اللاشعور لدى فناني التعبيرية التجريدية حسب نظرية التحليل النفسي

م. د. حوراء يحيى نوري البحراني
Alhawraa961@gmail.com
المديرية العامة للتربية في محافظة كربلاء المقدسة

الملخص:-

إن الفن في واحدة من نظرياته الجمالية يعد تعبيراً.. يتخذ مادة وسيطة كي ينقل الفنان بواسطتها انفعالاته الجمالية سواء أكان ما يشاهده في الطبيعة أم يراه في الخيال بعين الفكر، كي يوصله للآخرين.

وتضمن البحث أربعة فصول:

الفصل الأول: فقد تضمن اجراءات البحث التي هي: مشكلة البحث: وتلخص في الاجابة عن السؤال التالي: هل اللاشعور ظاهرة في أعمال فناني التعبيرية التجريدية؟ وأهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث الحالي والحاجة إليه بما يأتي: وهدف البحث إلى: تعرف اللاشعور لدى فناني التعبيرية التجريدية. وحدود البحث:

أما الفصل الثاني فقد تضمن: المبحث الاول: نظرية التحليل النفسي وتطبيقاتها في المجال الفني، المبحث الثاني: البنية الفكرية لدى فناني التعبيرية التجريدية.

وقد تضمن الفصل الثالث على اجراءات البحث.

في حين ان الفصل الرابع فقد تضمن عرض النتائج ومناقشتها.

الكلمات المفتاحية: التحليل النفسي، اللاشعور، التعبيرية التجريدية.

The unconscious of abstract expressionist artists according to psychoanalytic theory

Lecturer Dr. Hawra Yahya Nouri Al-Bahrani
General Directorate of Education in Karbala Governorate

Abstract:-

Art, in one of its aesthetic theories, is an expression... a medium through which the artist conveys his aesthetic emotions, whether what he observes in nature or sees in his imagination through the eye of thought, in order to communicate them to others.

The research comprises four chapters:

Chapter One: It includes the research procedures, which are: The research problem: This is summarized in answering the following question: Is the unconscious a phenomenon in the works of Abstract Expressionist artists? The importance and need for the research: The importance and need for the current research are evident in the following: The aim of the research is to: Identify the unconscious among Abstract Expressionist artists. The research limits:

Chapter Two includes: Section One: Psychoanalytic theory and its applications in the artistic field. Section Two: The intellectual structure of Abstract Expressionist artists.

Chapter Three includes the research procedures.

Chapter Four includes a presentation and discussion of the results.

Keywords: *Psychoanalysis, unconscious, abstract expressionism.*

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث:

حاول الإنسان ان يفرغ شحنات نفسه وطاقاته وأحاسيسه وشعوره لما يرى ويبصر، كما إن في نفس الإنسان منذ ولادته حاسة جمالية متأصلة فيه، ومميزة له، تلك هي الطاقة الروحية المتأججة في صدره،وهي التي تجعله يؤمن بما للفن من أثر صالح، وشحذ للأذواق،وبسط لمظاهر الجمال، فيستجيب لندائه الروحي ويفيض قلبه لتمجيد الخالق الذي أبدع هذا الكون.فالفن في واحدة من نظرياته الجمالية يعد تعبيراً.. يتخذ مادة وسيطة كي ينقل الفنان بواسطتها انفعالاته الجمالية سواء أكان ما يشاهده في الطبيعة أم يراه في الخيال بعين الفكر، كي يوصله للآخرين.

إذ أن عملية تجسيد البعد النفسي على السطح التصويري عبر حراك العناصر التشكيلية وعلاقتها مع بعضها لدى الفنان، ومن ثم قراءة التأثّر والتأثير في النصوص الفنية، يتطلَّب بالضرورة تفكيك ذلك البعد وإيجاد القرائن والمُقاربات والآثار عبر الأشكال والمضامين. فالإنسان عبارة عن كيان من الأحاسيس والعواطف والخفايا، وعندما يرسم تكون نتاجاته عبارة عن خطوط وألوان وأشكال وتكوينات ذات علاقات ناتجة من انطباعات داخلية ممتلئةً بحسه المرهف سواء أكانت من وعيه أم من اللاوعي أو اللاشعور(Unconscious) ، والرسم هو الذي يحول اللاوعي إلى صورة مرئية، فيحاك الشكل الفني من داخل نفسية الفرد.

وفي ضوء ما تقدم تتلخص مشكلة البحث الحالي من خلال السؤال التالي: هل اللاشعور ظاهرة في أعمال فناني التعبيرية التجريدية؟

ثانياً. أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث الحالي والحاجة إليه بما يأتي:

١. أهمية الكشف عن اللاشعور لدى الفنانين وإفادة الطلبة منها في مجال الدراسات الجمالية والنفسية

٢. إمكانية الخوض مفاهيميا وإجرائيا في المضامين النفسية والإحاطة بها، وإيجاد العلاقة التي تربط بين الفنان والبعد النفسي وإسقاطاته على السطح التصويري.

ثالثاً. هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: تعرف اللاشعور لدى فناني التعبيرية التجريدية.

رابعاً. حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** دراسة اللاشعور لدى فناني التعبيرية التجريدية من خلال نتاجاتهم الفنية المنفذة على الكانفاس وبالأدوات المختلفة.
- **الحدود المكانية:** الموضوعات المنفذة في الولايات المتحدة الأمريكية و أوربا.
- **الحدود الزمانية:** ١٩٥٠ - ١٩٦٩.

خامساً. تحديد المصطلحات:

اللاشعور اصطلاحا:

ترى الحلايقة (٢٠١٦) بأن اللاشعور يقابل الشعور، كاللاشعور الذي يعتبر سلوكا لاواعيا، والتي يستطيع الفرد بموجبها تفهم طبيعة سلوكياته سواء كانت طبيعية او شاذة. (غادة الحلايقة، الوعي واللاوعي، ٢٠١٦، ٢٢.)

التعبيرية التجريدية: هي حركة فنية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في نيويورك في الأربعينات من القرن العشرين، والتي من أهم سماتها توجهاتها اللاشكلية بمعنى

ان العمل الفني لا يرتبط بمفهومه العام بأية إشارة أو واقعة بقدر ارتباطه باللون وطريقة استخدامه الذي يعبر عن الانفعالات والأحاسيس بشكل مباشر للتأكيد على التلقائية في التعبير عن الانفعالات الذاتية للفنان وليس تعبيرا عن الواقع المحسوس، فأصبح اهتمام الفنان بما يولد أثناء العمل نتيجة المادة الأولية الجديدة والتقنية التكنولوجية المتبعة لها. ومن روادها: جاكسون بولوك، جين دوبوفيه، هانز هوفمان، أدولف غوتليف، وليم دي كوينغ، وفرنسيس بيكون. (الطفيلي، ٢٠١١، ص١٤).

