This article has been scanned by iThenticate No plagiarism detected

Volume 3, Issue 4, August 2021
p. 352-364

THE PHILOSOPHICAL APPROXIMATIONS IN INTERNATIONAL CONTEMPORARY FORMATION

<http://dx.doi.org/10.47832/2757-5403.4-3.30>

Sahib Jasim Hasan AL BAYATI¹

Abstract:

The recent research deals with the philosophical approximations in international contemporary formation. The research deals with an introduction that includes the problem and significance of it. This significance has represented by consideration of art as a language that has many complicated intellectual processes. This type of language has been ascertained by the Phenomenological Interpretation through constructing an artwork by using the same perception, and making approximation with the space that express a visual language. The research aims at finding out the philosophical approximations in international contemporary formation. The limits of the research is restricted to the study of philosophical approximations in contemporary formation specially the conceptual art from 1965 to 1970.

The research has four sections :

The first section deals with the meaning of concept in philosophical thinking: The research focuses on tracing back the concept process in philosophy. It presents many possibilities concerning the concept, the imagination and the thought.

The second section deals with the concept as an interpretation : It states the idea of art prosperity through its quality not quantity.

The third section deals with the philosophy of conceptual art (Applications and Interpretations) : The artistic phenomenon can not be achieved without practice. This is a feature of ontology which requires the discovery of any phenomenon through its ontological function. This means the melting of an artwork with the outer atmosphere and horizons. The fourth section has the conclusions that have been drawn by the researcher.

They are as follow :

1. The concept of text in (The Minimal Edge Art) is regarded as a meeting of texts. The text with its performing and formative types has depended on outer codes that make transformation in meaning. This results from ambiguity and connotations that are connected with hypothetical spaces. There is a renewal of old texts in every period.

Received :
20/06/2021

Accepted:
13/07/2021

Published:
01/08/2021

¹ Dr. , Baghdad University, Iraq, sahib_hassin@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0003-4360-283X>

2. The Discourse level of the performing arts (Body Language) has decreased to the degree of Civilized Decline. Dealing with mixed references has its spread over participations. This results from inadequate translation of synonyms which have mysterious and symbolic space limits.

The research has a list of references, and English abstract.

Key words: Philosophical Approximations, Applications and Interpretations, International Contemporary Formation.

المقاربات الفلسفية في التشكيل العالمي المعاصر

صاحب جاسم حسن البياتي²

الملخص

تناول البحث الحالي: المقاربات الفلسفية في التشكيل العالمي المعاصر. احتوى البحث مقدمة تضمنت مشكلة البحث وأهميته التي تجلت بالفن من حيث كونه لغة تمثلت بمجموعة من العمليات بدت في مستوى فكري مركب، وهذا ما أكدته التأويلية الفينومينولوجية في بناء العمل الفني باستعمال الوعي نفسه، وقد شكلت مقاربة مع الوجود الذي يسكن اللغة البصرية. أما هدف البحث فقد تحدد بـ: التعرف على المقاربات الفلسفية في التشكيل العالمي المعاصر. أما حدود البحث فقد عُنيت بدراسة المقاربات الفلسفية في التشكيل المعاصر لاسيما الفن المفاهيمي للمدة الزمنية من العام 1965-1970. في أميركا .

أما محاور البحث فقد تضمن اللاآتي:

تناول المحور الأول: المفهوم في الفكر الفلسفي: فكان البحث منصّباً على تتبع مسار المفهوم في تاريخ الفلسفة الذي قدم لنا سبيلاً من الاحتمالات في ظل تنافذات مفهومية من قبيل المفهوم والتصور والفكرة .

وتناول المحور الثاني: الفن بوصفه تأويلاً: أي أن العمل الفني لا يزدهر بما هو مقدم كشيء وإنما في ماهيته.

وتناول المحور الثالث: فلسفة الفن المفاهيمي (تطبيقات وتأويلات): أي أن الظاهرة الفنية لا يمكن أن تتحقق إلا في الممارسة، وهذا ما يذكرنا بالأنطولوجيا (الغاداميرية) التي تقتضي تعرف الظاهرة انطلاقاً من الوظيفة الأنطولوجية، مما يحتم اتفاق العمل الفني مع العالم والأنصهار معه في الأفق.

أما المحور الرابع فقد توصل الباحث فيه إلى مجموعة من النتائج نذكر منها :

1- أن مفهوم النص في (فن الحد الأدنى) يعد بمنزلة ملتقى النصوص وهو التناص، فالنص بما فيه الشكلي والأدائي قد اعتمد على شفرات من خارجه فحدث تحولاً في المعنى نتيجة الأحياءات والغموض التي لحقت بالفضاءات الافتراضية، وفي كل مرة هنالك عودة من النصوص القديمة إلى نصوص جديدة .

2- ارتقى مستوى الخطاب في فن الأداء (الجسد) إلى مستوى التداعي الحضاري حيث التمتع بمرجعيات متنافذة أزاء المشاركات، وذلك باللعب مع المدلولات وما تشكله من مادة غير محددة إدراكياً تمتعت بسيولة دلالية بحدود فضائها اللغزي والرمزي .

ثم بعد ذلك استعرض الباحث قائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الأنكليزية.

الكلمات المفتاحية: المقاربات الفلسفية، التشكيل العالمي المعاصر، تطبيقات وتأويلات.

المقدمة:

لاشك في أن الفلسفة تعد رافداً مهماً من روافد الجمال والفن على مر التاريخ، وقد ساهم التفكير الفلسفي ومنذ القدم في إغناء التجربة الفنية والجمالية بمديات واسعة من صور التفكير المجردة، مثله مثل الوعي في التأويلية في بناء العمل الفني من حيث إنها إعادة بناء تصور المعنى داخل الوعي وليس في الرمز، وعلى هذا الأساس امتلك التشكيل المعاصر

² د. ، جامعة بغداد، العراق، sahib_hassin@yahoo.com

خصوصيته النوعية الشعرية- إن صح التعبير- وهو في طريقه إلى الفلسفة، وبهذا الصدد أعلن الفنان الأمريكي المعاصر (جوزيف كوزوث) من أن جميع الأعمال الفنية بعد الرسام الفرنسي (مارسيل دوشامب) هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها منطلقاً من نزاع الأشياء من سياقها الوظيفي... وعليه يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤلات الآتية:

1- هل تعد الفلسفة أو المفهوم في التشكيل المعاصر كبدايل بصرية لها أهميتها في أن تكون أبلغ في التعبير عن الفكرة من المواد أو الوسائط نفسها؟

2- ماهي أهم الاتجاهات في التشكيل المعاصر بوصفها وسيلة جوهرية لتحقيق الأفكار والمفاهيم كمقاربة فلسفية؟

المحور الأول: المفهوم في الفكر الفلسفي:

إن تتبع مسار تاريخ الفلسفة يقدم لنا سبلاً من الاحتمالات، في ظل تنافذات مفهومية من قبيل المفهوم والتصور والفكرة، الأمر الذي يدفع بالذات أحياناً من العيش داخل الحدث الطبيعي أو الفني نفسه أو السياق، مثل قيامها- أي الفلسفة- بجولات ميدانية أو بصيغة المشاركة التي كثيراً ما كان يصاحبها حالات انفعالية أو شعورية، وهذه المعطيات قد كشفت عنها الوقائع الأسطورية غير المسلّم بها منطقياً، وغير المعقّنة، فكانت وجهات النظر المتعددة التي يتمتع بها العالم بما فيها الأشياء، هي المعبرة عن تلك الوقائع، وبغية إشباعها، شرعن العقل البدائي أو لنقل العقل المفكر الأول، تعقل الأشياء وتفسيرها وتؤوليها على وفق مبادئ حتمية آلت على نفسها منح الوجود معقولة، يتوحد في ظلها الوجود والعالم وهو (الوغوس) الذي يعد مطابقاً للوجود أو مقابلاً له كمفهوم بما هو معطى قبلي حيث المشرع للمفاهيم التي تأخذ سياقاتها وحقيقتها منه كمرجع، التي بدورها - أي المفاهيم - تعد صورة للوجود نفسه فتتلائم معه في صيرورته وتحوله المستمر إذ أن كل مفهوم يتوفر على محيط غير منتظم، محدد برقم مكوناته، ولهذا نجد فكرة كون المفهوم إنما يرتبط بالتمفصل والتقطيع والتقاطع (دولوز، 1997) بمعنى أن المفهوم يكمن خارج الذات، وبالإمكان إدراكه، وهذا ما يوضح (التصور) الذي تقوم به الذات عند قيامها بالإدراك لأي موضوع بوصفه جزءاً منه.

