مفهوم القناع واشتغالاته الدلالية في فن الجسد

The concept of the mask and its semantic preoccupations in body art

أ.م.د. حمدية كاظم روضان
D. Hamdiya Kazem Roudhan
العراق / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية
Hamdiyakadhum@gmail.com
(07805752039)

ملخص البحث

تناول البحث الحالي موضوعة القناع باعتباره مفهوماً فنياً وليس كتمثل مادي أو دلالي لشيء ما بل باعتبار الجسد ذاته اصبح قناعاً يتشكل وفقاً لرؤية و رغبة الفنان في التعبير عن ارهاصات الواقع المعاش وتناقضاته ، وقد جاء البحث بفصول اربعة ، احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث التي تمحورت في التساؤل الاتي : ما هو مفهوم القناع وتمثلاته في فن الجسد وفقاً لطروحات سيمياء التواصل ؟ كما احتوى الفصل على اهمية البحث وهدفه وهو تعرف مفهوم القناع وتمثلاته في فن الجسد وفقاً لطروحات سيمياء التواصل، كما احتوى على حدود البحث ومصطلحاته . اما الفصل الثاني فتضمن ثلاثة مباحث عني الاول منها بماهية القناع تاريخياً وفنياً ، اما الثاني فقد تناول فن الجسد من حيث الاسلوب والاداء ، فيما اختص الثالث بدراسة سيمياء التواصل وتطبيقاتها في فن التشكيل البصري . الفصل الثالث احتوى على مجتمع البحث ، عينته ، منهجه اذ اتبعت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب (تحليل المحتوى) في بحثهما، اما الفصل الرابع فقد اختص بنتائج البحث واستنتاجاته وتوصياته ومقترحاته ومن نتائجه عد مفهوم القناع لدى فناني الجسد منظومة جمالية معرفية واسعة اكثر من كونه سلوك فني موجه نحو جسد بشري ما ، كما وظف الفنان مفهوم القناع في نتاجاته باعتباره وسيلة جمالية تزيد من لحمة الذات مع العالم وذلك من خلال تحقق قصدية الفنان وغايته ، اما اهم التوصيات التي اوصت بها الباحثة فهي تدريس مادة رسم القناع على الجسد ضمن المواد العملية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

الكلمات المفتاحية : القناع ، فن الجسد .

Abstract

The current research dealt with the theme of the mask as an artistic concept and not a material or semantic representation of something, but rather considering the body itself as a mask that is formed according to the artist's vision and desire to express the precursors of the lived reality and its contradictions. The following: What is the concept of the mask and its representations in body art according to the theses of the semiotics of communication? The chapter also contained the importance of the research and its aim, which is to identify the concept of the mask and its representations in body art, as well as the limits and terminology of the research. As for the second chapter, it included

three topics about me, the first of which dealt with the nature of the mask historically and artistically, while the second dealt with body art in terms of style and performance, while the third concerned the study of the semiotics of communication and its applications in the art of visual formation. The third chapter contained the research community, its sample, and its methodology, as the researchers followed the method (qualitative content analysis) in their research to analyze the sample. As for the fourth chapter, it concerned the research results, conclusions, recommendations, and proposals. Among its results, the concept of the mask for body artists is considered a broad aesthetic knowledge system rather than a behavior. An art directed towards a human body. The artist also employed the concept of the mask in his productions as an aesthetic means that increases the cohesion of the self with the world, through the realization of the .artist's intent and purpose. and fine arts institutes

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

دأب الانسان منذ تشكيل وعيه الاول على ترجمة رؤاه ونوازعه وأفكاره إلى لغة لا تخلو من طابع فني ذلك انه لم يكن قد اهتدى الى اللغة اللفظية بمعناها الواسع والمتعارف عليه الان، لذا امتدت نزعة التعبير الفني لديه واستمرت كقوة ضاغطة حتى بعد تعلمه أو خلقه للغة اللفظية الاولى بشكلها الاولي البسيط، ذلك ان هذه الأخيرة قد عجزت في التعبير عن تطلعاته اعلاه[١]. فأتخذ لنفسه من لغة الفن سبيلاً لتحقيق ذلك متخذاً من جسده أداة في خلق حوار تفاعلي فني بقصد التواصل السيميائي– الايقوني أو الرمزي– مع بيئته ، محافظاً في ذات الوقت على مظاهر الجمال في هذا الحوار دون ان يتناسى صراعه المستمر مع الطبيعة وتنامي منطق الحاجات لديه، والذي تطور فيما بعد الى صور احتفالات سحرية تمثيلية راقصة مشبعة بدلالات جسدية تواصلية مقصودة لذاتها لا يفك شفراتها الا أبناء القبيلة أو المجتمع الذي ينتمي اليه الفرد ولم تخرج تلك الطقوس في ادائها وغايتها عن رغبة التشبه والتقليد والمحاكاة فكان ان اتخذ الجسد دوراً اساسياً في التواصل الكرنفالي هذا من خلال الرسم عليه وتحويله الى قناع بشكل جزئي أو كلي وفقاً لغاية التشبيه والتقليد. وعلى هذا النحو استمر الاداء الفني محافظاً على طبيعة العلاقة بين التشبيهين بطريقة ساحرة عبر قناع الجسد الذي يؤكد حضور الشيء أو استحضاره على الرغم من غيابه الوجودي أو المادي.

ما فعل من ضرورة تدخل الجسد كعنصر ضاغط في طبيعة العلائق المجتمعية والوجودية للإنسان هي تلك الهوة التي اخذت تتسع بين الانا والنحن على تنوعها وفقاً لاتساع المجتمع البشري وتنوع اعرافه، فدخل الجسد ليقيم علاقة حوارية جمالية مشفرة دلالياً وبشكل مقصود لذاته ليعيد تلاحم الانا مع النحن ومع البيئة المحيطة به، ومن هنا ولدت اولى لحظات التوظيف الجسدي وعده قناعاً فنياً وجودياً ذو طابع تواصلي مقصود ومخطط له بشكل

مسبق وان لم يكن مقصوداً لذاته، الا أنه حقيقة كشف لنا عن استيعاب وادراك عميق لضرورة التعبير الجمالي عن ماهية العالم كما تبدو للفرد وترجمتها بشكل مرمز ومكثف في ان واحد، فأنطلق الجسد في تعابيره الفنية ليوثق تاريخ فكر وحياة وحكاية حضارات منوعاً بذلك في ادائه بين الرقص المعبر والدرامي وبين التشكيل الكرنفالي وبين العوم في طقس ديني وما الى ذلك ، الا أنه وفي مسيرته الطويلة هذه لم يتخلى عن نزعة التعبير الفني لديه والتي كانت محركاً ودافعاً حقيقياً للذات نحو الابداع والتعدد فأتخذ معه الجسد دوراً جديداً وارتدى قناعاً فنياً مختلف عما هو عليه في الواقع.

ما أن حلت الحداثة بثورتها المعرفية والعلمية والفلسفية حتى تحول التوظيف الجسدي من كونه قناعاً وجودياً الى قناعاً فنياً صيغ بقالب فني مادي على سطح اللوحة او على الجسد ذاته ، ليصب فيه الفنان كل مشاعره الانسانية وليتحول الى وعاء يسقط فيه كل تجاربه المعرفية والفنية والانسانية في آن واحد. فتنوع مظهره وفقاً لتنوع اتجاهات وتيارات الحداثة فنجده قد غدى قناعاً فنياً يتألف من مجموعة خطوط والالوان ومساحات تعكس كل ما تحمله الذات من ارهاصات[٢]. فيما مضت مرحلة ما بعد الحداثة في تحول الجسد الى قناع فني دلالي مضت به بعيداً الى حد الانزياح عما اتت به مراحل تاريخ الفن السابقة على تعاقبها اوصلته الى حد الثورية والتناقض على مستوى الدال والمدلول، اذ حولته من نسق فني متداول الى نظام بنائي اكثر دهشة وغرابة وتشفير مرمز وقدرة في التعبير وهو ما جعله متسماً بالتعددية الدلالية القرآتية مع الابقاء على هدفه الاساس الا وهو التعبير عن تناقضات الحياة وارهاصاتها، وعلى هذا النحو تحول الجسد الى قناع فني يعوض عن العمل الفني برمته وبكامل سردياته وعناصره وحضوره المادي متخطياً بذلك كافة المقاييس الفنية والمجتمعية والقوانين الوضعية، فتعددت بذلك الاساليب والانظمة المتبعة في هذا التحول . وهو ما يؤشر تحولاً في التعاطي مع مفهوم القناع في ذاته من حيث الوظيفة الدلالية والجمالية للشكل والمضمون، فأكتسب خصوصية التواصل الجسدي المؤثر وتنوع وفقاً لتنوع اسلوب التنفيذ مشكلاً بذلك منظومة سيميائية تواصلية لها خصوصيتها من حيث التشكيل البنائي والمعنى الدلالي والهدف والغاية وهو مفهوم لم يدرس سابقاً وعليه تمحورت مشكلة البحث الحالي بالإجابة على التساؤل الاتي: ما هو مفهوم القناع وما هي اشتغالاته الدلالية في فن الجسد ؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

١. تسليط الضوء على موضوعة فنية تحول فيها الجسد الى قناع فني يحمل في طياته نوازع ورغبات ودوافع نفسية عدة.
٢. دراسة الجسد بوصفه قناعاً ذو دلالات سيميائية تواصلية تتجاوز حدود الامكانات المادية المتعارف عليها والتي يحملها بوصفه ناطقاً مؤدياً كما هو في الواقع.
٣. رفده للمكتبة العلمية بدراسة فنية/ جمالية تفيد طلبة واساتذة والمهيمنين بالنتاجات الفنية على حد سواء.

٤. يفيد البحث الحالي نقاد ومتذوقي الفن والمختصين في مجال علم النفس الفني عبر اطلاعهم على ما وصل اليه البحث من نتائج مفاهيمية وجمالية.

هدف البحث: تعرف (مفهوم القناع واشتغالاته الدلالية فن الجسد)

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة مفهوم القناع واشتغالاته الدلالية في فن الجسد على وفق ما قدمته السيمياء التواصلية من طروحات وفي النتاجات التي استخدم فيها الجسد ومختلف الاساليب الادائية سواءً بالرسم عليه ام برسم الجسد ذاته في اللوحة وللفترة الزمنية (١٩٧١ – ٢٠١٢) ولنتاجات فن ما بعد الحداثة في اوربا.

مصطلحات البحث:

١. القناع لغوياً: هو (اقناع، واقنعة، وقنع، قناع ما تغطي به المرأة رأسها، ما يستتر به الوجه)[٣].

٢. القناع اصطلاحاً: هو كناية عما يغطي الصورة الطبيعية أو يعلو على اللون الاصلي أو يحجب الوجه الحقيقي حجباً مؤقتاً، وهو ايضاً وجه مفرغ العينين واحياناً الشفاه ويغطى به الوجه لأهداف وغايات عدة وهو فن شعبي موغل في القدم بدأ بسيطاً خالياً من الزخرفة والتنميق ثم تطور ليصبح عملاً فنياً متكاملاً يجمع بين الفن والحرفة[٤].

القناع اجرائياً : هو كل رسم يقوم به الفنان على الجسد أو لوحة تصور الجسد بشكل كلي أو جزئي لأغراض فنية جمالية تنم عن فكرة وجودية في الغالب اذ يستعمل قناع الجسد وسيلة لإيصالها بلغة جمالية ذات طابع تواصلي سيميائي تتسم بغرائبية التشكل البنائي لتبدو أقرب الى الرمز منه الى الايقونة.

٣. فن الجسد اصطلاحاً : هو احد انواع الفن المفاهيمي، يعتمد الجسد مادة اساسية للعمل الفني، مكرساً بذلك حالة الانحراف بالفن بأبعاده عن صيغه التقليدية إذ يتخلى من خلاله الفنان عن كل المقاييس الجمالية والاخلاقية، ليقتصر جل اهتمام الفنان على الحياة نفسها والتي تحولت الى عمل فني[٥]. وهو ايضاً نوع من أنواع الفن المعاصر يتحول فيه جسد الفنان الى كنفاس أو عمل فني برمته ويضم انماط فنية عدة منها الجسد، الرسم، الوشم، المكياج، الالصاق، التمثيل الصامت... الخ. وهو فن يتم صنعه بشكل قصدي ومدروس ويتم عرضه أمام الجمهور مباشرة أو من خلال التسجيلات الفيديويه احياناً"٤".

فن الجسد اجرائياً: هو أحد أنماط الفن المفاهيمي الذي يتم فيه توظيف الجسد أو رسمه على سطح اللوحة وتفعيل طاقته التعبيرية لإنتاج أعمال فنية تتخطى تقليدية الاسلوب لتبدو كأنظمة سيميائية تواصلية مقصودة لذاتها بعيداً عن التزويق والتنميق والقيم الفنية المتعارف عليها فتبدو وكأن الجسد أو جزءً منه قد تحول الى قناعاً فنياً ذو سيمياء تحمل فكراً معرفياً وجمالياً نابعاً من طبيعة الحياة المعاصرة للفنان و المتلقي على حد سواء[٦].

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: ماهية القناع، تاريخياً ، فنياً.

دأب الانسان على التعايش مع بيئته بأنماط سلوكية عدة منذ تشكيل وعيه الاول بما يحيط به من مؤثرات عدة. وقد كان لاهتدائه الى فكرة ارتداء القناع اثراً بالغاً في تحول سلوكه من التحايل على البيئة الى السيطرة عليها وذلك عبر استخدامه له لتحقيق غايات تتعلق بالمعتقدات والاساطير، ثم تطور الامر ليشمل الغايات التزينية والتنكرية فيما بعد. مع ملاحظة انه هناك بعض القبائل في افريقيا واوربا وافريقيا اللاتينية وآسيا لا زالت الى الان تستخدم القناع للغايات ذاتها(٧). وبكل الاحوال ترى الباحثة على الرغم من بدائية صنع القناع من قبل افراد القبيلة وبمواد اولية بسيطة ومتاحة في الطبيعة الا انه ظل يحمل بعداً سيميائياً تواصلياً، ذو مغزى اجتماعي يشير الى هذه القبيلة دون سواها مع الابقاء على الوظيفية البراجماتية له بين مختلف القبائل وهي كونه وسيلة لتمثل واستحضار الارواح وقوى الطبيعة الخارقة أو ارواح الموتى الطوطمية أو استخدامه كتعويذه ضد الارواح ذاتها. وعلى هذا النحو ارتبط القناع كمعطى مادي بالبنية الفكرية العينية للذات البشرية منذ عصور موغلة في القدم ولم ينفك عن الفكر الماورائي للذات حتى الان بل تطور الامر ليغدو القناع هدفاً وغاية ووسيلة للبوح اكثر من الاضمار، بل اصبح خطاباً متاحاً مضمراً في ان واحد . فضلاً عن ذلك ترى الباحثة ان القناع سواءً استخدم لأغراض ما ورائية ام لأغراض مادية انما يهدف في جوهره الى خلق وحدة شعورية ولا شعورية في الوقت ذاته بين الفرد ومحيطه وذلك عبر اضعاف الجدران الافتراضية الفاصلة بين الانا والاخر. وجعل مجال الاختراق سهلاً وممتعاً اذ يتناسب مجال الغموض الدلالي تناسباً عكسياً مع مجال الاشهار السردي اثناء بناء العلاقة التواصلية والتفاعلية بين الانا والاخر. ففي الوقت الذي يحيط القناع صاحبه بهالة مبهمة من الغموض ولا يفصح عن الهوية الا أنه في الان ذاته يسمح له بالتنافذ روحياً وفكرياً مع الاخر دون الدخول في سرديات الاسباب والمسببات وفي السياق ذاته فأنه يشكل تحدياً معرفياً للآخر عبر تفعيل فضوله للبحث عن الهوية لفك شفراتها فضلاً عن حملة الى فهم أحجية دلالية/ جمالية تتطلب فهماً خاصاً للدوافع الفنية القابعة خلف هذا الاخفاء المثير للدهشة والابهار إذ ان تبدل الهوية عبر رسم القناع جزئياً أو كلياً على الجسد انما يحمل معه تبدلاً في الفهم والاستجابة معاً.

على هذا النحو يعود القناع ليشكل حاجزاً جدلياً جديداً بين الذات (الفنان) ومتلقيه في لعبة وجودية على مستوى الاحساس والفكرة والسلوك، وهو ما دفع الفكر الانساني الى اختزال صورته ودلالاته في سيمياء رمزية عرفية وعده بالمقابل نقضاً في ذات الوقت للواقع ذاته أو الحدث بعينه، لكنه يبقى في كل حالاته ذو طابع جمالي متعدد المستويات التواصلية، متباين الدوافع، مختلف التشكل(٨).

للقناع كمفهوم وكوسيلة مادية اهداف عدة منها ما هو تعبوي يثير في الذات حماساً فنياً أو سياسياً أو اجتماعياً لمواصلة الهدف فهو الرغبة ووسيلة تحقيقها معاً، كما انه يهدف الى منح الذات حصانة من كل روح شريرة كانت بأعتباره تعويذه لا مناص عنها، حاضرة ضمن طقوس الذات المتعددة، علاوة على ذلك فهو يهدف الى

استحضار الارواح والتفاوض أو التحاور معها واسترضاءها. وقد يهدف احياناً الى التسلية والترفيه عن النفس والتعبير عن الابتهاج والفرح وأياً كانت اهدافه فأنه ينتهي في نهاية المطاف الى أثبات قدرته على الضبط الاجتماعي عبر استخداماته بدلالاته المتعددة سواءً كانت هذه الدلالات مثيرة للرعب أم مصدراً للطمأنينة إلا أنها تدخل في مجملها ضمن أطار الضرورات الروحية والجمالية والبراجماتية. لذا نجد ان القناع كهوية مادية وإيقونية ظل حاضراً في كل الثقافات وعلى مر العصور[٩]. وعلى الرغم من وجود انواع عدة للقناع الا انها جميعاً اتسمت بطابع فني جمالي سواء من حيث الفكرة أو أسلوب التنفيذ، إذ يوجد هناك قناع طقوس شعائري والذي يكون عادة حاملاً لدلالات ومرجعيات عقائدية دينية، والقناع الاسطوري الذي يحمل دلالات ميثيولوجية من وحي خيال الذات الانسانية، والقناع الادبي الذي يحمل دلالات تتناسب مع الحالة الوجدانية لكاتب النص والذي يحتاج الى قارئ متعدد الخبرات كي يفك شفراته، كما يوجد القناع الطبيعي (الماكياج) والبلاستيكي أو الاصطناعي، وعلى الرغم من ذلك فقد أكدت معظم الدراسات على أن نشأت القناع تعود الى العصر الباليوثي (٣٠٠٠٠-٤٠٠٠٠ ق. م) إذ أن المحاربين القدامى كانوا يغطون وجوهم بأقنعة "من الطلاء وجلود الحيوانات وقد ظل هذا التخفي معمولاً به لدى بعض القبائل الاوربية حتى عصر الامبراطورية الرومانية وما تلاها لبعض القرون في محاولة لإرهاب الاخر، وربما لهذا السبب كان القناع مبالغاً في تفاصيله ومحرفاً عن الواقع[١٠].

من المتفق عليه أن ظهور القناع جاء مرتبطاً بظهور المسرح اليوناني وظيفته الاساسية هي التنكر وبالاستعانة بأزياء تكمل الدور المسند الى الممثل وعلى هذا النحو أرتبط القناع بعناصر العمل المسرحي الاخرى كالأزياء والماكياج، وقد اتاحت وظيفة القناع هذه فرصة كبيرة للاستغناء عن الاعداد الكثيرة للممثلين على خشبة المسرح والتي كانت هي الاخرى بسيطة التكوين في عموم حالاتها، وهو ما يمنح القناع وظيفة التعبير الدلالي كونه يركز انتباه المتلقي على الوجه الذي يعد مركزاً للإيماءات والتعابير القارة للشخصية. لذلك يقع عليه العبء الاكبر في انجاح ارسالية العمل المسرحي بدلالات اكثر اختزالاً وتعبيراً[١١].

