ملامح الجسد في النحت الاوربي الحديث

Features of the Body in Contemporary European Sculpture

الباحث : قاسم عويد جفيدل

أ.د.شوقي مصطفى الموسوي

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث :

تناولت الدراسة الحالية الموسومة بـ (ملامح الجسد في النحت الاوربي المعاصر) صورة الجسد الذي امتلك حضورا مميزاً في الفنون التشكيلية المعاصرة بشكل عام وفن النحت بشكل خاص ، وقدم ملامح جمالية وأبعاد مفاهيمية وسوسيولوجية وانثروبولوجية ، تسهم في فتح الافاق المعرفية والفكرية والتقنية والاسلوبية والجمالية للمتلقي المعاصر ، وبالتالي تضمن الدراسة أربعة فصول منهجية واخرى تطبيقية . عني الفصل الاول بالاطار المنهجي للبحث والمتضمن مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه فضلاً الى هدفه الموسوم بـ(تعرّف ملامح الجسد في فن النحت الاوربي المعاصر) فضلا عن حدود البحث مع تحديد المصطلحات الواردة في عنوان الدراسة الحالية وتعريفها ،وصولاً الى التساؤل التي انتهت به مشكلة البحث وهو :(ما ملامح الجسد في فن النحت الاوربي المعاصر؟) .

بينما عني الفصل الثاني بالاطار النظري والدراسات السابقة والمتضمن مبحثين ، الاول جاء تحت عنوان : (مفهوم الجسد فلسفيا) وما جاء به الفلاسفة من آراء ومقولات حول صورة الجسد كمفهوم ، بينما جاء عنوان المبحث الثاني : مذاهب الفن الحديث (خصائص وتقنيات نحتية). وعني الفصل الثالث اجراءات البحث ،المتضمن مجتمع البحث المكون من اعمال النحاتين الاسبان وعينة البحث ، فضلا الى منهجية البحث وأدواته ، وصولاً الى تحليل بعض النماذج والبالغ عددها(٣) نماذج من الاعمال النحتية . بينما الفصل الرابع تضمن العديد من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن اهم تلك النتائج :

- اعتمد النحات الحديث في حدود صورة الجسد في منجزه النحتي ، على جماليات فعل التجريب والتجريد والتبسيط ، بفعل طابعها التركيبي (المادة) ، والتي صاغها النحات الاوربي الحديث بوعي الاقتباس .
- اعتمد النحات الحديث على الاستعارات الجاهزة للعناصر الشكلية الهندسية المتحققة في اسلوب التجميع للمواد المستعارة الجاهزة في اظهار الملامح .

واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع وملخص الدراسة باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية : ملامح – الجسد – النحت

Abstract :

The current study, titled (Features of the Body in Contemporary European Sculpture), dealt with the image of the body, which possessed a distinguished presence in contemporary plastic arts in general and the art of sculpture in particular. Thus, the study included four methodological and applied chapters. The first chapter is concerned with the methodological framework of the research, which includes the research problem, its importance, and the need for it, as well as its goal, which is marked by (recognizing the features of the body in contemporary European sculpture), as well as the limits of the research, with defining and defining the terms contained in the title of the current study, leading to the question that ended with the research problem, which is (What are the features of the body in contemporary European sculpture?).

While the second chapter was concerned with the theoretical framework and previous studies, which included two sections, the first came under the title: (The concept of the body philosophically) and the opinions and statements of philosophers about the image of the body as a concept, while the title of the second topic came: Doctrines of modern art (sculptural characteristics and techniques). The third chapter concerned the research procedures, which included the research community consisting of the works of Spanish sculptors and the research sample, as well as the research methodology and tools, leading to the analysis of some (5) models of sculptural works. While the fourth chapter included many results, conclusions, recommendations and proposals, and the most important of these results:

- The modern sculptor relied on the limits of the image of the body in his sculptural achievement, on the aesthetics of the act of experimentation, abstraction and simplification, due to its synthetic character (material), which was formulated by the modern European sculptor with the awareness of quotation.
- The modern sculptor relied on the ready-made metaphors of the geometric formal elements achieved in the method of assembling the ready-made borrowed materials to show the features.

The research concluded with a list of sources, references and a summary of the study in English.

Keywords: features - the body – sculpture

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث

- **مشكلة البحث :**

يعد فن النحت أحد فنون العرض التشكيلي الجمالي في الحقل البصري ،المحملة بالعلامات والاشارات الدالة للمعنى ، وتعد صورة الجسد مصدر توليد هذه الاشارات والذي يعد لسانا ناطقا في مذاهب الفن الحديث ، بوصفها صورة مفاهيمية صانعة للاسئلة لا حدود للقيمة الجمالية والمعرفية لها ، ضمن قيم وأفعال وظيفية معبرة عن المعاني ، فالجسد يحاول ان يترجم الاشارات بفعل الوعي الانساني ، منأجل تحقيق الاثر في ذهن التلقي .

بدأ الاهتمام بصورة الجسد ، منذ العصور القديمة، ومروراً بعصر الفلسفة اليونانية التي منحته اهتماماً واضحاً واعتبرته صورة لمعالم الدنس والرذيلة وسجنا ًيأسر الروح الطاهرة فيه ؛ اذ كان تأثير الدين على تمثيل" الجسد " والقياس بينه وبين الروح نقطة اهتمام معظم الفلسفات القديمة والحديثة ، وصولاً الى الفكر المعاصر، الذي أحدث طرحاً جديداً في حدود تناول ثنائية الروح والجسد، مؤكدة على خضوع الجسد لسلطة العقل المنظمة لانفعالاته وشهواته، وهي نظرة أخلاقية بالدرجة الأولى؛ فالجسد نوعان :جسد مادي أي بيولوجي نلاحظه ونقيس به، وجسد روحي نتذوق من خلاله تجارب الحياة ، فالأول موجود بالفطرة ويبنى عليه الثاني المرتبط بالمكتسبات .وكلاهما يشكلان الركيزة التي يؤسس عليها كل وجود .. من هنا مجد هنالك حضوراً بارزاً وملفت للنظر في فن النحت ، المحمّل بالدلالات والتأويلات والمتعدد القراءات و المعاني المتنوعة ، عبر منافذ الرؤيا وابعادها الجمالية .. مما تقدم تحاول الدراسة الحالية ان تجيب على عدة أسئلة ، من أهمها :(ما ملامح الجسد في فن النحت الاوربي الحديث)؟

اهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوع الجسد وملامحه البصرية في النحت الاوربي الحديث ، وما يحمله هذا الموضوع من قيم وابعاد جمالية وفنية وتقنية واسلوبية ، قد يلبي حاجة طلبة الفن والفنانين والمهتمين والمتخصصين في الفن والنقد والمعرفة ، الى الفرشة المعرفية والفلسفية والجمالية فضلاً الى افادة المكتبة العراقية والعربية بالفرشة النظرية والمؤشرات المعرفية والنتائج والاستنتاجات والمقترحات ذات الجنة الفنية بحدود مفهوم الجسد

هدف البحث : تعرّف ملامح الجسد في النحت الاوربي الحديث.

حدود البحث :

- الحد الزمني :١٩٣٠-١٩٣٩
- الحد المكاني : اوربا
- الحد الموضوعي : دراسة ملامح الجسد في النحت الاوربي المعاصر.

تحديد المصطلحات وتعريفها :

١) الملامح (Countenance)

لغةً :

- لمح إليه ، كمنع : اختلس النظر ، كاللمح ، والبرق ، والنجم : لمعا ، لمحا ولمحانا وتلماحا ، وهو لامح ولموح ولماح . وألمحه : جعله يلمح .(١)
- اصطلاحاً:
- هي الخاصة التي يمكن ملاحظتها في عمل فني أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة واللمحة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس .
- ومن خلال ما تقدم يتضح للباحث أمور عدة منها :
- ١- أن الملامح هي العلامات التي تميز الشيء من غيره ٠
- ٢- أن الملامح تترك أثراً يمكن أن يعرف الشيء من خلاله ويميز من الأشياء الأخرى (٢)

ويعرف الباحثان الملامح اجرائياً: [هي مجموعة السمات السائدة والمرتبطة بالأشكال المعبرة عن نزعة تجريبية جديدة في العرض المسرحي] .