المبحث الاول

نظرية التحليل النفسي وتطبيقاتها في المجال الفني

مقدمة:

كان التحليل النفسي منهجا متميزا في علاج العصابيين والذي سرعان ما أصبح نظرية سيكولوجية شاملة عن الإنسان، اذ قام التحليل النفسي بدراسة العناصر الطبيعية للكائن البشري من ناحية والكشف عن ميول الإنسان النفسية وعالمه الداخلي، ومغزى السلوك البشري وأهمية التحولات الثقافية والاجتماعية في حياة الإنسان النفسية و ردود فعله من ناحية أخرى. (عباس، ١٩٩٦، ٣١) وقد نحت نظرية التحليل النفسي والتي تعود معظم مفاهيمها إلى (فرويد) منحى يختلف جذريا عن مناحي النظريات الأرتباطية والمعرفية والإنسانية من حيث المفاهيم المستخدمة وتصوراتها للإنسان وسلوكه وتطور شخصيته فاستخدمت مفهوم الغريزة واللاشعور والكبت في تفسير السلوك السوي وغير السوي على حد سواء. (النجدي، ٢٠٠٣، ٢١٥ - ٢١٦) ولا يخفى دور هذه النظرية وأهميتها في تفسير النتاجات الفنية والتعرف على الأبعاد الخاصة بها وبالفنان أيضا، فالفن خير وسيلة لتحقيق الرغبات فيجد فيه الفنان متنفسا ليصب خلاله انفعالاته ورغباته وغرائزه لاسيما وان مدرسة التحليل النفسي ترجع كل ما يفرز عن سلوك الإنسان إلى الغريزة، فأصبحت الغريزة الركيزة الأساسية للشخصية ضمن توجهات مدرسة التحليل النفسي، فهي الطاقة الفيزياوية المحولة التي تقوم بربط الحاجات الجسمية برغبات العقل. (عبد محمد، ٢٠١٧، ١٢)

❖ **نظرية فرويد:** يعد فرويد Sigmund Freud المؤسس لمدرسة التحليل النفسي والذي ادخل إلى بنية الشخصية ثلاث تراكيب والتي هي: (عبد الخالق، ١٩٩٩، ٥٧)

١. الهو ID: هو منبع الغرائز والرغبات غير المشروعة وغير الأخلاقية،
٢. الأنا EGO: تعرف بالسلطة التنفيذية او النفس المطمئنة. حيث ان هدف الأنا المنطقية هو خدمة مبدأ الواقع Reality Principle من خلال إيجاد طرق واقعية لإرضاء وإشباع الغرائز واستثمار جزء من الطاقة النفسية المتاحة لصد أفكار الهو اللامنطقية.
٣. الأنا الأعلى SUPER EGO: وهو الجزء أو البناء الذي تنو فيه النشاطات التأملية كالملاحظة الذاتية والنقد الذاتي.. وخلاصة الأنا العليا، انها تأخذ غير الواقعية بنظر الاعتبار للوصول إلى إشباع الهو.

بنية الشخصية لدى فرويد: ان الذي يدعو اليه (فرويد) يهتم باللاشعور فطور مقال (فخنر) القائل بأن العقل كجبل من الجليد الطافي منه هو الظاهر الشعوري، والمخفي منه هو اللاشعوري. فشبه (فرويد) العقل بهذا الجبل الطافي الذي اقله فوق سطح الماء يمثل منطقة الشعور والأكثر عمقا هو اللاشعور. وان هذا الجبل لا تحركه الرياح التي تدفع الشعور بقدر ما تؤثر فيه التيارات التحتية التي يضطرب بها الجبل اضطرابا ٠ (عباس، ١٩٩٦، ٣٢)

ويرى (فرويد) ان السلوك البشري يكون مشحون بقوى او دوافع نفسية Psychodynamic حيث يفترض ان كل شخص لديه كمية من الطاقة العقلية التي يستخدمها في التفكير والتعلم والقيام بوظائف عقلية أخرى، وبناءً على ذلك فأن الطفل يحتاج الى طاقة عقلية من اجل بناء رغباته الأساسية. (الشيباني، ٢٠٠٠، ٧٨)

كما يعتقد (فرويد) ان معظم جوانب السلوك الإنساني مدفوع بحافزين هما: حافز الجنس وحافز العدوان، ويؤكد على دور خبرات الطفولة المبكرة في تحديد سلوك الفرد المستقبلي، كما يطرح مفهوم الدافعية اللاشعورية Unconscious

Motivation لتفسير ما يقوم به الفرد من سلوك دون ان يكون قادرا على تحديد او معرفة الدوافع الكامنة وراء سلوكه هذا، ويفسر (فرويد) هذه الظاهرة بظاهرة (الكبت Repression) وهو آلية نفسية يخزن بها الفرد أفكاره و رغباته في اللاشعور ليتجنب بحثها على مستوى شعوري لأسباب تتعلق بعدم توفر فرص تحقيقها على هذا المستوى. (النجدي، ٢٠٠٣، ٢١٦)

يرى (فرويد) في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع اما بالعوائق الخارجية و اما بالمثبطات الأخلاقية. فالفن هو نوع من الحفاظ على الحياة. والفنان أساسا يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع ان يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع، فيسمح لرغباته الشبقية الطموحة بأن تلعب دورا كبيرا في عمليات التخيل فيجد طريقة الى الواقع من خلال هذا العالم التخيلي مستفيدا من مواهبه في تعديل تخيلاته الى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على انها انعكاسات ثرية للواقع. (سويف، ١٩٧٠، ٢٧١). فالفنان كالعصابي ينسحب من الواقع الغير مشبع إلى عالمه الخيالي لكنه عكس العصابي لأنه يعرف كيف يسلك طريقة راجعا من عالم الخيال فأعماله الفنية هي الاشباعات الخيالية للرغبات اللاشعورية ومثلها كالأحلام تكون على هيئة حل لتتجنب اي صراع مباشر مع قوى الكبت لكنها تختلف عن النواتج غير الاجتماعية والنرجسية الخاصة بالأحلام في انها توجه من اجل استثارة اهتمام او تعاطف الآخرين كما انها تكون قادرة على إثارة وإشباع نفس الاندفاعات الغريزية لديهم. (عبد الحميد، ١٩٨٧، ٣٣).

كما ان الفنان لدى (فرويد) هو إنسان محبط في الواقع لعدم قدرته على إشباع رغباته فيلجأ إلى التسامي بهذه الرغبات بهدف تحقيقها خياليا. وهكذا فأن الفن هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحيط بالرغبات وعالم الخيال الذي يحققها. وان عالم الخيال هو مستودع تم تكوينه أثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع من اجل القيام بعمليات التعويض البديلة عن عمليات كف الغرائز في الواقع. (عبد الحميد، ١٩٨٧، ٣٣)

نظرية كارل يونك:

تعد نظرية (يونك) إحدى نظريات التحليل النفسي بسبب تأكيدها على العمليات اللاشعورية لكنها تختلف عن نظرية (فرويد) في جمعها للغائية والعلمية معاً، فسلوك الإنسان ليس مشروطاً بتاريخه الفردي والعنصري (العلية)، بل كذلك بأهدافه وبمختلف ضروب طموحه (الغائية)، وكل من الماضي كواقع والمستقبل كإمكان يقود سلوك المرء في الحاضر، أي ان نظرة (يونك) مستقبلية بقدر ما هي نظرية الى الماضي. كذلك تتميز نظرية (يونك) بتأكيدها على الأصول العنصرية الخاصة بالجنس البشري ككل. وافترض (يونك) انه بالإضافة إلى الخبرات الشخصية المكبوتة، فأن اللاشعور يحتوي على بقايا الأجداد التي هي مصدر العادات والاتجاهات العنصرية الموروثة وهو ما اسماه بالأنماط الأثرية. (الحفني، ب ت، ٤٨)

بحث (يونك) في نوعين من اللاشعور، تمثل الأول باللاشعور الفردي الذي يضم كل مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة من الأفكار والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها أو إدراكها بطرقة قبل شعورية.. اما الثاني فتمثل بلاشعور الجمعي، الذي لا يبدأ أثناء حياة الفرد فقط بل قبل ذلك بمدة طويلة وتتم وراثة محتوياته التي تشمل الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية والتي يمكن ان يتجدد ظهورها عبر الأجيال وتترك آثارها على شكل ومحتوى الذهن الإنساني. (عوض، ١٩٩٤، ٨٩).

يقدم (يونك) اللاشعور الجمعي أو السلالي كأصل في الحياة النفسية، وهو ما ورث من النوع البشري الذي يرجع إلى السلالات الغابرة التي انحدر منها الإنسان، شأنه شأن الصفات التشريحية والوظيفية والغريزية.. واستخدم مفهوم النماذج الأولية أو البدائية أو الأساسية ليشير إلى نوع من الصور التي يستخدمها اللاشعور الجمعي بطريقة متكررة والتي تكون محملة بالعواطف القوية والتي تظهر خلال الأساطير والرموز الدينية والاجتماعية. (عبد الحميد، ١٩٨٧، ٣٨).

