مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 650-682

(المثال في التشكيل النحتي المعاصر)

م د.حسام عبد الخالق عثمان حاتم الطائي
قسم التربية الفنية-كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية.
(altaihussam@gmail.com)
(07711846950)

مستخلص البحث :

يعنى البحث بالمثال واهميته الكبيرة في وجودنا وحياتنا ، وماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، فهو دليلينا المفترض نحو غاياتنا ، وما نسد به فضاء عوز نفوسنا وقصور ادراكنا ، فنحاول التخيل والتأويل والتصور ، سعيا منا لتقريب شكل يمكن ان يجسد رمزا مفاهيميا وفقا لتصورنا ، فالمعلومة الذهنية لدينا لا تدركه (الرمز الامثل) بل تحاول ان تعرفه ، فتبدأ بالبحث عن الصورة الاقرب اليه تصوريا ، فتنمو شيئا فشيئا ، هذه التكوينة ، وتتابع تحديثاتها ، حتى نصل بها الى ما يرضي مبتغانا ، ومن المعلوم ان لكل منا هوية ، او بطاقة تعريف تعرف الآخرين بنا وبتوجهاتنا ومستوياتنا العلمية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وهي تمثل ما نحن عليه ، وهذا التمثل الذي يميزنا ، احدنا من الآخر ، يشابه تمثل المثال (الرمز الامثل) ، الذي يمثل التوجهات الفكرية و المفاهيمية المختلفة التي ظهرت في فترة الحداثة وما بعدها ، سيما في مجال الفنون التشكيلية ، وخصوصا فن النحت ،وهدف البحث هو الكشف عن تجسد المثال (الرمز الامثل) في النحت المعاصر، وقد شمل بعض اعمال النحاتين المؤسسين للمدارس الفنية الحديثة ، الاوربية والامريكية في القرن العشرين ، وقد شمل البحث اربعة فصول ، وفيما يلي اهم النتائج التي توصل اليها الباحث :

1- ان عملية تمثل المثال المفاهيمي المتمثل كشكل في المنجز النحتي المعاصر للنحاتين المعاصرين يعد ابتكارا ، من رحم رؤية فنية ذاتية خاصة للنحاتين المعاصرين ، اذا ما قورنت في تنفيذ المنجزات النحتية السابقة ، لفترة القرن العشرين ، وكما ورد في اغلب نماذج العينة .

2- اتضحت الرؤية الفنية الذاتية الخاصة المتجسدة في الشكل في المنجز النحتي المعاصر للنحاتين المعاصرين ، من خلال عدم التقيد بالضوابط المتبعة في تنفيذ المنجزات الفنية النحتية سابقا من حيث النسب القياسية او انماط الالوان او ملمس السطوح ، كما ورد في اغلب نماذج العينة.

3- تجلت تمثلات المثال المفاهيمي المتجسدة في شكل المنجز النحتي المعاصر ، بصور جديدة تحمل هوية فكرية جديدة تبين مفاهيم المدارس الفنية وتدل عليها ، كما ورد في اغلب نماذج العينة .

4. اعتمدت المداس الفنية المعاصرة اسلوب التجريد والاختزال والتبسيط والجرأة في التصرف ، للتعبير عن هويتها التي تمثل المثال المفاهيمي المتجسد كشكل في المنجز النحتي المعاصر ، كما ورد في العديد من نماذج العينة .

5- توصفت عملية تمثل المثال المفاهيمي المتجسد كشكل في المنجز النحتي المعاصر بجلاء من خلال استخدام المواد غير التقليدية ، كما ورد في عدد من نماذج العينة .

الكلمات المفتاحية : نحت- مثال- معاصر.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 650-682

المقدمة :

اشتمل البحث اربعة فصول ، جاء الاول بمشكلة البحث و اهميته واهدافه وحدوده الزمانية والمكانية ، والمصطلحات لغويا واصطلاحيا وفلسفيا واجرائيا . كما اشتمل الفصل الثاني ، المدارس الفنية المعاصرة ، وتجسد المثال المفاهيمي كشكل في منجزهم النحتي، والثالث حوى، مجتمع وعينة البحث واداة البحث وطريقة اختيار الفنانين والاعمال الفنية ، وتحليل العينات، جاء الفصل الرابع بالنتائج .

الدراسات السابقة : من المؤكد ان البحوث المعاصرة قد غطت الكثير من هذه المساحة، الا ان الباحث حاول الحفر في منطقة بكر .. تخص المثال المفاهيمي وآليات تجسده في فن النحت، في المدارس الفنية الحديثة المختلفة ، ولم اجد دراسة سابقة ، على حد علمي في هذا المجال .

الفصل الاول :

مشكلة البحث :

للمثال اهمية كبيرة في وجودنا وحياتنا ، وماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، فهو دليلينا المفترض وما نسد به فضاء عوز نفوسنا وقصور ادراكنا ، فنحاول التخيل والتأويل والتصور ، سعيا منا لتقريب شكل يمكن ان يجسد رمزا مفاهيميا وفقا لتصورنا ، فالمعلومة الذهنية لدينا لا تدركه (الرمز الامثل) بل تحاول ان تعرفه ، فتبدأ بالبحث عن الصورة الاقرب اليه تصوريا ، فتنمو شيئا فشيئا ، هذه التكوينة ، وتتابع تحديثاتها ، حتى نصل بها الى ما يرضي مبتغانا ، وهنا تعود المشكلة الى عتبتها الاولى ، حيث ان هذه الغاية متعددة بقدر اعدادنا ، و واسعة بسعة رؤيانا ، ومتغيرا بتغير امزجتنا واحوالنا ، ومتحولة بتحول ظروفنا وضواغطها ، ومتجددة ومتوالدة ومتتالية بتجدد وتوالد وتتالي افكارنا ، وايضا اوهامنا واحلامنا ، التي تفرض علينا السعي والبحث بجد واجتهاد عن الحقيقة المخلصة لذواتنا المنفعلة والمتفاعلة مع علة العلات (وجودنا وحاجاتنا) ، فنلجأ الى التساؤل والتفكير والتأمل والتدبير...وما الى ذلك ، ومنذ الازل والانسان باستمرار يحاول ان يكتشف عالمه ونفسه ، فبدا بوضع الفرضيات لهما ، ولكنها لا تكتفي ، فيضع النظريات حولهما ، وتتغير (النظريات) ولا تجدي نفعا مع التقادم الزمني والتطور الفكري ، ومن ثم تدحض بعضها بعضا ، فيسعى الى اثباتها بالشك فيها ومن ثم محاولة تضيق الشكوك ، وتكبير دائرة البرهنة لاحتوائها وان كانت افتراضية ، فيبدأ بإسقاط هيئة افتراضية تجسد هذه التكوينة المتنامية ، اشكالا ورموز وصور ، وحيث ان موضوع بحثنا ودراستنا يدور حول (المثال) في التشكيل النحتي المعاصر ، وبعملية تجسيده وتجسده ، بهيئته الشكلية التصورية التصويرية ، من فكرة ذهنية متخيلة ، الى واقع تقريبي ، وهذا الواقع قد اخذ اشكالا متعددة ومتنوعة ، طبقا للمفهوم الفكري الذي يؤمن به وينتهجه النحات ذات و موضوع ، وتبعا للمدرسة الفنية التي ينتمي اليها اضافتا الي اسلوبه الشخصي في التنفيذ ، وتنوع تقنياته وخاماته ، فالكشف عن هذا المثال (الرمز الامثل) ؟ ، يعد ضرورة ملحة سيناقشها البحث ، في صور هذا الرمز الذي يتجلى ويتجسد في المنجز النحتي المعاصر ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار التحول الفكري و المفاهيمي الكبير الذي عاصر فترته الحداثة وما بعدها وتنوع وتعدد المدارس الفنية التي ظهرت فيها .

اهمية البحث :

من المعلوم ان لكل منا هوية ، او بطاقة تعريف تعرف الآخرين بنا وبتوجهاتنا ومستوياتنا العلمية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وهي تمثل ما نحن عليه ، وهذا التمثل الذي يميزنا، احدنا من الآخر، يشابه تمثل المثال (الرمز الامثل)، الذي يمثل التوجهات الفكرية و المفاهيمية المختلفة التي ظهرت في فترة الحداثة وما بعدها، واثرت بولادات متتابعة و متتالية لمدارس فنية حداثوية ، تنتهج

وتتبنى هذه الافكار والمفاهيم، فمن الضروري الكشف عن هذه التمثلات المتجسدة ، كنوع اساسي من المعرفة الفنية التكميلية في مجال الفنون التشكيلية عموما وفن النحت على وجه الخصوص ، اضافة الى اثراء المجال النقدي في هذا المجال .

هدف البحث : الكشف عن تجسد المثال (الرمز الامثل) في النحت المعاصر.

حدود البحث : موضوعيا : اعمال النحاتين المؤسسين للمدارس الفنية الحديثة.

مكانيا : اوربا وامريكا .

زمانيا : القرن العشرين - كونه الفترة الزمنية الاكثر وضوحا التي احتضنت مدارس الفن الحديثة.

المصطلحات :

1// **الشكل : لغتا:** تطلق لفظة الشكل ، في معاجم اللغة العربية ، على انه المثل او المثيل(نقول هذا على شكل هذا ، اي على مثاله وصورته ، وشكل الشيء ، صورته المحسوسة والمتوهمة)(1) ، وتشكل الشيء تساوي (تصور بصورته كشكل)(2) ، (واشكالا أذا صار ذا شكل وصورة)(3).

اصطلاحا: هو (كل ما يملك وجودا راهنا فعليا ، مقابل ما يوجد موضوعيا ، بالمعنى الاكاديمي للكلمة ، أي بصفة فكرية لا غير ، ومن جهة ثانية ، ما يوجد متعاليا ، أي في شيء ما اعلى ، يحتويه بالقوة ، ويكيفه ضمنه ، واخيرا بمقابل ما يوجد احتمالا ، وضمنا دون الظهور علنا)(4) .

فلسفيا: هو(الهيئة الحاصلة للجسم ، بسبب احاطته ، بحد واحد بالمقدار ، كما في الكرة ، او مجموعة حدود كما في الاشكال الهندسية ، كالمثلث والمربع والمسدس والمثمن ، ...وما الى ذلك)(5) .

ويعرفه الباحث الشكل اجرائيا: بانه يعد الشكل هوية الشيء القائم بذاته ، والصورة المعبرة عن ذاته (الشيء) ، وانه يقاس كوحدة مستقلة ، تقاس عليها حيثيات الشيء ، زمانا ومكانا، ولمسا وحسا، والتي تعد دليلا معرفيا معتبرا ، يستدل منه على عائديه الشيء ، بشكله وصورته، ذهنية كانت ام مادية .

2// **التمثل او التجسيد : لغتا :** التجسيد اسم مصدره جسد، مثل (تجسيد الصورة، تجسيمها و تمثلها) (6) .

التجسيد : اصطلاحيا : (تحويل الأفكار والمشاعر الى اشياء مادية وافعال محسوسة كمخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتستجيب) (7).

التجسيد : فلسفيا : اذا اردنا تتبع التجسيد في الدرس النقدي فانه (يكمن في فاعلية الاستعارة، ووظيفتها في تمثيل و تقديم الصورة واثبات دلالتها ، التي تكسب الصورة المعنوية او الحسية ملامح الانسان او صفاته او افعاله) (8) ، وانطلاقا من توخي الدقة في الوصف (فقد رجح القول والبحث بالتجسيد بديلا عن التشخيص والتجسيم ، انطلاقا من الدقة اللغوية التي رشحتها دلالة التجسد)(9) ، اذ ان الاستعارة تخلع صفات الانسان على ما هو محسوس ومعنوي . التجسد اجرائيا : تحول الصورة من العوالم المحسوسة الاثيرية او الذهنية ، الى عالم المادة الملموسة .

الفصل الثاني :المدارس الفنية المعاصرة ، وتجسد المثال المفاهيمي كشكل في منجزهم النحتي .

يعد الشكل وهويته ، يعد من اهم عناصر التكوين في العمل التشكيلي النحتي ، سيما في الحركات الفنية النحتية المعاصرة ، وخصوصا في الفترة المسماة بفترة الحداثة ، وكذلك ما بعد الحداثة ، كونه يمثل تجسيدا للمثال الخاص الذي يمثل ما تؤمن به هذه المدرسة او تلك من مفاهيم او افكار، كصورة حسية متمثلة موافقة لفكرة مفاهيمية مدركة ومنجزة، حيث يقول هيربرت ريد ما معناه (ان ما نسميه تجسيد للمفاهيم كصورة او كشكل للمنجز النحتي ، انما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، بترتيب معين لها، وهي حالة نسبية من حالات استقرارها ، انه التعبير عن الاتجاه المتشبث بالبقاء ، والمحافظ كمعيار

هو الاستقرار المؤقت للظروف المادية ، غير ان المضمون يتغير بلا انقطاع ، بهدوء وبطء احيانا، وبقوة وعنف احياننا اخرى ، وهو يصطدم بالشكل المتمثل ، فيفجره و يخلق اشكالا وتمثلات جديدة، يجد المضمون فيها لفترة من الزمن، مجالا من الاستقرار مرة اخرى ، حيث ان هذا التمثل كشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار ، التي يمكن بلوغها ، في وقت معين ، ولذا يمكن نقول ، وان كان في هذا القول مبالغة في التبسيط ، ان الشكل هوية التمثل ، وان المضمون وجهها الثاني)(10) ، كما ويعد هذا التمثل المتجسد في الشكل في التكوين النحتي ، الوعاء الاكبر الذي يحوي ويسع ما يذوب فيه، من باقي اجزاء وعناصر تكوين المنجز التشكيلي النحتي ، ويفيد هيربرت ريد ما معناه ان بيكاسو ، و غونزالس ، و برانكوزي ، و آرتشيبينكو ، و ليبشتز ، قدر لهم ان يكونوا البادئين بحمل هوية جديدة لفن جديد ، ونحن اذ نسمي هذا الفن حداثويا ، فلانه كان خلقا فريدا لعصرنا ، حتى وان كان يدين للفن الذي سبقه في التاريخ ، حيث ان معالجة الشكل الفني الحداثوي ، في ضل غياب الموضوع ، انما تعني ايجاد اسلوب آخر من التأمل والتذوق ، اذ لابد من غياب الموضوع ، من اجل فتح باب التأويل، وهذه المعطيات تجعل من العمل الفني، كائنا حيا له القدرة على التعبير، لا على الثبات والتحجر ، كما تعمل على خلق حقيقة جديدة ، اشد اثاره من الواقع ، من خلال الارتقاء بالمعنى الذي يريده الشكل الفني بذاته ولذاته، ويؤكد هيربرت ريد قائلا في وصفه لتمثل المثال المتجسد كصورة في الشكل الفني الحداثوي (بان المدارس الحديثة ، خلصت الى اعتبار العمل الفني ، عملا قائما بذاته ، مستقلا بكينونته عن غيره ، واعتبار عناصر العمل الفني لغة قائمة بذاتها ، ومن ثم عد الشكل كتجسيد وهوية للرؤية او المفهوم، هو بحد ذاته المعنى المراد ، والمضمون الذي يسعى اليه الفنان في العمل الفني ككل ، ... ، وقد سعى العديد من الفنانين الحداثويين ، لتحرير الشكل من قيد الواقع ، من اجل التعبير عن الفكرة المثلى او الاسمى، كدلالة للذاتية المستقلة عن العالم الخارجي، خصوصا الطبيعة ومظاهرها الخارجية)(11)، ومن باب اخر يقول هربرت ريد، واصفا العلاقة بين الفنان ، و تاثير المرحلة الزمنية وانعكاس، هذا التاثير على تجسد المثال بصورة شكل في المنجز النحتي قائلا (ان العلاقة الحقيقية بين الفنان الحداثوي ، والمرحلة التي يعيش فيها ، وهذه واحدة من المشاكل ، التي تهمنا اليوم كثيرا ، فالمرحلة هي التي تمنح افقا جديدا لتجسيد المثال المفاهيمي كشكل، وتفرض مضمون العمل الفني ، وهي الطاقة التي تصهر الشكل والمضمون، وترفعهما الى مستوى العبقرية وامتدادها ، وهذه الطاقة تحددها وتميزها روح الفنان الفردية وحدها) (12)، وفي مناسبة اخرى يصف ريد هذه الصورة المفاهيمية للشكل ، بوفق الرؤية الفنية للفنان قائلا (صورة الشكل في النحت ، ليست نقلا حرفيا لصورة ما هو مرئي كشكل ، انما هي صورة منقحة للشيء من خلال نافذة الرؤية الفنية التي يؤمن بها الفنان الحداثوي)(13) ، ولابد لنا من فهم ، خطاب الشكل من حيث كونه انعكاس للصورة الذهنية المتخيلة او المتصورة للمثال المفاهيمي والفكري الذي يؤمن به الفنان فيجسده بمختلف صوره الظاهرة و الباطنة ، مع استيعاب الاجزاء الدقيقة والتأويلية لهذا الشكل ، في الحركات التشكيلية النحتية المعاصرة، حيث (ان للتحولات الحداثوية، اثرا كبيرا على بنية الشكل في المنجز الفني ، والذي انعكس اثره على حركة الفن التشكيلي العالمي، واستحال الشكل بدوره الى معطيات وتمثلات اساسية جديدة، تجلت باعمال الفن المعاصر)(14) ، يرى الباحث بان الرؤية الفنية في التشكيل الحداثوي تنبع من المجتمع وتفاعله مع تأثيرات البيئة المحيطة ، وكون الفنان جزءا من هذا المجتمع الانساني المتفاعل ، والذي يؤمن بأفكار الحداثة ، فلابد لمثلها من التجسد في اعمال هؤلاء الفنانين بقصد ومن دونه، فهذا لا يعني عرض القضايا الاجتماعية ، عرضا ساذجا باردا ، بل يرقى نحو