إذاً المفهوم يتطابق وماهية الوجود بصفته المطلق والماهية والجوهر، التي تعد نقاطاً مرجعية ودلالية محددة تمنح المفهوم بعده الأنطولوجي، فاللغة إزاء الظواهر الأسطورية تعد جزءاً من الطبيعة التي لا تحتاج إلى إعادة نظر، أو البحث عن العلل أو الحجج والبراهين ما دامت العلاقة تتجلى في الدينامية المتجانسة والمنصهرة بين الواقع واللغة أو الوجود والمفهوم الذي يعد بوصفه دينامياً يتناسب وطبيعة التحولات المستمرة في الوجود. إذاً هو الجزئي الذي يشق طريقه في الكلي، مثله مثل المحاولات الرامية إلى البحث عن المفاهيم والمعاني واستحضارها جمالياً وشعرياً في الثقافة الإغريقية، حيث يستدعي منا البحث في ذات الثقافة فلسفياً، لكونها ثقافة شديدة التعقيد، ومركبة وتحمل دلالات متناقضة في مفاهيمها. (فليست هناك أسماء للمفاهيم بل ينبغي ابتكارها ووضعها. وأن العالم الإغريقي، بحسب أطروحة التؤول اللامتناهي وإساءة القراءة، من مشروع (أمبرتو أيكو) كان منساقاً باستمرار إلى (اللامتناهي) واللامتناهي هو مالا يدخل في صيغة أو نمط أو مفهوم إنه تحرر من كل نموذج أو قاعدة. وقد شيدت الحضارة اليونانية، مستغرقة بفتنة أو سحر اللامتناهي، على هامش مفهوم الهوية وعدم التناقض، وفكرة التحول الدائم) (بارة، 2008) ولذلك لم يطرأ أبداً على فكر صانعي التعاويذ والأبيات الشعرية، والمرثيات وأناشيد الحرب، أن ينجزوا أي شيء فردي، بل إن مفهوم الشعر عندهم كان في أساسه مجهول النسب، وكان موجهاً إلى الجماعة بأسرها، يعبر عن أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع. (هاوزر، بلا) إذ إنهم- أي الفلاسفة الأغريق- منحوا أفكارهم ومتقابلاتها من الأشياء في العالم معان وأبعاداً دلالية لاتخلو من مطامح شخصية وهذا بالطبع ناتج من الروح الإنسانية وسريتها وذلك بميلها إلى الترميز في التعاليم وبمناى عن العالم المحسوس. ولذلك اعتاد (فيثاغورس) أن يفسر كل الظواهر، وأن يشرح كل الموجودات بما يتخللها من أسرار العدد، ولذلك مال أيضاً إلى تعريف الجمال بعبارات تسودها ألفاظ الكم والكيف، وإشارات تدل على المكان، فمفهوم الموسيقى انتظام الأصوات، ومفهوم الجمال انتظام في نسب التشكيل والتجسيم (حسان، 2007). وهذا يعني أن المفهوم حتى يكون معقولاً لدى (الفيثاغوريون)، فعلى الرمز العددي أن يعمم على جملة من الممارسات والتصورات والأفعال لتصبح مفهومة بدرجة كبيرة.

إلا أن اللغة لدى السفسطائيون لا زالت واقعة تحت تأثير اشتراطات الوعي الذاتي والنسبي الذي يجعل من معرفة الأشياء إشكالية إنسانية وليست موضوعية، فالإنسان لدى الفكر السفسطائي لن يفهم شيئاً، وإن فهم فهو عاجز عن نقله إلى الآخرين، ولأنها ذات نزعة إنسانية، فالفن والفلسفة والشعر والخطابة لا تتطوي على مرجعيات عقلية، عقدية مفاهيمية مثلما لدى الفيثاغوريون، مقارنة بالتمويه والخداع والنسبية والشك، ومن ثم ينشأ التناقض في المعاني والمفاهيم لعدم الوضوح في الرؤية، لأن اللغة لديهم اصطلاحية، وبإمكان المتحدث أن يشكلها كيفما يشاء، وكذلك في المحاورات الإفلاطونية كان النقاش لا يصل إلى المفهوم وإنما يحصل إجماعاً لا غير، ففي محاوره "المأدبة" كان المفهوم بمثابة العصفور المناجي لنفسه والمستهزئ الذي كان يخلق فوق حقل معركة الآراء المتنافسة التي يحو بعضها بعضاً. (مؤلفين، 2012) بمعنى أن فكرة المثال لدى (إفلاطون) قد اضفت طابعاً جديداً إلى معنى المفهوم، بعد أن كان لدى السفسطائيين تحده نظريتهم الحسية بنزعتها الفردية، ومن ثم ينشأ معنى المفهوم في ضوء تصوراتهم الإيهامية المحققة

للمتعة الفردية، وبعيداً عن صورها الموضوعية. وهنا نقطة خلافهم مع (إفلاطون) فالموضوعية لديه تتفعل حينما تدرك المفاهيم الجزئية الكامنة في الظواهر، المفهوم الكلي المثالي بعمليات عقلية لا تخلو من جدل. "لأن المحسوسات حادثة، تكون وتفسد، وكل ما هو حادث فله علة ثابتة" (كروم، بلا) ولذلك تستند الأشياء فاعليتها وجمالها من مشاركتها في المفهوم بالذات، فالوجود الفني والجمالي لا يتحدد مكانياً، بل ليس شرطاً حصوله على المكانية في أن يبدو فيه الجمال أو الحقيقة، إنما التعويل على أهمية تلك الفعالية للعلاقة الجدلية التي يمارسها الشيء مع المفهوم بالذات أو الفكرة، بالمقدار الذي يسمح بأن تتجلى صورته الكامنة في الشيء، بوعي انفصالي تمارسه الذات بعد تمرحلاتها وتحولاتها الارتقائية وصولاً إلى الوعي بالمفهوم. إلا أن (أرسطو) يختلف وعبر مفهومه عن المحاكاة إذ أنها ليست تقليد حرفي للظواهر الطبيعية، إنما هي متضمنة في الممارسات الفكرية والخيالية الداخلية التي يقوم بها الفكر بطريقة ينبثق من بين تضاعفها مقترحاته، على وجه يعكس حالات مفهومية. إنها عمليات انتزاع الصور من الظواهر الطبيعية بواسطة الفكر، وهذا ما يسوغ الرابطة ما بين الكلي وهو المفهوم الخالص، والجزئي المشار إليه في الواقع. كما أن المعارف المكونة للمفاهيم تشكلت بفعل العلاقة القائمة بين الفكر والموضوع، في ضوء مشاركتها في فعل المعرفة مثلما قدمته نظرية المعرفة لدى (أفلاطون) (أرسطو) التي تبين قدرة العقل على أن يمثل موضوعه، أو أن يكون مطابقاً له، بعد أن تتشكل صورة الأشياء في العقل فيصبح العقل كموضوعه.

ولذلك بدأت فلسفة (ديكارت) بعد ذلك بصياغة نظرية معرفية مختلفة ومستقلة قائمة على الذات الإنسانية، ولذلك هو يؤكد على وجوب الاقتناع بصحة شيء ما بالإستناد إلى بدهية عقلنا، وليس على بدهية تخيلنا، أو حواسنا. وفكرته الأساسية هي أن صحة قضية لا سبيل للشك فيها، يجب أن تكون صفة ملازمة لها لا تعتمد على أية ظروف خارجية " (هامبشر، 1986). فالمفهوم هو الأفكار العامة التي بها تتشكل المعاني والصفات الجزئية، فالشكل واللون والملمس هي في حقيقتها نقاط دوال على الأشياء الحسية الملموسة، وتكون لها صفة الامتداد والتغير والحركة، فتبقى موضع شك، في حين أن مفاهيمها تدرك بالقدرات العقلية وحدها. إلا أن العلاقة بين المفهوم والوجود بعد أن اتخذت مع (ديكارت) بعداً ذاتياً (فيزيائياً)، فإن الفيلسوف الألماني (كانط) سعى إلى تأسيس موضوع المعرفة بتبني تصورات ذاتية كعوامل ضاغطة في إضفاء المعنى والدلالة والمفهوم على الظاهرة الممكن استيعابها بالملكات العقلية بوسائط زمانية ومكانية وعقلية، في قبال ما لا يمكن إدراكه على نحو يبقى في مستوى اللامفكر فيه أو اللامفهوم.

