الظاهراتية وتغير مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر

Phenomenology and changing the experimentation concept in contemporary painting.

أ.م.د/ نادية وهدان أحمد إبراهيم

أستاذ مساعد بقسم الرسم والتصوير - كلية التربية الفنية – جامعة حلوان

Assist. Prof. Dr. Nadia Wahdan Ahmed Ibrahim

Assistant Professor, Painting & Drawing appreciation Department, Faculty of Art Education, Helwan University

nadia_wahdan@fae.helwan.edu.eg

الملخص:

إن الفنان المعاصر يسعى إلى الثورة على المفاهيم التقليدية الموروثة، ويرى أنه لابد أن يظل في حالة بحث دائم لمراجعة أفكاره ومبادئه؛ لأنه ليس هناك حقيقة مطلقة. فإذا كان اتجاه الفلسفة المثالية عماد بنائها الذات، واتجاه الفلسفة التجريبية عماد بنائها الموضوع، فإن اتجاه الفلسفة الظاهراتية يبحث في النقطة التي يتصالح فيها الاتجاهان، وكانت هذه النقطة هي الارتداد إلى الشعور لإدراك الأشياء ذاتها، انطلاقاً من مفهوم الظاهرة التي تحتفظ بالوجود الواقعي وإدراك الذات لها، وبذلك تكون قد جمعت بين الاتجاهين. والظاهراتية (الفينومينولوجيا) هى: مدرسة فلسفية بدأت في أوائل القرن العشرين تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر، وتختص بدراسة تراكيب مختلف أنواع الخبرات مثل الإدراك والتفكير والتخيل واستحضار الصورة الذهنية.

إن بناء العمل التصويرى المعاصر تعاظمت فيه قيمة التجريب في العملية الإبداعية وتضاءلت فيه الإسلوبية والشكلية، وسار نحو إذابة الفواصل بين التصوير والفنون الاخرى. فيقوم الفنان بعمل محاولات متعاقبة بحثاً عن توافقات وتبادلات تشكيلية تحقق له القناعة بتكامل العمل الفنى الذي ينتجه، والذي يتطور بشكل هائل وبإمكانات وتقنيات لا حدود لها، ويعتمد فى بناء العمل التصويرى على "المفهوم" خلال التركيز على إدماج العمليات العقلية للمتلقي كي يستبصر فكرة العمل ويدخل في غمار العملية الفنية التي يستحضرها ذلك العمل الفني المرئي فى تكوينات تصويرية تتسم بالمعاصرة والتي تقدم للواقع صورة موازية لا تعكس الواقع المرئي كهدف بل تقدمه صادم مشحون بحقيقة ملحّة ومعانٍ مكثفة يضعها الفنان كنوع من رفض الاعتيادية فى رؤية الأشياء المألوفة واستحضار الصورة الذهنية بحقائق مدهشة. ويهدف البحث الكشف عن التحولات الفلسفية الظاهراتية فى الفن، وعلاقتها بتغير مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر .

الكلمات المفتاحية:

ظاهراتية؛ تجريب؛ تصوير معاصر.

Abstract:

The contemporary artist seeks to revolutionize the inherited traditional concepts and believes that he must remain in a state of constant search to review his ideas and principles, because there is no absolute truth. If the direction of idealist philosophy was the mainstay of its self-construction, and the direction of empirical philosophy was the mainstay of its subject construction, then the direction of phenomenological philosophy looks at the point at which the two trends reconcile, and this point is the return to feeling to realize the same things, starting from the concept of the phenomenon that maintains real existence and self-awareness of it.

Thus, you have combined the two directions. Phenomenology is a philosophical school that began in the early twentieth century that relies on the intuitive experience of phenomena and specializes in studying the structures of various types of experiences such as perception, thinking, imagination, and evoking the mental image.

The construction of contemporary graphic work in which the value of experimentation in the creative process increased, stylistics and formality diminished, and it proceeded towards dissolving the separations between photography and other arts. The artist makes successive attempts in search of plastic concordances and exchanges, which achieves his conviction in the integration of the artwork he produces, which develops tremendously and with limitless possibilities and techniques, and relies on building the pictorial work on the "concept" by focusing on the integration of the mental processes of the recipient to perceive the idea of the work. It enters the midst of the artistic process that this visual artwork evokes, through contemporary figurative formations that present reality with a parallel image that does not reflect the visible reality as a goal, but rather a shocking presentation charged with urgent truth and intense meanings that the artist as a kind of rejection The habit of seeing familiar things and evoking the mental image with surprising facts. The research aims to reveal the phenomenological philosophical transformations in art, and their relationship to changing the concept of experimentation in contemporary photography.

keywords:

Phenomenology; Experimentation; Contemporary Painting.

المقدمة:

أصبح الفن المعاصر يرفض الحواجز بين مختلف الفنون، حيث يقوم الفنان بعمل محاولات تجريبية متعاقبة بحثاً عن الجديد المدهش والصادم أحياناً، خاصة عندما يقترن العمل الفنى بالتعبير عن الواقع الملىء بالنزاعات والصراعات الاقتصادية والسياسية. ويعتمد الفنان المعاصر فى التجريب على ثقافاته المتعددة، حيث خلاصة الجمع بين ثقافته النابعة من بيئته، والبحث والاطلاع على الثقافات الاخرى التى تدخل كلها فى حوار. تتعارض ولكنها تجتمع خلال الذات فى علاقة تبادلية للفعل الشعوري مع العالم الموضوعى، وتعتمد الفلسفة الظاهراتية على ربط الذات بالموضوع أو ربطها بالمقصدية، وتحديد ما يجمع الذات بالموضوع سواء كان الخيال أو الرغبة أو الإدراك أو استحضار الصورة الذهنية إذاً، فهناك ذات تبحث عن موضوع. ومن ثم يحدث اضطراب للذات وهذا الاضطراب هو الذي يدفع الفنان دائما للتجريب، ومع التطور العلمى والتكنولوجى أحدث المنهج التجريبي الحديث ثورة جذرية في ميادين الفن والعلم، وأصبح هناك مدخلات وتقنيات هائلة للفنان للتعبير، كما أن الانفتاح على العالم قد أدى إلى اتساع قيمة الإدراك والمعرفة عند الفنان، وحثه على عمليات التجريب المستمرة، والتأكيد على أن المعرفة تبدأ بالتجربة الحسية العملية، والتى أصبحت فى الفن المعاصر لا تقتصر على التقنيات فحسب؛ وإنما تعتمد على التحولات الفكرية والفلسفية المعاصرة، فالعمل الفنى يعتمد على الفكر والمفهوم، لكن للحدس دور هام في التعبير وإثراء الدلالات الجوهرية للأشياء. إن الظاهراتية ترفض صرامة العقلانية فى الفن، كما أنها تعجز فى الانسياق وراء اللاشعور بشكل كامل، وكما يقول الفيلسوف الفرنسى {باشلار} أن الذي يمكِّن الذات من التسامي بتحققات الخيال الإنساني، هو المنهج الظاهراتى.

مشكلة البحث:

وتتحدد المشكلة فى التساؤل الاتى.

- هل للتحولات الفلسفية الظاهراتية علاقة بتغير مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر؟

فرضا البحث:

- إن الكشف عن التحولات الفلسفية الظاهراتية فى الفن يعد مدخلا للتعبير الفنى المعاصر.
- يوجد تغير فى مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر.

أهداف البحث:

- الكشف عن اثر التحولات الفلسفية الظاهراتية فى فن التصوير المعاصر.
- الاستفادة من تغير مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر كمدخل للتعبير الفنى.

أهمية البحث:

- يسهم في الكشف عن التحولات الفلسفية الظاهراتية فى الفن المعاصر.
- يسهم في الإثراء العلمي والمعرفي فيما يتعلق بمفهوم التجريب.
- التأكيد على المستجدات الفكرية والفلسفية التى تساعد في تكوين رؤية واضحة تعين الفنان على التعبير الفنى.
- استخدام تغير مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر فى تطوير برامج تدريس التجريب بكلية التربية الفنية.

حدود البحث:

- يقتصر البحث الحالي على دراسة ورصد التحولات الفلسفية الظاهراتية والتى أدت إلى تغير مفهوم التجريب فى بعض أعمال التصوير المعاصر.

منهج البحث:

- استخدم البحث المنهج الوصفى التحليلى لملاءمته لهذه الدراسة.

الفلسفة الظاهرتية:

الظاهراتية أو الفينومينولوجيا (phenomenology) ترجع أصولها إلى بداية القرن العشرين وهي فلسفة تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية؛ (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها. غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم.

ظهر التيار الفلسفي الظاهراتي مع {إدموند هوسرل- Edmund Husserl} [١٨٥٩-١٩٣٨] الذى يرى أن "الظاهراتية تعني الوصف السيكولوجي المحض لأفعال الفكر والتي من خلالها نصل إلى الموضوعات المنطقية من دون السعي إلى تفسير تلك الأفعال" (سعداوى، ٢٠٠٨)، تلاه عدد من الفلاسفة الظاهراتيين مثل : {جاستون باشلار- Gaston Bashlar} [١٨٨٤-١٩٦٢]، {مارتن هايدجر - Martin Heidegger} [١٨٨٩-١٩٧٦]، {بول سارتر - Paul Sartre} [١٩٠٥-

١٩٨٠]، {موريس ميرلوبونتي - Maurice Merleauponty} [١٩٠٨-١٩٦١]،.... وغيرهم، وقد شغلت الظاهراتية حيزًا مهمًا في الفلسفة المعاصرة من حيث أنها منهج بحث يهتم بالوعي الإنساني باعتباره الطريق الموصل إلى فهم الحقائق الاجتماعية،وخاصة بالطريقة التي يفكر بها الإنسان في الخبرة التي يعيشها، أي كيف يشعر الإنسان بوعيه.

وقد ركزت الظاهراتية كمنهج في البحث والدراسة للظواهر والتجارب المدركة أكثر مما هي فلسفة بحتة، كما أنها تعتمد على القصدية في علاقتها بالادراك والوعي والموضوع، ويقول {ميرلوبونتي} "أن الإدراك هو الذي بواسطته تنقل الذات الواعية التجارب المعاشة في العالم، أى أن الإدراك عبارة عن بعد حيوي إيجابي يساعد على انفتاح أساسي على العالم المعاش. ومن ثم يبنى الإدراك على الذات المدركة والعالم الخارجي المدرك، ويكون الإدراك بمعطيات حسية" (Pire, P151)، كما يرى {ميرلوبونتي} بأن هناك علاقة وثيقة بين الإدراك ووجود الجسد وحضوره في العالم، خلافاً للفلسفات العقلانية الكلاسيكية ومدارس علم النفس التقليدية التي تنظر إلى الإدراك على أنه نشاط فكري ونفسي، ما جعل من فلسفة {ميرلوبونتي} الجمالية، خلاصة للتحليل الفينومينولوجي للإدراك الحسي بوصفه رؤية للعالم والأشياء، "حيث لاينفصل الذهن عن البدن أو المتخيل عن المحسوس أو اللامرئي عن المرئي، الشيء الذي يجعل من الفلسفة الجمالية فلسفة في معنى الرؤية ذاتها، بمعنى أن الرؤية هي موضوعها سواء كانت الرؤية إبداعية من جانب الفنان أم رؤية المتلقي للعمل الفني؛ فالرؤية هي انفتاح على الأشياء أو عين حضور الأشياء ذاتها، وإنها ليست نمطاً من التفكير، إنما هي مجال من مجالات الجسد كاللمس والإحساس، ويبدأ الإدراك الحسي أولاً بالرؤية انطلاقاً من السطح المحسوس، ومن ثم تتوغل داخله، فالإنسان يدرك أولاً العالم المحسوس ثم يتجاوزه دون أن يتخلى عن الرؤية ذاتها" (صادق،٢٠١٤)، واستطاع {ميرلوبونتي} بذلك أن يتجاوز المناقشات العقيمة حول الإبداع بوصفه نتاجاً لعبقرية ما، مؤكداً العلاقة التبادلية بين الرائي والمرئي وخبرة الفنان، فالفن هو نتيجة احتكاك الفنان بعالمه، فيكتمل الجسر بين الفنان والعالم، وهذا الجسر هو الفاعل الحقيقي في التجربة الإبداعية.

كما اعتمد {باشلار} فى فلسفته على (الظاهراتية)، والتى وإن كانت لا تعد تجريبية بالمعنى المعروف، إلا أن منهجها يحمل تقارباً وانصهاراً بين كل من التجريبية والعقلانية والميتافيزيقا. "وربما تكمن ميزة {باشلار} الرئيسة وجاذبية فكره في امتلاكـه ذهناً حـراً لا تقيده أي من المواصفات سواء في اختيار موضوعاته أو في معالجاته، فبعد أن اهتم بفلسفة العلوم في الجزء الأول من حياته نراه يتحول إلى دراسة التخيل الشاعري وفلسفة الجمال والفن، ومن هنا اتضح أنه يحمل الكثير من ذهنية شاعرية لم تتأثر بصرامة الفلسفة وتراكيب المنطق البحت" (فهمى، ص٥). وانطلق {باشلار} "من إبستمولوجية تستند على موضوعية يحتمها العلم، ثم تأتى له في نهاية مشروعه تأسيس ظاهراتية للخيال الشعرى، بعد أن وجد في ظلها الفلسفة التي تمنح إمكانية التأمل والوعي الذاتيين في مقاربة الأشياء فى العالم. واعتبار الظاهراتية منهجية وحيدة تخول لنا إمكانية استعادة ذاتية الصورة، كما تساعدنا على تناول قيمتها الجديدة" (Pire, P22)، كما أن الظاهراتية تهتم بالأمر المباشر الحقيقي وهو (الماهيات - Essences)، أي الأمور المعقولة بوصفها معطاة في الفكر، فهي تركيبات للدلالة والمعنى يتألف منها الحقيقة المعقولة لمعطيات التجربة. وأهم هذه المناهج منهج التغيرات التخيلية، ومفاده أنه للوصول إلى معرفة ماهية موضوع علينا أن نخضع هذا الموضوع لتغيرات عديدة نتخيلها، بحيث نستطيع أن نحدد العناصر المهمة التي يجب أن يكشف عنها الموضوع. وعلينا أن نكشف الأحوال النموذجية للوجود المعطى أو ظهور الموضوع: الموضوع كما يُدرَك، الموضوع كما يتخيَّل، الموضوع كما يراد، الموضوع كما يُحكم عليه. "وتقوم الظاهراتية باستخلاص ماهية الموضوعات بحسب مناطقها الوجودية حتى ينتهي إلى تصنيف مناطق أنطولوجية مادية أو صورية: فمنطقة الطبيعة تدرس الماهيات المشتركة لكل الماهيات التي تحدد حال الظهور المتجلي في الطبيعة (الشيء، الحي، المتحرك،... إلخ)، ومنطقة الشعور تضم كل الماهيات التي تشترك في كونها نشاطًا واعيًا (التفكير، الاحساس، التخيل، الإدراك،... إلخ) وتحدد ما يميز كل شعور بما هو كذلك" (سراقبى، ٢٠٠٩).

وأخيراً فإن الفلسفة (الظاهراتية) ترتكز على بُعد الإدراك الحسي في علاقة الإنسان بالعالم، لأن العالم هو إسقاط من جانب الذات، والذات تُحقق الإنسان، والعالم هو مجال تتجلى فيه أفكار الإنسان، وتتحقق فيه إدراكاته الحسية خلال التجريب الابداعى، ومادام الإنسان موجوداً فيه، فهو يتعرف على نفسه داخله، والحقيقة التي يبحث عنها هي جزء منه، والعالم لايدرك بالعقل فقط، بل يعيشه الإنسان ويشارك فى وجوده بالبحث والدراسة والتجريب؛ من هنا تكون الفلسفة الظاهرتية هى النافذة الجديدة التى يمكن من خلالها الكشف عن هذا العالم، والعمل على إعادة النظر فى مسلماته، ومواكبة متغيرات العصر الحالى.

مفهوم التجريب فى الفن الحديث:

توصل العلم على مر العصور، إلى العديد من الاكتشافات والاختراعات العلمية، المؤدية إلى تعديل جوهري في نمط الحياة على هذا الكوكب، وكان لنجاح العلم في الوصول إلى هذه الاختراعات والاكتشافات، تأثيراً مباشراً على كافة المجالات، من أهمها المجالات الفنية. وتتمثل في إستفادة الفن من الرؤى الجديدة التي قدمها الإنتاج العلمي والتكنولوجي، وقد سجل التاريخ هذا الترابط بين العلم و الفن، منذ عهد سحيق، وفي العصور الحديثة نشاهد هذا الترابط جلياً في العديد من الاتجاهات الفنية الحديثة. ويقول الألمانى {هوفمان – E. T. A. Hoffmann} [١٧٧٦ – ١٨٢٢] إن كثيراً من الفنانين قد صرحوا بأن الاكتشافات العلمية أوضحت لهم الرؤية. وأيدت اتجاهاتهم الفنية وفتحت لهم آفاقاً جديدة فى عمليات التجريب، ومن ثم فقد تعددت الاتجاهات والمدارس الفنية في القرن العشرين نتيجة لما قدمته التطورات العلمية لرؤية الفنان.

من هنا يمكن القول، بأن الإنجازات العلمية المتعاقبة، كان لها تأثير مباشر على العديد من مجالات الفن التشكيلي. فقد أصبح من سمات هذا العصر، التصارع الغريب من أجل تطبيق نتائج الأبحاث العلمية في شتى مجالات الحياة، وكان لظهور العديد من القوانين والنظريات، الفضل في ظهور ألوان جديدة من التجارب الفنية. تعتبر المدرسة التكعيبية من أهم الحركات الفنية الطليعية في القرن العشرين التي ساهمت في إطلاق شرارة التجريب في الفن التشكيلي، حيث تقدمت مسيرة التغيير في أساليب التعبير الفني. وكانت بداية لفتح الطريق فيما بعد لظهور معظم المدارس والاتجاهات الحداثية، وبالتأكيد فإن الوقفة تطول عند الإنجازات الهامة لرواد التكعيبية وعلى رأسهم الأسباني {بابلو بيكاسو - Pablo Picasso} [١٨٨١-١٩٧٣]، الذى استخدم أسلوب التبسيط فى تحويل الأشخاص والأشياء والفراغات إلى كائنات هندسية، مما يؤكد حقيقة الفنان الذى يتبع فى مذهبه الفنى مفاهيم {نيوتن - Isaac Newton} [١٦٤٢-١٧٢٧] فى رؤيته السكونية. وقد دمج {بيكاسو} فى الوجوه التى رسمها بين زاويتين للرؤية فى نفس الوقت، الصورة الجانبية مع المنظر الأمامى، لتمثل رموزاً للحركة المتجمدة، وكذلك لتمثل معنى الإخفاق الذى هيمن على رحلة الفنان، لهجومه على التقاليد الأكاديمية فى فن التصوير، هكذا بدت عمليات إعادة تركيب الأجزاء بطريقة تشكيلية، وكأنها انقلاب عنيف، بدأ بتحريف الصورة المعتادة للوجه الإنسانى واستخدام الإشارات التى ليس لها علاقة بعضها ببعض، لإبراز الموضوع من زوايا غير معتادة، تتسم بالجرئة والرمزية. "إن التشويه الذى مارسه {بيكاسو} فى رسم الصور الشخصية، كان معادلاً للقلق والتوتر الناجم عن الإخفاق الكامن فى اللاشعور لديه، والذى حوله إلى نوع من الهجوم المضاد والتحدى"(عطيه، ٢٠٠٧، ص٤٤)، فاستطاع أن يمزج الفن بالمعانى الشخصية وبالهموم الإنسانية. كما استطاع أن ينطلق من نفسه المفعمة بذاتها ثم يعود إليها، دون التقيد بشروط العالم الخارجى.

لقد "تحول الفنان فى عصر التجريب عن أساليب السرد والمحاكاة، واحتل التوليف مكانته فى الفن الحديث، بحثاً عن المجهول بعيداً عن التقاليد الموروثة. واستطاع أن يتناول فى فنه أشياء يهدمها ثم يعيد تركيبها بطريقة غير متوقعة، ليبث فى مادتها حياة أكثر إثارة. هكذا تحولت الأشياء العارضة إلى معانٍ جوهرية. وقد استخدم {بيكاسو} فى لوحة (الجورنيكا) [١٩٣٧] شكل [١]؛ أسلوب (المونتاج) أو التقطيع بطريقة غير تقليدية، ليتزامن فى العمل الفنى الماضى والحاضر مع المستقبل،

وعلى نحو خيالى وغير تراتبى، " تعايشت فيه التكعيبية مع السريالية والتعبيرية، بل والكلاسيكية والرومانسية، وتقابلت العقلانية مع النزعة العاطفية، والمعقول واللامعقول. وبدا المتوقع غريباً والخارق مألوفاً، وأصبح الروحى أكثر مادية. وأراد الفنان الجمع بين المتناقضات مثل الليونة والصلابة، أو الخشونة والرقة، ليسمح بلقاء قوة الهدم مع قيم الابداع" (عطيه، ٢٠٠٧، ص٥٢).

شكل [١]: بابلو بيكاسو: الجورنيكا، متحف الفن الحديث نيويورك، ١٩٣٧.

لقد استبدل الفنان القياس الإنسانى فى فنه بقياسات مجازية أخرى، وتشهد على ذلك لوحاته التى اشتملت على صور أشلاء متناثرة، وكذلك نزعاته (الانتقائية والتجريدية والاختزالية) وتصويره المتزامن للأماكن المختلفة. كما " ركز الفنان على العناصر العاطفية والانفعالية المؤثرة، والتى مصدرها العالم الذاتى للفنان، فذلك دليل تغلب (النزعة الذاتية) فى الفن الحديث، من أجل تقوية الشعور بطابع الأشياء التى يعبر عنها الفنان. وكأنها قد انبعثت من داخل ذاته. فيصب اهتمامه وعاطفته نحو هذه الموضوعات التى تتحول إلى رموز، تمثل شعوره تجاهها، وما استشعره من أحاسيس اللذة أو التسامى" (عطيه، ٢٠٠٧، ص٥٣).

التحولات الفكرية للتجريب فى فنون ما بعد الحداثة:

أخذت فنون الحداثة مسارها حتى وصلت إلى مرحلة ما بعد الحداثة، التى هى بمثابة محاولة لبيان تطور فنون الحداثة نفسها وانتقالها. وعند النظر إلى المستوى الثقافي والفكري، فإن ما بعد الحداثة تشكل تياراً فكرياً تبلور في الغرب، للإشارة إلى التحولات التى حدثت في النصف الثاني من القرن العشرين فيما يخص الوعي والمعرفة والتقنية وكذلك العلوم الإنسانية، وأن مرحلة ما بعد الحداثة لا تمثل تخطيا للحداثة أو تجاوزاً لها أو استغناءً عنها بقدر ما هي حداثة عدمية جديدة، حيث طغيان الثورة الصناعية والآلة العملاقة، فظهر فكر يتلمس قلق الحضارة وغربة الإنسان والعلاقات الاجتماعية. فالثورة الصناعية التي أبرزت تعقيدات شتى في المجتمع الإنسانى، بالإضافة إلى ما حققته من تحرك تاريخي وتطوير للمجتمع، وقد طرحت في الوقت ذاته على العقل الإنساني تساؤلات عدة، فحركت جميع قدراته كى يتحدي أوهام العالم وحقائقه.

لقد اتسم النصف الثاني من القرن العشرين بالتجريب، وذلك بدخول مواد وخامات كان ينظر إليها من قبل على أنها خارجة عن مجال الفن، لدرجة أنها لم تستحق أي اعتراف يذكر، حيث " توصل الفنان بالتجريب إلى تقنيات مستحدثة، حيث لم تعد قضية الابتكار حكراً على الفنان بمفرده، وأصبح بوسع الفنان أن يجمع فى أعماله الفنية ما أنجزه الآخرون من أشياء من صنع الإنسان أو عثر عليها فى الطبيعة، فيحولها إلى فن بدون تدخل منهم إلا فى إجراء التوليفات" (عطيه، ٢٠٠٧، ص٤٢)، حتى أحدثت تغيرات جوهرية كبيرة فى الفن، واعتبرت الأشياء جاهزة الصنع أداة للتعبير الفنى في حد ذاتها.

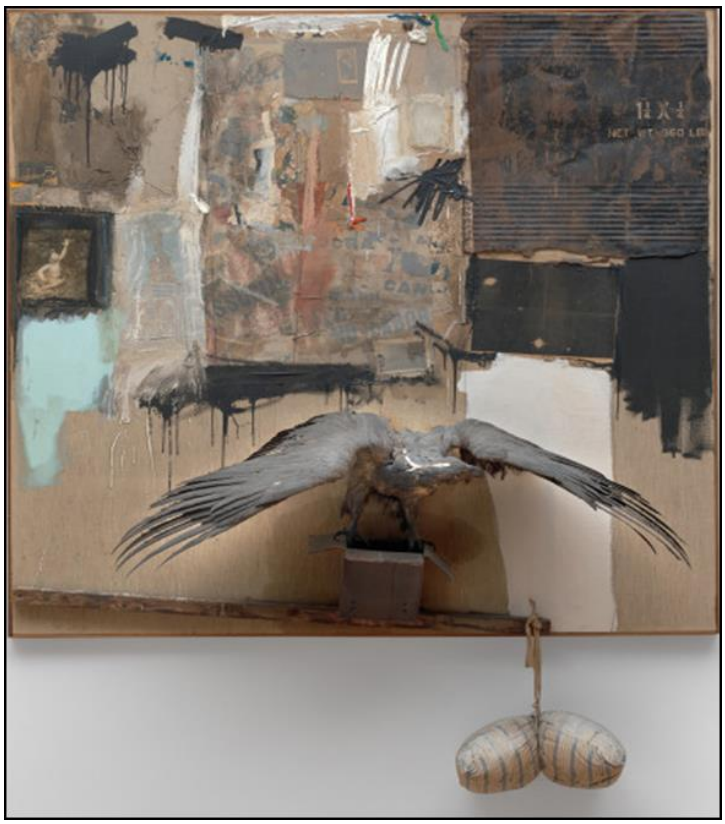
إن التحولات الفكرية لحقبة مابعد الحداثة وبالإتجاه نحو نزعة التفكيك التي دعت إلى نفي كافة المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني، هذا ما أحدث تحولاً في طبيعة الإنتاج الفني، فكانت الاحتمالات الشكلية لامتناهية، والفنان يعمل بلا قواعد ليصيغ بنفسه قواعد خاصة به، ويقول {جون سارتر -Jean Sartre } [١٩٠٥ – ١٩٨٠] " أن الفنان يستعين بحرية المشاهد كي يشترك معه في إنتاج مدلولاته، ذلك أن قيم الإبداع وتجسيداتها مرتبطة بحرية القارئ التي يستعين بها المؤلف لإظهار عمله إلى الوجود، وفي ضوء هذا التصور يصبح العمل الفنى نتاج مساعى البشر عوضاً عن مقاصد ذاته. إن التأويل يسعى إلى تفسير العالم من خلال الاهتمام بميكانزمات الفهم وبتنوع الآليات التي يتم فيها ذلك التجسيد وبوسائل الملائمة والتخصيص بوصفها لقاءً ظاهراتياً بين الوعي والوجود؛ والظاهراتية في إطار ذلك تهتم بصياغة صور الظواهر من خلال إضفاء المعانى والدلالات عليها، لتعبر عن خصوصيتها.

من هنا فإن فلسفة الوجود في نهاية الأمر تتحول إلى فلسفة الكينونة، وتتحول الظاهراتية إلى التأويلية، وتجدر الإشارة إلى أن الظاهراتية تعالج مشكلة فهم الوجود" (ماركورى، ص١٨٢). وتقوم الظاهراتية على أن " لكل تجربة من تجاربنا شكلاً خاصًا تقتضيه طبيعة الشيء الذي هي بصدد تناوله، بحيث يكون هناك مجال للتأمل والتحاور الفكرى، والوصول إلى خطاب قابل لأن يجيب على التساؤلات المطروحة حول الشيء المذكور" (كوليش، ص١٠٨). ومن أهم الفنانين الذين صنعوا لأنفسهم قواعد وسمات خاصة بهم هو الفنان "{روبرت روشنبرج - Robert Rochenberg} [١٩٢٥-٢٠٠٨] الذى " بدأ فى التحرك نحو التوليف في التصوير، وهو نوع من الابتكار يتم فيه الجمع بين السطح الملون وأشياء مختلفة، تثبت على السطح ذاته وأحياناً تتطور اللوحة إلى أشياء ثلاثية الأبعاد حرة الحركة" (سميث، ص٩١)، والفلسفة الجمالية وراء ذلك هى خلق نوع من التآلف بين العمل والمشاهد ليتفاعل مع العمل الفنى، ويصبح أكثر وعياً. وقد "تعاظمت قيمة التجريب عند {روشنبرج} في إذابة الفواصل بين التصوير والطباعة الحريرية والملصقات الإعلانية وأيضا الفوتوغرافية بهدف التقرب من الواقع، ويؤكد في قول له (أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعى)"(فهمى، ص١٠)، فأدخل إلى اللوحة أشياءً حقيقية، جاعلاً منها موضوعاً قائماً بذاته، وقد "أوحت أعمال {روشنبرج} التي تلامس المجتمع بالعودة إلى الواقعية وكأنها رد فعل مضاد لما وصل إليه فنانو الحداثة من انغماس في تجاربهم الجمالية الخالصة، فجاءت أعماله مفعمة بحيوية الحس الواقعى، سمى بالواقعية المعاصرة والتي تقدم للواقع صورة لا تعكس الواقع المرئي كهدف بل تقدمه صادم مشحون بحقيقة ومعان مكثفة قد يضعه أمام عين المتلقي وكأنه يراه لأول مرة بمعناه الجديد المستقل ومنظور جديد لرؤية الأشياء المألوفة ومبادرة الذهن بحقائق مدهشة" (فهمى، ص١٢). لقد قدم {روشنبرج} خلال أعماله الفنية قدرة جمالية من الأشياء العادية، ولمواقف أيضاً عادية للحياة اليومية. وفى العمل الفنى: (الوادى - Canyon) شكل [٢]، عمل {روشنبرج} على " إثارة الجدل والحوار المتصل بين المتلقي والعمل الفنى، وفق مستوى شكلى يهتم بمفهوم المعطيات الثقافية والشعبية للمجتمع الأمريكي، إذ يمزج بين التقنية الأدائية الطباعية وبين التكثيف الصوري للواقع، عبر مشهدية الرؤية الإستهلاكية، للمجتمع، وتحقيق سلسلة مؤثرات وجدانية بين مجمل التجارب السياسية والثقافية والعلمية، فاستخدام صور متنوعة، هو وصف لبنية التبادل الفكري عبر نظام غير مترابط للعلاقات التي تحكم الأفكار الخيالية على مستوى الصورة، المفهوم، الفكرة، أو البناء العام للتصميم وما يحمله من مفارقات وإحالات شكلية وموضوعية"(علوان، ص٢٤٧).

هذا العمل يوحي بأنه قد نُفذ على جدار قديم مدهون بلون أصفر، لصقت عليه صور مختلفة وصفحات مجلات وصحف قديمة، وهناك آثار وألوان مبعثرة، وفي أسفل اللوحة طائر معلق، كما تبدو آثار إشتغالات الفنان خارج إطار اللوحة حيث يتدلى شيء ما معلق من وسطه بخيط إلى اليمين أسفل اللوحة. الانطباع العام الذي يولده هذا العمل الفنى لدى المتلقي يتعلق بروح المكان وشروط الإثارة الداخلية حيث تبدو الأشكال مرتبة على سطحين منفصلين بل ربما ثلاثة سطوح. الأول يمثل الجدار الداخلي وما يظهر عليه من آثار ومصورات وألوان، ثم السطح الثاني يمثله الطائر المعلق ثم السطح الثالث خارج

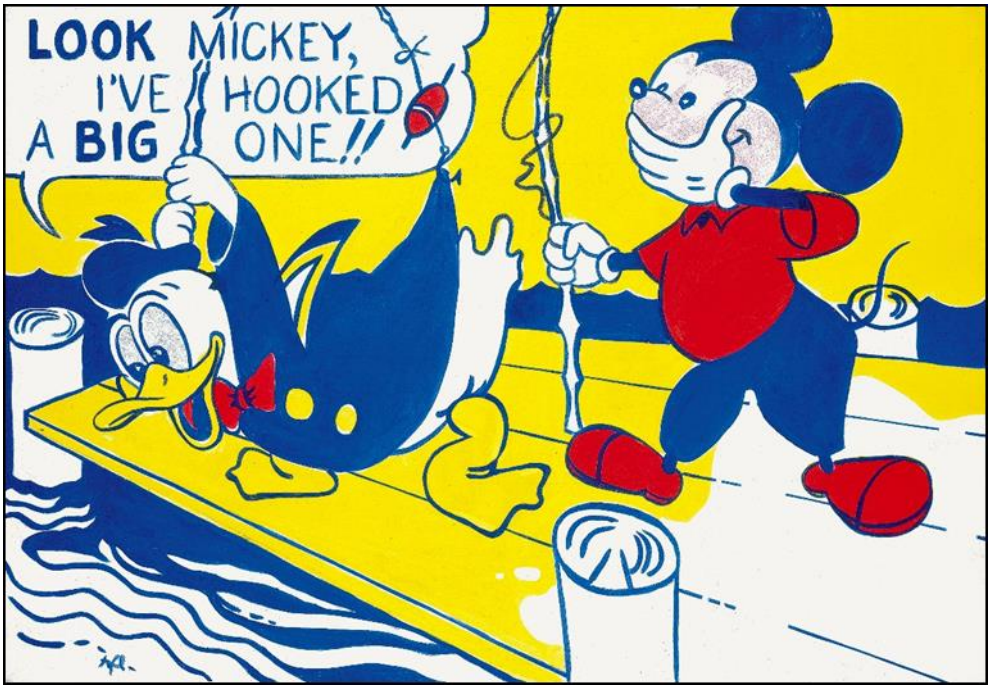
إطار اللوحة. لذا يبدو السطح الأول الذي يمثل عمق اللوحة بعيداً وغامضاً بالنسبة الى الأشياء المعلقة أمامه، مما يزيد من غموض الجو اللوني الذي يعتمد على تضادات الأحمر والأصفر مع الألوان الداكنة، بالاضافة إلى تعامد الخطوط والاتجاهات المتعاكسة، حيث تسيطر الكتل العمودية الكبيرة والخطوط الرأسية التي تقطعها مباشرة خطوط أفقية قصيرة بألوان مضادة، فيتولد على هذا السطح إيقاعات قوية متنافرة تتفاعل على هذا الجدار وداخل نفس الفضاء وكل هذه الإيقاعات والاتجاهات تشير بإتجاه الطائر المعلق الذي يصبح بؤرة استقطاب بصري مُركز لتأملات أي ناظر.

اعتمد {روشنبرج} فى تجريبه على مسار الرؤية والتأمل البصري، حيث خلط أنواع متباينة من العلامات (أيقونة، إشارة، رمز) فهناك الصور الفوتوغرافية والمساحات اللونية المدروسة إلى جانب الضربات اللونية العشوائية، وكل هذه المؤثرات تم توظيفها بطرق تجعلها قابلة للانسجام، مع دخول الأشياء الجاهزة المعلقة على اللوحة. لقد عمد {روشنبرج} إلى إدخال الصور الفوتوغرافية (صورة طفل جالس على يسار اللوحة)، وصورة اخرى في أعلى اللوحة، ثم عمد إلى إحاطتها بأُطر لونية عريضة قاتمة، وذلك لكي لا يسمح لها بوصفها أيقونات تجسيمية، بالسيطرة على فضاء اللوحة وجزء من معانيها الواقعية على المضمون اللا محدد للعمل الفنى، فهو يعمل على تثبيت العلاقة مع الواقع ثم نفيها وطرحها خارج فضاء التأويل رغم وجودها فيه، فاستحالت إلى كونها مجرد علامة مفرغة من مضمونها التشبيهي المحدد، وهي عائمة وسط جو زاخر بالعلامات الحرة. أما الأشياء الجاهزة المعلقة على اللوحة وخارجها فلم تعد مرتبطة بمعنى نهائي محدد، بل أصبحت تابعة لفضاء النصّ البصري المهيمن عليها، ولم تخرج عن أفق التوقع الذي يثيره العمل الفنى، ورغم غرابتها فى كونها قد تحقق فعل الصدمة بالنسبة للمشاهد، إلّا أنها لاتمسك بذهنه ولاتحتكر اهتمامه البصري، بل تتدرج ضمن مساحة الحقل الجمالي العام الذي يمثله العمل بكل تفاصيله. وهذا العمل بشكل عام يمثل أحد أهم الأعمال التجريبية الإبداعية التي تصور بنجاح إمكانية تفكيك المركز وتفعيل الهوامش، بل أن خارج اللوحة ينتمي إليها وهي تؤثر فيه بطريقة تجعله فاعلاً مكملا لأجزاء اللوحة، وليس مجرد فضاء سلبي محيط، إنما رؤية جديدة للفنان تحمل مفاهيم فكرية للحرية وتحطيم القواعد.



شكل [٢]: روبرت راوشنبرج: الوادى، مواد مختلفة، متحف الفن نيويورك، ١٩٥٩.

وكان {روى ليشتنشتاين - Roy Lichtenstein} [١٩٢٣ – ١٩٩٧] رسام ومصمم جرافيك، قد اشتهر برسم الشخصيات الكرتونية والهزلية، ففى عمل فن بعنوان (نظرة ميكى) شكل [٣]، الذى كان بمثابة نقطة تحول فى فنه. فقد كان تركيزه فى إبداعه الفنى يعتمد على الفرشاة والإيماءة، ففى هذا العمل تعمد {ليختنشتاين} السخرية من فنانى التعبيربية التجريدية خلال صور واضحة من الثقافة الشعبية الامريكية، وهى رسوم كرتونية اشتهرت فى ذلك الوقت، ونجد أنه قام بنقل مشهد من قصة لأطفال صدرت عام [١٩٦٠] لإثنين من رموز ديزني وهما {دونالد داك} و{ميكى ماوس} وقام بتبيسط المشهد وإلغاء شخصيات الخلفية، وقام بالتبسيط فى خطوط الرسم واستخدام درجات الألوان الأساسية، والتحديد بالخطوط السوداء الثقيلة. ويتضح فى المشهد وقوف {دونالد} و{ميكى} على رصيف خشبى، و{دونالد} يحدق في الماء، ويسمك بسنارة عالقة فى ملابسه من الخلف دون دراية منه، ويعتقد {دونالد} أنه قد أمسك بسمكة فى اعتقاده أنها كبيرة، ؤيقف خلفه {ميكى} ضاحكاً على اعتقاد صديقه الخاطىء. واعتمد {ليشتنشتاين} على النص الموجود بالعمل وهو (أنظر ميكى، لقد أمسكت بصيد، إنه كبير). فى محاوله منه إلى "تقديم نكتة بصرية من خلال مشهد طفولى ساخر، استطاع من خلاله توجيه رسالة نقد فنى، وتغيير وجهة النظر الخاصة بالعمل الأصلى بمقدار ٩٠ درجة، فهى ليس نكتة بسيطة كما نتوقع، وإنما هى توجيه رسالة على حساب رموز شعبية لفن التجريدية التعبيرية، باعتبارها اتجاه فنى يتهتم بالقيم المجردة والتعبير عن الحقائق النفسية والعاطفية، والرسالة مضمونها هو انشغال فنانى هذه المدرسة بالتعبير عن شعورهم بعيداً عن الاهتمام بالمُشاهد ومشاكله، وانفصالهم تماماً عن العالم، كما تحدد أن الراوي هو {ميكى} المدرك للواقع الموضوعى، والضحية هو {دونالد} الذى يتخيل أشكال فى موجات المياه اللاشكلية أمامه دون موضوعية، وكأنه يتصور الاوهام" (nga. 1996).



شكل [٣]: روى ليشتنشتاين: ميكى انظر، زيت على توال، المتحف الوطنى للفنون واشنطن، ١٩٦١.

ويقول {ليشتنشتاين} " أن أعماله الفنية تستند نتاجاتها إلى (مسلسلات كارتونية تعتمد على الشكل)، وأن الإدراك هو غاية الفن، وأن فعل النظر إلى رسم ما، لا علاقة له بأى شيء خارجى يتخذه الرسم، بل عليه أن يسعى لبناء نسق موحد فى الرؤية. فللكارتونيات أشكالاً متعددة ترمى إلى التصوير، وأنا أرمي إلى التوحيد، وعملي في الواقع يختلف عن المسلسلات الكارتونية، إذ أن كل علامة أضعها فى أعمالى هي حقاً في مكان مختلف وتحمل تأويلات يفسرها المشاهد" (سميث، ص١٣٨-١٣٩). إن الإدراك والتحليل هما من أهم المنطلقات الأدائية للظاهراتية، حيث أنها هى "ما يمكن إدراكه أو الشعور

به، وما يعرف عن طريق الملاحظة والتجربة، أي النظر إلى ظواهر الأشياء من دون النظر إلى حقيقتها في ذاتها" (هتشنسون، ص٢٩٩). وقد صرح {بول شيميل - Paul Schimmel} - رئيس أمناء متحف لوس أنجلوس للفن المعاصر [فى الفترة من١٩٩٠: ٢٠١٢] - بأن "الفن الشعبى (Pop Art) كان فناً تهكمياً فى عصره، على أساس أن السخرية والتهكم يمثلان موقفاً واقعياً للغاية. ويقول: أنه فيما بين الجيل الجديد من الفنانين الشبان الذين يتناولون مسائل سياسية واجتماعية، هناك شعور بما يمكن أن تفعله أعمالهم الفنية فى إحداث التغييرات من ناحية، ونوع من السخرية الحقيقة فيما له علاقة بحدود قدرة العمل الفنى على إحداث تلك التغييرات من ناحية أخرى، أنه سيف ذو حدين" (عطيه، ٢٠٠١، ص١١٧). وهذا ما أراده {ليشتنشتاين} فى رسومه، حيث تناءى بالرسم كفعل بصري إلى تشكيل سيميولوجى متخيل، وتحركت أعماله بين ضفتي الواقع، والوهم المعاش والمتخيل، كما جدد قوى المشاهد الداخلية بالاستعانة بحواسه فى التمييز بين ما تكتشفه وبين ما تراه. فرسوم {ليشتنشتاين} هي "أشبه بالضمير الغائب في اللغة، ومحاولة لإظهار وتجسيد فعل شخص غير مرئى، غير أن وجوده لا يثير أي نوع من الشك، ذلك الشخص صار يرانا، وإن من وراء حُجُب، تلعب كائناته المتخيلة في مساحاتها دور القرين القادم فى لحظة استفهام، وعلى المشاهد إدراك وتفسير علاماته التي تنتقل فيها مستويات النظر من تحرير عناصر التكوين" (يوسف، ٢٠١٢).

لقد كان {مارسيل دوشامب - Marcel Duchamp} [١٨٨٧-١٩٦٨] فناناً فرنسياً، ارتبطت أعماله بحركتى السريالية والدادية، ويعتبر أحد أهم فنانى القرن العشرين. وقد ساعدت أعمال {دوشامب} في ازدهار الفن الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى، فقد تحدى دوشامب الفكر التقليدى حول العملية الفنية عبر أفعال هدامة، بعمل فنى لمبولة وأسماها (النافورة)، ليصبح لفن ما بعد الحداثة رأي في الأفكار والأطروحات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولتسهم الفنون فى تقديم وجهة نظر في العالم، تتجاوز الفكرة الجمالية للفن نحو مساحة جديدة من الجدل والتفاعل مع الحياة اليومية للناس. واعترف بأن العمل الفنى ينبغى أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يحاكي شيئاً آخر؛ وعليه فقد أطلقت أعمال {دوشامب} أفكاراً لم يسبقه إليها أحد، وأعمالاً فنية تحتمل تفسيرات متعددة، فتحت الطريق إلى ما سمى بعد ذلك بالفن المفاهيمى.

إن العمل الفنى هو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع معظمها في حوار وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الفنان فقط، بل والمشاهد أيضاً فهو الشخص الذي يجمع فى حقل واحد كل الآثار التى يتكون منها العمل الفني، وكان {دوشامب} يؤمن بأهمية مشاركة جمهور المتلقين في صنع العملية الإبداعية، ويؤكد أن التفاعلية هى التي تكتمل بها أركان العملية التجريبية المتكاملة من كلا الطرفين؛ الفنان والمتلقى، فمن وجهة نظره "أن الفنان لم يعد وحده مسئولاً عن القيام بذلك الفعل الإبداعي بل أن المتلقي عليه أن يقوم بعملية اتصال منشودة بين العمل الفني والعالم الخارجى ليفك طلاسمه وشفراته وإشاراته التى تنبعث كذبذبات تتلامس مع مجالات الرؤية والحس والإدراك" (فهمى ص٦).

كان {دوشامب} فنان يتأرجح وعيه بين العقلاني والمحسوس، المدرك والمتصور، ونجده فى عمل فنى بعنوان: (الشلال) شكل [٤] سعى إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجنسي أو العقلي أو السياسي، ورفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون؛ كالنحت والرسم والتصوير وغيرها، فاستعان بأشياء جاهزة الصنع كالتمثال والمصباح وأعشاب جافة ومسامير وشعر وأخشاب وسطح مرسوم. فقد "أظهر {دوشامب} من خلال هذا العمل الفنى نوع جديد من الفن، بالمقارنة مع أصناف التعبير البصرى التى جاءت من قبل، آملاً أن يسعى هذا الفن الجديد إلى إشراك الخيال والفكر بدلاً من مجرد العينين، ويحتضن الطبيعة باعتبارها عنصراً جمالياً، ويسعى جاهد لتصوير عوالم غير مرئية بدلاً من تلك المرئية فقط" (Stafford, 2008). وقد تميز العمل بالواقعية فى تجميع مفردات العمل الفنى، الذى يظهر به مشهد لفتاة عارية ملقاه على الأرض وكأنها ميتة بين الأعشاب، ولا يظهر وجهها فقط جزء من شعرها، وترفع يدها اليسرى ممسكة بمصباح مضيء، وخلفها

منظر طبيعى مرسوم ويظهر فى الجانب الأيمن جزء يتحرك وكأنه الشلال. هذا التشكيل يعتمد على الوهم البصرى لتحويل المدخلات الكاذبة إلى حقيقة، وهي تخلق إشكالية في الطابع النظري للرؤية.

إن وصول الزوار لرؤية العمل يختلف مع أى توقع، حيث أنه لا يرى سوى من خلال باب قديم من الخشب به ثقوب صغيرة قد ينفذ منها ضوء؛ إنه مشهد غامض ومثير؛ وطبيعة العمل لا تسمح لرؤيتة ومتابعته إلّا لمشاهد واحد فقط، يستطيع من خلال الثقبين الصغيريين للباب أن يشاهد العمل وحده، ويكون قادر على فحص العمل، دون تدقيق الآخرين في نفس الوقت. هذا السيناريو غامض وغير مريح ويُشعر المشاهد بالخطر من خلال الفضاء المظلم فى الدهليز الذى يفصل بين المشهد والمشاهد، الذى يفاجأ بمشهد صادم ومقلق عندما ينظر من الثقبين. هنا "يكتشف الفنان القدرة الكامنة فى جزئيات الشىء الجاهز والحاضر أمامه وعلاقته بصورة الذاكرة، والخطوة التالية هى عمل الخيال، لتكوين الصورة الفنية بواسطة إعادة التشكيل، وإضافة الدلالة الإنسانية الأوسع. وهكذا تتحول صورة الذاكرة الشىء المحسوس إلى صورة فنية" (عطية،٢٠٠١، ص ٥٧) إن هدف الفنان هو استثمار معطيات الإحساسات البصرية في الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد، ويتقصى الإيهامات البصرية المضللة للعين وهو الاتجاه الذي نتج عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، مؤكداً من خلال ذلك على أن الإدراك يبدأ بالتجربة الحسية العملية، وهي الأطروحة الأساسية في الفلسفة التجريبية المعاصرة، حيث افتراض أن جميع المعارف التى يكتسبها الإنسان يمكن إرجاعها إلى التجربة الابداعية خلال مفاهيم وفلسفة الظاهراتية، وهو ما يشكّل رفضاً للأفكار الثابتة والفطرية التي كان يمثلها الاتجاه العقلاني فقط أو اللاشعورى فقط.

شكل [٤]: مارسيل دوشامب: الشلال، تجميع فى الفراغ، ، ١٩٦٩.

أثر التحولات الفلسفية الظاهراتية على التجريب فى التصوير المعاصر:

تخضع الفنون التشكيلية إلي تحولات فى الفلسفة والمفاهيم والتى تؤثر بدورها على تغير منطلقات ومدخلات العملية الإبداعية لدى الفنان، وهذا لأن الفنون تتأثر بتطور العصر وعلوم المعرفة فيه، ويحاول الفنان أن يقدم كل ما هو جديد متمشياً مع روح العصر ومعبراً عن نفسه وبيئته وثقافته، من خلال أعمال فنية تجسد أفكار عن الواقع والعصر كما يفهمها العامة. فالوعي لدى الفنان المعاصر قصدي، يتجه صوب أشياء العالم الخارجي المحيطة به، من أجل تمثيلها وإدراكها كما تظهر أمام هذا الوعي في الزمان والمكان، ويحدث أثناء العملية الابداعية الارتداد إلى الشعور لإدراك الأشياء ذاتها انطلاقاً من مفهوم الظاهرة التي تحتفظ بالوجود الواقعي وإدراك الذات لها فيما يسمى بالظاهراتية.

هذا إلى جانب أن التغير في طريقة تناول الشكل تتطلب فكراً جديداً ومستوى غير مألوف في الرؤية، والكشف عن العالم المنفتح على الآخر، والعمل على إعادة النظر فى أى ثوابت، ومتابعة الجديد كل يوم، فقد أصبح الفن لغة عالمية وليست محلية. وبهذا أصبح العمل الفنى عملية إبداعية تجريبية ابتكارية تحدد هيئة العناصر، تلك الهيئة ليست قاصرة فقط على الهيئة الخارجية، ولكن في العلاقة بين الموضوعى والذاتى، فالعملية التجريبة تتيح مجالاً واسعاً واتجاهات متشعبة أمام الفنان، في تعامله مع عناصر التشكيل وأسس البناء الفنى، لتحقيق الغرض أو المضمون الرمزي للعمل، وتتحقق الأفكار والمفاهيم من خلال التجريب. ففى الفن المعاصر لم يعد استخدام الخامات فى التجريب هو مقصد الفنان، إنما هدفه هو إخضاع الخامات والتقنيات المناسبة للتعبير عن المفاهيم. وإيجاد توافقات وتبادلات تشكيلية تحقق له القناعة بتكامل العمل الذي أنتجه. ويرى {ميرلوبونتى} بان "العالم هو هذا الذى ندركه، وهو مجال تتجلى فيه أفكار الإنسان وتتحقق فيه إدراكاته الحسية، بالإضافة إلى ذلك فالعالم له معنى وما على الإنسان إلا أن يتوصل إلى وصف ذلك المعنى، كما أن فهم العالم والتوصل إلى معناه يقتضى منا تجاوز ثنائية الذات والموضوع، وكذلك تجاوز تلك التفرقة التى أقامها {سارتر} بين الوجود فى ذاته والوجود لذاته"(ميرلوبونتى ، ص٣٦٥).

كما نجد فى عمل الفنانة {تشيهارو شيوتا - Chiharu Shiota} [١٩٧٢-] بعنوان: (المفتاح في اليد) شكل [٥]، وهو عبارة عن تجهيز فى الفراغ لمركب ضخم من الخشب القديم ومركب آخر خلفه، موضوعان فى فضاء واسع، وتنسدل خيوط حمراء من أعلى فوق المركبين، لتشكل تشابكات كثيفة ومعقدة، نسجت بطريقة عشوائية تماماً، هذه الخيوط تحمل عدد هائل من المفاتيح والتى بلغت ٥٠٠٠٠ مفتاح، وتقول {شيوتا} "لم أستطع أن أرسم بعد الآن، لأنه بالنسبة لى اللوحة كانت مجرد لون على قماش. وليس له أي معنى آخر، وجدت نفسى لا أستطيع أن أعبر عن أفكارى ومشاعرى، إن تجربة الخيط ماهى إلّ امادة استخدمتها كبديل للألوان فى تجسيد الأشياء وتحويلها إلى أكثر واقعية، حيث استخدام الشبكات هو شيء يسمح لي باستكشاف الفضاء كخط في لوحة (أنا أرسم خيطا في الفضاء)" (Sierzputowski, 2015).

إن {شيوتا} فنانة اهتدت بتجاربها فى الفن إلى طابع فريد خاص بها للتعبير عن أفكارها، كما صنعت بها صياغات تشكيلية جديدة تحمل مفاهيم ومضامين ذات قيمة أكثر من مجرد شكل، ويؤكد {جون ديوى -John Dewey} [١٨٥٩-١٩٥٢] على "أن التجريب من السمات الجوهرية للفنان وبدون هذه السمات يصبح الفنان مجرد أكاديمي، وعليه أن يعبر عن خبره ذات طابع فردي عميق، كما أن منطلق التجريب يعد معادلاً سيكولوجياً للعمليات الديناميه التي تنتج عنها تنظيم المثيرات الإدراكيه في الأنظمه الحيوية ، وهذا فى مجمله يعنى استراتيجيه حديثه للصياغة التشكيلية فى العمل الفنى (شكل - مضمون)، وتطلق على تلك العملية بالموازاة بين الحيز الداخلى للشكل وبين المكان الحيوى. بمعنى أنه كلما كان النظام المكانى فى الحيز الفنى يقتفى أثر القوانين الإيقاعيه، والوظيفية الظاهرة التى لها دلالتها التعبيرية، أدى ذلك إلى دخول الأجزاء المتعددة بما فيها الخامات المتنوعة فى مسار دينامى بشكل يجعلها واضحة، ثم تخف حدة التوتر فى الحيز، فينصرف المدرك إلى إعطاء قيمة أو دلاله معينه" (عبدالقادر،ص١٢).

شكل [٥]: تشيهارو شيوتا، المفتاح في اليد، جناح اليابان، بينالى فينسيا، ٢٠١٥.

وتحدثت {شيوتا} عن الأفكار التى أرادت أن تعبر عنها بالقوارب فقالت أن "حياتنا هي بمثابة رحلة بدون وجهة، وعلى الرغم من أننا لا نعرف أين نتوجه، ولكن لا يمكننا التوقف، لذلك أردت أن أؤكد على هذا الشعور بالسفر مع أي مكان للذهاب فى حين ألمح إلى البحث عن شعور بالانتماء"، كما أضافت "أنه تم جمع المفاتيح من الآلاف من الناس فى جميع أنحاء العالم. كل مفتاح يحمل ذكريات الفرد من خلال استخدامه اليومى السابق، وكتل الشبكات الخيطية تعادل الذاكرة الغائبة فوق رؤس الزوار المارة من تحتها. إن المفاتيح هى أشياء مألوفة وقيمة جداً، تحمى الأشخاص والمساحات المهمة في حياتنا. إنهم يلهموننا أيضاً لفتح الباب أمام عوالم مجهولة. أود أن استخدم المفاتيح التى يقدمها عامة الناس التي تشبه ذكريات مختلفة تراكمت على مدى فترة طويلة من الاستخدام اليومى"(Sierzputowski, 2015). والجدير بالذكر أنها استخدمت اللون الأحمر (لون الدم) للخيوط محملة بالرمزية، واعتبرته تلك الشبكة المعقدة من الاتصالات العصبية في الدماغ. وعبرت عن السلاسل المتشابكة أيضا عن الصلات بين الناس، وتغيير العلاقات الإنسانية، مع القوارب التي تنقلنا عبر رحلة لا نهائية. وغالبا ما توظف {شيوتا} الأداء والتركيب فى التجربة الإبداعية على استخدام الأشياء اليومية مثل النوافذ والأحذية والمرايات والملابس...وغيرها، فى أعمال تملأ غرفة بأكملها، لكنها تحمل تركيبة حساسة وشاعرية. فى تجربة ثلاثية الأبعاد لاستكشاف العلاقة بين الحياة والموت والوصول إلى الذكريات الموجودة داخل هذه الأشياء. ولا تختزل الصورة إلى مجرد استرجاع القديم، إنما هى تؤكد على حضور الوعى كفنانة لها ثقافة واطلاع على العالم، وتعبر عن شعور إنسانى جمعى. وهذا ما أكدته الفلسفة الظاهراتية حيث أنها "لاتختزل الصورة إلى مجرد راسب لإدراكات قديمة تبرز بطريقة ما من قبل الذاكرة، إنما هى تؤكد على حضور الوعى الذي ينمو بشكل مستمر، نتيجة الثقافة والاطلاع على العالم"(Granger, Pag 7).

وأيضاً فى عمل فنى للفنانة {يايوى كوساما - Yayoi Kusama} [١٩٢٩-] بعنوان (الغرفة المعكوسة اللانهائية) شكل [٦]، وهو عبارة عن غرفة صغيرة بها عدد كبير من المرايا على الجدران والأرضيات والسقف. مما يخلق فضاء لا حصر له، ومعلق به الكثير من المصابيح، مما يجعل الفضاء يبدو وكأنه مجرة أو سديم. واستخدمت الفنانة المرايا فى تكرارات مكثفة مع الأضواء المعلقة تمتد إلى ما لا نهاية، تسمح للزائرين بستين ثانية لإلقاء نظرة على المناظر الطبيعية الغريبة الشاسعة والمساحات الدماغية. لقد استطاعت {كوساما} فى تجربتها الإبداعية التى تطورت معها منذ عام [١٩٦٥] إلى تحويل مساحة صغيرة لغرفة مغلقة وبأدوات بسيطة عبارة عن (مريات، خشب، بلاستيك، أكريلك، مصابيح ليد، ألومنيوم) إلى مجرة واسعة وملايين النجوم التى تتلألأ فى سمائها، تأخذ المشاهد إلى مكان ساحر، وتضعه فى تجربة من الإدراك الحسى. إنها تجربة رائعة جعلت للفنانة شعبية كبيرة، وعدد كبير من الزوار يأتون للاستمتاع بلحظات بسيطة فى الغوص فى عوالم أخرى من الخيال، والتقاط الصور (السيلفى) داخل العمل؛ ليصبح المشاهد عنصر هام وأصيل فى تكوين العمل الفنى.

شكل [٦]: يايوى كوساما: الغرفة المعكوسة الانهائية، لوس انجلوس، ٢٠١٦.

وقد اعتبرت {كوساما} أن التجريب هو أحد أساليب الأداء الفني، ونشاط إبداعي لمجموعة من التخطيطات التي سبقت فى إنجاز وتطور العمل الفني بحثاً عن جوانب تشكيلية مختلفة أو إبداعية جديدة وقد يكون في إظهار الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع بصورة معاصرة، فمتلقى الأمس غير متلقى اليوم، مما يهيء العقل والحس للادراك. وبما أن العين هنا هى الجهاز المستقبل لهذا الشكل الجديد من الأعمال المفاهيمية، يمكننا أن نسميه الإدراك الحسي البصري. فالمنهجية الظاهراتية تعد إعادة تخيل للواقع بهدف فهمه، وهي عملية ترفض ربطه بأحداث سابقة زمانياً، أو تبريره بخلفيات ما ورائية، بل اكتشاف سره في إطار الحالة الوجدانية التي سماها {باشلار} "حالة من التقمص الوجدانى المبدع، للأشخاص والأحداث بحيث تعبر عن الواقع المعاش، فالفنان لديه وعياً ملهماً وديناميا، يعيد به خلق ما تلقاه من صور بصرية ومشاعر إنسانية وأفكار ومفاهيم. حتى يصير العمل الفنى كائناً جديداً له لغة مشتركة مع المتلقى" (Pire, Page 175). فالفنان وهو يلتقط الأفكار من جذورها، تختلط الأزمنة والأماكن، ويتجاوز المرئى الامرئى، ليصبح قوى تنتقل لروح المشاهد، "وتعيد التوازن المعلق بين الحركة والصمت. وتتسرب ضغوط الحياة عبر التشكيل المدهش، وتمتزج الألوان بحدس ناقد للمألوف، فيتحول الشائع إلى مفاجأة. وتتقابل الإشارات المتنافرة فى حالتها النضرة، حينما يصبح الجامد فى خفة بخار الماء، وينطلق الخيال إلى حالة بدائية، فلا ينفى الغياب الظاهرى لترابط الرموز، والحضور الباطى للفكرة المستوحاة. إن الأبعاد النفسية للرمز تقوى القدرة الذاتية على التشبيه المجازى فى إطار ثقافة العصر"(عطيه، ٢٠٠٧، ص٤٦).

أما عمل الفنانة {جانيت إشلمان - Janet Echelman} [١٩٦٦-] وعنوانه: (عجائب) شكل [٧]، والذى جعل من (متحف سميثسونيان الأمريكى للفنون - American Art Museum commissioned) بأكمله عبارة عن عمل فنى ضخم ورائع، وهو نسيج يرتفع من خلال الهواء طوله مائة قدم، يتكون من طبقات عديدة من الخيوط المتشابكة والمعقدة لتكوّن هيكل كبير من الأشكال النابضة بالحياة التى تتفاعل مع الضوء الملون ومع رسومات الظل المترامى على الجدران. وقد استعانت {إشلمان} فى تجربتها الابداعية على تصميم برنامج إضاءة بعناية يعكس الأضواء الملونة مما يزيد الإحساس بعمق ومنظور العمل الفنى. ليجد الزوار أنفسهم ينتقلون إلى عالم مغاير، يحدقون نحو السماء فى أثير من الالوان المتموجة.

وهذا العمل الفنى عبارة عن ترابطات معقدة استهلكت فيها {إشلمان} الكثير من الوقت والمادة. فهى تؤكد أن الوجود المادى لأشكال العمل الإبداعى هو مظهر من مظاهر الترابط، عندما يتحرك أى عنصر واحد فى العمل، يتأثر كل العناصر الأخرى. وقالت {إشلمان} نحن "كأفراد قد نشعر بالهشاشة، مثل طول الخيط، ولكن عندما يكون معقوداً معاً تكن لدينا مرونة وقوة لا تصدق" (McIntosh,2015). كما اهتمت الفنانة بأرضيات المكان الواسعة والتى شكلتها بعناصر عضوية وبألوان أحادية بسيطة، مما يوفر تباينا رائعا للألوان النابضة بالحياة التي يبلغ طولها من الخيوط أعلاه، وبين أرضيات من ألياف النايلون. ومن ناحية أخرى فقد لجأت {إشلمان} إلى بناء الأشكال بطريقة تتجاوز نمط العلاقات الطبيعية، باعتمادها على قدر كبير من الحرية في بناء الأشكال المتجاورة عمودياً أو أفقياً أو بشكل مائل، من أجل إلغاء أى محاولة للاقتراب من طرق انتظام الأشكال فى العالم الواقعى. إن الجو اللونى للعمل الفنى يغلب عليه الأحمر الذي يتجاور غالباً مع الأوكر، وهو ما يؤسس الفضاء العام الذي تنسج عليه الأشكال، والذي غالباً ما تحده الألوان الداكنة المائلة إلى الأسود مع مساحات صغيرة للأخضر الفاتح أو الأزرق السماوى أو الأبيض الذي دفعت به الفنانة إلى خلفية العمل ليصبح بمثابة فسحات صغيرة تكسر هيمنة العناصر والألوان على ذهن المتلقى، "لإستكشاف علاقات جديدة مع الجمهور وجعل عملية تلقى العمل الفنى تجربة إيجابية تحفز العلاقة بين الفن والحياة والمجتمع من أجل التعبير عن الأفكار والمفاهيم الخاصة بالعالم المادى الحقيقى"(عبد المحسن، ٢٠٢٠، ص٥٠٦)، لعمل فنى يشير فى مجمله إلى روح العصر وعالم السرعة والفوضى، التي تحكم الحياة الآن. حيث تتزاحم الأشكال والألوان. كل ذلك وظفته إشلمان} من أجل تمثيل وجود غامض يتألف من العلاقات بين الشيء ووجوده ورؤيته وحركته في الزمان والمكان الوهميين، من أجل الإيحاء بعالم وراء واقعى، تكون بدايته من داخل ذات الفنانة وأحاسيسها الخاصة، وينتهى إلى عالم واسع يمنح للأشياء وجودها فيه، ويسمح بالحركة والخيال والحياة.

شكل [٧]: جانيت إشلمان: عجائب، متحف سميثسونيان، الولايات المتحدة الامريكية، ٢٠١٥

إن التخلي عن البنى التقليدية للزمكان، والبنى المنطقية للحياة، هو ما يؤسس الفن المعاصر؛ لاستحداث مساحات بصرية تعطل حركية المضمون نحو الارتباط بالواقع، وتطلق حركية العاطفة نحو التأمل والاستغراق فى الذات، باعتبارها منتجة المعاني وأداة فهم العالم واستيعابه. ذلك العالم الذي لا يحكمه الامتداد، بل يحكمه العمق والحركة الداخلية. إنه عالم لا مكان فيه لاشتراطات المادة، التى حل مكانها اشتراطات الروح. فإن محور القوة هو بعد ذاتي، وإن ما يغير هذا المحور هى طاقات الصراع الإدراكى المتواصل، ومن هنا، تتداخل الذات الداخلية مع الموضوع أو مع العالم الخارجى.

نتائج وتوصيات البحث

أولاً: النتائج:

- لقد شغلت الظاهراتية حيزًا مهمًا في الفلسفة المعاصرة من حيث أنها منهج بحث يهتم بالوعي الإنسانى باعتباره الطريق الموصل إلى فهم الحقائق.
- إن للفلسفة الظاهراتية دور فيما وصل إليه الفنان ظهر فى أشكال تجاربه الإبداعية المعاصرة، ومحاولة الوقوف على الذاتى بجانب الموضوعى.
- إن الانفتاح على العالم قد أدى إلى اتساع قيمة الإدراك والمعرفة عند الفنان، وحثه على عمليات التجريب المستمرة، والتأكيد على أن المعرفة تبدأ بالتجربة الحسية العملية.
- إن الفنان {مارسيل دوشامب} كان يملك من المفاهيم ما جعله يتنبأ بتطور الفكر التجريبى فى الفن المعاصر فى آخر أعماله، والذى لولا وفاته لأحدث مفارقات أخرى فى الفن.
- الفن المعاصر يرفض الحواجز بين مختلف الفنون، ويقوم الفنان بعمل محاولات تجريبية متعاقبة بحثاً عن الجديد المدهش والصادم ليناسب العصر الحالى.
- يتسم الفن المعاصر بالحرية المطلقة فى التعبير، بعيداً عن أى قيود دينية وأخلاقية.
- إن الفنان المعاصر يعمل بلا قواعد ليصيغ بنفسه قواعد خاصة به، كما لايمكن لأى نظرية جمالية أن تنطبق عليه.
- ان هناك تغير فى مفهوم التجريب فى التصوير المعاصر أدى إلى إتاحة مداخل جديدة للتعبير الفنى، يمكن الاستفادة منها فى تدريس التصوير لطلاب البكالوريوس والدراسات العليا بكلية التربية الفنية.

ثانياً: التوصيّات:

- ضرورة تتبع المستجدات الفكرية والفلسفية فى مفهوم التجريب فى الفن المعاصر، واكتشاف أبعاد جديدة للفكر والتعبير الفنى فى الفنون البصرية.
- دعم مناهج الرسم والتصوير بالتقنيات والأفكار التربوية المستحدثة، واستخدام ذلك فى تطوير برامج تدريس الرسم والتصوير بكلية التربية الفنية.
- تقديم المزيد من الدراسات الجمالية المتخصصة التي ترصد وتفسّر الظواهر الهامّة الأخرى فى الفنون البصرية المعاصرة، والتى تساهم فى الارتقاء بمجتمع الفن التشكيلى، بما يحقق التوازن بين الإنسان وبيئته بوجه عام.
- تطوير وتحديث أهداف التربية الفنية التى تقوم عليها عملية تعلم وتدريس الفنون؛ بما يواكب التحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية والتكنولوجية المعاصرة.

المراجـــــع:

الكتب العربية:

1. سميث، ادوارد لوسى: "الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية"، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الاولى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

- Smith, Edward Lucy: "Al Harakat Al Fanneyah baad Al Harb Al Aalameya Al thania", Targamat: Fakhry Khalil, Moragaat Gabra Ibrahim Gabra, Tabaa Oula, Dar el Shoon el Thaqafeia, Baghdad, 1995.

2. عبدالقادر، فتون فؤاد: الأشغال الفنية بالخامات المصنعة،رسالة ماجستير منشورة، كلية التربية الفنية بجدة، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٤.

- Abdel-Kader, Ftoun Fouad: "Al Ashghal al Fanneyah bel Khamat el Musannaah", Resalet Magestear Manshourah, Kolleyat al Tarbeya al Fanneyah be-Gaddah, al Mamlaka al Arabeia al Saudeia, 2004.

3. عطيه، محسن: الفنان والجمهور، دار الفكر العربى، القاهرة، مصر، ٢٠٠١.

- Atteya, Mohsen: "Al Fannan wal Gomhour", Dar El Fekr Alaraby, al Qahera, Misr, 2001.

4. عطيه، محسن: التفسير الدلالى للفن، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٧.

- Atteya, Mohsen: "Al Tafseer al Delali lel-Fann", Aalm El Kotob, al Qahera, 2007.

5. ميرلوبونتى، موريس: ظواهرية الإدراك، ترجمة: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت،١٩٩٨.

- Mirlubunti, muris: "zawahiriat al'iidrak", Targamat: fuoad shahin, maahad al inmaa al arabi, Bayrout,1998.

6. هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، ترجمة: خليل راشد الجيّوسي، دار الفارابي، الطبعة الاولى، بيروت - لبنان، ٢٠٠٧.

- Htishinsun: "Muagam al Afkar wal Aalam", Targamat: Khalil Rashed al-Jywsy, Dar al-Farabi, Tabaa Oula, Bayrout - Lubnan, 2007.

الكتب الاجنبية:

7. Pire, François: De l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard librairie josé corti, 1967.

8. Granger, Gilles gaston: Janus Bifrons in revue international de philosophie, 1984.

المقالات من دوريات

٩. عبد المحسن، هبة: "مفهوم السيمولاكر كقيمة جمالية لفنون الوسائط الجديدة"، مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، المجلد الخامس، العدد ٢٣، الجمعية العربية للحضارة والفنون الاسلامية، ٢٠٢٠.

- AbdEl-Muhsen, Heba: "Mafhoum al Siymulaker kaqima Gamaliah le Funon al Wasaiet al Gadidah", Magalet AL Emara w AL Fenoun w AL Elom AL Insania, Al Mugallad Al Khames, AL adad 23, Al Gameya Al Arabeia lel Hadara w al Fenoun Al Islameya, 2020.

١٠. علوان، محمد على: "جماليات الصورة في الرسم العالمي المعاصر تيارات ما بعد الحداثة إنموذجاً"، مجلةجامعة بابل، المجلد ٢١، العدد١، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٣.

- Elwan, Mohamed Ali: "Gamaleiat alsoura fe al Rasm al Aalami al Muaaser tayarat ma baad al Hadatha Inmozagan", Magalet jameat babel, al Mujalad 21, al adad 1, kuleyat alfunon aljamilah, jameat babel, 2013.

١١. فهمى، أمانى على: "المنهج التجريبي الحديث ومفهوم العمل الفنى عند دوشامب و روشنبرج"، بحث منشور، مجلد الخامس، المؤتمر العلمى الدولى، فنون جميلة المنيا ٢٠١٢.

- Fahmy, Amany Aly: "al Manhag al Tagribi al Hadeeth w Mafhoum al Aamal al Fanni end dushamp w raushenbirg", bahth manshour, al Mujalad al Khames, al Muatamar al Elmi al Dawli, Funon Gamila Elmenya, 2012.

١٢. كوليش، إستيل، ، فيليب هونيمان: "الظاهراتية"، ترجمة: حسن طالب، مجلة علامات، المغرب، العدد ١٧، ٢٠٠٢.

- Kulish, Istil, Filib honiman: "Al Zahirateia", Targamat: Hasan Taleb, Magalet alamat, Al Maghreb, al add 17, 2002.

١٣. ماكورى، جون: "الوجودية" ، ترجمة: إمام عبد الفتاح ، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٥٨، الكويت، ١٩٨٢.

- Makuri, jon: "Al Wugudeia", Targamat: Imam abdel-Fattah, Selselat Aalam al Maarefa, al add 58, Al Kuwait, 1982.

مواقع إلكترونية

14. سراقبى. " الفينومينولوجيا ونظرية المعرفة"، http://www.maaber.org ، (١٤ فبراير ،٢٠١٩).

15. سعداوى، احمد عوض: "نظريات هوسرل ومذهب الظاهراتية"، جريدة الاتحاد، الامارات المتحدة ، http://www.alittihad.ae، (٠٢ نوفمبر ٢٠١٨).

16. صادق، نزهة: ميرلوبونتى: "تجديد الفكر الوجودي؛ انطلاقاً من الفينيمونولوجى"، http://thewhatnews.net (يناير ٢٠١٩).

17. يوسف، فاروق: "الرسوم المتحركة: سذاجة تلهم الاصابع لمعان الذهب"، http://www.middle-east-online.com (ديسمبر ٢٠١٨).

18. National Gallery of Art: "Interview with Lichtenstein" 1996, https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.71479.html, (December 18, 2019).

19. Stafford, Andrew: " Making Sense of Marcel Duchamp" 2008, https://www.understandingduchamp.com/text.html, (July 30, 2018).

20. Sierzputowski, Kate: "Installation Artist Chiharu Shiota Casts a Tangled Web of Thread and Keys at This Year's Venice Art Biennale, http://www.thisiscolossal.com, (MAY 8, 2019).

21. McIntosh, Aaron: "Wondering About the Future of the Smithsonian's Craft Museum", https://hyperallergic.com, (December 31, 2020).