في الفن التشكيلي الحديث شكلت الاقنعة قفزة جمالية وإسلوبية غاية في الجرأة والتغير، حيث تم تحول ذائقة الفنان ومن بعده المتلقي الى نوع جديد من الفن بعد أن فتحت هذه الاقنعة نافذة حوارية على ثقافات امم وشعوب بدت بعيدة جغرافياً وغريبة ثقافياً عن الفنان الاوربي آنذاك. وهي بهذا المعنى تكون قد لعبت دوراً جوهرياً واساس في تطور الفنون كما كانت محركاً ودافعاً لولادة الكثير من الاتجاهات الفنية الحديثة نظراً لما تحويه من تحرر كبير بإسلوب الاداء الفني بعيداً عن النظم والتقاليد الكلاسيكية في التنفيذ والتعبير وقد كان (بيكاسو) من اوائل الفنانين اللذين استهوتهم هذه الاقنعة الى الحد الذي دفع النقاد الى اطلاق تسمية (النتاجات الافريقية)على نتاجاته الفنية المنجزة للفترة (١٩٠٦-١٩٠٩). فضلاً عن ذلك فقد أثرت هذه الاقنعة على نتاجات (هنري ماتيس) و(جورج براك) وغيرهم[١٢]، على وفق ذلك ترى الباحثة ان اطلاع الفنان الاوربي الحديث على البنية التشكلية للأقنعة الافريقية قد شكل فتحاً كبيراً في تاريخ الفن وعلى نحو تم معه الكف عن تسجيل الانطباع الآني عن البيئة وقنص تفاصيله ومن

ثم اسقاطه جمالياً وتقنياً على سطح اللوحة والتوجه صوب تسجيل وتصوير الرؤية الذاتية للبيئة ذاتها بعيداً عن أي تنميق أو تزويق لها. الامر الذي دفع الفنان بالضرورة الى التخلي عن العناصر البنائية والاسس التصميمية واستبدالها بأنظمة اخرى قابلة للتوظيف البراجماتي وفاعلة جداً في الارسال السيميائي التواصلي وقد بدى هذا التوجه واضحاً في نتاجات الفن التكعيبي الذي اليه ينسب انطلاق الحداثة الفنية على مستوى التقنية والاسلوب اذ بدأ فنانوه بالتخلي شيئاً فشيئاً عن مهارة المحاكاة في الرسم والمضي بالتعبير الدلالي الى حدوده المطابقة وهو ما تحقق على يد فناني التجريدية وما تلاها من تيارات فنية معاصرة استبدلت فيها مادة الفن ذاتها وليست عناصره وموضوعاته فقط غير أن اجمل ما تم استبداله هو اللوحة ذاتها والاستعاضة عنها بجسد الفنان ذاته ليصبح هو الحامل والمحمول الدلالي للخطاب الفني متخطياً بذلك حدود الوشم والرسم الى الحد الذي تحول معه الجسد الى قناع في حد ذاته يحمل اقصى ما يمكن حمله من شفرات جمالية ترتقي بالذائقة الفنية للمتلقي الى مصاف التسامي والسامي معاً. وبهذا حل قناع الجسد محل القناع التقليدي ولتحل معه المزيد من المعاني الدلالية الاحالية عوضاً عن سرديات المعنى المتعارف عليها.

المبحث الثاني: فن الجسد، الاسلوب، الاداء

أعتمد هذا الفن على الجسد بوصفه حاملاً ومحمولاً لارسالية العمل الفني بذلك يكون قد أزاح النمطية التقليدية في النتاج الفني والتي اعتمدت على سطح اللوحة لقرون مضت. كما انه قد صوب الانظار حول مسألة في غاية الاهمية الا وهي قدرة الجسد على التعبير الجمالي المكثف والمختزل والواضح في الوقت ذاته وان مادية الجسد قد اختفت لتحل محلها روحية جسد الفنان ومن السخرية ان تعد الجسد شكلاً أو هيئة انسانية فحسب، بل أنه مادة الفن ومبدعها(١٣). وعليه ترى الباحثة ان فن الجسد بتوجهه هذا يكون قد أنشأ خطاباً جمالياً مغايراً من حيث البنية الاسلوبية والمضمون لكل الاتجاهات الفنية السابقة له، ولا ريب في ذلك فهو قد تناول ثقافة الجسد واقحمها في ثقافة المجتمع ليفصح عن متغيرات عالم الايدلوجيات المتبدل والتطور الاقتصادي والتبدل المعرفي وقد استهوت وظيفة هذا الفن الفنان كثيراً فمضى به الى ابعد من ذلك الى الحد الذي تحول معه الجسد كاملاً الى قناع فني من خلال الرسم أو الكتابة عليه، وهو بذلك انما يكون قد تعامل مع الجسد تعاملاً مباشراً يدمج فيه بين مادية الجسد وفن الرسم ليلغي الحدود الفاصلة بين المادي والجمالي والروحي ولينهي الصراع بين الرغبة المتوارثة بأقصاء الجسد وبين الرغبة الحداثية العارمة بتأكيد حضوره على اعتباره نتاجاً حقيقياً لقانون الطبيعة الإلهي.

ان تحول الجسد الإنساني الى قناع دلالي ساعده كثيراً في أستفزاز المختلف والمتجدد والمغاير في شعور ولا شعور المتلقي، إذ انه يقوم بعمل تحريضي رافضاً القيم البالية والاساليب التقليدية التي تتعاطى معه بوصفه منبعاً للغرائز ومحركاً لديمومة الحياة، الامر الذي يحتم على الفنان استبدال الجسد بقناع فني، يعبر عن ارهاصات الانسانية الجديدة في ظل العولمة والرأسمالية، وعليه يمكن القول أن تحول قناع الجسد قد عمل على تفكيك الرؤية السائدة في التعامل مع الخطابات الجمالية وابداعها عبر ابتكار معالجات فنية تتعامل مع الجسد كسطح تصويري

لا كمادة حسية، كمادة اشهارية، كمادة ثقافية جديدة تحرك سكون وجمود الانسانية. تبعاً لذلك يصبح فن الجسد مكملاً فنياً جمالياً لا يقل شيئاً عن جمالية الصورة الفنية التقليدية فهو ينتمي فكرياً الى بنى ثقافية يتبادل فيها الادوار بين الفنان والعمل الفني والمتلقي، وهو بلك اصبح خاضعاً لانسيابية التداول المعرفي والفكري لمادة الفن(١٤).

اعتمد فن الجسد على معطياته المادية لكي يعيد الاعتبار لرغباته ولذاته التي تعارضت مع المنطق العقلي، وهو بذلك يكون قد تخلى عن كافة المقاييس القيمية بل أنه بدى غير معترف بها رافضاً في ذات الوقت كل ما يحد من ابداعه وحريته في اختيار المادة الفنية والموضوع الجمالي ، ومن هنا تلاشت اهمية الجمال الحسي امام حداثوية الفكرة واسلوب تنفيذها وموادها الاولية، الامر الذي دفعه الى توظيف الجسد كخامة دلالية ومادة فنية جمالية في فنون ما بعد الحداثة(١٥).

ترى الباحثة ، ان تحول الجسد الى قناع فني ما هو الا فعل تحريضي جمالي يحرك قراءات الجمهور بعنف وقوة حتى وان بدت الحركات الادائية غاية في الغرابة والادهاش، الى الحد الذي تبدو فيه قريبة من بعض الممارسات الطقوسية البدائية أو الاحتفالات القبلية الدينية. ومن اشهر فناني هذا الاتجاه هو (جوزيف بويز) والذي سلط الضوء من خلال نتاجاته على رفض التقاليد الفنية البالية واستبدالها بفن يقوم على الفكرة والمادة والحركة. ومن اعماله لقد غطى جوزيف بويز وجهه بالعسل ورقائق الذهب، ارتدى في إحدى قدميه حذاءً من اللباد وفي الأخرى حذاءً من الحديد، وظل يمشي في ساحة العرض لمدة ساعتين ويشرح بهدوء الفن لأرنب بري ميت كان يحمله. (١٦) كما في الشكل (١)

كيف تشرح الصور لأرنب برى ميت؟ **١٩٦٥.**

ان استبدال العمل الفني بما فيه من عناصر فنية وقواعد انشائية بفن آخر مغاير يعتمد الجسد كمادة وكموضوع يأتي كردة فعل على التهميش والاقصاء للذات في عالمنا المعاصر. الامر الذي دفع الفنان الى البحث عن موضوعات جديدة للثقافة عوضاً عن ثقافة فنون الحداثة وما قبلها وهو ما اثار جدلاً واسعاً حول قيمة الفن والجمال وفلسفته والية تلقيه. بل تعدى الامر الى ابعد من ذلك الحد الذي احدث معه تبدلاً هائلاً في النظر الى اهمية المادة والخامة الفنية والتي لم تعد مشروطة بمقاييس معينة الامر الذي منح الفنان حرية واسعة في استغلال تواصلية وسيميائية نوع الجسد وجنسه وعمره ، أذ هدف فن الجسد الى زعزعة وضرب البنى التي ينظر اليها في الغالب على انها مهيمنات ومسلمات غير قابلة للتبدل فأستبدلها الفنان بخامات اخرى تجعل من المألوف غريباً والغريب مألوفاً(١٧). فضلاً عن ذلك فقد تعددت أساليب فن الجسد وفقاً لرؤية الفنان ومرجعياته المجتمعية والثقافية التي ينتمي اليها. ومن هنا نجد أن الاعتماد على الجسد الآدمي الحقيقي كمادة فيزيقية وفعل تمثيلي يمنح القدرة على الإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد معنى الحركة ويحاكى الواقع من خلال اختزال اللغة التقليدية للعمل الفني

في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض، فالجسد بكليته الفيزيقية والتعبيرية يعبر عن الحدث النفسي أو الفكري ليكون هو ذاته محورها . ونرى الفنان"كرس بوردين" يظهر الفنان مصلوباً على ظهر سيارة فولكس فاجن، ذهب بممارسة فن الجسد إلي آفاق عديد منها تعذيب الذات وتعذيب الآخرين وتشويه الذات لعرض رد فعل الجسد مع الفن ومع العالم عادة من ناحية القمع والظلم والوقوع كضحايا. أما "جينا بان Gina Pane" فقد قطعت نفسها بدقة وكأنها نموذج للتفصيل بشفرات ماكينة الحلاقة، كما في الشكل رقم (٢) وكذلك أورلان Orlan التي أجريت لها ١٧ عملية جراحية في أحد أعمالها، والتي بدأت أعمالها منذ عام ١٩٩٠ ,والذي كانت تزعم بفخر أنها أول فنان يستخدم الجراحة كوسيط أو وسيلة فنية وأول من غير الهدف من صراحة التجميل، فقادت نفسها بذلك العمل إلى نوع من الماسوشية السادي . [١٨]

المبحث الثالث: السيمياء التواصلية وتطبيقاتها الفنية

وجهت سيمياء التواصل آلياتها صوب دراسة مظاهر الثقافة على تنوعها كما لو كانت انظمة للعلامات، مفترضة بأنها علامات في الواقع. وقد تمثلت طروحاتها بتنظيرات كل من (بوستس، بريتو، مونان وغيرهم) إذ اجمعوا على ان العلامة منظومة ثلاثية تضم (الدال، المدلول، القصد) لذلك فقد ركزوا في جميع دراساتهم على وظيفة العلامة الاتصالية وهي وظيفة لا تقتصر على الانظمة اللغوية فقط بل تشمل كل الابنية السيميائية التي تشكلها الحقول غير اللسانية ولا يمكن للعلامة ان تكون اداة تواصلية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية[١٩]. – أي التأثير على المتلقي – لذلك و لأجل تحديد معنى معين للعمل الفني إياً كان اسلوب تنفيذه والجنس الادبي الذي ينتمي اليه يجب اولاً تحديد قصدية الفنان المضمرة فيه والكشف عنها وعلى نحو تصبح معه هذه القصدية ملمحاً مميزاً وخاصاً بالعمل الفني ذاته. ومن هذه القصدية ينطلق الفعل التأويلي عند بناء المعنى عبر فك شفرته السيميائية المقصودة لذاتها. وعلى هذا النحو يمكن للباحثان القول بأن سيمياء التواصل قد أولت اهتماماً مباشراً بكل الوقائع والمظاهر والانشطة القابلة للأدراك والمرتبطة بحالات الوعي والتي تم انشاؤها بشكل مقصود لذاته أو للتعرف بحالة ما وبالتالي الكشف عن معانيها الامر الذي حول الموضوعات على تنوعها الى موضوعاً أو حقلاً سيميولوجياً قصدياً لكنه في واقع الحال لا يكفي للامساك بالمعنى واعادة بناءه من جديد اذ يتوجب ذلك ان يكون المتلقي ذو كفاءة قرآتية تمكنه من التعرف على الهدف الذي انتج العمل الفني من اجله والذي تبرز ملامحه هنا وهناك داخل العمل الفني أي ان على المتلقي ان يفهم ويدرك ويكون قصداً من الدرجة الثانية ومعناً أحالي ومن ثم الوصول الى قصدية الفنان ومعنى العمل الفني الاساس أو المعنى الاول.

لسيمياء التواصل محوران التواصل والعلامة وكل من هذين المحورين يتفرع الى تفرعات اخرى فمحور التواصل ينقسم الى تواصل لساني وهو الحقل الكلامي الذي يجري بين بني البشر، وقد تم طرحه من قبل كلاً من

(سوسير، بومفيلد، ولشينون وويفر) أما (سوسير) فيرى فيه حدثاً اجتماعياً يتمثل في الفعل الكلامي الذي يتحقق بوجود شخصين أو اكثر، اذ تتحد المفاهيم والتي هي عبارة عن احداث واعية بالرموز اللسانية أو الصور السمعية والتي بدورها تولد خطاباً يصدر اوامره الى النطق ، وينتقل هذا النطق عبر الموجات الصوتية من الشخص الاول الى الشخص الثاني– الامر الذي يولد نطقاً حوارياً آخر(٢٠). وهو ما يتمثل بوضوح في الفنون المسرحية والافلام والمسلسلات الحكائية. والذي يدلل وبشكل واضح على ان قصدية العمل الفني وقنصها واستيعابها تبقى ذات مرجع اجتماعي مرتبط بحالات الوعي الفردي أو الجمعي أي بالاطار الثقافي الذي تقام عملية التواصل فيه . اما التواصل لدى (بلومفيلد) فيأخذ طابعاً سلوكياً، اذ يركز فيه على الوضعية التي سبقت فعل الكلام والتي شكلت حافزاً لدى المتكلم اضافة الى وضعية الكلام ذاته ومن ثم الوضعية التي تلت فعل الكلام(٢١). أي ردة الفعل – وعليه ترى الباحثة ان المعنى في الفنون الالسنية وغير الالسنية انما ينحصر عبر ادراك وفهم هذه الاوضاع الثلاثة وان المعنى بكل الاحوال يكون اكثر شمولاً واحاطة بقصدية الفنان ومن هذه الاوضاع ذاتها يكتسب القصد والهدف اهميته الدلالية والتواصلية. وهنا نجد نقاط التقاء ضمنية بين طرح (بلومفيلد وسوسير) التواصلي، الا وهو التأكيد على الطابع الاجتماعي لسيمياء التواصل اذ انها لا يمكن ان تكون اداة للتأثير ما لم تتواجد قصدية حوارية تقام على انظمة علاماتية محددة بأنساق معينة كأن تكون انظمة فنية، ثقافية، معرفية، علمية... الخ.

التواصل لدى اللساني لدى (شينون و ويفر) فقد اكدى على الطريقة التي ينقل بها الكلام وما يتضمنه من معان ودلالات والية ارسال هذه الدلالات وعملية فك شفراتها من قبل المتلقي ومن ثم تفاعله معها والاستجابة لها وهذا التفسير لآلية التواصل يبدو الاكثر تعقيداً في فهم قصدية الفنان وبالتالي المعنى سواء كان معناً احالياً أم معنى مباشراً. اما التواصل الغير لساني فهو ما لا يعتمد على اللغة اللسانية المتداولة ويصنف وفقاً لثلاث معايير هي الاشارة النسقية (العلامة ثابتة)، الإشارة اللانسقية (العلامة غير ثابتة) والاشارية (لمضمونها علاقة جوهرية بشكلها) اما محور العلامات فيصنف الى اربعة اصناف هي:

أ. الاشارة : وهي اما ان تكون اشارة كهانة، أو اعراض مرض، أو بصمات أو اثار أو رسوم ومن مميزاتها انها حاضرة، مدركة ، ظاهرة، تقع تحت تصرف مستعمليها والذي يكون بأمكانه تعريفها في ذاتها وشرحها على وفق كيف ومتى ظهرت.

ب. المؤشر: وهي علامة تحيل الى الشيء بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع وهي بمثابة اشارة تفصح عن فعل معين، يؤدي الى ظيفته بفضل وجود متلقي له.

ج. الايقون: وهي علامة يكون التشابه بين الدال والمدلول فيها تشابه في المقام الاول، بحيث لا يمكن للدال الا ان يحيلنا الى المدلول نفسه، وفي حال الايقنة لا يكون الدال مادياً محسوساً والمدلول مفهوماً عقلياً، وانما يكون المدلول مادياً بنفس مادية الدال.

د. الرمز: أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة اخرى مرادفة لها فالعلامة التي تنشأ بين الدال والمدلول هي اعتباطية قد لا تجد لهاما تفسيراً منطقياً الا انها استطاعت التحول كعرف ثقافي اجتماعي، فالعلامة الرمزية جرى اتفاق ضمني بينها وبين المتلقي على معناها(٢٢).

مؤشرات الاطار النظري:

١. استخدم القناع كمفهوم له اشتغالاته على بنية الجسد في الفن الحديث وليس وسيلة للتخفي وذلك نتيجة لما يحمله في ذاته من صراع محتدم بين الرغبات والحاجات والميول على تنوعها وتعدد مصادرها وهذه الرغبات تتعارض في جانب واسع منها مع قيم المجتمع ومعطياته الفكرية من حيث الهدف والوسيلة الامر الذي يفضي الى صراع وتوتر نفسي لا يمكن اخفاء أو التعبير عنه الا عبر استخدام الدلالة الفنية الاحالية فما كان من الفنان الا ان يوظف القناع كمفهوم فني وجعله اداة في تحقيق ذلك.

٢. أن لجوء الفنان الى استخدام القناع كمفهوم محاولة منه للبحث عن سلوك بديل يمكنه من خلاله الافصاح أو مواجهة مصادر خوفه وردع رغباته، ذلك انه عادة ما يسعى للأفضل ولما يجب ان تكون عليه الحياة لأعلى ما هي كائنة عليه، وعلى هذا النحو أصبح استخدام القناع كمفهوم أو اداة حاجة نفسية وضرورة ملحة يجب ان يتم تحقيقها كونها تشبع حاجات الافراد التي تتناسب طردياً في نمائها مع قوة ردعها وكبتها.

٣. استخدم الفنان القناع و تعامل معه تعاملاً مفاهيمياً وليس مادياً فحسب فاسقطه على بنية الجسد وذلك لحاجته الى التغير والتبدل في المعطى الجمالي، وهو سلوك انساني طبيعي وجد مع وجود وعيه الاول، إذ سعى بشتى الطرق الى البحث في الغيبيات ومهادنة تقلبات الحياة والبيئة والتفاوض معها بشتى الوسائل الفنية والتواصلية وقد ظل هذا الهاجس ملاصقاً للذات البشرية على مر التاريخ الانساني.

٤. للقناع كمفهوم جسدي فني وجهين بشكل عام احدهما ينبع من حاجات نفسية مضمرة لا تفهم قصديتها الا من قبل الفنان والفئة التي ينتمي اليها إما الآخر فهو ناتج عن رغبة الفنان الملحة في الابداع والتي تجعله يتغلب على تناقضات الواقع ورؤاه. بل حتى على قوانينه الوجودية ذاتها.

٥. مع فن ما بعد الحداثة تم التحرر من كل القيود الفنية والمجتمعية والفلسفية والسياسية السابقة، فأصبح الفن بطبيعته رافضاً لكل ما يحد من حريته سواءاً في النتاج الفني أم تلقيه فهو نتاج لقدرة الفنان الابداعية والتي تجعله قادراً على تجاوز المألوف ومنها تجاوز مادية الجسد وتحويله الى أداة وغاية فنية في آن واحد فالمهم هي الفكرة التي تحمل وتنقل الاحساس بغض النظر عن الوسيط.

٦. يعد لجوء الفنان الى استخدام القناع كمفهوم في فن الجسد او في رسم الجسد ذاته وتحويله الى قناع وسيلة ذاتية لإعادة ترميم وتشكيل الواقع الاجتماعي وفقاً لرؤيته الذاتية وعلى نحو يصبح التحاور مع المجتمع امراً ذي

جدوى يحمله بالتالي على اكمال جوانب النقص فيه – أي المجتمع– اذ تشوب سيرورته الشوائب والقوانين والعادات البالية.

٧. أصبح القناع في فن الجسد ضرورة نفسية وجمالية إذ انه اصبح رمزاً للتحرر الداخلي الذي تنشده الذات المعاصرة ، الأمر الذي جعل منه موضوعة لفنون ما بعد الحداثة ومادة لها. فهو الخامة والموضوع اللذان يحققان أقناعاً واندماجاً للمتلقي عبر قدرته على التفكيك والتحوير والتغيير على الدوام.

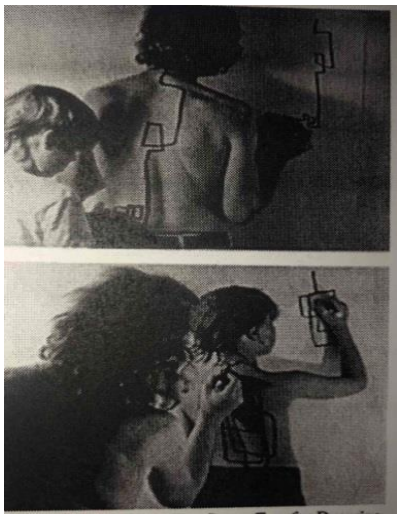
٨. مع سيمياء التواصل اصبح قناع الجسد يعامل بوصفه ايقونة رمزية تفك شفراتها وفقاً لتمثلات المتلقي السايكولوجية والثقافية ولاريب في ذلك لان كلا الطرفين هما نتاج ثقافي وايديولوجي بالأساس.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

١. مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث الحالي من (٣٠) عملاً فنياً إّ تم احصاءه بالاعتماد على المصورات الموجودة في أدبيات الفنون وشبكة الانترنيت .

٢. عينة البحث: تألفت عينة البحث الحالي من (٣) نماذج تم اختيارها بطريقة قصدية لتلائم مع منطلقات فن الجسد أسلوبياً ومفاهيمياً على حد سواء.

٣. منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى في تحليل عينة البحث الحالي وبالاستناد الى ما أنتهى اليه الاطار النظري من مؤشرات.



تحليل نماذج العينة :

عينة رقم (١)

اسم العمل : مرحلتين في نقل الرسم.

اسم الفنان : دينيس اوبنهايم

سنة الانتاج :١٩٧١

العائدية: مجموعة خاصة للفنان

يحوي هذا الانموذج صورتين لكل من الفنان وطفل آخر، في الصورة الاولى يصور الفنان جسده وهو يقوم برسم خط متعرج وفي الوقت ذاته يقوم الطفل بنقله على جسد الفنان العاري ليبدو المشهد خاضعاً لعلاقة جدلية سيميائية تواصلية بين مشهد الصورة الاولى والثانية. ومما أذكى هذه العلاقة هو قيام الفنان برسم اشكال هندسية على ظهر الطفل العاري وكأنها نسخة مطابقة للأشكال الهندسية المرسومة من قبل الطفل على الحائط.

تمثل مفهوم القناع في هذه العينة عبر منظومة الجسد السيميائية اذ استخدم الفنان جسده جاعلاً منه مادة فنية (قناعاً) ذو بعد جمالي ودلالي وعلى نحو أصبح معه منظومة ارسالية احالية موجهة بقصدية عالية لتفصح عن

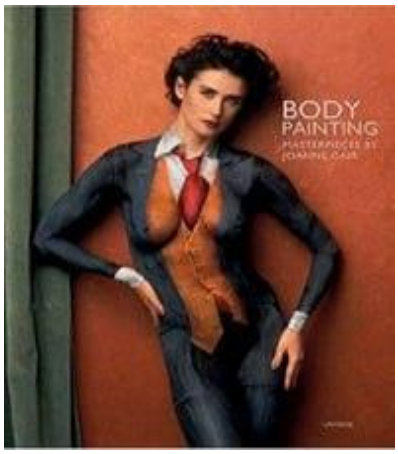
الاستلاب ويعبر في ذات الوقت عن ما يعانيه الانسان من ارهاصات الى الحد الذي دفعه الى مناقضة دوره الانساني الطبيعي وتحوله الى أداة في مختلف مجالات الحياة وهو ما شكل خرقاً لافق توقع المتلقي الذي اعتاد على استقبال مادة الجسد كمحمول تعبيري لا كحامل دلالي فبدى قناع الجسد وكأنه وسيلة لا غاية في التصوير وهو بذلك إنما منح هذه الاستعارة المفاهيمية والدلالية (القناع) سيميائية ذات طابع نفسي ذاتي اكثر علواً وتسام من أي تصوير فني محاكاتي يظهر جمال الجسد الشكلي دون الافصاح عن ارهاصات الروح.

بدى النسق السيميائي التواصلي لقناع الجسد في هذا الانموذج اكثر وضوحاً عبر تنقله بين المنظومة الايقونية المادية التي ينتمي اليها الجسد في الواقع وبين المنظومة الدلالية التواصلية التي تتوافق مع المعطيات المجتمعية والقوى الادراكية للمتلقي أذ بعد تحول الجسد الى قناع تحولت معه سيميائية مرحلة الايقنة الى مرحلة الرمز الذي يعتمد على الاتفاق العرفي للمجتمع والمتلقي إذ يؤسس المعنى عبر تشغيل وتفاعل قوى الحس والوجدان والخيال بعيداً عن محددات العقل والمنطق والتي تصنع تقابلات سيميائية تواصلية بين وظيفة الجسد المادية والنفسية والتي لا تخرج عن دائرة الحاجات والرغبات وبين فاعلية الدلالة الرمزية وتغلغلها في ذهن المتلقي. الا ان الفنان قد نجح هنا في تحريرها من هذه المحددات القسرية وزجها في منطقة الارهاصات الذاتية والمعالجة جمالياً كونها الاكثر والاعمق اثراً على بنية الجسد وذاته. إذ يفصح المشهد برمته عن حجم ذلك العبء الانساني الذي تناقلته الاجيال وكأنه أرث اجباري لا يمكن التنصل عن استلامه ، الذى عمد الفنان الى ترجمته عبر نص جمالي يستخدم فيه الجسد كقناع حيوي ينوب عن تواصلية الاجيال الوجودية دون المساس بنقاوة التغريب شيئاً . وهو بذلك إنما يخرج عن سلطة المألوف والمتداول في التعبير والاداء.

لقد قام الفنان بإضافة الخطوط الهندسية الى كل من الاجساد والجدران بوصفها أعمدة العمل الفني اللذان ينطلق منهما الفعل التأويلي والذي يفضي في نهاية المطاف الى تأسيس المعنى الوجودي وتحديد مدياته الفردية والمجتمعية في ذات الوقت والتي تتراوح بين الشعور بالقلق والاغتراب والانعدام الانساني وعلى هذا النحو اصبح قناع الجسد دلالة رمزية سيميائية تواصلية يعمل على أثارة المتلقي وجذبه نحو فعل التفكيك البصري المعتاد، فيفعل دهشته وغرابته تماشياً مع التحولات الحياتية المغايرة في جوهرها لطبيعة الحياة وسيرها نحو جعل الجسد قناعاً مفاهيمياً حاملاً للتوارث النفسي الاليم. وعليه استطاع الفنان أن يشغل البعد المفاهيمي والنفسي للقناع ليعبر عن الواقع المؤلم الذي اجتاح المجتمعات الغربية بعد الحروب العالمية الاولى والثانية والذي أخذ بالتنامي ليصل الى ما وصل اليه في وقتنا الحالي وذلك عبر استخدام الدلالة الرمزية لسيمياء التواصل أضافة الى تكثيف احساس المتلقي بها (قناع الجسد). ومن ثم العمل على أحالتها الى حالات العبث والفوضى والتهميش التي أصبحت متداولة الى حد لا يطاق والتي دفعت الى تحويل الجسد الى قناع متعدد الوظائف ومتبدل الدلالات يفصح في احسن حالاته عن عمق الالم والاسى المجتمعي تماشياً مع فوضى الشارع التي مسخت قيمة الوجود الانساني وزجته في دوامة النسيان لذلك عمد الفنان الى تحريف الجسد وتحويله الى قناع فني دلالي يناقض في دلالاته السردية الجسد المادي

وهو بذلك يكون فد حرره من دلالته الايقونية وجعله دلاله رمزية احالية تواصلية، متغيرة وفقاً لتعدد وتبدل المتلقين وقراءاتهم وهو ما يفتح باب التأويل الذاتي ذو المرتكز النفسي الذي يستشعر اعمق حالات طمس هوية الذات ويغيبها بالتالي عن الساحة الوجودية وهو في ذلك – أي الفنان– إنما يكون قد افصح عن ما آلت اليه متاعب الحياة من ضرب للمرتكز الانساني.

حُمل هذ العمل بدلالات سيميائية تواصلية ذاتية وموضوعية في آن واحد عبر كشف واظهار محمولات اللاوعي الفردي والجمعي ذلك ان توازن المعاناة هي قاسم مشترك بين الفرد والمجتمع على حد سواء وهي تتمركز في وعينا ولا وعينا ولم يجد الفنان بدأ من الاعلاء والتسامي بها لأحداث حالة من التوازن النفسي (الذاتي والموضوعي) بين متطلبات الات ومعطيات الواقع والذي لا يتم الا عبر حوارية تفاعلية بين طرفي الحياة التي اثقلت كاهل البشرية فضلاً عن ذلك نجد ان الجسد قد تحول الى قناع ثقافي يدخل ضمن عالم الاستهلاك أضافة الى انه كقناع له سيمياء تواصلية نفسية عملت على اذابة الحدود الفاصلة بين الانساق والاجناس الجمالية واسهم في انفتاح الدلالات التأويلية.



عينة (٢) اسم العمل: بلا عنوان

اسم الفنان : جينا كير .

سنة الانتاج: ١٩٩٢.

العائدية: –

وصف العمل :

يتألف العمل من جسد لفتاة تم الرسم عليه مباشرة حتى بدى كان الجسد بكامله يرتدي بدله رسميه سوداء اللون مع رداء برتقالي اللون وتحته قميص ابيض وربطة عنق حمراء حيث بدى الجسد بكامله وكأنه بالفعل يرتدي زياً رسمياً .

بدت هذه العينة وكأنها وكأنها ارسالية فنية تواصلية بحته ارادت الفنانة من خلالها ان تُحدث تحولاً في فهم واستيعاب مادة الفن او مادية الجسد ، أذ لا يفضي التعاطي مع الفن بوصفه محاكياً للواقع او بديلاً عنه الى تحول في المنظومه المعرفية للمتلقي ، لكنه فيما يتحول الى رساله جمالية تكشف الاحساس بالواقع وتدلل عليه ، وتركز على تبدل المفاهيم فيه ، فأنها ستجري هذا التحول بالفعل ، لذلك عمدت الفنانه الى توظيف الجسد بوصفه علامة نسقيه ثابته ، فهو الحامل الدلالي والذي لايمكن التعامل معه على أنه جسد أنثوي أو اشاره تدعو الى التواصل الغريزي ، انه مادة فنية ، تشير الى أدمية الذات بعيداً عن اي نظره غرائزية أو رغبه بايلوجيه مضمره في لاشعور الذات . وعلى وفق ذلك تحول الجسد عبر اكساءه بالالوان المتناسقه والمتحاوره ضمن فضاء بصري يدعوا المتلقي الى التأمل بدقه الانسجام واحترافية الاداء ويستلبه تماماً من أي محاولة للبحث في تفاصيل الجسد الانثوي .وبذلك عمدت الفنانة الى مناقضة رغبات الذات عبر الاشهار عنها من خلال تحويل الجسد الى اشارة نسقية ثابته تواصلية

بدرجه عالية التأثير ، فضلاً عن اخفائها لكل تفاصيل الجسدية الاخرى الى تغريب العمل مادياً وخرق افق توقع المتلقي ، وبذلك أصبح العمل الفني أكثر اثاره ودهشة وجذباً لمتلقيه وذلك نظراً لتحول الجسد الى قناع فني ذو دلالات نسقيه معينة .

لأجل إثارة الحوار التواصلي بين العمل الفني وبين المتلقين اشتغلت ووظفت الفنانة طاقة الجسد ومرونته وحولته الى علامة او اشاره غير نسقية وغير ثابته . وذلك من خلال تغير هوية الجسد من طبيعته الانثوية وتحويله الى جسد دون هوية عبر أكساءه بقناع لوني على هيئة زي رسمي ، وفي ذلك دلالة واشاره واضحه على تبدل القيم والمفاهيم الاجتماعية والطبيعية بل والمحمولات النفسية ايضاً وعلى نحو يمكن لأي متلقي من أن يفك شفرة هذه العلامة والتي يمكن تصنيفها ايضاً ضمن العلامة والمؤشر لانها تحيل مباشرة الى هوية شخص ما في الواقع ، بل الى الهوية الانسانية برمتها . ومن خلال دمج منظومة الجسد والمنظومة العلاماتية امكن للفنانة ان تحول مفهوم القناع الى فعل فني تقني يكتسب به الجسد بكامله لمنشيء علاقات دلالية فاعلة ومؤشره جداً من حيث الاشتغال المعرفي لدى المتلقي . كما لايفوتنا هنا الى ان نشير الى تلك الدرجة من الايقنة التي تربط الجسد بمرجعه في الواقع الا انها كانت ايقنة تواصلية في قصديتها وطبيعة حوارها فابتعدت عن قصد المطابقة واكتفت بتشغيل الدلالات العلاماتية الاخرى بوصف الجسد اصبح منظومة فنية علاماتية .

لم تقم الفنانة بتجسيد رسالتها بقصد التاثير فقط بل قصد التواصل المستمر والذي يعوض عن رؤية الواقع بالاحساس به فالمتلقي لايشاهد جسداً انثوياً ولا عناصر فنية مؤسسة وفق اسس بصرية محاكاتية ، بل انه يشاهد بديلاً موضوعياً عن انسانيتنا المفقوده والساكنة بلا حراك أزاء ما تتعرض له الذات من استلاب وتهميش لذلك يمكن القول : ان سيمياء التواصل قد تم تفعيلها في هذا العمل الفني من خلال استثمار طاقة التواصل الغير لساني وتحديداً فاعلية العلامة الرمزية ، والتي انتجت قصد النيابه باشتغال عالٍ ، وذلك من خلال ايجادها لمرادف للجسد الانثوي ذاته ، وهو الجسد الانساني بحد ذاته فتم ابدال واحالة الجسد الى علامة ترمز الى ذات الى ذات بشرية لكنها تحولت الى مادة فنية ، تقف على قدم المساواة مع اية مادة اخرى ، شأنها شأن اي علامة رمزية تم الاتفاق عليها عرفياً ، لذلك فقد تحول الجسد الى قناع دلالي بكامل تفاصيله ، وتحولت معه الانظمة السيميائية الى قنوات تواصلية يدخل الجسد فيها كعامل اساس او موجه لقرأة جمالية لاتتبع او ترصد تفاصيل الجسد بل ستشاهد عملاً او خطاباً فنياً محمل بدلالات نسقية مؤشرية ورمزية الاشتغال وبهذه الآلية امكن للفنانة من ان توظف مفهوم القناع وان تستعيره من حقله المفاهيمي وتزجه في حقل الفنون البصرية ليكون بديلاً عن الكثير من الشروحات والحوارات التي تم استهلاك فحواها ولم تعد مجدية في عالم الراسمالية والعولمة التي لم تشهد لها البشرية سابقاً من مثيل .

عينة (٣) اسم العمل: بلا عنوان.

اسم الفنان: لامار بترسون.

سنة الانتاج: ٢٠٠٧.

العائدية: مقتنيات خاصة بالفنان.

يتوسط هذا العمل صورة فوتغرافية لرجل عارٍ بخفي نصف جسده خلف قاطع شبه معتم، لا يخفي جسده بشكل تام فبدى وكأن جسده محرف بنائياً ودلالياً حيث تتدلى اليد من فتحة الفم لتبدو وكأنها لسان متدل نحو الاسفل فضلاً عن الالوان التي رُسمت بها اللوحة وجعلت منها أقرب الى قناع فني ذو مسحة فتنازية سريالية اتخذت من جسد الرجل ذريعة للتصوير.

في هذه العينة نجد أن الفنان استخدم الجسد بمجمله كقناع يحمل دلالات نفسية عدة افصح عنها الانزياح الاسلوبي الذي اتبعه الفنان، فقد حول الجسد الى قناع وعنصر فني فاعل ، وهو بذلك إنما يكون قد جرده من خصوصيته وهويته البايلوجية، فقد احدث عليها الفنان تحريضات عدة جعلت منه قناعاً دلالياً لا جسداً أنسانياً، قناعاً يصرخ عالياً ليعلن رفضه لكل الاوضاع التي جردته من أدميته وحولته الى منظومة من القلق والتفكيك والضياع، وهو ما انتجه الصراع البراجماتي والرأسمالي الطبقي للمجتمعات المعاصرة، إذ نجد في هذا الانموذج ان الجسد برمته قد أصبح قناعاً ينوء تحت ثقل الايديولوجيات السياسية والمادية متجاوزاً بذلك حدود المعقول والمألوف متنامياً دلالياً نحو مفاهيم معرفية وفلسفية شتى كالمغايرة والعزلة والتعنيف والثورة والسخرية والتهكم ... الخ.إذ جاء قناع الجسد ليفصح عن الاختلاف والتباين في وظيفته الدلالية عنها في الحياة الطبيعية. إذ أصبح جزءاً من الهوية الانسانية في حين كان سابقاً هو الهوية ذاتها. لذلك أتي مفهوم القناع هنا ليؤكد انطواء الهوية الانسانية وحضورها في ذات الوقت ومما يؤكد دلالة المفهوم الفلسفي للقناع هنا هو ايغال الفنان في تحريف الجسد وجعله ثائراً على حدوده المادية وتصنيفه الادمي والذي افضى إلى اعادة تصنيفه كسلعة أو خامة قابلة للتداول، وهو ما دفع الفنان اعادة رسم الجسد بطريقة تثير الاحساس بالمأساة وبالسخرية في مشهد يحوي كل أيعاز الدراما السوداء في وقت واحد. ولم يكتف الفنان برفضه لكل الاوضاع التي مزقت الذات بل انه أكد رفضه للسبب الرئيس لهما الا وهو المجتمع الذي تنتمي اليه الذات، لذلك جعل من الجسد منظومة سيميائية تواصلية محملة بأيقونات أشارية ورمزية تقيم حوارية دلالية، إذ ان التشويه في الجسد إنما يحمل قدرة تواصلية غاية في الدقة والاشارة إلى الحد ألذي استباح الانسانية وحولها إلى أداة قابلة للاستخدام في كل مجالات الحياة ومنها الفن، وهو في ذلك انما سعى إلى جذب الانظار لمعالجة هذه الارهاصات التي حدت من الاعلاء بالذات والارتقاء بها معرفياً ومادياً وابتدعت اساليب بدائية في التعاطي معه وهو ما دعى الفنان إلى التعاطي مع الجسد وكأنه قناعاً مفاهيمياً يمكن لأي ذات ان ترتديه نظراً لما يحمله من الالام والضياع.

بكل الاحوال أخضع الجسد إلى أشتراطات فنون ما بعد الحداثة لتحول إلى قناع يحمل التمثلات النفسية والسيميائية للحياة المعاصرة، ولا ريب في ذلك، إذ انه واحداً من خطابات الفكر المعاصر والتي جعلت من مفردات التشظي والتفكك شعاراً اساسياً لها. وثم تأتي هذه الخطابات بأسلوب سيميائي تقليدي ، بل تمثلت بقناع تواصلي يشفر ذلك الجدل والصراع بين الذات والعدمية التي اصبحت نهاية واضحة لها . وهو في ذلك انما يفترق عن المفهوم الاساس الذي لعبه ويلعبه الجسد سواءً في الحياة اليومية ام في حياة الفن ذات السمة السيميائية التواصلية في الغالب.

عينة (٣)

اسم العينة: بلا عنوان .

اسم الفنان: جاسين مارويدل

سنة الانتاج: ٢٠١٢

العائدية: مقتنيات خاصة بالفنان

تصور هذه العينة جسداً لانثى عارية تم تغطية بصبغة سوداء ومن ثم رسمت عليه زخارف خطية ونقوش مختلفة بألوان ثلاث هي الازرق والاخضر والبرتقالي في حين كانت خلفية العمل عبارة عن سطح اسود ومعتم بشكل تام وهو ما حول سيمياء الجسد إلى نقطة جذب مركزية خصوصاً وانه قد تم تنفيذه بدلالة ايقونية متطابقة مع المرجع الذي يحتل اليه بشكل تام وملفت للنظر ومثير لانتباه المتلقي خصوصاً وان وضعية الجسد المتكأ على اليد اليسرى تشكل إثارة حسية لدوافع غريزية لدى المتلقي والتي لا تخلو في الان ذاته من اثارة دينامية حيوية مفعمة بالفضول.

إن ما يميز هذه العينة هو تحول الجسد إلى منظومة دلالية على شكل قناع فني زخرفي متحول الخطوط والالوان يعتمد على مبدأ المغايرة والاختلاف على الرغم من درجة الايقنة في دلالته الامر الذي أكسب قناع الجسد قدرة تعبيرية جمالية توازي ما يمتلكه الجسد من أنوثة عبر لعنته الحركية في هذا العمل. إذ اصبح الجسد قناعاً وخامة مادية تقيم حواراً بصرياً تداولياً مع متلقيه بعيداً عن السياقات التقليدية التي تتعاطى مع الجسد بوصفه غريزه، واستبداله بمفهوم آخر هو عده قناعاً دلالياً تواصلياً ذو تكوين بنائي يساهم بأحداث حوار جدلي متداخل بين سيميائية علاماتية وبين الابنية الثقافية لملتقيه.

يتميز فعل الاحالة السيميائية في هذا العمل بفاعلية كبيرة في التنقل بين الدلالات للجسد وبين انعدام الدلالات في الخلفية السوداء والتي اكدت حضورها رغم الغياب. إذ في كلا الحالتين أحتلت الدلالات الإشارية درجة الايقنة الامر الذي سهل كثيراً على المتلقي مهمة بناء المعنى عبر تراتبية السياقات البنائية والتي تراوحت بين (الصدارة/ الخلفية) (الشكل / الارضية) (اليمين / اليسار) عبر حركية قناع الجسد وهو ما أكد حضوره كمنبه بصري

فاعل مقابل ثبوتية الخلفية التي يمكن عدها مكاناً واحداً ساكناً تبرز فاعلية عند ادراك مقومات الدوال السيميائية بما تحمله من إيحاء وتشفير وقدرة على التفكيك واعادة التركيب مجدداً ضمن فضاء القراءة الواحدة للعمل الفني.

ما يشكل عنصراً مثيراً وفاعلاً في هذا العمل الفني هو ان القناع يغرق المتلقي في حوار تأملي فلسفي يتساوى ومتطلبات الانسان المعاصر سواءً ما كانت منها فنية أو غير فنية وعلى نحو يصبح معه الجسد قناعاً دلالياً يزيد من لحمة الفن مع الحياة عبر مسارات ثقافية تتعاطى مع الجسد بوصفه شيئاً جميلاً لا مثيراً لغريزة ما من أول لحظة الاطلاع عليه والتفاعل معه وبكل تفاصيله وعناصره وبناه واليات أشغاله. وهو ما يؤشر تحولاً ملحوظاً في التعامل مع الجسد بوصفه مادة للاقناع وليس للامتاع فقط. فهو شكل معبر، دال، له مدلولات ومعان أحالية لا تتوقف الا بتوقف فعل التذوق الفني لدى المتلقي، لذا فهو مادة لاستمرارية معرفية، فلسفية وجمالية، وهو بذلك – أي القناع– قد اصبح وسيطاً واداة فاعلة في تفكيك القيم الاستهلاكية للجسد وبناء قيمياً جديداً تنظر اليه الذات بعده ذاتاً لا جسداً، حتى وان تحول هذا الجسد إلى قناعاً فنياً يقترب من حدود اللامنطقي واللامعقول . فضلاً عن ذلك فقد اعتمد العمل الفني على بنائية فلسفية تقوم على علاقة تبادلية يتناوب في قراءتها ادراك (الشكل/ الارضية) علاوة على الحركة الادائية للجسد ذاته، أذا اعتمد الفنان على التحول والتبدل الادراكي والقرآتي في منح علامة الجسد الذي يحوي بدوره على العلامات والمعان والدلالات.

الفصل الرابع : نتائج البحث

بعد الانتهاء من تحليل عينة البحث توصلت الباحثة إلى النتائج الاتية:-

١. عد مفهوم القناع لدى فناني الجسد منظومة جمالية معرفية واسعة اكثر من كونه سلوك فني موجه نحو جسد بشري اعتيادي، فهو لا ينتقد تركيبة جسدية ما أو سلوك ادائي ما . بل انه ينتقد وتتناول ويناقش قضية بشرية انسانية بطريقة سيميائية تواصلية تهدف إلى تعديل أو تبديل اسبابها ونتائجها وتوجيهها وجهة اخرى عبر ما اعتادت عليه.
٢. وظف الفنان مفهوم القناع في نتاجاته بأعتباره وسيلة جمالية تزيد من لحمة الذات مع العالم وذلك من خلال تحقق قصدية الفنان (الذات) وغايته ويتضح ذلك عبر معالجة الجسد بنائياً وتحميله بعناصر دلالية للوصول إلى العلاقة الماهوية الجوهرية التي تربط الذات بالعالم ومن ثم منح هذه العلاقة فرادة وتميز إلى الحد الذي يفصح عن تباينها واختلافها مع مجمل التجارب الانسانية الاخرى وعليه اصبح الجسد وسيلة مفاهيمية/ سيميائية لعرض فلسفة الذات بل الذوات الاخرى بغض النظر عن البعد الزمكاني المادي.
٣. بدت اشتغالات القناع الدلالية فاعلة في توصيف الموضوعات القصدية الوجودية بآلية ادائية بعيدة عن السرد ، ذات جمال خالص مجرد من أي غرض نفعي وهو ما جعله– أي قناع الجسد– يمتلك بنية انطلوجية لا تنفصل عن القصد الذي يؤسسها ولا عن القصد الذي يدركها بوصفها بنية جمالية ذات محمولات ارسالية

سيميائياً قد تم التخطيط لها بدقة وعلى نحو مثالي مع الابقاء على اشغالات الابنية المادية كعناصر ساندة في حمل الدلالات والابعاد النفسية وبالتالي يصبح فعل التأسيس للمعنى مناطاً بفاعلية (أبداع– فهم) الذات (فنان/ متلقي) ولهذه البنية وقدرته على تحديد مواقع اللاتحديد وفك شفراتها ومن ثم التلاحم معرفياً معها.

٤. لسيمياء التواصل فاعلية قصدية عالية الاشغال في فن الجسد عبر جعله قناعاً فنياً مفاهيمياً باعتباره منظومة متكاملة الدلالات تم بناءها وفقاً لرغبة التواصل غير لساني بغية التأثير على المتلقي، مما جعل فن الجسد موضعاً فنياً مقنعاً بشكل قصدي يخفي خلفه دلالات نفسية محركة لفعل الابداع الانساني تتشكل في ذهن المتلقي كبنية معنى متراصف الطبقات من مثل (التمرد/ الانحياز، التضاد، القلق... الخ) والتي تحتاج خبرة واستعداد نفسي من قبل المتلقي لمسك فجواتها والاقتراب شيئاً فشيئاً من مسافاتها الجمالية ليتم اكمال الصورة الجمالية لهذه البنية.

٥. للقناع كمفهوم في فن الجسد اشتغالات فنية تحمل بعداً سيميائياً تواصلياً مشفراً يقترب من الاحاجي والالغاز التي تفعل من اشغالات الذهن ذلك انه يمدنا بسيل من الاسئلة والاجوبة الانسانية والتي تدور في فضاء الذات وماهية علاقتها الاساس بالموجودات والعوالم الاخرى . فهو يحاول ان يقدم لنا منهجية قرآتية في تعاطينا جمالياً مع الظاهرة الفنية وأولى الخطوات في هذه المنهجية هي عزل الجسد عن ما يتعلق به من علائقيات كمادة وابعاده عن كل فكرة جندرية تدور حوله أو تلك التي يمتلكها عنه، وهو بذلك يعطينا فكرة جوهرية للجسد تقدم للحدس بوصفها موضوعاً جمالياً خالصاً، تمكن المتلقي من اقتناص المعنى الماورائي والذي لا يمكن للقوى المعرفية الاخرى اعادة بناءه من جديد .

٦. لمفهوم القناع في فن الجسد اشتغالات مفاهيميه تتماشى مع الاحداث المضطربة التي اتت بها حياة ما بعد الحداثة بغية التأكيد على الطاقة الاستيعابية لهذا الجسد بأعتباره بذرة الوجود واصل التعدد والتنوع وعلى الرغم من شدة خصوصية الجسد الا ان الفنان عمل على اشهار هذه الخصوصية عبر سيميائية ايقونية واشارية ورمزية وجعلها في تواصل مباشر مع الذوات المجتمعية ليلغي الحدود الزمكانية بين فنه وجسده ومتلقيه.

٧. وظف الفنان قناع الجسد بشكله المتداول لكن بمضمون متعدد ومتغير ليكون بهذا المعنى بناءً فنياً جمالياً. لذلك تحول إلى صورة مرئية تستقطب ذائقة المتلقي كونها تجمع بين الرسم والاداء في وحدة جمالية كاملة تختزل اللغة الفنية التقليدية بلغة سيميائية تواصلية عبر المشاركة الفعالة للجسد فهو المحور الفني وهو الاشكالية الفنية في ذات الوقت.

الاستنتاجات: بعد ان استعرضت الباحثة نتائج البحث توصلا إلى الاستنتاجات الاتية:

١. حول الفنان الجسد إلى قناع فني ليتناول قضية انسانية بالتحليل والوصف للوقوف على الارهاصات النفسية عبر تفعيل الخصائص الفنية المميزة له. وهو بذلك انما يستعرض الكيفيات الجمالية الكامنة في تناقضات العالم واشكالياته الوجودية والتي تفصح عن الحقيقة العلائقية التي تربط الذات بمحيطها.

٢. يفصح توظيف مفهوم القناع في الجسد عن نوعية الخبرة الجمالية وحدتها لدى كل من (فنان/ متلقي) هذا النتاج، وذلك عبر حمل الطرفين على تذوق العمل الفني بكل دلالاته ومعالجاته البنائية والبصرية التي تختلف عن الانظمة والمعالجات البنائية في نتاجات الفنون الاخرى. إذ فيه وضمن حدوده تتنوع المعاني وتتعدد الدلالات ومن هذه الافتراضية تحديداً تبرز بوضوح الية أدراك المتلقي للعمل الفني، أي انه يكشف الية دمج المتلقي واندماجه مع العمل الفني وما يضفيه على قراءاته من أَضافة معرفية جديدة إلى خزينة الخبري الجمالي.

٣. يستم مفهوم القناع في فن الجسد بصفة الكلية والشمولية إذ إنه لا يدرك كجزء مادي منفصل يعتمد على ارسالية عضو ما من أعضاءه بل أنه يفعل من كلية الجسد بوصفه حاملا ومرسلاً لرسالة الفنان، بمعنى آخر ان تصبح غاية توظيف مفهوم القناع في الجسد هو بلوغ ذروة اكتمال الموضوع جمالياً ليتحول إلى خطاب ملغم بالشفرات ذات البعد التواصلي نفسياً وفنياً.

٤. يعمل قناع الجسد على التجسيد الاجتماعي والاخفاء والاضمار الدلالي ضمن فضاء جسدي معين الامر الذي يثير فضول المتلقي ويزعزع نقاط التأكيد الدلالي لديه بل أنه يزجه في فضاء جمالي ايهامي.

التوصيات: توصي الباحثة بما يلي:

١. تدريس مادة رسم القناع على الجسد ضمن المواد العملية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

٢. تدريس الطلبة الية صنع القناع من مواد مختلفة في مادة الاعمال اليدوية ضمن معاهد وكليات الفنون الجميلة.

٣. حث الطلاب عن الاطلاع والافادة من معطيات القناع دلالياً ومعرفياً.

المقترحات: تقترح الباحثة إجراء الدراسة الاتية:

١. العلاقة التبادلية بين الذات والقناع بوصفها مدخلاً لدراسة الفكر الماورائي.

احالات البحث:

(١) بيز، الن ، (١٩٧٧) : لغة الجسد، ت: سمير الشيخاني، بيروت ، الدار العربية للعلوم، ص٨.

(٢) صاحب، زهير وآخر (٢٠٠٦) : دراسات في الفن والجمال ، الاردن ، دار مجدلاوي للطبع والنشر، ص١٩٩.

(٣) العطية، مروان (٢٠١٨) : معجم المعاني الجامع ، ط١، عمان ، دار غيداء للنشر والتوزيع، ص٢٣٦.

(٤) شاهين، محمود: فن الاقنعة، ابعاد تزينية وفلسفية ، بحث : www.albayaniae منشور على شبكة الانترنيت.

(٥) أمهز، محمود (١٩٩١) : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) التصوير ، بيروت ، دار المثلث للطباعة والنشر، ص٣٠٩.

(٤) كريم، محمد محسن (٢٠١٩) : الابعاد الفكرية للتناقض وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة . رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ص١٢٥.

(٦) كريم، محمد محسن (٢٠١٩) : مصدر سابق ، ص١٢٧

(٧) صادق ، عبد العزيز (١٩٨٦) : فن القناع الافريقي، مجلة لوتس الدولية ، ع (٥٨) ، اتحاد كتاب اسيا وافريقيا، ص١٦.

(٨) حسن، معتز فتحي (٢٠٠٠) : توظيف الخامات في الاقنعة الافريقية كمصدر لاثراء مجال الاشغال الفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ص٨٠.

(٩) صادق، عبد العزيز: مصدر سابق، ص١٦.

(١٠) حمداوي، جميل: القناع في خدمة مسرح الطفل، مجلة ندوة الالكترونية للشعر المترجم
https//www.arabicnadwah.com.

(١١) عبد الحميد ، سامي: ماهية التقنع في المسرح، جريدة المدى، ع (٣٩٤٨) ٢٠١٧/٦/١٣
http://almadapaper.net.

(١٢) فراي ، ادورد (١٩٩٠) : التكعيبية، ت: هادي الطائي ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ص٢٨.

(١٣) أمهز، محمود (٢٠٠٩):الحركات الفنية المعاصرة، بيروت ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، ص٤٨٥-٤٨٦.

(١٤) الحمداني، فائز يعقوب (٢٠١٠) : مقالات مترجمة في الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص٨.

(١٥) السيزي، عبد الوهاب وآخر (٢٠٠٣) : الحداثة وما بعد الحداثة، بيروت ، دار الفكر المعاصر، ص٣٧-٣٨.

(١٦) صالح الزاير : فن الجسد اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر وقضايا المجتمع ، اعداد، غزيل ال ضرمان ، ٢٠١٢، . rajareddychadive

(١٧) العمري، محمد (٢٠١١) : فن الجسد، جريدة الرياض، ع (١٥٥٧٩)، الرياض ، ص٢.

(١٨) صالح الزاير : فن الجسد اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر وقضايا المجتمع ، اعداد، غزيل ال ضرمان ، ٢٠١٢، .rajareddychadive

(١٩) ابراهيم، عبدالله وآخرون (١٩٩٠) : معرفة الاخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، ط١، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ص٨٤-٨٥.

(٢٠) ابراهيم، عيدان وآخرون: مصدر سابق، ص٨٨.

(٢١) جلال، زياد (١٩٩٢) : مدخل الى السيمياء في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد ، عمان، وزارة الثقافة ، ص٣٤.

(٢٢) بارت، رولان (١٩٨٧) : مبادئ علم الدلالة ، ط٢ ، تعريب: محمد البكري ، سوريا ، دار الحوار ، ص٣٦.

المصادر :

- بيز، الن ، (١٩٧٧) : لغة الجسد، ت: سمير الشيخاني، بيروت ، الدار العربية للعلوم.
- صاحب، زهير وآخر (٢٠٠٦) : دراسات في الفن والجمال ، الاردن ، دار مجدلاوي للطبع والنشر.
- العطية، مروان (٢٠١٨) : معجم المعاني الجامع ، ط١، عمان ، دار غيداء للنشر والتوزيع.
- شاهين، محمود: فن الاقنعة، ابعاد تزينية وفلسفية ، بحث : www.albayaniae منشور على شبكة الانترنيت.
- أمهز، محمود (١٩٩١) : الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) التصوير ، بيروت ، دار المثلث للطباعة والنشر.
- كريم، محمد محسن (٢٠١٩) : الابعاد الفكرية للتناقض وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة . رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
- صادق ، عبد العزيز (١٩٨٦) : فن القناع الافريقي، مجلة لوتس الدولية ، ع (٥٨) ، اتحاد كتاب اسيا وافريقيا.
- حسن، معتز فتحي (٢٠٠٠) : توظيف الخامات في الاقنعة الافريقية كمصدر لاثراء مجال الاشغال الفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- حمداوي، جميل: القناع في خدمة مسرح الطفل، مجلة ندوة الالكترونية للشعر المترجم https//www.arabicnadwah.com.
- عبد الحميد ، سامي: ماهية التقنع في المسرح، جريدة المدى، ع (٣٩٤٨) ٢٠١٧/٦/١٣ http://almadapaper.net.
- فراي ، ادورد (١٩٩٠) : التكعيبية، ت: هادي الطائي ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر.
- أمهز، محمود (٢٠٠٩):الحركات الفنية المعاصرة، بيروت ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.
- الحمداني، فائز يعقوب (٢٠١٠) : مقالات مترجمة في الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- السيزي، عبد الوهاب وآخر (٢٠٠٣) : الحداثة وما بعد الحداثة، بيروت ، دار الفكر المعاصر.
- صالح الزاير : فن الجسد اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر وقضايا المجتمع ، اعداد، غزيل ال ضرمان ، ٢٠١٢، rajareddychadive.
- العمري، محمد (٢٠١١) : فن الجسد، جريدة الرياض، ع (١٥٥٧٩)، الرياض.
- صالح الزاير : فن الجسد اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر وقضايا المجتمع ، اعداد، غزيل ال ضرمان ، ٢٠١٢، rajareddychadive.
- ابراهيم، عبدالله وآخرون (١٩٩٠) : معرفة الاخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، ط١، بيروت ، المركز الثقافي العربي.
- مدخل الى السيمياء في المسرح ومقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد ، عمان، وزارة الثقافة .
- بارت، رولان (١٩٨٧) : مبادئ علم الدلالة ، ط٢ ، تعريب: محمد البكري ، سوريا ، دار الحوار.