ويعد (الإسقاط) من صفات اللاشعور، ويطلق على نظرية (يونك) في الإبداع بالإسقاط projection theory التي تعني العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك

المشاهد الغريبة تطلع عليه في أعماقه اللاشعورية، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن ان يتأملها الآخرون.. ان لدى الفنان استعداداً فطرياً خاصاً لكونه من الطراز الحدسي. وبما ان لكل عصر من عصور التاريخية له طابعه وإرهاصاته، أو مرضه السايكولوجي الذي يستلزم تكيفاً (تعويضاً) تماماً كما هو الحال عند الأفراد، المهم في دراسة الفن الأصيل من خلال هذه التعبيرات اللاشعورية هو انها مواقف تكيفية تعويضية عن الحياة الشعورية وهذه العملية التعويضية تعبر عن نفسها بوضوح بارز بصورتها الايجابية في الأحلام. وقد ميز بين نوعين من الأعمال الفنية: الأعمال السيكولوجية و الأعمال الكشفية. (صالح، ١٩٨١، ٢٠)

فالفنان وحده من يستطيع ان يشهد مكونات اللاشعور الجمعي في حالات اليقظة، اما غير الفنانين فلا يقدر لهم إلا في حالات النوم. فالفنان يشرق عليه كل شيء في ومضة ذو قدرة مميزة هي الحدس، وعن طريق الحدس يتم الإسقاط في الرموز. والرمز هو أفضل صيغة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترضيه الرموز التقليدية، وبما ان الرمز يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية فهو يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى وعن طريق الأخير يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا اياه في شيء خارجي. (صالح، ١٩٨١، ٢٠).

نظرية ادلر:

لقد تفرد (ادلر) عن أقرانه في مدرسة التحليل النفسي، فهو عكس (فرويد) الذي يرى ان سلوك الفرد لا تحركه الغرائز الفطرية، وعكس (يونك) الذي يرى ان سلوك الإنسان لا تحكمه أنماط أولية فردية. (الحفني، ب ت، ٢٣)

يختلف (ادلر) ويعارض هذه نظرية (فرويد) بالنسبة لحالتي الأفراد العاديين والأفراد المبدعين، ويفسر الموقف وفقا لعقدة النقص. (عيسى، ١٩٧٩، ٧٩) إزاء هذا، يرى ان الإنسان كائن اجتماعي تحركه حوافز اجتماعية، وان الاهتمام الاجتماعي فطري فيه وهي وجهة نظر بيولوجية لا تختلف كثيراً عن وجهتي (فرويد

ويونك). ونادى (ادلر) بالذات الخلاقة على عكس الأنا عند (فرويد) وأكد تفرد شخصية الفرد، فالفرد عنده، صياغة فريدة من الدوافع والسمات والاهتمامات والقيم، ويجعل (ادلر) الشعور مركز الشخصية فالإنسان كائن شعوري يعرف أسباب سلوكه ويشعر بنقائصه ويحس بأهدافه، وهو قادر على التخطيط، الأمر الذي يناقض (فرويد) الذي جعل الشعور مجرد زبد يطفو على سطح اللاشعور الواسع. (الحفني، ب ت، ٢٣).

إن من المبادئ الأساسية في نظرية (ادلر) هو (أسلوب الحياة)life style فيرى ان لكل فرد أسلوبا خاصاً صبَّت فيه شخصية الإنسان في سنواته الأولى نتيجة حالاته العضوية وخبراته النفسية وعلاقاته الاجتماعية وهو الأسلوب الذي يسود حياة الفرد من جميع نواحيها بما في ذلك الناحية الجنسية، هذه الأهداف التي تدور حول رغبة الفرد في القوة والسيطرة وتأكيد شخصيته. بالإضافة إلى طريقته في التفكير والانفعال وفي أحلامه وسائر نواحي حياته هذه النواحي لخصها في مجموعات ثلاث هي (المجتمع - العمل - الحب).

ازاء هذه السلوكيات يتقدم مبدأ أساس في نظريته، وهو الشعور بالنقص أو الدونية Inferiority Feeling. ان عقدة النقص تنشأ من الصراع بين الدافع الى تحصيل الاعتراف وبين الخوف من الأذى الناشئ عن الإحباط الذي سبق تجربته كثيرا في مواقف مشابهة في الماضي، مما يترتب عليه سلوك دفاعي تعويضي أو عدواني في الكثير من الحالات، يتم لاشعورياً. وهو أيضا تجمع الأفكار والمشاعر كرد فعل للإحساس بنقص عضوي. (الحفني، ب ت، ٣٢٩)

المبحث الثاني

البنية الفكرية لدى فناني التعبيرية التجريدية

تعد التعبيرية التجريدية من الحركات الفنية الكبرى التي ظهرت عام ١٩٤٧ بعد الحرب العالمية الثانية في مدينة نيويورك الأمريكية، وقد مثلت حلقة وصل بين الحداثة وما بعد الحداثة وتعد من أهم الحركات الفنية المعاصرة، فهي أولى الحركات الفنية

التي ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينات من القرن العشرين في مدينة نيويورك وقد وصفت بالآلية لتجنبها العقلانية ووصفت بالبقعية إشارة إلى البقع التي تظهر على سطح اللوحة وسميت بالتصوير التحريكي كونها تجسد طاقة الحركة، وبالتجريد الغنائي لما فيها من انفعال وحركة تلقائية، و الآلية، و التصوير الفعلاني أو الحركي، اللوحات البنيوية، البنائية، التصوير اللغوي أو الحروفي. (امهز، ١٩٨١، ٢٠٣).

إن فناني التعبيرية التجريدية لم يرتضوا بالثروة الفنية التي ورثوها عن الفنانين الانطباعيين والوحوشيين والتعبيريين والتكعيبيين. فحاولوا إلغاء شيئية الشيء وتمسكوا بالحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة والحواس حيث تتجاوز الحقائق المدركة وتنبثق من فعل روحي مستقل وحقية ذاتية، ونتيجة لهذا الإلغاء نشأ الفن التجريدي، فكانت الرسوم التجريدية بالنسبة للبعض وسيلة للتحرر من قواعد الماضي. (امهز، ١٩٨١، ٢١٨) ولان التعبيريين التجريديين كانوا مختلفين في تجسيد الذات وتلقائية اللاشعور فوقعوا في التباين والتناقض فسلوكهم الذي كان ممزقا بين السلوكية اللاتينية والتعبيرية الجرمانية وبين رسم الفعل الأمريكي، سادته الفوضى لفرط تنوعه مما كون تناقضا في الظاهر، ان هذا التحدي ظهر في التعبيرية التجريدية وظهر بأسم الواقعية المنبوذة فصار بالإمكان ان تقطر ألوان (بولوك) التي تقارن بالنظام العصبي لجسم الإنسان، وخربشات (وولز) التي تقارن بنسيج المادة. كما وانتقل الفنانين من الفن غير الشخوصي إلى الفن الشخوصي وكان لهؤلاء الفنانين الدور الكبير في هذا التنوع والتباين. (مولر، ١٩٨٨، ١٥٧- ١٥٨)

اذ وصفت اعمال التعبيريين التجريديين بأنها فن اللاشكل واللاموضوع حيث ارتبطت باللون وكيفية تعبيره عن الانفعالات المباشرة فضلا عن اعتماد فنانيها العفوية والعجلة في تمثيل انعكاس الواقع المرئي، وتفعيل طاقة الحركة على مساحة السطح التصويري. (علوان، ٢٠١١، ١٨٧)

ومن هنا فقد لجأ (جان دوبوفيه) الى العودة نحو البدائية حتى يتمكن من التعبير عن الضرورة الداخلية لذواتهم. فاتفق مع بول كلي: أريد ان أكون كأنني ولدت توا

لا اعرف شيئا عن أوربا ولا اعرف شيئا عن الأعراف والتقاليد، ان أكون بدائيا تقريبا. كما في الشكل (١)

في حين ان (بولوك) اتجه نحو رسم الفعل لذاته ويكون القماش منطقة للفعل وليس فراغا او سطحا يجري عليه نسخ او تعبير عن شيء،فيرى انه لم يعد الهدف هو التعبير الذاتي ولا حتى الإسقاط التلقائي للعناصر الشكلية ذات الأصل اللاشعوري، بل ان للوحة الجديدة نفس الجوهر الميتافيزيقي لوجود الفنان. (ريد، ١٩٨٣، ١١٩) كما في الشكل (٢)

السطح البصري في رسوم التعبيريين التجريديين:

عند الحديث عن خاصية السطح التصويري عند فناني التعبيرية التجريدية كي نحدد الخطوط المشتركة نواجه صعوبة تحديد ذلك بسبب تنوع الأساليب وتقنيات الأعمال الفنية عند فناني هذا الاتجاه، فكل فنان له سمة خاصة بعمله، فنضجت أعمال متنوعة بتنوع شخصياتهم.

