تحولات الشكل في مواجهة المعنى

الدكتورة/ نجوى صديق رشيد

الأستاذ المشارك في الجامعة الملكية للبنات

مملكة البحرين

هاتف: 00973-39208721

البريد الإلكتروني: nrashid@ruw.edu.bh

الاستلام	٢٠١٧/١١/٥	المراجعة	٢٠١٧/١١/٢٥	النشر	٢٠١٧/١٢/٣١

ملخص:

لعل واحدة من أهم الإشكاليات التي ألفتها نظرية الفن هي ظاهرة التحولات السريعة التي طرأت على الفن عموما وعلى الشكل الفني خصوصا. فقد سعت النظرية وكذلك فعل النقد إلى تناول هذه التحولات بالتفسير والتحليل وربطها بالظاهرة الفنية التي تتشيء في إطار نسق ما، وبقدر ارتباط الأخير بالأساليب والتيارات الفنية المختلفة من جانب وعلاقتها بإطارها التأريخي من جانب آخر، كان لابد أن تندفع بقوة إلى الأمام جدلية التآصر لتطور ثنائية الأدوار الوظائفية والأشكال الفنية وكأنها أطوار تصاعدية أوصلت الشكل إلى منعطفات حادة في مشهدية تحولاته وتغييراته النوعية. محكوما بضرورات واقعية وتأريخية.

الكلمات المفتاحية:

تحولات، الشكل، في مواجهة المعنى.

Transformations of Form in Facing the Meaning

Dr. Najwa Sidik Rashid

Royal University for Women
Kingdom of Bahrain
Tel: 00973 - 39208721
Email: nrashid@ruw.edu.bh

Received	5/11/2017	Revised	25/11/2017	Published	31/12/2017

Abstract:

Without a doubt, the artist always seeks to get a response from the viewers, he builds a form that carries different messages, which leads us to say that the plastic art communication is addressed to the viewers and open to those who questioned it, and this process is done by perception and understanding the structural elements of the form how the artist's ideas were expressed and how his message was embodied, The contents behind the form are not realized unless these elements are interconnected in one structure expressing itself on the visible surface so that the viewer tries to decipher the symbols, signs and linguistic signs. It is a process of recognizing the visual experience associated with color, space and other elements of expression. All this necessarily requires a certain effort from the viewer touch the aesthetic experience through the communication process, and it may become more complicated with the appreciation of modern art, which needs for an education that may be somewhat different from the prevailing way of receiving and appreciating, which requires the availability of new cognitive habits in the sense that it requires another kind of culture, feeling and perception, because it all deepens our perceptions and expands its horizons to be able to produce different readings of different art to achieve an aesthetic experience from different kind.

Key Word:

Transformations, Form, In facing the meaning.

مشكلة البحث:

ورغم كثرة الدراسات الجمالية والفلسفية التي تعرضت لمختلف المدارس الفنية بالنقد والتفسير والتحليل، إلا أن هناك قصورا نظريا واضحا في تتبع امتدادات الشكل و تناسل أنساقه التعبيرية وانقلاباته وتمرده على الواقع المكاني والزماني، وبقصد أو بغير قصد لم يُنظر إلى المحركات الدينامية ومرجعياتها الحية التي شكلت رؤاه وأسهمت في صياغة صورته الحداثوية بتمرده على مجمل القواعد التي تبناها والتزمها الفن منذ قرون عديدة، وهي بلا شك مباديء أساسية من المنظور الجمالي. فهل حقا أن الشكل في هيئته المعصرنة فنا متواصلا ومستحضرا من أصوله، أم أنه إنقلابا نوعيا وتمردا شرسا وطاغيا منقطعا عن أطواره السابقة، أم أنه نتاج استجابات الفنان لإرهاصات حضارتنا المعاصرة التي يبرز التحديث والتعقيد كأحد أهم معطيات نظامها الوضعي؟

أهمية الدراسة:

يكتسب هذا البحث أهميته من أهمية موضوعه، كون الدراسات النظرية والجمالية في هذا المجال بالذات في المكتبة العربية نادرة و شحيحة، أما المترجم منها فهو أقل من ذلك بكثير، وتأسيسا على ذلك فإن هذه الدراسة تأتي لتسد بعضا من الفراغ الشاسع في هذا المجال، و توفر من خلال تتبعها لامتدادات الشكل وأطواره المتعددة والمختلفة فضلا عن حداثتها المعرفية، نقول تكرس رصيدا معرفيا و ثقافيا للعاملين والدارسين في هذا الميدان، إلى جانب ذلك فإن البحث يفيد في تسليط الضوء على المتغيرات التي تواشجت في إطلاق صياغات الشكل الحديث وواكبت تحولاته عبر مراحل تكوينه المختلفة.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى التعرف على التحولات التي طرأت على بنية الشكل الفني. كما تهدف إلى التعرف على الأنماط والأساليب الفنية التي كسرت القواعد المثلى في فن الرسم، وصولا إلى تشخيص الحيثيات التي رصدت هذا التحول ووقفت خلفه مستنطقة معطياته الابستمولوجية التي تناولته في مراحل مختلفة من زوايا مختلفة. فضلا عن تفنيد المناقشات التي فلسفت أولوية الشكل على المضمون و بالعكس.

تحولات الشكل وعمق الإدراك الفني:

يعد الشكل الفني وبشكل خاص في الفنون التشكيلة أداة التعبير الأولى التي تميزه عن غيره من الفنون باعتباره أول ما يصدم العين وخلال عقودا طويلة من الزمن وعصرا كاملا استطاع أن يتصور فن الرسم على شكل رسائل ومرويات لأحداث ووقائع. بيدَ أن الفن الحديث تعمد تصديع هذه القوالب والخروج عليها، ورغم ذلك فإن الشكل ظل أداة الرسم الأولى منذ رجل الكهوف حتى يومنا هذا.

وإذا ما تساءلنا عن الأدوار الوظائفية التي يقوم بها في معظم الفنون قلنا أنه يقدم رسالة ما وأنه وعاء لمضمون ما، ولكنه مع ذلك القاسم المشترك بين جميع الفنون على الإطلاق، مع خصوصية الفن بأنه لا يقدم الموجودات كما هي في الواقع، وإنما يعيد صياغتها ومعالجتها بأسلوبية تتوخى الجمال ولذلك نجد الفلاسفة والنقاد والجماليين يميزون بين بنائية الشكل مقابل ما ينضوي تحته من المضامين التي تقدمت الشكل لعصور طويلة. والتي هي في الحقيقة ليس سوى المادة التي أطلقت بنيتها الشكلية الخاصة المتحققة بمساعدة استطرادات مضافة، بمعنى أن صياغتها وتنظيمها بكيفية جديدة تختلف عما هي في الحقيقة، وهنا لا يضيف الفنان قيما و عناصراً جمالية فحسب، وإنما دلالاتها قد تغيرت بتغير صياغتها ومعالجتها.[١]

توضح نظرية تطور الفن بأن التحولات التي تتم في ظاهرة فنية ما إنما تندرج بالضرورة ضمن نسق معين مؤكدة نفسها بمعارضة الأعمال الأخرى، وبذلك ستكون نتاج سلسلة متغايرة من العلاقات التي تندرج في تطور ظاهرة أسلوبية أو سلسلة أجناس فنية مختلفة مما يسمح بالكشف عن علاقات التطور الجدلي بين الوظائف والأشكال بحيث تبدو الأعمال الفنية الكبرى بقواسمها المشتركة وبعلاقات التعاقب التي تميزها وكأنها أطوار تصاعدية في عملية نمو ضرورية ينبغي البدء بتشكيلها كونها إنتاج جدلي تلقائي للأشكال الجديدة.

وضمن هذا التصور لن تلفت الانتباه سوى الأعمال التي تجدد ضمن سلسلة الأشكال الفنية أما تلك التي تتكرر فيها الاشكال والأساليب والأنواع التي أصبحت بائدة والتي انحسرت في الظل بانتظار أن ترى النور في مرحلة جديدة من التطور فلا يُحتفى بها. كونها نتاج لا يتسم بالوعي خال من العمق متشرنقا في سطحية فجة لذا يتم تجاوزه عن عمد باتجاه أهداف فنية أسمى منه وأرقى وأكثر أصالة.

ورغم الوعي المتزايد منذ الأربعينيات حتى وقتنا الحاضر بضرورة الفن وأهمية تنوعه وتشكله باعتباره مرآة حضارة الأمم و الشعوب، فقد ظلت هناك بعض المناطق لم يحسم حتى اللحظة النقاش فيها، رغم توفر الوعي بأهميتها وانتشارها كونها بعدا آخرا من أبعاد العملية الإبداعية في فن الرسم التي لا ننكر مرافقتها لبعض التأملات الاستبطانية حول الشكل الحديث على وجه الخصوص علنا نفتح الباب لمزيد من الدراسات والنقاشات في مجمل عالم الشكل الفني.

الشكل وسياقه المرجعي:

لم تزل العملية الإبداعية الشغل الشاغل للباحثين منذ أن كانت المحمولات المضمونية في الميثيولوجيا المنطلق النظري في وضع التفسيرات والتصورات الجنينية الأولى، وما موضوع الفن وماهيته إلا ظاهرة من تلك الظواهر التي حازت على اهتمام الباحثين منذ الحضارات الأولى حتى اليوم، فالإبداع في مجمل الفنون لم يزل ظاهرة غامضة بحاجة إلى المزيد من البحث والتنقيب والتمحيص رغم كثرة الراصدين والباحثين في هذا الحقل ورغم الوفرة في تعدد الآراء والاختلاف في وجهات النظر فإذا كان الشعر كعملية إبداعية قد أرتبط لدى الإغريق بربات الشعر، ثم لدى الرومانيين بالموهبة الفطرية مع وجوب الثقافة وهي بنظر هوراس عملية لا انفصام فيها، تحتم وجود العاملين وغياب أحد الطرفين سيجعل العملية الإبداعية حالة عقيمة ليس لها جدوى ويضيف هوراس الانفعالات كعنصر فاعل في العملية الإبداعية، وقد بقيت هذه النظرية سائدة في أوروبا حتى عصر النهضة.

أما النظرية العربية للإبداع فقد تبنت فكرة الإلهام المقترن بالانفعالية ثم ظهر اتجاه آخر موازيا له يرتبط بالصنعة (ومكانها الوعي الإنساني) أكثر من ارتباطه بالإلهام، وعلى العموم فقد ظل المفهومان الإلهام والصنعة جوهر عملية الإبداع وتلاشى – الماورائي – في العملية الإبداعية فالإلهام والصنعة – الحرفية - والانفعال العناصر الرئيسة في إطلاق الإبداع من أسره إلى فضاءات أرحب وأوسع وأبعد مدى. وهكذا تتولى النظريات من الحقول المعرفية التي ليست هي مجالنا للحديث عنها الآن، مع أننا نحاول أن نرسم صورة مصغرة لما يمكن استخلاصه من المفهوم بحد ذاته، لذا فمهما اختلفت النظريات وتنوعت أصولها فبالإمكان التقاط شذرات أكيدة تشير لحقيقة واحدة إن الإبداع في شتى المجالات يستند بشكل أساسي إلى استعدادات ذاتية مدعمة بعوامل تربوية وبيئية ملائمة واهتمامات وميول وقدرات فردية وتجربة ووعي بحرفيات العمل الفني والمهارات اللازمة كل هذا يجعل العملية الإبداعية ممكنة إلى جانب توفر الموهبة والأفق الفكري والخيال الخصب والتصورات الذهنية، فتكون هذه المنظومة الموحدة بمثابة وسائل منتجة ومنابع متضامنة تفضي بالضرورة إلى مستوى معينا من الإبداع الفني.[٢]

وتأسيسا على ذلك ليس من السهولة بمكان الحديث عن العملية الإبداعية في الفن التشكيلي لأنها عمليات ترتبط بكل ما أسلفنا من تعددية في الحقول العلمية والمعرفية، لكن يمكن التقرب منها بدرجة مناسبة لبناء معرفة بقيمة العمل الفني. وما نتصدى له هنا هو الشكل الحديث في فن الرسم.

