Al-Academy Journal
Issue 116
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1607

Conceptual art patterns in cinema

Mohammed Akzar Maarij [a]
Haider Faisal Karim [b]

[a] *Middle Technical University - Faculty of Applied Arts - Department of Interior Design Techniques*
[b] *University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Cinema and Television Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 July 2024
Received in revised form 1 October 2024
Accepted 2 October 2024
Published 15 June 2025

Keywords:
Conceptual art , cinema

ABSTRACT

The idea is the tool that makes art, as it rises above the form, so the work becomes a creative process like philosophy, determined by debate and the questioning. Here, the connection between the recipient and the function of art is broken, and the visual perception is employed with the senses, and freedom from the restrictions of formal craftsmanship is achieved, as the conceptual work goes beyond transforming reality and formulating it anew in artistic ways in absolute beauty. Therefore, reality is viewed as the primary field for aesthetic confrontation, i.e. containing a minimum of beauty, and transforming the work from content to concept, i.e. freedom from restrictions.

The research deals in its multiple chapters with the methodological framework represented by (the research problem, importance, objectives and limits) and identifying the term conceptualism in defining terms, while in the second chapter the researchers deal with the theoretical framework in several topics (1- Marcel Duchamp, the starting point of conceptual art, 2- Theater of the Absurd, the starting point of rebellion, 3- Cinema as a framework for intellectual models, 4- Contemporary trends) to come out with a list of the types of conceptual art in cinema and deals with a research sample for analysis, which is the film (Mother), produced in 2017. At the end of the research, the researchers came out with results and conclusions through what was presented in the research

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1607
Mohammed Akzar Maarij, Haider Faisal Karim: Conceptual art patterns in cinema
Al-Academy Journal - Issue 116 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أنماط الفن المفاهيمي في السينما

محمد اكزار معارج[1]
حيدر فيصل كريم[2]

الملخص:

الفكرة هي الاداة التي تصنع الفن، حيث تعلو على الشكل فيصبح العمل عملية أبداعية مثل الفلسفة يحددها الجدل ووضع التساؤلات، وهنا فك الارتباط بين الممتلقي ووظيفة الفن، وتوظيف المدرك البصري مع الحواس، والتحرر من قيود الصنعة الشكلية، حيث يتخطى العمل المفاهيمي بتحويل الواقع وصياغته من جديد بأساوب فني في الجمال المطلق، لذلك ينظر الى الواقع هو المجال الاساسي للمقابلة الجمالية اي تحوي بحد أدنى للجمال، وتحويل العمل من مضمون الى مفهوم اي التحرر من القيود.

يتناول البحث في فصوله المتعددة الإطار المنهجي متمثل (بمشكلة البحث والاهمية والاهداف والحدود) والتعرف على مصطلح المفاهيمية في تحديد المصطلحات، بينما في الفصل الثاني يتناول الباحثان الإطار النظري في عدة مباحث (1- مارسيل دوشامب نقطة أنطلاق الفن المفاهيمي، 2- مسرح اللامعقول نقطة انطلاق التمرد ، 3- السينما تأطير للنماذج الفكرية، 4- تيارات معاصرة) ليخرجا بتعداد لأنماط الفن المفاهيمي في السينما ويتناول عينة بحثية لتحليلها وهي فيلم (أم) أنتاج 2017 وفي نهاية البحث خرج الباحثان بنتائج واستناجات من خلال من طرح في البحث.

الكلمات المفتاحية: الفن المفاهيمي ، السينما.

الفصل الأول: لإطار المنهجي

مشكلة البحث

المفاهيمية تعمل على نظام التوثيق الذي يتضمن استخدام الصور الفوتوغرافية، والرسوم، والخرائط، واللغة المكتوبة وهذه الوثائق ليست بالضرورة فناً، بل القصد هو استخدامها لخلق ظروف تحكم الصلة بين اللغة والصورة الذهنية.

المشكلة الفلسفية للمفهوم هي مشكلة تَكون المفاهيم أي أن الفعل الذي به ينتقل العقل من ملاحظة الى مفهوم الكبر، والفكرة هي الاداة التي تصنع الفن، حيث تعلو على الشكل والمضمون والتحرر من قيود الصنعة الشكلية، تحويل العمل من مضمون (content) الى مفهوم (concept) أي التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والاشكال ذات الطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني بشكل عام والسينما بشكل خاص.

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث في أيجاد الفن المفاهيمي في الفنون الجميلة بشكل عام والسينما بشكل خاص، حيث تركز في عملها على العقل و الفلسفة و أعطاء حرية للعقل في التركيز على الافكار والتخلي عن المضمون الجمالي في الادراك الذي تخلقه الصورة من أستخدام لعناصر الفن بدون التركيز على أهميتها رغم وجودها في الصورة ، وتسليط الضوء على المفاهيمية كفن وابرز فنانينها و هل لديها ابعاد جمالية و تقنية و هذا البحث سوف يفيد الباحثين في مجالات ما بعد الحداثة و تيارات الفن المفاهيمي المتنوع ويقدم هذا البحث قراءات في الافكار المفاهيمية و مضامينه الفكرية والثقافية والفنية .

أهداف البحث

الكشف عن الفن المفاهيمي من خلال الفكرة والموضوع والتعبير، ويهدف البحث للتعرف على أنماط الفن المفاهيمي عبر تواجده في العديد من الاعمال ويحاول من طروحاته وما تحمله ما بعد حداثة في غرس تمثلاتها في الفنون الجميلة.

حدود البحث

الحدود الزمانية : 2017

الحدود المكانية: أمريكا

الحدود الموضوعية: نتاجات السينما المفاهيمية المنفذة بمختلف الوسائل

[1] الجامعة التقنية الوسطى – كلية الفنون التطبيقية – قسم تقنيات التصميم الداخلي
[2] جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

تحديد المصطلحات

الفن المفاهيمي: "هو مذهب في الفلسفة وسيطة بين الاسمية والواقعية التي تقول إن الأكوان لا توجد إلا داخل العقل وليس لها حقيقة خارجية أو جوهرية" (Al-Zayat, Istanbul،p704)

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مارسيل دوشامب نقطة أنطلاق الفن المفاهيمي

لم يبتعد الفن التشكيلي عن الحداثة ، فلقد قدمت (الدادا) تجارب عديدة و فرضت (السريالية) بشكل كبير و واثق ، و لقد انبثقت كل من (التكعيبية) و (الرمزية) و (التجريدية) التي أثبتن مفهوم الحداثة ، "التي نذكرها الان كما نذكر عصر النهضة أو عصر التنوير و ما يعاب على هذه التسمية - الحداثة - هو انها سلفاً ما يجب ان نتخذه من مواقف و وجهات نظر ازاءها ثم أن هذه التسمية تحتوي الكثير من ظلال المعنى الذي قد لا ننجح في استخدامه بصورة دقيقة "(Malcolm, 1987،P22) ، فإذا كانت المفاهيمية هي لفت الانتباه نحو عالم اليوم و ما يشهده من تفكيك واسع النطاق في البنى الايدلوجية والمؤسسات التقليدية و الفنون البصرية باعتبار الفن المفاهيمي انتقادي ، تنازعي ، حيوي ، في تعامله مع المؤسسات الجمالية في الانتاج الفني و خاصتاً مع الفنون الجميلة ، "فالتحديث فن الابتعاد الصارم عن المجتمع ، أنها كما يعتقد الفنانون التعبيريين فن اللافن الذي يحطم الاطر التقليدية و يتبنى رغبات الانسان الفوضوية التي لا يحدها حد بهذا المعنى ، لا تكون الحداثة فن الحرية ، بل فن الضرورة"(Malcolm, ، P27) 1987، فالضرورة المجتمعية التي بحثت عن ما هو مغاير للفت انتباه الفرد نحو موضوع ما كي يثير احساسه و مشاعره اتجاه ذلك ، فأعمال (مارسيل دوشامب) التي لم تفهم في بداياته و لم يشاهدها كثير من الناس و التي اعتبرت "استخفاف ، نعم و لماذا لا ، لم يلتفت اليه في هذا الوقت و لم يشاهده كثير من الناس ومن شاهده منهم وجده من الصعوبة ليفهم"(Janice, 2002،p8)، نعم تعتبر عند البعض (استخفاف) فمكعبات من الرخام التي تشبه مكعبات السكر داخل قفص للطيور ، مع عظمة سمكة ، كان من أعماله المفاهيمية التي لم تفسر و لقد أستخف فيها رغم انه تم انجازه عام 1921 لكنه لم يظهر الا عام 1936 و ظهر "ضمن معروضات احد معارض السريالية في باريس"(Janice, 2002، p8) ، فهل هذا العمل لم يكن ذو معنى لرفضه في بادئ الامر ، ام لأنه تخطى الفن التشكيلي باعتباره أنتاج جديد عبارة عن أشياء عينية وضعت داخل سلة شبيه بالقفص ، "من الغرابة ان يكون بدون معنى لقد كان نموذجاً لشيء انتقالي احداث قنوات من الهواء الساخن للدادايا داخل الرئة الميكانيكية للسريالية التي كانت في هذا الوقت لم تزل في بداية تكوينها"(Janice, 2002 ، p8) ، نجد (دوشامب) يضع بصمته على أعماله بأسماء مستعارة مثل (روز سيلافي Rose selavy) و أحياناً (آر روز R.rose) ، أو (ايروس هذه هي الحياة Eras cest lavie) ، فأعمال (دوشامب) في بداياتها كانت نواة لانطلاق المفاهيمية و الفن المفاهيمي .

