

اللوحة الفنية: من التشخيص إلى التجريد

تأليف: رومان إنغاردن

ترجمة وتقديم: أ. د / كمال بومنير/قسم الفلسفة جامعة الجزائر2

الملخص:

المقال هو ترجمة لنص مأخوذ من كتاب بعنوان: **حول الرسم التجريدي** للفيلسوف الفينومينولوجي رومان إنغاردن Roman Ingarden (1893-1970)، وهو كتاب يتضمن آراءه الفنية والجمالية في مجال فن الرسم. ويقدم النص المترجم رؤية الفيلسوف للوحة التجريدية وماهيتها وخصائصها، وكذا مشاكل تلقيها من قبل المشاهد، وذلك بالمقارنة مع اللوحة التشخيصية.

الكلمات المفتاحية: رومان إنغاردن، اللوحة التجريدية، اللوحة التشخيصية، مشكلة الفهم، القيمة الجمالية.

رومان إنغاردن Roman Ingarden فيلسوف بولوني معاصر، وأحد أقطاب الفلسفة الفينومينولوجية. وُلد سنة 1893 في مدينة **كراكوف**، درس علم النفس في جامعة **غوتنغن** الألمانية في 1911، ثم انتقل إلى دراسة الفلسفة سنة 1912 بعد تعرفه على الفيلسوف الفينومينولوجي الكبير **إدموند هوسرل** Edmond Husserl الذي لازمه إلى سنة 1914. ثم واصل دراسته بجامعة **غوتنغن** إلى غاية سنة 1916، وبعدها مارس التدريس بجامعة **لغوف**. من أهم مؤلفاته: **معرفة العمل الأدبي** (1937)، **حول بنية الصورة: دراسة في نظرية الفن** (1946)، **دراسات جمالية** (1957)، **التجربة، العمل الفني والقيمة** (1966) **أسس نظرية المعرفة** (1971)، **حول الإنسان** (1972). أما الكتاب الذي تضمن آراءه الفنية والجمالية، وخاصة في مجال فن الرسم فقد جاء بعنوان **حول الرسم التجريدي**. توفي رومان إنغاردن في 14 جوان 1970.

لا شك أنّ ماهية اللوحة الفنية المجردة مختلفة تماما عن ماهية اللوحات الفنية التشخيصية. ففي الرسم التشخيصي- وبغض النظر عن تلك الموضوعات التي تتكرر من خلال الأساليب والاتجاهات الفنية- فإننا نلاحظ وجود سمات مشتركة في عدة لوحات مثل كيفية رسم هذه اللوحات أو التركيبات التي تتضمنها. أما فيما يخص الرسم التجريدي فيمكننا القول، ولكن بحذر شديد إنّ اللوحة الجيدة متولدة من مشكلة فنية ما حينما تُطرح، بحيث يمكننا أن نجد الحل فيها، وإذا كان هذا الحل سليما فهو بدون شك الحل الممكن الوحيد. ولكن ومع ذلك فإنّ فهم اللوحة الفنية يتطلب من المشاهد كشف المشكلة وحلها عبر النظر إليها. غير أنّ هذا المشاهد يفتقر في كثير من الأحيان إلى نموذج سابق وتام، وهذا حتى يتسنى له تحقيق هذا الغرض. والحقّ أنه يتعذر عليه الحصول على هذا النموذج ما دام أنه يجهل تماما المسائل التصويرية التي طالما كانت تُقلق الفنانين المبدعين حقا. هذا، ويجدر بنا أن نشير بأنّ في الرسم التشخيصي Figuratif يكون اختيار الأشياء والأشخاص والوضع الذي توجد فيه، بل وحتى الموضوع الأدبي المذكور في العنوان أحيانا تقدم للمشاهد مفتاحا في فهم مبادئ تركيب وتكوين اللوحة الفنية. ومع ذلك، بمقدورنا القول إنّ هذا المفتاح لا يقدّم له في أحيان كثيرة هذه العناصر إلا من الجانب الظاهر فقط. أولا وقبل كل شيء يجب الإقرار بأنّه من المألوف أن يكون موضوع اللوحة القديمة التي رُسمت منذ قرون بالنسبة إلينا مبهما وغامضا، وهذا بطبيعة الحال إذا كنا نفنقر إلى معلومات إضافية ومتممة. ومع ذلك، حتى وإن فهمنا موضوع هذه اللوحة فإنّه يبقى في بعض الأحيان غريبا وغير ممتع في نظرنا. ويمكن أن نشير هنا مثلا إلى العديد من الموضوعات المستقاة من الأساطير اليونانية. ثانيا، إنّ المشكل الفني والتصويري الذي يطرحه الموضوع قد يتعذر فهمه أيضا حتى وإن تم عرضه بشكل جيد في اللوحة بحيث لا يستطيع المشاهد فهم المعنى والوظيفة المتضمنين في هذه اللوحة، أو على الأقل لا يستطيع الوصول إلى فهم كامل لذلك، وهذا على الرغم أنه في أحسن الأحوال يستطيع الشعور أو الإحساس بالمعنى. ولكن ومع ذلك، يكتفي المشاهد العادي الذي أُلّف هذه اللوحات بفهم الموضوع الأدبي للوحة ولا يدرك وجود إمكانية تحقيق فهم آخر. على هذا الأساس، اتسم موقف المشاهد من القيمة التصويرية للوحة بالطابع العاطفي، ومع ذلك

ليس غريباً أن يحقق له نوعاً من الرضا الجمالي، غير أنّ طبيعته وأساسه المتأصلين في اللوحة لا يتحققان في وعيه. والحق أنه إذا فهم "المشهد" المشخّص في اللوحة وكان رد فعله عاطفياً تجاهه بعدما لاحظ ربما "دقة" أو "سلامة" بعض الأشياء الحقيقية فيها، بحيث يعتقد أنّ لديه معرفة فيما يخص جانبها غير الفني، لذلك فمن الواضح أنه سيشعر بالرضا ولن ينتظر شيئاً آخر من اللوحة. ومن المعلوم أيضاً أنّ المشاهد "لن يرى شيئاً" - كما يُقال - في الرسم التجريدي Abstrait بل إنه يجهل تماماً ماذا "يجب عليه أن يرى". وإذا كان الأمر كذلك، فإنه لنحصل على المتعة المتعلقة بذلك الرسم، ومن ثمّ سيشعر بالاضطراب والحيرة. هذا، ومن المعلوم أيضاً أنّ اللوحات المجردة قد تظهر لنا في وقتنا الحالي شبيهة باللوحات التشخيصية أو بعبارة أخرى قد تبدو لنا وكأنها بمثابة خلفية لها. لذلك فمن المؤكد أنّ المشاهد سيتوجه نحو الترتيبات التي تضمنها الرسم التجريدي ولن يعود في مقدوره التوجه نحو ترتيبات أخرى ضرورية لفهم اللوحات الفنية المجردة.

وبمقدورنا القول إنّ العامل الرئيسي لفقدان هذا التوجه يكمن في وجود عدد كبير من اللوحات الفنية المجردة التي تجعل المشاهد حينما يتأملها يتخذ موقفاً متناسباً ومتوافقاً مع اللوحات الفنية التشخيصية لأنّ هذه اللوحات ليست "مجردة" بالقدر الكافي، وبالتالي فهي تُظهر للمشاهد عدة أشياء قد تغيرت بنيتها فقط. وإذا كان الأمر كذلك فقد يصعب علينا معرفة ما إذا كنا أمام لوحة فنية تعبيرية أو لوحة مجردة. إذ ذاك، ليس من اليسير في شيء فهم هذه اللوحة وإدراك معناها.

هذا، وتجدر الإشارة إلى أنّ بدايات فن الرسم المعاصر قد تمت وفق طريقتين متميزتين وهما: أولاًهما تقوم على ما يُسمى تبسيط الأشكال "الطبيعية" (الأشكال المكانية والألوان على وجه الخصوص) للأشياء المُمثلة. أما الثانية فهي متعلقة بما يُسمى التشويه. ومن الملاحظ أننا اتبعنا هاتين الطريقتين عبر تركيزنا على بُقع الألوان التي تُظهر هذه الأشياء وفق مبدأ موحد للتركيب اللوني الخاص باللوحة. وبناءً على ذلك، فإننا حصلنا على لوحات بمقدورها تصوير بعض "الأشياء" مختلفة تماماً عن "الأشياء" الموجودة في "الواقع" كالوحوش أو الأشكال الغريبة. والحق أنّ هذه الأشياء تنتمي في حقيقة الأمر إلى النمط العام للأشياء الحقيقية والملموسة. غير أنه يجب أن نعترف في الوقت نفسه بأننا استطعنا في كثير من الأحيان التخلص من الموضوعات الأدبية (أو تحويلها إلى موضوعات أخرى مخيفة ومقلقة على نحو غير مألوف). بيد أنه - وبفضل العوامل التعبيرية للوحة - استطعنا تغليب الجو العاطفي الذي تم التعبير عنه، وقد ساعد ذلك المشاهد على تفسير اللوحة بالاستناد إلى الأشياء نفسها. لكن، ومع ذلك، يجب التخلص من هذا الموقف تماماً إذا كنا نريد أن نتكشف اللوحة المجردة حقاً للمشاهد في تشكلها الخاص. لكن فيما يتمثل هذا التشكل اللافت للنظر الذي نسميه اليوم اللوحة الفنية "المجردة"؟ [...]

هذا، وبمقدورنا القول إنّ في معظم اللوحات الفنية التي تُبرز ميلاً إلى التجريد تدفع البُقع اللونية الموجودة على هذه اللوحات المشاهد إلى تخيل رؤية أشياء غير عادية وغريبة كأن يرى مثلاً "أزهاراً" غريبة أو "نبات" أو "حجارة" الخ. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ هذه البُقع بمثابة مرتكزات نوعية حساسة لبعض المظاهر التي بمقدورها أن تجعل المشاهد يرى بعض الأشياء أو الأشكال الخارجية المماثلة للأشياء المتميزة بدورها عن الأشياء التي تظهر عادة في العالم الحقيقي. يتعلق الأمر هنا إذاً صح التعبير بلوحات نصف مجردة.

والحق أنه يمكن أن تكون لهذه اللوحات بعض الجوانب المتضمنة للقيمة الجمالية، وبالتالي، فهي أعمال فنية؛ ولكن، ومع ذلك، لا يمكن اعتبارها نمطاً خالصاً من اللوحات الفنية المجردة. وبناءً على هذا، إذا استطعنا، فيما يخص كل هذه اللوحات، تكوين مثل هذه الأشكال الخارجية التي بإمكانها أن تُظهر للمشاهد أشياء غريبة وغير موجودة في الطبيعة فمعنى ذلك أنّه من غير الممكن تحقيق مصادرة التجريد المطلق للوحة في الممارسة.

هذا، ومن المعلوم أنّ صعوبة تحقيق هذه المصادرة - باستثناء الرسومات الزجاجة مختلفة الألوان التي تُزيّن بها الكنائس وسواها - متعلقة بالألوان التي تغطي مساحة اللوحة من حيث هي ألوان مصطنعة نجدها في حياتنا اليومية على الأشياء المادية غير الشفافة، والموجودة بوضوح على السطح التي تجعلها في الوقت نفسه مرئية. والحق أنها متميزة عن الألوان المكانية (على غرار "النبيذ الأبيض" مثلاً) وألوان السطح كلون السماء الصافية مثلاً. على هذا الأساس، وحينما نضع على مساحة اللوحة بعض الصباغ

الملونة يبرز لوناً اصطناعياً وظيفته الطبيعية تتمثل في إبراز "سطح" "اللوحة المرسومة" بوضوح. ويكفي القيام ببعض الطرائق الخاصة مع الحذر الشديد حتى نتخلص بشكل أو بآخر من هذه الوظيفة أو لصرفها إلى شيء آخر مثلما هو عليه الحال عندما نريد أن نرسم على اللوحة اللون "الأزرق" للسماء الصافية مثلاً. وعندما نضع على مساحة اللوحة بعض الصباغ الملونة يظهر لوناً اصطناعياً تكون وظيفته الطبيعية هي إبراز مساحة "الرسم". ويكفي القيام ببعض الطرائق الخاصة حتى يتم إزالة بكيفية أو أخرى وظيفة اللون أو تحويلها نحو شيء آخر مثلما هو عليه الحال حينما نريد رسم لون "أزرق" السماء الصافية على اللوحة. والحق أن طابع الألوان هذا قد يختفي إلى حد ما في الرسم على الزجاج فقط، حينما ننظر إلى الزجاجية، ولكن من دون التخلي عنه تماماً لأن اللون المكاني للسطح يمكن أن تظهر أيضاً. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الطرائق التي يكون بمقدورنا تطبيقها على اللوحة الفنية التشخيصية لإبراز لون المساحة غير ممكنة التطبيق على اللوحة التجريدية. إذ من المعلوم أنه من الممكن أيضاً إبراز -على اللوحة التشخيصية- مساحات الأشياء المصورة بواسطة الصباغ الملونة (المنازل، الأدوات، الناس) وإخفاء -إلى حد ما- مساحة "الرسم". لكن، إذا لم تكن هناك أشياء مشخصة ستظهر المساحة الملونة من جديد عبر "الرسم".

وفي هذه الحالة سيكون صعباً للغاية تجاوز الطابع الخاص للون المساحة اعتماداً على مختلف البقع الملونة المتجاورة وإخفاء مساحة "الرسم" عن حقل الرؤية، حتى تسمح ب بروز **الظواهر اللونية الخالصة** أو بعبارة أخرى للعمل على وجود **اللوحة التجريدية**. ولكن وعلى الرغم من ذلك يبدو أنه من الممكن أن توجد مثل هذه اللوحة. وليس غريباً أن يظهر في كثير من الأحيان فضاءً ثلاثي الأبعاد تقريباً الذي لا يتميز بوضوح ولكنه مع ذلك حاضر وموجود. ومما لا شك فيه أن مظهر اللون الخالص للمساحة قد وقع بالفعل غير أن الوظيفة التي يُفترض أن تُظهر شيئاً آخر غير اللون لا يمكن إخفاؤها. وبناء عليه، نجد أنفسنا من جديد أمام الحد الفاصل بين لوحة تجريدية و لوحة نصف تجريدية. وإذا كانت نوعية وشكل وكيفية توزيع الألوان في اللوحة غير متعارضة مع تكوين الرؤى سنحصل حينئذ على لوحة تشخيصية بدلاً من لوحة نصف مجردة.

ومن الملاحظ أن في معظم اللوحات التي تُعتبر "مجردة" يتعلق الأمر بالفعل ببعض مساحات الرسم المطلية بألوان مبرقشة؛ وقد نجد في أغلب الأوقات خلفيات رُسمت عليها أشكال هندسية منتظمة إلى حد ما، ويمكن أن نذكر هنا على سبيل المثال بعض متوازيات السطوح والدوائر والمثلثات، الخ. والحق أن هذه الأشكال ليست خيالية ومشخصة في مظاهر معينة. ولكن ومع ذلك، يتم إظهار بعض الأشكال الثنائية البعد حسياً أو وبنائياً على اللوحة. غير أنه يجب أن نشير هنا إلى أن في كثير من الأحيان لا نفهم لماذا تظهر هذه الأشكال في وقت واحد ومنظمة في الوقت نفسه على مساحة اللوحة بدقة على هذا المنوال دون غيره. وهكذا، عندما تكون البقع الملونة التي تغطي مساحة اللوحة أقل انتظاماً وفي الوقت نفسه غامضة فإن مساحة "الرسم" لا تختفي عادة، وهذا ليس بسبب أنها تغطي ألوان المساحة. والحال أن بقع الألوان قد تستعيد في بعض الأحيان، بالنظر إلى شكلها، بعض الأشياء غير المشخصة في اللوحة. وهنا لا يمكن أن ينتقل المشاهد إلى اللوحة التجريدية. ولذلك فمن المؤكد أن الأمر متعلق بزخرفة من نوع خاص لا بلوحة تجريدية أي بتركيب لوني مستقل بذاته يتجاوز "الرسم" نفسه أو بعبارة أخرى بما أننا نستعمل في الرسم التجريدي ألوان المساحة التي تغطي مساحة "الرسم" فإن العديد من اللوحات "المجردة" ليست كذلك بالمعنى الحرفي. وبالتالي فهي لا تمثل سوى بعض القيم الزخرفية التي يكون بمقدورها التمييز في عمل فني بين التكوين الفني لقطعة من الخشب المزينة واللوحة الملونة. غير أن هذا كله متوقف في حقيقة الأمر على معرفة ما إذا كان بإمكان بقع الألوان أن تسترعي اهتمام المشاهد وتصبح في نهاية الأمر موضوعاً لمعاش جمالي Vécú esthétique [..]

ليس من شك أن هناك بعض الصعوبات التي تؤثر لا محالة في تكوين اللوحات الفنية التجريدية. والحق أن الرسّامين أقدر من غيرهم على إخبارنا ما إذا كان تكوينهم النظري ومهارتهم المتطورة من فهم تصويري لتجاربهم المباشرة بواسطة لغة نظرية تسمح بتعاون الفنانين والمنظرين الذين يبذلون قصارى جهدهم لفهم مقاصد وإبداعات الأولين (الفنانين). ويبدو أن الفنانين يمتلكون في هذه اللحظة عدداً كبيراً من التجارب المتنوعة، لكن ومع ذلك، فهم يفتقرون إلى القدرة على تبليغها للغير؛ وبالمقابل، يتمتع المنظرون

بمهارة لغوية وصورية فائقة وبعض الأفكار بخصوص اللوحات المنجزة، غير أنّ تجربتهم المباشرة ومهارة إجرائهم الذي يقودنا من التوقعات الأولى لعملية التركيب أو التكوين إلى اللوحة الفعلية غير كافية للحديث عن تعاون مثمر بينهما (الفنانون والمنظرون).

هذا، وإذا نحن أولينا النظر إلى اللوحة التجريدية يمكننا أن نوجز ذلك في النقاط التالية:
أولاً: تكون اللوحة "تجريدية" حينما لا يحتوي مضمونها أي موضوع مصوّر (إنسان، أشياء) وبالتالي، لا يتحقق في الموضوع تشخيصٌ ما.

ثانياً: تكتسي اللوحة طابعاً "تجريدياً" حينما —ولكي يتم فهمها بدقة— يجب أثناء حدس البُقع الملونة "غض الطرف" عن الوظائف الناتجة عن هذه البُقع في تكوين المظاهر وبصورة غير مباشرة تبين الأشياء المشخصة. وعلى نفس المنوال، يجب غض النظر عن الوظيفة الطبيعية لهذه البُقع الملونة باعتبارها تحديداً أو حصراً لمساحة للرسم الفعلي.

ثالثاً: من المعلوم أنّ اللوحة قد تتخذ طابعاً "تجريدياً" عندما تكون معزولة عن محيطها البصري بقدر ما يحقق تناسباً خاصاً للصفات اللونية. لأجل ذلك، من الضروري عزله بهذه الكيفية حتى يتسنى لنا بذلك "غض النظر" عن هذا المحيط.

رابعاً: تكتسي اللوحة طابعاً "تجريدياً" (في حالة ما إذا حققت "نجاحاً" فعلياً) وهذا بقدر ما تمثل عرضاً يحدث انطلاقاً من شيء فعلي وتناسب مثالي وضروري للصفات الخالصة (وهذا ما يشبه الفكرة الأفلاطونية). لأجل ذلك سنغض النظر عن خصوصية البُقع الملونة —أو بتعبير هوسرل تحقيق فعل "التفكير" Idéation - إذا أردنا فهم هذا التناسب المثالي. ولكن ومع ذلك، تيسر اللوحة "التجريدية" للمشاهد عملية هذا الفعل.

خامساً: في مستوى ثانٍ، تكون اللوحة "تجريدية" عندما تتضمن أشياء مشخصة ولكنها تبسط مختلف تفاصيلها (بالمقارنة مع الكيفية التي تتشكل منها هذه الأشياء العينية أمام الإدراك البصري). وبدلاً من عدد كبير من الرسومات التحضيرية لبُقع الألوان، ستظهر على اللوحة بقعٌ أهم نسبياً من هذه الرسومات التحضيرية نفسها أو بدلاً من التركيز على التفاصيل المتعلقة بنطاق الشكل الخاصة بالشئ نفسه، سيظهر شكل مكاني مرسوم وفق خطوط كبيرة للشئ المصوّر والمماثل.

سادساً: وبمعنى مغاير لما أشرنا إليه سابقاً، يمكن أن نتحدث الآن عن لوحة "تجريدية" عندما تُبرز تشوهات في شكل ولون الأشياء المشخصة؛ وهي تشوهات بالمقارنة مع الأشياء الفعلية والمماثلة. ومن الواضح أنّ هذه التشوهات ليست ناتجة عن عجز تقني في "نقل" هذه الأشياء الملموسة على اللوحة وإنما هي متأتية من قصد الفنان الواعي، بذلك، يجب أن تؤدي وظيفة فنية خاصة. وإذا كان الفهم سليماً فإنّ ما يحدث على مستوى اللوحة —وبالتالي لدى المشاهد— هو عملية "تجريد" بالنسبة إلى أشكال وألوان لبعض الأشياء الحقيقية التي تُعتبر نموذجاً أساسياً في عملية الإبداع الفني. وبحسب اللوحة فإنّ الوظيفة الفنية التي تتسبب في مثل هذه "التشوهات" يمكن أن تكون سليمة إلى حد كبير.

سابعاً: أخيراً، بإمكاننا القول إنّ اللوحة التشخيصية تتضمن إلى حد ما لوحة "تجريدية" تشمل كل ما يتعلق بالرؤية الخالصة؛ فاللوحة "التجريدية" تتطلب من المشاهد القيام بعملية "تجريد" الموضوعات التاريخية والأدبية كموضوعات مشخصة وشروطها الفيزيائية، وعند اللزوم أيضاً، القيام بتجريد شروطها النفسية. وإذا فهم "التجريد" بهذه الكيفية فكل ما لا يكتسي طابعاً "تشخيصياً" في اللوحة سيتم وضعه بين قوسين. وما يتبقى من اللوحة من جانب عيني بعد عملية التجريد هو مجرد لحظات نوعية وبصرية خالصة قد تشكل من دون شك أساس بعض الخصائص التصويرية التي تتضمن قيمة جمالية. والحق أنّ الرسّامين الذين أسسوا الرسم "التجريدي" متفقون على أنّ هدف الرسّامين الحقيقيين هو إبداع لوحات فنية "تجريدية"، غير أنّ جمهور المشاهدين لم يفهموا دوماً كيف يجب النظر إلى اللوحات بشكل سليم ومناسب. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ اللوحات التجريدية الخالصة وحدها ستسمح لنا من دون شك بفهم الرسم التشخيصي كله¹.

¹Roman Ingarden, *Sur la peinture abstraite*, traduit de l'allemand par Marc de Launay, Paris, éditions Hermann, 2013, pp 25-30.