٢) الجسد- body

- لغة:
- يقال " الجسد (محركة) جسم ، للإنسان ، وهو لا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض – وكل خلق لا يأكل ولا يشرب من نحو الجن والملائكة مما يعقل على غير الإنسان من قبيل المجاز "(٣)
- اصطلاحاً :
- يعرفهُ صليبا بأنه :" الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة : الطول ، والعرض ، والعمق وهو ذو شكل ووضع ، وله مكان إذا شغله منع غيره من التداخل فيه معه . فالامتداد وعدم التداخل هما إذن المعنيان المقومان للجسم ، ويضاف إليهما معنى ثالث ، وهو الكتلة ... ويطلق الجسم على الجسد ، وهو مقابل الروح " .(٤)
- ويعرف احمد الجسد اثنولوجياً بانهُ: " مكون راسخ من مكونات البحث الاجتماعي والثقافي ، وهو جزء دائم الحضور ، بدرجة تزيد أو تقل في كل تفاعل ، وقد يكون في الحقيقة كل ما يمكننا أن نتأكد منه عندما يكون هناك تفاعل أو نكون وحدنا تماماً ، وهو أيضاً بؤرة كثير من المحرمات والتحيزات والأحكام ، وتتقرر مكانتنا في المجتمع بالكيفية التي نحرك بها أجسادنا ونكسوها ونصونها ونهذبها ونتفاعل بها " .(٥)
- ويعرف الباحثان الجسد اجرائياً بانه :[منظومة أدائية مادية ومصدر للإرسال احمد ألعلامي ، وهو قاعدة للمحاكاة والوعي ، ويمتلك بُعده الظاهر وبلاغته التعبيرية].

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : مفهوم الجسد فلسفياً

حظي الجسد في الفكر الفلسفي الغربي باهتمام واضح في ضوء الدراسات ومجالات المعرفة التي اعتبرته نقطة انطلاق مهمة لفهم الكائن الحي بجميع جوانبه المادية ، الفلسفية والأخلاقية والدلالية ، من أجل تحديد مدى تطورها عبر مراحل تاريخية ورؤى علمية ناقشت موضوعها واستخداماتها الوظيفية في نطاقات واسعة حيث إنها قيمة بصرية وحسية تتجلى من خلالها تجليات الروح الإنسانية "في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، فقد بدأت التيارات الفلسفية المتجادلة و المتعاقبة ، تتكاثر إلى تيارات فكرية متنوعة ، كان أحد أعظم روافده هو الأنظمة الفلسفية المتكاملة التي وضع أسسها سقراط وأفلاطون وأرسطو " وفقًا للثنائيات المهتمة بمفهوم الجسد ، الذي أصبح بمثابة اشكالاً فكرياً في الفن والنقد ، منفتح على عدة مستويات فلسفية ، ومتنتقل بين المراحل المعرفية المختلفة." (٦).

فقد أحالت التيارات الفكرية المختلفة موضوعة الجسد إلى خطابات وئ اتجاهات فنية ومعرفية منفردة بقدرتها على امتلاك تكوينها الذاتي لتصاغ وفق ثنائيات تُقارب الجسد فلسفياً ، فأصبح سؤالاً إشكالياً ينفتح على مستويات القراءة الفلسفية ، وينتقل عبر المراحل الأبستمولوجيا المختلفة . وقد تمحّور الاهتمام بموضوعة الجسد في الفكر الفلسفي الغربي بحدود مجموعة من الثنائيات بحسب آراء وتصورات الفلاسفة منذ القدم ؛ إذ اعتبروا أن النفس – أو الروح والفكر – تتعالى على الجسد أو العكس ، وهذا التباين في الآراء أنتج اعتقاداً باختلاف العناصر المكونة للماهية الإنسانية ، الجسد/ الروح ، الجسد/ النفس ، الجسد/ العقل ومن الفلاسفة التنويريين الذين تناولوا مفهوم الجسد ايمانويل كانط (١٧٩٨–١٨٥٧ م) الذيُ مثّل المذهب العقلي الصوري أو النقدي ، في حدود فلسفته النقدية ، المتتضمنة ، محاولة وضع نهاية مقبولة للنزاع بين المذهب العقلي في صورته الكلاسيكية ، وبين المذهب التجريبي ، فجاء البناء الفلسفي لديه ،مستنداً على مجالات ثلاث رئيسية هي (المعرفة – الأخلاق– الشعور) المعتمدة في موضوعاتها على ملكات ثلاثة هي (المخيلة ، الإدراك ، العقل) وترتبط جميعها بالمصلحة التفكيرية ، اذ اتفق (كانط) مع الفلاسفة التجريبيين في التأكيد على ان " المعرفة الإنسانية في جانبها النظري إنما هي معرفة بعالم الخبرة أو عالم الظاهرات أو العالم الطبيعي الذي نعيش فيه ، وان حدوسنا الحسية أول مصدر لنا لهذه المعرفة ، إننا حاصلون على هذه الحدوس بفضل ما لدينا من قدرة حسية ، أي قدرتنا على استقبال معطيات من الخارج (٧)

فقد نال الجسد في الميدان الفلسفي لدى (كانط) اهتماماً واضحاً ، كونه يُميز وجود الذات المفكرة عن الأشياء الأخرى ، فاطلع الفلسفات السابقة واستنبط الآلية التي تناولت فيها موضوعة الجسد كمحاولة لوضع المنهج وإبراز البعد المعرفي للأنا المسماة بحسب (كانط) الأنا الترانسندنتالية " وهي ما تعبر عنها عبارة أو فكرة (أنا أفكر) ، إنها فكرتي عن وجودي ، إنها شعوري بذاتي ، ولا تشير هذه الذات إلى موضوع ، أي لا تشير إلى شيء موجود

، ولا تشير إلى النفس التي اعرفها في خبراتي ، تشير فقط إلى الشرط الضروري لحصولي على معرفة شيء ما ، ولذلك الشرط ضرورة منطقية لقيام التفكير ، ولكي يكون هنالك فكر ، ينبغي أن تكون هناك ذات تفكر(٨)

ويرى الباحثان ان هذه الذات تندرج تحت مسمى الكائن الإنساني الذي يمتلك حسب (كانط) تجربتين داخلية وخارجية ، فالأولى تُشعره بوجود الجسد في المكان والثانية تولّد شعوراً بوجود النفس في الزمان ، لهذا " عالج (كانط) خصائص الجسم العضوي في زاوية الغاية أو الفكرة التي تُبرز وجوده واشتغال وظائفه ... وحسب رأيه يمتلك الكائن العضوي ذاتية ذات قدرة تكوينية وقادرة على الانتشار في الخارج وعلى التأثير في مادة أخرى " (بناني، ٢٠٠٩،ص٩٩) ومن ثم تصبح قابلة للانسجام مع مفهوم الجوهر الجسدي لتحقيق الوجود الآني الذي ينبغي أن يكون وجوداً مكانياً وزمانياً لكي تتحقق فيه الشروط الصورية لعالم الظواهر .

ويرى الباحثان ان (كانط) يجمع ما بين الجسد والنفس كتجربتين ممكن إمكاناً منطقياً أن تجتمعا في وجود واقعي ، ولهذا فقد أثارت موضوعة الجسد العديد من النقاش الفلسفي عند (كانط) وغيره من الفلاسفة كونها تنفتح على رهانات تلامس الواقع والوجود الإنساني الذي بُني حسب وجهة نظر (كانط) على نسيج من الظاهرات التي تفعّلها الأنا بإرادتها الأخلاقية والمعرفية معاً.

ومروراً بفلسفة فردريك نيتشه (١٨٤٤– ١٩٠٠م) الذي اتكأ في فلسفته على أساس فعل الذات وكينونتها داخل المجتمع داعياً إلى العمل لبعث إنسان متفوق يسمو بشخصيته القوية، فجاء بمفهوم السوبرمان (الإنسان الأعلى) واضعاً القوة في مقدمة الأُسس التي ترتفع بالأخلاق والأفراد في المجتمعات " فقد تأثر (نيتشه) إلى مدى واسع بنظرية دارون... فإذا كانت الحياة هي تنازع البقاء ، وبقاء الأصلح ، عندئذ تكون القوة هي الفضيلة الأساسية ، والضعف هو النقيصة الوحيدة ، الخير هو الذي يحيا ويظفر ، والشر هو الذي يستسلم ويفشل "(٩)

وهكذا يصبح التعالي الفردي تعبيراً عن السوبرمانية التي حاول (نيتشه) بثّها في الجسد الإنساني للارتقاء به ومنحه استثناءً يتجاوز من خلاله حضوره العياني ، فيصبح حضوره معنوياً ومادياً يؤهله لامتلاك السلطة ، وهذا الاهتمام اللامحدود بالجسد الإنساني " يمنحه نشاطاً سوبرمانياً متتابعاً باستمرار ، انه يهيئ الجسد لقوة لا تشيخ إذ يدفعه إلى الحركة ، إلى تأمل ذاته ومحاولة استيعاب التناقضات من حوله وفي داخله ، وتذويبها بالقدر المستطاع ليكون الجسد النموذج ، الجسد المقتدى به كونياً "(١٠)

ويرى الباحثان ان اراء نيتشة أشبه بدعوة إلى تجديد قوة الجسد الذي بدأ الضعف ينال منه في الفلسفات الكلاسيكية ويفقده حضوره الكوني والوظيفي .

