مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 2: 2020.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(28), No.(2): 2020.

تمثلات التعبيرية الساذجة في الرسم الأوربي الحديث

عروبة كاظم ديكان
مديرية تربية بابل/ مدرسة النصر للبنين
tahseensaad@yahoo.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 11 / 12 / 2019
تاريخ قبول النشر: 16/ 1 / 2020
تاريخ النشر: 19 / 4/ 2020

الخلاصة:

يتضمن البحث الحالي دراسة (تمثلات التعبيرية الساذجة في الرسم الأوربي الحديث) في السذاجة التي تجسدت في الرسم الاوربي الحديث وقد تم التوصل الى نتائج البحث من خلال اربعة فصول يحوي الفصل الأول منها مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه.

وتكمن المشكلة في محاولة الاجابة عن السؤال الآتي:- **ما تمثلات التعبيرية الساذجة في الرسم الأوربي الحديث؟** وتكمن اهمية – البحث الحالي – في الإجابة عن هذا السؤال، مما يدعم الوعي الجمالي والمعرفي. وهذا ما يحتاج اليه طلبة الدراسات العليا اختصاص فنون جميلة وطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها.

الفصل الأول تضمن هدف البحث، وحدوده، ويتحدد بدراسة الرسوم الحاملة للتعبير الساذج، والتعرف على ملامح السذاجة في الرسم الأوربي الحديث متمثلاً برسامي التيارات الفنية الحديثة (الأنطباعية، الوحوشية، التعبيرية، التكعيبية، التجريديه، الدادائية، السريالية) وتحديد المصطلحات الواردة في عنوان البحث (تمثلات، التعبيرية، الساذجة، الرسم الاوربي).اما الفصل الثاني تضمن الأطار النظري، والذي يتألف من البحث في تمرحلات التشكل الفني في الرسم الاوربي. اما الفصل الثالث عرضت الباحثة الإجراءات اللازمة للوصول الى النتائج، وذلك بالقيام بمسح عام لمجتمع البحث من خلال المصادر العربية والأجنبية التي تم الحصول عليها من مكتبة كلية الفنون الجميلة ومنظومة الشبكة العالمية(الانترنيت). ويحوي الفصل الثالث عينة البحث، وقد تم اختيارها بالطريقة العشوائية المنتظمة وفقاً لمواصفات ذكرته الباحثة ضمناً، وقد تضمن هذا الفصل ايضاً أستعراض المعالجات الخاصة بأداة البحث وطريقة بنائها وتحليل العينة.اما الفصل الرابع والأخير تضمن النتائج التي تم التوصل اليها من خلال مجريات البحث الحالي، وكذلك الأستنتاجات ومن ثم التوصيات والمقترحات.

الكلمات الدالة: تمثلات، ساذجة، الرسم الاوربي.

The Representation of Naive Expressions of Modern European Painting.

Orouba Kazem Deccan
Babylon Education Directorate / Al-Nasr School for Boys

Abstract

The current research includes a study (naive expressions representations in modern European painting) in the naivety that was embodied in the modern European drawing. The results of the research were reached through four chapters, the first chapter of which contains the research problem, its importance and need for it.

The problem lies in trying to answer the following question: - What are the representations of the naive expression in modern European painting? The importance - the current research - lies in answering this question, which supports aesthetic and cognitive awareness. This is what graduate students need for fine arts, and for students of colleges of fine arts and their institutes.

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

The first chapter included the aim of the research, as this chapter included the limits of the research, and is determined by studying the drawings bearing the naive expression, and identifying the features of naivety in modern European painting represented by the painters of modern technical currents (impressionism, brutality, expressive, cubism, abstract, Dada, surrealism) and identification Terms in the title of the research (representations, expressive, naive, European drawing). The second chapter includes the theoretical framework, which consists of research in the stages of artistic formation in the European drawing. As for the third chapter, the researcher presented the necessary procedures to reach the results, by conducting a general survey of the research community through Arab and foreign sources obtained from the Library of the Faculty of Fine Arts and the global network (Internet) system. The third chapter also contains the research sample, and it was chosen in a random and systematic manner according to the specifications mentioned by the researcher implicitly. This chapter also included a review of the treatments of the research tool and the method of building it and analyzing the sample. As for the fourth and final chapter, it includes the results that were reached through the course of the current research, as well as the conclusions and then the recommendations and proposals.

Key words: Representation, Naïve, European painting.

ومن جملة تلك النتائج هي:-

1. تحققت التعبيرية الساذجة في البنية التكوينية للوحة في اداء الفنان الاوربي من خلال العزوف عن المقاييس والقواعد والتعاليم المدرسية في فن الرسم ،اي تجاهل التقاليد الفنية الاكاديمية.
2. اهتم الفنان الاوربي الفطري الساذج بتصوير المشهد بصورته العفوية من خلال التعبير الساذج واعتماده على تسطيح واختزال للخطوط وبساطة اللالوان.
3. اكدت التعبيرية الساذجة على الذات المتحررة من اسرار ارادتها في التعبير العفوي ،فأصبح التعبير ذاتي.
4. نجد الفنان (هنري روسو) قد استثمر عفويته الساذجة وبطلاقة لاحدود لها لاطلاق كل الانفعالات الداخلية اللاعقلانية من اجل اعلاء شأن الارادة الداخلية له ،حيث تجسدت لنا عفوية صياغة المشهد.

ومن ضمن النتائج التي استنتجتها الباحثة ما يأتي:-

5. يتمثل التعبير الساذج في الرسم الحديث من خلال عزوف الفنان الاوربي عن المقاييس والتقاليد الفنية الاكاديمية.
6. ذهب الفنان الحديث الى محاولة الاطاحة بقوانين الطبيعة من اجل تصوير مشاهدها بالاعتماد على الغرائبية للوصول لتعبير صادق.

مشكلة البحث: كان شعور الانسان (الفنان) البدائي يمثل عملية بسيطة بمثابة أول معرفة تكنيكية خالصة ، وان تاريخ الفن هو تاريخ الانسان في مختلف حالاته النفسية فقد اصبح التعبير العفوي عن طموحاته نابعة عن دوافع شعورية ولاشعورية كوسيلة لتحقيق السعادة والمتعة وفق حاجة نفسية مجردة من أي غرض او منفعة.

إذ أن دراسة تاريخ الفنون التشكيلية تبين لنا تنوع الحضارات التي عاشها الانسان عبر الزمن الطويل، والظروف التي تعايش معها دعته الى ترك اعمال تدلل على وجوده، ومن خلال التأمل في هذه الاعمال والبحث في مكامنها يكشف عن وجود قدرات واراده حره تلقائية.

لذا الصدق في ميدان التعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ومعنى ذلك ان صدق الاشياء الجميلة هو في تعبيرها العفوي المخلص عن المشاعر الجميلة، فليس الجمال هو الخلق المنطقي او الفلسفي او العلمي، ولكنه الحقيقة الوجدانية والشعور.

لقد تعرض التعبير الساذج الى هجوم من قبل النقاد ،يدينون به الاجانب على احتضانهم تلك الواجهة الفنية الساذجة وتشجيع اصحابها، ويجدون في ممارساته استعمارية تعمل على طمس معالم الحضارة وتذويبها ويعدّون التعبير الساذج فناً متخلفا على الرغم من ان الاجانب عدّوه فناً يقوم على الغرابة والخصوصية.

قد تمثلت موضوعات الفن الحديث منذ ان بدأت الثورة على التقاليد والقواعد الفنية القديمة، سعت لتذوق طرق جديدة شملت كل أصناف الفنون،و استطاع الفنانون المحدثون ان يستلهموا تلك الطرق الحديثة في فنهم وذهبوا يعبرون عن قيم أستطيقية جديدة تظهر في صور تخلو تماما من التناسب والائتلاف ومن الاكتمال والاتزان واصبحت الصورة التشكيلية تعبر عن رسم ساذج في محاولة تلقائية، والعديد من الرسامين في الفن الاوربي الحديث لهم رسومات فنية كانت تتضمن عفوية وسذاجة في التعبير وتجاهل القواعد الفنية المتعارف عليها على الرغم من ثقافاتهم الفنية.ومن خلال ذلك ستضع الباحثة اساسا لموضوع التعبيرية الساذجة فتحدد مشكلة البحث في السؤال التالي: **ما تمثلات التعبيرية الساذجة في الرسم الاوربي الحديث؟**

أهمية البحث والحاجة اليه: تأتي اهمية البحث الحالي في:

1. يرمي البحث الحالي الى بيان تمثلات التعبيرية الساذجة في الرسم الاوربي الحديث في اللوحة الفنية لدى الرسام الاوربي وبيان مفاهيم السذاجة في الرسم الحديث.
2. يهتم البحث الحالي بمفاهيم التعبيرية الساذجة ومدى توظيفها في اللوحة التشكيلية.
3. يسد حاجة دارسي الفنون التشكيلية للبحث في هذا المجال على مستوى متذوقي الفن.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعرف:(تمثلات التعبيرية الساذجة في الرسم الاوربي الحديث)

حدود البحث:

1. الحدود الزمانية:- 1874م- 1950م.
2. الحدود المكانية:- اوربا.
3. الحدود الموضوعية:- اللوحات الفنية المنفذة بمادة الزيت للرسام الاوربي الحديث والتي تبين ملامح التعبير الساذج والتباين في الطريقة، ومفاهيم السذاجة المختلفة لدى كل رسام في مدارس الرسم الحديث ومنها (الانطباعية، الوحوشية، التعبيرية،التكعيبية، التجريدية، الدادائية، لسريالية).

الاطار النظري:

المقاربات المفاهيمية لمفهوم السذاجة: تتصاهر المصطلحات فيما بينها مع مفهوم السذاجة ولها اشتغالاتها في منجزات التشكلات الفنية الحديثة تتمثل بنائياً في حنايا السطح التصويري الحداثوي حيث تبين الباحثة إنها تتمحور في الرمزية الصورية للبدائية تارة وبالفطرية تارة اخرى، وهي اقرب ما يكون الى الاسلوب الوحشي وتلقائية رسوم الاطفال. اذ ان هناك ثمة اصول مشتركة بهذه المصطلحات فلسفياً ونفسياً على وفق هذه المصاهرة، من خلال الملامح الظاهرة في الرسم الاوربي الحديث.

تحولات الشكل الفني في الرسم الحديث: افرزت الثورة الصناعية الاوربية طرق واساليب وتقنيات ادت الى ظهور اتجاهات جديدة في الفن الاوربي، وبحدوث التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في ذلك المجتمع الاوربي ادى الى ظهور العديد من التحولات في اتجاهات التيارات الفلسفية والنقدية مما له اثر بالغ على الفن التشكيلي [1، ص 118]

اصبحت مهمة الفنان التنوع والابتكار من خلال تجريد الفن من اطار التبعية، حيث ان الفنون تمخضت عن غرائز تلقائية، والتجريب الفني للمراحل الاولى لم يكن سوى تجريب عشوائي تلقائي بسبب السلوك العفوي البشري، من خلال استخدام الانسان للاشارات والنطق والتعبير من خلال الضحك او البكاء او الصياح، وقد وجد الانسان من خلال تلك الحركات نشاط محبب الى نفسه، فقد قام بتكرار تلك التجارب لما تنطوي عليه من متعة جمالية، لذا لم تكن فنون الرسم والرقص والموسيقى او الشعر لدى الانسان البدائي سوى استنفاذ لطاقة الانسان الزائد وللافصاح عن حالته النفسية واشباع ميوله وغرائزه[2 ، ص 51].

فقد عبر انسان الكهوف عن انطباعاته واحاسيسه من خلال مزاولته للفن بشكل طبيعي عن طريق الرسوم التي رسمها على جدران وسقوف الكهوف التي سكنها. مجسداً معتقداته لتحقيق رغباته المكبوتة لديه وتلبية ما هو ضروري بالنسبة له[3 ، ص 74].

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تسنى للفنان التحرر من الفن الملتزم بالقواعد والشروط بعدما كان اسيراً لرسمة، فقد حاول الخروج للطبيعة والتفاعل معها بصورة مباشرة [4، ص135].

يرى (هربرت ريد) ان الانسان يكون فعله عفوياً عندما لا يصدر اداؤه عن القواعد الصارمة المحددة، و ان الفنان التلقائي هو الذي لا ينتظر من احد غيره ان يملي عليه اتجاهه الفني وان يعين له اللوحة التي لابد من ان يرسمها [5 ، ص 51]

وعلى هذا النحو ستبين الباحثة ملامح التشكل الفني في اتجاهات الفن الاوربي الجديدة مبتدئة بالاتجاه الانطباعي[6، ص 69] الذي حاول اكتشاف الحقيقة الجوهرية للمظاهر الحسية وتجسيدها على وفق التطورات العلمية بفيزياء اللون وعلم البصريات، ويعد عصر الانطباعية نقلة كبيرة في تاريخ الفن فلم يحدث من قبل ان تغير الرسم بهذه السرعة، ومن روادها الاوائل مثل: (ادوارد مانيه Edouard Manet) (1832–1883)، (كلود مونيه 1840–1926)، و(كامي بيسارو 1830–1903)، و(جورج سورا)، و(بول سيزان Paul Cezanne) (1838–1906) فهو رائد الفن الحديث [7، ص 282].

وتتميز لوحات (مانيه) ببساطة الالوان و اختزال الخطوط وتسطح الاشكال، كما كان ولعاً بتصوير المناظر الطبيعية.

تفرد (مانيه) باسلوبه عن بقية الانطباعيين، بطابع التلقائية من خلال اضافة الالوان القاتمة شيئاً فشيئاً قبل ان يجف اللون الاول، وبعدما يفرش اللوحة بلون ناصع، وهي تقنية تختلف عن التي يتبعها الانطباعيون في ذلك الحين حيث يقومون بالبدء بفرش اللوحة بطبقة من لون قاتم ثم يطلون اللوحة تدريجياً بالالوان الزاهية، وقد ذهب مانيه الى ابعد من هذا، جعل مانيه من اشكال الوجوه تبدو مسطحة بدون تجسيم مما يجعل اللون يبدو وكأنه نابع من اللوحة عينها وليس مسقطاً عليها حيث كانت اضواؤه مصطنعة تمليها ضرورات الفن لا قوانين الطبيعة، فتبدو الاشكال مضيئة من الامام دون تحديد لمنبع الضوء، كما هو في لوحته (غداء على العشب)

غداء على العشب

اما لوحته (مغنية الشارع – 1862)، فتبدو فيها امرأة تخرج من مقهى وهي تضع حبات الكرز في شفتيها حيث ان وضعية المرأة فيها شيء من العفوية [8 ، ص 51].

مغنية الشارع (1862)

ان الفنان الانطباعي يحاول استثارة الطبيعة وليس الخضوع لها ويعمل على اعادة تشكيلها وصياغتها من جديد، وان تلقائية الفنان الانطباعي في اختيار المشهد العفوي الساذج، التي اسهمت في احداث تغيير معرفي و جمالي جذري في بنية الرسم الحديث [9، ص 54–55].

اما (كلود مونيهClaude Monet) (1840–1926) فأصبح فيما بعد زعيماً للتأثيريين فهو الاقرب الى قلب مانيه و الذي ارتبط معه برابطة صداقة قوية، فذهب معه في 1874 الى منطقة ارجنتوي لرسم المناظر الطبيعية الخلوية هناك، ومنذ عام1869 بدأ كلود مونية وبيرا وجست رينوار(1841–1919 Pierre–Auguste Renoir) مع بعض الفنانين الشباب يطبقون نظرية جديدة في التصوير، وذلك بالتعبير عما يرونه في اللحظة التي تقع فيها العين على المرئيات ونفذوا ذلك عن طريق وضع بقع لونية متنوعة متجاورة، باستخدام ضربات الفرشاة السريعة مسجلين بالالوان الاضواء المتدفقة من الطبيعة مباشرة وبشكل عفوي، وكان هذا امراً جديداً[10، ص 48]. ان ما يؤكد عفوية (مونية) الواضحة في ادائه هو قوله: (نحن نرسم كما يغني الطير فالرسوم لا تصنعها الشرائع) [11، ص 56].

ترى الباحثة ان هذه العبارة على بساطتها تدل على ان فن الرسم لدى مونيه نابع من خوالج نفسه بطابع عفوي يتسم بالتلقائية. وكذلك يدل على عزوف عن المقاييس والقواعد والتعاليم المدرسية في فن الرسم. فيتبين من خلال ذلك ان رسوماته اقرب الى الفن الساذج الفطري، ومن لوحاته اوراق الشجرة الصفصاف والنرجس، ولوحة (زنابق الماء) التي تتسم بالتجريدية مؤكداً على عامل الضوء والجو بمعنى انه يعكس انطباعه مباشرة من الطبيعة بشكل عفوي.

ومن فناني الانطباعية الذين تتخلل رسوماتهم العفوية والفطرية هو (بول سيزان) (1839–1906) حيث يقول: (انا لم احاول نسخ الطبيعة بل قمت بتمثيلها). اذ عمل على تحرير الاشكال في الطبيعة وعدم رسم الواقع بصورة موضوعية [12، ص 140].

ان اداء الفنان سيزان يتسم بأسلوب هادئ والوان صافية فكان اداء يتصف بالوضوح وباستمرار بنية الرسم ولم يعبر عن الاشكال الا من خلال اللون بعيداً عن اشكال الخطوط وجرات الفرشاة، ومن خلال تنوع درجات اللون وعمقها وشدتها.

اعتمد (سيزان) على اذابة الاشكال الحسية من خلال حرارة الالوان وطريقة ادائه فتحرر الشكل الى اللاشكل من خلال رسوماته، [13، ص 6].

بول سيزان جبال سان فيكتورا

ولم يعتمد على ابراز اضاءة الاجسام من خلال اظهار البعد الثالث وانما من خلال التناغم بين الالوان بمنتهى اللطف. ويتضح مما سبق للباحثة ان (سيزان) يتصف بفن ذي عقلانية يغلب عليها طابع فطري لكن لا تخلو من الروحية الوجدانية، وتتسم بالبساطة والعفوية في طريقة الاداء من خلال الخطوط والالوان.

ثم اشتق اسلوب جديد من الانطباعية يعرف بالبقعية Neo Impressionism، ومن روادها (جورج سورا، وسينياك، وبيسارو) فقد استعاضوا عن اللجوء الى مزج الالوان على الباليته واعتمدوا على المزج البصري ووضعوا الوانهم جنباً الى جنب لكي تبقى نقية على سطح اللوحة وتتجمع في عين المشاهد فقط، وكان الغرض من لمساتهم البقعية ان تتناسب مع حجم اللوحة [14، ص 99]. كما في الشكل (4).

جورج سوارا بعد ظهيرة يوم الاحد

وترى الباحثة من ذلك ان بداية التحول من الفن الشكلي الى الفن اللاشكلي تعود الى الانطباعيين لاهتمامهم باللون المعبر جاعلين من المادة وسيلة تمثيل وتعبير ذي صبغة عفوية ساذجة.

علاوة على ان كل من (ماتيس وغوغان وفان كوخ) كانوا اول من نبه الى التحرر من نقل معالم العالم الخارجي واكدوا على سبر اغوار اللاشعور والوجدان، فاصبح التوجه نحو الفن اللاشكلي وهي السمة التي ميزت الفن الحديث فمن خلالها استطاع الفنان ايجاد علاقات لونية وايحاءات تعتمد التبسيط والتجريد لكي تخرج بعفوية وتلقائية تامة [15، ص 111].

ومن الحركات التي اثرت بشكل واضح في الرسم الحديث والتي كانت تحمل خصائص فطرية، هي (الوحشية 1905–1909) وعلى الرغم من عمر الوحوشوية القصير الا انها كانت ذا تأثير كبير على الفن الحديث، وذلك من خلال سعيها الى تحرير الفنان من كل التزام بقوانين الرسم و فنياته فضلاً عن تحرير من محاكاة كل ما هو طبيعي [16، ص55]. ان الظروف التاريخية والاجتماعية ما بعد الانطباعية ادت الى تحولات جديدة كانت قد حددت مسار الحركة الوحوشية (Fauvish) التي بلغت ذروتها من خلال الاسلوب التي اختارته، حيث اعتمد الوحوشيون اللون كوسيلة للتعبير يجدون بواسطته الحركة بالسطوح الملونة و ان تمسكهم باللون والتعبير العفوي المباشر ادى الى اهمال الرسم والتأليف تماماً [17، ص53]. ويعدّ هنري ماتيس الرائد للحركة الفنية في مستهل قرن العشرين، حيث اضفى على التراث الفني الحديث من عبقريته الابتكارية مسالك واتجاهات مستحدثة[18، ص 206]. لقد اولى (ماتيس) اهتماماً على اللون والتكوين وبعناية حيث اقام العلاقة بينهما بلمسات صبغية جريئة على القماش واستخدم الوسائل الشكلية للاداة وبمزاجية ذات

تناغم واضح [19، ص 120].ان حرية فرشاة (ماتيس) وتعدد الوانه الزاهية جعلته يعبر بكل عفوية في ادائه، فقد جسد اسلوب الفنان الوحشي من خلال التحرر اللوني واختيار الوان زاهية بدون مزجها ومن دون انسجام لوني.

هنري ماتيس "لا تزال الحياة مع المرأة النائمة 1907"

وفي صورة (اسرة الفنان) للفنان ماتيس التي رسمها في عام 1911 رسم الاشخاص بالوان بسيطة مسطحة ازاء خلفية مزينة بنقوش غنية، ان توقعات المرء الفضائية هنا معكوسة فقد بدت الخلفية وكأنها تدفع الاشكال قدماً الى عالم الناظر[20، ص 36].

هنري ماتيس 1869–1954اسرة الفنان، 1911، زيت143سم * 1994س

ان هدف كل من ماتيس والفنان (ديران) والفنان (فلامنك) هو البحث عن شكل مشبع بالوجدان والعاطفة والتعبير يصبح حاملاً جمالية اكبر بكثير من مظهرها الحسي، فعندما تكون الاشكال عاكسة للذات وللمشاعر الانسانية وبكل غموض وتطلع ما ورائي يصبح الرسم بهذه الصورة يحمل قيم التصميم المبسط. وايجاد نوع من التقنية بين احساسات الفنان وادائه [21، ص 36]

وبالانتقال الى التعبيرية فأنها امتازت بالعفوية في الاسلوب واتاحة الفرصة للفنان في التعبير عن ذاته فكانت اعماله محملة بالاحاسيس غير مكترثة لما يصيب الشكل من تحريف او تشويه واصبح العمل الفني عند التعبيرين بالخط واللون فقط من غير الاهتمام بتحديد الاشكال [22، ص 139–140]. لم تظهر التعبيرية اولا في المانيا، فقد كان من بين رساميهم الاوائل من الفنانين المحدثين الهولندي فان كوخ والبلجيكي جيمس اينسور والنرويجي ادوارد مونك الذين تمردوا على الانطباعية ومهدوا الارض للتعبيرية [23، ص 375] وبالنسبة الى (فنسنت فان كوخ Vincent Willem Vangoh) (1853–1890م) فتمتلك تكويناته بساطة وتناسق، حيث وفرة الضوء والالوان العالية النغمة في الصورة ممتزجة مع بعضها بعضاً، مدركا ضوء الشمس والظلال، وضربات فرشاته واضحة الشدة وبتوتر عالي [24، ص 143].

وفي لوحته (الغربان على حقل القمح) رسمت عام 1890، وقبل وقت قصير من انتحاره، نقل فان كوخ بعض الشيء من مزاجه المأساوي، فيقول: "لم اجد صعوبة في التعبير عن الحزن والوحدة الشديدة" وهنا

في هذه الفوضى المثيرة للشفقة، نكتشف حركة مضادة قوة للفنان، على النقيض من اضطراب العمل بالفرشاة وان الفضاء كله هو من البعد والبساطة البدائية.

فان كوخ الغربان على حقل القمح 1890

والتعبيرية من خلال جماعاتها الفنية [25، ص33] فقد جنحت بتطرف نحو العاطفة والوجدان، معارضة بهذا عقلانية العصر وماديته، (فقد كانت التعبيرية صرخة ذعر امام تغلغل العلوم الوضعية والتكنلوجية، فالتعبير نزعة معادية للتعقل) [26، ص 62].

حيث دعت الى العودة الى الانسان وتحرير طاقته الباطنة والتمرد على الواقع المادي الذي اغرق الانسان في غربة روحية فاستبعد في الفن أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو الحقائق الباطنية وبما يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية دون التركيز على الاشكال المحضة او الاساليب المحددة، مما يجعل التعبيرية فناً ذاتياً حراً يصاهر بين الشكل والمضمون الداخلي.[27، ص101]

وبفعل امتثال الرؤية التعبيرية للوجدان ومناهضة العقل، فقد عارضت هذه الرؤية، البنائية الهندسية التي دعا اليها (سيزان)، واللجوء بالمقابل الى الاداء الانفعالي الحر ولتكون اعمالهم معادلاً صورياً لحياة الانسان و قلقه ازاء الحضارة الجديدة، وقد اعتمد الفنانون الايحاء بالانطباع اللاشعوري والتلقائي الذي يحاكي الطبيعة الروحية، ولقد تفرد كل فنان تعبيري عن الاخر في رؤاه واسلوبه وادائه تبعا لحدسه وحريته في التعبير عن ذاته، فالفنان النرويجي (ادوارد مونش 1863–1944) وهو الاكثر ميلاً الى التأمل الباطني وقد عبر عن رؤية ذاتية عميقة، احالت اعماله الى دلالات للحياة و الانسان [28، ص 199].

ادوارد مونش الصرخة

ظهرت التعبيرية الالمانية (Expressionism) على انها نظرة جديدة للعالم ومفهوم للحياة، وليس اسلوباً يحتذى به الاخرون كما هو الشأن مع المذاهب الاخرى حيث جعلت من الانسان دائرة لمركز الوجود، ثم طافت حوله وفق دوافع فطرية غريزية [29، ص 101]. وحسب قول (ريد) ان التعبيرية من يسعى الى التقدم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني، وهي تغير الصوت الوحيد بين الحركات الفنية في النصف الاول من القرن العشرين الذي كان يتبنى قضية موضوعية ذات بعد انساني اجتماعي صريح، بذلك جاءت كصرخة امام تغلغل العلوم والتكنلوجيا على شتى مظاهر الحياة [30،ص 73].

اصطبغت اعمال فناني العشرينات في المانيا برؤية بشرية وجنسية سياسية، ووجودية، نتيجة التناقضات الاجتماعية والفوارق الطبيعية والشعور بالخوف من حرب قادمة وراء نهاية الحرب العالمية الاولي [31، ص19].

كان الانحراف عن الطبيعة اسلوباً معتمداً لدى التعبيريين، بقصد الحصول على تعبير اوقع في النفس وانفذ الى القلب، وعلى الرغم من خروج هذه المدرسة (التعبيرية) على التقاليد الاكاديمية للشكل وتحريفهم المتعمد للاشكال ترى ان هناك تعبيراً حسياً ملموساً في الفن التشكيلي [32، ص9].

فنسنت فان كوخ " لوحة مضيئة بالنجوم "

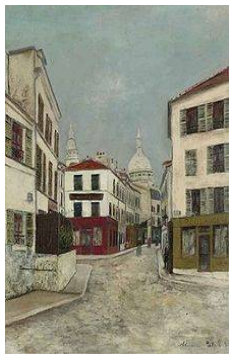
ومن ابرز الفنانين التعبيريين اوسكار كوكوشكا (1886–1980) النمساوي المولد حافظ على الناحية البصرية في تعبيره في لوحته المسماة (الاستاد) التي رسمها عام 1924 وتظهر في لمسات الفرشات المتدفقة في تصويره اثار الجدران والسماء والاشخاص، وايضاً مثل ما هو واضح في لوحته التالية.

The Elbe Near Dresden 1921

اما اميديو موديلياني 1884–1920 فان هذا الايطالي الذي قدم الى باريس عام 1906 لا ينحو في تطوره الى الافراط ابداً. يسعى الى تبسيط الشكل لا انحلاله اضافة ان وسيلته الاساسية للتعبير كانت الخط دوماً. الخط الطويل المطواع يسلك طريقا واهناً، وفيه شيء من الرهبة، اما الوانه فقد شغلت المساحات التي حددها الخط لها [33، ص 80–81].

موديلياني المقامر 1918

وبالنسبة الى الفنان التعبيري الفرنسي (موريس اوتريللو Maurice Utrillo) (1883–1955) فتقسم تجربته الفنية الى ثلاث مراحل (الاولى: اهتمامه بالنزعة الانطباعية تحت قيادة بيسارو، وسيسلي، والثانية: مرحلته البيضاء من عام 1908–1914 وهي اهم مراحله، والثالثة: بعد عام 1914 اذ استخدم فيها الالوان الزاهية. وضمت اعماله اشخاصاً كثيرين [34 ، ص 13].



موريس اوتريللو

اما هنري روسو (1844–1910) الفنان الذي علم نفسه، المسمى (رجل الجمارك) لانه نفسه عمل مرة في احدى بوابات باريس الجميلة، التي اختفت منذ ذلك الحين، ان (الغجرية النائمة) التي رسمها في عام 1897 مثلاً، كانت تحفة يتعذر تفسيرها لرسامي ذلك العصر من الشبان، ان رجلاً بسيطاً مثل هنري روسو استطاع اخذ قلوب السوريالين، الخصائص الشكلية في رسم الابريق مثلاً، التي بدت كأنها تنبعث من رؤية فهم ساذجة، لكنها توحي في الوقت ذاته، بالاجابة على مشكلات التمثيل الصوري التي طرحها سيزان [35 ، ص 34].

هنري روسو (الكمركي) 1844–1910
الغجرية النائمة (1897)، زيت
129.5سم * 200,5سم
متحف الفن الحديث في نيويورك

كانت شخصية (هنري روسو) شخصية غريبة محيرة، لكن سرعان ما اضحى اسطورة، وعلى الرغم من كل ما كتب عنه بقي في مجالات معينة لغزاً. وكان يطلق عليه (رسام يوم الاحد) تقاعد في سن الاربعين ليتفرغ كلياً للرسم. وان تفاصيل سيرته الذاتية اتسمت بالبساطة المتناهية، إلا انه استطاع ان يخلق صوراً هي من الصلابة والفخامة البنائية تؤهلها ان تقارن بأي من الروائع الفنية في عصره [36، ص 124].

امتازت لوحات هنري روسو ببساطة التشكيل، وكانت اولى رسوماته تختص برسم مناظر طبيعية خيالية تتقارب وبشكل كبير مع رسومات الفنانين الشعبيين، لكنه طور اسلوبه في انشاء اللوحات التشكيلية، ولوحاته كانت مباشرة وحادة و فيها خيال ساحر تمتاز بالبساطة والبدائية [37، ص 90].

ميول (روسو) ودوافعه الفطرية تعدّ حافزاً كبير للاتجاه نحو صور تمتاز بالحرية المجردة من الافكار العقلانية، وان المواقف اللاشعورية تستمد من الرمز موضوعاً عفوياً وتجسيدة على اللوحة من دون رقيب. كما في لوحته (منظر خلاب 1909)

هنري روسو منظر خلاب 1909

اما لوحته الحلم (1910) فتتمثل بامرأة عارية تماماً ومن حولها حشائش كثيفة وبجانبها اسد ولبوة، هذا المشهد الخيالي وجو اللوحة العام يعكس مكامن باطنية تؤمن بالطقوس السحرية القديمة، فنفذت هذه الرسوم بتلقائية وفطرية الفنان [38، ص 133].

هنري روسو

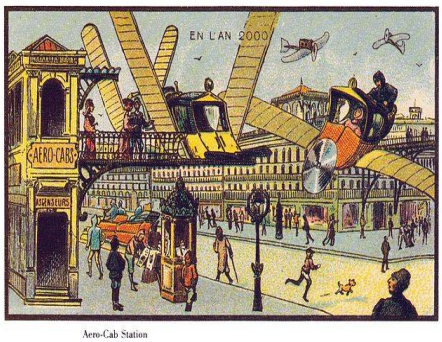
الحلم 2010

نستمد من اعمال (روسو) انطباع موهبته الخارقة التي يملكها ولم ينجذب الى الطارئ او العابر قط. حيث ان رسمه للمناظر الطبيعية الممتدة امامه من وحي الخيال. واياً كانت الحقيقة فلغز فنه باقٍ وتخطيطه واضح المعالم، وفخامة الشكل، وشفافية الجو البلّور، كل هذا وبدلاً من ان تكشف لغزه هذا جعلته اكثر سحراً وفتنة [39، ص 106].

بين فنانو التعبيرية المعاصرة الواقع الذي منحته الصراحة التلقائية اسرارها الكثيفة كلها، ومنحته أيظاً كل وضوحها، فكل منهم يرينا عالماً مختلفاً: اندريه بوشان (1873–1958) يهوى تخيل المناظر التاريخية او التوراتية فيضمّنها مشاهد الطبيعة الاخاذة.

لويس الحادي عشر يامر بزراعة التوت – اندريه بوشان –

اما بالنسبة للفنان التعبيري لويس فيفان (1861–1936) فرسم رسومات ذات موضوعات عمارية شيدها حجراً كما يفعل البناء.



Aero-Cab Station

فيفان اللوفر 1930

اما كاميل بومبوا المولود عام 1883 يعرض علينا، بحيوية سكنة الضواحي، افعالاً في السركس او المعارض كما يعرض علينا، اجساداً نسائية ممتلئة.

افعال في السركس

ويعرض الفنان (سيرفان لويس 1864–1934) في رسومه باقات ورد غنية وفاكهة مقطوفة من بساتين خرافية [40، ص 148]

باقات ورد – فاكهة – سيرفان لويس –

اما فيما يتعلق بالتكعيبية (cubism) فقد تجسد الموضوع التكعيبي في حركة اللون بين الحدس والوجدان عبر الخيال الداخلي (الحر) ليتوصل الى موضوعه المتناغم ويتجسد الاداء لدى الفنان التكعيبي في الكشف عن الشكل الجوهري الكامن وراء المظهر الخارجي وتفكيك هذا الشكل ثم اعادة تنظيمه [41، ص 133].

يتمثل اداء (بابلو بيكاسو) بالغاء قوانين المنظور التي فرضت على الرؤية الفنية، فجعلها مرتبطة بالرؤية المتحركة بالمكتسبات الذهنية والخيالية، فأخذ يصور بيكاسو الاشياء من جميع الاتجاهات، وكذلك اكد على استعمال طرق سهلة لتمكننا بحرية اكبر و تلقائية في التعبير [42، ص 288].

المرأة الباكية– بابلو ببيكاسو– **لوحة للفنان براك**

ترفض التكعيبية الطبيعة بشكلها التقليدي وقد مهدت السبيل لكل الاساليب الاكثر حداثة في الفن الحديث، من حيث رؤيا العالم والرؤيا البصرية وقد تجسد اهتمامهم بالشكل ثم بعد ذلك اهتموا باللون وكانت طموحات التكعيبية في تمثيل الشيء وحقيقته المطلقة [43، ص 100].

حلل كل من (براك) و(بيكاسو) مظاهر الاشياء وتجزئتها الى وحدات هندسية معينة على غرار اسلوب (سيزان) وكانت هذه المرحلة (التكعيبية التحليلية منذ عام 1912–1914). فيما بعد مضى الاثنان في عام

1914 نحو اداء من دون قيد باسلوب تقليدي، وابتكروا التلصيق. الامر الذي ساعدهم على اكتشاف قيم لونية جديدة و اعطاهم حرية اوسع للتحكم فيه [44، ص 133].

يتسلح الفنان التكعيبي ب (قدرة ابداعية) لعلاقته الواضحة بالخيال ممتزجة بعفوية عالية بالاداء. فقد يختار الشخص اشياء لا معنى لها في حد ذاتها في حين انه يضع لها معنى من خياله، وهذا ما يدل ان الابداع يعتمد على نشاط انتاجه اكثر مما يعتمد على استعادة او تذكر صور جاهزة معدة مسبقاً [45، ص 133]

اما فيما يتعلق (بالتجريدية) فقد انطلقت التجريدية ببنية الشكل العلامي الى رمزيته المتعالية عن كل عوالق العالم الموضوعي ومرجعياتة الواقعية على اعتبار ان التكعيبية مهدت لها، كانت ترتبط بهشاش التمثيل الواقعي وبدرجة من الايقون، لذلك كانت التكعيبية التفسير للحقيقة الموضوعية للموتيف الممثل للنص، بينما نجد الفن الذي بادره كاندنسكي كان في جوهره غير تشخيص ورفض بشكل كامل للموتيف[46، ص 55-136].

وبظهور التجريدية اصبح تصوير الواقع النفسي والذهني اقرب من تصوير الواقع المادي. وخير مثال على التجريدية (كاندنسكي) 1866-1944، حيث نجد انه يرسم بالوان واشكال مجردة مشبهاً فنه بالموسيقا مبيناً ان الرسم بابتعاده عن الحقائق والماديات يصبح اقرب الى التعبير عن الحقيقة الباطنية بشكل عفوي حر [47، ص 115].

بحثت التجريدية لغة بصرية اسقطت العلاقة بين الذات وبين العالم الموضوعي تحت ضغط الذات، هذه الذات التي اشار اليها (كاندنسكي) بأنها (الضرورة الداخلية) لايجاد فن قريب من تطلعات الذات اقرب الى الموسقا ويقول (هربرت ريد): "هناك ضرورة داخلية غير واضحة او موصوفة يحاول الفنان البحث عنها حدسياً لأجل تنظيم الالوان التي تعبر عن هذا الشعور" [48، ص 61].

كاندنسكي

اما بالنسبة الى الرؤيا التصويرية التجريدية للرسام السويسري (بول كلي Paul Klee) (1879-1940) فلديه رؤيا تتمتع بخيال ذكي يستطيع ان يصل الى كل ما هو عميق ويخترق كل ما هو كثيف، فهو يجعل السديم يتفتح وينجلي ليكشف لنا عن كوامنه الخفية، ان فعل التحليق هذا لا يتجرد من الشعور بالاغتراب. ولكنه اغتراب بدون خوف ولا قلق، واثناء هذا التحليق نشعر ان الفنان يزداد رسوخاً ونحن ايضاً معه، وذلك بفضل احساس اولي يصاحبنا داخل اعماله دائماً، وهو احساس النفس المطمئنة ولهذا وصف النقاد اعمال (بول كلي) بانها تشبه الاعمال الطفولية.

من الملاحظ ان بول كلي له تكوينات صورية خالصة تتسم بسذاجتها ومظهرها الالهامي مع اهتمامه الواضح بوسائل التعبير ذات السمة البسيطة التي اعطت لرسوماته تلك السمة الطفولية، اذ يصف (ريد) فن

(كلي) بأنه: فن غريزي ذو خيال واسع لا نلتمس فيه الا شيء من الموضوعية فهو قريب من رسوم الاطفال[49، ص 80].

تقدم تقنية (كلي) من خلال اشاراته ورموزه المبتكرة، موازاة قريبة مع الممارسات السوريالية في العشرينات واوائل الثلاثينات بالتعاقب. فتتلخص فكرة تقنيته في قيام الفنان (بلطخ لطخة) بلا سيطرة واعية، ثم استثمار الايحاءات المتضمنة في اللطخة [50، ص 118].

وهناك نوع من الترابط بين النتاجات الفنية ل (بول كلي) و(خوان ميرو) فأشكال نتاجاتهم تنتمي الى العالم البدائي [51، ص 63].

بول كلي

خوان ميرو

اتسمت رسومات (بول كلي) بأنها عبارة عن اشارات تبدو مستنبطة او تجريداً او اختزالاً للمرئيات فهي كتابة غير مقروءة تجمع بين النقطة والشكل الهندسي والنباتي والخط غير المحدد وبين الصورة الانسانية المحورة او الملغزة، او ما يذكر بها و نملاً المساحة المصورة كلها فتضفي عليها طابع السحر والخيال [52، ص 149].

ان ملامح رسوم (بول كلي) تبرز بوضوح في لوحاته وفي اساليبه وصياغته لاي عمل فني فرسوماته تكشف عن مساحة كبيرة من المعرفة الحدسية، وفيه وجود عفوية التعبير، وفي داخله صور اشكال ورموز مبسطة ومختزلة مثل رسومات الاطفال واستخدامه للالوان الصريحة الخام تجعله ممزوجاً بالعلامات الفطرية، في هذه الخصيصة. اما عالمه فهو بدائي يمتد من عالم الكهوف الى عالمه الذاتي. ان رسومات (بول كلي) تكشف بصورة واضحة عن عالم مملوء بالحب والود والانسجام. ونرى (بول كلي) يصف نفسه ب (الرجل الطفولي). وذلك لتقاربه مع الاطفال في ادائه لما فيه من عفوية وتلقائية في الاداء، اذ يبدو تكوينه للاشكال بالشخبطة التي تكشف عن فوضى اذ يقول: (انني ابدأ بالفوضى وهذا هو المسار المنطقي و الطبيعي جداً) [53، ص 109].

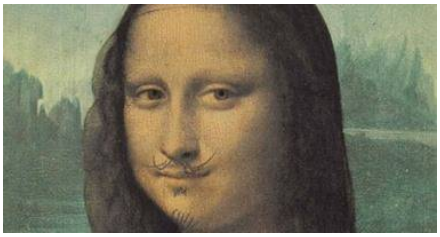
يتبين مما سبق ان رسومات (بول كلي) تكون ذات براءة طبيعية عالية تحمل روحية ساذجة. حيث تميزت عناصره ببساطة شديدة في التعبير ويتميز برسوماته عن فسحة واسعة ذات معرفة حدسية وبعفوية وتلقائية تتسم بسذاجة التعبير من خلال استخدامه للالوان الصريحة والاشكال المبسطة والمختزلة كرسوم الاطفال..

وبالانتقال الى الدادائية (Dadaism) فقد يتضح من اعمال الدادائيين انهم قاموا بهدم القيم الفنية كلها، واستخدموا الالوان والمواد المختلفة بطريقة (كاركاتورية) وخلق تصاميم عفوية لا موضوعية (ساذجة) [54، ص 64].

ولدت الدادائية في اوائل عام 1916، ثم اخذت تتطور كحركة احتجاج وفلسفة فنية معاً، ومن اكثر الفنانين شأناً وصلة بدادائية زيوريخ هانز (جان) آرب (1887–1966) حيث كان يمزق آرب شرائط الورق الملون وترك القطع تتساقط عشوائياً، او عمد الى اسقاط لفة من الحبل ارضاً، وهذا ما يدلل على اسلوبه الساذج ويتضح من صورته (كولاج من مربعات مرتبة وفقاً لقوانين الصدفة) المرسومة في عام 1916–1917 حيث اكد على القاعدة القائلة بأن ينبغي الاعتراف بقوانين الصدفة لتجسد العمل الفني العفوي الساذج عن طريق استثمار اللاوعي في الشعور الباطن [55، ص 249–250].

كولاج من مربعات مرتبة وفقاً لقوانين الصدفة 1916–1917هانز جان ارب –

حركة الدادائية حركة عامة في ذاتها تقوم على رسم اشكال ميكانيكية غير ذات موضع او قاعدة علمية [56، ص 241]. ومن فنانين الدادائية (مارسيل دوشامب) اذ بين ان الشيء الجاهز الصنع يرقى الى مستوى العمل الفني، حيث اخذ نسخة للوحة الموناليزا واضاف عليها شارباً [57، ص 129]



الموناليزا بشارب– مارسيل دوشامب –

اما بالنسبة ل (بيكابيا) فقد رسم (المكائن الساخرة) بميكانيكية منضبطة مبهمة، وان كل من الفنان (دوشامب) و(بيكابيا) قد سخروا من الرموز الاجتماعية القائمة وما لبثا ان اعلنا تمردهما حتى على الخلق الفني الجديد الذي مارساه، وان الدادائيين كانوا اقل اهتماماً بمخاطبة العواطف وما يهمهم هو تلك الهزة التي يستطيعون خلفها و الارتباك الذي يسببونه في الذهن [58 ، ص 280].

المكائن الساخرة – بيكابيا –

ومن التيارات التي امتاز فنانيها بنوع من السذاجة في رسوماتهم هي السريالية (surrealism) حيث يعدّ السورياليون دعاة الصورة الذهنية في الفن، كالالماني ماكس ايرنست والبلجيكي رينيه ماغريت والاسباني سلفادور دالي [59 ، ص 60–62].

من بين كل الرسامين الذين شاركوا في المعرض السوريالي لعام 1925، كان (خوان ميرو) (1893–1983) اكثر سوريالية، حيث انزوى (ميرو) الى عالم الطفل، متأثراً بافكار السوريالية راح يرسم

بطريقة طفولية (ساذجة). وصورته (شخص يغلي حجراً على الطير) في عام 1926، ان هي الا نصف استعادة للذاكرة ونصف حلم، مع شكل قدم ضخمة منتحلة هيئة انسان، اعطى في الصورة فكرة الحرية في استغلال الشكل واللون بعين بريئة [60، ص 102].

يتفق السرياليون و بيكاسو في الاعتقاد بان انفعالات الفنان او مشاعره التي تنتج الفن يمكن ان تنبع من أي منبع ممكن: من امتداد السماء او نسيج عنكبوت من غابة او من زجاجة فارغة، وعلى الفنان ان يختار ما يناسب تصويره [61، ص 231].

نرى (السرياليون) يجدون في الاعتماد على الحرف والرقم وعلى الاشباح، حيث ان تلك اللامبالاة والبعد عن الواقع، والسخرية من الاوضاع السابقة، تصب في ان اللاشعور هو المنبع الوحيد للقوى الشعورية جميعاً ولاوجه النشاط الابداعي [62 ، ص 207].

الجورنيكا– بابلو بيكاسو –

هدفت السريالية الى الانغمار في اعماق اللاشعور والبحث عن مصادر الالهام للتعبير عن النفس بالتجرد من الرقابة العقلية والاستغراق بعالم الاحلام الذي ليس له حدود او قيود. ومن روادها (سلفادور دالي) و (مارك شاغال) [63 ، ص 121].

رسم (سلفادور دالي 1904–1989) في صوره الحلمية مثل (اصرار الذاكرة) في عام1931، ساعات لينة معلقة فوق الجدران وعلى اغصان الاشجار. تثير مثل هذه الصور الارباك، وطور دالي، ربما بحسابيه اكثر من كونها عاطفة خلاقة (بارانويته النقدية) بافتراض حالة هستيرية وصياغة اوهام المختلين عقلياً بوعي وبهذا تغير الاشياء المألوفة اشكالها، يقول دالي ان فكرة الساعات اللبينة خطرت له حين كان جالساً يتناول جبنة يانعة[64 ، ص 121].

اصرار الذاكرة– سلفادور دالي –

مما سبق ترى الباحثة ان رسوم دالي السريالية في لوحة (اصرار الذاكرة) ليس المقصود ان ترمز الى الزمن انما هي مجرد فكرة ساذجة امتزجت بنوع من الغرابة و الغموض.

الاستسلام للالية والتلقائية يدفع للتوغل الى داخل الذات نحو الغرائز والرغبات المكبوتة وهذا ما يتخطى ارضية الواقع حيث ركزت السريالية على قوة الحلم الخارق ولعبة الفكر المجردة.

اولع السرياليون بتصوير رعب الموت، ف(اندريه ماسون 1896) يرينا سمكاً تنتزع الواحدة منه احشاء السمكة الاخرى، وصراعاً للديكة، وصراعاً للثيران، ومذابح الحيوانات تحت الشمس، وتزخر اعمال (سلفادور دالي 1904) بمخلوقات عفنة واشياء فقدت اشكالها وتحولت عجائن ناعمة منفرشة، وفي اعمال إيف طانغي (1900–1955) نرى تحت ضوء باهت، انشاءات تشبه العظام تنبئ عن مشاهد طبيعية لا معقولة من الحنين والعبث، ويخلق (ماكس ايرنست1891) غابات من النباتات المترفة لكنها متحجرة، ومناظر طبيعية موغلة في القدم، تبدو الحياة في نشأتها وكان الموت اقنصها في غفلة منها فصلبها برهة من الزمن. والواقع ان ايرسنت ابتكر اكثر الاعمال السوريالية ضغطاً وتعقيداً وهي اقل استفزازاً من رسوم دالي تلبي الرغبات الدفينة بجلاء اكبر و يتسم الغموض الذي يكتنف اعماله بأصالة اعمق.

اندريه ماسون

ماكس ايرسنت

ترى الباحثة ان الصفة الغالبة لدى السرياليين هو حرية الفنانين وخضوع اعمالهم الى اللاوعي وتقديم ما هو رمزي من خلال (العفوية) التي تنبع من اللاشعور والرغبات المكبوتة.

إجراءات البحث:

اولاً:إطار البحث: انصبت الدراسة الاجرائية على اللوحات الموجودة في الرسم الاوربي. وقد رصدت الباحثة اللوحات التي تتسم بالسذاجة. وقد تمثل إطار مجتمع البحث بلوحات ذات طابع تعبيري ساذج.

ثانياً:عينة البحث: تماختيار عينة البحث بالطريقة العشوائية المنتظمة.

ثالثاً: منهج البحث: اتبعت الباحثة المنهج الوصفي للوصول الى النتائج وتحقيق غايات البحث.

رابعاً:أداة البحث: قامت الباحثة ببناء أداة ليتم بموجبها تحليل محتوى عينة تتلائم مع هدف البحث الحالي وتتسم بالموضوعية والصدق والثبات بأستخدام طريقة تحليل المحتوى وللحصول على تصنيف ملائم للتعرف على خصائص المحتوى.

تحليل عينة البحث:-

نموذج رقم (1)

اسم العمل: ليلة نجومية مقمرة

اسم الفنان: فنسنت فان كوخ

المادة: زيت على الكانفاس

القياس: 73,7 *92,1 سم

العائدية: متحف الفن الحديث، فلورنسا

تاريخ الانتاج: 1889

الوصف العام: يمثل هذا العمل منظرا طبيعيا في وقت الليل تنقسم اللوحة فيه الى قسمين وفي وسطها خط الافق الذي يرتفع مع التلال تدريجيا باتجاه يسار اللوحة، القسم العلوي من اللوحة يمثل السماء فيها قمر مع عدد من النجوم المضيئة موزعة في ارجاء الفضاء. اما القسم السفلي فيحتوي على مجموعة من التلال التي تبدو بعيدة وفي مقدمتها مجموعة من المنازل منتشرة على سهل منبسط. وتشكل هذه المنازل قرية. اما في مقدمة اللوحة وفي جهة اليمين هناك شجرة ترتفع في السماء حتى تصل الى النهاية العليا من اللوحة.

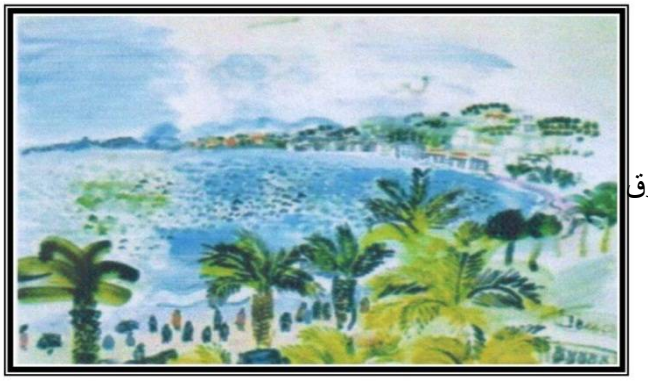
التحليل: ان اداء الفنان (فان كوخ) لتمثيل هذا المشهد ومن ناحية تجسيد الشكل فكان هدفه التوصل الى تحقيق نزعه جمالية خالصة من خلال تجسيد عواطفه وافكاره ومخيلته معتمدا على ذاتيته وتكوينه النفسي حيث الغى الحدود بين الحواس والخيال ليتوصل الى جمالية مغايرة عن ما هو مألوف.

استخدم (فان كوخ) الالوان على شكل ضربات بفرشاة مشبعة تركت اثار بارزة. ونستدل من ذلك سرعة ادائه والتلقائية. الواضحة من خلال اتجاهات الفرشاة المختلفة عموديا وافقيا تمثل العفوية الصادقة في التعبير.

ومع طبيعة الالوان الصريحة في اللوحة المعتمد على التضاد اللوني بين اللون الازرق الذي يمثل الجو العام للوحة وبين اللون الاصفر الذي يمثل النجوم والكواكب في السماء.

لم يعتمد (فان كوخ) في لوحته هذه على قواعد المنظور حيث ان اداءه التعبيري يمتاز بحريه تحمل في طياتها نسيج من العفوية النظرية وبهذا قد ابتعد الفنان عن تلك القواعد الكلاسيكية الخطية الصارمة والرسم الاكاديمي عموما ليستبدله بمنظور لوني وهذا ما يتطابق مع سمات الرسم الساذج.

استحوذ (فان كوخ) ذاتية في عدم الاعتماد على المنظور فحرف الشكل في الطبيعة دون ان يكترث بالتفاصيل فتحولت الى خطوط لونية متجاورة ومن الملاحظ في طبيعة ادائه بشكل عام قد اقترب من رسوم الاطفال من خلال ظهور عامل التسطيح والتحريف في الاشكال من خلال تغلب الطابع الفطري الساذج في بناءه لعناصر اللوحة.



نموذج (2)

اسم الفنان: راؤول دوفي

اسم العمل: نزهة الملائكة

المادة والخامة : الوان مائية على الورق

القياس: 60 * 80 سم

العائدية: مقتنيات خاصة

تاريخ الانجاز : 1928

الوصف العام: تتمثل هذه اللوحة بمنظر طبيعي يتخلله شاطئ يشغل مساحة كبيرة من اللوحة وفي مقدمة اللوحة مجموعة من النخيل وباحجام مختلفة مع وجود اناس كثيرون على ساحل الشاطئ وفي الافق البعيد من اللوحة هناك بنايات متعدة، مع تميز الجزء العلوي من اللوحة برسم السماء باللون الازرق الفاتح.

التحليل: ان اداء (راؤول دوفي) في هذه اللوحة ورسمه للاشكال بطريقة ساذجة من خلال ملاحظة النخيل حيث عمد دوفي الى اظهار التفاصيل الدقيقة للنخيل من السعف او الجذع. وتوزيع الاشكال كان توزيعا

تناثري متنوع يغلب عليها طابع سكوني مع اعتماد الفنان على بعدين فقط في رسم الاشكال وبتفاصيل كثيرة جدا وهذا ما يتضح من خلال التكرار في الخطوط واتجاهاتها ودقة الرسم لتفاصيل الاشياء وهذا ان دل انما يدل على سذاجه الاسلوب في الرسم.

اما بالنسبة الى طبيعة الالوان فتبدو انها الوان واقعية صريحة تشتمل على اللوان الازرق واللون الاخضر واللون الاخضر المصفر على الاغلب وهناك عمق للوحه واضح من خلال وجود الابنية المتباعدة شيئا فشيئا اما بالنسبة للمساحات اللونية في عمق اللوحة فقد تشكلت كبقع منتهية مع خط الافق الذي يفصل الجزء العلوي عن الجزء السفلي من الارض.

حاول (دوفي) من تمييز المكان من خلال التراتب النسقي للاشكال وخاصة في رسمه للنخيل وزرقة المياه والسماء وان (دوفي) انتقل من واقعيته الحسيه الى واقعية طفولية ساذجة من خلال العفوية والتلقائية في طبيعة التكرار الشكلي والخطي واللوني.

ان التمثيل الاسلوبي للتعبير الساذج يكمن في ذاتية الفنان للتعبير بحريه من خلال التامل والترميز الشكلي لعناصر اللوحة.

وان لوحة نزهة الملائكة تشعرنا بهواجس رسوم الاطفال وما كان يحاول فيه الفنان هو تفريغ الدوافع اللاشعورية للافصاح عن الغايات الوجدانية الباطنه من خلال الاسلوب الفطري وفاعلية الاساس والمشاعر وتسطيح الاشكال في منتهى البساطة والعفوية.

نموذج (3)

الفنان: اندريه ديران

اسم اللوحة: جسر منيستر

المادة: زيت على الكنفاس

العائدية: متحف الفن الحديث – فرنسا

القياس: 31 * 39 سم

التاريخ: 1906 م

الوصف العام: اللوحة عبارة عن منظر طبيعي يبرز فيها صورة لجسر في لندن ويشغل الجزء الاكبر من اللوحة وفي نهاية الجسر بنايات مرتفعة تدل على شكل المدينة. حول الجسر اشجار تجردت من اوراقها رسمت على حافتي احد الشوارع الواسعة. تمر من خلاله سبعة عربات الغريب منها باللون الاصفر والاخريات باللون الازرق.

التحليل: مثل (ديران) المساحات اللونية التصويرية عن طريق اللحظة الحديثة مستخلصا مكوناته الداخلية وتعريفها في قالب الوان عمله. فمن حيث الشكل فقد وزع اشكاله بصورة منوعة. فمنها القريب ومنها المتلاشي واشكاله يبدو عليها طابع حركي من خلال ملاحظة سير العربات في الشارع وكذلك سير الدخان الخارج من الجهة اليمنى من اللوحة وتتميز اللوحة بتفاصيل كثيرة في الاشكال وهذا يتضح في المنطقة اليسرى من اللوحة من خلال رسم الاغصان وتعدد الالوان.

اعتمد (ديران) في استخدام الالوان الاساسية والالوان الثانوية فيظهر اللون الاصفر بشكل غالب في سماء اللوحة مع جزء قليل من اللون الوردي.

اما الشارع فقد غطاه ديران باللون الاخضر مع رسم العربات باللون الازرق والاشجار باللون الوردي واللوحة ذات فضاء مفتوح.

ان اداء ديران التلقائي النابع من قوة الخيال معتمدا اللحظات الحدسية في داخله الوجداني من فاعليه الاحساس والمشاعر. والتزم باسلوبه سمة البساطة والتسطيح من خلال بناء المساحات اللونية.

عرض (ديران) رؤية فنية وبطريقة ساذجة من خلال تجريداته للاشكال الواضحة فأن من سمات الوحوشية هو اعتمادها على اذابة الذات تلقائيا وتمثيلها بصورة تحمل في طياتها البدائية الساذجة بعيدا عن ما هو واقعي.

ان التعبير الساذج في هذه الصورة تحقق من خلال الاداء التلقائي الحر القائم على مخيلة فضفاضة انعكست من اللاشعور وكانت ذات طابع عفوي ذا مسحة طفولية ذات منحى تعبيري ساذج.

النتائج :

1. تحققت التعبيرية الساذجة في البنية التكوينية للوحة في اداء الفنان الاوربي من خلال العزوف عن المقاييس والقواعد والتعاليم المدرسية في فن الرسم اي تجاهل التقاليد الفنية الاكاديمية.
2. اهتم الفنان الاوربي الفطري الساذج بتصوير المشهد بصورته الاولية العفوية من خلال التعبير الساذج واعتماده على تسطيح الاشكال واختزاله للخطوط وبساطة اللالوان.
3. يظهر اداء الفنان (فان كوخ) التعبيري الساذج من خلال قيامه بهدم وبناء اشكال خيالية ناتجة عن قوة ضربات الفرشاة النابضة بالحركة وقوة اللون ذي الصبغة الكثيفة مع صدق الانفعال والخيال الحر وما يسفر عنه قوة في الاداء بعيداً عن المحاكاتية للاشكال كما تظهر في رسومه البساطة والنزوع الى التناسق فالصورة يغمرها الضوء والالوان عالية النغمة وتمتزج ببعضها البعض،أي ان السذاجة هنا حدسيه.
4. نجد ان (هنري روسو) قد استثمر عفويته الساذجة وبطلاقة لاحدود لها لاطلاق كل الانفعالات الداخلية اللاعقلانية من اجل اعلاء شأن الارادة الداخلية له، حيث تجسدت لنا عفوية صياغة المشهد.
5. اكدت التعبيرية الساذجة على الذات المتحررة من اسرار اردتها في التعبير العفوي، فأصبحت التعبيرية ذاتيه.
6. وفي نماذج فنية اخرى تحققت السذاجة بأسلوب تعبيري يتسم بالعفوية والتلقائية والارتجال في تشييد الشكل حيث اكدت على نسقية حرة للوصول الى اشكال استهدفت اظهار الانفعال الوجداني الحرفي الخط واللون والتعبير عن النفس وهذا يتمثل في العينات.

الاستنتاجات:

1. يتمثل التعبير الساذج في الرسم الحديث من خلال عزوف الفنان الاوربي عن المقاييس والتقاليد الفنية الاكاديمية .
2. تمحورت ملامح التعبير الساذج المرتبطة بالعمل الفني على مستوى ذهني يجعل من الخيال منطلقاً لتحقيق رغبات دفينة لدى الفنان من خلال الصياغة والتشكيل.

3. تتسم السذاجة في الرسم الاوربي الحديث وفي بعض التيارات الفنية بأتباع طريقة الترميز لاسيما المنحـــى الطفولي.
4. الرسم الساذج ناتج عن حالة ذهنية ونفسية خارجة عن مستوى العقل، حيث يدخل اللاشعور ضمن اسلوب التعبير الساذج للفنان حيث يكشف بواسطته عن المعاني الخفية للنفس البشرية.

الهوامش:

[1] ابو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط5، الاسكندرية، 1977، ص118.

[2] نيومايز، سارة، قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، ب ت، ص51.

[3] عبدالله، عبدالكريم،: فنون الانسان القديم – اساليبها ودوافعها، بغداد، مطبعة المعارف، 1973م، ص135.

[4] الانطباعي. الانطباعية(impressionism): هي ظاهرة من ظواهر التحول العام الناجم عن تتابع الاحداث كقيام كومين باريس الثورية وسقوطها السريع، وانتصار البرجوازية، وتطور المجتمع الغربي منذ الربع الاخير من القرن التاسع عشر، وهي امتداد للنزعة الطبيعية المتمثلة على صعيد الفن التشكيلي بمدرسة (باربيزون Barbizon) نسبة الى المكان المعروف بهذا الاسم. سبب تسمية الانطباعية هي لوحة (انطباع شروق الشمس) التي رسمها كلود مونيه عام (1874) الى الصالون الاول لمجموعة من الفنانين الفرنسيين الشباب، فأثرت استغراب الجمهور و سخريته، لكنها أعطت اسمها لهذه الحركة الفنية. ابرز فناني هذا الحركة (مونيه، مانيه، بيسارو، فان كوخ). امهز محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص69.

[5] الفن الساذج: هو شكل من اشكال التعبير شكله شديد التشبه بمضمونه، اما في الفن المعاصر، فقد اتخذت تسمية الساذج دلالات اخرى فقد تميزت اولاً برسوم ذات منحى طبيعي يرسمه رسامون ينحدرون في اغلبهم من اوساط غير مثقفة. فبعد ذلك اتسع هذا الاسم وشمل فنانين كانوا يرسمون رسوماً ساذجة عن قصد وذلك كطريقة او اسلوب، (الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986)، ص48.

[6] باو نيس،الآن:الفن الاوربي الحديث،ت:فخري خليل،بغداد،دار المأمون للترجمة والنشر،1990، ص56.

[7] اسامة، محمد مصطفى: مدارس التصوير الزيتي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 2016، ص140.

[8] ياسين، هادي: مونيه، عمود الضوء الانطباعي، دمشق، سوريا، 2005، ص6.

[9] فيشر، ارنست، ضرورة الفن، تر:اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، 1998،ص98-99.

[10] الطفيلي، مهدي عبد الامير، علي شناوه ال وادي، الابعاد الاسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية، ط1، مؤسسة دار الصادق الثقافية.

[11] البقعية :tachism: هي اتجاه فني معاصر يقوم على الابتعاد عن الادوات الفنية التقليدية مثل الحامل الخشبي والاعتماد كليا على بسط اللوحة(الغير مشدوده) افقيا على الارض وتوزيع وسكب البقع اللونية المسطحة المختلفة في الوانها واشكالها وباندماج تلك البقع تتشكل على اثرها اشكال غريبة توحي بالرمزية لاشكال واقعية.

[12] جي. أي، مولر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1988، ص53.
[13] عباس،راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ط1، الاسكندرية، 1999، ص375.
[14] هاوزر، ارنولد،: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص33.
[15] خميس، حمدي: التذوق الفني، دار الندوة، بيروت، ب. ت، ص62.
[16] ظهرت في المانيا جماعات فنية ابرزها (جماعة الجسر) التي نشأت في مدينة (دريسدن) منذ عام 1905 وانحلت عام 1913 ومن اشهر مؤسسيها نولد، امتازوا بالالوان الصارخة وتحريف الاشكال بدافع التعبير القوي، قوية التعبير في المانيا على يد جماعة الفارس الازرق وقد استمد الاسم من لوحة مؤسسها كاندنسكي.
[17] جماعة الفارس الازرق: احدى الحركات الفنية التي ظهرت في اوربا واسسها كل من الفنانين التشكيلين فانيلي كاندنسكي وفرانك مارك في مدينة ميونخ الالمانية عام 1911م، ولان كل منهما يحب اللون الازرق في اعماله، ولان مارك كان يهوى رسم الخيول بينما كاندنسكي يفضل رسم الفرسان فقد سميت جماعة الفارس الازرق.
[18] اوهر، هورست: روائع التعبيرية الالمانية، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص19.
[19] امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، 1870–1970، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص80–81.
[20] الراوي، نوري، الفن الالماني الحديث: مطبوعات المعهد الثقافي الالماني، بغداد، 196.
[21] علوان، محمد علي: تاريخ الفن الحديث، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2011، ص90.
[22] H, H. Arnason, History of modern art, thames and Hudsom, London, P.288.
[23] احمد، عباس، تأملات حول لوحتين ل (هنري روسو)، مجلة العربي، العدد 210، مايو 1976، ص100.
[24] نيو ماير،سارة: قصة الفن الحديث،لجنة التأليف والترجمة، سلسلة الفكر المعاصر، ب ت، ص55–136.
[25] بهنيسي، عفيف: الثورة و الفن، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، 1973م، ص115.
[26] المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص61.
[27] المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص63.
[28] ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، تر: لمعان البكري، بغداد، 1989، ط1، ص109.
[29] مراد، طارق: التجريدية و الفن التكعيبي، ط1، دار الراتب الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، 2005م، ص64.
[30] ريد، هربرت: معنى الفن، ت: سامي خشبة، ط1، بغداد، دار الشؤون العامة، 1986، ص249–250.
[31] الآن، باونيس: الفن الاوربي الحديث، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص241
[32] مولر، جي أي: وايلغر فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، ص129.
[33] امهز، محمود، تيارات الفن المعاصر، دار المثلث للنشر، مصر، 1965، ص280.

[34] شبر، ايمان عامر نعمة، نظرية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص60-61-62.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر

1. ابو ريان ،محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط5، الاسكندرية، 1977.
2. احمد، عباس، تأملات حول لوحتين ل (هنري روسو)، مجلة العربي، العدد 210، مايو 1976.
3. اسامة، محمد مصطفى: مدارس التصوير الزيتي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 2016.
4. امهز، محمود، تيارات الفن المعاصر، دار المثلث للنشر، مصر، 1965.
5. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، 1870-1970، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
6. الآن، باونيس: الفن الاوربي الحديث، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1990.
7. اوهر، هورست: روائع التعبيرية الالمانية، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
8. باو نيس، الآن: الفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1990.
9. بهنيسي، عفيف: الثورة و الفن، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، 1973م.
10. جي. أي، مولر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1988.
11. خميس، حمدي: التذوق الفني، دار الندوة، بيروت، ب. ت.
12. خميس، حمدي: التذوق الفني، دار الندوة، بيروت، ب. ت.
13. الراوي، نوري، الفن الالماني الحديث: مطبوعات المعهد الثقافي الالماني، بغداد، 1964.
14. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، تر: لمعان البكري، بغداد، 1989، ط1.
15. ريد، هربرت: معنى الفن، ت: سامي خشبة، ط1، بغداد، دار الشؤون العامة، 1986.
16. شلق، علي: الفن و الجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1982.
17. شبر، ايمان عامر نعمة، نظرية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006.
18. الطفيلي، مهدي عبد الامير، علي شناوه ال وادي، الابعاد الاسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية، ط1، مؤسسة دار الصادق الثقافية.
19. عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ط1، الاسكندرية، 1999.
20. عبدالله، عبدالكريم،: فنون الانسان القديم – اساليبها ودوافعها، بغداد، مطبعة المعارف، 1973م.
21. علوان، محمد علي: تاريخ الفن الحديث، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2011.

22. فاولي، والاس: عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2011.
23. فيشر، ارنست، ضرورة الفن، تر: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، 1998.
24. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
25. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
26. مراد، طارق: التجريدية والفن التكعيبي، ط1، دار الراتب الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، 2005م.
27. مولر، جي أي: وايلغر فرانك: مئة عام من الرسم الحديث.
28. نيو ماير، سارة: قصة الفن الحديث، لجنة التأليف والترجمة، سلسلة الفكر المعاصر، ب ت.
29. نيومايير، سارة، قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، ب ت.
30. هاوزر، ارنولد،: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1981.
31. ياسين، هادي: مونيه، عمود الضوء الانطباعي، دمشق، سوريا، 2005.
32. H, H. Arnason, History of modern art, thames and Hudsom, London.