نيللو بونيفتي

المذاهب اللا تشخيصية
في الفن التشكيلي

ترجمة محمود حماد

نيللـو بونينتـــــي

المـذاهـب اللا تشخيصيـــــــة
في الفن التشـــكيلـــي

ترجمـة محمود حمـاد

نيللو بونيتي

المذاهب اللا تشخيصية في الفن التشكيلي

ترجمة محمود حماد

مقدمـــــــة

لم يحدث في تاريخ الفكر ان كثر الجدل وتضاربت الآراء ، كما حدث في هذا العصر ، حول مذاهب الفن الحديث ، خصوصا بعد ذلك الانقطاع الحاسم بين الصور المرئية ، وفنون الرسم ، والتصوير والنحت .

اعتاد الناس ، على مر العصور ، ان يقدم لهم الفنان ، في اعماله حادثة او حكاية او مشهدا للحياة في اية صورة من صورها ، وكانوا يتسامحون ، قليلا أو كثيرا ، في تقبل نزواته وتأويلاته الشخصية للواقع ، ولكنهم صدموا عندما بدأوا يشاهدون اعمالا لاتمثل (الشيء) أو (الموضوع) ، الذى يجد له اصداء ترتبط بخبراتهم وذكرياتهم أو بواقع المرئيات من حولهم . وقد وقف الكثيرون من هذه الاعمال موقف العداء الذى لايقبل مصالحة ، بينما حاول آخرون ان يقتربوا منها ويتفهموا مراميها بالدراسة وبحث الاسباب والنتائج .

كان هدف الفنان في ابتكاراته الجديدة ، التوصل الى التعبير بواسطة العناصر الاساسية للفنون التشكيلية ، الخط والشكل واللون والنور والحركة والايقاع ، مهملا كل مايمت لفنون الأدب من وصف وحكاية ،

أى الوصول باللغة التشكيلية الى الاستقلال ، بعيدا عن جميع الاطر التي أوجدتها تقاليد الماضي ، للانطلاق منها الى رحاب حرة في الابتكار ، والتعبير من العالم الداخلي ، وعن أشكال جديدة تتلاءم مع حضارة العصر . وقد دخلت الاشكال الجديدة جميع ميادين الحياة ، وتأثرت بها العمارة والمسرح ومنتجات الصناعة والازياء والاثاث وغير ذلك .

وهكذا راح الناس يطلقون كلمة (التجريد) على كل مايتراءى لهم فيها عما اعتادوه ، الا ان المصطلح الذى يفيد الشمول في موضوعنا هو (اللاتشخيص) ، عنوان مجموعة المحاضرات هذه ، التي ألقاها الدكتور نيللو بونينتي ، من أبرز نقاد الفن في العالم ، واستاذ تاريخ الفن في جامعة روما ، على طلبة كلية الفنون الجميلة بدمشق في شهر نيسان من عام ١٩٦٤ ، ووضع فيه معالم التيارات اللاتشخيصية ومرتكزاتها الفكرية . آملين من ترجمتها وتقديمها للقارئ العربي القاء الضوء على ناحية هامة من تاريخ الفكر التشكيلي المعاصر .

يطلق مصطلح اللاتشخيصية على الحركات الفنية التي ثبتت دعائمها في مصرنا ، بعد ازمة الموضوع[١] و (الشيء)[٢] والتي بدت بمظاهر مختلفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . هذه الحركات رفضت باصرار أى نوع من طرق التشكيل[٣] التصويرى[٤] أو التشكيلي[٥] ، الذى يرتبط بصلة مباشرة بالتجربة الفنية .

ويمكننا ان نلاحظ ، خلال مسيرة تاريخ الفن في العالم ، نشوء طرق تعبير لاتشخيصية في عصور متفاوتة ، وأمكنة مختلفة .

كما يجدر بنا ، بشكل خاص ذكر التطورات التي طرأت على نظرية الفن في القديم ، وبالتخصيص في صلب تلك الثقافة الاغريقية التي نشأ عنها مفهوم الفن على انه تشبيه(٦) ، نجد افلاطون يفرق الفن الخيالي من الفن التشبيهي(٧) . واعتبارا من افلاطون ، يمكننا ملاحظة امثلة عديدة من هذا التفريق ، حتى نصل الى التمييز الذى يطرحه (كانط) بين الجمال المبهم(٨) ، والجمال الواضح(٩) . ولكن لكي نظل في حدود موضوعنا ، سنقتصر على التذكير بأهمية آراء ونظريات أنصار الرؤية الصافية(١٠) ، وبالتخصيص على كتابين رئيسيين لفيلسوف معاصر ، ولهم وورينغير(١١) ، :(التجريد والميول الرمزية)(١٢) . الصادر في مونيخ عام ١٩٠٨ ،و (قضايا الشكل في الفن القوطي)(١٣) الصادر عام ١٩١٢ في نفس المدينة .

يعتبر صدور هذين الكتابين كانذار ، في مكان وزمان ظهرت فيهما التصورات اللاتشخيصية الاولى . وليس مصادفة أن ينشر كاندينسكي في مونيخ وفي عام ١٩١٢ ، كتابه الذى يعتبر أول محاولة بقلم فنان لايجاد القواعد النظرية لفن لاتشخيصي :(حول الروحانية في الفن(١٤) . ومنذ نهاية عام ١٩٠٩ بدأ كاندينسكي ، الذى

كتب مؤلفه قبل سنتين ، بانتاج أعمال لاتشخيصية ، الارتجالات(١٥) والتكوينات(١٦) . وقد اعتبر كاندينسكي منذ عام ١٩٠٨ أن (الشيء) كان عنصرا ضارا في لوحاته .

نوقش كتاب وورينغر (التجريد والميول الرمزية) ، في الاوساط الفنية في مونيخ كثيرا ، وكان الفيلسوف الشاب ، بطبيعة الحال ، بين المدافعين عن هذه الرؤيا الجديدة . كان يرى في الفن ضرورة مزدوجة : التجريد والميل الى الرمز ، يقول : "إن الحاجة الى الرمز لايمكن اعتبارها محركا انفعاليا للارادة المبدعة ، الا في الحالة التي تميل فيها نحو العضوية الحية(٣) أي نحو الطبيعية(٤) في أسس معانيها ، فالاشارة بشكل فيزيائي لهرم ، أو خنق الحياة ، كما يبدو في عدد من لوحات الفسيفساء البيزنطي ، يبرهن لنا بالتأكيد ، في هذه الأحوال ، على أن الحاجة إلى الرمز ، التي تميل دوما إلى العضوي ، لايمكن أن تكون هي التي حددت إرادة الفن وهنا تتأكد الفكرة ، بأنه يوجد هنا دافع يعاكس مباشرة الحاجة ، إلى الرمز ، ويحاول أن يخضع كل ماينفذ بها ، هذا القطب المعاكس للحاجة إلى الرمز ، يبدو لنا كدافع من نوع تجريدي " .

وعلى الاغلب كان كاندينسكي أول مصور ، أنجز بارادتـــه الواعية أعمالا لاتشخيصية • ولكنه من الصعب التأكيد على اسبقية مطلقة في هذا الموضوع • فقد بدأ هولزل[١] في المانيا منـذ ١٩٠٥ ، تجارب لاتشخيصيـة (تكوين بالاحمر) يعود الـــى عام ١٩٠٥ ، والليتواني شيورليونيس[٢] (١٨٧٥ ـ ١٩١١) ، خلال الفترة ذاتها ، قام بتطوير تعبيريته الزخرفية للوصول بها الـــى مستوى التجريد • ولكنها كانت ، على كل حال ، محاولات لـــم تبدل جوهر الأشياء ، وانما كانت نتيجة للحلول التي أوجدها ـ ((الفن الجديد))[٣] وكل النزعات غير التقليدية • أما هولزل فان تجربته تأثرت مباشـرة من أوبريـــت[٤] وانـــدل[٥] .

أما مايتعلق بالافكار الجديدة الواعية ، وبالتالي بكل مايتعلق مباشرة باعمال التشكيل التشخيصي ، فانحدث على أيدي عدد من الفنانين الروس ، أمثال كاندينسكي ولاريونوف[٦] (١٨٨١) ، أو التشيكوسلوفاكيين أمثال كوبكا[٧] (١٨٧١) ، أو الفرنسيين أمثال بيكابيا[٨] (١٨٧٩ ـ ١٩٥٣) ، وذلك في الســـنوات

حوالي ١٩١٠ ، قبلها بقليل او بعدها بقليل . غير أن جميع هذه المحاولات والتجارب تكون غير موضع بحث ، اذا لم ترتبط مباشرة بما كانت عليه النزعات الطلائعية في الفن الافرنسي ، الوحشية (١) والتكعيبية (٢) ، والمستقبلية (٣) الايطالية . ولا يمكننا تصور ، أي استمرار في التطور ، لدى كاندينسكي أو موندريان (٤) ، أو النزعات اللاتشخيصية الروسية (تجدر الاشارة هنا الى اوائل فناني الطليعة الروسية اشتهروا باسم : التكعيبيون - المستقبليون) ، بدون الرجوع الى تلك المحاولات والتجارب ، ومن خلالها الى ذلك الانقطاع عن التصوير التقليدي ، الذي وعى ضرورته التعبيرية ، في أوج الفترة الانطباعية " أن نرفض نهاية خادعة في العمل الفني ، أي أن نعتبر اللوحة منتهية عندما تعبر عن المثل الأعلى الطبيعي ، هنا تكمن العناصر الأساسية لهذا الانقطاع . فاذا كانت نهاية ما يدعى باللامنتهي ، تؤدي الى خلق استقلال تجاه الطبيعة ، فان اهمال قيمة الموضوع واستبداله بالعنصر التصويري (٥) ، يجعل التصوير فنا متكاملا

ومستقلا تجاه الأدب وتجاه التاريخ . ومن جهة أخرى فان الاستغناء عن الجمال الموضوعي ، يركز الخيال على العنصر الفني الصرف ، أي على قيمة خيال الفنان ، الذي يستجيب لحاجاته الفنية ، ولانسجام تفكيره الخاص (وهو في الفن يقابل المنطق في العلم) ، متحررا من أي التزامات غريبة عن التصوير " .

وهكذا بعد الانطباعية ، عندما أخذ سيزان يستعمل في لوحته المناظر المتعددة ، ليؤكد على الأبعاد الانفعالية في الفراغ ، على حساب البعد التشيلي ، طرحت بطبيعة الحال المشكلة الاساسية لفن التصوير المعاصر بكامله ، المشكلة التي أمكن ان يكون لها حلولا مختلفة . وقد توصل التطور الفني ، انطلاقا من سيزان ، من جهة ، ومن سورا (١) والتنقيطيين (٢) أو التجزيئيين (٣) ، من جهة أخرى ، مرورا بالتكعيبية ، إلى نوع من التجريد الهندسي . وانطلاقا من غوغان ، وكذلك التجزيئية ، مرورا بماتيس والوحشيين ، توصل الى طريقة من التعبيرية (٤) التجريدية غير هندسية . ففي الحالة الاولى ، دفعت التكعيبية الدارس الى اقصاء وجود دت معنى للحيز والزمن ، منتزعة الاشكال التصويرية من نسبية الحيز كتنظيم زمني

وكتتابع للاحداث ، وباعثة فيها بالزمن الحاضر . لقد كانت التكعيبية المذهب الذى ساهم اكثر من غيره في ايجاد لغة فنية جديدة ، كما برر عدم جدوى تمثيل المظاهر المرئية لدى النزعات الفنية اللاحقة .

وفي الفترة التي كانت الثقة تنهار بالواقع المرئي ، أخذت أزمة الشيء[١] تحل محل ازمة الموضوع[٢] ، والتي كانت الانطباعية قد اوجدت لها حلا ، وقد تمكن التكعيبيون من حل هذه الازمة - الجديدة بان اوجدوا بعدا آخر ، اضاعت فيه الاشياء المشكلة معناها المألوف ، واكتسبت معنى غير متوقع ، ذو جدّة مقلقة ، فابدعوا كما يقول مالرو : " اشكالا سرت دوما الانسان الواقع تحت سيطرة آلهة شريرة ، اشكال بسطوح واضحة تشبه الانسان ولا تقلده " .