ان دور اللون عند (وليم دي كوننغ) فعال إلى حد الذي نشعر بأن تفكيره في الصورة الذهنية هو عن طريق اللون. اما (بولوك) فهو من الذين ميزوا بين الذاتي والموضوعي، فهو يعرف الهذيان والوعي لذا عمل بحرية تفوق التصور فكان يسكب الألوان على اللوح التصويري ويقطرها ويسيلها دون اكتراث لما سيؤول إليه العمل الفني ويدع للصدفة الدور الأكبر في اخذ مجراها من اجل إخراج العمل الفني بصورته النهائية، فأنطلق (بولوك) بأسلوب التجريد الحر غير الملزم القائم على تقنية تقطير الصبغ. (الطفيلي، ٢٠١١، ٢١٥)

فبعد التكعيبية لم تقم أية حركة فنية بقدر التعبيرية التجريدية باستخدام المواد المختلفة الجديدة على سطح اللوحة ومن ثم العمل بها بوسائل مختلفة وبتقنيات جديدة، فالتجديد تحقق على ثلاثة مستويات أعطت جمالية خاصة للسطح التصويري وهي: مواد جديدة، تقنية حديثة، استخدام أدوات جديدة. ونجد هذه

الأشياء في أعمال (جاكسون بولوك ١٩١٢ - ١٩٥٨) " كانت لـ(بولوك) تقنية خاصة تلبي إحساساته وتجسدها في مجموعة من اللوحات ستكون المنطلق الأساسي للصورية الجديدة، وأدوات هذه التقنية هي: المالج والرمل والزجاج المسحوق والألوان السائلة، اما الطريقة فأنه يقذف اللون او يصبه على القماشة (ذات المقاييس الكبيرة المثبتة على الأرض)، بواسطة علبة مثقوبة القعر يمر بها الفنان بعد ان وضع فيها اللون السائل، فوق اللوحة ذهابا وإيابا وفي جميع الاتجاهات ". (امهز، ١٩٨١، ٢٠٩) كما في الشكل (٣).

إذ يعد استخدام (بولوك) لهذه الادوات والتقنيات كانت تتماشى مع طريقة تنفيذ اعماله وتنسق مع حجم لوحاته الكبيرة، مستخدما ادوات غير تقليدية كالمالج والزجاج المسحوق واعواد الخشب والنشارة والالوان السائلة التي تقوم على تقنية التقطير Dripping، ان تقنية الصب او السكب Pouring او التقطير اخذت من (بولوك)، وقد استخدمها على نطاق واسع اكثر من غيره من الفنانين التعبيريين التجريديين، وبها تفوق على (اندريه ماسون) وبهذه الطريقة شبه الالية والتي تعتمد الحركة داخل فضاء اللوحة، يربط (بولوك) عملية التصوير بالقوانين الفيزياوية للحركة وبما ينتج عنها من خطوط متشابكة دائرية او بيضوية متنوعة الكثافة والتناغم. (الطفيلي، ٢٠١١، ٢١٦)

اما وليم دي كوننغ (Willem De Kooning ١٩٠٤ - ١٩٧٧) فأن أسلوبه يتجه نحو التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد. وانه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كأنها تنهض من نسيج الصبغة، ثم لا تلبث ان ترتد ثانية إلى الفوضى التي تمنحها شكلا لوهلة، ولعل ما يميز أعمال (دي كوننغ) تلك الجرأة التعبيرية الواضحة في أعماله التي تعبر عن حالات الانفعال الحر التلقائي مع التأكيد على العامل الجنسي الشبقي وإظهاره في العمل الفني كأحد مكونات الحياة الأمريكية المعاصرة. كما بقي على علاقة وثيقة مع أسلافه من ناحية التقاليد والقيم الجمالية كما في سلسلة أشكال النساء التي رسمها بين الأعوام (١٩٥٠ - ١٩٥٣) التي امتازت

بكونها ذات شحنة عاطفية، وما تقنيته الا امتدادا لضربات فرشاة (فان كوخ) فهو يمثل إناثا ذوات أشكال قبيحة بأجسام مغرية تذكر بآلهة الخصب، فهو تجاهل التكوين والترتيب والعلاقات والظل والضوء لتتجلى قوة الدافع الجنسي في الرسم. (سميث، ١٩٩٥، ٤٠-٤١) كما في الشكل (٤)

اما هانز هوفمان (Hans Hoffman ١٨٨٠ - ١٩٦٦) فيعد الأب الحقيقي للتعبيرية التجريدية، إذ تعد أعماله مزيجا ما بين النمطين (الإيحائي والبصري) داخل حركة التعبيرية التجريدية. كما في الشكل (٥)

وتعد أعمال فرانز كلاين (Franz Kline ١٩١٠ - ١٩٦٢) ايمائية وان انتماءاته التقنية هي إلى جانب (بولوك)، فأغلب أعماله تقوم على خلق شيء على القماشة بشكل حرفا مشابه للأبجدية الصينية، ان هذه الصور الكتابية القوية القاسية تعتمد في تأثيرها على التناقض الصارم بين ضربات الفرشاة السوداء على أرضية بيضاء. (سميث، ١٩٩٥، ٣٦) كما في الشكل (٦)

ورسم روبرت موذرويل (Robert Motherwell ١٩١٥ - ١٩٩١) صور إيمائية بمقياس هائل وأسلوبية واعية وبلمسة فنان ونوع من الحيوية العضلية الممارسة في عملية صنع الصورة فقد عمل على تطوير مجموعة من الأشكال التجريدية بنيت التكوينات حولها. ان ما يميز أعمال (موذرويل) الدقة في اللون كذلك النبض الإيقاعي الرقيق لتصبح أعماله بؤرة استقطاب الناظر وكأنه شاشة تخفي ألغازا يراد لها حلا وأشكالا عائمة لا موضوع فيها، مع ازدحام الأرضية بالتفاصيل كذلك فأن أسلوبه يتجه اتجاها نسقيا بنيويا، وأحيانا يتجه اتجاها تفكيكيا ويميل إلى التعقيد والتبسيط تارة أخرى. (الطفيلي، ٢٠١١، ٢٤٧) كما في الشكل (٧)

ومثل مارك روثكو (Mark Rothko ١٩٠٣ - ١٩٧٠) الاتجاه الثاني من التعبيرية التجريدية فهو أكثر تجريدا وأكثر سكينة، ففي أعماله تبرز صفة الصوفية. فتمتاز أعماله بالرصانة فخطوطه الأفقية ذات الحجم الهائل والضخامة أضحت قاعدة متبعة في الرسم التعبيري. بدأ تعبيريا ثم صار شيئا فشيئا أكثر بساطة، حتى بلغ الحد

الذي نبذ عنده العنصر التشخيصي وذلك بحلول عام ١٩٥٠، فظهرت في اعماله قلة من المستطيلات الفضائية الموضوعة على أرضية ملونة، لم تحدد حافاتها، لذا ظل وضعها المكاني غامضا، وقد نجد له مثيلا عند (بولوك) اي انه يستقي من تجارب التكعيبيين الفضائية، كما وتظهر على رسومه علاقات لونية تتقاطع وتتفاعل ضمن تلك الفضاءات وبالتالي فأنها تشكل بؤرة استقطاب لتأملات الناظر. (سميث، ١٩٩٥، ٣٤) كما في الشكل (٨)

وقد اتبع ادولف غوتليب (Adolph Gottlieb ١٩٠٣ - ١٩٧٤) التركيز في عمله، فيعد عمله مشابها من نواح كثيرة ل (روثكو)، اذ ان ل (غوتليب) علاقة ب (موذرويل) كونه يتميز بالاستعمال المقصود للغامض والاتساع للاشكال التعميمية في الرسم، ويعتمد في هذا الاستعمال على الرموز ويأتي ذلك من تأثير اراء وافكار (فرويد) على الفنان. ان ولع (غوتليب) قاده الى فن زملائه قصديا برمزية كونية. (سميث، ١٩٩٥، ٣٦)

اما مارك توبي (Mark Tobey ١٨٩٠ - ١٩٧٦) فقد كان يملك إحساسا مختلفا بالقياس الحجمي، لقد تبنى تكنيكا أطلق عليه تسمية (الكتابة البيضاء) (وهي طريقة يغطى فيها سطح الصورة بشبكة متداخلة من الإشارات تشبه هيروغليفية (كلاين) وقد كتبت صغيرة)، ومما يلفت النظر في عمل (توبي) انه مهما بلغت تخريجاته الشكلية من الرقة، هو ان ما ينتجه يكون مكتملا بمقاييس ذلك الشيء. (احمد، ٢٠٠٨، ١٨٨).

و جورج ماثيو (George Mathio ١٩٢١) فلم تكن في أعماله أحساس حقيقي بالفضاء، حتى بالصيغة المسطحة التي استخدمها (بولوك). ان (ماثيو) يخط على القماشة سلسلة من الخربشات، وهذه الخربشات لا تمتزج بالأرضية فحسب بل تهيمن عليها، فقد امن بالصدفة في أعماله. (سميث، ١٩٩٥، ٧٠).

اما جان دوبوفيه (Jean Dobuffet ١٩٠١ - ١٩٨٥) فقد اتبع أسلوب (الصورة - الحائط) كما نراها على الجدران القديمة المتآكلة فيما تأثر بتقنية العجينة السميكة

وكذلك برسوم الأطفال والفن البدائي والكتابات على الجدران والأرصفة والعلامات العابرة، وقد ورث عن الدادائية الأخطاء المفتعلة وبعض المظاهر العبثية. (امهز، ١٩٨١، ٢١٩) كما في الشكل (٩)

فأن اعمال (دوبوفيه) يتحكم فيها اللاعقلانية التي يلجأ اليها الفنان ليتجاوز منها الواقع ومنطقه الى اللاواقع ليكون واقعا فعليا محملا بالقلق والاغتراب ضمن اسلوب فردي. ويمكن تلمس ذلك من خلال رغبته في العودة الى الفن البدائي ورسوم الاطفال التي تعبر عن التحرر الخلاق وتجاوز المعتقدات المألوفة في الفن جاعلا من اشكاله محرفة تتناقض مع الواقع من خلال قوله " اريد ان اكون كأنني ولدت توا لا اعرف شيئا عن اوربا بتاتا اريد ان اكون بدئيا تقريبا" (احمد، ٢٠٠٨، ١٧٦)

اما جان فوتريه (Gean Fautrier ١٨٩٨ – ١٩٦٤) فقد استطاع ان يبدع أسلوبا تقنيا جديدا فبرز في حركة الفن اللاشكلي بحيوية فائقة، بواسطة توظيف شكل نوعي جديد لتكوينات الألوان، ليس كما كان شائعا في النتاجات التجريدية اللاموضوعية للفنانين الآخرين الذين حولوها لمجرد أشكال هندسية ملونة. (احمد، ٢٠٠٨، ١٨٥)

ومن الفنانين الذين اعتمدوا المصادر الآلية والتلقائية في اختبار مادتهم، هو الفنان البرتوبوري (Alberto Burri ١٩١٥ – ١٩٩٥)، اشتهر بأعماله المعدة من الجوراب ونتف الملابس الخرقاء ويعزى سبب لجوئه الى هذه المواد إلى انها تذكره بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدها أثناء الحرب. (سميث، ١٩٩٥، ٦٦) ان توجه (بوري) تزامن مع توجهه إلى التجريد باستخدام مواد غير تقليدية، فأستخدم في رسوماته مادة الحجر والخيش، وسطح لوحته من الجنفاص التي انتفخت معطية البعد الثالث، كما وبدأ في منتصف الخمسينيات بإنتاج الخشب المفحم وأعمال الخيش إضافة إلى صفائح حديدية وانتقل في أوائل الستينيات إلى حروق البلاستيك، وفي بداية السبعينيات بدأ بتقنية التصدع في أعماله، ثم بدأ سلسلة من الأعمال كانت من المواد الصناعية Cellotex إلى نهاية التسعينات. (امهز، ١٩٨١، ٢١٣) كما في الشكل (١٠)

الدراسات السابقة ومناقشتها:

١. دراسة (احمد) الموسومة ب (التعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر في كوردستان العراق).

هدفت الدراسة الى تعرف: دور (الذات) الفنان في بناء السطح التصويري في الرسوم التعبيرية التجريدية في كردستان العراق. دور الصياغات الفنية (التقنيات) في تأكيد الأسلوب التعبيري التجريدي في كردستان العراق. كشف المرجعيات والمضامين الفكرية في الرسوم التعبيرية التجريدية في كردستان العراق.

وقد اقتصرت حدود الدراسة على تحليل نماذج من لوحات فنية منفذة في كردستان العراق في مدينة السليمانية وللمدة (١٩٨٠ - ٢٠٠٥). اذ تضمنت الدراسة اربعة فصول. فقد احتوى الفصل الأول على الإطار المنهجي. اما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاث مباحث: تناول المبحث الاول المفهوم الاصطلاحي لما بعد الحداثة، والتجذر المفاهيمي والمعرفي. وتناول المبحث الثاني مقدمة في البنية الفكرية الفلسفية لمفهوم ما بعد الحداثة. وتناول المبحث الثالث معطيات ما بعد الحداثة. والمبحث الرابع التعبيرية التجريدية. المبحث الخامس تناول تاريخ فن الرسم في كردستان العراق.

اما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث ممثلة بمجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث وتحليل عينات البحث والبالغة (٢٤) عملا فنيا.

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. وكانت النتائج كالآتي:

١. ان الفنانين الكورد ضمن البحث مثلهم مثل التعبيريين التجريديين في الغرب، غادروا الموضوع بالإضافة إلى اختيارهم لجزئيات الموضوع وتجنبوا الموضوع المباشر والعام، فقد عبروا من خلال الجزئيات عن الكل الخاص وبهذا فقد حصلوا على حرية ذاتية مباشرة غير مقيدة في التعبير عن ذواتهم في كلا جانبي الرؤية الفنية وتجسيد الذات على السطح التصويري.

٢. قام الفنانون التعبيريون التجريديون الكورد بتفعيل المادة والخامة المختلفة و بأدوات مختلفة غير تقليدية. وحققوا من خلالها نتائج مختلفة خاصة بهم.

٣. نقطة الاختلاف الرئيسة بين فناني الكورد وفناني الغرب في هذا النمط من العمل هي عدم استعمال المساحات الكبيرة في الأعمال الفنية كما هي عند (بولوك، فرانز كلاين، موذرويل) ولكن فناني الكورد و بسبب عدم وجود الدعم المادي والمكاني وعدم وجود المتاحف وقاعات العرض لحفظ أعمالهم بصورة دائمة لم يتمكنوا من العمل على مساحات كبيرة وواسعة.

٤. من حيث استخدام الرموز والعلامات، فقد استخدم معظم الفنانين العلامات والرموز داخل أعمالهم.

مقارنة الدراسة السابقة والدراسة الحالية:

من خلال عرض الدراسات السابقة، اتضح للباحثة ما يأتي: اعتمدت دراسة (احمد) على المنهج الوصفي، وقد اعتمدت الدراسة الحالية على آليات كل من المنهجين الوصفي والإحصائي ولغرض الحصول على قدر كبير من المصداقية في الدراسة الحالية اعتمدت الباحثة عينتين لكل فنان في ضوء أسلوبه المتبع.

تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على المضامين النفسية لدى فناني التعبيرية التجريدية. في حين ان دراسة (احمد) تهدف إلى التعرف على الأبعاد النفسية في الرسم التعبيري الحديث.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١. مجتمع البحث:

بعد اطلاع الباحثة على مصورات اللوحات الخاصة بمجتمع البحث والمحددة وفق دراستها المضامين النفسية لدى فناني التعبيرية التجريدية في الكتب والمتاحف

المتاحة وفق شبكة المعلومات - الانترنت، استطاعت الباحثة الحصول على مجتمع بحثها والذي بلغ (١٢٠) عمل فني.

جدول (١) مجتمع البحث

الفنان	العدد
جاكسون بولوك	٤٠
ويليام دي كوننغ	٢٦
فرانسيس بيكون	٣٤

٢. عينة البحث:

تحوي الدراسة أعداد يصعب إخضاعها بأكملها للفحص مما يؤدي إلى اللجوء لنسب إحصائية معينة على المجتمع لتخفيض عدد المفحوصين بعد التجانس فيما بينهم وفي ضوء ذلك استخدم عينة قصدية للحصول على ما يمثل مجتمع الدراسة. وكما يأتي:

عينة الدراسة الاصلية:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث والتي بلغت (٣) لوحات فنية بالطريقة العشوائية، وبنسبة (٣ ٪)، وبواقع عمل فني واحد لكل فنان.

٣. منهج البحث:

اعتمدت الباحثة أسلوب التحليل الوصفي والأسلوب الكمي في تحليل عينات البحث فيما يتفق و هدف الدراسة، وكذلك اعتماد المحاور الرئيسة للمضامين النفسية وطبيعة الفئات الفرعية.

٤. أداة البحث (أداة تحليل محتوى أعمال فناني التعبيرية التجريدية):

قامت الباحثة ببناء استمارة تحليل محتوى من خلال الاطلاع على عينات البحث وكذلك بعد الإفادة من الدراسات السابقة ومؤشرات البحث التي انتهت إليها في سياق الإطار النظري. كما ان الباحثة استعانت بالعديد من الخبراء والباحثين في صحة بناء فئاتها الرئيسة والفرعية وبناءً على ذلك تضمنت الأداة محورا اختص بالمضامين النفسية شمل (٦) مضامين نفسية وبضمنها فئات فرعية حتى تكونت الأداة بصورتها الأولية. (ملحق (١)).

وهي كالآتي: ١. القلق ٢. الانطواء ٣. الانبساط ٤. الشبقية ٥. العبث ٦.التمرد.

أ. **صدق الأداة:** عرضت الباحثة الأداة بصورتها الأولية على عدد من السادة الخبراء والمختصين في مجال التربية الفنية وعلم النفس لإبداء آرائهم والعمل بها في مدى تمثيل الفقرات وملائمتها لهدف البحث، فقد اقترحوا حذف بعض الفقرات وإضافة فقرات أخرى. وقد أخذت الباحثة بآرائهم ثم تم عرضها للمرة الثانية على الخبراء نفسهم وبعد إجراء التعديلات لتحصل على نسبة اتفاق (٩٥٪) حسب معادلة كوبر، وبذلك تكونت الأداة وقد اكتسبت صدقا ظاهريا وأصبحت في صورتها النهائية (ملحق(٢))

ب. **وحدات التحليل:** تم اعتماد فقرات الأداة كوحدات للتحليل.

ت. **وحدات التعداد:** استخدمت الباحثة أسلوب حساب التكرارات كوحدة لتعداد ظهور أي خاصية، وهذه الطريقة هي الأكثر استخداما في هذا المجال.

ث. **خطوات التحليل:** تم التحليل وفق الخطوات التالية:

١. الاطلاع على النظريات النفسية التي ذكرت في الإطار النظري وفهم ما خرجت به تلك النظريات النفسية من مضامين نفسية.

٢. الاطلاع على أعمال كل فنان وفهم أسلوبه.

٣. تفريغ نتائج التحليل في جداول التحليل وذلك بإعطاء تكرار واحد لظهور ما يمثلها في الأداة.

ج. **ثبات الأداة:**

عملت الباحثة على استخراج ثبات الأداة عن طريق التحليل مع محللين خارجيين، فقد اختارت الباحثة بصورة عشوائية (٣) لوحات فنية والتي مثلت عينة الدراسة الاستطلاعية، وطلبت من المحللين تحليل الأعمال بما تتضمنه من مضامين نفسية كل على انفراد وأعادت الباحثة التحليل مع نفسها بفارق زمني مقداره ثلاث

أسابيع، وبتطبيق معادلة سكوت (Scoot) كانت نسبة الاتفاق كما مبين في جدول(٤)، وبذلك اكتسبت الأداة صلاحيتها وأصبحت جاهزة للتطبيق.

جدول (٢) ثبات الاداة

نوع الثبات	نسبة الاتفاق
بين المحللين الاول والثاني	%٨٩
بين المحلل الاول والباحثة	%٨٥
بين المحلل الثاني والباحثة	%٨٥
بين الباحثة ونفسها عبر الزمن	%٩٦

ح. **تطبيق الأداة:** تم تطبيق الأداة وذلك عن طريق ما يأتي:

١. توفير الأعمال الفنية والتي هي ضمن العينة الأصلية.

٢. تصنيف ما تتضمنه الأعمال الفنية من مضامين نفسية على فقرات الأداة.

وبعد انتهاء هذه الدراسة تم تفريغ نتائج التحليل في جداول أعدت لهذا الغرض.

٦. الوسائل الإحصائية: استخدمت الباحثة كل من المعادلات الاتية:

١. كوبر في حساب صدق الأداة. ٢. معادلة سكوت لحساب ثبات الأداة ٣.النسبة المئوية

٧. الدراسة التحليلية لأشكال عينة البحث

نموذج (١) عنوان العمل: ايقاع الخريف، ٣٠
اسم الفنان: جاكسون بولوك
تاريخ الانجاز: ١٩٥٠
المادة والخامة: زيت على الكنفاس
القياس:(105 x 207 in. (266.7 x 525.8 cm
العائدية: متحف المتروبوليان – نيويورك

وصف العمل الفني:

هذا العمل عبارة عن مساحة مستطيلة ممتدة بشكل افقي أمام الناظر، ذي الالوان: (الاسود والبني والابيض) على كأنفاس غير محضر، وهو ذو اشكال

متداخلة يعمل فيها البني كمرتكز لتأسيس البنى الظاهرية التي تتخذ اتجاهات وابعاد مختلفة جاءت نتيجة العمل الحركي من قبل الفنان في توزيع الالوان على مساحة اللوحة.

التحليل:

تلعب الكتل دورا هاما في تأسيس المشهد البصري الذي ينفتح على مختلف افاق التأويل الدلالي باعتباره بنية فنية ذات احالات مختلفة تغلب عليها صفة العفوية والتجريد، ويلعب القلق دورا في تحديد مسارات الالوان التي تجتهد احيانا معبرة عن الحالة النفسية لدى الفنان وتنبسط احيانا لتعبر عن حالة اخرى مغايرة، ولا تخلو المساحات المكتظة بالعناصر من دلالات تشير الى نوع من الاختناق يتولد لدى المتلقي بسبب عدم القدرة على تفسير المشهد البصري، وهذه العملية التي تسير بشكل حر لدى الفنان تقود الى التعبير عن الحيوية الداخلية التي تدفع الفنان للعمل بالالوان المضيئة التي تندفع نحو الامام وتجعل الرؤية اكثر تركيزا في مناطق يرتأي الفنان ان يجعلها عناصر جذب وهي المرتكزات الاساسية لتفسير بعض المناطق المتشابكة والمعتمة داخل العمل الفني بحيث يمكن للفنان من ان يعيد تشكيل المشهد البصري من خلال توزيع الالوان المضيئة وبالتالي يسمح لعمله ان يكون مزيجا من اللعب الحر المؤطر بالخيال والخبرة والحدس. فالنص الفني هنا يقوم مقام الانجاز الذي يحمل صيغة تفاعلية تنعكس على ذهن ووجدان المتلقي حالة التمرد التي تظهر في العمل الفني من خلال حركة الالوان والخطوط وهذه التفاعلية تنجم عن انفتاح النص على القراءات المتعددة.

