Journal of Humanities and Social Sciences
Volume (6), Issue (15) : 30 Dec 2022
P: 73 - 89

ISSN: 2522-3380

مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المجلد (6)، العدد (15) : 30 ديسمبر 2022م
ص: 73 - 89

The method of chance in plastic art

Hakima KASSID

Faculty of Humanities and Social Sciences || Mohammed V University || Morocco

Abstract: This research attempts to question the relationship between art and chance. Associating these two terms at first glance leads to a contradiction and requires in-depth investigation. Associating art with chance is a link between a random, involuntary phenomenon and a conscious intentional process, and their coexistence amounts to denying the artist's complete control over his creative realization, which can lead to undermining the idea of genius and artistic inspiration, and casts doubt on the idea of hard work.

However, with the emergence of modern art, artists began to express themselves with greater freedom, and they resorted to chance and its methodological and unsystematic mechanism, so they surrendered to it and ceased to fight it, and submitted it to their ultimate ends and intentions, which opened the door for the artist to experience the sensory world of an infinity in order to obtain surprising and amazing results.

Keywords: plastic art, chance method, spontaneity, abstract expressionism.

منهج المصادفة في الفن التشكيلي

حكيمة قصيد

كلية الأداب والعلوم الإنسانية || جامعة محمد الخامس || المغرب

المستخلص: إن هذا البحث هو محاولة لمساءلة العلاقة بين الفن والمصادفة، حيث أن الجمع بين هذين المصطلحين يحيل في الوهلة الأولى إلى التناقض ويستوجب التعمق والتقصي. فإقران الفن بالمصادفة إنما هو ربط بين ظاهرة عشوائية لا إرادية وعملية قصدية واعية، وتلازمهما يعني نفي للسيطرة الكاملة للفنان على منجزه الإبداعي مما قد يؤدي إلى تقويض فكرة العبقرية الفنية والإلهام، ويشكك في فكرة العمل الجاد. لكن، مع ظهور الفن الحديث، أخذ الفنانون يعبرون عن أنفسهم بقسط أكبر من الحرية، وصاروا يلجؤون الى المصادفة وآليتها المنهجية وغير المنهجية، فاستسلموا لها وكفوا عن محاربتها، وسخروها لغاياتهم ومقاصدهم النهائية، مما فتح الباب أمام الفنان، للتجربة الحسية لعالم لانهائي من أجل تحقيق نتائج مدهشة ومفاجئة.

الكلمات المفتاحية: الفن التشكيلي، منهج المصادفة، التلقائية، التعبيرية التجريدية.

مقدمة

حديثا، بدأ الاهتمام بالمصادفة لإدراكها وفهم آلياتها والاستفادة من منافعها باتخاذها كمنهج يقود الباحث إلى إعادة تنظيم طرق رؤيته، وتوجيه تفكيره، لبناء معرفة جديدة تمكنه من حل المشاكل التي تتطلب انتقاء لأفضل المسارات في مواقف الصراع؛ فكثيرا ما كانت أفضل المسارات تلك التي جاءت عن طريق المصادفة.

وكما لا يخفى على أحد، فإن الكثير من الاكتشافات العلمية التي غيرت مجرى تاريخ البشرية، حصلت عن طريق المصادفة. هذه الأخيرة، وإن كانت مجرد حدث عفوي أو خطأ سخيف فإنها، إذا ما اقترنت بالذكاء ودقة الملاحظة مكنت من تجميع أجزاء "الأحجية" للوصول لاكتشافات رائعة .

إلا أن الكثيرين يعتبرون المصادفة "عائق أمام مشاريعنا، يشوش على اختباراتنا وتجاربنا الدقيقة، تضبب رؤيتنا للمستقبل القريب، وتجعل توقعاتنا للمستقبل البعيد مستحيلة"(راستينغ، 1995: 6). ولذلك، فقد حاربها الإنسان عندما حاول الكشف عن أسباب حدوثها للتخلص منها، وعن القوانين التي تحكم عملها حتى يستطيع خوض معركة ناجحة ضد لا توقعية أحدثها.

غير أن للمصادفة وجها آخر سعيدا ومحببا ونافعا، يجعل الإنسان يبتهج بحسن حظه، فإن كانت من جهة تشوش على خططنا وتعرقل مساراتنا، فهي من جهة أخرى، إذا ما اقترنت بالفطنة والحصافة، تقدم لنا فرصا جديدة وجب علينا اقتناصها. عندها، يتحول غموض الصدفة ولا تحديدها إلى سرنديبية تعكس ملكتنا في القدرة على التعامل مع المفاجئ واللامتوقع وتحويله لصالحنا.

في مجال الفن التشكيلي، قبل المصادفة كان الخطأ، وكانت المهارة تتجلى في قدرة الفنان على خوض معركة ناجحة ضد لا توقعية حوادثها للتقليل من عواقبها المدمرة (Schreiber,2021 : 176-177). إلا أنه خلال القرن العشرين، جرى الانتقال إلى فن المصادفة واللامعقول واللاقصد واللإرادية، ليفصح عن معنى التورط والغربة والعدمية واللانظام واليأس والفوضى الذي تولد من أزمة انعدام اليقين التي صاحبت الحربين العالميتين، فبدأ السعي وراء خلخلة فرضيات الفن وقواعده، وقد كان منهج المصادفة هو المعول الذي استخدمه الدادائيون بداية، لتحطيم أسس الفن التقليدي وزعزعة مبادئه.

شيئا فشيئا، تعلم الفنانون التفكير في المصادفة لا كعائق مزعج، بل كنبع لإمكانات لا حصر لها، ولاحتمالات لا يستطيع أي خيال جامح أن يدركها، فصارت تعني بالنسبة له مصدرا للإبداع قادرًا على تغيير وجهات النظر حول الواقع المرصود، وتوجيه البحث نحو آفاق مفاهيمية أخرى.

للوقوف على هذا التحول في التعامل مع المصادفة، سنحاول من خلال هذا البحث الإجابة عن التساؤلات التالية:

ما هو الدور الذي لعبته المصادفة في الفن؟ بل كيف يمكن أن تنتج "المصادفة" فنا؟ وكيف يمكن للفنان الذي يسعى إلى استخدام مهاراته وذوقه وخياله الإبداعي بوعي أن يعتمد على المصادفة التي تحيل إلى اللاقصد والعشوائية؟ كيف يتعامل معها؟ هل يقاومها ويعمل على إزالة تجلياتها؟ أم يتحايل عليها ويدمجها في نشاطه الإبداعي؟

قبل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة، سنعمل أولا على تحديد مفهوم المصادفة.

1- مفهوم المصادفة

ثمة تفريق لغوي بين الصُّدفة والمصادفة، aفالفصيح: قابلتْه مصادفةً لا صُدْفةً، لأنَّ «الصدفة» من الصدوف، أي الإعراض والانصراف عن الشيء. قال تعالى: ﴿سَنَجْزِي الَّذِينَ يَصْدِفُونَ عَنْ آيَاتِنَا سُوءَ الْعَذَابِ بِمَا كَانُوا يَصْدِفُونَ﴾ [الأنعام: ١٥٧] أي: يُعرضون (فركوس: 3-12).

والمصادفة في اللغة تدل على وقوع الشيء اتفاقاً، من غير قصد وترتيب مسبق (بنت عبد العزيز العمرو: 388). أما اصطلاحا، فقد ورد في المعجم الفلسفي أن "الصدفة اتفاق مجهول العلة، أو تزامن لسلسلتين عليتين مستقلتين، أو هي سلب الضرورة"(الحنفي، 2000: 462). وقيل إن المصادفة هي "الأمر الذي لا يمكن تفسيره بالعلل الفاعلة، ولا بالعلل الغائية" (صليبا، 1986: 383 /2) ، كما قيل أنها "خلو النظام الكوني من الإله" (بنت عبد المحسن آل سعود، 1995: 23). وهو قول بعض الملاحدة أن هذا العالم بكل ما فيه من إتقان وإبداع باهر وجد مصادفة، وليس له موجد أوجده، ولا يمكن تفسيره بأنه له علة فاعلة، ولا علة غائية. فالمصادفة هي تلك"الكلمة العجيبة

الغريبة، التي دوما يكون لها مكان مرموق في أي حوار أو جدال أو لنقُل "تراشق" ديني إلحادي بالكلمات" (الغراب الحكيم، 2013: 7).

