IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
مجلة كلية الكوت الجامعة
ISSN (E) : 2616 - 7808 II ISSN (P) : 2414 - 7419
www.kutcollegejournal.alkutcollege.edu.iq
k.u.c.j.sci@alkutcollege.edu.iq
عدد خاص لبحوث المؤتمر العلمي الدولي الخامس للإبداع والابتكار للمدة من 13 - 14 كانون الأول 2023

تمثلات الرفض في الفن الحديث

أ. د. تراث أمين عباس[1] ، أ. د. عادل عبد المنعم شعابث[2]

انتساب الباحثين
[1، 2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، بابل،51001

[1]fine.turath.ameen@uobabylon.edu
[2]Adel.abdulmunem@uobabylon.edu

[1] المؤلف المراسل

معلومات البحث
تاريخ النشر: حزيران 2024

المستخلص
يعد الرفض احد السمات الاساسية للفن البشري اذ يمكن الرجوع والعودة به الى العصور الموغلة بالقدم ، اذ نجد ثمة رفض في كل مرحلة زمنية للمرحلة التي سبقتها بناءً على نظام التحول الفكري الذي يرفض حيثيات ما ويتبنى اخرى تدعم رؤيته وغاياته ، واستمر ذلك عبر جملة التحولات الفكرية التي القت بضلالها على القيم الجمالية والانظمة الشكلية والمضامين في الفن .
وحدد الباحثان إشكالية البحث الحالي بالتساؤل التالي :-
هل هنالك تمثلاً للرفض في الفن التشكيلي الحديث ؟ ماهو هذا التمثل وعلى اي مستوى تحقق ؟
وبذلك تم تحديد هدف البحث بـ(تعرف تمثلات الرفض في الفن التشكيلي الحديث على مستوى الشكل والتقنية) .
وقد جاء الاطار النظري في الفصل الثاني وبواقع محورين ، جاء المحور الاول بعنوان (الرفض – مقاربة مفاهيمية) ، ثم جاء المحور الثاني بعنوان (تقنيات الاظهار في الفن الحديث)
اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث حيث شمل مجتمع البحث وعينة البحث ، ثم قراءة تحليلية للاعمال الفنية
وجاء الفصل الرابع (نتائج البحث واستنتاجاته) والتي كانت من ابرزها :-
- التنوع والتعددية :- حيث ادى الرفض للمعايير الجمالية السائدة الى ظهور تنوع كبير في الفن الحديث ، حيث تنوعت الاساليب والتقنيات والموضوعات
- التجريب :- شجع الرفض للمعايير الفنية السائدة الفنانين على التجريب وابتكار اساليب جيدية للتعبير عن افكارهم .
- الانفتاح على التاثيرات الخارجية :- فتح الرفض للمعايير الفنية السائدة الباب امام الفنانين للاطلاع على الثقافات الاخرى والاستفادة من تجاربهم
ثم انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الرفض، مدارس الفن الحديث، التمثل

Representations of rejection in modern art

Prof. Dr.Turath.Ameen [1] , Prof. Dr. [2]Adel.abdulmunem [2]

Affiliation of Authors
[1, 2] College Of Fine Arts, University Of Babill, Iraq, Babil, 51001

[1]fine.turath.ameen@uobabylon.edu
[2]Adel.abdulmunem@uobabylon.edu

[1] Corresponding Author

Paper Info.
Published: June 2024

Abstract
Rejection is one of the basic features of human art, as it can be traced back to ancient times, as we find there is a rejection at every stage of time of the stage that preceded it based on the system of intellectual transformation that rejects the merits of some and adopts others that support its vision and goals, and this continued through a number of intellectual transformations that It cast astray on the aesthetic values, formal systems, and contents in art.
The researchers defined the problem of the current research with the following question:
Is there a representation of rejection in modern plastic art? What is this representation and at what level is it achieved?
Thus, the goal of the research was defined as (to know the representations of rejection in modern plastic art at the level of form and technique).
The theoretical framework came in the second chapter and consisted of two axes. The first axis was entitled (Rejection - A Conceptual Approach), then the second axis was entitled (Techniques of Display in Modern Art).
The third chapter included the research procedures, which included the research community and the research sample, then an analytical reading of the artistic works
The fourth chapter came (research results and conclusions), the most prominent of which were: -
Diversity and pluralism: The rejection of prevailing aesthetic standards led to the emergence of great diversity in modern art, as styles, techniques and themes varied.

Experimentation: The rejection of prevailing artistic standards encouraged artists to experiment and create good methods to express their ideas.
- Openness to external influences: - Rejection of prevailing artistic standards opens the door for artists to learn about other cultures and benefit from their experiences.
Then the research ended with a list of sources and references and a summary of the research in English.

Keywords: Rejection, Modern Art Schools, Representation

المقدمة:

لعل واحدة من اهم مسببات المتحولات الجمالية والتنوع في الاتجاهات والاساليب هو عملية الصرلع الجدلي بين منازعات الفن في الشكل والمضمون والتقنية ذلك ان هذا الصراع كان وليد الرفض للتجارب السابقة والاتيان بولادات واقتراحات جمالية جديدة لاتلبث حتى تتولد مرفوضات لها لخلق ولادة جديدة ، والحال هذا كان شعارا بنيويا في الحداثة التي تزرع بذور رفضها في داخلها لتؤمن ديمومة وصيرورة التحول والحراك التجريبي المتواصل .

اذ يعد الرفض احد السمات الاساسية للفن البشري اذ يمكن الرجوع والعزدة به الى العصور الموغلة بالقدم وهذا ما يظهر لنا منذ فنون العصر الحجري القديم والمنازعات الرافضة للتمثيل الواقعي للعالم الطبيعي ومحاولة ازاحته باتجاه مغاير تحكمه النظرة التاملية انذاك ، وبالانتقال الى العصور اللاحقة نجد ثمة رفض في كل مرحلة زمنية للمرحلة التي سبقتها بناءً على نظام التحول الفكري الذي يرفض حيثيات ما ويتبنى اخرى تدعم رؤيته وغاياته ، واستمر ذلك عبر جملة التحولات الفكرية التي القت بضلالها على القيم الجمالية والانظمة الشكلية والمضامين في الفن عموما والتشكيل بوجه خاص .

وان ذلك الرفض كان سببا في ازاحة كل تمركز اسلوبي او جمالي ضمن سياقات الشكل والتقنية والمضمون وهو ما جعل من عملية ملاحقة التحولات الجمالية يشترط الوقوف على فلسفة الرفض للمعطيات القبلية مستندا بذلك على معطيات بعدية جديدة خاضعة بالضرورة الى عمليات التحليل واعادة التركيب بصياغات جمالية جديدة .

الفصل الأول

منهجية البحث

- **مشكلة البحث واهميته**

ان الاتساع الذي اصاب بنية المنظومة الثقافية والذي لم يشهد الى لحظتنا هذه اكتماله بعد، ما هو الا نتاج للتنازعات الفكرية في منظومات المعرفة وعمليات التنافذ النسيجي لأنساق التفكير عبر معطيات المغايرة في الاداءات العلمية والفنية والجمالية، مما اتاح رفض انساق التداول المألوف الى دائرة التحول والتنويع في المظاهر والبناءات لتشكيل منطقة اشتغال جديدة يكون فيها الرفض هو المرتكز المعرفي الفاعل .

وليس من الاستعجال أن نفتتح البحث بالقول ان الرفض ظاهرة معرفية كونية ، ذلك انها حقيقة شكلت إشكالاً في منطق الثبات، وهي حقيقة قُدِرَّ لها ان تمارس فعلها الناشط في زمن الانفتاح المعرفي- الفني، او بتعبير آخر، زمن الانزياحات الكبرى.

