قراءة النص البصري في الفن المعاصر – دراسة نقدية

Reading the visual text in contemporary art - a critical study

م. د حسين شاكر قاسم العيداني
M. Dr. Hussein Shaker Qasim Al-Eidani
– وزارة التربية – مديرية تربية البصرة –
رقم الهاتف (٠٧٧٠٥٦٧٦٢٩٤)
Thelion٢٠٠٧hhh@gmail.com

ملخص البحث

يعنى البحث الموسوم في رصد وتقصي مفهوم كيفية (قراءة النص البصري في الفن المعاصر – دراسة نقدية) بغية الكشف على آليات وقواعد مفهومي القراءة وفعل استجابة القراءة وكيفية فك شفرة النص البصري في المجال الفني ، وعلى الخصوص محطات الفن المعاصر فتضمن البحث اربع فصول ، خُصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الآتية : هل توجد منظومة فكرية لفهم قراءة السطح التصويري للفنان المعاصر ؟ وما الذي يمكن رصده من تحولات في محطات الفن المعاصر على صعيد النسق البنائي والشكلي والتقني ؟ وهل تمثل قراءة النص البصري تماهي بين النص والقارئ أم هناك تشاكل بين القراءة والنص والفنان ؟ اما الفصل الثاني فتضمن مبحثين تناول المبحث الأول : قراءة النص واستجابة القارئ وفعل القراءة ، فيما عني المبحث الثاني : الفن المعاصر بين القراءة والاستجابة– قراءة في بعض محطات الفن ، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (٤) اربع نصوص بصرية ، وتم استعراض المعالجات الخاصة بإدارة البحث وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات .

Summary

he research tagged in observing and investigating the concept Reading the visual text in contemporary art - a critical study) order to reveal the mechanisms and rules of the concepts of reading and the act of reading response and how to decode the visual text in the artistic field, and in particular the stations of contemporary art, the research included four chapters, the first chapter was devoted to clarifying the research problem, which resulted in the following questions: Is there an intellectual system to understand the reading of the pictorial surface of the contemporary artist? What can be observed from the transformations in the stations of contemporary art at the level of structural, formal and technical patterns? Does reading the visual text represent an identification between the text and the reader, or is there a similarity between reading, the text and the artist? As for the second chapter, it included two sections dealing with the first topic: reading the text and the reader's response and the act of reading, while the second topic concerned me: contemporary art between reading and responding - reading in some art stations. The sample forms (٤) four

visual texts, and the treatments for the research management and analysis of the sample samples were reviewed, while the fourth chapter was concerned with the research results, discussion and conclusion

الفصل الاول

الإطار المنهجي للبحث

اولاً : مشكلة البحث

أَن فَهِم أي نَصَّ بَصَريّ يَعْتَمِد عَلَى مُقَوِّمات الخزِين المعرفيّ لَدَى المُتلَقِّيّ، لَذَّا يَسْعَى القارِئ في فَتَحَ شَفْرات الرَمَوْز والدَّلالةُ في النَصَّ البَصَريّ بُغْيَة فَهِم المَعْنَى ، لأن النَصَّ البَصَريّ دائمًا ما يلجأ إلى الاسْتِعارة أو الإعَارَه سواء من البيئة المحيطة أو تاريخ الفن التشكيلي ، بإعتباره منهل للفنان ليس بصورة مطلقة ، لكن قد تكون هذه الاستعارات بصورة أو بأخرى وبفعل عامل البيئة عاملاً مؤثرًا أو ظاغطًا على الفنان ، لذا عادة ما يكون السطح البصري أو الفَنِّيّ عبارة عن منظومة من الاستعارات والتي تختزن في داخلها مفاهيم من الدلالة والاشارات والرموز والتي ربما تعبر عن أحداث معينة أو قضايا اجتماعية أو سياسية .

فالإنساق البنائية للنَصَّ الفَنِّيّ بما تَضَمَّرَه من إحالَاتْ فِكْرِيَّة تَخَلَّقَ مضامين تستدعي وجود قارئ ملم واعي قادر على فك شفرة النَصَّ الفَنِّيّ ، بحيث له القدرة على استيعاب كل تلك الاحالات الفكرية والاستعارات والنص بصورة عامة ، وعليه يكون النص بمختلف أماطه ادبي فني يمتلك قطبين يمكنني أن اصطلح عليهما ، **اولاً** : القطب الفَنِّيّ . **وثانياً** : القطب الفَنِّيّ . فالأول يستند بصورة مباشرة الى المؤلف (المنتج – الفنان) اما الأخير يشير الى الوعي والإدراك الذي يثمر من خلال القراءة ، اضف الى ذلك ما نتج عن فعل الاستجابة من هذه القراءة لذا يقال " **لا يحيا النَصَّ الأ بقراءاته ، واذا وجب فحصه ، وجبت بالتالي دراسته من خلال عيني القارئ**" (١) لذا فالسطح البَصَريّ أو النص الفَنِّيّ يتجاوز ويتخطى كونه مجرد نَصَّ ، لأنه يستمد من كونه مدركًا ، بعبارة اخرى هناك تواشج بين النَصَّ وبين القارئ أو المستلم وهو ما يحقق كينونه ووجود النَصَّ البَصَريّ أو السطح التصويري .

أن التغيرات التي حظيت بها خارطة التشكيل سواء على صعيد الحداثة وما تلاها لم تَكن بِمَنْأىً عنْ نتاج الفَنانْ وعنْ ما يدور في الساحة ، لذلك اسقطت كل الثوابت والمرجعيات (السرديات الكبرى) وأنفتحت ابواب الحرية امام الفنان ، وأرتفعت سلطة القارئ منْ ثم قادت تلك التحولات والتغيرات الى صياغة مستحدثة في ظل وجود نظريات نقدية معاصرة مثل نظرية التلقي أو الإستقبال وبطلها القارئ أو مستلم الخطاب هذا فضلاً عن المنهج الهرمنيوطيقي والذي يعنى بتأويل النَصَّ لاسْتِخْراج المَعْنَى المُضْمَر ، هُنا حدِيثيْ عن السطوح البَصَريّة التي تَقبَعْ فيْ داخلها المَعْنَى الثنائي وليس الاحادي ، لأن المَعْنَى ذو النَصَّ الاحادي لا يحتاج الى قراءة لان الشكل غالباً ما يكون متطابق ومستجيب مع المَعْنَى ، لذا فالباحث معني في النتاجات التي تقع تحت المعنى الثنائي وبالأخص الفن المعاصر في فترات زمنية معينة لأن الاساليب اختلفت من فترة الى اخرى ، أضفْ لذلك التقنيات التي استخدمها الفنانون خلال النصف الثاني من القرن العشرين جلعت السطح التصويري بحاجه الى قراءته وفك شفراته بحيث شكل الفن المعاصر خطاب رسالي أبستمولوجي مع ذكر أن المنهل التاريخي للحداثة

يشكل روافد للفنان المعاصر وعلى ضوء ذلك جاءت الرؤى والأفكار تتخذ طابع التأويل ، ليس الكل لكن الأعم الأغلب عبر مراحل كما اسميتها محطات زمنية لعقود متعاقبة في الفن المعاصر ، تأسيسًا على ذلك انبلجت مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤلات الآتية: هل توجد منظومة فكرية لفهم قراءة السطح التصويري للفنان المعاصر ؟ وما الذي يمكن رصده من تحولات في محطات الفن المعاصر على صعيد النسق البنائي والشكلي والتقني ؟ وهل تمثل قراءة النص البصري تماهي بين النص والقارئ أم هناك تشاكل بين القراءة والنص والفنان ؟ وطريقنا في الاجابة عن هذه التساؤلات لابد لي في الخوض في سبر اغوار مفهوم القراءة على اعتباره مصطلح نقدي معاصر وأَضْف له فعل استجابة القارئ والارهاصات الاولى التي انبثقت عنها المراحل الفنية في الفن المعاصر على وجه الخصوص .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي بكونه يقدم أسهامًا معرفيًا في قراءة تضاف الى المكتبة الفنية المختصة للفنون والفن المعاصر بصورة خاصة ، **اما الحاجة لهذا البحث** تكمن فيما سيبرزه التحليل في قراءة محطات في الفن المعاصر وعلى وفق أنساقه البنائية اقصد هنا النصوص البصرية التي تناوبت بين التشخيص والتجريد والتعبير والفكر المفاهيمي ومن خلال مفهوم القراءة بين النص والمنتج بحيث تمكن الإفادة في تأسيس ارضية معرفية وخلق سياق نقدي ورؤية معرفية تحاول ملامسة ما هو نظري في مفهوم القراءة وفعل القراءة في الفن المعاصر ليقدم جهد معرفي للباحثين وللنقاد وللطلبة الدراسات الاولية ويرفد المكتبة بجهد علمي .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث الحالي

كشف المفاهيم والمنظومة التي تساهم بفعل قراءة النص البصري في الفن المعاصر – نماذج مختارة.

رابعاً : حدود البحث : الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة موضوعة (هكذا يجب أن يقرأ النص – قراءة في محطات الفن المعاصر – نماذج مختارة). **الحدود الزمانية :** اوربا وامريكا ، **الحدود المكانية : (٢٠٠٤ –٢٠١٨) .**

خامساً تحدد المصطلحات:

القراءة لغة :" قرأ قراءة وقرانا. واقترأ الكتاب: نطق بالمكتوب فيه، وقرأ قراءة عليه السلام: أبلغه إياه، فلا يقال: أقرأه السلام. قارأ قراءة ومقاراة: شاركه في القراءة أو الدرس. اقراه إقراء الرجل : استقرأ استقراء فلاناً : طلب إليه أن قراءات : كيفية القراءة. قراؤون: الحسن القراءة(٢).

القراءة اصطلاحاً :"القراءة عملية يقوم بها الفرد بفك الرموز ، وتحويل الرسالة من نص مطبوع الى خطاب شفوي"(٣).

التعريف الاجرائي للقراءة : ببساطة يمكن القول عملية تفكيك النص البصري أو المنجز الفني ذهنياً واعادة تركيبة وفق المعطيات والاشتراطات المعرفية والخزين المعلوماتي لدى المتلقي او مستلم النص البصري.

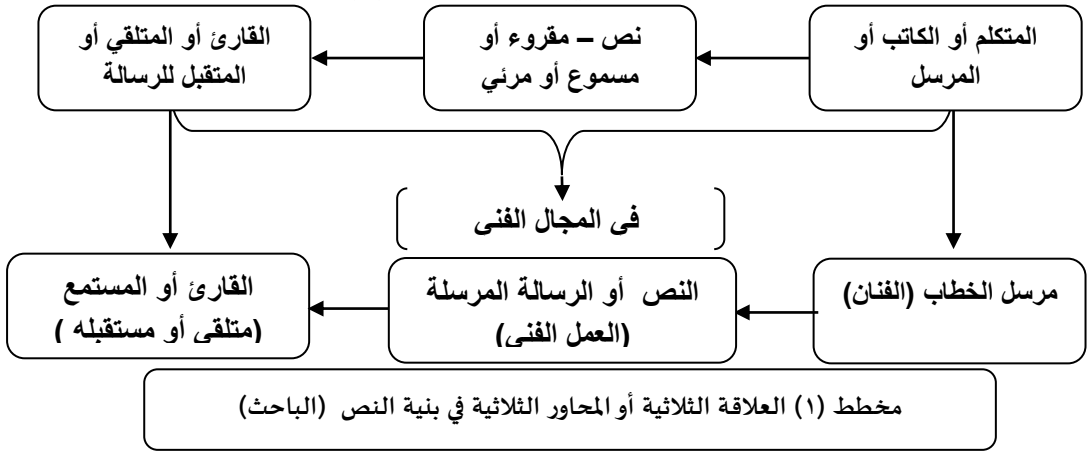
الفن المعاصر : يقصد في الفن المعاصر هي النصوص البصرية التي انتجت في الربع الاخير من القرن العشرين وبداية القران احادي والعشرين والتي تزامن حياتنا المعيشية وعلى الرغم من ذلك توجد صعوبة بتحديد الفترة الزمنية أو لنقل تصنيفها ولكن بطبيعة الحال هنالك جمعية تأسست عام ١٩١٠ في لندن يطلق عليها الفن

المعاصر لذلك من الصعب اعطاء فترة زمنية للفن المعاصر الا كل ما يمكنني القول انها التي تزامن حياتنا اليومية وتشمل نصب نحتية ونصوص بصرية وصور فوتوغرافية ذاتية ومنجزات ذات بنى تشكيلية وفنون أدائية .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول : قراءة النص واستجابة القارئ وفعل القراءة .