فقد عد (نيتشه) إن الفلسفة الكلاسيكية أساءت فهم الجسد وحضوره المادي " فأقترح اتخاذ الجسد نقطة انطلاق ، وجعله خيطاً ناظماً ، هذا هو الأساس ، إن الجسد ظاهرة غنية جداً ، تسمح بملاحظات أكثر وضوحاً... يجب أن نضع الجسد في المقام الأول لأسباب منهجية ، من دون أحكام مسبقة حول دلالاته القصوى ، أما الوعي فليس سوى أداة ، إذن يجب قلب التراتب ، والاحتفاظ بكل ما هو فكري كلغة مشفرة للجسد "(١١) فيقدم الجسد نفسه

كجوهر متوازن وواعٍ يمارس حضوره المادي من منظور وجودي يلج من خلاله الفرد العالم لضمان استمرارية البقاء.

لقد قدم الجسد نفسه كجوهر متوازن وواعٍ يمارس حضوره المادي من منظور وجودي يلج من خلاله الفرد العالم لضمان استمرارية البقاء "وهذا الدحض النيتشوي للتصورات الكلاسيكية والاعتقادات الميتافيزيقية التي رسختها الثيولوجيا جعلته يرد الاعتبار إلى الجسد وينادي بضرورة تجاوز الثنائيات ، الدنيا، الآخرة، الخير، الشر، النفس، الجسد،... ففي مستوى الذات الإنسانية حقيقة تتجلى من خلال جسدها ، فهو جسد واعٍ يجذرنا في العالم ويمكّننا من إدراكه "(١٢) .

من هنا يرى الباحثان ان (نيتشه) ، حاول ان يلفت نظرنا إلى إمكانيات الجسد اللامحدودة ، فهو أصل تنبع منه أشكال الفكر والوعي بفضل السلطة التي مُنحت له عبر مفهوم القوة السوبرمانية المتأتية من مفهوم (نيتشه) للجسد الهرقلي والديونيزوسي الذي رفعه شعاراً لفكره الفلسفي " فالمراد بالجسد هو ذلك الكائن الحي بما هو منبع الوعي والفكر والحركة ، إنه أصل ينبع منه كل شكل غامض لأشكال الفكر وأشكال الوعي التي اتخذتها الفلسفات المحددة لها بما إنها تمثل نهاية ما يسميه (نيتشه) على لسان (زرادشت) في قوله: الجسد عقلك الكبير وهذا العقل الصغير الذي نسميه وعياً ليس سوى أداة صغيرة ولعبة في يد عقلك الكبير يمكنه خلق أفكارك وأحاسيسك ، كائن أكثر نفوذاً ، حكيم مجهول يسكنك ، إنه جسدك "(١٣)ويرى الباحث ان راي نيتشه حول الجسد له تعاليه وحضوره عبر نبذه للضعف والتزامه بإرادة القوة في أبعادها المادية والعضوية الفاعلة ، فالتصور لدى نيتشه لهذا الجسد ليس في كونه مجرد مجموع قوى معينة تشكل جسداً كيميائياً ، وبيولوجياً، واجتماعياً وسياسياً ، إنما هو علاقة قوى فاعلة تنهض على الإتيان بما يهيئهُ للسيطرة على المجالات الحيوية سواء في الداخل والخارج .

فضلاً الى الفيلسوف رينيه ديكارت (١٥٩٦– ١٦٥٠ م) الذي عبر بالكوجيتو الديكارتي – أنا أفكر إذن أنا موجود – عن طبيعة العلاقة القائمة بين الجسد والفكر " إذ أن الوجود الإنساني قائم على التفكير والوعي اولاً وليس على الجسد... كما اعتبر ديكارت الجسد ظاهرة وموضوعاً، فوحدة الجسد والفكر هي التي تحدد جواهر الأشياء، أما الجسد وحده فعاجز عن المعرفة "(١٤) ويرى الباحث ان لهذا الانفتاح في المفهوم الفلسفي لموضوع الجسد والمذهب الثنائي فقد أصبح الرأي الديكارتي واضحاً في اعتبار الإنسان كائن مركب من جوهرين منفصلين في طبيعتهما ، لكنهما يكشفان عن لحظتين أساسيتين هما لحظة الوعي ولحظة الوجود ، والتي تقوم على مبدأ الفكر وتعتمده اساساً في وجودها المتزامن ، وتكشف من خلاله عن وعي أخر يتعالى في وظيفته وماهيته وإدراكه ، لأنه وعي ينشأ اساساً من العقل ، إذن " فالعقل ماهيته الفكر والجسد ماهيته الامتداد ، ولا توجد خاصية لأحدهما على الآخر "(١٥) ولهذا تظهر الأنا الديكارتية على إنها محاولة التفكير في الجسد وبالتالي فهي محاولة لاستعادة الذات واكتشافها، فتصبح ثنائية الجسم والنفس مرتبطة بثنائية الفكر والجوهر الممتد وهما معاً يمثلان قانون الوجود الإنساني ، ويرى ديكارت " إن النفس والجسم جوهران متمايزان ، وصفتاهما الأساسيتان هما الفكر والامتداد اللتان

يمكن تصورهما بوضوح إحداهما دون الأخرى ، وتحظى النفس وحدها بمزية تزويد الوجود الإنساني بالقيمة ، أما الجسم فانه يُختزل إلى مادية امتداده ، فهو معروض للرؤية ، لكنه لا يستطيع التحدث إلا عندما يحرضه الوعي الذي يحلله"(١٦) .

وبالنسبة لديكارت فأن أول ما نلتقي به في فلسفة الجسد هو وجوده ، وماهيته ، وطريقة تجسده ، وكيفياته التي نتلمسها ابتداءً من محاولة فهمه وتفسيره ، وبمقتضى هذا الاتجاه ، فإن الخبرة تصبح إدراكاً لمجموعة من الكيفيات والعلاقات المتداخلة في الإبداع العقلي لإبراز قدرته على الوصول إلى المعرفة الحقّة " وهذه الادراكات مكونة من خلال الجسد ، إذ تمتلك الآنية – نسبة إلى أنا أفكر – واقعاً جسدياً يجعلها تعي بالجوع ، العطش ، وغيرها ، الإ أن هناك من الإحساسات مالا يشعر بها الإ بالنظر للموضوعات الخارجية كالحرارة مثلاً ويبدو في كل ذلك قبلية ما يحوزها الجسد في علاقاته بالإحساسات "(١٧) ويتراوح هذا التصور بين ثنائية تجمع الفعل والانفعال وتربطهما سبباً لتحقيق الوجود الخارجي وتأسيس الكينونة الجسدية (المادية) عبر الحركة.

إن تأكيد الفكر الفلسفي الديكارتي على اعتبار الجسد من المعطيات المادية التي تتصف بالتحديد ، بأكثر من شكل ، تبعه رفضه للتمييز بين الامتداد والجسد الممتد فقد طرح هذا الموضوع بقوله " نحن نعلن أن ما نعنيه بالامتداد لا يتميز ولا يفترق عن الشيء الممتد "(١٨)

ويرى الباحث ان هذا المفهوم المادي لدى ديكارت من شأنه أن يربط الجسد الإنساني والأجساد الأخرى بقوانين المادة والطبيعة ، ومن ثم يقدمها كجواهر ممتدة في المكان الذي يتركب منها العالم المادي المحسوس وفق نظام آلي ميكانيكي بحيث لو أن جسداً تحرك فإن حركته تأخذ دورها في الانتقال إلى بقية الأجساد المادية الأخرى ، ولهذا تكتسب الحركة صفة اللانهاية .