وهي بالنسبة لعامة الناس، حدث غير معقول وغير محدد وغامض، وغالبا ما تكون مصدر قلق وترقب. كما أن عدم القدرة على إعطاء تفسير منطقي لها، يعطيها بعدا ميتافيزيقيا، ويجعل الكثير منا يفكر في قوة خفية تتصرف دون علمنا ورغما عن إرادتنا، حاضرة في كل زمان ومكان، وقادرة على إعطاء تفسير لكل شيء.

ولعل أرسطو أول من حدّد معنى المصادفة، فهي عنده "من صنف الأفعال التي تتحقق في صورة القصد وإن تكن عرضية، وقصرها على العاقل الحي، وجعل التلقائية للحيوان والطفل" (العالم، 2003: 21). وهي عنده "اللقاء العرضي الشبيه باللقاء القصدي، أو هي العلة العرضية المتبوعة بنتائج غير متوقعة، تحمل طابع الغائية" (صليبا، 1986: 2/383).

أما الفلاسفة اللاحقون، مثل سبينوزا، وكانط وهيوم والعقلانيون عموما، فيرون فيها فقط "الإسم الذي نخفي وراءه الجهل بالأسباب الحقيقية للأحداث" (Bruger, 2021 : 53). وكذلك عرفها عالم الفيزياء الفرنسي (لابلاص 1749-1927)، مستندا على مبدأ الحتمية الكونية، إذ اعتبر احتمالية حدث ما هو نتيجة جهلنا أو معارفنا الجزئية (Lechalas, 1903 :148). وهي عند الفيلسوف (هيوم 1711-1776) "لا شيء في ذاتها، بل هي مجرد نفي لعلة، وهي في العقل حالة من عدم التحديد" (العالم، 2003: 22).

وبالتالي، يمكن تعريف المصادفة من خلال النظرية التقليدية التي تنظر إليها على أنها حكم ذاتي يستند على أساس قبلي هو مبدأ العلة غير الكافية، أي يتوقف على ما لدينا من معلومات ومعارف. وهي بذلك مقياس لمستوى جهلنا، فكلما زاد جهل الفرد، كلما خضع عالمه أكثر لعملها، والعكس صحيح، إذ أن "العالم في عيني العالم لا يبدو هشا أمام سياطها" (راستينغ، 1995 :11). من هذا المنطلق، فالمصادفة هي ما يخرج على النظام المألوف وعن القانون المعروف ولا يبدو له سبب ولا غاية واضحة، وهو أشبه ما يكون بالاتفاق.

إلا أن التصور الموضوعي للمصادفة الذي اقترحه عالم الرياضيات والفيلسوف الفرنسي (كورنو 1801-1877) شكك في صحة المصادفة الذاتية. وهو بذلك، يعد أول من حدد الدلالة الموضوعية للمصادفة في العالم الحديث. فهي عنده ليست نسبية بل هي واقعة متحققة بالفعل، وهي ثمرة الالتقاء بين سلاسل علية مستقلة بعضها عن بعض استقلالا عقليا" (Encyclopédie philosophique : Cournot). وقد بين (كورنو) أن المصادفة هي التلاقي الممكن بين حادثين أو أكثر تلاقيا عرضيا لا يمكن تفسيره بالعلل المعلومة، وإن كان لكل حادثة من هذه الحوادث علل تخصها (Piquignot, 2021 :17). المصادفة إذا، ليست خروجا على قوانين الطبيعة، وإنما هي أمر طبيعي يعجز العقل عن الإحاطة بشروطه المعقدة، وعلله كثيرة الاشتباك.

تعرف المصادفة موضوعيا على أنها "واقعة عشوائية تحدث وفقاً لنظرية الاحتمالات*، وعشوائية الواقعة لا تفيد أنها حدثت بغير سبب، ولكن تفيد أنها حدثت نتيجة عدد كبير جداً من العوامل المستقلة التي تحدث أثرا مشتركا يمكن التنبؤ به، على الرغم من أننا لا نستطيع أن نفرق كل عامل منها على حدة" (Arabic Ontology).

إن سيادة المصادفة الموضوعية جعل من الممكن للإنسان أن يحقق سيطرته على الواقع، ويجعل من إمكانات المصادفة ظواهر موجهة تخضع لإرادته الواعية من خلال معرفته بقوانينها وتحديده لضروراتها. إلا أنه رغم التطور الكبير الذي عرفه العقل الإنساني، فستظل المصادفة موجودة ولن تختفي مهما بلغت معارفنا وذلك راجع

*نظرية الاحتمالات في الرياضيات هي دراسة الظواهر التي تتميز باللاتوقعية وعدم اليقين. إلى جانب الإحصاء ، تشكل نظرية الاحتمالات أهم العلوم الرياضية المخصصة لدراسة الظواهر التي تنبني على المصادفة

للتعقيد اللامتناهي لعالمنا نظرية الكم ب"مبدأ "اللايقين واللاتحديد"[**] الذي الذي لا يمكن استنفاذه وسبر أغواره، وهو ما عبر عنه عالم الطبيعة الألماني (وارنر هايزنبرغ 1901-1976)، في صاغه سنة 1927، والذي نال من ورائه جائزة نوبل عام 1932. ويفسر هذا المبدأ أن أفضل النظريات الراسخة تهتز بانتظام بنتائج غير متوقعة.

المصادفة إذا، "ليست الإسم الذي نخفي به جهلنا، بل هي اقتدار عرفاني وتحقق موضوعي، اكتسبت موضوعيتها من استبعادها للعلية الأسطورية والجبرية اللاهوتية والضرورة الميكانيكية" (العالم، 2003: 27).

خلاصة القول أن المصادفة تستند على أسس ثلاث: مبدأ اللاتحديد واللايقين، لامحدودية الكون وتعقده، محدودية القدرات البشرية؛ وموضوعيتها لا تتحقق إلا بتجاوز التفسيرات السطحية، والتخلي عن المقاربات الميتافيزيقية الذاتية. كما أن الهروب منها وتجاهلها هو شيء مستحيل، لذلك فمن الأجدر الاستفادة من وجهها الإيجابي، لأن المستقبل، حسب قول العالم الفرنسي (لابلاص)، يدهمنا قبل أن تكون ملامحه معروفة بوضوح كالماضي.

2- المصادفة في الفن ما قبل الحديث

إن موضوع تداخل المصادفة مع الفن تبث التعرض له منذ العصور القديمة من طرف (بلينيوس الاكبر Pline l'Ancien 79-24) في كتابه "التاريخ الطبيعي[***] Histoire naturelle[*]" (Croisille,1985 :80)، حيث حكى أن الرسام Protogene[****] ، في حالة غضب أمام لوحة عجز فيها عن الوصول إلى النتيجة التي كان يتوخاها باستعمال الصباغة والفراشي، قام برمي إسفنجة ملطخة بالصباغة، فلامست هذه الأخيرة اللوحة وحصل مصادفة، على الأثر الذي كان يبحث عنه (Kirchner- Blanchard, 2021 :85). إن هذا الحادث الذي كان من المتوقع أن يدمر العمل الفني، على العكس من ذلك، مكن الفنان من الحصول على النتيجة التي كان يهدف إليها. لقد كان هذا الحادث العرضي مصادفة سعيدة، اختار الفنان بوعي أن يدمج نتيجتها في عمله ويجعلها جزء منه.

غير أن فناني عصر النهضة الذين كانوا يستمتعون بمحاكاة الواقع وتفحصه بإمعان لخلق نموذج يخضع لقوانين الطبيعة، ويسعون لتقديم الصورة المثالية المكتملة للإنسان، لم يتركوا للمصادفة شيء، باستثناء تلك النقطة المركزية التي يفتتح بها المنظور، أو ما يسمى بنقطة التلاشي[*****]؛ فالرغبة في تجسيد الجمال المثالي، والطموح إلى الإتقان واحترام المعايير والقوانين، جعلتهم يخوضون حربا ضد حوادث الصدفة للتقليل من دورها والحيلولة دون تدخلها العشوائي الذي يؤدي حتما إلى الوقوع في الخطأ، بل قد يكون مدمرا من وجهة نظرهم؛ ولا يعتبر فنانا إلا من توفر على القدرة على التحكم في تمظهرات المصادفة، والقضاء بشكل جذري على أثر حوادثها في العمل الفني (Mallarmé, 2003 :772)، كما أشار إلى ذلك الشاعر الفرنسي (مالارمي 1842- 1898) الذي دعى إلى محاربتها في

**ينص هذا المبدأ على أنه لا يمكن تحديد خاصيتين مقاستين من خواص جملة كمومية إلا ضمن حدود معينة من الدقة، أي أن تحديد أحد الخاصيتين بدقة متناهية (ذات عدم تأكد ضئيل) يستتبع عدم تأكد كبير في قياس الخاصية الأخرى، ويشيع تطبيق هذا المبدأ بكثرة على خاصيتي تحديد الموضع والسرعة لجسيم أولي. فهذا المبدأ معناه أن الإنسان ليس قادرا على معرفة كل شيء بدقة 100%، ولا يمكنه قياس كل شيء بدقة 100%، إنما هناك قدر لا يعرفه ولا يستطيع قياسه.

