جماليات المضمون في الفن المفاهيمي

أ.د. مكي عمران راجي م.م. سامرة فاضل محمد علي

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

The Aesthetic Concepts of the Conceptual Art

Ass. Lect. Dr. Maki Umran Raji
Asst. Lect. Samirah Fadhil Muhammad Ali
College of Fine Arts/ University of Babylon
hh096495@gmail.com

Abstract

The present study deals with the aesthetic concepts of the conceptual art. The study consists of four chapters: the first deals with the problem of the study, aims, limits, and definitions of the terms. The second comprises the theoretical part and the previous studies. The theoretical part falls into two parts: (the visual language and the styles of meaning production) and (the methods of in conceptual arts). The third chapter

الملخص

عني البحث الحالي بدراسة (جماليات المضمون في الفن المفاهيمي) ويقع في أربعة فصول، الفصل الاول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه. وتضمن الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة، والذي ضمَّ مبحثين: هما (اللغة البصرية وأساليب إنتاج المعنى) و(مقاربات في الفن المفاهيمي) ثم المؤشرات وبالدراسات السابقة. اما الفصل الثالث: فقد تناول اجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث المكون من (20) واختيار عينة البحث البالغة (4) عملاً خزفياً، ثم تحليل العينة. في حين اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث، وكذلك على مجموعة من الاستنتاجات، فضلاً عن التوصيات والمقترحات. واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع، ثم الملاحق، ثم ملخص البحث باللغة الانكليزية.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

من فنون سومر حيث تطالعنا كسرة من إناء فخاري أو رقيم طيني إلى المنحوتات الفرعونية والفسيفساء الرومانية، من مايكل أنجلو إلى مانيه ثم إلى المطبوعات اليابانية ومن ماتيس إلى الهايبريالية وراوشنبرغ، يتحدث الفن في كل مكان وزمان عن المضامين، عن معاني مخفية، ومفاهيم مخبأة تحت الأشكال الظاهرة، عن اللامرئيات المستنبطة تحت المرئي الواضح، عن أفكار الفنانين وهموم الناس وعقائد الشعوب وتصورات الناس في كل عصر، وعن ثقافة المجتمعات، والفن في كل زمان ومكان يثير التساؤلات ويحرك العقول بحثاً عن التفسيرات والمقترحات الباحثة عن المضمون والذي يخضع بدوره لتغيرات مستمرة عبر التاريخ تبعاً لتغير ثقافة وفكر المجتمعات وظروفها الاجتماعية والحياتية، الأمر الذي يسبب تغير وتبديل منظومات القراءة أو التعرف، ففي الفنون التشكيلية يمكن ملاحظة الفروق الهائلة في أساليب تأسيس وتنفيذ وفهم وقراءة الاعمال الفنية من روبنز إلى براك ومن الباروك إلى المستقبلية ومن طرق إنتاج العمل الفني لدى صانعي الايقونات إلى طرق إنتاج اللوحة لدى جاكسون بوللوك وايف كلاين، الأمر الذي يقود إلى تحول أساليب إدراك المحتوى وفهم المضامين والسبل التي تقود استخلاص مدلولات الخطاب البصري، حيث ان تغير وتنوع وتبديل اشكال واصناف الدوال لابد ان يقود إلى تنوع وتبدل المدلولات.

ولحركة فنون ما بعد الحداثة ابعاد كبرى تتعلق بأحداث ثورة أو مجموعات ثورات متلاحقة في أساليب تقديم الخطاب البصري وعمليات تجديده وتنوع مصادره وادواته وآلياته بغية مغادرة حدود المجال التقليدي المحدد لفنون الحداثة وسعياً لأحداث

هزات معرفية وفنية كبرى على مستوى انجاز وابداع العمل الفني من جهة وعلى مستوى تقبل وإدراك المعاني والمضامين من جهة أخرى، تعني فنون ما بعد الحداثة الأوربية أصبح بإمكان الفنان ان يعمل على تشكيل لغته البصرية الخاصة به ولم يعد يحق لاحد مناقشة الأسلوب الذي يسلكه الفنان لانجاز ابداعاته أو أسلوب تحقيقها مادياً وتقديمها بصرياً لجمهور المتلقين. وقد مثلت تيارات الفن المفاهيمي المتعددة مثل (الفن لغة وفن الجسد وفن الأرض) وهي الفنون التي طرحت مفاهيم جديدة عن دور العمل الفني في الحياة وطرق فهمه واستقباله واعادت فتح ذهن وبصر المتلقي على العالم من حوله، وعلى مديات جديدة لقابلية النص للقراءة المتعلقة بالمفاهيم والوسائل البلاغية التي يتسلح بها النص في مواجهة العقل البشري والذاكرة البصرية للإنسان والمؤسسة على تراث كبير وعميق من الفهم النمطي التقليدي لدور الفن والعمل الفني في الحياة وأساليب تذوقه وتأمله وإدراك مضامينه لدى الإنسان المعاصر.

من هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالإجابة عن التساؤل التالي:

1. كيف يمكن فهم واستيعاب جماليات المضمون في الفن المفاهيمي ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

1. يسلط الضوء على تيارات الفن المفاهيمي المتنوعة وابرز فنانيها وابعادها الجمالية والتقنية.
2. يقدم قراءة في مفهوم النص الفني المفاهيمي والمضامين الفكرية والثقافية والفنية المتعلقة به.
3. يفيد الباحثين في مجالات فنون ما بعد الحداثة وجماليات المضمون في تيارات الفن المفاهيمي المتنوعة.

ثالثاً: هدف البحث

- الكشف عن جماليات المضمون في الفن المفاهيمي من خلال الفكرة والموضوع والتعبير

حدود البحث

الحدود الزمانية: من عام 1965 ولغاية عام 2013 (*)

الحدود المكانية: أوربا – أمريكا

الحدود الموضوعية: نتاجات الفن المفاهيمي المنفذة بمختلف الوسائل على مختلف الأشياء والخامات.

تحديد المصطلحات

الجمالية

لغوياً

الجمال: الحُسْن، وقد جمل الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة جميلة وجملاء [1].

اصطلاحاً

عرفه صليبا: الجمالية: صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا [2]، فيما ورد معنى الجمالية في قاموس اوكسفورد: نظرية في التذوق ألوانها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن [3].

كما وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة انها:

1. نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته.

(*) يعتبر عام 1965 بداية ظهور مصطلح (الفن المفاهيمي) وذلك في المعرض الذي اقيم في (ابفركوش) بالمانيا عام 1965 يليه معرض كولونيا عام 1974 ومعرض في بلجيكا عام 1980. للمزيد ينظر: محسن عطية: الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001، ص112.

(1) الرازي، أبو بكر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص111.

(2) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار المعرفة الجامعة، الاسكندرية، 1987، ص405.

(3) Osborne، Harold، The Oxford Companion To atr، great Britain، 1988, P.12 .

2. ينتج كل عصر جمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال، الحضارات والإبداعات الفنية [1].

اجرائياً

هو نتاج تصورات ذهنية وعمليات فكرية قد لا يتصل بالاحساس للصفة الخارجية، إذ هو تمتع واعجاب تتبع قيمتها من جوهره، فهو ارتياح قلب وعقل وذوق لان العقل محل كل الملكات الفكرية والقلب محل كل الانفعالات والتغيرات الوجدانية.

المضمون

لغوياً

مصدره ضمن وجمعه مضامين

ومضمون الكتاب: ما في طيه ومضمون الكلام: فحواه وما يفهم فيه [2]

اصطلاحاً

المضمون: المحتوى

ولكل عملية فكرية صورة (أي مادة) ومضمون (أي معنى) [3]

التعريف الإجرائي

المضمون: هو المعاني والأفكار التي تحملها نتاجات الفن المفاهيمي وتحاول ايصالها عن طريق اللغة العادية أو اللغة البصرية بشتى اتجاهاتها ووسائلها.

المبحث الاول

اللغة البصرية وأساليب إنتاج المعنى

تشكل مسألة (تحليل النص) من اجل استخراج المعنى أو المضمون الجوهري ركناً أساسياً من أركان الجهد النقدي المعاصر، وصارت مسألة البحث عن المعنى سبباً في المواجهة بين مختلف المناهج النقدية بأصولها المعرفية المتباينة، والتي باتت تنظم حركتها حول النص تمهيداً لأحكام سيطرتها عليه بوسائط وأساليب مختلفة، من اجل وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية القادرة على مقاربة شاملة من إدراك المعنى. وفيما وقعت المناهج السياقية والنفسية في مشكلة إمعان النظر خارج النص، جاءت المناهج الداخلية ولاسيما البنيوية لتصححه بقراءة النص مع إقصاء الخارج بكل أنواعه وتأثيراته وصولاً إلى نبذ المؤلف واستبعاده، ثم حدثت عملية التحول الكبرى نحو توسيع وترسيخ دور المتلقي إلى حد رسم حدود مقاربة جديدة تبدأ به وتنتهي إليه، باعتباره القصد النهائي والهدف الختامي لكل لغة وكل إنتاج للمعنى[4].

من جانب آخر فان العلوم كلها والمعارف، وكل أنماط الثقافة والإنتاج الفكري تتعلق في حقيقة الأمر بالبحث عن المعنى الذي يتبدى لدى الإنسان غريزياً انه لابد ان يكون موجوداً خلف كل عمل وداخل كل عبارة وهو قصد كل لغة وهدف كل نشاط تواصلي بين أبناء البشر، وان كل الأفكار والرغبات تبحث عن التدليل وعن المعنى، من هنا فان أي لغة بصرية هي عملية نتاج للأشكال المرئية التي يمكن التعبير عن المعنى من خلالها[5].

وإذا كان للعمل الفني البصري عموماً علاقة بالواقع الخارجي وليس مجرد نسخ حرفي لهذا الواقع فانه سوف يدل على معاني كثيرة ومضامين غير محددة، لا يمكن الوصول إليها مباشرة من عملية التلقي أو بمجرد مواجهة الناظر مع الواقع، فهي في الأساس معاني مرتبطة ببينة العمل الأدبي أو الفني، وهي خاضعة لاشتراطات صياغة النص البصري وفق قواعد اللعبة

(1) سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص62.
(2) الرازي: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1982، ص107.
(3) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج2، ص386.
(4) بشرى موسى صالح: نظرية المتلقي، ط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، ص22.
(5) كوركس، جوزيف: سيمائية اللغة، ترجمة جمال خضري، ط1، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، 2010، ص24.