بينما نجد الظاهراتي موريس بونتي (١٩٠٨-١٩٦١م) احد أبرز رواد الفلسفة الفينومنولوجية وقد عمل على تجاوز المفاهيم الفكرية للمذهب العقلاني والتجريبي في وصفه لطبيعة المعرفة ، فضلاً عن تجاوز الذاتية والموضوعية في وصفه للخبرة الجمالية ، فأتجه بونتي إلى تقديم الوصف الفلسفي الفنومنولوجي للذات مؤكداً إن تمام المعرفة بها يعود إلى الخبرة الذاتية المشتركة وطبيعة الصلة بين الإنسان والعالم " والبحث عن مبدأ الفلسفة لدى بونتي ينبني على إعادة الاعتبار للذات الجسدية ، فقد اعتمد بونتي في النصف الأول من القرن العشرين على الانجازات الكبرى التي تحققت في سيكولوجية علم النفس التجريبي وعلم النفس المرضي "(١٩)

فقد اكدّ بونتي " أهمية الامتزاج بين المُشاهد والعالم، بين الرائي والمرئي، وقدّم تفصيلات موسعة حول الجسد الإنساني الحي في حالاته الفسيولوجية والسيكولوجية والجنسية والتعبيرية ، وهو يتفاعل مع العالم المدرك مركزاً خلال ذلك على الرؤية البصرية والمكان والعالم الطبيعي والعالم الإنساني والتفاعلات الكلية بين كل هذه المكونات "(٢٠) ولهذا تميزت فلسفة (بونتي) بإعادة الاعتبار للجسد الذاتي بوصفه حضور معاش وموضوع للتأمل الفلسفي ، وهو محور البحث في دراسة الوجود الإنساني المتجسد في الكون أو العالم، واستنتج (بونتي) في ضوء ذلك

دالتين تتحدد في ضوئها علاقة الوجود / العالم إحداها لا شعورية أولية سُميت بالجسد المعتاد ، والأخرى شعورية حيوية يمكن التعبير عنها عبر الجسد الفعلي .

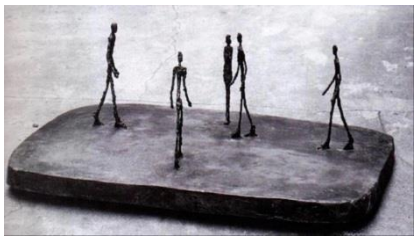
ويرى الباحثان انما يجعل اراء بونتي منفتحة على العالم هو امتلاكه لخصائصه الوجودية التي تجعل هذا العالم مرئياُ عبر حضوره الكامل ومظاهر الأشياء التي يحتويها فيصبح الجسد ، جسد العالم الحي الذي يمتلك ماديته ووجوده المتفاعل في الوجود المادي والموضوعي .

المبحث الثاني : مذاهب الفن الحديث (خصائص وتقنيات نحتية)

كان ولازالت الفنون بشكل عام وفن النحت على وجه الخصوص ، مصدرها التأثيرات الفكرية و الفلسفية على الشكل اذ كانت تلك الطروحات حافلة بالاكتشافات على مر العصور ومؤثرة في المنجز الفني من بين ذلك تأتي المدارس الفنية بالدرجة الاساس بالتأثير على وحدة الشكل والموضوع مما تجعل المادة ذات جمالية على اختلاف انواعها ، ومن اهم تلك المدارس هي:

- التعبيرية :

تدعو التعبيرية الناس إلى العودة وتحرر طاقتهم وتعبر عن مشاعرهم وتقاوم الواقع المادي الذي يجعل الناس يقعون في الاغتراب الروحي ، يتصور العمل الفني التعبيري الذي يمثل الجسد البشري هو معادل عاطفيًا للروح الداخلية وفي نفس الوقت ، متجاوزًا الواقع الحسي من خلال التزيين المكثف وتجريد المعنى تعبير التعبير ليس عاطفة على وجهك على وشك أن تتلاشى ، ولا هي عاطفة تنذر بها الحركة الشديدة إن، الترتيب النسبي للأشخاص والمساحة المحيطة، كل هذه لها وظائفها التركيب هو فن ترتيب العناصر المختلفة عند أطراف أصابع نحات بشكل الجسد يعبر عن مشاعره، (٢١) كما نجد التعبيرية حاضره في اعمال الفنان جياكوميتي هو نحات ومصور ورسام وطباع سويسري حيث نرى في منحوتته "ساحة المدينة"، ١٩٤٨، يظهر أربعة رجال وامرأة بأحجام هزلية، ورغم قربهم الشديد من بعضهم البعض لكن غير قادرين على التواصل أو لا يرغبون في التواصل، كلٌ منهم يعيش في عزلته وحيدًا،كما في (الشكل١) وفي منحونة اخرى ثلاثة رجال كلٌ منهم يمضي في اتجاه مختلف عن الآخر. وبنفس الفلسفة التي قدمها في "ساحة المدينة"، تحمل منحوتات جياكوميتي إحساس بالاغتراب والهشاشة لا يخطئه الرائي.كما في (الشكل ٢) يعتمد الفن التعبيري على هيكل جمالي ودلالي مدمج في البنية التركيبية ، وهو نظام يترابط فيه تقدير الذات والدلالات في بنية اختزالية ، تمثل انعكاسًا للبيئة النفسية ، ومفرداتها الحزينة ، ويتم التعبير عنها في الكل شكل الهيكل ، الذي يحول السلوك الداخلي للروح إلى شكل جمالي ، هو هدفه المثالي ، لأن كل تبعية داخلية تتجسد في شكل خارجي محدد ، يحمل معنى ودلالة سياسية. والمستوى الاجتماعي(٢٢)



(الشكل ١)

(الشكل٢)

السريالية :

استخدمت الحركة السريالية طريقة الأوهام المكانية ، وأحيانًا نجد أعمالًا نحتية ذات قوة تصويرية مفرطة ، تبلور مظهر الأشياء ، وأجسادها تقف في عالم غريب على حدود الوعي واللاوعي. تعطي السريالية الفرصة لاكتساب معنى جديد من خلال استخدام بعض حالات الأحلام المنتشية والمجنونة. بالإضافة إلى العبارات الخادعة والحوارات مع عناصر متنافرة غير مألوفة ، هنا يلجأ إلى ما يسميه النشاط الوهمي النقدي ويعتبر مقاربة تلقائية للمعرفة غير العقلانية ، لقد لاحظنا أن بعض موضوعات النحت السريالي هي تحويل العمل النحتي إلى بنية رسمية وغير منطقية من خلال مبادئ الفن السريالي (من خلال دمج عالمين من الواقع ، أو الخيال في الجمع بين نظامين من الشخصيات ، الواقع والخيال(٢٣)، مثل (الشكل ٣)

(الشكل٣)

- التجريدية :

في بداية القرن العشرين ، تحول الفنانون النحاتون إلى التجريد من أجل أن يكونوا قادرين على إرضاء فكرة المطلق ، والتي لا يمكن تحقيقها بأي شيء، تم استبدال تكثيف النسيج التصويري بهياكل ومواد جديدة غير مألوفة لعالم النحت، يعتبر النحت التجريدي من أهم طرق الفن التشكيلي ، فهو يمتص الاتجاه الروحي (القاعدة ، الترتيب ، الانسجام ، التركيب) والأشياء غير التمثيلية للعاطفة والروح والتعبير الجميل ، ويحقق التوازن الممتاز ، وبالمثل التجريد هو النحت. (٢٤)أهم شكل يمكن أن يتخذه العمل ، لأنه لا يعبر عن الجوانب العرضية والمألوفة للأشكال الطبيعية ، ولكنه يتغلغل بعمق في الأشياء ،والقيمة الجمالية والفنية ، فإن النظام العضوي منظم وصياغته مع الطبيعة كعناصرها الأساسية ، وهذا النظام هو موضوع إعادة تشكيل الجسم من خلال تأثير العوامل الطبيعية

المختلفة مثل التطور البيولوجي والوظائف الحيوية ، وكذلك العوامل الخارجية مثل تأثير العوامل البيئية والأداء كما في(الشكل٤) (٢٥)

(الشكل ٣)

- التكعيبية :

عمل هذا الاتجاه على إعادة صياغة الأشكال الموجودة في الواقع من عام ١٩٠٧ م حتى عام ١٩١٤ م في فرنسا عندما تم تقسيم الأشكال وتحليلها وإعادة تجميعها في شكل هندسي مجرد بدلاً من تصوير الأشياء بطريقة طبيعية. الفترات التي سبقت ظهورها ، وتحدي الأفكار الفنية التي كانت شائعة في تلك الحقبة من خلال وجود الأفكار الفنية الحديثة ، والأساليب المبتكرة في التفكير الإبداعي. نظرًا للتطورات التي حدثت في القرن العشرين ، جاءت أهمية التكعيبية من خلال مساهمتها الفعالة في بلورة المفاهيم الجمالية (في حد ذاتها) بطبيعتها الفكرية وتأسيسها. الأسس البنيوية للشكل ، وبالتالي فقد شكلت منطلقات جديدة للفن وأشكاله النقية ، حسب التغيرات التي أحدثها في المشهد الفني وخروجه عن الواقعية الحسية من خلال التحولات التي حدثت في الشكل ، كما أخضعته. إلى نظام من النظم العقلية الهندسية وغير الحسية والتشخيصية.

