الفن التشكيلي وخطاب ماخلف التمثيلات

قراءة ابستيمولوجية للفن المفاهيمي

أ.م.د. جنان محمد احمد
كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

تقدمة :

يقول (فوكو) (ان الفرع المعرفي هو مبدأ لمراقبة عملية انتاج الخطاب)( ) . وبما ان الفن هو احد الفروع المعرفية ، والنتاج التشكيلي يتمثل بوصفه شكلاً من اشكال التفكير المعرفي المنظم ، فمن المألوف ان نرى في اعمال بعض منتجيه منابع لامتناهية لأبداع الخطابات ، الا ان ما هو مهم في تلك الخطابات هو ان نفهم دورها ، مع الأخذ بعين الأعتبار الوظيفة الحصرية لتلك الخطابات .

والخطاب حسب تعريف (لالاند) (عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات اولية جزئية او متتابعة ، وهو منجز خاص ، وتعبير عن الفكر وتطوير له)( ) . وبذلك يعد العمل الفني خطابا يتضمن ما يبثه الفنان من افكار تنتظم بمساحة ووحدة شكلية ومكانية ، ليصبح هذا الخطاب بمثابة منظومة او بناء لمجموع الأفكار التي يبثها الفنان . وعليه فأن لغة التواصل بين الفنان والمتلقي تتم عبر هذا النص التشكيلي / الخطاب ، وما يحمله من معنى كامن خلف الشكل الظاهر (المُمَثَل) ، ليصبح هذا المعنى الكامن ، من انتاج كلا من الفنان والمتلقي فالفنان يقدم الفكرة للموضوع المعين ، وذلك هو الخطاب ، بينما يتلقى المشاهد هذه الفكرة التي يستخلصها من النص التشكيلي الذي اصبح بمثابة الخطاب ، واختيار المتلقي لتلك الفكرة يتم بقصدية وإدراك لتأويل الخطاب وقراءته . بمعنى ان مكونات الخطاب التشكيلي اصبحت بالضرورة ما يفكر به الفنان ويود قوله اولا ، وما يستخلصه المتلقي ثانيا .

وحديثنا عن خطاب ما خلف التمثيلات يختص تحديدا بالفن المفاهيمي ، الذي يعد نتاجا فكريا بإمكانه ترجمة الأفكار والتعبير عنها بوسائل ووسائط وخامات متعددة تعد بمثابة وسائل اتصال ، وتكون قادرة على خدمة تلك الأفكار ، لتصبح الميزة الرئيسة للأعمال المفاهيمية هي الفكرة - المفهوم ، وهو ما ادى الى تحول شامل في وظيفة العمل الفني ليصبح اكثر من مجرد كونه نقاش عن العلاقة بين اللون والشكل ، بل تحول الى نوع يوازي النصوص المدونة او الخطابات التي تعد بمثابة رسائل خفية يوجهها المنتج الى المتلقي . وبذلك يتخلى الفن المفاهيمي عن التجربة الجمالية ليتحول مفهوم الجمال الفني الى جمال الفكرة حيث تمنح الفكرة العقلانية التي يحتويها العمل الفني اهمية اكبر من نتائجه كونها تعد التمثيل الجوهري ، بمعنى ان هذه الفكرة العقلانية تستقر خلف التمثيلات الشكلية او النتاجات الفنية التي تعد رسائل موجهة من الفنان الى المتلقي . وهذه الرسائل تصبح بمثابة نصوص تشكيلية قابلة للإحالة الى ما يسمى بالخطاب فيستقبله المتلقي بواسطة فعل التأمل الذي يبدأ بأفتراضات تركيبية تتجاوز محللات الوجود ومعطياته ، وبذلك ينتقل الفكر الى افتراضات تجعل من التحليل والتركيب للنظم والعلاقات المتاحة ، حركة فاعلة تنتج الجديد المتحول المتطور بفعل التأمل الذي ينشط تجربة التخيل التأويلي لدى المتلقي والتي لا يمكنها التوقف عند نقطة محددة . ولهذا يتوافق تحليلنا لتلقي الخطاب بفعل التأمل ، مع تعبير (فوكو) بأن : (الخطاب هو الشيء الذي نضعه دائما في مركز التأمل)( )