تتفق العلوم جميعا على أن العمل الفني جيدا أو رديئا أنما يتوقف على نوع التجربة التي يمر بها المرء وهو يتأمله، وأن عددا غير قليل يطلق أحكامه على أساس ما يثيره من انفعالات شديدة تحدث في داخل المتلقي وهنا يمكن إثارة السؤال التالي: هل حقا أن إثارة الانفعال هي بالفعل ما يجعل للعمل الفني قيمة، أم أن ذلك يستند إلى اشتراطات العمل الفني المتكفلة بصيرورته الجمالية والحداثوية في إطار عمليات معقدة من الانفعالات والرؤى الفكرية والنفسية وإرهاصات الواقع المعاش وانعكاساته على الفنان ووسائل التعبير المستخدمة فضلا عن المهارة والخبرة والحرفية العالية والتجربة. كل ذلك وغيره يدخل في عالم الفنان ويسهم في تكوينه مما يفضي بطريقة أو أخرى إلى تلمس حضوره الفاعل في العمل الفني الذي يعبر عنه بالضرورة في هيئة او مظهر أو شكل ما وبالتالي "فإن قيمة الفن كامنة فيه"[٣] والشكل الحديث باعتباره مجموعات معمارية متناسقة من العلاقات الضوئية هو تجربة جمالية أصيلة وعملية إبداعية وفنية صرفة رسخت لنفسها كما رسخت للنظرية الشكلية التي أصبح الكثير من منطلقاتها النقدية متوفرة وصالحة لمعالجة قصرت نظرية المحاكاة عن الإجابة عليها، فأخذت تتقدم باتجاه الفن التقليدي وتجد مكانا لها في حقله المفهومي النقدي ويرى . ستولنتز . بأن ذلك قد أسفر عن نتائج طيبة إذ كشف عن قيم عجزت نظرية المحاكاة وغيرها من طرق النقد عن إدراكها، ولذا فقد حظيت بمكانة رفيعة، وقد تمسك - كلايف بل- بقوة بمفهوم (الشكل ذي الدلالة) على اعتباره تعبير ذو معنى وأنه نمط من الخطوط والألوان الذي يثير انفعالا جماليا لدى المتلقي ولذلك فهو ليس شكلا فارغا رغم افتقاره للسمة الموضوعية الخالصة[٤]. وبمجملها هي عملية تذوق جمالية خالصة يتقدم فيها الشكل على موضوعه.

كما بينا من قبل فإن المنجز الإنساني في أي من حقول المعرفة المختلفة كي يستحيل إلى منجز إبداعي لابد أن يكون ناتج عددا من المتلازمات التفاعلية ذات التركيب المعقد تتمثلها مرتكزات وخصائص شخصية ودوافع وحاجات متنوعة وعوامل فكرية ونفسية وجمالية مختلفة تُشرع للإبداع الفني كونه "حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها إنتاج جديد يتميز بالجدة والأصالة".[٥]

وتأسيسا على ذلك فإن المنجز الفني في كافة الحقول المعرفية يعلن عن نفسه باعتباره خلاصة هذه الاندماجات والتفاعلات المتشابكة المتصلة ببعضها جدليا حيث ينعدم المنظور الأحادي رغم أن العمل الفني التشكيلي بحد ذاته إبداعا لذات أفضت إليها عمليات معرفية وسيكوسيسولوجية ومعالجات تمت مراقبتها من قبل وعي معرفي مدرك بحرفيات الوسيط وذاكرة مشحونة إلى أقصاها بالقدرة على التخيل، لذا يمكن القول بأن العمل الفني مهما اختلفت وتنوعت مدارسه وأساليبه فهو ملخص إبداعي لعمليات معقدة التركيب. وبناءا عليه فإن العملية الإبداعية تختلف تبعا للمعطيات السالفة الذكر من فنان إلى آخر، فقد تتمظهر لدى فنان ما بحدودها القصوى وتصل إلى أبلغ أثرا فيها فتكون في قمة ذروتها ونضجها وقد لا تكون كذلك عند آخر لأسباب متعددة لا مجال لذكرها هنا. إن جزءا اساسيا من عملية الإبداع هو الحاجة إلى الانفعال الذي يتمل حالة الطاقة المحركة لما يليها فهي الحلقة الرابطة والقادرة على إحداث التكامل بين العينين والعقل واليدين فهي جهاز الإبداع كما يصفها بيكاسو فضلا عن حتمية وجود الدافعية لدى الفنان إزاء ما يثير رغبته في رسمه وتشكيله، ولكي يبلغ العمل الفني غايته ومنتهاه فأن الأمر يستدعي أن يحوز على بنيته التكوينية المتمثلة بمنظومة فريدة من العلاقات بين عناصر بصرية متناغمة في التضاد ومتسقة في التشكل الهارموني الذي ينحاز بقوة للعب دوره في العملية الإبداعية باعتباره وسائلا منتجة لبنية عضوية على درجة عالية من الضبط والبناء[٦]. بات من الواضح أن مجمل الأنفعالات التي تتولد لدى الفنان في

العملية الإبداعية هي عمليات متمايزة في المستويين الداخلي والخارجي وفي كليهما تفرض حضورها و وجودها مع أنها تختلف بدرجات نشاطها بيدَ أنها تتقابل في الشكل، والشكل هو الصورة التي تلتحم فيها الخبرات مكونة أبنية تتكامل على وفق طبيعة العلاقات القائمة فيما بينها،والشكل في هذا سيكون تنظيما إدراكيا ذو دلالة ينتظم في تمفصلات وأساليب جمالية معينة تنتجها العملية الإبداعية. ومع أن المدارس والاتجاهات الفنية تتعارض وتتنوع وتختلف مع بعضها لكن مع وجود كل هذه الحزمة الواسعة من التمايزات والاختلافات في الأساليب والأشكال فإن الأمر يزداد ثراء وغنى إذ هو العامل الأساس الذي يفضي بالضرورة إلى خلق الجديد بدءا من التمعن العميق في الأشياء والموجودات الأمر الذي يستدعي التأمل الطويل والفهم العميق الراكز للأشياء وفلسفتها ثم تطوير المهارات لتكوين تجربة ناضجة، فلطالما اقترنت العملية الإبداعية في الفن بمدركات الإنسان يتعايش مع بيئته فيدرك ويتجاوب مع التقاليد والأنساق الخاصة بمحيطه الثقافي من خلال اندماجه في عصره، وأن أي نتاج فني يظل في النهاية جزءا من التواصل في الموروث والقيم والرموز بما في ذلك الوسيلة مع شيء ضئيل من التغيرات، لذلك فقد بقي تمثل الشكل أسير تقاليد تواصلت واستمرت لقرون عديدة على الرغم من وجود اختلافات في أساليب الفنانين "ولما كان إدراكنا للبيئة الطبيعية من حولنا في تغير مستمر"[٧] كان علينا أن ندرك أن الرؤية للعالم هي كذلك في تباين مستمر ونتيجة لذلك فان التطورات التكنولوجية والعلمية في مجالات الحياة والعلوم المختلفة حفزت على إيجاد طفرات سَرَعَت كثيرا من عجلة التطور الذي أسهم في سهولة الاتصال والتلاقح بين الثقافات المتنوعة، الأمر الذي انعكس على مجمل الفنون "فقد وسعت التطورات الحاصلة في العلوم حدود المدركات الحسية".[٨]

حيث كان لفن التصوير أن يتفاعل مع ما يحدث باتجاه الامتداد بالشكل إلى أقصى مدياته التعبيرية فكان أن امتلك سمة عصره في كل مرحلة من مراحل إنتاجه بعبارة أخرى "أن كل فن هو وليد عصره".[٩]

ولأنه كان من الطبيعي أن تسير الحركات الفنية بمحاذاة التطورات العلمية والفلسفية، على يد فنانين طموحين لذلك كان من المحتم أن تتأثر هذه التيارات بأصداء الاكتشافات الحديثة وأن تتلاقى معها، حتى أن البعض يذهب إلى تحديد سببين على مستوى بالغ من الأهمية كان لهما الدور الكبير في تغيير منحى الفن:

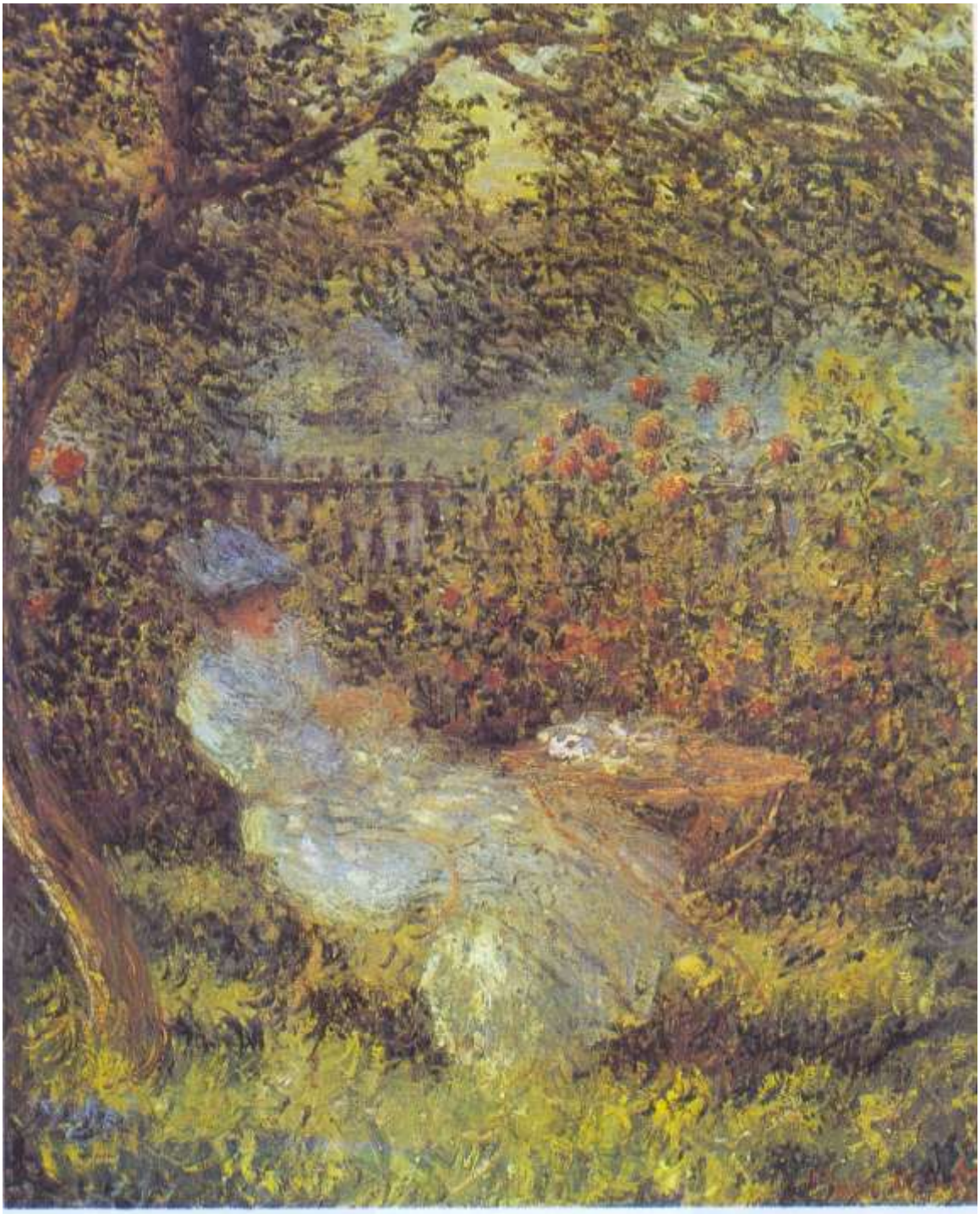
"أحدهما كان اكتشاف الآلة الفوتوغرافية الذي أثار حيرة الفنانين وتساؤلهم فيما يتعلق بالجزء الذي تلعب دورها فيه حقيقة عناصر المطابقة في الصورة.

