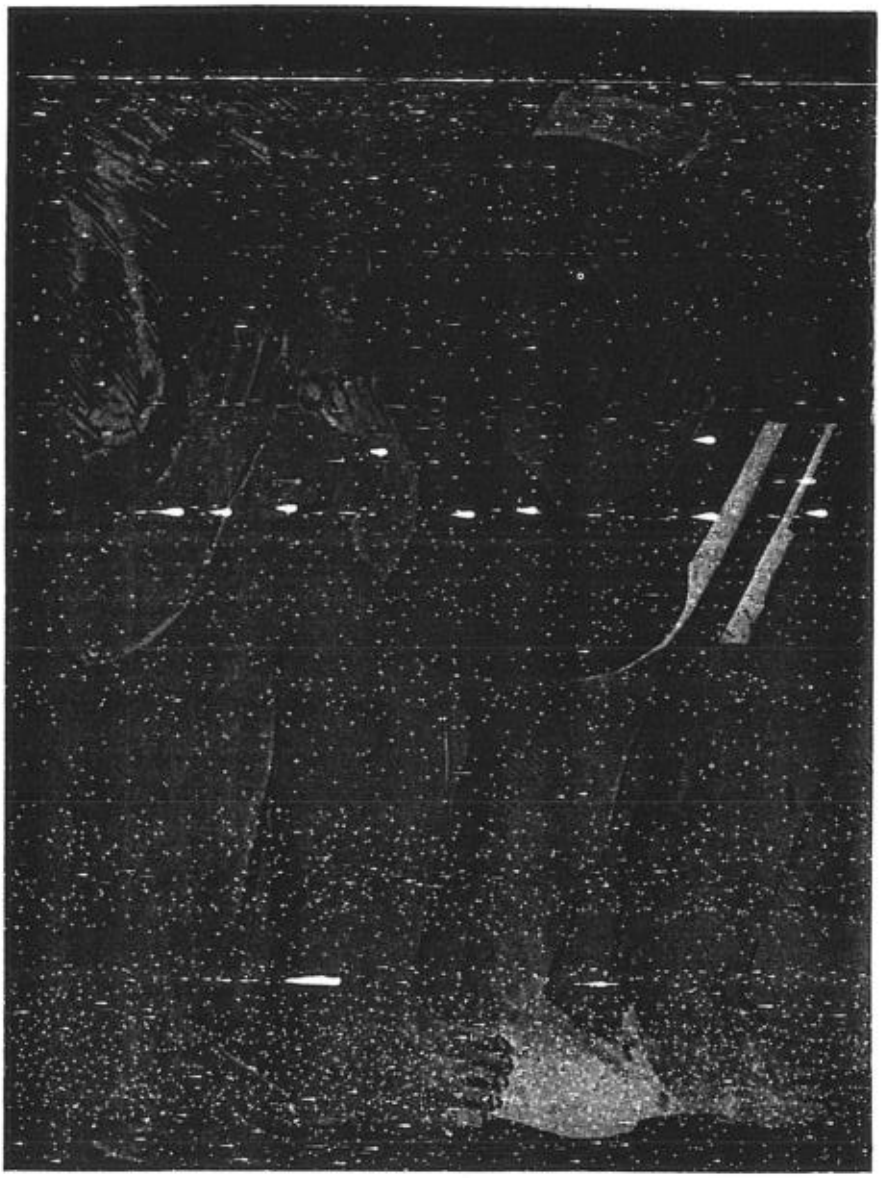
ومعوجة، انما يسهمان في التعبير عن احداث مموهة بطريقة غير مباشرة، قوامها الاستعارات الرمزية. فاحدى لوحاته تمثل مصارعين يلتحمان فوق غطاء ملطخ بالدم، تكشف التواءات جسديهما وتفككهما عن «الهوة المازوشية لصورة الجماهير المصنّمة في الملاعب» (٤٤). وفي لوحته **البابا ذو القبة المروحية** Pape au baldaquim en éventail، يجمع بيكون، في صورة واحدة، بين وجه لفيلاسكيز يمثل البابا اينوسان العاشر، وبين الصورة الباقية في اللاوعي لوجه من فيلم **الدارعة بوتمكين** يمثل امرأة فاغرة الفاه تطلق صراخا حادا، فتختلط الصورتان «لينتج عنهما عويل اشبه بصراخ يولّده التعذيب، وتهتز له قبة العرش. فاللوحة تصبح تساؤلا محتما حول دلالة من اعتبر نفسه وكيلا مفوضا عن الحياة الانسانية» (٤٥).

لم يتغير بيكون بعد ذلك كثيرا. فحافظ على مواضيعه نفسها وعلى طريقته في تأويل الصورة الانسانية، محور عالمه الفني. وهي صورة تتعارض تماما مع «الانسان مقياس كل شيء»، كما كانت تراه النهضة الايطالية، ويفسرها قول الفنان نفسه: «اعتقد ان الانسان ادرك الآن انه عارض، انه كائن لا معنى له». «ان من يذهب الى الملحمة يرى كم هو جميل اللحم، ولكن سرعان ما يدرك رعب الحياة لمجرد أن كل شيء يستمد حياته من شيء آخر» (٤٦).

وقد اتبع الفنان الالماني هورست جانسن Janssen طريقة مشابهة نسبيا، وصاغ الصورة الانسانية بأشكال اعوجاجية معبرا، من خلالها، عن «اناه» الخاصة باسلوب يذكرنا برامبرانت. ويتمثل هذا الاتجاه ذو الطابع السريالي في اعمال الفنان التشيلي، روبرتو متى، احد ابرز ما يعرف باسم الجيل السريالي الثالث. ومتّى يطرح ايضا، من خلال اشاراته الغنائية وعالمه الفني الخاص، التساؤل نفسه حول موضوع الانسان الممثل في اعماله باشكال مبسطة ومختزلة، شبه آلية، معبرة عن قلق الانسان المعاصر.

وتبدو هذه الصورة الانسانية اقل تعقيدا، بل اكثر سذاجة في اعمال هورست انتس (٤٧) Antes؛ فهي قريبة من قطع الحلوة المعروفة باسم Dampedei في مدينة كالسرور بالمانيا، حيث كانت تصنع هذه الحلوة في الايام التي تسبق عيد الميلاد،

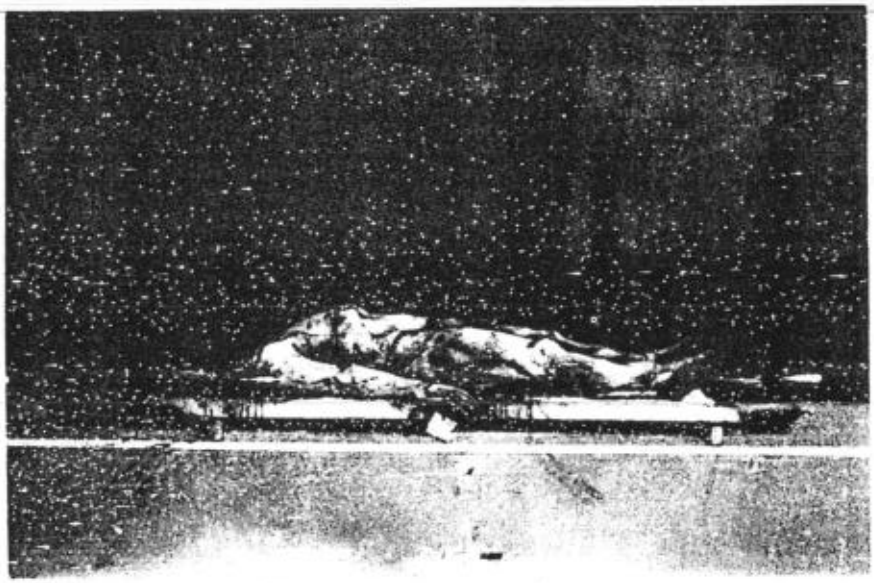
هورست جانسن (١٩٢٩-)، نشوة ذاتية، ١٩٦٤، حفر.



هورست انتس (١٩٣٦ -)، **اعلان جائزة الملكة**، مطبوعة حجرية، ٣٤×٢٦سم.

وترتبط بالخرافة الشمسية للانقلاب الشتوي في العصور القديمة[٤٨]. فالصورة الانسانية في اعمال انتس تمثل قزما مضحكا ذا راس كبير، وعينين مواجهتين، وايد وارجل لا تقل ضخامة، تدور مغامراته في مناخ غرائبي. بيد ان تطور انتس قاده بعد ذلك الى اشكال اكثر طبيعية وواقعية، من دون ان تفقد اعماله، مع ذلك، طابعها السريالي ورؤاها التي يلتقي فيها اليأس مع الرجاء.

عالم آخر، متمّيز بغرابته وعنفه، هو عالم فلاديمير فيليكوفيك Velickovic ، الفنان اليوغسلافي الذي تناول موضوعا وحيدا ولم يتخل عنه، في اعماله كُلها، هو الجسم الممزق، المشرّح، المهشّم، المشوّه، بما يختزنه من آلام تفوق الوصف، وبما هو اختصار للمسافة ما بين الولادة والموت[٤٩]. فالجسم الانساني وتحولاته الحيوانية (كلاب وجرذان) يشكل حقلاً لا ينضب لتقصيات معقدة في الامكنة الخالية الا من آثار التعذيب. فهو جسم اسقط في الفضاء وِلادةً، او قفزاً، او عُدواً[٥٠]. والولادة



فلاديمير فيليكوفيك (١٩٣٥ -)، رَجل، ١٩٧٧، زيت على قماش، ١٩٥×٣٠٠سم، باريس، مجموعة خاصة.

تحتل المكانة المحورية في اعماله. الا انها ولادات مأساوية: فُروج منفتحة كأفواه فاغرة، تتضور صراخا، تقذف طفلا مشوها، او جرذاً، او اشياء اخرى غامضة، كالعلب. وثمة وثائق فوتوغرافية ترافق المشهد المذهل بوحشيته. وقد تزيده غرابة الادوات الجراحية الموضوعة قرب النساء المواخض، لانها تمثل في الوقت نفسه ادوات التعذيب، كأنما الولادة، كما تمثلها اعمال فيليكوفيك، مرادف للرعب. والسؤال المطروح حول الغاية من العذاب الذي يتعرض له من يعطي الحياة، يبقى غامضاً وتختلف الاجابات عنه. فثمة من يعتقد ان غاية الطفل المولود طَرْدُ العضو الذكري الابوي من الجسم الامومي، وان قلقه ناجم عن عدوانية كامنه(٥١). كما تُفسَّر الولادة، هنا، على انها تفجّر لاشكالات التكاثر؛ وقد تكون المرأة المخاض وما يرافقها من اشارات ذات دلالات غامضة، صورة مماثلة لصورة الخطيب، الموضوع الآخر الذي تناوله الفنان ومثّله بطريقة لا تقل غرابة عن موضوع الولادة: عبارة عن رأس فاغر الفاه، تقتحمه الحشرات.

اثناء الولادة، يخرج الطفل كقذيفة، متجها بعنف نحو المشاهد، وبحيث ان البعض يرى في اختلاف وضعيته اختلافا دلالياً: فهي تشير اما الى كائنات ـ قذائف (عندما يُمَثَّل من الجهة الامامية)، واما الى كائنات ـ اهداف (عندما يُمثَّل جانبيا)(٥٢). ويبدو إن اجساد الرجال، الممثَّلة في عدد كبير من اعمال فيليكوفيك، تنتمي الى الفئة الثانية، لأنها غالبا ما تظهر جانبية، من دون رأس، تقفز او تسير او تتعرض للتعذيب، كانها اهداف متحركة، موضوعة داخل حدود او قياسات تسهم في معاينة حركتها وضبطها. وان ما يعزّز هذه الفكرة هو ان الفنان استخدم كلمة «هدَف» عنوانا لعدد من لوحاته. والاهداف هي استعارات تشير الى حالات عامة.

ان عمل فيليكوفيك، بما يمتاز به من تقصٍ دقيق للجسم الانساني، وبما يتضمنه من استعارات، انما يعيد الصلة بالتقاليد الفنية الغربية. فالاشارات المتعلقة بقدر الانسان ومصيره تلفت نظر المشاهد، وتحيله الى الظاهرة العامة للحالة الانسانية، «الى الولادة والموت والجنس، الى الحيوانية، وكذلك الى المعرفة»(٥٣). ولكن الطريقة التي اتبعها الفنان مأساوية، بلغت حدود العنف، من ولادة الطفل ـ

مخلوقا غريبا كان ام حيوانا ام اي شيء آخر - حتى جثة الحيوان (الجرذ) على طاولة التشريح.

٥ ـ الواقعية المفرطة

محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة تمثلت، في اواخر الستينات، بالواقعية المفرطة Hyperréalisme، التي وصفت بنعوت شتى، كالواقعية الاعلامية réalisme informatif، وواقعية الصورة photoréalisme... في بدايتها، ظهرت هذه الواقعية الجديدة، المتمثلة في اعمال استس، وماكلين، وكلوز، ومورلي، وكأنها مجرد حركة «رجعية» ضد التجريد والعقلنة في التصوير، لا هم لها سوى التمسك بالتقاليد وتصوير وجوه النساء الجميلات والشخصيات التاريخية والقصور والمصانع... لكنها، من جهة اخرى، وخلافا للواقعية الاشتراكية وهواجسها النقدية، تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، معبّرة عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية والتصوير الممتع كما اتبعه المعلمون القدماء.

ولبلوغ اهدافهم، استخدم هؤلاء الفنانون المغالون في واقعيتهم عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبّرة وذات دلالة. وسائلهم المباشرة ميكانيكية: آلة التصوير الفوتوغرافي، الكاميرا، الشرائح slides المنقولة الى الشاشة... وبفضل هذه الوسائل يكتشف الفنان، في الواقع المحيط به، ما يعجز عنه بالعين المجردة، فيصل، في عملية نقل الواقع، الى درجة هي من الدقة بحيث تثير الدهشة، وتولّد انطباعا بواقعية ذات ملامح سحرية مذهلة، تتعدى الواقع بمغالاتها. واستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية، بكثير من اللامبالاة، لا يعبر عن شيء سوى عن عملية الادراك البصري في اقصى ما يمكن ان تسجله العين البشرية استنادا الى ما تقدمه له الصورة الفوتوغرافية. فهذه الاخيرة تشكل عنصرا بارزا في حياتنا المعاصرة لما تقدمه من معطيات جديدة في عملية نقل الواقع وتمثيله، ولكونها وسيلة اتصال هي من الاهمية بحيث نثق بها، بسذاجة احيانا، ثقة مطلقة، لانتشارها في الصحف والكتب كما في السينما والتلفزيون. وهذه الصورة تقدم لنا نسخة عن

الواقع، لا الواقع نفسه، نسخة أُخضعت لقوانين خاصة، تلتقي - على الرغم مما اثارته من جدل المعارض الفنية في المدن الاوروبية الكبرى حول دور الصورة الفوتوغرافية وحدودها - مع الاهتمامات الفنية في اكثر من مجال. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، تحولت الصورة الفوتوغرافية الى وسيلة مفضلة لترجمة مظاهر الاشياء، وقدمت للعديد من الفنانين، أولئك الذين اهتموا بالحركة خاصة - من دوغا الى المستقبليين واتباع الفن الحركي - امكانات جديدة لتثبيت مراحل الحركة وتسجيلها. وكان مرسيل دوشان والدادائيون قد اعجبوا بها، واعتبرها موهولي ناجي - احد ابرز ممثلي الباوهاوس - وسيلة تقنية تعبيرية لها قيمة التصوير الزيتي او الرسم، مدركا اهميتها الاتصالية بفضل النسخ العديدة للنموذج الواحد، وموضعيتها المتعارضة مع ميول الفنان واهوائه.

لكن الصورة الفوتوغرافية لم تأخذ اهمية خاصة الا مع التيارات الفنية المعاصرة، كالبوب آرت والواقعية الجديدة، التي اعادت تكريس الواقع، وادخلت هذه الصورة في بناء اللوحة، ووضعتها في اطار جديد يعيد تكرارها. وقد تضاعف الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية مع الواقعية المفرطة عندما جعلت منها عنصرا تصويريا ومرجعا اساسيا لها. وهنا تصبح الصورة الفوتوغرافية «قوام الفكرة»، لانها «تجدد استجواب الواقع، وتبهرنا بايها ميتها»، و«تنهي، خاصة، حقلا جديدا من اللقاء بين الموضوعية والذاتية». غير ان «الحقيقة تتعذر على الصورة الفوتوغرافية: فكل واحد لا يجد فيها الا ما يريد ان يراه»(٥٤).

وهكذا اعادت الحركة الفنية الجديدة تكريس الواقع، وعبرت عن اهتمامها بالتصوير الايهامي - كما تجلى ذلك في معرض كاسل، بالمانيا، عام ١٩٧٢، تحت عنوان الواقعية المفرطة. الا ان النقاد الفنيين نظروا اليها بحذر، لتناقضها مع التطور العام للفن الغربي وتياراته الطليعية، واعتبروا نجاحها، المطابق لتوقعات وامال البورجوازية الصغيرة في العالم، نتيجة «لطفرة ايقونية». فاذا «كان فن الستينات هو فن الشارع، حسبما يقول بيكر(٥٥)، ويعبر عن تظاهرة عامة، ويعكس فعل الجمهور، فان فن السبعينات ينزوي، خلافا لذلك، في الشقق، فيعكس الديكور

الداخلي، ويكشف عن مضامين حميمة، ويستعيد لوحة المسند الرصينة، مستبدلا عنف المواد القاسية بالمهارة الحرفية».

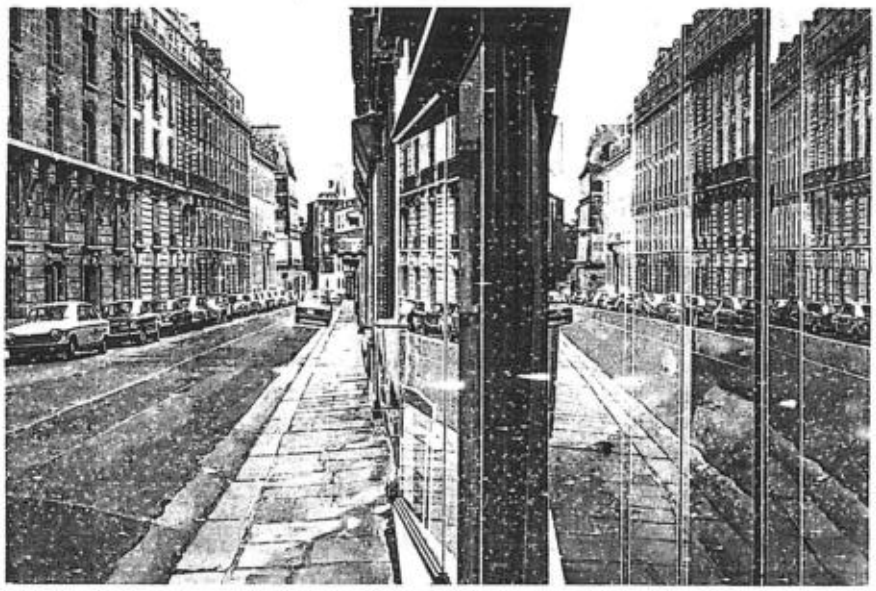
ولكن الواقعية المفرطة قد شهدت، مع ذلك، نجاحاً كبيراً، فانتشرت في اميركا ووصلت الى معظم المدن الاوروبية الكبرى (باريس، روتردام، هانوفر، هلسنكي، ميلانو...)، حيث ان عددا من الفنانين، ممن اهتم منذ الستينات بترجمة الواقع ونقله الى العمل الفني، قد حاول تمثيل هذا الواقع ومعالجة مسألة الفضاء والمادة الملازمين له باسلوب جديد. كما انتقلت الواقعية المفرطة بعد ذلك الى اماكن عدة خارج العالم الغربي، وانتشرت ضمن حدود ضيقة في البلاد العربية، ومنها لبنان. وفي مجال التقرب من الواقع ونقل معالمه الدقيقة، لم يتخوف بعض النحاتين من ان يلبس اشخاصه ثيابا حقيقية، ويضيف الى منحوتاته الوانا تحاكي الواقع المباشر. الا ان الواقعية المفرطة، باعتراضها على الانطباعات المادية والبصرية للفن التجريدي، تدعونا الى قراءة جديدة للواقع، وتعمل على احداث تبدل في ادراكنا البصري للمرئيات باكتشاف ما يمكن ان تقدمه الصورة الفوتوغرافية من معطيات جديدة ومهمة.

فالواقعية المفرطة تسعى، اذن، الى تخطي ما يربط الانسان بالطبيعة من احساسات مباشرة، معلنة انه لا بد من الدخول الى هذه الطبيعة نفسها للتعرف الى ما فيها من جزئيات ودقائق لا يمكن الا للصورة الفوتوغرافية ان تسجلها، لأنها الوسيلة الوصفية الاكثر دقة وموضعية، ولها من الدلالات ما يجعلها كلاً قائما بذاته. غير ان استخدام هذه الوسيلة الوصفية في المجال الفني لا ينفي بالضرورة العنصر الذاتي المتمثل في ميول الفنان ورغباته وما تمليه عليه في اختياره لهذه الصور الفوتوغرافية، وتحديد اطرها، واعادة صياغة الواقع انطلاقا منها. فالفنان الواقعي، المرتبط بطبيعة المجتمع الاستهلاكي ووسائله الاعلامية والتقنية، انما يسعى الى التعبير عن هذا الواقع وعما يشكل الاطر البيئوية له. وعلى الرغم من التزام بعض ممثلي هذه الحركة بالمظاهر الوصفية، من دون ارتباط واضح بمرجع ايديولوجي، فان سلوك بعضهم الآخر، بخاصة في اوروبا، قاده بالنهاية الى

مواقف سياسية تمثّلت في اختيار الموضوعات وطرق معالجتها المعبرة عن رغبات الفنان وانتقاداته الساخرة في الغالب. وباعتماد مثل هذه المواقف يقترب الفنان الواقعي من الفن المفهومي conceptual art ويلتقي مع التوجه العام له.

لقد مَثّل تيار الواقعية المفرطة فنانون عديدون، اميركيون واوروبيون، اختصاصيون في مجال عملهم وفي ما يتطلبه من مهارة فائقة، هي مهارة الحرفي الحاذق. وهم ممن رجع الى الصورة الفوتوغرافية، وتأثر بانغر وكونراد وبللوتو، من القرن التاسع عشر، ووجد في ما قدمه الرواد الاميركيون (امثال: ادوار هوبر، وشارل شيلر، وغرانت وود، واندريو ويت) مصدرا ونموذجا يُقتدى.

فصور ريتشارد استس[٥٦] Estes بعض واجهات ابنية نيويورك ومحطات لاس فيغاس، معتمدا الصورة الفوتوغرافية لاستحالة الوقوف في المدينة وتصوير محطة بنزين او احد شوارع نيويورك انطلاقا من الطبيعة نفسها. وهو عندما صَوَّر



ريتشارد استس، مشهد شارع باريسي ١٩٧٣.

واجهة احد الابنية القديمة، من القرن التاسع عشر، واجهة لا قيمة لها بالنسبة الى التخطيط المديني الحديث، انما اراد التأكيد على اهميتها شاهداً على «الوعي التاريخي»، وقدم، بتصويره محال بيع الزهور، صورة مصغّرة عن الطبيعة بعد ان افتقدتها المدن الكبرى وخلت منها، كما اعاد تقويم الشعور بالاغتراب، من حيث هو ظاهرة انسانية، من خلال الصورة التي تمثل محطة بنزين من طراز «الباروك المحدث» في لا س فيغاس. وقد عمد استس ايضا الى تصوير مواد عاكسة (الكروم، والفولاذ المصقول، والزجاج، والاشياء المرئية من خلال الزجاج)، ونقل الاشياء المرئية بمهارة تستأثر بالانتباه، من دون ان يعدّل فيها او يغير من طبيعتها؛ ولكنه يزيدها وضوحا(٥٧).

وقد عرض ريتشارد ماكلين Mclan نسخاً بالاسود والابيض لصور استمدها من مجلة تهتم بنشر صور الخيول الرابحة في السباق مع سُوَّاسِها واصحابها الاغنياء المحاطين بالفتيات الجميلات اللواتي يرتدين الجينز. الا ان ماكلين لم يكن مولعا بالخيول كما ولع بها الفنان الرومنسي جيريكو ومعاصروه الانكليز (من القرن التاسع عشر)، وان ما اراده من تصوير هذه المشاهد هو تحويل المظاهر البورجوازية، باسلوب ساخر، الى مرآة عاكسة لواقع اجتماعي. اما الفنان السويسري فرنتس غريتش فعبّر عن تجربته الخاصة مع جيل من الشباب، من هواة الجينز والبلوزون، بتصوير مظاهر الحياة الوجودية المسالة لهؤلاء الفتيان، من خلال شرائح ملونة التقطت في الضوء الساطع. كما نقل في لوحاته الكبيرة مظاهر الحياة التأملية لدى الجيل الشاب ومفهومه لها، باستخدام الوان متألقة تثير شعوراً بالنشوة لدى المشاهد.

٦ ـ الواقعية التجريدية

وفي مجال الكشف عن معالم الحقيقة غير المرئية بالعين المجردة، لجأ الفنان الاميركي تشارل كلوز الى الكاميرا ليصور، من على مسافة قصيرة جدا (حوالى ١٠ سم)، وجهاً انسانيا داخل مقاطع افقية متتالية. واستنادا الى هذه النماذج الاساسية، ينقل الى اللوحة، بواسطة شبكة خطية، ما تتضمنه مربعاتها الموضوعة

على الصورة ـ النموذج ليضيف اليها الالوان ويعمد الى فصل الاساسية منها حسب طريقة الانتقاء الفوتوغرافية. غير ان هذه الطريقة المتبعة في نقل الصورة الانسانية هي من التجريد بحيث يصعب على من يرى في هذه الاعمال الفنية مختلف تفاصيل اجزاء الوجه الانساني، تحديد السمات العامة لهذا الوجه بعد ان فقد الشكل المتعارف عليه. فالعين لا تدرك هنا، للوهلة الاولى، شكلا تنطلق منه لاستيعاب الاجزاء الداخلية، إلا انها ترى تنوعا من الصور المتناهية الدقة، وتحاول من خلالها اعادة صياغة الشكل العام.

وللتعبير عن واقع اجتماعي وعن مفهومه للعمل الفني، صور الفنان الانكليزي، مالكولم مورلي، ميدان سباق الخيل في دوبان ـ في جنوبي افريقيا ـ انطلاقا من ملصق فوتوغرافي لشركة الطيران فوتور Vautours. وعندما انهى اللوحة خَطَّ عليها باللون الاحمر، خطين محوريين، على شكل X. وقد فُسِّرت هذه الاشارة على انها اعتراض على السياسة العنصرية في جنوبي افريقيا، كما اعتبرت ايضا تسجيلا لموقف الفنان ازاء العمل الفني نفسه. فاللوحة اذ تنسخ ملصقا اعلانيا، تظهر ان الواقع قد افرغ من مضمونه ـ من خلال النسخ العديدة للصورة الفوتوغرافية الاساسية ـ ولم يعد الا نموذجا ـ او كليشيه ـ فقد قيمته.

هذا الواقع، المُمَثَّل في الصور الفوتوغرافية، ينقله جيرهارد رشتر Richter انطلاقا من هذه النماذج، وبعد ان يضيف اليها من العناصر التشكيلية ما يُمَوِّه بعض اجزائها، ويجعلها مشوشة، ويفقدها شيئا من صلتها بالواقع الذي تصوره. فنانون آخرون يتحركون هم ايضا بين هذين القطبين: الايمان بصدق الصورة الفوتوغرافية، والادراك البصري الموجَّه كما تنقله العين الانسانية. فالواقعية، هنا، هي التعبير عن موقف الفنان ازاء اللوحة نفسها، والواقع الذي تعكسه، متنكرا لأناه خلف عمله الفني، ومحاولاً، كما يقول بيكر، ان «يعيد الى الحدث المصور فوتوغرافيا حقيقته من حيث هو حدث تصويري خالص[٥٨]». وهو اذ يُشدِّد على حقيقة الصورة الفوتوغرافية، باعتماده الرؤية الدقيقة وصحَّة ما ينقله الى اللوحة، انما يسعى الى تفسير الحدث المصور نفسه من دون ان يخضعه لعوامل تأثرية او

نفسانية ظاهرة. قبل ذلك، كان البوب آرت قد استخدم الوسائل الاعلامية، وتناول مظاهر المجتمع الاميركي ساخراً، واثار لدى الاجيال اللاحقة من الفنانين ردود فعل قادت هي بدورها الى التساؤل حول وظيفة الفن في ثقافة الجمهور. وهي ردود الفعل التي جعلت، بتأثير من هذا التيار الواقعي التجريدي، الاختبارات البصرية مفهومية، ومهدت لما سمي بالفن المفهومي.

٧ ـ التيارات الواقعية في النحت

بعد الحرب العالمية الثانية، تعددت مسارات الحركة الفنية، وشهد العالم الغربي، بموازاة النزعة التجريدية، تيارا نحتيا صوريا، تعبيريا، سرعان ما تأكدت ملامحه منذ الخمسينات. وكان الشعور السائد، في الاوساط الفنية المتمسكة بعلاقتها المباشرة بالواقع، هو انه لا بد من وضع نظام قيم يتلاءم مع الاوضاع المستجدة، وتحديد صورة للانسان تعكس واقعه الاجتماعي الجديد. وكان ردُّ فعل الفنانين المباشر على الحرب وما خلفته من دمار ومآس رفضا للمواد التقليدية وما ارتبط بها من مفاهيم ومقاييس. فاستبدلوا بها مواد ليست مهيأة، في الاصل للعمل الفني، ووجدوا في الاشياء العادية، والمبتذلة منها، من الخصائص ما هو اكثر ملاءمة من الرخام او البرونز لانتاج اعمال نحتية عرفت باسم نحت الرُمَم Junk sculpture.

ان عددا كبيرا من فناني الجيل الجديد، على اختلاف ميولهم ونزعاتهم الفنية، استخدم مثل هذه المواد، امثال: فرناندیز ارمان، جان تانغلي، سيزار، ادواردو باولوزي، جون شمبرلن، جازون سيلي.... وقد استخدم عدد منهم حطام السيارات ليحولها الى اعمال نحتية تعكس معالم الحضارة الحديثة، وتُقدِّم صورة للانسان رمزية، وغير مباشرة، من خلال ما انتجه. فهي، على سبيل المثال، موجودة ضمناً في اعمال سيزار[٥٩]، الاعمال القائمة على جمع حديد قديم مستعمل، او جمع هياكل سيارات عتيقة وضغطها وتحويلها الى كتل من مواد مختلة وملونة، كما في **البويك الصفراء** ١٩٥٩. لكن سيزار لم يتخل، في الوقت نفسه، عن الصورة الانسانية المُمَثَّلة تمثيلا فعليا. وهي ، عادة، صورة غريبة، كما في عارياته

سيزار (١٩٢١)، **البويك الصفراء**، ١٩٦١، سيارة مضغوطة، نيويورك، متحف الفن الحديث.

التي صاغها من الحديد او البرونز، من دون رأس، وذات جسم متآكل. ومع ذلك، فهي تعبّر، بما تبقّى، عن الحياة.

والصورة الانسانية تصبح محورية في اعمال النحات الفرنسي، جان ايبوستيغي Ipoustéguy، احد ابرز التعبيريين الممثلين لهذه المرحلة. غير ان لهذه الصورة ملامح خاصة: فهي، بوجه عام، ضخمة، طوطمية، ذات رأس اشبه بخوذة مخيفة، ممزقة، وذات جسم مشوّه، ومحطّم، كما في **داود** (١٩٥٩)، او **الاسكندر قبل اكباتانا** (١٩٦٥). لقد استخدم النحات، في هذه الاعمال، البرونز، وجعل سطوحه مصقولة، سوداء اللون، ثم عمد، بعد ذلك، الى تحطيم او كسر اجزاء منها بحيث تبدو وكأنها تعرضت لانفجار احدث فيها ذلك التشويه(٦٠).

فى انكلترا، بقي التقليد الصوري لما بعد الحرب، حتى ظهور البوب آرت (في اواسط الخمسينات)، اكثر وضوحا في التصوير مما في النحت، كما بقي هنري مور وبرباره هيبورث بعيدين عن اوساط الفنانين من الجيل الجديد. غير ان ثمة عددا من النحاتين يمثل تيار ما بعد الحرب التعبيري. فانطلق بوتلر Butler من التجريد لينتقل الى العالم الموضوعي ويتناوله باسلوب تعبيري. نحاتون آخرون حاولوا التعبير، في البرونز، عن حالات العنف والرعب، امثال: كنيت ارميتاج، لين شادويك، برنار ميدوز، اليزابيت فرنك. وكان ادواردو باولوزي Paolozzi، الممثل البريطاني للنحت القائم على استخدام الاشياء المستعملة، قد وضع مجموعة اعمال نحتية تمثل اشخاصا اجسادها متآكلة او مجرّحة.