السمو بتلك القضايا ، الى اشكال ابداعية فنية جمالية ، تنبض بحرارة الاحساس الوجداني ، والعاطفة الانسانية الخالدة ، وفي وصف علاقة الفن بالمجتمع الحديث ، يقول عباس الصراف (ان الفنان يستمد اشكاله الفنية من الصورة المثالية المتعالية المسامية في وجدانه ومشاعره، ومن تفاعله مع بيئة الاجتماعية ، ... ، ليستنبط جوهرها الذي اخفي عن الجمهور وضمن في اعماله)(15)، ولفهم اشتغالات المفاهيم الفكرية الحداثوية وطبيعة تمازجها مع متبنيات المدارس الفنية المعاصرة فلا بد من البدء بالمراحل الاولى ، المرتبطة بزمن ولادة وبدايات هذه الحركات الحداثوية ، و تحليل منطلقاتها الفكرية والفلسفية التي اسهمت بصورة فاعلة ، واثرت تأثيرا واسعا في عملية تمثل المثال كمفهوم في شكل وصورة المنجز الفني التشكيلي ، وطبيعة اختلافه عن صورة الشكل قبلها ، وما آل اليه بعدها ، فلابد للباحث من استطلاع الامر ودراسته بإفاضة ، من اجل الوصول الى صيغة او معادلة متوازنة ، يستطيع من خلالها فهم آلية هذه المتجسدات او المحمولات ، التي طرأت على الشكل ، اثناء تلك الفترة التي يعنى بها البحث ، وللاطلاع على مفاهيم ومضامين الشكل ، في المنجز التشكيلي الحداثوي ، وعوامله المساعدة الاخرى، ومن حيث ان الفكر يسبق الشكل عادة ، واغلب افكار الفنانين الحداثويين ، ما هي الا ظواهر و ارتدادات موازية ، متلاحقة و متلاقحة ، مع ظهور الاتجاهات الفلسفية التجديدية الحداثوية المختلفة ، وبحيث يمكننا تسمية هذه الاسقاطات المتوالية ، التي طرأت على الشكل وهويته وما يمثله حداثويا ، بالتحولات المهمة و الجذرية ، ومسايرة لفعل الاتجاهات الفلسفية ، او كرد فعل لها ، ولتمثيل ذلك ، سنستعرض المدارس الفنية من ناحية ما يمثله الشكل في المنجز النحتي لهذه المدارس ، والمفاهيم المصاحبة له كلا على حدا، فمن المدارس المهمة بعد المدرسة الانطباعية ، و ادوارها النهائية التي سبقت الحرب العالمية الاولى ، وبداية القرن العشرين ، هي المدرسة البنائوية ، ثم المداس التي تلتها تباعا وكما يلي .

البنائية : هذه المدرسة تدعو الى نوع من الصوفية ، حيث ان تمثلات المثال المفاهيمي المتجسد في شكل منجزاتها النحتية ، قد اتخذ حيزا متحررا ضمن اطار صفائي ، متجها نحو ذاتية هذا التشكل بذاته ، كوحدة جمالية ، ومن خلال متابعة بعض اعمال اشهر نحاتي المدرسة البنائية تلك الفترة ، امثال (فلاديمير تاتلين، و غابو ، وبفسنر) ، ويتضح من صور الاعمال ، الميل نحو الصفاء باتجاه النقاء والتعففية الصوفية التجريدية ، لمكونات الشكل كأجزاء ، وكوحدة كلية ضمن المنجز الفني العام ، وباستعمالها للخيوط البلاستيكية الشفافة ، وصولا الى اشكال نحتية لا تحاكي شكلا طبيعيا محددا ، بيد انها تحمل شحنة جمالية خاصة ، بلا وضيفة ، وبذلك فان تمثل مثال هذه المفاهيم لهذه المدرسة الفنية كشكل هنا هو من يمثل الجمالية المبتغاة من المنجز النحتي

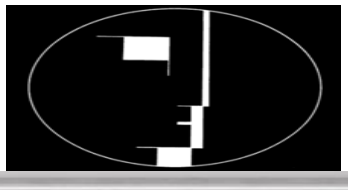
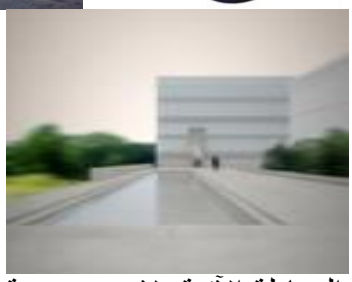
وانه قائم كوحدة جمالية مستقلة بذاتها ولذاتها تحاكي مثالها المفاهيمي والفكري ، بحيث اعتبرت هذه الحركة (المسائل الجمالية الموضوعية ثانوية ، ولم تاخذ بالاعتبار الا المبدا الذاتي للفن كونه قائما بذاته ولذاته ،...، عن طريق التأمل الصوفي) (16) ، ومن جهة اخرى كان تيار البنائية الروسي ، يسبح باتجاه استيعاب الوسائل الجديدة للتشكيل التجريدي ، ووضعها في خدمة الايدولوجية الماركسية

، مما جعلها تطالب كحركة فنية (بوحدة الايدولوجية الثورية والشكل)(17) ، مما دفع باتجاه تقديم البنائية الروسية للمتلقين ، على انها غالبا متشابكة مع مذهب الفن للفن الذي ساد تلك الفترة ، ولكن في حقيقة الامر وجوهره ، لم يشغل الفن بذاته القائمين على هذه السياسة ، وانما تماشيا مع ميلهم الوضعي الجديد ، في التنصل من كل المسميات القديمة ، و اضهارها بمصطلحات جديدة على طريقة الثورة الشيوعية ، وباستدراك معنى جديد للتكوين الفني ، الذي لابد له ان يذوب بمصلحة النفع العام للقوى الشعبية العاملة ، ووفق هذا النهج فنرى ان شكل منحوتات تلك الفترة الزمنية ، وضمن اطار البنائية الروسية (التي اولت عنايتها الى هوية الشكل والموضوع) (18) ، وقد اتخذ الشكل منحى متغيرا ، بسحب البساط من تحت مصطلح الجمال المطلق كإطار ، والذهاب نحو تلبية الحاجة العامة وفق المنظور الثوري ، والمفاهيم الفكرية البنائية فيصفها ايخنباوم في احدى دراساته المبكرة قائلا (يوصف منهجنا الفني بالعموم بالشكلانية البنائية ، وافضل ان اسميه منهجا مورفولوجيا ، تاريخي - وصفي - تميزي ، وذلك لأجل تميزه عن المنظورات الأخرى ، مثل المنظور النفسي والاجتماعي وغيرها ، حيث لا يكون الاثر الفني او الثقافي موضوع البحث ، وانما يكون موضوع البحث في راي الدارس ، هو ما ينعكس في الاثر الفني من مفاهيم)(19) ، ويتفق الباحث مع ما ذهب اليه ايخنباوم ، في عملية الباس الموضوعية ثوب جديد ، مروضا الذاتية ومطوعا اياها في عملية تقديم الشكل بصورة الجديدة ، ضمن حدود الاطار العام الذي تفرضه الآيدولوجية السلطوية ، وان تعذر ذلك ، فالجنوح بالشكل نحو اطراف المسميات التأويلية ، كالحديث والصوفي والمبهر والصفائي ...وما الى ذلك ، ومن ثم صبها بطريقة ما من جديد ، في قالب فكر السلطة واطاره العام ، يعد مثالا اكثر مقبولية آن ذاك ، فالشكل واضح ومباشر وصريح بهويته ومضامين المفاهيم الفكرية المحمولة علية ، والرسالة الاعلامية المطلوبة مستمرة ، فلا داعي من الخوض فيما يسمى ذلك ام ذاك ما دام يحقق الهدف ، حيث يؤكد هذه الفكرة فاشيك قائلا (لابد من وجوب التعبير بشكل موحد عن طريق اي اداة فنية و كيفما كانت)(20) ، ويتضح من ذلك اهمية البناء الفكري الايديولوجي ، الذي يعد المحرك الاساسي او الباور الضاغط ، باتجاه توحيد الخطاب ، كنتيجة نهائية باتجاه واحد ، لخدمة مركز الفكر الموجه ، وبمعنى اخر نجد ان المثقفين ، بمختلف توجهاتهم ، ورغم اختلافاتهم الجوهرية ، الا انهم يتحدثون بسياق واحد للقضية الكبرى كما تسمى وهي السير في خطى الثورة ، مما حمل الشكل فوق طاقته كمنتج نحتي ، وكرس هويته لتجسيد المثال الايدلوجي ، فصار الميل الى افراغ الشكل من وضيفته الموضوعية الاصلية ، والباسه ثوب الذاتية التعبيرية ، ليصب في النهاية في خدمة الفكر الثوري ، وهي مسألة معقدة وبعيدة عن بحثنا ، كون ما يهمنا هو شكل المنحوتات النهائي ، وطبيعة تغيره كصورة خطابية للمتلقين ، رغم ان الشكل بطبيعته ايا كانت قد خضع الى ضواغط القولبة وفلاتر الترشيح قبل التنفيذ ، وهنا لا يكون فنا حرا بل اقرب الى ادواة تنفيذ ،وبالاجمال يصف غيورغي قائلا (ان قدرة الانسان الاجتماعي اللامتناهية على خلق (تخليق) ، او تشكيل الاشياء الواقعية والمتخيلة ، وعلى التعامل مع اي مادة او واقعة او معاناة او فكر ، وعلى تنظيم هذه الاشياء وتنسيقها ، طبقا لقوانين الجمال خاصته ، وعلى تكوين انسجام(مجسد او مجسم) منها ، ...، معبرتا عن مضمون يعرفه النشاط التشكيلي المحض)(21) ، وفي جو الثورة الروسية اصبح عمل نعوم غابوا اكثر تجريدا ، حيث كان من دعاة الرأي القائل (بان الفن يخدم المجتمع ، وان له هدفا عمليا)(22) ، ونجد مزيجا غريبا نسبيا من الفن والهندسة و العمارة ، وفق ما ذهب اليه غابو في عمله محطة الاذاعة 1929 ، وفيما يلي استعراض لصور بعض اعمال البنائية الروسية ،

وعليه فان معطيات الشكل عند المدرسة البنائية الروسية ، تتلخص بالمعادلة التالية ان صح التعبير (ذاتية تجريدية + وظيفة ضمنية + استخدام مواد غير مألوفة + تقنيات حديثة = تمثل لمثال في شكل منجز نحتي يحمل هوية بنائية روسية).

الباوهاوس : وتعني حرفيا بيت البناء ، اسسها المهندس المعماري الالماني غريبوس بداية القرن العشرين ، وقد اثارت برؤيتها ومنهجها الجديدين اهتمام العالم الغربي ، ومن جهة اخرى فقد اثارت نقمة الاوساط السياسية الالمانية، فاضطرت بسبب ذلك الى التنقل بين المدن الالمانية ، حتى الغت النازية ابوابها نهائيا عام 1933، فهاجر مؤسسوها وعدد من اعضائها الى امريكا ، حيث عمل موهلي ناجي الهنكاري الاصل ، على نشر تعاليم هذه المدرسة في امريكا ، واصبح مدير باوهاوس جديد في شيكاغو 1938، ولم تكن اهداف حركة الباوهاوس بعيدة عن اهداف حركة دوستل في هولندا، والبناءوية في روسيا، وحركة لوكر بوزيه في فرنسا ، واغلب هذه النشاطات الثقافية ، كانت تدعو الى الجمع بين الفنون التشكيلية ضمن اطار العمارة ، والتي كانت تنادي وتساند وجهة نظر غريبوس، في جعل العمارة وفائدة المجتمع انها(الهدف الاسمى لكل ابداع فني)(23) ، ومن فناني هذه المدرسة نذكر موهلي ناجي، و شملر، و بول كلي، و كاندسكي، وفا ينغر، واغلبهم قد درس مادة الفن ضمن مدرسة الباوهاوس ، وقد نادوا بان التجريد يعد ابرز الخصائص ، في تحديد زاوية المسار الفني العام للمدرسة ، ولكثرة الاساتذة المنتمين الى هذا المعهد الفني الكبير ، ومكانتهم في الوسط الفني ، جعل منها مركزا لابحاث الفن المعاصر ، خصوصا في فترة ما بين الحربين وما بعدها ، ويرى العديد من النقاد ان الباوهاوس ، لم تكن طرازا معينا بحد ذاتها ، بقدر ما انها كانت وسيلة ، فتحت الابواب لابداع غير محدد بطراز او ضوابط معينة ، ومن الملاحظ ان الباوهاوس تجمع ما بين التكعيبية والتعبيرية، وكما انها تحاول الدمج بين الحرفية المهنية و الموهبة الفنية ، وتدفع باتجاه تجريد الاشكال الواقعية ، الى الاشكال الهندسية الاساسية ، كالدائرة و المربع و المثلث ، و توظيف ما يمكن توظيفه من هذه الاشكال الهندسية الاساسية ، في تنفيذ الاعمال النحتية ، وتسخيرها لخدمة الاتجاه العام لهذه المدرسة ، التي جمعت رؤى وافكار من عدة اتجاهات فنية ، لانتاج جمالية كمية ونوعية جديدة تخدم تطلعاتها حيث ان (هنالك تباين بين الاستعمال الخالص للاشياء النفعية ، وبين مظهرها الجمالي العام ، فالاول يتوجه لتحقيق الاهداف المادية ، المحددة والمعروفة كما ونوعا ، بينما يتعامل الثاني ، مع الاشياء غير المدركة حسيا ، التي تثير فيه مشاعر الفرح الدفينة ، التي يتعذر قياسها ، كونها شكلا حسيا فنيا جماليا خالصا)(24) ، و من ناحية اخرى ما نصه بان (بعض المؤسسات ، كالباوهاوس ترفض التاريخ المعماري ، من الاساس بسبب التأويل المرتبط بالاساليب السابقة ، كونها مجرد فترات متعاقبة من الصفات المعمارية النمطية المملة)(25) ، حيث كانت تعمل على دمج المشتركات ما بين الهندسة والفن ، عن طريق مزج الاشكال الهندسية الاساسية للنحت ، مع فضاء المساحة ، مع توظيف