أما السبب الثاني فهو حداثة استخدام الألوان المنشورية . ألوان الطيف الشمسي . طبقا للأساس العلمي الذي تقوم عليه عند التأثيرين، وهو ما يبدو أنه دفع حقيقة المطابقة للطبيعة إلى نقطة يعتبر أي امتداد للفن الكلاسيكي بعدها مستحيلا".[١٠]

وتأسيسا على ذلك فقد أصبحت التحولات النوعية تتجلى وتتناسب طرديا مع عمق الإدراك في معطيات مظاهر المطابقة مع الأشكال الطبيعية، كما يقال الشيء نفسه عن الدور النوعي في كيفية تثوير أدوات التعبير كالحركة والخط واللون وبقية عناصر التعبير إلى أقصاها.

ومع ازدياد الحاجة إلى التواصل مع الثقافات الأخرى كان لابد لهذه التحولات من تثوير انقلابات حادة داخل نفسها لتستحيل في فترة وجيزة من الزمن إلى أشكال بمصنفات وميزات معينة تمثلت في سلسلة متواصلة من الاتجاهات الفنية بدءاً من الانطباعيين The Impressionists والنقطويين The Pointillists والوحوشين The Fauves والتكعيبيين The Cubists والمستقبليين The Futurists وكان هذا أول صدعا في كرستالية الفوتوغرافية التي كانت المقياس المعياري لفنية الشكل لقرون طويلة، بيدَ أنه في ظل مستحدثات ومتغيرات متعددة انتزع الشكل نفسه بقوة واتجه نحو عالم للتواشج البصري المبني على التماسك والترابط العضوي والتركيب فصار نمطا للغة وكيفية لتراكب

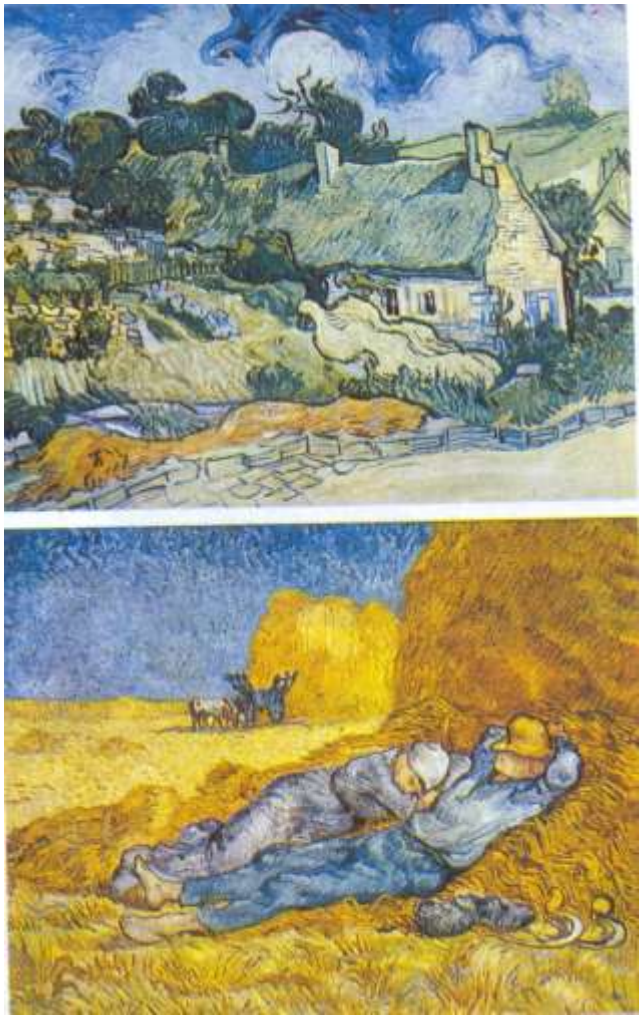
الوحدات المنتجة للمعنى والمشتغلة في فضاء الشكل الذي بات يشترط تنظيما وتصميما دقيقا لتوافق الكيفيات ونظاما موائما لتحرير لغة بصرية قادرة على استيعاب التجربة وتجسيد الرؤية فتمكن الفنانون من الإفصاح عن عوالمهم الذاتية وبرزت "محاولات مستمرة لإيجاد الوسائل لإيصال هذه الحقائق غير المرئية بمصطلحات بصرية".[١١]



التوافق فى التأثيرات اللونية والضوئية نراها واضحة فى لوحة كلود مونيه : أليس فى الحديقة . رسمها عام ١٨٨١

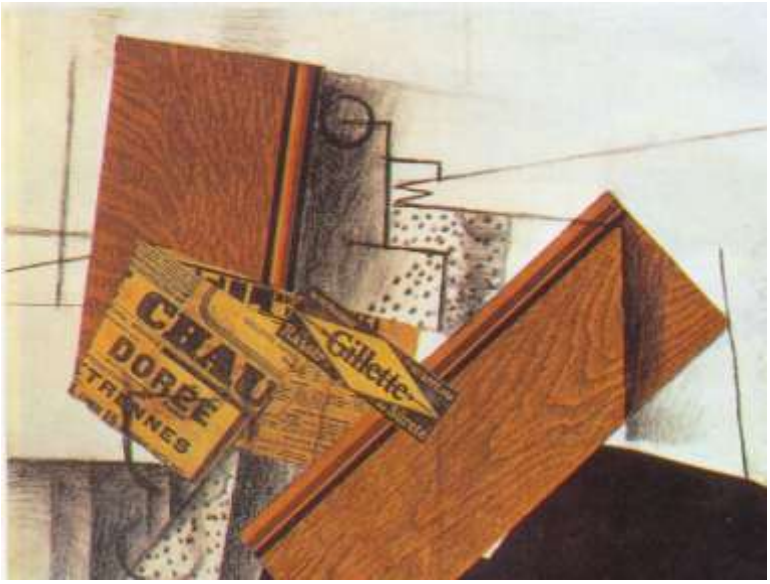
وهي أشكال تمثل بلا شك نموذج لاندماج الوظيفة الرمزية بالوظيفة الجمالية.

وأن أية مقاربة تطبيقية لرسم أطر خطية لنماذج من الاتجاهات السابقة الذكر بشكل عام تجعلنا ندرك على الفور الفروقات الواضحة فيما بينها فالشكل المنتظم أو الفوضوي في مثل هذه النماذج يحقق جماليته على وفق ما يعرف بالجماليات السلبية المهيمنة على مجمل الأشكال البصرية في الفن الحديث وبالذات في الرسم والنحت اللذين تجاوزا بقوة السمات التقليدية في الانتظام الشكلي المعروفة بقواعده وبنيته الهندسية الصارمة.

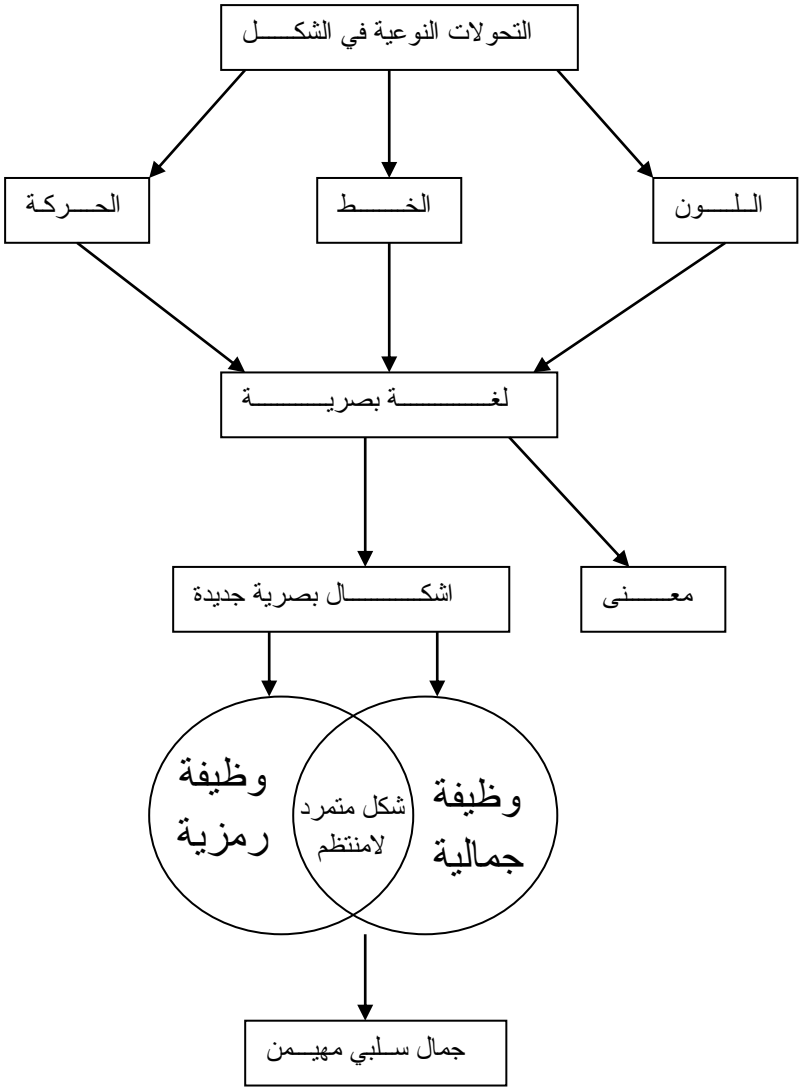


لوحتان من أعمال فان كوخ

بابلو بيكاسو - كولاج



جورج براك – كولاج



(مخطط رقم ١٨)

وإذا ما أحلنا مجمل ذلك إلى مرجعيته في محاولة منّا لفلسفة الأسباب التي تقف خلف انفلاته وتمرده وإقصائه لنفسه عن نمط الضوابط الصارمة التي أسرته وكبلته لمئات السنين فوضعته في نسق ثابت مكرر وممل، فإننا نستطيع أن نجمل في أدناه بعض التصورات بمعزل عن الأسباب التي وردت سالفا:

١- من منظور فلسفي نرى أن العالم والحياة رغم مظاهر الانتظام والموائمة التي تتلبسهما من الخارج تبقى متمثلة لفوضى عارمة تقصيها من كل معنى وتجعلها مسكونة بالعبث والفوضى. وتأسيسا على ذلك نجد أن أعداد كبيرة من الفنانين المتحمسين لنزعة التمرد والتجديد ولما يتصل بهما من حرية مطلقة كانت حلم راود الفنان منذ الأزل.