يظهر جو العمل الفني تنوع في الخطوط والكتل والالوان فالخطوط تنوعت بين الرأسية والافقية و الحادة والمنحنية (اي باتجاهات متعددة) ذات حس طفولي التكوين، كما ان الالوان تداخلت فيما بينها وتضادت بطريقة عشوائية، اذ بدأ ذلك مع اطار خطي من الطلاء الاسود المخفف والذي ظهرت عدد من مناطق القماش (الكانفاس غير محضر) غارقة به مستخدما ادوات متنوعة من السكاكين والعصا

وغيرها في سكب اللون فظهرت خطوط سميكة واخرى رفيعة ومضيئة ومعتمة مستقيمة ومنحنية افقية ورأسية مما اعطى شعورا من العنوان كأن الارض والفضاء في ايقاع الخريف مذكرا بقوة الطبيعة، فجو العمل خيالي يكتظ بالتقنية والحركة والانفعال معبرة عن قلق الفنان، فقد سكب اللوانه بطريقة التقطير على سطح كانفاس غير محضر مما يدل على تبجيل الفنان الى السطحية في التعبير عن حاجاته.

كما ان العمل الفني يوحي بحالة من الفوضى في توزيع اللون والخطوط يدلل على العبث واللامبالاة في سلوكياته والتي تنأى عن المنطقي والعقلاني فالعلاقات في العمل الفني مضطربة عابثة خالية من المعنى تنبثق من الاحساس الفني بالفراغ الذي يعيشه ازاء الوسط ساعيا لاستفزاز المتلقي.

نموذج (٢)

عنوان العمل: Woman and Bicycle

اسم الفنان: ويليم دي كوننغ

تاريخ الانجاز: ١٩٥٣

المادة والخامة: غرافيت، قلم ملون، باستيل، طلاء زيتي

القياس: 194.3cm x 124.5cm

وصف العمل الفني:

هذا العمل عبارة عن مساحة مستطيلة ممتدة بشكل عمودي امام الناظر، ذي الالوان: (الاسود والبني والابيض والاحمر والاخضر والازرق والاصفر) على كانفاس مستخدما الغرافيت والباستيل والطلاء الزيتي، ذو اشكال متداخلة تتخذ اتجاهات وابعاد مختلفة جاءت نتيجة العمل الحركي من قبل الفنان في توزيع الاشكال على مساحة اللوحة.

التحليل:

يحتوي العمل الفني على شخصية المرأة التي احتلت مكانا مميزا فيه في منتصفه،

نفذت وما يجاورها بضربات من الالوان (الاسود والبني والابيض والاحمر والاخضر والازرق والاصفر).

يقدم الفنان عملا فنيا لشخصية واحدة متشظية لم يلتزم في تنفيذها بمقاييس النسب الصحيحة للجسم البشري، ومكتضا بالالوان ضمن جو حركي انفعالي تخيلي يعلن عن قلق الفنان والذي يظهر في اغلب لوحاته، فقدم الفنان عمله بتمرد موضفا اناه المتمردة، فظهرت المرأة بشكل مضطرب فقد شوه شكلها وجردها.

العمل الفني اختزلت فيه التفاصيل فجرده من تفاصيله وظهر فيه سمات تضخم الانا من خلال هيمنة الشخصية المتفردة فقد ظهرت الشخصية مكبلة بالغموض والتخيل والاحساس بالعدم وعدم الانسجام مع مفردات العمل الفني. كما ويظهر في العمل الفني تخيل عالي باستخدام الالوان وتناسقها وانسجامها مع بعضها.

ان الفنان بالغ في تضخيم تفاصيل جسم المرأة لتتضخم بذلك موضوعات الجنس في الجسد. وهذا التأكيد في مفاتن الجسد تطرح الجانب الشبقي لدى الفنان، كما ان هناك تأكيد من الفنان على رسم الجنس الاخر فقد تم تلوين الجسد بالوان مشبعة مستخدما التضادات اللونية لاظهار التفاصيل.

ان هذه الموضوعات تبتعد عن القيم السائدة وتدنو من الابتذال من خلال ابراز واضح لتفاصيل جزء معين من الجسد بما لا يتلائم مع قيم المجتمع السائدة. اذ يتزامن مع وجود العزلة التي تحيط بالفنان من خلال عدم المشاركة الوجدانية فقد ظهر العمل الفني بشخصية واحدة.

نموذج (٣)

عنوان العمل:figure - ground relationship

اسم الفنان: فرنسيس بيكون

تاريخ الانجاز: ١٩٦٩

المادة والخامة: زيت على الكنفاس

القياس:58 x 78

وصف العمل الفني:

هذا العمل عبارة عن مساحة مستطيلة ممتدة بشكل عمودي امام الناظر، وهي ذات الوان متعددة منها (الاصفر والابيض والاحمر والوردي والاسود والازرق والاخضر والبني)، ويمثل اللون الوردي والبني كمرتكز لتأسيس البنى الظاهرية.

التحليل:

ان العمل الفني ينتظم على قاعدة افقية ينتظم عليها مفردات العمل الفني، ولوحته هذه شأن لوحاته الاخرى التي مارس فيها الفنان مراحل عمله، حيث يمثل العمل الفني مشهدا بصريا تعبيريا تجريديا.

يظهر في هذا العمل الفني شخصية منفردة بملامح تجريدية مهيمنة على العمل الفني تستند الى خلفية على خلفية تفرض نفسها ذات الالوان البني والوردي وهي الوان تفصح عن البهجة بقدر افصاحها على الحس التشاؤمي باطنيا ممثلا بغموض وتشويه الشخصية في العمل الفني وصعوبة التعرف علي تفاصيلها، فالعمل الفني يوحي الى الغريزة الموجودة لدى الفنان في الشكل المتمثل بعمله اذ رسم جسد امرأة عارية بشكل مشوه هستيري مما ينم عن سلوكياته القلقة وابتعاده عن قيم مجتمعه وتجاوزه لها وبوضعية حركية معينة عدوانية، ان الوضعية التي نفذت بها الشخصية عبثية تعطي احساس بالعدمية ومنفردة دلالة على انطوائية الفنان واغترابه فبذلك ظهرت ذات الفنان من خلال تضخيم الانا لديه عبر هذه الشخصية المنفردة.

الفنان في هذا العمل الفني يعاني من العبث واللامبالاة وتجسيد المبتذل والفضائحي وجسدها بشكل هستيري ينم عن وجود القلق في سلوكياته لانه يتشبث بالتمثيل العضوي ممثلا اياه بخيال واسع وانفعال حسي معلنا اغترابه عن مجتمعه وتمرده عليه من خلال تاكيده على وجوده وتفرده بذاتيته وتمثيل خياله مبرزا ذلك في نتاجاته الفنية.

ان الشبقية تظهر جلية في المظهر السلوكي للشخصية بتأكيده على ايماءات الجسم

وتفخيم بعض من اجزائه واهمال الجزء الاخر المتمثل بالرأس، فشخصية المرأة في العمل الفني اظهرها الفنان بنوع من الاثارة من خلال التاكيد على اجزاء واهمال اخرى موظفا خياله في ذلك بالالوان المبهجة والمشرقة التي تفصح عن طلب الجنس مؤكدا بذلك من خلال الحركة على مناطق ذات الاثارة الجنسية بشكل ملفت للنظر.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

أولاً. استعراض النتائج ومناقشتها:

توصلت الباحثة من خلال التحليل البنائي الذي أجرته الى جملة من النتائج والتي هي:

ظهر القلق والذي ينجم عن خبرات ماضية مع تشويه وتحريف الادراك المعرفي للذات والواقع من خلال استحضار الذكريات والخبرات الماضية مع تضخيم السلبيات فتجعل صاحبها في حالة توتر وعدم امان مما يدفعه الى تدمير الذات. وقد تجلى ذلك لدى فناني التعبيرية التجريدية من خلال شدة الانفعال في الخط واللون والشكل لدى (بولوك) في النموذج (١)، والفنان (بيكون) في النموذج (٣). كما وقد ظهر القلق من خلال الاغتراب والتشظي في الخط والشكل واللون لدى كل من (دي كوننغ) في النموذج (٢).

اما الانطواء والذي يمكن ان يلتمس وجوده في تصرفات الفرد، او من خلال ما يقوم به من نتاجات فنية، وقد تمثل الانطواء من خلال سمة التشاؤم والتي من الممكن ان تعود الى بيئاتهم الاجتماعية. فقد ظهرت لدى كل من (دي كوننغ) في النموذج (٢)، والفنان (بيكون) في النموذج (٣).و كذلك من خلال سمة الاختزال لتفاصيل النتاجات الفنية لدى فناني التعبيرية التجريدية فقد ظهرت لدى الفنان (دي كوننغ) في النموذج (٢).

اما الشبقية في الفن فهي وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي

احبطها الواقع، والفنان اساسا يبتعد عن الواقع لانه لا يستطيع ان يتخلى عن اشباع غرائزه التي تتطلب الاشباع. وقد ظهرت الشبقية لدى فناني التعبيرية التجريدية من خلال رسم الاعضاء الجنسية والتي تجسدت في رسومات كل من (دي كوننغ) في النموذج (٢)، والفنان (بيكون) في النموذج (٣). وكذلك من خلال رسم جنس الفنان والتي ظهرت لدى الفنان (بيكون) في النموذج (٣). وايضا من خلال رسم الجنس الاخر والتي ظهرت لدى الفنان (دي كوننغ) في النموذج (٢).

في حين ان التمرد هو استهجان ورفض الفنان للوسط الذي يعيش فيه معربا عن ثورته على الواقع بتمرده عليه من خلال الخروج عن قيم المجتمع السائدة، وقد ظهر لدى الفنان (دي كوننغ) في النموذج (٢)، والفنان (بيكون) في النموذج (٣).

وقد تجسدت أنظمة التعبير في التعبيرية التجريدية برفض التقليد واستبدالها بأنظمة مغايرة تتمثل في سعي الفنان الى التجريب مواد جديدة للوصول الى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها، وأصبح التعبير الأكثر أنتشاراً هو (اللاشكلي) لكسر المألوف مثلما ظهر لدى الفنان (بولوك) في التموذج (١) والاشتغال على ما هو مبتذل ومهمش وصولاً الى قراءة جمالية تحمل أنظمة تعبير حديثة مثلما ظهر لدى الفنان (بيكون) كما في النموذج (٣) و لدى الفنان (دي كوننغ) في النموذج (٢)، وعلى هذا الاساس فأن النظام التعبيري في التعبيرية التجريدية يمتاز بالبساطة، والبدائية، والفطرية، فضلاً عن المزاوجة بين المواد والخامات وفن الإلصاق، ومزج اللون بالتراب والرمال لمنحها طاقة تعبيرية عالية وذلك للتعبير عن أحساسات مصدرها اللاوعي، ويظهر ذلك لدى الفنان (دي كوننغ) في نموذج (٢) ولدى الفنان (بولوك) في النموذج (١) من عينة البحث.

كان لدى التعبيريين التجريديين أنظمتهم التعبيرية فهم يولون أهمية كبرى على ضربات ريشاتهم، التي ترتبط بالغموض ولا تلغي الحضور الإنساني، وتعتمد على التعبير العفوي، ويتجلى ذلك لدى الفنان (دي كوننغ) في نموذج (٢)، والفنان (بيكون) في النموذج (٣) من عينة البحث.

ثانيا. الاستنتاجات:

١. شيوع اللاشعور في نتاجات فناني التعبيرية التجريدية مثل القلق والتمرد والانطواء والانبساط والشبقية والعبث والحاجة الى الحب وهي تتناسب مع توجهات ما بعد الحداثة.

٢. انفتاح فضاء العرض البصري وتشظي منظومته من العلاقات البنائية داخل العمل الفني.

٣. تشير انظمة التعبير في التعبيرية التجريدية الى التفكيك والهدم والذي يحصل من خلال تفكيك عناصره واعادة تركيبها لبناء أشكال جديدة، كما أستخدم فنانو التعبيرية التجريدية وسائل غير مألوفة للتعبير عن نزعتهم العدمية وتحويلهم الفوضى فناً وأصبح لكل فنان نظام تعبيري خاص ينطلق من ذاتية مصدرها اللاوعي وبتفاعلها مع التغيرات تنتج مميزات عدة كاللعب الحر، وغياب المركز الثابت في اللوحة.

ثالثا. التوصيات:

أ. ضرورة انشاء متاحف وصالات متاحة للاعمال الكبيرة والتي منها اعمال تعبيرية تجريدية.

ب. تكثيف الاصدارات والمطبوعات حول دراسات ما بعد الحداثة والاهتمام بترجمة المصادر من اللغات الاجنبية.

رابعاً. المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة العلمية تقترح الباحثة اجراء الدراسات والبحوث التي تتعلق بالجوانب الاخرى من التعبيرية التجريدية:

١. مرجعيات الشكل البصري في التعبيرية التجريدية.

٢. الابعاد الاسلوبية والتقنية لدى فناني التعبيرية التجريدية.

قائمة المصادر والمراجع

١.عيد، كمال: **جماليات الفنون**، منشورات الجاحظ للنشر، العراق، بغداد، ١٩٨٠.

٢.عباس، فيصل: **التحليل النفسي و الاتجاهات الفرويدية**، ط ١، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٦.

٣.النجدي، عبد الرحمن: **علم النفس التربوي**، ط ٤، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣.

٤.عبد الخالق، احمد محمد و عبد الفتاح محمد دويدار: **علم النفس اصوله ومبادئه**، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٩.

٥.الشيباني، بدر ابراهيم: **سيكولوجية النمو**، مركز المخطوطات والتراث والوثائق، الكويت، ٢٠٠٠.

٦.سويف، مصطفى: **الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٧.عبد الحميد، شاكر: **العملية الابداعية في فن التصوير**، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.

٨.الحنفي، عبد المنعم: **التحليل النفسي والاحلام**، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ب.ت.

٩.عوض، رياض: **مقدمات في فلسفة الفن**، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤.

١٠.صالح، قاسم حسين: **الابداع في الفن**، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨١.

١١.عيسى، حسن احمد: **الابداع في الفن والعلم**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩،

١٢.امهز، محمود: **الفن التشكيلي المعاصر**، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

١٣.مولر، جي.اي: **مئة عام من الرسم الحديث**، تر: فخري خليل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

١٤.علوان، محمد علي: **تاريخ الفن الحديث**، مط: الدار العربية، بغداد، ٢٠١١.

١٥.ريد، هربرت: **حاضر الفن**، تر: سمير علي، دار منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٨٣.

١٦.الطفيلي، مهدي عبد الامير و علي شناوة ال وادي: **الابعاد الاسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية**، ط ١، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ٢٠١١.

١٧.سمث. ادوارد لوسي : **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية**، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.

الرسائل والاطاريح:

١. عبد محمد، حوراء علي: **الابعاد النفسية للتعبير الفني وتمثلاتها في الفن الكرافيتي**، رسالة ماجستير، جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، رسالة غير منشورة، ٢٠١٧.

٢. احمد، وهبي رسول: **التعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر في كوردستان العراق**، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السليمانية، ٢٠٠٨.