

تمثيلات البيئة في الفن الأوروبي المعاصر

وعد محمد حسوني العبيدي

المديرية العامة لتربية بابل

Waad33@yahoo.com

تاريخ نشر البحث: 2021/4/24

تاريخ قبول النشر: 2021/1/ 25

تاريخ استلام البحث: 2021/1/ 6

المستخلص

ضم البحث الحالي الموسوم (تمثيلات البيئة في الفن الأوروبي المعاصر) أربعة فصول، خصص الفصل الأول منها لبيان مشكلة البحث والتي تم تلخيصها في إمكانية الإجابة على السؤال الآتي: كيف تمثلت البيئة في التشكيل الأوروبي المعاصر؟ وتضمن الفصل الأول الإشارة إلى أهمية البحث والحاجة إليه، وتحديد أهم المصطلحات، وتضمن هذا الفصل أيضاً هدف البحث بـ: تعرف تمثيلات البيئة في الفن الأوروبي المعاصر، وتضمن أيضاً حدود البحث بدراسة الأعمال الفنية (نتائج الفن المعاصر)، ضمن المدة الزمنية (1892-1972).

أما الفصل الثاني فقد خصص للإطار النظري وأهم المؤشرات، إذ تضمن مبحثين، عني أولها بتقسي (تمثيلات البيئة في فنون الحداثة). واختص المبحث الثاني بـ (تمثيلات البيئة في تشكيل ما بعد الحداثة)، أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث الذي تم بها تحديد مجتمع البحث البالغ عدده (25) عملاً، وعينة البحث وطريقة اختيارها مع أداة تحليل العينة وتحديد منهج البحث (المنهج الوصفي) ومن ثم تحليل عينة البحث المتكونة من (4) نماذج، في حين خصص الفصل الرابع لاستعراض النتائج والاستنتاجات والتوصيات، ومن أهم النتائج:

- أظهرت بعض المفردات البيئية الطبيعية محاكاة للشكل الواقعي أو قريب منها كما في النموذج (4) وظهر البعض الآخر بشكل مجرد ومختزل كما في العينات (1، 2، 3). وأعقبها التوصيات والمقترحات فقامت المصادر والمراجع ومن ثم الملاحق وملخص البحث والعنوان باللغة الانكليزية.

الكلمات الدالة: البيئة، الفن المعاصر، ما بعد الحداثة.

Environment Representations in the Contemporary European Art

Waad Muhammad Hassouni Al-Obaidi
General Directorate of Babylon Education

Abstract:

The current research on the theme of "Environment Representations in Modern European Art" includes four chapters. The first chapter deals with the problem of research, which is summarized in the possibility of answering the following question: What was the environment in the modern European configuration? The chapter also includes a reference to the importance of research and the need for it, and the definition of the most important terms. This chapter also includes the objective of the research: (Identifying the representations of the environment in contemporary European art). This chapter also includes the limits of research by studying the works of art (products of contemporary art) Time (1892-1972).

The second chapter was devoted to the theoretical framework and the most important indicators, which included two papers, the first of which was the investigation of "environmental representations in the arts

of modernity". The third chapter included the research procedures during which the 25 research society was defined, the sample of the research and its method of selection with the sample analysis tool and the definition of the research methodology (the descriptive approach) And then analyze the sample of the research consists of (4) models, while Chapter IV is devoted to review the findings, conclusions and recommendations, and the most important results:

- Some natural environmental vocabulary showed a simulation of a realistic form or a close relative, as in Model 4, and others appeared in a simple and abstract manner as in the samples (1, 2, 3).

Followed by the recommendations and proposals, the list of sources and references, and then the annexes, the abstract and the title in English.

Keywords: environment, contemporary art, postmodernism.

الفصل الاول

أولا // مشكلة البحث: تعد البيئة من أهم المؤثرات على الفكر الإنساني، فمنذ خلق الإنسان وهو يتعامل مع بيئته بالشكل الذي يلبي متطلباته، ومن الناحية الفنية فهي المحيط الذي يتأثر به الفنان وبالتالي ينعكس على نتاجه الفني، فالإنسان يتفاعل مع ما يحيط به ويتكيف حتى يضمن الانسجام لنفسه فمصيره مرتبط بهذا التبادل الذي يتم بينه وبين البيئة.

وتشكل المجال الذي ينمو فيه الفكر الإنساني ويتطور بما تتركه من مؤثرات على الطابع العام وعلى مختلف الأصعدة (الاجتماعية والسياسية والطبيعية)، فهي تعد مصدرا مهما من المصادر التي يتطور فيها فكر الفنان وتكوين منجزاته الفنية بما تعززه في مدركاته الحسية، فهو يستلهم منها ويتلاعب (يحذف ويضيف) للمادة وبما توفره له التقنية أو الخبرة التي يتعامل به معها، إذ يعتمد بذلك إلى مخاطبة ذهن المتلقي عبر استدعاء أماكن أو حالات لها وجودها في البيئة الطبيعية، وعلى الرغم مما تحمله من قيم رمزية، فإن علاقة الإنسان بالبيئة التي يعيش فيها تجسد صورة مبسطة عن انتمائه إلى الطبيعة المألوفة، فالطبيعة تعد المنبع الروحي لكل أساس، حتى يعد الإنسان نفسه ظاهرة طبيعية [1].

لذا فالفن من أهم وسائل التعبير الجمالي لدى الإنسان والذائقة الجمالية التي تخضع لمؤثرات وبخاصة البيئة الطبيعية التي لها وقعها الخاص في التعبير الفني وإنتاج فنون تحمل في طياتها خصائص لا تكاد تتفك عن ذلك المؤثر فهو بمثابة بودقة تتصهر فيه مجموعة المؤثرات التي تلقي بظلالها على مخيلة الفنان فيقوم بصياغتها بأسلوبه في منجزه الفني، إذ إن تشكيل البيئة بمفهومها الطبيعي يعد أساسا في تمييز الفنون فتأكد بالفعل تأثير عوامل البيئة والمناخ في ذوق الشعوب وإبداعاتها [2 ص 35-37].

ومن هنا فالفن إنما هو انتماء للمكان البيئي والطبيعة، وفن الرسم الأوربي هو جزء من الفنون التي حملت التمثلات البيئية والتطور الثقافي. وفي ضوء ذلك نتلخص مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي: كيف تمثلت البيئة في التشكيل الأوربي المعاصر؟

ثانيا // أهمية البحث الحالي والحاجة إليه: يؤدي العمل الفني أهدافاً متنوعة لدى أفراد المجتمع، معبرا عن ثقافتها وتقاليد وعادات كل بيئة ينتمون إليها، وله دور مهم في حياة المجتمعات كافة قد تتعدى الدور الجمالي، بل يؤدي أدواراً مختلفة منها اجتماعي وسياسي وديني على سبيل المثال، فمسألة دراسة علاقة الفن بالبيئة بشكله العام

تعدّ من الأهمية البالغة، بحيث تناولت الدراسات مختلف الجوانب في فهم هذه العلاقة، منها طريقة تحليل الأعمال الفنية وفقاً لتلك العلاقة في النتاجات الفنية المعاصرة. وبناء على ما ورد ذكره تتجلى الأهمية والحاجة للدراسة الحالية في الآتي:

1. يساعد المهتمين بدراسة الفن التشكيلي الأوربي بشكل خاص في تعرف الخصائص الجمالية والمعرفية للتمثيلات البيئية في نتاجات الفن الأوربي المعاصر.
2. تمثل عملية تذوق جمالي لتلك التمثيلات وفقاً لعناصر التكوين الفني في التشكيل الأوربي المعاصر على وجه الخصوص حقلاً خصباً لدراسة ظاهرة بحثية وهي ظاهرة البحث الحالي.
3. تنمية أفكار الطلبة للتمييز بين أساليب التشكيل المعاصر عند الفنانين.
4. زيادة وعي الطلبة بأهمية الفنون البيئية بالاطلاع على التشكيل المعاصر وكيفية تذوقه.
5. ما زالت هناك حاجة كبيرة في مجتمعنا العربي لمعرفة الدور الذي تؤديه البيئة ومؤثراتها على الفنون في حياة الأمم وما للعمل من دور كبير في التطور ودفع عجلة التقدم بالبحوث في هذا المجال إذ يخدم موضوع البحث الحالي الباحثين الأكاديميين في الجوانب الجمالية والمعرفية الخاصة بالفن والبيئة. ويخدم البحث طلبة الدراسات الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها، خاصة الدراسات الجمالية العالمية والعربية وحركة النقد التشكيلي والثقافي.