الكثير من أعمال (دوشامب) أخذت على عاتقها ما اطلقت عليه (جابريل بوفبه بيكابيا) ، "أنها واحدة من غزواتهم للفوضى ، فضلاً عن كونها غزوات للنكت و التصرفات المهرجة ... و التحطيم لمضمون الفن"(Janice, 2002 ، p86) ، وهذا عكس ما نادى به (دوشامب) وهو الارتفاع بالمضمون في العمل المفاهيمي و أن ما تقصده (جابريل) هو تحطيم المضمون بالفن ، وبما ان المضمون قد تم تحطيمه أذن لابد ان يكون هناك ارتفاع بالشكل ، لأنه لا يعقل يتم تحطيم الاثنان ويبقى العمل خاضعاً للمعيار الفني.

أن أعمال (دوشامب) رفضت من قبل التكعيبيين ففي عام 1912 قدم لوحته تحت عنوان (عارية تهبط السلم) ، في بداياته مثل ما رفض السرياليون عمله الاول ثم عرض في أحدى معارضهم بعد مرور عدة سنوات ، مما جعل (دوشامب) بعد ذلك من أشهر فناني الحداثة "حيث اختيرت هذه اللوحة لتعرض في معرض الآرموري"(Janice, 2002 ،p115)، ولقد كان الاعتراض واضح على أعمال (دوشامب) ، فهو نفسه كانت لديه اعتراضات "نابعة من الاهداف التحررية للحركة الدادائية الاصلية ، مؤثرة بشكل خاص في هذا المقام وتعد لوحته (النافورة) 1917 عملاً رمزياً من هذا النوع"(Christopher, Egypt, 2012،p44) و لقد وصف (ويليامز وستيفيتز) لوحة (دوشامب) (عارية تهبط من السلم) حيث قال "في باريس كان الرسامون بدءاً من سيزان حتى بيكاسو يرسمون لوحاتهم القماشية الثورية على مدى خمسين عاماً أو أكثر ، ولكن عندما وقعت عيناي على لوحة مارسيل دوشامب (عارية تهبط السلم) انفجرت ضاحكاً من الارتياح الذي جلبته لي، لقد شعرت كما لو أن عبئاً هائلاً قد رفع عن روحي" ,Christopher)

(Egypt,2012,p42، هل نعود الى (أرسطو) فما قاله (ويليامز) يذهب بنا نحو (التطهير) الذي نادى به (أرسطو) فإذا كانت هذه اللوحة قد أثارت لدى (ويليامز) التحرر من الضغوطات النفسية و جعلته يضحك ولقد رفعت عنه عبئاً هائلاً ، أذن قد حققت اللوحة أحدى مبتغياتها و هو إيصال الفكرة العالية بمفهوم قد أدى الى التطهير ، فالمُثل الصورية الحسية الناقصة الغير مكتملة التي فسرها المتلقي حدث عنده تطهير نفسي.

ان (المينميال) أو التصغيرية هي من سمات الاعمال الاولى للفنان المفاهيمي فنراه ،"قد أكد عدم وجود علاقة للأجزاء الفاصلة ، بالرغم من ان العالم صغير داخل الصندوق لكل جزء من أجزاء اعماله يظهر بشكل منفصل"(Christopher, Egypt,2012,p189) ، و الفن المعاصر ذو النظريات الحديثة أظهر مناهج جديدة و مدارس حديثة حافلة بالكثير من مناهج البحث التي كتب عنها الباحثون ، وأصبحت تنافس الفن التقليدي أو الكلاسيكي ، فالشكلانية و البنيوية والظاهراتية والتداولية و التفكيكية و ما بعد الحداثة و الفن المفاهيمي ، جميعهم قد يحاولون دحض ما كتبه كل من (سقراط) و (أفلاطون) و (أرسطو) و غيرهم من الفلاسفة ، أو أنهم ينطلقون من هؤلاء نحو التجدد في كل الفنون الاخرى.

أذا لم يكن للشكل الذي نشاهده في اللوحة أو في الفيلم أو حتى في الشعر و الرواية مكانة مركزية بالنسبة للمضمون ، يصبح كزخارف مجردة من اي احساس ،"فالقصيدة المثالية هي تلك التي يتحقق فيها تطابق الفكرة و التعبير عنها ، بين الشكل و المضمون(Gordon," Egypt,p111) ، فاللغة الدارجة في الدراما بكل أنواعها سينما تلفزيون قد تحل محل اللغة الفصحى ، أو اللغة المتعالية المفهوم كالشعر ، دون ان نجد أي خسارة كبيرة في المعنى ، لكن نجد خسارة في الشكل الفني في العمل أثناء التذوق ، و "الوضع المثالي في الفن هو وحدة الشكل و المضمون" (Gordon," Egypt,p110)، فمن المستحيل فك الارتباط بين الشكل والمضمون في الفن لأن "الفن يستخدم الجزيئات ، فيما يتطلب الفهم الكليات" (Gordon, Egypt,p109)، فلا تتحقق جزيئات الا عن طريق ترابطها لتصبح كليات ذات مفهوم عبر عناصر التعبير الخاصة بها ، لذلك يميز (هيمسلاف) ، "بالنسبة لكل مستوى ، بين الجوهر Substanceو بين الصورة أو الشكل Forme " (Adel ,Beirut, 1990,p 33)، عن طريق التراكيب اللفظية التي تؤدي الى المعنى ثم الفهم.

المبحث الثاني: مسرح اللامعقول نقطة انطلاق التمرد

المسرح الذي سمي بمسرح اللامعقول أو مسرح العبث أرتبط بما هو معاصر وجديد ، فلقد ظهر واضح للعيان أن هذا النوع كسر التقاليد نحو التهكم حتى أطلق عليه أسم مسرح التهكم ، و من الصعب علينا أن نحدد بدقة الوضع الدرامي لمثل هكذا مسرح ، حيث نلمس عدم وضوح مسرح عالم ديكارت العقلاني الصارم المنظم ، أنما عالم غير منظم أو غير منسجم حيث أن "الافكار يترك لها أن تقرر الشكل الى جانب تقرير المحتوى : فجميع ما يشبه التركيب المنطقي ، والربط المعقول بين فكرة وفكرة ، في نقاش مقبول على المستوى العقلي يترك جانباً ، لتحل على المسرح مكانه لا معقولية التجربة" (Arnold, 1979,p11) ، أن التركيب المنطقي من الضرورات التي لها القدرة على الربط المعقول بين الافكار ، و هذا لا يجعلنا في أن نكون مع الواقعية أو مع رفضها الصريح ، أنما أصبح مزيج بين اعتماد جزء من الواقعية كمبدأ أساسي و اللاواقعية كمبدأ تكميلي ، فالأعمال الجديدة تتسم بتمثيل مختلف ، "ان السرياليين على وجه التحديد ذهبوا بعيداً أكثر فأكثر في فكرة معالجة المسرح كفضاء للخيال" (Muhammad, Baghdad, 2013,p37)، حتى اصبح العامل مع الجمهور و العرض عن طريق التماس ، دون أن يفرض صانع العمل (المؤلف أو المخرج) رؤيته الذهنية عليهم ، أنما يترك الذهنية لهم في استقبال الافكار المطروحة ، حتى أعتبر البعض مثل هكذا أعمال بأنها عيباً ، فلقد تجاوز اللامعقول الرمزية الي كان المسرح يستخدمها ، لأن رموزها كانت تفك شفراتها بكل بساطة ، عبر الفهم و التفسير المريح للمتلقي ، و أعتمد المسرح الحديث على أن يكون هناك معاني متعددة ليس معنى واحد ، حتى أنهم الغوا الزمان و المكان المحدد الذي تدور فيه الاحداث ، فالأحداث ليس لها دور كبير وفعال و قد تكون معدومة و الخاتمة مفتوحة يفسرها كل متلقي حسب أهواءه و كيفما يشاء.