على ان ذلك الاتساع في بنية الفكر ومنظومته بفعل مفهوم الرفض الدائم، نقل بنية الاظهار الفني الحديث من حدود النص المغلق الى لا نهائية الحدود وانفتاح الخطابات الجمالية. وهذا السعي الرافض كان نتاجاً لردة فعل تجاه التيار الفكري المغلق الذي يُسِّير حقول التفكير نحو رؤى ومناهج ومفاهيم ، هي ضرب من ضروب المشاكلة العمياء وانغلاق الانساق وفقاً لمرجعيات ثقافية قبلية اعتبرت مركزية ايديولوجية تمارس اختزالها لثقافة التغيير.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء حول مفهوم الرفض وتمثلاته في الفن الحديث وخاصة ان موضوع الرفض في الفنون التشكيلية تعد اشكالية تأخذ وجهات نظر متباينة ادت الى ازاحات وتحولات متعددة بالاساليب وتقنيات الاظهار الامر الذي يستدعي البحث في هذه الاشكالية والوقوف على ابرز تمثلات الرفض في الفن الحديث ومن هنا حدد الباحثان اشكالية البحث الحالي بالتساؤل التالي : هل هنالك تمثلا للرفض في الفن التشكيلي الحديث ؟ ماهو ذلك التمثل وعلى اي مستوى تحقق ؟

هدف البحث : تعرف تمثلات الرفض في الفن التشكيلي الحديث على مستوى الشكل والمضمون والتقنية .

حدود البحث

الموضوعية : الاعمال الفنية التشكيلية في مدارس الفن الحديث

المكانية : اوربا

الزمانية : 1872 – 1930

مصطلحات البحث

التمثل :

احضار الشي ومثوله امام العين او الخيال بوساطة الرسم او النحت او الخزف [1]

الرفض :

فلسفة الرفض هي العقيدة الإبستيمولوجية المميزة التي تجعل من الممكن التفكير في التقدم العلمي ومرافقته. يحدث تقدم عندما ينظم العالم تجارب تهدف إلى نفي أو إبطال التجارب السابقة، وبالتالي التشكيك في النظريات المقبولة بشكل مسبق. " [2]

الفصل الثاني / الاطار النظري

اولا - الرفض مقاربة مفاهيمية

يعد الرفض واحدا من المقدمات المهمّة التي عرفها القرن الحديث ، لأنه وسم الثقافة الغربية في مختلف مظاهرها بسماته ، ولأنه من جهة أخرى ، يمثل ضرورة تاريخية وسيكولوجية ، كونه النتيجة المنطقية لسيادة وهمية القيم والمثل العليا للحضارة الغربية ، ولأن اعلانه سيشكل إيذاناً بحدوث انعطاف جذري في التأريخ الغربي أو في صورة الحضارة الغربية .

يوضح باشلار المعنى الذي يعطيه لعبارة "فلسفة الرفض" التي اتخذها عنوانا لكتابه: "يجب أن يكون مفهوماً أن التجربة الجديدة تقول لا للتجربة القديمة، وبدون ذلك من الواضح أنها ليست تجربة جديدة".

فلسفة الرفض هي العقيدة الإبستيمولوجية المميزة التي تجعل من الممكن التفكير في التقدم العلمي ومرافقته. يحدث تقدم عندما ينظم العالم تجارب تهدف إلى نفي أو إبطال التجارب السابقة، وبالتالي التشكيك في النظريات المقبولة بشكل مسبق.

يمكن أن تكون التجربة التي تؤكد فقط التجارب والنظريات السابقة مفيدة؛ ولكن ليس بفضل ذلك يكون التقدم العلمي قادرا على تحقيق قفزة نوعية إلى الأمام.

لذا، فإن الأمر يتعلق بمحاولة تنظيم تجارب لدحض أو انتقاد النظريات المقبولة حتى الآن. هذا هو النهج الذي يعجل بالتقدم العلمي. الفلسفة التي تقول لا هي، خلافا لما قد يوحي به اسمها، ليست فلسفة منغلقة:

"إن كلمة لا هذه ليست نهائية أبدا بالنسبة لعقل يعرف كيف يجدلن مبادءه".

ونجد ان الرفض يظهر عند ديكارت من خلال الشك المنهجي الذي نادى به ، وهو في رأيه شك مؤقت ، كان يعتقد بأنه يمكن أن يكون مدخلاً إلى اليقين ، والحقيقة أن (ديكارت) لم يكن يشك من أجل الشك ، بل من اجل ان يكون الرفض والتشكيك سبيلاً إلى اليقين ، وبهذا الصدد يقول : " ولما فكرت خاصة في ما يمكن أن يجعل الشيء عرضة للشك ، ويحملنا على الوقوع في الخطأ ، نزعت عن فكري جميع الأخطاء التي بإمكانها التسرب إليه من قبل ، وما كنت في ذلك مقلد الريبانين الذين لا يشكون إلاّ للشك ، ويتظاهرون دائماً بالتردد ، لأن غرضي كان كله على عكس ذلك ، لا يرمي إلاّ إلى الظفر باليقين والإعراض عن الأرض المتحركة والرمل ، في سبيل العثور على الصخر والصلصال " [3] .

وهو بذلك يتخذ من الشك منطلقا لرفض المبادئ والحقائق كسبيل للبحث والتفكير ، وعليه فان الرفض لدى ديكارت هو محركا من محركات التفكير ولما كان الشك تفكيراً ، فأنا أُفكر ، ولما كان التفكير موجوداً ، فأنا موجود (أنا أُفكر إذن فأنا موجود) ، تلك حقيقة مؤكدة واضحة متميزة خرجت لي من ذات الفكر " [4] . ويمكن بذلك استعارة هذه الكوجيتو لتكون (انا ارفض اذن انا موجود) .

كما نلاحظ الرفض من خلال إنكار (شوبنهاور) الوجود الموضوعي للعالم بذاته وذلك انطلاقاً من (كانت) ، فهو يرى : " أن العالم موجود في تصوري فقط ، وخارج هذا التصور لا يوجد شيء ، وكل ما نراه إن هو إلاّ بدعة ذهنية . الإرادة فوق الواقع ، إنها ، القوة المحرّكة للحياة [5] ، وفلسفة الرفض عند (شوبنهاور) تنكر معقولية النظام السائد ، وتسخر من الفكر الديني حول الحكمة الإلهية الكامنة في صُلب الحياة، ويرفض تبريرات (ليبنتز) القائلة : " في هذه الحياة كل شيء إلى أحسن " [6] ، ويرفض جدلية العقل المطلق " إن الحياة غبية ، وتخلو من الهدف والمعنى ، وإن استمرارها لمشروط بقوة عمياء ، إنها إرادة الحياة " [7]

ويكمن تفسير الرفض لدى (شوبنهاور) وتشاؤميته التي تظهر بوضوح كبير عندما يعدّ العالم بلا بداية وبلا غاية ، وليس له من حد ، أي أنه لا متناه ، فنفي الغائية يلغي السببية ويصبح العالم عبثاً بشكل مطلق ، إذ ليس العبث هو التحلل من كل ضرورة أو غاية ، وإنما وجود اللاغاية واللاضرورة مع الغاية والضرورة . إنّ غياب العلية يجعل العالم عبثاً بلا هدف ولا قيم ، العالم ضروري ، وهذه صفة الأشياء في النهاية ، إنّه ضروري ، لكنه عبثي ، لأنه يحيل فكرة الضرورة بلا علة [8]

كما ونؤشر الأفكار الرئيسة للرفض والتي دارت حوله فلسفة الوجودية من التأزم العميق الذي عاشه الإنسان بكل وجدانه ، نظراً لوجود عالم مهموم ، عالم لا مخرج له مما هو فيه ، عالم منغلق ،

لكنها ولدت من الثورة على هذا الانغلاق ، ومن توكيد قدرة الإنسان التي لا تُقهر على مقاومة العدم ، وإعطائه معنى وتجاوزه . اذ إن النظرة الوجودية تعتقد باستمرار أنه لا توجد باستمرار حدود حاسمة أو واضحة المعالم ، فخبرتنا ومعرفتنا هما باستمرار شذرات غير مكتملة ، ولا يمكن أن يعرف العالم ككل إلاّ عقل يكاد يصل إلى مستوى الإلوهية ، وحتى أن وُجد هذا العقل ، فسوف تكون هناك فجوات وثغرات في المعرفة التي يحصلها [9] ، وهنا يمكن أن يحل مفهوم الرفض كتجلّي من تجليات الوجودية من خلال شكّها في تحقق المعرفة الإنسانية وتأكيدها على نسبية تلك المعرفة.