بما أن الغَور المعرفيْ سيتجه نحو مفهوم القراءة لابد من ان نعرج على نظرية التلقي لأنها تعنى بالقارئ بإعتباره منتج ثاني للنص ، لكن قبل ذلك دعنا نعطي تقدمه عن مفهوم القراءة ، شكلت القراءة بتفاوت أشكالها وبمختلف انواعها وانماطها عبر الحقب الزمنية نشاطًا وحضورًا فاعلاً في الحقل الالسني والأدبي والدراسات النقدية كذلك وشغلت اهتمام كثير من المفكرين والنقاد والباحثين لما تمتلكه تلك النظرية من أهمية بالغة في مختلف انماط المعارف لأنها " **القراءة تفكيك للحروف وللكلمات وللمعاني وللبنى** "(٤) لذا فتنوعت وتباينت وتعددت النظريات التي تهتم بالنص منها على سبيل الذكر البنيوية والتفكيكية وجمالية التلقي أو الإستقبال والتناص والهرمنيوطيقا ، بمعنى أخر بعد مان الاهتمام منصب على (المنتج – الفنان) وبعد مرور الوقت تغيرت الادوار اخذ لاهتمام يتجه نحو النص واعلنت نظريات موت المؤلف وارتفعت سلطة النص وبعد ذلك اصبح الاهتمام يتجه صوب القارئ مستلم الرسالة أو الخطاب لما له من أهمية بالغة في عملية ثلاثية او اعمدة ثلاث لا يحيا النص اذا فقد احد اطراف تلك الاقطاب كما في المخطط أدناه (١):



مخطط (١) العلاقة الثلاثية أو المحاور الثلاثية في بنية النص (الباحث)

اولاً : التلقي وعلاقته بالقارئ :

يمكن أنْ نرَصد الارهاصات الاولى لنظرية التلقي وبواعثها وصيغتها النسقية في مدرسة (كونستانس konstans) وتطورت تلك النظرية على يد المفكرين أمثال (هانز روبرت ، ايزر) جاءت نظرية التلقي نتيجة مخاضات تولدت من تلك المخاضات انبلاج نظرية التلقي وهي بطبيعة الحال ثمرة لجهد جماعي حيث بزغت في المانيا منذ أواخر الستينات وبمعنى اخر ترجع اصول هذه النظرية إلى مجموعة من الفلاسفة والمفكرين هم (ادموند هوسرل E.Husserl) و(إنجاردن R.Ingarden) و(جادامير H.G.Gadamer). إذ سعى المفكر (ادموند هوسرل) ذات الطروحات الظاهراتية إلى التوفيق والمزاوجة بين العقلِ والذات ، وأضف لذلك التمييز بين ظاهر الشيء وباطنه ، وتواشج وتماسك الفكر مع الوجود الظاهري للأشياء، في محالة للوصول والولوج إلى المعنى عن طريق مد جسور اتصال بين الذات والموضوع ، وتذهب (الفينومينولوجيا) " **إن لنظرية التلقي جذوراً**

واصولاً أخرى استقت منها وانحدرت من سلالتها هي علم الظواهر أو ما يسمى بالفلسفة الظاهراتية المعاصرة، على يد هوسرل ، فنظرية المعرفة من خلال هذا العلم ترى أن الأشياء والوجود يدرك من خلال الذات المدركة اذ أن الزمان والمكان على سبيل المثال لا وجود لهما خارج الذات المدركة لهذا الزمان أو ذلك المكان وانني ارى ما اريد أن أراه لا ما هو موجود. "(٥).

هذه المعرفة تعمل وفق سلسلة من ميكانزم الإدراك من المباشر –الحواس– إلى إدارك محض. هذا الاهتمام الظاهراتي للذات المدركة يقودنا إلى ذات الاهتمام الذي تبديه نظرية التلقي بالقارئ لكن الذات الجديدة هي ذات واعية للنسيج التفاعلي وهي خلاف مفهوم (التعالي) لهوسرل أو تلميذه (إنجاردن) القائم على فردية خالصة ، ويرى أصحاب النظرية القصدية في النقد أمثال (هيرش) الذي يعد من أكثر المتشددين والمدافعين عن فكرة المقصدية الأحادية الجانب، أن الفنان قد اودع في خطابه الفني مقصداً واحداً. هو ما يرمي إليه في أثناء قيامه بالعمل وأن قدرة الفنان تفوق أي مقدرة للمتلقي على تحديد معنى النص فالقارئ من وجهة نظر (هيرش) محمل بعبء مقصدية المؤلف تجبره على استرجاع بنية المؤلف وقصديته فللنص معنى اودعه فيه المؤلف لا يحيد عنه أو يضيف عليه "(٦).

أذن جاءت نظرية التلقي على ضوء ذلك في مرحلة ما بعد الحداثة وهو موضوع بحثنا لتعيد الاعتبار للمتلقي ، وعليه فلم يبرز دور القاري أو متلقي الخطاب أو النص ألا مع نظريات ما بعد الحداثة ، ولعل ما يزيد صعوبة هذه النظرية هو استفادة ممثلي هذا النوع من الطروحات النفسية أو البنيوية وحتى التفكيكية ، بعد ما اغفل القارئ لفترة ليست بالقليلة واقتصر الاهتمام على النص ، لذلك جاءت هذه النظرية كبديل لرد الاعتبار للمتلقي لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله(٧)، وتشير نظرية التلقي أجمالاً إلى" **ذلك التحول في الاهتمام الى النص والقارئ**"(٨) ، بذلك وضعت نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ (القارئ في مكان متميز فيما يسمى بتشييد معنى النص ذلك المعنى الذي كان يتأسس فيما سبق على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقي (كلاسيات النقد النفسي)) أو على الإمكانات الفنية للنص ذاته النقد الشكلي وهذا ما يفسر فنون ما بعد الحداثة بانها غير خاضعة لسلطة النموذج المسبق وهذا ما يراه البعض مأخذاً على هكذا فنون بينما يرى البعض الآخر بأن لكل عمل جديد نموذجاً خاصاً به فالنموذج الجديد ذو صفة ديالكتكية يكتسب طاقته الحركية من جدة وفرادة العمل الفني ذاته(٩).

ويمكن عدها القطف الأول لبذرة جهد جماعي جاء صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والفنية ، كما أنها على خلاف النظرية النقدية القديمة التي كانت تعنى بمعانٍ وتعابير (النص) ، عنيت نظرية التلقي بخبرة (المتلقي) وفهمه له نظراً لتعالقهما مع بنية (النص) وأسلوب وجوده(١٠) ، في حين يرى (ايزرW.g.iser) أن التلقي يرتبط بمفهوم الأثر حيث يقول " **التلقي بالمعنى الدقيق للمصطلح يتناول الإنجاز النصي ، وهو بذلك يستند بنسبة أوفر على الشهادات التي تعكس الآراء وردود الأفعال بوصفها عوامل محددة** " (١١) وقد يختلط على البعض مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل وان كان الفرق بينهما كبير حيث يرتبط التلقي بالقارئ ، والفاعلية بالعمل نفسه ، ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية ، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير(١٢).

لقد لعب المنهج البنيوي دوراً فاعلاً على مستوى الفهم وخلق المعنى ، اذا ترى البنيوية أَن المعنى يقبع داخل النص فالنص قائم بذاته بعيداً عن مؤلفه او منتجه فهو نص مستقل عن العوامل التي تحيط به الامر الذي جعل مستوى الفهم والتأويل يسير بمسار اخر عما اذا كانت هنالك مرجعيات للنص كأن تكون مرجعيات تاريخية أو مرجعيات مختلفة وهذا بالنتيجة فرض على المتلقي من خلال استيعاب اجزاء النص وعلاقة الجزء بالأجزاء الاخرى حتى يظفر بالمعنى الذي يقبع في النص التشكيلي .

ظهرت آلية التلقي بلا شك على مبدأ مهم وهو تماهي أَو تداخل القراءة المعاصرة وتشاكلهما مع بعض ، فالنص دون المتلقي لا قيمةَ له لذلك عملية الفهم مقترنه هي الأخرى من خلال عملية فهم اجزاء النص وهي اشبه بسلسلة مترابطة الأجزاء ، وهذا الامر اشار له المفكر والفيلسوف (شلاير ماخر) بعملية الفهم ويمكن للمتلقي ان يفك شفرة النص لكن العملية تحتاج الى قارئ واعي يفهم بمكنونات ومفردات النص فالمتلقي والقارئ يمكن ان نقسمها الى انواع قارئ مثقف واعي وقارئ .

يمكن عد النص الفني جزءاً من خطاب تواصلي ورسالة بين المتلقي والنص فيصبح المتلقي بتلك الحالة هو القارئ الثاني للنص وبدون القارئ لا قيمة له ، لذلك هذه الاقطاب واضيف له منتج النص هما الأساس في عملية الخطاب الفني وفهمه وتحليله وتفسيره ويمكن اعتبار النص وما يحققه من مقاربة بين فهمه بين ما يعينه المنتج ذات اهمية كبيرة ، وعليه " **القارئ الذي لا يكون مزوداً ببنية معرفية يستخدمها كشفرة لتحليل النص ، لا يستطيع اصلاً أَن يشكل تواصلاً مع النص ، لأنه لا يوجد اطار مرجعي للتفاهم** (١٣).

لقد عولت نظرية التلقي على (الفينومينولوجيا – الظاهراتية) التي حمل لوائها الفيلسوف (هوسرل) وهي علم الظواهر ، وتعتبر تلك النظرية احد اصول وجذور التلقي التي استمدت منها ويمكن القول انها نشأت من رحم تلك الجذور وتلك النظرية ، ومع انها استقت من الظاهراتية الا انها سلطت بؤرة الاهتمام على المتلقي ووضعته بمطاف جعلته متحكم وولادة منتج جديد للنص ، وبذلك جعلت نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ " **القارئ في مكان متميز فيما يسمى بتشييد المعنى الذي كان يؤسس فيما سبق على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقي – كلاسيات النقد النفسي ، أو على الإمكاناتْ الفنية للنص ذاته –النقد الشكلي** "(١٤).

هنالك نوعين من التلقي لا يمكن اغفالهم ما ميزت تلك النظرية لابد من ذكرهما :

١– هو التلقي الذي يمارسه القارئ أو مستلم أو المتلقي عند قراءته النص بمختلف انماطه وهذا لا يتم الا من خلال التفاعل والتأثير والاستمتاع استطيقياً (جمالياً) بحيث يتسع افقه نتيجة للتلقي الذي قام به

٢– التلقي المنتج أو الأبداعي الذي يمارسه الادباء ، فهم لا يتلقون الاعمال ...لمجرد أن يستمتعوا بها ويقوموا بتجاربهم الجمالية ، بل يتلقونها للاستفادة منها ابداعياً(١٥)

ثانياً : افق التوقع أو أفق الانتظار :

صاغ هذا الاصطلاح المفكر(ياوس) وجاء نتيجة لتطور مصطلح الافق حيث شرع الى تسميته (بأفق التوقعات) ويعد ركن اساسي في نظرية هذا المفكر وهو ما شكلت نظريته ويعني به عملية تشاكل عند المستلم

أو القارئ بين عملية التلقي وأفق التوقع لان في نظره ان القارئ هو الذي يعيد تشكيل الافق والتي على اثر ذلك يتم تفسير النصوص ووقعها وما يتم استنباطه من خلال البناء " **فقد اصبح ما اسماه افق التوقع ركيزة اساسية في تشكيل نظريته ، من حيث هو نظام من العلاقات أو جهاز علقي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص** "كما ذكرت سالفاً ان المفكر (ياوس) استمد هذا الاصطلاح من الطروحات الفلسفية والغاية منه طريقة تفاعل المتلقي مع النص تجاوبه بحيث يفتح المجال للحرية للمتلقي .