الأدبية والفنية، وهي قواعد متنوعة متشعبة لها تفرعات كثيرة تخضع لعدد من التوافقات، فإذا كانت الخاصية المميزة للنص هي وجود تشابه ظاهري بين بنية العمل الفني والأدبي وبين الشيء الخارجي.

فهي إذن تتبع نظام التشابه والتطابق بين الدال والمدلول بين المحسوس والفني الإبداعي وهو نظام يتبع سياق ايقوني يبحث عن التطابق الجزئي أو الكلي بين الصورة والشيء المقصود وعند ذاك تصبح عملية البحث عن المعنى مرتبطة بمقدار قوة التشابه ومقدار دقة النقل والتشبيه والمحاكاة. أما إذا كانت بنية العمل الفني منافية للواقع ناكرة لتفاصيله غير مرتبطة بمشابهته وغير معنية بمحاكاته، فإنها عند ذاك تسير وفق سياق آخر معني أكثر بالمضمون والدلالة وتحقيق المعنى في اللغة والعمل الفني والخطاب البصري[1]. وذلك لان تغاير الأبنية الفنية وتنوع السياقات الأدائية العملية في إنتاج العمل الفني يخضع لعمليات التطور التاريخية المستمرة والتحولات المتوالية على مستوى كل من الشكل والمضمون، ولعل المضمون أكثر تأثراً بالتحولات المعرفية والثقافية وكذلك الاجتماعية والنفسية والاقتصادية ففي حين تجمع الأساليب الفنية أعداد من الفنانين حولها فان المضامين لا تنتهي ولا تستقر على حال ولابد لكل فنان من تغيير مضامين أعماله من لوحة إلى أخرى، أما بالنسبة إلى المتلقي والجمهور فانه يكون دائماً على صلة بالسياق وعلى علم به وهو يخضع لعوامل جمالية نابعة من السياق الفني نفسه، وربما ظهرت بعض السياقات الفنية بصورة نشاز خارجة عن نظم ومعايير عصرها، لكنها ما لبثت ان أصبحت جزءاً جوهرياً من صورة المشهد الفكري والثقافي واندمجت في خلايا وجذور مجتمعها وعصرها حتى بات من المسلم به إنها ولدت في زمانها ومكانها الملائمين تماماً[2].

إن الفنان أو الأديب أو الناقد لا يبدأ من المعنى، بل هو يسعى نحوه، أي انه لا يضع المعنى بصورته النهائية أمام عينيه أو أمام سطح اللوحة الفارغ، بل هو يحاول تصميمه وإخراجه وتنفيذه على هذا السطح ولابد لعمله هذا بأن يمر بعدة مراحل تبدأ من فكرة أو خاطرة أو لمحة، والفنان يفعل كل ما يستطيع من اجل الإحاطة بهذه الفكرة واستيعابها وتطورها إلى الحد الذي يمكن من خلالها تقديم المعنى بشكله النهائي إلى المتلقي لذلك فان المعنى كما يعتقد (رولان بارت) مؤجل دائماً. وهو هناك كما يجب ان يكون في نهاية المطاف مرتبطاً بقابلية المتلقي على الفهم وقابلية اللغة على التعبير[3].

إن قراءة النص الأدبي تظل عبارة عن إشكالية قائمة لا يمكن إغفالها أو تجاهلها، رغم ان النقد الأدبي ظل على مدى قرون يحاول التأكيد على ضرورة الانطلاق من النص نفسه باعتباره نقطة الشروع للقراءة، والتأويل لكن هناك من يرى ان هذه مجرد قراءة بريئة للنص، متجردة عن الدافع وهي قراءة قديمة ماتت مع بوادر حركة الحداثة الأوربية، ولم يعد بالإمكان قراءة النصوص وفقاً لهذه الطريقة التي ولى عصرها إلى غير رجعة حيث لم يعد بمقدور المتلقي التعامل مع النص بوصفه علامات شفافة ولامعة ومستقلة نستطيع ان نرى المعنى من خلالها، فقد أصبحت قراءة النص الأدبي والفني إحدى الإشكاليات الكبرى للحداثة وما بعدها[4]. لقد تم تحرير الشكل من سجن المضمون، وتم تجاوز المفهوم والتصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون أو النص والمعنى، حيث أصبح بإمكان الشكل نفسه ان يكتسب معنى جديد لا ينحصر في جوهره أو سطحه بل يصبح عبارة عن تكامل ديناميكي له معنى حيوي فعال يؤثر ويتأثر بباقي مجموعة العلاقات الأخرى. لذا أصبح للفن لغته الخاصة التي يجب تمييزها عن باقي اللغات، ولهذه اللغة خواص تكمن في استخدام الفن لعناصره الخاصة، وبالتالي فانه لابد من تحليل نمط العلاقة بين النص والأسلوب الفني والسياق الذي يحتويه وأخيراً المتلقي الذي هو هدف العملية الفنية ولابد من مشاركته في تحليل العمل وتحقيق مضمونه.

(1) صلاح فضل: علم الاسلوب والنظرية البنائية، مجلد 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005، ص528.
(2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص48.
(3) ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شزاوس إلى دريداء، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص96.
(4) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص104.

ولدعم هذا المبدأ الخاص باستقلالية الفن والأعمال الفنية كان من الضروري مواجهته بمجموعة من الوقائع المناظرة الأخرى، فاختار أصحاب نظرية الفن للفن، ثم الحداثيون وما بعد الحداثة، وأخيراً الشكلانيون والبنيويون والتفكيكيون وأصحاب نظريات التلقي ان يقارنوا الفن بأقرب الأنظمة التي تشبه الأدب والفن، وان كانت تختلف عنه قليلاً في الوظيفة، وهي النظام اللغوي على أساس ان مادة الأدب والفن لا يمكن شرحها وتفسيرها إلا من خلال اللغة، على ان هذه اللغة بدورها تمثل حلقة الاتصال بين الفن والحياة، لذا فان وظيفة الفن الاجتماعية تنحصر عند الشكلانيين في هذا العنصر اللغوي البسيط [1]. فإذا كان الفن أو العمل الفني علامة على الواقع الخارجي وليس مجرد نسخ حرفي له، فانه يدل على معان لا نصل إليها فور تلقينا لها أو ارتطامنا بهذا الواقع، وهي في أساسها معان مرتبطة ببنية الفن، لان الخاصية المميزة للغتها هي وجود تشابه بين بنية العمل الفني الدالة وبنية الشيء الخارجي المدلول، وهي لذلك تختلف عن اللغات العادية، إذ تستطيع تركيب بنية دلالية ذات علاقة قوية ببنية الموضوعات الخارجية التي لا تكشف للوهلة الأولى، من هنا يمكن القول بأن الفن يتقدم بنا في سبيل المعرفة، بينما نجد ان خاصية اللغات إنها نظام من العلامات ليست له علاقة مادية بما تدل عليه، ولو كان الفن مجرد تقليد بحت للواقع الخارجي لفقد قيمته كعلاقة أو رمز، وعلى هذا فان الفن من وجهة نظر النقد الحديث ليس سوى مجموعة من الأنظمة الدالة التي تقوم في مكان وسط بين اللغة من ناحية والشيء الخارجي من ناحية أخرى[2].

وللفن باعتباره بناءاً للأشكال طرقه الخاصة في الحديث عن العالم والإنسان، وربما يقوم العمل الفني بإصدار بعض الأحكام عن العالم من خلال موضوعاته نفسها مثلما يحدث بالنسبة لموضوع أدبي مثل القصة أو القصيدة، لكن من حق الفن قبل كل شيء ان يصدر هذه الأحكام عن العالم عن طريق كيفية بناء عمل محدد والاعراب من خلال شكله عن الاتجاهات التاريخية والشخصية التي اعطته أولوية خاصة في رؤية العالم وتشكيله بهذه الطرق، وهكذا يمكن ان نجد في طريقته وصف شيء ما، أو من اقتطاع حدث زمني خاص، أو من فرش بقعة لونية محددة أحكاماً على علاقتنا المحددة بالحياة لا نجدها اطلاقاً في أي لوحة تذكارية تشخيصية أو من مقالة هادفة مباشرة، فأول شيء تقوله العمل الفني وهو أهم شيء كذلك، هو ما يقوله من خلال كيفية تركيبه وبنائه نفسه[3]. من ناحية أخرى يرى الشكلانيون انه لا ينبغي استخلاص نتائج اجتماعية وأفكار فلسفية عميقة ولا شروحات نفسية معقدة من بعض عناصر الاعمال الأدبية أو الفنية التي تخضع لضرورات التركيب الفني فقط ولا غيرها، وان ما يبدو للوهلة الأولى انه تعبير عن الواقع ما يلبث ان ينكشف عند التحليل الدقيق عن صياغات جمالية مفروضة على هذا الواقع، إذ ان أي شريحة من الحياة يعبر عنها في الفن لابد وان تخضع للعرف الجمالي الذي يكسرها مثلما ينكسر الضوء اثناء انتقاله من وسط لآخر، ومهمة الناقد هي تحديد زاوية الانكسار، وهنا نلتقي مع المبدأ الشكلي الأساسي وهو (استقلال الوظيفة الجمالية) الذي تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالي ومستويات الأدب والفن، وهنا تكون النظرية الشكلية قد قطعت شوطاً بعيداً في الدعوة إلى استقلال العمل الفني عن نفسية مبدعة من ناحية وعن الواقع والموضوع الاجتماعي الذي يشير إليه بأدواته وإجراءاته الخاصة من ناحية أخرى[4].

من هنا لابد ان ننتهي إلى الاستنتاج التالي: وهو ان سلمنا بأن اللغة (أي لغة) عبارة عن نسق، تصبح مهمة المتلقي والناقد تحليل بنائها (Stracture) ذلك لان كل نظام وحيث انه يتكون من وحدات تؤثر في بعضها البعض، يختلف عن الأنساق الأخرى بفضل الترتيبات الداخلية لهذه الوحدات، وهي ترتيبات تمثل بنائها، فبعض الترتيبات تكون مكررة، وبعضها نادر إلى حد كبير، بينما البعض الآخر (وهو ممكن نظرياً) لا يتحقق أبداً. وان تصور لغة ما أو أجزائها باعتبارها انساق

(1) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، بيروت، 1998، ص43.