في حين أن الحكم الجمالي لديه ليس حكماً موضوعياً ومعرفياً، فلا يمكن استخلاص هذه الضرورة المفاهيم المحددة، وبالتالي فهي ليست قطعية، كما أنها لا يمكن استخلاصها من كلية التجربة (من إجماع كامل في الأحكام حول جمال موضوع معين) " (كانط، 2009) إذاً يبقى موضوع الحكم الجمالي أو الجميل يتسم بلا مفهوم، حيث إن المتعة لا تكون جمالية إلا في ضوء انفصالها عن المفهوم بالذات، أو تتصف بقدر من الاستقلالية، يجعلها تبدو بعيدة كل البعد عن أنموذج المفهوم المتعالي. وأما مع الفيلسوف الألماني (هيجل) فإن المفهوم يتطور تصاعدياً بين الدينامية الحاصلة بين الذاتي والموضوعي، في مستوى جدلي مع التاريخ وكذلك تتألف الفكر مع الوجود، فثمة تأملات حول الفكرة المفهومة على أنها مركبة من عناصر متنافرة، فعالم المفهوم، وهو الذي تصنف المعارف والفنون على أساسه، إزاء أصلاتها المرتبطة بمدى تحقق المعقولة في المعرفة أو الفن والجمال، التي تتجلى في درجات متفاوتة، ابتداءً من المحسوس الذي يمثل الأدنى إلى المجرد بوصفه مفهوماً. ويؤيد (هيجل) في ذلك قول (أرسطو): "ليس هناك من علم إلا عن العام. فالغن يبلغ وبدءاً من مستوى الإدراك إلى مستوى التعقل ليصل إلى مرحلته الأخيرة وهي إدراك المفهوم إذ يختفي بكونه أثراً" (حسان، 2007) (جيمينيز، 2009) إذ أن الوظيفة المنهجية للجدل تتكشف بمزيد من الوضوح بوصفها نوعاً وطريقة للتأمل الفلسفي الشامل من حيث علاقته بالأشكال المعطاة للوعي وما يقتضيه من التغلب عليها" (بوبر، 1987)

أما التوجه الحيوي الحدسي الذي تمتعت به فلسفة الفيلسوف الفرنسي المعاصر (برجسون) أدى بها إلى أن تستوطن لغته أطرافاً عديدة من التداخلات والتمازجات التي تحمل دفقاً من المشاعر الحيوية، على عكس ما ذهب إليه لغة المنطق لدى (أرسطو) و (ديكارت) وما يتعلق به من مقدمات وبراهين ونتائج تؤدي إلى مفهوم، فاللغة لديهم تستطيع استيعاب الذات أو الآخر انطلاقاً من الانفصال لا الاتصال الذي دعت إليه فلسفة (برجسون) الحدسية حيث تيار الديمومة القائم على الحدس يجترح الذاتي والموضوعي في آن واحد في ضوء لغة تعجز عن احتواء التعاطف والاندماج الكامل الحاصل بينهما، أي بين الوجود والتغير، لأنها تعمل في مستوى الغرائز للكائن الحي. وكذلك إدراك الجمال فهو إدراك للديمومة، وإذا ما حاولنا إدراكه مفهوماً، فإن ذلك سيؤدي حتماً بحسب- الحدس البرجسوني- إلى اندثاره وتلاشيته لأن من صفاته (أي الجمال) الشعور المتدفق به في نفوسنا" ولذلك يرفض صفة الجمال في عملية الضحك ليرى فيها آلية محضة تحد عفوية الوجدان، وتجعل من الشعور قوالب رمزية ثابتة" (بوحناش، 2010)

المحور الثاني: الفن بوصفه تأويلاً:

أن العمل الفني لا يزدهر بما هو مقدم كشيء وإنما في ماهيته، فيفهم في فضاء تأويلي للغة التي ليس لها مهمة تواصلية وحسب أو تفسيرية. إذ تحمل اللغة استعدادات فنية يشكلها ما هو شعري، عملاً يحمل قيام كل عمل فني. فعمل اللغة هو شعر الوجود الأكثر أصالة والفكر الذي يفكر في الفن كله بوصفه شعراً، ويكشف وجود لغة العمل الفني، لا يزال هو نفسه في طريقه إلى الفلسفة على ما يتمظهر ويتجلى في طريقته الشعرية الخاصة في الكينونة، وهي لغة تتصف بكونها لا

تَحْبُّبٌ، وكونها قادرة على الاستدعاء من الغياب إلى الحضور. (الفروي، 2008) " وهي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجوداً إلى المنفتح" (هايدغر، 2001) إذ أن اللغة الشعرية آزاء ما تتمتع به من شمولية، قادرة على استدعاء الدلالة الأصلية للأثر، لاسيما وأن الفن على وفق هذا المنحى، يسترجع التراث في حدود التأويلية المشروطة بالفهم، الفهم للظاهرة ومنه الفن التشكيلي الذي عمل بالاتجاه نفسه الذي سلكه فن الشعر بكونهما مشروعين للإحالات، الذي يجعل منهما ظواهر ذات ماهية قابلة لإضفاء المعاني والدلالات المخصصة لصياغة صور الظواهر من لدن المتلقي، مما يكسبها ماهيات خاصة تتمتع بالانفتاح على العالم، من حيث قدرة الوعي على رصد الموضوع الفني والجمالي ومن ثم تشكيل كينونته- اي الوعي- بالانفتاح عليه. وفي هذا الصدد كتب الفيلسوف الفرنسي (مارلو بونتي)(1908-1961) المتأثر بفينومينولوجيا (هوسرل) وبالنظرية الجشطالتية قائلاً: " لماذا تكون أشياء الاستعمال كالقفاز والحذاء بسماتها الإنسانية موضوعة وسط أشياء الطبيعة فتأملها أول الأمر على أنها أشياء... يحصل لدينا انطباع اننا ننقل إلى عالم آخر، إلى تجاوز الواقع، لأنه ولأول مرة يتم الانقطاع عن الالتزام الذي يشدنا إلى العالم الإنساني ولأنه يسمح بظهور طبيعة في ذاتها هي (نتاج النتاج) بحسب تعبير هيدجر فإنها ليست إلا علاقة تفضلية وتخالفية مع الفضاء التصويري" (وآخرون، 2004)

وثمة نماذج تدفعنا بهذا الاتجاه، جسدتها أعمال (دي كيريكو) شكل(2،1) المشحونة بالتراث والميثولوجيا، فرسم الفضاءات الموحشة المحملة بالرموز والأقنعة الخالية من الملامح، لترمز إلى كل ما من شأنه أن يعزز من مكانة العوالم السريالية الكائنة خلف الواقع، وتغليفه باستشفاف إمكاناته الفضائية كحقيقة ذاتية، منبثقة من عوالمه الخارجية، فتبدو الظلال القاسية للمشاهد، أكثر حقيقة وحضوراً من نماذجها الأصلية. وهذا ما يكشف لنا عن نقاط الخلاف مع الاتجاهات التي حملت فكراً وجودياً خالصاً مثلما في أعمال (خوان ميرو) شكل(3،4)، من رفضها القاطع لكل ما هو واقعي أو تهكمي، وصولاً إلى نوع من التجريد العقلي بالمعنى السارتري. " وإن الأشكال في هذه الأعمال كثيفة والخطوط بسيطة وملينة بالحركة وغالباً بالرمزية، والتكوينات متماسكة وملينة بالإيقاعية" (حسين، 1997)

مثلما الالتزام بدقة التفاصيل التي تنقله أعمال (ماغريت) وجمعها للمغايير والمختلف بين علاقاتها، التي تعج بالغموض والغرائبية والسحرية شكل(5،6،7،8)

ففي الشكل (5) لا يتناسب المشهد الليلي مع الإضاءة المسطرة على الأشكال في المقدمة، ولكنه يكتفي بتسجيل التقابلات بين المساحات المضئية والمعتمة، أو بنوع من السرية السريالية التي تستعير وتزيح كل ما يعكر صفو الصفاء الشعاري لعمله، وعلى الرغم من شبح العزلة المحاط بالغموض الذي لا معنى له، فهو يركز على الرمزية التلميحية التي بها يخترق

العالم الخارجي، ولكن بالاستقراءات الفلسفية، التي كثيراً ما وسمتُ بها أعماله نتيجة الوحدات المركبة، بما تثيره من قدرات دلالية.

