

الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة

رسالة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية التشكيلية

تقدم بها الطالب
عامر عبد الرضا عبد الحسين الحسيني

بإشراف
أ. د. علي شناوة وادي

2008م

بابل

1429هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمُ
فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ وَرَازِقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكَ اللَّهُ
مُرَبُّكُمْ قَتَّبَ مَرْكُ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾

صدق الله العظيم

سورة غافر الآية (63)

الإهداء

إلى

والدي العزيزين..... إكراما واحتراما

أخوتي وأخواتي حباً واعتزازاً

ريحانة قلبي أولادي وبناتي

زميلتي ورفيقة دربي زوجتي

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة) والمقدمة من قبل طالب الماجستير (عامر عبد الرضا عبد الحسين الحسيني) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية.

أ.د. علي شناوة وادي
2008 / /

بناءً على التوصيات المتوافرة، أشرح هذه الأطروحة للمناقشة.

أ.د. عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
2008 / /

شكر وتقدير

الحمد لله نعمده، وهو المستحق للحمد والثناء، نستعين به في السراء والضراء، ونستغفره ونستهديه لما يقربنا إليه، ونؤمن به ونتوكل عليه، في جميع حالاتنا، ونصلي ونسلم على أفضل مبعوث للعالمين، وأول مشفع في يوم العرض والحساب سيدنا ونبينا محمد صلى الله عليه وآله وسلم وأصحابه ومن تبع هديه الى يوم الدين.

أتقّم بوافر الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف على الرسالة أ.د. علي شناوة وادي لما بذله من جهود خيرة لبلوغ الغاية في تحقيق الأهداف ومد يد العون لإنجاز البحث، كما أتقدم بالشكر الى الأساتذة رئيس وأعضاء اللجنة الثلاثية، لموافقتهم على موضوع البحث وإقراره. الأساتذة الأفاضل، اللجنة الثلاثية : أ.د. علي شناوة وادي، أ.د. عارف وحيد إبراهيم، أ.م.د. علي مهدي ماجد، الذين كان لهم الدور في وضع اللبنة الأساسية والخطوات الأولى للدراسة، وإبداء الإرشاد والتوجيه والنصح، أسأل الله أن يوفّقهم وأن يسدّد خطاهم.

كما لابد للباحث أن يتقدم بالشكر لعمادة كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل ممثلة بعميدها وأساتذتها الأجلاء لاحتضانهم الباحث، وتذليل العقبات، وموافقتهم على إقرار موضوع البحث.

كما أتقّم بالشكر والتقدير إلى السادة الخبراء لمساهمتهم في تقويم أداة البحث، وشكري وتقديري إلى زملائي الأعزاء: ألاء علي عبود، حمديّة كاظم روضان، لما قدموه لي دعم في توفير المصادر التي أفادت البحث وأغنّته، فلهم مني كل الشكر والتقدير.

ويسعني أن أشكر موظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، لما أبدوه من مساعدة، أسأل الله أن يوفّقهم لما فيه من خدمة للعلم والمعرفة.

وأخيراً أشكر أسرتي التي يقف في مقمتها والديّ، أطال الله عمرهما، وجعلهما نبراساً يضيء لنا الدرب، وإلى كل من قّم لي المساعدة والمساندة في تحقيق النجاح... والله ولي التوفيق.

الباحث

ملخص البحث :

يشكل الخطاب الجمالي البصري في فنون ما بعد الحداثة معطى مفاهيمياً وجمالياً جديداً في كل مرفقاته وطروحاته واستعمالاته وفي مجالات تعبيراته البيئية التي تشكل إفرازاً لا بد منه لمخاضات وصراعات وتحولات عالم ما بعد الحداثة بضغوطاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تشكل إزاحة على مستوى الرؤيا والذائقية والتلقي بما يتقاطع مع رؤية وتلقي التعبير البيئي في فنون ما بعد الحداثة.

لقد سعى البحث الحالي (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة)، الى دراسة منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية المضامينية للتعبير البيئي، وفقاً وآليات اشتغالها في حركات فن ما بعد الحداثة. وقد تضمن البحث أربعة فصول: عني الفصل الأول بالإطار البحثي، الذي يتناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وأهداف البحث الحالية المتمثلة بـ: تعرف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي والكشف عن الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي طبقاً وأشتغالاتها في تيارات فن ما بعد الحداثة، فضلاً عن حدود البحث (1945-2000). وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث .

وشمل الفصل الثاني : ثلاثة مباحث تمثل الإطار النظري ومؤشراته انتهاءً بالدراسات السابقة ، وتناول المبحث الأول الأبعاد المفاهيمية للتعبير والتعبير البيئي . وتناول المبحث الثاني : التعبير البيئي في الفن الحديث بدءً بالانطباعية ثم التكعيبية ، والدادائية ، والتجريدية ، والسريالية . فيما تناول المبحث الثالث : ملامح التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة بين المفاهيم والتطبيق ، الطروحات الفكرية والمناهج النقدية المتمثلة بـ : العدمية ، البنيوية ، التفكيكية ، السيميائية ، علاوة على نظرية التلقي ، ليتبعها تيارات ما بعد الحداثة المتمثلة بـ : التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي (Pop Art) ، السوبريالية ، حركة الفلوكسس ، فن الحد الأدنى ، الفن الذهني المفاهيمي والذي يقوم على : فن الجسد ، الفن لغة ، فن الأرض . بالإضافة الى الفن الكرافيتي والفن الحركي، نحت التجميع. لينتهي المبحث بمؤشرات الإطار النظري وعرض للدراسات السابقة التي شكلت أوجه تقارب واختلاف مع موضوعة البحث.

أما الفصل الثالث : فقد اشتمل على اجراءات البحث ،من خلال تحديد مجتمع البحث ، والعينة الممثلة له ، انتهاءً بتحليل عينة البحث البالغة (15) عينة موزعة حسب حركات فن ما بعد الحداثة ، علاوة على أداة البحث ، التي أتخذت من المؤشرات أساساً منهجياً في صياغتها . بعد أن عرضت على مجموعة من الخبراء المختصين ، وبعد أكتسابها الصدق الظاهري أصبحت معدة للتحليل وفق ما جاء فيها من آليات .

ولقد ضم الفصل الرابع : عدداً من النتائج والاستنتاجات ، فضلاً عن عدد من التوصيات والمقترحات ، ومن النتائج التي توصل اليها الباحث :

- من ملامح التعبير البيئي في نتائج فن ما بعد الحداثة تداخل الأجناس الفنية ونتاج معطيات جمالية تتسم بالخنثية وتداخل البنى المجاورة .
- ارتباط الخطاب الجمالي البصري في فنون ما بعد الحداثة بمفردات البيئة الصناعية التي تشكل عاملاً ضاعطاً في التعبير البيئي عن حثييات مجتمع ما بعد الصناعة.
- الإفراط العالي في حسية ومادية وواقعية نتاجات فن ما بعد الحداثة والتي تشكل تعبيراً بيئياً صارخاً عن العالم المعاصر.

كما توصل الباحث الى جملة من الاستنتاجات منها :

- إن نتائج فن ما بعد الحداثة ذات مسحة تجريبية مادية حسية تفكيكية تتقاطع مع كل ما هو تاريخي وأصلي ومركزي ومقدس بوصف ذلك من سمات التعبير البيئي في المجتمعات الغربية المعاصرة .
- إن طبيعة توجهات الخطاب الجمالي البصري في نتائج فن ما بعد الحداثة بوصفها معطى تعبيرى يجد اشتغالات أقرب منها الى التفكيكية والعدمية والظاهراتية ونظرية التلقي .
- إن خطابات فن ما بعد الحداثة في تعبيراتها الجديدة تُعد خرقاً للثقافة والذائقية المدرسية والرفيعة وأكثر اشتغالاً بالمتداول مع حيثيات الثقافة الشعبية .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الآية القرآنية
ب	الإهداء
ج	إقرار المشرف
	قرار لجنة المناقشة
د	شكر وتقدير
هـ	ملخص البحث
ز	ثبت المحتويات
ي	ثبت الإشكال
ر	ثبت الملاحق
	الفصل الأول
2	مشكلة البحث والأهمية والحاجة إليه
5	هدف البحث
5	حدود البحث
5	تحديد المصطلحات
	الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

23	المبحث الأول : الأبعاد المفاهيمية للتعبير والتعبير البيئي
57	المبحث الثاني: التعبير البيئي في الفن الحديث
57	تقدمة
59	الانطباعية وأنية التعبير البيئي
74	التعبير البيئي بين الوحشية والتعبيرية
80	التكيفية
86	الدادائية
92	التجريدية
99	السريالية
113	النحت في الفن الحديث
121	المبحث الثالث: ملامح التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة بين المفاهيم والتطبيق
219	مؤشرات الإطار النظري
232	الدراسات السابقة ومناقشتها
	الفصل الثالث
233	مجتمع البحث
233	عينة البحث
234	أداة البحث
236	منهجية البحث
236	الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة
237	تحليل عينة البحث
	الفصل الرابع
290	النتائج ومناقشتها
291	الاستنتاجات
293	التوصيات
293	المقترحات
	المصادر والمراجع
295	1- المصادر باللغة العربية
295	أ. الكتب
302	ب . القواميس والمعاجم
303	ج. الرسائل والاطاريح

304	د. الدوريات والمجلات
307	2- المصادر باللغة الانكليزية
308	مواقه الانترنت
	الملاحق
311	ملحق 1 : استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية
315	ملحق 2 : استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية
318	ملحق 3 : أسماء السادة الخبراء
319	ملحق 4 : عينات البحث
321	ملحق 5 : حساب نسبة الاتفاق بين الخبراء
323	الملخص باللغة الانكليزية

ثبت الأشكال

رقم الصفحة	العائدية	القياس	المادة	تاريخ الإنتاج	أسم اللوحة	اسم الفنان	رقم الشكل
58	متحف درسن	7.5 x 5.5 فيتة	زيت على الكنفاس	1843	كسارو الأحجار	غوستاف كوربيه	1
58	متحف d'Orsay - باريس	688 x 315 سم	زيت على الكنفاس	1850	دفن في اورنان	غوستاف كوربيه	2
63	متحف - Dorsay - باريس	208 x 264 سم	زيت على الكنفاس	1863	غذاء على العشب	أدوار مانيه	3
64	معهد فن شيكاغو - مجموعة لويس لارند	$35\frac{3}{8} \times 39\frac{3}{8}$ inches	زيت على الكنفاس	1900	بركة الزنابق	كلود مونيه	4
65	متحف d'Orsay - باريس	$21\frac{3}{4} \times 26$ انج	زيت على الكنفاس	1875	بيت الرجل المشقوق	بول سيزان	5
66	متحف اللوفر-باريس	93 x 47 سم	زيت على الكنفاس	1899	تفاح وبرتقال	بول سيزان	6
66	المعرض القومي للفنون، واشنطن	$31\frac{7}{8} \times 25\frac{5}{8}$ in	زيت على الكنفاس	1890- 1894	حياة ساكنة مع قنينة نعناع	بول سيزان	7
66	باريس - مرسيليا	82.7 x 91.7 سم	زيت على الكنفاس	1906	جبل سانت فكتوار	بول سيزان	8
68	المتحف الوطني- استوكلم	66 x 81 سم	زيت على الكنفاس	1869	لي غرينوير	او غسط رينوار	9
68	المعرض الوطني - لندن	71 x 92 سم	زيت على الكنفاس	1875	لا يولي La Yole	او غسط رينوار	10
69	مؤسسة بارنز Merion، بينسلفانيا	66.4 x 91.2 سم	زيت على الكنفاس	1892	بايب هير	بول كوكان	11
70	متحف الفن - فيلاديفيا	91 x 68 سم	زيت على الكنفاس	1892	هناك ميري "There is the Marae"	بول كوكان	12
71	متحف الفن الحديث - نيويورك	61.2 x 50.8 سم	زيت على الكنفاس	1889	ليلة مقمرة	فان كوخ	13
74	معهد فن شيكاغو	m 3.08m x 2.08	زيت على الكنفاس	1984	عصر الاحد على جزيرة غرانجات	جورج سورا	14
74	مجموعة خاصة	81.5 x 65.5 سم	زيت على الكنفاس	1885	جزر في Grandcamp Golgotha	جورج سورا	15
75	متحف Solomon R. Guggenheim	80 x 120 سم	زيت على الكنفاس	1900		ادوار مونش	16
رقم الصفحة	العائدية	القياس	المادة	تاريخ الإنتاج	أسم اللوحة	اسم الفنان	رقم الشكل
79	مجموعة روبرت	50.8 x 49.5 سم	زيت على الكنفاس	1936	منظر طبيعي	جورج روو	17
84	متحف الفن الحديث نيويورك		طباعة حجرية	1945	الثور	بابلو بيكاسو	18
85		46 x 33 سم	زيت على الكنفاس	1929	طبيعة صامتة	جورج براك	19
85	المتحف الوطني - واشنطن	58 x 45 سم	زيت على الكنفاس	1929	طبيعة صامتة	جورج براك	20

21	مارسيل دوشامب	الموناليزا L.H.O.O.Q.	1919	قلم رصاص	$in 7\frac{5}{8} \times 4\frac{3}{6}$	مجموعة خاصة	88
22	فرنسيس بيكابيا	ماكينة تدور بسرعة	1916-1918	طلاء معدني على ورق	49.6x32.7 سم	المعرض القومي للفنون - واشنطن	88
23	مارسيل دوشامب	حاملة القناني (المجفف)	1914	حديد	35.6 x 72.1 سم	متحف نورتن سايمون	90
24	مارسيل دوشامب	النافورة	1917	خزف	610 x 480 x 360 ملليمتر	المتحف الحديث - تاييت - لندن	90
25	جورج جروز	الشاعر ماكس هيرمان	1924	زيت على كنفاص	93 x 100 سم	معرض المدينة الفني في مانهايم	91
26	كاندنسكي	الحياة الملونة	1907	زيت على الكنفاص	162.5 x 130 سم	معرض (دتسك) dtische ميونخ- المانيا	93
27	بيت موندريان	البحر	1914	زيت على الكنفاص	1.8 x 85 سم	متحف ريلكه في اوترلو	96
28	بيت موندريان	أشجار مزهرة	1912	زيت على الكنفاص	41 x 30.75 سم	متحف الفن الحديث - نيويورك	97
29	كازمير ماليفتش	المربع الاسود	1913	زيت على الكنفاص	106.5 x 106.2 سم	متحف st.petersburg - روسيا	98
30	كازمير ماليفتش	تركيب ابيض على ابيض	1918	زيت على الكنفاص	49.4 x 49.4 سم	كالري مالفتش	98
31	كازمير ماليفتش	طائرة تطير	1914	زيت على الكنفاص	68 x 56 سم	متحف الفن الحديث نيويورك	99
32	ماكس ارنست	الفيل	1921	زيت على الكنفاص	107 x 125 سم	مجموعة تاييت، لندن (المملكة المتحدة)	104
33	بول كلي	حدائق المعبد	1920	جواش وحبر على الورق		متحف الفن الحديث- نيويورك	105
34	مارك شاكال	فوق القرية	1918	زيت على الكنفاص	198 x 142 سم		107

رقم الشكل	اسم الفنان	اسم اللوحة	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	رقم الصفحة
35	مارك شاكال	العيد السنوي	1915-1923	زيت على الكنفاص	-	-	107
36	مارك شاكال	أنا والقرية	1911	زيت على الكنفاص	193x152.5 سم	متحف الفن الحديث - نيويورك	107
37	دي كيريكو	المينافيزيفي العظيم	1960	زيت على الكنفاص	104.8 x 69.5 سم	متحف الفن الحديث - نيويورك	109
38	جورجيو دي كيريكو	الكأبة ولغز الشارع	1914	زيت على الجنفاس	72X 82 سم	المتحف الفني فيلاديفيا	109
39	خوان ميرو	الكلب امام ارقام الشمس المقلوبة	1949	زيت على الجنفاس	80x 60 سم	-	110
40	خوان ميرو	كرنفال المهرج	1924	زيت على الجنفاس	66 x 93 سم	معرض ألبرايت نوكس، نيويورك	110
41	سلفادور دالي	أصرار الذاكرة	1931	زيت على الكنفاص	33 x 24.1 سم	متحف الفن الحديث - نيويورك	111
42	اوغست رودان	عصر البرونز	1876	برونز	175.5 x 60 x 60 سم	متحف رودان في باريس	114
43	ميدراردو روسو	محادثة في حديقة	1893	برونز	40.5 x 67 x 33 سم	المعرض الوطني للفن الحديث في روما	114
44	قسطنطين	طائر في	1928	برونز مطلي، قاعدة رخام	12.8 سم العمل	متحف فيلاديفيا	115

		برانكوسي	الفضاء	سوداء	11 16 5 6 أنج / القاعدة 16	17 المحيط
45	هنري مور	امراة مضطجعة	1938	حجر	73.5 × 132.5 × 119.0 سم	معروض غاليري في لندن
46	باربارا هيبورث	الموجة	1944-1943	خشب مع لوح وخيوط والداخل	الطول 47 سم	مجموعة خاصة
47	البرتو جاكوموتي	القصر في الساعة الرابعة صباحاً	1932	تكوين بالخشب والزجاج والاسلاك والخيوط	40 x 71 x 63 سم	متحف الفن الحديث في نيويورك
48	الكسندر ارشبنكو	ملاكمة (La) Boxe	1935	خشب		
49	نعوم غابو	بناء خطي رقم 2	1953-1949	خيوط وحديد	152 سم	متحف الفن الحديث - نيويورك
50	نعوم غابو	عمود	1923	معدن وخشب وبلاستيك	105.5 سم	متحف غوغنهايم في نيويورك

رقم الشكل	اسم الفنان	أسم اللوحة	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	رقم الصفحة
51	أنطوان بفسنر	مشروع لبناء السجين السياسي	1952	برونز	310 × 46 × 472 سم	متحف الوطني للفن الحديث - باريس	120
52	مارسيل بروير	كرسي سيسكا	1928	انابيب فولاذية ، قصب الخشب	80 x 60 x 47 سم	مصنع mobel الالمانى	154
53	مارسيل بروير	كرسي واسيلي	1927 - 1928	مواسير معدن وجنفاص	78.1 x 71.8 سم	مصنع mobel الالمانى	154
54	كارل يوكر وويلهيلم	أباجورة مكتب	1923 - 1924	زجاج	الارتفاع 60 سم	المانيا	154
55	والتر غروبيوس	مصباح منضدي		معدن اسود ، جذع وسيقان نحاسية ، وكرة مطاطية للموازنة	h21 x w25	الولايات المتحدة	155
56	والتر غروبيوس	كرسي مسند صوفا	1922	خشب ، قماش	69w x 69d x 69h سم ارتفاع المقعد 42 سم	مصنع فيجاس - أمريكا	155
57	جاكسون بولوك	الرقم ثمانية	1949	(زيت ، مينا ، ألمنيوم) - على الكنفاس		متحف الفن الحديث - نيويورك	160
58	جاكسون بولوك	التقارب	1952 -	زيت على الكنفاس	93.5 x 155 انج	متحف , Buffalo- نيويورك	160
59	أنتوني تابيس	الأبيض والبرتقالي	1967	مواد مختلطة على خشب المعاكس	61 x 50 سم	مجموعة تابيس بي دي - برشلونة	163
60	جين دوبوفيه	شقق باريس	1946	زيت بالرمل والفحم على الكنفاس	7 , 145 x 114 سم	مجموعة خاصة	163
61	جين دوبوفيه	البقرة ذات الأنف الأنيق	1954	نقط ومينا على الجنفاس	116.1 x 889 سم	متحف الفن الحديث- نيويورك	163
62	جين دوبوفيه	بدون عنوان	1956	ورق ، مخلفات صناعية	40 × 81 سم	مجموعة خاصة	164
63	جين دوبوفيه	Tete barbue (تحدي رئيساً)	1959	دريفتوود بأصداف البحر	-	مجموعة متحف فن ميلارد ، هدية فلورينس أس ، 1982	164

64	البرتو بوري	روسو بلاستيكا	1966	بلاستيك ، اكريلك	$14\frac{1}{2} \times 11\frac{3}{8}$ انج	لوس أنجلس ، أمريكا	165
65	البرتو بوري	الكيس رقم (5) Sack.No.5	1953	كولاج	130.2 x 150.2 سم	مجموعة خاصة	165

رقم الشكل	اسم الفنان	أسم اللوحة	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	رقم الصفحة
66	البرتو بوري	Grande 59legno G	1959	خشب	185 x 200 سم	متحف nazionale d'arte الحديث - روما	165
67	مارسيل دوشامب	عجلة دراجة	1964	سثيل	41.9 x 63.5 x 129.5 سم	غاليري ، ميلان شوارتز	167
68	روبرت روشينبرغ	المنحدر	1959	زيت، قلم رصاص، ورقة، نسيج، معدني، صندوق كرتوني، صورة، خشب، إنبوب طلاء، ومراة على الجفاف، زيت على القماش الأصلع، خيط، ووسادة	24 x 70x 78 سم	مجموعة Sonnabend	168
69	روبرت روشينبرغ	Retroactive I	1963	زيت على الكنفاس	$83\frac{7}{8} \times 59\frac{7}{8}$ أنج	متحف برلين	168
70	روبرت روشينبرغ	مونوغرام	1955-1959	مواد مختلفة	95 x 1605 x 163 سم	متحف الفن الحديث - ستوكهولم	168
71	جاسبر جونز	المصباح الكهربائي الأول	1958	-	11.4 x 17.1 x 11.4 سم	-	170
72	جاسبر جونز	علب بيعة بالاننتين	1960	برونز	12.1 x 20.3 x 14	شركة سوبرستوك الأمريكية stock super	170
73	جاسبر جونز	العلم	1954-1955	محروق، نقط، وفن تصويري على النسيج صعد على الخشب المعاكس	$3.6\frac{1}{4} \times 5\frac{5}{8}$ in	متحف الفن الحديث نيويورك	170
74	روي ليشنتشتين	يائس	1963	زيت على الكنفاس	3.8 x 3.8 انج	متحف Kunst - بازل	171
75	روي ليشنتشتين	ضربة فرشاة	1996	المنيوم مصبوغ	$6 \times 21\frac{1}{2} \times 32\frac{1}{4}$ قدم	نيويورك	171
76	ريتشارد ليندر	الأجتماع	1953	زيت على الكنفاس	182.9 x 152.4 سم	متحف الفن الحديث- نيويورك	173
77	توم ويسلمان	documenta Kssel	1962	زيت ، اصباغ صناعية		متحف لوديفيغ	174

رقم الشكل	اسم الفنان	أسم اللوحة	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	رقم الصفحة
78	توم ويسلمان	الحمام ، رقم 3	1969	كولاج	45 x 270 x 213 سم	متحف لوديفيغ	174

79	توم ويسلمان	حياة ساكنة	1963	زيت ،مينا ،مواد صناعية	10× 167.5×122 سم	هدية فيليب جونسن	174
80	أندي وار هول	مارلين المشهورة	1967	سلك سكرين	91 x 91 سم	متحف الفن الحديث ،نيويورك	175
81	أندي وار هول	جاكلين كنيدي	1965	سلك سكرين	50 × 60 سم	متحف نورتون سيمون - كاليفورنيا	176
82	أندي وار هول	100 علية شورية كامبل	1962	زيت على الكنفاس	132.1× 182.9 سم	معرض أولبرايت الفني- نيويورك	176
83	أندي وار هول	قناني الكوكا كولا الاخضر المعبىء	1962	زيت على الكنفاس	4.9 x6.10.5 انج	مجموعة متحف ويتني للفن الأمريكي، نيويورك	177
84	أندي وار هول	دولار بلز	1981	أكريلك ، سلك سكرين على الكنفاس	228.6 x 177.8 سم	متحف أندي وار هول- بيتسبيرج	178
85	أندي وار هول	صناديق بريلو	1969	ارتفاع 50.8 سم عرض 40.8 سم عمق 43.2 سم	اكريلك،سلك سكرين على الخشب	متحف نورتون سيمون - كاليفورنيا	179
86	كليس اولدنبرغ	المعرض الاخضر	1962	مواد مختلفة	-	مركز فن واكر - نيويورك	180
87	ريتشارد هاملتون	تركيب	1964-1965	كولاج	63.8 x 49.1 سم	مجتمع حقوق فنانين (اي آر إس)، نيويورك	181
88	بيتر بلاك	باب مارلين	1967	سلك سكرين	45x66 سم		181
89	ألن جونز	رجل امرأة	1963	زيت على الكنفاس	1886× 2146 سم	متحف الفن المعاصر - تايت	183
90	جيم داين	أصطدام سيارة	1960	-	-	-	183
91	ستيوارت بريسلي	حوض الاستحمام	1972	جسد الفنان،مخلفات عضوية حيوانية	-	كالري House - لندن	184
92	بريجيت رابلي	حركة في المربعات	1962	صنع	60x 60 انج	مجلس فنون بريطانيا العظمى، لندن.	184
93	بريجيت رابلي	تفصيل التيار	1964	صنع	58x 58 انج	متحف الفن الحديث - نيويورك	184
94	فكتور فازاريلي	مواد مختلفة	1936	تقنية مختلطة على الجنفاس	56 x 61 سم	مجموعة خاصة	184
95	جيوس رافائيل سوتو	وجه مزدوج صغير	1967	-	-	-	186
رقم الشكل	اسم الفنان	أسم اللوحة	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	رقم الصفحة
96	لويجي توماسيلو	جو من قطع البلاستيك	1967	بلاستيك صناعي	-	-	186
97	نماذج من الفن البصري	-	1982	مواد صناعية مختلفة	-	-	188-187
98	ريتشارد استز	المخدرات	1970	زيت على الكنفاس	112.71× 152.4 سم	كالري Marlborough - نيويورك	189
99	دوان هانس	السائحان	1988	فيلير Autobody، ألياف زجاجية وأجهزة إعلام مُخلّطة		معرض Saatchi- امريكا	189
100	دوان هانس	متسوق سوق مركزي	1970	راتنج بولستر وألياف زجاجية ، باللباس، عربة فولاذية، ودكاكين بقالة،	بالحجم الحقيقي	صالة لودفيج	189
101	ريتشارد استز	منظر طبيعي (مدني)	1969		174 x 121.3 سم	- وتني - متحف الفن الحديث -نيويورك	190
102	رالف كوينغز	حياة ساكنة		زجاج،مواد صناعية	قياسات مختلفة	-	190
103	جورج سيكال	الراقصون		تجميع زجاج البرونز	268x 180 x 175 سم	نيويورك	191

			الأبيض	1971			
191	في متحف فن joslyn		برونز، معدن، لاصق، خشب، ورق، وفينيل	1970	ساحة التابيس في الليل	جورج سيكال	104
192	صالة عرض Art eliber	حجم قياس الإنسان العادي	-	1976	سيده كبيرة السن على كرسي ينطوي	دوان هانسن	105
195	-	-	زيت ، خشب	1963	شحم وكرسي خشب	جوزيف بايز	106
196	Gallery House.gondon.courtesy.of the Artist	على قياس طول الإنسان	جسد الفنان، مخلفات عضوية وحيوانية	-1971 1972	فنان كالساقطة	ستيوارت بريسللي	107
199	حديقة النحت والمتحف، مؤسسة سمثسونية، واشنطن	$6\frac{1}{8} \times 2 \times 2.3$ أنج لكل قطعة	براس ولون plexiglass مشع على الأقواس الفولانية	1969	بدون عنوان	دونالد جود	108

رقم الصفحة	العائدية	القياس	المادة	تاريخ الإنتاج	أسم اللوحة	اسم الفنان	رقم الشكل
199	Courtesy of the artist - نيويورك	19.54x2.44 x2.89 م	فلورسنت لون أصفر وأحمر، وأضوية مشعة زرقاء،	1969	بلا عنوان الى sm	دان فلافن	109
199	متحف Pinakothek دير الحديث، ميونخ	130 سم قياس النيون الواحد	مصاييح نيون 4 قدم بثلاث ألوان	1970	بلا عنوان	دان فلافن	110
199	شارع 79 - شرقي نيويورك	(71.0h) x(d) 274.5 سم 11.3(w) x	أنابيب مشعة على تركيبات معدنية	1964	نصب لسبعة تاتان	دان فلافن	111
201	متحف Westwater - نيويورك	15 x 14.6x 12 انج	ألياف زجاجية	1999	نموذج Bandshell	فرانك ستيل	112
201	متحف الفن الحديث نيويورك	6 x6x 6 انج	فولاذ	1962	موت	توني سمث	113
202	متحف فرجينيا للفنون الجميلة - هامبورك	360 x 180 سم	سجاد ارضية	1970	بدون عنوان	روبرت موريس	114
202	Carolina Nitsch - Contemporary Art أمريكا	d 67 x w254 x h76 سم	مطاط على الشريط وقماش منطاد	1969	مرفق	أيفا هيس	115
202	متحف الفن الحديث - نيويورك	10x30 سم	بلاستيك	1968	تسعة عشر تكرار	ايفا هيس	116
202	بريطانيا - كالري ابوري أوغسطين	قياسات وحجوم مختلفة	راتنج - مئة وحدة من تسعة حجوم	1995	بدون عنوان - مائة فراغ	رايشيل وبيتر	117
203	متحف الفن الحديث (SFMOMA) صالة	259x178 سم	ورق ، أصباغ الراتنج	-	بدون عنوان	أيف كلاين	118
206	Courtesy Sonabend نيويورك	-	صورتين فوتوغرافية	1970	حرقه الشمس	دنيس أونيهام	119
207	-	-	-	1982	الرجل الطارق	جون بروفسكي	120
208	-	-	حديد، خشب، صورة فوتوغرافية، وثيقة مكتوبة	1965	واحدة وثلاث مطارق	جوزيف كوسوث	121
208	متحف الفن الحديث نيويورك	$2\frac{3}{8} \times 1.2\frac{7}{8} \times 1.8\frac{7}{8} in$	كرسي خشبي ينطوي، صورة فوتوغرافية للكرسي، تعريف الكرسي	1965	واحد وثلاثة كراسي	جوزيف كوسوث	122

		الكرسي الصورة $3 \times 2 \frac{1}{8} in$ الكتابة $2 \times 2 \frac{1}{8}$	في القاموس				
--	--	--	------------	--	--	--	--

رقم الشكل	اسم الفنان	أسم اللوحة	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	رقم الصفحة
123	روبرت سيمثسون	ازاحة مرآة على كومة السماد العضوي	1969	سماد عضوي، مرايا	-	متحف دسلدروف - ألمانيا	210
124	روبرت سيمثسون	رصيف ميناء سبيرال جتي	1976		-		210
125	رايمن دلص	تاك	1977	اصباغ صناعية رذاذ	-	شارع درايمن ،فرانكفورت	211
126	كيث هارنج	الرجوع الى الاصل	1982	اصباغ صناعية	-	نيويورك	212
127	كيث هارنج	Crack is Wack	1986		-		212
128	مارك وايلر	الجماجم	1988	الوان صناعية براقه	-	شارع فرجينيا - نيويورك	212
129	رولين داير	جناح أسك مج	1977		-		213
130	جين تانكلي	L'Avant Garde	1988	معدن، أقنعة ورق معجّن، أشرطة ، عجالات خشبية ومحرّكات كهربائية	-	متحف الفن في فان آرت هستون	215
131	جين تانكلي	ولاء الى امريكا	1960	حديد ، المنيوم ،ستيل ، بلاستيك	-	الفن الحديث نيويورك	215
132	الكسندر كالدز	السمك البرتقالي	1946	معدن مصبوغ	176x 75	مجتمع حقوق فنانين (أي آر إس)- نيويورك	215
133	الكسندر كالدز	نقال	1942	اسلاك معدنية ، خشب	14.1 x 54.0x 40.2 سم	متحف، Hirshhorn - نيويورك	215
134	الكسندر كالدز	نجوم متحركة	1942	ألواح معدنية مصدّوغة- اسلاك	99.9 x 126.4x 94.3 سم	متحف Hirshhorn ،نيويورك	215
135	جون شامبرلين	امين خزانه	2000	حديد سيارات خردة (سكراب)	60 x 773 x 52 أنج	متحف d'Orsay، - باريس	217
136	جون شامبرلين	بدون عنوان	1992	فولاذ مصبوغ	56 x 70x 48 انج	معرض Gagosian، نيويورك	217
137	جون شامبرلين	بدون عنوان	1992	حديد مصبوغ			217

رقم الصفحة	العائدية	القياس	المادة	تاريخ الإنتاج	اسم اللوحة	اسم الفنان	رقم الشكل
218	متحف الفن الحديث - أمريكا	-	خشب اسود مصبوغ	1985	ظل المرأة 15	لويس نيفلسون	138
218	متحف الفن الحصري- نيويورك	15× 19.11× 11.8 انج	خشب اسود مصبوغ	1964 - 1977	قصر السيدة Ns	لويس نيفلسون	139

ثبت الملاحق

رقم الصفحة	الموضوع	ت
311	الأداة في صيغتها الأولية	1
315	الأداة في صيغتها النهائية	2
318	أسماء السادة الخبراء	3
319	ملحق عينات البحث	4
321	ملحق حساب نسبة الاتفاق بين الخبراء	5
323	الملخص باللغة الانكليزية	6

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه .

ثانياً: أهداف البحث.

ثالثاً: حدود البحث.

رابعاً: تحديد المصطلحات.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

من المعروف ان الفن وعقب حقه التاريخية الطويلة قد مر بتحولات مختلفة كثيرة على مر الأزمنة ، قد أفرزت عن تغييرات وإزاحات في المفاهيم المتعلقة بالفكر والنقد والتقنية والموضوعات والأساليب والرؤى.... مما أدى الى تغيير شكل البنية الجمالية للأشكال الفنية لكل حقبة زمنية، انسحب بآثره تغيير واستبدال المعايير بما يلائم تلك الحقبة . ونمطية المبادئ المدرسية للاتجاهات الفنية خير شاهد على جملة هذه التحولات . وصولاً الى عصر ما بعد الحداثة الذي شهد إزاحات هائلة في منظومة القيم عن المفاهيم السابقة ، محاولاً التخلص من الحقائق الجوهرية الثابتة .

وقد شهد عصر ما بعد الحداثة ثورة في التقنيات والنظريات العلمية وإعادة النظر في الكثير من الأساليب والمناهج خاصة بعد الحرب العالمية الثانية بعد هجرة الكثير من الفنانين الى أمريكا كونها غير شديدة التمسك بذاتها وتقاليدھا الخاصة بها مما مهد الى قطع الصلة مع الماضي وبداية إرھاصات وثقافة ما بعد الحداثة في العالم الغربي كانعكاس مجتمعي في نقطة الوعي ، وعدم مقدرتها على مساندة الواقع بشروطه الجديدة اقتصادياً وسياسياً، وكانت البداية تتبنى مبادئ تقوم أساساً على هدم القيم وتبلور الخطاب الرفض للكلّي وتكريس النسبي واليومي مقابل الحتمي والتاريخي .

أن التحول الحاسم الذي حدث في تاريخ البشرية من خلال ظهور العصر العلمي والتقني، والذي بلغ ذروته الآن. يرتبط نشوء هذا العصر بالانفصال التدريجي الذي حدث بين العصور الوسطى وبدايات العصور الحديثة على مشارف القرن الخامس عشر ، وهو الانفصال الذي تميز في أوربا اقتصادياً ببداية نشوء الاقتصاد الرأسمالي ، واجتماعياً بنشأة البرجوازية ونشوء المدن الكبرى، وتبلور مكانة ووعي الفرد بذاته، وسياسياً بانتقال المشروعات السياسية من المشروعات الدينية الى المشروعات المؤسسية، وفلسفياً ببلورة العقلنة والنزعة الإنسانية⁽¹⁾.

فالبينة الأوروبية بكل أبعادها وتفاصيلها قبل حداثتها كانت تعيش في اطر ومرجعيات وبيئة مغايرة لمرحلة الحداثة وكانت تلك البيئة محكومة بمجموعة من البنى والأنساق الثقافية والاجتماعية والمؤسسية والاقتصادية ، بل حتى النفسية ، التي تسيرھا الكنيسة وتمنحھا الصورة التي كانت عليها في تلك الحقبة ، لما للدين من دور رئيس في تشكيل الأطر والأنساق العامة التي تحكم الحياة الإنسانية ، وفي ضوء سيطرة الكنيسة ثم صياغة جميع مجالات الحياة المختلفة وخاصة البيئة وكيفية التعامل معها والتعبير عنها⁽²⁾.

ووصولاً إلى العصر الراهن الذي يسعى للتحرر من القيود الثابتة وخاصة في أواسط القرن العشرين حدثت في تلك الحقبة تحولات كثيرة وكبيرة على جميع المستويات والنظريات والمفاهيم مما ولد الكثير من المواضيع الغزيرة التي تكون موضع دراسة وبحث في مجال الفن ومنها موضوع ما بعد الحداثة ، الذي وجد بعد خروج أوربا منھمكة من الحرب ودمارھا وهجرة الفنانين إلى أمريكا والشعور المتزايد بدور الفنان الهامشي مما جعله (أي الفن التشكيلي) يتوزع بين العنيفة الرفضة للفن كما هو الشأن عند الدادائيين وأفكار حركة الفلوكسس في أمريكا، فضلاً عن حركات أخرى ارتبطت أيضاً بالأدب كالمفاهيمية والمفاهيمية الجديدة والحدوثية.

ما بعد الحداثة نشأة من رحم النزعات المعارضة للحداثة، لتؤسس نفسها بوصفھا جمالية في ذاتھا . خلال مواكبتها مجتمع ما بعد الصناعة الذي يتسم بثروة معلوماتية هائلة ، وتتصف بشروطه بوفرة زاخرة بثقافة الصور والأساليب غير المترابطة ، ومن إفرازاته تغير التعبير البيئي موضوع دراستنا في حقبة ما بعد الحداثة وما تحمله بطياتھا من تأثير بالسياق الفكري والفلسفي لفنون ما بعد الحداثة التي تصطبغ بصبغة النظام الرأسمالي الغربي سياسياً واقتصادياً وانعكاسھا وتفرده في تعبير بيئي جديد .

يرى ماركس أن ظهور الاقتصاد القائم على المال يؤدي الى تحليل الصلات والعلاقات التي تؤلف الجماعات التقليدية بحيث يصبح المال هو المجتمع الجديد الواقعي ، وهكذا اصبح هناك تحول في مبدأ العلاقات الشخصية الى وضع يرتبط له الآخرين بعلاقات غير شخصية موضوعية ، فانشأ حجاباً قد صنعه المال والتبادل في السوق يُخفي أو (يُقنع) العلاقات الاجتماعية الحقيقية القائمة بين الاشياء هذا الوضع يدعوه (ماركس) (تقديس السلع)⁽³⁾ .

أن شيوع الثقافة السلعية^(*) أدت الى التخلي عن كل العلاقات الثابتة التي استمرت دهوراً وإزالة كل الافكار التي كانت مقبولة ، وغدا كل شيء يمتاز بعدم الثبات وما كان يظن صلباً تبخر في الهواء وكل ماكان

(1) - د . سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005، ص124.

(2) - خريسان ، باسم علي: الحداثة وما بعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي)، ط1، دار الفكر، دمشق، 2006، ص23 .

(1) - ديفيد ، هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، ط 1 ، ت: د. محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2005 ، ص130 .

(*) - التسليع : (commercialization) هو تحويل كل شيء (مادي او غير مادي) الى سلعة يمكن إنتاجھا وتبادلھا في السوق ، وهي سمة مصاحبة للنمو الرأسمالي في نقد ما بعد الحداثيين . (ينظر . ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، ص417.

مقدساً جرى تدنيته فواجه البشر بواقعية ظروف حياتهم الفعلية وعلاقاتهم مع البشر الآخرين ، طالما ان منتجي السلع ينشُدون المال ، أي ان الاعتماد كان على الآخرين وقدرتهم على الشراء ، وقد قضى بذلك الاعلان والتسلع على خيال الناس وعلى كل اثر لعملية الانتاج الاصلية وبهذا الفضاء قد ذهبت البيئة التي كانت تصاحب كل ما هو ثابت وصلب واندثارها ، وخلق بيئة جديدة تتلائم والتحول الرأسمالي الاقتصادي الذي ادار بدفته الرئيسة كل جوانب الحياة الفرعية وتغذية المسارات بما يسمى بثقافة ما بعد الحداثة التي تميزت في مجال الفن بخلق بيئة تلائم المسيرة الرأسمالية والذي انعكس بدوره على نتاجات الفنانين في الولايات المتحدة واوربا وخلق بيئة جديدة تحول فيها التعبير وفق البيئة التي تعيش في وسطها تيارات ما بعد الحداثة التي امتدت طويلاً من عام 1945 والتي كانت مبنية على مجموعة معينة من ممارسات عمل مراقبة ، وعلى الدمج التكنولوجي ، والعادات الاستهلاكية ، واشكال معينة من السلطة السياسية . فهو استشراف المستقبل وإعلان الصريح .

أي بمعنى آخر إن التعبير البيئي أخذ أبعاداً وفضاءات جديدة .. ترتبط بالزائل والمتحول وبالثقافة الشعبية وبوسائل الاتصال والثورة المعلوماتية في مجتمع ما بعد صناعي يمتاز بالتحول والقوة الدينامية . إن الإنتاج الكثيف يعني الاستهلاك الكثيف . واقتراحه نظاماً جديداً لإعادة تشكيل القوى العاملة وسياسات جديدة في ضبط العمل وإدارته ، وفكراً جديداً ، وسيكولوجية جديدة في إعادة بناء مفردات البيئة وفق تفسيرات المثقف الأمريكي وبآليات اشتغال تناظر السوق والاستهلاك وتحقيق صلة حقيقية بين الحاجة الى فن معبر عن المرحلة والفكر النظري الجديد الذي كان محط إهتمام النقد والذي لا يبتعد عن مجالات الذكاء التسويقي للأفكار وإعادة صياغتها خلال منتجات تجسيد أزمة الإنسان ، وأزمة الفن المهدد بالتفكيك وإيقاف حيويته التقليدية في الخروج من الإطار البنيوي الذي لم تطل إقامته بسبب عدم استطاعته تقييم النموذج العام المطلوب .

ومن هذا المنطلق اصبح التعبير البيئي يحمل مواصفات تعبيرية تحمل في طياتها هوية المجتمع الذي يتعايش معه بإسقاطات الفنان الظاهرة في الاعمال كون التقدم الصناعي السريع وما ترك وراءه من مخلفات صناعية وازاحات كبيرة لكل ما هو تقليدي وارتباطه بما هو : تجميعي ، ومهمش ، واستهلاكي ، وغير نافع ، ومن سقط المتاع ، ويُعد فنانون ما بعد الحداثة وسائل الاعلام الجماهيري موضوعاً جوهرياً للفن ، ويستخدمون الاشكال والكلمات المجازية والمواد ، كنقاط بؤرية لفهم . وينظر الى مارسيل دوشامب على انه رائد الفن ما بعد الحداثي من خلال ابتكاره لـ (الفن الجاهز) . إن موقف ما بعد الحداثة النقدي يرتبط بتقديم تقييمات جديدة للاعمال السابقة. لقد اجتذبت اعمال الحركة الدائرية بشكل اكبر ، مثلما فعل الكولاجيون من امثال روبرت روشينبيرغ الذي كانت اعماله تبدو غير مهمة بادية الامر في سياق ما بعد حداثة خمسينيات القرن العشرين ، ثم صار ينظر اليه في ثمانينيات القرن العشرين على انه يحمل بذور التطوير . وتوظيفه في تعبيرات بيئية تتميز باختلافها اختلاف جذرياً عما قبلها من الاعمال الحداثية في ضوء هذه التغيرات والازاحات التي حدثت في الولايات المتحدة واوربا .

أن موضوع التعبير البيئي في فنون ما بعد الحداثة يجعلنا أمام مفترق طرق من الإشكاليات منها : هل هناك ما يحدد أبعاداً مفاهيمية وجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ؟ . وهل يمنح التعبير البيئي الكيفيات والدلالات الكفيلة بأسباغ ملامح تتفرد بها فنون ما بعد الحداثة دون غيرها من الفنون الأخرى ؟ وما اثر جملة التحولات الصناعية والعلمية والتقنية في مجتمع ما بعد الحداثة على التعبير البيئي لهذه الفنون وهل تشكل البيئة عاملاً ضاعطاً في انعكاساتها التعبيرية على هذه الفنون؟ وبأي من اتجاهات فن ما بعد الحداثة يتضح ذلك بقوة وجلاء .وبأي من الخامات والمناهج تتجسد في ملامح التعبير البيئي من هذه الفنون؟ وما علاقته بجملة التحولات الثقافية والصناعية والتقنية و الدائرية في مجتمع ما بعد حداثي .

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى الأهمية والحاجة للبحث الحالي من خلال الآتي :

- تسليط الضوء على موضوع تشكل من الأهمية والصدارة من خلال تلاقي مفاهيم الفن والتعبير والبيئة التي تحتل اوليات البحث في فنون ما بعد الحداثة .
- إمكانية الإفادة من هذا البحث في حقل طلبة الدراسات العليا في اختصاصات التربية الفنية والفنون التشكيلية.

- إن الموضوع الحالي وحسب علم الباحث وبتواضع شديد يشكل تفرداً وعدم تكرار إذ لم يجد الباحث دراسة سابقة في هذا المضمار.
- سد الفراغ في المكتبات على مستوى القطر والوطن العربي في موضوعه كهذه .

ثانياً: هدفاً للبحث:

- أولاً - تعرف الابعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي .
- ثانياً - الكشف عن الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي طبقاً وأشتغالاتها في تيارات فن ما بعد الحداثة .

ثالثاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

1. الحدود الموضوعية : دراسة الابعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي ، ومنجزاته الفنية وتحولاته في فن ما بعد الحداثة.
2. الحدود الزمانية : 1945 – 2000 .
3. الحدود المكانية : الولايات المتحدة، أوروبا.
4. الحدود المادية : يتحدد البحث بفني الرسم والنحت.

رابعاً: تحديد المصطلحات

البُعد: (Dimension)
البُعد في اللغة :

- البُعد في (اللغة) خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتدادا بين الشيئين . وقد جعل المتكلمون إمتداداً موهوماً مفروضاً في الجسم ، أو في نفسه ، صالحاً لأن يُشغله الجسم⁽¹⁾.
- (البُعد) ضد القرب وقد (بُعِدَ) بالضم بُعِداً فهو (بَعِيد) أي (مُتَبَاعِدٌ) و (أَبْعَدَه) غيره و (بَاعَدَه) و (بعده تبعيداً)⁽²⁾ .
- الأبعاد: مصدرها بُعِدَ، اتساع المدى والمسافة⁽³⁾ .
- الأبعاد: (جمع) مفردُها (بُعْد)، وهي الرأي والحزم⁽⁴⁾.
- بُعِدَ - بُعِداً وبعِدَ - بُعِداً: ضد قُرب. أبْعَدَ . ضد قُرب . و- وبعِدَ وبَاعَدَه : ضد قُربِه . تبَعِدَ ضد تقَرَّبَ . تبَاعَدُوا : أبعد أحدهم الآخر . تبَاعَدَ وابتعد واستبَعِدَ . عنه ضد اقترب. استبَعِدَ الشيء : وجده أو عَهِدَ بعيداً . البُعد والبُعْدَة : ضد القرب . يقال " بُعِدَ له " دعاء عليه أي أبعده الله⁽⁵⁾ .
- (بُعِدَ) :- ضد قُرب. و- هَلْكَ وكثر في دعائهم : لا تَبْعِدَ . (بُعِدَ) - بُعِداً : بُعِدَ . فهو بَعِيد . (ج) بُعْداء . وبه جعله بعيداً . و- هَلْكَ . (أَبْعَدَ) فلانٌ : تنحى بعيداً ، وجاؤَ زَالِحاً . يقال : أَبْعَدَ في السوم : إشتَطَ . وأبعد في السفر ، وأبعدت الناقة في الرعي . و- في الأمر : أمْعَنَ فيه - و - الشيء : جعله بعيداً . (بُعِدَه) : أبْعَدَه

(1) - جميل ، صليبا : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1977 ، ص 137 .
(2) - الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، 1967 ، ص 57 .
(3) - جبران ، مسعود : راند الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت ، ص 205 .
(4) - البستاني ، فؤاد ، أخرام : منجد الطلاب ، ط 3 ، دار المشرق ، بيروت ، ص 69-70 .
(5) - المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، 1986 ، ص 43 .

- (إِبْتَعَدَ) : بُعِدَ
(تَبَاعَدَ) : أَبْعَدَ في تكلف . ويقال تَبَاعَدَ مِنْهُ ، وعنه .
(تَبَعَّدَ) ، تَبَاعَدَ ، ويقال : تَبَعَّ مِنْهُ وعنه .
(إِسْتَبَعَدَ) : صار بعيداً - و - الشيء : عَاقَبَ بعيداً (1) .

البعد في علم الهندسة: هو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه أو بغيره مقداراً أو شكلاً قابلاً للقياس (كالخط أو السطح أو الحجم)، مثال ذلك: أبعاد الجسم.

البعد في علم الحساب: هو العدد الحقيقي، وهو جزء من العدد المركب، فنقول مثلاً إن هذا العدد المركب مؤلف من عدد قدره (ن) من الوحدات والأبعاد. أما في علم الجبر فإنه كلمة (بُعد) تدل على الدرجة ، فإذا قلت هذه معادلة من البعد الثاني أشرت بذلك إلى إنها من الدرجة الثانية .

البعد في علم الميكانيك والفيزياء : هو المقدار الذي يتوقف عليه قياس مقدار آخر مع بيان العلاقة الجبرية التي تربط هذين المقدارين فنقول مثلاً إن السرعة (س) مساوية لنسبة المسافة (م) إلى الزمان (ز) ، وتسمى هذه الصيغة بصيغة ذات أبعاد (2) .
البعد في العلوم الطبيعية: العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية (3).

تعريف المفهوم لغوياً :-

- مأخوذ من الفهم، وهو معرفة الشيء بالقلب، يقال: فَهَمْتُ الشيء أي: عَقَلْتُه وفَهَّمْتُ فلاناً وأفهمته ، ورجل فهِيم : سريع الفهم ، وَتَفَهَّمْتُ المعنى : إذا تَكَلَّفْتُ فهمه (4).
- مصطلح مشتق من الفهم والذي يعني تصور المعنى في لفظ المخاطب (5) . الاصل اللغوي (فِهم) الشيء بالكسر (فهماً) و (فهامة) أي علم ، وفلان (فهم) و (إِسْتَفْهَمَهُ) الشيء فافهمه تفهيماً . و (تفهم الكلام) فَهَمُّهُ شيئاً بعد شيء (6) .
- وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، يُعَدُّ (المفهوم) المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي ، وذلك لتجربة فردية أو جماعية ، كما إذا ذكرنا (الأم) فانها تشير في ذهن الفرد عادة فكرتي (الشفقة والحنان) (7) .

تعريف المفهوم اصطلاحاً:

- يطلق ويراد به عند المناطقة : الصورة الذهنية ، سواء وضع بإزائها الالفاظ أم لا ، كما أن المعنى هو الصورة الذهنية ، من حيث وُضِعَ بإزائها الالفاظ (8) .

- هو وحدة يمكن إدراكها خارج اللغة بشكل ذهني خالص (9) .

تعريف المفهوم فلسفياً:

(1)- مصطفى ، إبراهيم ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ج 1 ، ط 2 ، مكتبة المرتضوي ، ايران ، 1978 ، ص 63 .
(2) - جميل ، صليبا : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 215 .
(3)- يوسف ، خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، ص 69-70.
(4)- أبين منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج 13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت ، ص 315 .
(5) - الجرجاني ، علي بن محمد الشريف : كتاب التعريفات ، ط 1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1996 ، ص 176 .
(6)- الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، المصدر السابق نفسه ، ص 513 .
(7)- وهبة ، مجدي: وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المصدر السابق نفسه، ص 112.
(8)- الكفومي ، أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني : الكليات ، ج 1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1998 م ، ص 282 .
(9)- مسعود ، جبران : معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، 1980 ، ص 135 .

1. تعريف روبير (Le petit Robert) : "إن المفهوم هو تمثّل عقلي عام ومجرد لموضوع ما"⁽¹⁾.
2. نعطي كلمة مفهوم لكل تمثّل رمزي، من طبيعة كلامية له دلالة عامة، ملائمة لكل سلسلة من الموضوعات المشخصة، والمالكة لخصائص مشتركة"⁽²⁾.
3. المفهوم باللغة الألمانية (Begriff) : يعد أكثر اتساعاً من الاستعمال الفرنسي (Concept)، من الاستعمال الإنجليزي (Conception)، ومن الاستعمال الإيطالي (Concetto) : إنه الفكرة : idée بصفة تجريدية وعامة، أو على الأقل كقابلة للتعميم. ونميز هنا بين:

أ - مفاهيم قبلية : (concepts priori) أو خالصة ، أي كمفاهيم تعتبر غير نابعة من التجربة كما هو الشأن عند كانط مثلاً : (الوحدة والكثرة) (unit, pluralite) .

ب - مفاهيم بعدية : (concepts a posteriori)، أو أمبريقية تجريبية (empiriques) أي معاني عامة تحدد أقسام الموضوعات المعطاة أو المبنية ، وملائمة بصفة متشابهة ، أو كلية لكل واحد من الأجزاء التي تتشكل من هذه الأقسام ، سواء استطعنا أو لم نستطع فرزها منها . مثلاً مفهوم (الفقرات) (أو مفهوم (اللذة) (3) .

تعريف الفلاسفة للمفهوم نذكر منها على الخصوص

- يقول "بركسون" : " المفاهيم ليست على الإطلاق صوراً ، ولكنها رموزاً "
- أما "جون ماريتان" (jean Maritain) فإنه يرى متسائلاً " ماهو المفهوم إذن في نهاية الأمر ؟ إنه الشيء نفسه ، الطبيعة المدركة بسهولة والمتقاة بواسطة الحواس ، وبفضل التجريد، والموجه من قبل الفكر الى داخله، والى الدرجة القصوى من اللامادية"⁽⁴⁾ .
- المفهوم " هو ما يمكن تصويره " ، أهل المنطق ، ما حصل في العقل ، سواء أحصل فيه بالقوة ، أم بالفعل .
- وفي كليات أبي البقاء: المفهوم هو الصورة الذهنية سواء وضع بإزائها اللفظ أم لا، كما أن المعنى هو الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها اللفظ.
- عند الأصوليين خلاف المنطوق، وهو ما دل عليه اللفظ.
- هو مجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معين، أو في أذهان معظم الأفراد في أحد الجماعات، ويسمى بالمفهوم الذاتي⁽⁵⁾.

الأبعاد المفاهيمية إجرائياً :

مديات معرفية نظرية تشمل جملة من الطروحات والقيم والأفكار والمبادئ والصور الذهنية التي تتصل اتصالاً وثيقاً بموضوعة التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة .

الجمالية: (Aestheticism)

الجمال في القرآن الكريم :

- في جمال السماء يقرأ المسلم قوله تعالى : ﴿ أفلم ينظروا الى السماء فوقهم كيف بنينا وزيينا وما لها من فروج ﴾⁽⁶⁾ . ﴿ ولقد جعلنا في السماء بروجاً وزيناها للناظرين ﴾⁽¹⁾.

(1) - petit, Robert, Dictionnaire, le Robert, 1985, p. 356.

(2) - Dictionnir : linguistique , Larousse , p.110

(3)- اندريه، لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية، ج2، ط2، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 2001، ص160 - 161

(4) -Saint , jean : Dictionnaire ,de la foul . et ,longue ,philosophique ,pp 112 - 113

(5) - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 403 - 403 .

(6) - سورة ق، الآية: 6 .

- وفي جمال الأرض وبيانها يقرأ ﴿والأرض مددناها وألقينا فيها رواسي وانبتنا فيها من كل زوج بهيج﴾ النحل: (2).
- وفي جمال الحيوان يقرأ قوله تعالى عن الانعام: ﴿ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون﴾ (3). أي بهاء وحسن , وفيه إشارة الى الجانب الجمالي في العلاقة . وفي نفس السياق يقول سبحانه وتعالى : ﴿والخيل والبغال لتركبوها وزينة﴾ (4). ذلك أن الركوب يحقق المنفعة المادية وتتحقق العلاقة الوظيفية , أما الزينة فهي متعة جمالية تريح النفس وتبهج العين . وفي هذا إشارة الى التفكير في الأمر والنظر كيف جاءت الثمرة ثم أينعت , ولا تنسوا أن ذلك من بديع صنع الله .
- وفي جمال الإنسان : يقرأ ﴿وصوركم فأحسن صوركم واليه المصير﴾ (5). ﴿الذي خلقك فعدلك * في أية صورة ما شاء ركبك﴾ (6).
- وقال تعالى ﴿قال بل سولت لكم انفسكم امرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون﴾ (7).

وقد ورد لفظ الجمال والحسن في أحاديث الرسول (ص) فقد اثر عن الرسول (ص) أنه قال (الوجه الحسن يورث الفرج , وان من اتاه الله وجهاً حسناً وخلقاً حسناً واسماً حسناً فهو من صفوة خلق الله) (8). وفي حديث آخر للرسول (ص) التي ورد فيها لفظ الجمال قوله (ان الله جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الاوصاف (9) .

الجمال في اللغة :

- (جَمَلٌ) - جمالاً : حَسُنَ لُحْيُهُ . وَحَسُنَ خُلُقُهُ . فهو جميل . (ج) جُمَلَاءُ , وهي جميلة (ج) جَمَائِلٌ (10) .
- (الجَمال) الحسن وقد (جَمَل) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو (جَميل) والمرأة (جَميلة) و (جَملاء) أيضاً بالفتح والممد (11) .
- وأوضحه ابن منظور : بقوله : جمل الشيء : اذا جمعه بعد تفرق , اجمل : أتأد وأعتدل , تجمل : تزين , الجمال هو الحسن في الخلق والخلق , (جَمَلٌ) - جَمالاً : حُسْنُ خُلُقاً وَخُلُقاً فهو (جميل) وهي جميلة (جَمَلٌ) ه : صيره جميلاً . (الجمال) (مص): الحُسْن: يقولون (جَمالُكَ) إن لم تفعل كذا) أغراء أي الزم الأجمال ولا تفعل كذا (12) .

تعريف الفلاسفة للجمال

- أ- وقد اختلفت تعريفات الفلاسفة للجمال تبعاً لاختلاف مذاهبهم الفلسفية , فقد عرفه إفلاطون : (بأنه ظاهرة موضوعية , لها وجودها سواء شعر بها الإنسان , أم لم يشعر , فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجمال , عُدَّ جمالاً , وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد) (13) .

(1) - سورة الحجر, الآية: 16 .

(2) - سورة ق, الآية: 7 .

(3) - سورة النحل, الآية: 6 .

(4) - سورة النحل, الآية: 8 .

(5) - سورة التغابن, الآية: 3 .

(6) - سورة الانفطار, الآية: 7, 8 .

(7) - سورة يوسف, الآية: 18 .

(8) - المنجد, صلاح الدين: جمال المرأة عند العرب, بيروت, 1957, ص7.

(9) - ابن , منظور, جمال الدين الأنصاري: لسان العرب , ج13, الدار المصرية للتأليف والترجمة , ب ت , ص 133 - 134 .

(10) - مصطفى , إبراهيم , وآخرون , المعجم الوسيط , ج 1 , ط3 , مكتبة المرتضوي , 1978 , ص 36 .

(11) - الرازي, محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح, ط1, دار الكتاب العربي, بيروت-لبنان, 1967 , ص 111 .

(12) - ابن , منظور , جمال الدين الأنصاري : لسان العرب , المصدر السابق نفسه , ص 745 .

(13) - شلق , علي : الفن والجمال , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , القاهرة , 1982 , ص 92 .

- ب- وذهب (افلاطون) (وأرسطو) الى أن الجمال هو التناسب والإنتلاف والنظام والكمال في كل الموجودات في الأشكال والحركات والأنغام وغيرها (1).
- ج- وفي المعجم الفلسفي لصليبا : الجمال بأنه صفة تلحظ في الأشياء , وتبعث في النفس سروراً ورضا والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف (2).
- د- في حين عرفه كل من (أوغسطين وتوما الاكويني). (الجمال هو الذي يدخل السرور والبهجة في النفس عندما يرى. وهو مظهر متغير للجمال الاعلى الخالد , الله الذي هو مصدر كل جمال , وما الطبيعة الأوجه لفنه العظيم) (3).
- هـ- أما هيجل : فيرى أن (الجميل هو مظهر لتجلي الفكر في المحسوس) (4).
- و- ويعرفه (شوبنهاور) : بأنه (حالة التأمل الخالص والوجد في العيان , ونسيان كل فردية في اللحظة التي يتحول الشيء الجزئي الى صورة نوعه , والفرد العارف بالجمال , الى ذات مجردة من الإرادة) (5).
- ز- والجمال عند المتصوفة نوعان , الاول هو الجمال المعنوي , وهو ما تدل عليه أسماء الله الحسنى , والثاني جمال صوري أو حسي , يمثل العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات التي عدّها المتصوفة تجليات للجمال الالهي (6).
- ح- في حين عرفه (ستولنتيز) الى أنه (هو تجربة نقبل فيها موضوعاً ونستمتع به دون أن نسأل أي سؤال فنحن نقدر الموضوع لذاته فحسب) (7).
- ط- ويعرفه (جورج سانتنيانا) : (أن الجمال هو القيمة الإيجابية النابعة من طبيعة الشيء خلعتنا عليه وجوداً موضوعياً. أو هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته) (8).

الجمالية

- تُعدّ الدراسة النظرية لأنماط الفنون، تُعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة، وتتفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثلها من أهمية في الحياة الإنسانية، من حيث البحث في:
- الأعمال الفنية بأنواعها تارةً ووصفها وتحليلها تارةً أخرى .
 - السلوك الإنساني والخبرة في توجيهها نحو الجمال . إذ تركز (الجمالية) اهتماماتها في أن تكشف عن الحقائق المتعلقة بالفنون، ومن ثمّ تعمل على تعميمها (9) .

يعرف جونسون الجمالية : دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ولا إلى مجرّد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تُشير إلى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة (10) .

وفي تجربتنا المباشرة مع العمل الفني ، لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة ، إذ يندمج الشكل بالمادة من مجمل الانطباع الذي يتركه العمل الفني ، فتظهر هنا أهمية الشكل والمضمون معاً ، فالشكل يُعدّ الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة ، وهنا تكتسب الوحدة قيم جمالية متميزة (11) .

(1) - مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، دار الفكر ، القاهرة ، 1962 ، ص 57 .

(2) - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 407 .

(3) - شلق ، علي : الفن والجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص 53 .

(4) - المصدر نفسه ، ص 61 .

(5) - المصدر نفسه ، ص 60 .

(6) - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 408 . وينظر : إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق نفسه ، ص 62 .

(7) - ستولنتيز ، جبروم ، النقد الفني ، دراسة جمالية فلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة : 1974 ، ص 553 .

(8) - سانتنيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك ، بلا ، ص 74 .

(9) - نبتون ، ويليم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 5 - 9 .

(10) - جونسون ، ر . ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 12 .

(11) - مجموعة كتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الأولى ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص

الأبعاد الجمالية إجرائيا

مديات معرفية تقرن بالأساس النظري الاستطقي بما يعنى بالادراكات الحسية وتجليات ذلك ما يفرز عنه من طرق المعالجات البنائية والخامات والاساليب والتقنيات التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة (0)

التعبير: (Expression)

التعبير في اللغة :

(عَبَّرَ) عما في نفسه وعن فلان : اعرّب وبين في الكلام . (عَبَّرَ) الرؤيا فسرّها وبابه كَتَبَ و(عبرها) أيضاً (تعبيراً). و(عَبَّرَ) عن فلان أيضاً اذا تكلم عنه واللسان يعبر عما في الضمير⁽¹⁾.

التعبير اصطلاحاً

عملية الإعراب عن شيء بإشارة أو لفظ، أو صورة أو نموذج، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء. وكل نموذج فهو يعبر عن الأصل الذي أخذ منه . ويطلق التعبير أيضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده الى غيره⁽²⁾ .

التعبير فلسفياً

- ويطلق التعبير على الإعراب عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية ، كتعبير حمرة الوجه عن الخجل ، واضطراب الحركات عن الوجل .
- ويطلق التعبير أيضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل افكاره وعواطفه ومقاصده الى غيره . من هذه الوسائل لغة الكلام، والأصوات الموسيقية، والصور، والرموز، والإشارات، تقول: التعبير الأدبي، والتعبير الموسيقي، والتعبير الرمزي... والتعبير عن الرؤيا تفسيرها . والتعبير عما في النفس بيانه والأعراب عنه . والقوة على التعبير صفة بعض الآثار الفنية الرائعة التي توحى بالصور والافكار والعواطف .
- وليس المقصود بالتعبير هنا ان تكون الصور الفنية مطابقة للأشياء ، وإنما المقصود به أن تكون دلالة هذه الصورة على الأشياء مصحوبة بما يضعه الفنان فيها من أحساس، وخياله ، عناصر تجربته⁽³⁾.

البيئة: (Environment)

البيئة في اللغة.

- ألجواهي، ذكرها: بوا. المباءة: منزل القوم في كل موضع⁽⁴⁾ (0)
- الزمخشري، اوردها: المباءة: المنزل، ويتبوا فلان منزلاً طيباً ونزلوا في مباءتهم⁽⁵⁾.
- الفيروزي أيادي، ذكرها: بأنها المنزل، باوأه وتباوأ تعادلاً وبوأه وفيه أنزله كأباءه، والمكان حله واقام كأباء به⁽⁶⁾ (0)
- لويس معلوف، أوردها: بوا المكان: حل فيه، تبوا المكان وبه: أقام به، استباء المنزل: أتخذة مقاماً له.
- الباءة والبيئة والمواة، والباءة: المنزل الحالة⁽¹⁾ (0)

(1) - مصطفى، إبراهيم، وآخرون : المعجم الوسيط ، المصدر السابق نفسه ، ص580 .

(2) - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1، المصدر السابق نفسه ، ص301 .

(3) - المصدر نفسه ، ص301 .

(4) - ألجواهي ، إسماعيل بن حماد : الصحاح، تحقيق احمد عبد الغفور ، ج 2، دار الملايين ، بيروت ، 1979 ، ص37 .

(5) - الزمخشري ، جار الله ابي القاسم محمود بن عمر ، أساس البلاغة ، ج 1، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1922 ، ص67 .

(6) - الفيروزي أيادي، مجد الدين بن يعقوب: القاموس المحيط، ج1، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، بلا، ص9 .

- في المنجد (الباء والبيئة والمبوء والمباءة) المنزل الحالة يقال انه حسن البيئة و (البيئة) أيضا الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه الانسان (2) 0

البيئة اصطلاحاً :

- تطلق على الأشياء والظواهر المحيطة بالفرد والمؤثرة فيه. تقول البيئة الطبيعية ، والبيئة الاجتماعية ، والبيئة الفكرية . قال كلود برنارد: هناك بيئتان تؤثران في الكائن الحي الاولى هي البيئة الكونية او الخارجية، والثانية هي البيئة العضوية أو الداخلية. وتطلق البيئة بهذا المعنى على الزمان والمكان من جهة ما هما أطارات محيطات بالظواهر الطبيعية. والبيئة المرادفة للوسط. يقال فلان في وسط القوم أي بينهم (3) 0
- البيئة (هي الإطار الذي يعيش فيه الانسان ويؤثر فيه ويتأثر به , وتتمثل البيئة فيما يحيط بالإنسان من هواء وماء وتربة وضوء الشمس والمعادن في باطن الأرض والنباتات والحيوان على سطحها وفي بحارها ومحيطاتها وأنهارها) (4) 0

البيئة من وجهة نظر العمارة والعمران , فيتم تقسيم البيئة الى بيئتين اساسيتين :

- أ- **البيئة الطبيعية** ، التي من صنع الله سبحانه وتعالى , وتشمل كل ما يقع على السطح الجغرافي ويكون المنظر الطبيعي من جبال وأودية وانهار وبحيرات وصحراوات 000 وما عليها من إنسان وحيوان ونبات كما تشمل الجو المحيط من الكون الكبير بنجومه وأبراجه الفلكية 0
- ب- **البيئة الحضرية (المبنية)** ، التي من صنع الانسان وتشمل كل ما أقامه الإنسان من منشأة في البيئة الطبيعية من مبان وعمارات وطرق وساحات وحدائق 000 أي كل ما تتكون منه المستوطنات البشرية وما تأويه من إنسان وحيوان ونبات (5) 0

البيئة المحيطية :

- هي مجهود إنساني وليدة عطاء أنساني ولو بصورة عفوية ، أنها عطاء خليقي تشترك فيه جميع ظواهر الشئبية . الإنسان والحيوان والنبات ثم العضويات واللاعضويات ، بل الالكترونات والبروتونات . فتاريخية اللوحة الجغرافية هي مقطع مكاني للوجود الشئبي أما تاريخها فهي المقطع الأثري لها (6) .
- البيئة المحيطية : أو التأويلية ، المنظورية او المحيطية التي تجنح الى استخدام مفردات الفضاء والمحيط والأرض والفكر الثقافي (7) .

البيئة المبرمجة:

- وهي البيئة التي تخرج إخراجاً علمياً وتقنياً عالياً يتسم بالدقة والمنهجية والموضوعية وهي عادة تعد وليدة مخرجات صناعية وتكنولوجية. ذات منحى عقلي استدلالى أو استكشافى أو إبداعى (8) 0
- أما البيئة في المعاجم الانكليزية:**
- فهي تعني "مجموعة الظروف والمؤثرات الخارجية التي لها تأثير في حياة الكائنات بما فيها الانسان" (1) 0

(1)- لويس , معلوف : المنجد في اللغة , ط1 , بيروت , 1960 , ص50 .

(2)- منجد الطلاب , ط1 , بيروت : دار المشرق , 1986 , ص48 .

(3)- د . صليبا , جميل: المعجم الفلسفي, ج1, ص301.

(4) - محمد , صابر سليم وآخرون : علوم البيئة , ج1 , وزارة التربية والتعليم بالاشتراك مع وزارة التربية مع كلية التربية , جامعة عين شمس , القاهرة , 1984 , ص3 .

(5) - و زيري , يحيي : العمارة الإسلامية والبيئة , مطابع السياسة - الكويت , 2004 , ص8 0

(6)- آل سعيد , شاكرك : الكتابة في الفن موضوع شئبي , مجلة التشكيل العربي , العدد/ 11 , 1957 , ص27 .

(7)- آل سعيد , شاكرك : مقالات في التنظير والنقد الفني , بغداد , دار الشؤون الثقافية العامة , 1994 , ص51 .

(8)- د 0 وادي , علي شناوة: السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش , الحلة- مطبعة الصادق , 2007 , ص120 .

البيئة في الانثروبولوجيا الاجتماعية :

إنها مجموعة الظروف والمؤثرات الطبيعية والجغرافية منها بخاصة والاجتماعية التي تؤثر في الإنسان , وتحتم عليه إن كيف نفسه لها , وينسجم معها , وللبيئة من حيث تأثيرها في المجتمعات البشرية من خلال الظواهر الطبيعية , وتعمل البيئة على تغيير الحضارة وتشكيلها بشكل معين , فإن الحضارة تؤثر في الوقت عينه في البيئة⁽²⁾.

البيئة وفقاً لتعريف مؤتمر ستوكهولم عام 1972:

وهي رصيد الموارد المادية والاجتماعية المتاحة في وقت ما وفي مكان ما لإشباع حاجات الإنسان وتطلعاته, حيث تتكون.

البيئة الطبيعية : جملة من المواد التي تمثل الماء والهواء والتربة والمعادن ومصادر الطاقة والنباتات والحيوانات , التي أتاحها الله للإنسان كي يحصل منها على مقومات حياته _ غذاء وكساء ودواء ومأوى .
أما البيئة الاجتماعية : فتتكون من البيئة الأساسية المادية التي شيدها الإنسان (البيئة المشيدة) كما يطلق عليها غالباً , ومن النظم الاجتماعية والمؤسسة التي أقامها ومن ثم يمكن النظر الى البيئة الاجتماعية على انها الطريقة التي نظمت بها البشرية حياتها والتي غيرت البيئة الطبيعية لخدمة الحاجات البشرية⁽³⁾.

ما بعد الحداثة:

هو ترجمة لمصطلح (post Modernism) وتستخدم كلمة (Most modernity) للدلالة على نفس الشيء. وأحياناً يطلق على مصطلح ما بعد الحداثة (ما بعد البنيوية) (Most Structuralism) باعتبار ان فلسفات ما بعد الحداثة ظهرت بعد ظهور (الفلسفة البنيوية) ويترادف هذا المصطلح مع مصطلح التفكيكية وللتميز بينهما يمكن القول (ما بعد الحداثة) هي الرؤية الفلسفية العامة إما التفكيكية فتمثل احدى ملامح وأهداف هذه الفلسفة. تقوم بتفكيك الإنسان. وهي استراتيجيات لقراءة النصوص⁽⁴⁾.
وتمثل ما بعد الحداثة ثورة على الحداثة التي قامت باسم العقل لتحرير الإنسان والوصول به الى ارقى مستويات الإدراك والمعرفة. وتمثل ما بعد الحداثة أيضاً رفض للعقلانية والأنوار وعدتها من مسميات العبودية. فالعقل لم يعد جوهرها خالصاً بل أصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية⁽⁵⁾.

فن ما بعد الحداثة:

ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن (Anti-Art) وفن الصدفة (Art of chance)⁽¹⁾.

خطاب ما بعد الحداثة :

(1)- الفقي , محمد عبد القادر : البيئة 000 مشاكلها وقضاياها وحمايتها من التلوث (سلسلة مكتبة الأسرة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ص 14 0

(2) - مير , لوسي : مقدمة في الانثروبولوجيا الاجتماعية , ت : شاكر مصطفى سليم , بغداد : دار الحرية للطباعة , 1983 ص 443.

(3) - الحمد , رشيد محمد سعيد الجنابي : البيئة ومشكلاتها , سلسلة الكتب الثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , 1979 , ص 8 - 13.

(4) - التريكي , فتحي : الحداثة وما بعد الحداثة , ط1 , دار الفكر المعاصر , 2003 , ص 81 .

المشهداني , ثائر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة , اطروحة دكتوراه - غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , 2003 , ص 32 .

هو طور في الثقافة الغربية ، اعقب طور الحداثة العليا ، يحاول مواكبة المجتمع ما بعد الصناعي التكنولوجي المعلوماتي ويتسم شرطه بوفرة زاخرة في ثقافة الصور والاساليب غير المترابطة والحنين غير منظم للماضي ولو على نحو تلفيقي غير ممنهج في محاولة لإذابة جُزء التقليد الجامدة التي أنتجت الحداثة⁽¹⁾.

الفن البيئي:

- عرفه الخطاط " هو فن الحياة اليومية الذي يرتبط بحياة الانسان ويعيش معه زماناً ومكاناً . فهو الفن الذي لا يكون مغلق بين الجدران كما في البيوت والصالات والمعارض المغلقة والمتاحف وكل ما هو محجوز ، بل هو ذلك الفن المعيش في داخل وخارج ابنيته في بيئة محددة ، فرض الفن نفسه عليها وفرضت البيئة شروطها عليه . وهو فن هادف يتفهمه أغلبية ذلك المجتمع الذي يعيش فيه من كافة الطبقات ويتعاطف معهم فهو ذو مفهوم ابعد من مفهوم اللوحة المؤطرة والتمثال التقليدي " . كما ان هناك نتاجات للفن البيئي كما في الاعمال الضخمة تستغرق وقتاً طويلاً لإنجازها قد تصل عشرات السنين أو شهوراً كما في الاهرامات والزقورات والمعابد والنحت والكنائس والقصور ، لذا لا يركز الفن البيئي على الدقائق الصغيرة كما هي في رسم الاهداب أو الحاجب اذا كان الرسم لأشخاص (2) 0
- " الفن البيئي " (هو فن الفضاءات المفتوحة وبالتالي فهو يختلف عن فن الصالونات والقاعات المغلقة فهو فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع... كما يسمى أيضاً بفن المدن اذ يشكل جزءاً حيوياً في التخطيط المدني المعاصر الذي يرمي الى تزيين وتحديث المدن وإضفاء مسحة من الفرح والسرور لدى الناظرين⁽³⁾0
- ويعرفه " هنري مور " بأنه (وسيلة لتمثيل الطبيعة أو أي شكل مميز ، بقدر ما يكون هو الطبيعة ذاتها 000 الطبيعة بعلاقتها الدائمة مع كل عناصرها الاصلية وعوامل التعرية المألوفة كالمطر 00 والبحر 00 والدفع 00 والريح 00 بحيث يتم الانسجام بينها وبين كل ما يحيط بها)⁽⁴⁾0

تأسيس مفاهيمي لمصطلح التعبير البيئي

في ضوء قراءات الباحث والتعاريف السابقة وما ظهر به من مؤشرات للإطار النظري يؤسس الباحث لمصطلح التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة .
يعد الخطاب الجمالي ومنه الفن التشكيلي تحديداً أي عملية بحث عن أشكال جديدة تعبر عن الوجدان الإنساني والرؤى والأفكار والتطلعات المعاصرة ويأتي هذا البحث التشكيلي الجمالي نتيجة لعملية تقوم بين جدل قطبين أحدهما يمثل الفنان والآخر يمثل العالم الخارجي ليمنح بذلك الفنان تعبيراً بيئياً معيناً ، فعصر النهضة على سبيل المثال له تعبيراته البيئية التي تقوم على كل ما هو عقائدي .. رוחي .. جليل.. وكذلك إنساني في الوقت نفسه وهكذا الحال بالنسبة إلى الحركة الرومانسية هي الأخرى التي تعد تعبيراً بيئياً عن عصر رومانسي بأكمله بأخيلته وأساطيره وانفعالاته المتأججة وعواطفه الجياشة . وتكاد تشكل كل حركة فنية من حركات الفن الحديث تعبيراً بيئياً معيناً فللحركة الانطباعية تعبيراتها البيئية التي تلاحق كل ما هو زمني .. لحظي.. زائل.. وهي تعبير عن الحياة المدنية واحتفاء بالمناخ ... والطقس..المطر. ... الشمس الوهاجة ..واخضرار والبهجة وزهو المنظر الطبيعي وهكذا على صعيد الحركات الأخرى حتى مرحلة عصره بعد الحداثة الذي تتسم حركاته عموماً بملامح صناعية وتقنية واقتصادية.. أفضت إلى جملة من الإزاحات في بلورة جديدة لمفهوم التعبير البيئي تشكياً وذائقية وتلقياً إذ يشكل هذا التعبير علامة مميزة وضاعطة في فنون ما بعد الحداثة .

إن التعبير البيئي في ظل فنون التشكيل يحتفظ ولزمن طويل بإرادة أنواعه المستقلة لكل من (الرسم)(النحت) ، في إنشاء مادته التعبيرية، وإبقاء فرقها الواضح عن مادة الأنواع الأخرى، مكتفياً بحضوره الجمالي ضمن خاصية النوع الفني الذي ينتمي إليه. تصنيف أبقى هاجس التجاذب والوشائج المتعددة بين أنواع وحقول

(1) - الحطبي ، عبد الكريم : مقدمات ف الفن العربي المعاصر ، ت : فريد الزاهي ، باحث وكاتب في المغرب

(2) - الخطاط ، سلمان إبراهيم عيسى، الفن البيئي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1990 ، ص72-73 .

(3) - التشكيلي، الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، نشرة غير دورية، وزارة الثقافة والإعلام، العدد/4، 1978، ص39.

(4) - التشكيلي، العربي، الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، المصدر السابق نفسه، ص 39 0

التشكيل، تحيي على أطراف الاسلوب الفني وإنشاءه النظري . الذي عمل على تجليات المضمون والمعنى في الجنس الإبداعي .

لقد كانت تسمية العمل الفني لا تدل تماماً على نوع فني مستقل بنفسه، بل تشير الى جميع الأنواع معاً ، فـ " اللوحة " هي أيضاً عملاً فنياً وكذلك قطعة النحت ، أمراً كهذا ظل قائماً حتى ظهور الفن الحديث واكتشافه لمقدمات جديدة في التفكير البصري أزاحت واثرت قطيعتها القائمة مع تقاليد الفن السابقة ما كان راسخاً ومألوفاً في الممارسة الفنية للتعبير البيئي . خاصة إنكاره للحدود المعينة بين اختصاصات الفن التشكيلي، تغيير طال بالضرورة بنية التعبير البيئي ودلالاته . إذ لم يعد بعدها خاضعاً بقوة لصياغات الفصل بين الأنواع ، بل إلى عمليات مجانية تعتمد الاختلاط والتمازج واستحداث تضمينات مادية وأسلوبية داخل النوع الفني ذاته . تحققت أولى بدايات التحول في الفن الحديث مع الانطباعية وابتكارات التكعيبية في مرحلتها التركيبية لمفهوم الشيء في الرسم ، واستخدامها لطريقة التلصيق (الكولاج) ، وبعد الاستعانة بمواد بيئية مختلفة في تكوين السطح التصويري . كان (التلصيق) بمثابة اكتشاف للفرق بين محاكاة الأشياء ووجودها الحقيقي في (التعبير البيئي) . أشياء تحيط بالإنسان ويمكن إعادة تنظيمها وصياغتها من جديد ، قصاصات من الصحف ، أوراق جدران ، قماش ، حبال ، وكل ما يساعد على تنفيذ لوحة تتحالف بحرية قصوى مع موضوعات الحياة الشائعة . كما كان الأمر كذلك مع (النحت) باعتماده مواد إنشائية، خشب، معدن، زجاج، لتشكل دلالة الحس المعماري والنحتي معاً.

فالمادة أو الخامة ، لم تعد باعتبارها وسيطاً في تنفيذ التعبير البيئي ، بل تحولت لتتخذ الوجود الفعلي البارز ، وحيث يكون للموضوع حضوره المادي الذي يتقدم على تمثله صورياً . ابتكار غير مسبوق أبقى أهدافه في تجارب واتجاهات لاحقة، حتى بعد زوال التكعيبية، كأسلوب فني. وهي الرؤية التي أعانت فنان دادائي مثل (دوشامب) في إنجاز أعمال من مواد بيئية جاهزة الصنع ، عرضت في كونها أعمال فنية . إن خلق فكرة خلق واقع فني بيئي جديد بوظائف مغايرة ، تلائم عصر جديد بالآته وتقنياته في إنجاز فن تركيب ، كأعمال فنية بأبعاد ثلاثة تتمثل فكرة الفضاء والزمن. هي مزيج من عمارة ونحت ورسم ، تقترض حداثة حضور شكلي ووظائفي خارج الأنواع الفنية المألوفة وأهدافها المعينة .

اتجاهات كهذه، مهدت الى انتقالات في بنية جديدة للتعبير عن البيئة تحت مظلة اصطلاح التعبير البيئي وتمثيل معنى أكثر مغايرة لها، وإبقائها خارج معطى التصنيفات الفنية وصفاتها الموروثة . جراء إقامة تبادل علاقات بين مكونات تركيبية للمادة ، تنظمها خبرات الفنان. ودوافعه بالتطلع الى نوع آخر من الفن . اتجاهات وأساليب لم تكتفي بالخواص التقليدية للنوع الفني، الرسم، النحت... ، بل في الانتقال الى تجسيد صوري وتعبيري بيئي يتكافأ فيه الموضوع مع المادة . لقد تكافأت الأنواع الفنية تماماً في كثافة الاستخدامات المتبادلة للوسائط المادية والإمكانات المفتوحة والمتاحة للتجديد . فإغراء التجريب الذي جاء به (الفن الحديث) دفع بالكثير من الفنانين الى إتباع رؤية شخصية في إنجاز أعمالهم وابتكار أهداف جديدة في العملية الفنية . بل أن العديد من التجارب لم تعد تمثيل لموضوع في الفن، قدر ما هي 'افتراضات جديدة جاءت من قراءة للبيئة المعاصرة وتمثلها في العمل الفني.

يبقى فنانو الحداثة، هم أول من وضعوا تلك الرؤية المغايرة للتعبير البيئي. واستمر يدور كعجلة وصولاً الى ما هو معاصر من الفن ، أو فن ما بعد الحداثة ، هذا الفن الذي شكل أيضاً زمناً فارقاً في تاريخ الفن ، بعدما استنبط فكرة التجديد وتواصل معها. كانت ستينيات القرن المنصرم هي الزمن الذي ظهرت فيه أكثر الاتجاهات تعبر عن البيئة : البوب آرت ، الفن البصري ، الفن الحركي ، الفن الفقير (فن الحد الأدنى) ، الفن المفاهيمي ، فن الجسد . لقد كان عقد ازدهار وترويج للمشاريع الثورية في الفن حيث بدا معها مفهوم (الفن المعاصر) ، يقترح وجوده البيئي بدلاً عن تسميات أخرى، (مثل الطليعية) أو (الفن الراهن) ، حيث أصبح التعبير البيئي ذات نتاج أكثر ظهوراً في واقع في الولايات المتحدة وأوروبا ، وتمثله بعدها كتجربة عالمية وشاملة ، تتغذى على ما يهبه العصر من غرابة وتناقض دائمين . كما في استجابته السريعة لوسائط البيئة المعاصرة واكتشافاتها وتقنياتها ، التي دفعت على بلورة التعبير البيئي في رؤية الفنان المعاصر .

لقد أعاد فنانو الستينيات، مفهوم الصورة (التعبير البيئي) والذين هم من أعادوا الصلة مع النتائج الشكلية التي أتت بها التجارب الطليعية للحداثة في بدايات القرن العشرين. والتي تحول فيما بعد لديهم الى تجارب معاصرة . لقد وجدت التعبيرية الجديدة (ما بعد الحداثة)، جذورها في (السريالية) فيما و(الفن الحركي) يستلهم تجارب (البوهاوس والبصري والمستقبلية) كما تمثل (فن البوب والفن التجميعي) "جمالية

أخرى لمفاهيم وتجارب الدادائية " وأشياءها الجاهزة ، أنبعاثات أسلوبية تعيش حرية في التعامل مع مواردها البيئية . وفي ظل غياب واضح لحدود التجربة وغايتها . وبفعل تداخل رؤيتها الشكلية والبصرية ، مع علاقات تكوينية لمواد مُعدة سلفاً تتبنى محتوى تجريبي حيناً ، أو تركيبي تقني حيناً آخر . بدأت الأشكال تأخذ حرية قصوى داخل قضاء الفن ولكن ليس في نوعه ، إذ لم يعد (التعبير البيئي) يطمح إلى ترسيخ نوعه . بل لتجديد العملية الفنية .

إنها تجارب غالباً ما كانت تفتقد إلى الغرض سوى بإشاراتهما للمتلقي وإلى البيئة التي يظهر من خلالها الحدث تشكيلي. بكونها أشكالاً فنية متعددة تلجأ إلى " كل أنواع المواد الملفقة والأشياء المصنعة والمواد الطبيعية ، سريعة التلف ، بل وجسد الفنان ذاته وأصبحت كل الأساليب مباحة حتى أكثرها تضليلاً وأكثرها استفزازاً وقابلية لعدم الإدراك في التعبير عن البيئة المعاصرة في فن ما بعد الحداثة .

لقد تحول التعبير البيئي إلى أشبه ما يكون بأسطورة فردية لا يمكن تصنيفها ضمن أسلوب فني. (تداخل الفنون) صاحب ظهور (العمل الفني) في الفن المعاصر اكتشاف حاجات جديدة في عرض مفردات التعبير البيئي والإعلان عن ترويجها عالمياً فيما بدأ الفنان يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه ، تتمثل أشياء هي من نتاج الحياة اليومي المعاصرة . ف (التعبير البيئي) بدا يرتهن تماماً لتقنيات الحياة الحديثة بدلاً عن اتصاله بالخيال ، وبخصوصية تضاهي غموضه أو حتى اعتباطيته .

اتضح أن الفنان المعاصر يدافع عن ضرورة تجارب كهذه ، ويمجد متعته معها وبمساندة من المؤسسات الفنية والمتاحف على عرضها ، حتى عند وجود تلك الصعوبة التي يمكن ملاقاتها سواء أثناء العرض أو حتى حين حفظها أو ترميمها عند الضرورة ، لقد كان البعض منها (مفردات التعبير البيئي) يُصنع من مواد هشة غير قابلة على الصيانة . هي تجارب تحقق حضورها ليس بفعل توظيف خبرات نظام جمال لإنتاجها ، بقدر ما تتعدى أن تكون رؤية مقترحة لصورة التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة. يتم تعيين دلالاتها من خلال نظرة المشاهد أو المتلقي. أن التعبير البيئي أخذ في احد جوانبه يتشكل هنا بواقع أسئلة تقترض تأثيرها في زمن العرض ومدة الأعداد له إذ تتضافر التقنية والفضاء الملائم في أخراج التجربة التي غالباً ما ينفذ وينجز بعضها لمرة واحدة فقط 0 كما في تجارب (فن المفهوم) التي تشخص وكأنها إعادة لتعريف الفن من خلال البيئة حيث ترافق عروضها الكثير من النصوص النظرية ، أو حتى مساهمات يمارسها الجمهور بمشاركة الفنان ، كما يفعل الفنان (جوزيف بويس) باعتبار أن فكرة العرض أو طريقة إخراجها ، هي بمثابة عمل فني كذلك. والأمر أيضاً مع (فن الجسد) الذي سعى للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد ، لقد أقام الفنان الأمريكي (ايفن كلاين) بطلاء أجساد عارية بالأصباغ ودرجتها على قماشه بيضاء ، وكان الأجساد قد تحولت هنا كي تكون بمثابة فرشاة للرسم .

إن التعبير البيئي لا يؤثر قيم جمالية ، قدر السعي إلى نقل مفردات البيئة في تفاصيل فعله اليومي ، بشيئيه وفوضاه وغموضه . مستعيناً بتقنيات ومواد مهجورة تنتجها حضارة معاصرة . أعمال لم نعد نبصرها أمامنا بل من حولنا ، تتحول بفعل حرية تشكيلها وأخراجها كي تكون منجزاً معاصراً ، وثيق الصلة بالثقافة المدنية وحسها المتغير وبذريعة رؤية كهذه ، وبأثرها تم اختزال العمل الفني إلى مكونات مادية يظهر وضوحه وتكامله من فاعليه العرض وأسلوب ممارسته. وعليه يخلص الباحث إلى التعريف الإجرائي للتعبير البيئي في ضوء تأسيساته المفاهيمية لهذا المصطلح .

التعبير البيئي إجرائياً:

انعكاسات و إفرازات ذاتية ذات دلالات نفسية إزاء متغيرات ومسميات حيثيات الوسط الخارجي (العوامل الموضوعية ، ثقافية ، صناعية ، تقنية ، اقتصادية ، اجتماعية ... ممثلة بأوساط ما بعد الحداثة) عبر طرق وأساليب معالجة متنوعة طبقاً وتوجهات فنانين وحركات فن ما بعد الحداثة 0

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

- الإطار النظري :

المبحث الأول : الأبعاد المفاهيمية للتعبير والتعبير البيئي

المبحث الثاني : التعبير البيئي في الفن الحديث

المبحث الثالث : ملامح التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة بين
المفاهيم والتطبيق

- الدراسات السابقة ومناقشتها.

المبحث الأول الأبعاد المفاهيمية للتعبير والتعبير البيئي

يأخذ الباحث ضمن توجهاته في كتابة هذا المبحث أن لا ينساق إلى التعاقبية في عرض الأفكار الفلسفية مثلاً طبقاً واستعراض آلي ذو منهجية تاريخية.. إنما يحاول أن يحدث جدلاً بين الأفكار الفلسفية والمنهجية والنقدية وعدم الانسياق وراء الآليات والتصنيفات الجاهزة في الكتابة في موضوع التعبير والتعبير البيئي – حول ماهيته – وتأثيراته – وعلاقته بالعمل الفني – والفكر والوجدان وعناصر العمل الفني .

فهناك الكثير من الفلاسفة قد عرضوا للجاذبية عن تساؤلنا ما التعبير ؟ بدءاً من (افلاطون plato) (427 – 347 ق.م) ، وحتى عصرنا الحديث . ، ومع ذلك فلا يمكن تأسيس لمفهوم التعبير دون أن نتعرض لأفكار هؤلاء الفلاسفة كلما كان ذلك ضرورياً للأهداف الذي سعينا من أجلها في هذه الدراسة . فالتعبير إنما يتداخل مع مفردات أخرى منها الحدسي والذاتي والفطري والماورائي وهي مفاهيم فلسفية ، مما يستدعي ضرورة رصد الأدبيات الفلسفية والنفسية والجمالية لفحص موضوع التعبير .

فبدءاً وجدنا أن الأصل الذي انبثقت منه كلمة (تعبير) هو : (لو أننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة (التعبير) في اللغة الانكليزية ، لوجدنا أن لفظ (Expression) يشير في الأصل إلى عملية عصر أو ضغط ، فالعصر إنما يستخرج (أو يعصر) حينما يعصر العنب في مضغط (أو معصرة) النبيذ . بيد أن الحق أيضاً أن مجرد خروج المادة الخام أو انطلاقها لا يمكن أن يعد عصرأ وأنما لابد أن يتم تفاعل (أو تداخل) بين المادة الخام من جهة ، وبين شيء خارجي من جهة أخرى لمعصرة النبيذ أو قدم الشخص الذي يسحق العنب حتى يخرج العصير وحتى في أكثر وسائل العصر (التعبير) آلية ، لابد من وجود (تفاعل) يترتب عليه حدوث تحول في المواد الأولية . وهي تلك العناصر التي تعد بمثابة المادة الخام في العمل الفني ، فيظهر تغيير في صميم تلك المواد بالقياس إلى ما يعصر بالفعل . وإذن فلا بد من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة ، ودوافع أنفعال باطني من جهة أخرى ، حتى يتكون التعبير عن الانفعال (1) .

فالتعبير تغيير في المواد المعبر عنها ، وقد تقاوم المادة الخام – (كالحجر أو الرخام) أو غيرها من المواد – فعل التعبير الذي يقوم به الإنسان ، وتكون مهمة الفنان هي تنظيم المواد لتكون تعبيراً عن الانفعال . وهذه المواد لابد أن تخضع لعملية تغيير "فالرخام لابد أن يُقَدَّ، والألوان لابد أن تتسكب على القماش ... والدافع الذي يثور في النفس محدثاً لديها نوعاً من الاضطراب الذي يتطلب التعبير أو النطق إنما هو في حاجة أيضاً إلى أن يخضع لعملية تنظيم وإف دقيق ، لإظهار التعبير إلى الوجود". أي أن العمل لا يكون فنياً إلا بقدر ما تتحد فيه عمليتا التحول "إحدهما على المادة الخارجية والأخرى على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية لكي تتكون منها عملية واحدة" (2) .

أذ أن (التعبير) ناتج من توحيد وتضافر بين عملية تطويع المواد الخام والانفعال واحتكامهما بصلة وثيقة تأخذ طابع الاستمرارية في الالتحاق ، لينتج العمل الفني المتمثل بـ (التعبير) ، الذي يقوم هيكله على المواد الخام . والتعبير عن الجمال ، ينتج العمل الفني ، وعلى أنحاء كثيرة تبعاً لمادة التعبير ووسائله المتعددة " فإذا كان الحجر هو الوسيلة كان التعبير بالمعمار ، وإذا كانت اللغة كان التعبير بالشعر ، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى ، وإذا كان اللون أو كان التعبير في الشكل الانساني كان ذلك من فنون التجسيم" (3) . على حد تعبير (شوبنهاور 1788- 1860 م) الذي رأى أن الفنون بأختلاف أنواعها تعبر بدرجات متفاوتة عن المثل الكامنة في الوجود وبما أن هذه المثل مرتبة على شكل سلسلة تبدأ من الأدنى إلى الأعلى فقد رتب (شوبنهاور) الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تأثير أو تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون اذ يرى أن أدنى درجات التعبير تجسدت في المعمار وأرقاها في الشعر اذ "يرتفع أعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للارادة ، وذلك بالتعبير عن الإنسان في نوازه المستمرة وأفعاله المتصلة" (4) .

(1) - أبراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، بت ، ص 96-97 .

(2) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت: زكريا أبراهيم ، دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك ، 1963 ، ص 111-112 .

(3) - ديوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، وكالة المطبوعات – دار القلم ، الكويت – بيروت ، ص 158 .

(4) - ديوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، المصدر السابق نفسه ، ص 163 .

وهذه الانواع او المثل هي تموضع مباشر للارادة بدرجات متفاوتة ، والفن يحاول أن يوضح هذه المثل ، لا يوضح صورها بل يوضحها هي . ونتيجة لذلك يصبح لكل فن مجموعة خاصة من المثل ، فالعمارة توضح لنا الحدس بأفكار الثقل والمقاومة " الصراع بين الجاذبية والسكون ، هو المادة الجمالية الوحيدة في العمارة ، ولذا فالمشكلة تكمن في ذلك الصراع بطرق متعددة ومتنوعة ... العمارة لا تؤثر فينا بأبعادها الرياضية وحسب وإنما ببعدها الديناميكي . كذلك ، وما تقوله في ذلك ليس مجرد الشكل والتناسق وإنما تلك القوى الاساسية في الطبيعة تلك الافكار الاولى ، تلك الدرجات الدنيا في تمثيل الارادة " وحيث إن المنفعة تتغلب على الجانب الجمالي في فن العمارة ، فإن فن العمارة أقل الفنون طواعية للتأمل الجمالي (1) .

أما الرسم والنحت فيقول (شوبنهاور) ... ألا أن درجة أعلى بكثير تتكشف في الرسم والنحت ... إن قضية الرسم والنحت التاريخية هي في التعبير عن الفكرة مباشرة وللإدراك الحسي ، حيث تصل الارادة فيها الى أعلى درجات تجسيدها ... الجمال البشري هو تعبير مجسد ، أكمل تجسد للارادة في أعلى درجة يمكن إدراكها ، أي فكرة الانسان عموماً مجسدة في شكل محسوس . هو تأثير (هيجل) يبدو بوضوح . الجمال البشري ، الوجه والشكل ، ليس مجرد تعبير عن أعلى درجة من درجات تجسد الارادة ، وإنما هي الفكرة معبر عنها في شكل محسوس . ويوضح (شوبنهاور) رأيه في النحت بقوله : " إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة اليه في الافراد ، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه " (2) . ألا أن ما يتحقق في الشعر عند (شوبنهاور) يراه أرقى درجة من التصوير لأنه يعبر عن المثل بوساطة الخيال الذي يجسد التصورات بواسطة الكلمات فيقول "من شاء معرفة الانسان في طبيعته الداخلية ، في ظواهرها وتحولاتها ، ومن شاء معرفته في ضوء الفكرة ، فإنه ليجد عند شاعر عظيم خالد صورة هي أكثر تميزاً وصدقاً وحقيقة مما يستطيع أن يقدمه أي مؤرخ" وهو يميز بين أنواع الشعر المختلفة ، فيتميز الغنائي بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر ، في حين الملحمي يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر ، ولكن الموضوعية التامة تظهر في الشعر الدرامي (3) .

وفي خطوة أخرى ترتقي بها الارادة عند (شوبنهاور) في الدرجة التي تقف عليها التراجيديا وتسجل أعلى علامات أنواع التعبير الشعري . "هي تمثيل للجانب المرعب من الحياة وللصراع الأمل، بين الإرادة وذاتها في أعلى مستويات تجسدها هي تبدو من خلال شكل الظاهرة ، من خلال مبدأ الفردية . أما الانانية التي تستند إليها فتذهب معها" . وهكذا فالدوافع التي كانت بالغة القوة فقدت الآن كل قوتها ، وتقوم بدل منها معرفة كاملة لطبيعة العالم تبعث نوعاً من الاستسلام أو التحليل لا من الحياة فقط بل ارادة الحياة نفسها(4) .

أما الارتقاء الذي تُوجت به الارادة نفسها لدى (شوبنهاور) هي الموسيقى . هي فن الفنون ، وهي لا تكتفي بباقي الفنون بتبيين الافكار . أي تجسيدات الارادة ، وهي تعبير مباشر عن الارادة ، هي دورة دم قلب الكون . (أنها تتوج كل الفنون عند شوبنهاور) لأنها لا تكفي بفكرة أفلاطونية واحدة تتجسد فيها الارادة ، بل هي تجسد الارادة ذاتها إنها تعبير عن الارادة جوهر الكون ، أو الشيء في ذاته . إن الموسيقى لا تعبر عن صورة معينة من الفرح أو الحزن أو الخوف ، بل تعبر عن كنه السرور وجوهره ، إنها لغة عامة كلية . أي بمعنى أن الموسيقى تكشف عن حقيقة وجود الاشياء في العالم والأحداث الإنسانية. انها لا تشابه أو تمثل لنا الوجود، بل تقدمه لنا في حركته(5) .

إن (شوبنهاور) الذي رأى الكون كله مظاهر للارادة ، ولم يستطع أن يهتدي الى هذه الارادة ذاتها مباشرة ، فقد اهتدى إليها في الموسيقى ، التي لا تقلد موضوعات خارجية ولا تنقل أحاسيس النفس بطرق غير مباشرة ، بل تعبر عن كل أوجه الارادة تعبيراً مباشراً لا وسائط فيه ، ومن هنا كانت في رأيه تصلح لفهم الطبيعة الكامنة للعالم ذاته ، الذي هو تجسد الارادة (6) .

(1) - مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 1998 ، ص 179 .

(2) - مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) ، المصدر السابق نفسه ، ص 80 .

(3) - أ . نويس ، النظريات الجمالية - كانت ، هيجل ، شوبنهاور - ، ط 1 ، تعريب محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 75 .

(4) - أ . نويس ، النظريات الجمالية - كانت ، هيجل ، شوبنهاور - ، المصدر السابق نفسه ، ص 76 .

(5) - مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 138 .

(6) - زكريا ، فؤاد : التعبير الموسيقي ، مكتبة مصر ، مصر ، 1956 ، ص 16 .

وبهذا احتلت الموسيقى مكاناً خاصاً في مفهوم (شوبنهاور) للفن حد أنه يعتبر " أن السيمفونية السديدة قد تكون نسخة ميتافيزيقية كاملة للوجود " (1).

فعلى الصعيد الادبي أصبح المجتمع مبنياً على المفاهيم الفردية رافعاً شعار " دعه يعبر عن ذاته " . الفرد قائم بذاته ، أو دنيا مستقلة ، وجوهره الاصيل الحرية ، والشعور ، الوجدان ، العاطفة . إن ما جاءت به الفلسفة (المثالية الذاتية) في أواسط القرن الثامن عشر ، هي رفض الآلية والقول بالديناميكية ، والتي ترى بأن الوجود الاول للذات أو للوعي الانساني ، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات لان وجوده (وجود العالم الموضوعي) متوقف على ادراك مدرك له . ودون هذا الادراك يعد العالم الموضوعي غير موجود . وما دامت الذات تتغير فان كل منها يخلق العالم على صورة خاصة . وهذا يعني أن الذاتي يخلق الموضوعي ، وان العالم الداخلي للذات العارفة هو اساس صورة العالم الخارجي (2) .

وعلى الرغم من أن (أفلاطون 427 - 374 ق. م) وهو الشاعر والفيلسوف، قد شاء أن يخرج الشعراء من جمهوريته ، بحجة أنهم (عاشقوا أوهاماً) و (محبوا ظنون) الا أنه هو نفسه لم يستطع أن يحرر فلسفته تماماً من شتى شوائب الشعر والاسطورة . ولم يلبث (أرسطو 384 - 322 ق. م) . أن أعلن في قوة بقوله : (أن الشعر أصدق من الحقيقة) (3) . " وأرفع من التاريخ ، أذ أن الشعر يتجه الى التعبير عن الكلي ، بينما التاريخ يعبر عن الجزئي " (4) .

فالشعر بقدرته في التعبير عن الكلي وتجسيده المحسوس ، يرتقي به الشاعر ليعبر عن المعنى الباطني والمثالي . ومن الشعر ما هو غنائي وهو يعبر عن سكينه النفس وهوائها الدائم غير المتذبذب الذي يغشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك عكس اضطراب أرائته المريضة الفارغة (5) .

إننا نجد أن الفن عند أفلاطون هو تلك اللغة التي تعبر عن الانفعالات وعلى هذا كان موقف (أفلاطون) من الفن موقف الخشية والخوف ، ذلك لأنه كان يرى " أن الفن عن طريق الانفعالات التي يثيرها يهدم توازننا النفسي ، بل ويقوي فينا الرغبات والشهوات ويزيدنا تعطشاً لها " . بيد أن رأي (أرسطو) كان أدق وأصوب من رأي (أفلاطون) فقد أوضح أرسطو أن النفس حين تمر بتجربة انفعالية في الفن إنما تمر بحالة تطهير وتصفية ينتج عنها اتزان وسلام باطني مصدره أن الشاعر حين يصور الشفقة والخوف يثير فينا الانفعال الجمالي ولا يجعلنا عبيد الانفعالات بل أكثر تحكماً فيها لأننا لا ننفع بالانفعال المباشر بل بصورة الانفعال في الفن تصبح قوة مصورة على حد تعبير (كاسيرر) (6) .

أما (أرسطو 384-322 ق. م) فقد وجد إن الجميل بمقدوره أن يتصف بالصفة الموضوعية الذي يتجانس مع عالم الطبيعة الأزلية (الكلية) لهذا فهو أي الجمال الأرسطي ، موضوعي وبالوقت نفسه مرتبط بالمتعلق . إن الطبيعة عند أرسطو لم تكن مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة ، المحركة للكائنات ، حركة تلقائية بصور متعددة ، حيث ينشد الفن هذه الصور لإكمال الطبيعة بهذه المحاكاة ، وإذا ما قصرت الطبيعة قي تحقيق الصورة أمكن الفن هنا أن يتدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه (7) .

كان تحويل الفنان لنتائج الطبيعة ، جاء من إن الطبيعة تنتج مثيلاتها لكن أعمال الفنان لا ينبغي لها أن تفعل ذلك ، فالفنان يضيف ويعدل على نماذج بحيث تبدو مفارقة لنموذج الطبيعي ، وبهذا يكون أرسطو قد أنزل المثال الأفلاطوني من عالمه السماوي إلى صميم الواقع ، معتمداً العقل في كشف هذا الواقع وطرح الحلول المناسبة لسلبياته ومشاكله ليقدم البديل الأكثر تطوراً والمستمد من البيئة ولكنه (الفنان) يحددها ويعد لها لكي يسمو في الواقع ولكن في نطاق الواقع تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني (8) .

(1) - إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن - سلسلة مشكلات فلسفية - ، مكتبة مصر ، مصر ، 1979 ، ص 193-194 .

(2) - د. الماضي ، شكري عزيز : في نظرية الادب ، ط1 ، دار الحداثة للنشر والطباعة والتوزيع ، لبنان ، بيروت ، 1989 ، ص 52 .

(3) - إبراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، المصدر السابق نفسه ، ص 127 .

(4) - حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 1986 ، بغداد ، ص 25 .

(5) - أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط5 ، دار الجامعة العربية ، 1977 ، ص 165 .

(6) - حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1 ، سلسلة كتب شهرية ، دار الشؤون الثقافية العامة : آفاق عربية ، بغداد ، 1986 ، ص 57 . كذلك ينظر : مطر ، أميرة حلمي ك مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، بت ، ص 51 .

(7) - مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 38 .

(8) - أبو ريان ، محمد علي : فلسفة ونشأة الفنون الجميلة ، ط1 ، الإسكندرية : رويال ، 1964 ، ص 18-20 .

والجدير بالذكر أن المادة والشكل والتعبير ... يستند كل منهما على الآخر ، بصفة بعيدة عن الانعزال الفردي لأي منهم . وأن انبثاق جوهر التعبير لأي موضوع لا يمكن أن يتمثل بصورته التقليدية الا بفعل المكونات المادية ، والتنظيم الشكلي ، والموضوع ، هي المكونات التي تؤدي بترابطها تكوين العمل الفني الخاص وأن تضافر عناصر العمل الفني معاً لتعبر عن معنى ، فقد يشع الشكل هذا المعنى ، أذ أن اختيار موضوع معين يساعد على بيان هذا التعبير ، بوصفه لا يمكن أن يكون عارياً بمعزل عن المادة المنظوية تحت شكل معين . على الرغم من أن لفظة: (تعبير) من أكثر الالفاظ تداولاً ، إلا أنه في مجال الفن يكتنفه الغموض . وقد يشير لفظ تعبير الى عملية الخلق في العمل الفني التي تؤدي الى ظهور العمل . او الى سمة كامنة في العمل ذاته (1) .

بيد أننا اذا استطعنا التعرف على مكونات العمل الفني وإدراك المواد الخام . فالتعبير الذي " ينطوي عليه العمل الفني قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل ، فإن ما يباح به العمل الفني ليس بالمعنى الفعلي الذي يمكن فهمه وتأويله ، وإنما دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة (2) . أي أن " التعبير ليس علامة أو أمانة يتركها الفنان فوق عمله الفني ، بل هو العنصر الانساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل " لذا من الصعب أن نتكهن بإعطاء تصور دقيق لمعنى التعبير . أي بمعنى آخر أن التعبير الانساني هو أقرب عناصر العمل الفني الى نفوسنا ، نظراً لأنه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وتبعاً لذلك فإن فهم العمل الفني إنما يعني قيام ضرب من الحوار بيننا وبين صاحبه . أي أن التعبير ليس سوى الدعامة التي يرتكز عليها كل (وصال) يمكن أن يتحقق بين الذات (3) .

ولما كان من غير الممكن أن يكون هناك تعبير إلا إذا كانت هناك ثمة حافز يريد أن يتجلى في الخارج ، فإنه لمن الضروري لانبثاقه (أو الصدور) أن يتخذ صورة واضحة منظمة ، فهو يضم اليه قيم الخبرات السابقة ، حتى يتسنى له أن يصبح فعلاً من أفعال التعبير . وليس في بإمكان تلك القيم أن تشترك في عملية التعبير ، إلا من خلال موضوعات البيئة التي تقوم بمهمة مقاومة الانطلاق المباشر للانفعالات والدوافع (4) . وبذلك يطرح الأسلوب التعبيري رغبة الفنان في العثور على مقابلة تشكيلية تقابل احساساته المباشرة ، أي تقابل ردود أفعال المزاجية نحو ادراك احدى الخبرات (5) .

ومن جانب آخر أكد (عمانوئيل كانط Kant) (1724 - 1804 م) على أن الجمال في الفن بمثابة (تعبير) عن الافكار الجمالية . كما رأى أن الشعر يعبر عن الفكر مؤكداً على التقارب الديالكتيكي بين الفن والمعرفة (6) .

غير أن (كانط) لم يقف اهتمامه عند هذا الحد بل أهتم بالمشاعر والخيال (فكانط) يرى أن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعور و(هيجل Hegel) (1770 - 1831) يرى أن الفن أدراك خاص للحقيقة وأن أداة هذا الادراك الخيال . ويعد كلا من (كانط) و (هيجل) من واضعي الأسس الفلسفية لنظرية التعبير . فقد فصل (كانط) بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية ، كما عد الشعور طريق المعرفة . أما (هيجل) فقد رأى أن مصدر الفن الخبرة الخاصة وماهية الفن مظهر حسي للحقيقة ومهمته رفع صورة التعبير البشري عن هذه الحقيقة . كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي صورة محسوسة (لا بشكل حسي ولا بشكل عقلي) فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان ليدرك الفنان الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة فالن إدراك خاص للحقيقة (7) .

(1) - ستولنتيز ، جبروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1980 ، ص373-374 .

(2) - إبراهيم زكريا : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، مصر ، ب ت ، ص46 .

(3) - إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص46 .

(4) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفه ، ص107 .

(5) - ريد ، هيربرت : التربية عن طريق الفن ، ت: عبد العزيز جاويد ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، 1969 ، ص41 .

(6) - بالاشوف ، الجمال في فلسفة كانت (ضمن) : الجمال في التفسير الماركسي ، ت : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1968 ، ص23 .

(7) - شكري ، عزيز : الماضي في نظرية الادب ، ط1 ، دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، بيروت ، 986 ، ص53 .

إن فلسفة (هيجل) للتوفيق بين العالم العقلي المطلق وبين العالم الحسي ، وبناء على ذلك أصبح تصوره للجمال ، أقرب الى مركب مؤلف من التصور العقلي المجرد وبين المادة الحسية . وبناء على ذلك فقد قسم (هيجل) التعبير الفني على أنماط ثلاثة بحسب ترقى العقل في وعيه بذاته . وهي كما يأتي .

1- النمط الرمزي : في هذا النمط اذا كانت الفكرة غامضة مبهمة فإنها تظهر في أشكال وفي صور غير كاملة ولا محددة لان المبدأ المصور ليس كاملاً ولا باطناً بل هي تواصل البحث عنه . ولذا فالفكرة هنا غريبة عن الشكل وعن التصوير ، وهي تتعسف بالاشكال الطبيعية وتشوهها لكي تفرض نفسها ، فعلاقة المضمون بالصورة هي علاقة سلبية والنمط الناتج عن هذا البحث هو النمط الرمزي (1) .

ان غرابة الفكرة في النمط الرمزي والمتمثلة في ما يختص به النحت المصري ، تظهر من خلال سماتها بحسب ما جاء به (هيجل) مثل الجمود وعدم إبراز التفصيل التشريحي للأعضاء الانسانية ، نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه في حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق . الذي لا يفصح عن الروح الا بشكل رمزي ، لان الجانب الحيواني يغلب عليه ، ويفسر (هيجل) هذا النوع من السمات ، بأنها تضعنا في حضرة سر عميق ، فالتمثال لا يكشف عن داخلية ، وإنما يعبر عن مدلول ما غريباً عنه (2) .

2- النمط الكلاسيكي : في هذا النمط يكون الصراع الديالكتيكي ما بين الفكرة ومادتها المشكلة بها صراع متكافئ متوازن ، بل تبدو اتحاد وائتلاف ما بين الشكل الخارجي وفكرته في العمل الفني كما موجود في الفن الاغريقي القديم(3) .

3- النمط الرومانتيكي : وفي هذا النمط تطغي روحية الفكرة في العمل الفني على المضمون او على مادته او شكل العمل الفني ، متمثلاً في فن (التصوير والموسيقى والشعر) ، ويعتمد هذا النمط على نفي المادة حينما تدخل الداخلية الذاتية ، فانه يجب استبعاد الكلية المكانية ، حتى يمكن للمادة ان تكشف وتعبّر عن الداخلي ، ولكي تصبح انعكاساً منبثقاً عن الروح . حيث يعد (التصوير) الذي سيضطر الى إظهار مضمونه الداخلي ، من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام . دون ان يتمسك بالطابع الحسي والمجرد للنحت . اما (الموسيقى) فتعبر عن **الاخلي** عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الاصوات في الزمن . اما (الشعر) فهو أرقى الفنون عند "هيجل" لأنه يأخذ من اللغة وسيلة لتموضع ابداعاته الفنية ، كونه قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية . أي بمعنى أن الشعر يعبر عن كل ما هو فني بشكل عام بحسب قصد(هيجل) (4) .

وبصورة أخرى يصف (هنري برجسون 1859 – 1941 م) الحدس بأنه نوع من التعاطف العقلي الذي يعرف به الشيء من الباطن لذلك يتعامل مع الفريد وما لا يمكن وصفه ولا يمكن التعبير عنه . وتبعاً لذلك فإن برجسون يضع الى جوار الادراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ الى (الفردي) ، وكما أن مهمة الفيلسوف هي الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة في نوعها ، فإن مهمة الفنان أيضاً هي ابراز الطابع الفردي للموضوع الجمالي الذي لا سبيل إلى التنبؤ به سلفاً (5) .

ان الإبداع الفني عند (برجسون) هو انفعال وأهم ميزة لهذا الانفعال أنه لا يلغي التفكير ولا يلغي التأمل وأثارة العاطفة على حين فجأة في تطورات الفكر بحيث تنبثق ومضة الحدس فتقود الى عمل تعبيرى ، يصهر الأفكار فيحقق ضرباً من الاندماج بين الفنان وموضوعه، وإنما هو يعني اندلاع نار الوجدان – على حين فجأة – في وقود الفكر ، بحيث ينبثق في شرارة الحدس ابداع اصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ، أو هنا تنصهر الافكار ، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه فينشأ من ذلك ما يسميه (برجسون) بأسم (العيان أو الحدس)(6) .

(1) - مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت ، ص125 .

(2) - غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1992 ، ص137 .

(3) - د حيدر ، عبد نجم : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 ، ص73 .

(4) - غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المصدر السابق نفسه ، ص130-140 .

(5) - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، 1966 ، ص20 .

(6) - د . يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988 ، ص77 .

وعلى هذا يرى (برجسون) أن الفنان العظيم ما يصدر عن عمله من أنفعال جديد وأصيل ، بحيث يُولد في أنفسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد أو أنفعالات لم تكن بالحسبان (1) .
فالتعبير هو خاصية أو كيفية معينة، والكيفيات عند (برجسون) لا تعطي نفسها للتحليل أو التأليف ، (فتماماً مثلما أننا لا نستطيع أن نحدد تلك الأنماط الدقيقة التي تؤسس الأسلوب الفريد للشخص ، كذلك فإننا لا نستطيع أن نعزل على حدة تلك الأنماط الخاصة التي تؤسس تعبير عمل فني ما) (2) .

وإذا كان قد وقع في نظر (برجسون) إن الفن يزيح النقاب عن الأشياء ويضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة ، دون أدنى رمز أو واسطة أو حجاب . فإن أقل ما يقال أن للفن طابعاً رمزياً يجعله يستعين دائماً باللغة أو بالصور أو ببعض الحيل التقنية ، من أجل التعبير عن شتى الحقائق التي يريد توصيلها إلينا ... ولعل هذا ما حدا بعالم الجمال الفرنسي (بايير) إلى القول بأن : " نقاب الألفاظ الذي يتحدث عنه برجسون إنما هو في الواقع ما يكون كل طبيعة الفن ... ولهذا فإن الفن يضع كل جماله في نسيج لغته الخاصة " (3) .

فيقول (برجسون) إن العمل الفني وليد تأمل خالص وسلبية حدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكتفي بالمشاركة الوجدانية فحسب ، فيأتي العمل الفني بدون غاية إلا المنفعة . وهنا يصبح الفن نوعاً من الاستبطان أو التجربة الصوفية التي تحدث ضرباً من الانفعال عن الواقع (4) .

وعلى حد تعبير (بندتو كروتشة Croce) (1866 - 1952 م) إن الفن لا يكون شيئاً إن لم يكن عياناً وغير متجرد من التعبير عن المشاعر (5) . وانه (الفن) فعل للخيال وليس للفن أن يقدم لنا حقيقة الأشياء ولا أن يوجها إلى أخلاقيات معينة كما لا يرتبط بأي قواعد أو قوانين . وعند (كروتشة) أن النشاط الانساني نوعان معرفة نظرية واخرى عملية ... والمعرفة تسبق العمل ، لكن المعرفة أيضاً قسمان ، معرفة حدسية وأداتها المخيلة ومعرفة منطقية وأداتها العقل . معرفة تتناول الفردي ، ومعرفة تتناول الكليات أو القوانين العامة ، الأولى تبدع صوراً والثانية تبدع تصورات عقلية ، أما القسم الثاني من المعرفة فهي تتناول العموميات وأداتها العقل لا تتناول التعبير الجميل بل التعبير الصادق وعملها هو المنطق والفلسفة . أما القسم الأول من العمل فأداتها الإرادة وهو يهدف إلى المقيد وعلمه هو الاقتصاد والقسم الثاني من العمل لا يقع على الفردي بل على الكلي ويهدف إلى الخير وعلمه الأخلاق (6) .

وبما أن نظرية (كروتشة) في الفن تقوم على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية ، والأخلاقية ، والتاريخية ، والدينية ... فإنه حينما يقرر أن (الفن للفن) لا يعني بذلك فقط الفن عن العلم والاقتصاد والأخلاق ، إنما نظرية (كروتشة) تستند في استقلال الفن إلى مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربع للنشاط الروحي بصفة عامة : ألا وهي الفن أو الحدس ، المنطق أو التصور ، الاقتصاد أو المنفعة ، والأخلاق أو الخير . وان كل مرحلة من هذه المراحل متوقفة على ما سبقها فيما عدا المرحلة الأولى (الفن للفن) لأنها غير مسبقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها (7) . أي بمعنى أن الحدس التعبيري لدى (كروتشة) يتفرد باستقلالية خاصة عن كل ما عداه من الأنشطة ، من بين سائر مظاهر النشاط الروحي . بينما تكون جميع المراحل الأخرى متوقفة على ما سبقها . أذن فالمفهوم العقلي لا يمكن أن يقوم بدون الحدس أو العيان .

لذا أنتقد (كروتشة) التفرقة بين التعبير والحدس على أساس وضع مظاهر العواطف وصور الحيوانات والناس والمناظر والأفعال والمغامرات في جانب بينما يوضع في الجانب الآخر الأصوات والأنغام والخطوط والألوان وغيرها ، واعتبار المجموعة الأولى هي باطن الفن ، أما الثانية فهي ظاهره ، فالأولى هي الفن بالذات ، والثانية هي الأداة . ويتساءل (كروتشة) هل يمكن أن نتصور حدساً بدون تعبير ؟ . إن الجواب لا يمكن

(1) - حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 28 .

(2) - توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1992 ، ص 273 .

(3) - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، 1966 ، ص 29 .

(4) - أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، المصدر السابق نفسه ، ص 179 .

(5) - Croce ، Benedetto : My philosophy ، op . cit ، p.142 .

(6) - مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص 11-12 .

(7) - إبراهيم ، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، دار مصر للطباعة ، 1968 ، ص 132 .

تصوره ، كما لا يمكن تصور نفس بدون جسد – في رأيه – وإن كانت الأديان قد تحدثت عن هذا . فنحن لا نعرف شيئاً من ذلك ما عدا حدوساً معبر عنها (1) .

اذ يشكل الحدس عند (كروتشة) معنى آخر الى جانب التعبير . فالفن يبدو تركيباً مادياً ، وعندما يوصف الفن بكونه حدساً فإنه لا يتضمن جعل اللذة أو الألم خلاصة عملية أدراك الفن أو الجمال ، فهو مجرد صورة يحيل الإدراك الجمالي الى رؤيا ، وأن الفنان هو ذلك الرائي الذي يكشف عن بصيرتنا ، أو هو المكتشف الذي يأخذنا الى عالم جديد ، مزجت به فكرة الحدس بفكرة التعبير وجعل من الفن حدساً تعبيرياً (2) .

ويعني قول (كروتشة) بأن الفن حدس أو عيان ، أنه خاضع لشعور الفرد وحالاته النفسية ، ولما كان الفن الحقيقي هو الذي تدركه النفس حين تحدد بعقلها العمل الفني لهذا فإن ما يروقه في أي عمل فني ، هو ما تستريح له حالتنا النفسية ، وهو ما نتخيله أو نتصوره ، بمعزل عن الوجود الديناميكي الفعال وخارج نطاق العالم الطبيعي أو الأخلاقي أو العقلي ، فهي ظاهرة مستقلة لا تدرك الا بالحدس أو العيان المتمثل مثالية (أفلاطون) في مثال الجمال الغائب في جزئيات العالم الارضي الذي لا يحصل أدراك تام له الا في عالم المثل. مما يظهر ان الحدس يستبعد أثر الفنون التي تمس وجدان الإنسان، إنما هو يعتبر عيان مباشر (3) .

الا أن (كروتشة) لم يغفل العاطفة والوجدان من جهة أخرى . فالحدس لا ينبثق إلا من أعماق الوجدان ، والعاطفة – لا الفكر – هي التي تضيف على الفن ما في الرمز من خفة هوائية على حد تعبير (كروتشة) . ولهذا ينسب (كروتشة) الى الفن طابعاً غنائياً ، معلناً في الوقت نفسه ان الفن ملحمة العاطفة ودرامتها . ولم تكن الاعمال الفنية العظمى سوى آثار حدسية أو تمثيلية من جهة ، أو عاطفية أو وجدانية من جهة أخرى . ومعنى هذا أنه لا محل لفصل الحدس عن العاطفة . وما دامت العاطفة قوية لا بد من أن تصنع لنفسها تصوراً رائعاً (4) .

إن الحدس الفني أو العيان الجمالي لا بد من أن يكون في الوقت نفسه بمثابة (تعبير) وما لا يتحقق موضوعياً على شكل تعبير ، لا يمكن أن يكون حدساً أو تمثلاً ، بل هو مجرد إحساس أو إنطباع حسي ، وكل ما يعمد الى فصل (الحدس) عن (التعبير) لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلاً الى الجمع بينهما (5) . وعلى هذا فإن العمل الفني عند (كروتشة) بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم نظراً لأنها لا تملك أي كيفية أو أي محمول . وما دام الخيال والفكر متمايزين فسيظل (الموضوع الجمالي) صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات ، دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية . وليس الطابع المثالي الذي ينسبه (كروتشة) إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تميز الحدس عن التصور أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية (6) .

فضلاً عن ذلك أن (كروتشة) يقول : (إن الجمال علم وضعي، وليس علماً معيارياً لأنه يتناول (الحدس) أو (الإدراك الشخصي) ، انه علم التعبير عن الرؤى . إذ أن الحدس الفني الجمالي في الوقت نفسه بمثابة تعبير وعلى ذلك فما لا يتحقق تعبيرياً ، ليس حدساً ولا تمثلاً ، ولا يخرج عن كونه انطباع حسي ولا يكون حدساً الا حينما يشكل ويعبر) ، ويرى (مارلوبونتي) أن (الإدراك الحسي) نفسه ، ضرب من الصياغة كأن ننظر الى امرأة تقع تحت أبصارنا حتى نتبين أنها ليست في نظرنا مجموعة الابعاد الحسية أو مجرد نموذج حي ، ومشهد خارجي ، بل هي بمثابة تعبير فردي ، عاطفي ، جنسي ، وهي أسلوب خاص في التجسيد يتجلى من خلال المشي ، والحركة والاهتزاز والحديث ، ولكن الفنان يجعل في ذلك كله مجرد (نداء) فني ، وأسلوب ، خاص به (7) .

(1) - Croce , Benedetto , The Essence of Aesthetie , Translated by Douglas Ainslir, The Aden Library , London . 1978 , p.p – 44 – 42 .

(2) - بندتو ، كروتشة : المجلد في فلسفة الفن ، ت : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947 ، ص 34 .

(3) - عباس ، رابوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1987 ، ص 227 – 229 .

(4) - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، مصر ، 1988 ، ص 42 .

(5) - إبراهيم ، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، دار مصر للطباعة ، 1968 ، ص 131 .

(6) - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 41 .

(7) - يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط 1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988 ، ص 6 .

وإذا كان (كروتشة) قد رفض التفرقة بين الحدس والتعبير ، وعد أن هذه التفرقة لا محل لها . فإنه يعود ويؤكد على أن الفن حدس محض أو تعبير محض ، ليس حدساً عقلياً كما رأى (شيلنج) أو حدساً منطقياً كما رأى (هيجل) ، ولا هو حكم ذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. أنه صورة المعرفة عند بزوغها (1) .

وهكذا فالفن هو الحدس ، وكل حدس لابد أن يكون تعبيراً ، ولا يمكن فصل التعبير عن الحدس لأن لكل منهما نفس طبيعة الآخر . وبالمثل فإنه لا يمكن فصل الفن باعتباره مضمون عن معنى التعبير أو الحدس ، وكل ما هو عاطفي ووجداني معبر سواء أكان ذلك من خلال الشيء ذاته أو بالنسبة للمعرفة التي تخصه ، فأية معرفة حدسية - دون شك - (معرفة تعبيرية) في إطارها الفني والجمالي (2) .

فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية روحية خالقة تنطوي على معرفة معينة (حدس) أنه درجة أولية في المعرفة تتم لبعض الناس ، لفئة من الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والادراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس (3) . وما جاء به (برجسون) والفيلسوف الإيطالي (بندتو كروتشة) والذي أطلقا عليه فلسفياً (الحدس) يعني أن كل المقولات والقياسات العقلانية تعتبر متنافية مع حقيقة الفن والابداع لأنها مقولات متحجرة ميتة لا تخاطب حيوية الإنسان (4) .

وقد رأى (كاسيرر 1874 - 1945 م) أيضاً أن الفن هو تفسير للواقع ، تفسير بالحدس لا بالأفكار ، بالصور الحسية لا بالفكر ، والحدس عنده هو كشف حقيقي أصيل ، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة مثلما أن العالم مستكشف لحقائق وقوانين الطبيعة (5) .

ولكنه أي (كاسيرر) رفض الرأي القائل بأن " كل مهمة الفنان هي التعبير عن عاطفته " ، كما قال بها (روبين كولنجود) ، كما يأتي التسليم معه " أن كل عبارة أو حركة يقوم بها الإنسان هي في حد ذاتها عمل فني " ، وحجة (كاسيرر) في هذا الرفض أن الانتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية تركيبية ، فليس في استطاعتنا أن ندخل في عداد الاعمال الفنية شتى الاستجابات الغريزية واللاإرادية التي يقوم بها الإنسان لأن مثل هذه الأراجاع لا تنطوي على أية تلقائية حقيقية (6) .

وبشكل وبآخر إذا كان (كاسيرر) قد عارض (كولنجود) تلميذ (كروتشة) فإننا نجد (شارل لالو) يؤكد على رأي (كروتشة) في أن " العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيراً عن شخصية مؤلفه " ، إذ ذلك يرسخ مفهومه الجمالي. أي أن غياب الشخصية عن العمل الفني علامة من العلامات التي تحدد القبح . وهذا ما عبر به (كروتشة) عن رأيه في نظرية الحدس تعبير ، التي تنادي بأن مهمة العمل الفني أن يعبر لا عن نوع فني أو تكنيك ، ولا حتى عن أحساس أو أنفعال جزئي ، بل مهمته أن يعبر عن الحدس الذي لا يتجزأ ، والذي يصدر عن شخصية بأكملها (7) .

ويتفق بذلك (كروتشة) مع (مايكل أنجلو) فيمكن (عد الفنان (الإنسان) الذي لا يرسم بيده بل برأسه) لأن معجزة الفن تكمن في عملية تصور الفكرة وليس في إظهارها فقط . فتصور الفكرة اكبر وأعظم قيمة من قيمة الإظهار والإخراج . لأن التصور محكوم بالحدس ، هو قبلي بينما الإخراج تركيبية يحكمه آلية العقل والتجربة (8) .

(1) - Croce, Benedetto : The Essence of Aesthetie , p.140.

(2) - د . خالد ، عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن ، ط 1 ، منشورات جامعة قان يونس ، 1998 ، ص 62 .

(3) - مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص 16 .

(4) - يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، المصدر السابق نفسه ، ص 77 .

(5) - كاسيرر ، أرنست : مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ت : يوسف نجم ، دار الاندلس بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ، نيويورك ، 1961 ، ص 251 - 253 .

(6) - ابراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت ، ص 236 .

(7) - لولا ، شارل : مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) ، ت : مصطفى ماهر ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1959 ، ص 48 .

(8) - حيدر ، عيد نجم ، علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط 2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ،

كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2001 م ، ص 101 .

ويرى (لالو) (*) أن كل عمل فني إنما هو عمل فريد لا يماثله أي عمل آخر ولكن هل التعبير بمثابة طراز واحد ؟ يرى (هيربرت ريد) معتمداً على دراسات (يونج) التي وضعت طرزاً متميزة بعضها عن بعض من النفس البشرية ، وجوب توقع طرز تعبيرية موازية لها ، " والنتيجة التي ترتب على ذلك أن كل طراز لا يكون طرازه التعبيري المميز واضحاً " . كما أنه يقسم في دراسة حول التعبير عند الطفل على نوعين : الأول موجه نحو غاية محددة ، يهدف إلى إشباع شهية الجوع ، والآخر حر ، غرضه أظهار الوجدان كالسرور أو القلق أو الغضب ، ومثاله الواضح هو اللعب (1) .

أن الوحدة في العمل الفني تعكس طراز الفنان . والطراز هو الطابع التعبيري المميز الذي يعكس الخبرة الشاملة للفنان بكل مقوماته . ولا يعتبر الإنسان فناً إذا خلا تعبيره من الطراز المميز ، فالطراز إنعكاس للشخصية بأجلى معانيها ، والفنان الذي لا طراز له ليس له شخصية فعالة، ويمكن الحكم على جودة العمل الفني بمدى تأصل طراز الشخص ، فالمقلد يستعير طراز غيره، أما المبتكر فأعماله تعكس طرازه، ومهما تنوعت فالطراز يظهر فيها ويعطيها ملامحها (2) .

حيث تعد رسوم الاطفال من الانشطة الذاتية التي تعد مدخلاً تربوياً أساسياً لتعليم وتوجيه استعداداتهم وميولهم الفنية وإظهار تطور إدراكهم بشكل عام .

إن ما توحى به رسوم الأطفال يعد نشاطاً إنسانياً فطرياً وطبيعياً وان ما تتضمنه رسوم الاطفال من مشاعر تُكتسب من طبيعة الانسان وحاجاته ، فهي ليست منتجات عقلية بحتة (3) .

وتعد رسوم الأطفال موهبة يتعلم الطفل من خلالها أنماط سلوكية تعينه على أدراك أوسع للعالم المحيط به ، لأنه عندما يرسم فإن أشكاله تحمل دلالات معينة بقدر ما تتضمن من قوة انفعالية دافعية ونشاط جسمي وحركة . إن أي تعبير جديد في فكرة الطفل أو في تجسيده لمظهر من مظاهر الأشياء المحيطة به ، يتمظهر في حركات وسكنات ما يرسمه من أشياء بصرية أو ذهنية يضيف لها سمات تميزها وتصطفيفها على غيرها مما في الحياة من شواهد حية أبداعية (4) .

وتعد فنون الاطفال على أختلاف سبلها وطرقها شواهد سيكولوجية تعبر عن سماتهم الشخصية والمزاجية ، وعما يعانونه من صراعات مكبوتة ، أو ما يشعرون به من تفوق وتميز وقدرة على الانجاز . فيعبرون من خلالها عن مدى سعادتهم أو حزنهم أو مخاوفهم وانفعالاتهم الايجابية أو السلبية التي ترتبط بمشاعرهم تجاه الأشياء أو الأشخاص الذين يعبرون عنهم ، فالطفل يظهر دلالاته السيكولوجية ليعطي انطبعا عن عالمه الداخلي (كيف يدرك ، كيف يشعر ، كيف يبصر) ، فهو يوازن بإسقاطاته عما في داخله ، ويحاول أن يبالغ في الأشياء التي لها دلالة لديه ويحذف الأشياء التي لا تمثل أي اهتمام لديه (5) .

إن الصورة الذهنية للأطفال في الدراسة التي قام بها (جان بياجة) (*) قد ميزت صنفين رئيسين من الصور ، وهي صور ثابتة ، وصور ذات حركة ، وطبيعة التصور التي تميز الاعمار التي تسبق السابعة والثامنة تميل الى أن تكون (ثابتة) أي مجرد صور مستنسخة ، أما السنوات التالية فهي أكثر مرونة وتطور ، فهو قادر على تقديم حركات وتحولات تتميز خصوصاً بقيمتها المستقبلية ، وهذا التصور الأخير يشمل جانباً من جوانب المحرك أقوى من السابق ومن الممكن أن يتم تصويره على أنه محاكاة ذات صفة ذاتية (6) .

(*)- يعتبر شارل لالو (Ch. Lalo 1877-1953) أحد مؤسسي الأستيتيكا الفرنسية الحديثة كفرع علمي يأخذ بالمعيارين الإمبيرى والسوسيولوجي . ودرس لالو الفلسفة ثم قام بتعليمها في المدارس الفرنسية. وفي عام 1908 نال درجة الدكتوراه على دراستين كرسهما للأستيتيكا المعاصرة والموسيقى. وفي عام 1933 ترأس قسم الأستيتيكا في السوربون. وكانت حصيلته العلمية أكثر من خمسة عشر كتاباً صارت اليوم مصدراً موسوعياً لعلم الجمال. وترأس لالو الجمعية الفرنسية للأستيتيكا .

(1)- ريد ، هيربرت : التربية عن طريق الفن ، ت: عبد العزيز جاويد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996 ، ص 132 .

(2) - البسيوني ، محمود : العملية الابتكارية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1964 ، ص 56 .

(3) - البسيوني ، محمود : طرق تعلم الفنون (لدور المعلمين والمعلمات العامة)، دار المعارف بمصر ، 1962 ، ص 27 .

(4) - جودي ، محمد حسين : نحو رؤية جديدة في الفن والتربية الفنية ، مطبعة أسعد ، بغداد ، 1988 ، ص 9- 18 .

(5) - عثمان ، عبله حنفي : ماذا تعني فنون الاطفال لنا وللطفل ، مجلة خطوة ، العدد/16 ، أصدار المجلس العربي والتنمية ، 2002 ، ص 29 .

(*)- بياجة : هو " جان بياجة " ولد عام 1896 في سويسرا وتوفي عام (1980) له أكثر من أربعين كتاباً تعني بالبحوث التي أجراها في مجال الأطفال ويعتبر من أهم الباحثين في النصف الثاني من القرن العشرين .

(6) - روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 81 .

إن تعبير الطفل بالشكل واللون ، وبتلقائية عفوية بريئة ، يعد فناً خاصاً ونوعاً متميزاً لا يقدر على إبداعه إنسان غيره ، وهذا ما قرره العالم النمساوي (تشزك)(*) الذي قال : "إن فن الطفل هو فن لا ينتجه غير الطفل . هناك شيء آخر يمكن أن يقوم به ولكن هذا لا نسميه فناً ، وإنما نسميه تقليداً أو إفتعلاً" ، وهذا بالتحديد ما عبر عنه (بيكاسو) في أثناء تجواله في معرض لرسوم الأطفال في باريس حين قال : (عندما كنت في سن هؤلاء الأطفال كنت أرسم مثل (روفائيل) ، لقد اقتضاني الأمر سنوات طويلة لأحرر نفسي من هذا وأتلم كيف أرسم مثل هؤلاء الأطفال) (1) .

ومع إنتشار (الحداثة) في الفن التشكيلي وجد (بول كلي) و (السرياليون) و (التجريديون) و (التعبيريون) وغيرهم مصادرهم في فنون الأطفال واعتبروه يمثل نمطاً من التعبير الفني ، له خصوصيته ، والتي مارسها الإنسان البدائي ، الساذج ، أو حتى مثل الانماط التي قدمها فنانون كبار ، لكنهم وجدوا أن تقديم فن كفن الطفل ، وبسذاجة ، وبساطة ، كبساطتهم ، يُمكن الفنان في الوصول الى شكل أكثر تلقائية ، وأصاله ، ويعكس لنا عالمه بكل خصوصيته .

أن اللعب عند الأطفال يعد أسمى تعبير عن التطور الإنساني على حد قول (فرويل Theodor Adorno)(**) فإنه يظهر لدى الطفل عندما نطلق له الحرية ليبر عن نفسه والعالم المحيط به بغير ضغط أو أكراه ، وبمعنى آخر أن يعبر الطفل عن مناشطه العقلية بغير قيد ويتوصل الى استحداث أشكال وألوان وخطوط جديدة لها سمتها المميزة (2) . فضلاً عن ذلك أن اللعب عند الأطفال إنما هو أحد وسائل إيجاد ذاتهم الداخلية ويعكسون من خلالها مظاهر طفولتهم ، فالطفل يعبر في فنونه عن شخصيته بأسلوب حر طليق يحمل كل أحاسيسه ومشاعره ، فتعبيراته خاصة به ، تنبع من منطق الخالص المتأثر بانفعالاته ، ومشاعره المرتبطة بطبيعة نموه ، والبيئة من حوله (3) .

ولم يقف علماء النفس عند هذا الحد في دراسة علاقة التعبير بالإبداع الفني عند الأطفال فقط بل رأوا أن اختيار الفنان ، لموضوعات معينة وبطرق محددة للتعبير إنما يكشف عن أسرار شخصية . فدراسة فرويد (ديستوفسكي) أو (دافنشي) تكون مثلاً على ذلك . وإذا كان (أوجين ديلاكروا) قد ذهب الى أن الموضوع ما هو الا مناسبة عارضة يختارها الفنان أو ذريعة خاصة يصطنعها اصطناعاً ، الا أن الحقيقة أن تكرار موضوعات بعينها لدى فنان إنما تكون لها دلالاتها في نظر الباحث السيكولوجي الذي يهتم بدراسة عوامل الإبداع الفني . فلم تكون الصدفة أن يكون (رامبرانت) قد أختار المسيح أو (بيكاسو) باختياره (الجرنيكا) موضوعات للكثير من أعمالهم (4) .

وزاد علم النفس الفني خمسة مفاهيم تقوم على أساس العلاقة بين الفنان والبيئة لما لها من انعكاس على تعبير الفنان لما يتأثر به من محيطه الخارجي ، وعندما نتحدث على معنى الفن نذكر المعاني الخمسة الآتية : الانتقائي ، الانطباعي ، التأثيري ، الاجتماعي ، الموضوعي ، وهي كما يأتي .

أ – أما فيما يتعلق بالانتقائي : فإنه يدور حول خاصية إمتاز بها الفنان هي القدرة على أنتقاء من بين الموجودات المحيطة به والتي يتخيلها وينقلها الى المتلقي بصيغة أخرى ، فالنتاجات الفنية ليست هي النتاجات النمطية والمقولية التقليدية ، إنما هي أختيارات منها ما يتصف بالعمومية وأخرى شخصية ذاتية فالأولى تتعلق بالأطر الخيالية العامة والثانية هي التي تميز كل فنان عن سواه وهي تتعلق بمزاجه الشخصي وحالته الوجدانية في عملية الانتقاء .

*0 - هو " فرانتز تشزك " : سافر الى فيينا وهو في سن العشرين ليدرس الفن وهو أول من مهد وكشف عن فن الطفل وأبرزه للعالم بشكل مغاير للقواعد والنظم المألوفة في المدارس

(1) - قرانيا ، محمد : عندما يرسم أطفالنا ، مجلة عُمان ، العدد / 8 ، 1986 ، ص 59 .

(**) - تيودور فون ادرنو : رائد من رواد مدرسة فرانكفورت-معهد العلوم الاجتماعية- وقد اشتهر بدراسته للفن و المجتمع الراسمالي. انتقل إلى سويسرا ثم إلى الولايات المتحدة الاميركية بعد صعود الحزب النازي إلى سدة الحكم في ألمانيا. للمزيد ينظر : ويكيبيديا، الموسوعة الحرة . على الموقع <http://ar.wikipedia.org/wiki/18>

(2) - جودي ، محمد حسين : نحو رؤية جديدة في الفن والتربية الفنية ، المصدر السابق نفسه ، ص 20- 21 .

(3) - عثمان ، عبلة عبد حنفي ، فنون أطفالنا - سلسلة كتب الآباء والأمهات ، مكتبة النهضة المصرية ، ب ت ، القاهرة ، ص 18 - 19 .

(4) - أبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 41 .

ب – أما المعنى الانطباعي : فيقصد به أن الفنان يتلقى المؤثرات الجمالية من حوله ويخزنها في نفسه ويقيم بينهما علاقات جديدة لم تكن موجودة في الواقع البيئي ، بإحالتها إلى مقومات فنية جديدة يقدمها بعد ذلك في صياغة متباينة . أي أن الفنان يسير في ثلاث مراحل ، التلقي من الخارج ، وتصنيع ما يتلقاه في داخله ، ثم التقديم أو مرحلة الإبانة النهائية (1) .

ج – أما المعنى التأثيري : يبين لنا أن الفن تعبير يريد الفنان إيصاله إلى الآخرين من حوله فالفن يعد أداة يعبر بها الفنان في داخله من الإبانة عن النفس وإيصال المشاعر والأفكار إلى الآخرين .

د- أما المعنى الاجتماعي : فيمثل أن الإنسان قد يتخذ موقف الناظر على البيئة وعلى القيم الاجتماعية التي أثر بها ، وهي ثورة على شيء قائم . فلكي يثور الفنان فلا بد من وجود شيء يثور عليه الفنان هو المجتمع . وتعني ثورته حث المجتمع على النهوض من رقاذه والتذرع بالنشاط من جديد . بوصف الفنان مبدعاً ومبتكراً على مستوى المنجز الجمالي وعملية التذوق الفني .

هـ - والمعنى الموضوعي : الفن بهذا المعنى مرتبط ارتباطاً مباشراً بالواقع الخارجي أو أن الفنان يتأثر بما هو موجود حوله في البيئة . بحيث يكون هناك تطابق أو تأثير ما ينتجه الفنان وبين الواقع الخارجي في عالم الأشياء (2) .

وتجدر الإشارة إلى أن ، العلاقة بين الإنسان والبيئة قد تطور عبر المدى التاريخي بظهور الإنسان واختلاف هذه العلاقة بسبب اختلاف البيئات من منطقة إلى أخرى . فلم يظهر توحيد في الرأي بشأن هذه العلاقة من الأجهادات الفكرية والفلسفية للعلماء حيث ظهرت ثلاث نظريات تختلف في وجهات النظر في تقويم هذه العلاقة بين الإنسان والبيئة . وهي على النحو الآتي .

1- النظرية الحتمية البيئية (Determinism) : وقر أصحاب هذه النظرية أن الإنسان يخضع بكل ما فيه للبيئة فهي التي تسيطر عليه وليس العكس كما يتردد ويشيع . فالبيئة بما فيها من مناخ معين وغطاء نباتي وحياة حيوانية تؤثر على الإنسان من مختلف الجوانب مثال على ذلك ، تأثير البيئة على بنية جسم الإنسان ، فإذا كان الإنسان يعيش في بيئة جبلية يكون تأثيرها بالإيجاب على تقوية عضلات الرجل . أما إذا كانت بحرية فهي تقوي عضلات اليدين . وقد أدى هذا التأثير المتباين والتناقض الواضح بين الشعوب وخاصة الآسيويين والأوروبيين والذي أسترعى انتباه الفلاسفة منذ القدم إلى ظهور (نظرية الحتمية) لتفسير هذا التناقض . ومن رواد هذه النظرية ، (أرسطو ، ابن خلدون (400 م) ، (هيبوقراط – Hippocrates) (370-460 ق.م) (3) .

2- النظرية الاختيارية (Possibilism) : وهي عكس النظرية الحتمية حيث تقر بإيجابية الإنسان لأنها تملكه أرادة فعالة مؤثرة ليس فيما يتخذه من قرارات في كل مجالات حياته وإنما له قوة كبيرة على بيئته أيضاً . فترى أن الإنسان مخير . ومن مؤيدي هذه النظرية ، (فيدال دي لابلاش- V.De.Lablache) ، (لوسيان فيفر - L . Febver) ، (وأسحق بومان - I . Boman) (4) .

3- نظرية الاحتمالية التوافقية (Probabilism) : وتقوم هذه النظرية بدور الوساطة بين كل من أنصار الحتمية والاختيارية (الأمكانية) للصراع الذي دار بينهما وكان لا بد من ظهور نظرية ثالثة جديدة تحاول التوفيق بين الآراء المختلفة لذا يطلق عليها اسم (النظرية التوافقية) أيضاً . وهذه النظرية لا تؤمن بالحتمية المطلقة أو الامكانية المطلقة وإنما تؤمن بدور الإنسان والبيئة وتأثير كل منهما على

(1) - سعد ، يوسف ميخائيل : سيكلوجية الأبداع في الفن والادب ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ، ص 5 – 23 .

(2) - سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1990 ، ص 27 – 33 .

(3) - عبد المقصود ، زين الدين ، البيئة والإنسان (علاقات ومشكلات) منشأة المصارف ، الإسكندرية ، ، 1981 ، ص 10 .

(4) - عبد المقصود ، زين الدين ، البيئة والإنسان (علاقات ومشكلات) المصدر السابق نفسه ، ص 11 .

الآخر بشكل متغير فتغلب على بعض البيئات تعاضم تأثير الطبيعة وسلبية تأثير الانسان عليها ويكون العكس في بعض البيئات الاخرى . ومن ثم ان هذه النظرية توضح العلاقة بين الانسان وبيئته (1) .

إن الاعتمال الداخلي للفنان أنما ينبثق من خصوصية في تعبيره ، أو تحديده لانفعال معين نسبة الى وجود روابط تحدده ، قد تكون ذات بعد سيكولوجي أو اجتماعي ، ألا انه في كل الحالات يكون التعبير نعتاً لشخصية الفنان لقوة حالة الارتباط به . وهذا يخالف رأي (كاسيرر) الذي أشار إلى إن رأي الشعراء الغنائيين يمتلكون عواطف عميقة . وأن المشاعر القوية إذا لم يزرق بها الفنان فإنه لا يستطيع أن ينتج فناً أصيلاً ، ألا ان هذا لا يكون مدعاة لان ننتج على حد قول (كاسيرر) . أن وظيفة الشعر الغنائي والفن بعامه هي قدرة الفنان على (أن ينفث ما في صدره من مشاعر) . كما أن القول الذي يردده (كولنجرود) بأن " ما يحاول ان يعملهُ الفنان هو أن يعبر عن عاطفة معطاة ، ومحض التعبير عنها ، والإجادة في التعبير عنها سواء كل نبذة وكل إيماءة يقوم بها أحدنا عمل فني " . ألا ان العملية البنائية لانتاج العمل الفني وتطوره أغفلت تماماً في هذا القول ، وان اساس التعبير والشعر أنما تنتهي بغائية (2) . أن تلقائية استخدام المادة في التعبير الجمالي أنما تحرز من أولئك الذين يمتلكون خبرات كبيرة ، في استخدام تقنيات وأساليب متعددة تجعل صفة التلقائية ماثلة في التعبير الفني وغير متكلف بها ، فذلك لان ، " التلقائية ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا إنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلاً من أفعال التعبير " (3) .

وإذا كانت المحاكاة قد سيطرت زمناً طويلاً على الفن ، فأنها في العصر الحديث واجهت قوة خالقة للفنان تعلن عن نفسها . وكان من الصعب التوفيق بين المحاكاة وهذه القوة ، مما أدى الى ظهور نظرية التعبير التي تفسح لهذه القوة مكاناً (4) . إن ما أضافته هذه القوة قد تعالق فيما اكد عليه (جون ديوي) على أن الفن تعبير عن أنفعال وليس محاكاة . أي بمعنى لم يكن استنساخاً ونقشاً ، أنما هو الحقيقة الداخلية التي تأخذ بعدها الزمن لتعبر عن ولادتها المتمثلة بالمادة والشكل ، وفق أدراك يخضع لانفعال ذاتي يرتبط عضوياً بموضوعه ويتمثل تصويراً بالمادة على وجه التحديد (5) .

أذ أن عملية التعبير ليست عملية بسيطة بل يعيش عملية حمل معقدة ، يتم فيها الحوار بين المواد المستخدمة ، وبين الانفعال فيحدث التعديل ليس في المادة فحسب ، بل وفي الانفعال أيضاً حتى يتحول الانفعال جمالياً ، أي يرتبط موضوع عمل (مُبدع) يكون هو نتيجة هذه العملية ، المعقدة ، مما يتضح أن (التعبير) يختلف اختلافاً جوهرياً عن المحاكاة (6) .

الا أن (أوسوالد شبنجلر) Oswald spengler* (1880 - 1936م) ، الذي " أعتبر أن كل فن هو لغة تعبير " وأن اختيار جنس الفن أيضاً هو وسيلة من وسائل التعبير ، قد خلط بين المحاكاة والتعبير معتبراً أن المحاكاة جزءاً من التعبير ، وذلك لعدم توضيحه للتعبير الجمالي على أنه أنفعال استاطيقي أو أنفعال يؤدي الى وجود عمل فني (7) .

ومن جانب آخر أكد (فيرون) على أن الفن (لا يحاكي) ، بل (يعبر) . لا يقع في أسر هذه الحيادية الباردة (المحاكاة) بل هو فن مفعم بالمشاعر والانفعالات وهو التعبير الجمالي عنها . وقد كانت مسألة المحاكاة من الأمور التي أزجعت الفلاسفة منذ (أفلاطون) الذي رأى أن الفن محاكاة للمحاكاة . على حد قول (سوزاز لانجر) (8) .

(1) - علاقة الانسان بالبيئة . موقع انترنت www.feedo.net

(2) - كاسيرر ، أرنت : مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية ، المصدر السابق نفسه ، ص249 .

(3) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص126 .

(4) - كاسيرر ، أرنت : المصدر السابق نفسه ، ص246 - 248 .

(5) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص132 .

(6) - Casteq ، Alburey : of . cit . pp.203.206 .

(*) - أشبنجلر : ولد أوزفلدا أشبنجلر في مدينة (بلاكينورج) في الهرتس من أب يدعى (برنهرد) وأم من أسرة (جرنتشوف) Grantzow ، ودين بالمسيحية البروتستنتية . وأمضى دراسته السنوية في مدرسة (هله) ، ثم تخصص في العلوم الطبيعية فدرس في جامعة برلين ثم جامعة (مونيخ) ميونخ ، ثم عاد الى برلين ثم الى هله مرة أخرى . وقضى حياته الرئيسية الهادئة في مدينة (منشن) ، وحيداً في عزلة هائلة وحرية كاملة . توفي في 5 - مايو سنة 1936 .

(7) - شبنجلر ، اوسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ت : أحمد الشيباني ، ج1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب ت ، ص350 .

(8) - Langer ، S.K: Feeling and form ، op cit ، pp.59-77 .

وبما أن الفن لا يحاكي شيئاً على حد قول (لانجر) ، كونه يتميز بالغيرية والغرابية كما يتميز بأنه مكتف بذاته وله استقلاله الخاص . وقد رفضت (لانجر) أن يكون الفن محاكاة ، والانطباع المباشر الذي يمكن أن نخرج به عندما نرى الفن هو هذه الغيرية ، انطباع أن يكون إيهاما حتى وأن كان عنصر التمثيل غائباً ، فإنه ليست ثمة شيء نحاكبه ، ولما كان الخيال يقوم بدون أساس في ابداع الصورة المعبرة فأن محاكاة الأشياء ليست هي القوة الجوهرية للخيال . لكنها القوة الحقيقية التي تقول أن الفن ، تجريد ، رمز ، حامل للفكرة (1) .

ومع ذلك فإن الموضوع الجمالي لا يوصف فقط بأنه : (وجود في ذاته - لذاته) وإنما هو أيضاً (وجود في ذاته - لذاته) أي بمعنى أن مشكلة أسلوب وجود الموضوع الجمالي على مستوى الإدراك الحسي عموماً : " فالإدراك الحسي يظهر لنا أن الموضوع ليس نتاجاً لنشاط تأسيسي ، ومع ذلك فإنه يوجد فقط لأجل وعي قادر على التعرف عليه ودراسته " وهكذا فأن الإدراك الحسي يكفل لنا التخلص من مفهوم الوعي بوصفه خالقاً مؤسساً وواهباً المعنى لموضوعه ، دون أن يجعل من هذا الموضوع كيانه مستقلاً عن الوعي كذات مدركة . وبذلك يتم التصالح بين الذات والموضوع على مستوى الإدراك الحسي (2) .

يبدو في ذلك أن الرمز المبدع المنطلق من أغوار الانفعال الشخصي للفنان ، لا يمكن عده مثابة محاكاة ، وتذوقه يكون بالتأمل في العمل ذاته ، ووحدته وحيويته وفعاليته . إن معرفة سمات العمل الفني وتوحيدها من قبل المتلقي إنما يعطي أنطباعاً كلياً عن طبيعة الأنفعال في أعماق الفنان للوصول الى الحقيقة الأصلية (3) . ومن ناحية أخرى أن الفن ليس أنفعالاً ، لكنه صورة للأنفعال ، وذلك لأن الأنفعال في الفن يتحول الى صورة بحيث يمكن فهمه وتأمله ومن ثم أدراكه (فالفن يقدم صورة هذا الأنفعال الذي يختلف في كثير أو قليل عن الأنفعال نفسه . وليس معنى هذا أن الأنفعال المعبر عنه يفقد شيئاً من قوته بعدما كان أشبه بقوة مظلمة أو حقيقية لا يمكن النفاذ الى أعماقها) (4) .

بالإضافة إلى ذلك بين لنا (سانتيانا * Santayana)⁽⁵⁾ (1863 - 1952) أن التعبير هو مجموعة من التأثيرات التي تضيف على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق ، وأن القوة التعبيرية التي ننسبها الى موضوع تمثل مجموعة من الشحنات العاطفية التي تلازم الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواقع الأخرى أو ببعض العواطف السابقة . وآية ذلك أننا حينما ننسب الى أي منظر طبيعي جمالياً تعبيرياً فأنا عندئذ إنما نستبعد في أذهاننا بعض الذكريات السارة التي أرتبطت بهذا المنظر الحاضر كحالة من السعادة تعلق بها هذا الموضوع (6) .

فالقدرة التعبيرية إذن هي ماتصفية التجربة على أية صورة من قدرة على توليد صور أخرى في الذهن . وتصبح هذه القدرة التعبيرية قيمة جمالية أو تصبح تعبيراً حينما تكون القيمة المتصلة بالارتباطات التي تثار على هذا النحو جزءاً متضمناً في الموضوع الحاضر (6) .

انما يتضح من نظرية (سانتيانا) أن (التعبير) لا ينشأ من التجربة الماضية ... فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الحاضرة (7) . فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائل الأستيطيقية الخاصة ، وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير) . وليس عبقرية الفنان أن ينقل الواقع

(1) - حكيم ، راضي : في الاعمال الفنية ، مجلة الأقاليم ، العدد / 10 ، 1984 ، ص 6 .

(2) - توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي ، المصدر السابق نفسه ، ص 275 .

(3) - troh ، Guy w: American philosophy from Edwards to De wey : An Introduction . Van nostrand Reinhold Company , New york ، 1968 . p . 25 .

(4) - أبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، 1966 ، ص 286 .

(*) - سانتيانا ، جورج : ولد في أسبانيا في مدينة مدريد ، لوالدين أسبانيين هاجر الى بوسطن بولاية (ماساشوستس) وهو لا يزال طفلاً . وذهب الى الولايات المتحدة الأمريكية في عام 1872 . وتعلم في بوسطن في جامعة (هارفارد) . وبعد حصوله على الدكتوراه ظل بها يعمل في تدريس الفلسفة حتى سنة 1912 . وعلى الرغم من أسهام سانتيانا في تحرير " مقالات في الواقعية النقدية " الا أن فلسفته تعارض في أن تكون ممثلة لمدرسة واحدة . ينظر : سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك ، ص 9-10 .

(5) - حيدر ، عبد نجم : علم الجمال آفاقه وتصوره ، ط 2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 ، ص 120 .

(6) - سانتيانا ، جورج : الأحساس بالجمال ، ت : محمد مصطفى بدوي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ب ، ت ، ص 216 .

(7) - ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني ، المصدر السابق نفسه ، ص 385 .

بأمانة ، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق . إن الفن لغة أو تعبير ، وفي التعبير تحويل أو تغيير . أي أن بناء العمل الفني إنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة ، وأتحد المبنى بالمعنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ، بشرط أن توفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية⁽¹⁾ .

وهكذا يطفو على سطح المعرفة (فعل التعبير) معرباً عن نفسه بكونه (أكتشافاً لانفعالاته ومحاوله لأدراك ماهية هذه الانفعالات) . أي أنه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة . إلا أن هذه الغاية ليست شيئاً يمكن التنبؤ به أو تصوره سابقاً ، بحيث يستطيع التفكير في الوسائل الملائمة لبلوغها على ضوء معرفتنا بطابعها الخاص . فالتعبير فعل لا يمكن أن يكون له أي تكتيك . أي بمعنى أنه لا توجد آلية جاهزة في التعبير عن الانفعال بل إن لكل تعبير خاصية فردية ينخرط من خلالها⁽²⁾ .

غير أن (أوجين فيرون - Eugen Veron) رأى أن (التعبير يعد خاصية للفن ، ولأنحكم عليه (الفن) بواسطة قدرته على بث البهجة والسرور ، بل بقدرته على التعبير . والقول بأن الفن رمز يجعل في مكانه أن يطور التكامل الفني ، الأسلوب الفني . فالتكامل يقتضي أن يعبر إنسان ما عما لديه من أنفعال ، وليس ما يجب أن يشعر به هذا الإنسان ، أو الذي يرغب في الحصول عليه ، والأسلوب هو السبيل الذي على أساسه يحدد الإنسان الطريقة التي يقدم بها تعبيره عن الانفعال⁽³⁾) .

والجدير بالذكر أن (فيرون) قد ميز بين التعبير والمحاكاة ، بأن المحاكاة تقوم على أساس أصل ينظر إليه الفنان ، ورأى أن التعبير إنما يكون عن المشاعر والانفعالات . التي يقع بها الفنان تحت تأثير الأنفعال الجمالي ، فلا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل ، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أو من مخزون أفكاره ، بل يعيش فترة حمل معقدة ، يحدث فيها التعديل للمادة حتى يصير الانفعال جمالياً⁽⁴⁾ .

ولم يكن الانتقال من نظرية المحاكاة إلى التعبير مجرد تبديل ثوب بثوب ، مع الاحتفاظ بالمحتوى الأساس (أو الأصل) ، بل كان الانتقال تعبيراً عن تغيرات في الواقع الاجتماعي ، والظروف المحيطة بالإنسان جعلت الانتقال ضرورة . فإذا كانت المحاكاة هي التعبير عن ما قبل الرأسمالية ، حيث كانت الكلاسيكية هي المذهب المسيطر ، وكان الإنسان الفرد غير موجود في مركز الشعور . بل العلاقات الخارجية هي الأساس ، فإن التعبير جاء نتيجة للاتجاه في المجتمع الرأسمالي إلى حد أعلاء الفردية ، ووضع الإنسان في بؤرة الاهتمام ، بعد العرق أو القبيلة ، ولذلك كان الفن تعبيراً عن انفعال الإنسان نتيجة طبيعية لهذه التغيرات . لقد أصبح العلم منظوراً إليه من خلال انعكاسه على ذات الفنان . وبالتالي صار العمل الفني أكثر عمقاً ، وأشد تعقيداً⁽⁵⁾ .

وطبقاً لتوصيفات (لانجر) فإن التعبير في الفن يكون عن طريق الصورة المعبرة ، وصورة الأنفعال هي تجمع للعاطفة . والفن لا يعبر عن الوجدان بشكل فعلي بل يعبر عن الأفكار الخاصة بالوجدان كما تعبر اللغة ، لا عن الأحداث والأشياء بل عن الأفكار التي تتعلق بها . " فالفن لا يهدف إلى التعبير عن حالات وجدانية خاصة ، وإنما يريد أن ينقل إلينا تلك الحالات الباطنية الديناميكية التي لا يمكن أن تنقل أو يعبر عنها إلا من خلال الرمز . ويصبح من الأهمية بمكان النظر إلى الأعمال الفنية ، وإلى السمات الخاصة بها ، وليس إلى الشخصية التي عبرت عنها على حد قول (سوزان لانجر) " ⁽⁶⁾ .

والصورة عند (لانجر) ، معبرة ، ولذلك فهي ذات معنى ، وهذا المعنى يكون من داخل الصورة ذاتها ولا يشير خارجها . فالصورة ليست نسخاً ، وإنما تُعد الصورة إسقاطاً لما يجول في نفس المبدع من أنفعالات⁽⁷⁾ .

(1) - أبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 49 .

(2) - كولن جود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت : د . أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 118 .

(3) - Castell ، Alburey : op . cit . 205 - 503 .

(4) - محمود ، زكي : عناصر العمل الفني ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، 1999 ، ص 66 .

(5) - محمود ، زكي : مع الشعراء ، دار الشروق ، القاهرة ، 1988 ، ص 166 .

(6) - حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، سلسلة كتب شهرية ، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية " ، بغداد ، 1986 ، ص 55 .

(7) - Veron ، E : opcit . p . 507 .

وانتهت (لانجر) في نظريتها عن التعبير الفني بأنه صياغة ذلك الجانب الشعوري غير المنطقي عند الإنسان في رموز تُحدث استجابة مماثلة في الغير . تقول (لانجر) بأختصار : " أن الفن وأقصد به التصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص والأدب والفيلم ، ليست كلها إلا مراناً على خلق صورة مدركة حسيّاً معبرة عن الشعور الأنساني ، فحياة الشعور الأنساني قابلة للتصوير ، ولكن كانت اللغة المعبرة عن الافكار قاصرة عن تصوير هذا الجانب من حياة الانسان فإنه يلجأ الى الرموز الفنية المختلفة التي تناسب هذا التعبير عن هذه الحياة ، ويخاطب هذه القوة (أي الخيال) الذي يعد مصدراً من مصادر الادراك عند الانسان ، إنها مصدر الحلم والدين وهي التي تكون أقدر على فهم الحياة الباطنية عند الإنسان ولهذا فقد كانت لغة الشعور أسبق من لغة المنطق في تاريخ البشر " . (1)

ان الفن في حقيقة الامر لدى (لانجر) تكمن وظيفته في تصوير عالمنا الباطني وهو بذلك أنما يحمل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير .. من خلال جملة من الرموز وهي رموز تمثيلية .. ولغة رمزية تنقل الينا عياناً مباشراً هو تجسيد حسي تعبيرى معرفي وتحمل الينا تعبيراً حياً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية ، وان المتلقي انما يستقبل النمط الشكلي من خلال تشبيدية الشكل كرمز يعبر عن الوجدان الانساني ، وان المتلقي يعني بالتمييز من ان الفن رمز يعبر عن حياتنا الباطنية ...متجاوزاً بذلك نمطية الواقعية المحضة ، او المحاكاة التسجيلية مقترناً بعفوية وتلقائية المنحى الإبداعي لدى الفنان والنتاج بوصفه تعبيراً رمزياً يتم استقباله حدسياً استيطيقياً بدلالته الرمزية وليس بدلالته الاتصالية طبقاً لخصوصية الرمز المعبر عنه فنياً (2) .

وإذا كان الفن تعبير عن أنفعال ، فإن التعبير يختلف أيضاً ، علاوة على اختلافه عن المحاكاة ، والزخرفة - عن الوصف . فالتعبير عن الأنفعال شيء و (وصفه) شيء آخر ، كما يرى (كولنجود) * (1889 - 1943 م) . فقولك أنا غاضب يعني أنك قد وصفت الأنفعال ، ولكنه لا يعني تعبيرك عنه . فلا يلزم أن تتضمن الكلمات المستخدمة في التعبير عنه أية إشارة صريحة للغضب إطلاقاً ... فالوصف لا يفيد التعبير ، بل يضره ، لأن الوصف يؤدي الى التعميم . فوصف الشيء يعني اعتباره شيئاً من نوع معين ، أو وضعه تحت تصور ، وتصنيفه ، أما التعبير فإنه على العكس يظهر تفرد (3) .

ومن هنا لا يكون الفنان بصدد الوصف بل يعني بالتعبير ، فالوصف يرجع الخاص الى العام في حين يكون التعبير للخصائص الفردية وتجسيمياً للمشاعر بحيث لا تكون أزاء عملية تجريد بقدر ما تكون إزاء عملية تكثيف كما يقول (كاسيرر) . (4) . مما يجعل التعبير غير محايد ، بينما يكون الوصف محايداً . لأن التعبير يفصح عن أنفعالات مبدع محددة تجاه موضوعات محددة ، وهذه الانفعالات تتداخل معها أمور كثيرة ، لتعكس في النهاية تصور الفنان ورؤيته لما يعبر عنه ، بينما في الوصف يكون الهدف هو التعميم ووضعه تحت تصور وتصنيف محددين ، ويكون نقلاً لما هو كائن بصرف النظر عن عواطف ومشاعر الفنان . ولذا يجيء الوصف متصفاً بالعمومية ، والتجريد وعدم اللبس ، بينما يكون التعبير منبثقاً من أنفعالات الفنان ، ولذا فهو يأخذ سمتها ويظهرها الى الوجود بشكل فني ، قد لا يتفق مع أنفعالات فنان آخر حول نفس الموضوع (5) .

أن العمل الفني حيث نتلقاه لا يكون هذا التلقي منصّباً على عنصر دون آخر ، إنما ينجم عن مجمل العمل الفني ، لا عن أحد العناصر وهو ينتج عبر علاقة جدلية عميقة بين العناصر الحسية والعناصر المعنوية أي أن عناصر العمل لا يمكن أن توجد منفردة لإضفاء القيمة . فالوحدة تجمع كل العناصر " هي التي تكون الجمال الفني في التعبير الكامل " بمعنى أن الأهتمام على عنصر دون آخر أنما يكون على حساب العمل الفني (6) .

(1) - مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص 12-13 .

(2) - د. وادي ، علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال ، ط 1 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، مطبعة دار الأرقم ، 2006 ، ص 201-204 .

(*) - (كولنجود ، روبين جورج : ، فيلسوف إنكليزي قضى حياته العاملة بأكملها في أكسفورد طالباً لم يتخرج بعد في أول الأمر . ثم زميلاً في كلية (بيمبروك) ، وأخيراً أستاذاً للميتافيزيقيا . ولقد كان - بالإضافة الى اتخاذه الفلسفة حرفته الرئيسية في حياته - حجة ذائع الصيت في حفريات وتاريخ بريطانيا في العصر الروماني . ينظر : كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1963 ، ص 265 .

(3) - I ibid : p . 507 .

(4) - مطر ، أميرة حلمي ، المصدر السابق نفسه ، ص 50 .

(5) - كولنجود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت : أحمد نوري محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب ت ، ص 144 .

(6) - Veron ، E : opcit . p . 506 .

فالتعبير ليس " مجرد عرض خارجي قد تلبس بالعمل الفني ، وإنما هو بمثابة مركز أشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل الفني . . فليس التعبير ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتلاحقة ، وإنما هو وحدة تدرك لأول وهلة وبطريقة مباشرة (1) . أي أن " التعبير مضمون داخلي يعبر عن الانفعالات بإشعاعات متجسدة في مجمل مكونات العمل الفني ، ولذلك فهو وثيق الصلة بالإنسان لما يحمله من أنواع وحالات مختلفة .

أما (جون هوسپرس - J.Hospers) فقد أشار إلى أن معظم تفسيرات العملية التعبيرية تؤكد على التشوش والغموض ، حين تبدأ العملية في ذهن الفنان وتدرجياً يتم إحلالها بالوضوح كما يبدأ التأمل (2) . ويستشهد بنص (كولنجد) بقوله: " عندما يقول أن أنساناً ما قد عبر عن أنفعال، فإنه ما قيل عنه يعني ما يأتي : أولاً – أنه على وعي بأن لديه انفعالاً ، إلا أنه لا يعي ماهية هذا الانفعال . وكل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطراب يشعر به وهو يتردد بين جوانبه ، إلا أن الجهل حقيقته . وعندما يكون في هذه الحالة ، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو : إنني أشعر ... ولا أعرف ما أشعر به ومن حالة العجز هذه أو الضيق يفرج عن نفسه بأن يفعل شيئاً نسميه التعبير عن ذاته " (3) .

وإذا كان (هوسپرس) قد رأى أن معظم تفسيرات العملية التعبيرية يكتنفها الغموض فإن (صمويل الكسندر (1859 – 1938 م) ، أظهر توافقاً مع (هوسپرس) بالمعنى عندما قال " عمل الفن لا يصدر عن خبرة خيالية مكتملة يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها ، وإنما هو يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع .. فقصيد الشاعر إنما تعتمر منه تحت تأثير الموضوع الذي يستثيره " (4) . أي بمعنى أن العملية الفنية تشرع بإثارة الفنان أو الشاعر بموضوع معين ثم يدخل إلى مجال التجربة الشعرية ، ويأتي تعبيره عن الموضوع في أثناء صياغته القصيدة تحت تأثير الانفعال الذي أثار الموضوع في الفنان الشاعر .

فرغم أهمية الأنفعال للتعبير الفني ، إلا أن (صمويل الكسندر) يرى أنه ليس المصدر الوحيد للمعنى في الفن ، فذات الفنان لا تغرق في الحالة الانفعالية ، بل أنها تعمل مستفيدة من كل خبرة . وما يفصل الفن عن العقل والسلوك أنه يقوم بعمله في مواد طبيعية ، ويملؤها بالمعنى . وهذا المعنى يمكن أن يشق من الأنفعال أو من أي مصدر آخر (5) .

والتخفف من الانفعالات – الذي يعد متصلاً من جهة بالتعبير عنها – قريب الشبه إلى حد ما بالـ (تطهير Chatharasis) الذي تتوارى فيه الانفعالات بأن يتم إطلاقها في موقف من المواقف الوهمية . إلا أن الشيين ليسا متماثلين (6) .

ولغرض فرز بيان التعبير بشكل أوضح . يجب أن نتحرز من التمييز بين التعبير عن شعور ، وبين من يثير شعور الآخرين . فالمعبر عن الشعور هو ليس المحقق للفن . أي بمعنى أنه يعي أن في نفسه شعوراً ما ، ولكنه لا يدرك كنه هذا الشعور ، فإذا قال : (أنني أحس ولكني لا أعرف بماذا أحس) ، فإنه يكون في هذه الحالة قد بذل محاولة ما لأدراك شعوره وهذه المحاولة تتصل بالكلام أي اللغة ، والخطوة الأولى عنده هي الإدراك ، والثانية هي التخفف مما يلزم الشعور به من ضيق يصاحبه وهذه المحاولة لا تذهب بالشعور وإنما تغير حالته فيتحول الضيق عنده إلى شيء من التخفف والراحة لذا فإن التخفف من الشعور على هذا النحو ليس هو التعبير عن الشعور ، إنما هو شيء يصحبه ويلزمه . فالمرء إذا أفرغ غضبه يكون قد تخلص من الشعور (7) .

(1) - أبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 47 .

(2) - H ospers , J : The concept of Aesthetic Expression , in (Weitz , morris) ed . of problems in Aesthetics , macmilan publishing co . Inc . New york , 1970 , p.222 .

(3) - كولنجد ، روبيين جورج : مبادئ الفن ، ت : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 116 .

(*) - (صمويل الكسندر : هو أسترالي المولد – على تقاليد الفلسفة المثالية التي كانت شائعة في تلك الفترة ، لكنه صار فيما بعد واحداً من أشهر أعلام الميتافيزيقيا الواقعية في عصره ، وقد لبث لعدة أعوام أستاذاً للفلسفة بجامعة مانشتستر . ينظر : كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1963 ، ص 44 .

(4) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 112 .

(5) - Allen , A.A.B.: The meaning of Beaut – philosophy , Vol No . 113, April .1955 , Macmillan co. Limited , London , 1955 , p . 112 .

(6) - كولنجد ، روبيين جورج : مبادئ الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 117 .

(7) - يونس ، عبد الحميد : الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، 1960 ، ص 92 .

في حين أن عملية التعبير هي نتاج عوامل داخلية وخارجية ، تتصل بالفنان والموضوع ، وإن التعبير الحق إنما يجيء بدون تكلف . وكثيراً ما تبدو الأعمال الفنية العظيمة بصورة ظواهر تلقائية وهذه التلقائية ليست سوى عملية استغراق تام في موضوع جديد له من النظارة (أو الجثة) ما يستحوذ على الأنفعال ويعمل على تقويته وتعزيده . وهناك قوتان معاديتان لتلقائية التعبير ألا وهما : ابتذال المادة ، وقدمها أو تفاهتها من جهة ، وتطفل الحساب ، أو تداخل التقدير من جهة أخرى (1) .

غير أن " أبرز علامة يتميز بها التعبير الحق هي الصفاء أو الوضوح " على حد قول (روبين كولنجود) وفي هذه الحالة لن تكون قدرة الممثلة على البكاء هي التي جعلت منها ممثلة بارعة ، إنما هي قدرتها على إيضاح ما تعنيه الدموع لنفسها ولمستمعها ومشاهديها، والفنان لا يولول ولا يعتمد (العجيج) (*) . ومن يكتب أو يرسم أو يقوم بأي شيء من هذا القبيل للتنفيس عن مشاعره مستخدماً المواد التقليدية في الفن قد يكون جديراً بالثناء عليه لمهارته في عرض ذاته ، إلا أنه في رأي (كولنجود) لا يكون جديراً بلقب الفنان ، في هذه الحالة ليس المؤلف هو الذي يحدث الضحيج بل شخصه المختلفة التي صورها (2) . بمعنى أنه يجب أن نفرق بين التعبير المباشر وغير المباشر أي التعبير عن القلق والسرور ليس الحديث عنهما . بل التعبير عن هذه الانفعالات ، بأن يضع الشخصيات في مواقف تجعل المتلقي يشعر بالانفعال الذي تم التعبير عنه سواء كان حزناً أم سعادة . مما يحدث للنفس عملية إتزان وسلام باطني بفضل التطهير والتصفية حسب ما أوضحه (أرسطو) في نظرية التطهير (3) .

أن طبيعة التعبير على المسرح تمنح العمومية لأية صفة بحيث تكون أعم وأشمل من الواقع ، فعلى سبيل المثال أن شخصية الشحاذ على المسرح تكون أكثر صدقاً في التعبير عن شخصية الشحاذ في أي مكان أو في أي زمان ، وذلك لأن شخصية الشحاذ على المسرح بصفتها عملاً فنياً ، ترمز لجميع الصفات التي يتجلى بها كل شحاذ في أي مكان وفي أي زمان ، وبما أن أي شحاذ في أي مكان أوفي أي زمان لا يمثل إلا جانباً خاصاً به . فالعمل المسرحي يرمز الى الجميع ويعبر عن صفاتهم . أي بمعنى أن الفن أكثر تعبيراً عن الحقيقة من الواقع (4) .

في حين أننا نجد لمعنى الموضوع التعبيري في الفن طابعاً فردياً . "متمثلاً بأن الرسم التخطيطي الذي يوحى بالحنن لا ينقل إلينا حزن شخص فردي بعينه ، بل يعرض أمامنا ذلك النوع العام من (التعبير) الوجهي الذي يظهره الأفراد وبصفة عامة حينما يعانون الحزن، نجد أن التصور الجمالي للحزن إنما يضع أمام أنظارنا حزن شخص معين في علاقته بحدث معين " (5) .

فالتعبير الفني له طابعه الخاص ، ويمكن استيعابه بدرجات متفاوتة من المتلقي " فالخطوط المرسومة بأسلوب جمالي تختلف كثيراً عن الرسوم التخطيطية التي تستعمل عادة لمحاكاة أي شكل خاص بكل دقة وإتقان " . إذ أن الخطوط الجمالية تحقق وظائف عديدة تقترب بتزايد مماثل في القوة التجريدية . وآية ذلك أنها تجسد معنى الحجم ، والمساحة ، والوضع ، والصلابة ، والحركة ، فضلاً عن أنها تسهم في زيادة قوة أجزاء الصورة الأخرى ، وتعمل على ربط جميع الأجزاء بعضها ببعض البعض الآخر (6) .

وتتعرض لانجر الى فكرة التمثيل كما أخذ بها (أفلاطون) و (أرسطو) حين نظر الى العمل الفني بوصفه وظيفة اجتماعية ترتبط بالصورة أو التمثال أو القصة أو الدراما ، وظيفته توجيه عقل المدرك الى شيء ما وراء العمل الفني نفسه . وتري (لانجر): "أن الإيقاع الخاص بالحدث الدرامي لا يجعل الدراما محاكاة ، الا بالمعنى العادي ، ولا حتى بالمعنى الأرسطي ، كما أنه لا يجعل منها اعتقاداً في الحياة العملية " (7) . وإذا كان (أرسطو) يرى أن التراجيديا في جوهر محاكاة للأحداث وليس للأشخاص ، بمعنى أنها تحاكي

(1) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 123 .

(2) * العجيج : عج . عجاً . وعججاً . رفع صوته وصاح . يقال عج الى الله بالدعاء . وعج بالتلبية في الحج . وعج الماء . وعجت القوس .

(3) - كولنجود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 128 - 130 .

(4) - مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، المصدر السابق نفسه ، ص 51 .

(5) - خميس ، حمدي : التذوق الفني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت - لبنان ، 1975 ، ص 28 - 29 .

(6) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 154 .

(7) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 158 .

(8) - S . K . langer : feeling and from by ، 1953 ، p. 76 .

أحداث الحياة في سعادة وبؤس ، فأن (لانجر) تجنببت كلمة المحاكاة تماماً وتركز على القول بأن الفن شكل أو رمز ، والسبب في ذلك يرجع الى أن (ارسطو) – على حد قولها – يركز على تشابه الواقع أكثر من التجريد من الواقع (1) .

والتراجيديا " تفرغ حاجة الإنسان على صورة غير ضارة للإحساسات والانفعالات العنيفة والحادة التي لا تعطينا الحياة الاجتماعية في المعتاد الفرص الكافية المناسبة لها من هذه الانفعالات : الفزع والشفقة والحب ... وقد أكد (جوته) بأنه كتب (آلام فرتنر)*(ليتخلص من أستحوذات أنفعالية ومن أندفاعات الى الانتحار " (2) .

فالانفعالات خصائص لدراما حية ، وهي تتغير بتطورها . وتتجلى طبيعة الأنفعال في ذلك الشخص الذي يشاهد مثلاً مسرحية . فالانفعال يساير تطور العقدة التي تستلزم مسرحاً تتطور فيه ، كما أنها تستلزم زماناً خاصاً ، تتحقق من خلاله . وإذا كانت الخبرة ذا صيغة أنفعالية فلا يعني هذا أن في الخبرة أشياء منفصلة متميزة يمكن تسميتها بالانفعالات . وللانفعالات صلة وثيقة بالأحداث في حركتها ، فليس للانفعالات صيغة فردية أو أنعزالية ألا في الحالات المرضية . وبرغم أن الأنفعال ملك للذات ، ألا أنها ذات مشغولة بحركة الأحداث في سعيها نحو الوصول الى غاية ما . والانفعالات هي تنهض بهذه المهمة . فالانفعال يختار المتجانس ويضبطه بلونه مضيفاً وحدة كيفية على مواد كانت في الخارج متنافرة ، وهكذا يحقق الأنفعال وحدة الأجزاء المتنوعة للخبرة التي تكتسب فيما بعد الكيفية الجمالية (3) .

يتضح من ذلك أن الأنفعال هو تصفية للأنفعال المكدر على حد قول (جون ديوي) فالأنفعال ليس مجرد صورة لعاطفة متميزة توجد منذ البداية مستقلة بذاتها . وإنما هو انفعال تعمل على إنتاجه مادة ذات صبغة تعبيرية ، ونظراً لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة ، فإنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات التي خضعت لضرب من التعديل أو التحوير (4) .

فالتعبير لا يعتمد في تعريفه الدقيق على ما يعول عليه من إحساس المتلقي أو الفنان فالموسيقى معبرة حتى لو كان الفنان بلا أنفعالات عندما كتبها . كونها تعبر بموضوعية كما لو كانت تحوي عديداً من المعايير (5) . ويتفق مع ذلك (جون هوسبرس) في أن العمل الفني هو الذي يوصل الأنفعال عندما يكتمل ، والعلاقة تكون بين العمل كأداة للتعبير عن الأنفعال الاستطقي وبين المشاعر التي تستثار بفعل هذا العمل (6) .

ومع أن الانفعال ضروري لفعل التعبير ، الا انه لا يمكن القول بأنه المضمون الحقيقي للعمل الفني . فدور " الانفعال في نشأة الفعل التعبيري وتطوره لهو كدور المغناطيس الذي يجذب اليه سائر المواد الملائمة . ولا تكون المواد ملائمة الا حين تكون هناك قرابة تعبيرية مختبرية في صميم التجربة تجمع بينها وبين الحالة السائدة من قبل ، واختيار المواد وتنظيمها جميعاً في آن واحد دالة ومعيار للحكم على كيفية أو نوع الانفعال المختبر في التجربة " (7) .

فالعمل الفني يعبر عن أفكار وانفعالات وصور ويكون معبراً عن أمور تدور في العصر الذي أنجز العمل الفني فكل عصر من العصور ، بل كل بيئة من بيئات الفن المرتبط بها . لأن كل عصر وكل بيئة تختلف عن العصر وعن البيئة الأخرى . لذلك فمحاولة إيجاد علاقة بين قيمة العمل الفني وبين أي عنصر أو أي بيئة

(1) - حكيم ، راضي : الفن ليس محاكاة ، مجلة الأقلام ، العدد/ 10 ، وزارة الثقافة والأعلام – دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، 1984 ، ص6 .

0 - رواية الام فرتنر او احزان فرتنر : هي احدي الروايات العالمية الشهيرة وهي من تأليف الاديب الالمانى الكبير جان وولفانج جوته. للمزيد ينظر الموقع الالكتروني: www.kribani.com

(2) - لالو ، شارل : مبادئ علم الجمال (الأستطيقا) ، ت : مصطفى ماهر ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1959 ، ص51 – 52 .

(3) - مدين ، محمد محمد : التفسير الطبيعي للفن عند جون ديوي ، مجلة آفاق عربية ، العدد / 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص64 .

(4) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص133 .

(5) - Hospers ، J . : op . cit . p.241 .

(6) - Co stell ، Alburey : op . cit . ، p.512 .

(7) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص120 .

أمر لا مبرر له . ومن الواجب أن نستقبل العمل الفني بصرف النظر عن العصر الذي ينتمي إليه أو البيئة التي يرتبط بها⁽¹⁾ .

والزمن من حيث هو تنظيم للتغيير يكون هو النمو . وهذا النمو يعني أن ثمة سلسلة متنوعة من التغييرات لا تلبث أن تمر بفترات من التوقف والسكون ، وأن عمليات الإنجاز أو التكميل لا تلبث أن تستحيل إلى نقاط انطلاق لعمليات جديدة من التطور والرقى . فهذه العمليات الزمانية تؤسس لنا ما نسميه بالحركة المعبرة التي تنتهي بالموضوع التعبيري⁽²⁾ .

إن خامة التعبير عندما يتناولها الفنان بالتشكيل تصبح شيئاً آخر لا علاقة لها بالأصل . أي بمعنى أن الخامة قبل استخدامها لها وضع أو معنى ، وبعد استخدامها لها وضع أو معنى آخر . فلا يوجد وجه تشابه بين الحالتين . إذ أن أيجاد علاقة بين قيمة العمل الفني وبين الخامة المستخدمة محاولة غير ذي موضع . أن القيمة الوحيدة للخامه هي أن تكون مناسبة وتتفق مع ما سيريدها الفنان عند التعبير ، وأن إعجابنا بلوحة ما ليس أعجاباً من خلال أعطاء قيمة للعمل الفني من خامته ، إنما يكون إعجابنا شاملاً وواحداً للعمل الفني ، أي أن ، ارتباط نوع الخامة بقيمة العمل الفني أمر غير مقبول⁽³⁾ .

وإذا كانت المواد الداخلة في عملية الإبداع ذات تأثير على الفنان ، مرونتها أو صلابتها ، طواعيتها ، أو صعوبة التعامل معها ، أو مدى أدراك الفنان لأبعاد هذه المادة ، فإن التعبير هو الذي ينظم هذه العملية ، فيقوم الأنفعال التعبيري بدوره الخلاق في الانتقاء ، والتفضيل . فالأنفعال هو الموجه لعملية (اختيار المواد وحشدها وتجميعها)⁽⁴⁾ .

فإذا كانت العناصر الفنية متمازجة ومتداخلة وتقوم بدورها ، فإن ثراء العمل الفني من خلال ارتباط عناصره هو الذي يسمح بالتأويل ، وتعدد أنماط التفسير . يرى (سانتيانا) أن كل تعبير يرجع إلى الترابط أو التداعي . فالحد الأول يكتسب تعبيراً لأنه يرتبط في ذهن المدرك بتجارب سابقة ، ويلصق معنى هذه التجارب ولونها بالموضوع بحيث يبدو كامناً فيه . ولكن عندما يفلت الأنفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة ويتشتت في الشيء المدرك فعندئذ لا يكون هناك تعبير⁽⁵⁾ .

إن كيان العمل الفني إنما يكمن بتوحيده ، فلا يمكن أن يكون العمل الفني منفصلاً ، وإن تباينت الآراء حول المضمون التعبيري لعمل ما فإن ذلك ليس دليلاً على فشل العمل ، بل يعني ثراء العمل وغناه بالمعنى والتعبير رغم أهميته إلا أنه ليس عنصراً من عناصر الفن لا ينفصل عن العناصر الأخرى الا نظرياً عند تحليل العمل الفني ، وليس هو الوحيد الذي يعطي القيمة للعمل الفني ، بل القيمة الجمالية للعمل الفني هي تلك القيمة التي تشع من كيان العمل الفني ككل . من علاقات عناصره ، تلك العلاقة الجدلية التي لا ينفصل فيها عنصر عن آخر بل يؤثر (في) ويتأثر (بـ) الآخر ويشكل مع مجمل العناصر وحدة العمل الفني⁽⁶⁾ .

إن التعبير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأنفعال ، والأنفعال ذاتي ، أي خاص بشخص محدد في زمان ومكان محددين ، وأن الوقت عند الفنان مرتبط بقيمة العمل الفني ، بمعنى أن الفنان عندما يشعر بأن عمله قد انتهى فهذا معناه أن الوقت الذي أخذه في إنجاز العمل كان هو الوقت المناسب . ذلك أن التعبير تتضافر فيه أمور متشعبة تتصل بالعمل ، والمتلقي ، لكي تقدم المعنى أو المضمون التعبيري " فالكيان الكامل للعمل هو المهم وما يعبر عنه العمل أو يعنيه يكمن في صميم نسيجه وتركيبه ، ولا يمكن أن يكون المعنى منفصلاً عن العمل " ⁽⁷⁾ . ومن جهة أخرى إذا اعتمدنا الرأي القائل بأن الفن تعبير عن أنفعال ، فإن القبح إنما هو تعبير عن أنفعال أصيل ، وليس مجرد نتوء أو خروج عن القيمة الجمالية ، وهذا الأنفعال يكون أستطيقياً متى تجسد في عمل فني ، فإن القبح يمكن أن يكون مجالاً خصباً للتعبير عن أنفعالات متضادة ، وغير متسقة ، وتحمل جانباً من التعقيد يفوق هذا المجال الهادئ أو ذلك الرائع الذي يتسم بالصفات التقليدية لما هو جميل⁽⁸⁾ .

(1) - خميس ، حمدي : التذوق الفني ، المصدر السابق نفسه ، ص 40 .

(2) - مدين ، محمد محمد : التفسير الطبيعي للفن عند جون ديوي ، المصدر السابق نفسه ، ص 63 .

(3) - خميس ، حمدي : التذوق الفني ، المصدر السابق نفسه ، ص 34 - 35 .

(4) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 154 .

(5) - Santyana ، G . : op . cit ، p . 146 .

(6) - أشبنجلر ، اوسوالد : تدهور الحضارة ، المصدر السابق نفسه ، ص 350 .

(7) - ستولنتيز ، جيروم : المصدر السابق نفسه ، ص 382 .

(8) - برجسون ، هنري : منبع الدين والأخلاق ، ت : سامي الدروبي ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1945 ، ص 49 - 50 .

أذن لا تقتصر (الاستيتيكا) على الجميل في موضوعاتها فحسب ، بل يدخل (القبیح) فيها ، وذلك عن طريق الصورة والإيقاع والنغمات والرموز ليحقق صفاته الجمالية ، ورغم أن (الفن) هو أهم مواضيع (الاستيتيكا) لكنه ليس موضوعها الوحيد بل هناك (الطبيعة) و (الإنسان) وما ينتج من آثار الى جانب آثاره الفنية البحتة (1) . أي أن التعبير هو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وليس التعبير في الفن مجرد تأثير نفسي في المتذوق وإثارة وجدانه ، وإنما هو لغة أصيلة لا يحاكي فيها الفنان أبعاد الواقع المحسوس ، بل يكشف الوسائط الجمالية الخاصة وفي مقدمتها واسطة التعبير .

الا ان الفن اذا كان تعبيراً عن الانفعال ، وان هذا الانفعال يمكن أن يكون سامياً جليلاً ، او بدرجة أدنى ، كما أنه يمكن أن يكون خيراً ، أو شراً ، فقد يكون تعبير عن القلق أو المرح ، أو الحب ، أو الاشمئزاز ، أو الكره ، أو الاستهجان ، وهنا يمكن أن يدخل القبح ضمن القيم الجمالية . ذلك أن وجهة النظر التي ترى أن القبح هو بمثابة فشل في أنجاز التعبير الفني ، إنما تعتمد على القبول الظاهري لافتراض أن الجمال يكمن بشكل جوهري في وحدة شكلية تتجلى بواسطة عناصر متباينة للأثر الفني ... والعيب الجوهري في وجهة النظر هذه التي تتطابق بين القبح والعجز عن التعبير هي افتراضها الخفي بأن كل الفنانين في كل الأزمنة يعدون التعبير هو الوظيفة الأولية لتقديم فن على درجة فائقة من الجمال ، ولا يتعلق بالقبح أو غير الجميل كوسائل لهذه الغاية (2)

وفي خطوة ابعد من ذلك ذهب اليها (تولستوي - 1608- 1647 م) ليبين أن الفن ليس توضيحاً لبعض الأفكار الغامضة ، عن الجمال ، أو الله ، وليس لعباً يفرغ فيه الإنسان طاقاته المخزونة ، أو تعبيراً عن مشاعر الإنسان بعلامات خارجية ، أو نتاجاً لموضوعات سارة ، فضلاً عن ذلك فإنه ليس لذة انما الفن هو " نشاط يركز على حقيقة أن الإنسان يستقبل من خلال إحساسه بالرؤية أو بالسمع تعبير إنسان آخر عن مشاعره ، ويتلقى الانفعال الذي عبر عنه ذلك الإنسان . فإذا ما ضحك إنسان أو تألم أو أبتهج وسمعه إنسان آخر فإنه يستحضر نفس الحالة في ذهنه . وهذه الحالة العقلية تنتقل من إنسان الى آخر . وأختبار هذه المشاعر بنفسه . " اذن الفن هو انتقال المشاعر من إنسان إلى آخر بواسطة التعبير الفني وهذا ما أسماه " تولستوي (بالعدوى)" (3)

وليس العدوى هي نقل الانفعال بين الإنسان والإنسان فحسب ، فقد يحدث بين الإنسان والحيوان ، ففي حالة تقربك من الحيوان (الكلب) فسوف تراه يتحفز للدفاع عن نفسه ويبادر الى المهاجمة لما أنتقل اليه من الإحساس بالخوف ، وأن مسارعة الخطى في الابتعاد عنه يراها تجد في اللحاق به مهما جهد في أخفاء خوفه ، ذلك لأن الكلب يحس بتوتر أعصابه انعكاساً لتوتر أعصاب الخائف منه ... وهذا الانتقال مباشر لا يحتاج إلى وسيط ، وهو يُوجد الموقف الانفعالي ولا نقول الشعوري ، بين الإنسان والإنسان ، أو بين الإنسان والحيوان ويستحدث ضرباً من المشاركة في الإحساس ، وهي المشاركة التي تنمّر العطف أو النفور (4) .

فمنشأ التقليد عدوى شعورية تنتقل بين جميع الذوات المختلفة ، فيشعر كل بأنه مشارك في شعور واحد . ولهذا كانت الصورة البارعة لشخص أو لمنظر دليلاً على أن بين الرسام وبين المرسوم اتحاداً روحياً ووصالاً شعورياً . لأن الرسام في هذه الحالة مضطر ، أو هو يشعر بأنه متحد وأياه ، وأنه يحيا حياته ويساير هذه الحياة في تطورها وانحنائها ، وفروقها العاطفية الرقيقة . فالدافع للتقليد هو وجود الغير ، مما يضطر الذات الى المشاركة في تطور حياة هذا الغير (5) .

أن الفن يجسد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر أجمعين ، فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التي يشترك فيها الجميع ، تلك الحياة الانفعالية التي تبدأ من الشعور بنمو الإنسان وتطوره وهو يتغلب على العقبات . ولما كان الانسان قد بث في محتوى الفن الذي هو تفكيره في الحياة شكلاً موضوعياً ، فإن الفن يصبح عاملاً في الحياة الاجتماعية (6) .

(1) - يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988 ، ص13 .

(2) - Garvin Luciusi The problem of Ugliness in Art – philosophical Review ، vol LVII no . 4 ، whool no . 370 ، july ، 1948 ، corneil .

(3) - philosophy in seven philosophical problems ، The Macmillan co . new york ، 1943 ، p.512 .

(4) - يونس ، عبد الحميد : الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، 1960 ، ص112 .

(5) - بدوي ، عبد الرحمن : أشبنجلر ، دار القلم ، بيروت لبنان ، 1982 ، ص168 – 169 .

(6) - فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971

ولم يذهب بعيداً (ميكال دوفرين) عندما قال: "إن التعبير هو وجه المحسوس عندما يتجه نحو". فالتعبير هو (خاصية وجدانية affective quality) معينة يكشف عنها الموضوع الجمالي، وبالتالي فهي تكون موضوعاً لشعورنا وليس لتعلقنا فهي خاصية ليس من السهل ترجمتها إلى لغة أخرى غير لغة الشعور التي بها تخاطبنا. فهذه الخاصية تخاطبنا بشكل مباشر عن طريق الحوار لا الفهم التعقلي، لأن فهمنا للعمل الفني يقوم على حوار نقيمه مع مبدعه. ومن هذه الناحية، فإن التعبير يصبح أساساً تقوم عليه (الذاتية المشتركة intersubjectivity)، فهو يكون بمثابة الأسلوب الذي به يخاطب المبدع المتذوقين من خلال عمله الفني كما لو كان يخاطبهم ويتصل بهم من خلال رسالة يوجهها لهم، وهذا هو معنى قول (دوفرين) بأن "التعبير هو وجه محسوس عندما يتجه نحو" (1). فالموضوع الجمالي يوجد لأجل أن يُدركه المتلقي. وبهذا أراد (دوفرين) أن يحل مشكلة وجود الموضوع الجمالي على مستوى الإدراك الحسي عموماً: "فالإدراك الحسي يظهر لنا أن الموضوع ليس نتاجاً لنشاط تأسيسي، ومع ذلك فإنه يوجد فقط لأجل وعي قادر على التعرف عليه ودراسته". موضحاً بذلك أن الإدراك الحسي يكفل لنا التخلص من مفهوم الوعي بوصفه خالفاً ومؤسساً وواهباً المعنى لموضوعه، دون أن يجعل من هذا الموضوع كياناً مستقلاً عن الوعي كذات مدركة. وبهذا يتم التصالح بين الذات والموضوع على مستوى الإدراك الحسي (2).

وعلى نحو أوسع للإفصاح عن التعبير في أغلب أشتغالاته نجد أن الفطرية تأخذ جانباً آخر من جوانب التعبير الفني متمثلة بما جُبل عليه كل إنسان في أول خلقه. أي بمعنى أن الطفل يولد وفي نفسه تعبيرات فطرية واضحة، ولكن المقصود به، كما قال (لايبنتز) (*)، أن في نفسه استعدادات شبيهة بالعروق التي نجدها في حجر المرمر، حتى تجعل هذا الحجر صالحاً لقبول صورة معينة، بحيث يمكنك أن تقول أن هذه الصورة فطرية له، وهي لا تنتقل من القوة إلى الفعل إلا بالتجربة، أي بالتجربة والعمل (3). أي بمعنى أن الفطرة تحتاج إلى آلية أشتغال يتمظهر من خلالها العمل الفني بمعالجة المادة وتوظيفها في أظهر تعبير فطري معين. فإذا ما كان استهلالنا بـ (أفلاطون) لإعطاء صورة عن التعبير الفطري فإننا سوف نجده يعد من الرافضين للواقع المادي المختبئ وراء الظواهر المرئية بوصفه منطلقاً إلى ما وراء الواقع للوصول إلى العالم الروحاني، عالم المثل الذي يكمن فيه الجمال المطلق (4).

وبهذا أراد (أفلاطون) تأكيد جمال النفس الحقيقي، وتخليص النفس من القيود لكي تكون سعيدة والسعي إلى تطهيرها لتكون أكثر جمالاً وبهاءً. كما قام بتحليل بعض الانفعالات النابعة في النفس البشرية بصورة عفوية كالبارد والمالح والثقيل والخفيف والخشونة والنعومة، ويصل بذلك إلى نتيجة كون الذات الإنسانية تستطيع التمييز بين حالة ونقيضها من خلال مقارنتها بما تملكه من انطباعات حسية مخزونة لديه مسبقاً (5). ويتضح من ذلك أن أفلاطون أخذ يصعد بالتدرج بهذا الجمال الفردي الفطري الموجود داخل الأفراد أنفسهم مكتشفاً علته في الأفراد جميعاً للوصول إلى اكتشاف مصدره في مثال الجمال بالذات.

أما طروحات (أفلوطين) (plotin) (204 - 270 م). حول الفن فإنه يؤكد أن الجمال يصدر عن الصور أو المثل الذي ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل الجمال بالفن من الفنان إلى عمله الفني، أي أنه لا ينقل الفنان صورة في عمله من الطبيعة بل يستمد صورته من عالمه الخاص بالطريقة التي تتشكل بها

، ص 27.

(1) - توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي، المصدر السابق نفسه، ص 273.

(2) - المصدر السابق نفسه، ص 275.

(*) - لايبنتز، فلهلم فريدريك. (1770 - 1831 م). ولد في شتوتجارت بألمانيا، ويعد واحداً من أعظم الفلاسفة تأثيراً في جميع العصور. من مؤلفاته التي نشرت هي أربعة كتب: "علم ظواهر الروح"، 1807 و "المنطق" 1812 - 1816 م) و "موسوعة العلوم الفلسفية" 1817، أعيد طبعها بعد أن كتب من جديد تماماً عام 1837، وظهرت في طبعة منقحة أخرى عام 1830 ينظر: فؤاد، كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، ص 394.

(3) - صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 150.

(4) - سارتون، جورج: تاريخ العلم، ج 2، ط 3، ت: توفيق الطويل وآخرون، دار المعارف، مصر، 1978، ص 23.

(5) - الوالي، عبد الجليل كاظم: نظرية الإدراك الحسي عند أفلاطون، مجلة آفاق عربية، العدد 12، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 99.

(*) - أفلوطين: هو مبدع الفلسفة التي تعرف الازمنة الحديثة بالأفلاطونية الجديدة، لكنه هو ومن جاءوا بعده قد عدوا أنفسهم مجرد أفلاطونيين، وأعتقدوا أن فلسفتهم التي كانت من بعض وجوها فلسفة ذات أصالة عميقة، لم تكن أكثر من عرض لفكر أفلاطون الحقيقي.

الطبيعة ، إذ يقول: (أن (فيدياس)(**) المثال لم يصور الإله (زيوس) بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليها لو أنه بدا للناس) (1) .

أما (عمانوئيل كانط 1742 – 1804 م) الذي آمن بوجود الجمال في الطبيعة والحياة ويرتبط شعورنا تجاه الجمال مع مشاعرنا وظروفنا التي نتذوقه فيها ، أي بتدخل البعد الفردي (الذات) فيه لأن لكل منها إحساسه الكامل في الجمال . والمعرفة الفطرية عند (كانت) موجودة في العقل ، وهي معرفة بسيطة لم تكتسب من التجربة ، لكنها تصبح فيما بعد أساساً لكل معرفة مكتسبة ومن تلك المعرفة الفطرية قدرة العقل على التمييز بين الكثير والقليل ... وقد أطلق (كانت) على المعرفة الفطرية بـ (القبلية) ، وعلى المعرفة المكتسبة بـ (البعدية) وحسب رأيه " أن هذه المعرفة الفطرية هي القاعدة الضرورية لكل ما يكتسبه الإنسان من خبرات واسعة معقدة في حياته " (2) .

ويعد (غوته*Geothe 0 (1749 – 1832) عملية التعبير الفني بأنها تنتمي الى أعماق طبقات الشخصية " وهو تسجيل مرئي للعملية الجارية في النفس بين الروح والمادة وهو يخبرنا لأي عمق قدرة الروح على إعادة تشكيل المادة ، من أجل تطمين حاجاتها في الانفتاح والتعبير (3) .

في حين أنطلق (هيغل - Hegel) (1770 – 1831 م) بعهد الجديد الذي تتدخل فيه صورتنا المحسوس والخيالي ، والذي يقوم بتحويل المضمون الى موضوع فني ، كما ربط بين الدين والتعبير الفني ، لأن الدين ذو مستوى روحي مُطلق ، والفنان على مستوى الروحي الذاتي ، وكلاهما مرتبط بالفطرية الموروثة لدى الإنسان ولا علاقة لأي تدخل خارجي في أثرائهما (4) .

وتجعل فلسفة (رسكن)*** (1819 – 1900 م) ، من الشعور بالجمال شعوراً غريزياً فطرياً ، أي أن الفن ناتج من رغبة الإنسان في تقليد الطبيعة التي هي من صنع (الله) والكامن فيها الجمال الحقيقي الإلهي ، وبذلك فهي ترفع الإنسان الى سلوك خير في الطبيعة (6) .

الا أن التعاطف العقلي في حدس (برجسون) كشف عن المعرفة الباطنية لما نريد معرفته ، وهو لا يمكن وصفه أو التعبير عنه ، وبذلك سيكون الفن مرتبطاً بالنظر المحض والتأمل الخالص لأنه لا ينظر إليه لكونه أرادة حياة أو منفعة . أنه تأمل واستبصار ، وبذلك فإن نظرية (برجسون) تقوم على أساس الحدس (7) .

أي ان الحدس هو الرصد الماورائي البعيد عن الرؤية التقليدية بألية اشتغال غائر نحو العمق تحركها طبيعة الفطرة التي خلقها (الله) للنفاد بخيال عميق بعيد عن أي قصد أو منفعة . ليجسد عملاً فنياً يتلقاه الآخرون ليبصروا ما هو بعيد عن أنظارهم .

كما وضح (كروتشة) فكرة الحدس وفكرة التعبير ، إذ عد الفن حدساً تعبيرياً ، وبأن الأسلوب الفني (مرادف للشكل أو التعبير) (8) .

(**) - فيدياس: من أشهر نحائيي الأغريق ، كلفه بيريكليس بتزيين معبد البارثون وتولى الاشراف على بنائه فوق الاكروبول ، ينسب اليه عدد من التماثيل المشهورة ، ومنها تمثال زفس (490 – 431 ق . م) .

(1) - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج4 ، ط2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، مكتبة المدرسة ، 1982 ، ص151 .

(2) - مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1984 ، ص55 .

(*) - يوهان ولفغانغ فون غوته : هو فيلسوف الماني ، أعظم المستشرقين في العالم . الذي أدهشته الحضارات العربية وأثر به كثيراً الدين الإسلامي بعظمة قيمه وسمو تعاليمه.. ولقد ساهم غوته في التقارب الحضاري العربي الألماني وشجع العديد من العلماء والمتقنين الألمان علي دراسة الحضارات العربية القديمة والدين الإسلامي . له في الشعر الديوان العربي والشرقي ، وفي المسرح فاوست ، وفي الرواية فلهلم ما يستر ، وفي السيرة الذاتية الشعر والحقيقة . للمزيد ينظر الموقع على الانترنت :

www.azzaman.com

(3) - المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن على ضوء نظرية هربت ريد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973 ، ص48 .

(4) - عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق نفسه ، ص142 .

(**) - جون رسكن : Ruskin ، هو شاعر وناقد الفن والفيلسوف الانكليزي . مؤسس المذهب الجمالي ، وصاحب نظرية

(الجماليات الأخلاقية) Theory The Moral-Aesthetic www.almarefah.com .

(5) - محمد ، سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، ب ت ، ص72 .

(6) - أمين ، أحمد : قصة الفلسفة الحديثة ، ج2 ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ب ت ، ص585 .

(8) - ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مطابع الرسالة ، 1987 ، ص439 .

ويتخذ (كروتشة) من الحدس صورتين للمعرفة ، فهي إما ان تكون معرفة حدسية مستمدة من الخيال ومتعلقة بالجانب الفردي ، أو معرفة منطقية تتعلق بالعقل ، وبهذا يفرق بين المعرفة العلمية والحدس الفني ، لأن الفن عنده حدس وتعبير للصورة العقلية ، أي أنه يحتاج الى تجربة عملية تتطلب الفعل والتحقيق⁽¹⁾ . أي بمعنى أن أصل الفن هو صورة الفنان الفطرية في تكوين صورة ذهنية ، يتم الإحساس بها وتصورها ليس الا .

(1) - كروتشة ، بندتو : المجلد في فلسفة الفن ، ت : سامي الدروبي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1947 . ص 49 .

المبحث الثاني

التعبير البيئي في الفن الحديث

أن التعبير البيئي يشكل طريقة رؤية وأدراك كل حركة من حركات الفن الحديث من خلال ممارستها ومعالجاتها الفنية وطروحاتها الجمالية وموقفها من العالم والآخر عموماً ما يدفع الباحث إلى ملاحظة مثل هذه الرؤية والصورة الإدراكية . أن تاريخ الفن بمجمله ما هو إلا تاريخ صيغ من الإدراك المرئي ، والأساليب المتعددة التي ينظر فيها الفنانون إلى العالم ، لامتلاكهم القابلية والرغبة لتحويل إدراكهم المرئي إلى أشكال أسطيقية . فالقسم الأول من فعله يتمثل بالإدراك والثاني التعبير ، وهاتان العمليتان لا يمكن فصلهما ، فالفنان يعبر عما يدركه ، وهو مدرك لما يعبر عنه .

ففي القرن السابع عشر تركّز البحث حول الإنسان ... نظريات القانون تقرر حقه وترسي أسس حرياته ، وأفكار الفلاسفة تتجه إليه والكشوف العلمية تمضي من أجل تحقيق عالم أفضل لسكن الإنسان⁽¹⁾ . كان الاعتقاد السائد أن الأرض هي مركز الكون ، وصاحب ذلك اعتقاد أن الإنسان هو محور الأرض فاتجه خلال القرن السابع عشر أيضاً للبحث عما حوله . ودار البحث حول اكتشاف التلسكوب الذي وصفه (غاليليو غاليلي) في سنة (1609م) ، والبحث حول الضوء والمايكروسكوب . وأعقب بموت (غاليليو) ما أحرزه (أيزاك نيوتن 1642 - 1727م) في بحث مشكلة طبيعة الكون ، وظهر كتابه (الفلسفة الطبيعية ومبادئ الرياضيات) سنة (1687م) . وقبل هذا الاكتشاف لنيوتن ظهرت كل أنواع التخمينات عن طبيعة الألوان ومنشأها فمثلاً اعتبر (ديكارت) أن اللون نظير الألوان الموسيقية ولكن (نيوتن) بين بتجارب عديدة في كتابه (البصريات) ومباحثه حول ظاهرة الألوان وإعادة تركيبها والذي أثبت فيه ، أن اللون خاصة من خواص الضوء ... كذلك وجد (نيوتن) أن الأشعة الحمراء أقل الألوان إنكساراً والبنفسجية أكثرها في ذلك . فهو أكتشف الطبيعة المركبة للضوء الأبيض وظاهرة الجاذبية والتغيرات ، وضع أول تلسكوب عاكس استعمل في عالم الفلك . ومن هنا كانت الصورة الشخصية في تعبيراتها المختلفة تمثل سياحة الفنان في العوالم الخارجية والداخلية للإنسان⁽²⁾ . ويتجلى ذلك في لوحات (فان دايك) و (فرانز هانز) ثم تنعمق بالرؤية الخارجية عند (رامبرانت) . كذلك تميز العصر ببحثه الدائب عن النور والظل وبعودة الفنان إلى الواقع وسياحاته في مجالات الطبيعة وبحثه عن التناسق المعبر ، وتنظيم الفضاء وتوازن حجوم الأشياء وانجذابها وارتباطها ، وهذه جميعاً من مشكلات العصر العلمية التي انعكست على فنونه ، فقدمت حلولاً مختلفة للنور واللون والزمن والفضاء من خلال العمل الفني .

وأخذت الكيمياء التشكيلية في هذا العصر العلمي تمنح صيغاً لونية خاصة ، وجدت عند (روبنز ورامبرانت) ، بمستويات وقيم متفاوتة . وإذا كان القرن السابع عشر تميز بأنه عصر الباروك ، فإن القرن الذي تلاه عرف بعلم الفن بـ (عصر الركوكو) ، والذي يعد امتداداً للباروك ، بعد أن فقد عنفوانه الجارف وتحول إلى ضرب من المقاييس الجمالية المتسمة بالرقّة ، والذنيوية وغياب المقدس ، والتحليق فيما وراء الطبيعة ، حتى الأساطير القديمة ، وأن بدت في آثار التصوير والنحت قد اتخذت ثوباً ذنيوياً مسرحياً ، ملموساً في أعمال الرسام (جاكوليس دافيد 1748 - 1825)⁽³⁾ .

ثم تأتي بعد ذلك الكلاسيكية الجديدة ممثلة بالعودة إلى الأساليب القديمة (الفن الكلاسيكي القديم) ، يتزعمها (دافيد) من خلال إبداعه لوحات عديدة منها لوحة (قسم الاخوة هوراس) ، التي تقسم بصراحة الخطوط ورسالتها واستقامتها . ثم الحركة الرومانتيكية التي تمثلت بـ (اوجين ديلاكروا Eugene Delacroix 1798 - 1863) في روائعه (قارب دانتى ، مذبحه ساقز) وغيرها من اللوحات .

الا ان شخصية فردية وقفت بوجه الرومانتيكية في أواسط القرن الثامن عشر وأنضمت الى صفوف المتمردين على الاكاديمية متمثلة بـ (غوستاف كوربيه Gustave courbet) (1819 - 1877 م) الذي ابدى ولعاً بدروس الرسم في الطبيعة وسط الحقول مقدماً الريفيين والشغيلة على الآلهة والطبقة الارستقراطية، غير أن لوحات (كوربيه) أثارت عاصفة من النقد رغم أن أعماله لا تختلف كثيراً من حيث صياغتها عن أسلوب

(1) - ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الفن الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص12-13.

(2) - بولتون، س. ك. ، مشاهير رجال العلم ، ت : د . وصفي حجاب ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، نيويورك ، 1963 ، ص47 .

(3) - . نيومير ، سارة: قصة الفن الحديث ، ج2 ، سلسلة الفكر المعاصر ، بلا ، ص15.

الرومانتيكيين الذين صوروا أحداثاً درامية لامعة ، كما كان يفعل الرومانتيكيون الحقيقيون ، وقد كان الرومانتيكيون يعتقدون أن الشيء المهم في العمل الفني هو ما ينطوي عليه - وما يثيره - من أنفعال ، أما الواقعيون فكانوا يرون أن تسجيل الواقع هو الأمر الجوهري . وخاصة فيما قدمه في معرضه الخاص الذي سماه (جناح الواقعية) أهم ما استرعى فيه ، لوحته الكبيرة التي تدعى بـ (مرسم الرسام) الذي تمرد فيها (كورييه) على أساليب البلاغة الكلاسيكية والتهويل الرومانتيكي (1) .

وكان (كورييه) يعتقد أن الواقعية فن (ديموقراطي) فكان لا ينقطع عن الترحال لأقامة المعارض



الذروة عام (1867) ، بعرض لوحته (كسارو الحصى) أو (جنازة في أورنان) كما في الاشكال رقم (1 ، 2) ، اللتين عبرتا عن حالة الألم والبؤس للطبقات الفقيرة . ففي هذه الاعمال قام يرسم مارآه بالضبط في البيئة الخارجية دون أكثرات بالتقاليد التصويرية أو التأويلات الاجتماعية (2) .

وبهذا يُعد خروج (كورييه) نبذ للناحية الدرامية - أو الميلودرامية - عند الرومانتيكيين ، وجعل الفن يستقر على الأرض الصلبة - ليسجل تحولاً في مزايا التعبير البيئي بين الرومانسية التي تمنح التعبير شحنة عاطفية خيالية عالية وبين حدية وقسوة التعبير البيئي لدى الواقعية كما كافح في سبيل حق الفنان في رسم مايراه دون التقيد بركاب أي مدرسة من المدارس الشائعة في عصره . مما جعل الواقعية هي الشرارة الأولى لانطلاق مدرسة مهمة في الفن الحديث تلك هي الانطباعية .

الانطباعية وآنية التعبير البيئي:

إن التعبير البيئي بحدود الرؤية الانطباعية إنما يمتلك مقوماته من طبيعة توجهات هذه الحركة ... من حيث الأسس والموضوعات وطريقة الرؤية إزاء حيثيات الوسط الخارجي .. إذ كانت البيئة مصدر الهام لهم . وفي أواسط القرن التاسع عشر في فرنسا كان قدر كبير من الفن أكاديمياً ، ولكن ظهرت حركة قطعت على هذه الحقبة الرائدة سكونها - هي حركة الانطباعيين الفرنسيين والتي لا يمكن إرجاع حدثها إلى عوامل سياسية واقتصادية وتكنولوجية حسب ، كاستنباط التصوير الفوتوغرافي ، أو النظريات العلمية الجديدة في اللون أو التغيير في مادة اللون ، خصائصه التركيبية . إن قيام التكنولوجيا بالذات هو تلبية يحدث في الكيان النفسي . وفي الحديث عن الانطباعية لا نستطيع أن نقول أنها هابطة من عدم فثمة مرجعيات عدة على مستوى الفلسفة والعلم وحركة فن التصوير ... فإذا ما عرفنا أن الانطباعية تيار تجريبي حاول أن يتفهم خطاب العلم لاسيما الفيزياء ومن ثم إيجاد مقاربة بين الفن والعلم ، فالانطباعيون يعطون الدليل على أن الموقف الرومانسي والموقف العلمي لا ينفى أحدهما الآخر بل يتكاملان في شيء واحد هو حقيقة الوجود بأكمله .

مما تجدر الإشارة إليه أن الانطباعية ارتبطت بروحية العصر الذي وجدت فيه ودأبت لخلق موازنة مع عالم متغير ، فأوجدت فناً فيه تحديد لموقع كل من الإنسان والطبيعة . فثمة تحول كبير حدث في تاريخ الرسم ، ليمنح هذه الحركة خط الشروع في هذا التحول ، من هنا انطلقت الانطباعية تجاه الطبيعة والفضاء الحر وهجرة الاستوديوهات والانشغال في اللون ، إذ " تم مزج الألوان بصرياً وتقنيكياً على سطح اللوحة ، وهو المعنى الحقيقي لعلاقة الطبيعة بالفن الانطباعي " (3) .

(1) - امهز ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، 1981 ، ص 29 .

(2) - نيومير ، سارة: قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 43 - 48 .

(3) - حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية في الفن الحديث ، دار الفكر العربي ، مصر ، ب ت ، ص 129 .

مما جعل الفنانين الذين يملكون رؤية مستقلة أن يعلنوا من شعار (الجمالية الحديثة) التي دعا إليها (بودلير Baudelair) (1821-1867 م). فقد دعاهم إلى أن يفتحوا أعينهم على المشهد المعاصر ، وأن يرسموا الحياة من حولهم ، في المدينة والريف ، الأمر الذي جعل الرغبة في المنظر الطبيعي في ذاته هي شيء جديد في تاريخ التلوين، فهي لم تصبح ظاهرة العصر إلا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ولدى الانطباعيين تحديداً ، والفترة التي سبقتهم والمتزامنة معهم تقريباً . هذه الرغبة في المنظر الطبيعي هي امتداد بشكل أو بآخر للموقف الرومانسي الذي كان (ديلاكروا) قد دعا إليه في أواسط القرن التاسع عشر⁽¹⁾. إذ عمد الانطباعيون إلى تحطيم الأطر المتباعدة التي تجسد الحياة والفن ، والميل إلى حياة الريف والعودة إلى ينباع الحياة الطبيعية ، التي قادتهم إلى جعل السطح التصويري ، بمثابة فضاء تلعب فيه البنى التصويرية دوراً تشيظياً .

وقد رفض الانطباعيون الماضي وتراثه رفضاً قاطعاً واتخذوا منه موقفاً عدائياً ، فسادت اللاتصويرية في الرسم ، ولم يعد المعنى والقيم المحمولة على الأشياء لها شأن كما كان يحدث سابقاً . ثم أن يقظة الانطباعيين اللونية دفعتهم لينظروا إلى الطبيعة بعيون جديدة فيراقبوا كيف تبدو هذه الأشياء الملونة من خلال المدى والهواء المتحرك الحي ، وتحت ضوء الشمس الملون⁽²⁾ .

إذ ركز الانطباعيون على لحظوية الانطباع ، والمعالجات التجريبية والقيم الضوئية والمعالجات البيئية وتسجيل اللحظة الآنية والعبارة وتبرير الإحساس الذي يدركه الفنان للطبيعة بعين تكاد تكون أشبه بآلة تصوير ، لما رافقها من نظريات علمية مثل تحليل الضوء بواسطة الموشور ، لذلك أصبحت الخطوط والألوان هي التي تقرر نمط الصورة وليس الموضوعات⁽³⁾ .

ومن جهة أخرى أن التصوير الانطباعي كشف الانطباعات المتعلقة بالبيئة الطبيعية ، ولاسيما تجربة الضوء والهواء ، هي ادراكات تنتمي أصلاً إلى مجال التعبير البيئي ، المتخلي عن الملامح المميزة ، بمساعدة تأثيرات اللون والظل ، وتعلق على حيوية التفاصيل أهمية تفوق أهمية تجانس الانطباع الكلي⁽⁴⁾ . أن جملة الآليات والمعالجات لدى الفنان الانطباعي تتمثل بانطباعات الفنان إزاء المشهد الخارجي ممثلاً بالأجواء البيئية الخارجية من فضاءات ومياه وتلوج وأشجار أو زنايق ... وفعل التحولات الضوئية على مثل هذه المسميات ، إذ يتجسد ذلك بفعل التعبير الآني عنها لملاحقة التحولات الضوئية العابرة . وهكذا نجد أن التجربة الفنية ارتبطت بالضوء وما يفعله من تأثير متغير يرتبط أساساً بالديمومة الزمنية ، فكانت علاقة الفنان بالطبيعة علاقة حسية تتمثل في عملية اقتناص اللحظة ، وقد ساعد ذلك على صرف الاهتمام بالموضوع على النحو الذي أصبحت فيه عناصر الطبيعة هي المقصودة في الطريقة التي يعالج بها الفنان تلك العناصر وفقاً لما تولده التأثيرات الضوئية على الألوان من أثر الحواس .

أن الفنان الانطباعي يعني بدرجة كبيرة بتصوير مناظر البيئة الخارجية في الهواء الطلق ومحاولة تصوير ضوء الشمس الذي يعد أساساً في تحليلاته الضوئية . وقد نوه (أولهم هور) إلى ذلك بقوله : "أن ما تهدف إليه الانطباعية يتمثل بإعادة أخراج الموضوعات في غير مظهرها المادي ولكن في تحليل الوانها التي تخلقها الشمس والضوء والهواء " . ومن ضروريات (مانيه) تأكيداً هنا إلى أن الطبيعة لا تشكل غائية لدى الانطباعيين، إنما لغة لتحليل وتركيب المشاهد وفقاً لما تمليه اللحظة الزمانية والمكانية ، وقد حيدت الخط واستعاضت عنه باللون كقيمة نهائية طبقاً لمعالجات فيزيائية محضة ، ولذلك يمكن أن نطلق عليها بـ (الواقعية العلمية) فهي امتداد لواقعية (كوربية) ولكن بصيغ علمية جديدة⁽⁵⁾ .

ولم تبتعد الانطباعية عن كونها فن مدن اكتشفت المناظر الطبيعية في المدينة بل انها كانت ترى العالم بعيني رجل مدينة ، وتستجيب للانطباعات الخاصة لدى الفنان بأحاسيس ورؤية جديدة ، وهي تعد مع (جوته) والرومانتيكية واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي⁽⁶⁾ .

(1) - ليماري ، جان : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص 11 .

(2) - مجلة الأقلام ، الصكر حاتم : جدل الحداثة ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العدد/3 ، 1986 ، ص 76 .

(3) أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 ، ص 81 .

(4) - هاووزر ، آرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 ، ص 426 .

(5) - فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف ، مصر ، 1974 ، ص 82 .

(6) - هارمز ، آرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج 2 ، ت : فؤاد زكريا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 ،

إن الفن في القرن العشرين حينما ابتدع نظرياته المختلفة في الكشف عن الحقيقة الفنية وعن طبيعة العامل الجمالي ، كان بحثاً أصيلاً لجس التعبير البيئي في كل مظهر من مظاهر المدنية الحديثة : من شكل المقعد الى أشكال: الطائرة ، السيارة والعمارة ... بما يسرت له من بيئة أكثر بساطة وتمديناً وحيوية عما كانت عليه (1) .

ويرى الباحث إن ثمة بعداً رؤيويّاً جديداً يتشكل بطرح صورة المدنية بمعالجات لونية وتقنية جديدة تتسم بالاحتفاء بالطبيعة والحدائق العامة بما يشبه كرنفالات الفرحة قياساً بالمعالجات الفنية للصورة الفنية عبر تطور فن الرسم الغربي قبل الانطباعية ... ويعد هذا بعد ذاته أحد خصائص التعبير البيئي من قبل الفنان الانطباعي إزاء المشاهد الخارجية .

وبنوه بذلك (سيزان) بقوله " إن الطبيعة تخاطبنا جميعاً وأن اللوحة لا تمثل شيئاً ولا ينبغي لها شيئاً غير الألوان " (2) .

وعلى الرغم من إن الانطباعيين نظروا الى العالم ذاتياً ، أي كما قدم العالم نفسه الى مداركهم في مختلف الأضواء أو مختلف وجهات النظر (3) .

ومع اهتمام الانطباعيين بحيثيات العالم الخارجي إلا إنهم كرسوا الذات مقابل الموضوع بتفعيل ارتقاء ما هو ذاتي ، كالمتخيل والشعور والحدس ، بوصفها آليات أنتاج الجمال في اللحظة التي تتشكل فيها اللوحة. أما الواقع فيصبح خلفية سائدة للذات ، وهذا ما اتصفت به النزعة التجريبية عبر الاشتغال على العمل الفني من الداخل ، ولم يصغوا الى ما يقوله الخارج ، لان الواقع ذريعة لذلك ، ومن أهم صفات حداثة الرسم لدى الانطباعيين النزعة التجريبية القائمة على مقولات العلم والفن . وبهذا نستطيع القول أن الانطباعية (علمنة الفن) . أي أن الفنان يخضع لمقولات العلم بالإفادة من طروحات الفيزياء وكيمياء اللون .

إن جملة التحولات الجديدة التي تزامنت مع الانطباعيين قد قادهم الى ابتكار أرضية جديدة في حقل التقنية . لقد حددوا ألوان (الباليت) بألوان المنشور الضوئي ، وشرعوا يضعون في حساباتهم قوانين الألوان المكتملة في صورة ظلال بجوار ما يسمى بالألوان الأساسية ورفض بعض الفنانين الانطباعيين استخدام اللون الأسود والألوان الترابية واعتمدوا على استخدام الألوان في البيئة الحقيقية لا سيما اللون الأزرق. وحيث اكتشفوا أن الألوان المكتملة الموضوعية جنباً الى جنب يصعد الواحد منها الآخر ، وان مزجها يؤدي الى أن يقضي الواحد منها على الآخر ، فطبّقوا بها قواعدهم غريزياً لا منهجياً . فبدت رسوماتهم أكثر إشراقاً من أي من أسلافهم منذ (ليوناردو دافنشي) وأعطوا العالم الخارجي طراوة ونشوة وحيوية لم يعهدها من قبل (4) . وبهذا أمست البيئة الطبيعية وسيطاً مناسباً لتطبيق الفروض العلمية للانطباعيين .

لقد كان (أدوار مانيه Edouard Manet) (1833 – 1883 م) ، له الدور الأكبر في هذا الانقلاب ، خاصة أن رسم (مانيه) قد أقترن ببداية التحول الكبير الذي طرأ على أصول فن التصوير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وقد قال بحقه : " اذا كان كوربيه لم يستطع أن يخرج عن التقليد ، فإن مانيه قد استطاع ان يمثل حقيقة جديدة في تاريخ فن التصوير " ... بمقارباته بين النزعة الواقعية من جهة والنزعات الانطباعية من جهة أخرى ، بوصفه شخصاً متمرداً يطيب له الخروج على القواعد ، الأمر الذي مكنه من تبسيط الكثير من القواعد الفنية المعقدة باستلهاهم الحقيقة الماثلة أمام ناظره ، لرؤية الطبيعة بعيني رأسه لا بعيون غيره من الناس ... مع الاهتمام بملاحظة الواقع الحي ملاحظة مباشرة لنظرته الثاقبة التي لا تحتوي على العواطف الحادة أو الانفعالات الصاخبة (5) .

فعند معاينة لوحة (غذاء على العشب) كما في الشكل رقم (3) ، يظهر جلياً ما تنطوي عليه من تكتيك وجرة في أظهر التحول الذي طرأ على عملية التعبير البيئي ، بعدم أبداء الأهمية على الموضوع عند (مانيه) وتسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين مادياً ، وأنياً ، دون أكثرات بالنظم المتعارف عليها . وذلك أن الفنان لم يعد يصور الأشياء استناداً لما تكون لديه من معرفة أو خبرة (6) .

(1) - البسيوني ، محمود ، العملية الابتكارية ، دار الشؤون بمصر ، 1964 ، ص 51 – 52 .

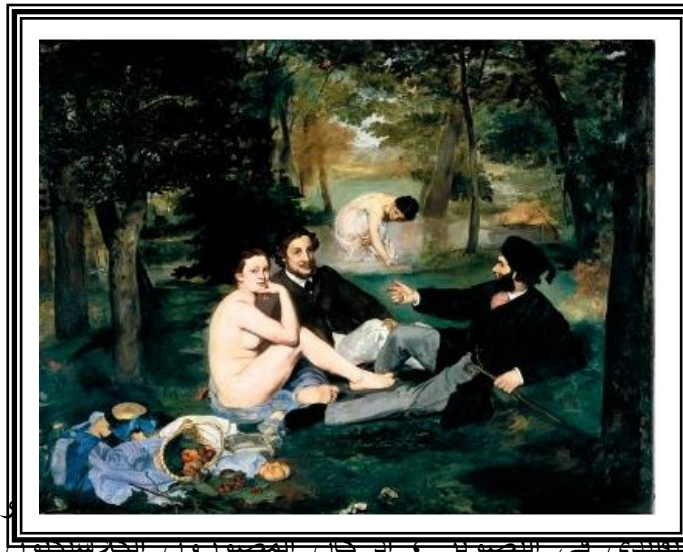
(2) - الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، 1998 ، ص 103 .

(3) - ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ت : فارس ميري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، 1975 ، ص 12 .

(4) - مولر ، جي أي ، وآيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ص 26 .

(5) - إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، دار غريب للطباعة والنشر ، بلا ، ص 185 .

(6) - أمهز ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 35 .



لقد كان (مانيه)

والى الى الظل ، فبدت بها روح الاستهانة بالأسلوب الفني في التصوير ، ان كان المصورون الحاشدين يميلون الى طريقة الانتقال التدريجي في تجسيم الأشكال ، في حين نجد لدى : (مانيه) أن شتى الألوان المستعملة في لوحته، بما فيها الأسود والرمادي تبدو بمثابة ألوان متميزة ذات جمالية قائمة بذاتها (1).

وبذلك فإن أبسط صيغة يمكن أن يرد إليها تحول أسلوب التعبير هي سيادة اللحظة على الدوام والاتصال والشعور بأن كل ظاهرة هي حدث عابر لن يتكرر أبداً ، وموجة يجري فيها تيار الزمان ، ذلك النهر الذي لا يستطيع المرء أن ينزل فيه الى النهر مرتين". وكل منهج الانطباعية ، بكل أساليبه ، يهدف قبل كل شيء الى التعبير عن هذه النظرة الهيرقليطية (*). الى العالم ، التي يعبر فيها آخر الأمر عن الشعور بواقع مثير ، ودينامي ، دائم التغير ، وهو الشعور الذي بدأ بتغيير اتجاه التصوير عند (مانيه) في تأكيد اللون والرغبة في تحويل اللوحة بأكملها الى توافق للتأثيرات اللونية والضوئية التي كسبت من خلال اللوحة من الطاقة والسحر الحسي يعوض ما تخسره من الوضوح والبداية .

وقد أضاف (كلود مونييه Claude monet) (1840 – 1926 م) ، بعداً آخر الى الانطباعية ، ربما كان جديداً في الرسم ، هو بُعد الزمن وتأثيره في موضوع اللوحة ، وكان أكثر رساميها انفعالا تجاه الطبيعة وأكثرهم معاناة في التعبير عن تحولاتها ، وتحريض جماعته على الاندماج المباشر مع الطبيعة والخروج علناً على تقاليد فن الرسم المترسخة عبر القرون ، ليصبح التعبير البيئي جلياً في أعماله التي اتخذت أماكن مختارة مواضيع لها (كاتدرائيات روان ، بحر المانش ، نهر السين) وهي أعمال أولت اهتمامها الأول لتأثير الزمن في الموضوع يومياً أو مختلف ساعات النهار .

(فمونييه) كان أكثرهم ثورة على الأذواق ، حيث بلغ بلمساته اللونية والتقنية الى أقصاها فهي أكثر أنخطافاً وأنفعالاً من غيره ، ليمنح التعبير البيئي لديه سمات كهذه ، (كبيسارو) ، وبلمساته الأكثر رصانة وتكوين (2). وينشد (مونييه) عملية اختفاء كل فكرة وتجسيم في الشكل ووضوح ، لصالح بقعة لونية كثيفة حيث يقول: "نوقع الضوء في شرك ونرميه مباشرة على الكنفاس" (3).

فقد كان (مونييه) أكثرهم ولعاً بالمناظر البحرية والانعكاسات الضوئية ، فكان يعالج مظاهر الطبيعة الموضوعية أكثر منهجية من غيره (4).

(1) - إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، المصدر السابق نفسه ، ص190.

(*) - نسبة الى الفيلسوف اليوناني القديم "هرقليطس" فيلسوف التغير الدائم وصاحب العبارة المشهورة "أنك لا تستطيع النزول الى النهر مرتين لأن مياهها جديدة تنساب فيه باستمرار". ينظر : هاووزرد، آرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، المصدر السابق نفسه ، ص421.

(2) - فينتوري ، ليونيلو : أربع خطوات نحو الفن الحديث ، ت : أنيس زكي حسن ، مطبعة أسعد ، بغداد ، 1957 ، ص66.

(3) - Toms, Denis , The Impressionists , publish ed by the hamlyn publishing Group Limited , London , Newyork , sgdney , Toron , Copy right The Hamly publishing Group , 1975 , p.183 .

(4) - باونيس ، ألان : الفن الاوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ص44-45 .

ومن خلال تحريره مظاهر الطبيعة الأكثر غنى بالضوء ووضع لمستته بدون صقل أو تعديل تحرياً للسرعة ، حيث تحررت الأشكال من مظهرها الحسي وزالت الحدود الدقيقة لها ، فقد نظر (مونييه) إلى الطبيعة نظرة تحليلية دقيقة وإحساس بصري مجرد لون ، فخلق بذلك وحدة وتماسكاً بنائياً في مشاهد التعبير البيئي ، خاصة في مرحلته الأخيرة التي بدت فيها نزعته الثائرة على القيم الأستطيقية التقليدية كما في مرحلته الأخيرة التي بدأ يرسم بها الزنايق المائية . كما في الشكل رقم (4) .



أما تحرك (بول سيز) المستقبل إلا إن رسمه لم يكن بأسلوب هادي وألوان صافية مبتعداً عن العابر والطارئ متمسكاً بالجوهري الثابت فكان تعبيره يتصف بوضوح شكل الأشياء وتأكيد استمرارية بنية الرسم، ومن أجل هذا فإن البيوت والصخور وجذوع الشجار وكل ما يبدو صلباً متمسكاً يمكن تحديده بخطوط هندسية ، والتي كانت عنصراً أساسياً في أعماله مبتعداً عن لعبة الأمواج الوامضة التي أحبها (مونييه) وميله إلى السكون ، والضوء غير المبهج أو متغيراً بوصف السرعة والزوال ليستا من معالجات ترجمته للطبيعة وأن بدت ساحرة لابتعاده عن التصنع وإستخلاصه القيم الجمالية في الشيء ذاته ... ونلاحظ أن التعبير البيئي الذي يصور فيه العاريات لم يكن بدافع الإثارة أو المداعبة الحسية بل أقامة تشكيلاً حياً ، غني بشكله وألوانه ونقاوته (1). بمعنى آخر أنه عندما حرم الأشياء بعض الخصائص التي أسبغتها الطبيعة عليها فإنما ليثقلها بالحياة التي وهبها الفن إياها كما في الشكل رقم (5) .

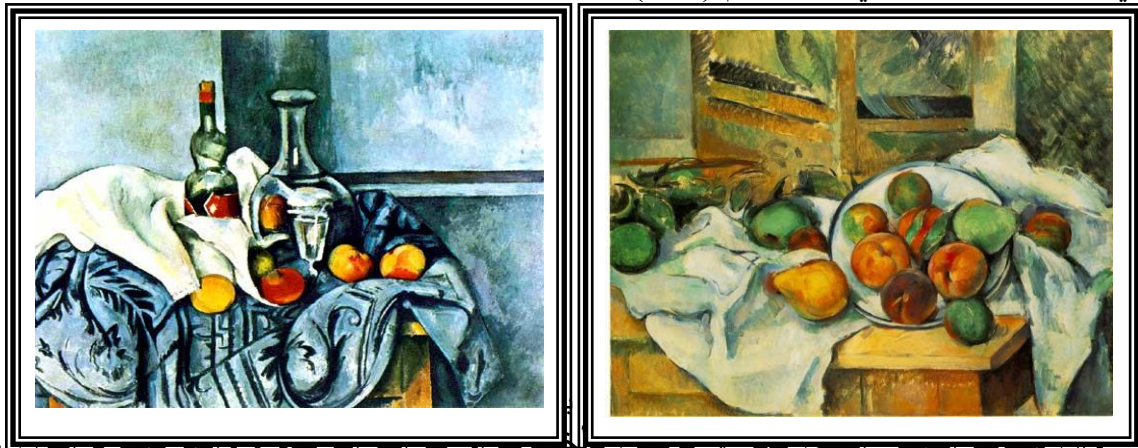


ويرى الباحث فيما أبداه أظهر تحولاً في البنية التصورية ضمن إطار من العناصر المكونة خلال إعطاء اللون قيمة صوتية وخطاً . ويشير (ريد) حول الإدراك عنده يعني كل ما ي

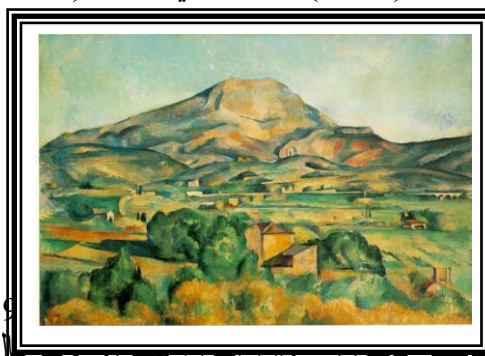
(1) - مولر ، جي أي ، وآيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 31 - 40 .

معينة . باختيار فكرته الرئيسية ومن ثم أبرز الفكر المرئي لفكرته⁽¹⁾. ويعني ذلك أسلوباً ينفذ بجذوره عميقاً في طبيعة الأشياء ليس في أحاساسات الفرد الذاتية .

أن الفاكهة التي رسمها لنا (سيزان) في طبيعته الصامتة ليست هي فاكهة الرجل الشره الأكل ، ولا هي فاكهة عالم النبات ، ولا هي فاكهة البستاني ، فضلاً عن ليست فاكهة الإدراك الحسي المحض (الذي يتحدث عنه برجسون) ، بل هي شيء ذهني نقله الفنان الى عالمه الجمالي الخاص ، عن طريق بعض الخطوط والألوان والأشكال ، فخلق منه موضوعاً جمالياً عامراً بالتعبير ، دون أن تكون له مع ذلك (واقعية) الشيء الحسي الملموس⁽²⁾ . كما في الشكل رقم (6 ، 7) .



بتجاوز الألوان ، وإنما بتنويع درجات حرارتها وعمقها وشدها . لم يبرز سطوح الأجسام بواسطة أساليب (التجسيم Modelling) وإنما(بتنغيم Modulation) الألوان تنغيماً بالغ اللطف والرفقة كما في الشكل رقم (8) (جيل سانت فكتور) ، وهكذا أكمل (سيزان) الثورة التي أعلنها (ديلاكروا) بشعاره :



(أن اللون خط) معلناً بلوحاته " عندما يبلغ اللون حد الامتلاء ، يبلغ الشكل حد الاكتمال"⁽³⁾ .

لقد كان سيزان أول من نادى من الفنانين الحديثين بما تحدث به الجماليون القدماء الفيثاغورثيين ، بأن الأشكال الطبيعية يجب إرجاعها الى الأصول الأولية الهندسية.. وقد أمكنه بيد ثابتة أن يحدد على سطح الصورة المكعبات المُمثلة للمنازل والبناء الطبيعي للأشجار ، كذلك الأشكال الكروية التي تعبر عن الفواكه والثمار ... وأحداث تغيير في الزاوية المرئية بوسيلة الارتفاع بخط الأفق عن مكانه الطبيعي⁽⁴⁾ .

مما أنعكس على أسلوب التعبير عند (سيزان) بإستبداله أظهار العناصر السطحية للتركيب المرئي للأعماق، والذي أعاد فيه (سيزان) البعد الثالث من أجل ربط الانطباعية بعظمة فن الماضي الذي تحفل به المتاحف . وتطلب هذا الأسلوب من (سيزان) تلميحاً الى الأشكال الهندسية ، كما قال في عام(1904م): "أنظر الى الطبيعة كأسطوانة ، أو محيط ، أو مخروط ، أو أي جسم آخر كمظاهر لأشكال البيئة الطبيعية ، بحيث أن

(1) - هربرت ، ريد ، الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 14 .

(2) - نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 90

(3) - إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر - مصر ، 1966 ، ص 28 - 29 .

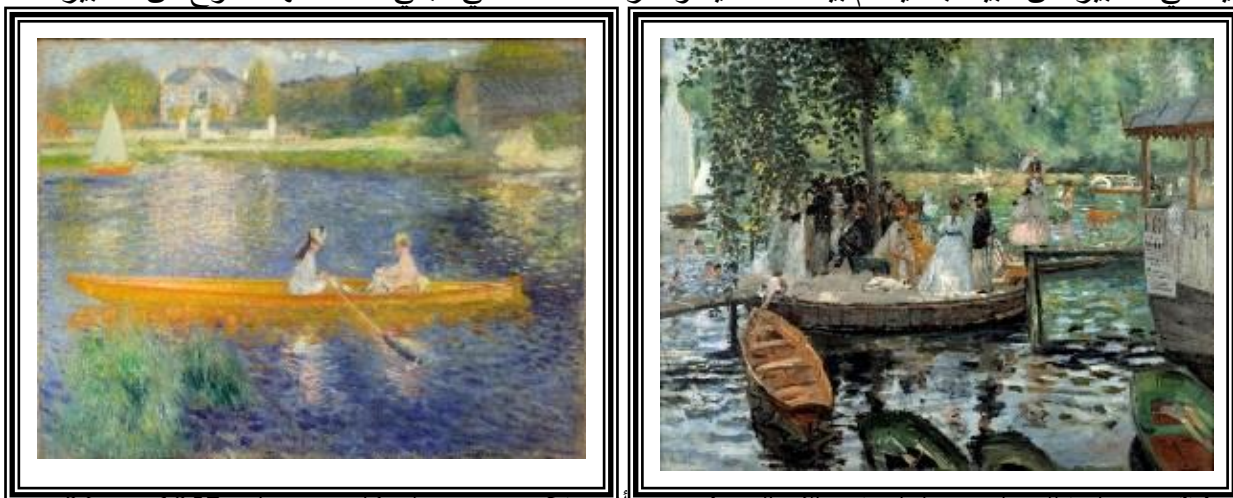
(4) - حسن ، محمد حسن : المذاهب الفنية المعاصرة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بت ، ص 50

كل جانب أو سطح منه يتجه نحو نقطة مركزية" ... كان التركيب الهندسي والألوان التي اجتمعا سوياً عند (سيزان) ، مكنته من أدراك لون الرؤى الأعماقية المرن . ومن هنا نشأ حبه للحجوم (1).
فأصبح التعبير لديه برسم شيء يقع على مبعده ، بتقريب الأشياء الموجودة في الأفق الأمر الذي جعل تقريب الشيء يعد معالجة انطباعية جديدة في أسلوب التعبير البيئي بتعويض هذا التغيير في الرؤيا ، مع الاحتفاظ بالعلاقة البعدية بين القرب والبعد ، بتغيير مقدمة اللوحة وجعلها أبعد مما عليه في الواقع ، أي قام بتجريد مقدمة ونهاية اللوحة من وضعها الحقيقي وأستبعد من المسافة المكان الذي كان يقف فيه ، وبذلك أستبعد أيضاً أية إشارة خيالية . وهكذا نظم (سيزان) العلاقة الموضوعية ، لا لأنه موضوعي بالنسبة للطبيعة وإنما بالنسبة الى اللوحة ، وبعبارة أخرى بالنسبة الى الفن (2) .

في حين وجد (بيير أوجست رنوار August Renoir (1841 – 1919م) في تعبيره متعة في الحياة الحداثية ونقلها في رسومه فجاءت صورة تسجل كل ما هو شائق أكثر من تسجيلها عن المزاج النفسي أو الفعلي ، ففي لوحاته وجود لخطوط خارجية محددة أو ظلال شديدة على الأرض والماء ، حيث نجد كل شيء مندمج بطريقة غير مرئية فضلاً عن النقل اللامع والمشرق للأشكال ، فكانت المناظر الشفافة والسرور الملازم لشخصياته واهتمامه بالشكل مساعداً لرد التيار النقدي لأعماله . باختيار عناصر ليس من الواقع ولكن من عناصر التصوير وفق حساسيته بالألوان ودرجتها (3).

لقد عمد (رنوار) على ايجاد صفات جديدة للتعبير البيئي في رسوماته من خلال عامل التنوع ... لأن الطبيعة تكره الفراغ والنظام، ولهذا لا يمكن اعتباره لوحة جميلة إذا صورت من فنان لا يؤمن بالنظام ولا ينبذ الأشكال الثابتة فالرغبة في الكمال ونظام الترتيب هو زائف والطريقة الوحيدة بالاختصاص بالذوق الفني هو أدراك الفنان أهمية اللانظام كقاعدة لكل نظام (4) . في ملاحظة الواقعية لتحليل الألوان في الانعكاسات المائية ، تعتبر مبدءاً وأسلوباً جديداً ، والتي اتسعت فيها التموجات الضوئية وشملت كل عناصر الرسم ، التي جسدها (رنوار) في لوحة (غرينوير) . كما في الشكل رقم (10،9) والذي استطاع لأول مرة أن يجد تفسيراً أنطباعياً للأشخاص وأن يستخلص منه تعبير بيئي جديد (5).

لذلك لم يقتصر تعبير (رنوار) على ما هو معطى فيزيقياً ، فإحساسه البصري كان منسجماً مع حسه العاطفي وذوقه الخاص في تسجيل روعة البيئة بأضوائها المتألئة ، فقد كان لدى (رنوار) إحساس بجمال الشكل من خلال جمال اللون الخاص وبهائه ، وقدرة اللمسة الانطباعية الحرة الكثيفة ، والطرية في تحقيق الانعكاسات الضوئية المطلوبة ، ذلك لأن اللمسة تبدو كأنها مصدر ضوء لا تمثيلاً للضوء . وبهذا كان (رنوار) مطبقاً لفطرته الذاتية أكثر من أطاعة النظريات العلمية والتسجيل الموضوعي لحركة الضوء . بخلقه نماذج انطباعية لا تشغل لمساتها اللحظات الزائلة للزمن وملاحقتها بموضوعية ، الأمر الذي سجل به (رنوار) أسلوباً جديداً في التعبير عن البيئة بما يلائم بيئته الداخلية ونظرته الخاصة في تجلي أشكاله لهذا النوع من التعبير.



(1) - فينتوري ، ليونيللو : أربع خطوات نحو الفن الحديث ، ت : أنيس زكي حسن ، مطبعة اسعد ، بغداد ، 1957 ، ص 96 .

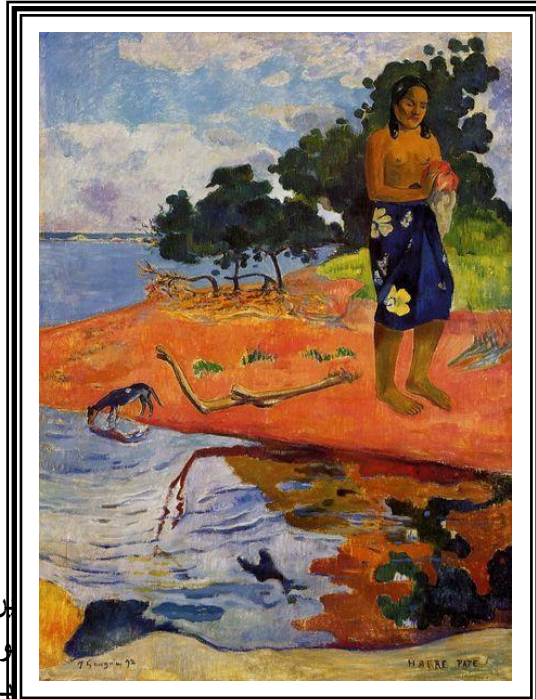
(2) - فينتوري ، ليونيللو : أربع خطوات نحو الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 97 .

(3) - Tbmash,Denis,op,cit,p.63

(1) - الكعبي ، غسق : أشكالية الجميل في الرسم الاوربي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 م ، ص 134 .

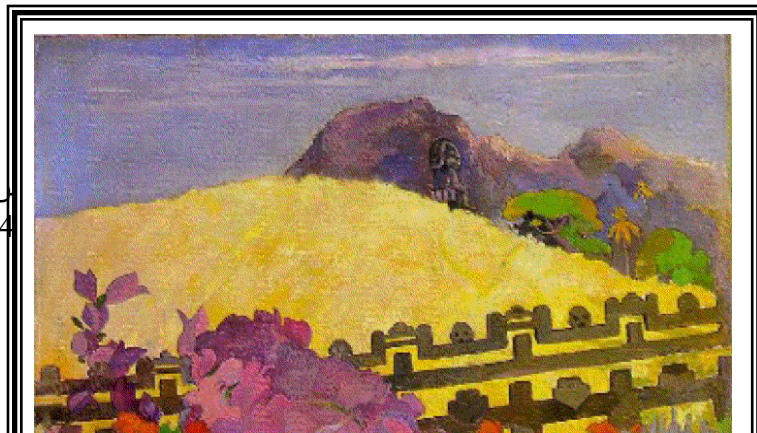
(5) - فينتوري ، ليونيللو : أربع خطوات نحو الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 90 .

أوغست رنوار ، لي غرينوير ، 1869 أوغست رنوار ، لا يولي (La Yole) ، 1875 الذي خالفه (بول كوكان Paul Gauguin) (1848 – 1903م) ، فكان واضحاً في معارضته (للحسية المادية) ولمنهجية الانطباعية المحدثّة بيد أنه توصل الى نتائج لا تقل تناقضاً : كالجمع بين الشعور البدائي والعقلانية وتحويل البيئة ذات بعدين . ومعه لم تعد الألوان تخضع للقوانين البصرية . بل تحولت الى ظاهرة عقلانية ، الى ابتكار اصطلاحى ، حيث كان الفن بالنسبة له أداة تحرر (مفتاحاً للأسرار) . وهنا يلتقي غوغان مع الرمزية ، وأعتبر بسبب ذلك رمزياً لما ساهم به في أغناء آفاق الغربيين . لا الآفاق العاطفية ، بل الآفاق الصورية أيضاً . وهو يحتل من هذه الناحية ، مكاناً في تاريخ تحولات المدى الفضائي الحديث ، بعد أن تخطى فعلاً ، أطر المدى التشكيلي التقليدي . فالتعبير لديه يقوم على تجزئة وجوه الشاشة التشكيلية ، وعلى الاهتمام بالخط في تحديد الأشكال والمساحات ، وعلى استعمال اللون الذي يساهم في خلق فضاء متكامل (1) . فلم تعد البيئة الطبيعية حسب تعبير (هربرت ريد) هي المظهر الحقيقي ولم تكن ذا أهمية بل صار الفنان ينشد شيئاً ما وراء المظهرية إذ حل الرمز التشكيلي محل الوصف (2) . وبهذا كانت الصورة الجمالية لدى (كوكان) تعتمد الإيصال الرمزي التعبيري ، كما أنها تمثل بداية الأسلوب الفني المستمد من بيئة بدائية كما في الشكل رقم (11) .



ومن خلال الرؤية الذاتية الفيزيائية دون استخدام العقل المسطحة والمحدودة بواسطة المفهوم التقليدي ، بل المساحات وبعض العناصر ، المأخوذة من الواقع . فاللون والخط معاً أظهر لديه صورة جديدة في أسلوب التعبير البيئي بهذه الأجزاء التي اقتطعت من الطبيعة بقوة الملاحظة والتجريب دون الخضوع لنظرية معينة . كما في الشكل رقم (12) (3) .

وقد وجد الفنان بعد الانطباعي ، أن الانطباعيين ، قد جروا وراء التسجيل الحرفي للبيئة الخارجية واعتبروا الأساس الوحيد الذي يعتمد عليه التعبير البيئي ، ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تحتملان وجود الشكل الفني الذي يحول هذا الانطباع المجرد الى جسم فني ، فالانطباع هو عنصر أولي للتشكيل العملي ، ولكن الضرورة الجمالية تحتم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد ، ولهذا اندثرت الانطباعية عندما اقتصر على تسجيل الانطباع واعتبرته هدفاً بحد ذاته (4) .



- (1) - أمهر ، محمود : فن التشكيل
- (2) - ريد ، هربرت : حاضره
- (3) - الجباخجي ، محمد صدق
- (4) - راغب ، نبيل : المذاهب

شكل رقم (12)

كوكان ، هناك ميري "There is the Marae" ، 1892م

غير أن عالم (فنسنت فان كوخ Vincent Willem Vangogh) (1853 - 1890 م) المضطرب الذي عاش حياة قلق ومضطربة قد منح خصائص التعبير البيئي في نتاجاته ملامح القسوة والحدية والبدائية بل ان مشاهدته التي صورها تعد أكثر صدقاً في التعبير عن دواخله النفسية ، وهو ساذج عن العالم الذي يحيط به ، يختلف كلياً عن معالجاته التعبيرية البيئية . عن عالم (كوكان) الخيالي الهادئ ، تحركه الضربات اللونية المنفصلة المتحركة والخطوط المتموجة المتكسرة ، المعبرة عن حس داخلي عريق وعن ألم نفسي ينعكس في جميع أعماله (المناظر الطبيعية أو الصور الشخصية) ، التي تحولت ألوانه لتصبح زاهية متألفة بعد أن كانت مظلمة في البداية (1).

وهكذا تظهر طريقة وعي الفنان للطبيعة التي أصبحت تحدد شكل التعبير الجديد الذي تجلّى في أعمال (فان كوخ) باختياره تركيب علاقات معينة (ألفها عقلية أو شكلها تكنيك معين) شهد به الفنان التلاحم بينه وبين وجدان الفنان ، كما هي إدراكية شاملة يتضمن ما يجيش في قلب الفنان من عواطف ورغبات وتصورات وأفكار .

إن مشاهدته البيئية بعيدة عن التسطيح عند تصوير مظاهر الطبيعة ، فعندما يعيب عليه أنه لا يرسم بصورة متقنة يجيب : أني لست معلم رسم لقد تعودت أن أعبر عن الأشياء تبعاً لمزاجي الخاص وشخصيتي ، يجب أن أعبر عن الأشياء من خلال نظرتي إليها وليس من خلال نظرة الناس ، فعلى الفنان أن لا يفهم التشريح فحسب بل يفهم ما يحس به الآخرون في نفوسهم (2). وهذا بحد ذاته يمنح (كوخ) شيء من الاستقلالية والتفرد في تعبيراته البيئية .

وتعد مشاهدة البيئة بعيدة عن تسجيل اللحظة العابرة ، أو الحسية المادية المفرطة كما فعل الانطباعيون ، بل هي تجسيد لقيم رمزية وتعبيرية ، تطفح بالمشاعر الإنسانية والتي تصل الى أبعد حدود المأساة . وللتعبير عن هذه المشاعر الإنسانية يختار (فان كوخ) الألوان الاصطلاحية الملانمة دون تقيد بالعالم المرئي . كما في الشكل رقم (13) . ويشرح ذلك بقوله : "بدلاً من أن أنقل ما هو أمام ناظري ، فأنتني أستخدم اللون اصطلاحياً للتعبير بقوة عن نفسي". أي أنه يستخدم هذا اللون ليصف (الانفعالات الإنسانية المخيفة) ، متخطياً كل مفهوم وصفي أو صوري للشيء المرئي (3) . فالبيئة كما يراها (فانكوخ) لا تقتصر على المادي ، بل تتعداه الى الشعور والتأمل الداخلي ، بحيث يتحرر الواقع من عوائقه المادية والارتفاع به نحو السامية والأهداف الروحية .



ص 175 - 280 .

- (1) أمهز ، محمود : فن التصوير
- (2) ستون ، أرفيخ : حياة فانكوخ ،
- (3) أمهز ، محمود : فن التصوير المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 60 .

شكل رقم (13)
فانكوخ ، ليلة مقمرة ، 1889

إن المأساة التي كان يعيشها (فانكوخ) لم يجد لها ظاهر مرئي لكي يجس أحساس ما يشعر به من خلالها مما جعله يستخدم ألواناً اصطلاحية يعبر بها عن طريقة جديدة ليصف الانفعالات الإنسانية ، متخطياً كل المفاهيم التقليدية للتصوير المرئي ، بإثارة شعوره الداخلي الذي عبر به عن عمق دواخله بلون اصطلاحى يمثل تجلي الصورة النفسية التي اعتمدت نفسها بداخل (فانكوخ) مما اضطرت تحولاً في أسلوب وطريقة التعبير البيئي سيكولوجياً . وكانت التقنية الخشنة والكثافة اللونية التي يضعها بانفعال أبعدت عنه استعمال الألوان المائية بشفافيتها كونها لا تعبر عن مزجها الحاد بقوله : "أن الألوان المائية ليست وسيلتي في التعبير أن ما أرسمه بقلم نجار يعبر أكثر"⁽¹⁾. كما هو واضح في الحزوز الطولية العميقة بين ثنايا اللون الكثيف .

لذلك وجد (فانكوخ) في اللون تأكيداً ذاتياً وليس مجرد انعكاسات تتأثر قيمتها بالضوء فقد اعتبر أن الهالة التي تتكون من أشعاع اللون وارتعاشه بتجاوز الألوان المضادة ، ترمز إلى شيء جوهري وأبدي⁽²⁾ . في ضوء اكتشاف (كوخ) لمدى تشكيلي جديد مستقل عن المنظور الذي فرضته النهضة . وذلك بالتعبير عن المسافة أو المدى الفضائي لا بواسطة الخط أو مزج الألوان وتدرجاتها ، بل بواسطة قيم الألوان الصافية المستعملة لذاتها . مما أظهر سلماً ثابتاً للقيم اللونية المطلقة . والتمهيد لخلق لغة فنية جديدة ، فاللون الصافي بحد ذاته يجسد مسافة ما ، كما يجسد بعداً أو قريباً . هذا التجسيد (العفوي) قلب التقنية كلها لم يعد اللون بحاجة إلى تحديد ، فهو يعبر بحد ذاته ، عن البعد الفضائي باستخدام البقع اللونية⁽³⁾ .

وبذا فإن الفنان الانطباعي يواجه سيلاً من متغيرات البيئة أو الوسط الخارجي التي تستدعي منه عين راصدة وحساسة لفحص اللحظات بتحولاتها التي تشكل ديمومة لا تنتهي تمثل روح العمل الفني بفعل إسقاط الذاتي على هذا المتحول تعبيراً عن مفردات البيئة والتي بدت تأخذ مسارات أخرى من رؤى وتقنيات وطروحات جديدة .

فقدم (جورجيس بيير سورا (George Seurat) (1859-1891م) ، و (سينياك (Paul Signac) (1863-1935م) و (كروس (1856-1910م) ، وكلهم عملوا على انفراد ولكن في الاتجاه نفسه بتقديمه بديلاً تقنياً دقيقاً ومنضبطاً بدل اللانظام والعشوائية في تسجيل الانطباع ، برويتهم أن وسائل الانطباعيين لم تكن دقيقة ، لأنها قائمة على أسس تجريبية وغريزية ، لقد شعر (سورا) أن هناك شيئاً جوهرياً أكثر أصالة وعمق ينبغي أن يحل محل طريقة الرسم الانطباعي الخاطفة⁽⁴⁾ .

وطبقاً ونظرية تجزئة الضوء إلى عناصره اللونية التي قام بها (أوجين شيفرول) ، وعلى أساس هذه النظرية أبتكر (سورا) تكتيكاً جديداً عرف بأسم (التنقيطية) ، شمل ذلك تفسير الألوان في مشهد البيئة الطبيعية إلى عناصرها الأساسية ، ونقلها إلى الكنفاس بحالتها الخالصة أو الأولية ، بضربات فرشاة صغيرة أو بنقط تاركاً لعدسة المشاهد واجب إعادة تكوين الألوان (كخليط بصري) . وغرضه من ذلك كان المحافظة على ألوان مشهد البيئة الطبيعية ، وهي على حقيقتها وحيويتها⁽⁵⁾ .

هذه النظرية التي تتحول بمقتضاها البنية إلى مجموعة من الذرات بما يماثل نظرية (المونودات) لدى (لايبنتز) للوصول إلى فن أكثر اكتمالاً لا يرضي العقل ويفتن العين بدقة ألوانه وأشكاله المحددة بعناية ، التي توفر الإحساس بالحجم الأقل اعتماداً على النمذجة منه على التشكيل الخطي ، حيث المرء لا يلتفت إلى تعبير المحاكاة بل إلى التعبير الناشئ من لعبة الخط واللون ، وفي ذلك لم يعتمد (سورا) على التجربة البصرية المباشرة ، بل اعتمدوا على المعرفة النظرية العلمية فهو لم يعزل العناصر البصرية عن تصوراته الذهنية⁽⁶⁾ .

(1)- Treble-Rosemary, Vangosh And His Art, The Hamlyn Publishing Limited, London, p.280-283.

(2) - جرداق ، عبد الحليم ، تحولات الخط واللون (مدخل إلى ماهية الفن الحديث) ، دار النهار للطباعة والنشر ، بيروت ،

1975 ، ص 28 .

(3) - أمهز ، محمود : فن التصوير المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 61 .

(4) - باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 77 .

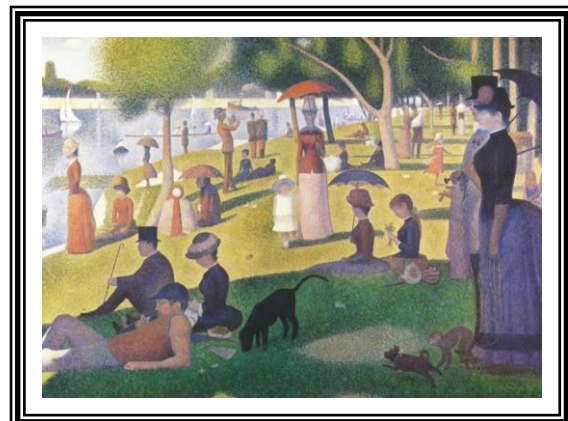
(5) - ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 22 .

(6) - مولر ، جي أي ، وأيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 57 .

والواقع أن ما أضفى أهمية خاصة على الحركة لم يكن (الطريقة العلمية الدقيقة) بل الجزء الذي لعب دوراً في تحرير اللون ، والأهتمام الجاد الذي أولته الحركة من عملية الجمع بين اللون والخط معاً⁽¹⁾ . ويتصل شكل التعبير البيئي بالمنهجية المفرطة بعيداً عن أفراطات وتلقائيات الذات في مزج الأجزاء المكونة للشكل المتمظهر أمام العين وتفسيرها ألواناً متصلة بعد التحول الذي أعتري الوجود المادي مما جعل للذرات شكلاً تعبيرياً مختلفاً بواسطة الجزء (النقطة) ، في أظهار الصورة الجديدة التي يكبت فيها الفنان عواطفه وتمنعه من التعبير تلقائياً عن أحاسناته المباشرة . كما في الأشكال (14 - 15) . وهكذا أعاد (سوراه) الى الأجسام تلك الكثافة أو تلك (الكينونة) التي لم يلبث أن جعل منها (سيزان) - بأسلوبه الخاص - عماد فنه ، والتي كانت قد أوشكت أن من أيدي التأثيريين بسبب حصر اهتمامهم في نقل الصورة السطحية العابرة التي تتراءى للعين عند اللحظة الخاطفة . وقد نجح (سوراه) في ذلك دون التضحية بشيء مما في ألوان التأثيريين من رونق وفتنة . على أن هذه الكثافة التي تتميز بها الأجسام في لوحات (سوراه) ، قد اقترنت بتفتيت هذه الأجسام الى جزئيات من الألوان وهذا التفتيت كان بمثابة النواة التي نشأت منها المدرسة (المكعبية) ، بعد ذلك بنحو عشرين سنة⁽²⁾ .



ش
جورج



جورج

التعبير البيئي بين الوحشية(*) والتعبيرية :

بدأت (التعبيرية) في مفهومها العام ، بوصفها توجهاً فنياً عاماً أو طريقة في التعبير نجدها في مختلف مراحل التطور الفني ، بدءاً بكهوف العصر الحجري حتى خمسينيات القرن العشرين وصولاً الى التعبيرية التجريدية . الا أنها كحركة فنية ذات مدلول محدد ورؤية تعكس مفهوماً وادراكاً خاصاً للعالم ، لم تتحدد أطرها ومفاهيمها الا مع بداية القرن العشرين ، بعد أن مهد لها فنانون من القرن السابق ، من الذين اصطبغت أعمالهم ببعض ملامح التعبيرية . بدأت تتوضح ملامح التعبيرية ، في محاولتها لتخطي القيود الموروثة . بل التخلص منها والثورة عليها ... مطالبة باستقلالية الخلق الفني المطلقة ، بالتححر الفني في اختيار الأشكال الملائمة ووسائل التعبير الفنية لأدراك العالم المحيط بنا .

وتعد التعبيرية مخالفة لفكرة التعبير الحسي الملموس عن الموضوع ، فكرة قديمة وسائدة قبل الأنطباعية بقرون ، جرى التأكيد عليها مرة أخرى من قبل التعبيرية ، على الرغم من خروجها على التقاليد الأكاديمية للشكل وتحريفها المتعمد للأشكال ، اذ عولت على بث مختلف الخواطر الإنسانية والمشاعر والنوازع للحصول على تعبير أوقع في النفوس⁽³⁾ .

(1) - المصدر نفسه ، ص53 .

(2) - نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص79 .

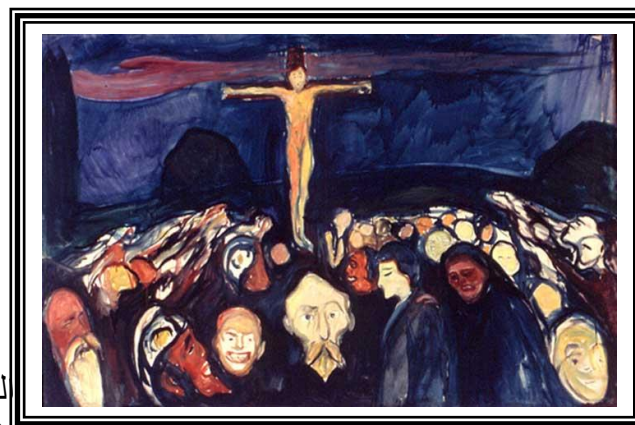
(*) - الوحشيين: مصدر الكلمة (وحوش) مزحة أطلقها الناقد (لويس فوكسيل) في أثناء معرض الخريف 1905 م عندما أشار الى تمثال (البير مارك) النهضي الأسلوب المعروض الى جانب أعمال (ماتيس) بقولهم (دوناتللو) بين الوحوش. للمزيد

ينظر الموقع الالكتروني : <http://www.awu-dam.org/esbo>

(3) - إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، 1974 م ، ص171 .

وقد نمت رؤيتهم بأساليب متنوعة ، باجتماعهم على أن يكون هدفهم أساسياً واحداً ، أن يضعوا على القماش ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس ، بتجزئتهم عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم ، أكثر من أن ينصاعوا الى ما تقرضه الرؤية عليهم وحسب (1) .
فهي فن لا يحاول أن يصور أو يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية ولا أي فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق ، ولكنه يحاول أن يصور المشاعر الذاتية للفنان ، فهو تعبيرى بالتحديد ، ولا ترتبط مظاهره بأية مراحل زمنية . ويعتبر الهولندي (فانكوخ) مثله في ذلك مثل أي فنان آخر مؤسس التعبيرية الحديثة ، وكان النرويجي (ادوار مونش) (Edward Munch) (1883 - 1944م) هو أكبر روادها نفوذاً وتأثيراً ومؤسس المدرسة الألمانية الخصب (2) .

منطلقاً من الوحدة التي يعانها الإنسان تجاه قوى الطبيعة ووسط جموع المدن المتدفقة في المدن الكبيرة ، تُولف تجربة قاسية لهذا الفنان ذو الطبع المكتئب القلق المتشائم ، الذي عبر عنه في رسمه بخطوط تمتد بعيداً ، وتنتهي بسوداوية ، وباستعمال ألوان تجنّ الى الماضي حتى عندما تكون براقية ، رغبة منه في التحرر من ضغوطات الواقع المزيف والأنعتاق بعنف من طغيان الظواهر لالتقاط الجوهر والدلالة الخالدة للأشياء . كما في الشكل رقم (16) ، فالرؤية الداخلية هي الرؤية الحقيقية ، والتفسير الذاتي للأحداث هو الذي يتيح لها الوصول الى الحياة الحقيقية التي تنمهي مع الذات الإنسانية (3) .



وفي نتاجاته يعمق (مونش) التنعيم اللوني، وغلق الشكل عن طريق الخط المكرر مما يضفي على الأشياء عمقا لا يروى (4) . وبهذا أراد (مونش) أن يظهر اهتمامه بالعالم الداخلي والتأمل الميتافيزيقي الراض تقويم العالم كما هو وأتخاذ موقف ذاتي غير معتمد على الصفات والقيم الشكلية ، بل المضمون الانفعالي في أظهار شكل التعبير الداخلي .
الذي عالجه (مونش) وفقاً لرؤية ذاتية نفسية رمزية ، أبعدته عن إنشاء علاقات نصية حسية ذات طابع تشخيصي ، نحو علاقات تجريدية انطلاقاً صوب فكرة مطلقة كلية من شأنها أن توصل خفايا الذات الى ذات الآخر ، لتعمق الإحساس بمآسي تمس الإنسانية على حد سواء (5) . ويرى الباحث أن كينونة (مونش) تمثلت بشكل رمزي للتعبير عن الذات بشكل موضوعي ، منح شكل التعبير البيئي تمظهراً رمزياً تنمهي به الذات مع الموضوع .

إن التعبيريين يتخذون من اللون كإمكانية تعبيرية يحملونها شحنات وجدانية نفسية وهم يحرفون الأشكال ويؤولونها للغاية نفسها . وإن اتصالهم بفنون البدائيين والهمج ، يركز على هذا الهاجس التعبيري الذي يفتش عن الأشكال البشعة ، لتأدية الحالة التعبيرية المرادة بشكل فوري ومباشر (6) .
إذ أن أقصى ما يطلب من الفنان هو أن يُوصل من خلال الشكل أحاسيسه المحتمدة ، غير عابئ بالمواصفات الشكلية وما قد يصيب الشكل من تشويه (1) .

(1) - مولر ، جي أي ، وأيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 101 .

(2) - ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 246 .

(3) - أجيل، هنري : علم جمال السينما ، ت : إبراهيم العريس ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ب ت ، ص 72-75 .

(4) - مبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن على ضوء نظرية هربرت ريد ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، 1973 ، ص 35 - 36 .

(5) - فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، دار المعارف بمصر ، 1962 ، ص 86 - 87 .

(6) - جرداق ، عبد الحليم ، تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث) ، المصدر السابق نفسه ، ص 80 .

فالفنان التعبيري حاول أن يعبر عن الأزمات الذاتية أو بإسقاطه على التعبير البيئي مانحاً إياه شكلاً بعيداً عن المقولات الذهنية ، بما يتلاءم والاحتدام النفسي الذي يتصارع به الفنان مع دواخله لإظهار صورة الواقع الداخلي للفنان معتلية العمق في التمثيل الخارجي لها .

بمحاولة تقديم الأشياء ليس كما تظهر للعين أو للفكر أو للمخيلة ، بل هي من وجهة الإحساس السيكولوجي ، أنها تظهر حقيقة النفس كما تظهر التكيفية حقيقة الشكل . فالوحشيون الفرنسيون يوظفون اللون من ناحيته التزيينية الزخرفية . كونه يلعب دوراً توفيقياً تركيبياً لا بوصفه ذا صفة تمثيلية وإذا كان هناك من موضوع عند الوحشيين ، فهو الألوان ذاتها كجوقة يتعالى صوتها بما فيه من صرخة الحياة وزهوها . يتضح من ذلك أن المثل الأعلى للفنان تحول إلى الذات لكي تعبر عنه بتصورها الخاص ، الذي فاض به التعبير البيئي نماذج وأساليب لم تتحدد ، لذلك نرى تداخل هائل بين الأساليب الفنية ، رغم تأثر الفنان التعبيري بالتراث السابق والمعاصر ما رآه منسجماً مع روحه الألمانية الميالة لكل ما هو غريب وخيالي وباطني ، نسبة إلى الروح الفرنسية الميالة إلى الانفتاح والتنظيم .

فالواقع بالنسبة للوحشيين محض مبرر شكلي يخضع كلياً لسلطة الوجدان، فكانت اهتماماتهم جمالية صرفة ، تعتمد على المساحات اللونية المنسقة ذاتياً ولا تحتل مقارنة مع الواقع ، فقد كان الوحشيون أحفل بالقيم الجمالية لذاتها . فالوحشيون نقلوا الألوان بحدة دون تخفيف، فجاءت ألوانهم مقصورة على الأساس الصرف. كما في ألوان السجاد والأواني الزجاجية والأثاث الشرقية، جاعلاً منها مادة خلقه وغايته (2) .

ومن هنا فإن الناتج الفني يستحيل إلى وسيلة اتصال بالآخرين ينقل إليهم مشاعر الفنان وأحاسيسهم وأفكاره من خلال رؤية محددة للعالم ، وبحيث يصبح التعبير أساساً أرادة الفنان الخلاقة ومفهومه الفني ... وقد عبر التعبيريون الألمان عن اهتمامهم بالجانب الاجتماعي والإنساني ، والمسائل الأخلاقية والدينية والجنسية ، باعتمادهم هيمنة الحدس والمخيلة ، هيمنة الرؤية على المعرفة الذهنية ، وإسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والإنسان ، وكذلك على الشيء الممثل . وكما يقول ريد : " في عمق الحس الشمالي اتجاه نحو الفردية وتكرس الوحدة " ، حيث أن الفرد يعي اعتزاله وحالة انفصاله ويمكن مضاعفة هذا الوعي لدرجة نسيان الذات أو ازدرائه لها . غير أن المخرج الأكثر شيوعاً لمثل هذه الفردية هو الاعتزال الإرادي للفنان وأيمانه بذاتيته الخاصة ، وفي تأمله الباطني حيث يجد الإلهام (3) .

أي أن الفنان عليه التعبير عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله وليس بنسخ الواقع (البيئة الطبيعية) كما هو عليه ، وأن العلاقة بين الوساطة وفعل التعبير ، إنما هي علاقة باطنية ذاتية ، ذلك أنه لا بد لفعل التعبير منه أن يستخدم دائماً مادة طبيعية .

وذلك لغرض تصوير الطيف العميق من الواقع المشوه في محاولة للدمج بين الإحساس الداخلي والواقع الخارجي مهما يكن ، وهذا ما أعلن عنه (هنري ماتيس Henri Matisse) (1869 – 1954 م) بقوله : " أول ما أهدف إليه هو التعبير ... ذلك إنني غير قادر على التفارقة بين الشعور الذي أملكه للحياة وطريقة التعبير عنه ... والتعبير عن طريقة التفكير لا يحتوي على العاطفة التي يعكسها وجه الإنسان على المرأة ، ولا الإيماءة العنيفة الخادعة . كل إجراءات صورتني معبرة ، وقد احتلت الأشكال والأشياء الفراغات حولها ، وكل يلعب دوره . فالموضوع هو فن تنظيم مختلف العناصر التي تتوفر للفنان للتعبير عن مشاعره بأسلوب زخرفي " (4) . وبهذا أخذ التعبير البيئي شكل لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه الإنسان ، أو ما تبديه أي حركة عنيفة ، بل أن ترتب الصورة أخذ الجانب التعبيري .

وهكذا حاول (ماتيس) أن يمثل ذلك بصرياً من خلال تماهي عالمه الداخلي بالخارج ، إذ يرى أن الفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً من كيانه ، ومن ثم يسقطه على اللوحة بخصوصيته الذاتية ، وبألوان يعتمد فيها الملاحظة والحساسية والخبرة المشهور بها (5) . التعبير لديه أستخدم تكثيف الإحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها .

(1) - أسماعيل ، عز الدين : الفن والأنسان ، ط1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص167 .

(2) - بهنسي ، عفيف : أثر العرب في الفن الحديث ، المطبعة والجريدة الرسمية بدمشق ، دمشق ، 1970 ، ص129 .

(3) - أمهر ، محمود : فن التصوير المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، 1981 ، ص80 .

(4) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1963 ، ص111 .

(5) - عبد الحميد ، شاعر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت

، 1987 ، ص109 .

مستمدة المعنى من تحرر (ماتيس) من الرسم التقليدي فتلويناته بدت تظهر بشكل مباشر من الأنبوب، ووضعت على حدة بتراكبات لونية سميكة وثقيلة بحجمها الكبير (1).

ويرى (ماتيس) أن التعبير: "لا يمكن أن يوجد في الانفعال"، أن التعبير في كامل ترتيب اللوحة والنسق بين الأجزاء، فالتكوين هو فن الترتيب بروحية تزيينية لعناصر مختلفة بالتعبير عن العواطف، فالعمل الفني يتضمن تنام في جميع الأجزاء" (2).

يتضح من ذلك أن التعبير البيئي بالنسبة لماتيس هو التكوين الذي يشعر معه بالمتعة في التشكيل بين المساحات، لما لعالمه من خصوصية تختلف عن الواقع من حيث هو عالم من الخيال المنظم، مبيناً أن الواقع الحقيقي يختلف عن الرسم فلكل واقعه الخاص به.

لقد أخذ التعبير مع (ماتيس) يتمحور حول الشيء في ذاته، الذي يبدأ بداية جديدة من الأشياء، فالفنان الحديث لم يعد يعتبر الصورة كبديل للواقع بل هي شيء له كيان خاص يتجاوز مع الفنان معرفته المعتادة بالأشياء، التي فسحت المجال لحرية الخيال والدينامية في الصور واختلاف التراكيب. من ذلك يقول (عمانوئيل كانت): "أن العالم الخارجي هو المعطى الخام الذي يجب تمثله ودمجه، أنه فكر لم يتناوله فكر بانتظار فكر من شأنه أن يمنحه معنى وقيمة" (3).

يتضح من ذلك أن التعامل الذاتي للفنان باستخدامه التصعيد العالي للون منحه حرية أوسع وفسح أمامه مجال أكبر لخلق أسلوب جديد أنعطف به بولادة شكل جديد سجل به الفنان التعبيري تمظهراً آخر، بتحرير اللون من الواقع والقواعد بجعله ضرورة جمالية وتعبيرية، للبحث عن الحقيقة الباطنية خلف المظهر العياني للأشياء للتعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، بنبذه الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية.

وتتناسب هذه الطروحات مع مفهوم (ريجل) هذا المفهوم الذي يربط تطور التعبير بالاستقطاب الأبدي التقليدي بين الروح والجسد. وبناء على هذا المفهوم فإن الروح وأفكارها البحتة تحت قشرة الصور الحسية، وبفضل الخواص الأبدية الإلهية التي تتصف بها النفس فإنها ترتفع من الأفكار الحسية الموضوعية إلى حيث المفاهيم الذهنية الذاتية (4).

أن التعبيرية أنما تخاطب الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني، كبديل عن الخطاب العقلي، وإسقاط الذات على الإحساس الشعوري، الذي جعل الحاجة مع الفن التعبيري شكلاً مغايراً يعبر بعمق عن المشاعر التراجيدية التي تكتسح الذات الإنسانية، فأصبح الفرد المنتج والقارئ في اللحظة ذاتها. فالذات المبدعة تعمل بآليات حرة وتحولات أسلوبية يشترك فيها الخيال الحر، وتجاوزت في تلقائيتها وعفويتها سلطة العقل بنشر هذا الإحساس داخل عناصر الذات وعناصر الشكل (5).

وعلى ضوء ذلك يقول (موريس دي فلامنك Maurice de Valmink) (1871 - 1958 م): "حاولت أن ارسم بقلبي وأحشائي دون أن أهتم بالأسلوب، مصراً على أن التأثير اللوني يأخذ أسبقيته على منطق المظاهر" (6).

أما (جورج روج Georges Rouault) (1871 - 1958 م)، الذي برزت شخصيته الفنية عندما أكتشف أن تمرده انبثق من قناعاته الدينية، التي لم يصور بها الأشياء التقليدية، بل ما يحيا داخل روحه المحمومة لدى الصوفي التي عكست عاطفته الجائحة في رسمه، واستمدت حقيقتها الملهبة دوماً من رؤى الفنان وتأملاته، فيما علق في ذاكرته من وهج الزجاج الملون وما يحمله من قيم جمالية وروحية في التعبير، فكان أسلوبه ينحو نحو تحديد الأشكال بخطوط سوداء تتألق الألوان بداخلها في بريق أخاذ. كما في الشكل رقم (17) (7).

(1) - Jaem, Clay, Modern Art . 1890 -1918 , octopus Books Limited ,Loudon , 1978 , p.30

(2) - ريد، هيربرت: حاضر الفن، ط2، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص45.

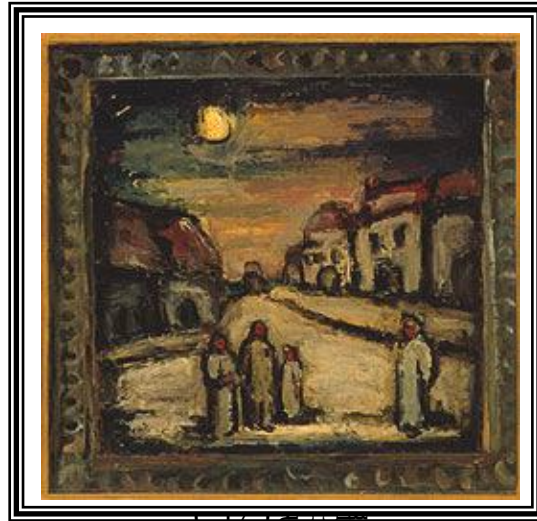
(3) - الكعبي، غسق مسلم: إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2002، ص155.

(4) - مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج1، ت: محمد علي أبو درة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص478.

(5) - الزبيدي، كاظم نوير: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2001، ص136.

(6) - Jean , Clay ,Op.city,p.44.

(7) - مولر، جي أي، وأيلغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق نفسه، ص105-106.



جورج روو، منظر طبيعي، 1936م

لقد عالج (جيمس آنسور James Ensor) (1860 - 1949م) اللون والشكل بحرية لبي بها رغبته الدفينة بالتعبير عن عوالم متخيلة ليس لها وجود، إلا في خبايا الذات، عبر عنها بأشكال صدفية، هياكل أقنعة، مما أضفى على نصوصه وحدة غريبة في الشكل والمضمون شكلت بحد ذاتها طرقاً لأفق التعبير عبر ذلك الدهش بتغريب البنى النصية عما إلفه سابقاً، وباستفزاز ملكة الوجدان واللاوعي لديه، رغبة منه في العودة إلى القيم البدائية واستخدامه الخط والتشويه في الأشكال كوسيلة للتعبير عن دواخل النفس العميقة⁽¹⁾.

فقد أمتاز (أنسور) بالأسلوب الثوري معبراً عن تقنية تشويه الأشكال وعنف اللون اللاواقعي، على حد تعبير (فورنغر): المبدأ الذي أتبعه الفنانون الألمان هو (واقع غير طبيعي مشوباً باللاواقعية)⁽²⁾.

فيما دفعت سرعة (إميل نولده Emil Nolde) (1867 - 1928م)، نصوصه إلى أن تبدو وكأنها صممت على عجل، عبر استخدام ضربات فرشاة عريضة، أوحى بقيمة تعبيرية اتسمت بالغموض والخشونة، وبرغبته في البوح عن غربة الذات وعزلتها، في عالم لا تنال منه إلا الرعب.

ويتضح من ذلك أن الفنانين التعبيريين قد سحبهم تدرجهم في التعبير عن ذاتهم العميقة وصولاً إلى الأشكال خالصة في التجريد، بابتعادهم عن العلاقات الحسية التي تحيل إلى الواقع، معتمدة الوجدان والمخيلة في إظهار التعبير. ومقربين بحقيقة مفادها "أن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي"⁽³⁾.

فضلاً عن أن الوحشيين والتعبيريين قد لجئوا إلى مصادر مباشرة ومشاركة تمثلت ببعض فناني نهاية القرن التاسع عشر، أمثال: (فانكوخ، كوكان، مونش، تولوز لوترك...) كما أن فناني (الجسر) قد مروا جميعهم تقريباً بمرحلة أولى (1905 - 1907م) قريبة من الانطباعية المحدث وأسلوب (فانكوخ).

يتضح مما تقدم أن التعبيرية لم تنقيد بتسجيل الانطباعات في أظهار شكل التعبير البيئي، وإنما اعتلت التعبير بقوته الكامنة للتعبير عن العواطف والأحاسيس الانفجارية، بدلاً عن التعلل الموضوعي في محاولة لدمج الداخل بالواقع الخارجي، بحيث أصبحت اللوحة جزءاً من كيان الفنان الذاتي، مثلما عبر عنه (ماتيس) قاصداً التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء. فضلاً عن ذلك أرادت التعبيرية مخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني ليصبح الشعور بديلاً عن التفكير، في أظهار ما يختلج الذات المنفعلة بصورة تأتلف المضمون الداخلي للذات بعيداً عن الواقع الحسي. إذ استخدمت الألوان كما هي في أنبوبة الألوان من دون مزج أو خلط معتنقين البساطة التي تستلزم العودة للحياة البدائية البسيطة، فقد بدل الوحشيون البيئة وبنيتها التركيبية واقتروا بيئة محمولة على بنية الذاتي لا الموضوعي.

(1) - د. أمهر، محمود: فن التشكيل المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 80.

(2) - أمهر، محمود: فن التشكيل المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 81.

(3) - ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2003، ص 84.

التكعيبية:

يلاحظ مما سبق إن هناك جملة من التحولات في صياغة بنى التعبير البيئي ومرجعيات ذلك عديدة منها اختلاف في الرؤى والأساليب والتقنيات وطرق استقبال ومعالجة حيثيات الوسط البيئي كمدر ك يعد محركاً أساسيا في فن التصوير .

أن المصدر الحقيقي لاتجاه التكعيبية يعود فيه الفضل الأول الى فنانى الفطرة من البدائيين فيما قبل التاريخ ... حيث كانت وسائلهم التلقائية الفطرية تقودهم الى اتخاذ طريقة مبسطة للتعبير عن صور الكائنات في بيئتهم المحيطية ، والتي يدفعهم إحساسهم الجمالي أو دوافعهم الدينية والسحرية الى تصويرها ، ومن ذلك كان استلهم (سيزان) لجذور التكعيبية وإتباع خطاها من قبل (بيكاسو) و (براك) بما أنطوى عليه أنتاجهم المتنوع الذي فتح الباب على مصراعيه ، لشتى القيم الفنية التي يقوم عليها أنتاج الفنانين المعاصرين⁽¹⁾ .

أنه الاتجاه الذي يتخذ أوضاع التكعيب الهندسي القائم على نظرية التبلور التعدينية التي تقوم على ما وصل اليه المشتغلون بالتعدين ، من أن جميع المعادن البيئية بما فيها الأتربة التي تدخل فيها عناصر معدنية ، تأخذ حبيباتها أشكالاً هندسية التكوين والى جانب ذلك ظهرت الفكرة القائلة بأن الخط المنكسر يعتبر أقوى تأثيراً من الخط المنحني في الرسم⁽²⁾ .

الا أنه مع تطور الإنسان على درج التقدم والخبرة الفنية ، كان لابد لتلك الأساليب الفطرية الساذجة أن تدخل في طور العقل على ضوء العديد من المحاولات والتجارب التي قام بها الفنانون عبر العصور ... وإذا كانت الحركة التكعيبية قد قامت تسلك طريقها على يدي كل من (بابلو بيكاسو 1881 - 1973م) و(براك Georges Braque 1881 - 1963 م)، فهي في الأصل اتجاه يعتمد الى اتخاذ حركة مضادة للتأثيرية " التي تصور الجانب العرضي من الأشياء ، دون النظر الى مضمونها أو موضوعاتها " وهي على هذا النحو قد بدأت من تلك البداية التي بدأت منها الفنون المصرية (ومن حيث الخروج على المألوف من تلك الأوضاع الممعة في المطابقة الواقعية) إلا أنها مع ذلك وجدت بغيتها في الفن الزنجي ، لأنه كان في بعض جوانبه يسلك طريقاً تعبيرياً ، مستخدماً الأوضاع الهندسية التكعيبية ، في الكثير من نماذجها الفنية⁽³⁾ .

ومن هنا نجد أن الفن التكعيبى لم تكن حركته الفنية بمظاهرها المتعددة ، التي تمخض عنها أنتاج كل من (بيكاسو وبراك) ، قد ظهرت فجأة الى حيز الوجود ، إنما صدر عن حركات فنية تطويرية ، شقت طريقها عبر التاريخ منذ عهود البداية في مراحل تاريخية الى أن بلغت ذلك المستوى الإبداعي الذي تتسم به الفنون المعاصرة في القرن العشرين .

ويأخذ التعبير البيئي لدى الحركة التكعيبية كمدر ك يتم معالجته عبر جملة من التحولات أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلي (الهندسي)، كونه حاملاً لقوة روحية من أجل تحقيق رؤية متجانسة وقريبة من مقولات العلم. والحق أنها تخلت عن كل مفاهيم الواقعية البصرية وأهملت كلياً المنظور (التقليدي) والنمذجة ، لذا حطمت المعنى من أجل الشكل الحامل له بما يعكس الابتعاد عن الحسي . كان التكعيبيون أول من أدرك تماماً بأنه : باختيار زاوية نظر مفردة يراها الناظر في لحظة سكون . أما اليوم فالإنسان المعاصر يتحرك من مكان الى آخر بسرعة مطردة ، والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة . هذا التعقيد هو ما سعى التكعيبيون الى نقله على قماش اللوحة بوضع ظواهر الأشياء المتعددة جنباً الى جنب على السطح المستوي ذاته ، بحيث يتعذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد ، بينما في مقدور الذهن أن يوحداه من جديد .

بتقسيم الأشكال الطبيعية للشيء في مساحات مسطحة ، وبتمثيل الشيء من مختلف وجوهه في آن واحد ، محاولة للتعبير عن حقيقة مطلقة لإعطاء صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية ، التي تم إعادة بناء الصورة فيه بحسب ما تقتضيه لا وجهة النظر المقابلة للمشاهد أنما بنيتها الهندسية الداخلية الخاصة . أي أن التجربة الحسية تخضع دوماً لمراقبة ذهنية أدت ، بالضرورة ، الى استعمال الأشكال الهندسية التي تشكل أحد أبرز سمات التكعيبية⁽⁴⁾ .

(1)- حسن ، محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بت ، ص 117 .

(2)- حسن ، محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 118 .

(3)- حسن ، محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج 1، ط 1، دار الفكر العربي للطباعة النشر ، 1974 ، ص 211- 212 .

(4)- د . أمهرز ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 91 .

تلك المرحلة أصبحت تدعى فيما بعد (بالمكعبية التحليلية Analytical Cubism) ، كان يلجأ الرسام الى تجزئة عناصر التعبير البيئي سواء كانت وجهاً أو منضدة أو أناء ... الى مكعبات ، ثم تجميع هذه المكعبات وكأنها أحجار منحوتة ، في بنيان جديد ... بغية الكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي ، الذي أظهره (براك وبيكاسو) بتلاعبهم بهذه المكعبات من أجل التوصل الى صورة تدل على (الهيكل) الأساسي الكامن من داخل الجسم أو الموضوع المرسوم ، الذي أصر التكعيبيون على أنطاق الشكل (الفورم) بلغته الخاصة ، بالرغم من تحطيمهم للشكل الطبيعي أو (تحريفه Distortion) ، بإغفال الألوان ، مقتصرين في الأغلب على درجات اللونين البني والرمادي ، متخليين عن الأطر التي تحد البصر ، داعين المشاهد الى التوغل داخل اللوحة، ورؤيتها من جميع الزوايا في آن واحد (1).

مما جعل موضوع الصورة التي تمثل الشيء الخارجي هو مجرد حجة للإنشاء والتركيب ، واعتبار الكون المرئي ما هو إلا تجريد لكون مكثف ، وأن الرسام التكعيبى يؤمن بأن اللوحة يجب أن لا تكون مجرد للتفسير السطحي الذي تمنحه العين عن العالم ، بل صورة عن الواقع كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفة " فاللوحة التكعيبية يراد لها أن تقدم إدراكاً أعمق لطبيعة الأشياء من اللوحات التي تكتفي بإظهار الشكل الذي تبدو عليه الأشياء نفسها ، والفنان التكعيبى كان لديه شكل داخلي في معرفة الواقع " (2) .

وبهذا لم يقتصر الفنان التكعيبى على التأثيرات الفردية المباشرة بمعزل عن المسار العام للحركة الفنية التي يمكن أن تتبع مراحل تطورها الحديثة منذ أواسط القرن التاسع عشر ، وهذا التحول الفني الهام سواء في الرؤية والإدراك البصري أم في وسائل التعبير عنها لا ينفصل بدوره عن الظروف الاجتماعية التي هيأة له بفضل ما طرأ عليها من تبدلات حاسمة في المجالات السياسية والاقتصادية والعلمية . التي انعكست على تغير ظاهرية التعبير البيئي بما يتلاءم والتحول الذي تجلت به صورة التكعيبية .

والتي تحددت باتجاه تطور ، حسب موقف (ريد) إزاء التكعيبية - الأول يهدف الى تفريق الإدراك وإعادة بناء الشكل على نهج قوانين التصور والثاني يدعم المعطيات السيزانية بخصوص (التنفيذ الواعي) و (البناء على نهج الطبيعة) وهذا الاتجاه هو استمرارية الأخذ بمفهوم الواقعية الذي يقودنا من (سيزان) الى التكعيبية الى مفهوم تشييد بناء مستقل ليس هو بتنفيذ (الموتيف) (*) بل خلقه (3) .

فتورة (بابلو بيكاسو Pablo Picasso) (1881-1973 م) تجلت فيها إلغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية ، الرؤية التي كانت مرتبطة بقوانين المنظور، فجعلها (بيكاسو) مرتبطة بالرؤية المتحركة المرتبطة بالمكتسبات الذهنية والخيالية ، فقد أخذ يصور الأشياء من الداخل والخارج من الأمام والخلف من الأعلى والأسفل ، ولهذا كان ثائراً وليس مُشوهاً، ثار على بنية الشكل وعلى السكونية في الموضوع ، حيث يقول: " لم أعتبر الفن وسيلة للترفيه والتسلية، لقد رغبت عن طريق الرسم أن أتوغل أكثر في فهم العالم والناس " (4). بإدخال الأشكال الواقعية مثل قصاصات الجرائد ورقائق الخشب وورق اللعب والرمل والرقائق، ما عرف بـ(الكولاج) أذ أخرج (بيكاسو) وبراك التكعيبية التوفيقية أو التركيبية(**) (5) .

(1)- نيومايير ، سارة: قصة الفن الحديث ،المصدر السابق نفسه ، ص138 .

(2) - Lambert , Rosemary , History of Art , The twentieth century ,Cambridge university press – Cambridge , 1987 , p . 28 .

(*)- الموتيف : فكرة الموضوع الرئيسية في العمل الفني والأدبي . للمزيد ينظر : ريد ، هربرت : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1994 ، ص8 .

(3)- مبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن على ضوء نظرية هربرت ريد ، المصدر السابق نفسه ، ص58 .

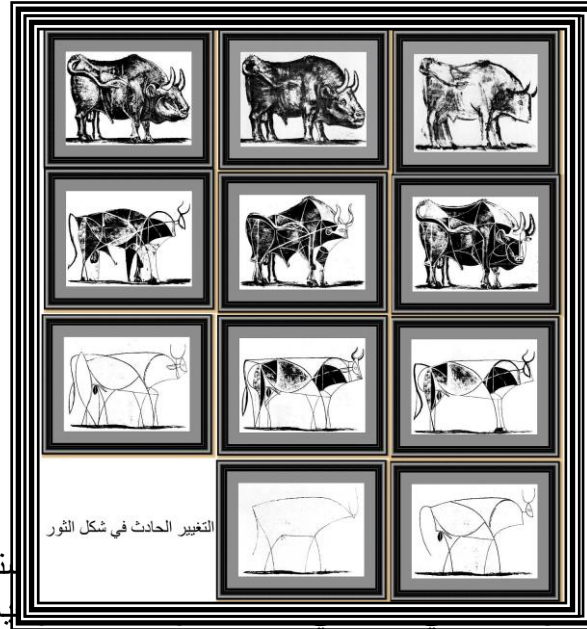
(4)- بهنسي ، عفيف ، الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، 1973 ، ص115 .

** التركيبية : هي عملية تطعيم وتلفيح اللوحات التكعيبية السابقة التي وصلت الى تهميش الموضوع الأصلي بالمرّة ، بعناصر الواقع الجاري .

(5) - فلانجان ، جورج : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاح ، القاهرة ، دار المعارف المصرية ، 1962 ، ص256 .

فالتكعيبيون فتنوا الأشكال من وجهة نظر أخرى ، ففتفتهم تسجيل متلاحق لمجموعة حركات تحدث في فترة زمنية متعاقبة أرادوا أن يسجلوها في العمل الفني الواحد، بسطوح متعددة المساحات " السطوح المتراكبة وفق صفيحات ذات ضلوع كما ضلوع الماس المنحوت"، وهو طابع مرحلة في التكعيبية التحليلية⁽¹⁾. التي تضمنت روح التقصي ، والتشريح للشكل ، تركزت هذه المرحلة على بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويري ، بتفكيك عناصر العالم الموضوعي ، بشكل تحليلي ليمنح المتلقي تعبيراً بيئياً ، داخل تقاطع الشبكة الفضائية ذات البنية المتناغمة التي تغطي مساحة اللوحة كلها ، عن طريق تداخل الرؤية الجبهية والرؤية الجانبية في المشهد العام ، مع الاحتفاظ حتى بعد التفكك بالعناصر الأساسية التي تتيح لنا إمكانية التعرف إليها : (كالعين ، والأنف ، والكأس ، والقنية ، والآلات الموسيقية ...) إلا أن ما يصوره الفنان التكعبي ليس هو بالضبط ما يراه " بل ما تمكن من التعرف إليه من خلال تحليل الأشكال الأساسية وأوضاعها العائدة الى كل منها " (2) .

وفي ابتعاد التعبير البيئي عن صلته بالشكل الظاهري واتصاله بالمعنى المستورد وراء المرئي ، الى خطوط وأشكال لها كيانها الفني في ذاتها بصرف النظر عن المرئي ، سجل (بيكاسو) في ذلك تطوراً للتعبير عن الشكل البيئي لما يحمله من جوهر له صلة جديدة وعميقة بالمرئي ، الذي عبر عنه " هنري مور " بقوله : " أرغب أن يعبر الفورم لا العلامات عن المعنى " أي القيمة التجريدية الدائمة التي يصل إليها نتيجة دقة العلاقات بين الأجزاء بعضها الى بعض وبين الكل (3) . كما في الشكل رقم (18) .



وبهذا ركزت التكعيبية في عنه التكعيبيون بإدعائهم أنهم ويعزى ذلك بالنظر لابتعاد التكعيبيين عن عدم تجميد الزمن التقليدي كما فعل الانطباعيون ، فالزمن بالنسبة لهم مُمتد وغير متناهٍ ولا تحده فواصل ، وحدث ذلك عندما اخترقوا بنية المكان ، فالتعبير البيئي في التكعيبية كان في اتجاه لاستقبال المدركات الحسية من ثم تجزئتها وإعادة بناء الشكل بموجب قوانين الخيال والوهم وما ترتضيه رؤية الفنان التي قادت عبر تأثيراتها بتيارات أخرى مثل الدادائية والسريالية بتوصلها الى حل جديد يتماشى مع قضايا التصوير الأساسية الحديثة ، وهي الإحياءات على قماشة اللوحة على بعدين فقط، لا بالعمق الخادع ولكن بمظاهر الأشكال المتحركة في آن واحد في الحيز⁽⁴⁾.

أن المعالجات الفنية لكل من (براك) و (بيكاسو) تعول على الرؤية الحسية ... وهي بذلك تختلف اختلافاً جوهرياً مع الشكل التركيبي عند سيزان الذي كان نتيجة لتراكم عملية سيكولوجية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتجربة البصرية⁽⁵⁾. ومن هنا كان التعبير البيئي لدى (بيكاسو) يصور بطريقة حدسية تنبع من غريزته وأعماق

(1)- مولر ، جي أي ، وآيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 79 .

(2)- سيرولا ، موريس : الفن التكعبي ، المصدر السابق نفسه ، ص 19 .

(3)- الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، المصدر السابق نفسه ، ص 179 .

(4)- المصدر نفسه ، ص 180 .

(5)- فراي ، أدوارد : التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 65 .

لا شعوره ، حيث كان ينقل الى اللوحة ذلك التصور والانطباع الذي يعبر عن إدراكه الغريزي لمضمون الأشياء في صورتها التكعيبية القائمة على التنظيم البنوي المتناغم ذي الأشكال الهندسية . أما (براك) فإنه يقوم على طريقة أستنتاجية ، تستند الى العقل الواعي في الوصول الى مدلولاته التكعيبية أو هي حالة أقرب الى التصرف العقلي الواعي منها الى اللاشعور. كما في الشكل رقم (19 - 20) .



أما (فرنان ليجه) (Fernand Leger) (1881 - 1955 م) فيقول : " إني أرى أن اصح وضع للواقعية المثيرة لعواطف وأحاسيسي ، هي التي تتضمنها هذه الخصائص التشكيلية في الفن الذي يسمونه التكعيب ، وخصائص هذا الفن الخطوط والألوان والتشكيل ، التي تمكنت التكعيبية بفضلها من جعل العلاقة المتبادلة بين الأشياء قابلة للإدراك دون الاستعانة بأية معالجات تشكيلية تقليدية " ، مما أضفى على الأشياء ملامح الصورة الميكانيكية والأشكال الهندسية الجامدة الحركة ، التي حولت لوحات (ليجه) الى رموز للمظاهر الآلية ، المكونة من عناصر ثابتة ، اكتفى الفنان بجمعها⁽¹⁾ . وبهذا عمل ليجه على ولادة أعمال فنية نتجت بواسطة عناصر جاهزة ، سجل بها التعبير البيئي الأنطباع المعطى بالفضاء الحقيقي والأشكال الحية . في حين سجلت التكعيبية التركيبية تحولاً جديداً بأدخال مواد غريبة (كالرمل) وغير ذلك ، الى اللوحة ، مهد له (بيكاسو) و (براك) أواسط (1912 م) . حيث لم يعد الموضوع يقتصر على الصورة البصرية الأيهامية ، وبات لا يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار على الرغم من علاقته بالطبيعة الأمر الذي قاد الى التطور في الحركة (التكعيبية التركيبية) في الشكل والسطح واللون⁽²⁾ .

نستنتج مما تقدم أن التكعيبية بأطاحتها المفاهيم السائدة وطرحها أفكاراً جديدة بأعتمادها الجانب الكلي للأشياء الذي اعتمد منهجاً بنوياً مبنياً على أساس التحليل والتركيب أو الهدم والبناء ، وفق حرية مطلقة بقيامها بجمع ازمة مختلفة وامكنة متعددة في عمل تصويري واحد ، هو نزوعها نحو الشكل الهندسي بوصفه حاملاً قوة روحية سعياً للحقيقة المثالية في محاولتها للجمع بين المنطقي والحدسي . كل ذلك يُعد تحولاً وأنعكاساً في أسلوب التعبير البيئي الذي سجلته التكعيبية وفق رؤية عبر بها الفنان عن روحيتها المثالية في الوصول الى مثاليته ، المبنية على الرؤية الكلية والإيهام البصري (خداع العين) . فباستخدامها الأجزاء معزولة عن العالم المرئي ، وتقسيمها الأشكال الطبيعية للشيء في مساحات مسطحة ، وبتمثيلها الشيء من مختلف وجوهه في أن واحد للتعبير عن حقيقة مطلقة .

الدادائية (*) :

(1) - أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 93 .

(2) - المصدر نفسه ، ص 95 .

(*) - نشأت حركة الدادائية خلال الحرب العالمية الأولى وتحديداً في العام 1916 في مدينة (زيورخ) في سويسرا من قبل عدد من الشباب من بينهم (تريستيان تزارا Tristan Tzara) الذي تزعم هذه الحركة وآخرين (فرانسيس بيكاييا و هانز ارب و ريتشارد هولسنبيك و مارسيل دوشامب و راؤول هوسمان وآخرين) وتعني هذه المفردة حصان خشبي هزاز للعب عليه من قبل الأطفال ، إذ تم ذلك بفعل (الصدفة) التي تعد احد مبتكرات هذه الحركة بعد البحث عن اصطلاح اسم لحركتهم هذه من خلال البحث عن مفردة معينة في قاموس من قبل كريستيان تزارا إذ وقع الاختيار على مفردة دادا " DaDa " ، كاصطلاح يشير إلى

ولدت هذه الحركة التي أنجبها اليأس والدمار في الحرب التي انطلقت مسعورة تلتهم بني البشر ، مدمرة كل القيم السامية والصروح الشامخة التي كانوا يعتزون بها ، فكان رد أولئك الفنانين أن عمدوا الى فن ينقض الفن ، لينظر هذا الخراب والدمار ، فاجتمعوا عام (1916م) ، في إحدى مقاهي زيورخ ، وأعلنوا ولادة هذه الحركة

وتحت طائل هذا العبث والهدم زرع الدادائيون بذور الشك والمجابهة لينتجوا بذلك فناً ذا تعبير يخرق المتعارف عليه والمسلم به من الجماليات . فالدادائية لم تشرع لجمالية كما حدث في السابق بل حاولت أن تنسف كل شيء يذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات . فقد أعلن الدادائيون عن أقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن ، وأخذوا في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة ، من خرق بالية وشظايا وأخشاب وزرارات مهمشة وفتائل من الخيط ونحو ذلك من صنوف النفايات ... كانوا يلصقون هذه الحطام على لوحة أو ينصبونها على قاعدة كالتمثال ، ثم يقدمونها للملا في وقار مفتعل على أنها آيات من الفن الرفيع (1) .

محاولة الثورة على العلم والتقنية الذين يضعان نفسيهما في خدمة الهدم والتخريب والثورة على الفن الذي تجله الطبقة البرجوازية. لهذا أقبلوا على تسخيف العقل، الهزأ بالمنطق، السخرية من العصر الآلي، الاستخفاف بفن التصوير وإنكار كل تمييز فيما بين الفن وبين ما يعتبره عادة نقيضاً له (2) .

وقد تزعم هذه الحركة في زيورخ الشاعر الروسي (ترستيان تازارا Tristan Tzara) والألماني (هانز أرب) وفي عام (1917م) نشأة جماعة مماثلة في برلين تزعمها (جورج جروز) وفي مدينة (كولوني) تألفت جماعة كان من أبرز أعضائها (ماكس أرنيست Max Ernest) (1891 -) . كان نجاح الدادائية يرجع الى عاملين الأول : أن طبيعتها المتمردة على العقل المناقضة للمنطق الذي عبرت به عن تبدد الأحلام وخيبة الآمال في أعقاب الحرب العالمية ، والثاني: أن مظاهرها الجنونية وجدت في الصحف مادة غزيرة لتسليية قرائها الذين كانوا في أشد الحاجة الى ما يُفرج عن همومهم ومآسيهم (3) .

بهدم كل المعاني والقيم الفنية والمستويات الجمالية ، بالميل المفرط الى تكتيل أجزاء الأجسام على هيئة أشكال هندسية وتكعيبية لكي يمهّدوا الأرض لتخطيط بناء قوامه المكر والدهاء في استعمال الألوان والمواد المختلفة والخطوط بطريقة تميل الى الناحية الكاريكاتورية وابتداع تكوينات لا موضوعية وغير مشخصة (4) .

معتمدة في جانبها الشعري على المفاجآت الغريبة والصدفة غير المتوقعة في استخدام مادة غير فنية ، حطمت بها عادات وطباع الطبقة الوسطى في الحياة، عندما تمكن (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) (1887 - 1968م) في عام (1920 م) في أن يضع ثورته حيز العمل ، فصور شاربه فوق نسخة من صور (الموناليزا) ليثير السخرية منها ، واضعاً عليها توقيع المستعار (L.H.O.O.Q) . كما في الشكل رقم (20) محاولة منه في أن يسلك فن (سيزان) بجرأة خارقة، ليظهر معالم جديدة تجافي الشعور المذهب (5) .

أما نيرة العبث والرفض ، فربما بدأ إيقاعها أبرز وأوضح عند (فرانسيس بيكابيا Francis Picabia) (1897 - 1953م)، ذلك الفنان الساخر الموهوب ، الذي برز موقفه الاستيتيكي المضاد في سخريته من الآلة التي يتمو بها العصر الحديث ، إذ يعارض الاختراعات الآلية الحادة باختراعات مضادة ، قوامها مكائن في غاية الدقة والإتقان ، ولكنها عابثة ، وينظم على هذا الغرار قصائد آلية (قصيدة الآلة) " إن

نوع الحركة التي تتجه الى شيء غير مقبول . للمزيد ينظر : البسيوني ، محمود : الفن الحديث رجاله ، مدارسه ، آثاره التربوية ، دار المعارف بمصر ، 1965 ، ص 127 .

(1) - الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1998 ، ص 111 .

(2) - مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مها فرح الخوري ، ط 1 ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، 1988 ، ص 127 .

(3) - نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 184 .

(4) - الجباججي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصر ، المكتبة الثقافية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 961 ، 112 .

(*) - مارسيل دوشامب (1889 - 1969) : فنان فرنسي شهير ، اقترنت باسمه الأعمال الدادائية .

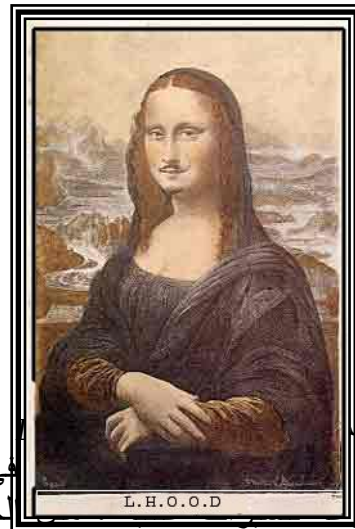
(5) - الماكري ، محمد ، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهري) المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، بيروت لبنان ، 1991 ، ص 21 .

(**) - فرانسيس بيكابيا (1879 - 1953) : رسام وكاتب فرنسي ، ولد في باريس .

مكائن (دوشامب وبيكاييا) ، هي كاريكاتير عاق " ، وباختراعات (بيكاييا) المضادة ، يحاول أن ينشئ عالماً من العبث واللامعقول ، ذلك أن الفن عنده ثقب في فراغ (1) .
كذلك تمكن (بيكاييا) من أن يضع لعبة تمثل فرداً في إطار وسماها (صورة سيزان) ، ورسم مخططات هيكلية للآلات دقيقة للغاية في تركيبها ، لكنها مع ذلك لا تجدي ولا تنفع في شيء إلا لإبراز سخريتها (1) . كما في الشكل رقم (21،22)



شكل
فرانسييس



مارسيل دول

ويمكن وكأنها مجمد ، وعدم الاكتراث بجدية فرز القبح عن الجمال ، فصبوتها التي اشتعلت من أتون القتلى وتدمير المدن ، تتجه إلى إعادة دمج الحياة والتجربة المعاشة على مرارتها في المنتج الإبداعي ، والابتداء في كل شيء من الصفر ، وتدمير ذاكرة الفن التشكيلي تماماً ، كما عرفها فنانوها بأنها " إعادة تهديم القيم الجمالية التي نتجت عن التهديم الحربي " (2) .

يتضح من ذلك أن التعبير البيئي عند الدادائيين كان يواجه دمار الحرب الذي ليس له معنى ، وعلى ذلك فإن التعبير الذي يعيش في مثل هذه الظروف لا يجب أن يكون له معنى . بما يتلاءم ومنطق الدادائيين في مهاجمة البرامج التي تعمل لمستقبل الحرب .

أن التعبير البيئي في نتاجات وطروحات الدادائيين إنما يعلن عن عبثية العقل والمنطق والعلم ، بإحلال الفوضى والعدمية محل القيم التهذيبية والجمالية وأصبح البحث أقرب الى المزاج الكوميدي منه الى الجدية والأصالة ، ولم تعد أخطاء التطور الشكلي للأشياء المرئية من الأمور التي تثير اهتمام الرسام الذي لجأ الى استخدام خامات متنوعة لا تكاد تخطر على بال الإنسان لشدة غرابتها . كما هاجمت الدادائية الأفكار الفنية الأثرية لدى المجتمع البرجوازي ، أما بإطلاق أفكار جديدة تعارضها أساساً ، والاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية ، أو بنسف فكرة الفن ذاتها . التي كان من أول المنادين بهذه النزعة (جان آرب) وكتب يقول : " كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر في تصورنا ، على إنقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا ، كنا نأمل أن نخلق نظاماً جديداً في استطاعته أن يعيد التوازن بين السماء والجحيم " (3) .

فعمد (جان آرب) الى تمزيق شرائط الورق الملون وترك القطع تتساقط عشوائياً ، أو عمد الى أسقاط لفة من الحبل أرضاً . لتأكيد القاعدة القائلة ، بأن ينبغي الاعتراف بقوانين الصدفة جزءاً أساسياً في الفعل الخلاق على طريق استخدام اللاوعي في علاقة مثمرة (4) .

الا انه خير من أوضح الوجه الآخر للدادائية هو (دوشامب) الذي سمح لنفسه أن يتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة ، وكذلك معايير المؤسسة الفنية ، ليبرهن على أن الشيء جاهز الصنع قد يرقى الى مستوى العمل الفني ، عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية ، مثل عمله (النافورة المبولة The

(1) - القرغولي ، محمد علي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 68 .

(2) . عثمان، فاروق: العبث في الفن : الموقع الالكتروني www.fonon.net .

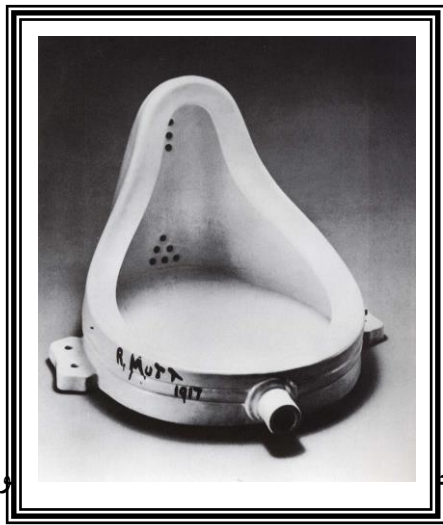
(3) - مولر ، جي أي ، وأيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 121 .

(4) - باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 231 .

(Faintain) عام (1917م)، والذي وقَّعه باسم مُستعار ، هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها ، إذ أن الاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون^(*) ، الذين يستعملون أسماء مستعارة ، بوصفها هوية معروفة عليهم ، كما في الأشكال (23،24)⁽¹⁾ . وهذه تعد أحد عوامل التعبير البيئي الذي يتجه نحو الجاهزية ذات المواصفات العبثية واللامعقولية . وبهذا يمكن اعتبار الدادائية على أنها ومضة لشريحة من الرجال ضجروا من مأساة الحياة الى درجة استحالة معها الا يكونوا سوى أناس لا يوقرون شيئاً أو أحداً⁽²⁾ .

ليصبح التعبير البيئي متمثلاً باستخدام الفنان للجاهزية ، للسخرية من الرموز الاجتماعية القائمة كلها ، وأبتعاده عن مخاطبة العواطف وتمزيقها ، فالمهم بالنسبة إليهم لم يكن العمل الفني ذاته ، بل الهزة التي يستطيعون خلقها ، والارتباك الذي يسببونه في الذهن .

أن من بين الوسائل التي مارسها الدادائية لتحقيق هذه العبثية واللاجدوى . فكانت قصائدهم عبارة عن (مزج عشوائي من الكلمات) يضم معاني إباحية وكل ما تثيره اللغة من ألفاظ غير مستساغة ، يقومون



وسيقى صاخبة



مارسيل دوشام

ثم كانت تلك
فكأنهم سيقا بذلك (3)

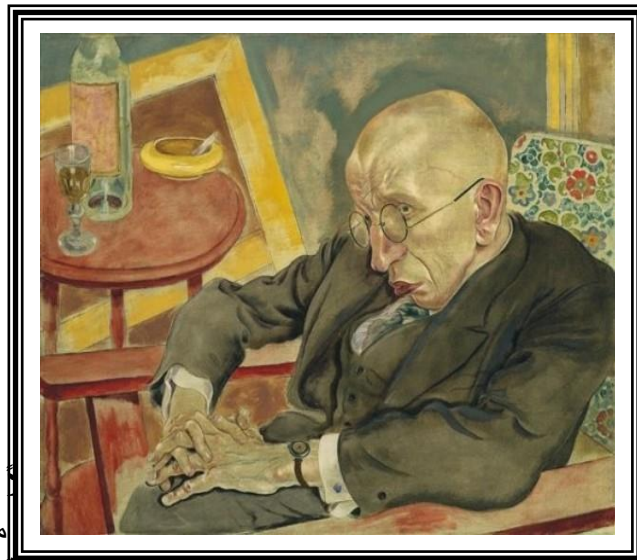
يقول (ترستيان تازارا) أن هذه الحركة مغايرة ومخالفة لكل ما سبقها ، تهزأ من كل القيم المقبولة مثل : الوطن ، الدين ، الأخلاق ، الشرف . أنها انفجار اليأس عند الفنان الذي يشعر بأن الهوة تكبر باستمرار بينه وبين المجتمع وزمانه⁽⁴⁾ . وبهذا أصبح التعبير البيئي يتجلى بصورة محطمة للقدسية في الحركة الدادائية ، كونها لم تنق في قيمة أي شيء ، إذ كانت عدمية الدادائيين لا تقتصر على الشك في قيم الفن فحسب بل تشك كذلك في الموقف الأنساني بأسره .

وتعد الدادائية الأمر الجوهري ليس في صنع العمل الفني بل في اختياره، وبفضل هذا الاختبار يصبح أي شيء ولو كان كثير الابتذال، ولو كان ما تصنعه المعامل بأعداد كبيرة قابلاً لأن يكون عملاً فنياً⁽⁵⁾ .

(*) . يعود أصل كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffiti) الإيطالية الأصل ، وقد وردت في قاموس (Webster) عام 1983 بمعنى الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال ، أو نقوش ورسومات وُجدت على مجارة الآثار القديمة وجدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الأنفاق ، ويُعرف الفن الكرافيتي بأنه عمل يُجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ويُشر بسرعة ، أو أنه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات مُشخطة تظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين . نقلاً عن : المشهدين ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 188 .

(1) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر نفسه ، ص 190 – 191 .
(2) . ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر ، بغداد ، 1983 ، ص 95 .
(3) . بروكر ، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 1 ، ت : عبد الوهاب علوب ، مراجعة جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، الإمارات العربية المتحدة ، 1995 ، ص 87 .
(4) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 192 .
(5) . مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، المصدر السابق نفسه ، ص 128 .

أما (جورج جروز George Groz) (1893 - 1959 م) الذي قام بالتشهير والسخرية من الطبقة البروسية الحاكمة المتمثلة بالضابط والقس والرأسمالي ، برسوم ساخرة ، مستخدماً أسلوباً متطرفاً في رسم الأشخاص كما في الشكل (25) . أطلق عليها أسم (الموضوعية الجديدة) و(الواقعية السحرية) ، التي تؤكد فيها العودة الى الشيء ، الى المحتوى أكثر من الشكل ، لكن في سياق إيحائي غامض . غير أن (أرب) وصف هدمها يقول : " أن الهدم كان ضرورياً حتى يستطيع هؤلاء الماديون البؤساء أن يتعرفوا في الأطلال الباقية على ما هو جوهري (1) .



لقد كانت الدادائية بمثابة التي تلقتي معها ، على الرغم والوقوف ضد الرؤية التقليدية . وفي محاولتها لحلق صور على شكل اشارات ناطقة بحد ذاتها دون أن تكون مُدركاً عقلياً (2) .

ويرى الباحث أن إعلان الدادائيون ثورتهم ضد جميع قوانين الفن التقليدية السائدة ، عن طريق العبث والسخرية الفوضوية ، التي اتملت جميعاً في تكوين خليط عبثي غير متجانس تشكلت منه صورة التعبير البيئي ، التي سجل فيها الدادائيون تحولاً جديداً في تجلي الصورة الفنية ، حاملة لصفات الهدم لكل ما هو سائد في التصوير ، معبرة عن نوعية التكوين الجديد ، الذي أظهره الخليط الدادائي المناهض ، ذات النزعة الثورية التي تتداعى فيها الأفكار في نظام لاقلائي غير خاضعة لمنطق ما وهذه النزعات كانت متوقفة الحدوث لأن الفنان أراد أن يحتج على الفوضى والخراب فكان هذا الفن هو الممهد الأول لولادة فن ما بعد الحداثة .

التجريدية :

لم تأت التجريدية من المجهول ، بل أن كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة ، مركبة ، تتفاعل فيها عوامل وعناصر تقررهما الظروف الملائمة لتطور ونمو تلك المرحلة وهكذا فإن ظهور التجريدية في الفن لا يمكن اعتباره نتيجة تأملات وتجارب فنان ما سواء أكان (كاندنسكي) أم (ديلاوني) أم (غرس) ، أو ممهدي طريق التكعيبية أو البنائية (Constructivism) . لذلك يجب التمييز بين النضوج البطيء للشروط العامة والحاجات الروحية للعصر وبين انقلاب مفاجئ هدفه التعبير عن تلك الحاجات في وعي فرد خالق .

والتجريد هو الفن الذي ينتقل بأشكاله الطبيعية في صورتها العرضية الى أشكالها الجوهرية الخالدة ... حيث التحول من الخصائص الجزئية الى الصفات الكلية ... ومن الفردية الى القيم المطلقة ... لذا كان التجريد يتطلب تعرية الطبيعة من حلتها العضوية ، ومن أرويتها الحيوية ، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة ، وسواء كان التجريد هندسياً شاملاً أو جزئياً بتبسيط الأقواس والمنحنيات ، فإنه يعطي الإيحاء

(1) - باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 232 .

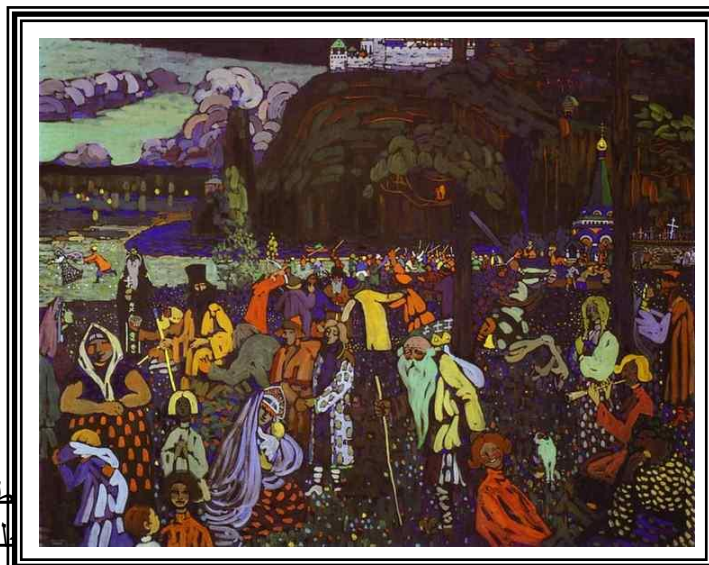
(2) - د . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 33 .

بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني واستخراج شيء من المحسوس (البيئة) هو بمثابة الحقيقة (1) .
ينقسم الفن التجريدي الى قسمين كبيرين يضم كل منهما فروعاً عدة وهذان القسمان هما :

1. التجريدية التعبيرية (Abstract Expressionism)، ويتزعمها الرسام الروسي (كاندنسكي Kandinsky Wassily) (1866 - 1944 م) ، ويحاول أن يجعل التصوير مماثلاً للموسيقى وقد بدأ هذا الاتجاه عام (1910م).

2. التجريدية الهندسية (Geometric Abstractionism) التي يتزعمها الرسام الهولندي (بيت موندريان Biet Mondrian) . وهو الذي جعل المستطيل والمربع أساس التصميم سواء في العمارة أم النحت أم التصوير (2) .

كانت الثورة اللونية التي فجرت الثورة الانطباعية وانفجرت بها ، هي الامر الذي قاد سيزان لتكعيب الأشكال الى واجهات لونية لنقض المنظور الكلاسيكي والمحافظة على المنظور اللوني... بأعماده الشكل الذي يتولد من طبائع الألوان معبراً بذاته تعبيراً فنياً خالصاً ، متبلوراً من الفلسفة الكانطية ، بتنزيه التذوق الجمالي عن كل غرض أو غاية أو فكرة أخلاقية أو رغبة مسبقة ، تتعدى الشكل البلاستيكي ، كشكل معبر بذاته ، خالصاً صافياً ، لا يرجع الى أفكار أو رغبات تتعدى نطاق الشكل ، ولا تتداخل معها أية منفعة بيولوجية أو فكرية . كما في الشكل رقم (26) (3) .



يتضح من ذلك أن المعاني الفنية والتأكيد فيه وعواقبه جرياً وراء المقولة الكانطية: (الجمال الخالص في الشكل الخالص). ومن هنا كان الفنان التجريدي يسعى إلى خلق حالة لإظهار الجمال الذاتي فحسب وإنما كانت تشكل حاجة لتلبية الشروط الشكلية والموضوعية للصورة لتوظيف بيئة العمل الفني في البيئة الجمالية .

فإنه بذلك يؤسس مرجعيته الفنية على رؤية الإنسان الذي أصبح روح الوجود، وذلك يتطلب - ابتداءً - إسقاط القيم المعيارية العامة التي قد تكون إطاراً فكرياً منظماً للعالم. لكن هذه المرجعية التي دشّن لها كاندنسكي تتأسس على مفهوم ذاتي نسبي، يختلف كلية عن مفهوم النهضة المثالي. وبهذا كله يحاول كاندنسكي رد الاعتبار إلى الإنسان بعدما سقط الإيمان به كقيمة مطلقة فيما بعد عصر النهضة. غير أن هذا لا يعني عودة كاندنسكي بالإنسان إلى مكانة عصر النهضة، بجعله قيمة معيارية مركزية، بل من خلال تجربته الذاتية النسبية التي لا تكتمل إلا بتوحده مع الطبيعة، حيث ثنائية الإنسان والطبيعة. ويتأكد ذلك بقوله: "لا يمكن للإنسان أن يتخلى عن العالم المحيط به، حتى لو أراد لما عرف السبيل إلى ذلك، ولكن يمكنه التحرر من الشيء. ويؤكد (كاندنسكي) على أن الطبيعة هي المصدر الوحيد لفنه بقوله: "إن هذا الصباح ولنقل الطبيعة كلها والحياة وكامل العالم المحيط بالفنان سوية مع حياته الروحية هما المصدر الوحيد لفنه" (4).

(1) - حسن ، محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، بت ، ص 157 .

(2) - فالج ، علي ميال : المدارس التشكيلية ، مجلة فنون ، العدد/ 45 ، مصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 45 .

(3) - جرداق ، عبد الحليم ، تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث) ، المصدر السابق نفسه ، ص 65 - 66 .

(4) - فاسيلي كاندنسكي : كاندنسكي والبحث عن العالم المفقود ، تعريب: عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، العدد الثاني،

فعالم المادة وفق هذه الرؤية حتماً لا فكاك منه، ولا جدوى من مقاومته، ولكن يمكن الهروب منه عن طريق إخضاعه لرؤية الإنسان الذاتية. ولعل ذلك هو الباعث وراء أسلوب كاندنسكي التصويري ذي التباينات اللونية والمتضادات الشكلية، والذي يعتمد على مفردات تصويرية محررة من التشابه مع الأشكال الطبيعية المتعارف عليها. وكذا في قوله "فالحظة الديناميكية تأتي مع نشوء انفعاليين على الأقل؛ يسببهما وجود العناصر: الألوان والخطوط والأصوات والحركات... إلخ (التضاد) نُقْطَتَانِ داخليتان"(1). لذا فالتضاد بين الألوان والخطوط... إلخ، يمثل السمة العامة لأعمال كاندنسكي في مرحلته التجريدية، والتي يحاول فيها محاكاة تأثير الموسيقى على المتلقي .

ومن السابق نجد أن أعمال كاندنسكي التصويرية تتخذ أشكالاً عضوية متحولة ومبهمة، فهو يقدم مفهوماً صراعياً بين مجموعة من الدوال مبهمة المدلولات التي تعبر عن علاقات جدلية عشوائية بين الذات والموضوع؛ أي بين الإنسان والعالم. فأسلوبه التصويري التبايني يعكس التمزق والتخبط الذي يعاني منه إنسان هذه الحضارة بين واقع لا مفر منه وآمال تطلعية مستحيلة. لذا فطرح كاندنسكي لعالمه الصوفي والقائم على تشويه الواقع المعيش، يندرج ويتوافق مع طرح وتحليل (تيودور أدورنو) وتعليقه على الفن الطليعي بالمقارنة مع الفن الكلاسيكي، "حيث كان الفن مرتبطاً بالتطهير في الأعمال الكلاسيكية التي تصور البطل في صورة كلية. لكن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يتخذ صور التمزق والتفتت بدلاً من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناءً إيجابياً يخرج المرء من الانغماس في الواقع"(2).

لقد أعترف (كاندنسكي) بأن الخلق الفني، وتقويم العمل الفني ليسا عملية واعية أجماً. فواقع الرسم عند الفنان يأتي من (حاجة داخلية) ، وبذا فالفنان نوع من الرؤيوي أو الرائي ، يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقاً من العالم المادي(3). والأكثر نقاوة على حد قول الناقد الفرنسي (ألي فور Elie Faure): " أن التخلص من فوضى تختلط فيها الإحساسات أهم النقاط التي يرتبط بها الانفعال والتي تتخذ بواسطة الفكر خلال ممرات غاية في العمق ، لا تسمح إلا بيزوغ تلك الذروات ، مبرزة بوضوح علاقاتها الدائمة " ، التي يميز بها الشكل الجميل الذي يصل اليه الفنان نتيجة التجريد . فكشف صيغة جميلة هو كشف لعلاقة دائمة. يقول (هنري مور) : " أرغب أن تعبر الصيغة الكلية لا العلامات عن المعنى"(4) .

يعنى التعبير الفني في تجريدات (كاندنسكي) بإحلال الفكرة محل الصورة كنتيجة لتحرر الفنان من الموضوع وتبدل الرؤية الفنية ، بالتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس أو ما يسميه (كاندنسكي) (الضرورة الداخلية) معتمداً لا التشابه الشكلي للأشياء ، بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة أبحائية قادرة على الوصول ، في الطبيعة ، الى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر . في محاولة " لجعل اللامرئي مرئياً بحسب تعبير (بول كلي)"(5). وبذلك سعى التجريديون الى منطق النفاذ الى ما وراء الأشياء في محاولة لاستخراج معرفة بصرية تتوصل الى المطلق بوصفه فكرة سامية(6) .

ثم أن الفن التجريدي دائماً مدرك للأسس الرياضية للشكل الجمالي ، فقد جمع (كاندنسكي) في أحد كتاباته على أن : " الرقم هو التعبير التجريدي النهائي لكل فن " . لذلك فانه لا يستطيع في النهاية تسليم نفسه الى أي شكل من أشكال الآلية . يجب أن يكون للعمل الفني : (بناء خفي) وليس بناءً هندسياً واضحاً ، ورغم ذلك فيمكن أن يكون له تأثيرات محسوبة "(7) .

1981، ص 100.

(1)- فاسيلي كاندنسكي : كاندنسكي والبحث عن العالم المفقود، المصدر السابق نفسه ، ص 100 .

(2)- د. رمضان، بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت.. أدورنو نموذجاً، مطبوعات نصوص ، القاهرة، 1990 ص 118 .

(3)- باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 196 – 203 .

(4)- البسيوني ، محمود : الفن الحديث ، رجاله ، آثاره ، مدارسه التربوية ، المصدر السابق نفسه ، ص 81 .

(5)- أمهر ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 138 .

(6)- هيت ، أدريين : الفن التجريدي ، أصله ومعناه ، ت : محمد علي الطائي ، مكتبة اليقظة ، بغداد ، 1988 ، ص 7 .

(7)- جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، المصدر السابق نفسه ، ص 72 .

أذ أنطلق (كاندنسكي) في نشوة صوفية ترجمها (السير مايكل سادلر Sir Michael Sadlar) في كتابه (فن الأنسجام الروحي) قائلاً في مقدمته : " أن كاندنسكي يرسم أنغاماً ... وقد حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير ... " (1).

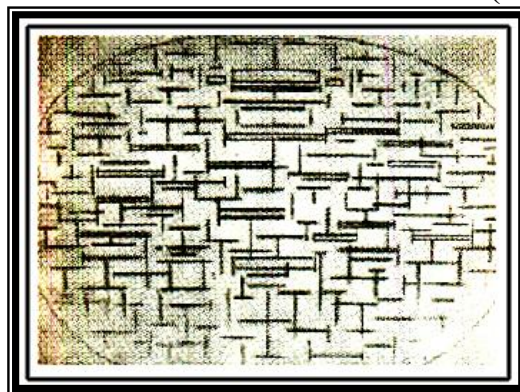
وهكذا أصبح العمل الفني يعد كينونة بحد ذاته لا يحتاج الى شيء خارجي ، كون التعبير البيئي تمثل بنوازع داخلية روحية عبر عنها الفنان بأشكال متناغمة تحمل معناها في شكلها بوصفه لحظة من لحظات تجلي المعنى ناتجة عن طريق سلطة الحدس بما يهيئ قدرة الإدراك الفني ، الذي يفتح الباب واسعاً على معاني الحياة العميقة ، مما قاد الى تمجيد الذات وجعل شكل التعبير البيئي يتماها مع المتخيل من خلال العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر ، مما قاد التجريديين فيما بعد الى إقصاء العالم الخارجي وتكريس الأشكال الكونية على هيئة ألوان وأشكال .

إلا أن (بيت موندريان 1872 - 1944)(*)، يجدد التشكيل الحديث بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية الى تغيرات تشكيلية ذات علاقات محددة فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماماً ، يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون(2). وفي صورة أخرى أن الجمال يقدم لنا الشكل واللون في حالتها المجردة ، هو القادر على أظهار قوة البيئة الكونية الشاملة في كل الأشياء .

إذ أن ما يقدمه (موندريان) من منظومة علاقاتية جديدة سيساعد على النفاذ ، بالتأمل إلى البناء الخفي للحقيقة ، فقد أعتمدت الرياضيات التشكيلية عنده حكم النسق الأساس للأضداد ، ايجابيا وسلبياً ، ذكراً وأنثى ، فضاءً وزمناً ، ضوء وظلمة ... وهكذا في اختزال الأشكال والخطوط إلى أفقيات وعموديات هندسية. ولهذه صلة بقوة كونية ، فالعمودية بأشعة الشمس ، والأفقية بحركة الأرض الدائمة حول الشمس ، أما في اللون فقد أقر بوجود ثلاثة ألوان أساسية فقط : الأصفر ، الأزرق ، الأحمر(3). وهذه الألوان هي ملحقة لجميع أشكال التعبير البيئي بكل أنواعه وتعدداته .

ورغم تجريدات (موندريان) المحضة أو الخاصة إلا أنه لا يبدو منفصلاً كلياً عن دلالات التعبير البيئي ومرجعياته الخارجية وصولاً الى ثوابت وجوهر الأشياء أذ يشير الى ذلك بقوله : " لقد استغرقت من الوقت طويلاً لأكتشف نشوة الحقيقة النقية ، وأن مظهر الأشكال الطبيعية يتغير ، إلا أن الحقيقة تبقى ثابتة ، ولخلق الحقيقة الخالصة تشكلياً لابد من استحالة الصيغ الطبيعية للعناصر الثابتة للشكل واللون الطبيعي الى اللون الأساسي أو الاول(4) . وبهذا فأن التعبير البيئي أخذ تحولاً عند(موندريان) الى شكل لون أعطى فيه الحقيقة الثابتة للشيء والخالصة تشكلياً .

باستغنائها عن الأشكال الطبيعية ، واستخدم في عمل اللوحات ، الخطوط الهندسية والزوايا القائمة كما في لوحته (البحر) شكل رقم (27).



(1)- نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص150 .

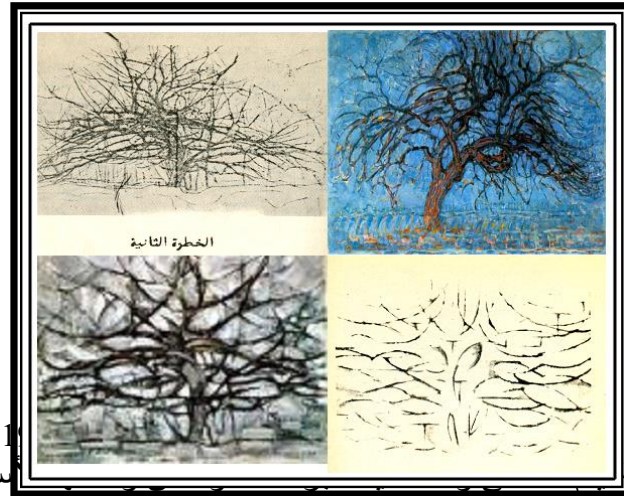
(*)- موندريان.. من أبرز رموز المدرسة التجريدية الغربية. وهو فنان فرنسي عاش في باريس خلال الفترة من 1919 إلى 1938 ، حيث انتقل إلى لندن، ومنها إلى نيويورك في عام 1940. حازت أعماله شهرة واسعة وإن لم تحقق مبيعات،= كان من أشهر أعماله الأخيرة المسماة: "فيكتوري بوجي ووجي" .. لم يكن قد انتهى منها حين توفي في نيويورك في عام 1944.

(2)- كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، ت : ليون يوسف ، وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 ، ص202 .

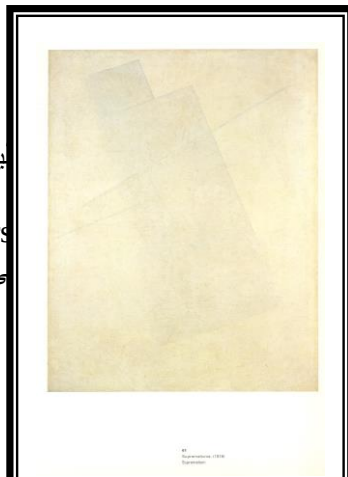
(3)- باونيس ، ألان : الفن الاوربي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص211 - 212 .

(4)- كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص202 .

وهو بذلك يتجه نحو النزعة الصوفية والتي حملته على الزهد في كل ما هو عاطفي أو حسي ، والاكتفاء بالجواهر الهارموني الصافي، ليوحى بالوئام والسلام الشامل الذي ينبغي أن يرفرف على مدينة المستقبل⁽¹⁾ . وفي مثال آخر لـ (موندريان) في تجسيده المدرك لشكل التعبير البيئي ، نجده يرسم الشجرة كأى فنان يبدو بالنظرة الطبيعية ثم يبدأ عملية التطور بحذف ما هو غير أساسي والتركيز على الجوهر الكامن وراء الشجرة . فيصبح التغيير عبارة عن أشكال هندسية ملخصة تلخيصاً فنياً . أن أهم صفات التعبير أخيراً عند " موندريان " أنه مجرد كما في الشكل رقم (28) . وبهذا التلخيص ، يحمل التعبير البيئي البلاغة ويقول الكثير من المعنى في القليل من اللفظ ، موضحاً أهم مرتكزاته في عملية التجريد⁽²⁾ . يتضح من ذلك أن تطهير النماذج البيئية التي تقوم على موضوعات مثل شجرة أو كاتدرائية ، كان بالتدريج شيئاً فشيئاً إلى أن وصل إلى أعداد رياضي مجرد ، الذي يقوم على الأوضاع المعمارية المتعامدة ، التي أصبحت تمثل شكل التعبير البيئي في أعمال موندريان .



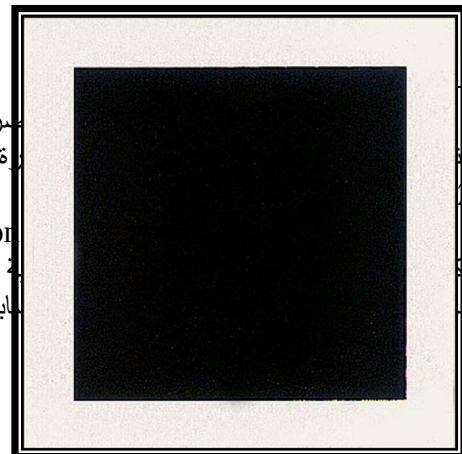
فلأجل أبداع القيمة الثابتة... حيث تكون قيمة مولدة باستمرار لأشكال تجريدية خالصة فتتجلى في أبعاد جمالية مطلقة . وهذه الصيغة التجريدية الخاصة جاءت تبعاً لاختفاء الأبعاد الفكرية على الشكل الفني من خلال عمليات التنشيط الكمي للمجال أو الخصائص الفردية ... فالاختزال هو الطريق الواضح إلى عالم أكثر روحية وفكرية⁽³⁾ . وهذا ما تجلى واضحاً في أعمال (كازيمير ماليفتش Kasimir Malevich) (1878 – 1935م) يعمل في سبيل التجريدية الهندسية وكان (ماليفتش) قد تأثر في مطلع حياته الفنية بالحركة (الوحشية) ، ثم اعتنق المذهب المكعبي ابتداء من عام (1910م) ، ناسخاً إلى حد ما على منوال (فرنان ليحيه) ، دون أن يُفتن مثله مع ذلك بالأشكال الميكانيكية . ولكنه في عام (1913م) ، قرر فجأة نيل كل ماله صلة قريبة أو بعيدة بالواقع أو المعاني أو العواطف ، غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية ، ومستغنياً – في البداية على الأقل حتى على الألوان – وأطلق على مذهبه الجديد أسم (السوبرماتية Suprematism) (*) -يعني أولية الإحساس الصرف – وقد بدأ يرسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء. كما في الشكل رقم (29) ، وبلغ الغاية والصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء كما في الشكل رقم (30). وقال في وصف مذهبه : أن السوبرماتية " تلخص فن التصوير برمته في مربع اسود على لوحة بيضاء ...وأني لم أخترع شيء من عندي ، فما ذاك غير صورة الليل البهيم الذي شعرت به في أعماق نفسي ... " (4) .



1- فوري

(2) - عبد الله

عمر ، القاهرة ،
رأة التعليم العالي
rk , phpidor
ة " أو " الفوقاني
بابق نفسه ، ص



(1) - فوري

(*) - قد يمة
(4) - نيوم

شكل رقم (29)

كازمير ماليفتش ، المربع الاسود ، 1913

شكل رقم (30)

كازمير ماليفتش ، تركيب ابيض على ابيض، 1918

وبهذا أراد (ماليفتش) بتفوقيته التأكيد على " أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس " وأن المعرفة الصافية بدون أشياء تبعد التوردرات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق. الذي تخطى به الأشياء ، واختزل جميع أشكال التنفيذ ، بجعله المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير . وبنى على نظريته أقصى اختزال ممكن ، بوضع مربع اسود في وسط مربع ابيض يشكل مساحة اللوحة . أي أن الانطباع الذي يولده هذا التضاد ، أساس لكل فن ، باعتبار هذه اللوحة بمثابة " نقطة الصفر (وسماها) الأيقونة العالية بدون إطار زمني " كأنما الغاية منها إيجاد مادة تفكير صافية وموضوع للتأمل الخالص . ويبرز (ماليفتش) عمله بقوله : " أن تمثيل موضوع بحد ذاته ، هو لا علاقة له البتة بالفن . أن وسيلة السوبرماتي أن تعبر بكلية تامة عن الشعور الصافي الذي يجهل الشيء كما هو متفق عليه عادة . فالشيء بحد ذاته لا دلالة له إلا لذاته ، وآراء الفكر النير لا قيمة له . فالشعور هو العامل الحاسم ... والفن يصل بهذه الطريقة الى تمثيل لا موضوعي . الى التفوقية " (1) .

ونتيجة لتوجهات (ماليفتش) تلك أمسى ذا نزوع صوفي تجلى بالأثيرية الموسيقية التي صادرت أشكال التعبير البيئي التشخيصي لمفردات البيئة كلياً وأخذت بالإيحاء له من خلال مشاعر داخلية نقية ، جسدها (كاندنسكي) بشعور باطني بعيد عن تنفيذ الأشياء صورياً ، وتمظهرها بشكل يسمو الى المتعالي بابتعادها عن كل تمثيل نسبي لأي موضوع تمثيل كما في شكل رقم (31) .

ويرى الباحث أن التجريدية قد أجمت التعبير التمثيلي للتصوير الفني المتمثل بالتعقل الموضوعي ، وأسرجت التعبير الروحي ، فيما وراء أقنعة المظاهر ، بتصعيدها قوة التعبير عن العواطف المتأججة التي صادرت بها التعبير البيئي بشكل نهائي لتسجل جرياً نقياً صافياً يعبر عن روح المتعالي لمخاطبة الآخر بلغة باطنية قائمة على الحدس والشعور الباطني ، ليصبح الشعور بديلاً عن التفكير .



السريالية:

انبثقت ولادة السريالية في عام (1924م) ، وأحدث البعد الرويوية لها ضمن بيان أصدره الشاعر (اندرية بريتون Andre Breton) (1896 - 1966م) دعا فيه الى توجيه الأبحاث إلى اللاشعور لإيجاد توازن نفسي بين الشعور واللاشعور ، لطغيان الشعور على اللاشعور ، حيث بدت مظاهر الاحتلال لهذا

(1)- د . امهز ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص149.

الطغيان، فكانت السريالية في هذه الناحية فن العلاج النفسي . كان بريتون نفسه محلاً نفسانياً له سعة الاطلاع والإلهام ، بطبيعة العقل البشري الذي لم تكن حركته مقتصرة على الفنون التشكيلية ، بل شملت الشعور والدراما ، وعلم النفس ، حيث قامت السريالية بنفس الدور الذي قامت به الوجودية(*) في مجال الفن ، بالوقوف ضد المذاهب العقلية .

إذ أنها مثلت بالنسبة للفن تعبير الاتجاه الوجودي في مجال الميتافيزيقي ، فهي النزعة التي تعبر عن الإنسان ، وتحاول تأكيد ذاته ، وإبراز معاناته ، وضياعه في وسط عالم متغير قبيح ومشوه . بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع الى أية قواعد عقلية أو جمالية ، لأيمانها بالحرية المطلقة ، التي تمكن الفرد من أن يمنع نفسه ، ويملاً وجوده على النحو الذي يلائمه (1) .

ويتأتى ذلك من خلال سيطرة الفكرة الخيالية اللاواعية على الفكرة الواعية، والإعلاء من قيمة الصورة الناتجة من السلوك اللاعقلي على الذات والوعي المرتبطة بالعالم الخارجي ، بالابتعاد عن التصميم القصدي للصورة وعن فرض ذوقه الشخصي المعتاد واعطاء مطلق الحرية للصورة بالظهور بأي شكل (2) . وبهذا أصبح التعبير البيئي محلاً بإسقاطات التصورات الشخصية الداخلية غير الواعية بفعل الحرية التي ينعق بها الفنان في تجسيد العقل الباطن المتحرر من سيطرة العقل الواعي ، بنظرة فردية خاصة .

كما كان لأبحاث (فرويد) في التحليل السيكلوجي الأثر الكبير الذي استفاد منه المحللون السيكلوجيون في شؤون الفن. فقد أستغله الفلاسفة الجماليون من جانب آخر في الفنون المعاصرة ... حيث كانت التحليلات المتعلقة بالأحلام وتأويلها وما تنطوي عليه من الرموز المقنعة لشتى الصور والمعاني ، الأثر الكبير في ظهور مذهب السريالزم (ما فوق الواقع) حيث اخذ الشاعر (بريتون) وهو الملهم الروحي لهذه الحركة ، جميع الأسس التي وصفها (فرويد 1856-1939م) ، في هذا الاتجاه ، مستغلاً حتى الجانب الذي تقوم عليه أبحاث فرويد في الأمراض النفسية والحالات العصابية وما يتبعها من هلوسة وتخريب ... في نطاق هذا الطراز الفني لما فوق الواقعية (السريالزم)(3) .

بحيث أن السريالية كانت منفعة بالنظريات أكثر مما كانت فاعلة فيها . بتجميد اللاوعي ، بوصفه البطانة الحقيقية لعالمنا المألوف . لقد أراد السرياليون أن يوسعوا مجال الإدراك والرؤيا بالتخلص من سلطة العقل معتمدين الحركة الآلية في الرسم، وتحريك أوضاع الأشياء في الطبيعة بطريقة تعسفية آلية بتهافت السرياليين وراء كل غريب. أنه نفاذ من المحسوس الى اللامحسوس الذي يمسه هذا المحسوس ويكون حقيقته ومبرره وعناؤه، هو جعل هذا اللامحسوس محسوساً ، كما عبر (غوته): " هو الوصول الى ما وراء الواقع الهش، وأظهار ما لا يظهر ، لنا هذا الواقع مباشرة من تلقاء نفسه"(4) .

لذا أعلن السرياليون قطيعتهم مع جميع تقاليد المجتمع القديم ، لتحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة ، بين الوعي واللاوعي ، باستكشافهم العلمي المنظم لللاوعي عبر تجارب متنوعة مثل الحلم والجنون وحالات الهلوسة والوهم . من هنا لجأ السرياليون الى اكتشاف (فرويد) الذي عقلن اللاشعور ففضى على المعتقدات الروحية وأكد أسطورة الهروب الى كون مفترض بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع من اللاشعور (5) .

وقد شيد (بريتون) رؤى السريالية ، على مبدأ الحرية حين قال : " لا يزال كل ما يثير حماسي هي كلمة حرية لوحدها " حرية الذات الحقة ، الذات البكر التي تستمد وجودها من الينبوع الصافي للوجود الحقيقي ، هي الذات الحرة أقصى درجات الحرية ، الحاملة مسؤوليتها بكل ما تضمنه من خطر أو قلق أو تضحية ، والحرية

(*)- الوجودية : (Existentialism) . فلسفة الوجود ، ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا وفرنسا . وهي مدرسة فلسفية تقول بأن الوجود الانساني سابق على الماهية ، أي أن الإنسان صانع وجوده ، بغض النظر عن أي عوامل متحكممة فيه . وأن العقل وحده عاجز عن تفسير الكون ومشكلاته ، والإنسان يستبد به القلق عند مواجهة مشكلات الحياة ، وأساس الأخلاق قيام الإنسان بفعل ايجابي ، وبأفعاله تحدد ، وأذن فوجوده العقلي يسبق ماهيته . ينظر : المسيري ، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، بنان ، 2003 ، ص 367 .

(1)- عباس ، رابوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، 1987 ، ص 377-378 .

(2)- Anthony , Everih , Abstract Expressionism , printed in Great Britainn Py cox and wymam Lid , London , Fakenhm and Reading , 1975 , p . 60

(3)- حسن ، محمود حسن : الأحوال الجمالية للفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 70 - 71 .

(4)- جرداق ، حلیم : تحولات الخط واللون ، المصدر السابق نفسه ، ص 84 .

(5)- أدونيس ، الصوفية والسريالية : منشورات دار الساقي ، بيروت ، باريس ، ط 2 ، 1995 ، ص 30 .

أذن رمز الألوهية في الإنسان (1) . إذ من خلال الحرية تسرب السرياليون من الواقع الى فضاءات اللاوعي ، للكشف عن المعاني الحقيقية للذات الإنسانية وإبرازها على نحو محرف ولا معقول في أشكال وعلاقات تتسم بالمسوخ والتعريب ، تعد في حد ذاتها عملية تحويل لمفردات الواقع لتتطابق مع حقيقة العالم الآخر ولتكون أكثر مصداقية وتعبيراً ، فالذات تضيف على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها (2) .

ويتضح من ذلك أن اللاوعي الحر ، أفتعل رؤية جديدة في تشكيل صيغة التعبير البيئي بجمعه مفردات عالمين في وحدة واحدة ، من خلال استلاب المعنى من أشكاله التقليدية وإدخاله في لغة مجازية عن طريق نزاع المؤلف عن مظاهر الأشياء واستبدالها بمظاهر أخرى غير محدودة ، مما ارتبط معنى التعبير البيئي بواقع العالم الداخلي وتداعيات الصور المتولدة فيه أكثر من ارتباطه بأفكار العالم الخارجي .

متعدية جميع الحدود . فكرتها الأساسية دعاها (بريتون) (هبوط دواني الى أعماق ذواتنا) لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها . أنها تؤمن بأن هناك ينباع خفية من اللاوعي ، وأن هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها أذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا ، اذا ما سمحنا للفكر بأن يكون تلقائياً (3) . وتأخذ السريالية نوعين من التعبير عن الأشكال ، فهي أما ذات أشكال واقعية ضمن موضوع غير واقعي واما انها ذات أشكال تجريدية غير واقعية بعيدة عن ضوابط العقل والمنطق ، ومنسجمة فقط مع العقل الباطن واللاشعور .

وفي ضوء هذه المعطيات ازدحمت في لوحاتهم الرموز والخيالات في بناء مفاهيم ومظاهر تأخذ مجموعة من المفردات البنائية فيقوم الخيال بالتحليل والكشف عن عناصر الجزء ثم إعادة بنائه بصيغ أخرى ليست كما كانت عليه سابقاً . فكان هناك خصومة بين الحلم والواقع ينطلق من البناء التطبيقي للفكر السريالي في التشكيل ، بانطلاقهم في أفكار مزجت بين المثالية الأفلاطونية في ازدهارها للحس والمحسوس والاتجاهات الفرويدية في التحليل السيكولوجي للوعي ، بتجاوز الزمان والمكان والعلاقات . أن سمو اللاوعي عند السرياليين جعل من اللاوعي حقيقة بديلة لمعطيات الوعي ، بل تأسس بحكم المتراكم الكمي والنوعي في النتاج السريالي في الأدب والفرن (ووعي) سريالي جديد (4) .

وهكذا أصبح التعبير البيئي يظهر من خلال بناء خيالي تتركب مفرداته من الواقع المعقول ، بعلاقات مغايرة بطريقة تركيبها للواقعية ، باستخدام المحسوس الذي يقوض علاقاته وسياقاته القديمة الى علاقات وسياقات جديدة ، تعتمد الرؤى السريالية عبر أساليب ومرجعيات ومصادر الهام عديدة . ويصعب على العقل الواعي أدراك معطيات السريالية من النتاجات الفنية ، فالمشاهد الذي يتأمل الأعمال بعقله الواعي يتحتم عليه كي يدرك هذه الرموز أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كتلك التي كان عليها الفنان في أثناء أبداعه للعمل الفني ، بالارتكاز على أن هناك ينباع مخفية في اللاشعور ، يمكن استخراجها لو أننا أعطينا لخيالنا فرصة من الحرية ، وإذا سمحنا لأفكارنا بأن تخرج بشكل (أوتوماتيكي) (5) .

فالسرياليون أنما ينغمسون تحت سيطرة أو سطوة الحدس وسيطرته على الفكرة والنظرية ، فتلقائيتها هي كل شيء ، فالتعبير البيئي يكون بذلك ناتج من موقف الفنان في ذاته والوجود ، فالحدس عند السرياليين يسيطر على التفكير العقلي ، لما له من أهمية وقوى للربط المباشر بينه وبين رغبة الإنسان في المواجهة الصريحة للحياة ، دون تخطيط ودون حساب لعواقب الأمور ، حيث (الأوتوماتيكية) الذي يتحقق مع عدم الحساب المنظم المرسوم لتحقيق فكرة (6) .

وبهذا أفاضت السريالية أشكالاً جديدة للتعبير البيئي من جراء الغوص العميق في المجهول واكتشاف ما هو غريب ومثير في العلاقات التي يحددها النشاط الحر للوعي ، رغبة منهم في تبديل الواقع وكل ما يصدر من رؤى وصور ، من النشاط الداخلي للفكر ، للتعبير عن الصورة الحقيقية لللاشعور .

وكما يقول (نيتشه 1844 - 1900 م) : " إن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة لأن الذات تضيف على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها " ويقول أيضاً : " الإنسان الراض للوجود تدفعه قوة داخلية عنيفة الى

(1) - بدوي ، عبد الرحمن : الزمان الوجودي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 134 .

(2) - الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ،

1969 ، ص 13 .

(3) - ريد ، هربرت : حاضر الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 96 .

(4) - د . صاحب ، زهير : فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، ط 2 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 ، ص 42 .

(5) - د . عبده ، مصطفى : فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، ط 2 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 ، ص 42 .

(6) - سليمان ، حسن : حرية الفنان ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط 2 ، 1983 ، ص 89 .

اختيار وجود آخر متحرك على مستوى أعلى مما هو موجود ، حياة خصبة متوترة لا تعترف بأهمية أية حقيقة خارجها ، حيث لا أهمية لأي أنظمة وقيم لا تنفع تلك الحياة ، لذا فقيمة الحقيقة في عدم ارتباطها بالواقع والعقل الذي يبني حقائق ميتافيزيقية ، فلا حقيقة يمكن أن ترتقي الى منزلة الحقيقة لأن معيارها والاندماج بها ، والغرائز واللاشعور هي أقوى من جوانب الحكمة ، والقلب والجسد هو مقياس الحقيقة ، فالمنطق الحيوي بالرفض باليقين والحقيقة الجزئية ، لأن قوة المعرفة لا تعتمد على درجة الصحة بل مقدار اندماجها بالحياة الكلية ، فالحقيقة التي تمتزج بالخطأ لا ينكر قيمتها ما دامت هي شرط الحياة ، فالأوهام أداة لحل مشكلات الإنسان ومقاومة مشاعر القيم المعتادة ، فسر جنبي أعظم ثمار المتعة في الوجود هو أن تعيش في خطر وتبعث نفسك في المجهول (1) .

أما (ماكس أرنست Max Ernest) (1819 - 1976م) ، فراح يبدأ عمله بلا سيطرة واعية متجهاً منذ البداية نحو الرمزية ، أما ما يدعى (تفكك الذهن أو العقل وتحلله) هذا التحلل الذي يعتبر مظهراً من مظاهر الرمزية ، الناتج من الصورة البعيدة عن التفسير المنطقي ، التي تمثل الخفي والغامض الذي لا وضوح فيه ، للكشف عن وجود الأبعاد الخفية رمزياً ، باستخدام أشكال ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة ، أو من ظواهر الطبيعة ، ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة كاملة تماماً ، مستخدمة صوراً محددة ، مشيدة أثناء ذلك خيالات لا عقلية ، مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابطة بينها(2) . كما

يتضح من ذلك أن بيئة الحلم قد منحت التعبير البيئي شكلاً أقل واقعية ، فأعطى الحلم تعبيراً للشكل ذات ملامح غريبة ، تكونت عفويًا بشكل تلقائي ، جعلها مستقلة في عالم الخيال ، ومتجسدة بشكل رمزي ، خفي وغير منطقي . بغية الوصول الى حقيقة عليا متداخلة فيما هو منطقي وغير منطقي .

كان (ارنست) أكثر نجاحاً من (كيريكو) في مخاطبة اللاوعي الأكثر شيوعاً ، الأقل وقوعاً في شرك الهلوسة الخاصة ، أبتغى الفن " أبعد من الجمال والطبيعة " ، أبعد من الأسئلة المحصورة بالذوق ، جيدة ورديئة . فسر عان ما لجأ (أرنست) الى الاستعارة بدلاً من الآلة ، وأضاف تأويلًا شعرياً الى الصورة ليكشف عن قصده بجلاء لزيادة الصورة المتخيلة إيضاحاً (3) .

إذ أن فهم اللوحة السريالية وتفسيرها على حقيقتها هو أمر أصعب بكثير مما يبدو للوهلة الأولى . خاصة عند الفنانين الذين ابتعدوا عن السريالية مبدأ جمع أشياء لا تبدو بينها أي صلة أو ترابط واضح بين الأشكال ومضمون اللوحة (4) .

من خلال استخدام (أرنست) أسلوب (الفرّتا ج Frottage) (الحكاكة) ، الذي ينشأ عنه صور تستثير الخيال ، بفضل التقاء المادة الطبيعية ، مع الشكل المرسوم أصلاً ، في صورة واحدة ، ومن مبتكراته الأخرى ، نوع من (الكولاج Collage) ، جمع به أشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان ، والأصداف ، في جسم واحد ، فيخلق بذلك عالماً أشبه بعالم الأساطير (5) .

وبهذا فإن هدف الفنان السريالي ، كما قال (ماكس أرنست max Ernst) (1891- 1976م) ليس هو أن يخلق نوعاً من الصلة الودية بينه وبين اللاوعي ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ، كما أن الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعي ثم يشيد بها عالماً مستقلاً من الخيال ، بل هو أن يحطم السدود ، الفيزيائية والسيكولوجية معاً ، بين الوعي واللاوعي ، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، ثم أن يخلق حقيقة أسمى ، حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي ، التفكير والعمل ويتقابلان ويسيطران على الحياة كلها . كما في الشكل رقم (32)(6) .

- (1)- الطائي ، مزاحم عبد الرزاق : أحلام نيتشه أفكار في أوانها، مجلة لأفاق عربية، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة، عدد 1 / ص 57 - 59 .
- (2)- نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 134 .
- (3)- باونيس ، ألان: ماهي السريالية، ت : فخري خليل، مجلة أفاق عربية، العدد 6/ ، 1989 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص 104 - 107 .
- (4)- عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 204 .
- (5)- نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 191 .
- (6)- ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 256 .

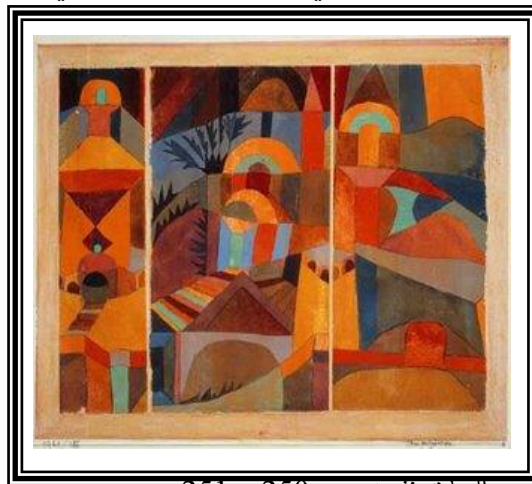
يتبين من ذلك أن تقنيات (ماكس أرنست) (الفرّتاچ - الكولاج) قد شكلت تجمعاً لتعبير بيئي جاء من محض صدفة ، متمثلة بأسطورة مجتمعة ، تتصف بغرابة أجزائها ، منطلقة من الخيال الحر ، بفقد الأشياء خصائصها الأصلية ، بفعل تمازج رؤية الفنان مع رؤية خيالية .



في حين سجل (بول كلي Lee) تفرداً في عالمه الخاص - كما فعل شاكال - عالماً يتمتع بقوانينه الخاصة ، لمنطور الرؤية وللمنطق ، وهو في هذا العالم كان يعيش وجوده كله . أنه فن غريزي ، وخيالي ولا يتمتع إلا بالقليل من الموضوعية ، ويبدو أحياناً في صورة طفولية وأخرى بدائية ، وفي صورة جنونية أحياناً . أن رسومات (كلي) مستمدة من خياله وتخيالاته التي يخترعها عقله الباطن في سجلات المدرجات القديمة التي حينما تأتي المناسبة الصحيحة مصادفة فأنها تبرز ثانية إلى السطح ، والتي تبرز أحياناً بألوانها المحتفظة بكل حيويتها بسبب ذلك الاختفاء الطويل على الضوء . أنه يذكر أن رؤية العين رؤية ذاتية متعسفة ومحدودة موجه إلى الخارج . أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة عنده فكان اكتشافه هذا العالم عن طريق الخطوط التي تغرق في أحلامه (1) .

أي أن (بول كلي) أظهر لنا الطبيعة الخالصة التي تتدرج فيها طبيعة التعبير البيئي في عالمها الخفي الذي لا نشعر به لما يحمله من ضмор خفي يمنعه من التمثّل في مجال الوعي ومستظهر هذا العالم باستقراءه الباطني الخاص وما يظهره من صور غير مترابطة، من عالم الخيال والخرافات العالم (الميتافيزيقي). إذ أن من أبرز عناصر فنه السهام التي كثيراً ما تشاهد في لوحاته ، المنازل التي تجمعت فيها بغير نظام ، ثم النباتات المشرعة إلى الأعلى ، وصعود مياه الأمواج وهبوطها ، والطرق الكرسالية التي تتشابه في ذهابها وإيابها ، مما يخلق تأثيراً يبعث الحيرة في نفوس المتأملين ، بخلق تصورات غامضة في أشكاله (2) . كما في الشكل رقم (33) .

وبذلك فإن الفن لدى (كلي) يصبح جسراً بين التجريدية الهندسية والرمزية الحلمية ، وبين التكعيبية وما فوق الواقعية ، ليعبر عن فكرة هذه حين قال يوماً : " الطبيعة فن من نوع آخر ، ينبغي أن ننظر إليها كمثّل قادر على أن يساعدنا على خلق شيء مشابه بالوسائل التي يمدنا به الفن التشكيلي " (3) .



- (1) - ريد ، هربرت : معنى الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 250 - 251 .
- (2) - حسن ، محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي ، ج 1 ، دار الفكر العربي ، 1974 ، ص 272 .
- (3) - مولر ، جي أي ، وآيلغر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 125 .

يتضح من ذلك أن التعبير البيئي حينما يجسد تمثل الطبيعة بالعقل الواعي إنما يختلف عن التعبير البيئي الذي يجسد أشكال العقل الباطن بصورة مغايرة لها خصوصيتها بمساعدة وسائل الفن التشكيلي عند (كلي). ويعتقد (كلي) أن الفن يلعب ببراءة في الأشياء العلوية وقد ينتهي به الأمر الى بلوغها أحياناً ، وما الأشياء المرئية إلا أمثلة جزئية في الموجود الكلي ، وأن ثمة حقائق أخرى ، وأن الحواس لا تدرك إلا بعض الحقيقة ، والعقل أيضاً قاصر في هذا المقام ، وعلى الفنان أن ينمي القدرة على استخدام وسائل أخرى للمعرفة انطلاقاً من فعل الروح (1). يبدو من ذلك أن التعبير البيئي أتجه الى تكوين علاقات شكلية من خلال البنية التكوينية التي جمعت الأشكال ، لتتفاعل في تبلور النظرية الجشطالتيّة في إعطاء معنى للبنية الشكلية يحمل المفهوم الكلي لأشكال التعبير البيئي .

ويصف (هربرت ريد) ذلك بقوله : " دع الخط يذهب في نزهة " بعيداً عن العقلانية ، ومعتمداً التلقائية ، للوصول الى الحقيقة العليا الأساس ، ثبات الموقع وسط بين السريالية والتجريدية ، على الأرضية المشتركة بينهما حسب ، كانت الدوافع غير المنطقية للاوعي حقيقة قائمة بالنسبة لـ (كلي) تجلت أكثر ما تجلت في رسوم سنواته الأخيرة (2) .

أما (مارك شاكال Mark shagal) (1887 - 1985م) الذي تميز بخصائص جنسه المميزة التي صورها بقلبه بمباشرة وتدفق ، وهو في الحقيقة غنائي في ألوانه ، التي لا تنتمي الى أي مشهد من مشاهد الطبيعة ، ولكنها تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية التي تعتمل في أعماقه بطاقة جعلها خاضعة لرؤية حاملة بتصورات عالم حديث ، تقوم على المبادئ المستمدة من مذهبي كل من الوحشية والتكعيبية ، بتعبيرات شخصية تقوم على تركيب بنائي للصورة التي تستند على التجارب الفنية التي يشاهدها من حوله ، واصفاً فيها مبادئ الحقيقة للأشياء حينما يراه من خلال خياله وتصوره أو ذاكرته ، التي ينعدم فيها قانون الجاذبية ، سواء كان على الناس أو على الأشياء التي تحيط به ، فإذا كل تفصيل في عمله الفني يحتفظ بحريته ... ومعبر عن عناصر محسوسة تصبح ذكريات وانطباعات ، وتتحرك بحرية في كل الزوايا والاتجاهات والأبعاد (3) . كما في الأشكال رقم (34،35،36) .

أن العالم الذي خلقه (شاكال) يضح بالفرح . أنه العالم الذي يتفقد المرء في طفولته ، زمن البراءة والاستلهام ، تتداعى الذكريات من جديد في نظام لاعقلاني غير خاضعة لمنطق ما ، أشكال ، شخوص مقلوبة ، مبتورة ، أشياء عادية بأفترانات غير عادية ، لكل حريته المطلقة (4) . يتبين من ذلك أن التعبير البيئي عند (شاكال) جمع بين الحب والحلم والروحانية ، في لغة شعبية كأحلام اليقظة مما ربط تعبيراته البيئية بأيمانه بالإنسان وبشغفه بالحياة وارتباطه بالمنبت وبالأصل وميله الى الحداثة .



1968 ، ص 256 .

بغداد ، 1986 ، ص 263 - 266 .



- (1) عطية ، نعيم : خمسة فنانيين كبار ، د
- (2) باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث
- (3) ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : س
- (4) باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث

شكل رقم (36)

مارك شاكال ، أنا والقريبة ، 1911م

ومن هذا نستنتج أن التعبير البيئي في السريالية ، تمثل بشكل ترجمه من خلال اللاشعور ، بفعل آليات الاشتغال التي تم اكتشاف اللاشعور بها والمتمثلة بـ (الكتابة الآلية ، قصص الأحلام ، اصطناع الهذيان) التي تستخدم بشكل متواز وتتابعي ، أنتج اكتشاف حركية الخيال الذي هبط به الفنان ، بشكل دواري ليضع التعبير البيئي في هبوط متلازم مع آليات اكتشاف اللاشعور والإفصاح عن تمظهر خارجي يمثل بيئة داخلية ، تشكلت بفعل أعتلالات مكبوتة تمثل الحقيقة الخفية والمدركة حدسياً ، لتحقيق الإنسان الكلي ، في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي . فكانت التعبيرات البيئية التي تتمظهر في الجانب الشكلي ، هي جزء متفاعل يكمل حقائق الأشياء الداخلية ، بإعطائها صورة مكتملة بتمظهر خاص يحمل روح التيار السريالي .

لقد أنشغل (جورجيو دي كيريكو Giorgio de chirico) (1888 - 1948م) في التعبير عن جوهر الأشياء وربط أجزائها ليكمل بعضها البعض الآخر ، فلم يكن يرغب في أنشاء مثالي بقدر ما كان يهتم بالبحث عن العلاقات التي تبدو غريبة أو غير متوقعة بين مجموعة أشياء يكفي أن تثير تأمله فينطلق بها في حرية لا حدود لها ليعيدها إلى أشكالها الهندسية⁽¹⁾ .

حاملة حساً نيتشواً خاصاً بالهاجس والإدراك ، الإحساس بأن مظهر العالم الخارجي السطحي يخفي حقيقة أعمق مغايرة ، ومتسقة مع نظريات (فرويد) وفي عام (1915 م) مارس (دي كيريكو) نوع آخر من الرسم سماه (الميتافيزيقي Scuola Metafisica) نقل فيه الصورة إلى ما وراء المادي الملموس ، إلى عالم تحل الدمى فيه محل الكائنات البشرية ، والأشياء التافهة الخادعة بصرياً ، أمثال (علب الكبريت ، السمك ، البسكويت ، شرائح الخبز) ، تفرض ذاتها بصورة غير متوقعة على الفضاء الصوري مشوشة أية محاولة للتمييز بين الوهم والحقيقة ، مستخدماً منطق الحلم ، خارج الزمن الذي يمكن قياسه⁽²⁾ . وكان الأثر الأكبر حسب قول (أندريه بریتون) في الحركة السريالية في أعمال (جورجيو دي كيريو) الذي أسس مع (كارلو كارا) (ميتافيزيقياه ، ذات الطابع الخيالي اللاواقعي ، لما حملته من تقابل لغزي ، ومنظور علوي بظلال هلسية ، وهيكلية قائمة على أيهامات فضائية . كما في الشكل (29) . ومع (دي كيريكو) ننقل من المرئي إلى المنبثق من العالم . وذلك بإعادة تقييم الأشياء المألوفة على ضوء علاقاتها الضمنية والغيبية . أي بعزلها عن محيطها الطبيعي ، ووضعها داخل أطر جديدة أكثر تخيلاً وشاعرية ، حاملة الطابع الحلم الذي ينبع من التقابل اللاعقلاني بين هذه الأشياء التي تبدو منبثقة لا عن الإدراك البصري بل عن التخيل واللاوعي ، الذي تبدو فيه الأشياء على مقربة مدهشة من الناظر، هدفها لا تجسيد الأشياء أو الطبيعة المرئية بل الإثارة ، من خلال هذه الأبعاد المنظورية التي تزيد في قوة اللوحة الإيحائية وغرابتها⁽³⁾ .

أن التعبير عند (كيريكو) قد أصبح شيئاً آخر ، بمعنى أن التعبير البيئي نفسه يصبح غير منطقي من ناحية شكله فهو لا يعكس شكلاً مألوفاً لدى الرائي ، لأن آليات اشتغال اللاشعور لا تعتمد على الأشكال المتعارف عليها ، بل يكون التعبير عن الرمز أشد غموضاً ، لابتعاده عن الواقع في رسم السرياليين . فالنبات قد يتحول إلى شكل هلامي يحمل صفة عصارته وهي تجري داخل لحائه ... أنه عالم اللاشعور أو عالم الأحلام ، الذي يحرر الفنان في التصرف بالمكان والزمان والمادة وله حرية التصرف أيضاً في تحويل أشكال التعبير البيئي ، بتغريب رموزها وإدخالها للموضوعات التي جسدها (كيريكو) . كما في الشكل رقم (37)⁽⁴⁾ . فيما صرح

(1)- الجباخجي ، محمد صدقي : فن التصوير المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 114 .

(2)- باونيس ، ألان ، الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 227 - 228 .

(3)- د. أمهز ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 180 - 182 .

(4)- عبد الغني ، محمد صبري : البحث في الفراغ ، المصدر السابق نفسه ، ص 114 .

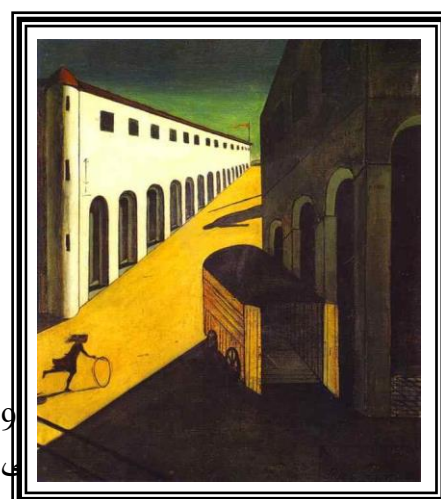
(كيريكو) بخطاباته البصرية السريالية ، عبر مشاهد معمارية هندسية سكونية ذات تعبير يبعث على الحيرة والانقباض في تجسيده لشكل التعبير البيئي محدثاً هزة لدى المتلقي من التوليفات ذات الحس التغريبي ، مصادراً فاعليته القصدية الذاتية الإنسانية في مشهده التصويري مانحاً المشهد المعماري ذاته سلطة الخطاب الجمالي الذي لا ينفصل عن سلطة الموروث الحضاري القديم (1) .



1960

جورج

أذ أن شكل التعبير البيئي أكتسب الفضاءات المُجسدة على شكل مساحات فارغة وتمثيل منظوري يوحي بالبعد والانهائية " فخلف الأبنية والجدران المرتفعة قطار يختفي فيترك لنا شوق الانهائية" . كما في الشكل رقم (38) (2) .



1931

جورج

ومن هذا يتبين أن (دي كيريكو) أن يتعدى المنظور الحسي الواعي ، بتجسيده شكل التعبير البيئي محطاً من عالم الرؤى واللاشعور أو الى ما وراء المادي (الميتافيزيقي) ، متمثلاً في وسط عالم غريب ، يجسد فيه المشاهد العزلة والفراغ وأثارة للخوف والقلق ، الذي خلق مناخاً حليماً ينبع من اللاواعي .

وهكذا فإن (جوان ميرو Joan Miro) (1893 – 1983م) عندما يرسم رموز الأحلام ليحرر نفسه من الرقابة ويضع اللاشعور واللاعقلانية فوق الوعي والعقلانية ، فإنه يقوم بتحرير الاصطلاحات التشكيلية والتقليدية لممارسة حريته الكاملة وصياغة لوحته التي حشد فيها الرموز المجردة ، إذ يقول أن الأشياء التي أراها هي أشياء حية (السيكارة ، علبة الكبريت ، المنضدة ، الكرسي) فهي تمتلك حياة سرية . كما في الشكل رقم (39 ، 40). فالسريالية ثورة النفس على سلطان العقل ولا تنطبق إلا بالرموز المغلقة في لغة نفس الأعماق (3) .

(1) - وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل ، دار الأرقم ، 2007 ، ص98 .

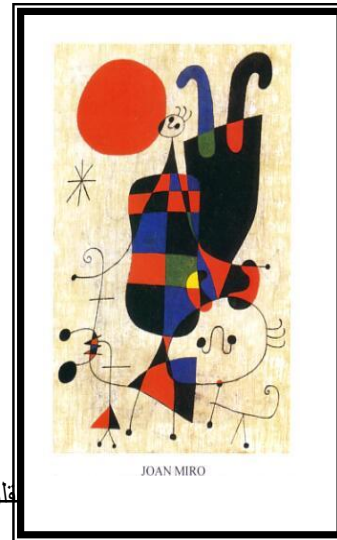
(2) - الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 ، ص207 .

(3) - الزبيدي ، جواد عبد الكاظم : الظاهرية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 ، ص96 .

أن (ميرو) أنما ينقل من مرحلة تسجيل الواقع الى تأويله ، بتخليه عن الأشكال البنائية ذات الخطوط المستقيمة ليلجأ الى خطوط أكثر تحرراً وتموجاً لاعتماده بشكل متزايد على الآلية والصدفة ، لتصبح منطلقاً



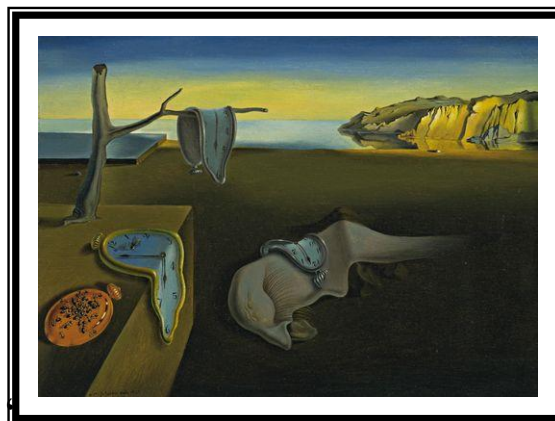
القلوبه، ٩49



جوان ميرو

للعديد من لوحاته (الآلية) . التنفيذ السريع في أعماله التصويرية الآلية ، وصل بها الألفاق ، الذي عبر عن ميوله الأكثر تجريباً (1) .

ومن ناحية أخرى رسم (سلفادور دالي) (Salvador Dali) (*) (1904 - 1989م) في صورته الحلمية مثل (إصرار الذاكرة) في عام (1931م)، كما في الشكل رقم (41). ساعات لينة معلقة فوق أغصان الأشجار وفوق الجدران ، تثير مثل هذه الصورة الإرباك ، وهي تهدف هذا فعلاً. تبني (بريتون) دائماً فكرة " أن الجمال أما أن يهزك هزاً أو لا يكون " فطور (دالي) نظرية جديدة سماها (البرانونيا النقدية) (**) بافتراض حالة هستيرية وصياغة أو هام المختلين عقلياً بوعي ، وبذا تغير الأشياء المؤلفة أشكالها ، ومنها المنتجات



الصناعية والآلية التي عاملها وقد شوه الآلات بأقصى درجة ممكنة ، فالساعات التي تظهر في أعماله أنما هي في أوضاع لا تساعد على تشغيلها ولهذا قال: " الآلات محكوم

(1) - أمهز ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 85 - 87 .

(*) - سلفادور دالي (11 مايو 1904 - 23 يناير 1989) كان فناناً إسبانياً كاتالانياً يعد دالي من أشهر رسامي القرن العشرين . كرسام بارع ، يعرف أكثر لأعماله السريالية الممتدة بصورها الغريبة الشبيهة بالأحلام. مهاراته التصويرية تكون منسوبة في أغلب الأحيان إلى تأثير سادة عصر النهضة . أكمل عمله الأشهر إصرار الذاكرة في عام 1931 . بالإضافة إلى الرسم تضمّنت ذخيرته الفنية الأفلام، والنحت، وفيلم الرسوم المتحركة القصير الفائز بجائزة أكاديمية وهو دزتينو (Destino) ، والذي فيه تعاون مع والت ديزني؛ وتم إصداره أخيراً في 2003.

(**) - البرانونيا : هو إسقاط الوهم والخيال على الواقع وإظهار التصورات الخاصة بالعقل في نسب الأحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع الا في خياله وعالمه الباطني . ينظر : مصطفى ، عبده فلسفة الجمال ودور العقل والأبداع الفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 ، ص 40 . كذلك ينظر : نيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 189.

عليها بالكسر والصدأ والعقول الميكانيكية مثل التلفزيون تقتل خيال وروح الإنسان⁽¹⁾. وهكذا أصبحت المخيلة الإبداعية بتركيب للعلاقات والمفردات تركيباً جديداً على أسس نسيج جديد في أظهار صورة التعبير البيئي . ومن العناصر السريالية الأخرى ما يسمى بـ (التغريب Depay sement) أي نقل الكائنات من وسطها المعهود الى وسط غريب عنها ، وذلك كي يتاح للعين وللنفس أن تراها رؤية جديدة ، على غير تلك الصورة المألوفة التي أفقدتها الألفة عذريتها وقدرتها على الإيحاء والإلهام⁽²⁾.

وهذا النوع من التغريب قد منح التعبير البيئي صورة جديدة جست أشكال التعبير من خلال اللاشعور بما يناسب تفاعل اللاوعي في تجسيد نظرية (البرانويا النقدية) ، بتجريد الواقع الطبيعي للأشياء وصياغتها في أطر جديدة متغربة عن واقعها التقليدي مما جعلها صورة تحمل معنى غير المعنى المطابق لها تقليدياً. ومهما يكن من أمر ، كانت الوحشية ، من التشوهات الجسمية ، والأجساد نصف المتعفة التي تظهر في الأحلام والكوابيس عند (دالي) مقصودة ، وأن التكلف في اللون بقصد إبراز ناحية التحدي في تصويره الذي يرفض عن عمد جميع القيم السائدة في الفن الحديث لإبراز مهارته في الابتعاد عن جميع الأبحاث التي يقوم بها الفن الحديث في مجال الشكل ، اهتماماً منه في عرض صورة غريبة تشذ عن المألوف لأثارة الدهشة، وبعث الاهتمام وللتساؤل، في اجتهاده لبلوغ هذا الهدف ، بواسطة تلك الطريقة المستهجنة ، أو المسرحية ، التي يبرز فيها شخصيته ، بواسطة لوحاته⁽³⁾.

فالسريالية أذ تخلع من العالم الموضوعي قيمته، فذلك من موقف رسالة متعالية⁽⁴⁾. وهو رفض كل قيمة لا يحيط بها الإنسان أو تصدر منه " وكل شيء يُغيب الإنسان من الالتزام الديني والخلفي والجمالي " . في ذلك يقول (رامبو 1854 - 1891 م) : " لن يكون هذا العالم بعد الآن إلا وسيلة لاستدعاء الانطباعات الجمالية، فلن يعاد أنتاج الأشياء"⁽⁵⁾.

وكما يقول (مارتن هايدجر 1889 - 1976 م) : " أن سر الجمال أن يظهر العالم بين الواقع والجوهر ، فالاختفاء هو جوهر الجمال حتى يعمل الإنسان على إظهاره"⁽⁶⁾. وبهذا قد جسد (دالي) مظاهر الواقع البيئي برفع الشكل إلى ما هو فوق الواقع المرئي وتصوير واقع التعبير البيئي سريالياً، بتحرره من الأوضاع الظاهرية للأشكال للوصول الى الحقيقة والسير عبرها بأسلوب فريد .

النحت في الفن الحديث:

حتى أواخر القرن التاسع عشر كان المفهوم السائد يرى إن النحت فناً قائماً بذاته ، وينظر إليه بمعزل عن الفنون التشكيلية الأخرى ... لما يتكون به عن طريق (الشطب) أي (نزع) أو (حذف) أجزاء من المادة حتى لا يبقى منها إلا ما يراد تمثله أو تجسيمه.

غير أن هذه الحالة تبدلت مع تبدل الظروف التاريخية والمفاهيم العامة لمسار فن النحت الغربي طوال قرون عدة ، بإعادة تقويم إشارات النحت التقليدية استناداً إلى ما طرأ عليه من تحولات جذرية في مجال التصوير ، بنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، فبعد أن تطورت تقنية الإلصاق والجمع والتركيب ، لم يعد النحت ليقصر على نحت الحجر ، أو التشكيل بالطين والقلوبة أو صب المعدن ، فثمة مواد شتى ومنها ما هو مألوف ، دخلت النحت وأصبحت من مفرداته كل ما هو موجود في البيئة المعاصرة ، من الألوان والأشعة الضوئية والمواد التركيبية وحتى ما سبق استخدامه في مجالات أخرى (الأشياء الجاهزة)⁽⁷⁾.

(1)- د . راغب ، نبيل : المذاهب الأوروبية من الكلاسيكية الى العبتية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1982 ، ص27 .

(2)- نيومايير ، سارة: قصة الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص192 .

(3)- مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، المصدر السابق نفسه ، ص135 - 136 .

(4)- آلكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، ت : وجيه العمر ، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، 978 ، ص70 .

(5)- أدونيس ، الصوفية والسريالية ، المصدر السابق نفسه ، ص61-65 .

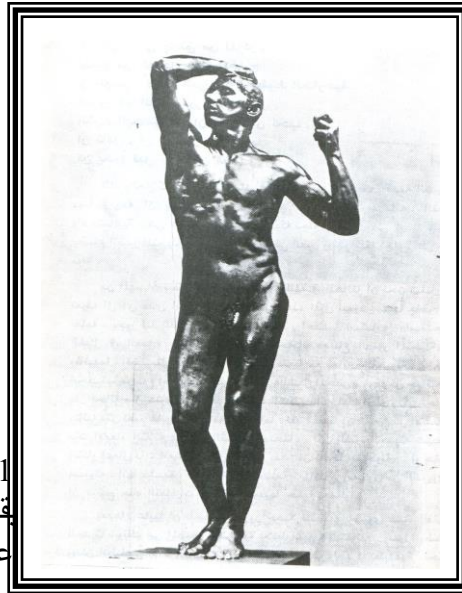
(6)- مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : جدل الجمال والاغتراب ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت ، ص180 .

(7) - امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه، ص60 - 61 .

ومن الأسماء اللامعة في مجال النحت في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (أوغست رودان 1840 - 1917م) ، فقد تميزت أعماله المسبوكة على وجه الخصوص بكسرها للقواعد الأكاديمية بعد دراسته المتعمقة للنحاتين الكبار في عصر النهضة ، مثل (دانتلو ، مايكل أنجلو) ، يسعى النحات إلى إبراز عناصر النحت الأساسية والتأكيد على أهمية العلاقة التي تجمع بينها ، كالعلاقة بين الأحجام والفضاء المحيط بها.

كانت النقطة الفنية التي جسدها (رودان) في فن النحت تناظر ثورة (كورييه) في مجال التصوير وتوازي نقلة (مانيه) في لوحته (غذاء على العشب) في صالون المرفوضات . كان رد الفعل إزاءه غضباً واستياءً بعودته إلى البيئة الخارجية (الطبيعة) في تعبيره البيئي ، لما طرحه (رودان) في معالجة لعمله (عصر البرونز) كما في الشكل رقم (42)، من خلال توظيف البرونز أحد عناصر البيئة ليمثل لديه صفة التعبير البيئي من خلال نوع الخامات وطبيعة المعالجة (الصب) في إظهار روحية (رودان) (التعبيرية) . فـ(أوغست رودان) معاصر (مونييه) ينتمي إلى جيل الانطباعيين الأمر الذي جعله يتعامل مع النحت بأسطح غير مستوية وذات بروزات خفيفة كي يلعب الضوء دوره فوق اخف التموجات فيها⁽¹⁾.

كان محور اهتمام (رودان) هو أن يبعث في فن النحت من جديد الأسلوبية التي افتقدتها منذ وفاة (مايكل أنجلو) في عام (1564 م) ، حتى أول عمل مشهود لـ (رودان) (عصر البرونز) الذي صب فيه طبيعة المادة التي خضعت لمعالجات تقنية صناعية في استعراض مشاهد النحت الحديث التي تبلورت من خلال ما أفاضه العصر الصناعي على المجال الفني (النحت) من آلية جديدة في تشكيل الصورة النحتية⁽²⁾.



لقد جعل (رودان) لسطحه المسطح (القبالب) التي أباها خلق لرؤية جديدة الميكانيكية وإضفاءها على الفن⁽³⁾.

كان لـ (رودان) منافس واحد ذو شأن رفيع هو النحات الإيطالي (ميداردو روسو Medardo Rosso 1858 - 1928 م) كان نحاتاً أكثر انطباعية من زميله ، لا لأنه كان حساساً للضوء والحركة فقط بل لأنه استقى مادة موضوعه من الحياة اليومية (البيئة الخارجية) في نحتته (محادثة في حديقة) لعام (1893) يعطي (روسو) تمثلاً إلى لحظة زمن بيئية خاطفة في تعبير بيئي يُوجه النظر إليه من زاوية واحدة ليعبر عن الأنبي والعابر في التعبير النحتي الحديث⁽⁴⁾. كما في الشكل رقم (43).

(1) - باونيس ، الان : الفن الأوروبي
(2) - ريد ، هربرت : النحت الحديث
(3) - ريد ، هربرت : معنى الفن ، ب
(4) - باونيس ، ألان : الفن الأوروبي



ص 10-12 .

شكل رقم (43)

ميدراردو روسو، محادثة في حديقة ، 1893

اما فيما يتعلق بتطور (قسطنطين برانكوسي Constantin Brancusi) (1876 - 1957 م) في اعماله النحتية الحديثة ،فهو لايفك ابدأ راجباً في الشكل البيئي نقاوة عالية ، فمنحوتته (العصفور) لديه .كما في الشكل رقم (44) عبارة عن ساق شاقولي يمتاز بالنعومة،والايجاز الشديد في التعبير عن فكرة الطيران،عن الخفة الديناميكية ،في الحركة المنزلة في الفراغ ، صاعدة نحو الاعالي، في انطلاقة سريعة تبهز الانظار ليشكل الفنان تفرداً في طرحه التعبير البيئي بصورة حديثة من خلال تمثل شكل (العصفور) بهيئته الجديدة وطريقة نحته الحديثة⁽¹⁾.



شكل رقم (44)

قسطنطين برانكوسي، طائر في الفضاء، 1928

ان تطور أشكال (برانكوسي) تنامي بفعل فكرتين مثالييتين هما ، التناغم الكوني والإخلاص للمواد ، فالتناغم الكوني يفرض على الشكل ان تتحكم به القوانين الطبيعية من خلال عملية النمو . وكما تتخذ البلورة او ورقة الشجر أو القوقعة أشكالها المقررة بفعل القوى الطبيعية على المادة المحفورة بطاقة كامنة ، كذلك ينبغي للعمل الفني ان يتخذ شكله بفعل الصراع الذي يعالج في طاقة الفنان الإبداعية مع مادة صنعته . فالمفردات البيئية تتخذ شكلها الخارجي بفعل قوى ميكانيكية تعمل قطعاً خلال عملية النمو . بمعنى آخر ان التعبير البيئي إنما يتمثل إلى الخارج بأي شكل معين ، إنما بفعل قوى داخلية تعمل بشكل ميكانيكي كامن يجعل من تظهر صورة التعبير نتاجاً لتلك الميكانيكية الداخلية التي تغمرها القوى الطبيعية للفنان⁽²⁾.

اعتقد (برانكوسي) : " ان ما هو حقيقي ليس الشكل الخارجي، الحقيقي هو جوهر الأشياء " ، ف(الديك والطيور والسمة والفقمة) اختزلت جميعاً أشكالاً خالصة بحجر او برونز مصقول في العادة ، تحوي ماهية هذا المخلوق أو ذلك ، وقد بلغ ذروته في العمل النحتي في الأشكال البيضية الخالصة في عمله (نحت للعميان) و(بداية العالم)⁽³⁾.

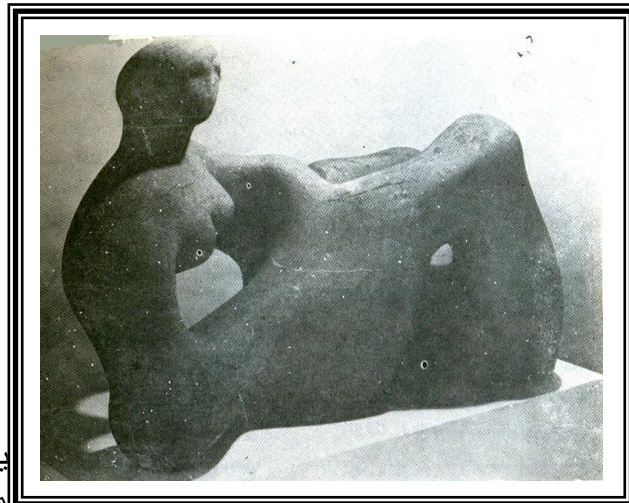
فيما كان النحات (هنري مور Henry mor) (1898 - 1986 م) نحات لأشكال من البيئة الحياتية ، بحيث أخذت شخوصه الرئيسية متمثلة بـ (الشخوص الأنثوية المستقيمة ، والمجموعات المؤلفة من الام والطفل ، والأشكال الوترية الأكثر تجريدية) كما في الشكل رقم (45) . اخذ الفنان يشكلها بألية التنقيب للمادة لتعبر الخامة المستخدمة عن الطاقة الكلية الكامنة في الشكل النحتي واستكشاف تأثير وضع شكل ما ضمن آخر . وحين قامت الحرب أصبح حافظ (مور) هو تقريب فنه من تطلعات السواد الأعظم من الجمهور من خلال عرض (

(1) - مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، المصدر السابق نفسه ، ص222 .

(2) - باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص281 .

(3) - المصدر نفسه ، ص28 .

سلسلة تخطيطات من وحي ملاجئ الحرب) وما أفرزته من صور تعبر عن بيئة قد لازمها الفنان فأوحت له تعبيراً بيئياً طبقاً واشتغالاته الفنية (النحتية) ليعبر (مور) عن تجسيد لحظة شجاعة تكون شاهداً لضمود اللندنيين تحت وطأة القصف الألماني بصيغة فنية ، بمسك لحظة أفاضتها بيئة معينة على أفكاره النحتية البيئية⁽¹⁾.



كان لـ(مور) القدرة الفر... ينظر إليها. إن لديه حاسة الشكل ثلاثي الأبعاد التي يتميز بها مور عملها. كان ما استقاه من (بيكاسو) و(السوربالية) هو المجاز النحتي، وبهذه الوسيلة ذاتها اغنى معنى منحوتاته الخاصة. إن ما استثاره مور هو النمط الذي يعبر عن أشكال البيئة البدائية التي لا زمن لها ولا مكان أيضاً ، مؤكداً على الجنس الأنثوي وما تتصف به من أمومة ومظاهر الحمل . ليوحي بأن الأنثى هي جزء جوهري في النظام الطبيعي (البيئي)⁽²⁾.

إن فراغات وثقوب(holes) النحت تشير إلى البيئة البدائية (الكهوف) كمكان للالتجاء، أو إلى فتحات الجسم ودفء الرحم الحاني . إنها غرائز البيئة الانسانية الداخلية التي يثيرها (مور) عبر فتحاته النحتية ، إنها تجربة ما قبل الولادة وافتعالات الرضاعة التي تثيرها اعماله⁽³⁾.

ويرى الباحث إن التحول النحتي الذي مثله التعبير البيئي إنما هو مستوحى من الضغط الذي يتعرض له الإنسان في القرن العشرين من تغير في الرؤية وطبيعة معالجتها بصيغ جديدة وفقاً لما أملاه التطور الصناعي من آليات جديدة ومواد في توظيف التعبير البيئي في افكار وطروحات حديثة.

واصل (مور) تخريجاته النحتية بأشكال برونزية بعيدة عن الطرق التقليدية، مؤكداً عن الصيغ الحديثة في النحت الجديد من خلال فضاءات داخلية متوازنة مع الفضاء الخارجي، هذه التكوينات رغم تجريدها إلا إنها لم تغادر السمة الشخصية في التكوين النحتي كالمنحوتات المشتقة من أشكال العظام مثلاً⁽⁴⁾.

غير أن باربارا هيبورث (Hepworth) (1902 – 1975 م) لم تبتعد في تجسيدها النحتية عن (مور) كثيراً خاصة في استعمال التنقيب والأوتار ، وإنهما استعملتا معاً بين حين وآخر استعارة المشهد الطبيعي (البيئي) في نحتيهما... إلا أن (هيبورث) تنتسب إلى (برانكوسي) بوضوح أكثر منه إلى (مور) ... صنعت (هيبورث) معظم منحوتاتها استجابة منها لمشاهد منطقة غرب(كورنوال) الطبيعية ، فكان عملها (الموجة) كما في الشكل رقم (46) يوحي بالاحساس الفضائي للموجة العارمة وطبيعة رد الفعل الإنساني إزاء حركة البحر. غالباً ما تتراءى أشكالها العمودية المتعددة استعارات لأشكال قائمة من مشهد من مشاهد البيئة الطبيعية(البحر).⁽⁵⁾ يتضح من ذلك أن التعبير البيئي عند (هيبورث) إنما تشكل من خلال تصنيع فكرة الموجة النحتية بآلية اشتغال تعبر عن الجمالية الحديثة ، بأستحداث بنائية ذات خامات ومواد بيئية معاصرة، لتعبر بعملها عن تحول صورة التعبير البيئي في فن النحت الحديث.

(1) - سمث ، ادوارد لوسي كالحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص 174 – 176 .

(2) - الان ، باونيس ، الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق نفسه، ص 287 – 289 .

(3) - المصدر نفسه ، ص 289 .

(4) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العلمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 176 .

(5) - باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 290 – 291 .

شكل رقم (48)

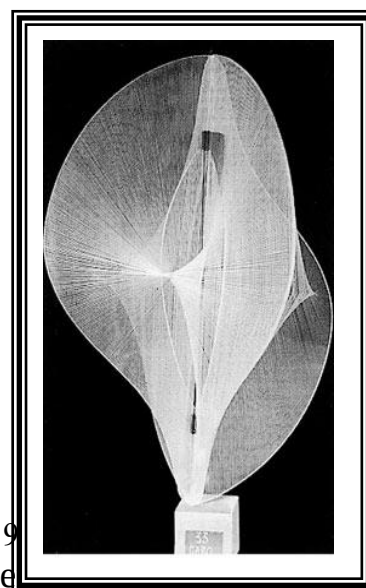
الكسندر ارشبنكو، ملاكمة (La Boxe)، 1935،

فقد استلهم (نعوم غابو) أفكار التكعيبيين في منحوتاته، فأثرى البنائية بسلسلة المستويات المسطحة المتداخلة، ويتضح ذلك في رؤوسه المنحوتة بين عامي (1915 و 1916م) إذ اخترقت الزوايا القائمة تلك الرؤوس في سعي لإلغاء الفصل بين الشيء والفراغ المحيط به. وهذا ما أدى إلى انبثاق فن جديد مبني على فكر البنائية التركيبية وهو فن يتداخل فيه النحت والتصوير التجريديان، وقد أغرى هذا الاتجاه كثيراً من الفنانين في إنكلترا وهولندا والولايات المتحدة⁽¹⁾. كما في الشكل رقم (50)



شكل

نعوم



19

نعوم غ

فيما

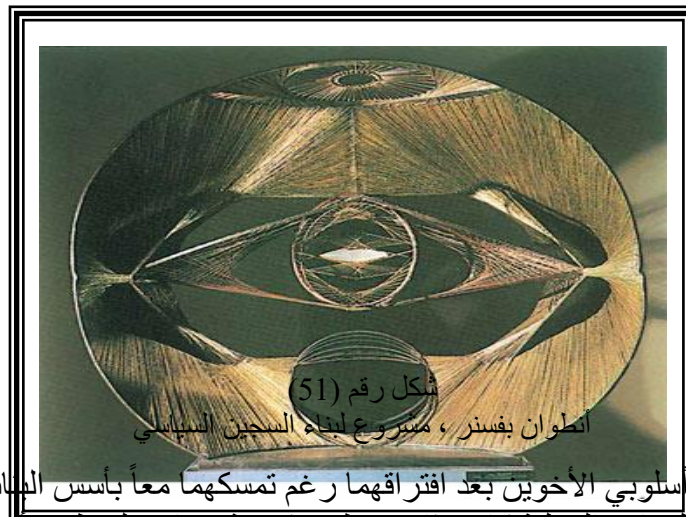
Antoine Pevsner

نحاتان ومصوران من أصل روسي، كنية مخالفة لتمييزه عنه. أظهر أنطوان بفسنر نشاطاً إبداعياً مكثفاً في موسكو بين عامي (1914-1917م)، وساهم مع أخيه نعوم غابو ومالفتش وكاندينسكي وتاتلين وآخرين في وضع أسس الفن الثوري في تلك المرحلة. فقد آمن هؤلاء بأن وظيفة الفن غير مباشرة، وتركزت أفكارهم حول اكتشاف الإمكانيات الجمالية لطبيعة الخامة المستعملة وتمثلها في العمل الفني (التعبير البيئي)، ورأوا أن العناصر الأساسية المكونة للعمل كالفراغ والحجم واللون هي ما يبحثون عنه في العمل الفني⁽²⁾. كما في الشكل رقم (51).

(1) - المصدر نفسه ، ص70.

(*) - ولد أنطوان بفسنر في (أوريل Orel) في روسية، وولد نعوم في (بريانسك) في روسيا أيضاً، وكلاهما من ممثلي النزعة البنائية في الفن التشكيلي والمبشرين بها.

(2) - ألان باونيس، الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق نفسه ، ص277



وقد تنامت الفروقات بين أسلوبَي الأخوين بعد افتراقهما رغم تمسكهما معاً بأسس المبادئ. فبنائيات أنطوان المشيدة بعناية والمصنوعة من المعادن الصلبة كانت ذات سطوح كثيفة مغايرة لسطوح أعمال (غابو) الشفافة المصنوعة غالباً من اللدائن (البلاستيك) والبلّور. وقد خضعت أعمالهما لتحويلات أسلوبية ارتبطت بفكرة التجسيد لا يصال مفهوم التعبير البيئي بحساسية كل منهما بنمط تفكيره وتقنيته الخاصة به⁽¹⁾.

(1) – مارك ، سولو : الفن الحديث ، موقع انترنيت www.Founonart.com

المبحث الثالث

ملاحح التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة بين المفاهيم والتطبيق

خطاب ما بعد الحداثة

قبل الخوض في تيارات فن ما بعد الحداثة لمعرفة مسميات التعبير البيئي في فنون ما بعد الحداثة لابد من توطئة للتعرف على طبيعة الطروحات الفلسفية والنقدية والمنهجية التي سبقت أو زامنت هذه التيارات وعمقت من اتجاهاتها ومعطياتها فضلاً عن بلورة الأساس النظري والابستمولوجي الذي يشكل البنية التكوينية لتيارات فن ما بعد الحداثة . ان انجازات مشروع ما بعد الحداثة ، بكل مراحلها وتضاريسها وتبايناتها، بدأت تفرز تداعيات في طغيان العقل وتراجع الروح وحيرة الكائن وعجزه ومصادرة إمكاناته، لتغدو هذه الانجازات موضع تساؤل منذ الخمسينيات.

ومع اندلاع حرب فيتنام، وانتفاضة الشباب في فرنسا 1968 م، لتعقبها أزمة السبعينيات الاقتصادية، وتراجع التجارب الديمقراطية في اوربا، والطفرة التكنولوجية، وسقوط النموذج السوفيتي، ومؤخراً الظهور الطاعن للعلومة، مما أدى الى انهيار أو هام الحداثة في أشكالها السابقة، وإفساح المجال لظهور تيارات فكرية، أعادت النظر في أفكار عصر التنوير عن العقل والتحرر والتقدم وانتقدت مشروع الحداثة وسعت الى مراجعته ، برفض تصور الأبستمولوجيا الغربية للحقيقة، القائمة على أدعاء قدرة المعرفة والتنبؤ والتمرد على ما أطلق عليه (أسطورة الذات) التي تراها كمركز للعالم ، ونقد المنطق الكلي في السياسة والأخلاق ، وما ينحل منه عن انظمة متسلطة ، ومعارضة ميتافيزيقية التفكير الفلسفي التي تتحصن بمعرفة يقينية خالية من احتمالات التناقض واللاتحديد والانقطاع⁽¹⁾.

وقد ترجع مراوغة ما بعد الحداثة كنموذج فكري الا انه يعكس بنية أحساس أكثر منها بنية واقع، بالنظر الى قيامه على افتراضات لا على أسس موضوعية محددة، والى خضوع لمنظورات المقاربة النظرية: "من بينها ما بعد البنيوية والتفكيكية والفلسفية ما بعد التحليلية، والتداولية، وهي مقاربات تسعى الى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العاقلة، باعتبارها تعمل أساس التقليد الفلسفي الحداثي، الذي خط (ديكارت)^(*) و(كانط) معالمه الاولى"⁽²⁾.

حيث يعرف (ديكارت 1596 - 1650 م) على انه (ابو الفلسفة) وذلك لان البرنامج الذي وضعه لنفسه والمنهج الذي اتبعه في تحقيق برنامجيه قد شكل قطيعة مع فلسفات العصر اليوناني القديم والعصور الوسطى، وأحدث تأثيراً بالغاً في الفلاسفة المحدثين واللاحقين منتهية بأوربا الى عصر كان لـ(ديكارت) فيه منزلة الريادة الفلسفية، كان رياضياً اعتمد في معالجة الطبيعة (البيئة) وصيرورة الاجسام منها على التفسير العقلي (الميكانيكي) فإن يكن للأجسام جوهر تعرف به ويفصح عن حقيقتها فإنه لن يزيد كونه مادة ممتدة، فالطبيعة عند (ديكارت) لا متناهية، واسماء الارض جميعاً من طبيعة واحدة، فالكون بجملته آلة ضخمة ركبت أجزائها على نحو معين كما في تراكيب أجزاء الآلة التي يصفها الإنسان في أغراضه⁽³⁾. والذي بدا واضحاً في مؤلفه (تأملات في الفلسفة الاولى) بآثاره: "إمكان انفصال الروح عن الجسد وبقائه بدونه" بهذا الشكل يكون كتاب (التأملات) تبريراً للإيمان عن طريق العقل. أن هدف ديكارت الوصول بالعقل الى الاستقلال في الامور

(1) - شياح ، كامل : في ثقافة ما بعد الحداثة وسياستها ، مجلة الطريق ، العدد / الاول ، يناير - فبراير ، بيروت ، 1999 ، ص96.

(*) - رينيه ديكارت (1596-1650). ولد في 31 /مارس سنة 1596 في مدينة (لاهاي) بفرنسا ، لكن أسرته كانت ترجع في اصلها الى هولندا . ينتمي " ديكارت " الى أسرة من صغار النبلاء ، حيث عمل أبوه مستشاراً في برلمان أقليم (بريتانيا) الفرنسي . وكان جده لابييه طبيباً، وجده لأمه حاكماً لأقليم (بواتيه). وفي سنة (1604 م) التحق ديكارت بمدرسة (لافشي) Lafiche ، وهو ينتمي الى طائفة دينية تسمى باليسوعية ، وقد تلقى ديكارت فيها تعليماً فلسفياً راقياً يعد من أرقى الأنواع في أوربا، وبدا فيها ديكارت في تعلم الأدب، ثم الفلسفة وأخيراً الرياضيات والفيزياء، وتخرج ديكارت من الكلية سنة (1612 م) حاملاً شهادة اليسانس في القانون الديني والمدني في جامعة (بواتيه) سنة (1616 م) = . للمزيد ينظر : ديكارت : المقال عن المنهج ،ت: محمود الخضيرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص190 .

(2) - Nicholson , C , " postmodernism , Feminism and Education – The need for solidarity " in (Education theory) , Vol . 3, summer , 1989, p.197 .

(3) - العمر ، عبد الله العمر : فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة . الكويت ، 1978 ، ص23.

الميتافيزيقية بعيداً عن سلطة الكنيسة وسيطرتها ، دون الاعتماد على سلطة مسبقة من كتب مقدسة أو رجال دين⁽¹⁾.

وفي ضوء مذهب (ديكارت) العقلي، إن كل شيء في بيئة العالم الطبيعية هو في نهاية الأمر، مادة متحركة، ومن هنا أصبح اكتشاف قوانين الحركات التي هي أساس الأحداث والظواهر كافة. من ثم تصبح البيئة موضوعاً للمعرفة العلمية بالقدر الذي ينبذ منها كل ما يقبل القياس، وبهذا رفض (ديكارت) بعالمه الطبيعي التفسير على أساس العلل الغائية ونزوع الطبيعة لتحقيق نتائج معينة، مؤكداً أن هناك عالماً روحياً يوجد وجوداً حقيقياً متسامياً مع العالم الفيزيائي (المادي) له خاصية واحدة، التفكير مؤكداً ذلك بقوله: " كل موضوعات معرفتي هي أفكار عقلي " (2). وهنا أمست البيئة تعبر عن نفسها من خلال نظام مادي موجود في ذاتها قابل للحركة والتغيير من أجل أهداف إنسانية.

إلا أن هذا لم يشكل كل أهداف (ديكارت). إذ أعتقد منذ تأليفه لكتاب (مقال عن المنهج): " أن المعرفة الحقة لا يمكن تأسيسها إلا بالأفكار الواضحة المتميزة، ولا يمكن الوصول إلى الوضوح والتميز إلا إذا تخلى المفكر عن الأفكار المسبقة، ذلك لأن كل ما يرثه الإنسان من أفكار عن طريق أسلافه أو محيطه الاجتماعي لا يتوافر فيه الوضوح والتميز، بل غالباً ما يكون غامضاً بسبب عدم خضوعه لمحاكمة العقل " ولذلك يبدأ ديكارت تأسيسه للمعرفة الحقة بشك منهجي يستطيع به فحص الأفكار المسبقة والوقوف على بداية أولى واضحة بذاتها ويقينية عقلياً تكون ثابتة للمعرفة⁽³⁾.

فإذا كان (ديكارت) يعتبر العقل المصدر الوحيد للمعرفة فقد فصله عن المعرفة الحسية، فكان هذا بحد ذاته اتجاهاً ثورياً في القرن السابع عشر بانتصار العقل على الإيمان ، ويعبر عن الثقة الكاملة في قدرة الإنسان التي لا تحدها حدود على المعرفة ، ضارباً بذلك مرتكزات العقل الكلاسيكي الذي يعتمد مقولاته الدين والمثالية⁽⁴⁾. وبمعنى آخر أنه يرفض كل ما تأتي به الحواس من ادراكات، ويرفض الإدراك الحسي نفسه كأداة معرفية وهذا يتضمن كل شيء نعرفه عن العالم الخارجي وكذلك عن أنفسنا باعتبارنا أجساداً. وهو يرفض شهادة الحواس لأنها دائماً تخطئ، ودائماً ما تكون الحواس عرضة للالوهام أو الاعتقادات الخاطئة، ويذهب ديكارت في ذلك إلى أنه " من الحكمة ألا نثق في الذي خدعنا ولو لمرة واحدة " (5).

الأمر الذي جعل (ديكارت) قد دق وتد الأساس الذي يحرر طاقات العقل المبدع وصاحب الحق والامتياز الوحيد في فهم الوجود وإعادة إنتاجه من خلال الوعي. وهذا ما أصبح يعد ثورة في الفكر بدأت مع " كوجيتو (ديكارت) وأستمرت حتى عصرنا الراهن مروراً بمرحلة الحداثة في الفكر لتي تعتبر الانفتاح المعرفي الديكارتي على الذات أهم مرتكزاتها. ويرى (ديكارت) بأنه لا يجب التسليم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية ولا بد من الأخذ بمبدأ النسبية⁽⁶⁾. وهذا هو الجانب الثوري في فلسفة (ديكارت) إذ يجعل الأنا هي الأساس والنقطة الأولى التي يبدأ بها لإثبات وجود الله. ومعنى هذا أن وجود الأنا هو اليقين الأول الذي يتمتع بأقصى درجات الصدق والمعقولية، ثم يكون وجود الله تالياً وتابعاً له. وهنا اختلقت فلسفة (ديكارت) عن فلسفات العصور الوسطى التي كانت تبدأ من وجود العالم منطلقة منه إلى إثبات وجود خالق لهذا العالم⁽⁷⁾.

لكن شك (ديكارت) في وجود العالم ولم يعتقد في إمكان وجود الله عن طريقه لأن وجود العالم لا يتمتع باليقين والوضوح التي تتمتع به الأنا أو (الكوجيتو). وعندما وضح (ديكارت) وجود الأنا باعتباره اليقين الأول الذي يؤسس عليه وجود الاله ذاته كان محدثاً لثورة في الفكر الأوربي، إذ كان بذلك مفتتحاً لعصر يعطي

(1) - لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت: أنور عبد الملك ، ط3 ، بيروت ، دار الحقيقة ، 1978 ، ص 83 - 86 .

(1) - Modern philosophers , Descartes to kant (London : Richard schacht , classical Routledge and Kegan paul , 1984, p.3-5 .

(4) - أفانا ، سيف : الفلسفة الماركسية ، ت: عزيز سباهي ، منشورات النور والسلام ، ب . ت ، ص 30 .

(5) - Modern philosophers , Descartes to kant , p.5

(6) - عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، الاسكندرية ، 1987 ، ص 80 .

(7) - ديكارت ، رينيه : المقال عن المنهج ، ت: محمود الخضيرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1985 ، ص 77 .

الأولوية للإنسان وللذات الإنسانية ويعلي من شأن الفردية، تلك الأفكار التي لم يكن لها حضور في لاهوت العصور الوسطى والتي غابت فيها الإنسانية في أنساق لاهوتية (1).

لذلك اتجهت الحداثة في حركة النهضة من التمرکز على الخالق، الى التمرکز على الإنسان، وبدلاً من الوحي بوصفه مصدراً للمعرفة والأخلاق أصبح العقل والتجربة مصدر المعرفة والقيم. لذا وجد منهجان في الفكر، المنهج التجريبي الذي جاء به (بيكون 1561-1626 م) والمنهج العقلي لـ (ديكارت). الأول يؤكد على التجربة، والحس مصدراً للمعرفة في حين يؤكد الآخر على العقل مصدراً أساسياً. فيرى (بيكون) أن الإنسان في الاصل فاعل، ومن ثم فعله يدل على وجوده، في حين (ديكارت) يرى أن الإنسان مفكر في الأصل، وفكره يدل على وجوده، بحسب مقولته الشهيرة: "أنا أفكر أذن أنا موجود" (2). يعني ذلك أن فلسفة (ديكارت) هي محاولة لإعادة الاعتبار الى العقل وإثباته واستبعاد تجليات اللاعقل من ناحية أخرى. لتؤسس على ذلك جميع العلاقات والبنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمعرفية والنفسية التي تحكم المجتمع، أي الاعلان عن نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى في الوعي الاوربي.

إن الصورة المغايرة التي قدمتها المجالات المختلفة لما كان سائداً في السابق، والتنبؤ كما يقول (عمانوئيل كانط 1724-1804 م): "هو خروج الانسان من حالة القاصر التي تتمثل بالعجز عن استخدام العقل بسبب فقدان العزيمة القوية والشجاعة لتوجيه نفسه بنفسه. ومن هنا فقد جعل (كانط) من الجسد والحواس مرتكزاً للمعرفة" وجعل وجود كل ما هو كائن في الكون، أمر يقرره الإنسان، أو بالأحرى يبتدعه ذهن الإنسان وتخلقه حساسيته... فليس الكون موجود في الإنسان، أي إن جميع ما في الكون من ظاهرات هي أشياء ابتدعتها الحساسية لذواتنا... (كانط) يرى إن الذهن البشري هو الذي يدخل النظام والاتساقية على جميع الظاهرات التي يشكل كلها والكامل للطبيعة (3).

ومن هنا فإن التنبؤ يطالب الانسان بأن تكون له العزيمة الكافية لاستخدام عقله بنفسه. ويعتقد (كانط) أن الديمقراطية ضرورية لتحقيق نضج الإنسان، وأن هذا النضج سيحصل إذا ما تخلص الأوصياء من بقايا عدم النضوج وعملوا على نشر روح الاحترام العقلاني. الذي ولد أفكار العقد الاجتماعي، وإرادة الشعب، وتم تجاوز نظريات الحق الالهي في السلطة وحق السلطة المطلقة (4).

إن الموضوع لدى (كانط) لا يعرف حق المعرفة إلا إذا أصبح متعلقاً وبهذا يكون قد وضع حداً أوسط بين (المعطى الحسي) من جهة والعقل من جهة أخرى، فجعل الفهم أداة للربط بين الحدس الحسي والمدرک العقلي، والحساسية والفهم شرطان متمايزان لدى (كانط) بينما تمدنا الحساسية لمادة المعرفة، نجد إن الفهم (الذهن) يمدنا بصورتها و عبر عن ذلك بعبارته المشهورة حين قال "إن المفاهيم بدون حساسية جوفاء، كما إن الحدوس بدون مفاهيم عمياء" (5).

إضافة الى ان اهتمام (كانط) بالطبيعة (البيئة) الاجتماعية لدراسة المجتمع إلى جانب الطبيعة الحيوانية والطبيعة اللاعضوية (الطبيعة، الكيمياء، البيولوجيا) لتحتل مكانها بين العلوم... وقسم علم الطبيعة الاجتماعية الى قسمين هما الاستاتيكا الاجتماعي والدينامي، الأول يدرس العناصر المكونة للمجتمع والوظائف الاجتماعية، والثاني يدرس سير الإنسانية وحركتها، الاجتماعية وتطورها (6).

أما علم دراسة الطبيعة فقد سماه (كانط) بعلم الطبيعة الذي يدرس الظواهر الطبيعية والخواص العامة للأجسام وهذا العلم أقل عمومية من العلوم السابقة ولكنه أكثر تعقيداً وحقائقه تخضع للتجربة، وتشرف عليها ويشمل علم الطبيعة علوماً أخرى جزئية، مثل علم الثقل او (علم الضغط) علم (الكهرباء) وعلم (المرئيات) وعلم (الأصوات المسموعة) وعلم (الحرارة) (7).

(1) - ديكارت، رينييه: المقال عن المنهج، المصدر السابق نفسه، ص 78.

(2) - خريسان، باسم علي: مابعد الحداثة - دراسة ف الموضوع الثقافي الغربي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2006 م ص 31.

(3) - كانط، عمانوئيل: نقد العقل المجرد، أحمد الشيباني، بيروت، دار البقطة العربية، 1970، ص 26.

(4) - خريسان، باسم علي: مابعد الحداثة - دراسة ف الموضوع الثقافي الغربي، المصدر السابق نفسه، ص 33-38.

(5) - ابراهيم، زكريا: عبقریات فلسفية - كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، 1972، ص 79.

(6) - الخشاب، مصطفى: أوجست كونت، ط2، مصر، البيان العربي 1956، ص 41-42.

(7) - الخفاجي، فاطمة عمران راجي: أثر جمالية البيئة المحيطة في رسومات شاكر حسن آل سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة، 2001 م، ص 64.

ان الفكر الذي عرف هذا العالم عند (كانط) هو المنظم له ، والطبيعة تكون جميلة حين يكون لها من الأثر في النفس اما للفن لا يمكن ان يكون جميلاً إلا إذا كان له في نفوسنا اثر للطبيعة (1).

لقد خصص (كانط) مجاًلاً مستقلاً لموضع الفن والجمال ، وهو لا يؤمن بوجود الجمال موضوعياً في الحياة بقوانينها هي وإنما يرتبط مع مشاعر وظروف متذوق ذلك الجمال (أي البعد الفردي) وإن كل إنسان يملك تحسناً كامناً وقبلياً للجمال. ميز (كانط) بين نوعين من الجمال، الجمال الحر الذي لا يفترض أي مفهوم أو غاية أو نفع والجمال المقيد هو جمال الاشكال أو الصور الطبيعية التي تستثير لدينا نوعاً من الاهتمام العقلي أو الأخلاقي (2).

كذلك ميز (كانط) " بين الجميل والجليل وربط بين العمليات الذهنية والتخيلية بالجميل وجعل العمليات العقلية والمنطقية مرتبطة بالجليل". أي ما يتواجد في الطبيعة يتمثل بالجميل، وما هو جليل لا يوجد الا في نطاق فكرنا فحسب. وعلى هذا كان معنى الجميل عند (كانط) هو ما يعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام. وهذا هو قوام الجمال ومناطق تقديرنا وإعجابنا بالشيء في مجال الطبيعة. أما في مجال اللامتناهي فأن إعجابنا أنما يرجع الى شعور بالروعة أو الجلال (3).

كما ذهب (كانط) الى تفكيك الحكم الجمالي الى نوعين هما " الجمال الحر والجمال المقيد (التابع) فالجمال الحر لا يقتصر بأي مفهوم للموضوع الجميل، وفي مقابل ذلك يكون الجمال التابع فهو مقترن ضرورة بمفهوم الموضوع وبالتالي بالغاية من ورائه" (4). وبمعنى آخر أن الجمال الحر لا يوجد إلا لذاته أما الجمال المقيد فهو موجود من أجل غيره .

لقد أصبح التمثيل هو الأساس وهو الذي يقدم المعرفة أو مادتها، لتصبح ذاتية موضوعية أي مثالية موضوعية. فالموضوع له حضور أمام الذات وهذا الحضور ذاتي لأنه يتم بواسطة التمثيل. في هذا التحول عن الخطاب الفلسفي. فالخطاب له موضوع أو مواضيع وهو ينتسب الى ثقافة العصر، لكن وحدته لا تتم إلا في الأنا، أي سلطة الأنا هي التي وراء توحيد الخطاب (5).

أما (هيغل 1770-1831 م)، فيرى أن الوجود فكرة تبحث عن التحقق فهو يقول: " كل شيء واقعي بقدر ما هو حق، هو الفكرة ليس غير " فقد أكد (هيغل) إن الفكرة تتطور ضمن ذاتها ثم في مرحلة معينة من تطورها تتجسد في الطبيعة باعثة الحياة في كافة الأشياء والظواهر (6).

من خلال جدل المتضادات التي تتجلى فيها الروح ذاتها بثلاث مراحل ، الفن والدين والفلسفة... أن غاية الروح المطلق الذي يظهر بمراحله الثلاث الرمزية والكلاسيكية والرومانتيكية ، هي كيف نجده متجسداً بشكل واضح في موضوعه (الأستيتيكا الفنية) . أي أنه ميز بين الطبيعة أي جمالية الواقع وعاكسها (جمالية الفنون) التي ينتجها الإنسان لأن القيمة الفنية إنتاج بشري للروح الإنسانية لإنتاج جمال مادة طبيعية وجدت بصورة غير منتظمة الوسيلة من خلال الدين والفن والفلسفة (7).

وان الفن ماهو الا اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي ، والنظر الى الفكرة ذاتها يكون الحق ، ولكن النظر الى مظهرها الحسي يكون الجمال . أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية الى مستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقوتية ، ويرد الواقعي الى المثالي ويرتفع به الى الروحاني ، لذلك يرى (هيغل) إن الفكرة اذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصور لها عقلي فإنها تتحول الى مثال " فالجمال الذي يريده هو الجمال الفني وليس الطبيعي ، لأن الجمال الفني أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح ونتاج الحرية ، وما هو من نتاج الروح يكون أسمى من الطبيعة " (8).

(1) - أمين، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، ط2، دار القاهرة ، القاهرة ، 1975 ، ص25 .

(2) - جادمار ، هانز جورج : تجلي الجميل ، ت : سعد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، مسقط ، 1970 ، ص54 .

(3) - شكري ، فايزة أنور أحمد : فلسفة الجمال والفن ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 2004 ، ص45 .

(4) - المسكيتي ، أم الزين بن شيخة : كانت راهناً أو الإنسان في حدود مجرد العقل ، ط1 ، المركز ، المروز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ص182 .

(5) - أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة أنفجار عقل أواخر القرن ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص32 .

(6) - أفانا ، سيف : الفلسفة الماركسية ، المصدر السابق نفسه ، ص23 .

(7) - يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، المصدر السابق نفسه ، ص76 .

(8) - الزبيدي ، جواد : الظاهرية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2005 ، ص23 .

كما أكد (هيجل) مسألة الحيوية وعده الفاصل عنده في مشكلة الجمال والقبح وهو يقومها على أساس من طبيعة الموجودات ، فالجمادات هي أول صورة للكائنات البيئية من حيث يكون جمالها اقل نسبياً من النباتات وهذه بدورها يقل جمالها عن الحيوان من حيث هي أكثر حيوية ثم يأتي دور الإنسان باكثر قدر من الحياة فيكون بذلك أجمل المخلوقات⁽¹⁾ .

فمثالية (هيجل) تقر بأن الفكرة موجودة في ذاتها ، وهي الحق في ذاتها وكل ما يدخل في أعداد الروح المطلق بصورة عامة وهي الروح الكوني والروح المطلق⁽²⁾ .

وتحدث (مارتن هايدجر M. Heidegger) (1889 - 1976 م) عن هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة ، واعتبار الذات ، أو بقوله (ميثافيزيقيا الذات) أساس العالم ومقياسه الوحيد ، وهيمنة التكنولوجيا ، والتي هي لديه استكمال للمشروع الحداثي ، من حيث أحكام الانسان وسيطرته على الطبيعة ، ومن ثم فهي ليست سوى استمرار للميثافيزيقيا الغربية وكمالها على الارض ، حيث التنظيم التكنولوجي للأرض هو الصيغة الناجزة للميثافيزيقيا ، إضافة الى النظر للكائنات كما لو كانت أرقاماً تدار إدارة بيروقراطية(*) بما هدف لديه " تحطيم الميثافيزيقيا الغربية " ، وعني بها الافتراضات (الأنطولوجية)** التي تتحكم في التصورات النظرية⁽³⁾ .

كذلك توقفت مدرسة فرانكفورت أمام صيرورة العالم المطلق السراح ، وسمت الحداثة بانطلاق العقل الأداتي ، الذي يترجم الى تقدم تكنولوجي واقتصادي لا محدود ، ويحفر السيطرة التكنولوجية ، بما يجعله يتحول الى مجرد جهاز للسيطرة على العلاقات الاجتماعية ، (والتشيؤ Reification) وتعظم البيروقراطية التي جعلت العقل يندمج مع السلطة بما يمثل أداة تتخذ في خدمة رأس المال، فتخلت الحداثة بذلك عن قوة العقل النقدية إضافة الى أن العلم الحديث وجد نفسه بهذه الكيفية في خدمة المردود التكنولوجي بصفة كلية ، مما أدى الى تحول أسطورة العقلانية النفعية الى قوة مادية⁽⁴⁾ . وقد مثلت المفاهيم النقدية التي صاغت من خلالها هذه المدرسة تصوراتها لأشكال السيطرة والسلطة داخل المجتمع الرأسمالي " العمل الإنساني ، العقل الأداتي صناعة الثقافة ، الاغتراب ، أيروس التحرر واللوجوس القمعي ، إنسان البعد الواحد ... " قدرتها على تفسير مظاهر الهيمنة داخل مجتمعات الحداثة الرأسمالية ، وبالذات المنهج الفلسفي النقدي الذي صاغه (أدورنو) (الجدل السلبي Dialectics negative) والذي يعد أساس كل نزعة نقدية عميقة للحداثة⁽⁵⁾ .

ورغم تعدد هذه المنظورات ، والتي تشكل بهذا القدر أو ذاك تيارات ما بعد حداثية ، فإنها توحدت حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة ، وهو ما يتضح لدى (ميشيل فوكو M. Foucault) (1925 - 1984م) و (جاك دريدا J. Derrida) و (جيل دوليز J. Deluze) (1925 - 1995 م) ، والفيلسوف البرجماتي الأمريكي (ريتشارد رورتي R. Rorty) تحديداً (1931 - 2007 م)⁽⁶⁾ .

(1) - إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1986 ، ص57 .

(2) - هيجل : فكرة الجمال : ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص8 .

(*) - بيروقراطية : Bureaucracy . عبارة عن تنظيم يقوم على السلطة الرسمية وعلى تقسيم العمل الإداري وظيفياً بين مستويات مختلفة وعلى الأوامر الرسمية التي تصدر من رئاسات الى مرؤوسين . للمزيد ينظر : المسيري ، عبد الوهاب وآخرون : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دمشق ، 2003 ، ط1 ، ص343 .

(**) - الأنطولوجيا : Ontology . مذهب فلسفي في الوجود عامة ، الوجود بما هو موجود ، أن فكرة وضع الأنطولوجيا مبحثاً خاصاً عن الوجود ، لا علاقة له بالعلوم الجزئية الخاصة ، قد لاقت صياغتها المتكاملة على يد فولف (أواخر القرن التاسع عشر) كان فولف يرى أن بالإمكان بناء نظرية فلسفية عن جوهر العالم على نحو فكري بحث ، اعتماداً على تحليل مفاهيم المنطق وحده ، من دون التفات الى التجربة ، أن الأنطولوجيا المبنية بهذه الطريقة تشكل أساس العلوم الجزئية كافة ، تقوم الأنطولوجيا على تصور مفاده أن العالم (الوجود بما هو وجود) يوجد بمعزل عن الفردي ، وأنه يشكل ماهية هذا الأخير وعلته . للمزيد ينظر : المسيري ، عبد الوهاب وآخرون : الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ، ص340 .

(3) - Vattimo , G , La Finde la modernité – Nihilisme et – Herméneutique – Alunni , seuil paris , 1987 , pp . 184 – 185 .

(4) - M . Horkheimer : Dialectic of Enlightenment , and Herder , New york , 1973 , p.41 .

(5) - دياب ، محمد حافظ : مدرسة فرانكفورت – جدلية الوحدة والتنوع ، مجلة المنار ، العدد/57 ، فبراير ، 1988 ، القاهرة ، ص124 - 125 .

(1) - I , Hassan , The postmodern turn – Essaye-postmodern theory and culture , ohio state university press , Columbus, 1987 , pp.92 – 93 .

أن أزمة الحداثة في الغرب قد شكلت أساس خطاب ما بعد الحداثة ، بما أحتوى عبر سيرته أشكالاً متنوعة ومتعددة : فمع بداية القرن السادس عشر أنتشر في أوروبا كمعارضة للنمط التقليدي الإقطاعي ، ومثل انعطافة تاريخية في أثناء القرن الثامن عشر ، حيث حمل قيماً ومفاهيم اجتماعية جديدة ، ترجمتها عقلانية عصر التنوير ، وفلسفة الحقوق البرجوازية والعلمانية والتصنيع وتقدم العلوم واستقلال الطبيعة ، واستحال في طور آخر نهاية القرن التاسع عشر ، الى مفاهيم جمالية وأساليب فنية عارضت الواقعية والكلاسيكية والرومانسية ، وانفتحت على الابتكار والتجريب . وتبلور عقب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة ، كي يلائم الظروف الموضوعية التي حققت نجاح التوسع الرأسمالي .

بسبب التحولات الاقتصادية العنيفة التي تدخلنا في عصر جديد من التطور السريع لثورة تكنولوجيا المعلومات ، وفي أشكال الاستهلاك والاقتصاد المعولم . وتهز هذه التطورات الاستقرار العتيق المفاهيم مثل (الأمة ، الدولة ، الطبيعة الإنسانية) ، ليفقد الوعي مركزه ليتحول الى مجرد وظيفة تتقاطع عبرها القوى غير الشخصية . ليدون تعبيراً سلبياً بعيداً عن الروح الإنسانية ، فيما تفقد المعرفة مهمتها النقدية ، وتصبح مجرد وظيفة (1) .

ومن الجدير بالذكر أن (فريدريك نيتشة) قد جاءت مقاطعته للعقل من رؤيته : " أن أفساد العالم على يد العقل ، ومن هنا كان تدخل العقل حسب رأيه ، وبالأعلى على الحداثة ، لأنه يوقف سيرها ويفقد حيويتها ، المستمدة من اللاوعي ، الذي هو أساس كل أبداع ، أساس الأساطير والمشاعر الأولى للبشرية " (2) . الأمر الذي أدى الى انهيار أو هام الحداثة في أشكالها السابقة ، وإفساح المجال لظهور تيارات فكرية ، أعادة النظر في افكار عصر التنوير عن العقل والتحرر والتقدم وانتقدت مشروع الحداثة ، برفض تصور الأبنستمولوجيا (3) * (الغربية للحقيقة ، القائمة على أدعاء قدرة المعرفة والتنبيؤ ، والتمرد على ما طغت عليه (أسطورة الذات) التي نراها كمركز للعالم ، ونقد المنطق الكلي في السياسة والأخلاق ، وما ينحل عنه من أنظمة متسلطة ، ومعارضة ميثافيزيقية التفكير الفلسفي التي تتحصن بمعرفة يقينية خالية من احتمالات التناقض واللاتحديد والانقطاع (3) .

حيث أنقسم العالم في القرن العشرين الى معسكرين (شيوعي ورأسمالي) ، كان أحدهما ينسب الى (كارل ماركس) (*) فيما ينسب الثاني الى الفيلسوف (فريدريك نيتشة F. Nitzsch) (1844 – 1900 م) فيلسوف القوة والحياة والإنسان المتفوق (4) . الذي كان أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها ، حين تحدث عن عتمتها وظلامها ومرضها ، وهاجم مفهومها حول التقدم ، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة ورفع صوتاً ضد عبادة الدولة والليبرالية السياسية ، وبشر بإنسان خارق ، يستطيع تجاوز حدود عصره والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية (5) .

(1)- Roy Boy and Ali Rattansi (ed itors) postmodernism and Society, Macmillan , London 1990,p.17

(2)- حنا ، بود : الحداثة عبر التاريخ ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، 1989 ، ص 34 .

(*) - الأبنستمولوجيا : تنقسم كلمة أبنستمولوجيا الى مفردتين : (أبنستي) الذي يعني في اللغة اليونانية القديمة العلم ، ومفرد (لوغوس) الذي يعني في اللغة نفسها ، الحديث ، الخطاب . وبذلك يغدو المعنى الحرفي لكلمة (ابنستمولوجيا – الحديث عن العلم) ، وتعرف أيضاً على أنها (فلسفة العلوم) . للمزيد ينظر : المسيري عبد الوهاب والتريكي فتحي : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2003 م ، ص 230 .

(3) - شياح ، كامل : في ثقافة ما بعد الحداثة وسياستها ، مجلة الطريق ، العدد الاول ، يناير ، فبراير ، بيروت ، 999 ، ص 96 .

(4) - ماركس (1818 – 1883) : فيلسوف الشيوعية ، ألماني ، درس القانون في جامعة (بينا) بألمانيا ، ثم انصرف إلى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية ، اضطهد في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري ، فانتقل إلى باريس ، إذ التقى بر (فريدريك أنجلز) وتعاونوا معاً على إصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة باسم (المنشور الشيوعي) 1848 ، هاجر إلى إنكلترا وبقي فيها حتى وفاته ، كذلك أسس ماركس عام 1864 المؤتمر الاشتراكي العالمي ، وكان على علم بالفلسفة الألمانية ، وخاصة فلسفة (هيغل) ، ومحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة ، وتمكّن من المزج بين الجانبين لإخراج نظرية في تطوّر النظم الاجتماعية ، هي أساس ما يُعرف بر (الاشتراكية العلمية) . للمزيد ينظر : غربال ، اشرف محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1972 ، ص 1616 .

(4) - حفني ، حسن : في الفكر الغربي المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1982 ، ص 82 .

(5) - فنك ، أويغن : فلسفة نيتشة ، ت ك الياس بديوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1974 ، ص 184 .

العدمية (*): Nihilism

أن نزعة العدمية التي توج بها (ماكس شتينر 1806-1856) (***) و (فريدريك نيتشة) نهاية القرن التاسع عشر هي النزعة التي بشر هذان الألمان والذين اتفقا في مقدمتهما ، ولكنهما اختلفا واقتربا في نتائجهما ، فالعدمية كنزعة في الوجود ، تعني أن أعلى القيم تفقد كل قيمة⁽¹⁾ . لذلك كان ما سعى له (شتينر) هو تأكيد (الأنا الفردية) المشخصة وتمييزها عن (الأنا المطلقة) المفارقة التي قال عنها (فخته)، هذه الأنا التي يحرص عليها (شتينر) كثيراً، إذ يحولها إلى منتهى ما لها من صفة خصوصية ، لن تجد في النهاية حتى أسماء تسميها . يقول (شتينر): "لم أبن قضيتي على أي شيء ، ليس من شك في أن الخطيئة بليّة ، ولكن الحق الذي نكابر منه هو أيضاً بليّة ، الله هو العدو ، ولكن الله ليس سوى أحد انحرافات الأنا الذاتية الفردية"⁽²⁾ .

أن (شتينر) يجعل من كل الأنبياء والفلاسفة أناساً ابتدعوا صوراً جديدة لانحرافات الأنا الذاتية فهو "يعتقد أن التاريخ حتى مجيء يسوع لم يكن سوى جهد طويل للسير بالواقع نحو المثال"⁽³⁾ . لذلك كان (شتينر) قد صفى كل حساباته مع المقدس والديوي ، مع الدولة والله ، والأخلاق ، مع فكر هيغل المطلق. أنه رغم ذلك كله لم يبارح ميدان الهيغلية كثيراً . إذ يعترف نفسه بأبوة (هيغل) له ... لكن هيغلية (شتينر) حجتها الشعبية ذات التأثير الملموس التي أصلها محل مقولات (هيغل) ، فبدأ لنفسه وكأنه يسمو على تاريخ الروح⁽⁴⁾ .

نقطة الانطلاق عند (شتينر) ، كانت الذات ، الأنا الفردية ، حيث جعل كل فرد مالكا لعالمه الخاص ، تلك البداية الجديدة ، القدرة على استهلاكه ، والذي لا يأبه لبقية العالم ، ولكي يحقق ذلك يعود بها (الأنا) إلى العدم الخلاق ، يقول (شتينر): "أذا ما أسندت - أنا الواحد - قضيتي إلى ذاتي ، فأنتي أسندتها إلى الخالق الزائل الفاني ، الذي يلتهم ذاته بذاته ، ويحق لي عندئذ القول: أنني أسندت قضيتي إلى العدم"⁽⁵⁾ .

وعلى هذا النحو بقي (شيرنر) أسير النزعة الشخصية، لمجتمع برجوازي ذرائعي منهار ، هذه النزعة التي أضفت طابعاً أطلاقاً على (أنه الفردية) مهماً وجود (الأنا الآخر) ، وهو "لا يعرف ما يفعله إلا العودة إلى العدم، كي يستهلك العالم كما هو بقدر ما يكون صالحاً للاستهلاك"⁽⁶⁾ .

*0 - العدمية : اصطلاح (تورجنيف) ، أديب روسيا ، في روايته "أباء وأبناء" 1862م يقصد به مذهب الشك والعدمية الفلسفية مطلقة تذكر كل شيء ، ونقدية تنكر قدرة العقل على بلوغ اليقين . والعدمية الأخلاقية تنكر القيم والظواهر الأخلاقية ، وتنشيت التفسير الأخلاقي فحسب ، وترده إلى مصادر خارج الأخلاق ، والعدمية السياسية مذهب سياسي اجتماعي أعتقه "باكونين" ، وكان أهم دعائه "نيشاييف" وتشير تشفنسكي وغايته القضاء على النظم السياسية القائمة . ينظر : المسيري ، عبد الوهاب وآخرون ، المصدر السابق نفسه ، ص 355 .

(***) - ماكس شتينر : فيلسوف ألماني . (أسمه الحقيقي كاسبار شميدت) . عضو في مجموعة صغيرة من المفكرين الألمان الميالين للييسار عرفوا أنفسهم على أنهم "أحرار" وهو أحد الشباب الهيجليين اليساريين . ينظر : موقع الانترنت

Flag.blackended.net /revolt/rbr.htm

(1) - نيتشة ، فريدريك : الفلسفة في العصر المأساوي الأغريقي ، ت: سهيل القش ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1981 ، بيروت ، ص 66 .

(2) - كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، ت : نهاد رضا ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص 82 .

(3) - كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، المصدر السابق نفسه ، ص 82 .

(4) - كارل ، لوفيت : من هيغل إلى نيتشة ، ت : ميشيل فوكو ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ب . ت ، ص 128 .

(5) - كارل ، لوفيت : من هيغل إلى نيتشة ، المصدر السابق نفسه ، ص 130 .

(6) - المصدر نفسه ، ص 131 .

أن العدمية النيتشوية هي الأخرى مصحوبة بالقبول الكلي والشامل للدمار ، وفي هذا القبول فقط تشترك مع وجهها السلبي ، أي عدمية (ماكس شتينر) التي وصفها (البير كامو 1913 - 1960 م) (*) إنها عدمية قنوعة . ولكن مع (فريدريك نيتشة) تصبح هذه العدمية ولأول مرة (نبؤية واعية) (1) .

أن محاولة (نيتشة) للقيام ببداية جديدة عبر نقده الجذري لتاريخ الغرب والثقافة الغربية على حد سواء ، شاعت هذه المحاولة أن تلتقي مع سابقتها (عدمية شتينر) ، شاعت هاتان المحاولتان أن تلتقيا ، كمصادقة تاريخية ، ولكن ليمتاز موقع أحدهما - وهو نيتشة - عن الآخر ، من حيث الرؤية والتنبؤ بالنتائج ، بوعي حقيقة تاريخية وعاما الاثنان معاً ، ولكن كل بذهنيته المختلفة (2) .

وفي الوقت ذاته يمكن تعيين فواصل تفرق بينهما ، الأول (شتينر) ، لا ينقطع عن النظر الى الماضي والتاريخ برمته واعتباره سلسلة طويلة من الانحرافات للذات الفردية ، أما الثاني (نيتشة) فينبئنا بما سيحدث في المستقبل ، فيبشر بحلول العدمية في القرنين الآتيين . يقول في مقدمة كتابه الأخير (أرادة القوة) : " أنما الرؤية هنا هو تاريخ القرنين القادمين ، فأنا أصف ما سيأتي ، وما لم يعد يستطيع أن يأتي بطريقة مغايرة ، أنني أصف صعود النزعة العدمية ، هذا التاريخ يمكن أن يحكى منذ الآن ، لأن ما تم فعله هنا هو الضرورة ذاتها " (3) .

تمحورت فلسفة نيتشة حول أربعة أفكار ، وهي : الإعلان عن موت الله ، ثم الإنسان الأعلى المتفوق ، وإرادة القوة ، واخيراً العودة الأزلية . أن عدمية (نيتشة) تبدأ حينما يعلن تمرده ، والتمرد عنده يبدأ حينما يعلن موت الله على لسان (زرادشت) الذي ينزل من غاره بعد مفارقتة للناس عشر سنوات ، حاملاً معه ناره الى الوادي بدلاً من الرماد ، وبعد حديث مطول مع شيخ يلتقيه في الغابة فينصرف عنه (زرادشت) قائلاً في نفسه : " أنه لأمر مستغرب ، ألا يسمع هذا الشيخ في غابة أن الله قد مات " (4) . أن (نيتشة) إذ يعلن هذا الموت ، لم يؤسس فلسفة في التمرد ، ولكنه بنى فلسفته على التمرد (5) . وهو لا يعلن هذا الموت ، الا لأنه وجده مسيقاً في ضمير أهل زمانه ... إذ رأى أن هذا التمرد من جانب الإنسان لا يسعه أن يؤدي الى نتيجة ترجى ما لم يكن هذا التمرد خاضعاً لتوجيه يذكر ، لذلك نجد بعد أن ينتهي (نيتشة) من قتل الاله يسارع الى إيجاد بديل عنه يفوق ما تم تقديمه الى حينه ، هذا البديل هو الإنسان المتفوق . يقول (نيتشة) : " أنني أت اليكم نبأ الإنسان المتفوق ، فما الإنسان العادي الا كائن يجب أن نفوقه " (6) .

انه ما هو الا متنبئ بالصاعقة على حد تعبيره ، وما الصاعقة التي يبشر بها الا الإنسان المتفوق في هذا الإنكار الذي يمارسه (نيتشة) - وهو إنكار منهجي - يفوق به كثيراً الإنكار الاعباطي الرخيص الذي مارسه (ماكس شتينر) ، فلدى " نيتشة " تصبح العدمية نزعة واعية ونبؤية لأول مرة ، فهو لا يريد أن يفعل كما يفعل (شتينر) عندما مجد الأنانية ، ولم يخلق أوثاناً أخرى . أن ما يريده (نيتشة) هو تمجيد الحياة لا الارض والاله الذي يمكن أن يؤمن به - على حد تعبيره - أنما هو (الاله الذي يمكن أن يرقص) " (7) .

أن (نيتشة) لم ينظر للمسيحية كعقيدة أو وحي إلهي ، وأنما بمثابرتها منظومة قيم وأخلاقاً للعبيد يقول في ذلك : " لم يدحض في الحقيقة سوى الاله الأخلاقي " ، لذلك لم يتأخر (نيتشة) عن أستثمار كل القيم التي أعتبرت تقليدياً مانعة للعدمية ومنها ، الأخلاق ، لصالح العدمية لذاتها (8) .

لم يتوقف (نيتشة) عند هذا الحد بل بدأ بمحاكمة الاشتراكية بوصفها أيضاً أخلاقاً للضعفاء ، وما الاشتراكية في اعتقاده سوى (مسيحية منحطة) ، لأنها تضفي الغاية على التاريخ ، و (تُحلُّ غايات مثالية محل

*0 - ألبير كامو: فيلسوف لا وجودي ، بل أخلاقي سائر على نهج كبار الأخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر ، إذ أن العبث لديه لا يتطلب كوناً غير عالمنا اليومي ، فهو يمازج حياتنا ، ولنا أن نجابهه في كل لحظة ، وننكره بفعلنا ، وتمردنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسناً بوجوده ، رفضنا بأن نهوس ، ونشل به لأنه حالة ذهنية . للمزيد ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة على منظومة الانترنيت . <http://ar.wikipedia.org/wiki>

(1) - كامو ، البير : ال ، سان المتمرد ، المصدر السابق نفسه ، ص 85 .

(2) - كارل ، لوفيت : من هيغل الى نيتشة ، المصدر السابق نفسه ، ص 229 .

(3) - المصدر نفسه ، ص 232 - 233 .

(4) - نيتشة ، فريدريك : هكذا تكلم زرادشت ، ت : فليكس فارس ، دار أسامة ، دمشق ، ب . ت ، ص 32 .

(5) - كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، المصدر السابق نفسه ، ص 89 .

(6) - نيتشة ، فريدريك : هكذا تكلم زرادشت ، المصدر السابق نفسه ، ص 33 .

(7) - المصدر نفسه ، ص 65 .

(8) - كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، المصدر السابق نفسه ، ص 89 .

الغايات الحقيقية). فهي الأخرى تخون الحياة وعلى هذا النحو تصبح كل مذاهب الخير الإنساني العام عدمية في نظر (نيتشة) ، إذا لم تسع دون اكتشاف المعنى الحقيقي للحياة (1). لتحمل بذلك عدمية (نيتشة) معنى متمثلاً بذلك الشعور الذي أنتابه بأن (شيئاً لم يكن حقيقياً ، بل سيصير كل شيء مباحاً) (2). في هذا الشعور الذي أنتابه يتمثل نيتشة في حالته ، مع ما قاله الأديب الروسي (دوستوفسكي): " عندما يفقد الأيمان بوجود أله عندها يصبح كل شيء مباحاً " ، ولكن لن يكون هذا الرجل (نيتشة) كما كان (شترنر) قبله عديمياً يدعو إليها فحسب ، إنما كل محاولة (نيتشة) في فلسفته ، تكمن للتغلب على هذه النزعة ، عبر أنسانية متفوقة ، ستدفن كل آلهتها ، ثم تبدأ تاريخاً جديداً ، وتبدع قيماً جديدة . كتب (نيتشة) عام (1887م) قائلاً : " على الرغم من أنني عديمي متطرف ، إلا أنني لم أياس من العثور على باب للخروج ، وعلى المنفذ الذي يفضي الى شيء ما " . أن العدمية في هذا المنظور النيتشوي تظهر وكأنها تجل القوة وأمتلاك لأداة جديدة في الوجود (3).

أن قراءة لمجمل فلسفة (نيتشة) ، تتضح فكرته الرئيسة وهي (موت الاله) التي تمثل البداية ، ثم ينتج عن هذا الموت (النزعة العدمية) ، وفي النهاية التجاوز الذاتي لهذه النزعة للوصول الى (العودة الازلية) . أن هذا التصور نجده في الخطاب الاول لـ (زرادشت) ، حيث للروح تحولات ثلاث : الجمل ، الأسد ، الطفل ، أما التنين ، فيمثل (الأيمان المسيحي) الذي يقول (يجب عليك) فتتحول الروح الى (أنا أريد) وبموجب هذا التحول تصبح الروح عديمًا . هذه (الأنا) تسعى للتحرر من الأخلاق المثالية المتعالية ، والتحول الأكثر صعوبة يتم من (الأنا أريد) الى الوجود المتعين المتكرر تكراراً أبدياً للعبة الابداء والخلق والطفولية ، من الـ (الأنا أريد) الى (الأنا أكون) في كلية الوجود . فالعدمية أذن عند (نيتشة) هي حالة متوسطة ومُرضية ونقطة وسطى في الزمان ، تنتهي فيها حقبة ، حتى تبدأ حقبة أخرى جديدة (4).

ففي المثل الذي يعبر به عن الاستحالات الثلاث للروح في سعيها المستمر نحو الرقي وتجاوز الذات ، يبدأ بالحالة الأولى والتي تكون النفس الإنسانية فيها (جماً) (يحتمل بصبر أثقل الأعياء على ظهره ، كناية عن جمع الشيء الكثير من التجارب ، ثم يستحيل الجمل (أسداً) حراً ذا أرادة يزار قائلاً (أنا أريد) ويتوعد بمخالبه الحادة كل من يحاول العبث بحريته وأخيراً يستحيل طفلاً يرمز الى الصفاء والنسيان والأبتداء (5). وبهذا تهاوت الفلسفة القديمة أمام ضربات التجديد والحدثة، وأخذت الفلسفة معهم طابعها المترابط مع المحيط . ولم تعد فلسفة صرفة ، بل خلقت معها الفلسفة الهادفة التي لا تتفصل عما يحيط بها من بيئة ومجتمع وظروف اقتصادية . كما خلقت من ناحية أخرى موجة من الشمولية والأفكار الواسعة التي تعد الإنسان بآمال عريضة وتفتح أمامه آفاقاً لا نهاية لها (6).

وذلك بالاستفادة من التكنولوجيا المستخدمة . ومن ثم جرى تعميم تعبير ما بعد الحدثة ليشمل الأطر الثقافية والفلسفية الأخرى ، فما بعد الحدثة ولدت في رحم (أزمة مفهوم الحقيقة) وأجهزة الكمبيوتر والمعلومات ، مما خلق وعياً اجتماعياً يتمشى معها ، عن الركون الى الحقائق المثبتة. متشككاً بها . ومع هذا ظل تعبير ما بعد الحدثة يتسم بشيء من الغموض والتناقض ، ويرفع كل من (جيل دولوز Gilles Deleuze) و(جاك دريدا Jacques Derrida) (*) و (جان فرنسوا ليوتار Jean – Francois Lyotar) راية الدعوة الى " خلق علامة جديدة بين تاريخ الفلسفة الغربية والأفكار الجديدة التي بدأت ترى النور ، والى التحرر من فلسفة

(1) - المصدر نفسه ، ص 91 .

(2) - كارل ، لوفيت : من هيغل الى نيتشة ، المصدر السابق نفسه ، ص 232 .

(3) - ريجيس ، جولفيه : المذاهب الوجودية (من كيركجارد الى سارتر) ، ت : فؤاد كامل ، ط 1 ، دار الأدب ، بيروت ، 1988 ، ص 57 .

(4) - ريجيس ، جولفيه : المذاهب الوجودية ، المصدر السابق نفسه ، ص 50 .

(5) - نيتشة ، فريدرك : هكذا تكلم زرادشت ، المصدر السابق نفسه ، ص 19 .

(6) - السعدون ، ناصرة : ما بعد الحدثة قبل عام 2000 ، مجلة آفاق عربية ، مجلة فكرية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 7 / تموز ، 1986 ، ص 109 .

*0 - جاك دريدا: فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر ، صاحب نظرية التفكيك ، ولد عام 1930 في 15 تموز في مدينة (بيار) (الجزائر في منزل عطلات) . توفي في 8 أكتوبر عام 2004 عاش (74 عاماً) . للمزيد ينظر ويكيبيديا الوسوعة الحرة على الانترنت

التاريخ المستندة الى الميتافيزيقيا باعتماد الجدلية التاريخية ومنهج التحليل والتركيب ، فذلك وحده هو ما يستحق تسميته بما بعد الحداثة (1).

وازدادت أهمية (نيتشه) حينما أعلن توقعاته لأحداث مستقبلية في أوروبا ، وقد وقعت بالفعل في القرن العشرين ، مما يدل على نفاذ بصيرته في فهم الواقع الذي يعيشه العالم الغربي . بحيث رأى ، بأن العالم الغربي سيشهد ظهور حالة من العدمية (حيث انعدام القيم وتلاشي أي معنى للحياة البشرية) وتهاوي نظام العالم القديم وسيكون قرناً مشهوداً بحروبه الضخمة ، كما سيكون قرن السياسة على نطاق واسع ، وسيختفي فيه الاعتقاد بالدين وبالإله والأخلاق (2). ومن أهم المدارس الفلسفية التي أنبثقت مباشرة من فكر (نيتشه) الفلسفة الوجودية التي أسسها (مارتن هايدجر) ومن بعده (جان بول سارتر) . وهي فلسفة قامت على الوجود المادي البحث للإنسان والوجود المنقطع عن الميتافيزيقيا وكل ما تشمله من أديان وروحانيات ، يصبح فيها الكون رؤية فردية ، ولا يَبقى معايير لبني البشر بل يصبح كل أنسان معياراً لنفسه وله الحرية الكاملة .

ويمتد ظل (نيتشه) الطويل ، وبخاصة تصوره لحركة الكون كتفاعل قادم على الاختلاف والتضاد ليهيئ المسرح أمام النقد المعاصر في مجال الفكر والفلسفة . وينسب اليه كذلك القول بنسبية الأخلاق والمعرفة ، حيث يتم الربط بينهما وبين المنفعة ، فلا يكون للخلق الواحد قيمة ثابتة مطلقة ، بل تتغير هذه القيمة بتغير الظروف المكانية والزمانية . أما إمكانية التمييز بين الحق والباطل فقد صارت موضع شك كبير وربما استحالة (3).

ولعل أكثر الورثة شرعية في عقب (فريدريك نيتشه) هم مؤسسو الاتجاه التفكيكي في النقد وعلى رأسهم (جاك دريدا) و(ميشيل فوكو) فالأول يكاد يكون الأمتداد الحقيقي لـ(نيتشه) حيث أستمّر في تطبيق المنطق الناقض للمقولات الفكرية المختلفة ، هادماً بناءها من الداخل وبنفس الأدوات التي قام بها البناء . وهذا الاتجاه من أهم الاتجاهات في عالم ما بعد الحداثة والذي انبثق برمته من فلسفة (نيتشه) فهو الذي قال عن العالم أنه (نص) يقرأه كل على طريقته ، وبالتالي فلا توجد حقيقة أو معرفة عامة يراها الجميع أو رؤية موحدة متفق عليها (4).

البنوية (*) :

في نهاية الحرب العالمية الثانية ، وفي حلول منتصف القرن العشرين شكلت البنوية نفسها كحركة نقدية في احتواء فنون ما بعد الحداثة ، واستقطاب المناهج البحثية للأدب والفن وفروع الثقافة المتعددة وكافة الأصعدة التي تعد بداية لاستمرار المعرفة .

تعد الفلسفة الوصفية لدى (كانط) التي لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية – التي تقوم على الوقائع التجريبية – الأساس الفكري والعقائدي عند البنوية . فهي تؤمن بالظاهرة كبنية منعزلة عن أسبابها وعللها وعما يحيط بها ... وتسعى الى تحليلها وتفكيكها الى عناصرها الأولية ، وذلك لفهمها وإدراكها ... ومن هنا كانت أحكامها شكلية (5)

(1) - السعدون ، ناصرة : ما بعد الحداثة قبل عام 2000 ، مجلة أفاق عربية ، المصدر السابق نفسه ، ص 111 .

(2) - RJ ,Routledge Holingdale , The man and His philosophy ,Nitzsche, London,1965,p.120

(3) - J ,Routledge Holingdale , The man and His philosophy , I , Bid , p. 121

(4) - Mercer ,Rediscovering Values postmodernism :coming to Terms with curtler ,Hugh , New york , p . 32

*0 - البنوية : منهج فكري وأداة للتحليل ، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم . أهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية ، أشتهرت في مجال علم اللغة والنقد . اشتقت لفظ البنوية من البنية أذ نقول : كل ظاهرة ، أنسانية كانت أم أدبية ، تشكل بنية ولدراسة هذه البنية .. يجب علينا أن نحللها (أو نفككها) الى عناصرها المولدة منها ، بدون أن ننظر الى أية عوامل خارجية عنها . ينظر : المسيري ، عبد الوهاب و لبتريكي ، فتحي : الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ، ص 342 . كذلك أهتمت البنوية في أول ظهورها لهذا بجميع نواحي المعرفة الإنسانية ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الادبي . وتعتبر الاسماء الآتية هم مؤسسو البنوية في الحقول المذكورة .

- ففي مجال اللغة : برز (فريديناند دي سوسير) الذي يعد الرائد الاول للبنوية اللغوية .

- وفي مجال علم الاجتماع : برز كل من : ليفي شتراوس ولوي التوسير .

- وفي مجال علم النفس : برز كل من (ميشيل فوكو) و (جاك لاكان) ، اللذين وقفا ضد الاتجاه الفردي في مجال الأحساس والأدراك ، وان كانت نظرية الصيغة أو (الجشتالت) التي ولدت عام (1912م) تجد الشكل المعبر للبنوية النفسية . ينظر : البنوية كما يراها ثلاث نقاد ، جريدة الحياة ، العدد/ 10380 / 26 ذو الحجة ، 1311 هـ ، ص 62 .

(5) - عثمان ، محمد يوسف : البنوية ، موقع الانترنت www.ALJEZERA.NET .

. لقد ظهرت البنيوية كمنهج فكري على أنه رد فعل على الوضع الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين الذي ظهرت فيه الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم ببعضها البعض ، ومن ثم يفسر العلم ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان (1).

يعد الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو 1926 - 1984 م) واحد من اكبر المفكرين حضوراً وإبداعاً وشهرة في الفلسفة الغربية الحديثة ، حيث تأثر كثيراً بكتابات كل من المفكرين ، (نيتشة وهيدجر وليفي شتراوس) ، في صياغة فلسفته ورؤيته الفكرية القائمة على تجاوز الخطاب الإنساني أو النزعة الإنسانية من خلال العمل على تقويضها، إذ يرى (ميشيل فوكو) إن النزعة الإنسانية لم تخلق لدى الإنسان سوى الأوهام والأساطير معتبراً أن الإنسان ماهو الا مجرد انعطاف في معرفتنا، وهو اختراع حديث يعود الى مئتي سنة(2).

وهي هنا أي فلسفة (فوكو) تقف بالتضاد المباشر مع الفلسفة الغربية القائمة على الحداثة والنزعة الإنسانية والفكر الجدلي التطوري الذي يأخذ بنظر الاعتبار التاريخ والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في تطور المجتمعات البشرية ، ومن ثم ولادة الأجهزة المفاهيمية وجميع القيم التي تدخل في مجال المعرفة البشرية ، حيث أعتمد (فوكو) على النزعة التحليلية المعاصرة التي سادت أوربا في الخمسينيات من القرن العشرين حيث النزعة العلمية الصارمة التي تملكها ، إذ أهتم كثيراً بنشأة العلوم وتاريخ الافكار من حيث الانقطاعات والانفصالات وعن الثوابت التي تحكم حقل الانتاج المعرفي والنقاش الدائر في عصر معين(3).

وبذلك شكل (فوكو) نزعة جديدة ومغايرة عن سابقتها تلغي كل المفاهيم التي جاءت بها الحداثة والمتمثلة بالاهتمام بالذات والحقيقة والعلم والعقل والمعرفة والارادة الانسانية ، وهو بذلك يعلن موت ذلك الانسان ، لم يعد هنالك مجال آخر للتحرر ، حيث ينساق (فوكو) مع عبارة (نيتشة) لكي يناضل المرء عليه أن يغطي عينيه بغشاوة من الاوهام " لم يعد هناك تفاعل بشري جديد من أجل خلق عالم أفضل ، كل ذلك يعدو وهماً في نظر (فوكو) مستبدلاً التاريخ البشري والأحداث البشرية والواقع الاجتماعي المعاش بالنسق والمفهوم الذي من خلاله يتأسس القهر. هذا النسق يمثل في حد ذاته كما يقول " فكر قاهر وقسري ... دون ذات ومغفل الهوية ، وهو موجود قبل أي وجود بشري ، وأي فكر بشري أنه بنية نظرية كبرى"(4).

وبذلك يكون قد ألقى (فوكو) النزعة الإنسانية برمتها حيث يخبرنا إن الذي يتكلم داخل النسق ليس هو الانسان وليس هو الاله الذي اعلن (نيتشة) موته ، وهناك من يرى ان (فيورباخ 1804-1872 م) (*) هو من أعلن ذلك من خلال اعتبار " أن الله ليس سوى بسط للإنسان "(5).

ويمثل (فوكو) مع مجموعة من الفلاسفة والمفكرين من جيله وهم ، (جيل دولوز ، وكلود ليفي شتراوس) ، النزعة القائمة على التعددية العلمية والتنشطي والتبعثر وأنه لا يوجد أسساً واحدة يمكن الانطلاق منها ، ويُشبه (جيل دولوز) هذه الفلسفة بقوله : " ليس للتعددية ذات او موضوع وانما هي فقط ارتفاع وأبعاد ومشروطات " (6).

أن (ميشيل فوكو) يحذف من فكره أية نزعة تطورية أو تدرجية ومن ثم لا توجد هناك سوى أنقطاعات وانفجارات تنبثق في أماكن معينة، ولكنه يجهل كيفية حدوث هذه الانقطاعات والانفجارات التي تحدث التغيير في مناخات الوجود البشري ، حيث إن اختفاء الإنسان قاد بدوره الى اختفاءات أخرى كالخطاب والمؤلف والذات المبدعة ، ومن ثم يريد (فوكو) من التاريخ أن ينشظى الى جملة من التخصصات المبعثرة بحيث يصبح ذلك

(1) - الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، 1985 ، ص 21 .

(2) - الدواي ، عبد الرزاق ، الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة بيروت ، 1992 ، ص 128 .

(3) - الدواي ، عبد الرزاق ، الخطاب الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 133 .

(4) - المصدر نفسه ، ص 132 .

(*) - ليدفج أندرياس فيورباخ: هو فيلسوف الماني ، ولد (في مدينة (لندسهوت) في مقاطعة بافاريا الألمانية، وكان والده بروتستانتياً متحرراً، تولى رئاسة المحكمة العليا، بعد أن أصبح أول بروتستانت يؤول رئاسة جامعة بافاريا، وقد ألف كتاباً مهماً عن "القانون الجنائي في القرآن الكريم. للمزيد ينظر: البلوي ،سعود :فيورباخ يدفع ثمن الفلسفة ، جريدة الوطن، العدد 2835، السنة الثامنة ،السعودية ، 2008، على الموقع الالكتروني:

<http://www.alwatan.com.sa/news/WriterSave.asp?issueno>

(5) - دولوز ، جيل : المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، ط1 ، ت : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، 1987 ، ص 144 .

(6) - دوس ، فرانسو : عالم فوكو : مجلة المنار ، العدد / 2 ، 1985 ، ص 157 .

التاريخ غير مؤنس ولا شكل له (1). أن مقولة (موت الانسان) مقولة غربية مرتبطة بالتطور الصناعي والعلمي والتكنولوجي في الحضارة الغربية، إضافة الى تأثير الرأسمالية عليها، كل ذلك جعل هذه المقولة أكثر صلاحية لدى هذه المجتمعات التي تعيش بشكل مُقنن للقيم والأفكار والسيطرة، كما يرى ذلك (هربرت ماركوز) حيث يقول: "إن الديمقراطية تدعم السيطرة بشكل أقوى من الحكم المطلق" وهكذا تصير الحرية المداراة والكبت الغريزي مصدرين دائمي التجدد للأنتاجية (2).

وتبعاً للنظرية البنيوية، أن كل ظاهرة يمكن أن تشكل بنية، فالأحرف الصوتية بنية، والضمائر بنية، إلا أن المواقف البنيوية تتلاقى لتشكل مبادئ عامة مشتركة متمثلة بـ: السعي الى إيجاد ثوابت في كل مؤسسة بشرية لحل معضلة التنوع والتشتت، والقول بأن فكرة الكلية أو المجموع هي أساس البنيوية، والمرد الذي تؤول اليه هي نتيجتها الأخيرة (3).

فأصبح الفكر البنيوي هو الذي "يحمل في تضاعيفه حلم العقل البشري، الذي طالما حاول وضع اليد على الموضوع، من أجل احتباسه في شبك نظامه العقلي، وكانت البنية نفسها تلك الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة، وإشباع حنينه الى النظام الأولي المفقود من جهة أخرى" (4). ومن هنا كانت البنيوية رؤية استقرائية معرفية، تعمل على رصد الظواهر والفرضيات الأدبية والفنية، وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية، فهي تعني (أن كل شيء في الوجود عامة والإنسان خاصة عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محددة هي التي تعطي هذا الشيء بناءه وتوضح وظيفته، وتبين مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى) (5). وتستمد البنية حضورها من اشتغال (البنية) كمفهوم نقدي تحليلي جمالي، فتعمل البنية (كنظام تحويل يشمل على قوانين ثلاثة هي الكلية والتحول والتعديل الذاتي) (6). وتعمل كتعبير عن (الكيان الداخلي لظاهرة ما، أو التعرف على ما يمكن وراء الصورة الخارجية للشيء) (7). وقد عرف (كلود ليفي شتراوس) البنية بقوله: "أن البنية بكل بساطة تحمل أولاً: طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى" (8). يظهر من ذلك أن البنية منغلقة على نفسها ومكتفية بذاتها. من غير تدخل أي فكرة أو عقيدة فيها، أو تدخل عوامل خارجية مثل حياة الكاتب، أو التاريخ، في بنیان النص. أي أن نقطة ارتكاز النص هي الوثيقة لا الجوانب ولا الإطار. ولا يتطلب أدراك البنية اللجوء الى أي من العناصر الغربية عن طبيعتها.

يتضح مما سبق أن البنيوية أساساً منهج بحث متقدم في عدة تخصصات علمية تقوم على دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الأساسية المكونة لبنى يمكن أن تكون: عقلية، مجردة، لغوية، اجتماعية، ثقافية. لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها الى عناصرها المؤلفة منها ويتم ذلك دون تدخل فكر المحلل أو عقيدته الخاصة، ونقطة الارتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبنية لا الإطار، هي محل الدراسة، والبنية تكتفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها اللجوء الى أي عنصر من العناصر الغربية عنها.

التفكيكية (*): Deconstructivism

مصطلح ينتمي لعائلة من المصطلحات، المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة، مشير للجدل بسبب ما يتضمنه معناه من مفاهيم معادية للغيبيات (المتافيزيقيا). مثلت قضية السياق الذي تنشأ فيه الأفكار وتنمو

- (1) - الدواي، عبد الرزاق: الخطاب الفلسفي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 133.
- (2) - د. صارجي، بشارة: البنيوية.... غياب الذات، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 6، ص 17.
- (3) - البنيوية كما يراها ثلاث نقاد، جريدة الحياة، العدد/ 10381، 27 ذو الحجة، 1311 هـ، ص 61.
- (4) - بياجة، جان: البنيوية: عارف منبنة وبشير أوبري، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، 1980، ص 8.
- (5) - سماح، رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973، ص 125 - 126.
- (6) - سعيد، علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1، دار الكتاب اللبناني (بيروت) وسوشيريس (الدار البيضاء)، 1985، ص 52.
- (7) - الجادري، رفعت: حوار في بنية الفن والعمارة، ط 1، لندن، 1995، ص 272.
- (8) - أبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، أضواء على البنيوية، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ب. ت، ص 35.
- *0 - التفكيكية: Deconstructivism. هي حركة طليعية أخرى (تحتل بها ما بعد الحداثة) في الفلسفة خصوصاً، وتقوم على تفكيك تدمير لكل الانظمة والمعرفة عبر ردها الى عناصرها وبيان وجوه التعسف والاستبداد في ربطها أو جمعها معاً. ينظر: هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ت. محمد شيا، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص 417.

وتتطور قضية خلافية بين من يرون الظاهرة الانسانية تتطور وفق قوانين ثابتة لا تتأثر بالسياق الحضاري الذي تنشأ فيه ، ومن يرون كل فكرة انعكاساً لرؤية حضارية تتضمن بالضرورة - بشكل ظاهرة أو مُضمّر - تصورات عن الذات والآخر والكون وما وراء الكون . أن واقع الدراسات النقدية ذات المنشأ الغربي من ظاهرية وبنويّة وتفكيكية قد جاء مترافقاً مع تبعية اقتصادية وسياسية وعلامية ، الامر الذي أدى الى ان تكون هناك ضرورة الى ادارة حوار ايجابي حول هذه الافكار والمدارس النقدية لما لها من انعكاسات فنية على الظاهرة الغربية في حقبة ما بعد الحداثة (1) .

ظهرت التفكيكية /التقويضية على يد الفيلسوف (جاك دريدا) في ثلاث كتب أصدرها عام (1967) . وقد بدأ (دريدا) نظريته بنقد الفكر البنيوي الذي كان سائداً آنذاك بأنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية على حل مشكلة الاحالة ، أي قدرة اللفظ على أحالتنا الى شيء ما خارجه . فهو ينكر أن اللغة (منزل الوجود) ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنعها الانسان والطبيعة التي صنعها الله .وما جهود فلاسفة الغرب جميعاً الذين حاولوا أرساء مذاهب البديهيات أو الحقائق البديهية الموجودة خارج اللغة الا محاولات يائسة كتب عليها الفشل . وقد وصف (دريدا) مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لا طائل من ورائه وحنين الى ماضي من اليقين الزائف (2) . عبر عنه الفكر الغربي بألفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادئ المركزية مثل : الوجود ، الماهية ، الجوهر ، الحقيقة ، الشكل ، المحتوى ، الغاية ، الوعي ، الانسان ، الاله (3) . وفي معرض أنقاد (دريدا) للحداثة ، شك في أمكانيات البنيوية ، ورأى أن النظام الميتافيزيقي موكل بنظام فكري لا يمكن مهاجمته وتقويضه ، لهذا يجب أجنتائه من جذوره ، وان الحياة الاجتماعية التي تبناها فلاسفة الحداثة شفافة ، تحكمها اختيارات عقلانية ، أنكشفت عن أنها مملوءة بالسلطات والنزعات ، بينما كان التحديث نفسه يبدو تدريجياً أقل نمواً في الداخل ، وأكثر استجابة لتحريض الارادة القومية ، أو الثورات الاجتماعية وأن المسافة التي تعمقت بين الحداثة والتحديث ، بين الرأسمالية والقومية ، قادت الى تلاشي الحلم بمجتمع حديث يحدده انتصار العقل (4) . يتضح من ذلك ان (ديريدا) طرح مفهوم التفكيك لتحقيق أشكال جديدة من الحريات الفردية داخل الحداثة .

ورغم هذه الخصائص التي تتصف بها النظرية فإن (دريدا) يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أن قراءته التفكيكية / التقويضية ، قراءة مزدوجة تسعى الى دراسة النص دراسة تقليدية أولاً لأثبتات معانيه الصريحة ، ثم تسعى الى تقويض ما تصل اليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به ، أي أنها تهدف الى إيجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه . وبهذا تغلب القراءة التفكيكية / التقويضية كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية . ويرى (دريدا) أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد الا بها مثل : العقل / العاطفة ، الجسد / الروح ، الذات / الآخر ، المشافهة / الكتابة ، الرجل / المرأة (5) .

كانت التفكيكية متداخلة مع مصطلح (ما بعد البنيوية) بحيث يصعب الفصل الاجرائي بينهما، وهو اتجاه معظم النقاد المعاصرين*(وتشير الدراسات النقدية الى ان ظهور مصطلح (ما بعد البنيوية) قد تأتى من الاحداث المهمة التي جرت بعد ثورة مايو(**) (1986) في باريس ، في حين أن البنيوية أعلن موتها (رسمياً)

(1) د . عناني ، محمد : المصطلحات الادبية الحديثة - دراسة ومعجم انكليزي /عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط2 ، 1997 ، ص131 .

(2) - د . عناني ، محمد : المصطلحات الادبية الحديثة - دراسة ومعجم انكليزي /عربي ، المصدر السابق نفسه ، ص133 .

(3) - سلون ، رمان : النظريات الادبية المعاصرة ، ت : د . جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، سلسلة آفاق الترجمة ، 1995 ، ص163-164 .

(4) - J . Extraits , Denoel – Gonthier , paris , 1981 , p. 41

(5) - الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، بيروت ، 2000 ، ص50 .

(*) - كاريس وودن ، ديفد هواي ، آيتين رايت ، وسوزان سليمان ، ووليم راي ، وسارة ميلس ، ولين بارس ، وسوا سيول ، واليت ميلارد ، وليونارد جاكسون ، وتيموني كراي ، وهانز كلينز ، وروجرز فولس .

(**) - ثورة مايو (1968) : هي ثورة طلابية اجتاحت العالم وتجسدت في فرنسا معقل البنيوية ، أما الثورة الطلابية ، هي مجكوعة واسعة من التحولات المجتمعية التي مست المجتمعات الغربية وفرضت عليه استحقاقات جديدة ، والحركة

بعد محاضرة (جاك دريدا) عام (1966)، التي حملت عنوان: البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الانسانية. واصبح المصطلح الجديد الذي حل محل البنيوية هو (التفكيك). فبعد عجز البنيوية - بعد احداث 1968م - عن تحطيم سلطة هياكل الدولة، وجدت ان بإمكانها زعزعة اللغة، واتجهت الى جعل الانظمة الفكرية والاعتقادية نداءً لها بوصفها - أي هذه الانظمة - توجهات سياسية وتنظيمية تهدف الى تحليل البنية الاجتماعية والتأثير عليها، فضلاً عن محاولتها التهوين من الادعاءات العلمية والنقدية التي قدمتها البنيوية (1)

أن التحول من البنيوية الى ما بعد البنيوية هو تحول من مسار أحتكار البنية، الى مسار ترويضها، بمعنى الانتقال من البنية الممركزة الى البنية المُمهشة، وقد قاد هذا التحول الى المطالبة بأحلال العلمية الميكانيكية الى نسبية فلسفية غامضة، والى أحلال (الخطاب، والادل، والنص،) محل المصطلحات التقليدية في الفلسفة (الجوهر، المادة، الهيولي...) ومن ثم احلال بعض الثيمات المتعلقة بالتعيين اللامتناهي الخاص بتعدد القراءات، بحيث مثلت ازاحة المعاني والمراجع الثابتة ضرباً من التحرر الجنسي الفنتازي، ونشاطاً بديلاً يقوم حين تستحيل الثورة السياسية أو لا يعود مرغوباً فيها (2).

وإذا كان الصراع التفكيكي وما بعد البنيوي واحداً، فما هو الاختلاف بينهما؟

يمكن القول ان الاختلاف بينهما هو اختلاف بيئي سياسي، لا اختلاف منهجي وظيفي، لان مصطلح (التفكيكية) يستخدم في امريكا، ويقابله مصطلح (ما بعد البنيوية) في فرنسا، وقد ارادت المؤسسات الثقافية في هذه الاخيرة الاحتفاظ بكل ما يتصل بالمروروث النقدي الفرنسي المتصل بالبنيوية، فضلاً عن ولادة مصطلح (ما بعد البنيوية) كانت في الصحف الفرنسية في بادئ الامر، ووصفت بانها رد فعل معقد على اخفاق: (المثالية الالمانية، والماركسية، وعلم الظواهر، والتحليل النفسي، والبنيوية الالسنية) في فرنسا. وقد أطلق النقاد المتحررون بنيويته من معطيات (دريدا) (1966) بأنها معطيات (ما بعد البنيوية)، في حينها اطلق النقاد المتحررون من مدرسة النقد الجديد في أمريكا على تلك المعطيات بالنقد التفكيكي أو (التفكيكية) (3).

ولم يرد الفرنسيون تناسي التحولات المهمة التي احدثتها البنيوية، ومراعاتها أو جدلها المعرفي مع الهيكلية، والوجودية، والظاهراتية، والربط العضوي الجدلي بين الفلسفة الفرنسية، والبنيوية الفرنسية، وبهذا تمت في سياق تلك التطورات عمليات كبرى لأقصاء الإنسان، وبناء فلسفة جديدة متحررة من الميتافيزيقيا، متكيفة مع توجهات الانسان الاوربي الجديد في التطلع لأكتساب الحاضر، والأنطلاق الى المستقبل (4).

ان ما حدث في فرنسا من تحولات واختراقات في جسد البنيوية، جعلت من مصطلح (ما بعد البنيوية) مناسباً لها (وان البنيوية وما بعدها وصلت الى الجامعات الامريكية في وقت واحد وبسبب التشابه الكبير بين معطيات النقد الجديد والبنيوية، لم يتقبل الامريكيون البنيوية، وأتجهوا بشكل مباشر لتبني طرح ما بعد البنيوية لكن بصيغة قريبة من الفكر الامريكي، الذي أتجه الى انهاء المتعاضمة، وخصوصيته في كل الاصعدة. وبهذا تقبل نقاد الجامعات الامريكية طرح: (دريدا) لما بعد البنيوية وأطلقوا عليه (التفكيك)، وفسح المجال لتطعيم النظرية الامريكية، ليسميتها البعض (الانجلو- امريكية) بالفكر الفلسفي الاوربي بأسره بدءاً من (نيتشة الى هوسرل الى هايدجر وانتهاءً بدريدا) وكانت نتيجة لذلك: الخط الحاصل عند بعض المناهضين لـ (دريدا) في أمريكا، بين البنيوية وما بعدها، وتبني (التفكيكية) (5). وبذلك حاول النقد الامريكي الأفادة من التحولات الاستراتيجية الحاصلة في فرنسا من ازاحة المنظومة البنيوية واحلال منظومة ما بعد البنيوية محلها، وذلك بأزاحة منظومة النقد الجديد المهيمن على الوسط الثقافي الامريكي واحلال التفكيكية بوصفها المشروع الجديد الذي سيكشف القواعد التي تبني عليها الدوال. وبهذا عُد التفكيك (الانجلو - امريكي) المرحلة الاخيرة من

التفكيكية وجدت في الثورة الطلابية خير سند من الواقع لأفكارها. " لذلك توجهت لنقض الفلسفات والنظريات الاجتماعية البنيوية والماركسية التي كانت سائدة .

(3) - جاكسون، ليونارد: يؤس البنيوية - الادب والنظرية البنيوية - دراسة فكرية، ت: ثائر ديب، ط1، سلسلة دراسات فكرية (68)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص229.

(4) - جاكسون، ليونارد: يؤس البنيوية - الادب والنظرية البنيوية - دراسة فكرية، المصدر السابق نفسه، ص149.

(5) - د سالم، محمد: ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدمه لنا، www.alshekh.net.

مرحلة الشك الليبرالي ، وعُدت كل النظريات والأيديولوجيات الملتزمة ، والخارجة عن ميدان الطرح التفكيكي بمثابة طروحات اراهبية متأصلة ، وتأتي الكتابة التفكيكية لترد عليها وتقوضها بوصفها - أي الكتابة- آخر مقاطعة غير مُستعمرة ويتم ذلك باستخدام اللعب الحر للغة⁽¹⁾.

ومن خلال ذلك قام (دريدا) في كل قراءاته بسك مصطلحات يشتقها مما هو قيد الدراسة ولا يتأتى فهم النظرية الا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي تعمل فيها داخل النص المدروس . وجميعها تستعصي على الوجود الا نتيجة تفاعلها داخل نصها ، واهم هذه المصطلحات كما صاغها (دريدا) : الانتشار والتشتت والأثر والأختلاف والأرجاء . ويطلق (جاك دريدا) على هذه المصطلحات التي يشتقها من المادة قيد الدراسة (البنية التحتية)⁽²⁾ . رفض (دريدا) ما زعمه البنيويون بأنه طموح الى أتباع المنهج العلمي ، فالعلم في نظره ، مثله في ذلك مثل الدين ، والفلسفة الميتافيزيقية .. يقيم دريدا نظامه على ما يسميه (الحضور) وعناه التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر الاحالة الى الحقائق. وهو يبسط حجته على النحو التالي " تحاول الفلسفة الغربية منذ أفلاطون تقديم أو افتراض شيء يسمى الحقيقة أو الحقيقة السامية " أو ما يسميه هو (المدلول المتعالي) أي المعنى يتعالى على (أو يتجاوز) نطاق الحواس ونطاق مفردات الحياة المحددة ويمكن في رأيه أدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدارة في كل المذاهب الفلسفية مثل : الصورة ، المبدأ الأول ، الازل ، الغاية ، الهولي ، الرب ، ويمكن أن أعتبر اللغة المرشح الاخير للانضمام لهذه القائمة⁽³⁾ . مفهوم (الأثر) في التفكيكية/التقويضية مرتبط بمفهوم (الحضور) الذاتي و (دريدا) يرى في (الأثر) شيئاً يحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور⁽⁴⁾.

وهدف (دريدا) هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها الى ادراك الحضور عن طريق ما حاول أثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول الى تلك الغاية . وفي مقابل التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند (سوسير 1875 - 1913 م)^(*) (Ferdinand de Saussure) يرفض: (دريدا) أسبقية المدلول على الدال ، لأن تصور (سوسير) كان يعني وجود مفاهيم (حاضرة) خارج الألفاظ⁽⁵⁾.

والاختلاف / والارجاء (Aefferance) على غرار كلمة (Ladifference) التي نحتها (دريدا) من الكلمة الفرنسية (Differ) ومعناها (الأرجاء) ، والكلمة (Defferance) بمعنى أختلاف وتحمل معنى الاختلاف (في المكان) والارجاء (في الزمان) . ويرى (دريدا) ان المعنى يتولد من خلال أختلاف دال عن دال آخر ، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما ، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى ، لكن معنى كل دال ، لا يوجد بشكل كامل الا في أية لحظة (فهو دائماً غائب رغم حضوره) وهكذا (فالاختلاف) عكس الحضور والغياب بل يسبقهما⁽⁶⁾.

في حين كان مصطلح (الانتشار والتشتت (Diffrence) ، أصله الانكليزي (Dissemination) ويقابله الانتشار والتشتت . وترجمه الدكتور عبد الوهاب المسيري (تناثر المعنى) ، والكلمة يستخدمها (دريدا) في مقام كلمة دلالة وهي من فعل (Disseminat) بمعنى : يبعث أو ينثر الحبوب ، وللکلمة معان أهمها - أن معنى النص منتشر فيه ومبعثر فيه كبذور تنثر في كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الأمساك به . ومن معانيه أيضاً

(1) - جاكسون ، ليونارد : بؤس البنيوية - الادب والنظرية البنيوية - دراسة فكرية ، المصدر السابق نفسه ، ص 147 .

(2) - الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، دون ناشر ، 1415 هـ ، ص 50 .

(3) - د . عناني ، محمد : المصطلحات الادبية الحديثة - دراسة ومعجم انكليزي /عربي، المصدر السابق نفسه، ص 135-36 .

(4) - الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق نفسه ، ص 55 .

(*) - فرديناند دي سوسير : فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (من 26 نوفمبر 1857 إلى 22 فبراير 1913) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب و المؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات . الفردينان دي سوسير من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول الخطير في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية. ولد دي سوسير في جنيف ، و كان مساهماً كبيراً في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين . كان أول من أعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية أقترح (دي سوسير) تسميته semiology ويعرف حالياً بالسيميوتيك أو علم الإشارات .

(5) - عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة - دراسة ومعجم انكليزي /عربي، المصدر السابق نفسه، ص 137-138 .

(6) - المسيري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسير جديد ، دار الشروق ، مصر ، 1999 المجلد الخامس ، ص 436 .

: تشتت المعنى - لعب حر لامتناه أكبر عدد ممكن من الدوال ، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة ، أي أنها تحدث أثراً للدلالة وحسب (1) . ويأخذ مصطلح تناثر المعنى بعداً خاصاً عند (دريدا) الذي يركز على فائض المعنى وتقسّمه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة (2) .

السيمائية(*) :

الملاحح المنهجية للسيمائية لم تظهر الا مع بداية القرن العشرين . وقد كانت نشأتها مزدوجة ، نشأة أوربية مع " دي سوسير " ، ونشأة أمريكية مع (بيرس) (3) . وقد أشار "دي سوسير " (1857 - 1913 م) الى أماكن قيام علم جديد يعالج حياة العلامات في كنف المجتمع ، أذ يقول: " يمكننا أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، علماً سيشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي ومن ثم فرعاً من علم النفس العام. وسوف نطلق على هذا العلم أسم (السيمولوجيا) " من الكلمة الاغريقية (Semeion) بمعنى (العلامة) . ومن شأن هذا العلم ان يطلعنا على وظيفة هذه العلامات، وعلى القوانين التي تحكمها، ومادام هذا العلم لم يوجد بعد ، فلا نستطيع أن نتكهن بمستقبله . الا أن له الحق في الوجود ، وموقعه محدد سلفاً (4) .

ان تطور السيميائيات وتعدد منابعها ادى الى ظهور عدد من التيارات او الاتجاهات* السيميائية المتمثلة بسيمولوجيا (سوسير) ، وسيموطيقا (بيرس) . التي تعد من أبرز الاتجاهات السيميائية واشهرها (5) .

أ - سيمولوجيا سوسير:

وفي الوقت الذي تنبأ به (سوسير) بأن علماً للعلامات سيوجد مستقبلاً ، كان معاصره (بيرس) منشغلاً بأبراز معالم هذا العلم وصوّاه العامة دون ان تكون له معرفة مسبقة بما تنبأ به (سوسير) وهذا ما يؤكد سبق سيمولوجيا (بيرس) (1839 - 1914) ، على سيمولوجيا (سوسير) . يقول (جيرار دولوال) : " وبأعتباره في مجالات عديدة ، لم ينقطع بيرس طوال حياته عن تكوين نظرية حول العلامات . لقد وضع اول صياغاته في الأعوام (1867 - 1868 م) ، ثم طور المنظور الذرائعي في عام (1877 - 1878 م) . ثم أعطى لهذا المظهر قاعدة منطقية مابين عام (1880 - 1885 م) ثم أعاد النظر بعد ذلك في تلك الصياغة بناء على هذه القاعدة في عام (1894 م) الى آخر حياته . أما (سوسير) فلم يشر الى موضوع العلامة الا في عام (1908 - 1909 م) . ورغم ان الفكرة كانت سابقة على ذلك التاريخ . الا ان سيموطيقا (بيرس) سبق سيمولوجيا (سوسير) (6) .

والحق أن رصد تاريخ السيميائيات ، يضرب بجذوره في أغوار الماضي السحيق . وعليه فأنها لم تنشأ مع (بيرس) ولا مع (سوسير) . بل تعود بواكيرها الى الفكر اليوناني القديم مع كل من (أفلاطون) (وارسطو) (والرواقيين) الا ان هذه البداية كانت عبارة عن أفكار متناثرة ، تفتقر الى إطار نظري تنتظم داخله . ومنذ تلك الفترة ، لم يخل الفكر الانساني المنطقي والبلاغي من عطاءات واجتهادات في المجال السيميائي . غير ان السيميائيات لم تعرف انطلاقتها الفعلية القوية الا مع (بيرس وسوسير) . واذا كان الثاني قد تكهن بميلاد علم

(1) - المسيري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسير جديد ، المصدر السابق نفسه ، ص 437.

(2) - الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق نفسه ، ص 66 .

(*) - السيميائية : تجمع عدة كتابات ومعاجم لغوية على أن السيميائيات هي ذلك العلم الذي يعني بدراسة العلامات . وبهذا عرفها (فردينان دي سوسير) ، وجورج مونان ، وكريستيان ميتز ، وتزفيتان تودروف ، وجوليان غريماص ، وجون دوبيو ، ورولان بارت ، وآخرون ، الا أن تعريف (مونان) يحدد السيمولوجيا بأنها ، العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (او الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس . ينظر : Dictionnaire de Jean Dubois et autres: linguistique, librairie Larousse, paris, 1991, p. 125

(3) - داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، أفريقيا (الشرق البيضاء) ، ط 1 ، 1987 ، ص 16 .

(4) - Ferdinand de Saussure : cours de linguistique generale, ed payot, paris, 1962, p. 33

(*) - يقصد بالاتجاه : من المستوى الاصطلاحي ، أن ثمة تنظيمات أو جماعة بشرية مكونة من أفراد تجمع بينهم أمور وخصائص معينة . للمزيد ينظر: السريغيتي ، محمد : محاضرات في السيمولوجيا ، المصدر السابق نفسه ، ص 68 .

(5) - السريغيتي ، محمد : محاضرات في السيمولوجيا ، المصدر السابق نفسه ، ص 66 .

(6) - جيرار ، دولوال : السيميائيات او نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بو علي ، ط 1 ، مطبعة النجاح الجديدة (البيضاء) ، المغرب ، 2004م ، ص 27-28

السيمولوجيا ، وطرح المبادئ العامة والنواميس الضابطة له ، فأن الاول قد قدم نظرية متكاملة دقيقة لعلم العلامات . وعلاوة على هذين المنبعين الرئيسيين الذين أشار إليهما كل من درس تاريخ السيميائيات ، يذكر (تودوروف) (منابع اخرى (1) . وتتجلى هذه المنابع في جهودات الفيلسوف الالماني (ارنست كاسيرر) ، من خلال طرحه مبدئين رئيسيين أولهما ان اللغة اوسع من كونها مجرد اداة تواصلية ، وثانيهما ان اللغة ليست هي الوحيدة تنعمُ بامتياز التواصل ، وانما تتقاسمه مع سلسلة اخرى من الأنساق التي تشكل في مجموعها عالم الانسان . وهذه الأنساق هي الاسطورة والدين والفن والعلم والتاريخ ، وليس العلم سوى تشكيل في هذه الاشكال الرمزية ... الا ان مشروع (كاسيرر) لم يتطور تجاه النضج والتماسك ، لانه كان بالاساس مشروعا فلسفيا أكثر منه اسهاماً علمياً (2) .

ب - سيموطيقا بيرس :

تقوم سيموطيقا (بيرس) (*) على المنطق والظاهراتية والرياضيات . والمنطق - بمعناه الدقيق - هو علم الشروط الضرورية الموصلة الى الصدق ، اما بمعناه العام ، فهو علم القوانين الضرورية للفكر ، وبإسلوب آخر هو علم الفكر الذي تجسده العلاقات . أنه (السيموطيقا العامة) كما يقول (بيرس) (3) . ويرى (بيرس) أن العلامات كيفما كانت طبيعتها ، يجب أن تعالج في أطارها المنطقي ، ويذهب الى أن أي تحليل لابد ان يتم عن طريق العلامات لانها من جهة تمكننا من التفكير والتواصل مع الآخرين ، ومن جهة أخرى تمكننا من إعطاء معنى لما يقترحه علينا الكون والعلامات - في نظر بيرس - متساوية من حيث الاهمية لذا غني باللسانية منها وغير اللسانية . (4) .

تركز سيموطيقا (بيرس) على ثلاثة أبعاد رئيسية هي البعد النحوي ، ويسميه (تشارلس موريس) (Ch morris) (البعد التركيبي) أو (النظمي) ، والبعد الدلالي أو البعد الوجودي ، والبعد التداولي أو المنطقي ، وكل واحد منها يتضمن ثلاث علامات . وفيما يأتي بيان ذلك .

• البعد الاول - (التركيبي) : وهو البعد الممثل ، منظور اليه من علاقته مع ذاته . والممثل باعتباره علامة رئيسية يتفرع الى ثلاث علامات فرعية .

أ - العلامة الوصفية : وهي الصفة التي تشكل علامة ولا يمكن ان تشتغل الا وهي متجسدة مادياً في العلامة الفردية . ومثل العلامة لوصفية اللون الدال على شيء ما .

ب - العلامة الفردية : ويعرفها بيرس بأنها "شيء او حدث موجود واقعي في شكل علامة " ، كما أنها " موضوع أو حدث فردي . ويمكن تمثل لهذه العلامة بالنصب التذكاري " (5) .

ج - العلامة العرفية : هي قانون أو قاعدة أو مبدأ عام في شكل علامة . وتعد أنساق الكتابة الخاصة لقواعد الصرف والتحويلات عرفية .

• البعد الثاني - (الدلالي) : وهو بعد الموضوع (Object) . ويتعلق الامر هنا بالعلامة منظوراً إليها في علاقاتها بموضوعها الذي تحيل اليه . ويتكون هذا البعد من ثلاث علامات فرعية كالآتي :

أ- الايقونة : وهي تشبه الموضوع الذي تمثله . والصورة الفوتوغرافية مثال لهذا النوع من العلامات (6) .

ب- القرينة : وهي تنسج علاقة مباشرة أو ملاصقة مع موضوعها . ومثلها الدخان الذي هو أمانة على وجود النار .

(1) - Todorov Et o-Ducrot : Dictionnaire eucyclopedique , sciences du langage seuil ,paris 1972,p.116-119

(2) - السرغيني ، محمد : محاضرات في السيمولوجيا ، ط1 ، دار الثقافة (البيضاء) ، المغرب ، 1987 ، ص68 .

(*) - بيرس : كان "بيرس" فلكياً وعالم مساحة الارض ، بحيث شارك في الندوة العالمية الاولى لعلماء الارض التي انعقدت في باريس عام 1876 . وقام في العام نفسه بأبحاث في المرصد حول حساب الجاذبية وكان كذلك منطقياً وفيلسوفاً ذرائعي التوجه وقد تحكمه طبيعة ثقافته في صياغة نظريته حول العلامة .

(3) - جيرار ، دولوال : السيميائيات او نظرية العلامات ، المصدر السابق نفسه ، ص21 .

(4) - المصدر نفسه ، ص22 .

(5) - عروي ، محمد أقبال : السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير ، مجلة (عالم الفكر) ، مجلد/24 ، العدد/3 ، 1996 ، ص52 .

(6) - د . مبارك ، حنون : دروس في السيميائيات ، ط1 ، دار توبقال للنشر (البيضاء) ، 1987 ، ص37 .

ج- الرمز : وهو يحيل الى موضوعه بفضل قانون أو أفكار عامة مشتركة . وتعد كل علامة تعاقدية (أو اصطلاحية) رمزاً - والرمز بأعتباره علامة فرعية ثالثة لبعد الموضوع - نوعان أحدهما مجرد وهو " شكل منحل عن الرمز الذي ليس لموضوعه الا طابع عام " والآخر متميز وهو " شكل آخر منحل عن الرمز الذي يكون موضوعه فرداً أو موجوداً ، بحيث لايعني هذا الموضوع الا الطبائع التي يملكها هذا الفرد (1) .

• البعد الثالث- التداولي : وهو يُعد المؤول ، ويخص الامر هنا العلامة منظور اليها في علاقتها بالمؤول . ويتفرع هذا البعد الى مؤول أول ومؤول ثان ومؤول ثالث تبعاً لنوعية العلامة التي يعقدها مع المقولات الثلاث وذلك كما يأتي .

أ- الفدليل : ويقصد به في السيمولوجيا البيرسية ، علامة الامكانية الكيفية ، أي انه مدرك بأعتباره يمثل هذا النوع أو ذاك من الموضوع الممكن . ويمكن للفدليل ان يمدنا بأخبار (أو معلومة) ، الا انه لا يؤول بوصفه شيئاً يمدنا بأخبار ما .

ب- العلامة الاخبارية : وهي تخبر وتعطي معلومة تتعلق بموضوع العلامة . ويعرفها (دولودال) : بأنها التي تكون بالنسبة لمؤولها علامة وجود واقعي . أنها تقدم أعلاماً يتعلق بموضوعه . ويمكن ان تمثله العلامة بالجملة البيانية (2) .

ج- البرهان : وهي علامة تشكل بالنسبة الى مؤولها علامة قانون . ولو لم يكن للاستدلال بعد سيكولوجي لسماه (بيرس) به . ولأن البرهان ثالثي بسبب مبدأ (ترتيبية المقولات) فإن التعبير المختصر للعلامة التامة : أي العلامة العرفية الرمزية البرهانية (3) .

في حين تقوم العلامة حسب (سوسير)*(4) على ركنين متضايقين ، هما : التصور/ المدلول ، والصورة السمعية / الدال . وتعتبر العلاقة بينهما علاقة اعتباطية ودليل في ذلك تعدد الاسامي المسمية للمسمى الواحد ويستثنى من هذه العلاقة أمرين ، المحاكيات وبعض صيغ الندبة والتعجب . كما أن (سوسير) أهمل علاقة العلامة بالواقع /المرجع ، وحدد أهمية العلامات أنطلاقاً من العلاقات الاختلافية والتعارضية على مستوى تجاور الدلالات والمدلولات . بالاضافة الى العلامة الاعتباطية ، تحدث (سوسير) عن العلامة الرمزية العرفية المتسمة بخصائص معينة " ومن خاصية الرمز لا يكون ابداء اعتباطياً في سائر وجوهه ،فهو ليس خالياً ولا فارغاً من كل محتوى مادي . او لاتزال فيه بقية من علاقة طبيعية بين داله ومدلوله ،فالرمز الذي يشير الى العدالة . لايمكن أن نشير له بأي رمز آخر كالعربة مثلاً (4) .

وعلى الرغم من الطابع الثنائي للدليل فاننا عندما نطلق العلامة ينصرف ذهننا مباشرة الى جانب الدال فحسب ، يقول (سوسير) : " فنحن نطلق لفظ (العلامة) على تركيب التصور والصورة السمعية الا أنه بوجه عام جرت عادة استخدام هذا المصطلح من حيث أنه يقصد به الصورة السمعية (او الدال) وحدها كما في لفظ (شجرة) ، وقد ننسى أنه اذا كان هذا اللفظ يسمى علامة ، فذلك راجع الى كونه يحمل (شجرة) حتى أن المعنى المحسوس اصبح يقتضي الفكرة الكلية " (5) .

ومهما كان الامر ، فقد أسهم (سوسير) - بشكل كبير - في أرساء أسس السيميائيات الحديثة ، وكأن لافكاره واجتهاداته أثر كبير فيمن تلاه من السيموطيقيين واللسانيين .

(1) - جيرار ، دولوال : السيميائيات او نظرية العلامات ، المصدر السابق نفسه ، ص22 .

(2) - د . حيدة ، جميلة : النقد الادبي المعاصر حول الشعر بالمغرب (1960- 1990) ، أطروحة جامعية لنيل د . د مسجلة بخزانة كلية الاداب (وجدة) ، تحت رقم 118 ، (نوقشت بتاريخ 14 / 1 / 2002 - أشرف د . عبد الرحمن بو علي) ، ص288 .

(3) - د . حيدة ، جميلة : النقد الادبي المعاصر حول الشعر بالمغرب (1960- 1990) ، أطروحة جامعية لنيل د . د مسجلة بخزانة كلية الاداب (وجدة) ، المصدر السابق نفسه ، ص288 .

*(4) - يعد "سوسير" أبا اللسانيات الحديثة ، وذلك بأنه أنفق جزءاً غير يسير من حياته في دراسة اللغة وخلف دروساً قيمة ورائدة في هذا الشأن ، وقد طبع هذا التوجه اللساني نظرية " سوسير " العامة حول العلامة التي أطلق عليها أسم (Semiology) ، المتسمة بخصائص معينة .

(4) - Ferdinand de Saussure : cours de linguistique generale ,ed payot ,I bid , p. 101

(5) - I bid , p . 99 .

نظرية التلقي :

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا أواسط الستينات (1966 م) في إطار مدرسة (كونستانس) و (برلين) الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد الحداثة على يدي كل من (فولفغانغ أيزر Wolfgang Iser)، (وهانز روبير يوس Hans Robert Jauss) ومنظور هذه النظرية أنها تنوّر على المناهج الخارجية التي ركزت كثيراً على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي أهتمت كثيراً بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده في النص بأعتبره جزءاً من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي أنطوت على النص المغلق واهملت عنصراً فعالاً في عملية التواصل الأدبي. إلا وهو القارئ الذي اهتمت به نظرية التلقي⁽¹⁾.

تري نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الأدب هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعه القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له بأعتبره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه، وهو كذلك القارئ الحقيقي له... ويرى (ايزر) أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي، الأول يمكن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء القوي وتسييج بالدلالات والقيمات المضمونية، قصد تَبْلُغ القارئ بمجمولات النص المعرفية والايديولوجية، أي أن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناءً شكلياً. أما القطب الجمالي، فيمكن في عملية القراءة التي تخرج النص إلى حالته المجردة الملموسة. أي يتحقق بصرياً وذهنياً عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله⁽²⁾.

حيث يقوم التأويل باستخراج صورة المعنى المتخيل عبر سبر اغوار النص، واستكناه دلالاته والبحث في المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البياضات والقراءات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقاً من تجربة القارئ الخيالية والواقعية. وجعل التأويل في القراءة فعلاً حداثياً نسبياً لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان. لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم. لذلك يرى (أمبرتو أيكو) (*) (U.Eco) أن هناك أنماطاً في القراءة والقراء في دراساته عن النص المفتوح والنص الغائب.

1. نص مفتوح وقراءة مفتوحة.

2. نص مفتوح وقراءة مغلقة.

3. نص مغلق وقراءة مغلقة.

4. نص مغلق وقراءة مفتوحة.⁽³⁾

ولا يكون العمل الإبداعي إلا من خلال التواصل بين المؤلف والنص والجمهور القارئ. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسيين: النص الذي قوامه المعنى والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية كشكل استجابات شعورية ونفسية (أرتياح - غضب - متعة - تهيج - نقد - رضى...) وهذا يجعل النص الأدبي يركز على الملفوظ اللغوي (النص) والتأثير الشعوري (القارئ) في شكل ردود تجاه حملات النص. أن المناهج الأخرى إذا ما كانت تركز على اتجاه واحد في القراءة من النص إلى القارئ فإن منهجية التقبل والقراءة تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص على غرار القراءة الظاهرانية (الفيينومينولوجية). ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ما هو غير محدد، وأثبت ما هو منفي والتأرجح بين الإخفاء والكشف عن مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق⁽⁴⁾. ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارئ الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقاً من تجربة جمالية وفنية بعيداً عن تصور القارئ المعاصر الواقعي. والقارئ

(1) - Aregarder, H.R. jauss: pour une estheteique de la reception , paris , 1978 , p.82 .

(2) - Eco . Umberto : Loeuvre ouverte ed , seuil , paris , 1965 , p. 91.

(*) - هو كاتب إيطالي ولد في سنة 1932 في مدينة ألكساندريا، في شمال إيطاليا. وبعد دراسته الجامعية في الفلسفة، ناقش سنة 1954 أطروحته عن "الأسطيقا عند توماس الأكويني". وبعد ذلك دخل الحياة من بابها الواسع أستاذاً جامعياً، وصحافياً لامعاً في الوقت نفسه.

(3) - Eco . Umberto : Loeuvre ouverte ed , Ibid , p. 92 .

(4) - د . أبراهيم ، نبيلة : القارئ في النص : نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول المصرية ، المجلد / 5 ، العدد / 1 ، 1084 ، ص103.

الضماني : " ليس له وجود في الواقع , وإنما هو قارئ ضمني , يُخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي . ومن ثم , فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص . ولا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد , بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثاً عن بئانه , ومركز القوى فيه , وتوازنه , وواضعاً يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الاثارة الجمالية التي تحدث له " (1) .

وهذا يعني أن ما يهم هذه النظرية ليس ما يقوله النص ولا من قاله ولا مضامينه ومعانيه التي تبقى نسبية بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع فني وجمالي في النفوس والبحث عن أسرار خلود أعمال مبدعين كبار وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنية . كذلك تحاول النظرية قراءة الموروث الأدبي والإبداعي من خلال التركيز على ردود القراء وتاويلاتهم للنصوص , انفعالاتهم وكيفية تعاملهم معها أثناء التقبل وطبيعة التأثير التي تتركها نفسياً وجمالياً لدى القراء عبر اختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية (2) .

وهكذا يدعو كل من (آيزر و يوس) الى إعادة كتابة تاريخ الادب الغربي على ضوء جمالية القراءة لمعرفة الذوق السائد وطبيعة التفكير والتفاعل بين الذات والنصوص الابداعية والمقاييس الجمالية التي استخدمت في التأويل عبر التطور التاريخي والتحقيب الأدبي والنقدي . يقول (يوس) في هذا الصدد : " إذا اردنا كتابة تاريخ ادبي جديد , من خلال رسم يعيد تكوينه , أنطلاقاً من بقايا الاعمال والتقرعات التاريخية , والتأويلات , ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته , علينا ان نسارع الى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها . لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الاجنبية ذات التقليد الاوربي " (3) .

ويشير (آيزر) أيضاً الى مدى أهمية إعادة تاريخ الادب الاوربي اعتماداً على شهادات القراء ورصد ردود قراءاتهم أدواقهم الجمالية في أثناء تفاعل ما هو شعوري (القراءة) مع ما هو لفظي (النص) : " كيف يتم استقبال النص الأدبي من طرف جمهور معين ؟ عن الاحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر مما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الاحكام , يمارس تأمله في داخل الادب . وهذا أيضاً , صحيح حين يعمد تاريخ التلقي الى شهادات , القراء الذين يطلقون , عبر فقرات مختلفة من الزمن , أحكاماً على أثر معين . وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي الضوابط التي توجه هذه الاحكام مما يشكل نقطة انطلاق لتاريخ الذوق , الشروط الاجتماعية لجمهور القراء " (4) .

وعليه فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق أنتظار القارئ عندما يستجيب لمعايير الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الاجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الادب . ولكن قد يخيب توقعه ويفاجئ اذا واجه نصاً حدثاً جديداً لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقارنة النص الأدبي . فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق أنتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة . بيد أنه اذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي رواية حديثة إنها ستصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في السرد الكلاسيكي والسرد المعاصر . ويعني أن هناك (مسافة جمالية) (*) تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائباً بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالاعمال الأدبية ويجعلها خالدة (5) . وهناك نصوص تغير أفق

(1) - د . أبراهيم , نبيلة : القارئ في النص : نظرية التأثير والاتصال , المصدر السابق نفسه , ص 104 .

(2) - يوس , هانز روبر : جمالية التلقي والتواصل الأدبي , الفكر العربي المعاصر , بيروت , ابنان , العدد / 38 , ص 112 .

(3) - يوس , هانز روبر : جمالية التلقي والتواصل الأدبي , المصدر السابق نفسه , ص 112 .

(4) - آيزر , فولفغانغ : فعل القراءة - نظرية الوقع الجمالي , ت : أحمد المديني , مجلة آفاق المغربية , العدد / 6 , 1987 , ص 28-29 .

*0 - عرف "يوس" المسافة الجمالية " بأنها : ذلك البعد القائم بين ظهور الاثر الأدبي نفسه وبين أفق أنتظاره , وأنه لا يمكن الحصول هلى هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الاثر , أي من تلك الاحكام النقدية التي يطلقونها عليه . وهنا أكد "يوس" على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي أنتظار الجمهور بالخيبة , أذ الآثار الأخرى التي ترضي أفق أنتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جداً تكتفي , عادةً باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير , وهي نماذج تعود عليها القراء . أن آثاراً من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلاء . أما الآثار التي تخيب أفق أنتظارها وتغيب جمهورها المعاصر لها فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن , أو هي آثار ترفض الى حين حتى تخلق جمهورها خلقاً " . للمزيد . ينظر : الواد , حسين في منهاج الدراسات الأدبية , منشورات الجامعة , ط 2 , 1985 , ص 80 .

(5) - د . الواد , حسين : في منهاج الدراسات الأدبية , ط 2 , منشورات الجامعة , 1985 , ص 79-80 .

أنتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء والفتنة حيث يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع كل نص طليعي أو حدثي حيث يغير هذا القارئ من آليات قراءته وأدواته حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة . يتضح من ذلك ان الدراسة الادبية عند (يوس) : "ليس تحليل النصوص تحليلاً هيكلياً مضمناً بها ، وليس هو استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب وبالاثر ، وانما هو التخاطب الادبي من خلال ما تتسم به الاوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص . ان موضوع الدراسة الادبية هو ان نعرف كيف اجاب الاثر الادبي على ما لم تجب عليه الاثار السابقة من قضايا ، وكيف اتصل بقرائه او خلقهم خلقاً " (1) .

ومن الجدير بالذكر حصر مرتكزات نظرية التلقي في المفاهيم التالية :

1. ثنائية القارئ والنص .
2. التأثير والتواصل .
3. العمل الادبي بين القطبين : الفني والجمالي .
4. التحقق والتأويل .
5. القارئ الافتراضي المثالي .
6. افق الانتظار .
7. ملء البياضات والفراغات والبحث عن النص .
8. النص المفتوح .
9. المسافة الجمالية .

اما عن مرجعيات هذه النظرية ، فان (روب هولمب) يوجزها في خمسة مؤثرات هي على التوالي :

1. الشكلائية الروسية .
2. بنبوية ابراك .
3. ظواهرية (رومان انجاردان) .
4. هيرمنوطيقا (جادامر) .
5. سوسولوجيا الادب (2) .

هذا وقد كانت هناك مؤثرات وراء تشكل نظرية التلقي منها النظرية (الفيونمينولوجية) (*) او الفلسفة الظاهرية التي ظهرت في المانيا مع (هوسرل ورومان انجاردان)، وترتكز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء . ويتعبير اخر ، تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية من الصعب الفصل بين القطب الذاتي والموضوعي . اما المعنى فانه يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين هذين الفاعلين . وهذا ينطبق على تفاعل القارئ مع النص تفاعلاً تأويلياً تحقيقاً قصد الوصول الى الدلالة واعادة بنائها من جديد (3) .

وساهمت التأويلية لدى (جادامر) في دراسة الكيفية التي تتعامل بها النصوص عن طريق استنتاج المعنى سواء اكان ظاهراً ام مخفياً من خلال عملية الفهم والانتقال من المعنى الى الدلالة ثم تأويل النصوص وذلك بتفسيرها جمالياً وفنياً . وهذا التأويل التفسيري يختلف من سياق تاريخي الى سياق تاريخي اخر . كما تقوم سوسولوجية الادب بدور مهم في استقراء احصائي للقراءة الجماهيرية وطبيعة القراء وكيفية الاتصال . كما ان البنيوية سواء كانت شكلائية ام لسانية وظيفية ايضا كان لها تأثير في دراسة النص، الاشارة الى عملية القراءة وانظمة التواصل (4) .

(1) - د . الواد ، حسين : في مناهج الدراسات الادبية ، المصدر السابق نفسه ، ص 80 .

(2) - د. فضل ، صلاح : منهج النقد المعاصر ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2002 م ، ص 118 .

(*) - الفيونمينولوجيا : علم كلى شامل ومنهج فلسفي وصفي جديد وهى الفلسفة الاولى هدفها أدراك الماهيات فى الشعور ووضع الأسس العامة لكل المعارف والعلوم الممكنة التى تبدأ منها الفيونمينولوجيا باعتبار أنها علم كلى أو منهج شامل

للمعرفة. للمزيد ينظر موقع الانترنت : <http://www.al-sham.nett>

(3) - د. ابراهيم ، نبيلة : حديث مع ولفغانغ ، مجلة فصول المصرية ، المجلد / 5 ، العدد / 1 ، 1984 ، ص 105 .

(4) - د. ابراهيم ، نبيلة : حديث مع ولفغانغ ، المصدر السابق نفسه ، ص 106 .

البوهاوس(*) : Bauhaus

شهدت هذه المدرسة بلورة الأساليب الفنية للخروج بها شكلاً وروحاً عما هو متفق عليه في العمل الفني في سبيل الوصول الى مرحلة تمتزج فيها الفنون التشكيلية مع الفنون التطبيقية وفن العمارة لإبداع منجزات جديدة تدخل حياة العصر اليومية وتنسجم كلياً مع الكيان العام للعمارة الداخلية . وبهذا تحولت الاهداف المعنوية للفن - وفق تعاليم هذه المدرسة الى اهداف وظيفية ذات روح فنية . أي أنها بدأت تتشكل وفق موحيات تصميمية بحتة ، أثاث وأبسطة وادوات وأفرشة وستائر تستخدم في إسباغ الهناءة على عالم الحياة اليومية للأفراد (1) . كما تنتقل الى واجهات العماائر ، لتصنع لها صورة الشكل الفني الذي ينبئ عن ترابطه الحميم بالداخل . وتبعاً لهذه الاهداف ، وقفت (البوهاوس) في الجانب المناهض للتعبيرية ، فعارضت كل مبالغة في تصوير المشاعر الانسانية كما وقفت في " وجه مبدأ ابراز المشاعر الذي نادى به مدرسة (الواقعية الحديثة) التي نشأت في نهاية الحرب العالمية الاولى " (2) .

أن أختلاط المفاهيم الجمالية والفلسفية لحركة دوستيل الهولندية مع الفلسفة الجمالية للبناءوية قد هيا مزيجاً أخذ توحيده من كافة الفنون ليأتي مشكلاً لإطار حديث في العمارة ، الأمر الذي أدى الى منهجة قواعد الشكل والمواد والخامات ودراسة مواد وتقنيات استخدامها ، يتبعها دروس في التصميم الغرافيكي ، أو النسيج ، أو الاثاث ، أو العمل المعدني ، أو العمارة نفسها . بهدف تغيير المسار السائد في المجتمع وخلق مجتمع جديد يعمل بأطر حديثة ذات منهج مدروس (3) . يهدف الى تركيب فن بألية جديدة طبقاً وأهداف (البوهاوس) وجماعة (دي ستيل) . وكان هناك على الاغلب اندماج في تكنيك الرسم والنحت - اندماج اقترحته بعض التركيبات الخشبية والورقية والمواد الاخرى التي قام بها (بيكاسو) عام 1912 - وهو أبتكار رغم استخدامه بتأثير جيد من قبل العديد من الفنانين بقصد هزنا(4) . وبصورة اوضح لعرض هدف (غروبيوس)(*) (Walter Cropius) من خلال منشوره الذي ورد فيه : " الهدف الاساسي لكافة الفنون التشكيلية هو البناء ... على المعماريين والنحاتين والرسامين جميعاً العودة الى الحرفة ، إذ ليس هناك فارق اساسي بين الفنان والحرفي ، فالفنان ماهو الا صيرورة مكثفة للحرفي . ان معرفة اسس الحرفة وركائزها امر لا يستغني عنها بالنسبة للفنان انها مصدر رئيس لإنتاجيته الخلاقة " (5) .

وقد غطت نشاطات البوهاوس كافة مجالات الحياة العامة والخاصة بشكل شامل من خلال قواعد الاندماج التي كان يتعلمها طلبة مدرسة (البوهاوس) التي ضمت الهيئة التدريسية علاوة على (مالفيتش وكاندنسكي) نخبة من المع الفنانين مثل (بول كلي وليونيل فاينينجو (Lyonel Feininger) (1871-1956 م) و (اوسكار شليمير Oskar Schlemmer) (1888-1943 م) او أونجار لازلو موهولي - ناجي - Ungar Laslo-Nagy (1859-1946 م) في فايمار وفي ديساو . وقد طور (يوهانس اتن Johannes Itten) نظرية الالوان المهمة والخاصة به . كما أقر (شليمير) الاشكال التجريدية للبالية الثلاثي (1922) ، كذلك أبداع (كارل ي . يوكر Karl J. Jucker) . (وفيلهيلم فاجنفيلد Wilhelm Wagenfeld) (أباجورة المكتب) (1923-1924)

(*) - البوهاوس : مدرسة فنية تصميمية أسسها (والتر غروبيوس) سنة (1919) بعد الحرب العالمية الاولى في (فايمار) بألمانيا . الهدف من وجود هذه المدرسة كان إيجاد مفهوم لربط الفن كدراسة مع الاتجاه التطبيقي المدروس ، وكذلك الجمع بين الفنانين والحرفيين والمصممين فيها ، لإيجاد وحدة بين العمارة والفنون الاخرى كالرسم والنحت ، متطلعاً الى التوصل للعلاقات الحقيقية بين الشكل والوظيفة .. المواد وخطوط الإنتاج . للمزيد ينظر : حسو ، رشيد : الهدف الاساسي لكافة الفنون التشكيلية هو البناء ، www.roiava.net .

(1) - الراوي ، نوري : الفن الالماني الحديث ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ، 1964 ، ص 39 .

(2) - الراوي ، نوري : الفن الالماني الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 40 .

(3) - باونيس ، الان : الفن الاوربي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 314 .

(4) - ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 120 .

(*) - والتر غروبيوس : هو من رواد التصاميم المعمارية الحديثة ومؤسس معهد "بأوهاوس" المشهور بألمانيا . وفي عام 1919 شغل " غروبيوس " منصب مدير مدرسة الفنون التزيينية في فايمار والتي اندمجت فيما بعد بأكاديمية الفنون الجميلة . ينظر : مجلة فنون عربية ، العدد/السابع ، المجلد الثاني ، السنة الثانية ، 1982 ، ص 116 .

(5) - اتين يوهانس: البوهاوس، ت: وجدان ماهر، مجلة فنون عربية - مجلة تعنى بالفن، العدد/1-المجلد الثاني، دار واسط للنشر - المملكة المتحدة، 1982، ص 31 .

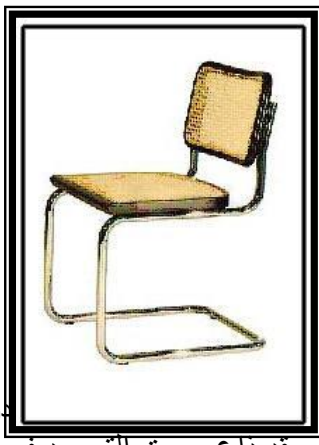
(م) من معدن الحديد والزجاج وكذلك صنع (مارسيل بروير Marcel Breuer) كرسيًا "من مواسير الصلب" (1925 م)⁽¹⁾. كما في الأشكال (52 ، 53 ، 54)



شكل
مارسيل
بروير



مارسيل
بروير



مارسيل

وقد ذاع صيت التجريد في أوروبا من خلال مدرسة (البوهاوس) وأزداد الأقبال عليه ليحول من مجرد أسلوب فني إلى مدرسة فكرية شاملة صلبة القاعدة . وتحققت نبوءة (والتر غروبيوس) الذي أسس هذه المدرسة عام 1919 لتكون منبراً رئيساً للفن وتطبيقاته في العمارة والتصميم . وكان (غروبيوس) قد أستوحى المبادئ الأساسية لتأسيس هذه المدرسة من أفكار وتأملات الفنان والمُنظر (أدولف هولزل) وتلامذته (هانز أتين واوتوشليمير) والتي تجسدت بقول (هولزل): " أن من أهم مصادر الإلهام الإبداعي هي القابلية على فهم وتقدير المواد الطبيعية والتكنولوجيا المتوفرة واستيعاب الامكانيات الهائلة التي توفرها لاطلاق خيال الفنان في " في نسج تعبيره البيئي الجديد(2) .

ان تحول العمارة من الشكل الثابت المكرر وربطها بالوظيفة، بدا في محاولة " سوليفان " منذ نهاية القرن الماضي ، اذ انه ليس من شكل ثابت طالما انه لم تحمل العمارة وظيفة واحدة . ولقد تابع المعماريون الأمريكيون والالمان هذا المبدأ ، وكان (ميس فان در روه Van Der Rotte)^(*) ، قد استخلص من هذا المبدأ " أن على العمارة ان تخضع للحياة وان نخدمها ، وليس عليها ان تفرض فرضاً على الانسان والمجتمع " . ان هذا التحول الجديد رفض جميع مقومات العمارة السابقة ، الثابتة والمفروضة على الانسان والمدينة والحضارة ، ولهذا كانت دعوة للثورة التي تحققت فعلاً وبسرعة خارقة ، بفضل مفاهيم العصر الجديد ، عصر الليبرالية والتقنيات وعصر المعدن والزجاج والكهرباء (3) .

ولقد رفض (والتر غروبيوس Walter Gropius) ، زعيم مدرسة البوهاوس والحدائثة المعمارية ، فكرة (النموذج الاصلي)^(*) والطراز وقال : " لابد ان نقطع كل صلة مع الماضي حتى يتسنى لنا تصور عمارة تتنجم مع عصر التقنيات " وهكذا ظهرت العمارة التي تتنجم مع عالم موحد في صناعته واكتشافاته ، وكان بناء الحديد والقوة مظهر مميز لهذه العمارة التي اطلق عليها اسم العالمية (4) . ان توحيد الفن حول المعمار ، كان نتيجة منطقية للتفجر التقني والتوسع في الانتاج الآلي فضلاً عن الابتكارات والاختراعات للمواد الصناعية الجديدة في كافة مجالات الحياة الحديثة وبما صاحبها من تحولات فكرية أفصحت عن عمق بنية الحضارة

(1) - جيبهاردت ، فولكر : في تاريخ الفن الالمانى ، ت: علا عادل ، اصدارات دار المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، 2005 ، ص167 .

(2) - حبيب ، مصدق : منهج التجريد التشكيلي ، جريدة الحوار المتمدن ، العدد/ 1409 - في 24 / 12 / 2005

(*) - هو معماري الماني .

(3) - بهنسي ، عفيف : من الحدائثة الى ما بعد الحدائثة ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1997 ، ص106 .

(*)- ان مايسمى النموذج الاصلي (Archetype) يعني وجود أشكال معمارية ذات مصطلحات وتسميات تميزها .

(4) - بهنسي ، عفيف : من الحدائثة الى ما بعد الحدائثة ، المصدر السابق نفسه ، ص109 .

الغربية وفق تمظهر معماري جديد يتوافق ونمط حياة انسان القرن العشرين (1). يتضح من ذلك ان البوهاوس قد وضع بذرة التعالق الفني والتركيب الازدواجي الذي يجمع بين الفنون ليقدم طروحات فنية جديدة تعتمد الاندماج التقني بين الرسم والنحت في اظهار التعبير البيئي .

ان تقديم لغة معمارية جديدة ادى الى فصل الحداثة المعمارية نهائياً عن لغة العمارة ، هذه اللغة التاريخية التي عبرت عن الانسان الذي انشأ العمارة من أجله . وبقيت عمارة الحداثة بدون لغة وبدون هوية " لان اللغة هي المعبر الوحيد عن الهوية " كما يقول (مارتن هايدجر 1889-1976 م) ، وليس بإمكاننا اعتماد عمارة لا هوية لها ولا تساعد الانسان على العيش ، في بيئته التاريخية والاجتماعية . لقد كانت العمارة تعبيراً عن مفهوم قومي ، ثم أصبحت أعتباطيته فاقدة الشخصية ، فالعمارة كما يقول (هايدجر) هي (بيت الوجود) (2). كانت نتاجات (غروبيوس) تعبر عن افكار نموذجية مثالية في التوفيق بين الفن والحياة كما في الاشكال (55، 56) ،



والتر غروبيوس



والتر غروبيوس

معتقداً بانعدام الفوارق بين الفنان والحرفي ، وهذا الاعتقاد أنسحب على العلائق بين الأستاذ والطلبة جاعلاً من حدود كل منهما امراً ملغياً . فالعمل الجماعي فرض كل صنوف حرية الاداء، بشكل جعل موضوعات الاختيار ضمن اطار جهد مشترك...تتناول البوهاوس أيضاً العلاقة مع الصناعة وخطوط الانتاج، فالكثير من المفردات التي دخلت الحياة اليومية ، كالكتب، الكرافيك ، الاعلان، التصميم، الاثاث ، ما هي الا اشتقاق ينتمي الى ما خططه البوهاوس ودفع به الى عالم الصناعة (3). اذن كانت الفكرة الرئيسة للبوهاوس هي مبدأ خلق وحدة جديدة من خلال الجمع بين الكثير من حقول الفن ، يكون أساسها الإنسان .

التعبيرية التجريدية: Abstract Expressionism

كان من الطبيعي في السنوات الاولى التي تلت الحرب ، أن يتحول الجزء الاكبر من النشاط الفني ، كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة ، نحو الواقعية الموضوعية الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها كمحاولة لتصوير المأساة التي اوجدها الحرب . على الرغم من البذرة التي زرعتها السريالية والتي امتدت بجذورها لتتشارك في الاتجاهات الفنية الجديدة . وكانت الحركة قد فصلت بين الفنانين وشردهم ، غير انها بالرغم من ظروفهم القاسية لم توقفهم عن الانتاج . فلما وضعت الحرب أوزارها ، اخذت تتكشف صور الانتاج الجديد في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبلجيكا وهولندا والدنمارك وانجلترا وأمريكا ، تبين انها تحمل مجموعها ملامح بارزة مشتركة تحمل في اغلبها المصدر الواحد ، فكانت الصفة الغالبة على هذا الانتاج هي التجريد . وبالرغم من امتداد التيار القائم على التجريد الهندسي والذي يرجع في اصله الى التكعيبية بعامة والى (موندريان) بوجه خاص ، أتجه معظم الفنانين وجهة تعبيرية غير هندسية ، أي اقرب الى أرتجاليات (كاندنسكي) ولذلك اطلق بعض النقاد على هذه النزعات الجديدة اسم (التعبيرية التجريدية Expressionnisme abstrait) او (التجريد الغنائي Abstrait lyrique) لما فيها من قوة انفعال وحركة تلقائية، كما وصفت احياناً بالآلية (Automatisme) متأثراً، بفرويد واندريه ماسون ، لتجنبها المراقبة العقلانية ، او (بالبقعية Tachisme) اشارة الى النقاط او البقع التي تظهر على اللوحة ، وفي امريكا اطلق عليها اسم (التصوير الفعلائي او التصوير

(1) - ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص119 .

(2) - عبد الله ، عثمان نجيب : الحداثة المعمارية ، جريدة الزمان ، العدد / 1150 ، الخميس - 7 - ديسمبر ، 2006 .

(3) - اتين، يوهانسن: البوهاوس، ت: وجدان ماهر، مجلة فنون عربية ، المصدر السابق نفسه ، ص30 .

التحريكي (Action Painting) إلا أن التعبير الأكثر شمولاً الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو (الاشكلي inform) لأن هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بشكل أو إشارة بقدر ما يرتبط باللون (1).
 أن طبيعة تحول النشاط الفني انسحب بآثره تطور في الرؤية وفي المفهوم الفني ، بداية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، بمساهمة العديد من الفنانين المبدعين(*) قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها كان لأمريكا الدور الرئيس والحاسم في هذا التحول الفني .وباتت امريكا مسرحاً لقسط كبير من النشاطات الفنية التي تحولت نحو نيويورك بدلاً من باريس ولندن . كون امريكا غير شديدة التمسك بتراثها وتقاليدها الخاصة . فأغاب مثل هذا التراث وهذه التقاليد ، وموقفها من تراث أوربي عميق الجذور كل ذلك قد مهد للقطع مع الماضي ، والانطلاق نحو آفاق جديدة ، نحو بناء هذا التراث الفني (2).

كان لطروحات (فرويد) الأثر البالغ في تجسيد تمظهرات اللاوعي بأشكال لا موضوعية ، لوصفه بأنه رجل يغلي ليعكس سطحاً مهتاجاً وجائشاً ، وفي هذا السطح تظهر من وقت لآخر ، أشياء ذات هيئة معينة لتعوم فوقه للحظة من اللحظات ثم تغوص بعد ذلك ، محاولاً الرسام الحركي الأوربي بمقدار اختلافه عن الرسام الحركي الأمريكي ، يفتش عن صورة بدلاً من وضعه ايماءة دالة على تحديد الذات معتقداً أنه يقوم بتصوير واقع موضوعي يكون فيه هو الوسيلة وليس المصدر . وهو يقوم بمعالجة (اللحظة) يضعها على القماش وعلى أن تنسجم مع حدسه عن هذا الواقع الموضوعي (3).

هكذا يبدو التعبير بالولوج إلى الداخل ليعطي أبعاداً في الأصول التقليدية لزيادة المتعة ، بما تظهر من تماوجات بالوان كثيفة حادة ، بضربات ريشاتهم لأظهار عملية الرسم ، بدلاً من أخفائها كما يفعل الواقعيون ، فانهم يمسرحونها ضمن سياق خيالي من الزمن . فيعيد المرء رسم الصورة من جديد في عين البصيرة ، ليفسر الرسالة الطويلة التي غالباً ما تعذر قراءتها بعدما سطرت صفحة بعد صفحة على ورق مغضن في ساعات منتصف الليل ، تتبعها بخلصة وجيزة لها ، طبعت طبعاً أنيقاً على الآلة الكاتبة في برودة الفجر . ألن تحمل النسخة الأولى عاطفة أهم وأزخر ؟ أن التعبيريين التجريديون يتوقفون عن عمد عند النسخة الأولى (4).

الأمر الذي تطلب فيه ادخال مواد جديدة لم تكن مألوفة أو مقبولة في المجال الفني واستخدام ادوات حددت طبيعتها المواد والتقنيات الحديثة . فلجا (فرانز كلاين 1910 - 1962 م) و(فرانك ستيل) إلى فرشاة الدهان بدلاً من الفرشاة الصغيرة المألوفة ، واستخدام (أدولف كوتلب 1903 - 1974 م) اسفنجة المطبخ لوضع بقعه اللونية ، بينما عمد (بولوك) إلى صب اللون مباشرة على اللوحة ، فينتج عن هذه المحاولات الطابع العفوي الارتجالي ، أن فقدت التقاليد الأكاديمية، ودخل الفنان في عملية اختبارية قادته إلى التعرف على المواد وخصائصها مما تقدمه له المصادفة من حيز كبير من اهتمامات الفن المعاصر (5).

فالتعبير الاشكلي هو بحسب قول (داميش) الرافض لكل مشروع ، لكل تداول ، لكل فكرة مسبقة ، والاستسلام لمزايا غير المنظورة نسبياً للحركة والمادة : البقع (التلطيخ) ، السمكة ، الكتل ، الطرش ، المساحيق لدى (فوترييه) جميع هذه الرسائل لاتخضع سوى لعزيمة واحدة تتطلب من المصور نشاطاً مشابهاً لنشاط (الوسيط) الذي يجمع بين مختلف العناصر ويحولها إلى تتابع فني . ولعل ما يرفضه الفنان الاشكلي هو أولاً ، مفهوم اللوحة كانعكاس ، أو تكرار للواقع أو النموذج ، كما يرفض أي شكل من اشكال التمثيل أو النقل (تقليد) أو التشبه بالواقع (6).

(1) - امهز ، محمود : التيارات افنية المعاصرة ، التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت - لبنان ، 1996 ، ص312-313

(*) - كوشكا وسوتين ومونيه . ومن الاسماء الجديدة التي لمعت بعد الحرب . جان فوتريير (Jeeu Fauxrer) رائد فن الاشكال وهارتونج وسولاج وفولس ودييوفيه في فرنسا ، وفيوفا وسانتو مازو وافرو وبرولي في ايطاليا ، وناي = وفنتر وجيليز في المانيا وكرمل في بلجيكا ، وجوت في الدنمارك ، وفرنسيس بيكون ، والن ديفي في انجلترا ، وروبوبيل في اسبانيا .

(2) - امهز ، محمود : التيارات افنية المعاصرة ، التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص201.

(3) - ريد ، هيربرت : الفن الآن - مقدمة في نظرية الرسم والنحت ، ط1 ، ت: فاضل كمال الدين ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 2001 ، ص146 .

(4) - آلبيوت ، الكسندر: آفاق الفن ، ت: جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1945، ص232 .

(5) - امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص312 .

(6) - امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص204 .

ان جميع ما يمثل التعبير في فن اللاشكّل ، لا توجد فيه معايير اخلاقية للاوعي ، الذي يمكن ان يكون جميلاً او بشعاً ، او ذات طبيعة ذاتية او غيرية ، اذ ليس هناك نظام طبيعي او نظام عقلائي في اللاوعي ، وانما هناك شبكة من مركبات نفسية دون وجود تنظيم شكلي او عاطفي لها ولا تتخذ محتويات اللاوعي فيها شكلاً ذا معنى الا حينما يظهر اللاوعي في مستوى الوعي ، ويمكن لها ان تولد ونتيجة لذلك ، ردود فعل عاطفية عند قيامنا بالتأمل فيها (1). يتضح من ذلك ان التعبير البيئي الداخلي عند الفنان اللاشكلي ، انما هو مسك بأزرار اللاوعي والضغط لأننتشال اللحظة فوق السطح بأختيار زمكاني يتناسب وشعور الفنان في التوافق مع اللحظة حدسياً وتمظهرها على سطح اللوحة تقنياً .

ان تشكيل الهيئة العامة للفن اللاشكلي انما يأخذ طبيعته من البيئة الداخلية للفنان برفضه الخارج واتجاهه نحو الداخل ، لوجود (ضرورة داخلية) ووجود (حاجة داخلية) ، ارادة قسرية للسعي الى التعبير عن شيء لا نعرف ماهيته ، يسعى الفنان الى جعله شكل ملموس ، هو شكل عام ذو الوان او ذو صوت او حتى كلمات ، ويكون متعلقاً بهذه الحاجة . وبتجسيده الشكل العام وتحديدده وايضاحه ، يصل الفنان الى حالة من الهدوء الداخلي والتوازن النفسي (2) .

ان حرية التفسير الذي يتركه التصوير الفعلائي (التحركي) يراه (أمبرتو أكو) "لا علاقة له بتسجيل حدث أرضي . فهي تسجيل الحركة ، والحركة اذن هي خط له اتجاه فضائي وزمني تعبر عن اشارته التصويرية . ويمكننا تتبع هذه الاشارة من مختلف اتجاهاتها ومن خلال الاشارة ، تشدنا الحركة لنقتفي آثارها الضائعة ، ونتوقف عندها مع إعادة أكتشافها وفي ذلك أكتشاف للغاية الاتصالية " (3) . يتبين من ذلك ان التصوير الحركي انما سجل بحركته اللاواعية خطوطاً تأخذ ابعاداً زمنية بحركتها واتجاهاتها للوصول الى حقيقة التعبير عند الفنان عن طريق تتبع الاشارات التي تشكل جانباً مرناً في الوصول الى الغاية الاتصالية للفنان .

ان معظم الفن الأمريكي بدءاً من (جاكسون بولوك Jackson Pollock) (1912-) - (1956 م) و (بارنيت نيومان Barnett Newman) (1905- 1970 م) و (فرانك ستيل Frank Stilla) (1927-) ، كانت غايتهم الرسم لاجل الرسم ، غير ان (جاكسون بولوك) الذي ارتبط اسمه بالرسم التحركي خلال سنوات (1947- 1953 م) انتج مجموعة من اللوحات تشكل ذروة ما يسمى (بالرسم التحركي Action Painting) (4) . الذي اخذ حريته الذاتية من الدائرية ممتزجة بالفعل الخارجي ، والذي تشكل فيه العمل الفني امتداد لجسد وفكر الفنان على حد قول (بولوك) واخذ من التكعيبية الفن التلصقي (الكولاج) ، واستخدمها للمواد الهامشية المبتذلة ، وكذلك استخدمها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) ، وتوظيفها للاوعي من السريالية (5) .

(1) - ريد ، هربرت : الفن الآن - مقدمة في نظرية الرسم والنحت ، المصدر السابق نفسه ، ص 141 .

(2) - المصدر نفسه ، ص 141 . كذلك ينظر : ريد ، هربرت : حاضر الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 116 .

(3) - سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995 ، ص 28 .

(*) - جاكسون بولوك (Jackson Pollock) 1912 - 1956 . توفي في نيويورك . في عام 1925 التحق بمدرسة مانويل للفنون في لوس انجلوس ، وفي 1930 درس في رابطة طلبة الفنون في نيويورك . ويعد بولوك من أهم الرسامين الأميركيين على الساحة الفنية ، وهو الذي أسس نوع جديد من الفن الجداري . في عام 1939 خلال فترة معالجته من الإدمان على الكحول اكتشف طريقة أو نظرية في الرسم العفوي ، في عام 1942 أصبح أحد رواد التعبيرية التجريدية ، وقد طور فن الفعل بعيداً عن الأسلوب السريالي . توفي في حادث سيارة للمزيد ينظر يوكيبيديا الموسوعة الحرة على الموقع الالكتروني:

<http://ar.wikipedia.org/wiki>

(**) - بارنيت نيومان : رسام أمريكي ، (1905- 1970) .

(***) - فرانك ستيل : Frank Stella . فنان أميركي ولد في مالدين عام 1935 درس في عام 1945- 1950 في أكاديمية فلبس للفنون في أندوفر ثم تعرف إلى كارل أندريه وقد درس الفن وتاريخ الفن أيضاً في جامعة برنستون ويعتبر من مؤسسي ورواد النحت الاختزالي وله شهرة عالمية وله نصب كثيرة في أماكن متعددة من العالم مثل ميونخ وطوكيو وغيرها للمزيد ينظر الموقع الالكتروني:

<http://www.ashargalawsat.com>

(4) - ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 150 .

(5) - المشهداني ، نائر سامي هاشم : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 ، ص 138 .

كانت الحقيقة المتمثلة في داخل (بولوك) هي الدافع الذي غير كلياً معالجة الفضاء . انه يخلق فضاءً غامضاً ومضغوطاً عن قصد ، مسلوب من المنظور ، مما جعل من بولوك يختلف أكثر ما يختلف مع معلميه . وبهذا الوصف يظهر ان سمات (بولوك) تعكس حريته في العمل ، كون حقيقة الصورة الذهنية خلقت قبل أن تقرر حدود القماشة الفعلية . " فأن بولوك يُعد فناناً شديداً ذاتية . الحقيقة الداخلية ، بالنسبة له هي الحقيقة الوحيدة " (1) . ولمعرفة تطبيقات "بولوك" الحقيقية ، فقد أصبح أسلوبه في شد الكنفاص على الأرض واستخدام المواد الخشب والمالج والسكاكين وقطرات السوائل مع استخدام الرمل او قطع الزجاج احياناً وخلق تقنية ذات ملمس خاص يمتاز بالخشونة بسبب تعامله مع مفردات من البيئة الواقعية ، بإضافة الرمل الى الصبغات اللونية وكذلك يستخدم الالوان الحيوانية والتجارية ، كل هذه الادوات والمواد قد تمت ترجمتها كوسائل تلقائية فنية ، ولكن هدف "بولوك" كما جاء على لسانه وهو يصف ذلك بقوله : " عندما اكون في صورتني فأني لأخاف مما أقوم به ، لأنني أستطيع مشاهدة ما أنا عليه بعد مدة قصيرة ، فلا أخاف القيام بتبديلات في الصورة او تدميرها ... لأن الصورة لها حياة خاصة . وعندما أفقد علاقتي بها فأن النتيجة تصبح عبثاً ، أو ان هناك تناسقاً صرفاً ، وأخذ وعطاء ، تصبح الصورة في النهاية جيدة " (2) .

ان التمثيل الذي أفرزه (بولوك) في تعبيره يأخذ صورة الانفجارية المادية اللانهائية النابعة من (الضرورة الداخلية) المتصفة بصورة التشظيات الكونية ، التي تبدو حالة من الخلق والتدمير ، ولكننا نكشف فيها نوى الشكل والبناء ، كواكب وعوالم متناهية ، وضمن هذه ، أرتداد لانهائياً لأشكال كاملة (3) . وبهذا عبر (بولوك) عن البيئة الكونية المتشظية والنابعة من رؤية داخلية في أعطاء صورة التعبير البيئي كنتاج لضرورة داخلية لدى الفنان . كما في الشكل رقم (57 - 58)



1976م) ، وأن هو نائر بالتصوير التحركي ، كما لا ينبثق عن أية حركة انفعالية ، إنما يولد تعبيره من عملية تفكير وتأمل مشكلاً أنعكاساً للمفاهيم البوذية في الشرق الأقصى شارحاً هذا الواقع بقوله : " مجالنا اليوم ليس قومياً ولا اقليمياً ، انما هو بالدرجة الاولى أدراك هذه الأرض الوحيدة ، زمننا هو زمن عالمي ، تتجه دلالاته نحو ضرورة جعل وعي الانسان وضميره عالميين ، ولهذه الحقيقة يرتهن مستقبلنا إذا اردنا أن لانغرق في عصر الظلمة العالمية (4) . أي بمعنى أن تعبير (توبي) كان يهدف الى توحيد المتلقي عالمياً وخلق فن ذات وعي عالمي يتصف بالطابع التجريدي من خلال ما ابداه (توبي) من رغبة مزاجية في مصاهرة الفن عبر المحيط الهادي ، مكيفاً الخط الياباني ليوائم الاستعمال الغربي تقنياً وروحياً .

(1) - سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 28 .

(2) - ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 142 .

(3) - ريد ، هربرت : حاضر الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص 121 .

(*) - مارك توبي : فنان امريكي

(4) - أمهر ، محمود : فن التشكيل المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 210 - 212 . كذلك ينظر : ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 138 .

أما (وليم دي كوننك)(*) ، فسلسلته (نساء) المرسومة بين الاعوام (1950-1953م) مثلاً ، ذات شحنة عاطفية جبارة بفضل طبيعة الموضوع تحديداً . كان تعبيره يمثل امتداداً لضربات فرشاة (فانكوخ) النشيطة ، التي وقف بها بجوار (بولوك) مضاءً وأصالة في الموهبة . أنه يتأمل مع الصورة الذهنية التي تبدو وكأنها تنهض من نسيج الصبغ ، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية الى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة " يضاف الى ذلك أن رسمه يتنبأ بأوجه معينة من (فن البوب) . فنساء "دي كوننك " هي المبشرة بـ (ماريليات) آندي وار هول (1) . ويمكن عد كل من (وليم دي كوننك Willem De Kooning) (1904 – 1948 م) تعبيرياً مع رسوم تجريدية و (فرانز كلاين Franz Kline) (1910 – 1962 م) و (روبرت مودرويل Robert Motherwell) (1915م) ، الذي أستمد موضوعاً تمتد جذوره من تاريخ أوربا الحديث ليعكس المضامين التاريخية والاجتماعية للبيئة الأوربية(2).

وفي باريس طور (هانز هارتونغ Hans Hartung)(**) ، رسمه التجريدي في رد فعل ضد التجريدية المنظمة ، المتمزجة ، شبه الهندسية لموندريان وأتباعه . وبدا ذلك ملائماً للمزاجية السائدة في سنوات ما بعد الحرب . فكانت الفرصة سانحة لأيماءات درامية (لبير سولاج)(***) ولأستحواذات شخصية (لولز شولز) . ولبراعة مترفة في أستعمال الزيت مارسها (نيكولاس دي ستايل)**** ، أمسى واضحاً ان الرسم التجريدي ليس محددًا بفكرة معينة ، وأن في الامكان أستخدامه لنقل شتى المعاني(3) .

في حين أقتحم الفنان التيشكوسلفاكي (ميرو سلاف رادا)***** ، بعجنته العالية والطرية مبدأ اللوحة التقليدية ، بأستخدام السكين بوضع الالوان الكثيفة التي تؤدي الى مساحات مسطحة ، والالوان السائلة التي تصب على اللوحة ، نقاطاً أو سبلاً ، مما ينتج عن ذلك بقع ومجاري لونية يستخدم فيها الطبع على العجينة اللونية بوساطة أشياء مختلفة وغريبة على اللوحة بطريقة التزصيع ، لتعبر مجمل المواد التي تشترك في العمل عن فكرة محددة ، وذلك رغبة من الفنان في ربط الفن بالحياة بقوة . كما تمكن (رادا) من أن يزيل الفاصل بين الموضوعي واللاموضوعي ، أو أن يقلل من أهميته ويقلصه ، ذلك أنه توصل فعلاً لأن يجمع في صورة واحدة بين الخط الذي يحدده الشكل والخط الذي يتبع اتجاهاته العفوية الخاصة (4) . يتضح من ذلك أن التعبير البيئي لدى الفنان (رادا) يحاول فيه أن يربط الصناعة والتكنولوجيا ومخلفاتها بالفن بتعبير جديد ، بأستخدام مواد البيئة الصناعية ، ليصور تهميشه لكل ما هو تقليدي وأظهر كل ما تعكسه البيئة على التعبير . ليعلن أجهاض الوحدة وتفكيك اللوحة منطلقاً من تجسيد ذات الفنان الحرة بواسطة الحركة العفوية الجريئة والمواد الصناعية المهمشة. التي كانت تحدد الى درجة كبيرة نوع الانتاج الذي تصلح له وطريقة تشكيلها وأخراجها .

وفي تمظهر آخر عبر عنه (فولس)(*) هو ذلك النوع الذي سماه (ريد) بالشكل (المايكروسكوبي Micro-form) . وبعبارة أخرى هو فنان يعود الى مثل تلك الشرائح التي تظهر تحت (المايكروسكوب) وفي البناء الخلوي للجسام الحية والعناصر البنائية للمعادن ، التي تأخذ أهميتها ومعناها من واقع خاص ومن حقيقة أن هذه الاشكال تعبر عن بيئة تقوم على البناء التكويني للمعادن والالياف وخلايا الجسم الحي . أن أهمية هذه الأشكال تكمن في كونها لامتظمة (وليس بالضرورة) ومحددة بدقة ، فمسالة البناء تبرز وكأنها مفتاح معرفتنا

(*)- وليم دي كوننك (Willem de Kooning) 1904 – 1997 ، رسام هولندي / أمريكي

(1)- سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 40-41 .

(2) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1995 ، ص 33 .

(**) - هانز هارتونغ : رسام ولد في المانيا علم (1904) .

(***) - رسام ونحات فرنسي ولد عام 1919 ، طفى اللون الاسود على أغلب لوحاته الفنية . كما استخدم الخطوط الرأسية والافقية في اعماله . وقام بالرسم على الزجاج .

(****) - رسام فرنسي .

(3) - مجلة الثقافة الاجنبية : التجريدية في الفن ، ت: فخري خليل ، السنة التاسعة ، 1989 ، العدد/1 ، وزارة الثقافة والإعلام ، ص 177 .

(*****) - راد: فنان جيكي .

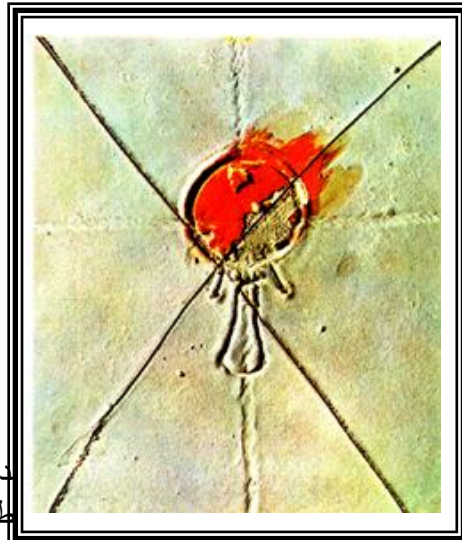
(4) - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر : المصدر السابق نفسه ، ص 223-224 .

(*)- فنان الماني

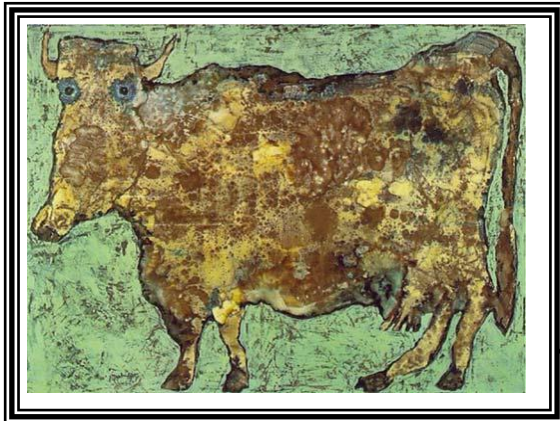
وسيطرتنا على عالمنا وهي شيء أكثر من كونه قياساً عددياً وأكثر من كونه علاقة بين العلة والنتيجة⁽¹⁾. بمعنى آخر أراد (فولس) أن ينقل إلينا بتعبيره المايكرسكوبي حقيقة أسس الأشياء بالرجوع إلى تكويناتها الأصلية المتشظية والمنتشرة بدون أنظام ، لتعبر عن أنضمامه إلى الفن الأمريكي المسمى " الفن الحركي " (Action Painting) ، في فنون ما بعد الحداثة .

أعتبر (فولس wols) (1913 - 1915 م) مع (جون فوتريه Jean Fautrier) (1897 -) من الممهدين لما عرف بأسم (البقعية) الأوربية ، منطلقاً حول محور خيالي في رصد عوالم بأشكال مختلفة تستمد دلالاتها مما تشير إليه من مظاهر بيئة كونية دون أن تمثلها فعلاً ، فهي تشبه في تركيبها وتمحور خطوطها ، بنية المعادن والألياف والأنسجة العضوية ، هذه العوالم المشابهة لما نكتشفه تحت المجهر ، كأنما (فولس) يريد أن يعبر عن كل شيء ، أن يضع العالم في هذه الورقة الصغيرة ، أن يصور ما قاله الشاعر الأنكليزي (بلاك) : " أني أرى العالم في حبة رمل والسماء في زهرة برية " (2) .

في حين قدم (انتوني تاييس Antoni Tapies) (1928 -) أعمالاً ذات مساحات متآكلة تتخللها أخاديد وشقوق ، تعطي أنطباع بمرور الزمن والقدم . ليوحي بالانطباعات من تأثير الزمن على البيئة ، موازياً بتقنيته هذه مفهوم (الصورة الحائط) والآخر الذي يتركه (نزع الألساق) من خلال استخدام مفردات البيئة وتوظيفها في العمل الفني (3) . كما في الشكل رقم (59) .



في حين كان (جين دوبوفيه) في أسلوب (الصورة الحائط) القرية من السنوات الأولى بعد الحرب بتقنية (العجينة السمكية) - (فوتريه) وكذلك برسم الاطفال والفن البدائي ، كما في الاشكال رقم (60 ، 61) ، كما انه ورث عن الدادائية الاخطاء المفتعلة وبعض مظاهر العبثية ، وهو يعرف كيف يتحكم بالمادة ويفيد من البقع العرضية ، الهفوات الخرقاء والأشكال المغلوطة المناقضة للواقع ، ليحولها إلى مادة جمالية (4) .



(1) - ريد ، هربرت : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد ، المصدر السابق نفسه ، ص 87 .

(2) - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 213 .

(3) - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 214 .

(4) - أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 337 .

أن عمل (دوبوفيه) يتحكم به منطقاً غريباً ، أنه اللاعقلانية والصدمة التي يلج إليها الفنان لتجاوز منطقة اللاواقع ليكون واقعياً فعلاً محملاً بالقلق والعدمية والبدائية والاغتراب ضمن أسلوب فرداني . أن فن (دوبوفيه) فن هروب يقابل الحضارة الصاخبة الصناعية والمدنية في القرن العشرين بوصفه حياة هادئة في عالم بدائي بسيط . ان هذا الحنين للحياة البدائية والحاجة الى الانفلات من النظام الذي فرضه العصر الآلي الحديث هو ما يسمى معظم فن ما بعد الحداثة⁽¹⁾. وبهذا يعد (دوبوفيه) أكثر الفنانين مواصلة لاستكشاف كل الأماكن المتاحة التي توفرها البيئة والسطوح .

أما في النحت فقد صنع (دوبوفيه) أعماله من مخلفات المعادن والرقائق والورق المضغوط وصنع صوراً من أوراق الشجر وأجنحة الفراشات كما في الشكل (62 ، 63) ... حيث كان (دوبوفيه) يبحث عن المتخيل واللاواقع في اعماله الفنية ، ونجد ذلك في كتاباته الذي يقول فيها : " أحببت دائماً أن لا أستعمل في إنتاجي الا المواد الأكثر انتشاراً التي لا يفكر فيها أحد لأول وهلة لأنها كثيرة الابتذال والقرب منها كأنها لا تصلح لشيء مطلقاً . فهي محاولة لإعادة الاعتبار للقيم المذمومة لانها تثير اهتمامي أكثر من الزهرة أو الشجرة أو جواد لأنني أشعر بأنها أكثر غرابة " (2) .



بهذا النوع من التعبير الذي تمثل بالمبتذل والمهمش أحدث (دوبوفيه) صدمة لدى المتلقي باستخدامه مفردات بيئية مختلفة بعيدة عن ذهن المتلقي في التعالق مع العمل الفني رغبة منه في خلق دهشة وأعطى قيمة لما هو مجرد منها⁽³⁾ .

بيد أن بعض الفنانين استخدموا عناصر مأخوذة مباشرة من الوسط البيئي الخارجي موظفين ذلك في لوحاتهم الفنية بعد أحتزائها من هذا الوسط كما في أعمال (فيلكس شلنكر) الذي يقوم على التعبير البيئي ممثلاً بصفائح معدنية صرّة وقعور سطول عتيقة أضافها الى اللوحة التي أقتصرت مادتها وعناصرها ، في محلات كثيرة ، على هذه الاشياء المأخوذة من البيئة الخارجية ممثلة بالواقع المحسوس. وهو مالجأ اليه (البرتو بوري) عندما مزق ثم خاط بسرعة كيساً من القماش وثبته على خلفية صلبة وملونة ، و (لوجيو فونتانا) الذي أكتفا بان قص قماشاً لوحته بالموس على شكل (جروح) متتالية شكلت وحدها موضوع اللوحة⁽⁴⁾. مانحاً العمل الفني تعبيراً بيئياً يقوم على ما هو تقني محض .

وثمة مشاركة أخرى جسدها (البرتو بوري Alberto purri) (*) (1915-1995م) . في أعماله المصنوعة من (الخيش) (**) والجواريب ومنتف الملابس الخرقاء والمواد المستهلكة من البيئة الطبيعية مثل قماش الأكياس والأخشاب المنزلية المحروقة وصفائح الحديد ، لخلق فن من عناصر بيئية ، ويعزى سبب لجوئه الى هذه المواد الى أنها تذكروا بالضمدات الملطخة بالدماء التي شهدتها في أثناء الحرب مانحاً المتلقي تعبيراً

(1) - مولر ، أميل جوزيف : الفن في القرن العشرين ، المصدر السابق نفسه ، ص 314 .

(2) - سمث ، أدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 79 .

(3) - باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 256 .

(4) - د. أمهر محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 337 .

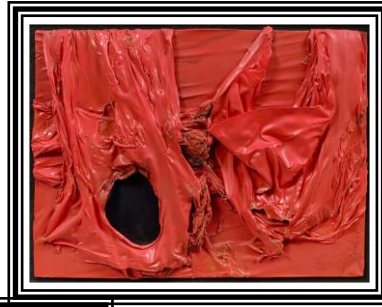
(*)- البرتو بوري : هو فنان إيطالي ، عمل طبيباً أثناء الحرب ، وبدأ أول ما بدأ بالرسم في عام (1944) في معسكر اعتقال في تكساس . وحين أطلق سراحه طلق مهنة الطب وأنصرف الى الرسم كلياً . للمزيد ينظر : سمث ، أدوارد لوسي ، المصدر السابق نفسه ، ص 66 .

(**) - الخيش : هو قماش منسوج من ألياف الجوت والكتان والقنب ، ويستخدم في صنع الحقائب لقوته .

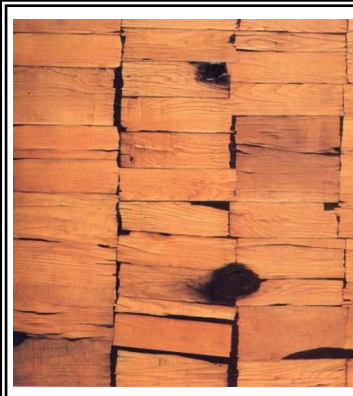
صادقاً عن بيئة الحرب . كما أستغل أيضاً لفائف بلاستيكية، محروقة ومذابة على مصباح زيتي، والصحون المعدنية المهمشة⁽¹⁾ . كما في الاشكال (64 - 65 - 66) .



شكل رقم
البرتويو



البرتو



البرتو

1959

نستنتج مما تقدم أن بداية شروء السريالية تعبيرها ، أمسكت بطرفه الآخر ، التعبيري التجريدي بسحبه ماراً في بيئة مغايرة ومجتمع يختلف في مقوماته وتعبيراته ليطلع في طرفه كل ما يمثل من تعبير لاواعي بتقنيات مختلفة عن عالم يمثل طرف نهاية شريطه آخر صورة لآخر نفس حدثي لما سبقه من الحداثة ليطوي بنهايته معلناً سقوط التعبير البيئي في مجتمع يحفل بالتقدم الصناعي والتكنولوجي العلمي ، لتهمش بذلك أمريكا كثير من العواصم الأوروبية التي مثلت فيما مضى مراكز تستقطب كل ما هو جديد في الفن .

الفن الشعبي : البوب آرت (pop Art)*(

ظهر فن البوب في منتصف الخمسينيات ، في الوقت الذي برزت فيه الحاجة إلى التوسع في الإعلان التجاري وانتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعة وانتشار الصحافة والطباعة الملونة ... وكانت ولادة فن البوب أشبه بالطفرة المفاجئة حيث انفصل هذا الفن عن تجارب المدارس الفنية مبتعداً عن القيمة الفنية والنظريات المألوفة... وظهر كتيار فني شمل الفنون التشكيلية والموسيقى والغناء (موسيقى البوب) . ان التغييرات الحاصلة في اواخر سني (1940) ، التي انحرفت عن الطريق لتقاطع المؤلف وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، قد غيرت احوال الحياة اليومية تغييراً كلياً ، بفعل ظهور المضادات الحيوية . (وأستخدام الكمبيوتر والراديو والترازيستور والمحركات النفثة وأستعمال الطاقة الذرية) ، وأن عناصر الاستعارة قد قلبت رأساً على عقب مما يتعذر أعادتها الى سابق عهدها . أنهارت الثوابت القديمة ، وأسست المقاييس المقبولة في زمن مضى لاتعني شيئاً الآن . لقد عدت القدرة على التكيف السريع لهذه المعطيات جزءاً من عصر ما بعد الحرب ، وأضحت الشخصية العصرية مهزوزة ، منفصمة متذبذبة ومحرومة من الافكار الراسخة الخاصة بالفرضيات الصارمة الواضحة السائدة في القرن السابع عشر⁽²⁾ .

(1). سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 66 .

*(- البوب آرت : Pop Art : أن عبارة (بوب آرت) جاءت من أختصار الكلمة (Popular) أي بمعنى الشعبي . من أستنباط الناقد الانكليزي (لورانس الوي) (Alloway) ، وأستخدمت في أنكلترا ، ما بين (1954) و (1957) ، لتعريف أعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب الذين وقفوا ضد الفن الاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة الى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية ، غير أن ماوصف بأسم (البوب آرت) يشكل حركة فنية جديدة أكثر شمولاً . وأعتمد فن البوب على مبدأ التجميع (Assemblage) وهو مبدأ رئيسي في كل النزعات الفنية المعاصرة ، من فنانيه البوب: جاسير جونز ، روي ليشنتشتين ، روشينبيرغ ، ريتشارد هاملتون ، أندي وار هول .

(2) - رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، العدد/ 16 - أيلول ، 1991 ، ص 93 .

بالإضافة إلى أن حركة الفن اللاشكلي أو ما يسمى (التعبيرية التجريدية) ، أتاحت للفن الأمريكي أن يصل للمرة الأولى ، إلى مستوى عالمي وطلايعي ، ولئن انحسرت هذه الحركة بعد أن أستهزئت كل أشكال التعبير الآلي ، إلا أنها تركت أثر كبيراً ومهدت ، بفضل ممارستها للتحرر الكلي في التعبير للبوب آرت ، الذي لجأ بدوره إلى مثل هذه الحريات الفنية ، إنما بهدف متناقض ، رافضاً كل ما هو أحاسيسي أو ذاتي ، وأهتمامات خاصة ، ليتجه نحو عالم الطبيعة والمجتمع ، ولا يقلل سوى " الموضوع " الأقل شخصانية (1) .

لقد كانت البداية حين سعى " روبرت روشينبيرغ (Robert Rauschenberg) (*) و (جاسبر جونز (Jasper Johns) . في الخمسينيات إلى أستلهام - بصورة واعية - الأعمال الأوروبية الطليعية في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية التي أعلنت لتوالد وتكاثر سريع العدد من الأشكال والممارسات الفنية التي شددت الانتباه إلى وجود المشاهد أمام اللوحة وأهتمت بالتلقي ثم ذهبت إلى أبعد من ذلك فسعت إلى تدمير الوجود المادي للعمل الفني ونقله إلى مجال الفن التشكيلي الادائي (Performance) (2) .

ولعل ما يميز (البوب آرت) - كما يُقيمه الفنان الأمريكي (روي ليشتنشتاين Roy Lichtenstein) (**) (1923 - 1997م) هو استخدام ما هو (مهمش) مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً ، والأقل جمالية ، والأكثر زعقاً في مجال الاعلام . أي بمعنى عودة إلى الصورة التي تعكس واقع الفنان الأمريكي بشكل معاصر (3) .

أن الفن الشعبي يمثل ردة فعل أزاء أستمرار التعبيرية التجريدية، والضجة التي أحدثها كانت تنبثق من مصادر عدة. فالسريالية التي خاطبت اللاوعي قد أستبدلت بالدادا، التي أولت أهتمامها بنجوم الفن. وما أن بدت التعبيرية التجريدية تستنفذ حوافزها حتى أدى أهتمام الفنانين بنسيج اللوحة إلى خوض تجارب أكثر جرأة مع المواد، لكن معظم هذه التجارب تضمن إعادة أستكشاف الإمكانيات المتاحة للتصديق (الكولاج) الذي منح إضافات جاهزة . ففكرة (مارسيل دوشاب) (للشيء الجاهز) كانت إحدى الابتكارات الرئيسة للدادا. ووسع الدادائيون والسرياليون ذلك بشكل ملحوظ كثيراً، كما في الشكل (67)



شكل رقم (67)
مارسيل دوشامب ، دولاب دراجة ، 1964

لما له من تطابق مع نزعتهم العدائي (فن التجميع) وهو وسيلة خلق أعمال فنية الأشياء بوصفها معاً، أكثر من صنع الأشياء ويعتبر الدادائي (مارسيل دوشاب) خلال طرحة أعمال تعتمد على الفكاهة والسخرية والتي أسماها بالأعمال الجاهزة الصنع (Ready Mades) التي أمتست أساساً وقاعدة، لفتح باباً واسعة لتيارات الفنون المعاصرة وباباً لأشكاليات كثيرة وجديدة بين النقاد تدور حول الاعتراف الفعلي بهكذا نوع من الفن. إذ تحرر النحات من الخامات التقليدية في إنتاج أعماله النحتية (مرمر ، خشب ، برونز) فأستخدم النحات كل ما وقع تحت يده من أشياء وصاغه في قوالب فنية تميزت بالإبداع والتجديد . ولذلك برزت مجموعة كبيرة من الفنانين تطمح إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي

(1) - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 264 .

(*) - روبرت روشينبيرغ : (Robert Rauschenberg) : رسام أمريكي ولد في تكساس عام (1925) ، وفي أواخر الأربعينيات درس في أكاديمية (جوليان) في باريس، وبعدها درس تحت إشراف "جوزيفالبرز" في كلية (بلاك ماونتين).

(2) - سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 104 .

(*) - روي ليشتنشتاين (1923 - 1997) : هو رسام بوب أمريكي شهير ولد في (مانهاتن) .

(3) - د . أمهز محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 432 .

(4) - سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 104 .

والعقلي والسياسي والحث على الغوص ورفض الحواجز بين مختلف الفنون واهم أهدافها هو التعبير عن كل ما هو زائل (1).

بدأ (روشينبرغ) نحو الرسم الخليط ، وهو نسق أبداعى يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح ، أحياناً تتطور الرسوم الى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة ، كالعنزة المحشوة كما في الاشكال رقم (68 ، 69 ، 70) .



أن الفلسفة الجمالية الموحية بذلك تنصب على (تشتيت) ذهن المشاهد فالفنان لا يخلق شيئاً منعزلاً ومغلقاً ، لكنه بدلاً من ذلك يحاول أن يجعل المشاهد أكثر أنفتاحاً ووعياً بنفسه وبيئته ، ودعا (جون كيج) (*) ، في سلسلة من محاضراته في الخمسينيات ، لكسر الحدود بين الفن والحياة من خلال تركيز (كيج) على أن الشيء العادي والمبتذل له قدرة جمالية ، وأن كل لحظة في الحياة يجب أن تقدر لذاتها فقط . (2)

كذلك أدخل (روشينبرغ) (*) أشياء حقيقية مثل مخدة أو فراش منبوش أو نسر محنط أو كرسي ، ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته ، وبأستخدام هذه العناصر المتجزئة من العالم الواقعي وإعادة تركيبها ، أراد التأكيد على أهمية الوجود ، وإننا جزء من واقع نعيشه إذ يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً ، وباتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف أنواع المواد من صحف وشراشف وأكياس وقطع حبال وجهاز راديو وساعات كبيرة وبناطيل ممزقة وانسجة قماش ، والكثير من الأشياء اليومية . وهنا يؤكد (روشينبرغ) : " أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" (3) . مسجلاً بذلك الحدث الشعبي نقطة تحول من الفن التجريدي (التعبيرية التجريدية) الى اقتران مع البيئة . وطريقة المجاورة هي الواسطة للتعبير عن أحساس الخيبة الذي أنسقت اليه التعبيرية التجريدية ، والقيم التي يعكسها الوضع القائم ، وصولاً الى البنى الشبيهة بالفن المفاهيمي ، بعد أن أصبح اهتمام (روشينبرغ) يتراوح بين الرسم والنحت (4) .

أن محاولة الالتحام مع البيئة ، وأستخدام مفردات واقعية مبتذلة ، جعل من التعبير البيئي يتعامل مع فضاءات مفتوحة ، بعيدة عن القيود وصياغة المعاني ، والتركيز على ما يثير الصدمة والدھشة ومخالفة التقليدي ، ليعلن خطاب ما بعد الحداثة صفاته وخواصه بمعاني متعددة ، من خلال القراءات المختلفة للعمل ، كل حسب ثقافة تلقية ومفهومه عن العمل .

فيما أختار (جاسبر جونز Jasper Johns) ، أشياء عادية ، أعلام ، غلب جعة ، مكانس ، أشياء يومية مبتذلة ومهملة ورسم الأثر الفني بدلاً من الصور وعرضها كأعمال فنية. كما في الشكل (71-72-73)

(1) - البوب آرت . موقع انترنت: www.answers.com/Topic/Installation-art .

(*) - جون كيج : مؤلف موسيقي معاصر ، أستعمل أصوات الضجيج في مؤلفاته الموسيقية مثل أصوات البواخر والاخبار في الاذاعة وأصوات المحركات .

(2) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 108 .

(*) - روبرت روشينبرغ : Robert Rauschenberg . ولد عام 1925 في بورت آرثر في تكساس ، التحق بأكاديمية جوليان في باريس عام 1947 . ودرس في كلية بلاك ماونتن في نيويورك عام 1949 . وفي 1951 أقام معرضه الشخصي الأول في نيويورك . سافر إلى اسبانيا وإيطاليا وجنوب أفريقيا ثم عاد إلى نيويورك والتحق بحركة الهاببنغ . وبعد روشينبرغ من رواد فن البوب في أميركا .

(3) - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 264-266 .

(4) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 104 .



شيل
جاسبر

من التجليات الأكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بدقة على نقل ما كان يبقى عادةً من الهوامش الى المركز والى بؤرة الإدراك⁽¹⁾. ف (جاسبر جونز) كان مصدراً للكثير مما أنتقل منه لاحقاً الى فنانيين آخرين ، وعندما أنتج رسمه (البرونز المصبوغ) ، عام (1960) اعتبره العديد من الناس اهانة دون اللجوء الى رسمها ، الا أن البعض أدرك أن العلبتين كان لهما موقعهما في الفن الرفيع بقدر ما كان لعمل (بيكاسو) (كأس الابسنت) المصنوع من البرونز بطريقة التجميع من أنموذج شمعي وضعت عليه باتزان ملعقة حقيقية⁽²⁾.

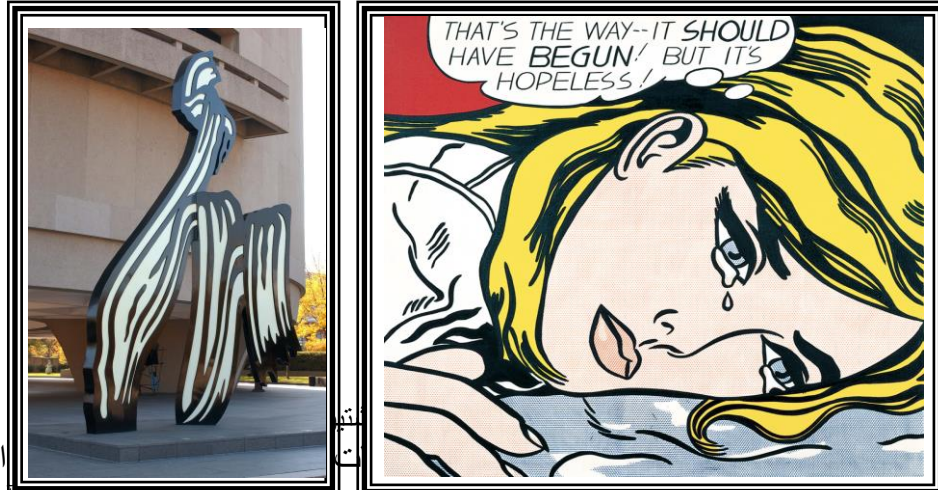
بالإضافة إلى أن أعمال (جونز) يغلب عليها التهكم . وعمله (أبتسامات الناقد) عبارة عن فرشاة أسنان مسبوكة بمعدن نحتي وموضوع على قاعدة مربعة من المادة ذاتها ، وهو بهذا يخالف (روشينبرغ) باستعمال صورة مفردة وعادية ، قد تكون مجموعة أرقام ، خريطة الولايات المتحدة ، العلم الأمريكي . أن الغرض من هذه الصور هو افتقارها الى الغرض . ويعود السبب الى اختيار أنساقاً مبتذلة كونها لم تعد تولد أية طاقة ، كون اللوحة تمثل لديه شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء⁽³⁾. يتضح من ذلك أن (جونز) قد ساهم في إضافة أساليب واستخدام تقنيات جديدة طرحت التعبير لمفردات البيئة المعاصرة بصورة وهيئة جديدة تظاهي التقليدي في الرفعة والقيمة .

(1) - المشهداني ،ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ، ص147 .

(2) - رسل ،جون : كيف نشأ البوب آرت (pop art) ، مجلة آفاق عربية ، العدد/16 ، 1991 ، المصدر السابق نفسه ، ص99.

(3) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص109 .

فيما أحتل (روي ليشتنشتين 1923 - 1997)*(المنزلة الأرفع بين الآخرين خصوصاً في تحامله على كلمة (فن) . قال : (ان الإدراك المنظم هو غاية الفن) . وأضاف بأن النظر الى رسم ما (لا علاقة له بأي شكل خارجي يتخذه الرسم ، بل عليه أن يسعى لبناء نسق موحد من الرؤية) . كانت أعمال (ليشتنشتين) تستند إلى مسلسلات كارتونية ، حتى النقاط التي عادت ما تظهر بسبب الطباعة الملونة الرخيصة ، أعيد إظهارها بدقة مقصودة. كما في الشكل (74 ، 75)⁽¹⁾.



ففي الوقت
صناعة المجلات وانتشار الصحافة الشعبية تم الطباعة الملونة، كانت ولادة (فن البوب آرت) تشبه الطفرة المفاجئة، حيث أنفصل هذا الفن عن تجارب الانطباعيين مبتعداً عن القيمة الفنية والنظريات المألوفة بشكل متوازي مع موسيقى البوب، لتجسد أعمال (ليشتنشتين) بشكل ضخم، وتقلد رسوم المجلات الشعبية ذات الألوان الصارخة مع الخطوط الواضحة والتناقضات ذات الحرفية العالية في ما بين الخطوط. بعدها أنصرف (ليشتنشتين) الى تطوير هذه التجربة في مجال الإعلانات⁽²⁾.

لقد أفاضت التيارات المنهجية الصناعية الميكانيكية استخدام المجال الإعلامي والسينما والرسوم المتحركة بدلالاتها الفنية على (روي ليشتنشتين) ، ليمثل أعماله من خلال مجموعة من القصص المصورة المتحركة سينمائياً ، والمهيئة للأطفال . لكن (ليشتنشتين) حولها كي تصبح وسيط للكبار ، إذ قام بعزل الصورة الواحدة عن المجموعة (سلسلة الصور) ، أعطاه أبعاداً جديدة تتناقض مع مقاييسها الصغيرة ، الشبيهة بالمنمنمات ليتبع تقنية التسطيح ، وابتعاده عن رواية أي قصة يحول هذه الأحداث الى صور كبيرة ، هي بمثابة الأيقونة المعاصرة⁽³⁾.

ليصل بذلك (ليشتنشتين) الى طموحه المنشود في إنتاج صور ضاربة في البشاعة لدرجة أن أحداً لن يرضى تعليقها على جداره . لكن ما وضع على المحك كان الوفاق الثقافي ، تلك الراية المحضة ضد التعليق ، الذي ينسب الى الصورة الكبيرة المؤطرة كما هي بصرف النظر عن مدى الطعن الذي قد تتعرض له أهلية الرسوم الفردية . وعلى غرار (روي ليشتنشتين) ولكن بطريقة مختلفة للصورة الإنسانية، جسد (ريتشارد ليندر Richard Lindner) (1901 - 1978 م) صورة الكائن الإنساني إلى أنموذج شبيه بالرجل الآلي ، الذي كان السبب في تحديد طبيعة ثبات صورته التطور الصناعي ، الذي أقتصر في شخصياته على القتل والمجرمين

*(- روي ليشتنشتين : ولد وترعرع في مانهاتن في نيويورك ، واكتشف ملامح الفن الحديث في متحف (المتروبوليتان) ، وفي عام (1943) وصل الى أوروبا في إطار خدمته في لجيش الامريكي ، وكانت مهمته تتحصر في رسم الخرائط الحربية ، وفي بداية الستينات أنهى به البحث عن أسلوبه الخاص الى الفن التجريدي الأنطباعي ، قبل أن ينجز فلماً كرتونياً بعنوان (أنظر ميكي) الذي يعتبر أول عمل من هذا النوع يعتمد على مصدر هزلي ، وهي الفترة التي تمكن فيها من ترويج رسومه الشعبية وهو يتذكر هذه الفترة فيقول : "كنت قد بدأت بتضمين تلك الرسوم صوراً كوميدية خفيفة مثل (ميكي ماوس ، دونالد، بوغي بوت)) كما كنت ارسم أشكالاً صغيرة لـ (ميكي ماوس) ، وأشياء أخرى للأطفال . تشبه أغلفة العلكة . وكانت ممتعة جداً . للمزيد ينظر الموقع الالكتروني : www.tshkeel.com/vb/skowthw_thread.php .

(1) - المصدر نفسه ، ص 138 .

(2) - المصدر السابق نفسه ، www.tshkeel.com/vb/skowthw_thread.php

(3) - أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 437 .

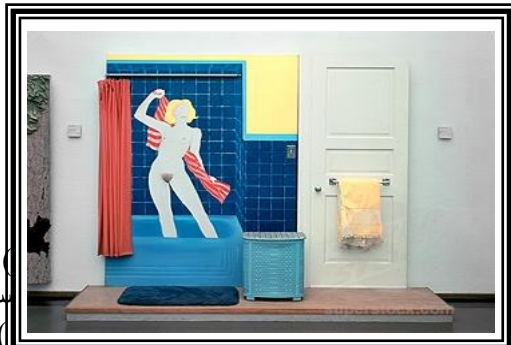
*(- ريتشارد ليندر : فنان بوب الماني الأصل .

الذين يمتازون بشعبية كبيرة . حيث جاءت رسوم (ليندر) بهذا الصدد بحكم سكنه في شارع (64) شرقي نيويورك قرب مكتب التحقيقات الفدرالية التي كانت تراقب المجرمين في الشارع المذكور . كأحدى الإسهامات المؤثرة في الفن الشعبي المعاصر كما في الشكل (76)⁽¹⁾ .



وعلى هذا النهج وله الخاصة المبسطة في تصوير واقع العالم الاستهلاكي ورسائله الإعلامية ليعرض صور الفم المفتوح ذي الأسنان الناصعة البياض ، التي لا تنمو عن أية ابتسامة حقيقية ، بل تجسد رمزياً ، الابتسامة الجامدة لعارضة الأزياء ، أو النجمة السينمائية أو الرئيس . وتبعاً لذلك عالج (ويسلمان) موضوع المرأة واهتمامها بأمرها الخاصة من خلال إدخال الفنان إلى اللوحة استكمالاً لمظاهر البيئة المتممة ، عناصر واقعية واضحة مثل (الحمام بكامل محتوياته ، الباب ، تعليقة المناشف ، مسكة الباب ، المغطس ، الستارة البلاستيكية ، مفتاح الكهرباء ، ...) فجميع هذه المفردات التشكيلية تشكل المكونات البارزة للتعبير عن واقع الإنسان الأمريكي المعاصر⁽²⁾ . كما في الأشكال (77 ، 78 ، 79) .

أما (أندي وارهول Andy Warhol)^(*) (1928 – 1987 م) الذي بدأ بتجربة جديدة تقوم على استشفاف الرسم بالحبر على الورق ، فصارت هذه التجربة سمته التجارية (علامة فارقة) لأعماله في الخمسينيات ، خاصة بعد انتقاله إلى نيويورك عام (1949 م) وبات من المشاهير في أعمال التصميم والكرافيك إذ يقول : " بعض الناس يرسمون لوحات تجريدية لهذا السبب فهم يشغلون أنفسهم في التفكير ، هذه العملية تجعل هؤلاء الناس يشعرون بسعادة ولكن عملية التفكير عندي لا تجعلني أشعر بأنني قمت بأنتاج



لأبوين ،
سأماً يقوم
أسس .

مجلة (أنتر فيو Interview) في عام 1973 . في مدينة (بيتسبرغ) بنسلفينيا ، يوجد متحف باسمه ، وافتتح في عام 1994 . تخرج من معهد (كارينجي) للتكنولوجيا في عام 1949 ثم أنتقل إلى مدينة نيويورك . بدأ العمل كفنان تجاري وصمم العديد من الاعلانات وعروض النوافذ للمتاجر ، توفي في 22 فبراير 1987 م . بعد أخفاق عملية جراحية لاستئصال المرارة عن عمر نهز الثامنة والخمسين . للمزيد ينظر ويكيديا الموسوعة الحرة في الانترنت .

شكل رقم (77)

توم ويسلمان ،documenta Kssel، 1962

شكل رقم (78)

توم ويسلمان، الحمام ،كولاج ، 1963



شيء ،أعتقد أنه من الأفضل أن تكون قابلة للتبادل ، ففي هذه الحالة لا أحد يفكر بأن لوحته هي الأفضل أو الأسوأ ، وبالتالي إذا كانت أحداها هي اللوحة الممتازة فجميعها تتسم بالميزة نفسها بالرغم من اختلاف المواضيع المرسومة ، لأن الناس دائماً يريدون اللوحة نفسها⁽¹⁾ . فن البوب يمثل أسلوب الفن الذي يستكشف الصورة اليومية التي هي جزء من ثقافة المستهلك المعاصرة⁽²⁾ . فقد تحولت وجوه المشاهير من الممثلين وصور الأفعمة والألبسة والأدوات المنزلية وزجاجات الكوكاكولا وصور السيارات إلى لوحات أخذت مكانها في المعارض والمتاحف الفنية إلى جانب روائع الفن المعاصر. قاد هذا التيار مجموعة من الفنانين هم اندي وار هول، روبرت روشنبرغ، جاكسون بولوك، جاسبر جونز⁽³⁾ . بدأ (أندي وار هول Andy Warhol) رساماً في مجال الدعاية والإعلانات وانتقل إلى (الفن الصافي) عن طريق الصورة الفوتوغرافية والشرائط المصورة ، معتمداً على التكرار للأنموذج الواحد ... وصور شخصيات بارزة ، أو نجوم سينمائية أمثال (مارلين مونرو ، جاكلين كينيدي ، الموناليزا ، الفيس بريسلي^(**)) ... أنما أراد أن ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعاية في ذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على الواح الاعلانات كما في الاشكال الآتية(80 – 81 – 82 -83)⁽⁴⁾ .

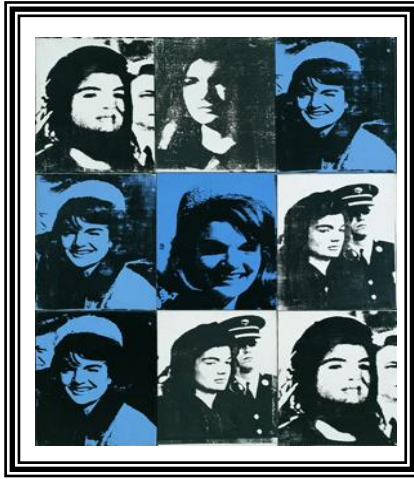
(1) - رسل ،جون : كيف نشأ البوب آرت (pop art)، مجلة آفاق عربية ، العدد/16، 1991، المصدر السابق نفسه ، ص99 .

(2)- Joachimides, Mckristos. AMERICAN ART IN THE 20th CENTURY: painting and sculpture. 1913-1993 .The Neues Pub .Co.1993. P 342.

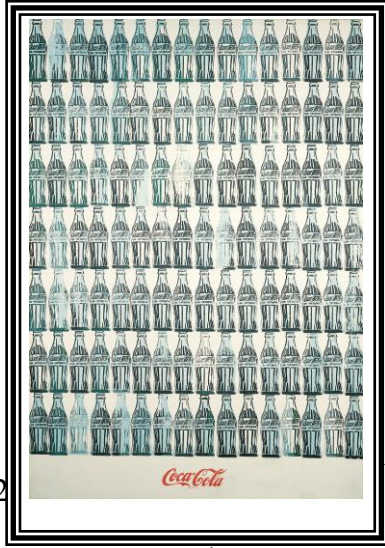
(3) - Hammacher, A.M. EVOLUTION OF MODERN SCULPTURE. Harry N. INC. Newyork. 1996. P 97.

(**) - الفيس بريسلي (1935، ميسيسيبي - 1977، تينيسي) (بالإنجليزية: Elvis Presley) هو مغن، ومنتج غنائي، وممثل أمريكي. يُلقب "بملك الروك إن رول". ولد الفيس بريسلي في مدينة توبيلو بولاية ميسيسيبي الأمريكية في 8 يناير، 1935. أما عن عائلته فقد كان والده يدعى فيرنون برسلي ووالدته السيدة جلاديس برسلي وكان له أخ وحيد والجدير بالذكر انه كان اخاه التوأم ايضا فقد ولد قبل الفيس بنصف ساعه تقريبا وهو جيسي كارون بيع له أكثر من 750 مليون تسجيل عالمياً، حيث يعتبر من أعظم المغنيين على مستوى العالم، فقد استطاع أن يسجل العديد من الأرقام القياسية في المبيعات والمعجبين واستطاع أيضاً أن يحطم الأرقام القياسية ف لديه 120 أغنية فردية وصلت إلى أفضل 40 أغنية أمريكية، وعشرين أغنية وصلت إلى المركز الأول طوال عمره الفني. كانت نهايته مأساوية بعد ادمانه للمخدرات و زيادة وزنه، ولكن اسمه حفر من ذهب في قلوب الملايين من معجبيه. تم تحويل قصره (غريسلاند) بعد وفاته إلى متحف خاص به. للمزيد ينظر : يوكيديا الموسوعة الحرة / أنترنت .

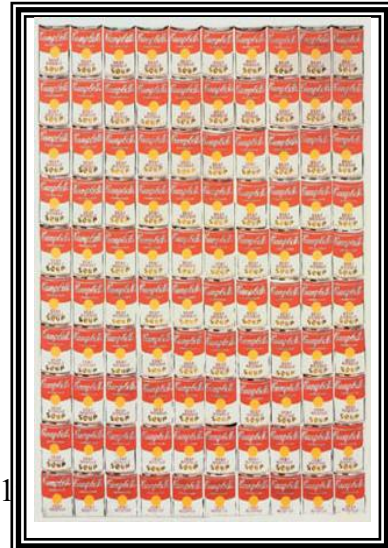
(4) - د . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 266 – 267 .



أندي و



1962 م

شكل ر
أندي وارهول ،

1 م

أندي و

يتضح من ذلك أن الآلية الميكانيكية التي أستخدمها (وارهول) في أخراج أعماله الدعائية بجميع أنواعها إنما تعبر عن تفاعل البيئة المعاصرة وتوافقها مع الآلة لتعبر عن الدعائية والاستهلاك بواسطة مشاهير تمتلك شعبية واسعة ومفردات بصرية مختلفة ليعلن الشهرة بعلامة فارقة ، سجل بها البيع الأكبر في الفن معتبراً أن كل شيء ممكن أن يكون فكرة للفن . وبمعنى أدق أن التعبير البصري أخذ يمتطي ناصية الآلة ليتمظهر بصفات حدائوية وآليات اشتغال ميكانيكية هادفاً الربحية الأكبر والانتشار الأوسع والزوال الأسرع .

كانت الأفكار في لوحات (وارهول) مستلهمة من الهزليات والأشياء الاستهلاكية والإعلان . ليعبر عن سخطه وشدة براعته في التلقيق ، ويمتلك السيكلوجية المتشائمة ، ساخراً ويشك في طبيعة الدوافع السياسية والاقتصادية في زمنه لذا فهو يعيق نمو المبدعين في الثقافة والفن في زمننا الحاضر (حالما تكون مجبراً بأن تتخذ قراراً ما وتختار شيئاً ، فهذا بحد ذاته خطأ ، وبالتالي فالإلحاح على اتخاذ القرار لهو أكثر خطأ) (1) .

وبهذا تحدى (وارهول) الأفكار التقليدية في عملية التسجيل الدعائي التكراري الذي يتماشى مع العصر بواسطة الآلة الصناعية التي استخدمت في تكرار أعماله . تعد لوحة (دولار بلز / 1963م) الأولى التي قدمها بأسلوب الطباعة على الحرير ، كما في الشكل (84)، ثم تعددت أعماله فشملت تصوير الكوارث ، وحوادث

(1) - راضي حكيم : الفن التشكيلي ، مجلة الأعلام ، العدد / 11 ، 11/29/ 1984 ، وزارة الثقافة والإعلام - دائرة الفنون الثقافية والنشر ، بغداد ص 62.

السير المخيفة والانتحار ليخفف من عنف الصورة بتكرار المشهد المخيف نفسه ليفقده أثره ووقعه على المتلقي (1).



وهكذا نجد أن (وار هول) يؤكد على أن الصورة المعنوية ليست مجرد جسمانية ، أذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ، ويصبح الفن صورة بلا أعماق ، أذ نجده يعطي أهمية كبرى وخاصة الى البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متميزة ، لتقترب من الصورة البصرية لأي إعلان تجاري ، ويسعى (وار هول) الى أفراد أو تحديد الصورة المفردة للغرض ، وتغلف بصورة تستطيع فيه إبراز معنى سطحي محدد لأي تبادل اقتصادي خاص ، إذ كان يعتمد الى استخدام ، الشامبوهات والصوابين والعطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان ، لأنها تشكل جزءاً من الحياة الجنسية ، وفي علاقة الإنسان بجسده ، وليكون كل فرد في خدمة جسده الشخصي ، وهنا يتحول الجسد الى غرض خاضع الى قيم استعمالية ، ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك (2).

وتبعاً لذلك كانت الآلية المستخدمة تسجل بعين معاصرة الفيض الذي ينسدل بتكرارات تصدف المتلقي وتبهره لينقطع مسجلاً توقف الزمن في وسط سيولة جارفة من الواح الاعلانات ، إذ يلجأ الى اختيار موضوعات من مظاهر الحياة المعاصرة معلناً التثبيت للعصرية ، لان كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت نفسه ، ومن هذا المنطق تصبح (الجوكندا) كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف ، أقل اعتباراً من قناتي الكوكا كولا وعلب البريلو (Brillo) (3) كما في الشكل (85) .



(1) - Robert , Myron , Modren Art in American , Abreer Sandell crowell .Colliere , press , New york , 1971 , p .195 .

(2) - بودريان ، جان : المجتمع الاستهلاكي- دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، ط1 ، تعريب خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995 ، ص43 .

(3) - د . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص267 .

يتضح من ذلك أن التعبير البيئي تمظهر بشكل دعائي ليعلن سقوط المقدس في التجسيد وتحقيق النفعية الزائلة والهامشية ، بعيداً عن الثبات والرفعة إذ يكون أقرب منه الى التغيير والزوال ليشكل مضموناً جديداً للفن تعكسه الآلة ميكانيكياً ، ليعتمد بذلك أخرجاً دعائياً في عرض المشكلات الاجتماعية الاستهلاكية ، عن طريق التكرار ليشكل صدمة من خلال الابتعاد عن المألوف (0 الجنسي ، المخيف ، حوادث السير ...) لطرح خطاب جديد يستخدم المفردات البيئية بمعالجات آلية يتم التعبير عنها ميكانيكياً .

ومما يلفت الانتباه أيضاً أن الفن الشعبي تعامل أيضاً مع التأثير الاستحالي على الأشياء المستعملة آنياً والتي قد لا تشكل مواد ملائمة للفن في أوقات أخرى كما في عمل اولدنبورغ شكل رقم (86) . وفي مثال آخر ينظر النيويوركيون إلى الإشارات والعلامات البريدية في حي (مانهاتن) ، في كل يوم وقد تناول (كليس اولدنبورغ claes Oldenburg) (1929 -) خريطة العلامات البريدية (لمانهاتن) وجعل بينها عمارة في هيئة نحت ، مع شكل (للسنترال بارك) بارزاً في الوسط ، فلفت بذلك الانتباه ، بنحو لا مثيل له ، الى المفردات المتشابهة المتداخلة التي تؤلف (مانهاتن) ، لساعي البريد والقطعة بحد ذاتها جاءت عملاً فنياً يصلح تعليقه بمسمار على الجدار وتأمله يومياً لاكتشاف خفاياه (1) .



أما في انكلترا لم تتغير (التصويرية الجديدة) في ح ليس بالعودة الى الماضي بل بالسعي الى خلق بني جديدة بأن ترينا العالم الذي نعيش فيه وأن نَعُو عنه) . بيد أن تصور الأوربيين للحركة الفنية الجديدة مخالفاً لما شهدته الولايات المتحدة الامريكية ، لأنهم أرادوا ، بتبنيهم للتيار الواقعي ، التعبير عن موقف نقدي أكثر وضوحاً بل أكثر عمقاً والتزاماً إزاء المجتمع المدني الصناعي الرأسمالي ، المجتمع الاستهلاكي الذي بات أسير واقعه المصطنع والجاهز ... لذلك فهم يفضلون على (التأويل الأسلوبي للواقع استخدام الواقع نفسه من خلال أشياء متداولة يحاولون تجديد فهمهم لها) (2) .

كانت الطبقات الشعبية تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية ، من البيئة الحضرية . لتغيير البنى الاجتماعية البرجوازية (الطبقة) ، واحتضان المتغير باستمرار التطور الصناعي والإنتاج الاستهلاكي الشعبي مقابل فن الطبقات . إذ أن البيئات الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تتدرج فيها المنتجات الصناعية بحيث تكتسب صيغة جمالية مغايرة مميزة كمنتجات صناعية تنبثق من موضوعات قائمة في الحياة المعاصرة (3) .

لذلك كانت معارضها تتسم بواقعيته (هذا هو الفن) عنوان المعرض الذي نظمته الجماعة المستقلة عام (1956) صمم العرض في اثنتي عشر مقطعاً وجد فيها جذب المشاهد الى سلسلة من البيئات، كان أهم ما في

(1) - رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت (pop art) ، ت: فخري خليل ، مجلة أفاق عربية ، العدد/ 16 ، 1991 ، المصدر السابق نفسه ، ص 98 .

(*) - جان لويس فيريه : ناقد فرنسي .

(2) - د . أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 349 .

(3) - ديوي ، جون : الفن خبرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 571 .

معرض (هذا هو الفن) العرض الذي قدمه (ريتشارد هاملتون Richard Hamilton)(*) (ومن ضمن أعمال المعرض صورة من الكولاج بعنوان (تركيب) منتزعة من مجلة فنية تحمل شكل تجميعي لمفردات البيئة المعاصرة تم معالجتها بطريقة متداخلة من خلال الجمع بين فن العمارة وفن الإلصاق (الكولاج) باستخدام الجاهزية في تداخل البنى الفنية من خلال تقنية اللغة الرقمية (الحاسوب) في توليف فني يعبر بتعامله عن مفردات اليومي والمتغير الزائل في الحياة اليومية . وبهذا كانت ولادة لكثير من تقليد فن البوب الذي يأخذ من التقنية الرقمية (الحاسوب) آلية اشتغال في أعداد صورة التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة (1) . كما في الشكل (87) .



أُتسمت أعمال (ريتشارد هاملتون) (1922) بخيال واسع للرسوم الهزلية والخيال العلمي . والتي وضحت من القائمة التي رصد فيها كميات من الصور لوسائل الأعلام الجماهيرية الموجودة والتي أطلق عليها (بوب) مثل : عامي (مصمم لمشاهد جماهيري) ، ورغم عموميته فإنه زائل (قصير المدى) ، كونه قابل للاستهلاك (سهولة نسيانه) ، ثمته قليل ، منتج على نطاق واسع ، يقصد الشباب ، جذاب لما يتصف به من سحر ، آلي بتلاعبه الميكانيكي ، كبير بأحجامه المعروضة (2) .

يتبين من ذلك أن مفردات البيئة الحديثة قد شكلت الطابع الفني الجديد للبوب الإنكليزي الذي تمثل بالطابع الجنسي ، بمفرداته البيئية المفككة ، ليسجل المتلقي تعدد القراءة بمفردات مبتذلة ورخيصة تنمي عن إلغاء القيم وسيادة العابر والمستهلك ، ليعبر الفنان عن فك الترابط بين مفردات الصورة وعرض ما تتوشح به البيئة الرجراجة السائلة من هدم للقيم وفقدان القدسية بامتدادات سائلة تمنح أشكالاً تتوسم التغيير الدائم . بما تجرّفه السيولة ليعبر عن الغموض ، وما يطفو على السطح ليعبر عن التغيير والانقلاب وتعدد طرق التعبير ، في استخدام مفردات بيئية تلائم العصر والموضة ، من خلال قراءة الفنان لروح العصر ورغبة المستهلك . فجاء التعبير البيئي متمثلاً بلغة العصرنة وثقافة اليومي وتغيير الموضة لضمان الربحية وأستمرار الاستهلاك .

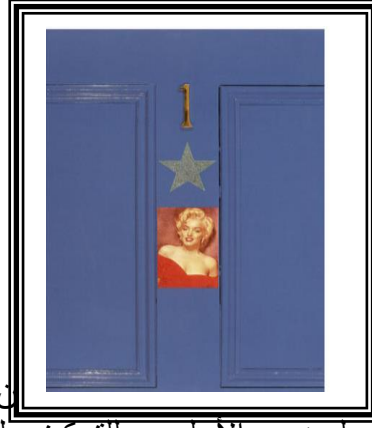
وثمة جماعات أخرى تكونت بعد ذلك في الستينيات ، أمثال (رونالد كيتاج Kitaj) ، (دافيد هوكني David Hockney) (1937 -) ، (آلن جونز Allen Jones) (1937 -) ، (بيتر بلاك Peter Blake) معتمداً هذا الأخير على الصورة الفوتوغرافية في أنجاز عمله الإلصاق (Marilyn's Door) : هو عبارة عن باب غرفة مجهز بقبضة وغال الصقت عليه صورة فوتوغرافية لـ (مارلين مونرو) كالتي يستخدمها المراهق في تزيين غرفته . أما في أعمال (آلن جونز) فإن الهاجس الجنسي يشكل أحد

(*) - ريتشارد هاملتون : رسام بريطاني ولد في لندن عام (1922) ، وعمل كمهندس ومساح خلال سنوات الحرب العالمية الثانية ، وفي عام (1948) بدأ يتعلم فن الرسم بالألوان الزيتية ، وفي عام (1951) أقام معرضاً لأعماله في معهد الفنون المعاصرة في لندن . أنتخب عضواً في المجموعة المستقلة في هذا المعهد ، وقد كانت لوحاته الأولى تحليلية دقيقة وتجريبية ، وأدى اهتمامه بالأشكال البلية إلى إدخال فيه خيال وأساليب الثقافة الشعبية ، وفي عام 1956 رسم لوحة من الكولاج (ترى مالذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟) على شكل بوستر دعائية لمعرض أقيم في لندن ، كما أستمد هاملتون ماضيع أعماله اللاحقة من الثقافة الشعبية الأمريكية . للمزيد ينظر : مديك ، قاموس الرسامين في العال : دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، 1996 ، ص110 .

(1) - المشهداني ، ثائر سامي : الأبعاد المفاهيمية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، المصدر السابق نفسه ، ص 152 .

(2) - ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص155 .

الظواهر البارزة في (البوب آرت) البريطاني، مستخدماً الصور الجنسية كمصدر سطحي مصور يسخر به إزاء الاستهلاك الجنسي بوجه عام منطقاً من هذه الوسائل الدعائية وأساليب الإغراء في المجالات المصورة والملصقات، بإظهار القسم الأسفل من جسم المرأة جالسة ترتدي (الميني جوب)، وإظهار القسم العلوي للرجل بما يشبه تمثال الازياء في الواجهات الزجاجية بلباسه الرسمي، كما في الأشكال (88، 89).



الأول يبدو أكثر تحرراً، الصورة فوتوغرافية، لوضوح الأسلوب ولتركيز على الطابع الجنسي (1).

وفي إطار آخر للصورة في (فرنسا) أصبحت صورة الفتاة في العالم الاستهلاكي الأغراء الرئيسي لكل دعاية. أستخدم (مرسيال ريس) (*) صورة فتيات بالحجم الطبيعي، ووضعها في سطوح متباينة، وأضاف إليها أحياناً الألوان كي يموه بعض أجزائها، مستخدماً القوة الإيحائية الأنثوية، ليضع المتلقي أمام أنطباعات غريبة يجد نفسه في مواجهتها. وأضاف فرنسيون آخرون أمثال (آلان جاكيه و جاك مونوري)، في كامرتهم الفوتوغرافية وخصوصاً (مونوري)، لينقل صور ذات طابع حيادي بعيداً عن أي تأثير عاطفي، لتمثل المرأة حيثما تظهر في التصوير أو النحت، لدى فناني (البوب آرت)، لا تمثل كما يشير (لوسي سميث)، سوى كشيء، ولا وجود لها خارج حدود المخيلة الذكرية (2).

فيما شغلت جزء آخر اللعب المعدنية التي قدمها الإيطالي (بيير مانزوني 1933 - 1963 م) بما تحوي من فضلات على أنها أعمال فنية، لاستفزاز الجمهور، وكثيراً انتقدوا وبغف الأشكال الجريئة التي ظهرت في الستينيات، لأن أوضاع الستينيات كانت تقف وراء هذه الأشكال الفنية التي تبعث الصدمة، فرفض الجمالي لا يتم في الفن فقط، بل في مختلف أوجه الحياة (3). ويعتقد (مانزوني) والذي يُعد (من الجيل الذين سموا أنفسهم الواقعيين الجدد)، أن كل أمريء فنان لذلك فأن كل ما ينتجه الفنان هو فن، وحتى العالم نفسه، يمكن رؤيته كعمل فني (4).

وببروز فن (البوب آرت) اكتسبت البيئة والحدث أهمية خاصة وجديدة، ولذلك أسباب عدة، منها أن (البوب) أقتصر على (المعطى) مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً. كذلك الرغبة في الاستهلاك التي استغلها فنانون (البوب) ضمن ظواهر الثقافة الشائعة، ومن بينها تلك التجارب المستوردة، كأروقة التسلية وعروض السيرك الجانبية... أن أحداث فن البوب الكلاسيكية مثل (أصدام سيارة) (لجيم داين) (وأيام المخزن) لـ (كليس اولدنبرغ) اتخذت مواضعها في بيئات أعددها الفنانون خصيصاً. كما في الشكل رقم (90). فرسم الحدث تضمن توسيع حاسية الفن، أو بتحديد أكثر حساسية (البيئة - التلصيق)، ضمن حالة مكونة أيضاً من أصوات وفترات زمنية وحركات وأثرات وحتى روائح. أن (اصطدام سيارة) كان إعادة بناء ذاتي لإثارات ولدتها حادثة مرور (5).

لقد أتخذ الحدث في (فن البوب) مواضعه في بيئات أعددها الفنان خصيصاً. فالبيئة هي محاولة الفنان لبناء وسط مناخ سيكولوجي أو فكري معين باستخدام مختلف المفردات البيئية والأشياء الجاهزة واستخدام طرائق

(1) - د. أمهر، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق نفسه، ص 442.

(*) - مرسيال ريس: فنان بوب فرنسي

(2) - د. أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص 274.

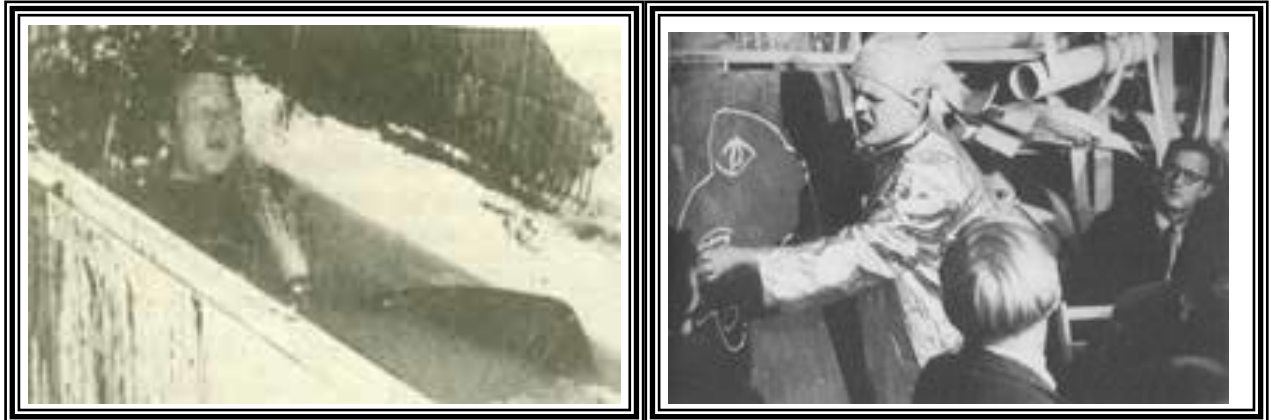
(3) - عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق نفسه، ص 217.

(4) - ريد، هيربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق نفسه، ص 158.

(5) - سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق نفسه، ص 148.

التعبير الأخرى التي تتفاوت بين الرسوم واللوحات ذات البعدين والمنحوتات وغيرها من الأشياء المادية ذات الأبعاد الثلاثة⁽¹⁾.

في حين كان لفنانين آخرين اجتهاد آخر في البحث عن اللامقبول . ففي عرض حدثي قبع الفنان الإنكليزي (ستيوارت بريسلي Stuart Brisley) (*) (1933 - ؟) ساعات عدة بلا حراك تقريباً ، في حوض استحمام مليء بماء وبأحشاء حيوان . ليعبر عن الهوج والفتنزة السادية المازوكية . لإظهار السخط تجاه الطبقات البرجوازية ليصدم الذائقة الفنية بأحداثه القاسية⁽²⁾ . كما في الشكل رقم (91) .



وعرف الأنكليزيان (غلبرت وجورج) بقطعة سمث (منحوتات مغنية) وقف فيها المشاركان وقد طليا وجهيهما بلون ذهبي على قاعدة وراحا يقلدان أغنية (الميوزك هول) المسمات (تحت الأقواس) وكان الهدف الأهتمام بفكرة الأسلوب والأسلوبية ، فقد إنتزع الأسلوب من فحواه ووضع في الاختبار لوحدة مستقلة ، وقد وصف (غلبرت وجورج) نفسيهما بأنهما منحوتات حية ، وكان هناك أكثر تضمين بأن كل ما يفعلانه حري بأن ينسحب فناً⁽³⁾ .

الفن البصري : (op Art) (*)

ظهر الفن البصري في النصف الثاني من القرن العشرين (الستينيات) نتيجة التطور التكنولوجي وما رافقه من تحول في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن ، هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة والاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون والتقنيات السينمائية والألكترونية والخدع البصرية ، مستمداً جذوره المغروسة في تقليد مدرسة (البوهاوس) كنتاج لثمرة التجارب التي أدلتها عنايتها كثير⁽⁴⁾.

تعود الاشراقات الأولية للفن البصري للمهندس والمنظر لهذه الظاهرة الفنية (جوزيف البرز Josef Albers) (1888 - 1976) (*) الذي أسس لنظريتها وبرمج تجاربها البصرية . ولم يلقي هذا الفن اهتمام النقاد والمتلقين حتى فترة الستينيات حين نظم في متحف الفن الحديث في نيويورك ولأول مرة معرضاً للآلوب ارت في

(1) - مرسى ، أحمد : عالم بروفسكي المسحور ، بنيالي وتني ، أفاق عربية ، العدد / 10 ، 1985 ، ص78 .

(*) - ستيوارت بريسلس : فنان أحداث أمريكي .

(2) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص148 .

(3) - المشهداني ، ثائر سامي : الأبعاد المفاهيمية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، المصدر السابق نفسه ، ص158 .

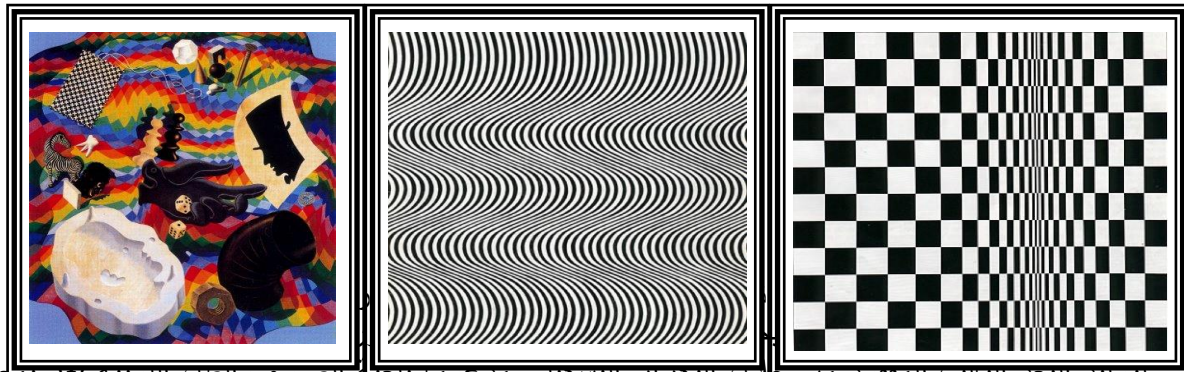
(*) - الفن البصري (op Art) مصدره (optical Art) ، حركة فنية ظهرت في بداية الستينات من القرن العشرين ، يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة ، عن طريق الخداع البصري ، وهي مشتقة من الفن البصري وتسمى بأسمه ، وهناك من يطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبة إلى (شبكة العين) ، وتعززت هذه الحركة بسلسلة معارض أقيمت عام 1965 ومن أشهرها (العين المستجيبة) في نيويورك ، ويبحث هذا الفن في العلاقة الصورية الخالصة التي تربط المتلقي بالتصميم ، من فناني هذه الحركة الهنغاري (فكتور فازاريلي 1908 - 1997) ، و الانكليزية (بريجيت رايلي 1931 -) ، و الفنزيولي (جي . آر . سوتو 1923 -) و الأمريكي (جوزيف ألبرت) للمزيد ينظر :

(Information about Art Movements ، 1999-2004 by J.Kozielski) .

(4) - أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص239 - 240

(*) - جوزيف البرز : رسام أمريكي الماني المولد .

العام 1965 حمل عنوان : استجابة العين . يعتمد الفن البصري على تكرار رياضي لصيغة أو تشكيل بالألوان الأساسية على امتداد اللوحة ، بغية خلق موجة بصرية لونية أو تهويمات حسية اهتزازية ومؤثرات بصرية متحركة تستند الى قواعد المنظور البصري كما في الأشكال رقم (92 - 93 - 94).



بريج

لتوليد البعد الثالث المفقود من خلال التكرار الهندسي مدعوماً بلعبة الضوء والظل التوحيدي⁽¹⁾. بمعنى آخر فإن القواعد البصرية التي تفرضها العين لقراءة اللوحة ستكون حكماً (موضوع) العمل الفني عينه . وبعد الحرب العالمية الثانية كان مصدر الفن البصري هو الفنان (فكتور فازارييلي Victor Vasarely)... الذي عمل بأفكار متواشجة ، وأحد هذه الأفكار هي فكرة (العمل) في اعتبار أن الفن نشاطاً عملياً . وهذا ما جعله يتحامل على فكرة التجريد الحر ، كما أعرب عن ذلك في ملاحظة عام (1950م) : " أصبح الفنان حراً . كل فرد بإمكانه أن يدعي أنه فنان ، أو حتى عبقري . أي بقعة لون ، أي تخطيط ، لا يلبث أن يكون عملاً بحجة الإحساس الذاتي المقدس ، ويطغى الدافع التلقائي على المعرفة التقنية الحرفية المخصصة أستبدلت بارتجالية نزوانية عابرة"⁽²⁾.

لقد شغل الفن البصري بأعماله إثارة العصب البصري مباشرة بتقنياته الذهنية ، التي يلجئ إليها الفنان البصري في تشكيلات فنية عفوية تقودها مبادرات حسية تنفلت من متواليات بصرية تكاد تنتظم في عقد لحني لا ينتهي ليقصر دور الفنانين (جوزيف البرز ، فكتور فازارييلي ، برجيت رايلي ، لورانس بونز) ، على تعرية العصب البصري لمؤثرات اللون والشكل بحيث يتمتع المتلقي بالحرية في استقرار العمل بالقدر نفسه الذي تمتع به الفنان حين قيامه بعملية الخلق الإبداعي. وهكذا يرتبط الاوب ارت بألية اشتغال ذات نتاج إيهامي يعبر عن حركة البيئة الداخلية التي تحتوي مفرداتها الية التكوين الإيهامي للتمظهرات البصرية الخارجية بتكويناته المستفزة للبصر ، بخلق حالة من الوهم بدنيامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لفقه العمل ولإسقاطاته البصرية والذهنية⁽³⁾ .

يعتمد الفن البصري (الاوب ارت) على التعبير بواسطة العقل اعتباراً للمنطق والنظريات والقواعد النظرية التي يتأسس وفقها ، والتي تخضع في رؤيتها لقوانين الإدراك البصري وبخاصة التي جاء بها علماء النفس في المدرسة الجشطالتيّة^(**) . تتنوع أشكال (الاوب ارت) وفقاً لمبادئ تنظيمية دقيقة كالانتشار الهندسي المتوازن ودينامية العناصر الزخرفية وسعة عنصر السالب والموجب وتوازن الكتل ، ويتم الاعتماد في تحريك هذه المبادئ داخل رقعة منظمة⁽⁴⁾ .

عمل الفنان البصري أولاً على إضفاء الحركة على أعمال فنية ساكنة ببعدين ، تعتمد في حركيتها على فعل الضوء وعلى ظاهرة بصرية معروفة ، مثل العين إلى إنتاج صور لاحقة حين تواجه بتناقضات وهاجة جدا

(1) - البقاعي ، مرج : كونشرتو البصر - الاوب ارت ، الحوار المتمدن ، العدد / 1285 - 2005/8/13 .

(*) - فكتور فازارييلي : هو فنان هنغاري الاصل ولد عام 1908 . درس الطب أولاً ثم التحق بمدرسة فنية تقليدية ، وانتهى به المطاف (1928 - 1992) الى اكااديمية (موهيلي) التي يديرها (الكسندر بورتنيك) وتعد بمثابة (بوهوس) بودابست . وبعدها استقر في فرنسا . ينظر : سمث ، ادوار لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 146 .

(2) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995 ، ص 149 - 150 .

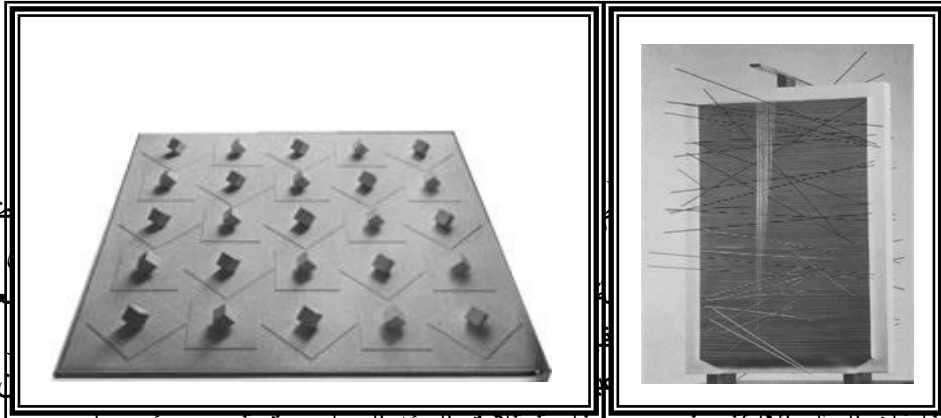
(3) - سميحة ، البطاط : الفن البصري ، 2008 . موقع انترنيت . <http://www.ababfan.com/composition> .

(**) - الجشطالت : اتجاه فلسفي ظهر عام 1920 يقول بأن الشكل هو تكامل من ظواهر طبيعية بايولوجية او سايكولوجية ، له وحدة وظيفية مستمدة من اجزائه او منفردة .

(4) - the international encyclopedia of art greyest on , press new York , p.247

للأسود والأبيض أو بفعل تجاور تدرجات لونية معينة كانت قد مثلتها الفنانة (بريجيت رايلي (bridget riley) بأعمال مبرمجة بصورة شائكة تطابق تسلسلا رياضيا محسوبا ببعدين بالون الأسود والأبيض وبألوان متعددة أيضا . وثانيا اعتمد مفردات ببيئية من الحديد والألمنيوم تتحرك على هواها دون ضابط من قوة ميكانيكية مثل متحركات (الكسندر كالدرا) الذي اعتمد مسالة اللاوزن في عملية التآرجح فكلما تأرجحت إحدى الرقائق تولدت علاقة جديدة مع الأخريات ، مستندة على نقاط التوازن المتعددة ، وطول الأسلاك ، ووزن هذه الرقائق . وهناك ثالثا الأعمال التي تشغل ميكانيكا ، والتي تُسخر فيها اضاءة مغلطة كهربائية أو ماء أحيانا⁽¹⁾ .

وفي المراحل التالية تمثل الفن البصري بعمل بروزات (نتوءات) لتأمين مستويات لونية تتحرك بانتقالة الناظر إليها من موقع إلى آخر ، تبعاً للزاوية التي ينظر منها المتلقي . حيث كانت أعمال الفنولي (جي آر سوتو (j. r. soto) موضوعة بطريقة تجعل الإيقاع الذي يصل بينهما أكثر أهمية للعين من أي جزء . في حين تبدو (ريليفات) الأرجنتيني (لويجي توما سيلو (luigi tomasello) ذات علاقة بعمل (سوتو) ، ولكن بقاعدة مختلفة . ثبت (توماسيلو) مكعبات جوفاء على زاوية من أرضية بيضاء ، ولكنها ملونة من الداخل وترك احد سطوح كل مكعب مفتوح مما لا يراه المشاهد . ويخلق الضوء المنعكس عليها من الضوء الملون الوامض الرقيق على الأرضية التي تثبت عليها المكعبات⁽²⁾ . كما في الأشكال رقم (95-96)

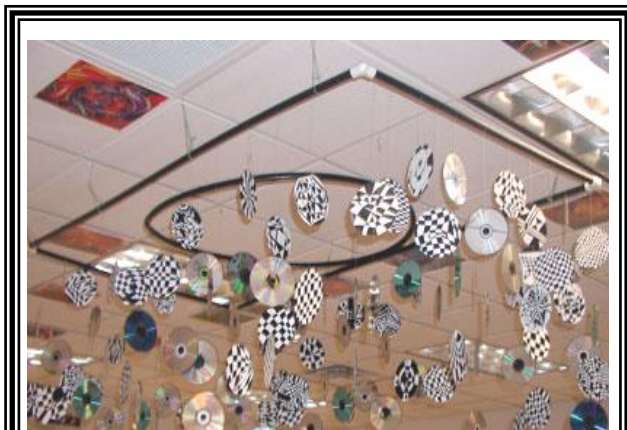


ضوء وتآليف ذات
اللوحة المسطحة
بعد الحداثة لتجسد
ذكريات . أي إن
التناغم وأنظمتها

جيوست
غير ان
أحجام كبيرة
ووسائل التط
المعطيات الب
هذه الأشكال

المحددة . وهنا فان العقل الالكتروني يعيد بناء نماذج البيئة المعاصرة بتعبير بيئي يطرح موضوع العلاقة بين الإنسان والآلة . ذلك لان العقل الالكتروني الذي يتخطى حدود بيئته التقنية والمعطيات التي نقلت إليه والبرنامج الذي يحدد مجال نشاطه والوظائف التي يقوم بها ، ليعبر عن نتائج ذات انعكاس فني (بيئي) وظيفي معاصر⁽³⁾ . كما في الأشكال رقم (97) . يتضح من ذلك إن تحول مخرجات الفن البصري إلى ما هو صناعي لتمثيل البيئة الضاغطة على المجتمع الغربي من خلال توظيف أجزاء المادة الصناعية إلى أشكال بصرية تشغل على السطح التصوير (بلاستيك ، حديد ، ألمنيوم ، أقراص ليزيرية ، مقاييس سيارات ...) للأمتثال إلى متطلبات البيئة ومخرجاتها ليتحول بآثرها التعبير البيئي الى خط موازي للتطور اليومي المستمر في ظل تكنولوجيا صناعية .

نماذج من الفن البصري:



ب العالمية الثانية
سدر السابق نفسه



(1)
(2)
(3)

شكل رقم (97)

شكل رقم (97)



السوبريالية(*):

واجهت السوبريالية الواقع بعقلية المراقب المدرك كل الجزئيات والتفاصيل ، معبراً عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية في البيئة ، عن طريق استخدام عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة . وسائلهم المباشرة ميكانيكية : الآلة الفوتوغرافية ، (الكاميرا) ، الشرائح (Slides) (المنقولة الى الشاشة وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ، ما يعجز عنه بالعين المجردة ، لتمكنه من نقل هذا الواقع الى درجة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة . ذات ملامح سحرية وأستخدام الفنان هذه

(*)- السوبريالية : هي محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة تمثلت في أواخر الستينيات ، " بالواقعية المفرطة " التي عُرفت بعبارات شتى : " الواقعية الإعلامية ، واقعية الصورة الفوتوغرافية ، وتمثلت ايضاً بمصطلحات متعددة مثل ، الخارق ، مفرط ، متطرف . السوبريالية حركة فنية تشمل الرسم والنحت و الواقعيين من خلال إعادة إنتاج كاملة التفصيل ، التي قريبة جداً من الفوتوغرافية (الرسم الفوتوغرافي) ، وهي في الحقيقة تتألف من صور فوتوغرافية (رغم إن الرسامين بدءوا يعملون مع الرسوم الفوتوغرافية منذ الأيام الأولى لظهور التصوير) ، ورغم موطنها الأصلي الذي أشتهرت به الولايات المتحدة الأمريكية ، إلا إنها ظهرت في أوروبا منذ نهاية الستينيات وخلال السبعينيات ، ومن الواقعيين الفوتوغرافيين الأمريكيين (ريتشارد إستيس 1932 -) ، (إيتشاك كلوز 1940 -) ، (أودري فلاك 1931 -) ، (جارلس بل 1935 - 1995) ، (رالف كوينكز 1928 -) ومن الأوروبيين الأنكليزي (مالكوم مورلي 1931 -) ، و الفرنسي (فرانس ليديان 1949 -) للمزيد المصادر : (In formations about Movement . copyright © 1999 - 2004 by :Jack Kozie lski) ، p. 44 . ، Ibid , and (Art since pop (1) - محمود أمهر ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 285 .

العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة ، لا يعبر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يمكن أن تسجله العين البشري استنادا إلى الصور الفوتوغرافية⁽¹⁾. إن الانتقال من فن (البوب) إلى السوبريالية ، عزز في انتقائها للصور واختيارها للموضوعات ، التي تشمل المناظر الطبيعية والمدنية والسيارات وواجهات المحلات ، وهدفها ملء مساحات الصورة بحضور واقعي مقنع ، شأنها شأن البوب ، الذي ما أن ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية⁽²⁾ . عن طريق تنفيذ الواقع ومعالجة مسألة الفضاء والمادة بأسلوب جديد ... سعى إلى تخطي ما يربط الإنسان بالطبيعة من أحاساسات مباشرة لمعرفة وتسجيل أدق التفاصيل لإظهار الدقة والموضوعية العالية . غير أن وسيلة التصوير الفوتوغرافي لا تنفي بالضرورة العنصر الذاتي للفنان لما تمليه من اختيار للصورة الفوتوغرافية ، وتحديد أطرها وإعادة صياغة الواقع منها . " فالفنان الواقعي المرتبط بطبيعة المجتمع الاستهلاكي ووسائله الإعلامية والتقنية ، أنما يسعى إلى التعبير عن هذا الواقع وعما يشكل الأطر البيئية له " كما في الشكل (98- 99- 100- 101- 102) (3)



الذي رجعوا إلى الصورة الفوتوغرافية ، وتأثروا بـ (أنغرو كونراد وبلوتو) من القرن التاسع عشر ، كما وجد

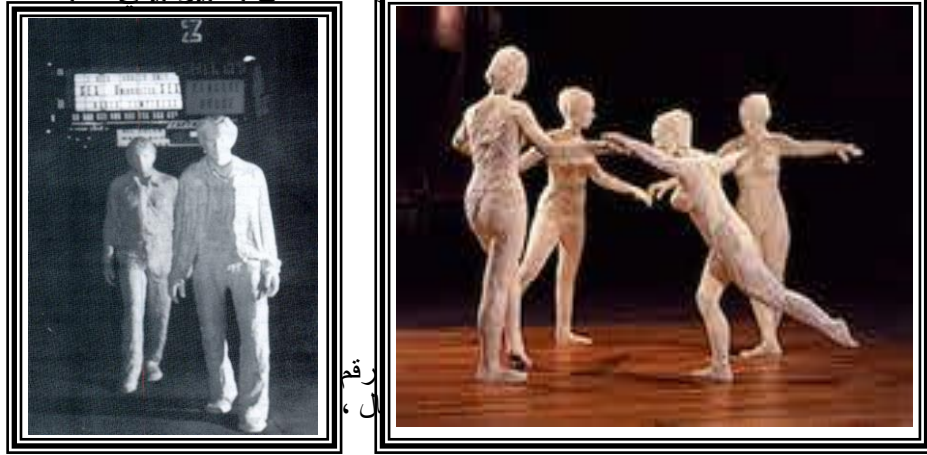
(1) - د . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 285 .

(2) - تسدول ، كارولين وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ؛ فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .

(3) - د . أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 462 .

بعضهم (في أمريكا) في النموذج الذي قدمه الرواد الأمريكيون (أدوار هوير ، تشارك شيلر ، غرانت وود ، أندريوويت) مصداً لهم . فصور (ريتشارد أستس Richard Estes) بعض واجهات أبنية نيويورك ومحطات (لاس فيغاس) ، لأستحالة الوقوف في المدينة وتصوير محطة بنزين أو أحد شوارع نيويورك على الطبيعة ، ويقدم بتصويره صورة مصغرة عن البناية أو عن محال بيع الزهور ، لتمثل الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى . كم أنه يعيد تقييم الشعور بالأغتراب ، كظاهرة أنسانية ، من خلال الصورة التي يقدمها لنا فذلك تلبية لحاجة الفنان في نقل الأشياء بمهارة تستأثر بالانتباه ، لكنه لا يُعدل في هذه الأشياء المرئية أو يغير من طبيعتها ، بل يجعلها أكثر وضوحاً كما يقول (1).

فلو تأملنا أعمال (جورج سيغال George segal) (*) " ذات الأطياف المتعددة والشخص المنحوتة بشكل قوالب لنماذج حية وعلى درجة عالية من التقنية والتنسيق المستوحى من معطيات الحياة العملية ، كلها تصب في نهاية المطاف في نفس الغاية . فالمنحوتات تحتفظ بهويتها من خلال علاقتها الوثيقة بانتمائها للظاهرة الحياتية ، لذا تبدو كأنها حقيقية ، فأشكاله المنحوتة من الجبس الأبيض هي عبارة عن أجسام تعبر عن لحظات أنية في الحياة الحضرية (2). كما في الاشكال (103 ، 104). يتضح من ذلك أن (سيغال) قد عبر بمنحوتاته عن تقديره لبيئة الحياة المعاصرة بتصوير شخوصه في شارع التايمز برجلين معزولين يتمظهران بشكل زاه ويأخذان وجهة معاكسة لاتجاه احد المطاعم والنوادي الليلية ، ليعطي صورة واضحة عن ثقافة المستهلك الأمريكي في الاحتفال بلحظات مهمة في حياة كتسب ثقافته بعضه الفنان بتعبير بيئي ما بعد حداثي.



أما (دوان هانسن Duane Hanson) (*) (1925-1996م) " فقد عمل على تهذيب وصقل أسلوب (سيغال) وذلك في قولبة الأجسام لانتاج أشكال أكثر واقعية مما هو عليه الحال في منحوتات الشمع التقليدية والتي كان الفنان يقارن بها بقية أعماله . مما يضيف بعداً أنسانياً أكبر وأشمل على العملية ككل . عوض (هانس) بمنحوتاته عن الحالة المثالية للنحت التقليدي .

(1) - د. أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 287 .
(*) - جورج سيغال : George Segal . ولد في نيويورك 1924 ، رحل مع عائلته إلى نيوجرسي في 1940 ، التحق باتحاد كوبر للفنون والعمارة في نيويورك عام 1941 ، تدرب على تدريس الفنون في 1942 ، ودرس الفلسفة والأدب في جامعة روجرز في نيوجرسي ، في 1947 أكمل دراسته للفن في معهد باث للتصميم في بروكلين ثم في جامعة نيويورك عام 1953 كان صديقاً لآلان كابر. 1955 درّس في مركز هايل بارك ، 1956 أقام أول معرض شخصي له ، 1957 اتخذ مسار تقنية (الهابلنك) مع أولدنبرغ وكابرو ، 1960 بدا العمل بقوالب الجبس على الأجسام البشرية بالحجم الطبيعي ، 1963 أقام معرض شخصي في باريس ، 1964 درّس النحت في كلية هانتر ، 1972 أقام معرض شخصي في متحف الفن المعاصر في شيكاغو ، سافر وتجول في معظم أنحاء العالم وأقام معارض في دول أوروبا والصين واليابان ، 1988 شارك في بينالة البندقية ، عرف سيغال بإنتاج أشكاله المعبرة من الجبس الأبيض التي تحاكي الأشكال البشرية في الأفعال والحركات اليومية.

(2) - Der marck , Van . George Segal , Harry N . INC . publishers . Newyork . 1997 , p . 26

(*) - دون هانسن : Duane Hanson : 1925 - 1995 فنان أميركي ولد في الإسكندرية بمصر ، درس في معهد واشنطن للفنون وفي ولاية مني سوتا. درس الفن في مدارس كثيرة أخرى ، سافر إلى عدة دول أوروبية ودرس في ميونخ ، ثم عاد إلى أميركا في 1961 ، وفي عام 1965 استقر في ميامي بولاية فلوريدا وفي 1967 بدأ بإنتاج أعمال واقعية بالحجم الطبيعي من البولستر والرز والفايركلاس. نال لقب بروفيسور من جامعة ميامي وفي 1985. نال جائزة فلوريدا الأولى للنحت. وكان من رواد اتجاه الواقعية المثالية Hyperrealist.

مبيناً تعابير الوجه والمعنى الدقيق والأشمل للمواقف والايحاءات التي تعبر عن جوهر الصفة الإنسانية ... هو يبحث عن أهداف منسية منذ عصر النهضة والداعية الى وجوب أیصال الحقيقة المكتشفة بنزاهة قدر الأمكان ولعدد أكبر من الجمهور (1).

ومما يمكن الإشارة اليه أن (السوبريالية) يمكن عدها محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة في أواخر الستينيات والتي سميت (بالواقعية المفرطة) التي ظهرت في البداية كحركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في التصوير ، وتشكل استمراراً لنقائيد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والقصور والمصانع والشخصيات التاريخية ، لكنها من جهة أخرى ، وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها التقليدية ، تواجه الواقع بتفاصيله الدقيقة التي تظهر خفايا بعيدة عن رصد العين البشرية التي تلتقطها العدسة بكل تفاصيلها ، لتمثل بواقعية مفرطة (2).

في حين كانت بداية (مورلي) برسم صورة تستند الى نوع من الرسوم الأيضاحية التي يراها المرء في نشریات السفر ، كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر أزرق يندر وجوده مثلاً ، لكنه ليس هناك تقليد أعمى للتشويهاات التي تسببها الطرق الرخيصة لإعادة إنتاج اللون بدلاً من ذلك ، بدا كأن الفنان أراد أن يحصل على نوعية جيدة من الفرز بأربعة ألوان . لقد رسمت لصورة منطقة فمطقة ، وغالباً من الأعلى الى الأسفل ، بحيث أن الفنان لم يكن يرى كم كان بوسعه الاقتراب من نموذج ، حتى تكون مهمة الاستنساخ قد اكتملت ، وبذا يتم إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً واقعياً بطريقة تجريدية شديدة (3).

أما النحت السوبريالي فهو أكثر التزاماً بتشبيه الحقيقة ، بخلاف الرسم السوبريالي ، الذي لا يتضمن القيام بالتحول من الأبعاد الثلاثية الى البعدين ، فقد عمل (دوان هانسن) على تهذيب وصقل أسلوب سيكال وذلك في قولبة الاجسام لأنتاج أشكال أكثر واقعية . مما يضيف بعداً أنسانياً أكبر وأشمل على العملية ككل . كما في الشكل (105) .



1976

دوان هانسن

إن النظر الى أعمال (دوان هانسن)

شبهها بالحياة ، كأن الشخص المنحوت

بمعانيها تتماثل بشكل يماثل الحياة ... ويجعل هذه الاشكال تعلق في الازهان أكثر من نماذجها الاصلية (4).

أعتمد النحت السوبريالي على أسلوب عمل الصب على جسم الانسان (بالفايبر كلاس) و (صمغ البولستر) لأظهار الشكل الشبيه بالاصل ، وكان لهذه التقنية دور في أعمال الأمريكيين (جون دي أندريا) و (دوان هانسن) لما تظهره من فعالية تفوق الصور الفوتوغرافية (5) . بالإضافة الى الاداءات المتنوعة لـ (غلبرت وجورج) في عمل لوحات ضخمة ذو تسجيلات فيديو لنفسيهما وهما يترنحان من السكر وصوراً فوتوغرافية في

(1) - أحمد ، كريمة حسن : اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2007 ، ص 118 .

(2) - د. أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 284 - 285 .

(3) - سمث ، أدوارد : فن ما بعد الحداثة ، الموسوعة الصغيرة ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ب ت ، ص 86 - 87 .

(4) - سمث ، أدوارد : فن ما بعد الحداثة ، الموسوعة الصغيرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 88 .

(5) - Walker , John A. Art since pop , Thames And Hudson Ltd , London , 1975 . p . 45 .

وضعية مختلفة ، ويكتبون مقالات في المجالات يسجلون أفكارهم اليومية بخصوص الفن بشكل معاكس ومعظم هذا الانتاج المتفاوت غُنون بالنحت ... ليقدم المحاكاة التهامية والنقد التجريدي للحياة الفنية وعالم الفن وهذه نوع من أنواع دادائية (دوشامب) (1).

وهكذا فإن السوبراليين نتيجة ارتباطهم بالمجتمع الاستهلاكي وطبيعة البيئة الصناعية وما تتوفر فيها من آليات اشتغال تنسحب على الفن السوبرالي في صياغة أعمال تتمثل لشخصيات دعائية بتمثيلات مفرطة في الواقعية ، ولطبيعة البيئة ومفرداتها المعاصرة أخذت على عاتقها قالب ذات خصوصية في استخدام التقنية لتشكل تفرداً ذاتياً في اظهار التعبير البيئي بلباس جديد وصورة أقرب من الواقع نفسه . لتشكيل الأطر البيئية الخاصة بها .

حركة الفلوكسس(*):

أن المواقف التي تمثلت منذ بدايات القرن العشرين في نتاج عدد من الفنانين وفي سلوكهم تجسدت في الحركة الدادائية وفي الانتشار الواسع ، لما كانت تنادي به أفكار تسخر من القيم والمفاهيم السائدة . وقد بقيت هذه الأفكار متداولة بين كثير من الفنانين ، عبرت عن النشاطات الفوضوية لممثلي (حركة الفلوكسس luxus) في بداية الستينيات في أوروبا وأمريكا خاصة . ومع ذلك فإن هذه المواقف نفسها التي تمثلت عبرت عن بعض مظاهر الأزمة الاجتماعية في الغرب بخاصة أزمة العلاقة بين الفرد والمجتمع بكل قوامها ، والتشكيك بوظيفة الفن ودوره في الحياة اليومية .

ظهرت حركة الفلوكسس في عام 1961 ، فقدمت إنتاجاً في الموسيقى التجريبية . وهي حركة ذات أبعاد غير محدودة ، شكل قوامها جمع من الفنانين : كتاب ، كتاب سيناريو ، موسيقيين ، من بينهم (يوكو أونو Yoko ono) ، و (ديك هيفنز Dick Higgins) (**) ، و (روبرت فيليو Robert Filliou) (***) . كانت الفلوكسس ضد الفن ، وضد النظام البرجوازي ، فقد عالجت بجدية مسألة أشكالية الانتماء الى العصر . تلك الأشكالية التي أثارها (مارسيل دوشامب) عندما حاول أن يؤكد وجود علاقة أساسية بين الأشياء والحوادث اليومية وبين الفن . جاءت حركة الفلوكسس امتداداً (للحدثية) (****) الأمريكية (Happening) والتي تعرف بنشاطاتها الخارجة عن المألوف ، لتضم خليطاً من الموسيقى والرقص والتصوير والنحت والشعر (2) . أي بمعنى إعطاء الطابع المسرحي للعمل الفني الذي سعى الى تداخل الفنون الأدائية مع الفنون التشكيلية والخط بين المسرحية والتصوير ، هي محاولة كشفت لنا عن بعض المعطيات التي ساهمت في تحول اللوحة الى مشهد من خلال تعبير يتجسد في بيئة غير محددة الأطر .

(1) - المشهداني ، ثائر سامي :المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، المصدر السابق نفسه ، ص 219 .

(*) - ظهرت حركة الفلوكسس بين 1961-1965 ، والاسم مأخوذ من كلمة لاتينية تعني-التدفق-وقد جمعت الموسيقيين والراقصين والرسميين والنحاتين والشعراء (ومن أول مؤسسيها المغني أرك أندرسون Eric Anderson...سارت هذه الحركة على نهج الدادائيين بإطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية ، وأصبح موضوع الفن المعاصر(الرسم والنحت) في صراع دائم بين الرؤية البصرية والوهم ، وانه اعتمد سحر الأشياء من ألوان ومواد وموسيقى. كانت بدايات حركة الفلوكسس مع جون كيج John Cage في 1959 ، الذي صنفها كاتجاه تجريبي جديد في المدرسة الأمريكية ومن مؤسسيها كل من جاكسون ماك لو Jackson Mac Law ، آل هانسن Al Hansen وقد مثل هذه الحركة النحات جوزيف بايز Joseph Beuys الذي استخدم المواد الجاهزة كالصخور والشحم والفرو . للمزيد ينظر الموقع الالكتروني

<http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>

(*) - يوكو أونو "Yoko on" : فنانة يابانية اشتهرت أكثر بسبب الثنائي الذي افته مع أحد أعضاء البيتلز " جون ليون " .

(**) - دين هيفنز " Dick Higgins " : (1938 - 1998) كاتب أمريكي ، من مؤسسي الفلوكسس ساعد في إطلاقها من خلال نشر أعمال الفنانين والتعريف عنهم .

(****) - روبرت فيليو " Robert Filliou " : أهم أعماله تعتمد على الحركة والصوت والكلمات ، الف مع (بوبز وكابرو) كتاب عن تدريس وتعليم فن الاداء (performance Art) موضحين فيه الاسس المعتمدة .

(*) - الحدثية : هي ممارسة تنعكس من أسلوب مسرحي على صلة مباشرة بالجمهور .

(2) - موقع أنرنيث : <http://www.answers.com/topic/installation-art>

لقد كانت البداية حين سعى (روبرت روشينبرغ Robert Rauschenberg) (1925 - 2008 م) و (جاسبر جونز Jasper Johns) (* * * *) في الخمسينيات الى أستلهام الأعمال الأوربية الطليعية في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية التي أعلنت لتوالد وتكاثر سريع العدد من الأشكال والممارسات الفنية التي شددت الانتباه الى وجود المشاهد أمام اللوحة وأهتمت بالمتلقي ثم ذهبت الى أبعد من ذلك ، فسعت الى تدمير الوجود المادي للعمل الفني ونقله الى مجال الفن التشكيلي الأدائي (Performance)⁽¹⁾.

وعلى هذا أصبح العمل الفني يرغب في الوصول الى الجمهور من خلال إزاحة الحواجز بين فروع الفن ليصبح العمل مجالاً للتأمل العقلي وموضوعاً للتساؤل ، فأستبدل الفنان إطار اللوحة بإطار الوجود نفسه ليصبح المشاهد جزءاً من العمل الفني ، ليكون الفنان أكثر تواصلاً مع المجتمع ويهجر دوره الغامض الذي يلعب فيه شخصية الفنان الهامشي والمنتج المستقل . وبهذا قد ماثلت الفلوكسس الدائنية في الطموح ، للتحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي ، بيد أنها أكثر منها عالمية . لكنها كالدائنية معادية للفاشية ، تحت على الفوضى ، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون بين الفن والحياة⁽²⁾ . لأن عالم اليوم يستدعي التعايش والتواصل بين القطاعات كلها ، الأمر الذي يتطلب القيام بعملية حاسمة تقلب المفاهيم الفنية كلها ... الى ممارسات : لافنية ، لاموسيقية ، لاشعرية ، شارك فيها المسرح والحفلات الموسيقية ، جمهور أخضعت مشاركاته الى تحضير مسبق . وفي محاضرة (لجوزيف بويز)^(*) في غاليري (زويرنر) في (كولونيا) حمل (بويز) معه قطعة كبير من الدهن أراد أبراها من خلال سلوكه هي أن الدهن (الزبدة) ضروري للحياة وليس مادة مستخدمة فنياً كما في الشكل (106) .



جو

والسؤال المطروح هو لماذا الدهنية تتخطى ارادة من شكلها ، لأنها تلبس مع بين المناخ والوقت... وان ما قام به (بويز) ، على بساطته، يفسر ما تسعى اليه فلوكسس: التعبير من خلال سلوك ممثليها، عما هو زائل...⁽³⁾ . وفي تمظهر آخر يبين لنا (أوتوبيان) مناظر مروعة لتصعيد القسوة ، والصدمة ، فكان تمثيل الحقيقة في بيئة ليس لها معنى ، والفكرة المركزية خلف طقوسهم هي (الفعل المادي) . أي أستخدام الحقيقة نفسها كوسائل للخلق الشكلي ، بشكل مباشر ومبسط ، عن طريق أعمال تتضمن تلطيخ الدم وأحشاء الحيوانات المنزوعة فوق

(* * * *) - جاسبر جونز : Jasper John . فنان أميركي ولد في عام 1930 في ولاية جورجيا- اوغيسنيا درس في جامعة ساوث كارولاينا 1947/1948 وفي عام 1949 التحق بمدرسة فنية في نيويورك ثم خدم سنتين في الجيش وخلال خدمته أرسل إلى اليابان ثم عاد عام 1952 وعمل مع روشينبرغ كمصمم لديكورات النوافذ. نال جائزة بينال فينيس للرسم بالمشاركة مع روشينبرغ، ويعد جونز أحد الفنانين الذين أحدثوا تغييراً في الفن المعاصر بعد التعبيرية التجريدية.

(1) - كاي ، تك : مابعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، القاهرة ، 1999 ، ص37 .

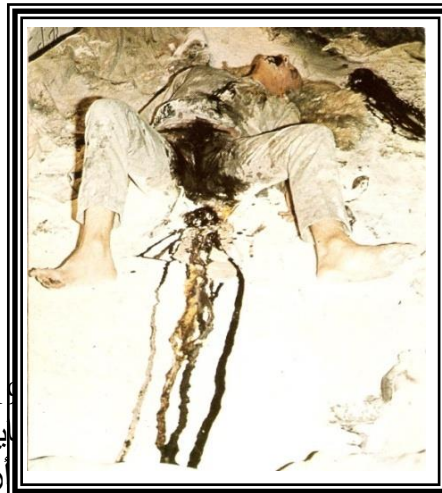
(2) - د . أمهر ، محمود : " الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص294 .

(*) - جوزيف بويز (1921 - 1987) . هو فنان ألماني ، وضع نظريات عديدة حول علاقات الفن وحول دور الفن في تنشيطه القوى الأبداعية .

(3) - د . أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة : المصدر السابق نفسه ، ص477 .

الأجسام العارية للمشاركين . الا أن (ستيوارت بريسلي)(*) قد سجل تعبيراً مشابهاً (لبويز) بفعالية الغرفة القذرة التي سجن بها نفسه، وهي مطلية بطلاء رمادي، أو يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدد من الساعات كما في الشكل (107).

أنها نوع من الأغتراب السايكولوجي والاجتماعي في فن ما بعد الحداثة، فأصبح الأغتراب تعبيراً سائداً عن بؤس الإنسان في تقاوم النمو الرأسمالي وطغيان مصالح الرأسمالية الاحتكارية⁽¹⁾ . ومن المهم أيضاً أن نذكر مصطلحين الفن والعلم عند (بويز) هما في تناقض كامل في العالم الغربي ، وعلى ذلك الأساس طور (بويز) فرضيته (كل أنسان فنان) كمصطلح لفن موسع ، فهو لا يعني أن كل إنسان رسام أو موسيقي أو شاعر بل يقصد أن هناك قوة خلاقة تكمن في داخل كل أنسان . هذه القوة الخلاقة يجب اكتشافها وتهذيبها . وهكذا فإن التأمل الفني الفائق في العالم له القدرة على جعل العملية الفنية قابلة للتشكيل والتطوير المستمر ، لكي تتوسع مدارك العطاء الفني من خلال تلك الدوافع بشكل كبير⁽²⁾ .



وهكذا ظهرت في مشاريع (أطباق بيض ، لباد ، أجهزة تليفون الضماد ، أبر الحقن ، عظام وحيوانات مختلفة ... أن الغرابة في أعمال (بويز) كانت تطمح الى التنوع والشمول والاستناد الى فضاء أكبر من أجل خلق قاعدة لتغيرات راقية متطورة . يعتمد في خلقها على التفكير الذي يسبق كل خلق ، كل انجاز جديد . من هنا تبدأ عملية النشاط والبناء للعمل الفني والفكرة الناشئة في العمل هي نفسها تحفة فنية . انطلاقاً من بينته الطبيعية والاجتماعية وأعتماذاً على قدراته الاستيعابية على الإحساس والارادة (التفكير النموذجي) يدخل الانسان العالم الفكري (عالم الافكار) وبهذا يجد مجال حريته الحقيقية⁽³⁾ .

فن الحد الأدنى (*)

أن ردة الفعل على الممارسات الفوضوية والعشوائية لجماعة الفلوكسس والدادا قادت الحركة الفنية ، في السنوات الاخيرة من الستينيات نحو آفاق جديدة غايتها العودة الى النظام ، والتقيد بنوع جديد في الشكلانية (Formalisme) ، موجة أطلقت فن (الاختصار) (Minimal Art) ومن أهم دعائها البارزين (دونالد جود Donald Judd) الذي تخلى تدريجياً عن التصوير ليتحول الى النحت . وقد وجد (جود) أنه مهما بلغت

(*) - ستيوارت بريسلي "Stuart Brisley" (1933 -) فنان أحداث أمريكي .

(1) - جاسم ، عزيز السيد : تأملات في الحضارة والاغتراب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 130 .

(2) - أنجا حداد من الانترنت : www.baghdadart.delt28.htm

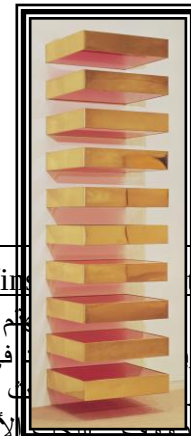
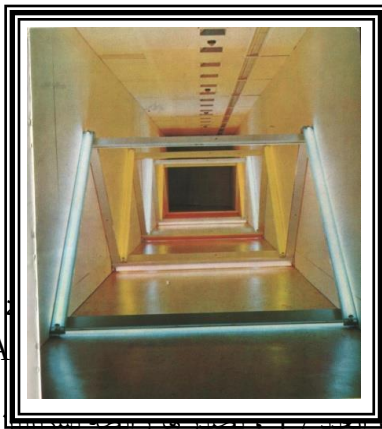
(3) - أنجا حداد من الانترنت ، المصدر السابق نفسه .

(*) - فن الحد الأدنى " Minimal Art " : نشأ هذا الفن في أمريكا وقد أطلق هذا المصطلح من قبل الفيلسوف (ريجارد وولهم) ليضيف نوعاً خاصاً من فن القرن العشرين ذات محتوى فني وإطوى . وقد حمل فن الحد الأدنى تسميات عديدة منها (الفن الاعتدالي ، أو الفن الأخترالي ، أو التقليل ، أو الفنالرفضي) . وتعبرطروحات هذا الفن عن التوتر الذبكانموجوداً في أوروبا في ذلكالوقت من التاريخ ولهذا الفن مرجعية تاريخية تمتد الى الروس وبالذات (كازيمير ماليفيتش) في أعماله المهمة (صليب أسود) ، (مربع أسود) ، أن الفن الاعتدالي هو فن نحت أكثر مما هو فن رسم . من النحاتين الاعتداليين (كارل اندريه ، دان فلافن ، دونالد جاد ، كون كراكن ، روبرت موريس) . للمزيد ينظر موقع الانترنت : <http://www.Art.lex.com-Information> about art .

اللوحة من التجريد والبرودة كان أبحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً تبقى الى حد كبير . وفن النحت في نظره ، هو البديل لانه أكثر جذرية ، ولأنه يقوم فقط على المساحات والاحجام الهندسية كما في المبسطة ذات الاشكال الحيدانية الصارم . كما في الاعمال النحتية الثلاثية الابعاد والمكعبات البيضاء (1) .

يقتصر (الفن الاختزالي) أو (الفن الأعتدالي) على ما هو أساس في التصوير والنحت ، أذ يختزلهما بناء على المباديء الأكثر التزاماً بالتجريدية الهندسية . فقد ظهر ما بين (1960 - 1970 م) بالولايات المتحدة ... ويعني استخدام الحد الأدنى من العناصر البصرية . وهو اتجاه نقيض للنزعة الأنفعالية في التجريد التعبيري كذلك (فن الاوب آرت) (Op Art) أو (فن الخداع البصري) ثم (الفن المفاهيمي) (Conceptual Art) (والفن الانشائي) وغيرها من مظاهر فنون ما بعد الحداثة التي خرجت عن قيم التشكيل المتوارثة وبالتالي تعلقه بنزعة التجديد وملاحقة التحولات الفنية المتأثرة بالتكنولوجيا ووسائل الاتصال بين الحضارات والشعوب دون إغفال شخصية الفنان نفسه أمام ما يواجهه من تمرد وقلق (2) .

حيث لم يكن الفن التقليدي مجرد نشاط فنان واحد بل مدرسة كاملة من الفنانين ، من بينهم (كارل أندريه، دان فلاغن، روبرت موريس ، سول لويت (**)) ، جون كراكن) وأكثر هؤلاء استقطبا لاهتمام (دونالد جود Judd) الذي تحدث عن ممارسته بـ : " الأبعاد الثلاثة هي فضاء حقيقي ... أن ذلك يخلصنا من مشكلة الوهم البصري وفي الفضاء المعرفي ، " في " وحول العلامات والالوان ، وهو الخلاص من أحد أكثر البقايا البارزة والممقوتة في الفن الاوربي . أن الحدود المتعددة للرسم لم تعد قائمة ، ففصل ما يمكن أن يكون بالقوة ذاتها التي يظن أنه يملكها .. الفضاء الحقيقي هو ، جوهرياً أكثر قوة وخصوصية ، من لطفة زيت على سطح مستوي " (3) . أتخذ (جود) لنفسه أسلوباً زاهداً أنعزالياً في أعماله النحتية، كما تعبر عنه الناقدة (باربارا هاسكيل) بألوانها البراقة المصطنعة والتي استخدمتها في نحت نماذج أشبه بالصناديق (4) . أن ما يميز الاعمال الاقلية هو ضخامتها ، وبرودتها ، وحيادها الجمالي المطلق : مكعبات سوداء لتوني سمث ، صفائح معدنية مغروسة في الارض لكارل أندريه ، أنابيب النيون الملون لـ (دان فلاغن Flavin) (***)) ، مكعبات بيضاء أو بنى ثلاثية الأبعاد لـ (دونالد جود) ، كذلك أعمال (سول لويت Sol Lewitt) المبنية على المكعب - وهو العنصر الاساسي في البنية التأليفية - إنما تتوجه الى الفكر أكثر مما تتوجه الى العين ، " لأن الأفكار وحدها يمكنها أن تكون أعمالاً فنية " في نظر الفنان . كما في الاشكال الآتية (108 ، 109 ، 110 ، 111) . وهكذا يبدو أن النحت الأقلبي ، في علاقته مع الأفكار المدافعة عنه أيديولوجياً يحاول الافادة من الالتباس الملازم لكل عمل ثلاثي الابعاد من حيث هو شيء وعمل فني في آن واحد (5) .



يتعلق الامر بشكل من " بالباهاوس " Josef A

الفلسطينيين ، الاردن ،

www.answers.com/topic/in

(1) - من الأنترنت :
(*) - الفن البصري
أشكال الفن التجريبي
Bauhaus " سول لويت
(2) - شمعون ، عبد
2002 ، ص 82 .

(*) - سول لويت: sol lewitt. (1928 - 2007) نحات تقليدي امريكي .

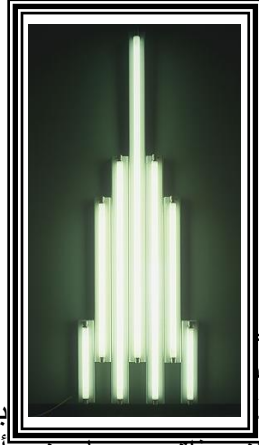
(3) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 219 .

(4) - أحمد ، كريمة حسن : اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، المدر السابق نفسه ، ص 122 .

(***) - دان فلاغن : Dan Flavin . 1933-1996 فنان اميركي ولد في نيويورك، كان يعمل في سلاح الجو الأميركي شارك في الحرب الكورية، درس علم الاجتماع في جامعة كولومبيا. كانت بداياته تجريدية ثم اتجه نحو التيار الاختزالي استخدم الضوء في منحوتاته. درس الفن في جامعة كارولينا الشمالية. له أعمال كثيرة في أميركا وهي نصب ضوئية التصميم.

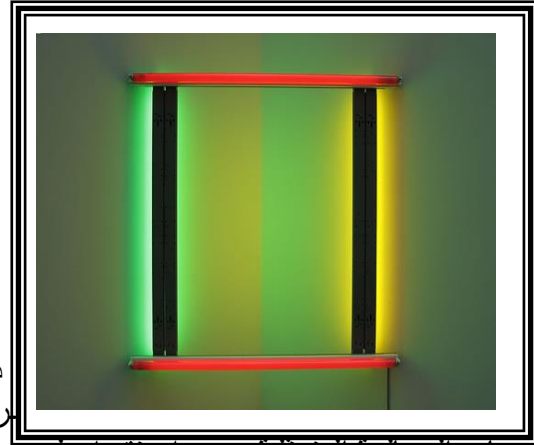
(5) - د . أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق نفسه ، ص 480 .

شكل رقم (109)
دان فلافن (بلا عنوان - إلى SM)، 1969



شكل رقم
دان فلافن ، نص

شكل رقم (108)
دونالد جود ، بدون عنوان ، 1969



وبهذا

بمعنى آخر أن دلالات الموضوعات الجمالية المتمثلة يجب أن تقرأ على سطح العمل الفني ذاته ، مما يعني أن للخيال وظيفة تبقى محصورة داخل حدود ومظاهر العمل الفني ، وليس كصورة متخيلة ، فالصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء لأنها ليست شيئاً موجوداً واقعياً وإنما هي توجد بوصفها غيباً أي وجوداً لا واقعياً على رأي (سارتر)⁽¹⁾ .

وبهذا يتضح أن العمل الفني يفهمه المتلقي دفعة واحدة، لما يتميز به من البساطة والوضوح والتجريد الكامل . يتضح من ذلك أن فن الحد الأدنى بما يقدمه من أعمال فنية ثلاثية الأبعاد يشترك في أكمالها المتلقي ، أنما تمثل خلق لبيئة فنية ذات تعبير بيئي يكرس نفسه في الصناعي والآلي ليتقمص الظاهرة التكنولوجية كتوب يظهر فيه وجهه بحلة جديدة .

ومن هذا كان تأييد (أي دي رينهارت 1913- 1967 م)^(*) للرسم النقي ، بقوله : " أن الفن ليس له معنى خارج نفسه " وايضاً " أن معناه لا يمكن أن ينقل الى أي وسط آخر " ليتجاوز بذلك الكثير من الافكار والمفاهيم الفنتازية المتطرفة في فن ما بعد الحداثة⁽²⁾ . ويمكن القول أن فن النحت الاختزالي ، هو أي جسم يفكك الى العناصر الهندسية ليشكل بيئة ثلاثية الابعاد ، ويقدم بشكل تشخيصي ، ليثبت (نفي المرجع) واشتراك المتلقي لجسد التعبير البيئي الهندسي اللاتشخيصي ، ليصل صدى صوته الزائل الى عالم ما بعد الحداثة .

ومن الجدير بالذكر أن اول من شرع بهذا النوع من الفن هو (روبرت موريس ، والتردي ماريا) في بدايات الستينات (1961 م) وقبل ظهور تسمية الاختزالية بسنين قلائل ، وكان (توني سميث) قد سبق كل هذه المحاولات بأعماله من خشب المعاكس والفولاذ . وكان قد ظهر في معرض 1965 في (هارتفورد) وتبعه معرض آخر في نيويورك بأسم (الشكل والهيئة)⁽³⁾ .

وتبعه بعد ذلك (فرانك ستيل frank stella)^(*) بأعماله التي حددت أساليب الفن من خلال التأكيد على أن الأشياء تبقى حقيقية كما تم صنعها ، ليتحرر الفن من التقاليد المتعلقة بالرسوم التجريدية التي أنتقدها (دونالد جود) ودعا الى ترسيخ وعي من نوع جديد فيما يتعلق بالفن والنحت بشكل خاص ، وتنبأ بانبثاق طراز جديد

(1) - توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق ، 1992 ، ص 158 .

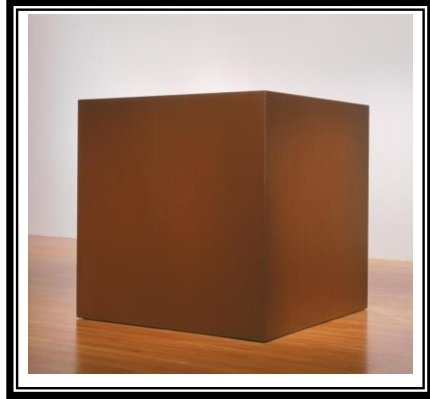
(*) - أي دي رينهارت : رسام أمريكي ويعد من أهم فناني الحد الأدنى .

(2) - I bid . p . 26 .

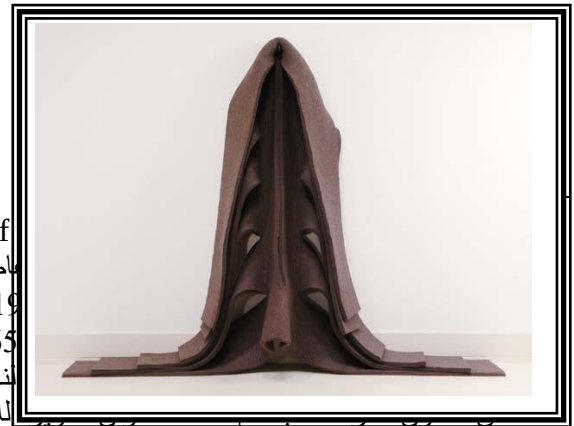
(3) - أحمد ، كريمة حسن : اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، المدر السابق نفسه ، ص 120 .

(*) - فرانك ستيل : " 1936 - ؟ " رسام أمريكي ولد في مالدين ولاية ماساشوتس درس الرسم في كلية أندوز مع باترك مورغان ومنذ سنة 1958 عاش في نيويورك ، أعماله المبكرة ارتبطت بالحركة التعبيرية التجريدية وشارك معاصريه فقدان الثقة لتلك الحركة . الا أن في أوائل سنة 1960 فإن القلعة الهندسية لرسوماته قد أصبحت أكثر وضوحاً .

وغير مألوف في الفن ذي محتوى ذاتي ، ثلاثي الأبعاد ، مبني على أسس مبسطة يقر ببنية أو صورة من الظواهر الطبيعية والبيولوجية أو السيكولوجية ، اذ تولف الوحدة الوظيفية ذات الخصائص المعينة موضوعها بمجرد ضم بعضها الى البعض الآخر⁽¹⁾ . كما في الأشكال (112-113) .



كان تنامي وتعاضل فكرة أنتقال النحت الى الباحتات والهواء الطلق لعرضها ، إحدى الملامح الرئيسية لفن الستينيات . وكان أول من بادر الى ذلك (كارل أندريه Carl Andre)^(*) الذي أستعمل تعبير (ماوراء الأستديو) ، وبدأ بكسر مفاهيم التبريرات التقليدية التي تشد النحات الى مشغله . أن انتاج الفن خارج الأستديو أو المشغل بمفهوم تأملي أصبح عاملاً حاسماً للنحاتين الذين حرروا أنفسهم من عقلية المشغل⁽²⁾ . أما (روبرت موريس) فقد طور ما يسمى بنحت الشكل الفراغي ، وقد أستخدم أبسط الأشكال المفهومة الواقعة ضمن مدارك الناس العاديين كالطابوق والجدران ، والمكعبات ، والمستطيلات ، والعتلات ، بحيث أي شخص يمكنه أن يفهم الشكل الكامل للهيكل أو العمل وأستحضاره ذهنياً حتى وان كشفت حركة البصر عن بعض أو كل أجزائه⁽³⁾ . كما في الشكل (114 ، 115 ، 116 ، 117) . في حين سجلت ما بعد الاختزالية تعبيراً آخر أستعملت فيه الحقول الفنية المختلفة ، لاعمال الفنية التي يكون لها تأثير في الحياة أو تحاول تطوير أو تجاوز المفهوم الجمالي التقليدي . واستعمل التعبير للموسيقى والفنون البصرية بشكل عام . أستخدم فنانون هذا الاتجاه مفهوم الاختزالية كمرجع أو كتصور جمالي ، وأعمال فناني ما بعد الاختزالية تتميز بأستخدام مواد بسيطة جداً تمتلك صفة جمالية ، كالخشب أو القماش أو الزجاج وغيرها . ومن ابرز نحاتي هذا الاتجاه هم ، (ايفا هيس Eva Hesse) و (ريشيل ويتيرد Rachel Whiteread) و (توم فريدمان Tom Friedman) . وأيضاً فرانك ستيل وريتشارد سميث وروبرت موريس⁽⁴⁾ .



(1) - Has
1954 سافر
ليقة تسلسل
1967 بدأ
مشي عليها

Museum of
1953-1951
أخذ موقعاً بين
1965 أقام معرضه
لنحاس، والألمنيوم
الاتجاه الأفقي في

(2) - من موقع الانترنت : http://www.tate.org.uk/servlet/view_wok

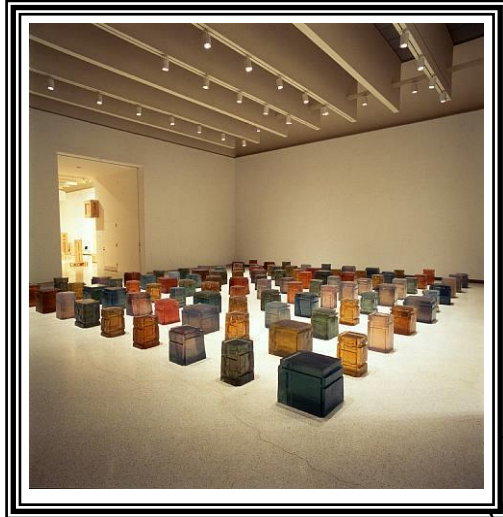
(3) - المصدر نفسه .

(4) - أحمد ، كريمة حسن : اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص124 .

شكل رقم (114)
روبرت موريس ، بدون عنوان ، 1970



شكل رقم (115)
أيفا هيس ، مرفق ، 1969



راية

الفن المفاهيمي (Conceptual Art)

بدأ الفنان يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه ، تتمثل أشياء هي من نتاج الحياة اليومي المعاصر . و (العمل الفني) بدأ يرتفع تماماً لتقنيات الحياة الحديثة بدلاً من اتصاله بالخيال . وبخصوصية تظاهري غموضه أو حتى اعتباطيته . تجارب تحقق حضورها ليس بفعل توظيف خبرات نظام جمالي لإنتاجها ، بقدر ما تتعدى أن تكون رؤية مقترحة للعمل الفني . يتم تعيين دلالاتها من خلال نظرة المشاهد أو المتلقي .

أن العمل الفني يتشكل هنا بواقع أسئلة تفترض تأثيرها في زمن العرض ومدة الاعداد له . إذ تتضافر التقنية والفضاء الملائم في اخراج التجربة التي غالباً ما ينفذ وينجز بعضها لمرة واحدة فقط . كما في تجارب (فن المفهوم) التي تُشخص وكأنها إعادة لتعريف الفن ، حيث ترافق عروضها الكثير من النصوص النظرية ، أو حتى مساهمات يمارسها الجمهور بمشاركته الفنان ، كما كان يفعل الفنان (جوزيف بويز) بأعتبار أن فكرة العرض أو طريقة أخراجه ، هي بمثابة عمل فني كذلك . والامر أيضاً مع فن (الجسد) الذي سعى للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد . لقد قام الفنان الأمريكي (ايف كلاين Yves Klein) بطلاء أجساد عارية بالأصباغ ودرجتها على قماش بيضاء ، وكان الاجساد قد تحولت هنا كي تكون بمثابة فرشاة للرسم (1) كما في الشكل (118) .



أمريكا وأوروبا



(*)

في

(1) - القصاب ، سعد : الفن المفاهيمي ، مجلة التشكيل ، العدد/2615 - في 6/تشرين الثاني ، 2007 ، ص 75 .

شكل رقم (118) آلية العمل
ايف كلاين

شكل رقم (118) (نتاج الآلية)
ايف كلاين ، بدون عنوان

وبمعنى آخر أن (الفن المعاصر) فن لا يؤثر قيم جمالية ، قدر السعي الى نقل العالم في تفاصيل فعله اليومي بشيئيته وفوضاه وغموضه ، مستعيناً بتقنيات ومواد مهجورة تنتجها حضارة معاصرة . أعمال لم نعد نبصرها امامنا بل من حولنا ، تتحول بفعل حرية تشكيلها واخراجها كي تكون منجزاً معاصراً وثيق الصلة بالثقافة المدنية وحسها المتغير (1) .

لقد أراد الفن المفاهيمي ان يلفت الانتباه نحو عالمنا اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق في البنى الايديولوجية والمؤسسات التقليدية والفنون البصرية على اعتبار ان المؤسسات (المفاهيمية) أنتقادية تنازعية حيوية في تعاملها مع المؤسسات الجمالية في الانتاج الفني وان عطاء هذه الممارسة انما هو اكبر من مجرد تداول لحاجيات جمالية فنية . تحاول التيارات الجديدة التي صُنفت على أنها (فن مفاهيمي) ، التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية . وتسعى من منطلقات فكرية خاصة للتخلص لا من الفن بحد ذاته ، بل من أشكاله وطرق استهلاكه ، ذلك لأن الواقع يصبح بالنسبة للفن المفاهيمي ، هو المجال الأساسي لأي مقابلة جمالية ، بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة ، وتحرر الفنان من كل الوسائل وتوجه مباشرة لأكتشاف نفسه والعالم (2) . اذ تعود بدايات الفن المفاهيمي الى محاولات (مارسيل دوشامب) في مطلع القرن العشرين ، حيث تأصلت في الستينيات مرسخة أن الفن يقوم أساساً على ترجمة الفنان فكرته بأستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها والحرية في اختيار أي نوع من الخامات التي تخدم الفكرة ، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة ، على أساس ان العمل الفني ليس منتجاً جمالياً ، بقدر ما هو منتج فكري مترجم تشكلياً . مستخدماً التطور التقني والتكنولوجي غير المحدود ، مع ثقافة الصورة الصناعية منطلقين من مفهوم أن الفن الحديث والمعاصر لابد أن يكون متصلاً بالواقع ، وبالتالي فهو مرتبط ومعني تماماً بهذا الفيضان التكنولوجي الحديث (3) . وهذا ما يظهر أن الفن الذهني يسير بمحاذات البيئات والاحداث والعروض التي صاحبت فن (البوب) . وبغض النظر عن أدعائه بأنه فن أفكار صرف ، فإنه يعبر عن نفسه غالباً بشكل بيئي محكم ... ليصبح الموضوع الرئيسي للفنان الذهني هو الفضاء والعلاقات الفضائية والمتمثلة في أعمال (دانييل بورين Daniel Buren) المسمى (على مستويين مع لونين) حيث رسم حزمة من الاشرطة عمودياً على مقربة من أرضية الفضاء المتاح لصالتي عرض متصلتين ، تعلوا الاشرطة في أحداها بمسافة قدم عن الصالة الاخرى . وتركزت الصالتيان خاليتين تماماً (4) .

وقد عبر عن هذا المفهوم الجديد اعمال العديد من الفنانين أمثال : ثاومان ، فوستل ، بويز ، روث ، لونغ . وهي الاعمال التي اصبحت إشارة الى نشاط أو شاهد على عمل ، وباتت مخالفة للتقاليد الفنية ... " والفكرة تصبح هنا آلة تصنع الفن " على حد قول (سول لويت) . هذا النمط الفني ليس نظرياً ولا يجسد أي نظرية ، فهو (حدسي) يتضمن كل العمليات الفكرية دون أن يكون له أي هدف . وهو عادة متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه ، أي أن الفن المفاهيمي يمثل ، من هذه الزاوية مرحلة من النشاط ، ما بين الفكرة والنتاج النهائي . تشكل الجزء الاهم في عملية صناعة الفن (5) .

شغل الفن المفاهيمي اتجاهات متعددة ، لينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي المتمثل بـ (فن الجسد ، فن الارض ، الفن لغة) ، وجميعها تؤمن بقطع الصلة مع الموروث وادعاء حيابة الراهن والمستقبل ، والتخلص ليس من الفن ذاته ، بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه ، بمعنى أن يمتنع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن ، ويعتمد الى أبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية ، والأساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم .

فن الجسد : Body art

(1) - القصاب ، سعد : الفن المفاهيمي ، مجلة التشكيل ، العدد/2615، المصدر السابق نفسه ، ص 76 .

(2) - موقع انترنت : <http://www.Ivaqiart.com/Arabic/Articles/mosa>

(3) - د . صالح ، محمد : التهجين بين الثقافات والمذاهب اصبحت القاعدة المهيمنة ، موقع انترنت .

<http://www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm>

(4) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 232 .

(5) - د . أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 484 .

مع ظهور مجموعة من التوجهات التشكيلية التي قدمت الفن كفكرة (من أبرز ممثليها الفنان لوتشيو فونتانا ، 1899-1968) ، برز فن الجسد (Body Art) كمحاولة للأحتفال أبداعياً بالجسد وجعله مكوناً تكميلياً للعمل الفني ... ويعتبر جوزيف بويز (الذي كان مفاهيمياً في بدايته) من أبرز الفنانين الذين أعطوا للنحت بعده الاجتماعي .. بينما توصل العديد من الفنانين الآخرين ، بتكرهم لجميع وسائل الاتصال ، الى ما عرف باسم (فن السلوك) أو (فن الجسد) الذي يعتمد الجسد كمادة للتشكيل الفني والجمالي الجسد الذي " لا يقدم أي هدف للعمل الفني سوى العمل " يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية⁽¹⁾ .

ان الفن المفاهيمي يصبح أحياناً مادياً بكامله . وهذه الفكرة معبر عنها بمعناها الحرفي من خلال اللحم والدم . فمجموعة (دنيس أوبنهايم (Dennis oppenheim) ^(*) (وضع القراءة) لعام 1970 ، يتألف من صورتين فوتغرافيتين تسجلان آثار حرقه الشمس على جسد الفنان نفسه . وبعضه مغطى بكتاب مفتوح وبعضه ترك معرض للشمس . هذا النوع من التعبير غالباً مايصنف كفن جسدي أو فن عروضي . ومن أن ينجز عمله . أضطر (أوبنهايم) الى أن يعرض نفسه في الأقل الى ألم طفيف . والجدير بالذكر أن المازوكية هي سمة مألوفة في الفن الجسدي ⁽²⁾ . فأصبح الجسد الانساني والحيواني مساوياً لمادة في وجودها وإدراكها البصري ، وتمثل كراسمال على حد قول (بودريارد) ، وكذلك تمثل كسلعة أستهلاكية، ليجري تثمينه بالمعنى الاقتصادي للكلمة⁽³⁾ . كما في الشكل (119) .



ويرى (فوكو) أن ما الفردي يصنع عبر ذاته جسده الخاص ، وعندما يمارس الانسان وجوده عبر جسده ، وان الالتقاء بالآخر هو التقاء بالجسد واكتشاف ذات الآخر كجسد ، فما يملكه الانسان كقوة تمثل ذاته هو جسده ولا يمكن لأية قوة أخرى تنوب عنه في الداخل والخارج⁽⁴⁾ .

(1) - د . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص 305 - 306 .

(*) - دنيس أوبنهايم : Dennis Oppenheim : ولد عام 1938 في واشنطن . عام 1965 درس الفن في جامعة كاليفورنيا للفنون والحرف، ثم درس في جامعة ستان فورت . عام 1969 بدأ العمل كفنان محترف . عام 1970 بدأ بسلسلة أعمال استخدم جسده كنموذج لإنتاج أعماله التي تدخل في تشكيلاتها أشكال بشرية.. 1979 نال جائزة بازل للفنون. عام 1995 نال جائزة معرض مدينة ميونخ . عرف أوبنهايم بأعماله في فن الأرض ، وأعماله التركيبية، وفي استخدام جسده وصوره الشخصية في إنتاج أعماله.

(2) - سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص 233 .

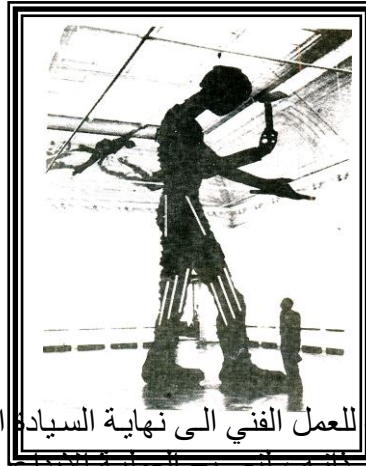
(3) - بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيه ، تعريب : خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 169 .

(4) - المعموري ، حمدي كاظم روضان : التفكيرية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2008 ، ص 120 .

أن فن الجسد يؤكد فكرة الحياة التي تتحول الى عمل فني وكان الفنان (أيف كلاين) من أوائل الفنانين الذين تحولوا بأنسابهم نحو الدادائية الجديدة وعمل على استخدام الاجزاء المعدنية ليخلق منها عملاً فنياً أسماه (عين - 1950) لكن أعماله تغيرت بسمة خاصة تجمع بين مؤثرات فن الجسد وحرية التعبيرية التجريدية⁽¹⁾.

فيما قام الفنان الأمريكي (بروسان نومان 1941 - ؟ م) بصب أجزاء من الجسد لتوضيح العبارة (من اليد الى الفم) . لتعبر بذلك عن الالهانة الجسدية وتحريض الجمهور بحسب الناقد الفني (رايتير) . لتساوي المادة الجسد الانساني⁽²⁾.

في حين ينقل (جون بوروفسكي Jon Porofsky) في عمله (الرجل الطارق) قوة التأثير من الشيء الى الفكرة (بطريقة مختلفة . هنا قصد ان يكون النص مهلهلاً وطارئاً ، مصنوعاً لأن يلائم حيزاً معيناً وظرفاً معيناً . انه ذهني لكونه يستخدم اقل الوسائل في التضمين ليضع عبره تعليقاً على طبيعة النحت النصبي التقليدي . فالفنان يواجه الناظر بكاريكاتور عملاق يجسد لأهتمامات الفنان التقليدية ، ومشهد صالة العرض ذات الطراز القديم يضفي بدوره قوة على السخرية المقصودة (3) . كما في الشكل رقم (120)).



شكل رقم (120)
جون بوروفسكي ، الرجل الطارق ، 1982

الفن لغة (*):

أدت التغيرات في المفاهيم الجمالية للعمل الفني الى نهاية السيادة الخاصة بالنظرية الشكلية والتجريد ، وهو الذي تعلو فيه الفكرة على العمل الفني ذاته ، لتصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يسوقها الجدل ووضع التساؤلات ويصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح قضايا هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد وذلك من خلال التركيز على فكرة العمل الفني ودورها الفاعل في احداث جدل بين العمل والمتلقي له . وكما كان للثورة الصناعية اثرها القوي على الفن بعد خضوع الانسان لسيطرة الآلة ، حيث اصبح مفهوم الحداثة او المعاصرة قائماً على مدى ارتباط الانسان بمظاهر العصر في اظهار المفهوم في الصورة الفنية .

جاءت التحولات الفنية لتشكل في إحدى حلقاتها ما عبر عنه (جوزيف كوسوث Joseph Kosuth) يشرح مايريد التعبير عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله (الصورة الفوتغرافية) وتعريفه اللغوي ، حيث عرض وفي مكان واحد عمله ، كرسي واحد وثلاثة كراسي : عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتغرافية والتعريف اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس . (كما في الشكل 81، 82) وبهذه الطريقة يوضح الفنان مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء ، مستبعداً كل أسهام ذاتي ، ومؤكداً على حضور الشيء وحده ، لانه " يعيدنا الى محيطه غير المدرك ، ويثير الاضطراب بحضوره المحكم "⁽⁴⁾.

واتخذ الفنان (هانز هاكه) سبيلاً آخر للتوثيق حيث نظم معرضاً للفن المفاهيمي تحت عنوان (عرض المعلومات) في عام (1976 م) ، وكان زوار المعرض يدونون تساؤلاتهم وافكارهم حول موضوعات مختلفة مستوحاة من المكان . ويضعونها في صندوق داخل المعرض ، وفيما بعد كانت الاجوبة تنظم من قبل الفنان

(1) - Ally-R.Ondld ,the - Modern woridn , spring Books , London : 1970 , p . 680

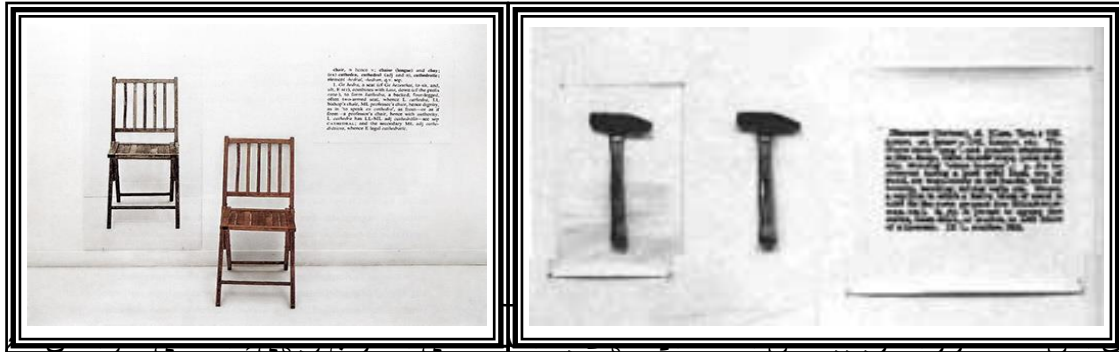
(2) - بودريارد، جان : المجتمع الاستهلاكي، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكييه ، المصدر السابق نفسه ، ص169.

(3) - سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق نفسه ، ص233 .

* () - تأسست جماعة (الفن لغة) عام (1969) واصدرت مجلة تحمل الاسم نفسه وقد شملت الفنانين : تيري اتكنسون ، ديفيد بينيرج ، ميشيل الدوني ، أيان بيرن ، جارلس هارسون ، هارولد هول ، ديفيد رشتون .

(4) - د . أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص485 .

وترسل يومياً على عناوين الزوار فكانت هذه الخطوة بمثابة تغير شامل لفكرة المعرض الذي يزوره الناس لمشاهدة اللوحات المعلقة⁽¹⁾. كما في الشكل رقم (121 - 122).



وبمثل من صورتي في بعض أركان المعرض نمط مختلف من التعبير وتبادل الأفكار والمشاعر ، حيث يمكنه أن يجوب بين الأعمال المعروضة وفق مسار سريع وآخر متداخل لخوض مشاهدات وتجارب حسية متأتية ، من خلال سياق يراعي المساحات ومقتضيات العمل وسماته البصرية وسياق الطرح الفكري ، حيث تنتشر أعمال هذا الفن المفاهيمي الحيوي ذات الطرح الجدلي والأشكالي ومن منطلقات سياسية واجتماعية حول محيط قاعة العرض ، حتى يتدرج المتلقي الى مساحات تبادل على مستوى الأحاسيس الانسانية الخاصة⁽²⁾.

فن الأرض : Land Art

يلعب التوثيق دوراً كبيراً في (الفن المفاهيمي) فقد تم تسجيل نشاط الفنان بشكل فوتوغرافي ومن ثم تقديمه كعمل فني وامتدت النشاطات ذات العلاقة الى (أرض) الفن ، وهي التمدد اللامنطقي (للاقتصادية) على المستوى الكبير في أمريكا فدعت الى تنحية المنظر الطبيعي نفسه كممارسة (روبرت موريس 1931 -) (دنيس أوبنهايم 1938 -) : وتركز النشاط الفني على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية التي تقوم على الملاحظة وتصوير الطبيعة (فوتوغرافياً) ... وتقدم النتيجة كفوتوغراف يعادل الرسم ، يوضع له عنوان ويؤطر ويسعر ويجمع بالطريقة نفسها⁽³⁾.

وسمى البعض هذا النوع من الفنون بـ (الفن المستحيل Impossible Art) وقد عرف (ديفيد آل شيري) (*) الفن المستحيل كاشياء ذات ابعاد ضخمة من المستحيل جمعها أو عرضها في المتاحف أو القاعات ، فكتب (شيري) مقالة : (بعض الفن مستحيل) لأنه في شكله النهائي يوجد فقط كفنترة ويمكن أدراكه ، أن الاعمال التي تم تصنيفها كفن المستحيل ، أرض مليئة بالملح ، قاعات مليئة بالاوساخ ، حقل محصود ، صناديق مليئة بالاحجار ، وقطع من الجليد . ووصلت الذروة الرمزية بهذا النوع من الفن في عمل (رفائل تيريزر Rafael Terrers) المسمى (الثلج Ice) مجموعة من قطع الجليد وورق الخريف الموجودة على جدران متحف (وتتي) وقد قيل (لترضي جامعي المتحف الفنية الذين يشكون من الطبيعة السريعة الزوال لعمله)⁽⁴⁾.

لقد سعى الفنان (كرستو جافاشيف) المولود في بلغاريا (1935) ، الى تسجيل نشاطه في صورة فوتوغرافية يعبر بها عن التداخل مع الطبيعة والانتقال بحدود اللوحة واطهارها الى الوجود الذي يقدم له مدى فني لحدود له ، ويسمح له بالقيام بتجارب مباشرة على العالم⁽⁵⁾. أستخدم الفنان في فن الأرض عناصر الطبيعة الموجودة في موقعها الاصلي ، أو يقوم بترتيب المنظر الطبيعي ثانية ... هذا النوع من الأعمال غالباً ما يكون

(1) - المعموري ، حمدي كاظم روضان : التفكيرية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ، ص 117 .

(2) - موقع انترنت : <http://www.ameinto.com/ar>

(3) - ريد ، هريبرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص 161 .

(*) - ديفيد آل شيري : ناقد فني أمريكي .

(4) - المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ،

ص 185 .

(5) - Sporre. J, Dennis,perceivind The Arts, fifth Edition , Abiacon . Combany ,:Newjersy
:1997 , p . 13

كبيراً جداً من ناحية القياس ، أي يشمل مساحات كبيرة وهو خاضع للتغيرات الطبيعية مثل : درجة الحرارة ، والضوء ، والظلام ، والرياح ، والتآكل . يستخدم فيه الفنان المواد الأولية في محيطه (1) .

حيث لجأ (روبرت سميثسون Robert Smithson) (1938 - 1973) الى الأرض ليجعل منها قاعدة لعمله النحتي الموضوع على مستوى الطبيعة والعالم . كما في الشكل (123 - 124) . فهو عبارة عن دوائر كبيرة واشكال حلزونية صُفّت في مختلف الحالات ، من الحجارة الطبيعية ، وفي وسط طبيعي ، بحيث تبقى على صلة مباشرة بمحيطها ، وتعبّر في آن واحد عن النظام والفوضى ، (لمصادفة الضرورة) لصفقتها ظواهر على علاقة بالطبيعة نفسها ... ومن خلال العمل الفني الذي تخطى قاعة العرض ليشمل العالم ، يعبر الفنان عن رغبته في الدخول جسدياً في العالم ، منتقلاً من الشيء (اللوحة) الى المدى المحيط به مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود ، حيث يجد الفنان فضاءً تشكلياً لا حدود له ، يُمكنه من القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم (2) .



ازاحة من

ويعد " سميثسن " أفضل فنان عمل في هذا المجال ويقول عن فن الأرض - أنه رد فعل على تحرر الحداثة من القضايا الاجتماعية - وبموت (سميثسن) في عام 1973 ، فقدت الحركة روحيتها (3) .

الفن الكرافيتي (*) :

أن الرسم أو الكتابة أو الخربشة على الحيطان أو السطوح الأخرى . عرفت قديماً كمدونات الماضي ، عاشت في (بومبي وروما) . وقد مارست الحضارات القديمة ، الكرافيتي في اليونان أما الآن فأنها تستخدم في كثير من الأحيان بدوافع سياسية أو فنية تخريبية في خربشات على الحيطان الرئيسة أو الأزقة وكثيراً يتضمن رسومات كاريكاتورية . أما في الماضي السحيق فقد أستخدمها الإنسان الأول على كهف (التاميرا) في فرنسا (4) .

بدأت حركة (الكرافيتي) (*) في الستينيات كفعالية سياسية وكانت تعتبر سهلة ورخيصة في النشر زمن (الهيبز) وكانوا يسمونهم بـ (عصابات الكرافيتي) وخاصة العصابات التي كانت تتنافس على مقاطع الطرق ،

(1) - الحاتمي، آلاء علي عبود : الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائرية وانعكاساتها على فن ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 ، ص 131 .

(2) - د . أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق نفسه ، ص 489 - 490 .

(3) - Kastner , Jeffrey. Land and Invironmental Art, Boston., 1998 . p. 210

(4) - الفن الكرافيتي : هو الرسم على الجدران العامة أو الخاصة بأستخدام أدوات خاصة ، بطريقة فنية لكلمات مقصودة أو مسميات أو عبارات مستهدفة وتعبير حر ، وغالباً تكون من أشخاص مجهولين . ينظر موقع الانترنت :

<http://www.Maxforums.net/showthread.php>

(4) - Exford,N, Exrord , New twentieth century Diction of the English language , Newyork,simon and Schuster 1983 ,p.165.

(*) - كرافيتي : هي مفردة يونانية الأصل تعني (أكتب) ثم امتدت الى اللاتينية وتعني الكتابة أو الرسم أو الشخبطة على سطح أملس مفتوح .

خاصة في أحياء (هارليم) السوداء في نيويورك . ثم أصبحت حركة اجتماعية سياسية وبدأت بجماعات تسمى نفسها (البحارة الرعاع) في الأزقة يوقعون بأعضاء (تاك)*(0) كما في الشكل (125) .



رسم (تاك)

وبعد نيويورك امتدت الحركة الى واشنطن وأخذ أطفال المدينة كما يرون أنفسهم يوقعون بـ (تاكي 183) والرقم يشير الى اسم شارعهم⁽¹⁾ .

أستخدم فنانون الكرافيتي الرذاذات في رسومهم أو كتاباتهم عبارات في سوق (سبتيك) في لندن ، ليغدو الفن الكرافيتي جزءاً من (الهيبهوب)*(0)*. كان الكرافيتي في أغلب الأحيان فناً غير مفهوم وكان في أغلب الأحيان يعتبر موازياً لحركة رقصة (البنك في السبعينيات المعادية للمجتمع ، وهي قريبة من رقص الروك) . في هذا العصر بدأت من نيويورك مع (الهيبهوب) الذي أنبثق في السبعينيات . وفي 1966 - 1989 ، كانت الحركة فعالة في محطات تحت الأرض للنقل في نيويورك وفي قطارات تحت الأرض في شعارات ذات كلمات متلاعب بأشكالها وظلالها وحجومها وأطواقها وعرضها ، وفي كثير من الأحوال تبدو الكلمات سائلة والكثير منها هزلي الشكل أو كاريكاتوري⁽²⁾ .

أطلق على الفن الكرافيتي أسم (الفن الرذاذ) ، لأن أدواته في الرسم علبه الصبغ الرذاذ . (الفن الرذاذ) . كان أول تعبير فني لأنه أسهل استخداماً من الفرشاة كما أن هذه الطريقة التي أعتمدها رساموا الكرافيتي اعتبروها فرشاة رذاذ. وكان الكثير من الكرافيتيين الذين أنتجوا الشخبطة كانوا يروها لوحات فنية حقيقية، ليكتسب بعض أصحابها شهرة على نطاق عالمي⁽³⁾ .

وبعد خروج الشخبطة من المحطات الارضية جاءت حركة (الخروج الى أعلى) . أي أصبحت الشخبطة فعالة في الشوارع وبهذا ازدادت كمياً وشكلاً وتوسعت في التنوعية والخلق الفني وغدت أكثر دراماتيكية ، كما ازدادت مظهراً باستخدام الأصباغ الرذاذ ، فبدأ يوسعون حجوم الحروف ، أذ أصبحت الشخبطة تبدأ من أعلى الجدار حتى القعر دون أنقطاع ، ولم تقف عند حد أذ خلقت نماذج جديدة من أساليب الرسم مع الابتكارات حتى أصبحت حركة الشخبطة في قمته في (1974 م) ، وبلغت أيضاً أعلاها عندما حدث الركود الاقتصادي في نيويورك دون قدرة على أيقافها . بعد السبعينيات أصابت حركة الشخبطة ركوداً في الثمانينيات بدأ فنانون الشخبطة يوسعون أعمالهم وتبدل أشكالهم⁽⁴⁾ .

(*) - تاك : تعني مجموعة الفنانين العتاة ، ولها مدلولات منها القطعة واللعبة أو الاسلوب الشرس أو الرقص .

(1) - تورنتو ، توما شماني : الرسم أو الشخبطة على الحائط كائن تاريخي ، جريدة الاتحاد ، العدد ، العدد/ 62 / في 4/19 2008/ ، ص4 .

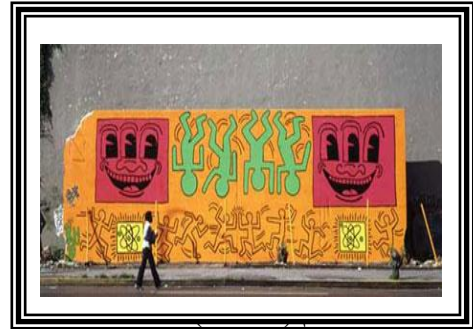
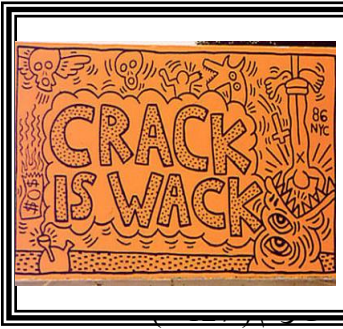
(**) - الهيبهوب : وهي رقصة أبتدعها الشباب الأفريقي الأمريكي في الثمانينيات رغم أنهم على غير اتفاق مع حركة الهيبهوب معتمدين رقصات (الراب) و (الفلك) وأصوات الشارع المستتلة من الميلوديا والأيقاع المستعار من التسجيلات السابقة ، وهي مزيجة بتقاليد وملابس ورقصات ممزوجة بالموسيقى وكلها أنفعالات ما يجري في المجتمع.

(2) - تورنتو ، توما شماني : الرسم أو الشخبطة على الحائط كائن تاريخي ، المصدر السابق نفسه ، ص4 .

(3) - Genson, H,w,History of art , vol.II.Newyork, pientice , Hill ince.and,Harry N , Abrams , Ine , publishers , 1991 .p85 .

(4) - تورنتو ، توما شماني : الرسم أو الشخبطة على الحائط كائن تاريخي ، المصدر السابق نفسه ، ص4 .

سعى الفن الكرافتي الى أن يكون فن اعلان ، فأتخذ أماكن عديدة بارزة وفي مكان ملحوظ ، فالجدران العامة والابواب والقطارات والباصات والشوارع ، كانت أختياراته لعرض أعماله الأعتراضية والدعائية والأستهلاكية والتزينية ، بطرقه وآلياته الخاصة. بيد أن الحركة شكلت بعدئذ موجة من التقدم الثقافي الحديث ، وبعض هؤلاء المشخبطين سموا أنفسهم بـ (الجماجم أو القبائل المتوحشة) كما في الاشكال (86، 87، 88) ، حيث بدأت حركاتهم تثير أهتمام الصحافة والمجتمع حيث ابتدعت أبتكارات وابداعات جديدة ، باستخدام أصباغ الأحذية في مهامهم كما بدأوا يستخدمون (الستينسل) الذي يحمل نقوشاً وكتابة مثقبة على لوحة من المعدن ويمكن به إعادة الرسم على السطوح الى ما لانهاية . وانتشرت هذه الطريقة في أمريكا في رسوم المعارضات السياسية والعرقية⁽¹⁾ . كما في الاشكال (126-127-128-129) .



كيث هارنج ، الرجوع الى الاصل ، 1982 كيث هارنج ، Crack is Wack ، 1986 مارك وايلر ، الجماجم



بالإضافة الى محاكاة مفردات الحياة الشعبية ، واستخلاص تجاربها ، كانت باعنا الى نوع من التوحيد في خصوصية التداخل الجمالي والوظيفي ، بحثاً عن تحليل هذه الظاهرة التي أشرت حقيقة الموقف المنبعث من عمومية تمتد بها الأشياء والمفردات التفصيلية ، نحو صور للوجود من خلال المرئي للبيئة ، بأعتبارها تشكل وسائل بث لمظاهر الأشكال والصور التي تحاكي بنى نصية مفتوحة⁽²⁾ .

ومن الاتجاهات الأخرى التي سلكها الفن الكرافتي في الثمانينيات هو أجتذابه تجار البضائع الأستهلاكية وشبكات الأنترنت وظهرت دكاكين الكرافتي ، فغزت (أغطية الرأس و القمصان والمجلات) . وفي التسعينيات غدت الخربشة فناً سياسياً أكثر فعالية . وفي هذه الحركة دخل مناهضو الرأسمالية في هذا الفن وسموا بـ (خاطفي الفضاء) وأختلف مناهضو الرأسمالية بعد أن أسموا حركتهم بـ (التعبيرية المجردة) ثم أقتسم بعضهم لحمل رسالة اليسار المتطرف وآخرون التزموا طريق اليمين المتطرف فأصبحوا أقرب الى أعمال وكالات الأعلانات . في هذه الحركة الواسعة ظهرت تعابير كثيرة تحدد الحركة كـ (فن الشوارع) و (فنانون الشارع) و (مضاد الكرافتي) و (ونظرية الشباك المكسور) و (الحروف البالونية) . أنها تكتيك هجومي تمثلت به المجتمعات الحرة المتحركة الى أمام⁽³⁾ .

(1) - الفن الكرافتي - الرسم على الجدار ، موقع انترنت سابق :

<http://www.Maxforums.net/showthread.php>

(2) - علوان ، محمد علي : جمالية التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 ، ص 174 .

(3) - الفن الكرافتي - الرسم على الجدار ، موقع انترنت سابق : <http://www.Maxforums.net/showthread.php>

يتضح للباحث أن الفن الكرافيتي قد أستخدم نفس المدخل الذي شرعت به الدادائية في أتصافها بالعبيثية وأعتراضها على السائد والتقليدي ، في أستخدمها لنوع خربشات ، أخذ حافزه من التأثير البيئي السائد لتسجيل أعتراضات بمفردات صناعية متحركة (القطارات) وثابتة (قبعات) ودعائية (أستهلاك) ، ليمثل أنعكاساً للتطور الصناعي ووسائل الاتصال المتعددة ، لتعبر عن بيئة معاصرة تحاكي الواقع بصيحة أعتراضية جديدة ، قاصدة شد المتلقي عن طريق مخالفتها التقليدي بكل ماهو غريب لجميع الجوانب ، الفنية منها وغير الفنية (السياسية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، ...) لتحقق كل منها غايته النهائية .

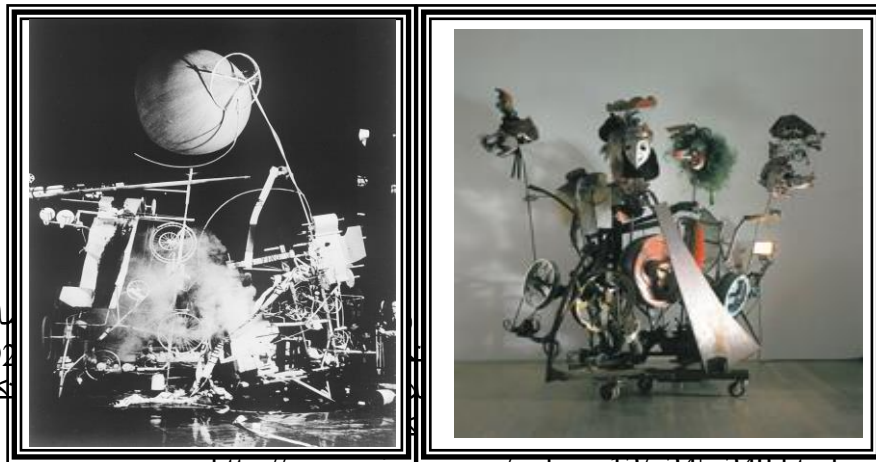
الفن الحركي : Kinetic Art

ارتبط الفن الحركي بمجال النحت الحركي خاصة (la sculpture cyriétique) الذي يحتوي على أجزاء متحركة مطعمة بمحركات ، تشتغل بالهواء أو بطريقة يدوية . ويعود أصل الفن الحركي الى عجلة الدراجة " لمارسيل دوشامب " (M.Duchamp) التي يتم دورانها بحركة بسيطة باليد. بالإضافة الى اعمال (الكسندر كالدرا Alexander Calder) (*) (1898 - 1976 م) . اما الاعمال التي تعتبر الأكثر فرجة هي الالات الغربية (جين تانغلي Jean Tinguely) (1925 - 1991 م) . ويعتبر (نيكولا شوفر Shoffner N.) من اهم المنظرين لهذا الفن (1).

ظهر النحت الحركي في عام (1950 م) وما بعدها وقد أصبح أكثر شمولية عندما شرع (الكسندر كالدرا) بنتاجاته التي تتصف بالحركة الانتقالية والتغير المستمر من ناحية أستخدمه وسائل الاتصال الحديثة التي تقدم بها (كالدرا) ليحرز المقدمة في نمط النحت الحركي ، وقد أتخذ من نظريته (الحركة الانتقالية) بادئة أولى لأعماله لتصبح بعدئذ جزءاً لا يتجزأ من أعماله ، ليلعب النحت الحركي من خلالها الذروة في منتصف الستينيات الى منتصف السبعينيات (2) .

أتجه الفن الحركي نحو نمطين من التعبير تربط بينهما منهجية واحدة ، هما البنية المبرمجة والصورة المتبدلة حركياً . ليضع القيم الجمالية في منطقة فاصلة عن المنطقة التقليدية ، باستخدام آلية اشتغال بتقنيات وأساليب مختلفة . أن الحركة تتم أما عن طريق تيارات الهواء أو بواسطة محركات الحركة . كما عند (كالدرا) (3) . . كما في الشكل (130 - 131 - 132 - 133 - 134)

أما (جورج ريكي George Ricky) الذي أشار الى أن رغم ضعف الحركة التي يبدئها العمل الفني الا انها تعطي الإحساس بمرور نسمة عذبة من الهواء بكل ما تعنيه الكلمة من معاني مبطنة ومرئية ذهنيًا . وقد كان مبتغاه هو نحت (متحرك بلا رتوش) حسب تعبيره . مبني على مبادئ علمية من الذبذبة والاهتزاز والدوران والتأرجح والغوص الى الأعماق . ويمثل كالدرا وريكي أسياد النحت الحركي (4) .



سابقين 1916 -
1920 سافر الى
لكار التجريدي . وفي

(*) - الكسندر كالدرا
1919 . درس الهندسة
باريس والتقى ميرو
1932 عمل اول عمل
(1) - موقع انترنت : <http://www.mzwa.com/volume12/p245-248.html> .

(2) - Ashton , Dor . Modren American sculpture , Harry N . Inc, Newyork , 1976 , p60

(3) - د . صالح ، محمد : الفن الحركي ، موقع انترنت : <http://www.woodthatwork>

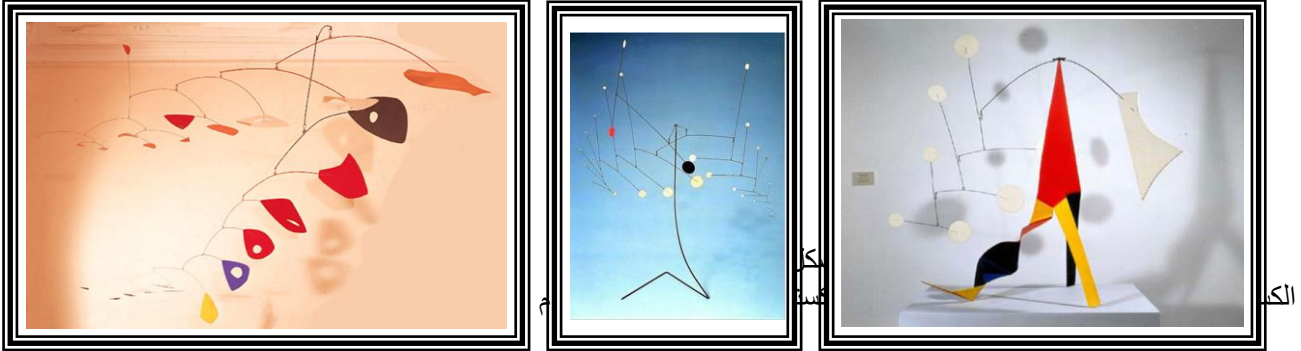
(4) - د . البوصالح ، ثامر : نشأة الفن الحركي ، الكويت . موقع انترنت : <http://www.youtube.com>

شكل رقم (130)

جين تانكلي ، L'Avant Garde

شكل رقم (131)

جين تانكلي، ولاء الى نيويورك ، 1960



ويرى الباحث ان النحت الحركي يجول بما هو صناعي مستخدماً الطرق والآليات التكنولوجية في تجهيز العمل الفني وتكوين تمظهر لتعبير بيئي حركي يسيطر مباشرة أو عن طريق الحركة الطبيعية (الهواء) ، ليوازي البيئة الخارجية المعاصرة التي يتفاعل معها الفنان ليعبر عن اعماله الثلاثية الابعاد عن السلعة والاعلان والدعاية عن كل ماهو مستهلك عن طريق خلق افكار فنية ذات طبيعة جمالية تنافس بطريقة تكوينها كل ماهو جديد من الافكار يحمل الغرابة وشدة الانتباه وسرعة الاقتناء .

النحت التجميعي :

ان التطور التكنولوجي والصناعي للمجتمع الغربي كان له الأثر الكبير في إحداث التحولات التي طرأت على مسيرة النحت في الولايات المتحدة وأوروبا بعد الحرب العالمية الثانية خاصة ، في استخدام مواد صناعية غير مألوفة ، من المهمش والخردة ومواد من تجميع حديد وألمنيوم الخردة لتأخذ انجازات الفنان النحتية صورة من أكوام نحتية مهمشة تم تجميعها بشكل عشوائي .

لقد بدأ التحول أو الانقلاب الذي أحدثه استخدام المادة في النحت المعاصر، مع استخدام الأشكال الجاهزة. الذي جاء مع أعمال (مارسيل دوشامب) في (1913 و 1917 م) وسميت الحقبة التي أنتجت فيها الأعمال النحتية بهذه المعالجة بعصر التجميع (Assemblage)... وفيه تحرر النحات من الخامات التقليدية . حيث استخدم طرقات وأساليب جديدة في استخدام مخلفات الصناعة لصياغة قوالب فنية تميزت بالإبداع والتجديد . إن مذهب (دوشامب) بوعيه المتميز ، ونزوعه إلى الشك والروح الاستقلالية المتحررة، أصبح بعد حقبة من الزمن أمراً مسلماً به لدى شرائح واسعة من جمهور الفن المعاصر⁽¹⁾.

استخدام نحائو التجميع المواد المختلفة بخبرة حرفية ومعالجات تقنية لتطويعها قبل إدخالها كعنصر متحد ومنسجم مع المواد الأخرى في المنحوتة...ولهذا فإنهم أحياناً ينجزون بعض الأعمال بمساعدة ورشة فنية. لتطويع مخلفات البيئة الصناعية في أعمال نحتية تعبر عن طبيعة المجتمع الغربي المعاصر . وقد ارتبط هذا النوع من النحت بالابتكارات الساخرة، كما في أعمال (روشنبرغ) الذي اكتشف يوماً إن غطاء سريره يصلح أن يكون عملاً فنياً، فرسم على سطحه العلوي بألوان كثيفة وترك نصفه الأسفل كما هو كجزء من العمل الفني⁽²⁾. فهو الذي يقوم بتجميع الأجزاء ليضعها في شكل واحد وهيأة جديدة...أما مارسيل دوشامب الذي كان قد جلب قطعة فنية لصديقه من باريس-كانت عبارة عن زجاجة معبأة بهواء باريس⁽³⁾.

تحول التعبير البيئي في عصر التجميع من مهارة حرفية للفنان في استخدام المواد التقليدية، ومعرفة لخواصها ومعالجاتها، إلى استخدام أي شيء يمكن أن يحقق ذاتية وخلق جديد، ويعطي تعبيراً عن صيغة مبتكرة في استخدام المستهلك والمستعمل من النفايات والمواد اليومية في نحت تجميعي ساخر يعتمد فيه الفنان في

(1) - Kuenzli, Rudolf E. . . MARCEL DUCHAMP ARTIST OF THE CENTURY .Colombia University Press .1989. P 82.

(2) - Robert Rauschenberg. <http://images.google.com/imgres?imgurl=http://>

(3) - Kuenzli, Rudolf, E. MARCEL DUCHAMP ARTIST OF THE CENTURY.p93.Op .eit.

تصميم الشكل بصورة عبثية وعشوائية لخلق اواصر جديدة بين الاجزاء المجمععة⁽¹⁾...وقد منح النحات نفسه حرية كاملة في استخدام المواد. حيث استخدم الخردة والأدوات المستهلكة لإنتاج أشكال غريبة وتكوينات لامعقولة مثلت تجربة جديدة ، كونها كانت بداية حقيقية لفن نحت جديد حقق طابعاً ثقافياً متميزاً للبيئة الغربية ، وذلك بالتطلع الكبير نحو التغيير⁽²⁾. ويضيف (مان ري) لابد من وجود فرق بين تشخيص الإنسان للأشياء كونها مألوفة له في حياته الاعتيادية، وبين الاعتبار الجديدة التي جعلت منها عملاً فنياً⁽³⁾. وبهذا أصبح النحت التجميعي يعبر عن لغة صناعية احتوت المجتمع بثقافة جديدة تمخض عنها نتاج لتعبير بيئي معاصر .

إن الموضوع لم يعد هو الهدف الأساس في انجاز العمل النحتي، فيمكن للنحات أن يستخدم مجموعة من المواد المختلفة- المادية تحديداً - والتي لم يكن لها معنى قبل استخدامها، أو إنها كانت تستخدم لأغراض وظيفية، والنحات يسبغ عليها قيمة مغايرة بآلية وأسلوب خاص ليضع نتاجه في مسار اشتغالات فن ما بعد الحداثة ، بمسميه الإبداعي الدال عليه، والمعبر عنه في لحظة معينة وظرف معين . إن اللحظة أو الزمن في عصر التجميع هي قيمة لها أثر كبير في تحول التعبير البيئي في العمل الفني الى سلعة استهلاكية.

عمل نحاتو التجميع بأسلوب غلبت عليه التأثيرات السريالية والدادائية، والتي تميزت بالجرأة الفنية الساخرة التي لاقت جمهوراً واسعاً...وقد استمر هذا النوع من النحت إلى يومنا هذا، وكان له فنانيه ومشجعيه، وله حضوره في المعارض الفنية.

ومن نحاتي التجميع (جون شامبرلين John Chamberlain) الذي عرف باستخدامه لمواد الخردة من الحديد وغيره. وفي أعماله تحول نحو ترابط وتناسق فني أكبر. فهو استخدم بصورة عشوائية بقايا السيارات المسحوقة مستغلاً خاصية اللون والتركيب العامة للشكل، ثم تحول إلى استخدام الأسطح التالفة والتي ليس لها بريق... وكانت منحوتات شامبرلين مستوحاة من بيئته، حيث أكوام النفايات للسيارات القديمة. ثم انتقل بعد ذلك إلى رقائق الألمنيوم المغلون بعد إجراء بعض المعالجات عليها، وذلك باستخدام مادة البولي يورثين والبلاستيك الشفاف، لإضفاء رقة على صلابة المعدن. كما في الشكل (135-136-137) .



جون شامبرلين 200

كذلك (لويز نيفلسون Louise Nevelson) (1899-1988) التي استخدمت صناديق وأقفاص متصلة بعضها ببعض ، وكذلك الأعمدة والأبراج، أجزاء السلالم، قطع الكراسي، حاويات النفايات، مسامير، أخشاب مصبوغة...لعمل منحوتات عبارة عن جدران كان لها وقع كبير، حيث أعطت احتمالية لإمكانية التوسع

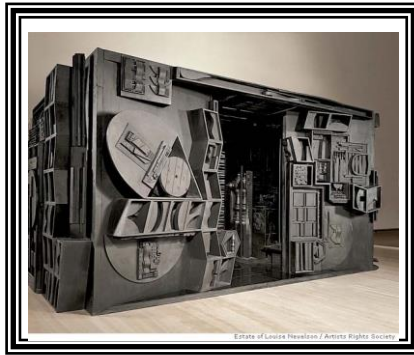
(1) - <http://en.wikipedia.org/wiki/Assemblage>

(2) - Marcel Duchamp & Man Ray. MARCEL DUCHAMP/MAN RAY: 50 YEARS OF ALCHEMY. Colombia University Press. p143 .

(3) - Ibid. p 150.

في أعمال التجميع. وقد امتلكت تأثيراً قوياً على المشاهد وامتلكت فضاءات رحبة خاصة بها⁽¹⁾. كما في الشكل رقم (138-139).

يتضح من ذلك ان التعبير البيئي في نحت التجميع انما يعبر عن صياغات فنية جديدة جاءت اثر تحول بيئي يحمل اعادة القيمة لمواد مبتذلة بتشكيلات فنية جديدة واستخدامات اليات وتقنيات مغايرة للمألوف . أما بروس كونز، فقام بتجميع المعادن السوداء، واستخدم معها الشمع الأسود على شكل كرات. مثلت منحوتاته أيضاً صوراً ومشاهد عنيفة للكوارث التي يمكن أن تحل بالبشرية... وكان ويستمرمان أحد المبدعين في النحت التجميعي، وقد ابتعد عن الموضوعات التقليدية، ليتحول إلى الأشكال الشعبية والتي تلاقي رواجاً لدى الجمهور. ونزد على ذلك بأن هنالك الكثير ممن عملوا بهذا الاتجاه، أمثال مارك دي سوفيرو، جان تانكلي، رينشارد ستانكفيتش.



شكل
لويس نيفلسون



ويرى الباحث إن التعبير البيئي إنما يشكل في صياغة النحت التجميعي تحولا حاسما باستخدام المواد المنبوذة والمهمشة في التعبير عن طبيعة المجتمع الغربي وثقافته الجديدة، من خلال اخضاع الفن لمنطق التفكير والتلصيق والتوليف في نتاجات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري:

- ا لتعبير الإنساني هو اقرب عناصر العمل الفني إلى نفوسنا (يخاطبنا بلغة حسية مباشرة) .
- يظهر التعبير عندما تتحدد عمليتا التحول إحداها على المادة الخارجية والأخرى على الجانب الاستبطاني فيها.
- عد (كاسيرر) أن كل عمل فني أو حركة يقوم بها الإنسان هي في حد ذاتها عمل فني .
- يعد اللعب الحر تعبيراً عن التطور الإنساني على حد قول (فرويل) : " عندما نطلق الحرية للفنان ليعبر عن نفسه والعالم المحيط به بغير ضغط أو إكراه.
- يتم التعبير بثلاث مراحل : التلقي من خارج البيئة ، تصنيع ما يتلقاه الفنان في داخله ، ثم تقديم مرحلة الإبانة النهائية .
- عدم أيمان النظرية الاحتمالية التوافقية بالحمية المطلقة أو الإمكانية المطلقة وإنما تؤمن بدور الإنسان والبيئة في تأثير كل منهما على الآخر بشكل متغير .
- " أعتبر أن كل فن هو لغة تعبير وأن اختيار جنس الفن أيضاً هو وسيلة من وسائل التعبير " على حد قول (أوسوالد شبنجلر).
- أن التعبير لا ينشأ من التجربة الماضية وإنما هو عملية تنظيم العالم بصورة خاصة على حد نظرية (سانتيانا)

(1) - Wilson, Laurie. LOUISE NEVELSON (iconography and sources). Essay. Garland Pub. New York. 1981.

- أن التعبير هو تحويل أو تغيير في بناء المادة . أي أن بناء العمل الفني يتم بامتزاج الصورة بالمادة وإتحاد المبنى بالمعنى .
- الانتقال والتحول نابع من ضرورة التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .
- يرى (صموئيل الكسندر) أن الانفعال ليس المصدر الوحيد للمعنى في الفن ، فذات الفنان لا تغرق في الحالة الانفعالية ، بل أنها تعمل مستفيدة من كل خبرة .
- يتم إيصال مفهوم التعبير البيئي من خلال تغيير طبيعة الخامات وتداخلها في بناء العمل الفني .
- القبيح أحد مفردات التعبير البيئي وليس مجرد نتوء أو خروج عن القيمة الجمالية .
- تمثيل البعد الفردي (الذات) في توظيف البيئة وأعتداده الخاص حسب تعبير (عمانوئيل كانت) .
- الإغلاء من شعار الجمالية الحديثة والانفتاح على المشهد المعاصر، في رسم البيئة الخارجية (المدينة والريف) .
- الارتباط بروحية العصر لخلق موازنة مع عالم متغير . واقتتران ذلك بأعمال التعبير المعاصر .
- انما يتضح من نظرية " سانتينا " أن (التعبير) لا ينشأ من التجربة الماضية ... فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الحاضرة .
- تستند الانطبعية على النظريات العلمية في بناء نمط الصورة والإفادة من طروحات الفيزياء وكيمياء اللون .
- الخروج على القواعد في استلهم الحقيقة الماثلة بعيني الرأس من قبل الانطباعيين .
- الاستهانة بالأسلوب التقليدي في التصوير بالانتقال المفاجئ وغير التدريجي في تجسيم الأشكال من قبل الانطباعيين .
- التعبير من قبل الانطباعيين عن النظرة (الهيريقلطية) إلى العالم التي يعبر فيها عن الشعور بواقع مثير دينامي دائم التغير .
- إتباع الأسلوب الهندسي الحجمي في إدراك لون الروى الاعماقية من قبل التكعيبيين .
- إدراك الفنان للانظام كقاعدة لكل نظام للاحتفاظ بالذوق الفني ضد النظام والترتيب الزائل على حد قول (أوغست رينوار) .
- الابتكار الاصطلاحي في وضع اللون خارج القوانين البصرية دون التقيد بالعالم المرئي من قبل التعبيري (فنسنت فانكوخ) .
- مغايرة (كوكان) الانطباعيين باعتماد الملاحظة والتجربة دون الخضوع إلى نظرية معينة .
- استخدام التأثيرين التسطيح في التقاط العابر والخاطف الذي يترأى للعين بلمحة .
- اتسام الصورة التعبيرية بالخشونة والانزياح للحصول على تعبير أوقع في النفوس .
- تصعيد التعبيريين من قوة التعبير عن الإحساس الداخلي أكثر مما تفرضه الرؤية البصرية .
- الاعتناق بعنف من طغيان الظواهر والانتقاط الجوهرى والدلالة الخالدة عند التعبير البيئي للأشياء من قبل الفنان (أدوارد مونش) .
- استحالة التعبير عند الفنانين الوحشيين إلى وسيلة اتصال بالآخر في نقل الأفكار من خلال رؤية محددة للعالم .
- دمج الفنانين التعبيريين الداخل بالواقع الخارجي .
- تحطيم المعنى من أجل الشكل الحامل له من قبل التكعيبيين .
- تجزئة التكعيبيين عناصر التعبير للكشف عن الشكل الهندسي الذي يكمن وراء المظهر الخارجي .
- التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تعد عوامل أساسية ضاغطة في التعبير البيئي .
- إعادة بناء الشكل بموجب قوانين الخيال والوهم واختراق بنية المكان وتجزئته حسب موقف (ريد) .
- التحويل على الرؤية الحسية في المعالجات الفنية لكل من براك وبيكاسو .
- استخدام الدادائيين العناصر الجاهزة (الجاهزية) والأشكال الحية في كسر الصورة الإيهامية التقليدية .
- اعتماد التكعيبيين الجانب البنيوي في التحليل والتركيب أو الهدم والبناء لجمع زمكاني متعدد في عمل تصويري واحد .
- خرق النتاجات المتعارف عليها والمسلم بها ونسف القيم الموروثة من قبل الدادائيين .
- رسخ الدادائيون من المستهلك ونفايات الأشياء كنتاجات فنية جديدة .

- السخرية من العقل والتخلص من سلطته والهزء بالمنطق والسخرية من العصر الآلي والاستخفاف بفن التصوير وإنكار كل تمييز فيما بين الفن وبين ما يعتبر عادة تقيضاً له .
- إتباع الأساليب اللاموضوعية وغير المشخصة (الكاريكاتورية) في اعتماد المفاجئة الغريبة والصدفة غير المتوقعة واللامعنى في الإنتاج الفني عند الدادائيين .
- إحلال الفوضى والعدمية محل القيم التهذيبية والجمالية بأعلان عبثية العقل في نتائج الدادائيين
- الاعتقاد بالقيمة الخلاقة بالمصادفة واللاعقلانية بنسف فكرة الفن بذاته من قبل الفنان الدادائي.
- اعتماد الدادائيين في خلق الهزة والارتباك للذهني .
- اعتماد الدادائيين ما هو صاحب بصم الأذان مرافقاً للعمل الفني .
- الحط من القيم الثابتة : الوطن ، الدين ، الأخلاق ، الشرف من قبل الدادائيين على حد قول (تريستان تزارا) .
- عقلة اللاشعور واستخدام آلية : الحلم ، الجنون ، وحالات الهلوسة في العمل الفني بحسب اكتشاف (فرويد) .
- تحويل السرياليين مفردات الواقع بعلاقات تتسم بالمسوخ والتغريب .
- استلاب السرياليين المعنى من التقليدي واعتماد المجازية بنزع المؤلف واستبداله بمظاهر غير محددة .
- التشيؤ بأقصى درجاته في استخدام الآلات الصناعية والميكانيكية عند (دالي) بقوله : " الآلات محكوم عليها بالكسر والصدأ والعقول الميكانيكية مثل التلفزيون تقتل خيال وروح الإنسان " .
- تشييد رؤى السريالية على مبدأ الحرية على حد قول (بريتون) : " لا يزال كل ما يثير حماسي هي كلمة حرية لوحدها " .
- تأسيس المعرفة الحقة بالتخلي عن كل الأفكار الموروثة لعدم توافر الوضوح والتمايز .
- الأخذ بمبدأ النسبية وعدم التسليم بمعيار مطلق حسب رؤية (ديكارت) .
- إعطاء (ديكارت) الأولوية للإنسان وللذات الإنسانية والإعلاء من شأن الفردية .
- تحفيز السيطرة التكنولوجية وسيطرة العقل الادائي والتشيؤ وتعاضم البيروقراطية التي جعلت العقل يندمج مع السلطة بما يمثل أداة لخدمة رأس المال .
- تخلي الحداثة عن قوة العقل النقدية .
- توحيد تيارات ما بعد الحداثة حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة وهذا ما يتضح لدى ، ميشيل فوكو ، جاك دريدا ، جيل دولوز ، ريتشارد رورتي .
- تدوين التعبير السلعي بعيداً عن الروح الإنسانية فيما تفقد المعرفة مهمتها النقدية وتصبح مجرد وظيفة أثر الظروف الموضوعية التي حققت نجاح التوسع الرأسمالي .
- العدمية كنزعة في الوجود تعني أن أعلى القيم تفقد كل القيم وأن اللاشيء هو كل شيء .
- تصفية الحسابات مع المقدس والديوي ، مع الدولة ، الله ، الأخلاق ، وحضور الإنسان الأعلى المتفوق واردة القوة وموت الإله على حد قول (شتينر) .
- اعتبار التاريخ سلسلة من الانحرافات للذات الإنسانية والتبشير بحلول العدمية من قبل (شتينر)
- بتهأوي الفلسفة القديمة أمام ضربات التجديد والحداثة أخذت الفلسفة طابع الترابط مع المحيط الذي يحيط بها من بيئة ومجتمع وظروف اقتصادية .
- ولادة ما بعد الحداثة من أزمة مفهوم الحقيقة وأجهزة التقدم التكنولوجي والعلمي قدم وعياً يتمشى مع تعبير ما بعد الحداثة في غموضه وتناقضه .
- اعتماد فلسفة الوجودية المادية الانقطاع عن الميتافيزيقيا وكل ما تشمله من أديان وروحانيات يصبح فيها الكون رؤية فردية ولا يبقى معايير لبني البشر بل يصبح كل إنسان معيار لنفسه وله الحرية الكاملة .
- تغيير القيم بتغيير الظروف المكانية والزمانية .
- أيمان الفلسفة الوضعية لدى (كانط) بأيمان البنيوية بالظاهرة كبنية منعزلة عن أسبابها وعللها وعما يحيط بها .
- مقولة موت الإنسان مرتبطة بالتطور الصناعي والعلمي والتكنولوجي في الحضارة الغربية إضافة إلى تأثير الرأسمالية .
- تعدد القراءات وإزاحة المعاني والمراجع الثابتة ضرباً من التحرر الجنسي الفنتازي .
- إهتمام نظرية التلقي بالمشاركة الفعالة في النص الذي ألفه القارئ .

- شهدت البوهاوس أمتزاج الفنون التشكيلية مع الفنون التطبيقية لإبداع منجزات جديدة تدخل حياة العصر اليومية .
- تحول الأهداف الفنية إلى أهداف وظيفية ذات روح فنية عند البوهاوس .
- تقدير المواد الطبيعية والتكنولوجية المتوفرة واستيعاب الإمكانيات الهائلة التي توفرها لإطلاق خيال الفنان على حد قول (هولزل) .
- إلغاء (غروبيوس) فكرة النموذج الأصلي والطرارز بقوله : " لا بد أن نقطع كل صلة مع الماضي حتى يتسنى لنا تصور عمارة تنسجم مع عصر التقنيات " .
- توظيف التكعيبية المواد الهامشية المبتذلة ، واستخدام العفوية والمصادفة والحركة التلقائية وتوظيفها في العمل الفني .
- توحيد المتلقي عالمياً وخلق فن يتصاهر عبر المحيط الهادي ليوائم الاستعمال الغربي تقنياً وروحياً على حد تعبير (مارك توبي) .
- ربط الصناعة والتكنولوجيا ومخلفاتها بالفن بتعبير جديد باستخدام مواد البيئة الصناعية ليصور الفنان التعبيري التجريدي (رادا) تهميشه لكل ما هو تقليدي وإظهار كل ما تعكسه البيئة على التعبير .
- المهمش والمبتذل الذي لا يصلح لشيء هي المواد الأكثر انتشاراً في خامات فن ما بعد الحداثة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

إن الحقبة الزمنية التي غطّاها البحث تتضمن حركات وتيارات فنية متنوّعة ، أفرزت كمّاً هائلاً من النتاجات الفنية التي لايمكن حصرها تحديدا كون الظاهرة تشتغل مع الاتجاهات الفنية المعاصرة ذات التشظيات الفنية الكبيرة وقد أطلع الباحث على أكبر قدر من مُصوِّرات للأعمال الفنية (رسماً ونحتاً) في الكتب والمجلات الفنية المُتخصصة ، ومنظومة المعلومات الدولية (الانترنت) . والإفادة منها بما يُعطي أهداف البحث .

ثانياً : عينة البحث :

لأجل فرز عينة البحث ، قام الباحث بوضع تصنيف مُحدد لتيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، موضوعه وفق تسلسل وزمن ظهورها ، إذ تمّ اختيار العينة قصدياً (بما يُظهر ، بجلاء أكثر ، الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي ،في هذه العينة التي تمثّل نتاجات ما بعد الحداثة) ، وقد بلغ عدد الأعمال الفنية (15) عينة موزّعة على تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، بما يُعطي هدفاً للبحث الحالي ، طبقاً والتصنيف الآتي.

ت	تيارات فنون ما بعد الحداثة	أسم العينة	الفنان
1	التعبيرية التجريدية	تركيب	البرتوبوري
2	الفن الشعبي (البوب ارت) pop art	أ- مارلين مونرو ب- مالذي يجعل بيوت اليوم مختلفة جداً وجذابة جداً؟	أندي وارهول ريتشارد هاملتون
3	الفن البصري op Art	السكينتين المزدوجة	بيتر ستاين
4	الفن الضوئي	بلا عنوان	دان فلافن
5	الفن الحركي	القديس نيكي دي	جين تانكلي
6	حركة الفلوكسس	الطبع الازرق	أيف كلاين
7	السوبريالية	منظر شارع باريس	ريتشارد استس

ت	تيارات فنون ما بعد الحداثة	أسم العينة	الفنان
8	فن الحد الأدنى	بلا عنوان	دونالد جود
9	الفن المفاهيمي	أ- فن الأرض ب- فن الجسد ج- الفن لغة	روبرت سيمتسون دنيس أونهايم جوزيف كوسوث
10	الفن الكرافيتي	مقالة صورية	كيث بيرز
11	نحت الخردة	من غير عنوان	جون شامبرلين

ليوناردو درو	بدون عنوان	نحت التجميع	12
--------------	------------	-------------	----

وقد اعتمد الباحث على اختيار عينتين للفن الشعبي ، لثرائها بالأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً أكثر من غيرها من نتاجات تيارات أخرى ، وما تبقى أقتصر على عينة واحدة لكل تيار لتشمل بذلك العينات اغلب تيارات فن ما بعد الحداثة .

ثالثاً : أداة البحث(*)

من أجل تحقيق أهداف البحث ، اعتمد الباحث على المؤشرات المفاهيمية والجمالية التي انتهى إليها الإطار النظري ، وتوظيف ما أمكن توظيفه منها في استمارة ملاحظة كمحكات توظف اشتغالاتها بأسلوب تحليل المحتوى . ولعرض صياغة الأداة بشكلها الأولي ، اعتمد الباحث على ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات بصيغة فئات رئيسية ، تُشكل الجانبين المفاهيمي والجمالي ، ومن ثمّ توحيد الفئات المتشابهة واستبعاد الفئات التي لا تخدم أهداف البحث ، ومن ثمّ تمت صياغة هذه الفئات لتكون واضحة وقصيرة ومُعَوِّدة ، إذ أصبح عدد الفقرات الرئيسية (37) فقرة ، والتي تمثل محكات أبعاد مفاهيمياً وجمالياً في فنون ما بعد الحداثة ، وقد اعتمد الباحث على الصدق الظاهري للفئات، بوصفها المظهر العام للأداة من حيث وضوحها ودقّتها ومدى اشتغالاتها ، وفي ضوء ذلك ، تم عرض الأداة بصيغتها الأولية (ملحق 1) على عدد من الخبراء (**) في مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية للتأكد من مدى وضوح وملئمة هذه الفئات ، ومن خلال ذلك توصّل الباحث إلى صيغة نهائية للأداة ، بعد إجراء التعديلات الآتية :

تعديل الفقرة رقم (2) (التعبير البيئي يمتاز بالتحول من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة) الى (التحول من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة) لعدم وضوحها وإبهامها في توضيح مفهومها ، أما بالنسبة للفقرة رقم (13) (الفضائحية الجنسية من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة) تم حذفها ؛ لأنها تتداخل مع الفقرة رقم (19) (الجاذبية الجنسية من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة) ، وتُعطي المعنى ذاته ، في حين أن الفقرة رقم (17) (. التعبير البيئي عديم الضرورة لأرتباطه بالوظيفة النفعية والدعائية والاستهلاكية) تم تعديلها لمناقضتها بعض فقرات الاداة لتصبح (التعبير البيئي يرتبط بالوظيفة النفعية والاستهلاكية) ، بالإضافة الى حذف الفقرة رقم (18) (خفة الظل من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة) لاستكمال معناه في الفقرة رقم (33) (التهكمية من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة ، فيما كانت الفقرة رقم (26) تتشابه مع الفقرة رقم (19 - 13) لذلك تم حذفها ايضاً من الاداة ، كذلك

(*)- سوف يعتمد الباحث اللون الغامق للعبارات والمحاور المثبتة في أداة البحث عند تحليل عينات بحثه .

(**) - أسماء السادة الخبراء :

1. أ. د . مكي عمران راجي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل =
2. أ. د . عارف وحيد أبراهيم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
3. أ. د . عبد الهادي محمد علي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
4. أ. د . حامد عباس مخيف / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
5. أ. د . كاظم نوير / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
6. أ. م . د . عباس نوري الفتلاوي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
7. أ. م . د . علي مهدي ماجد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
8. أ. م . د . صفا لطفي عبد الامير / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
9. أ. م . د . محمد علي علوان / كلية الفنون الجميلة
10. أ. م . د . باسم العسماوي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
11. أ. م . د . كامل عبد الحسين / كلية الفنون الجميلة

تم حذف الفقرة رقم (28) (اللامألوف من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة) كونها مكررة بصورة أخرى لتعطي معنى مقارب للفقرة رقم (21) ، وكانت الفقرة رقم (27) (تعدد القراءات من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة) تعطي معنى مماثل ومقارب للفقرة رقم (8) (التعبير البيئي يبتعد عن الخصوصية في الذاتية لدى الآخر (ينفتح على الآخر) لذلك تم حذف الفقرة رقم (27) . وبذا أمست الأداة بصيغتها النهائية مهيأة لغرض تحليل عينة البحث ، ينظر (ملحق 2) .

رابعاً : منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث ، من خلال تعرف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي ، والكشف عن هذه الأبعاد وآليات اشتغالها في حركات فن ما بعد الحداثة . من خلال ظهورها على مستوى منظومة العلاقات البنائية والتقنية والمضامينية (تُنظر أداة البحث بصيغتها النهائية) ملحق رقم (2) .

خامساً : الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة

بعد استلام أداة البحث من قبل السادة الخبراء . تم تكميل الفقرات ومعالجتها بالنسبة المئوية بعد إجراء التعديلات التي تم ذكرها وكانت نسبة الثبات تتجاوز 86.36 % وهي نسبة عالية في مثل هذه البحوث الوصفية . ينظر ملحق رقم (5)

ملاحظة : استخدم الباحث معادلة كوبر لحساب نسبة الاتفاق بين الخبراء

حيث ان :

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100\%$$

Pa : نسبة الاتفاق

Ag : عدد مرات الاتفاق

Dg : عدد مرات عدم الاتفاق

خامساً : تحليل العينة

التعبيرية التجريدية

عينة رقم (1)



اسم الفنان : البرتو بوري

اسم العمل : تركيب

تاريخ الإنتاج : 1957

المادة : حديد ، خيش

القياس : 114 × 83 سم

العائدية : مجموعة خاصة - ميلانو

يظهر عمل (بوري) عبارة عن صفائح معدنية مستطيلة الشكل ذات سمك خفيف مثقبة بأشكال عشوائية غير منتظمة، تلوح في افقها علامات لمسامير لحام تستدير العمل بمجمله بما فيه دواخله ،بالإضافة إلى تمثل العمل بخلفية من قماش الخيش الذي يمتاز بالقوة والمتانة ومقامة الظروف الطبيعية ،ليشكل العمل بتمظهره خطاباً بصرياً من خطابات فن ما بعد الحداثة .

إن الشروع في قراءة هذا المنجز يقودنا بالضرورة الى مفاهيم الإزاحة وخروج النص نحو **المالآلوف** وهي واحدة من أهم مقولات ما بعد الحداثة ، لما شغلته عجلة التطور الصناعي من حضور سافر في عرض مفردات عمل الفنان (بوري) من خلال ما تحتويه البيئة كثقافة شائعة في تعامل المواطن الغربي ، حيث أمست المادة المستخدمة تمثل صورة لعجلة التطور الصناعي في عرض مفاهيم البيئة المعاصرة فنياً ، بمفردات بيئية صناعية شاع استخدامها في أوساط المجتمع ما بعد الحداثي في مسيرته للتحويلات الصناعية والتقنية وإفرازات الحروب كعناصر ضاغطة في البيئة المعاصرة للمجتمع الغربي.

إن **تغريب** الصورة التقليدية للعمل الفني أسلوباً وتقنية يعد سمة واضحة في عمل الفنان من خلال أشتغاله مع خامات تواكب البيئة المعاصرة ويتجاوز بها الفنان الأطر التقليدية في عرض مفردات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة . من خلال جعل بنية هذا المنجز منفصلة **من كل ما هو مالآلوف** من محددات للعمل الفني ليسجل التعبير البيئي في عمل (بوري) **قراءة تبتعد عن الخصوصية في الذائقية الجمالية لدى الآخر) تنفتح على الآخر** ، بمسميات كان للبيئة الغربية المتمثلة في فن ما بعد الحداثة سبباً كبيراً في تمظهرها كإحدى سمات التعبير البيئي .

إن الاختراق الحاصل لمفردات التعبير البيئي قد يقرأ على أساس إشارة **تهكمية** لاختراق المألوف في الفكر الفني ولحسر أنماط التفعيل الجمالي نحو قراءة جمالية جديدة للواقع الفني ، لما يشكله من ارتكاز على طروحات فن ما بعد الحداثة الممثلة بـ (**التفكيك والتهميش والتشظي**) في التعبير البيئي من حيث توظيفها وإدخالها في دائرة الفعل الجمالي في فن ما بعد الحداثة .

ومن الجدير بالذكر ان (بوري) قد عرض في عمله لما تأثر به في الحروب وما تركته عليه من آثار أعماله من خلال استخدام بيئة تطابق بتقنياتها صور الحرب من الدمار الشامل والحروق في توظيف مادة الخيش كمفردة من مفردات الحرب (البيئة) التي كان يوظفها (بوري) من أقمشة الخيام وحقائب الخيش العسكرية

بوصفها تقنيات توظف في السطح التصويري فضلاً عن المعادن التي تعد من آليات الحرب، لما لها من واقع صريح في التعبير عن بيئة الحرب ، في إضفاء جمالية بأسلوب ذات تقنية ومعالجات على مفردات البيئة نفسها ، في طرح نتاجه الفني الما بعد حدثاتي **والإنفتاح على الآخر في عرض نتاجه** .

وبهذا يظهر التعبير البيئي في نتاج الفنان ينطلق من **لا قيمة للمألوف** ، **وتهميش المركز** وجعل المتلقي هو القيمة العليا في استلام مفاهيم بيئية منحتها مفردات ذات واقع بيئي بغية إحداث **الصدمة والدهشة في تشغيل اللامعقول** كمقولة من مقولات فن ما بعد الحداثة .

لقد عمد الفنان على إيصال فكرة العمل بإشتغالات آلت إلى **حضور صناعي** قد أخذ مساحة واسعة في تمثل الأبعاد الجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ، متمثلة بطريقة اشتغال مادة المعدن وطريقة تثبيتها (لحام) ليشكل التداخل الصناعي حضوراً سافراً في فن ما بعد الحداثة ، لما شغلته البيئة الغربية من **تطور تكنولوجي** على جميع الأصعدة والاتجاهات .

إضافة الى إن الفنان استخدم حديد **الخردة** في صياغة أشكال التعبير البيئي عن بيئة الحرب بأسلوب قد منحه **علامة فارقة** تميزه في سرد ذائقيته الفنية طبقاً وإشتغالات تتناسب والبيئة الممثلة للحرب ، بدلاً من استخدام المواد التقليدية ، حيث عامل السطح باللحام والتقيب الذي يعتمد على آلية **جاهزة** في إظهار مفاهيم العمل .. ولهذا تميزت أعماله بالارتجالية (الفردانية) والتلقائية .

إن ما أبداه (بوري) في تركيب عمله واستخدام تقنيته ، تحولاً كاملاً على مستوى المنحى التقني حيث كانت الجرأة والاندفاع في توظيف توليف فني يشتغل مع الخامات والمواد **المهملة (فهي أي شيء أو لاشيء فهي من التافه والمنبوذ ومن سقط المتاع والنفايات)** ، كسمة من سمات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة .

إهتم الفنان بالأشكال الهندسية المستوحاة من ماهو عضوي (جسم الإنسان) وكان يركز عليها أكثر من التجريد الهندسي وقد أراد أن يعطي أو يصيغ حياة جديدة لأشكاله البنائية وذلك بإعطاء إحياء للأشكال العضوية من خلال **تفكيك** وأشتغال استراتيجيات التأويل لدى المتلقي باعتبارها سمة من سمات التلقي الجديد للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة .

يتضح من عمل (بوري) ان الالوان كانت تعتمد على لون نوعية المعدن نفسه وما يتمثل به من شكل وملمس وعلى الآثار التي تتركها إشتغالات التقنية على السطح التصويري بفعل تعرض العمل الى الحرارة العالية من خلال عمل نقاط اللحام وما يؤول اليه من تأثير في إعطاء لون اضافي الى العمل بشكل عفوي وغير مقصود ،ليوازي الفنان قطعة المعدن (الشظية) في عملية إختراقها أي جسم معدني أو إنساني في الحرب . محاولة منه لخلق مقارنة بيئية لتعبير بيئي معاصر بين بيئة الحرب والتقنية المستخدمة في توظيف التعبير البيئي طبقاً واشتغالاته المعاصرة التي تعتمد على المتلقي في استقبال الابعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي.

كان **التجميع** والمزاوجة بين المواد (الخيش والمعدن) هي الأخرى تمثل تمظهر لملامح التعبير البيئي الجديد ، من خلال استخدام اشطرة المعدن بالقص أو الصفائح المعدنية ثم يقوم بلحمها وتركيبها على خلفية من قماش الخيش الذي أخذ بوري في استخدامه ليشغل مساحات واسعة في العديد من أعماله ذات المعالجات الهندسية (تكعيبية) في إظهار صورتها .

يظهر عمل(بوري) بنقاط اللحام البارزة على شكل مسامير لتساهم في إعطاء حضور للفنان في العمل ، كذلك استخدام الاقواس والثنيات والضربات بالآلة التي يأخذ الشكل وضعه النهائي بعد معالجته من خلالها . لتأخذ الاشكال قوتها من خاصية المعدن والتعبيرات التجريدية من اللحام ، كما التزمت بخط المعاصرة مطلقة الحرية للتقنيات الحديثة ، متحدية النحت التقليدي ، بالإضافة الى ان العمل يثير الاحساس بالعصر **الصناعي** الذي زامنته .

كانت اشكال التمظهر الخارجي على سطح عمل (بوري) بمثابة الجراح في الابداع الفني ، انه يرفق مع العمل قصاصات من المعادن لتشكل استعارات لتمزق اللحم ونزيف الدم في وسط الحروب . أنه اثر يتركه وقع المواد المحروقة في جسم الإنسان ، لتمثيل الجروح الفنية على سطح العمل بمثابة جندي ، بما يتعرض له من تشويهات وجراح .

يذكرنا العمل في شكل الرسم التكعيبي والخيال السريالي في فن التصوير ،لعرض المعاناة باستعارات فنية خاصة من بيئة الحرب ، او الوحشية العدائية للانسانية في الحروب الطاحنة ، من خلال عرضه المعدن المستخدم لنفس التشويه والحرق الذي يتعرض له الجسم الانساني في الحروب ، حيث قام بتعريض المواد من أكسدة وتآكل ورماد لخلق ارضية تتمظهر عليها آلية التعبير البيئي تشكلياً ، وبالتالي مزج جميع المواد لتمثل أجواء بيئة الحرب بمعالجات تقنية معاصرة.

وفي إحياء آخر نستلهمه في العمل هو التذكير بويلات الصناعة والتكنولوجيا وأثرها في أحداث الدمار الشامل للبشرية من خلال عرضه الفني الجمالي في التعبير عن نتائج بيئة الحرب ، ليعرض تعليقاً حاداً على الجانب الحديث من الصناعة المتطورة ، حيث عرّض (بوري) المعادن إلى نفس التشويه من هدم في الجسم . وفي إحياء آخر هو خلق حساسية لرحمة الإنسان من تقنيات الحضارة المستخدمة في الحروب وما تؤول اليه من التهام للبشر من خلال استعارة للمعاناة بصورة جمالية.

وبهذا أخذت المواد الظاهرة في العمل قيمتها من خلال تعرضها إلى النار، الأمر الذي جعل من تآكل القطع هو إيصال مفاهيم عن بيئة خاصة بتعبير بيئي مجازي .

وفي إشارة أخرى يعبر العمل عن تقدم التقنية الحديثة في الأعمال المعاصرة من خلال استخدام نوع المادة ،حيث جعل الفنان مادة الخيش كخلفية سائدة تعبر عن فن تم ازاحته في التمثيل البيئي وتقدم ما هو معاصر من المعدن في مواكبة المعاصرة في التعبير البيئي في فنون ما بعد الحداثة ، لتتضح بذلك صورة الإنزياح لما هو سائد في الحداثة واحتواء الفن لأساليب وخامات توازي البيئة بكل تحولاتها وتمثلاتها .

الفن الشعبي (pop Art) عينة رقم : (2)



اسم الفن

اسم العمل : مارلين ديپتخ Diptych

تاريخ الإنتاج : 1962

المادة : زيت، أكريليك، ومينا شاشة حريرية (سلكسكرين) على الجناص

القياس :

العائدية : معرض التيت، لندن.

يتمثل امامنا عمل للفنان (اندي وارهول) لشخصية امريكية مشهورة كمثلة اغراء تتمظهر على سطح مستوي ينقسم الى شطرين أيمن وايسر يحمل كل شطر (25) صورة بورتريت لـ (مارلين مونرو) . يتصف الجانب الايسر بصورة بورتريت ملونة على خلفية برتقالية متدرجة من الفاتح الى الغامق يظهر فيها الوجه بلون وردي والشعر بلون اصفر وربطة الشعر بلون ازرق مع تمثل الظل من جهة واحدة لجميع الصور الملونة . ومن الجهة اليسرى تتمثل باللون الحيادي لنفس الصورة باللون الاسود والابيض مع تمثل الظل من جهة واحدة لجميع الصور الحيادية .

ان المزاج الذي افرزته صراعات الغرب على مركزية الفن والذي عاش فيه الفنان (اندي وارهول) بأعتباره متحركاً على خلفية بدأت تُصعد في حقيقتها أسماء وتسقط أسماء ، اذ ترافق هذا النوع من المزاج بالمواقف الاستعراضية والاستفزازية للمثقف الامريكي وهو يعيد بناء تفسيراته وفق فنون الطباعة والتغليف ومعرفة عالم التسويق والاستهلاك حيث تمكن (وارهول) ان يحقق صلة حقيقية ما بين الحاجة الى فن معبر عن المرحلة والفكر النظري الجديد الذي كان محط اهتمام النقد والذي لا يبتعد عن مجالات الذكاء التسويقي للأفكار واعادة صياغتها عبر منتجات تجسيد ازمة للانسان ، تشكل هذه السمة احدى سمات التعبير البيئي ، هذا الفن المعاصر ما بعد الحداثي ، فضلاً عن ازمة الفن المهدهد بالتفكيك وايقاف حيويته التقليدية في الخروج من الاطار البنيوي الذي لم تطل اقامته بسبب عدم استطاعته تقديم النموذج العام المطلوب والتي تعد سمة اخرى من سمات التعبير البيئي لفنون هذه المرحلة . كانت فكرة الستينيات فكرة حاسمة في تجربة (اندي وارهول) والتي استطاع فيها ان يحقق مكانة لتوجهاته في رسم الشخصيات ومنها شخصية (مارلين مونرو) (الفيس بريسلي) (روبرت روشينبرج) (اليزابيت تايلور) ليحطم (وارهول) بذلك الاشكال والرموز والاساليب الفنية السائدة للتأكيد على رموز من نمط جماهيري جديد في غرب الستينيات الامريكي متمثلة بالمشاهير ، التي استخدمها (وارهول) في العديد من بورتريهاته ورسومه للشخصيات ، هي أصلاً صور فوتوغرافية ، استخدمت في ملصقات الدعاية بوصفها تمثل معلماً لحقيقة التعبيرات البيئية لفنون العصر في المجتمع الغربي ، وكانت مارلين مونرو في ذروة شهرتها عام (1962) فاستخدم وارهول هذه الصورة كنوع من المناورة في السوق التجاري - الفني ، أذ طبعها بنسخ عديدة ، متكررة وكبيرة ، ونشرها على نطاق واسع للتأثير على الجماهير وقتذاك ، مستعملاً فيها تقنيته الجديدة ، فاللوحة تتكون من قماشيتين مزدوجتين استخدم عليها ستة ألوان : الاحمر الوردي للوجه ، الاصفر للشعر والفيروزي - وهو لون ازرق مخضر - لظل العين ، والاحمر للشفقتين ، والابيض للأسنان ، اما الخلفية فاستخدم فيها اللون البرتقالي . وضعها متاخمة لبعضها فطبق فيها طريقة الرسم المتكرر (الاستينسيل) وذلك بوضع صحيفة رقيقة من المعدن او الورق المقوى او الشمع ، مخرقة لكل جزء من اجزاء هذه الصورة ، وبعد ان صفت الالوان الستة على سطح الصورة قام بتمشيط الالوان بالفرشاة ، او (المدحاة) (*) حيث يسحبها بعد وضع اللون بطريقة عفوية كي تجعل المصادفة تلعب دورها ، بتماسك بعض تفاصيل أخرى غير مرئية تحت سطح اللون .

اما الالوان الصارخة في الجانب الايسر من اللوحة تحيي وتذكر بشخصية جماهيرية مشهورة في ذلك الزمن ، وفي الجانب الايمن استخدم فيه الابيض والاسود فقط ليمنح الصورة احياءً بأن صاحبها غائبة (موت مارلين مونرو المأساوي : الانتحار كما أشيع) . هذه الصورة تتبخر وتتغير وتزول لذا أفرط وارهول في تجميل بشرة (مارلين) وشعرها في الجزء الايسر من اللوحة ، لدرجة انها تشبه النقوش الزخرفية لتقابل الجزء الايمن حيث وجه (مارلين) معتم وكثيب بقصد اظهار مغاير من شيء آخر (ازالة الحياة والموت) .

(*) - المدحاة : وهي ذراع مطاط تشبه الزعفة، تستخدم في الطباعة الحريرية حيث يتم سحبها بعد وضع اللون بطريقة عفوية .

يتمثل عمل (اندي وار هول) بسطح مستو مجرد من المنظور والبعد الايهامي في عمل صورة (بورترت) لفنانة مشهورة تسمى (مارلين مونرو) تحتل نصيباً شعبياً من الشهرة والصيت الذائع بأعبارها ممثلة أغراء في السينما الأمريكية ومعروفة على مستوى الشارع الأمريكي بشهرتها الكبيرة

لقد أصبحت الشخصيات المشهورة من المواضيع التي جسد فيها (وار هول) اعماله الفنية على هيئة اعلان تجاري ، اعتماداً على الالتقاط الآلي الميكانيكي لآلة (الكاميرا كوداك) في التعامل مع مخرجات تعمل معها التقنية الحديثة كأبداعات فنية صناعية تشارك الفن صورته الجديدة لما تبديه من تفرد في الانتاج وتهيئة القاعدة للتوسع في الطباعة من خلال (جهاز الطباعة الحرارية) الاكثرتنة لما تحمله من خصوصية وعلامة فارقة لأعمال (اندي وار هول) متمثلة بالشاشة الحرارية (السلكرين) .

وتأكيد عنصر **المصادفة بمعنى اللادقة** وبشغفه بالالوان الصارخة والفسفورية التي يستخدمها في الاعلانات التجارية وفي اغلب لوحاته مدعمة بصور المشاهير أمثال (مارلين مونرو) في طرح طبيعة انتاجها الجديد الذي شكل بحد ذاته تحولا في في طبيعة التعبير البيئي وفق آليات اشتغال استخدمت بتصرف في توظيف اعمال شعبية تم طرحها ضمن اطار تجاري عن طريق الدعاية والاعلان بتوزيع سطحه المستوي بشكل آلي ليتسع الى (50) صورة مكررة تمثل هيئة بورترت بنفس القياس والحجم واللون لكي تكون قابلة للتبادل . ففي هذه الحالة لا يفكر احد بأن لوحته هي الافضل أو الاسوء ، وبالتالي اذا كانت احداها هي اللوحة الممتازة فجميعها تتسم بالميزة نفسها بالرغم من اختلاف المواضيع المرسومة ، لان الناس دائماً يريدون اللوحة نفسها بما تتمثل به من ابعاد متعددة بما هو تجاري ودعائي تبلور في اعماله الاخرى التي اخذت نفس الطابع للمواد الاستهلاكية لـ (علب كامبل للشوربة combell soap cons) وصناديق البريللو لغرض الترويج لها ، فضلاً عن استخدام الاعلان عن دروس الرقص دعائياً بطبعها على شيت مناسب لها ليعبر بهزليته واشيائه الاستهلاكية عن **السخرية** والتشكيك في طبيعة الدوافع السياسية والاقتصادية في زمنه لذا فهو يعيق نمو المدعين في الثقافة والفن في الزمن الحاضر . كانت مواضيع اندي وار هول قد سجلت تحولاً من التقليدي الى **التكنولوجي** في الاعمال الفنية باستخدام تقنية آلية اخذت تضم في مخرجاتها صور المشهورين في المجتمع الأمريكي ليأخذ وار هول بذلك مهنة خاصة يجسد فيها الفنان ما هو **شعبي ودعائي** يفصح عن تعبير بيئي واقعي متزامناً مع ما هو جار يومياً أو متغير ومتحول بشكل مستمر ليضع في الازهان أنه بإمكان أي شخص يمكن ان يكون مشهوراً في زمن قياسي (15) خمس عشرة دقيقة، على حد قول (وار هول) . ليمتلك من الشعبية ما يضاها الشخص المشهور من خلال ملصق الدعاية والاعلان ، بالتعامل مع فكرة الشهرة التي ارتدت ثوب الشعبية لتبث روح سحرية انشغل بها (وار هول) طوال حياته لما جاء به من عملية تسليط الضوء على اي شخص دعائياً ليضعه في صفوف المشهورين ليجعل المثير والمحفز الى جانب الشعبي في اعمال (وار هول) هو الجانب **النفعي** الذي يتسم **بالسرعة** في الاخراج ليتلاءم مع طبيعة البيئة الرأسمالية التي تحتضن فنون ما بعد الحداثة في امريكا تاركة انطباع لدى المتلقي بتوجيه الفن حول افكار تتسم **بالنفعية** في كل خطوة جديدة لتجاري البيئة من خلال تعبيرات المجتمع الأمريكي في التعامل مع مفردات البيئة بأطر معاصرة ومتزامنة مع خطاب اليومي باستخدام تقنيات فنية سريعة في التنفيذ والنشر والدعاية والانتشار وسهولة ابدال او تغيير الملصق ومجارات **الحدث الشعبي** في الشارع الأمريكي بكل ما هو جديد وعرضه بتمثلات ذاتية **تبتعد عن التقليدي** الذي يركز على مركز او قاعدة في اسقاط الذات الفنية على الشاشة الحرارية لاجراج ملصقات **تجارية** تتلبس بالطابع الفني رداءً لها من خلال تمثل شخصيات العرض المشهورة شعبياً كدعامة اساسية في ترسيخ طور العمل الجديد الذي اصبح أماكن عرضه الساحات العامة وواجهات المحال التجارية ليعلن الملصق عن نفسه وتفضيله على غيره للأقتناء الواسع بنفس الشكل والجودة والحجم لكل من يقتني العمل ، خاصة ان عمل (وار هول) لـ (مارلين مونرو) يضع انطباعاً في الذهن لدى المتلقي باستعادة الصورة ذهنياً لممثلة الاغراء الأمريكية لتسجل في التعامل مع الذاكرة أثارة صورة **الاغراء الجنسي** لتضع تصوراً في وقفة المتلقي امام العمل عن طبيعة الاثارة ومحاكاة الغريزة وافراز صورة **الاغراء** في المخيلة دافعاً بذلك (وار هول) المتلقي لاقتناء العمل كأحدى وسائله التجارية . لتتحول عملية الملصق المثيرة الى قاعدة تجارية تحاول عن طريق الدعاية ان تتخطى طرق الاقتناع الضعيفة في عملية الاقتناء والشهرة للمنتج المعلن عنه وتخطي ما هو سلبي في الابتعاد عنه . ليصبح الوقع الشعبي في التعبير عن البيئة بمفرداتها الواقعية اليومية عن طريق الشخصيات المشهورة (فنانين ، مجرمين ، راقصين ، سلع استهلاكية) هي الاساس الذي يتمثل له المتلقي .

ليعبر عن قناعاته بالتحول ومساييرة الواقع في تلقيه عن طريق مؤثرات عدة كان للواقع الصناعي والطريقة الآلية الأثر الكبير في طريقة استخراج العمل الفني في عرض صور التعبير البيئي باليات وادوات وخامات غايرت القديم وسايرت الجديد بواقعه التكنولوجي وطرحه التجاري بعيداً عن جميع القيم المقدسة والمُحَدّة ليضع في ذهن المتلقي الواقع اليومي الذي ركز عليه (وارهول) في اسلوبه الفني على إزالة الفوارق بين الفن التشكيلي والفنون التجارية لإنتاج لوحات وملصقات بكميات كبيرة تروج لسلع ومنتجات تجارية وافلام سينمائية استخدمتها المحلات التجارية والكتب الساخرة والحملات الإعلامية وفترينات المحال التجارية ليضع لملصقه مكانة تحتل السبق الأول على غيره بعرضه فنياً في المجال المطلوب وفي الصورة المرسومة له في تحقيق الغرض التجاري . وفي النهاية ادى اشتغال (وارهول) برسم المشاهير الى انه طبقاً ومقولته السابقة ، أصبح فناناً مشهوراً بل وواحد من اهم فناني ما يعرف بالفن الشعبي حاملاً مبدأ إن أكثر ما يبهز الفنون هو مقدار النجاح في التجارة ، وان تكون جزءاً من السوق الذي يتداول الاشياء .

الفن الشعبي (pop Art) عينة رقم : (3)



اسم الفنان : ريتشارد
اسم العمل : فقط ما هو
تاريخ الإنتاج : 1956
المادة : كولاغ
القياس : $10\frac{1}{4} \times 9\frac{1}{4}$ انش

العائدية : متحف Kunststhal Tubingen - المانيا

في عام 1956 قام احد اعضاء مجموعة فن البوب البريطاني (ريتشارد هاملتون) بصنع كولاغ تصويري صغير يحمل أسم (فقط مالذي يجعل بيوت اليوم مختلفة جداً وجذابة جداً ؟) . العمل الذي مثل توجهات العديد من مواقف فناني البوب البريطانيين ، والذي عرض فيه (هاملتون) : أحدى أعمال (فانكوخ)

،صورة عريس وعروسة لإمرأة يابانية، امرأة جالسة على أريكة ، رجل يحمل بيده حلوى أطفال (مصاصة بحجم كبير) تحمل كلمة بوب (pop) ، غذاء ، صحف ، سينما ، تلفزيون ، مجلات هزلية ساخرة ، وخلفية تمثل بطاقة بريدية داخل غرفة فندق أفتراضية بسيطة في أسبانيا .

أن مفردات هذا الخطاب البصري مفردات تتصل مع بيئة العالم المعاصر في المجتمع الغربي أذ تحمل هذه المفردات دلالات القوة والموضة والدعاية والسوق التجارية والشهرة والتعامل اليومي مع طبيعة البيئة المعاصرة .

بعض فناني البوب (POP) قد مزجوا بين صور الاعلام الجماهيري مع الصور الحركية في ايجاد مواضيعهم الفنية ، والبعض الآخر رجع الى استخدام صور الاعلانات مع تقنيات الفن التجاري ، وبعضهم استخدم الملامح البارزة او الفكرة الرئيسة كي يضعوا سؤالاً حول طبيعة الرموز الصوتية والبصرية .

ففي بداية ستينيات القرن الماضي كان فنانون البوب يمثلون قوة مهمة في انكلترا ، نيويورك ، كلفورنيا ، اوربا ،وبخاصة في فرنسا وايطاليا . وقد ترتب نجاح فناني البوب بصورة كبيرة على أستخدامهم صور سهلة التمييز وذائعة الصيت (الشهرة) مغلفة بأطر تحمل في طياتها طابع الإثارة الجنسية ورمزية التجارة وثقافة الاستهلاك في المجتمعات الغربية . وقد تقصى فن البوب في لندن الادوار والمعاني للرموز من الثقافة الجماهيرية ووسائل الاعلانات .

لقد ضمت آلية أستغلال (هاملتون) جانب الاستعارة الفنية في اختيار اشكاله ليعتمد مؤثرات جاهزة يتم تغير محتواها تقنياً حسب تفاعل الفنان في افراز طبيعة انتاجه وتمثيل اختياره ومشاعره رقمياً الامر الذي أفضى عن بيئة تنوب عن حرفية الفنان في توظيف مخرجاته الداخلية واطهارها بصورة معاصرة تتلاءم وطبيعة التلقي الذي يحمل صيغة الجاهزية والتكنولوجية بما يمثل اليومي والتجاري والدعائي والزائل الذي يقف بالضد من التاريخي والتقليدي .

ان الطريقة التي تمثل بها عمل (هاملتون) انما تعبر عن اهتمامه في تشكيل الاعلانات لمعالجة المواقف البيئية التي تحمل بطياتها عبثية (دوشامب) بافكارها الدعائية والتجارية في محاولة منه (هاملتون) لمزج عناصر الفن الشعبي والفنون الراقية وكلاهما يعود الى العالم المتكامل للاتصال البصري فيما يتعلق في صنع البوسترات (الملصقات) والكاتلوجات (الدليل) لتعبر عن تركيبات بيئية مملوءة بصور من سينما هوليوود والخيال العلمي والاعلام الجماهيري وصورة طبق الاصل لاحدى اعمال (فانكوخ) لكي تمثل الخط الشائع للعمل الفني .

ان الخيال الداخلي في فن (هاملتون) التصويري انما يعكس القيم بالنسبة للمستهلكين الحديثين من خلال اختيار اشكال ومواضيع عمله التي اقتطعت من مجلات ذات ورق صقيل لإعادة بناء الصور الموجودة الى صور جديدة بالكامل لينسحب على أثره في هذه الآلية في توظيف اللوحات التعبيرية والكتب الهزلية وشعارات السيارات وتحويلها الى لوحات على الحيطان او على السلع الاستهلاكية بغية الاعلان عن طبيعة المنتج لخلق رواج تجاري في عملية التسويق، غير انما يتحدث به عمل (هاملتون) هو فقدانه الحوار والترابط بينما هو تاريخي وشائع ليتحدث عمله بلغة فك الترابط (التفكيك) عن ماهو تقليدي ومعاصر ليفصح عن الاختلاف الواضح في التعبير عن البيئة التي تمثلت بالآلية صناعية في تعبيرها الفني والحديث في عرض الاختلاف بينهما . أن الفن الشعبي قد عرض محتويات فنه بما يحتوي نسبة أكبر جماهيرياً لتعبر عن قيم المجتمع البريطاني الذي يظهر دلالات بيئية في تعبيره البيئي الشعبي . فقد تمثل عمل (هاملتون) بما هو شعبي ، زائل ، عدم الضرورة، خفة الظل ،الجاذبية الجنسية ، الانبهار ، بالاضافة الى انه قليل الكلفة وبأنتاج وفير ، وفتي ، ويؤلف تجارة كبيرة. وقد قدر لفناني البوب ان يعملوا على تقديس هذه الخصائص في الستينيات.

لقد مثل (هاملتون) صورة الزوج مثل كبير الخدم تحت الطلب وصورة المرأة التي أخذت رمز المنطقة المتجبرة في العائلة التي استخدمها بصورة مأكرة لاطهار الواقعية بتعليق اجتماعي مأكرة . يتخلله التمثيل العاري (الاثارة الجنسية) الذي يعبر عن لغة قوية سادت في المجتمع الغربي تعبر عن الانقطاع السائد وتمثل اللغة الثقافية الجديدة بكل ماتحمله البيئة من تغيير .

كان (هاملتون) الفنان الاول الذي استخدم التقنية الحديثة (الحاسوب) في ادخال الصورة الرقمية بتقنية تمكنه من قطع اجزاء عديدة من أي شكل وأدخالها على أي شكل آخر بحيث تحمل من الدقة والصفاء العالي بما يجعلها تتلاشى على سطح أي صورة أخرى ، الامر الذي استخدمه (هاملتون) في توليف وتركيب أخراج رقمي للبيئة المعاصرة بما تتمثله من أستحداثات تكنولوجية ، تأخذ الصناعة المتقدمة منها جانباً كبيراً في

عملية توظيف ابعاد البيئة الغربية بآلياتها وتمظهراتها التي تحمل لغة العصر الشعبية ، والدعائية ، والاستهلاكية والتي تعد موضة العصر وثقافة اليومي الزائل والمتغير باستمرار في رصد الشهرة بكل ابعادها وتوظيفها في خدمة السوق التجارية .

أن طروحات الصناعة الحديثة بتقنياتها الواسعة ، أنتجت عدداً وادوات تتداخل في مجالات الفن الرقمي التشكيلي الذي كان يأخذ نصيباً وافراً في مقاطعة المؤلف باستخدام الكمبيوتر (الحاسوب) في تشكيل العمل الفني عند (هاملتون)، وفق دراسات هندسية صناعية انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية لتشتغل بنتائجها بالضد من التقليدي السائد حديثاً . الامر الذي جعل (هاملتون) أن يستلهم خصوصية الذاتية وإفرازها بصور بيئية حاضرة في المجتمع الغربي .

بالإضافة الى ان (هاملتون) قد ركز بتقنيته على عرض صورة (الرجل التقني) (*) عن المحلي و اظهار قوة الحركة بتقنية رقمية تناسب لغة التعبير البيئي السائد وتغاير المحلية التقليدية من خلال الاجهزة الاكثر تقدماً في الانتاج الرقمي الحديث ، وأعتماده برامج لتشغيل ذات مخرجات ليزيرية (طابعات ملونة) في عملية الطباعة ليمثل عملية الانتشار السريع والزوال السريع بأعداد هائلة في توفير العمل تجارياً وتسويقه محلياً .

الفن البصري (op Art) عينة رقم (4)



اسم الفنان :
اسم العمل :
تاريخ الإنتاج
المادة : مواد
القياس :

العائدية : معرض النصل - أمريكا

يصور العمل خليط من أشكال بصرية متعددة يبرز فيها إلى الأمام شكل (سكينتين) بوضع مائل ومتوازي تستقر على شكل شجرة تمتد بوضع أفقي على ارض خضراء توحى الشجرة فيها بأشكال ذات تفاصيل

(*) - الرجل التقني : نسبة الى تقنية (الحاسوب) التي تمت معالجة الصورة من خلالها .

ممسوخة يعتليها من الجانب الأيسر طبيعة مخضرة بأزهار وردية ، ليشكل العمل بمجمله صورة فنية ما بعد حداثوية تأخذ وضعاً مائلاً في عرض مفرداتها الفنية .

لقد شهد العالم الغربي في نهاية الخمسينيات ظهور تيارات فنية جديدة مهدت لها ظروف التطور العلمي والتكنولوجي الذي ترجم بنتاجاته الفنية المعاصرة مفهوم فني جديد لعلاقة الإنسان (الفنان) مع البيئة، فكان الفن البصري هو أحد معطيات هذا التطور وردة فعل على فوضوية الـ(البوب آرت)، الذي أستمثر طبيعة الفطرة البصرية وأستعداداتها لعملية تلقي معطيات تتعامل بالآلة البصر بصورة أيهامية مظلة بفعل طبيعة تموضع المفردة البصرية والزمن المحسوب لأيصال صورة متحركة تبعث التماوج والايهام وامكانية أشغلاته مع ما هو **صناعي وتقني** ومعماري في الطرح اليومي الى أعماق لها وجود ، لتعبر عن نتاج جمالي بصري تلعب العين فيه بفعل ميكانيكية مستمرة الحركة على طول فترة تلقي المشاهد للعمل البصري الذي يعبر عن نتاج إحدى مكونات البيئة الإنسانية الداخلية التقنية في مجتمعات ما بعد الصناعة .

يبدو العمل بما يتشكل به من مفردات هو تجميع أشكال مختلفة توازي لغة الخطاب النحتي التجميعي الذي لا يأخذ بنظر الاعتبار أي ترابط أو علاقات فنية لأي جزء وعلاقته بالآخر في أظهار مضمون واحد للعمل الفني (**تفكيك**) ، أنما يشكل العمل روح ذات منحى ما بعد حداثوي بما يحمله من لغة جمالية تعبر عن استخدام مفردة بيئية صناعية (السكين) في تشكيل عمل جمالي بصري بأجزاء صناعية دقيقة وظفها الفنان كبديل يحمل لغة التعامل اليومي عن بصريات (بريجيت رايلي) التي تعتمد الجانب العلمي في أستثمار معطيات الأحاساس البصرية المظلة للعين في العمل البصري .

أن وضع السكنتين وما يظهر عليهما من أشكال تظهر على الجزء القاطع لهما أو المقابض، أنما يعبر عن حركة مستمرة للعين من خلال توظيف أجزائها الصناعية المتمثلة بالمسامير الدائرية النحاسية التي تحتوي على سطحها نقط صغيرة تأخذ مع شكل المقبض الذي يأخذ تموضعاً متموجاً في مكان أصابع اليد ليشكل مع سطح المقبض أستمرار لحركة العين بشكل تتابعي يأخذ تسلسلاً مخروطياً مستمراً يناظر رأس السكين في تمثله ليؤلف بتعدد عملية بصرية تنتقل فيها العين بآليتها وتفسيراتها الحركية لنتاج أيهامي يتمظهر على خامة واقعية (السكين) **بتوظيف صناعي** يعكس المنحى التعبيري البيئي في مجتمع ما بعد الصناعة أذ تتغير بنية البيئة الجمالية وتعبيراتها .

وفي عرض آخر يبدو فيه العمل يقترن بأشكال بصرية هندسية عمودية ودائرية (تنقيطية) ذات لون حيادي ينتهي بأربعة ثقب لكل شكل (سكين) ، فضلاً عن أن السكينة تمثل بمجملها شكل تكعيبي هندسي يحمل كل منهما أربعة ثقب تأخذ تموضعاً بالقرب من رأس قبضة السكين المدببة ،لتعبر السكين عن تداخل بني صناعية معها بأشتراك هذه الثقوب مع آلات أخرى يتم تعشيقها مع السكين في فتح علب من أنواع مختلفة وأحجام مختلفة طبقاً وقياس الثقب الموجود في السكين واستخدامه الخاص على قياس العلبة المراد فتحها بالتعشيق مع قاعدة السكين الرئيسية ليعبر الفنان (بيتر ستاين) بنتاجه البصري (السكين) ذات الخامة الصناعية عن جانبه العملي المتداخل مع **النفعي** في أبداء وظائف عديدة ومشتركة ، **ساخراً** من الصورة الميتافيزيقية أذ تشتغل مع ما هو تطبيقي (نفعي) له وجود حسي ملموس وتعامل آلي في عرض جمالية الأشكال في رداء متمثل لطروحات وتقنيات فن ما بعد الحداثة .

لقد عبر الفنان عن التعبير البيئي بصورة تتعالق مع فن الأرض والفن البصري والسوريالي ... ليعبر عن **تداخل البنى الفنية في تمثلاث تبعد عن كل ما هو تاريخي أو اسطوري** ، ليعتمد اشكال وتوليفات **تنفتح على الآخر** بخامات ومواد **جاهزة** (السكنتين) يتجاوز بها الفنان الأطر التقليدية في التعبير عن البيئة ليعبر بنتاجه عن سمات **التغريب والزوال والدعائي (التجاري)** وما يرتبط **بالوظيفة النفعية** بتداخل بنيوي معاصر وبتقنيات آلية وأستخدامات **جاهزة** .

لقد حملت السكين بأشكالها البصرية الصناعية هوية دعائية تعبر عن تفرد صناعة هذا النوع من السكين طبقاً والتمظهرات البصرية التي تظهر على السكنتين والتي هي نتاج ماكينة صناعية تحتكر أخراج هذا النوع من السكين ليعلن المنتج (الفنان) عن **علامة فارقة** يحملها منتج الفني معبراً بذلك عن توجهات دعائية تجارية نتاج ماكينة صناعية أخذت في وضع أشكال على المنتج لا يمكن أن تتمظهر الا بمعالجة نفس الماكينة التي أنتجت هذا النوع من السكين ، ليحافظ بذلك على نوع أنتاجه وخصوصية مخرجاته التي تزوجت بصناعاتها وخاماتها مع أشكال طبيعية لتعبر عن **الجانب الصناعي طبقاً وتعبيراته البيئية الجديدة** .

تعرض السكين الجانب الدعائي لمنتوج ذي استخدام يوحي بالاستمرارية بما يوفره في شكل وهئية قبضة (السكين) وبتوئاته البارزة التي صممت لتثبيت اليد على القبضة وعدم أنزلاقها على حافة السكين لما تمثله التوئات من تحديد لحركة اليد لحد نهاية القبضة، ليبين العمل في دعايته التجارية أن المنتج يحاول زرع ثقة عالية لدى المستهلك ببيان خصائص المفردة في تمييزها بتوفير الجانب الجمالي والفني في السوق التجارية، من خلال توفير جانب الأمان في الاستخدام اليومي.

يُعد تداخل البيئة الطبيعية مع الصناعية (تداخل البنى) من مسميات التعبير البيئي لفن ما بعد الحداثة، لما له من رؤية جمالية هجينة تأتي من خلال المغامرة (الأختلاف) كون السكين يصور الجانب الاستهلاكي والوظيفي (القطع)، فيما يعرض القسم الآخر من العمل الجانب التوليدي للحياة ليشكل العمل قيم خلافية تعبر عن نقبض لكل من الحياة والموت في عمل تجميعي جمالي معاصر يستند طبقاً وطروحاته المتمثلة بر (العدمية والتفكيكية)، لكل من (نيتشة) و (جاك دريدا).

ان الثقافة الشعبية والتي تعمقت في تأثيراتها على ذائقية المجتمع ما بعد الحداثوي قد فرضت على بنية العمل الفني وعلى الصعيد التقني خاصية استخدام خامات ذات نتاج صناعي، أو توظيف المهمش والمبتذل من مخلفات الحديد والخردة من خلال (السكينتين) بتشغيل البصري على سطحها، لكسر رتابة التكرار بتشغيل لغة الفن المعاصر في ظل بيئة تصنع بتمثالاتها (البصري) لأضافة حركة على صفة العمل الساكن.

أن البيئة التي أفرزت مفردات تكنولوجية قد أفرزت بعصاراتها الهاضمة معالجات تجريبية عبثية نتج عنها خليط مخالف للمألوف وغريب في طروحاته الجديدة. فهو يشكل أغتراباً للتمظهر التقليدي وما يعكسه من حوار وتعدد قراءات في عين المتلقي بطرق تطرح مفاهيم معاصرة في عقله لتداعب أنظمة الفطرة الإنسانية التي تتشكل بمثابة أنظمة رياضية وهندسية تحكم عقل الإنسان بوصفه أنظمة قبلية تطبع نظرته إلى الكون من حوله.

كان الفنان يعبر بمجمل عمله البصري (السكينتين) عن طبيعة التحولات في تشكيل صورة التعبير البيئي المعاصر بأزاحات: أنطباعية، تجريدية، صناعية، لينتهي بما هو بصري طبقاً وطروحاته فن ما بعد الحداثة وتعاملها مع المفردات البيئية التي تشغل بالتعبير الآلي في تمظهر المفردة بيئياً، لتوازي بأنقطاعها عن التاريخي (الماضي) والأسطوري والميتافيزيقي طبقاً وخط السير المعاصر (التكنولوجي)، حاملاً في طياته روح البيئة الحاضنة التي تقضي على مفرداتها جماليات الإعلان السلعي والشهرة التجارية، فهي خلق رواج يحمل هوية الشائع في التعبير البيئي للمثقف الغربي.

وفي مجال آخر يعرض العمل طبيعة التعامل التقني للصورة الجاهزة بمعالجات الصاق بجهاز (الحاسوب) ليأخذ من التقنية الرقمية صورة أخرى يضمها إلى آلية تنفيذ العمل وتمظهره الجديد في ظل نظام ثقافي غربي ما بعد حداثوي.

الفن الضوئي عينة رقم : (5)



اسم الفنان : دان فلافن
اسم العمل : بلا عنوان
تاريخ الإنتاج :
المادة : مصابيح كهربائية
القياس : 4 قدم للقطعة 1
العائدية : متحف لوس أنجيس لسعون

يظهر العمل بتركيب ضوئي مكون من 12 عشر عمود من (النيون) مختلف الألوان تأخذ واجهته الأمامية اللون الأصفر الذي يشغل مكانها الثلاثة الأولى القريبة إلى الأرض باتجاه أفقي من الأمام تعطيها ثلاثة قطع أخرى بلون وردي ويخالفها في الاتجاه ست قطع تظهر بشكل عمودي متجهة إلى الخلف باللون الأخضر

والأزرق بارتفاع أربعة قدم على حساب قياس القطعة الواحدة لجميع أجزاء العمل ليشكل باتحاده الافقي والعمودي شبكة تحتل إحدى زوايا مكان العرض ليضم العمل نفسه الى تصنيف نوع من الفن يدعى بـ (الفن الضوئي) .

عرف (دان فلافن) بفنه الضوئي من خلال أنابيبه الضوئية ، المادة الوحيدة التي تشكل المصدر الرئيس لفنه بالوانها المتعددة (الاصفر الذهبي ،الوردي المحمر ، أخضر ، بنفسجي ، ازرق) مستخدماً حجم نيون قياس اربعة قدم ، وفي أعمال اخرى قياسات مختلفة (6قدم ، 8 قدم) التي تمثل بمجموعها صلب اعمال (فلافن) الضوئية ،لتشكل نتاجاته طبيعة فلسفته الفنية في اختزال اعماله التي خالف بها تقليدية (دونالد جود) و (و كارل اندرية) التي تتميز بالجمود عنه بالمتعة والبهجة .

أستخدم (فلافن) مفردات محدودة في عمله قابلة للمناورة واعادة الترتيب بأشكال مختلفة لانهاية في التأثير والتغيير ، من خلال أستنزاف معطيات التعبير المتولد من الاشعاع اللوني لمجموع أعمدة (النيون) بكل تعبيراته وامتداداته المختلفة في تغيير شكل وشدة الإنارة التي تشد المتلقي وتبهره في خلق تعبير بيئي بألية أنتشار الضوء بعيداً عن التفكير بالعمل الفني .

ان المعالجة التقنية واللونية المغايرة للتقليدي والمسايرة للمعاصر قد أخذت بالتعامل مع اللون في طريقة المزج بشكل صناعي عن طريق تعدد الألوان في التشكيل الواحد وأتساع أنتشار اللون بمديات مختلفة دون أن يشكل تكويناً مادياً ، من خلال رمي اللون ككتلة من الضوء على الجدران البيضاء بابعاد يتحدد مداه على طول حجم الفلورسنت الواحد ليشكل تدرجات لونية في طبيعة امتداده بأطوال موجية متداخلة تلعب فيها ترددات اللون المختلفة الى اخراج الوان ثنائية بما يشبه (القوس قزح) ليضع المتلقي في متعة من الجمال والبهجة لغة له في مخاطبة الآخر .

لقد تمثل الفن الضوئي في تمظهراته لغة (اندي وارهول) في استخدام **الصناعي والشعبي** في العمل الضوئي من خلال التعامل الشائع مع خامة العمل (مصاييح الإنارة) **الصناعية** في منازل جميع الناس لتصبح مادة مشاعة في التعامل والاستخدام بجميع الوانه وأحجامه ليضمن (فلافن) قراءة العمل الفني لشياع مخرجاته الآلية المستخدمة لدى المجتمع وقراءة المفهوم بما يطابق الإطار الثقافي والبيئي للمجتمع .

يظهر في ترتيب الفنان للعمل أنه يتميز بالبساطة والفردية، في خطوطه العمودية والافقية المشبكة التي تحمل النمط المؤلف في الحياة المعاصرة لتشكل عنصراً أساسياً في الجمال الضوئي . كانت أستعمالات (فلافن) واندري وارهول في صياغة الافكار والتقنيات بأساليب فردية قد فسحت المجال للثقافة الجماعية بأختراق الفن العالي (التقليدي) واعتماد طروحات ومفاهيم **عدمية** تبتعد عن الموضوع لذاته وتلتصق **باللامعنى والمتغير والزائل والشعبي واللاتاريخي والصناعي**.

أن استحداث علم جمال اعلامي جديد يتعامل مع الضوئي بشكل واسع لم يتوقف على اعمال (فلافن) بل اخذ مديات وابعاد اكبر ليؤسس الى الشاشة الضوئية الالكترونية في كل مكان اليوم ليعبر الفن الضوئي عن **اليومي والاستهلاكي** ليأخذ من فنون الشاشة صورة تعبيرية جديدة تفصح عن تحول بيئي بثقافة جديدة معاصرة بدأت بالجنفاس وانتهت بالجمال الضوئي والهاتف الخلي وشاشات الفيديو على حيطان المتاحف بالإضافة الى انتشار تقنيات اكثر حداثة في التأثير والعرض متمثلة بالثقافة **الرقمية** التي جعلت شاشات الضوء مخرجات لأبصال المفاهيم والافكار المتغيرة واليومية ناقلة الحدث العالمي والمحلي تقنياً عن طريق الضوء . وهذا بعد ذاته يمنحنا تصوراً عن توظيف المعاصر من خلال التطور الصناعي والتقني وعلاقة ذلك بتحرر الفعاليات الجمالية كبنى بيئية جمالية جديدة تتوافق ومجتمع ما بعد الحداثة .

عمل (فلافن) ب مواد مصنعة تقنياً وطبقاً لمواصفات حددها الفنان والمتوفرة بسهولة ، ليستبدل الفنان التسلسلية والبساطة في ترتيب الشكل بدلاً من الانقسامات الداخلية في خلق التراكيب التقليدية في الفن . أستخدم (فلافن) المواد الضوئية المشعة والمتوفرة تجارياً ليعتمد عن أي تدرج لوني تقليدي يعتمد الخبرة والتجريب من الفنان ، ليأخذ من **الجاهزية** في أكتمال مواصفات المادة المستخدمة بالعمل الفني في خلق تعبير بيئي بمواصفات: **صناعية ، تجارية ، جاهزية ، زائلة ، معاصرة** .

أن خاصية أنطلاق الضوء الذي يهرب من حاويته الزجاجية ، ونفاذ اللون ليتخلل جسم المصدر لينبعث في الفضاء المحيط خالفاً بيئة فنية تأخذ من حجم وابعاد تناسب حجم وقياسات اللون بما يلائم الشدة والاختلاط ، بخلق توليف بيئي بجسم غير تقليدي ، من ان يكون هو نفسه يحتل الفضاء الى ان يكون هو الفضاء نفسه .

شغلت هيكلية (فلافن) في أغلب اعماله الزوايا والممرات في وقوفها لخلق مانع بشكل هيكلية وبأحجام وبقياسات مختلفة من أنابيب الضوء ليصبح فلافن معالج بارع في الضوء الملون .

الفن الحركي (*) Kinetic Art: عينة رقم : (6)



اسم الفنان : جين تانكلي
اسم العمل : القديس نيكي
تاريخ الإنتاج : 1960
المادة : فولاذ ، مصابيح ك

(*)- استخدمت عبارة " حركي " للمرة الأولى سنة 1860 باللغتين الفرنسية والانكليزية لوصف ظواهر الحركة في الفيزياء والكيمياء ، بمرور الوقت أخذت مدلولاً جديداً عندما اخترع جهاز يسمح بعرض صور متتالية يعطي مجموعها الانطباع بالصورة الحركية (السينمائية) .. إلا أن عبارة الفن الحركي لم تدخل قاموس مؤرخي الفن والنقاد ، إلا في سنة 1960 . ينظر : أمهر ، محمود ، مصدر سابق ، ص 249 – 250 .

القياس :

العائدية : متحف الفن الحديث - نيويورك

يتمثل عمل تانكلي نصب لنافورة في حديقة الفن الحديث في نيويورك ، يشغل محيطها اشجار عديدة ويتوسطها نافورة ميكانيكية مكونة من عجلات ناقلة للحركة تم تجميعها من حديد الفولاذ الصناعي (الخردة) بأحجام مختلفة ، تغيب عنها الانطقة التي تسحب وتنقل الحركة لتعبر عن ماكينة صناعية أنشأت ليس لغرض ضخ الماء انما لتعبر بتمظهرها عن لغة الخطاب البصري المعاصر في البيئة الغربية ، بيئة مجتمع ما بعد الحداثة كلغة جمالية من خلال توظيف مخلفات الصناعة .

إن التطور الذي حدث في مجال الفن البصري ، قاد الفنانين إلى محاولة نقل الحركة في العمل التشكيلي ، من مجال الإيهام البصري إلى المجال الواقعي الفعلي ، أي أن العمل الفني نفسه يوحى بالحركة ، لأعطاء الفن الحركي مسحة ميكانيكية طاغية ، فن هو في الواقع نتاج مكائن أكثر من كونه صنعة أفراد . ولعل أشهر الفنانين الذين يرتبط اسمه بالفن الحركي ، هو الأمريكي (الكسندر كالدن) (*) . حيث تركز أعماله على حركة الأشكال أكثر من اعتماده على الأشكال ذاتها ، وهي تتحرك على هواها دون ضابط من قوة ميكانيكية .

كانت محاولة الفن الحركي في التعبير عن البيئة المعاصرة هو تجاوز كل مسميات اللوحة الفنية التقليدية ، خاصة ان العمل يقع في الجانب الأسفل منه من الواجهة محرك كهربائي مغطى بقطعة معدنية للحفاظ عليه من تساقط المياه ليظهر انفصال العلاقة بين النافورة وبقية الأجزاء كون الأجزاء الناقلة للحركة ليس لها اتصال بعمل المحرك ليبين ان هيكلية العمل في التعبير البيئي تعبر عن التفكيك وعدم الترابط بين اجزائها الميكانيكية إنما لخلق إيهام لدى المتلقي في إظهار آلية العمل بوسائط وتقنيات صناعية مبتدلة ، إذ يعد ذلك أمثداً للآليات أشتغالات التفكيك في بلورته لمفهوم المهمش في توظيف أفكار حديثة في العمل الفني متخذة طابع الإيهام بالحركة الناقلة التي بدأها (الكسندر كالدن) Alexander Calder عندما بدأ يحرك لعب الدمى في إحدى استعراضات السيرك بواسطة أسلاك تتدلى لينسج علاقات وأفكار عديدة عن طريق تغيير مواقع الدمى المستمر لإنتاج علاقات مختلفة تفرضها طبيعة الحركة ومكانها في اظهار شكل التماثل بمتعلقات خاصة في وزن المفردة وطبيعة حركتها وتغيير مكانها .

إلا ان الانبهار الأكثر في عملية إخراج الفن قد بدأ بدهشته الأكبر عندما ادخل الفن الحركة الآلية بشكل واسع متمثلة بمكننة الفن التي أضحت بإضافات سحرية وانبهار شديد في عملية العرض لنوع العمل بتشغيل مكائن الدادائي (بيكابيا) الخبرة التي عرضها ساخرأ من الآلة ليرفع عنها (تانكلي) روح الجماد والسكونية وأطفاء الروح الصناعية في طريقة التعبير عن المفردة البيئية التي أخذت من الحركة نمطاً جديداً في التعبير البيئي .

كما ان استخدام مبدأ نقل الحركة ميكانيكياً لا يرتبط بجزء الحركة الرئيسي (المحرك Motor) ليعبر عن قوة دفع الماء بواسطة الحركة المرافقة للعجلات الدائرة خاصة ان الانطقة الناقلة للحركة غير متوفرة ليعبر عن السخرية من استخدام الصناعة في الأطر الجديدة للفن والتي بدت مصادرها تظهر بعدة طرق وآليات تتمثل الحركة من خلال قوة دفع الهواء أو الماء أو الكهرباء أو الجاذبية الأرضية أو مجهزة بمحركات مغناطيسية كما في محركات تانكلي .

ان التحول الذي شهده الفن في ادخال خامات ومواد مهمشة متمثلة بالحديد والفولاذ والنحاس والمعادن الاخرى كان لها الشغل الأكبر في تمثل الحركة بالية اشتغال صناعية في فن ما بعد الحداثة عن طريق إدخال الحركة الصناعية في خلق افكار وابتكارات جديدة تتعامل بها في طرح مفردات الفن الحركي ليتسم التعبير البيئي (بالحركية) في عرض في مفردات اشتغاله الفنية .

غير ان عملية التجديد والتحول تأخذ طابع الاستمرارية في توظيف الآلية الحركية عن طريق أضفاء الجانب الوظيفي الى أجزاء العمل ليعلن عن نفسه بأشكال مختلفة من خلال خلايا الطاقة الشمسية التي ترفق مع العمل لأضفاء الحركة كهربائياً بشكل مستمر حيث تزود الخلية الشمسية المحرك الكهربائي بالطاقة ليقوم بتدوير الشكل ، حيث يصبح العمل الفني النحتي ذا فائدة وظيفية ليمثل أداة لإنتاج الطاقة . أي بمعنى انه يمتلك صفة وظيفية تندمج مع الرؤية الجمالية ، ليعد بذلك الفن الحركي نفسه اتجاهاً جديداً في تحول الفن ، خاصة ان الخلايا

(*) . الكسندر كالدن (Alexander Calder) (1898 -) : فنان حركي أمريكي حصل على دبلوم في الهندسة الميكانيكية في معهد ستينفيس للتكنولوجيا وتابع عمله مهندساً مع دراسته في أواسط العشرينيات مع جماعة طلاب الفنون في نيويورك .

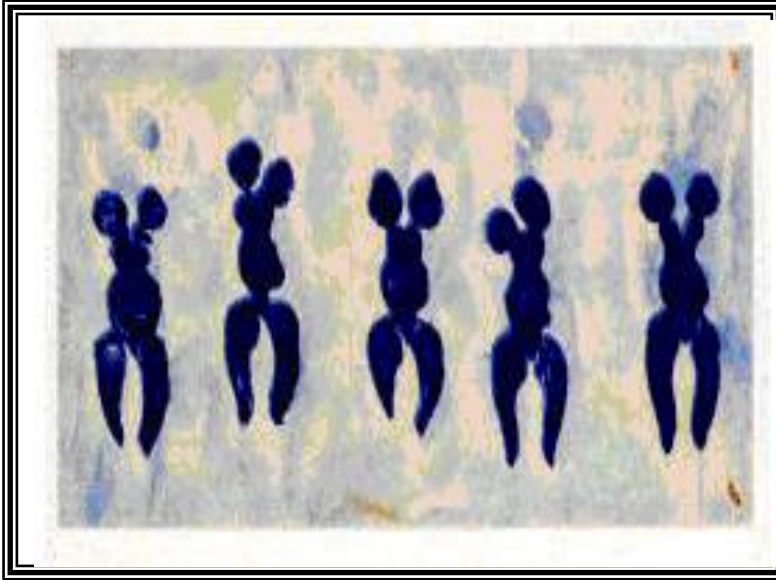
الشمسية يمكن انتاجها بأشكال مختلفة ليأخذ العمل الفني أشكالاً مغايرة لبعضها حسب طبيعة شكل الخلية لتأخذ الحركة طابع التحكم بشكلها وسرعتها من خلال توظيف البيئة الصناعية واستحداثاتها التكنولوجية في العمل الفني لإضفاء الروح الوظيفية للمفردة البيئية الصناعية .

إنما يظهر في عمل تانكلي هو هجاء الطيش والإفراط في انتاج السلع المادية في المجتمع الصناعي المتقدم ، من خلال السخرية من الآلة الصناعية في عرضه لنوع العمل وتشكيل التماثل للمكننة بكل أجزائها المعطلة من خلال تجميعه للمنبوذ والمهمش من المواد الصناعية المستهلكة وتوظيفها في عملية تجميع فني يعطي إحياء بالحركة لنقل صورة التعبير البيئي المتمثل بأشغالاته المبتذلة في طرح ذات الفنان لأبصال المفاهيم والأفكار بمفردات تمثل البيئة المعاصرة في طريقة بناء المخرجات الفنية بتمثيلات جمالية تعبر عن روح العصر في مواكبة التغيير لمفهوم الذائقة الفنية في مجتمع ينبذ السائد ويواكب اليومي لأيمانه بمفهوم التجديد من خلال تنوع التقنية والأسلوب في تمظهر المفردة البيئية لمجتمع يتفاعل مع الصناعي لمواكبة اليومي .

ومع استمرار التطور الصناعي وحدث انتقاله في طريقة التعامل مع الحركة فنياً ، تم توظيف عقول الكترونية مسيطرة عليها بمحركات مختزلة عن طريق شرائح متقدمة في الصناعة يسيطر عليها عن بعد على العمل الفني المتحرك والمتمثل بـ (الروبوت الآلي) ليضع النحت الحركي في عروض جديدة مضافاً إليها منظومات هيدروليكية تعمل بالزيت في نقل الحركة عن طريق العقل المسيطر على صمامات تتلاءم بطبيعة عملها من خلال برنامج يعد مسبقاً في تحديد نوع الحركة وطريقة التحسس لخط سير العمل ليعلن عن نظام يتصل بشركات كبرى تعلن عن نفسها في طرح انتاج فني يوظف الحركة الآلية كمنتج تجاري يستخدم في إدارة خدمات خاصة بتصاميم فنية مختلفة توظف مفردات البيئة بتعبير صناعي تكنولوجي معاصر .

أن تعدد التقنيات المستخدمة واختلاف الآليات المتبعة في نتاجات الفني الحركي ، جاء نتيجة الرغبة في مواكبة التطور العام ، وما رافقه من تحول في مفاهيم الإنسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للكون ، والسرعة والزمن ، وهو ما قاد الفنانين إلى كسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد الذي يحمل روح العصر الذي يمتاز بالحركة والسرعة ،

حركة الفلوكسس عينة رقم : (7)



المادة : زيت على الكنفاس

القياس : على قياس الجسم البشري

العائدية : متحف الفن الحديث

يتمثل في الصورة عمل للفنان الفرنسي (ايف كلاين) بطبع جسم فتاة عارية على قماشة بيضاء اللون بعد تلطيخ جسمها باللون الازرق (زيت) امام جمهور محدود على يمين اللوحة على هيئة عرض مسرحي مصاحباً له عزف موسيقى صاخب بواسطة فرقة موسيقية مصاحبة للعرض الفني على مرأى من الجمهور بألية العمل وطبيعة ادائه وتسجيل القراءة بصورة مباشرة في اعطاء مفهوم العمل من خلال احياءات الجسد وتمثلاته على القماشة برؤى متعددة وقراءات مختلفة لمضون العمل الفني .

ان التحرر من مختلف انواع الكبت الجسدي كان دعوة الى عرض تمثلات الجسد بصوره الجمالية ومثاليته الدقيقة التي قد تبلورت منذ العصر الكلاسيكي ، في الفن الاغريقي (النحت تحديداً) ، الذي اعتبر الجسد نموذجاً سامياً وعالياً .. واصبح الجسد المادي الذي تحكمه صفات ومعايير استيطيقية خاصة في الموضوع الامثل لكل الرسامين والنحاتين .. غير ان التطور الانفي في الفن التشكيلي العالمي وما عرفه من تحولات ونزاعات تعبيرية حديثة (متمردة احياناً) دفع العديد من الفنانين المعاصرين وخاصة (كلاين) الى انتزاع الجسد من سياقه الفني والجمالي وتحوله الى كتلة من الرموز والدلالات المجردة .

وفي عصر النهضة بدأ الجسد (بصفة خاصة) يحتل موقعاً هاماً ضمن اهتمامات المبدعين والنقاد والمحللين في شتى مجالات الابداع : مسرح ، رقص ، تشكيل ... واطهار بعض خصوصياته الابداعية في تشكيل الاعمال الفنية من حيث اعتبار الجسد غلافاً لذواتنا ودليلاً لضمان حضورنا في العالم ، من خلال تحرر الانسان من ذاته ليصبح سيداً لجسده ولملكاته ، خصوصاً بعد ظهور مفهوم المجتمع المدني على يد كل من سبينوزا وروسو هذا المفهوم الذي لعب دوراً أساسياً في تحرير الاجساد التي صارت مثل الاجسام تجري عليها الدراسات والتجارب الفيزيائية والرياضية أضافة الى ان النظرة الاقتصادية الليبرالية دعمت هذا المفهوم في التركيز على الجسد كقدرة حرة على الانتاج .

ومع ظهور مجموعة من التوجهات التشكيلية التي قدمت الفن كفكرة برزت (حركة الفلوكسس) لتجعل من الجسد في حدوثها مكوناً تكميلياً للعمل الفني . ويعتبر المفاهيمي (جوزيف بايز) من ابرز الفنانين الذين أعطوا للنحت بعده الاجتماعي .

ويتجاوز الجسد بفعله لكل المفاهيم الفنية التقليدية ليتجه نحو نوع من الفن التحريضي الذي يثير حساسية المتلقي ... من خلال تقييم لوحات حية ومتحركة . فالجسد في ظل منحوتات (جياكوميتي) هو جسد ضعيف ، هزيل ، نحيف ، عاجز ، لا يبرز سوى في هيئة أنسان مقهور . اما عند (هنري مور) فان الجسد يختزل رمزين في رمز واحد : رمز الام (مصدر الحياة) ورمز المعشوقة المثالية (رمز السعادة) . فمنحوتات (مور) على اختلاف احجامها ، تجتمع في جسد واحد . متماسك ، وقادر على اشباع غرائزه الفطرية وإعطائه توازناً مفقوداً على مستوى علاقته الشبقية مع جسده .

ومع ستينيات القرن العشرين اخذ التعبير يمثل البيئة **الصاخبة** عند (ايف كلاين) ، يتمثل واقعيته بفعل الحدث من خلال اكتشاف الجسد الانثوي مادة ووسيطاً انشائياً يقود الى الصنيع الفني لتمثل لوحاته وواقعة تساهم في انجازها فرقة موسيقية ونساء عاريات وجمهور محدود في آلية اشتغال اجساد نسائه بالايحاءات التي يصنعها النغم المسترسل في تجلياته تمهيداً لصناعة اللوحة ليصبح العقل أكثر إغراء وإثارة ليترك على سطح اللوحة خيرة جمال لا يمكن التنبؤ بنتائجه . **لابتعاده عن التاريخي ومقاطعاً أساطير الماضي** هي التجسيد الأمثل للمعرفة التي كان (كلاين) يسعى الى التقاط مفرداتها من بين افعاله .

لقد حرر (كلاين) بحدوثه الجديدة الجسد الأنثوي من طغيان الهامه السلبي ، بل حرر الرسم من أنوثة سلبية كانت مصدراً لعجزه عن اكتشاف مناطق جمالية ، كان من الممكن ان يصل اليها من خلال الرخاء والحرية وترك الغري ليهشم (كلاين) بجمالياته كل جمال منتحل ورثه الرسم من سادة الرسم المرآتي الذين صنعوا من المرأة تمثالاً (برنويا) يستدعي الشهوات الحاذقة ، بدأ (بديغا) وانتهاءً (برينوار ورودان) . كلاين أعاد الى الأنثوية حريتها من خلال استدراجها الى موقع الخلق الفني . لتهب مخرجات تعبيرية مفاجئة لما تمتلكه انوثتها من لغة عالية تتحدث بأنتاجها المدهش والغريب والاستثنائي بتحررها من كل أمكانية للتصنيف المسبق . ان تداخل الجسد في التكوين العام ليضم نفسه جنساً بيئياً يساهم في ايصال الفكرة مفاهيمياً بأحداث جدلية متداخلة تفصح بأثرها عن مظاهر جمالية تتداعى من تداخل البنى الجمالية المتقابلة والمتضادة التي تحمل بخطاها لتمحو التقليدية لتمثل تقنيات معاصرة (ما بعد حداثية) في توظيف الجسد الإنساني كأى سلعة تحمل ملصقاً يعبر عن زمكانية التماثل وابرار عناوين جديدة تتحدث بلغة **الاغتراب** الإنساني داوية بالحرية طريقاً للوصول الى التعددية في القراءة وزيادة في التأويل . وبذلك اصبحت البيئة في تعبيرات فن الجسد تطرح رموزها كمفاهيم ذهنية في عملية الاستنطاق المخبوء للمفاهيم وتفكيك استجاباتهم.

ان جملة التداخلات التي حدثت عن مجمل الطروحات الفكرية لما بعد الحداثة بفعل التغيرات البيئية في المجتمع الغربي اثر حدوث طفرات نوعية لنوع تكنولوجيا الصناعة وتداخلاتها في توظيف مفردات البيئة بصيغ مغايرة لتعبر عن **الانزياح** في طريقة تكوينه وتمظهره ليفصح عن مفاهيم جمالية جديدة تغيب عنها **القدسية** **والمركزية** في مجمل فن ما بعد الحداثة ، جراء القوة **التكنولوجية** وما تقدمه للفنان من توظيف أفكار جديدة لخامات واقعية معبأة بذات غريزية وقوة لاشعورية من خلال الجسد بما يحمله من **تعبيرات رمزية** ليعبر عن ذات داخلية يرمز فيها الجسد تعبيراته الذاتية لأدائه الخارجي بأعتباره مادة تستطيع ان توصل مفاهيم الذات الى الآخر .

ان الأساليب الحديثة قد تعاملت مع الخامات في التعبير عن البيئة اثر التراكمات الجديدة بأسلوب استيطقي جديد يمنح نفسه اشتغالات لامركزية لإيصال مفاهيم معاصرة تعبر عن الترددات القلقة بفعل غياب الضبط للمنظومة القيمية لما تعتمد من توليفات محملة بتحويلات فلسفية ونقدية في طريقة الاداء وطبيعة التقنية لإعطاء هوية مجتمع أخذت الصناعة الجانب الأوسع في تمثل الاشكال الفنية ومفرداتها البيئية الجديدة ليعيد المتلقي قراءة الخطاب وفق منهج نقدي محايد يأخذ من الشك طريقاً في توظيف مفاهيمه واعتقاداته بما يتناسب مع طبيعة الطروحات العقلية للمجتمع الغربي ليفصح عن الجانب النسبي لمجموعة القيم والمسميات وترسيخ مفهوم **العدمية** للفكر الفلسفي الوجودي والشك بجميع تنويعات المنظومة القيمية وجميع اشتغالاتها .

ان الغاء الجانب العقلاني وبيان **تفكيك** ماهية القيم وسبب ارتكازها كنتاج مفاهيمي تشتغل بالنسبية والتعددية وما تولده من تخصيبات خنثية لا نهائية نتيجة تعدد القراءات وتداخل المفاهيم كمحصلة تعكس حجم الفوضى وعشبية الوجود الذي يطرح ضبابية في الأشكال وتشخيصها معبراً عن تعدد مفاهيمها بشكل لانهائي وبدون قصد جاعلاً من **العيب واللعب الحر والتفكيك والتغريب** أسلوباً في تشكيل مراكز متعددة بغياب **المركزية** تاركاً صورة تعبر عن الإزاحات الكبيرة التي اشتغلت بمفاهيم (الحضور ، الموضوع ، التمرکز ، الانسان

(المؤلف ...) بقلقة التمرکز الصلب لیتوضع بدلاً عنها (اللعب الحر ، غياب المركز ، موت الإله ، غياب الموضوع) جاعلاً منها أسس نظرية تستند على طروحات فكرية وضعية لفن ما بعد الحداثة .
ويُعد الحدث احد المحاور الأساسية للفن المفاهيمي في إيصال فكرة وجدليتها بين الخطاب البصري الجمالي للمتلقّي . ففي بداية الستينيات من القرن العشرين بأعتماد الفن فكرة كقيمة تصل الى المتلقّي بأساليب وتقنيات صناعية أو عبر أجساد الفنانين والوثائق والصور الفوتوغرافية أو المخططات والخرائط لتفعيل مبدأ التجريد للصور الذهنية بمعزل عن المنحى المادي الفيزيقي لأیصال المفاهيم والأشكال والصور .
ان المخاض الذي ولد منه فن الحدث (حركة الفلوكسس) كان من مجمل الانزياح الذي عبرت عنه البيئة الجديدة بأشكال تحريضية تتمثل بـ (الجاهزية) في التعبير شأنه شأن كل ما هو استهلاكي معاصر يعبر عن الأنية والزوال والموضة ليس في مجال واحد فحسب بل في تداخل الحدث لأیصال الفكرة الذهنية مع الفنون المجاورة للفن التشكيلي (تداخل الفنون) كفنون (المسرح ، الرقص الدرامي) ومع الطروحات الجديدة للنحت الحي . دونت (الفلوكسس) شكلاً يتمظهر به التعبير البيئي في إيصال المفهوم والمضمون المتغير بتعدد القراءات من خلال طروحاته ، بأشغالات غرائبية تتصف بالمتغير والزائل كنمظهر ادائي في التعبير .
دونت الفلوكسس بحدوثيتها سطحاً تصويرياً متمثلاً بإحدى الخامات في فن ما بعد الحداثة الذي شرع بموضوعة الجاهزية والاستهلاك للجسد كشيء من الأشياء أو كسلعة من السلع ليضيف الى أثارته الجنسية والحسية اشغالاته التحريضية والاستفزازية في إيصال مفهوم الخطاب البصري الرمزي . وفي الوقت ذاته يعد رسالة تحمل مضامين اتصالية واسترسالية للآخر في وسط ثقافي تتلاقح به الثقافات الرفيعة والشعبية معاً .
ليصبح الجسد الإنساني مساوياً للمادة في وجودها وإدراكها البصري . وبهذا قد ماثلت الفلوكسس الدائنية في الطموح ،للتحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي.

السوبريالية (الواقعية المفرطة)
عينة رقم : (8)



اسم الفنان : ريتشارد استس
اسم العمل : منظر شارع باريس
تاريخ الإنتاج : 1973
المادة :

القياس : 11.40 in. x 9.00 in.
العادية :

تعددت الطروحات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية لتعلن عن اتجاه جديد يفرط في ابتعاده عن التقليدي والتاريخي ليمثل اشتغالاته بدقة عالية بثورته ضد العقل والتجريد في إسقاط ذاتية الفنان الواقعي لتأخذ على عاتقها التظاهرات البيئية بما فيها من بنايات وشوارع وحركة سير والشخصيات والنساء الجميلات والقصور والمصانع ليتبين في صورها التركيز العالي والحرفي في التقاطها لما هو دقيق وبعيد عن التقاط العين المجردة . إن تمثالات التعبير البيئي وطريقة طرحه تمثلت بتعبيرات بيئية ميكانيكية متمثلة بآلة التصوير الفوتوغرافي (الكاميرا) أو منظومة (الأوفرهيد) التي تعرض الشرائح المصورة على شكل متتابع على شاشة بعد ان يتم التقاط الصور آلياً وبدقة عالية بحيث تثير في داخل المتلقي الدهشة والانبهار لنسبة الدقة العالية والمفرطة في طريقة نقل وتظهر الصورة كعمل فني يتعدى الواقع ليعلن عن آلية جديدة (الصورة الفوتوغرافية) وتمثالاتها للبيئة بما يوازي قدرة العين في التوثيق التقليدي للتصوير ، حيث كانت الآلية الصورية المعاصرة ذات بروز واضح لما قدمته من معطيات في نقل مفردات البيئة المعاصرة .

ان تعميم الآليات الحديثة في عملية تسجيل الواقع في اتجاهاته وصف بطريقة تتناسب وغاية الاتجاه المتمثل بالدعاية التجارية وتصميم الملصق وتوثيق الكتب والمجلات والسينما لتعبر عن بيئة متغيرة تنقل مواصفات وصفات المفردة البيئية اليومية لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة في الوصول الى ما يوازي السوق التجاري في توظيف الإعلان والدعاية عن السلع وعن مواقع المحال التجارية لإبراز هوية السلعة المعروضة ونوع انتاجها عن طريق إبراز هوية المحل ودعاية الفنان فيخلق رواجاً تجارياً للبضائع من خلال عرض واجهات المحلات بصورة فنية تتداخل فيها الشوارع والبنائات المعمارية لتضيف السوبريالية في تعبيرها المفرط تداخل الفنون في إظهار الصورة المعاصرة للبيئة الحديثة في فن ما بعد الحداثة حيث تماثلت أعمال السوبريالية بامتداد اشتغالاتها مع أعمال (البوهاوس) ، لما تم اعتماده من آلية في توظيف الحرفة لخلق تظاهرات جديدة متداخلة تعبر عن انتقال وتحول في طبيعة التعامل مع المفردة البيئية لتشكل السوبريالية من خلالها توظيف آخر وأدق عن طريق التقدم التكنولوجي المتمثل باكتشاف التصوير .

ان الانبهار والاندھاش الذي خلقته الآلة بدون تدخل الفنان كان من تعبيرات قد سبق فيها (البوب آرت) في تكريس الواقع لبناء اللوحة وإخراجها بصورة مختلفة ومتداخلة مع السطح التصويري لتنتفض الحقائق السائدة ، بثورة جديدة تعمل بالصد من السائد المحمل بالقيم والمعاني والثابت ليعلن سخريته من المركز وتقيد الحريات ، في تمثل واقعية البيئة باستخدام آليات تعد الجاهزية الواسطة في تسميات أنواع الفنون وإبراز هويتها الفنية المتغيرة لمواكبة التقنيات الحديثة (الصناعية) قد شكلت فيما بينها طفرات ضمن مديات قصيرة متمثلة بالشعبي في الستينيات والأخرى (السوبريالية) متمثلة بالنقل الحرفي للواقع المعاصر حيث كانت التعاملات مع نوع المفردة وطبيعتها تجعل من الأسلوب ان يكون منفرد للتعامل معها وخاصة في النحت لطبيعة الأشخاص قد يصل في آليته الى إضافة مفردات حقيقية بغية فرض الدقة المتناهية الى طبيعة التشخيص ليس في إعلان الواقعية فحسب إنما في الإعلان عن نوع الكاميرا تجارياً لما تمثله من صفاء ونقاء طبيعيين في عملية الالتقاط ونقل التفاصيل بغية خلق رواج تجاري الى طبيعة السلعة ونوع الكاميرا .

لقد غدا الاختيار لنوع الصورة معبراً عن ذات قد تخطت البيئة وعلاقاتها بالإنسان بهدف التعامل مع الواقع بآلية جديدة تسجلها الكاميرا لتعبر عن فن قائم بذاته ينفصل عن الواقع التقليدي ويصعد من هويته الشخصية بالارتكاز على الواقع نفسه دون موضوع او قصد سوى ارتباطه بالبيئة الاستهلاكية وطرقه الدعائية والتقنية ، انما يهدف الى إعطاء صورة عن البيئة الجديدة بأطر معاصرة في تمظهراته الانية Lieber إضافة الى ماسبق عن موضوعات أخرى (سياسية) تتضمن اعتراضات ساخرة من الأنظمة السائدة بتقنيات إعلامية تعبر عن الانتقاد بشكل مفاهيمي في إيصال الفكرة الاعتراضية وعرضها إعلاميا للاعتراض على الحدث اليومي ، الطابع السياسي ، وطريقة التعامل في نقل الرأي العام في مضمون المفهوم .

كان الاغتراب هو الوسط الذي احتضن طبيعة التظاهرات في البيئة المعاصرة ، نتيجة التحولات التقنية وتغير المجتمعات الغربية وإيمانها بالتجديد لمواكبة العصرنة لتعبر بما هو يومي متغير ، قد جعل من التوضع الحالي يتصف بالتغريب ليلائم طبيعة التلقي بأفكار البيئة الحديثة وموازيًا لقاعدة التغيير وتجديد التقنية في تظاهرات عرض البيئة الطبيعية والصناعية والذاتية بصور آلية متغربة عن موقعها التقليدي والمتمثلة بـ (بنايات ، صور ، طبيعة) ، بالإضافة الى دور المعادن العاكسة التي تقوم بتداخل الواقع مع بعضه من خلال عرض الصور المقابلة بأنعكاسات حية تعبر عن الواقع نفسه متمثلة بالحركة والتغيير المستمر لما هو دقيق وحرفي في طبيعة التصوير المتمثل في واجهات البنائيات الزجاجية والفولاذ المصقول والزجاج الفضي (المرايا) ، لتعبر عن الصورة الحية للتعبير البيئي بمفردات تتسم بالحركة والالتقاط المباشر لمفردات البيئة المعاصرة في فن ما بعد الحداثة .

فن الحد الأدنى
عينة رقم : (9)



اسم الفنان : دونالد جود .

اسم العمل : بلا عنوان .

تاريخ الإنتاج : 1990

المادة : ألمنيوم ، حديد كنفلايز.

القياس : أبعاد العنصر الواحد ، 20 X 10 X 80 سم .

العائدية : المتحف الوطني للفن الحديث- نيويورك .

يتشكل العمل الفني من قطع مستطيلة من الألمنيوم والفولاذ بقياسات متساوية لجميع الأشكال المتمظهرة في العمل الفني والمثبتة بقياسات متساوية ، تأخذ اتجاهاً واحداً وزاوية واحدة في التثبيت على جدار أبيض بطريقة التعليق المباشرة وبلون أزرق لجميع الأشكال التي يعتلي كل قطعة منها من الأعلى والأسفل اللون الأبيض لتشكل بحجمها الكلي قياساً يلائم الفضاء المحسوب من قبل الفنان (جود) .

فن الحد الأدنى هو حركة نشأت في الولايات المتحدة الأمريكية ما بين عام (1964-1965م) وجعلت من النحت محور نشاطها ، لتناهض عبثية وفوضوية (حركة الفلوكسس) بأسلوبها الاختزالي التقليلي المعتمد على الخامات الصناعية التي تعكس التحول البيئي من خلال تطور حركة المجتمع في طرح نوع من الشكلائية يستبعد فيها كل أنواع الفن التقليدي . وأكثر ما توقف عند هذا الموضوع هو حركة الفن الاختزالي.

أن ما تظهر به الأقلية الاختزالية هو: الضخامة في التعبير ، البرودة ، الحياد الجمالي . فأعمال (دونالد جود) مبنية على المكعب ، العنصر الأساس في البنية التأليفية التي تتوجه الى الفكر أكثر ما تتوجه الى العين لأن الفكرة يمكن أن تكون عملاً فنياً في نظر الفنان التقليلي أمثال: دونالد جود ، توني سميث ، كارل أندريه ، سول لويث .

لم يكن فن الحد الأدنى معبراً عن ذاتية الفنان ، وجاء معارضاً للتعبيريين التجريديين في العقد السابق . وتضمن أشكالاً هندسية مستطيلة الشكل في أغلب الأحيان ليظهر بأجزاء متساوية ومكررة بسطوح محايدة ومواد صناعية . لقد وجد (دونالد جود) أرضاً جديدة للفن الأمريكي ، عن طريق رفض القيم الفنية الأوروبية الموروثة والمتبقية (التاريخي) ، وقد أشار الى هذا التطوير صنف من الفنانين في نيويورك في ذلك الوقت وكان بضمن ذلك : جاسبر جونز ، دان فلاغن ، اللذان اعطا اهمية تمهيدية لـ (جود) في تخطي التقليدي وتمثل التقليدي .

لقد أطلق فن الحد الأدنى بجذور أوربية مستقيماً بأفكاره من حركة التجريد الهندسي (البوهاوس) لينشأ التعبير البيئي التقليلي من تداخل الفنون في تأسيس قاعدة قريبة منه في تشكيل خامته البارزة في تمثلها التكعيبي ليشكل العمل الفني التقليلي أراحة في أسلوب وتقنية وتلقي التعبير البيئي الاختزالي ، في طبيعة ارتباط الجمال ضمناً في العمل الى مفهوم أو فكرة خارج العمل الفني .

أن الابتعاد عن الطبيعة في تمثل الأشكال الاختزالية لأظهار تعرية الفن من التفاصيل في عرض هويته كأدنى حد في تظهر ثوبه الجديد ، الذي يحمل البساطة في التركيب والاختزال بدأ منذ فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ليتخلى عن اللوحة ويكرس نفسه للنحت أوبالأحرى الى الاجسام الهندسية التي يجعل (جود) تراكيبها من الخشب المصبوغ بمادة الكاديوم الاحمر الخفيف لتأخذ الأشكال مكانها بشكل متسلسل أما على الأرض مباشرة وبدون قاعدة أو تعلق على الجدران .

أظهر (جود) تميزه في ممارسة فن الحد الأدنى كأفضل ممارس في الستينيات ، فقد أوضح بأختراله أن العمل الفني، من حيث هو شيء محدد ينجز عملياً بتوكل مصانع في أنجازه ، خاصة أن طبيعة المواد المستخدمة ونوعها إنما تتناسب وطبيعة الفضاء ، فالمكان الذي يحتضنها يشكل عنصراً أساسياً في تقويمها .

بدأ (جود) بالعمل في الصناديق ثلاثية الأبعاد معتمداً في تسلسلها على الانظمة الرياضية لتجنب عملية التركيب الذاتي برؤية شخصية ومن ثم يضع العمل بصيغة صناعية وبأحجام كبيرة ليعكس عَرْضُهُ بشكله المطلق عن بيئته المحيطية . مبتعداً في تركيباته عن جميع القيم والتقاليد الأوروبية بربط تركيبه باستخدام صناعي في تأكيد غرضه الجمالي في عرض الكل وبشكل واقعي يكون أهم من الأجزاء .

طرحت أختزالية (جود) جمالية منفردة في شكلها البيئي الصناعي البسيط بتمظهرات تكعيبية أو وحدات هندسية بطريقة (الكوم) أو (التعاقب الأفقي أو العمودي) . ليضعها بأشكال مستطيلة متكررة ومتباعدة على حد سواء متجنباً أي علاقة للعمل مع أي ارتباط تاريخي من خلال عدم منح (جود) أي أسم لأعماله ، فكانت أعماله دائماً لا تحمل أي عنوان (بلا عنوان) ليعبر عن اكتفائه الذاتي باستخدام مواد وخامات غير تقليدية تعكس البيئة بأجسام صناعية تتواجد في داخل فضاءها المعروف بشكلها البارز والصارم في الحدة والوضوح وتشابه لونها الحيادي الموحد ليسجل بذلك على هوية جديدة تحمل خصائص البعد الواقعي البيئي الجديد بلونه الصناعي وشكله المعامل ألياً (عن طريق الماكنة) في تشكيل هيأته الخارجية وبنائه وطلاقة أجسامه في فضاء عمله بشكله التكراري .

لقد وهب لنا (جود) أشكالاً لاتمثل أي شيء . والفن لديه يجب أن يقف وبشكل صريح وواقعي أمام المتلقي ليعبر عن بيئة تحيط به (الفن) تحمل من التغيير هوية له ليضع في ذهن المتلقي بأن الفن لا يمثل أي شيء من النماذج الأوروبية الكلاسيكية لنحت التمثيلي ، بتحميل أعماله الواقع البيئي المعاصر في التعامل بلغة جديدة مع الخامة في إيصال المفهوم (الفكرة) ، بعيدة عن الإيهام والزيف في الفن لإنتاج أعمال واضحة وقوية ومعبرة عن بيئة تشتغل بالآلية الصناعية والتكنولوجية في توظيف خامات (المنيوم ، حديد ، خشب) بأبعاد ثلاثية في إيصال المفهوم بأفكار أختزالية حاملة في صورتها التحول في التعبير البيئي أختزالياً لتعبر عن قوة ارتباط (جود) مع الجوانب التقنية والتحويلات الصناعية وارتباط ذلك دون شك ببيئة العالم المعاصر في اختيار حجم الفضاء وتناسبه مع العمل الفني لأعطاء القوة للعمل الفني من خلال أدراك الفنان للبيئة الفنية .

أفضت الأبعاد المكانية والمسافات والموازين الرياضية التي موضعها (جود) رياضياً بين أشكال عمله التكراري بين النحت والفضاء والمسافة لكل قطعة في العمل الفني عن بيئة التعبير البيئي الثلاثية الأبعاد بأنسجامها وأنظامها وفق تراكيبها الهندسية لتعبر عن الغاء المعنى والتزيين والأسم لحذف أي تمثيل ضمنى خارج واقعية العمل الفني .

الفن الذهني المفاهيمي عينة رقم : (10) فن الأرض



اسم الفنان : روبرت سميثسون

اسم العمل : رصيف ميناء سبيراك جتي الحلزوني

تاريخ الإنتاج : 1970

المادة : صخور البازلت السوداء، بلورات ملح ، أرض، ماء احمر(طحالب)في البحيرة

القياس : 450م طولاً X 4.5م عرضاً

العائدية : البحيرة المالحة العظيمة – ولاية يوتا

يظهر العمل عبارة عن بحيرة كبيرة مملوءة بالماء والملح بكميات كبيرة كما تظهر في الشكل ، يتداخل مع البحيرة شكل حلزوني يقطع البحيرة بشكل عرضي يلتف عكس اتجاه عقرب الساعة ليمثل شكلاً من أشكال الفن الذهني المفاهيمي تحت تسمية (فن الأرض) .

يقع الحاجز الحلزوني التذكاري لـ (روبرت سميثسون) على بحيرة (يوتا) المالحة والكبيرة والذي أنجز عام 1970 ، أصبحت هذه القطعة من العمل تتمثل بفن الأرض بحجمها الكبير الذي استخدمت في تقنيته صخور (البازلت) السوداء . شغل العمل مساحة كبيرة خصصها (سميثسون) لحاجزه الحلزوني متمثلاً بـ (450 م) (500 ياردة) و (4.5م) (5 ياردة) للغرض ، والذي يشغله الحاجز بالالتفاف عكس اتجاه عقرب الساعة ليحتوي السائل المحمر نصف الشفاف لوجود نبات الطحالب الاحمر في البحيرة الذي يغمر العمل بالمياه ليصبح تحت المستوى الصاعد للبحيرة الا ان العمل يجذب الاف الزوار سنوياً . ان عمل (سميثسون) يسحب على اثره العين بلفت الانتباه الى: الماء ، المحيط ، الجمال ، ليضع المتلقي في صورة مغايرة للتعبير البيئي بتأثيرات هذا النوع من الفن المتمثل بالحقيقة والواقعية لما استخدمه من مواد بيئية غيرت مظهر التعبير البيئي من خلال نقل الفن خارج المتاحف وقاعات العرض والمدينة ، بل محاولة منه ايضاً الى جذب (الإنبيهار) الانتباه الى مفردات تعبيرية بيئية جديدة مغايرة للبنية الطبيعية وكسر افق المتلقي الى مناخات بيئية جمالية جديدة تتمثل بفن الأرض، ليتمظهر بآليات اشتغال وتقنيات جعلت التعبير البيئي يتكون من النفايات ، الوسخ ، الحطام ، ممرات مائية ، ومرآيا تعكس السماء والبيئة، هي المواد التي استخدمها (سميثسون) في مشاريعه المثيرة بتصميم عمله ليشغل مكاناً في البيئة الطبيعية ليأخذ وضع الفكرة الذهنية بقياسها المفروض في مخيلة الفنان الذي يتطلب اخراج العمل الفني من مكانه العادي للعرض الفني وعمله بمقياس وحجم كبير . عمل (سميثسون) على توسيع تعريف الفن ، بأبعاده عن اعدادات فن القاعات ونقله على سطح الأرض لاعطاء صورة مغايرة في تثبيت البيئة وحمايتها من الفناء باستخدام مواد الطبيعة الساحرة في نحت الأرض الكبير والبارز (بموانعه الأرضية) بالرغم من ان هذه الاعمال في النهاية ستمتصها الطبيعة لتمنحها صفة الزوال ، وتبقى في اغلب الاحيان في الرسوم والصور ليس الا ، وخاصة عمله اللولبي الحلزوني بعرض (15) قدماً) في بحيرة (يوتا) المالحة العظيمة . أخذ المنظر الطبيعي عند (سميثسون) لغة النصب الصناعي بمنظره الطبيعية الصناعية التي تفرز عن اسقاط ذاتي للفنان في ضوء مجتمع صناعي . أهان (سميثسون) الانضباط الصارم والصابي للارادة والوصف البصري واستبداله بالمنتحل المدعي بفتح عوالم تحمل المتعة بتوجيه الفكر نحو طرق جديدة وتغيرات عديدة ليأخذ شكل اعصار ثابت يدور لولبياً بمواد تزن (600) طن من الأرض والصخور ، وطبيعة تكوينه أوجدت من خلال (سميثسون)

(طرقاً جديدة بالنظر الى الفن ليسجل تحولاً بتغييراته في هوية التعبير البيئي من خلال سمتي التغير والتحول في تمظهر الشكل بلونه وسطحه مع تغير الزمن والمكان من خلال استمرارية تعرض العمل لما هو متغير في البيئة من الهواء والماء والشمس والاعاصير ومستوى سطح الماء ليعطي صوراً متغيرة لكل تحول في البيئة وعكسها على مرآة الدائرة الحلزونية لتعطي صورة واقعية عن أحداث بيئية طبيعية. لم تتوقف التغيرات في طبيعة الفن وطريقة اخراجه مما انسحب بأثر ذلك استخدام الادوات العملاقة في توظيف التقنية للاعمال الواسعة من خلال استعمال المكاين الثقيلة في رفع احجار البازلت والاتربة الى مكانها لينتقل من التقليدي الى التحرر من هيمنة القاعدة التي حبست الاعمال الفنية في المعارض والمتاحف فعملت على خرق ذلك بفن الارض ، ففي (يوتا) ظهر انه **لاشيء مقدس** ، والطريق الى الشهرة لا يلتقي مع التقليدي باستخدام الفنان المواد الطبيعية الموجودة على الارض محاولة منه في توظيف موجودات البيئة كمواد ليظهر إمكانية اتحاد الفن بالحياة من خلال الطبيعة . وبالرغم من انغمار العمل الفني في البحيرة واتساع حجمه مما يصعب مشاهدته الا من خلال الجو محتضنا (سيمثسن) أصل الحياة (الارض) **بعيئته** معها مستخدماً لغة الفن والآلية الصناعية ليعمل على نقل العمل الفني في غير موضعه التقليدي ويجعله في صفات بيئية محملة بما هو غريب ومهمش للمتلقى بالانفتاح على الطبيعية دون ضابط أو قيد . ليزكرنا بأعمال الدادائيين **العبيثية** و**الهامشية** ليمثل التغير في كل ما توصل اليه الفن بطريقة العرض تتمثل بتوثيقه كمادة فنية بشكل **فوتوغرافي** ومن ثم تقديمه كعمل فني يباع في الأسواق كمادة فنية تتساوى مع الأشياء الاستهلاكية التي تتبدل وتتغير وفق آلية ومنطق السوق ليفصح فن الأرض عن **جانبه التجاري** في إيجاد جانب تداخلي مع السوق في تحقيق النفعية نتيجة عملية تحرره ليمائل اعمال وارهل التجارية على شاشته الحريرية (السلسكريين) .

أن فن الأرض تبلور من خلال فكرة نفذها الفنان ليعرض ما هو فريد من الفن ليضع في الاذهان صورته الوحيدة عالقة في الذاكرة **كشهرة دعائية** وكفنان يتعامل مع الطبيعة ليصور التعبير البيئي بهيأة جديدة لم تكن في ذهن الشباب السائح عند ارتياده الموقع الذي غايرته الصور الفنية ليتحول الى موقع سياحي يعبر عن بيئة جمالية وُضفت بأفكار **عبيثية** ومواد طبيعية من نفس الأرض . أن فن الأرض يعبر عن البيئة بتغيرات مستمرة ليمسك **الآنية الانطباعية** عند (مونييه) ولكن بأسلوب وتقنية مغايرة باعتماد الطبيعة في مسك الآني والمتغير بعيداً عن التقليدي والمحصور في الصالات والتقنيات الحداثية في العمل الفني ليفصح فن الأرض عن ثورته على التقليدي وتمثله الى المعاصر **الصناعي** في توظيف الفكرة ودرجتها ضمن آليات أشغال الفن المعاصر . فضلاً عن كون الشكل الحلزوني يعبر عن تماثل لأشكال الفن التجريدي في الفن الحديث كشكل ويخالفه بالاسلوب والتقنية والمكان وطريقة العرض والغاية ، ليتبين لنا الفارق بحجم نقطة التحول بين تجريدية الحداثة وما يماثلها فيما بعد الحداثة في تسجيل الطروحات الجمالية بما يتناسب وطبيعة البيئة الفكرية والطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية ليمثل كل زمكانيته في التمظهر .

الفن لغة

عينة رقم : (11)



اسم الفنان : جوزيف كوسوث
اسم العمل : واحد وثلاث مصابيح
تاريخ الإنتاج : 1965
المادة : مصباح كهربائي ، صورة فوتوغرافية ، صورة كتابية
القياس :
العائدية :

يتمظهر عمل (كوسوث) بمفردات بيئية صناعية متمثلة بالمصباح العمودي المتوهج كهربائياً والمستند على حامل معدني ، بالقرب منه صورة طبق الاصل لنفس المصباح بدون توهج ، ليتبعها بعد ذلك التحديد اللغوي لكلمة مصباح كما وردت في القاموس اللغوي ، لينتهي الفنان بتساؤل موجه إلى المتلقي : في أي من هذه الاشكال الثلاثة يمكن التعرف على هوية المصباح ؟.

لهذا العمل أشتغلاته مع الفن المفاهيمي الذي يقوم على بغية توظيف المفهوم في كسر الإطار التقليدي للعمل الفني، بأثر تحول مفهوم الجمال الفني لجمال الفكرة أو التعبير عنها حيث تعتبر الفكرة التي ينطوي عليها الفعل الفني أو يطرحها أكثر أهمية من الموضوع، وأيضاً لمسايرة التطور النوعي التكنولوجي بسبب التأثير الطاعي للاكتشافات العلمية بوصفها حيثيات بيئية ضاغطة على جميع الجوانب الحياتية ومنها التشكيل. وتعود جذور الفن المفاهيمي للحركة الدادائية الجديدة سواء في أوروبا أو أمريكا في مطلع القرن العشرين، ثم تأصل المفهوم في الستينيات مرسخة أنه ومن خلال الفن يقوم الفنان على ترجمة فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها، ليضع المتلقي في عملية اتصال مباشر مع الآخر، من خلال انطلاق الفنان بحرية تامة في عملية اختيار المفردة البيئية واستخدامها في إيصال مفهوم من قبل الفنان إلى المتلقي عن طريق تفكيك النمط البنائي لمفهوم المفردة المفاهيمية (البيئية) وبنائها لتشكيل جدلية مفاهيمية من خلال تعدد القراءات في بناء مفاهيم مختلفة تحمل طبيعة القراءة الذاتية لكل متلقي طبقاً ومفاهيم العصر والبيئة لتحمل الفكرة طبيعة التحول للمفاهيم المعاصرة في وصول المفهوم إلى المتلقي ، وفق آليات اشتغال تأخذ من الحرية عاملاً مهماً في تجسيد الاختيار لأي نوع من الخامات التي تخدم الفكرة، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة، سواء كانت المواد المستخدمة من المهمش أو المبتذل، على أساس أن العمل الفني في خطاب ما بعد الحداثة يشتغل بالضد من السائد والثابت في أظهار نتاجاته ، ليجعل من المفردة البيئية منتجاً فكرياً مترجماً بصورة تشكيلية ، ليلئم طبيعة التحول في تجسيد البيئة .

لذا يمتنع الفنان المفاهيمي عن تقديم عمله الفني في إطار تقليدي، بل يعتمد إلى إبراز الواقع كقيمة جمالية. فالأساس أن العمل الفني هو الفكرة والمفهوم دون تجسيد لأي نظرية، كما أنه متحرر من المهارة الحرفية، أي أن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلي، بدلا من العمل الفني نفسه.

ومن هنا كان التخلي عن المفاهيم التقليدية وتخطي الفن من أجل رؤية جديدة للواقع ، واختصار المسافة بين الفن والحياة من خلال إيصال المفاهيم والمفردات المتعلقة بالبيئة بلغة جديدة . بمعنى التوجه نحو العمل بتمظهرات تمثل التعبير البيئي بشكل مباشر ، وهذا النوع من الفن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية وليس له هدف ويتحرر من المهارة الحرفية للفنان ، حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من الأثر الفني . لقد حاولت هذه الحركة تخطي الفن من أجل رؤية جديدة للواقع الخارجي ، فالواقع هنا هو المجال الاساسي لادراك

الجمالي ادراكا فنيا مفاهيمياً جديدا ومدلول الفن المفاهيمي هو التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير...

وفي عمل الفنان " واحد وثلاث مصابيح " عبارة عن مصباح حقيقي وصورته الفوتوغرافية . والتحديد اللغوي لكلمة مصباح كما ورد في القاموس اللغوي ، لينتهي الفنان بتساؤله الموجه إلى المتلقي : في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ؟.

العمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع أو ترتيب المصباح وصورته واللغة المكتوبة عنه ، أي خارجة عن التناسق الشكلي سواء الارتجالي أو المنظم للأشياء... ولكن العمل الفني موجود في فكرة العمل والتي هي (القراءة) ووضع هذه الفكرة، أي عملية (القراءة) في سياق الفن البصري، أي تحويل الفن البصري إلى فن يعبر عن ثقافة البيئة وطبيعتها، وهذه الطبيعة.. أي الطبيعة المفاهيمية لهذا النوع من الفن أكثر إنسانية ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية، لأنها تعطي المشاهد المعلومات، وتختلف عن طبيعة الفن البصري في تقديم الجميل بصرياً. فالفن هنا غير موجود في الأشياء، الأشياء والمفردة البيئية (المصباح) مهمشة في العمل، أما الفن فهو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني. أي أن طرح القضية الفنية التشكيلية تم طرحها مثلما تطرح القضايا الفكرية والاجتماعية والعلمية أو أية قضايا إبداعية أخرى.

ان عملية المصاهرة بين الفنون وتداخلها جاء من خلال اعطاء الجاهزية في ادخال الصور الفوتوغرافية الى العمل المفاهيمي وادخال الآلية المتمثلة بـ (الكاميرا) في عملية أضفاء صورة المفهوم وايصالها الى المتلقي عن طريق توظيف الآلية الصناعية في التعبير البيئي . اي بمعنى آخر ان اتجاه الفن المفاهيمي قد تلاحم مع التحول الصناعي في توظيف مفردات البيئة المعاصرة واستحداث مفاهيم متعددة المعاني من خلال توظيف العدسات الآلية (الكاميرا الفوتوغرافية) في التقاط صورة المفردة البيئية وأدخالها في تمظهر بيئي مفاهيمي معاصر .

بالأضافة الى ان الفن المفاهيمي (الفن لغة) عند (كوسوث) لم يحاول إيصال مفاهيم تاريخية (الابتعاد عن التاريخ والماضي) في تمثلاث المفهوم عند كوسوث ، بل تفاعل في تسجيل صور ومفاهيم تعبر عن البيئي المتغير والآني والزائل في تمثلاث ومصاهرات فنية مختلفة مبتعداً عن الثابت والأزلي في بناء آلية اشتغاله وطبيعته تمظهره .

ان ترتيب العمل في القاعة جاء في سياق يراعي المساحات ومقتضيات العمل وسماته البصرية وسياق الطرح الفكري ، حيث تنتشر اجزاء العمل ذات الطرح الجدلي والأشكالي وفق منطلقات مفاهيمية حول محيط قاعة العرض ، حتى يتدرج المتلقي الى مساحات تبادل على مستوى الأحاسيس الإنسانية الخاصة لما يتطلبه العمل من حساسية عالية في كيفية العرض ضمن سياق ينسجم مع القيمة الجمالية للعمل ومحتواه ، حيث تدخل عدة عناصر في هذا العمل ، بداعي من التعامل مع الفراغ او الكتلة والاضاءة ، حيث سعى (كوسوث) إلى السيطرة على فضاء العمل الفني وإضفاء بيئة بصرية متحركة لا تسعى الى قيادة المتلقي نحو مسارات معينة بقدر إضفاء مزيد من الديناميكية البصرية على عملية التلقي وبهذا يعد عمل (كوسوث) عملية تبادل فني نحو تطوير حوار معرفي وثقافي من خلال التعرف على تجارب بصرية معاصرة .

فن الجسد

عينة رقم : (12)



اسم الفنان : دنيس أوبنهايم
 اسم العمل : قراءة لموقع حرق من الدرجة الثانية
 تاريخ الإنتاج : 1970
 المادة : صورة فوتوغرافية
 القياس : 100 سم x 150 سم
 العائدية : معرض نيويورك

يتشكل عمل (دنيس أوبنهايم) من جسد الفنان نفسه وهو مستقل على ظهره على ارض رملية في صورتين فوتوغرافية بشكل مواجه الى اشعة الشمس ، ويغطي صدره في الصورة الاولى (العليا) كتاب باللون الاحمر مفتوح على صدره والصورة الاخرى تظهر أثار حرقه الشمس على جسده كأثر للكتاب الموضوع على صدره .

لقد شكلت تداخلات فنون ما بعد الحداثة بولادة صيغ جديدة في أساليب الطرح الفني لتشكل من الموجود الكلي للبيئة مفردات فنية في توظيف العمل الفني ، لتعد محاولة جادة لدمج الفن بالحياة ، بصرف النظر عن كل ما تخلف من أساليب وتقنيات وخامات استخدمت في أظهار آلية الأشتغال فنياً .

أن التصاهر مع حركة الفلوكسس في حدث أدائي جسدي ، قد عبر عن طبيعة الطرح التشكيلي بالتخلي عن كل المقاييس الأخلاقية والقدسية الثابتة في طرح المفاهيم التشكيلية التي تعبر عن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغياب التجنيس وحضور الشئئية (الجسد الانساني) في انزال المقدس (الجسد) الى أرضية الأداء في العمل وتشكيل صور مغايرة (اللامألوف) أذ أمسى الجسد الانساني مادة وسيط لنقل الطروحات الفنية وأيصال مفاهيم فكرية بتعبير بيئي جسدي ليعلن عن غربة القيم وترسيخ المنظومة القيمية والتعامل مع النافذ منها في تشكيل قيم جديدة تهتمش ما هو تاريخي واسطوري ومقدس وتتداخل مع البنى المجاورة في تجاوز الأطر التقليدية .

لقد وضع (اوبنهايم) جسده في موقف يمثل المتلقي الذي يتعرض للحدث بغية تغيير لون جسده بفنه التحريضي المغاير للتلوين العادي من خلال التحكم في وقت التعرض الى ضوء الشمس لزيادة أو قلة شدة اللون المتغير على الجسد ليفعل من تغيير لون البشرة . أن عملية الاستدلال التي يشير اليها (اوبنهايم) هي تجاوز على كل أنواع آليات الرسم التقليدية المعهودة .

لقد قدم اوبنهايم العمل بأدائه الجسدي في ايصال مفهوم فكرة التعرض الى الشمس بنتاج تشكيلي متمثل للزوال بأزالة المؤثر من الجسد (حرقه الشمس) بعد فترة وبقاء التوثيق الفوتغرافي لجسد (أوبنهايم) ليتحدث عن

بقاء النتائج وزوال الحدث الذي لم تبق منه غير الصورة ، بحيث لا يمكن إعادة نفس العمل بأداء ثانٍ لعرض هذه القطعة ، مما يشكل الهالة للعمل من خلال التفرد في صياغته ، إذ نلاحظ فعل الشمس على الجسد في جزأي العمل الفني الذي يتمثل في المرحلة الأولى التي يغطي بها (أوبنهايم) صدره بكتاب مفتوح لمدة خمس ساعات والمرحلة الأخرى تظهر بأزالة الكتاب بعد التعرض لأشعة الشمس لمدة خمس ساعات . العمل الأول خلق وهمية وجود الكتاب ليحل محل التكنيكات المستخدمة في الكتاب الأصلي ليصعد (أوبنهايم) من الأشكال الفنية في عرض منفرد متحدياً فنون الرسم والتصوير ليشكل الفن المفاهيمي والتصوير الفوتوغرافي والوثائق تحدياً وبديلاً يقترح به وظيفة جديدة للفن واستخدام المعلومات في مجال وسائط الاعلام.

إن الكتاب الموجود على صدر (أوبنهايم) والذي يشكل مربعاً أحمر اللون ملطخاً باستخدام عصير البنجر (الشمندر الأحمر) الذي استخدمه الفنان في بيان لون ضربة الشمس على الجلد ، بالإضافة الى أن هناك وسائل أخرى قد جسدت عرض نتاجات فن الجسد (المفاهيمي) في استخدام برامج الإنتاج الرقمي (الفوتوشوب) على جهاز (الحاسوب) في بيان طبيعة التعبير البيئي رقمياً من خلال عمل مربع يتمثل بأثر الكتاب على صدر (أوبنهايم) ، محاولة منه لتعزيز المعاصرة في استخدام التقنية لأظهار طبيعة التعبير البيئي الرقمي .

أن المفاهيم التي ينقلها مضمون العمل على جلد الانسان الذي يغطي أجسادنا لحمايتها من أنواع الأمراض والذي يحاول من خلاله الفنان أن يضخم الألم والعذاب وأحياناً أخرى يمكن أن يكون مصدر سرور كبير بما يفيض من الذات ليتمظهر على جلد الانسان من دواخل ترجمها (أوبنهايم) على جسد الانسان كلغة أنسانية جديدة **أبتعدت عن ما هو سائد فنياً** وفريد من نوعه في استخدام الخامة (الجسد) بأىصال المفهوم بواسطة **التقنية الآلية** والوثيقة المكتوبة في توثيق مفهوم لصورة زائلة لا يمكن تكرارها لمرة أخرى ليطابق مقولة (هيريفيلطس): " أنك لا تستطيع النزول الى النهر مرة ثانية لأن ماءه يتبدل بدون هوادة " .

لقد تمثل الجسد بأدوار كبيرة وتمثالات عديدة في تاريخ البشرية في التعبير عن طبيعة البيئة في أطرها وتقاليدها على مرور الزمن ، والذي يظهر من خلال التحولات الاسلوبية والتقنية التي افصححت عن طبيعة التعبير البيئي الذي عكس بدوره طبيعة المجتمعات وكيفية تمثل آلية التعبير عن مفردات البيئة .

لقد مثل جسد الانسان في اكتشافه بمثابة قماشة حية فريدة في استخدامها كبعد مادي في العمل الفني، استخدمها النحات والمصور الأمريكي (أوبنهايم) في موقع العمل (قراءة لحرق من الدرجة الثانية) محاولة منه لتغيير لون جسده بوسائط بيئية واقعية (أشعة الشمس) ليمثل الحرق الحقيقي بفعل حرارة الشمس على الجسد ، لاىصال مفهوم تأثير الجسد الانساني وأظهار طبيعة التأثير فنياً من خلال استعمال **التقنية التكنولوجية الحديثة** في اضافة مؤثرات وضعية تمثل حرق الشمس على جسد الفنان كفكرة في تثبيت نوع واداة الحدث الذي لا يمكن أعادته أو تغييره مرة أخرى ، لينسحب المفهوم باثره على أيضااح مفهوم تجاري لدى (أوبنهايم) من خلال تثبيت العلامة التجارية على السلع الاستهلاكية وطريقة تشكيلها بحيث لا يمكن ان يقوم احد المزورين بتزييف العلامة والتوثيق الموجود عليها للسيطرة على تسويق المنتج الأصلي للحفاظ على شهرة الشركات المشهورة التي تتعرض الى تزييف منتجاتها من قبل عملاء وتجار منافسين للمنتوج ورواجه في السوق التجارية ، بغية تقليد المنتج المشهور عن طريق توظيف **صورة المنتج** والوثيقة المكتوبة عليه ، الامر الذي جعل (أوبنهايم) يهتم في وضع طريقة **للإعلان** عن منتجات كثيرة متمثلة بـ (ساعات ، كراسي) ليؤكد ان **المستنسخ** من المنتج المزيف يُسقط هالة السلعة التجارية الرفيعة عندما تكون مزيفة . وبذا أمسى الجسد حيثية من حيثيات مجتمع ما بعد الصناعي ضد المجتمع الاستهلاكي .. ليغدو الجسد أقرب منه الى مفهوم **السلع والبضائع والإعلان** عنها . وتعد هذه الممارسة إحدى افرازات التعبير البيئي لعالمنا المعاصر في المجتمع الغربي منه خاصة .

أظهر (أوبنهايم) بذلك طبيعة التعبير البيئي بتمثل فريد وخاص من نوعه للمنتوج التجاري حاملاً الروح التجارية إحدى لغات النطق للبيئة المعاصرة ، بما يميز النسخة التجارية الأصلية في السوق التجاري بعمل فني فريد من نوعه ومتفرد في شكله .

توصل أوبنهايم باستخدام الجسد في العمل الفني الى أدنى حد من الفن الذي بُني على منطق مادي بقي **بعيداً عن الخرافة والتاريخ** ، في خلق فن يحمل وجه ليس له أي دليل على غيره من المفاهيم المزيفة في السوق التجارية . وبعبارة أخرى أنما يشكل العمل الفني المتمثل بخامة الجسد وتأثيرات الشمس وأنسحابه على **السلعة التجارية** هو ما يشكل القيمة النقدية التي يحددها السوق ويملي في تحديد ما هو الفن الذي يصور من خلاله الفاخر والجيد داخل السوق العالمية .

أعطى التعبير البيئي لغة جديدة للسوق التجارية للحفاظ على خصوصية المنتجات التجارية من التقليد، خاصة أن دولة الصين الشعبية كانت تضع العديد من الاختام والتواقيع التجارية في تسويق منتجات عالمية بهوية مزيفة لكسب سمعة المنتج الأصلي في تسويق المنتج المزيف لمختلف دول العالم .

دون (اوبنهايم) أسلوبه على خامة الجسد لـ **يتجاوز بذلك الحدود الفنية** كقيمة عليا يتخطى الموانع العليا قاصداً التحاور بلغة جديدة بين الحياة التي يعيشها المجتمع ومضمون الوحدات والمفردات البصرية التي تنتمي الى طرح ثقافي جديد يخضع للتداول المعرفي والفكري للفن .

حاول فن الجسد البحث عن افكار ومفاهيم من خلال فتح قنوات جديدة لتغذية مساره المعاصر من الفنون محاولة منه لتغيير الخضرة الطبيعية الى خضرة اصطلاحية تلائم البيئة وتتفاعل معها . الامر الذي اخذ به فن الجسد في **تفكيك الخطاب البيئي** ووضعه في غير موضعه التقليدي (**التغريب**) في استخدام الجسد كخامة لا يصال مفاهيم وافكار في عملية **تشظي** الفن .

لقد تمثلت الاساليب المتبعة في النحت الانساني (الجسد الحي) باساليب مختلفة ومتعددة . قدم منها (جوزيف بايز) آليته التي حملت من الغرابة في توظيف المشمنز في تعبيره البيئي جسدياً عن طريق انزال جسد الانسان مع أشلاء ودماء حيوانات في حوض استحمام ، ليمثل فن الجسد طروحات مغايرة في أسلوب (بايز) في تمثيل التعبير البيئي بمحاولات تجسيد عدائية للفن .

أختلفت نتاجات فن الجسد من فنان الى آخر ومن طبيعة ثقافية الى أخرى ، وتبلور مفاهيم فن الجسد كظاهرة جمالية وفكرية موازية للتحول الواسع لمرحلة ما بعد الحداثة في ايجاد ما هو غريب ومخفي ولا مألوف ، من خلال تشكيل سياقات تحمل طبيعة التعبير البيئي وتحولاته المستمرة .

الفن الكرافيتي عينة رقم (13)



اسم الفنان: كيث بيرز
اسم العمل : مقالة صورية
المادة: ستينسل ، أصباغ صناعية رذاذ
سنة الإنتاج: 1993
القياسات: 8 X 6 م
العائدة :شارع هيوستن فيليب - نيويورك

يشكل عمل (كيث) جدارية ضخمة تحمل مواضيع مختلفة وأشكالاً مغايرة لبعضها في الهيئة والصورة وهي تنشر على حائط أسمنتي رسائل صورية وكتابات مشخبطة بالوان متعددة ،موجهة الى مجموعة كبيرة من المشاهدين ليتجاوز (كيث) كل الاعراف والتقاليد الفنية السائدة التي تدعو أصحاب العقول والمفكرين الى الغاء العقل ليعبر الفنان عن اللاعقل لأبعاد ويلات الحروب عن الفقراء والابرياء بما يمتلكه العمل من رؤيا واضحة في التعبير عن البيئة المعاصرة بأشكال تطرح نفسها لأیصال مسببات اعتراضية بصور مخالفة للمألوف ومتوافقة مع الواقع البيئي الغربي المعاصر في رفضها أحداث ونتائج الحرب في وصف بيئي قد تعامل به (كيث) مع المخالف للروح الفنية والمسائر لروح العصر بروح تمثل النشوة والارتياح في تمثيل التعبير البيئي في صورة تحمل من جهة اليسار العليا إحدى رقصات (الروك) على عجالات متحركة ليصاحبها عزف موسيقي خاص يُسمع في اذن الراقصة متبوعة بشخصين بنفس الحركات حاملين روح المرح والسعادة في حركاتهم الراقصة بمساعدة العجلات المتحركة التي تمنح التعبير البيئي روح السرعة والاستمتاع لتلائم روح وطبيعة الرقصة وسرعتها ، ولتصطدم بالقرب منها بجمجمة تعبر عن رفضها لنتائج الحروب ونقضها لكل رأي موال لدمار المجتمع ولترفع أعتراضاً ضد فناء الارواح ، بصورة جمجمة محروقة لا یصال صورة الاعتراض الى الحكومات ومؤسسي الحروب وما تخلفه من تشوهات على الانسانية بما تصفه الجدارية في الجانب الايمن لتعبر عن المسوخ والنشوة الانساني لما تبقى من البشرية وما تحمله من ويلات مضمرة تشرح صورة الحرب المدمرة . ليعبر الفنان (كيث) عن اللامعنى واللامألوف في أیحاء التعبير البيئي بما هو مرفوض جماهيرياً .

تظهر الرسومات في العمل عبارة عن صور مألوفة وقضايا معروفة تحمل من الشعبية ما يثير الجدل لأي شخص عند مشاهدتها على الحيطان والقطارات وعلى أرصفة الشوارع ليصبح على مرأى جميع المارة لأیصال صورة الرفض للسياسة الرأسمالية عبر رسالة تعبر عن الحرية المكبوتة في ظل بيئة مادية .

شغل العمل شعارات وعبارات متلاعب بأشكالها وظلالها وحجومها وأضوائها وأطوالها وعرضها ، في كثير من الاحوال تبدو الكلمات متداخلة بشكل زخرفي لتوازي بشكلها البالوني الكاريكاتوري صورة العصر الذي بدأت به الحركة مع رقصة (البنك) في السبعينيات والمعادية للمجتمع ،وهي قريبة من حركات وتمثلات رقصة (الروك).

بالإضافة الى ان صور العمل الكاركتورية (رقصة البنك) والنقوش الكتابية تأخذ صورة مقاربة لأعمال (روي ليشنتتاين) الكارتونية التي يشتغل فيها بالصد من التقليدية (الاختزال) ونقائيتها الشديدة . في طرح معطيات التعبير البيئي البصرية بما هو مشهور وشائع في ثمانينيات القرن العشرين ، التي مثلها (راقصو البريك دانس) في حركة القدمين والتفات الرأس والحركات المفاجئة التي ظهرت في العمل في الجزء الراقص منه بأشكال وصور والوان قوية وأحجام ضخمة .

يبدو عمل (كيث) بنتاجه يحمل صورة التأثير بفن الاعلان التجاري المطبوع والمعلق على الفترينات التجارية ،فضلاً عن الاعلانات التلفزيونية والرسوم المتحركة ورسوم الكمبيوتر (الرقمنة) ،ليغدو التعبير البيئي بشعبيته أكثر أنتشاراً ووسع رواجاً في أیصال مفاهيم الاعتراض على السياسة الرأسمالية التي تمثل التعبير البيئي المعاصر .

أن اتساع حجم العمل جاء من استعمال المواد الرخيصة والجاهزة للاستخدام ليظهر التعبير البيئي بديناميكة عالية تعبر عن المكبوت الداخلي للفنان تجاه المجتمع بألية صناعية سريعة التنفيذ وسهولة الزوال تجسدها تقنيات جديدة في عملية التمثيل الدعائي والشعبي في أیصال المفاهيم والافكار الى المتلقي باتجاهات

متعددة ، فمنها ما هو معبر بأسلوب جذاب يسر العين ومنه ما هو مضاد يحمل اتجاه صعاليك الحارات ، لي طرح بمجموعه صور التعبير البيئي للمجتمع الغربي بما تمتاز به من سرعة وتغيير وأعتراض متمثلاً بالشعبي والصناعي .

ليصبح أداة فعالة ومؤثرة في أهدافها الاجتماعية والسياسية ، كانعكاس مباشر لوضع أجتماعي يعاني منه الانسان من الكبت والحرمان والفقر ليصرخ الفنان بعمله رافضاً كل القواعد والاعراف الاجتماعية وسلطات المؤسسة الفنية والحكومية ، الامر الذي جعل النظام الرأسمالي يقوم بتدجين الفن الكرافيتي لتوظيف تعبيره البيئي ضمن بنية النظام الرأسمالي والاستهلاكي الامريكي ، ليتماشى مع أفكار وفلسفة ما بعد الحداثة في سعيها الى التعبير عن المبتذل والمهمش وجعله في بؤرة الأهتمام في التعبير عن البيئية المعاصرة بأنجاز التعبير البيئي بصورة سريعة وانتشار وتلاشي أسرع من خلال تعبيره اللغوي وعباراته وشعاراته المشخبطة.

أن إستخدام (كيث) ما هو جاهز من المواد الصناعية الرذاذة في تعبيره البيئي قد أعطى اسماً فنياً مضافاً لفن الكرافيت هو (الفن الرذاذ) لتحمل العلية أسم (الفرشاة الرذاذة) ، كونها ملائمة لجميع أنواع الحيطان ، ليغدو الفن الكرافيتي بأستخدامه منتجات جاهزة متعالقاً بجاهزيته مع (مارسيل دوشامب) في تعبيره البيئي في مخالفة معايير المؤسسة الفنية ، عندما أستخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية مثل عمله النافورة (المبولة) والذي وقعه بأسم مستعار (M . Muth) أستجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها . ليأتي عمل (كيث) على غرار (دوشامب) في أستخدامه الكلائش الجاهزة المناظرة الى (السلكسكين) التي تحمل نقوش ورسومات مثقبة على الواح من المعدن ليتمكن الفنان من تكرار طرحها ومغايرة وتداخل موضوعها بسهولة وسرعة في أنجاز تمثلات التعبير البيئي ، خاصة في نيويورك عندما انتشرت رسوم المعارضات السياسية والعرقية .

يمثل العمل (مقالة صورية) صفة الاختلاس والمستعار والجاهزية في تمثل التعبير البيئي المعاصر ، ليصور العمل البعد التعبيري الذي أستلهمه الفنان (كيث) من رؤية البيئة من حوله بعين فاحصة وموقف أجتماعي رافض لكل المقاييس الفنية والمؤسسية المتمثلة بغياب المهارة والحرفية للفنان (كيث) ، وبعد ظهور فلسفات النص المفتوح التي قد فتحت المجال أمام أي شخص أن يكون فناناً أو أي عمل أن يكون فناً ، ليمائل في الغاء الدقة في الفن ، حيث إن أعمال (موندريان) و (بولوك) و (بارنيت نيومان) قد الغت الدقة التمثيلية والقدرة المهاراتية ليصبح الاعداد الحرفي والمهاراتي غير ضروري من الناحية الظاهرية على الأقل وهذا ما يتجسد في ظاهر الفن الكرافيتي .

ظهر في عمل (مقالة صورية) أن التعبير البيئي بما يحمله من شعبية ودعائية وسرعة في الانجاز والزوال جعله أقرب الى السلع التجارية بأجتذاب تجار البضائع الاستهلاكية وشبكات الانترنت بعد تدجين الفن الكرافيتي في توظيف اعماله على الاقمشة والملبوسات ونشرها كدعاية على الحيطان وواجهات المحلات التجارية ليأخذ التعبير البيئي صورة الدعاية والاستهلاك عن ما هو تجاري (رأسمالي) . إن التعبير البيئي إنما يحمل ترويجاً دعائياً ليس فقط للبضائع والسلع الاستهلاكية إنما يعمل بالضد من ذلك ، في تشويه أية حركة تجارية تأخذ مجالاً واسعاً في سوق التجارة للحط من حركة وكساد البضاعة وأصحاب رؤوس الاموال والمستثمرين . أي انه هدام في محاولاته لأقصاء ما يتعارض مع المستهلك أو الجماهير .

نحت الخردة (السكراب) : Scrap Sculpture : عينة رقم : (14)



اسم الفنان : جون شامبرلين
اسم العمل : بدون عنوان
تاريخ الإنتاج : 1960
المادة : حديد سيارات خردة
القياس : 38 x 53 x 15
العائدية : معرض حجارة كورسي الن - نيويورك

يتمثل عمل شامبرلين (من غير عنوان) بمواد من الحديد الخردة المضغوطة من سكراب السيارات ومخلفات الصناعة المعاصرة بتشكيل فوضوي يستند على قاعدة ذات لون اسود ،ليتمثل بهيئة عمل نحتي يعبر

عن البيئة الغربية المعاصرة وطبيعة تمظهر نتائج الفن بإيصال وضغط معادن مختلفة بطريقة لحام صناعية حديثة في تشكيل هيئة نحت الخردة بأشكال عبثية زائلة .

يتشكل عمل (شامبرلين) باستعمال المواد **الفقيرة والمبتذلة** في صياغة التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة (نحت الخردة) اثر أفرات التحول الصناعي والتكنولوجي في المجتمع الغربي بعد الحرب العالمية الثانية ، الذي يتمثل عمله من مواد حديد الخردة (**نفايات السيارات والمخلفات الصناعية**) بمعالجته بتقنية الضغط (pressure) لتحويل هيئة الخامة الى شكل يتفق مع رغبة الفنان بما يلائم طواعية تركيب الخامة الخردة أو الفولاذ أو خليط من كلتا المادتين ، لأعطاء شكل تجريدي مكعب أخذ أبعاده الثلاثية وفق آليات ومعالجات فنية معاصرة لأظهار طبيعة التعبير البيئي مطابقاً لهوية المجتمع الغربي بسحق جميع الاستعمالات التي سبقته وإبداء آلية ميكانيكية خاصة في اخراج التعبير .

أن تأثر (شامبرلين) و (ديفد سميث) بالتعبيرية التجريدية قد شكل عتبة لأعمال فنان الخردة في طبيعة شكل التمثيل الملتصق والموازي الى التكعيبين في تجسيم الشكل بأبعاد وزوايا تأخذ من البعد الثالث عمقاً للتمظهر الذي يخالف التسطيح التجريدي السائد بما هو روجي وتلقائي . لقد أكتسب عمل (شامبرلين) بما تمظهر به من نفايات ، شهرة واسعة بما أحدثه من **غربة وأنزياح** لطبيعة التمثيل في **أظهار المهمش** من النفايات الصناعية المتكونة من سكراب السيارات بمعالجات فرضتها البيئة بشكل ضاغط لأبداء طبيعة التعامل مع الخامة وإعادة نصوعها بطلاء الاصباغ الرذاذ الصناعية .

لقد فرضت التحولات البيئية المعاصرة استعمال نفايات الخردة بما يوازي الثقافة الغربية المعاصرة التي تبلورت من خلال مفاهيم وظفت أفكارها الجديدة (استخدام الخردة) لأعطاء صورة عن طبيعة تحول البيئة الفنية وتشكيل آلية للتعبير البيئي تتلاءم وقراءة الفنان لطبيعة المجتمع الغربي ونسبة **انزياحه عن الاطر التقليدية** بالتعامل مع خامات تحمل مضامين صورة التعبير البيئي المعاصر ، الذي يمثل بطبيعته الآلية صورة لمفهوم **شعبي** يحمل هوية التحول البيئي الجديد .

إن طبيعة خامة الخردة السكراب قد فرضت طبيعة الشكل النهائية لأعطاء صورة التعبير البيئي بأبعاده الثلاثية بما يلائم تحول الخامة صناعياً بشكل آلي (ضغط) للوصول الى تحديد حجم وطبيعة شكل يألفه المجتمع لما يحمله من شعبية بعيدة عن **الاطر التاريخية والاسطورية** للفن الثابت ليضع لغة تواصل واتصال مع الآخر بما يلائم طبيعة التحول في تمثل مفردات التعبير البيئي في المجتمع الغربي .

أخذت الآلية المستخدمة في عمل (شامبرلين) اشتغالات انسحب بأثرها أقصاء ذات الفنان بتسليم الزمام الى ضغط الآلة (press) في التعامل مع **المهمش والزائل** من الخردة لفرض طبيعة الشكل بتدخل نسبي للفنان (شامبرلين) ، الامر الذي فرض تشكيل العمل بما هو مخالف للتقليدي ومقارب للمعاصر في أحداث نقلة وضعت المادة في غير موضعها التقليدي (**التغريب**) مما خلق من **الدهشة والشهرة الفنية** جانباً دعائياً في اثبات هوية الفنان .

أن المعالجة الصناعية قد ضمت عمل (شامبرلين) الى ما هو هندسي تكعبي ولكن بصفة صناعية معاصرة ، أعطت المتلقي بعداً تجريبياً ، وهي ذات **قراءات متعددة** في تصور أجزاء ومفردات العمل التي تبتعد عن مضمون الخامة وشكلها الاصلي في بناء تمظهرات جمالية تعبر عن قدرة الآلة في تغيير الشكل دون الاعتماد على آلية تشتغل مع الثابت والروحي ، للإعلان عن **ترشيح المنظومة اللاقيمية** في تمثيلات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ، **بتسجيل اللحظة الآنية والابتعاد عن التاريخية في اللغة البصرية المعاصرة** .

لقد أمسى التعبير البيئي متداخلاً مع **البنى الفنية المجاورة** بسبب توفر المعالجات الفنية التي تتعامل مع المادة بتقنية تكنولوجية في أقصاء السائد وتوظيف المهمش والمبتذل (**الخردة**) الذي يشكل تعامل البيئة المعاصر وتوظيفه بتشكيل متداخل تحمل هوية المجتمع الغربي في طريقة التعامل مع المفردة البيئية بتقنية الكبس العالي (Hi pressure) لخامات الخردة وخاصة عمل، شامبرلين (من غير عنوان) .

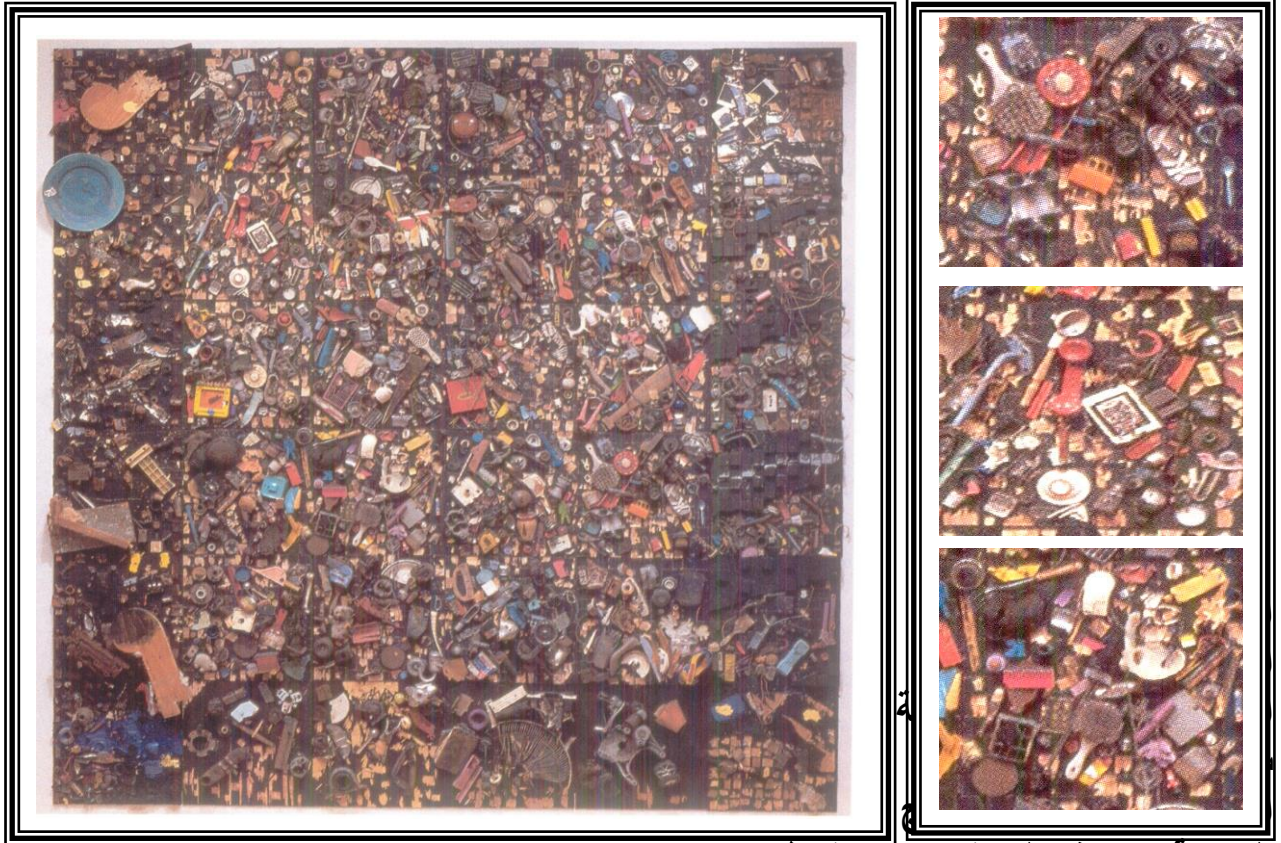
ان اقصاص ذات الفنان وتجرد اعماله من الشعور، قد شارك في اعطاء الصورة الصماء المتجردة من العاطفة والمشاعر وتمثل التعبير البيئي بما هو صناعي متغير من خلال اقصاص شعور الفنان واحلال الآلة بديلاً عنه ، بالإضافة الى ان **الصدفة** كان لها دور كبير في تصوير الشكل النهائي لطبيعة الخامة ، كون ارتباطه بعملية ضغط الخامة بشكل عبثي وعشوائي في عملية تبلور الشكل النهائي ، ليغدو التعبير البيئي نتاج عملية مخاض صناعي بعيداً عن مرحلة التهيؤ والاختمار والولادة الفنية المحملة بالمشاعر التي تولد بالانفعالات والشعور وتمثلها بعمل فني . فحسب بل ان نتائج الخردة من الفن في فن ما بعد الحداثة هي محصلة مجتمع

ممكناً ، يؤمن بالمكانة في توظيف اشتغالاته بما فيها الفنية كجمالية تطرح نفسها بشكل ضاغط لأرغام تذوقها بما يناسب المتلقي وقراءته التأويلية في رصد العمل .

أن بذور التعبيرية التجريدية الهشيمة بمخرجاتها أثر التحولات التكنولوجية ، قد وجد فيها النحت الجديد (الخردة) بقايا آثار استنهضها بأشكال وخامات أقصت آليتها التجريدية ذات السطح المستوي ببعدين وآلياتها السائدة وتمثلها بتجسيم نحتي ثلاثي الأبعاد بخامات افقدت بتمظهرها التقني القيمة عند (التعبيرية التجريدية) امثال : كلاين ، ماذرويل ، وليم دي كوننك . ليعكس التعبير البيئي بصورته الحديثة **العصر الصناعي** ذات التحكم الآلي في الغاء المسافة بين الفن وبين ما هو **يومي** في استخدام ما يحيط به ويتعامل معه يومياً من : حطام سيارات ، حديد خردة ، مخلفات صناعية بغية إعادة الحياة الى ما هو مهمل ومهمش بروح جديدة وآليات معاصرة ، انطلاقاً من تساوي هامشية الانسان في المجتمع الصناعي الذي تحول من الجانب الروحي الى ما هو **مادي ونفعي** (براجماتي) ، تعبيراً عن **الاغتراب** والقنوط الضاغط في المجتمع التكنولوجي ليهمش التعبير البيئي ما هو ثقافي الا بمقدار ما تحققه من فائدة مباشرة في ظل مجتمع رأسمالي .

أنها ثمة أزمات هائلة في مسيرة تطور تاريخ النحت ، فما عادت ذائقية مجتمع ما بعد الصناعة يؤمن بأعمال نحّية كلاسيكية مصنوعة من مادة البرونز كأعمال (رودان) مثلاً أذ أنها لا تتوافق وذائقية وروح العصر.. أنها مجتمعات معاصرة تنتج خطابات جمالية ترتبط بأفرازات ومهملات ومهمشات **مجتمع يؤمن بالآلة والمادة والتحول** .

نحت التجميع : Assemblage Sculpture عينة رقم (15) (*)



العائدية : متحف الهرشورن- واشنطن

يعد عمل "درو" النحتي التجميعي عبارة عن جدارية كبيرة تتراكم فيها الاشكال داخل مربعات محددة بفواصل يصل بعد الواحد منها الى (24 X 24) أنج ، ليصل العمل في تقسيمه الى (36) مربع . محدد بفواصل سوداء غائرة

(*) - قام الباحث باستنساخ ثلاث مربعات من داخل العمل بصورة مكبرة لتوضيح صورة التعبير البيئي في النحت التجميعي لعمل (درو) . علماً أن المربعات المرفقة مع العمل هي لتوضيح واستبانة الاجزاء داخل الجدارية لا أكثر .

محفورة ، تأخذ لونها من خلفية العمل . لتمائل بمظهرها أعمال جداريات السيراميك ، أو قطع الفسيفساء التجميعية ، أو قطع البلاط (الكاشي) .

يبدو العمل كأنه لوح محروق ، حيث الأرضية السوداء التي تتراكم عليها الاشكال ، والتي هي بقايا أو خردة مجمعة من أشياء تستخدم في الحياة اليومية (أزار ، اعواد بلاستيك وحديد ، سماعة هاتف ، فرش مستهلكة) جمعها النحات بأسلوب الكولاج وبترتيب يحمل صورة اللعب الحر في طريقة التعبير ، ليخلق منها وحدة مثلت عملاً تجميعياً مُميز بجمالية عالية ، وبناء ضخم وذلك من خلال اختياره للأجزاء المجمعّة التي يقتنيها ووضعها في كتلة واحدة وكأنه يحاول طرح خطاب بصري بصياغة شكلية جديدة تتبنى تجاوز النظام وتمثل العنثية في النحت وإيقونيته الشخصية وإن كان هذا النحات قد استثمر نظام التقسيم إلى مربعات في تشكيله الجديد ولكن بروح دادائية تحمل من الفوضى واللامعنى أسلوباً في طريقة الطرح لمفهوم التعبير البيئي.

وفي رؤية أخرى لعمل "درو" يظهر العمل فيها على شكل أنفجار كبير ، حيث يعبر به النحات عن وحشية الحروب التي ترتكب بحق البشرية بما يعرضه من مدلولات رمزية ومعان أبعد مما يكون عليه الشيء الظاهر ، فلا رموز فيه تخص المكان أو حدثاً معيناً فالمكان ووقعه الأعمق في الحروب ، وكأنه يريد في طرح تشظي البيئة القول أن هذا الانفجار هو موت البيئة التقليدية وتشظيها والحال التي صار الإنسان فيها مجرد بقايا في صورة أفصح عنه التعبير البيئي بلغة ثقافة عالمنا المعاصر .

هذا التجميع الضخم من النفايات والخردة التي احتوتها المربعات . لا يُشعر المشاهد بالملل ، حيث أن الأشياء الموضوعة في كل مربع تختلف عما هو في الآخر . إذ يشتغل الفنان طبقاً ومبدأ التنوع أنه أشبه بالتصميم النحتي ، حيث ملأت المساحات بالمفردات الصغيرة التي شكلت ريليفاً يبدو فيه الاجسام كأنها عائمة في حقل أسود . وهناك وحدات كبيرة تبدو كأنها تقفز من الخلفية . وقد ميز النحات هذه الوحدات باعطائها ألواناً قوية براقّة ، كالأحمر والأصفر والبني . وهو على مستوى التكوين والتشكيل عبارة عن حياة ، أستخدم فيه النحات مفردات تم بناؤها بطريقة التجميع على مساحة كبيرة . اعتمد على ما يفرزه الشكل من طاقة توليدية مؤثرة من خلال التكوين .

إن استخدام النحات للمربعات إنما يوحي بما يشبه نظام (الديجتال) المعلوماتي . الذي يؤكد على انعكاسات نتاجات الفنان لثقافة البيئة الغربية وتأثيرها بالتقنية الحديثة ، إذ يحتوي كماً هائلاً من المعلومات وفق نظام (الشرائح) التكنولوجية عبر تلك المربعات الصغيرة . فضلاً عن أن العمل يدمج النحت والرسم والسيراميك في تكوينه وشكله العام ، كبنى مجاورة بتوليفه وجمعه أشياء مختلفة في أظهار صورة التعبير البيئي كلغة تواصل مع الآخر بصورة أشكال عنثية تحمل في طياتها لغة الصورة الرقمية في التعبير عن بيئة المثقف الأمريكي الذي يقرأ العمل وفق قراءة خاصة تعدد القراءات في فهم فكرة وأيضال المفهوم.

وبذلك نستطيع القول أن بنية شكل العمل يكون بمثابة ذاكرة للأشياء من خلال التكوين المشابه (للذري) في معالجة دقة المفردات وحفظها بمخزونات تحاكي اللغة الخطابية الرقمية من خلال جعل كل مفردة بيئة يقابلها ذرة من المخزون في الذاكرة ليمائل (درو) لغة العصر الرقمية بواسطة (الحاسوب) في تمثيل صورة التعبير البيئي بمعالجات تمثل مفردات بيئة التحول السريع والتغير الأنّي في لغة تجعل من الدقة والاحتواء لأكبر مخزون بيئي في طريقة المعالجة التي نادى بها (لايينتز) ولكن بطريقة عقلية وفي ذاكرة أنسانية، تتعامل مع الموجود البيئي بعواطف ومشاعر آدمية لما تشكله الذاكرة من تعالق مع الذات باشتغالات روحية عميقة . يتبين أن "درو" قد طرح لنا صورة التحول في طبيعة التعبير البيئي بآلياته وأساليبه المغايرة للروحي الذي تعالق مع "لايينتز" ، ليضع في الأذهان صورة الذاكرة المخبيئة في المعالج (prosser) الذي يتعامل به الفنان في طرح مفهوم التعبير البيئي في المجتمع الغربي المعاصر من خلال الاجهزة الرقمية (الحاسوب) .

وهكذا تبدو المفردات الصغيرة هي المعبرة عن صياغة التعبير البيئي بما تمثله من تضمين دلالي يضيف على العمل روح التعبير البيئي المعاصر وخاصة في تمظهره العنثي والفوضوي . الذي يحمل في ظاهره صوراً ملحمية أخرى تضم نفسها الى ذاكرة التكنولوجيا العصرية ، وأيحائه بقصص الكوارث الانسانية التي حلت بالبشرية ، وبتعبير معاصر يبتعد عن تجسيد التاريخي والماضي في التعبير البيئي. أنه أشبه بمدينة مدمرة ، فالحرق والبقايا المتناثرة للأشياء التي تستخدم في الحياة اليومية تشير الى آثار الدمار والخراب ... بالإضافة الى شكل المفردات الذي يظهر بصورة ابنية ممزقة ، لتبين صورة المهمش والمبتذل في تمثيل المعاصر من الحياة اليومية الغربية .

لقد تمثل التعبير البيئي في عمل (درو) بصورة غير مُحددة في التعبير عن العالم ليعبر عن اللامحدود والمتغير المستمر بإقصاء لغة الخطاب التقليدية وهيمنة الخطاب البصري المتداخل بما هو بيئي في الثقافة المعاصرة التي تحمل روح التغيير المستمر . في تجاوز النظام التقليدي للنحت وايقونيته . ليضع في الأذهان بأن صورة التعبير البيئي أصبحت تحمل خطاباً يعبر عن اليومي الزائل والمهمش المبتذل ومواد الخردة في تعالق متداخل مع البنى التصويرية بمفردات البيئة المعاصرة التي تحمل روح التفكير والتشظي والعدمية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة .

الفصل الرابع

- النتائج

- الاستنتاجات

- التوصيات

- المقترحات

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات

النتائج

- من ملامح التعبير البيئي في نتاجات فن ما بعد الحداثة تداخل الأجناس الفنية ونتاج معطيات جمالية تتسم بالخنثية وتداخل البنى المجاورة . كما يظهر في عينة 3،4،7،11،15.
- أمسى الإعلان التجاري يشكل سمة ضاغطة من سمات التعبير البيئي الجديد في العالم المعاصر في تيارات فن ما بعد الحداثة كما يظهر ذلك جلياً في العينة 2،3،4،5،8،11.

- أمست الصورة الفوتوغرافية تُعد سمة من سمات التعبير البيئي من خلال إقترانها بوسائل الإعلام والصحافة والمجلات والتلفزيون بوصفها مسميات تعكس دلالات التعبير البيئي في تيارات فن ما بعد الحداثة . كما في العينات 2،3،4،8،10،11،12 .
- الإفراط العالي في حسية ومادية وواقعية نتائج فن ما بعد الحداثة والتي تشكل تعبيراً بيئياً صارخاً عن العالم المعاصر . كما يظهر في العينات 3،4،5،6،8،9،10،11،12 .
- ارتباط الخطاب البصري الجمالي في فنون ما بعد الحداثة بمفردات البيئة الصناعية التي تشكل عاملاً ضاعطاً في التعبير البيئي عن حيثيات مجتمع ما بعد الصناعة. كما في العينة 1،3،4،5،6،7،9،11،12،15 .
- تُعد كل من الضخامة والحيادية والتقليدية سمات تفرض نفسها في ملامح التعبير البيئي الجديد الذي يتجلى من خلال نتائج فن ما بعد الحداثة . كما يظهر في عينة 9،10،13،14،15 .
- تتخذ نتائج فن ما بعد الحداثة توجهات ذات مضامين وأشكال كاريكاتورية ساخرة أو تحريضية للحروب والسياسات ،بوصف ذلك ملمحاً من ملامح التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة كما يظهر في عينة 13،15 .
- أن نتائج فن ما بعد الحداثة على الرغم من خطاباتها الواقعية إلا أنها ذات اشتغالات نصية مفتوحة تشتغل مع آليات التلقي المفتوح بدلالات متباينة ومتفاوتة، 2،3،4،6،7،8،10،12،13،14،15 .
- من سمات التعبير البيئي في تيارات فن ما بعد الحداثة سمات اللامعقول واللامعقول عبر مشاهد مهمشة أو تعرض مخلفات الخردة والتجميع مما يؤدي الى دهشة وصدمة الى المتلقي أو مشاهد الكتل ذات الفضاءات الشاسعة . كما في العينة 1،3،4،5،6،7،8،9،10،12،14،15 .
- أن الجاهز يشكل سمة تفرض نفسها على التعبيرات البيئية الجديدة لمجتمع ما بعد الصناعة في تيارات فن ما بعد الحداثة من خلال مشاهد تعرض (صفائح معدنية، فرش، مصابيح، سكاكين، علب فارغة...) كما يظهر في عينة 4،5،6،9،11،14،15 .
- تشكل التوجهات الرقمية بمسميات التقنية الحديثة سمة من سمات التعبير البيئي في تيارات فن ما بعد الحداثة. كما يظهر في العينة 3،4،12،13،15 .
- تشكل الفضائحية عبر الإثارة الجنسية وإقترانها بالمنحى الاستهلاكي للمجتمع الغربي المعاصر سمة تعبيرية بيئية في تيارات فن ما بعد الحداثة. كما يظهر في عينة 2،3،7،13 .
- تشكل ملامح كل من سرعة الزوال والاستهلاكي والمهمش والخردة معطيات جديدة لملامح التعبير البيئي الجديد في تيارات فن ما بعد الحداثة . كما يظهر في عينة 1،2،3،4،5،6،10،11،12،15 .
- تُعد عملية النسخ التكنولوجي إحدى المخاضات الجديدة للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة في مجتمع ما بعد الصناعة . كما يظهر جلياً في عينة 2،3،4،10،12 .
- من التعبيرات البيئية الجديدة في نتائج فن ما بعد الحداثة رصد المفردات الأكثر تداولاً وشعبية مع كل ماهو استهلاكي ويومي في الحياة المدنية في مجتمع ما بعد الصناعة 1،2،3،4،5،8،13،15 .
- أمست عملية توظيف المخلفات الصناعية في نتائج فن ما بعد الحداثة تشكل سمة من سمات التعبير البيئي المعاصر من خلال توظيف حطام السيارات (الخردة ، العجلات ، هياكل خربة) . كما يظهر في العينات 1،6،14،15 .

الاستنتاجات

1. إن طبيعة التوجهات العامة للنتاجات الفنية في خطاب فن ما بعد الحداثة تشتغل مع تقويض المنظومة العقلية في المجتمع الغربي وتعتبر عن إزاحات كبيرة في تحولات القيم الجمالية توضح مدى التحول الكبير في معطيات التعبير البيئي.
2. إن طبيعة توجهات الخطاب الجمالي البصري في تيارات فن ما بعد الحداثة بوصفها معطى تعبيرياً جمالياً يجد اشتغالات أقرب منها الى التفكيكية والعدمية والظاهرانية ونظرية التلقي.

3. إن نتائج فن ما بعد الحداثة ذات مسحة تجريبية مادية حسية تفكيكية تتقاطع مع كل ما هو تاريخي وأصلي ومركزي ومقدس بوصف ذلك من سمات التعبير البيئي في المجتمعات الغربية المعاصرة .
4. من المعطيات الجديدة للتعبير البيئي في نتائج فن ما بعد الحداثة الفوضوية وغياب التعاليم الأكاديمية والمدرسية وانعدام المقاييس التي تتسم بالثبات بما يمنح منظومة قيمية متحركة متحولة تتسم بالزوال والانية والتغيير . تسبح بتشظي المعاني وتستدعي متلقياً يتوافق مع منظومة هذا التشظي الجديد .
5. إن خطابات فن ما بعد الحداثة في تعبيراتها البيئية الجديدة تُعد خرقاً للثقافة والذائقية المدرسية والرفيعة وتداولها أكثر اشتغالا مع حيثيات الثقافة الشعبية .
6. من معطيات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة الاشتغال مع مخاضات الثورة المعلوماتية والمنحى التقني الذي يعد ضاغطا وفاعلا بما يغطي الحاجة السلعية والاستهلاكية في نظم تعبيرية بيئية جديدة لمجتمعات مدنيّة في المجتمع الغربي .

التوصيات:

يوصى الباحث :-

1. الاهتمام بالمواد الدراسية التي تعنى بالفنون البصرية في كليات الفنون .
2. أن تحتوي مقررات الأقسام المختلفة على تقنيات آلية التعامل مع الوسائط المتعددة من فيديو وكمبيوتر .
3. الانفتاح عبر المعلومات والصور ذات الاشتغالات الحية والمباشرة مع التعبير البيئي عبر الانترنت .
4. إقامة ورش عمل فنية تجريبية بصفة مستمرة بين التخصصات المختلفة في الجامعة وبين كليات الفنون.
5. دعوة فنانين عالميين كأستاذة للتدريس فنون الفيديو والأداء, وفنون الكمبيوتر والإفادة والاطلاع على تجاربهم ورؤيتهم الفنية .

6. مساعدة الطلبة على إنتاج أعمال فنية أكثر إرتباطاً بالواقع الخارجي بعيداً عن قاعات وصالونات كلية الفنون الجميلة .
7. توسع مدارك الطلبة بآليات الاشتغال الجديدة وطبيعة قراءة العمل الفني ما بعد الحداثي وما يتطلبه من ذاتية جديدة .
8. تأكيد المشاريع الفنية ذات التوجهات الى التعبير البيئي عن واقعنا المعاصر في نتاجات كلية الفنون الجميلة
9. تأكيد المشاريع المنجزة من قبل الطلبة على عدم التحدد بأفق محدد لكي يسمح بتنشيطي المعنى وتعدد القراءات .

المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث عناوين البحوث الآتية:

- 1- دراسة وسائل وتقنيات وآليات التعبير البيئي في فنون الحداثة.
- 2- التقدم التقني والتكنولوجي وأثره في تغيير وسائل التعبير البيئي.
- 3- الصورة الفوتغرافية وآلية اشتغالها في فن ما بعد الحداثة .
- 4- دراسة مقارنة بين ملامح التعبير البيئي في فنون الحداثة وما بعد الحداثة.
- 5- دراسة مقارنة بين ملامح التعبير البيئي في الفنون الشرقية وفنون المجتمع الغربي .
- 6- دراسة حول العلاقة بين المنحى السوسيو- جمالي والتعبير البيئي في نتاجات فن ما بعد الحداثة .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم
أولاً : المصادر باللغة العربية

أ - الكتب

1. إبراهيم، زكريا : الفنان والإنسان ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ب ت .
2. — ، — : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، مصر ، ب ت
3. — ، — : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، دار مصر للطباعة ، 1968 .
4. — ، — : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، مصر ، 1988 .
5. — ، — : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب ت .
6. — ، — : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، مصر ، 1966 .
7. — ، — : مشكلة الفن - سلسلة مشكلات فلسفية- ، مكتبة مصر ، مصر ، 1979 .
8. — ، — : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، مصر ، 1966 .
9. — ، — : مشكلة البنية، أضواء على البنيوية، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت.
10. — ، — : عقريات فلسفية - كانط او الفلسفة النقدية، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1972 .
11. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط5 ، دار الجامعة العربية ، 1977 .
12. أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة أنفجار عقل أواخر القرن ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 .
13. أسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .
14. أفانا ، سيف : الفلسفة الماركسية ، ت: عزيز سباهي ، منشورات النور والسلام ، ب . ت .
15. أمين ، أحمد : قصة الفلسفة الحديثة ، ج2 ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ب ت .
16. أمين، عثمان: رواد المثالية في الفلسفة الغربية، ط2، دار القاهرة ، القاهرة ، 1975 .
17. أمهز ، محمود : فن التصوير المعاصر (1870 - 1970 م) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .
18. — ، — : التيارات الفنية المعاصرة ، التيارات الفنية المعاصرة ، ط1 ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت - لبنان ، 1996م .
19. أ . نوكس ، النظريات الجمالية - كانت ، هيجل ، شوبنهاور - ، ط1 ، تعريب محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، لبنان ، 1985
20. بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، وكالة المطبوعات - دار القلم ، الكويت - بيروت
21. — ، — : أشبجلر ، دار القلم ، بيروت لبنان ، 1982 .
22. برجسون ، هنري : منبع الدين والأخلاق ، ت: سامي الدروبي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ، 1945 .
23. البسيوني ، محمود : العملية الابتكارية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1964 .
24. — ، — : طرق تعلم الفنون (ل دور المعلمين والمعلمات العامة)، دار المعارف بمصر، 1962 .
25. بندتو، كروتشة : المجمل في فلسفة الفن، ت : سامي الدروبي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947 .
26. بهنسي ، عفيف : من الحداثة الى ما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1997 .
27. — ، — : اثر العرب في الفن الحديث، المطبعة والجريدة الرسمية بدمشق، دمشق، 1970 .
28. بودريان ، جان : المجتمع الاستهلاكي- دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكييه ، ط1 ، تعريب خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995 .
29. بياجة ، جان : البنيوية : عارف منيمنة وبشير أوبري ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1980 .
30. التريكي ، فتحي : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الفكر المعاصر ، 2003 .
31. توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1992
32. تورنتو ، توما شماني : الرسم أو الشخبطة على الحائط كائن تاريخي،المصدر نفسه
33. توسان ، برنارد : ماهي السيمولوجيا ، ت: محمد نظيف، أفريقيا (الشرق البيضاء) ، ط1، 1994 .
34. بالاشوف ، الجمال في فلسفة كانت (ضمن) : الجمال في التفسير الماركسي ، ت : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1968 .
35. الجادرجي ، رفعت : حوار في بنيوية الفن والعمارة ، ط1 ، لندن ، 1995 .

36. جاكسون ، ليونارد : بؤس البنيوية – الأدب والنظرية البنيوية – دراسة فكرية، ت : ثائر ديب ، ط 1 ، سلسلة دراسات فكرية (68) ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001 .
37. جادمار ، هانز جورج : تجلي الجميل ، ت : سعد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، مسقط ، 1970 .
38. جاسم ، عزيز السيد : تأملات في الحضارة والاغتراب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
39. جودي ، محمد حسين : نحو رؤية جديدة في الفن والتربية الفنية ، مطبعة أسعد ، بغداد ، 1988 .
40. جونسون / ر . ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
41. جيرار ، دولوال : السيمبائيات أو نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بو علي، ط 1 ، مطبعة النجاح الجديدة (البيضاء) ، المغرب ، 2004م .
42. جيبهاردت ، فولكر : في تاريخ الفن الألماني ، ت: علا عادل ، إصدارات دار المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، 2005 .
43. الحمد ، رشيد محمد سعيد الجناحي : البيئة ومشكلاتها ، سلسلة الكتب الثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1979.
44. حسن ، محمد حسن : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب ت .
45. الحطبي ، عبد الكريم : مقدمات ف الفن العربي المعاصر ، ت : فريد الزاهي ، باحث وكاتب في المغرب .
46. حفني ، حسن : في الفكر الغربي المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1982 .
47. حنا ، عبود : الحدائق عبر التاريخ ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1989.
48. حيدر ، عبد نجم ، علم الجمال أفاقه وتطوره ، ط 2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2001 م.
49. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، 1986.
50. — : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، سلسلة كتب شهرية ، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية " ، بغداد ، 1986 .
51. — : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط 1 ، 1986 ، بغداد ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت .
52. د . خالد ، عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن ، ط 1 ، منشورات جامعة قان يونس ، 1998
53. خريسان ، باسم علي: ما بعد الحدائق – دراسة ف الموضوع الثقافي الغربي، دار الفكر، ط 1، دمشق ، 2006 م .
54. الخشاب ، مصطفى: أوجست كونت، ط 2، البيان العربي ، مصر، 1956 ، ص 41-42.
55. الخطاط ، سلمان إبراهيم عيسى ، الفن البيئي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ، 1990، ص 72-73 .
56. خميس ، حمدي: التذوق الفني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت – لبنان ، 1975 ، ص 28 – 29.
57. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت: زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك ، 1963 .
58. ديفيد ، هارفي : حالة ما بعد الحدائق ، ط 1، ت: د. محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2005.
59. داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، ط 1 ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، أفريقيا (الشرق البيضاء) ، 1987 .
60. ديكارت، رينيه : المقال عن المنهج ، ت: محمود الخضيرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985.
61. دولوز ، جيل : المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو ، ت: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، ط 1، 1987.
62. دوس ، فرانسو : عالم فوكو : مجلة المنار ، العدد / 2 ، 1985 ، ص 157 .

63. الدواي ، عبد الرزاق ، الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة بيروت ، 1992.
64. الراوي ، نوري : الفن الألماني الحديث ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ، 1964 .
65. روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990.
66. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : عصر النيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، 1985 ، ص21.
67. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 2002 .
68. ريجيس ، جولفيه : المذاهب الوجودية (من كيركجارد إلى سارتر) ، ت : فؤاد كامل ، ط1 ، دار الأدب ، بيروت ، 1988.
69. ريد ، هيربرت : التربية عن طريق الفن ، ت: عبد العزيز جاويد ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، 1969 .
70. —: التربية عن طريق الفن، ت: عبد العزيز جاويد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، 1996 .
71. — : الفن الآن – مقدمة في نظرية الرسم والنحت ، ط1 ، ت: فاضل كمال الدين ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 2001.
72. — : حاضر الفن، ت: سمير علي ، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 .
73. — : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص119 .
74. — : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1994.
75. زكريا ، فؤاد : التعبير الموسيقي ، مكتبة مصر ، مصر ، 1956 .
76. سانتيانا ، جورج : الأحاساس بالجمال ، ت : محمد مصطفى بدوي ، مؤسسة فراكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ب ت ، .
77. سارتون ، جورج : تاريخ العلم ، ج2 ، ط3 ، ت: توفيق الطويل وآخرون ، دار المعارف ، مصر ، 1978.
78. السرغيني ، محمد : محاضرات في السيمولوجيا ، ط1 ، دار الثقافة (البيضاء) ، المغرب، 1987 .
79. ستولنتيز ، جيروم ، النقد الفني ، دراسة جمالية فلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة : 1974.
80. ستولنتيز ، جيروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1980.
81. سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1990.
82. سعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الأبداع في الفن والادب ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984.
83. سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995.
84. سلون ، رامان : النظريات الادبية المعاصرة ، ت : د . جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، سلسلة آفاق الترجمة ، 1995.
85. سماح ، رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973.
86. سمث ، أدوارد : فن ما بعد الحداثة ، الموسوعة الصغيرة ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ب ت .
87. شكري ، عزيز : الماضي في نظرية الأدب ، ط1 ، دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، بيروت ، 1986.
88. شبنحدر ، اوسوالد : تدهور الحضارة الغربية ، ت : أحمد الشيباني ، ج1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب ت.
89. شكري ، فايزة أنور أحمد: فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، مصر، 2004.

90. شكري ، عزيز : الماضي في نظرية الأدب ، ط 1 ، دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، بيروت ، 1986.
91. شلق ، علي : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1982 .
92. صالح ، أمين: رولان بارت والسيميائ، مجلة (نزوى)، سلطنة عمان، العدد/ 32- أكتوبر ، 2002.
93. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1987.
94. عبد الله ، عثمان نجيب : الحدائث المعمارية ، جريدة الزمان ، العدد / 1150 ، الخميس - 7 - ديسمبر ، 2006 .
95. عبد المقصود، زين الدين: البيئة والإنسان (علاقات ومشكلات)، منشأة المصارف، الإسكندرية، 1981.
96. عثمان ، عبلة عبد حنفي ، فنون أطفالنا - سلسلة كتب الآباء والأمهات ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ب ت .
97. العمر ،عبدالله : فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، الكويت، 1978.
98. د . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم انكليزي /عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط 2 ، 1997
99. غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيكل ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1992.
100. د. فضل ، صلاح : منهج النقد المعاصر ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2002 م .
101. فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971.
102. فلانجان ، جورج: حول الفن الحديث ، ت: كمال الملاح ، دار المعارف المصرية ن القاهرة ، 1962.
103. فنك ، أوفين : فلسفة نيتشة ، ت ك الياس بديوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1974.
104. كارل ، لوفيت : من هيغل الى نيتشة ، ت : ميشيل فوكو ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ب . ت.
105. كاسيرر ، أرنست : مدخل الى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ت : يوسف نجم ، دار الاندلس بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، بيروت ، نيويورك ، 1961 .
106. كانط : نقد العقل المجرد ، ت: احمد الشيباني ، بيروت، دار اليقظة العربية ، 1970 .
107. كاي ، تك : ما بعد الحدائث والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 ، القاهرة ، 1999.
108. كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، ت : نهاد رضا ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 3 ، 1983.
109. كردان ، جان كلود : التحليل السيموطيقي والأدب ، ت : عبد الرحمن طنكول ، مجلة دراسات سيميائية - ادبية لسانية ، العدد/ 1045 ، فاس ، 1987 .
110. كروتشة، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ت: سامي الدروبي ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، 1947.
111. كولنجود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت : د . أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.
112. أليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، ت: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1945 .
113. لالو ، شارل : مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) ، ت : مصطفى ماهر ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1959 .
114. لويس ،جون : مدخل الى الفلسفة ، ت: انور عبد الملك ، ط 3، دار الحقيقة، بيروت، 1978.
115. د. الماضي ، شكري عزيز : في نظرية الادب ، ط 1 ، دار الحدائث للنشر والطباعة والتوزيع ، لبنان ، بيروت ، 1989.
116. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن على ضوء نظرية هربت ريد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973.
117. د . مبارك ، حنون : دروس في السيميائيات ، ط 1 ، دار توبقال للنشر (البيضاء) ، 1987.

118. محمد عبد القادر : البيئة 000 مشاكلها وقضاياها وحمايتها من التلوث (سلسلة مكتبة الاسرة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ص 140 .
119. محمد , صابر سليم وآخرون : علوم البيئة , ج 1 , وزارة التربية والتعليم بالاشتراك مع وزارة التربية مع كلية التربية , جامعة عين شمس , القاهرة , 1984 .
120. محمد , سماح رافع : المذاهب الفلسفية المعاصرة , مكتبة مدبولي , ب.ت .
121. المسكيتي , أم الزين بن شيخة : كانت راهناً أو الإنسان في حدود مجرد العقل , ط 1 , المركز , المروز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , 2006 .
122. المسيري , عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسير جديد , المجلد الخامس , دار الشروق , مصر , 1999 .
123. د . المسدي , عبد السلام : المصطلح النقدي , ط 1 , مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع , تونس , 1994 .
124. مطر , أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , ب.ت .
125. — , — : فلسفة الجمال , دار الفكر , القاهرة , 1962 .
126. — , — : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) , دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , مصر , 1998 .
127. — , — : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها , دار الثقافة للنشر والتوزيع , 1984 .
128. — , — : فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر , دار الثقافة , القاهرة , 1974 .
129. الوالي , عبد الجليل كاظم : نظرية الإدراك الحسي عند أفلاطون , مجلة آفاق عربية , العدد / 12 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1987 .
130. د . الواد , حسين : في مناهج الدراسات الأدبية , ط 2 , منشورات الجامعة , 1985 م .
131. محمد , سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 .
132. محمود , زكي : عناصر العمل الفني , دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر , الأسكندرية , 1999 .
133. محمود , زكي : مع الشعراء , دار الشروق , القاهرة , 1988 .
134. المنجد , صلاح الدين : جمال المرأة عند العرب , بيروت , 1957 .
135. مير , لوسي : مقدمة في الانثروبولوجيا الاجتماعية , ت : شاكرا مصطفى سليم , دار الحرية للطباعة بغداد , 1983 .
136. نصر , عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير , مكتبة الشباب , القاهرة , 1989 .
137. نيتشة , فريدريك : الفلسفة في العصر المأساوي الأغريقي , ط 1 , ت : سهيل القش , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 1981 , 66 .
138. نيتشة , فريدريك : هكذا تكلم زرادشت , ت : فليكس فارس , دار أسامة , دمشق , ب.ت .
139. هيغل : فكرة الجمال , ط 2 , ت : جورج طرابيشي , دار الطليعة بيروت , 1981 .
140. د. وادي , علي شناوة : فلسفة الفن وعلم الجمال , ط 1 , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , مطبعة دار الأرقم , بابل , 2006 .
141. وزير , يحيى : العمارة الإسلامية والبيئة , مطابع السياسة - الكويت , 2004 , ص 18 .
142. د 0 وادي , علي شناوة : السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش , الحلة - مطبعة الصادق , 2007 .
143. ويليك , رينيه : مفاهيم نقدية , ت : محمد عصفور , سلسلة عالم المعرفة , مطابع الرسالة , الكويت , 1987 .
144. د . يوسف , عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر , ط 1 , مطبعة سلمى الفنية الحديثة , 1988 .
145. يونس , عبد الحميد : الأسس الفنية للنقد الأدبي , دار المعرفة , 1960 .
146. يوس , هانز روبير : جمالية التلقي والتواصل الأدبي , الفكر العربي المعاصر , بيروت , لبنان , ب.ت .

147. أبن منظور، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب، ج 13، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت .
148. أندريه، لا لاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ج 2، ط 2، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 2001 .
149. البستاني، فؤاد، أخرام : منجد الطلاب، ط 3، دار المشرق، بيروت.
150. جبران، مسعود : رائد الطلاب، ، دار العلم للملايين، بيروت، ب ت .
151. الجرجاني، علي بن محمد الشريف : كتاب التعريفات، ط 1، مكتبة لبنان، بيروت، 1996.
152. جميل، صليبا : المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1977 .
153. الجواهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح، ج 2، دار الملايين، بيروت، 1979.
154. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، 1967.
155. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1981.
156. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، ج 1، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1922.
157. سعيد، علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1، دار الكتاب اللبناني (بيروت) وسوشبريس (الدار البيضاء)، 1985.
158. صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982 .
159. الفيروزي أيادي، مجد الدين بن يعقوب : القاموس المحيط، ج 1، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، بلا .
160. الكفومي، أبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني : الكليات، ج 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1998 م، ص 282 .
161. لويس، معلوف : المنجد في اللغة، ط 1، بيروت، 1960 .
162. مسعود، جبران : معجم الرائد، دار العلم للملايين، 1980، ص 135 .
163. مصطفى، إبراهيم، وآخرون : المعجم الوسيط، ج 1، ط 2، مكتبة المرتضوي، إيران، 1978 .
164. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1986، ص 43 .
165. منجد الطلاب، ط 21، بيروت : دار المشرق، 1986.
166. وهبة، مجدي : وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المصدر .
167. يوسف، خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت .

ج- الرسائل والاطاريح :

168. أحمد، كريمة حسن : أتجاهات النحت الأمريكي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2007 .
169. الحاتمي، آلاء علي عبود : الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها على فن ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2007.
170. د . حيدة، جميلة : النقد الأدبي المعاصر حول الشعر بالمغرب (1960- 1990)، أطروحة جامعية لنيل د . د مسجلة بخزانة كلية الآداب (وجدة)، تحت رقم 118، (نوقشت بتاريخ 14 / 1 / 2002 - أشرف د . عبد الرحمن بو علي) .
171. الخفاجي فاطمة عمران راجي : أثر جمالية البيئة المحيطية في رسومات شاكر حسن آل سعيد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة، 2001 م، ص 64 .
172. الزبيدي، جواد : الظاهراتية في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005.
173. علوان، محمد علي : جمالية التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006 .

174. المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2003 .
175. المعموري ، حمدي كاظم روضان : التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2008 .

د . الدوريات والمجلات

176. إبراهيم ، نبيلة : القارئ في النص : نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول المصرية ، المجلد / 5 ، العدد 1 / 1984 .
177. د. إبراهيم ، نبيلة : حديث مع ولفغانغ ، مجلة فصول المصرية ، المجلد / 5 ، العدد 1 / 1984 .
178. — ، البنويّة كما يراها ثلاث نقاد ، جريدة الحياة ، العدد / 10380 ، 26 ذو الحجة ، 1311 هـ .
179. — ، — البنويّة كما يراها ثلاث نقاد ، جريدة الحياة ، العدد / 10381 ، 27 ذو الحجة ، 1311 هـ .
180. التشكيلي ، العربي ، الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ، نشرة غير دورية ، وزارة الثقافة والإعلام ، العدد 4 / بغداد ، 1978 ، ص 6 .
181. اتين ، يوهانسن : البوهاوس ، ت : وجدان ماهر ، مجلة فنون عربية — مجلة تعنى بالفن ، المجلد الثاني / العدد 1 - ، دار واسط للنشر — المملكة المتحدة ، 1982 .
182. آيزر ، فولنفاغ : فعل القراءة — نظرية الوقع الجمالي ، ت : أحمد المديني ، مجلة آفاق المغربية ، العدد 6 / 1987 .
183. حبيب ، مصدق : منهج التجريد التشكيلي ، جريدة الحوار المتمدن ، العدد / 1409 — في 24 / 12 / 2005 .
184. الحراصي ، عبدالله : بعض التيارات فيما بعد البنويّة أو شجرة الأنساب النيتشوية ، ت : خميسي بوغرة ، مجلة نزوى ، عُمان ، العدد / 20 ، 1999 .
185. حكيم ، راضي : الفن ليس محاكاة ، مجلة الأقلام ، العدد / 10 ، وزارة الثقافة والأعلام — دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، 1984 .
186. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط 1 ، سلسلة كتب شهرية ، دار الشؤون الثقافية العامة : آفاق عربية ، بغداد ، 1986 .
187. حكيم ، راضي : في الأعمال الفنية ، مجلة الأقلام ، العدد / 10 ، 1984 .
188. دياب ، محمد حافظ : مدرسة فرانكفورت — جدلية الوحدة والتنوع ، مجلة المنار ، العدد / 57 ، فبراير ، القاهرة ، 1988 .
189. رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، العدد / 16 — أيلول ، 1991 .
190. السعدون ، ناصرة : ما بعد الحداثة قبل عام 2000 ، مجلة آفاق عربية ، العدد / 7 - تموز ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
191. شمعون ، عبد الرؤوف : النحت الأعتدالي ، من مجلة البصيرة ، العدد / 1 ، تصدرها رابطة تشكيليين الفلسطينيين ، الأردن ، 2002 .
192. شياع ، كامل : في ثقافة ما بعد الحداثة وسياستها ، مجلة الطريق ، العدد / الأول ، يناير — فبراير ، بيروت ، 1999 .
193. شيرين ، وليم : الجمالية ، ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
194. د . صارجي ، بشارة : البنويّة غياب الذات ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد / 6 .
195. صالح ، أمين : رولان بارت والسيما ، مجلة (نزوى) ، سلطنة عمان ، العدد / 32 - أكتوبر ، 2002 .
196. د . طعمة ، أنطوان : السيمولوجيا والأدب ، مجلة عالم الفكر ، المجلد / 24 ، العدد / 3 ، 1996 .

197. عثمان ، عبلة حنفي : ماذا تعني فنون الأطفال لنا وللطفل ، مجلة خطوة ، العدد/16 ، أصدار المجلس العربي والتنمية ، 2002.
198. عروى ، محمد أقبال : السيمائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير ، مجلة (عالم الفكر) ، مجلد/24 ، العدد/3 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، 1996.
199. المؤلف مجهول : التجريدية في الفن ، ت: فخري خليل ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد/1 ، السنة التاسعة ، وزارة الثقافة والإعلام ، 1989.
200. — : الفن التشكيلي ، جريدة الزمان ، العدد / 1377 ، بغداد ، 2002/ 11/29 .
201. قرانيا ، محمد : عندما يرسم أطفالنا ، مجلة عمان ، العدد / 8 ، 1986.
202. القصاب ، سعد : الفن المفاهيمي ، مجلة التشكيل ، العدد/2615 — في 6/تشرين الثاني ، 2007 .
203. قرانيا ، محمد : عندما يرسم أطفالنا ، مجلة عمان ، العدد / 8 ، 1986 .
204. كردان ، جان كلود : التحليل السيموطيقي والأدب ، ت : عبد الرحمن طنكول ، مجلة (دراسات سيميائية — أدبية لسانية) ، العدد/1045 ، فاس ، 1987 .
205. مدين ، محمد محمد : التفسير الطبيعي للفن عند جون ديوي ، مجلة آفاق عربية ، العدد / 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
206. مجموعة كتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الاولى ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
207. مرسي ، أحمد : عالم بروفسكي المسحور ، مجلة آفاق عربية ، العدد / 10 ، بغداد ، 1985.

ثانياً : المصادر باللغة الانكليزية

208. Allen ، A.A.B.: The meaning of Beaut – philosophy ، Vol No . 113، April .1955 ، Macmillan co. Limited ، London ، 1955 .
209. Croce ، Bendetto ، The Essence of Aesthetie ، Translated by Douglas Ainslir، The Aden Library ، London ، 1978 .

210. Croce , Benedetto : My philosophy , op . cit .
211. Dictionnir : linguistique , Larousse .
212. Garvin, Luciusi : The problem of Ugliness in Art – philosophical Review , vol LvII no . 4 , whool no . 370 , july , 1948 .
213. ----- ,-----: philosophy in seven philosophical problems , The Macmillan co . new york , 1943.
214. Hospers , J : The concept of Aesthetic Expression , in (Weitz , morris)ed . of problems in Aesthetics , macmilian publishing co . Inc . New york , 1970
215. I , Hassan , The postmodern turn – Essaye-postmodren theory and culture , ohio state university press , Columbus,1987.
216. Jack Kozié and Iski : Art since pop . Information about Movement . copyright , 1999 - 2004
217. Kuenzli , Rudolf E: Marcel Duchamp Artist Of The Century .Colombia University Press .1989.
218. Langer , S.K:Feeling and form , op cit Casteq , Alburey : of . cit .
219. M . Horkheimer : Dialectic of Enlightenment ,and Herder ,New york ,1973
220. Marcel Duchamp & Man Ray. Marcel Duchamp/Man Ray: 50 YEARS OF ALCHEMY. Colombia University Press. 1970 .
221. Nicholson , C, : " postmodernism , Feminism and Education – The need for solidarity " in (Education theory) , Vol . 3, summer , 1989.
222. Petit , Robert , Dictionnaire , le Robert ,1985 .
223. Richard Schacht , Modern philosophers , Descartes to kant (London classical Routledge and Kegan paul London,,1984.
224. Roy Boy, and Ali Rattansi: (ed itors) postmodernism and Society. Macmillan , London ,1990
225. Saint , Jean : Dictionnaire ,de la foul . et ,longue ,philosophique .
226. Troh , Guy w: American philosophy from Edwards to De wey : An Introduction . Van nostrand Reinhold Company , New york , 1968 .
227. Vattimo , G , La Finde la modernite – Nihilisme et – Hermonetique –Alunni , seuil paris , 1987.
228. Wilson, Laurie. Louise Nevelson (iconography and sources). Essay. Garland Pub. New York. 1981.

مواقع الانترنت :

229. <http://www.nizwa.com/volume12/p245-248.htm>.
230. <http://www.woodthatwork>
231. <http://www.youtube.com>
232. www.feedo.net
233. www.feedo.net
234. www.alshekh.net
235. www.ALJEZERA.NET
236. www.roiava.net

237. www.answers.com/Topic/Installation-art
238. www.tshkeel.com/vb/skowthw_thread.php
239. <http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>
240. <http://www.answers.com/topic/installation-art>
241. www.baghdadart.delt28.htm
242. <http://www.Answers.com/topic/installation-Art>
243. <http://www.tate.org.uk/servlet/view>
244. <http://www.Ivaqiaartist.com/Arabic/Articles/mosa>
245. <http://www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm>
246. <http://www.ameinto.com/ar>
247. <http://www.Maxforums.net/showthread.php>
248. <http://www.Maxforums.net/showthread.php>
249. <http://www.Maxforums.net/showthread.php>
250. <http://en.wikipedia.org/wiki/Assemblage>
251. <http://images.google.com/imgres?imgurl>
252. <http://www.alwatan.com.sa/news/WriterSave.asp?issueno>
253. <http://ar.wikipedia.org/wiki/18>

مواقع مصادر الأشكال

- | | |
|--|-------------------|
| 254. www.justseeds.org "Gustave Courbet" | موقع شكل رقم (1) |
| 255. www.impressionism-art.org "Gustave Courbet " | موقع شكل رقم (2) |
| 256. www.artinthepicture.com " edouard manet" | موقع شكل رقم (3) |
| 257. www.visitingdc.com " claudes monet" | موقع شكل رقم (4) |
| 258. entertainment.howstuffworks.com "paul cezanne" | موقع شكل رقم (5) |
| 259. www.fonon.net "paul cezanne" | موقع شكل رقم (6) |
| 260. www.racingmix.com " paul cezanne" | موقع شكل رقم (7) |
| 261. upload.wikimedia.org "paul cezanne" | موقع شكل رقم (8) |
| 262. www.telegraph.co.uk " August Renoir " | موقع شكل رقم (9) |
| 263. www.sulinet.hu " August Renoir " | موقع شكل رقم (10) |
| 264. upload.wikimedia.org " Paul Gauguin" | موقع شكل رقم (11) |
| 265. homepage.mac.com " Paul Gauguin" | موقع شكل رقم (12) |
| 266. www.grokdotcom.com " Vincent Van Gogh" | موقع شكل رقم (13) |
| 267. www.flickr.com " George Seurat" | موقع شكل رقم (14) |
| 268. ggpht.com " George Seurat" | موقع شكل رقم (15) |
| 269. www.new-york-art.com " Edward Munch" | موقع شكل رقم (16) |
| 270. www.insecula.com "Georges Rouault" | موقع شكل رقم (17) |
| 271. www.artyfactory.com "Pablo Picasso " | موقع شكل رقم (18) |
| 272. www.artdaily.com "Georges Braque " | موقع شكل رقم (19) |
| 273. www.artgeneration.fr "Georges Braque " | موقع شكل رقم (20) |
| 274. www.artofcolour.com "Marcel Duchamp" | موقع شكل رقم (21) |
| 275. www.almaleh.com "Francis Picabia " | موقع شكل رقم (22) |
| 276. www.marcelduchamp.net "Marcel Duchamp " | موقع شكل رقم (23) |

277. www.students.sbc.edu "Marcel Duchamp" موقع شكل رقم (24)
278. cache.daylife.com"George Groz" موقع صورة رقم (25)
279. www.artinthepicture.com"Wassily Kandinsky" موقع شكل رقم (26)
280. www.btrout.com"Piet Mondrian"
281. www.artdaily.com/imagenes"Piet Mondrian"
282. www.abc.net.au"Kasimir Malevich "
283. www.knjigaanad.com"Kasimir Malevich "
284. www.moma.org"Kasimir Malevich "
285. www.portaldarte.com.br"Max Ernest"
286. josegenao.files.wordpress.com"Paul Klee"
287. www.artrussia.ru"Mark Shagal"
288. بفبف
289. www.kimwilde.ch"Mark Shagal"
290. www.metarealism.com"Giorgio de Chirico"
291. www.abcgallery.com"Giorgio de Chirico"
292. www.poster.net"Joan Miro "
293. www.students.sbc.edu"Joan Miro "
294. www.youtube.com"Salvador Dali "
295. jhghj
296. jkjk
297. hjhi
298. juhjk
299. hgjh
300. hggfhj
301. gjh
302. hgjh
303. hgj
304. jh
305. www.vam.ac.uk"Marcel Breuer"
306. www.moma.org"Marcel Breuer"
307. www.artmagazine.cc"Karl J. Jucker "
308. www.treadwaygallery.com"Walter Gropius "
309. www.bonluxat.com"Walter Gropius "
310. www.roland-collection.com"Jackson Pollock "
311. www.worldgallery.co.uk"Jackson Pollock "
312. موجود في كتاب الانكليزي التعبيرية التجرياية
313. www.metmuseum.org"Jean Dubuffet"
314. www.unf.edu"Jean Dubuffet"
315. www.flickr.com"Jean Dubuffet"
316. www.curatedobject.us"Jean Dubuffet"
317. www.artcritical.com"Alberto Burri "
318. www.rodoni.ch"Alberto Burri "

319. www.griseldaonline.it"Alberto Burri "
320. www.askart.com"Marcel Duchamp"
321. eartfair.com"Robert Rauschenberg"
322. www.sskrplaw.com"Robert Rauschenberg"
323. www.britannica.com"Robert Rauschenberg"
324. www.mcasd.org"Jasper Johns "
325. www.ruf.rice.edu"Jasper Johns "
326. www.library.csi.cuny.edu"Jasper Johns "
327. www.leninimports.com"Roy Lichtenstein"
328. www.pbase.com"Roy Lichtenstein"
329. www.moma.org"Richard Lindner"
330. flickr.com"Tom Wesselman"
331. www.artfacmetz.com"Tom Wesselman"
332. www.westga.edu"Tom Wesselman"
333. www.lostateminor.com"Andy Warhol"
334. www.tommcmahon.net"Andy Warhol"
335. www.albrightknox.org"Andy Warhol"
336. www.eikongraphia.com"Andy Warhol"
337. www.poolparty.com"Andy Warhol"
338. www.artnet.com"Andy Warhol"
339. www.tate.org.uk"Claes Oldenburg"
340. www.moma.org"Richard Hamilton "
341. [jji](#)
342. www.ngv.vic.gov.au"Allen Jones"
343. [jju](#)
344. [tgu](#)
345. www.lifesci.sussex.ac.uk"Bridget Riley"
346. www.dolcn.com"Bridget Riley"
347. www.panoramio.com"Victor Vasarely"
348. arevalofrydman.com" J.R. Soto "
349. www.imageandart.com"Luigi Tomasello"
350. www.photoshopelementsuser.com" Op-Art "
351. www.cdc.gov" Richard Estes "
352. www.treehugger.com" Duane Hanson "
353. www.ludwigforum.de" Duane Hanson "
354. www.artnet.com" Richard Estes "
355. [lk](#)
356. cafe.join.com" George Segal "
357. [موجود في التيارات الفنية المعاصرة](#)
358. www.coderanch.com" Duane Hanson "
359. [bhgyhj](#)
360. [jki](#)

361. www.eikongraphia.com"Donald Judd"
362. www.pinakothek.de"dan flavin"
363. www.nationmaster.com"dan flavin"
364. nga.gov.au"dan flavin"
365. www.bombsite.com"Frank Stella"
366. radicalart.info"tony smith"
367. www.vmfa.museum"Robert Morris "
368. hjhj
369. www.artsjournal.com"Eva Hesse"

الملاحق

ملحق (1)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
دراسات عليا

م / استطلاع آراء الخبراء

تحية طيبة :

الى حضرة الأستاذ المحترم .
يروم الباحث القيام بدراسة موسومة " الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة " والتي
تهدف الى :

أولاً - تعرف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي .
ثانياً - الكشف عن الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي وفقاً وآليات اشتغالاتها في حركات فن ما
بعد الحداثة .

وقد تطلب بناء الأداة توظيف المؤشرات التي توصل اليها الباحث من خلال الأطار النظري في البحث
الحالي . ونظراً لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية وتخصص في هذا الميدان يود الباحث الاستئناس بآرائكم
وملاحظاتكم القيمة .

مع التقدير

الباحث
عامر عبد الرضا عبد الحسين

ملحق رقم (1)

استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية

ت	الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة	تطبيقات		تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
		تظهر على مستوى البنائية والأسلوبية والتقنية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات المضامينية			
1	الدلالات الرمزية من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة					

					التعبير البيئي يمتاز بالتحول من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة	2
					الثقافة الشعبية من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة	3
					التكوينات والتوليف المجسم من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة	4
					التعبير البيئي يشكل أداة اتصال مباشر مع الآخر بفقرات مضامينية وعلاقاتها بالتقنية والعلاقات البنائية	5
					أشتغالات السطح دون العمق من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	6
					التعبير البيئي يشتغل مع الخامات والمواد المهمة من مسميات التعبير البيئي	7
					التعبير البيئي يبتعد عن الخصوصية في الذاتية الجمالية لدى الآخر (تنفتح على الآخر)	8
					تجاوز الأطر التقليدية من مسميات التعبير البيئي من خطاب ما بعد الحداثة	9
					المشمنز من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة	10
					التغريب من مسميات التعبير البيئي من خطاب ما بعد الحداثة	11
					الاستفزاز من مسميات التعبير البيئي من خطاب ما بعد الحداثة	12

ت	تطبيقات		تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
	تظهر على مستوى العلاقات المضامينية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية			
13					الفضاحية الجنسية من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة
14					الصخب من مسميات التعبير في خطاب فن ما بعد الحداثة .
15					العدمية من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة
16					الزوال من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة
17					التعبير البيئي عديم الضرورة لارتباطه بالوظيفة النفعية والدعائية والاستهلاكية

					18	خفة الظل من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة
					19	الاجاذبية الجنسية من مسميات فن ما بعد الحداثة
					20	الدعائية من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
					21	الانبهار (في استخدام اللامألوف واللامعقول) من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
					22	قليل الثمن (فهي أي شيء او لا شيء فهي من التافه والمنبوذ من سقط المتاع والنفايات) من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة
					23	شبابي (يوجه الى الشباب لأنهم الفئة الأكثر انتشارا استهلاكا) من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة
					24	تفكيك واشتغال استراتيجيات التأويل لدى المتلقي من مسميات العبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة

ت	تطبيقات		تصليح	لا تصليح	التعديل المقترح
	تظهر على مستوى العلاقات المضامينية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنانية والأسلوبية والتقنية			
25					الترجسية من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
26					الاجاذبية الجنسية من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
27					تعدد القراءات من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
28					اللامألوف من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
29					التجميع من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
30					الخنثية من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة
31					الحركية من مسميات التعبير البيئي في خطاب ما بعد الحداثة

					الخردة من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة	32
					ترشيح المنظومة اللاقيمية من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة	33
					اللاتاريخي ابتعاده عن الماضي وتسجيل اللحظة الانية من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة	34
					البنى المجاورة او تداخل الفنون من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة	35
					التطور التقني من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة	36

ت	تطبيقات		تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
	تظهر على مستوى العلاقات المضامينية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية			
37					البنى اللاشعورية من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة
38					الذاتية المفرطة من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة
39					التهكمية من مسميات التعبير البيني في خطاب فن مابعد الحداثة
40					الفوتوغرافية من مسميات التعبير البيني
41					الفن الرقمي من مسميات التعبير البيني

ملحق رقم (2) استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية

ت	الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيني في فن ما بعد الحداثة	تطبيقات		تصليح	لا تصليح	التعديل المقترح
		تظهر على مستوى العلاقات المضامينية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية			
1	الدلالات الرمزية من مسميات التعبير البيني في خطاب ما بعد الحداثة					
2	التحول من مسميات التعبير البيني في فن ما بعد الحداثة					
3	الثقافة الشعبية من مسميات التعبير البيني في خطاب ما بعد الحداثة					
4	التكوينات والتوليف المجسم من مسميات التعبير البيني في خطاب ما بعد الحداثة					
5	التعبير البيني يشكل أداة اتصال مباشر مع الآخر بفقرات مضامينية وعلاقاتها بالتقنية والعلاقات البنائية					
6	أشتغالات السطح دون العمق من مسميات التعبير البيني في خطاب فن ما بعد الحداثة					
7	التعبير البيني يشتغل مع الخامات والمواد المهمة من مسميات التعبير البيني					
8	التعبير البيني يبتعد عن الخصوصية في الذاتية الجمالية لدى الآخر (تنفتح على الآخر)					
9	التعبير البيني تجاوز الأطر التقليدية من مسميات التعبير البيني من خطاب ما بعد الحداثة					
10	المشمنز من مسميات التعبير البيني في خطاب ما بعد الحداثة					
11	التغريب من مسميات التعبير البيني من خطاب ما بعد الحداثة					
12	الاستفزاز من مسميات التعبير البيني من خطاب ما بعد الحداثة					

ت	الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيني في فن ما بعد الحداثة	تطبيقات	تصليح	لا تصليح	التعديل المقترح
---	--	---------	-------	----------	-----------------

			تظهر على مستوى العلاقات المضامينية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية		
13					الصخب من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
14					العدمية من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
15					الزوال من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
16					التعبير البيئي يرتبط بالوظيفة النفعية والاستهلاكية	
17					الجاذبية الجنسية من مسميات فن ما بعد الحداثة	
18					الدعائية من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة	
19					الانبهار (في استخدام اللامألوف واللامعقول) من مسميات التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة	
20					الجاذبية الجنسية من مسميات فن ما بعد الحداثة	
21					قليل الثمن (فهي أي شيء أو لاشيء فهي من التافه والمنبوذ من سقط المتاع والنفايات) من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
22					شبابي (يوجه الى الشباب لأنهم الفئة الأكثر انتشاراً استهلاكاً) من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
23					تفكيك واشتغال استراتيجيات التأويل لدى لمتلقي من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
24					التجميع من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
25					الخشية من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
26					الحركية من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	

ت	تطبيقات				الأبعاد المفاهيمية والجمالية للتعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة	
	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح	تظهر على مستوى العلاقات المضامينية	تظهر على مستوى منظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية	
27					الخردة من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
28					ترشيح المنظومة اللاقيمية من مسميات التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	
29					اللاتاريخي أبتعاده عن الماضي وتسجيل اللحظة الأنية من مسميا التعبير البيئي في خطاب فن ما بعد الحداثة	

30	البنى المجاورة أو تداخل الفنون من مسميات التعبير البيني في خطاب فن ما بعد الحداثة
31	التطور التقني من مسميات التعبير البيني في خطاب فن ما بعد الحداثة
32	البنى اللاشعورية من مسميات التعبير البيني في خطاب فن ما بعد الحداثة
33	التهكمية (خفة الظل) من مسميات التعبير البيني في خطاب فن ما بعد الحداثة
34	الفن الرقمي من مسميات التعبير البيني
35	الذاتية المفرطة من مسميات التعبير البيني في خطاب فن ما بعد الحداثة
36	الفوتوغرافية من مسميات التعبير البيني في فن ما بعد الحداثة
37	الفن الرقمي من مسميات التعبير البيني

ملحق رقم (3)

أسماء السادة الخبراء

ت	اللقب العلمي والاسم	الدرجة العلمية وموقع العمل
1	الدكتور مكي عمران راجي	أستاذ/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
2	الدكتور عارف وحيد إبراهيم	أستاذ/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
3	الدكتور عبد الهادي	أستاذ/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
4	الدكتور حامد عباس مخيف	أستاذ /كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
5	الدكتور كاظم نوير	أستاذ /كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
6	الدكتور عباس نوري الفتلاوي	أستاذ/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
7	الدكتور علي مهدي ماجد	أستاذ مساعد/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
8	الدكتورة صفاء لطفي عبد الأمير	أستاذ مساعد/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
9	الدكتور محمد علي علوان	أستاذ مساعد/كلية الفنون الجميلة//جامعة بابل
10	د . باسم العسماوي	مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
11	الدكتور كامل عبد الحسين	مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

ملحق رقم (4) عينات البحث

ت	أسم الفنان	أسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
1	البرتو بوري	تركيب	حديد ، خيش	X114 83 سم	1957	مجموعة خاصة - ميلانو
2	اندي وار هول	مارلين Diptych	زيت، أكريليك، ومينا شاشة حريرية (سلكسرين) على الجنفاص		1962	معرض التيت - لندن
3	ريتشارد هاملتون	فقط ما هو الذي يَجُل بيوت اليوم المختلفة جداً، جَذابة جداً؟	كولاج	X "3/4 9 10 1/4"	1956	متحف Kunsthalle Tubingen - المانيا
4	بيتر ستاين	السكينتين لمزدوجة	مواد مختلفة		1980	معرض النصل - أمريكا
5	دان فلافن	بلا عنوان	مصاييح كهربائية (فلورسنت)			متحف لوس أنجلوس للفنون
6	جين تانكلي	القديس نيكي دي	فولاذ ، مصاييح كهربائية ، بلاستيك ، المنيوم		1960	متحف الفن الحديث نيويورك
7	أيف كلاين	الطبع الأزرق	زيت على الكنفاس	على قياس الجسم البشري	1960	متحف الفن الحديث
8	ريتشارد أستس	منظر شارع باريس		11.40 in. x 9.00 in.	1973	
9	دونالد جود	بلا عنوان	المنيوم ، حديد كنفلايز	X 80 X 10 20 سم	1990	المتحف الوطني للفن الحديث-نيويورك
10	روبرت سيمتسون	رصيف ميناء سيراك جتي الحلزوني	صخور البازلت السوداء، بلورات ملح ، أرض، ماء احمر (طحالب) في البحيرة	450م طولاً 4.5 Xم عرضاً	1970	البحيرة المالحة العظيمة - يوتا
11	جوزيف كوسوث	مصباح واحد وثلاث مصاييح	مصباح كهربائي ، صورة فوتوغرافية ، صورة كتابية		1965	

ت	أسم الفنان	أسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
12	دنيس أوبنهايم	قراءة لموقع حرق من الدرجة الثانية	صورة فوتوغرافية	: 150 x w: 100 cm / h: 59.1 x w	1970	معرض نيويورك

13	كيث بيرز	مقالة سورية	ستينسل -أصباغ صناعية رذاذة	8 X6 م	1993	شارع هيوستن فيليب - نيويورك
14	جون شامبرلين	بدون عنوان	ستيل	38 x 53 x 58.5 انج	1960	معرض حجارة ألان - نيويورك
15	ليوناردو درو	بدون عنوان	خشب، مواد مختلفة (تجميع)	144 × 144 انج	2000	متحف الهرشورن- واشنطن

ملحق رقم (5)
حساب نسبة الاتفاق بين الخبراء

[illegible]

	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4	4
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5	5
	%72.7	/	/	/	/	/	/	x	/	x	/	x	6	6
	%62.5	/	/	/	/	/	/	x	/	/	/	/	7	7
	%82	/	/	x	x	/	/	/	/	/	/	/	8	8
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	9	9
	%72.7	/	/	/	/	/	/	/	/	x	x	x	10	10
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11	11
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	12	12
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	13	13
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	14	14
	%62.5	/	/	/	/	/	x	/	/	/	/	/	15	15
	%82	/	/	/	/	x	/	x	/	/	/	/	16	16

[illegible]

	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	38	38
	%100	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	39	39
نسبة الاتفاق 86.36		%100	94.8	94.8	%97.4	%89.7	%89.7	%79.4	97.4	%89.7	%92.3	%74.3	نسبة الاتفاق	

Abstract :

The aesthetical visual message in the arts of post-modernity forms a new conceptual and aesthetical granter in their use, pose and the aspects of its environmental expressions, which shape an inventible discharge necessary for the pains, struggle and changes of the world of post-modernity aside with its political and economic, social and cultural pressures ,which constitute a displacement at the level of vision , gestation and receive that cross with the vision and receive of environmental expression in the arts of post-modernity.

The study addresses (The conceptual and aesthetical of the environmental expression in the art of post-modernity). In the study of the matrix of the constructional, stylistic, technical and embodied relations of the environmental expression, in accordance to its mechanism employment in the movements of the art of environmental expression.

This study consists of 4 sections. The first address or deals with the methodology field, which addresses the study problem and study importance and need.

The current goals of the study are: Identify the dimensions of the conceptual and aesthetical of the environmental expression. Reveal the dimensions of the conceptual and aesthetical of the environmental expression according to their employ in the art courses of post-modernity Ali, rather that the study limits (1945 to 2000).

The first section ends by defining the most important terms included within this study.

The second study includes three research works representing the visual aspect. Its indicators are use as an end to the previous study.

The first study deals with the conceptual dimensions of expression and environmental expression.

The second research work deals with the environmental expression in the modern art starting with impressionism, cubism, abstractionism, surrealism and Dadaism.

The third research study addresses the features of Environmental expression in the post- modernity art between concepts and application.

The intellectual introduce and criticism method represented by nihilism, structural, disassembly and visages ,in addition to receive theory, to be followed be post-

modernity movements ,represented by no objectivism expressionism, Pop art , super surreal , appearance .Minimum art . Mental conceptual art, which is based on body art, language art, earth art .in addition to Graphic art and kinetic art. The study will end indicators of a theoretical frame and a presentation of the previous studies which have forms differentiation and similarity aspects in relation to the study subject

The third section includes the study procedures by defining the study community and the sample representing it.

The section ends with an analysis of 15 samples distributed on the basis of the movements of post-modernity art, in addition to the study tool, which use the indicators as a basic procedure in formulating them, after being introduced to a group of special experts. When acquiring professedly truth it becomes ready for analysis in accordance to the mechanism included.

The fourth section includes a number of findings and conclusions in addition to the recommendations and proposals.

Findings reached

- In the features of the environmental expression in the products of post modernity there is an overlap between the artistry kinds and the product of aestheticism facts characterized by hermaphrodite and overlap of adjacent structure.
- Association of the aesthetical visual message in post-modernity art with the terms of industrial environment, which forms a pressure factor in the environmental expression about the point of views of post-modernity community.
- High excess in the sensuality, reality and materiality of the products of post modernity art, which forms a sharp environmental expression about the contemporary world.

How the researcher reaches the following findings:

- The products of post-modernity art have empiricism, sensuality, material it and dissociation touch, which cross with everything that is historical, genuine, central and sacred as a mark of the environmental expression in the western contemporary communities.
- The direction nature of the aesthetical visual message in the products of post modernity art as an expression granter, which find ways more closer to the disassembly, nihilism, phenomenalism and receive theory.
- The messages of post-modernity art within its new expression is considered as a violation to the cultural, school sublime taste and more common usage with the details of the popular culture

*The Conceptual and aesthetical dimensions for environmental
expression in the post modernity art*

*A thesis presented to the council of fine arts college board in Babylon
University as a part of the requirements of obtaining a master degree
in artistry education*

Presented by: Amer Abdul Ridha Abdul Hussein AIHusseini

Supervised by: Proff. Ali Shnawa Wadi

الدراسات السابقة ومناقشتها:

1- دراسة رسول : (التعبير البيئي في الرسم العراقي المعاصر) (*) .
تقدم بها (فوزي أحمد رسول) في عام 1988 م.

صيغت أهداف الدراسة على شكل أسئلة وردت بالشكل الآتي :

- هل أعتمد الرسم العراقي في تجربته بالتعبير عن البيئة ، على وعيه لتلك التجربة ، أو على أنطباعاته ضمنها ؟ أم على الوعي والأنطباع معاً ؟ وما هو مدى التأكيد في ذلك على الهوية المحلية للوحة المرسومة ؟
- كيف ظهرت دلالة التعبير في البيئة / المكانية والاجتماعية ، من خلال المفردات والأشكال والمضامين التي أستعملها الرسام العراقي المعاصر للتعبير عن بيئته ، في أنتاجه الفني ؟
- هل كان للمعالجة الفنية والصياغة التقنية دور في أبراز تعبير الرسام عن بيئته ؟

وقد أشتمل الإطار النظري على فصل واحد . أحتوى على ثلاثة مباحث :

المبحث الأول تضمن : الدراسات السابقة .

المبحث الثاني تضمن : الأطار النظري .

المبحث الثالث تضمن : موقف نقدي .

حدود البحث :

أقتصرت دراسة رسول على تقصي التعبير البيئي للرسام العراقي المعاصر عن بيئته المكانية والاجتماعية ، من خلال عمله الفني ، كما يتحدد أيضاً ، بدراسة الإنتاج الفني من اللوحات المرسومة بمادة الزيت أو الأكريلك ، مع بعض المواد المساعدة الأخرى . للفترة من بداية عام 1971 الى نهاية سنة 1986 . فيما اقتصرت الدراسة الحالية على دراسة التعبير البيئي وآليات اشتغاله وتقنياته في المجتمع الامريكي والاوربي وفي تيارات فن ما بعد الحداثة . وتتفق الدراسة الحالية مع دراسة (رسول) في تناول موضوع التعبير البيئي الا انها اختلفت في اختيار البيئة المكانية والحدود الزمانية فكانت من عام (1940 م) الى (2000م)

الاجراءات :

أقتصر مجتمع البحث في دراسة رسول على لوحات جميع الرسامين العراقيين المعاصرين ، للفترة من بداية عام 1971 الى نهاية عام 1986 . في حين كان مجتمع بحث الدراسة الحالية معتمداً الاطلاع على أكبر قدر من مصوّرات للأعمال الفنية (رسماً ونحتاً) .

واعتمد الباحث في تحديد عينة بحثه على شروط محددة ، أختار فيها الباحث (4) عينات للتحليل تتضمن كل عينة (4) لوحات لكل فنان بعد اطلاع الخبراء عليها وابداء موافقتهم بصدددها .

في حين كان اختيار عينة الدراسة الحالية (قصدياً) (بما يُظهر ، بجلاء أكثر ، ابعاد التعبير البيئي المفاهيمية والجمالية . في هذه العينة التي تمثل نتاجات ما بعد الحداثة) ، وقد بلغ عدد الأعمال الفنية (15) عملاً موزّعة على تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، بما يُغطّي أهداف البحث الحالي .

ومن النتائج التي توصلت اليها الدراسة :

(*) - رسول ، فوزي أحمد : التعبير البيئي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1988 م .

- أن أثر البيئة الاجتماعية بمجموع متغيراتها - النشأة الاجتماعية والمشاركة الوجدانية ، واللغة ، والمعتقدات والتقاليد ، والتراث الحضاري / التاريخي ، وغيرها - كان فاعلاً في تعبير الرسام العراقي المعاصر عن بيئته . وهي التي حددت في ضوء تعامل وتفاعل الفنان مع هذه المتغيرات في محيطه الاجتماعي
 - أفصحت المعالجة الفنية لموضوعات واشكال تعبير الرسام العراقي عن البيئة المحلية عن حضورها المؤكد والشاخص في حياة إنتاجه الفني .
 - أن السمة المحلية بالنماذج التي قام بدراستها متحققة منطقياً . وهذه النتيجة قائمة على اعتبارين ، هما أولاً : ان اختيار هذه النماذج ، جاء على اساس ان لها قيمة جمالية كامنة في السطح الفني للعمل . بمعنى آخر ، ان الفنان نظم عناصره الفنية ، بحيث بدت مشدودة بروابط عضوية فيما بينها ، وأنعكس هذا الموضوع المعنوي ايضاً ، وبمجموع الروابط القائمة على التعامل الفاعل ضمن هذه العناصر ، قصد - أي الباحث لها قيمة جمالية .
- ويقدر أن التعبير البيئي في الرسم العراقي المعاصر في دراسة رسول يتداخل مع مفاهيم اجتماعية ومحلية ودينية وتراثية وحضارية لها ترسباتها في الشخصية العراقية ومنها الفنية ... بقدر ما تمثل التعبير البيئي في الدراسة الحالية بعدد من المواصفات التي لا تنفصل عن سلوكيات ومفاهيم ما بعد حداثية قد اشتغلت عليها تيارات فن ما بعد الحداثة . وأن هناك فرقاً كبيراً بين مسميات التعبير البيئي في دراسة رسول عن الدراسة الحالية لأختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية والروحية والسياسية بين البيئة العراقية وبيئة المجتمع الأمريكي والأوربي ما بعد الحداثي .

2. دراسة المشهدي : (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)(*) . تقدم بها (ثائر سامي هاشم المشهدي) في عام (2002) .

وتهدف الدراسة إلى :

- تعرّف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليها فن ما بعد الحداثة .
 - تعرّف كميّات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة .
 - تعرّف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .
- وقد اشتمل الإطار النظري على فصلين (الثاني والثالث) . احتوى الفصل الثاني على مبحثين :

الأول : الحداثة والفن التشكيلي وما بعد الحداثة والفن المعاصر .

الثاني : المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي .

- المادة والجمالية الوسيطة .

- المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث .

- المفاهيم الفكرية والجمالية لما بعد الحداثة .

فيما احتوى الفصل الثالث على مبحثين :

الأول : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة .

الثاني : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .

- حدود البحث : لم تقتصر حدود الدراسة على فن الرسم ، إذ شملت فن الرسم والنحت ، للفترة من (1950 - 1990) .

- الإجراءات :

شمل المجتمع في هذه الدراسة فن الرسم والنحت ، وقد بلغت عينة البحث (19) عينة .

ولم يتم تحليل العينات في ضوء أداة معينة ، وإنما في ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

ومن النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة :

- ارتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكير .
- إلغاء الفارق بين المركز والهامش ، والترحيب بمفاهيم التشطّي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعشبية .
- اعتماد فناني التعبير التجريدية في لغتهم الشكلية على بعض المفاهيم الفكرية والجمالية في إظهار أعمالهم الفنية فاعتمدوا السرعة في الأداء والتلقائية والمصادفة كمفاهيم أساسية
- ورغم الاختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والأهداف والتوجهات العامة للنتائج ، إلا أن الباحث أفاد من الطروحات الفكرية والمفاهيمية لدراسة المشهدي من جانب توظيف الخامات في فنون ما بعد الحداثة رسماً ونحتاً .
- إن الباحث في دراسته الحالية تقصّى فنون ما بعد الحداثة من خلال جانب التعبير البيئي مفاهيمياً وجمالياً على هذه الفنون .

وعند التحليل اعتمد الباحث في دراسته الحالية أداة تم إخراج الهدف الظاهري فيها ، من خلال عرضها على عدد من الخبراء المختصين ، في حين اعتمدت دراسة المشهدي على مؤشرات الإطار النظري ، وقد اتفقت الدراسة الحالية مع دراسة المشهدي في مجال عينة البحث ، إذ شملت كلاً من فنّي الرسم والنحت ، فضلاً عن ذلك ، فقد تضمنت نتائج البحث في دراسة المشهدي محورين يتمثلان بالفكر والجمالي ، إذ تنحو الدراسة الحالية إلى

(*) - المشهدي ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2002 م .

حَتَمًا إلى هذين المحورين على مستوى مخرجات نتائج البحث ، مما جعل هناك عددًا من المقاربات ، خاصةً في مجال فنون ما بعد الحداثة بين الدراسة الحالية ودراسة المشهداني .

3. دراسة الدليمي : (العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة) (*) .

تقدم بها (منذر فاضل حسن الدليمي) 2003 م .

وتهدف الدراسة إلى :

– تعرّف الأطر المفاهيمية للعدمية في رسم ما بعد الحداثة .

– الكشف عن انعكاسات العدمية في رسم ما بعد الحداثة .

وقد اشتمل الإطار النظري على خمسة مباحث ، تناول المبحث الأول : العدمية فلسفياً من قبل (سقراط) حتى الفلسفة المعاصرة ، وتناول المبحث الثاني : العدمية جمالياً ، فيما تناول المبحث الثالث : العدمية في الحداثة وما بعد الحداثة كسمة أساسية في بنية كل من الحقيقتين ، أما المبحث الرابع فاستعرض فيه الباحث حركات الرسم الحديث ، فيما عني المبحث الخامس بدراسة العدمية في اتجاهات الرسم ما بعد الحديث

اقتصرت الدراسة على مفهوم العدمية في رسم ما بعد الحداثة ، في الحقبة الزمنية من (1945 – 2006) ، وتحليل نماذج مصوّرة للوحات فنية ممثلة للحركات (التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، الفن البصري ، الفن المفاهيمي ، السوبررالي ، الفن الكرافيتي) في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا .

ضمّ الفصل الثالث إجراءات البحث ، والتي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأداة البحث ، ومن ثمّ تحليل العينات التي بلغت (20) لوحة فنية .

ومن النتائج التي توصّلت إليها الدراسة :

1. تتخذ العدمية بشكل عام مظهرين :

أ. مظهراً يبدو سلبياً ؛ لأنها علامة على مرض خطير ألم بالحضارة الغربية على شكل يُسمّى (نيتشه) بالانحطاط أو الانحلال ، ويتجلّى هذا المظهر في عدة مفاهيم كـ (التدمير ، الرفض ، العبث ، اللاعقلانية ، التشاؤم) ، وانعكس ذلك في أكثر من مناسبة ، شكلية كانت أم مضمونية في رسم ما بعد الحداثة ، ولعل هذا المظهر – وإن كان سلبياً – كان حافزاً مهماً في ديمومة توالد تيارات وحركات الرسم المتسارعة والمتطرفة لتلك الحقبة ، وبما يتناسب مع الأفكار التي أثّرت على تلك التيارات والحركات .

ب. مظهراً يبدو إيجابياً ؛ لأنه علامة على تعافي الفكر الفلسفي والجمالي القائم على أسس موضوعية تتجه في سياق أو نسق جدلي بالفعل الإبداعي إلى مناطق جديدة من حيث الأرضية والنظرية والممارسة التطبيقية ، إذ أن المظهر الإيجابي يستند على فكرة الهدم والبناء ، أو الهدم من أجل البناء ، ولعل هذا أيضاً ما شكّل حافزاً لقيام تيارات وحركات رسم ما بعد الحداثة .

على أن كلا المظهرين قد شارك بصورة أو بأخرى في حركة البناء الشكلي وتجذيراته المفاهيمية على حِسّ سواء .

2. ارتبطت العدمية بالرسم ، بوصفها مفهوماً فلسفياً / معرفياً له انعكاساته الملموسة على طبيعة الفكر الجمالي ، ونوعاً من أنواع الحتمية بفهم مُتحرّك تبعاً لتحولات الحياة بمُجمل أوجهها ، وعلى مدى مسيرة الفكر والفن منذ الفلاسفة ما قبل (سقراط) وحتى يومنا هذا ، والذي تأثّر بأشكال وتجليات مختلفة في فن ما بعد الحداثة .

3. للعدمية ، في رسومات ما بعد الحداثة ، انعكاساتها الاسلوبية والتقنية في معالجة عناصر البناء الشكلي والمضموني ، والتي خضعت لعملية إزاحة وتحريف عن الاستعمال التقليدي السابق لحقبة الحداثة ، وأوّل تلك العناصر التي خضعت لهذا التحوّل عنصر اللون الذي بات مُعوّاً عن سياقات الاصطلاحية والدلالية ، فأصبح مُستقلاً بذاته ، دون أن يكون له حاجة انفعالية ووجدانية سوى طاقته الاشباعية الحسية ، وهذا ما نجده مُتحققاً في نتاجات الفن البصري ، إذ يفقد اللون تعبيريته وميزته ، ليدخل بنسق مُشارك مع العناصر الأخرى لخلق حالة الإيهام البصري فحسب ، وهذا ينطبق تماماً على بقية العناصر المُكملة للبنية التكوينية الشكلية المُشّدة للخطاب الجمالي البصري .

(*) - الدليمي ، منذر فاضل حسن : العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2003 م .

ورغم الاختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والأهداف والتوجهات العامة للنتائج ، إلا أن الباحث أفاد من طروحات هذه الدراسة المفاهيمية والبنائية ، كونها تُعنى بدراسة العدمية ، ومن ثمّ تطبيقاتها على فنون ما بعد الحداثة ، والباحث في دراسته الحالية عني بدراسة التعبير البيئي ومرجعياته ، وانعكاس ذلك على فنون ما بعد الحداثة ، وبهذا وجد الباحث أن هناك عدداً من المقاربات ، وتحديدًا في مجال انعكاس وتأثير التعبير البيئي على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن العدمية تتجذر أصلاً بمفاهيم وسلوكيات عدمية وفوضوية ، تُعد أحد مسميات التعبير البيئي في فنون ما بعد الحداثة .

4- دراسة المعموري : (التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة) (*) . تقدّمت بها (حمديّة كاظم روضان المعموري) 2008 .

وتهدف الدراسة الى :

- تعرف آليات تطبيقات التفكيكية في فن ما بعد الحداثة .
- وقد أشتمل الأطار النظري على فصل واحد . أحتوى على ثلاثة مباحث :
- المبحث الاول : المرجعيات الفكرية والفلسفية للتفكيك .
- أ - في الفلسفة الأغريقية .
- ب - في الفلسفة الحديثة .
- ج - فلاسفة النقد .

المبحث الثاني : فنون الحداثة قراءة تفكيكية .

المبحث الثالث : التفكيك في الحركات الفنية لما بعد الحداثة .

حدود الدراسة :-

يتحدد البحث بدراسة (التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة) :

1. الحدود المكانية : أوربا ، الولايات المتحدة الأمريكية .
 2. الحدود الزمانية : يتحدد البحث للفترة من (1944 - 1974) .
 3. الحدود الموضوعية : اتجاهات فن ما بعد الحداثة المتمثل بالحركات الفنية لما بعد الحداثة وهي (التعبيرية التجريدية ، فن البوب آرت ، الفن البصري ، الفن المفاهيمي) .
- أن الباحثة لم تنطرق الى حدود البحث المادية ونوعها في تيارات فن ما بعد الحداثة ، فقرة (3) فضلاً عن أن الدراسة أقتصرت على فني (الرسم والنحت) .

الأجراءات :

قامت الباحثة بأختيار عينة بحثها البالغ عددها (13) ثلاثة عشر عملاً فنياً تم أختيارها بصورة قصدية بعد أن صنفتها الباحثة تبعاً وتيارات فن ما بعد الحداثة ، بواقع (3) لوحات لتيار التعبيرية التجريدية ، (4) لوحات للفن

(*) - المعموري ، حمديّة كاظم روضان ، التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2008 .

المفاهيمي ، وعملين لفن البوب آرت (الفن الشعبي) ، وعملين للفن الحركي ، وعملين لفن الأوب آرت (الفن البصري) .

أداة البحث :

أعتمدت الباحثة من أجل تحقيق هدف بحثها على المؤشرات الفكرية والجمالية التي أنتهى إليها الاطار النظري في بناء أداة بحثها بصورتها الأولية ، وبعد عرضها على عدد من المختصين وذوي الخبرة ، تم أعتد الملاحظات والتعديلات المقترحة من قبلهم لوضع الأداة في شكلها النهائي .

ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

- وجد فنانون ما بعد الحداثة في الأنساق الشكلانية الحرة مجالاً رحباً لتحريك المعاني غير المحددة لعناصر والعلاقات الفنية التي أعتبرها المفتاح الرئيس لدخول عالم الاستعارة والتأويل اللامتناهي .
- يوازن فنانون ما بعد الحداثة بين الرغبة في الخروج عن الأبعاد الفيزيائية للشكل وبين المحافظة على قدر من الاحترام لهذه الأبعاد عبر تفعيل حركة العناصر (اللون - الخط - الكتلة - الملمس) وتحويلها الى حركة مستمرة لا نهائية من تبادل الواقعية واللاواقعية عبر أجزاء اللوحة .
- نتاجات فنون ما بعد الحداثة أصبحت حقلاً واسعاً قادراً على أستيعاب كافة أنواع العلامات (ايقونية ، اشارية ، رمزية) وكذلك نتاجات الصدف المحضة ، وهذا النهج يستند على فاعلية التفكيك التي سمحت بالعمل على الهوامش بدل المركز بل ان خارج فضاء اللوحة أصبح ينتمي إليها ويتفاعل مع مؤشراتها .

إن الباحث في دراسته الحالية تقصى فنون ما بعد الحداثة من خلال التعبير البيئي بأبعاده المفاهيمية والجمالية في فن ما بعد الحداثة . ورغم الاختلافات في الأهداف والتوجهات العامة للنتائج بين الدراستين ، إلا أن الباحث قد أفاد من طروحات دراسة التفكيكية (الفكرية والمفاهيمية) في مجال توظيف التفكيكية في فنون ما بعد الحداثة . وبهذا وجد الباحث أن هناك عدداً من المقاربات ، وتحديداً في مجال أبعاد التعبير البيئي المفاهيمية والجمالية في فن ما بعد الحداثة . إذ أن التفكيكية تعد من المفاهيم والتطبيقات الأساسية للتعبير البيئي في فنون ما بعد الحداثة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث .

ثانياً : عينة البحث .

ثالثاً : أداة البحث .

رابعاً : تحليل العينات .

خامساً : الوسائل الرياضية والإحصائية .