وتُعد منْ النظريات المعاصرة والتي ظهرت في مجال النقد الادبي ، وزامنت حقبة ما بعد الحداثة مع جمالية التلقي في منتصف القرن العشرين أو لنقل في الربع الاخير من القرن العشرين . ويقصد بأفق التوقع أَن النصوص تعطي للمتلقي أو القارئ بعض التوقعات ، وهنا تحدث عملية جدلية بين اقطاب أو محاور النص (القارئ والنص والمنتج) وهنا تتشكل لدى القارئ قيم فكرية في مخيلته عند تذوقه هذا النص سواء كان نصاً ادبياً او فنياً ، لذلك فأن القارئ سيكون بمحل انتظار لكل النصوص او لنقل أغلبها والتي سيتطلع لها لاحقاً ، وما يدعم هذا الرأي هو ما طرحه (ياوس) في مقولته " **كل نص جيد يثير لدى القارئ طائفه من التوقعات وقواعد اللعبة التي اصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه** "(١٦) لقد صب جل اهتمام (ياوس) وخاصة في مراحلة الاولى المبكرة ، في التنقيب والبحث عن نظريات الاستقبال والتركيز على الدور الفاعل والتفاعلية بين النص ومستلمه وهذا الامر جاء نتيجة اشتراطات تعالقها مع نظريات اخرى – – لكن الاهتمام هنا يركز على القارئ وعلى ذاته الواعية والتي يمكن عد تلك الذات لها قيمة مهمة ، لذا أعادة هذه النظريات الاعتبار الى قارئ النص على اعتباره هو المستقبل الحقيقي بل هو الذي يعيد انتاج ويعيد بناءه التكويني وفق خزينه المعرفي بلا شك .

المبحث الثاني

الفن المعاصر بين القراءة والاستجابة– قراءة في بعض محطات الفن

تقدمه

أصبحت النصوص البصرية لحقبة ما بعد الحداثة مثاراً للجدل والبحث ، وسعى الفنان الى الكشف والتنقيب محاولاً ابتكار بصمة وموقف فني له ، لذا كانت نصوصهم الفنية محط انظار ، وجاءت بطروحات تواصلية ، ولغة متغايرة عن حقبة الحداثة وهذا الامر لا يختلف فيه اثنان ، والغاية والهدف من ذلك دهشة المتلقي واشراكه في النص الفني كمتلقي فاعل بعد ان كان مغيب ، من ثم اصبحت نصوصهم البصرية فعلاً ومنشطاً ثقافياً ، وصب جل الاهتمام على المتلقي بإعتباره القارئ الثاني للنص ، بعد ما كان الفنان او المنتج في حقب زمنية سابقة هو محط الانظار ، ومن ثم تحولت بؤرة الاهتمام من دائرة الفنان الى دائرة النص في حقبة الحداثة وما رافقها من مناهج نقدية كالبنيوية والتفكيكية التي اهتمت بالنص وقدمت يد العون له ، وعليه اشراك المتلقي واستفزازه في تلك المرحلة اقصد هنا (حقبة ما بعد الحداثة) تزامناً مع المناهج النقدية التي اعطت الحرية للمتلقي وعولت عليه كثيراً ، لذا ارتأى الباحث قراءة وفهم تلك التيارات الفنية (تشكيل ما بعد الحداثة) ،

لان كما ذكرت تلك النصوص تدفع القارئ أو المتلقي الى الغوص داخل النص البصري ، لفهم ما يضمره النص من معاني والقيام بجولات لتتبع فهم مكامن النص واعطاء الحياة له ، لذا يقال " **أن النصوص لا تحيا ألا بقراءته** " (١٧)

اولاً :قراءة في تيار التعبيرية التجريدية والاداء العفوي

أعطت تيارات الفن المعاصر الاهتمام الى النص وقد جسدت بوضوح لدى فناني التعبيرية التجريدية لذا عندما نتحدث عن التعبيرية التجريدية فلا بد لنا من ذكر الفنان جاكسون بولوك (Jackson Pollock) (١٩١٢ – ١٩٥٦) ، الذي حملت نصوصه البصرية صفة الإثارة للذوق العام وتحدي للجماليات المسبوقة والخروج عن الأطر التقليدية للفن والسعي لمفاهيم جديدة من خلال استخدامه الألوان المتداخلة مع بعضها البعض والتي تحمل تجسيد للخطاب الجمالي من خلال قوة الانفعال والحركة التلقائية المتمثلة بحركة الخطوط والألوان اللاشكلية فيعبر عن الهواجس والمشاعر من خلالها وبشكل عفوي ونرى هذا المنجز (١٩٤٨) الشكل (١) وتتسم منجزاته بكونها تمثلات لا شكلية شبيه بالإشارات دون ان ترتبط بشكل وتتخطى التصاميم والدراسات سلفا للتعبير عن ما يولد اثناء العمل بطريقة لا شعورية ويوكد بقوله " **ان مصدر رسوماتي هو اللاشعور وان لوحاتي تولد مباشرة ، فانا اريد ان اعبر عن مشاعري** "(١٨) ، وهي تتطلب عزيمة ونشاطا متواصلا ، كما استخدم بولوك الرمل كتقنية ليخلق ملمس خشن ، وفي هذه الاعمال تبدوا اجزاء العمل الفني كلها متساوية في الاهمية ولا توجد منطقة اكثر اهمية من الاخرى ، وبالتالي يسود العمل ايقاع واحد متناعم ، اضافة الى انها تحمل صورة واحدة مترابطة بعيداً عن الحدث والقصة والرواية وهذا ما امتازت به نصوص كل من الفنانين (روثكو ، وستيل ببومان) البصرية .

شكل رقم (١) منجز الفنان جاكسون بولوك

أمافي قراءة الفنان (مارك روثكو) فنجد نصوصه البصرية اقل حركية من نصوص (بولوك) فسطوحها منبسطة لدرجة توحي بالسكينة " **قلة من المستطيلات الفضائية موضوعة على ارضية ملونة لم تحدد حافاتها لذا ظل وضعها المكاني غامضاً انها تحوم باتجاهنا. او بعيدا عنا في فضاء ضحل قد نجد له مثيلا عند (بولوك) ايضا انها تستقي في نهاية الامر من تجارب التكعيبيين الفضائية في تشكيل (روثكو) تولد علاقات اللون. اذ تتقاطع وتتفاعل ضمن المستطيل وضمن هذا الفضاء، بفضاءات ايقاعية رقيقة، ويصبح التشكيل بؤرة استقطاب لتأملات الناظر وفي الوقت ذاته شاشة تخفي لغزاً** "(١٩) لاحظ الشكل (٢) . بناءاً على ما طرح نرى نصوص (روثكو) اتجهت واتخذت منحى تجريدي ويطغو عليه السمه الصوفية لأنه جرد الالوان وتخلى عن تفاصيل في منجزه البنائي واتخذ الاشكال الهندسية بألوان ثنائية وكأنه عمد الى استخدام الزهد في منجزه الفني

شكل (٢) عمل للفنان مارك روثكو

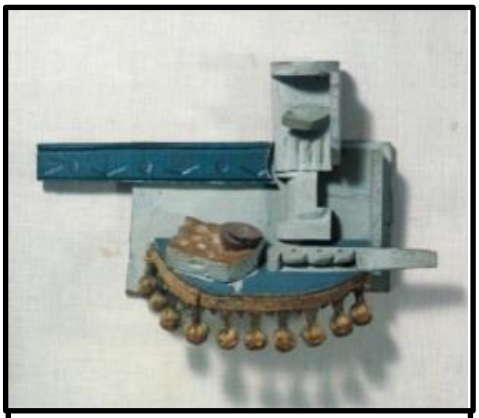
شكل (٣) عمل الفنان فرانز كلاين

الشكل (٦١) عمل للفنان بولوك

وبالانتقال لقراءة نصوص الفنان (فرانز كلاين) " **فشأنه شأن (روثكو) فهو يعدو الى التطرقات العقيمة نسبياً ويكون مدفوعاً في طريقة اليها بمذهب التعبير التجريدي. وبخلاف (روثكو) فان عمله ايمائي وانتماءآته التقنية هي الى جانب (بولوك) كان اغلب عمله يقوم على أبداع شيء على القماشة يشبه حرفاً من الابجدية الصينية ، جزءاً منه مكبرا لدرجة هائلة هذه الصور الكتابية القوية القاسية، تعتمد في تأثيرها على التناقض الصارم بين ضربات الفرشة السوداء على ارضية بيضاء**"(٢٠) ، شكل(٣).

ثانياً : قراءة في تيار الفن الشعبي والواقع الاستهلاكي

تتحتم علينا اشتراطات الفن الشعبي (pop art) الرجوع الى التأثيرات التي أدت الى بزوغ هذا النوع من الفن فهوَ لم يأتي مَحظُ صدفه بلْ كانَ لسلطةِ التيارات السابقة دوراً وأثراً فاعلاً في استنباط الفن الشعبي ومنها (تكعيبية بيكاسو وبراك) لاحظ الشكل(٤) ، (ودوشامب وأشياءه الجاهزة) لاحظ الشكل (٥) وما خلفته المدرسة الدادائية في الأشتغال بالمواد الجاهزة لاحظ الشكل (٦) كل تلك الامور فتحت المجال واسعاً للفن الشعبي ، وما أنْ أغلقتْ التعبيرية التجريدية نوافذها واستنفذت طاقتها حتى شعت تلك الحركة وفتحت الستائر المغلقة ، لذا اتخذت واستنبطت من مواد الكولاج وقصاصات الجرائد والمجلات مرجعاً لهم ، واخذت من دوشامب اشياءه الجاهزة كما قلت سابقاً لكن اضافت عليها واصبحت اكثر سعةً وأكثر شمولاً وأكثر جراءة " **حين وقع الكولاج في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور الى فن التجميع وهو وسيلة إلى لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً ، حيث تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات أتصال بين الأشياء ،**



شكل (٤)حياة جامدة للفنان بيكاسو ١٩١٤

شكل (٥) علة على دراجة للفنان دوشامب ١٩١٣

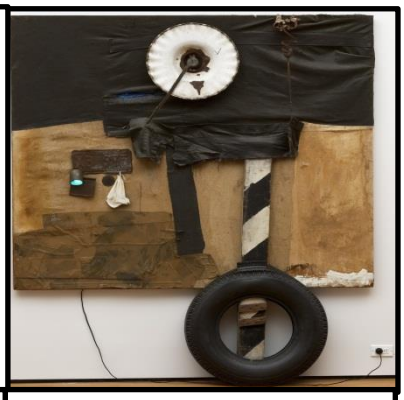
شكل (٦) الهدية الفنانة ماري راي ١٩٢١

بوضعها معاً أكثر من صنع الأشياء بذاتها"(٢١) .

لقد سعى الفنانون في تيار الفن الشعبي للتمرد على المفاهيم السائدة التي كانت بنظرهم ذو طابع تقليدي لذا حاول استفزاز وتحدي لذوق المتلقي وانماطه وقيمه الجمالية التي كانت سائدة سابقاً ، حيث اتجه الفنان لاداء نصوص بصرية وتجارب فنية تعتبر أكثر جرأة وإثارة وعدم خلوها من التهكم والسخرية والنقد لحالة المجتمع آنذاك حيث يبدو هذا جليا في أعمال الفنانين (جاسبر جونز Jasper Johns) (وروبرت روشنبرغ Robert

Roushanberg ١٩٢٥ – ٢٠٠٨) التي يمكنني القول عنها انها منجزات أو نصوص بصرية تندرج تحت مظلة التجميع (Assemblage) ، وما لا يمكن اغفاله أن الفنان في هذا التيار الفني صب جل اهتمام الفنان الى صهر واقع الحياة مع الفن على سبيل الذكر لا الحصر (اسواق وشوارع المدينة وبيئة المجتمع) وهي محاولة لردم الفجوة بين الاثنين اقصد هنا (الفن والمجتمع) لذا استعمل أستخدم كل ما هو مهمل وشعبي ومهمش ومستهلك ولا ينتمي الى حقل الفنون ربما هو ردة فعل على هيمنة التكنولوجيا ، لذلك لا حل امام الفنان سوى تغير مفاهيم وقواعد الفن ، بعد ما كان سائد من قيم جمالية واهتمام بالنسب والتشريح والتركيز على القيمة اللونية والظلال واظهار عناصر التكوين والعلاقات التي تربط عناصر المنجز الفني والمنظور وعناصر التكوين الانشائي للنص البصري الفني ولا ننسى الحرفية التي يمتلكها الفنانون آنذاك .