الظل و الضوء ، واستخدام اللون والملمس والخامة ، وصولا الى اخراج جديد ، يجمع كل هذه البؤر الجمالية ، في اطار فني يخدم المجتمع ، عن طريق العمارة ، بطريقة اكثر شمولية بحسب وصفهم ، عنما انه لو تم انجاز كل وحدة فنية لوحدها ، كما في اللوحة او المنحوتة او البناية ، كما نرى با نها تعد اسلوبها او وسيلة لاستيعاب الوظيفية للتكوين ، داخل اطار فني متوازن كوحدة كلية ، وقد سعت عن طريق ورشها المتعددة ، الى البحث والتطوير في شتى مجالات العلوم ، الفنية والتقنية فيما يخص الخامات ، والوسائط و تطويرها ، ودمجها معا قدر المستطاع ، وبالنهاية لا يكون الشكل النهائي وجماليته ، بعيدا عن الوظيفة الخدمية الاساسية للبناء ، او بعيدا عن عملية الابداع الفني ، ويلخيص الباحث بان الباوهاوس ليست اتجاه او حركة فنية ، بقدر ما هي استجابة لتلبية حاجات مرحلة تاريخية ، اوجدتها تاثيرات الحربين الاولى والثانية ، وكونها وظفت عدة اتجاهات فنية وفكرية ، فمرد ذلك لاختلاف توجهات مؤسسيها ، وكثرتهم ، وتباين اساليبهم ، وتنوع بيئات عملهم ، وفيما يلي استعراض لصور لبعض اعمال المنتمين لهذه المدرسة ،

والتي تشير لمفاهيم الشكل عند مدرسة الباوهاوس ، وفق المعادلة الآتية :لا موضوعية + تجريد + ذاتية + شمولية وظيفية (خدمة المجتمع) = شكل منجز فني يحمل هوية مدرسة الباوهاوس.

التكعيبية : حركة فنية تشكلت في بدايات القرن العشرين ، حيث كانت انطلاقتها معاصرة ، لنشوء حركات التحرر الفكري والفلسفي والثقافي ، كما وشهدت هذه المرحلة الزمنية ، ثورتا صناعيتا كبرى ، وما صاحبها من اكتشافات حديثة في مجالي العلوم والتكنولوجيا ، حيث اعتبرت (الحركة التكعيبية ، المرحلة الحاسمة ، والجذرية ، والمفصلية ، في الربع الاول من القرن العشرين)(26) ، ومثلت التكعيبية اولى حركات رد الفعل ، في مجال الفنون التشكيلية المبنية على اسس جديدة ، حيث تجلى ذلك بتمثلات جريئة تجسدت في اعمال ممثليها ، حيث كانت الحركات الاخرى كالانطباعية والوحشية والتي كانت تنادي بتحطيم الشكل الواقعي باعتماد آلية المبالغة و التحوير والتحريف ، واستخدام الوان صافية شديدة التباين ، فيما حاولت التكعيبية ان تعبر عن مثلها بوصفها حقيقة مطلقة ، مدعيتا انها تقدم بذلك صورة عن الموضوع ، اكثر موضوعية ، من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية ، وبلا شك فان اللجوء الى البنى الهندسية الاساسية ، قد اسهم في التعبير عن دلالة الاشياء الحقيقية ، الثابتة والدائمة ، التي كانت تسعى اليها الانطباعية و الوحشية ، في تسجيلها للظواهر الخارجية واللحظة العابرة ، فالتكعيبية تعد (ثورة في طريقة الرؤية و ادراك العالم المرئي) (27) ، ومن جهة اخرى ، نجد من يعتبر التكعيبية عبارة غامضة لا معنى لها بذاتها ، اطلقت في بداية نشوء هذه الحركة الفنية

من باب السخرية ، وكان ماتيس من الذين تكلموا عن مكعبات صغيرة ، واصفا اعمال صديقه براك ، وايضا نجد ان الناقد الفني فوكسيل بمقالته في مجلة جيل بلاس الفنية المتخصصة ، من الذين استخدموا كلمة مكعبات ، في وصفه لمعرض براك ، في صالون المستقلين قائلا انها (الغرائب المكعبة) ،واين كان مصدر هذه العبارة ، فهي تعني الان تيارا فنيا نشأ في فرنسا ، وكانت له رؤيته وتمثلاتها الخاصة ، فالتكعيبية وعلى الرغم من تناقضها الظاهري مع التيارات الفنية السابقة ، تعد حصيلة تطور فني كانت قد شهدته اوربا ، منذ اواسط القرن التاسع عشر ، وتمثل مرحلة متقدمة من نطاق التحرر ، من المفاهيم الكلاسيكية والاكاديمية ، ولاشك في انها اسهمت بمعطياتها الفنية الجديدة ، في حركة التطور الفني المعاصر ، وقدمت الشيء الكثير لما عاصرها من تيارات فنية ، وما انبثق بعدها من تيارات ، كالدادائية والسريالية والمستقبلية الايطالية والتعبيرية الالمانية ، وتدين التكعيبية بوجودها كما يقول الآن باونيس (التكعيبية في اصلها ، تعد موضوعة فكرية طرحها بيكاسو و زميله براك) (28) ، ويقول سمث واصفا بيكاسو بانه(المعبود البشري ، الذي حظي بارفع منزلة ، كونه فنانا معترفا به عالميا ، كا انجلو العصر الجديد ، والمدهش ان ابداع بيكاسو الجياش بعد عام 1945 ، كان استثنائيا بغزارته ، وهو لا ينفك يعرض على الجمهور اوجها جديدة من عمله دونما انقطاع)(29) ، ولاشك فان التكعيبية كحركة تشكيلية ذات اتجاه فني محدد ، تدين بنشاتها لبيكاسو وزميله براك ، بيد ان الدور الرئيس والمهيمن ، كان لبيكاسو ، والذي تمكن من البداية ، بالتحكم بالمسائل التشكيلية المطروحة ، بحده ذهنيه و انضباط ذاتي ، مما ساعده في التوجه نحو حلول فنية جريئة ، لم تكن مقبولة بادئ الامر ، الا انها اصبحت مؤثرة وفاعلة في الوسط الفني فيما بعد ، ويرتبط باسمي بيكاسو وبراك ، مجموعة من النحاتين المقلدين لهذا الاتجاه الفني مثل ماتيس و غونزالس و غابو ومور وغيرهم ، وفي هذه المرحلة التمهيدية ، التي تبلورت خلالها المبادئ الاساسية للتكعيبية ، التي اظهرت تاثيرات الثقافات الاخرى في اعمالهم الغرائبية بوضوح ، مثل تاثيرات الحضارة البابلية والفرعونية واليونانية والزنجية ، وتعتمد المدرسة التكعيبية اسلوب التبسيط والاختزال ، للاشكال الواقعية ، وتحويلها الى متراكبات هندسية بسيطة ، وفيما يلي مجموعة صور لاعمال بعض النحاتين التكعيبيين وما بين المربع والمثلث والمكعب ، كاشكال مستمدة من الواقع ، تتمتع بالغرائبية ، وبالتالي فهذه الاشكال ليست واقعية ، بل هي ذات صيغة هندسية تجريدية تفسر الواقع وتأوله ، وتجمع في غموضها وتباين عناصرها ، تعبر عن اللامرئي باشكال غير مالوفة ، محققتا (الجمال الحقيقي البسيط والحقيقي)(30) ،

بحسب وجهة نظر بيكاسو وبراك ولتأثرهما بالفنون البدائية ، فقد توصلا الى مفهوم جديد للمدى التشكيلي الذي يمكن وبلوغه ، انه لا يقوم بالضرورة على الوسائل الايهامية المتبعة في الفنون الغربية ، حيث تجزئة عناصر الموضوع وتداخلها ، يمكن ان يكفي للتعبير عن فضاء تشكيلي ينم عن تفسير ذهني للاشياء المرئية ، وليس عن تجربة حسية معها ، ومعطيات الشكل وفق مفاهيم المدرسة

التكعيبية يتمثل بالمعادلة التالية لا موضوعية + تجريد + اشكال هندسية مبسطة + ذاتية = منجز نحتي يمثل تمثلات المثال المفاهيمي كشكل تكعيبي

الدادائية : لفهم مقومات المثال المتجسد كشكل ، في التكوينات التشكيلية النحتية في الحركة الدادائية ، لابد من مراجعة المنطلقات الفكرية ، او الطريقة او الاسلوب ، الذي اتبعه الدادائيون في التفكير ، فالدادائية هي حركة عبثية ، قصدية ، المراد بها تغير نمط الفنون التشكيلية ، واتبعت اساليب شتى في ذلك ، عن طريق رفض كل مقومات ومعطيات و آليات الفنون التشكيلية السابقة لها ، فهي خليط غير متجانس من الافكار ، القاسم المشترك ما بينها ، هو التمرد على القيم بكل معانيها ، الاخلاقية والاجتماعية والدينية ، ظهرت هذه الحركة في بدايات القرن العشرين ، واخذت من اغلب الحركات الفنية الجديدة ، آليات تحوير الشكل ، بدا من الجديد ، دفعا في مجال الحلم ، صعودا باتجاه الوهم ، توسعا في المخيلة ، وصولا الى شكل لحضوي آني ، لا تهتم حتى بالشكل الذي انتهت اليه ، وانما الاكتفاء بالتعبير العابر ، او التاويل المبعثر او المتغير للمتلقين ، بل تطرفت الى الحد الذي ، لا تهتم فيه بالمتلقين او بذائقيتهم ، ويقول راوول هوسمان ، احد مؤسسي الدادائية (ان الدادا سقطت مثل قطرة مطر من السماء ، والدادائيون تعلموا كيف يقلدون السقوط ، لا قطرات المطر)(31) ، ويضيف دوشامب قائلا برسالة معنونة الى هانز ريختر عام 1962 (هذه الدادا التي يسموها الواقعية الجديدة ، و البوب ارت و والتجميع ، ان هي الا وسيلة للخروج من المأزق ، منذ ان اكتشفت أشيائي الجاهزة ، فكنت اهدف الى تثبيط الجمالية ، وقد استعاروا اشيائي الجاهزة ، فوجدوا جمالية فنية فيها ، لقد رميت رف القناني والمبولة في وجوههم تحديا ، واليوم يأخذون بها اعجابا بجمالها الفني) (32) ، ويضيف دوشامب بمناسبة اخرى (لقد مضى عهد تطوير الاشياء ذاتها ، فمن يستطيع ان يصور مضخة افضل من المضخة ذاتها) (33) ، ان اقبال العالم ما بعد الحرب العالمية الثانية على الفن الحديث ، خلق وضعا تناقصيا ، لا يزال بحاجة الى حل ، فلم يكن الفن يخوض مرحلة تأمل الذات الجديدة وحسب ، بل ان اسطورة الحداثة اساسا ، والتي ورثت من زمان ما قبل الحرب ، هي ذاتها التي كانت اسطورة الثورة ، على ما كان راسخا ومقبولا قبلها ، ومع ذلك تحتم على الفن الحديث ، شيئا فشيئا ان يصبح ذا صلة وطيدة بجهاز الدولة (القوة الحقيقية الضاغطة)(34) ، في اي حركة فكرية او ثقافية او فنية ، وهنا صارت الدولة احد رعاته الاساسيين ، وسرعان ما اصبحت معارض الفن الحديث الدولية الكبيرة ، امثال بينيالة البندقية ، وبينيالة الشباب في فرنسا ، ومعارض كاسيل بالمانيا ، مسألة مغامرة وطنية ، فلقد اقام الفن حلفا مع الرياضة ، كوسيلة لا شاعة السلم و المدنية والصداقة بين الشعوب ، وفي الوقت ذاته اصبحت الحداثة في زيها الجديد ، احد الامور التي كانت الدول النامية تحسد الدول التقدمة عليها ، وسعت الى تقليدها وتقليد تجربتها ، وفي وسط هذه التقلبات المحمومة ، كان الامر الذي احتل الصدارة عالميا في مجال الفنون ، هو صراع السبق بين باريس ونيويورك ، فاستعرت حمى الوسطاء وسماسرة المعارض الفنية ، والحاجة لاقتناء الغريب والعجيب ، شكلا وليس مضمونا ، فاضحا فناني هذا الوسط تجارا بالاساس ، وليس فنانين مستقلين بنتاجهم الفني لاجل الفن بحق ، حيث التاثير الربحي المادي كان واضحا جدا ، في تغير مسار الحركة الفنية نحو ما يشاء ، وليس ما تشاؤه وتنادي به هذه الحركات الفنية ، والدليل على ذلك هو توقف هذه الحركات او ضمورها ، عند نضوب او اشباع هذا الوسط المادي ، ومن ثم الدفع باتجاه ايجاد ما هو جديد ومغاير ، وبعنى اخر اكثر حداثة ، فاخذ الفنانون مجالا اخر ، غير الابداع الفني الحقيقي ، الذي يرفع شعار الفن للفن ، نحو ابتكار شكل جديد من اللا فن ، لارضاء المروجين في هذه الاوساط المادية البحتة ،