فقد بلغ الشكل مشارف التجريد الخالص وكما اشارت الدراسات من أن أشكال الفن تقع بين قطبين رئيسين (واقعية عظمى / تجريدية عظمى) وبين هذين القطبين قد حدثت جملة من التحولات البنائية للشكل قادته نحو أنماط بنائية تجريدية قد ساهمت بها تيارات النحت الحديث ومنها التكعيبية (٢٦)

لقد كانت التكعيبية بمثابة ثورة تقنية ، أطاحت بكل المعالجات الأسلوبية السابقة عندما اتجهت نحو الذات في نقل الحقائق الجوهرية لمعالم الوجود برؤية متحررة وتقنية جديدة اتجاه الفن التشكيلي وإزاء ديناميكية عصرهم على خلاف سابقيهم من المدارس الفنية ، لقد عالج التكعيبيون معالم الأشياء عن طريق إعادة بناء الشكل ، من خلال رفض التكعيبية الإصغاء والانقياد للانفعال الغنائي مفضلين بذلك بناء الشكل بناءً هندسياً اذ انطلقت من مبدأ " القاعدة تصحح الاسلوب" ووفقاً لذلك فقد أنصب اهتمام التكعيبيين على كل ما يخص موضوعة البناء ، فشرعوا في تخريط الأشكال وتحويرها ومن ثم استخدامها كبنات أساسية لإعادة تشيد الشكل الأصلي ولبناء اشكال محرفة عن الواقع جزئياً أو كلياً (٢٧) .

تعاملت التكعيبية مع النموذج بحرية تامة عندما وجدنا أنها استبعدت جميع العلاجات الأسلوبية التقليدية السابقة وسعت في المقابل إلى تقديم رؤية مجردة جديدة تم فيها استبعاد العناصر البلاستيكية من أي وظيفة محاكاة. لذلك ، أصبحت بنية الأشكال مجردة فيما يتعلق بالواقع لصالح الاهتمام بالعلاقات البلاستيكية القائمة بين المفردات

الرسمية ، والتي تشكل نقاط جذب. وإثارة المتلقي تحفزه على توحيد هذا الشكل من جديد ، ومعه استيعاب وإدراك المعنى أو المعنى الحقيقي للعمل الفني ، وعلاقاته البناءة على مختلف مستويات التكوين (٢٨)

ويرى الباحثان ان الاتجاه التكعيبي في النحت يسعى الى تجسيم الاشياء من اجل محاكاة الواقع مما يجعل المادة لها حركة ودلاله . مستوى المظهر ، للتعبير عن فكرة الشمولية والجوهر ، ولتأكيد إمكانية العلاقة بين الأشياء البعيدة ، الأمر الذي قد يتطلب التعبير. فكريًا ورسميًا ، حيث تتم عملية الهدم وإعادة الإعمار من خلال جمع تصورات رسمية مختلفة ، مما أعطى العمل التكعيبي القوة والتصعيد وإبراز اهمية الفكرة كما في (الشكلين٥، ٦).

(شكل ٥)

(شكل ٦)

- المستقبلية :

تعد المستقبلية حركة فنية تجسد ظاهرة ايطالية بالدرجة الأولى تقوم على خلفية سياسية من أجل تلبية طموحات إيطاليا في الاستقلال والتحرر، ولا يمكن التنكر إلى دورها الفني، إذ شملت النشاطات الفنية كالأدب والنحت والموسيقى والتصوير. (٢٩)لقد أنكر الفنان المستقبلي جمال المرأة واستبدل العراء بجمالية استخلصها من طريقة التصوير ذاتها، وكان جل اهتمامه دراسة الحياة والإنسان في القرن العشرين (قرن السرعة والعمل التقني)، إذ بحث عن المغامرة والمخاطرة لكي يحصر انطباعاته وأفكاره في جمال الكهرباء وجمال السيارة والطيارة، ولقد قال مارتيني "أن سيارة السباق أجمل من تمثال ساموتراس"(٣٠)

عمد المستقبليون إلى تفكيك أوصال الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى شأنهم في ذلك نشأة التكعيبيون، ولاسيما أن هناك فرقا جوهريا بينهما يميز الواحدة عن الأخرى، إذ إنّ التكعيبية قامت بتحطيم الأجسام لتتخذ من أجزائها مادة تبني بها الشكل الجديد، بينما عمدت المستقبلية إلى تحطيم الشكل وتفكيكه للكشف عن (خطوط القوة) الكامنة في حركتها، فضلاً عن أن المستقبليين فككوا الأجسام لتمديد الأشكال وتكثيرها في اتجاه الخطوط، إذ كان ذلك واضح في لوحة الرسام (بالا) تمثل كلبا يجري، عمد الفنان فيها إلى تصوير الحركة، إذ قام (بالا) برسم عدة سيقان متلاصقة مكان كل ساق، إذ كان يندمج كل منها في السيقان الأخرى.

إن المدرسة المستقبلية حركة سياسية اجتماعية فلسفية فنية في آن واحد، وكانت ترفض كل شيء عن الماضي، لذلك سميت بـ (ضد الماضي) وتتلخص مبادئ هذه الحركة بالآتي:

١. احترام الأشكال البدائية واختزال جميع أشكال المحاكاة.

٢. لا جدوى من نقاد الفنانين.

٣. يجب التخلي عن المواضيع الجامدة والتوجيه للتعبير عن حياتنا القلقة التي نعيشها في عصر الفولاذ والسرعة.

٤. اعتماد الصدق والطهارة في محاكاة الطبيعة.

٥. تفضي الحركة والنور على مادية الأجسام.

٦. يجب أن يكون الفن معبرا عن الحركة الديناميكية أمام الدينامية في الحضارة الجديدة.

٧. الألوان المتممة في الرسم مهمة جدا كالوزن للشعر والبوليفوني في الموسيقى.

٨. ضرورة التمرد على فكرة الانسجام والذوق الرفيع لأنها مصطلحات مطاطية يمكن عن طريقها هدم أعمال (رامبرانت، غويا، وردان).(٣١) وتعد المدرسة المستقبلية تعبيرا صارخا عن العصر الذي ظهرت فيه، وذلك باعتمادها الديناميكية الآلية والحركة والبعد الرابع (الزمن).. كما في الشكلين (٧ ،٨) :

(شكل٧)

(شكل٨)

يرى الباحثان ان الديناميكية هي الأنموذج الأساس في عمل الفنان المستقبلي، إذ ليس هناك أجمل من حركة الآلات والمكائن ذات الإيقاع الدينامي والسرعة التي تسابق الزمن، إذ تبدو الحركة مستمرة غير جامدة والأشياء في حالة جريان وتحول سريعة، وحركتها تتضاعف ويتغير شكلها مع تدفعها إلى ما لا نهاية، إذ سعت المدرسة المستقبلية إلى تحديث روح الإنسان من خلال استعمال التطور العلمي بما فيه من آلات حديثة واستعمالها الزمن كبعد رابع في فن الرسم .

مؤشرات الاطار النظري

١. اتخذت بنية الجسد امتداداتها الحركية من معطيات المعمار الحضاري والأعراف الاجتماعية للفرد ، كون الجسد يتفاعل داخل فرضية الوجود وأبعادها التواصلية.

٢. يلامس الجسد الواقع والوجود الإنساني عبر نسيج من الظاهرات ، فوجوده مرتبط بالماديات التي تجعله موضوعاً معرفياً يستلزم عالماً خارجياً .

٣. تتكشف الثيمات المؤثرة دلالياً داخل الصورة الحركية للعرض عبر التشكيل الجسدي وخصوصيته الفاعلة في الفضاء.

٤. يؤدي الاتجاه الفني الذي يتبناه النحات دوراً مهماً في عملية شكل المنجز و تحقيق الجمال .

٥. تمثل المعالجات التشكيلية للبعد النحتي الأسلوب الجمالي الخاص بالفنان و وسيلة حسية لإظهار جمال الأفكار السابقة للعمل النحتى.