ومن الجدير بنا الاشارة الى فلسفة (ألبير كامو) في التمرد ، فالتمرد عنده تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن رفض و مواجهة عالم لا معنى له ، عالم عبثي لامعقول ومرفوض ، وقد أستطاع (كامو) أن يقدّم نماذج للرفض الذي ينتهي إلى التدمير والتمرد في شخصيات مسرحياته [10] ، وهو يفسّر لنا اللامعقول على أنه " ينشأ من الصراع بين آمال الإنسان ورغباته والعالم الذي لا معنى له الذي يعيش فيه الإنسان ، وهو الصراع الذي يحتم على الإنسان أن يجد طريقه وسط عالم من الفوضى " [11] وحينما ينظر الفنان إلى العالم الفوضوي ، فإنه لا يملك سوى الرفض والتمرد على ما فيه من عبث ولامعقولية ، ومن ثمّ ، فإنه لابد من أن يجد نفسه مدفوعاً نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته ، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية [12].

وذلك الرفض في نظر كامو لا يعني السلب أو اليأس أو الإنكار ، بل هو يعني أيضاً الخلق أو التنظيم أو الإبداع ، ومن هنا فإن الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الفني إنّما تتجلّى بصفة خاصة في رفض الفنان لما في العالم من (عبث أو لامعقول) ، وتمرده إنما يتأتى عن طريق فرض الشكل الفني المنظّم على الواقع الغفل [13]

في حين تستند فلسفة نيتشه الى الدعوة لرفض القيم والتقاليد السائدة والى انشاء قيم جديدة من شأنها ان تمنح الانسان القوة والحرية . وبهذا فان فلسفة الرفض لديه تقوم على اساس جملة من المفاهيم التي تبدء بفكرة الانسان الاعلى وهو الانسان الذي يتجاوز حدود الانسان التقليدي ويحقق اقصى امكاناته ، والمفهوم الاخر هو ارادة القوة التي تدفع الانسان الى الخلق والتغيير ، ثم يستند بفلسفة الرفض على فكرة موت الاله وان الانسان هو الان المسؤول عن خلق قيمه الخاصة ، واخيرا تقوم فلسفة الرفض لدى نيتشه على اعادة تقييم القيم من خلال اعادة النظر بالقيم التقليدية ورفض تلك التي لا تخدم الانسان . وقد كانت الخطوة الأولى التي أتخذها (نيتشه) لقيامه بقلب القيم ، أنه عد القيم نسبية ومن ثم فهي تخضع للتغيير والتبديل ، وأن يفترض مقدماً إيمانهم بأن المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية ، فهي فرضت عليهم بقوة ، لا سلطان لهم عليها وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبإمكانه أن يرفضها ويبدلها إن شاء أن يضع لنفسه هدفاً آخر [14] .

ويرى (نيتشه) أن الإنسان إذا ما أراد أن يصل إلى مرتبة الرقي والتقدم عليه أن يتبنى فلسفة الرفض لجميع العقبات التي تقف في طريقه ، وأن يحطم الأصنام التي وعى عليها وهذا التحطيم إنما هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية ، وإنكار رافض لكل مصدر للقيم مغاير للإنسان ذاته [15] .

وقد تظافرت دعوات (نيتشه) للتغيير وضرب المقدس ، والسلطة المفروضة على فكر الإنسان / الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز ، مع دعوة (فرويد) فيما بعد للتخلص من العقد الأبوية والسلطوية مهما كانت ، ومع دعوة (هيدغر) في استبعاد المقدس عن العالم ، وانسلاخه عنه ، " إذ يعين (هيدغر) هذا الانسلاخ على أنه " فراغ تجاه المقدس ، وحالة اللاقرار حيال الله والآلهة " [16]، ولذلك عملت هذه الأفكار على تغيير كامل في القيم والتوجهات الغربية للوصول إلى أعلى مناطق الحرية والسمو الإنساني التي تجلت في فنون ما بعد الحداثة التي حاولت بعدميتها أن تستحدث مفاهيم جمالية وشكلية جديدة [17] .

ويجدر بنا الاشارة الا ان انهيار المعنى في الثقافة الغربية لم يكن نتيجة الثورات العلمية التي شهدتها المعرفة في الغرب وان كانت قد أثرت بشكل أو بآخر في توجيه المعنى بإثرائه وتجديده ، لكن الضغط الأكبر من أفول المعنى بتفكيك الذات ، وحلول الخطاب عن جرائم القرن العشرين أبان الحرب العالمية الثانية . وان هذه الجرائم أحدثت اضطراباً هائلاً في المعنى واختراقاً مدوياً في الدلالات والقيم إلى درجة الإخلال بنظام العلاقة مع العالم والتاريخ ، وهذا الانفجار في المعنى على غرار اكتشاف فضائع بشرية أبان الحرب طالت الكتابات والدلالات والفلسفات [18] .

وهنا نتلمس حضور مفهوم الرفض عبر التفكيكية كمنهج في التفكير الفلسفي والنقدي الذي القى بظلاله على المعرفة الانسانية بعمومها والفن بوجه خاص ، اذ ان إستراتيجية التفكيك تعد من مخرجات عملية الرفض والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد ، والتحول إلى لانهائية المعنى ، وقد أنطلق التفكيك ليحطم كل غالٍ وثمين أو مقدس ، ليتمرد على نهائية النص أو إغلاقه . وبهذا الصدد يقول (رولان بارت) : الذي يرفض النقد المعياري انه " كلما كثرت المعاني التي يتضمنها النص كان ذلك أفضل ، وانه يجب ان لا يعطى أي من هذه المعاني أفضلية على المعاني الأخرى " [19] .

ان التفكيك كإستراتيجية بارعة في فحص النصوص والموضوعات وتسعى إلى رفض منطق الثنائيات الميتافيزيقي ، لإقرار حقيقة اللايقين ، كما ان التفكيك ليس هدماً ، وإنما يتضمن أيضاً فعل البناء (البناء بنمط مختلف) فهو بالأحرى تفكيك وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها ، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية توزع المراكز [20] . ليكون الرفض مفتاحا لقبول فكر جديد يحمل في داخله بذور رفضه لاحقا ، وهذا هوالحال في كل منظومة الفكر والفن الحديث وما بعده .

ان مفهوم الرفض فلسفيا لا يؤمن بوجود أية سلطة بمقدورها التحكم بأهواء المتلقين ، وسبل تلقيهم للنصوص ، فلكل متلق تجربة مختلفة واستجابة مناسبة لعملية تلقي نص ما ، لذا فان معاني النصوص تتشظى إلى معانٍ عرضية لا تسمح باستقرار تحولاتها ، وهذا ما اشتغل عليه جاك دريدا في إبطال كل الفرضيات والمسلمات القائمة على الإيمان بوجود المعنى الحقيقي ، فهو لا يثبت معنى حتى تضيع هويته ، وتصبح غاية دريدا المسماة منهجية قوة تخريبية لا تلمس شيئاً إلاّ لتنسف مسلماته وتفجره شظايا . وان غاية الرفض هي إطلاق الحاضر في لجّة اللامعنى ، واللاعقلانية ، واللامركزية ، واللا تعريف ، واللا حسم [21] . وبهذا المعنى فالرفض ليس هدماً ، انه على العكس عمل مثمر بّناء ، يقوم على توسيع ما يضيق ، أو فتح ما ينغلق ، بصورة تجعل ما يمتنع على القول أو الفعل أمراً ممكناً .

ثانيا- تقنيات الاظهار في الفن الحديث .