كل ذلك حول جذريا ، بلاعودة ، مفهوم التشكيل نفسه . وبعد بضع سنوات نبه بول كلي[٣] الى انه : " بالنسبة لشكل ، فان صورة تعبر عن شيء اكثر حياة . ان صورة قبل أى شيء ، شكل قائم على وظائف حيوية : أى وظيفة تنشأ ، ان صح التعبير ، عن وظائف . وهذه الوظائف ذات طبيعة روحية ، تقوم على اساسها الحاجة للتعبير " .

الا اننا لايمكننا اعتبار كلي فنانا لاتشخيصيا ، بالمعنى الحرفي للتعبير ، خصوصا في اعماله حتى عام ١٩٠٤ التي لم تتخلى ابدا عن اشارة الى الواقع المرئي ، ولكنه في البحوث التي اجريت في مونيخ ، تلك السنوات بجانب بحوث كاندينسكي ، جاءت مساهمته جذرية في توضيح تأويلات جديدة للتشخيص . ولا جدال في ان اعمال كلي وافكاره ، كانت في مجموع الفن المعاصر ، حتى يومنا هذا ، درسا من اعظم الدروس .

في عام ١٩٠٩ اسس عدد من الفنانين من بينهم كاندينسكي كوبين (١) ( ) جاولينسكي (٢) (١٨٦٤ - ١٩٤١)، مونتر (٣) (١٨٧٧) - الجمعية الفنية الجديدة (٤) - التي ضمت قوى الفن الشابه العاملة في ذلك الوقت في مونيخ . ولكن هذا التجمع لم يكن له اهداف محددة واضحة ، وسرعان ماظهرت الاختلافات بينهم بقوة ، وأدت الى تشتتهم ، عندئذ تولى فرانز مارك (٥) - (١٨٨٠ - ١٩١٦) ، الذي انضم الى الجماعة في وقت لاحق ، وكاندينسكي تهيئة تقويم (الفارس الازرق) (٦) ، الذي نشر في عام ١٩١٢ ،

استعرضت فيه التطلعات الجمالية الجديدة ، ليس في الفن فحسب وانما في الموسيقى (كان بين محرري التقويم الموسيقار أرنولد شونبرغ)[١]. وفي ١٨ كانون الاول من عام ١٩١١ ، عرضت اعمال ، كاندينسكي ، في صالة (تانهاوزر)[٢] ، وكان ذلك اول معرض لهذا التجمع الجديد ، الذي سمي (الفارس الازرق) ، وكان من جملة العارضين فنانين من جنسيات اخرى : افرنسيين كهنري روسو[٣] ودولوني[٤] ، أو المان مثل ماكيه[٥] وغيرهم . كما عرض شونبرغ عددا من لوحاته . وبعد ثلاثة اشهر قامت جماعة الفارس الازرق بتنظيم معرض ثان للاعمال المرسومة في صالة فولتز[٦] ، ضمت اعمالا لبراك ، بيكاسو ، ديران ولفنانين روس ، لاريونوف[٧] ، جونتشاروف[٨] ، ماليفيتش[٩] . فكان معرضا لفناني الطليعة الاوروبية في تلك الفترة ، اشترك فيه كذلك بول كلي .

لقد اتخذت جماعة الفارس الازرق اتجاها (تعبيريا) واضحا ، ولكنها لم تهمل المكتسبات الفنية القريبة العهد والمعاصرة ، خصوصا

التجربة الفرنسية . وهكذا توصلوا عن طريق تزايد الحركة في الشكل بمعناه التجريدي ، ومن خلال معرفة مباشرة لاعمال التكعيبيين والوحوش ، الى تحقيق معادل لارادتهم في الارتقاء بكل الصور ، وتبسيط الشكل ذاته في سبيل التأكد على ضامينه الانفعالية ، وذلك من خلال أسلوب تعدى التعبيرية بوضوح .

ان التعبيرية التي تبنتها جماعة الجسر [١] ، والتي حاول كاندينسكي ان يتابع موضوعها منذ ان كان عضوا في (الجمعية الفنية الجديدة) ، تحولت مع جماعة الفارس الازرق باتجاه تجريدي على يد مارك وماكيه ، ولكن بحدود ، بينما نقلها كاندينسكي قطعا ، الى مستوى التجريد اللاتشخيصي ، متجاوزا التكعيبيين والمستقبليين [٢] الذين كانت لهم محاولات واضحة في هذا المضمار .

لقد ورد في دليل المعرض الاول لجماعة الفارس الازرق التصريح التالي : " لانريد ان نتمسك بأي شكل معين ، وهدفنا ان نتدلل من خلال تنوع الاشكال الممثلة ، على مدى تعدد الامكانيات في التعبير عن الاحساس الداخلي للفنان " . وهنا يجب ان نذكر انه في عام ١٩٠٩ ، كتب ارنولد شونبرغ [٣] : " عندما اضع

موسيقاى ، أقرر ماأكتب من خلال الشعور فقط ، من خلال الشعـــور بالشكل الذى يملي علي مايجب كتابته ، وكل ماعدا ذلك مرفوض . وكل جملة موسيقية أضعها تقابل ضبطـا في النفس ، ضبطاً لمتطلبات التعبير ، وربما بالاضافة الى ذلك الى منطق شديد القسوة ، بالرغم من انه لاشعورى ، من اجل البناء الهارموني " . وأكد كاندينسكي(١) بدوره على معنى ((الضرورة الداخلية)) التي تحرس الفنان ، والمشابهة للضرورة الشعورية التي تكلم عنها شونبرغ : " اللون هو ملامس الآلـة والعين هي المطرقـة . والنفس هي بيانو متعدد الأوتار . والفنان هو اليد التي عندما تلمس هذا الوتر او ذاك ، تضع النفس الانسانية في حالة اهتزاز حسب طريقة منظمـة سلفا . من الواضح إذاً أن الانسجام في الألوان يجب أن يقوم فقط على مبدأ التوافق بين المضارب من أجل الوصول الى النفس البشرية ، وهو الهدف . هذا الأساس يجب ان يوضع كمبدأ للضرورة الداخليـــة " .

أما كلي من جهته فكان مختلفا بمزاجه عن كاندينسكي ، وكانت له مفاهيم أخرى تجاه العالم ولكنه كان يتحرك في نفس البيئـة الثقافية قريبا من الفنانين والموسيقيين في مونيخ . كانت مشكلة الواقـع بالنسبة له تجد حلها ليس في رفض العالم الحسي بحثا عن روحانيـــة

منسجمة في الشكل ، بعيدة من كل ماهو مادى ظاهر ، ولكن في العلاقة بين شخصية الفنان المتشابكة · التي تنشأ من تعدد وتشابك ردود الفعل البصرية والنفسية تجاه العالم الحسي ، والوجدان الذى يضعه في عمله ، في انتاجه ضمن معطيات الأسلوب الذى يحافظ على علاقته بواقع الظاهرة الخارجية ، ولكنه يرتقى بها من خلال تنظيم الوسائل التكوينية ، واللون والنور ،·

وعندما وجد كلي نفسه وحيدا ، في فترة الحرب التي شتتت كهورى الفارس الأزرق بعد وفاة مارك وماكيه ، دفعه التأمل العميق حول إمكانيات تأويل الواقع لكتابة مايلي في يومياته : "كل مايحدث ماهو إلا رمز · إن مانشاهد هو نسب ، وإمكانيات ووسائل · إلا أن الحقيقة الاصلية ~~في الاساس~~، تبقى من حيث المبدأ غير مرئية "·

وهكذا وجب امتلاك هذه الحقيقة غير المرئية ، لان الفنان رفض التأمل السهل ، وراح ، بالعكس، يعمل منطلقا من تجربته كانسان وتجربته كفنان ، وهذه الاخيرة تتوضح في تجربة اللغة التصويرية ، لغة الشكل واللون والخط · عليه أن ينتج " معرفة " وليس طرح شيء معروف من جديد ، توضيح المعنى المختبئ خلف الاشياء ، وكذلك معنى تشابك العلاقات بين هذه الاشياء والانسان ·

وفي عام ١٩٢٠ نشر كلي بحثا عن عقيدته في الإبداع[1] " الاعترافات المبدعة " وهو موقف وجداني عميق لمعنى الواقع تجاه تجربته الفنية الخاصة . يقول مؤكدا " أن الفن لايمثّل المرئيات ولكنه يمكّن من الرؤيه . وطبيعة فن الرسم[2] تقود بسهولة وشرعية إلى التجريد ، عندئذ تظهر في العمل الفني الميزات الغريبة والسحرية ، وكل مايمكن لعين الخيال أن تكتشفه ، بكل دقة ووضوح . وكلما أتقن الفنان عمله ، مستندا الى عناصر الشكل التي هي مركب التعبير التخطيطي ، فانه يتنبه إلى أن الوسائل المماثلة للتمثيل الطبيعي للمرئيات غير ذات جدوى " . يريد كلي بذلك الإشارة الى فكرة العمل غير التام في النقل الموضوعي للطبيعة ، والمشكلة ليست في أن نستعير من الطبيعة بعض العناصر في سبيل البناء الفني للصور المستقلة ولكنها في التمكن من استخلاص معنى الواقع الموجود وراء المرئيات بالوسائل الخطية واللونية الصرفة ، الهدف إذن جعل العمل الفني تأكيدا لحقيقة أكثر كمالا ، حقيقة لاتشمل بناء الأشياء فحسب وانما تتعدى ذلك الإدراك الاشياء في حقل أكثر عمقا من حقل الرؤية المجردة . يأخذ الفنان على عاتقه مهمة هذا البحث ، وهي مهمة مقرونة بدوافع أخلاقية ، فهو في إبداعه لعمله عليه أن يستخدم تجربته في الشكل ، ولكن بدون إهمال التجربة المرئية ، ومن زاوية

أعمق انسانية ، تجربته في الحياة ، إن التجريد يغدو ضروريا عندما يستحيل التعبير بوسائل التشكيل الطبيعية ، عن هذه الاحاسيس المعقدة ، التي هي في نفس الوقت حسية ونفسية . ولتحقيقها ، أي لإخراجها إلى الوجود بطريقة ملموسة ، يجد الفنان في متناوليده الوسائل الخاصة للتعبير التخطيطي (الغرافيكي) : " النقاط والخطوط والسطوح والحيز " . من هنا تأتي أهمية تجارب كاندينسكي التصويرية والنظرية حتى بالنسبة لكلي .

كتب كاندينسكي يقول " يمكن للشكل إن كان صورة لشيء (واقعي أو غير واقعي) أو تصريف تجريدي لحيز ما أو لسطح ما ، يمكنه أن يقوم بنفسه " . على كل حال فان كاندينسكي يختلف عن كلي ، بالنسبة له كان من المستحيل العودة إلى اتفاق بين الشكل المبدع والظاهرة المرئية ، وكان رد الفعل تجاه مايسميه المادية ، يقع تجاه اعتراض غير قابل للعودة الى الواقع الظاهر ، كان يكفيه ذلك الانسجام ، مع جو نفسي معين ، للارتفاع بالفن والفنان إلى مافوق ماديته ، إلى الروحانية .

ومع أن هذه الأفكار كانت قد طرحت في مجال الفارس الأزرق وتوسعت فيما بعد بواسطة كاندينسكي وكلي في الباوهاوس (١) - دار البناء - بين عامي ١٩٢١ - ١٩٣١ ، علينا أن لانسى فنانين

آخرين ، قبل الحرب العالمية ، عطوا في خط لاتشخيصي .
فالنحات برانكوزى [١] (١٨٥٧ - ١٨٧٦) الذى يصعب تحديد تاريخ فاصل بين عمله التشخيصي واللاتشخيصي ، حاول في بناء منحوتته القبلة ، بذلك الثقل في الحجوم ، أن يبتعد عن أى تمثيل واقعي ، وأكد منذ عام ١٩١٠ على التصرف بالصورة حتى توصل إلى أشكال بيضوية . وفي عام ١٩٠٩ صور لاريونوف (١٨٨١) لوحة الكأس ، التي كانت مقدمة لأعماله اللاتشخيصية الحقيقية بعد عامين او ثلاثة . وفي عام ١٩٠٩ نجد اللوحة المائية كاوتشوك لفرانسيس بيكابيا [٢] (١٨٧٩ - ١٩٥٣) والتي تعتبر كذلك من أولى الأعمال اللاتشخيصية . أما الفنان التشيكوسلوفاكي كوبكا (١٨٧١) الذى كان يقيم في باريز ، بدأ في ١٩١٠ بلوحته ليليه [٣] ، بعض أبحاثه التجريدية التي قادته في الأعوام التالية إلى فن قائم على نوع من الهندسة ، مبني على إيقاعات شانولية أو دائرية ومنحنية ، كما في لوحته لحن بالأحمر والازرق [٤] في عام ١٩١٢ وفي لوحته أفراص نيوتون من نفس العام . هذه اللوحة الأخيرة تقرب كوبكا من دولوني (١٨٨٥ - ١٩٤١) العصور الذى تحدث أبو لينير بصدده في

كتابه - مصورون تكعيبيون - عن تكعيبية أورفيه (١) :

" فن تصوير تكوينات جديدة بعناصر غير مأخوذة من الواقع المرئي ولكنها بكاملها من إبداع الفنان الذى ألبسها واقعية غاية في القوة " .