(2) Goldman Lucien، The stracture of literature، Chicago، 1968، Trade، Buenos Aires، 1968, P.98.

(3) صلاح فضل: علم الاسلوب والنظرية البنائية، مجلد ثاني، مصدر سابق، ص529.

(4) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، مصدر سابق، ص45.

ينظمها بناء، انما يعد تبنياً لوجهة النظر الشكلانية التي لا تعتبر المضمون شيئاً مختفياً محتجباً عن الأنظار يجب الغور في عمق البنية من اجل البحث عنه والإمساك به[1].

إن عملية دراسة النسق اللغوي (أي لغة) فاننا نعترف أولاً بأن هذه اللغة عبارة عن نسق، أي ان لغة الفن البصري بشكل عام هي النسق أو النظام الكلي، وبذلك فاننا نفترض في حال تعاملنا مع سياق لغوي فردي فاننا نبحث في داخله عن خصائص النسق الأصغر (نسق الأسلوب) أو مجموعة الأنساق الصغرى، في علاقتها ببعضها البعض وفي علاقتها بالنسق أو النظام الكلي، وعن طريق دراسة الأنساق الصغرى (الأساليب) يمكن الكشف عن النسق أو النظام الكلي الذي يفترض وجوده ويفترض انتماء النسق الفردي أو الأسلوب إليه، وكل فنان لابد له أولاً ان يتعلم ويدرك ادراكاً كاملاً خصائص النسق الكلي مثل ان يتمكن من بناء خصائص نسقه الفردي، كما انه لابد ان يجعل من سمات نسقه دالة على سمات النسق الأكبر الذي ينتمي إليه ويعمل في حدوده لكي يكون فناناً ذو لغة وذو أسلوب وينتمي إلى نظام ما [2]

أما البناء الشكلاني للعمل الفني لا يبحث عن المضمون وخصائصه، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر وبعضها ببعض، وذلك بما يكشف عن وحدة العمل الكلية، وعلى الفنان ان يعرف عن أسلوبه ويؤسس لمعرفة ملامح النسق الخاص بلغته واعماله ونظامها الشكلاني، وذلك من خلال نماذج يقدمها الفنان تكون أشبه بالنماذج الهندسية أو الرياضية، ولابد ان يكون في وسع هذا النموذج ان يستوعب الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقته بعضها بالبعض سواء كانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية [3]. حيث يؤكد لوسيان غولدمان على تطوير العلاقة بين النسق الداخلي والأنساق الخارجية غير الأدبية والتي تدخل في تشكيل الثقافة حيث يقدم مفهوم (البنية النظيرة) والذي ينظر إلى البنية الفنية باعتبارها بنية مناظرة لبنية خارجية، هي البنية الفكرية والثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الفني ومن هنا فان مهمة الناقد في تحليله للنص ان يقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة، وهكذا تلغى منطقياً استقلالية النسق الفني الذي يشكل نسق النص، أي ان اللغة هي منطقة اشتباك مفاهيمي حقيقي يصعب الخوض فيها دون الالتفات إلى حقيقة تداخل المعاني والمضامين والرموز وكذلك تداخل الأنساق الخاصة مع الأنساق العامة البعيدة عن الفن[4].

هكذا فان فكرة النظام الكلي الذي يسبق في وجوده الإبداعات الفردية لغوياً وفنياً، وهو جوهر الفكر الشكلاني تفرض التسليم بوجود نسق عام نرتكز إليه جميعنا من اجل التواصل والتفاهم، وهذا النسق عبارة عن مؤسسة ندخلها تدريجياً من الطفولة باعتبارها أكثر العناصر أهمية في أقلمتنا الاجتماعية، وذلك لان أي استخدام للغة للاتصال بالآخرين (أو حتى بأنفسنا) يدخلنا بصورة حتمية في عملية التخلي عن جزء على الأقل من تفردنا، وعلى حد كلمات (جاك لاكان) لابد من التخلي عن بعض الذاتية من اجل النسق [5].

ينظر النقد المعاصر إلى الفعل المجالي باعتباره قادراً على كسر الإمكانات اللغوية التي تهدف عادة إلى نقل المعاني العادية، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات المحكنة، حيث ان الفن المعاصر يحتوي على خاصية جوهرية هي الافتراض الدائم النظم غير متوقعة بالنسبة لما يسبقها، أي انه بينما كان الفن الكلاسيكي يقوم بإدخال حركات أصيلة داخل النظام اللغوي الذي يحترمه أساساً ويحافظ على قواعده فان الفن المعاصر يمارس أصالته باقتراح لغوية جديدة تشمل أساليب مستحدثة كذلك. وهكذا يمارس باستمرار انساق حركة بندولية تتأرجح بين رفض النظام اللغوي والمحافظة عليه، ويتولى الفنانون خلق انساق جديدة من النظم اللغوية بإدخال أشكال منظمة من الغموض داخل الأساليب القائمة ليزيدوا من إمكاناتها الإعلامية

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص201.
(2) عز الدين المناصرة: جدلية الإبداع والموقف النقدي، فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، بيروت، (يوليو – اغسطس)، 1991، ص145-146.
(3) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، 1979، ص21.
(4) حكمت الدباغ الخطيب: في معرفة النص، دراسات في النقد الادبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص13.
(5) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي من دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص5.

[1]. وهناك تصوران للأسلوب متعارضان إلى حد كبير، الأول يعرفه على انه شيء مشترك يربط النسق البنائي للعمل الفني بالأنساق الفنية في الأعمال الأخرى للفنان نفسه، وعلى هذا فان الخواص الأسلوبية لابد ان تكون مشتركة بين مجموعة من اللوحات. وفي هذه الحالة فان الأسلوب يعد تعبيراً عن نظام متحد ذي شكل متماسك متصل بقاعدة هذا العمل الفني أو ذاك. ومن ناحية أخرى يمكن ان يفهم الأسلوب على انه الشيء الخاص، وفي هذه الحالة فان الخواص الأسلوبية تقتصر على المعالم المميزة لنص واحد، وبهذا المعنى يدرس أسلوب الكاتب أو الفنان الذي يمكن ان يعد بدوره طبقاً للتصور الأول تركيباً معيناً لبعض الخصائص الفنية المجردة [2]. وهكذا فان العنصر الجوهري في الخصائص الأسلوبية يتأسس على التناظر بين أساليب الإبداع الفني المختلفة، وتتضح صحة هذا الاعتقاد من ان كل أنواع الأداء الفني في النسق الفردي وما يعطى لها من أهمية تختفي بمجرد ان تتصور تياراً فنياً ذو أسلوب واحد حيث ان قيمة الأسلوب تتحدد بالعلاقة المتبادلة والتي تبدو أحياناً كما لو كانت تعارضاً بين الأنساق، حيث يمكن ان يكون النسق فردي ما متضمناً لشيء معلوم يخلو منه أسلوب آخر، وهكذا فان الأنساق المختلفة عبارة عن نظم تعبيرية تتعايش داخل الأسلوب نفسه وتعكس بعض العلاقات الخارجية والخواص الفردية والرؤى الذاتية داخل الأسلوب والنص واللغة نفسها[3].

إن النسق بمعنى من المعاني هو عملية معقدة، أي انها في جذورها تتبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ثم تكرارها عدة مرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية[4]. فالنسق بهذا المعنى هو نظام يحدد بنية النص، ويتجسد من خلال تلاحم اجزائها وارتباطها مع بعضها بعلاقات ذات سمة مهيمنة بارزة، وهذه العلاقات التي تعطي لفحوى الفكر معنى ذا صفة نصية، أي اننا نستنتج المعنى والايديولوجية من النص انطلاقاً من تصورات مرجعية تدعم عملية التحليل وتحقق مصداقيتها على مستوى الفكر والبنية. ومن خلال تشكل النسق والفكر والبنية، انطلاقاً من قصدية واعية تتشكل الثيمة أو المادة الموضوعة للنص الأدبي، وهذا الموضوع هو مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت لعالم حوله يتصف بالتشكل والامتداد. ويضيف الناقد الروسي (توما شفسكي) الموضوع بقوله "إن معاني العناصر الخاصة في العمل الأدبي تشكل وحدة هذه الوحدة هي الموضوع" [5]، أي ان الموضوع متوقف على مدى وحدة العناصر المؤلفة للعمل ومعانيها الفردية الصغيرة هي التي تشكل المعنى العام النهائي للعمل، أي ان المضمون في النهاية مرهون بمدى انسجام وتلاحم العناصر الفردية ومدى انطباق معانيها الداخلية الصغيرة على الوحدة العامة للعمل، حيث لا يصح ان تخرج معاني العناصر وقيمتها التشكيلية عن هدف الفنان ورغبته في تحديد حركة الأنساق التشكيلية داخل عمله، فلكل نسق منها موقعه وقوته وعلاقاته مع الأنساق الأخرى حوله، الأمر الذي يجعل في النهاية الفنان مندفعاً إلى عملية مراقبة الأنساق على مساحة عمله وتعديل مواقعها واتجاهاتها ومراكز القوة فيها بحيث يمكن للمتلقي ان يدرك مدى انسجام وتوافق الأنساق الفرعية مع الوحدة الشاملة للعمل الفني، كما يدرك خواص الأسلوب الفردي للفنان أو التيار الذي يعمل من خلاله في سياق اختياره للعناصر وطرق تجميعها وربطها ونمط العلاقات الفنية التي تربطها ومدى هيمنة كل منها أو تراجعه بالنسبة للعمل النهائي[6].

ويعد هذا الأسلوب العام الذي يحتوي الأنساق الفردية ويجمعها تحت جناحه بمثابة موضوع مواضعه اجتماعية، أخلاقية، ثقافية، تفرضها في لحظة تاريخية معينة، الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها ضمنياً المؤلف وجمهوره والنقاد والمجتمع، وهكذا يؤلف أفق النصوص المفردة والانجازات الفردية (الفضاء الثقافي) الذي يجعلها محكية ومقبولة على مستوى اجتماعي وإنساني عام. وفي الوقت نفسه يحدث تساؤلاتها وينتج عن ذلك انه لا يمكن اعتبار أي نص مغلقاً أو متوحداً أو مصوغاً من

(1) Umberto Eco، Opera Perta، Milan: 1963, p. 104.
(2) صلاح فضل: علم الاسلوب والنظرية البنائية، مصدر سابق، ص648.
(3) نفسه، ص650.
(4) كمال أبو ديب: جدلية الفضاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص108.
(5) عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية ودراسة في شعر السياب، مؤسسة الجامعة للنشر، بيروت، 1983، ص34.
(6) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الادب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص33.

كتلة واحدة أي انه لابد مفتوح على نصوص أخرى أو معرفيات أخرى يدمجها في بنيته [1]، بمعنى آخر انه الأسلوب العام وكذلك النسق الفردي بكل أبعادها ومضامينها هي وليدة فضاء ثقافي توجه مقاصده ومعانيه وتجدد حركيته في آفاق تركيباته المختلفة وصياغاته المتنوعة، وتلعب الثقافة دوراً فاعلاً في هذا التوجه بوصفها المخزون أو الكامن الحقيقي أو الفعل المحرك للكل المترابط بنيوياً، وان النص الفردي أو مجموع النصوص الفردية التي تكون الأسلوب تصوغها أذهان متوقدة ذات توجهات ثقافية طامحة للتغيير والتعبير عن أفكارها بقوة تتركب في الواقع المعاش وإفرازاته ومشكلاته، وهي تتطلع إلى التغيير عبر طرح معادل تشكيلي صوري جمالي بوصفه أداة فاعلة وحساسة ومؤثرة عاطفياً ونفسياً في عملية التطوير الذهني الاجتماعي، وتنجح في توعية الفرد والمجتمع حول ضرورة التغيير والدفع بانساق جديدة وأساليب مستخدمة إلى واجهة المشهد الفني والثقافي وبذلك يمكن تغير أو تعديل المضامين القديمة وطرحها في أطر وأثواب جديدة مقبولة اجتماعياً وثقافياً [2]. فالعمل الفني في النهاية عبارة عن بنية ذات قواعد ومعالجات ورؤى تخضع للثابت والمتحول، فالثابت قواعدها وأصول ممارستها وأسسها الأكاديمية والمتحول هو الرؤية الفنية للفنان وطرق المعالجة والمضامين، وان الفكر بوصفه محتوى هو عبارة عن جملة من الأفكار والآراء يجري إدخالها في تركيبة من العناصر التي ترتبط بعلاقات بنيوية، فتصبح في أجزاء منها معبرة عن الوظيفة التي تستمدها من الكل الذي تنتمي إليه، فالفكر هو المبادئ والأوليات الذهنية، وهو محتوى بنية من التصورات والآراء والنظريات، أما الفن فهو الإحساس والمهارة والإبداع والحدس والإمكانية العملية[3].

لقد أصبح تشكيل ما بعد الحداثة يتمثل باشتغالات الفنون مع المنظومة التخيلية الذاتية للفنان بابعاد ومعقدة تكسر تراتبية الأنساق العقلية السائدة منذ عصر الحداثة، وتشكل انزياحاً لكل ما هو عقلي قديم وتقليدي ومألوف الأمر الذي جعل تشكيل ما بعد الحداثة يزدحم بالغرائبية واللامألوفية لأنه يتمرد على المركزية والعقلانية ويرصد كل ما هو زائل وعابر في الحياة المعاصرة في العالم الغربي الاستهلاكي، وقد فتح تشكيل ما بعد الحداثة باب الترويج الواسع لكل ما هو يتضمن التغير الثقافي والاختلاف في الخواص والعناصر على مدى خمسين عاماً الأخيرة من القرن العشرين، وهكذا اتيحت الفرصة لارتياد كل أنواع الأنساق الجديدة من الممارسات الفنية التي تستهدف اطلاق المعنى والتركيز على المضمون بوصفه الهدف الحقيقي والنهائي للعمل الفني[4].

فقد أصبحت فنون ما بعد الحداثة تدعو إلى الفصل بين ما هو ثابت كقاعدة تفسيرية يرجع إليها الفنان والمتلقي للامساك بالفكرة أو المضمون وبين المتحول الذي يفسر ما هو ثابت، لذلك أصبح المتحول دائم الحركة سريع التبدل ومتقلب يصعب الامساك به، أما الثابت فأصبح خاضعاً لتعريفات متعددة وهو خاضع أيضاً لنمط من الصيرورة الفكرية التي تسمح لكل فنان باختيار الثابت الذي يناسبه ويؤمن به. حيث عدت مرحلة ما بعد الحداثة من قبل المفكرين والمؤرخين المعاصرين مرحلة ذات ابعاد فنية وفلسفية واجتماعية غيرت اتجاهها نحو اشكال مفتوحة مائلة، وهي مفتوحة في الزمان مثلما في المكان، وهي متقطعة إلى اشكال من الصمت والتأكيد على الجوانب اللاعقلانية، كما انها نادت بعدم ثبات المضمون ولا نهائية المعنى وعدم جوهريته [5].

(1) عبد الفتاح كليطة: المقامات والسرد والانساق الثقافية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البضاء، 1993، ص8.
(2) جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصور، دار ابن خلدون، جامعة الخرطوم، 1972، ص22.
(3) محمد عابد الجابري: ازمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، ازمة ثقافية أم ازمة عقل، مجلة فصول، عدد 3، مجلد 4، مصر، القاهرة، 1984، ص107-108.
(4) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة محمد جاد، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1980، ص59.
(5) عبد الوهاب المسيري: مصدر سابق، ص87.

لقد أصبح التغير والتبدل هدفاً رئيساً لفناني ما بعد الحداثة، وأصبح الإنتاج الغزير سبباً في أصوات التحولات في المجتمع، وتمثلت دلالات التعبير الفني باشباع رغبات وحاجات اوساط استهلاكية تطلب تلبية حاجاتها المعيشية، حيث صار الإنتاج نمطاً من الترفيه في مجتمع يبحث عن الرفاهية الكاملة ولا يبحث عن الثبات والاستقرار بل التبدل والتغيير المستمر[1].

المبحث الثاني

مقاربات في الفن المفاهيمي

ظهر بوصفه فناً يعنى بنقل الفكرة أو المفهوم من الفنان إلى المتلقي وقد برز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينات من القرن العشرين حيث استعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961م من قبل (هنري فلانيت)، لكنه استعمل وفق فهم مختلف ونظام آخر من قبل (جوزف كوزوث) وجماعة (الفن لغة) حيث يشير هؤلاء إلى ان هذا الفن هو نتاج فني وان كل نتاج فني لابد ان يخدم المعرفة الفنية، وان الموضوع الفني لا يمثل نهاية لنفسه ذلك لان الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة أو النقد الذي يحيط به، كما ان المفهوم المركزي في الفن المفاهيمي هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني وهو نقطة الشروع أو البداية وبعده يكون التنفيذ بشكل آلي وتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن[2].

لقد أصبحت لدى الفنانين المعاصرين حرية في سلوك أي طريق في صناعة الفن بطرق وأساليب مختلفة تماماً ولهذه الأساليب مكونات متميزة في الجيلين الاخيرين في القرن العشرين حيث الجيل الأقدم والجيل الاحدث فالابتكار مستمر بينهما، لكننا نجد ان (الفن المفاهيمي) في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تقف إلى جانب التركيز على الفكر الخالص، وهذا الفن من حيث الجوهر هو فن الأنماط الفكرية متضمناً أي وسائل يراها الفنان مناسبة وملائمة لتحقيق افكاره، مثال ذلك عمل الفنان (جوزيف كوزوث) بعنوان (كرسي وثلاثة كراسي) وهو عبارة عن صورة لمقعد وتكبير فوتوغرافي للتعريف المعجمي لكلمة كرسي، ومقعد خشبي (كرسي) حقيقي[3] كما في شكل(1)

شكل (1)

بين عامي 1965–1966 برزت عدة اعمال فنية ليست لها وظيفة أو غرض أو انها تتعلق بموضوع معين ولا تملك رسالة سوى نفسها تحت عنوان (الفن المفاهيمي) أو فن المفهوم الذي ينطلق من اتجاهات فكرية تحاول دمج الفن بالحياة، وهكذا أنظمة تعبيرية قادت الفنانين إلى تخطي اللوحة والتصوير في التيارات الفنية السابقة (البوب ارث، الاوب ارث) وأدت إلى ظهور أعمال فنية في تجمع كبير تحت اسم (مفهوم) في معرض أقيم بألمانيا وتوالت بعد ذلك المعارض التي شارك فيها جمع من الفنانين [4]. ففي هذا الفن تتقدم المفاهيم أو الأفكار المشمولة بالعمل على الاهتمامات الجمالية التقليدية المادية، وأول ما يظهر هو الشيء المطبوع الذي يبين ان المفهوم هو أهم وجه للعمل، وعند استخدام الفنان للشكل المفاهيمي للفن، فان ذلك يعني ان التخطيط وجميع القرارات تتخذ مسبقاً وان التنفيذ هو مجرد أمر وتبني، هكذا تصبح الفكرة هي المحرك الذي يصنع الفن والعمل

(1) هارفي، ديفيد: مصدر سابق، ص60-61.

(1) Ardlex Bob، art movement and periods، Irish publishers، London، 1977 , P.11.

(3) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص155-156.

(1) Ardlex Bob، ibid، P.13.

الفني، وهذه الأشكال من الفن تدعى الفن المفاهيمي والتي تقلل من أهمية الفنان وكذلك تقلل من أهمية الشكل النهائي أو عنصر الفن المرئي، فيما يعتقد الفنانون ان الفن يمكن ان يتم اختياره عن طريق الأعمال المنتجة[1] شكل(2)

شكل (2)

لقد أصبحت مسالة التعبير عن أي موضوع فني أو فكرة فنية تتشكل [illegible] ومدة الإعداد له، وأصبحت تجارب فن المفاهيم تسطح لإعادة تعريف الفن، وقد رافقت عروضها الكثير من النصوص النظرية ومساهمات يمارسها الجمهور عندما يشارك الفنان في عمله وذلك كما فعل الفنان (جوزيف بويز) الذي عد فكرة العرض أو طريقة إخراجه هي بمثابة عمل فني أيضاً والأمر نفسه أيضاً مع فن الجسد الذي سعى للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد [2]. حيث يقول الفنان (جوزيف بويز) ان الأفكار والإنتاج هي أكثر أهمية من المحيط أو الشكل من أشكال عمل الفنان، وهو يدعي ان كل فعل من أفعال المجتمع هو عمل فني، كما في عمله (زلاجة الإنقاذ)[3] شكل (3).

شكل (3)

لقد كان الفن الذهنوي المفاهيمي فن انساق فكرية مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة، وشرع هذا الفن يتطور في الستينات بمحاذاة البيئات والاحداث والعروض التي صاحبت فن البوب، وعلى الرغم من ادعائه بأنه فن أفكار صرف فهو يعبر عن نفسه بشكل بيئي محكم، وفي هذا الاتجاه قدم الفنان (جيوليو باوليني) عملاً فنياً بعنوان (تمجيد هوميروس) والذي استخدم فيه صوت سجل وسلسلة مؤلفة من اثنين وثلاثون صورة فوتوغرافية معروضة على مساند موسيقية موزعة حول الفضاء المتوفر في صالة العرض.

لقد لجأ الفن المفاهيمي إلى اللغة باعتبارها أداة توصيل الأفكار التي أصبح يعبر عنها باستخدام الكتابة بدلاً من الصور لنقل الأفكار، أو المشاعر، أو الوجوه الإنسانية، وأصبح اخراج العمل الفني يعتمد على جرأة الفنان وقدرته على استكشاف الاشكال التي تعبر عنها الفكرة، وهذا ما فعله (جوزف كوزوث) و(جوزف بويز) في لوحاتهم لجعل المتلقي هو صاحب الدور الأساس في اكتشاف الفكرة التي حاول الفنانون التعبير عنها، وقد ارتبطت فكرة المفهوم بالمعلومات والمواضيع والاهتمامات التي لا يمكن بسهولة ان يتضمنها موضوع واحد، حيث ان اغلبها تنقل بواسطة صور فوتوغرافية ومخططات،

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية منذ عام 1945، ترجمة اشرف رفيق، دائرة الثقافة الاعلام، الشارقة، ب.ت، ص217.

(1) Hilger Mcgrew، Theory and practice، hill publishing، London، 2002, P.307 .

(2) Hilger Mcgrew، ibid: P.309 .

ووثائق، وخرائط، وافلام فيديو، وكذلك بواسطة اللغة نفسها، ونتيجة هذا هو نوع من الفن غير المبالي بالشكل الذي يأخذه، أما وجوده في أذهان الفنانين والمستمعين فانه يتطلب نوعاً من المشاركة الذهنية من قبل المتلقي [1] شكل(4)

شكل (4)

إن اعمال هؤلاء الفنانين بما تمثله من ارادة الدمج الفن بالحياة واجهت جزءاً كبيراً من النشاط الفني المعاصر منذ أواسط الستينات نحو محاربة التقاليد ومحاولات التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية، فهم يسعون من منطلقات فكرية خاصة للتخلص لا من الفن بحد ذاته بل من اشكاله وطرقه استهلاكية، هذا المفهوم الجديد تعبر عنه اعمال العديد من الفنانين وهذه الاعمال تصبح اشارة إلى النشاط أو شاهد على الفكر وبالتالي فهي تتعارض مع التقاليد الفنية [2].

وتنطوي تحت تيار الفن المفاهيمي أو الفن فكرة عدة اتجاهات فنية ذات علاقة بهذا الاتجاه الذي يؤكد على المضمون ومنها (فن الأرض) و(فن الجسد) و(الفن لغة) والتي تستهدف جميعها الابتعاد عن العمل الفني بأسلوبه التقليدي واستبداله بالأفكار حيث يستعيض عنه الفنان بالمعلومات والآراء التي تمس الفن، حيث يعد الفن المفاهيمي إحياء لأفكار (حداثية) اعلنها (مارسيل دوشامب) حينما اهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي، حين قدم (مبولة) بتوقيع مستعار يحمل اسم (د. مون) وقدمه باعتباره قطعة فنية تحمل عنوان (نافورة)، وهكذا فان جميع أعمال الفن بعد دوشامب هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لان الفن خلق (مفاهيمي) لأنه موجود في مفهوم الفنان عن عمله الفني [3]. لقد أصبحت اتجاهات الفن المفاهيمي تستعيض عن اللوحة بالمفاهيم والأفكار التي تمس الفن، كما توسع الاهتمام ليشمل مجالات أوسع من المعلومات والموضوعات والاهتمامات ودخلت إلى مجال الفن أشياء عديدة مثل قطع الأثاث والوثائق بل وحتى أجساد الفنانين أنفسهم صارت جزءاً من عملية الإنتاج المستمر للأعمال الفنية [4]. لقد تك تحويل كل الأشياء الاستهلاكية المتداولة في الحياة اليومية إلى أدوات فنية والى خامات وعناصر للعملية الإبداعية، وأصبحت الأفكار هي الموجه الرئيسي لإنتاج أعمال فنية تدعوا إلى إعادة التفكير في الأشياء والمفاهيم. فالفنون المفاهيمية أكدت على ان المضمون هو وحده العنصر الخالد والباقي الرئيسي في الفن وان وسائل الإيصال والتبليغ، أي الألوان والخامات والأدوات كلها عناصر مهمة وثرية في عملية توصيل الأفكار لكنها تظل هامشية وثانوية يمكن الاستغناء عنها، وبذلك فقد ظهر هذا الاتجاه الذي يؤكد على أهمية الآلات وبقايا المواد الاستهلاكية والنفايات والتي تسعى لإيصال مفهوم أو (مضمون محدد بعينه) والتي يستغنى عنها بعد ذلك[5]. إن ما يصبوا إليه (الفن المفاهيمي) هو التأكيد على العلاقة والممارسة التبادلية بين كل من المشاهد المعاصرة والعمل الفني والمكان والزمان، والفكرة الجوهرية هي استعانة الفنان بعناصر المكان والمساحة والفضاء للمشاهد بالدخول لكي يصبح جزءاً من العمل [6].

(1) Smith، Robert، conceptual art، in concept of modern atr، Thames and Hudson، London، 1981 , P.256 .
(2) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (1870-1970)، دار المثلث، بيروت، 1981، ص299.
(1) Smith Rohert، ibid، P.258 .
(4) ثائر سامر المشهداني: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
(5) عبد اللطيف محمد: سمات الاسلوب في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السليمانية، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص104.
(6) عبد اللطيف محمد: سمات الاسلوب في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السليمانية، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، 2006، ص104.

فن الجسد (Body Art)

هناك اثنان من الفنانين قاما بدور الممهد لهذه الحركة المعاصرة، وهما (ايف كلاين) في فرنسا و(بيرمانزوني) في ايطاليا، اللذان ارتبطا أولاً فيما يعرف بحركة (الواقعيون الجدد). وقد اتبع (ايف كلاين) التصوير الأحادي باكتشافه للون نموذجي خاص به هو (أزرق كلاين العالمي) وانتقل بعد ذلك إلى مسألة (الفن – العمل) أي الفن الذي هو نتيجة لعمل ما، فالتصوير بحسب مفاهيم (ايف كلاين) يتم بفعل عوامل (النار – أو المطر) على قماش اللوحة، كما يمكن للفنان ان يستخدم أي شيء يساعده على التعبير بواسطته عن أفكاره بأفضل صورة وتخطي حدود الجسدية أو التصوير المحاكي وهو ما عبر عنه في لوحاته التي لا تحمل سوى الآثار التي تتركها الأجساد العارية الملطخة بالألوان[1] شكل (5).

شكل (5)

فالفن بالنسبة لـ(ايف كلاين) لا صلة له بالفعل المادي والمهارة اليدوية، انما هو القدرة على تملك ما تتبع به الحياة من كائنات حية تصبح مادة أساسية في فئة دون التدخل المباشر فيها.

لقد لجأ الفن المفاهيمي إلى الجسد ليعيد إليه اعتباره ويفسح المجال له للتعبير عن رغباته ولذاته التي أسكتها العقل، فيكون البعد الجمالي للجسد هو صورة ما بعد الحداثة، حيث صار الجسد أصل الفلسفة واصل النشاطات السياسية، وقد عرف فن الجسد بفن السلوك أيضاً، وقد اعتمد على الجسد الإنساني كخامة للعمل الفني، حيث يستعاض بالجسد الإنساني كبديل للعمل الفني وخاماته وعناصره [2].

لقد اختلفت نتاجات فن الجسد من فنان لآخر ومن بلد لآخر ومن طبيعة ثقافية لأخرى، وقادت إلى التعبير عن كل ما هو غريب ولا مألوف من خلال تعبير يحمل في طياته طبيعة التحول التقني والأسلوبي، ولهذا فان فن الجسد بشكل عام يعبر عن فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني يجذب الانتباه ويثير الدهشة من خلال الرسم المتزامن مع التعبير والمفاهيم التي تنشط فاعلية التأثير المفاهيمي لدى الفنان والمتلقي حيث يصبح الجسد هو مادة التأثير، حيث ظهرت عدة أساليب استخدمها فنانو الجسد بإخضاع أجسادهم إلى أنواع من الأذى والإهانة كاحتراق الجسد بفعل حرارة الشمس كما فعل الفنان (ارتهايم) أو رسم النقوش على الجسد ووشم الجلد، فالجسد في عالم ما بعد الحداثة أصبح يمثل محاكاة خيالية غرائبية لبلاغيات الجسد وذلك لتحريض الجمهور وتحريكهم بعنف مما جعل الجسد يصبح مجرد سلعة استهلاكية أو رأسمال يمكن استثمارها من خلال تلوينه والرسم عليه في محاولة لإحداث صدمة لدى المتلقي [3] شكل(6).

(1) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص293.
(2) عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2003، ص37-38.
(3) سامي بن عامر: الاصطلاح وموضوعه في الفن المعاصر، العدد 83، السنة السابعة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2007، ص13.

شكل (6)

فن الأرض (Earth Art)

ينعكس الفن المفاهيمي في نشاطات أخرى كان للتوثيق دور أساسي فيها حيث يعمل الفنان على تسجيل نشاطاته واعماله الفنية في صور فوتوغرافية وبذلك يتم توثيقها بالصور والأشرطة السينمائية والفيديو وغير ذلك من وسائل التوثيق الأخرى، للتعبير عما يسمى (فن – عمل) وهي نشاطات مختلفة منها ما يدعى (فن الأرض) حيث باتت ممارسة النحت على الطبيعة نفسها تمثل انعكاساً أو استمراراً لحركة الفن المفاهيمي، وهناك اتجاه.

لقد بدأ الترويج لنتاجات فن الأرض مع وضع كميات من الحصى والصخور في أرضيات المعارض الفنية والصالات والمتاحف، ثم سار بهذا الاتجاه إلى نهاياته المنطقية الفنان (والتردي ماريا) الذي بدأ عام 1968 بوضع مكعب من التربة بارتفاع 160 قدم داخل معرض وغطى مساحة الأرضية بكاملها وقد كان هذا العمل في حينه صرخة فنية تثير التساؤلات حول مغزى هذا العمل وقيمته والفكرة الكامنة وراءه، وقد أثار عمله رغبة وجرأة فنانين آخرين أمثال (روبرت سيشون – ومايكل هايزر – وكارل اندريه – وريتشارد لونغ) الذين أصبحوا مهتمين بإمكانية تنفيذ النحت أو التشكيل على الحفريات التي تستمد من هذا الحصى والصخور والأرض بذاتها.

لقد أصبح بإمكان الفنانين التحرر من قيود الفضاء المغلق وصالات العرض وهربوا إلى الكون المفتوح والفضاءات الحرة، وأصبحوا قادرين على الإبداع بمساعدة الجرافات الكبيرة وبمساندة المهندسين وعمال الحفريات[1].

وقد تميز من بين هؤلاء الفنانين المهتمين بفن الأرض الفنان البلغاري (كرستو جافاشيف) الذي كان يعمل على فكرة الستائر العملاقة التي تحيط بالأشياء وتغلفها مهما كانت كبيرة وشاهقة، فقد غلق العديد من البنايات المكونة من عدة طوابق ولفها بالستائر البيضاء، كما غلق عدداً من الجسور الشهيرة، وقد كان من أشهر أعماله، عمله المدعو (ستارة الوادي) حيث غلق مسافة ألف ومائتين وخمسون قدماً عبر (وادي كولورادو) مستخدماً مائتي ألف قدم من القماش، ان عمل كرستوجافاشيف في تغليف الأشياء لا يغطي تماماً على هوية الشيء ولا يخفي تماماً حقيقته التي تظل واضحة ومشخصة، لكنه يغير نظرتنا وتقييمنا للموضوع والشكل الذي يصبح له تأثير آخر في حواسنا، ومفهوم مغاير في فكرنا[2] شكل (7) ستارة الوادي.

شكل (7)

(1) محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص304.
(2) سامي بن عامر: الاصطلاح وموضوعه في الفن المعاصر، مصدر سابق، ص13.

تعود بدايات ممارسة فن الأرض أو الاعمال الترابية إلى بداية السبعينات من القرن الماضي وسموا بعضهم هذا الفن بالفن (المستحيل) حيث يشير النقاد والمؤرخون إلى ان (الفن المستحيل) هو فن يتمثل بأشياء ذات أبعاد ضخمة من المستحيل عرضها في قاعات العروض أو المتاحف ومن الصعب جمعها (كأرض مليئة بالملح) وصناديق مليئة بالأحجار، وقاعة مليئة بالأوساخ، حيث تتركز نظم التعبير على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسوم المناظر الطبيعية وتصويرها بالصور الفوتوغرافية [1]. حيث يعد فن الأرض نوعاً من الفن المفاهيمي كما انه اخذ مسمى آخر هو الفن البيئي، لان التعبير في المنجز الفني يتداخل مع الطبيعة ومع البيئة المحيطة ويشترط وجودها، حيث وصف فن الأرض بأنه أعمال فنية تستخدم المواد في الطبيعة مثل (الأرض والصخور، والقرية والثلوج) وكل أعمال الهواء الطلق، ولهذا اكتسب شهرة شعبية واسعة في الولايات المتحدة الأمريكية وشاع بين فنانيها، ومن أهم فنانيه (روبرت سيشون) وآخرون ممن ينصب اهتمامهم على الإمكانات التشكيلية للتقنيات الأثرية مثل (شق الأرض، الحصى، الحجر، الصخور) [2].

لقد كان عمل روبرت سيشون الشهير عبارة عن حاجز حلزوني من الصخر عبارة عن دوائر صنعت من الحجارة الطبيعية في وسط بيئي طبيعي لتعبر عن النظام والفوضى في الوقت نفسه، وكذلك عن الصدفة والضرورة كظواهر مستمدة من الطبيعة. حيث أصبح الفنان هنا حراً في التعبير عن رغبته بالدخول جسدياً في العالم، بالانتقال من الشيء (اللوحة) إلى المادي المحيط به، لخلق أعمال فنية غاية في الروعة والجمال.

لقد عمل روبرت سيشون على توسيع نطاق الفن بابعاده عن فن القاعات ونقله إلى سطح اللوحة لإعطائه نظاماً مختلفاً لحماية الطبيعة من الفناء باستخدام موادها الزاخرة وفي نحت الأرض باستخدام مكائن ثقيلة في رفع أحجار البازلت الضخمة والأتربة للتحرر من هيمنة القاعدة والسياق الكلاسيكي الذي حبس الأعمال الفنية في المعارض والمتاحف، فانشئوا بمساعدة الديناميت والمتفجرات وآلات الحفر والجرافات، تصميمات أرضية ضخمة وتقنيات أرضية هائلة [3]. لقد امتازت منجزات فن الأرض بحجومها الهائلة لتواجه طبيعة العصر ومتغيرات السرعة والحركة إذ يعد فن الأرض فن الفضاءات المفتوحة وهو ليس بفن نخبوي أو فن الصالونات المغلقة بل هو فن جماهيري، لهذا يمكن القول بأن فن الأرض يرتبط بطبيعة ثقافة الوسط الخارجي، وهنا يمتنع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة يمكن الاستفادة منها عن طريق التسويق التجاري وبيعها في الأسواق بل يعمد إلى إبراز الواقع كما هو بنظامه التعبيري وقيمه الجمالية وتوظيف موجودات البيئة كمواد يمكن من خلالها إظهار اتحاد الفن بالحياة من خلال الطبيعة، فهكذا بيئة جمالية توظف بشكل عبثي وتستخدم مواد طبيعية من الأرض نفسها من اجل الإمساك بالآني والمتغير بعيداً عن التقليد أو النقل وللوصول إلى أفكار ومفاهيم راسخة حول البيئة وطبيعة الأرض التي نعيش عليها وأهميتها بالنسبة لحياتنا وذلك عن طريق آليات أشغال مختلفة.

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

1. المضمون عنصر أساسي في وجود العمل الفني وهو الذي يحكم سير العلاقات البنائية فيه.
2. المضمون هو الميدان الذي تلتقي فيه الصور والعناصر والعلاقات الفنية مع المعاني والدلالات التي يحملها النص.
3. تتغير انساق المضامين في الاعمال الفنية عبر العصور والاماكن وباختلاف البيئات والثقافات.
4. يعد المضمون عاملاً أساسياً في تحفيز عقلية الفنان من اجل إنتاج الاعمال الفنية لمعالجة موضوعات من الحياة اليومية.

---

(2) Smith Robert: ibid، P.266 .

(2) عبد الوهاب المسيري: مصدر سابق، ص38.

(2) John. A. Walker Art Since Pop.

5. احدثت حركة ما بعد الحداثة في الفن الأوربي ثورة على مستوى المضامين التي تتناولها الاعمال الفنية وكذلك على مستوى الخامات والاساليب والوسائل الفنية.
6. تبحث تيارات الفن المفاهيمي عن مخاطبة الأفكار والعقول أكثر من بحثها عن مخاطبة الذائقة الفنية والجمالية.
7. تنوعت اتجاهات الفن المفاهيمي بتنوع أساليب تنفيذ الاعمال الفنية والوسائل المستخدمة مثل الصورة الفوتوغرافية والأشياء المادية وكذلك الجسد الإنساني والبيئة حيث تنفذ اعمال فن الأرض.
8. تتحقق المضامين المنشودة في اعمال الفن المفاهيمي عبر مقارنات ذهنية ونفسية تتم بين الفكرة والمنجز الفني وصورة الشيء الماثلة في ذهن المتلقي.
9. يتطلب تنفيذ بعض اعمال الفن المفاهيمي امكانات مادية هائلة مثل اعمال فن الأرض التي يسهم في تنفيذها مختصون ومهندسون يستخدمون آليات ضخمة لاحدث التغيرات المطلوبة على سطح الأرض.
10. اغلب اعمال الفن المفاهيمي زائلة يتم توثيقها عبر الصور الفوتوغرافية.

الفصل الثالث

أولاً: مجتمع البحث

بعد الجهد المبذول من قبل الباحثة لجمع نتاجات الفن المفاهيمي عبر الكتب والمصادر وشبكة الانترنت، تم جمع (75) عملاً تمثل مجتمع البحث الحالي

ثانياً: عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة البحث الحالي بطريقة قصدية وبواقع (5) نماذج تمثل (الفن لغة، وفن الجسد، وفن الأرض) وفق المبررات التالية:

1. اختيار الاعمال المشهورة عالمياً.
2. تعود لفنانين مشهورين في تيارات الفن المفاهيمي.
3. تمثل اتجاهات الفن المفاهيمي المتنوعة.

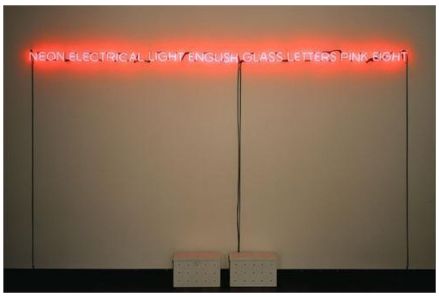
ثالثاً: أداة البحث

قامت الباحثة باعتماد المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها موجهات لعملية تحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التحليل لاستخراج نتائج البحث.

عينة (1)



العمل الأنبوب: فلورسنت وثمانية أنابيب

الفنان: جوزيف كوزوث

التاريخ: 1965

الابعاد: 3 × 386سم

العائدية: Viscopy Australya

هذا العمل للفنان الأمريكي جوزيف كوزوث يمثل جداراً أملساً مصبوغ بلون بني فاتح وضعت عليه مصابيح نيون ذات وهج احمر وشعاع داخلي ابيض مصنوعة خصيصاً لهذا العمل الفني على هيئة كلمات لغوية ذات حروف انكليزية مثبتة على الجدار عند مستوى نظر الإنسان العادي وموضوعة بشكل افقي مربوطة من طرفيها (اليمين واليسار) وكذلك من وسطها

باسلاك كهربائية تغذيها بالتيار والطاقة اللازمة للإنارة والتوهج، وعلى الأرض وضع الفنان مكعبين مضنوعين من الخشب متجاورين وهما ملاصقين للجدار.

إن هذا العمل وليد نشاط تجريبي مشترك بين عقلية الفنان وذهنيته التي صممت العمل ووضعت فكرته الأساسية، وبين خبرة المهندس الكهربائي وآليات الصناعة الحديثة التي تنتج هذه الحروف المتوهجة في مصانع خاصة. فالعمل منتج وفق مضمون فكري كامن من وراءه يشير إلى هيمنة عالم الصناعة الحديثة المتطورة القادرة على صنع كل شيء وتحقيق أي فكرة مهما كانت معقدة وخالية وصعبة التنفيذ. حيث يصبح المشهد التقني الصناعي هو المشهد السائد في الحياة اليومية وهو يمتد ليدخل عالم الفن والإبداع ويحكم عقلية الفنان والمبدع الذي يذهب إلى التخطيط لاعماله الإبداعية بمعونة الآلة وقدراتها غير المحدودة على تحقيق أفكاره ووضعها موضع التنفيذ وتحويلها إلى واقع ملموس.

إن الأفكار المستخلصة من هذا العمل تتبع سياقاً خاصاً في محاورة المفاهيم العقلية الراسخة لدى المتلقي، فالعمل منفذ بوسائط صناعية وخامات متنوعة، وهو بذلك يشير إلى امكانية تحويل كل شيء وكل مادة إلى عمل فني، وبالتالي فهو يولد لدى المتلقي شعوراً بانه يعيش في محيط كامل من المواد والخامات القابلة للتطويع والتغيير والتحويل من اجل الإنتاج الجمالي، أي ان مواد العصر الحديث التي يتم تصنيعها وفقاً لتطور الصناعة ووفقاً لاحتياجات السوق والاستهلاك يمكن ان تصبح أداة طيعة في يد الفنان المبدع الذي يحسن تسخيرها لخدمة الفن والانجاز الجمالي.

إن التركيب الفني المتمثل بخلط انابيب الإضاءة (النيون) الملونة يؤلف مشهد بعدي مؤثر وفعال على مستوى جذب انتباه وأفكار الناس من اجل احداث اختلاف في التوازن الفكري المضاد لدى المتلقي وتحقيق الصدمة التي تعمل على اخراج من السياقات النمطية الروتينية لحياته اليومية، من اجل تأصل البعد الجمالي المتخبئ خلف مظاهر الصناعة الحديثة والإنتاج السلعي الاستهلاكي، والاشارة إلى جماليات عصر الصناعة الحديثة.

عينة (2)

الفنان: جوزيف بويز

العمل: مصباح وليمونة

الخامات: مواد مختلفة

القياس: الحجر الطبيعي

التاريخ: 1958

هذا العمل للفنان جوزيف بويز مؤلف من تجاور ليمونة ومصباح كهربائي، المصباح مثبت على قاعدة سوداء بشكل مائل، والليمونة مستقرة على سطح مستوي والفضاء المحيط بالعمل مفتوح وتظهر فيه من بعيد ظلال أشياء غير منظورة. والعمل على غرابته بسيط ومؤلف من مواد شائعة في الحياة اليومية لكل بيت وكل إنسان، وخامات العمل تمثل اتجاهين أساسيين يتقاسمان حياة وجود الإنسان وهما المواد الاستهلاكية الصناعية الشائعة مثل المصباح الكهربائي الذي يستخدم كل يوم ويمكن ان يستبدل بكثرة، فهو شيء لا قيمة له إلا بحدود وظيفته وتحقيقه للغاية المرجوة منه والتي صنع من اجلها، وهو منتج صناعي رخيص ومتعدد الاشكال والاصناف، أما الليمونة فهي عنصر الطبيعة والاصل والخامة الاصلية من الوجود على الأرض للكائنات العضوية مثل النبات والحيوان والإنسان، وهذا الوجود المتكافئ المتوازي للاشياء الصناعية والطبيعية هو ما يقيم حياة الإنسان ويبقيها ممكنة وقابلة للاستمرار وبدون هذين العنصرين تصبح الحياة صعبة ان لم تكن مستحيلة. والفنان جوزيف بويز يحاول عقد مقارنة بين نوع الرؤية الذاتية للاشياء عبر توظيف أفكار جديدة ذات منطلقات مضامينية خاصة تنتج مفاهيم حول دور الصناعة في حياة الإنسان على الأرض ودور الأرض ونباتاتها في استمرار وجوده يوصفه مخترع الأشياء

والصناعات وصانع كل شيء على الأرض. وهذه المقارنة تعلي من قيمة الإنسان ومكانته ومركزيته بوصفه الكائن الأعلى على الأرض الذي سخر كل شيء لخدمة بقاءه واستمراره وتسهيل ظروف حياته ومتعته وامكانية ابداعه للكثير من النتاجات الفنية والجمالية التي تزيد الحياة جمالاً وروعة. والفنان بويز يعمل على ايصال مضامين تتعلق بإمكانية كل إنسان على إنتاج الفن وتذوقه – وامكانية تحويل كل شيء إلى ناتج ابداعي من اجل اسقاط مقولة الثقافة النخبوية العليا، فالإنسان بطبيعته منتج للفن بكافة انواعه من البسيط المباشر إلى المعقد الذي يحتاج إلى التأويل والتذوق الراقي. وبالتالي فان مضمون عمله الفني يؤكد على امكانية وجود النص الفني في كل مكان وفي أي وقت.

عينة (3)

فن الأرض

الفنان: روبرت سميثون

العمل: الرصيف الحلزوني

التاريخ: 1970

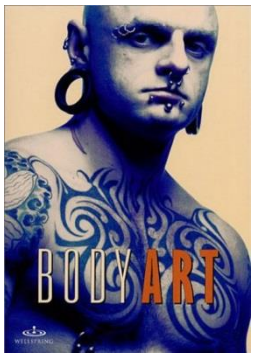
المواد: تراب وصخور

الابعاد: 49م × 45متر

العائدية: بحيرة الملح العظيمة

العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية ملتقطة لاحد اعمال الفنان الأمريكي (روبرت سميثون) الذي هو عبارة عن تكوين حلزوني كبير مؤلف من التراب والصخور على هيئة دوائر متداخلة وسط مسطح مائي هو عبارة عن بحيرة تحيطها المياه من كل جانب باستثناء ممر يؤدي إلى خارج البحيرة وقد احاطت المياه بالرصيف الحلزوني محدثة تناغماً بصرياً ناتج عن تداخل وتمازج ألوان المياه مع ألوان التربة والملح والأرض الظاهرة من تحت المياه، مع الأراضي الخضراء أعلى الصورة والتي تمثل انسجاماً جمالياً مع منظر الرصيف الحلزوني، وهذا التكوين يشبه حركة الأفعى الضخمة التي تلتف حول نفسها وهي ساكنة وسط المياه أو شبه الدوامة التي تحدث داخل مياه البحر والتي تبتلع كل شيء. وهذا الشكل نابع من فكر تصميمي دقيق ذو نزعة هندسية تعمل على تعديل وتحوير المساحات الكبيرة من الأرض وتحويلها إلى اعمال فنية ذات ابعاد واسعة ولا يمكن رؤيتها أو الاستمتاع بها إلا من خلال الصورة الفوتوغرافية الملتقطة عن بعد أو من الفضاء والطائرات المحلقة في السماء.

فالفنان يلجأ إلى توظيف كميات من الصخور والتربة وبمساعدة اعداد كبيرة من الجرافات والرافعات والمهندسين والأيدي العاملة تخضع لتصميم وعمل وفكر الفنان (روبرت سميثون) الذي يؤسس لمبدأ إدخال الفكر التقني والتكنولوجيا العملاقة إلى عالم الفن والإبداع حيث تصبح الخامات هي الأرض والطبيعة وكل مفردات البيئة حول الفنان الذي يفكر في تعديلها وتحويلها ونقلها من مكان لآخر من اجل احداث التحول الجمالي الخاضع للفكر الإبداعي والذائقة الفنية والجمالية المدربة على الابتكار والإبداع والبحث عن امكانية التغيير الذي يقود إلى حدود المنجز الفني بعد الحداثي الموضوع على أسس طبيعية قوامها الأرض والتربة والصخور، وبالتالي فان الفنان يفكر حتى في التفاصيل الصغيرة مثل الألوان الطبيعية بين ألوان التربة والملح والمياه الزرقاء والخضراء وكذلك ألوان الأشجار المحيطة بالبحيرة وهذا كله نابع من فكر فني واسع المديات قادر على اصوير المشهد وتخيل التصميم قبل البدء بوضعه موضع التنفيذ وصولاً إلى المضمون الجوهري والمركزي القابع وراءه وهو العمل على حدود الوجود الطبيعي وعلى امكانات البيئة وتحويرها من اجل إدخال الفن في داخل نطاق البيئة وجمالياتها الطبيعية أو المضافة من قبل الفنان وعمله الفني.



عينة (4)

فن الجسد

اسم الفنان: ايغورماير

عنوان العمل: إعلان ايغور

تاريخ الإنتاج: 2001

الخامات: الجسد البشري

هذا العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية التقطت لشخص قام الفنان (ايغورماير) بعمل أشياء على جسده باعتباره خامة من خامات فن الجسد، فقد قام الفنان برسم الوشوم الكثيرة الملونة بالأزرق والأخضر والأحمر على صدر الرجل وذراعيه وكذلك على رقبته، وهي وشوم عبارة عن أشكال نباتية مثل (الأغصان والأوراق والثمار الصغيرة) وقد نقشت بطريقة متداخلة معقدة وبأسلوب متناظر على جهتي الجسد البشري بحيث تكون الجهة اليمين مشابهة ومكملة للجهة اليسرى منه، والنقوش منفذة بدقة عالية وحرفية وهي مصممة مسبقاً قبل تنفيذها على الجسد، أما فيما يخص باقي اشتغالات فن الجسد فقد وضع الفنان عدد كبير من الاضافات الصغيرة والكبيرة على صدر الرجل وعلى رأسه ووجه بحيث أصبح الرجل بكامله مساحة لعرض تقنيات وابداعات الفنان (ايغورماير) فقد قام الفنان بوضع حلقات معدنية كبيرة في (حلمات ثدي الرجل) وهي معلقة فيها حيث تثقب (الحلمة) وتوضع الحلقة من خلالها كما وضعت حلقة أخرى متوسطة الحجم في أنف الرجل وهذه الحلقات مفتوحة النهايات، أي غير مكتملة الدوائر، وعلى الحاجب الايمن للرجل قام الفنان بغرس 3 حلقات صغيرة متجاورة معلقة عند طرف الحاجب الايمن للرجل، بينما اختار الفنان نوعاً من الحلقات الكبيرة جداً لوضعها في أطراف أذني الرجل، ففي كل من أذنيه تتدلى حلقة كبيرة وعريضة ملونة بلون معتم وليست لماعة بلون المعدن مثل باقي الحلقات. فيما قام الفنان باستخدام نوع من الدبابيس ذات الرؤوس المكورة وهي على نوعين أيضاً صغيرة ومتوسطة وقام الفنان بغرسها داخل الشفة السفلى للرجل حيث وضعت الدبابيس الصغيرة على جانبي الشفة السفلى يتوسطها الدبوس ذو الرأس الكروي الكبير، وتظهر على الحافة العليا من أذن الرجل حلقات صغيرة تشبه الحلقة المعلقة في أنفه.

لقد اختار الفنان (ايغورماير) هذا العمل ليكون هو الإعلان الرئيسي لمعرضه حيث كتبت على الصورة عبارة (Body art) أي فن الجسد، والصورة ملونة لكنها قليلة الألوان تقترب من الأسود والأبيض، وقد قام الفنان باختيار الشخص المناسب بحسب مواصفات جسده وقام برسم الوشوم كلها وتثبيت الحلقات والدبابيس قبل تصويره، وقد اختار ان يكون الشخص (أصلع الرأس) بلا شعر ليكون مظهره مكملاً لأفكار الفنان.

إن اشتغالات فن الجسد تقوم على استغلال جماليات الجسد البشري وتناسق أعضاءه من اجل ترجمة أفكار الفنان وتصوراته من خلال الخامة التي تتجاوز حدود التعبير الفني المباشر وتضيف إلى العمل الفني أبعاداً وتعابير ذات علاقة بقيم وعلاقات المجتمع الاستهلاكي الذي يعتبر الجسد جزءاً من طاقة العمل والإنتاج ومساحة للإعلان والتسويق والاستثمار الدائم الذي يدر الأرباح على الفنان وعلى رؤوس الأموال التي تعده بمثابة السلعة التجارية التي يمكن بيعها وشرائها وتداولها على نطاق عالمي واسع وغير محدود.

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث

1. تتشكل أنظمة التعبير في الفن المفاهيمي بكل تياراته عبر عمليات اثارة التساؤلات والافتراضات التي تؤدي إلى تخطي الأثر الفني بغية إدراك المضمون الكامن وراءه، والتركيز على الفكرة بدل الشكل، واثارة وتحريك العديد من المفاهيم الأساسية في الذهن البشري وصولاً إلى تحقيق إدراك وتذوق عقلي واعي لاهداف وغايات العمل الفني (كما في عينة البحث).
2. وظف فنانو الجسد عدداً من المفاهيم النفسية والاجتماعية من اجل التعبير عن كثافة وتعدد المضامين الكامنة داخل الجسد البشري بوصفه بذرة الوجود وقوة العمل ورداء الحياة واصل الكثرة والتنوع وسبب البقاء واداة اخضاع الطبيعة، فكان هو المضمون وهو الشكل، وهو الفكرة كما انه هو البناء الجمالي الفني (كما في نموذج 4).
3. المحتوى المفاهيمي لفن الأرض مؤسس على امكانية التداخل بين الفن والبيئة باعتبارها الحاوية الكبيرة للوجود الإنساني والإبداع الفني، وتقوم تقنيات هذا الفن باستخدام الصخور والاتربة وعناصر الجغرافية بوصفها عناصر حرفية يجري ترتيبها وفق أنظمة تشكيلية متغايرة (كما في نموذج5)
4. يعبر فن الأرض عن مضمون داخلي هو هيمنة الإنسان على الطبيعة وقدرته على تحويلها وتعديلها بما يناسب ذائقته وتطلعاته الجمالية والفنية باستخدام معدات صناعية متطورة وخبرات علمية للوصول إلى ناتج فني يمكن للإنسان ان يكون داخله وليس ناظراً له من الخارج فحسب (كما في نموذج 5).
5. تمثل بعض نتاجات الفن المفاهيمي كسراً للعلاقة التقليدية بين الفنان والعمل الفني، حيث تؤكد ان بإمكان أي إنسان ان يكون فناناً وينتج عملاً ذا مضمون حقيقي يؤكد ان الفن نتاج إنساني عام (كما في نموذج 2،3،4).
6. تعمل ثقافة الجسد واللغة والأرض والشيء الاستهلاكي على دمج مفاهيم أساسية تتقاسم حياة الإنسان بينها وهي مفاهيم الحرية والتواصل والبيئة والصناعة وكلها مفاهيم معاصرة اتخذت موقع الصدارة في اهتمامات الإنسان بعد انحسار ثقافات الايديولوجية والاديان والاجتماع وتقديم الواقعي المجسد على الذهني الفكري التاملي غير المجسد باعتبار ان هذا يمثل المضمون العام الشامل لثقافة ما بعد الحداثة بأكملها (كما في عينة البحث).
7. فنون ما بعد الحداثة تعمل على المهمش والمستهلك والمهمل والمنبوذ بوصفه قيمة عليا يجب الاحتفاظ بها، بينما تعتبر كل ما كان مركزياً مقدساً ومؤلهاً في الماضي مجرد وجود هامش لا قيمة حقيقة له.
8. تتميز نتاجات الفن المفاهيمي بعناصر التشظي وغياب الوحدة وحزب المراكز، باعتبارها مبادئ أساسية في ثقافة المجتمعات الصناعية ومجتمعات الاستهلاك والسوق والعالم الآلي ذو التبدل والسريع والآني.
9. الفن المفاهيمي يتحرك على أكثر من محور وأكثر من اتجاه ويمد اطرافه في اللغة والتشكيل والجغرافيا والجسد فهو فن مضامين متحركة وفاعلة في الحياة اليومية للإنسان ومحيطه.
10. يقوم فنانو (فن الجسد) بابتكار عدد غير محدود من الاشتغالات الفنية مثل الوشم وغرس الدبابيس والحلقات والتي يكون الجسد ميدانها الحقيقي بوصفه ساحة للإعلان والتسويق والاستثمار.

الاستنتاجات

1. يعمل الفنان في حقل الفن المفاهيمي على أساس تقديم المضمون على شكل باعتباره العنصر الاهم في العمل الفني.
2. يلعب المتلقي دوراً مركزياً في تحديد حركة وقيمة المضمون من العمل الفني باعتباره المنتج للمضامين والأفكار عبر تمثله للاشكال على السطح التصويري.
3. تتدرج اعمال الفن المفاهيمي ضمن التيارات الفنية التي تعتمد على ثقافة وذائقة المتلقي ومقدار استجابته الجمالية.

4. تتنوع المضامين التي تطرحها اعمال الفن المفاهيمي باختلاف تيارات الفن المفاهيمي مثل (الفن لغة وفن الجسد وفن الأرض).

التوصيات

1. توصي الباحثة بضرورة توفير المصادر الحديثة حول تيارات الفن المفاهيمي ونتاجاته وفنانيه.
2. توصي الباحثة بضرورة التوسع في إدخال المعلومات الحديثة حول تيارات الفن المفاهيمي في مناهج الدراسة الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة.

المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات التالية:

1. جماليات الشكل والمضمون في فن الجسد.
2. الابعاد الجمالية في نتاجات فن الأرض.

المصادر

المصادر العربية

- الرازي، أبو بكر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار المعرفة الجامعة، الاسكندرية، ص405.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
- الرازي: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1982.
- بشرى موسى صالح: نظرية المتلقي، ط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999،.
- كوركس، جوزيف: سيمائية اللغة، ترجمة جمال خضري، ط1، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، 2010.
- صلاح فضل: علم الاسلوب والنظرية البنائية، مجلد 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، القاهرة، 1998.
- ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شزاوس إلى دريداء، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشروق، بيروت، 1998.
- عز الدين المناصرة: جدلية الإبداع والموقف النقدي، فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، بيروت، (يوليو – اغسطس)، 1991.
- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، 1979.
- حكمت الدباغ الخطيب: في معرفة النص، دراسات في النقد الادبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.
- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي من دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- كمال أبو ديب: جدلية الفضاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية ودراسة في شعر السياب، مؤسسة الجامعة للنشر، بيروت، 1983.
- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الادب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982.
- عبد الفتاح كليطة: المقامات والسرد والانساق الثقافية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البضاء، 1993.
- جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصور، دار ابن خلدون، جامعة الخرطوم، 1972.

- (محمد عابد الجابري: ازمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، ازمة ثقافية أم ازمة عقل، مجلة فصول، عدد 3، مجلد 4، مصر، القاهرة، 1984.
- هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة محمد جاد، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1980.
- سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.
- سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية منذ عام 1945، ترجمة اشرف رفيق، دائرة الثقافة الاعلام، الشارقة، ب.ت.
- محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير (1870–1970)، دار المثلث، بيروت، 1981.
- ثائر سامر المشهداني: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
- عبد اللطيف محمد: سمات الاسلوب في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السليمانية، كلية الفنون الجميلة، 2006.
- عبد اللطيف محمد: سمات الاسلوب في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السليمانية، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، 2006.
- عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2003.
- سامي بن عامر: الاصطلاح وموضوعه في الفن المعاصر، العدد 83، السنة السابعة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2007.

المصدر الاجنبية:

- Hilger Mcgrew، Theory and practice، hill publishing، London، 2002.
- Smith، Robert، conceptual art، in concept of modern atr، Thames and Hudson، London، 1981.
- Ardlex Bob، art movement and periods، Irish publishers، London، 1977.
- Umberto Eco، Opera Perta، Milan: 1963.
- Goldman Lucien، The stracture of literature، Chicago، 1968، Trade، Buenos Aires، 1968.
- Osborne، Harold، The Oxford Companion To atr، great Britain، 1988.