فالشكل اصبح وسيلة للشهرة والاستقطاب ، وليس غاية يطمح اليها الفنان للتعبير عن ذاته ، بصورة مستقلة حتما ، يقول تريستيان تزارا(بدايات الدادا لم تكن ، بدايات لفن جديد ، بل للاشمئزاز ، وهي من نتاج الحروب التي كرست افلاس عقلانية القرن العشرين)(35) ، ويضيف (الدادا ليست اذن الا ظاهرة ، بارزة ولدتها ظروف اوربا التاريخية والاجتماعية ، في مرحلة صعبة) (36) ، وباعتمادها لمثل هذه الوسائل التعبيرية غير المألوفة فنيا ، انما ارادة الدادا ان تقطع الجسور مع كل ما يربطها بالفن ، بمفهومه التقليدي ، وان تضرب الماضي كأنه شيء لم يكن ، فيقول احد منظريها (لا اريد حتى ان اعرف انه كان رجال قبلي) (37) ، ونرى من ابرز المعبرين عن هذه الرؤيا دوشامب الذي انتج ما اسماه الجاهز الصنع ، فمرة يضيف شارب ولحية الى وجه الجيوكندا ، ومرة يحضر المبولة كعمل فني ، ومن ثم يتوقف عن ممارسة اي نشاط فني ، لقناعته بان (الفن بات عاجزا على الصعيد الاخلاقي ، وانه يتجه نحو نهايته)(38) ، ويبالغ آخر في التطرف عندما يعرض علب الغائط ويسميها جواهر الفكر الجديد ، وليست الدادا في نظر معاصريها ، حركة فوضوية وعبثية فحسب ، بل هي ظاهرة ايدولوجية ، يرتبط تاريخها بالنصوص الادبية ، والنظريات الفلسفية ، اكثر مما يرتبط بالاعمال الفنية المادية ، فيقول جاك رفيرا (انه للتعرف على الدادا ليس ضروريا دراسة نتاجها ، فانه يكفي التوقف عند تصريحات ممثليها)(39) ، اذ ان الدادا تعبر عن نفسها بطريقة العيش العبثي الجديد ، وبتطبيق مفاهيمها ، وليس بالضرورة من خلال المنجزات الفنية ، فالدادائي الحقيقي بوجهة نظرهم ، لا يهم ان يكون فنانا او شاعرا ، انما هو انسان ، يعبر عن نفسه بطريقة يراها عادلة ، او متعادلة مع ما يؤمن به ويفعله ، وقد تاخذ افعاله اي شكل ، شرط ان تبقى مجانية ، والدادائي عليه ان يدرك تماما ، انه لا يحق لنا ان نحمل افكارا ، الا بشرط ان نعرف كيف نحولها الى حياة ، ان هذه الموقف السلبي من العمل الفني قاد الدادائية ، في ممارساتها الاشد تطرفا ، الى اعلان العداء للفن ، والى ما سمي باللافن ، وهو شكل من اشارات معبرة بحد ذاتها ، من دون ان تكون بالضرورة ، مدركة عقلانيا ، ومن نحاتي هذه المدرسة نذكر آرب و ارنست و بيكابيا و كوزث وسلوتير ودوشامب واخرون ، وفيما يلي استعراض لبعض صور اعمال بعض نحاتي هذه المدرسة

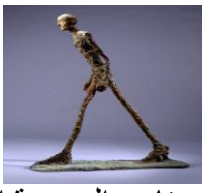
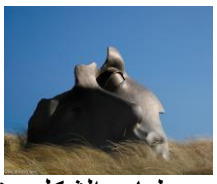
معطيات الشكل لمفاهيم المدرسة الدادائية :

لا موضوعية + عبثية قصدية + لا لكل القيم + مواد غير تقليدية + شعار اللا فن = تجسيد لتمثلات المثال في شكل منجز نحتي دادائي

السريالية : ان تمثل المثال وتجسيده كشكل في فن النحت السريالي يعرفه لنا بريتون فيقول في بيانه الاول انه (آلية نفسانية صافية ، يمكننا ان نعبر بواسطتها ، ... ، عن سير عمل الفكر الحقيقي ، وهي ما يمليه الفكر في غياب اي مراقبة يمارسها العقل ، خارج اي اهتمام جمالي او اخلاقي) (40) ، ويضيف ان (السريالية تقوم على الايمان ، بواقع اعلى لبعض اشكال التوارد ، التي كانت مهملة قبلها ، وعلى الايمان بسلطة الحلم المطلقة ، و باللعب المجرد للفكر)(41) ، ويكاد يجمع نقاد الفن الحديث ، على ان ما اراده مؤسسوا ، هذه الحركة الفنية الجديدة ، لم يكن اسلوبا فنيا محددا شكلا او تقنية ، بل

تيارا تجلى بصور شتى ، في مجال الثقافة والفن ، او سلوك طريقة خاصة ، في التفكير والشعور والحياة ، وتبدو السريالية من هذه الزاوية ، قريبة من الدادائية التي خلفتها ، كما وتشترك معها في كونها حركة ذات طابع عالمي ، في رفضها كل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، في محاولتها التخلص من الرؤيا التقليدية للفن ، بعد ان استعاضت عنها ، بصور على شكل اشارات معبرة بحد ذاتها ، من دون ان تكون بالضرورة مدركة عقلانيا ، فالسريالي لم يكترث بما يمكن انتاجه ، كونه فنا او لا فن ، ومن زاوية اخرى ، فان النحاتين المنتمين الى هذه الحركة ، فد انتجوا اعمالا نحتية ذات طبيعة خاصة ، شاعرية ربما ، وهو ما يوحد بينهم ، فقد وجد بريتون ان ، باستطاعة الصور الكامنة في الوعي الباطني ، اذا ما تحررت عن طريق الاحلام ، ان تستخدم شعوريا ، بتحليلها النفساني ، لاغراض شاعرية ومن ثم فنية ، وتبنى مناصرو فرويد هذا المعنى ، ويؤكد الآن باونيس على هذا المعنى بانه (ينبغي ان يكون واضحا ان السريالية ، لم تكن اسلوبا فنيا او سنة جمالية ، بل انها بخير ما توصف به ، انها نزعة الى الحياة ، نوع من الديانة ، اذا فهمها الانسان ، تحرر اقتصاديا وروحيا ، ان افكارها في كل اجزائها ثورية طوباوية ، كتلك التي في الفن التجريدي، لكن السريالية ، استهوت نحاتين ذوي امزجة مختلفة ، رومانسية في روحها اكثر من كونها كلاسيكية ، رجحت سجايا العاطفة والبداهة ، و الاحساس على العقل والانسجام والنظام)(42) ، بيد انه من المفارقة ان تلجا ، هذه الجماعة الرافضة ، لكل فن ينطلق من مفاهيم عقلانية او منطقية ، الى المناهج العلمية والعقلانية كالتحليل النفسي ، لادراك اللاعقلاني ، وفهم القوى اللاواعية ، بحيث يقود ذلك ، حسبما يعتقد بريتون ، الى استكشاف طبيعتها منهجيا ، والتوصل الى استنتاجات ملائمة ، للتعبير تشكيليا عن هذه المفاهيم الجديدة ، والايمان بالسلطة المطلقة للفكر القادر على التحرر، والانعتاق بوسائله الخاصة ، اذ لابد للنحات من آلية خطية يمليها اللاوعي ، لاكتشاف كيفية تجسيد صورة الحلم ، لتكوين شكل نحتي ، يجمع بين التعبير و التلقائية الآلية ، ضمن اطار المراقبة الواعية ، ومع ذلك فقد كانت الألمعية المطلقة ، بهذا المجال لجاكومتي ، متفوقة بالتاثير معبرة عن رؤية خاصة متفردة ، متفاعلة مع الفكر الوجودي ، (ويكاد جاكومتي ان يكون النحات الوحيد ، الذي ردد صدى الفكر الوجودي باخلاص في اعماله)(43) ، بسبب تاثير علاقته الحميمة بصديقه جان بول سارتر ، والذي كان يعتقد بوجود ، روابط قوية بين الفكر الوجودي ، والحركة الفنية السريالية مؤكدا على ذاتيتها ، حيث ان السريالية تتباين مع الفكر الوجودي ، كونها تؤكد على النزعة ، لا فيما يخص الحقيقة وحدها ، بل المسؤولية تجاه الحقيقة ، ولا شك ان استكشاف السريالية ، لمثل هذه المصادر اللاواعية ، جعلها تحلق بفضاءات ، وتفتح آفاق جديدة ، في اغلب اشكال التعبير الفني المعاصرة لها ، فكانت اعمال النحاتين السرياليين ، ذات طابع خاص بشكلها ، الذي اعتمد عوالم سرية ، لواقع مستخرج من بواطن اللاوعي ، والذي كان مصدر التخيلات الخفية ، كاعمال خوان ميرو ، و اوبنهايم ، و هانز بليمر ، الذين مهدوا الطريق الى جاكومتي ، وبرانكوزي ،و هنري مور ، وجون آرب ، و بيكاسو ، و غونزالس ، والجيل الذي اتى بعدهم مثل ماكس آرنست ، بيد ان اعمال بيكاسو السريالية كانت الاكثر غزارة وتنوع وتجديد وجرأة ، والتي تبناها مناصرو السريالية بقوة مثل رأس الثور ، و الراعي ، و العنزة ، و السعدان ، و الجمجمة ، ويضيف الآن باونيس واصفا اعمال جان آرب النحتية قائلا انها (ليست تجريدية قطعا ، حيث تبرز الاشكال طبيعية ، متأتية من نحات يدرك قوى الإلهام غير الواعي ، واذا ما اوحت النتيجة ، شكلا آدميا في الختام ، فسبب ذلك هو اننا مهيئون ، لقراءة أي شيء مهما كان تجريديا ، بان له علاقة بنا ، فالعصا المغروسة في الارض ، تصبح نوعا من الحضور ، على كل حال اراد آرب ان

يؤكد الصلة الجسدية ، فأستيعاباتنا لعمل نحتي تتم في جزء منها بهذا المستوى ، من اللاوعي في معظمه ، حيث نتعرف على الاشكال التي نراها باجسامنا نحن)(44) ، ويذهب زكريا ابراهيم ، بوصفه لبعض النحاتين السرياليين ابعد من ذلك فيقول (ان هنالك نحاتين يلجؤون الى تعاطي المخدرات ، او الادمان على الخمور ، من اجل الاستغراق في حالات غيبوبة او فقدان للوعي ، بدعوا ان مثل هذه الحالات ، هي مناسبات مواتية للالهام ، او منشطة او محفزة للابداع ، فلا يلبث الواحد منهم ان يتوهم ، تحت تاثير الكحول والعقاقير ، انه فنان اصيل او عبقري ، او مبدع سريالي ، في حين ان الابداع الفني يستلزم ، التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم والتحكم ، وليس لهذه الهلوسة، والاستسلام للخيالات ،...، فيدعو انها الهام)(45) ، وبالتالي يكون الشكل تجسيد لمثال مفاهيمي خيالي ، او وهم متخيل عن خيال ، اذ لابد من الوعي لمعرفة ، ما الذي الهم اليه او الهم به ، لادراك الشكل ، وان كان مستخرج من بواطن اللاوعي ، و يتبا ين رأي الباحث هنا ، مع ما ذهب اليه زكريا ابراهيم ، اذ من البديهي ، ان عملية اللالهام بحد ذاتها ، لا تشترط في الشخص الملهم ، ان يدرك او يعي ، ما الذي الهم اليه او الهم به ، وليس بالضرورة ان يكون ، مصدر الابداع هو الالهام بذاته ، او لوحده ، فالمخيلة يمكن ان تنتج ابداعا ، دون الحاجة الى وجود الالهام اصلا ، بينما يكون الفنان الملهم ، متفردا بين معاصريه ، متفوقا بما لا يمكنهم اكتسابه ، بقدر الالهام الذي حصل عليه وهو هبة اللاهية ، لا يمكن اقتناؤها ، وبذلك تكون اعماله الفنية ذات قيمة خاصة ومخلدة ، ونستعرض صور بعض اعمال بعض النحاتين السرياليين :

ومعطيات الشكل وفق مفاهيم المدرسة السريالية كالتالي :

لا موضوعية + لاعقلانية + صور متخيلة من اللاوعي + تلقائية التعبير + ذاتية واعية = تمثل لمثال متجسد كشكل منجز نحتي سريالي

المستقبلية : كانت بداية نشوئها ، عندما اطلق امبيرتو بوتشيوني، بيانها التأسيسي عام 1912، والذي دعا فيه الى (استعمال الزجاج والخشب والورق المقوى والاسمنت، وشعر الحصان والحديد والقماش ، والمرايا والمصابيح الكهربائية)(46) ، وكلها مواد لم تكن تستخدم في مجال النحت ، فكان هذا التصريح ايذاننا ببدء مرحلة جديدة ، في عالم النحت الحديث ، والحركة المستقبلية ذات ابعاد متداخلة، ما بين مختلف الحركات الفنية الحداثوية الاخرى ، كالتكعيبية والسريالية و الدادائية والتجميع والنحت الحركي، حيث فتحت الباب امام ، حرية جديدة في التعامل مع مختلف الخامات ، وبمختلف الاساليب الفنية، مستخدما كل الوسائل التكنولوجية المتاحة، وقد تبنى عدد كبير من النحاتين مفاهيم هذه الحركة، واشهرهم بيكاسو وبوتشيوني، الا انهم لم يستطيعوا بادئ الامر، ان ينفذوا المشروع كاملا، حتى جاء وقت مقلديهم للتعامل، مع هذه المواد غير التقليدية في عالم النحت ، الذي فتح آفاق جديدة فيه ، للهوس المستقبلي بالدينامية التكنولوجية، كما جاء في اعمال آرشيبنكو، الذي استخدم الخشب والزجاج والاسلاك ، واعمال جاك ليبتش، وبعض اعمال غابو مثل العمود ، المؤلف من الخشب والمعدن والبلاستك ، واقترح غابو زيادة الانهماك في الفضاء ، وتوسيع الاهتمام بالحركة المستقبلية ، قائلا

(ان الفن ينبغي ان يركب من الفضاء والزمن ، وليس هناك اي سبيل اخر ممكن ، ان الفن النحتي التقليدي ، ذا الابعاد الثلاثة ، المعتمد على الكتلة والحجم ، مفهوم جامد ، اولى بالرفض ، وكذا المواد التقليدية) (47) ، وكما دعا غابو الى الاستعانة بالمواد الجديدة في عصر الالة وبذلك سمى بيانه واقعيا ، كون الاعمال النحتية الجديدة في مفهومه حقيقية بطريقة ما ، وهي لا تمثل شيئا سوى ذاتها ، حتى لو لم تكن لها وظيفة فعلية ، فيكون فيها المحتوى الفني هو تأويلي نوعا ما ، و تعبيري بطريقة اخرى ، والذي يميز المستقبلية كحركة فنية ، هو (مواقفها الرافضة لكل اشكال التقليد ، ومطالبتها بتمجيد الابتكار ، ودعوتها الى الثورة ، ضد طغيان التعابير المطاطة ، كالتناغم والذوق السليم)(48) ، و وصفها للمتاحف على انها (اماكن عامة ننام فيها الى الابد، الى جانب كائنات مكروهة ومجهولة)(49) ، وهنا اتضح للباحث السعي المستقبلي الى التحديث ، على مستوى تمثل المثال كصورة ذهنية فالشكل هنا بذاته معبر ، ربما عن شيء لا يخص ذاته بكل الاحوال ، وانما التاثير المراد منه ، سد الثغرات الذائقية الفنية المتحولة ، مسايرتا لتوالد الحركات الفنية الحداثوية المتسارع ، فشكل العمل الفني الحديث ، كما ذهب اليه غابو، نموذج او موديل ، يعرض معادلة علمية ، ومع ذلك فانه يعد عملا فنيا مشهودا ، وعلى الرغم من انه لا يستمد من الطبيعة مصدرا ، الا انه يسير بموازاتها بجلاء ، دون ان يتنكر للنظام الطبيعي، ومن انصار هذا التوجه كينث مارتن، و فيكتور باستيمور، و انطوني كارو ، فيلبو توماسو ، و برانكوزي ، وبرانكوزي بالذات ، اخذ منحا خاصا في اعماله التي وظف فيها ، الشكل الانساني او اجزاء منه ، كالجذع ، و الردفين، و الرأس ، و الكتفين، او مواد طبيعية اخرى كالبيضة ، وقد اثر عملة في عدة نحاتين منهم جاكوب ابستيان ، و بريزسكا ، ناقلا اليهم رؤيته للشكل النحتي بصورته المستقبلية ، ونذكر هنا عمل جاكومتي ، القصر في الرابعة فجرا ، كنوع من الخليط بين تاثير التوجه المستقبلي وتاثير رؤيته السريالية الخاصة ، في استعماله للخشب والزجاج والاسلاك ، في تكوين هذا العمل ، والمستقبلية كما يرى مؤسسوها ، ظاهرة ايطالية بالدرجة الاولى ، وقد شملت مختلف النشاطات الفنية كالادب ، والموسيقى ، والتصوير ، والنحت ، وانطلاقا مما سبق ، وفي سياق الدعوة الى الثورة على الماضي ، مقابل الاشادة بمعالم الحياة الحديثة ، والتمسك بها ، وقد حاولت المستقبلية ، سواء في افكارها النظرية ، او في نتاجها الفني ، التعبير عن مظاهر الحضارة الحديثة ، بادخال اكتشافاتها وانجازاتها العلمية ، في سياق المسائل التي تناولها النحاتون المستقبليون ، في نقاشاتهم ، وتحويلها الى مصادر تجديد لنتاجهم الفني ، حيث آمنوا بان نتاج العلم الحديث كالسيارة ، والقطار ، و الطائرة ، لها الاولوية الجمالية ، فقد صرحوا بان (روعة العالم تجلت ، بجمال السرعة ، وان سيارة مزمجرة اجمل من انتصار ساموتراس [وهو تمثال يوناني في غاية الجمال ، من القرن الثاني ق.م] وان اهتمام المستقبلية بالحركة والسرعة ، انما هو محاولة للتعبير عن دينامية الحياة الحديثة ، حياة الفولاذ ، والكهرباء والسرعة الجنونية)(50) ، و وفق فهم المستقبليين للشكل ، في التكوين النحتي ، هو تقديم فكرة العمل النحتي ، على الادراك البصري للعمل ، وبالعودة الى بعض اعمال بوتشيوني ، نراه يعمل على ايجاد معادلة ، فنية حديثة للحركة والسرعة ، مستخدما مواد مختلفة ، يولد تقابلها شعورا بالحركة ، كما في رأس ونافذه ، و رأس +بيت +ضوء ، فيما تعامل بعض النحاتين امثال ، كارلوكارا ، على التشديد على دينامية الماء والنور والحشود ، وتكمن الاهمية الحقيقية للمستقبلية ، بانها اسهمت بشكل مباشر ، في دفع عجلة التطور للحركات الفنية ، في المراحل التالية لها ، تحديدا النحت الحركي ، حيث انها بذرة الاسس التي اعتمدت عليها ، الكثير من الحركات

الفنية الحداثوية اللاحقة بها ، او التي ولدت بعدها ، لتواصل عملها باتجاه ، اخذ الشكل في التكوين النحتي ، الى افاق جديدة...، وفيما يلي استعراض لصور اعمال لبعض نحاتي المستقبلية :

معطيات الشكل وفق مفاهيم المدرسة المستقبلية :

لا موضوعية + لا وظيفية + استخدام مواد غير تقليدية وفرتها الاكتشافات الحديثة العلمية والتكنولوجية + ذاتية تعبيرية = تمثل لمثال متجسد كشكل منجز نحتي مستقبلي

النحت التجميعي : حركة فنية ظهرت في صيغتها في بدايات القرن العشرين ، ولها عدة ثيمات من حيث اسلوبها ، الذي اقترن مع الفن الشعبي، والبوب ارت او التركيب، وقد اعتمد اليات جديدة، كاستخدام المواد غير التقليدية في النحت ، ومع ذلك قد يكون من المبالغة الادعاء، بان فن ما بعد الحرب ، قد مثل شيئا جديدا، او غير مسبوق كليا ، فحتى الفن الذي يتمرد على مقاييس الحداثة القائمة ، لا يزال يعترف ضمنا بالتقليد الحداثوي المتواصل ، ويضيف هوفستاير واصفا عملية انتاج العمل النحتي التجميعي بانه (عملية بلوغ العمل الفني في اطار ماقبل الشكل ، الشكل الذي لم يتكون بعد)(51) ، ويضيف داميش وهو ناقد اخر من نقاد الفن الحديث ، وهو يصف الفن التجميعي اللاشكلي الجديد بانه الرفض (لكل تداول ، لكل فكرة مسبقة ، والاستسلام للمزايا غير المنظورة ، نسبيا للحركة والمادة) (52) ، ويضيف الفنان الامريكي روي ليشتنسيتن (ان استخدام ما هو محتقر ، مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولا ، والاقل جمالية ، والاكثر زعقا في مجال الاعلام ، ... ، تجعل الفنان الامريكي ينقل واقع مجتمعه ، ولا تتضمن اعماله شيئا اخر ، سوى هذا الواقع المعاصر)(53) ، وهنالك من يقول ان الكولاج والتجميع ما هو (الا تكتيك جديد ، ... ، من استخدام طرق مختلفة ، تبعا لوجهات نظر مختلفة ، ... ، تدخل كعنصر اساسي في العمل الفني ، يثير الشفقة ، ويخلق تضاد بين الصدق والحيلة) (54) ، وفي هذا العصر الذي تميز بانطلاق الافكار القائمة فعلا ، الى افاق اكثر تطورا ، وليس ابتكارا جديدا ، بشكل مستقل عما هو قائم فعلا ، وفي ظل هذه المواقف المتضاربة ، ما بين دعاة الحداثة وما بعدها ، ولد نوعا من هاجس التركيز على شخصية النحات ، و نفوذ رؤيتها الفني ، وبالتالي التفرد بنوع المنجز النحتي له ، وتباينه عن باقي منجزات النحاتين الاخرين ، فيما لجأ بعضهم لمحاكاة التكنولوجيا ، وتقليد مجريات العلوم الحديثة ، كتجربة اكثر منه اعمالا فنية بحته ، حيث ازدهر النحت الحديث بجلاء ، في المجتمعات الرأسمالية ، وتولد لدى بعض النحاتين احساس بعدم الارتياح ، مع الفكرة التي تولدت عنهم (كونهم ليسوا سوى منتجي سلع ، تغذي سوقا مترفة ، سلع يعتمد السعر الباهظ ، المدفوع لقائها على تبريرها) (55) ، حيث ان من يقتني انواعا معينة من فن البوب ، كعلب بريلو ، لاندي وارهول مثلا ، فانه لا يشتري شيئا مميزا بحالة معينة من الوجود ، ونرى مثل ذلك ، في ان الطلب على اعمال جوزيف بويس ، يقوم باكثر ما يقوم علية ، على شخصية جوزيف عينها ، وليس كونه نحاتا يعرض نتاجه للبيع ، فتجار فن ذلك اليوم ، انما يسعون الى ما يتعذر فهمه وكنهه ، كنوع من التفرد ، الذي تترتب عليه شهرة ، ومن ثم ارتفاع سعر القطعة ، ان ما يثير السخرية ان يكون تاريخ الفنون البصرية ، على مدى ربع قرن بعد الحرب الثانية ، هو سلسلة من حركات صغيرة ضيقة ، اعقبت الواحدة الاخرى ، بوتيرة متسارعة ، فقد اعقب التعبيرية ، التجريدية

، والتجميع ، و والفن الشعبي ، و الفن الحركي ، و التقليلي ، و الذهنوي ، والواقعية المفرطة ، و التعبيرية الجديدة ، ان حدة هذه التغيرات وسرعتها ، ساعد على اخفاء حقيقة ، ان هذه الحركات برمتها ، تمثل اعادة صياغة ، واعادة تقويم لتجارب سابقة ، ويمكن ان تعتبر(كتحول للفن من الشخصاني المتطرف ، اليائس تقريبا ، الى اللا شخصاني تماما ،...، وتختلف عن اصولها في فترة ما قبل الحرب الثانية ، في انها تطور للشكل المستعار ، في الوقت الذي تقلل من شأن المضمون ، او تنبذه كليا)(56) ، حيث ان استنباط التكعيبيين للكولاج ، كان وسيلة لاكتشاف الاختلافات بين الشبيه والحقيقي ، ومن ثم وسع الدادائين و السرياليين مداه كثيرا ، فوجده الدادائيون مناسبا ومتماشيا مع نزعتهم العدائية للفن ، وبالتحول من الكولاج الى فن التجميع ، فقد فتحت مضامير جديدة للتسابق ، نحو الغريب من المنجزات النحتية ، بتخليق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقا ، وهي مجرد مهملات او خردة الات ، اونفايات صناعية ، او سقط المتاع كما تسمى ، فيكون دور النحات ، هو ايجاد حلقات اتصال ما بين هذه الاجزاء ، وجمعها بطرق مختلفة ، ومن باب اخر فقد اتاح التجميع ، حرية انطلاق نحو مفهومين كانت اهميتهما ، تزداد باطراد بالنسبة للنحاتين ، الا وهما البيئة والحدث ، وبخلط كل هذه المعطيات ، كان الناتج هو تشتيت ذهن المتلقي ، وشده من جهة اخرى الى بيئته المكانية ، ووجوديته الزمانية ، للتعبير عن حالة مقصودة و معينة ، ومع مداخلة تقنيات اللون والضوء ، و الصوت و العرض المسرحي ، فقد اخذت هذه الاعمال طابع جديد ، فيه الكثير من الاثارة الجنسية والغرائزية ، مع تاثيرات العبثية من جهة ومن اخرى العدمية ، بدافع اكتشاف الغرائبية ، او التفرد بصيغة ما ، ففكرة التجميع لا تاتي هنا فقط في تجميع اجزاء المنحوتة ، بل من مداخلة كل ما يمكن مداخلته ، من المؤثرات الاخرى، لابراز نوع مختلف من التاثير الفني ، او ما يسمى بالحالة الخلاقة ، او المحفزة لذهن المتلقي بتاثير معين ، وعلى سبيل المثال فان النحاتة الامريكية لويز نيفلسون ، وظفت اشكال خشبية جاهزة الصنع ، مثل مساند الكراسي وظهورها ، ومقابض الدربزينات ، وابواب ماخوذة من بيوت متهدمة ، وآلفت بينها ضمن حجيرات وصناديق ، وبجمعها لعدة وحداة من هذه التكوينات ، شكلت شبكات كبيرة او جدران ، موجدة نوعا من العلاقة بين هذه التكوينات ، تعتبرها هي الاساس للشكل المؤثر ، وليس اي شكل بمفرده ، ان انتصار العلاقة بين الاجزاء على الشكل المفرد ، تعد بنظرها احد تفضيلات النحت الجديد ، وقد علق سارتر فيه قائلا (ان موجة التجميع الحالية،...، تؤشر تحولا من فن تجريدي ، انساني ذاتي ، الى اقتران منفتح مع البيئة ، ان طريقة المجاورة ، هي الطريقة المناسبة للتعبير عن احاسيس الخيبة ، في المصطلح العالمي الشاطر ، الذي انساقت اليه التعبيرية التجريدية ، والقيم الاجتماعية التي يعكسها هذا الواقع القائم) (57) ، فيما نرى نحاتون اخرون اعتمدوا المعدن ، ومرد ذلك يعود الى ظاهرة النفايات المعدنية ، والتي لعبت دورا كبيرا في اشاعة ثقافة التجميع ، ان استخدام النفايات المعدنية في مجتمع صناعي لانتاج عمل نحتي ، تعد امرا مرحبا به ، فتجميع الشظايا وقطع الالات المهدمة ، في منحوته يعد اسلوبا حداثويا مهما ، ونرى شامبرلن الذي استعان بالسيارات المهملة والمحطمة ، لعمل تكوينات نحتية ، بينما لجأ ريتشارد الى مهملات فولاذية ، ونرى سيزار الذي استعان بمكابس السيارات ، والنفايات المعدنية الاخرى ، في رزم ذات احجام مناسبة لاعماله الفنية ، بينما يستعين بيكاسو في تركيباته الفنية بالورق المقوى والخشب والصفائح المعدنية ، والكثير من المواد غير المالوفة ، كالعظام والقرون و الشعر و الزجاج ، وكل ما يمكن تشكيله ويسقط بين يديه ، واخرون لجاوا الى لعبة التصورات الحرة ، للمخيلة

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 650-682

التشكيلية ، كون ما يهم بالدرجة الاولى هو، اكساب التجربة الفنية ، صفة التلقائية الحضورية واللاعقلانية ، ومن هؤلاء اوبنهايم ، وشولترز ، و ارنست ، وآرب ،

ومن جهة اخرى (هناك من يرجح بان ، التاثير والتأثر ، الى العلاقة العائلية بين النحاتين ، كالنحاتة هيبورت ، شقيقة النحات هنري مور ، وزوجة النحات الامريكي بن نيكلسون ، في مجال التاثر الفني ، او تشجيع ركوب الموجة الجديدة ، والتي شملت بعض اعمال التجميع)(58) ، و يضيف اخرون ، (بان عملية استثمار الخردة التكنولوجية ، وسعي النحاتين الى الفريد والجديد ، كل هذا يدور في محور اساسي ، هو الفكر وتحولاته المتحررة ، فالشكل الذي هو تجسيد ومحور وانعكاس ، لوجه التحول في فن النحت الحديث المعاصر ، قد شغل النقاد والمفكرين ، بالترسيخ له كونه اهم العناصر التي يقوم عليها العمل الفني)(59) ، وقد ياخذ التاثير منحى اخر، احتجاجي ربما ، كما جاء في عمل باولوزي ، والذي (جسد شكلا بشريا مكونا من مخلفات الخردة التكنولوجية ، والتي استثمرت ضد البشرية سابقا ، كنوع من الانتقاد لتلك التكنولوجيا ، من خلال هذا العمل المسمى المعبود 1962)(60) ،

وفيما يلي استعراض لبعض صور اعمال بعض نحاتي التجميع

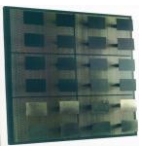
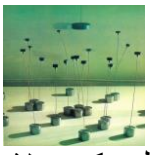
:

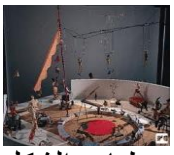
ويتضح مما سبق ان معطيات الشكل لمفاهيم النحت التجميعي تتلخص بانها لا موضوعية + لا وظيفية + استخدام مواد غير تقليدية + ذاتية تعبيرية =تمثل لمثال متجسد في شكل منجز نحتي تجميعي

<u>النحت الحركي :</u> وينقسم الى نوعين ، الاول يشمل التكوينات النحتية التي تتحرك على هواها ، دون ضابط من قوة الية موجه ، مثل متحركات كالدر ، ونوع ثاني من التكوينات النحتية ، التي تشغل كليا او اجزاء منها ، ميكانيكيا ا و آليا ، والتي تسخر فيها القوة المغناطيسية او الجاذبية الارضية او الكهربائية ، او القوة الدافعة المائية... وما شاكل ذلك ، ومن هنا جاءت تسمية الحركي ، من الحركة الدينامية او الميكانيكية ، لبعض اجزاء هذه التكوينات ، وقد برزت تيارات مختلفة ، داخل اتجاه النحت الحركي ، وقد رافقتها تنطلعات جديدة ، تهدف الى ادخال هذا الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة ، ويقول جورج سانتيانا (لابد ان نثني ، ونضيف الى قيمة هذه العناصر، المكونة للقطعة النحتية الحركية ، كمادة محسوسة او معبر عنها ، باشكالها وصورها ، التي توحي بالسعادة الموصولة بالرضا)(61) ، وقد عرض كالدر اول منحوتاته الحركية ، في ثلاثينات القرن العشرين ، وكانت تمثل مسرح السيرك ، وكان اغلبها بدافع التسلية ، حيث كان ابطال السيرك ، عبارة عن لعب رقيقة ،

من الخشب او المعدن ، وقد تطور الامر مع كالدر بعد ذلك ، الى ان وصل البعد الذي ، اثر فيه تاثيرا طاغيا ، في الفن الحديث بزمانه ، حيث يعتقد ان مسألة اللاوزن ، والتي تعد جزءا من التقليد الحركي ، تعود في نشأتها الى كالدر ، حتى توصل الى اشكال غريبة من التركيبات المتحركة ، والتي تسمى بحسب نقاد الفن الحديث ، بالنحت المتحرك الحديث و لا يتفق الباحث مع قضية عائديه النشوء الى كالدر ، والدليل على ذلك هو اكتشاف دينامية الحركة ، منذ العصر البابلي على اقل تقدير، وبحسب روايات مؤرخي الغرب ، واغلب هذه التقنيات كانت تستخدم لاغراض كمالية او تزينيه او ترفيهية ، كما وصفت عملية رفع الماء في الجنائن المعلقة ، وتدوير النواعير ، والثابت انه في العصر العباسي ، كانت التماثيل المتحركة او التكوينات النحتية المتحركة ، شبه متداولة ، علاوة على انه من الثابت ايضا ، ان الامبراطورية الصينية كانت تصنع العاب ، الاطفال المتحركة بمئات السنين ق.م و تصدرها الى بلاد الغرب ، بينما نجد ان كالدر صاحب مجموعة المتحركات ، والتي كان الترتيب فيها يعد حداثويا و متغير وعابرا ، حيث كلما تأرجحت احدى الرقائق ، تولدت علاقة جديدة مع الاخريات ، وان الاحتمالات الشكلية التي تتخذها القطع المتحركة ، تتحكم بها امور عدة مثل ، نقاط التوازن المتعددة ، ومراكز الثقل المختلفة ، وقد كانت الاشياء الممكننة ، التي تحركها الآلة ، بالنسبة الى معظم الناس في ذلك الزمن تعد الاشد سحرا وجاذبية ، عندما اضحى النحت الحركي صرعة العصر ، والواقع ان الاعمال الحركية الممكننة ، ليست بدعا كما تبدو ، بل تحمل فكرا او فلسفة خاصة ، بشكلها الخارجي او ما يئول عنه ، فمثلا ميكانيكيات تانوغلي المتداعية ، تحمل الكثير من الفكر الدادائي ، وكونها تعمل بالكاد فقط ، فانها تئن تتأوه ، ولا تؤدي أي وظيفة عدا شكلها ، والتعبير التهكمي الناتج عنه ، وقد يبالغ تانوغلي بالتطرف ، بحيث انه يصمم آلة تحطم نفسها ، والتي عرضها في متحف الفن الحديث في نيويورك 1960 ، بينما نرى تاكيس الذي يعالج الشكل ، في منحوتاته الحركية بطريقة مغايرة ، فنلاحظ انه يحاول ان يستغل امكانيات تكنولوجية جديدة ، مع توظيف المغناطيسية ، كما جاء في عمله الباليه المغناطيسية ، او انه يبقي ابرة في الفضاء ويجعلها ترتعش ، والجديد في اعماله انها لا توجد كشكل فقط ، بل كطاقة غير تكاد تكون غير مادية ، اما الاجزاء المنظورة منها ، فوظيفتها لاثارة المتعة من جهة ، ومن اخرى لأثبات فعاليات تلك الطاقة ، على نحو مادي وملموس ، بينما نرى اعمال بول بوري في هذا المجال ، ميالة نحو السريالية ، كميل تانوغلي نحو الدادائية ، وميل تاكيس نحو المستقبلية ، حيث نرى في تكويناته النحتية ، انه تكون اداة التحريك مخفية عن الانظار، مما دفع احد النقاد الى القول ، بان (عمل بول بوري ، لغز قصدي ، ان ماكنته تتحرك بخفة ، وكراته تعاكس الجاذبية) (62) ، ومن نحاتي هذا التيار هاينزماك ، و فرانك مالينا ، و ليليان ليجن ، و نيكولاس شوفر ، و خوليو لي بارك ، و فرانسوا موربيه ، ونلاحظ انه في تلك الفترة ، فان النحت الحركي ، بقي على مبعدة نسبيا من التكنولوجيا ، واسباب ذلك تعود اولا ، الى محدودية المصادر المالية المتاحة للنحات ، او يمكن ان نقول ان النحات الحركي ، هو (صانع مفرد في ميدان ، ينطلق نحو الانتاج الواسع)(63) ، وثاني الاسباب هي حقيقة ان معظم النحاتين الحركيين ، كانوا ذو خلفية علمية محدودة جدا ، مما انعكس على الشكل العام ، لتكنولوجياتهم النحتية الفنية ، ونحو خصوصية التفرد او الانتقائية ، بغية الحصول على الغرائبية او العجائبية ، وقد برزت تيارات مختلفة ، داخل اتجاه النحت الحركي ، وقد رافقتها تطلعات جديدة ، تهدف الى ادخال هذا الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة ، وفيما يلي صور بعض اعمال النحت الحركي

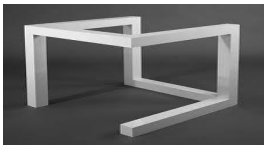
مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 650-682



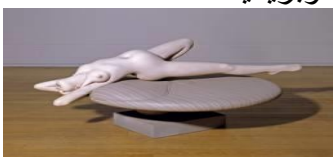
معطيات الشكل لمفاهيم النحت الحركي : لا موضوعي + لا وظيفي + استخدام مواد غير تقليدية + توظيف التكنولوجيا + ذاتية تعبيرية = تمثل لمثال متجسد كشكل منجز نحتي حركي النحت التقليلي : ويسمى ايضا بالذهنوي ، هو حركة فنية حديثة ، بدأت منتصف القرن العشرين ، حيث انطلقت في نيويورك ، وكانت تشكل في طابعها الاختزالي ، استمرار للتجريد الامريكي ، واستنادا الى ذلك ، فقد ظهرت النماذج المفهومية ، كاعمال فنية لا وظيفة لها ، او رسالة سوى تحديد نفسها ، وتبع ذلك معرض بالمانيا 1969 ، بعنوان مفهوم ، وتعد من المفارقات ان تشهد اوربا اول نشاط لحركة فنية جديدة ، وقد كان للفنانين الامريكان ، دور محوري وبارز ومؤسس فيها ، ثم نظمت بعد ذلك معارض اخرى ، في عدد من المدن الاوربية ، منها معرض كولونيا 1974، وبلجيكا 1980 ، وقد شارك في هذه المعارض ، فنانون من مختلف دول العالم ، وكان من ابرزهم ايف كلاين ، و مانزوني ، وكان واضحا سعي هؤلاء ، الى عملية دمج الفن الجديد بالحياة الجديدة ، التي تشهد تحرر من القيود ، الاجتماعية والثقافية القديمة ، وهم ويسعون بمنطلقاتهم الفكرية الخاصة ، للتخلص ليس من الفن بحد ذاته ، بل من اشكاله وطرق استهلاكه ، فكان لابد من التوقف عن تقديم اعمال فنية كمواد استهلاكية ، للسوق الفنية ، والانحياز الكامل للعمل الفني ، كمنجز بذاته ولذاته ، و قد عمد ممثلو الحركة الجديدة ، الى تخطي الفن نفسه ، تكريسا لرؤية جديدة ، للواقع الذي خضع في السابق للتأويل والتفسير الاعلامي ، اكثر من النقد الفني الاكاديمي المعروف ، واعادة بنائه وفق ، قناعات الفنانين وميولهم الفكرية الخاصة ، والتوجه نحو العمل المباشر ، بمادة العالم ، فيقول دافال ، وهو احد نقاد الفن الحديث (اراد النحات ان يعبر عن ادراك جديد للعالم ، وعن مفهوم جديد للفن)(64) ، وقد اصطف مع هذا الركب العديد من النحاتين ، منهم جوزيف كوزن ، و جون ماكراكن ، و دونالد جاد ، و روبرت موريس ، و ديفد هول ، و توني سمث ، و تيم سكوت ، و فيلب كنغ ، واخرون ، وتحدث توني سمث واصفا اعماله بانها (جزء من شبكة فضائية مستمرة ، ... ، فانا لا افكر في وجودها كاشياء بين اشياء اخرى ، اني افكر فيها كوجود منعزل في بيئته الخاصة)(65) ، كما يصفه رينهاردت بان (الفن التقليلي هو الاقرب الى الفن المطلق ، انه خارج حدود الزمان ، بون اسلوب ، بدون هدف ، بدون موت ، بدون حياة) (66) ، كما يقول جوزيف كوزث (ان التقويم الجمالي ، ليس غريبا عن وظيفة الشيء فحسب ، بل يبعده عن تأثيرات تمثيله او اشكال تنفيذه)(67) ، ويتضمن نتاج هؤولاء النحاتين عبارة فن مفهومي ، مرتبطة بالفن الذي (يكتفي بالاقل ، او الحد الادنى ، كوسيلة للتعبير، كالاشكال الهندسية المبسطة ، الحيادية الباردة) (68) ، كمدلول او معادلة ، لمادة معقدة او رسالة غامضة ، من النحات الى جمهور اصابه الذهول ، كما وتشير الى التبدل الكلي ، في مفهوم العلاقات التقليدية ، في العمل النحتي ، ما بين الفكرة والتعبير ، بحيث تصبح الفكرة ، هي الهدف الفعلي ، بدلا من العمل النحتي ذاته ، أي ان النحت المفهومي يمثل من هذه الزاوية ، مرحلة من النشاط ، ما بين الفكر والنتاج النهائي ، وتشكل الجزء الاهم في عملية صناعة الفن ، والفن الذهنوي ، كما يراه جوزيف كوزن ، انه يناقش عبارة الفن عمل في الظاهر ، الا انه نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية ، كما الصورة واللغة يلتقيان في الكتابة ، بوسيلة تجعل الكلمة مرئية ، ومن جراء هذا اللقاء ، يصبح الفن المفهومي ، مجالا للتأمل العقلاني ، وصولا الى مفهوم ، ان الفن بذاته هو وسيلة تساؤل ، حول وظيفته ، بهدف الاستعلام حول

الفن نفسه ، واعتماد طريقة جديدة لمعرفته ، ويشرح كوزث ما يريد التعبير عنه ، من خلال المقابلة ، بين الشيء الحقيقي وتمثيله ، ويقصد الصورة الفوتوغرافية ، لتعريف الشيء نفسه لغويا ، حيث عرض في آن واحد ، وفي مكان واحد ، كرسي وثلاثة كراسي ، وهو عبارة عن كرسي حقيقي ، وصورته الفوتوغرافية ، والتعريف اللغوي ، لكلمة كرسي ، كما وردت في القاموس ، وبهذه الطريقة يوضح النحات ، مختلف هذه المناهج ، في تمثيل شكل الشيء ، مستبعدا كل التفسيرات والتاثيرات ، فاتحا المجال للتأويلات ، مؤكدا على خضور الشيء وحده ، لانه كما يصف(يعيدنا الى محيطه غير المدرك ، ويثير الاضطراب ، بحضوره المحكم)(69) ، وفيما يلي استعراض لصور اعمال بعض نحاتي المفاهيمية



ومعطيات الشكل لمفاهيم النحت المفاهيمي :لا موضوعية + لا وظيفة + ذاتية تعبيرية = مثال متمثل كشكل يحمل هوية منجز نحتي تقليلي.

السوبريالية : من الحركات الفنية الجديدة نسبيا ، وظهرت في الربع الاخير من القرن العشرين ، وهي تبتعد في مفاهيمها ، عن نظرية ، فن الفكرة محل فن الشيء ، والسوبريالية داعية الى التزام التشبيه ، الواقعي المفرط ، كرد فعل تجاه ، عملية تحطيم الشكل في مفاهيم ، الحركات الفنية الحديثة السابقة لها ، ومثال على ذلك نرى ، بعض من اعمال داون هانسون ، مثل متبضعة من فلوريدا 1973 ، فتفاجئنا بنوعيتها الفائقة ، في درجة شبهها بالحياة الواقعية ، وكأن الموديل يقف حيا و يتنفس امامنا، فهنالك عناية استثنائية ، قد بذلت لتعطينا هذا الاحساس ، فالشكل لا يرتدي ملابس حقيقية وحسب ، بل قد زود بملحقات اضافية ، منتقاة بعناية فقد رسم الوجه وغيره من المناطق اللحمية ، ليماثل الحياة بلون لحمها ودمها ، ونجد فرقا واضحا بين هذا العمل ، وغيره من الاعمال الشمعية التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها ، فهنالك عنصر التكييف المرهف ، فالشكل يعلق في الذهن اكثر من النموذج الاصلي ، ونحاتين اخرين قد مثلوا السوبريالية باعمالهم منهم ، جورج سيكال ، و جون ديفرس ، و تشاك كلوز ، و دي اندريا ، و ريغ باتلر، ان دعوة السوبرياليين لبصم الواقع ، بغض النظر عن ماهية هذا الشكل الواقعي ، يعبر عن الياس والخواء ، اللذين عما قطاعا واسعا من مجتمع المدينة الحديثة ، فيصف تشاك كلوز ذالك قائلا (ان هدفي الاساس ، هو ترجمة الصور الفوتوغرافية ، الى تكوينات صورية) (70) ، ويضيف ان (النحت السوبريالي ، ملتزم بتشبيه الحقيقة ، من حيث الشكل والحجم) (71) ، كما ويوصف فن النحت السوبريالي (انه يعني عبارة ، ان الفن فكرة ، محل ان الفن شيء)(72) ، وفيما يلي صور لبعض اعمال نحاتي السوبريالية



معطيات الشكل لمفاهيم النحت السوبريالي :لا موضوعية + لا وظيفة + واقعية مفرطة الشبه + ذاتية تعبيرية = تمثل لمثال كشكل منجز نحتي سوبريالي.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 650-682

الفصل الثالث : اجراءات البحث :

مجتمع البحث : يمثل مجتمع البحث قرابة خمسين عملا نحتيا ، لنحاتين اوربيين وامريكيين ، في حدود البحث الزمنية ، في القرن العشرين ، وقد قام الباحث بجمع المعلومات ، عن مجتمع البحث بالوسائل الآتية :

1. قام الباحث بالبحث عبر الانترنيت والشبكة المعلوماتية.
2. قام الباحث بالاطلاع على المصادر الفنية الخاصة بذلك.

عينة البحث : بعد عمليات رصد وتحديد مجتمع البحث ، قام الباحث بقصدية ، بانتقاء عشرة نماذج لاعمال عشرة نحاتين ، وقد تم الاختيار وفق المعطيات الآتية :

1. ان يكون النحات من احد مؤسسي احد المدارس الحداثوية ، او من اهم من يمثل هذه المدرسة وله شهرة عالمية .
2. ان تكون الاعمال المختارة ، قد تحققت فيها عملية تجسد المثال المتمثل كشكل في المنجز النحتي المعاصر او تعد مثالا واضحا ودليلا صريحا على ذلك .

اداة البحث : يركز الباحث على اداة الملاحظة لاستقراء مصورات الاعمال الفنية ، لدراسة وتحليل وتحديد طبيعة تجسد المثال المفاهيمي المتجسد في المنجز النحتي المعاصر في اعمال النحاتين المعاصرين ، من شملتهم عينة البحث المختارة .

الية اختيار العينة : اعتمد الباحث القصدية في اخيار اعمال الرواد ، ومؤسسو المدارس الفنية الحديثة ، والاعمال التي اخذت شهرة عالمية واسعة ، واساسا .. الاعمال التي تخدم مسارات البحث .

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، لعينة بحثه المتمثلة ، باعمال النحت المعاصر ، في اوربا وامريكا .

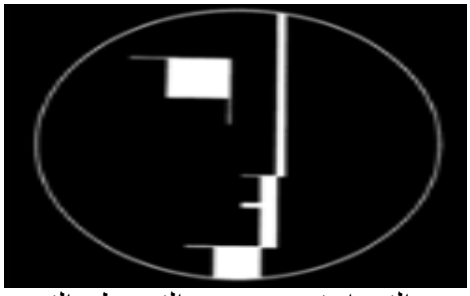
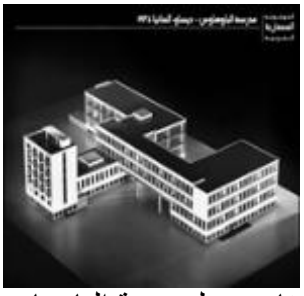
تحليل العينات :

النموذج الاول:البنائية:نصب غزوالفضاء:موسكو:1964:

نصب غزو الفضاء : موسكو: قرر الاتحاد السوفييتي ان يقوم بتخليد هذا الانجاز الذي اعتبره عظيم ، وذلك حتى قبل ان يقوم بايصال رجله الاول للفضاء ، حيث تم اطلاق مسابقة في شهر مارس من عام 1958م لأفضل تصميم لنصب تذكاري لغزو الفضاء ، وبعد تقديم 350 تصميم ، تم اختيار احدها والمباشرة ببنائه في شمال موسكو دون ذكر اسم النحات ، وقد كان عبارة عن منصة مائلة يعلوها صاروخ ، وقد تم الانتهاء من هذا النصب وافتتاحه في عام 1964م وهي الذكرى السابعة لأطلاق قمرهم الصناعي الاول ، والنصب بطول 110 متر، تم تكوينه من هيكل حديدي مغطى بمعدن التيتانيوم ، وفي واجهة النصب يوجد نصب آخر لعالم الفضاء الروسي قسطنطين تسيوكوفسكي ، يروي هذا النصب البانورامي قصة اسبقية غزو الفضاء من قبل الاتحاد السوفيتي ، ومن اجزاء هذا النصب نستشف عملية تمثل المثال المتجسد كشكل منجز نحتي واضحة ومعبرة بقوة عن هذا التوجه ، حيث نرى في قاعدة النصب تمثيل ليوري غاغارين رائد الفضاء الاسطورة ، يتقدم الشعب الروسي المتمثل برئيسه وقادة الثورة الروسية ومجموعة من العلماء ومن خلفهم مساندا لهم الشعب السوفيتي ،

وهم يساندون يوري وهو يصعد السلم نحو المركبة لغزو الفضاء ، وتم تعزيز الفكرة بشكل للمرأة التي تمثل الثورة الروسية ، وتعزيز المشهد بتمثيله بشكل هرمي يقود الى المركبة الفضائية ، والتي شكلت بصورتها الواقعية لربط الموضوع بالفكرة الاساسية ، حيث تم توظيف العملية النحتية الجمالية لخدمة القضية الاساسية بصورة مباشرة ، تفيد التوثيق وبث رسالة اعلامية لباقي الامم ، وأيضا كترسيخ للايدولوجيا الثورية السائدة او الحاكمة وتكريس لسلطتها محليا ، كما هو من باب آخر نشر لثقافة وابداع المدرسة البنائية وتمثيلا لمفاهيمها وهويتها .

النموذج الثاني : الباوهاوس : بناية مدرسة الباوهاوس وشعارها : المانيا : 1925:

تتجلى بوضوح تمثلات المثال المفاهيمي لمدرسة الباوهاوس ، والتي اعتمدت مبدئ التبسيط والتجريد ، كما اعتمدت الاشكال الهندسية الاساسية ، وتبنت بتأكيدها هويتها عن طريق الجمع بين التكعيبية والتعبيرية عن طريق الربط بين الشكل الجمالي والوظيفة الخدمية ، كما وانها في ذلك تعد اول مدرسة قامت على العمل الجماعي المشترك بين مختلف الفنانين في مختلف مجالات الفن، ويعد تصمم المدرسة الاساسية للبا وهاوس الذي قدمة مؤسسها واشهر مصمميها ومعماريها والتر غريبوس، صورة فنية معمارية تشكيلتا حية يتجسد فيها المثال المفاهيمي لهذه المدرسة ، كما ونلاحظ في شعاها او اللوكو الذي يمثل مؤسستها ، تمثلا صريحا وشاهدا واضحا للمثال الفكري والمفاهيمي لهذه المدرسة الفنية .

النموذج الثالث : التكعيبية : الرأس : الكسندر ارتيشبينكو

يتكون العمل النحتي من الحديد وتم انجازه في 1926 من معروضات الفن الحديث في باريس ، من وحدة شكلية واحدة ، تمثل تكوين من الحديد على هيئة رأس رجل ، وهو نحت مدور ، ومن ملاحظة العمل الفني ، نرى انه يمثل قطعا حديدية مترابطة ومتناسقة ، قربت الى هيئة رأس الرجل ، يميل فيه النحات وفق اسلوب التكعيب ، الى الاختزال والتبسيط ، بشكل ابداعي ، وهو اقرب الى التكوين الهرمي ، وقد عالج النحات عمله بطريقة جمالية حداثوية ، متجاوزا فيها الاطر التقليدية للنحت الكلاسيكي ، كما نلاحظ عملية خشونة السطوح ، التي لا توحي بشيء سوى ذاتها ، بتناسق جمال

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 650-682

متميز ما بين اجزاء العمل التي تعد من ميزات النحات الخاصة في اغلب اعماله ، التي يحاول ان يحاكي فيها الجمال المطلق او الجوهري ، وليس الاطار الظاهري في الصورة الشكلية فقط ، ويعبر هذا العمل عن الرؤية الذاتية الفنية الحداثوية للفنان ، والذي يعد تجسيدا للمثال المفاهيمي والفكري كشكل وفق رؤية الفنان الخاصة المتبنية لمرتكزات المدرسة التكعيبية .

النموذج الرابع : الدادائية : دراجة الجد :دوشامب: 1938: مواد جاهزة :

يتكون العمل من عدة وحدات شكلية منظمة بمجموعة واحدة ، تمثل تكوين من مواد جاهزة الصنع ، وهو نحت مدور ، ومن ملاحظة العمل الفني ، نرى انه يمثل (عجلة دراجة مهملة وعمود و ستول) منسقة بشكل يميل فيه النحات وفق اسلوب المدرسة الدادائية العبثي التهكمي ، الى الاختزال والتبسيط ، وهو اقرب الى التكوين العمودي ، وقد عالج النحات عمله باسلوب التجميع والذي يعد بدوره احد ميزات النحت المعاصر ، متجاوزا فيها الاطر التقليدية للنحت ، والعمل لا يوحي بشيء سوى تمثل مثاله في ذاته ، ونلاحظ حضور حرفية النحات العالية ، لجمعه بتناسق جمالي متميز ما بين اجزاء العمل والتي تعد من ميزات النحات الخاصة في اغلب اعماله ، التي يحاول ان يحاكي فيها التعبير المفاهيمي في تكوينات من الاشياء جاهزة الصنع ، حيث يعبر هذا العمل عن الرؤية الذاتية الخاصة للفنان والتي تعد تجسيدا لتجلي صورة المثال الفكري والمفاهيمي المتمثل في اشكال اعماله المصنوعة في الغالب ، من سقط المتاع او ما هو جاهز الصنع.

النموذج الخامس : السريالية : انا : جاكومتي : 1943 :

يتكون العمل من وحدة شكلية واحدة تمثل هيأة كلب ، وهو نحت مدور ، نفذ بمادة البرونز وعروض في متحف الفن المعاصر في نيويورك ، ومن ملاحظة العمل الفني ، نرى انه يمثل كيان عضوي ، يميل فيه النحات وفق اسلوب التجريد ، الى الاختزال والتبسيط ، بشكل ابداعي ، وهو تكوين افقي ، وقد عالج النحات عمله بطريقة حداثوية ، متجاوزا فيها الاطر التقليدية للنحت ، في مثل هذه المواضيع ، يوحي العمل بعدمية سريالية ، وهي ذات طابع خاص عودنا علية النحات في اغلب اعماله التي تحمل بصمته ومفاهيمه الخاصة ، تعامل النحات بقصدية ابراز الشكل المتضمن هوية فكرية تعرف عن مثالها المتمثل او المتجسد فيها ، وبابتعاده عن النسب الطبيعية ، او الملمس الطبيعي

، كتأكيد لإظهار صورته الخاصة المعبرة عنه وفق رؤيته الشخصية ، متصرفا بنسب طول السيقان ، وتقليص منطقة البطن ، وتصغير حجم الرأس (لإظهار البؤس) ، او المعنى العميق الذي يريده النحات .

النموذج السادس :المستقبلية :بوتشيوني :حركة مستمرة في الفضاء :1929:

يتكون العمل الفني في هذا النموذج ، من وحدة شكلية واحدة ، نفذ بمادة البرونز ، تمثل هيأة رجل وهو نحت مدور باسلوب التجريد ، يميل الى الاختزال والتبسيط ، وهو اقرب الى التكوين الهرمي ، لو مددنا خطوط وهمية من نهايات قاعدة العمل ، الى اعلى نقطة في الرأس ، وقد عالج النحات عمله بطريقة حداثوية ، متجاوزا فيها الاطر التقليدية للنحت ، حيث يعد هذا العمل مثالا مؤكدا للتوجه الحداثوي المعاصر ، نحو تحولات الشكل الجوهرية بصيغة جديدة لا تحاكي صورته التقليدية في منحوتات الفترة السابقة او الماضية ، فيوحي العمل بدينامية عالية واندفاع مؤثر، يشعرنا بالحركة والقوة والتمرد ، وانه مملوء بمنظومة رمزية تعبيرية مشحونة ، حملتها رؤية النحات الذاتية الفنية الحداثوية الخاصة والتي تمثلت كشكل للمثال المفاهيمي والفكري و الذي يحمل هوية المدرسة المستقبلية .

النموذج السابع : النحت التجميعي : شولترز : فرنسا : 1965:اتجاهات:

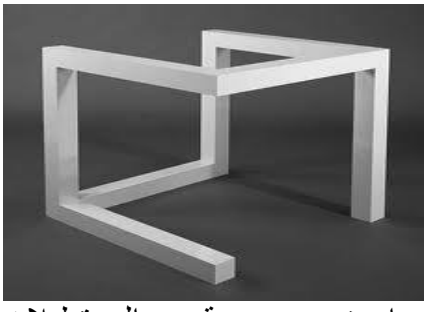
يتكون العمل الفني في هذا النموذج ، من عدة وحدات شكلية ، منظمة بمجموعة واحدة ، تمثل تكوين هندسي من الساعات المصنوعة من الفايبر كلاس ، وهو نحت مدور ، ومن ملاحظة العمل الفني ، نرى انه يمثل قطع هندسية (عجلات دائرية ومثمنة) مترابطة ومتناسقة ، يميل فيه النحات وفق اسلوب التجميع ، الى التصوير المفاهيمي بشكل ابداعي ، وهو اقرب الى التكوين الهرمي ، وقد عالج النحات عمله ، بالتلوين والذي يعد بدوره احد ميزات النحت التجميعي المعاصر ، بطريقة حداثوية متجاوزا فيها الاطر التقليدية ، نفذ العمل بحرفية عالية اسفرت عن تناسق جمالي متميز ما بين اجزاء العمل والتي تعد من ميزات النحات الخاصة في اغلب اعماله ، التي يحاول ان يحاكي فيها صور المثال الفكري والمفاهيمي المتمثلة او المتجسدة في شكل العمل ، حيث يعبر هذا العمل عن الرؤية

الذاتية الفنية المعاصرة الخاصة للفنان ، كما في اغلب اشكال اعماله المصنوعة من الفايبر او البرونز ، ولها وحدات شكلية عبارة عن تراكمات من كتل واجزاء لما هو شائع او مبتذل ، او مهمل او حتى النفايات ، يكدسها ويحبسها داخل اطارات من الزجاج الصناعي ، فيكسبها قيمة تعبيرية خاصة ودلالات معينة تحمل هوية النحت التجميعي المعاصر.

النموذج الثامن : النحت الحركي : كالدر : السمكة الطائرة : 1956:

انجز العمل بصفائح الحديد الملونة وفي عدة وحدات تشكلية ، منظمة بمجموعة واحدة ، تمثل تكوين من صفائح المعدن ، وهو نحت مدور ويتحرك بفعل تيارات الهواء ، متخذا اشكالا متعددة ومتغيرة ، ومن ملاحظة العمل الفني ، نرى انه يمثل علاقات تناسقية قربت الى شكل هندسي غير منتظم ، يميل فيه النحات وفق اسلوب النحت التجريدي الحركي ، الى الاختزال والتبسيط وهو تكوين الافقي ، وقد عالج النحات عمله بطريقة معاصرة متجاوزا فيها الاطر التقليدية و كما نلاحظ في عملية تلوين السطوح والتي تعد من ميزات النحت المعاصر ، و العمل لا يوحي بشيء سوى ذاته ، ويعد هذا بذاته تجليا واضحا لرؤية الفنان الخاصة لعملية تمثل المثال المفاهيمي وتجسده كشكل في المنجز النحتي ، فقد جمع النحات اجزاء العمل بتناسق جمالي متميز ، يعبر عن دينامية الحركة ، والتي تعد من ميزات النحات الخاصة في اغلب اعماله المتحركة او الثابتة ، التي يحاول ان يحاكي فيها الجمال المطلق ، او الجوهري ، ويعبر هذا العمل عن الرؤية الذاتية الفنية الحداثوية الخاصة للفنان .

النموذج التاسع :النحت التقليلي : دونالد جود : امريكا : اين كنا :1974:



يتكون العمل الفني في هذا النموذج ، من عدة وحدة تشكليه واحدة ، مجموعة من المستطيلات المتداخلة بتكوين هندسي من الفايبر كلاس ، وهو نحت مدور ، ومن ملاحظة العمل الفني ، نرى انه يمثل شكلا هندسيا مترابط ومتناسق ، يميل فيه النحات وفق اسلوب التكعيب التقليلي ، الى الاختزال والتبسيط ، بشكل ابداعي وهو اقرب الى التكوين الافقي ، وقد عالج النحات عمله ، بالتلوين والذي يعد بدوره احد ميزات النحت المفاهيمي المعاصر ، متجاوزا فيه الاطر التقليدية والعمل لا يوحي بشيء سوى ذاته التي تتجلى فيها وتتجسد صورة المثال الفكري والمفاهيمي كشكل في المنجز الفني ،

وتبرز مهارة النحات العالية في توظيف هذا الشكل كحامل للفكرة المفاهيمية التي تحاكي المطلق والسؤال الازلي (اين كنا - ومن نكون) والتي تعد من ميزات النحات الخاصة في اغلب اعماله ، التي يحاول ان يحاكي فيها الجمال الصوفي المطلق او الجوهري ، وليس الاطار الظاهري في الصورة الشكلية فقط ، ويعبر هذا العمل عن الرؤية الذاتية الفنية الحداثوية الخاصة للفنان ، فهو يرى ان فن النحت هو البديل ، وانه الاكثر جذرية ، كونه يقوم فقط على المساحات والاحجام الهندسية المبسطة ذات الحيادية الصارمة ، الموضوعة وسط فضاء كي تحركه ، ويمثل هذا العمل صورة جديدة من صور تجسد المثال المتمثل كشكل في النحت المعاصر.

النموذج العاشر : السوبريالية : داون هانسن :امريكا :1995:مس دالي:

عمل من مادة الفايبر كلاس بهيئة امرأة تنضف الارض ، انجز العمل بتقنية الاختيارات المضاعفة او الواقعية المفرطة ، التي تبين مهاة الفنان في نقل الصورة الواقعية بواقعية اخرى ذهنية او مفاهيمية ، تعبر عن خلجات وارهاصات وجدانية لم تعهدها الصورة الواقعية التقليدية او الطبيعية ، هذه الاعمال ودقة تنفيذها وتلوينا واستخدام الشعر الطبيعي والملابس الحقيقية او الطبيعية وادخالها كاحد مكونات العمل في مقاربة الواقع بواقعية اسمى تفتح افاقا اخرى نحو تجلي المثال الفكري والمفاهيمي المتجلي كشكل في المنجز الفني النحتي ، ان اغلب اعمال النحات الامريكي دونالد جود في مجال السوبريالية تعد هوية اخرى تحمل ختم المفاهيم الفكرية وتجلياتها الصورية .

الفصل الرابع : النتائج :

بعد عمليات تحليل العينة ، التي شملت عشرة نماذج توصل الباحث الى النتائج الآتية :

1- ان عملية تمثل المثال المفاهيمي المتمثل كشكل في المنجز النحتي المعاصر للنحاتين المعاصرين يعد ابتكارا ، من رحم رؤية فنية ذاتية خاصة للنحاتين المعاصرين ، اذا ما قورنت في تنفيذ المنجزات النحتية السابقة ، لفترة القرن العشرين ، وكما ورد في اغلب نماذج العينة - خصوصا العينة .2،1

2- اتضحت الرؤية الفنية الذاتية الخاصة المتجسدة في الشكل في المنجز النحتي المعاصر للنحاتين المعاصرين ، من خلال عدم التقيد بالضوابط المتبعة في تنفيذ المنجزات الفنية النحتية سابقا من حيث النسب القياسية او انماط الالوان او ملمس السطوح ، كما ورد في اغلب نماذج العينة – وبالاخص العينة 6،7.

3- تجلت تمثلات المثال المفاهيمي المتجسدة في شكل المنجز النحتي المعاصر ، بصور جديدة تحمل هوية فكرية جديدة تبين مفاهيم المدارس الفنية وتدل عليها ، كما ورد في اغلب نماذج العينة .

4. اعتمدت المداس الفنية المعاصرة اسلوب التجريد والاختزال والتبسيط والجرأة في التصرف ، للتعبير عن هويتها التي تمثل المثال المفاهيمي المتجسد كشكل في المنجز النحتي المعاصر ، كما ورد في العديد من نماذج العينة خصوصا العينة 8،9.

5- توصفت عملية تمثل المثال المفاهيمي المتجسد كشكل في المنجز النحتي المعاصر بجلاء من خلال استخدام المواد غير التقليدية ، كما ورد في عدد من نماذج العينة .. وبجلاء في العينة .10
6- تبلورت عملية التمثل بشكل جلي في اعمال النحاتين السرياليين ، من خلال تجسيد مفهوم اللاوعي والحلم بشكل صورة تعبيرية ، كما ورد في النموذج الخامس في نماذج العينة .
7- تجسدت عملية التمثل في تحريك اجزاء المنحوتة ، كما ورد في النموذج الثامن من نماذج العينة .
8- كما و تجسدت صيغة التمثل في عملية التجميع لاجزاء العمل،كما ورد في النموذج السابع من نماذج العينة .
9- كما واتخذت عملية التمثل طابعا انتهازيا من خلال توظيف المواد جاهزة الصنع ، كما ورد في النموذج الرابع من نماذج العينة .
10- وسجلت عملية التمثل سبقا تجسد في عملية استخدام وتوظيف الصورة الواقعية بافراط ، كما ورد في النموذج العاشر من نماذج العينة .
11- واخيرا تجسد هذا التمثل في عملية توظيف الشكل الهندسي او الاساسي او الأقلي او التقليلي او المكثف ، كما ورد في النموذج التاسع من العينة .

الاستنتاجات :

1.تجسد المثال كشكل في المنجز النحتي المعاصر للنحاتين المعاصرين يعد ابتكارا مستحدثا .
2. عدم التقيد بالضوابط المتبعة في تنفيذ المنجزات الفنية النحتية سابقا من حيث النسب القياسية او انماط الالوان او ملمس السطوح ، كانت سمة النحت الحديث والمعاصر .

الهوامش :

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، لسان العرب، المصرية للطباعة والنشر،بيروت،1956، ص563.
الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار مكتبة التربية للطباعة والنشر ،بيروت ، ص 423 .
لجرجاني ،علي بن محمد ، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ،1969، ص230.
اندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، ص452 .
يوسف كرم ، المعجم الفلسفي ، مطابع كوستا توماس وشركاءه ، مكتب يوليو ، القاهرة ،1966، ص92.
مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان ، ط1 ، 1984 ، ص 102 .
ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الادبية ، المؤسسة العربية ، صفاقس ، تونس ، 1986 ، ص 85 .
عبد الاله الصايغ ، الصورة الفنية معيارا نقديا ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 ،ص 319.
صابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النظري الانساني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 ، ص 236.
- آرنست فيشر، ضرورة الفن ، ت - اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 ، ص164.
اياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،2002 ، ص 111 - 112 .

هربرت ريد ، معنى الفن ،ت - سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، العراق بغداد ، 1986 ، ط2 ، ص 271.
هربرت ريد ، الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ت - لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة ، بغداد ،1989 ،ص5.
هيثم يلدا عبوش ، العلاقات الشكلية بين النحت والرسم ، رسالة ماجستير- غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2006 ، ص77 .
عباس الصراف ، آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ، 1979 ، ص283 .
امهز محمود، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ،ط1 ، 1996 ، ص 235.
نفس المصدر السابق ، نفس الصفحة .
بسام قطوس ، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، دارالبيضاء ، الاسكندرية ، ط1 ، 2006 ، ص76.
فيكتور آيرلينخ ، الشكلانية الروسية ، ت - الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2000، ص11 .
محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991، ص77 .
غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، ت - نوفل ديوف ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ،1990 ، ص59.
الان باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، ت - فخري خليل ، م جبرا ابراهيم ، دار المأمون ، بغداد ، ص287.
محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ض237.
محسن محمد زهران ، مجلة فنون عربية ، العدد 1 ، 1983 ، ص39 .
المصدر السابق ، ص 41.
محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص145.
المصدر السابق ، ص 146.
الآن باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 161 .
ادوارد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، ت - فخري خليل ، م جبرا ابراهيم ، المكتبة الوطنية بغداد ، 1995 ، ص 44.
محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 152.
زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ،1990، ص 126.
ادوارد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، مصدر سابق ، ص9.
عفيف بهنسي ، اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة ، مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ص 90.
نفس المصدر السبق ، ص91 .
امهز محمود ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 248 .
نفس المصدر السابق ، نفس الصفحة .
نفس المصدر السابق ، ص 245.
نفس المصدر السابق ، ص 249 .

نفس المصدر السابق نفسه ، ص 250.
المصدر السابق ، ص 267.
المصدر السابق نفسه، نفس الصفحة .
الآن باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 225.
ادوارد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، مصدر سابق ، ص 173 .
الآن باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص284 .
زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص 126.
الان باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 274.
نفس المصدر ، ص 279.
محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 173.
نفس المصدر، ونفس الصفحة .
نفس المصدر السابق ، ص173.
نفس المصدر السابق ، ص 315.
المصدر نفسه ، ص316.
المصدر السابق نفسه ، ص 432.
قاسم حسين صالح ، في سيكولوجية الفن ، دار علاء الدين ، سورية ، ط1 ،2006 ، ص57 .
ادوارد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، مصدر سابق ، ص66.
المصدر السابق ، ص 88 .
المصدر السابق ، ص 104.
المصدر السابق ، ص 104.
عفيف بهنسي ، اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة ، ص 131.
نفس المصدر ، ص 132 .
جورج سانتيانا ، الاحساس بالجمال ، مصدر سابق ، ص245.
نفس المصدر ونفس الصفحة .
ادورد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، مصدر سابق ، ص 161.
نفس المصدر ، ص168 .
محمود امهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 485.
نفس المصدر ، ص 484.
نفس المصدر ، ص486 .
نفس المصدر ، ص489.
نفس المصدر السابق، ص501.
ادوارد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، مصدر سابق ، ص 217.
المصدر السابق ، ص 228 .
المصدر السابق ، ص 226 .
المصدر السابق ، ص 224 .
.....

المصادر والمراجع :

1-ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الادبية ، المؤسسة العربية ، صفاقس ، تونس ، 1986 .
2-ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري،لسان العرب، المصرية للطباعة والنشر،بيروت،1956.
3-ادوارد لوسي سمث ، الحركات الفنية ، ت - فخري خليل ، م جبرا ابراهيم ، المكتبة الوطنية بغداد ، 1995 .
4-آرنست فيشر، ضرورة الفن ، ت - اسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 .
5-امهز محمود، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ،ط1 ، 1996 .
6-الان باونيس ، الفن الاوربي الحديث ، ت - فخري خليل ، م جبرا ابراهيم ، دار المأمون ، بغداد.
7-اندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية .
8-اياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،2002 .
9-الجرجاني ، علي بن محمد ، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ،.1969
10- بسام قطوس ، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، دار البيضاء ، الاسكندرية ، ط1 ، 2006 .
11- زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ،1990.
12- صابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النظري الانساني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 .
13- عباس الصراف ، آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ، 1979
14- عبد الاله الصايغ ، الصورة الفنية معيارا نقديا ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، .1987
15- عفيف بهنسي ، اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة ، مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي .
16- غيورغي غاتشف ، الوعي والفن ، ت - نوفل ديوف ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ،1990 .
17- الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار مكتبة التربية للطباعة والنشر ،بيروت.
18- فيكتور آيرلينخ ، الشكلانية الروسية ، ت - الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2000.
19- قاسم حسين صالح ، في سيكولوجية الفن ، دار علاء الدين ، سورية ، ط1 ،2006 .
20- مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان ، ط1 ، 1984 .
21- محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991 .
22- هربرت ريد ، الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ت - لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة ، بغداد ،1989.
23- هربرت ريد ، معنى الفن ،ت - سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، العراق بغداد ، 1986 ، ط2.
24- يوسف كرم ، المعجم الفلسفي ، مطابع كوستا توماس وشركاءه ، مكتب يوليو ، القاهرة ،1966.

.....

المصادر مترجمة :

Sources and references:

1-Ibrahim Fathi, Dictionary of Literary Terms, Arab Foundation, Sfax, Tunisia, 1986.
2- Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad bin Makram al-Ansari, Lisan al-Arab, Egyptian Printing and Publishing, Beirut, 1956.
3- Edward Lucy Smith, Artistic Movements, edited by Fakhri Khalil, M. Jabra Ibrahim, National Library Baghdad, 1995.
4- Ernst Fischer, The Necessity of Art, by Asaad Halim, Egyptian General Authority for Copyright and Publishing, Cairo, 1971.
5- Amhaz Mahmoud, Contemporary Artistic Currents, Publications Distribution and Publishing Company, Beirut, 1st edition, 1996.
6- Alan Bowness, Modern European Art, edited by Fakhri Khalil, M. Jabra Ibrahim, Dar Al-Ma'mun, Baghdad.
7-Andre Lalande, The Philosophical Encyclopedia.
8- Iyad Hussein Abdullah, The Artistic Formation of Arabic Calligraphy, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2002.
9- Al-Jurjani, Ali bin Muhammad, Book of Definitions, Lebanon Library, Beirut, 1969.
10- Bassam Qatous, Introduction to Contemporary Criticism Methods, Dar Al-Bayda, Alexandria, 1st edition, 2006.
11- Zakaria Ibrahim, The Problem of Structure, Misr Library, 1990.
12- Saber Asfour, The Artistic Image in the Human Theoretical Heritage, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1987.
13- Abbas Al-Sarraf, Horizons of Fine Criticism, Al-Rasheed Publishing House, Iraq, 1979.
14- Abdul-Ilah Al-Sayegh, The Artistic Image as a Critical Standard, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1987.
15- Afif Bahnasi, Trends in Contemporary Plastic Arts, Press of the Ministry of Culture and National Guidance.
16- Georgy Gachev, Consciousness and Art, by Noufal Diouf, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, 1990.
17- Al-Fayrouzabadi, Al-Qamoos Al-Muhit, Dar Al-Tarbiya Library for Printing and Publishing, Beirut.
18- Victor Erlinch, Russian Formalism, published by Al-Wali Muhammad, Arab Cultural Center, Casablanca, 1st edition, 2000.

19- Qasim Hussein Saleh, On the Psychology of Art, Aladdin Publishing House, Syria, 1st edition, 2006.
20- Magdy Wahba and Kamel Al-Muhandis, Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Lebanon Library, 1st edition, 1984.
21- Muhammad Al-Makri, Form and Discourse, Arab Cultural Center, Casablanca, 1st edition, 1991.
22- Herbert Read, Al-Mawjiz fi History of Modern Art, edited by Luma' Al-Bakri, House of General Cultural Affairs - Ministry of Culture, Baghdad, 1989.
23- Herbert Read, The Meaning of Art, edited by Sami Khashaba, House of General Cultural Affairs, Arab Horizons, Baghdad Iraq, 1986, 2nd edition.
24- Youssef Karam, The Philosophical Dictionary, Costa Thomas and Partners Press, July Office, Cairo, 1966.

.....

Tagged (example in contemporary sculptural formation)

Abstract:

Searching for the example means the great importance of the example in our existence and life, and our past, present and future. It is our supposed guide and what fills the space of the neediness of our souls and the shortcomings of our perception. So we try to imagine, interpret and imagine, seeking to approximate a form that can embody a conceptual symbol according to our perception, as our mental information does not perceive it (the symbol). Rather, you try to know it, so you begin searching for the image that is closest to it conceptually, so this formation grows little by little, and you continue updating it, until we reach with it what satisfies our desires. It is known that each of us has an identity, or an identification card that informs others about us, our orientations, and our scientific and social levels. Economic and cultural, it represents what we are, This representation that distinguishes us, one from the other, is similar to the representation of the ideal (the ideal symbol), which represents the various intellectual and conceptual trends that emerged in the period of modernity and beyond, especially in the field of plastic arts, especially the art of sculpture, and the goal of the research is to reveal the embodiment of the ideal (The ideal symbol) in contemporary sculpture. It included some of the works of the sculptors who founded the modern art schools, European and American, in the twentieth century. The research included four chapters, and the following are the most important findings reached by the researcher:

1- The process of representing the conceptual ideal represented as a form in the contemporary sculptural achievement of contemporary sculptors is considered an

innovation, stemming from a particular subjective artistic vision of contemporary sculptors, when compared to the implementation of previous sculptural achievements, for the period of the twentieth century, and as stated in most of the sample models.

2- The special subjective artistic vision embodied in form in the contemporary sculptural work of contemporary sculptors became clear, through non-compliance with the controls used in the implementation of previously sculptural artistic achievements in terms of standard proportions, color patterns, or surface texture, as stated in most of the sample models.

3- Representations of the conceptual ideal embodied in the form of contemporary sculptural work were manifested in new images carrying a new intellectual identity that clarifies and indicates the concepts of artistic schools, as stated in most of the sample models.

4. Contemporary artistic schools have adopted the style of abstraction, reduction, simplification and boldness in behavior, to express their identity, which represents the conceptual ideal embodied as a form in the contemporary sculptural work, as stated in many of the sample models.

5- The process of representing the conceptual ideal embodied as a form in the contemporary sculptural work was clearly described through the use of unconventional materials, as stated in a number of sample models.

Keyword: Sculpture-example-contemporary.