

وزارة  
التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة ميسان  
كلية التربية الاساسية



# مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية

لعلوم الانسانية والاجتماعية والتطبيقية

Misan Journal For Academic Studies  
Humanits, Social and applied Sciences

ISSN (PRINT) 1994-697X

(Online)-2706-722X

حزيران 2026

العدد 58

المجلد 25

2026 June

58 Issue

25 vol

Misan Journal

مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية  
العلوم الانسانية والاجتماعية والتطبيقية  
كلية التربية الاساسية/ جامعة ميسان

حزيران 2026

العدد 58

المجلد 25

,2026 JUNE

SSUE 58

VOLE 25

 DOAJ

Google  
scholar

مؤسسة الاستشهاد المرجعي وزند  
العلم والتكنولوجيا في العالم الإسلامي  
ISC

IRAQI  
Academic Scientific Journals

ISSN  
PORTAL

doi  
Crossref

CC BY NC ND

رقم الايداع في المكتبة الوطنية العراقية 1326 لسنة 2009  
[journal.m.academy@uomisan.edu.iq](mailto:journal.m.academy@uomisan.edu.iq)  
<https://www.misan-jas.com/index.php/ojs>  
<https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/298>

الصفحة	فهرس البحوث	ت
18 -1	The impact of social, economic and health factors on the employment of the elderly in the center of Amara district Wisam A. Dargal	1
40 - 19	Designing drugs by molecular docking to inhibit COVID-19 Abbas Kareem , Bahjat A. Saeed	2
53 - 41	Hexagonal Boron Nitride synthesis, its applications in dentistry and cytotoxicity: A literature review Al-Safa Malik Jaseim , Faiza Mohammed Hussain Abdul-Ameer	3
74 - 54	Racial Capitalism and the Architecture of Captivity in Colson Whitehead's The Underground Railroad Ibraheem Ajeel Dakhil	4
88 - 75	The Relationship between Linguistic Intelligence and Academic Achievement in Reading Comprehension among Students of English Department Dijla Abbood Shareef Al-Turfi	5
97 - 89	Sea Wave Energy Estimating in front of the Iraqi Coast, Northwest Arabian Gulf Adel Jassim Al-Fartusi , Sajjad k. Chasib	6
107 - 98	Reservoir Property Evaluation of the Mishrif Formation Using Integrated Petrophysical Analysis, West Qurna-1 Oilfield Zahraa Sh . Al-Maliki , Muwafaq F. Al -Shahwan	7
115 - 108	The Role of Molecular Biology in Cancer Treatment: Advances, Applications, and Future Perspectives Ali Isam Najm	8
127 - 116	Study of Morphometric Tectonic Indicators of the Wadi Al-Hay Basin in the Najaf desert using GIS data Latif Jabbar Farhan	9
140 - 128	Environmental Assessment of the Water of Haditha Dam and Reservoir for the Period (2023–2024) Using the Canadian Water Quality Index (CCME-WQI) Rajaa Kadhim Mutar	10
161 - 141	The Extent of Primary School Mathematics Teachers' Knowledge of Constructivist Teaching Skills from Their Perspectives Noor Ali Abdul Karim , Anwar Sabah Abdul-Majid	11
181 - 162	The Effectiveness of Teaching Based on Visual Interpretive Thinking in Developing Aesthetic Awareness among Art Education Students Malik Hameed Mohsin	12
198 - 182	Problems of Reliance on Lexicons in Linguistic Criticism: A Diachronic Study Murtadha Hamdan Ajib	13
214 - 199	The Integration of Artificial Intelligence and Public Relations:An Analytical Study of AI Use in Communication Messages to thePublic Aqeel Tahseen Fathallah , Ali Muhanad Hamid , Osama Kareem Rasheed	14

232 - 215	Mechanisms of domination and representations of resistance in contemporary Libyan narrative: A cultural approach to Najwa Bin Shatwan's novel, (Slave Pens). Raad Huwair Sweilem	15
243 - 233	logical analysis of the skeptical concept of faith Jabbar Nasser Yousef	16
260 - 244	The United States' Entry into World War I and Its Impact on U.S -Canadian Relations (1917-1918). Jawad Kadhim Dakhil , Ammar Khalid Ramadan	17
268 - 261	The Relationship Between Image Reading Skills and Visual Perception Among Students of the Art Education Department Fatima Jabbar Hussein	18
287 - 269	The significance of Ilm al-Rijāl and its connection with the Hadith sciences. Abbas Jassim Nasser	19
308 - 288	The Effectiveness of the Think Silently Strategy on Academic Achievement and Science Process Skills among First-Grade Intermediate Students in Biology Ali Jabbar Yaseen	20
328 - 309	Performance in Contemporary Plastic Art ,as an Evolutionary Manifestation of Perspectival Representation Zahraa Mahood Mohammad	21
359 - 329	Future Thinking and Professional Agency as Predictors of Academic Transition Shock among Newly Appointed University Instructors Seenaa Ahmed Ali	22
371 - 360	The Effect of an Educational Program Based on the Van Hiele Model on Developing Visual Culture of Contemporary Arts among Students of the Art Education Department Hussein Rishk Khدير	23
394 - 372	Geographical Factors and Their Impact on the Cultivation of Field Crops in Misan Governorate Sahar Rami Eidan	24
416 - 395	Intellectual Reform in the First Hijri Century (The Protest of the Companions in Defense of the Legitimacy of the Caliphate of Imam Ali Ibn Abi Talib (peace be upon him) in 11 AH/632 CE as a Model) Fatima Abd Saeed Al-Maliki	25

ISSN (Print) 1994-697X  
ISSN (Online) 2706-722X

DOI: <https://doi.org/10.54633/2333-025-058-021>

Received: 11/Feb/2026  
Accepted: 4/Apr/2026  
Published online: 30/June/2026



MJAS: Humanities, Social and Applied  
Sciences  
Publishers  
The university of Misan.  
College of Basic Education This article is  
an open access article distributed under the  
terms and conditions of the Creative  
Commons Attribution

(CC BY NC ND 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Performance in Contemporary Plastic Art ,as an Evolutionary Manifestation of Perspectival Representation

Zahraa Mahood Mohammad

Department of Art Education, College of Basic  
Education , University of Misan

[Zahraamahood@uomisan.edu.iq](mailto:Zahraamahood@uomisan.edu.iq)

<http://orcid.org/0009-0004-6168-1652>

### Abstract:

The research entitled (Performance as an Evolutionary Manifestation of Perspectival Representation) included Four chapters. The first chapter represented the Research methodology , which contained the research problem, its importance, aims , Scope of the Study : spatial limits , Temporal Limits , and the definition of terms. The second chapter consisted of three sections. The first section dealt with linear perspective and the challenge of representing depth and spatial dimension. The second section addressed the shortcomings of geometric perspective representation and the foundations of the transition towards emotion as a gradual progression of performance. It also contained subheadings that included the intellectual and technical foundations of the perspective transition towards performance.

One of them dealt with the change in the Transformation of the human essence and its

reflection in the formally formulated visible entities, while the other title highlighted the formative space as a modified perception site. As for the third section, it dealt with the partial manifestation of performance in modern arts such as Impressionism and Post-Impressionism, and later modern arts such as Abstraction, Cubism and Dadaism. Then it touched upon the explicit manifestation of the performance element in postmodern art as a tool and material structure for the artwork that possesses aesthetic values different from traditional values, which we find in abstract expressionism and minimalist art. As a discourse aimed at achieving pragmatic Dispatch , as in event art, composition, and street art. The third include the Analysis of three Works .And the Fourth chapter addressed the research findings, which answered the research objectives by demonstrating how to justify the evolutionary consideration of perspective in its manifestations toward performance, followed by conclusions, recommendations, and suggestions.

**Keywords :** Performance , Linear Perspective , Modified Perception , Minimal Art , Representation Ideology .

## الأداء في الفن التشكيلي المعاصر , تجليا تطوريا للتمثيل المنظوري

زهراء ماهود محمد | قسم التربية الفنية | كلية التربية الاساسية | جامعة ميسان

المستخلص:

إشتمل البحث الموسوم ( الأداء تجليا تطوريا للتمثيل المنظوري ) على أربعة فصول , تمثل الفصل الاول منها بالإطار العام الذي إحتوى على مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده الموضوعية والزمانية والمكانية وتحديد المصطلحات , فيما تمثل الفصل الثاني بثلاث مباحث تناول الأول منها المنظور الخطي ورهان تمثيل العمق والبعد الفراغي , أما المبحث الثاني فقد تناول مواطن نقض التمثيل المنظوري الهندسي ومركزات الانتقال نحو الإنفعال كتسللٍ تدرجيٍّ للأداء وإحتوى أيضا على عناوين فرعية ضمت الاسس الفكرية والتقنية للانتقال للمنظور نحو الأداء , فتناول أحدها التغير في كيمياء الكينونة وإنعكاسها في الكيانات المرئية المصاغة شكلياً , فيما سلط العنوان الآخر الضوء على الفضاء التشكيلي ك محل إدراك معدّل . أما المبحث الثالث فقد تناول التجلي الجزئي للأداء في فنون الحداثة كالإنطباعية وما بعد الإنطباعية , وفنون الحداثة المتأخرة كما في التجريدية والتكعيبية والدادائية , ثم عرّج إلى التجلي الصريح لعنصر الأداء في فنون ما بعد الحداثة بإعتباره أداة وبنية مادية للعمل الفني , يمتلك قيمه الجمالية المغايرة للقيم التقليدية , وهو ما نجده في التعبيرية التجريدية وفن الحد الأدنى , وكخطاب يهدف الى تحقيق الارسالية التداولية كما في فن الحدث والتركيب وفن الشارع . اما الفصل الثالث فقد تناول عينات البحث التي تمثلت بثلاث عينات تم إختيارها من مجتمع البحث الذي تضمن ثلاثين عمل فني , أما الفصل الرابع فقد تطرق الى النتائج التي توصل إليها البحث والتي أجابت عن إهداف البحث في تبيان كفيات تبرير الاعتبار التطوري للمنظور في تجلياته نحو الاداء , ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية: الأداء , المنظور الخطي , إدراك معدّل , فن الحد الأدنى , الأيديولوجيا التمثيلية

المقدمة :

إن ربط الأداء الذي هو عماد البنية التكوينية للفنون المعاصرة , بمرجعياته التاريخية ذات الصلة بحدود اللوحة التشكيلية الحديثة , هو الأساس الذي قامت عليه هذه الدراسة التي تحاول أن تبرهن على أن الأداء هو التجلي التطوري المتدرج للمتغيرات الأسلوبية التي طالت البناء الشكلي للمنظور الخطي . ولأن هذا التحول الادائي للمنظور المرتبط بشكل مباشر بالتقنيات الأسلوبية كان له مهاده الثقافي والعلمي والفلسفي عبر تاريخ الفن , وأن الأداء هو النهاية الشكلية والتقنية المعاصرة للأصل المنظوري , ارتأت الباحثة البدء أولاً بتناول المنظور وأسسه وفلسفته ونتائجه في طرائق التمثيل الشكلي , ومن ثم بيان التسلسل التدرجي للأداء بإعتباره عنصراً غائباً في كلية العمل الفني وهو ما تم تقديمه في الانطباعية وما بعدها وفنون الحداثة المتأخرة , وصولاً الى العمل الفني المعاصر بإعتباره اداءً خالصاً . وكان اختيار مسامرة التسلسل التاريخي بدءاً من المنظور كوسيلة تمثيلية ومقابلته بالأداء المعاصر , قائم على إعتبار ان المتغير لا يمكن قياسه ما لم توضع البنية السابقة كنسق وكنظام ينطلق منه ما يمكن إعتباره مفارق مغاير أو مناقض .