وان يكن الفن المفاهيمي خطاباً ، فأن الأفكار ذاتها تجعل من نفسها خطاباً وذلك بالكشف عن سر ماهيتها الخاصة الكامنة خلف التمثيلات ، أي ان الأفكار تأخذ في النهاية صورة الخطاب الذي يعكس مدى قدرة الفنان على استثمار قواعد بناءه لتقديم وجهة نظره الى المتلقي ، فالعمل التشكيلي - المفاهيمي كخطاب هو ، البناء ذاته وقد اصبح موضوعا لعملية إعادة البناء (نصا للقراءة) ، وكيفما كانت وجهة نظر المتلقي بعمل الفنان ، فأنه لابد ان يمارس في ذلك النص ما يمارسه صاحب الخطاب عند بناء خطابه ، فيقوم بإبراز دلالات معينة وتجاوز اخرى غيرها ، وبذلك يساهم المتلقي في انتاج وجهة نظر معينة من الخطاب ، مستعملا ادواته ومفاهيمه الخاصة ، ومن هنا تأتي اختلاف القراءات وتعدد مستوياتها في النص التشكيلي . بسبب ارتباط هذا النوع من الفن بالهيرمينوطيقا

النظام الفكري للفن المفاهيمي :

يعد الفن على نحو عام ، معرفة قائمة على انتباه قصدي موجه بفعل ادراك ووعي للنشاط الفني ، وهذا النشاط الأدائي ، يتم بفعل آلية تفكير وضمن دوائر تخصص مرتبطة بالفن كعمل فكري ينتج عنه تركيب الانتاج المعرفي الجمالي الذي لايتم دون تنظيمه ضمن شكل من أشكال التفكير المعرفي المنظم ، فمن خلال بحث الفنان عن مفردات يجمعها في علاقات ذات دلالة سيميائية تندرج ضمن عملية تحليل واعٍ لمعطيات الواقع الخارجي المؤولة والمفسرة لتركيبها ضمن علاقات منسقة في مجاله الفني .

ان الفكر بارتباطه المباشر مع البيئة الخارجية يقوم بتصوير الظواهر البيئية مع ارتباطاتها العقلية على صفحة المخ لنتمكن من ادراك ماهية الاشياء اذ يجري الفكر على مفردات تلك الصور مقارنات وتوافقات تترجم الى صور ذهنية تعبر عن جوهر الاشياء المادية المحسوسة في العالم الخارجي يطلق عليها المعرفة المجردة . ( )

وفي الفن المفاهيمي لم تعد الاعمال الفنية تمثل الحقيقية او المفهوم على نحو مباشر ، بل اصبحت صور وتمثيلات متغيرة لأشكال وتراكيب لمظاهر الحقيقة المنعكسة في فكر الفنان ، وهذا الاخير يقوم بجمع تلك التراكيب وترجمتها ضمن نظام مبني على مجموعة مفاهيم تعتمد الخبرات الخاصة بالفنان لتعرض بشكل تصورات رمزية او شفرات ومفاهيم شكلية تعد بمثابة مخططات للعمل . ولأن (الفكر هو القضية ذات المعنى)( ) بحسب فتجنشتاين ، فان العمل المفاهيمي الذي يتأسس من الفكر ، يصبح بأمكانه ان يمنح نظامه طابعه الديناميكي وبالتالي قابليته على التطور ليصبح نظاماً ذا حركة اتزانية قادرا على استيعاب انواع اكثر من التغير واستحداث كل ماهو جديد ومبتكر لتصبح العلاقة بين الفكر والابتكار علاقة تبادلية ، ناتجة عن تأسيس للخبرة الفنية التي يرى فيها (ديوي) انه كلما تراكمت خبرات الأداء والتحليل ازدادت فرص انبثاق وتوالد اتجاهات اكثر نحو التجريب والابتكار ، وتتوالد جِدّة اكبر في الفعل .