ثالثاً// هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: (تعرف تمثيلات البيئة في الفن الأوربي المعاصر)
رابعاً // حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية: النتاجات الجمالية الأوربية المعاصرة التي بانّت فيها آثار البيئة المحيطة.
2. الحدود المكانية: دول أوربا
3. الحدود الزمانية: 1892 – 1972 (*)

خامساً // تحديد مصطلحات البحث :

التمثّل: لغوياً: تمثّل الشيء: ضربه مثلاً والتّمثال بالفتح والتمثيل بالكسر: الصورة، ومثله له تمثيلاً: صورة له حتى كأنه ينظر إليه. وامتثاله هو تصوّره [3، ص 49].

اصطلاحاً: تمثّل الشيء تصوّر مثاله ومنه التمثّل وهو حصول صورة الشيء في الذهن أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني. أو تصوّر المثال الذي ينبو عن الشيء ويقوم مقامه [4، ص 342].

البيئة: لغوياً: عرفها (ابن منظور) أنها: "أبّات المكان، وأقام فيه، وتبوّأت منزلاً، أي نزله وتبوّأ المكان حله والباءة والمباءة، المنزل وقيل منزل القوم حيث يتبوّؤون من قبل ولد، سند جبل" [5، ص 11].

البيئة اصطلاحاً: عرفها المعجم الأدبي: بأنها "مجموع العوامل المكانية والاجتماعية التي تؤثر في حياة الفرد، وعاطفته وفكره، وموقعه [6، ص 54].

إجرائياً: التمثّل البيئي في الفن:

* تم تحديد هذه المدة الزمنية وفقاً للنماذج الفنية التي تم اختيارها في إجراءات البحث.

هو كل ما يحيط بالفنان من مفردات طبيعية (إنسانية، نباتية، حيوانية، وغيرها) وما يحيط به من مؤثرات (سياسية، اجتماعية، دينية، وغيرها)، إذ تأخذ مكانها في المنجز الفني كعنصر وفق أسلوب ورؤى فكرية معاصرة من شأنها أن تكشف عن الأبعاد الجمالية في التشكيل المعاصر.

الفصل الثاني/الإطار النظري

المبحث الأول//تمثيلات البيئة في فنون الحداثة :

شهد منتصف القرن التاسع عشر حدوث تغيرات (سياسية واقتصادية واجتماعية) في المجتمع الأوروبي، وظهور الثورة الصناعية وما أفرزته من أساليب وتقنيات أدت بدورها إلى ظهور اتجاهات جديدة في الفن الأوروبي، مما أدى إلى نشوء تحولات كبيرة في مسارات المدارس والتيارات الفلسفية والنقدية التي كانت ذات تأثير مباشر على صعيد الفن التشكيلي، وهذه التحولات قائمة على أساس التحرر من الفن الملتمزم بالقواعد والشروط، ونتيجة لهذه التحولات وللاقترب أكثر من المشاعر الإنسانية التي تقتضي التعبير عنها وعن حاجاتها الباطنية عن طريق العمل الفني، لأن الفنان كان أسيراً لمرسمه ولم يكن يحاول الخروج للطبيعة والتفاعل مع بيئته المحيطة به بصورة مباشرة، فكانت محاولاته لا تعدو عن الخروج والرسم ثم يقوم بالتلوين داخل المرسم، إلى أن ظهر في تلك المرحلة المتقدمة من التطور الفكري والفني اتجاه فني جديد عرف بالمذهب (الانطباعي عام 1870-1880) فكان بحق ثورة في المفاهيم الفنية التشكيلية.

إذ بعد هذا الظهور تحول كبير في تاريخ الفن، ويعزى هذا الانتقال إلى روادها الأوائل أمثال: (أدوارد مانيه وكلود مونيه 1840-1926) و(أوغست رينوار 1841-1919) و(كامي بيسارو 1830-1903) و(جورج سورا و الفريد سيسلي وكذلك أدغار ديغا) و(بول سيزان 1839-1909) وغيرهم. أما (مانيه) فقد عمد إلى إنتاج أعمال فنية كانت خارجة عن نطاق ما هو مألوف في الفن الفرنسي، فكانت لوحته (غداء على العشب) (شكل 1)، تصور سيدين يجلسان على العشب وسط الأشجار يتبادلان الحديث ومعهما سيدتان؛ إحداهما بجانب الغدير وقد تجردت من ملابسها، تمثل انتقالاً كبيراً على صعيد الفن التشكيلي الملتمزم آنذاك، وكسراً للقواعد الفنية عدت خطوة تحمل الكثير من الجرأة، فلم يكن هذا النمط يتوافق مع الواقع البيئي المعاش ولا مع الأعراف الفنية.



شكل (1)

وبعد أن أمضى (مانيه) صيف عام (1868) على ساحل بولون، أخذت آثاره الفنية تستوحي الإلهام من ميناء الساحل فأصبحت ألوانه مشرقة وضربات فرشاته تنبض عفوية وحيوية [7، ص51]. حينها كتب (شارل بولدير) عن (مانيه) قائلاً: "ذوق لا يفتأ ينشر الحقيقة المعاصرة، مخيلة حية، غريزة، حساسة، جريئة، بدونها تبقى الملكات الحسنة الأخرى رعية دون سيد" [8، ص113]، وكانت الانطباعية قائمة على رفض القانون الوضعي الذي جاء من ممارسة الأعمال الفنية المنقولة، فهي إذن كانت ذات فلسفة مملوءة بالصدق والإخلاص في تعبيرها عن الموضوعات التي تتعامل مع الهواء والشمس [9، ص177].

وفي زمن الانطباعية، كانت أعمال (مونييه، ماريسو، سسلي و أوغست رينوار 1841-1919)، تتسم بالمسحة الشعرية، إذ عبرت رسومات (رينوار) عن أشخاص غراة، وأجواء الحداثة الخضراء، مثل لوحته (المقصورة)، و (الراقصة)، إذ نجد مزج الألوان وضربات الفرشاة مندمجة وممزوجة في عين الناظر. ومن فناني هذه الحركة ممن استثمروا ووظفوا المفردات البيئية في حركة الرسم الانطباعي هو (بول سيزان 1839-1906)، إذ عمل على تحرير الأشكال في الطبيعة وعدم رسم الواقع بصورة موضوعية، إذ شرع (سيزان) تسجيل ما يراه تماماً كما فعل الانطباعيون، لكن الحقيقة عنده كانت أعمق بكثير لأنه استمر في البحث بعمق عما وراء الطبيعة كلما أمعن النظر فيها [10، ص71]، لذلك فإن الصراع هو المفسر الوحيد لتطور (سيزان) فنياً، فقد حمل مزيجاً من الكبرياء والتواضع ومن الصراحة وكبت الأفكار، ومن ناحية أخرى أراد تسجيل احساسه وعاطفته تجاه الطبيعة دون أن تفقد شيئاً من طراوتها وأيضاً كان مولعاً باستكشاف ما وراء الطبيعة [11، ص233].

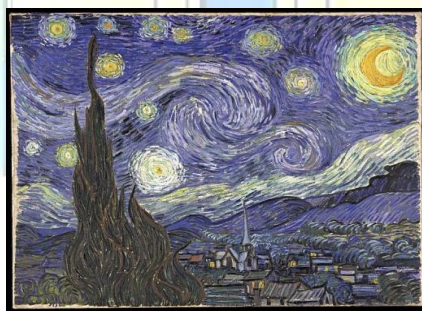
إن منجز (سيزان) الفني يتخلله نوع من البساطة والعفوية في الخطوط والألوان، ونجد التناقض في رسمه للمناظر الطبيعية والحياة الصامتة المستمدة من البيئة المحيطة، إذ كانت لوحته (جبل سانت فكتور)، (شكل 2)، ومعظم المناظر التي تمثل أجواء القرية والريف أو الأشياء الساكنة في لوحاته تحمل شيئاً من الغموض وهذا ما ينعكس على شخصيته الغامضة التي كان يخفيها وراء فرشاته، وانعدام المنظور في لوحاته وانعدام وجود أثر للمنظور الجوي، وكان في أغلبها انعدام الإحساس بالضوء، وهذا ما يجعله مشابهاً لرسم التجريديين الذين تجاهلوا كل تلك القواعد [12، ص113].



شكل (2)

وبعد هذه المرحلة لم يعد الفنان مكتفياً بالمظهر الواقعي للبيئة الماثلة أمامه، بل بدأ يخف الخطى باحثاً عما وراءها، معبراً عنها برمز تشكيلي يشبع رغبته في الحصول على الحقيقة البعيدة عن أي تزويق، مما أدى إلى

ظهور طروحات جديدة مغايرة لما جاءت به الانطباعية، وقد سميت بـ (ما بعد الانطباعية)، مرتبطة بجذورها التاريخية بالانطباعية والتي مهدت إلى ظهور (الفن الرمزي)، ففتحت الباب التطور في الفن الحديث. وكانت أفكار ونتائج فنانون تلك الفترات نابعة من روح البيئة والعالم الذي حولهم بتحويلهم للأشكال المتجسدة إلى رموز دلالية في (الشكل أو اللون) إذ شكلت سمات معظم أعمالهم الفنية. ومنهم الفنان (فان كوخ 1853-1891)، الذي حاول أن يرسخ فناً مستوحى مما يحيط به ولكن بصياغة جديدة انعكست في أعماله، تكشف عن عالمه المضطرب وذاته الداعية إلى التحرر من القيود، باحثاً عن رمزية وجددها متجسدة في اللون، إذ جعل ضرباته اللونية منفصلة الحركة وخطوطه متكسرة معبرة بذلك عن وجدانه الداخلي العميق. حتى أن البعض وصف انتماءه إلى التعبيرية أكثر من أن تكون انطباعية. ولكن عند رؤية (فان كوخ) لدولة باريس، تحولت ألوانه إلى ألوان زاهية بعد أن كانت قاتمة مظلمة، لكنه على الرغم من تأثره بالانطباعية إلا أنه لم يكن من الانطباعيين، لأن أعماله كانت رد فعل تلقائي ضد اتجاهات الانطباعية وأهدافها التي جاءت بها، فأعماله ذات ألوان تجسّد قيماً رمزية وتعبيرية ممثلة بالمشاعر الإنسانية معبراً عنها بالألوان الاصطناعية الملانمة دون تقييد بالعالم المرئي [13، ص 59]، إذ عمل على إضفاء الطابع الذاتي في نظراته للواقع البيئي إلى إنتاجه الفني مسجلاً مشاعره في أعماله الفنية، كما في لوحته (ليلة نجومية) (شكل 3) مما شجع الفنانين على السير في ذلك الاتجاه، أي التحرر من كل قيد في الفن والاعلاء من شأن حرية الإرادة والتعبير عن مكان الذات [14، ص 70].

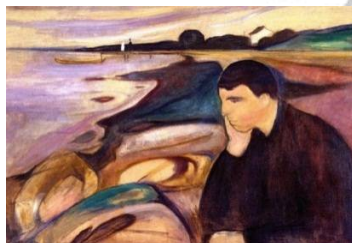


شكل (3)

أما في التعبيرية جاء شعارها الأساس هو الحرية في الفن الذي ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية فأكد الفنان (فرانز مارك 1880 - 1916) بقوله: "نحن اليوم نسعى إلى ما وراء القناع للمظاهر الذي تستتر وراء الأشياء في الطبيعة إذ تبدو لنا أهم من كشوفات الانطباعيين" [15، ص 19]. لقد أطلق فنانون التعبيرية العنان إلى المشاعر الإنسانية لتقرير بنية الفن، كما كان الاهتمام بالحالات والأوضاع النفسية هو جل ما ركزوا عليه، حينما أوغلوا في تصوير ووصف عالم مبني على الإدراك، وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة وألوان متنافرة وبأشكال يجري تحريفها عن عمد، وبهذا الخصوص قال (مارك): " وجدت الناس منذ وقت بعيد قبيحين، فالحيوانات تبدو أكثر جمالاً ونقاءً، فإن هذا التعبير يضمن سلفاً

بشاعة الحقيقة الإنسانية مندفعاً وراء براءة الحيوان وخلوه من التصنع والكذب، حيث انسجماه مع وجوده واندماجه بالطبيعة وحرته المطلقة [15، ص 110-120].

لقد لجأت التعبيرية إلى الأداء المعبر والمنفعل لتكون الأعمال الفنية معادلاً صورياً لحياة الإنسان والبيئة الواقعية، باحثين عن بيئة أخرى ما وراء الواقع المأساوي المعاش وما يعتريه من حروب وتدمير للإنسانية نفسها، فالفنان (إدغار مونش 1863-1944) قد عبّر عن رؤية ذاتية عميقة مستوحاة من بيئته ومن بعض الأعراف والتقاليد المعاشة، إذ أحال أشكاله إلى دلالات الحياة وما يحيط بالإنسان من هموم حقيقية، ومعالجة العلاقات التكوينية وفق رؤية رمزية نفسية عميقة، متقصياً بحدسه غاية مطلقة وفكرة شمولية تتأى عن كل ما هو نسبي ومادي، وعليه فإن الألوان الحارة والأشكال المحرّفة، التي ظهرت بعد ذلك في أعمال (نولده) و(كوكوشكا) و(كرشنر)، اتّسمت بعوالم خيالية مملوءة بأشكال مهولة وأقنعة كرنفالية ساخرة، تنم عن رؤية غرائبية في الشكل والمضمون. (شكل 4).



شكل (4)

ومن الحركات التي أظهرت التأثير والتأثير البيئي في الفن الحديث، هي (الوحشية 1905-1909)، فالوحشية عملت على تحرير الأشكال في الطبيعة وتحرير خيال الفنان وإطلاق العنان للتقنية في إضفاء غنى مضاميني على العمل الفني، وأنهم استخدموا الزخارف في لوحاتهم، وكانت أغلب أعمالهم مشابهة للفنون البدائية [11، ص 151]. إذ أوجد الوحشيون ومنهم (غوغان 1848-1903)، حافزاً قوياً لإطلاق كل الانفعالات الداخلية اللاعقلانية التي تجعله يستثمر البيئة بصياغات لا حدود لها لإعلاء شأن النوازع الداخلية. انطلاقاً من رغبتهم في الانتقال إلى بيئة افتراضية كل ما فيها وحشية وهروب من الحضارة والمجتمع، وهذا يفسر حينهم الدائم إلى الحياة البدائية، مما جعل نقاد الفن آنذاك يحكمون على البعض من الفنانين ومنهم (غوغان) بقولهم عنه: "إن أعماله غير مهتمة بالعالم المرئي ولديه رغبة في البحث عما هو كامن ومختفٍ وراء العالم، أي إنه بحث عن رمز تشكيلي يكون أكثر دلالة لإيضاح ذلك العالم [11، ص 233].

وإن هذا التحول والتغير في نتاجات (غوغان) جاء متأثراً بالبيئة وأحوالها (سياسياً، اجتماعياً، واقتصادياً، ودينياً)، لذا فهو يميل إلى كل ما هو رمزي وزخرفي، التي جعلته يميل إلى ترجمة البيئة وتفسيرها، مفضلاً الحياة البربرية على الحضارة، لأن حياة البراري ذات طبيعة غير متكلفة، منفذاً مشاعره بالتعبير عنها وفق قولته: "تصيحني أن لا تقلد الطبيعة كثيراً، الفن تجريد، أستخلص هذا التجريد من الطبيعة وأنت تحلم أمامها، وفكر في الخلق الذي سيكون أكثر مما تفكر في الخلق الذي سيكون من المشهد أمامك". فكانت لوحته (الرؤيا بعد الموعظة (1888)) (شكل 5) مغامرة لألوان الطبيعة المائلة أمامه وذات طابع رمزي مجرد. أما الفنان (هنري

ماتيس)، فقد ركز على التعبير عما يفرضه طبع المرء وتفسيره الشخصي للطبيعة [15، ص 9]. كما في لوحته (الغرفة الحمراء) في (شكل 6)، إذ أصبحت لغة التشكيل تتمحور في الانفعال الذاتي، وهذا الانفعال يتجه إلى الكليات لا الجزئيات لأن ذات الفنان تستخلص من المدرك الحسي ما هو مثير خيالاً ووجدانياً لا حسيّاً. أي إن المعرفة الجمالية لم تعد المدرك الحسي ذو شأن في معالجة مشاكل الخلق الفني، وأن جمال الشكل وجوهريته لا تكون إلا بمرورها بالذات.



شكل (6)

شكل (5)

قامت الوحوشية على أساس مبدأ إعلاء الدوافع الذاتية للفنان ليكشف عما في داخله من صراع أو حب أو كره وغيرها من المشاعر والانفعالات تجاه الوجود المائل، عبر الأسلوب البدائي في التعبير عن المشاعر والعواطف الجياشة، وبالألوان النقية وتحطيم الخطوط وتشويه أو تحوير بعض الأشكال واختزالها [16، ص 123]. وعليه، إن فنان الحداثة وجدوا في أعماله الفنية منفذاً يعبروا فيه عن ذاتهم ومشاعرهم التي تكبلها بعض الظروف البيئية المحيطة، لذا وجدوا في العودة إلى البدائية ما يعينهم على إعادة صياغة مفردات البيئة ومزجها مع الخيال وصور الأحلام، وفي هذا تتمظهر إسقاطاتهم الذاتية على رسوماتهم باستخدام العناصر الفنية في الاختزال والتحريف والتجريد للأشكال.

أما فنانون التكعيبية وأهم روادها وهو (بيكاسو)، فقد عدو طريقة تصوير مظاهر الطبيعة وإظهارها من زاوية نظر واحدة مشكلة رئيسة، لكونها لا تظهر جوهر الأشياء ولا تستوعب ضرورات الرؤية الجمالية للواقع، وهذه المشكلة والحلول المطروحة لها هي التي شكلت أسلوبهم في رؤية الجميل وطورت نظرهم إلى الوجود والطبيعة، حيث قدموا بديلاً يقضي بتشكيل المرجع الشكلي كما يظهر من نقاط وزوايا نظر متعددة (الوجود المتزامن للأشياء) عن طريق استثمار تقنية الانتقال والحركة. كما في (شكل 7).

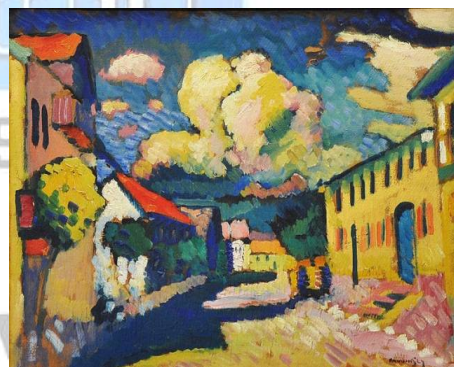


شكل (7)

وتعريضاً على التيار التجريدي، نتفهم وصفاً لشعور (كاندنسكي) بلا جدوى الواقع المادي، وأن ضرورة الاستجابة الوجدانية لمظاهر الوجود تتطلب تجاوز ماديتها وفهم الأسرار الكونية بالتعبير عن المشاعر الداخلية والتعامل مع ما هو خفي في الطبيعة كما في لوحته عام 1908 (شكل 8)، لذا فقد عاد الفنان بعد ذلك ليحول ويغير ويستقبل المظاهر اللونية للطبيعة وتحويلها إلى طاقة تجريدية تتشكل كفياتها عبر رؤية حدسية، تعتمد ادراك ومعرفة الذات وثقافتها في الوصول إلى النظام الداخلي والانسجام الجمالي بين عناصر التشكيل الفني (توافق أم تضاد)، التي تعتمد على الإيقاع الحر بما يقترب من لغة الموسيقى الخالصة وبيتعد عن القوانين المنظورية الإيهامية للخط واللون. كما في لوحته المسماة (حديقة الحب) (شكل 9).



شكل (9)



شكل (8)

وعند رصد أكثر الحركات الفنية في الفن الحديث بتأكيد معالجاتها الفنية للملامح البيئية، نلاحظ أن (السريالية) تحمل الكثير من القوة الخيالية في تعبيرها عن المحيط البيئي، وكل ما يتعلق بالأحلام والصور الخرافية التي تكشف عن دواخل النفس البشرية واللاشعور دون أي تأثير أو قيد. إذ تأثر السرياليون بطروحات (فرويد) في مجال التحليل النفسي، التي تُعد من الدعائم الأساسية لدى أفكار السريالية، بجعل الغريزة هي الدافع الأول للوجود الإنساني التي تمثل مكبوتات العقل الباطني، والتي تظهر بصورة الأحلام، ويترجمها الفنان بشكل

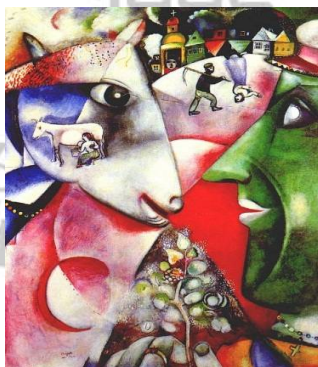
رموز معبرة عن عودة الإنسان إلى عوالم لا واقعية تجاه الأشياء من دون الاكتراث بشيء آخر سوى التعبير عن الذات وغرائزها.

إذ تستسقي السريالية رسوماتها من ذكريات سالفة، إذ صعدت العاطفة والإحساس أعلى مرتبة من العقل والاتزان، إذ أن فلسفة السريالية جاءت خدمة للاعقلانية في الفن عندما جعلت مخيلة الفنان تتطلق بصورة تلقائية مما عمل على خروج العمل الفني خارج نطاق الوعي [17، ص 100].

أي إن السريالية تقترب من الخيال واللاوعي أكثر من الحقيقة عن طريق استحداث عالم مغاير لما موجود في البيئة، فهي ذات مبدأ رئيسي هو: "وجود عالم أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي" [11، ص 95]. إذ انفصلت السريالية عن الكثير من أساليب التعبير الفني التقليدية، لأنها تدعو إلى عالم خلق الأشكال من جديد في معانٍ وصور ذات دلالات ورموز، وتؤمن بوجود عالم أكثر حقيقة من هذا الواقع، فهي ذات هدف أسمى من مجرد تسجيل أي حلم، إذ تعد منهجاً يستقصي محتويات عقل الفنان الباطني والمكبوتة بصورة تلقائية والعمل على نقلها إلى سطح اللوحة [11، ص 100].

ومن فناني هذه المدرسة (شاغال) الذي دعا إلى عدم انتهاك المحتوى الحسي قطعياً، ذلك لأنه يعد الأساس المنظم للعملية الفنية، ويدعو إلى الحياة البسيطة الراجعة إلى التأمل والخيال البريء التي تفتح الطريق لعالم اللاوعي المعبر عنه بمختلف الوسائل الرمزية [18، ص 73].

إذ جسد (شاغال) مشاهدته بشكل يلفت النظر في ابتعاده عن الواقع وقيوده، عبر حريته في التعبير عن أشكاله وألوانه، والتلاعب الواضح بمكونات الأشياء تبعاً لانفعالاته إضافة إلى تلاعبه بعنصري الزمان والمكان وكذلك الفضاء [19، ص 113]. ففي لوحته (أنا والقرية) (شكل 10)، نجد التباينات في حجوم كائناته (الإنسان والحيوان) داخل اللوحة، دون قيد أو شرط، إذ وزع أشكاله بحرية وبألوان لا تمت إلى الواقع بصلة، فكان في أعلى اللوحة البائع المتجول ووسطها حيوانات القرية، أي أنه خلق عالماً حلمياً وغرائبياً مليئاً بالذكريات الخاضعة لنظام لا عقلاني.



شكل (10)

أما الدادائية التي سَعَتْ إلى قلب الأفكار التقليدية في الفن. في الغالب، فكانت حركة مناوئة بشكل جريء للفن، والأهم من ذلك كله أن المشاركين فيها أمثال: مارسيل دوشامب، وفرانيس بيكابيا، وتريستان تزارا، وهانز أرب، وكورت شفيترز، وراؤول هاوسمن، وضعوا حبهم للمفارقة والتمرد على الفن. لقد كانوا يكرهون بشدة القيم البرجوازية والصبغة الاحترافية للفن، لذلك سعى اتباع هذه المدرسة إلى ابتكار بنى جديدة من قصاصات ورقية أو أغراض موجودة سلفاً مأخوذة من البيئة المحيطة. لقد كانوا مجموعة متحدين في تمردهم على الصبغة الاحترافية للفن، فكانوا ينظرون لأنفسهم باعتبارهم مخربين ثقافيين، لكنهم لم يكونوا يرفضون الفن بحد ذاته بالضرورة، بل يرفضون الطريقة التي خدم بها الفن تصوراً بعينه للطبيعة البشرية. لذا استغلوا ما موجود من مخلفات بيئية و وترتيبها لتكون لغة الفن لديهم ، ومن أهم تلك النتاجات الفنية (الينبوع) أو مبوله دوشامب. (شكل 11).



شكل (11)

ومما تقدم، نجد أن البيئة وتأثيراتها وتوظيف مفرداتها تختلف من فنان إلى آخر، من حيث الأسلوب ومعالجته الشكلية واللونية وعلى مستوى الموضوع، وعلى صعيد بعدي (الزمان والمكان)، لأنها تحمل ملامح وأسلوب وخبرة وثقافة الفنان نفسه، ففي بعض اللوحات قد تمازجت فيها بصورة واضحة النزعة الانفعالية المعبرة عن ذات الفنان بالصورة الطبيعية، ونرى أن هنالك فنانين قد تعاملوا مع الشكل والموضوع بطريقة مختلفة تماماً عن غيرهم وهي مرتبطة بذات الفنان فقد يستغلها في اقتناص اللحظة الزمنية المناسبة لتسجيل حدث ما أو أي شكل يمكن أن يكون موضوعاً للتشكيل، وبهذا يتفاعل الفنان تفاعلاً مباشراً مع المحيط أو مع الشكل المراد تصويره دون أن يعول عليه كثيراً في استخدام فلسفة أو قوانين فكرية أو فنية في إنتاجه الفني، وهو بلا شك مطمح أساسي عولت عليه مدارس الفن الحديث في كسرها للقيود الكلاسيكية الملزمة.

المبحث الثاني: تمثيلات البيئة في تشكيل ما بعد الحداثة:

أما في فنون ما بعد الحداثة فقد توسعت وازدهرت الاتجاهات الفنية، وبلغت ذروتها بعد الستينيات وحتى نهاية القرن العشرين وإلى الآن، وسنخرج على كيفية حدوث تحولات صورة البيئة في المشهد البصري التشكيلي لمختلف التيارات والاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة ومنها:

1. التعبيرية التجريدية. 2. الفن الشعبي. 3. السوربالية. 4. الفن الكرافيتي.

إذ إن التعبيرية التجريدية قد سميت بـ (التجريدية الغنائية) أو (الآلية) حيث ظهرت متأثرة بـ (فرويد) و (اندريه ماسون) لتجنبها المراقبة العقلانية أو (البقية)، إشارة إلى شكل البقع التي تظهر على سطح العمل الفني أو كما أطلق عليها في أمريكا (الرسم الفعالي أو الرسم التحركي) ولكن التعبير الأكثر شمولاً وانتشاراً الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو (الاشكلي). ومن أشهر رواد هذا الاتجاه (جاكسون بولوك) و (بارتيت تيومان) و (كنيث نولاند) و (فرانك ستيل).

وقد أخذت التعبيرية التجريدية من (الدائنية) الحرية الذاتية ممتزجة بالفعل الخارجي الذي يتشكل به العمل الفني امتداداً لفكر الفنان، وأخذت من التكعيبية (الكولاج) واستخدامها المواد الهامشية المبتذلة، واستخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) وتوظيفها اللاوعي من السوربالية، كون هذا الفن لا يرتبط بشكل أو إشارة بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة، فالفنان هنا يتخلّى عن التصاميم والدراسات المعدة سلفاً، ولا يهتم سوى بما يولد أثناء العمل، استناداً إلى المادة وطريقة استخدامها واختياره لها. إذ قال الفنان الأمريكي (بولوك): "عندما أكون منهمكاً في عملي التصويري، لا داعي لما أفعله، لكن فقط بعد مدة من الاطلاع أرى ما صرت إليه وإنني لا افشل إلا عندما أفقد صلتني باللوحة، وإلا فالتناسق مكتمل والتبادلات مريحة، واللوحة تأتي جيدة" [13، ص 203-204]. (شكل 12).



شكل (12)

إذ تميزت التعبيرية التجريدية بميزات خاصة تتعلق بالفنان ذاته، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتيته الخاصة ومصدرها تفاعله مع التحولات والتغيرات التي طرأت على العصر، فلجأ الفنان لتجاوز الواقع ومنطقه ليكون واقعاً فعلياً محملاً بالقلق والعدمية والبدائية والاعتراب ضمن أسلوب فردي.

أما الفن الشعبي فقد كان هناك تباين واضح في المفهوم الفني للـ (بوب أرت) في أوروبا وأمريكا نظراً لتباين الظروف الاجتماعية والتطور التكنولوجي، إذ عبر عنها الأوروبيون عبر موقفهم النقدي الأكثر وضوحاً، والأكثر عمقا إزاء المجتمع المدني والصناعي والاستهلاكي هذا الواقع المصطنع والجاهز. أما في أمريكا فقد ارتبط هذا المفهوم بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم، إذ اكتسبت البنية والحدث أهمية خاصة وجديدة مع فن (البوب) وذلك لعدة أسباب منها: أن (البوب) اقتصر على المعطى أي فيزيقية وأدائية والة فقط، مما دفع الفنانين إلى

التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً، أي انه التأكيد على غياب العلاقة والمعنى وإبراز (دادائية) الممارسة وجعلها الغاية من العملية الفنية بغض النظر عن أسلوب وأدوات التنفيذ، إذ استغل فنانونا (البوب) الرغبة في الاستهلاك ضمن ظواهر الثقافة المعاصرة [20، ص147-148]. وبما أن أحد وجوه التحول هو تحول الإنسان عن ذاته ومجتمعه ونظراته، نجد مثلاً في تصوير (مارلين مونرو) لم يعد التصوير معبراً عن المرأة المعروفة المشهورة، بل أصبحت وجهاً عادياً يمكن التلاعب به بأية صورة، أي إن إمكانية أن يظهر الإنسان بأي صورة هو تحول حيث يفقد الإنسان هويته. إذ يقوم الفنان على تكثيف الاهتمام للبضائع والسلع وصور المشاهير وتمثله سلسلة أعمال الفنان أندي وار هول المنفذة بتقنية الطباعة بالسكرين على القماش بأشكال تميل إلى التكرار. كما في الأشكال (13، 14)



شكل (14)



شكل (13)

إن ما انتجته البوب آرت حصيلة لما وصل إليه المجتمع الغربي من تغيرات فكرية واقتصادية وتكنولوجية، أثرت على خصوصية مجتمعاته العصرية، مما أحدثت إفرات وتغيرات متسارعة اسهمت في حدوث انزياحات فنية وظهور تيار متمرد عمل على تعزيز الثقافة الشعبية، وهيمنة الصورة امام تراجع النص بإدراك المجتمعات أهمية فعل " الصورة وليس إلى سحر النصوصية والعمل بمحتواها الفعلي المتحقق على أرض الواقع" [21، 2008].

وأشهر روادها (اندي وار هول وجاسير جونز وروبرت روشنبرغ وديفيد هوكر وغيرهم)، إذ دأب هؤلاء الفنانين على التحول عن الواقع البيئي وعدم التأثر به في محاولة منهم لإزالة التعالي عن الفن والعمل الفني تمهيداً لجعله غرضاً مثل أي أداة أخرى، تابعاً لمنطق استهلاكي (تحول)، إذ خرج العمل الفني من عزلته كونه غرضاً فريداً ومع استغلال التحول والتطور العلمي لتقنيات الاستنساخ الآلي والصناعي حلت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للأعمال الفنية.

اما السوبريالية، فلها تسميات مختلفة منها: الواقعية المفرطة والواقعية الإعلامية، وواقعية الصور الفوتوغرافية، ويلحق بها بعض المصطلحات مثل: (الخارق، متطرف، مفرط)، وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الاشتراكية) التي ظهرت في الاتحاد السوفييتي في الثلاثينات وحتى أفرول الشيوعية في الثمانينات

التي ركزت على تحويل الواقع في الفن إلى بأسلوب قصصي، يمجّد الدولة ومثالية الطبقة العاملة ، وتختلف السوبريالية عن (الواقعية الاجتماعية) التي اهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وعرض المشاكل الاجتماعية. والسوبريالية حركة فنية تشمل الرسم والنحت الواقعيين، بإعادة إنتاج كاملة للتفاصيل التي تكون قريبة جداً من التفاصيل الفوتوغرافية (الرسم الفوتوغرافي)، وهي في الحقيقة تتألف من صور فوتوغرافية، ورغم أن موطنها الأصلي الذي اشتهرت به هو الولايات المتحدة الأمريكية، إلا أنها ظهرت في أوروبا منذ نهاية الستينات وفي السبعينات، ومن الواقعيين الفوتوغرافيين الأمريكي (ريتشارد إستيس، إيتشاك كلوز، أودري فلاك، رالف كوينز) ومن الأوروبيين الإنكليزي (مالكولم مورلي) والفرنسي (فرانج ليدان). من هنا كانت الواقعية تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، معبرة عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي لمظاهر الواقعية وتحقيقاً لهذا الغرض تم استخدام وسائل مباشرة مثل الآلة الفوتوغرافية-الكاميرا، الشرائح المنقولة إلى الشاشة التي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع، ما يعجز عنه بالعين المجردة، وتمكنه من الحصول على درجة عالية من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة [13 ص 285].

وتهدف إلى البحث في منافسة الحادث المفصل في صورة الكاميرا، رغم سطحية هذه الصورة ظاهرياً، إلا أنها تثير عند الواقعيين التصويريين مشاكل تقنية في تقديم بنية اللون وتدرجاته، وفعالية الضوء بالسطح التصميمي والسيطرة على التركيبات والانعكاسات المشكلة للمشهد. مثال ذلك، تتبني نتاجات (أودري فلاك) على بيئة دالة أكثر من الطبيعة وهي بالرغم من تأثير الخداع التضليلي في تصميماتها التي توحى بأنها مستنسخة بشكل مباشر من مصدر الصورة الفوتوغرافي إلا أنها تقدم في الحقيقة تحول في المعالجات الإنشائية لخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث واكتماله، وعلى وفق تحقيق اقتران الدال بخصوصية المدلول، تشييد أسس مفاهيمية تجسّد إدراك حقيقة إن التكوين التصميمي، إنما ينبثق من قيمة أدائية للزمان والمكان. كما في الأشكال (15-16).

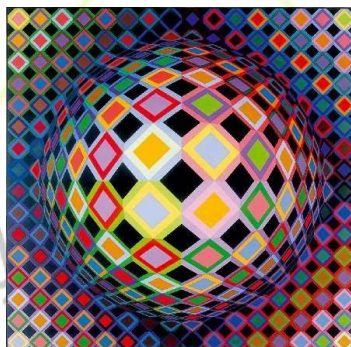


شكل (16)



شكل (15)

أما في الفن البصري، نجد محاولة الفنان لاستثمار معطيات الاحساس البصرية والأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المتلقي، ويتقصى الإيهامات البصرية المضللة للعين، والفن البصري أيضاً يمثل تحولاً لمرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من إيهامات بصرية قد تجد جذورها في عدد من التيارات الفنية التي وافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير وتلهمها بوضوح أكبر عند الانطباعيين والفنانين الذين لهم اهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني [22 ص 87]. كما في (شكل 17).



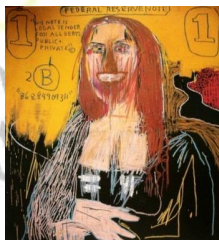
شكل (17)

إذ حاول الفن إيهام المتلقي بانطباع حركي على سطح الصورة عن طريق إيهام البصر بوجود حركة عبر تنظيم اجزاء الشكل بطريقة معينة لونياً وخطياً، فبنية التشكيل هنا اعتمدت التجريد والإثارة وال جذب والتعويل على التأثيرات المرتبة التي تشكلها الخطوط والالوان في تجمع (جشطالتي) يدرك كلياً والبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن. والفن البصري شكل هندسي ذو حافات حادة بمعنى أن الأشكال المستخدمة محدودة تحديداً دقيقاً بحافات حادة والأشكال ذاتها تنزع إلى ان تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية [23، ص22].

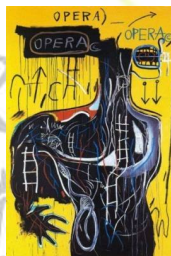
ومن أشهر فناني هذا الاتجاه؛ (جوزيف البيرز وبريجيت رايلي وماكس بل وريجارد جي وفكتور فازاريلي). وعليه، إن تعدد التقنيات المستخدمة واختلاف الآليات المتبعة في تصميم العمل الفني الحركي، جاء نتيجة الرغبة في مواكبة التطور العام وما رافقه من تحول في مفاهيم الإنسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن، وهو ما قاد الفنانين إلى التحول وكسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد الذي يحمل روح العصر المتميز بالحركة والسرعة.

ويعد الفن الكرافيتي من الفنون الحديثة التي ظهرت في الثمانينات من القرن الماضي نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية معينة حدثت في مدينة نيويورك الأمريكية، وكان بمثابة مرآة عاكسة لوضع اجتماعي لفئة معينة من الناس تعاني من الكبت والفقر والحرمان، فأرادت هذه الطبقة لفت الأنظار إلى واقعهم المأساوي وحالتهم الاقتصادية كنوع من الاحتجاج على كل القواعد والأنظمة والأعراف الاجتماعية، وعندما بدأت السلطة إلى تفاقم هذه الرسوم وانتشارها قامت بقمعها ومهاجمتها كونها ممارسة تخريبية ذات أثر منبؤذ إلى حد اتهامهم بالتدمير والتخريب، ولكن بعد ذلك تم احتواء هذا الفن والفنان ضمن بنية النظام الرأسمالي الاستهلاكي الأمريكي، بما ينسجم وتوجهات ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز حالة التفكك وتأكيد الهامش والمهمش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام. والكرافيت وهو فن تشكيلي "يملك من عدد من المقاصد والنيات المباشرة لإنتاجه في المجال العام أو الخاص فهو: خلق فني جديد، تمثيل صوري للتقليد، أغراض ضد السياسة أو نظام سياسي معين، تعبير عن الفراغ، الملل أو عدم الرضا مع الحياة والمجتمع،...، علامة لمجموعة محلات تجارية أو مؤسسات أهلية وحكومية، بحيث تختلف نظرة المجتمع لهذا الفن الذي يتم استقباله وإدراكه وفقاً لاختلاف المرجعيات الاجتماعية

والاقتصادية والتعليمية والثقافية والذوقية للمتلقين... [24، ص8] وأغلب أفكارهم هي مستوحاة من المحيط البيئي يتم نقلها للمتلقى بصورة مغايرة، تحاكي واقعهم المرير. كما في نتاجات الفنان (جان ميشيل باسكويات) الأشكال (18، 19).



شكل (19)



شكل (18)

- مؤشرات الإطار النظري :

1. تعد منظومة العناصر والعلاقات الرابطة أدوات تحليل النص بقراءة المؤثرات المهيمنة في المجتمع وكيفية تمثيلها وتأثيرها في الأفراد ومن ثم تجسدها في سلوكهم ونتائجهم الفكري.
2. تعد البيئية وأنظمتها (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الدينية) ذات أثر فاعل في تبدل وتحول الأساليب الفنية زمكانيا.
3. إن الضواغط البيئية وما يعترى المجتمع من مؤثرات خارجية وداخلية، سببا في تنامي وتذبذب الانفعالات والدوافع النفسية، واختلاف وتباين طرق التعبير عنها من فنان إلى آخر ومن مكان إلى آخر.
4. تعد التطورات والتكنولوجيا أحد القوى المحركة للتحويلات وتشكل الذات وتحديد قوانينها وحدودها وضوابطها وبالعلاقة بين ثقافة المجتمع والبيئة والمعرفة، إذ تتضح علاقة التأثير والتأثر ومن ثم تحديد نسق المعرفة ونسق بنية النتاج الجمالي.
5. التركيز على الذات الإنسانية بوصفها أساس كل تطور وتحول معرفي.
6. توصف البيئة في الفن بالتغيرات في البنى العميقة للمجتمع وثقافته ونظام إنتاجه الاقتصادي.
7. من أدوات ما بعد الحداثة المفاهيمية والفنية زحزحة المراكز وتشظيها بما يعزز افول فكرة اليقينييات أمام تفعيل الهامش.
8. يتخفى خلف بعض الأشكال الفنية الأوروبية المعاصرة، في بنيتها الظاهرية شكل من أشكال القوة السياسية المحركة لخطاب الفن في بنيتها العميقة سواء بالمعارضة لتلك القوة أو الامتثال لها.
9. التفعيل الفكري والتقني نوع من التمرد مقابل سلطة الاستهلاك وتسليعها وتهميشها للإنسان.
10. تفعيل دور المتلقي بوصفه جزءا مشاركا في العمل الفني ومنتما له.

الفصل الثالث/إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث الحالي الأعمال الفنية الأوربية المعاصرة التي تم حصرها بعد الاطلاع على ما هو منشور وموثق من مصورات لتلك الأعمال الفنية في الكتب والمجلات وأدلة المعارض والشبكة العالمية للإنترنت، إذ تم حصرها بـ (25) عملاً فنياً.

ثانياً: عينة البحث: تم وضع تصنيف محدد للأعمال الفنية لهذه الفترة وعلى أساس تأريخ إنتاجيتها، وتم اختيار العينة وفقاً لأسلوب العينة العشوائية إذ تم اختيار نسبة (10%) من مجموعة الأعمال الكلية، إذ بلغت (4) أعمال فنية وكما مبين في الجدول (ملحق ٢).

ثالثاً: منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى) حيث يتم: 1. وصف العمل على أساس إدراك بنيته الكلية والعلاقات بين أجزاء العمل ذاته، 2. القراءة التحليلية لتأثير مواقع وتمركزات التمثيلات البيئية للرسم المعاصر.

رابعاً: أداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل نماذج العينة.

خامساً : تحليل العينة

نموذج (1)

اسم العمل :ليلة في شارع كارل يوهان

اسم الفنان : ادفارد مونش

تاريخ الإنتاج: 1892

القياس : 121 × 84.5 سم



استوحى الفنان أشكاله المعبرة من بيئته المحيطة وتلاعب بها عبر عكس المضامين التي تطل الأشكال، وخاصة التباين والاضطراب الذي أحدثه في البيئة الإنشائية لمضمون العمل الفني، متمثلاً بتلك الخطوط التي تشكل منظوراً هندسياً- يشترك مع مجموعة من الخطوط الداكنة التي تنقل فضاء اللوحة إلى بعد زمني متحرك ممتد وكأن الخطاب الفني مرسوم بدافعية مضيئاً عليها المزيد من طاقة التعبير، أما الجانب السردى لهذا المشهد، فإنه يكسر مظهرية الأجسام المادية أو الأشكال، ويحيلها إلى مظهرية مغايرة تحيل المتلقي إلى الميل نحو الخيال كانت الغاية منها الكشف عن الجانب الخفي والمتذبذب المضطرب، إحياء منه إلى هنالك وجه آخر للحقائق وهو ما تم توظيفه من قبل الفنان الذي يدل على بناء شكل بديل عن الشكل الجمالي المتعاقد عليه، إذ أحد تشويهاً وتجريداً في ملامح ووجوه الأشخاص وهذا ما نلاحظه في وجه الرجل والمرأة، أو هي محاولة إبداعية فذة للجمع بين الشكليات، تعبيراً عن حالات الفزع والاضطرابات المتفشية في بيئة المجتمعات.

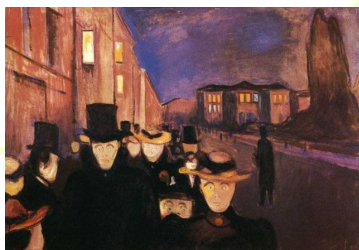
انموذج (2)

اسم العمل : التحويل النرجسي

اسم الفنان : سلفادور دالي

تاريخ الإنتاج : 1936-1937

القياس : 50,8×76,3سم



لقد وظف الفنان المفردات البيئية في هذا العمل لتوحي ان هنالك عالما واقعيًا يشكل بعدا جمالياً يخترق زمكانية العالم المؤلف، مستخدما أسلوبه وتقنياته الشكلية واللونية والتي أستغل بها عنصر الفضاء أو خلفية اللوحة التي تسبح بها أشكاله لتمثل الناظر ان هنالك عالم آخر مغاير عالما يمتلك نفس مفردات الطبيعة ولكن بتشكيلة تدعوا إلى التأمل بعالم من الخيال استوخت مفرداته من البيئة المحيطة.

لقد وظف (دالي) الشكل الإنساني العاري والذي يشابه مع الشكل المقابل له لتوحي للمتلقي ان الشكلان متشابهان في عالم اللوحة رغم ان العناصر مختلفة في عالم الطبيعة، إذ ان فصل اي عنصر منه سيفقده ذلك التشابه والتقارب بين الأشكال، والتي جعلت المشهد يتخذ نسقا يحرره من هيمنة المركز، وهذا ما جعل (دالي) يعيد بناء مفردات البيئة بطريقة أخرى تعطي المشهد بعدا ميتافيزيقيا مرتبطا بالطابع النفسي للفنان خالقا بذلك خرقا لقواعد المنظور الواقعي وطرائق الاداء في محاكاة الواقع المنطقي والعقلي مقدما الكثير من التصورات والتوقعات المتباينة، إلا أن ذلك جعل المنجز الفني يتمتع بعمل منظومة جشطالتيّة تتوالد باستمرار بتنظيم وإعادة التنظيم للأشكال الحسية المادية في عالم الوجود.

انموذج (3)

اسم العمل : Retroactive1

اسم الفنان : روبرت روشنبيرغ

تاريخ الإنتاج : 1964

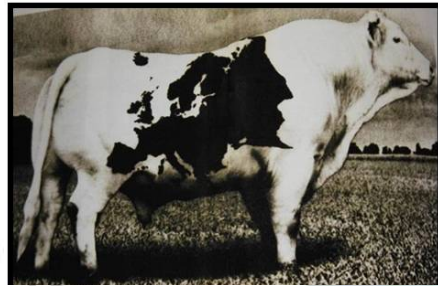
القياس : 57.1×72.4سم



وظف (روشنبيرغ) في تصميمه الطباعي، خليطاً من الصور والتي تعد من المفردات المادية المستوحاة من المحيط البيئي التي تمتزج مع بعضها وتتداخل ضمن

تقنية التجميع، إذ عمد الفنان في هذا المشهد على إثارة جدلية حوارية بين المتلقي ومظهرية العمل الفني، وفق مستوى أشكاله يهتم بمفهوم المعطيات البيئية الثقافية والشعبية للمجتمع الأمريكي، إذ يمزج بين التقنية الأدائية الطباعية وبين التكثيف الصوري للواقع المعاش، بمشهدية الرؤية الاستهلاكية للمجتمع، الغاية منها هو تحقيق مجموعة من المؤثرات الوجدانية بين مجموعة من الأبعاد والذوال السياسية والثقافية والعلمية، إذ يؤكد

(روشنبيرغ): "أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" (13، ص 264-266). فاستخدامه بذلك صور متنوعة مستوحاة من محيط البيئي تعد بمثابة وصف لبنية التبادل الفكري عبر نظام غير مترابط للعلاقات التي تحكم الأفكار الخيالية على مستوى الصورة، المفهوم، الفكرة، أو البناء العام للتصميم وما يحمله من مفارقات وإحالات شكلية وموضوعية.



تمودج (4)

اسم العمل : اختطاف أوربا.

اسم الفنان : تيم الريش.

تاريخ الإنتاج : 1972.

القياس : 100×70سم.

ان المستوى الدلالي والمفاهيمي للعمل الفني، وعلى الرغم من وضوح البنية التي تمثل الثور ورسم خارطة أوربا مع وجود التضاد اللوني الأسود والأبيض، فهي علامة تحيل إلى معنى دلالة علاقة البيئة ومفرداتها بالجمال من جهة والإحالة الأخرى هو ارتباط أوربا في هذا العمل بالأسطورة الإغريقية وملخصها: إن أوربا فتاة جميلة ابنة الملك (أغنور) خرجت للنزهة مع وصيفاتها من بنات الامراء لقطف الزهور، فشاهدها (زيوس) الذي هام بها عشقاً وقرر اختطافها لتصبح زوجته، فتمثل لها بثور أبيض وديع لاطفها وعرض نفسه عليها بإغراء لتمتطي ظهره وما ان أحس بها استقرت على ظهره حتى أستوى بها واقفاً ثم أسرع الخطى وتمسكت أوربا بقرنيه حتى قفز قفزة واسعة في البحر مع صراخ وصيفاتها وغاب بها في البحر ثم عبر بها إلى الجهة الأخرى وعاد إلى وضعه البشري، وأخبرها بأن العالم الذي وطأت أرضه سيسمى على اسمها أوربا.

إلا أن عملية استغلال العناصر أو المفردات البيئية بدت واضحة في هذا المشهد، التي أراد الفنان بها أن يبين أن البيئة غنية بما تحمله من تنوع جمالي ودلالي من الممكن استغلاله في تحقيق منجز فني، إذ يحوي في مظهره الكثير من المعاني التي تحيل المتلقي إلى مجموعة من التأويلات والدلالات.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها:

استناداً إلى ما انتهى إليه تحليل عينة البحث توصل الباحث إلى جملة من النتائج والتي يمكن عرضها

بالشكل الآتي:

1. من ملامح تمثالات البيئة الطبيعية في نتاجات الرسم الأوربي المعاصر تداخل الأجناس أو المفردات البيئية الطبيعية كالمفردة البشرية والمعمارية والنباتية أو الحيوانية كما يظهر في جميع النماذج. بوصفها معطيات جمالية تنتم بتداخل البنى المجاورة.

2. أظهرت بعض المفردات البيئية الطبيعية محاكاة للشكل الواقعي أو قريب منها كما في النموذج (4) وظهر البعض الآخر بشكل مجرد ومختزل كما في العينات (1، 2، 3).
3. كشفت النماذج عن دوال ظاهرة أو متخفية بشكل رموز وعلامات أو إشارات، والأشكال البيئية الطبيعية التي يستخدمها الرسام الأوربي المعاصر له فيها من المقصدية التي تحدد تفسيرها وهذا يتطلب من المتلقي امتلاكه مرجعية ثقافية شاملة في الفن ومعرفة علمية وإطلاع واسع ليتوصل إلى المعاني المتخفية في تلك الرموز والعلامات المجردة كما هو موجود في جميع نماذج العينة.
4. إن اعتماد الفنان الأوربي المعاصر على الشكل على حساب المضمون في البعض من المنجزات الفنية، واعتماده المضمون بشكل ظاهر في أخرى، عزز الفروقات التي يمكن للمتلقي قراءتها وتمييز الاختلاف والدوافع من عمل فني وآخر، وهذا ما يؤثر في تفسير المعنى وتحديده بدقة وهذا ما أفرزته نماذج العينة كافة.
5. ارتكاز ما بعد الحداثة على التجربة المعاشة بما يعزز فكرة (السوق) كمحور فاعل منفصل عن النظام الذي يحكم المجتمع سياسياً، حيث صعدت من التقني أمام المعرفي. كما في النماذج (3، 4). إذ إن التفعيل الفكري والتقني نوع من التمرد مقابل سلطة الاستهلاك وتسليعها وتهميشها للإنسان.
6. إن عدم وثوق الإنسان/الفنان بأنظمة الحكم والسياق البيئي المعاش، أصبح ذلك دافعا قوياً له في إطلاق الانفعالات الداخلية اللاعقلانية والتي تجعله يستثمر البيئة بصياغات لا حدود لها. انطلاقاً من تفعيل وخلق بيئة افتراضية عبر العمل الفني كتعويض وهروب، وهذا يفسر العودة إلى الأساليب المجردة. كما في النماذج (1، 2).
7. إن فنون الحداثة وما بعد الحداثة، أطلقت شعار تفعيل دور المتلقي بوصفه جزءاً مشاركاً في العمل الفني ومنتماً له. وهذا ما بدا جلياً في إسهام المتلقي نحو تأويل النتاجات الجمالية، خاصة وأن بنية الأشكال أصبحت تحتل عدد من التأويلات تبعاً لاشتغال الدوال فيها (الدال/ المدلول/ الرسالة/ المرسل إليه).

ثانياً: الاستنتاجات

- في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث ومناقشتها توصل إلى الاستنتاجات الآتية:
1. اتسمت النصوص الفنية الأوربية المعاصرة باتخاذ العلامات والرموز المجردة للمفردات البيئية الطبيعية مع الرموز التي تقترب من الواقع ولو نسبياً، وبهذا فقد بلغت ذروة الإبداع في طرح الأفكار والموضوعات التي اتخذها الفنان الأوربي المعاصر.
 2. أظهرت قصيدة الفنان المعاصر تواصله الفكري وتأثره بمعطيات شكلية، نحو استنطاق منجزات فنية بفعل مؤثراتها البيئية والحضارية، ومن ثم تجسيدها بضرب من الترميز وبتصرف وتأويل ذهني وهذا ما جاء في النصوص الإبداعية كافة.

3. تكشف النصوص الفنية الأوربية المعاصرة عن وعي وإدراك عالٍ، من الفنان الأوربي في ضوء تمثلات البيئة الطبيعية، لما تمثله من دلالات ومضامين يمكن عبرها إيصال فكرة العمل إلى المتلقي ببسر وجزءاً من تسمية ثقافة الاستهلاك.

ثالثاً : التوصيات:

1. استحداث دراسات ومناهج خاصة تقدم فيهانتاجات الفنانين الأوربيين بشكل عام، بما يوفر للطلبة الاطلاع الدائم والتواصل المستمر مع النتاجات الفنية الأوربية وغيرها.
2. تفعيل دور طلبة الفنون في مادة التقنيات، عبر تعزيز مساهماتهم ومساعدتهم في طرح الافكار وتنفيذها بما يخدم المجتمع، خاصة في استلهاهم واستغلال مخلفات وموارد البيئة وصبها وجمعها وخلق منها عمل فني إبداعي.

المقترحات :

- دراسة: أثر البيئة في نتاجات الرسم العربي المعاصر.
- دراسة: جماليات مخلفات البيئة في التشكيل المعاصر.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر:

1. العبيدي، محمد، أثر البيئة الاجتماعية والموروث الحضاري في الأسلوب الفني، الحوار المتمدن-العدد 2832:11-2009-19:42.
2. برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوفاء، الجامعة المستنصرية، المطبعة المصرية، 1986.
3. الفيروزبادي، القاموس المحيط، مج 4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ب.ت.
4. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.
5. ابن منظور، لسان العرب المحيط، [الاول والثاني والثالث] دار لسان العرب، بيروت، 1955.
6. جبور، عبد النور، المعجم الادبي، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
7. نيوماير، سارة، قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، ب.ت.
8. مانيه، مجلة آفاق عربية، ت: فخري خليل، العدد [10]، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، السنة [12]، تشرين الأول، 1987.
9. بهنسي، عفيف، الفن في أوربا، بيروت: دار الرائد اللبناني، 1982.

10. الشريف، طارق، بول سيزان، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة وزارة الثقافة، 1975.
11. ريد، هيربرت، حاضر الفن، ت: سمير علي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
12. Schapiro, Meyer, Paul Cezanne, New York: The Library of Great
Chilvers, Ian, The Oxford Dictionary Of 20 Th Century Art, Oxford. Painters,
13. أمهر، محمود، الفن التشكيلي المعاصر [1870-1970] التصوير، بيروت: دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، 1981.
14. كولنجورد، روبين، مبادئ الفن، ت: أحمد حمدي محمود، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة، مطبعة المعرفة، ب ت.
15. أوه، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ط1، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
16. حسن، حسن محمد، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، ب ت.
17. باونيس، الآن، ما هي السورالية، مجلة آفاق عربية، ت: فخري خليل، العدد [6]، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، السنة [14]، حزيران، 1989.
18. ريد، هيربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
19. مولرجي، واي فرانك ايلفر، مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، بغداد: دار المأمون للطباعة، 1988.
20. سمث، أدوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ط1، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
21. جواد الزبيدي الفعل الصوري في فنون ما بعد الحداثة، جريدة المدى، 2008. www.almadapaper.com
22. مجلة الحياة التشكيلية، الفن البصري والفن الحركي، ع 3، وزارة الثقافة والإرشاد، عمان، ١٩٨١.
23. ريد، نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعلمها، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨.
24. Susan Cearson and Paul Wilson, " Preventing graffiti and Vandalism " Australian Institute of criminology, 1990.