وبالرغم من أن روبير دولوني وصل متأخرا إلى التصوير اللاتشخيصي وذلك بعد مجموعة النوافذ في عام ١٩١٢ ، التي كانت لاتزال تنتسب بعض الشيء إلى الواقع المرئي ، فانه يبقى أحد الفنانين الأشد تأثيرا على الطلائع الاوروبية في ذلك الحين . على كل يجب استبعاد فكرة تأثيره المباشر على كاندينسكي ، لانها لاتستند على أساس . فكما رأينا كان كاندينسكي قد نشر خطته ، وإن كان على الصعيد النظرى في عام ~~١٩١٢~~ ١٩٠٩ ، ولكنه لايمكن نكران التأثير الذى أحدثه دولوني على كلي . إذ أن كلي عرفه شخصيا في باريز عام ١٩١٢ وترجم عنه لمجلة (دير ستورن)(٢) بحثه في النور الذى كتبه في صيف عام ١٩١٢ . إن ألوان ونور دولوني يؤكدان انحدار هذا الفنان الافرنسي المباشر من الانطباعيين والتجزيئيين . ~~ديلمن~~ حجم مساهمته الكبير لنمو التصوير اللاتشخيصي في تأكيده على عنصر النور ، باعتباره تضاد متوافق زمنيا لـ ~~لاتوان~~ ، حسبما جاء في القوانين التي نشرها شوفرول (٣) . كتب في بحثه

من الالوان : " لكي يصل الفن الى حدود السمو يجب ان يقترب من الرؤيا المنسجمة : الوضـــوح . والوضوح هو لون ونسبه ، هذه النسب تتألف من مجموعة أوزان متوافقة زمنيا لنفس الفعل . وهذا الفعل يجب أن يكوّن الانسجام التشيلي ، الحركة المترافقة ، (الترافق الزمني) للنور الذي يمثل الواقع الوحيد . والحركة المترافقة تصبح إذن الموضوع ، والانسجام التشيلي " .

كان يعيش في تلك الفترة في باريز مصوران أميركيان ، لهراسل (١) ـ وهو معماري كذلك ـ (١٨٨٦ ـ ١٩٥٣) وستانتون ماكدونالد رايت (٢) (١٨٩٠) ، اقتربا بدورهما من تعاليم وحلول دولوني فيما يتعلق بالترافق الزمني .

بينما كان يحدث ذلك في فرنسا ، يجب أن نذكر الأعمال اللاتشخيصية التي صورها بالا (٣) الارطلي . وفي المانيا ، كان موندريان انطلاقا من التكعيبية يعمل من خلال رؤياه الهندسية الصرفة المقتصرة على بعدين فقط ، وكانت الطليعة الروسية تساهم في نماء اللغة التجريدية بشكل مساهمة كبرى . فالشعاعية (٤) لاريونوف كانت أولى الحركات الفنية اللاتشخيصية التي قامت منذ عام ١٩١١ في موسكو ، وانتسبت اليها الفنانة ناتاليا كونتشارفا . وقد نشـــر

برنامج هذه الحركة عام ١٩١٣ : " كان من الضروري إيجاد نقطة انطلاق ليتمكن فن التصوير ، مع احتفاظه بالحياة الواقعية كمحرك ودافع ، من أن يجد شخصيته الحقيقية ... فاللوحة تعطي انطباعا بانها تنزلق وتكاد تكون خارج الزمان والمكان ، وتنشر شعورا بما يمكن أن نسميه بالبعد الرابع ، لان الطول والعرض بالاضافة لعمق إشعاعات اللون ، هي العلامات الوحيدة للعالم الذي يحيط بنا . وكل المشاعر الاخرى التي تبعثها اللوحة إلينا لها طبيعة مختلفة تماما . هنا يبدأ فن تصوير اللوحات حسب طرق يمكن أن تنجح فقط اذا اتبعت قوانين اللون الدقيقة وقوانين طرحه على القماش . هنا يبدأ ابداع اشكال جديدة ، يتعلق معناها وتصويرها بمقدار قوة اللون والوضع الذي يحتله بالنسبة لباقي الالوان . هنا يبدأ الانحطاط الطبيعي لكل الأساليب والاشكال الموجودة في الفنون السابقة ، لانها ستكون كالحياة ذاتها ، ليست سوى عناصر صالحة فقط للتصوير وللبناء الاشعاعي في اللوحة . هنا يبدأ الاستقلال الحقيقي للتصوير وتبدأ نهضته استنادا الى الوسيلة الوحيدة وهي قوانين التصوير الصحيحة " . وبالرغم من مناقشات الفنانين الروس المتعددة ضد الحركة المستقبلية ، وبالرغم من أن لاريونوف

نفسه كان فيما بعد من أشد خصوم مارينيتي (١) ، عندما قام هذا برحلته الثانية إلى روسيا ، فان الاشعاعية كانت تقترب بنتائجها من المستقبلية ، إذ أن حركة النور و (الخطوط الموجّهة) (٢) كانت تقابلها ، بمعنى أو بآخر ، أشعة النور .

لقد ركزت حركة " التسامي " (٣) ، التي أسسها كازيمير ماليفيتش (٤) (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) والتي استندت أسسها على الحركتين الوحشية والتكعيبية ، ركزت على الابتعاد عن أي شكل يمت إلى التمثيل أو المضمون بصلة ، ويستدل من قول لهذا الفنان على أنه أنجز في عام ١٩١٣ لوحته مربع أسود على خلفية بيضاء . ولقد كان هذا التاريخ موضع شك ، لأن لوحات ماليفتش في العام التالي كانت لاتزال محافظة على شيء من الارتباط بالواقع المرئي ، مع أن هذا الواقع كان محوّرا من خلال الرؤية التكعيبية . إلا أن احتمال دقة هذا التاريخ مقبول بالرغم من أن البيان (٥) النظري لحركة التسامي ، والذي شارك في تحريره الشاعر فلاديمير مياكوفسكي (٦) ، لم ينشر إلا في عام ١٩١٥ في مدينة بيتر وغراد . يضاف إلى ذلك أنه في العام ١٩١٣ ، قام ماليفتش باخراج ووضع ديكور أوبرا (نصر على الشمس) (٧) تأليف

كروشينيـــك (١) وموسيقى ماتجوسيـــن (٢) ، وقد تمكن الفنان في هذا العمل من " ان يحلل المثلين والاشياء ، بواسطة ترتيبات ضوئية خيرة ، الى صور هندســية " .

نشـــر بيان حركة التسامي في بتروغراد وموســكو للمرة الثانية عام ١٩١٦ ، وقد تضمنه فيما بعد ، عام ١٩٢٠ ، الكتاب الرئيسي لنظريات ماليفيتش : " التسامي كعالـــم للا تمثيل "(٣).

يعتقد ماليفيتش ان التمثيل في الفن التشكيلي يشكل عائقا في سبيل الابداع الفني ، لذلك ومع الاعتراض حتى على التشخيص المحدود في التكعيبيـــة ، يجب الغاء اي اشارة تمثيليـــة ليس للاشـــياء فحسب وانما لاي فكرة دينيـــة او سياسية او اجتماعية ، يقول :" على الفـــن ان لايكون في خدمة الدين والدولة ، وان لايصف تاريخ العادات ، ولا ان يكون له علاقة بالاشـــياء ، لانه باستطاعته ان يقف علـــى قدميه ، بدون ان يمثل (الشـــي ء) ، اي بلاحاجة لينمو الحيـــاة ولكن بنفســـه لنفســـه " . المهم بالنسبة لماليفيتش هو التعبير عن " الحساسيـــة الفنية الصافيـــة " المتحررة من اي غايـــة ومـــن

وزن

" وزن الشيء الذى لافائدة منه " . لذلك فان التسامي " يفتح للفن امكانات جديدة ، فعندما يهمل مايسمى باحترام التوفيق مع الهدف ، يغدو في الامكان نقل ادراك تشكيلي معين مثبت على سطح تصويرى الى الفراغ ، أى ان الفنان ، المصور ، لايبقى مرتبطا بسطح القماش ، أى السطح التصويرى ، ولكنه قادر على نقل تكويناته من القماش الى الفراغ " .

وبينما كان مالييفيتش ينجز لوحته المربع الاسود على حق ابيض ، اخذ فنان آخر ، فلاديمير تاتلين (١) (١٨٨٥ - ١٩٥٦) الذى اقام في باريز قبل ذلك بعام وتأثر بعمق ببيكاسو ، اخذ يبني تكويناته البارزة التجريدية ، مستخدما موادا مختلفة - كرتون ، جص ، خشب ، معدن الخ .... هذه الاعمال وان كانت تنتسب الى التجارب السابقة في هذا المضمار ، التي قام بها التكعيبيون - والمستقبليون ، فانها التزمت اهدافا بنائية جديدة . ومن هنا اتت تسمية الحركة التي ترأسها تاتلين بالبنائية (٢) .

يقول الفرد هـ . بار [1] من تاريخ هذه الحركة انه :

" معقد ومتشعب في الاختلاف ... فهو يتوسع في اتجاهين اعمال ناتلين بين عامي ١٩١٣ - و ١٩١٧ واعمال الاخوين فابر [2] وبيفر [3] من عام ١٩١٥ الى عام ١٩١٧ . هذان الاتجاهان يلتقيان في موسكو عام ١٩١٧ " . ان الاختلافات في البداية بين اتباع حركة التسامي واتباع الحركة البنائية تكاد تكون غير ملموسة . وقد عرض ناتلين ومالفيتش أعمالهما ، غير انه فيما بعد الثورة الاشتراكية ظهر الخلاف بينهما بشكل واضح ، فازداد من جهة بين ناتلين والكسندر رودشنكو (١٨٩١) ، الذي اقترب في عام ١٩١٤ بحركته اللاموضوعية نحو حركة التسامي ، ومن جهة آخرى ، بين فابر (١٨٩٠) ، أحد كبار النحاتين المعاصرين الاحياء اليوم في الولايات المتحدة ، وبيفر (١٨٨٤ - ١٩٦٢) ، الذي توفي في فرنسا .

الى جانب هؤلاء الفنانين يجب ذكر ليسيتسكي [4] (١٨٩٠ - ١٩٤١) ، وبنائياته التصويرية ، الذي عاش في المانيا وسويسرا بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٢٨ ، وعمل متصلا بفنانين طلائعيين مثل آرب [5]

وفان دوسبورغ (١) وموهولي ناغي (٢) . وفي عام ١٩١٩ قام تاتلين بتصميم نصب عظيم بمناسبة الكومنترب (المؤتمر الثالث للحركة الشيوعية العالمية) (٣) كان بمثابة قصيدة المذهب البنائي . هذا النصب كان يجب ان يكون ارتفاعه اربعمائة متر وبلغ ارتفاع الدراسة التي اعدت له خمسة وعشرون مترا ، ويعتبر النصب التجريدي الاول في عصرنا .