*** Pline L'Ancien (23-79 env. apr. J.-C.), Histoire naturelle, livre XXXV, traduit et commenté par J. M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 80. « C'est ainsi que, dans cette peinture, la chance produisit l'effet de la nature ».

****رسام يوناني عاش في القرن الرابع قبل الميلاد.

*****نقطة التلاشي، وتعرف أيضاً باسم نقطة الهروب، وهي النقطة أو المحور الشاقولي والتي تنتهي إليها كافة الخطوط المتوازية في الواقع لدى إسقاطها في المنظور.

العمل الفني الحديث، معتبرا أن مهمة الفنان (الشاعر في هذه الحالة) تتمثل في التصدي للحوادث العرضية لإنتاج العمل المثالي حيث تتغلب الضرورة الشعرية على لاتوقعات اللغة (Symington, 2004, 132).

إلا أن بعض الفنانين تنبهوا إلى أن الحادث العرضي، أو الخطأ غير المقصود قد يلعب دورا في تحفيز العملية الإبداعية والانطلاق نحو آفاق لامحدودة لاكتشاف عوالم إبداعية جديدة.

وقد كان (ليوناردو دافنشي) أول من أثار الانتباه إلى الإمكانيات التي توفرها المصادفة للفنان عندما قال: "إذا نظرت إلى الجدران الملطخة بالبقع، أو المصنوعة من الأحجار متعددة الألوان، وحاولت أن تتخيل مشهد ما، فسوف تكتشف تمثيلات لمناظر طبيعية كالجبال والأنهار والصخور والأشجار والسهول والوديان الواسعة والتلال بجميع أنواعها. ستتمكن أيضًا من رؤية معارك وأشكال بإيماءات حية، ووجوه وأزياء غريبة وأشياء لامتناهية، وإذا عملت على إكمالها، فستتمكن من الحصول على نماذج واضحة" (De Vinci, 2003).

من نفس المنطلق، كان الشاعر والكاتب المسرحي والروائي الفرنسي (فكتور هوجو 1802-1885)، يترك قلمه لأهواء المصادفة واللاوعي، مسترشدا ببقع عشوائية لبناء صوره، فيستكشف الغامض، ويستغل العارض، والعشوائي، واللامتوقع (Morsillo : 109).

لقد كان (هوجو) يتخلى للحظات عن الكتابة ليرسم كونا يتسع لخياله: مناظر خارقة، قلاع مهجورة، غابات مقلقة، هيئات غريبة، أشكال غامضة،عالم من التناقضات حيث يبدو كل شيء مفككًا وأعيد بناؤه تحت تأثير خيال متحرر من قيود الكتابة. ففي البقع واللطخ (شكل 1)، يرى ظواهر بصرية كامنة يعمل على إظهارها على السطح، في عملية تقع بين التلقائية والمصادفة (Morsillo : 108). هكذا، فإن أول عمل فني له نتج عن طريق المصادفة، إثر سقوط عرضي لبقعة حبر بني على لوح خشبي، حولها الفنان إلى منظر طبيعي، أسماه "قلعة على تل"، في عام 1854 (شكل 2).

شكل 1

شكل 2

إن ما يمكن أن يسمى فوضى ليس أمرا مطلقا؛ فالفرد العادي، قد ينظر لمداد سكب على الأرض عن طريق الخطأ، على أنه حادث عرضي ونوع من الفوضى، لكن الفنان المدرب، يحيل الفوضى إلى نظام، ففي الفوضى علاقات تشكيلية يمكن أن يكشف عنها ويظهرها بقليل من الرتوش. إن هذه العملية تتطلب ومضة حدسية، أو"يوريكا " يتم العثور عليها بالمصادفة، والتحقق منها بالتجربة.

3- منهج المصادفة في الفن الحديث

لقد كانت الصلة بين المصادفة والفن تنتج عن حادثة مادية أو عن خطأ في التقنية، وتسفر عن تشخيصات غامضة وتمثيلات غير محددة، تكتسب شكلا ومعنى بفضل قدرة العقل البشري على الإسقاط والتمثل. لكن مع بلوغ

الحداثة أوجها، تخلص الفنانون من هيمنة السلطة السياسية والدينية، وجاءت بأهم مبدأ لبنية الفن الحديث ألا وهو الحرية التي أدت إلى اتساع المجالات أمام الفنان للتعبير عن ذاته الفنية، وأطلقت العنان لعالمه الخيالي اللاشعوري، فتخلص من جمود مناهج الفن وبرزت مثاليات ومعايير جديدة اختلفت عن معتقدات القرون السابقة.

لقد تم تقويض الثبات والمطلق، ومن ثم شاعت التجربة والتجريب، وأصبحت المنظومة الفنية تتقبل الصحيح والخاطئ، وأصبح الرسم مغامرة يخوضها الفنان وهو يجهل الفنان مسارها ومنتهاها. وها هو بيكاسو يعلن أن اللوحة بالنسبة له، ليست نتيجة أو اكتمالا، بل هي تجربة ومصادفة سعيدة، فكل لوحة هي تجربة جزئية لا تتكرر، والفنان نفسه لا يستطيع أن يعيدها أو يشرح آلياتها (Piquingot, 2021 : 20). فالفنان ينقل إلى اللوحة الهواتف التي تفرض نفسها عليه، دون أن يحدد سلفا أي شكل أو لون سيستخدم. "في كل مرة أبدأ فيها الرسم، يقول بيكاسو، أحس كأنني أقذف بنفسي في الفضاء ولا أدري هل سأسقط واقفا على قدمي ثانية. تقدير نتيجة عملي تقديرا دقيقا لا يبدأ إلا في مرحلة متأخرة" (ريد، 1985: 85).

كذلك الفنان الفرنسي (جان دوبيفي1901-1985)، فهو الآخر يعتقد أن العمل على اللوحة مغامرة يجهل الفنان منتهاها، كما أن العملية الإبداعية تفقد جاذبيتها إذا كانت نتيجتها معروفة مسبقا، وكانت فكرة العمل واضحة سلفا في ذهن الفنان (Dubuffet, 1973 :27) . ويشاطره الرأي (بيير سولاج 1919- 104 سنة) الذي يعتبر أنه لا وجود للعمل الفني قبل تحققه المادي الملموس، فالفنان مرتبط حتما بالمصادفة، وفي استطاعته الاستفادة من كل حادث عرضي يصادفه، ويسخره لتحقيق أغراضه الإبداعية. والمصادفة في الفن بالنسبة له، عامل من عوامل الإنشاء والإبداع، لأن الفن دون ذلك مجرد حوادث بسيطة ساذجة لا رونق فيها ولا تعقيد ولا خيال (Piquignot, 2021 :28).

سريعا ما أصبحت المصادفة ظاهرة حقيقية انتابت عددا متزايدا من الممارسات، وشجعت الفنانين على تحرير رؤيتهم، والدخول في مغامرات إبداعية جديدة تغاير كل ما هو مألوف من تيارات سابقة. فمع الدادائية، صار الفنان متاحًا لإملاءات المصادفة التي استلمت تدريجيا زمام الأمور، وفرضت نفسها كسلاح للطليعيين الذين جعلوا منها شعارا لجماليات جديدة. وقد كان هذا التوجه رد فعل لموجات السخط التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، ونتيجة للامنطق الكاسح الذي تميزت به النزعة الدادائية. لقد كان العبث والصدفة الأدوات التي اعتمدها الدادائيون لانتقاد العقلانية التي حولت الإنسان لقوة تدميرية، ملتزمين بوجهة النظر القائلة بأن الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها.