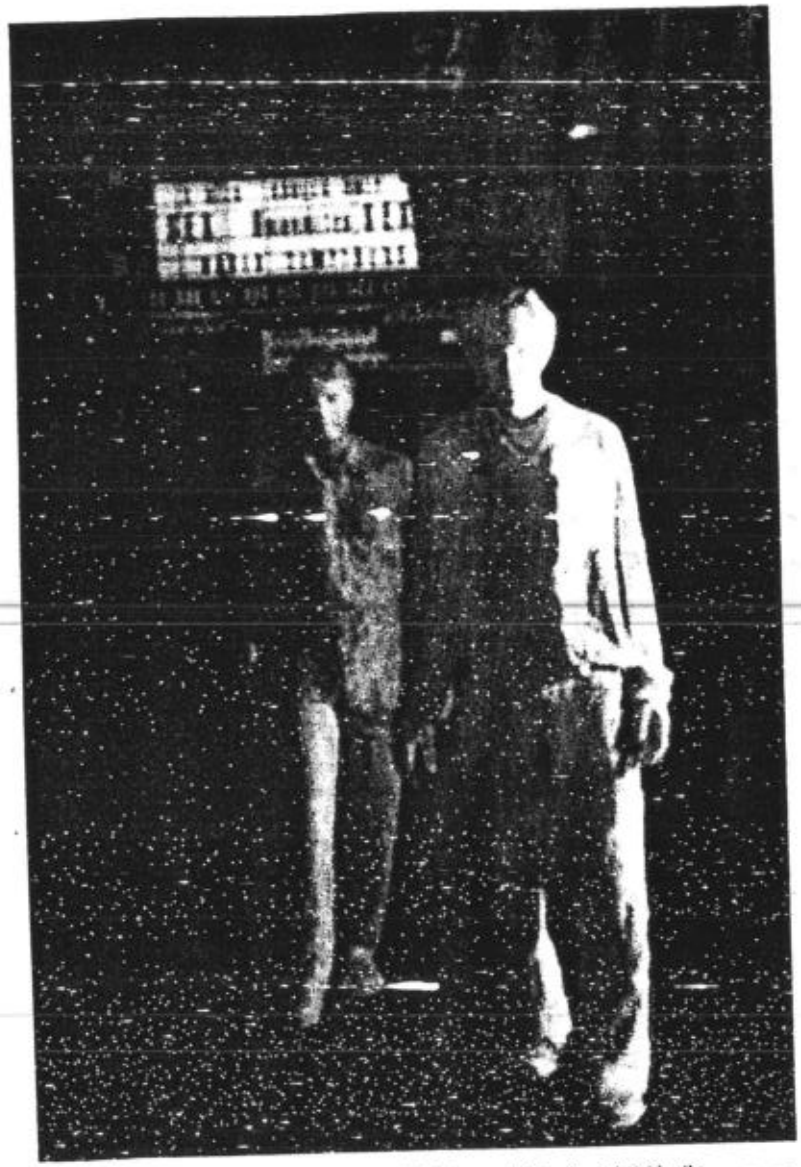
البوب آرت (في النحت)

ثمة تيار واقعي جديد يختلف في وسائله وتقنياته ومنطلقاته العامة عن الحركات الواقعية السابقة. ومع هذه الحركة الجديدة، المرتبطة بظهور البوب آرت، يسقط التمييز بين التصوير والنحت، في حالات كثيرة، حيث ان عددا كبيرا من ممثلي البوب آرت، من الذين صُنّفوا على انهم مصورين، انتج نحتا، بينما رفض النحاتون هذه الصفة الملازمة لهم، مطالبين بأن تستبدل بها صفة «صُنّاع اشياء».

وتقترب من هذا المفهوم اعمال الاميركي جاسبر جونس Johns، المتمثلة بعلب بيرة كبيرة صُبّت في البرونز وطليت بالالوان. بيد ان النحات الاكثر غرابة بين النحاتين المرتبطين بالبوب آرت هو جورج سيغال segal الذي يقوم عمله على تقنية القولبة انطلاقا من الجسم الانساني من حيث هو نموذج اولي. وبعد ان ينتهي الفنان من صناعة التمثال - وهو غالبا من مواد مختلفة كالجص والخشب والمعدن والزجاج الصناعي (بليكسي غلاس) - يعمد الى طلائه باللون الابيض، ثم يضعه في بيئة او محيط ملائم، عناصره حقيقية اخذت من العالم الواقعي، كما في **سائق الباص، الكاراج، غرفة بيع البطاقات، نافذة المطعم**... وفي هذه الاعمال، تبدو الصورة الانسانية - وان كانت قد شُكلت انطلاقا من النموذج الحي - اشبه بطيف انسان يعيش في عالم يوحي بالوحدة والعزلة، على الرغم من ان عناصره اخذت من الواقع المباشر (= اجزاء من الباص نفسه، نافذة حقيقية...). وحتى عندما يعالج سيغال موضوعات حسية كامرأة العارية امام المرآة، يبقى هذا الانطباع بالكآبة والعزلة، وتبقى واقعية سيغال واقعية موضوعية تعبيرية.

وتمثل عالما آخر اعمال ادوارد كينهولز Kienholz، حيث يتحول الشعور بالوحدة (في اعمال سيغال) الى رسالة نقد اجتماعي، ساخرة. وهو ايضا يستخدم عناصر حقيقية اخذها من العالم الواقعي كي يجعل منها اطارا بيئيا لعمله النحتي. وباعتماده هذه الوسيلة انما اراد التعبير عن قلق الانسان الاميركي المعاصر ازاء واقعه الاجتماعي. وقد يختار الفنان مكانا (مقهى او باراً) فيصوره فوتوغرافيا، في لحظة محددة، ثم يعيد «بناءه» بواقعيته الكاملة، بما فيه من ناس وروائح وضجيج...

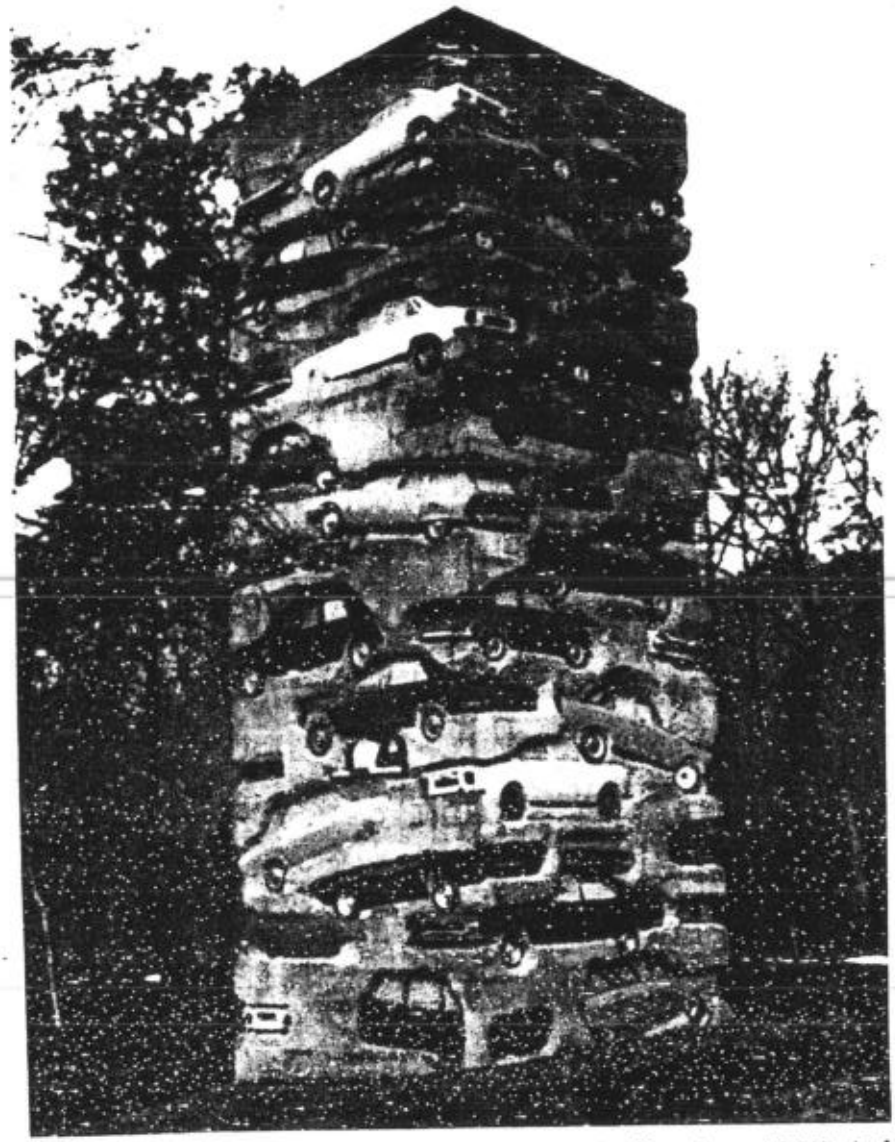
وبدوره اتبع دويان هانسون Hanson طريقة القولبة انطلاقا من النموذج الانساني، مراعيا الدقة القصوى في ما يمثله لدرجة تبدو معها اعماله وكأنها نسخة، ايهامية، مطابقة للواقع. فأعماله تؤكد على التفاصيل الصغيرة، وتنقلها بامانة، الا انها لا تمثل اشخاصا معروفين، بقدر ما تمثل وقائع اجتماعية او مهنا محددة - كما في **السائحان** (١٩٧٠) - اراد الفنان منها التعبير عن موقفه النقدي من الواقع الاميركي.



جورج سيغال (١٩٢٤ ـ)، **الشارع**، ١٩٧٠، جفصين وخشب وبلاستيك وأضواء ، ٩×٨×٥ انش، أوماها، متحف جوسلين لفنون.

اما كليز اولدنبرغ فهو من اكثر الفنانين الاميركيين ارتباطا بالبوب آرت ومن ابرز ممثليه. لقد اراد تمثيل بعض مظاهر الحياة اليومية الاميركية، متناولا، باسلوب ساخر، الشائع والمبتذل (**الهمبرغر، ملقط الغسيل، قرن البوظة...**)، كي يعيد صوغها ويحولها الى صور مجسمة (تماثيل) عملاقة فيها من الاستعارة بقدر ما فيها من اشارات جنسية. ويتسع قاموس اولدنبرغ التشكيلي ليشتمل على الآلآت والعناصر المعمارية من دون ان يفقد تمثيلها صفة الاستعارة الساخرة، كما في **الآلة الكاتبة الرخوة، والمروحة الرخوة.**

وكان الفنان الفرنسي ارمان ـ ارمان فرناندیز ـ قد اكتسب شهرة عالمية بفضل «تراكماته» القائمة على جمع الشائع والمبتذل من ادوات ونفايات يكدّسها، ويحبسها داخل كتل، من الزجاج الاصطناعي (البليكسيغلاس) احياناً، فيكسبها قيما تعبيرية خاصة وحضور ذا دلالة. وخلال سنتي ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩، استخدم حطام سيارات لينجز عمله **تراكمات رينو**، وتوصل بعد ذلك، منذ ١٩٧٥، الى انتاج منحوتات ثلاثية الابعاد تتألف، اساساً، من ادوات ونفايات كانت طريقة جمعها واعادة بنائها كافية للدلاله على واقع اجتزئت منه. وكان ابرزما توصّل اليه، في هذا المجال، النصب الصرحي الذي اقامه سنة ١٩٨٢ في احدى ضواحي باريس. وهو عبارة عن بناء ضخم، بلغ ارتفاعه عشرون متراً، وضمّ حوالي ستين سيارة زاهيه الالوان، ثُبتّت داخل هيكليه من الاسمنت. عمل مماثل اقامه حديثاً على مقربة من مدينة بيروت (امام وزارة الدفاع في اليرزة) وضمنّه، هذه المرة، مجموعة كبيرة من مخلفات الحرب اللبنانية، مدافع ودبابات، كشاهد على هذه الحرب وما احدثته من دمار وخراب ما زالت البلاد تعاني من نتائجهما.



أرمان (١٩٢٨) **موقف طويل الامد**، ١٩٨٢، تراكم ٥٩ سيارة بواسطة ١٦٠٠ طن من الاسمنت، ١٩,٥×٦×٦م، جوي-ان-جوزاس.

الفصل التاسع

الفن والفكرة

كان لوتشيو فونتانا احد الفنانين الاوائل الذين اهتموا بالفكرة بدلاً من العمل الفني نفسه، ووجدوا انه، للتعبير عن تيارات العلم الحديث وطاقاته، لا بد من التوصل الى معادلة فلسفية في الفن. فنانان آخران قاما بدور المهد لحركات فنية معاصرة هما: ايف كلين (في فرنسا)، وبيرو مانزوني (في ايطاليا). وقد ارتبطا، بشكل او بآخر، بما عرف باسم «الواقعيون الجدد». وما يراد بكلمة «الواقعية» هنا هو الحقيقة الكامنة خلف الظواهر وخلف المادة. وكان كلين قد اتبع التصوير الاحادي، معتمدا لونا نموذجيا خاصا به هو «ازرق كلين العالمي» IKB, Internationnal Klein Blue، وانتقل بعد ذلك الى مسألة «الفن ـ عمل» art - work، الفن بصفته حصيلة عمل ما، عمل يبقى اثراً للطاقة المجسد لها. فالتصوير قد يتم بتأثير عامل النار او المطر على قماشة اللوحة، كما ان باستطاعة الفنان استخدام اي شيء آخر يمكنه التعبير بواسطته عن افكاره وتخطي حدوده الجسدية[١]. وهو ما عبر عنه الفنان في لوحاته الكبيرة، حيث لا يرى فيها سوى اثر اجساد العاريات المبللة بالالوان.

اما مانزوني فله موقف آخر، اكثر عبثية وابعد اثرا في تطور العمل الفني لجيل من الفنانين المتتبعين لافكار مارسيل دوشان. فاعماله ـ وهي على صلة بتيار التصوير الاقلّي ـ تقتصر على مساحة بيضاء (بدون لون achrome) وضعت عليها مواد قد يتقلص حجمها او ينخفض سطحها: قماشة مبللة بالجص، تضاف اليها جدائل من الصوف او القطن، وخبز، وقشر بيض... ويدعي مانزوني انه، باستخدام هذه الوسائل، انما يحرّر الفن من الايحاءات والرموز: فاللون «الابيض ليس منظرا قطبيا، او مادة متحولة، او مادة جميلة، وليس احساساً او رمزاً او اي شيء آخر. فهو مجرد صفحة بيضاء، صفحة بيضاء ولا شيء آخر». لذلك، فهو يهاجم سلطة الفن وادعاءاته، باعلاء شأن الانسان ووضعه في موضع «فن ـ عمل»، ويعتبر فناً كل كائن وكذلك العالم نفسه المحيط به. وحيث ان كل انسان فنانٌ، فان كل ما ينتج عنه او

يخرج منه هو، في نظر مانزوني، عمل فني: النَفَس، الدم، البراز... كل ذلك يُعَلَب ويُباع.

١ ـ حركة فلوكس

لا شك ان هذه المواقف العبثية المتطرفة، الساخرة، لا قيمة لها بذاتها، لكنها تعبّر، مع ذلك، عن بعض مظاهر الازمة الاجتماعية في الغرب، وبخاصة ازمة العلاقة بين الفن والمجتمع. وهي المواقف نفسها التي تمثلت، منذ بدايات هذا القرن، في نتاج عدد من الفنانين وفي سلوكهم، كما تجسدت في الحركة الدادائية وفي الانتشار الواسع لما كانت تنادي به من افكار تسخر من القيم والمفاهيم السائدة. وقد بقيت هذه الافكار متداولة حديثا بين مجموعة من الفنانين، وعبرت عنها النشاطات الفوضوية لممثلي حركة فلوكسس Fluxus، في بداية الستينات، في اوروبا واميركا. وهي حركة كانت قد شكلت امتدادا للحدوثية Happening الاميركية، المتميزة ايضا بنشاطاتها الخارجة على المألوف، وضمت خليطا من الموسيقيين والراقصين والمصورين والنحاتين والشعراء المنتمين الى جنسيات مختلفة: اميركية واوروبية وآسيوية (امثال نام جون باك، تاكنهيسا كوسوجي، وولف فوستل، يوكو اونو، جون كيج، جوزف بويس...) وفلوكسس، كالدادائية، تطمح الى التحرر من مختلف انواع الكبت الجسدي او العقلي او السياسي، وتحث على الفوضى، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون، بين الفن والحياة.

في سنة ١٩٦٢، شهد حشد (مؤلف من حوالى خمسين شخصا) من عشاق الموسيقى، في مدينة فيسبادن Wiesbaden بالمانيا، حفلة موسيقية فريدة من نوعها، اذ قام العازفون بتحطيم البيانو، اداتهم الموسيقية. وكان صاحب هذه المبادرة ـ الحدث الاميركي جورج ماكيوناس Maciunas، مؤسس مجلة **فلوكسس**. وفي محاضرة القاها في غاليري بارناس، في وبرتال Wupertal، طرح آراءه وما ينوي القيام به في مجال الموسيقى. فهو يرى ان الصوت يصبح موسيقى عندما يكون على علاقة وطيدة بالاداة التي تولده. فضربات المطرقة على لمسات البيان لا تولّد

فقط اصواتا، بل تظهر صلابة المطرقة[٢]. وان ما يقصده بكلامه على الموسيقى هو التعبير عن موقفه الرافض للمفاهيم الفنية التقليدية كلها.

ولئن كانت الموسيقى في صلب اهتمامات جماعة فلوكسس، الا ان الموسيقي جون كيج يرى ان مبدأ التخصص الفني اصبح بائدا، لأن عالم اليوم يستدعي التعايش والتواصل بين القطاعات كلها، الامر الذي يتطلب القيام بعملية حاسمة تقلب المفاهيم الفنية كلها. وكان من الطبيعي ان تقود هذه النظريات العبثية ممثلي حركة فلوكسس الى ممارسات لا فنية، لا موسيقية، لا شعرية، شارك فيها، في المسرح والحفلات الموسيقية، جمهور اخضعت مشاركته، على ما يبدو، لتحضير وتخطيط مسبقين.

وكان الحدث البارز، سنة ١٩٦٣، التحاق الالماني جوزف بويس Beuys، ذي الشهرة العالمية، بحركة فلوكسس. وفي احدى ليالي تموز، واثناء محاضرة في غاليري زويرنز، في كولونيا، حمل بويس معه قطعة كبيرة من الدهن اراد من خلالها ان يطرح التساؤل حول الثقافة والنحت. ولعل المفارقة التي اراد ابرازها من خلال سلوكه هي ان الدهن (الزبدة) ضروري للحياة وليس مادة مستخدمة فنيا. والسؤال المطروح هو لماذا لا يتم الجمع بين هذين العالمين المنفصلين: الفن والحياة. وقد يكون الدهن، في نظره، رمزا لحركة فلوكسس، ويجسد مسعاها في نقيضيه: الهدم والبناء. فالكتلة الدهنية تتخطى ارادة من شكلها، لأنها تتبدل مع تبدل المناخ وتذوب... وان ما قام به بويس، على بساطته، يفسر ما تسعى اليه فلوكسس: التعبير، من خلال سلوك ممثلها، عما هو زائل...

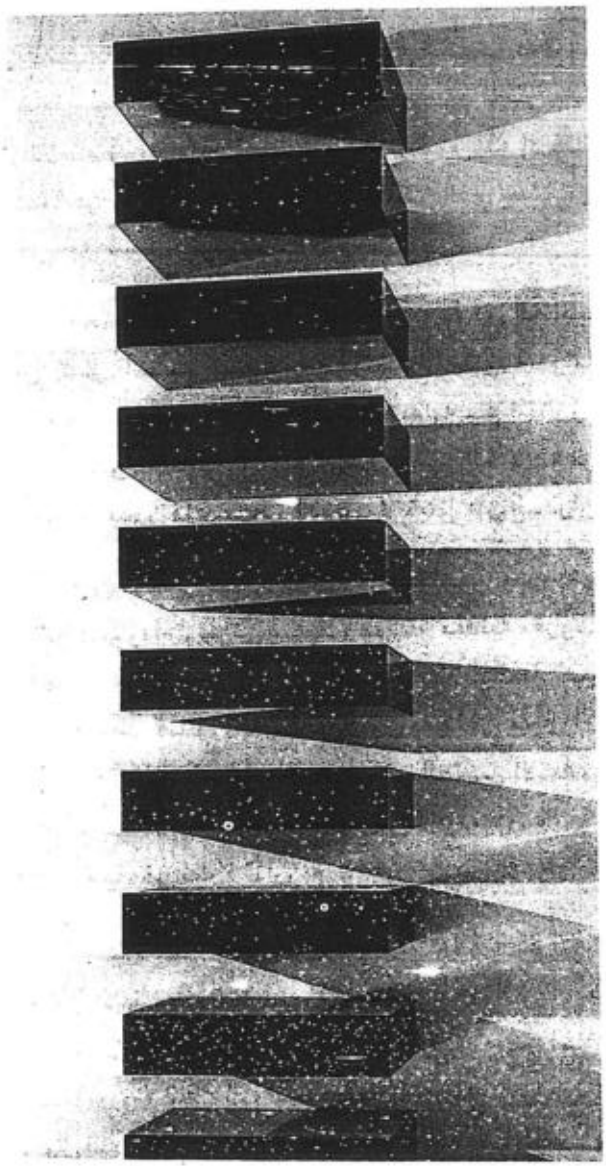
٢ ـ الشكلانية والفن الاقلّي

بيد ان ردود الفعل على الممارسات الفوضوية والعبثية لجماعة فلوكسس، قادت الحركة الفنية في السنوات الاخيرة من الستينات نحو آفاق جديدة غايتها العودة الى النظام وتحويل التصوير نفسه الى تحليل ايديولوجي للبنية اللغوية الخاصة به، من دون ان يعكس ذلك اثر النظرية الماركسية في تحول البنية اللغوية المرتبط بتحول

انماط التفكير وحركة تطور المجتمع. وقد لاقت هذه الآراء صدى في فرنسا، وقابلها، في اميركا بخاصة، ونتيجة لردود الفعل نفسها، عودة ايضا الى النظام وتقّيد بنوع جديد من الشكلانية Formalisme، وما تتطلبه من استبعاد للمسائل الخارجة عن نطاق الفن. فالنقاش حول «الفن ـ شيء» انّما يتم فقط بتعابير ملازمة له ومرتبطة به. وقد توقفت عند هذا الموضوع وأوْلته أهمية خاصة حركة الفن الاقلّي[٣] Minimal Art ـ وهي حركة نشأت في الولايات المتحدة ما بين عامي ١٩٦٤ و١٩٦٥، وجعلت من النحت محور نشاطاتها.

في مقالة له، نشرت عام ١٩٦٥، بعنوان "Specific Objects" ، يشرح دونالد جاد Judd، المنظّر لهذه المدرسه الاقلية وأحد دعاتها البارزين، كيف تخلى تدريجاً عن التصوير ليتحول الى النحت. فهو يرى انه مهما بلغت اللوحة من التجريد والبرودة، ومهما كان ايحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً، تبقى ايهامية الى حد كبير. وفن النحت، في نظره، هو البديل، لانه الاكثر جذرية، ولانه يقوم فقط على المساحات والاحجام الهندسية المبسطة، ذات الاشكال الحيادية الصارمة، كما في الاعمال النحتية الثلاثية الابعاد والمكعبات البيضاء لدونالد جاد. وانه لذي دلالة عنوان المعرض «البنى الاولية» primary structures الذي كرس لممثلي الفن الاقلي، واقيم في المتحف اليهودي في نيويورك[٤]. وقد اولت الاعمال المعروضة اهمية خاصة لفكرة التنوع والتداخل والنسقية انطلاقا من صور اولية يصار الى ابراز مقوماتها الشكلية بطريقة تكاد تكون رياضية. فالعمل الفني يتحدد بفضل صفاته المحسوسة بعيدا عن الخلفيات اللامادية.

والفن الاقلي هو، بالدرجة الاولى، فن النحت بما يمثله من احجام موضوعة وسط فضاء كي تحركه. وان ما يراد بهذه العبارة (النحت) لا يتفق بالضرورة مع المفهوم التقليدي لها، لان الطابع الحيادي، اللاشخصي، لاعمال الفنانين الاقليين يتجلى في تكريس «الفكرة» بدلاً من العمل الفني ذاته من حيث هو شيء محدد. لذلك كان الفنان الاقلّي يوكل احيانا (كما فعل «النحاتان» دونالد جاد وروبروت موريس في حالات كثيرة) امر انجاز عدد كبير من اعماله الى محترفات او مصانع. وان ما



١

دونالد جاد (١٩٢٨)؛ **كـــومـــة**، ١٩٧٢، بلكسيغلاس، ابعاد العنصر الواحد ٢٠×٨٠×١٠٣سم، باريس، المتحف الوطني للفن الحديث.

يوصف بالفن الاقلي يتألف من احجام هندسية صنعت من مواد بغية تحديد نظام فضائي جديد: كالفولاذ، والخشب، والحديد المطلي بالزنك، والزجاج الاصطناعي، والالمينيوم... كما ان المحيط، حيث توضع هذه الاعمال، يقوم ايضا بدور لا يقل اهمية عن دور العمل الفني نفسه؛ فالمكان الذي يحتضنها يشكل عنصرا اساسياً في تقويمها، حسب رأي روبرت موريس.

الاعمال الفنية الاقلية هي امّا مجموعة من العناصر المتفاوتة الاحجام، تنطلق من شكل اساسي لتصيغ منه اشكالا متنوعة، واما مجموعة عناصر تتكرر، وتعرض بحيث ان العين، المقيدة بما يمليه علم المنظور، ترى فيها ايهامات بصرية متنوعة، واما قطعة واحدة. وفي جميع الحالات، توضع هذه الاعمال النحتية مباشرة، بدون قاعدة، على الارض او تعلق على الجدران.

وان ما يميز هذه الاعمال هو ضخامتها، وبرودتها، وحيادها الجمالي المطلق: مكعبات سوداء لـ طوني سميث، صفائح معدنية مغروسة في الارض لكارل اندريه، انابيب النيون الملون لـ دان فلافان Flavin، مكعبات بيضاء او بنى ثلاثية الابعاد لدونالد جاد. فنانون آخرون يذهبون بعيدا في مجال الاختزال. فاعمال سول لويت Sol Lewitt، المبنية على المكعب ـ وهو العنصر الاساسي في البنية التأليفية ـ انما تتوجه الى الفكر اكثر ما تتوجه الى العين، لأن «الافكار وحدها يمكنها ان تكون اعمالاً فنية» في نظر الفنان(٥).

وهكذا، يبدو ان النحت الاقلي، في علاقته مع الافكار المدافعة عنه ايديولوجيا، يحاول الافادة من الالتباس الملازم لكل عمل ثلاثي الابعاد من حيث هو شيء وعمل فني في آن(٦). وقد يفسر هذا الموقف تحوّل بعض الفنانين (ومنهم دونالد جاد) عن التصوير والانتقال الى النحت لما يقدمه هذا الاخير من امكانات لا يجدها الفنان في مجال التصوير، وهو المجال الذي يرى فيه ممثلو الفن الاقلي مسوغا شكليا تاريخيا لا حقيقة فعلية.

وفي مجال التصوير، ينطلق الفنان الاقلّي من التحولات الشكلية المرافقة لتطور

الحركة الفنية منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة. وهي التحولات المتمثلة بتبدل الفضاء التشكيلي او زواله بعد ان اقتصر اهتمام الفنان على سطح اللوحة (= المؤلفة من مساحات لونية او خطية مسطحة)، وتخلى عن علم المنظور وما يرتبط به من ايهام بالمدى الفضائي (البعد الثالث). ويرى الاقلّيون ان هذا التحول قد اسهم في التخلي تدريجاً عن مظاهر التصوير الملازمة له لصالح المادة نفسها (مساحة اللوحة وما تحمله من الوان)، وتوضيعها مع جماعة «الحوامل والمساحات» Supports - Sur-faces. وقد تحددت بعد ذلك «جميع العلاقات القائمة بين التصوير والفن الاقلّي بفضل الآليات المفترضة لنظرية تطور الفن من حيث هو اختزال عصري». ولا شك في ان التصوير الاقلي قد جعل هذا الاختزال العصري جذرياً[٧]، وحوّل العمل الفني بالنهاية الى مجرد مفهوم. فاكتفت باتريسيا جوهانسون، مثلا، بان قسمت لوحتها الكبيرة (٢,٥٩ × ٨,٥٣ م) الى قسمين باتجاه الطول، بواسطة خط اسود عريض، بينما عمد جو باير Jo Baer الى توضيح اطراف اللوحة، ذات المساحة الرمادية الفاتحة والمتجانسة، باستخدام اللون القاتم اطاراً لها. اما آنييس مارتان، فاكتفت بأن وضعت على لوحات مربعة خطوطا رمادية دقيقة تتقاطع عموديا، وتقسم المساحة المصورة كلها الى عدد كبير من المستطيلات والمربعات الصغيرة المتساوية.

وهنا، يطرح الكاتب بلينت السؤال لمعرفة ما حققه هذا التيار الفني، بما لديه من وسائل الاختزال الجذرية، في مجال الفن المنعوت بالاقلّي. اذ يكفي «تقويم استخدام تاريخ التصوير كما فعله اتباع الفن الأقلّي كي ندرك مدى مجاملتهم في اختيارهم الاختباري لما يبرر وجهة نظرهم وفي تجاهلهم المتعمد لما يتعارض معها»[٨]. ويرى بلينت ايضا ان الاختزال الشكلي، كما مارسه الاقليون في مجال التصوير، انما يتم بعقلية الشكلية الضيقة والفهم الخاطئ لعمل آد رينهاردت المعتبر واحدا من المهدين البارزين للحركة الفنية المعاصرة. ويتمثل هذا العمل في مجموعة اللوحات الاخيرة لآد رينهاردت، المجموعة التي عرفت باسم «العمل التصويري الاخير» Ultimate painting، او «العمل التصويري الاسود» Black painting. والمغالطة المشار اليها هنا، تكمن في تفسير هذه الاعمال وتصنيفها تحت عنوان «التصوير الاسود». فلوحات آد

رينهاردت المربعة (١,٥٣ × ١,٥٣ م) قسّمت الى تسعة مربعات متساوية (٥١ × ٥١سم)، قاتمة الالوان، بحيث تذوب اطرافها في اللون الاسود. قد تبدو هذه المربعات، للوهلة الاولى، كأنها صفحة سوداء لضعف الفارق اللوني المميز لكل منها، الا اننا نكتشف في هذه المربعات، اذا ما امعنا النظر فيها، تباينات لونية هي بمنتهى الدقة.

وباختزال هذه الفوارق او التباينات اللونية وما ينتج عنها من تعقيدات، يتوصل رينهاردت[٩] الى «المسألة القائمة بين الحدود العقلانية لتطور شكلي هندسي واللاعقلانية في طريقة معالجة اللون». وهي «المسألة التي يتجاهلها الفن الاقلّي ولا يحتفظ منها الا بآثارها الاكثر ظاهرية»[١٠].

٣ ـ الفن المفهومي

من الواضح ان المنهج الاختزالي، كما عبرت عنه حركة الفن الاقلّي ومهدت له اعمال آد رينهاردت، قد اسهم في تطور الحركة الفنية في السنوات التالية. فثمة جيل جديد انطلق مما توصل اليه ممثلو هذا التيار ليذهب الى ابعد من ذلك، متخطياً اللوحة والتصوير وما كانت المدارس الفنية السابقة (البوب آرت والواقعية الجديدة...) قد استخدمته من وسائل تقنية وافادت منها. فالنماذج الاولى لما يسمى بـ الفن المفهومي conceptual art (حوالى ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦) تشكل استمراراً للتجريد الاميركي، مع جماعة «الحد الصلب» Hard Edge، و«ما بعد التجريد التصويري» past Painterly Abstraction، و«النخت الاقلي». كانت الاعمال التصويرية لرينهاردت قد التزمت مساحات محددة وتصاميم محددة لم تحد عنها طوال سنوات عدة، تأكيدا على ان اللوحة بحد ذاتها هي التحديد الاكثر صفاء للوحة نفسها. واستنادا الى هذه الرؤية، ظهرت النماذج المفهومية الاولى كأعمال فنية لا وظيفة لها او رسالة سوى تحديد نفسها. ففي اللوحة المسماة **تصوير** painting، للفنان كوزت Kosuth، نجد صورة فوتوغرافية مكبّرة (عرضت بوصفها لوحة) لتفسير كلمة painting كما وردت في القاموس.

لقد تمثلت التيارات الفنية الجديدة للمرة الاولى على نطاق واسع في المعرض

الذي اقيم، سنة ١٩٦٩، في متحف ليفركوزن Leverkusen في المانيا، واطلق عليه اسم «مفهوم» conception. وانها لمفارقة ان تشهد اوروبا اول نشاط لحركة فنية جديدة كان للفنانين الاميركيين فيه دور محوري بارز، وان يبدأ معه تداول عبارة «الفن المفهومي»(١١). ثم نظمت بعد ذلك معارض اخرى في عدد من المدن الاوروبية والاميركية (ومنها معرض كولونيا، صيف ١٩٧٤، والمعرض الكبير الذي اقيم في مدينة غانت ـ بلجيكا ـ صيف ١٩٨٠). وقد شارك في هذه المعارض فنانون من مختلف انحاء العالم، يمثلون تيارا فنيا طليعيا كان قد مهد له مرسيل دوشان (منذ بداية القرن) والحركة الدادائية الجديدة ـ في اوروبا واميركا ـ وعمل الفرنسي ايف كلين والايطالي مانزوني اللذين اعتبر نشاطهما بمثابة صلة الوصل مابين الدادائية (في مختلف مراحلها) والفن المفهومي. ويشهد على ذلك المعارض العديدة التي اقيمت حديثا ـ في اميركا واوروبا ـ وضمت مختلف اعمال الدادائيين: كالمعرض الشامل لاعمال مرسيل دوشان، في الولايات المتحدة، ومعارض كلين ومانزوني في المانيا وانكلترا... وبات واضحا ان اعمال هؤلاء، بما تمثله من ارادة لدمج الفن بالحياة، قد وجّهت جزءا كبيرا من النشاط الفني المعاصر، منذ اواسط الستينات. فهم يتنكرون للتقاليد، ويحاولون التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية، ويسعون، من منطلقات فكرية خاصة، للتخلص لا من الفن بحد ذاته بل من اشكاله وطرق استهلاكه. لذلك، كان لا بد لهم من التوقف عن تقديم «مواد استهلاكية» (اي اعمال فنية) للسوق الفنية، والانحياز الكامل الى جانب العمل بدلاً من التمثيل (الشيء الفني).