كانت محاولة هؤلاء الفنانين التعبير عن الرغبة في التبديل الاجتماعي ، الذي انتقل اليهم من الثورة التي ساهموا فيها بحماس وقد راحوا في تطرفهم الفني الى اعتبار أي امكانية للعمل في مجال (تصوير الحامل) التقليدية قد تفوقوا عليها وتجاوزوها ، وفي عام ١٩٢٠ نشر رودشنكو وفارفارا ستيبانوف (٤) برنامج الجماعة الانتاجية (٥) حيث يقولون " يسقط الفن ، تحيا التقنية ، الدين اكذوبة والفن اكذوبة . انما تقتل آخر بقايا الفكر الانساني عندما يرتبط بالفن . تسقط المحافظة على التقاليد الفنية ، يحيا التقني البناء . يسقط الفن ، الذي ليس له سوى الستر على

على العجز الانساني • الفن الجماعي في الحاضر هو الحياة الجماعية " • وهكذا كان باقي اعضاء الجماعة الانتاجية يتمركزون شيئا فشيئا حول هذه الافكار ، متطلعين الى الهدف البعيد لانتاج فني وظيفي، وصناعي • بينما وقف غابو وبيفسنر ، في مجال البنائيـــة ، معارضين لكل ذلك • لذا نجدهما ينشران في عام ١٩٢٠ البيان الواقعـي (١) ، قبل البرنامج الانتاجي الذي نشره رودشنكو وستيبانوف بفترة قصيرة •

في تلك الفترة كان بيفسنر يعمل في التصوير ، بينما قام غابو بانجاز المنحوتة (البنائية) (١) ، الاولى ، وهي عمل يتحرك بواسطة جهاز كهربائي ، فيخلق بحركته حجما في الفراغ•

لقد غادر الاخوان روسيا عام ١٩٢٢ ، حيث اصبح من الصعب متابعة ابحاثهما العلمية • فمن جهة نجد فنانين اختاروا العزوف عن العمل ، مثل ماتلين ، ورودشنكو ، وستيبانوفا ، ومالفيتش نفسه ، ومن جهة اخرى هناك فنانون اختاروا الهجرة الى البلاد الاوروبية مثل غابو وبيفسنر ، كما ذكرنا ، وشاغال وكاندينسكي •

في هذا المجال كتب مياكوفسكي في مقالة له ، في العدد الاول لمجلة ليف[1] : " ان الاكاديميين متفرقين كانوا ، أو في جماعات صغيرة ، بدأوا يفرعون ابواب مخوضي الشعب " .

على كل كانت الحركة البنائية لاتزال تعطي ثمارها . ومساهمتها في تقدم المسرح الطليعي الروسي كانت ذات اهمية قصوى : " اذا استحال على الحركة البنائية ، ايجاد الشروط الملائمة للطبائع الروسية ، فانها نجحت كل النجاح في الايهام المسرحي ، فقد ابعدت الخلفيات المصورة ، والزخارف السطحية ورفع البنائيون على الخشبة العارية هياكل تجريدية قامت مقام الدولاب والاطار ، كما شيدوا بذكاء القلاع والسلالم والاجزاء الدائرة[2] " .

وهكذا لم تكف تزدهر الحركات الطلائعية الروسية حتى راحت تضمحل ، بينما عمت الابحاث اللاتشخيصية كل الاتجاهات في اوروبا وظهرت حلول مغايرة لما وضعه كاندينسكي ، ومختلفة في نتائجها ومبادئها عما كان مصدر وحي الفنانين الروس .

لقد بدأ الهرتومانيلي (١٨٨٨)[3] بانتاج لوحات تسيطر فيها القيم اللونية ، بينما تنتظم فيها الاشكال حسب ايقاع هندسي ،

ودفع ميل هندى مشابه ولكنه أشد صرامة وصفاء ، الصور النحاتية هانز آرب (١٨٨٧) ، الى اعمال مبنية على اساس تناظرى تتطلع الى كمال مثالي في علاقة الاشكال على السطح . فاذا اعتبرنا ان التكعيبية كانت نقطة الانقطاع فيما يتعلق بالواقع المرئي ، والمعرالاجبارى الذى انتقل من خلاله عدد من الفنانين الى رؤية هندسية ، يجب ان نشير الى ان هؤلاء كانوا في موقف مضاد للتكعيبية - التي لم تستطع ان تسير بمطلبها الى نتائجه الاخيرة (موندريان) -. ويذكر آرب انه : " في عام ١٩١٤ ، قمت بصنع اولى اعمالي الملصقة[١] ، كولاج - في باريز ، شارع مونسيني ، وكانت مختلفة جدا عن - الاوراق الملصقة - التكعيبية ، اذ كانت بنائيات ساكنة[٢] ، متناظرة ، أروقة نباتات مؤثرة (مفجعة) ، مدخل الى مملكة الحلم . وفيما بعد ، بعد ، في عام ١٩١٥ ، انجزت في زوريخ لوحات كولاج تجريدية أو بتعبير افضل ، حسية ، لانه لم يكن فيها أى اثر للتجريد . مستعملا الورق المطبوع والاقمشة المطبوعة ، اوراق واقمشة من كل الالوان ، كانت الصدفة تقودني للعثور عليها - أوكد هنا ان الصدفة هي حلم - وقد نظمت هذه المواد المتعددة المظاهر ، في خطوط مائلة طائشة ،

الفنانين الهولنديين الذين اسسوا في مدينة لارن (١) عام ١٩١٧ مجلة وجماعة الاسلوب (٢) ـ دى ستيل ـ . وكان اول مؤسسي هذه الجماعة تيوفان دوسبورغ(٣) (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) بييت كورنيليس موندريان(٤) ، فيلموس هوسزار (١٨٨٤) ، المعمارى جاكوبوس جوهانس اود (٥) (١٨٩٠) ، والشاعر آ . كوك (٦) . انضم اليهم فيما بعد النحات جورج فانتونجيرلو(٧) (١٨٨٦) والمصوران بارت فان ديرليك (٨) (١٨٧٦ ـ ١٩٥٨) وجينو سيفيريني (٩) ، والمعماريان روبرت فانت هوف(٩) (١٨٨٧) وجان ويلس(١٠) (١٨٩١) . كما انضم اليهم فيما بعد عدد من الفنانين لم يكونوا جميعا من الهولنديين امثال : سيزار دومبلا نيوورنهويس(١١) (١٩٠٠) الذى التحق بالمجموعة عام ١٩٢٥ ، والمعماريان : كورنيليس فان ايستيرين(١٢)(١٨٩٧) ، وكريت توماس ريتفلد (١٣) (١٨٨٨) الذان التحقا في عامي ١٩٢٣ و ١٩١٩ ، وكان بين الذين ساهموا فنانين من بلاد اخرى ومن اتجاهات اخرى . فمثلا آرب تعاون مع ـ دى ستيل ـ بعد ان

تلاقى بومونديان في باريز عام ١٩٢٦ . والمصور الالماني هانز ريشتر[1] (١٨٨٨) الذى كان قد ساهم في الحركة الدادائية وانتج في عام ١٩٢١ شريطا سينمائيا قامت صوره على المستطيلات فقط ، فاثار انتباه فان دويسبورغ ، انتسب بدوره الى المجموعة الهولندية .

ضمن هؤلاء الفنانون ، في العدد الاول من مجلتهم ، دعوة صريحة الى المساهمة في حركتهم وجاء فيها : " ان هدف هذه المجموعة ، العمل بشكل ما لنشر معنى جديد للجمال . انها تريد اطلاع الانسان الحديث على تلك الافكار الجديدة التي ظهرت في حقل الفنون التشكيلية . كما تريد توطيد المبادىء المنطقية لاسلوب في تطور النضوج ، يرتكز على علاقة اوضح بين روح العصر ووسائل التعبير ، ويقف وفي وجه فوضى المفاهيم القديمة التي قامت شخصية ، ومستقلة عن بعضها البعض ، بالرغم من تشابهها من حيث الاساس " .

فالموضوع اذن كان توضيح موقفهم ، والتقدم في البحث عن لغة تهمل اى شيء يتنافى مع مفهوم التشكيل الصرف ، وتستخدم وسائل

تعبيرية تنحصر في جوهر العلاقات على المستوى ذى البعديـــن فحســـب . كتب موندريان : " لقد انتهيـــت ، شيئا فشيئا ، الى ان التكعيبية لم تقبل النتائج المنطقية لمكتشفاتها الخاصة ، فهي لم تتوسع في التجريد لتصل الى هدفه النهائي : أى التعبير عن واقع مطلق . ولقد شعرت ان واقع كهذا لايمكـــن ان يقوم الا على التشكيل الصرف . هذا التشكيل في جوهر تعبيره مستقل عن العاطفة والمفاهيم الذاتية ... ان مظاهر الاشكال الطبيعية تتبدل ، ولكن الواقع يبقى ثابتا . والابداع حقيقة مطلقة ، يجب ارجاع الاشكال الطبيعية الى " عناصرها الثابتة " . من حيث الشكل ، والالوان الطبيعة الى الوان اولية ، ولم يكن الهدف ايجاد اشكال معينة جديدة ، او الوان معينة جديدة بكل مالها من صفات وانما العمل لايطالها في شمول وحدة اشمل " .

كانت غاية موندريان وزملائه ايجاد " واقع ثابت " ، غير خاضع لأى تبديل ، أو تأويل ذاتي ، وحتى أى تغيير ناتج عن التتابع الزمني للاحداث التي تمر بحياة انسان : " في الحال الذى يمكن فيه لادراكاتنا ومشاعرنا ان تبدل انطباعاتنا ، فان الاشكال تحافظ على تعابيرها الخاصة . وهذا يدل على انه لكي نثبت صورة حقيقية

للشكل والحيز ، تحتاج الى رؤية موضوعية .... ان تعبير الحياة في الواقع الذى يحيط بنا ، يجعلنا نشعر بالحياة ، والفن ينشأ من هذا الاحساس . ولكن الاثر الفني لايأخذ قيمته ، الا بمقدار مايثبت الحياة في مظهره غير المتبدل : فهو ، والحال هذه ، ليس سوى حيوية صرفة .... " .

عند ما اجتمع الفنانون حول مجلة " دى ستيل " الاسلوب ، كان كل منهم قد قام افراديا بتوجيه ابحاثه نحو ذلك الجوهر في التمثيل التشكيلي . وقام " فان دوزبيرغ " بدراسة كتاب " كاندينسكي " بتمعن ، " حول الروحانية في الفن " ، وتوصل في اواخر عام ١٩١٦ ، لتمثيل اشكال هندسية بسيطة متضادة . وسار المعمار " أود " في نفس الاتجاه لمعالجته للحجوم ، بعد ان تأثر قليلا بأفكار " بيرلاج "(١) وعمل " فان ديرليك "(٢) على اضفاء هيكل هندسي على صورة ، ومن ثم ، اعتبارا من العام ١٩١٧ ، أى قبل عودته الى التشخيص ، انجز لوحات بعناصر هندسية صرفة ، موزعة على السطح بحركة معينة . وفي عام ١٩١٤ قام " فيلموس هوسزار " بتبسيط اشكاله . وفي عام ١٩١٧ انجز جورج فانتونجيرلو أول منحوتة تجريدية له ، " تكوين في كرة " . على ان تجربة موندريان ، وهو اهم فنان في هذه المجموعة مرت من خلال معطيات التكعيبية ، وبالرغم من ان تكويناته ، اعتبارا من

عام ١٩١٤ ، حافظت على البناء والايقاع ، التكعيبيـــن ، غير انها تخلت عن كل مايمت الى الشئ او الصورة بصلـة ، وفي عام ١٩١٥ كانت لوحاته تدور حول ايقاعات خطية في غاية التلخيص والاختصار ، وعلى حيز مماثل في الاختصار ، مبتعدا عن التكعيبية نهائيا . وهكذا استقطب موندريان عام ١٩١٧ في اعماله الافكار والمبادئ التي اعلنت في " الاسلوب - دى ستيل " : مستطيلات هندسية بالوان صرفـة على خلفية بيضاء . ويجب اضافة شئ آخر ، ذلك انه كما كانت آراء وكتب ووريتجر في مونيخ أثر قوى ، فانه في لاهاى لعبت نفس الدور افكار فيلسوف كان يقطن قرب موندريان هو " شونماكير (١) " ، الـذى نشر في العام ١٩١٥ كتابه (الصورة الجديدة للعالم (٢)) ، وتلاه في عام ١٩١٦ بكتاب (مبادئ الرياضيات تشكيلية) . وكان يعرف نفسه بانه " متصوف ايجابـي (٣) " ، لذا فان الصورة الجديدة للعالم بالنسبة له يجب ان تكون " جمالا محكما (٤) ، وتقوم الحقيقة في " اختصار نسبية الوقائع الطبيعية حتى المطلق ، بهدف العثور على المطلق في الوقائع الطبيعية " . وهكذا اتفق الفكر الافلاطوني الجديد للفيلسوف مع تقشف الفنانين وبخاصة موندريان . وليس هناك ادنى شك بانه في المنطلق الذى اتخذه فنانو " دى ستيل " لتنقية الشكل من الشوائب العارضة ، يوجد اساس اخلاقي ، ورغبة في التأمل المطلق ، بدون انصاف حلول ، للتمكن من الوصـول