وهناك موقفاً آخر لاسيما لدى الفيلسوف الألماني (غادامير) المولود سنة (1900)، إذ يقف موقفاً معارضاً للوعي الجمالي، فهو يعد تراجعاً للوعي الذاتي وانحساراً إلى الداخل، وهو بمنزلة خبرة داخلية تنعكس في التأملات التي تجعل من العمل الفني مجالاً لحوار الأفكار، لتبلغ الوعي الذاتي الخالص، فالحوار الجمالي يبقى متاحاً في ظل الهيمنة المتبادلة بين العمل الفني المقدم على نحو نظريات الفن للفن والوعي الجمالي، إلا أن محاولات استعادة المعنى الأصلي للعمل تبين لنا مدى تجرد هذا الوعي. وإذا ما حصرنا أنفسنا أثناء مواجهتنا للفن في التقييم الجمالي الخالص، وكان سلوكنا تجاهه تجريباً يفصل العمل الفني عن الظروف التي تجعله في متناول أفهامنا، ليغدو عالماً مستقلاً عن الحياة اليومية، منفصلاً عن الحقيقة، فإن مسلكتنا سيكون مسلكتاً ثانوياً، ونفوت بذلك التجربة الحقيقية للعمل الفني. وعبر هذه المقدمة نجد أن (غادامير) يؤكد بأن بنية العمل الفني غير موجودة في ذاتها، وغير قابلة للتحقق إلا في أدائها. (معافة، 2010) بوسيط مضموني (أيديولوجي وأخلاقي وفلسفي)، يصل بين العالمين هما العمل الفني والوعي الخالص. وهو ما يظهر مدى تأكيده على التواصل بين عالم الفن وعالم الحياة، مع اقضاء كل معقولة استيطيقية، وهو ما كانت تروم إليه الفلسفات اليونانية القديمة، بطابعها الجدلي القائم على الحوار والمشاركة.

أي أن الفن ليس خالصاً قائماً على وعي جمالي، بل هو الذي يكرس المشاركة. بين الآفاق وتداخل العوالم وتنفيذ التصورات. وإن إثبات التعريفات اللانهائية للفن ناشئ من ردود الفعل الجمالية، التي تُعد محاولات من لدن القارئ عندما تستحوذ عليه تجلياته، لاسيما وأن الفن قد قصد الظواهر غير المحددة سلفاً في ضوء التجارب المباشرة والحقيقية مع العالم. (Krtich, 2003) إذ أن الفنون تتحل بالسياقات الاجتماعية المتفاوتة للمتلقى، ومن ثم الفن لا يمكنه أن يواصل العملية الفنية، أو أن يستكملها، من دون التجربة الأنية، التي تقام بين العمل الفني والحضور المتغير للمتلقى. "ومن منظور فلسفي مجرد فإن نهاية الحداثة تعني بالتالي نهاية الجمالي نفسه أو علم الجمال بصفة عامة، ذلك لأنه يغمر كل شيء، في حين يمتد مجال الثقافة إلى النقطة التي يصبح عندها كل شيء ثقافة تبادلية بصورة أو بأخرى، فينهار التميز أو التحديد التقليدي لعلم الجمال (وحتى للثقافة نفسها)، أو هو بالأحرى يتلاشى تماماً." (جيمسون، بلا) وهناك ثقافة الفن البصري، التي سميت لاحقاً ما بعد الحداثة، وهي في الأعم الأغلب، ضد المعايير التي فرضتها الأجناس والأنواع الفنية، مثل فن التركيب (الكولاج)، والفن الجاهز لدى (دوشامب)، وفن البوب والفن المفاهيمي، بوصفها فنون ما بعد حداثة، تُعد الجمهور والبيئة وكذلك وسائل الإعلام والاتصال بمختلف اصنافه، مرتكزات رئيسة من مرتكزات التشكيل.

ولذلك أدخل فن الأداء بوصفه يعود بالعمل الفني لسياقاته وسلالاته التاريخية ليكون المشاهد أكثر وعياً بها. (Parent, 2007) مثلما في فن الأرض الأشكال (9)(10)(11)(12) إذ اقتصر النشاط الفني بقيام بجولات ميدانية، مثل التجول في الطبيعة، وتأملها، وكذلك التقاط الصور الفوتوغرافية، ولذلك لم يتطلب العمل الفني قدرات عقلية ووعياً جمالياً، ولكنه يتطلب إلهاماً وقدرة على مواجهة الطبيعة، في ظل الأبعاد الفكرية والسايقولوجية التي كثيراً ما تفتح فضاءات أوسع تتجاوز العوالم والمفاهيم المغلقة، مثلما تم تحويل آثار المشي في الطبيعة النائية إلى أعمال فنية تحتية (Lailach, 2007). وإذا لم يكن باستطاعة الإنسان أن يعيش كل هذه التجارب، فإن الفن يستطيع أن يعرضها عليه كما لو أنه يعيشها حقيقة. وهي الأبعاد التي تجاهلتها التصورات التي تُصنف بحدود ما يسمى "الفن للفن" (بنكراد، 2012) إذ أنها نظرية لا يتفق فيها الفن مع الحياة، وهذا ما يذكرنا بالحركة الرومانتيكية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، التي ترجع في أصولها إلى الفيلسوف الألماني (كانط) بفلسفته القائمة على الحقيقة المُعبر عنها من فكرتنا عن الشيء، وليس لها أي ارتباط بالعالم المحسوس.

كما يشكل الحدث مقارنة للكونية لدى (هيدجر) التي يحدث فيها الحدث، وهو الأثر الذي يفتح فيه ليكون الحقيقة، ويستعرض (هيدجر) لوحة أحذية الفلاحة لـ (فان كوخ)، ليكشف لنا بها عن العلاقة بين العالم والأرض، العالم الذي يمثل الانكشاف، والأرض التي تمثل الانحجاب، وما بينهما يحدث حدوث الحقيقة الكامنة في الفعالية التي يقيمها الاسترسال والحوار بالتجربة المعاشة، وليس بالجانب العقلي الهوسرلي المجرد، وإنما ما تعرضه هي لنا، وبحد ذاتها في أفهامنا. وبالأتجاه نفسه يُعد الجسد في الفن المفاهيمي، أصل الحدث عندما تحدث به الحقيقة قيد الحدث، للعلاقة الدينامية بين الأثر الفني وحدث الحقيقة، أي ترجمته الفنية كحدث. وفي ضوء فلسفة الحدث يبين لنا الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جيل

دولوز) مدى إسهاماته في هذا المجال، بعد أن سبقه (هيدجر) " فنحن بحاجة وفقاً لدولوز- أن نتيح للفكر الانفتاح على إمكانات تكمن فيما هو خارج أو يتجاوز الأنساق والقوالب التي يبتكرها الفكر ذاته. وعلى الفلسفة أن تتحلى بهذا الانفتاح والتجاوب، وأن تصيغ إشكالياتها وفقاً لما يستجد من أحداث" (عطية، 2011)، لهذا سميت فلسفة (دولوز) بفلسفة الحدث، أي فلسفة لا تواجه العالم بمفاهيم أو مقولات مسبقة.

بمعنى أن الفنان كالفيلسوف أو بالأحرى الفيلسوف كالفنان، لا ينطلق من مقولات جاهزة، بل من نسق مفتوح، فبدل الوعي بالفن من وعي جمالي، يتم تأسيس خطاب مفتوح، يعبر عن نشاطات غير مألوفة، من حيث الاستدعاء لأزمة العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية، ومعالجتها بالتساؤلات التأويلية عن ماهية الأثر الفني، ولكن من دون التخلي عن خاصيته كأثر مادي يفتح لنا ميداناً بواسطته. إذ إن الحقيقة في الفن تتجلى في وسيط الشكل بافتراض خطاب تنظيري مفاهيمي، يدعو حوار الشكل- سواء كان الوان أو حجارة- لا لأجله بل لتحويل مادته، إلى فعالية وجودية، ثقافية، تحقق الانخراط في الصيرورة لاسيما في الشكل وعمليات تلقيه، بحيث تغدو التجربة كحدث مسرح أو ممكن في ضوء الانفتاح على التعدد القرآني الأنّي واللاحق. مثلما في " الهرمنيوطيقا الجاداميرية- نسبة إلى جادامير- فينومينولوجية الطابع، فكان طبيعياً أن يمثل الفن بالنسبة لها موضوعاً محورياً خصباً، مثلما كان بالنسبة للفينومينولوجيا ذاتها التي كانت تهتم بما يتجلى لخبرتنا على نحو عياني وحديسي مباشر" (حسن، 2009)

ومن هنا يتجلى لنا في عمل الفنان الألماني (جوزيف بويز) وهو في داخل غرفة مغلقة مع ذئب بري، مدى التفسير اللاعقلاني كصورة لعالم أنطولوجي غامض، بامتداداته وتنوعاته وتمفصلاته وتعالقاته بين الحياة والموت، والوجود واللاوجود، والمعقول واللامعقول، والتي لها القدرة على توسيع مدارك الرؤية البصرية، مما يجعلها قابلة للتشكيل المستمر كصورة بالحدس، وعلاقاتها الاجتماعية والنفسية التي تفعلها مع الوجود. شكل (13، 14)

وأن العمل الفني في مستواه الفلسفي" لا يفصح عن رؤية المبدع لواقع محدد في لحظة تاريخية محددة تتجاوز- في الفن العظيم- إطار الخاص للعام، ولكنه يفصح عن الوجود بمعناه الفلسفي. وهكذا يتوحد الفن بالفلسفة في مهمتهما الوجودية. إن ربط الفن بالحقيقة بالمعنى الوجودي يغفل الخاصية المميزة للفن، ويهدد- من ثم- التمايز القائم بين الفكر والفن. (زيد، 2005) فتؤكد تجربة معاشية الأعمال ذات الدلالة الحرفية على عنصر الزمن، مثله مثل التشكيل الذي ينتمي إلى مذهب " الحد الأدنى في الفن" مثلما في أعمال (دونالد جدي) يثير فينا وعياً حاداً بالزمن الذي نقضيه أمامه وننفقه في تأمله، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل، وإدراكه لحضوره الذاتي وحالته الشخصية في مواجهة العمل (كاي، 1999) شكل (18، 15، 16، 17) وكمشاركة أنطولوجية فأن الصورة لا تشير إلى شيء آخر غير ذاتها، لأن ما تشير إليه موجود هناك في الصورة ذاتها؛ بمعنى أن الصورة تشير إلى ما تمثله في مضمونها الخاص، وتقتضي من المشاهد أن يركز انتباهه إليها ويتلبث في تأملها للمشاركة في وجود ما تمثله. فالعمل يمنح ما هو ممثل فيها فائضاً وزيادة في الوجود. ولذلك الاختلاف الأساسي بينهما هو اختلاف أنطولوجي، لأن الصورة لا تطمس ذاتها بالإشارة إلى شيء آخر خارجها، بل تشارك فيما تعرضه أي في وجودها الخاص (معافة، 2010). وفي هذا الجانب الأنطولوجي يقول الفنان (مارسيل دوشامب): "المشاهدون هم الذين يصنعون اللوحات الفنية" (إينيك، 2011)

شكل (18)

شكل (17)

شكل (16)

شكل (15)

لاشك في أن تعارض فلسفة (غدامير) مع الوعي الجمالي، هو للكشف عن اغتراب الجمال وعزلته بوصفه معرفة، وحتى تصبح هذه المعرفة أكثر خصوصية ونضجاً وتحولاً منحها (غدامير) بعداً وجودياً، لكونها تجربة قابلة للتلقي والمشاركة، ولكي تكون كذلك فلا بد لها من مفهوم اللعب، الذي يعد العمل الفني طريقة أو نمطاً في الوجود، مثلما كان يحصل في المأساة التراجيدية لدى (أرسطو)، حيث تمدنا بهكذا نوع من اللعب، بعد أن ندرك مدى تأثير أحداث المأساة وما يجري فيها، على الذات الإنسانية المتفرجة. إذ إن كل عرض هو عملية انطولوجية في نفسها، ولها عالمها الخاص، بمنأى عن وعي المشاركين فيها، لكونها من يحدد نمط اللعب، ووعي المشاركين، ولذلك ابتعد (غدامير) كثيراً عن الوعي الذاتي الذي لا يسمح للمشاركة في اللعب ببلوغ الحقيقة الكامنة في الفهم. "هكذا يطلق اللعب الفني صراح تمثالتنا للعالم فتلغى بذلك كل العوائق المعرقة ضد الرؤية الصادقة التي لا يشوبها أي تجريد. هنا يكون اللعب مشروع تجربة متواصلة مع الصيرورة" (الزغبى، 2009).

وهنا تظهر مكانة المتلقي وأهميته في العالم الجديد (ففي لوحة (تاجو)، وضع الفنان الأمريكي (جاسبر جونز) صندوقاً موسيقياً صغيراً، على خلفية كبيرة زرقاء وكتب في الركن الأعلى للوحة على اليسار كلمة (تاجو)، بينما وضع أسفلها على اليمين مفتاحاً صغيراً يبرز من القماش ليديره المتفرج، فتنبعث الموسيقى من صندوق موسيقى آخر يختبئ خلف اللوحة. وعن طريق هذه الوسائل استطاع (جونز) أن يجعل اللوحة تدفعنا إلى إدراك وجود المتفرج أمامها، ومشاركتها الفعلية في تحقيقها عبر فترة زمنية (كاي، 1999) وبواسطته يتبين لنا أن التصور الأنطولوجي للفهم يتخذ لديه دلالة المشاركة، نظراً إلى العلاقة الجسدية، بين المتلقي والعمل الفني، ثم إدراك المعنى، وكذلك المساهمة في إعادة وجهات النظر بالتفكير والتشكيك فيه، لإثرائه وتحويله.

إذ أن المتلقي يشارك في العمل الفني، فبعد كجزء منه، ومنزلته لا تختلف عن أداء الممثل المسرحي من حيث إن المتفرج عند توجهه إلى العمل، لا يتمكن من رؤية الشكل من الخارج، لأنه أصبح جزءاً منه، وهذا يُعد منطلقاً يسمح لنا بإلقاء مزيد من الضوء على أن الممارسة الفنية برمتها نمط في الوجود، ينظر إليها من مفهوم اللعب. وهو لدى (غدامير) سيرورة تمتلك من يلعب، فهو ذو نزعة عالمية- إن صح التعبير- تنمي الوعي وتوسع من نشاط التأويل فيه، ليصبح نوعاً من الوجود المتحول، يكشف عن صيرورة اللعب في الأصل. (غدامير، 2009) وهذا معناه أن اللعب مثله كمثل اللغة تحاصر الإنسان وتتمتع بأسبوعية وجودية عليه، إنها تعني تلك الفكرة التي قالها "ننشئه"- في تعبير "فوكو" - من كون الإنسان مغمو بالعلامات، ومن أن البعد اللغوي لا يتساوى مع البعد الإنساني، إنه هو الذي قال لنا حيث توجد العلامات لا يوجد الإنسان، وحيث ما تتكلم اللغة أو العلامة، يصمت الإنسان (أحمد، 2008). بمعنى تجاوز مستويات الانطباعات الذاتية والعقلانية، التي جاءت بها فلسفات (ديكارت) و (كانط) من قبل، إزاء مركزية الحضور المهيمن للدلالات المرجعية القائمة على الذات، في ضوء السياقات الخارجية القائمة على إعادة البناء لحركة الوعي في التاريخ، بحثاً عن الدلالة الحقيقية للحدث الفني. إذ إن الفن "لها وجوداً فقط في لحظة استقبال الجمهور لها في مضمون تظهر فيه مهما اختلف نوعه. وهي بالتالي تتغير عندما تنتقل عبر الزمان والمكان" (كارلسون، 2010).

المحور الثالث: المقاربات الفلسفية في التشكيل العالمي المعاصر (تطبيقات وتأويلات).

إن اجتراح آفاق الحداثة في الخطاب الاستطقي، يستمد مشروعيتها من مقولة الاستقلالية، التي يمكن أن يسميها الباحث تواضعاً جمالياً إن صح التعبير، في حدود لم يتسن له أن يخرج عن طوره، بل إنه أخذ يستمد شرعته وقيمه المعيارية من ذاته. ولذلك تمت استعادة الإرث الوجودي الذي لا يتوانى عن التضحية بالذات، للتجربة الوجودية برمتها، وهذا ما قام به الفن التقليدي أو فن الحد الأدنى مثلما اسلفنا في أعمال الفنان (دونالد جدي)، من حذف أي مضمون شاعري وذاتي لأعماله، فضلاً عن أن المعنى يكمن خارج حدود الموضوع ذاته، وهو ما يدفعنا إلى إعادة التفكير، في العناصر والعلاقات التي تشكل الكيان المادي، حيث يتم تحويل إدراك المشاهد إلى الظروف الفعلية التي يمر بها أثناء مشاهدة العمل الفني، ومنها الفضاء الذي يهيئ الأرضية لنمو أصداة دلالية تنطلق من وجودها المادي الحرفي البحث. وهي لا يمكن أن تتحقق إلا في الممارسة، وهذا ما يذكّرنا بالأنطولوجيا (الغداميرية)، التي تقتضي تعرف الظاهرة انطلاقاً من الوظيفة الأنطولوجية،

مما يحتم اتفاق العمل الفني مع العالم والانصهار معه في الآفاق. إذاً هو ضد الفن الذي يُستعمل كأداة للتعبير عن الذات، أو الذات الجمالية ولا شأن له بالحياة، وكذلك أهمية الانصهار الذي يتم بين أفق الإنسان وأفق التأريخ لتحقيق عمليات الفهم غير المعترف بها من جانب الوعي الجمالي، ولذلك هي عودة إلى ما وراء الفن، وإعادة النظر في التكرارات بتقويض الوعي الجمالي.

لم يعد الفن بوصفه ظاهرة نوعية مثلما في الاتجاهات الكلاسيكية، بل هو ظاهرة عامة تشير صراحة إلى تفجر الأسطيقيا بوجي من الصورة، بإعادة استنساخها، وكذلك بانفتاح فضاءات العرض البصري، أو بمسرحة التشكيل، مثلما في الفن المفاهيمي: الفن الثقيلي، الفن لغة، فن الجسد (الأداء)، فن الأرض. شكل (19، 20، 21، 22)

ومثلما ألمحنا فإن عملية ابتكار الفن" لم تكن تسعى من قبل إلى تجاوز نفسها. تكمن أهمية هذا في حقيقة أن الفن- الذي جعل العملية الحسية التأسيسية محورا للعمل- يمكن تشكيله بحيث يستفز أو يبعث العملية التشكيلية نفسها في الآخرين. لذا فإن الدلالة الواضحة لمثل هذه الاستراتيجية هي أن الهدف الأقصى لا يقع في العمل نفسه أو في التفكير فيه، بل يكمن في علاقة نمط الوجود مع العالم الذي يثيره العمل، أي رؤية الجمالي كمنظم للتجربة الحياتية اليومية وقدرته على تحقيق ذلك فعلا، يمكننا أن نقول إن اتجاه (ضد الفن Anti art) كامن في صميم كل الحركات الفنية في القرن العشرين" (هغسون، 2007)

وفي ظل إضعاف ارتباط اللغة البصرية ومنها الفنون بالمفاهيم القائمة على أساس الثنائيات المتضادة منها: الحضور والغياب، أو الدال والمدلول، كان الوعي بالتفكيك الذي طالما أرساه (دريدا) في قبال المفاهيم التفكيكية التي تعد كأدوات لفهم النص البصري منها مثلاً معنى المعنى أو فهم الفهم أو الأثر والأختلاف أو الأرجاء، من حيث تبيان القراءات التفكيكية بكونها قراءات ديكالكتيكية مزدوجة تسعى إلى هدم المعنى باستمرار في محاولة يائسة- إن صح التعبير- لايجاد دوال مدركة بمفهوم محدد له صفة الإحالة أو المرجعية، ويقابلها العلامات في التفكيكية مثل الرمز والإشارة إذ تتوالد إزاء سياق تداولها، مما يعني التصدع والتشظي غير المحدود واللانهائي لتعدد القرائي، وتهميش كل أنواع العلاقة التي يمكن أن توجد بين الفن والطبيعة، سوى المظهر المتجلي في الجمال الفني، أو إظهار العلاقة الطبيعية التي تروم الاحتفاظ بالواقع المحسوس لا المتجلي، ولذلك يحتل مفهوم الفضاء في ثقافة ما بعد الحداثة بما فيه الفن موقعاً متميزاً، بعد التفكيك الذي لحق بالمنظومة الحداثية للفن، فكان الفن المفاهيمي، وهو أحد الأساليب التي سلبت الواقع الجميل الذي تحدثت عنه الحداثة في الفن، للارتقاء به إلى مستوى الفضاء الحياتي السائد. مثلما في فن الأرض والفن لغة وفن الجسد وفن الحد الأدنى فالتفكيكية منحتة بعداً استراتيجياً إزاء خلطة القيم نتيجة صيرورة العلاقات اللانهائية بين وحدات العمل، التي لا تقوم على أساس مركزي موحد، مما أحدث سبيل في المعنى، حيث لا يمكن أن يكون هناك شيء يمكن فهمه، وقد استعمل فنانون هذه الاتجاهات مواداً طبيعية موجودة أصلاً في الطبيعة بصورة مباشرة، كالماء والتراب والأحجار الهائلة الحجم، إلى جانب استعمال خامات غير متوقعة تم تشكيلها في فضاءات وبيئات نائية غير مأهولة، فضلاً عن تركيبات لمواد في فضاءات مغلقة، مما يُحفز المتلقي للبحث عن معنى في سلسلة من العلامات، تعزى إلى هذا الفضاء المتحرر وغير المسوّغ مفهوماً في مشاهد لا يمكن الإحاطة بكيونونها.

وقد سعى (سميثسون) بالإتجاه نفسه لتفعيل المشهد بتوجيه الإنتباه لأبعاده المكانية والزمانية (التأريخية) والجيولوجية والثقافية (Kastner, 2010). لا بل أن (سميثسون) نفسه لم تكن لديه فكرة أو مفهوم عن تغير المناخ الذي أحاط بتكويناته فيما بعد، في فن الأرض، الذي سارع بتحولات طارئة وغير متوقعة على المشهد الطبيعي. (Rohn, 2012) شكل (23، 24، 25).

" فإذا كان المشروع الحدائي قد رفض الماضي باعتباره كياناً خارجياً يمكن قراءته وتفسيره ومن ثم تجاوزه، فإن ما بعد الحداثة قد سعت عن وعي إلى إعادة طرح صور من الماضي باعتباره كياناً مبهماً، لا يمكننا التعرف عليه يقيناً، ولا نملك إلا أن نعيد بناءه المرة تلو الأخرى من خلال الجدل المستمر بين العديد من الصور المعاصرة التي تحيل إليه وتسعى إلى تجسيده باعتباره فكرة مجردة" (كاي، 1999). وكثيراً ما تأخذ نظريات (سميثسون) حول الفن نطاق العولمة، أو الكونية معرباً عنها في البحث عن الإمكانات التي تتيحها العمارة والنحت على حدٍ سواء، بما تحويه من كنوز دفيئة سرية وغامضة ورمزية حملتها احرف اللغة، إلى جانب الثورة التكنولوجية والمعلوماتية التي وفرها الحاسوب وما يحمله من رموز ورياضيات ونظريات، وأن هذه النقاط مثلت ثقافة مرجعية- إن صح التعبير- لأعمال (سميثسون)، التي تحفر في المستقبل والماضي العميق على حدٍ سواء. فضلاً عن الاهتمام بالجوانب الشكلية فكانت الرمزية والبعد الروحي قد شغلت حيزاً كبيراً في أعماله، إذ كان الشعور بعظمة الطبيعة (التي خلقها الله سبحانه وتعالى) ورهبتها هو جزء من مشروعه الفني، والفلسفي، في مساحات غير مألوفة وذات فضاءات شاسعة، وقد اقنعت الجمهور بصعوبة اكتشافها أو الوصول إليها، فكانت الوسيلة المناسبة لنقل تلك الأحداث هو التصوير الفوتوغرافي، الذي يوثق شكل من أشكال الحياة الدينية الصوفية- إن صح التعبير-، وذلك للخروج من الزمكان الذي يولد صدمة عنيفة لدى المتلقي، في دوامات غامضة تتجلى فيها النفس البشرية بمثابرتها ومداومتها في الطقوس، والتي تتجلى فيها اسمى المعاني. ولذلك يسترد (سميثسون)- بواسطة تدخل الإنسان- الطبقات الجدلية للمناظر الطبيعية، التي لحقها الدمار التكنولوجي من جانب الصناعة، فكانت إعادة النظر في الطروحات الجمالية، بالتفسير والتأويل، أدى إلى توسيع سياقاتها الزمانية والفكرية.

كما أن الدلالات الفكرية في أعمال (ريتشارد لونك) تأسرتنا بعيداً مثلما في الأشكال (26، 27، 28)، وفي موقع الاختبار تتركنا، بحدود العرض الوارد من العالم الخارجي، والذي يحمل بصمات جسدية، تعد آثار مخلفات من الماضي السحيق، وإن المشي حولها يوقض جميع الحواس، وهذا ما يقربنا إلى نظرية (بريتون) ضمن مشروعه السريالي، من أن السير في الطبيعة، قد يوقض أو يكشف الكثير من الأفكار أو القدرات غير المستغلة للنفس البشرية، وأن هذه العلاقة يمكن أن تتجسد على نحو مثير للدهشة، عندما تترك أقدامنا علامات على الأرض، عندما نقوم باداء أعمالنا اليومية. "فالمفهوم والمؤثر والمدرک الحسي ثلاث طاقات متلازمة تنتقل من الفن إلى الفلسفة وبالعكس، إنها كميات من الأحاساس والعلاقات التي تبقى بعد زوال من يعبر عنها، وليست المؤثرات مشاعر بل صيغرات تتجاوز من يمر بها، وليست للأعمال الفنية موضوع آخر سوى إحياء المفهوم ومنحه حياة مستقلة، فالفلسفة تعتمد دائماً على ابتكار وخلق المفاهيم التي تناقش وتفسر المتغيرات الكونية" (البغدادى، 2007)

وللكشف عن الفن اخذت أعمال فن الأرض للفنان (لونك) وبصورة مباشرة بتحقيق الارتباط نفسه مع العالم الطبيعي في خطوط وأشكال هندسية، متكونة من جنس الطبيعة ذاتها، وبواسطتها تنشأ الأفكار مثلما الفنانون في العصور القديمة، والآثار التي كانت تخلفها الأكثر راديكالية، وكذلك قول الرسام التجريدي (بول كلي) بشأن الخط بأن ندعه يذهب في نزهة، وكذلك يمكن أن نستقرئ فلسفة (افلاطون) الجمالية من أن جمال الفن هو المعمول بالمساطر والزوايا والحجوم، ومن ثم جاء (سيزان) في الانطباعية ليحقق أبعاد هذه الرؤية التجريدية الهندسية بقوله الشهير: انظر بعين ترى فيها الكرة والأسطوانة والمخروط، وهي في عمومها لغة بصرية مجردة تجسد فكرة معينة، تعتمد على أسس مفاهيمية، من دون الاستنساخ الآلي، كالتصوير لأثر النشاط الذي يقوم به الإنسان من دون الاعتماد على أسس الوعي الجمالي، لأنه يصور الحدث المكون للخط من أثر السير في الطبيعة، والذي يتبنى جميع المتغيرات الطبوغرافية، وبضمنها الأشكال الهندسية المتكونة في الجغرافيا، والمسافات التي يقطعها وكذلك الزمن. "مثلما أدرك (هايدجر) أن الموجود حدث قابل للتحويل وعدم الثبات على معنى معين، تظهر ماهيته في التباسه وتكوثره" (الفروي، 2008)

ويمكن أن تكون الآثار إما بصيغة الاكتشاف، يتم تعيينها من الفنان، أو بصمات أقدم الفنان نفسه على الأرض، وهي ليست آثار وضعية حققها أداء معين، بل هو لإنتاج علامة أنية على المنظر الطبيعي، بأداء الجسد، وبعيداً عن الوسائل التقليدية التي تنتج العلامة، في لغة بصرية متخفية تشرعن مصداقية الناتج، مثلما كان يتصور (نيتشه) من أن الأفكار غير المتعارفة يمكن أن تأتينا عن طريق المشي في الطبيعة. كما أن (كوزوث) الفنان المفاهيمي الآخر، من الذين تأثرت أعمالهم بما توصل إليه (لودوفيج فتنجشتاين) و(سوسير) بفلسفة اللغة وبفلسفة آخرين، في التأسيس للعلاقة بين الفكرة واللغة، تلك اللغة التي نتداولها للتعبير عن المفهوم أو الصورة الذهنية التي تتمثل فيها الشروط السيميائية من دال ومدلول

وعلاوة، وليس من المستغرب أن تكون تلك اللغة لدى الفنان، الوسيط أو الموضوع الذي يتجلى في الإستعمال اللغوي. (Webber, 1999)

وفي معرض (غرفة المعلومات) شكل (29) يمكن أن يقال الشيء نفسه إذ قدم (كوزوث) تراكيبه المفهومية في غرفة للقراءة- التي تعد جزء من مكتبة- تتألف من اثنين من الطاولات الخشبية، ومكدس فوقها مجموعة من الكتب وباختصاصات مختلفة، فكان التعامل معها، يدعو إلى استنباط جزء كبير من المعلومات منها، في الفلسفة اللغوية، فضلاً عن الأنثروبولوجيا البنيوية، ونظريات التحليل النفسي، وكذلك ما تعرضه الصحف الأميركية في نيويورك من عناوين أشد إثارة للجدل. ولذلك يمكن أن تعد أعمال (كوزوث) في اللغة كأستراتيجية مهمة قائمة على استعمال اللغة ودورها في صياغة المعنى والمفهوم في الفن. شكل (30،31).

شكل (31)

شكل (30)

شكل (29)

إن العلاقة بين اللغة المستندة إلى الصورة، والملاحظة عن طريق اللعب أو الأداء، أو العلاقة بين الأداء والتصوير، يكشفان عن مفهوم (كوزوث)، عن عدم الاستقرار السيميائي، بوصف اللغة من حيث إنها مدلول أكثر فاعلية أو وسيلة لنقل المعلومات الفنية من أي مادة عيانية، وهذه هي الفجوة الحاصلة ما بين المواد كاشكال والأفكار بصفتها مدلولات، وهي أساس العمل الفني. فالعرض لدى (كوزوث) هو الفكرة وليست الظاهرة المادية الموقته، إذ أن الفكرة يمكن أن تكون مستنبطة، بإعادة صنعها بطريقة غير ذات صلة بشكل العرض، وذلك لأن الفن المفاهيمي بكونه لغة، قد خرج من التعاقدات، وذلك في تفكيك اصطلاحية الفن أو علم الجمال أو الطرق المنهجية، ولأنه سعى إلى ردم الفجوة الحاصلة بين المواد والأفكار بواسطة الفعل التواصل. وهذه تشكل مقارنة مع ما سماه (هابرماس) بـ (العقلانية التواصلية) التي تستند إلى اللغة والخطاب وتفاعل مختلف وجهات النظر والمواقف، في المجالات العلمية والأخلاقية والجمالية، بالإضافة إلى ما يجري في الحياة اليومية، وهي بذلك تُعبر في رأيه الحل الوحيد لإمكانية تحقيق التوافق" (جيمينز، 2012)

لقد أخذت المفاهيم الفلسفية مأخذاً كبيراً، من أعمال الفنان (كوزوث)، منها دراسته للفلسفة والأنثروبولوجيا، وذلك لرغبته في دراسة علم الإنسان، وعلاقته بما حوله من أشكال وكائنات، أخذت هذه المفاهيم حيزاً كبيراً في أعماله الفنية، فكان الحوار المفتوح والأني يتم عبر وسائل الإعلام، واسلوب المشاهد أثناء العرض، فضلاً عن الأضواء التي يبعثها المصدر الضوئي (النيون الملون) وقد أخذ بنية لغوية، إلى جانب اقتباسات فلسفية أخرى ذات مغزى، تلعب فيها الممارسة في بنية الفضاء، وكذلك إمكانية الإضاءة التي تذكرنا بالمرسح في وسط الظلام، وكذلك السياق المادي لما هو معروض، دوراً في بلورة المعاني والمفاهيم، في حدود البنية المعمارية والاجتماعية، التي تعد جزءاً من ثقافة اللعب حيث نشوء المعنى. وهو ما يدعونا إلى استحضار مفهوم اللعب لدى (غادامير)، إذ أن البنية الداخلية للعرض تمثل فضاء اللعب، بما فيه السياق، والفضاء والمتفرجين والهدف، والتي تعد نقطة انطلاق اللاعب لتتبلور مفاهيمه الفكرية، واقعاً تحت تأثير بنية اللعبة برمتها، إذ أن الفهم ليس مجرد مسألة مرتبطة بالسيطرة، بل حدث وواقعة، والنموذج الأمثل لهذا الحدث في نظر (غادامير) هو الحدث الفني، الذي يكشف عن إنتماء الذات للأثر الفني وتجربة الفن" (معاقة، 2010)

وفي حديث (بويز) مع أرنوب ميت، شكل (32)، تتجلى الرؤية الطقسية في الممارسة غير التقليدية، إذ أن نشاط (بويز) الأدائي في الحدث يمكن أن يؤول على أنه نشاطاً سياسياً إذا ما أدركنا حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأثارها الاجتماعية والنفسية، بعد إن تحول التركيز على أثرها من الفنان مقلد الصور إلى ممارسات تشهد بناءاً متداخلاً من السياسة والإسطير والأنثروبولوجيا، ولذلك فإن (بويز) قدم بواسطة فلسفة تتجلى فيها المفاهيم بواسطة ترحاله الدائم ما بين العروض الحية والمحاضرات المباشرة مع الجمهور شكل (33) والمنحوتات الأدائية الاجتماعية، وهي في الأعم الأغلب قد شهدت تسييساً سياسياً لألمانيا ما بعد الحرب، إذ ليس غريباً أن نشاهد الأداء عند (بويز) يتنكر للعملية الإبداعية، وذلك بصفته سياسياً وليس فناناً، أو أنه رجل اقتصاد، وهذا ما يعد الوسيلة الناجعة، لأن يخترق (بويز) قنوات الاتصال عبر فتح الحوار مع الماضي والحاضر، وهي استراتيجية الخروج من هالة المفاهيم الأيديولوجية، في أداء غامض وحيوي، وغير محدد سلفاً، مشحون بقوة الإشارات والرموز.

شكل (33)

شكل (32)

فضلاً عن "أن الانفجار الحاصل على مستوى أجهزة الأعلام قد أغرق الإنسان المعاصر في سيل من الرموز والعلامات التي صارت تحاصره وتقض مضجعه وتلح عليه، بل تفرض ذلك، ليقوم بفك رموزها والتعرف على دلالتها. إن الصور والأيقونات والأنظمة الرمزية المختلفة وآليات التخيل وأدوات الترميز صارت تشكل الواقع وتحوله وتعيد صياغته" (خمري، 2011). مما أدى إلى أن تُحل خصوصية العمل الفني انطلاقاً من الإستراتيجيات التي تبنتها مرحلة ما بعد الفن المفاهيمي في أواخر عام 1970 إلى منتصف 1980 بإستعمال أفق التلقي للفهم، وكذلك اللغة ووسائل الإعلام، التي أجمعت على أن تفهم الظاهرة الفنية كنص يدخل في حدود لغة التفكير الفلسفية التي من أبرز ملامحها التشظي والانحلال، يقابله فشل الرهانات حول إمكانية الحفاظ على مستويات النظرية والتطبيق. (Newman, 2008)

نتائج البحث:

- 1- بدت الشعرية كمقاربة فلسفية في فن الحد الأدنى بعد أن أحالت الموضوع إلى لذة عاطفية لدى المتلقي، إذ نشأ تأمل شكلي لم يتعلق بأي معرفة بل اقتصر على الأحساس بالرضا والنفور، ولذلك فهو لم يك يروم المطابقة مع الخارج بقدر ما هو مؤسس على أساس الشعور وليس على أساس الإدراك، إذ أن اللذة تؤدي إلى تأمل خالي من الموضوعية.
- 2- أن مفهوم النص في فن الحد الأدنى كان بمثابة ملتقى النصوص وهو (التناص)، فالنص بما فيه الشكلي والأدائي قد اعتمد على شفرات من خارجه فأحدث تحولاً في المعنى نتيجة الأحياء والغموض التي لحقت بالفضاءات الافتراضية، وفي كل مرة هنالك عودة من النصوص القديمة إلى نصوص جديدة.
- 3- ارتقى مستوى الخطاب في فن الأداء (الجسد) إلى مستوى التداعي الحضاري حيث التمتع بمرجعيات متنافذة ازاء المشاركات، وذلك باللعب مع المدلولات وما تشكله من مادة غير محددة إدراكياً تمتعت بسبولة دلالية في حدود فضاءها اللغزي والرمزي.
- 4- لقد كان التشكيل في (الفن لغة) مقاربة فلسفية مثله مثل أي لعبة أخرى تم الاصطلاح عليها في سياقات متعددة منها ثقافي وأيديولوجي واجتماعي وسياسي، والذي يتعامل مع هذه اللغة في شكلها الاعتباري، بوصفها حدثاً في ضوء تواصل بين آفاق التوقعات لمتلقين، من حيث إنهم يُفعلون هذه الرموز والمفاهيم المرتبطة بها على إنها وصف.
- 5- عُد الحدث مقاربة فلسفية في فن الأرض بكونه وسيلة من وسائل الفهم إذ أنه أحتوى المسافات الزمنية وأفق التوقعات، وكان ملتقى الأزمنة والآفاق بوصفهما قادرين على قهر المسافات الزمنية، أدى فيه الوعي بالتاريخ حضوراً فاعلاً ورئيساً في تأسيسها.
- 6- تجلت المقاربة الفلسفية في الفن المفاهيمي لمعارضته لكل أشكال المعقولة في الفن أو ما يسمى بجماليات الفن للفن، يقابله الاعتقاد بأهمية الأفكار في ضوء فلسفة الطواهر والتأويل بكونهما قوى محايثة، وهي محاولة لتحديد أساس المعرفة والمفاهيم بالإدراك الحسي، وليس فيما نعرفه بالرؤية للعالم الخارجي، بل بالتركيز على الرؤية النقية التي توصلنا إلى مزيد من التحول في الوعي التصوري.
- 7- تميزت الحركة في الفضاء بحدود الفن المفاهيمي بمقارباتها الفلسفية بوصفها وسيلة ترجمت حالات علم النفس وعلم الطواهر (الفينومينولوجيا) وقد مثلت لغة بصرية تأهلت بالاداء الحاصل من تفاعل المتلقي مع الظاهرة.

المراجع

- James ELKings and Michael Newman. (2008). The State of Art Criticism (المجلد 1). New York.
- Jeffrey Kastner. (2010). Land And Environmental Art. London: Phaidon presslimited.
- Katie Parent..(2007). Land Art and its connection to Landscape Arhitecture. University of Georgia.
- Michael Lailach.(2007). Land Art. Uta Grosenick.
- Paine Webber. (1999). Teaching Art since 1950. Gallery of Art.

Sage Cichock and Matthew Rohn.(2012). Value of Land Art and Biophilic Design.
Vesna Krtich. (2003). Installation Art and Viewer Participation. Canada.

- إبراهيم أحمد. (2008). أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر (المجلد ط1). بيروت: الدار العربية للعلوم.
- أحمد عبد الحليم عطية. (2011). جيل دولوز: سياسات الرغبة (المجلد ط1). بيروت لبنان: دار الفارابي.
- أرنولد هاووزر. (بلا). الفن والمجتمع عبر التاريخ. القاهرة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- إمانويل كانط. (2009). نقد ملكة الحكم. (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت لبنان: منشورات الجمل.
- بلاسم محمد وآخرون. (2004). دراسات في بنية الفن. عمان الأردن: دار مكتبة الرائد العلمية للنشر.
- جيل دولوز. (1997). ماهي الفلسفة. بيروت، لبنان: مركز الأنماء القومي.
- حسين خمري. (2011). سرديات النقد: في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر (المجلد ط1). بيروت: الدار العربية للعلوم.
- خالد محمد البغدادي. (2007). اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ديفيد إنغليز وجون هغسون. (2007). سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية. (ليلي الموسوي، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة.
- روديجر بوبنر. (1987). الفلسفة الألمانية الحديثة. (فؤاد كامل، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ستيوارت هامبشر. (1986). عصر العقل (فلسفة القرن السابع عشر (المجلد ط2). (ناظم طحان، المترجمون) سورية اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- سعيد بنكراد. (2012). سيرورات التأويل (المجلد ط1). بيروت لبنان: الدار العربية للعلوم.
- سمير الزغبى. (2009). فريدريك نيتشه: فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة. بيروت لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.
- عبد الغني بارة. (2008). الهرمنيوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي) (المجلد ط1). بيروت: الدار العربية للعلوم.
- علي الحبيب الفروي. (2008). مارتن هايدجر "الفن والحقيقة" أو الأنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا (المجلد ط1). بيروت لبنان: دار الفارابي.
- فريدريك جيمسون. (بلا). التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983-1998). (محمد الجندي، المترجمون)
- كمال محيي الدين حسين. (1997). مسائل في الفن التشكيلي (من الفن البدائي إلى الفن المعاصر). سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- مارتن هايدغر. (2001). أصل العمل الفني (المجلد ط1). (ابو العيد دودو، المترجمون) الجزائر: منشورات الاختلاف.
- مارفن كارلسون. (2010). فن الأداء (مقدمة نقدية). (منى سلام، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مارك جيمينيز. (2012). الجمالية المعاصرة (الاتجاهات والرهانات) (المجلد ط1). (كمال بو منير، المترجمون) بيروت لبنان: منشورات ضفاف.
- مارك جيمينيز. (2009). مالمالية (المجلد ط1). (شريل داغر، المترجمون) بيروت لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- ماهر عبد المحسن حسن. (2009). جادامير مفهوم الوعي الجالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- مجموعة مؤلفين. (2012). حوار الفلسفة والعلم: سؤال الثبات والتحول (المجلد ط1). بيروت لبنان: منشورات ضفاف.
- محمد سعد حسان. (2007). مقدمة في علم الجمال (المجلد ط2). الأردن عمان: دار أجنادين للنشر والتوزيع.
- ناتالي إينيك. (2011). سوسيولوجيا الفن. (حسين جواد قببسي، المترجمون) بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- نصر حامد أبو زيد. (2005). إشكاليات القراءة وآليات التأويل (المجلد ط7). بيروت لبنان: المركز الثقافي العربي.
- نك كاي. (1999). ما بعد الحداثة والفنون الأدائية (المجلد ط2). (نهاد صليحة، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- نورة بوحناش. (2010). إشكالية القيم في فلسفة برغسون. بيروت لبنان: الدار العربية للعلوم.
- هانس جورج غادامير. (2009). الإنسان واللغة. مجلة الثقافة الأجنبية، صفحة 23.
- هشام معافة. (2010). التأويلية والفن عند هانس جيوورج غادامير (المجلد ط1). بيروت: منشورات الاختلاف.
- يوسف كرم. (بلا). تاريخ الفلسفة اليونانية. بيروت لبنان: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع.