الوعي واللاوعي في الفن المفاهيمي

الأستاذ الدكتور
صباح أحمد الشايع
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

المبحث الأول :ـ الأنسان والفن

هناك أرتباط وثيق وقديم بين الأنسان وبين الفن ، والدليل على ذلك الأرتباط في الآثار المكتشفة لرسوم الأنسان القديم في الكهوف مهما كانت غايتها ، مثل هذا الأرتباط تأكد في حياة الحضارات القديمة واستمر حتى يومنا هذا ، إذن فالفن وخلال هذه الاستمرارية لابد أن يخدم أغراضاً حياتية هامة في حياة الأنسان ، ولعل حصيلة هذه الأغراض هي أن الفن يتضمن جانب من الحقيقة ، فهو يعبر عن العلاقة بين الأنسان والعالم ، وأن وظيفته تتغير مع تغيير المجتمعات ، وذلك تبعاً لتباين الظروف الأجتماعية والأقتصادية ، بمعنى أن الفن يقدر مايحدده وضع أجتماعي معين ، في مدة زمنية معينة يقدر مايتجاوز هذا الوضع خالقاً الى جانب لحظته التاريخية لحظة إنسانية ، إذن فالفن يهدف الى تحقيق غرض معين أنه " المعالجة البارعة ، الواعية الوسيط من أجل تحقيق هذف ما "[١].

أن معظم الناس يستطيعون المشاركة في فن الرسم ومنهم الفنان الذي يخلق واقعاً جديداً هو الواقع الفني وفيه يكتسب الأشياء دلالات وجدانية ، بينما يكتسب الخيال والعلم تجسيداً وهذا يعني ان الفنان يكون أكثر إدراكاً لمقتضيات الواقع ، فهو يعتمد على تراث حضاري وثائقي يسعفه في التعبير عن المكونات والصراعات الخفيفة في حياة مجتمعه .[٢]

الفن مظهر من مظاهر النشاط النفسي الأنساني يصدر عن الملكة الأدراكية ومن خلاله يمكن إعادة تشكيل الواقع من جديد في محاولة تقديمه مشخصاً على هيئة نموذج فني ، فالفن هو الفعل الأبداعي للذات الأنسانية ، فالفعل الأبداعي هو إعادة أنشاء وإعادة خلق وصياغة جمالية للشيء أو الظاهرة أو الفكرة ، فالفنان يصوغ تصوراته للعالم بتحويلها الى رموز بمعنى الأنتقال من الصورة

(١) رياض عوض : مقومات في فلسفة الفن ، ط١ ، جروس برس ، لبنان ، ١٩٩٤ ، ص٥٤ .
(٢) جمال عبدالملك : مسائل في الأبداع والتصور ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص٢٠ .

الى علاقة لهذه الصورة ، فالفنان يلجأ الى التعبير عن كل الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة ويجسدها على هيئة عمل فني يخاطب المجتمع من خلالها [١] . أن علاقة الأنسان بالطبيعة ، جعلته يتعامل معها بشكل يعبر عن وظيفة الشكل الأجتماعي ، فأن ما يؤديه من عمل أجتماعي قد يسهم في بلورة أول بوادر العمل والوعي الأنساني بغرض إستيعاب العالم جمالياً فأن ماينتجه الفنان من أعمال فنية دلالة تعبيرية وجدانية تدرك بطريقة جديدة فأصبح فيها تصور روحي يحمل بداخله شكلاً محدداً بصفات مرتبطة بالشيء وطبيعته فأصبح لدى الفنان وعي بالفكرة عن الشيء الذي يهتدي إليه [٢] .

إذن فأن الهدف في العمل الفني هو التعبير عما هو في الواقع ، لذا فان حصيلة الأفكار التي ينجزها الفنان هي قوة محركة تخلق تصوراً عن تطورات ذهنية تتركم بفعل التجربة الروحية مستفيدة من طاقة الوعي الكامن في تلك التصورات .