يعرف الفن الحديث بأنه حركة فنية ظهرت في ستينيات القرن التاسع عشر واستمرت حتى خمسينيات القرن العشرين وقد تميزت هذه الحركة بالعديد من التحولات والتطورات التي رافقت تطور وتغير المفاهيم ، وانماط الحياة ، والعلوم خلال تلك الحقبة ، و عادة ما يرتبط مصطلح الفن الحديث بالفن الذي تخلى عن التقاليد القديمة لصالح كل ما هو جديد ومبتكر . ولتعرف اهم مميزات وتقنيات الاظهار حركة الفن الحديث سيذهب الباحثان الى تقصي المدارس الفنية التي مثلته للخروج بحصيلة تعبر عن مميزات عموم حركة الفن الحديث . فالانطباعية (1863-1890) والتي تعد اول منطلقات الحراك الفنية التي نشأت وازدهرت في فرنسا على يد مجموعة من الفنانين*(*) الثوريين الذين ضاقوا ذرعاً بالقواعد التقليدية المفيدة لهم ولأفكارهم ، فضلا عن الموضوعات الاسطورية والتاريخية وتحكم العقل بتنظيم العالم المرئي عند تصويره [22]. كانت – الانطباعية – ظاهرة من ظواهر التحول العام الناتج عن تتابع الاحداث وتطورات المجتمع الغربي ، وقد وصفت بأنها ثورة قادت الانسان لأن يعي حركته الزمنية ويحدد مكانه في الزمن ويتلمس واقعه في محيطهُ .

امتازت المدرسة الانطباعية على مستوى بناء الشكل باستخدام فنانيها للألوان النقية ، المتناغمة ، المتباينة والمتكاملة في آن واحد لإنجاز مهمة التقاط وتسجيل تأثيرات الضوء والظل على الاشكال في فضاء اللوحة مما ساعد ذلك في خلق شعور بالسطوع ولبهجة والحيوية والسعادة في اللوحة ، فضلا عن ذلك سجل الفنان الانطباعي عدم اهتمامه بإظهار التفاصيل لدقيقة للأشياء المصورة ، وهو ما ساعد على خلق شعور بالانطباع العام للموضوعات المراد تصويرها . اما على مستوى الموضوع فقد سعى الفنان الانطباعي الى الاهتمام بتصوير المناظر الطبيعية وتسجيل التأثيرات الجوية المختلفة عليها ، فضلا عن تصويرهم لأنشطة الحياة اليومية للناس كالعمل واللعب والراحة . وعلى المستوى التقني فقد ذهب الفنان الانطباعي الى استخدام ضربات الفرشاة القصيرة والعفوية فضلا عن استخدامه لتقنية التداخل بين العناصر المختلفة في اللوحة وذلك من خلال الغاء الخط الفاصل بين الاشكال وهو ما يعطي احساساً بالحركة والاستمراري [23]. ومع المدرسة التعبيرية (1890م) التي اعتمدت على التعبير عن المشاعر والعواطف الانسانية للفنان بشكل كبير ومبالغ فيه وهذا ما يظهر للعيان في مصوراتهم التي تكشف بشكل واضح عن القوى المطلقة التي تشكل الجوهر الداخلي للطبيعة او الانسان " فبإخضاعهم للطبيعة وجعلها نسخة طبق الاصل لاستجاباتهم الذاتية للعالم من حولهم ، كانوا يبتغون الكوني والشمولي اكثر من اهتمامهم بالخاص والطارئ " [24].

ترتكز التعبيرية في بنائها للشكل على استخدام الشكل المبسط المصغر او المضخم ، فضلاً عن استخدام الاشكال المشوهة او غير الواقعية ، فالفنان التعبيري ابدى اهماماً اقل بالتشبيه من اهتمامه بالرؤية الفنية وبذل جهوداً لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعر به .

اما على مستوى الموضوع فقد استخدم الفنان التعبيري الموضوعات الانسانية كالوجوه ، والجسد البشري ، اضافة الى ذلك استخدم الموضوعات الطبيعية كالنباتات والحيوانات فضلاً عن استخدام الموضوعات الرمزية . وعلى مستوى التقنية الفنية استخدم الفنان التعبيري الالوان المشددة غير الواقعية ، والفرشاة العريضة ذات الوقع الثقيل بغية خلق شعور بالعفوية والقوة ، كما استخدم او وظف النقاط والخطوط لحادة والمنحنية من اجل انشاء تأثير عاطفي قوي . هذا بالإضافة الى استخدامه للتقنيات غير التقليدية كالتصوير الفوتوغرافي والنحت [25].

اما المدرسة الوحشية (**) او الفوقية (1904) فقد ركزت هي الاخرى على المشاعر الداخلية للفنان والعواطف الانسانية ، وقد اشارت نتاجاتها الفنية ضجة كبيرة بسبب اسلوب فنانيها المتمرد ، فعلى صعيد الشكل امتازت المدرسة الوحشية بالتجريد والتبسيط وبالوقت نفسه بالمبالغة وقد كان لاستخدام التجريد والتبسيط في التصوير اثرهما في خلق تعبيرات فنية اكثر صدقاً وعفوية ، هي محاولة لإظهار المشاعر والعواطف الداخلية دون قيود الشكل الواقعي ، ام المبالغة فكان الهدف منها هو تعزيز العناصر الاساسية في الصورة بغية خلق شعور بالطاقة والعاطفة . على مستوى الموضوع فقد تنوعت بين موضوعات الحياة اليومية المختلفة والتي كان الهدف من تناولها هو خلق تعبيرات فنية اكثر ارتباطاً بالجمهور لتحقيق فكرة " الاحساس بالواقعية والعاطفة والموضوعات البشرية كالوجوه والاجساد ، فضلا عن موضوعات الطبيعة والمناظر الطبيعية لخلق تعبيرات فنية عاطفية التي لعبت دورا مهما في الفن الوحشي ، حيث ينظر اليها على انها مصدر للالهام والمشاعر ويستخدم الفنانون الوحوشيون موضوعات ما على مستوى التقنية فقد اعتمد الفنان الوحوشي تقنية الرسم السريع لتقييد والتقاط اللحظة بشكل فوري لتكون اكثر صدقاً وتعبيراً وعفوية ، فضلا عن ذلك استخدم تقنية الطباعة الحجرية والطباعة الخشبية لخلق تعبيرات فنية قابلة للتكرار والتداول والانتشار . كما استخدم الالوان القوية ، الصارخة ، بل ذهب الى ابعد من ذلك حين فصل اللون عن العنصر وسمح له بالوجود على سطح اللوحة كعنصر مستقل فيتمكن اللون ان يعبر عن مزاج ويؤسس هيكلا داخل العمل الفني دون ان يكون حقيقياً كما في العالم الواقعي [26].

ومع ظهور التكعيبية (1907) التي تعد امتداداً للطروحات الشكلانية التي جاءت بها الانطباعية تكون قد بدأت الخطوة التالية باتجاه التحرر من القيود التي فرضت على الفن والفنانين . اذ تصاعد البحث والتجريب واصبح موضوع تصوير كوامن الشيء من خلال احلال المفهوم الفكري الهندسي هدفا بحد ذاته وهذا ما يشير اليه موريس رينال بقوله " في الرسم اذا اراد المرء ان يقترب من الحقيقة عليه ان يركز فقط على مفاهيم الاشياء لأنها وحدها التي وجدت دون مساعدة موارد الخطأ تلك التي تنضب اي الحوار " [27]. وهذا يعني ان التعبير عن الحقائق لا يمكن له حسب المفهوم التكعيبي ان يتم الا من خلال تقصي المضامين او الجواهر المتباينة الكامنة في الاشياء . ولترجمة ما ورد اعلاه على سطح اللوحة اتبع الفنان التكعيبي مجموعة من الخطوات لتحقيق ذلك . فعلى مستوى الشكل استخدم الخطوط المستقيمة او المنحنية لأنشاء اشكال هندسية وتكوينات جديدة ، وايضا عمد الى تحليل الشكل المراد تصويره الى اشكال هندسية بسيطة في محاولة لإظهار الجوانب المختلفة للشكل ، اي عرضه من زوايا متعددة في لوحة واحدة . فضلاً عن ذلك استخدم الفنان التكعيبي مبدأ التكرار لخلق شعور بالوحدة والانسجام في اللوحة . اما على مستوى الموضوع فقد تناول الفنان التكعيبي الموضوعات اليومية مثل الاشخاص ، الزهور ، الفواكه ، الآلات الموسيقية . اما على مستوى التقنية فقد تنعت بين استخدام الالوان الاساسية والخطوط العريضة ، والمستويات المتراكبة فضلاً عن استخدام اسوب تسطيح الاشكال للابتعاد عن فكرة العمق او تحسيم الاشكال [28].