٦. توثر التيارات والمدارس الفنية على الاسلوب النحتي ومن ثم الشكل المنحوت وما يحمل من سمات دلالية .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

- مجتمع البحث : ضم مجتمع البحث نماذج من اعمال النحاتين الحداثويين الذي تناولوا موضوعة الجسد بمختلف الاساليب والمدارس الفنية والذين بلغ عددهم (٧٠) منحوتة من الفن الحديث ، تم الحصول عليها من بعض الكتب والمراجع والموسوعات الفنية ومن مواقع التواصل الاجتماعي .
- عينه البحث : اختارا الباحثان اربعة نماذج من الاعمال النحتية التي ترجع الى عصر الحداثة

– منهجية البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي وطريقة دراسة الحالة في الاجراءات

- اداة البحث :

١. الملاحظة المباشرة للأعمال

٢. الخبرة الذاتية للباحث كونه مختص في فنون النحت .

٣. ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

- **تحليل العينة :**

نموذج (١)

عنوان العمل : أرليك أو بييرو (كولومبين – المهرج)

سنة الإنجاز : ١٩٣٠ م

قياسات العمل : الأبعاد: ٤٣ × ٣٠ × ٣٠ سم

الخـــامات / معدن الحديد

<u>الوصف البصري</u> :نحت الفنان مجسم متراكب العناصر الشكلية من خلال الاستعارات للمواد الجاهزة (الدلو – الأنابيب – الأسلاك) نفذ العمل في بعض مفرداته من مادة الحديد المشغول وأخرى من معدن الفولاذ اللامع ، أما بنية العمل من حيث البناء التكويني فقد صيغت وفق إنشاء عمودي لما يوائم موضوعة النموذج النحتي وفكرته (المهرج) .

التحليل : يميل التصميم الى المدرسة المستقبلية له ابعاد تحاكي الواقع المرصود على الرغم من حقيقة أن هذا التمثال يُطلق عليه أحيانًا اسم (بييرو) أو حتى (كولومبين) ، إلا أن الزي الماسي (المعيني) يشير بوضوح إلى أن الشكل المصور على شكل تمثال نصفي هو بالفعل زي المهرج ، تم بناء الجسم من خلال التقاء عمودي لبنية الأشكال الهندسية المشكلة والمركبة يشير شكلان أنبوبيان مقوسان ومثلث كبير يتكون من قضبان حديدية إلى مستويات مائلة افتراضية أخرى المثلث يستحضر قبعة المهرج من خلال استعارة المواد المصنعة الجاهزة (دلو الماء) كما يتم التعبير عن الوجه ، ويتكون من لوح حديدي مقطوع على شكل عدسة مع نوع من الفتح في الذقن ، العيون عبارة عن ثقبين دائريين والأنف عبارة عن جذع صغير من الحديد الملحم ، كما نلاحظ في هذا النموذج البصري نجد كل شيء مهندس ومحلل ومركب تتيح لنا هذه المجموعة من إجراءات التجريبية التقنية مع طريقة تركيب المادة الجاهزة الثلاثية الأبعاد في تلك البنية العقيدية إلى مدى انتماء هذا النموذج للتقنية والاشتغال التكعيبي (تحليل العناصر الشكلية وإعادة بناؤها) فمجموعة العناصر (أعضاء الجسد) قد تفككت لاسيما جردت وتحولت إلى إستعارات مادية المظهر (الدلو – الأنابيب – الألواح – الأسلاك) كل تلك المستعارات المادية أخذت البعد

التجريدي نظرا لهيئتها ونظامها الهندسي وهنا تندمج بنيتين واتجاهين من الفكر الحديث (التجريدي والتكعيبي) بمعنى ثمة وجود لقيمة توليفيه مستقبلية لفكرة معاصرة .

لربما يضع خوليو غونزاليس شخصية (المهرج) في نصه البصري ، في سلوك متعارض لطبيعة الأنساق المنظمة في بنية التكوين العام لنموذج النحت وذلك لربط بعد البنية التركيبية في تحطيم الجسد وما تمثله شخصية (المهرج) في البعد الاجتماعية (الفرد) الذي يثير السخرية والضحك من خلال تصرفات الشخصية في صياغة الأحداث غير العادية لشعور ما في زمكان معين ، حتى يخاطبنا الفنان بعلامة بصرية وما يصدر عنها من مبالغات وخداع تلك الشخصية فهي مسلية لأنها مختلفة وغريبة ، فهي تتخطى حدود الحس الشائع وتقلب القيم العادية المجسدة في رمز المهرج وطبيعة تمثيله في بعده الغير تشخيصي أي في بعده الرمزي .

نموذج (٢)

اسم الفنان / خوليو غونزاليس

عنوان العمل / (زوجين لو)

سنة الإنجاز / ١٩٣١م

قياس العمل / ٥ × ٧,٥ × ١٩ سم

الخامة / حديد

الوصف البصري: صور المنجز النحتي مشهد لشخصين مستلقيين على الارض وملتصقين من بعضهم البعض بشكل جانبي يحتضن فيه حتى الشخصيات الاخر من الخلف، خامة العمل من الحديد ويستقر المنجز الفني على الارض بدون قاعدة.

التحليل :منحوتة تميل الى المدرسة الدادائية ، يتأسس العمل الفني على محاكاة الجوهر تعرض حالة جسدية لشخصين مستلقين على الارض، قد يبدو العمل تصوير لموضوع تعبيرية لحالة انسانية اجتماعية لعلاقة شخصين ببعض، وهي من المواضيع الشائعة في الفن اذ تعتبر العلاقات الانسانية العميقة من أكثر المواضيع صفاءً على اعتبار ان تبادل المشاعر والعواطف تصدر من عمق الذات البشرية كحاجة انسانية خالصة، والعمل الفني هنا لا

يقدم هذه العلاقة بشكل نمطي كما هو بالحقيقة بل نقل المشهد بصياغة تجرد الجسد من طبيعته البشرية كما هي ليظهره كتركيب جسماني هندسي يجرد انسيابية الخطوط المنحنية للجسم البشري الحقيقي.

تتراكب الكتل الهندسية لطبيعة خامة الحديد مع بعضها بعلاقة انسجام ينتج عنها شكل الشخصين بوحدة بنائية متوافقة اذ يستثمر الفنان طبيعة القضبان الحديدية مختلفة الحجوم والاقطار (اقطار دائرية ومربعة) حادة الحواف بحيث تترك ظلال حادة لتعطي تأثير العمق في تفاصيل الاجساد لتتلاءم مع طبيعة المشهد المقترح كنوع من اعادة صياغة الواقع بشكل يجرده من عوالق تشتيت الادراك البصري، فيظهر المشهد العام بتركيب تكعيبي خالص يعلي من قيمة الشكل الهندسي.

وتبعاً لما أظهرته هذه العلاقات بين الشكل الهندسي وتقاطعاته وتوازياته فقد استطاع الفنان أن يظهر جماليات هذه التراكيب الشكلية من خلال طريقة تآلفها مما يعني أنه تم خلق منظومة شكلية أظهرت الجمال الخالص دون أن يكون هناك أية موضوعية تستدعي من الذاكرة مدركات سابقة تتعلق بواقعية الأشياء المرئية فهذه الصيغ المجردة حملت موضوعها الجمالي في داخلها من خلال ما أقامته من علاقات تشييديه نسقية فيما بينها ، ولما أحدثته من ظاهرة بصرية في ذاتها دون احتكاك صيغها الشكلية بموضوع معين ، وقد وظفت جميع العناصر الهندسية في هذا المنجز الفني لتسهم في إظهار الجمال المجرد الخالص ، ويأتي الشكل الهندسي في مقدمة تلك العناصر ليحقق جمالية خالصة على العمل الفني فقد استخدم الشكل الهندسي فقط ، وهذه الصيغة لا تتحقق في خطوط الأشكال التي تحاكي الواقع المرئي ، وقد فعل الفنان هذه الصيغة الهندسية ليتشكل من خلالها منظومات تشكيليه تعتمد على جماليات التوازي والتقاطع التي تحدثها الاسطح الهندسية ، أما لون خامة الحديد فقد أسهم هو الآخر في إنشاء المنظومات العلاقاتية بين العناصر البنائية التي شكلت صيغاً تجريدية ذات الطبيعة الشكلية المجردة تجريداً خالصاً حيث تم استبعاد جميع الألوان والاقتصار على لون الخامة المستخدمة .

نموذج (٣)

أسـم العمل / حامل الرمح (الدون كيشوت)

سنة الإنجاز / ١٩٣٠م

قياسات العمل / ٤٣ × ١٢,٥ ×٦,٥ سم

الخـــامات / الحديد

الوصف البصري : نحت ثلاثي الأبعاد مصنوع من المعدن (الحديد) يحاكي شخصية الرجل بطريقة تعبيرية مجردة. يصور التكوين العام فارسًا واقفًا يحمل رمحًا في يده اليمنى ويده اليسرى متدلية لأسفل. أخذ الأبيض والبني شكل مستطيل مجسم ذو قامة عمودية.

التحليل :يمثل التكوين العام مجموعة من العناصر الشكلية بنظام هندسي (قوس – خط مستقيم – أشكال هندسية من جوانب غير متساوية) ، حيث يمثل شكل القوس (الشكل المحدب يمثل ظهر الفارس) ، بينما تمثل الأشكال المستقيمة تجسيدًا لعناصر أخرى مثل مثل (الرمح) ، في حين أن باقي الأشكال الهندسية غير المنظمة كانت تجسد باقي أعضاء الجسم (القدمين ، والأكتاف ، واليدين ، والرأس). ما يقدمه النص المرئي (النموذج النحتي) هو قيمة تعبيرية بصرية عالية تكشف عن الطاقة الإبداعية في كيفية تجسيد تمثيلات صورة الجسم في كتلة تصميم بناءً على وحدات هندسية ترفع الجسم إلى موضع العلامة المرئية (اختزال)). ومكثف) أي أن التكوين العام رغم شكله البسيط يشير إلى أنه يحمل قيم الجمال والإبداع كنموذج بصري متميز في تكوين جمالي وفني ، كما نلاحظ التكوين الهندسي في بنية التكوين العام. للنحت ، مع الحفاظ على قيمته التعبيرية الشكلية (الخط) ، وذلك لأن الفنان عمل على تقديم النجارة الفنية من مادة معدنية (شظايا وقضبان برونزية) التي حافظت على روحانية الشكل ولم تسود في الإلغاء أو إزاحته. مساحة عبر الفراغات التي تتركها القضبان الحديدية في شكلها الخطي ، بالإضافة إلى المساعدة في تحقيق الإيقاع والحركة. على الرغم من سكون العمل الفني ، إلا أنها تتحرك بسبب هذه الإيقاعات الرسمية وما سبقها. لون الخامة المعدنية (أحمر – برونز).

وبهذه الطريقة ، فإن المادة المصنوعة في النموذج (دون كيشوت) تقدم جمالية القيم البلاستيكية ، حيث تحافظ على (الهيكل الرسمي للعمل وصياغة العناصر) كما توفر قيمًا تعبيرية تحافظ على إبراز الجانب المعنوي والعاطفي المرتبط بين العمل الفني والشكل الذي يحتوي عليه ذو قيمة بلاستيكية وهناك علاقة ارتباط بين القيم البلاستيكية والقيم التعبيرية ، حيث جاءت القيم البلاستيكية مع وضوحها المادي كعامل مساعد في استنتاج القيم التعبيرية ، في ذلك (النموذج النحتي) يحتوي على قيمة بلاستيكية عالية حيث يحمل المحتوى والقيمة التعبيرية على نفس المستوى ، لتشكيل مع بعضها البعض وحدة بلاستيكية ومعبرة في هيكل واحد ولهذا السبب تجد كل عناصر العمل

الفني من حيث قد يجتمع البناء والتكوين للتعبير عن المعنى والمعنى (جسد دون كيشوت) ، حيث يشع الشكل هذا المعنى ، وطريقة وتقنية العمل ساعد الموضوع (اللحام ، والطرق ، والقطع) في الكشف عن هذا التعبير ، وكذلك على قيمة كل عنصر ، العناصر المترابطة في هيكل التكوين العام ، والتي توضح جوانب تقييم العمل من حيث البلاستيك و القيمة التعبيرية ، تكشف عن القدرة على تخيل الفنان (خوليو جونزاليس) ووعيه الفني ، أن المفهوم الجمالي للشكل النقي في عمل جونزاليس يكشف عن القصدية في التشكيل الهندسي ، الذي يقوم على نفي ما هو موضوعي و حسي ، من أجل الارتقاء بأنظمة العلاقات الرسمية إلى ما هو بديهي وفكري. لذلك يظهر الشكل منفصلاً عن المظاهر الحسية الجزئية ويبحث باستمرار عن الصيغ العامة كقيم جمالية مطلقة في الوجود الكوني تعمل على توحيد كل الأشياء الفردية ، ومع هذا الإطار المفاهيمي للجمال الخالص ، يقترب الشكل الهندسي من رؤية التصوف فيثاغورس الذي يهدف من خلال الفكر الرياضي المجرد إلى اختراق الطبيعة المادية إلى ما هو بعيد عن الغرض الفردي والتحيز ، ويتجلى الشكل من خلال إظهار النظام الشامل الذي تتكون منه حركة الأنماط المطلقة في الوجود المادي والإيقاعات المستمرة للحياة . أظهرت بنائية الشكل الصافي أنها استوعبت عمق رؤية الحداثة ، والتي تجلت فعاليتها من خلال التغيرات الديناميكية والتواصلية التي ينطوي عليها النمط الهندسي ، والتي استمدت طاقتها وأبعادها المجردة من قيمة الشكل الهندسي.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات:

عرض النتائج : توصلا الباحثان على مجموعة من النتائج اهمها :

١. اعتمد النحات الحديث في حدود صورة الجسد في منجزه النحتي ، على جماليات فعل التجريب والتجريد والتبسيط ، بفعل طابعها التركيبي (المادة) ، والتي صاغها النحات الاوربي الحديث بوعي الاقتباس ، كما في جميع نماذج العينة .
٢. اعتمد النحات الحديث على الاستعارات الجاهزة للعناصر الشكلية الهندسية المتحققة في اسلوب التجميع للمواد المستعارة الجاهزة في اظهار الملامح ، كما في النموذج (١) .
٣. جاءت ملامح الجسد كبنية تصميمية تنسجم مع الرؤية التجريدية بصورة هندسية بصرية اختزلت نظام الشكل (الجسد بوصفه صورة واقعية) وأعادته إلى العناصر الأولية من أجل تحقيق الشكل الخالص، كما في النموذج (٣)
٤. ظهر أسلوب النحات في العصر الحديث واضحاً في الاعتماد على تكوين الشكل بالتأسيس على تركيب المفردات باسلوب تكعيبي هندسي يحيل التكوين الى ملامح هندسية تدعم رؤية الفنان في تشكيل بنية العمل الفني ، كم افي النموذج (٢، ٣)

٥. لعب التحديث والتجريب دورًا رئيسيًا في إبراز النظام التصميمي لفن النحت المفاهيمي بحثاً عن الجديد والمتغير، كما في النموذج (١، ٣)

٦. اعتمد الفنان عدة مسارات فكرية في إنجازاته من حيث الانتماء الفلسفي والفني كمكافئ إبداعي في حدود التجديد والابتكار في مبناه التكويني الهندسي باتجاه جماليات الرمزية والتعبيرية ، كما في النموذج (٢) .

الاستنتاجات :

١- صاغ النحات في العصر الحديث ملامح الجسد في أعماله النحتية ، بوضعيات غير مألوفة بفعل التجريد والتجميع والتكعيب والتعبير تمنح رؤية أسلوبية للنحات الحديث .

٢- اصبحت لموضوعة الجسد حضورا مميزاً في الفن الحديث وبمختلف الاساليب التحديثية التي تبرز المفهوم على حساب المنظور البصري .

٣- اكدت اغلب المنحوتات في العصر الحديث على جماليات التعبير والتجريد بعيداً عن التقريرية والتفصيلية والاستعارية ، لاجل انتاج تكوينات قابلة للقراءة والتأويل والتدويل .

٤- اصبح الجسد في الفن الحديث خطاباً اساسياً ومحورياً على المستوى الفكري والمفاهيمي والفني .

التوصيات :يوصي الباحثان :

- إمداد المكتبات الفنية بالمصادر التي تتعامل مع الهياكل المجاورة في مجال الدراسات الهندسية العلمية ، ضمن إطار تصميمها الفني برؤية علمية صلبة.
- الاهتمام بالدراسات التي تهتم بالتقنيات والتكنلوجيا الحديثة في انتاج اعمال نحتية معاصرة تعتمد صورة الجسد في الفن .

المقترحات : يوصي الباحثان باجراء الدراسة التالية :

(صورة الجسد وتمثلاته في عصر النهضة الايطالي) .

الهوامش:

١- آبادي الفيروز. (٢٠٠٣، ص٢٣٢). *القاموس المحيط*. بيروت : دار احياء التراث العرب

٢- مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج٣، تر: محمد علي أبو درة وآخرون ، مر : أحمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧٢ ، ص٩٩

٣- إبراهيم محمود. (٢٠٠٧،ص٣٠). *وإنما أجسادنا ..الخ ، ديالكتيك الجسد والجليد ، دراسات مقاربة*. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة.