وفي حين وقف هؤلاء الرواد ضد المفاهيم التقليدية للفن ووسائل التعبير عنه، عمد ممثلو الحركة الجديدة الى تخطي الفن نفسه تكريسا لرؤية جديدة للواقع، الواقع الذي اخضع في السابق للتفسير والتأويل واعادة البناء وفق قناعات الفنان وميوله. بينما يصبح الواقع، هنا، المجال الاساسي لمقابلة جمالية، بعد ان اختصرت المسافة بين الفن والحياة، وتحرر الفنان من الوسائل كلها، وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم. وبتحرره من الاشكال التقليدية للفن والتوجه نحو «العمل المباشر

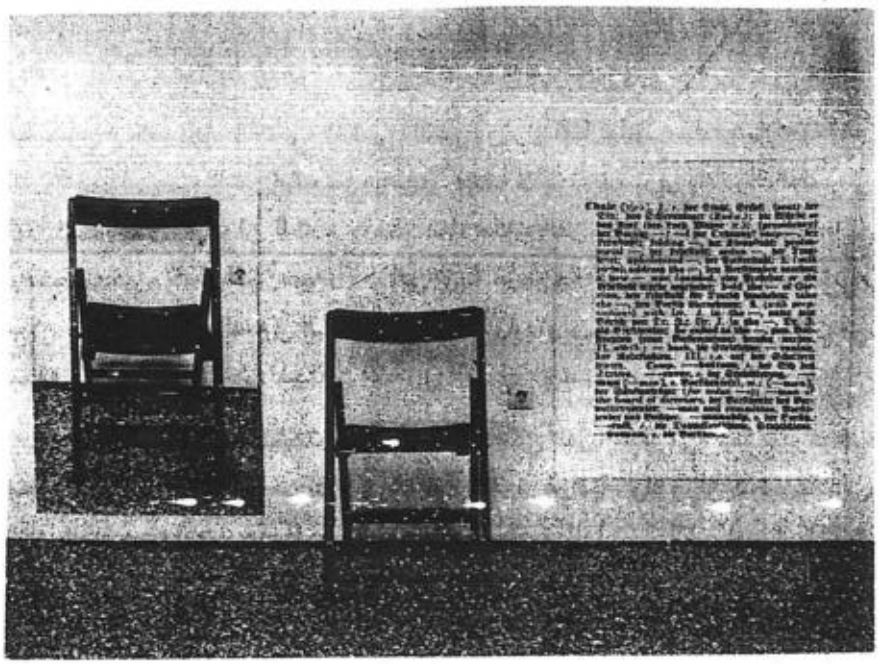
بمادة العالم» ـ حسب تعبير دافال[١٢] ـ اراد الفنان ان يعبّر عن ادراك جديد للعالم وعن مفهوم جديد للفن.

وقد عبّرت عن هذا المفهوم الجديد اعمال العديد من الفنانين امثال: ناومان، فوستل، بويس، روث، لونغ... وهي الاعمال التي اصبحت «اشارة الى نشاط او شاهدا على عمل»، وباتت مخالفة للتقاليد الفنية[١٣]. ولعل السمة الاكثر اهمية في العمل هي، في نظر سول لويت ـ وهو الذي رسم جدارية في الـ«كلوك تاور» في نيويورك بعنوان: **خطوط لا قصيرة، لا طويلة، لا مستقيمة، تتقاطع وتتلاشى** ـ الفكرة، المفهوم... والفكرة تصبح آلة تصنع الفن. هذا النمط الفني ليس نظريا ولا يجسد اي نظرية؛ فهو حدسي، «يتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون له اي هدف. وهو عامةً متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان»[١٤].

ومع هؤلاء الفنانين، تصبح عبارة «فن مفهومي» مدلولاً او معادلة لمادة مدونة معقدة، او رسالة غامضة من الفنان الى جمهور اصابه الذهول؛ كما تشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه. اي ان الفن المفهومي يمثل، من هذه الزاوية، مرحلة من النشاط، ما بين الفكرة والنتاج النهائي، تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن.

ـ فن ولغة

ومع الفن المفهومي، كما يراه جوزف كوزت Kosuth، احد ابرز ممثلي هذا التيار، يتراجع «الفن ـ عمل»، في الظاهر، لصالح النقاش حول الفن. فالعمل الفني يصبح ـ في نظر كوزت وجماعة «فن ولغة» art et langage ـ نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية: الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية. وقد اوضح ممثلو الفن المفهومي، المعادون للتصوير الشكلاني، ان الفن يصبح ـ من جراء هذا اللقاء ـ مجال تأمل عقلاني نقدي، واعتبروا «ان التقويم الجمالي ليس غريبا عن وظيفة الشيء فحسب، بل يبعده عن مبررات تمثيله[١٥]. فهم يعتقدون ان محور الفن قد انتقل، منذ مرسيل دوشان، من «شكل اللغة الى اللغة نفسها»، وان



جوزف كوزت (١٩٤٥-)، **كرسي وثلاثة كراسي**، ١٩٦٥، كولونيا.

الفن بات موضوع تساؤل حول الفن. وقد اعتمدت جماعة «فن ولغة» نماذج فلسفية لتمارس الفن وسيلة تساؤل حول وظيفتة بهدف الاستعلام حول الفن نفسه، واعتماد طريقة جديدة للمعرفة»(١٦).

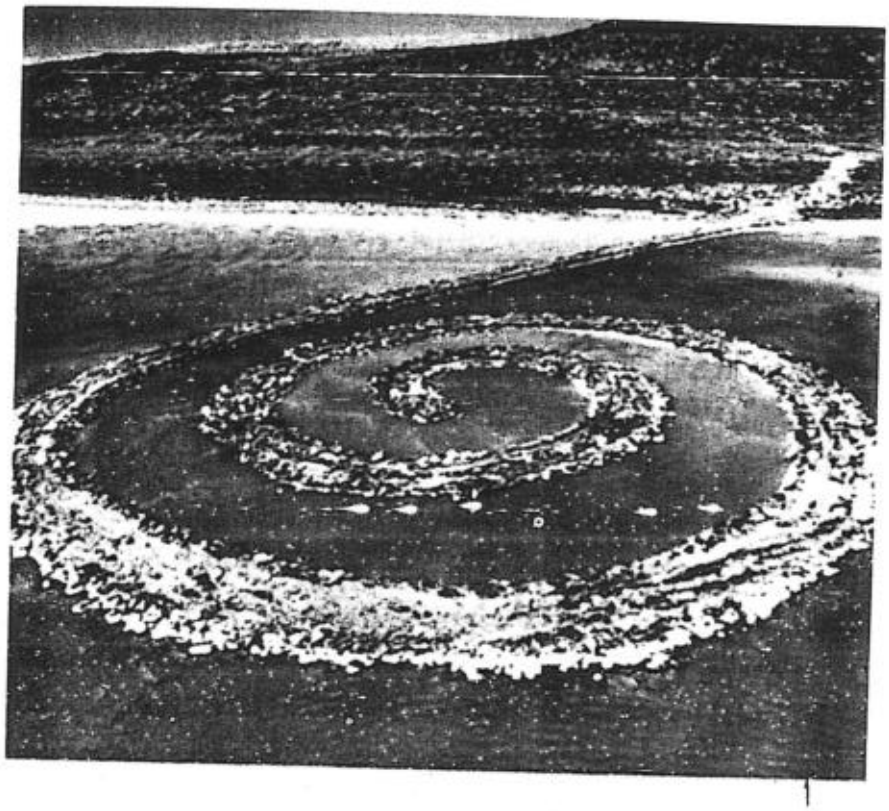
ويشرح كوزت ما يريد التعبير عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله (الصورة الفوتوغرافية) وتعريفه اللغوي، حيث عرض، في آن واحد، وفي مكان واحد، **كرسي واحد وثلاثة كراسي**: عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية والتعريف اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس. وبهذه الطريقة يوضح الفنان مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء، مستبعدا كل اسهام ذاتي، ومؤكدا على حضور الشيء وحده، لأنه «يعيدنا الى محيطه غير المدرك، ويثير الاضطراب بحضوره المحكم»(١٧).

فالفن المفهومي، كما يراه اتباعه، هو المفهوم «فن»، وينظر اليه من حيث هو مبدأ موضوعي. وهو لايدل الاّ على استقصاء هذا التصور لكلمة «فن»، خارج اي اعتبار قصصي او تعبيري. فالشيء (الشيء الفني) يزول كليا ليأخذ مكانه تحليله (ما هو الفن؟)... واذ يعتبر الشيء الحسي بديهيا، فلأنه لا يحتفظ سوى بالادراك المفهومي لهذا الشيء، وبحيث ان الكلام يأخذ، هنا، مكان الفن، معبراً عن حريات خيالية وهمية تعكس، كما يشير ميبه[١٨]، الى ازمة مزدوجة: اقتصادية، حيث كل شيء مباح تلبية لحاجات السوق الى «المستجدات»، وايديولوجية، حيث «يصبح الفن في موقع مثالي، على هامش المجالات الاخرى للنشاط الانساني».

اما وسائل التعبير المستخدمة من قبل ممثلي الفن المفهومي، كما ظهرت في معرض ليفركوزن، فاقتصرت على الصور الفوتوغرافية، والاوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة، والاشرطة الموسيقية، والبرقيات، والملفات... التي حوّلت قاعات المعرض الى ما يشبه دوائر المحفوظات. فالعمل الفني اقتصر، هنا، على الفكرة المعبّر عنها بمختلف الوسائل بعيدا عن اي تملّق جمالي او تقصٍ لاشكال محددة ذات قيمة جمالية. وقد يلجأ الفنان المفهومي الى اللغة والكتابة مستعينا بالكتابة بدلاً من الصورة الفعلية لينقل الى «المشاهد» فكرة او شعورا... وقد اقترح الاميركي لاورنس وينر weiner ان يحدد خطيا فقط ما ينوي الفنان القيام به، لأن العمل يتحقق، في رأيه، بمجرد الكتابة، كما في قوله «اطلق النار على شلالات نياغارا». وسواء تحقق الفعل او لم يتحقق، فان ما يهم الفنان هو ما كتب فقط.

وكانت جماعة «فن ـ لغة»[١٩] في انكلترا قد اسست، سنة ١٩٦٩، مجلة تحمل الاسم نفسه، واوضحت ان جمع كلمتي «فن» و«لغة» يشير لا الى ممارسة الكلام بصفته فناً، بل الى تطبيق اللغة على تحليل الفن. وقد استمدت هذه الجماعة نماذجها من فلسفة اللغة الانكليزية، كما اطلق بعض الفنانين الشباب الانكليز على منشوراتهم عبارة «الفن التحليلي»، اشارة الى ما يعرف باسم «الفلسفة التحليلية».

ان هذا اللبس القائم بين «فن الافكار» art d'idées (وما يرافقه من تلاعب جناسي بالالفاظ على طريقة دوشان) والتحليل الذاتي للفن قد بقي ملازما للفن المفهومي،



روبرت سميتسون (١٩٣٨ـ١٩٧٠)، **الرصيف الحلزوني والبحيرة المالحة** (مجموعة من ست صور فوتوغرافية)، ١٩٧٠، اوتاه (الولايات المتحدة).

منذ نشاطاته الاولى وفي معارضه اللاحقة. غير ان ثمة تحولا قد طرأ على عمل الفنانين المنتمين الى هذه الحركة، حيث تحددت ملامح المرحلة الجديدة مع المعرض الاميركي الاول للفن المفهومي (ربيع ١٩٧٠)، في المركز الثقافي في نيويورك. وقد تضمن كاتالوج المعرض نصوصا دراسية تعبّر عن توجه بعض هؤلاء الفنانين نحو العقلنة والتوضيع. وقد جاء في النص الذي كتبه جوزف كوزت "Art after Philoso-phy"، ان الممارسة الفنية هي التحديد لمعنى الفن، استنادا الى الصيغة التي وضعها

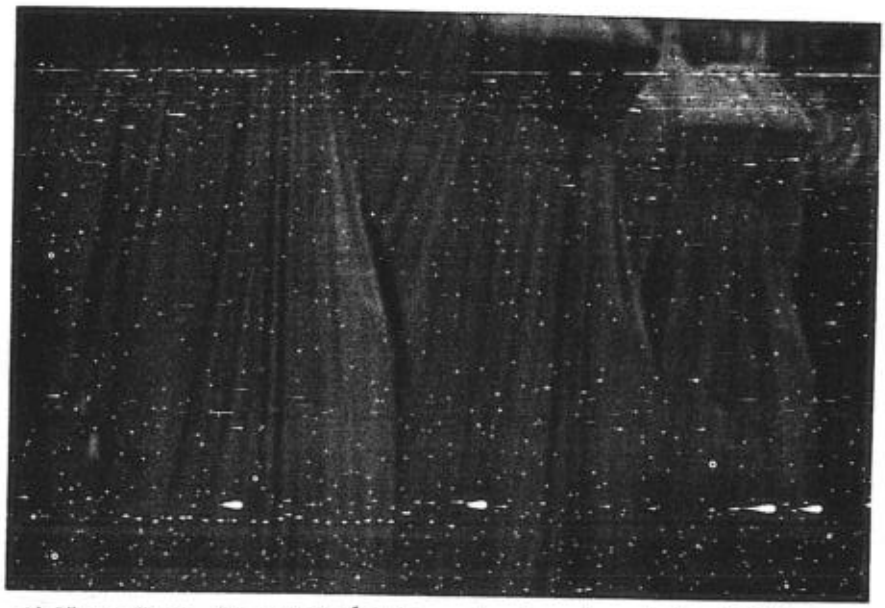
الفيلسوف الانكليزي ويتغنستين: «المعنى هو الممارسة» "the meaning is the use" ، وانه لا بد من اجتناب التفسيرات الادبية المتسامية في الكتابات الفنية، لأن العمل المفهومي يضبح تحديدا للعمل الفني من خلال صياغة لغة نقدية جديدة بعيدة عن الاطناب والصيغ المتداولة في النقد التقليدي.

ـ النقاش فن

الوسائل التي استخدمها فنانو التيار المفهومي توضح اهدافهم: الصور الفوتوغرافية، والميكروفيلم، والنصوص المدونة... تشرح ان الاشكال تتطابق مع تفسيراتها. وللغاية نفسها، استخدم هؤلاء مجموعة كبيرة من الكتيبات والاشرطة المسجلة ووثائق اخرى، تتعامل كلها مع طريقة النقاش حول الفن. غير ان تناقضات عدة نشأت عن تباين الآراء. فاهتم عدد منهم بالدور الفاعل للفن اجتماعيا، بينما توقف آخرون عند المظاهر الشكلية للفن الاقلّي، كما حاول بعضهم ان يجعل نطاق الفن اكثر اتساعاً، اكثر من مجرد نقاش حول العلاقة القائمة بين الشكل واللون. وكان آخرون قد عمدوا الى ادخال الابحاث اللغوية والفلسفية والاجتماعية في نصوصهم المدونة، شعوراً منهم بان دور الفنان قد بات هامشيا، وانه لا بد من تخطي هذا الدور باللجوء الى لغة جديدة متخصصة(٢٠).

ـ فن الارض

والفن المفهومي ينعكس ايضا في نشاطات اخرى كان للتوثيق دور كبير فيها. فيسجل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية، ويعتمد التوثيق والشريط التلفزيوني وغير ذلك من الوسائل المعبّرة عما يسمى «فن ـ عمل». وهي الوسائل التي يتحول بفضلها مفهوم الفن بصفته «شيئا مجسداً مادياً» الى مفهوم يجعل من الفن «وسيلة استعلام»، فيزول العمل الفني ولا يبقى منه سوى الذكرى، «ويحل الاتصال محل المُلكية»(٢١). نشاطات مماثلة انتقلت الى ما يعرف بـ«فن الارض» Land Art، حيث باتت ممارسة النحت في الطبيعة نفسها تشكل انعكاساً او استمراراً لتقاليد الفن الاقلي. اتجاه آخر تعكسه الاعمال ذات الطبيعة الرومنسية لبعض الفنانين الذين



خريستو (١٩٣٥ -)، الجسر الجديد في باريس بعدما غلّفه الفنان بحوالي ٤٠٠٠ م من القماش المثبت بالحبال (١١كلم).

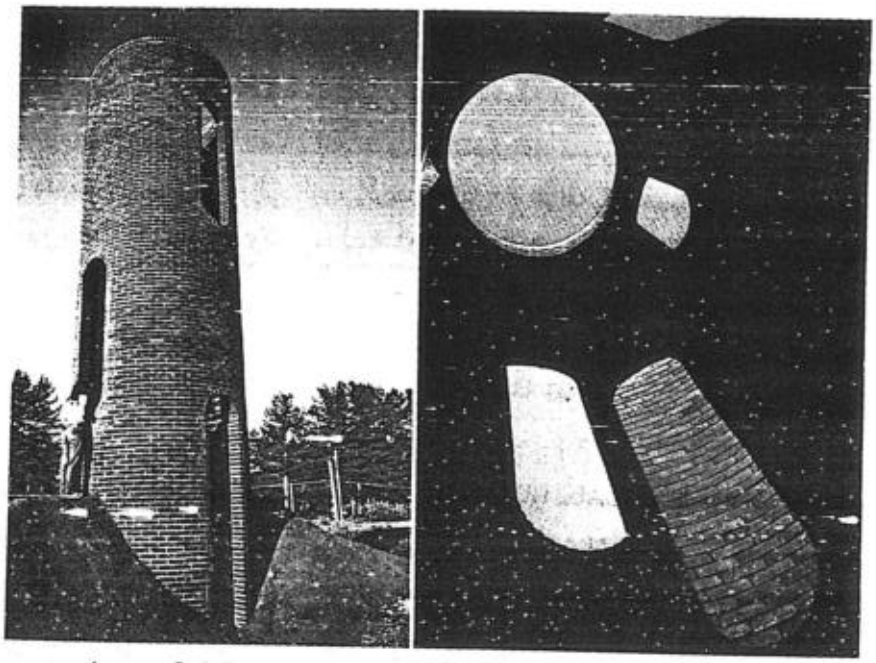
اقتصر نشاطهم الفني على المشي في الطبيعة وتأملها والتقاط صور فوتوغرافية لها توضحها خطوط متوازية وضعت بين اشكالها المتباينة.

وهكذا، فان العمل الفني الذي لم يعد يرتبط او يتمثل بأي أثر تزييني او نظام معماري، بات تساؤلاً ذا ابعاد فكرية ونفسانية جديدة، على علاقة بالتجربة المباشرة. والفنان المفهومي لا يبحث عما «يقول» او «يفعل» بقدر ما يبحث عن نفسه ويجد نفسه في «القول» او «الفعل». ومن خلال «العمل الفني» الذي تخطى قاعة العرض ليشمل العالم، يعبر الفنان عن رغبته في الدخول جسديا في العالم، منتقلاً من «الشيء» (اللوحة) الى المدى المحيط به، مستبدلاً أطار اللوحة باطار الوجود، حيث يجد الفنان فضاء «تشكيلياً» لا حدود له، يمكّنه من القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم.

و«فن الارض» يعبّر ، اذاً، عن هذا التداخل مع الطبيعة بعد ان تجدد مفهوم الفنان

لها. الا ان المحاولات الاولى، كما عبّر عنها معرض برن سنة ١٩٦٣، تحت عنوان «عندما تصبح المواقف اشكالاً»، لم تتخط، في معظمها، نطاق الفكرة المعبّر عنها في الرسم والتصوير. لكن الفنان المفهومي ينتقل بعد ذلك لمواجهة الطبيعة نفسها، كي يعبّر بـ«العمل»، من حيث هو وسيلة، عن رغبة ملحة لأن يجعل مرئيا وضعا داخليا، او يعبّر عن سلوك ضروري لمواجهة هذا المدى الأولي والمتوحش الذي ابعدتنا عنه حضارتنا روحياً وجسدياً»[٢٢].

وانطلاقا من هذه المقابلة المباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلي بها، تصبح «الارض» ـ وهي جزء من الكون ـ القاسم المشترك بالنسبة الى العديد من الفنانين المدركين أهمية الصورة الفوتوغرافية وسيلةً لتسجيل افعالهم وتدخلاتهم بأشكال مختلفة. وفي حين اقتصر نشاط والتر دو ماريا، وبربارة وميخايل ليسغن Leisgen على الاندماج الجسدي بالطبيعة في مسيرة ذات طابع تأملي صوفي، واكتفى آخرون، دونيس اوبنهايم، وجان ديبتس[٢٣] Dibbets.... بتصحيحات منظورية اكثر وضوحا في الصورة الفوتوغرافية مما في الطبيعة، لجأ ريتشارد لونغ long وروبرت سميتسون[٢٤] Smithson وآخرون الى «الارض» ليجعلوا منها قاعدة لاعمالهم «النحتية»، الموضوعة على مستوى الطبيعة والعالم. فهي عبارة عن دوائر كبيرة او جدران طويلة (مع لونغ)، واشكال حلزونية (مع سميتسون) صفت، في مختلف الحالات، من الحجارة الطبيعية، وفي وسط طبيعي، بحيث تبقى على صلة مباشرة بمحيطها، وتعبّر، في آن، عن النظام والفوضى، «المصادفة والضرورة»، بصفتها ظواهر على علاقة بالطبيعة نفسها. وقد تلتقي مع هذه الاهتمامات اعمال روجيه كوتفورث الذي صور مناظر اميركية بالالوان، هي عبارة عن مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي «تسجل، بتعابير تصويرية، مرور الزمن في مكان محدد». يقابل ذلك، بهدف «تجميد الزمن داخل رؤية ثابتة»[٢٥]، اعمال نانسي هولت، المتمثلة بابنية صرحية: **انفاق الشمس** (١٩٧٣ ـ ١٩٧٦)، و **الحلقات الحجرية والابراج** (١٩٧٧ ـ ١٩٧٨)[٢٦]. وقد بنت هولت اربعة انفاق باتجاه زاوية



نانسي هولت (١٩٣٨ -)، برج (من الخارج والداخل)، ١٩٧٩، البحيرة الهادئة، نيويورك.

شروق الشمس ومغيبها، بحيث انها تستقبل اشعة الشمس في النقطة الابعد عن خط الاستواء.

ـ علم آثار الحاضر

لقد اتسع نطاق التوثيق الفوتوغرافي باتساع نشاط ممثلي الفن المفهومي وتنوعه، وحلّ، احيانا، محل التصوير في معارضهم. وثمة محاولات جديدة في هذا المجال كان الغرض منها ليس فقط التثبت مما يقوم به الفنان او اي انسان آخر، بل تسجيل مظاهر مختلفة من حياة المجتمعات المعاصرة: كالتباينات السماتية بين مختلف اجناس العالم (مع كلوديو كوستا)، وتشابه او تباين آبار المناجم التي لا حصر لها (مع برند وهيللا بيشر)، واحصاء بلديات هولندا (مع ويم غزن)، واحصاء عدد ملاكي الابنية المخصصة شققها للايجار في نيويورك (هانس هيك)... ان

معالجة مثل هذه الموضوعات لم يكن دوما بدافع السخرية من نمط الحياة الحديثة. فهي، اضافة الى ما تمثله من تنوع في اهتمامات الفنان المفهومي وما يتطرق اليه، تعبّر عما يعانيه هذا الفنان المعاصر، كما تعبّر عن محاولته لامتلاك الواقع بطريقة جديدة لا تمت بصلة الى البوب آرت والتيارات الواقعية الحديثة. وهو إذ يلجأ الى «علم آثار الحاضر» والى دراسة الاجناس البشرية للحياة اليومية، والى جمع «العاديات» الحديثة، المبتذل منها والتافه والزائل والفريد، انما كي يعبّر عن مأساة الانسان المعاصر، ويطرح تساؤلات مقلقة حول مصيره: «ماذا يبقى منا بعد الموت؟ ماذا تعني كل هذه الاشياء المحيطة بنا عندما تفقد مسوغ حضورها ووجهة استعمالها؟»(٢٧).

من الواضح ان الفنان المفهومي، باقتنائه بقايا حاضر يعيشه، انما يبحث فيها عن نفسه، ويجد تفسيرا لوجوده في ما يجمعه من اشياء او في ما يسجله من مظاهر حياته الخاصة او حياة الآخرين. وهو، بمعنى آخر، يختلف عن هاوي العاديات في سعيه لبلوغ الزمن ومعرفة الماضي اذا ما احتفظ بآثار منه. لاشك في ان واقع الانسان الغربي المعاصر، في مجتمع رأسمالي همه النفع والاستثمار، يدفعه للبحث عن بعده الانساني الحقيقي، بعد ان ابعدته الحضارة الصناعية عن جذوره الطبيعية وحولته الى اداة. هذا الانسان، «فاقد الذاكرة»، يحاول اكتشاف شخصيته، ببطء، «من خلال اشارات عرضية او تجارب سريعة»، وان «يستعيد ذاته بقراءة نفسه في مرآة العالم. فالوعي يمّر في الذاكرة القادرة على تحطيم الزمن في لحظة لقاء يوقظ الماضي ويفتح آفاق المستقبل بطريقة مختلفة»(٢٧).

ولعل النهاجس الاساسي للفنان المفهومي هو ان يعيد «بناء داخل محرر من اي قيود»، انطلاقا من التحليل المنهجي للعالم الخارجي، وبحيث يتحول العمل الفني الى مرآة يمكن للفنان، المبعد عن الواقع، ان يرى نفسه فيها.

ـ فن الجسد

كان جوزف بويس Beuys، احد فناني الحركة المفهومية البارزين، قد توصل الى ما اسماه «نحتاً اجتماعياً»، واعطاه بعداً اجتماعياً(٢٩). فهو يدرك «في كل شيء المبدأ

التشكيلي المتجلي فيه...»، ويصيغ منه عملا نحتيا، بطريقة تذكرنا بمرسيل دوشان. فنانون آخرون شعروا، خلافا لذلك، بضرورة الدمج الكلي بين الفن والحياة، فعمدوا الى ما عرف باسم «فن الجسد» Body art، متخلين عن جميع وسائل الاتصال المعتمدة من قبل الفنانين المعاصرين. فالجسد، مادة العمل الفني الاساسية، يصبح محور اهتمامات الفنان المفهومي بعد ان تخلى عن كل المقاييس الجمالية او الاخلاقية، واقترب من الحدوثية. وهنا، تمثل «العمل الفني» بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية او ما يجري في حفلات المريدين الدينية، وبات يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت الى «عمل فني»، وتحول الفن ليصبح الحياة. فالجسد « لا يقدم اي هدف للعمل سوى العمل»، «ويلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته»(٣٠).

وهكذا فان «فن الجسد» انما يقوم بعمل تحريضي كي يحرك الجمهور ويثير انتباهه بتخطيه جميع المقاييس والمفاهيم. فهو، كما يقول بوشار، ابرز المدافعين عن هذه الحركة ،ليس «وصفة فنية جديدة مهيأة لان تسجّل في تاريخ فن قد افلس»، لأنه «يرفض وينفي القيم القديمة الجمالية والاخلاقية الملازمة له والمُتَضمِّنة في الممارسة الفنية...»(٣١).

كان كونيلّيس J. Kounellis قد عبر، بالطريقة نفسها، عن رفضه ووعيه السياسي، من دون اللجوء الى نهج او نظام خاص، حيث اقتصر عمله على لوحات حية: ففي سنة ١٩٦٩، استقدم إثني عشر حصانا الى غاليري اتيكو في روما، واستعان، سنة ١٩٧٢، براقصة باليه لتقوم بحركات روتينية متشابهة امام لوحة فنية قديمة. ثم ادخل، سنة ١٩٧٦، شابا الى متحف في لوكارنو (سويسرا)، يحمل قناعا ذهبيا، يشبه آبولون واقفا بين صورة شوحة تقذف النار ولوحة للفنان التعبيري سوتين. وتمثل هذه الاعمال ـ كما يشير آمان ـ وعيا ثقافيا قويا عبر العصور، تلفت الانتباه وتثيره بتوجيهه نحو احداث مقلقة للعصر(٣٢). وقد تكون اكثر عنفا «الاعمال الجسدية» ذات الطابع التحريضي او الدرامي لارنولف راينير Rainer الذي يلطخ وجهه بالالوان، وجينا بانه pane، وهرمان نيتش Nitsch الذي يعرض عجولا مسلوخة كما في ملحمة.

المصطلحات الفنية

استشباحي (فن)

fantasmagorique (art) phantasmagoric art.

التعبير الآلي المؤدي الى ظهور اشكال غريبة غير مألوفة في مجال الرسم والتصوير. (راجع السريالية، الفصل السادس).

استشفاف decalcomanie / decalcomania

طريقه نسخ او نقل الصورة المرسومة على حامل من الورق الى المساحة المصوَّرة (قماش، جدار ...) (راجع السريالية ـ الفصل ٦)

اشعاعية rayonnisme

(راجع الفصل الثالث).

اغرابية exotisme / exoticism

ماله صفة الاغرابي، اي ما ينتمي الى غير الحضارات الغربية (في نظر الغربيين)، او ما كان مصدره البلاد البعيدة، واستخدم في مجالي الزخرفة او التصوير. فالرومنسية، أعتبرت شكلاً من اشكال الاغرابية لمجرد انها توجهت نحو الشرق ونقلت بعض معالمه.

اقلّي (فن) minimal (art) / minimal art

ما يكتفي بالاقل، او الحد الادنى، وسيلة للتعبير. كالاشكال الهندسية المبسطة، الحيادية، الباردة (راجع الفصل الثامن).

إلصاق collage / collage

مجموعة الاشياء الغريبة عن التصوير، والمهيأة في الاصل لاغراض اخرى لا علاقة لها به، المضافة الى مساحة مسطحة (اللوحة).

(راجع الدادائية، الفصل السادس).

آلية automatisme

تلقائية. ما ينبثق عن اللاوعي، في غياب المراقبة العقلانية، من افكار وصور كامنة في الوعي الباطني، يمكن استخدامها في المجال الفني التشكيلي.(راجع السريالية الفصل السادس).

انطباعية impressionnisme/ impressionnism

(راجع الفصل الثاني)

اورفية orphisme / orphism

(راجع الفصل الثالث)

الباروك (فن) baroque (art)/ baroque art

اسلوب او طراز فني ظهر في اواخر القرن السادس عشر، وكان له انتشار واسع في العديد من البلاد الكاثوليكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. هاجسه التعبير عن الحركة المتجلية في المحاور الملتوية والالوان المتباينة (في التصوير)، والاشكال المتعرجة (في النحت)، والمحاور المتباينة والافراط في الزخرفة (في العمارة). وقد ارتبط فن الباروك بحركة الاصلاح المعاكس contre- reforme ، واستخدم وسيلة للتعبير عن اهدافها.

باوهاوس bauhaus

(راجع الفن التجريدي، الفصل ٥)

بقعية tachisme

(راجع الفصل السابع)

بناءوية constructivisme/ constructivism

(راجع الفن التجريدي، الفصل الخامس)

بوب آرت pop art (popular art)

(راجع الفصل الثامن)

تالق brillance, luminance / brilliance

صفة اللون عندما يجمع بين التشبع والسطوع.

تاليف طرحي synthèse soustractive/ subtractive synthesis

على صعيد الاشعة الضوئية، عملية مزج الالوان داخل غرفة مظلمة، يتم خلالها اسقاط الاشعة الضوئية على شاشة بيضاء عبْر مصاف ملونة بالالوان الاساسية (الازرق البنفسجي، الاخضر، الاحمر البرتقالي). وينتج عن هذه العملية الظواهر التالية:

١ـ ان التقاء الاشعة الملونة كلها على الشاشة البيضاء يولد اللون الاسود.

٢ـ ان التقاء لونين اساسيين يولد ثالثاً حسب الصيغ التالية:

احمر (ماجنتا) + اصفر = (احمر) برتقالي.

اصفر + ازرق = اخضر.

ازرق (سيان) + احمر (ماجنتا)= ازرق بنفسجي

وفي الطبيعة تتكون الالوان، بالطريقة نفسها، من تراكم مختلف الاشعة الضوئية وانعكاسها على المواد في عمليات طرحية لا حصر لها. فالالوان التي نشاهدها في الطبيعة هي الالوان التي تعكسها مختلف المواد بعد ان تمتص جميع الالوان الاخرى عند تلقيها الضوء.

اما على صعيد المادة الملونة، فان اختلاط الالوان يولد الواناً جديدة حسب الصيغة المشار اليها على صعيد الاشعة. وتعتبر هذه الالوان ثنائية لأن كلاً منها يتألف من لونين اساسيين.(راجع لون متمم، ثنائي).

تاليف جمعي synthèse additive/ additive synthesis

عملية مزج الالوان (على صعيد الاشعة الضوئية) داخل غرفة مظلمة، يتمّ خلالها اسقاط الاشعة على شاشة بيضاء عبر مصاف ملونة بالالوان الاساسية (الازرق البنفسجي، الاخضر، الاحمر البرتقالي). وينتج عن هذه العملية الظواهر التالية:

١ـ ان التقاء الاشعة الملونة كلها على الشاشة البيضاء يولّد الضوء الابيض.

٢ـ ان التقاء لونين اساسيين يولّد ثالثاً حسب الصبغ التالية:

ا ـ ازرق بنفسجي + احمر برتقالي = احمر ماجنتا (وردي بنفسجي).

ب ـ احمر برتقالي + اخضر = اصفر.

ج ـ اخضر + أزرق بنفسجي = ازرق سيان (ازرق مخضر).

اما على صعيد المادة الملونة، فلا يمكننا الحصول على ظواهر مماثلة الا بتجاور الالوان الاساسية الصافية، ذلك ان تجاورها يولد، عن طريق المزج البصري (الايهامي لا الفعلي) داخل عين المشاهد، انطباعاً بوجود الوان جديدة.

تامبيرا tempera

(من الايطالية tempera ومصدرها temperare بلّل، حلّ، نقع). تصوير مائي تدخل في تركيبه انواع مختلفة من الاتربة الملونة والصمغيات والبيض. وان كانت تضاف اليها احياناً كميات من الزيت والبرنيق والحليب والشمع، تبقى التامبيرا تقنية مائية كانت قد عرفت منذ العصور الحجرية، وكان لها انتشار واسع في العالم القديم (في مصر والرافدين والغرب اليوناني ـ الروماني)، وفي العصور الوسطى، واصبحت، الى جانب الفرسك، الاكثر تداولاً في العالم الغربي حتى نهاية القرن الخامس عشر.

تانقية (منيرسم) manièrisme / mannerism

اسلوب او طراز فني يحدد تاريخياً ما بين ١٥٢٠ و ١٦٢٠، أي ما بين النهضة

tempera

من جهة، والباروك والكلاسيكية من جهة ثانية. وهو اسلوب فيه من الكلفة ما دفع البعض لرفضه واعتباره مناقضاً للمفاهيم الكلاسيكية. وبتأثير من الآراء المتوارثة بقي هذا الحكم السلبي قائماً حتى القرن العشرين عندما اعيد اليه الاعتبار من خلال الدراسات العلمية والمعارض التي اقيمت، في الخمسينات والستينات، في عدد من المدن الاوروبية (نابولي، امستردام، مانشستر، باريس)، وضمت اعمالاً كانت منسية او مجهولة.