الى معرفة مطلقة . وكان هذا الموقف نقطة الانطلاق ، لاى نتاج فني وكانت حركة " دى ستيل " ، بهذا المعنى تهدف لابطال الاختلافات بين انواع الفنون ، كما كانت مساهمتها بنفس الخطورة بالنسبة لفنون التصوير والنحت والفنون التطبيقية ، والعمارة وتنظيم المدن . وكان موندريان نفسه ، الذى اقتصر انتاجه على التصوير (ووضع عددا من التصميمات الداخلية) ، شديد الاحساس بقضايا العمارة ، حتى انه نشر في عام ١٩٢٧ مقالا في مجلة " الـ١٠ " بعنوان (الانسان ، الشارع ، المدينة) ، عبر فيه عن نفس المبادئ التي اطلق عليها اصطلاح " التشكيلية الجديدة (١) " وعالج فيها الانسان والوسط الذى يعيش فيه . يقول " لكي يكون وسطنا المادى متصف بجمال صاف ، وبالتالي سليم وعملي ، فانه بالضرورة ، يجب ان لاتنعكس فيه ، بعد الان ، المشاعر الانانية لشخصياتنا الصغيرة ، كما يجب ان لايتحدد بأى تعبير شاعرى ، بل بالعكس يجب ان يكون تشكيليا صرفا ...

لذلك نريد جمالية جديدة قائمة على اساس علاقات نقية في الخطوط وفي الالوان الصرفة ، اذ ان العلاقات الصافية لعناصر بنائية صافية ، بحضورها وحدها تحقيق جمال صاف " . كان هذا الجمال

تعبير عن توازن (١) بلغ الغاية ، ومنطق سام . وقد حدد موندريان بخمس نقاط تشمل العمارة وتنظيم المدن : " الوسيلة التشكيلية يجب ان تكون السطح أو المحور المستطيل للون أولي (أحمر ، أزرق ، أصفر ،) وللألوان (ابيض ، أسود ، رمادى) . ففي العمارة يعادل اللالون الحيز الفارغ ، بينما تأخذ المادة قيمة اللون ٢٠) يغدو تعادل الوسائل للتشكيلية ضروريا ، فمع اختلافها بالاتساع واللون ، فان لها مع ذلك نفس القيمة . ويدل التوازن ، عادة ، على مساحة كبيرة يمثلون ، وأخرى أصغر نوعا ما ذات لون ومادة . ٣٠) وكذلك فان عملية التضاد في الوسيلة التشكيلية واجبة في التكوين . ٤٠) يتم التوصل للتوازن الدائم بالنسبة للاتجاه ويتم التعبير عنه بواسطة الخط المستقيم (الذى يضع حدودا للوسيلة التشكيلية) في استعماله في الاتجاه الرئيس المضاد . ٥٠) يتحقق التوازن الذى يعدم ويزيل الوسائل التشكيلية ، بواسطة علاقات النسب التي تتوجب هذه الوسائل والتي تبقى سببا في ايقاع حيوى " .

اذا كان موندريان اكثر فناني مجموعة " دى ستيل " اهمية ، فان فان دوزبيرغ كان المحرك الذى لايتعب ، والداعية الاول للحركة ، فهو الذى ادخل مبادئها الى جماعة البوهاوس عام ١٩٢٢ ، وهو الذى قام بالاتصالات بين الفنانين ، من مصورين ونحاتين ومعماريين ، ابتداء بآرب ، كما رأينا ، حتى ليسيتسكي وريشتر حتى فان دير روهي (١) ، يقول برونوزيفي (٢) : " يلاحظ في (البوهاوس الجديد) ، في مشاريع الطلبة والابنية ، أثر فان دوزبيرغ الواضح كما يلاحظ ذلك في اعمال والتر غروبيوس نفسه " . كما يمكننا القول بانه عمل من خلال نشاطه كمعمارى على التوصل الى النتائج العملية التي هدفت اليها نظريات جماعة (دى ستيل) ، بالاضافه لنشاطه كمصور ، متوجا ذلك بين عامي ١٩٢٦ - ١٩٢٨ ، بانشاء (ملهى أوبيت)(٣) في ستراسبورغ ، التي تمت زخرفته بمساعدة آرب ، وصوفي توبير (٤) ، وبانشاء منزله في مدون - فلورى(٥) . وبالرغم من التشدد الذى كان يلتزمه في افكاره ، الذى ابعده ، في وقت ما ، عن زملائه ، فانه قام باتصالات مع طلائع اخرى في اوربا ، فاقترب من الدادائيين ، ومن شويترز(٦)، وقام بنشر مجلة ميكانو(٧) .

غير انه في الاساس، كانت الغاية النهائية التي ينشدهـا ، هي التقنية الكاملة للتعبير الفني ، والتوازن بين ماهو عمومـي وفردي ، والتوفيق بين المبادئ الاخلاقيـة والفنية ،. حتى بدا له في وقت ما ، ان فن موندريان لايتفق مع المثاليات الجديدة ، كتب يقول : " اذا جردنا لوحة لانجر[١] من شخصياتها ، أو لوحة لبوسان[٢] ، تكون النتيجة نفسها في لوحة لموندريان أو لفان ديرليك . ان ماأعتبره جديدا ،أي على المستوى الاخلاقي والروحي لعصرنا ،هو العكس . ان مايهمنا هو قوة الجاذبية الضائعة [٣] والانحراف ، وشعور جديد بالنسبة للون . انه الاعجاب بالنشاز[٤]، وظهور حيز جديد ، انه الاستمرارية التصويرية ، التي تتوسع فيها فكرتنا التشكيلية الجديدة " . وفي عام ١٩٢٥ نشر فان دوسبيرغ على صفحات مجلة دي ستيل بيان الحركة " المبدئية "[٥] وكان ذلك بداية انفصاله عن موندريان ، وفي عام ١٩٣٠ انشأ مجلة جديدة في باريز بعنوان " الفـن الحسي "[٦] ، بالاشتراك مع هيلبون[٧] ، وكارلسوند[٨] ، وتوتونجان[٩] . وقد لقي المصطلح " حسي " ، الذي كان فان دوسبيرغ يتمسك به ، قبولا لدى آرب وكاندينسكي ،

وكان يدل على ان الفنان لايجرد من لاشيء ، وانما يتخذ تعبيره صورة واقع مكتشف بذاتـــه .

نشر آخر عدد من مجلة دى ستيل عام ١٩٣٢ أى بعد وفاة فان دوسبيرغ بعام واحد . بينما كان موندريان يتابع ابحاثه في سبيل نقاء أبعد ، في نفس الوقت عاد فان ديرليك الى التصوير التشخيصي ، وراح غيرهما من المصورين والنحاتين والمعماريين والمصممين (١) ، يتابعون عملهم وتطورهم من خلال الخطوط التي حددتها " دى ستيل " والتي لم تؤثر على الفنون التشكيلية فحسب وانما تعدتها للتأثير على نفر من الموسيقيين والكتاب . وفيما يتعلق بالتصوير ، يجب عدم اغفال مصورين أمثال جوزيف البير (٢) (١٨٨٨) ولازلو موهولي . ناجي (٣) (١٨٩٥ ـ ١٩٤٦) ، الذين عملوا وعلّموا الى جانب كلي ، وكاندينسكي ، وفاينغجر (٤) ، ومونش (٥) ـ وذلك في محيط البوهاوس في مدينتي فايمار (٦) وديسو (٧) ، وكانت اعمالهما مبنية على علاقات هندسية صارمة .

وهكذا فان تعاليم البوهاوس أخذت كثيرا من المبادىء التـي اعلنتها دى ستيل ، واستطاع كاندينسكي وكلي ان يستفيدوا من هذه المبادىء لاغناء وسائلهما التعبيريـة .

كانت مقدمة الضجيج الخيالي لحركة الدادا [١] . وفي العام التالي كان آرب من جملة مؤسسي الدادائية في زوريخ . هذه الحركة لايمكن اعتبارها لاتشخيصية بكل معنى الكلمة ، ولكنها قطعت كل رابطة بالتقاليد ، ومثلت الاحتجاج اللامنطقي العنيف ضد كل واقع متعارف عليه . وعندما التجأت لاستعمال عناصر أو اشياء مأخوذة من هذا الواقع (مصنوعة سلفا) [٢] ، فانها استعملتها وقلبت معناها بجرأة .

الخلاصة ، كانت الدادائية ، بالرغم من موقفها العدائي تجاه التاريخ والتقاليد الماضية والقريبة ، قد حافظت على ذلك المنطق الذي اول الى تجاوز المفهوم السائد بين الصورة والتشخيص .

ولقد ساهم اوزنفانت[٣] (١٨٨٦) في الهجوم على التكعيبية في عام ١٩١٥ ، على صفحات مجلة ـ الآن[٤] ـ ، ونشر في عام ١٩١٨ ، بالاشتراك مع شارل ادوار جانريه (الكوربوزيه)[٥] كتاب ـ بعد التكعيبية ـ كانا بمثابة تثبيت نظري لفكرة " الصفاء "[٦] وشاعرية الآلة والرقم . ولكن الفئة التي ذهبت بعيدا في التبسيط الهندسي وعلى اساس البعدين [٧] كانت مجموعة

وبالرغم من تعدد النداءات للعودة والنظام والتقاليد ، منذ عام ١٩٢٠ ، فان الفن اللاتشخيصي مثل ، بين الحربين ، خطا تاريخيا كان استمرارا للصلائع التي عملت في العشر الاول للقرن العشرين . وكان على اى من الحركات التي ظهرت بعد ذلك ، ان تضع في اعتبارها المفهوم الجديد للواقع الذى طرحه معلموا الفن اللاتشخيصي ، منذ التعبيريين حتى الهندسيين وكانت تبدو بوضوح استحالة العودة الى تشخيص موضوعي محض ، وذلك للمحافظة على الاستمرار في التقاليد الحديثة ، حتى ان السريالية نفسها ، حققت افضل نتائجها ، في الفنون التشكيلية ، عندما توصلت الى اكبر استقلال للشكل تجاه الموضوع الممثل ، وبالرغم من ذلك فان السريالية ذاتها قادت الى اولى الحملات الجدلية ضد اللاتشخيص .

في عام ١٩٣٠ اقيم في باريز معرض تحت اسم الدائرة والمربع (١) واشترك فيه ، الى جانب فنانين تشخيصيين ، اكثر هؤلاء الذين كان يرفضون قليلا أو كثيرا التمثيل الظاهر للمرئيات ، ضمهم موندريان كاندينسكي ، آرب ، صوفي توبير ، بيفسنير ، فانتونجيرلو ، فورديمرج - جيلد وارت (٢) (١٨٩٩) ، الذى انضم عام ١٩٢٤ الى جماعة

دى ستيل ، شويتيرز وغيرهم . ونشأ من الدائرة والمربـــــع تجمع اشترك فيه كذلك دوميلا [١] ، أوتوفروند ليش [٢] (١٨٧٨ ـ ١٩٤٣) موهولي ناجي ، جان كسيرون [٣] (١٨٩٠) . وفي باريز كذلك صدر عام ١٩٣٢ الجزء الاول من مجلة " التجريد ـ الخلـق [٤] " الذى لحقته أربعة اجزاء حتى عام ١٩٣٦ وكان تعبيرا من جماعة اهمهم فانتونجيرلو وهيربين [٥] (١٨٨٢ ـ ١٩٦٠) ، وفيما بعد عام ١٩٣٢ عاد مانيللي لنوع من التصوير الهندسي ، بينما كان نفـــر من الفنانين المجتمعين حول " صالة الطيون [٦] " في ميلانو ، يقدمون اعمالا تجريدية ، خلافا للفن الرسمي السائد حينذاك .