في مقال لجوزيف كوزث نشره عام ١٩٦٩ كتب فيه ما وصف بأنه -النص المؤسس للمفاهيمية - مؤكدا فيه : (ان الفلسفة قد ماتت وحل محلها الفن المؤسَس على الافكار والجوانب المادية المتاحة للفنان)( ). يثبت هذا النص ان العمل الفني المفاهيمي بإمكانه ان يكون فلسفة وذلك لقدرته على توليد الأفكار ونقلها وتوصيلها للآخرين ، لأن الفن هنا اصبح حدسيا محتويا لكل العمليات الفكرية ، ومن جانب آخر لم يعد الفنان بحاجة لأي مهارة حرفية في الرسم او النحت ، بقدر حاجته لتأكيد الجانب الفكري ، فهو يندفع في مهمته (التهديمية) بتحديه الكلي للعمل الفني كإستثناء اوكقيمة موضوعية ، مانحا أياه قيمة جديدة متمثلة بالانفتاح وتنوع التأويلات ، بمعنى ان الفن المفاهيمي يكون له ارتباط بالهرمينوطيقا ، حيث الولوج الى عالم الاشياء الأساسية (الجوهرية) هو دائما مسبوق باعادة هيكلة لنظرتنا للعالم ، فالهرمينوطيقا تنطلق من الاشارات القائمة ، ولكنها تخرج منها لكي تتمكن من التوجه مجددا نحو القصد الذي يحرك كل مايريد الفنان قوله بعمله ، ذلك ان هناك دائما فجوة بين الشكل الخارجي والداخلية التي يحاول الفن المفاهيمي استنطاقها ، (والفجوة هي مركز الهرمينوطيقا ، فهناك اختلال دائم ايضا بين الشيء المرئي او المقصود وبين اللغة المعبرة عنه ، بين الشيء في صيغته المفردة وبين الكلمات في صيغتها الجماعية ،)( ).

وعليه فان النص الذي يحتويه أي عمل مفاهيمي يصبح ممتلكا لوظيفة ابستيمولوجية ذات حركة ديالكتيكية بين الهيرمينوطيقيا والسيمولوجيا ، اذ انها تعمل على تحويل العلاقه الحوارية بين المؤول والنص الى علاقة هيرمينوطيقية للفهم والادراك ، ومن خلال دراسة البنى السيمولوجية المؤَسِسة للنص ، يمهد الفهم والإدارك لاكتشاف القيم الدلالية والمعرفية التي تعد حقائق ضمنية للنص) . ومن خلال افق النص وافق المؤول ينفتح العمل على المستقبل بقدرته على التجدد والتغاير وعلى نحو يجعله شكلا من اشكال التواصل الثقافي ، لذلك فان أي عمل مفاهيمي لايمكن ان يخلو من بنية ناتجة عن نشاط ذهني يدرج الكلمات والاشياء او الصور في نظام متراكب ويجعل من النصوص اللغوية والصور الفوتغرافية بمنزلة رسائل دلالية موجهة الى جموع المتلقين محققا بذلك الوظيفة الاتصالية للعمل .

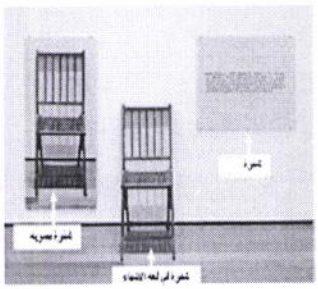
وحيث ان العمل الفني مرتبط دائما بالعالم الذي يمثله ، فما يمثل العمل الفني دائما يكمن في ذاته وفي صورته ، ومايمثله العمل الفني يعد علاقة اساسية في الفن يطلق عليها غادامير (المناسبية) حيث يبقى الفن مرتبطا بالعالم الذي اوجده وأحدثه . ويعرف غادامير المناسبية (بأنها علاقة داخلية تتجلى في الدعوى الخاصة للعمل ، وعلى الرغم من ان العمل قد حولها الى صورة وشكل ، فلا يزال ينطوي دائما على شيء ما من الحالة التي نشأ فيها)( ) .

ومفهوم المناسبة الذي اطلقه غادامير لايتواجد الا في الحالة التي يكون فيها التلميح الى نموذج محدد جزءا من مفهوم العمل ذاته ، وعليه لايمكن تحديد امكانية امتلاك العمل لهذه العناصر المناسبية امرا متروكا لأعتباطية المتلقي ،، لأن العمل المفاهيمي يبقى دائما متضمنا اشارات غير محددة لكنها قابلة للتحديد الى شيء ما يكون جزءا من مكونات المفهوم .