تباين contraste / contrast

ظاهرة بصرية يولّدها تقابل لونين او تجاورهما ـ الابيض والاسود ومختلف الوان الطيف ـ كما يولدها تقابل النور والظلمة وتقابل الاشكال والخطوط. اي ان تجاور الالوان والاشكال والخطوط يولد ـ في اطار كل منها ـ ظواهر بصرية متنوعة، لكنها تبقى ايهامية في مجال الرسم والتصوير، ولا وجود لها سوى في عين المشاهد. فإن مساحة ملونة تتبدل في نظر المشاهد ـ من حيث تَشبُّعها ونُصوعها وتألقها وقياسها ـ تبعاً للون المجاور لها. واذا ما جاور لون مشبع ناصع لوناً آخر اقل تشبعاً ونصوعاً يبدوان : الاول اشد نصوعاً والثاني اقل نصوعاً مما لو وجدا منفصلين.

تباينات متزامنة contrastes simultanés

تباينات متنوعة تحصل في آن واحد عند تقابل او تجاور مجموعة من الالوان.

تجريدي (فن)، تجريد، تجريدية abstrait (art) / abstract art

تصوير تجريدي peinture ~ / ~ painting

نحت تجريدي sculpture~ / ~ sculpture

تجريد هندسي ~ géométrique / geometric ~

تجريد غنائي ~ lyrique / lyric ~

تجريدية تعبيرية expressionnisme~ / ~ expressionnism

- التجريدي هو ما يتخطى، من الفنون التشكيلية (التصوير والرسم النحت)، محاكاة المرئيات، اي ما لا يمثل العالم المحسوس (الواقعي او الخيالي)، مستخدماً الخط واللون والمادة لذاتها.

- في المجال الفني، اقتصر مفهوم التجريد abstraction، في التقاليد الكلاسيكية الغربية، على الموسيقى والعمارة، بينما اعتبر الادب والتصوير والنحت فناً يقوم على المحاكاة (نقل العالم المرئي). غير ان هذه المفاهيم العامة قد اخذت تتبدل منذ اواسط القرن التاسع عشر، وباتت ترى في التصوير شيئاً آخر غير المحاكاة. فالعمل الفني في المفهوم الحديث له، انما يشكل كلاً قائماً بذاته، ويلبي حاجة داخلية في نظر كاندانسكي. ولقد اطلقت عبارة التجريد على بعض الاعمال الوحشية والتكعيبية قبل ان تُكرَّس مصطلحاً نعني به تياراً فنياً كان ظاهرة مميزة في القرن العشرين (راجع الفصلين ٥ و ٧ وانظر الفن الصوري، اللاصوري، اللاشكلي اللاموضوعي)

تجسيم modelé / relief

نتوء الجسم او بروزه، في النحت او الرسم او التصوير، بحيث انه يحاكي الواقع ويوهمنا به. والتجسيم في التصوير او الرسم يعتمد على وسائل تقنية محددة كالتظليل او تقابل الظل والنور، والتدرج اللوني، وعلم المنظور.

تخطيط esquisse / sketch, outline

رسم اولي، تمهيدي، يعتمده الفنان مرجعاً يعود اليه عند تنفيذ العمل النهائي (التصويري او النحتي، او المعماري). ان لبعض هذه الرسوم قيمة الاعمال الفنية، لاننا نجد فيها من العفوية ما لا نجده في الاعمال النهائية. وتقترب هذه العبارة في دلالتها العامه من: maquette. essai, ébauche. croquis.

تركيب montage / montage, construction

مجموعة الاشياء الغريبة عن التصوير او النحت، الاشياء العادية، المبتذلة، المهملة، المهيأة في الاصل لاغراض اخرى غير فنية، المضافة الى العمل الفني. فهي تشكل، على المساحة المسطحة للوحة، نتوءات بارزة، بينما يتمُّ جمعها وانتقاؤها

واعادة بنائها، وفقاً لمبدأ الجمع والتركيب assemblage et montage، في الاعمال النحتية، وبخاصة تلك المعروفة باسم نحت الرُمم junk sculpture

- إن ما يميز التركيب montage عن الالصاق collage هو ان العنصر الملصق يحتفظ بشيء من استقلاليته وقيمه الخاصة في التركيب، بينما يفقد هذه الاستقلالية ويصبح متمما للعمل الفني (اللوحة) في الالصاق. (راجع الدادائية الفصل٦، والفن التجريدي، الفصل السابع).

تزويق enluminure / illumination

ترقين، رسم او تصوير ملون يرافق نصاً، مخطوطا في الغالب لزخرفته او لتجسيد مضمونه برسوم وصور توضيحية illustration تختلف قيمها الفنية باختلاف الغاية منها. فالمنمنمات miniatures العربية والايرانية والتركية.. تكاد تمثل الشكل الفني الرئيسي المعبّر عن تطور التصوير الاسلامي من القرن العاشر الى القرن السابع عشر.

والتزويق يرتبط، اذاً، بفن الكتاب، ويعرف ايضاً باسم «المخطوطة» المصورة manuscrit à peinture او «المنمنمة» miniature. غير ان هذه العبارة الاخيرة قد اطلقت في الغرب على اعمال فنية تصويرية صغيرة عرفت منذ القرن الثامن عشر. اما العبارة العربية تزويق (من زاووق زئبق. راجع Kazimirski, Dictionnaire arabe-francais)، فتعني تصوير، لكنها تأخذ، احياناً مدلولاً اكثر شمولاً، وتطلق على اعمال الزخرفة والنقش والتجميل بوجه عام.

تشبّع saturation / saturation

صفة اللون عندما يبلغ اعلى درجات صفائه. فاللون المشبع هو، في نظر الفنان اللون الذي لا يخالطه اي لون آخر، ويعادل نظرياً اللون الصافي.

تشكيل modelage / modelling

تقنية اساسية في مجال النحت، تقوم على العمل المباشر في الطين بواسطة

الايدي ومجموعة من الادوات كالمالج او الملوق (spatule / spatula). ومادة التشكيل المفضلة الصلصال، لسهولة تشكيله ولمرونته وطواعيته عندما يكون كتلة عجينية.

المنحوتات المجسَّمة من الطين تشوى بعد ان يُفرَّغ داخلها جزئياً، او بعد ان تقسّم الى عدة اقسام يعاد جمعها بعد الشَيّ اذا كانت ذات احجام كبيرة.

وترتبط ايضاً بعملية التشكيل الاواني الفخارية (او الخزفية) لانها تصنع من الصلصال ولا تختلف عن الاعمال النحتية إلا باشكالها واحجامها الصغيرة والغاية منها.

تشكيلي (فن) plastique (art) plastic art

الفن الذي يسعى الى تحويل المادة الاولية الى شكل: العمارة والنحت والتصوير والزخرفة.

تشكيلية محدثة néo - plasticisme

(راجع الفصل الخامس)

تصوير peinture / painting

تمثيل المرئيات او الافكار المجردة على مساحة محددة (قماشة، ورقة، جدار..) بواسطة اللون. فالتصوير ـ كالنحت او الرسم ـ هو التجسيد المادي للفكرة. وتصنيف الاعمال التصويرية، وفقاً لطبيعة اللصاق والمحلول، في مجموعتين اساسيتين: التصوير الزيتي peinture à l'huilb والتصوير المائي peinture à l'eau . ويضم هذا الاخير الفرسك، التامبيرا، الغواش، المائيات...

تصوير figuration / figuration

كل تمثيل للعالم المرئي يخضع لمعايير ومفاهيم محددة، ويمكننا ادراكه من خلال أشاراته ورموزه ومصطلحاته. فالطريقة المعتمدة في الفن المصري القديم (كالجمع بين الرؤية الامامية والرؤية الجانبية للجسم الانساني)، انما تعبّر عن مفهوم خاص يترجم على الصعيد الفني باعتماد طريقة خاصة في التصوير.

تصوير زيتي peinture à l'huile / oil- painting

حتى القرن الخامس عشر، بقي التصوير المائي التقنية السائدة في الغرب، فلم تتبدل مركباته الاساسية، على الرغم من استخدام الزيت احياناً، ولم يتعد كونه مادة ثانوية. غير ان استخدام الـ «لكّ» في الشرق الاقصى، وبخاصة في الصين، قد يعود الى زمن بعيد جداً. والـ «لك» مادة صمغية مُجَفَّفَة استخدمت في مزج الالوان بعدما اضيفت اليها زيوت اخرى كزيت الكاميليا وزيت الشاي، القريبين في خصائصهما، من زيت الكتان. وبانتقال هذه التقنية الى الغرب منذ القرن الخامس عشر، يصبح التصوير الزيتي الوسيلة الاكثر ملاءمة للتعبير عن مفاهيم فنية جديدة، المفاهيم الكلاسيكية لعصر النهضة.

تصوير شمعي encaustique / encaustic

نوع من التصوير عرف قديماً في مصر، واستخدم فيه الشمع العسلي المُذاب لصاقاً او وسيطاً تمزج به المساحيق اللونية قبل ان توضع على حامل من القماش او الخشب او الحجر. وقد يستخدم الشمع غشاءً شفافاً يوضع فوق المساحة المصورة للحفاظ عليها، او حَشْوا كانت تملأ به اشارات الكتابة الهيروغليفية المحفورة في الخشب او الحجر.

واليوم يستعمل التصوير الشمعي من غير تعديل يذكر في عناصره الاساسية. وقد تصنع من هذه المادة اصابع ملونة تستخدم كاقلام الباستيل، في التصوير على الورق.

اما اهم الاعمال الشمعية فهي تلك التي وجدت في الفيوم، بمصر الوسطى، وترجع الى ما بين القرنين الاول والرابع .

تصوير غيبي (ماورائي) . pitura métafisica

(راجع التكعيبية الفصل الثالث)

تصوير فعلاني action painting

(راجع الفن اللاموضوعي ـ الفصل السابع)

1500

تصوير المسند peinture de chevalet

ان انتشار تقنية التصوير الزيتي في مختلف انحاء اوروبا قابله انتشار ما عرف باسم تصوير المسند، اي اللوحة المستقلة التي اخذت مكان الجدارية واصبحت منذ بداية القرن السادس عشر الشكل الفني الاكثر شيوعاً. فالقماشة المشدودة والمثبتة على اطار خشبي باتت الوسيلة الاكثر ملاءمة لهذا النمط الجديد من التصوير.

تصويري pictural / pictorial

ما يرتبط بالتصوير، او ما له صفة تصويرية. والتصويري، حسب المفهوم الغربي، يلتقي مع النحتي«scultural»، ويتقدم على الزخرفي لأن هذا الاخير يرتبط بوظيفة محددة، ويعطي قيمه لشيء آخر (أي ما يزخرفه)، بينما يتميز التصويري بدلالاته ومضمونه واستقلاله. غير ان هذا التمييز يبقى، في نظرنا، نسبياً، لأن ثمة اعمالاً زخرفية لها قيمة الاعمال التصويرية، على الرغم من ارتباطها بما تزخرفه (العمارة).

تعبيرية expressionnisme / expressionnism

(راجع الفصلين الثاني والرابع).

تفوقية suprématisme / suprematism

(راجع الفن التجريدي، الفصل الخامس)

تقسيمية divisionnisme

(راجع الانطباعية ـ الفصل الثاني)

تقطير dripping

صبّ اللون السائل قطرة قطرة بحيث انه يشكل خطوطاً متداخلة تغطي مساحة اللوحة كلها.

تكعيبية cubisme / cubism

(راجع الفصل الثالث)

تمثيل représentation / représentation

تمثيل صوري représentation figurative

ما يرتبط بتمثيل الصورة المستمدة من العالم المرئي (انظر صوري figuratif)

تناغم harmonie / harmony

. مجمل العلاقات القائمة بين الاجزاء والعناصر، سواء على صعيد اللون او الخط او الشكل او التأليف.

. توافق الالوان او تباينها من حيث طبيعة العلاقات القائمة بينها، كالعلاقة المبنية على اساس الدرجة اللونية، والعلاقة المبنية على مستوى الاشراق ، او نسبة التشبع او القيمة اللونية.

قد لا يوجد، حتى الآن، منهج متماسك مبني على اسس موضوعية، يتعلق بقوانين التناغم اللوني، ولكن يفترض ان هذا التناغم، المرتبط بمختلف الفوارق اللونية، يكمن اما على مستوى تشابه لونين وقرابتهما واتحادهما وتآلفهما، واما على مستوى تباين لونين وتقابلهما وتباعدهما.

تنقيطية pointillisme / pointillisme

(راجع الانطباعية الفصل الثاني)

تنوع variation / variation

تعدد القيم اللونية وتباينها من حيث تشبع اللون وصفائه. ويكون التنوع داخل اللون الواحد عندما يتبدل مظهره الملون بابتعاده عن الابيض واقترابه من تشبعه الاقصى. وقد يكون التنوع على صعيد المزيج اللوني، فننتقل من اللون المشبع لكل من اللونين اللذين يشكلان هذا المزيج الى مختلف الدرجات اللونية التي تحدد نسب اختلاطهما.

ثلاثية (لوحة) triptyque / triptych

عمل فني تصويري او نحتي، مؤلف من لوحة وسطى ومن لوحتين او درفتين جانبيتين متحركتين يمكن اغلاقهما على اللوحة الوسطى فيغطيانها تماماً.

ثنائية (لوحة) diptyque / diptych

لوحة مزدوجة مؤلفة من درفتين يمكن اغلاقهما او ثنيهما بضم الواحدة الى الاخرى.

جاهز ready- made

ما عزل عن محيطه من الاشياء الجاهزة، المتداولة، المبتذلة احياناً، واكتسب بسبب ذلك، قيما فنية جديدة.

الجبهية (قانون) frontalité (loi de)/ frontality (law of)

المبدأ او القانون المعتمد قديماً في صناعة التماثيل (كالتماثيل المصرية، او السومرية..) والقاضي بان يكون الجسم الانساني مواجهاً، مبنياً حسب محور رأسي يقسمه (من اعلى الى اسفل) الى قسمين متناظرين، بحيث تبقى حركة الجسم (جالساً او واقفاً) شبه جامدة، طقوسية، رتيبة. وقد تبنى اليونانيون هذا القانون في البداية، لكنهم تخطوه بعد ذلك، منذ القرن الخامس ق. م، عندما اخضعوا الجسم الانساني لالتواءات او انعطافات تبعاً لمحاور مختلفة؛ فكان من شأنها ادخال الحركة الى النحت.

جمع assemblage / assemblage

(راجع التكعيبية ـ الفصل الثالث، والدادائية الفصل السادس)

حامل support

مساحة متحركة (قماشة ورقة..)، او ثابتة (جدار، سقف)

حبوري ludique

ما يتعلق باللعب بوصفه سلوكاً انسانياً. والفن نوع من اللعب في نظر البعض.

حدّة intensité / intensity

قوة، كثافة.

ـ في الفيزياء، صفة تشير الى قوة الاضاءة.

- في اللغة الفنية التصويرية، تكتسب هذه العبارة دلالات مختلفة غير واضحة احياناً: فقد تعني التشبع saturation، او تشير الى اللون الاقوى داخل سلم لوني والى درجة سطوعه luminosité، كما تشير ايضاً الى ما يولده التباين المتزامن لألوان متجاورة من انطباعات لونية. غير ان قوة اللون هي على صلة بلمعانه وتألقه brillance.

- وفي مجال التصوير، فان العمل بواسطة طبقات رقيقة شفافة، على خلفية فاتحة، يولد حدّة وسطوعاً وتألقا بنسبة اكبر من التصوير بواسطة طبقات غبشة، كَمِدة opaque.

حدوثية happening

(راجع الفصلين السادس والتاسع).

حركي (فن) cinétique (art) / kinetic art

(راجع الفصل السابع).

حروفية lettrisme / lettrism

(راجع الفصل السابع))

حفر gravure / engraving

(انظر طبع impression)

حَكَاكَة frottage / frottage, rubbing

الحكّ على ورقة موضوعة على سطح خشن الملمس بواسطة قلم الرصاص او الفحم، بحيث ان ما يتكون على الورقة من رسوم حددتها المصادفة يصبح المنطلق لعمل الفنان. (راجع الفصل السادس).

خامة texture / texture

ملمس، طبيعة المادة التي تكتسب بفضل العناصر المتكونة منها خصائص لمسية مميزة يمكن التعبير عنها فنياً باستخدام هذه المادة نفسها (في النحت)، او باللجوء

الى الايهام البصري illusion optique، او خداع العين trompe l'oeil (في التصوير).

خداع العين trompe l'oeil

الايهام بوجود اشياء حقيقية مجسَّمة على مساحة مسطحة (لوحة او جدار) باستخدام وسائل تقنية ملائمة، كعلم المنظور، وتقابل الظل والنور، والتدرج اللوني. والفن الغربي بقي - من النهضة الى القرن التاسع عشر - متمسكاً بمبدأ الايهام البصري illusion d'optique وسيلة لنقل العالم المرئي الى الشاشة التشكيلية المسطحة.

خط calligraphie / calligraphy

(راجع الحروفية الفصل السابع)

خطية - خطوطية graphisme / graphism

(راجع الحروفية الفصل السابع).

دائرة لونية cercle chromatique/ color circle

دائرة الالوان، الدائرة الممثلة لألوان الطيف couleurs du spectre، والمعتمدة منذ فترة طويلة لاظهار العلاقة القائمة بين الالوان التي تختصر في ستة اساسية: (الازرق) البنفسجي، وازرق (سيان)، والاخضر، والاصفر، و(الاحمر) البرتقالى، واحمر (ماجنتا).

غير ان الدائرة المؤلفة من ٢٤ لوناً تشكل دائرة لونية متواصلة تتابع فيها الالوان من دون انقطاع، ويتداخل كل واحد منها مع اللون المجاور له بحسب الترتيب المتجلي في الوان الطيف. من الواضح انه في مثل هذه الدائرة قد تتوزع الالوان في عدد لا حصر له من الدرجات، وما الدائرة المؤلفة من سته الوان اساسية الا اختصار لها. والدائرة اللونية هي الصورة المثلى لاظهار فوارق الانتقال بين الالوان.

دادا، دادائية dada, dadaisme

(راجع الفصل السادس)

درجة ton / tone

استخدمت هذه العبارة بدلالات مختلفة فيها من اللبس، والغموض احياناً، بحيث انها باتت تعني الصبغة او اللون. لكنها غالباً ما تستخدم للتعبير عن تنوع اللون واختلاف نسبة سطوعه. فهي تعني ـ في مجال القياس اللوني المتداول وامكان تطبيقه ـ نسبة صفاء اللون، اي تدرجه عند اختلاطه بالابيض. فاذا دخل اللون الابيض لوناً آخر افقده نقاءه وتشبعه، وجعل منه درجات متمايزة تختلف نسبتها (درجة اولى، ثانية ، ثالثة) باختلاف كمية الابيض المضافة الى اللون الصافي. اما في الطباعة، فان «الدرجة» تشير الى حدة اللون وخواصه: كالاحمر القاني rouge او الاحمر القرمزي géranium rouge vermillon.

رسم dessin / drawing

شكل من اشكال التعبير الفني يعتمد على الخط. والرسم يكون بواسطه الرصاص او الفحم او الحبر.. ويختلف عن التصوير لأنه غير ملون في الغالب. واذا ما اضيف اليه اللون احياناً يبقى الخط واضحاً.

بقي الرسم فترة طويلة لا يمثل سوى احدى مراحل الابداع الفني ولا يشكل الا جزءاً منه، اذ لم يكتسب استقلاله النسبي الا في فنون الشرق الاقصى وفي الخط العربي، وفي بعض مراحل الفن الغربي. فالرسم يبدو وسيلة لا مسوغ فنيا لها سوى انها تمهد للعمل الفني وتسهم، عبْر مجموعة الرسوم التحضيرية، في انجازه، كما تُعتمد منهجاً اساسياً في التعليم الاكاديمي. بيد ان هذه القاعدة العامة لا تنفي القيمة الفنية للكثير من الرسوم التحضيرية التي نجد فيها من العفوية ما لا نجده، احياناً، في الاعـال التصويرية النهائية. وهذه الحـالة لا تعني ايضاً انه لا وجود للرسم فنا مستقلاً قائماً بذاته. ذلك ان مجموعة من الرسوم، قليلة العدد نسبياً، قد بلغت من الكمال ما جعل منها اعمالاً فنية لا تقل اهمية عن الروائع الكبرى، كرسوم ميكل انجلو، ورامبرانت، ودورر، وانغر وبيكاسو...

رسم متحرك. dessin animé / cartoon

فيلم سينمائي يتم تحقيقه انطلاقا من مجموعة الرسوم التي تمثل المراحل

Rococo , 1700

المتتالية لحركة الجسم، ويتوجه عادة الى الصغار .

رمزية symbolisme / symbolism

(راجع الفصل الثاني)

رَوْسَم croquis / croquis, sketch

رسم اولي سريع (غالباً بالقلم او الريشة او الفحم)، يستخدم لذاته او تخطيطاً لعمل تصويري او نحتي، ويقترب، في هذه الحالة، من مدلول كلمة ébauche أو esquisse أو pochade (راجع هذه الكلمات).

روكوكو rococo / rococo

طراز فني غزير الزخرفة ظهر في فرنسا (في عهد لويس الخامس عشر). وانتقل منها، خلال القرن الثامن عشر، الى المانيا وبلدان اوروبا الوسطى. غير ان هذا الطراز - وقد ازدهر بخاصة في مجال الفنون الحرفية - يتوقف حوالي السنة ١٧٧٠، مع تجدد المثالية الكلاسيكية وانتشار الحركة التي عرفت باسم الكلاسيكية المحدثة. (راجع الفصل الاول)

رومنسية romantisme

(راجع الفصل الاول)

زخرفي décoratif/ decrotive

ما يتعلق بالزخرفة من تصوير او نحت، ويرتبط بفن العمارة والحرف. وتعتبر زخرفية الفنون التطبيقية والفنون الصناعية (الاثاث، السجاد، الملابس، الخزف...) والزخرفي، حسب التصنيف الغربي التراتبي، اقل اهمية من التصويري او النحتي (راجع الفصل ٥).

ساذج naïf (art) / naive art

فطري، ما يميل الى تمثيل الاشياء كما هي، بعفوية وبساطة، من دون تَصنّع او تكلف.

سبرانية cybernétique / cybernetics

(راجع الفن اللاموضوعي ـ الفصل السابع)

سريالية surréalisme / surrealism

(راجع الفصل السادس).

سطوع luminosité / luminosity

اشراقية، تألق اللون واشراقه بنسبة عالية تجعله يعكس الضوء او يرسله. واللون الساطع يملأ بنصوعه الحقل البصري المحيط به، فيبدو وكأنه يبعث النور. والالوان الساطعة على صلة، في الظاهر، مع الالوان المُجَسَّمة كاللهب. ويتوهج الجسم الملون عندما يبدو للناظر كأنه كتلة مضيئة (او مضاءة). واللون الاسود يخفف من سطوع الالوان عندما يمتزج بها.

شريط مصوّر bande dessinée/ comic strip, strip cartoon

مجموعة رسوم تروي، في حلقات متتالية، احداثاً لقصة واحدة، باسلوب يجمع، عادة، بين الصورة الواضحة، المقروءة، والنص. غير ان الصورة المعبرة تأتي في المقام الاول، فتتخطى النص وتحلّ محله احياناً. والشريط المصور يشكّل لغة فنية جديدة استخدمت على نطاق واسع في المجلات المصورة الموجهة للاطفال في الغالب.

شفافية transparence / transparency

الظاهرة التي تُدْرَك بفضلها الاشعة الضوئية من خلال بعض الاجسام. كون الشيء (كالزجاج او الورق او النسيج او اللون...) شفافاً، فُيْظِهر ما وراءه بنسب تختلف باختلاف طبيعة هذه المواد. واللون الشفاف هو اللون الذي لا يحجب تماماً ما وراءه، فنستشف (نُبْصِر) من خلاله الطبقة اللونية التي يغطيها او الحامل الذي وضع فوقه.

شخصية (صورة) portrait / portrait

قد لا نجد في العربية ما يقابل portrait، بما لها من دلالات خاصة ومميزة في

الفرنسية او الانكليزية، سوى عبارة «الصورة الشخصية» المتداولة حديثاً بهذا المعنى. والامر نفسه ينطبق على عبارتي auto portrait /self portrait «صورة الفنان بريشته»، و portraitiste «مصوّر الاشخاص». وما يقصد بالصورة الشخصية (بورتريه) هو تمثيل شخص حقيقي غالباً ما يقتصر على الوجه في الرسم او التصوير او النحت. الى ذلك يضاف اليوم «الصورة الآلية» (الفوتوغرافية)

وقبل ان تكرس نوعاً فنياً مستقلاً - حسب المفهوم الغربي - كانت الصورة الشخصية قد ارتبطت بالانواع الاخرى ارتباطاً وثيقاً جعل من الصعب فصلها او دراستها بمعزل عنها. فكان للصورة الممثلة في العمل الفني صفة الضعْف، او النموذج الآخر، النموذج البديل الذي ارتبط، قديماً، بفكرة الموت والبقاء وحتى عندما اقتصرت هذه الوظيفة بعد ذلك على تخليد ذكرى الشخص، بتجسيد ملامحه الفردية ونقلها الى الاجيال اللاحقة، لم تغب عن العمل الفني (وبخاصة الصورة الشخصية) فكرة البقاء، بما تعنية من تكريس او تخليد للحالة الراهنة، الزائلة، وتثبيتها.

شكل forme / form

هيئة الشيء او الكائن، وصورته المحددة بحدود خارجية ترتبط بها، في الرسم والتصوير، القيم الجمالية بحسب المفاهيم الكلاسيكية. فالشكل يأخذ اهمية خاصة ويتقدم على اللون في اعمال الكلاسيكيين وممثلي الفن الاقلي، بينما يموّه ويفقد اهميته مع الانطباعيين وبعض التعبيريين التجريديين.

شكلانية formalisme / formalism

تيار فني يؤكد على الجمال الشكلي في الفن ويجعل من الشكل محور العمل الفني.

(راجع الفن الاقلّي، الفصل التاسع)

شكلي formel / formal

نسبة الى شكل. كل عمل فني يكون فيه الشكل مدركاً ومحسوساً، سواء اكان

هذا الشكل هندسياً تجريدياً ام صورياً على علاقة بالمرئيات. وإن غياب الشكل في بعض الاعمال الفنية، يقودنا الى ما عرف باسم الفن اللاشكلي art informel (راجع هذه العبارة، الفصل السابع).

صِبْغ pigment

خَضْب، مادة ملونة تستخدم في تحضير الالوان وهي ذات مصادر مختلفة، عضوية او جمادية.

صِبْغَة teinte / hue

ان لهذه العبارة دلالات مختلفة غير محددة بوضوح. فهي، في اللغة المتداولة، لون يتكون من امتزاج لونين آخرين، ويقابله لون صاف او صريح.

غير ان الصبغة تصبح، في لغة القياس اللوني المتداولة، اللون نفسه، وتتمثل بالاحمر والاخضر، او الازرق ... وتقابلها، في هذه الحالة، الدرجة « ton التي تحدد نسبة صفاء اللون وتدرّجه عند اختلاطه بالابيض. ولكن في الطباعة، فالصبغة تعني، خلافاً لدلالاتها المشار اليها، اللون المتدرّج لامتزاجه بالابيض، او بمحلول diluant يمدده ويجعله اقل كثافة . وقد تعني الصبغة لوناً غير محدد بدقة، او تشير. في الرسم الملون وبخاصة الرسم التقني. الى الحبر او الدهان القائم على الاسود او البني او اي لون آخر غالباً ما يكون باهتاً.

صرحي monumental

بنائي، ما يرتبط بالبناء، او له صفة بنائية، او يشكل جزءاً من بناء، تمثالاً كان ام عملا تصويرياً. وغالباً ما يكون العمل الفني الصرحي ذا مقاييس كبيرة وضخمة. colossal.

صفائية purisme / purism

(راجع الفصل الثالث)

صورة figure /figure

وجه، هيئة، شكل. تمثيل المرئيات، بخاصة الانسان، في التصوير او النحت او الرسم. والصورة في هذه الحال مدركة، محسوسة، كصورة الانسان او الحيوان. وعبارة figure (ومصدرها من اللاتينية figura، وتعني شكل) غالباً ما تستخدم في الفرنسية والانكليزية للدلالة على الصورة الانسانية الممثلة في الفنون التشكيلية، كما اطلقت منذ القرن السابع عشر، على التماثيل النصفية bustes والتماثيل statues على اختلاف مقاييسها واشكالها (راجع P. Cabanne, Dictionnaire des arts). اما عبارة figurine فيراد بها التماثيل الصغيرة، الشبيهة بالدمى، التي كانت تصنع في العصور القديمة وفي عصر النهضة من الفخار المشوي او من البرونز.

صورة image / image

تمثيل الكائنات في الفنون التشكيلية (التصوير، الرسم، النحت...)

صوري (فن) figuratif (art)/ figurative art

نسبة الى صورة figure، وبخاصة الصورة الانسانية، محور العمل الفني المرتبط بالمرئيات ومحور الكتابات التي تناولت تحريم التصوير او تحريم الصور في المسيحية والاسلام.

فغيابها وحضورها كانا غاية بذاتها. وانه من البديهي ان نسعى الى صياغة المصطلح الفني الملائم استناداً الى حضور الصورة او غيابها في العمل الفني. فنقول «الفن الصوري» art figuratif - figurative art عند حضور الصورة الانسانية او الحيوانية وكل ما يرتبط بعالم المرئيات، او ما يسمى في الادب الفني «المنظر الطبيعي» paysage و«الطبيعة الصامتة» nature morte. ونقول الفن اللاصوري art non figuartif عند غيابها. ومصطلح «الفن الصوري» مرادف لعبارة «الفن الموضوعي» art objectif، وهو كل عمل فني يتناول موضوعاً ويعالجه بطريقة ما. ومصطلح الفن اللاصوري art non figuratif مرادف لعبارتي «الفن اللاموضوعي» non objectif، والفن التجريدي art abstrait، ومرادف احياناً لما يسمى «الفن اللاشكلي art informel القائم على غياب الشكل (راجع الفصل السابع).

وان كانت عبارة «صوري» متداولة في الكتابات الفلسفية بمعنى formel (كالمنطق الصوري)، فاننا نجد فيها ما يعبّر عن مضمون كلمة figuratif في السياق الفني التشكيلي ونعتمدها هنا، لأن المصطلحات المتداولة عربياً (التشبيهي، التمثيلي، التشخيصي... راجع شربل داغر، الحروفية، ١٩٩٠) لا تلقى اجماعاً ولا تفي بما تعنيه كلمة figuratif. فالفن الصوري l'art figuratif ليس بالضرورة تشبيهياً او تشخيصياً، لأن التعامل مع المرئيات يبقى نسبياً، ولان مجرد وجود اشارات محدودة على علاقة ما بالواقع المرئي، في بعض الاعمال الفنية (كأعمال التكعيبيين)، يكفي كي نصنفها صورية figuratif من دون ان تكون تشخيصاً للواقع او مشابهة له. اما عبارة تمثيلي فلها، في نظرنا، دلالة اكثر شمولاً. فالعمل الفني التشكيلي، بوجه عام، له صفة التمثيل حتى عندما يكون لا موضوعياً (تجريدياً). اي ان للتجريد صفة ما تمثيلية. وكلمة «تمثيل» هي الترجمة الملائمة للعبارة الفرنسية représentation، وتفقد دلالتها اذا جعلناها ترجمة لعبارة figuratif.

صُوَرية iconographie / iconography

مجمل اشكال التمثيل المصوّر، او منظومة الصور المتعلقة بموضوع ما، او بديانة ما، او بمرحلة تاريخية محدّدة، كالصورية المسيحية، والصورية البوذية، والصورية المصرية (الفرعونية)... تصنيف ودراسة التمثيل المصوّر وما يرتبط به من رموز وشعارات.

ضوحركي luminocinétique

(راجع الفن الحركي الفصل السابع)

طباشير (باستيل) pastel / pastel

خليط من الطبشور والمساحيق اللونية التي تتحول، بعد ان تمزج بالماء واللصاق الصمغي، الى مادة صلبة، لكنها معرضة للتفتت السريع. لذلك تطلي الاعمال الطباشيرية بسائل شفاف يثبتها ويحافظ عليها.

لقد عرفت الألوان الطباشيرية منذ العصور الحجرية، حيث استخدمت انواع

مختلفة من التربة الحديدية الحمراء في الرسم على جدران الكهوف، غير ان هذه التقنية بقيت هامشية في الغرب ولم تأخذ شيئاً من الاهمية الا في القرن الثامن عشر. ومنذ الانطباعية، باتت تستخدم مستقلة او ممزوجة مع الالوان الزيتية، او مبللة بالماء.

طَبْع impression / printing

طباعة، رسم (بالاسود والابيض او بالالوان) يطبع على حامل من الورق وما شابه، بعد ان يكون قد حفر او رسم على الخشب او المعدن (كالنحاس، والزنك، والقصدير والالمينيوم) او الحجر او القماش (كالحرير، والقطن، والنايلون).

والطباعة تقابل على الصعيد الفني، «الحفر» gravure / engraving وتأخذ، في حالات كثيرة، مدلولا مشابها له. وهي تجمع بين العمل الحرفي، شبه الآلي، والابداع الفني، وتشكل، في آن، اداة تعبير فني ووسيلة اتصال ذات طابع جماهيري يمكن انتاجها في نسخ عديدة.

غير ان وظيفة الطباعة - وهي تقتصر، في الغالب، على نسخ الاعمال الفنية - قد ابقتها، في حالات كثيرة، في المجال الهامشي للعمل الفني التشكيلي. فاعمال الحفر الاولى في اوروبا (ابتداء من القرن الخامس عشر) لا تعبر عن رغبة جمالية بقدر ما تعبر عن ضرورة عملية لاعادة انتاج الصورة بالطريقة نفسها التي تضمن بها الطباعة انتشار النص الادبي.

بيد ان انتشار هذه الاعمال الطباعية الاولى قد ادى الى ظهور فن جديد كان قد عرف للمرة الاولى في الشرق الاقصى (في الصين واليابان)، ثم تأكد وتكرس بعد اكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي، وتحول الى لغة فنية كان قد تبناها ومارسها عدد كبير من الفنانين المشهورين.

والتقنيات المتبعة في الحفر والطباعة عديدة:

- الحفر الناتئ taille d'épargne، وهو اقدم تقنيات الحفر والطباعة المرتبطة به.

وتقوم هذه التقنية على «تفريغ» المساحات المجاورة للرسم (غالبا على لوح من الخشب، وحديثاً من اللينوليوم) بحيث انه يبقى نافراً.

ـ الحفر الناعم، الحفر الغائر taille douce / intaglio process، تقنية قديمة ايضاً (الاختام الاسطوانية في بلاد ما بين النهرين)، تقوم على حفر الخطوط المرسومة على صفيحة معدنية (نحاس، زنك، قصدير..) وتحبيرها اثناء الطباعة. وفي هذه الحالة يتم الحفر بطرق وادوات مختلفة: الحفر بالازميل burin، الحفر بالمنقاش pointe sèche، الحفر الحمضي eau - forte / etching، الحفر التظليلي mezzotinte.

ـ **الطباعة الحجرية** lithographie / lithography، تقنية تعتمد على التفاعل الكيميائي القائم على مبدأ عدم امتزاج الماء بالمواد الدهنية. فالرسم ينفّذ على نوع خاص من الحجر الكلسي بمادة دهنية (بواسطة القلم، الريشة، او الفرشاة) ويثبت بمحلول صمغي، ثم يغسل الحجر بالماء، فتتشرب الاجزاء الخالية من الرسم الماء وترفض بسبب ذلك الحبر اثناء الطباعة، بينما تستقبل الحبر الاجزاء الاخرى الحاملة للرسم.

ـ **الطباعة الحريرية** serigraphie/ serigraphy, silk screen

عرفت في الصين واليابان قبل ان تنتقل الى اوروبا حيث استخدمت،في بادئ الامر في الطباعة على النسيج، ثم ادخلت منذ ١٩٣٠، المجال الفني. وهنا ايضاً ينفّذ الرسم بواسطة الحبر الدهني على شاشة (من الحرير، او القطن، او النايلون، او النسيج المعدني..)، وتطلى المساحة الباقية بمادة صمغية بحيث ان الحبر لا يمرّ او ينتقل الى الورقة الموضوعة تحت الشاشة الا عبر الاجزاء المكشوفة.

طبيعة صامتة nature morte / still life

احد الانواع التصويرية، ويقتصر على تمثيل الاشياء العادية (سلة، قنينة، كمان، فواكه، ازهار...) والطرائد...

علم الصورة (او الايقونة) iconologie / iconology

ايكونولوجيا

- في المرحلة الاولى. من القرن السادس عشر الى اواسط القرن التاسع عشر، كان يقصد بهذه العبارة «علم الصور» حيث بقي كتاب سيزار ريبا، الصادر سنة ١٥٩٣، المرجع الاساسي لكل الدراسات اللاحقة.

- في القرن العشرين اكتسبت هذه العبارة دلالة جديدة، وباتت تعنى (في الدراسات الحديثة) منهج تأويل الاعمال الفنية. فاذا كانت الصورية iconographie تعنى بوصف وتحديد هوية الموضوعات المصورة ورموزها وشعاراتها، فإن علم الايقونة iconologie يتناول هذه الامور ذاتها، ولكن بطريقة معمقة، ساعية الى تفسير ما يتضمنه العمل الفني من مواضيع ورموز بصفتها انعكاساً لمفهوم محدد للانسان والعالم. والايكونولوجيا كما يراها بانوفسكي هي دراسة تأويلية تصبح جزءاً متكاملاً من دراسة الفن. راجع : E. Panofsky, Essai d'iconologice, 1967

L'oeuvre d'art et ses significations, 1969

غباشة opacité / opacity

كُمْدَة.

- خاصية الاجسام التي تحجب الضوء وما خلفها.

- كثافة اللون. واللون الغبش (الاكمد) يحجب ما تحته، سواء أكان الحامل نفسه ام طبقة لونية.

غرائبي fantastique / fantastic

ما يرتبط بالمخيلة ولا وجود حقيقي له. والفن الغرائبي يستخدم مفردات مستمدة من الواقع الا ان طريقة جمعها وصياغتها تضفي عليها الطابع الغرائبي الخيالي.

(راجع السريالية الفصل ٦)

غواش gouache / gouache

تصوير مائي لا يختلف عن المائيات aquarelle الا بكثافته وعدم شفافيته. وقد عرفت تقنية الغواش، على ما يبدو، في مصر قديما، على شكل مزيج من الاصباغ والعسل والصمغ، واستخدمت في تزويق المخطوطات في العصور الاسلامية الوسيطة. ولم تستخدم مستقلة الا مع بداية القرن الثامن عشر في اوروبا. وقد يمزج الغواش بالمائيات، كما تستخدم في التصوير الزيتي احياناً.

الفارس الازرق. blau reiter

(راجع التعبيرية ـ الفصل الثاني)

فارق nuance / shade

اختلاف بسيط جداً بين صبغتين، وتباين قوة اللون واثره على المشاهد.

لكن شيئاً من الغموض يكتنف هذه العبارة: فهي تعني الصبغة، كما تعني التباينات الدقيقة الناتجة عن اختلاف درجة نصوع اللون. وهي على صلة، في حالات اخرى، بدرجة تشبع اللون.

فرسك fresque / fresco

فرسكو، تصوير جداري مائي فوق ملاط كلسي رطب. الكلمة العربية «جدارية» لا تفي بالمعنى الدقيق للعبارة الايطالية «فرسكو» (وتعني طازج). فهي تطلق دونما تمييز على مختلف انواع التصوير الجداري. وان كان الاستعمال الشائع لعبارة فرسكو قد افقدها، احياناً مدلولها الصحيح، في الفرنسية او الانكليزية، فان ما يراد بها نوع من التصوير المائي الجداري كان قد عرف قديماً في مناطق عديدة من الشرق الادنى القديم، واستخدم بعد ذلك حتى القرن الثامن عشر في الغرب. والفرسك الحقيقي يختلف عن التامبيرا والديترمب، كما يختلف عما يسمى «الفرسك الجاف». وهو يتميز بتقنيته القائمة على الالوان التي تمزج بالماء وتوضع فوق طبقة من الملاط تكون رطبة اثناء العمل، لكنها تصبح صلبة جداً بعد ان تجف.

فسيفساء mosaïque / mosaic

جدارية، او ارضية (بناء او فناء) تتألف من مكعبات صغيرة ملونة ـ من الحجر

او الرخام، او الخزف، او الزجاج، او المينا... تشكل، اذا ما جمعت متجاورة داخل مساحة محددة، مشهداً تصويرياً يحاكي العالم المرئي او يكون هندسياً تجريدياً ذا طابع زخرفي احياناً.

والفسيفساء، من حيث هي وسيلة تعبير فني، تدخل في نطاق التصوير بالمعنى الشامل للكلمة. لكن تقنيتها المميزة ـ بما يتطلبه من مواد وعمال حرفيين ـ تجعل منها مادة فنية تشكيلية اقل طواعية من التصوير واقل منه تنوعاً لونياً، الا انها، بالمقابل اكثر مقاومة ومتانة واكثر ارتباطاً بالعمارة. لقد عرفت تقنية الفسيفساء منذ الالف الثالث ق. م. (في اوروك، جنوبي العراق)، وارتبطت، بعد ذلك، بتطور الحضارة اليونانية ـ الرومانية والعالم المسيحي في مراحله المبكرة والبيزنطية، وشهدت امتداداً لها في الاسلام وفي القرون الوسطى في اوروبا.

فضاء espase / space

ـ في العمارة، فراغ يتولد من تقابل السطوح وتقاطعها داخل هيكلية البناء. فالفضاء جسم لا مادي يتحول، داخل اطر البناء العامة، الى عنصر تأليفي، بنيوي، يسهم في تحديد طبيعة الاشكال المعمارية.

ـ في التصوير، المساحة التصويرية نفسها المعبرة عن مفاهيم فنية عامة تحدد منطلقاتها الاساسية انماط التأليف وطرق بناء عناصر المشهد داخل هذه المساحة المصورة.

ـ في النحت، فراغ يحيط بالتمثال، ويبقى مستقلا عنه في النحت الكلاسيكي، او يحيط به ويتداخل معه، ويصبح واحداً من عناصره التأليفية في الاعمال النحتية الحديثة. وقد يكتسب مفهوم الفضاء دلالات جديدة اكثر شمولاً في الاعمال النحتية المعاصرة المسماة بيئوية، الاعمال النحتية التي باتت على علاقة بمحيط او فضاء أكثر اتساعاً. فالفضاء، هنا، يتمثل بمجمل العلاقات بين الاشياء، وبما ينتج عنها من تناغم يشكل هدف العمل الفني.

فضا ـ دينامي spatiodynamique

(راجع الفن والسبرانية، الفصل السابع)

فن بارد cool art

(راجع التجريد الجديد، الفصل السابع)

فن بصري op art (optical art)

(راجع الفصل السابع)

فن جديد art nouveau/ modern style

(راجع الفصل الثاني)

فن ضوئي art lumina

(راجع الفن الحركي، الفصل السابع).

قَوْلَبة moulage / moulding

عملية انتاج العمل الفني، النحتي، انطلاقاً من نموذج اولي modèle (يتمثل بالعمل الفني نفسه)، وذلك للحفاظ عليه واعادة انتاجه في نسخ عديدة. وتتم هذه العملية وفق مراحل محددة يصنع خلالها القالب المجوف moule, creux / mould، ثم تصب في داخله المادة السائلة .

والقالب على نوعين: «القالب المجوف الضائع» moule à creux perdu، المؤلف من «صدفتين» والمصنوع انطلاقاً من نموذج طيني يحطّم اثناء استخراجه من القالب. ويحطّم القالب بدوره اثناء استخراج التمثال منه، التمثال الذي صُبَّ في داخله وبات يشكل ما يسمى «النسخة الاصلية» ، واكتسب صفة النموذج الوحيد. اما القالب المجزأ او الثابت» moule a pièces, à bon creux فيتألف من عناصر يختلف عددها وفقاً لما تقتضيه طبيعة النموذج ومقاييسه، وهو غالباً من الحجر او المعدن. وهنا يحتفظ بالتمثال النموذج كما يحتفظ بالقالب كي يستخدم في انتاج نسخ جديدة تظهر عليها عادة آثار مفاصل القالب.

المادة الاكثر شيوعاً في مجال القولبة الجفصين (الجبصين)، ومنه يصنع القالب والتمثال على السواء. مواد اخرى استخدمت للأغراض نفسها: مسحوق الرخام

والصمغيات التركيبية الحديثة. اما المعدن الاكثر انتشاراً في صب التماثيل فهو البرونز.

كاريكاتور caricature / caricature

من الايطالية caricatura (ومصدرها caricare. من اللاتينية carricare). لغة فنية تشكيلية تبالغ، على نحو ساخر، في اظهار الاخطاء والملامح البارزة. فهي تسعى في الرسم والتصوير، واحياناً في النحت ـ الى تشويه الواقع او تحريفه باسلوب طريف، غريب، بشع، يثير السخرية في الغالب.

هذه اللغة الهجائية، اذ تجمع بين الاستعارة (التعبير عن فكرة ذات طبيعة اخلاقية) والشكل الذي يخضع لمفاهيم جمالية خاصة، انما تبدو ذريعة او وسيلة ملتويه تحرر في الانسان ميولاً خفية للتشوية والهجاء.

لقد تجلت بعض مظاهر الكاريكاتور في اعمال فنية قديمة (كتماثيل الفرعون اخناتون، من القرن الرابع عشر ق. م)، او يونانية ـ رومانية، او وسيطة، وتكرست بعد ذلك وسيلة تعبير مستقلة مع عدد من فناني عصر النهضة الايطالية. الا ان الكاريكاتور لم يصبح لغة تشكيلية مميزة إلا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

لاتصويري apictural

صفة تطلق على الاشياء غير المألوفة فنيا، التي فقدت، باضافتها الى اللوحة، دلالاتها الاساسية، لأن ما كان ثانوياً في وظائفها الاصلية (كالشكل واللون والبنية والمادة) اصبح المسوغ لاستعمالها فنياً.

لاشكلي (فن) informel (art)/ abstract

تيار فني يرفض تمثيل الاشكال المحسوسة والمدركة (التي يمكننا التعرف اليها) ويتعارض مع التيارات التجريدية الهندسية.

وقد استخدمنا هذا المصطلح ترجمة لعبارة Informel لا لكلمة Non Figuratif كما ورد عند البعض (راجع شاكر حسن ال سعيد، **البعد الواحد**)، وأننا نفضلها على

«اللاشكلاني» (راجع شربل داغر، الحروفية، ١٢٩) لأن صيغة «شكلاني» اكثر ملاءمة للتعبير عن مضمون عبارة formalisme. (راجع الفصلين ٧ و ٩).

لاصوري (فن) Non Figuratif (Art)

(راجع صوري).

لافن anti- art

(راجع الدادائية والسريالية ـ الفصل السادس)

لصاق médium, liant / medium

وسيط، سائل تختلف طبيعته باختلاف مصادره ـ كالماء او الزيت وما شابه من المواد الصمغية (نباتية او حيوانية . او تركيبية)، يجمع بين المواد التصويرية، يحزلها الى عجينة متماسكة، ويسهم في تثبيتها على الحامل. وللصاق دور اساسي في تحديد طريقة العمل التصويري.

لون couleur / color

انطباع، او احساس يتولد في العين وينتقل الى الدماغ عبر الجهاز البصري بتأثير الضوء وانعكاسه على الاشياء. غير ان اللون، الذي يشكل ظاهرة طبيعية بالمفهوم الفيزيائي، يأخذ دلالات محددة في الفنون التشكيلية وبخاصة في التصوير الذي تتكون منه مادته الرئيسة. فاللون يصبح هنا، تجسيداً لمفهوم التصوير نفسه، ومرادفاً لعناصره الاساسية، كالخِضَاب (اي المادة الملوِّنة في التصوير) والمساحيق، وجميع اللونيات (بما فيها الاسود والابيض والرمادي) وما ينتج عن اختلاطها من تدرجات لونية. (راجع الانطباعية، الفصل ٢).

لون اساسي، اولي couleur fondamentale ou primaire / primary color

وصف للون من حيث طبيعة تكوينه ووقوعه داخل الدائرة اللونية. واللون الاولي، في الفيزيا، واحد من الوان ثلاثة: الاحمر والاخضر والازرق التي يولّدها، او يعيد اختلاطها الضوء الابيض، حسب التأليف الجمعي. وهو، في التصوير، واحد

من الوان ثلاثة: الاصفر والازرق والاحمر. وهي تعتبر اساسية لانها من الالوان الاحادية في الطيف وتدخل في تأليف الالوان الثنائية: البرتقالي والاخضر والبنفسجي.

لون بارد couleur froide / cool color

صفة للون اصطلاحية ترتبط بالاثر الذي يولده في عين المشاهد. والالوان الباردة (الازرق والاخضر والبنفسجي)، الواقعة في الجهة المقابلة للالوان الحارة، داخل دائرة الالوان الطيفية، تبدو غائرة لانها تولد انطباعاً بانها متراجعة اذا ما وضعت مجاورة للألوان الحارة وعلى مسافة واحدة من الناظر. وهي الوان هادئة ومريحة، لكنها تشعرنا بالبرودة. فاللون الازرق او الاخضر يولّد احساساً بالعمق والمدى الفضائي، ويزيد من رحابة المكان المطلي به.

لون باهت، ضعيف couleur terne, faible / dim color

اللون الذي تنقصه الحدة الضوئية (انظر قاتم)

لون ثلاثي couleur tertiaire / tertiary color

الالوان الحاصلة من اختلاط لونين ثنائيين حسب الصيغ التالية:

اخضر + برتقالي = اخضر طحلبي

برتقالي + بنفسجي = بني بنفسجي

بنفسجي + اخضر = اخضر زيتوني

لون حار، دافئ couleur chaude / warm color

صفة للون اصطلاحية ترتبط بالاثر الذي يولده في عين المشاهد. والالوان الحارة (الاصفر والاحمر والبرتقالي)، الواقعة في الجهة المقابلة للالوان الباردة، داخل دائرة الالوان الطيفية، تبدو ناتئة او بارزة لأنها تولد انطباعاً بانها متقدمه اذا

ما وضعت مجاورة للألوان الباردة وعلى مسافة واحدة من المشاهد. كما انها تولد انطباعاً بالدفء والحرارة بحيث ان الغرفة المطلية بالاحمر تبدو اكثر دفئاً وحميمية مما لو كانت مطلية بالازرق او الاخضر.

لون خفيف couleur légère / tint color

لون فاتح منخفض التشبع لاختلاطه بكمية كبيرة من اللون الابيض.

لون صاف، خام couleur pure / pur color

احد الوان الطيف، في الفيزياء، ومرادف للون المشبع بحسب نظرية الالوان. وهو، على صعيد المادة التصويرية، اللون الذي لا يتألف الا من مادة ملونة واحدة من دون ان يمزج بلون آخر.

لون فاتح، مشرق، ناصع couleur clair / light color

لون يقع لجهة الابيض والالوان الفاتحة من سلم الوان، كالاصفر والازرق. وتختلف درجة اشراق اللون باختلاف طبيعته وكمية اللون الابيض (او اي لون آخر) المضافة اليه. يقابله لون قاتم.

لون قاتم ، غامق couleur foncée / dark color

لون يقع لجهة الاسود والالوان الاقل اشراقاً داخل سلم الوان. واللون القاتم يفتقر الى الكثافة الضوئية بنسب مختلفة تحددها طبيعة هذا اللون وما يضاف اليه من الوان اخرى.

(الوان) متباينة couleurs contrastées / contrasted colors

(الوان) متجاورة او متقابلة coulours juxlapasées / juxtaposed colors

لون متدرج couleur graduée

لون غير متجانس يحتوي على عدة درجات من الصبغة نفسها.

اللون / تحليل

لون متمم، ثنائي couleur complémentaire binaire /complementary, binary color

وصف للون من حيث طبيعة تكوينه واثره في عملية تجاور الالوان وتراكمها.

والالوان الثنائية الوان مركبة، لأن كلا منها يحصل من مزج لونين اساسيين، وتتمثل بالاحمر والاصفر والازرق حسب التأليف الجمعي (على صعيد الاشعة الضوئية)، وبالاخضر والبرتقالي والبنفسجي حسب التأليف الطرحي (على صعيد المادة الملونة). وفي مجال التصوير، يعتبر كل لون من الالوان الثنائية لوناً متمما للون الاولي الثالث الذي لم يدخل في تركيبه. فالبرتقالي متمم للازرق، والاخضر متمم للاحمر، والبنفسجي متمم للاصفر. فاذا ما تجاور لونان متممان (كالاخضر والاحمر) يسهم واحدهما في ابراز الآخر.

لون محلي couleur locale / local color

اللون الحقيقي للشيء بمعزل عن الاضاءة وانعكاساتها.

لون مخفف، او متدرج couleur degradée

يكون اللون مخففاً او متدرجاً بقدر ما يضاف اليه اللون الابيض

واحدي اللون monochrome / monochrome

ذو لون واحد يقتصر على تدرجاته اللونية.

لونية tonalité / tonality

نسق لوني

مائية aquarelle / water colour

تصوير على الورق او الكرتون او الحرير (في الشرق الاقصى) بواسطة الوان تحل بالماء، ويستخدم فيها صمغ الطلح (الصمغ العربي gaume arabique) لصاقاً يمزج احياناً بالسكر او الغليسيرين،كي يصبح اللون اكثر سيولة اثناء العمل. وبفضل شفافيتها، تكتسب المائيات قيمها اللونية لا من كثافة الالوان كما في الغواش

والتصوير الزيتي - بل من طبيعة الحامل نفسه (انواع مختلفة من الورق تختلف نسبة قابليتها لامتصاص الماء).

وعرفت المائيات، تقنية مميزة، منذ زمن طويل، واستخدمت في الصين ثم في اليابان، سواء على الحرير (في البداية) او على الورق (منذ القرون الاولى للميلاد)، كما استخدمت في التزويق (زخرفة المخطوطات) في مناطق عديدة من العالم، لكنها بقيت فترة طويلة في الغرب فناً هامشياً، وكان يفضل عليها الغواش لكثافته وبريقه، في مجال التزويق. غير ان المائيات تأخذ اهمية خاصة وتتحول الى فن مستقل في القرن الثامن عشر في انكلترا، حيث تأسست بعد ذلك، سنة ١٨٠٤، جمعية خاصة بالمائيات Old Water Colour Society. ودخلت المائيات، في صيغتها الحديثة، الى فرنسا، حيث أخذت شيئا من الاهمية مع الرومنسيين (بخاصة مع دولا كروا) وبعض فناني نهاية القرن التاسع عشر.

ومن ثم كان للمائيات من الاهمية والانتشار الواسع عالمياً، بحيث انه لا يكاد يوجد فنان تشكيلي معاصر لم يمارس تقنية المائيات، وبعضهم جعل منها المجال الرئيسي لنشاطه الفني.

متحركة mobile / mobile

مجموعة العناصر المركبة، المؤلفة من مواد خفيفة في الغالب، التي تتحرك وتأخذ اوضاعاً مختلفة، اذا ما تعرضت لمجرى هوائي او لأي عامل آخر.

مصوِّر peintre / painter

فنان يمارس التصوير الزيتي او المائي.

متعددة (لوحة) polyptyque / polyptych

لوحة مؤلفة من عدة درف، ومنها ما كان يوضع خلف المذبح داخل الكنيسة.

محاكاة imitation / imitation

صياغة الظواهر المحسوسة للمرئيات في العمل الفني التصويري او النحتي.

فالمحاكاة، محور العمل الفني الغربي منذ عصر النهضة، تختلف في جوهرها، عن التقليد (imitation) وعما يراد بعبارة «النسخة» (copie).

محلول diluant / véhicule

سائل تحلّ به الالوان اثناء العمل، وتحدد مادته (الماء، الزيت، التربنتين) تبعاً لطبيعة اللصاق والتقنية المتبعة في التصوير.

مستقبلية futurisme / futurism

(راجع الفصل الثالث)

مسطح (لوني) aplat (des aplats. des à-plats / flat tint

مساحة لونية يكون فيها اللون متجانسا، غير متدرج.

مَصْوَرَة imagerie / imagery

ـ مجموعة الصور المرتبطة بمصدر واحد او اصول واحدة.

ـ الصور الشعبية المحفورة على الخشب او الحجر(في اوروبا والشرق الاقصى) وقد شكلت فناً شعبياً عرف منذ القرن السادس، وكان له انتشار واسع ابتداء من القرن السادس عشر في اوروبا (راجع: طبع).

مطبوعة حجرية lithographie/ lithography

(انظر طبع)

مطبوعة حريرية serigraphie

(انظر طبع)

مفهومي (فن) comceptuel (art) / conceptual art

مقاربة ébauche / rough, sketch

الشكل الاولي، التمهيدي، غير المكتمل، لعمل فني. ان لبعض الاعمال الفنية غير

المكتملة (ميكل انجلو، غويا...) قيمة الاعمال النهائية. وهي تلقي الضوء على الطريقة التي اتبعها الفنان لتنفيذ اعماله النحتية او التصويرية.

ملاط enduit / coating

مادة عجينية او شبه سائلة توضع على الحامل كي تفصل بينه وبين الطبقة التصويرية، وتحول دون التفاعل الكيميائي الذي قد يحصل من احتكاكهما.

ملصق affiche / poster

ورقة مطبوعة، بمثابة اعلان او بيان، تحمل كتابة او صورة، او تجمع بين الاثنين معاً، وتعلّق (او تلصق) على جدار او لوح مُعَد للاعلانات. وللملصق وظيفة دعائية مباشرة (سياسيا، او تجاريا، او ثقافيا) هدفها الابلاغ. وتستخدم من اجل ذلك مختلف الوسائل والتقنيات (كالالوان الصريحة، والصورة المؤثرة، والتكرار...) وكل ما من شأنه ان يلفت انتباه جمهور عريض لا يتقصى بالضرورة الاعلام.

ثمة اشكال فنية متنوعة، ذات طبيعة اعلامية، قد عرفت في كل من مصر وبلاد الرافدين، كما استخدمت وسائل مشابهة في العالم اليوناني ـ الروماني. لكن الملصق الحقيقي لم يعرف الا مع اكتشاف الطباعة، وان اولى الملصقات لم تظهر الا في اواخر القرن الخامس عشر. بيد ان الملصق كما نراه اليوم لم يعرف الا منذ اواخر القرن التاسع عشر حيث ان تقدم الطباعة وتعدد تقنياتها قد اسهما في تطور هذا الفن الاعلامي وانتشاره على نطاق واسع في الغرب. وقد احتل الملصق بعد ذلك (في القرن العشرين) مكانة لم يعرفها قط من قبل، وتحول الى فن جماهيري معترف به بفضل التقنيات الجديدة والتحولات السياسية والاجتماعية وما رافقها من تبدل في المفاهيم داخل العالم الغربي وخارجه.

ملْوَنة palette / palette

ـ لوحة رقيقة من الخشب بيضاوية او مستطيلة، في احد اطرافها ثقب للابهام، يمزج عليها الفنان الوانه.

ـ الوان الفنان التي تتميز بها اعماله

منظر paysage / landscape

احد الانواع الفنية حسب التصنيف التراتبي الغربي. ولوحة المنظر تمثل الطبيعة وتجعل منها موضوعاً اساسياً، على حساب الصورة الانسانية او الحيوانية (وكذلك العمارة) التي تبدو، هنا، ثانوية، هامشية، ولا تشكل الا جزءا او عنصراً من عناصر المشهد الطبيعي العام. ورسام (او مصور) المناظر Paysagiste هو من يهتم بتصوير المناظر الطبيعية.

(راجع الفصلين الاول والثاني)

منظور perspective / perspective

منهج علمي يقدم للفنان الوسيلة التي تُمكّنه من تمثيل اجسام ثلاثية الابعاد على مساحة مسطحة ذات بعدين بحيث ان الاشياء المُمَثَّلة (على اللوحة) تتفق مع رؤيتنا لها والصورة المتكونة لدينا عنها. واستناداً الى هذا المنظور، تبدو الصورة الممثلة كما لو كانت شاشة شفافة موضوعة ما بين الفنان وما يراه ويرسم خطوطه العامة كما تبدو له من نقطة رؤية point de vue / view point واحدة، ثابتة.

غير ان المنظور العلمي، كما صيغ منذ عصر النهضة واتبع في اوروبا حتى نهاية القرن التاسع عشر، ليس الا شكلاً من اشكال التعبير اصطلاحيا، ظاهرة اسلوبية وثقافية ترتبط بواقع تاريخي واجتماعي محدد. وهو ليس بالضرورة المنهج الاكثر ملاءمة لنقل العالم المرئي الى الشاشة التشكيلية. فالفنون الحديثة تخطّت المنظور العلمي، وتوصلت الى مفهوم جديد للفضاء التشكيلي. قبل ذلك، كانت الفنون القديمة والوسيطة قد عبرت عن رؤيتها للعالم والانسان باساليب شتى بنيت على رؤية اصطلاحية للاشياء. والمنظور الصيني الياباني منظور اصطلاحي يتعارض كليا مع المنظور الغربي، لكنه يشكل وسيلة خاصة ومميزة لنقل العالم المرئي.

موضوعي (فن) objectif (art) / objective art

- ما يتعلق بالمرئيات ويمثل العالم المحسوس. وبهذا المعنى، تشكل عبارة «الفن الموضوعي» مرادفاً «للفن الصوري» art figuratif.

- وفي المقابل، فان الفن اللاموضوعي non-objectif هو ما يتخطى العالم المحسوس، ويلتقي مع التجريدي abstrait او اللاشكلي informel او اللاصوري non figuratif.

- والموضوعي، حسب المفهوم العام لهذه العبارة، هو ما يتعارض مع الذاتي والاحساسات الفردية سواء أكان العمل الفني صورياً ام تجريدياً.

نابيّة (نبيّة) nabisme / nabism

(راجع الفصل الثاني)

نحت sculpture / sculpture

تمثيل الاشياء والافكار المجردة وتجسيدها في المادة، عجينية كانت (كالصلصال او الشمع)، او صلبة (كالحجر، والمعدن، والخشب، والعاج...)، وذلك تبعا لتقنيات عدة تحددها طبيعة المادة نفسها وما تمليه الظروف التاريخية والاجتماعية وما يرتبط بها من تبدل في المفاهيم العامة.

والنحت يرتبط - ما عدا في الاسلام وفي قسم كبير من الفن المعاصر - بالصورة الانسانية اكثر من اي فن آخر. لذا فهو يعتبر التمثيل المادي المجسّم للفكرة، ويرى فيه هيجل (اي في النحت الغربي) «فن المثال الكلاسيكي الافضل».

وقد يكون النحت الفن الاقرب الى العمارة والاكثر ارتباطا بها، لانه يغطي، في بعض الحالات، اجزاء كبيرة منها، فيخضع لها او يغيّر من طبيعتها، وينوب عنها في حالات اخرى، كما في بعض معابد مصر القديمة والهند وحضارتي المايا والازتيك. فالعلاقة بين هذين المجالين الفنيين علاقة جدلية»، لأن العمارة تشكل الاطار الطبيعي للنحت ومحيطه (او فضائه) ولأن النحت يضفي على العمارة، بحضوره، حياة وحركة، ويعدل من نسبها احياناً.

هذه المفاهيم، وان كانت تعبر عن واقع النحت خلال تاريخه الطويل، الا انها لا تنطبق بالضرورة على النحت المعاصر لما اكتسبه من خصائص مميزة جعلت منه وحدة مستقلة تخطت احياناً العمارة واصبحت على علاقة بمحيط اكثر اتساعاً وشمولاً. فالعلاقة بالفضاء الخارجي - بل «الارتهان الفضائي» حسب تعبير هينز فوخ - تبدو احدى السمات الاساسية للنحت المعاصر. فثمة اعمال نحتية معاصرة وصفت على انها «بيئوية»، وباتت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، على علاقة بفضاء لا محدود، حتى عندما تجد مكانها داخل العمارة.

نحت الرمم junk sculpture

النحت المؤلف من اشياء عتيقة، مهملة ينتقيها الفنان ويعيد بناءها شاهداً على ما اتلفه الزمن او دمرته الحرب.

(انظر الجمع والتركيب وراجع النحت التجريدي، الفصل ٧)

نحت مجسَّم statuaire, ronde bosse\ statuary

هو النحت المستقل المعبر تعبيراً ملموساً عن مفهوم النحت ودلالاته، لانه يجسم الحجم تجسيماً كاملاً في فضاء مستقل ثلاثي الابعاد يمكِّننا من الدوران حوله. غير ان ذلك لا يعني بالضرورة، ان المنحوتة المستقلة (التمثال statue) صيغت كي ترى من جميع الجهات. فغالباً ما كان التمثال (في الفنون الشرقية القديمة، وبخاصة المصرية) مهيأ كي يرى من الجهة الامامية، ويخضع لما يعرف بـ «قانون الجبهية loi de frontalité.

ويكون النحت المجسم تمثالاً يشكّل وحدة مستقلة او مجموعة مؤلفة من عدة تماثيل لها قاعدة مشتركة، وتخضع كما في بعض اعمال رودان، لتأليف واحد. وقد تكون المنحوتة المستقلة على شكل تمثال نصفي Buste / Bust. غير ان تباين المقاييس قد يؤدي الى التمييز بين تمثال «صرحي» «او بنائي» colossal monumental وبين تمثال بالحجم الطبيعي nature او بحجم متوسط او صغير demi-nature, petite nature . وقد يصل التمثال الى حجم صغير جداً، ويصبح اشبه بالدمية statuette, figurine.

نحت ناتئ relief / relief

النحت المتمثل بمجموعة من النتوءات التي تُصنَّف تبعاً لبروزها عن السطح المجاور لها. فهي اقرب الى الحفر gravure، وتسمى نتوءاً محفورا relief gravé عندما تكون على مستوى السطح، وتحدد فقط بواسطة خطوط محززة او مجوّفة. وقد تنحصر هذه النتوءات في مسطحين relief méplat، او تكون ضعيفة التباين relief aplati، لكنها تأخذ اشكالا اكثر وضوحاً في النحت الناتئ المنخفض (اي ذي النتوء المنخفض bas-relief الذي يساوي نصف الحجم)، والنتوء المرتفع haut- relief، الذي يقترب من الحجم الحقيقي لبروزه الشديد.

قد يبدو هذا التصنيف اصطلاحياً لأن الحدود بين مختلف هذه الانماط غير دقيقة وواضحة. فالنحت المرتفع يقترب من النحت المجسمّ (التمثال)، لكنه يعتبر من المنحوتات الناتئة لالتصاقه بالجدار. وقد يصعب تصنيف بعض الاعمال النحتية الصرحية لاحجامها الكبيرة ولطبيعتها البنائية فهي (في كماكورا، اليابان، وفي البطراء، المدينة المحفورة في الصخر، الاردن...) ليست منحوتات مستقلة (تماثيل) ولا منحوتات ناتئة.

نحتي sculptural

- ما يرتبط بالنحت، او ما له صفة نحتية، كتمثيل الاشياء في الفضاء بواسطة المادة المتحولة الى شكل له قيم جمالية.

- مختلف التقنيات المستخدمة في مجال النحت كنحت الحجارة، وصَب المعدن...

نصوع clarté / brightness

قياس اللون استناداً الى تدرجه من القاتم الى الفاتح (الاسود - الرمادي - الابيض). وقد تتحدد نسبة النصوع من خلال تباين الظواهر اللونية الناتجة عن تبدل حدّة الاضاءة والاشراق، او من خلال تباين الالوان في اضاءة متجانسة.

نقطة التلاشي point de fuite / vanishing point

النقطة، او النقاط الواقعة على خط الافق، داخل اللوحة، حيث تلتقي خطوط الجسم المتوازية، وفق المنظور الهندسي (العلمي).

النقطة التي تشكل اسقاطاً للشعاع الوهمي الصادر عن العين عبر خط مستقيم عمودي على اللوحة.

نقطة الرؤية point de vue / view point

المكان الذي يحدده الفنان ويتقيد به ليرى الاشياء وينقلها الى اللوحة.

نمط motif / pattern, design, motif

- الفكرة الرئيسية، او موضوع العمل التصويري

- مفردة او عنصر تزييني يتكرر داخل العمل الزخرفي الواحد.

نموذج Modèle / Model

- انسان او شيء يتخذه الفنان مثالاً كي ينتج صورته. والفنان يعمل احياناً - في معهد او محترف - انطلاقاً من النموذج d'après le modèle. ويعتبر نموذجاً حياً modèle vivant من يقوم بمهمة العرض (رجلاً كان ام امرأة) امام الفنان.

- كل عمل فني (نحتي او تصويري) يعيد الفنان انتاجه. ويكون النموذج في هذه الحالة بمثابة «النسخة الاصلية».

- كل رسم اولي او تمهيدي croquis esquisse يعتمده الفنان او يعود اليه عند تنفيذ العمل النهائي، التصويري او النحتي.

نوع genre / genre

ما يرتبط بطبيعة الموضوع الممثل، كالتصوير التاريخي peinture d'histoire والميتولوجي، وتصوير الحياة اليومية peinture de genre، والمنظر الطبيعي paysage وتصوير الوجوه portrait، والطبيعة الصامتة nature morte. وقد اخضع هذا

التصنيف لمفهوم تراتبي كان ما يزال معتمدا في الغرب حتى السبعينات من القرن التاسع عشر. واستناداً الى هذا التصنيف يأتي التصوير التاريخي والميتولوجي في المقام الاول، بينما تصنف الطبيعة الصامتة في المرتبة الاخيرة.

واقعية مفرطة hyperréalisme

(راجع الفصل الثامن)

وحشية fauvisme / fauvism

(راجع الفصل الثاني)

هوامش

الفصل الأول

١ ـ اكتشافات مهمة تحققت منذ بداية القرن التاسع عشر، كان لها اثر كبير على تطور العمارة والفنون التشكيلية، ابرزها: القطار ١٨٢١، وآلات النسيج، التصوير الفوتوغرافي ١٨٢٣، اللاسلكي ١٨٣٣، الكهرباء. كما تقدمت العلوم تقدماً كبيراً على يد لافوازييه وشيفرول وفاراداي.

٢ ـ كان شامبليون من الاوائل الذين توصلوا الى فك رموز الكتابة الهيروغليفية المصرية عام ١٨٢٢، وقام اميل بوتا، سنة ١٨٤٤ بحفريات خورسباد في الشمال العراقي.

٣ ـ ومنهم سوفلو ١٧١٣ ـ ١٧٨٠ J. G. Soufflot، احد اكبر المهندسين المعماريين لهذا العصر، وهو الذي اعرب، رغم تمسكه بالقديم الروماني والنهضة الايطالية، اعرب عن اعجابه بالعمارة القوطية لخفة بنيانها وبساطته. ومن اعماله الباقية الى اليوم: البانتيون في باريس.

٤ ـ R. Huyghe **Sens et destin de l'art.** Paris, p. 210.

٥ ـ وعنوان الكتاب باللغة الالمانية **Geschichte der kunst des Altertums** وترجم الى الفرنسية سنة ١٧٨٩ بعنوان **Histoire de l'art chez les Anciens**،

٦ ـ اطلقت هذه العبارة على طراز زخرفي كان له انتشار واسع في اوروبا في النصف الاول من القرن الثامن عشر. وهو الطراز الذي اعتمد الخط المنحني Courbes et contre courbes، واتبع في العمارة والنحت والتصوير.

٧ ـ ارنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧١ ص ٢٥١.

٨ ـ راجع: J. Leymarie . **La Peinture francaise, le dix - neuvieme siècle, Skiza,** Genève 1962.

٩ ـ رينيه هويغ، المرجع نفسه، ص ١٨٧.

١٠ ـ اسس هذه الجماعة Nazaréens حوالى السنة ١٨١٠، عدد من الفنانين الالمان في روما. وهم الذين وجدوا في فنون القرنين الخامس عشر والسادس عشر مصدراً لهم، يمكنّهم من التصدي للكلاسيكية المحدثة. راجع K. Andrews, **The Nazarenes a Brother Hood of German Painters in Rome,** Oxford, 1964.

١١ ـ حركة فنية انكليزية نشأت سنة ١٨٤٨، كانت تطالب بالعودة الى الطبيعة والى صفاء البدائيين وروحانيتهم. ومن ابرز ممثليها: وليم هونت، دانتي روسيتي، جون ميله Millais... راجع R. Watkinson, **Pre- Raphaelites,** London, 1970

١٢ ـ راجع: H. Peyre, **Qu'est ce que le romantisme,** Paris, 1971: R. Huyghe, op,cit vol, 2.

١٣ ـ راجع: J. Alazard, **l' Orient et la peinture francaise au XIX^e siècle.** Plon, Paris, 1930.

١٤ ـ راجع: G. Dumur. **Delacroix romantique francais,** paris, 1973.

١٥ ـ A. Alazard, **Ingres et l'Ingrisme,** Paris, 1950.

١٦ ـ راجع: M. Serullaz, Delacroit, Paris 1981.

١٧ ـ عبارة Baroque مصدرها الكلمة البرتغالية barroco، اطلقت على التيار الفني الذي نشأ في القرن السابع عشر في ايطاليا وارتبط بعد ذلك بحركة الاصلاح المعاكس، وانتشر من ثم، في البلاد الكاثوليكية: النمسا، بافيير، اسبانيا، واميركا اللاتينية .. وهو تيار مناقض للكلاسيكية، يلي النهضة ويتصدى لها. ولهذه العبارة مدلول آخر. فهي تعني طريقة محددة في التعبير الفني قد نجدها في كل زمان ومكان. وهي الطريقة التي تجعل من الحركة، في الخط واللون او الشكل، وسيلة التعبير الاساسية.

١٨ ـ P. Francastel, **Peinture et société,** Paris, 1965, P. 140.

١٩ ـ وجد الرومنسيون ـ وبعض فناني الكلاسيكية المحدثة ـ في اعمال نابليون الحربية موضوعات حديثة تتلاءم مع تطلعاتهم وتقصيهم الطابع الملحمي والصفات الخارقة لدى الانسان، وكل ما يتعلق باعمال البطولة والمعارك والموت. وقد وجد هذا التوجه افضل تعبير له في صورة الفارس والجواد، الصورة البطولية التي تملأ لوحات غرو وجيريكو، ودولاكروا.

٢٠ ـ في سنة ١٧٦٠، نشر ماكفرسون، تحت هذا الاسم، مجموعة قصائد ذات طابع حزين، مظلم، وطنان، مدعيا انه نقلها عن احدى اللهجات الكلتية القديمة. ويرجّح انها لم تكن إلا تقليدا مشوها للنص الاصلي، الذي نشر بعد ذلك، عام ١٨٠٧، راجع: D. Hyde, **Literary History of Ireland**, New york, 1967.

٢١ ـ يبدو ان الجمهور لم يتنبه الى اهمية كونستيبل قبل اكتشاف جيريكو له. وكان هذا الاخير قد تمكن، عند عودته الى باريس، من اقناع لجنة التحكيم، عام ١٨٢٤، بقبول ثلاث لوحات من اعماله. ويقال ان دولاكروا قد اجرى بعض التعديلات على لوحته « مذبحة ساقز» التي كان قد ارسلها الى المعرض نفسه، وذلك بعد ان رأى لوحات كونستيبل واعجب بتألق الضوء فيها.

٢٢ ـ B.Foucart, **Courbet**, Flammarion, Paris, 1977, P. 37.

٢٣ ـ راجع: H. Focillon, **la Peinture du XIX^e siècles**,

1928, P. 75ss; E. Faure **Histoire de l'art, l'Art moderne**, 2,Paris, 1966 P. 97ss.

٢٤ ـ هاوزر، المرجع المذكور، ص. ٢٥٣.

٢٥ ـ عن هاوزر، المرجع المذكور، ص. ٣١٥.

٢٦ ـ المرجع نفسه، ص. ٣٠٩.

٢٧ ـ المرجع نفسه، ص. ٣٥٢.

٢٨ ـ Foucart, op. cit, p. 46. راجع هاوزر ص ٣١٤.

٢٩ ـ P. Dorival, **"l'Epoque du réalisme"**, in R. Hughe, **l'Art et l'homme**, t III ,Paris, 1961, p. 322.

٣٠ ـ J. Bouret, **l'Ecole de Barbizon, Neuchatel**, 1972, p. 77.

٣١ ـ ابرزهم: تيودور روسو، ميبه، كورو، دياز.

٣٢ ـ J. Clay, L'Impressionnisme, Paris, 1971, P. 18.

٣٣ ـ B. Foucart, op. cit, P. 47.

٣٤ ـ P. Dorival, op. cit, P. 324

٣٥ ـ نسبة الى الفنان الايطالي كارافاج (١٥٧٣ ـ ١٦١٠) الذي اتبع طريقة فنية تقوم على

تقابل النور والظل.

٣٦. H. R. Fuchs, **Sculpture contemporaine**, Paris, 1970 P, 5.

٣٧. H. R. Fuchs, op. cit. P. 8.

٣٨. المرجع نفسه، ص ١١.

٣٩. راجع: Y. Taillandier, **Rodin**, Paris 1966.

R. Descharnes, J. F. Chabrun, **Rodin**. Lausanne, 1975.

الفصل الثاني

١. J. Cassou, Panorama des arts plastiques contemporains, p, 14.

٢. هاوزر ـ المرجع المذكور، ص ٤١٩.

٣. الدراسة الاساسية كتابه: **De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture**.

٤. **Traité d'optique** (Opticks, 1704) trd. Francaise, Paris, 1722, éd fac. similé, Paris, 1955.

٥ ـ لقد بقيت العلاقة بين الضوء والرؤية طوال العصور القديمة والقرون الوسطى، من الموضوعات الغامضة المحاطة بالاسرار. ولم تتوضح هذه المسألة الا بفضل اعمال نيوتن الذي تنسب اليه اول محاولة لتفكيك الضوء بواسطة المنشور. غير ان كمال الدين الفارسي ـ اواخر القرن الثالث عشر واوائل القرن الرابع عشر ـ قام باختبار مماثل لا تقل نتائجه اهمية عما توصل اليه العالم الانكليزي. فهو يقول ايضاً أن ليس للون «ثبوت في نفسه» لانه يتبدل بتبدل الضوء ويزول بزواله. كما انه يرى في الضوء شرطاً لرؤيته لا لوجوده فحسب. راجع: محمود امهز، «اللون في كتابات الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين» الفكر العربي، ٤٢، ١٩٨٦، ص. ٢٥٢ـ٢٧٢.

M. Brusatin, Histoire des couleurs, Paris, 1986, P. 425.

٦. راجع: W.D. Wright, **The Measurement of Colour**, london, 1964. A. Begain, **Dictionnaire Technique de la peinture**, Bruxelles, 1980, article couleur.

٧. H. Kuppers, **la Couleur**, fribourg, 1972, p. 74s, A. Begain, op. cit, p 324ss.

٨ـ المرجع نفسه، ص. ٣٢٧.

٩ـ H. Kupper, op. cit, p, 75.

١٠ـ المرجع نفسه، ص. ٢٠.

١١ـ P. Francastel, **l'Impressionnisme**, Paris, 1974, p 33ss.

١٢ـ راجع: موريس سيرولا، الانطباعية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، ١٩٨٢، ص. ٦٢ وما يليها.

١٣ـ المرجع نفسه ص. ٦٤ـ ٧٢. J. Rewald ,**Histoire de l'impressionnisme,** Paris, 1955.

١٤ـ موريس سيرولا، المرجع نفسه، ص ١٨.

١٥ـ p. Signac, **D' Eugène Delacroit au Néo - Impressionnisme**, Paris, 1899.

١٦ـ راجع : W. C. Seitz,**Claude Monet,** New york, 1960

P. Francastel, op cit, p. 116 ss.

١٧ـ P. Courthion, **Georges Seurat,** Paris, 1959: J. Rewald, **Seurat,** Paris, 1948.

١٨ـ W. A. Bartschi, **Linear Perspective**, New York, 1981 p. 39.

B. S. Bonbon, **Perspective scientifique et artistique,**
Paris, 1971, P. 43; محمود امهز، «المنظور ودلالاته الفنية»، **الفكر العربي**، ٦٢، ١٩٩٠، ص ١٦٨.

١٩ـ P. Francastel, Peinture et société, Paris, 1965, P. 114.

٢٠ـ H. H. Hofstätter, Peinture gravure et dessin contemporains, Paris, 1969, P. 28.

٢١ـ M. Florisoone, "Impressionnisme et symbolisme", in l'Art et l' Homme (R. Huyghe) t. III, Paris, 1966 p. 351.

٢٢ـ J.Clay, **l'impressionnisme,** Paris, 1971. P. 17.

٢٣ـ H. Read, **A Concise History of Modern Painting**, london, 1974, P. 121.

٢٤ـ Op. cit. p.17.

"Faire du Poussin d'après nature," Peindre un Poussin vivant avec la couleur et la lumière, au ـ ٢٥
lieu de ces œuvres créées à l'atelier où tout prend la coloration brune de la lumière du jour affaiblie, sans les reflets du ciel". in E. Bernard, dans **Mercure de France**, t. CXLVIII. No 551, ler juin 1921.

٢٦ ـ ولد في اكس ـ ان ـ بروفانس Ex- en - Provence في الجنوب الفرنسي، وعاش فيها قريبا من الطبيعة. قصد باريس لدراسة الحقوق، تلبية لرغبة والده، لكنه انصرف كلياً الى الفن، وانتسب الى الاكاديمية السويسرية، حيث تعرف على بيسارو، ثم رونوار وبازيل وسيسلي. بيد انه فشل في الدخول الى مدرسة الفنون الجميلة، كما رفضت اعماله التي ارسلها الى المعارض الرسمية. في سنة ١٨٧٤، اشترك في معرض الانطباعيين الاول في صالة المصور الفوتوغرافي نادار. حيث كانت اعماله مثال نقد وسخرية، السخرية نفسها التي واجهت اعماله المرسلة الى المعرض الرابع للانطباعيين.

E. Bernard, **Sur Paul Cézane**, Paris, 1925. cf. J. Cassou, **Panorama des arts plastiques**, P. ـ ٢٧ .37

٢٨ ـ راجع ليو نيللو فنتوري، كيف نفهم التصوير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٩٥ـ١٩٨.

٢٩ ـ في السابعة عشرة من عمره، عمل غوغان على ظهر سفينة تجارية بين الهافر وريودي جانيرو. في باريس عاش حياة قلقة رغم زواجه، ووظيفته في احد المصارف، ودخله المرتفع. فترك كل شيء وهجر زوجته وأولاده ليتفرغ للفن في باريس. ثم عاد الى عائلته في كوبنهاغن، لكنه ما لبث ان تركها ورجع الى حياة التشرد. انتج اعمالاً مهمة في البونت ـ آفن. وبعد لقاء عاصف مع فان غوخ، يذهب الى تاهيتي (من جزر الاطلسي)، ليعود بعد ذلك الى باريس حيث اقيم له معرض، عام ١٨٩٧، في قاعة دوران رويل. لكنه يرجع مرة اخرى، الى تاهيتي حيث امضى بقية حياته راجع: H. Perruchot, "La vie de Gauguin" in **Gauguin**, éd. Hachette, Paris, 1961 p. 755.

٣٠ ـ جان كاسو، المرجع المذكور، ص ٥٨.

٣١ ـ في رسائله الى اميل برنار يعبّر غوغان عن اعجابه بالفن الياباني، ولا سيما في ما يتعلق بالمساحات اللونية وما تجسده من «حياة في الهواء الطلق وفي الشمس، بدون ظلال». P. Cailler. **Letires de Paul Gauguin à Emile Bernard, Genève**, 1954.

٣٢ ـ يعبر فان غوخ عن اعجابه الشديد بالفن الياباني في كثير من رسائله الى اخيه تيو:

Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo (publiées par G. Philippart), Paris, 1937

٣٣ ـ المرجع المذكور، ص. ١٤١.

٣٤ ـ C. Chassé, le Mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle, Paris 1947.

٣٥ ـ J. Pierre, Le Symbolisme. Paris, 1976, P. 18.

٣٦ ـ M. Florisonne, "'Impressionnisme et sysmbolisme," in l'Art et l'Homme (R. Huyghe) t, III, Paris, 1966 p. 354

٣٧ ـ J. Pierre,Op. cit, p 20

٣٨ ـ J. Haesaerts, J. Ensort, Bruxelles, 1957.

٣٩ ـ J. Pierre,Op,cit, p22.

٤٠ ـ راجع: F. Cachine, Gauguin, Paris 1968.

٤١ ـ M. Florisonne, op. cit, p. 347.

٤٢ ـ A. G. Aurier, "le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin", in Mercure de France ,mars, 1891, "les Peintres symbolistes", in Revue Encyclopédique, avril, 1892.

٤٣ ـ L, Delevoy, Journal du symbolisme, Genève, 1977.

٤٤ ـ Hofstatter, op, cit, P 56.

٤٥ ـ J. Pierre, op. cit, P 36.

٤٦ ـ لذلك وقف النبيون في وجه ما اعتبروه تعليما حلّت فيه الواقعية الاكثر ابتذالاً محل الاكاديمية المنبثقة عن تعاليم انغر. وكان هؤلاء ما يزالون طلابا في اكاديمية جوليان. امثال : سيروزيه، موريس دوني، هنري ايبل Ibeles، بول رونسونRonson، بيار بونارBonnard ، جورج لا كومب Lacombe.... وفي مدرسة الفنون الجميلة ـ امثال : رينيه بيو Piot, روسيل Roussel ، ادوار فويلارVuillard . ثم انضم اليهم بعد ذلك فنانون من خارج فرنسا، امثال جان فركاد Verkad (هولندي)، موغنس باللين Mogens Ballin (دانمركي)، جوزف ربل روناي Ronai (هنغاري).

٤٧ ـ جان كاسو، المرجع المذكور، ص ٨٨.

٤٨ ـ ان عبارتي «الفن الجديد» و «جوجند ستيل» لم تطلقا، في السنوات العشر الاخيرة من القرن التاسع عشر، الا على الفنون الزخرفية، كما لم تستخدم عبارة «جوجند ستيل» في مجال التصوير في المانيا الا بعد سنة ١٩١٤، حيث اطلقت على الحركة الفنية «ما بعد الانطباعية» سواء في المانيا نفسها او خارجها.

٤٩ ـ R, Schmutzler, **Art Nouveau**, London, 1978. P. 212.

٥٠ ـ عالم آثاري فرنسي (١٨٠٧ ـ ١٨٦٩)، وضع عدة مؤلفات عن آسيا الصغرى. وكان Laborde من الاوائل الذين استكشفوا وادي النيل والجزيرة العربية.

٥١ ـ مهندس معماري فرنسي (١٨١٤ ـ ١٨٧٩) اشتهر بترميم الابنية القديمة (الكاتدرائيات..)، وكان لكتاباته النظرية اثر كبير على المهندسين المعماريين في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر، لانها تنادي بالجمالية الوظيفية. ومن مؤلفاته: **Dictiomaire raisonné de l'architecture francaise du X' au XVI ^e siècle**, Paris, 1854 - 1869.

٥٢ ـ يعتبر روسكين Ruskin في كتابه **مصابيح العمارة السبعة** ـ «ان العمارة امّ الفنون وعلى هذه الاخيرة ان تتبعها في اوانها ووفق انظمتها. وفي اعتقادي ان ازدهار مدارسنا، في مجالي التصوير والنحت، التي لا ينكر عليها احد حياتها الخاصة، وان كان ثمة من ينكر عليها العافية، يتوقف على ازدهار عمارتنا...»، **The Seven Lamps of Architecture**, london 1849.

٥٣ ـ S. T. Madsen, **L'Art Nouveau**, Paris, 1967, P. 41.

٥٤ ـ عن مادسن، المرجع المذكور، ص ٤٦.

٥٥ ـ شمه تذكر، المرجع المذكور، ص ٥٥.

٥٦ ـ مادسن، المرجع المذكور، ص ٥٦.

٥٧ ـ المرجع نفسه ص ٢٠٦.

٥٨ ـ C. Chassé, Gauguin et le groupe de Pont - Aven, Paris, 1921, P 24.

٥٩ ـ H.Cramer, "the Erotic Style, Reflexion on the Exhibition of Art Nouveau, in Arts (New York), Vol XXXIV, 1960 P, 22 ff

٦٠ـ المرجع المذكور، ص ـ ٣٧.

٦١ـ مادسن، المرجع المذكور، ص ٢٣٩.

٦٢ ـ أمثال: روو، بيكابيا، دولوني، دوران، فلامينك من الفنانين الباريسيين. ولعل ابرز الفنانين الذين قدموا الى باريس من المناطق الفرنسية الاخرى هم: براك وليجيه(١٩٠٠)، ثم آرب ومارسيل دوشان (١٩٠٤). اما الذين اتوا من الخارج لزيارتها او الاقامة فيها فابرزهم: بيكاسو وجوان غري (من اسبانيا)، بول كلي، اميل نولد، فرانتس مارك (المانيا)، كاندانسكي، ارشيبنكو، شاغال... (روسيا)، برنكوزي (رومانيا)، كارا، بوتشيوني، سيفريني، موديغلياني (ايطاليا).

٦٣ ـ ولعل اهم ما كتب في هذا المجال الدراسة التي وضعها ويلهلم فورنغر سنة ١٩٠٦، اطروحة دكتوراه نشرها سنة ١٩٠٨، بعنوان **تجريد واعتناق** Abstraction und Einfülung، ثم سنة ١٩٥١، وترجم الكتاب بعد ذلك الى عدة لغات كالفرنسية والانكليزية. وقد اعتمدنا الترجمة الانكليزية Abstraction and Empathy الصادرة في نيويورك سنة ١٩٦٧. وبدوره وضع كاندانسكي، سنة ١٩١٠، كتابه **الروحاني في الفن** Über das Geistige in der Kunst، الذي ترجم ايضاً الى لغات عدة، ونشر باللغة الفرنسية، في باريس، سنة ١٩٤٩بعنوان **Du spirituel dans l'art**.

٦٤ ـ مصدر هذه الكلمة مزحة اطلقها الناقد لويس فوكسيل اثناء معرض الخريف عام ١٩٠٥، عندما اشار الى تمثال البير مارك النهضوي الاسلوب المعروض الى جانب اعمال ماتيس ورفاقه ـ بقوله : «دوناتللو بين الوحوش».

٦٥ ـ كان ابرزهم ماتيس Matisse، ماركيه Marquet، مانغوان Manguin... من الذين عرضوا معا في صالة برت ويل Weill، ثم في صالون المستقلين. وقد انضم اليهم بعد ذلك فنانون آخرون: جان بوي Puy، راول دوفي Dufy، فان دونغن VanDongen، فريتز Friez، دوران De-rain، فلامنك Vlaminck. والتحق براك Braque بهذه الجماعة متأخرا، سنة ١٩٠٧. فنانون آخرون ارتبطوا بالوحشيين، او اشتركوا في معارضهم، امثال: ميتزنغر، ودولوني Delau-nay، من الذين صنفوا في مدارس اخرى وفقاً لاعمالهم، وهناك فنانان آخران لم ينضما الى هذه الجماعة رغم ان اعمالهما لم تكن اقل «وحشية» من اعمال ممثلي هذه الحركة الفنية، هما جورج روو Rouault، وبيكاسو. وكان بيكاسو قد تخلى عن اسلوبه العاطفي للمرحلة السابقة واتجه نحو الاشكال الاكثر صرامة وتعبيراً. راجع: C. Chassé .les **Fauves et leur temps**, Lausane, 1963

٦٦. G. Duthuit, **Les Fauves**, Genève, 1949, P. 165.

٦٧. M. Hoog, "la Génération de 1900", in Dorival, **Encyclopedie de la pléiad**, Hist. de l'art, t. IV, Paris, 1969.

٦٨. E. Gasser, **l'Expressionnisme et les évennements du siècle**, Génève, 1969 p. 36.

٦٩ ـ كان كيرشنر Kirchner (١٨٨٠ ـ ١٩٣٠) طالباً في الهندسة المعمارية في درسد وفي ميونخ، وكانت له اهتمامات خاصة بالفنون الخطية، وقد تاثر، في بدايته، بالفن الجديد، والانطباعية المحدثة والفنون الشرقية والافريقية، كما تاثر بفان غوخ وغوغان.

٧٠ ـ انضم الى هذه الجماعة ما بين سنتي ١٩٠٦ و ١٩١٠، فنانون آخرون، امثال: اميل نولد، ماكس بشستين، كي فان دونغن، اوتو موللر...

٧١ ـ جان كاسو، المرجع المذكور، ص ٤١٢.

٧٢ ـ هربرت ريد، المرجع المذكور، ص ٥٦.

٧٣ ـ اثارت اعمال مونش نقمة السلطة، فاغلقت معرضه في برلين، سنة ١٨٩٢.

٧٤ ـ غاسيه، المرجع المذكور، ص ٨٢.

٧٥ ـ جان كاسو، المرجع المذكور، ص ٤١٩.

٧٦ ـ في سنة ١٨٩٢، انفصل عدد من الانطباعيين الالمان عن جمعية ميونخ وشكلوا الجماعة التي عرفت باسم Sécession. وبعد صدور مجلة «يوجند»، ووصول كاندانسكي الى ميونخ، عام ١٨٩٦، انتقل هؤلاء الفنانون الى الفن الجديد. وكان كاندانسكي قد افتتح سنة ١٩٠٢، مدرسة فنية، وترأس جماعة الكتيبة، وبات من ابرز الشخصيات الفنية في هذه المدينة. ومن ثمّ اتحدت، جميع الحركات الفنية في ما يشبه الجمعية، واقيمت عدة معارض فنية ضمت عدداً كبيراً من اعمال سيزان وفان غوخ وغوغان والانطباعيين المحدثين، والنبيين وماتيس، والفن الشرقي. غير ان تجمعاً جديداً تكون في ميونخ، في خريف ١٩٠٩، وعرف باسم «اتحاد الفنانين الجديد» Neue Künstlervereinigung (N. K. V). اعضاؤه: كاندانسكي، جاوكنسكي، كوين، كانولدت، من الذين استقالوا من التجمع السابق؛ وقد نظموا عدة معارض ذات طابع اوروبي، شارك فيها براك وبيكاسو وروو... انشقاق جديد داخل هذا الاتحاد الذي ضم خليطاً من الوحشيين والتعبيريين والفن الجديد، ادى الى التجمع الذي قاده مارك، وكاندانسكي، وعرف باسم الفارس الازرق ١٩١١.

٧٧ ـ وتحت شعار الفارس الازرق، كان من بين المشاركين في هذا المعرض الاول: كاندانسكي، مارك، ماكه، كامبندونك، روسو، دولوني... اما المعرض الثاني ـ وهو بعنوان «اسود وابيض» ـ فكرس للفن الخطي وضم ما يقارب مئتي رسم ومحفورة ومائية لفنانين ينتمون الى اتجاهات مختلفة، كالتعبيريين (من جماعة الجسر، نولد، كيرشنر، هيكل، موللر)، والتكعيبيين (براك، بيكاسو، دوران، لافرسني..) والفنانون الروس (ماليفتش، لا ريانوف، غونتشاروفا). كما ضم هذا المعرض ممثلي تجمع الماني جديد Der Moderne Bund، كان من بين اعضائه: كلي، آرب، وفنانو الفارس الازرق.

٧٨. مصدر هذه التسمية، der Blaue Reiter ، اهتمام كاندانسكي ومارك برسم الفرسان والخيول، وتفضيلهما للون الازرق. هذا وان احدى لوحات كاندانسكي، من سنة ١٩٠٣ حملت هذا العنوان (الفارس الازرق). كان المعرض الذي نظمه «اتحاد الفنانين الجديد» في ميونخ، سنة ١٩١٠، قد اثار دهشة الجمهور وتساؤلاته وقد عبر عن ذلك كاتب افتتاحية الصحيفة الميونخية Neueste Nachrichten بقوله: اننا امام «واحد من امرين، اما ان تكون اكثرية هذه الجماعة مصابة بجنون لا يشفى، واما اننا نواجه عصابة من المنافقين المتمرسين الذين يعون تماماً ما يتعطش اليه العصر من احداث مثيرة. ويسعون الى استغلال هذا الظرف» عن J. L. Ferrier, l'Aventure de l'art P. 109.

٧٩. P. Vogt, Expressionnism. German Painting, 1905 - 1920, New-york 1979, p.2.

٨٠ـ H. Read, op. cit p. 227

٨١ـ H. Hofstätter, op. cit, 43.

٨٢ـ المرجع نفسه ص ٤٣.

٨٣ـ J. Cassou op. cit, p. 419.

٨٤. H. Hofstätter op. cit, p. 37

٨٥ـ المرجع نفسه، ص ٤٠.

٨٦ـ عن جان كاسو المرجع المذكور، ١٤٠.

الفصل الثالث

١. J. Cassou, op. cit p . 171

٢. راجع الصفحة ٣١ الهامش ٢٩ من هذا الكتاب.

٣ ـ R. Delaunay, **du Cubisme à l'art abstrait**, Paris, 1957.

٤ ـ D. H. Kahnweilier, **Juan Gris, sa vie, son œuvre**, ses écrits, Paris, 1946.

٥ ـ J. Golding, **Le Cubisme**, Paris, 1966, p. 76.

٦ ـ S.Faucherau, **La Révolution cubiste**, Paris, 1982, p. 85.

٧ ـ G. A pollinaire, **Les Peintres cubistes**. nouvelle éd, Paris, 1965.

٨ ـ G. Stein ,**Picasso**, Paris 1978 P. 41.

٩ ـ J. Laude, **les Arts de l'Afrique noire**, Paris, 1966, p 40.

١٠ ـ "Traiter la nature par le cylindre, la sphére, le cône, le tout mis en perspective... or la nature pour nous autres nommes est plus en profondeur qu'en surface.. cf. F. Bernard, **Sur Paul Cézane**, Paris, 1925. J. Cassou op. cit. P. 36.

١١ ـ H. Read. op. cit, p. 13

١٢ ـ H. Hofstätter, op.. cit, p. 64.

١٣ ـ C. Habasque, "Cubisme et phénoménolgie", in **Revue d'esthétique**, Paris, t II,600 fasc, 11, 1949

١٤ ـ A. Barr, **Cubisme and Abstract** Art, New York, 1974

١٥ ـ P. Riverdy. **Note éternelle du présent**, Flammarion, 1973, P. 142.

١٦ ـ G. Apollinaire, **les Peintres cubistes**, Paris, 1965, P. 39.

١٧ ـ المرجع نفسه ص، ٥٣.

١٨ ـ In D.-H. Kahnweiler, **Juan Gris**, Paris, 1946, P. 76.

١٩ ـ راجع: Picasso, 50 Years of Hist. of Art, MOMA, New York, 1946 - G. stein **Picasso**, Paris 1978.

٢٠ ـ راجع: J. Golding, **Le Cubisme**, Paris, 1962

٢١ ـ كان الشاعر ابولينير قد اطلق هذه العبارة للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي، وقسم التكعيبية، سنة ١٩١٢، الى اربعة فروع: التكعيبية العلمية»، التي تستمد عناصرها

البنائية من معطيات المعرفة، واصطبغت بالطابع الهندسي؛ التكعيبية الفيزيائية»، الامينة للحقيقة البصرية؛ «التكعيبية الغريزية» التي تستعين بالحدث في اختيار موادها التشكيلية: اما الاورفية فهي تستخدم عناصر صورية يستنبطها الفنان بحيث انه يُبقي على القيم البنائية والدلالية للوحة: **Apollinaire, op. cit.**

٢٢ ـ R. Delonnay, **Du Cubisme à l'art abstrait,** 1957, p. 18.

٢٣ ـ H. Kuppers, **La Couleur,** Fribourg, 1972, p. 20.

٢٤ ـ R. Delaunay, op. cit, p. 19.

٢٥ ـ A. Ozenfant and P. Jeanneret, **Aprés le cubisme,** Paris, 1918.

٢٦ ـ E. Popper, **l'Art cinétique,** Paris 1970 p. 36 ..

٢٧ ـ F. T. Marinetti, **Premier manifeste du futurisme,** Paris, 1959; cf. J. E Taylor, **Futurisme,** New york 1961.

٢٨ ـ رافق هذه البيانات نشاطات عامة قامت بها الحركة لنشر افكارها الجديدة: محاضرات، حفلات موسيقية، مقالات، معارض فنية. وفي سنة ١٩١٢، نظمت الحركة معرضاً في باريس ضم اعمال ممثليها، ثم نقلته الى برلين ولندن. وفي سنة ١٩١٤، نشر بوتشيوني كتاباً شرح فيه افكار هذه الجماعة واهدافها.

٢٩ ـ E. Popper, op. cit, p. 37.

٣٠ ـ H. H. Arnason, **A History of Modern Art,** 1977, p. 141.

٣١ ـ راجع: I. Jianou, **Brancusi,** Paris, 1963.

٣٢ ـ هو ابن لعائلة تضم ستة اولاد، اربعة منهم فنانون: جاك فيون، ريمون دوشان ـ فيون، مرسيل دوشان، سوزان دوشان. راجع: P. Cabane. **Les Trois Duchamp,** Neuchâtel, 1975.

٣٣ ـ راجع: A. M. Hammacher, **lipchitz,** New York, 1975

٣٤ ـ M. Galvezi, **Le Futurisme,** Paris, 1976.

F. T. Marinetti, **Art et politique futuristes,** Lauzanne, 1977

الفصل الرابع

١ ـ منذ ١٩٣٠ تأسست شركات هامة للنقل الجوي، كالشركة الالمانية لوفتهانزا. وفي سنة ١٩٣١ حملت على متنها احدى طائرات الامبريال ايرويز حوالى ٤٠ راكباً.

٢ ـ ان اسلوب «اورليون الجديدة» قد جعل شعبياً أسماء اويس ارمسترونغ، دوكي الينغتون، وآخرين من الموسيقيين السود.