رؤية جديدة للعالم الحسي كشفت عنها المدرسة التجريدية (1910) تمثلت بالتخلي ولو جزئياً عن المرئي لبلوغ اقصى الغابات الجمالية وذلك باعتمادها البناءات المؤسسة بهيكليتها الهندسية والتي بلغت في الرسوم التجريدية حافتها النهائية في البح عن شكل خالص [29]. بعيد عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية .

ذهب الفنان التجريدي في بناءه للشكل الى استخدام الاشكال الهندسية والاشكال العضوية فضلا عن استخدام للأشكال غير المجسمة التي لا تشبه اي شيء موجود في العالم المرئي الحقيقي ، ولذلك كانت التكوينات المتحققة في اللوحة قوية ومنظمة اولا ومنسجمة ثانيا ، فضلا عن تحقيقها لمسألة التعبير عن الافكار والمشاعر الداخلية للفنان ثالثا وفيما يتعلق بالموضوع فقد ابتعد الفنان التجريدي عن تصوير اي شيء يمس الواقع ، وذلك لسببين ، اولهما هو اعتقاده بأن الواقع مضللا ومحدودا ، والسبب الاخر فهو تأثره بالحركات الفنية الحديثة الاخرى مثل التكعيبية والمستقبلية ، لذلك كانت مواضيعه تركز على استخدام الموضوعات الرمزية التي تشير الى شيء ما موجود في العالم الحقيقي ، فضلا عن استخدام للموضوعات المجردة التي تعبر عن افكار ومشاعر الفنان دون اي قيود . ولترسيخ ما ذكر اعلاه عمد الفنان التجريدي الى استخدام تقنية الالوان غير الواقعية والتي لا تشبه الالوان الموجودة في العالم الحقيقي فضلا عن التقنيات غير التقليدية كالتصوير الفوتوغرافي والرش [30]. اما المدرسة المستقبلية (***) (1909) والتي تميزت بالتركيز على التعبير عن الحركة والسرعة ومواكبة الحدث ، وقد كان هذا التميز واقعا بمثابة استجابة ومسايرة لتطورات العصر والعلم الحديث ، حيث السرعة والعمل التقني ، ولهذا جاءت الاعمال الفنية مستندة في بناءها للشكل على استخدام طريقة التكسير وطريقة تحليل واعادة تركيب الشكل ، فضلا عن استخدام الخطوط الديناميكية القوية والمباشرة ، وفي هذا محاولة

لتحقيق عملية تصوير الحركة والسرعة بطريقة تجريدية اولا ، وانشاء صورة دقيقة واكثر تفضيلا ثانيا ، وابراز العناصر الاساسية في الصورة ثالثا.

اما على مستوى الموضوع فقد تناول الفنان المستقبلي الموضوعات ذات الطبيعة التكنولوجية مثل السيارات والطائرات والمدن الحديثة ، فضلا عن الموضوعات اليومية للحياة البشرية والهدف من ذلك هو خلق تعبيرات فنية اكثر ارتباطا بالجمهور وبالتالي خلق شعور بالواقع الديناميكي المتحرك ، ولتعزيز اثر المستويين (الشكل – الموضوع) مد الفنان المستقبلي الى استخدام تقنية الرسم السريع وتقنية التصوير الفوتوغرافي لتحقيق فكرة مسك الحركة والسرعة بشكل فوري وآني لخلق تعبيرات فنية اكثر صدقاً وقوة ، فضلا عن استخدام تقنية الالوان القوية والزاهية النابضة بالحياة لتكون اكثر اثارة وجذب ، هذا بالإضافة الى استخدام تقنية التراكب لإنشاء تكوينات ديناميكية من الاشكال والاشياء [31].

ومع المدرسة الدادائية (****) (1914) التي تميزت عن غيرها من الحركات السابقة بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة والتخلص من كل ما يعرقل الحرفية ويكبح جموح التلقائية في التعبير والابداع الفني [32]. ولتحقيق هذا توجه عمد الفنان الدادائي الى استخدام الاشكال الهندسية الطبيعية ، وكذلك استخدام الالوان غير الواقعية ، فضلا عن استخدام العناصر غير المتجانسة كالجمع بين عناصر من الواقع والحلم او الخيال ، وكذلك استخدامه للتقنيات غير التقليدية مثل التقطيع واللصق والتركيب . وعلى مستوى الموضوع استخدم الفنان الدادائي الموضوعات السياسية ، وكذلك الموضوعات السريالية مثل التعبير عن الاحلام والاوهام ، فضلا عن استخدام للموضوعات التجريدية انما على المستوى التقني فقد استخدم الفنان الدادائي تقنية الكولاج وتقنية الفوتومونتاج ، فضلا عن استخدام لما بات يعرف لاحقا بالمفاهيمي في محاولة منه لكسر الحدود بين الفن والواقع ، ولخلق اعمال فنية لا يمكن تصنيفها بسهولة [33].

اما السريالية (1924) التي كانت تعبر عن رؤيا جديدة للتعامل مع الاجناس الابداعية والتي جاءت نتيجة الانتكاسة الروحية التي عاشتها اوروبا عقب الحرب العالمية الاولى ، فقد اشتغل السرياليون على منهج يعلي من شأن اللاشعور والصورة الحلمية والخيال كل ما هو متناقض وخارق ، فكانت صور الاظهار على مستوى الشكل تتميز بالغرابة والتشويه الذي لا يتحقق عبر المبالغة او التقليص في الاشكال او تحويلها الى اشكال اخرى او دمجها مع بعضها البعض ، وكذلك استخدم التناقض حيث الجمع بين عناصر غير مترابطة او خلق تناقضات بين الاشكال والالوان فضلا عن ذلك استخدم التلقائية كالرسم او الكتابة دون تفكير او دون تخطيط ، اما على مستوى الموضوع فقد كانت تتمحور بين الموضوعات السياسية والاجتماعية ، كالحرب والفقر والظلم وكذلك الموضوعات الرمزية التي تشير الى اللاوعي والمشاعر المكبوتة ، هذا فضلا عن الموضوعات الغريبة والمتناقضة كالأحلام والكوابيس والصور اللاشعورية ، ام على المستوى التقني فقد تنوعت بين الكولاج والتركيب فضلا عن استخدام الالوان الزاهية والنابضة بالحياة . وقد كان الهدف من ذلك هو خلق تعبيرات فنية اكثر تعقيدا واثارة للاهتمام وكذلك خلق شعور بالدهشة واثارة المشاعر والعواطف [34].

الفصل الثالث

إجراءات البحث والتحليل

نظرا لسعة مجتمع البحث الحالي والذي لا يمكن حصره ، كونه يمثل مدة زمنية كبيرة من الفن الحديث واجناسه التشكيلية ، وكون الموضوع يخص قراءة الرفض في مدارس الفن الحديث بشكل عام ، لذا قام الباحثان بتناول مجتمع البحث وفق الاتجاهات الفنية التالية (الانطباعية ، التعبيرية والوحوشية ، التكعيبية ، التجريدية ، المستقبلية ، الدادائية ، السريالية) . وكانت المدارس الفنية الحديثة ذاتها عينة لقراءة الرفض فيها مستشهدين بنماذج منها .