أصبحت الواقعية عند البعض غير ممكنة على خشبة المسرح مع هذا الخيال الجامح ، فالتمرد على القوانين و كسرها و ضرب الدراما عرض الحائط ، ما هو الا تجديد فنحن نعلم "أن الفن ليس هو الحقيقة أنه فن الكذب الذي يجعلنا نفهم الحقيقة ، أنه

أقل من الحقيقة و لكنه يمنحنا سلطة على الفهم "(Muhammad, Baghdad, 2013,p38)، ، فلقد كتب (الفريد جاري) مسرحية ملحمية وهو في سن صغير "أتهمه النقاد الذين لم يهيئوا لاستقبال مثل هذه الافكار الجديدة بالجنون"-(Samia, 1979, Dar Al-Jahiz,p6)، فمسرحية (أوبو ملكاً) مثلت عام 1896 "وسط الصفير وصراخ العصافير ، و هي تعتبر أول مسرحية طليعية بمعنى الكلمة ، فلقد حاول جاري أن يطبق فيها نظريته القائلة بأن رواية الاشياء المفهومة لا تؤدي الى أثقال الذهن و تزييف الذاكرة ، في حين أن العبث يدرب الذهن ويحث الذاكرة على العمل" (Samia, 1979, Dar Al-Jahiz,p6) ، لكن أذا كان العبث يأخذنا نحو التمرد ضد القيم و التقاليد الانسانية الصالحة فهنا ينشئ فكر متمرد خطير على الواقع الحقيقي لذلك حاول كتاب كثيرون أن يكتبوا بأسلوب فلسفي عن عناوين عديدة منها (اللامعقول) ، (اللامتنهي) ، (الوجود والعدم) ، (التمرد) ، (العبث) ، عن طريق طرح أسئلة أستفهامية يبحث عنها المتلقي ، "فنظريات برتولت بريخت التي تقوم عليها درامة الالتزام تصدر عن أثنين من المخرجين كانا يسيطران على المسرح يوم كان بريخت في شبابه ، و هما راينهارت و بيسكاتور ، وكلاهما يعطي أهمية خاصة لمساهمة الجمهور في ما يجري على المسرح من أحداث" (Arnold, 1979,p15)، وهذا ما أكده أيضاً بعض الرسامين في أعمالهم الفنية على أن للجمهور دور في الفهم أذ "يتعين على الرسام أن يختار من بين الاشياء المرئية و يسهم عقل المشاهد بما هو غائب في الصورة " (Gordon, Egypt,p189) ، أذن هناك هدف في العديد من الاعمال الفنية الا و هو أشراك المتلقي في الكشف عن المضمر.

المسرح الحي أهم المسارح التجريبية التي عملت على ان يكون للجمهور دور بالتفاعل الحقيقي مع العمل ، أسس هذا المسرح عام 1946 من قبل كل من (جوديث مالينا) تلميذة بيسكاتور و (جوليان بيك) ، وكان مطلبهم الاول هو أن يقوم الشعراء الكتابة للمسرح ، فأنطلق كل من (راسين) حيث كتب (فيدرا) و (سترندبرج) كتب (سوناتا الشبح) و كان المسرح الحي يؤمن بضرورة عدم وجود حدود بين الفن و الحياة و لقد أبتعد المسرح الحي عن الدراما التقليدية و لا سيما دراما (برودواي) السكيولوجية ، وتجاهل عناصر الدراما المألوفة ، القصة ، الذروة ، الحدث ، التعليق ، الحل ، و كان أهم تغيير سعى اليه المسرح الحي هو تعويض الكلمة بالحركات الجسدية ، فاستبدلت الكلمات بالأصوات ، والنخير ، و التأوهات ، والصراخ ، والأغاني الي تقاطع عمداً بفترات صمت و أشارا طقسية. (Hayat, 1979, Dar Al-Jahiz, Baghdad,p12-15)

الباتافيزيقية* في مسرح (الفريد جاري) الذي يعتبر هذا الكاتب الفرنسي امتداد للدادائية و السريالية و المستقبلية وهذه الأنماط التي سبقت ما بعد الحداثة و ثورتها الفكرية ، وظهور أعمال جديدة ل(يونسكو) صاحب مسرح العبث الذي تأثر بلباتافيزيقية ، لذلك نجد مسرحياته "تستند الى فكرة أساسية وهي فكرة اللاجدوى و أيضاً الى فكرة الحلول الخيالية ، ففي معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق له ، و لا تبرير عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق"(Nihad, 1997,p120) ، فمسرح الباتافيزيقية كفلسفة حقيقية هو كيف يمكن لك الوصول الى الحقيقة عن طريق البحث عنها داخل نفسها ، عبر المتناقضات ، خير-شر، أبيض-أسود ، حلو-مر وهكذا ، ففي مسرحية (الكراسي) ل (يوجين يونسكو) كيف توصل رسالة للجمهور عن طريق خطيب أبكم ، قد يكون العبث كمسرح حاله حال الدادائية و السريالية تحطيم القواعد المعروفة للفن بل حتى التفكير "فهي اساساً حركة هدم تقوم على أعتناق مبدأ العدمية و انكار جميع القيم والمفاهيم و الاشكال الفنية و الأنظمة سواء المتوارث منها أو المعاصر"((Nihad, 1997,p51 ، أن هذه السمة الغير مرغوب بها وهي الهدم و الابتعاد عن القيم الجمالية و الفكرية والأخلاقية و الاجتماعية أحدثت فجوة في هذه الأنماط الجديدة ، فذهب الى أبعد من ذلك كي تحافظ على نفسها وترميم هذه الفجوة لذلك تحركت صوب الفن المعاصر ، فن (مسرح بريخت) الذي أحدث ثورة حقيقية في الدراما ، فقد عارض نظرية الدراما عند (أرسطو) و هاجم (التطهير) الصفة الرئيسية عند (ارسطو) ، ف(برخت) ينادي بتغيير العالم لا تفسيره ، لذلك نجد الأفكار أصبحت أكثر أتساع أكثر أنزياح في المعنى.

بعد ان نفض (بريخت) المرحلة الأولى من مسرحه وهي الفوضوية و اتجه نحو الماركسية و مبدأ التعاطف مع المتلقي و اندماجه و توحده مع العمل حتى أنتج في نهاية المطاف (النظرية البريختية الماركسية) التي قامت على هدم الفكر القديم و الدعوة الى فكر جديد ، "لذلك أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج مشاركة أيجابية في العرض المسرحي عن طريق أيقاظ وعيه النقدي بمثالب الواقع

* الباتافيزيقية : علم المفاهيم ذات التصور و الخيال , يوصلنا من خلاله الى فهم أخر و يحقق وعياً أعمق بالحياة عن طريق الفهم .

، بحيث يدرك ضرورة تغير هذا الواقع" (Nihad, 1997,p190)، أنه التغريب أثارة المتلقي عن طريق تحريك وعيه بأتجاه فكرة ما مما يحفز لدى المتلقي فكرة التغيير في هذا الواقع المتناقض الغريب أنها مفاهيم جديدة تتحرك في فكر المتلقي عبر فن مسرحي.

المبحث الثالث: السينما تأطير للنماذج الفكرية

الكون واحد من وجهة نظر علماء الفلك، لا يمكن لنا تغيرهذه الفكرة الا وفق معطيات حديثة لعلماء الفلك وأبحاثهم، وأن شكل الكون واحد، فكيف لنا ان نحيد شكل الكون للأبقاء على مضمونه الفكري، لان العلماء اعطونا فكره لشكل هذا الكون، ويشهد المرء عملية بحث مستمرة وبناء الخطاب الجمالي بأساليبه و مبادئه ، والتي يعتقد أنها صفته ، فلا يعد الشكل بلا صفه لع معنى ، ويتطلب بشكل عام أن يكون لكل شيء شكل يميزه، فالكون له شكل و أن الكون لا يشبه أي شيء اخر على الاطلاق ، وانه قد يكون مجهول و غير موجود و أنه مجرد وهم أوجده العماء ، ولا أساس له من الصحة ، "يعطي دولوز للفكر صبغة وافعية هي ابتكار المفهوم و صياغة سطح المحايثة" (Muhammad,Lebanon, 2008,p7) ، أي حضور الشيء ذاته وفق نسق من الأفكار التي تطرح للمتلقي بعدة طرق منها ، الكتابية أو الصورية أو الصوتية كي يفهمها ، ويتفاعل معها فكريا.

نجد العديد من أفلام (كريستوفر نولان) تستند على الفكرة المتعالية، ففي فيلمه القصير (الحشرة Doodlebug 1997)، الذي يحكي قصة رجل يطارد حشرة بحذائه مما يتضح بعد ذلك أنه يطارد نفسه بحجم صغير، الى أين يأخذنا (نولان) في هذا الطرح الفكري العالي ، الى فلسفة تجعل منا نخاطب الفكر عبر الأفكار التي يطرحها الفيلم ، أم يأخذنا الى مفاهيمية ذات أفكار متداخلة مع بعضها تتوالد الى أفكار أخرى عبر القراءات المتعددة للفكرة الرئيسية ، فلقد كشفت كاميرا الفيلم العوالم المتعددة في نسخ الكون بتعدد اللقطة الواحدة من الفيلم بتعدد الأفكار، قد يكون هناك أعتماد كلي من قبل صاتع العمل (المخرج) على المضمون الفكري و هذا واضح في الفيلم، فعندما نشاهد فيلم (أستهلال Inception 2010) ل (نولان) أيضا، نجد التطور الفكري الذي يقابله التطور الفني عبر عناصر اللغة السينمائية عند صانع العمل ، لقد تعامل (نولان) مع فيلم (أستهلال) بأظهار جماليات فنية باستخدام التقنية الحديثة فأعتمد على الحاسوب في العديد من المشاهد لخلق تداخل و تلاعب فكري عبر الصورة ،"أن ما يمكن التفكير فيه ينبغي أن يكون متخيلاً بكل تأكيد أنه يبني الواقع في متخيلات ما بعد كانطية ما بعد نيتشوية في حقيقة الامر" ,Iraq , Ihab) (2018,p55، يرى الباحث أن العمل المفاهيمي يعتمد على الفكر و الجمال ، مضمون وشكل ، فلا يستطيع الفن التخلي عن الفكر حتى في أعماله التجريدية و السريالية التي نراها تخاطب التخيلات البصرية و تغوص في اللوغوس الخاص بالافكار المتجردة من المنطق لتذهب بالمتلقي الى عوالم جديدة من الأفكار المتعددة ، وبالرغم من ذلك فأن جميع الاعمال فيها أفكار و لكن بنسب مختلفة فكل ما زادت نسبة تمثلها في العمل الفني يوضع العمل ضمن الاعمال الفكرية الفلسفية والمفاهيمية.

الكتابة المفاهيمية تكون فيها الفكرة أكثر أهمية من أي شيء، حيث لا يمكن فيها فصل الفكرة عن الكتابة نفسها، حيث تتشابك بشكل وثيق مع نمط الكتابة مع فكرة الكتابة المادية للكتابة، "فاللغة تتيح لنا أن ننقل للأخرين ما هو مرئي و ما هو سمعي و ما هو سردي و ما هو أنفعالي و غير ذلك بطريقة فكرية بأكثر مما هو حال الادراك الحسي للصور و يمكننا القول انها تتمتع بكل مزايا السينما دون عيوبها " (Gordon, Egypt,p216) أذن السينما هنا كتابة بالصورة المفاهيمية رغم وجود عيوب في كل نمط من الأنماط الفنية و الثقافية ، فالكتابة بالصورة أو باللغة الحرفية ، يعيدنا ربما الى شكل الشعر ولكن ليس الى الاشكال المستلمة من السوناتات و الرباعيات و ما شابه ذلك ، فشعر (احمد مطر) الحداثوي فيه مفاهيمية تتذكر الاشكال والبنى الجديدة للكتابة المفاهيمية و الإحساس بالحيوية و القيود و الانحراف الذي تجسده السوناته أيضا، فالكتابة المفاهيمية هي كتابة شكلية جديدة جديدة.

لم يتوقف الشعر على الرومانسية والحب والاثارة العاطفية في كل الميادين حتى ظهرت اشعار تبدوغير تعبيرية، شعر العقل بدل العاطفة، حيث تم استبدال ذلك عبر الصورة الذهنية من خلال العرض المباشر للغة نفسها، مع تجاوز تلقائي محلها من خلال الاجراء الدقيق وعملية منطقية للغاية،"حيث تتالق خصوصية الشعر انه الفن الوحيد حيث تتطابق المادة مع المضمون ويكونان بأسلوب ما شيئاً واحداً عندئذ تبرز الصعوبة الثانية اذا كان التصور الداخلي معا مادة الشعر ومضمونه فما الذي يبقى ليميز الشعر عن القول النثري" (Marie,Damascus, 1996,p242) ، المادة هنا هل هي الفكرة أم هي الجمال للماهية الداخلية للمكون ، فالمادة

مع المضمون تحيلنا الى الثلاثية الكانطية "الحدس ، ملكة الفهم، العقل" (Marie,Damascus, 1996,p260)، في الوقت الذي تم فيه أعادة الاعتبار الذاتي لذات الشاعر الى اللغة الذاتية الانعكاسية للقصيدة نفسها ، فيوحد (شونهور) بين "الفهم والحدس أو بالأحرى يرى في الأول وجها أساسيا للثاني: فهو يعلمنا ان الحدس يكون دائما فكريا مرتبط بالفهم" (Marie,Damascus, 1996,p260) ، لم يعد اختبار الشعر اكثر ما اذا كان من الممكن القيام به بشكل افضل ، ولكن ما اذا كان من الممكن تصور ذلك بطريقة أخرى، الشعر هو ذلك الشكل الموجود بالفعل في العقل.

الرومانسية بثورتها الفنية والأدبية وبشكل اشمل خطت نظريتها المجردة عبر جماليات فنية وأخرى أدبية، فنجد من يقف عند مفترق طرق بين المضمون الحقيقي للأعمال الأدبية والفنية وبين الجماليت حيث ينتقل (كانط)الى "إشكالية مختلفة بعض الشيء هي إشكالية المعرفة بوصفها فعلاً يجعل من المفهوم شيئاً محسوسا فهو يميز بشكل اكثر دقة بين تقديم مفهوم خبري و تقديم مفهوم خالص من مفاهيم ملكة الفهم و تقديم معنى من معاني العقل"(Marie,Damascus, 1996,p70) ، فالافكار هي الغذاء الروحي للفهم ، حيث يقول (اندرية فايدا) "عرفت دائما كلما نظرت الى نسخ عن لوحة دافنشي العشاء الأخير ، انه وضع في تلك اللوحة يدا غامضة مسلحة بسكين لا تمت لاي من الشخصيات الجالسة خلف المنضدة بأي صلة" (Andrzej Wajda, Syria, 1993,p24) ، كأنه أنتقال من حالة الى حالة أخرى كما في مشهد من مشاهد فيلم (المدرعة بوتمكن) ل (سيرجي ايزنشتاين) نجد سلالم الاوديسا يرسم وينحت تكويناته بصمت خصوصاً مشهد تحول الاحتفال الى مذبحة وحشية ، وكذلك (لويس بونويل) نقل مشهد العشاء الأخير من لوحة (دافنشي) في فيلمه (فريديانا) لأعادة الصلة بين الماضي والحاضر بطريقة فكرية جديدة أي بأعادة الموروث التاريخي في صياغة جديدة ، كما وظف المخرج (بيتر ويبر) العلاقة بين الفنان الهولندي (فيرمير) مع صاحبة اللوحة الموديل ذات اللغز المحير في رواية (تريسي شيفالييه) في فيلم تحت عنوان (الفتاة ذات القرط اللؤلؤي) .

لا نستطيع التخلي عن مصطلح ما بعد الحداثة لأنه تجذر في كل مكان، فاذا كتبت على محرك البحث للأنترنت جملة (ما بعد الحداثة) ستظهر لك آلاف الروابط التي كتبت عن ما بعد الحداثة، لذلك سنجد الحداثة ومابعد الحداثة والمعاصرة والتجدد وغيرها من الكلمات التي استخدمت في توضيح مبادرات جديدة في كافة الجوانب الثقافية والفنية والاجتماعية، "فمسألة ما بعد الحداثة تنطوي على مشكلات مفهومية من دون شك ولا يمكن لهذه المشكلات في النهاية كبح الخيال الفكري و الرغبة في فهم حضورنا التاريخي في بنى ذهنية عقلية تكشف لنا عن وجودنا"(Ihab , Iraq, 2018,p16)، ففي فيلم (قليل من الرجال الجيدين A few good men 1992) نجد (جاك نيكلسون – ممثل امريكي) يسأل (توم كروز – ممثل أمريكي) في مشهد المحاكمة عن عدم ذكر (العقاب الأحمر) في كتاب التدريب الخاص بالبحرية الامريكية فكيف بنفذه الجنود على زميلهم فيرد عليه (كروز) هل تم ذكر قاعات الاستراحة في كتاب التدريب وهل تم ذكر مكان المطبخ و كيف تطبخ الوجبات للجنود ، لكن الكل يعرف المكان ، فالحداثة وما بعد الحداثة تعلمناها منذ أطلاق التسمية عليها ، "في عام 1945 استخدم برنارد سميث المصطلح – ما بعد الحداثة – ليوحي بحركة في الرسم تتجاوز التجريدية"(Ihab , Iraq, 2018,p32) فكيف تجاوزت التجريدية علماً أن التجريدية و السريالية هي حركات حداثوية جاءت رداً على الفوضى التي عمت العالم ، فهل الخطاب الفكري و الفلسفي الذي ظهر مع حركات التجدد الحداثوي وما بعد الحداثوي يعتبر تجاوز للفوضى الشكلية التي ظهرت عند الدادا.

دور العقل بالتفاعل مع المادة العلمية (لوحة-فيلم) ترتكز على أن العقل (mind) يتفاعل مع المادة (matter)، بأنضاج مفهوم عبر الفكرة التي تطلقها المادة ليكون العقل قد فسرها وفق عدة معتطيات ملامح خاصة بالفن المفاهيمي، و التي تركز هذه الملامح على إيصال أفكار عديدة وفق تجارب فنية ، ففي فيلم (فانيلا سكاي vanilla sky 2001) نجد العقل لا يقبل المادة الجديدة للجسد المشوهة و يرفض كل شيء بعد انقلاب السيارة التي أحدثت خلخلة فكرية للواقع الحقيقي الذي يعيشه البطل بعد فقدانه للجمال الجسدي ليختفي وراء قناع خاص ، وهذا يحيلنا الى تولات الفكرية والفنية في الرواية والفيلم والفن التشكيلي وفق حداثة ومابعدها من طروحات فكرية وفلسفية تخطت المعقول و "تحولت أشكال الفكر و الفن من السكونية الى الأداتية ومن الارداف paratactical الى الربط النسقي Hypotactial أو هكذا بدء الامر ، ليس هيدجر ولكن دريدا ، ليس ماتيس لكن دوشامب " (Ihab , Iraq, 2018,p33)، و ليس لومير لكن مارتين سكورسيزي .

المبحث الرابع: تيارات معاصرة

أتجاهات و تيارات فنية عديدة ظهرت منذ اكثر من قرن و الى يومنا هذا ، أطلق عليها مسميات عديدة ،نشأت هذه الحركات الفنية المعاصرة منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وكتب (آندريه سلمون) الناقد الفني في عام 1912 عن لوحة بيكاسو (آنسات افينون) 1907 و التي تعتبر تحفة فنية للحداثة أو هي تحفة فنية رائدة للحداثة الفنية ، حيث كتب "لم تكشف معاني هذه اللوحة للجمهور بعد ، وتتشكل اللوحة من ست نساء عاريات ضخمات ، رسمت اجسامهن بخطوط حادة ، لأول مرة مع بيكاسو لا يكون تعبير الوجوه ماساوياً و لا حتى مثير للعاطفة ، كانت عبارة عن أقنعة خالية تقريباً من الإنسانية ، مع هذا ليست هذه الشخصيات آلهة او جبابرة أو ابطال ، انها حتى ليست شخصيات رمزية أو مجازية " (Chris, Italy, 2016,p45) ، بدأت أفكار بيكاسو التكعيبية تنجرف نحو الحداثة ، أنجراف جمالي اخر بعد أن كانت التكعيبية هي نقطة أنطلاق حداثوية جديدة في وقتها عندما تخطت الكلاسيكية والرومانسية و الطبيعية ، ولم تتوقف الحداثة عند التشكيلين أنما ذهبت الى ابعد من ذلك فلقد ظهرت واضحة في كتابات (تي.اس.اليوت) حيث ينظر الى أن هناك عملين أدبيين هما ، "أرض الضياع 1922 ل تي.اس.اليوت و يوليسيس 1922 لجيميس جويس " (Chris, Italy, 2016,p49) يعتبران رموز للحداثة ، فالرومانسية والرمزية كانت النواة الأولى للحداثة ،"أن ما يدعي الحداثة الفنية أوقع تكوينها في الرومانسية لدى بودلير أو في الرمزية يمتنع فصله عن الأساس المفهومي الذي زودته به النظرية المجردة للفن" (Marie,Damascus, 1996,p385) ، فكتب (جيرار جينت) ،"أن التخييل صيغة موسعة للصورة لأنني أقترح أن اعبر من الأولى الى الثانية بواسطة التعميم ، لكننا سنرى أن التخييل صيغة أقوى و أخطر من الصورة" (Gent, , Syria, 2009p35) ،لأن الصورة هي تخييل صغير عبر الكلمة أو الرسم قد تكون عبر عدة كلمات أو جمل أو جداريات.

ظهرت في روسيا حركات حداثوية حالها حال البلدان الأخرى ، فلقد نشأت عام 1913 ، الشعاعيين الروس Rayonists "وهي حركة فنية روسية أستمدت أفكارها و فنونها من جوهر المستقبلية الإيطالية و حاولت الشعاعيية الروسية أن تجمع بين التكعيبية والمستقبلية و الاورفية ، نسبة الى أورفيوس الرجل الأسطوري في ميثولوجيا الاغريق القدامى" (Chris, Italy, 2016,p35)، ثم أخذت هذه الحركات التوجه نحو التقنية الحديثة و الماكنة و ربطها بالفن ، "فالمستقبلية الإيطالية واحدة من أولى حركات الحداثوية التي احتضنت و مجدت بكل أمانة وبقوة المثالية الحديثة الناشئة من مفردات الماكنة و الثورة والحركة والسرعة" (Chris, Italy, 2016,p33)، فالتيارات المعاصرة تحاول الابتعاد عن الواقع بأي شكل من الاشكال أو التقريب منه بطرق جديدة غير مألوفة تظهره بشكل غريب ، تسعى الى تحطي الواقع و التنكر له ، مع الدادائية و السريالية ، والى نقل التصوير و النحت من التمثيل الصوري و الموضوعي الى اللاصوري و اللاموضوعي ، مع مختلف تيارات الفن التجريدي اللاشكلي ، رغم أن الباحث يخالف و ينبذ هذه الكلمة أو المصطلح اللاشكلي لأن كل عمل فني قائم على ثنائية الشكل والمضمون فلا وجود لفن بدون شكل لكن قد لا يكون هناك شكل داخلي للشكل الرئيسي للعمل الفني وهذا متفق عليه كأطار لوحة بدون رسمة ، ونجد (البوب آرت Popart) يعارض الفن اللاشكلي "والمطالبين بالعودة الى مظاهر الحياة الحديثة"(Mahmoud,Lebanon, 2009,p431) فالفن الأمريكي لم يكن مقيد بتقاليد بدائية لجذور تاريخية لأن أمريكا تعتبر عالم جديد وهو أكثر أنفتاحاً نحو الحداثة و التجدد و الابتعاد عن المفاهيم الموروثة ، "في حين بقى الفن الأوربي أكثر تمسكاً بأعراق و تقاليد تدفعه اليها ردود الفعل المباشر ضد التصوير اللاشكلي"(Mahmoud,Lebanon, 2009,p441) ، فنجد العديد من الفنانيين هاجروا من اوربا الى أمريكا كي يكسروا قيود التاريخ و التقاليد .

نفض الفن اللاشكلي أنفاسه الأخيرة "حين أعلنت التعبيرية التجريدية عن تحقيق فن أميركي فعلاً ، سجل الفن اللاشكلي آخر أنفاسه في مدرسة باريس و أعتبر أن التصوير ، من حيث هو نشاط ذاتي قد أنقضى"(Mahmoud,Lebanon, 2009,p441)، حيث تولى (أنتونين ارتو) مشاريع عديدة بدأت بخرق المألوف و خاصتاً الاجتماعية منها، فمسرح القسوة "الذي اريد له ان يكون تعاويذ هذيانية وشيطانية لطرد الشياطين أو الأرواح الشريرة في المجتمع"(Chris, Italy, 2016,p91) ، فلقد ابدء السرياليون افتنانهم بعلم النفس ، وقضية اللاوعي التي ركز عليها (فرويد) و (بريتون) ، حتى أستعار (فرويد) بمصطلح (الغرابة المزعجة و المقلقة) ،"من أجل فهم أن حضور الاخر المزعج و المقلق في الفن المعاصر لهو سمة من سماته الأساسية ليس الاخر سوى نحن و ليس المغاير سوى

الهوية نفسها"(Abdel, Morocco, 2014.p16)، فنجد (جاسبر جونسن) ذو طبيعة دادائية حيث مثل هويته عبر العلم الأمريكي في أعماله .

بعد أن غادر الكثير من الفنانين الكلاسيكية والرومانسية متجهين صوب الحداثة بمجرد تخطي كلمة الماضي حتى دخلوا في حاضر (حداثة) و (معاصرة) فأحدثوا سلسلة من التجديد الفني، وقد نشر الناقد الفرنسي (جان لويس فيرييه) دراسة في مجلة الأزمنة الحديثة حول موضوع الصورية ، يقول فيه "ان صورية جديدة بدأت تتكون على انقاض التجريد ليس عودة الى الماضي ، بل السعي الى خلق بنى جديدة بأن ترينا العالم الذي نعيش فيه و أن تعبر عنه" (Mahmoud,Lebanon, 2009,p440) فأستخدام وسائل التصوير الحديث عبر الصحيفة ، المجلة ، الصورة الفوتوغرافية ، كي يحاكي الفنان التشكيلي في لوحاته العمل الفني ، حيث "يعمد الى عزل الصورة الإنسانية داخل أطار خارجي و تحديد موقعها أنطلاقاً من زاوية رؤية وهمية"(Mahmoud,Lebanon, 2009,p453) فمازالت فرنسا لديها ردود فعل حول التيارات اللاشكلية (البقعية)،(الغنائية)،(الحركية) التي ابتعدت عن الاستديوهات و خرجت الى الشارع و ضربة البرجوازية المسيطرة ليكون الواقع هو المَمثل والمُمثل.

غش الصورة عند (رينية) كان تشكيك لدى المتلقي في عدم فهم العمل، وأن التشكيك كما يقول (تي .أس.أليوت) ، "سمة بالغة التحضر ،على الرغم من أنها حين تتداعى و تتحول الى بيرونية شكية ،تصير سمة يمكن أن تتسبب في موت الحضارات" (Ihab , Iraq, 2018,p38) فمسرحية (العاصفة) لشكسبير تعتبر نص ما بعد حداثوي رغم أنه نص كلاسيكي محدث، وحتى أشتغالات مسرحية (هاملت) التي دخل عليها تعديل حداثوي كمسرحية أو كفيلم ، "يعمد الكتاب ما بعد الحداثيين الى بناء المعنى باستخدام ليس فقط الاشكال و الأنواع القديمة ، ولكن ايضاً عن طريق توظيف الانتحال و الفن الهابط و الاقتباسات الزائفة من النصوص الأدبية أو غير الأدبية المعروفة" (Abu Rahma , Iraq, 2018,p53) فالفن الحديث أصبح عنصر داخلي في العمل ، أي روح الفن ، فالنظرية المعيارية في الفن تتجاهل الجوهر فيه وتحاول أن تشرح المكنون الشكلي عبر تطورات الفن المعاصر على سبيل المثال عند (دوشامب) لأن تأمل نص في عمل من اعمال الفن المفاهيمي ،قد يكون صورة محسوسة تصلح لأن تكون لوحة فنية ، وهناك ممارسات عديدة في الفن تنتمي الى المفاهيمية بعتبارها فن فكري و أنها ليس فن محسوس فلسنا بحاجة الى فهم الفن عبر الاحاسيس لان الفكر وضع ذلك عبر وصف لغوي مكتوب فوق اللوحة ، فما الحاجة من التخييل من أجل الحصول على صورة متكافئة لمفهوم الفهم ، فالعمل التصغيري المبسط أكثر وضوح من التجريدية الشكلية المبالغ فيها.

المدرسة السريالية التي يعتبر (سلفادور دالي) من أشهر من مثلها في الرسم ، و(لويس بونويل) أشهر من مثلها في السينما ، ولقد أجتمع الاثنان في فيلم (كلب أندلسي) رغم عدم وجود كلب في الفيلم ولا تذكر الاندلس في الاحداث ، فوجدنا التحرر في الفيلم من العنوان ، لأن السريالية جاءت لكي "تحرر الكلمات و الألوان و الصوت والموسيقى من تراكمات الماضي من الالتزام و القوانين المجحفة و المقيدة للفن" (Abdel Karim, Italy, 2016,p153) وهنا نجد فكرة رفض نقل مظهر الأشياء لأن النظرية المعيارية في الفن لا تهتم بالجوهرية المباشرة ،عند السريالية و التجريدية و الدادا ، لأنها أهتمت بالشكل الذي يشرح مختلف السبل التي لا يمكن أن تكون لها قيمة في التوضيح.

أذا كان الفن المفاهيمي قائم على ثلاث أنماط أو أنواع (فن الجسد – فن الأرض – فن لغة)* أين نضع الاعمال الأخرى التي نجد ملامح المفاهيمية واضحة في ثنايا العمل ، لا يمكن لأحد أن يقيض المفاهيمية تحت أنواع فنية محددة لأن الفكرة تخطت ذلك الى

* الفن لغة : هو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها يقول(كوزوث) : " أن الفن لغة ، وأن الأعمال الفنية كانت حروف جر بالنسبة للغة "
ولعل أعمال (كوزوث) هي الرائدة في الاستدلال على الفن المفاهيمي ، إذ يصور عملهُ (ساعة وثلاث ساعات) عام (1965) حيث أن العمل متكون من ساعة حقيقية وصورة فوتوغرافية للساعة فضلاً عن مادة مكتوبة ومأخوذة من قاموس توضح ماهي الساعة ، حقيقة أن الشكل الطبيعي لم يكن يتقاطع لتمثيله كمفهوم .
فن الأرض : ينعكس من خلال النحت في الطبيعة نفسها ، والذي يتخطى قاعدة العرض ليشمل العالم ، ليعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم بالانتقال من (الشيء- للوحة) إلى المدى المحيط به مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدم له مدى تشكيلياً لا حدود لهُ ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة من العالم ومن الأعمال الفنية المنتجة في فن الارض هي التي يقوم فيها الفنان باستعمال مواد دخيلة على المشهد الطبيعي . ومن نماذج هذا النوع من العمل ماقام به الفنان (كرستوChristo-) وزوجته السيدة (كلاوديا) حيث قاما " بتغليف جزء من الطبيعة بالأقمشة مثل العمل (الوردة المائية في مياه ميامي – 1983)

حدود بعيدة ، تجاوزت الفن التشكيلي الحديث او المعاصر لتدخل الى صنوف فنية أخرى ، كالمسرح والسينما و الادب و التصميم و غيرها من الفنون .

الفن المفاهيمي في السينما يشمل مجموعة متنوعة من الأنماط والأساليب التي تستخدم لتمثيل الأفكار والمفاهيم بدلاً من السرد التقليدي، ولقد خرج الباحثان ببعض الأنماط الرئيسية للفن المفاهيمي في السينما:

1. النمط التجريبي: يعتمد هذا النمط على استخدام تقنيات وأساليب غير تقليدية لتقديم الأفكار، مثل التصوير غير المعتاد، والمونتاج التجريبي، والمؤثرات البصرية غير التقليدية.

2. النمط الرمزي: يستخدم هذا النمط الرموز والصور المجازية لنقل المعاني العميقة والأفكار وقد تكون الرموز بصرية أو سمعية أو حتى في نص الحوار.

3. النمط السريالي: يقدم هذا النمط صور وأحداث غير واقعية وغير منطقية لخلق تجربة سينمائية تعكس العالم الداخلي للعقل البشري، مثل الأحلام والخيالات.

4. النمط الديستوبي: تصوير عوالم مستقبلية أو خيالية تعكس مخاوف وقلق المجتمع من المستقبل أو التكنولوجيا أو الاستبداد.

5. النمط الطليعي: وهذا النمط يكسر القواعد التقليدية للسرد السينمائي ويسعى لتقديم تجربة بصرية وفنية جديدة، غالباً ما تكون غير تجارية وتستهدف جمهوراً متخصصاً يطلق عليه جمهور النخبة.

6. نمط الواقعية السحرية: الذي يسعى الى دمج العناصر السحرية أو الخيالية مع الواقع بطريقة تبدو طبيعية وغير ملفتة، مما يجعل الحدود بين الحقيقة والخيال ضبابية.

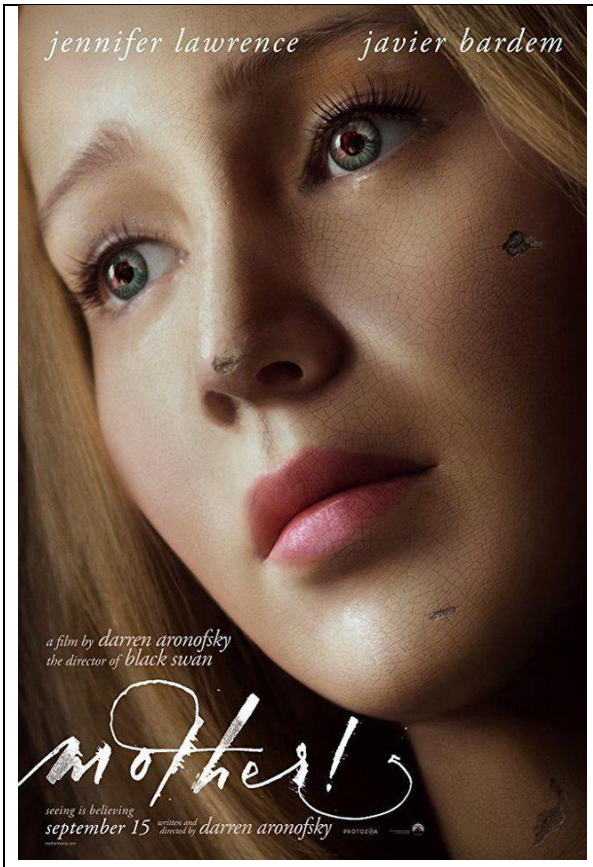
7. نمط الأفلام الفلسفية: وهذا النمط يركز على طرح الأسئلة الفلسفية العميقة واستكشاف المفاهيم المعقدة للحياة، والمعرفة، والوجود، والمعاني.

8. نمط السينما التأملية: يخوض هذا النمط في أسلوب بطيئاً وهادئاً للتأمل في الموضوعات والأفكار مع التركيز على الجماليات البصرية والعمق الشعوري.

فن الجسد : يعتمد فن الجسد على مادة أساسية للعمل مكرساً حالة الانحراف بالفن بإبعاده عن صيغته التقليدية . فبعد تنامي الاهتمام بالجسد وشدة التركيز على تمظهراته المختلفة يؤكد حقيقة أن الجسد الطبيعي في ظروف مابعد الحداثة قد اختفى سلفاً ، وأن مانحس به بوصفه جسداً ماهو إلا محاكاة فنطازية ساخرة لبلاغيات الجسد ، وجوزيف بويس الذي كان مفاهيمياً في بدايته من أبرز الفنانين الذين أعطوا للنحت بعدهُ الاجتماعي 00 بينما توصل العديد من الفنانين الآخرين ، بتنكرهم لجميع وسائل الاتصال إلى ما عرف باسم (فن السلوك) أو (فن الجسد) الذي يعتمد الجسد كمادة للتشكيل الفني والجمالي(الجسد الذي لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل على إلغاء المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية وقد أنتج الفنان (ايف كلاين) أعمالاً تتميز بسمة خاصة ، تجمع بين مؤثرات فن الجسد وحرية التعبيرية التجريدية .وفي عام (1958) أقام الفنان عدة معارض منها معرض (البيض العاري) ثم اندمج في إنتاج عدة أعمال فنية باللون الواحد ن كان ينتجها بوساطة آثار الجسد البشري العاري الملطخ بالألوان على قماش اللوحة وهذه الأعمال جعلته من أول المبشرين بحركة فن الجسد ، فالفن لديه لا صله له بالفعل المادي والمهارة اليدوية ، بالقدرة على تملك ما تنبع به الحياة من كائنات حية ، تصبح مادة أساس في فنه .
للمزيد ينظر كتاب (التيارات الفنية المعاصرة – تأليف محمود أمهز) ص 473-495

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1607
Mohammed Akzar Maarij, Haider Faisal Karim: Conceptual art patterns in cinema
Al-Academy Journal - Issue 116 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

عينة التحليل فيلم سينمائي

فيلم : أم! النوع :- غموض- دراما - رعب - إثارة سنة الإنتاج: 2017 سيناريو وإخراج : دارين أرنوفسكي بطولة: جينيفر لورنس - خافيير باردم التصوير : ماثيو ليبيتيك الموسيقى : كلينت مانسيل	

قصة الفيلم

منزل بالريف محترق، وخافيير باردیم يقف ممسكًا ما يشبه الجوهرة أو الكريستالة، ويبدأ البيت في الظهور بمظهر عادي تدريجيًا لنتعرف بعدها على جينفر لوارنس التي تمثل الام، وهي الزوجة التي تعمل على ترميم منزلهما، والتي قامت بإعادته لحالته الأصلية بنفسها خطوة بخطوة، زوجها شاعر يبحث عن الإلهام لكتابة قصيدته الجديدة فيشعر بالغضب المكبوت والإحباط.

فيلم الام رحلة مفاهيمية في عقل المتلقي

الفيلم عبارة عن رحلة عقلية مفاهيمية ، تبدأ من الصورة الاعلانية للفيلم (poster)حيث وضع صانع العمل علامة التعجب بعد أسم الفيلم دون وجود تساءل أو تعجب لموضوع ما، أنه مفهوم يحاكي جزء كبير دون بلوغ الهدف لبناء تصوراتنا الخاصة عن هذه الاداءة التي اوجدها المخرج في الملصق ، و قد تكون هذه الرحلة فيلمًا يحاكي الفوضى ، لم يتم ذكر أسماء الشخصيات في الفيلم فالممثلة (جنيفر لورانس) تمثل دور الأم و الممثل (خافيير باردیم) هو الزوج ، تبدأ القصة منذ اللقاء الأول بين (جنيفر لورانس) و (خافيير باردیم) كزوجين ، و نستنتج في البداية أن الفيلم سيكون أكثر مفاهيمية لغرابة طرح القصة عبر تغيير ديكور المنزل من محترق الى مرمم ، وبالتأكيد لم يفهم الفيلم ورموزه بشكل صحيح خاصة بالنسبة لأولئك الذين ليس لديهم فهم واضح لهذه الأفلام ويطلبون ببساطة من مخرج وكتاب السيناريو كتابة قصة بسيطة ومباشرة حتى يشعرون بالرضا عن القصة التي مدتها ساعتان ، لكن (أرنوفسكي) سوف يأخذنا إلى العالم الذي يريده.

أيقاع الفيلم بطيئاً لعرض حياة الأم الهادئة وزوجها الكاتب الذي يبحث عن قصة يكتبها ، و الام تعاني من حالة كئيبة واضحة على ملامحها رغم تصنعها الابتسامة في بعض اللقطات ، تتفاقم قصة الفيلم بسرعة عندما يصل شخصان دخيلان إلى منزلهما

وتندلع الفوضى عندما يتدخل الدخيلان في خصوصيتهما ، ومنذ ذلك الحين أصبحت الحبكة تدريجيًا أكثر غرابة ومروعة في كل دقيقة ، وهنا تكمن مفاهيمية الفيلم عندما يجد الجمهور نفسه يتساءل عن ماذا يحدث في الفيلم فالقصة المعقدة في الأم تجعل من الصعب فهم المفهوم الرئيسي للفيلم ، وإنه أحد الأفلام التي غايته الاولى هو ترك الأمر للجمهور لفهم الرسالة .

هل ينتهي التداخل الصوري للقطات والمشاهد بإيذاء الفيلم ، قبل الإجابة على هذا السؤال ، يتعين علينا أن نولي اهتمامًا خاصًا لماذا يدعو (أرنوفسكي) فيلمه بالأم ، أذ تم فهم بعض أهداف ورموز هذا العمل و هذا الهوس عند بعض المخرجين و بالتعرف الدقيق على العناوين يسمح لنا أن ننظر إلى أعمال أرنوفسكي من منظور مختلف ، ربما يمكننا تقسيم فيلم الام إلى ثلاثة فرضيات الاولى منزلًا يعيش فيه الزوجان و يجهل جغرافيا أين يقع هذا المنزل ، وفي لقطة طويلة من عدة زوايا و بحجوم مختلفة تحاكي مخيلة المتلقي والابحار به في كشف مديات العمل ، تحيط بالمنزل حديقة كبيرة تمنع المتلقي من معرفة جغرافية المكان و هنا المكان مجهول بالنسبة للمتلقي، الفرضية الثانية هي قصتهما مع الغرباء حيث تبدأ الاحداث و أثارتها من اللحظة التي يصل فيها (إد هاريس) إلى منزل الزوجين كغريب ، وعلى الرغم من إحراج الام من وصول شخص غريب وتحاول طرده ، فإن (خافيير باردیم) يعيده إلى المنزل ، وفي اليوم التالي تصل زوجة (إد هاريس) الممثلة (ميشيل فايفر) أمام المنزل وفي اليوم التالي يصلون أطفال الغريب ، ويتم سرد الأحداث في سلسلة من الأثارة حتى يتسنى لنا أن نعرف أن جميع الشخصيات في هذا الفيلم يتم تناولها بواسطة ضمائر ذاتية ، وأن خصائص شخصيات الأم يتم تطويرها بطريقة عديدة حتى لم يتسنى لنا معرفة أسماء الشخصيات ، الفرضية الثالثة هي الرمزية التي يحاول (أرنوفسكي) بوضوح جعل رموزها أكثر غموض بهذه الطريقة ، فرمز الأرض (جنيفر لورانس) ، رمز الطبيعة (خافيير باردیم) ، و رمز أدم (إد هاريس)، و رمز حواء (ميشيل فايفر) ، أبناء هذين الرمزين هابيل و قابيل ، و قد يكون الطفل هو رمز المسيح ، وهناك رمز مضمر هو الارض.

فيلم الأم موجود في كل مكان ، هو يبحث عن نهايات مفتوحة ، في علم الأنطولوجيا ونتعرف على فلسفات العقل عند (أرنوفسكي) ، الجمهور الذي يشاهد اللقطات في فيلم الام يكون على دراية بأسلوب (أرنوفسكي) لصناعة الأفلام ، فإن الأعمال الأخرى لهذا المخرج تحتاج إلى مشاهدتها مرتين على الأقل لفهم ما يريد المخرج من العمل ،مازال الغموض يلف الفيلم عن حقيقة (لورنس)هل قد اشتعلت فيها النيران في بداية القصة ونهايتها أم أنها فوضى فكرية أوجدتها القصة في بداية الفيلم و في نهايته لتدل على أن قصة هذا الفيلم يتم اكتشافها في تكرار الاحداث .

تستمر القصة خاصة وأن (إد هاريس) وزوجته يمثلان آدم وحواء الذي منعهما (خافيير) من الذهاب إلى غرفة الكتابة الخاصة به ، وفي النهاية يعاقبهما بانتهاكهما خصوصيته لأرتكابهما الخطيئة ، كرمز لـ(تفاحة الجنة) موضح فلسفة آدم وحواء التي تم طردهما من الجنة بسبب أكلهما من الشجرة التي منعهما الرب من الاقتراب منها ، و عند دخول (إد هاريس) و زوجته للغرفة المحرمة ، يعبر عن ذلك بأنه تدمير للجنة ، و يترك (أرنوفسكي) للجمهور الإجابة للحفاظ على استمرار الفيلم ومع ذلك .

يظهر الدمار البشري و كيف يتعامل الغرباء في البيت مع سكانه الاصليين ،بهذا الاستعراض السينمائي ، كانت (لورنس) أمام الكاميرا في جميع اللقطات تقريبًا ، ومدى قدرتها على لعب دور مميز و كان تألقها بالتأكيد حدثًا مهمًا في سجلها السينمائي ، إذا نظرنا إلى هذا الفيلم بمنطق وفلسفة دينية ، فسوف نشعر بالارتباك ، خاصة وأن يسوع كان يستخدم كرمز للمسيحية ، والسمات التي أشير إليها (باردیم) تختلف اختلافًا جوهريًا عن السمات الإلهية ، ف (برديم) إنه غير قادر على أيقاف الغرباء بالقدوم لمنزله ، و أنه كشاعر و كاتب لا يستطيع خلق عمل و عاجز و هذه أحدى صفات البشر .

الواقع فيلم الأم مليئ بالرموز التي تلعب بعقل الجمهور، فالأم ليست مخيفة أنما هي فلسفية غامضة لدرجة أنها قد لا تفهم كفيلم، لكنها تخلق تدفقًا يدفع الجمهور بالنهاية الى التفكير بنهايات يصنعها هو وهذه هي غايته.

الفيلم مليء بالرموز والاستعارات ويُعتبر مثالاً ممتازاً للفن المفاهيمي، ويركز على الفكرة والمفهوم أكثر من الشكل أو الحبكة التقليدية، وهذا ما يجعله تجربة فكرية مثيرة للاهتمام عند تحليل هذا الفيلم، فالقصة في أبسط تفسير، يمكن أن يُنظر اليها كرمزية عن الخلق والتدمير، حيث تُعتبر شخصية الأم (جينيفر لورانس) تجسيداً للأرض أو الطبيعة، بينما يمثل ، الشاعر (خافيير باردیم)

المسيطر على المكان والزمان من هذا المنطلق، يتناول الفيلم العلاقة بين الإنسان والطبيعة من خلال سلسلة من الأحداث العنيفة والمدمرة، مما يعكس التدمير البيئي الذي يقوم به الإنسان للأرض، المفهوم هنا ليس في سرد القصة بشكل واضح ومباشر، بل في استخدام الرموز والإشارات لإيصال الأفكار المتعلقة بالخلق، والدمار، والتضحية.

الفيلم كاستعارة للفن والإبداع، يمكن أيضاً قراءة الفيلم كرمزية للإبداع الفني، حيث يمثل الشاعر الفنان، والأم تمثل مصدر الإلهام أو القاعدة الأساسية التي ينهض منها الإبداع، الفيلم يستكشف كيف أن الفنان يستهلك العالم من حوله لصنع فنه، ولكنه في نفس الوقت يمكن أن يتسبب في تدمير هذا العالم، فمفهوم التضحية حاضر بقوة، حيث نرى كيف أن الشاعر يضحي بالأم وكل ما تملك من أجل الاستمرار في انتاج أعماله الفنية، هذه الرؤية تشير إلى الجانب المدمر للإبداع عندما يصبح الفنان مهووساً بالاعتراف والشهرة.

مفهوم الدائرة والتكرار، أحد أبرز العناصر المفاهيمية في الفيلم هو فكرة التكرار والدائرة، حيث يبدأ الفيلم وينتهي بنفس المشاهد تقريباً، هذا يعزز فكرة أن الحياة والطبيعة والخلق كلها دورات متكررة، وأن التدمير جزء من تلك الدورة، ويعيد الفيلم تشكيل نفسه كما يعيد الفنان تشكيل إبداعاته، وهذا التكرار يُعتبر فكرة أساسية في الفن المفاهيمي، حيث يتم التركيز على العملية المستمرة أكثر من النتيجة النهائية، وهو ما يطرحه أرونوفسكي هنا بشكل عميق.

التفاعل مع الجمهور، إحدى سمات الفن المفاهيمي، فالفيلم لا يقدم نفسه كتجربة خطية وسهلة الفهم، بل هو دعوة للتفاعل العقلي والنفسي من الجمهور، غالباً ما يكون غير مكتمل إلا بتفسير الجمهور له، ويعتمد على التفسيرات الفردية التي يمكن أن تكون متنوعة جداً، من خلال هذا النهج، يُجبر الفيلم المشاهد على التفكير في الأسئلة الفلسفية حول وجوده، والطبيعة، والدين، والفن.

الفيلم ينتقد الإنسان والمجتمع الحديث من خلال تقديم صورة فوضوية للبشر الذين يدخلون منزل الأم ويدمرونه، وهذا يعكس رؤية مفاهيمية للعالم الذي يعيش في حالة دائمة من الاستهلاك والجشع، لا يهتم البشر بالمحافظة على النظام أو الجمال الطبيعي، بل هم عالقون في دائرة من الدمار والرغبة، أذ هذا النقد يلامس الجانب الاجتماعي والسياسي للفن المفاهيمي، حيث يتم التركيز على السلوك الإنساني ونتائجه على البيئة والمجتمع.

الفيلم مليء باللحظات العنيفة والصادمة، وهو عنصر أساسي في توصيل المفاهيم، أذ العنف هنا ليس مجرد وسيلة لإثارة المشاهدين، بل هو جزء من الرسالة التي يُريد أرونوفسكي إيصالها حول طبيعة الإنسان وتعامله مع الطبيعة والفن، والعنف يظهر كيف أن الإبداع والتدمير متشابكان بشكل لا يمكن فصلهما.

الفيلم تجربة فنية تندرج ضمن الفن المفاهيمي أو نمط سينمائي مفاهيمي، حيث يقدم للمشاهد تجربة مليئة بالرمزية والاستعارات التي تتطلب التفاعل الفكري المستمر، والفيلم يعالج مواضيع معقدة مثل الخلق، والتدمير، والإبداع، والدين، والبيئة، ويقدمها في قالب يعتمد على التجربة البصرية والنفسية أكثر من السرد التقليدي.

النتائج والاستنتاجات

1- السينما المفاهيمية حسية تتمتع بالمتعة والجمال، والتركيز على الأفكار والآراء.
2- تتحدى السينما المفاهيمية الحدس الخاص بنا فيما يتعلق بحدود ما يمكن اعتباره فنًا وما يفعله الفنان.
3- ظهور مجموعة من الفنانين بتوجههم نحو الخطاب المعرفي وأسناده بعناصر الفن وطرح مفاهيم جديدة
4- جعل كل الأفكار عبارة عن اعمال فنية بكل الطرق وتوجهها نحو الغموض الفكري الفلسفي
5- تحريك العواطف عبر الأفكار الجديدة والتي تعتبر أفكار لأول مرة تشاهد
6- استقطاب نسبة كبيرة من الجمهور الشباب والمراهقين

Conclusions

1. Conceptual cinema is sensual, enjoyable, beautiful, and focuses on ideas and opinions.
2. Conceptual cinema challenges our intuition regarding the limits of what can be considered art and what the artist does.
3. The emergence of a group of artists with their orientation towards cognitive discourse and supporting it with elements of art and introducing new concepts
4. Making all ideas into works of art in all ways and their orientation towards intellectual and philosophical ambiguity
5. Stirring emotions through new ideas that are ideas seen for the first time
6. Attracting a large percentage of the young and teenage audience.

References:

1- Al-Zayat, Ahmed Hassan and others, *the Intermediate Dictionary*, Islamic Library, Istanbul
2- Malcolm Brad Berry, 1987, James MacFarlane*, Modernity,* edited by Muayyad Hassan, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad.
3- Janice Mesnik, Duchamp's, 2002 *The Art of Nothingness*, edited by Howaida Al-Sibai, National Translation Project.
4- Janice Mesnik, Duchamp's, 2002 *The Art of Nothingness*, edited by Howaida Al-Sibai, National Translation Project.
5- Christopher Butler, *Modernity*, by Shaima Taha, Hindawi Foundation, Egypt, 2012
6- Gordon Graham, *Philosophy of Art, Introduction to Aesthetics,* by Muhammad Younis, General Authority for Cultural Palaces, Egypt.
7- Adel Fakhoury,1990 , *Currents in Alchemy*, Dar Al-Tali'ah, Beirut.
8- Arnold B. Hengelf, 1979, *The Unreasonable*, edited by Abdel Wahed Lulu'a, Encyclopedia of Critical Terms, Al-Rasheed Publishing House.
9- Muhammad Saif, , 2013 *Theater and ideas and applications that conflict with traditions*, Al-Zawya Design and Printing, Baghdad.
10- Samia Ahmed, 1979 *The Main Trends in Contemporary French Theater*, Al-Aqlam Magazine, Issue 1, , Dar Al-Jahiz
11- Hayat Jassim Muhammad, *Experimental Theater in the United States*, Al-Aqlam Magazine, Issue 1, 1979, Dar Al-Jahiz, Baghdad.
12- Nihad Saliha, 1997, *Contemporary Theatrical Currents*, Egyptian General Book Authority.
13- Muhammad Shawqi, 2008, *Al-Zein, Displacement and Contingency, Critical Papers in Western Philosophy,* Arab House of Sciences, Lebanon.
14- Ihab, Hassan,2018 , *Transformations of Postmodern Critical Discourse*, edited by Al-Sayyid Imam, Dar Shahryar, Iraq.
15- Jean-Marie,1996 , *Schiffer, Art in the Modern Era*, edited by Fatima Al-Jayoushi, Ministry of Culture Publications, Damascus.
16- Andrzej Wajda, 1993, *Double Vision,* by Salah Salah, Ministry of Culture Publications, Seventh Art, Syria.
17- Gent, Gerard, 2009, *The Metaphoric Transition from Image to Imagination*, by Zubaida Al-Qadi, Syrian General Authority for Books, Syria.
18- Chris Rodriguez, Chris Garratt, 2016, *Modernism*, T. Salim Souza, Mediterranean Publications, Italy.
19- Mahmoud, Amhaz, *Contemporary Artistic Currents*, Publications Company, Beirut, Lebanon, 2009
20- Abdel-Al, Mazouz, 2014, *The Philosophy of the Image*, East Africa, Morocco.
21- Abu Rahma, Amani, 2018, *From Modernism to Post-Feminism*, Dar Shahryar, Iraq.
22- Abdel Karim Qadri, 2016, *Poetry Cinema*, Mediterranean Publications, Italy.