٣ ـ في كتابه **افول الغرب** (١٩٢٦)، يشير الكاتب الالماني اوسوالد سبنغلر الى مظاهر الضعف في الحضارة الاوروبية، كما يوضح الاسباني ميغيل دو اونامونو (Unamuno)، في كتابه **احتضار المسيحية** (١٩٢٥)، ان المجتمعات تموت عندما تفقد قيمها الروحية.

٤ ـ اهمها: Les Nourritures terrestres 1897; L' Immoraliste, 1902; Les Caves du Vatican 1914; Les Faux Monnayeurs.

٥ ـ وبخاصة في مؤلفاته: L'Enfant et les sortilèges; Concert pour la main gauche.

٦ ـ وفي هذا الاتجاه، وبتأثير من اريك ساتي، تكونت «جماعة الستة» التي برز فيها ارتور هونغر (Honegger) وداريوس ميلو (Milhaud) وفرنسيس بولنك (poulanc).

٧ ـ كتابه «L'Energie spirituelle»، الذي نشر سنة ١٩١٩، زاد في شهرته بشكل لم يعرفه فيلسوف قط.

٨ ـ راجع هوفستاتر، المرجع المذكور ص ٨٨.

٩ ـ لقد تركز النقد الاجتماعي فنياً في الرسوم الفنية التي كانت تنشرها بعض المجلات، ذات الطابع الهجائي، مثل: La Caricature, L'Assiette au beurre, Le Charivari

١٠ ـ ظهرت هذه الحركة، اولاً، في مانهيم (١٩٢٥)، وضمت عدداً من ابرز فناني المانيا لهذا الحقبة، امثال اوتوديكس، جورج غروص، ماكس بكمان.. الا انها هي ايضاً، لم تكن متجانسة ولم يكن لها برنامج محدد. وقد مارست نشاطاتها في مانهيم وبرلين وكولونيا، وعبرت بعنف عن انهيار البورجوازية بعد الحرب وعن لا انسانية الحضارة الصناعية الحديثة. راجع: D. Meyers, Les Expressionnistes allemands, Paris, 1967.

١١ ـ هوفستاتر، المرجع المذكور، ص ٨٩.

١٢ ـ المرجع نفسه، ص ٩١.

١٣ ـ في الوقت الذي اقيم فيه «المعرض الكبير للفن الالماني» في ميونخ، افتتح، في تموز ١٩٣٧، معرض آخر بعنوان «الفن المتخلف»، ارادت الدولة منه ان تؤكد للرأي العام مدى

«التخلف» «والانحطاط الحضاري» الذي وصلت اليه المانيا قبل النازية. وكان ذلك، بالطبع، من خلال التفسير الرسمي للاعمال المعروضة ومقارنتها باعمال المعتوهين في المستوصف النفساني في هيدلبرغ. نقل المعرض بعد ذلك، الى مدن المانية اخرى، ثم حُطّم جزء من لوحاته، في حين ان جزءاً آخر، قُدّر ان تكون له قيمة فنية، نُقل الى لوكارنو، في سويسرا، حيث عرض في صالة فيشر، وبيع بالمزاد العلني (حزيران ١٩٣٩) لصالح المانيا واسهاما في تسليح جيشها، راجع J. L. Ferrier, l'Aventure de l'art au XX^{e} siècle, Paris, 1990, p 324, 361

١٤. المرجع المذكور، ص ١٠٩.

١٥. J.- L. Ferrier, op. cit, P. 356s

١٦. راجع: L. Haesaerts, Laethem Saint - Martin, Bruxelles, 1965; E. Langui, l' expressionnisme en Belgique ,Bruxelles 19/0

١٧. راجع: M Ragon, "le Groupe Cobra et l'expressionnisme lyrique" in Cimaise, Paris, mai- juin 1962; J. C. Lambert, Cobra, un art libre, Paris, 1983.

الفصل الخامس

١. اننا لا نعرف شيئاً عن تاريخ ظهور هذه العبارة واستخدامها للمرة الاولى من قبل مصور او نحات. ويبدو ان ثمة نقاداً و فنانين اعترضوا على عبارة «الفن التجريدي»، لاعتقادهم ان كل فن هو تجريدي في جوهره، لانه يتجرد عن الواقع المرئي الذي يحاكيه ليعطينا عنه مثالاً او نموذجاً لا ينتمي الى قوانين الواقع المادي،بل يخضع لقوانين الفن والصورة. وقد سجلت اعتراضات مماثلة ازاء استخدام التعبيرين الآخرين (اللاموضوعي، واللاصوري) لكونهما اطلقا هنا على ما هو لا مادي، انما يمثل بوسائل مادية. اي ان الصورة تصبح بدورها موضوعاً، سواء مثلت موضوعاً او لم تمثله. ومن هنا كانت عبارة «الفن المطلق» L'art absolu التي اقترحها البعض مقابل «الفن المحسوس» L'art concret. الاول يشير الى استقلالية العمل ازاء العالم المرئي والاشكال المستمدة منه، بينما يشير الثاني الى ان العمل الفني المؤلف من عناصر روائية او قصصية انما يقدم لنا مظاهر مرئية بقدر ما هي محسوسة. راجع: **Abstration- création,** catalogue du musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1979; P. Cabanne, **L'Art** du XX^{e} siécle, Paris, 1982.

٢. M. Seuphor, **L'Art abstrait,** Paris, 1971. p. 15..

٣. H. L. G. Jaffé, **De Stijl,** Paris, 1970, p. 21 .

٤. D. Vallier, **l'Art abstrait**, Paris, 1967. p. 28.

٥. M. Dufrenne, "Abstrait (art)", **Encyclopaedia Universalis**

٦. لقد سبقت الاشارة الى كتاب فورنغر، في الفصل الثاني، في كلامنا عن الفن الجديد، ص ٦٥، والى اننا اعتمدنا الترجمة الانكليزية الصادرة سنة ١٩٦٧. ويعتبر فورنغر اول عالم جمالي حاول ان يطبق مفهوم التجريد Abstration على دراسة الفن عندما كان الفن التجريدي الغربي الحديث ما زال في بداياته ولم تكن بعد قد تبلورت خطوطه العامة.

٧. اخذت هذه المقتطفات من كتاب فورنغر المشار اليه، ص ٣، ١٤، ١٥.

٨. راجع: Klee P. Ecrits sur l'art, t. I, **la Pensée créatrice**, Paris, 1980. p. 123ss.; A. **Lurçat, Formes, compositions** et lois d'harmonie, vol. II, éd. Vincent, Paris, s. d. p. 21.

٩. T. Burckhardt, Art of Islam, **Language and Meaning**, London. 1976. p. 77.

١٠. في كتابه المشار اليه (ص ٧٨)، يعتبر بوركارت قصر الحمراء في غرناطة من ابرز نماذج العمارة الاسلامية الخاضعة لسلطة الضوء»، حيث تقدم ساحة الاسود المثل على «تحول الحجر الى ترجرجات ضوئية». وهنا تسهم في هذا الانطباع زخارف القناطر، المقرنصات، وتألق السقوف، واناقة الاعمدة المتحدية للجاذبية. وقياسا على التحول الذي تحدثه الكيميا، (كتحول الجسد الى روح كي تصبح الروح جسداً)، يمكننا ان نقول عن العمارة الاسلامية انها تحول الحجارة الى نور يتحوّل بدوره الى بلور».

١١. U. Eco, **L'Oeuvre ouverte**, Paris, 1965, p. 117ss

١٢. A. Papadopoulo, **L'Islam et l'art musulman**, Paris 1976, P. 186s.

١٣. Lucie Smith, **L'Art d'aujourd'hui**, Paris, 1977, p. 61, 106, 115 - **La Peinture américaine**, éd. Time - Life, p. 157.

١٤. المرجع المذكور ص ١٠٩.

١٥. راجع: H. Hofstätter, op. cit, p. 119 - 120

١٦. M. Dufrenne, art. cit.

١٧. راجع محمود امهز، «التجريد في التراث وفي الفنون المعاصرة» اوراق جامعية، ٢، ١٩٩٣، ص ١٢٩.

١٨ - في البداية، درس كاندانسكي الحقوق والاقتصاد السياسي (١٨٨٦) في جامعة موسكو، حيث التحق بعد ذلك بكلية الحقوق ليباشر عمله في مجال تخصصه. ولكن، عندما عرض عليه (١٨٩٦) التدريس في جامعة دوربات(استوانيا) برتبة استاذ كرسي، قرر الاستقالة من وظيفته والسفر الى المانيا، حيث كرس حياته للفن. وفي ميونخ بدأ منذ ١٩١٠، بتسجيل آرائه، المترافقة في تطورها مع تتابع اختباراته العملية، لينشرها بعد ذلك (١٩١٢) في كتابه الروحاني في الفن **Über das geistige inder Kunst** الذي ترجم فيما بعد الى عدة لغات كالفرنسية والانكليزية والروسية... ويبدو ان نجاح هذا الكتاب قد دفعه الى وضع مؤلف جديد (١٩١٣) يوضح فيه آراءه من خلال تجربته الفنية. وهو بعنوان **تطلع نحو الماضي Rückblicke**. وبعد اربع سنوات من ممارسته التعليم في الباوهاوس، وضع (سنة ١٩٢٦) كتاباً جديداً اكثر منهجية: **من النقطة والخط الى المساحة Punct und line zu fläche** ، تناول فيه الرسائل التشكيلية. والحقيقة اننا قد لا نجد فنانا معاصراً باستثناء بول كلي، تناول قواعد الاشكال بمثل هذا الاهتمام.

١٩ - في كتابه **الروحاني في الفن** (الطبعة الاميركية ١٩٧٧، ص ٢٧) يستعرض كاندانسكي جميع الالوان، ويحدد خصائص كل منها، مشيراً الى ما تعكسه من قيم روحانية ونفسانية. فهو يعتقد «ان اللون يتضمن قوة لم تعرف بعد جيداً، لكنها حقيقية، جلية، ولها اثرها على الجسم الانساني كله». لذلك، قد يكون اقل صعوبة تصوير الطبيعة من الوقوف ضدها، ومن التعبير، بواسطة الالوان، عن احساسات داخلية غير مادية.

٢٠ - راجع: H. L. C. Jaffé, **Mondrian**, Paris 1970.

٢١ - J. Cassou, **Panorama des arts plastiques**, p. 515.

٢٢ - راجع الدراسة التي وضعها حول هذا الموضوع: H. C. L. Jaffé, **De Stijl, The Deutch Contribution to Modern Art**, Amsterdam, 1956.

٢٣ - عن جافيه، المرجع نفسه، ص ٢٤، ٥٥.

٢٤ - وتعني الاسلوب Le style

٢٥ - جافيه، المرجع المذكور، ص ٣٠.

٢٦ - راجع: C. Gray, **L'Avant-garde russe dans l'art moderne**, Lausannae, 1967; Catalogue de l'exposition, **Paris Moscou**, Centre G, Pompidou, 1979, p. 40 - 47

٢٧ ـ عن H. Read, op. cit, p. 204

٢٨ ـ اسم مستعار اختاره تميزا له عن اخيه بفسنر Pevsner.

٢٩ ـ راجع: W. Rotzler, **Constructivisme, the Art of N. Gabo and Pevsner**, New-York, 1948; **Constructive Concepts, A. History of Constructive art from Cubism to the present**, New-York 1977.

٣٠ ـ J. M. Palmier, in **Utopie et réalité** en URSS, 1917 - 1934 (Catalogue de l'éxposition au Centre G. Pompidou) 1979, p. 11.

٣١ ـ **Paris - Moscou, 1900 - 1930**, Centre G. Pompidou 1979, p. 24ss.

٣٢ ـ H. Bayer, W. et I. Gropius, **Bauhaus, 1919 - 1928** New-York 1938, 1959 _ G. C. Argan, **Gropius et le Bauhaus**, Turin, 1951.

٣٣ ـ المرجع المذكور ص، ٢١٢.

٣٤ ـ المرجع المذكور ص، ١٣٩.

٣٥ ـ E. Gasser, "P. Klee", in Encyclopaedia Universalis.

٣٦ ـ P. klee, **Ecris sur l'art: I. La Pensée créatrice**; II, **Histoire naturelle infinie**, Paris, 1977, 1980.

٣٧ ـ **Histoire Naturelle infinie**, p. 131.

٣٨ ـ H. Hofstatter, op. cit, p 120.

الفصل السادس

١ ـ **The Dada Painters and Poets**, in Motherwell(ed) New York 1951 p. 250.

٢ ـ Tristan Tzara, "Manifest Dada 1918" in Motherwell(ed), p. 81.

٣ ـ W. Verkauf, ed., **Dada. Monograph of a Movemnet**; New york 1951, p 10.

٤ ـ Hofstätter, op. cit, p.160.

٥ ـ C.Tomkins, **Duchamps et son temps**, éd Time-Life 1975, p.35s.

٦ ـ T. Tzara. **Introduction à Dada**. New york, 1951.

٧. W. S. Rubin, **Art dada et surréaliste**, Paris, s. d. p. 10

٨. R. Huelsenbeck, "En avant dada", in Motherwell(ed) p. 28

٩. C. Tomkins, op. cit, p. 36

١٠. المرجع المذكور ص. ١٥.

١١. المرجع نفسه، ص ١٦.

١٢. R. Huelsenbeck, "Dada Lives" in Motherwell(éd) 279.

١٣. C. Tomkins op. cit. p. 40

١٤. المرجع نفسه، ص٨٩-٩٣.

١٥. W. Rubin. op cit, p. 36

١٦. C. Tomkins, op. cit, p. 41

١٧. R. Huelsenbeck, "En avant dada", in Motherwell(éd) op. cit p. 44

١٨. W. Rubin, op. cit, p. 99

١٩. K. Schwitters, "Merz", in Motherwell(ed), op, cit, p. 58

٢٠. المرجع نفسه المقدمة. صفحة XXI

٢١. H. Behar, **Etude sur le théâtre dada et surréaliste**, Paris, 1967, p, 34

٢٢. ولعل الفرق الاساسي بين «الالصاق» «والتركيب » هو ان المادة الملصقة تحتفظ، في التركيب montage، باستقلالية نسبية، وتستخدم لذاتها، بينما تفقد هذه الاستقلالية كما تفقد قيمها الخاصة لتصبح جزءاً متمماً للوحة في الالصاق.

٢٣. L. Aragon, **Ecrits sur l'art moderne**, Paris, 1981, p. 12.

٢٤. H. Hofstätter, op. cit, p. 160

٢٥. H. Behar, op. cit, p. 41

٢٦. A. Breton. **Manifeste du surréalisme**, Paris, 1929 p. 45s.

٢٧. H. Hofstätter, op. cit p. 174

ooo

٢٨- G. Hugnet, **L'Aventure dada** (1916 - 1922), Galérie de l' Institut, Paris, 1957

٢٩- H. Read. op cit, p, 130

٣٠- راجع: G. Hugnet, in **Cahiers d'art**, 7 - 9, 1932 - 34.

٣١- A. Breton, **Qu'est-ce que le surréalisme**, Bruxelles, 1934. p. 115

٣٢- المرجع نفسه، ص ١٥

٣٣ - النشاطات الاخيرة للحركة السريالية تمثلت بالمعرض السريالي العالمي الذي اقيم في باريس، سنة ١٩٤٧. راجع: G. Caton, Journal du suréalisme, Genève, 1976

٣٤- **L'Art, dada et surréalisme**, p. 9.

٣٥- H. Read, op. cit, p. 144,

٣٦- وهو لا ينظر الى اللوحة «الا من حيث هي نافذة»، ولا يهمه الا ان يعرف «الى اين تطل»: A. Breton, le Surréalisme et la peinture (nouv. éd Paris) p. 22

٣٧- المرجع المذكور، ص ١٢١

٣٨- H. Hofstätter. op. cit, p. 174

٣٩- R. Penrose. Quatre-vingts ans de surréalisme, 1900- 1981, Cercle d'art, Paris, 1983.

٤٠- J. T. Soby, **Joan Miro**, New-York, 1959. p. 37.

٤١- راجع: W. Rubin. op. cit, p. 174; R. Penrose, op. cit, p. 98

٤٢- E. Quinn, **Max Ernst**, Paris, 1976; W, Spies, **Max Ernst Collagen**, Cologne, 1974 ,Oeuvre Katalog, 3 vol, 1976 - 1980

٤٣- روبين، المرجع المذكور، ص ١٨٤- ١٩٤.

٤٤- Ch. Bussy, "le Mouvement surréaliste en Belgique", in **Opus international**, 19 - 20 . 1970, p. 29 ss

٤٥- P. Collinet, "Les Images ressemblantes de René Magritte, in **Opus international**, 19 - 20 . 1970, p. 33

٤٦- روبين المرجع المذكور، ص ٢٠٥.

٤٧ ـ عن روبين المرجع المذكور، ص ١٨٤ ـ ١٨٥.

٤٨ ـ H. Hofstätter. op. cit, p. 184.

٤٩ ـ ان ما عرف باسم مدرسة فيناء ضم عدداً من الفنانين ممن عكست اعمالهم مناخاً فنيا واتجاهاً فكرياً واضحاً ومحدداً، على الرغم من تباين اساليبهم ووسائلهم التعبيرية. وكان لهذا الاتجاه الفني المتميز باشكال التمثيل السحري المُلغّز امتداد سريع في مدينة فينا.

٥٠ ـ H. Seldis "The Vienna School", **in Art international** Vol, X, n 4, 1966, p. 47.

٥١ ـ راجع: G. Caton. **Journal du surréalisme**, Genève. 1976

٥٢ ـ روبين، المرجع المذكور، ص ٣٤٩.

٥٣ ـ E. Haglund, "L' Utopie de Matta", **in Opus international**,19 - 20. 1970, p. 39

٥٤ ـ H. Rosenberg. **Archile Gorky, the Man, The Time, The Idea**, New York, 1962.

٥٥ ـ H. H. Harnason, **A History of Modern** Art, London, 1977 p. 314- 15.

٥٦ ـ راجع: P. Cabanne, **le Siècle de Picasso**, 2 vol. Paris 1974

٥٧ ـ p. Descargues, **Julio Gonzalez**, Paris, 1971.

٥٨ ـ J. Dupin, **Giacometti**, Paris, 1961.

٥٩ ـ I. Jianou, **Henri Moore**, Paris 1968;

D. Finn, **Henri Moore, Sculpture et environnement**, New york 1977

٦٠ ـ U. Kultermann, **Histoire Mondial de la sculpture; Art contemporain**, Paris, 1980 P. 22.

٦١ ـ المرجع نفسه، ص ٢٤.

الفصل السابع

١) هوفستاتر، المرجع المذكور، ص ٢٠٠

٢) J. Poulhain, **L'Art informel**, Paris, 1962,P.18.

٣) H. Damisch, in Enyclopaedia, Universalis, art. Informel(art), 8, P. 1023 - 26

٤) U.ECO, **L'Oeuvre ouverte**, Paris, 1965, P. 137s.

٥) هربرت ريد، المرجع المذكور ص ٣٣٠.

٦) J. D. Prown et B.Rose, La Peinture américaine, Genève,1969, p. 175.

٧) H. Rosenberg. **De Kooning**, New York, 1978, p. 33.

٨) عدد ايلول سنة ١٩٥٢.

٩) راجع، - M. Deschamps,**La Peinture américaine,les mythes et la matière**,Denoël, Paris 1981

E. V. Thaw, and F.V. O'connor, **Jackson Pollok**, 4 vol.

New Haven, 1978.

١٠) **La Peinture américaine**, éd. Time - Life, 1973, p. 137ss.

١١) E. Lucie - Smith, **L'Art d'aujourd'hui**, Paris, 1977,p. 58.

١٢) B. Rosa, **American Art since 1900**, London, 1975, p. 149ss.

١٣) برون وروز، المرجع المذكور، ١٨١.

١٤) نسبة الى ميرزا حسين علي نوري، ولقبه بهاء الله. ولد سنة ١٨١٧، وعاش في ايران، لكنه ابعد الى بغداد، ومنها الى اسطنبول، ثم الى ادرنه، الى ان استقر اخيرا في عكا حيث توفي وشيد له مقام. وقد اصبحت عكا مقر البهائية ومكانها المقدس، واليها يتوجه اتباعها في صلاتهم. والبهائية فرقة انشقت عن الاسلام وباتت تشكل دينا مستقلا، معلنة انها شريعة قائمة بذاتها ودين سماوي جديد، نبيّه بهاء الله. لكن البهائية تعترف بجميع الاديان بما فيها البوذية والزرادشتية، ولها اتباع في انحاء عديدة من العالم. راجع: **الموسوعة الفلسفية**، معهد الانماء العربي، الجزء الثاني، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٣٠.

١٥) J.Ferrier, **L'Aventure de l'art au xx Siecle**, Paris, 1990,p. 332.

١٦) C. Olivier, Marline Stœchlin, **Tobey**, Paris, 1971.

١٧) J. Cordon, **Franz kline**, New york, 1968.

١٨) R.Goldwater,"Franz Kline: Darkness visible," , **Art News**, vol. 66, Mars 38, cité par E. Lucie - Smith, op. cit,p. 61,64.

١٩) اسمه الحقيقي: فولفغانغ اوتو شلوتز Wolfgang Otto Schlutze - Wols

٢٠) هربرت ريد، المرجع المذكور، ص ٣٢٤.

٢١) W.Haftmann, "Master of Gestual Abstraction", in **Abstract Art since 1945**,London, 1971.p.48.

٢٢) هوفستاتر، المرجع المذكور، ص ٢٠٩.

٢٣) J. L. Ferrier, op. cit. p. 571.

٢٤) المرجع نفسه، ص ٥٥٩.

٢٥) P. Restany, **Hundertwasser**, Paris,1979.

٢٦) H. Hofstätter, op. eit, p. 214.

٢٧) لوسي - سميث، المرجع المذكور، ص ١٠٩.

٢٨) C. Picon, **Le Travail de Jean** Dubuffet, Paris, 1973.

٢٩) J.L. Ferrier, op. cit, p. 562.

٣٠) هوفستاتر، المرجع المذكور، ص ٢٦٥.

٣١) J. - L. Ferrier, op. cit, p. 608s.

٣٢) عن هوفستاتر، المرجع المذكور، ص، ٢٢٧.

La Peinture américaine, op. cit, p. 157.

٣٤) **La Peinture contemporaine de 1945 á nos jours**, éd. Elsevier Séquaia, Paris, 1976, p.8. pl.69.

٣٥) P. Restany, Yves Klein, Paris, 1974.

٣٦) عن هوفستاتر، المرجع المذكور، ص، ٢٣٢.

٣٧) المرجع نفسه ص. ٢٣٠.

٣٨) عن ادوار لوسي - سميث، المرجع المذكور، ص ١١٢، ١١٥.

٣٩) M. Fried, **Three American Palaters**, Cambridge, 1965.

٤٠) E.Gomringer, **Josef Albers**, New York, 1968, p. 104.

٤١) B. Rose, **American Art since 1900**, New York, 1975,p. 194.

٤٢) المرجع نفسه، ص ١٩٤ـ ١٩٥.

٤٣) المرجع نفسه، ص. ١٩٨ـ ٢٠٠.

٤٤) لوسي ـ سميث، المرجع المذكور، ص ٣٤٤.

٤٥) هوفستاتر، المرجع المذكور، ص ٢٤٩.

٤٦) تبدو اعمال كونت قريبة من الأوب آرت بالرغم من ان الفنان ينفي ان يكون قد لجأ الى التحليل العلمي للظواهر البصرية العلمية. ففي احدى لوحاته تنفتح المساحة المصورة بشكل مروحي باتجاهين متعاكسين (الاول نحو الاعلى، والثاني نحو الاسفل) انطلاقاً من خط افق مفترض عند الثلث الاسفل للحقل المصور، بحيث ان نقطة اشعاع المروحة العليا تقع الى اليسار والسفلى الى اليمين. ويحدد التقاء المروحتين شريط ابيض ينقطع في الوسط، وعلى شكل اسفينين متقابلين يوهمان، نظراً لاتجاههما نحو الوسط، بالحركة. ويعتمد الحقل المصور كله على اللونين الأزرق والاحمر الموزعين في مجموعة من الخطوط (يتكون منها الشكل المروحي) تنطلق من الاسود التام عند طرفي اللوحة الاعلى والاسفل. هذه الخطوط تزداد كثافتها تدريجاً (من الأسود حتى خط التقاء المروحتين) حيث ينتج عنها ضوء بارد، في حين ان الخطوط الاخيرة، التي تتقاطع قبل الخط الابيض، تبدو ذات لون اخضر مشع. وهنا يلاحظ ان تمثيل «العلم التخيلي» لا يقتصر على هذا الجمع الفيزيائي للاشعة، اذ «ان تقسيم المساحة على شكل مروحي قد دُرس بدقة بواسطة الهندسة التحليلية، كما ان تحليل الحقل المصور والاشعاع الذي هو، على صعيد الظواهر العلمية، غير صحيح، لا يشترك في شيء مع الطيف الحقيقي الناتج عن تحليل الاشعة... فالنتيجة المصورة ليست سوى مقارنة مع التحليل العلمي، وبحيث ان الحقيقة الفنية تأخذ هنا مكان الحقيقة العلمية». هوفستاتر، المرجع المذكور، ص ٢٤٤.

٤٧) F. Popper, **L'Art cinétique**, Paris, p,34.

٤٨) استخدم هذه العبارة للمرة الاولى احد محرري مجلة تايم، سنة ١٩٦٤، اثناء التحضير لهذا المعرض.

٤٩) بوبير، المرجع المذكور، ص ٢٣٥.

٥٠) راجع الفصل الخامس.

٥١) c. Tomkins, **Duchamp et - son temps**, p. 26 - R. Lebel, **Sur Marcel Duchamp**, éd. Trianon, 1959.

٥٢) تومكنس، المرجع المذكور، ص ٢٦.

٥٣) راجع: **Vasarely**, éd. Griffon, Neuchâtel, vol. IV. 1979 - W. Spies, **Vasarely**, Paris, 1972.

٥٤) V. Vaserly,"De l'invention à la récréation", cat. Galérie Denise René. Novembre, 1955.

٥٥) بوبير، المرجع المذكور، ص ٩٤.

٥٦) "Nouvelle Tendance", in cat. de l'exposition, Musée des Arts décoratifs, Paris, avril, 1964.

٥٧) Groupe de recherche d'Art Visuel de Paris, "Propositions, sur le mouvement" Gal. Denise René, Paris, Janvier, 1961.

٥٨) g. -L. Ferrier, op. cit, p. 622.

٥٩) C. Diamant de Sujo, W. Grohman et N.lynton, **Albers, son œuvre et sa constribution à la figuration universelle**, Paris, 1972.

٦٠) المرجع المذكور، ص ٢٥٥.

٦١) هوفستاتر، المرجع نفسه.

٦٢) بوبير، المرجع المذكور، ص ٨٩.

٦٣) منذ ١٩٥٢، كان سوتو قد توصل الى الظاهرة الحركية الثلاثية الابعاد من خلال حلزونيات متراكمة خطها في الزجاج الاصطناعي. فالحركة تولد هنا من تباعد الرسوم التي خطت في لوحين او لوح واحد من الزجاج الاصطناعي الموضوع على خلفية خشبية. وبهذه الطريقة توصل سوتو الى فضائية تتجسد ماديا في محيط يتحد فيه الحس اللمسي مع الحس البصري. .

٦٤) L. Couffignal, **la Cybernétique**, Paris, 1963.

٦٥) L, Moholy - Nagy, **Vision in Motion**, Chicago, 1947.

٦٦) بوبير، المرجع المذكور، ص ١٨٨.

٦٧) G.Gassiot - Talabot, "La Technomanie dans l'art", in la Nef,Jan - mars, 1967.

٦٨) راجع: G. Severini, **Ecrits sur l'art**, Cercle d'art, Paris, 1988.

٦٩) راجع: W. S. Rubin, **l'Art dada et surréaliste.**

٧٠) امثال: ايزيدور ايزو Isou، وغبرييل بوميران Pommerand،

مورس لوميتر Lemaître. .... روبرتو التمان Altman ، روك ساباتيه sabatier

٧١) G. Ph. Broutin, J. - P.Curtay, J.P. Gillard,F.Poyet, **Lettrisme et hypergraphie,** éd. G. Fall (Opus), Paris, 1972.

٧٢) راجع: Isou, I,De L'Impressionnime au lettrisme, le monde des Grands Musées, Paris, 1973: (p.72ss

٧٣) G. Ph. Broutin,... op. cit, p. 7.

٧٤) المرجع نفسه، ص ٨.

٧٥) المرجع نفسه، ص ٨ ـ ١٢.

٧٦) المرجع نفسه، ص ١٤.

٧٧) المرجع نفسه، ص ١٦.

٧٨) H.H. Arnason, **A History of Modern Art,** London, 1977, p. 696 - 7.

٧٩) راجع: **الايقونات الملكية**، متحف سرسق، بيروت، ١٩٦٩.

٨٠) محمود امهز، «جبران خليل جبران فناناً»، **الباحث**، ٣٧ (١٩٨٥)، ٢١ ـ ٣٧.

٨١) **ذكرياتي مع جبران** (ذكريات يوسف الحويك، جمعتها وحرّرتها ادفيك شيبوب)، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢١.

٨٢) المرجع نفسه، ص ٤٠ ـ ٤١.

٨٣) **نبيّ الحبيب، رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران**، بيروت ١٩٨٤، ص ١٤٩.

٨٤) La Peinture américaine, 1900 - 1970, éd, Time - Life, Paris, 1970, p. 30.

٨٥) راجع: L'Art contemporain au liban, Dar El - Machreq, Beyrouth, 1974.

٨٦) امثال: شفيق عبود، جان خليفة، سعيد عقل، عارف الريس، بول غاراغوسيان، ايڤت اشقر، حليم جرداق، عادل الصغير، رفيق شرف، امين الباشا، وجيه نحلة، حسين ماضي... (لبنان). جميل حمودي، ضياء العزاوي، رافع الناصري، مهدي مطشر... (العراق). فاتح المدرّس، محمود حماد، لؤي كيالي، غياث الاخرس..(سوريا). سيف وانلي، آدم حنين، حامد عبد الله، يوسف سيده...(مصر). محمد المليحي، احمد شرقاوي... (المغرب)...

٨٧) وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧١.

٨٨) المرجع نفسه، ص ٣٠.

٨٩) A. Parinaud et J. Abou Rizk, Wajih Nahlé, Pour un nouveau graphisme arabe, 1952 - 1977, Beyrouth, p. 29,35s.

٩٠) **البعد الواحد، او الفن يستلهم الحرف**، ص ٨٨.

٩١) **الفن الحديث في البلاد العربية**، دار الجنوب، تونس، ١٩٨٠.

٩٢) **الحروفية**، ١٩٩٠، ص ٦١.

٩٣) راجع: M. Aziza, Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe, Les Nouvelles éditions africaines, Dakars, 1977.

٩٤) لقد ادلى بهذا التصريح الفنان المصري آدم حنين خلال ندوة حول الفنون التشكيلية نشرت في مجلة **الازمنة**، المجلد الاول، العدد ٦ (١٩٨٧)، ص ٣٤ ـ ٤٩.

٩٥) المرجع نفسه، ص ٤٠.

٩٦) **الحروفية**، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٣٤.

٩٧) اسعد عرابي، «اشارات مستقبلية في الفن العربي»، **الازمنة الحديثة**، المجلد الاول، العدد ٢، ١٩٨٧، ص ٩٩.

٩٨) U. Kultermann, Histoire mondiale de la seulpture, Paris, 1980, p. 27, 69.

٩٩) P. Cabanne, **Dictionnaire des arts**, Paris, 1979.

١٠٠) H. H. Arnason, **A History of Modern Art**, London, 1977, p. 601.

١٠١) H. H. Arnason, op. cit. p. 604

١٠٢) H. H. Arnason, op, cit, p. 605.

الفصل الثامن

١) فنكلشتين، س، **الواقعية في الفن**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١، ص ١٧٠ ـ ١٧٣.

٢) راجع: هنري ارفون، **الجمالية الماركسية**، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٥/ **اسس**

علم الجمال الماركسي اللينيني، تأليف جماعة من الاساتذة السوفيات، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨.

٣) N .Hadjinicolaou, **Histoire de l'art et lutte des classes**, Paris, 1973,p.63,77ss.

٤) Th. Adorno, **Théorie esthétique**, Klincksieck, Paris, 1974.

٥) H.Marcuse, **la Dimension esthétique**, le Seuil, Pairs, 1979 .

٦) المرجع نفسه، ص ١٤.

٧) N. Hadjinicolaou, op. cit, p.105.

٨) J. - L. Chalumeau, **Lectures de l'art**, Paris. 1981. p. 97.

٩) M. Compton, **Mouvement of Modern Art, Pop Art**, London, 1970 - **J. Pierre**, Pop Art, Paris, 1977

١٠) وفي مجال المقارنة بين اتجاهات البوب آرت في اوروبا واميركا، يرى هوفستاتر (في كتابه المذكور، ص ٢٦٦)، ان هذا التباين في المفهوم الفني يظهر في مجالات اخرى وحتى على مستوى التجربة البدائية جدا للعلاقة مع السلع الاستهلاكية نفسها: «فاذا ما شاطرنا، لبعض الوقت، حياة طلاب جامعة اميركية، وشاركناهم في مأكولاتهم المؤلفة في معظمها من طعام معلّب او مثلّج، لوجدنا ان هؤلاء لم يعتادوا على هذا النوع من الطعام فحسب، بل يثير دهشتهم ان يجد الانسان كل انواع الخضار مهما كانت ظروف المناخ او الفصل او الجغرافية، وان تُحضّر كل هذه المأكولات في وقت قصير جدا. بينما تزداد حسرة الاوروبي يوما بعد يوم على غياب طعامه الطازج والمحلّي الذي لم يشعر قط بطعمه المتنوع سكان ما وراء الاطلسي، حتى اذا ما سنحت لهم فرصة تذوقه».

١١) E. Lucie - Smith, **L'art d'Aujourd'hui**, Paris. 1977, p. 147.

١٢) M. Crichton, **Jasper Johns**, New York, 1977.

١٣) A. Forge, **Rauschenberg**, New York, 1970, p. 16.