قراءة تحليلية للرفض في مدارس الفن الحديث

1- الانطباعية

جاء الرفض في الانطباعية كمرحلة انتقالية في لغة الخطاب التشكيلي بين مرحلتين امتدت الاولى الى ما قبل عصر النهضة، والاخرى ماحصل من تبدل جاء على اعقاب الانطباعية في التحرر من الشيئية وايجاد بدائل تصويرية للانفتاح الى اللا تقليد في الفن عبر رفض تصوير غير الواقع المرئي (كما تراه العين المجردة). مع الاخذ بنظر الاعتبار التراكم البصري والجمالي ومايترتب عليه من تطور وتصعيد في الرؤية الى الاشياء، فضلا عن ازاحة الكلاسيكية واحلال اللون محل الخط الفاصل للاشكال والتركيز على الضوء والفضاء، وتأثيره على حجوم الاشكال، واستبدال المنظور الخطي بقيم لونية نقية ممزوجة بصريا ، وضربات الفرشاة المتقطعة كونها حسب رأي الانطباعيين اكثر قدرة على نقل الواقع كما تراه العين المجردة ، وتكون الانطباعية قد أسست رفضاً لموضوع الانغلاق الداخلي للعناصر، وفتحا لعدد النقاط المركزية في اللوحة الواحدة، مما مهد باستحداث نزعة بنائية اقرب الى التفكيك منها الى التركيب.

وهذا انسحب الى رفض الموضوعات التقليدية التي كانت سائدة في المدارس الفنية التي سبقت الانطباعية ، كالموضوعات التاريخية والدينية والاسطورية ، كما رفضت استخدام اساليب الفن الكلاسيكي كونه لايعكس واقع الحياة الحديثة ..

من هنا تبدو الانطباعية حركة رفض إيجابية في تغيرها الواقع المؤلم ، واستخدامها لآليات جديدة ومبتكرة في تحقيق ذلك الهدف، اذ رفض الانطباعيون السيطرة المتزمتة وغير المتجددة للاكاديمية الفرنسية على الفن ، ولا ريب في ذلك من حيث إيمانهم بأن الحقيقة ليس لها وجود وإنما صيرورة تتلاحق ، ولابد من ملاحقتها ، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود.

ان تسجيل اللحظة الهاربة، والتعبير عن الزمن كان هاجس الانطباعيين في تحقيق جمالية تمنح الاشكال وجوداً رافضاً لكل زمن ساكن حي، وتحويله الى زمن متفتح لانهائي من خلال العلاقات التشكيلية، فلدى الانطباعيين كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر ابداً وموجة يجرفها تيار الزمان ..

2- التعبيرية والوحوشية

كان هدف فناني التعبيرية والوحوشية ، هو البحث عن شكل مشبع بالوجدان والعاطفة والتعبير يصبح حاملاً بجمالية اكبر بكثير من مظهرها الحسي، فعندما تكون الاشكال انعكاساً للذاتية والمشاعر الانسانية بكل ماتحمل من غموض وتطلع ماورائي يصبح الرسم بهذه الحالة حاملاً بقيم التصميم المبسط والمكثف لان الغاية ليس في رسم المرئي بتفصيلاته المرئية، بل ايجاد نوع من التقنية بين الاحساسات الذاتية وطريقة الاداء، فالذي يجمع ماتيس بكوكان هو طريقة الرؤية الى المحسوسات وكيفية استخلاص جوهرها الكامن من خلال الشكل المركز والمبسط اذ يهدف في اعماله الى حقيقة اخرى تكمن خلف المظهر المرئي للاشياء والجمال بالنسبة اليه ليس الشكل المرسوم بدقة بشيئيته الايقونية فهناك حقيقة متأصلة يجب رفضها من المظهر الخارجي للموضوع عند تقديمه، وهي الحقيقة الوحيدة التي تهمنا، فلم تكن هذه الرسوم نتيجة للمصادفة الا في القليل النادر ويظهر في كل منهما كيف ان الضوء نفسه يغسلها جميعها كما عبرت عنه حقيقة الصورة سعى ماتيس الى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية ففي الرسم كان يقول "كل هذه الاشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة .

وعليه تظهر مكامن الرفض في التعبيرية من خلال رفض محاكاة الواقعية كما تراه العين المجردة ، بل يجب التاكيد على المشاعر والعواطف الداخلية للفنان كما رفضت رسم موضوع الطبيعة لتركز بدلا عن ذلك على رسم الموضوعات الانسانية والعاطفية .

اما على مستوى التقنية فقد رفضت الالوان النقية واستخدمت الالوان الممزوجة للتكثيف والمبالغة ، كما رفضت ضرباة الفرشاة المتقطعة واستخدموا بدلا عن ذلك خطوطا واشكالا محددة .

اما مع الوحوشية كان الرفض مبنيا على التركيز على الالوان الزاهية والصارخة بشكل غير تقليدي أي بمعنى ان الوحوشية رفضوا الالوان الهادئة والداكنة .

وعلى مستوى الشكل فقد رفضت الوحوشية الاشكال المعقدة والثلاثية الابعاد ، أي بعبارة اخرى استخدم الوحوشيون الاشكال البسيطة والمسطحة ، فضلا عن رفضهم للتخطيط المسبق اذ كانت لوحاتهم سريعة وعفوية وبهذا الصدد يذكر ماتيس قائلا (حينما ارسم لا افكر ، انا اشعر فحسب)

3- التكعيبة

اتسم الرسم مع التكعيبية نحو المزيد من حيث الشكلانية بدون تجاهل العالم المرئي كلياً. اذ نظر التكعيبيون إلى الطبيعة بعين رافضة وفق مفاهيم عقلية عن الشيء للوصول إلى الجوهر، ولهذا يقول (براك) (1882-1963): "الحواس تشوّه فيما الفكر يبني .

إن عملية إعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة من أهم مرتكزات الرفض عند التكعيبية بعيداً عن السهولة والإغراءات البصرية الحسية التي لجأ إليها الانطباعيون والوحوشيون.

فللمرة الأولى يرفض الفنان الغربي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي المبنى حسب الرؤية الأحادية والإيهام البصري وباستخدام أجزاء من العالم المرئي وبتفكيكها الأشكال الخارجية للموضوع الممثل وتحويلها إلى مساحات صغيرة مسطحة فضلاً عن تمثيلها الأشياء من مختلف وجوهها في وقت واحد للتعبير عن حقيقة لا متناهية مدعية أنها تقدم صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند المظاهرة الخارجية.

لقد أكتشف التكعيبيون الأبعاد التكعيبية للأشكال عندما اكتشفوا معنى الشكل الحقيقي ضمن مساحة محددة وحيز معلوم ، بتكسير السطح الواحد المتعارف عليه ، إلى أكثر من سطح ومن زاوية نظر مختلفة في وقتٍ واحد ، وبهذا أصبح المكان أو المساحة ملتقى لعدة أبعاد في زمن محدد لشكل معين أساسي .

إن آلية بناء الاظهار البصري في الفن التكعيبي تعتمد أساساً على فعل التحليل والتركيب للمشاهد البصرية وإعادة تحويلها عبر الذاكرة البصرية وبفعل آلية الخيال والتخيل وعمليات الرفض عبر

الحذف والاختزال للعالم المرئي إلى نوع من التركيبات الشكلية التي تحيل الشكل إلى نوع من الصيغ التركيبية المفترضة للمشاهد على نحو يمثل أعلى درجات المطابقة للنموذج الهندسي جماليا ، وفق معادلات تركيبية جديدة تتحول فيها المشاهد الى صياغات مرئية ، فالتكعيبية تخلق عالماً موازياً لا يمكن أن ينفصل عن العالم المرئي ، إلا إنه يوازيه بإعادة التركيب وفق فرضيات التكوين التكعيبي .

وهنا يمكن استخلاص مكامن الرفض للتكعيبية برفضها فكرة تصوير الواقع كما هو ظاهر للعيان والتوجه نحو اتباع اسلوبا جديدا يتمثل بتحليل الواقع واعادة تركيبه بمنظور جديد ، كما رفض التكعيبيون التعبير عن الانفعالات والعواطف بشكل اساسي ، فضلا عن رفضها للاسلوب العفوي والعاطفي الذي كان يعتمد على استخدام الالوان الصريحة والجريئة والاشكال البسيطة .