منهم سولداتي [٧] (١٨٩٦ ـ ١٩٥٣) ، ليشيني [٨] (١٨٨٤ ـ ١٩٥٨) ، ريجاني [٩] (١٨٩٧) كيرينكسيللي [١٠] ، رو (١٩٠١ ـ ١٩٥٧) ، راديشي [١١] (١٩٠٠) ، فيرونيزى [١٢] ، (١٩٠٨) ، مونتنا [١٣] (١٨٩٦) ، موناري [١٤] (١٩٠٧) .

وكان كل منهم يلزم نفسه بتطبيق تعاليم الفن اللاتشخيصي حسب مفهومه ، وكما وضعتها حركات الطلائع الاوروبية ، وبالاخص العقلانية والهندسية . وتابع براهوليني [١] (١٨٩٤ - ١٩٥٦) ، الصور النحات الصم المسرحي ، الذى استمرت تجربته في مجال المستقبلية باتجاه تجريدى ، تابع اعماله " المتعددة المواد " [٢] ابحاثه اللاتشخيصية بالتزام شديد .

اما في انجلترا ، فان بن نيكولسون [٣] (١٨٩٤) الذى شارك في حركة التجريد - الخلق ، في باريز ، والذى احتك بموندريان بين عامي ١٩٣٨ - ١٩٤٠ ، تجاوز الخطين الرئيسيين اللذين سيطرا على فنه فترة من الزمن وهما التكعيبية والتشكيلية الجديدة ، ونقل حساسيته الى المادة ، هاضما اياها بكل ماتحمله من قيمها اللونية وفي اميركا الجنوبية تحمل توريس غارسيا [٤] مهمة الدعوة للطلائع الاوروبية التي شارك في نشاطاتها ، وكان وصول فنانين أوروبيين الى الولايات المتحدة مثل البير وفلارنير [٥] ، بالاضافة للتعاليم الكبرى التي حددها موندريان ، اثر على عدد كبير من المصورين والنحاتين الاميركيين .

بعد الحرب العالمية الثانية عاد ظهور الفن اللاتشخيصي على المسرح بعنف وتفرع الى عدة اتجاهات . وبقيت مزدهرة جميع اتجاهات التصوير والنحت الهندسية ، وان اختلفت الامزجة والاهداف، وانضم الى العلمين القدماء ، أمثال مانيللي وهيربين والشهاب أمثال ماكس بيل [١] (١٩٠٨) ، الذى شارك في جماعة التجريد ـ الخلق ،

وهو نحات ومصور وواضع نظريات ، ومحرك مدرسة الفن في مدينة اولم ، وهي المدرسة التي ارادت ان تكون الوريثة المباشرة للبوهاوس . وريشار موريتسين [٢] (١٩١٠) ، وفيكتور فازا ريلي [٣] ، الاول دانمركي والثاني هنغاري ، كانا يعيشان في باريز منذ اعوام ، يمثلان اتجاهين آخرين للتصوير الهندسي ، تختلف اختلافا ظاهرا عن اساليب العلمين الاول . انما مايميز فنهما ارادة اقوى في المشاركة (مشاركة المتفرج في العمل الفني) . وهكذا فان تجارب اخرى كتجربة فيكتور باسمور [٤] (١٩٠٨) وغيره كثيرين ، تدل على بحث خرج عن الاطر المغلقة التي فرضتها هندسة مطلقة ، الا انها بقيت مستندة على مفاهيم عقلانية . حتى تصل الى الاتجاهات البنائية الحديثة [٥] لفناني الاجيال الجديدة ، كموريس لويس [٦] (١٩١٢ ـ ١٩٦٢)

وباتجاه آخر بيمرو دوراتزبو [١] (١٩٢٧) ، اللذين طرقوا حلولا جديدة ، وتوصلوا الى مفاهيم معاكسة للشاعرية اللاشكلية [٢] التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، فشهتوا من خلالها دعائم نظام منطقي جديد .

وهكذا فان تأثير التصوير الهندسي يتواجد في آثار عدد من الفنانين ، الذين تمكنوا بواسطة الخيال الواسع في الالوان ومفهومهم المختلف للحيز والفراغ ، ان يبتعدوا عن البنائية والتشكيلية الحديثة ، ذلك نشاهده لدى كيرفان فيسلك [٣] (١٨٩٨) وسميج بولياكوف . لذا نجد انه لايمكن العودة اليوم الى تصوير هندسي محض ، وغدا من المستحيل ان يتخلى الفنان عن المشاركة بفاعلية في حياة الشكل ، الذى وصل الى مرحلة التحرر الكامل من حدود التمثيل والمشابهة ، أو أن يتخلى عن التجريب المستمر حول هذا الشكل ولكنه من الممكن أن الفكر والتجربة لازال بامكانهما أن يمثلا نقطة التقاء .

ان الفن الهندسي ، كما رأينا ، أوجد حلا للاكتفاء الذاتي في التعبير ، وأبعد الفنان تماما عن الاحتكاك بالاشياء الطبيعية .

الا ان الظروف المتحولة في الفكر والثقافة ، وكذلك الظروف الاجتماعية والسياسية بعد الحرب العالمية الثانية ، تطلبت حلولا اخرى . ففي فترة ما وجدت حاجة ملحة للعودة الى نوع من الحوار بين الانسان والطبيعة ، وأريد مجددا الاعتراف بقيمة الشعور ملكي لايظل مبهما بلا رقابة ، وأن يكون له تأثيره على الضمير فينشطه لتمثل الاشياء المرئية ضمن الابعاد التجريدية للاسلوب . لذا حدث ذلك الالتقاء بين الواقع والتجريد ، وكانت ردود الفعل بالالتجاء للفن " الحسي " من جهة ، ومن جهة اخرى تجنب العودة الى ذلك النقل ، الاقل او الاكثر أمانة ، للمواضيع التي اتصف بها التعبير الفني في السنوات التي سبقت ظهور الاساليب الطلائعية . وكانت التجارب ، ضمن فكرة الاكتفاء هذه ، خصبة للغاية ، فبالاضافة لفرنسا ، التي امكن ان تستفيد من معطيات التقاليد التكعيبية ، فان تلك البلاد الاوربية التي رزحت سياسيا وفكريا زمنا تحت الحكم الدكتاتوري ، وجدت نفسها تخرج من قيود الفن الرسمي ، لتكتسب حرية التعبير التي لم تكن متاحة لها في السابق . ولما كان بحثنا يدور عن الفن الاوروبي ، باعتبار ان الفن الامريكي اتخذ اتجاهات اخرى ، فاننا نلاحظ

انه بالرغم من اختلاف هذه التجارب عن التجربة الهندسية ، فانها في كل الاحوال لم تقبل ان تكون لاعقلانية ، ولم تقبل منذ البداية استخدام الوسائل السريالية ، وانما اتخذت لها كينبوع الهام التكعيبية ، والتجربة الشخصية لبيكاسو ، معتمدة عليها بكاملها كدرس ، منذ الاعمال التكعيبية حتى لوحة (كوبرينكا Guernica) ، ليس على سبيل اتخاذها كمثال يحتذى ، وتوجيه لابحاث اوسع . وقد وضعت على بساط المناقشة ، الى جانب بيكاسو ، جميع المكتسبات الفنية التي اوجدتها التقاليد الحديثة ، وهكذا فان مجموعة الفنانين الافرنسيين الذين ارادوا العودة الى الاساليب اللاتشخيصية ، المختلفة عن الفن الهندسي ، في عام ١٩٤١ ، هذه المجموعة التي كانت موقف معاكس بصراحة لهذا الفن ، اطلقت على نفسها اسم " المصورون ذوو التقاليد الفرنسية (١) " . وكان أشهر هؤلاء بينيون (٣) (١٩٠٥) ، وبازين (٤) ، وجيشيا (٥) (١٩١١) ، ولومول (٦) (١٩٠٥) ، ولابيك (٧) (١٨٩٨) . وقد كان اللون هو العنصر المميز لفنهم ، لون يصل في بعض الاحوال الى حد ترجمة الاهتزازات الجوية . وكان الدرس ، الذى اعطاه بيكاسو ، بالنسبة لهؤلاء لايقتصر على كونه نظاما وانما تعدى ذلك ليكون درسا اخلاقيا . فهو الذى التزم

التشيث الغاضب في لوحته كوبرنيكا في عام ١٩٣٧ ، فحصر مظاهيـــه التعبيرية العنيفة في اشكال شبه تجريدية ، وأكد انه من وجهة النظر الفنية المحضة لايوجد اختلاف بين اشكال محسوسة واشكال مجـردة لان الفنان في الحالتين يخلق اشكالا - هي واقعية بالنســبة لـه وتحقق الخامين التي يريدها - وليس هنالك مايمنع اعتبار أى شـكل " صـورة (١) " ، اكان ذلك الشكل شخصا أو اشياء او دائـرة أو أى شكل هندسي لتعادل القيمة التشيلية .

حول هذا المعنى كتب جان بازين فيما بعد يقول : " عندما ننظر الى لوحة تشخيصية ، فان الذى يبدو ، أنه تتداعى فينا ذكريات الواقـع ، وما نتذكره ، وما نستحضره ، كل ذلك ليس حقيقة في حالتها البدائية الخام ، وليس عالما تخيليا سابقا وثابتا ، وانما هو الخلق الذى تتمكن من تحقيقه عن طريق التأمل العميـق . اننا في اللحظة التي ندقق فيها في اللوحة ، تخلق الواقع المقابل لها .... ومن هنا تأتي ردود الفعل المختلفة لدى المشاهدين ، من خلال اختـــلاف تصوراتهم امام العمل الفني ، لذلك فاننا لانحكم على عمل بنسـبة

مشابهته لاكثر او الاقل لتلك الاسطورة السخيفة للواقع الميت ، المغلق والمحدد ، ولكننا نحكم عليه بواسطة امكاناتنا لخلق عالم جديد " (بازين ، ١٩٥٣) . لكل هذا فقدت الثقة بمظاهر الواقع المرئي ، واستحال استيعاب هذا الواقع حسب الاحاسيس الثابتة للهندسة المخصصة ، فوجب عندئذ البحث عن معنى لواقع جديد ليس له اي علاقة بالجرد التصويري للاشياء المرئية ، ولكنه يتشبث بمختلف الوسائل ومختلف الخبرات ، لتحقيق " امكانية اختراع العالم " . هذه الافكار التي تعبر عن النظرية الشخصية لواحد من المع فناني جيل مابعد الحرب ، لم تكن خاصة ببازين ، ولا تمثل وجهة نظر محصورة به ، ولكنها تدلل بوجه عام على معنى الابحاث التي كان يقوم بها ذلك الجيل من الفنانين قبل نشوء الشاعريات اللاشكلية[1] ، والتصوير - الحركة[2] في امريكا .

وفي ايطاليا نذكر مجموعة " المصورين الثمانية " الذين تثبتت شهرتهم ليس في بلدهم فحسب وانما عمت كل اوروبا : آفرو[3] (١٩١٢) ، بيرولي[4] (١٩٠٧ - ١٩٥٩) -

---

كوربورا (١) (١٩٠٩) ، موريني (٢) (١٩٢٠) ، مورلوتي (٣) (١٩١٠) ، سانتومازو (٤) (١٩٠٧) تورکاتو(٥) ١٩١٢) ، فيدوفا(٦) (١٩١٩) . ابتعد هؤلاء الفنانين تدريجيا عن أى شكل من اشكال التشبيه ، حتى ان الحوار الذى حاول بعضهم اقامته مع الطبيعة ذهب في مجال النسيان وفي بعض الاحيان تراجع الى المستوى الثاني .