الوسائل الابستيمولوجية في الفن المفاهيمي :

ان الفن الذي يعتمد المهارة الحرفية ، لابد ان يستأثر بعض الخبرات الأدائية التي تعد مؤشرا للحقيقة الفنية والجمالية ، بينما في الفن المفاهيمي يتغير مفهوم الخبرة الفنية والجمالية ، حيث يكون تأثير الخبرة المنتجة لفكرة العمل هي الاكثر فاعلية (ففي المفاهيمية تشترط فكرة العمل التزود بالكثير من الخبرات المتفاعلة بما فيها خبرة استضافة مدلول او معنى يساعد في وصف فكرة العمل)( ) . وهذه الخبرات التي تجسدها المفاهيمية تستدعي استخدام مناهج اتصالية ووسائل تواصلية فكرية كأن تكون - نصوص مدونة ومكتوبة وصور فوتغرافية - وهي بأجمعها وسائل ابستيمولوجية تتمحور حول التعبيرات النظرية التي تكشف عن مبررات تمثيل العمل الفني وعلى اساس ذلك نجد ان الفن المفاهيمي قادر على ان يصل الى هدفه لأيصال الفكرة من خلال عدة وسائل ليصبح مجالا لتأمل عقلاني نقدي ويتحول الى تحليل ايديولوجي بمحاولة الفنان لشرح كيفية توجهه نحو مناقشة الفن وتمثيل الفكرة والمفهوم بطرق ووسائل متعددة

لقد حاول كوزيث بوصفه مؤسس الفن المفاهيمي - من خلال نصه السابق- ان يدمج كل هذه الوسائل الابستيمولوجية في عمله - كرسي وثلاث كراسي- (شكل ١) وفي هذا العمل قدم كوزث الصورة الفكرية التي تبنتها جماعة الفنانين المفاهيميين ، مستثمرا ثلاثة حالات للمعرفة البصرية (الكرسي الحقيقي / الشيء نفسه) و (صورة الكرسي) و (نص لغوي مكبر لمعنى الكرسي / معنى كلمة الكرسي مستقاة من القاموس) وهذه الحالات المعرفية الثلاث هي في مجملها عمل ذهني خالص ذا دلالة عميقة يحمّل الصورة



إزاحات ادراكية معقدة ، بمحاولته الاشارة الى فكرة

فلسفية ذهنية ، وهي علاقة الشكل بصوره الثلاث وهي :

١-صورة الشكل الفوتغرافية

٢- صورة لشكل معلوم في الذهن يجعلها قابلة للتلقي منفردة بلا تفكير

٣-صورة معقدة الدلالة تجتمع مع الشكل الاصل وصورة الكتابة (لفظية)

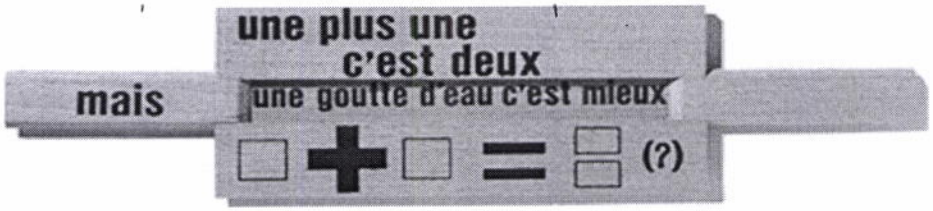
ان العمل الفني هنا لايتواجد في طريقة التنسيق الشكلي او التنظيمي للأشياء - لأن الاشياء اصبحت ثانوية - بل انه يتواجد في مفهوم الفنان ، او فكرة العمل التي يحاول الفنان من خلالها موضعة عملية القراءة ضمن سياق الشكل البصري ، ليحيل الفن البصري الى آخر ثقافي وفلسفي وعلمي ، ذي طبيعة مفاهيمية ممتلكا للوظيفة الاجتماعية والتعليمية في الوقت نفسه .

- وسيلة التمثيل اللغوي / النصي :

اتجه الفن المفاهيمي الى كيفية التوصل الى الحلول لمنح الفن مدلولاته الخاصة ، كخلاصة للفلسفة التحليلية وبشكل خاص أزاء فلسفة(فجتنشتين) التي تعتبر اللغة وبالتالي الفن، هما نسقان مستقلان وبذلك اتجه الفنانين المفاهيميين او البعض منهم الى نوع من الممارسة تدعى

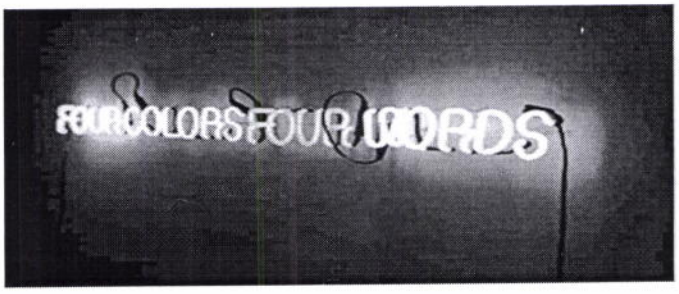
(الفن - لغة) حيث تحل اللغه محل العمل اليدوي - أي الرسم - ليتحول الى فن وصف الفكره لأن اللغه كما يرى (فتجنشتين) أداة للفعل والعمل والتعبير عما نفكر به ، وفي حالة ارتباط اللغة بالفعل فانها تصبح نشاطاً انسانياً ، حيث تتوضح علاقة اللغة بالواقع والتجربة الانسانية ، وبحسب (فجتنشتين) (ان اللغة معبرة بصدق عن مجموع الأنشطة المتنوعة التي نقوم بها في حياتنا العملية ، وتأتي اللغة لتترجمها وتعبر عنها ، فاللغة هنا وسيلة او اداة لإنجاز الكثير من انشطة الحياة ، او انها اداة للفعل والعمل)( ) . وعلى هذا فان الإنسان باستطاعته التعايش مع مايحيط به بالشكل الذي تقدمه له اللغة ، طالما ان كل مايشعر به وما يفعله يعتمد على ادراكاته الحسية.

وفي الفن لغة ، يستخدم الفنان النص المكتوب ليحيل الى دلالة ومفهوم ما بدلا من الشكل ، حيث يبتعد التقييم الجمالي والمعرفي عن وظيفة الشكل ، لأن الفن هنا انتقل من الشكل الى اللغة بمعنى ان العمل الفني اصبح كامنا في عملية القراءة . كفكرة للعمل ، ووضعها



في سياق الفن الصوري ، هذا الفن الصوري المفاهيمي اصبح يتموضع في نقطة تتقاطع بين الفلسفة المعاصرة والفكر المعاصر المرتبط بالفن والنظريات الحديثة حول اللغة ، وهذه الطبيعة المفاهيمية تكشف عن طبيعة (الفهم المعرفي) فالكتابة في اصلها صورة ترميزية مختزلة ، أي انها تصور الأفكار عن طريق ائتلاف حروفي ، ولكن يتم استبدال الصور التي ترمز الى الاصوات بالحروف ويؤكد ذلك مقولة (وينر) :(حين تتعاطى مع اللغة فلا حد لما يمكن ان ينتج من تداعي الصور وتشظيها انك تتعامل مع كيان مطلق ، فاللغة بوصفها اكثر ماطورناه وعكفنا على توسيعه من انساق في عالمنا - هي الاكثر استعصاءً على التجسد والتشيؤ انها لا تكف عن التوسع والتوليد ابدا)( ). ان ما يقصده (وينر) من قوله ان اللغة لا تكف عن التوسع والتوليد ، يتوضح في عمله (شكل٢) والذي يعني قدرة اللغة على منح العمل انفتاحا تاما في معناه وفكرته ، لايمكن ان يتوقف ، بل هو في استمرارية دائمة لخلق ما لانهاية له من التأويلات الفكرية ، وبذلك يمكن ان تكون اللغة وسيلة ابستيمولوجية يستعين بها الفنان لتوضيح فكرته ،حيث فكرة العمل لاتتوضح من خلال الشكل الممثل ، بل من خلال المعنى الكامن الذي توضحه العلامات الرياضية والنصوص اللغوية ، وهو في ذلك يرتبط ارتباطا مباشرا بالأطروحات التي قامت عليها الذرية المنطقية عند فتجنشتاين والتي تقول (ان اللغة يمكنها بطريقة ما ، ان تمثل العالم اذا ماتوفرت شروط معينة)( ).
ان اللغة في الفن المفاهيمي اصبحت تبنى على نظام خاص يفقد به الفن اتصاله بالواقع ، ويبقى الهدف الرئيس للفنان هو ايضاح المماثلة بين الكلمات المتشابهه في تفسيراتها ومعانيها ، والتي يمكن ان تجتمع معا رغم الاختلافات اللفظية ، وهذا مايتبعه (لورنس وينر) شكل(٣)

ليعرض المشابهة بين مفهوم الكلمات او الشيء الشبيه بالشيء الآخر في وحدة متكاملة تحددها رموز أشارية ، بافتراض ان الكلمة المقصودة ، قد حصرت في الذهن عقلانيا وكما يقول (ديوي) (انّ المعنى المرموز له بكلمة معينة ، كان يمكنه الدخول في علاقات مع أي عدد من المعاني الأخرى بغض النظر عن الوجود الفعلي الراهن في أي لحظه من الزمن للشيء المعين)( ). ان مدلول لفظ ما ، لابد ان يتقابل مع لفظ آخر مرادفا له ويتمثل ذلك في افتراض ان علامة (&) التي تفصل بين كلمتي bits و pices ، لها قيمة تشاطرية ، ويبدو ذلك واضحا ايضا لدى كوزيث (اربع الوان واربع كلمات) (شكل ٤)



الذي يجمع بين الكلمات وارتباطاتها المفاهيمية ، فخاصية فهم المفهوم هنا تحمل طبيعة دائرية ، تنتقل من كلمة الى اخرى ، وكما يقول (امبرتو ايكو) : (بالإمكان التعرف على عدة مجموعات من المعطيات الحسية ، على انها الشيء نفسه ، وتبعا لذلك بوصفها حادثتين ماديتين من النوع الذهني نفسها ومن المقولة نفسها ويجب اذن افتراض ان عمليات التصنيف لا تتوقف على العمليات السيميائية)( ). ان النظام التجريبي لـ(فن - لغه) لايمكن

ان يقوم على تفسيرات قبلية او ميتافيزيقية لتحليل المعنى المفاهيمي لها لأنها اعمال تحققها تجربة ابستيمولوجية تحقق التواصل بواسطة اللغة التي يعتمد تفسيرها على الطبيعة الافتراضية التي لايمكن ان تمنح المفهوم اليقين المطلق ، بل تؤكد احتماليته فقط وبحسب (قضايا البروتوكول) التي نادى بها (نويراث وبوبر) فان الكلمات لايشترط اتفاقها على معنى او يقين معرفي ، بل انها كلمات تحمل دلالة عملية خالصة ، لأنها كلمات قائمة على التوافق الفكري وليس على الرابطة اللغوية .

المداخلة مابين الصورة والنص اللغوي :

يدعو العمل الفني المفاهيمي في نظام آخر بضرورة التلاحم والتزاوج بين المجالات المعرفية المختلفة ، والتي بمجرد تداخلها مع بعضها البعض تنتج تكاملا يؤدي الى حوارات متواصلة ، وهو ذاته التداخل الفكري بين الحدود المعرفية ، ففي هذا النوع من الاعمال المفاهيمية حيث المزاوجة بين الصورة والنص اللغوي تتوضح فاعلية الخبرة الجمالية التي تتزود بمجموع من الخبرات المتفاعلة مع بعضها البعض لتنتج فكرة العمل ، ويتحدد دورها في استدعاء اللغة كوسيله تواصليه فكريه قادره على كشف مبررات تمثيل العمل الفني ووصف فكرته ، بانضوائها ضمن مساحه الصوره الفوتغرافيه .