4- التجريدية

ان الفن التجريدي الحديث يريد ان يوصلنا لمعنى او يعبر عن حقيقة بل يقدم تمثيلاً صادقاً للاشياء، من خلال بناء انظمة جديدة من المعادلات يحطم من خلالها العلاقات التقليدية بين الاشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له اكثر صدقاً ، والصوت او الحقيقة المتناهية جمالياً هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها، والرسم الحديث يلزمنا ان نقر بوجود حقيقة لاتماثل الاشياء وليس لها أي نموذج خارجي تحتذ به وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً ومع ذلك تظل حقيقة.

اذ ان التجريد في مفهومه العام ، هو رفض التمثيل الصوري، ورفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات ، بدلاً من الغوص فيها ، وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي ، أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها ، فالتجريد لا يقتصر على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة ، بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة ، اذ اقترحت اسلوبا اكثر تجردا يركز على التعبير عن المشتعر والافكار المجردة .

ان الفن التجريدي ومن خلال رفضه للحسيات وتركيزه على خلق لغة شكلية نقية خاصة به، يكشف عن فلسفة ذات نزعة مثالية رافضة دون شك والتي سبق ان اشار اليها الفلاسفة المثاليون الاغريق ومن تبعهم، فالاشكال التجريدية ومن خلال رفضها للمحسوس تصبح حرة، من خلال تلبسها بالصفات الكونية، والفن التجريدي يستمد طاقته الداخلية من مصادر روحية، ولاشعورية، وهذا مايؤهله لتقديم رؤية جديدة للوجود من خلال الاشتغال على اشكال منفتحة سواء كانت هندسية ام عضوية (هيولية) لها كياناتها المستقلة ، فالانسان يمكن ان يتحسس اشياء غير مادية تتم عن طريق العقل او الخيال، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل الى ما هو خفي.

5- المستقبلية

أنتجت المستقبلية تكوينات فنية ذات أشكال دائمة الحركة ، ومتفجرة ومتصارعة ، معتمدة على حركة الأجسام في الفضاء ، وتميل إلى رفض التقاليد الفنية الجامدة ، وتجنب الأوضاع الساكنة ، إذ إنها تفقد تكوينات حياتها الخارجية العامة ، بسبب كثرة الخطوط الموصلة بالحركة وألوان ديناميكية معتمدة علـــى عنصـــري الحركة والاستمرارية . وجاءت بأفكار حديثة رافضة للماضي والتراث عبر الحاجة المتزايدة إلى الحقيقة ، اذ لا يمكن إن يكتفي الفن بالشكل واللون ، كما هما مفهومان ، لان كل شيء يتحرك ، كل شيء يركض ، كل شيء يتحول بسرعة ، إلا وجها جانبا لا يمكن أن يظل أمامنا من دون حركة ، إن الأشياء المتحركة تتكاثر وتتشوه وتتلاحق كالاهتزازات حسب تعبير (مارينتي) .

اذ اعلن المستقبلية عبر اعمالها الرافضة الى ثورة ضد الماضي والتراث والتغني بمظاهر العالم المعاصر، حيث الحاجة إلى تطور الحداثة في الفن والتي باتت غير مقنعة عن طريق الشكل واللون . أي إن كل شيء في حالة جريان وتحول سريع ، وفي حركتها تتضاعف إلى مالا نهاية ، وهذا التضاعف لعله ابرز السمات الحداثية لهذه الحركة ، على اعتبار إن الحداثة موقف فكري يتشكل ضمن حالة فكرية ، فهي وجود رافض غير مستقر و لا ثابت .

لكن الحركة كما يفهمها ممثلوا المستقبلية، غالبا ما تأخذ الطابع النظري ، وتقدم الفكرة على الإدراك البصري والانفعال. فوسائلهم التزمت بتجزئة المساحة التشكيلية الى سطوح متداخلة، على غرار ما فعل التكعيبيون، فالحركة لديهم حركة مفهومية ديناميكية ،

وبذلك فالمستقبلية ترفض الماضي كما ترفض التوقف عند الحاضر ، وتسعى إلى التعبير عن المستقبل وعن الأشكال في حقل تتالي الحركة . وكل ما كان مطلوب من الفنان هو ان يعبر عن مظاهر الحياة الحديثة ، اذ توصل المستقبليون إلى تمثيل الحقيقة إشارياً من خلال أجزاء أو عناصر منطقية منها ، دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم والبصرية الإيهامية . هذه التقنية ساهمت في التوصل إلى الصورة – الذكرى ، أو الصورة – الفكرة ، الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد ، وعليه ينطلق الرفض من خلال التأكيد على الديناميكية في كونها المثير النموذجي للمستقبليين ،

لذلك كان التفكيك من الأساليب التقنية للمستقبليين ، إذ تعمد إلى تفكيك أوصال الشيء ، والتي تمنحهم الإحساس بالحركة بتقسيم الشكل ، بما يتيح لهم الإيحاء بالإيقاع الدينامي الشامل للموضوع .

6- الدادائية

ان الدادائية حالة أعطت للفن والفكر بعداً جديداً ما دفع الفنانين والشعراء للتعبير عن سخطهم من خلالها .وعليه فقد رفضت الدادا الفن التقليدي، محطمة القواعد المعروفة للفن والعقل والتفكير،

لقد استثمرت الحركة الدادائية الكولاج كنوع من التغيير في شكل الرسم وبدأت بمسرحة الفن، والرفض والتمرد على القيم والأشكال الفنية المتوارثة والمعاصرة، وبذلك استخدموا أعمال فنية تقوم على المفاجأة والترحيل دافعين الشيء الجاهز إلى التخلي عن معناه لصنع خلخله في التلقي العادي، وكانت الدادا ازدراء ورفض للفن على المستوى المألوف، وقد أعطت بعداً جديداً لرؤية الكون والأشياء ، وأكدت مبدأ الفن في وجهته التحررية نحو الحافز الخلاق ، إن الدادائية وفق مفهوم الرفض تعد كلمة بلا معنى في عالم يعد معقولا على نحو مجنون، اذ ان وجودها ذاته يتحدى صلابة ويقين كل معنى ، ورغم إعلانها أنها ضد الفن، وتحريفها المقولات الإبداعية، والعبقرية، والفردية، والأصالة، الكامنة في المفهوم السائد للفن، فإنها لم تكن ضد عمل ،أو عرض الأشياء التي يكون الفن داخلا فيها، وما كانت تعارضه هو إي قيد على الوسائل التي تصنع بها الأشياء، والغايات التي تستخدم وتفسر بها، والمدى الذي تنفصل به عن الحياة، وفي إيمانها بان القيم الثقافية مرتبطة بلا انفصام بالعلاقات الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية، تعاملت الدادائية بخشونة مع موضوعات الكمال والنظام والهرمونية والجمال، والوسائط المناسبة والشكل المثالية، وكان الفن والأدب هما نقطة انطلاقها لهجوم شامل على المجتمع ،فضلا عن ذلك إن الدادائية هاجمت بتهكم كل إشكال القيمة وحاولت إعادة الترتيب التخريبية للكلمات والصور، كاشفة عن الإمكانات الخفية للفن ضد مقولات الإبداعية والعبقرية بتقديم طريقة يمكن لأي شخص أن يعمل بها ، مجبرة جمهور الدادا على مواجهة خواء وفوضى العالم ، مقدمة بذلك الخطوة الكبرى التي تم بها إدخال اللاعقلانية التامة إلى الفن .

7- السريالية

تعد السريالية بحثاً عن طريق الرفض فهي اهتمام بكل مايسمو بالانسان فوق ذاته او على الاقل يبدو انه يحمله خارج نفسه، انها ترفض القيود التي تثقل الفكر المراقب كما يقول بريتون ومن استبداد قوانين العالم الحسي والفكر النقاد ومحرمات الاخلاق اليومية وكل ما يعرقل او يحجز، والعثور مرة اخرى على حرية الانسان كاملة .