الا انه بذكرنا هذه الجماعات لم نستوفي كل الذين عملوا في الفن اللاتشخيصي في السنوات الاولى مابعد الحرب . هنالك هانس هارتونغ(٧) (١٩٠٤) الذى انجز اعمالا تجريدية منذ ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ ، خارجة عن اى فكر هندسي ، من جهة ، ومن جهة اخرى ، خارجة عن اى تنظيم للحيز بالمعنى التكعيبي . وكانت تلاحظ لدى هارتونغ في تلك الفترة تعاليم كاندينسكي ، وارادة التوسع في تلك التعاليم . الا ان فنه اكتسب سماته الاصيلة بعد الحرب ، كشاهد على موقف لم يطرق بعد ، ليس تجاه واقع عبر عنه بتأويل ما ، وانما على موقف تجاه مغامرة الذات ، مما قربه من الفن اللاشكلي والفن ـ الحركة ، مع كونه مختلفا كل الاختلاف.

وفي امريكا ، في الولايات المتحدة ، لمع اسم آرشيل غوركي (١) (١٩٠٤ ـ ١٩٤٨) ، الذى تجاوز في عام ١٩٤٣ تأثيرات بيكاسو الاوروبية ، بعد ان درسها بانتباه ، وكذلك تأثيرات ماسون (٢) ، وميرو (٣) ، السريالية ، وحرر اسلوبه بتنقية الشكل من الشوائب .

وبحذف كل انواع الرمز التشبيهية ، وكل مايمت الى التشخيص بصلة ، فاتحا الباب بذلك لازدهار التصوير الامريكي ، وكان " التصوير الحركة " الامريكي ، والتصوير اللاشكلي الاوربي مع مابينهما من نقاط التلاقي ، هما الاتجاهان اللذان جددا ميزات البحث الفني القريب العهد . ومن خلالهما كان تجاوز الخلاف بين الفن التشخيصي واللاتشخيصي ، وهكذا نجد ان دوبوفيه (٤) (١٩٠١) وبوللوك (٥) (١٩١٢ ـ ١٩٥٦) يستعملان مطلق الحرية في ادخال عناصر تشخيصية محورة في اعمالهما ، أو يبدعان اعمالا تجريدية ، وهذا لايبدل في شيء معنى العمل الفني ، أما وولز (٦) فقد صور عناصر متشابكة تبدو بلا شكل

وفي حالات اخرى تلمح الى حقيقة واقعية ، ولكن المسألة تبقى ذاتها ان كافة التقاليد الحية للفن الحديث ، الفن المتجه في الخـــط اللاتشخيصي ، سمحت بامكانية التكافؤ عنده ، فعندما تؤدي التلميحات في عمل ما لواقع محسوس، فانها تقوم للدلالة على انها نتيجـــة يمكن ان توجد أو لاتوجـد ،وانها في كل الاحوال ،لاتحوّر المعنى المبتكر للعمل الفني ، ولا تدخل اى تبديل على مبادئ الاستقلال الشـكلي .

ولقد استقطب تعبير اللاشكليـــة العديد من التجارب الفنية الحديثة ، من اسلوب وولز حتى فوتريمـه ، الى ماتيـو[1] (١٩٢١) الى بوللوك ، فجميع تلك الاساليب وجدت لها مكانا . ولكن الاختلاف بين تجارب تلك الشخصيات ، وعلى الاخص بين التجارب الاميركيـة والاوروبيـة ، اختلاف واضح . كما ان هنالك نقاط اتفاق فيمـا بينها ، فالمذهب اللاشكلي لم يكن من مبادئه ، الوقوف في موقف معارض للمنطق ، او المجتمع القائم ، ولكنه كان بحثا عن معنى للواقع تجاه الظروف الخاصة للفنان بغض النظر من اى اداء عقلاني محدد . ولم يلجأ اى من الفنانين اللاشكليين الى استبعاد اشكاله من اعماق

اللاشعور ، كما انه لم يعتن هذه الاشكال وبنيتها في نظام منطقي ضمن الحيز والتكوين . فالبقعة ، والذرة في المادة ، تحيا بحرية في السطح والعمق ، تحافظ على حدودها في امكاناتها الخاصة وفي قيمة حضورها . وفي عام ١٩٤٧ اطلق اسم " اللاتشخيصية النفسية(١) " على حركة كان من روادها بريتون(٢) (١٩٠٧) وماتيو ، وكان القصد من هذه التسمية الاشارة الى ذلك الانعكاس النفسي الآتي من العمل الفني ، وليس بالطبع ، التحويل الرمزي ، أو تحول الاشياء والصور ، مما هو خاص بالسريالية . ولما كان قد اتفق على ان لايكون للمنطق دور ايجابي ، لم يكن بالتالي من حاجة لكي يتدخل العنصر المقابل له ، وهو الدافع اللاشعوري ، لانه لم يكن يدخل بعد نشوء الفكرة واعطائها الشكل ، أي ستار أو توقف ، وانما كان يقوم تواجد زمني في التحقيق . على كل حال - وكما اشار كاندينسكي ، ولو بمعنى آخر ، الى الضرورة الداخلية - وجب ان يتحقق العمل الفني ضمن بعد واقعي ، وكان هذا البعد نظير للبحث اللاشكلي - باعتبار انه حتم ان يكون العمل الفني واقعي في ذاته - يتحقق في التقنية ، التي تقوم على عملية التنفيذ والانجاز ، وفي المادة التي

يجب ان تحتل المكانة البارزة في الاثر • ومن خلال المادة كان من الممكن اقامة حالة استمرار ، والعثور فعليا ، على زمن جديد ، ومن هنا تأتي الاهمية التي احتلتها التجربة اللاشكلية حتى بالنسبة لفنانين من نشأة مختلفة ، حولوا كليا المعنى الجديد والوظيفي للمواد عندما استخدموها في مجال تصويري جديد : وهنا يصبح ايراد موقف بوورى كشال •

لم يكن وولز بالتأكيد اول من قام بالابحاث اللاشكلية ، ولكنه كان من اهم الفنانين الذين تعمقوا في هذا الاتجاه ، وقد اطلق عليه احد النقاد ، مشيرا الى فن وولز بالذات ، تسمية " التجريد الغنائي (١) " • ولد وولز في برلين ، واحتك بغاني البوهاوس في ديسّو ، ثم بعدد من الفنانين السرياليين • ووطد علاقات مهمة في فرنسا مع فنانين فرنسيين ، اذ كان صديقا لهربين ، كما عرف سارتر وسيمون دى بوفوار ، وعرض اعماله في صالة دروان (١) التي كانت تستقبل مصورى الاتجاه الجديد • ولكن من جهة اخرى ليس من المعقول ان يحكم على تجربته بأن يحصر التقييم والتحليل من خلال زاوية تيار وحيد ، لان لغته تفتحت انطلاقا من ثروة فنية تشمل درس كلي الذى تجاوز السريالية كما تجاوز الهزة الدادائية •

فالعناصر التصويرية لدى وولز تعيش في حالة ميتافيزيكية خاصة ، غير مثالية ، وانما هي وجودية . فالفنان لايرى حاجة الابداع اشكال لها معادل نفسي ، ولا لسبر اسرار اللاشعور الذى لم يعد يثيره . الا ان فنه يظل فنا وجدانيا ، ذلك الوجدان الذى يبعده عن الطبيعة ، من وجهة نظر جديدة ، في سبيل التعبير عن بعد جديد . ان البحث عن هذا البعد الجديد ، عن حيز مختلف عن ذلك الذى عرفناه لدى التكعيبيين ، كان مجال عمل فوتريه (١) ، وقد ادت تلك التجربة الى ابداع حيز تتلاقى فيه حياة المادة مع حياة الصورة . مما اعطى للعمل الفني القيمة المأسوية ، لان المأساة موجودة في كل مايميل الى الحيز المعروف . وهكذا نلاحظ ان صور فوتريه تتلاحم مع المادة في ضحورها ، وليس في وقت لاحق أى في نفس الزمن الذى تقوم المادة فيه ، حسب مقتضياتها ، بتجديد ملامح الصورة . فالمادة نفسها هي التي تتلقى الصورة وتعطيها ابعادها وليست القوانين التقليدية للشكل والتكوين . ويتراءى في الطبقات المختلفة للمادة المعنى الحيزى الجديد لهذا النوع من التصوير ، انه حيز لايزال ذكرى ، وزمن حقيقي ، غير انه مختلف عن الزمن الحقيقي في التكعيبية .

لقد تهنى الابحاث حول الامكانات التعبيرية للمادة ، عديد من الفنانين الحديثين ، وتبين لنا جملة [illegible] قالها دوبوفيه (١٩٠١) مدى تعلق الفنانين بالمعنى الذى يمكن ان تحتله المادة في العمل الفني : " ليس هنالك الوان ولكن مواد ملونة " . وقد كان لتلك الابحاث ، فيما بين تيارى اللاشكل والتصوير - الحركة ، مكانة كبرى في تحديد امكانات المادة ، وثبتت مفاهيم جديدة لمعاني الاشكال وهكذا حولت كل العناصر الشكلية والتكوينية والبنائية وعولجت على اساس ان وجود المادة ، في العمل الفني ، لم يعد سلبيا ، وانما اتخذ دورا ايجابيا هادفا . كما ساعد السعي لضرورة ايجاد لغة (أخرى " - وهنا يجب ان نذكر البحث الذى جرى حول " فن - آخر (١) " - ساعد على تغيير ذلك الذى اعتبر في السابق سطح حامل ثابت ، أو وسيلة آلية لطرح الافكار والتصويرية ، واعطاء مكانة وظيفية . طرحت المادة كواقع ذى وجود حاضر ، يسمح ببعد جديد للفعل ، للحركة . والفعل علاقة من علاقات الواقع . وهكذا فللمادة مقاومة ، وهذه المقاومة تثير ارادة الفعل ، اما اذا ماانتثرت ، فانها تحطم الحدود التقليدية للحيز والزمان ، فاذا ماتمازجت وانحسرت فانها تعطي للون قوة جديدة .

في الفن المعاصر ليس للمادة قيمة (الشيء المكتشف (١)) السريالي ، او قيمة صورة غير اعتيادية تحدد العلاقة بالمشاهد بأن تصدمه بغرابتها . صور دوبوفيه ، مثلا ، ليست غير عادية ، ولا غريبة ، وليست تحولات أو حيل سيريالية . هذه الابحاث عن امكانات المادة ، عن عنصر تصويري يمكنه ان يحتوي باقي العناصر ، ليخضعها جميعا لاهدافه كانت المدار الذي سارت فيه عدد كبير من فناني اوروبا واميركيا .

ان ايجاد امكانات تعبيرية في المادة يعني ، قبل كل شيء ، ايجاد المساواة لمشكلة الافضلية بين الحدس والانجاز في العمل الفني ، أو العكس .

لقد وضع الفنان ، في نفس المستوى وبنفس الاهمية ، التصور السبق اللامنطقي والبناء الشكلي المنطقي ، وكذلك الحدس الخيالي والتقنية ، وبالاختصار وحد الازمنة ، ، وتوصل عن طريق المادة للعثور على حيز واحد ، هو حيز الذاكرة .

وهكذا فان معاني الواقع الملموس تبقى حاضرة ومبررة في انتاج جان دوبوفيه ، وبالرغم من انها تفقد تدريجيا الاتصال المباشر للشيء المرئي والملموس لاولئك الذين ينظرون اليها من خلال التجربة البصرية السطحية . ان الصورة لدى دوبوفيه تظهر عن طريق تراكب

الاشكال الناشئة لاشعوريا ، فهي بالتالي لامنطقية ، وعلى ذلك فانها تفقد في وقت ما ، الانتظام الذى يوحي به التعريف الطبيعي اوالشكل الانساني . ويتوصل دوبوفيه ، منطلقا من الواقع اللاذهني ، او من منظر أو مشهد مجهول ، الى بلورة الاشكال التصويرية ، التي تخلت عن معناها الظاهر ، ثرائها العضوى الجديد ، معتمدة على حركتها الداخلية ، ومن ثم يضعها في حالة صفاء خارج عن أى بعد منطقي أو ادبي .

ان دوبوفيه يرفض اى تشريع او قانون موضوع ، لذلك نجد ان فنه يتجاوز الخلاف بين المذهبين التشخيصي واللاتشخيصي . ولما كانت الصورة والشكل تتشآن بعلاقتهما الوطيدة المتبادلة مع العامل المادى ، وكان بصر الفنان وضميره يتطلعان كلاهما لتلقي قيمة الاشياء مهما كانت صفتها في الموضوع فان التمثيل التشخيصي يمكن ان يكون اولا يكون ، ولكن حضور الاشياء الخالي من اى تحديد منطقي ، لن يكون اقل قابلية لتتقلاه حواسنا . وفي النهاية نجد أن كل الاشياء تصبح مادية وواقعية : وهكذا يبدو ان الفن ليس كشفا من عالم خارق ، ولكنه تحقيق خارق لظواهر مادية وطبيعية .

خلافا لدوبوفيه ، فان بورري ، في طريقته التي يستعمل بها المواد ، يبين ارادته الواضحة في طرح واقع لااختيار حياله . ويبدو

ان هدفه الوصول الى التصوير ، او اللوحة في معناها الدقيق ، وبترتيب خاص ، تنضم فيه حرية المادة ، وحرية تتابع الايقاعات التكوينية ، وترافق في نفس الوقت تنظيما منطقيا للفراغ ، وتتخذ هذه العناصر الثلاث اهمية متماثلة ، غير منفصل الواحد منها عن غيره ، الا انه يلاحظ في العمل الفني الواحد ، تعايش تقليدين فنيين مختلفين : ثقافة النظام الخاص بالاتجاه " التشكيلي الجديد (١) " ، الذى لايصل الى درجة التصوير المسبق غير القابل للتبدل ، ولكنه يتوضح وينضج اثناء فترة الخلق لذا فهو غير خاضع لمخطط محدود ، ومن جهة اخرى ثقافة اللامنطق التي تميل الى فتح وتكرار الشكل بدون حدود . وهكذا نجد بورري متجاوزا تناقضات هذين التيارين ، جاعلا احدهما يتواجد مع الآخر ، لكي ينشأ من علاقتهما بعدا جديدا ، يتجاوز المفهوم القديم ، مفهوم "الحيز والزمن" .

اما المواد لدا هذا الفنان فلا يمكن ان توصف بانها مترفة رقيقة غير عادية ، انه يختارها اراديا من بين الاشياء المهملة المنسية ، التي فقدت وظيفتها العملية وعتقت حتى غدت منفرة ، بالاضافة الى انها متمزقة متهيئة ومحترقة . يأخذ بورري هذه الاشياء ، ومن خلال عمله تعود لتسمو على التلف الطبيعي وتكتسب حيوية معايرة ، منسجمة مع تنظيم السطوح المتراصة . ولقد انطلق من عدم ثقته بالامكانات

التعبيرية للوسائل التقليدية في التصوير ، ولكنه توصل لاكتشاف فاعلية " الشكل ـ المادة [١] " ، وزودها بقدرة الوجود ، التي اكسبتها النبض والحياة ، مثل جهاز حي يمكنه ان يستمد من تفسخه خلايا متجددة ، في تقدم مستمر مشؤوم .

خلافا لبوررى نجد ان المادة لدى تابييس (١٩٢٣)[٢] لاتشكل تفاعلا لمواضيع حيوية . فهي على العكس ساكنة ، ملتحمة بالصورة ، مصهورة في شكل يمنعها من أى نمو عضوى . ولا يتم رفض العالم الحسي لدى هذا الفنان الاسباني بدون عناء ، اذ ان ذلك يستلزمه استبعاد جميع التأثيرات التصويرية السهلة . ويلاحظ في تصوير تابييس دقة ثمينة في اللمس ، ورهافة في استعمال المواد التي لاتتعدى القليل من الالوان . الا ان التناغم في لوحاته يقوم دون اللجوء الى المضاهاة التقليدية بين الالوان الاساسية ومتمماتها . وتميل المواد الملونة الى الخشونة ، مشابهة الجدران الرمادية ، وتبقى صورة مطبوعة بالتأمل ، حرية من اى اعتبار حتمي ، حتى آثار الذاكرة .

هؤلاء بالطبع بعض كبار الفنانين الاوروبيين الذين ساهموا في الحركة اللاشكلية ، علما بانهم ابتعدوا عنها في وقت ما ، وقد سايرت هذه الحركة ، في الولايات المتحدة ، حركة مشابهة مع اختلاف ملموس ، تلك التي اطلق

عليها اسم التصوير ـ الحركة ، وكان احد مفكريها الكاتب هارولد روزنبرغ (١) ، الذى قال ان الفنان الامريكي لايقبل الواقع الا في فعل او حركة الخلق ، وكما رأينا ، يمكن تطبيق هذه الملاحظة على عدد من الفنانين الاوربيين ، الا ان الفنان الاوربي يميل غالبا الى التأكيد على موضوعية العمل الفني وابرازه كواقع ، بينما يعطي الفنان الامريكي قيمة واقعية لمشاركته الشخصية في تحقيق العمل .

وهكذا فان ازدهار التصوير الامريكي ، كما بدى في الاعوام الاخيرة يدخل في منطق التطور التاريخي لحضارة معينة كالحضارة القائمة حاليا في الولايات المتحدة . فاكتشاف قيمة التجربة في الخلق الفني ، كان احد المكاسب الاساسية ، التي ساهم فيها الفنانون باعمالهم ، ومثلهم المفكرون ، الذين سلطوا عليها الاضواء بابحاثهم المختلفة . وكان من اهم الابحاث الجمالية التي نشرت في الولايات المتحدة كتاب جون ديوى (١) عام ١٩٣٤ ، الفن والتجربة (٢) . يقول ديوى : " التعبير وكذلك البناء ، يعنيان في نفس الوقت الفصل ونتيجته " ، ان مفهوم الفن يجب ان ينطلق من تحليل الروابط التي تجمعه بمشاكل التجربة العادية ، وذلك لتبرير التحول الذى يطرأ على النتاج الاصلي ليصبح نتاجا ذى قيمة فنية ، بدون اللجوء الى

الى اى عنصر وصفي . وفي هذا التحول يكون لتدخل الفنان دورا حتميا ، وشل هذا الدور لفكره ، الا ان فكره ليس تجريديا باعتبار ان " فكر الفنان يعمل منطلقا من الواسطة المادية التي يتفرغ لها ويكون قريبا من الشيء الذى ينتجه حتى يذوبان في بعضهما البعض بدون حاجة لاى وساطة " .

يبدو واضحا مدى ماللمفهوم الاساسي للنشاط الجمالي ، من اثر في تلك التجارب المستمرة على الوسائل المتوفرة امام الفنان ، كما يجب ملاحظة ذلك عند قراءة التصريحات النادرة التي تركها بوللوك ، والتي توضح لنا موقفه تجاه الاثر الفني . يبقى تصوير بوللوك مباشر ، وتجربة هذا الفنان ، تكتسب معناها الفعلي في لحظة حركة التصوير والانجاز التي يتوضح فيهـا الشكل ، وبالتالي تشتد لغة التعبير من خلال تجمع هذه اللحظات التي تتنضد وتتراكب . والصور هنا لاينسى قط قيمة حركته ، التي لايمكن ان تصدر من أى دافع لاشعورى أو غريزى ، ويعتبر هذه القيمة كحقيقة ناشئة من التجربة والبحث ، وهي المنطلق الملموس الوحيد الذى يعترف به لنفسـه . لذا كان بوللوك بحاجة لطرح اللوحة على الارض ، ولك وران حولها ، والدخول فيها ، في سبيل تحقيق ذلك التلاحم بين التصوير ، والنشاط الانساني للعمل التصويرى من الوجهة المادية . وهكذا فان الوسيلة المادية كانت تتكامل مع النشاط الفكرى والحسي ، وتتوضح ارادة الفنان ، الذى لايجد مجالا للاختيار ، يتحمل اعباء القيمة الكاملة للوسيلة المادية ، قبل ان يحولها الى

قيمة تعبيرية . وكان استعماله للون يتم ، بدلا من مدة بالفرشاة ، عن طريق تقنية " التلطيخ (١) " ، ويستبدل مهاجمين الالوان التقليدية بدهانات الفرنيش الصناعية . غير ان " مارك توبسي (٢) " (١٨٩٠) ، الذي يصعب تصنيفه بين فناني المذهب الحركي ، ظل يعتبر (العمل) في التصوير مهما بقدر ما يوفره من امكانات في اظهار البواعث الحسية للنور ، والتي يمكن ان تكون من نوع صوفي ، وبالتالي مرتبطة بواقع ما ، لا ميكانيكي ، وانما هي انعكاس لما عرفه الفنان نفسه بأنه سر الوحدة والتقابل للشكل المخزون في العالم الداخلي . كذلك الامر بالنسبة للصور " دي كونينغ (٣) " (١٩٠٤) الذي اعطى التجربة (العمل) ، وللصور التشخيطي للارادة اثناء انجاز دورا اساسيا ، في سبيل الوصول الى معنى الواقع الجديد ، ولكن اذا كان بوللوك يعارك المواد ، ويستبدل التقليدي منها بدهانات الفرنيش الاصطناعي ، فان دي كونينغ يسيطر على الصور ويهاجم الحيز المحيط بها فيشتته ، بعنف لا يقل عن عنف بوللوك . ويغدو العمل ـ الحركة لديه بمثابة بحث عن تفتت للشكل ، وثقة بالتمكن من تحويل وتحطيم معطيات واقع ذي قوانين موضوعية ، ويحاول دي كونينغ بعد ان بنى هذا البعد اللاتشخيصي ، ان يتبناه حسب نفس المبادئ ونفس المعالجة للصورة التشخيصية . من ناحية اخرى يبين فن فرانزكلين (٤) (١٩١٠ ـ ١٩٦٢)

أهمية تجربة الحركة ، اكثر من أى فنان اميركي آخر ، ويوضح مالحركة اليد من دور فعال ، وكذلك القدرة على التعرف على النفس في لحظة وضع اللمسة على سطح اللوحة ، هذه اللمسة تعتبر في الحقيقة منظما للقوى : انها تعبير عن الفاعليات التي تتصادم ، غير مابلية بالحيز الذى ينشأ عنها في علاقات الاسود والابيض .

ولا بد من ذكر المكانة التي يحتلها ، في نطاق الفن الاميركي ، مارك روفكو (١) (١٩٠٣) ، الذى عاش من قرب وشارك في تطور الثقافة الاميركية الحديثة . ومع انه يلاحظ لديه باستمرار اهتماما خاصا بالحركة الا انه لايستسلم لها كليا ، بل بالعكس فانه يراقب ايقاع السطوح المختلفة ، وبهذا يثبت علاقة واضحة مع التجربة التشكيلية - الجديدة ، وعلى الاخص تجربة موندريان . ولكن روفكو تخلى عن ثقة في الامكانات البنائية وهذا يجعله بالطبع ، عاجز عن تقدير فاعلية سطوحه من حيث الكم . الا انه مع هذا يعمل على اساس الكمية ، ولكنها كمية الضوء . والسطح المضيء لديه يبقى كما اوردنا فرضية متعلقة بالحيز المكاني ، قبل ان يكون حقيقة للتأمل . وهكذا يعتبر روفكو ذروة في البحث اللاتشخيصي ، الذى لم تستنفذ امكانياته ، وانما بقي مصدرا لمقترحات جديدة مستمرة ، .

---

(١) مارك روفكو ، ولد في دفنسك في روسيا عام ١٩٠٣ ، وهاجر الى اميركا عام ١٩١٣ ، وتوفي عام ١٩٧٠ .

اخيرا لابد من التطرق لتيارات الدادائية الجديدة (١) في اوروبا وأميركا ، التي لايمكن ان يطلق عليها صفة اللاتشخيصية ، الا انها اخذت بعين الاعتبار التبدل الذى طرأ على مفهوم الواقع ، بفعل مجموع التقاليد الحديثة ، من خلال المعالجة الهادفة أو الرفض ، أو تغيير معطيات التجربة الحسية . كذلك تيارات التشخيصية ـ الجديدة(٢) التي تأسست منذ اعوام ، نشأت عن هذه المعرفة وهذه الضرورة ، وهي واعية أن الصورة يمكن اعادة طرحها ، بشرط ان تندمج في التجربة التي طورها التصوير اللاتشخيصي مدة تزيد على الخمسين عاما ، تلك التجربة التي ساهمت بقدر كبير في خلق لغة فنية حديثة بأوسع معانيها .