والدادائية حركة ذات توجهات تقويضية، تواجه المنطق بالعبث، وتواجه تقنيات الكذب والأحلام المخادعة بصدق من العفوية والتلقائية وإيمان مطلق بالمصادفة، ولا يتم ذلك إلا من خلال الحرية التي انفتحت على المباح ومجانية السلوكات العبثية والغريبة. فمرجع تسمية الدادائية ذاتها، انبثق من اللعب الحر واللاإرادي، وتم اختياره مصادفة. وقد كان لهذا التيار دور كبير في إحداث قطيعة جذرية مع التقاليد الفنية السائدة، ومن أهم الفنانين الدادئيين الذي كرسوا لمنهج المصادفة في الإبداع الفني نذكر (مارسيل دوشامب) و(فرنسيس بيكابيا) و(جان آرب)، حيث كانت المصادفة جزءً أساسيا من أعمالهم منذ إنشاء المجموعة الدادائية الأولى في زيورخ خلال الحرب العالمية الأولى، وكانوا يعتبرونها قانونا أساسيا للإبداع الفني، إذ يهتموا بالتخطيطيات المسبقة عند تنفيذ أعمالهم متوسمين العفوية والتلقائية في نتاجهم الفني، فلم يعد هنالك إلهام، أو نية إبداعية، أوتخطيطات أولية. لقد أصبحت المصادفة مصدرا للإبداع.

3. 1- هانز آرب (1886-1966): "المصادفة هي مادتي الخام".

إن العمل بمنهج المصادفة يعني رفض القوانين وتجاهلها، غير أن (جان آرب) كان يعمل حسب ما أسماه "قوانين المصادفة"، وكانت فكرته العمل بنفس الطريقة التي تبدع بها الطبيعة أشكالها حتى يكون عمله حقيقة وليس تقليدًا (Bruger, 2021 :60). إنها محاولة لإعادة الارتباط بالحياة وتجديد لطاقاتها؛ لقد كان لدى (آرب) "فهْمٌ صوفي لما كان يفعله، إذ كانت المصادفة بالنسبة إليه ترتبط بالطبيعة، وتمثِّل جزءً من علة وجود مُستغلقة ونظام لا سبيلَ للوصول إليه إجمالا" (هوبكنز، 2016: 76).

ففي عمله «مستطيلات مرتبة تبعًا لقوانين الصدفة» الذي أنجزه سنة 1917، أسقَطَ الفنان بطريقة عشوائية، قصاصاتٍ من الورق الملون على حوامل، وكل ما كان عليه فعله هو قلبها ولصقها وثبيتها حيث سقطَتْ (شكل 3 و4). لقد ترك اللوحة تخلق نفسها بنفسها، بحسب قوانين المصادفة، ولم يعد من الممكن نسب العمل المحصل عليه إلى الفنان الذي انحصر دوره في تحفيز دور المصادفة (Martel, 2013 :15).

شكل 4

شكل 3

لقد جنح آرب بشكل جذري بعيدا عن نموذج سيطرة المؤلف السائد في صناعة الفن آنذاك، ووضع السلطة الإبداعية التي تُمنح عادة للفنان، موضع تساؤل عن طريق السماح لعنصر المصادفة بالسيطرة كليا على العملية الإبداعية. وهو بذلك ينضم لمارسيل دوشامب وللدادائيين الذين انتقدوا الموقف الاستبدادي للفنان اتجاه الإبداع الفني، مثلما انتقدوا جميع أشكال السلطة ووضعوها موضع شك وسخرية، فاستخدموا المصادفة كمنهجية لمناهضة سلطة العقل، ورأو فيها وسيلة لتحرير الذات من سيطرة التقنية والحذق والمهارة التي كانوا يعتبرونها عوامل تحد من الإبداع وتبدد الطاقة الإبداعية.

اختار الدادائيون استدعاءَ قوى كانت مستقلَّة بالكامل عنهم، فقد كانوا لا يَثِقون بالغرور البشري والإعلاء المبالَغ فيه للمنطق، فثمة حرب عالمية نشأت من تلك القِيَم.

ونتيجة لذلك، في مرحلة ما بعد الحرب، أخذ "منهج المصادفة" في الفن التشكيلي بُعدًا رمزيًا بارزًا، يرتبط بشكل وثيق بتزعزع اليقين البشري الذي خلفته التكنولوجيا والعلوم الفيزيائية، ويمكن تفسيره على أنه نفي رمزي للقيم التي طالما قيدت الفنون وحكمتها طوال قرون مضت، وإلغاء لمركزية الفنان وتأشير على لامسؤوليته، وتغييب لقصديته، وانعكاس لعالم تحكمه الصدفة واللايقين. إنه احتفاء بالعشوائية والحركة واللاثبات وبالصدفة واحتمالاتهما المفتوحة على اللا نهاية، كان له بالغ الأثر على تحديد ماهية الفنّ ودور الفنان في عملية الإبداع.

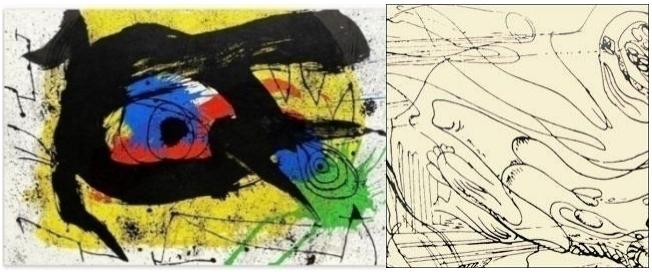
3. 2. السريالية والمصادفة الموضوعية

كان مبدأ "المصادفة الموضوعية" محوريا في أعمالٍ سريالية بعينها أوائل الثلاثينيات، حيث أن (أندريه بريتون 1886-1966)، مؤسس الحركة السريالية، تعرض لها في كتاباته الأدبية (ناجدة، الحب المجنون...) واعتبرها مظهرا من

مظاهر الرغبة؛ فالمصادفة في رأيه، غالبا ما تكون نتيجة لالتقاء سبب خارجي ورغبة داخلية، أو توافق مجموعة من الحوادث الواقعية والرغبات الداخلية (Berthet,2021 : 10).

إن السريالية حركة رافضة لكل فن ينطلق من مفاهيم عقلانية ومنطقية، ولذاك فقد رفض السرياليون بحزم تفسيرات العقل المحدود والمسارات المنطقية العادية التي من شأنها إفراغ المصادفة من أي معنى محتمل. ولذلك فقد مارسوا التلقائية في الفن، واهتموا بالتعبير المرتبط بالأحلام والتخيلات البعيدة عن نطاق الوعي وغير المقيدة بضوابط. كما اهتموا باللقية trouvaille، أي الموضوع الذي لقية الفنان وعثر عليه بالمصادفة، و"قد يكون قطعة من الحجر غريبة الهيأة أو شاذة التكوين، أو قطعة من الخشب تآكلت بفعل مياه البحر، أو جذر نبات منبجعا ملتويا معقدا، أو قطعة من خرذة الحديد أو من خبث المعادن. يلتقطون مثل هذه الأشياء ويثبتونها بعناية بالغة فوق قائم، ثم يعرضونها بخشوع وورع، مثلها مثل الشوائب على الجدران التي كان ليوناردو دافنتشي ينصح الفنان بدراستها للتعرف على الموضوع وتكوينه، أو اللطخ المستخدمة في اختبار رورشاخ******* test Rorchach " (ريد، 1998: 107).

والجدير بالذكر أن هنالك درجات بل اختلافات نوعية من التلقائية، والتلقائية المثالية هي تلك التي تمثل المصادفة جوهرها، ولا تتدخل فيها الإرادة الواعية ولا تصدر عن عقد نفسية أو ضغوط جسمانية، وكانت تلك هي المثل الأعلى عند السرياليين والتي مثلها الفرنسي (أندريه ماسون 1896-1987) من خلال رسوماتيه الأوتوماتيكية (Dessins automatiques 1923-1927) (شكل 4 و5) (ريد، 1998:116). أما (خوان ميرو)، فقد التحق هو الآخر بالحركة السريالية، وتخلص بفضل التحرر اللاعقلاني، من آثار الاصطلاحات التشكيلية والأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة، "مستعيضا عنها بخطوط أكثر تحررا وتموجا، ليصبح أسلوبه أكثر عفوية وتجريدا، باعتماده بشكل متزايد على الآلية والمصادفة" (أمهز،2009: 271).