لقد كانت ازالة صفة الواقعية لدى السرياليين دعوة الى الاكتشاف ، لم تكن السريالية محاولة للهروب الى اللاواقع او الى الحلم بل هي محاولة للنفوذ فيما له واقعية اكثر من الكون المنطقي والموضوعي ، والشيء الذي له واقعية اكثر من الكون المنطقي والموضوعي هو ما في اللاشعور ، ان محتويات هذا العالم المجهول حسب رأي (فرويد) هي خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية ، والاحلام جميعها تمثل الصورة الحقيقية التي تكشف لنا واقع تلك الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم المجهول ،اللاشعور ففي الفن السريالي تستبعد الحقائق الارضية لصالح صور ورؤى لايمكن ايجاد مقاربات لها في العالم الحسي والمطلق يكشف عن طاقته الكلية من خلال الذهنية اللامتناهية التي تبثها الاشكال السريالية، سواء تعلق الامر بالنتاجات السريالية ذات التوجه الاكاديمي كأظهارات .

فالسريالية ترتحل من الخارج إلى الداخل ، بل تعد المصانع البسيطة والمساكن الرخيصة ستهدم أعلى المدن . إن السريالية هي السبر الحقيقي للفكر ، وهي إملاء من الذهن في رفض كل رقابة من العقل ، فخزائن السريالية ليس الواقع ولا العقل ، إنه الإلهام .

لقد وصلت السريالية إلى درجة الاعتقاد إن الحياة الواقعية تشويش للذهن ، والاهتمام بالأشياء العادية عبارة عن بداية سيئة لن تؤدي إلى قيام فن حقيقي صادق يعبّر عن الرافض . الأشياء تخلق في الإنسان العادة ، والحلم يخلق فيه الإبداع ، وبين العادة والإبداع فروقات كبيرة جداً ، فالعادة تقييد والحلم إلهام ، العادة قواعد منظمة ، والحلم أعلى درجات الحرية ، وعلى هذا فان نتاجات الذات السريالية لا تؤمن بالقواعد كما لا يؤمن بها الرفض ، فهما يشتركان بالنسبية والتحوّل والضرورة الداخلية وعدم الاعتراف بالقيم ورفض الواقع ، واللاعقالانية .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

1- رفض الواقعية : رفض الفن الحديث فكرة ان الفن يجب ان يصور الواقع كما هو . بدلا من ذلك ركزوا على التعبير عن افكارهم ومشاعرهم او على خلق تجارب بصرية جديدة وهذا يشير الى ان الواقع هو مفهوم نسبي وان هنالك العديد من الطرق المختلفة لفهم العالم .وهذا ما دفع الى التنوع والتعددية

حيث ادى الرفض للمعاير الجمالية السائدة الى ظهور تنوع كبير في الفن الحديث ، حيث تنوعت الاساليب والتقنيات والموضوعات .

2- اهمية التجريب : ركز الفن الحديث على التجربة والابتكار. ورفضوا الالتزام بقواعد ومعايير محددة وهذا يشير الى ان الفن يمكن ان يكون وسيلة لاستكشاف الافكار والمشاعر الجديدة او متحولات اظهارية مبتكرة .

3- التأثير على المجتمع : كان للفن الحديث تأثير عميق على المجتمع . ساعد في كسر القواعد الاجتماعية والفنية التقليدية وفتح افاق جديدة للتعبير الفني مما ادى الى الانفتاح على التاثيرات الخارجية عبر رفض المعايير الفنية السائدة لفتح الباب امام الفنانين للاطلاع على الثقافات الاخرى والاستفادة من تجاربهم

استنتاجات البحث

كلما ابتعد الفن الحديث عن تصوير الواقع كلما زاد مفهوم الرفض من فاعليته على الفنان والمتلقي .

ان حضور الرفض في الفن الحديث يزيح من الذائقة الجمالية التقليدية لحساب ذائقة متحولة جمالياً تواكب روح العصر .

الهوامش

(*) لويس لوروا ، فرانشيكو فيليبيني ، كلود مونيه ، جان اوغست رينوا ، فردريك بازيل .

(**) اتجاه فني ظهر في باريس عام 1904 ، اطلق التسمية الناقد لويس فوكسيل على احد التماثيل والتي تحولت فيما بعد الى اسم للمجموعة .

(***) اتجاه فني نشأ في ايطاليا على يد مؤسسها الكاتب الايطالي (فيليبوتوماس مارينيتي) والمتمثلة مصطلح شامل يعني التوجه نح المستقبل وبدأ ثقافة جديدة والانفصال عن الماضي .

(****) ظهرت في عام 1914 بالتزامن مع الحرب العالمية الاولى وكانت هذه المدرسة تعبر عن فلسفة حياة كاملة تثور حتى على العلم والتقنية واي اسلوب حياة يومي بسيط .

المصادر

[1] رسول ، رشم : محاضرات مسجلة في اللغة الفرنسية حول مصطلح التمثلات ، بغداد ، المركز الثقافي الفرنسي . 2014، ص 69

[2] .
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=795375

[3] شيخ الأرض ، تيسير : الفحص عن أساس التفكر الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 151 .

[4] كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، المصدر السابق ، ص 66 – 67 .

[5] أنيكست ، أ. أ. : تاريخ دراسة الدراما ؛ نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس ، ت : ضيف الله مراد ، وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 2000 ، ص 213 .

[6] . نفسه ، ص 213 .

[7] نفسه .

[8] . أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ، المصدر السابق ، ص 84 .

[9]. نفسه ، ص 16 .

[10] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، المصدر السابق ، ص 187 .

[11] رشدي ، رشاد : الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1975 ، ص 118 .

[12]. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د . ت ، ص 206 .

[13] إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، المصدر السابق ، ص 225 .

[14]. زكريا ، فؤاد : نيتشه ، دار المعارف بمصر ، 1956 ، ص 55 – 56 .

[15]. قنصوة ، صلاح : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص 105 .

[16]. بن قيزة ، الطاهر : العلم الحديث والفلسفة ، مجلة دراسات فلسفية ، العدد (1) ، قسم الدراسات الفلسفية في بيت الحكمة ، بغداد ، 2001 ، ص 24 .

[17]. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية الجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 66 .

[18]. أمبر وزيلي ، كلير : في ماذا يفكر الفلاسفة ، تساؤلات معاصرة ، مجلة Autrement ، العدد (102) ، 1988 ، ص 104 – 109 .

[19] ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1996 ، ص 83 .

[20] الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص 189 .

[21]. المصدر السابق نفسه ، ص 55 .

[22] ايمان عبدالله ، المدرسة الانطباعية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، الاسكندرية 2015 ، ص1 .

عبد اللطيف عبد المجيد : المدرسة الانطباعية : نشأتها وتطورها وخصائصها الفنية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 2019 ص17 ، 22 ، 25 ، 27

[23]

[24] شاكر عبد الحميد : العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 . ص102 .

[25] محمد عبد المطلب : التعبيرية الاتجاه الفني في الفن الحديث ، المركز القومي للترجمة ، ط1 مصر ، 2019 ، ص10 ، 112 .

[26] محمد عبد المطلب : التعبيرية : الاتجاه الفني في الفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ط2 ، مصر ، 2022 ، ص112-113 .

[27] ادوارد فراي : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص27 .

[28] ايمان عبدالله اسماعيل : المدرسة التكعيبية ، دار المعرفة لجامعية ، مصر الاسكندرية ، 2015 ، ص17-22 .

[29] الربيعي ، فاخر محمد حسن : اشكالية المطلق في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل 2002 ، ص90 .

[30]محمد عبد الغني : المدرسة التجريدية ، مفهومها ، عوامل ظهورها ، مبادئها ، روادها ، مكتبة جواد للنشر ، العراق ، 2023 ، ص25-28

[31] جمال بدوي : الفن الحديث من النهضة الى الحداثة ، دار المعارف للنشر مصر ، 2023 ص275 – 277 .

[32] سارة نيومايير : قصة الفن الحديث ، ت رميس يونان ، المكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، 1965 ، ص12.

[33] محمد عبد الغني : الفن الحديث التعبيرية والسريالية ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، العراق ، 2023 .

[34] محمد عبد العزيز : فن السريالية ، دار الفجر للنشر ، مصر ، 2016 ، ص122-124 .