International Journal for Scientific Research (IJSR)

المجلة الدولية للبحوث العلمية

Vol. (3), No. (6) June 2024 الإصدار (3)، العدد (6)

المردود القبيح للمتغيرات الفلسفية والاجتماعية في فنون ما بعد الحداثة

آمال ميلاد زريبة

أستاذ مشارك، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة طرابلس، ليبيا

a.zriba@uot.edu.ly

ملخص البحث

كان للمردود القبيح للمتغيرات الفلسفية، والاجتماعية في فنون ما بعد الحداثة تأثير عميق على الفن، والفكر، والثقافة حيث ساهمت في تحدي المعتقدات الراسخة، وطرح أسئلة حول طبيعة الواقع، والمعرفة. كما حفزت التفكير النقدي، والإبداعي، وانعكاسًا لتلك المتغيرات الفلسفية، والاجتماعية التي حدثت في القرن العشرين فقد رفضت الفنون بدورها المفاهيم التقليدية مثل الحقيقة الموضوعية، والمعنى المطلق، والجمال الكلاسيكي، وتبنت التعددية، والتفكيك، واللايقين، واللامركزية، وسيطرة الفردية، واللاجدوى على الفكر الفلسفي، مما أدى إلى تعبير فني مُجزّأ وفوضوي، والتركيز على النقد والتشكيك في المعتقدات والقيم التقليدية، مما أدى إلى فنون غالبًا ما تكون ناقدة ومثيرة للجدل. لقد تبنت فنون ما بعد الحداثة التعددية الثقافية من خلال محاولة مزج القيم المختلفة للتعبير عن الظروف الاجتماعية، وبعدت تمامًا عن التجريد وقد صيغت مفاهيم ما بعد الحداثة على أساس نقد الحداثة التي قامت على فكرة وجود تاريخ للفكر يتحرك عادة على أساس امتلاك الأسس المفهومة باعتبارها أصول مكتملة، وفى فنوناقتصادية،الحداثة نجد العودة إلى اللغة التمثيلية، والاتساق المتباين الذي يناسب الأذواق المختلفة حيث تحمل رسائل مختلفة، كما صارت الاتجاهات الفنية أكثر تفاعلًا مع المجتمع، والجمهور مما أكسب العمل الفني سمة الانتشار، والاندماج مع البيئة المحيطة سواء كانت بيئة اجتماعية، أو ثقافية، أو اقتصادية، أو سياسية.

كما أدت هذه المتغيرات إلى فنون متنوعة غنية بالتجارب بيد أنها في الغالب ما تكون صعبة الفهم، وغير تقليدية مما سبب انتقادات لتلك الفنون لكونها نخبوية وفوضوية، ورغم ذلك فقد ساهمت في تطوير أشكال فنية جديدة ومثيرة للاهتمام.

في الختام، لقد لعبت المتغيرات الفلسفية، والاجتماعية دورًا هامًا في تشكيل فنون ما بعد الحداثة، وظهور العديد من الميزات الجديدة مصحوبة ببعض المردودات السلبية.

International Journal for Scientific Research (IJSR)

المجلة الدولية للبحوث العلمية

Vol. (3), No. (6) June 2024 الإصدار (3)، العدد (6)

الكلمات المفتاحية: المجتمع، غياب سردية موحدة للتاريخ، انعدام الحقيقة المطلقة، التعددية الثقافية، التعددية الأسلوبية، الغموض، اللايقين، اللامركزية.

The Ugly Reflection of Philosophical and Social Variables in Postmodern Arts

Amal Milad Zariba

Associate Professor, Department of Art Education, Faculty of Education, University of Tripoli, Libya

a.zriba@uot.edu.ly

Abstract

The Ugly Consequence of Philosophical, and Social changes in Postmodern Art has had a profound impact on Art, Thought, and Culture by challenging established Beliefs, and raising questions about the nature of Reality, and Knowledge. And as a Reflection of those changes that occurred in the twentieth century, The Arts in turn rejected traditional concepts such as objective truth, absolute meaning, and classical beauty, and adopted Pluralism, Deconstruction, Uncertainty, Decentralization, Individualism, and Futility over Philosophical Thought, resulting in fragmented and chaotic Artistic Expression, and emphasised criticism and questioning traditional Beliefs and Values, resulting in Art that is often critical and controversial. Postmodern art has embraced Cultural Pluralism by attempting to blend different values to express Social Conditions, and has completely distanced itself from Abstraction. Postmodern concepts have been formulated on the basis of a critique of modernism, which was based on the idea of the existence a History of Thought that moves usually on the basis of possessing understandable Concepts as complete Origins, and in Postmodern Art we found out a return to representational language, and differentiated consistency that suits different tastes as it carries different messages, and artistic trends became more interactive with Society and the

Public, which gives the Artwork the characteristic of spread and integration with the surrounding environment, whether Social, Cultural, Economic, or Political.

These changes have also led to diverse Arts that are rich in experiences, but are often difficult to understand and unconventional, which have led to criticism of these arts for being elitist and chaotic, yet they have contributed to the development of new and interesting Art Forms.

In conclusion, Philosophical and Social Changes have played an important role in the formation of Postmodern Art, and the emergence of many new features accompanied by some negative consequences.

Keywords: Society, Absence of a Unified Narrative of History, Lack of Absolute Truth, Cultural Pluralism, Stylistic Pluralism, Ambiguity, Uncertainty, Decentralization.

المقدمة

الانقسام بين الجمل والقبيح، أقل وضوحًا في تخيل الإبداع الفنّي، لكن الفارق بين القبيح والحقير أمر غير مستقر وإذا تم اعتبار بعض الأعمال هدامة، فذلك لأنهم يقدمون معنى لمفهوم الحقارة والقذارة هذا المفهوم الذي (يولد) يعطى انطباع غير أخلاقي يتم فصله عن القبيح بهذا لم يعد هناك أي مسألة جميلة أو قبيحة ولكن الأخلاق هي التي تحكم العمل الفني حيث يسمح بدمج العمل في خطاب فلسفي، للتساؤل عما هو غير محسوس مادياً، لماذا هذا العمل بالذات يمسني؟ أو لماذا هذا العمل جمل أو قبيح؟

لمعرفة جماليات الفن القبيح الحقير يجعلنا بشكل غير مباشر نفكر في التميز بين الجميل والقبيح فما هو الجميل وما هو القبيح؟ سيطر تعريف دقيق لهذين المصطلحين على علم الفن قبل ببضعة قرون لكن شيئاً فشيئاً خلقت الإبداعات الفنية الحدود تاركة ضبابية تغزو شخصية المتفرج (المشاهد). يساعد هذان المتضادان في تصنيف الأعمال الفنية وقياس الاهتمام الذي يحتمل أن ينبثق عن المتفرجين وفي الوقت نفسه فإن الأضداد هما مفهومان متكاملان يندمجان أكثر فأكثر في الإبداعات الحالية فالشيء ونقيضه الاخر يخلق التوليف في العمل الفني يمكن تعريف الحدود من فكرة الجماليات.

في الواقع، يأتي مفهوم الجمال من الرضا بالمظهر والفكر الانسجام بين مكونات العمل (الألوان والأشكال) فما هو جميل يكون جميل ويعطي السرور للمتفرج ويتم تحديد الخلق من خلال قيمته

الجمالية، فإذا أثار العمل الفني متعة جماليّة وتلتزم بالقواعد الأكاديمية يعتبر جميل وناجح، أما إذا أثر العمل الفني انفعال المتفرج (بالاشمئزاز أو الرغب أو التنافر) فإنه يساهم في استياء العين والفكر حيث يضرب القبيح الإحساس الجمالي للعمل الفني في استقباله، ولقد يكون هذا وجهاً جديداً لهذا الصراع الخالد.

أما الحد الفاصل بين الجميل والقبيح تكون أقل وضوحاً في الإبداعات المعاصرة لكن الحد بين القبيح والحقير غير مستقر وإذا كانت الأعمال تعتبر هدامة فذلك لأنها تعرض معنى الحقارة حيث يتم فصلها عن القبيح من خلال الجانب غير الأخلاقي، من هنا لم يعد هناك أي مسألة جميلة أو قبيحة بل أصبحت مسالة أخلاق، يكننا التميز بين نوعين من ردود الفعل الأخلاقية لمى يسمى بالعمل التخريبي أو العمل المتعدي الأخلاق من خلال الغضب بالسخط على الحقارة أو الإعجاب بالعمل هذا التساؤل يثير التحيزات حول القياس الأخلاقي ضد موضوع الفن هناك تحول في حكم الذوق لأنه "إما أن يصبح حكما معنوياً أو قانونياً وليس جمالياً أو فنياً وعلاوة على ذلك فإن حظر تمثيل القبح سيؤدي إلى فن أخلاقي ومعنوي بحت وبالتالي عدم الاهتمام بالتجربة الجمالية." [1]

إن ما يلقي باللوم الأخلاقي على الفن المخرب أو المتعدي هو تعاونه النشط في الترويج لمجتمعنا باعتباره متحررو متسامحاً حيث أن الغير مقبول والمستهجن في المجتمع يمكن تقليده أو التعبير عنه في الفن بتخطيه لكل الحدود الأخلاقية يتحدث بول أردين عن "رفع الأخلاق عن السرية" لتوضيح حقيقة أن الأخلاق ستخضع العمل الفني للقواعد التي يفرضها القانون." [2]

هذا الاتجاه يفترض أن الفن يمكن أن يفسد الفرد إلا في حالة الثناء على الجمال فقط بهذا سيكون الفن خطيرًا إذا لم نفرض قيوداً عليه مثل (الحقارة والاشمئزاز أو الحقد) وبسبب الصراع الواضح بين الجماليات والأخلاق يحظر الفن من مجالات التقليد وبالتالي يحدد الغير قابل للتقليد ولكن ما هي المحظورات أو المناطق المخصصة للفن؟ إذا كان الاشمئزاز هو الحظر المطلق فهل الاشمئزاز الجسدي الناجم عن العمل منفصل عن الشعور الجمالي؟

كل هذه المخاوف تؤدي إلى مشكلة الإفراط في أخلاق الفن نحن نفترض أن البعد الاستفزازي للعمل هو إرادة الفنان الخاصة الذى ينقل رسالة أخلاقية أو متدنية وبالتالي فإن الفن المتدني الحقر سيكون فن الشك الأخلاقي، يقول "فرانسوا أر منجوود إن الفن الحقر هو في الأساس حافز للمشاهد للتساؤل عن سبب اشمئزازه من هذا العمل هذا يعني أن هناك صلة بين الوعي الأخلاقي والتجربة الجمالية" [3]

[1] Emmanuel KANT, Critique de la faculté de juger, trad. fr. Alain Renaut, Paris, France, Flammarion, DL 2008
[2] Emmanuel KANT, Critique de la faculté de juger, trad. fr. Alain Renaut, Paris, France, Flammarion, DL 2008.
[3] Aurel KOLNAI, Le dégoût, Paris, France, Agalma, DL 1997.

بالإضافة إلى ذلك يواجه العمل التصويري غرضه الأساس وهو ضرورة تمثيل الواقع فإذا كان العمل الفني هو مرآة الواقع فلا يمكن أن يكون راضا عن الوجه المثالي للعالم والإنسان وإذا أخذنا كلمة أدورنو (في النظرية الجمالية) فإن الفن يعكس الواقع فقط ولكن "إذا كان الفن يستكشف جميع العلاقات الممكنة ليكون (مردود) دون أن يكون تراجع فمن الطبيعي أن يكون مثير للاشمئزاز" [4]

وتعرف كارول تالون- هوجو من خلال أعمالها "الذوق والاشمئزاز: هل يمكن للفن أن يظهر كل شيء؟ من الانتقادات المختلفة ضد الفن الحقير (العنصر/ الشيء) لأنه في المقام الأول يكون من آثار وعواقب هذا الفن على المتفرج وهو أمر ملازم لابد الاعتراف به و ذلك بسبج وجوده في الفن المعاصر هذا من شأنه أن يسمح بإبعاد واقعه السيئ على المتفرج مما يعطيه حالة جمالية جديدة متفردة هذا الشيء موجود في الحياة اليومية فتكراره عن طريق التقليد يفقده صفة الدهشة والرعب ولكن هذا المبدأ من شأنه أن يجعل النهج الأخلاقي للعمل الحقير يذهب في كونه جميلاً متفرداً." [5]

العمل القبيح لو الخطأ هو موضوع يسيء للفطرة السليمة، ويعرض الفرد على ما لا يفضل رؤيته في العمل ككل فمن النادر أن نعرف حقاً ما الذي يصدمنا في عمل تخريبي هل هو الشكل؟ هل هو التقليد؟ هل هو الموضوع؟

سيكون من غير الدقيق الحديث عن حد عفا عليه الزمن أن موضوع الأسئلة غير النظيفة هو حدود ما يعنيه فكرة الحدود التي لم تعد منطقية فيما نعرفه عن الفن.

والخطأ هو عالم يسُمح فيه بكل شيء كل شيء يسُمح به وبالتالي يعين عدم وجود الحدود. وعلى الرغم من أن بعض الموضوعات لا تزال جدلية لكون تن العمل الفني الفاضح أو التخريبي لا يزال موجود وهذا يعني أن الحد الأخلاقي يصدره الفنان لنا سواء (بالمحاكاة أو الموضوع)، وذلك كان مردود لانتشار ظاهرة الغزو التكنولوجي والمعلومات الذى أثر في الثقافة العالمية ككل وفى القوميات الثقافية بشكل خاص حيث تحول العالم إلى سوق واحد كبير بلا حدود ولا قيود وأصبح الفنان مهمته عرض أساس أخلاقي جديد وقيم تستند إلى مبدأ زاحه الحواجز بين الشعور والتفكير وذلك مما دفع الفنانين إلى الانشقاق عن مورثهم من التقاليد الفنية وتبنى منهج العالمية خاصةً بعد ظهور فكرة العولمة في السبعينات والثمانينات في مرحلة ما بعد الحداثة التي كانت تمثل استيعاب اللحظة الحضارية والفكرية التي نادت بتحول العالم إلى شكل موحد يلغى الحدود بين الدول وتدفع في اتجاه زيادة ترتبط العالم وتقاربه وربما دمجه اقتصادياً وثقافياً وسياسياً، الأمر الذى يعنى إلغاء الفواصل بين الأفراد والمجتمعات والثقافات وخاصة بعد طرح مصطلح العولمة الذى عرفه "روبرتسون بأنه تقارب المسافات والثقافات

[4] Daniel Sibony, Violence: traversées, Paris, France, Seuil, 1998
[5] Carole Talon Hugon, Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer ?, Nîmes, France, J. Chambon, 2003

والمستجدات ومنه جاءت التعددية الثقافية وزالت الهيمنة الغربية في عصر ما بعد الحداثة بنزعتها الفردية." [6]

أو كما يقول روبرت اتكنينج "إن ما بعد الحداثة ..أو العولمة أنها مصطلحات أطلقت في وقت واحد على نفس العصر من السبعينات إلى التسعينات ففيه ارتقت بنجاح فكرة المجتمع الاستهلاكي ذو النظام المعاصر الاجتماعي والاقتصادي والذى تتحكم فيه المؤسسات متعددة الجنسيات والتى تتحكم بدورها في النظام المتكاثر لتكنولوجيا المعلومات ووسائل الاعلام والتى تجعل الحدود القومية ملغاه." [7]

حيث احتلت الثقافات اللاغربية في عالم الفن وزاد الاتجاه ناحية التعددية الثقافية ونحو الثقافات العالمية مما ترك المجال فسيحاً أمام تغلغل النظام الرمزي والمجازي في الفن .....، وإزاحة لحواجز والقيود التي تفرض على الفنان نوع المواد المستعملة وإتاحة الفرصة لما يمكن أن تلعب الصدفة فيما يحدث كما أصبحت المواد المستعملة هي التي تفرض الموضوع وليس الموضوع وجردوا العمل من صفة الدوام ومن الحدود المكانية فاعتمدوا على الخامات سريعة الزوال مثل النفايات الصناعية والطبيعية سواء كانت أشكال مجهزة مصنوعة أو ألواح ثلجية أو أحجار أو أمعاء الحيوان أو أشلاء أو دهون أو قطران أو تراب ...الخ

فما هو الموقف اليوم تجاه تلك الأعمال الفنية الأكثر الاستفزازية التي انتشرت في أنحاء العالم والتي لا تشتمل على مادة ملموسة لبعضها وإن كانت تشتمل على مادة فهذه المادة قابلة للتعفن والتحلل أو الذوبان، إن التطور أصبح أكثر تعقيداً وتنوعاً حيث لم يكن للعمل الفني أي وجود مادي.. وأصبح الفن عملاً فكرياً عميقاً حيث تحتوى فكرة العمل على قيمته لتصبح الفكرة والآله هي التي تصنع العمل ورفعت الحواجز بين الفنان والجمهور وأصبح جسد الفنان هو العمل الفني ذاته كما أصبح المشاهد جزء من العمل الفني المر الذى أدى إلى اختفاء الحدود الفاصلة بين الفنون وتم الدمج والخلط بين (النحت والرسم والتصوير والطباعة والصورة الفوتوغرافية والعمارة والموسيقى ...الخ من الأساليب الفنية) حيث انعكس تأثيره القوى على فكر العديد من الفنانين الذين خرجوا بأعمالهم عن الإطار التقليدي الوظيفي للعمل الفني فلا يغيب عنا أن الفن كان انعكاس للواقع عبر العصور المختلفة المتلاحقة حيث كان يعبر عن الجانب الجميل والجانب القبيح لكن لم يسلط الضوء على تلك الأعمال القبيحة في السابق لأنها كانت مخالفة للتقاليد الجمالية القديمة الصارمة، هذا الفن القبيح الذى كان يعبر عن الجانب الآخر للواقع الأكثر قتامة.

[6] Ronald Robertson-Globallization-London, 1992.
[7] Robert Atkining ; Art speak,p,3

بظلمه الطبقي وبؤسه لم يجد إقبالاً في السابق لكن الآن فلقد تخطى الفن القبيح كل المعايير الأخلاقية حيث كاد أن يصل إلى حد التطرف وأصبح مقزز مستهجن كريه منفر صادم يعبر عن أفكار جريئة مستمدة من الآفاق المستحدثة فرضها على المجتمع.

وبناء على ما سبق وما طالعتنا به المعارض الأخيرة العالمية والمحلية على حد سواء بالكثير من الأعمال الخارجة عن المألوف والتي تكاد تصل إلى حد التطرف والتعدي الأخلاقي ويصعب على العين رؤيتها فهي (صادمة وغريبة ومدنسة ومقززة وكريهة ومستهجنة.. والتي تحقق مفهوم الإبداع دونما أي ضوابط.

لذلك ظهر العديد من التساؤلات حول تلك الأعمال لهؤلاء الفنانين وما تهدف إليه؟ هل تلك الأعمال هي فتح أبواب للتجريب الفني الحر من أجل كسر المألوف والبحث عن جديد في حد ذاته؟

أم أن تلك الإبداعات القبيحة تحمل في طياتها بعداً جمالياً مستحدث؟ وهل تلك الإبداعات القبيحة حالة فنية تعكس رفض الفنان للإطار الثقافي والأخلاقي في مجتمعه أم أنها تعبر عن الجانب الأكثر قتامة للواقع وذلك لاهتمام الفنان بقضايا مجتمعه؟

من تلك التساؤلات كانت أهمية البحث وأهدافه كالاتي:

أهمية البحث

- تعميق وعي الباحث للدور لمتبادل للفن والمجتمع عن طريق اهتمام الفنان بالجانب الأكثر قتامة للوالع وجانب التشكيل الجمالي.
- توجيه الاهتمام للدور الذي يلعبه مردود العمل الفني القبيح ذو المضمون الاجتماعي والسياسي في تشكيل ثقافة طالب كلية الفنون.

أهداف البحث

- الكشف عن المردود القبيح للمتغيرات الفلسفية والاجتماعية في أعمال فناني ما بعد الحداثة.
- الكشف عن متغيرات القيمة الجمالية في اتجاهات ما بعد الحداثة.

حدود البحث

تقتصر الدراسة على:

- استعراض المتغيرات الفلسفية والاجتماعية التي ساعدت على تغير مفهوم العمل الفني القبيح.
- التعرض لبعض من اتجاهات تصوير ما بعد الحداثة مثل (الفن المفاهيمى، فن الأداء، فن الجسد، فن الأرض، فن التجهيز في الفراغ).

منهجية البحث

وذلك يتم من خلال الإطار النظري وسوف تتبع الباحثة المنهج الوصفي في سرد البحث.

مصطلحات البحث

ما بعد الحداثة:

ظهر مصطلح ما بعد الحداثة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وهو يشير إلى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية وأيضا التحول من مجتمع التصنيع إلى مجتمع ما بعد الصناعي والتحول من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية والتكنولوجية وتميزت الأعمال الفنية في تلك الفترة بالتقاء الفن بالمجتمع للتعبير عن المتناقضات مثل التفتيت والتوحيد – والفقر والسلطة – وثقافة المدينة والثقافات الأخرى وأيضاً المزج بين مختلف الطرز الفنية في مقابل الطراز الأوحد، الانتقائية والفردية هما سمتان أساسيتان لفن ما بعد الحداثة، ويرفض فنان ما بعد الحداثة تقسيم التخصصات الفنية (الرسم والنحت والهندسة المعمارية والموسيقى.. إلخ) [8]

لأن هذا التقسيم يحجم عن الاستفادة من جميع الموارد المتاحة لتطوير الفنان عمله نتيجة لذلك يصبح من الصعب أو من المستحيل ربط الفنان بأسلوب ما كما هو الحال من قبل، لا سيما وأن المبدعين يتفقون بحرية ويمكن أن يكونوا مجازيين وغير مجازين في نفس الوقت أو يستعيروا من نمط واحد أو آخر أو مزج أنماط مختلفة في بعض الأحيان سيكون من الصعب معرفة أسلوب الفنان ولقد "تبنت فنون ما بعد الحداثة التعددية الثقافية من خلال محاولة مزج القيم المختلفة للتعبير عن الظروف الاجتماعية وبعدت تماماً عن التجريد وقد صيغت مفاهيم ما بعد الحداثة على أساس نقد الحداثة التي قامت على فكرة وجود تاريخ للفكر يتحرك على أساس امتلاك الأسس المفهومة عادة على أنها أصول مكتملة وفى فنون ما بعد الحداثة نجد العودة إلى اللغة التمثيلية والاتساق المتباينة التي تناسب الأذواق المختلفة وتحمل رسائل مختلفة أيضاً وأصبحت الاتجاهات الفنية أيضاً في تلك الفترة أكثر مشاركة مع المجتمع والجمهور وأصبح للعمل الفني سمة الانتشار والاندماج مع البيئة المحيطة سواء كانت بيئة اجتماعية أو ثقافية أو اقتصادية أو سياسية. [9]

التعددية الثقافية:

وهي "إلغاء الفواصل بين الثقافات العالمية لتصبح الثقافة العالمية في متناول كل فرد نتيجة تطور وسائل تطور وسائل الاتصال والمعلومات وظهور فكرة العولمة ومحاولات إلغاء الحدود والفواصل بين

[8] - عفيف بهنس: من الحداثة الى ما بعد الحداثة –دار الكتاب العربي عام 180,1997.
[9] عفيف بهنس: من الحداثة الى ما بعد الحداثة –دار الكتابة العربي عام 1997, 181.

الدول وزيادة الترابط بينها ودمجها اقتصادياً وسياسياً وثقافياً فأصبح في مقدور الفرد العادي أن يتعرف على الثقافات العالمية المختلفة عبر وسائل الاتصال والإنترنت في اللحظة الراهنة لها أدى إلى دخول العديد من الثقافات العالمية على المحلية وهكذا كانت التعددية الثقافية في الفكر والفن" [10]

ولدت فكرة الجمال من الرضا عن الشكل والفكر، من الانسجام بين مكونات العمل بمعني ما هو جميل يثير السرور للمشاهدة ويصبح الشيء عملاً فنياً عندما يحمل فكرة الجمال فإن المظهر القبيح غير سار أو غير ذات أهمية لأي متعة حيث يضرب القبيح الإحساس الجمالي للعمل الفني واستقباله كما يساهم في استياء العين والفكر لا يمكن اختزال مفهوم القبح إلى نقيض صارم لن يوقظه أي معنى بل يصل إلى حد إنكار سحر القبح الموجود للغالية في الفن.

منذ القدم استخدم اليونان لفظاً واحداً يفيد معنى الجمال والكمال والرفعة الأخلاقية وقد امتزاج عندهم فلسفة الجمال بفلسفة الأخلاق، ويعد الجميل هو وحده الكامل في عرف الأخلاق فالجمال عند اليونان هو الخير الذي يحقق الأفضل والإنسان الجميل هو رفيع الخلق" [11]

ولقد تناول الفلاسفة مفهوم القبح ضمن أطروحاتهم لمفهوم الجمال فيرى أفلاطون أن الجمال هو صفة الموجودات الكون والمجتمع والأخلاق.. وأن الجمال الحقيقي يصدر عن عالم المثل والحقيقة والجمال الروحي أسمى من الجمال الحسي أي إن الجمال عند أفلاطون ارتبط بالمضمون العقلي أكثر مما ارتبط بالشكل المادي، ويعد الجمال في الأشياء وإن يتفاوت فيها إلى أن يصل إلى مرحلة يفقد فيها شيء من الجمال ولكنه لا ينتقل إلى المرحلة الدنيا (مرحلة القبح)." [12]

أما أرسطو فنادى بأن للفن رسالة تطهيرية تعمل على التسامي بالروح والتحرر من الانفعالات والهيجانات السلبية كالخوف والندم.. وأن الفنون العديدة خاصة الموسيقا والدراما توقظ المشاعر والعواطف الأخلاقية وتدعو الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي جمالي. [13].. ورأى أن القبح عنصر أساسي في الكوميديا.

أيضاً نجد كانط في كتابه نقد ملكة الحكم يعد الجمال كرمز للأخلاق بشكل مباشر وواضح وقد اعتاد الإدراك العام على أن يراعي هذا التمثيل بين الجميل والأخلاقي، وكثيراً ما تنعت الأشياء الجميلة في الطبيعة أو في الفن بأسماء يبدو أن مبدأها حكم أخلاقي فنقول عن عمائر وأشجار إنها رائعة وضخمة، عن حقول إنها باسمة وفرحة، وحتى الألوان توصف بأنها بريئة، متواضعة، دقيقة وذلك لأنها تثير إحساسات تنطوي على شيء مثيل لحالة النفس التي تثيرها الأحكام الأخلاقية. [14]

10 مصطفى عبده؛ فلسفة الأخلاق، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة مدبولي 1997,ص18.

11 سالم يفوث: - هويتنا الثقافية والعولمة– مجلة الفكر نقد 1998.

12 أميرة حلمى مطر: فلسفة العمال (اعلامها ومذاهبها) الهيئة العامة المصرية للكتاب 2002,ص 51

13 أميرة حلمى مطر والفلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2002,ص 81

14 سقويل كانت عقد ملكة 11 من أولى، ت عالم هنا بيروت المنظمة العربية للترجمة)، 2005، ص292

أي إن الذوق يمضي بالإنسان من المدركات الحسية إلى الأغراض الأخلاقية، ويأخذ الصور الجميلة ويتجنب الصور المكدرة التي تفسد القيم.

أما الفيلسوف جوتليب باومجارتن يرى أن ظهور الكمال الواضح للذوق العام بمعناه الضيق هو الجمال والنقص المقابل هو (القبح) ومن ثم إن الجمال يمتع الناظر والقبح يبعث الضيق. [15]

وبالنسبة للفيلسوف الألماني هيجل يرى أن الفن يمر أولاً بأشكال رمزية وكلاسيكية، وأنه لا يزال قائماً في الرومانسية إلا في شكل مختزل، هذا هو تدهور الفن الذي يحرر الذاتية للطوارئ في شكل الفكاهة، مع الفكاهة كوسيلة لافتراض القبيح، وبالتالي تجنب نفي بسيط من الجميل.. والعمل الفني عنده يصبح أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت وتتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان للتعبير عن باطن النفس وتظهر الانفعالات خاصة في تصوير البورترية.[16] .. فجمال الأشياء عنده نسبي فالإنسان أجمل المخلوقات لأنه أكثرها حيوية وتعد مسألة الحيوية هي الفاصلة عنده وهو يقيمها على أساس طبيعة الموجودات ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس فأقل الأشياء حيوية هي قبيحة نسبياً". [17]

ويعرف المفكر كروتشه الفن بناء على ملكة الحدس هذه الملكه الغامضة أشبه ما تكون بالفطرة والمعرفة المباشرة المقابلة للاستدلال. يتحدث كروتشه عن التمييز بين الجميل والقبيح عبر نقده لمختلف الأفكار الفلسفية المتعلقة بالشعور إذ يراه فعالية متمايزة عما هو أخلاقي أو جماعي أو منطقي، ومن ثم يوضح تصوره المفهوم الجمال بوصفه أكثر تصورات الاستاطيقا إبهاماً وإثارة للنقاش، واضعاً قاعدة (القيمة وعكس القيمة) بالاستناد إلى الشعور الذي يتجلى منقسماً إلى قطبين، إيجابي هو اللذة وسلبي هو الألم، يمكن أن نصفهما الآن بأنهما النافع وعكس النافع أو المؤذي.. فإذا كان كل منهما قيمة، فكل منها يقابله عكس قيمة، وانعدام القيمة لا يكفي بالضرورة لخلق عكس القيمة. [18] يرى كروتشه أن مفهوم الجميل لا يلتقي مع مفاهيم الحق أو الخير أو النافع.. إنه صفة للنشاط الفكري في تفتحه الحر، سواء كان عملاً علمياً أو فناً.

---

[15] الشاكر عبد الحميد والتفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، 2001من 15.

[16] أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال (إعلامها ومذاهبها) الهيئة العامة المصرية للكتاب ,2002,ص162.

[17] أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها) الهيئة العامة المصرية للكتاب 2002ص 159.

[18] بينيديتو گرونشه، علم الجمال ت نزيه الحكيم: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: القاهرة، 1963، ص 102.

وهكذا يمهد كروتشه الطريق ليوضح بأن فكرة القبح ليست ضد فكرة الجمال، فإذا كان الجمال هو العبارة الموفقة، فالقبح هو من ثم العبارة المخفقة، وفي وسعنا أن نقول إن الجميل يقدم لنا وحدة في الجمال، في حين يقدم القبح كثرة ولهذا ترانا أمام الآثار الفنية التي نالت من الإخفاق حظاً ضؤولاً أو عظيماً تتحدث عن بعض ميزاتها، أي عن نواحيها الجميلة، بينما لا نرى في الآثار الكاملة نواحي جميلة ولا تستطيع تعداد ميزاتها، لأنها كل متصل، ومزية واحدة، وانسجام كامل تجري الحياة في عضويتها كلها، لا في هذا الجزء منها أو ذاك وهنا يبرز التساؤل عن طبيعة الإخفاق [19] فهل قراءة الأثر الفني تتعلق بأجزائه منفصلة؟ علماً بأن كل جزء قد يؤدي رسالة مبتعدة عن رسالة العمل في وحدته الكلية.

يذكر كروتشه "أن الآثار المخفقة للقبح لها درجات، في حين لا نرى في الجمال درجات فالجميل لا يملك درجات، لأنه لا يمكن تصور ما هو الأكثر جمالا، وذاك المعبر الأكثر تعبيراً، والكفؤ الأكثر أما القبح من ناحية أخرى، فيملك درجات للقيم، صلاحاً من قبيح إلى حد ما أو تقريباً جميل إلى قبيح جداً، لكن إذا تحقق القبيح كاملاً من دون أدنى عناصر الجمال فيه، فسيتوقف عن كونه قبيحاً، وذلك بسبب غياب نقيضه الجميل ويصبح عكس القيمة [20].

الفن القبيح ليس ابتكارًا في القرن العشرين لقد كان موجود منذ فترة طويلة عبر تاريخ الفن ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر تم التخلي تدريجياً عن أطروحة القيم المثالية الخير والحق والجمال المعترف بها منذ زمن طويل ووفقًا لـ روزنكرانز فإن الفلسفة الألمانية آنذاك هي التي يمكن أن تتباهي بكونها أول من امتلكت الشجاعة للاعتراف بالقبيح". من هذا الاعتراف يقدم روزنكرانز مثالاً على ذلك ليسينج الذي قام في كتابه "لاكون" (الفصلان الثالث والعشرون إلى الخامس والعشرون) في معاملة القبح والاشمئزاز. [21]

يقول روز نكرانز ليس الغرض من الفن القبيح إسكات المعاناة بل رفعها إلى مرتبة الجمال وفي ذلك يضع ليسينج في كتابه لاكون " Laocoon - رغبة الفنان في أن يجعل من الألم ألماً لا يحتمل لأن الجمال والرعب موجود في كل مكان القرب من هاتين القيمتين يبرز روعة العمل، هل يبدو الجسم أكثر روعة عندما يعبره الألم سيكون القبح إغراء لتحويل الرعب إلى جمال. [22]

---

[19] بينيديتو كروتشه، علم الجمال نزيه الحكيم: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: القاهرة، 1993، ص 114.

[20] بينيديتو كروتشه، علم الجمال، ت نزيه الحكيم: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والقاهرة، 1993، ص114.

[21] مايكل باوين جماليات القبيح فلسفة المعلومات المجلد ,32 ،2004, ص 14.

[22] المايكل بارين: جماليات القبح فلسفة المعلومات المجلد,3,32 ،2004 , ص 15.

[23] كريستيان هيرمان فليس نظام علم الجمال كعلم لفكرة رحلات الجمال...

ووفقاً "لشليجل يميل الجمال نحو الكمال المثالي وبالتالي فإن القبيح هو أقصى معاناة ثم يرتبط القبح بالشر الداخلي للوجود والاستنتاج السريع لذلك يقودنا إلى الاعتقاد بأن القبيح سلبي لكنه فالواقع يجلب ثراء أكبر من الشكل لأنه لا يوجد قبح واحد على عكس الكمال الذي له معنى واحد وحتى أكثر القبح تطرفاً سوف يخفي حنين روعة الجمال إلى جانب صور الذاكرة يضعف الوجود الحتمي للقبح أسبقية الجمال الذي لم يعد يحمل خيطاً. [23]

إذا كانت مقاربة روزنكرانز عن القبح لا تصدمنا في بداية القرن الحادي والعشرين فربما يكون ذلك لأنه تم الإعلان عنه بالفعل في ليسينج، كما كتب "مايكل باوين بحق في هذه اللحظة، تغيرت الأوقات بشكل كبير، إلى جانب الظواهر البغيضة الأخرى، أمن القبيح مكانة قوية في الممارسة الجمالية وفقد الكثير من إمكاناته الهدامة، لقد توصل المنظرون إلى السلام مع (الفنون التي لم تعد جميلة)، وحتى في المسلسلات التلفزيونية والصحف المحلية، ترحب بفهم وتعاطف بالاستفزاز الجمالي" [24]

كانت هناك جملة يستخدمها روزنكرانز نفسه الجحيم ليس دينيًا أو أخلاقياً فحسب، بل هو أيضاً جحيم جمالي هذا الجحيم فيه من الجمال الذي نريد النزول إليه". [25]

وإذا تم عادةً النزول إلى الجحيم كعقوبة مفروضة على خطايا الإنسان، يتم تقديم نزول روزنكرانز إلى جحيم الجميل كإرادة "نريد الذهاب إلى هناك". ويفسر روز نكرانز هذا العمل التطوعي نوع من (أعمال التفاني) والتي يستسلم بعض الرجال لأنفسهم، لأنهم يدركون أنه ضروري للصالح العام؛ مضيفاً إنه التزام مماثل حاولنا تحقيقه)". [26]

علاوة على ذلك، فإن القبيح ليس فقط بالنسبة لروزنكرانز هو عكس الجميل إنه ليس مفهوماً ثابتاً ولكنه مفهوم يجب إدراكه، ولقد استخدام روز نكرانز صيغة جيرارد راوليت في مقدمة كتابه (جماليات القبيح) أصبح القبح "لحظة في تحقيق الفكرة الجمالية". [27]

---

[24] مايكل بنوين جماليات القبيح فلسفة المعلومات المجلد 3,32 ،2004, ص 14.

[25] Karl Rosenkranz, Esthetique du Laid, trad, Sibylle Muller, Belval, Circe, 2004, p.42.

[26] Karl Rosenkranz, Esthetique du Laid, trad SibylleMuller, Belval, Circe, 2004, p.42

[27] Karl Rosenkranz, Esthetique du Laid, trad, SibylleMuller, Belval, Circe, 2004, p. 46

مما لا شك فيه، أن الأبحاث الجمالية لم تتوقف عن التعامل مع مسألة القبح لبعض الوقت بلا شك ويمكن أن نقول أنه عندما نشر روزنكرانز كتابه جماليات القبيح، فقد حان الوقت بما فيه الكفاية للاعتراف بالجمال القبيح ما الذي يعنيه هذا بالنسبة للسياق الجمالي، من ناحية والسياسة الاجتماعية من ناحية أخرى ونتيجة لهذه الانعكاسات يشرح روزنكرانز في عمله ظواهر كاملة وتصنيف قبيح) - " إنه بطريقة ما الكون بأسره قبيح..، من سديمه الأول الفوضوي من عدم التماثل وعدم التناسق، إلى تشكيلاته الأكثر كثافة في التنوع اللانهائي لفوضى الجمال التي هي كاريكاتورية ويشكل غياب الشكل والباطل والتشوه درجات مختلفة من هذه السلسلة المتماسكة من التحولات ..... ويحتل القبيح في النهاية، في الجماليات، مكان المدى المتوسط بين مفهوم الجمال والكوميديا ولعل النقطة الأكثر إثارة للاهتمام في هذا المنظور هي كيف يصبح القبيح كوميدياً؟، شكل القبيح هنا هو صورة كاريكاتورية، هذا التشوه للمثل الأعلى، الذي يصبح هزلياً، يبالغ بالكاريكاتير في شخصية معينة تتجاوز المقاييس، مما ينتج عنه عدم التناسب، ويتذكر عكسه المثالي فيصبح كوميديا". [28]

ويمكن تبسيط مسألة الخطأ في الفن ولكن لا يمكننا إنكار وجودها من حولنا إذا كان العمل هو مرآة الواقع فلا يمكن أن يكون راضياً عن الوجه المثالي للعالم والإنسان وفي هذا يقول أدورنو إن الفن سيعكس الواقع وبالتالي الحياة الاجتماعية. [29]

من هذا البيان أدرج أدورنو الطبيعة البشرية فيما أسماه "الحقيقي"، إذا كان الأمر كذلك يجب أن يدمج الفن العالم (ببؤسه وثروته ومظالمة) كامتيازات له أن البشع أو القبح حقيقة من حقائق الحياة اليومية هذا الشيء نفسه ينطبق على الفن القبيح الذي يمكن أن يسمى الخطأ الكريه الذي يمكن رؤيته في كل زاوية شارع وفي كل شخص وبما أن العالم المادي ليس مثالياً فإن العمل الفني كذلك حيث يعيد صياغة نقاط الضعف بالإفراط أو بالتقليل والطمس في الذوق السليم فالقبح ضروري في العمل الفني لأنه قريب من الواقع المدرج فيه فهو ليس مجرد نفي غير أليف فهو بصمة إنسانية لموضوع ما". [30]

---

[28] الكارل روز نكرانز في النهاية يحتل الفيح مكان في الجماليات، المدى المتوسط بين مفهوم الجمال والكوميديا"، ص 35.

[29] ثيودور ويزنجروند أدورنو، نظرية الجماليات العابرة، الآب مارك جيمينيز ونراد، الاب اليان كوفهولر، باريس، فرنسا ,2011.

[30] ثيودور ويزنجروند آدورنو، نظرية الجماليات العابرة: الأب مارك جيمينيز وتراد، الاب اليان كوفهولر، باريس، فرنسا ,2011.

فالعمل الفني بمعالجته التشكيلية بما فيه من ألوان وما يحتوي عليه من دلالات يختلف موضوعه من فنان إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، أو ربما يكون هذا العمل إسقاط من قبل الفنان فيبدو كعملية تطهير انفعالي وفقاً لوظيفة الفن التطهيرية من وجهة نظر أرسطو) أو لكون الفنان يذم القبح ويستنكره من جهة ثانية أو لعوامل أخرى فيما يتعلق بعمر الفنان ومستواه الثقافي والاجتماعي وهذه الاختلافات إنما تنبع من مستوى إدراك الفنان الذي هو مختلف ونسبي فالقبح يكون وسيلة لاستدعاء الجمال عندما يتمكن الفنان من اسقاط خياله باستخدام مهارة الأداء.

وعلى ذلك يتطابق الجمال مع المعايير والشرائع التي حددها المجتمع حسب الذوق والجمالية المرغوبة ومن ثم يتطابق القبيح مع كل شيء سيخرج عن هذه القواعد قد نتساءل ما إذا كان هناك بالفعل أي جمالية في القبيح، فإذا تناولنا قصيدة Charogne (La) (الجيفة) لبودلير تصور هذه القصيدة جثة متحللة في الشمس، يبدو الموضوع مثيرًا للاشمئزاز ومع ذلك لا يمكننا أن ننكر أنها قصيدة جميلة بسبب كتابة الشاعر وأسلوبه وشخصياته في الأساليب ونلاحظ هنا أن القبيح ليس دائماً قبيحاً بل يمكن أن يحتوي على شكل معين من الجمال أيضاً، ولكن أيضاً في مجال الفن هناك ارتباكات متكررة لاستيعاب قبح الكائن الممثل وقبح طريقة التمثيل علاوة على ذلك، فإن ما نميل إلى تصنيفه على هذا النحو يرقى إلى ما يخرج عن المعايير الثابتة وذلك لما يثير اضطراب من الاختلاف ربما بسبب تشوهه في الأساس.

تعتبر مفاهيم القبح والجمال نسبية للغاية حيث تختلف الأذواق وفقاً للأفراد ويمكن أن تختلف عن المعايير ولم يكن للجميع جاذبية واحدة لنفس الرؤية وتلك الجاذبية هي التي من خلالها يتم تصنيف أى عمل فني على أنه قبيح أم لا؟ بالإضافة إلى الموضوع الذي يحدد ما إذا كان العمل الفني جميلاً، لكن القواعد والمعايير والأذواق تتغير من شخص لآخر وفقاً للعصور ووفقاً للأوضاع الاجتماعية.

مثال ذلك قبح العمال والفلاحين الذى صورهم كوربيه وكذلك سمنة نساء الطبقة الوسطى والتي كانت بمثابة احتجاج على المجتمع القائم وما تلاه بعد ذلك أيضاً بالتركيز على الجانب الأكثر قتامة وأكثر حزماً للوجود الإنساني أو الجانب القبيح فنجد أن رسامون مثل فان جوخ اكتشفوا الظلام النفسي للشخصيات الممثلة فأنتج صوراً مزعجة قبيحة تعبر عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية القاسية للناس الفقراء فلقد استخدم الفنان الأسلوب المجازي في أعماله منها لوحة (الحذاء) حيث تمثل زوج من الأحذية لفلاح هولندي احتل معظم مساحة اللوحة هذا العمل يعكس دلالة رمزية لمعنى البؤس في الحياة وتمثل اللوحة وجهة نظر مناهضة للفن الواقعي حيث عثر الفنان في الأشياء العادية على مادة غير تقليدية للفن ويستند هذا العمل على موقف فكرى بل يمثل تبشيراً للفن المفاهيمى الذي يتوجه مباشرةً إلى فكر الجمهور فيعرض فكرة عن العالم القلق المليء بالشكوك ورغم خلو اللوحة مما يهم المشاهد

فهي تمثل معنى السامة من العيش في وحدة والأسلوب الآخر لرؤية الواقع يضع قناعاً يخفى الحقيقة لأنه يفترض أن وظيفة الفن هي محاكاة الواقع غير أن إعادة المنتج نفسه يقف ضد الإنسانية.

فتست فان جوخ الحذاء 1890م

فالقبح جزء من تكوين العالم حيث يستلهم الفنان منه إشاراته ثم يعكسها في عمله الفني، بمنظوره من خلال رؤيته لذلك العالم سواء بالتحريف أو الطمس أو السخرية أو التركيز على الأشياء المنفرة والتي يصعب على العين رؤيتها كمشاهد الحرب والموت وتعفن الجثث والشيخوخة والمعاناة والفقر أو أشياء مصنعة فيعيد الفنان إنتاجها في لوحة فنية ضمن سياقات فلسفية وجمالية خاصة به ثم يخرجها من حالتها الأصلية التي وقعت عليها عينة لتدخل حالة جديدة تمنحها تأويلاً جديداً، فعلى طول التاريخ الفني نجد فنانون اهتموا بهذه الموضوعات التي يصعب على العين رؤيتها حيث قاموا بتجسيد العنصر الشيطاني وجو الموت والمقابر في فنهم، كالمصور هيرو نيموس بوش - Bosh. - في لوحة بعنوان حمل الصليب

هيرونيموس بوش، حمل الصليب، 1515- 1516

ولأن القبح الذي نراه في اللوحة هو صورة جديدة منقولة عن أصل مما يجعلها متفاوتة في قيمتها وهي لا تخضع لقوانين أو اشتراطات عامة في هذا الظهور، بل أن مقياسها الوحيد هو قدرة الفنان على اقتناص اللقطة وإعادة إنتاجها والتي تتوقف على منظومة القيم الموجودة في ذاكرته وإن المشاهد عندما يشاهد العمل إنما يعيش حالة الموقف الجمالي فكيف يمكن أن نحتفظ بالموقف الاستطيقي تجاه موضوع معين ونجد فيه جمال في الوقت الذي تكون تجربتنا عنه مؤلمة؟ إن القبح. يشمل ما يثير تأمله الاستطيقي ألما أو كدراً فالعمل الفني يجب أن يؤثر في نفس المشاهد، فالتراجيديا مثلاً عبارة عن منظر من مناظر الشر، ونحن لا نستمتع بالشر ومع ذلك نستمتع بالتراجيديا، وهنا تكمن المفارقة التراجيدية.

لكي نفهم هذا بشكل جيد، يجب أن ننظر إلى ولادة الشعور في وجه العمل الفني تفترض "كارول تالون هو جو منذ بضعة عقود، يجب أن يكون العمل جزءاً من مخطط سردي ليكون قادرًا على توليد مشاعر في العين لذا فإن المشاعر ممكنة فقط في فنون التمثيل، بمعنى أن الأعمال تمثل الأحداث أو العناصر المحددة (إخبار شيء ما) من بين الفنون الكنسية الخمسة، لا شك في أن فنون التمثيل هي (الرسم والنحت والأدب) ... ولأن جميع الفنون ليست مجازية مثل الموسيقى مع ذلك فهي فن الشعور، والشيء نفسه ينطبق على الفن غير المجازي الذي لا يزال يثير المشاعر، يمثل تمثيل الأحداث نموذجاً لعصر النهضة والفن الكلاسيكي، الذي يشتمل على عقيدة تقول إن الشعر يشبه الرسم أي أن الفن يجب أن يحكي قصة خيالية أو حقيقية إنها فترة تجعلها نوعاً تصويرياً يكون لوحة تاريخية. "تمثل حداثاً، تكمن الصعوبة الكبيرة في الرسم والنحت في تمثيل ما يصفه الأدب في وقت ما حيث يرجع إلى قرار الفنان فيما يتعلق بالمشهد واللحظة المختارة لتمثيل القصة في هذا الاختيار يمكن أن تكون اللوحة التاريخية مثيرة للجدل، على سبيل المثال، فيلم "جوديث و هولوفرنيس" لكارافاجيو، نجد أن اختيار الفنان للقطة الحدث أنصاف أشخاص بالحجم الطبيعي (تنسيق عناصر العمل)، لإشراك المشاهد بطريقة مباشرة في

العمل وذلك من خلال ليونة التكوين العام للوحة فنجد فم القتيل المفتوح يعكس المفاجأة والألم، وبياض عيناه يحدد لحظة المرور من الحياة إلى الموت، هذا يعطي المشاهد الوهم بأنه يواجه مشهد قتل حقيقي، كما أنه في رد فعل البطلة يمكننا إحساس الواقع على الرغم من أنها تضفي مظهراً حازماً، إلا أنها ليست أقل إثارة للاشمئزاز مما تفعل، وجوديث هي واحدة من شخصياته الشريرة، إنها تتيح "التحوط" مع العمل" [31]

Michelangelo Merisi, dit Caravage, "Judith décapitant Holopherne" (vers 1600) Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma. Palazzo Barberini Foto di Mauro Coen

من خلال هذا المثال يمكننا أن نرى الفن المحظور هو من الاشمئزاز وليس تمثيله. وفي ذلك يرى الكاتب الإيطالي امبرتو إيكو أنه إذا كانت هناك أبعاد محدودة لما يمكننا أن نعتبره جميلاً على مر العصور فإن للقبح مئات وربما ألوف المعايير ولعل في الإمكان حتى أن نقول إن معايير ما هو قبيح لا تحدّ بالنظر إلى أن القبح قد يأتلف كذلك مع الشر تماماً كما يأتلف مع الطيبة وقد يكون القبح روحياً كما هو طبيعي وقد يترجم في التفاوت الشكلي والتشوه الخلقي والأخلاقي وقد يمكن وصف القبيح بالجبن والسوء والابتذال والخرق واستثارة النفور والحقد والإجرام.... الخ وذلك تأكيد على مقولة "هوجو في مقدمه كتابه "كروميل" أن للقبيح في فكر المحدثين دوراً كبيراً فإذا لم يكن للجميل بالنسبة إليهم سوى نمط نموذجي واحد من المؤكد أن للقبيح ألف نمط ونمط [32]

[31] كارول قانون هيجون، المذاق والاسمرار على يمكن للفن أن يظهر كل شيء؟ فرنسا، شامبون ,2003م

[32] https://www.amazon.com/Ugliness-Umberto-Eco/dp/0847837238"

لذلك يمكننا أن نرى في جميع أشكال القبح هناك جمال وأنه من دون الآخر لا يمكن أن يوجد وعدم الاهتمام بالقبح في الفن يعادل إنكار الجمال بنفس الشيء. ويقول الكاتب الإيطالي امبرتو ايكو "أن مسالة الجمال لعموم الناس في عصر ما لا بد أن تتوافق في كثير من ملامحها مع الآراء والأفكار الجمالية التي ينتجها الفلاسفة والمنظرون في نفس العصر حول مفهوم وخصائص الجميل في الفن. وهذه حقيقة تاريخية. [33]

فلقد استطاع بيكاسو أن يجد اشتقاقات متبادلة في (الفن الأتروري القديم والبابلي والأفريقي) فأحياها كنوع من الهجوم على تقاليد الفن الغربي الكلاسيكي وتمثل لوحة نساء أفينون التي استلهمها من الأقنعة الزنجية بمثابة صدمة حضارية، وبإعادة النظر لتلك اللوحة يمكن التوصل إلى المعنى الأبستمولوجيا الكامن في تركيبها الصوري إذ خاضت النرجسية الذكورية للفنان مغامرة خطرة مع عدوى الزهري من ملامسة العاهرات التي يكون مصيرها الموت، ويلاحظ المشاهد الطابع الذكوري غير المألوف لشكل أجسام النساء المصورة في اللوحة بما يمثل تعدياً على الجمال الأنثوي، ولقد تشابهت الوجوه مع الأقنعة الزنجية، والقناع يمثل تجلياً لكائن أسطوري ومع الطقس السحري تنتقل الأفكار من مجال العواطف إلى مجال الرؤية هكذا حولت الأقنعة وجوه النساء إلى رموز المعنى الذكورة، وأعلن الفنان بالتناسق المعقد في الأذرع والسيقان عن معنى الخوف من عواقب الوباء الناجم عن الانحلال الجنسي..

بابلو بيكاسو نساء أفينون 1907

[33] "https://www.amazon.com/Ugliness-Umberto-Eco/dp/0847837238

وهذا بلا شك قبح مبدع انعكس فيه قتامة الواقع برؤية ومهارته الفنان المبدع فلقد قدم بيكاسو المعادل المقاييس الجسم البشرى غير المتلائمة والمعنى المجازي للتشويش الذي ميز المعرفة الحديثة حول مسألة التمثيل كقضية جمالية، واجهت الفن الحديث، أما التمثيل المجازي في لوحة نساء أفينون فهو رد فعل معادى المشروع عقلانية الحداثة وذلك بتفكيك الواقع بهدم الفراغ التصويري، وهذا التغيير الذي ابتكره بيكاسو قبيح من الوجهة التقليدية للجمال الكلاسيكي بالرغم من أنه إبداع يتعلق بالثقافة في ذلك العصر، ولو أخذنا في المقابل، المشهد الدموي العنيف الصلب السيد المسيح قد لا يحمل أي بعد جمالي بالنسبة لمن لا يؤمنون بالديانة المسيحية، بينما يمثل هذا المشهد ذاته صورة تثير مشاعر عميقة وجوهرية بالنسبة لمن يؤمن بالديانة التي توظف هذا المشهد كرمز روحي.

إن الإحساس بالاغتراب الذي تسبب في نشأته التطور الصناعي قد أدى إلى نوع من الجمال الذي يقوم على الظلام والقتامة والدينامية نتيجة لتولد مشاعر التفكيك التي شاعت في المجتمع الأوروبي في ذلك العصر فلم تعد الأساطير قادرة على الإيحاء وكان من الضروري كسر الجمود بالخلط بين الأزمنة رغبة في الحصول على دلالات جديدة وأصبح من شروط التذوق أن لا يندمج المشاهد في العمل اندماجاً كاملاً حتى لا ينسى أنه أمام لوحة أو تمثال وحرص الفنان على أن يجعل المشاهد يرى في كل مرة شيئاً جديداً حتى يبدو العمل الفني بمثابة تحدى للحياة النمطية ولم تعد مسألة الجمع بين العناصر المختلفة في العمل الفني بغرض إبراز عناصر الاتفاق بل بهدف إظهار التنافر.

ومع غياب الفلسفة الجمالية التقليدية تحولت التقاليد الفنية الجمالية إلى أخلاقيات وأصبح الفن إشارات أخلاقية بسيطة يتم إنجازها تحت مسؤولية الفنان وعلى حد تفسير كارول تالون هوجون لتلك الأعمال المروعة التخريبية "هو أن المجتمع أصبح أكثر تطرفاً مع ظهور حركة الدادا أصبح الاستفزاز اختيارياً لتحدي القيم الكلاسيكية والاجتماعية التي ظهرت بعد الحرب العالمية. [34]

تلك الحركة عكست حالة من التمرد في الحقل الفني حيث هاجمت كل القيم الفنية الجمالية وكل ما هو يعكس الشعور بالاطمئنان ذلك بسبب مأساة الخراب الذي دمر العالم نتيجة اندلاع الحرب وقد اتجه الفن إلى التأرجح بين العالمين الواقعي والتجريدي وفي هذا الصدد "نادى ارشيبنكو بأن الفن لا يصبح أن يكون واقعياً أو مثالياً بل يجب أن يكون صادقاً. [35]

---

[34] كارول تالون هيجون، المذاق والاشمئزاز هل يمكن تلفن أن يظهر كل شيء؟ نيم، فرنسا، شامبون 2003.

[35] المحمود البسيوني: الفن في القرن العشرين مكتبة الأسرة، ص 140.

ويعني ارشيبنكو أن عملية التقليد للطبيعة تعتبر كذباً وعلى هذا الأساس كان على الدادا أن تعطى الصدق دفعة جديدة فكانت بمثابة نزعة عالمية واعية حاولت أن تهز كل الممارسات التقليدية للفن وتتحدى القيم الاجتماعية السائدة أكثر مما حرصت على خلق طراز جديد في الفن ذاته "واحتضن الداديون قول باكونين أن الهدم هو أيضاً إبداع". [36]

إن عمليات الهدم هذه فتحت الطريق لامكانات بلا حدود عندما يجتازها العقل البشرى يكشف معالم جديدة وحقائق غير مألوفة وهكذا ينطلق بفطرته إلى الحياه بمعناها الإبداعي المتجدد لا التقليدي الثابت، هكذا كان الداديون يدعوا إلى إنتاج صوراً تحطم القواعد والأعراف والقواعد المتفق عليها في الفن التشكيلي ولو أدى ذلك إلى إحداث صدمه للجمهور فحين عرض دوشامب (المبولة) من الصعب قول أن هذا العمل جميل فهو يمثل شيء قبيح بلا فائدة وذلك من خلال مظهره في حين لا يمكن أن يقدم معيار للجمال لقد سعى الفنان إلى المطالبة بالقبح وكسر القواعد الفنية فهي رسالة منه تحمل بعداً للتمرد على القيم الاجتماعية".

مارسيل دوشامب النافورة

[36] محدود البسيوني: الفن في القرن العشرين مكتبة الأسرة، ص 141.

وقد انطلق الداديون يسخطون على كل ما كان قائماً من أخلاقيات وبخاصة ما هو ممثل في الفن التشكيلي فبدأوا "يصورون بخيالهم صوراً للقاذورات والفضلات والمستهلكات ويشكلون منها أعمالاً فنية ووضع مارسيل دوشامب على الموناليزا شارب وصور بيكابيا صور الآلات بطريقة تهكمية على العلم ونتائجه وكان كل هذا بدافع تحطيم كل القيود التقليدية التي تحد من انطلاقة الفن والخيال الإبداعي هذه الحركة خلقت دافعاً محركاً لتيار الحركة التشكيلية الذي لم يستنفذ طاقته حتى الآن". [37]

لعبت النزعة الدادية دور في تشجيع الفنانين على تحرير رؤيتهم وعدم التخوف "من مغامرات إبداعية جديدة تغاير كل ما هو مألوف من تيارات سابقة كما أنها مهدت الحركات أخرى أكثر ثباتاً وتنوعاً بقيام مدرسة التحليل النفسي... كما احتلت الثقافات اللاغربية مكانتها في عالم الفن ومع تغير النظرة حول الفنون الغير أوروبية ذلك عندما اكتشف الفن الزنجي عثر الفنانون في هذه الأعمال على ما يؤكد اتجاهاتهم ويدعم رأيهم في اعتبار الفن مهما كان منشؤه لغة محددة تتمثل في الشكل واللون ... وزاد الاتجاه نحو التعددية الثقافية ونحو الثقافات العالمية المتنوعة ولقد لجأ فنان ما بعد الحداثة إلى أسلوب اقتحام الأماكن العامة رغبة في التواصل مع الجمهور القادر على التجاوب منأاجل تجاوز أزمة الافتقار إلى الدعاية التقليدية كما أدخلت تقنيات شكل فني في تقنيات شكل فني آخر وابتكرت تركيبات تستجيب إلى حاجة الجمهور، إن فن ما بعد الحداثة قدم حلول في قضية الاتصال المتفاعل مع الإنسان والتاريخ فلقد أعلن عن لقاء العلاقات المتناقضة فجمع في بساطة بين معاني الصفوة والعامة والحديث

والقديم والمفرد والعام والتزم الفنانون بالواقع الاجتماعي السائر بين الناس واتصفت لغة الفن بالهجينية التي تجمع بين التمثيلي والتجريدي وبين التقليدي والغير تقليدي والبسيط والمعقد ولقد تزاوجت المعاني المتناقضة مثل التقدمية والحنين الى الماضي" [38]

---

[37] H. Read AConcise History of Modern Painting, p.120

[38] محسن عطية: القيم العمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي الطبعة الأولى مرجع سابق من 257.

وتخلص الباحثة من خلال عرض آراء الفلاسفة والمفكرين أن فنون ما بعد الحداثة قد تعدت مرحلة ترف القبح والآن نحن بصدد متغيرات فلسفية واجتماعية وسياسية أثرت في تلك الإبداعات ولقد وصف الكاتب الإيطالي امبرتو ايكو فنون ما بعد الحداثة في كتابه تاريخ القبح بنزعة الانحطاط الفني المعبر عن الانحطاط الاجتماعي أو ما يسميها بنزعة (ترف القبح) ومنها مباشرةً إلى الحديث عن النزعات الطليعية في الفن التي سادت منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، أي الزمن الذي يسميه (عصر انتصار القبح) حيث ركزا على بيانات الدادائيين وأصحاب النزعة المستقبلية من (بودلير وتريستان تزارا إلى مارينيتي) كما تناول علاقة القبح بالفنون المبتذلة متسائلاً حول مفهوم القبح في الزمن الراهن والتي أصبح فيها القبح والتعبير عنه جزءاً أساسياً من معظم التعبيرات الفنية سواء كان ذلك في الأدب أو في السينما أو في الفنون التشكيلية في شكل عام إلى درجة بات الجميل معها هو الشذوذ عن القاعدة". [39]

من هنا تستعرض الباحثة ما يلي:

العوامل التي ساعدت على تغير مفاهيم التعبير الفني القبيح عند فناني ما بعد الحداثة

انتهت فترة الستينات التي كان فن الواقعية الجديدة أو البوب هو البوق الذي يعبر عن ذلك الزمن ولكن مع بزوغ مرحلة السبعينات من القرن العشرين ظهرت فنون جديدة كالحركة الطليعة - Avant Gard أرادت تلك الحركة إعادة النظر لمفهوم اللوحة والمواد والأدوات بأن يحل محلها مواد وتقنيات جديدة لا حدود لها مما غير الأسس الجوهرية للعمل الفني الذي أحياناً لم يعد له وجود مادي ملموس وبذلك فقد تحول الفنان إلى منشط ثقافي وناقد فني ... الخ وتم الخلط في العمل الواحد بين عدة أنظمة فنية من نحت وعمارة ورسم ومسرح وموسيقى وفوتوغرافيا وطباعة .. الخ ومن ثم أظهرت فنون الطليعة إلى فكرة التغير الشامل واستقبلت فكرة رفض السائد والتعليب داخل المتحف وبذلك تعددت الاتجاهات التي نزعت في مجملها إلى تجريد العقل من ثوابته والانطلاقإالى رحب لا نهائي من البحث.. عن الذات فتحول الفن إلى فعل ذاتي يمجد الإنسان ويصفق لصدمة الفجائي والغريب، وانطلقت الفنون الحديثة الطليعية تعبر عن عنصراً اختفت فيه كل المعايير وتبدلت فيه كل الاعراف والمثل القديمة" [40]

---

[39] "https://www.amazon.com/Ugliness-Umberto-Eco/dp/0847837238

[40] عز الدين شروط الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي 1994.

من هذا المنطلق "ظهرت فنون جديدة أطلق عليها فنون الفترة التالية لفنون ما بعد الحداثة والتي مهدت لظهور المتغيرات الجديدة في المفهوم الجمالي فظهر (الفن) المفاهيمي/ الفن البيئي/ وفن الأرض فن الأداء/ فن الحدث/ فن الميديا/ فن الضوء وكلها فنون خرجت للتعبير عن العصر المتقلب المتغير اللحظي بتوابع مواصفاته في المنتج اليومي Fast Food ليتحقق حلم الفنان الحداثي في التعبير عن عصره. [41]

تلك الفنون التي سبق ذكرها لا نجد فيها بصمة الفنان أو تراثه - وفئه الذي من خلاله يمكن تحديد هويته حقاً قد تستخدم عناصر من البيئة طيور وحيوانات نلصقها كروشنبرج والتي قد تشير إلى عادات أو تقاليد موروثة ولكن تقصد الباحثة هنا أن أي فنان يمكن أن يجد بعمله إلى هذا النحو - فالشخصية هنا قد تلاشت أو بمعنى آخر العادات الموروثة في شعب ما لا يصح أن تستخدمها نحن لأنها لا تمت لنا بصلة فيصبح العمل مجهول الهوية أو يصبح ينتمى لمجتمع آخر وقبل التعرض للفنون التي خرجت من فن الموضوعية الجديدة في الفترة التالية لها تجد الباحثة أنه لابد من التعرض لتحليل موجز للتغيير الذي حدث مع بزوغ فترة السبعينات والعوامل التي أدت إليها وانعكاس هذه العوامل في إبداعات الفنانين كمردود قبيح سلبي أو إيجابي لهذه الإبداعات.

وسوف نستعرض ذلك لأهميته حاليا كما يلي:

العوامل الاجتماعية وتغيير مفهوم التعبير الفني القبيح:

بعد فترة السبعينات أي الثمانينات والأحداث المتلاحقة في مجال العلوم الإنسانية لم تكن بمعزل عن المجتمع وخاصة الفنون التشكيلية حيث أنها كانت بمثابة المحرك الحقيقي للتحويل في المفاهيم الثقافية بل والعقائدية بعد أن أصبح الفنان عالمياً في مقابل الأنماط الشخصية ولكن ظهرت أيضاً توجيهات عديدة خافتة الظهور في مقابل تلك التي تنادى بفقد الدمج الثقافي إلى التأكيد على الهوية والكونية متأثرة بالتراث والحركات العرفية.

---

[41] ادور لويس سميت: الحركات الفنية منذ 1945، ترجمة الشرف رفيق المجلس الأعلى للفنون القاهرة 1997، ص.35.

العوامل السياسية:

مع بزوغ القوميات الوطنية في بعض الدول وانتشار حركات التحرر والاستقلال هذا الاتجاه أثر في أيدولوجيات العلوم الاجتماعية وأساسيات علم الإنسان ومناهجه وأهدافه وظهر ما يسمى بالعالم الثالث ودول تحت التنمية ومع بزوغ الحرب الباردة إعلان (البروسترويكا -Perestarika) التي مهدت لتفكك الاتحاد السوفيتي وتحررت دول الاتحاد من الحكم الشيوعي والانفتاح على العالم الغربي والتي انتهت بسيطرة بين أمريكا والاتحاد السوفيتي حيث ظلت فترة السبعينات ومنتصف الثمانينات ثم الولايات المتحدة الأمريكية كاستراتيجية ونظام عالمي قائد" [42]

من هنا كانت العولمة في مقابل القومية

نتج من السابق ظهور ثقافة عالمية موحدة أي لا يوجد تميز بين ثقافة وأخرى والعولمة معناها إلغاء الحدود الفاصلة بين الدول متزامناً مع الظواهر الحياتية والمستحدثات التكنولوجية التي تدفع إلى اتجاه زيادة الروابط الثقافية وأيضاً التقارب وربما الدمج الاقتصادي والسياسي" [43]

العولمة الثقافية

والعولمة الثقافية ظاهرة جديدة تستمد خصوصيتها من عدة تطورات فكرية وقيما سلوكية ويأتي في مقدمة هذه التطورات انفتاح الثقافات العالمية وتأثرها ببعضها البعض ولم يحدث في التاريخ أن أصبحت المناطق الثقافية منفتحة ومنكشفة بقدر ما أصبحت عليه الآن والعولمة الثقافية تتضمن بلوغ البشرية مرحلة الحرية الكاملة لانتقال الأفكار والمعلومات والبيانات والاتجاهات والقيم على الصعيد العالمي وبأقل قدر من القيود والعراقيل والضوابط" [44]

وعلى ذلك فقد فقدت الدول في ظل العولمة الثقافية القدرة على التحكم في تدفق الأفكار فيم بين المجتمعات فقد أصبح ملايين البشر موحدين تلفزيونياً واخبارياً من خلال الأقمار الصناعية وشبكات الإنترنت، وتعني العولمة الثقافية أيضاً" انتقال تركيز الفر من المجال المحلى إلى المجال العالمي والنظر إلى الإنسانية على أنها ذات كلية واحدة ذات مصير واحد وتشترك مع بعضها في قيم عميقة تتخطى كل الخصوصيات الحضارية الثقافية" [45]

---

[42] ا.د. صرى عبد الغني: بكلية الفنون الميلة والتربية الفنية، مذكرات غير منشورة.

[43] ا.د. صري عبد الغنى: بكلية الفنون الميلة والتربية الفنية، مذكرات غير منشورة.

[44] عبد الخالق عبد الله -العولمة جذورها وفروعها - مجلة عالم الفكر 1999ص 76.

[45] سالم بغوث: - هويتنا الثقافية والعوامة - مجلة الفكر نقد 1998ص 37.

ومن إفرازات العولمة أيضاً مشكلة التثاقف أو ما يعرف بعولمة التثاقف Acculturaion والتي يقوم بها العالم الصناعي بأجراء عولمة ثقافية تحت سيطرته والمصلحة سكانه دون الاهتمام بباقي دول العالم فأصبحت الثقافات الإقليمية والنتاجات المادية لتلك الثقافات ليس لها وجود إلا داخل المتاحف في ظل العولمة الكونية Oneuniversal وأصبحت المعتقدات وبعض أشكال الثقافة منتجات سياحية بهدف تغليف هويات الدول صاحبة الحضارات تحت شعار القرية الواحدة أو العالم الواحد". [46]

ومن ثم فهي ظاهرة جديدة لا شك عبارة عن تطور فكرى وقيم سلوكية هي انفتاح على الثقافة العالمية لتسمح ببروز مفاهيم وقيم ومواقف إنسانية مشتركة وعابرة لكل المناطق الحضارية والثقافات المحلية وفقدان القدرة على التحكم في تدفق الأفكار والسلوكيات بعد أن أصبحت وسائل الاتصال خلال الأقمار الصناعية وشبكات الإنترنت وإمكانية المتابعة بالصوت والصورة لأي حدث عالمي في نفس وقته وعند تحليل العولمة نجدها من الخارج مغلفة بالمبادئ الإنسانية كالديمقراطية والمساواة والحرية الكاملة على الأصعدة الدولية أما الهدف الحقيقي فهو يتمثل في صياغة جديدة لإعادة المركزية الرأسمالية وهيمنتها العابرة للقارات في ثوب جديد مستحدث.

العولمة المغلفة بالمبادئ الديمقراطية والمساواة

مع بلورة نظام الثقافة العالمية والاحتكار سوف يشكل بدوره نمط محدد من الوعي الثقافي وفرض نماذج وفلسفات غربية وتراجع دور العلمية الثقافية الاجتماعية في المجتمعات النامية وسوف يشكل هذا نوعاً من الازدواجية الثقافية التي تجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة مما قد يؤدى إلى تغير ملامح الثقافة الوطنية". [47]

تلك العولمة إنما صياغة جديدة لإعادة المركزية الرأسمالية في ثوب جديد مستحدث أما نظام الثقافة العالمية والاحتكار التقني وقوة الإنتاج الإعلامي فسوف يشكل بدوره نمط محدد من الوعى الثقافي وفرض نماذج وفلسفات غريبة عن الثقافات المحلية والتي لاشك تشكل نوعاً من الازدواجية الثقافية التي تجمع بين الأصالة والمعاصرة مما يؤدى إلى تغير ملامح الثقافة الوطنية من مساوئ ذلك أيضاً رد فعل لتلك الفلسفات الواردة و ظهور وإحياء ثقافية الأقليات السلفية للحفاظ على التراث وخصوصية العرقية أو الدينية أو التاريخية أو القبلية مما لاشك فيه أن حركات التطرف هو ناتج الهيمنة الرأسمالية على الثقافات الأقلية وتشجيعها للثقافات المتعارضة.

---

[46] عادل ثروت: رسالة دكتوراه في المفاهيم القنية والتقشفية من الواقعية الجديدة كلية التربية الغنية جامعة حلوان حسن ص 159

[47] على وطفة: الثقافة وازمة القيم في الوطن العربي - بيروت معهد دراسات الوحدة العربية 1995، من35.

تلك العولمة إنما صياغة جديدة لإعادة المركزية الرأسمالية في ثوب جديد مستحدث أما نظام الثقافة العالمية والاحتكار التقني وقوة الإنتاج الإعلامي فسوف يشكل بدوره نمط محدد من الوعى الثقافي وفرض نماذج وفلسفات غريبة عن الثقافات المحلية والتي لا شك تشكل نوعاً من الازدواجية الثقافية التي تجمع بين الأصالة والمعاصرة مما يؤدى إلى تغير ملامح الثقافة الوطنية من مساوئ ذلك أيضاً رد فعل لتلك الفلسفات الواردة وظهور وإحياء ثقافية الأقليات السلفية للحفاظ على التراث وخصوصية العرقية أو الدينية أو التاريخية أو القبلية مما لاشك فيه أن حركات التطرف هو ناتج الهيمنة الرأسمالية على الثقافات الأقلية وتشجيعها للثقافات المتعارضة.

أحدثت تلك "العولمة نوعاً من التفكك وأيضاً أفرزت الهجرة من الوطن العربي إلى الدول الأخرى الأكثر ثراء أو الدول الصناعية الكبرى بحثاً عن عمل وبالتالي غاب البعد الوطني تفاعل مؤثر لقوة الأمة ومن هنا أيضاً يحدث الصراع بين حنين الإنسان المعاصر إلى خصوصية عميقة وهو يحيا في بيئة متشابكة تخلو من الخصوصية القومية". [48]

وبنا على ما سبق يظهر السؤال الذي يطرح نفسه وماذا بعد ذلك ؟؟!....

نتج بعد ذلك أن حدثت ثورة بكل المقاييس كرد فعل للاتجاهات السابقة نتج عنها التركيز على قدسية الفرد الذي يتنامى عنده شعور قوى في أن يعيد ابتكاره القائم على فكرة الأصالة وعدم الخضوع إلى مدرسة معينة حيث كان الفنانون يصبون ويرغبون في أن يكون لهم امتداد - وليس أجداد وعلى ذلك فقد حدث تغير في مفاهيم العمل الفني كما يلي:

التغير في مفاهيم العمل الفني القبيح وأسسه:

يعلق الناقد بير ريستانى عن تغير علاقة الفنان بسوق الفن في نهايات القرن العشرين في قوله يمر الفنان الذي تبذى المفهوم القديم للقطعة الفنية المتفردة أو الإنتاج المرفه للاستغلال الفردي بعملية الابتكار يكون فيها الفنان أكثر تواصل مع المجتمع ويهجر دوره الغامض الذي يلعب فيه شخصية الفنان الهامشي والمنتج المستقل". [49]

وعلى هذا أصبح الفنان في تلك الفترة يرغب في الوصول إلى الجمهور من خلال إزاحة الحواجز بين فروع الفن ليصبح العمل الفن مجال للتأكل العقلاني.

---

[48] ا.د. صري عبد العني: كلية الفنون الجميلة والتربية الفنية – مذكرة غير منشورة

[49] اور لويس سميت الحركات الفنية منذ 1945مترجمة الشرف رفيق المجلس الأعلى الفنون القاهرة 1997، من 35.

وعليه استبدل الفنان إطار اللوحة بإطار الوجود نفسه ليصبح المشاهد جزء من العمل الفني من حيث كونه انطباع بصري ملموس يستجيب إلى حاجات فكرية ووجدانية للإنسان وتحول إلى منشط ثقافي وفعل ناقد للمجتمع وأصبح المهم هو فكرة العمل وليس العمل في حد ذاته، وتم الخلط بين عدة أنظمة فنية من تحت وعمارة تصوير فوتوغرافي ومسرح موسيقى فيديو جسد أدمى حقيقي.. الخ) والتي وسعت من توظيف المدرك البصري والسمعي وشتى الحواس الأخرى من خلال العروض المفتوحة.. وتعددت الأساليب وتداخلت المعايير وصار التجديد في حد ذاته هو الهدف ومع السبعينات هجر كثير من الفنانين المراسم وصالات العرض والمتاحف وتجار الفن والمتعهدون إلى ظهور اتجاهات فنية تالية للواقعية الجديدة.

إذ نوهت عنها الباحثة في السابق من (فن مفاهيمي وفن أداء وفن الجسد وفن الأرض.. الخ) والذي جعل الفنانين للتعامل مع الطبيعة ذاتها بموادها الفيزيقية وتتبلور شتى هذه الأساليب والاتجاهات فيما يعرف بعد ذلك بفن التجهيز في الفراغ Installation ليضم كل أنواع الفنون والوسائط التعبيرية للتعبير عن الواقع السمعي والبصري والحركي في هيئات متعددة، وسوف تقوم الباحثة باستعراض دلالة القبح في هذه الفنون.

الفن المفاهيمي conceplionl Art:

يعرف سول لويت Sollewitt-الفن المفاهيمي على أنه من يتضمن العمليات الفكرية وأيضاً متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان فالفكرة هي فن المفهوم وهي الأداة التي تصنع الفن [50]، "حيث تعلو فيه الفكرة عن العمل الفني ذاته أن تصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يحددها الجدل ووضع التساؤلات ويطرد قضية هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد ... الخ نتج عن ذلك توظيف المدرك البصري إلى شتى الحواس الأخرى من سمع وعمل عقلي وحركي.

وكانت أعمال فناني هذا الاتجاه متحررة من القيود الاجتماعية والثقافية والأشكال والطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني حيث تخطى هذا الاتجاه الرؤية الخاصة بتحويل الواقع وصياغته من جديد في عمل فني وأصبح الواقع هو المجال الأساسي للمقابلة الجمالية أي التحول إلى الآله والتكنولوجيا حيث اختفت بصمة الفنان إنه التحول من المضمون إلى المفهوم Content-Concept أي التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والأشكال ذات الطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني الذي ينتج للسوق.

---

[50] عادل ثروت: رسالة دكتوراه في المفاهيم الفنية والفلسفية لفن الواقعية الجديدة كلية التربية القنية جامعة حلوان، ص 166.

الفكرة في المفهوم هي الأداة التي تصنع الفن:

أي أن الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه - ولنأخذ مثلاً على ذلك فقد عرض جوزيف كوستف - J. Kostf عمل فني تحت مسمى كرسي واحد وثلاث وكراسي وإذا قمنا بشرح العمل فنجد أن الفنان قد وضع كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية وقد قام بالتحديد اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس والفنان يسأل جمهوره أين توجد شخصية الكرسي أو "الشيء" هل هي في الشيء نفسه؟ أم فيما تمثل صورته الفوتوغرافية؟ أم في الوصف الكتابي لها أو الشفوي! إما هي مجتمعة في الثلاثة معاً.

جوزيف كوستف (كرسي واحد وثلاث وكراسي)

وعلى هذا يصبح العمل الفني في حد ذاته مفهوم concept يدل العمل على الاستقصاء لكلمة من خارج الاعتبارات التعبيرية ... وبعيداً عن السياسة والثقافة ورد الفعل لسوق الفن عمد الفنانون إلى إدخال بالأبحاث اللغوية والفلسفية في نصوصهم المدونة على طريقة النقاش وكتيبات والشرطة مسجلة وموثقة ونلاحظ قبل الانتقال إلى الاتجاه الفني التالي تؤكد الباحثة للمرة الثانية كما سبق أن نوهنا على أن الإنسان قد تلاشى في ذلك الفن المفاهيمي .... حقا أن الإنسان هنا مبتكر ولكنه يبتكر شيئاً خارج عن نطاقه - أنه لم يضع بصمته - شخصيته - تعبيره كإنسان - إنما هنا أصبح خارج العمل الفني.

وعلى هذا فقد كان الفن المفاهيمي اتجاه فني يضم جميع الأحداث والأنشطة الغنية والأشياء ذات الطابع العقلي وأيضاً معايير الجمالية تختلف عن المعايير التقليدية في الحكم على الأعمال الفنية فالعمل المادي ليس أكثر من مجرد وسيلة لنقل الأفكار والأحداث والمواقف التي يتم استبعادها من الزمان والمكان وتخلص الباحثة بأن الفن المفاهيمي قد حجز الإنسان في أن يقول - لا أن يعرف فزال بذلك تراثه - محليته - ليكون تبعاً للمجموع نحو عالمية الثقافة.. قد أخرجت الناس من بيئتهم - أنه تخطيط

لكون واحد حيث تزال الأوطان وتذوب الشخصية وتفقد الهوية وقد وصل بنا الفن إلى طريق غير مألوف.

فن الأداء Performance

يشير روبرت اتكينس R. Atkins - إلى مفهوم من الأداء على أنه ظهر في نهاية الستينيات بهدف إحداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفني والجمهور من خلال نشاطات مفاهيمية في مجملها توظف شتى أنواع الوسائط الفنية من (موسيقى ورقص ومسرح وفيديو وغيرها) وأن العروض يتم تنفيذها داخل صالات العرض أو خارجها وتتباين فترات العرض بين عدة أيام". [51]

وعلى ذلك فمن الأداء بشكل عام يعتمد على الحدث العابر الذي يجرى في اتجاه واحد لا يقبل العودة - إذ يعتمد على شتى أنواع الفنون التوليفيه من صوت وإضاءة وديكور وفيديو ورقص وتعبير إيماني.. وعلى ذلك فيعتمد فن الأداء على الحضور الفعلي للحسد كمادة للإبداع البصري.. أي أن جسم الإنسان الحي يشارك في صنع العمل الفني ولم تعد المفاهيم الخاصة بالجسد في النحت والتصوير قادر على اكتشاف التواصل الخاصة بالحوار الذي منحه من الأداء كقيمة خاصة تعتمد كقيمة خاصة على الوجود الحقيقي للوجود التصويري للجسد!

وقد أنتج الفنان (ايف كلاين) أعمالاً تتميز بسمة خاصة تجمع بين مؤثرات فن الجسد وحرية التعبيرية التجريدية وفي عام (١٩٥٨) أقام الفنان عدة معارض منها معرض (البيض العاري) ثم قام بإنتاج عدة أعمال فنية باللون الواحد وكان ينتجها بوساطة آثار الجسد البشري العاري الملطخ بالألوان على قماش اللوحة وهذه الأعمال جعلته من أول المبشرين بحركة فن الجسد فالفن لديه لا صلة له بالفعل المادي والمهارة اليدوية بالقدرة على تملك ما تنبع به الحياة من كائنات حية تصبح مادة أساس في فنه.

وثمة عمل آخر للفنان جوزيف بويس - J. beuys الذي يعتبر من أبرز فناني الأداء ففي عمله هذا (أنا أحب أمريكا وأمريكا تحبني) الذي عرضه في قاعة بولوك بنيويورك نجد أن الفنان سافر إلى أمريكا وهو ملفوف في أربطة بيضاء مثل المومياء لكي يصبح جسده مادة بصرية للعمل الفني ثم ينتقل إلى قاعة العرض حيث يقضى ثلاثة أسابيع مع ذئب هندي شارك معه في العرض أيضاً بحضوره الحقيقي كي يصبحا معاً عنصر العرض من خلال حوار صامت يدور بينهما ليصبح هذا الحوار مادة للتأمل.

---

[51] Robert Atkins: art speak. p12

In 1974, Beuys spent three days in a room with a wild coyote for his performance, I like America and America Likes Me

وفي هذا العمل يبحث الفنان من خلال العرض عن الوجود الواقعي وأن يصبح هو نفسه مادة حقيقية تعكس الجانب القبيح للحياة بما تحتويه من لذة وحرمان وقهر وذلك من خلال إشارات ودلالات يستعيد بها الفنان قراءة نفسه في مرآة العالم بعد أن قطعته الحضارة الصناعية من جذوره الطبيعية وحولته إلى أداة، وإذا تعرضنا العمل لجورج وجلبرت - اللذان قاما بأداء تحت عنوان تماثيل صادحة"

إذ قام الفنانان بالوقوف على قاعدة خشبية - بعد أن قاما بطلاء جسديهما بمادة ذهبية اعتبرهما تمثالان وبدأ حركة شبيهة بحركة المار يونيت كالآلة إلى جانب الأداء الصوتي الصادر من راديو موضوع أسفل العرض ليقدما أغنية تحت الأقواس.

Whilst still students, Gilbert & George made The Singing Sculpture, which was first performed at Nigel Greenwood Gallery in 1970

وثمة عمل آخر للفنانة ماريا ماليفيتش وعند التعرض للعمل نجد أن الفنانة هي نفسها تنوح طول العرض وتمسك بقطعة عظم تزيل عليها بسكين بعض بقايا اللحم.

وفي هذا المقام يهم الباحثة أن تبين إلى أن الأداء في عمل مارينا ماليفيتش توجه الأنظار إلى ناحية سياسية اجتماعية واضحة ليتضح لنا كيف فن الأداء ومدى علاقته بفن المفهوم - ففي بعض الحالات والأمثلة كثيرة نجد منها ما هو هادف ومنها لا يهدف إلا للعرض فقط مثل عمل جورج وجلبرت. ومن هنا نجد أن الاعتماد على الجسد الآدمي الحقيقي كمادة فيزيقية وفعل تمثيلي يمنح القدرة على الإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد معنى الحركة ويحاكي الواقع من خلال اختزال اللغة التقليدية للعمل الفني في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض فالجسد بكليته الفيزيقية والتعبيرية يعبر عن الحدث النفسي أو الفكري ليكون هو ذاته محورها.

وبناء على ما سبق يظهر أن فن الأداء يمكن أن يوظف اجتماعياً على نحو ما جاء في عمل - مارينا ماليفيتش كما يمكن أن يخلو من أى دور اجتماعي مثل عمل جورج وجلبرت.

مارينا ما ليفيتش بينالي فينسيا الدولي

فن الجسد Body Art:

لقد أصبح الجسم ذاته هو العمل الفني وبذلك يشترط أن يقوم الجسد الحي بالمهمة ليقدم العمل الفني.. أي أن الخامات الموجودة والمستخدمة فيه هو الجسد الحقيقي.

فثمة عمل للفنان ايف كلاين - Y. Klein حيث يقدم عرض أمام المشاهدين والعرض عبارة عن خمسة فتيات يعرض أمام العديد من المشاهدين وعلى أنغام وطبول موسيقى إفريقية يبدآن بخلع ملابسهن أثناء هوس الرقص الهمجي وعندما أصبحن عاريات سكنت الموسيقى وفي وسط الصمت قمن بطلاء أجسادهن بلون أزرق ... ثم صرخن صرخة عالية ورمين أنفسهن على أرضية المسرح التي كانت مغطاة بورق أبيض لتطبع أجسادهن على الورق وتسدل الستار والنتيجة من الجسد.

Yves Klein, Anthropometry of the Blue Period (ANT 82), 1960. Artwork

وبمعنى آخر أن عرض مفهوم من الجسد أو حتى عن فن الأداء الجسدي - يعتمد كلياً على الجسد الحقيقي الفيزيقي - والفعل التمثيلي الذي يمنح القدرة على الإحساس بأيفاع الزمن الذي يجسد المعنى - يعنى الحركة التي تحاكي الواقع من خلال اختزال اللغة التقليدية في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض فالجسد بكليته الفيزيقية هي التي تعبر عن الحدث النفسي أو الفكري ليكون هو ذاته محورها وذلك يؤدي إلى عكس الأدوار من خلال التشكيك في علاقة الفنان بجسده مما يجعل المتفرج أو المشاهد في حيرة وقلق من حيث تأمله للفنان وكيفية إنجازه للعمل بهذه الطريقة، لذلك نحن اليوم في فن أخلاقيات أكثر من فن جمالي، ولتوضيح ذلك سوف تقوم الباحثة باستعراض أعمالاً قبيحة لكنها نوعاً ما أكثر استفزازية كريهة منفرة ومستهجنة تتجاوز الحدود الأخلاقية بدافع الابتكار والتمرد على القيم التقليدية.

التوضيح التغيير العمل الفني القبيح الذي كان يعكس الجانب المظلم للواقع الأكثر قامة والذي كاد أن يختفي في اتجاهات ما بعد الحداثة وبخاصة فن الجسد لنأخذ الحركة الفنية الفينسية التي يمكن أن نعتبرها حركة تطورية لفن الأداء وفيها المشاركة الكاملة للجسم البشرى حيث اعتبرته وسيلة للتعبير الفني، فنانوا هذه الحركة هاجموا المحرمات مثل النشاط الجنسي والدين من خلال عروضهم المروعة من أجل إثارة المجتمع فنجد أنهم استخدموا أجسادهم في تلك العروض التوصيل رسالة متدنية للمتفرجين حيث تجاوزوا بعروضهم الحدود الأخلاقية وإجبار المتفرجين على مشاركتهم العروض تلك العروض كانت تتم من خلال موكب ديني ذات طقوس تقليدية ودور الفنان في تلك العروض يكون المخلص أو المنقذ، فثمة مثال يوضح ذلك للفنان هيرمان نيتش الذي قدم عرض مسرحي لنظرية العربدة والغموض هذا العرض يستحضر كل حواس الجسم، أقيم هذا العرض في عام ١٩٨٤ في مزرعة الفنان في بريزندورف بالنمسا حيث يقف الفنان معلق على صليب على الحائط وهو ملفوف بقماش أبيض كما المسيح المصلوب وفي نفس وضعة من الخلف ذبيحة لبقرة يطلب من المتفرجين أن يقوموا بنزع جنة لحم الحيوان من أحشاء ودم لتغطية جسم الفنان وهو يصرخ بصوت عالي هؤلاء المتفرجين يمثلون دور تلاميذ السيد المسيح هذا العرض مصحوب بأوركسترا ذات طقوس دينية تقليدية، عناصر هذا العمل المتمثلة في الفنان الذي يمثل دور المسيح المخلص والمتفرجين الذين يمثلون دور تلاميذ المسيح والذبيحة التي تمثل الفدأ الصورة الذهنية هنا تؤكد على عدم أهمية التراتيل الدينية وعدمية الأفكار المتصلة بها حيث كان الهدف التطهير الانفعالي من الطقوس الدينية التقليدية وإطلاق المشاعر المكبوتة للحياة والنشوة الصورة الذهنية هنا ذات ارتباط وجودي الحادي بما لها من صلة بالعدمية.

International Journal for Scientific Research (IJSR)
المجلة الدولية للبحوث العلمية
Vol. (3), No. (6) June 2024 الإصدار (3)، العدد (6)

الفنان هيرمان نيتش عرض مسرحي لنظرية العربدة

هذا العرض يجلب الاشمئزاز والاستهجان لأنه يحاول تفريغ تراتيل الطقوس الدينية من محتواها العقائدي وجعلها تفقد قدسيتها بتجاوز الحدود الأخلاقية، الشعور بالقبح يستدعي استجواب العلاقة التي تربط الشخص بالجسد بشكل عام حيث يعتبر كياناً نمثله ونتحاور معه باستمرار سوف نلقي نظرة على أعمال ثلاثة مصورين يعيدون صياغة الجسد الإنسان وأحياناً يجربون بأجسادهم لاستكشاف حدود هذه الصورة لجلب مشاعر مختلفة منها (الاشمئزاز/ التنافر/ الرعب) وهؤلاء الفنانين هم فاكير مصفار وأندريس سيرانو وديفيد نيبرادا.

فاكير مصفار:Fakir Musafar

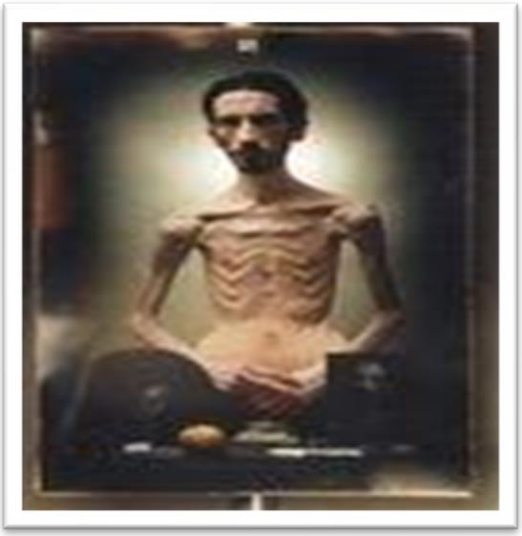
هذا الفنان لا يتردد في الإساءة إلى جسده وتشويهه وتعذيبه اهتم مبكراً هذا الفنان بتقنيات تعديل أو إعاده صياغة للجسم مثل الثقب أو الوشم أو الخدش حيث يستخدم جسده كتجربة فهو يذهب إلى حد محاولة إزلال وتحقير واستعباد الجسم هنا لا يجب اعتبار عمل مصفار استنكاراً اجتماعيًا أو سياسيًا لكونه يستخدم جسده لتجربة حدوده من الاستقبال الجسدي والبصري كل إضافاته وتقنياته يمكن أن نعتبرها عروضاً تحدد معاناته ونهايته وذلك نراه من خلال التصوير الفوتوغرافي لأعماله فنرى في عمل له (جسده المشوه وهو يرتدي ثقباً على كل حلمة ومشد ضيق للغاية على خصره) بحيث يكون العمل بمثابة مثال لمصطلح "دبور الخصر" هذا هل يمكننا أن نرى القبح في تشوه جسده؟ أم على الألم الذي يتحمله أو أنها بدافع الشفقة عليه؟ هذا العمل مردود قبيح يعبر حالة نفسية لمعاناه الفنان ولإحساسه

بقرب نهايته النموذج من الجسم يمكن أن يجلب للمتفرج شعور بالاشمئزاز لا يمكن إنكار أن هذه الصورة وغيرها من أعمال الفنان التي يصعب ولا يطاق للعين مشاهدتها بسهولة.

فاكر مصفر، الرجل المثالي، 1995

ديفيد نيبريدا:

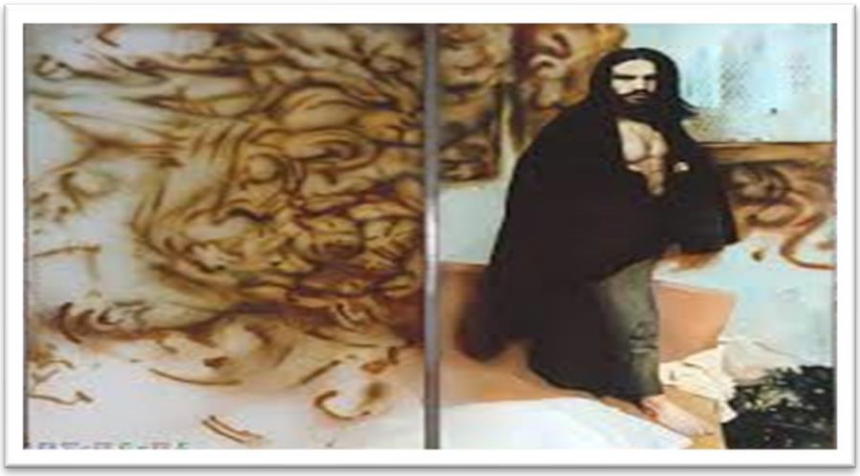
واستكمال المردود الاشمئزاز يأتي مردود التنافر يعرض الفنان الإسباني ديفيد نيبريدا عملاً مختلفًا عن أعمال الفنان مصفار حيث يعرض جسده المشوه لكن التشويه عنده ليس باستخدام المصنوعات ولكن نتيجة الإصابة بالأمراض هذا الفنان المعذب يعبر عن فترات مختلفة من الاعتقال تتخللها أعماله (كالصمت وفقدان الشهية والهزة العقلية وجسده العاري ووضوح هيكله العظمي) ويقوم الفنان بالتعذيب الذاتي نظراً لإعاقاته البدنية وإساءة معاملة جسمه وبشرته بالإضافة إلى ذلك فهو يهين نفسه من خلال تصوير نفسه عارياً تماماً ويظهر جسده هزيلاً ومبالغ فيه وهو يسحب جلده ويلطخ نفسه بفضلاته إن هذا الإذلال المستمر من خلال صوره هو تجريد إنساني طوعي والأكثر رعباً في أعماله هو أن الفنان يفعل ذلك بمفرده.



الفنان الإسباني ديفيد نيبريدا

يمكننا أن نرى الفنان وهو يتباهى بجسده وأمامه صورتين له في وضع الجلوس على طاولة حيث نرى فوقها برتقاله وسكين وكأس فضي ترتيب العناصر هكذا مع مصدر الضوء الذي ينبثق من الجسد يمكن أن يجعلنا نفكر في توقف الحياة والفنان هنا يشير إلى قرب وفاته؟ والعمل دلالة رمزية للموت لكن القبيح هنا يجلب الشعور بالنفور والاشمئزاز والتقزز بالرغم أن هذا العمل ينطوي على مضامين سياسية كالإهانة والتعذيب في السجون.

ولكن يحضرنا عمل فني قبيح شبيه وبنفس العناصر المقززة والكريهة المستخدمة في العمل السابق للفنان ديفيد نيبريدا لكن تلك العناصر استخدمها فنان البوب ريتشارد هاميلتون بطريقه مختلفة حيث نجد هذا العمل عبارة لوحة مكونة من لقطات مختلفة لصور من فيلم وثائقي عن أحد معتقلات السياسيين يظهر في اللوحة أحد المعتقلين عارياً يرتدى عباءة متمثلاً في شخصية المسيح ويظهر في الخلفية نافذة بالسلك والجدران والأرضيات مغطاة بالمياه والفضلات الآدمية المتخذة شكل المتاهة، تشير الصورة الشخصية لأحد المعتقلين المضربين عن الطعام متمثلا بهيئة المسيح الثأر، كما تشير الرموز المحيطة بشكل مباشر إلى زنزانة ضيقة بنافذة مسدودة بالسلك وعلى أرضيتها قاذورات وفضلات آدمية في تكوينات مفتوحة متداخلة الدروب المغلقة، وهذا دلالة رمزية للمتاهة الغير محدودة داخل حيز مردود القبح هنا هو إهدار الكرامة الإنسانية وينطوي العمل على مضامين سياسية.



ريتشارد هاميلتون- المواطن- (1981-3) - زيت على قماش تصوير (Richard Hamilton The citizen (1981-3))
Oil on canvas painting

قد يطرح سؤال آخر حول مكان القبح في العمل في العملين السابقين و يمكن رؤية القبح في نفس الجسد المعروض وفي طريقة عرضه فإذا نظرنا إلى سلسلة من الصور للفنان الأمريكي أندريس سيرانو في عام 1992 نرى أنه يسعى جاهداً لتصوير العديد من الجثث لكن هذه الجثث ليست على فراش الموت ولكن الفنان يستخدم جسده بدون ملابس كتجربة حيث يلون ويرسم عليه بمساحيق التجميل كما يشرح جسده بالرسم ويلصق بجانب كل صورة جثة حكاية تحدد سبب الوفاة وعبارات مكتوبة أيضاً مثل (نحن نواجه الموت بدون ملك) (جثث بلا حيلة تؤدي إلى البحث عن أدلة على الحياة) والعمل الثاني له صورة الساقين لامرأة ذات أظافر باللون الأحمر حيث نرى الحقيبة ملقاه وبجانبها أقساط التأمين لا يوجد أي قبح في هذا العمل في هذه الحالة لا يكون القبح في تكوين العمل أو في شكله بل في الموضوع الذي يتعامل معه فالرعب هنا مردود جمالي يعكس الظروف الاقتصادية القاسية ومعاناة الحياة للإنسان من هنا سنحاول إثبات أن للقبح مردود جمالي عندما يكون القبح في الموضوع الذي يتعامل معه.

أندريس سيرانو، المشرحة (جرعة نائمة من الحبوب الزائدة)، 1992

فن الأرض- Earth Art

فن الأرض هو اتجاه يعبر عن التداخل والمقابلة المباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلى فيها وذلك من خلال التعامل مع مادتها الأولية من تراب ورمال وملح ونار ورياح ..... الخ كان الهدف من إنتاج مثل هذه الأعمال هو التجاوز عن الفكرة الخاصة المتخيلة للوصول إلى الواقع ذاته فالفنان والمشاهد مدعوان للدخول إلى العمل الفني والخروج منه مثل الحياة نفسها بمعنى أن الإنسان خرج من الأرض ليعود إليها... في مواردها الأولية والعمل الفني هنا لم يعد له وجود إلا من خلال اندماجه وذوبانه في الطبيعة، وبذلك خرجت الأعمال الفنية من نظام المتاحف وجدران الصالات إلى الطبيعة والمهم بالنسبة للفنان أن تبقى فكرة العمل وآثار حدوثه وينظر ثانية إلى تلك الأعمال نجد أنها رد فعل للفن الشكلي Art Form كانت تلك الأعمال يتم إنتاجها في الطبيعة مباشرةً باستخدام تقنيات خاصة مثل "الحفر والهدم والتسوية وتقطيع الأشجار والأحجار والرمال .... والبعض الآخر كان يتم عرضه في قاعات خاصة باستحضار المواد الأولية للطبيعة مثل تربة الأرض والرمال والزلط والأحجار وغيرها ثم ترتيبها بشكل معين [52] مثلما عمل روبرت سيمتون - R. Smithson تحت مسمى بحيرة الملح العظمى وإذا تعرضنا لشرح العمل نجد أن الفنان روبرت سيمتون قد قام بعمله عام 1970 والذي يمتد كشكل حلزوني عند داخل البحيرة... لقد استخدم الفنان الطبيعة كميز لاحتوائها العمل والعملية الفنية قد تمت في الطبيعة نفسها وقد اعتمد الفنان في ذلك على عدة عوامل منها درجة الكثافة العالية لعنصر الملح داخل البحيرة يعطيها اللون الضارب إلى الحمرة ويضفى على حدودها أشكال كرستالية العلاقة الترابطية بين البحيرة كجزء وبين البحيرة ككل واحتوائها على ظاهرة طبيعية خاصة وهي الدوامات والتي كانت المثير الخاص للفنان وارتباط البحيرة بمفاهيم تتعلق ببعض الأساطير التي تعود إلى الشعوب البدائية مساحة العمل 457,2 متر حجم الحاجز المائي 4,6 متر الخامات أحجار طبيعية داخل البحيرة في المحيط.

[52] عادل ثروت: رسالة دكتوراه في المفاهيم الفنية والفلسفية لفن الواقعية الجديدة كلية التربية الفنية جامعة حلوان ص176.

روبرت سيمثون بحيرة الملح العظمي

وفي تعريف روبرت اتيكنس لمفهوم فن الأرض "إلى أنه ظهر كحركة فنية في نهاية الستينات من خلال مدخلين اعتمد عليهما فناني البيئة وهما رفض المفهوم التجاري بسوق الفن والآخر تدعيم المفهوم الأيكولوجي الخاص بدراسة الكائنات الحية البيئة والعودة إلى الأرض والروح الكونية للطبيعة في مقابل المدينة". [53]

وهناك عمل آخر لنفس الفنان عبارة عن بعض الرمل والطمى والحصى بجانب المرايا بنيويورك ١٩٩٦، نجح فنانوا الأرض في تحقيق ما هدفوا إليه من تجاوز الفكرة الخاصة بالصورة المتخيلة (المفهوم) للوصول إلى الواقع ذاته أي تعبير مباشر عن الواقع بالواقع نفسه.

[53] Robert Atkins: art speak. p72.

Robert Smithson, Mirror and Crushed Shells (1969).

فن التجهيز في الفراغ– Installation Art

يشير كتاب الفن في القرن العشرين في تعريفه لمصطلح فن التجهيز في الفراغ على أنه "مصطلحاً فنياً استخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفني داخل حيز محدد من الفراغ في قاعة العرض أو في فراغ خارجي وهو يشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفني والذي يصمم خصيصاً لعمل فني بعينه وفي بعض الأحيان كان يعتبر الفراغ نفسه عملاً فنياً في حد ذاته حيث لا يمكن إعادة إنتاج نفس العمل الفني في مكان آخر وترجع فكرة التجهيز في الفراغ إلى أعمال فنائي الحدث وفن البيئة [54] ومن هنا يعتمد فن التجهيز في الفراغ على عناصر أساسية (المكان والفراغ والوسائط التعبيرية) بمعنى أن عملية تنظيم العمل الفني داخل حيز محدود في الفراغ في قاعة العرض أو في أي فراغ خارجي يكون هو أساس هذا الفن.

[54] نقلاً عن عادل ثروت: رسالة دكتوراة في المفاهيم الفنية والفلسفية لفن الواقعية الجديدة كلية التربية الفنية جامعة حلوان ، ص 189

وفي بعض الحالات يعتبر الفراغ نفسه عملاً فنياً في حد ذاته حيث لا يمكن إعادة إنتاج هذا العمل في مكان آخر.

وترجع فكرة هذا الفن إلى أعمالي فناني الحدث وفن البيئة كما أشار التعريف السابق ولقد اعتمدت معظم الأعمال في الاتجاهات السابقة على فكرة الفراغ الحقيقي في مقابل الفراغ الايهامي الخاص بقواعد المنظور في الأعمال التصويرية التي كانت وأصبحت إلى الزوال على عكس من التجهيز في الفراغ الفنان هنا يقوم بأعداد ما يسمى بالمنظومة الفراغية التي تشمل داخلها جميع عناصر العمل من خلال إحداث علاقات تفاعلية للسياق العام للمنظومة والبعد عن التركيز على أحد العناصر في سبيل الوحدة والتفاعل بين جميع وسائط التعبير المستخدمة سواء كانت (أشكال نحتية وأعمال تصويرية وأفلام وثائقية وموسيقى وصور فوتوغرافيه .. الخ) من النماذج وفي تعريف روبرت اتيكنس لفن التجهيز في الفراغ يشير إلى أنه ظهر في نهاية وعلى هذا فإن فن التجهيز في الفراغ ينشأ خصيصاً في فراغ معين بحد ذاته أو مكان خارجي وهو لا يحتوى على الرؤية المنفصلة لكل عنصر على حدة بل يعتمد على التفاعل الكلى والعضوي بين جميع العناصر داخل المنظومة الفراغية ومن أهم الأسس التي يعتمد عليها من التجهيز في الفراغ هي علاقة المشاهد بالعمل الفني من خلال المحيط الفراغي للعمل والذي يشبه الإبداعات الخاصة بالعمائر الدينية".[55]

السبعينات لتوضيح فكرة خاصة بتوزيع عناصر العمل وتنظيمها في داخل قاعة العرض وأهم ما يميز تلك الأعمال اعتمادها في المقام الأول على خصوصية المكان فنجد مما سبق أن ذلك الفن يعتمد على خصوصية المكان (Site Specilie) والعلاقة الكلية المتبادلة بين عناصر التجهيز والمقابلة الماشرة بين العمل الفني والمشاهد واتساعها لتشمل جميع الحواس الخاصة بالإدراك – (من سمع وبصر وشم وملمس وحسن وجو - من رطوبة حر وبرد ...الخ) فهذا الفن يعتمد على المشاركة الفعالة بين العمل الفني ومفرداته والجمهور ويعتمد هذا الفن أيضاً على فكرة الموقف والخبرة الوجدانية الخاصة بالمشاهد حيث أصبحت علاقة المشاهد بالعمل الفني مشاركة فيزيقية فعالة داخلة ووجدانيه داخل الحيز الفراغي ومن المفاهيم الفلسفية الخاصة بغنائي التجهيز في الفراغ نقدهم لفكة الشكلية في الفن والتي سيطرت على المفاهيم الجمالية في الفن لحقبات عديدة وعلى ذلك فلقد تجاوز فنانوا التجهيزات تلك الحدود الشكلية بهدف التفاعلات القائمة بين وسائط التعبير المتعددة والتي تخطت المفاهيم الفنية المرتبطة بالخط والنقطة واللون والمساحة وغيرها.

---

[55] Robert Atkins: art speak p90. *

المشاركة الفعالة بين العمل الفني ومفرداته والجمهور ويعتمد هذا الفن أيضاً على فكرة الموقف والخبرة الوجدانية الخاصة بالمشاهد حيث أصبحت علاقة المشاهد بالعمل الفني مشاركة فيزيقية فعالة داخلة ووجدانية داخل الحيز الفراغي ومن المفاهيم الفلسفية الخاصة بغنائي التجهيز في الفراغ نقدهم لفكة الشكلية في الفن والتي سيطرت على المفاهيم الجمالية في الفن لحقبات عديدة وعلى ذلك فلقد تجاوز فنانوا التجهيزات تلك الحدود الشكلية بهدف التفاعلات القائمة بين وسائط التعبير المتعددة والتي تخطت المفاهيم الفنية المرتبطة بالخط والنقطة واللون والمساحة وغيرها.

يعرف "كلايف بل - Cliv Bell العمل الفني على أنه ارتباط عناصر التصميم فيما بينها على نحو من شأنه أن يطلق عليه الشكل ذي الدلالة significant form وهو العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد إنفعالاً جمالياً ولكي ندرك الشكل ولا نحتاج إلى أن نأتي بشيء من الحياة وكل ما نحتاج إليه هو الإحساس بالشكل واللون أو المكان ذو الأبعاد الثلاثة [56]

وعلى هذا تصبح الأشكال في العمل الفني ما هي إلا نموذج محدد من الخطوط والألوان إما التجربة الإنسانية فتصبح خارج مجال الن فالأفعال والموضوعات المرتبطة بالحياة والتي تتألف منه التجربة الإبداعية ليس لها وجود في النظرية الشكلية فالفن عندهم ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته. ويشير كلايف بل –عن نظرية الشكلية في النقد أن المشاهد يعامل العمل الفني على أنه صورة فوتوغرافية فهو يقرأ العمل الفني على أنه قوالب للوقائع والأفكار التي يمكنه من خلالها الشعور بالانفعال وهذه الانفعالات مألوفة له في الحياة ويعجز المشاهد عن الشعور بالقيم المميزة في العمل الفني" [57]

وعلى هذا يتبين أن النظرية الشكلية تفسر إطار التجربة الجمالية على أنها نوعاً واحد وهو تذوق العلاقات الشكلية فقط ويتجاهلون المضمون الاجتماعي المرتبط بالتجربة الإبداعية المباشرة للفنان والذي يعتبر عضواً يؤثر ويتأثر داخل المجتمع من خلال تقديمه أعمال فنية تعبر عن المتغيرات الحضارية بكل مقوماتها الثقافية والسياسية والاجتماعية.

---

[56] عادل ثروت: رسالة دكتوراه في المفاهيم الغنية والفلسفية لمن الواقعية الجديدة كلية التربية الفنية جامعة حلوان ص 207

[57] نقلاً من عادل ثروت: رسالة دكتوراه في المفاهيم التقنية والفلسفية لفن الواقعية الجديدة كلية التربية الفنية جامعة حلوان ص 207

والعمل الفني المجهز في الفراغ يتجاوز الحدود الفاصلة بالنظرية الشكلية حيث كونها تعتبر العمل الفني التجريدي هو العمل الفني الجميل ومن هذا المنطلق يعبر العمل الفني من خلال العلاقات التشكيلية بين مجموعة من عناصر التكوين عن قيم مطلقة مجردة وعلى العكس فإن الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ تخطت هذه الأطر الفكرية بتوظيف شتى مجالات الفن التشكيلي من نماذج نحتية وتصوير ورسم وما يراه الفنان من وسائط التعبير المختلفة مثل الموسيقى والصورة والفيديو ... الخ) ثم ننتقل إلى نقطة هامة جداً وهي ارتباط فن التجهيز في الفراغ بالفلسفة التفكيكية حيث أنها تهدف إلى إقامة فلسفة مادية تتنكر لكل العناصر المثالية وتحاول تخليص الفكر من المثاليات مثلما فعل ماركس ونيتشه وهيدجر من قبل". [58]

والفلسفة التفكيكية تقوم على إعطاء الحرية للقارئ أو المشاهد في أن يقدم فكره وهو في تفسير العمل بالطريقة التي يراها.. ولكنها تتوقف في الغالب على حالة من الشك الذي يحطم كل شيء فلا شيء موثوق فيه ولا شيء مقدس ويتوقف التفكيك معظم الأحيان عند مرحلة الشك.. وبذلك قامت مفردات التفكيكية كمنظومة أو استراتيجية على اختفاء المركز المرجعي الثابت والمفهوم الحر اللانهائي للدلالات وتحول اللغة إلى انساق من العلاقات تتحول جميعها إلى دعائم ترسخ لا نهائية المعنى مما يجعل الوجود في عصرنا ذاتاً مفككة ويصبح النص شبكة من الاختلافات ويصبح التفسير عملية تفجير للمعنى في اتجاه الانتشار ويصبح الخطاب عملية استخدام المجاز.

وعليه "فالعلاقة بين التفكيكية وفن التجهيز في الفراغ هي أن فن التجهيز هو أحد الاتجاهات الفنية التي تندرج تحت مصطلح فنون ما بعد الحداثة والتي تهدف إلى مكافحة كل أشكال النزعة المحافظة والثورة على التقاليد الموروثة وتبنى المتناقضات والتخلي عن النموذج المثالي القديم للعمل الفني المتكامل الذي لا يمكن أن يضاف أو يحذف فيه شيء فالاتجاهات الفنية الحديثة تتصف بالهجين وتجمع بين الفكر والأداء وتجمع بين التقليدي والبسيط والمعقد بهدف تحريك النشاط المبدع لدى الفنانين في اتجاه يتجاوز الحدود التقليدية بين مجالات الفن التشكيلي". [59]

---

[58] احمد ابو زيد - المدخل إلى البنائية - المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية 1998ص 277

[59] احمد أبو زيد - المدخل إلى البنائية - المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية 1998ص 288

وثمة عمل للفنان كريس جينج-C. G ening تدل على ذلك منها عمل بعنوان قبو أو قنطرة نجد أن الفنان استخدم مجموعة من الأسلاك التي تحدث سلسلة متعاقبة من المجالات الفراغية المتداخلة والمشاهد في هذا العمل يكون محاطاً بهذه السلسلة من المجالات الفراغية وعند مروره بداخلها يتم إحداث خبرة إدراكية متبادلة بين حوائط القاعة بحدودها الهندسية والفراغ تحول إلى مجالات فراغية متداخلة بين بعضها البعض، أنتج ١٩٩٢ هذا العمل مساحته غير محددة والخامات أسلاك معدنية.

الفنان كريس جينج عمل قبو أو قنطرة

وهناك عمل آخر للفنان مايكل بيترى M. Petry -اسم العمل كيماء الحب حيث استخدم فيه الفنان ١٢١ قنينة زجاجية بداخلها سائل كيمائي لجسد آدمي وأيضاً استخدم الفنان عشر شاشات عرض فيديو لحدث تليفزيوني الموضوع الحب والرغبة والإنسان مسجلة على 11 دقيقة، ونجد أن مادة العمل تختلف عن الوسائط التعبيرية التقليدية أنتج هذا العمل 1992 الخامات شاشات تليفزيونية مادة عضوية.

Michael Petry chemical elements that compose the human body

وتقدم الفنانة باربار كروجر .B Kruger - عمل بعنوان بدون عنوان فنجد ان الفنانة استخدمت النصوص الكتابية الملونة باللون الابيض على ارضية حمراء والتي تشغل جميع حوائط وارضية وسقف قاعة العرض وهذه الاسطح شبه عاكسة حيث يشاهد الجمهور وصورته منعكسة على الأرض والجدران وعند التعرض بالشرح لهذا العمل نجد ان النصوص الكتابية المستخدمة ذات دلالة رمزية فهي خاصة بموضوع اجتماعي وهو اضطهاد المرأة في المجتمع فنجد كلمات مثل (عنف، اغتصاب، أعمى، محزن، صامت /PATHETIC SILENT BLIND/ VIOLENCE/ DEAF) كل هذه الكلمات تخدم الموضوع الخاص بموضوع المرأة واضطهادها في المجتمع وتلك النصوص تعبر عن عدم اتخاذ موقف من المجتمع تجاه الظاهرة الاجتماعية.

باربار كروجر بعنوان بدون عنوان

وبناء على ما سبق من أعمال يتبين لنا أن تلك الأعمال بعضها تبين مدى ارتباط الفنان بمجتمعه وتدل على هوية ذلك الفنان كما في أعمال كلاً من مارينا وباربارا كروجر، أما في الأعمال القنطرة وكيمياء الحب فهي لا تحمل أي مضامين اجتماعية سياسية وعلى ذلك نستخلص إن كان لتغير مفهوم الحداثة إلى ما بعد الحداثة إن تطورت وتغيرت بعض المفاهيم الخاصة بالفن خاصةً علاقة العمل الفني بالسوق التجاري والأوضاع الاجتماعية ولقد أدى ذلك إلى ظهور اتجاهات فنية مغايرة في الشكل والمضمون عن اتجاهات الفن في مرحلة الحداثة خاصةً الفن المفاهيمي وفن الأداء وفن البيئة ولقد كان لهذه الاتجاهات أثر حقيقي في ظهور فن التجهيز في الفراغ كاتجاه يتجاوز الحدود الفاصلة بين مجالات الفن التشكيلي وأيضاً كان للعولمة أثر في ذوبان الحدود الإقليمية للمضمون الخاص بالعمل الفني إلى مضمون واحد تحت مسمى قرية واحدة.

ثم تستطرد الباحثة بعض آراء النقاد والفنانين في تلك الاتجاهات السابقة كما يلى:

يؤكد دريد Dreda على أن غياب الوطن هو سبب العدمية التي أفقدت الإنسان ماهيته فالتهديم والتفكك الذي يبدو ظاهرة أساسية فيما بعد الحداثة هو مظهر العدمية.

وفقدان الهوية ويرى أن ما بعد الحداثة يتميز بمفهوم استمرارية الزمان رافض انقطاع الحاضر - عن الماضي". [60]

---

[60] عفيف بهنس: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة - دار الكتاب العربي عام 1997ص 81

ويؤكد الان تورين - أن من السهل انتقاد المعاني المتعددة لما بعد الحداثة ولكن هذه الانتقادات لا تستهدف ما هو جوهري ما بعد الحداثة هو أكبر من كونه مجرد نمط ثقافي أنه يكمل مباشرة النقد المدمر للنموذج العقلاني الذي بدأه ماركس ونيتشه وفرويد وهو حصيلة حركة ثقافيه طويلة تعارضت باستمرار مع القرن الماضي باستثناء عمل جون ديوى Dewey المطعم بالدوارانية". [61]

ويقول جان بودريار - أيضاً في هذا المجال هل دخلنا عصر انحلال ما هم اجتماعي؟ بالنسبة لكثيرين من بودريار الى ليبوفتسكي هذا هو المعنى العميق للتفكيك ولا ندرك فكرة ما بعد الحداثة منه سوى جانب القطيعة مع تراث ثقافي. [62]

وعلى ذلك فإن الباحثة تتفق مع الان تورين - فترى أن ما بعد الحداثة يمكن أن يقال "ما بعد الاجتماعي ذلك لأنه ناتج الانفصال الكامل بين الأداتية والمعنى فواقع الأداتية تدار بمؤسسات إنتاجية اقتصادية سياسية بمعنى انه لم يعد هناك أي مبدأ لتنظيم الحياة الاجتماعية سولي التسامح بمعنى أن هناك تعبير مستقبل للأداء يمكن أن يعكس واقع جديد هو ما بعد الاجتماعي وفيه تستخدم الأداتية لخلق بيئة تكنولوجية جديدة وفي ذلك يقول "ليبوفتسكي في كتاب عصر الفراغ - كل الأذواق وأنواع السلوك يمكن إذن يتعايش دون أن يستبعد أي منها الآخر كل شيء يجب اختياره حسب الرغبة .. والحياة البسيطة الأيكولوجية إلى جانب الحياة شديدة التعقيد في زمن بلا حياة وبلا نقاط ارتكاز ثابتة وبلا توافقات كبرى ... ولنضف أخيراً الوضع ما بعد الاجتماعي حلت المسألة الطبيعية محل المسألة الاجتماعية حسب تعبير "سيرج موسكو فينتشى" وهي مسألة حياة الكوكب المهدد بالآثار المدمرة للتلوث وتكاثر التقنيات المعزولة عن أي اندماج اجتماعي وثقافي.. [63]

وأن "انتصار الأداتية تحولت إلى فعل استراتيجي وانطواء على الحياة الخاصة والعولمة البيئية للمشاكل التي تطرحها التكنولوجيا مجمل الحقل ما بعد الاجتماعي الذي تنفصل فيه العلاقات الاجتماعية أصلاً متجهة إلى فاعلين اجتماعيين آخرين فتقيم علاقات مع الذات والطبيعة. [64]

---

[61] الان تورين - نقد الحداثة: ترجمة انور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، عام 1997، ص 248

[62] الان تورين - نقد الحداثة مرجع سابق من 250

[63] الان تورين - نقد الحداثة مرجع سابق ص253.

[64] الان تورين - نقد الحداثة مرجع سابق ص253.

بناء على ما سبق جاءت فنون التجهيز في الفراغ بأبعاد جديدة ما بعد الاجتماعية تقوم على فصل الأداتية عن المعنى المرتبط بتنظيم الحياة الاجتماعية وأن هناك تعبير مستقل للأداه يمكن أن يعكس واقع جديد هو ما بعد الاجتماعي تستخدم فيه الأداتية الخلق بيئة تكنولوجية جديدة تعادل البيئة الطبيعية ولم يعد هناك اهتمام بالبيئة الاجتماعية، و"الفن بدوره ليس سلبياً ولكنه شيء حقيقي يتشارك ويتحاور من خلاله البشر في مجتمعه حيث يؤثر في كل أنشطتهم إذ أنه نشاط إنساني وليس منتج نهائياً". [65]

ثم تستطرد الباحثة بعض آراء النقاد وتأكيدهم على خطورة الغزو الجارف في فنون ما بعد الحداثة فيقول مايكل هيردتر - وهو ناقد وكاتب ألماني تتخلى الأنظمة لتسير في خط مستقيم في مجال العلوم عن مكانها ببطء لما يطلق عليه نظرية الفوضى أن الصورة الواضحة والتي يمكن تقدير أبعادها للعالم تذبل والأفكار الخاصة بالوحدة والتلاحم داخل الوطن يتكشف أنها وهم ... إن البرج العاجي الذي كان يبحث فيه الفنانون عن النقاء المتسامي أصبح مهجوراً وفنانو ما بعد الحداثة قد تركوا مراسمهم وذهبوا إلى أسواق العالم وبدلاً من خلق أعمال خالدة من فن المتاحف فهم يوصلون أفكارهم وعواطفهم بمفاهيم كثيراً ما تكون استفزازية أو كريهة أو متعدية الأخلاق تركيبات مزعجة إن الاستناد التشكيلي الذي يفضي عمره في تحسين أسلوبه الفني نموذج انقضى وحل محله فنان قادر على تشكيل رسالة وجودية، إن الفن اليوم أصبح مؤقتاً أو يمكن أن يحدث في أي مكان وتلاشت مراسم الفنانين وأصبح الفن يمكن أن يكون هو العالم لأن مرسم فناني ما بعد الحداثة اليوم العالم". [66]

وإذا كانت تلك الأعمال هادفة فنياً وتحمل بعد سياسياً واجتماعياً من وجهة نظر هؤلاء الفنانين الذين عرضنا أعمالهم الاستفزازية فنحن بصدد إلى سابقة تاريخية ففي وسعنا أن نرجع إلى مارسيل دوشامب - الذي قدم في السنوات الأولى من القرن العشرين مجموعة من الأعمال الجاهزة (المبولة/ عجلة دراجة فوق كرسي) الخ من الأشياء الأخرى على أنها أعمالاً فنية جاهزة هذه الأشياء تحدث فكرة أن لمسة الفنان - تعتبرا دليلاً تعبيري فريد - ضرورية للفن وهذه الأشياء وجدت في سياق يحدد الكيفية التي نسلك إزائها - فإذا صادفنا شيئاً في صالة عرض الفنون مهما كان هذا الشيء فأننا نميل إلى اعتباره فناً والكلام عن معنى العمل هو بمثابة الحديث عما يصدر عن هذا اللقاء وليس الإشارة إلى شيء يعيش في العمل انتظار لاكتشافه وانطلاق هو بعكس الحكمة التقليدية فيجب علينا ألا نصف أي شيء في قاعة العرض على أنه فن إنما هو فرصة للتفكير في الصفات الخاصة بتجربة الإنسان هنا.

---

[65] روز رأفت زكريا - رسالة دكتوراه بعنوان التراث الفني كمصدر للرؤية في ظل التعددية الثقافية، كلية التربية الفنية ص171.

[66] مايكل هيردتر: مقال بعنوان -عصر الفنان المهاجر - مجلة اليونسكو، 1996، ص16.

والآن ... ونحن بصدد أعمال الآن قبيحة مكونة من (نفايات/ وأشياء جاهزة/ وسائط معدنية وشاشات تليفزيونية قاذورات أشلاء آدمية/ عظام/ أمعاء ذبائح حيوانية/ ودماء كريهة/ أجساد عارية مثل عمل فاكير مصفار الاستفزازي) تتجاوز البعد الأخلاقي ويزعم مجمعها أو من قدمها لصالة العرض عند سؤاله ماذا يعنى الشيء فنجده لا يعرف وإنما يقلد تقليد أعمى (يسعى جاهداً لتخطى الحدود) فلو رجعنا إلى الوراء ونظرنا إلى فن الأوبجيكت -Object نجده قام بعرض العنصر كعمل فني مثل حذاء على قاعدة أو علبتين بيرة، ماذا يعنى هذا العمل هل يحمل مضمون اجتماعي أو سياسي إن الحذاء أو العلبتين بيرة موجودين في المجتمع لكن الفنان لا وجود له أنه قد سبق غيره في وضع عنصراً أو أكثر في معرض ما ليقول أنه مبتكر.

إن جاسبير جونز عند عرضه لفرشاة الأسنان أو قدم حذاء فهل ذلك الحذاء أو فرشة الأسنان هي تعبير جونز اين دور الفنان الاجتماعي أو ما القيمة الفنية التي تعكسها تلك الأشياء والمشكلة هنا ليست في عرض الأوبجكت وإنما في سلبية الفنان في أن يقدم نفسه - تعبيره - بصمته ... وعلى ذلك انفصل الفنان فهو يلهث إلى كل ما هو غير مألوف فقط من أجل الاعتراض والتجاوز للحدود الجمالية والأخلاقية، ومهما تنوعت التجهيزات فالشيء المشترك بينها هو أن معانيها تتوقف على العلاقة بين الموضوعات والصور التي تتركب منها وبين الحيز المكاني الذي يحتويها ذلك الحيز هو نفسه الذي يشغله المشاهد فهو ثمة بيئة تخضع للتقلبات والطوارئ الخاصة بالموجود اليومي وهناك أشياء تحدث في حياة الفنان تتحكم فيه ولا يتحكم فيها وتلعب الصدفة دوراً كبير في كثير من الأعمال الفنية الحالية ففي عمل في قاعة سيد shed في زيورخ في أواخر الثمانينات حيث كسر الفنان كرستيان مراكلي الأرضية ببساط من اسطوانات محزوزه ويمكن للمتفرجين فقط أن يروا التجهيز بالسير على الاسطوانات ويتعرضون بذلك التي خدش أقدامهم ويترك النظر نفسه أثر فيهم". [67]

تلك الأمثلة من الأعمال السابقة مهما كانت مقاومة معارضتها تأثيراتها النهائية فهي مبنية على فكرة وعمليات إدراكية بجانب اعب دور الصدفة والتوقع المنتظر ثم الاعتماد على الجسم الآدمي والمواد القابلة للتلف واشتراك المشاهد في العمل نفسه..!

كل يعبر عن فكرة ليست إلا عند المشاهد بالقبول أو الرفض ويكون على ذلك فوضى في التطبيق تحت ظل كلمة جديد أو الابتكار والتقليد أن الجدة ليست التي لا رابط لها ولا غرض إلا الخبرة فأنها في رأي الباحثة تبتعد عن اهتمام الفنان بالجانب القبيح الأكثر قتامة لمجتمعه والذي يهدف إليها البحث وعلى ذلك يؤكد "كلود جنتز - فيقول يثير دهشتنا في ذلك الفن في كونه أنه فن زائل وعارض أو مسهب – ثم

[67] ميخائيل آرثر: مقال بعنوان اعمال فنية استفزازية - مجلة اليونسكو، 1996ص 31

لا يمكن الاحتفاظ بتلك الأعمال.. ويمكن أن تنفذ تلك الأعمال بأشخاص آخرين وفي أي مكان فهو فن مباشر ومؤقت واعتباطي. [68]

وعليه يمكن أن نطلق على تلك الأعمال بأنها سريعة الزوال ولكنها قابلة للتلف والتغير والتي ليس لها معنى يدل عليها أو هوية لنعرف من أين أنتجت تلك الأعمال ثم لا تكتفى أن توصل الخبرة وع الزمن تفنى وتندثر تلك الأعمال تمح حقبه من التاريخ.

يرى شارلا لو "أن الأساليب والمدارس الفنية تدل على تنظيم اجتماعي للفن ذاته وهو يقصد أن الفن يتوالد من الفن ومن سلبيات تلك الأعمال الزائلة أو الاستفزازية أنها لا تصور طابع الأشياء الفعلي بل بالأخرى الذي تشتهي أن يكون لها أو الذي دفعنا للاعتقاد بأنه يجب أن تتصف به وهو يعلمنا أن نتوقع من المتميزات ما يتعذر عليها أن تقدمه وبذا فإنه يولد اتجاهات تخدعنا وتكهنات ينبغي حيوطها والهامات جوفاء كما أنها تافهة". [69]

وهذا الفن الزائف عندما يضللنا فيما يتعلق بطبيعته كل ما هو فعلى وما هو ممكن فإنه يزيف دوافعنا بالإضافة إلى أنه يقوض غاياتنا - هذا الفن يدفعنا إلى رؤية الأشياء أما كذا أو كذا كشيء ونقيضه أي أن ذلك الفن يشجع ويغزى ميول التجربة التي يصمم الفن الحق محاربتها.

على أن هناك نبعاً من الضوء يطل من بين الركام لنأخذ مثلاً قامت به مارينا ما ليفتش في بنيالي فينسيا عندما جلست فوق كومة من العظام وممسكة بإحدي القطع وتكشف عليها من بقايا اللحم وهي تنوح طول فترة العرض لتعبر عن مأساة شعب البوسنه القبح هنا استفزازي لإثارة الشعور الجمعي ويوجه النظر إلى قضية إنسانية يهدى لها جبين كل مفكر.

وإذا ما نظرنا إلى عمل آخر للفنان اليمنى فؤاد الفتيح نجد أن الفنان صور آدم وحواء جالسين تحت نخلة ومن ورائهم ضوء القمر ثم نجد اللوحة مملوءة بزخارف نباتية مبسطة ومختزلة هذا ما يذكرنا ما فعله الفنان المسلم في رسم الرجل والمرأة بطريقة التسطيح في المخطوطات الفارسية وهو بذلك استمد من التراث الإسلامي بما يؤكد انتماء الفنان إلى بيئته الثقافية دون الاعتماد على تقليد واقع ثقافي آخر" [70]

---

[68] كلود جنتز - مقال بعنوان وقائع زاخرة بالأحداث - مجلة اليونسكو 1996، ص35.

[69] محسن عطية: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية - دار الفكر العربي عام 2000،ص 197.

[70] جريدة الفنون - بعنوان الفن العربي الحديث بين القيمة والمعنى ، 2002ص 57

لوحة للفنان اليمنى فؤاد الفتيح (آدم وحواء)

ولا يغيب عنا أيضاً ما قدمه بعض الفنانين الليبيين من إبداعات عكست الجانب المظلم والبشع للواقع والتي تحمل في طياتها مضامين سياسية واجتماعية لاستثارة الشعور الجمعي للشعب الليبي من هؤلاء الفنان (عوض عبيده/ بشير حمودة/ محمد شعبان) وأعمالهم كالتالي:

صورة فوتوغرافيه من فليم الزعيم عمر المختار للفنان عوض عبيده وهو يمثل أمام المحكمة اعتمد الفنان على صورة فوتوغرافيه مثل فناني البوب التي استخدموا الصور الفوتوغرافية كمصدر بصرى من المجلات أو شاشات السينما التيلفزيون، موضوع هذه الصورة يعكس حدث تاريخي في حياة الشعب الليبي فالصورة حقيقة تاريخية ارتبطت بالمفهوم الفلسفي بفكرة تمجيد البطل الشعبي، اعتمد الفنان على الصورة الشخصية التي تمثل رمزاً اجتماعياً الأمر الذي يحدث نوع من العلاقة بين إدراك المشاهد والرؤية الواقعية هذا العمل ينطوي على دلالة اجتماعية مؤثرة على الشعور الجمعي.

لوحة للفنان عوض عبيده بعنوان عمر المختار1980

يظهر في العمل امرأة تكاد تشغل معظم اللوحة ذات رقبة مبالغ فيها، خلفية اللوحة فراغ به بيوت تتخللها طائرة مطموسة باللون الأحمر الذي ينعكس في كل أرجاء اللوحة متداخلاً مع اللون الأسود والبيض.

الرموز تدل على الوحدة والهلع في مواجهة الدمار والخراب من أثر العدوان الذي تسبب في موت العديد من أفراد الشعب كما ترتبط الألوان الحمراء المتداخلة مع السوداء إلى تأكيد البعد الدرامي وتشير البيوت المتداخلة مع السماء إلى الخراب الذي تسببت فيه قذف الطائرات (الشخصية المحورية في اللوحة ذات رقبة مبالغ فيها).

تعكس المعاناة من هول الحدث الأليم وبشاعته لإثارة المشاعر كما تدل علو الصرخة من شدة الهلع والرعب من مواجهة والدمار والخراب حيث اهتم الفنان بالفكرة التي يجسدها بالشكل المبسط وبالخطوط الحادة فكانت معبرة عن الضياع، فلسفة القبح هنا، لها صلة بثقافة العصور الوسطى.

لوحة الغارة للفنان بشير حمودة 1986

أما لوحة "اللعنة" للفنان الليبي محمد شعبان 2018 أو"الحدث يبكى" نجد أن عناصر العمل عبارة عن ظلال الأشباح على جانبي اللوحة هذا الشبح الظلي يقف على العديد من الجماجم حيث يقبض بيده على إحدى الجماجم في مقدمة اللوحة تلك الأشباح الخفية هي تمثل القوى الليبية المتفرقة والمتصارعة على الحكم والتي بطريق غير مباشر تتسب في قتل أفراد الشعب الأبرياء ويظهر كلمة اللعنة مع بعض الحرف العربية تلك الكلمة يريد الفنان توصيل رسالة أن ما أصاب البلد من خراب ودمار كان بسبب الفرقة التي هي سبب لعنة السماء واستخدم الفنان درجات الأحمر في معظم اللوحة ليعبر عن القتل مازال مستمر وأيضاً بإثارة المشاعر الاستفزازية ضد الفرقة الأهلية والقبح الموجود هنا في عناصر العمل يعبر عن حجم الألم المعاناة الشعب الليبي من ويلات الفرقة الأهلية وشدة آثارها الفتاكة على الإنسان والعمل له صلة اجتماعية وسياسية من خلال المضمون النقدي.

الفنان محمد شعبان لوحة (اللعنة) 2018م

النتائج

من خلال الدراسة تبين أن اتجاهات فنون ما بعد الحداثة حققت نتائج إيجابية وأخرى سلبية.

أولاً: الجانب الإيجابي لتلك الاتجاهات:

- هناك فنانون حققوا موقفاً يعكس قضايا اجتماعية وسياسية من خلال ما تتضمنه أعمالهم من دلالات ذات صلة بالإنسان المعاصر أيضاً هناك فنانون أكدوا المحتوى المعرفي المتضمن في التاريخ الإنساني من خلال أشكال إنسانية وعناصر من اللغات القديمة.
- العودة إلى التراث القديم لتحقيق التواصل مع الحاضر.

ثانياً: الجانب السلبي لاتجاهات ما بعد الحداثة:

- هناك أعمال هدامة كريهة تعكس الاشمئزاز والتقزز والنفور.
- أيضاً أعمال تخريبية متعدية أخلاقياً تصل إلى حد التطرف.
- هناك أيضاً أعمال مستهجنة تتجاوز الحدود الأخلاقية وذلك بتفريغ العادات والطقوس الدينية من محتواها العقائدي لجعلها تفقد قدسيتها.

التوصيات

- توصى الباحثة بضرورة:
- تعميق وعى طالب كلية التربية الفنية بالدور المتبادل بالفن والمجتمع.
- تعميق مفهوم التراث والذاكرة التجميعية لدى النشء بما يتضمنه تحقيق ذلك في تعبيرهم الفني الذي يعكس الإطار الثقافي للفنان الناشئ.

المراجع العربية

1- أميرة حلمى مطر- فلسفة الجمال (إعلامها ومذاهبها) الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2002.
2- بينيديتو كروتشه- علم الجمال ت نزيه الحكيم: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ القاهرة، 1963.
3- شاكر عبد الحميد- التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، 2001 ص.
4- كارول تالون هيجون- المذاق والاشمئزاز: هل يمكن للفن أن يظهر كل شيء؟ فرنسا، شامبون، 2003.
5- ثيودور ويزنجروند آدورنو-نظرية الجماليات العابرة؛ الأب مارك جيمينيز وتراد، الأب إليان كوفهولز، باريس، فرنسا، 2011.
6- إمانويل كانت-نقد ملكة، ط أولى، ت غائم هنا بيروت (المنظمة العربية للترجمة) 2005.
7- مصطفى عبده- فلسفة الأخلاق، الطبعة الثانية، القاهرة مكتبة مدبولي،1997.
8- مايكل باوين- جماليات القبيح فلسفة: المعلومات المجلد 3,32 ,2004.
9- كارل روزنكرانز-في النهاية يحتل القبيح مكان في الجماليات "المدى المتوسط بين مفهوم الجمال والكوميديا".
10- دانيال سيبونى- معابر العنف، باريس، فرنسا، 1998.
11- كارول تالون هيجون-المذاق والاشمئزاز: هل يمكن للفن أن يظهر كل شيء؟، فرنسا. شامبون، 2003.
12- د. باوين-"جماليات القبيح": فلسفة المعلومات المجلد 2004.3,32.
13- كريستيان هيرمان فايس -نظام علم الجمال كعلم لفكرة رحلات الجمال.
14- كارل روزنكرانز- في النهاية يحتل القبيح مكان في الجماليات المدى المتوسط بين مفهوم الجمال والكوميديا"، ص 35.

15- ثيودور ويزنجروند أدورنو- نظرية الجماليات العابرة الأب مارك جيمينيز وتراد. الأب إليان كوفهولز -، باريس، فرنسا، 2011.
16- كارول تالون هيجون- المذاق والاشمئزاز: هل يمكن للفن أن يظهر كل شيء؟ فرنسا، شامبون، 2003.
17- محمود البسيوني- الفن في القرن العشرين مكتبة الأسرة.
18- محسن عطية- القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي عام 2000، ط الأولى.
19- عز الدين شموط -الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي 1994.
20- ادور لويس سميث- الحركات الفنية منذ 1945، ترجمة أشرف رفيق، المجلس الأعلى للفنون القاهرة 1997.
21- ا. د صبري عبد الغنى- بكلية الفنون الجميلة والتربية الفنية مذكرات غير منشورة.
22- عبد الخالق عبد الله - العولمة جذورها وفروعها - مجلة عالم الفكر 1999.
23- سالم يغوث -هويتنا الثقافية والعولمة - مجلة الفكر نقد 1998.
24- عادل ثروت- رسالة دكتوراه في المفاهيم الفنية والفلسفية لفن الواقعية الجديدة كلية التربية الفنية جامعة حلوان.
25- على وطفة- الثقافة وأزمة القيم في الوطن العربي - بيروت معهد دراسات الوحدة العربية 1995.
26- أحمد أبو زيد - المدخل إلى البنائية - المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية 1998.
27- عفيف بهنس- من الحداثة الى ما بعد الحداثة - دار الكتاب العربي عام 1997.
28- الان تورين - نقد الحداثة؛ ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، عام 1997.
29- د. روز رأفت زكريا - رسالة دكتوراه بعنوان التراث الفنى كمصدر للرؤية في ظل التعددية الثقافية، كلية التربية الفنية.
30- مايكل هيردتر- مقال بعنوان عصر الفنان المهاجر - مجلة اليونسكو، 1996.
31- ميخائيل آرثر - مقال بعنوان اعمال فنية استفزازية - مجلة اليونسكو 1996.
32- كلود جنتز - مقال بعنوان وقائع زاخرة بالأحداث - مجلة اليونسكو 1996.
33- جريدة الفنون - بعنوان الفن العربي الحديث بين القيمة والمعنى، 2002.

المراجع الأجنبية

- Emmanuel KANT, Critique de la faculté de juger, trad. fr. Alain Renaut, Paris, France, Flammarion, DL 2008.
- Paul ARDENNE, Extrême: esthétiques de la limite dépassée, Paris, France, 2006
- Aurel KOLNAI, Le dégoût, Paris, France, Agalma, DL 1997

- Daniel SIBONY, Violence: traversées, Paris, France, Seuil, 1998
- Carole TALON-HUGON, Goût ET dégoût: l'art peut-il tout montrer? Nîmes, France, J. Chambon, 2003.
- Robert Atkining; Art speak, p, 3.
- H. Read AConcise History of Modern Painting.p.120.
- Karl Rosenkranz, Esthetique du Laid, trad. Sibylle Muller, Belval, Circe, 2004

مواقع الإنترنت

"https://www.amazon.com/Ugliness-Umberto-Eco/dp/0847837238"