٤- جميل صليبا. (١٩٨٢، ص٤٠٢). *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية*. بيروت : دار الكتاب اللبناني.

٥- هيلين توماس وجميلة احمد. (٢٠١٠، ص٢٣). *الأجساد الثقافية ، الاثنوغرافيا والنظرية* (الإصدار ٢). (أسامة الغزولي، المترجمون) القاهرة : المركز القومي للترجمة.

٦- ماجد فخري. (١٩٩١،ص٦٥). *تأريخ الفلسفة اليونانية من طاليس ٥٨٥ ق م إلى أفلوطين ٢٧٠ م وبرقليس ٤٨٥ م*. بيروت : دار العلم للملايين للتأليف والنشر.

٧- محمود زيدان. (١٩٧٩، ص١٤٤). *كنط وفلسفته النظرية*. الإسكندرية : دار المعارف.

٨- بيير دوكاسيه. (١٩٨٣، ص٢٢٣). *الفلسفات الكبرى*. (جورج يونس، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات

٩- ول ديورانت. (١٩٨٨،ص٤٠٥). *قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، حياة وأراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم* (المجلد ٣). (فتح الله محمد المشعشع، المترجمون) بيروت : منشورات مكتبة المعارف.

١٠- المصدر السابق إبراهيم محمود. (٢٠٠٧،ص١٦٩).

١١- يوسف تيبس. (٢٠٠٩، ص٤٥-٤٦). تطور مفهوم الجسد من التأمل إلى التصور العلمي. *مجلة عالم الفكر*(٤)

١٢- عبد الرحمن التليلي. (٢٠٠٩،ص١٥٦-١٥٧). عنف على الجسد. *مجلة عالم الفكر*، ٢ (٣٧).

١٣- سميحة ممدوح. (٢٠٠٩ ،ص٦). *فلسفة الجسد*. تونس : دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع .

١٤- المصدر السابق (تيبس، ٢٠٠٩،ص٢٣)

١٥- إبراهيم مصطفى إبراهيم. (٢٠٠٠،ص٨٨). *الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم*. الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

١٦- ميشيلا مارزانو. (٢٠١١،ص١٩). *فلسفة الجسد*. (١، المحرر، و نبيل أبو صعب، المترجمون) بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٧- محسن صخري. (١٩٩٧،ص١٨٨-١١٩). *فوكو قارئاً لديكارت (دروس الجامعة التونسية)*. تونس : مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.

١٨- صادق جلال العظم. (١٩٩٠،ص٥١). *دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة* . بيروت : دار العودة ناشرون.

١٩- عز العرب لحكيم بناني. (٢٠٠٩،ص١٠٢). الجسم والجسد والهوية الذاتية. *مجلة عالم الفكر*، ٤

٢٠- شاكر عبد الحميد. (٢٠٠٥،ص١٠١). *عصر الصورة _ السلبيات والايجابيات* . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٢١- هربرت ريد : فلسفة الفن الحديث ، الجذور ، ترجمة : فخي خليل ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٩ ، ١٩٩٣ ، ص١٥٥

٢٢- ترنيس هوكز : البنيوية و علم الإشارة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٥

٢٣- محمود امهز. (١٩٩٦، ص١٤٢). *التيارات الفنية المعاصرة*. بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.

٢٤- عفيف بهنسي. (١٩٨٣،ص٢٢٥). *تاريخ الفن والعمارة الفن الكلاسيكي المحدث*. دمشق: مديرية الكتب الجامعية

٢٥- أحمد عبد العزيز عباس : النحت بين العضوية والمعمارية ، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٠م ،ص٩

٢٦- أدورد فراي. (١٩٩٠، ص٦١-٦٢). *التكعيبية*. (هادي الطائي، المترجمون) بغداد : دار المأمون.

٢٧- أي جي مولر واخرون. (١٩٨٨،ص٨٦). *مائة عام من الرسم الحديث*. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار المأمون.

٢٨- علي الشوك. (١٩٩٨،ص٩٣). *الدادائية بين الأمس واليوم*. عمان: المؤسسة التجارية للطباعة والنشر.

٢٩- المصدر السابق محمود امهز. (١٩٩٦، ص١٧٢).

٣٠- المصدر السابق عفيف بهنسي. (١٩٨٣،ص٦١٩).

٣١- سارة نيومايز. (١٩٦٠، ص١٤٨). *قصة الفن الحديث*. (رمسيس يونان، المترجمون) القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

المصادر والمراجع:

١. آبادي الفيروز. (٢٠٠٣). *القاموس المحيط*. بيروت : دار احياء التراث العرب

٢. إبراهيم محمود. (٢٠٠٧،). *وإنما أجسادنا ..الخ ، ديالكتيك الجسد والجليد ، دراسات مقاربة*. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة.

٣. أحمد عبد العزيز عباس : النحت بين العضوية والمعمارية ، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٠م

٤. أدورد فراي. (١٩٩٠). *التكعيبية*. (هادي الطائي، المترجمون) بغداد : دار المأمون.

٥. أي جي مولر واخرون. (١٩٨٨). *مائة عام من الرسم الحديث*. (فخري خليل، المترجمون) بغداد: دار المأمون.

٦. بيير دوكاسيه. (١٩٨٣). *الفلسفات الكبرى*. (جورج يونس، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات.

٧. ترنيس هوكز : البنيوية و علم الإشارة ، ترجمة : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦

٨. جميل صليبا. (١٩٨٢). *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية*. بيروت : دار الكتاب اللبناني.

٩. سارة نيومايز. (١٩٦٠). *قصة الفن الحديث*. (رمسيس يونان، المترجمون) القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

١٠. سميحة ممدوح. (٢٠٠٩). *فلسفة الجسد*. تونس : دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع .

١١. شاكر عبد الحميد. (٢٠٠٥،ص١٠١). *عصر الصورة _ السلبيات والايجابيات* . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

١٢. صادق جلال العظم. (١٩٩٠). *دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة* . بيروت : دار العودة ناشرون.

١٣. عبد الرحمن التليلي. (٢٠٠٩). عنف على الجسد. *مجلة عالم الفكر*، ٣٧ (٢).

١٤. عز العرب لحكيم بناني. (٢٠٠٩). الجسم والجسد والهوية الذاتية. *مجلة عالم الفكر*، ٤ .

١٥. عفيف بهنسي. (١٩٨٣). *تاريخ الفن والعمارة الفن الكلاسيكي المحدث*. دمشق: مديرية الكتب الجامعية.

١٦.علي الشوك. (١٩٩٨). *الدادائية بين الأمس واليوم*. عمان: المؤسسة التجارية للطباعة والنشر.

١٧.ماجد فخري. (١٩٩١). *تأريخ الفلسفة اليونانية من طاليس ٥٨٥ ق م إلى أفلوطين ٢٧٠ م وبرقليس ٤٨٥ م*. بيروت : دار العلم للملايين للتأليف والنشر.

١٨.محسن صخري. (١٩٩٧). *فوكو قارئاً لديكارت (دروس الجامعة التونسية)*. تونس : مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.

١٩.محمود امهز. (١٩٩٦). *التيارات الفنية المعاصرة*. بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.

٢٠.محمود زيدان. (١٩٧٩). *كنط وفلسفته النظرية*. الإسكندرية : دار المعارف.

٢١.مصطفى إبراهيم وآخرون. (٢٠٠٤، ص٥٥٦). *المعجم الوسيط* (المجلد ٤). مصر: مجمع اللغةالعربية ، مكتبةالشروق الدولية.

٢٢.مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج٣، تر: محمد علي أبو درة وآخرون ، مر : أحمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧٢ .

٢٣.هربرت ريد : فلسفة الفن الحديث ، الجذور ، ترجمة : فخي خليل ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع٩ ، ١٩٩٣ ،

٢٤.هيلين توماس وجميلة احمد. (٢٠١٠،). *الأجساد الثقافية ، الاثنوغرافيا والنظرية* (الإصدار ٢). (أسامة الغزولي، المترجمون) القاهرة : المركز القومي للترجمة.

٢٥.ول ديورانت. (١٩٨٨). *قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، حياة وأراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم* (المجلد ٣). (فتح الله محمد المشعشع، المترجمون) بيروت : منشورات مكتبة المعارف.

٢٦.يوسف تيبس. (٢٠٠٩، . تطور مفهوم الجسد من التأمل إلى التصور العلمي. *مجلة عالم الفكر*(٤).