وهذه المقابلة بين اللغة والصورة الفوتغرافية ، تحول العمل الى منتج فكري مترجم تشكيليا ، ويصبح الفن مجالا لتأمل عقلاني نقدي . ان الميزة الرئيسة لهذا العمل تكمن في الفكرة / المفهوم ، هذه الفكرة تحددها قراءة النص اللغوي الذي يوضع في سياق الصورة الفوتغرافية ، وهنا يتحول ماهو فني الى تحليلي ، لأن المنجز الفني يصبح عبارة عن ادارك مفهومي ، يحتل فيه النص اللغوي موقعه الرئيس للتعبير عن فعل الخيال ، واللعب الحر لتفعيل الصور الذهنية ، التي تزاوج بين الصورة الفوتغرافية والنص اللغوي .

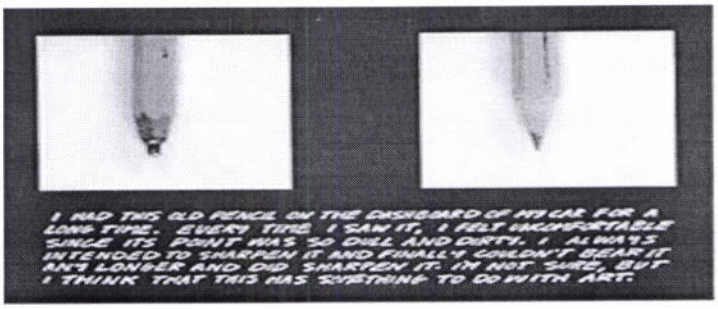
ان كلا من الصورة واللغة ، هي في الأصل عناصر لأصول مختلفة ، الا ان الفنان يعيد ربط وتنظيم العلاقات بين تلك العناصر المختلفة عن بعضها البعض ، لتؤوَل الى تركيبات وابنية جديدة بفعل الخيال المنتج ، حيث تتشكل الصورة الذهنية – بنيويا- على وفق نظام من العلاقات في نطاق ترابط تلك العناصر المختلفة التي اصبحت تحمل خصائص مشتركة ، وعليه يتوقف تأسيس الشكل النهائي على مستوى الذكاء الذي يدفع الفنان لإنتاج فني يحقق الترابط في هذا النظام المعرفي المتناسق . فالعلاقة التي تجمع بين محتوى النص اللغوي وماتعبر عنه الصورة ، تنبثق عنها الفكرة التي تحددها الوظيفة السيموطيقية لكل من اللغة والصورة . فنجد في المسار السيموطيقي للصورة التعبيرية مايقابلها على المستوى التحليلي في اللغة ، ولايعني ذلك ان تنوب اللغة او الصورة – بعدهما علامة - عن شيء آخر ، بل هي وظيفة تحدد المفهوم بموجب العلاقة بين التعبير والمحتوى ، وعليه فان فعل الوظيفة السيموطيقية يتنشط عندما تتأسس القاعدة التي تربط بين (الصورة) كمستوى تعبيري ، و(اللغة) كمستوى من محتوى الفكرة ، من هنا فالعلاقة بين الصورة واللغة هي علاقة متبادلة .

ان ما يحمله هذا النوع من الفن التجهيزي / المفاهيمي ، من نصوص لغوية تتبنى مفهوما ضمنيا مفعم بالأفكار والمعاني ، وبما يعمل على إحالة العمل الفني الى مشاركة جماعية لتحقيق التبادل الفكري ، وسبب ذلك كما يقول (فتجنشتين) : (لكون اللغة ليست وسيلة لنقل الأفكار من شخص لآخر فحسب ، بل وسيلة جوهرية لتحقيق انشطة مشتركة في المجتمع)( ).

وهنا يصبح هذا العمل خطاباً تشكيلياً ، يمكن بثه الى جموع المتلقين ليشكل وسيلة اتصالية جماعية ، من خلال الموقف التحاوري بين القطبين ، ليعاد انتاج العمل بمهمة الفعل التأويلي الهيرمينوطيقي ، الناتج عن التداخل بين الذاتيات المتحاورة في هذا الموقف الذي يُنتِج المعنى التأويلي ويؤسس مفهوما ابستيمولوجياً فعالاً للعمل الفني ، لأن المتلقي في هذا النوع من الأعمال التجهيزية / المفاهيمية ، يتحول الى متلقي (فاعل) ببحثه عن دلالات المعنى بتجربة ابستيمولوجية يتشارك فيها فعل التخيل ، ليتحول فعل التلقي الى استجابة جمالية ناتجة عن خبرة متطورة ومتحوله من حالتها الحسية الى خبرة ابستمولوجيه جمالية ، بتداخلها التام بين الموضوع والحدث .

ان الصورة هنا تتضح خصوصيتها الجمالية والوجودية عند مقارنتها بين الرمز من جهة والعلامة من جهة اخرى ، وحسب غادامير (فان الصورة تحتل مكانا وسطا بين الرمز والعلامة ، فهي متباينة عنهما ومتداخلة معهما في الوقت نفسه لأنها تتضمن شيئا من كليهما وبفضل هذا تكتسب الصورة مقاما انطولوجيا خاصا)( ). لأن الفنان يقوم

بوضعها ضمن سياق الفن البصري ، ليتحول الأخير الى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي ، فلا يتبقى من الشيء الفني الا تحليله ، لتنحصر عملية ادارك الشيء بإدراكه مفهوميا ، ففي عمل جون بالديساري (شكل ٥)



تتولى اللغة عملية تأويل مفهومي للشيء ، بفعل المخيلة الأبستيمولوجية التي تتنشط لتركيب الافتراضات المتنوعة . وهنا يتمركز الفن في مفهوم الفنان عن العمل الفني ، وكما يقول (جونبالديساري) :(ان فكرة الفنان هي الأسمى ، وليس تنفيذ العمل)( ) . قاصدا بذلك مناقشة القضايا الفنية بالكيفية نفسها التي تعالج بها القضايا الفكرية او العلمية ، بعيدا عن أي اعتبار تعبيري ففي هذا العمل يتحول مفهوم الفن كشيء مجسد ماديا الى الفن كوسيلة للتأويل الأبستيمولوجي ، حيث المادة الأولية او الصورة حتى وان كانت قابلة للتأويل فهي تبقى شيئا ماديا مصنوعا ومتصوَّرا ، وكل متصور ممثل بسمات دلالية يجب ان يحلل ويؤول كتنظيم للأجزاء مجتمعة مكانيا وزمانيا . وبالديساري في عمله (قصة قلم رصاص) يحكي قصة أصل العمل الذي اتخذه الفنان كحدث ، حيث انه في نهاية القصة يكشف بان حتى الفنان نفسه غير واثق من الاسس الموضوعية لهذه القطعة جاعلا من العمل متزايدا في الاختفاء حول تمثيلاته ، لايزال بالديساري صانعا هذه القطع / مانحا اياها للعالم ، ذلك لأن ماهو مهم هنا هو التعبير عن الفكرة التي لاتشتمل فقط على امكانية سردية للعلاقة بينه وبين قلم الرصاص ولكن ايضا بالتساؤل (أو التشكيك) في مفهوم الفن ، في النهاية ترك بالديساري هذا العمل للجمهور للنظر في الاسس الموضوعية والفلسفية والفنية لقصتة مع قلم الرصاص)( ).

المصادر :

١- ايكو ، امبرتو : السيمياء وفلسفه اللغه ، ت احمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت، ٢٠٠٥
٢- جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ت عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠٠٧
٣- جمال حمود : فلسفة اللغة عند لودفيج فتغنشتاين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠٠٩ .
٤- ديوي ، جون : المنطق نظريه البحث ، ت زكي نجيب محمود،دارالمعارف بمصر،ط،١٩٦٩،٢
٥- محمد مجدي الجزيري: فلسفة الفعل عند فجتنشتين ، دار آمون ، مصر ، ١٩٨٦
٦- فوكو ، ميشيل : نظام الخطاب ، ت محمد سبيلا ، ، دار التنوير ، بيروت ، ٢٠٠٧ .
٧- لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، ت خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٩ .
٨- نوري جعفر: الفكر طبيعته وتطوره ، ط٢ ، منشورات مكتبة التحرير ، بغداد .
٩- هشام معافة : التأويلية والفن عند غادامير ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠١٠ .
١٠- