تحولات الفكر الفلسفي على الجسد العاري وتأثيره في النحت الأوربي المعاصر

Transformations of philosophical thought on the naked body and its impact on modern European sculpture

م . عبير مجيد عبد النبي صالح
Lecture: Abeer Majeed Abdel Nabi Saleh
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
University of Baghdad – Faculty of Fine Arts
Abirart 81 @ gmail com

الكلمــة المفتــاح : تحولات الفكر ، الجسد العاري

ملخص البحث

توصف الفنون البصرية ، بالفنون المتحركة على وفق أنظمة المعرفة التي تستعير التغيير والتحول من حالٍ الى حالٍ ، وهي بذلك ترفض الثبوت والجمود ، وهذا الامر يمثل سر حيويتها ونموها، وتأكيداً للرؤية العلمية التي تصف الفن بالمعرفة الإنسانية ، وهذه المعرفة لابد من دراسة تحولاتها في بنية المعرفة الفنية الجمالية ، ومنها الكثير ما أثير الجدل في موضوع التحول بالفنون التشكيلية ، وعلى وفق تحولات (الشكل) وعلاقته في تحديد ملامح التحول الحاصل في الأساليب الفنية ، فقد يكون الشكل هو تكوين يرتبط تنوعه ، بتنوع وتعدد وسائط الإظهار أو(الخامة) في العمل الفني أو باختلاف الأفكار التي تتجسد في الأشكال المتنوعة ، وفي هذا التنوع وتباين اختلاف الأفكار ، تعد دراسة شكل الجسد العاري في النحت ، من الدراسات الواسعة كماً وكيفاً من حيث الشكل والمضامين المحمولة عليه ، لأنها تستعير المرجع الذي انطلقت منه ، فضلاً عن استعارتها للمؤثر الفكري الذي تتأثر به ، وبهذه الاستعارات القصدية للشكل العاري ، التي لا تخلو من نزعة فنية جمالية

في النحت ، يمكن تأطير مجمل بناءها للجسد العاري جماليا ، لكون هذا البناء مرتبط بعلاقة الأنسان بجسده ، وعلى وفق تلك التحولات في بنية الانتاج الفني العالمي ، من خلال التتابع في التحولات الفنية ، نجد أن هذه الدراسة لها خصوصيتها في التحول الجمالي ، لنحت الجسد العاري ، فالأمر هذا يحتاج لشمولية تجّسر بين المرجع الفكري والمؤثر الفني في لحظة التتابع الجمالي ، من خلال تعبير المنظرين لها ، وعندما تتعاطى مع هذا الموقف ، بطرح مسألة الوجود الإنساني ، والمعيار الجمالي الذي يرتبط تارة بالظاهر وتارة بالجوهر ، للجسد العاري ونقصد الجوهر الخالي من الزيف وإخفاء الحقيقة بمفهومها السلبي أو الإيجابي ، فالجسد العاري هو مفهوم جامع يعني الحالة الفيزيقية والعقلية التي نحن عليها وهذا مفهوم أشكالي ، مما يحقق نوعاً من التطور على مستوى الوعي والفكر والحركة الفنية الجمالية ، وتنامى الموقف للتطور بتباين فهمها للجسد العاري ، على وفق التحولات الفكرية والعقائدية ، على مستوى الوعي الثقافي والأكاديمي للمجتمع ، يمكن الكشف عن حقيقة الجسد العاري ، الذي يتمثل في كونه يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية ، فهو المبدأ المنظم للفعل والهوية ، التي نعرف وندرك بها الأشياء ، ونصنف من خلالها الفنون ، وهو أيضاً الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سراً ، ليس غريباً أن نجد في الحديث عن الجسد العاري في الخفاء أو في العلن عنه ، ولذكر سماته الجمالية.

Abstract

The visual arts are characterized by moving arts according to the knowledge systems that borrow change and transformation from one situation to the other, thus rejecting the steadfastness and inertia. This is the secret of their vitality and growth, and a confirmation of the scientific vision that describes art with human knowledge. The form of art is related to the diversity and multiplicity of the means of presentation or (material) in the work of art or, in particular, Different Ideas embodied in various forms, and in this diversity and variation of different ideas, is the study of the naked body in the form of sculpture As well as borrowing from the

sequence, , Which brings about a kind of development in the level of awareness, thought and aesthetic artistic movement, and the growing position of evolution in contrast to its understanding of the naked body, in accordance with the intellectual and ideological transformations, at the level of cultural and academic awareness of society, can reveal the reality of the naked body, Our daily life is the organizing principle of action and identity, in which we know and recognize things, through which the arts are classified. It is also the facade that betrays our most secret intentions. It is not unusual to find the naked body in secret or in public,

intellectual influence that is affected by it. In these metaphors of the nude form, which is not lacking in artistic aestheticism in sculpture, it is possible to frame the entire structure of the naked body Aesthetically, because this construction is linked to the relationship of the human body, and according to those transformations in the structure of global art production, through the succession in the technical transformations, we find that this study has its specificity in the aesthetic transformation, to sculpt the naked body, this need to comprehensiveness bridge between the intellectual and influential a For the technician at the moment of the aesthetic

<u>الفصل الأول : الإطار المنهجي</u>

مشكلة البحث :

تعد دراسة شكل الجسد العاري في النحت ، من الدراسات الواسعة كماً وكيفاً من حيث الشكل والمضامين المحمولة عليه ، لأنها تستعير فالجسد العاري هو مفهوم جامع

يعني الحالة الفيزيقية والعقلية التي نحن عليها وهذا مفهوم أشكالي ، مما يحقق نوعاً من التطور على مستوى الوعي والفكر والحركة الفنية الجمالية ، وتنامى الموقف للتطور بتباين فهمها للجسد العاري ، على وفق التحولات الفكرية والعقائدية ، على

مستوى الوعي الثقافي والأكاديمي للمجتمع ، يمكن الكشف عن حقيقة الجسد العاري ، الذي يتمثل في كونه يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية ، فهو المبدأ المنظم للفعل والهوية ، التي نعرف وندرك بها الأشياء ، ونصنف من خلالها الفنون ، وهو أيضاً الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سراً ، ليس غريباً أن نجد في الحديث عن الجسد العاري في الخفاء أو في العلن عنه ، ولذكر سماته الجمالية ، نراقب حركاته وإيماءاته ولغته المؤثرة في فن التشكيل على نحو عام والنحت منه على نحو خاص وفي دراستنا للموديل العاري ، حيث تتأكد فيه عملية التحول والتغيير الجمالي ، في تكويناً ثلاثي الابعاد ، يتجسد فيه الشكل أو مجموعة الاشكال بحسب زاوية النظر ، أنها جدلية عناصره (الجمالية والتقنية) . ومما تقدم تتضح لنا مشكلة البحث من ضرورة التنقيب والبحث ، على وفق منهج البحث العلمي ، للتحولات الجمالية لفن نحت الجسد العاري ، الذي يبدو لنا من خلال البحث والتقصي لقلتها أو فقدانها أو انها لم ترتق الى مستوى البحثي العلمي الرصين ، إذا ما أمنا أن التحولات الجمالية للجسد العاري تمثل توصيفاً دقيقاً لثوابت شكلية تمركزت فيها لحظات جمالية . لذا كان البحث في هذا الموضوع محاولة متواضعة لردم الفجوة في هذه الإشكالية المعرفية.

ويمكن إن تنطلق مشكلة البحث من السؤالِ الاتي :-

(ما هي التحولات الجمالية للجسد العاري على مستويات التحقيق من الصورة الذهنية وتقنيات الإظهار) .

أهمية البحث :

تنطلق أهمية هذه الدراسة في بعدها الفني فهي ، أضافة معرفية متواضعة ، الى دائرة الفكر المعرفي الجمالي لدراسة التحولات الفكرية والفنية التي أسهمت في إظهار أعمال النحاتين ، كما انها تشكل اضافة الى الأفكار النحتية الجمالية المتخصص ، فضلاً عن الفائدة العلمية والمنهجية التي تقدمها هذه المعرفة الى كليات الفنون الجميلة ومعاهدها ، والدراسات النحتية المتخصصة بجانب نحت الجسد العاري في الفن التشكيلي بشكل عام و الجسد العاري في النحت ، محاولة إبراز جوانب الاهتمام والتركيز على إظهار الخصائص النفسية والتذوق الجمالي للفنان في تناوله الجسد العاري في النحت

حدود البحث:

الحد الموضوعي :- الاعمال الفنية للنحت البارز والمجسم ، الأوربية المعاصر، والتي تتسم بأشكال الجسد العاري وشبه العاري ، لإيصال رسالتها الفكرية والفنية الى المتلقي.

الحد (الزماني) :- بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٥٠ م – ٢٠١٨ م).

الحد (المكاني) :- في أوربا .

هداف البحث : يدعو البحث الحالي الى :-
- تعرف التحولات الجمالية في المتحول التكويني للجسد العاري في النحت الحديث و العالمي المعاصر.

تحديد المصطلحات :-

أولا :- التحول (Transformation)

١ - لغةً : عرفه الرازي بأنه :-

" التنقل من موضع إلى موضع " ومنه قوله تعالى :

" لا يبغون عنها حولاً " و(التحول) أيضاً الاحتيال من الحيلة " (١).

يعرفه ابن منظور:-

" تحول الشيء عنه إلى غيره، حال الرجل يحول من تحول موضع إلى موضع، حال إلى مكان آخر، أي تحول، وحال الشيء نفسه يحول حولاً، بمعنيين يكون تغييراً ويكون تحولاً " (٢) .

٢ - التعريف الاصطلاحي:

يعرف التحول بأنه أي " تغير يلحق الأشخاص أو الأشياء وهو قسمان: تحول في الجوهر وتحول في الأعراض ، فالتحول في الجوهر حدوث صورة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، كصيرورة الماء إلى الثلج ، أو قطعة جامدة، والتحول في الإعراض ، تغير في الكم (مثل أبعاد الجسم النامي) أو في الكيف (مثل تسخين الماء) ، أو في الفعل مثل انتقال الشخص من موضع إلى آخر لمختلفة الطبائع " (٣).

- يعرف ضمن المناهج الأدبية :- " انكسار خط المعرفة " (٤) .

- يعرف جميل صليبا التحول بمعنى:-

" التحول ، تغير يلحق الأشخاص أو الأشياء ، وهو قسمان : تحول في الجوهر ، وتحول في الأغراض " (٥).

التعريف الإجرائي:-

الانتقال من صورة ذهنية تستدعي مفردات معينة تهتم بمرجعيات بعينها ، مقرونة في نظم تشكيلية تكوينية .

ثانيا :- التعري :-

العري لغة :-

" العري: مصدر تَعَرَّى التَّعَرِّي مِنَ الثِّيَابِ : خَلْعُهَا ، نَزْعُهَا ، التَّجَرُّدُ مِنْهَا. تَعَرَّى: (فعل(تعرَّى / تعرَّى عن / تعرَّى من يتعرَّى ، تَعَرَّ ، تَعرّيًا ، فهو مُتعرٍّ ، والمفعول مُتعرًّى عنه ، تَعَرَّى الرَّجُلُ : عَرِيَ تَعَرَّى مِنْ ثِيَابِهِ : خَلَعَهَا ، نَزَعَهَا مِنْ جِسْمِهِ ، تَجَرَّدَ مِنْهُ تعرَّى من الأَمر

يعرف العري في معجم المعاني:-

" بأنه مصدر تعرَى، والتعري من الثياب يعني خلع الثياب أو نزع الثياب والتجرد منها عَرِي الشَّيءُ : تجرّد مِمَّا يُغطّيه أو يكسوه " (٦).

العري اصطلاحا :-

" أحد الظواهر الفنية الحديثة التي بدأ الفنانين بالتركيز للتعبير عما يجول في أنفسهم من أفكار، ويتمثل (العري بحالة من

عدم ارتداء الملابس، وأحيانا تستخدم لوضع الملابس أقل بكثير مما كان متوقعاً) ، ويفترض علماء الانثروبولوجيا أن البشر يعيشون أصلا عراة دون ملابس كوضع طبيعي(يطلق على العري التجرد من الملابس أو عدم الاحتشام كلياً أو جزئياً، ويختلف حسب الثقافات والمفاهيم والمجتمعات على تنوعها). " [٧] .

التعريف الإجرائي :-

العري هو التجرد من الملابس أو عدم الاحتشام كليا أو جزئيا ، ويختلف حسب الثقافات والمفاهيم والمجتمعات على تنوعها) و أما تعريف العري في العمل النحتي فهو (التجرد من الملابس كليا أو جزئيا في العمل النحتي بما يفرز البعد الجمالي لجسد الانسان بدون عنوان للأثارة والإباحية).

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول :

تحول الجسد العاري في الفكر الفلسفي :-

التحول فلسفياً في الفكر المثالي :

توصف تداعيات الفلاسفة الباحثين حول مبادئ التحول والتغيير ما يتعلق بالتحولات ومرتكزاتها المفترضة عبر سعيها للبحث عن " أصل موحد للأشياء المختلفة عن طريق الحركة الأزلية الأبدية والكثرة " [٨].

يستقطب مفهوم التحول في فن نحت الجسد العاري أهمية ريادية ، بمعنى انه من " (أوائل الفلاسفة) (طاليس- انكسيمندريس- انكسيمانس) في القرن ٦ ق. م ويرى طاليس إن الأشياء كلها تصدر عن أصل واحد وبالتالي فهي على الرغم من اختلافاتها الظاهرة واحدة. والأشياء حية لأنها متحركة ، فالحركة روح الأشياء وهي منغلقة في الكون بكليته أما انكسيمندريس فيؤكد إن أصل الموجودات لا محدوداً ولا متعيناً ولا نهائياً ومرتكزات نظريته في الطبيعة (وحدة المصدر، الحركة الدائمة، صراع الأضداد). إذ اسقط حركة العلاقات الأجتماعية على الطبيعة تصوراً ديالكتيكياً حدسياً مبنياً على حقائق بديهية هي اطلاقية الحركة والتحول والصراع. فالحركة عنده رمز الحياة على كل مستوياها وهي شكل وجود المادة ولا وجود لأية قوة محركة خارجها. أما انكسيمانس فان تفسيره لعملية تغيير الموجودات وتغايرها عن طريق التكاثف والتخلخل، فضلاً عما اكتشفه أستاذه انكسيمندريس حول الحركة واستمراريتها وصراع الأضداد بحسب قانون الزمان . ([٩])

الباحثين عن آلية التغيير ، مفصحاً إن الشيء يكتسب الثبات عبر التغيير المتحكم بالوجود " التغيير في الكيف تغييراً مستمراً وهو الأساس بالوجود " [١٠].

لعد الجسد العاري ضرورة حتمية في الفنون التشكيلية التي تتبع مسيرة المعرفة الفنية وما تشترطه كل مرحلة من معايير جمالية تفرضها الضواغط (الداخلية

والخارجية) على وفق عمليات منظمة يقودها وعي متخصص لتؤسس فعل التحول لنحت العري من اتجاه وأسلوب الى أخر ، يحددها ذاتية المنتج والقيم الجمالية المؤسسة للأسلوب المرحلي للحقب . أما الرؤية السفسطائية فمما لاشك فيه إن بعض تجلياتها انطلقت من مقولات (هيراقليطيس)* ، حيث توصف نظرية الجدل (الديالكتك) من اهم النظريات والافكار التي رافقت التفكير الإنساني في التحول منذ الاغريق الى يومنا هذا ، ويمكن ان نعد التحول في الفكر الاغريقي ولا سيما القرون الأخيرة لما قبل الميلاد (ويرى بارمنيدس في الفلسفة والحكمة تحصيل الملكيات ، فهو لا ينكر المعرفة الحسية لكنه يصفها بأنها معرفة تحتاج إلى بصيرة تفهم تحول مضمونها ، وتؤوليها تأويلاً صحيحاً) ، وكان لهيراقليطس تأثير بالغ في صياغة تحول المفاهيم والأنظمة الفلسفية اللاحقة ، ومنه أخذ أفلاطون مفهوم التحول وأيضاً تحول فكرة الجدل ، ومفهوم تحول صراع الأضداد ، كما أخذ منه «الرواقيون» مفهوم اللوغوس " ، وأقاموا عليه منظومتهم الفلسفية في التحول الكلي . كذلك تأثرت الفلسفة الحديثة بتحول الجدل عند هيراقليطس ، فاستفاد من هذا التحول الكثير من فلاسفة العصر الحديث أمثال ديكارت . لابد ان نعرف اولا وقبل كل شيء ان هيراقليطس كما تكلم عن التغيير الذي هو أحد أوجه التحول حيث يترتب عليه الصراع بين الاضداد فقد تكلم بصراحة عن اللوغوس باعتباره قانون العالم ، انه يقصد بقانون العالم مبدأ تحول الحياة والارادة الالهية التي يخضع لها كل ما في الوجود بل هي قوة التحول التي تدبر العالم والانسان بقواه العقلية المفطورة فيه يعرف اللوغوس – أن اللوغوس التحول الكلي عند هيراقليطس انه موجود في كل مكان وفي كل انسان ومشترك بين جميع الخلق وما في نفوسنا وما في عقولنا والا قبس منه ، ومنه نلنا قوة التحول فلترفع نفوسنا اليه ونتأمل فيه لا نه الحق والحقيقة الازلية ." (١١) .

وتعتبر أراء هيراقليطس في التحول من اغنى النتاجات الفكرية التي حققت رؤيا تحليلية لفكرة التحول الجدلية والجدل فعند قراءتنا لاسيما في طروحاته حول التحول والصيرورة والصراع ، حتى غدت الحقيقة عنده نسبية متغيرة تتخذ من التحول بالأضداد خاصية " فالصفة الوحيدة المعينة للأشياء هي تحولها وانتقالها من الضد أي تحولها من حالة إلى حالة من نقيض الى نقيض الضد والشيء ليس كذا بل يصير كذا والنقيضان يوجدان باستمرار" (١٢) .

حيث تتراءى لنا التقابلات الفكرية للآراء (ما قبل السقراطيين)* ومدى فعاليتها في نشوء المذهب المثالي ، ومن ثم آلية تفعيل جدل

الفكر في التحول والتطور في مقابل التثبت أو الثبات . أي مثالية ، (الصورة أو المفهوم)** ، وهي النزعة الفلسفية التي تقوم برد الوجود إلى الفكر " (١٣) .

فقد " امتاز الفن الإغريقي عن فنون حضارات الشرق الأدنى القديم بأنه فن يتخذ من تعري الجسد الإنساني محوراً أساسياً يدور حوله باعتبار الجسد الإنساني مقياس مثالي لكل الأشياء . فهو يُعنى بحاجة الإنسان ورغباته وتطلعاته كما يصور من خلال ذلك التعري ، نحت أدق تفاصيل جسمه وحركاته ويبرز كل المشاعر التي يمكن أن تستمر بصدره . وأصبحت خصيصةُ الفن الإغريقي في كل تحولاته تتعلق بالتعري للجسم الإنساني ، الالتزامَ الدقيق في نحت الجسد الذي كان يتجلى في تصويرهم لتحولات الأجساد العارية للآلهة والأبطال والرياضيين ، فكل نحات سمة تحول خاصة به سعى من خلالها إلى إيجاد ناحية جمالية يصورها وناحية أخرى (قبيحة) يتحاشاها في تعري الجسم " (١٤) .

وهكذا اختفت في الفن الإغريقي المحاولات الشاذة الفجة في تصوير الأجساد ، وكان الفنان يحاول دائما أن يصل عن طريق التعري لتصوير الأفراد في نحته إلى المثل الأعلى الأجمل ، أو الفكرة التي أبدعها الخالق فيقول أفلاطون : " إن المثَّال لا يصور الفرد وإنما يصور الفكرة التي أبدع ا لفرد وفقاً لها " (١٥).

وهذا الرأي تبناه أرسطو أيضاً فيما بعد ، فالطبيعة عنده " ليست هي هذا العالم الخارجي عالم الأشياء المخلوقة ، وإنما هي القوة الخالقة ، المصدر المبدع في هذا الكون " (١٦).

وبذلك يمكن القول ان الفن الإغريقي في كل أعمال نحت التعري استند إلى(المثالية Idealism)* التي تُعنى بالشكل المثالي للجمال كما دعمت السلطة أنداك قانوناً يحتم على الفنان أن لا ينحت أو يصور أو يعمل سوى الجمال الذي لا يحجب عن النظر في أروع صوره من خلال التعري الجسدي لإظهار مثالتيه وتناسقه وانسجامه . لقد أعتبر سقراط التحول من فاعلية العقل ، ويرى أن الوجود يحتوي على نوعين من الأشياء أولهما (الصورة) ، أو المثل العليا ، والشيء الأخر هو الأشياء المحسوسة في عالمنا المعاش ، " ومقياس الجمال للأشياء المحسوسة هو تمثلها أو قربها من المثل العليا الجميلة المطلقة ، ويؤكد سقراط في فلسفته على غائية العمل الفني ." (١٧)

أي بمعنى الهدف من العمل الفني لا الشكل ، أنما الجمال الموجود في بنية العمل الفني عندما يحقق الخير للإنسان بمعنى أخر أن الجسد العاري كشكل جميل طالما الهدف

في تجسيده في تمثال ينشد تأكيد مفاهيم الخير فهو جميل ولأشر فيه ، وبذا تتحد فلسفته في مفهوم التحول و(الرؤية الأفلاطونية)** ، " فالمثال الأفلاطوني هو الصورة المجردة والحقيقة المعقولة الثابتة والأزلية . لا تخضع للتغيير التحول ، التبدل ، الاندثار ، أو التدفق والتحول منبوذ في عالم المثل الأفلاطوني كونه " حريصاً جداً على وضع صورة هذا العالم المتغير في إطار ثابت " [١٨].

يرى فيها أن الوجود يحتوي على نوعين من الأشياء ، أولها (الصور) أو المثل العليا ، والشيء الأخر هو المعرفة بالأشياء المحسوسة في عالمنا المعاش ومقياس الجمال للأشياء المحسوسة هو تمثلها وقربها من المثل العليا ، فكل معرفة عقلية على وفق رؤيته تفترض الوجود الثابت كموضوع لها، فيما يحيل مفهوم التحول والتغيير للأشياء الحسية والظواهر كمعرفة ظنية (احتمالية) ، ويفترق عن (السفسطائيين) هنا حول مفهوم الثوابت والمتحولات لاسيما في مضمار المعرفة العلمية إذ " يطلب أفلاطون العلم بالماهيات لأنها ثابتة والسفسطائيين يطلبون العلم بالمتغيرات لأنها تؤيد النزعة الفردية "[١٩].

أما أرسطو " فيفترض إن نمو وتطور القدرة العقلية يتحقق بالسعادة ، أي أن عالم الموجودات أو الأشياء الحسي هو مماثل لعالم (المثل العليا) " [٢٠] ، والمقدرة العقلية للإنسان كلما كانت عالية كلما كانت رؤيته للموجودات الحسية في الوجود أكثر دقة ومصداقية وتتحدد بها قربا أو بعدا عن (المثل العليا) ، أي بمعنى كلما كانت قريبة من المثل العليا كانت جميلة والعكس صحيح . " إن نمو وتطور هذه المقدرة والقوة الفكرية ، لذلك يمكننا أن نفترض إن تطور هذه المقدرة تمكنه من السيادة . ويمكننا أن نفترض إن تطور هذه المقدرة الفكرية ستحقق له السعادة " [٢١].

واللذة عند أرسطو ليست غاية في ذاتها أنما هي نسبية باتجاه الخير والشر ، وأعتبر أرسطو الجميل هو النتاج الذي يحوي الترتيب والتناسب والوضوح ، بمعنى أن تجسيد الجسد العاري في تمثال هو تجسيد لمفاهيم الجمال في الترتيب والتناسب والانسجام والوضوح والاقتراب من المثال الأعلى الذي لا يميزه الا القدرات العقلية العالية ، وهكذا يتراءى لنا الفكر المثالي عبر مراحل نموه وتطوره في الحضارة البشرية ، " إذ يعتبر الثلاثي الذهبي (سقراط ، أفلاطون ، أرسطو) قمم في مستوى النتاج الفكري على مستوى الفلسفة بشكل عام ، وعلى مستوى فلسفة المثال بشكل خاص ، حتى نصل إلى روائع التحولات عند كانت وهيغل ليتسنى الوقوف إلى المعاصرة في تحولات نتاج الفكر الحديث " [٢٢].

على غرار تلك التحولات قرر (كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) ، " وهو مؤسس المثالية المتعالية (الترانسندنتالي)* ، إن جميع الظواهر دون استثناء تصورات أو تمثيليات لتحولات عقلية وأن هذه التمثيلات هي المثال المجرد المعقول على وفق الرؤية الأفلاطونية . تحول الوحدة العقلية (الإدراك المتعالي) الذاتي نزولاً إلى الحسي التجريبي ماراً بالمخيلة المتعالية الاولية وفي التحليلي من أسفل إلى أعلى (يشبه الجدل الصاعد) فهو من الإحساس التجريبي صعوداً إلى الإدراك الذاتي المتعالي مروراً بالتأليف الاسترجاعي الذي يتم بالمخيلة ثم التأليف الصوري الذي يتم بالتعرف على الموضوع " (٢٣).

الا ان التحول في القراءات الجدلية لمنظومات الابداع المختلفة ومنها التشكيل نجده عند (فريدرك هيغل ١٧٧٠ – ١٨٣١) ** في نظريته الديالكتيكية التي أسست تحول الجدل على نحو علمي بقوانين فنجد ان هيغل قد استلهم الفكر الافلاطوني على نحو دقيق لكنه تأثر بالحضارة لا سيما نتاجها المعرفي والتحول نحو العلم والاحراج الذي عاشته الفلسفة نتيجة الى ضرورة التحول ان تكون افتراضاتها متوافقة مع منطق العلم ونظرياته ، فيذهب نحو إقرار صراع المتناقضات لمفهوم التحول ، بل وحتى الصدق عنده هو " الحركة من ذاتها وفي ذاتها " (٢٤).

(وعليه نجد ان قوانين الجدل التي يمكن حصرها على وفق ما قدمه (هيجل) ، في جدليته من حيث قوانين الجدل الثلاث نجده قد نقل الجدل من افقه الخيالي الحالم عند افلاطون الى منظومة تحول ذات بعد رياضي . تنحصر في ثلاث وحدات او ثلاثة مراكز وهي :.

(١. قانون تحولات الكمية والكيفية ٢. صراع الأضداد وتداخلهما ٣ .قانون نفي النفي.) (٢٥) .

يعتقد هيغل " بان انواع التغيرات الكمية الى مستوى عالي من ذاتها يحولها حتما الى تغييرات كيفية ، اذا فالتحولات الكمية والكيفية ووحدة العلاقات بين الكميات والكيفيات والتغييرات الكمية الى كيفية وبالعكس ، لحد ذلك تمثل القانون الجدلي اذ يعمل في جميع ميادين الطبيعة والفكر الانساني فالجديد يحل محل القديم وانتقال الاشياء من حالة كمية الى حالة كيفية اخرى نتيجة للمتغيرات الاخرى المتدرجة هو نوع من انواع التطور" (٢٦) .

وهذا ما نسميه بالأثر النسقي المجاور في نسيج الأفكار وان هذا النسيج في حركته المستمرة في العالم والتغير الذي لا ينقطع سببه هو (التناقض الكامل في داخل الاشياء) فالعلة الاساسية في تطور الاشياء

والمفاهيم والافكار هي علة موجودة في ذاتها ، (داخلها) وليس خارجا عنها ، فالتناقض هو طبيعة هذه الاشياء فكل ظاهرة او قضية او شكل او مفهوم او مادة او موضوع تحوي في ذاتها نقيض لها ومن المحتم ان يكون هناك تصارع بين الذات ونقيضه (الموجب والسالب) فلا يمكن ان تتصور اي شكل من اشكال الحركة دون تفاعل ما بين ضدين .

وهكذا " فالمعرفة ذاتها يستخدم فيها الانسان مناهج متضادة ومرتبطة بفعل التضاد من خلال دراسته للأشياء وان هذه الاضداد لا توجد معزولة عن بعضها البعض بل تكمن داخل الظاهرة الواحدة وتبرز من وحدة عضوية ، فأساس اي معرفة علمية او اجتماعية هو ادراك وحدة الصراع بين الاضداد من خلال ادراك ماهية الضدين المتصارعين ، والتطور عبارة عن صراع بين المتضادات فالجديد يصبح قديم ليخلق جديد اخر الذي يصبح قديم ليخلق جديد آخر الذي يصبح بدوره قديما وهكذا تستمر العملية ومكامن الجديد والقديم هي صراعات تحكمها اسس الجدل الحتمية الفعل حسب وجهة نظر هيغل ." (٢٧) .

ومن هنا يرتبط الفن والجمال المبدع في الفكر المثالي بالماهيات العقلية ونظراً لعدهم العقل وخصائصه اليقينية اسمى من الحواس، جاء ادراكهم للحقائق اليقينية مرتهناً بالمنطق ومعطياته الرياضية وصولاً للمطلق، بعيداً عن المدركات الحسية وحقائقها المتحولة. وهكذا فالفن المبدع على وفق الفكر المثالي لابد ان يتخطى الادراك الحسي نحو المطلق بمعنى الكشف عن الحقيقة المطلقة والتعبير عنها على نحو مادي محسوس متوافقاً والماهيات المتعالية، المتفرقة عن الوجود بحقائقه المشخصة، أي النقاء في الادراك . والافتراق عن عالم الحس والوعي وبالتالي التعالي على المادية في الحياة كماهية حدسية تتكشف الرؤية الجمالية عند (بجرسون) بالافتراق عن الواقع وتداعياته فالجمال المتحول هو مجرد رؤية لا علاقة لها بالواقع ، انها تأمل حدسي صوفي خالص متسم بالسلبية ويغلب عليه الطابع النظري الميتافيزيقي. (٢٨)

فيما يخص المثال ، كوجود حقيقي تجسده الصورة الابدية الثابتة ، أما الوجود الحسي فهو زائف ومتحول ، وتكمن مهمة الفنان بالارتقاء والبحث عن وجود يقترب والمثل مفترقاً عن عالم الحس الزائل ، فالحس ليرتقي لعالم المثل بتمرحله عبر تحولات تتجه بتعبيرها عن المطلق وعلى وفق ذلك تتجلى رؤيتهم الميتافيزيقية من حيث احترافهم للمنهج الرياضي ذو البناء العقلي الصرف ، الذي لا يقبل الشك ابداً، فمن افلاطون وحتى هيغل ومن جاء بعده من المثاليين يعتقد الناس ان الفكرة التي لكل كائن أو لكل شيء ، أي حقيقته الميتافيزيقية " هي التي يجب

ان توجد في الفن تبلورت هذه الرؤية في الفلسفة " [٢٩].

فلسفة التحول في الفكر الوجودي :

ان النظرية الوجودية التي تسمى بنظرية الكينونة هي الاوسع تفاعلا وحضوراً في دراسة الجسد العاري . ونجد ان هذا الجسد في الفكر الوجودية له تعالقاته مع الذات الانسانية وتكشف لنا في تحليل الاداء الابداعي للجسد العاري ولا سيما الفنون التشكيلية عندما يكون الانسان بجسده او بما يعد متعالقا مع الجسد اساسا من اسس البناء الشكلي للكينونة كوجود متجسد في جسد كما يقول الفيلسوف الوجودي (ياسبرز) *.

وعليه فان الجسد العاري في الفكر الانطولوجي الباحث في الكينونة يعد فكراً قديماً ابتدأ مع الاغريق نجده في مقولات فلسفية واضحة عند سقراط وارسطو عنما يذكر ارسطو (ان الوجود هو الفرد)** ويعد الجسد العاري لفكرة الوجود الأساس الذي تنطلق منها الفلسفة الوجودية *** " الوجود يسبق الماهية " [٣٠] .

وأن تحول الوجود في بنية الجسد صيرورة متحولة مستمرة ، أي في تحول دائم و " حركة دائبة وتطور لا ينتهي للجسد العاري " [٣١]

بمعنى ان فكرة الجسد العري تجدد الوجود الإنساني تنبثق من عدمية ثبات الماهية " وان عدم ثبات الماهية الإنسانية هو المقدمة الاولى لتحولات العري التي تفترضها مقدماً كل فلسفة تعتمد التحول والتطور " [٣٢].

ولهذا التحول والتطور تأثيرا في نمو التوجه نحو الجسد العاري في تحولات الفكر الوجودي على الرغم من ان (هيدجر ١٨٨٩-١٩٧٦) يرى انهم ، أي الوجوديين ، انصرفوا في تحولهم الى الجسد العاري في تحديد (كيفيات الوجود) * ، الاّ ان توارد التحول في الوجود كمفهوم تظهر تداعياته في الجسد العاري في الفكر القديم ، ويمكن ارجاع هذا التحول عمقاً الى (بارميندس الايلي) ** (القرن الخامس قبل الميلاد).

اما عن علاقة تحول الوجود بالجسد العاري بالذات الفردية فتنبثق بذوره من مقولة أرسطو ان تحول الواقع هو الفرد .. وان (الفرد هو الجوهر)* ، حققت هذه الفكرة مفهوم التحولات الوجودية من خلال الأنسان ووجوديته الجسدية ، " فوجوده في العالم يتجسد في تحول جسد عاري" [٣٣]. سواه كانت عاريا أو بملابس . بمعنى أخر أن الأنسان هو جوهر أو مضمون وليس شكلا فقط ،

الى ان نصل الفيلسوف الوجودي (سورين كيركغراد)** الذي يمثل اساسا ومرتكزا للتحول (الوجودية الصوفية) *** المسيحية او ما يطلق عليها بالوجودية المؤمنة ان رؤيته هذه وجدت في تحولها صداها عند الفلاسفة الوجوديين (كيركجراد) و(نيتشه)

يشيد بدور التحول بالعدم " الذي يقلق منه عنصراً جوهرياً في تركيب الوجود في العالم " [٣٤] . ولذا فان للتحول درجات في التباين بالقلق تؤدي الى التحولات في تراكيب الوجود بالجسد العاري في العالم ، فلكل أنسان خاصيته وذاتيته الجسدية ، وكل ذات عاريه تمتلك خصيصة عدميه تعزلها عن الموجودات ، والأنسان كذات متحوله هو " الموجود الذي يأتي به العدم الى العالم بهيئة عارية " [٣٥] ، من حيث تفعيل (الجسد العاري بفعل الأنسان) الذي حدده وانفعل لأجله ، كوجود لتحول ذاتي متفوق على الوجود الموضوعي " فالوجود الحقيقي هو الوجود الذاتي ، أما الوجود الموضوعي فهو زائف " [٣٦] . لكن بنظرية التحول الوجودي التي هي اوسع انتشارا في فكر الحداثة عند (جان بول سارتر، ومارتن هيدجر ، والبير كامو، وياسبرز ، فضلا عن تأثيرات هذا التحول بالفكر في نحت العري استطاع ان يفلسف الشكل والبناء والبنية للنص الفني الجمالي للشكل العاري ، وان فحوى هذا التحول في الفكر تنطلق من مجموعة مرتكزات تعتمد الانسان كفرد يحمل جسدا عاري لتجعل منه مركز الوجود بانحسار وعيه بكينونته الجسدية العارية ، والكينونة الإنسانية مقتصرة على الوجود الفردي ، بل تتعداها كما يرى (هيدجر) " لفهم حقيقة الوجود بوجه عام من خلال التحول الشكلي لنحت الجسد العاري" [٣٧].

وجعل التحول ذاته الأساس والمنطلق الى نحت الجسد العاري ، مما تعاظمت فيه عوارض (الأنا) واحيلت الى (أنا) رافضة منفعلة تجعل من تحولها في حريه هدفاً وغاية وسلوك واحالها الى ان تكون متمردة حتى على نفسها وكما يقول البير كامو "(انا اتمرد اذن ان موجود) وعلى الفكر لتأسس بنية جسد عاري " ([٣٨]) ،

الا ان ما يميز تحول الجسد العاري هي الذات وجوديا هو " تمردها على القيم ومحاولة ان تجعل القيمة للعري في مركزها كذات وكل ما هو خارج عنها لايكون الا ثانوياً او فائضا عنها لتكوين جسد عاري ، لهذا يمكن ان نسميها بفلسفة اسقاط القيمة والمعيار والايقون ، اذ تعرضت هذه النظرية الى المقدس الذي تعتقد ان قدسيته يصنعها الانسان ويعظمها وينهيها في نحت جسد عاري ان اراد " ([٣٩]).

وكما يقول سارتر في التحول من خلال " محاوراته المسرحية (أنا اصنع مقدساتي عندما اريد واسقطها عندما اريد) فالإرادة هنا ارادة انطولوجية تؤكد الكينونة وتحفزها و(الكينونة عند سارتر)* عندما قسمها في بحثه الانطولوجي الى كينونة في ذاتها ولذاتها فانه قدمها على وفق الوعي بها من الذات لذاتها ومن الآخر لكل مجموع

الكينونات المحيطة به من خلال جسد عاري اذ ان (الكينونة كائنة وهي في ذاتها مجسدة للعري ماهي عليه وهنا . يمكن ان نسميه بالتحول بكينونة الظواهر للجسد العاري) " (٤٠)

وعليه فان التحول فلسفيا قد افرز العري على وفق فكر (سارتر) هو اشكاليات الوعي بالحرية والتحول الذي اساسه الوعي بالعدم من خلال جسد عاري به قلق متفاقم منه ، والتحول في الجسد العاري هنا تكمن في تلك العلاقة الرابطة بين الكينونة والعدم والقلق والحرية ، ولان العدم وعي تخصصي لدى الانسان اذ انه يعي حقيقة فنائه جسده فهو كائن فان لا محال فان تحول هذا العدم وهذا الوعي به يعد اساس للحوار الداخلي للإنسان الذي تجسد في جسد عاري من خلاله " اسس للوجودية وفكرتها في مجابهة هذا الالم الحتمي (العدم) وكانت مجابهته للعري عبر تاريخ الحضارة تأخذ منحيين الاول التشبث بالأمل اللاهوتي الميتافيزيقي وهو امل يحيلنا الى الانتقال نحو عوالم ما بعد الموت في هيئة جسد عاري ، والأمر لا يقتصر على اتجاه ديني بعينه بل يمثل كل الاتجاهات اللاهوتية الدينية في الحضارة الانسانية أما المنحى الثاني فكان وما زال مفارقاً للأول وهو المادي الذي يجعل من الجسد العاري للإنسان مادة تتحلل وتفنى وترجع الى عناصر الطبيعة في جسد عاري، فوجوده يمثل زمن حياته فقط وهذا ما آلت اليه المادية الجدلية (الماركسية) واتجاهات الوجودية الملحدة واتجاهات من فلسفة العلم " (٤١).

وعند رجوعنا الى التحولات في بنية الفكر ذاتها فأننا نجد في البحث عن الجسد العاري عند سارتر الذي ذكرناه في تقسيم في ذاتها ولذاتها حيث الانتقال من الوجودية بمحورها الفلسفي لموضوعها الفني والجمالي كرؤى منبثقة عن الوجود ، تتفاقم الآراء حول تفعيل الوجود عبر التحولات التي تشمل (ذاتية الانا)*، و(تأملاتها الانعكاسية)** . إذ تجعل للخبرة السابقة على التأمل كفعل قصدي منفتح لعالم مصلحة الوجود ، وكتفعيل لأسبقية الوجود الإنساني كذات ، عن المدركات المنطقية والصورية . تتشابك مع مؤسسات الوجود (الكينونة ، الحرية ، القلق، الاغتراب ، العدم ، العبث بالا يقون ، الاختيار) *** ترى الباحثة إن خبرة الإدراك الحسي موضوعية فينومينولوجية خالصة ، وتعد مؤسسة من مؤسسات الفكر الفينومينولوجي وهي تؤكد مقولة الحس المباشر لتحول الجسد أو مباشرة الحس على الأشياء والظواهر للجسد العاري . إن هذا الموضوع مؤثر حتمياً على مفهوم التحول بالمعرفة الجمالية للجسد وفعل الابداع بوصفها محصلة مستخلصة من الوجود لبنية نحت الجسد العاري .

وبذا يتحقق التحول بالأبداع الوجودي للجسد العاري عبر الانفصال عن " ما يمكن أن يكون واقعياً على نظام البرجماتية أو وعي صراعات الأنسان على نظام المادية ، أو حتى استسلام الأنسان الى ربات الابداع على نظام (المثالية الأفلاطونية)* " [٤٢].

وفق " تحول الحالات والاشكال والمفاهيم من حالة الى اخرى أو من ثابت الى متغير . فالفعل هو قدرة الذات على التحول من داخلها الى خارجها، وظاهرها ما يكون عليه من الخارج ، بمعنى ان التحول يكون من الداخل (داخل الذات) الى خارجها وتتحدد جدليته بين الذات الدراكة والفعل المنجز، وكلما كان التفاعل بين الذات والانجاز مفعم بالحرية المتحققة من ارادة فاعلة لا ترتبط بأي قيد، كان الانجاز قريباً للأبداع والابتكار " [٤٣] .

اذ ان التحول بالكينونة في ذاتها هي متمثلة في الوجود اللامتناهي لتحول الجسد بينما نجد ان الكينونة لذاتها تعتمد على (الأنا) المتجسد في جسد عاري كما يقول (غابرييل مارسيل) عندما اكد ان الانسان بدنا (بدن) او ذات متجسدة في جسد قبل ان يكون عاري أو اي شيء اخر فوعي (الجسد) هو تفاقم من الم وعي العدم والفناء فهذا الوعي الإنساني بتحول الفكر عبر تمثيلة بجسد الذي قدم له ديكارت في الكوجيتو (انا افكر اذن انا موجود) فان الجسد في (الأنا) تقابل الفكر المنبثق عن الجسد ذاته حتى كانت وما زالت غنائية تراجيدية في أعلى مراحل الألم قدمها الإنسان عبر إبداعاته الفنية بإحالة الجسد الى الفناء وجعله عدم محض بهيئة عارية.

ان للنحت جولة واسعة فهذا النحات الوجودي الذي لا يتراجع عن اعلان وجوديته (البيرتو جياكوميتي)"[٤٤] . يقدم الانسان وجسده في مجموعة مهمة ولا سيما في امتزاج الجسد الانساني بنسق الحياة التي افرغ محتواها جياكوميتي ، وأعماله تذكرنا في فحواها الباث للاعتصار الوجودي. اذ يتبين لنا مفارقة مقتضبة في فهم الوجود بين الطرفين فالفكر الوجودي المؤمن فكر تصوفي يعد كل ما هو جماد او حي بأصنافه وانواعه المختلفة الا عوارض تحمل في دواخلها ما هو جزء من روحية الخالق او الرب فكل ما هو ضاهر محسوس متخفي هو جزء من عوارض الوجود اللامتناهي وعليه فان اي " فعل يعد ضمن دائرة الخير والنقاء والتسامي هو جزء من هذه التفاعلية مع الذات الالهية وهنا صيغ الوجود على وفق الانحلال في ذات الخالق ، انها صوفية تشبه صوفية الشرق لكنها تعتمد الحوارية ذات الطابع الأفلاطوني ".([٤٥])

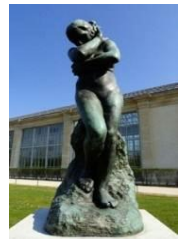
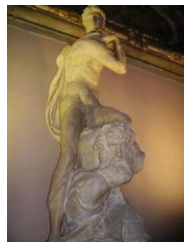
إن اداة تأكيد الانا الوجودي في الجسد العاري هي " تمرد وعبث ورفض لكل ما يعد ثابت مهيمن متسيد باي صورة من صور

السيادة ، ان الوجودية صفة تعتمد وعي مفارق يعلن حضوره بما يمكن ان يجابه الحياة نحو ديناميكية اخرى اساسها الحرية ، وعليه فان الوجودية في فكرها مفارقة للمجتمع رافضة لهيمنة الآخر على الأنا (الآخر هو الجحيم) كما مبين في الشكل (١) معركة القناطرة (قرابة ١٤٩٢) ، مؤكدة بوجودية الانا بذات متفردة بكينونتها لا تخضع للزمان والمكان بل ان الزمان والمكان صنيعتها (الذات الوجودية) "([٤٦]).

ان الحرية التي يمكن ان نجسدها بالنص الفني الجمالي هو حضور او تعبير عن قوة الحضور في لحظة التلقي اي بمعنى يمكن ان تصوغه على وفق تفسير الحضور لـ(ديديه جوليا) *

عندما عد الحضور بـ (المشاركة في الكينونة المطلقة)" [١] ، ونجد ان الحرية المعبرة عن آلام الانطولوجيا في الذات المفعمة بالفرار والاغتراب من هذا الالم قد تجسدت بمحاولات استفزازية مشاكسة في نصوص فن تشكيل الحداثة وما بعد الحداثة .

او بتأكيد دواخل الذات الجزئية ومنها التأكيد على جزئيات الجسد كما هو حال نصوص الرواية عند (كولن ولسن)* كما مبين في الشكل (٦) (القبلة) للفنان (أوغيس رودان) ، ونجد الامر في كثير من النصوص التشكيلية مشابها ومجسدا للعبث في ايقونات اخلاقية ومجتمعية بدعوة التحرر منها او رفضها كما مبين في الشكل (٧) (حواء) للفنان (أوغيس رودان) ، كما في ، كما مبين في الشكل (٨) والشكل (٩).

الشكل (٦) القُبلة، ١٨٨٩ الشكل (٧) حواء، ١٨٨١-١٨٩٩. الشكل (٨) العبث (٢٠١٦) الشكل (٩) عبقرية النصر (قرابة ١٥٣٢-١٥٣٤)

<u>فلسفة التحول في الفكر البرجماتي</u> :

تسمى بالذرائعية وفلسفة العلم والوظيفية النفسية كمنهج للبحث العلمي في ارتدادها للواقع بمعطياته المادية كافة وذلك لعدها طريقة للعمل والممارسة والاداء. البراجماتزم " (في اليونانية Pragma) تعني (العمل و

التطبيق) تيار مثالي ذاتي واسع الانتشار في الولايات المتحدة الأمريكية صاغ مبادئه الأساسية (تشارلز بيرس ١٨٣٩-١٩١٤) . وأكبر دعاته (وليام جيمس ١٨٤٢-١٩١٠)* " ان الحقيقة هي التصور الذي نسيغه ونحققه فنجعله صادقاً بتصديقنا اياه ، فهي ليست خاصية ملازمة للتصور كما يعتقدون ، ولكنها حادث يعرض للتصور فيجعله حقيقياً أو (يكسبه حقيقة)** بالعمل الذي يحققه " (٤٧).

و (جون ديوي ١٨٥٩-١٩٥٢) " تدين بثرائها لما اطلق عليه سانتيانا اسم (الترجيعات المكتومة) *** " (٤٨). ان هذه الرؤية حول مفهوم التحول في مضمار التجربة نفسها وبما تعكسه من نتائج تجد مصداقيتها في فن نحت العري تحديداً لتفعيل دور التجربة في كشف نتائج التحول قد لا يكتنفها الفنان، وأحياناً تتعدى مجال توقعاتها في مخيلته التي تعكسها ظروف ومفاجآت الشكل ضمن نحت الجسد العاري.

وان الفلسفة البرجماتية " صدرت الى خارج الولايات المتحدة الأمريكية لكنها بقيت امريكية الهوية " (٤٩).

ان الفلسفة البرجماتية الفلسفة العقلية الأمريكية * ، " وهي تحمل سماتها وهي كطريقة في الحياة " تقوم على الفردية وعلى اعتبار ما يعمل هو الصحيح الجيد ، والمعيار لتمييز الحقيقة من الخطأ " (٥٠).

والمتجهة الى العمل والحرية ، ونتيجة تجسيدها لا ثر الحضارة نجد انها اثرت في الحضارة الأمريكية وسنجد تجلياتها في الفنون الأمريكية ، كمنهج تجريبي يؤكد تثبيت المهارة والمبادرة الجريئة في بنية تشكيلاتهم الفنية وتكويناتهم النحتية لاسيما المعاصرة منها " (٥١).

وهي ترتبط الفلسفة البرجماتية ** بالتحول والانتقالية الحضاريه يمتد في عمق الزمن ، لترتأى لنا هذه الفكرة الذي يشيد لدور الاحساس " كمصدر وحيد للمعرفية " (٥٢) .

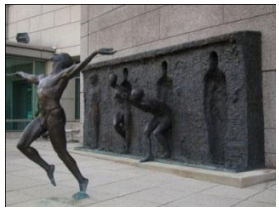
وتبعاً لمقولته هذه ان الأشياء المحسوسة تتحول وتتغير على نحو مستمر، مقتضبة بذلك جدلية الأنسان الكامنة في تفاعله مع محيطه، ومن ثم تأثره واستجابته لما يحيط به عبر تماسه وعالم الموجودات وعلى وجه التحديد يصبح الفرد معياراً لقيمة الحكم من خلال احساسه بالحقائق والأشياء للجسد العاري . فالحقائق من وجه نظرهم للتعري في تغير دائم وهي مشروطة في تحولاتها لذاتية الأنسان تبعاً لحالته البدنية " ان الأشياء هي بالنسبة الي على ما تبدو لي، وهي بالنسبة اليك على ما تبدو لك " (٥٣)

فضلاً عن تفعيلهم لمفهوم المنفعة في العمل " فما يسمى حقاً في العمل هو النافع في وقت معين وظروف معين نتيجه جدلية العلاقة بين الفن بوصفه فكرة شعورية منبثقة من الحضارة، ومرتبطة بالخبرة العادية، يشير

(ديوي) * " حقاً ان الافراد – في كل زمان ومكان – هم اللذين يستحدثون التجربة الجمالية وهم اللذين يتمتعون بتذوقها، ولكن من المؤكد ان الحضارة التي ينتسبون اليها هي التي أسهمت في تكوين الجانب الاكبر من مضمون تجربتهم حيث يتفق كلا من ديوي وبيرس في مذهبهم البرجماتي ورؤيتهما في تعديل الوجود عن طريق " استخدام آراء ومفاهيم المفكرين والمنظرين لحل مشكلات التحول وتغيير مواقف النحاتين لنحت الجسد العاري"(٥٤). كما مبين في الأشكال (١٠-١١)

الشكل (١٠)

الشكل (١١)



الشكل (١٢)

فالخبرة هنا هي الخبرة العملية للنحات التي تخضع للتحول ، وهي ارتباط الخبرة بالنتائج المتعاقبة للتجارب النحتية ، حتى يغدو معها النشاط خاضعاً لنتائجها العملية ، تتجلى هذه الرؤية على نحو خاص في تقنيات النحت وتجربته في نحت الجسد العاري . فالتجربة السابقة للنحات تتحول بموجب الخبرة في تطوير التحول التقني للعري الجسدي و المبنية على " علاقة انتقالية وحركة مستمرة وليست علاقة استاتيكية تكتمل مرة والى الابد " (٥٥). كما مبين في الشكل (١٢).

فالخبرة الجمالية.. " مظهر لحياة كل حضارة وسجل لها ، ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها " (٥٦).

الا ان الموقف البرجماتي في ذاته وفي اهميته متحول وشبه المتحول على وفق ضوابط مختلفة فنجده يتشكل بهيئة معينة حسب الزمان والمكان بفعل هذه الضواغط المحيطة التي تنتج المنطقيات البرجماتية التداولية والامثلة في ذلك كثيرة ويمكن ان نصف تداولات المجتمع عبر تحولاته السريعة كمثال واضح على المتغير في قيم والانتماءات يشار للمذهب البرجماتي ارتباطه بالفلسفة (الادائية)* أو (التجريبية) ومعنى ذلك ان " أحكام القيمة يجب ان ينظر اليها في ضوء التفكير الادائي"(٥٧). والناجمة عن تفعيل المنهج التجريبي المبني على أسلوب "الملاحظة والنظرية كفرض ، لاختباره التجريبي – ومن ثم مطابقته ومجال الطبيعة

الفيزيائية التي تحقق للإنسان ما حققه من فهم عميق في نحت الجسد العاري"[٥٨]. كما مبين في الأشكال (١٤ – ١٥).

ان تاريخ المنهج التداولي يحيلنا الى فيلسوفين الاول (تشارلز بيرس ١٨٣٩– ١٩١) **الفيلسوف البرجماتي الامريكي الذي عاش في القرن (١٩) وتوفي في الثلاثينيات من القرن (٢٠) والذي اسس منهج (السيمنوطيقا) عندما اطلق كلمته الشهيرة (لابد ان تكون كلماتنا مفهومة واضحة)" [٥٩].

الشكل (١٤)

الشكل (١٥)

ان هذه الفكرة التي قدم لها بيرس تؤكدان منظومة المعرفة تتفاعل بفعل تداولي اساسهم رسل للرأي ورسالة ومتلقي ، اي بمعنى اخر متكلم وكلام ومستمع او بمعنى اخر صانع للنص او منتجه والنص ذاته ومتلقيه " الذي لم يطبق حتى عام ١٩٠٢، حين اشاد بدور العقل الذي لا يبلغ غايته الاّ عبر الفعل العملي المتحقق بالتجربة " ان فكرتنا عن أي شيء انما هي عبارة عن الفكرة التي نكونها عن الآثار المترتبة على ذلك الشيء ، وبذلك فأن كلمة بيرس التي اساسها التحول الذي يجعل افكارنا واضحة ، في تعديل الوجود ، فأننا نتعامل مع منطق الحل لكل ازماتنا إبتداءاً من كوننا افراداً او جماعات او حتى امم " [٦٠].

وازاء ذلك نجد التحول في الفكر البرجماتية قد يكتسب هذه الأفكار وتستثير فينا وتنبه خيالنا واهتمامنا عند استيلاءها واحاطتها لهذا التحول الفكري فقد تغدو أحياناً حقائق توجه المدركات نحو التحول بالسلوك بين الحين والأخر . عندما يكون ضمن دائرة الحل ودوائر الحل كثيرة ومتنوعة حسب صراعات الزمان والمكان ، فلتحول في الفكر البرجماتي كمفهوم فلسفي بمدى مطابقة (الفكرة والمعنى)* الذي تسعى لتحقيقه عبر سلوك عملي لنحت جسد عاري ، تستطع هذه الفكرة ان تنظمه أو تسعى اليه (كمدرك عقلي)** يؤدي الى خبرة عملية وعمل يستعير الذرائع او الذريعة في اي نص او عمل نحتي للجسد العاري لهذا فهي

موضوعة تتعامل مع الوجود من حيث التحول الفكري في صراعاته ومشاكله ومن نتاجاتها انها ترفض الثنائية لتؤشر بالتأويل في نحت الجسد العاري . (فيما يرى جون ديوي ان المنفعة والخبرة لا ترجع الى طبيعة العمل الفني ذاته وإنما ترجع الى ظروف

الشكل (١٦)

التي "تتوافق مع مسألة الحقيقة عند البرجماتيين الآخرين ومفهوم (المنفعة والفائدة)*** " [٦٢]

بل ويصبح صدق الفكرة لنحت الجسد العاري " معناه التحقق من منفعتها بالتجربة والحق مرهون بالنفع "[٦٣] ، و مرهونة بالمنفعة بل وكل مراحل تحولات العري ومستجداتها مرهونة بالمنفعة إذ " لابد ان تكون المنفعة علة كل شيء " [٦٤].

وعليه يطلق عليها بفلسفة العالم الجديد لا نها ولدت في القارة الأمريكية الولايات المتحدة الامريكية وتطورت واتسمت بسمات التحولات الاجتماعية والسياسية والتاريخية لهذه القارة .

اجتماعية مرتبطة بنشأة المجتمع الفكرية والعقائدية ونظرته للجسد العاري ، وهي " ظاهرة مستمرة لا تنقطع ، نتيجة التفاعل القائم بين المخلوق الحي والظروف المحيطة به وبواقعه ."(٦١). كما مبين في الأشكال (١٦ – ١٧)

الشكل (١٧)

أن التحول في الفكر البرجماتي هو بناء جدلي من عمليات الادراك أو الوعي بفعل معطيات العري وبين المتجدد دائماً من مخاضات التحول الفكري للجسد العاري ، وهي متحركة دائماً نحو التحول ، أي لا يمكن ان يصل التوازن بين الأنسان وبيئته الى مرحلة النهاية أو الاستقرار الدائم ، بل ان تحول فكرة العري دائميه وحتميه " [٦٥] .

وهكذا قدم بيرس بشيء من تخطي التوغل العميق للجسد العاري في منطقهِ اللاهوتي لتجنب الاشكالات التي قد تحرف اللغة الفلسفية ذات الهدف البرجماتي الذرائعي الذي يشتغل عليه النحات في بناء الجسد العاري ، وعليه نجد انه يجاهد من اجل التخطي والاحتكاك بالمنطق والجدل

اللاهوتي فهو قريب للعلمانية المؤمنة التي تجعل من الانتماء ديني ، ذاتي فئوي يبحث فيه الأبداع والجمال وان لا يعمل على اشاعاته المغرضة لأي صفه من صفات التعسفية ، حتى في اقل مستوياتها الفكرية .

التحول في الفكر المفاهيمي :

اقترن مفهوم الجسد العاري بالمرأة والخطيئة والشهوة والشيطان ، وهي ألقاب جعلتها الثقافة الشعبية ، بل وحتى المعاصرة ، مرادفة للجسد العاري ، فقيل عنها مصدر للفوضى وبوابة للشيطان ، وللأسف تعيش فكرة الجسد العاري اليوم بين " جدل المقدس الإسلامي والوأد الثقافي ، وبقيت فكرة أن الجسد العاري عيب مترسخة في الثقافة العربية الإسلامية ، وتجذرت في اللاوعي أو الضمير الفردي الجماعي "[٦٦].

حتى نشأ التحول في الفكر المفاهيمي بفعل عوامل عدة أبرزها: ردة الفعل النفسية على الحربين الكونيتين الأولى والثانية ، والتطور العلمي والتكنولوجي ، وكذلك التأثر بالحركات الفنية الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين مثل السريالية ، والتعبيرية التجريدية ، ومحاولات مارسيل دوشامب في العقد الثاني من القرن المنصرم على أخص ، والحركة الدادية الجديدة ، والفنانين الفرنسي ايف كلين ، والإيطالي مازنوني اللذين اعتبر نشاطهما بمثابة حلقة الوصل " ما بين الدادية في مختلف مراحلها لقد كانت اللغة الشيء الأساسي في جميع الفنون وليست فنون اللغة التي سترقى إلى المواقع الأولى في الثقافة لكن اللغة هي التي ستصبح الجذر الجامع لكل الفنون . إذ أن الفنون ستخدم نفسها أسوة باللغة باعتبارها لغات متخصصة تقنياً في الرسم أو النحت أو الموسيقى ... الخ " [٦٧].

والفن المفهومي ، ينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي أو الفكري وهو مجموعة من الاتجاهات ذات العلاقة ، كما حددهُ (جوزيف كوزوث – Joseph Kosuth) احد ابرز ممثلي هذا الاتجاه ولا يعتمد وسائله التعبيرية على نوع من الكتابة حيث تتراجع الثنائية (الفن – عمل) لصالح النقاش حول الفن بالتعابير النظرية التي تُعرف بـ (الفن لغة – وفن الأرض – وفن الجسد) ، فالعمل في نظر (كوزوث) " هو الثنائية القائمة بين (فن – لغة) : هو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها يقول(كوزوث) : أن الفن لغة ، وأن الأعمال الفنية كانت حروف جر بالنسبة للغة" [٦٨] .

و"(فن الأرض) والذي ينعكس من خلال النحت في الطبيعة نفسها ، والذي يتخطى قاعدة العرض ليشمل العالم ، ليعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم بالانتقال

من (الشيء– للوحة) إلى المدى المحيط به مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدم له مدى تشكيلياً لا حدود لهُ ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة من العالم "([٦٩]).

و" (فن الجسد) إذ يعتمد الجسد مادة أساسية للعمل مكرساً حالة الانحراف بالفن بإبعاده عن صيغته التقليدية . فبعد تنامي الاهتمام بالجسد وشدة التركيز على تمظهرانه المختلفة يؤكد حقيقة أن الجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً ، وأن ما نحس به بوصفه جسداً ما هو إلا محاكاة فنطازية ساخرة لبلاغيات الجسد " ([٧٠]). والتي استهدفت جميعها الابتعاد عن العمل الفني التقليدي . واستعاض الفنان المفاهيمي عن اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم والمعلومات والموضوعات والاهتمامات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ولكن يمكن توجيهها بصورة أفضل عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والوثائق والرسوم البياني والخرائط والفلم والفيديو وأجسام الفنانين أنفسهم واستخدام اللغة نفسها " [٧١] .

وسعى هذا الفن إلى لفت الانتباه تجاه عالم اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق ان تعالق الاتجاهات بعضها مع البعض الأخر، يفصح عن اتجاه تجميعي لمواد متعددة " [٧٢]،

مثل التيار هذا كاتجاه فني عدد غير محدد من الفنانيين في عام (١٩٦٩م) في متحف ليفر كوسن في المانيا، تبعه معرض كولونيا في عام (١٩٧٤) ، ثم في بلجيكا عام (١٩٨٠). وبذلك انتشر هذا الفن في العديد من عواصم العالم في الستينات والسبعينات الميلادية " قد تتعالق المفاهيم البنائية للتكوينات النحتية ومعطيات الفضاء البيئي أو ما تدعوه (الاتجاه البيئي) من خلال العلاقة بما حولها من مظاهر طبيعية وحضرية حيث تشكل العناصر الطبيعية بما فيها من مظاهر حضرية والتشكيل النحتي في نحت الجسد العاري كمعطى فني تركيبي " [٧٣]. .

حقق النحاتون خلالها حواراً جدلياً بين المادة والطبيعة بتقنيات متعددة وعلى وفق الاتجاهات الفنية المتباينة والجسد العاري يشكل الشيء بأبعاده الطبيعية بدون اضافات كعنصر يستوعب القيم الجمالية ولكن الجسد غير العاري هل يستطيع انتاج القيم الجمالية ، وهل القيم الجمالية تحدد فقط بالملابس. " فإدراك الأشياء الجمالية تمر عبر وعي مركزي يفصل بين الأجساد ويقوم بتهذيبها وترتيبها وتشكيلها وليتشكل عبرها الأبداع كلحظة وعي بين الجسد الكتلة الانسانية وبين الجسد العاري "([٧٤]).

قد تتعالق مع الاتجاه الاختزالي ،اتجاهات اخر تنحى لتركيب وتجميع البناء النحتي

للجسد العاري وبآلية مفاهيمية ، تفصح عنها تشكيلات مركبة ومترابطة ، تحول الوقت والاحساس بذكاء وقدرة النحات ، الى تجريدات تثير الدهشة لدى المتلقي لنحت الجسد العاري . كما مبين في الشكل (١٨)

الشكل (١٨)

فمفهوم العري بالإضافة إلى كونه مفهوم يشمل على الألوان والخطوط والأضواء والظلال والملامس والإيقاعات، فهي تتضمن كذلك العديد من الأبعاد الخيالية والعاطفية والرمزية.الفكرة هي فن المفهوم وهي الأداة التي تصنع فن النحت العاري للجسد " حيث تعلو فيه الفكرة على نتاجات نحت العمل الفني للجسد العاري ذاته فتُصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يُحددها الجدل ووضع التساؤلات ، وتُطرد قضية هامة حول وظيفة فن نحت الجسد العاري وعلاقته بالمشاهد ، ونتج عن ذلك توظيف المدرك البصري بالتناغم مع شتى الحواس الأخرى من سمع وعمل عقلي وحركي تتعالق مع معطيات البوب أحياناً والفن المفاهيمي ، والنحت العاري للجسد كفن موازي للأداء (البيرفورمانس Performance) * حيث لجأ بعض النحاتين لما يعرف باسم (فن السلوك) أو (فن الجسد Body Art) ** من حيث " اعتماد الجسد كمادة أساسية لنحت العمل الفني ، وهو بذلك يقترب النحات المفاهيمي هنا من الحدوثية لعري الجسد ويتخلى عن المقاييس الاخلاقية لصالح الفن المفاهيمي لنحت الجسد العاري " [٧٥] .

قد تتعالق الاتجاهات المفاهيمية كألية عمل ضمن الاتجاه المفاهيمي بمنحى سريالي ومنحى دادائي وبتوزيع انشائي تركيبي ، بمعنى التوليف المتوافق للفن المفاهيمي بتطبيقات واقعية ترتبط بالمفهوم وكدعوة لتعالي الفكرة قبل الموضوع . على غرار الفن " الاختزالي (الاعتدالي) وكرد فعل على التعبيرية التجريدية والتحول نحو النمط الهندسي باختزالية علمية ناجمة عن تفكيك الكل وصولاً للمنطق الهندسي المفترق عن

التشخيصية في اعمال نحت للجسد العاري"[٧٦] .

قد تتعالق مع الاتجاه الاختزالي ، اتجاهات اخر تنحى لتركيب وتجميع وبألية مفاهيمية ، " تفصح عنها تشكيلات مشاريعها الفنية مركبة وخادعة ، تحول الوقت والاحساس بذكاء وقدرة مع الجسد العاري ، والمختزلة في الان ذاته . التي يتم بها تناول الجسد العاري تكشف عن الغاية من وراء تناوله ، والدلالات التي هي تعبير عن الطاقات الكامنة لدى الفنان في رغبته بالتعبير عن الجسد العاري ، فالجسد العاري داخل عالم الأشياء ، هو جزء منها ولا يتميز عنها في شيء ، وهو موضوع يتميز بأنه أساسي وشبه جوهري ، وهو موضوع " ضمن موضوعات لا تعد ولا تحصى ، يشكل نسقا ضمن أنساق أخرى تلوذ ، جميعها ، بالكون بحثا عن معنى وعن دلالة . فإذا كانت كل الأشياء لا تدرك إلا من خلال ارتباطها بهذا الكون اللامتناهي الامتداد ، فإن كينونة الجسد العاري تكمن أيضا في ارتباطه بكون ما ، وجسدنا لا يوجد في الفضاء ، إنما هو الفضاء بذاته ."[٧٧] كما مبين في الشكل (١٩).

الشكل (١٩)

وضمن الآلية المفاهيمية للعري ذاتها و بتعالق اتجاهات عدة تجمع بين الاختزال والتركيب والرسم ، يعكسها التشكيل النحتي للعري بمنحاه المتعدد كعمل مفاهيمي يقيم النحات الفضاءات بحيث تصبح الفضاءات فلسفة مفاهيمية "[٧٨] .

وتمتد أحياناً لتعالق الاتجاه التجميعي والتركيبي لنحت العري في بودقة واحدة ، حيث استدعاء التقنيات النحتية للجسد العاري ووسائل الاعلام الأخرى لتعديل طريقة ادراكنا وفهمنا للفضاء المحيط بالجسد العاري ، " إذ قد يدمج النحات اية وسيلة إعلامية لخلق تجربته الفنية في التعري مستعيرا بذلك مواد طبيعية .. فيديو .. صور فوتوغرافية .. الخ في فعله التشكيلي الجسدي . كألية فلسفية برجماتية وضاغط تفكيكي في الوقت ذاته ، يحيل المنجز للقراءة التعددية . "[٧٩] .

وكاتجاه مفاهيمي يخضع لإثار الماضي بمعالجات لمظاهر الحياة المختلفة للمجتمعات ، واستدعاء لنماذج اثرية كالإحصاءات مثلاً لجأ النحات (لعلم اثار الماضي) ودراسة الاجناس طبقها كل من وعلى وفق الاتجاه المفاهيمي والحسد العاري كفن ذهنوي يحيل الفضاء المحيطة وعلاقاتها بالموضوع النحتي رئيسي ، الذي يحيلنا الى استدعاء النموذج الصارم للجسد العاري " (٨٠).

يحتكم الجمال أيضاً سلسلة أشكال عفوية متشابهة باتجاه تركيبي يخضع التنظيم الكلي لها بخصائص محددة والفضاء المحيط بالجسد العاري ، يتوافق شكلياً لتحولات الخامة ومتطلباتها التقنية وتوافقها أحياناً وتقنيات اظهار الفنون من رسم ونحت ، فضلاً عن خصائص استحضار الخامات المضافة الى العمل النحتي لإضفاء قيم تعبيرية جمالية تتوافق والاتجاهات الفنية لحركة النحت للجسد العاري ، وقد تتوافق أيضاً هنا الفكرة وتحقيق الألية الادائية كمفهوم تداولي يفرضها المعيار المحتكم لذائقيه العصر للجسد العاري ، وضمن الية بحثنا الحالي ، فان الذائقية ومعاييرها المفترضة تشكل مساحة مفتوحة التأويل للجسد العاري في النحت المعاصر " كتعبير منه لجمالية وشفافية المرأة التي قارنها بالطبيعة الخلابة . ومع قدوم عصر ما بعد الحداثة أصبح مفهوم الجسد العاري في العديد من الجوانب ولكنه دمج مؤخراً تحت اسم فن الأداء ، فاتخذ الفنان من الجسد العاري شيفرة سرية قلب بها تجاربه الفنية وابدع في الأداء وقد ارتبط مفهوم الفن العاري بالوجود الحقيقي ، والتأكيد على إنسانية الإنسان والتركيز على نزعته الطبيعية ، فالجسد العاري يدفع الفرد في كثير من الأحيان إلى الولوج في الأعماق النفسية ، فالوظيفة الأساسية للفن في تمثيل أو محاكاة الطبيعة بأسلوب متسامي."(٨١) .

ان احالة اسقاطات المعاصرة أو ما بعد الحداثة في التشكيلات النحتية التي قد تفترق عن سابقتها من حيث الأداء ، فلم يعد التشكيل النحتي للجسد العاري محدداً بمعيار يحدد خلاله خصائص الاتجاهات والمفاهيم الشكلية للعري ، ان المعيار تشتت هنا أمام تفعيل العري لمفهوم الاداء ، الاداء المفتوح أمام تأويلات المتلقي من خلال الجسد العري تقريب المتلقي من النص الفني ، وأحياناً يصبح جزء من التعري حيث يستعير فن النحت هنا مفاهيمه التنفيذية والتقنية من لغة الخطاب المعاصر للجسد العاري . ان التحول في نظام الشكل أو التكوين النحتي ابتدأ مع التعبيرية التجريدية ، بمرجعياتها المثالية ، ونزعتها السيكولوجية احيانا اخرى ، حيث الانفتاح والافتراق عما هو سائد للنظام الضاغط المهيمن على الشكل ،

فضلاً عن تصاعد روح المغامرة الجديدة وخصوصاً فيما يتعلق باستدعاءات " الجسد العاري لإنشاءات تشكيلية نحتية مفترقه عما هو متداول من استخدام وظل مفهوم العري مرتبط إلى درجة كبيرة بمفاهيم جمالية أفرزها الماضي وكرسها الحس الجمالي الشعبي ، فتناوله للجسد العاري لا يتنافى على الإطلاق مع الانتماء العرقي أو الديني أو الاجتماعي " [٨٢] . كما مبين في الشكل (٢٠).

الشكل (٢٠)

الشكل (٢١)

الشكل (٢٢)

ان تنوع الاساليب الفنية ضمن اتجاه التعبيرية التجريدية تجلت بتشكيلات أحدثت ثورة في اعمال النحت من حيث الشكل والتقنية للجسد العاري حيث يتأقلم النحات مع نفسيات الجمهور المتضاربة من أجل فن افضل ، حيث اثرت هذه الافتراضات بصورة جلية في محورنا الفني هذا ، وذلك لعد مفاهيم فنية معاصرة لنحت الجسد العاري ، هو فن متحول من نزعته الآلية التداولية الى حركة فنية محكومة بذاتية النخبة من النحاتين الذين أسهموا بتحويل نحت الجسد العاري الى حركة تشكيل متعددة المظاهر قد تتجلى أولى مفاهيم التحول في اتجاه التعبيرية التجريدية بتعدداتها الفردية كأساليب حرة ناجمة في الوقت ذاته للضواغط المرجعية ولا يخفى في ذلك ضاغط تمخضت عنه حركة جديدة في عالم الفن في نيويورك وكان من السهل بمكان ان نحاكي أو نمشي على خطى النحاتين مبدعي هذا الاتجاه الجديد . كما مبين في الشكل (٢١). وكانت أعمال فناني هذا الاتجاه مُتحررة من القيود الاجتماعية ، والثقافية ، والشكلية ، 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 الآلة والتكنولوجيا حيث اختفت بصمة الفنان

ليتحول الفن من المضمون (Content) إلى المفهوم (Concept) أي التحرر من القيود نفسها اعلاه الذي ينتج للسوق افكار تعبيرية ذات اتجاه جديد ،وهذا الاتجاه مَثَّلَ مفهوم الجسد العاري في الفن ضمن المفاهيم الأساسية والمركزية له، واعتبرته الكثير من الثقافات جمالاً انثوياً لذلك كثيراً ما نرى ارتباط الجسد العاري بالمرأة ، وعندما يتم الحديث عنه تتبادر الأذهان فورا إلى المرأة وجسدها العاري إذ يُعتمَد الجسد العاري مادة أساسية للعمل مكرساً حالة الانحراف بالفن بإبعاده عن صيغته التقليدية . " فبعد تنامي الاهتمام بالجسد وشدة التركيز على تمظهراته المختلفة يؤكد حقيقة أن الجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً ، وأن ما نحس به بوصفه جسداً ما هو إلا محاكاة فنطازية ساخرة لبلاغيات الجسد . "[٨٣] . كما في الشكل (٢٢).

وهنالك بعض الثقافات اعتبرت أن الجسد العاري مفهوم يدل على فحولة الرجل ، وأنه يظهر أهم صفات ومقومات الشجاعة لدى الرجل ويعبر عنها ببراعة . فلا بد أن يحتل من المواقع ما يوافق مفاهيمها ولهذا أصبحت فيها نوع من الخلخلة النافرة عن موضعها ، هذا الارتباط بجملة من المفاهيم والخصائص ، أكدت على طبيعتها الوظيفية وهو تفعيل عملية الاقناع وبلوغ الغاية للخصائص الجمالية للجسد العاري ، كما مبين في الشكل (٢٣) .

الشكل (٢٣)

الشكل (٢٤)

الشكل (٢٥)

الشكل (٢٦)

أن هذه الخصائص كلها كانت تمثل جملة من القيود الاضافية التي تسهم في تحسين عملية الاقناع لتؤدي مهمتها الدلالية للعري ، وهي المهمة نفسها التي نستنتجها من مفاهيم (الجسد العاري) كونها هي الأخرى إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن في الجسد ، ربما أننا لا نرى حدوث هذه الأشياء ما لم يدخل فيها نوع من (العدول) حتى (يتجاوز) المفاهيم الحدية التي تشكلت على

مستوى المعنى ، فحدوث عملية الاقتناع هنا لا تخلو أساساً من القيمة الجمالية للجسد العاري ، " والتي شكلت دون شك جانباً مهماً من مفهوم (العري) الذي نبحث عنه دائماً ضمن مفهوم (التعري الجسدي) ومن ثم أن الاقتراب من حدود المعيار المستندة إلى قوانين هي الأخرى تجعلنا نتقارب من الاستعارة بتفاوت بنوع من التماثل أد درجة الهيمنة على الجسد ومنها قيام الاتساع على الاستعارة " [٨٤] . كما مبين في الشكل (٢٤).

ولكنها لم تكتمل إلا إذا أضفنا إليها ما يتبعها من الجانب الدلالي للجسد ، وهو الآخر لا يخلو من قيمة جمالية أحدثتها مفاهيم (العري) ، هذه الإضافات ترتبط بعدة وشائج أهمها تأثيرها في القيمة الدلالية للجسد العاري وتسهم إسهاماً فعالاً في بنية العمل الفني ، التي رسخت نحت الجسد العاري في ذهن المتلقي . والتي ستكون على مستويات متعددة وبحسب وظيفتها ، التي لا بد من أن تتوافر فيها مميزات تكون صالحة لاستخدام الوظيفة . كما مبين في الشكل (٢٥).

فمفاهيم الجمال والجميل والذائقة الجمالية من خلال (الشكل ، اللون ، التكوين) التي كانت تمثل القواعد والاسس كلها دمرت بالقياس النسبي لتطور ونمو الفنون ، وكما يقول هربرت ريد واصفا ما انتجه الفن المعاصر . " انه ابتعاد عن كل انواع التراث ، ولا يمكن أن ندعو هذا الابتعاد بالتطور المنطقي للفن التشكيلي في اوروبا . لا نه ليس هناك ما يوازيه تاريخيا ، لقد وجدنا انفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الابداع الفني " [٨٥] . كما مبين في الشكل (٢٦) .

مع مفاهيمه بتأويل تلك الاستعارات ليشكل من خلال مفاهيمه فاعلية كاملة ولاسيما تقاطعات المواقع للعناصر وسماتها الأسلوبية الدالة لتجليات هذه الفاعلية أو صفات ملازمة لها التي تتقبل مفاهيمه على مستوى تاريخية هذه المفاهيم ، ولكن نجد أن الجسد العاري أفاد الموروث الفلسفي صياغة مهمة في مجمل صناعة نحت الجسد العاري ، بالتالي يختلف تناول الفنانين " لمفهوم العري باختلاف اتجاهاتهم الفنية ، ولكنهم جميعها يبدعون أعمالاً فنية مختلفة بتناولهم موضوع العري، وذلك بسبب اختلاف اهتماماتهم الجمالية بموضوع العري نفسه ، فالبعض منهم يركز على القوة والآخر على الضعف ، بينما يعتبر الآخر العري مثال للحب والرومنسية ويرى الآخر أنه مثال للخصوبة بينما يرى البعض أنه مثال للتمرد على الواقع وهكذا " [٨٦].

عليه استطاع الفنان أن يميل إلى الأخذ بأن جماليات الجسد العاري أصبحت تأخذ آراءها وأفكارها من ممهدات مهمة وفاعلة أوجدت

لها تلك المفاهيم بما تمنحه له (نظرية الاستقبال)(*) من وجود علاقة متشابهة في أطراف الاسناد القائم والغالب على أساس الاستعارة للجسد العاري ، وبما أن الاتساع للجسد العاري أخذ لنفسه موقعاً جديد اعتمد على افتراضات يمكن أن يفسح الطريق لتوالد قراءات نحتية عارية ليضع " هذا التداخل لمفهوم قراءة الجسد العاري في العمل الفني بحرية الاتساع ، التي استثمرته الدراسات الفنية في الغرب ووجدت فيه بعض الاتجاهات النحتية ضالتها وطريقاً للانعتاق والخلاص من دوامة القيم ، معتمداً على احتمالية الافتراضات التي يمكن للنحات أن يوحي بها الجسد العاري للنص الفني بما يسمح الطريق أمام قراءات متعددة النص الجمالي لنحت الجسد العاري " [٨٧].

وبالرغم من الاهمية بوضع حدود ما بين المفاهيم أو أن نلقي هذه الحدود إن كانت هذه الحدود مترادفة . وبدءاً فأن الذي قدمناه يؤكد على صعوبة الفصل بين المفاهيم والمسميات الدالة على التلقي للجسد العاري ، فالمتلقي هو المستجيب للنص وهو المستقبل وهو القائم وهو المتقبل أيضاً لجمالية الجسد العاري ، وهو المرسل إليه وهو المخاطب وهو السامع والقارئ ، إلى آخر السلسلة من الأوصاف لنحت الجسد العاري ، وإذا تمتعنا في هذه السلسلة الطويلة واعتمدنا على ذاكرة الجسد العاري ومفاهيمياته يمكننا أن نضع الأسس بمنزلة القوة المهيمنة ليبقى نحت الجسد العاري المستخدم والسائد بكثرة في دراسات فنون النحت التعبير العام للفن " بأنه مظهر من مظاهر الانفعال ، ويعبر عنه الفنان بطرق خارجية عن طريق تنظيم شكل المنحوتة ولونها على شكل سلسلة من الحركات أو المجسمات ، يقوم من خلالها بالتركيز على الجسد العاري . وتعرضت هذه النظرية للانتقاد فالفنان عندما يكون غاضب أو سعيد أو مكتئب فإنه يعكس ذلك بالمنحوتة التي أمامه " [٨٨] . عن التعبير العام للفن بأنه مظهر من مظاهر الانفعال ، ويعبر عنه الفنان بطرق خارجية عن طريق تنظيم الهيئة التشكيلية للجسد ولونها على شكل سلسلة من الحركات أو المجسمات ، يقوم من خلالها بالتركيز على الجسد العاري . وتعرضت هذه " النظرية للانتقاد فالفنان عندما يكون غاضب أو سعيد أو مكتئب فإنه يعكس ذلك بالمنحوتة التي أمامه " [٨٩] .

وعلى هذا النحو تعدد المفاهيم للعري يقودنا إلى تعدد القراءات وتوالدها وتنوع القراء في العصر الواحد أو تجدد العصور للجسد العاري ، وثبات الأثر الفني له ، وتأثيره في المتلقين ، فيصبح المتلقي مفتاحاً للبحث في كل تصنيفات الفنون ولاسيما في التشكيل منها ونحت الجسد العاري . ويرى فوكو " إن ما يجسد سلوك الإنسان هو

الجسد الذي يحمل هيئاته الخاصة ، فالجسد يختصر الذات ، والفرد يضع عبر ذاته جسده الخاص ، وعندما يمارس الإنسان وجوده عبر جسده ، وان الالتقاء بالآخر هو التقاء بالجسد ، واكتشاف ذات الآخر كجسد آخر يملكه الإنسان كقوة لتمثل ذاته جسده ولا يمكن لأية قوة أخرى أن تنوب عنه في الداخل أو الخارج " [٩٠] .

إن الاهتمام بالجسد وتقديمه في فكر ما بعد الحداثة عامة ، وفي فن الجسد خاصة يعود إلى رفض فكرة الحداثة حول الجسد عن طريق احد أسسهُ وهو العقلانية بصدد هذا يقول (آلن تورين) " تبع الانفجار الاستهلاكي الذي وقع في الغرب واليابان ، الاتصالات الجماهيرية التي أدخلت في الحياة العامة عالم الرغبات والخيال . وببساطة أكثر فقد أدخلت عالم الجسد الذي سبق للعقلانية أن رفضته أكان هذا الجسد مقموعاً أم محبوسا " [٩١] . كما مبين في الشكل (٣٠).

وفي ما بعد الحداثة تحول الجسد إلى بُعد من أبعاد الجوهر الإنساني " [٩٢] فعند ممارسة فن الجسد " (بالإنكليزية Body: art) يستعين الفنان في عروضه الفنية بنماذج حية وظواهر طبيعية أولية وبدائية . وبذلك يتجدد الفن بنزعته البدائية المرتبطة بالصور المقدسة . والفن الجديد يستبعد الرمزية ، فيتناول الإشارات التي يعثر عليها في الحجر والطمي والحصى والرمال والفحم مباشرة . أما العروض التي اشتملت على أحداث ضوئية في الهواء الطلق ، فقد استعملت المصابيح بأضوائها القوية الكاشفة ، وأضواء النيون وفقاقيع الصابون ، والبالونات والعلامات التجارية ، مع أجسام المشاهدين ، وهى تتحرك في الفراغ ، مما يخلق بيئة مدنية " [٩٣] .

المؤشرات

اولا :- امتاز الفن الإغريقي عن فنون حضارات الشرق الأدنى القديم بأنه فن يتخذ من تعري الجسد الإنساني محوراً أساسياً يدور حوله . فهو يُعنى بحاجة الإنسان ورغباته وتطلعاته كما يصور من خلال ذلك التعري ، نحت أدق تفاصيل جسمه وحركاته ويبرز كل المشاعر التي يمكن أن تعتمل بصدره .

ثانيا :- وأصبحت خصيصةُ الفن الإغريقي في كل أحواله والتي تتعلق بالتعري للجسم الإنساني ، الالتزامَ الدقيق في نحت التعري الذي كان يتجلى في تصويرهم للأجساد العارية للآلهة والأبطال والرياضيين ، فكل نحات سعى إلى إيجاد ناحية جديدة يصورها وناحية أخرى (قبيحة) يتحاشاها في تعري الجسم .

ثالثا :- مقياس الجمال للأشياء المحسوسة العارية هي تمثلها أو قربها من المثل العليا

، ويؤكد سقراط في فلسفته على غائية العمل الفني ، هو أن الجسد العاري كشكل جميل طالما الهدف من الموضوع ينشد الخير لا الشر .

رابعا:- تتميز بنظرة الى العالم يكون فيها الذهن أو الفكر أو الروح الحقيقية الأساسية ، وهي مذهب يتخذ من الذات العارفة (أي الذهن البشري الفردي) مركزا للأشياء العارية. ثم ينظم بقية الكون حول هذا الوجود المركزي.

خامسا :- الكون مرتبط ارتباطا منظما بهذه الذات المركزية العارفة على نحو شديد الوثوق به بوجه خاص ، فالكون هو على نحو معين أسقاط وامتداد للذهن والروح ومن ثم فأن الواقع يتصف بالجسد العاري.

سادسا:- الايدلوجية كوعي وانعكاس منهجي نموذجية لظروف مادية واجتماعية نموذجية تعطي صورة للواقع كمقابلة بين الظاهر والباطن كطرفين متطابقين في الوعي لإظهار الحقيقة بمحتواها الاجتماعي ، في نظام بنيوي لعالم كلي تام يكشف عن الفن العاري.

سابعا :- علاقة الوجود بالذات الفردية فتنبثق بذوره من مقولة أرسطو ان الواقع هو الفرد ، وان الفرد هو الجوهر، حققت هذه الفكرة مفهوم الوجودية من خلال الأنسان ووجوديته الجسدية ، فوجوده في العالم يتجسد في جسد عاري .

ثامنا :- فكرة الوجود تنطلي على ازدراء للوجود ذاته كما نعيشه ، فالإنسان بحكم وعيه عرف مشكلته في الوجود المتجسدة في حتمية فنائه وعدمه فهو كائن فان ومعدوم لأجدل في ذلك ، إن ظلامية النتيجة التي تتمخض عن هذه الفكرة متحققة بان الألم والمعاناة يعدان جزءا من هيئة الوجود والتفاعل معه في جسد عاري .

تاسعا :- ان الحرية التي يمكن ان نجسدها بالنص الفني الجمالي هو حضور او تعبير عن قوة الحضور في لحظة التلقي بمعنى يمكن ان تصوغه على وفق تفسير الحضور للجسد العاري .

عاشرا:- الحرية المعبرة عن آلام الانطولوجيا في الذات المفعمة بالفرار والاغتراب من هذا الالم قد تجسدت بمحاولات استفزازية مشاكسة في نصوص تشكيل الجسد العاري.

أحد عشر :- طبيعة الجسد العاري ذاته فهي ترجع الى ظروف اجتماعية مرتبطة بنشأة المجتمع وهي ظاهرة مستمرة لا تنقطع ، نتيجة التفاعل القائم بين المخلوق الحي والظروف المحيطة به من واقعه متضمنة العري في صميم عملية الحياة.

أثنى عشر:- عمليات الادراك أو الوعي بفعل معطيات الحس وبين المتجدد دائماً من مخاضات الصراع الجسدي ، وهي مخاضات ناتجة ومنتجة ومتحركة دائماً ،

أي لا يمكن ان يصل التوازن بين الأنسان وبيئته الى مرحلة النهاية أو الاستقرار الدائم للجسد العاري ، بل ان المتغير دائم وحتمي للتعري .

ثلاثة عشر:- اقترن مفهوم الجسد العاري بالمرأة والخطيئة والشهوة والشيطان ، وهي ألقاب جعلتها الثقافة الشعبية ، بل وحتى المعاصرة ، مرادفة للجسد العاري ، فقيل عنها مصدر للفوضى وبوابة للشيطان .

الفصل الثالث : إجراءات البحث :-

١- مجتمع البحث :

أجر الباحث مسحا دقيقا شمل النحت الأوربي المعاصر المنتج من قبل الفنانين الأوربيين وعلى وفق الحدود الزمانية والمكانية التي اعتمدها البحث ، والتي وجد لبعضها صورا دقيقة ملونة لها والبعض الاخر استطاع ان يتعامل معها ماديا لوجودها الكياني المادي اما في بيوت بعض الفنانين او في المعارض الفنية او معروضه في مواقع التواصل الاجتماعي وفي اعمال نحتية متعالقة على نحو تفاعلي مع تحولات نحت العري بتوظيف دقيق استدعى بقصدية وارادة فكرية جمالية لنظم تحولات التعري في جسد النحت وتقنياته المعاصرة ، وقد كانت الاعمال التي تتخطى الثلاثين عمل .

٢-عينة البحث :

استطاع الباحث ان يؤطر بانتقائية قصدية يعتمد بمؤشرات تولدة عن البحث التحليلي الفكري الذي انجزها في الاطار النظري للبحث ، واستطاع أن يختار (خمس عينات) تتميز بتفاعليتها مع تحولات نحت العري في بنية شكل النحت الأوربي المعاصر . وقد استعان الباحث بمقابلات الفنانين المختصين في مجال النحت فضلا عن استعانته بمقابلات المختصين بفن نحت التعري والنقد التحليلي لفنون التشكيل ولاسيما فن النحت .

اما مبررات اختيار العينة فيمكن تأشيرها على وفق ما يلي :

أ. ان يكون العمل نحت جسد عاري أوربي معاصر .

ب. يحايث جماليات نحت العري على نحو عام وتحولات نحت العري الأوربي المعاصر على نحو خاص .

ج. ينم عن إبداع تركيبي في تعالق تحولات نحت العري مع عناصر وبناء العمل الفني التشكيلي الأوربي المعاصر .

د. تم تصنيف العينات حسب الفترة الزمنية وتعالقها التاريخي و على اقدمية الفنان .

٣-اداة البحث :

أولا : مقابلات أجراها الباحث على نحو مستمر مع اساتذة وفناني النحت ، استطاع

ان يستل منها ما يحلل اعمالها على مستوى الدقة

ثانيا: المؤشرات التي تحققت من الاطار النظري بوصفها ادوات تحليل للعينات التي اختارها الباحث على نحو قصدي .

٤-منهج البحث :

اعتمد الباحث : المنهج الوصفي للتحليلي.

٥- تحليل العينات :

أنموذج (١)

توثيق العمل الفني

اسم العمل : شخصيات من الطين

اسم الفنان : بابلو بيكاسو

تاريخ الانجاز :١٩٧١

المادة : طين مفخور

البلد : اسبانيا

تحاول الأعمال نقل الوقائع ذات الهوية الواقعية ، الى تعبيرات الذائقية ومعاييرها المفترضة تشكل مساحة مفتوحة التأويل للجسد العاري في النحت المعاصر كتعبير منه لجمالية وشفافية المرأة التي قارنها بالطبيعة الخلابة ، ومع قدوم عصر ما بعد الحداثة أصبح مفهوم الجسد العاري في العديد من الجوانب ولكنه دمج مؤخراً تحت اسم فن الأداء. من خلال الأمكنة والأزمنة للجسد التي تؤثر في صياغتها التشكيلية وحدات وأشكال عارية من الموروث البيئي . فنكون أمام واقعاً أسطورياً من الخيال للجسد وقد رسمت من هذه الأشكال واقعاً حكائي ومضمونا فكريا بيئيا حيث تشكل المعالجات الأسلوبية والتقنية ظاهرة في تاريخ فن النحت المعاصر. والعمل عبارة تولد هالة كبيرة من خلال جلسة مكورة لأمرأه عارية تفاعلت حركتها في ما بينها لتتحدد مكونه تكويرا جسديا بيضويا عاري وهذا التكوير البيضوي نحت من مادة الطين الذي تبنى النحات الفكرة وأدخل العمل الى الفخر بقصدية ليصبح بذلك نحتا فخاريا وتم رشه بمادة ألوان أكاسيد الزجاج والتي أعطت للشك صفه جمالية لم يستطع الفن البيئي الخروج من ضغط المضمون باعتباره قوى فاعلة وضاغطة ، تشكل ظاهرة طبيعية في أعمال النحت المعاصرة . التي تحركت فيها الأساليب بين التأثير والتأثر بالفنون المجاورة للنحت مثل الرسم والخزف ولكن بوحدات

معينة ، استطاعت التحولات التقنية الجديدة المتنوعة والآليات والطرق الأدائية والتقنية والتكنيكية للعمل النحتي . وإنّ تقنيات فن ما بعد الحداثة فيها من الغرابة ما يثير الدهشة والحيرة معاً ، لأن معظم الفنانين جمعوا بين مختلف التقنيات في عمل فني واحد ، فالإلصاق والتجميع والمونتاج (التركيب) أدى إلى تقريب المسافة التي تفصل فنون الخزف و الرسم والنحت وتداخل الفنون إلى حدٍ بعيد يُصعب الفصل بينهما في فن النحت المعاصر إنّ الفترة التي شهدت وثبات كبيرة في مجال تقنين الأعمال الفنية ، وأصبح هناك تحولات ملحوظة على المستوى التقني للأعمال الفنية المستوحاة من الجسد العاري ، والتي أريد من خلالها التعبير عن تسارع نمط الحياة الجديدة لتحصل من خلالها تحولات في العلاقات الإنسانية والمجتمعية ، والبيئة كان لها أثرها في لب المجتمعات ، التي ارتبط فيها مفهوم الفن العاري بالوجود الحقيقي ، والتأكيد على إنسانية الإنسان والتركيز على نزعته الطبيعية ، فالجسد العاري يدفع الفرد في كثير من الأحيان إلى الولوج في الأعماق النفسية ، فالوظيفة الأساسية للفن في تمثيل أو محاكاة الطبيعة بأسلوب متسامي . وانعكس ذلك على الحياة النفسية والروحية مما أثر في نحت الجسد العاري الأوربي المعاصر.

انموذج (٢)

توثيق العمل الفني

اسم العمل : عارية

اسم الفنان :مارسيلو ماسشيريني

تاريخ الانجاز : ١٩٨٣ ، ظهرت في المزاد وبيعت عام ٢٠٠٨

المادة : البرونز

البلد : ايطاليا

المسح البصري لهذه العمل يمكن الوقوع على تحديدات تشخيصية للواقعي من الأشكال. هذا الشكل قادم من تصور ذهني عن كائنات طالما قدمها الموروث البيئي لهيئة الجسد ، ويعزز فعل الهوية والعودة للهيئة تحت الشكل وهو يحيل إلى تشخيصات لأجساد عارية في ممارسات لحركات رياضية تؤدي فعلها الحركي عن طريقة العرض التشكيلي بمتابعة المنظومة الحركية داخل بنية الجسد العاري . فالعمل عبارة عن فتاة ممشوقة القوام رياضية فهي نجمة يمكن العثور عليها في السباقات .

فالعمل هنى فيه مظروف رسالة معلق عليه ذات الوجه الحركي الذي يشبه حركة الطائرات منتظم وفيها الشيء الكثير من التوازن . إننا أمام واقع يحاول تفعيل إعادة الأثر وإعادة تركيبه داخل فضاء ثقافي رياضي لجسد معاصر. ولا يوجد تسلسل هرمي للمواد أو الطريقة .التي نحت منها الجسد الرياضي بالمقاربة الشمولية لصناعة الجسد ، وهو نهج يوازن بين الحكم الجمالي والحرفية والمفهوم والمادة . في إطار عملي ، غالباً ما تكون هناك علاقة مباشرة بين المفهوم والمبدأ . أن قبول جميع المواد تحمل أهمية ثقافية وتاريخية للجسد ، و اختيار المواد التي تغذي جدول الأعمال المفاهيمية للجسد العاري .

لقد تم إنتاج ذلك من خلال حقل لوني محدد هو فضاء العمل الرمادي السحابي أما الوحدات فإنها تقع على قاعدة أرضية رمادية ، هذان اللونان يحققان تباين واضح، وقد نحتت كل أجزاء العمل باللون البرونزي ودرجاته الظلية .أن التقنية بأنها توظيف العالم البئي المادي من أجل حصول عملية الإدراك (الإحساس) أن يجعل منها النحات عملاً فنياً جذاباً وحسب خبراته وتقنياته عند العمل بعدده وأدواته يضع تلك الأدوات على السطح التصويري ويتعامل معها بأسلوبه لإنتاج عمل عاري رائع . يجعل من تلك عوالم جسد عاري ناطقة بلغة معينة . فالتكنولوجيا تساعد وتعمل على إيصال وتحقيق الهدف الفني كذلك هناك من يمزج بين التقنية والتكنيك والأسلوب. التقنية هي مرحلة قرب النهاية في التكوين الفني ، تدعم الشكل الخارجي للجسد وتضعه في قالبه النهائي الجامع ، كالتكوين في الفنون التشكيلية مضيفة إليه عناصر التقنية كالقياس والمادة والخامة ، وإذا كان الأسلوب غاية ، فالتقنية هي الوسيلة لتحقيق تلك الغاية . أن التحولات الأسلوبية والرؤية لدى نحاتي ما بعد الحداثة نحو البيئة والطبيعية والأشياء والانتقال من الظاهرة كطبيعة قائمة بذاتها إلى الماهية وتفسير الأشياء وفق رؤيتهم ، وتقنين أعملهم الجسدي بما يتناسب وتلك الرؤية وإنتاج أفكار عديدة تحمل الملامح الجديدة الجسد العاري المعاصر ، مهدت لأن تكون هناك معالجات بنائية جديدة وتصوير شكلي ونمط تعبيري ولو بشكل جزئي ضمن الاعمال لبعض النحاتين ما بعد الحداثة التي لم تعد تبالي بالنقل الحرفي للأشياء الجسدية . لكن أفرزت انساقا جديدة ومتغايرة في بنيتها وصورها وسلوكها لكل ما سبقها من المتغيرات الجسدية التي شكلة مرجعيات ذات اهتزاز نسبي للمتحول الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي البصرية متمثلة بنتاجات فنية ذات نزعة تعبويه وايدلوجية تجسد الشكل العاري ، على الرغم من حجم المنجز الفني والثقافي وتنوع

أساليب العري لهذه المنجزات الجسدية واتجاهاتها ، ولكنها لم تخرج عن أطار الضاغط الأيد لوجي للعري والبحث عن الهوية الفنية للجسد العاري . من خلال التجربة الشخصية في المناظر الطبيعية وجمع الصور ، ثم استخدم هذه المعلومات لإنشاء ترتيبات نحتيّة لتضخيم التجربة البصرية كوسيلة للتسامي البصري والإقناع . بين الشكوك والتبجيل . وعلامات جو محاطة بحركة تعبيرية ورسالة فنية تتدلى ت لكنها تحيل عن طريق المشخصات إلى أسلوب يحاول أن يتفرد النحات في استعارته وتكوينه من الجسد العاري .

أنموذج رقم (٣)

توثيق العمل الفني

اسم العمل : فتاة

اسم الفنان : أدريان آرليو

تاريخ الانجاز : ٢٠٠٥

المادة : الطين المفخور (نحت فخاري)

البلد : ايطاليا

يتكون العمل من قسمين القسم الاول جسم امرأة عارية ، وهو جسد غرائبي تختلط بيه الصفات كون تفاصيل الجسم التشريحية واضحة ، يتكون العمل ايضاً ومن ضمن نطاق وظيفي ان منحوتة المرأة العارية تحمل على ذراعيها ثلاثة طيور وايضاً يتكا على احد اقدامها الطير الرابع يجسد فيه النحات المدركات الحسية حيث يحيل الشكل الى التودد والسلام ، العالم الذي يجسد فيه النحات الجسم العاري الانثوي بإحساس يثير التناغم والاثارة لدى المتلقي وايضاً شكل العمل الذي تصطف به مجموعة من الطيور ذات اللون الابيض ومن عوامل المفارقة للعالم الحسي المدرك ومن حيث شكل الخامة للعمل النحتي .تحول الجسد العاري الانساني الذي تجاوره كائنات مثل الطيور ، تبين هذه التغيرات والتحولات الجسدية الواقعية ولما تحمله من عوامل وصفات تشريحية في تجسيد جسم المرأة والواقع وتبدله للصورة تتولد وتتناسل عن طريق تكوين الجسد العاري بما يحمله من اعضاء.

هذه الرؤية الفكرية تتمثل بأجساد عارية واقعية ،ان صورة الجسد العاري تتفاعل مع المجاور والتعبيري والواقعي وعلامات تتناثر فوق رمزية الشكل لتتضمن جمالية الارتباط والاتصال مع العالم الواقعي ، هذا الفعل أدى الى تكوين علاقة بين الجسد البشري العاري

والكائنات المتمثلة بالطيور لتعلن لذلك الصورة التي تراود الانسان المتلقي بموضوعة السلام ذات الابعاد الجسدية للإنسان ، الجسد العاري يختزن بداخلة مملكة اللاوعي التي تضم عالماً سحرياً ذا رغبات ينسحب الى الواقع حين يفقد الوعي سلطته عليه ، لذاك مثل الجسد العاري النحات المنفذ لهذا العمل الذي يطبق المحاكاة والاشتغال على الاثارة البصرية ، الجسد من محمولاته الثقافية وامتلاك فرديته والمعرفة بأشكاله في هذه المنحوتة ليكون الفن حالة تذهن وتثير في نحت جسم امرأة عارية متخلصة من الثقافة العميقة الرفيعة

وبوصف الفن هو لغة واقعية تقوم على مجموعة الاشكال التي تصور منحوتات عارية معلنة خلق عالم جديد يختزن بداخله وجودنا ، النحات هنا اراد يكشف البعد الانساني وعالم القلق الداخلي بفرز جانب من رغباته والتحرر من دائرة المفاهيم العقلية وليمثل الجسد تشابك واندماج للحاضر الجسدي مع الرغبات الاولى غير المتحققة في حيز الوجود فتتجه الى تمثيلها في منطقة الخيال وتجسيدها الى الواقع .

الفكر هو انتاج المادة (الجسد) (الهيئة) لذا كان من يتحكم في الطبيعة ويكيفها ، فالجسد اداة العقل ، وهو الذي يؤثر ويخلق المعنى في العمل الفني المنحوت الواقعي المدرك ، لذلك فأن الجسد في اعمال النحات المنفذ للعمل هو المكان الذي يحقق ذلك الفعل الجمالي ، فعمد على الاشتغال في الواقعية داخل الابعاد الزمكانية لبيئاته .

تتحول الاجساد العارية وتتجاور وتتراصف وهي تتمثل بتطبيق الجانب التشريحي ولما تحويه من وعي محرر من القيود والقوانين والفضاء والزمن ، يكون الجسد العاري عامل مؤثر في اتساع المعرفة بالمدركات والمحسوسات لنتوصل الى فهم ووعي بالوجود بوضع قوانين تحكم الانسان السيطرة على رغباته وليشكل حضور الجسد العاري تخيلا يعطي صورة ذهنية عن طريق تداخل مادة الحلم مع الواقع لينتج الفن صورته على شكل منحوتة عارية التي تثير لدى المتلقي حاسة التخيل والتأمل .

انموذج (٤)

توثيق العمل الفني

اسم العمل :التحول

اسم الفنان :بيتر هارفي

تاريخ الانجاز :٢٠١٧

المادة :فايبرغلاس

البلد :أنكلترة

يتكون العمل من مجموعة من اجساد تقف دائرياً على قاعدة مربعة في فضاء مفتوح يمكن للمتلقي او المشاهد الالتفاف حول مجموعة التماثيل ، ذوات الاجساد العارية ، حيث يكون المتلقي او المشاهد مواجهاً لكل تمثال من حيث يقف اينما تحرك ، ليواجه مجموعة الاجساد العارية تلك والتي تمثل تحولات جسدية تقع على طرفي نقيض ، ما بين حالات النحافة الشديدة وحالات السمنة المفرطة ، في محاكاة واقعية لحياة مجموعة كبيرة من البشر الذين يعانون من هكذا تحولات جسدية ، إما لأسباب وراثية بحتة او نتيجة لحالات مرضية او كنتيجة حتمية للإهمال للجسد وصحته وعدم العناية به . حيث يكون المتلقي مواجهاً لكل تمثال من حيث يقف .

ان طريقة الفنان في الاشتغال الجسدي توضح بناء العمل بآلية تقترب من الهندسيات في الاداء ، فهذا الجسد العاري المواجه للمشاهد يشتغل بفتح مغاليق العمل عن طريق دائرة غارقة بالضوء مفترضة حالة اجتماعية تلمح او تحاكي بيئات عدة مختلفة قد لا يجمعها أي رابط سواء كان اجتماعي او ثقافي ولا حتى من معتقد واحد .

ويلاحظ في عمله التأكيد على وضوح الوجوه فمن المهم وجود الشبه بل وتقديم فكرة الوجه وتمثيله العياني معاً ، بغية تحليل الشكل وفق ما يعرفه الفنان عن الاشياء وليس ظاهرها فقط ، فكانت اشكاله الهندسية تفترض ممارسة فعل الطقس ، إّذ انها مثلت بطريقة تتوحد جميعها بمميزات شكلية واحدة (الوقوف تراتبياً) ، ويمثل هذا النوع من التشابه والتكرار حضور جماعي ، اضافة الى ذلك كان لرمزية الوقوف بشكل دائري على قاعدة مربعة محركاً في جعل الموضوع يطرح فكرة تحول الجسد زمنياً .

ولا يظهر التمايز في الجانب الاجتماعي من خلال غياب الثياب التي تدلل على العلامات الفارقة للنوع ، حتى ان الادماج والتداخل بين الحد الرمزي يثير تشابكاً في الرؤى واختلاطاً للجنس (النوع) ، إذ ان الانظمة الاجتماعية تُطَّقِس الجسد ، وتحمله رمزية الممارسة والاستعمال الحركي والحسي ، وتمتص الجسد من فرديته ولتعلنه نصاً جماعياً عبر سلوكه ورغائبه وتحفر فيه منظومة قيم تجسر العلاقة بينه وبين العالم ، لذلك تمثل الجسد العاري بتجلياته ومكوناته بالرمز الاجتماعي ويظهر ذلك من خلال الوقوف بوضعية واحدة لجميع التماثيل .

وبوصف الجسد نصاً جمالياً ومعرفياً يخبئ محمولات ثقافية فهو بالتالي يحمل آثاراً من اجساد اخرى ، يتشكل فيها عبر سلوكه ويذوب فيها حتى تتمظهر لحظات تفرده في استعماله لجسده ، لذلك تعلن استعمالات النحات اجساد تتشاكل وتتراكب صفاتها وملامسها ، مما يؤدي ذلك الفعل الى اظهار

وابراز هوية الجسد والمتمثلة في الوجه بما انه تعبيري فإن الرغبات تتطبع عليه وتظهر في حركاته وإشاراته وملامحه ، فالوجه يمثل مكامن التعبيرات والتغييرات والتحولات الجسدية ليصبح خطاباً سيميائياً .

تأخذ الاجساد العارية بكلياتها فكرة مجاميع تؤدي طقساً معيناً ، والانتقال من مكان متخيل الى آخر، صورة ذهنية تتلاشى حالما تصطدم بالواقع بموجوداته وقيوده ليصبح المكان (العمل الفني) فضاءات تحتوي الجسد العاري مضيفا عليه كينونة خاصة وفي نفس الوقت ذلك الفضاء زاد من امتدادات الجسد العاري الذي يتحرك ضمن مجال افتراضي ، رسمت له حدود ومعالم ، تشكل ابعاد خاصة تحدد اسس ومعايير التفاعل ، ومن هنا تشتغل رمزية الجسد العاري بوصفه ركناً في العالم وكوناً اول كونٌ حقيقي وتخيلي معاً .

الجسد عند الفنان (بيتر هارفي) بدا بحجم طبيعي ومنسجماً مع المكان حد التماهي ، واضح الهوية بفعل التوضيح للوجوه ، الوجوه الواضحة بشكل يعطي للجسد ملامحه وصفاته ببساطة وبدون تعقيد عبر التكرار النمطي لوحدة الحركة سعياً لتمثيل صورة الجسد العاري إشارياً دون الالتزام بالبعد والايهام البصري ، وهذه الرؤية عملت على انتاج الصورة المتخيلة للعالم المرئي .

تمثل الجسد العاري عبر التأكيد والابراز والتوضيح للملامح ، والتشابه الكبير الذي يؤشر سمة واضحة في شخوصه ، عبر تحولها الى مجاميع تتداخل خطوطها الخارجية وتفقد ما يميزها ، ولتتحرك الخارطة الجمالية في النص البصري معلنةً جسداً عارياً يحمل هموماً فلسفية تختفي في هوية المكان بغية الكشف عن صورة مجازية للعالم الداخلي وقلق الفنان إزاء محيطه ، لذا فإن الجسد العاري بحضوره مشوهاً هو بمثابة خلق الفنان ذاته في العمل ، وقناعاً من اقنعته المتعددة ، وصورة رمزية يمارس من خلالها لعبة الاخفاء والتجلي والتحولات التي تشيء الوجود الانساني وتحدد فضاءات معينة تصاغ في رموز تخصص سلوكيات _ جسدية عارية _ تختلف تبعاً للواقع والمحيط ، فهو صياغة جسد عاري ضمن خارطة سلوك جغرافية تضبطه وفقاً لفضاءاته المتنوعة والمتعددة ، وتصيره الى حضور رئيسي وليس عاملاً ثانوياً بل مركزاً في الوجود .

ومن هنا تمثل الجسد العاري وهو يبين السمة الاجتماعية والرؤية المقترحة من الذات ، بما ان العمل الفني نتاج فردي اساسه وعي الفنان مصدر المعطيات الحسية لتشكيل التجربة البصرية داخل حقل الوسائط ، وبوصفها عملية رمزية تمتلك مغزى في ظل صلتها بالرغبات والدوافع التي تحكم إنتاجها

، ليتحول الجسد العاري الى رموز تقترح عنصر التأويل والتحول في حضوره بوصفه بؤرة لتجلي الجانب الثقافي والاجتماعي معاً ، وتحت هيمنة الاستعمال الايحائي ، افترض تمثل الجسد العاري بطريقة تعبيرية ليس ابتغاءً للانفعال النفسي فحسب ، إنما رؤية في التعبير عن الموضوعات واشتباك وادماج التعبيرات والتحولات والتغييرات الممكنة وتنوعها .

انموذج (٥)

توثيق العمل الفني

اسم العمل :المنطوية

اسم الفنان :لاريس تورين

تاريخ الانجاز :٢٠١٧

المادة :الرخام

البلد : ايطاليا

في المسح البصري للعمل يظهر جسد انثوي عاري يجلس على الارض مُطأطأ الرأس ، مُخفياً وجهه بذراعيه المتشابكين ، وإحدى رجليه (اليسرى) مضمومة الى جسده ومثنية على الارض ترتقع من فوقها منتصبة الرجل الاخرى (اليمنى) وقدمها على الارض بوضعية مريحة ، فيما يضع مفصل يده اليمين على مفصل الركبة لرجله اليمين ليظهر جذع الجسد عارياً مفصحاً عن التفاصيل والتقاسيم والانحناءات الانثوية فيه ، ويغلب على مناخ العمل اللون الواحد وقوة الظل المنعكس من الجسد على الجدار الذي يجلس العمل النحتي العاري قريباً أمامه ، فيما يظهر على الجدار أيضاً انعكاس لنافذة مفتوحة تعود للفضاء الداخلي (الغرفة) الذي يجلس فيه الجسد الانثوي ليظهر عارياً متخلصاً من الثياب للإعلان عن فكرة الخروج من نسق قيود الوعي والسلطة الاجتماعية التي ترتكز على محو الجسد وعلى ترميز خاص لاستعمالاته (طقوس منع او تنظيم الاتصال الجسدي) فتمجد الاحتفاء بالجسد بجسد الانثى بوصفه يمثل الكشف عن ذاتيتنا من خلال الاتصال عبر مكان مُفرَّغ من الموجودات والعلامات ، ما خلا الارض والجدار والنافذة المفتوحة .

ارتبط مفهوم الجسد بسمات الانوثة ، بينما ارتبط العقل بسمات الذكورة ، لتتضح في العمل صورة الجسد الانثوي العاري عبر رؤية ذكورية تهتم بمظهرتيه وبالتواصل الاشباعي والتملك والاستهلاك ، ليتم اختزاله وتجسيده الى غرض وفعل يبث ما هو انثوي وغريزي ، إذ ان محتوى الصورة البصرية ومعناها ، يختص بالجسد الانثوي والعزلة المكانية (الغرفة) ، ويقتصر الى تحويل

الجسد الى تمثلاً استهلاكياً يعلن صورة المجتمعات الذكورية التي تعري المرأة من اجل اشباع رغبوي.

ان اهمية علامة الجسد في العمل الفني وخاصة النحت تتمثل بوصفها اداة تحول مظهرة الشيء الى قراءة اجتماعية تسمح بفك رموزه وشفراته وتحليلها وتفسيرها ضمن وعي متشكل من خلال المدركات الحسية ، ان هذا العمل الفني يشتغل على جسدٍ عارٍ تحدد بسياق استعمالاته في المجتمعات وبطرقة وضعه وترتبه الجغرافي والبيولوجي ، هذه الافعال تبث فكرة تسلطها كمنظومة كيفيات الاستعمال ، يُضَّمِن النحات العري ليستثمر حاسة الابصار في تلمس انحناءات وطيات جسد يمتلك الاثارة والرغبة ولذة الاستمتاع بحدوده واجزاءه المتحررة من (تابلوهات) التحريم او القيد لتمارس عُريها المشاهد (القارئ) تستدرجه بإيحاء غرائزي عبر الاستحواذ عليه بواسطة المشاهدة ، ان الحضور في الغرفة المعتمة عملية تجسد الرغبة في امتلاك هذا الجسد العاري ، هذه التوظيفات والاستعارات والاقتباسات لصورة الجسد العاري وبمختلف الاوضاع في اعمال النحات تتشابك وتتصهر مع المكان او المساحات او الموجودات الاخرى المجاورة لتمثل فكرة الاستهلاك البصري للجسد الانثوي.

النص الجسدي العاري في تموضعه وحركاته واشاراته واشكاله يخضع للمنظومة الاجتماعية ، وهو علامة تفهم مرجعياتها ومضامينها عبر اشتغالات ضمن حيز او مجال ما (ثقافي ، اجتماعي) كل اشتغال ينتج نسق وكل نسق ينتج دلالة في العالم المرئي .

وعليه يكشف العمل عن الاجزاء المحجوبة للجسد في رؤية إيروسية محتوية الاعلان عن إظهار الجسد العاري كمحور إغراء بصري ليكون الجسد (الإيروتيكي) متماهياً مع عالم الرغبة ، لذلك فإن انفلات تلك المحظورات المزروعة في الوعي وانحسار نفوذها يحصل انهيار (تابو) التحريم او القيود ، لاسيما حين يعبر الجسد الى أمكنة وفضاءات تسمح بتعريه من سلطة الدين والمجتمع ، كأن تكون الغرف المظلمة او سرير ، ينتقل عبرها الجسد العاري الى مجال ايروتيكي بتمثيل المرأة (الحضور الجسدي) ، (والرجل الغياب الجسدي) ، ثنائية الرجل والمرأة .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات :

النتائج

١- أن الجسد العاري يحضر في العمل للإبلاغ عن العزلة في المحيط الاجتماعي ، ويمثل أسقاطا لحالات فردية برؤية العالم الخارجي مما لوكأن الجسد مصاباً يحقق

فكرة العزل والأقصاء .كما مبين في النماذج (١-٢-٣-٥).

٢- يظهر الجسد بصياغة مختلفة تبعا لقيود الوعي والسلطة الاجتماعية التي تركز على محو الجسد وعلى ترميز خاص لاستعمالاته طقوس منع أو تنظيم الاتصال الجسدي العاري. كما مبين في النماذج (٤-٥).

٣- يبرز التمايز الجسدي في الجانب الاجتماعي من خلال حضور الثياب التي تدلل على العلامات الفارقة للنوع ، حتى أن الاندماج والتداخل بين الحد الرمزي للثياب يثير تشابكا في الروى واختلاطاً للجسد العاري . كما مبين في النماذج (١-٢-٣).

٤- يمثل الجسد العاري نصا جماليا ومعرفيا يخبئ محمولات ثقافية ويحمل أثاراً من أجساد عارية أخرى يتضح ذلك في جميع النماذج .

٥- أن وجه هوية الجسد العاري يمثل المكان الذي تقوم فيه التغيرات النفسية والجسدية بالتمثيل عليه ليكون خطاباً سيميائياً موازٍ للخطاب اللغوي . كما مبين في النماذج (١-٢-٣-٥).

٦- أن حضور الجسد العاري وصورته تقوم على التخيل الذي يعطي أنجاز صورة ذهنية مختلفة له ، عن طريق تداخل مادة الحلم مع الواقع لينتج الفن الجسد العاري صورته المكانية البكر التي تثير لدى المتلقي حاسة التخيل والتأمل ، ويصبح الجسد العاري تعبيرا عن رغبة ما ومحاولة أشباعها سواء أكانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بيئته أو العالم من حوله . مثلت هذه النتيجة في جميع النماذج.

٧- الجسد العاري يأخذ مساحة مركزية في العمل الفني للتأكيد عليه و إظهاره بصفته العارية ، وهنا نجد مقترباً فكريا وثقافيا في الأبلاغ عن الجسد باعتباره صورة الذات ومركز الوجود ، وبه نتحسس وجودنا في العالم وبما يجاورنا من الأشياء العارية ،كما مبين في النماذج (١-٢-٣-٤-٥).

الاستنتاجات

١-لقد حقق الجسد العاري في فن النحت بحضور سلطة مهيمنة عنصرا أبلاغ عن ذات النحات والمتغيرات التي تحدث في المجتمع ، وبما أن الجسد العاري هو طريقة الفعل بالعالم فهو يمثل لغة تواصل تترجم ذات النحات الى صيغة خارجة عن الوعي ومتشيئه بجسد عاري .

٢-مثل الجسد العاري بحضوره في ثقافات عديدة فقدان لصفات وأضافه عليه أشياء بما يحقق النحات الافتراضات الفكرية المتبناة وبما يصنع للجسد العري سمات مختلفة عن ظهوره المادي لذا أن توجهات النحات بالشكل العاري تفرز واقعا بالإنسان لحضور العالم من خلال نحت ذاك الجسد العاري .

٣-أون نحت الجسد العاري بوصفه ممارسات معرفية هو لارتقاء بالإنسان وجسده بغية اظهار أمكانية حواسه وأعاده صيغ أنتاج ما نبصر في العالم المرئي ، أي ان نخضع العالم لتصوراتنا وأفكارنا وتجربتنا فيه ، فنحت الجسد العاري بمتغيراته خاضع للتبدلات الحاصلة في المجتمع ذاته .

٤-الجسد العاري هو المعرفة التي يتسلمها الأنسان بأعتباره جسدا مفكرا في عالم خاضع للمادة بتحولها وتغيرها ، أي أن الحواس تمثل نقاط الالتقاء للجسد العاري مع العالم لتتركب هذه التجربة الحسية الى الذهن ، مستندة الى التحليل والتفسير ، لاكتساب المعرفة للجسد العاري من خلال تنمية إحساسنا بالوجود .

٥-أن ثنائيات الفكر للجسد العاري تمثل الجوهر المظهر ، النفس الجسد ،المعنى المبنى ، هذه الثنائيات تحقق وجود الجسد العاري المرئي في العالم من خلال الحضور المادي المحسوس ، ليشكلا وحدة جسد عاري منسجمة وهي الكيان الإنساني .

٦-الجسد العاري هو الأمتداد في المكان لنحت العمل ، وهو الوسيط الضروري بين الأفكار والرغبات والدوافع يعمل على تحقيقها النحات في الواقع .

الهوامش :

١. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص١٦٣.

٢. ابن منظور، لسان العرب، ج١٣، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص٧٦٣.

٣. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٧١، ص٢٥٥.

٤. عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط١، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ١٩٩٦، ص ٢٦.

٥. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٥٩ .

٦. معجم المعاني، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٧١ ، ط ا ، ص ٧٨.

٧. أحمد ، المصري، النحت السوري المعاصر المصدر نفسة ، ص ٩٠.

٨. حسين حرب، الفكر اليوناني قبل أفلاطون، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩، ص٣٣.

٩. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ط١، مؤسسة ذوي القربى، جـ١، ايران، ٢٠٠٣، ص ٥٠٩.

١٠.حسين حرب، الفكر اليوناني قبل أفلاطون، المصدر السابق، ص ٢٧– ٣٢.

١١.حسين حرب، الفكر اليوناني قبل أفلاطون ، المصدر نفس ، ص ٥٣٧ .

*هيراقليطس: من افسوس ، وهي مدينة يونانية في اسيا الصغرى ، ازدهر حوالي عام ٥٠٠ قبل ميلاد المسيح ، وهو من اسرة ارستقراطية وقد انسحب من المجتمع وهاجم اهل المدينة والناس لعدم ادراكهم (اللوغوس – العقل) وهو ذلك الجانب الذي يخلع على الموضوعات الطبيعية صورها ، وقد كان يرى وحدة العالم في تركيبة وسلوكه اكثر مما يراها في مادته ، و في اعتقاده النار هي المادة الاولية ، وهي تتحكم في التحولات التي ينتقل بها كل مقوم الى الآخر من مقومات الكون الثلاثة الكبرى وهي النار والماء والارض ، وهكذا وضع هرقليطس مذهبا متماسكا يبعث على الدهشة وجاء الى الفلسفة بحافز حقيقي ، وهو اول من عرض لنظرية المعرفة . ينظر : (: الموسوعة الفلسفية المختصرة ، نقلها عن الانكليزية : فؤاد كامل وآخران ، مراجعة واشراف : زكي نجيب محفوظ ، دار القلم ، بيروت– لبنان ، ب.ت ، ص٤٩٤).

**قام اقراطيلوس (وهو سفسطائي) بتطوير صورة متطرفة من فلسفة هيراقليطس، واثر فيما يرى أرسطو في أفلاطون بحيث اعتقد انه لا يمكن إن تقوم معرفة العالم الطبيعي المتغير، وقد صوره أفلاطون في محاورة اقراطيلوس وهو يدافع عما تتصف به

الأسماء من صواب بحكم طبيعتها. وهذا الدفاع تطوير لرأي هيراقليطيس الذي مؤداه إن ماهية الشيء كثيراً ما تتجلى باسمه . ينظر: فؤاد كامل، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق ، ص ٦١١.

١٢. قيس هادي ، دراسات في الفلسفة العلمية والأنسانية الفلسفة الحديثة والمعاصرة ،دار الكتب والوثائق العراقية ، بغداد ، ظ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٤- ٢٦.

١٣. قيس هادي، المصدر السابق ، ص٢٦.

* مصطلح أطلقه أرسطو على الفلاسفة قبل سقراط (الباحثين في الطبيعة) أو (أصحاب الفسيولوجيا).

ينظر: فؤاد كامل، الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق ، ص ٢٢٢.

** معنى المثالية باليونانية. ينظر: م. روزنتال، ي- يودين، الموسوعة الفلسفية (لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين)، ط ٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ب.ت ، ص ٤٥٣.

١٤. ديوي، جون، البحث عن اليقين ، تر: احمد فؤاد الاهواني ، دار إحياء الكتب، بيروت ، ١٩٦٠، ص ١١.

١٥. جيمس جاردنر ، عبقرية الفن اليوناني وعلاقتها بألعاب القوى ، في كتاب : تاريخ العالم ، مج٢ ، مصر : مكتبة النهضة المصرية ، ب . ت ، ص ٦٦٤.

١٦. جيمس جاردنر ، المصدر نفسة، ص ٦٦٤.

١٧. جيمس ،جاردن ،المصدر السابق ، ص ٦٦٤.

*** إذا ما أردنا أن نتعرف على بواعث تلك المثالية التي تتعلق بالجسد الإنساني ودوافع تقديسهم للجمال ، علينا تتبع المثالية قبل ظهور الحضارة الإغريقية ، حيث كانت التقاليد والتعاليم التي سارت عليها جزر بحر إيجة بمثابة الأساس والقاعدة التي نهج عليها الإغريق فيما بعد ، حتى اكتسبوا تلك الصفات التي كانت لجيرانهم ، إذ تولدت فيهم أفكار معينة تقوم على الاهتمام بوجود الشخصية المثالية التي لا تعني ذلك الروح المفكر أو النفس الحساسة المرهفة ، بقدر ما تهدف إلى العناية بالجسد العاري من حيث القوة العضلية والجمال الذي يبدو في تناسق الأعضاء . للمزيد ينظر : حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، (دار الفكر العربي ،الكويت ، ب . ت) ، ص٧٧.

١٨. حسن محمد حسن ، المصدر نفسه ، ص٧٨.

***في الكتاب السابع من جمهورية أفلاطون، يعرض سقراط نظرية الكيف ليزيد نظرية المثل توضيحاً، يقسم العمليات العقلية

إلى أربعة، وسمي القسم الاول علماً والثاني فهماً، والثالث اعتقاداً، والرابع ضناً، والأوليان يكونان الذكاء والتاليان يكونان الرأي، فالرأي يتناول المتغير، والذكاء يتناول الحقيقي، وكما تكون نسبة الحقيقي للمتغير، فكذلك يكون الذكاء للرأي، وكما يكون الذكاء للرأي فكذلك يكون العلم للاعتقاد والفهم والظن.

ينظر: الحكيم، نظله ومحمد مظهر سعيد، جمهورية أفلاطون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٢٢.

١٩. ديورانت ، ول.، قصة الفلسفة (من أفلاطون إلى جون ديوي)، ط١، مكتبة المعارف، لبنان، ٢٠٠٤، ص ٤٧.

٢٠. بدوي، عبدالرحمن ، موسوعة الفلسفة، ط١، مؤسسة ذوي القربى جـ١ ، ايران، ٢٠٠٣، ص ١٦٠.

٢١. بدوي، عبد الرحمن المصدر نفسه ، ص١٦٠-١٦١.

٢٢. ديورانت، ول.، قصة الفلسفة المصدر السابق، ص ٦١.

٢٣. نجم عبد حيدر، محاضرة مسجلة لطلبة الدكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد (بتاريخ: ١-٣-٢٠٠٩). كذلك ينظر: نجم عبد حيدر، علم الجمال أفاقه وتطوره ، ط١ ، دار أيكال للطباعة والنشر ، بغداد ، العراق ، ٢٠٠١ ، ص ٤٨ .

****الترانسندنتالي :Transcendental المتعالي، مصطلح أطلقه كانت على ما يخص الفكر وحده وينصب على المبادئ والصور الاولية ويقابل التجريبي. وهو كل مذهب يقوم على مبادئ وصوراً أولية تحكم التجربة منطقياً لا زمانياً. وجاء تعريف المفهوم في مؤلف كانت (نقد ملكة الحكم) "المبدأ الذي نتمثل به قبلياً الشرط العام الذي من دونه لا يمكن أن تكون الأشياء موضوع معرفتنا بصورة عامة، فهو (متعالي . "(

– وفي القديم يشير لفظة (المتعالي) من وضع المدرسين لوصف معان تسمو وتعلى على مقولات أرسطو (العشرة) وتفريعاتها وتلاءم الموجودات جميعاً كالواحد والحق والخير. حول ذلك ينظر: صليبا، جميل، المعجم الفلسفي مجمع اللغة العربية ، ط ١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، جـ ١، جـ٢، ١٩٧١ ، ص ٤٣.

٢٤. جياد، سلام جبار، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٣، ص ٢٤٦.

** هيجل : ولد في شتوتجارت بالمانيا (١٧٧٠- ١٨٣٠) ويعد من اعظم الفلاسفة تاثيرا في جميع العصور يبلغ عدد مؤلفاته حوالي عشرين مجلدا ، كان يرى في المسيحية عقيدة متحجرة او نزعة الى السلطة ، ورأيه في المسيحية لاينطبق على الدين بمجمله انما كان يرى المسيحية تتنافى مع

العقل والكرامة الانسانية ، تأثر الكثير من الفلاسفة والتيارات الفلسفية المعروف بالاتجاهات الفكرية الهيجلية ، فقد كان جون دوي هيجليا في شبابه ، وفي ايطاليا طور كروتشة التقليد الهيجلي ، وفي فرنسا يعتمد جان بول سارتر في كتابه الوجود والفن على هيجل اعتمادا كبيرا ، وفيما عدا ذلك يدين التناول التاريخي للفن والدين والادب بصورة لاتقل مما تدين بها الفلسفة بالكثير لهيجل ، وربما لم يكن لمفكر آخر منذ كانت اذا استثنينا نيتشة تأثيرا يمكن ان يقارن بتاثير هيجل. . ينظر : (ـ : الموسوعة الفلسفية المختصرة / المصدر السابق ، ص ٥١٤-٥٢٠).

٢٥. الديدي، عبد الفتاح، فلسفة هيغل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٠، ص ٨٤.

٢٦. زهير صاحب، وأخرون ، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية ، الباب الثاني ، نجم عبد حيدر، نقد التشكيل المعاصر، ط١، دار مجدلاوي للتوزيع والنشر، عمان ، ٢٠١١، ص١٢٨.

٢٧. نجم ،عبد حيدر،المصدر نفسة ، ص١.

٢٨. نجم ،عبد حيدر ، نقد الشكل المعاصر، المصدر السابق ، ١٢٩-١٣٠.

٢٩. راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٣٢٥.

٣٠. اوفسيانيكوف ، م.، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: سمير نوفا و باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥، ص١٢-١٣.

* فيلسوف وجودي عاصر سارتر وتبع خطواته له مقولة شهيرة (انا متجسد في جسدي وابدأ مع جسدي وانتهي معه). ينظرفال، جان، الفلسفة الوجودية، ت. تيسير شيخ الارض، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٨، ص١١.

** ان فكرة ارسطو في تأكيده الفردية والذات التي حكما انها عاقلة يرجع الى نوع من الاختلاف مع استاذه افلاطون في حالة الفرد الى تجليات عالم المثل او المطلق الجدل الصاعد والجدل الهابط ، فارسطو في بحثه الذي قدم به الحسية خطوة الى الامام والتزم به عوالم الحس والمادة قدم الفردية والفرد كفعل متفاعل مع مقدمات الحس والمادة ذاتها وهنا تكمن بذور اولى الفكر الوجودي ، باشاعة الشك والسؤال ومشروعية البحث والتنقيب. ينظر قيس هادي احمد، المصدر السابق ص٦٤.

*** ان الرأي المشترك لجميع الفلاسفة الوجوديين الملحدين منهم (هيدجر، سارتر،..) والمؤمنين (كارل يسبرز، جبريل

مارسيل..) ان الوجود سابق عن الماهية، والماهية كما يرى الجرجاني هي "ماهية الشئ ما به الشئ هو، وهي من حيث هي هي لا موجودة و لا معدومة ولا كلي ولا جزئي، ولا خاص ولا عام..". حول ذلك ينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص١٦٥.

٣١. سارتر، جان بول، الوجودية (فلسفة أنسانية)، ت. حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤، ص١٤.

ينظر. ديوي، جون، البحث عن اليقين، ت. احمد فؤاد الاهواني، دار إحياء الكتب، بيروت، ١٩٦٠، ص١١.

٣٢. ينظر. لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل احمد خليل، إشراف احمد عويدات، ط ٢، منشورات عويدات (بيروت- باريس)، ج١ ، ٢٠٠١، ص٣٨٨.

٣٣. ينظر. فال، جان، الفلسفة الوجودية، المصدر السابق، ص١٣. ينظر- ميد، هنتر، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ت. فؤاد زكريا، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة نيويورك، ١٩٦٩، ص٤٠٨.

٣٤. ينظر. بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط ٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٣و٦٦.

٣٥. ينظر. الحفني، عبد المنعم، المثالية والمادية وأزمة العصر، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت . لبنان، (د.ت)، ص٩٣٥.

٣٦. ينظر- الماجد، عبد الرزاق مسلم، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص١٢٦.

٣٧. بدوي، عبد الرحمن، نيتشه (خلاصة الفكر الاوربي . سلسلة الفلاسفة)، ط٥، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥، ص٢٣٧.

٣٨. فؤاد زكريا، نيتشه ، دار المعارف، الكويت، (د.ت)، ص٤١.

* يرى هيدجر ان التحول في بنية الجسد العاري كانوا اليونانيين أول من اهتم بمشكلة الوجود وتركزت اهتماماتهم لدراسة المعقولات التي تفهم على نحوها الأشياء العارية.

ينظر: زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ط ١، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٨، ص٤٠٠.

** يؤكد هيراقليطيس حول التحول بالوجود إن كل شيء في سيلان دائم، ولا يوجد ثبات، بل وحتى الاضداد يتحول بعضها الى بعض، وبالجملة فلا يوجد في الوجود الاّ التحول والتغيير. ثم جاء بارميندس واكد عكس ذلك تماماً فقال ان التغيير متناقض، والوجود وحده هو الحقيقي، والتغيير هو عدم، والوجود ثابت دائم. ذلك انه ليس ثم الاّ

الوجود فالى أي شيء يمكن إن يتغير؟ انه لن يتغير الاّ إلى وجود أيضاً. إن الوجود موجود، أما العدم فليس بشئ وصفات الوجود هي اذن : انه واحد وانه هو نفسه وانه ضروري. وأمام هذا التناقض بين هيراقليطس وبارميندس جاء سقراط وافلاطون فحاولا التوفيق، وذلك بقولهما ان الجزئي هو المتغير، أما الكلي (أو التصور) فهو ثابت. وقرر افلاطون ان الوجود لا ينبغي أن يكون متحركاً أو واحداً أو غيراً أو مادياً أو غير مادياً فقط. ان من الواجب هكذا كما يراه افلاطون ان نقول بوجود مبدئين : مبدأ هوية حقيقية بين كل الموجودات، ومبدأ مقابل هو مبدأ التنوع. والوجود يقابله العدم أو اللاوجود. أما أرسطو فقرر ان الوجود ينبغي الاّ يدرك بالتواطؤ أي بمعنى واحد والوجود يمكن ان يشتق من الوجود أو من اللاوجود ذلك ان للوجود حالين: الوجود بالقوة (الامكان) والوجود بالفعل، والتغيير والتحول هو الانتقال من حال القوة الى حال الفعل. وفي الفلسفة الاسلامية تتراًى طروحات ابن سينا "ان كل موجود أما واجب الوجود بذاته أو ممكن الوجود بذاته". ينظر: – بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج ٢،المصدر السابق ، ص٦٢٥–٦٢٦.

ينظر . بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية ، ط ٣، دار الثقافة، بيروت،١٩٧٣، ص٢٠–٢١.

* لابد من الاشارة للآراء السفسطائية بعدهم الرعاة الاوئل للوجود في توجههم للانسان بوصفه المحرك الاهم للوجود (الانسان مقياس كل شيء)، تحمل نزعاتهم في طياتها رؤى وجودية اثرت في الأدب والفن، ولاسيما التشكيل (موضوع بحثنا الحالي).

٣٩. ماكدوري، جون، الوجودية، ت. أمام عبد الفتاح أمام، مراجعة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤، ص١٣١.

40. Heidegger, Martin, Being & Time, Translated: John Macgurrie & Edward Robinsoh, Great Blackwell, 1967, P17–

** سورين كنغراد : قس وفيلسوف دنماركي الاصل يعد مؤسسا لنظرية الوجود او الوجودية المؤمنة في نظره جانب الرومانسي خليط بتصوف لاهوتي استطاع ان يحيل الفكر الفلسفي الى الدين بتمازج روحاني تصوفي يعتمد مؤسسات الوجود الذي استقى الكثير منه من الفكر الاغريقي والروماني المسيحي ويقابله في الفكر الاسلامي فلاسفة التصوف او المتصوفة الاسلاميين كالحلاج وابن عربي ورابعة العدوية . ينظر – قيس ، هادي، المصدر السابق ، ص٦٧.

*** ان الفلسفة الوجودية عند (كيركجارد) تبدأ دائما من وجود الفرد في امتلائه الانطولوجي، ولا قيمة في البداية الاّ للمعطيات المدركة من قبله، أما نيتشه فقد

اتى في تصوره للعود الابدي حتى اكسب التغير صفة الخلود، فكل مرحلة من مراحله ثبات ازلي يتكرر ويتحول باستمرار، وهكذا جمع نيتشه في هذه الفكرة بين نزعتين متعارضين: ضرورة الاعتراف بالمتناهي المتجدد، والحاجة الى اللامتناهي الخالد ذلك لان الفكرة تتضمن محتوى متناهياً، وظواهر محددة في صورها واشكالها، هي ظواهر هذا العالم الواقعي الذي نعيش فيه، ثم نكسبها صفة التكرار الابدي الى مالا نهاية، ونعلو بها عن مجال الفناء مع انها هي ذاتها صورة فانية (العود الابدي، ويعني ان الوجود في تغير متحول وصيرورة مستمرة لانهائية، وان هناك فترة هي يطلق عليها (نيتشه) . السنة الكبرى للصيرورة . وكلما تنتهي دورة من دورات الصيرورة تبدأ دورة جديدة وهكذا زمان الوجود مقسم على دورات ونظرية العود الابدي لا تقضي على الحرية، بل هي تخلصها من الحاجز الذي كان يحد منها حتى الان، وهو حاجز ثبات الماضي، ولما كان الماضي هو أيضاً المستقبل، فان النفس حرة فيما خلق وفيما لم يخلق وبذلك يحدث التحول في الدورات بين المستقبل والماضي). ينظر: . قيس هادي احمد، دراسات في الفلسفة العلمية والانسانية، ط١، المصدر السابق، ص١٩٤و ١٩٦.

ينظر:. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، جـ٢،المصدر السابق، ص٥١٥.

٤١. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، جـ١،المصدر السابق، ص ٣١٣.

٤٢. سارتر، الوجود والعدم، ت. عبد الرحمن بدوي، ط١، منشورات دار الاداب، بيروت، ١٩٦٦، ص٨٠.

* ان الكينونة التي ميز بها سارتر بتصنيف اعتمدت في ذاتها ولذاتها اذ ان (الكينونة في ذاتها هي اولا كينونة هذا الكون اللامتناهي ، الذي يتميز بـ "خارجياته اللامبالية " الموجودة في ذاتها بمعزل عن كينونة الوعي ... وان الظاهرة هي الكائن في ذاته ، (وان الظاهرة التي تظهر للوعي لاتوجد من حيث انها تظهر فحسب ، بل هي كينونة في ذاتها) جان بول سارتر : الكينونة والعدم ، بحث في انطولوجيا الفينومينولوجيا ، ت: نيقولا متيني ، لبنان ، المنظمة العربية للنشر ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٠ .

٤٣. جان بول سارتر : الكينونة والعدم ، بحث في الانطولوجيا الفينومينولوجيه ، ت : نيقولا منيني ، لبنان ، المنظمة العربية للنشر ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص ٤٦ .

٤٤. نجم ، عبد حيدر ، نظرية الوجود وأثرها الجمالي والفني في تشكيل الحداثة وما بعدها، المصدر السابق نفسة .

* ان الأنا عند سارتر كما هي عند الوجوديين الفينومينولوجين ليست خارج العالم بل موجودة في العالم، وعليه فان الفنان لا

يمكن انتزاعه كذات أو كوعي ليكون خارج العالم، فهو جزء من الوجود، ويعد المفكر الوجودي (هيدجر) من الفلاسفة الوجوديين الذي تجاوز المفهوم لدى (هوسرل) ينظر الى الفنان بوعي على انه هو نفسه الوجود الانساني الملقى به في العالم، وبذلك فان التحولات التي يخضع لها الوجود كافة سوف تؤثر على الفنان كذات فاعلة في الوجود والنشاط الانساني بوجه عام والابداعي بوجه خاص. ينظر: رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ط ١، جروس برس، لبنان، ١٩٩٤، ص٨٧ وأيضاً: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٢، ص٤٦ .

** التأمل الانعكاسي: مصطلح (هوسرل) ، يعني عندما نركز نظرتنا على حياتنا النفسية فان هذا يحدث بالضرورة كعملية تأمل انعكاسي، بوصفه تحولاً من نظرتنا للأشياء أو الوقائع الى تأمل خبراتنا بالأشياء أو الوقائع، أي بمعنى اننا نتحول من حالة الادراك الحسي الى تامل خبرة الادراك الحسي نفسها، ومن حالة التخيل الى تأمل خبرة التخيل. ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، المصدر السابق ،ص٢١.

*** ١- الكينونة هو جوهر النوع ووحدته، وغرض حسي لكنه بلا وحدة أو ماهية مادية، غرض فكري يجري تصوره كأنه وجود كائن مفتقر إلى كل تعين خاص، فالكينونة هي صناعة الأنسان لوجده بعيداً عن أية عوامل متحكمة، والكينونة هي كأنه في ذاتها مجسدة ماهي عليه، ومصطلح الكينونة هو الأكثر تجريداً لأن الكائن والوجود من حيث هو احدى المقولات الأساسية للواقع الإنساني. ان (الكينونة كائنة وهي في ذاتها مجسدة ماهي عليه هنا ... يمكن ان نسميه بكينونة الظواهر) . ينظر ,Nietzsche :- Beyond Good and Evil, Trars , Cowan P3-6 -نقلا عن: أميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال، ص١٨٨.

٢- الحرية :- يبدو مصطلح الحرية الاوسع انتشاراً وتداولاً في الابحاث والدراسات الإنسانية باتجاهاتها المختلفة ، ان كانت اجتماعيه او سياسيه او تاريخيه ..... الخ . الان الحرية عند الوجوديون تمتلك خصوصيه وتفرد وقيمة فهي واجب مستله ما لحريه لدى الوجوديون) ويبدو ان الحرية الوجودية مركز فاعل في وعي قيمة الوجود لدى الانسان فعندما يكون الوجود سابقاً للماهيات ومن ثم مزيجاً للفكرة الميتافيزيقية التي تقدم الماهيات او الجواهر عن اي ظاهرة اخرى فأن الحرية الوجودية تتجسد في (الانا) التي تجد قيمتها في لحظة وعيها و تأكيد الجسد كقيمه فاعلة فيها ، الامر يعني ان الحرية فردية لا تأبى ولأتحسب حساب لأي قيمه او ايقونة*او ما يعد مقدساً ، قد تصل الى العبث بكل النظم

والقوانين وضواغط المنطق ، انها صرخة الذات التي تطلب الحرية بتكامل وشمول وتمزق بقوة الاصول والحدود والقوانين وتقترب من العبث ، هذا الذي اثر في الفن ولا سيما التشكيل فانهارت الاصول الاجمالية التي قدمتها الرومانتيكية امام لعبة الحداثة في التحرر من قيماً ضاغطه في الشكل والتكوين وحتى الافكار والمواضيع فأنحلت دعوات الرومانتيكيون ان يكون النص عظيماً في محتواه ،الا ان الحرية الوجودية التي تعبر عن ثورة منطلقة من الذاتان الحرية الوجودية ليست رفض وانفعال هيستيري فقط بل هي تعبير عن الم الانسان عندما يكون العدم واقعة حتمية قد تصيبة بعد لحظات او مؤجله لازمنه لأوقات لا يعرفها انها رعب كبير استطاعت الميتافيزيقية ان تسقطه من الذات بعالم ما بعد الموت الذي يخلد به الانسان. ينظر نجم عبد حيدر ،محاضرة القيت على طلبة الماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية، ٢٠١٦.

٣- العدم :- ويمثل الصفحة الثانية من الوجود ومقترناً به بل في رأي اوسع تفعيلاً لموضوعة العدم يقدمه (هيدجر) على انه محفزاً ومنتجاً للوجود ذاته هذا الذي اختلف به مع سارتر عندما قدم العدم كمرحلة فاعلة من الوجود ان العدم يعني الفناء وانتهاء الوعي في الذات المعدومة وهو رعبٌ في اعلى منتجات الخوف عند الوجودي الملحد لكن املاً قد يكون جميلاً او مرحب به عند الميتافيزيقي المؤمن ، وارتبط العدم في الفنون والادب بالجسد لا نه تعبيراً عن فناء حتى بات الجسد في صورة ترميزه اداة معبرة عن العدم وصرخةٌ تؤكد الأ جدوى من اي قيمة تدعي بها الافكار الميتافيزيقية فامتلأت ثقافة الشكل والصورة لفنون التشكيل بتأكيد الجسد معبراً عن الام الوجود التي في اعلاها وعي العدم. ينظر :- جان بول سارتر ، الكينونة والعدم ،المصدر السابق ، ص١٤.

٤- القلق :- فأنه لا يتحدث عن مفهوم عقلي أو تصور ذهني ، بل هو يتحدث عن خبرة معاشه أو عاطفة وجودية تكشف لنا عما يجول في مسيرة وجودنا. والقلق يحيل الذات لا دراك نفسها على الرغم من انغماسها في وجود العالم المتناه، وفي لحظات تبدي إنسانية، فالأنسان يشعر ازاء القلق بوجوده في العالم بما هو عليه . ينظر :- Heidegger. M., Being And Time, P230

٥- الاغتراب :- مأخوذ من الغربة هي الانفصام الذات عن بيئتها في كل محتوياتها او مؤثراتها ، وهذا الانفصام يكون أبستمولوجيا ، عندما تكون المفارقة بين الذات والاخر في دائرة الوعي والادراك في الفهم والوجود فان الاغتراب الوجودي يتضخم حتى نجد البعض من الناس لا يلتقون مع الاخرين الا نادراً ، كيف يعبر الفنان في

الفن عن الاغتراب ؟ والاجابة على ذلك لا تتحقق الا بماهية الغربة المتجسدة في ذات الفنان و لا في البعض عما يراها صورة من صورة الترف احياناً وهي غير ذلك البتة ، ان تقاطع الانتماءات بين الوجودي المتفرد في ذاته وعامة الناس تجعله مختبراً رافضاً بكل انتماءاتهم وافكارهم وسلوكياتهم وعندما يكون فناناً نجد ان الاغتراب يتجسد في اسلوبيته وفي موضوع النص الذي يعمل عليه ومجاوبته للمرفوض بشجاعته وجرئة والامر لا يعني في الاغتراب استدعاء سلوكه الغربي التي تنافي العادات والتقاليد الشرقية ، بل هو غير ذلك ويمثل حالة وعي متضخمة في ذات المغترب في لما يعده مرغوباً ولا سيما ضواغط الحياة التي تفرزها السياسة والاقتصاد والظرف الحياتي العام انه (الاغتراب). ينظر :- جميل صليبة ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢، ص٧٦٥.

٦- العبث بالايقون: مصطلح بدا مع الفلسفة اليونانية عند السفسطائيون الى ان يصل فترة الحداثة حيث الرفض والازدراء والعبث بالقيم والمقدسات والمعتقدات، وتمظهر عبر نظرية الوجود حيث الرفض للواقع والتأكيد على الذات الصانعة لوجود الأنسان،"وفي الفن نجدوه تمظهر في بعض من صراعات الاستثنائية بين أوامر الكنيسة ورغبات الفنان في مشاكسة الايقون كما حدث مع مايكل أنجلو في اختلافاته مع قساوسة كنيسة السيستين واختلافاته التي اصر عليها مع تمثال داود وبذلك يعد هذا الفعل أول انتصار للفن في أن يكون سيد أفعاله وأدائه، لا تابع خدمي للأخرين، وأول شرارة أثرت في تحطيم مقدسات الأداء الفني أو(ايقوناته). ينظر :- نجم عبد حيدر محاضرة القيت على طلبة الماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية، ٢٠١٦.

٧- الاختيار :- ويمثل قيمة الارادة التي جابهت الوجود واغتربت عنه بصوره الثلاث ان الاختيار دعوة الانسان الوجودي بأن يصرخ بأنه مائن موجود في عالم يسحقه ، انفلتت منه الإنسانية كما يعبر عن ذلك سارتر عندما يقول ان الوجودية دعوة انسانية هذا الذي اكدته فنون الدراما عندما رفضت الحرب والموت واكده فن الشعر عندما تألق بذات الإنسانية ليصنع منها الاهاً وتجسد في فنون التشكيل عندما تخطى الواقعية بلعبة اختيار اسقطت منها دراما تيكيه الحكاية كما في اختيار فان كوخ بزوج من الاحذية لتكون جل لوحته انها اختيار واعاً يعلن الرفض للمقدسات المتداولة . ينظر :- نجم عبد حيدر ، المصدر نفسة.

* على الرغم من افتراق الفلسفات الانفة الذكر (الوجودية والمثالية والماركسية) الاّ ان هناك طروحات لبعض الفلاسفة الوجوديين،

قد تتلاقى ومعطيات الفكر المثالي والماركسي إذ تعكس مقولات هيدجر الذي قسم الوجود الى نوعين الاول الوجود بالقوة والثاني الوجود بالفعل، من خلال مرجعيات القوة والفعل في الفكر الارسطي، كما وتوضح مقولات الفيلسوف المثالي (ايمانؤيل كانت) لاسيما في نقده لملكه الحكم موضوعية تحلل الانسان، مشيراً للتلاقي بين الوعي والوجود. وعلى الرغم من ازدراء المفكر الوجودي سارتر من الحتميات في الفكر الماركسي الاّ انه يتفاعل مع الديالكتك (الجدل) الماركسي تفاعلاً ايجابياً لاسيما في (الوجود والعدم) حتى وصف سارتر أحياناً بالماركسي الوجودي.ان تفعيل النهج الجدلي الديالكتيكي يشير لفعل دور التحولات في الفن إذ تبعاً للتحولات الفكرية يحدث التحول في الفن على وفق هذه المعطيات. ينظر :- نجم عبد حيدر، الضاغط المتبادل بين سيكولوجيا الابداع والارتباك الابداعي، دراسات في بنية الفن، ص,١٧٦

٤٥ - نجم عبد حيدر ، الضاغط المتبادل بين سيكولوجيا الابداع والارتباك الابداعي ، دراسات في الفن والجمال ، ط ١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص١٧٥.

٤٦. أميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال ، المصدر السابق ص,٢٤٦

٤٧- فؤاد زكريا، اراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص,١٠

٤٨- فؤاد زكريا، اراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، المصدر السابق، ص,١١

٤٩- ماكوري ،جون ، الوجودية : تر:د. أمام عبد الفتاح أمام و مراجعة د. فؤاد زكريا، مطابع الأنباء ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص,٢٤٧

٥٠- ديديه جوليا : قاموس الفلسفة ، بيروت : مكتبة انطوان ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ١٨٧.

* كولن ولسون : مفكر وجودي وروائي انكليزي فاجأ كانت مفاجأته في كتابه (الامنتمي وما بعد اللامنتمي) له روايات عديدة (القفص الزجاجي ، وضياع في سهو) فضلا عن بحث مهم عن اصول الدافع الجنسي ، له مواقف ايجابية مع القضية الفلسطينية مما ادى الى محاربته من قبل الصهيوينية العالمية في رواياته تجسيد للفكر الوجودي فنجد تفصيلات جزئية لحياة الانسان الذاتية السرية فيشاع فيها مواضيع تتعلق بالتبول والتغوط والقيء والصديد .

** فيلسوف وعالم نفس وطبيب (من اصل سويسري). يعد اشهر اركان البرجماتية (المذهب العملي) و تبنى مذهب الذرائعية البرجماتية على اصول أفكار بيرس ويؤكد

ان الفعل والمنفعة هما مقياس صحة الفكرة. يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة، ط ٤، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، ص٣٨٨.

*** على وفق رؤية جيمس للحقيقة ، تترأى لنا رؤيته للفكرة المتحولة والدالة " ليس المهم هو اعطاء نسخة عن الواقع وان كان ذلك أحد الطرق المهمة جدا للاتفاق معه والانطباق عليه، بل المهم هو ان نجد في الفكرة دليلا للتحول في وسط الواقع. ان الفكرة بازدواجيتها سواء كانت عقلية أو عملية تكون على علاقة أما بالواقع أو بأسباب الواقع ". كما يعرض جيمس منهجه بالقول " انه اتجاه تحويل النظر عن الأشياء الاولية.. نحو الأشياء الاخيرة.. الوقائع والحقائق " مستندا لملاحظة بيرس " من ان وظيفة التفكير هي أحدى خطوات انتاج عادات السلوك المؤدية لحقائق العمل". ينظر: . بدوي ، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة ، جـ١،المصدر السابق، ص٤٤٩.

٥١- جيمس، وليام، البرجماتية، ت. محمد علي العريان، دار النهضة العربية، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، نيويورك، ١٩٦٥، ص٧٦ .

٥٢ . الاهواني ، احمد فؤاد ، جون ديوي ، دار المعارف بمصر، (د.ت)، ص٨٨-٨٩ .

٥٣- يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، المصدرالسابق ،ص٤٠٨.

*** الترجيعات المكتومة : يحيل سانتيانا جميع الفعال المحسوسة ومن ضمنها الجمال الى الذاكرة والتجربة ، فالاحساس يتحول بموجب التباين بين الأشياء وكذلك على وفق تباين الظروف الموضوعية ، وعليه فالاحساسات تختلف طبقاً لمدى تكرار حدوث الشكل المعين أو طبقاً لما كان لهذا الشكل من أرتباطات في الماضي. ينظر: سانتيانا ، جورج ، الاحساس بالجمال ، (تخطيط لنظرية في علم الجمال) ، ت. محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود ، مكتبة الانجلو العصرية (القاهرة – نيويورك) ، (د.ت) ، ص,٢٨٢

٥٤- ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، دارا لنهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣، ص٣٣.

٥٥- الماجد ، عبد الرزاق ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت) ، ص٢٠-٢١.

* ان الفلسفة البرجماتية فلسفة العقلية الأمريكية ، وهي تحمل سماتها والمتجهة الى العمل والحرية ، ونتيجة تجسيدها للعري لها الاثر الفكري نجد انها اثرت في الحضارة الأمريكية وسنجد تجلياتها في فنون نحت العري الأمريكية ، كمنهج تجريبي يؤكد تثبيت المهارة والمبادرة الجريئة في بنية تشكيلاتهم الفنية وتكويناتهم النحتية للجسد

العاري لاسيما المعاصرة منها. م. روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، تر: سمير كرم ، دار الطليعة للنشر ، بيروت ، ١٩٨١، ص,٢١٧

٥٦- هارفي ، دايفيد ، حالة ما بعد الحداثة (بحث في اصول التغيير الثقافي) ، ت. محمد شيا، م. ناجي نصر و حيدر حاج إسماعيل، ط ١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥ ، ص,٤٢٠

٥٧-زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن (مشكلات فلسفية معاصرة)، مكتبة مصر، (د.ت)، ص١٦٨-١٦٩ .

** الذرائعية (البراجماتية) " ف ياليونانية براجما تعني الاشياء التي يجري عملها " : اتجاه مثالي ذاتي واسع الانتشار في الفلسفة الحديثة ، وما يسمى بمبدأ الذرائعية هو محور الفلسفة الذرائعية ، وهو يحدد قيمة الصدق بفائدته العلمية (انظر بيرس) . وفي مؤلفات وليام جمس . صيغة الذرائعية كمنهج كل المنازعات الفلسفية بواسطة مقارنة ، النتائج العلمية ، الناتجة عن نظرية ما ، وكنظرية للصدق : والصدق هو ما يتضح على افضل وجه بحيث يقودنا الى قصدنا . هو ما يلائم كل جزء من الحياة على افضل نحو ويجمع محصل مطالب الخبرة . م. روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص٢١٧.

٥٨- يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ط٣، دار المعارف، مصر، (د.ت) ،ص٤٧.

٥٩- يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ،المصدر نفسة، ص٤٧.

* فيلسوف ومنطقي امريكي ، مؤسس الذرائعية البرجماتية ويعد مبتكراً لكلمة البرجماتية في الفلسفة المعاصرة. كان هدف بيرس هو تخليص الفلسفة من اللغو والسفسطة ، وذلك بالتفريق من خلال معيار دقيق بين الصيغ الفارغة والصيغ الدالة حقاً. ينظر- رونز، ماجوبرت، ونخبة من الفلاسفة ، فلسفة القرن العشرين ، مقالة جون ديوي نحو البرجماتية الأمريكية ، ت. عثمان نوية ، مراجعة زكي نجيب ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص,٢٣١

٦٠- مارسيل ، دايفيد ، فلسفة التقدم ، ت. خالد المنصوري ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص,١٥٢

٦١ - زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ط ١، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص١٠٨ .

* على الرغم من اقتران الفلسفة الادائية بجون ديوي ، الاّ ان (وليام جيمس) حقق الادائية في منهجه ومؤداه الاستعانة بالخصائص العقلية في اختيار الوسائل للوصول لغاياتنا. ينظر: فؤاد كامل ، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة ،

مراجعة زكي نجيب محمود ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٣١.

٦٢- ديوي ، جون ، البحث عن اليقين ، ت. احمد فؤاد الاهواني، دار إحياء الكتب، بيروت، ١٩٦٠، ص٢٢.

٦٣ - مارسيل ، دايفيد ، فلسفة التقدم المصدر السابق ، ص,١٥٠

٦٤- فؤاد كامل ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص١٣

٦٥- مارسيل ، دايفيد ، فلسفة التقدم ،المصدر السابق ، ص١٥٠.

** فيلسوف ومنطقي امريكي ، مؤسس الذرائعية البرجماتية ويعد مبتكراً لكلمة البرجماتية في الفلسفة المعاصرة. كان هدف بيرس هو تخليص الفلسفة من اللغو والسفسطة ، وذلك بالتفريق من خلال معيار دقيق بين الصيغ الفارغة والصيغ الدالة حقاً.

فالنتائج العملية التي ينشدها هي وجود اختبار ممكن سيكون أو لن يكون متطابقاً مع الانعتاق الفكري ، وهذا هو لب (نظرية المعنى) لتشارلز بيرس . ينظر: لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب: خليل احمد خليل ، إشراف احمد عويدات ، ط ٢، منشورات عويدات (بيروت-باريس) ، جـ٢ ، ٢٠١٢ ، ص١٠١٤-١٠١٥.

٦٦- زكريا ابراهيم ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، المصدر السابق، ص٣٢.

٦٧- رونز، ماجوبرت ، ونخبة من الفلاسفة ، فلسفة القرن العشرين ، مقالة جون ديوي نحو البرجماتية الأمريكية ، ت. عثمان نوية ، مراجعة زكي نجيب ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٢٣١.

* ان التصور الذي يعنيه (وليام جيمس) هو مدى تطابق وقياس قيمة الأفكار المجردة على الواقع ، ان قوام هذه الرؤية هو قياس قيمة الأفكار المجردة أو امكانية تبلورها عملياً من خلال هذا الموقف جاء تسمية هذه الفلسفة ، بالفلسفة العملية ، التي أصبحت سمة الثقافة الاميركية ، تجد هذه الفكرة تجلياتها بصفة خاصة وتحقق توافقها والرؤية النظرية ، فضلاً عن واقعها العملي في فن النحت لاسيما آلية الانجاز العملي والتجريبي بوجه خاص لنحت الجسد العاري.

ينظر: الرويلي ، ميجان ، وسعد البارعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص١٦٨. وأيضاً: بدوي ، عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة ، جـ١، ص٥٠١.

** يقابل مبدأ البرجماتية الذي اخذ به (بيرس . جيمس . ديوي) الأمريكيون مذاهب فرنسية قريبة منه ، كقول برجسون " ان للعقل القدرة على صنع الادوات ". ينظر: صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، جـ ١،المصدر السابق، ص,٢٠٤

٦٨- ديوي ، جون ، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم. دارا لنهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣، ص٦٣.

*** تتداخل الرؤية البرجماتية ورؤية كانت للمنفعة ، إذ يميز كانت في حكمه بين (الحكم الذوقي الذي ينتج منفعة حرة) و(الحكم الاخلاقي الذي ينتج منفعة موضوعية). وإذا انتقلنا لمفهوم المنفعة والفائدة في مضمار الفن البرجماتي ، يتبين انه يشتق منه الاختبارات التجريبية للنماذج السابقة لشكل الجسد العاري ، ويتحقق مفهوم التحول بكسر الارتباط بين شكل الجسد العاري ووظيفة الجمالية النفعية التي ظلت ملازمة له ، وبطريقة التجربة والخطأ يكتسب شكل الجسد العاري في أحياناً كثيرة معاني دلالية غير ملزمة بالضرورة للوظيفة كما وان النحات قد يحقق صدقاً في تجاربه الفنية للجسد العاري ، كما يرى وليام جيمس في الصدق " ان صدق الأفكار انما يعني قدرتها على العمل أو اداء وظيفة ". ينظر: . زكريا ابراهيم ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ،المصدر السابق، ص,٣٤

٦٩ . ديرميه ، ميشال ، الفن والحس ، ت. وجيه البعيني ، دار الحداثة للطباعة ، بيروت ، (د.ت) ، ص٦٢.

٧٠- الماجد، عبد الرزاق مسلم، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص٢١.

٧١-قيس هادي احمد ، دراسات في الفلسفة العلمية والانسانية ،المصدر السابق، ص١٩٢.

٧٢- برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت. انور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠ص,٣٩٠

٧٣- نجم عبد حيدر، التحليل و التركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، المصدر السابق ، ص,٨٨

74-- Barcan, Ruth. 2004. “Nudity A Cultural Anatomy”. Berg. New York،p45.

٧٥- هنري ، لوفيڤر ، مالحداثة ، تر: كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : ١٩٨٣ ، ص ٢٤-٢٥.

76-- Wolker , John , Art Science pop , thomes and hudso , ltd , London .1975, p : 55 .

ينظر- http :// www. Wikipedia . org / wiki / conceptual – art.-

ينظر – ساندهل ، كاري ، تمثيل الجسد مابعد الحداثي في حالة الألم ، ترجمة : خليف غني ، جريدة الأديب ، العدد : ١٢٦ ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١٤ .

-مرسي ، أحمد ، الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة أفاق عربية ، العدد العاشر ، السنة

العاشرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص١١٧ .

-سميث، أدوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق ،اص,٢٣٦

77-- Godfrey, Tony. Conceptual art. Phaidon Press, 1998، p.

78-- Barcan, Ruth. 2004. "Nudity A Cultural Anatomy". Berg. New York،p76.

* البيرفورمانس هو تضافر الفنون الايمائية والرقص والديكور والاضاءة مع بعضها، فتبدو الاعمال مشاهد مسرحية احتفالية تحيلنا لاعمال الدادائية. ينظر: البهنسي، عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٧، ص٩٣.

** الذي يعتمد الجسد كمادة للتشكيل الفني والجمالي(الجسد الذي لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل على إلغاء المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية لأعمالاً تتميز بسمة خاصة ، تجمع بين مؤثرات فن الجسد وحرية التعبيرية التجريدية بحركة فن الجسد ، فالفن لديه لا صله له بالفعل المادي والمهارة اليدوية ، بالقدرة على تملك ما تتبع به الحياة من كائنات حية ، تصبح مادة أساس في فنه إذ عرض لوحات لا تحمل سوى بصمات أجساد فتيات مطليات بالألوان ، فالآثار الناتجة عن هذه الحركة تشكل وحدها مادة اللوحة وموضوعها .ينظر - الحيسن ، إبراهيم ، التربية على الفن ، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي ، ص٦٤ .

-محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١، ص٣٠٥.

79-- Cabanne, Pierre, Marcel Duchamp. Dialogues with Marcel Duchamp1992،p182.

80-- Bettcher, Talia Mae. 2012. "Full-Frontal Morality: The Naked Truth about Gender". In Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy 27(2): 319-327

81-- Walther, Ingo F. Art of the 20th Century, Volume 11, Painting. Sculpture, New Media,-Photography, P54

82--Breton, André. Manifestoes of surrealism. Vol .1987، p 182

٨٣- سميث، أدوار لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،، ت. فخري خليل، مراجعة جبرا خليل جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، دار افاق عربية، العراق، ١٩٩٥ ص,٢٣٢

84-- Clark, Kenneth. 1990. The Nude: A Study in Ideal Form. Princeton: Princeton University Press،p98

٨٥-.ساندهل ، كاري ، تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم ، ترجمة : خليف غني ، جريدة الأديب ، العدد : ١٢٦ ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١٤

٨٦- ابو حامد الغزالي المستصفى من علم الأصول، مطبعة الأميرية، بولاق، مصر، ج١، ص٣٤٢ .

87--Read , H : Aconcis history of modern paintiny . P.166-191 .

عن : عبد الحميد ، شاكر : العملية الابداعية في فن التصوير، اللجنة الوطنية للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٨٧، ص١٠٨ .

- Watson, Irene. 1998. "Naked people: rules and regulations". In Law Text Culture 4: 1- 17.

* إن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه بسهولة، بل يجب معاملة الفن بوصفه، اجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال، فالأدب الفن يحتويان تاريخا يتضمن شخصية الاجراءات إذ يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن أيضاً من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور ... وتقع التضمينات الجمالية في حقيقة أن (الاستقبال) الأول للعمل من المتلقي يتضمن اختبار قيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها . إن التضمين التاريخي الواضح يشير إلى فهم المتلقي الأول الذي يساند سلسلة الاستقبالات ويغنيها من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة فأن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم عد قيمتها الجمالية بمثابة دليل.

للمزيد ينظر: جماليات الاستقبال، هانز روبرت ياوس، هذه النظرية انشأت في ألمانيا نهاية الستينيات وكانت تركز من جديد على العمل الفني موضوعاً ووظيفة .

وللمزيد ينظر: مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد ، دار الذاكرة، دمشق- سوريا، ٢٠٠٠، ص٧٥.

٨٨- محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣، ص١٣ .

89- Margaret Ruth Miles, Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West (Boston: Beacon Press, 1989),p- 16.

٩٠- فوكو - ميشيل : تاريخ الجنسانية ، إرادة المعرفة ، ترجمة : مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي

للترجمة والنشر ، مشروع مطاع صفدي للينابيع ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص١٢-١٤.

٩١- آلن ، في الحداثة وما بعدها ومصائر الحداثة ، ت: قاسم مقداد ومحمود موعد ، مجلة الكرمل ، خريف ١٩٩٨، عدد ٥٧ ، ص٧٦-٧٧.

٩٢- المسيري عبد الوهاب وأخر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت لبنان ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ : ٢٠٠٣ ، ص١٧٣

٩٣- محسن عطية – التفسير الدلالى للفن ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٧ ، ص١١٤.

المصادر

المصادر العربية

١- ابن منظور، لسان العرب، ج١٣، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

٢- ابو حامد الغزالي المستصفى من علم الأصول، مطبعة الأميرية، بولاق، مصر، ج١ .

٣- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٩ .

٤- المسيري عبد الوهاب وأخر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت لبنان ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ : ٢٠٠٣

٥- أدوارد الخراط ، من الصمت إلى التمرد ، دراسات ومحاورات في الأدب العالمي ، سلسلة كتابات نقدية من إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وزارة الثقافة المصرية ١٩٩٤.

٦- البهنسي، عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٧.

٧- الحيسن ، إبراهيم ، التربية على الفن ، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي

٨- الحفني، عبد المنعم، المثالية والمادية وأزمة العصر، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت . لبنان، (د.ت).

٩- الاهواني ، احمد فؤاد ، جون ديوي ، دار المعارف بمصر، (د.ت).

١٠- – البسيوني، محمود، الفن في القرن العشرين من التأثيرية حتى فن العامة ،دار المعارف، القاهرة ،١٩٩٣.

١١- – الزيات ،نذير، فن النحت ، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ، ب ت.

١٢- – المعداوي ، هشام ، تهامي ،النحت الاغريقي،ط١.،القاهرة،دار الكتب،٢٠٠٨.

١٣- احمد، كريمة، حسن، اتجاهات النحت الامريكي المعاصر ،أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٨.

١٤- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٢.

١٥- الحكيم، نظله ومحمد مظهر سعيد، جمهورية أفلاطون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

١٦- الماجد، عبد الرزاق مسلم، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).

١٧- الديدي، عبد الفتاح، فلسفة هيغل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٠.

١٨- العبيدي، جبار ،محمود، القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر ،دار الضفاف،العراق،بغداد،٢٠١٣.

١٩- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ط١، منشورات محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤ .

٢٠- أمهز، محمود التيارات الفنية المعاصرة،ط١،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،بيروت،لبنان،١٩٩٦.

٢١- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٥.

٢٢- بدوي، عبد الرحمن، نيتشه (خلاصة الفكر الاوربي . سلسلة الفلاسفة)، ط٥، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥.

٢٣- بدوي، عبدالرحمن ، موسوعة الفلسفة، ط١، مؤسسة ذوي القربى جـ١ ، ايران، ٢٠٠٣.

٢٤- . بدوي، عبد الرحمن، دراسات في الفلسفة الوجودية ، ط ٣، دار الثقافة، بيروت،١٩٧٣.

٢٥- حسن، احمد ،محمد ،مذاهب الفن المعاصر، القاهرة ،د،ر،١٩٨٧.

٢٦- حسين حرب، الفكر اليوناني قبل أفلاطون، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩.

٢٧- حسين الواد ، مناهج الدراسات الأدبية، ، دار الذاكرة، دمشق- سوريا، ٢٠٠٠ .

٢٨- حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، (دار الفكر العربي ،الكويت ، ب . ت).

٢٩- حسين،مؤنس،الحضارة،(دراسة في اصول وعوامل قيامها وتطورها)،ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت،١٩٩٨.

٣٠- حسني، ايناس، التلامس الحضاري الاسلامي الاوربي ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٣٦٦،الكويت،٢٠٠٩.

٣١- سعد المنصوري، محيط الفنون،ج١،الفنون التشكيلية، فنون الهند،دار

المعارف بمصر،١٩٧٠، كورنيش النيل ، القاهرة ،ج.ع.م.

٣٢- سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة مدخل الى السيميوطيقا، دار النهضة، مصر ، القاهرة، ٢٠٠٥.

٣٣- سباهي ، عزيز : أصول الصابئة ، منشورات المدى ، دمشق ، ١٩٩٦.

٣٤- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ط١، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٢.

٣٥- شوقي جلال بين بافلوف وفرويد ،القاهرة :مكتبة الحكمة ، ط٣ ، ١٩٧٢.

٣٦- - راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، القاهرة ، ١٩٨٧.

٣٧- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ط ١، جروس برس، لبنان، ١٩٩٤.

٣٨- زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ط ١، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٨ ..

٣٩- زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ط ١، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦٨.

٤٠- زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن (مشكلات فلسفية معاصرة)، مكتبة مصر، (د.ت).

٤١- زهير صاحب . فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، بغداد ، ٢٠٠٢.

٤٢- زهير صاحب، وأخرون ، قراءات وأفكار في الفنون التشكيلية ، الباب الثاني ، نجم عبد حيدر، نقد التشكيل المعاصر، ط١، دار مجدلاوي للتوزيع والنشر، عمان ، ٢٠١١.

٤٣- زهير و صاحب الفنون البابلية ، دار الجواهري ، بغداد ، ٢٠١١.

٤٤- علي عبد المعطي . مشكلة الابداع الفني (رؤية جديدة)، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، د.ت.

٤٥- عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط١، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ١٩٩٦.

٤٦- عبد الحميد ، شاكر : العملية الابداعية في فن التصوير، اللجنة الوطنية للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٨٧.

٤٧- فؤاد زكريا، اراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠.

٤٨- فؤاد زكريا، نيتشه ، دار المعارف، الكويت، (د.ت).

٤٩- قيس هادي ، دراسات في الفلسفة العلمية والأنسانية الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، دار الكتب والوثائق العراقية ، بغداد ، ظ١ ، ٢٠٠٠ .

٥٠- فؤاد كامل ، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مراجعة زكي نجيب

محمود ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.
٥١- كمال عيد، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة(٦٩) دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠.
٥٢- - ماهر كامل. الجمال والفن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.
٥٣- محسن عطية، مفاهيم في الفن والجمال ، دار الكتب ،القاهر ة، مصر ، ٢٠٠٥ .
٥٤- محسن عطية، الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة، ٢٠٠١.
٥٥- محسن عطية – التفسير الدلالى للفن ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٧.
٥٦- محسن محمد عطية ،جذور الفن ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٤.
٥٧- - محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
٥٨- - محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١.
٥٩- - مراد يوسف: مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف في مصر ١٩٦٢.
٦٠- هنري ، رياض ، الفن اليوناني حتى أخر العصر الهلنيستي ، دار المعارف ،كورنيش النيل ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٠.
٦١- ناصر الحياني ، المصطلح في الادب الغربي، منشورات دار الكتب العصرية، بيروت، ١٩٦٨.
٦٢- نجم عبد حيدر ، الضاغط المتبادل بين سيكولوجيا الابداع والارتباك الابداعي ، دراسات في الفن والجمال ، ط ١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧ .
٦٣- نجم عبد حيدر، علم الجمال أفاقه وتطوره ، ط١ ، دار أيكال للطباعة والنشر ، بغداد ، العراق ، ٢٠٠١.
٦٤- يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ط٣، دار المعارف، مصر، (د.ت) .
٦٥- يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة، ط ٤، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦.

المصادر المعربة :-

١- ديديه جوليا : قاموس الفلسفة ، بيروت : مكتبة انطوان ، ط١ ، ١٩٩٢.
٢- ١. جيمس، وليام، البرجماتية، ت. محمد علي العريان، دار النهضة العربية، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، نيويورك، ١٩٦٥.
٣- يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزه، ترجمة : سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
٤- هنري ، لوفيفر ، ما لحداثة ، تر: كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : ١٩٨٣ .

٥- نوبلر، ناثان ،حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ،تر، فخري خليل،ط١،دار المأمون للترجمة و - النشر ،بغداد،١٩٨٧.

٦- ميليتينسكي، ايلزار، النظريات الميثولوجية في الغرب في القرن العشرين ، ترجمة : عادل العامل ، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد ، ٢٠٠٥.

٧- ميد، هنتر، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ت. فؤاد زكريا، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة نيويورك، ١٩٦٩.

٨- مورتكات ، أنطوان ، الفن العراقي القديم، ترجمة د.عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٥.

٩- فيليس ،أيمنك، الحكمة السرية للرموز ، تر : غياث جازي ، محمود، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ١٩٤٨.

١٠- فوكو – ميشيل : تاريخ الجنسانية ، إرادة المعرفة ، ترجمة : مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي للترجمة والنشر ، مشروع مطاع صفدي للينابيع ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٠.

١١- فنكلشتين ،سدني، الواقعية في الفن ،تر ،مجاهد عبد المنعم مجاهد ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة،١٩٧١.

١٢- فال، جان، الفلسفة الوجودية، ت. تيسير شيخ الارض، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٨.

١٣- سميث، أدوار لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،، ت. فخري خليل، مراجعة جبرا خليل جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، دار افاق عربية، العراق، ١٩٩٥ ص٢٣٢.

١٤- ساندهل ، كاري ، تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم ، ترجمة : خليف غني ، جريدة الأديب ، العدد : ١٢٦ ، بغداد ، ٢٠٠٦ .

١٥- سانتيانا ، جورج ، الاحساس بالجمال ، (تخطيط لنظرية في علم الجمال) ،

١٦- سارتر، جان بول، الوجودية (فلسفة أنسانية)، ت. حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤.

١٧- سارتر، الوجود والعدم، ت. عبد الرحمن بدوي، ط١، منشورات دار الاداب، بيروت، ١٩٦٦.

١٨- رونز، ماجوبرت ، ونخبة من الفلاسفة ، فلسفة القرن العشرين ، مقالة جون ديوي نحو البرجماتية الأمريكية ، ت. عثمان نوية ، مراجعة زكي نجيب ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٣.

١٩- ديوي، جون، البحث عن اليقين، ت. احمد فؤاد الاهواني، دار إحياء الكتب، بيروت، ١٩٦٠.

٢٠- ديوي ، جون ، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم. دارا لنهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣.

٢١- ديورانت ، ول.، قصة الفلسفة (من أفلاطون إلى جون ديوي)، ط١، مكتبة المعارف، لبنان، ٢٠٠٤.

٢٢- ديرميه ، ميشال ، الفن والحس ، ت. وجيه البعيني ، دار الحداثة للطباعة ، بيروت ، (د.ت).

٢٣- جون ديوي ، تجديد في الفلسفة ، تر : امين مرسي قنديل ، مراجعة زكي نجيب محمود ، مصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٤٨ .

٢٤- جورج ،باطاي، الجنون المتنقل بين الفلسفة والقداسة، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠ .

٢٥- جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت. د. انور عبد العزيز، مراجعة. د. نظمي لوقا، دار النهضة، مصر ، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٦- برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت. انور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٧- اوفسيانيكوف واخرون. موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٧٩.

٢٨- اوفسيانيكوف ، م.، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: سمير نوفا و باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.

٢٩- ادوارد، لوسي سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، ١٩٩٥.

٣٠- مالينوفسكي ، برونيسلوف، الاسطورة وعلم الاساطير، ترجمة : عبد الناصر محمد نوري، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، العراق، ١٩٨٦.

٣١- ماكوري ،جون ، الوجودية : تر:د. أمام عبد الفتاح أمام و مراجعة د. فؤاد زكريا، مطابع الأنباء ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص٢٤٧.

٣٢- ماكدوري، جون، الوجودية، ت. أمام عبد الفتاح أمام، مراجعة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٤.

٣٣- كوبلر، جورج، نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء)، ت. عبد الملك الناشف، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.

٣٤- كرنية، كارل، الاسطورة وعلم الاساطير، ترجمة : عبد الرحمن محمد، الموسوعة البريطانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٤.

٣٥- كامبل، جوزت، الاساطير والاحلام والدين، ترجمة لا يوجد مترجم، دمشق، دار الحكمة، ٢٠٠١.

٣٦- سوريو، أتيان : لجمالية عبر العصور، تر: د – ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ١٨

٣٧- ستين ، لويد ، فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة :- محمد درويش، دار المامون للترجمة والنشر ،بغداد ، ٢٠١١.

٣٨- ريد، هربرت، النحت الحديث، تر، فخري خليل ،دار المأمون ،العراق ،بغداد،١٩٩٤.

٣٩- روسكل ، مارك، معنى تاريخ الفن، تر، فخري خليل ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،٢٠٠٤.

٤٠- جيمس جاردنر ، عبقرية الفن اليوناني وعلاقتها بألعاب القوى ، في كتاب : تاريخ العالم ، مج٢ ، مصر : مكتبة النهضة المصرية ، ب . ت.

٤١- جون ، ديكرسن الخزف صناعة ، ترجمة هاشم الهنداوي ومراجعة ناصرة السعدون ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٩.

٤٢- جوزيف اميل. مولر. الفن في القرن العشرين، ط١، ت. مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨.

٤٣- جورج باطاي، القدسي وقصائد أخرى، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٠.

٤٤- جان بول سارتر : الكينونة والعدم ، بحث في الانطولوجيا الفينومينولوجيه ، ت : نيقولا منيني ، لبنان ، المنظمة العربية للنشر ط١ ، ٢٠٠٩ .

٤٥- أينو، أن وأخرون ، السيميائية الاصوال والقواعد و التارخ ، تر: رشيد بن مالك ،مراجعة وتقديم ، عزالدين المناصرة ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ، ألاردن ، د.ت.

٤٦- الان باونيس: الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المامون ، بغداد، ١٩٩٠.

٤٧- هارفي ، دايفيد ، حالة ما بعد الحداثة (بحث في اصول التغيير الثقافي) ، ت. محمد شيا، م. ناجي نصر و حيدر حاج إسماعيل، ط ١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥.

٤٨- ناثان نوبلر، حوار الرؤيا- مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦ .

٤٩- مالكم براد بري وجيمس ماكفارس، الحداثة، ت مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد ١٩٨٧.

٥٠- مارسيل ، دايفيد ، فلسفة التقدم ، ت. خالد المنصوري ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨.

٥١- كوبر، آدم: الثقافة ،التفسير الأنثروبولوجي ، تر : تراجي فتحي ، عالم المعرفة – الكويت ، ٢٠٠٨ .

٥٢- جون ستروك . البنيوية وما بعدها ، ت. محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، ١٩٩٦ .

رونز، ماجوبرت ، ونخبة من الفلاسفة ، فلسفة القرن العشرين ، مقالة جون ديوي نحو البرجماتية الأمريكية ، ت. عثمان نوية ، مراجعة زكي نجيب ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٣.

المصادر الأجنبية :-

[1] – Godfrey, Tony. Conceptual art. Phaidon Press, 1998.

[2] – Watson, Irene. 1998. “Naked people: rules and regulations”. In Law Text Culture 4.

[3] – Cabanne, Pierre, Marcel Duchamp. Dialogues with Marcel Duchamp1992.،

4 – Barcan, Ruth. 2004. “Nudity A Cultural Anatomy”. Berg. New York.

[5] – Barcan, Ruth. 2004. “Nudity A Cultural Anatomy”. Berg. New York.

[6] – Bettcher, Talia Mae. 2012. “Full-Frontal Morality: The Naked Truth about Gender”. In Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy 27(2).

[7] – Clark, Kenneth. 1990. The Nude: A Study in Ideal Form. Princeton: Princeton University Press.

[8] – Wolker , John , Art Science pop , thomes and hudso , ltd , London .1975

[10] –] Michel Leiris, « Hommage à Georges Bataille », Critique 195-196, août-sept. 1963, p: 693.

[11]- –Breton, André. Manifestoes of surrealism. Vol .1987.

[13] –Margaret Ruth Miles, Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West (Boston: Beacon Press, 1989.

[14] – Read , H : Aconcis history of modern paintiny.

[15] – Walther, Ingo F. Art of the 20th Century, Volume 11, Painting. Sculpture, New Media,– Photography.

16 – Heidegger, Martin, Being & Time, Translated: John Macgurrie & Edward Robinsoh, Great Blackwell, 1967 –

المعاجم الفلسفية واللغوية :-

١- روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، وضع لجنة من العلماء والاكاديمين السوفيتين، ت سميركرم ، دارالطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،١٩٦٧.

٢- جميل صليبة ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢.

٣- م. روزنتال، ي- يودين، الموسوعة الفلسفية (لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين)، ط ٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ب.ت.

٤- لالاند، اندريه ، موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب : خليل احمد خليل ، إشراف احمدعويدات،ط ٢ ،منشورات عويدات (بيروت- باريس) ، ج١ ، ٢٠٠١.

الرسائل والأطاريح :

١- العلوان، فاروق محمود الدين، اشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢.

٢- نجم عبد حيدر، التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد ، ١٩٩٦.

٣- جياد، سلام جبار، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٣.

٤- عبدالحميد شطة ، التفكير الناقد وعلاقته بالتوافق الدراسي، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح ورقلة ،أطروحة دكتوراه ، منشوره ، ٢٠١٥.

٥- ماجد حسين: تأثير التحويل في التحولات الاسلوبية في النحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢.

البحوث والمقالات والمجلات والصحف :

١- ناصر الشاوي ، الموقف الثقافي ، مجلة ثقافية ، العدد ٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة الخامسة ، ٢٠١٢.

٢- نجم ، حيدر ، اشكالية التثبيت والافتراض في المعرفة والفن ، بحث منشور مجلة جامعة اليرموك ، الأردن ، ٢٠٠٨.
٣- آلن ، في الحداثة وما بعدها ومصائر الحداثة ، ت: قاسم مقداد ومحمود موعد ، مجلة الكرمل ، خريف ١٩٩٨، عدد ٥٧ .
٤- جورج ، بتاي ، ريجيس دوبري: ماذا تبقى من المقدس، تر: سعيد بوخليط، عن مجلة "لوبوان"، العدد ٢٠٥٢، ٢٠١٦.
٥- - دورا فالبي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثاني، السنة السابعة، ت سعيد علوش ١٩٨١.
٦- مرسي ، أحمد ، الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة أفاق عربية ، العدد العاشر ، السنة العاشرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥.

المحاضرات:-

١- نجم ، حيدر ، النقد على وفق الفكر التداولي ، محاضرة مطبوعة القيت على طلبة الماجستير، كلية الفنون الجميلة ،فنون تشكيلية ، ١٥/ايار/٢٠٠٨ .
٢- محاضرة للدكتور نجم عبد حيدر، على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.
٣- زهير، صاحب ، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا الماجستير، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٨ ، مسجلة ومطبوعة.