٢- يتوافق مع النقطة السابقة الذكر ظاهرة القلق والتيه والانكسار الذي يميز حضارتنا المعاصرة وما يعاني منه إنسان المدن الكبرى التي يهيمن عليها العنف والتي تبدو باردة كالصقيع موحشة وغير أليفة. كل هذا أوجد مبررات لصيرورة هذا الشكل فاستنطقت فيه الكثير من الدلالات.

وإذا ما اعتبرنا ان ما ورد في اعلاه مرجعية لكل انواع الشكل الحديث فانه في الدلالات العامة لا يخرج من أطر هذه المرجعية لأنه إما:

- يتمركز في قيمة الحوار الأبدي بين الفنان ومادته الموضوعية المتمثلة بالحياة المعاصرة المشوبة بالغربة وآثار التيه والعنف والتوحش.
- وأما يتحرر ويتسامى بنفسه بعيدا عن اشتراطات التنظيم ممجدا التهويم بحثا عن فردوسه المفقود في عزلته وفوضاه الشهية.
- أو الانطلاق من نزعة جارفة باتجاه المزيد من الهذيان والهدم الذي لا يقبل الترميم مؤسسا لعالم بديل عن الوحشة والعنف المهيمنين.

فالشكل والفنان والمحيط من هذه الزاوية هو فضاء متشظ متصدع لا طائل منه بحاجة إلى المزيد من عمليات الهدم والتقويض من أجل الكشف عن الأساسات المتسقة والمنتظمة.

تتناغم هذه الفكرة مع رغبة الفنان لتحقيق خطابا بصريا قوامه تنوع اللغة التشكيلية تنتظم في هيئة تصميمات وبنى هندسية صارمة تستحيل إلى أشكال جمالية ضبابية الدلالة لأن تجريديتها تخلع عليها مستويات من التأويل الذي يضج به سياق القراءة لوحدات التعبير البصري والذي يباشره الفنان المبدع فهو يهذي ويهندس على حد سواء.

ويمكن القول أن حضور الصرامة والانتظام المهندس في فضاء الشكل إنما يحضران للحد من فوضوية الشكل اللامنتظم باعتباره المظهر المهيمن في الفن الحديث، أو ربما يقوم بمهمة معاكسة تتحدد بتعزيزه ودعمه لأن الحضور المحدود في البنية الكلية للشكل ليبدو انحرافا موضعيا لا يظهر كمتكرر في فضاء الأخير . وإذا ما حاولنا استنطاق أكثر التفسيرات والآراء عمومية سنجد أن الميزة البارزة في تنويعات الشكل الحديث تتمثل في تنويع الانحرافات في سياقات تشكيلية قوامها التجريب والاختبار المستمرين.

وعليه فإن الأشكال المشخصة والمدركة تنطلق من مرجعيتها الثقافية "لأن الحياة والنسق في الحقيقة غير قابلين للفصل، فالنسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة"[١٢] وإن أي نسق يتمثله الفنان إنما سيمثل جوهر رؤاه الفلسفية إزاء أي شأن حياتي أو واقعي.

وتأسيسا على اعتبار التماثل بين الشكل وسياقه المرجعي الخارجي تستحيل الوحدات العاملة في فضاءه المتوحد إلى علامات إيقونة منفتحة على كل احتمال، غير أنها ستخفف من عتمة المضمون المكثف التي ترد في سياقه، كما إن تحديد الدلالة لا يعني أبدا تحديد المعاني لأن المظهر الأيقوني للشكل لا يمثل سوى مستوى واحد من وجوهه العديدة بما في ذلك الشكل نفسه حيث يستحيل هو الآخر إلى منظومة رمزية مفتوحة الدلالة على كل تأويل، في هذا المستوى يمكن للشكل الرمز أن ينهض بوظيفة مزدوجة:

فهو يشير إلى مرجعية شكلتها الدلالات في سياق ثقافي واجتماعي معين، كما تولدت خلفه معانٍ تمثلتها مقاطع في فضاءات الشكل وردت في حضور السياق.

وعلى العموم فان هذه السمات التي يعتنقها الشكل في فضاء لا يجب أن ننظر إليها من زاوية فهمنا لسعة وعي الفنان بالأهمية البالغة للشكل وأن التقنيات والتصميم والهندسات في مستوى فضاء الشكل هي إضاءات ستبقى على الدوام بحاجة إلى قراءة واعية تقع على طرفي محور المسافة بين الشكل والمضمون بتقابلهما، بارتباطهما، بتعارضهما وبتكاملهما.

وتأسيسا على ذلك فإن الشكل قد يؤكد حضوره متجاوزا المسافة البيضاء فيمتد إلى المضمون/المعنى بينما يحضر الأخير على مدى فضاء الشكل بأكمله وبهذا التصور تتأتى أهمية الشكل في أقصى تمظهراته في مستوى المضمون التشكيلي المكتمل في ثنائيته وتوحد مسار قراءته.

ولو أننا نجد أعمالا يلفت انتباهنا فيها التقلص الشديد للشكل وامتداد المضمون كإعلان سافر على مجمل فضائه، لكن في أحيانا أخرى يبلغ التقلص مداه في المستوى المضموني لندخل لعبة التشكيل وكأن الفنان يضيف إليها انسياق وعيه وتجربته.

وفي كلا الأحوال فإن خطابه البصري يعد كتابا في اللغة والدال اللغوي إذ يكاد ينصهر تماما في مستوى المظهر الشكلي/البصري لصالح المضامين، ومرة أخرى ينزاح في مستوى البعد الدلالي كأن المعاني شظايا تتشكل خارج مستوى المضمون فيصبح الشكل فيض يتدفق في لحظة تشكيل المضمون.

وأي استقصاء زمني لتتبع تطورات الشكل الفني سيؤكد، بأنه نتيجة لتطور كافة مناحي الحياة والتفاعل المضطرد بين مختلف الثقافات المتنوعة فان تغييرا أساسيا قد طرأ على الشكل إذ وصل غاية من التعقيد فثمة تطور في فن الصنعة كما في غرائبية المعاني والأحاسيس وأحكام الصياغات وكسر النمط المألوف والخروج على القواعد السائدة آنذاك، لذلك فإن نظرية تطور الفن تؤكد باستمرار على أن ثمة علاقة بين التطور الفني والتحول الاجتماعي، وهي بلا شك علاقة مؤكدة وعميقة وتاريخية في الوقت نفسه. وقد بذل الفنانون على مر الحقب المتعاقبة محاولات جادة للارتقاء بالشكل من وجوه كثيرة من حيث المعاني والصياغات والمواد والأساليب المستخدمة. وفي أحيانا أخرى اخذت هذه المحاولات منحنى عقلياً عاكساً ثقافة العصر الذي أصبح أكثر تعقيدا، والذي يزداد غموضه بزيادة وعي إنسانه وأتساع وعيه وتفتح مداركه وتفاقم سعيه لفهم سر وجوده، ولعل من نتاج ذلك الغموض الذي يلفه يتوجب بحث الصورة (الشكل) على وفق الآتي:

- في إطار شامل على اعتبار أنها نتاج عملية عقلية وحسية وهنا يمكن التمييز بين ضربين من الشكل:

الأول سيضم كل ما يرتبط بالمشابهة وهو ليس بحاجة إلى تفسير أو تأويل، والثاني متحقق بهما، وكلاهما أسلوبان للشكل، ولن نقول أن أحدهما هو النمط الأوحد والمسيطر وبخلافه لا يوجد نمط له قيمة في عملية الخلق الفني.

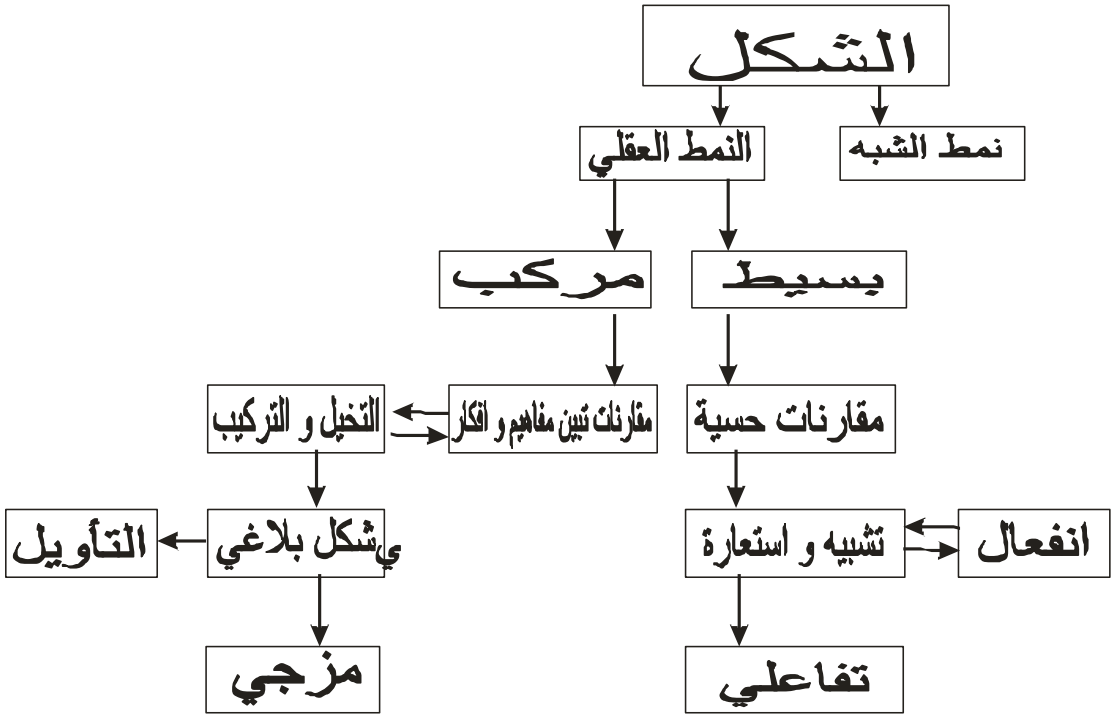
- واعتمادا على تراكم ما نقله الشكل وجسده عبر تاريخه الطويل ثم استجابته للتحولات النوعية التي طرأت على صورته فإنه يصبح من السهولة بمكان تمييز نمطين من الشكل وهما:

١- نمط الشبه

٢- النمط العقلي

ففي الأول يكون هناك حضور مادي للعنصر والفكرة هي تجربة تجسد حساً، بمعنى أن الفكرة تُفهم وتُدرك عبر واحدة من الحواس، فهي تحدد في إطار الألفة الناتجة من طرفي التشبيه حيث تتأكد المشابه داخل البنية القائمة بين طبيعة الطرفين، وهما ماديان في الغالب حيث يتم توجيه الاهتمام إلى ميزتي الصفات الخارجية لصورة الشكل كاللون والحركة والخطوط إلخ ... أما الثاني فهو النمط العقلي وهو أنموذج شكل ذي قيمة جمالية حينما ترتبط عناصر التصميم فيما بينها على نحو من شأنه أن يتصف بما يسميه كلايف بل في العبارة أصبحت مشهورة جدا بان هالشكل ذي الدلالة والي يعرفه بأن الرجوع إلى التجربة الجمالية فهو العلاقة الشكلية التي تثير في المتلقي انفعالا جماليا لإدرك الشكل أن كل ما نأتي به إحساس بالشكل واللون ومعرفة المكان ذي الأبعاد الثلاثة[١٣].

لوحتان لكاندنسكي رسمهما بين عامي (١٩١١ و١٩١٣) ويظهر فيهما منهجه في التعبيرية التجريدية



(مخطط رقم ١٩)

والبين فيه أنه أمر يحتاج إلى تأويل وتفسير، وأن المعنى نتاج يتأتى من التأويل.

إن أية ممارسة استقصائية أعمق وأشمل لنمط الشكل تضعنا أمام التساؤل التالي:

هل أن الطبيعة الفنية للشكل متأتية من خلال الصفة (المشابهة) أم من خلال المعنى الذي يفهم منها؟ وهل أن الصفة مركبة من مفردات مختلفة؟

لوحتان لديلاكروا

إن صورة النمط العقلي تتوفر في كل عمل يكون أحد طرفيه ذهنيا حيث يفهم الشكل هنا من خلال عمليات عقلية ولهذا النمط مستويين:

- بسيط
- مركب

فصورة الشكل تتحدد بالنظر إلى وجه الشبه والمشبه به فينتج نمطا من الصورة، الأول حسي يرتكز أساسا إلى مقارنات حسية، بينما الثاني ذهني يرتكز على مقارنات تبين مفاهيم وأفكار، وفي ذلك أن التمثل في الثاني يقوم على التخيل والتركيب وعليه نستطيع أن نقول أنه شكل بلاغي يحتاج إلى درجة عالية من التأويل. أما الأول فيعتمد على تقنية التشبيه والاستعارة التي تعتمد على الانفعال بينما الثانية تعتمد على الامتزاج.

ففي المثال الأول هناك تفاعل بين طرفي الشكل ومرجعيته وبموجبه تم نقل معانٍ تخص الطرف الأول (وهي المادة هنا) ولذلك فإننا نجد طرفين وعلاقة واحدة أما في المثال الثاني فهو شكل تشترك فيه عناصر عدة والمرتكز المحوري فيه يتمثل بتعددية العلاقات بين عناصر متعددة تعمل في اتجاهات مختلفة.

وتأسيساً على ذلك يمكننا أن نستخلص بأن الشكل عبر كل تاريخه الطويل عمل في نمطين تفاعليين الأول يختص بالتشبيه والاستعارة ومزجهما فيما يختص الثاني بالتمثل الذي نعني به هضم الشيء ثم طرحه عبر رؤية وتقنية خاصة.

النص المنسجم:

ولوضع المسألة في مدى الحركة التي أوجدتها فإن الأمر يدعونا للتعامل مع اللوحة الفنية لا على أنها نص منسجم ومتوافق، بل على أنها نص متفاوت وله مرجعيات متعددة قبل أن تتوافر فيها مستويات التجديد المختلفة.

لقد تمثل التجديد في الفن التشكيلي بداية في عوامل المبنى قبل أن يبلغ عوامل المعنى وخاصة الشكل على ما فيه من تميز نوعي بتداخل العوامل واندماجها، وليس غريبا أن يحدث في هذا السياق أن لا يتحقق كل هذا التحول النوعي إلا بعد أن يتحقق الانفصال التام عن المستوى التقليدي القديم الذي أسر الشكل لقرونٍ عديدة، ومن

البديهي القول بأن "الجانب المثير في الفن والمتعة التي بوسعه أن يمدنا بها، لا تقتصر على الأشكال التي تقترب من التمثيل الفوتوغرافي فالشكل الفني المتميز الذي يبدو وكأنه يشير إلى أوجه معينة من الحقيقة دون أن يمثلها بوضوح في صيغة رمزية مفهومة .. يملك كذلك لذة الاحتمال في اكتشافه".(١٤)

كنوع من المشاركة الفاعلة من لُدن المتلقي الذي يجد في هذا النوع من الأعمال دعوة واضحة للولوج في أسرار المنجز الفني وفهم رموزه واستنطاق وحداته الدلالية وهنا يكون قد نفض عن نفسه مظهر المتلقي الاستهلاكي. ولا مناص من الاعتراف بأن أساليب الفن الجديدة قد توسع من مساحة التعبير لدى الفنان "لكنها قد تحد في الوقت نفسه من جمهوره".(١٥)

لأن فهمها يقتضي استنطاق مكوناتها وقراءة رموزها وطريقة تركيب عناصرها كما يقتضي "التعرف إلى الطريقة التي بنيت بها، وتحسس النظام الذي شيدها والوقوف على الميزات الفكرية والعاطفية للفنان الذي أوجدها".(١٦)

وذلك لأن الفنان يتصل بما يراه ولا يتصل بما يراه الآخر لذا فإن تمثله للموجودات يتأتى من تجربته واستجابته للمثيرات البيئية وحين يمزج المرئي بانفعالاته فإن الشيء المنظور لم يعُد هو ذات الشيء وكل محاولة لإبقائه في حالته الأولى على السطح المرئي إنما هو الوهم بعينه، بينما الشكل الذي يقدم نفسه بكيفيته الخاصة هو برهان جديد على الشيء الواقعي وهو الحقيقة الوحيدة التي يعتنقها الفنان عن العالم المُدرك بالفعل، وإن تجاهل الرائي للشكل المعاصر لا يحل إطلاقا التناقض الداخلي لإدراك الرسام. كما أن سعيه لتحقيق هذه القيم الشكلية هو تحريف لموجودات البيئة فالهيئة البشرية والشجرة والمشهد الطبيعي تخضع لتغيير من اشتراطات خلق ظاهرة التصوير الحديث لذلك ينأى الفنان بنفسه عن المحاكاة وهي في وجهها الآخر تعد محاولة للإعلان بأنها ضرب من التخلي عن الاهتمام الكامل بالموضوع فلم يعد الفن بدءا من الربع الأخير في القرن التاسع عشر معتمدا على الحياة على حد تعبير – ليجيه – بل أن له قيما وأهدافا خاصة به لذا سعى الفنانون خلال الخمسين سنة الأخيره من القرن المنصرم إلى انتزاع أنفسهم من القيود القديمة فاستبعدوا جميع اثار التمثيل وأصبحت افكار وتصورات كالتي يصرح بها - كاندنسكي – هي السائدة من أن القيم التشكيلية واللونية للرسم يمكن استغلالها على أكمل وجه عندما لا يكون العمل مضطرا إلى الاهتمام بمشابهة الواقع وأصبحت أعمال بيكاسو ثورة في فن التصوير واستبصار جديد بالواقع على حد تعبير - موريس رينال – وأصبح المهم هو خلق تصميم هندسي متميز في صميمه قادر على أن يجذب العين ويأسرها وهكذا تم التخلي عن أية علاقة واهية بالواقع لصالح ما يسمى بالفن اللاموضوعي.(١٧)

ومن هنا يأتي القول بأن النظرية الشكلية إنما ظهرت دفاعا عن الشكل الحديث واحتجاجا على سوء الفهم الذي يكنه المتلقي له لذلك نجد مفكرين شكليين كبيرين مثل – كلايف بل و روجر فراي – كانا ينتقدان الجمهور الذي لا ينفعل بالشكل الخالص والمطالب بتصوير الحياة الواقعية ويصفانه بالأصم في قاعة الموسيقى، فاللوحة ليست صورة فوتوغرافية وأن ما يراه هذا النوع من المتلقين فنا، هو ليس في واقع الأمر فنا على الإطلاق، وما يعدونه تذوقا جماليا، ما هو إلا فساد للإدراك الجمالي الصحيح، كما اتهما الجمهور بافتقاره إلى التجربة الجمالية الأصيلة(١٨).

مازال الشكل الحديث حتى وقتنا الحاضر يقابل بعدم الاهتمام واللامبالاة وهو طوال العقود الماضية كان يفتقر إلى القاعدة الجماهيرية التي تضعه في مكانته المناسبة لأن الذهن البشري المحافظ بطبيعته خصوصا في ميدان الفن قد وجد بأن الشكل الحديث قد انشق على القواعد المألوفة في الفن وأنه قد ذهب بذلك بعيدا جدا فهم لم يجدوا فيه الموضوعات التي كانوا يجدونها فيه سابقا. من هنا يتأتى القول بأن ظهوره قد قوبل بالعديد من أشكال النفور والعدائية وسوء الفهم لأنهم يرفضون قبوله على أساس أنه تكوين لوني والنظر إلى الصورة على أساس أنها صورة بمعزل عن كونها حكاية ينبغي أن تحكى كما في الفن الذي جسد الوقائع والأحداث. ومن هذه المنطلقات جاءت

النظرية الشكلية لتكون احتجاجا على هذه المواقف المعادية وسوء الفهم فضلا عن كونها محاولة لتعليم الناس عملية التذوق الجمالي للشكل المعاصر وعموم الفن الحديث بما في ذلك النحت المعاصر.

واستمرت محاولات - فراي وبل - من أجل إقناع الغالبية العظمى من متذوقي الفن بأن استنساخ الحياة الواقعية وحوادثها ليس فنا جميلا بالمعنى الصحيح والنظر إليه على أنه أساسي إنما هو افتقار للتجربة الجمالية الأصيلة لأن الفن الحديث هو وحده الذي يمكن أن يسمى فنا جميلا.[١٩]

وكل ذلك يفضي إلى القول بأن الرائي إزاء مهمة عسيرة، ومن الطبيعي أن يتجنبها ولا يكلف نفسه عناء القراءة والتحليل، وعليه فإن عدد غير قليل من الناس لا تستهويهم الأنماط الحديثة في الفن على أساس أنه "لا يثير إلا التنافر وعدم التناغم في العمل الفني، وكل ما تستند إليه هذه الأشكال الطليعية ما هو إلا تجريد تشكيلي في المطلق وفي الفراغ"[٢٠].

وإن كل محاولة منا لشرحه أو تفسيره أو تحميله محمولات مضمونية يظل إقصاءا طاغيا له ولذات المعاصرة كما أننا سنزيده غموضا بل يجب أن نعيشه وأن نتصوره لا أن نفسره بكيفيات تعبيرية، فلا ينبغي أن نجعل منه أطروحة، فكل محاولة منا لجعله تنظيرا ستؤدي إلى مأزق، وهو أمر لا يمكن تبريره، أنه شكل محسوس مدرك وأدواته التعبيرية باتت حقائق تكوينية لا يمكن تجاهلها بإسم التحليل الباطني للمحتوى بل هو مشكلة لبنية تكوينية محسوسة تقدمت كثيرا على الفكرة وذلك لأنها المرئي الأول أما الثانية فهي غير مرئية ومنقوصة ولا يمكن أن تمتلك حقيقتها المادية إلا بالاستناد إلى بنية الشكل المرئي باعتباره بحد ذاته فكرة وحقيقة لعالم مدرك ومحسوس وإن متذوقه ومتلقيه بالضرورة داخل هذه الحقيقة، داخل عالمه الفني[٢١] ولأن الفنان في حالة بحث دائم عن الوسائل البصرية المناسبة للتعبير عن مكنوناته الذاتية وعن وعيه بالعالم الذي يعيش فيه لذلك فإن سعيه كان على الدوام يتمركز في البحث عن نظائر وإحداثيات بصرية وأشكال مناسبة تتواءم طرديا مع امتداد التعبير عن مكونه الذاتي وعمق وعيه بالمحيط يتوازى ذلك مع ميله الدائم إلى الإمساك بكل ما هو جميل ولذلك فإن الشكل المتولد لديه يظل قيمة الاندماج بين منطقتين، شكل يطغي التجريد والتعبير على النزعة الفوتوغرافية فيه، أو شكل يُعنى بالمعنى الجمالي حصرا إذ في خضم التطورات المتفاقمة في مسارات الفن الحديث برزت "أعمال فنية لا تتضمن أية إشارة إلى مادة الموضوع إطلاقا .. لنا أن نقول أن هذه الأعمال لا معنى لها رغم أنها تولد فينا تجاوبا جماليا"[٢٢].

وفي سياق متصل بالنوع الأول فإن بعض الاتجاهات الفنية في الفن لا تتردد ولو للحظة من أن تضفي على الشكل المحاكي للأشياء ما يُشبه التشويه وهو ليس تشويها بمعناه الحرفي بقدر ما هو كسر بالقياس إلى الأصل المألوف، وعليه فهو يبقى ذات الشكل بما يحمله من دلالات ومعانٍ فيصار إلى حصوله على قيمة حقيقته. وكأننا هنا نميز بين نوعين من الأشكال نمطا يُحاكي الشيء وآخر مبتكر عن الشيء ذاته، فيغير الفنان من طبيعته حتى يخرج عن أصله في شكل مؤثر كما لو كان يستكشف الواقع الماثل للشكل من جديد. الأمر الذي يجعله يعصف بالحواس ويثيرها كما هو شأن التعبيرين. ويذهب التجريديون في ذلك أبعد مدى من غيرهم فيأتي الفن مطالبا العقل بجهد أكبر لأنه يتبنى أشكالا لا تحاكي الأشكال المألوفة في الواقع وهو لا يستطيع أن يتعرف عليها فيصبح لزاما عليه أن يراها برؤية جديدة وأن يتلمسها بنفس الطريقة، "فعندما نصف مصورا ما بأنه تجريدي فإن ذلك لا يعني أن ننفي عنه أية إمكانية لتأسيس علاقة مضاهاة بأشياء الطبيعة، أي أنه لا يحاكي بالمرة، وإنما يعني، بغض النظر عن هذه الإمكانية تحرره من العلاقات التشخيصية البحتة".[٢٣]

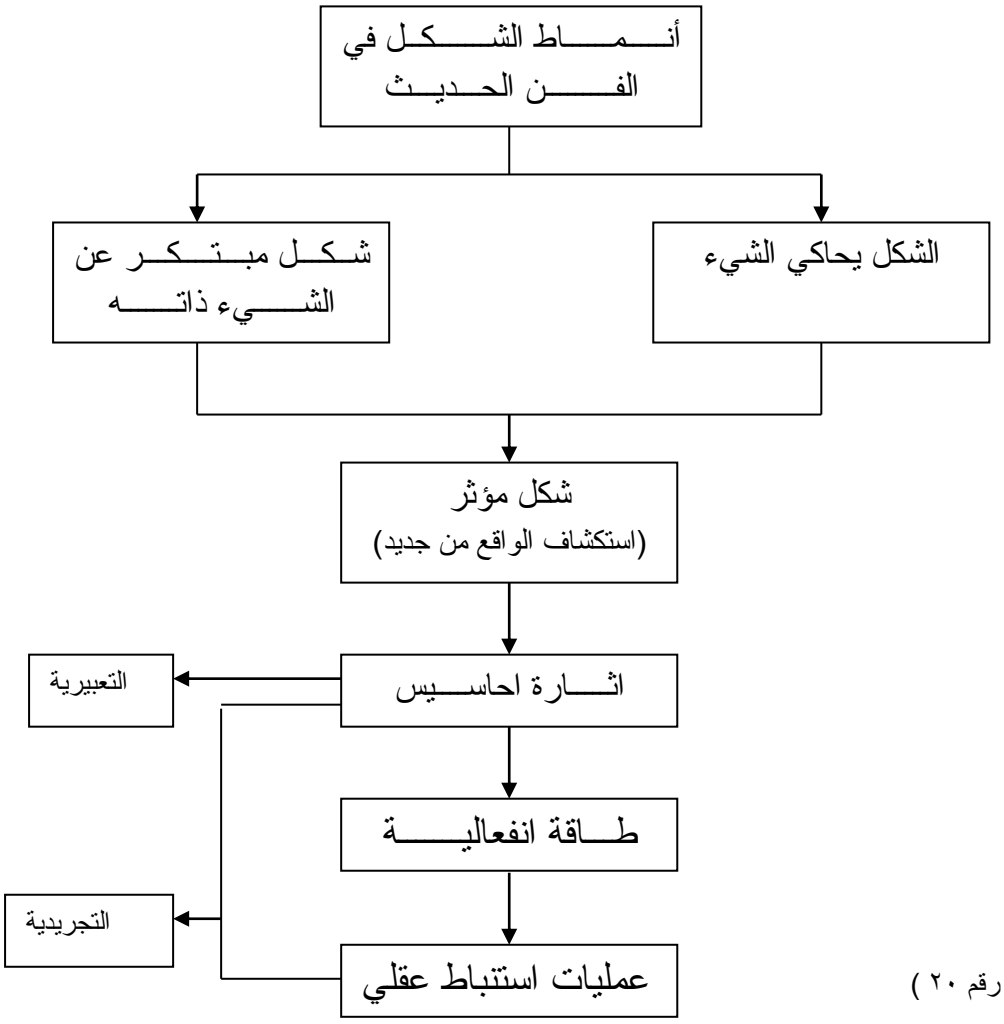
وهذه المقاربة التي يصوغها بول كيلي هنا هي أفضل قياس لتحديد التجريد في الفن حتى "أن جوهر الرسم يقود غالبا إلى التجريد .. وكلما زاد نقاء العمل التصويري، أي كلما ارتفعت داخله درجة الاهتمام بالعناصر الشكلية كلما زاد الخلل في عملية تصوير الأشياء كما تتبدى للعين في الواقع .. أي عندما يزداد اهتمام المصور بالعلاقات

الأساسية للشكل المرئي فإنه يبتعد بنفس القدر عن صورته الواقعية، لأنه يؤكد العناصر البنائية فيما يشاهده ولا يدقق في تفاصيله الخارجية، فيصبح بذلك أقرب إلى التجريد منه إلى المحاكاة"[٢٤] وفي الحالتين ينبغي أن يثير في المتلقي شعورا بالانفعال حيث يشكل تظافر عناصره شرطه النوعي بكونه شكلا جيدا بمعنى عملا فنيا جيدا ويحدد . ريد . شروطا يقضي توافرها برفع الشكل إلى درجة الجودة تتمثل بكل تلك الشروط التي تضفي على المتلقي المسرة ليس فقط لحاسة واحدة بل لحاستين أو أكثر لذلك الخزان الحاوي لحواسنا جميعا الذي هو عقلنا.[٢٥]

ومن هنا فإن العمل الفني كبنية يقتضي حضور علاقتين مترابطتين ترتبط الأولى بإدراك الشكل وإدراك العلاقات بين مكوناته وعناصره، فنحن لا ندركه على أساس تعارضه أو اتفاقه وقربه أو بعده عن العالم كيفما كانت طبيعته بل المرتبط بانفتاح الشكل وانغلاقه عن الرائي.

التجريد والفن التجريدي:

ولذلك فإن الجهد الكبير هذا ليتمثل بمطالبة العقل بعمليات استنباط تعتمد في الواقع على طاقته الانفعالية. ومن المفيد أن نذكر هنا بأن ثمة فرق بين الفن التجريدي والتجريد في الفن، فالأول يقوم على التجريد الصرف بمعنى إلغاء أية ملامح مشتركة بينه والشيء الذي يحاكيه، ولذلك يجد مثل هذا الاتجاه معارضين كثر من أمثال: جوان كري وبابلو بيكاسو الذي لا يقر وجود فن تجريدي على أساس أن الفنان لا بد أن ينطلق بالضرورة من شيء ما ثم بإمكانه فيما بعد إلغاء المظاهر من الشيء الواقعي لاحقا.



(مخطط رقم ٢٠)

والشكل التجريدي الحديث الذي وصل إليه فن التصوير اليوم يتأكد كخاصية للتأمل والتمعن في اللآمنظور بنزوعه عن المشخصات والتحليق في بصيرته باللامتناهي حيث يلامس الروح ويمس الحس ويدعو إلى معايشة المطلق بتجريديته فتستحيل فيه الألوان إلى سمفونية النزوع والجمال والتأصل والإبداع في فضاء ملحوظ يتناهى حسيا في صيغة إنشاء عيني وخطاب بصري يتموضع في ثنايا حركية اللون وانثناءاته، وهنا يكمن سر الجمالية في الشكل الحديث فكما يرتبط الأخير بمضمونه ترتبط المسافة الفاصلة بين الصورة والشكل الأصلي بحيث يكون من الصعوبة بمكان ردها إلى أصولها وذلك بسبب أن التجربة التي خاضها الفنان لم تخضع لاشتراطات مسبقة ولم تستمع إلا لشروطها الداخلية، بمعنى أن ما يحدث في العمل الفني هو مزيج من إنصهار معطيات المشهد الأصلي مع معطيات الأنا المبدعة لدى الفنان .. ومن المفيد أن نحتفظ بشيء يسير، بخيط ما من الواقع، بمعنى أن لا نقطع تلك الشعرة الأخيرة الباقية، والتي تصلنا بالمحتوى. وحتى في حالات التجريد الخالص نلمح مثل هذه الخيوط المتصلة بالمشهد الواقعي ولكن الوصول إليها يحتاج إلى خبرات من نوع خاص وفي أحيان أخرى تكون المهمة أسهل من ذلك بكثير، ولكن في حالات أخرى تبدو الأمور شديدة العسرة فتتعرج الخيوط والطرق بحيث يصبح من المستحيل الوصول إلى أصل الخبرة البصرية التي ولدت هذا العمل التجريدي[٢٦].

أما التجريد في الفن فإن اللوحة تحقق صورة مختزلة من الواقع في بعض نواحيها.

وتأسيسا على ذلك يمكن أن يصبح الفن التكعيبي تجريدا من الدرجة الثانية فنستطيع أن نقول أنه أسلوب موضوعي يستخدم التجريد بدرجات متفاوتة ويظل مخلصا للطبيعة الموضوعية والأشياء، بينما النمط الأول ليس لديه الرغبة في التصوير الموضوعي بل تتجلى رغبته الخالصة في التجريد الصرف إذ أن الصورة لا تهدف إلى تصوير شيء معين كما لا تمثل شيئاً سوى ذاتها وما هي عليه، وهو ما يُسمى بالتجريد الصرف أو الخالص.[٢٧]

التجريد والمتلقي:

إن الجمال الذاتي لهذا النوع من الفن لا يختلف كثيرا عن الأنماط التقليدية طالما اكتسب السطح المرئي شأنا ولونا ودخلت عناصره في نسق باتجاه التوحد في إطار فكرة الوحدة المهيمنة، لأن النظام الذي يتحكم بمعمارية النسق هو الذي يلعب دورا مثيرا للإعجاب في داخل المتلقي فالذي يقرر إن كنا "سنعجب بهذا النمط أو لا نعجب به ليس هو طبيعة هذا النمط وإنما اتفاقه مع سياقه في أذهاننا".[٢٨]

حتى أن تقدير قيمته الجمالية ترجع إلى فاعلية العمل الفني وشدة تأثيره بالرائي فكما كانت "المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب".[٢٩]

كذلك هو شأن اللوحة الفنية فكلما انطوت على طاقة أقوى وأبلغ أثرا في الرائي كلما ارتقت إلى مصاف الفن واكتسبت قيمة أكبر.

وعلى متلقي الفن أن يكون مستعدا لتلقي العرض وأساليبه الخاصة بحسب قدرته على امتلاك ناصية لغة هذا الفن وأنظمته الاجتماعية وهذه من أهم نقاط الالتقاء بين حقل اللغة ومجال الفن.[٣٠]

وقد أوضحت الدراسات الحديثة المكرسة في تحليل جذور التعبير الانفعالي " بأن الكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية".[٣١]

حيث يعد العمل الذي نقف إزاءه بمثابة منشط بيولوجي Biological Stimulatar يقوم بإطلاق الطاقات المعرفية التي بمجرد ممارستنا إياها تقوم بإطلاق الاستجابة.

ولأن الإحساس هو وجه من وجوه الإدراك لذلك فإن التواصل بحد ذاته بين المتلقي والعمل الفني لكفيل بتحقيق التجربة الجمالية، أما الإعجاب فيتأتى ببذل المزيد من الجهد لاستيعاب التجارب البصرية الخاصة باللون والشكل والفضاء.[٣٢]

وليس ثمة شك من أن الخبرة المتراكمة والخلفية المناسبة والثقافة الواسعة وعدم الافتقار إلى المعلومات يسهم كثيرا في إنتاج متذوق جيد للفن، فالأشخاص الذين يفتقرون إلى مثل هذه الميزات يعجزون عن خلق القدرة الخاصة على تشغيل المعرفة لاستخلاص الغايات التي يرومها العمل الفني فهم يرون بأن "الانغماس في ثقافة غريبة عنهم لا يجدون فيها شيئا مألوفا كي يتعلقوا به أمرا غريبا يشبه الصدمة بالنسبة لهم ويصدق الشيء نفسه على الفن البصري التجريدي، فإذا كان هذا الفن غير منظم بدرجة كبيرة فإنه سيبدو لهم شديد الإحداث للملل أو حتى شديد التهديد لأمنهم النفسي الخاص".[٣٣]

ليس ثمة شك من أن الرائي سيجد صعوبة بالغة في تلقيه وتذوقه للفن الحديث إذا لم يخلع عنه جلباب التقليدي والمألوف في النمط السائد، لأن "تذوق الفن الحديث يستلزم تربية عادات إدراكية جديدة".[٣٤]

وهذه تستدعي ثقافة من نوع خاص "لأن معالم الخلفية الثقافية تستطيع بشكل أدق أن تؤثر على إدراكنا".[٣٥]

كما تتطلب تدريبا وتلقيا متواصلا في مناخ النمط المذكور وصولا إلى ذائقة جمالية تتسم بمستوى من النضج الذي يؤهلها لقراءة فنا جديدا، لأننا نعي جيدا بأن "كل تجديد يحمل في ثناياه شكله الخاص".[٣٦]

الشكل أبرز سمة في الفن:

ومن الخطأ كذلك فهم الموضوع الاستطيقي بإدخاله في إطاراتنا الذهنية المعتادة خصوصا وأن الشكل هنا يعد أبرز سمة في الفن الحديث بتقدمه على مضمونه كونه المظهر الأكثر بروزا للرائي رغم أنه في أغلب الأحيان قد لا يخلو من مضمون ذهني حين تلعب العناصر دور الكيفيات فتكتسب شكلا وتستحيل هي بحد ذاتها إلى غاية فتأخذ صفة العنصر الملتحم بقيمته الجمالية، فتبرز استخدامات اللون على السطح المرئي وكأنها جرعات نفسية لم توضع بطريقة آلية بل بكيفية مدروسة وبشكل فائق الدقة، وفي هذه الحالة يصرح اللون عن نفسه كونه عنصرا تعبيريا ونوعيا فاعلا يتأكد حضوره بدوره الوظائفي في مجمل فضاء العمل الفني فهو موجود حيث ينبغي أن يكون وليس اعتباطا، فهذا التداخل الهارموني في درجات اللون والسطوع والانعكاسات يدفع بالأشياء والأشكال إلى البروز ويخلق علاقات متناغمة في جمالية آسرة طاغية، وهي عملية تركيب معقدة في مواصفات الظل والضوء وكثافتهما فينتج عنه تنوع لا متناهٍ من تباينات وتناغمات التدرج اللوني وتنوع الشعور المنتج للإحساس بالحركة في متابعة خطوط مسارات اللون، فيخلع على الشكل انتعاشا وحيوية وتوترا وحركة وإيقاعا ديناميا يتمظهر في هذا التشييد المحبوك الذي يكرس جمالية طاغية تهيمن على مجمل الفضاء المرئي وكما "أن الجمال في الرواية يرتبط بالحبكة" على حد تعبير فورستر[٣٧] كذلك الأمر في الشكل الحديث إذ يرتبط بتقنية العناصر وأسلوب معالجة الخامات والربط فيما بينها بكيفية فائقة الروعة، فالألوان وكثافتها وتدرجاتها وعلاقاتها وتناغمها وانسجامها وتعارضها تنتج بالضرورة تشيدا عضويا وحيويا مكونا شكلا ذو دلالة فالشكل الفني لدى الشكلانيين يفسر "بضروراته الجمالية وليس بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة"[٣٨] ومع ذلك لا بد من القول بأنه في ظاهره المهيمن بامتياز يؤدي دور الحاضنة: للجو، الشكل، المزاج، الشعور، القوة والجمال فضلا عن مساهمته في مجمل المعطيات البصرية المشتغلة في بنية الشكل الذي يصنع شروط صيرورته الفنية من خلال هذا التوحد المنتظم في بنيته الداخلية المتشيئة في تكوين بصري فائق الروعة على وفق انتظام العناصر الشكلية في بنية متوحدة.

بينما في الحالة الثانية قد لا يعني الشكل الشيء الكثير وقد لا يلفت الانتباه إليه. فهو بناء في عالم محتوى صرف يضمن ذاته وصيرورته و وجوده في إطار قوانين مختلفة تنطلق أساسا من محمولاته المضمونية بما تمثله من معان لذا فهو يتجه بالدرجة الأساس لتوسل المعنى بقيمته الأعمق والأكثر غموضا كما يتمثل قيمته الأستطيقية داخل ذات المحمولات.

ومهما قيل عن فنية الشكل فإنه بالضرورة شكل من أشكال التعبير الخلاق، وهو كأي وسيط تعبيري في مجالات مختلفة يسعى لتوصيل رؤية تميزت باجتهادها وأسلوب بحثها للتعبير عن محمولها الضمني وعملت على تطويره ومنحته شكلا ومعنى من خلال معالجة وتوظيف لأدوات و وسائط تعبيرية منتجة لغائية ما، ولكي يصل الفنان لمقاصده ينبغي أن يكون ملما وقادرا على تطويع ومعالجة خاماته، ومصادرها وأساليب تشكيلها وتحريرها لإطلاق بنية تكوينية معبرة عن عالمه ومواقفه بصورة الشكل المُجَسَد الذي يمعن الناظر طويلا في تأمله واستنطاقه. هذه المنظومة البنيوية التي يبرز فيها اللون كعنصر جوهري في صياغة شكلها تعمل عمل الصوت في الموسيقى حيث يتم بناءها التكويني عبر تعاقب الأصوات بأزمنة إيقاعية مختلفة تتناغم مع بعضها في هارمونية فائقة الروعة لتبلغ غايتها، وحتى التجربة الطويلة لا يمكنها أن تجود بمنجز بشروط الفن من دون قدرة كبيرة على التخيل والتفكير والتحليل والتركيب البصري المثير مما ينم عن تناميا فائقا في الأحاسيس واستجابات مرهفة طاغية لمثيرات الواقع و موجوداته، فهي عملية كشف ورصد للحقائق مادية خضعت لرؤية أسلوبية ومعالجة ذاتية، ومع أن اللون هو أبرز مظاهر الفن التشكيلي والعنصر الجوهري في اللوحة ومصدر الثراء فيها إلا أن اللون يبقى لونا لا قيمة له ما لم يتسيق في عمليات وتصميمات لصياغة أشكال بعينها، فهو عنصر تعبير نوعي ينطوي على محمولات رمزية وفكرية فيستحيل إلى علامات تزود الرائي بالمضامين والمعاني فضلا عن كونه متكفلا بوظيفة تعين الموجودات البيئية و وصفها بالإضافة إلى تحديدها موضعيا في الفضاء المرئي،وهنا يبدو جليا بأن اللون لم يعد مجرد موجات بدرجات متفاوتة بل رموز وعلامات مفعمة بالمضامين لأنها بالدرجة الأساس متواشجة بقوة مع عمليات التفكير والانفعالات الداخلية لدى منتجها فتمنح الشكل المرئي طبقات من المعنى ومستويات عدة من التأويل، إن معالجة أسلوبية بهذه الكيفية تستحيل بالضرورة إلى عمل فني يتمظهر بالشكل الذي يحتل اللون فيه وزنا بمقاييس الشكل الحديث جوهري وأساسي لأنه أصبح عاملا فاصلا في إنتاج شكلا فنيا بالغ الروعة لا يمكن تصوره وجوديا من دون الألوان التي تمحنه الحياة، فهو بذلك خرج على دوره الوظائفي التزيني وخلع على نفسه قيمة دلالية، لأن الفن التشكيلي خطاب اتصالي يتوجه إلى المتلقي ليشاهده كما ينفتح على من يستنطقه وما مسعى الفنان إلا للحصول على استجابة ما من الرائي نحو فنه لذلك فالشكل يحاكي ويخبر متلقيه بأدوات ووسائط عدة ترابطت في بنية واحدة مهيمنة عبرت عن نفسها في هذا الشكل الذي يتوسله المتلقي محاولا فك رموزه وإشاراته اللغوية، أنه شكل ينتجه فنان معاصر فهم الواقع وفلسفته، فنأى بنفسه عن النمطية التقليدية وجنح بخياله في عوالم الاكتشاف ويرجع الفضل في ذلك كما أسلفنا سابقا إلى الانطباعيين الذين أطلقوا صرختهم الأولى ليؤسسوا لاحقا لسلسلة من الانقلابات البصرية فمهدوا (Fauvism) للوحشية فأصبح وجودها ممكنا ثم التكعيبية كرد فعل على الاتجاهين السابقي الذكر. ليتمايز الشكل مرة اخرى وكأنه يقول بان لكل عصر أسلوبيته الخاصة فراحت القواعد التي عاشت لقرون تذوب تدريجيا لتنتقل المناضرة من التماثل مع الطبيعة إلى الارتباط بالرؤية والمزاجية اللتان باتا الوسائل المنتجة للشكل الجديد، شكل ينتمي بقوة لعصر وفنان مختلفين ببصمة جديدة توسمت طابع عصرها وثقافته وصنف هذا الشكل على أنه تعبريا كونه مرتبط بالفنان وثقافة عصره ومجتمعه وكأن "الصورة ترسم في العقل لا باليد" على حد تعبير بيكاسو(٣٩). فأصبح للشكل هوية وتأريخ بمعنى آخر أن الرؤية لها تأريخ طالما تمثلها الفنان ومثلته. مما حتم على الشكل الفني بحد ذاته حتمية الخوض في سلسلة طويلة من التغيرات والانقلابات التي اوصلته لما وصل إليه اليوم، لأنه متواشج

والإنسان ومرتبط به كظاهرة تاريخية تخضع هي الأخرى لحتمية قوانين التطور والتغيير والارتقاء والنكوص فضلا عن اتكاءه على تراث فني خصب وتراكم معرفي واسع لمحاولات من سبق كبير.

وتأسيسا على ذلك فإن الشكل الجميل لا ينتمي لاتجاه بعينه سواء كان هذا الاتجاه تجريديا أو انطباعيا .. إلخ كما "إن التجديد لوحده لا يصنع القيمة الجمالية".[٤٠] بل مجمل عمليات وممارسات إبداعية فردية وثقافة مجتمعية جعلت منه ظاهرة متميزة من ظواهر فنان العصر.

وهو كذلك لا يتأتى من جماله الذاتي وإنما من العنصر الذي يستمد طاقته ومعظم تأثيره من ملائمته لسياقه مع كامل الإقرار بضرورة اشتراط الجمال الذاتي. وكما أسلفنا سابقا بأن الشكل غير المحدد مبهم بطبيعته وبالتالي فإن تأثيره غامض وليس مؤكدا هذا إذا ما أريد للشكل أن يقوم بالتعبير عن معنى معين، أما غموضه في غير ذلك فهو ليس موضع انتقاد طالما أن البنية الشكلية قد كانت حاضنة خصبة لحضور التنظيم والتناسق والتراكب المنسجم بين جميع الطاقات و تبوء الصدارة في تأكيد الجوهر الجمالي للشكل وزادت من مثاليته.

الهوامش:

١. توما شفسكي: نظرية الأغراض. في كتاب نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس،ترجمة إبراهيم الخطيب،مؤسسة الابحاث العربية. بيروت- لبنان:ص١٨٠ .
٢. مسلم حسب حسين: جماليات النص الادبي.دراسات في البنية والدلالة.دارالسياب للطباعة والنشر.٢٠٠٧.ص١٩-٢٢ .
٣. جيروم ستولنتز: النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية .ط٢.ترجمة فؤاد زكريا.الهيئةالمصرية العامة للكتاب. القاهرة : ١٩٨٠ . ص ٢٠ .
٤. المرجع نفسه: ص ٢٦٨ .
٥. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير. عالم المعرفة١٠٩. المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب. الكويت: ١٩٨٧. ص١١.
٦. المرجع نفسه: ص١١٥ .
٧. جوناثان نوبلر: حوار الرؤية.ترجمة فخري خليل.دار المأمون.بغداد: ١٩٨٧ . ص ٦٤.
٨. المرجع نفسه ص ٦٣ .
٩. أرنست فيشر: ضرورة الفن .ترجمة أسعد حليم .هلا للنشر والتوزيع.الجيزة:٢٠٠٢. ص ١٥ .
١٠. حسن محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر.هلا للنشر والتوزيع.القاهرة: ٢٠٠٢ . ص ٥٨ .
١١. جوناثان نوبلر: المرجع السابق. ص ٦٩
١٢. آرنولد كتل: مدخل الى الرواية الأنجليزية.ترجمة هاني الراهب . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.دمشق:١٩٧٧.ص٣١ .
١٣. جيروم ستولنتز: المرجع السابق.ص٢٣٧.
١٤. جوناثان نوبلر: المرجع السابق. ص ٢٣٦.
١٥. المرجع نفسه: ص ٢٣٤.
١٦. المرجع نفسه: ص ٧٥.
١٧. المرجع نفسه: ص ٢٣٢-٢٣٣ .
١٨. جيروم ستولنتز. المرجع السابق. ص٢٣٥
١٩. المرجع نفسه: ص٢٣٥-٢٣٦ .
٢٠. كمال عيد: جماليات الفنون.منشورات دار الجاحظ . سلسلة الموسوعة الصغيرة .بغداد:ص ٥٦ .
٢١. موريس ميرلو بونتي: المرئي واللامرئي. ترجمة سعاد محمد خضر. دار الشؤون الثقافية. سلسلة المائة كتاب. بغداد: ١٩٨٧. ص٢٤.
٢٢. جوناثان نوبلر: حوار الرؤية .ترجمة فخري خليل.دارالمأمون. بغداد:١٩٨٧.ص٧٥ .
٢٣. بول كلي: نظرية التشكيل . ترجمة عادل السيوي . دار ميريت . القاهرة : ٢٠٠٣. ص ١٠٨ .

٢٤. بول كيلي: المرجع نفسه . ص ١١٢ .
٢٥. هربرت ريد: معنى الفن .ترجمة سامي خشبة.دار الشؤون الثقافية.بغداد:١٩٨٦. ص ٢٦
٢٦. بول كيلي: المرجع السابق . ص ٤٣٣.
٢٧. عز الدين اسماعيل: الفن والأنسان. دار القلم.بيروت :١٩٧٤. ص ٢٤٢.٢٤٧
٢٨. جورج سانتيانا: الاحساس بالجمال.ترجمة محمد مصطفى بدوي.الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة : ٢٠٠١. ص ١٧١.
٢٩. هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي.ترجمة رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة .القاهرة : ٢٠٠٤. ص ١٢.
٣٠. مجلة علامات في النقد: النادي الأدبي الثقافي.المجلد العاشر. الجزء٣٤.المملكة العربية السعودية .جدة :ديسمبر.١٩٩٩.ص ٤٥.
٣١. جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء.ترجمة شاكر عبد الحميد. سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨ .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت : ٢٠٠١ .ص١٦٨
٣٢. جوناثان نوبلر: حوار الرؤية . ترجمة فخري خليل.دار المأمون.بغداد: ١٩٨٧ .ص ٢٣.
٣٣. جلين ويلسون: المرجع السابق . ص٥٤
٣٤. عادل مصطفى: دلالة الشكل .دراسة في الأستطيقا الشكلية.دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت: ١٩٩٣. ص٤٣.
٣٥. زياد سالم حداد: مجموعة باحثين - أبحاث في النقد الفنـــي .دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت :١٩٩٣. ص ٨٨.
٣٦. عادل مصطفى: المرجع السابق . ص ٦٣.
٣٧. م.فورستر: اركان القصة .ترجمة كمال عياد جاد.دار الكرنك للنشر والتوزيع.القاهرة.١٩٦٠.ص١٠٥.
٣٨. بوريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي .نصوص الشكلانيين الروس .ترجمة إبراهيم الخطيب.مؤسسة الابحاث العربية .بيروت:١٩٧٥. ص ٥٠.
٣٩. شاكر عبد الحميد: المرجع السابق.ص١٤ .
٤٠. هانس روبيرت ياوس: المرجع السابق.ص ٥٧.

المراجع:

١. أرنست فيشر: ضرورة الفن .ترجمة أسعد حليم .هلا للنشر التوزيع.الجيزة:٢٠٠٢.
٢. آرنولد كتل:مدخل الى الرواية الأنجليزية.ترجمة هاني الراهب . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوم .دمشق :١٩٧٧.ص ٣١.
٣. بول كلي:نظرية التشكيل . ترجمة عادل السيوي . دار ميريت . القاهرة : ٢٠٠٣.
٤. توما شفسكي :نظرية الأغراض.في كتاب نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس،ترجمة إبراهيم الخطيب،مؤسسة الابحاث العربية.بيروت- لبنان.
٥. جلين ويلسون .سيكولوجية فنون الأداء.ترجمة شاكر عبد الحميد. سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨ .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .الكويت : ٢٠٠١
٦. جورج سانتيانا :الاحساس بالجمال.ترجمة محمد مصطفى بدوي.الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة : ٢٠٠١.
٧. جوناثان نوبلر: حوار الرؤية.ترجمة فخري خليل.دار المأمون.بغداد: ١٩٨٧.
٨. جيروم ستولنتز: النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية .ط٢.ترجمة فؤاد زكريا.الهيئةالمصرية العامة للكتاب. القاهرة : ١٩٨٠.
٩. حسن محمد حسن:مذاهب الفن المعاصر.هلا للنشر التوزيع.القاهرة: ٢٠٠٢.

١٠. زياد سالم حداد :مجموعة باحثين - أبحاث في النقد الفنـــي .دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت :١٩٩٣.
١١. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير.عالم المعرفة١٠٩ .المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب.الكويت:١٩٨٧.
١٢. عادل مصطفى : دلالة الشكل .دراسة في الأستطيقا الشكلية.دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت: ١٩٩٣.
١٣. عز الدين اسماعيل :الفن والأنسان. دار القلم.بيروت :١٩٧٤.
١٤. م.فورستر.اركان القصة .ترجمة كمال عياد جاد.دار الكرنك للنشر والتوزيع.القاهرة.١٩٦٠.
١٥. كمال عيد : جماليات الفنون.منشورات دار الجاحظ . سلسلة الموسوعة الصغيرة .بغداد.
١٦. موريس ميرلو بونتي : المرئي واللامرئي. ترجمة سعاد محمد خضر.دار الشؤون الثقافية.سلسلة المائة كتاب . بغداد: ١٩٨٧.
١٧. هانس روبيرت ياوس :جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي.ترجمة رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة .القاهرة : ٢٠٠٤.
١٨. هربرت ريد : معنى الفن .ترجمة سامي خشبة.دار الشؤون الثقافية.بغداد:١٩٨٦.

الدوريات:

١٩. مجلة علامات في النقد : النادي الأدبي الثقافي.المجلد العاشر. الجزء٣٤.المملكة العربية السعودية .جدة: ديسمبر ١٩٩٩.