فإذا كان الوعي هو " المجمل الكلي للعمليات العقلية التي تشترك إيجابياً في فهم الأنسان للعالم الموضوعي ولوجوده الشخصي " .[٣]

فأن النظرة الى الفن على أنه خلق وأنتاج يقودنا الى عد العمل في عملية الخلق أكتشاف غاية جديدة وأنتاجاً فكرياً ، لذا فأن العمل الفني يمتلك أهمية جوهر الفن وسمته الأساسية .[٤]

---

(١) كلود عبيد : جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، بيروت ، ٢٠١١ ، ص٩-١٠ .

(٢) غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص٢٨ .

(٣) روزنتال وآخرون : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كريم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص٥٨٦ .

(٤) مارتن هايدغر : أصل العمل الفني ، ت : أبو العيد دودو ، منشورات الجمل ، ط١ ، الجزائر ، ٢٠١٠ ، ص٨٠ .

المبحث الثاني : الفلسفة والفن

الفن ليس مجرد تعبير عن مثل أعلى واحد بعينه في صورة تشكيلية ، أنما هو تعبير عن أي فكرة ، ومهما يكن يستطيع الفنان أن يعيه عنه تشكيلياً ، ليس كما يتصور (أفلاطون) في الكثير من كتاباته عن مهمة الفنانين ، على أنها تنحصر في قيامهم بأخذ مرآة وإدارتها في جميع الأتجاهات فالفن بمفهومه التقليدي سبيل لتقديم صورة سطحية للعالم باكمله ، أي أن هدف الفنان نقل مظاهر وخيالات الاشياء ، فهو يؤكد عن حقيق مظاهر وخيالات الاشياء ، فهو يؤكد على حقيقة الفن تكمن في الكشف عن المثل الأعلى للجمال الذي هو مصدر الفن ، فقد أكد (أفلاطون) على أن القيمة الجمالية يرجع أصلها الى العالم المثالي المعقول ، وكأن النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل الى المثل ، ويساعد الفن إذن هذا النحو في عملية الصعود الروحي في المحسوس الى المعقول ، ويكون أثره كاثر المرشد الروحي الذي ياخذ بين النفس ليطهرها من رذائل البدن ، وعلى الفنان أن يتسامى وأن يتجه بفنه ويشخص ببصره الى المثل الأعلى ، وهذا المثل الأعلى ليس شخصياً أو ذاتياً ، بل هو مثل أعلى موضوعي ونموذج ثابت متكامل معقول تشارك فيه كثرة المحسوسات . [١]

أما (أرسطو) فهو يؤكد على أن الفن ليس نسخاً عن الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد صورة طبق الأصل عن الجمال الطبيعي ، بل هو محاكاة تقوم على تبديل الواقع وتعديل الطبيعة ، فالفنان يقوم باستلهام الواقع ويحيل إدرامه الى فعل وبذلك يقدم لنا عمله الفني . [٢]

وبذلك يكون للفن وظيفة مزدوجة ، فهو يقلد الطبيعة اولاً ثم يتسامى عنها ، فالتقليد في نظره أن ينتقل المظهر الحسي للأشياء كما تبدو في الواقع ويكون مجرد مصور فوتوغرافي للمرئيات ، فيقدم الفن لنا نماذج وصوراً ، مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة ، وبذلك فأن موقف (أرسطو) يتفق مع موقف (افلاطون) عن المحاكاة ، وأن الفن يحاكي الطبيعة ، إلا أن هناك فرق أن موقف (أفلاطون) موضوعي مثالي ، أما (أرسطو) فهو يتجه الى الواقع والى تقليد هذا الواقع ولكن التقليد أو المحاكاة تتجه الى نماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلاً جوهرياً يخرج بها عن طبيعتها الحسية ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصيغة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع ، فكان ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب الى الكمال العقلي بموقف (أرسطو) موضوعي واقعي لأن الفنان يستمد عناصر فنه

(١) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الأسكندرية ، ١٩٨٩ ، ص١١ .
(٢) زكريا أبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص١٥٥ .

من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، إذن فالفنان يتسامى بالصورة الواقعية عن طريق خلقه الفني .[١]

يستشف الباحث أن الفن لدى (إفلاطون) عملية واعية تتطلب اللاوعي ، أما عند (أرسطو) فهي عملية واعية صرفه .

ويرى (كانت) أن الأنسان بينما يكون مقيداً وغير حر في الحياة الواقعية بسبب رغباته والتزاماته الأخلاقية والمنطقية ، فأن في الفن وحده يتحرر من الحتمية في الطبيعة ، ولايكون حراً إلا في لعبة الجمال الحرة ، وهذه اللعبة ذاتية محض ، ولاتعطي أي معرفة ، بل هي عملية تطهير الحواس ، إذن فالفن عند (كانت) " نشاط تلقائي حر "[٢] . ووظيفة الفن تكمن في التجربة الذاتية التي توجد بين الطبيعة والحرية ، وأن كل حكم جمالي يملك في ذاته قيمة كبيرة ، لآنه يحقق في الذات نهائية الكون كله ، ويركز (كانت) على العملية الأبداعية التي ترتكز على محور إزدواج الشخصية من جهة والحلم من جهة أخرى ، ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم ، وغيرها من تحليلات اللاوعي بتأدية وظيفتي بأغناء مخزون العمل الابداعي ، فقد خصص (كانت) لدراسة أبداع (دوستوفسكي) الى أبراز دور اللاوعي في أبداع الفنان ، مضيفاً عوامل القهر النفسي والكبت الجنسي والصراع والذي كان يعاني منه (دوستوفسكي) ويقول (كانت) " لقد طابق دوستوفسكي بين اللاوعي واللاعقلاني ، وطابق بين هذا الأخير وبين الروح والعواطف ، وبينه وبين خصائص الأنسان التي وصفها في مقابل الفكر والجنس " [٣] .

أن اللاوعي حتى في حالات الصراع التي شكى منها (دوستوفسكي) من النوبات التي أعاقته عن العمل ، يرى (كانت) أن أكثر الأدوات قدرة على معرفة الحياة هو إدراك المثل الأعلى .[٤] فقد أرجع (كانت) العمل الفني الى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الأنسانية ، بل مشتقة من قوانا الأدراكية وهو يشير الة شروط يخضع لها العمل الفني ، وهي (الكيف) أي تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق ، لامن حيث المتعة أو المنفعة ، ثم (الكم) أي عدد المعجبين به بناءً على مدى تناسق الصورة أو أنساق الكيف ، ويسمى أيضاً (بالكم الأعجابي) ثم الترابط ، أي يكون العمل الفني غاية في ذاته ، أي أرتباط الوسيلة بالغاية وأنطباقهما ، فالعمل الفني لاغايه له غير ذاته ، وهذه الشروط في العمل الفني تجعل من عملية الأبداع الفني فعلاً صادراً من قوانا الأدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك

---

(١) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص١٥ـ ١٧ .
(٢) زكريا أبراهيم : مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص١٢ .
(٣) رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، مصدر سابق ، ص٢٥٦ .
(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٢٥٤ـ٢٥٧ .

فأنها تعد شروط لحكمنا على الأثر الفني بالجمال أو القبح وهي شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية ، بمعنى إنها تتطلب تفكيراً أو تطبيقاً ، وتمثل فناً عقلياً مجموعاً . (١)

أن ما أنجزه الأنسان عبر مسلكه في تطوره التاريخي هو موضوع حدس ذاته عبر الشكل النظري والجمالي والأخلاقي الذي أعطاه لوجوده ، فالفن كما قال غوته متعدد الاشكال قبل أن يكون جميلاً بوقت طويل ، أنه يمنح أشكالاً للمشاعر التي تكون بغيرها الا مبهمة وبدائية ، وتلك هي وظيفته البايولوجيه والثقافية ، الفن هو تأويل للواقع ، ليس بالمفاهيم بل للحدس ، ليس عبر وسط الفكر بل عبر وسط الأشكال الحسية . (٢)

فقد أكد (بريكسون) على أن الفن لايتحقق بوجود الصورة أو التعبير في شيء محسوس بقدر مايتحقق في عملية روحية خلاقة وتنطوي على معرفة معينة (حدس) أنه درجة أولية في المعرفة تتم لبعض الناس لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجو الحدس الخيالي والأدراك الخاص بهم الى صورة واضحة وتعبير واضح لهذا الحدس .(٣) .

إذن فالفن هو نوع من المعرفة لاتتعلق بالكليات أو القوانين العامة ، بل تتناول ماهو جزئي أو فردي ، كما يؤكد (بريكسون) على أن الخبرة الفنية تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء وبذلك ينفرد الفنان بطريقة للرؤية يدرك بها ماهو فريد في الأشياء وهو بذلك يستطيع أن يلفت نظر المتلقي عن طريق انتاجه الفني . (٤)

فالفنان في نظر (بريكسون) أنسان نافذ البصر ، عميق الحدس ، حاد البصيرة يملك قدرة هائلة على أدراك مايفوتنا أدراكه ، لأننا مشغولون بالعمل والتصرف ، في حين هو مستغرق في النظر والتأمل ، فالفنان ينظر الى ظاهرة معينة فانه لايراها لنفسه بل لمجرد الأدراك ، لغير غاية ما اللهم إلا المتعة ، وذلك فأن مهمة الفن في نظر (بريكسون) تقتصر على تامل وعيان وأستبصار ، وأن الحدس هو جوهر الخبرة الفنية ، وبقي الفن عنده أشبه مايكون مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن الأحتكاك المباشر بالواقع . (٥)

---

(١) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، مصدر سابق ، ص١٥٧ـ١٥٨ .
(٢) هربرت ريد : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية ، ظ٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٣٠ .
(٣) أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص١٨ .
(٤) أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص١٢٠ .
(٥) زكريا أبراهيم : مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص١٥٧ـ١٥٨ .

المبحث الثالث : الوعي واللاوعي في الفن المفاهيمي

ظهر الفن المفاهيمي عام (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦) نتيجة الأختزال الذي مارسهه رواد الفن الأقلي(*) (Minimal Art) فجاء الفن المفاهيمي ليذهب بالأعمال الفنية التي تخطي اللوحة والرسم ومختلف الأشياء التي كانت التيارات الفنية السابقة قد أستخدمتها ، فقد كانت الأعمال تعبر عن فكرة أو مفهوم ، ونقل هذه الفكرة الى المتلقي ، فالفن المفاهيمي أو الفكري أو الذهني يؤكد على الذهنية الخالصة ، أي أن الصورة الفنية تستمد من عناصر ذهنية أو نفسية ، فقد ظهرت الأعمال الفنية لا وظيفة أو رسالة لها سوى تحديد نفسها . (١)

وقد تمثل الفن المفاهيمي للمرة الأولى على نطاق واسع في المعرض الذي أطلق عليه أسم مفهوم (Conception) سنة ١٩٦٩ في متحف ليفركوزن Leverkusen في ألمانيا (٢) ، فقد تأثر الفن المفاهيمي بالحركة الدادائية التي ظهرت في بداية القرن العشرين معبرة عن تمردها وتحررها من القيود والتقاليد ، و فقد حاول الفن المفاهيمي أن يتحرر من القيود الأجتماعية والثقافية ولكن بمنطلقات فكرية خاصة للتخلص لا من الفن بحد ذاته بل من أشكاله وطرق إستهلاكه ، فقد أصبحت عبارة (فن مفهومي) مدلولاً لمادة مدونة معقدة أو رسالة غامضة من الفنان الى الجمهور ، كما يشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير ، إذ أصبحت الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه ، إذن فالفن المفاهيمي يمثل مرحلة منن النشاط مابين الفكرة والنتاج النهائي .(٣)

أكد الفن المفاهيمي على الصورة الذهنية الخالصة ، بمعنى أن الصورة الفنية تستمد من عناصر ذهنية أو نفسية وبدون الأعتماد على مادة فيزيقية ، وهي أحدى تصنيفات (سارتر) ، للصورة المتخيلة التي تمثل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيقية ، ففي الصورة الذهنية يوجد خلق إرادي للماثل الذي يكون ذهنياً خالصاً أو نفسياً من حيث مادته ، غذ أن المادة الفنية تختلف عن المادة في الفنون الأخرى ، وفي تلك الحالات تجد وراء الوعي الخيالي أو خارجه بقايا محسوسة يمكن وصفها ، مثل مادة التمثال أو نسيج اللوحة ، لون أو إضاءه ، أما في الصورة الذهنية الخالصة ، فأن الوعي

(*) الفن الأقلي (Minimal Art) : هي حركة فنية ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية بين عامي (١٩٦٤ ـ ١٩٦٥) وجعلت من النحت محور نشاطها ، ينظر : محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ص٤٧٨ .

(١) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٤٨٢ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٤٨٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٤٨٣-٤٨٤ .

الخيالي ليس وراءه أو خارجه شيء ، وعندما يتلاشى فأن محتواه يتلاشى فلا يبقى بقية يمكن وصفها .[١]

أن تجارب وأعمال الفنانين الذين أسسوا لهذا الفن لايمكن حصرها في تيار فني موحد بقدر ماجاءت مختلفة ومتناقضة الى حد كبير ، ولكن لايمكن التعرف على الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي المتمثلة بـ (فن اللغة) و (فن الجسد) و (فن الأرض) ، والتي كان هدفها الأستغناء عن العمل الفني التقليدي ، وبدلاً من اللوحة والتمثال أستعاض الفنان بالمفاهيم والأفكار والمعلومات التي تمس الفن ، إذ أن الفنان المفاهيمي قد اهتم بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لايمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ويمكن توجيهها بشكل أفضل ، وذلك عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والخرائط وماشابه وما شابه ذلك ، حتى أجسام الفنانين أنفسهم ، وأستخدام اللغة نفسها .[٢]

ولما كان الفن فكرة ومفهوم ولغة ، حسب سياقات الفن المفاهيمي الذي يبحث عن الكيفية المفترضة لطبيعة الفن والتعامل معه كقيمة جمالية جديدة وأن الاساليب التي تسعى الى تجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة عليا وبين الحياة التي يعيشها المجتمع إذ في مجال (الفن ـ لغة) تجد شكل (١) .

شكل (١)

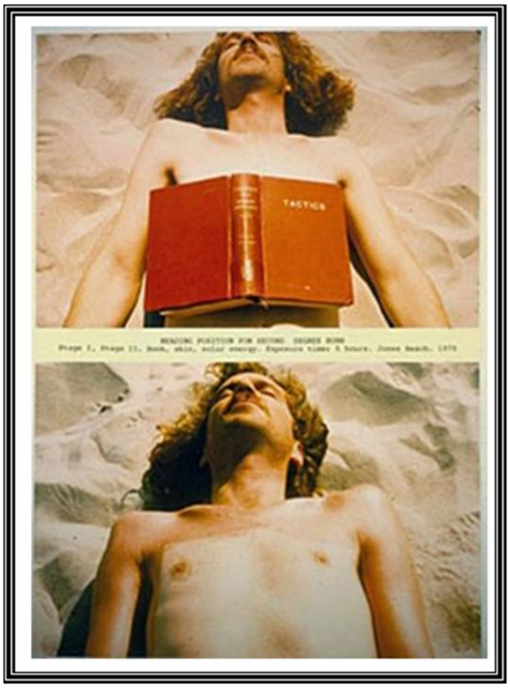
لوحة الفنان جوزيف كوزيث (كرسي وثلاثة كراسي) لعام ١٩٦٥ فقد تألفت اللوحة من كرسي خشبي قابل للإنطواء ، وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في

(١) سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق ، ١٩٩٢ ، ص١٦٨ .
(٢) أحمد مرسي : الأتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، عدد (١٠) ، ١٩٨٥ ، ص١١٧ .

القاموس ، فقد قدم الفنان للمتلقي عدة اختيارات يمكن التعرف من خلالها على هوية الشيء في الشيء ذاته أو في مايمثله أو في الوصف اللفظي له ، أو أنه بالإمكان التعرف عليه في أي منها .[١]

كما نجد بعض الفنانين الذين شعرو بضرورة الدمج بين الفن والحياة وأستبعاد جميع وسائل الأتصال ، توصلوا الى ما عرف بـ (فن السلوك) أو (فن الجسد Body Art) باعتماد الجسد مادة أساسية للعمل الفني ، إذ يقترب الفنان المفاهيمي من الحداثة ويتخلى عن كل المقاييس الجمالية والاخلاقية ، فالعمل الفني المتمثل بحركات تشبه الممارسات البدائية ، يقتصر على الحياة التي تحولت الى عمل فني ، وأصبح الفن هو الحياة ، وهكذا فأن الجسد الذي لايقدم أي هدف للعمل سوى العمل ، يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية .[٢]

ففي الشكل (٢) نجد موضوع دينيس أورينهايم وضع القراءة عام ١٩٧٠ ، يتألف من صورتين فوتوغرافيتين تسجلان آثار حرق شمسي على جسد الفنان نفسه و ويختفي آثر الحرق الشمسي بفعل كتاب مفتوح كان على صدره ، بينما الجزء الباقي معرض للشمس ومن أجل أن ينجز عمله أضطر (أورينهايم) الى أن يعرض نفسه لشيء من الالم لآداء هذا العمل ، فالتعذيب هي صفة ملازمة للفن الجسدي .[٣]



شكل (٢)

(١) أدوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ٢٣٢ .
(٢) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٩٢-٤٩٣ .
(٣) أدوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ٢٣٣ .

يجد الباحث أن فن الجسد والفن التعبيري يعبران عن الحدث النفسي والفكري التي يكون محورها الذات الواعية ، فكان هدف فن الجسد والفن التعبيري عن الأنسانية المعذبة ، وبذلك يجد الباحث أن الوعي واللاوعي يكمن في حرية الفنان في التعبير عن الذات من خلال تناول الجسد الإنساني بوصف نتاجاً معرفياً وجمالياً .

ومما يدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي نشاطات كان للتوثيق فيها دور مهم ، فقدد سجل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظاهرة لما يسمى (فن ـ عمل) فقد أستخدم الفنان كل وسائل للتوثيق ليحول الشي المجسد مادياً ، وهو العمل الفني الى وسيلة إستعلام وهذا ما عرف بـ (فنن الأرض) أو الإستمرارية لتقاليد الفن الأقلي من خلال النحت في الطبيعة نفسها ، نجد أن هذا الفن يستمد تصميماته من الأرض ، فقد تخطى الفنان المفهومي قاعة العرض ليشمل العالم ، فقد عبر الفنان عن رغبته في الدخول جسدياً في العالم منتقلاً من (الشيء) اللوحة الى المدى المحيط به ، مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود ، حيث وجد الفنان فضاءً تشكيلياً لاحدود له ، وينتج القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم . (١)

إنطلاقاً من تجربة الفنان المباشرة مع الطبيعة بأنتقاله من إطار اللوحة الصناعي الى مدى تشكيلي واسع يكمن في الفضاء امكاني المحيط به ، بمجاله الربط بين الأرض ومعطياته بين الموقف الروحي للفنان ، ففي الشكل (٣) نجد عمل الفنان روبرت سمشون مباشرة مع الأرض ، فوجد فيها ما يوحي له بافكار جديدة ، ففي عمله (الحاجر الحلزوني) أو (بحيرة الملح الكبيرة) عام ١٩٧٠ الذي قام بخلق حلزون ضخم ، يتحرك مع حافة البحيرة بأتجاه مركزها ممثلاً بذلك عملية إقتحام الأنسان للطبيعة ليعكس العمليات والمعالجات الطبيعية لها ، ويعلق (سمشون) على الطبيعة الأستعارية للعمل بقوله " القل والأرض كلاهما معاً في مرتبة تواصل نظامي ، الأفكار تحلل الى صخور اللامعرفة " (٢)

---

(١) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٨٨ـ٤٩٠ .

(2) Elizabeth Armstrong and Joan Roth Fuss in the spirit of Fluxuz (Minneaplis : walker Art Center . 1993 , P652 .

شكل (٣)

يجد الباحث في فن الأرض يتحكم الفنان بخياله (اللاوعي) ويبحث عن نفسه في ذاته (الواعية) ليجد تفسيراً لوجوده ، في ما يجمعه من أشياء وبذلك يحاول الفنان إكتشاف شخصية من خلال تجربته ، إذ يستعيد ذاته بقراءة نفسه في قراءة العالم ، فالوعي يمر في الذاكرة القادرة على تحطم الزمن في لحظة لقاء يوقظ الماضي ويفتح آفاق المستقبل بطريقة مختلفة . [١]

وبذلك يرى الباحث نفسه في عمله الفني الذي يجسد ويعرضه للمتلقي في العالم الخارجي .

الأستنتاجات :

١- لم يترك التراث والماضي في رفد الحركة التشكيلية بمدها وعياً جمعياً يستحضر لاشعورياً ، إذ إرتقت تجربة الفنان وأعلن عن خبرة تراكمية في توظيف الموروث الحضاري باشكال اسطورية ومن حالمه التي تتميز بالدخول الى عالم الأحلام فقد شكل ملحمة لونية كاملة في كيان اللوحة .

٢- أعتمد الفنان المفاهيمي على التكوينات المباشرة للموضوع في معظم الأعمال الفنية وبيان إنفعالاته من خلال خياله العميق للصورة الذهنية ، فقد سعى الفنان الى أنتاج أنظمة شكلية ذات رموز تشير الى التحرر وإفساح المجال للعقل الباطن في ابداع تراكيب بنائية وأبراز أنفعالاته الداخلية الى عالم الواقع بطريقة واعية متقنة .

(١) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٩٢ .

٣- الجرأة في التعبير عن همومه من خلال التصرف العفوي للعمل الفني ، إذ يوحي بسرد قصة تحمل مضامين إجتماعية ونفسية عبر عنها الفنان بأشكال مختلفة كأن تكون مبهمة غير واضحة المعالم من خلال إستعارة أشكاله .

٤- أصبح العمل الفني أكثر تعبيراً عن الجوانب النفسية اللاواعية التي تنبأت بها مخيلة الفنا فقد سعى الى خلق وحدة بين المضمون والشكل عن طريق كشفه عن حركة الواقع من خلال العمل الفني الذي أسهم في تكوين واقع جديد .

٥- أن العمل المفاهيمي باتجاهاته المتعددة عبر عن إهتمامه بالفكرة أكثر من إهتمامه بالمنتج النهائي ، إذ أن المتلقي أصبح مشاركاً في أختيار الرسالة الجمالية التي يقدمها الفنا له ، وهو بذلك يعبر عن حدث نفسي وفكري والتي يكون محورها الذات الواعية .

٦- أن الفن المفاهيمي (فن الجسد) يعبر عن الحدث النفسي والفكري التي يكون محورها الذات الواعية ، فكان فن الجسد التعبير عن الأنسانية المعذبة وبذلك أن الوعي واللاوعي يكمن في حرية الفنان في التعبير عن الذات من خلال تناول الجسد الأنساني ، بوصفه نتاجاً معرفياً .

٧- في فن الأرض يتحكم الفنان بخياله (اللاوعي) ويبحث عن نفسه في ذاته (الواعية) ليجد تفسيراً لوجوده في مايجمعه من أشياء وبذلك يحاول الفنان أكتشاف شخصية من خلال تجربته ، وبذلك يرى الفنان نفسه في عمله الفني الذي يجسد ويعرضه للمتلقي في العالم الخارجي .

ثبت المصادر حسب ماورد في متن البحث :

١- رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٢- جمال عبدالملك : مسائل في الأبداع في التصور ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ .
٣- كلود عبيد : جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
٤- غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، ١٩٩٠ .
٥- روزنتال ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت: سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
٦- هايدغر ، مارتن : اصل العمل الفني ، ت : أبو العيد دودو ، منشورات الجمل ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٧- محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الانسانية ، دار المعارف الجامعية ، الأسكندرية ، ١٩٨٩ .
٨- هربرت ، ريد : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
٩- ـــــــــــ : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
١٠- أميره حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
١١- ـــــــــــــ : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩ .
١٢- محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ .
١٣- سعيد محمد توفيق : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١٤- أحمد مرسي : الأتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، عدد (١٠) ، ١٩٨٥ .
١٥- أدوارد سميث : الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .
16- Elizabeth Armstrong and Joan Roth Fuss in the spirit of Fluxuz (Minneaplis : walker Art Center . 1993 , P652