شكل 4 **شكل 5**

إن الخاصية الأساسية لرسومات ماسون هي خطوطه الهائمة التي تتبع طريق المصادفة، وقد كان تأثيره ملحوظًا بشكل رئيسي في نيويورك حيث مكث خلال الحرب العالمية الثانية هربًا من النازية. وكانت أعماله ترمز لحالة الاضطراب النفسي والارتباك العقلي اللذان خلفتهما الحربان العالميتان ، كما كانت سببا في ظهور حركة فنية جديدة في الولايات المتحدة أطلق عليها الرسم الحركي أو الديناميكي action painting

4- منهج المصادفة في التعبيرية التجريدية

استدمجت الحركتان الدادائية والسريالية عنصر المصادفة، وكان ذاك هو الحقل الخصب الذي ترعرعت فيه ونمت حتى الحرب العالمية الثانية، لتجعلا منه شعارا ونهجا، في شكله الموضوعي والتلقائي. وكان هذا التعبير التلقائي اللاشعوري تنبؤا ووصفا مبشرا بجميع الاتجاهات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية. خلال هذه

*******اختبار رورشاخ هو اختبار يستخدم في العلاج النفسي، وهو يرتكز على مبدأ الإسقاط ، حيث تسجل فيه تصورات الأشخاص عن طريق بقع من الحبر، ويتم تحليلها لمعرفة شخصية المريض، وطريقة تفكيره، ومشاعره.

المرحلة، ساد الشعور بالتحرر الجسدي والعاطفي، فتوجه الفنانون نحو التجديد والتجريب، حتى تطرفوا عن كل التقاليد والطرز المألوفة.

وقد عرفت هذه الفترة انفجارا نجم عنه ظهور كوكبة من الفنانين لا يشكلون بأي حال من الأحوال مشهدًا متجانسًا، نتج عنه تعدد المناهج الإبداعية المؤسسة على المصادفة، يفصح عن الاضطراب الإبداعي الذي عرفته هذه الفترة المحورية في تاريخ الفن المعاصر. ومن وجهة نظر تاريخية، يمكن القول أن منهج المصادفة ترسخ نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، في الإبداع الفني ليصبح شريكًا حقيقيًا في العملية الإبداعية، مما ساهم في تجديد الأشكال الفنية. إلا أن الفنان لم يعد يتعامل مع عنصر المصادفة كمادة خام، بل صار يخضعها لفحص تقني ليسيطر عليها ويوجهها لخدمة أهدافه الفنية.

لقد حدث تحول حاسم من المصادفة التي تنبع عن الإيماءات الجسدية التي تنفلت عن السيطرة والتحكم في الأثر الفني، نحو العمليات الفكرية التي لا يمكن التأثير فيها. وبالتالي، فقد أصبح الفنان يخضعها لسيطرته، ويتحكم فيها ويوجهها، فظهر فن يتأرجح بين التجريد والتلقائية، وقد تجلى ذلك بشكل خاص، في التصوير الحركي L'action painting الذي تميزت به الحركة التعبيرية التجريدية، لتعرف العلاقة بين الفن والمصادفة وجهها الأكثر وضوحا حوالي عام 1960. فتطورت الممارسات الفنية التي تتخذ المصادفة كمنهج لها، حيث أصبح الفنان يتلاعب بها ويعتبرها المحرك الرئيسي للعملية الإبداعية.

4. 1. جاكسون بولوك والتقنية التقطيرية dripping

لم تكن التعبيرية التجريدية حركة بل كانت ظاهرة أنتجت فنًا جديدًا على أنقاض العالم الذي دمرته الحروب، فنا مختلفا عن كل ما كان. فمع هذه الحركة اتجه التصوير نحو التجريد المطلق، وابتعد نهائيا عن التمثيل الصوري وأنشأ فنا لاشكليا ينبنى على المصادفة والتلقائية، ويبتعد كل البعد عن قيم ورموز المجتمع. وقد عمد الفنانون إلى هذا المنهج لتقويض بنية الشكل الواقعي بحثا عن بنية شكل فني متسامي عن أية غرضية أو منفعية أو صيغ محاكاتية وفق رؤية جمالية خالصة.

ويعتبر جاكسون بولوك (1912-1956) من أهم الفنانين البارزين الذين يمثلون التجريدية التعبيرية أو التصوير الحركي action painting والذين اعتمدوا هذا المنهج، حيث تمكن من ربط عوامل المصادفة بعضها ببعض في وحدة متوافقة. وقبل بولوك، يقول (جورج بريخت 1926-2008)، لم يعمل أحد على استخدام هذا المنهج بمثل ذلك التركيز والتناغم والانضباط" (Sausisse, 2012:2).

ينتج بولوك لوحاته بسرعة فائقة، ويتحرك ضمن مساحات فضفاضة كجزء من الحدث في هذا الفن الفعلاني؛ فقد كان يفرش القماش على الارض، ويدور حول اللوحة ويندفع في لهاث متسارع تاركا فرشاته جانبا ليسكب سيلا من الألوان السائلة بطريقة تلقائية (شكل 6)، حسب ما يتراءى له من إحداث تأثيرات يكيفها مع نمو العملية الابداعية؛ لا يهدأ له بال، حتى يطمئن إلى أن كل لون أخذ مكانه المفضل واتجه بحركته ليتقابل مع حركة الألوان الأخرى التي تخضع لنفس الحركة الدينامية التي يؤتيها الفنان وهو يدور حول القماش"(3 : Namuth,1978)، ل"يغدو السطع التصويري محض خطوط تشكل أثار أجرام سماوية لا بداية أو نهاية لها في هذا الكون الشاسع"(شناوة، 2011: 107)، تصبح العملية الإبداعية لعبة بين الفنان ووسائل تعبيره، يستقبل الحوادث العرضية، ويتقبل البقع والخطوط غير المرغوب فيها، والناتجة عن تقطير الصباغة، ليحولها إلى خيارات جمالية يستدمجها في لوحته القماشية. (شكل 7).

شكل 6

شكل 7

لقد قلبت تقنية التقطير التي استخدمها (بولوك)، المفهوم التقليدي لتكوين اللوحة، فهو يعطي نفس الأهمية لكل جزء من القماش، وبالتالي يحقق صورة موحدة تعتبر فيعا مساحة اللوحة كل لا يتجزأ، ولا يمكن فصل عناصرها عن بعض، وقد استلهم التعبيريون التجريديون واللاشكلانيون من هذه التقنية لإبداع لوحات كبيرة الحجم تسمى ب all over[*******] (Dictionnaire des amoureux del'art, 2014 :22).

إن طريقة الرش أوالتقطير dripping التي يعتمدها بولوك توحي بلحظوية واعتباطية الأداء، وتوهم بسهولة هذه العملية الذي لاتتطلب أي موهبة أو مهارة ويمكن لأي كان القيام بها، إلا أن الأمر مختلف تماما، إذ "أن خبرته ووعيه المفرط نحو تقنياته يجعل من ممارسته فعلا ذا قصدية واضحة، إلا أن حدس اللحظة في الأداء هو المموه في استيعابها على مستوى التقنيات"(ريد،1998 :11). وتتعارض آراء المنظرين (كليمنت جرينبيرج 1909-1994) و(هارولد روزنبرغ 1906-1978) في تفسير طريقة بولوك في التعامل مع عنصر المصادفة.

بالنسبة لجرينبرج، فهو يعتقد أن الفنان يدرك تمامًا ما يفعله عندما يرسم، وهو ليس واعيا فقط، بل إنه سيد أسلوبه، فقد تعلم بولوك السيطرة على عملية "التنقيط" كما كان يتلاعب بالفرشاة. أما روزنبرغ، فيرى أن سطح اللوحة مكان للتفاعل بين الوسيط والفنان، وبالتالي، فالعمل الفني هو عمل في طور التكوين، يتطور لحظيا ويتحدد تدريجيا من خلال التفاعل بين الفنان ومادته. وبالتالي، فإن هذا الأخير يعطي مكانة مهمة لتدخل المصافة في عمل بولوك.

إلا أن الفنان نفسه صالح بين الرأيين عندما وصف طريقة عمله قائلا:"عندما أكون منهمكا في العمل، لا أكون مدركا تماما لما أفعله إلا بعد فترة أستعيد فيها وعيي، عندها فقط أعي ما أنا بصدد إنجازه. عادة، يتابع بولوك، يكون عندي اتجاه عام لما أريد القيام به، لذا، فأنا أستطيع السيطرة على تدفق خيوط سائل الصباغة، كما أنني لا أخشى القيام بتعديلات على اللوحة، ويمكنني تدميرها أحيانا. ولأن للوحة حياتها الخاصة، فأنا أحاول فقط، أن أيسر هذه الحياة، وأجعلها تنبثق" (Piquignot, 2021 :25)، ولا تكون النتيجة فوضوية إلا عندما أفقد الاتصال باللوحة"(Pollock,1999 :17). "إن بولوك يعمل في لذة من التجريب، فاللاشعور لديه يؤثث جمالياته أيضا، جماليات جديدة من الفوضى فوق أرضية قد أعدت للعب الحر فقط، إذ لا يبحث عن الأشياء بل يجد كل الأشياء مرة واحدة في لعب كهذا".(شناوة،2011 :108)

*******ممارسة فنية ظهرت في فن التصوير حوالي عام 1948 ، وتتمثل في توزيع الصباغة بشكل موحد على كامل سطح اللوحة؛ وهكذا يبدو أن هذا الشكل يمتد إلى ما وراء الحواف، مما يقضي على مشكل المجال ويمكن من إنجاز لوحات كبيرة الحجم.

4. 2. دوكونينغ ورفض الأسلوب الفني

عبر(وليام دوكونينغ 1904-1997) عن رفضه القاطع للأسلوب الفني، واعتبره مجرد خديعة لأن الهدف من الممارسة الفنية في نظره، ليس إنجاز عمل فني جيد، بل التعبير عن الذات بطريقة تلقائية؛ ولذلك، فقد اعتمد على المصادفة في إنتاج أعماله الإبداعية، معتمدا تقنية القص واللصق وضربات الفرشاة العشوائية كشكل من أشكال مناقضة الإتقان والمهارة في العمل الفني التشكيلي (شكل 8). ويؤكد (دوكونينغ) أن الرسومات التي تثير اهتمامه أكثر من غيرها هي تلك التي ينجزها وهو مغمض العينين. يقول دوكونينغ : "أشعر بيدي تنزلق على الورق؛ لدي صورة في ذهني، لكن النتيجة النهائية التي أحصل عليها تكون مفاجئة بالنسبة لي (Piquignot, 2021 :21) . (شكل 9)

شكل 8 **شكل 9**

4. 3. بيكون: "الحادث العرضي مادتي الأولية"

يعتبر(فرنسيس بيكون 1909-1992) من أهم الفنانين الذين اعتمدوا على المصادفة وآمنوا بأهميتها في العملية الإبداعية حيث طور تقنيته الخاصة، متخذا من الحادث العرضي مادته الأولية.

يبدأ الفنان عمله بتمثيل العديد من البقع العرضية، وينطلق من أشكال غير محددة، والتي بالرغم من عشوائيتها، فهو يرى أنها تمثل شيئا ما يوجهه ويقترح عليه مسارا لعمله الإبداعي. يعتبر(بيكون) نفسه محظوظا لأنه لم يتعلم الرسم قط، فالتعلم في نظره، لا أهمية له، بل إنه على العكس من ذلك، يشوش على الممارسة الفنية ويمثل خطرا حقيقيا يهدد بالقضاء على ما أسماه " الخيال التقني"، والذي يقصد به الطريقة العفوية التي يواجه بها الفنان الحوادث غير المتوقعة (Bacon, 1996 :333).

في رأي بيكون، يجب على الفنان أن يثق في المصادفة وحوادثها، وأن يكون قادرا على مداهمة الحادثة في أوج تحققها، للاستفادة من كل الاحتمالات التي يمكن أن تقدمها (Dictionnaire des amoureux de l'art, 2014 :301). والرسم بالنسبة له حادثة؛ فقبل بداية العملية الإبداعية، يكون لديه تصور واضح للعمل الذي يريد أن ينجزه، لكنه لا يحقق أبدًا ما خطط له.

تحول اللوحة نفسها، ولاتتطور وفقًا لتوقعاته، فالكثير من الأشياء تحدث عن طريق المصادفة، وتصبح العملية الإبداعية هي القدرة على تحديد الحادث المناسب والاحتفاظ به (Piquignot, 2021 :21). والفنان في دأبه للبحث عن الأشكال الملائمة، أشكال لا يهم أن يكون لها دلالة تمثيلية أو لا يكون، أشكال لا يلزم أن تكون مجازية تشخصية، بل الاحتمال الأكبر أن تكون فاقدة الشكل، خالية من الوحدة الجشطالتية، عن طريق التأمل والحدس، يعثر على أشكال وصور غامضة، لم تتشكل بعد، ولا تكتسب شكلا ومدلولا إلا عندما تتجلط المادة الأولية على لوحة الفنان. يقوم بتحريك فرشاته إلى أن يبدأ شكل له دلالة في الظهور، قد ينبثق هذا الشكل على الفور، أو قد يواصل الفنان سحبه ببطء من وسط السحابة التي تحجب النور من فيافي الفكر.(شكل 10 و11)

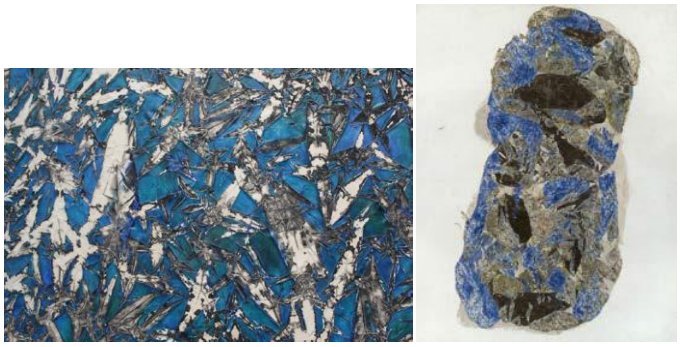
شكل 10 شكل 11

لكن السؤال الذي يفرض نفسه، كيف يدرك الفنان أنه وقع على شكل له دلالة؟ لماذا يتوقف عند لحظة ما صائحا "وجدتها"؟ ولماذا يكون لأحد الاشكال دلالة أكثر من غيره؟ أعتقد أننا لا نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة الآن بأكثر من القول أن هذه الأشكال، عند العثور عليها، تمارس سلطانا وسحرا على الفنان، ثم بعد ذلك على المشاهد عند عرضها عليه.

4. 4. سيمون هنتاي وتقنية الطي أو التجعيد

بينما استبعد جاكسون بولوك الفرشاة والحامل وفضل الصباغة على القماش المفروش على الأرض تاركا المجال للمادة لتعبر عن نفسها، ابتكر الفنان الهنغاري (سيمون هانتاي 1922-2008) سنة 1960، تقنية التجعيد والطي لتحفيز عنصر المصادفة ودمجه في عملية الإبداع الفني. بفضل هذه الطريقة، حصل على أشكال فنية غير مألوفة، مقارنة مع لوحات (بولوك) التي تتميز دائمًا بالتسطيح.

تتأسس هذه التقنية على طي القماش أوتجعيده، ثم سكب الصباغة على الجوانب المكشوفة منه، مما يحدث تأثيرات خاصة عليه، فتتحول المساحات اللونية إلى ما يشبه شظايا من الألوان بين المساحات البيضات غير المعالجة. (شكل 12 و13)



شكل 12 شكل 13

تثير طريقة عمل (هانتاي) تساؤلات حول دور المصادفة في إنتاج العمل الفني، فبينما يتحكم (بولوك) إلى حد ما في تدفق الصباغة، ويرى لوحاته تتشكل أمامه، ، فإن أعمال (هانتاي) تتشكل في الخفاء، ويغلب عليها عنصر المفاجأة. فالنتيجة النهائية، بحسب اعتراف هنتاي نفسه، تشكل دائما مفاجأة بالنسبة له في الشكل والملمس، وفي درجة التناقض بين المساحة المصبوغة واللامصبوغة، مما يفسر الاختلاف الكبير بين أعماله (Didi-Haberman, 1998: 65). إن اللوحة تخلق من تلقاء نفسها، فالفنان ينسحب ليترك المجال للحوادث الصغيرة التي تحدث من خلال تلامس القماش والصباغة وتشكل العمل الفني في شكله النهائي.

5- قراءة تحليلية لمنهج المصادفة في الممارسة الفنية التشكيلية

إن هذا الانفجار الذي عرفه الفن بالمصادفة أفرز كما هائلا من الفنانين لا يشكلون بأي حال من الأحوال، مشهدا متجانسا أو مدرسة فنية بعينها، نظرا للوجوه المتعددة التي تتخذها هذه الظاهرة في مجال الفن التشكيلي. واليوم، أصبح الكثير من الفنانين يعترفون بدور المصادفة في ممارستهم الفنية، وهو ما يفسر عدم تطابق النتيجة النهائية للعمل الفني مع الفكرة الأولية للفنان. فبين الفكرة المبدئية والأثر الفني النهائي يوجد عالم غامض، ملتبس، تتطور فيه اللوحة بذاتها، وتبني نفسها بنفسها، يقودها عنصر المصادفة، ويسيرها اللاتحديد واللايقين. إنه صراع الفنان مع المادة، والحامل والأدوات.

وتعتمد أهمية عنصر المصادفة ودورها في العملية الإبداعية على طريقة تعامل الفنان مع العرضي واللامتوقع؛ فالفنان يتلقى الحوادث العرضية كمقترحات تمليها عليه طبيعة المادة التي يتعامل معها، ويبقى الأمر متروكًا له لقبولها أو رفضها. وبالتالي، يظل الفنان هو المسيطر الأول والأخير على العملية الإبداعية.

فمن جهة، هناك فنانون يتوهمون السيطرة على كل شيء، ولا يعترفون بتدخل المصادفة في العملية الإبداعية ويرفضونها جملة وتفصيلا، ولذلك فهم يخططون لخوض معركة ناجحة ضد لا توقعية أحداثها، للتقليل من عواقبها المدمرة من وجهة نظرهم. وقد كان هذا الموقف هو السائد عند فناني ما قبل الحداثة.

بينما هناك آخرون مقتنعون بأن الاستراتيجية العشوائية هي الأكثر ملاءمة والأكثر قابلية لاتخاذ القرارات المناسبة؛ ولذلك، فهم يحتفون بالأحداث الفجائية، والحوادث العرضية، ويتركونها تتسلل وتعمل لتقودهم في إنجاز أعمالهم دون أن يتدخلوا، فيتكيفون معها، ويتركون المادة تعبر عن نفسها ويستخدمون الوسيط الملائم ويستسلمون للحركات التي يمليها عليهم. لقد اختار الفنان أن يترك لعنصر المصادفة الدور المقرر، وأصبح متفرجا على لوحته وهي تولد وتنمو. وقد كان اللجوء إلى هذا المنهج تعبيرا عن رغبة الفنانين في تعرية وجه العالم كما هو، وفهم الطبيعة في عفويتها وفي لحظة تحققها الفورية. فالطبيعة بالنسبة لهم هي المبدع الحقيقي (Mira,2014 :16)، ولا شيء يقع على مسؤولية الإنسان، لأن العالم يسير من تلقاء نفسه، والفنان لا يحمل الكون على كتفيه. إنه تعبير عن الرفض للرغبة المحمومة للإنسان الغربي الذي كلف نفسه عناء السيطرة على الطبيعة وعلى العالم من حوله.

هناك فنانون آخرون يعتبرون هم أيضا أن السلوك الجامد يؤدي إلى الفشل، ولذلك فهم يقبلون تدخل المصادفة، ولكنهم يحاولون السيطرة عليها وتوجيهها من أجل إحداث تأثير يتوافق مع ما يسعون إلى إنجازه. إن الفنان في هذه الحالة، يسعى للسيطرة على العملية الإبداعية، مما يجعل سطح اللوحة يتحول إلى حلبة صراع بينه وبين الحوادث العرضية التي تأتي بها المُصادفة.

لقد سمح الفنان لمسارات العشوائية باقتحام أعماله، واقتفى أثرها رغبة منه في السيطرة على المجهول وترويضه.

ولتقويض الطريقة الأكاديمية في بناء اللوحة، يعمل بعض الفنانين على استدعاء المصادفة وتحفيزها، وذلك بالتخطيط لها، وخلق الظروف الملائمة لوقوع الحادث العرضي الذي تتحقق من خلاله، وذلك عن طريق مزج خامات متعددة، ومراقبة النتائج، ومحاولة تقنينها وتجريبها بتنويعات مختلفة، وتحت تأثير مصادفات متعددة، فيتحول سياق العمل الفني من فكرته البنائية الأساسية، إلى سياق مختلف تماما، وهذا ما يفسر أن الكثير من الفنانين يعترفون بأن النتيجة النهائية لأعمالهم الإبداعية تكون مفاجئة بالنسبة لهم.

ويبقى التحدي بالنسبة للفنان الذي يخلق المصادفة أو يستدعيها هو الحفاظ عليها من الابتذال وذلك بضمان لا توقعية نتائجها وهنا تكمن عبقرية المبدع.

ومن خلال تتبعنا لمسار الفن بالمصادفة، لا يسعنا إلا أن نؤكد على أن العشوائية التي تنطوي عليها الحوادث العرضية التي تتولد عن المصادفة وفوضويتها الظاهرة، تحمل في طياتها مستقرا ونوعا من النظام يحتاج إلى دربة من الفنان للكشف عنه. فالفنان التشكيلي بعينه المكتشفة، يحيل ركام الفوضى إلى نظام، لكنه ليس نظاما متعارفا عليه، إنه نظام اللانظام، له منطقه التشكيلي التجريدي.

إن اللوحة التي يلمح فيها الإنسان لأول وهلة، مجموعة من البقع العشوائية واللطخ اللانظامية، سرعان ما يتكشف فيها بقليل من التأمل، الترتيب والنظام؛ فلدماغ الإنسان القدرة على تفسير الصور التي يتلقاها، من خلال تحسينها وتنقيحها وحل غموضها، وإعطائها معنى وفقًا لمرجعياته النفسية والفكرية والثقافية. بمعنى أن هذا التفسير يعتمد على خبرة المشاهد بالموضوع ومعرفته وذاكرته وعلى السياق والحالة العاطفية ومستوى الانتباه.

إن البحث عن المعنى متأصل في الإدراك الإنساني، حتى عندما يكون الحافز المدرك خاليًا من المعنى للوهلة الأولى، أو لا شكليا في حالة الفن التصويري، فقبل أن يمس الفنان اللوحة بفرشاته في مقدوره أن يرى بعين خياله وبمنتهى الدقة تلك الهيئات والأشكال، فوحدة التفاصيل والمزاج الكلي، كلاهما محدد في ذهنه من قبل.

ويمكن القول أن اللطخ والخربشات والتخطيطات العشوائية التي تبدو في ظاهرها كأنما هي "محض مصادفة"، تكون في الحقيقة نتيجة لممارسة طويلة ودراسة دقيقة قام بها الفنانون، وما كان لها أن تتحقق لولا خيال بصري استثنائي، وقدرة غير عادية على استشفاف المرئيات، ليستخلصوا من غموضها الأولي شكلا نموذجيا رئيسيا، ينطلقون منه لتحقيق هيئات محددة يطورونها إلى شكل نهائي له دلالة رمزية تختلف من فنان لآخر.

فالتخطيطات العشوائية التي مارسها ماسون مثلا سنة 1941، والتي تمت الإشارة إليها سابقا، تدل على تدريب طويل في استعمال الفرشاة، كذلك كانت المرتجلات المبتكرة لجاكسون بولوك، ومطويات هانتاي؛ فالفنان المدرب يستطيع أن يدرك بوادر النظام في الفوضى، وبجهد إبداعي، يستطيع أن يبرز هذا النظام، ويجعله بديهيا في عين المشاهد أو المتلقي.

ولا يدهشنا ذلك، إذا علمنا بأن التقنيات التي تستعمل في منهج المصادفة تخضع لطروحات النظرية الجشطالتية******** التي تعتمد على التجريب، وتمنح للفرد القدرة على ضم الجزيئات المتجاورة في إطار مرجعي أعم وأشمل، لتأطير النسق الذي يربطها ويوحد بينها بغية استخلاص للمعنى بنظرة أكثر شمولية، تفضي إلى سيل من المعاني المستكشفة.

ولذلك، يمكن القول أن اعتماد منهج المصادفة في الممارسة الفنية، جعل السطح التصويري وعاء تجريبيا لمنظومة من العلاقات الشكلية المجردة، أفضى إلى نوع من أنواع اللعب الحر يستدعي منظومة إثرائية لمتلقي يستقبل ويفعل من إدراكه وفهمه وتفسيره وتأويله بوصفه منتجا للمعنى. إن عملية الفهم بكاملها تتحرك بواسطة الحاجة لجعل غير المألوف مألوفا، و"سيكون الفن حقا عقيما لو أدى فقط إلى التعرف على ما هو مألوف سابقا"(فولفغانغ،1987: 40)، و"الفن كله في نهاية المطاف ارتياح" (فولفغانغ،1987: 41).

6- خاتمة

رغم أن استعمال منهج المصادفة كان في بدايته سعيا لتحطيم وتخريب كل أشكال الفن التقليدي، وتقويض سلطة التفكير الفني الأكاديمي، إلا أن أثره كان بالغا على مسار الفن الحديث واستيعاب مفهوم جديد للفن، فانتهى

********الجشطالت: مدرسة سايكوولوجية ظهرت في ألمانيا وتركز اهتمامها على الإدراك الحسي، واستنتجت أن الإدراك ليس إدراكا لجزئيات أو عناصر تجمتع بعضها إلى بعض لتكوين المدرك الحسي، وإنما هو إدراك لكليات حيث تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه. وبالتالي فإن الكل يختلف عن مجموع الأجزاء.

الأمر بالاعتراف بدور عنصر المصادفة كمحفز جديد للإبداع الفني، وبفرض قوته الإبداعية، مما أتاح إمكانات هائلة للفنان المعاصر لاستكشاف عالم لا نهائي من الاحتمالات تحت مظلة التجريد الكبرى.

لقد أصبح التصوير مغامرة بدون أخطاء مسبقة، وفتحت الأبواب أمام الفنان للتجربة الحسية لعالم لانهائي، غير أن التجربة بينت أن الإبداع والخلق الفني لا يولد من الاستسلام للمصادفة فحسب، بل يولد من الاستعداد على استيعابها، والقدرة على ترويضها وتوجيهها والسيطرة عليها. كما أن الحديث عن التلقائية لا يعني أن الفنان يكتفي بإمساك فرشاته وألوانه ويعتمد على حسن حظه، فالفن التصويري سيظل دائما صناعة تحتاج إلى التقنية والممارسة، وتعتمد على المهارة الفائقة، وتتطلب العلم الغزير إلى جانب دقة الملاحظة، لتسجيل أدق إلهامات الحس.

وفي نهاية هذا البحث، لا يسعنا إلا أن نوافق كاندنسكي الرأي حينما قال أن التصوير فن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العين، ويتوخى التعبير عن دواخل النفس (Kandinsky,1989 :200)، كما أن حريةَ الإبداع تتأسس على ما أسماه "الضرورة الداخلية" أو "الضرورة الباطنة" التي تجعل أشكالا وهيئات خفية تنبثق من اللوحة دون إشعار، وقد تكون أشكالا عشوائية تبدو في ظاهرها غير مترابطة، ومفتقرة إلى التماسك، لكنها في حقيقتها تعبر عن انسجام باطني، وسرعان ما يظهر تماسكها الوظيفي عبر رؤية شمولية، ذات سمات روحية قادرة على استخلاص الجمال من خلال تعزيز العلاقات الخالصة بين العناصر، ابتغاء الوصول إلى نوع من التناغم بين الانفعالات الداخلية وحركة هذه العناصر، بما يجعلها تقترب من الإيقاعات الموسيقية التي توحي بالتعبير عن الضرورة الداخلية وربما كانت هذه الضرورة الباطنة هي مفتاح السر لفهم الفن المعاصر.

المراجع باللغة العربية

الكتب

- محمود أمين العالم، (2003). فلسفة المصادفة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية.
- فولفغانغ إيزر، (1987). فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب، ت. حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل.
- ديفيد هوبكنز، (2016). مقدمة قصيرة جدا: الدادائية والسريالية، ت. أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة-القاهرة، الطبعة الأولى.
- سارة بنت عبد المحسن آل سعود، (1995). العناية والمصادفة في الفكر الغربي المعاصر، مكتبة العبيكان.
- علي شناوة آل وادي،(2011). النقد الفني والتنظير الجمالي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الطبعة الأولى.
- ليونارد راستريغين، (1995). مملكة الفوضى، ت. عبد الهادي عبد الرحمن، دار الطليعة-بيروت، الطبعة الأولى.
- محمود أمهز، (2009). التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية.
- هربرت ريد، (1985). الفن اليوم، ت. محمد فتحي وجرجس عبدو، دار المعارف- بيروت، الطبعة الثانية.

المعاجم

- آمال بنت عبد العزيز العمرو. الألفاظ والمصطلحات المتعلقة بتوحيد الربوبية، المكتبة الشاملة الحديثة. موقع المكتبة الشاملة الحديثة: https://al-maktaba.org/book/7547/392#p4

- جميل صليبا، (1986). المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني- بيروت-لبنان، 383/2
- عبد المنعم الحنفي، (2000). المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي-القاهرة، الطبعة الثالثة.

المجلات

- الغراب الحكيم، (12 يونيو 2013). الصدفة المقدسة، مجلة الملحدين العرب، العدد السابع.

مواقع أنترنيت

- فركوس، الموقع الرسمي لفضيلة الشيخ أبي عبد المعز محمد علي.-https://ferkous.com/home/?q=rihab-3 18

قائمة المراجع باللغة الأجنبية

Livres

- Collectif, sous la direction de Dominique Berthet, (2021), « L'art et le hasard » , l'Harmattan, Ouverture philosophique, Collection dirigée par: Jean-Marc Lachaud et Bruno Péquignot
- Fabienne BRUGER, « Le hasard ou la haine du système », In : « L'art et le hasard »
- Bruno PEQUIGNOT , « L'intention, l'incertitude, le hasard », In : « L'art et le hasard »
- Fabienne BRUGERE, « Le hasard ou la haine du système », In : « L'art et le hasard »
- Catherine KIRCHNER-BLANCHARD, « Du hasard à la sérendipité», In : « L'art et le hasard »
- Sandrine MORSILLO, « Déplacements sans dessein entre automatisme et lignes hasardeuses », In : « L'art et le hasard »
- Francis BACON,(1996). « Entretien Avec Francis Bacon » (La Quinzaine littéraire, 1971), dans Marguerite Duras, Outside (1984), Gallimard, Folio, 1996
- Georges Didi-Huberman. (1998) « L'étoilement : conversation avec Hantaï », Paris, Minuit
- Hans Namuth ,(1978). L'atelier de Jackson Pollock, Macula, Paris,1ère édition
- Jean Dubuffet, (1973). « L'homme du commun à l'ouvrage », Paris, Gallimard,
- Léonard deVinci,(2003). « traité de la peinture », traduction et commentaires :André Chastel, édition Calmann-Lévy,
- Stéphane Mallarmé,(2003). OEuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2
- Vassily Kandinsky, (1989). Du spirituel dans l'art, éd. Denoël, coll. folio / essais

Articles en ligne

- Georges Lechalas , (1903). « Le hasard », In: Revue néo-scolastique. 10e année, n°38 doi : https://doi.org/10.3406/phlou.1903.1791https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1903_num_10_38_1791

- Jean-Claude Marcadé, (2017). « Philippe SERS, Kandinsky : l'aventure de l'art abstrait | Klänge Résonances. Kandinsky et la nécessité intérieure », Revue des études slaves [En ligne] URL :http://journals.openedition.org/res/963
- Judith Haziot Schreiber,(2018). La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives, Interfaces [En ligne], 40, mis en ligne le 21 décembre 2018 URL : http://journals.openedition.org/interfaces/607 DOI: https://doi.org/10.4000/interfaces.607
- Micéala Symington, (64/2004). « L'auteur, le symbole et le hasard (Mallarmé, Borges, Cortázar, Calvino) », Recherches et Travaux, p.132 [En ligne], mis en ligne le 20 mai 2019 URL : http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1277-