١٤) يعتمد وارهول في تنفيذ اعماله على مجموعة من المعاونين، ويدعي انه يعمل كالآلة: «الاشياء التي اريد اظهارها هي ميكانيكية. وللماكينات من المشاكل ما هو قليل. اعتقد ان باستطاعة اي انسان ان ينجز لوحاتي كلها عوضا عني. وقد يكون من المدهش اذا ما استخدم عدد اكبر من الناس السيريغرافيا، لأنه يستحيل معرفة ما اذا كانت لوحاتي هي

لوحاتي فعلا ام انها لوحات شخص آخر». واستنادا الى هذا المفهوم، تصبح **الجيوكندا**، بصفتها سلعة استهلاكية لزوار المتحف، اقل اعتبارا من قنينة الكوكاكولا. وقد تبين اثناء المعرض الذي اقيم في نيويورك، ان الجيوكندا لم تحتل مكانا اكبر، لدى معظم الزوار، من الصورة الفوتوغرافية لجاكلين كندي المسرحة الشعر على طريقة **الموناليزا**، المعلقة قبالة لوحة ليوناردو دافنشي في المعرض نفسه. راجع: J. Russell and S. Gablik, **Pop . Art** Rede-

E. Lucie Smith, op,cit, p. 149. (١٥ fined, London. 1969, p. 117.

Diane Waldmen, **Roy Lichtenstein**, Milan, - Paris, 1971. (١٦

D. Ashton, **Richard Linder**, New York, 1969. (١٧

E. Lucie - Smith, op.cit, p. 231. (١٨

J. - L. Ferrier, op. cit, p. 560. (١٩

٢٠) المرجع نفسه، ص ٦٠٤ ـ ٦٠٥.

J. L. Daval, in **Art Actuel, Annuel SKira**, 1975, p. 15. (٢١

٢٢) امثال: فلافيو كوستنتيني، هانس جورغن دييل H. - J. Diehl، لوتشيوفانتي، برنار رونسياك، بيترسورج، وولف فوستل، سغفريد نوينها وزن Neuenhausen، فايل كانوغر، ايكيو كرونيكا.

Caroline Tisdall and W.Feaver, in H. Read. **A Concise History of Modern Painting**, new ed, (٢٣

, London, 1974, p. 306.

M .Amaya, **Pop as Art**, London, 1965.p.130. (٢٤

٢٥) راجع: M. Le Bot, **Figures de L'art contempo**

rain, Paris, 1977 - J. Clair,Art en France, une nouvelle génération, Paris, 1979.

J. - L. Chalumeau, op. cit. p. 131SS. (٢٦

J. - L. Chalumeau, op. cit. p. 147. (٢٧

J. Claire, op. cit. p. 38s. (٢٨

J. - L. Chalumeau, op. cit. p.164 (٢٩

H. Hofstätter,op. cit. p. 266. (٣٠

(٣١ J. L. Chalumeau, op. cit. p. 181s.

(٣٢ E. Lucie - Smith, op. cit. p. 276.

(٣٣ M. Le Bot. op. cit. p. 66s.

(٣٤ P. Gaudibert, "Leonardo Gremonini", **in Figurations**, 1960 - 1973, 10/18/39.

(٣٥ J. - Luc Chalumeau,op. cit. p. 176.

٣٦) المرجع نفسه، ١٧٩.

(٣٧ Geneviève Breerette. "L'Enfant, les tenailles et la mort", in **Cremonini**, éd Belfond, 1979, p. 256.

(٣٨ **Annuel Skira**, 1978, p. 15.

(٣٩ **Annuel Skira**, 1979, p.101.

(٤٠ **Annuel Skira**, 1975,p. 60.

٤١) كانت لندن، ما بين ١٩٣٠و ١٩٤٠، مسرحا لنشاط فني اسهم في تحريكه واحيائه ابرز ممثلي الباوهاوس ودوستيل والبناءوية (غربيوس، موهلي ناجي، موندريان، نعوم غابو...) الذين انتقلوا الى العاصمة البريطانية. وفي هذا الوقت، كانت السريالية قد دخلت انكلترا بفضل المعرض الذي اقيم سنة ١٩٣٦ في لندن، وضمّ كبار السرياليين. وما لبث ان برزت بعد ذلك حركات ثقافية شتى حددت مسار التصوير الانكليزي المعاصر.

(٤٢ J. Russell, **Francis bacon**,Paris, 1979, p. 46.

٤٣) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٤٤ H.Hofstätter, op, cit. p. 282.

٤٥) المرجع نفسه، ص ٢٨٣.

(٤٦ J. L. Ferrier, op, cit, p.679.

(٤٧ **Annuel Skira**, 1978, p. 23; 1980,p. 72, 73.,

(٤٨ Hofstätter, op, cit, p. 286.

(٤٩ M. Le Bot, **Vladimir Velickovic**, Paris, 1979 - **Velickovic**, éd, Belfond, Paris, 1976.

٥٠) M. Le Bot, op. cit, p. 36.

٥١) S. Alexandrian, "L'Image de la naissance". in **Velickovic**, op. cit, p. 105s.

٥٢) J. Luc Chalumeau. **Lectures de L'art**, Paris, 1981, p. 190 - G. Gassiot - Talabot, "paroxysme et Exaspération" in **Velickovic**, op. cit. p. 137.

٥٣) M. Le Bot, op. c

٥٤) Actuel Skira, 1975, p. 18.

٥٥) W. Becker, in Encyclopaedia Universalis (art. peinture), 17, 483.

٥٦) J. - L, Ferrier, op. cit. p. 704 - 705.

٥٧) Annuel Skira ,1975, p. 23.

٥٨) W. Becker, art cit.

٥٩) P. Cabanne, César par César, Paris, 1971.

٦٠) H. H. Arnason, op. cit, p. 552 - 554.

الفصل التاسع

١) J. - L. Ferrier, op. cit, p 568.

٢) J. L. - Ferrier, op. cit, p. 602.

٣) لقد عرّفت هذه الحركة بعبارات شتى: **فن اقلّي**، لأن الفنان **الاقلّي** «يسعى الى ان يحقق بصريا ما يحوّله الفلاسفة الى كلام، حيث ان دراسة الظواهر (الظواهرية phénomenologie) هي في اساس الاختيار». **تصوير منهجي** systematic painting، لأنه مصنف او معّد تبعا لنظام ما. **بُنى اولية** primary structures، لأن «فوائد المشكلية الاساسية التي شغلت التصوير الطليعي، طوال نصف قرن، كانت ذات طبيعة بنيوية». وهنالك تعابير اخرى تؤكد على الصفة اللاشخصية، والاغفال والاحتجاب الذاتي، مثل **ألفباء الفن**، **واشياء نوعية**.

راجع: M. pleynet. **L'Enseignement de la peinture**, peinture et structuralisme, Paris, 1971; "Art minimal", in Encyclopaedia universalis, 17, p. 222.

٤) J. - L. Ferrier, op. cit. p. 602.

٥) المرجع نفسه.

٦) M. Pleynet, **L'Enseigenment de la peinture**, op. cit, p. 20.

٧) M. Pleynet, "Art minimal", op. cit. p. 222.

٨) المرجع نفسه.

٩) ان العمل التصويري كما مارسه آد رينهاردت يميزه عن الفنانين الاميركيين التجريديين لأنه ينطلق من التكعيبية والتشكيلية المحدثة ليصل بعد ذلك الى صيغة تاليفية جديدة بلغت الحدود القصوى في مجال التجريد. فبعد ان اختصر التاليف واختزله وحوله الى صورة واحدة لا تتجزأ، جاعلاً من اللون والفوارق اللونية الدقيقة محوراً اساسياً، توصل الى ما يمكن ان نسميه الفن المطلق. ففي مجموعته **الاعمال التصويرية السوداء**، يبلغ رينهاردت نهاية المطاف لاختبار يصفه الفنان بأنه «خارج الزمان»، بدون اسلوب، بدون هدف، بدون موت، بدون حياة». راجع: J. - L. Ferrier, op. cil, p. 504.

١٠) M. Pleynet, op. cit. p. 222.

١١) راجع: C. Millet. "Art conceptuel" **in Encyclopaedia Universalis**, 17. p. 219s; **Textes sur l'art conceptuel**, Paris, 1972.

١٢) J. - L. Daval, "L'Image de la culture", in **Annuel Skira**, 1975, p. 42.

١٣) K. Honnef, "Dix ans qui auront des conséquences décisives", in **Annuel Skira**, 1980, p. 22.

١٤) Sol Lewitt, in "Paragraphs on Conceptual Art", **Art form** ,V - 10, 1970.

١٥) **Annuel Skira**, 1975,p. 50.

١٦) **Actuel Skira**, 1975. p. 50.

١٧) المرجع نفسه.

١٨) C. Millet, Textes sur l'art conceptuel, Paris, 1972, p. 37.

١٩) C. Millet, **Textes sur l'art conceptuel**, Paris, 1972.

٢٠) C. Millet "Art conceptuel", **in Encyclopaedia Universalis**, 17,p. 220.

٢١) **Annuel Skira**, 1975, p. 47 - 49.

٢٢) **Actuel Skira**, 1975,p. 48.

٢٣) **ibid**, p. 46 - 48; 1980,p. 80.

٢٤) **ibid**, p. 48; 1980, 148 - 149.

٢٥) V. Tatransky. " L'Art américain, un miroir de la société", in Actuel skira, 1980. p. 18.

٢٦) المرجع نفسه، ص ١٩٧. **Annuel Skira**

, 1975, p. 53.٢٧)

٢٨) المرجع نفسه، ص ٥٤.

٢٩) J.C. Amman, " Ce qui distingue les années 70 des années" 60, ou vers les années 80, in **Annuel Skira**, 1980, p. 15.

٣٠) **Annuel Skira**, 1975, p. 56.

٣١) المرجع نفسه، ص ٦٥

٣٢) J. C. Amman, op. cit, p. 15.

المصادر والمراجع

مراجع عامة

ارفون، هنري، **الجمالية الماركسية**، ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٥.

اسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تأليف جماعة من الاساتذة السوفيات، تعريب فؤاد مرعي، دار الجماهير، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨.

بليخانوف، جورج، **الفن والتصوّر المادي للتاريخ**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ١٩٧٧.

سوريو، اتيان، **الجمالية عبر العصور**، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت ١٩٨٢.

فنكلشتين، سيدني، **الواقعية في الفن**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١.

فينتوري، ليونيللو، **كيف نفهم التصوير**، من جيوتو الى شاجال، ترجمة محمد مصطفى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

هاوزور، ارنولد، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

هويسمان، دني، **علم الجمال**، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣.

Adorno, T. **Théorie esthétique**, klincksieck, Paris, 1974.

Antal, F. **Florentine Painting and its Social Background,** London, 1947.

Aragon, L. , **Ecrits sur l'art moderne**, Flammarion, Paris, 1981.

Arnason, H. H., **A History of Modern** Art, Thames and Hudson, London, 1977.

L'Art contemporain au Liban, Dar El - Machereq, Beyrouth, 1974.

Art et contestation, Bruxelles, 1968.

L'Art et L'Homme, R. Huyghe (sous la direction de), t. III, Paris, 1961.

P. Cabanne, p. , **L'Art du XXe siécle**, Somogy, Paris, 1980

Cassou, J. , **Panorama des arts plastiques contemporains,** Gallimard, Paris, 1960.

Chalumeau, J. - L., **Lectures de L'art,** Chêne - Hachette, Paris, 1981.

Châtelet, A. et Groslier, B. - Ph. , **Histoire de l'art**, Larousse, Paris, 1985.

H. Damisch. "Sémiologie et iconographie", in **la Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire,** Méditation, Paris, 1976.

Claire, J. , **Art en France, une nouvelle génération**, chêne, Paris, 1979.

Damisch, H. **Théorie du nuage**, le Seuil, Paris, 1972.

Dorival, B.,**Histoire de l'art, du réalisme à nos jour**, Encyclopédie de la plciade, Gallimard, Paris, 1969.

M. Dufrenne, M., **Art et politique**, U. G. E, Paris, 1974.

---------- **Phénoménologie de l'expérience esthétique**, P. U. F. , Paris. 1967.

Evert, H. G. , **De L'impressionnisme à L'art abstrait**, Paris, 1972, (éd. originale en allemand, Baden - Baden, 1967).

Faure, E. , **Histoire de l'art. L'art moderne**, Denoël,Paris, 1987.

Ferrier, J. - L., **L'Aventure de L'art au XXe siècle**, chêne, Hachette, Paris, 1990.

Fouchereau, S, **Moscou 1900 - 1930**, Le Seuil, 1988.

Francastel, p., **Art et téchnique**,Denoël, Paris, 1956.

---------- **Peinture et société**, Gallimard, Paris, 1965.

---------- **La Figure et le Lieu**, Gallimard, Paris, 1967.

Geirlandt, M., Dypréau, **V.M., L'Art en Belgique, depuis 1945**, Mercator, Anvers, 1983.

Hofstätter,H. , Peinture, gravure et dessin cotemporains, Albin Michel, Paris, 1972 (édition originale en allemand, 1969).

Hegel, G. W. F. **L'Esthétique**, trad. de L'allemand, Paris; 1969.

Huyghe, R., **Sens et destin de L'art**, Flammarion, Paris, 1967.

ترجم الى العربية بعنوان: الفن، تأويله وسبيله، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.

---------- Les Puissances de l'image, Flammaron, Paris, 1965.

Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959, centre G. Pompidou, Paris, 1981.

Januzczak, W. **Les Grands peintres et leur technique**, le Fanal, Paris, 1987.

Lahoud, E. (éd.), **L'Art contemporain au liban,** El - Machreq, Beyrouth, 1974.

Lucie - Smith, E., **L'Art d'aujourd'hui**, Nathan, Paris, 1977.

Malraux, A. **Les Voix du silence**, Gallimard, Paris, 1951.

---------- **Les Miroires des limbes**, Gallimard, chêne, Paris, 1976.

H. Marcuse, **La Dimension esthétique**, le Seuil, Paris, 1979.

Millet, C. , **L'Art contemporain en France,** Flammarion, Paris, 1987.

Muller, J. - E., **L'Art au XXe siécle**, Paris, 1967.

Paris - Moscou, Centre G. Pompidou, Paris, 1979.

Paris - Paris, Centre G. Pompidou, Paris, 1981.

La Peinture américaine 1900 - 1970, par les rédacteurs des éd.

Time - Life, (trad. de L'anglais), 1973.

Peyrfitte, A., **L'Aventure du XXe siècle**, Hachette, Paris, 1986.

Pleynet, M., **Art et littérature**, le Seuil, Paris, 1977.

Prown, J. D. & Rose, B., **La Peinture américaine, de la période coloniale à nos jours** (trad. de l'américain), Skira, Genève, 1969.

Read, H., **A Concise History of Modern painting**, Thames and Hudson, London, 1974.

Rosenberg, R., **Moderne Painting and the Northern Romantique Tradition**, London, 1975.

Schefer, J. - **L., Scénographie d'un tableau**, le Seuil, Paris, 1969.

Stolnitz, J., **Aesthetics and Philosophy of Art Criticism,** Houghton Mifflin Co., Boston, 1960.

ترجم الى العربية بعنوان: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١.

Wölffin, H., **Principes fondamentaux de l'histoire de l'art**, trad. de l'allemand, G. Monfort, Brionne, 1984.

Alazard, J. , **L'Orient et la peinture française au XIXe siècle**, Plon, Paris, 1930.

------ **Ingres et l'ingrisme**, Paris, 1950.

Antal, F., **Classicism and Romantism**, London, 1966.

Brion, M., **L'Art romantique**, Hchette, Paris, s. d.

Courthion, p., Le Romantisme, Skira, Genève, 1961.

Dumur, G., **Delacroix, romantique français**, Mercure de France, Paris, 1973.

Emery, L., **L'Age romantique**, 2 vol., Lyon, 1957 - 1960.

Hautecoeur, L., **Littérature et peinture en france du XVIIe siècle au XXe siécle**, A. Colin, Paris, 1942.

-------- **L'Art sous la Révolution, le Directoire et L'Empire**, Paris, 1953.

Leymarie, J., **La Peinture française, le dix - neuvième siècle**, Skira, Genève, 1962.

Moreau, p. , **Le Classicisme des romantiques**, Paris, 1932.

---------- **Le Romantisme**, Paris, 1957.

Peyre, H., **Qu'est - ce que le romantisme**, Paris, 1971.

Serullaz, M. , **Delacroix,** Paris ,1981.

Thornton, L. , **Les Orientalistes, peintres voyageurs 1828 - 1908,** ACR, Paris, 1983.

Verrier,M., **Les Peintres orientaliste**, Flammarion, Paris, 1979.

موريس سيرولا، **الانطباعية**، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢.

Bernard, E., **Sur Paul Cézane**, Paris, 1925.

Bouret, J. **L'Ecole de Barbizon**, Neuchâtel, 1972.

Brusatin, M., Histoire des couleurs, Flammarion, Paris, 1986 (éd. originale en italien, Torino, 1983).

Butlin, M.,**Turner Watercolours**, Barrie & Jenkins, London, 1975.

Cailler, p., **Lettres de Paul Gauguin à Emile bernard,** Genève, 1954.

Chassé, C.,**Gauguin et le groupe de pont-Aven**, Paris, 1921,

J.,**L'Impressionnisme**, Hachette, Réalités, Paris, 1971.

Cogniat, R., **Les Impressionnistes**, Paris, 1959.

Courthion, p., **Georges Seurat**, Paris, 1969.

Francastel, **L'Impressionissme**, Paris 1974.

Hirsh, D., **Turner et son temps, 1775 - 1851**, éd. Time - Life, (Trad. de L'anglais), Nederland, 1977.

Leymarie,J., **L'Impressionisme aprés 1873**, Genève, 1959.

Rewald, J., **Histoire de L'Impressionnisme**, Paris, 1955.

-------- **Georges Seurat**, Paris, 1948.

Seitz, W. C., **Claude Monet**, New york, 1960.

Venturi, L., **Les Archives de l'imperssionnisme**, Paris - New york, 1939.

Vincent van Gogh, National Museum Vincent Van Gogh, Amsterdam, 1972.

Wallace, R. **Van Gogh et son son temps**, 1853 - 1890, éd. Time - Life, (trad. de l'anglais), Nederland, 1975.

Aurier, G. A., "Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin", in **Mercure de France**, mars 1891.

-------- "Les Peintres Symbolistes", in **Revue Encyclopédique**, avril, 1892.

Cachiner, F., **Gauguin, Livre de poche, Paris, 1968.**

Cassier, E. **La Philosophie des formes symboliques**, Les Editions de Minuit Paris, 1972. éd. originale en anglais, Yale University press, New york, 1953.

Cassé, c., **Le Mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle**, Floury, Paris, 1947.

-------- **Les Nabis et leur temps**, Bibliothèque des arts, Paris, 1960.

Delevoy, L. **Journal du Symbolisme**, skira, Genève, 1977.

Dorival, B., **Les Etapes de la peintures française contemporaine**, Gallimard, Paris, 1943.

Duncan, A., **Art Nouveau and Art Deco Lighting**, Thames and Hudson. London, 1978.

Florisonne,., "Impressionnisme et Symbolisme" , in R. Huyghe, **L'Art et l'homme**, vol. III, Librairie Larousse, Paris, 1961.

Hammacher, A. M., **Phantoms of the Imagination**, H. N. Abrams, New york, 1981.

Jaworska, w. **Paul Gauguin et L'Ecole de Pont - Aven**, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1971.

Pierre, J., **Le Symbolisme**, Fernard Hazan, Paris, 1976.

Rewald, J., **Post - Impressionnism, from Van Gogh to Gauguin**, Museum of Modern Art, New York, 1965.

Stromberger, R. N., **Realism, Naturalism and Symbolism,** Walter, New York, 1968.

Chassé, C., **Les Fauves et leur temps**, Lausanne, 1963.

Daix, P., **Le Temps des révolutions: Fauvisme, Expressionnisme, Cubisme, Futurisme,** Skira, Genève, 1982.

Diehl, G., **Les Fauves**, NEF, Paris, sd.

Duthuit, G., **Les Fauves**, Trois collines, Genève, 1949.

Fauchereau, S., **Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes,** Denoël, Paris, 1976.

Gasser, E., **L'expressionnisme et les évennements du siècle**, Genève, 1967.

Giry, M., **Le Fauvisme, ses origines, son évolution,** Ides et Calendes, Neuchâtel (suisse), 1981.

Haesaert, L., **Laethem - Saint - Martin, le village élu de l'art fLamand,** Bruxelles, 1965.

Hoog, M., "La génération de 1900, la peinture et la gravure", in B. Dorival, **Encyclopédie de la pléiade, Hist. de l'art**, t. IV, Paris, 1969.

Lambert, J. C., **Cobra, un art libre**, Chêne, Paris, 1983.

Langui, E., **L'Expressionnisme en Belgique**, Laconti, Bruxelles, 1970.

Leymarie, J., **Le Fauvisme**, Skira, Genève, 1959.

Meyers, D., **Les Expressionnistes allemands, une génération en révolte**,

trad. de J. Rousselot, Production de Paris, Paris, 1967.

Palmier, J. - M., **L'Expressionnisme et les arts**, Payot, Paris, 1979.

Paris - Berlin, Centre G. Pompidou, Paris, 1978.

Ragon, M., "Le Groupe cobra et l'experssionnisme lyrique", in **cimaise**, Paris, mai - juin, 1962.

Les Réalismes 1919 - 1939, Centre G. Pompidou, Paris, 1980.

Retrospective cobra, Musée Boymans Van Beuningen, Rotterdam 1966.

Selz, j., **Edvard Munch**, Flammarion, Paris, 1974.

Vogt, p., **Expressionnism, German painting 1905 - 1920**, H. N. Abrams, INC,

Welling, D., **Les Expressionnismes, la peinture expressionniste d'avant - guerre aux Pays - Bas**, Meulenhoff, Amsterdam, 1965.

Apollinaire, G., **Les Peintres cubistes, Méditations esthétiques,** Paris, 1913, nouvelles éd. cailler, 1950 et Hermann, 1965.

---------- **Oeuvres complètes**, vol. 4,éd. Balland et Lecat, 1966.

Barr, A., **Cubism and Abstract Art**, MOMA, New York, 1936, 1974.

Boccioni, U., **Dynamisme plastique**, L'Age d'homme, Lausanne, 1975.

Cabanne, P., **L'Epopée du cubisme**, La Table ronde, Paris, 1963.

Delaunay, R., **Du Cubisme à l'art abstrait**, Paris, 1957.

Fauchereau, S., **La Révolution cubiste**, Denoël, Paris, 1982.

Fry, E., **Le Cubisme**, La Connaissance, Bruxelles, 1968 (éd. originale en anglais, **Cubism**, London, 1967).

Gleizes, A. & METZINGER, J., **Du Cubisme**, Figuière, Paris, 1912.

Golding, J., **Le Cubisme**, trad. de l'anglais, René Julliard, Paris, 1962.

Gray, C., **Cubist Aesthetic Theories**, J. Hopkins press, Baltimore, 1953.

Habasque, G., **Le Cubisme**, Skira, Genève, 1959.

---------- "Cubismc et phénoménologie", in **Révue d'ésthétique**, Paris, t. II, Fasc. 2, 1949.

Jullian, R., **Le Futurisme et la peinture italienne** Paris, 1966.

Kahnweiller, D. H., **Juan Gris, Sa vie, son oeuvre, ses écrits**. Gallimard, Paris, 1946.

----------**Les Années héroïques du cubisme**, Paris, Braun, 1950.

Laude, J., **Les Arts de L'Afrique noire**, Livre de poche, Paris, 1966.

---------- **La Peinture française et l'art nègre**, KLincksieck, 1968.

Martin, M. W., **Futurist and Theory**, 1909 - 1915, Oxford, 1968.

Ozenfant, A. & Jeanneret, P., **Après le cubisme**, commentaires, Paris, 1918.

Paulhan, J., **La Peinture cubiste**, Deoël - Gonthier, Méditation, Paris, 1971.

Perruchot, H., **La Vie de Cézane**, Hachette, Paris, 1956.

Pierre, J., **Le Cubisme**, Rencontre, Lausanne, 1966.

Schwartz, P. W., **Cubisme**, Preager, New York. 1971.

Serullaz, M., **Le Cubisme**, PUF, Paris, 1967.

ترجم الى العربية بعنوان: الفن التكعيبي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣.

Stein, G., **Picasso**, Bourgeois, Paris, 1978.

Severini, G., **Ecrits sur l'art**, cercle d'art, Paris, 1988.

Arnaud, N., "Dada", in **Critique**, No 156, 1960.

Behar, H., **Etudes sur le théâtre dada et surréaliste**, Paris, 1967.

Behar, H. & Hugnet, G., **Fantastic Art, Dada and Surrealisme**. New york, 1946.

Breton, A., **rremier manifeste du surréalisme,** nouv. éd. NRF, Paris, 1964; **Manifestes**, NRF, Paris, 1963.

-------- **Le Surréalisme et la peinture**, Gallimard, Paris, 1928 (nouv. éd. Paris, 1979).

Brion, M., **Art Fantastique**, Albin Michel, Paris, 1961.

Cahier d'art, n° 5 - 6, Paris, 1935 (Numéro spécial consacré au surréalisme).

Cahiers dada - surréalisme, n° 1 - 2, faisant suite à **Revue de L'Association pour L'étude du mouvement dada**, n° 1, Paris, 1965.

Cardinal, R., **Surrealism permanent Revolution**, London, 1970.

cinquante ans de surréalisme, catal. expos., Musée des Arts Décoratif, Paris, 1976.

Durozoi, G., **Le Surréalisme: Théories, thèmes, techiques**, Paris, 1972.

Ernst, M., Ecrits et oeuvre gravé, Stuttgart, 1980.

Hausmann, R., **Courier dada**, Paris, 1958.

Hugnet, G., **L'Aventure dada, 1916 - 1922**, Galérie de l'Institue, Paris, 1957.

--------- **Petite anthologie poétique du surréalisme**, éd. J. Bucher, Paris, 1934.

Jean, M. **Histoire de la peinture surréaliste**, éd. du Seuil, Paris, 1959.

Laski, P. M., **Magritte**, London, 1961.

Motherwell, R. (Ed.), **the Dada peintres and poetes, an Anthology**, Wittenborn Shultz, new york, 1951.

Penrose, R, **Quatre - vinghts ans de surréalisme, 1900 - 1981**, Cercle d'art, Paris, 1983.

Picon, G., **Journal du surréalisme**, 1919 - 1939, Skira, Genève, 1976.

Pierre, J., **Le Surréalisme. Rencontre**, éd. Lausanne, Paris, 1978.

Richter, H. **Dada art et anti - art,** Bruxelles, 1966.

Rosenberg, H., **Archile Gorki**, Horizon press, New York, 1962.

Rubin, W. S. **L'Art dada et surréaliste**, Séghers (trad. de L'Américain), Paris, s.d.

Opus International (numéro spécial consacré au surréalisme), n° 19 - 20, Paris, 1970.

Verkauf, W. (Ed), **Dada, Monograph of a Mouvement**, G. Wittenborn, New york, 1957.

ـ آل سعيد، شاكر حسن، **البعد الواحد او الفن يستلهم الحرف**، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧١ .

عفيف بهنسي، **الفن الحديث في البلاد العربية**، دار الجنوب، تونس، ١٩٨٠.

داغر، شربل، **الحروفية، فن وهوية**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٠.

Abstract Art since 1945, London, 1971.

Barrett, J., **L'Art abstrait**, Paris, 1970.

Bouret, J., **L'Art abstrait**, Paris, 1957.

Brett, G., **Kinetic Art**, london, 1968.

Broutin, G. - PH., Curtay, J., - p., Gillard, J. - P. & Poyet, F., **Lettrisme et hypergraphie,** Opus, G. Fall, Paris, 1971.

Carraher, R. G. & Thursion, J., **Optical Illusions and the Visual Art,** NewYork, 1966.

Conio, G., **Le Constructivisme russe**. L'Age d'Homme, Lausanne, 1987.

Couffignal, L. **La Cybernétique**, Paris, 1963.

Delaunay, R., **Du Cubisme à L'art abstrait**, Paris, 1957.

Delpech, J. L., "La Révolution cybernétique", in **cybernétique et pédagogie cybernétique**, n° l, 1965.

Dufrenne, M., **Art et politique**, UGE, Paris 1976.

---------- Phénoménologie de l'expérience esthétique, PUF,Paris 1953.

---------- "Abstrait" (Art), in Encyclopaedia Universalis, I, pp 45 - 51.

Eco, U., **L'Oeuvre ouverte**, Ed. du Seuil, Paris, 1965 (titre original: **Opera Aperta**, Milan, 1962).

Gassiot - Talabot, G. "La Technomanie dans l'art", in **La Nef**, Jan - Mars, 1967.

Gray, C., **The Great Experiment Russian Art, 1863 - 1922**, London, 1962.

Hunter, S., **American art of the 20 th century**, Abrams, New York, 1975.

Isou, I., De **l'Impressionnisme au lettrisme, Le Monde des Grands Musées**, Filipacchi, Paris, 1973.

Jaffé, H. L. G., **De Stijl, 1917-1937**, Amsterdam, 1956, Paris, 1970.

---------- **Mondrian**, Paris, 1970.

Kandinsky, W., **Concerning the Spiritual in Art**, Dover publications, New York, 1977; **Du Spirituel dans L'art**, Paris, 1954.

Klee, p., **Ecrits sur l'art: I, La pensée créatrice; II, Histoire naturelle infinie**, Dessain et Tolra, Paris, 1977, 1980.

Küppers, H., **La Couleur: origine, méthodologie, applications**, Office du Livre, Fribourg, 1975.

Lambert, J. - C., **Cobra, un art libre**, Chêne, Paris, 1983.

Lemoine, S., **Mondrian et de Stijl**, Hazan, Paris, 1987.

Moholy - Nagy, L., **Vision in Motion**, chicago, 1947.

Moles, A. A., **Art et ordinateur**, Tournai (Belgique), 1970.

Parola, R., **Optical Art, Theory and Practice**, New York, Amsterdam, 1969.

Popper, F., **L'Art cinétique**, Gauthique - villars, Paris, 1970.

Prown, J. D. & Rose, B., **La Peinture américaine**, Skira, Genève, 1969.

Rotzler, W., **Constructive Concepts, A History Art from Cubism to the présent**, New York, 1977.

Seuphor, M., **L'Art abstrait**, Mageht, Paris, 1971.

Utopie et réalités en URSS 1971-1937 (Catalogue de l'exposition au centre G. Pompidou), Paris, 1979.

Vallier, D., **L'Art abstrait**, Livre de poche, Paris, 1967.

Vasarely, V., **Notes brutes**, Denoël, Paris, 1972.

-------- Plasticité, Casterman, 1970.

Worringer, W., **Abstraction and Empathy**, IUP, New York, 1967.

Althaus, P. & Ammann, J. - C., "Les Interrogations de la réalité", **Art actuel, Annuel Skira,** 1975.

Amaya, M., **Pop as Art**, Studio vista, London, 1965.

Ammann, J. - C., "Ce qui distingue Les années 60, ou vers les années 80", in **Art actuel, Annuel Skira**, 1980.

Ashton, D., **Richard Linder**, New York, 1969.

L'Art et L'Homme, sous la direction de R. Hugyhe, t. III, Larousse, 1971.

Bouret, J., **L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XXe siècle**, Ides et Calendes, Neuchâtel (Suisse), 1972.

Compton, M., **Mouvement of Modern Art, pop Art**, London, 1970.

Finkelstein, S., **Realism in Art**, International Publishers, New york, 1954.

Foucart, B., **Courbet**, Flammarion, 1977.

Francastel, p. **Histoire de la peinture française**, t. II, Gonthier, Paris, 1955.

Hadjinicolaou, N., **Histoire de l'art et lutte de classes**, Maspéro, 1978.

Honnef, k., "Dix ans qui auront des conséquences décisives", in **Art actuel, Annuel Skira**, 1980.

Le Bot, M., **Vladimir Velicovic**, Galilée, Paris, 1979.

--------- Figure **de l'art contemporain**, UGE, Paris, 1970.

Kultermann, U., **Hyperréalisme**, Chêne, Paris, 1972.

Leymarie, J., **La Peinture française, Le Dix - neuvième siécle**, Skira, Genève,1262.

Lippard, L. R., **Pop Art**, Thames and Hudson, London, 1978.

Pippard, L., **Pop Art**, Thames and Hudson, London, 1970.

Pierre, L., **Le Pop Art**, Hazan, Paris, 1975.

Les Réalismes, 1919-1939, Centre G. Pompidou, Paris, 1981.

Russel, J., **Francis Bacon**, Chêne, Paris, 1979 (éd, originale en Anglais, Thames and Hudson, London, 1971).

Russell, J., & Gablik, S., **Pop Art Redefined**, London, 1969.

Tatransky, V., "L'Art américain, un miroir de la société", in **Art Actuel, Annuel Skira**, 1980.

Utopies et réalités en URSS, 1917-1937, Centre G. Pompidou, Paris, **Vélickovic**, éd. Belfond, Paris, 1976.

Waldmen, D., **Roy Lichtenstein**, Milan, Paris, 1971.

Amman, J. - C., "Ce qui distingue les années 70 des années 60 ou vers les annés 80", **in Art actuel, Annuel Skira, 1980**

Art and Languages, T. Atkinson, M. Baldwin, H. Hurrell, J. kosuth, D. Beinbridge), cologne, 1972.

Battcock, G. **Minimal Art,** New York, 1968.

Beardsley, J., **Earthworkers and Beyond**, Abbeville Press, New York, 1984.

Henri, A., **Environnement and Happenings**, London, 1974 (or **Total Art,** New York, 1974);

Honnef, K., **Conceptuel Art**, Cologne, 1972.

------- "Dix ans qui auront des conséquences décisives", in **Art actuel, Annuel Skira**, 1980.

Meyer, U., **Conceptuel Art**, New York, 1972.

Millet, C. **Textes sur l'art conceptuel**, Paris, 1972.

Pleynet M., **l'Enseignement de la peinture, peinture et structuralisme,** Paris, 1971.

---------- "Art minimal" in **Encyclopaedia Universalis**, 17.

Tatransky, V., "L'Art américain, un miroir de la société", in **Art Actuel, Annuei Skira**, 1980.

VIVE LA SOCIALE