مشكلة البحث:

إن البعد المادي للأداء كحركة تبدد الطاقة في سبيل التنقل على أوتارٍ غائبة , إنما تعمل في الحقيقة ضمن عملية بنائية ينتشئ على أعتابها تكوين شكلي جمالي , إلا ان هذا التكوين لا يتخذ من الأركان الحسية لعناصر الفن أداةً لإنتاج مادي ينقسم عن الفنان بعد ان يلفظه كتكوين يصدر عنه , يكرر أو يستنسخ صورته التمثيلية بإعتباره محاكاة لمحتويات الوعي من ظواهر

خارجية موضوعية أو باطنية , بل إن فنان الأداء يأخذ على عاتق جسده مهمة التحقيق الفعلي المباشر لما كان يقع ضمن التصنيف التدويني على سطح اللوحة كنتيجة نهائية للإنفعال وبموسوية يد الفنان وعُدَّ الرسم و التقنية باعتبار زمانية الإنطباع والإنفعال كسبب و قتي زائل . أي ان الفنان وبدلا من افتراض قيس الدالات المكانية وعلاقتها الهندسية وتحديد نسب الاشياء عبر الإيهام البصري للمنظور الخطي والمنظور اللوني ضمن حدود اللوحة , يعمد عبر حركته الأدائية , الى رسم دالات الفضاء المكاني , وهذه الدالات تستعين بمحتويات الواقع المعاش ومنتجاته التدويلية , لاجل خلق بيئات تفضيئية غايتها تكمن في إرسالية خطابية تمثل النتيجة النهائية بدلا من الموضوع الفني المرسوم بعناصر اللون والشكل والفضاء .. الخ

ان وجه القيس ما بين الأداء والتمثيل المنظوري في اللوحة الحديثة , هو تغاير إتجاه السبب والنتيجة وتغاير تحديدهما وتسميتهما والإشارة اليهما . ويأتي هذا التحول نتيجة تسلل التغيير الكمي الجزئي الذي خضعت له اللوحة الحديثة , وهذا التغيير أدى إلى تحول كفي في ماهية العمل الفني وماهية التقنية الوسيطة للصورة النهائية لإنتاج " عمل فني " انفصم عن الجماليات التقليدية ليصبح هجينا ما بين مبادئ " الاستعمال والاختراع الإداي والأداء الجسدي " . إن هذا الإنتقال من المنظور الى الأداء يمكن تتبعه في المسار التاريخي للأساليب وتقنياتها بدءا من الإنطباعية وما بعدها , مروراً بالحدثة المتأخرة , وصولاً الى المعاصرة , هذه الأساليب التي لم تكن في الأساس إلا نتيجة تحول في كيمياء كينونة ذات الفنان خلال التبدل الحياتي التطوري العلمي والفلسفي الذي شهده القرن التاسع عشر , وأثر لاحقا على حركة تاريخ الفن التي تغيرت من حركة خطية مستقيمة نحو حركة إنعراجية لها منهجها في التغيير والتحول الأسلوبي باعتبار موضوع الإنتقاء التطوري الواعي . وعليه تتبني مشكلة البحث على التساؤل الآتي :

• كيف انتقل المنظور تطوريا في تاريخ تقنيات فنون الحدثة , وتجلّى باعتباره أداءً محضاً في الفنون المعاصرة ؟

• ما هو تأثير التبدل الاسلوبي باعتباره حياة تقنية زمنية مرحلية , في عملية التجلي الأدائي التدريجي للمنظور التقليدي الخطي؟

#### أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث من كونه ضرورة اكايمية تقدم قراءة تحليلية تربط الأداء وتحيله الى مرجعيته في المنظور الخطي , إذ أنها توّول الإنتقال الصريح نحو الأداء باعتباره تغيير في جوهر العمل الفني وماهيته على أنه سلسلة تجليات متدرجة الظهور داخل إطار اللوحة . ومن هنا فإن الدراسة تعطي للباحثين رؤية جديدة في قراءة البناء التكويني في اللوحة الحديثة من جهة , وتحديد أبعاد الأداء كعنصر مهم في العمل الفني المعاصر .

#### أهداف البحث:

• الكشف عن مبادئ المنظور الخطي باعتباره الأساس التكويني الذي استوعب المتغيرات الكمية في اللغة الشكلية للفن وصولاً الى الاداء .

• الكشف عن البنية التطورية لتجليات الأداء ضمن حدود اللوحة ومن ثم في الفنون المعاصرة

#### حدود البحث:

الحد الموضوعي : الاداء كتجلّ تطوري للتمثيل المنظوري

الحد الزمني : 1970-1950

الحد المكاني : الفن الأوربي المعاصر

### تحديد المصطلحات:

**الأداء لغةً:** ( الأداء , الخو من الرمل , وهو الواسع من الرمل وجمعه أيدية . وأدى الشيء : أوصله ) (Ibn Manzur) وجاء في المعجم الوسيط : ( أدى الشيء : قام به . والأداء : التأدية او التلاوة ) (Majma a a-Llughha al Arabiyya 1972) **الأداء اصطلاحاً:** ( الاداء العملي هو إنتاج اللغة وتعديل ديناميكية العلامة ) (Al Zayn 2008) . كما يعرفه ميشال دو سارتو بأنه ( تدبير عقلائي للإنتاج وعملية منتظمة داخل حقول مناسبة ممتلئة . إنه المنهج بوصفه بذرة العلمية الحديثة والذي ينظم الفن كما وضعه إفلاطون تحت شعار النشاط العملي .. وهو فن في التفكير تتعلق به الممارسات العادية كما تتعلق بالنظرية (De Certeau 2011) . ويرى برنارد مايرز أن ( التصوير من ناحية الأداء هو فن توزيع أصباغ والوان سائلة على سطح مستوٍ من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس والشكل أو تخيله , وكذلك الإحساس بالإمتدادات الناتجة من تكوينات هذه العناصر ) (Myers 1958)

**التعريف الإجرائي:** ممارسة تقنية تستند على فعل ذهني مهاري يتدبر تحريك الأسباب والنتائج والغائية وتهيئة مبرراتها عبر إمتلاك اساليب ووسائل تتغير دالاتها وفق استراتيجية خاصة بالأفعال غايتها إيجاد وجهات نظر أكسيولوجية ( قيمية ) تحال لاحقا الى فعل ممارسة آخر في صورة " استهلاك " , تُمرر من خلال العنصر الإرسالي المستخلص من العلامة النهائية المتشكلة في الوجود المادي للعمل الفني .

**المنظور لغةً:** يعرفه سعيد علوش بأنه ( إختلاف في وجهات النظر مما يوجب وساطة ملاحظ . كما أنه يلعب دورا في علاقة المرسل \ المتلقي ويحيل على أطراف نصية . ويقوم الطرح المنظوري المؤسس على البنية الجدالية , على الإختيار الذي ينجزه في تنظيم البرنامج السردي ) (Alloush 1985)

**المنظور اصطلاحاً:** يعرفه روبرت جيلام بأنه ( طريقة تنظيم تجعل ما مرسوم يتفق مع التصور المرئي له ) (Gillam 1951) . ويعرفه أيمن فاروق عبد العظيم بأنه ( أحد اساليب التمثيل الهندسي , قاعدته الأساسية تعتمد على إسقاط نقاط مجسم ثلاثي الأبعاد على نفس المستوى من نقطة تسمى مركز الإسقاط ... وهو مصطلح هندسي يستخدم كطريقة لتصوير الأشياء على مستوى اللوحة بحيث تتضاءل الأبعاد تدريجيا , بمعنى آخر هو عملية إسقاط ) (Abdul Azem 2011)

**التعريف الإجرائي:** عملية تصور تفترض قيمة انتاجية مادية وجودية , قولية او تجسيدية معلمية , تجعل الصورة تتحد مع الواقع كمكونات معلوماتية للوعي . كما إنه عملية ذهنية يجري فيها بناء تراكيب صورية تمتلك قابلية التحكم في النتائج التقنية المادية اللاحقة لها .

**التمثيل اصطلاحاً:** ( التمثيل في علم النفس فعل ذهني به تُحصل المعرفة , كالإدراك الحسي والتخيل والحكم من جهة ما هي باعثة على حصول صورة الشيء في النفس وتسمى هذه الظواهر بالظواهر العقلية وهي مقابلة للظواهر الإنفعالية والفاعلة ) (Sleiba 1982)

**التعريف الإجرائي:** عملية استحضار لاسبقية اولية واقعية , تفترض عنصر المحاكاة لها بأدوات فكرية وخيالية تنتج وجود مادي يكرر الصورة الأولية المتحصلة بفعل الإدراك الحسي المحال إلى إدراك عقلي بسبب من إستيعاب الجوهر الثابت للشيء , للأحوال المتبدلة له .

المبحث الأول : التمثيل كمضاعفة للبداهة في معرفة الواقع

المنظور الخطي ورهان تمثيل العمق والبعد الفراغي :

مثل المنظور الخطي في التمثيل الفني التشكيلي ، الصورة المادية الشكلية للهندسة الإقليدية المبتدأة على الإستدلال والإستنباط البرهاني باعتبار أسبقية الفرض القائل بثبات فكرة المكان الكلي اللامحدود والمتجانس والعلاقات الظاهرية للأشكال المندرجة منه وضمن مفهومه الواقعي التقليدي ، السابق على الحدوثات والكيانات الواقعية الممكنة . وان نظريات الهندسة هذه صاغت منظومة من القوانين تتحاز لفكرة أبدية الأشكال المادية الصلبة مضيئة لعلاقاتها مسحة الضرورة بسبب من منهجها البرهاني الذي يتبدى جليا في اقتفاء طرائق تركيب الجزئيات وصولا الى البناء الأكثر تعقيدا الذي يتحقق فيه التكامل والاكتمال للموضوع الفني ، العسير على افتراض إقتراح الحذف أو الإضافة دون المساس بكليته ووحدته ، إذ أنه حصيلة مبادئ إستخلصت منها النتائج الحاكمة في بنية المنظومة الشكلية ، والتي هي كما يصنفها إقليدس ، التعريفات والمسلمات والبداهيات . فهندسته الخاصة بالمكان الفيزيقي طورت النظريات الرياضية السابقة عليه والتي كانت بمثابة محطات تأمل ، وعمل هو على ( ربطها بمنطق لا يُزعزع موضعا الطابع العقلي الضروري للهندسة . وبرهن على ان وضع المبادئ تفترض متابعة سلسلة القضايا الرياضية بطريقة لا تقاوم ) ( Awida , 1994 )

عالج النظر الرياضي الإقليدي ، العلاقات المكانية بين الأجسام المتعامدة على الارض المستوية وقدر الأبعاد الفراغية باعتبار نسبانية التقارب والتباعد بالقياس إلى زوايا العين الناضرة ، فكان البناء الرياضي للعالم قائماً على استواء المكان الممتد ومن ثم على تمثيل واستقراء محتويات الفضاء المتوازي مع استواء المكان وتسطحه ، فأعطت الهندسة ، القالب الشكلي للمكان ، المتجذرة فيه الأجسام والأشياء بحيث يمكن إفتراض احدهما دون الاخر بسبب أسبقية مفهوم المكان كخلفية للظواهر ، فلا يمكن تحييز موضوع ما دون استيعاب منظومة قبلية مجردة لهندسة تلتزم الموقف القولوي التقريري لا الإخباري المباشر الذي ينم عن تزامنية خبرة حاضرة متجددة . فالهندسة الإقليدية التي حسمت وصف العالم ، باعتباره كيان ثابت له ابعاده التركيبية ، نجدها قائمة على عنصر الإستنتاج الضروري ، فهي ( لا تخبرنا باي شيء على الإطلاق عن العالم الخارجي ، وانما هي فقط تقول إذا كان هناك نسق معين من العلاقات وكان لهذا النسق خواص بنائية معينة ، فإن هذا النسق سيكون له خواص اخرى تُشتق منطقيا من البناء المفترض ) ( Carnap 2003 ) . وعلى الرغم من ان التمثيلات البصرية المأخوذة عن هذه النظرية الرياضية المجردة ، تمنح عين الرائي فرصة المشاركة من جانب حركية النظرة الفيزيائية وتغايرها بتغاير الذات الرائية ، إلا انها سلمته أولاً أساسيات الرؤية المستندة على التجريد الرياضي ، ومن ثم فإن خبرة اللقاء مع الأشياء تتسم بالثبات ، ما جعل العودة الى الإدراك البصري يراكم الصور ذاتها لواقع نفسه المتمركز في الوعي ( فالتمثيل الذي لا نهاية له يضاعف الصور والجوانب ويرتبطها في دوائر قادرة على الحركة الذاتية ومع ذلك يبقى لدى هذه الدوائر مركز موحّد - مركز دائرة الوعي ) ( Rozin , 2011 ) .

في هذه الدنيا الإقليدية نشأ الفن باحثا عن قيمة تصاورية في رهان تمثيل الأبعاد الفراغية المتضمنة بنية إستقرائية للموجود في المكان باعتباره خلفية قبلية ، لا المكان المتشكل بعديا في كيانات تضاهية تُنشأ في جذب تعاطلي وخبرة حية . وقد وجد الفن " مثاله " في التصور الرياضي للمكان الهندسي الذي يفترض وحدانية العين في عصر كانت مجتمعاته تملك هوس اعلاء العقلانية والنظام باعتبار كلية مفهوم الرؤية ( يستند خط النظرة الأفقي ، من الناحية النظرية ، إلى مستوى أفقي يكون تقاطعه مع مستوى العرض ، الذي هو نظريا من طبيعة عمودية وهو ما يحدد الخط الأفقي . إن النقطة المركزية هي نقطة اللقاء بين خط

النظرة والخط الأفقي ( Gouty 2012) . إن المنظور المستقي من اللغة الرياضية هيا قالباً قليباً لآلية إدراكية قائمة على وحدة الوعي والحس المشترك وقد عقلن الصور الإشتقاقية الناتجة عن مخيلة تقني ( اللماذية ) في ترابط الأسباب بنواتجها وبالتالي في ترتيبية صدور الشكل عن آخر باعتبار قبلية المنطق العقلي الذي حددته الهندسة المكانية , وعليه جاءت اعمال فنون عصر النهضة وقد زواج الفنان فيها بين القيمة البنائية التركيبية واشتغالاته المخيلانية ليردد الواقع المعقلن بصوره وأحداثه التي تشتت وتضعف بعنصر مقاومة صادر عن الخيال الذي يتجلى في شكليّ الحضور والغياب لصور الاشكال والاحداث , إلا ان البناء الشكلي يصف ويتصور دائراً ضمن فلك الإدراك المعطى المتذكر و المُختَرَن في الوعي ( ان عملية التذكر تتطوي على إسترجاع صور , ولا تقتصر على المعاني التي تجردها من المحسوس , لا سيما اذا عرفنا ان المعاني كوامن في الصور ) ( Nasr1984 ) , لذا جاءت موضوعات الأعمال الفنية تكرر للواقع حتى في حضور الخيال المتواطئ مع كلية الادراك , وان نالت هذه الاعمال بشيء من التعديل صورة الشيء , فالنظرة لا زالت تحتكم للمكان الهندسي ومنظوره الخطي لا الأحتكام الى مسوِّغ الظهورات الآنية . لذا يمكن القول ان الأشكال وإنبئاتها في حقبة عصر النهضة كانت صادرة من نظرة وإدراك ماضيين لا في حاضر ناشط ( ان كل تصور معطى يعلق به بالطبع متصل من التصورات , كل تصور يكرر محتوى التصور المتقدم , ولكن بشرط أن يخلع بلا إنقطاع على ذلك التصور معنى الماضي ) ( Husserl 2009).

يقابل الذاكرة كزمان للوعي الممتد في التاريخ المفهومي للأشياء , المكان الممتد بشكله الرياضي وقد تجسد في البنية الهندسية الرياضية , إذ يأتي الموضوع الفني بمضمونه كفكرة تسقط في لغة شكلية تحقق هوية الواقع من جهة , و توجه الاسلوب نحو قيمة بلاغية منمطة في تقنيات التمثيل والتعبير على حد سواء من جهة اخرى . إذ قدمت مبادئ المنظور الخطي معطيات الإدراك ومنظورات الرؤية وطرائق التمثيل للأبعاد الفراغية , فأضحت ( اللغة شيء معطى مثل العالم الذي هو ايضا خارجي عن الإنسان , إذ الشيء يرتبط بكلمة واحدة لا بديل لها , وهي وحدها تشير إليه وتعين هويته ) ( Guiraud 2008 ) , فالدماغ بمكوناته التذكرية والخيالية , ينحاز إلى فعل إستحضار المدرك المعروف وقد غدا خبرة غائبة حُسمت في التجريد الرياضي للمكان الكلي , وما بين ذات الفنان والعالم الخارجي تأتي توسطية الظهورات الآنية التي تشكل موضوع التفاعل والتدماج السيكوفيزيائي . فالتصور يقدم الأشياء في المكان باعتبار ثبات الاخير وحتمية وجوده القبلي فتتدرج الإشتغالات التمثيلية لموضوعات الفن ضمن تخوم الإحساس لا الشعور , الاحساس وقد ارتكس إلى فعل التذكر لمحتويات الوعي المعرفية إزاء العالم , ومن ثم فان التصور السابق على التجربة الجمالية ينفصم عن إرادة تصميم التجربة الحية او إقتفاء عنصر الحدوث العارض . إنه تصور يعلي شأن البديهيات كحقائق منحته الهندسة المكانية لمنظورات رؤية العالم , إذ تُؤخَذ البديهية ( على انها حقيقة واضحة ضرورية بذاتها ليست بحاجة الى ان تؤسس وتُدعم , وهي تقوم أساسا لإستنباط يأخذ منها خاصية الضرورة فيولد حقيقة مطلقة ) ( Sbeila 2009) .

وعلى الإدراك المؤسس جيدا بصورة قبلية بمقولات البداهة تتبني فكرة الجمال المحكومة بالأيديولوجيا التمثيلية للفضاء الطبيعي وعوالمه الواقعية ألتي أنتجت التتميط في الأسلوب الفني المحتفظ بأدواته التقنية ذاتها مرانها على الموضوع الواقعي الخاضع هو الآخر للمعرفة القبلية , لذا فإن العمل الفني في عصر النهضة وما بعدها , وإن كانت له فكرة تتقدم بإتجاه العالم ليستخلص منه مثاله التعبيري , إلا أن رهانه في كل مرة يدور في فلك النزعة التمثيلية . إن ينثر عناصر موضوعه وأشكاله في المكان المُتصَوِّر قِبلاً وإن جاد في ابراز الظاهر بمزيد من التظاهر والتكلف , وعليه جاءت نمطية الأسلوب في الموضوعات القصصية السردية التي تضاعف بإستمرار مكونات الواقع في موضوعات توحى بأن ما موجود في مضمونها ليس فقط حقيقي بل

محتتم الوقوع أيضا كما هو الحال فيما يسمى ب ( لوحة النوع ) , فالفنان المنتج لها عندما يعيد خلق الظاهر يعني انه ( إختلس من الطبيعة مضمونه وراكمه في مملكة التصور والحسد الرحيبة ليجعل منه كنزا يظهره للخارج دون الحاجة الى الشروط والإستعدادات التي يخضع بها في الخارج . ويشغل الفن في هذه المثالية نقطة الوسط بين الوجود الضيق الموضوعي وبين التصور الداخلي المحض ) (Hegel 1978).

ولجوء الفنان للتصور الذي ينحاز الى قيمة التصاور , يوضحان إن توصيفاته تقع في إطار اللغة الكيفية لا الكمية , إذ اللغة الكيفية تنحصر في إستنباط المحمولات وإستخلاصها بشكل ضروري في القضايا التحليلية وعلى هذا المرتكز يتشكل موقف الفنان من النسق اللغوي الشكلي فيما اذا كان توصيفه كفي أم كمي مادي . وكلاهما يفترضان إتجاه ومنحى معنى ( الواقعية ) في ذهن الفنان . فاللغتان كلتاهما تحتلمان الرؤية الواقعية , إلا إن مفهوم الواقعية ذاتها , هو الذي يحدد اللغة الشكلية والأسلوب الذي يلجأ اليه الفنان . ففي الكيف يكون التصور متواطئ مع الوعي السابق على التجربة في إدراك العالم وهو ما يعلل كون الموضوع الواقعي يقترح مضمونه على انه موجود سلفا ومحتتم الوقوع في اية لحظة , وامكانية حدوثه مفروغ منها . أي ان قطبي المادة والطاقة الفاعلان دوما في تغيير معادلات الواقع وطرائق الرؤية ومنظوراتها , ترجع إلى مملكة التصور السبقي حيث نداء مثال الجمال الواقف في النزعة التمثيلية لتجسيد المكان المتجانس للامحدود الذي تخلو منه طاقة المادة , ومن ثم هو مكان يخضع لزمان مطلق يستوعب كل ما لا يناقض الوعي المنعكس في ذات الفنان وفي الأخيرة على السواء . إنه يمثل كلية العالم ويعيد إنتاجه عبر الذات الفردية للفنان وقد استوعبت الروح الكلية للعالم , باحثة عن حدود جمالية للمعنى ( فبدلا من ان يعبر الفنان عن كل ما يلقاه في العالم الخارجي , لا يختار سوى السمات الموافقة والمطابقة لمفهوم الشيء ) (Hegel 1978) , ففي قوة الكلية المعطاة في شكل الثقافة والوعي الجمالي وفي النشاط الفني المشروط بقيمة الوضوح والمقروئية يجد الفنان نفسه في تبعية للتميط الاسلوبي ومركزاته البنائية الشكلية . أما في الكم فإن اللغة تتزامن مع زمان الحدث الواقعي , الذي هو بنية تركيبية تتشكل بتأثير الإنطباع الآني الذي يفترض " العَدَ " الذي للأشياء المادية برباط التفاعل والتأثير الإدراكي الحسي لا العقلي .

**المبحث الثاني** | مواطن نقض التمثيل الهندسي ومركزات الانتقال نحو الإنفعال كتسللٍ تدرجي للأداء :  
**اولا : التغير في كيمياء الكينونة وإنعكاسها في الكيانات المرئية المصاغة :**

إن العالم الخارجي من وجهة النظر التمثيلية للفن هو ( كُون ) واحد صاغته الهندسة الرياضية بشكل نهائي لا حياد عنه بتباعد الخبرة الحية المتأصلة في عمليات الإنعطاء ما بين الذات والموضوع المبتوث في الظهورات الآنية المرئية . أي أن عنصر الخيال والتصور وما ينتج عنهما من تركيب بنائية للموضوعات الفنية تجتَز مضامينها من الذاكرة وتصوغ ما يمكن ان يناسب البنية الإجتماعية التي تصوغ مفاهيم الأشياء . فيكون المكان وعلاقاته الهندسية أرضية متصوّرة تستوعب الممكن من نسيج الأحداث المقتبسة من الواقع بلحاظ انها احداث وخبرات حاضرة في الذهن , يقتفي الفنان إيجاد معادل شكلي لمعانيها وماهياتها ليحاكيها بثبوت فيزيائية المكان ( إن إتقان الشكل لتقديم الخبرة يلفت الإنتباه إلى الإختلاف بين العالم البصري والمجال البصري وبالتالي الفرق بين ما يعرفه الإنسان على أنه موجود وبين ما يراه ) (Hall 2007) , إلا إن المفهوم الحديث للإدراك وتداعياته إزاء تقنيات الإظهار لأساليب الفن الحديث ضعضع اليقين المطلق بالمنظور التقليدي الخطي للمكان الهندسي , فزاحم أولوية تمثيل العمق والأبعاد الفراغية , رؤية منظورية أخرى جديدة قوامها البحث عن معالجات جديدة للفضاء والتعبير عن مفاهيم جديدة للعلاقات المكانية , لذا فإنها وبدلا من أن تعتمد على نقاطٍ تتلاشى فيها الخطوط باعتبار مقولة التوازي للهندسة الإقليدية المستوية

عمدت على ضغط الأبعاد الفراغية المكانية الممتلئة على سطح اللوحة والتي تجعل الأخيرة مكانا آخر مضافا إلى المكان الفعلي الواقعي واستبدالها بفضاء بصري تتحرك فيه الأشكال والعناصر ، لا بتراتبية منطقية تراعي علاقات التتالي والتجاور ، بل تهتم ببعْد الأشياء برؤية ذرية تتجسد بإنثارات كتلوية شكلية تتوزع في تقسيمات أفقية تشغل سطح اللوحة وهو ما نجده مع الإنطباعية وما بعدها الشكل (1) (2).



إن هذا التخلي ، لا عن الواقع ، بل عن النظرة التقليدية في تمثيل العالم الخارجي المنظور الخطي ، سحب مكانية العالم الخارجي نحو مكانية اللوحة فانفصلت الأخيرة بشكل جزئي عن تبعيتها التمثيلية للأشكال المطلقة وعن رهان تمثيل البعد الفراغي كأساس لمدى نجاح العمل ، وأخذت تختزل البنية الهندسية للمكان الفيزيائي في شكل تقني أسلوبي ، لينتج العمل الفني كحدٍ للوجود الفيزيائي الآني للفنان ، إذ أن الإنتاج ما هو إلا ( فقدان شيء من الجسد لينشأ منه النص ، جسد من أجل الآخر ) (Al zayn 2008)

الشكل رقم (1)

في هذا الجدال الدائر ما بين فضاء اللوحة كمكان جديد مغاير للعالم الخارجي ومأخوذ عنه في الوقت ذاته ، يُستبدل جدل



مفهوم الخارج والداخل للعمل الفني بتبدل البنية التصويرية القائمة على الإدراك العقلي نحو الإدراك الحسي . فبعد أن كان هدف الفنان الوصول الى النهاية الواقرة في كمال واكتمال موضوعه المعطى في البناء التمثيلي المعتمد على المنظور الخطي ، أضحي ما يشغله هو الوصول الى غايات تكنولوجية ابداعية جديدة تدعي جدتها بلوغ معرفة المجاهيل ، وهذا الوصول أضحي شيئا فشيئا مرتبط بالرضا النفسي الذاتي المتصل بالسلسلة الزمانية للعبة التقنية وطريقة معالجة الموضوع الواقعي والتخلي عما حسمته الهندسة المكانية بشكل قطعي في البيئة المكانية القصيرة المدى ( قد يكون ما يحقق الرضا ليس إلا مجموعة من الأشياء التي قد نضيفها أو نتخلص منها والتي نعتقد إننا بالتصححات المتتالية

الشكل رقم (2)

والتحسينات التي ندخلها عليها نقترّب من حالة الرضا . إنها تعني تغييرا جذريا وابتعادا ملحوظا عن الآمال المطلقة و الأمور الحاسمة والنهائية ) ( James 2008 ) . وهذا ما تجلّى في ولوج الإنطباعية باب اللعبة التقنية وما نجم عنها من توالد أسلوب عن آخر . هذا التوالد الذي يعني الأخذ من المبتكر المصنوع الذي يسبق اللاحق إنتاجيا وتقنيا ، أي ان الجديد \_ الحدوثي اللاحق عما سبقه \_ نتج عن مبدأ " الجاهز " ، فكان الاسلوب الجديد بدايةً تلت نهاية عملية إنتاج ماضٍ ، اي ان المحاكاة تستهدف الحقل المادي التقني الأسلوبي والشكلي واللوني ( سطح اللوحة ) وتتخلى عن محاكاة المعاني وما يقابلها من احداث الواقع . إنها تقضي سلسلة ممكنات تقترح مبادئ للجمال وحالاتٍ لكمال اللوحة الحديثة في الوقت الذي شككت فيه بقيمة الموضوع كمحاكاة تمثيلية وأحالاته ضمن الإشتغالات التقنية . لقد سحبت تقنيات الفن الحديث في معالجة الفضاء ، المكان الخارجي وقلصته في مسطح اللوحة الذي لم يعد تكرر تذكري ، بل نشاط لإدراك معدّل تُعاود فيها ذات الفنان تجربتها مع موضوعها المرئي بنظرة ديكارتية تتخلى فيها عن نهائية و إطلاقية المعرفة بالشيء بدافع يتحرر و يكسر الاعتياد بتجربة تتحرف عنه ، (إن اتخاذ موقف من المعرفة مشتق من النشاط يجد جذوره في البحث عن الحقيقة ، وفي التحقق من أن مبدأ وجود دافع

أو قوة أصلية منفصلة عن المعرفة يفصل المعرفة عن مظاهر الطبيعة البشرية الأخرى , وتتج عن ذلك معالجة غير طبيعية) (Dewey 1963) .

ثانياً الفضاء التشكيلي محل إدراكٍ معدّل:-

إن الاهتمام بالصيغة التكنيكية أدى إلى البحث عن طرائق لتحيز المفاهيم والتعبيرات الإنفعالية للفنان ضمن مكانية سطح اللوحة , وإضحى الأخير بديلاً عن المكان الخارجي وطرائق تمثيله . فما نجده في الفن الحديث بدءاً من الإنطباعية , هو أن المعالجة المنظورية التمثيلية إنحرفت وضاقت بشكل كلي لتمثيل العمق المتصل بالإيهام المنظوري الخطي , و صورت أسس الرؤية عند الفنان , فبدلاً من أن ترصد زاوية النظر مشهداً رؤيويّاً يقاس بالتناسب مع مكانية ومستوى عين الناظر المحدود بمادية جسمه ويصاغ باعتبارية هندسة الأشكال الأبدية الصلبة التي تقرّ الوجود من حيث علاقة ثبات علاقة الأجسام المتعامدة مع الأرض المستوية , لتقدّم لحظة واقعية ممكنة في زمان مطلق , يقدم الفنان الحديث أكثر من زمن في كل شكل كتلوي ينتشر في التكوين المحتضن لسطح اللوحة والمحتوي له , لا العكس . وبدلاً من أن يكون الناظر ساكناً وتبتعد عنه الأشكال وتتلاشى في نقطة نظر أمامية رئيسية , يرتأي الفنان الحديث في منظوره الأفقي أن يسير مع الأشياء في رحلتها وهي تدوّن مفاهيمه في الأمكنة التشكيلية .

لقد أدار الفنان إتجاه خطوط البداية والنهاية \_ التي يفترضها المنظور الخطي بنظرة أمامية \_ ورمها على طرفي حدود اللوحة فتراكمت المستويات الأفقية المفصولة بقطيعات واضحة لا تتدرج بتلاشيها لتتحى , بعد ان كان التمثيل يعتمد على الهندسة ( التي تتناول بعض الاجسام الصلبة المثالية اللامتغيرة بإطلاق ) (Poincare 2002).

في هذا الإنتقال من الآلية الميكانيكية نحو أساليب الإظهار والتطهير التقنوية يكمن مولد الأداء الذي تطور نحو التصير جوهراً للعمل الفني المعاصر . فمن العمق الفراغي للمنظور الخطي نحو إنضغاطه في منظور اساليب الفن الحديث ومن ثم التحرر من أسر مقارنة المنظور الواقعي , نحو التراتبية الزخرفية في نثر الأشكال والعناصر في التكوين الفني كما في ناتجات الفن الوحشي الشكل (3) , والإكتفاء بمعالجات حدود سطح اللوحة , كان الأداء يدور ضمن ثلاثية الإدراك , الحس , والشعور ,



إذ أن التدرج في الإنفلات من التمثيل الواقعي كان تدرجا في اعتبار وتمييز حدود النفس إزاء المكان الفعلي كمجموعتين من الاحداث . فالمكان الطبيعي المشترك ليس هو ذاته المكان المدرك كموضوع للذات يحد الجانب الشعوري لا الرؤيوي فقط . أي إن العنصر السردي في حالة التمثيل او التعبير يخضع لإستثمارات من نوع مغاير ( الصورة القصصية دائما بحاجة الى بعد ثالث لتُستثمر إلى الحدود القصوى , العناصر السردية المدرجة في الاطار . وفي الحالة العكسية يجب ان يُستثمر الانتظار كما تفعل ذلك مرسومة الشريط المصور ) ( Gouty

(2012)

الشكل رقم (3)

إن إختزال العمق الحقيقي في المشهد الواقعي واستبداله بتمثيل منظوري آخر يميل نحو تسطيح الرؤية بإلغاء نقاط التلاقي بين المتوازيات المؤدية الى تجسيد العمق , أدى إلى الإنتقال من المكان الواقعي الفعلي الى المكان التشكيلي المرتبط بعملية العمل الفني ذاتها وزمانها الحيوي , ومرتبطة أيضا بإرادة الفنان في توظيف الإتجاهات داخل جغرافيا سطح اللوحة الحديثة بما يتناسب وتعبيراته , حيث ( المنظومة المكانية للعالم تصيح في مثل هذه النصوص عنصراً منسقاً تتشكل حوله العناصر

اللامكانية للنص ( Qasim 1988). وقد تسلسل التحول التدريجي باعتبار موضوع الإنطباع الحاصل في الإدراك اللحظي كتجربة أصيلة تستحث تنشيط الحواس لا إعتقاد التذكر الذي يستحضر الماضي بكل تفاصيله , إذ ان ( الوعي اليقظ او الحياة اليقظة هي حياة تذهب للملاقاء . إنها حياة تذهب من أن الى أن آخر لملاقاته ) ( Husserl 2009) وفي التفاعل ما بين الذات والواقع الذي هو إنفساح للإستجابة التأثيرية للانطباعات المنسوخة في الحواس , لا يكون المكان مقولة قبلية كلية , بل انه يُجزأ عما يجاوره ويُحال الى مكان نسبي بتأويلٍ من العملية الإدراكية , حيث يكون ( الإدراك الحسي ضرب من الحساسية , والحساسية لإحدى ظواهر الطبيعة هي الإستجابة التي تتكرر كلما حدثت ظاهرة ) ( Russel 1960) . إن الرباط ما بين الشعور وحده المكاني يجعل مهمة الإدراك هي أولاً , التنقل السطحي والعموم في زحمة التفاصيل الجزئية التي تشكل الواقع المرئي , وثانياً تسجيل ووصف الوقائع لا البحث عن اسبابها . وعلى اعتاب نشاط " اللحظة" و" الآن " التي يتشكل فيها الإدراك الأصلي تبدأ خفوتات الأصالة بفعل ملاحقة الزمان الناتج عن تبدل الإنطباع ( كلما نُئى عن الحاضر , ظهر إنفساخ أشد وتراكم أعظم , وإذا ما أوغلنا بالرؤية في فعل ما ذي هيئة واحدة , فسئرى إن قطعة منه أو حلقة , تنقلص متقهقرة في الماضي , على نمط الأفق الزمني باطن الظهور , شبيه بالأفق المكاني ) ( Husserl 2009), إذ تتحدد تخوم المكان بالإنطباع الذي يعمل على تميع صلابه ذاكرة الوعي فتتهز المعرفة الحاسمة بالشيء وتتضعع معها فكرة أبدية الأشكال وثبات المكان وعلاقاته , لأن في نشاط البحث عن البداية تظهر الحقيقة التي يراد لها أن تكون حقيقة زمنية متغيرة وليست مطلقة , وهنا تكون الخبرة ( عملية زمنية يتم بها زوال حدود جزئية عديدة واستبدالها بأخرى عن طريق الإنتقالات التي تعد هي ذاتها خبرات فاصلة أو رابطة ) ( James 2008). إن الإدراك المتحصّل بفعل حركية الإنطباعات والأهواء اللاتابته , ألغى فكرة كلية المكان وإطلاقية الزمان وهدم البناء الهندسي الثابت للعالم , فمع كل خبرة أصيلة هناك زاوية للرؤية يتشكل على وفقها المكان وطرائق تمثيله , وعلى أساس ذلك تتغير النتائج الأسلوبية والتقنية ويتغير الموقف من وظيفة الفن وأدواته , وهنا يتم تبخيس التمثيل لصالح التعبير الذي تُستنهض لأجله القوى الفيزيائية للإنفعال المرتبط بمادية كل من جسد الفنان وجسد اللوحة على السواء ويتم تفعيل الجانب الطاقّي للمادة في إزاحة وظيفتها . وهنا تتغير المعادلة المكانية , إذ يندرج كل من الفنان واللوحة والتقنية في مجال مادي حركي داخل الحقل الذي يضم الإنفعال فيضؤل الحاح هدف تحقق التمثيل وعنصر مطابقة الواقع بقالب المنظور الخطي , بنظرة التجريدي . ففي المكان الذي يضم الإبداع التقني الفني الصادر عن خبرة جديدة يتم التعامل مع حقيقة جديدة لموضوع ما , ومن ثم فإن ما يتعامل معه الفنان هو المعرفة بعدّها هي الموضوع ذاته , وهذا الموضوع يتبدى بتقنيات وتظهرات أسلوبية تتصف بالجدّة التي توحى ببلوغ المعرفة بالمجهول او تجهيل الأشياء بسلبها معرفيتها المعجمة كمواضع إجتماعية , كما تشير الى إستمرار الوجود في الزمن الحاضر . ( لقد أكدت الحداثة الكبرى على موضوع الجدّة والظليعية في الإبداع الفكري والفني حيث يغدو الجديد , لاحقاً , كلاسكياً كتعبير عن تأكيد العصر الحديث على ضرورة المجاوزة والترحيل ) ( Al Zubaidy 2021)

**المبحث الثالث | أولاً :الرؤية المادية للانطباعية منفذا لتسلسل الأداء في عملية العمل الفني :**

إن مفهوم الواقع يتبدل من فكرته السرمدية وينقسم على وفق مكانية الحدث الإدراكي الانفعالي , فيبدأ الفنان بتوصيف الواقع بشكل كمّي وهذه الكمية تصح عن انتشار الذات وتدامجها مع موضوعها المتغير , كما تصح عن إنتاج أمكنة صادرة عن البعد الحركي لجسد الفنان وإرادته التحكمية في إنتاج المكان بخلق بيناتٍ تقضيء , وتشكيل كياناتٍ مادية في مكان تحكمه القصدية التزمينية لتلك التشكيلات , لذا يغدو موضوع سطح اللوحة تقنية تتحرك على وفق دالاتٍ مفتعلة في حقل أداتي يصدر عن ذات براغماتية . أي إن المكان الذي يختاره الفنان موضوعاً له ليس هو المكان الممتد , بل المكان ذا المقادير المضافة بلعبة الدالات

( المادة التي تولد لدينا إنطباعات حسية هي تركيز شديد للطاقة في حيز صغير نسبيا , ويمكن أن ننظر للمادة وكأنها مناطق من الفضاء فيها حقل عظيم الشدة ) (Einstein 1999), فحركة الدالات تابعة لإرادة الفنان في اختيار حيز موضوعه المرتبط به كحدّ لإحساسه , فتغدو الدالات خاضعة لتقنية الحقل الأدائي المشكّل من قبل الذات . ومن هنا تحركت مذاهب الفن الحديث وانتقلت من طبيعية المكان الفعلي الموصوف في اللوحة نحو صناعة وتصميم التجربة وابتكار أقطابها وبناء فضائها المكاني ليتغير مفهوم العمل الفني وينتقل من الموضوعية إلى الذاتية \_ المصاغة ادائيا بفعل التشارك الحركي الجسدي للفنان \_ التي سوغت تطويع الأشكال والتكوينات , قهريا , لسيادة عنصر التشويه الأسلوبية فنالت بشكل اساسي من التمثيل المنظوري وأدخلت عنصر الصناعة والتصميم المرتبط بالغايات قصيرة المدى تدليلا على حاضرية الانتماء المتتبع لحركة الإنطباعات الحسية المتبدلة ( إن اتخاذ هدف او غاية من مميزات النشاط الحاضر , وهي الوسيلة التي يتكيف بها النشاط وبدونها يكون النشاط أعمى غير منظم أو هي الوسيلة التي تكسب النشاط معنى , وبدونه يكون آليا ) (Dewey 1963) , فنواتج الإنطباعات كإدراك حاضر أصلي ملزمة للإرتباط المتواصل والمتجدد مع الأشياء التي بدونها لا يكون للنشاط الحسي اللاشعوري الخالص , معنى . واصل هذا الإرتباط هو دافع البحث والحصول على معلومات توصيفية تُقرأ من خلالها الأشياء , لمعرفة احوالها الطبيعية في الزمان مكان ادراك الفنان وهو ما يسم طبيعياً إقتفاء الشيء في الإنطباعية وما بعدها .

إن الإنطباعات الحاضرة تشترط الحضور الجسدي المتدامج مع موضوعه الخارجي ومكانه المدرك لا المكان المشترك , كما انها لا تلغي الوعي , بل تتطلب منه تغيير تركيبه الكيميائي , فبدلا من الإتكاء على محتواه الماضي في تاريخ مفاهيم الأشياء ومعرفتها , ينسحب الى بوابة الحواس وتسطحها وتقل النظرة من مكان الى آخر في الأتات المختلفة ليكون كلّ من الفنان وفنه عصريان يختبران بشكل متكرر الاشياء ككيانات زمانية للأمكنة ( الفن إذا ما كان عصريا يساعد في إحياء الإنسان ويرغمه على أن " يحس " من جديد , وعلى الإستجابة للالوان . إذا ما كان الإنسان منجذبا بشكل ما إلى الفن المعاصر , فإن هذا الفن يصغي اليه ويختبره ويرغمه على العمل والخروج من ذاته ) (Rosin 2011) ويمكن المقارنة ما بين المكان المتحقق هنا كحدّ تتفعل فيه مدركات معينة كموضوع مرئي حاضر , والإستدعاءات التصويرية الواقعية من الوعي المعتمدة على الصياغة المنظورية الخطية , في ان الموقف من مفهوم المكان , انه أصبح فضاء لحقل تتمايز عناصره بمقابلتها للحواس . فهو مكانٌ للقاء مع الآخريّة المقابلة للذات . لذا فإن التقنية المطبقة على سطح اللوحة إثر الحساسية إزاء المثير الخارجي , إستبدلت المكان الذي سكنته الهندسة الرياضية , بمكان آخر يأخذ بعين الاعتبار النهوض من الأرض المستوية والتخلي عن فرضية الخطوط المتوازية ليعتمد معها ويرتد نحو ذات الفنان التي كانت خارجة عن المعادلة التشكيلية .

أي إن في الفن الحديث , هناك وثبة للمكان المستوي من اجل إقامة الكيان العمودي الجامع لأقطاب الإنتاج الفني والذي هو خليط من الزمان كحدث وكظاهرة وكحقل . حيث ان هناك إنتقال إنطباعي \_ اضطلع به الإنطباع \_ قائم على الإنحراف والميلان عن الأفق المكاني نحو التعامد الأثري عبر اعتبار أقطاب الطاقة الحركية الفكرية والمادية والجسدية , مناطق تشكيل للفضاء . وبذا تتغير معادلة الفن من التوصيف الكيفي المصاغ بثبات الرؤية الرياضية للمنظور الهندسي , نحو التوصيف الكمي . (إذا أردنا أن نفهم الطبيعة , فلا بد من الوثوق بالإنطباع اللحظي الذي تستقبله الحواس وليس التحليل النظري ) ( Carnap 2003) . والتوصيف الشكلي الناتج عن تغير الإنطباعات وتبدل الغايات سيعتمد على اللغة الكمية التي تصاغ لا بشكل قبلي , وانما بمسايرة اللحظة ومراقبة اللامتوقع الصادر عن سلسلة الاحتمالات أثناء عملية العمل الفني والتقنية الإسلوبية المتبعة في

الزمن الحيوي للإنتاج . وهذا اللا توقع في النتائج النهائية التكوينية للعمل الفني , يناقض توقع وتخيل الإكتمال الذي يمنحه الحضور الذهني للبناء الرياضي في تشكيل العالم المبتنى على أساس التمثيل المنظوري الخطي .

في الإنتقال من حضور المكان المطلق في البناء الفني للعالم نحو المكان الحركي , يضوّل المكان الهندسي وعلاقاته الإقليدية الناتجة عن فكرة ثبات الأشكال الصلبة , نحو تمييع الوجود المادي للمكان , وهو ما يشترط الحضور الأدائي للجسد المتزامن مع الحدث الحسي الشعوري والحدث الإنتاجي للتقنية الأسلوبية في الحداثة المتأخرة الذي كان حضور أدائه خلف نشاط الفن كجزءٍ ماضٍ في عملية الإنتاج كما في أعمال فناني الوحشية والتعبيرية , ثم أخذ الحضور الأدائي يستحوذ على الكيان المتصير في أعمال الدادائية كما هو الحال في أعمال دوشامب وشغيفرتز (4)(5), وقبلها كولاج بيكاسو ونتاجات التجريدية الغنائية , ( بصرف النظر عن عدد المرات التي ينحلّ فيها عالم الذات , فإنها قادرة بشكل لا نهائي على تكوين عالم جديد , إنها تعاني السلب , لكنه لا يستطيع أن يبتلعها تماما . في الواقع , لا تفعل المعاناة إلا تدعيم قدراتها التركيبية ) (Butler 2014)



الشكل رقم(4)

في هذه البرهة الزمانية من تاريخ الفن يتجلى , بشكل واضح , الحضور الأدائي للفنان , باعتبار الإداء عنصرا وسيطا مهما في إنتاج وفهم وتلقي العمل الفني , ومنح زمان العرض وزمان التلقي الأهمية في الإكتمال الدلالي الحاضر , لا المعنى الحاسم المطلق الماضي . ان الإنفعال في زمان إنتاج اللوحة الحديثة كما في التعبيرية ,



الشكل رقم (5)

وهو زمن ماضٍ سابق على التلقي مرتبط بالتدامج المحتدم المشتد ما بين الفنان ومشهده المرئي , هو ما يجعل اللوحة التعبيرية ذاتها كيانا صادرا عن تفاعل كيانات متضاربة تتغير فيها كيمياء الذات وتتشوه معها المسافة الإجتماعية والمفهومية الفاصلة ما بين الفنان وموضوعه بعد أن كانت هذه مسافة محسومة تصالحيا بشكل نظري في تاريخ الفن . إلا أن هذا الرفض للتميط وإعادة التشكيل باعتباريات الإنطباع المتحرك المتبدل المتغير لا زال مشدودا الى سلطة التمثيل والمطابقة . ان تيارات الحداثة المتأخرة شهدت جدل في حضور الأداة والتمثيل .

**ثانيا:** الإنتقال الى الأداء في الفن المعاصر , بتوسط الدفاع النقدي لفن الحد الأدنى إزاء فنون الحداثة:

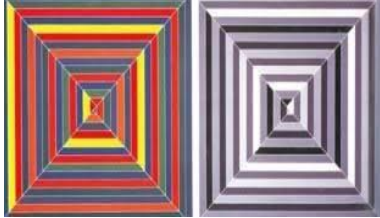
إن التغير في كيمياء الذات إشتراط فعل أدائي صادر عن الجسد وهذا الفعل أما أن يكون السبب المباشر للعمل الفني باعتبار الأخير إفرازا صادرا عن الفعل الحركي الإنفعالي , كما في التعبيرية التجريدية , أو إنه يكون ذاته هو العمل الفني



الشكل رقم (6)

والموضوع . وهو ما تطور إلى حد تفعيل القيمة الدلالية للحركة المهيأة مسبقا في السيناريو الأدائي في الفنون المعاصرة اللاحقة كما في فن الفيديو وفن الجسد وفن الحدث الشكل (6) , التي أحييت فيها التقنية من وظيفتها التفسيرية والتعبيرية نحو قيمتها الخطابية التداولية لغرض الإستهلاك , فتحول الفن بفعل بنيته الأدائية الصرفة إلى إقتراح ممارسات تشكيلية ادائية على صعيد المستلم للخطاب والمنتج ذاته . الفن بهذا يعد بإنتاج المثبرات وصناعة التفضيلات الاستهلاكية بشكل جمالي ليتم التغير النسباني في الاستجابة الاجتماعية ( لا يتم تغيير الإدراك الحسي , بل تُغير القوى النسبية للإستجابات بواسطة الدعم التفاضلي لمجريات العمل التي يمكن الإختيار من بينها ولا يتم تغيير التفضيل , بل يُغير

إحتمال حدوث فعل ما بتغيير حالة من الحرمان او حالة من الإثارة البغيضة ( Skinner 1980 ) , إنتقل الأداء من فعل الإنفعال ونواتجه الأسلوبية المرتبطة بشكل مباشر بَعْدُ الرسم في اطار اللوحة بعد ان نقض مرتكزات التمثيل المنظوري بهندسته المستوية , ثم إقترح وبشكل تدريجي إشراك فعل التلقي في إكمال بنية العمل الفني كحد يقابل الإنتاج , كما في فن الحد الأدنى والتعبيرية التجريدية , الشكل (7)(8) التي كانت في مرحلة دفاع نقدي لمكانية اللوحة ,



الشكل رقم (7)

وصولاً الى تصيّر الأداء في الأعمال الفنية الممسوحة , هو ذاته بنية العمل الفني المعاصر . فمذهب الحد الأدنى في الفن ( يمثل نقطة إلتقاء بين الدفاع النقدي عن الأعمال الفنية الحداثية التي تعارض الطابع المسرحي في الفن صراحة , وبين مجال واسع من الممارسات الأدائية والتفاعلات الفنية بين المسرح والفن التشكيلي إتحدت جميعها في تحدي ومناهضة نموذج العمل الفني الأمثل , المكتمل في نفسه والقائم بذاته ) (Kaye 1999),



الشكل رقم (8)

إذ كانت أعمال كل من فرانك ستيتلا وروبرت موريس ودونالد جاد وموريس لويس , الشكل (9) , على الرغم من انها كانت لا تزال تلازم فكرة العمل الفني كلوحة , إلا إنها ناقضت اللوحة الحديثة من ناحية إشتراط إكتمال العمل وإكتفائه بذاته بترباط بنيته الشكلية الداخلية , وإنها أرسدت الأداء من حيث إمكانيتها في استعادة ذهن المتلقي إلى نفسه ووعيه بحالته الحاضرة , وان تراكيبها الهندسية كما في أعمال ستيتلا , تكرر وتردد هندسة قاعة العرض , وهي بهذا

تشير الى حاجتها لكيانات اخرى تتحقق باعتبار خارجية تكوينها المحدود بحدود اللوحة . إن اللوحة في مذهب الحد الأدنى بإنفتاحها , تنقل الفعل الإنتاجي نحو المتلقي الذي يكمل بشكل مستمر موضوعها لا فقط مضمونها , بتعدد زمان تلقيها ( يقتضي الشكل الأساسي للعمل الفني تنظيم طريقة التفكير في شكل طريقة الأداء العملي , أي في شكل تدبير عقلائي للإنتاج وعملية منتظمة داخل حقول مناسبة ومُمتلئة ) (Certeau 2011).



الشكل رقم (9)

تختلف وظيفة الفعل الأدائي في أعمال الفن الحديث , كما في التعبيرية , عن الأداء الصريح كبنية أساسية للعمل الفني المعاصر , في كون الأداء الواقعي في تاريخ إنتاج العمل الفني الحديث , أي في النشاط الحركي الإنفعالي للفنان في الزمان الحيوي للإنتاج , لا تواجه بنيته الظاهرية النهائية , الآخر " المتلقي " بشكل مباشر , لأن ما يظهر للمتلقي هو أثره التقني اللوني والخطي والشكلي , عكس الأداء في الفنون المعاصرة الذي يبني سلسلته الحركية الادائية نحو غائية إقتفاء سيكولوجيا

صناعة جمهور يُستدرج للمشاركة في تفسير مداخل العمل الفني وترجمتها انجازاً و سلوكاً . كما ان الأداء في الفن الحديث هو فعل وسيط لبلوغ الهدف في اكتمال الموضوع الفني , اما في الفنون المعاصرة فان فعل الأداء هو ذاته مادة الموضوع . هو ذاته سلسلة الافعال المؤدية الى الغاية , وبهذا يكون الأداء كفعل مرتبط بإنتاج الغايات , يعني الإنتماء الى زمن الحاضر , إنتماء يجدد تجربته بالأشياء ثم يعيد تنظيم نشاطه الإنتاجي البادي في فعل الأداء المصنف إصطلاحاً ضمن ما يسمى ممارسات تشكيلية ( فالفاعل بين " النظرة " وبين " معطيات التجربة الواقعية " هو وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج خالق لماهيات يتحدد وجودها ومصيرها داخل اسنن متنوعة ) ( PenKrad 2006 ) , الشكل (10) . إن الفن المعتمد على فعل



الشكل رقم (10)

الأداء وحده يتفرد بكونه فعل لا عكوسي من جانب طرائق تشكّله , لأنّ العوالم التي تفيض من العمل الفني تحاكي واقعا وأشياء هي ذاتها مصنوعة وغير ثابتة إستنادا إلى وظيفة ضخ الإستهلاك في إرسالياتها الجمالية . والفن بهذا الدور الخطابي يعمل على تسريد الممارسات الأدائية بتهيئة إجراءاته وتكتيكاته في الإنتاج الفني المعتمد , في مرجعياته , على بنيات زمانية مؤقتة . لذا فإنّ اللا عكوسية صادرة عن ما يحاكيه الفن من متغيرة واقع مصنوع , لا أصلي , ( لما كانت غالبية البيئات المصنوعة تكوينات مؤقتة تُبنى داخل قاعات المعارض الفنية فتغير شكلها لفترة قصيرة , كان من السهل إستخدام مجموعة جديدة من مواد التشكيل لا تخضع للقيم التقليدية او التصنيفات التراتبية للشكل ) (Kaye 1999).

وعند إستقراء المسير التاريخي لضمور المنظور الخطي والتسلل التدريجي لفعل الأداء , نجد أن مع بداية فنون ما بعد الحداثة كما في التعبيرية التجريدية وفن الحد الأدنى , والتكوينات الفنية المشهدية في فن الفزغ والتركيب , او الممارسات الأدائية الصرفة التي يدخل فيها الجسد عنصرا أساسيا كما في فن الحدث , إنتقل هوس التمثيل المنظوري بعد أن كان واقرا في التقنيات الإظهارية للحدث اللوني والتكويني للوحة الفنية الحديثة , نحو الدفاع النقدي عن الحداثة , في محاولة الإبقاء على الجوهر الذي بإمكانه أن يساير منهج ما بعد الحداثة ويتكيف مع مرتكزاته الفكرية ومبرراته الجمالية في ماهية العمل الفني , كما في فن الحد الأدنى الذي يضم هو الآخر بنية أدائية كامنة في دعوة المتلقي لإتمام العمل الفني , وصولا إلى الممارسات المسرحية التي تستتبع , لغرض تلقيها , زمانا للتفاوض ما بين الفنان والمشاهد . إن المشترك في الأطوار الزمنية لتاريخ الفن في تحولاته التقنية , وإنتقال التمثيل المنظوري وتصير أداءه بعد خروجه إلى سطح اللوحة حيث الإكتفاء باللعبة التقنية كموضوع وشكل , هو وعي الفنان الذي أصبح مع المعاصرة مولعا بلعبة التركيب وإعادة البناء في حقل مادي حركي يندرج فيه كل من الفنان والتقنية والعمل الفني في كيانات زمانية مؤقتة , وإن كان فن الأداء قبل هذا ( قد إنخرط في فلك الجمالية تحت شعار الحكم بوصفه الشرط اللامنطقي للفكر ) ( Certeau 2011 ) .

مؤشرات الإطار النظري :

- 1- الجوهر الذي يتلقفه اسلوب جديد من اسلوب ماضي , حافظ على ابقاء تعيين التطور الإنتقالي , في حدود المنظور وصيغته التمثيلية .
- 2- اعتبار الجانب الانفعالي كقطب لنقض الهندسة المستوية , عمل على تنشيط الحقل الأدائي , المكونة اقطابه من المادة والطاقة وعنصر الحركة , والتي تترجم فنياً قبالة الوسائط المادية للإنتاج , والفنان , وعنصر الإنفعال .
- 3- تغيير المسار الرؤيوي الممثل في اللوحة الحديثة , بإحالة تمثيل العمق القائم على تعامد خط النظرة مع مستوى سطح اللوحة , نحو طرفيها في المستويات التمثيلية المنظورية الأفقية , مهد الى ظهور تقنية التسطيح اللوني والشكلي , والتكويني ذا الصلة المباشرة بالتمثيل المنظوري .
- 4- المكان الفعلي لا يفرض وجوده على المكان الفني التشكيلي في أساليب الفن الحديث . أي إن مكانية سطح اللوحة تحررت من المكان الفعلي الخارجي , بتنشيط التمثيل المكاني الجمالي للمفاهيم الذاتية والإجتماعية والثقافية .
- 5- الإكتفاء بحدود سطح اللوحة وتقنياتها الإظهارية , كان منفذا لتضمين ادائية الإنفعال الجسدي للفنان وتجميد زمان مكان الفضاء التفاعلي باعتباره حقلًا للإنتاج وعلّة للتصير التكويني والشكلي للوحة الحديثة

6-التشويه والإنزياح الأسلوبي , مواقف للنقض مسّت البنية الظاهرية للعمل الفني وجوهه على السواء , ومن ثم فإنها تُحسب كخطوة لصالح ترجيح الأداء التقنوي على حساب التمثيل المنظوري وثبات مفاهيمه .

### الفصل الثالث | مجتمع البحث وعيناته :

يقع مجتمع البحث في ثلاثين عملٍ فنيّ تشكيليّ في الفن المعاصر , اقتفت فيه الباحثة ملامح التحول الأدائي للمنظور , الذي خضعت له اللوحة الحديثة في مرحلتها النقدية المتمثلة في نتاجات التعبيرية التجريدية وفن الحد الأدنى , وصولاً الى الأداء باعتباره البنية التكوينية ذاتها لجوهر العمل الفني المعاصر مع واقعية فن البيئة والحدث والتركييب . ونظراً لسعة حجم مجتمع البحث , فقد تطلّب من الباحثة الى إختيار العينة بشكل قصدي والتي بلغت ثلاثة عينات . وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي القائم على تحليل بنية النص الفني المعاصر .

#### الشكل رقم (1)

اسم العمل : البوابة

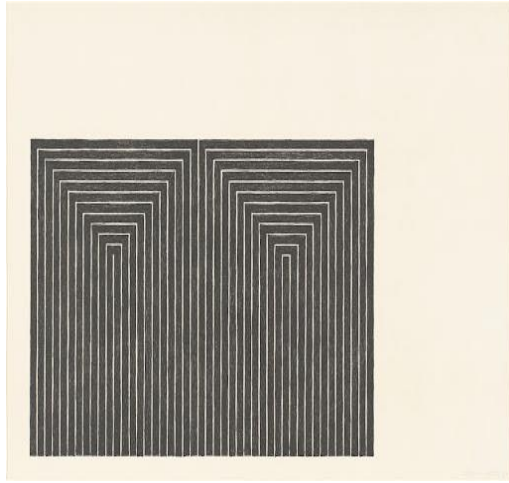
اسم الفنان : هانز هوفمان

تاريخ الانتاج : 1959



لوحة البوابة لهانز هوفمان , هي لوحة تعبيرية تجريدية تتأسس العلاقة ما بين تجريديتها وتعبيريتها في أن الأشكال التجريدية تتحرك على وفق تقنيات اللون الإنفعالية . وتكوين اللوحة على الرغم من ملامحه الشكلية اللامقروءة , إلا ان موضوعه لا يزال ينشد

الى محاكاة الطبيعة بعد أن عمد الى تجريدها بعد اكتشافه الماهية المشهدة المرئية , فأحالتها التكوينات هندسية محورية بالوان متناقضة الخواص توسطت سطح اللوحة , واخرى تتناثر على اطرافها بالوان باهتة وبأحجام متصاغرة نسبياً . ولكي يعبر الفنان عن رؤيته المنظورية لمنظر البوابة , لجأ الى لغة التجاور اللوني متناقض الشدة , ما بين النغمة اللونية الدافئة والباردة , حيث الأخيرة تميل الى موقف ارتدادي يتراجع نحو الخلف , فيما تميل الأولى الى التقدم نحو الأمام حيث تقترب من عين الراي ( المتلقي ) . والبنية التكوينية للعمل باعتبار تقنية الاظهار والتظهير التعبيرية التجريدية تمثل مرحلة إنتقالية للمنظورين الخطي والأفقي الذي قدمته الانطباعية وما بعدها , نحو اقتراح تكوين مفتوح تعوم فيه الاشكال الهندسية المجردة , على وفق حركة ترجيحية لا مستقرة ناتجة عن الإنفعال اللوني المطروح بصيغة لا تشبيهية أو مطابقة تماماً للواقع الفيزيائي . لقد إكتفى الفنان برمزية الأشكال الهندسية ودلالاتها المرجعية لشكل البوابة دونما تفصيل لثرتة الجزئيات المعمارية للبناء أو للفضاء المحاكي للطبيعة الذي إقتصر على مسطحات سميكة للون الاخضر بتقنية إنفعالية في محاولة واضحة لتجاوز أي ملمح منظوري خطي او أفقي . والأداء هنا يقع ضمن الغياب باعتباره عتبة اولية في انتاج العمل , في الحلقة الانتقالية ما بين مقولة الحدثة وما بعدها , المتمثلة في نتاجات التعبيرية التجريدية وفن الحد الأدنى . فالإنفعال المنقول بتقنيات اللون الإصطلاحي هو بحد ذاته منفذاً لتسلل الاداء , الذي يُقرأ كأثار بادية في اثار الفرشاة التي نقضت هدوء اللمسات اللونية الكلاسيكية , الواثقة بثبات اوصاف الاشياء في الوعي كتركيب تراكمي لجواهرها ومعناها . ومن ثم فإن العمل يقترح الاكتفاء بحدود سطح اللوحة وإلغاء تمثيل الأبعاد الفراغية التبيعية للمكان الخارجي والإصغاء لفلسفة المكان التشكيلي وطرائق التوظيف لجغرافيا سطح اللوحة .



### الشكل رقم (2)

اسم العمل : فرانك ستيتلا

اسم الفنان : تراثب العقل والبؤس

تاريخ الإنتاج : 1967

في المسح البصري للوحة , هناك تكوينين متجاوران متراصان لبناءات هندسية عمودية تتكرر بدءا من النهاية الخارجية متجهة نحو الداخل حيث تتقلص خلالها أبعاد المستطيلات وصولا الى إنعدام الأبعاد العرضانية , والإكتفاء بشاخص خطي عمودي يقع في قلب التكوين . يكتفي البناء

بالهندسية المحضة المحددة الخطوط دونما تنعيم خطي تقاطعي عمودي او إنعراجي منحني او متكسر ناتج عن قيمة انفعالية بلحاظ الانية الفيزيائية للفنان كما نجده في التعبيرية او التعبيرية التجريدية . كما إن الفنان يقدم النقشف اللوني كمقترح جمالي يكمل غائية العمل الهندسي , بدلالته التي تطرح برؤية ناقدة , تلازم العقل والبؤس وإنصهارهما معا , ليعمل على تقويض مكانة العقل المحض بذرج البؤس ضمنه كعلاقة تبعية النتيجة بالسبب .

يترك الفنان النهاية السفلى للتكوين دونما حسم لها بحدود خطية مغلقة , تاركا لعين المتلقي مهمة إكمال العمل بفرضية تكرار إرتدادي بصري للحدود العليا , كتعبير عن صيغ العقل وأحكامه الأولية السبقية . ان هذا المركز البصري الذي يشرك المتلقي في إكمال بنية العمل , الذي يُطرح منقوصا , يتبدى تدخل الأداء , لا باعتباره برهة ماضية في زمان إنتاج وانشائية العمل , بل باعتباره جزءا ضمن جسد العمل وشرط تحقق اكتماله في زمن لتلقي . وبهذا فإن العمل يتناول بالنقد صفة الإكتفاء الذاتي وصيغ الكمال التي تطرحها الحداثة في شكل اللوحة الحديثة .

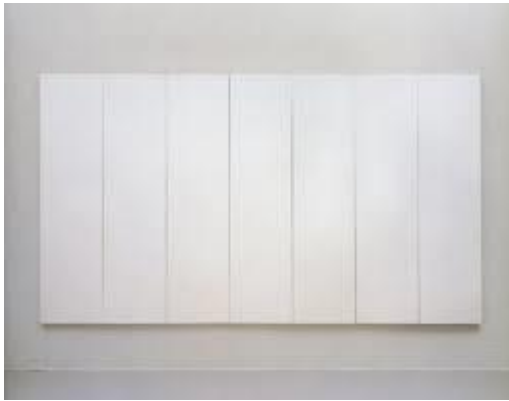
ويبرز عنصر الأداء بنسبة واضحة في تحقق الجانب المسرحي للعمل , عندما يعمد على تكرار وترديد هندسية قاعة العرض وأروقها ليحيل المتلقي نحو خارجية إطار لوحة الحد الأدنى , بل وتحيله الى وعيه بنفسه وحالته السيكولوجية في مكان زمان العرض والتلقي . وبذا يخرج الأداء من حدود اللوحة وتمثيلاتها الإنفعالية الذاتية التي يقدمها الفن الحديث , نحو إنفعالية لحظة التلقي وإقتراح زمان التفاوض لإشراك المتلقي في إكمال البنية التكوينية للعمل الفني المعاصر .

### الشكل رقم (3)

اسم العمل : لوحات بيضاء

اسم الفنان : روبرت روشنبيرغ

تاريخ الإنتاج : 1951



من ثبات التكوين في الموضوع الفني , نحو روغانه ولا تثبته , هو ما تطلقه سلسلة اللوحات البيضاء لروشنبيرغ , بعد أن تجاوزت الحلقة الوسيطة ما بين المنظور والأداء , اذ أنها أهملت كل ما يمت بصلة بالتعبير عن التمثيل المنظوري , فلم تكثر لتكوين يعمد ألى ضغط الأبعاد الفراغية والرؤية المنظورية كما في الإنطباعية وما بعدها , وألغت لعبة

تقنيات الوسائط المادية اللونية في حدود اللوحة كما في التعبيرية التجريدية المعاصرة لها , بل جعلت سطح اللوحة فضاءً تتناوب عليه ظلال المتلقين بتلقائية حركتهم الجسدية في أثناء تجربتهم البصرية الجمالية , ويخضع لقسرية فرض الموضوع الفني بدلا من ان يعمد هو على تقديمه . إن الفنان يفرغ اللوحة من العناصر والأشكال في محاولة منه لتغريبها من حيث اعتبارها حقل تشكيلي وقرت في تخومه اللوحة الحديثة , تمهيدا لمشروع إقتراح جعل سطح اللوحة حقلًا بيئيا يستوعب الأشكال والمواد الجاهزة بجوار عناصر التكوين الفني , كما في عمله " الوادي " و " المركب " , . وهذا الإفراغ في اللوحات البيضاء هو بحد ذاته تقويض لمؤسسات الحداثة في اللوحة التشكيلية , إذ أنه بتحديد الموضوع إنما ينقل العمل الفني إلى عتبة التشييء بسلب الأشياء موقعها إزاء المداليل الموضوعية المنبثة منها , ويعمل على هدم البناء المفهومي الاجتماعي فيها عندما يقمها في بنية شكلية تغريبية تُستأصل خلالها من علاقاتها الواقعية الأصلية نحو علاقات قسرية في بنى مكانية جديدة تصطف بتجاور لا منطقي مع أشياء وعناصر بعيدة عنها لغرض إنتاج دلالة الخطاب التكميلي . إن الفنان يلغي البنية التكوينية والدلالية للموضوع , الذي ينتظر تأويل دلالاته الشكلية , ويقدم سلسلة حركية تتشابك على سطح القماشات البيضاء , لتعكس سيناريو التلقي وزمان القراءة , فيحال الى كل متلقٍ دور إقتناص بنية شكلية تقترض برهة زمنية للتفاوض فيما بينه وبين الممكنات التكوينية الحركية المتشكلة على سطح تلك القماشات .

#### الفصل الرابع | النتائج التي توصل اليها البحث :

- 1- التغيير الكيفي الذي خضعت له اللوحة الحديثة أدى الى تغيير كمي في طرائق التمثيل المنظوري
- 2- لعبت التقنية دورا وسيطا في اقتراح مرونة التعبير عن الابعاد الفراغية والابعاد المكانية والعلاقات الهندسية , فأزلت الرؤية المنظورية من ثبات الفكرة الواقرة في الوعي عن الشيء واحواله الشكلية وعلاقاته المكانية .
- 3- التقنية اللونية , والشكلية التكوينية التي اقترحتها الانطباعية وما بعدها , غيرت مسار المحاكات التناسية بين الاساليب الفنية اللاحقة لها.
- 4- تدخل فاعلية " التذات " في سلسلة الانتقاء الشكلي وتداعياته في تضمين تاثير الانفعال الأني للفنان , شكّل بدايات التجلي الادائي في اللوحة الحديثة كما في الوحشية والتعبيرية .
- 5- ان التحول التدريجي للمنظور نحو الاداء كان تجليا تطوريا لكيفيات انبجاس الاساليب الفنية الذي ازاح الاحتواء الكامل التام للاسلوب السابق من قبل الاسلوب الحاضر الجديد .
- 6- انضغاط المنظور الخطي واحالته نحو التقسيمية الافقية داخل المنظور الافقي , نقل اتجاه تحديد المساقط الرؤيوية , ومن ثم الغاء فكرة الزام تحديد البداية والنهاية مع نقاط التلاشي في المنظور الخطي .
- 7- الانتقال من المنظور الخطي الى الافقي يحيل نحو طرح فكرة " عرض " الاشياء والاشكال والسير الفعلي معها في تبدلات احوالها الواقعية واقتراح الاستمرارية في استكمال السير خارجا عن طرفي حدود اللوحة الحديثة من قبل المتلقي , بدلا من تحقيق غاية التمثيل الخطي للاعماق , الذي يستقرئ المسافات المكانية الهندسية الفاصلة بين الاشياء بشكل نظري يفترض ثبات الاشكال الصلبة .
- 8- تجليات الاداء البادية آثاره في اللوحة الحديثة , يقترح احالة اللوحة الى مشروع وقتي زائل لتجربة جمالية قابلة للاستهلاك واستنفاد مقومات وجودها , ومن ثم اقتراح بداية جديدة اخرى تقام على اساس بنيانها .

- 9- قدم المنظور الافقي للانطباعية , وتحولاته الجزئية في ما بعد الانطباعية , مشروعا ادائيا قائما على اقتراح امكانية مجاوزة التمثيل المنظوري الخطي .
- 10- الاداء في فنون الحدائثة المتأخرة كان تجليا اوليا يُستشَف في النتيجة التقنية البادية في اطار اللوحة كما في التكعيبية والتجريدية وقبلها الوحشية والتعبيرية .
- 11- التغير في التقنية اللونية والتصرف الشكلي لتكوين الموضوع الفني كنتيجة لتدخّل الانفعال باعتباره اداءً غائبا في التاريخ الانجازي للوحة الحديثة , أرجأ الاسس الفكرية والتقنية للتمثيل المنظوري وقدم البديل الشكلي له والمتمثل بالمنظور الافقي المرن القابل للتغير والانحراف .
- 12- يمكن استقراء البنية التطورية في التجلي الادائي للمنظور في عتبات السيرورة التاريخية للظهورات الاسلوبية الجديدة , وهي سيرورة لم تعتمد في انتقالها التطوري على فكرة استيعاب القديم للجديد , بل ان الجديد احتوى على شيء منتقى من القديم وقَعَله في مديات خاضعة لإرادة الفنان وذائقته الجمالية .
- 13- انسحاب موضوع العمل الفني عن تمثيل المكان الخارجي نحو تجسيد تمثلات الانطباع الذي فرض عنصر اللعب التقني على حساب مطابقة الهندسة المكانية ومنظورها الخطي .

#### الاستنتاجات :

1. ان مبادئ المنظور الخطي القائم على فكرة الارض المستوية وابدية تعامد الاشكال الصلبة عليها , ومن ثم ثباتهما , باعتبارهما اسس نظرية مطلقة , احييت الى التصرف الاصطلاحي والاجرائي التطبيقي للفنان ذاته في زمان الانتاج .
2. ان اعتبار الشكل التطوري للتجلي الادائي للمنظور الخطي , يقع في دائرة بيانات الانتقاء ما بين الاساليب المتسارعة التوالد والخاضعة لعنصر التذات لدى الفنان .
3. ان العلاقة التناسبية القائمة ما بين الاساليب الحدائثة والقائمة على الاخذ الجزئي , هي التي جعلت صلابة البناء الهندسي للمنظور الخطي يستنفد مقومات بقاءه , عن طريق النقض النسباني القائم ما بين اسلوب واخر والذي يخضع له البناء التكويني لا الاشكال وحدها .
4. ان التجلي الادائي للمنظور كان بمثابة مشروع احالة للقيم الجمالية والتكوينية , نحو التصرف الفردي للفنان , لذا كانت واقعية الانطباعية تقترح اصطفاة احوال الاشياء بتدماجها مع انطباع المتبدل للفنان دونما الاحتكام الى نموذج نظري ثابت يتمثل بالمنظور الخطي .
5. ان اللوحة الحديثة تدرس حركة واحوال الاشياء ذاتها ايدانا لانتاج " الكلية " التكوينية , دونما اعتبار لسبقية النموذج الهندسي للمنظور الخطي الذي يفرض الشكل الكمي باعتبار الكيفية التحليلية النظرية له .
6. ان عملية العمل الفني وزمانها الحيوي القابل للحذف والاضافة والتشذيب والقلب ضمن سلسلة انتقائية , هي التي تحدد اللغة الكمية للشكل الذي يظهر عليه العمل الفني , وهي التي تتال بالتحريف , الاسس البنائية للتكوين , ومنها الرؤية المنظورية الخطية .
7. الاشياء المرسومة والمنقولة من الطبيعة في حالتها الحاضرة , تضع عنصر الجميل والقبيح في سمط واحد باعتبارهما " جمالا " , ومن ثم فان عنصر الكمال والاكتمال نسبيان على وفق حدود اكتفاء اللوحة وقدرتها التعبيرية , واكتفاء الفنان بايجاد نظير شكلي تكويني لانفعاله الأني .

8. ان التسطیح فی المنظور الافقي لدى الانطباعية وما بعدها كان بمثابة انفصام لمدارك الفنان الحسية , ولوحته وتقنيته , عن المكان الخارجي وبنيته الرياضية الهندسية , ومن ثم تخليا عن فكرة تمثيل العمق ال " مكان زمني " , نحو الانسحاب الكلي للسطح التقني كميدان للعب والتجريب اللحظي .

9. ان الاعتبارات التطورية للتجلي الادائي للمنظور الخطي , قائمة على اساس استقراء مزامنة و مسايرة تقنيات اللوحة الحدائيه , والحدائيه المتأخرة , للحركة التطورية للحاضرة العلمية والثقافية والفلسفية داخل البنية الاجتماعية .

10. الانسحاب من المكان الفعلي ونموذجه التمثيلي في المنظور الخطي , جعل حدود اللوحة الحديثه كما التعبيرية والرمزية والتكعيبية والمستقبلية , واللوحة المعاصرة كما في التعبيرية التجريدية ونتاجات فن الحد الادنى , تخضع لسلسلة من عمليات الحذف او الاضافة , هي قراءة تطورية داروينية قائمة على مبدأ اكتفاء الشكل بمقوماته الجمالية كاساس للتحقق والانوجد والبقاء في التصير النهائي للانتاج الفني .

11. ان الدفاع النقدي لجوهر اللوحة الحديثه الذي اضطلعت به الناتجات المعاصرة في فن الحد الادنى وقبلها التعبيرية التجريدية , باعتبارهما فنون تغلبت فيها مستويات الاداء داخل حدود اللوحة , يكشف البنية التطورية التدريجية للتجلي الادائي للمنظور الذي غدا في هذه البرهة التاريخية حدود نهائية تقنية متسلسلة قضمت بشكل تدريجي كلية البناء الهندسي للمنظور الخطي خلال السيرورة التاريخية للحدائيه المتأخرة وصولا الى بداية فنون ما بعد الحدائيه .

#### التوصيات :

الاخذ بنظر الاعتبار دراسة البنية العلمية في تقنيات الانتاج الفني التشكيلي خلال السيرورة التاريخية منذ الحدائيه المتأخرة والى فنون المعاصرة , والتي يمكن من خلالها استقراء اسباب التحول الجزئي من خصوصية اللوحة وحدودها الاطارية نحو شمولية مفهوم الفن التشكيلي في المعاصرة .

#### المقترحات :

- 1- الاسس البنائية الشكلية في ناتجات فن الحد الادنى كحلقة انتقالية بين جوهر اللوحة الحديثه ووحودية الاداء في المعاصرة .
- 2- التشكل الدلالي للانتاج الفني وعملية التلقي كحدثٍ لتحقق النص ا بحث في قيم الجمال المعاصر .

#### Acknowledgements:

The researcher would appreciate all the efforts that are given by the colleagues in the University of Misan/ College of Basic Education to enrich my work with the essential peer-review to this work.

#### Declaration of Competing Interest:

The researcher declares that he has no known competing financial interests or personal relationships that could have appeared to influence the work reported in this paper.

#### References :

- 1- Abdul Azim, Ayman Farouk, The Art of Geometric Perspective, Taif University, Saudi Arabia, 1st Edition, 2011.
- 2-Al Zubaidy , Zahraa Mahood , The Mechanism of pop art in an artificial rationalization of the above reality , Academic Scientific Journals , Folder 20 , number 40 , year 2021 .
- 3-Alloush, Saeed, Dictionary of Literary Terms, Lebanese Book House, Beirut, 1st Edition, 1985
- 4-Al-Zayn, Muhammad Shawqi, Displacement and Probability: Critical Perspectives on Western Philosophy, Al-Ikhtilaf Publications, Algeria, 1st Edition, 2008.

- 5-Awida, Kamel Muhammad Muhammad, Euclid between Philosophy and Mathematical Methodology, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, 1st edition, 1994
- Benkrad, Said, Semiotics of the Advertising Image, Africa East, Morocco, 2006.-6
- 7-Butler, Judith, The Self Describes Itself, trans. Falah Rahim, Enlightenment, Beirut, 1st ed., 2014.
- 8-Carnap, Rudolf, The Philosophical Foundations of Physics, translated by El-Sayed Nafadi, Dar Al-Thaqafa Al-Jadeeda, Cairo, 2003.
- 9-Dewey, John, Human Nature and Human Behavior, trans. Muhammad Labib Al-Najihi, Franklin Printing and Publishing, Cairo, 1963.
- 10-Du Certeau, Michel, The Creation of Everyday Life: The Practical Performing Arts, Muhammad Shawqi Al-Zain, Al-Ikhtilaf Publications, Algeria, 1st Edition, 2011.
- 11-Einstein, Albert, The Evolution of Ideas from Initial Concepts to the Theories of Relativity and Quantum, translated by Adham Al-Samman, Dar Talas, Damascus, 2nd edition, 1999.
- 12-Guirou, Pierre, Stylistics, translated by Munther Ayashi, Development Center, Syria, 2008.
- 13-Gillam, Robert, The Basics of Design , translated by Abdel Baqi Mohamed Ibrahim, Nahdet Misr Publishing House , 1951.
- 14-Gouty, Guy, The Image: Components and Interpretation, translated by Said Benkrad, Arab Cultural Center, Morocco, 1st edition, 2012.
- 15-Hegel, The Idea of Beauty, translated by George Tarabishi, Dar Al-Tali'a, Beirut, 1st edition, 1978.
- 16-Husserl, Edmund, A Study in the Phenomenology of Inner Time Consciousness, trans. Lotfi Khairallah, Al-Jamal Publications, Beirut, 2009.
- Ibn Manzur, Lisan al-Arab, Dar al-Maaref, Cairo . -17
- 18-James, William, The Meaning of Truth, translated by Ahmed Al-Ansari, National Center for Translation, Cairo, 1st edition, 2008.
- 19- Kaye , Nick , Postmodernism and the Performing Arts, translated by Nihad Saliha, Egyptian General Book Organization, 2nd edition, 1999 .
- Majma a al-Logha Alarabiyya ,Al Meajam Al Waseet , 2<sup>nd</sup> edition, 1972 .- 20
- 21-Myers, Bernard, The Fine Arts and How We Appreciate Them, translated by Saad Al-Mansouri, Egyptian Renaissance Library, Cairo.2ed , 1958 .
- 22-Nasr, Atef, Imagination: Its Concepts and Functions, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1984.
- 23-Poincaré, Henri, Science and Hypothesis, translated by Hammadi Ben Jaa Allah, Arab Organization for Translation, Beirut, 1st edition, 2002.
- Qasim, Siza, Jamayat Al Makan, Dar Ayoun, Casablanca, 2nd ed , 1988.- 24
- 25-Rozin, Vadim, Thinking and Creativity, translated by Nizar Ayoun Al-Soud, Syrian General Authority for Books, Damascus, 2011.
- 26-Russell, Bertrand, Philosophy from a Scientific Perspective, trans. Zaki Naguib Mahmoud, Committee for Authorship, Translation and Publication, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1960.
- 27-Sbeila, Muhammad, Scientific Knowledge: Philosophical Notebooks, Dar Toubkal, Casablanca, 3rd edition, 2009.
- 28-Skinner, B.F., The Technology of Human Behavior, trans. Abdul Qader Yousef, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1980.
- Sleiba , Jameel , Al Mu jam Al falsafi , Dar Al Ketab Allubnany , Beirut , 1982 . -29
- 30- Hall, Edward T , The Hidden Dimension, translated by Lamis Fouad Al-Yahya, Al-Ahliya, Jordan, 1st edition, 2007.
- 31- Mohammed , Zahraa Mahoud 2021 , The Mechanism of Pop Art in an artificial rationalization of the above reality number 40 , folder 20 . <http://www.jasj.net/jasj/journal/212/issues> .