بالتالي اسقطت منظومة الحداثة بالكامل وتخلل النظام البنائي للنص الفني تمخضت عن ولادة الصدمة والتشظي وتعدد القراءات وتعدد المراكز والانزياح في النص البصري والهامشي اصبح رئيسي الامر الذي اعان الفنان على تقويض الطروحات الفكرية من ثم جعل ثمار تلك الافكار ايعنت في فنون ما بعد الحداثة ، مما جعل النص الفني نصاً لعوباً يثير المتلقي ويستفزه ، بحيث يسعى الى فك شفرته للغوص والوصول الى قراءته ليتلائم مع عصر الاستهلاك " **ان الفن الشعبي (pop Art) ... حركة شعبية محتواها عبارة عن رسومات**



شكل رقم (٧) عمل للفنان راوشنبرغ – قفزة الهبوط الاولى

شكل رقم (٨) حساء كامبل - للفنان اندي وارهول

شكل رقم (٩) – عمل للفنان اندي وارهول

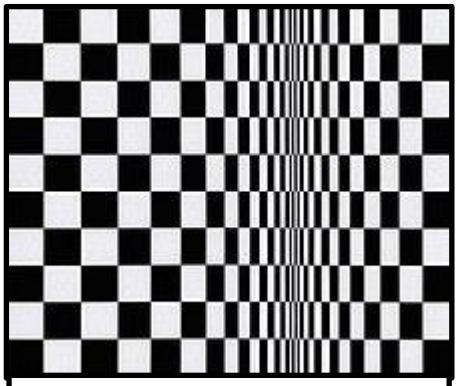
تجارية غير فنية ، ومألوفة الى حد كبير ، ومستمدة من الحياة اليومية أساساً لتكون موضوعات لرسومات فنانيها والتي تمتاز بكونها ذات محتوى تهكمي او هزلي "(٢٢) لاحظ الاشكال (٧– ٨ – ٩) .

من خلال ما طرح نستدل ان قراءة الفن الشعبي (pop art) تستند على مجموعة من الطروحات نذكر منها ، حرص الفنان على إزالة القدسية (اخراج النص من متحفيته) والسعي والتمرد والانفلات على المفاهيم السائدة والتعالي على السرديات وخلخلة النظام البنائي بالكامل للنص ، لذا أن النص الفني يحتكم الى اشتراطات لا تغدو ان تخرج منها وهي (فكرية – ادائية – تقنية) لذا أصبحت يطلق عليها فنون خنثيه – والمقصود من تلك الاخيرة ، أَن الفاصل أو الحاجز بين انماط الفنون قد تضائل أو انحسر لذلك تداخلت الفنون مع بعضها فلا الرسم اصبح رسماً ولا النحت بقي نحتاً بل ضمن منظومة بنائية يتشاكل النحت مع الرسم مع الخزف مع

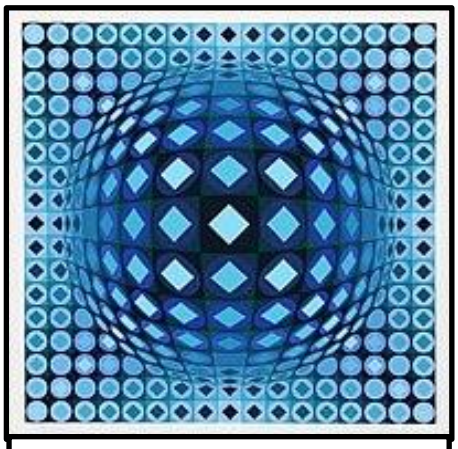
الموسيقى واضف لها الفنون الادائية والمسرحية وكل هذا لردم الفجوة بين العصر الاستهلاكي –التكنولوجيا وبين الفن (اي بإختصار بين المجتمع والفن) ، لذلك اصبح للقارئ دور لا يمكن اغفاله بأي شكل من الاشكال .

ثالثاً : **قراءة في طروحات الفن البصري وفتح باب الايهام** :

بعد التغيرات التي شهدتها خارطة الفن التشكيلي ظهرت تيارات متنوعة منها الفن البصري (op art) وهذا الفن له جذور في تيارات منها الانطباعية والتطور التكنولوجي ، وقبل الولوج في قراءة هذا النمط من الفن لابد من الاشارة الى النقطة الجوهرية التي عول عليها هذا النوع وهي تكمن في (استثمار الألياف البصرية) والتركيز على خداع وايهام عين المتلقي "**ويكمن المُنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية في محاولة الفنان أن يستثمر مُعطيات الإحساسات البصرية ، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يُفتّش عن الأثر الذي يتركه المشهد المُصوّر على عين المشاهد عبر منظومته الإدراكية ، ويتقصّى الأيهامات البصرية المُضلّلة للعين**" (٢٣) ابتدع فناني هذا التيار نمط خاص بهم يعتمد على الدقة والتناقض بالاعتماد على الخداع والتلاعب وهذا لا يتم الا من خلال تكرار الاشكال الهندسية والخطوط الملونة أو دوائر متراصة بطريقة ما وبهيئة ما ، بحيث تخلق هذه المساحات حركة على النص البصري الفني وبأشكال تجريدية غالباً وتلون تارة بالألوان الحيادية (الاسود – والابيض) لاحظ شكل (١٠) ، من ثم تلك الاشكال تمنع المتلقي من اعطاءه الحرية الكافية لتفسير النص الفني لان حاسة البصر تعطي تفسيرات خاطئة للعقل وبدوره يستلم من حاسة البصر ذلك الايعاز المظلل والخاطئ لتبدو الاشكال بأنها تتحرك وهي تكون أما غائرة أو بارزة ، ويكون الوهم البصري هو اداة التلقي لان الغاية هو التلاعب بالألوان والمنظور ، اضف لذلك الاشتراطات الفنية التي تحتم على الفنان الغموض وتكييف العلاقات البنائية لتلائم طروحاته لينتج تناقض في الرؤيا لدى المتلقي " **الفن البصري الذي غدا اليوم من الفنون الشائعة في الحقل البصري ما هو الاَّ استغلال متعمد لظواهر الوهم التي تتجلى امام العين ، وفي الوقت الذي اقتصرت فيه جهود العلماء على دراسة هذه الظواهر وتعليلها وتبسيطها ، أمعن الفنانون البصريون في استغلالها وتعقيد اشكالها من اجل انتاج نماذج جميلة جذابة وبنفس الوقت محيرة ، بل تبعث على الإضطراب وعدم مقدرة العين احياناً في النظر الى النص البصري**"(٢٤) لأحظ الشكل (١١) .



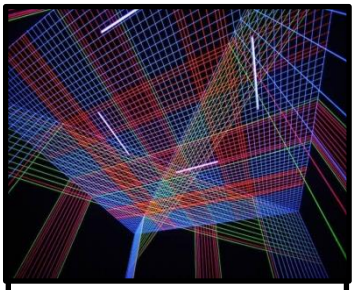
شكل (١٠) عمل الفنانة بريدجيت رايلي - الحركة في الساحات - ١٩٦١



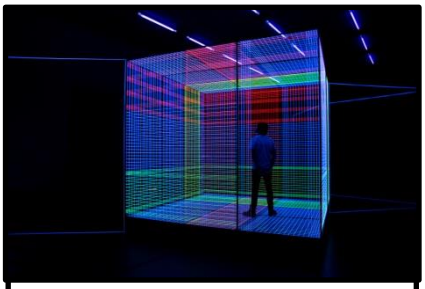
شكل (١١) عمل للفنان فكتور فازاريلي -١٩٧٠

نستكمل حدثينا عن الفن البصري ، فأذا اراد القارئ فك شفرة نصوص الفن البصري فلا بد أن يكون لديه آلمام وخزين فني ومعرفي ، فنصوص هذا التيار يعتمد على الدراسات المسبقة التي اعدها الفنان ، فهي مخطط لتصاميمها مسبقاً ، وتكون عادة ذو حافة هندسية حادة . لذلك هناك جدلية وتفاعلية بين النص وبين متلقيه

وهذه العملية تتم بواسطه المدركات الحسية والبصرية والذهنية بحيث يحاول القارئ فك بنائية الانشاء التكويني للنص فالفنان بلا شك يجبر المتلقي الى قراءة المنجز وفق الخطط المعدة من اداء حركي وأيهاميه وتلاعب باللون والخط لذا تعطي للعين استجابة للنص ، لان الفنان أو المنتج " **وضع في حساباته أنَ الاعمال التي ينتجها تعتمد على الخصائص البصرية للعين** "(٢٥) ، أن المنجز الفني أو البصري لدى هذا النمط من الفن يرجع اقامة دعوة حوارية ذو نمط بصري محاولة من المتلقي لملاحقة الايهام الزائف ولتتبع تلك مسار الحركة المخادعة لذلك فأن " **هذا الفن يتعامل بشكل اساسي بالوهم ، إذ يستغل قدرة المشاهد لإكمال الصورة في عين أو عقل على أساس التجربة السابقة ، وهي علاوة على ذلك ، عملية يتم فيها للخيال أن يهزم منطق المسطّح التصويري ثنائي الأبعاد** "(٢٦) ، أن البنى التي تتحكم في النص البصري ، اقصد هنا (op art) تبتعد عن المواضيع الاجتماعية والدينية او المواضيع النقدية ، بل هي تصميمات ذي بعد وفي الاحيان ثلاثة



شكل١١ عمل للفنانة جنيمون شوي



شكل ١٢ عمل للفنانة جنيمون شوي وتفاعلية المتلقي

شكل ١٣ عمل للفنانة جنيمون شوي وتفاعلية المتلقي

ابعاد ويقوم على أو لنقل يعتمد على الاثارة الحسية للمستلم ، من جانب أخر استفاد الفن البصري من تقنيات العلم (التقنية العملية التكنولوجية – علم البصريات – ونظرية الجشتالت) منهم ما جذب التقنية التي سجلت حضوراً فاعلاً بإعطاء قيم مخادعة للقارئ ، فنجد نصوص الفنانة البصرية (جنيمون شوي Jeongmoon choi) امتازت نصوصها البصرية بالطابع التقي العلمي بحيث جمعت ما بين الخيوط الملونة وادخال الاشعة الفوق البنفسجية ، امتازت منجزاتها بالأماكن الخرسانية المغلقة ، لكن عنصر التفاعلية ين المتلقي والنص هو السائد ، ففي بادئ الامر يثير المتلقي الدهشة والاستفزاز والاستغراب ويتحول الى متلقي مشارك عبر ايجاد طريقة للتفاعل مع النص الفني وبذلك خلقت حالة جدلية ان صحت التسمية بين المتلقي والنص لاحظ الاشكال (١٢ – ١٣ –١٤).

تقسم النصوص البصري في الى قطبين أو نوعين :

١– الاعمال التي تترجرج فهي تحير عين المشاهد ، وبصورة عامة تتكون من تصاميم مُصورة بدقة من الأسود والابيض ، والتي تستثمر الظاهرة البصرية لمجموعة الشكل وحركة المنطقة (عبر السطح والعمق) الفنانون الذين أنتجوا هذا النوع من الفن البصري منهم (فازاريلي – بريدجت رايلي – ستيلا – مورليه .

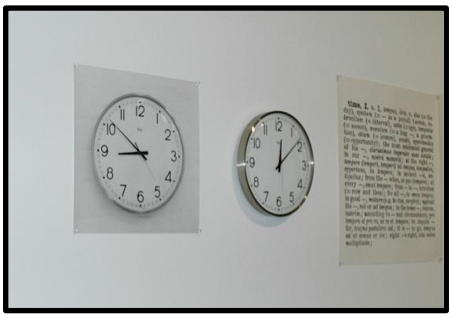
٢– النصوص الفنية التي تكون الحركة اقل ، والتي تعرض الغازاً حيزية ، إذ تشكل المادة على اشكال يتم فيها استثمار للظاهرة البصرية في الشكل المحدد ، والانعكاسات التي تتولد منها ومن الفنانين الذين

أنتجوا هذا النوع من الفن الذي يتسم بالخداع والتقليل التجريدي كل من جوزيف البرز – وجارلس هتمان – ولاري بيل – ودانيل ويليامز)(٢٧).

تجدر الاشارة كما ذكرنا سابقاً الى أن الفن استفاد من العلم والعكس يصح ايضاً ، لقد انتفع واستثمر علماء البصريات من الفن البصري وعلى نحو خاص الذين ابتكروا طروحات فنية واساليب لخداع الالياف البصرية ، لقد أعان الايهام والخدع علم الاعصاب والحقل العصبي فقد مد يد العون الى ساندة علم الاحياء من الإيهام والخدع والتلاعب البصري وخير دليل نقدمه مقولة الأستاذة في علم الاعصاب بجامعة (هافارد) بقولها: " **غالباً ما أذهب إلى الفن لأجد أسئلة أسالها عن العلوم _ قد لا يدرس الفنانون علم الأعصاب في حد ذاته ، لكنهم (تجريبيون)** "(٢٨) ، ومنذ معرض المسمى (العين المجيبة أو المستجيبة) ، أستمر علماء الأعصاب في البحث والاستقصاء عن الآليات التي تستجيب بها العين البشرية لهذه النصوص المخادعة للعقل .

رابعاً : قراءة في تيار الفن المفاهيمي وسلطة الافكار الملموسة :

الفن المفاهيمي من التيارات المغرية لكل قارئ ، قيل فيه الكثير لكن باعتقادي هناك اشياء ممكن أن تقال بحق هذا التيار الفني ، فهذا النمط من الفن قائم على اعتاب فكرة الحرية ، الحرية التي فتحت الباب واسعاً للتخلص من القيود السابقة ، ظهر هذا النمط من الفن في القرن الاخير من القرن العشرين ، وقد بزغ كردة فعل للتحرر من كل قيود الوسائل التقليدية (القماشة – الاصباغ – الريشة) وكل ما يتعلق بها ، لذلك يمكنني القول هنا ، أن اساس المنجز الفني هو الفكرة ، بمعنى آخر حلت الفكر محل تلك الادوات ، وهنا تجدر الاشارة ان هذا النمط من الفن قائم على اعتاب تيارات ماضية أو لنقل انه يعد امتداداً لما ابتداءه الفنان (دوشامب) لكسر الرتابة في الفن وقد وصف بأنه اكثر فن مثاراً للجدل لان الفنان هنا حطم كل الاسس والسياقات التي بنيت عليها اللوحة أو المنجز الفني ،فلم تعد العلاقة بين المتلقي والنص كسابق عهدها ، ولم يحتاج الفنان لأي مهارة وحرفية لإنتاج نصوص بصرية ، لذا صب جل اهتمام الفنان على الفكرة وكيف تملك القدرة على استفزاز وايثار القارئ او المستلم أو المتلقي ، وبالوقت ذاته اصبحت الافكار لديها القدرة على مخاضات بإمكانها ان تتولد عنها الافكار باستمرار لخلق نصوص تشكل عملية جذب للمتلقي " **في الفن المفاهيمي الفكرة أو المفهوم هو الجانب الأكثر أهمية ، عندما يستخدم الفنان شكلاً مفاهيمياً في الفن فهذا يعني أن كل التخطيطات التي أتخاذها مسبقاً والتنفيذ شيء روتيني** "(٢٩). ويدخل تحت مضلة الفن المفاهيمي ثلاث اقطاب (الفن لغة – وفن الارض – وفن الجسد) .



شكل (١٤) ساعة وثلاث ساعات – للفنان جوزيف كوزيث

الفن لغة :

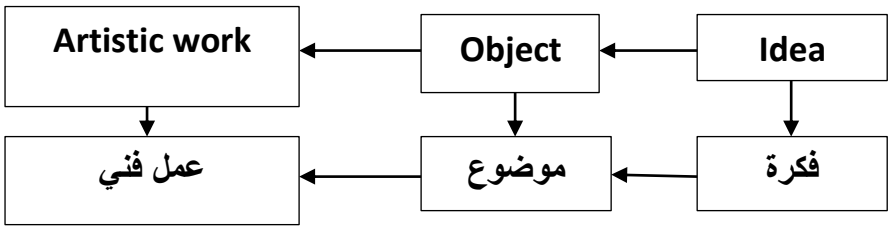
كما ذكرنا سالفاً يُعد الفن المفاهيمي فنْ الطروحات الفكرية وفن اللغة احد اقطابه ، هذا من حيث المضمون والبنى العميقة والجوهر ، لذا يمارس الفنان عملية جذب للـ(القارئ – المتلقي – المستلم) الى منطقته ، أي يبتكر افكار تخدم منجزه ، فلو تأملنا قليلاً بأعمال الفنان (جوزيف كوزيث) على سبيل الذكر لا الحصر نراه

يستثمر الصورة والمادة الفيزيائية ومفهوم المادة كأصطلاح لغوي من المعجم اللغوي لخلق حالة جدلية بهية ما وبتكوين انشائي ما ، ففي منجزه ساعة وثلاث ساعات لاحظ شكل (١٤) سعى الفنان الى استحضار صورة فوتوغرافية للساعة ، وساعة مادية فيزيائية (جدارية) زد على ذلك المفهوم اللغوي من المعجم للساعة .

لقد حرص الفنان على فتح افاق الرؤية للقارئ من خلال تشخير اللغة كمادة اتصالية او لنقل هي احد الاطوار الاتصالية مع الواقع وتماهي المفردة اللغوية مع المفردات الدلالية (الصورة الفوتوغرافية والساعة الفيزيائية) ، من هنا سوف ينفتح باب التأويل وتعدد القراءات لكل قارئ وحسب المكنون الذي يقبع في ذهنه لتحقق عملية تفاعلية بين النص والقارئ " **أن التأويل هو تفاعل مع نص العالم أو تفاعل مع عالم النص عبر أنتاج نصوص اخرى** "(٣٠) .

والحق أنَ الفنان (رينيه ماغريت) أول من نادى بمفهوم الفن فكرة ونلتمسه في منجزه البصري (خداع الصور) لاحظ الشكل (١٥) وعند قراءة هذا النص البصري ، نجده كتب عبارة (هذا ليس غليونا) والحق أنه في منجزه يصور غليون فما علاقة الكتابة اسفل النص بالنص المرسوم ؟ هذا التساؤل يقود المتلقي الى افتراضات وتأويلات عن النص البصري لماذا يصفه لنا بأنه ليس غليونا ؟ ، يرى الباحث هو نوع من التلاعب الإعلامي ، أو كإشارة من الفنان على أَن الأيقونة التي نفذها لها مرجع اصلي ، ويريد القول بأنها صورة الشي وليس الشيء نفسه ، بمعنى آخر أن هذا ليس غليون التدخين أنما صورة مطابقة للغليون ، هذا التلاعب بالأفكار التي طرحها جعلت الفنان المعاصر يسعى الى تطويريها ليتم التخلي عن الفكرة الجمالية ، وعلى أساسها يتم تحويلها "**مفهوم (الجمال الفني) الى (جمال الفكرة) حيث تُمنَح الفكرة العقلانية التي يحويها الفعل الفني اهمية اكبر من نتائجه ، لكونها تعد التمثيل الجوهري والهدف الفعلي بدلا من العمل الفني**"(٣١) ، وقد صرح ماغريت بقوله " **أما أنْ يكون النص ، هذا ليس غيلوناً مضللاً بشكل معتمد ، أو يجعلنا ندرك الفرق بين التمثيل والحقيقة** "(٣٢) بذلك تحولت الفكرة من قضية ذهنية الى واقعة مرئية ملوسة حسية ، فالأفكار الذهنية حلت بديلاً عن حدود الاطار الخشبي والقماش لاحظ المخطط رقم (٢) للباحث.

شكل (١٥) رينيه ماغريت خداع الصور



اي بإختصار أن هذا الفن قائم الـــ

مخطط (٢) للباحث يوضح الية طرح النص المفاهيمي

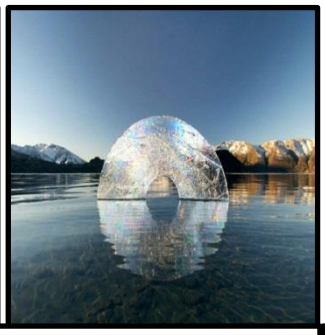
فن الارض : يعد هذا النوع من الفن المفاهيمي هو الأخر ، وتقوم فكرته أن الفنانون يستثمرون الارض كمعطى فني ورفض المتاحف وصالات العرض والاتجاه نحو الفضاء الخارجي المفتوح ، فهو يتعامل مع التربة والاحجار والصخور ، اذ إن تصاميم (فن الأرض) في الطبيعة " **استخدمت مواد مختلفة ، مثل أحجار** ،

أوراق أشجار ، الثلوج ، الأنهار ، البحيرات ، الرمال ، والجبال ، ولم تكن تُشير إلى حركة فنانين ذات أهداف مُمتدّة على نطاق واسع فحسب ، بل كانت تُشير إلى رغبات الفنانين في فهم وإخضاع الظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس التي تُثبت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة والحضارة "(٣٣)، جسد أول الأعمال هذا التيار (رسم الميل الطويل) للفنان (والتر دي ماريا) في صحراء (موهافي عام ١٩٦٨) ، هذا المنجز يتكون من خطين متوازيان لمسافة ميلين بمسافة ٥٠ قدما لا يزالان موجودان خنادق عميقة طولها ١٥٠٠ قدم فوق ميسا بالقرب من لاس فيجاس. (Moffat، ٢٠٠٧)لاحظ الشكلين (١٦– ١٧).

وفي تجربة الزوجين (مارتن هيل – وفيليّا جونز Martin Hill & Philippa Jones) الفنية استخدموا

شكل (١٦) رسم الميل الطويل للفنان والتر

شكل (١٧) رسم الميل الطويل للفنان والتر



شكل (١٨) دائرة الجليد - مارتن هيل و وفيليّا جونز

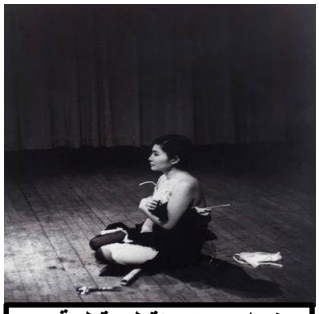
شكل (١٩) - مارتن هيل و وفيليّا جونز

في منجزاتهم البصرية (الصخور والخشب والجليد) وكل المفردات الطبيعة يستغلانها ما أن تقع في ايديهم حتى تتحول الى نص فني ابداعي والتي ترجع الى الطبيعة بتأثير عوامل الطبيعة نفسها ، حيث انتجا ١٢ منحوتة سريعة الزوال ، حيث يذهبا الى المواقع النائية لإنتاج نصوصهم البصرية فهو يقول (مارتن هيل) " **أعمل في الطبيعة لأننا طبيعيون – موادي تأتي من الأرض التي تعود اليها** "(٣٤) كما ويستفاد من المناخ المحيط بالمنجز ليعطي صورة مكتملة للنص البصري كأشعة الشمس والتي تظهر انعكاس المنجز كما في الشكلين (١٨– ١٩) حين يكمل اتمام المجز الفني يلتقط بعص المصورات له ، لان المنجز سوف تتكفل عوامل الطبيعة به من رياح وعواصف واموا ج البحر العاتية .

خامساً : قراءة في الفنون الادائية وفاعلية الجسد

في الربع الاخير من القرن العشرين انتشر مفهوم الفن الادائي والذي يتشاكل مع الفن المفاهيمي واستنبط من فنون الرقص والموسيقى وفن البيئة وفن الحدث ، حيث يصب جل اهتمام الفنان على الجسد الذي يتحول هذا الاخير الى موضوع فني وهنا بطبيعة الحال يطرح الفنان قضايا تتعلق الرغبات والهواجس والعواطف الانسانية من خلال التفاعلية بين المتلقي والجسد " **ليشكل هذا الفن خطاباً وظاهرة محفزة للتفاعل الاجتماعي وترتبط ارتباطاً مباشراً بجمهور متعطش للتعبير والبحث عن جماليات مغبة في إمكانات الجسد وترويض مشاعرهم التي تستلزم كبح الحدود وعدم تجاوزها نتيجة نسيان مادية الجسد** "(٣٥) ففي تجربة الفنانة (يوكو اونو Yoko Ono) اتخذت من جسدها خامة واعتبرته وتعاملت معه كسطح تصويري متخذه من المازوشية صفة لهذا النمط من الفن (يوكو اونو Yoko Ono) حيث جعلت الجمهور عنصر مشارك في عملية

شكل (٢٠) اقطع قطعة – يوكو اونو- ١٩٦٤



شكل (٢١) اقطع قطعة – يوكو اونو- ١٩٦٤

الفعل الادائي التي تحث عليه ، ففي عملها (اقطع قطعة) لاحظ الشكلين (٢٠-٢١) سمحت للمتلقي بقطع أي جزء من ملابسها دون حراك من خلال جلوسها على مسرح مليء بالجمهور" **تتحدى أونو في (أقطع قُطعة) نوع من : الاستياء والاعتداء الجنسي والخضوع بسبب نوع الجنس وانتهاك المساحة الشخصية للمرأة والعنف ضد المرأة**"(٣٦).

أما في تجربة الفنانة (مارينا ابراموفيتش) توجهت إلى اعتماد طريقة مخالفة ومغايرة إلى ما ذهبت اليه (يوكو أونو) لكن ضمن فنون الأداء أيضاً ، فقد جعلت من جسدها أداء وخامة وتركت الحرية للجمهور حتى يفعلوا ما يرغبون به ، دون ملاحقة قضائية أو قانونية ، بالإضافة إلى ذلك وفرت بعض المواد والأدوات التي يمكن أن يستعين بها الجمهور لغرض المتعة واللعب ، فعملها يستكشف العلاقة بين الجمهور وحضور(جسدها) كمادة خام ضمن مجال فنون الاداء ، وما يفرزه عقل المتلقي بالتعامل مع هذا الجسد ، باستخدام المواد المختلفة " **وكان من بين المواد وردة وريشة وعسل وسوط وزيت زيتون ومقص ومشرط ومسدس ورصاصة واحدة**"(٣٧) سمحت الفنانة لأعضاء الجمهور بالتلاعب بجسدها لذلك تباينت ردود الأفعال منهم من اظهر الجانب العدائي ومنهم من اظهر الجانب الإنساني ، ففي نهاية العرض كانت علامات العدوان واضحة على جسد الفنانة ، بحيث أصيبت بجروح في عنقها قام بها أفراد من الجمهور ، وقطعت ملابسها عن جسدها ، وقامت بتوثيق الحدث من خلال مقاطع الفيديو والصور الفوتوغرافية ، نستشف من أداء الفنانة كانت تسعى للحصول على تفسير من ردود الأفعال من خلال عرض جسدها كمادة فنية رغم تعرضها للألم والخطر والعنف في بعض الأحيان أذاً هو محاولة لاستكشاف الحدود الجسدية والعقلية ما بين المتلقي والمادة. لأحظ الشكل (٢٢).

الفصل الثالث – اجراءات البحث

اولا : أطار مجتمع البحث : يتكون اطار مجتمع البحث من (٥٠) نصاً بصرياً فنياً لمنجزات لتيارات فنية معاصرة للفترة من (٢٠٠٤– ٢٠١٨) والتي تم الحصول عليها كمصورات في المصادر ، أو شبكة المعلومات الانترنت .

بعض لمواد التي استخدمت بالعرض | تفاعل المتلقي وإظهار الجانب العدواني الغرائزي | تفاعل الجمهور للمشاركة بالعرض الأدائي | تفاعل المتلقي وأظهار الجانب الإنساني

شكل (٢٢) الإيقاع – أداء للفنانة مارينا ابراموفيتش ١٩٧٤

ثانياً : عينة البحث : تم اختيار نماذج عينة البحث بواقع (٤) نماذج وتم أختيار نماذج البحث بصورة قصدية بواقع عمل فني لكل فنان متوزعة على الحقبة الزمنية .

ثالثاً : أداة البحث : أعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل .

رابعاً : منهج البحث : استخدم الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج من ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج من خلال الجانب البنائي والتشكيلي ، وقراءة النص واظهار الجانب التفاعلي بين افق النص وافق المتلقي من خلال : وصف عام للـ(نص) الفني . وقراءة النص الفني ، واستيعاب المعنى الكامن في النص البصري وهل هنالك تداخل بين الافاق .

خامساً : تحليل النماذج : أنموذج (١)

اسم الفنان :	اسم العمل :	مادة العمل :	سنة الانتاج :
أنيش كابور	بوابة السحاب	فولاذ مقاوم	٢٠٠٤

يجسد لنا الفنان (كابور) نصب نحتي مصنوع من مادة الفولاذ المقاوم للصدأ والمطلي بمادة الكروم ، لقد استوحى الفنان فكرة المنجز أو النص البصري من الزئبق السائل وضعه وسط فضاء مفتوح حتى يكون المتلقي على اتصال مباشر مع المنجز ، وفكرته تقوم على صقل السطح بصورة تجعله كمرآة عاكسه لما حوله ، كما عمد الفنان الى أن يكون المنجز مقعر ويزن فيه انحناءات ويزن ١١٠ طن وارتفاعه ٢٧ متر ، ويتجول الجمهور حول هذا النصب ، وهناك من اخذ يطلق عليه حبة الفول لان شكله مشابه الى هذه التسميه مما دفع الفنان الى وصف التسميه بأنها بعيده عن مبتغاه لكن بطبيعة الحال المتذوق للنص لا يعلم بخفايا الفنان أو لنقل أنَ القارئ للنص يعمد على ما يرى أمامه ، الامر الذي جعل الفنان يتقبل تسميه الجمهور .

من جهة تختلف قراءة المتلقي الذي يمتلك خزين معرفي عن المتلقي البسيط ، فأن الاول يرى ان الفنان سعى لتقديم عالم اخر افتراضي عبر الصورة المعكوسة من سطح الفولاذ ، وهنا تتكون ثلاث رؤى اولها (المتلقي المنفرد والجماعي) انعكاس جسدي للمتلقي وبالوقت ذاته انعكاس جماعي لاحظ الشكل (٢٣) ثاني الانعكاسات هو انعكاس لمشهد المدينة وما يحيط بهذا النصب لاحظ شكل (٢٤) والاخيرة هي ما تعكس صورة النصب نفسه لاحظ الشكل (٢٥) .

شكل ٢٣ عمل للفنان كابور يصور تفاعلية المتلقي الجماعي والفردي

شكل ٢٤ عمل للفنان كابور يصور مشهد انعكاس للبيئة المحطية للنصب

شكل ٢٥ عمل للفنان كابور يصور مشهد انعكاس النصب

يتولد من النصب عملية انعكاس للموجودات في الحيز المكاني – المحيط ، لتنبثق منه عوالم افتراضية خلقتها موجات الانعكاس ، سعى الفنان الى جعل نمط منجزاته البصرية تتخذ نفس الطابع ، لأن تلك النصوص تجذب المتلقي من خلال الوهم المتولد ، اذاً هو عالم خفي سريع الزوال ومتغير ، بالنتيجة نفهم من خلال قراءة هذ النص هنالك جانبين : جانب الوجود الفعلي الذي يمثل حضور النصب فيزيائياً ، ووجود زائف متغير يمثل عالم منعكس وهذا الانعكاس لا وجود له ، لاحظ الانعكاس من داخل النصب وامامه – شكلي (٢٦– ٢٧) وتلك الحلقة التي شكلت اشتراطات للاستمرار في تجربته لاحظ الشكلين ادناه (٢٨– ٢٩)

شكل ٢٦ لقطة لنصب بوابة السماء من الداخل او من اسفله

شكل ٢٧ لقطة امامية لعالم منعكس افتراضي زائل لصب بوابة السماء

شكل ٢٨ عمل للفنان كابور – قلب العالم راساً على عقب - ٢٠١٠

شكل ٢٩ – عمل للفنان كابور مرآة السماء -٢٠١٠

اسم الفنان : خيسوس رافائيل سوتو	اسم العمل : اختراق	مادة العمل : مواد	سنة الانتاج : ٢٠٠٧

من خلال المسح البصري نلاحظ الفنان (سوتو) جعل النص المكون من بعض المفردات التي عادة ما تكون بعيده عن مجال الفن (الياف بلاستيكية متراصة وشبكة فولاذية) وظفها بطريقة ما وبهيئة ما ، واذا اخذنا بعين الإعتبار أن سقف خيال الفنان غير محدود ، مما أدخل في النص مفردات بعيده وغير ذي قيمة حولها الى نص ابداعي تفاعلي بين المتلقي وبين النص البصري ، بحيث فتح باب دعوة للحوار والمشاركة الجسدية بعد ان كان يتأمل النص من خلال المتاحف وقدسية المتاحف اعتمد على الخروج في فضاء مفتوح وهو بذلك يتخطى الحدود والمعالم التقليدية وكسر الرتابة والجمود في الفن ، ولينقل المتلقي من متلق متأمل الى متلقي تفاعلي لاحظ الاشكال (٣٠- ٣١- ٣٢)

أن قراءة نص الفنان (سوتو) لا تتم الا من خلال تماهي افق النص مع افق المتلقي لأن آلية القراءة لا تكتمل حلقاتها الا عبر جدلية بين التفاعلية التي يعول عليها الفنان بأستخدامه مفردات بعيده عن المجال الفني التي استثارت المتلقي وشكلت عملية جذب ، وبذلك ان تلك النصوص تحاول ايقاظ الجمود من خلال الحوارية ليكون هنالك التحام بين أفق المتلقي واف النص كما ذكرت سابقاً ، لذا يقرأ النص أو المنجز الفني من خلال ما يمكن أن يحقق استجابة مع المتلقي " **النص هو مراته التي تعكس ما يقوله : وجوده ، ورويته للعالم ومحيطه ، وما ينشده** "(٣٨) ومما تجدر الإشارة إلية أن نصوص الفنان هذه تعتبر استكمالاً لنصوص سابقة ابتدئها في سنوات سابقة وهي ما شكلت حافز لدى الفنان لاستمرارها لأن تلك النصوص حققت الغاية المرجو

شكل ٣٠ عمل للفنان سوتو من سلسلة اعماله (اختراق)

شكل ٣١ عمل للفنان سوتو من سلسلة اعماله (اختراق)

شكل ٣٢ عمل للفنان سوتو من سلسلة اعماله (اختراق)

منها لاحظ الاشكال ادناه لعمل الفنان في بداية العقد التسعيني من القرن العشرين (٣٣- ٣٤ – ٣٥) .

شكل (٣٣) لقطة من تفاعلية المتلقي مع منجز الفنان سوتو

شكل (٣٤) لقطة من جانب اخر يظهر تفاعلية المتلقي مع منجز الفنان سوتو

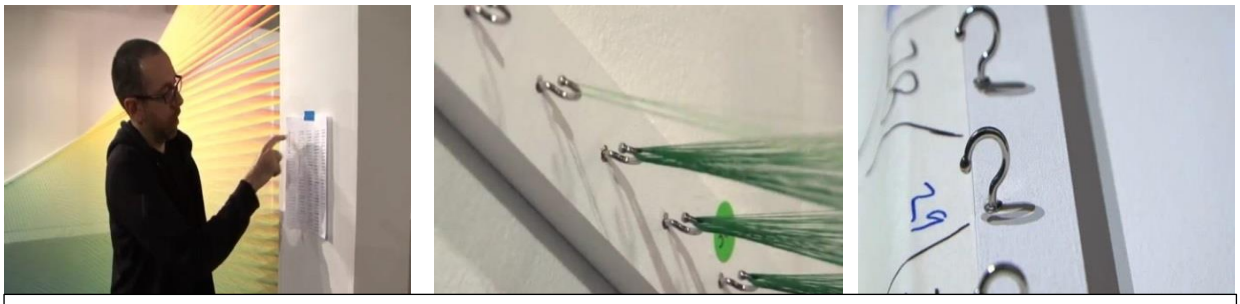
شكل (٣٥) لقطة من زاوية ومكان اخر- تفاعلية المتلقي مع منجز الفنان

أنموذج (٣)

أن النصوص الفنية المعاصرة وسواها اسهمت في زحزحة النص التحديثي ، بحيث ولدت وسائل التمرد على الثوابت . مستعين الفنان بكل ما يقبع تحت يديه من مواد لمواكبة التطور العملي لخلق حالة وعملية جذب وإحداث هزات لازمة ومؤثرة في ميدان التلقي ، لذا علينا أن نفكك خطاب الفنان غابريل حتى نفهم ونقرأ البنى التي تتحكم في نصوصه البصرية .

لقد حرص الفنان على اعداد خطة اعدت لها دراسة عن كيفية تنفيذ المنجز حيث اعتمد على الفضاء الداخلي لينفذ فكرته الفنية أو تجربته من ثم يقوم برصف بعض المساطر المصنوعة من الخشب حسب الفكرة المفترضة ، بعدها يلجأ الى تثبيت المسامير على المساطر بالأعتماد على مبدأ رياضي لخلق نوع من التوزان والانسجام بين المفردات ، لاحظ الاشكال (٣٦ – ٣٧ – ٣٨) ويسعى في الوقت ذاته الى خلخلة السائد من الأنساق الفنية في الفكر من الطروحات البصرية ، وهذا ما يضعه على الفور مع إنجازاته خارج النسق الثقافي بالوصف الذي لا يُماثل ما فعله الفنانين في نفس التيار ، لأنه

اسم الفنان : غابريل داو	اسم العمل : الضفيرة	مادة العمل : مواد مختلفة	سنة الانتاج : ٢٠١٢

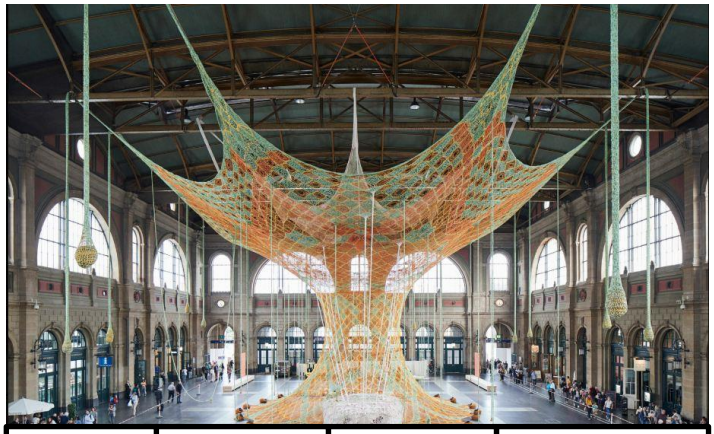


شكل ٣٦ – ٣٧ -٣٨ بعض تفاصيل المنجز اثناء البدء بتنفيذه

ببساطة طاول زمنه واجترح خطاباً أمضى وأشد وقعاً مما فعله اقرانه .

شكل ٣٩ بعض اللقطات والنماذج المتفرقة من تجربة الفنان حيث يظهر المتلقي وهو متفاعل مع النص فضلا تنفيذ بعض النصوص في الفضاء المعيشي

استمد الفنان المواد التي استخدمها في تجربته الفنية من المحيط المعيشي او بيئته ربما هي محاولة من الفنان للإقتراب من المتلقي ومن حياته على اعتبار أن المواد المستخدمة من واقعه وانجاز النص داخل فضاء المتلقي ليؤكد على جانبين اولاً :تفاعلية المتلقي ، وثانيهما ليخرج النص من صمته ويجعله نصاً مثير ، لهذا حرص على جعل طروحاته البصرية بين الصلات والابنية واخل الغرف كل هذا بهدف خلخلة الانساق والبنى التركيبة السابقة ووضع بصمة للفنان بين مئات او الاف الفنانين والشواهد الفنية لذا نلاحظ ان المتلقي اصبح من متأمل الى متلق مشارك لاحظ النماذج المرفقة بالـ(٣٩) .أنَ عملية قراءة النص هنا تحتاج الى قارئ يمتلك ثقافة فنية لما يختزنه النص ، بمعنى أخر (النص) ليس فيه معنى اجتماعي أو سياسي ، بل صب جل اهتمامه على تأسيس طروحات جمالية من خلال التركيز على المدركات البصرية لدى المتلقي ، لذلك عملية القراءة هنا تستدعي فهم مسبق واستيعاب وتفكيك وتحليل واعادة تركيب النص ذهنياً ، وهذه كلها تخضع لعلاقة جدلية اولاً : ما بين الاجزاء وعلاقتها بالكل . وثانياً: بين المتلقي وبين النص البصري .



شجرة الام	إرنستو نيتو	مواد مختلفة	٢٠١٨

انموذج (٤)

تختلف تجربة الفنان (ارنستو) عن بقية اقرانه ، فإذا كانت نصوصهم توصف بالمعاصرة لان مثلوا تلك النزعة من خلال البنى الانشائية بنصوصهم الا أَن الفنان هنا تخطى تلك التوصيفات واستبق وجذب المتلقي الى منطقة احدث فيها فجوات تتنازع فيها الصياغات الانشائية ، فهو ادرك أن نصوصه التصويرية يجب أن تمتاز بالفرادة ، لذا حرص على استقطاب الاشرطة القطنية وسعى الى عقدها بطريقة وهيئة ما يدوياً وجعلها في فضاء داخلي لكن ذو مساحة كبيرة وهي (ردهة المحطة المركزية في زويخ) وانتج النصب على شكل شجرة عملاقة متفاوتة الاولوان ، وبإمكان المتلقي ان يتجول تحت النصب . أن تجربة الفنان انبثقت بعد أن اكتفت تجارب فناني الحداثة على استنفاذ طاقتهم ، لقد استثمر الفنان ما وقعت عليه يديه بعد دراسة للمنجز ودشنها الفنان بمخيلة واسعة مكتفياً بتجارب الاقدمين وللخروج من النمط التقليدي للفن وليضع لنفسه بصمة بين الاف الفنانين لذلك حاول الاتيان بطيف الابتكار الى منطقته من خلال توظيف الاليف القماشية والقطنية لتنتقل من مادة غير ذي قيمة الى الدخول بعالم الابداع والخلق الجمالي لاحظ الشكل (٤٠) من حيث البنى الانشائية للمنجز بطريقة ما وبهيئة ما بأرتفاع (٢٠م) إذ يجسد الفنان هواجسه إزاء تحولات الأدوار التي تمارسها الفنون بمشاركتها لأحوال العامة ، لذا حرص أن يكون المنجز بين الحياة اليومية للمتلقي أو الجمهور .

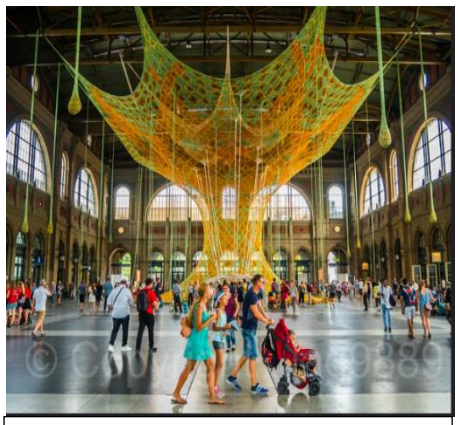
شكل (٤٠) لقطات متنوعة لمنجز الفنان في توظيف الالياف القطنية

عالم الانزياح لصالح رؤية تؤسس موقفها الإبداعي على جسد المادة ، لخلق استثارة للمتلقي وليعلي من ارادة الخطاب الجمالي بوصفه أو كونه منظومة من المشكلات المتوالدة التي تثمر على يد الفنان ، وأن أي تعاقد بين الفنان وادواته إنما لغرض قبول التشاور المشترك فيما بينهما لإنجاز لغة تخاطب فنية جديدة وصورةً نهائية وخلاّقة للنص المنتج .

ويبدو من المفيد أن اتحدث هنا عن المتلقي كونه عامل مشارك في نظام التخاطب بين النص عملية تلقيه ، فالفنان لا يغفل عن تلك عن الغاية أي لحظة اشراك المتلقي بكونه متلقي فاعل وينم عن ذلك تفاعليته مع النص فتلك غاية الفنان لأن النص كما قلت سابقاً بدون المتلقي وبدون عملية التلقي يصبح نصاً ميتاً غير ذي قيمة لاحظ الاشكال المرفقة ادناه (٤١ – ٤٢ – ٤٣) وهذا الامر ينطبق عل بقية المجالات ليس المجال الفني وحده معني بهذه القضية . كما يُعد النص تحدي وهذا يرجع الى مخرجاته البنائية فهذه النصوص لها القدرة على جذب المتلقي من خلال خروجها عن المألوف ويشكل تمرد ويعلن انغلاقه وانفتاحه عن كل التيارات السابقة عبر الاستخدام وطريقة العرض والطرح .

شكل(٤١) تفصيل من منجز الفنان نلاحظ التفاعلية بين النص والمتلقي

شكل(٤١) لقطة من جانب اخر من منجز الفنان نلاحظ التفاعلية بين النص والمتلقي



شكل(٤٣) لقطة من جانب اخر من منجز الفنان نلاحظ التفاعلية بين النص والمتلقي

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

١- كشفت الدراسة أنَ الفنان المعاصر منقب وباحث عن طرق التجديد من جهة توظيف الخامات وذلك لتكون له بصمة في قاموس الفن من خلال ترحيل مواد بعيدة كل البعد عن ادوات الفن لان بطبيعة الحال خروج الفنان من النسق البنائي يجذب المتلقي كما في نماذج البحث (١ – ٢ – ٣ – ٤)

٢- بينت الدراسة أن اهتمام الفنان المعاصر بأشتراطات اشتغاليه وبواعث لطرح منجزه تسهم بشكل أو بأخر في جذب المتلقي وتشكل تحول في طريقة الطرح وفي الاساليب سواءً للفهم والقراءة والتلقي وهي منطقة اللعب التي يمتلكها الفنان المعاصر بما يمتلكه من مستحدثات لابتكار نصوص يمكن أن نطلق عليها إثرائية لها القدرة على الدهشة والاستفزاز ، وتظهر في النماذج (١- ٢- ٣- ٤).

٣- أوضحت الدراسة بأن الفن المعاصر اصبح حقلاً متداخل ومتشاكل الاجناس ، بالتالي يمكننا أن نعي ونفهم التباينات في هذه الحقبة من خلال الصفات المتباينة والطاقات الحية التي تقبع داخل الخامات حينئذ نستطيع أن نفهم أن المادة والخامة تشتهي الشكل ، من ثم لا يمكننا ان نحييد الفنان ونقيده عن اشتهاءه لمواده ، لان اللغة الاتصالية بالفن ولغة التراسل بلا شك تنطلق من الامكانيات التي توفرها المواد ، والتقنيات واصبح لكل مادة صيغة وشكل يلائهما ويناسبها تختلف عما كانت عليه مسبقاً ونلاحظ ذلك في جميع نماذج البحث .

٤- يتضح لنا من خلال تحليل النماذج البصرية أن الفنان المعاصر لا يمكن بأي شكل من الاشكال الاغفال عن عملية زج المتلقي بعملية حوارية مع النص عملية تفاعلية وهذا لا يتم الا من خلال الاستعارة وتوظيف والانزياح عبر آلية التغريب سوء باستخدام الفضاء المفتوح أو المغلق كما في جميع نماذج البحث .

٥- اوضحت الدارسة بتباين مستوى وتنوع وأختلاف أنماط التلقي ، فتارة نجد متلقي متأمل وهذا يرجع الى طبيعة المنجز البصري الفني بلا شك ، كما في أنموذج (٣) ، وتارة اخرى نجد متلقي متفاعل مشارك ولا يكون للنص الفني دور دون العملة التفاعلية كما في الانموذج (٢) في حين نجد سعي الفنان المعاصر ان يجعل النص الفني داخل الظروف والحياة المعيشية للمتلقي داخل الصالات والابنية والسلالم الباحات والمساحات العامة المفتوحة والحدائق أو صالات الانتظار ، وهذا ما يظهر في جميع نماذج البحث .

الاستنتاجات

١- ان نصوص الفن المعاصر تبتعد عن التسجيلية والتماثلية والمحاكاة ، وتتخذ اسلوب الازاحة والتهجين وهذه الأخيرة اسهمت بشكل فاعل الى جعل الفنان المعاصر يغادر المواد التقليدية ، ولم يعد بحاجة للحرفية ، وانما الى الافكار التي تستثير المستلم والجمهور والمتلقي لتنتج عملة جدلية بين النص البصري والمتلقي .

٢- ابتعد الفنان عن المرجعيات بمختلف انماطها واعتمد على الذات ، فالذات اصبحت ذاتاً حرة وفاعلة واقصد هنا الذات منظومة كاملة من الحرية والوعي والعواطف والوجدانيات وأصبحت هي التي تنتج طرزها التصويرية وافكارها ورواها ، بالتالي لعبت دور في تغير انماط التعامل مع النص البصري .

٣- حمل الفنان المعاصر بذرة يمكن أن نطلق عليها بذرة تمرد على الفن الحداثي ، بحيث ابتعد عن شرائع الواقع لان النص البصري لدى الفنان المعاصر يكون بنى مُجاورة وتضايُف وتشاكل ، وأن الناتج الجمالي الذي تفرزه تلك البنى تُقرّره المُحايثة بين البنى الجزئية المُشكّلة لبنية الجمال العامة والذائقة الجمالية .

٤- عَمل الفن المعاصر من رفع وإعلاء خطاب التلقي من خلال تنويع مصادر الرؤية الفنية وتعظيم الموارد والتعويل على ما تقدمه الخامة متماهية مع فكر الفنان .

٥- أن النص البصري الفني المعاصر حين ينتقل عبر التداول يكون في مهب القراءة ويمكن القول تصبح وفق مقتضيات وتراكيب بنائية وصورية وهي بالنتيجة تبدو بعيدة كل البعد عن غايات الفنان او منتج النص البصري ووقائعه .

ثبت المخططات

رقم المخطط	الموضوع	المصدر	الصفحة
١	العلاقة الثلاثية أو المحاور الثلاثية في بنية النص	تصميم الباحث	٤
٢	للباحث يوضح الية طرح النص المفاهيمي	تصميم الباحث	١٥

الهوامش (احالات البحث) :-

١- حاتم عبد العظيم. (١٩٩٧). النص السردي وتفعيل القراءة. مجلة فصول ، صفحة العدد ٣، ص٨١ .

٢- لويس معلوف. (٢٠٠٠). المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، (المجلد ط ١٩). بيروت: المطبعة الكاثوليكية ، ص٦١٦.

٣- رشدي احمد طعيمه . (٢٠٠٤). المهارات اللغوية . القاهرة : دار الفكر العربي ، ص ٥٥.

٤- منذر عياشي. (٢٠١٦). نظريات القراءة والتلقي (ط ١). سوريا – دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ص٥٣.

٥- حامد ابراهيم الراشدي. (٢٠٠٦). اشكالية التلقي وانساق الرسم العراقي المعاصر . بغداد ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، العراق – بغداد : جامعة بغداد ، ص١٩ .

٦- الراشدي ، ٢٠٠٦ المصدر نفسه ، ص١٩ .

٧- العيداني ، حسين شاكر . (٢٠١٩). المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة . بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – جامعة بابل ، ص ٢١٢ -٢١٣ .

٨- هولب رويرت.(٢٠٠٠). نظرية التلقي مقدمة نقدية (ط ١). (عز الدين اسماعيل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الاكاديمية ، ص ٩ .

٩- الراشدي ، ٢٠٠٦ مصدر سابق ، ص١٩- ٢٠.

١٠- ناظم عودة خضير . (١٩٩٧). الأصول المعرفية لنظرية التلقي (ط ١). عمان ، الاردن: دار الشروق للنشر والتوزيع. ، ص ٢٥ .
١١- هواري بلقندور. (٢٠١٠). مدرسة كونستانس وتجربة التلقي بين الفهم والتأويل. مجلة المعيار، ص٥١ .
١٢- هولب روبرت.(٢٠٠٠).نظرية التلقي مقدمة نقدية مصدر سابق ، ص ٩.
١٣ - مصطفى جلال مصطفى. (٢٠١٦). اشكالية التلقي والتأويل (ط١). سوريا - دمشق: افكار للدراسات والنشر والتوزيع ، ص ١٧ .
١٤ - حاتم عبد العظيم. (١٩٩٧). النص السردي وتفعيل القراءة. مجلة فصول ، صفحة العدد ٣ ، ص٨٣ .
١٥- عبده عبود. (١ يوليو، ١٩٩٩). الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. عالم الفكر، الصفحات ٢٦٦- ٢٩٧ ، ص ٢٩٤
١٦- هانس روبرت ياوس. (٢٠١٤). نحو جمالية التلقي. (محمد مساعدي، المترجمون) النايا للدراسات والنشر ، ص٦٥.
١٧ - العيداني ، حسين شاكر. (٢٠١٩). المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٨٨.
١٨ - اسامه الفقي. (٢٠١٦). مدارس التصوير الزيتي . مكتبة الانجلو المصرية ، ص ٢٩٨.
١٩ - ادوارد لوسي سميث. (١٩٩٥). الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص٣٤.
٢٠- ادوارد لوسي سميث. (١٩٩٥). المصدر نفسه ، ص ٣٦.
٢١- ادوارد لوسي سميث. (١٩٩٥). المصدر نفسه ، ص ١٠٤. والعيداني ، حسين شاكر العيداني . (٢٠١٩)، مصدر سابق ، ص٩٧.
٢٢- بلاسم محمد. (٢٠١٥). الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته ،(ط١).بغداد: مكتب الفتح للطباعة والتحضير الطباعي ، ص٢٤ .
٢٣ - محمود أمهز. (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر - التصوير ١٨٧٠ -١٩٧٠ . بيروت: دار المثلث ، ص ٢٤٠.
٢٤- نيكولاس ويد. (١٩٩٨). الأوهام البصرية فنها وعلمها. (مي مظفر، المترجمون) القاهرة: مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع ، ص ١١ . والعيداني ، حسين شاكر. (٢٠١٩) ، ص ١٠٨ .
٢٥- نيكولاس ويد. (١٩٩٨). ، المصدر السابق نفسه ، ص٢١ ، و العيداني ، حسين شاكر (٢٠١٩) ، ص١٤٩.
٢٦- الدليمي ، منذر فاضل حسن. (٢٠١٢). العدمية في رسم ما بعد الحداثة (ط ١). عمان - الاردن: مؤسسة دار الصادق الثقافية - دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ص ٢٣٥.
٢٧- العيداني ، حسين شاكر. (٢٠١٩). المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٥٠ -١٥١ .
٢٨- Sarah Gottesman. (٢٧ May , ٢٠١٦). : The Neuroscience of Op Art. May ٢٧, ٢٠١٦, https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-the-neuroscience-of-op-art. net
٢٩-. LeWitt. (١٠ Summer , ١٩٦٧). Paragraphs on Conceptual Art. Artforum Vol.٥، p ٧٩ - العيرداني حسين شاكر ، مصدر سابق ص١١٩. .٨٣
٣٠- امبرتو ايكو. (٢٠٠٤). التأويل بين السيمائيات والتفكيكية (ط ٢). (سعيد بنكراد، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي، ص١١٩.
٣١- جنان محمد أحمد. (٢٠١٤). الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل ما بعد الحداثة (ط ١). الجزار: منشورات الاختلاف ، ص٣١٣.
٣٢- العيداني ، حسين شاكر : المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٢٠.

٣٣- الحاتمي ،الاء عبود. (٢٠١١). الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة (ج١ – ط١). عمان: دار صفاء للنشر،ص٣٤١.

٣٤- العيداني ، حسين شاكر : المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٧٠.

٣٥- بلاسم محمد. (٢٠١٥). الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته ، ص ٥٩ – ٦٠ .

٣٦- ٢١. Wilson Julia Bryan. (٢٩ Vo١, ٢٠٠٣). Remembering Yoko ono's Cut piece . oxford Art Journal صفحة ، p.١٠٣.

٣٧- ١٩. Cristina Demaria. (August ٢٠٠٤). The Performative Body of Marina. European Journal of Women's Studies ،١١ (٣): ٢٩٥.

٣٨- عبد الجبار الرفاعي. (٢٠١٧). الهرمنيوطيقا والتفسير الديني للعالم – موسوعة فلسفة الدين (ط١). بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين ، ص٣١.

المصادر والمراجع

١. الاء عبود الحاتمي. (٢٠١١). الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة (ج١ – ط١). عمان: دار صفاء للنشر.

٢. ادوارد لوسي سميث. (١٩٩٥). الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٣. اسامه الفقي. (٢٠١٦). مدارس التصوير الزيتي . مكتبة الانجلو المصرية .

٤. امبرتو ايكو. (٢٠٠٤). التأويل بين السيمائيات والتفكيكية (ط ٢). (سعيد بنكراد، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.

٥. بلاسم محمد. (٢٠١٥). الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته(ط١).بغداد: مكتب الفتح للطباعة والتحضير الطباعي.

٦. جنان محمد أحمد. (٢٠١٤). الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل ما بعد الحداثة (ط ١). الجزار: منشورات الاختلاف.

٧. حاتم عبد العظيم. (١٩٩٧). النص السردي وتفعيل القراءة. مجلة فصول ، صفحة العدد ٣.

٨. حامد ابراهيم الراشدي. (٢٠٠٦). اشكالية التلقي وانساق الرسم العراقي المعاصر . بغداد ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، العراق – بغداد : جامعة بغداد .

٩. حسين شاكر العيداني . (٢٠١٩). المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة . بابل ، اطروحة دكتوراه غير منشورة – جامعة بابل ، بابل.

١٠. رشدي احمد طعيمه . (٢٠٠٤). المهارات اللغوية . القاهرة : دار الفكر العربي .

١١. عبد الجبار الرفاعي. (٢٠١٧). الهرمنيوطيقا والتفسير الديني للعالم – موسوعة فلسفة الدين (ط١). بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين.

١٢. عبده عبود. (١ يوليو، ١٩٩٩). الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. عالم الفكر، الصفحات ٢٦٦- ٢٩٧.

١٣. لويس معلوف. (٢٠٠٠). المنجد في اللغة والأدب والعلوم (المجلد ط ١٩). بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

١٤. محمود أمهز. (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر – التصوير ١٨٧٠ –١٩٧٠ . بيروت: دار المثلث.

١٥. مصطفى جلال مصطفى. (٢٠١٦). اشكالية التلقي والتأويل (ط١). سوريا – دمشق: افكار للدراسات والنشر والتوزيع.

١٦. منذر عياشي. (٢٠١٦). نظريات القراءة والتلقي (ط ١). سوريا – دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

١٧. منذر فاضل حسن الدليمي . (٢٠١٢). العدمية في رسم ما بعد الحداثة (ط ١). عمان – الاردن: مؤسسة دار الصادق الثقافية – دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع.
١٨. ناظم عودة خضير . (١٩٩٧). الأصول المعرفية لنظرية التلقي (ط ١). عمان ، الاردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.
١٩. نيكولاس ويد. (١٩٩٨). الأوهام البصرية فنها وعلمها. (مي مظفر، المترجمون) القاهرة: مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع.
٢٠. هانس روبرت ياوس. (٢٠١٤). نحو جمالية التلقي. (محمد مساعدي، المترجمون) النايا للدراسات والنشر.
٢١. هواري بلقندور. (٢٠١٠). مدرسة كونستانس وتجربة التلقي بين الفهم والتأويل. مجلة المعيار.
٢٢. هولب روبرت.(٢٠٠٠). نظرية التلقي مقدمة نقدية (ط ١). (عز الدين اسماعيل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الاكاديمية.
٢٣. Charles Moffat (ديسمبر، ٢٠٠٧) .Land Art. The Art History Archivehttp://www.arthistoryarchive.com/arthistory/earthart./
٢٤. Cristina Demaria. (August ٢٠٠٤). The Performative Body of Marina. European Journal of Women's Studies ،١١ (٣): ٢٩٥.
٢٥. LeWitt. (١٠ Summer , ١٩٦٧). Paragraphs on Conceptual Art. Artforum Vol.٥ ،p ٧٩ – ٨٣.
٢٦. Sarah Gottesman. (٢٧ May , ٢٠١٦). : The Neuroscience of Op Art. May ٢٧, ٢٠١٦, https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-the-neuroscience-of-op-art.
٢٧. wikipedia .(بلا تاريخ). Yoko_Ono. تم الاسترداد من https://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono.: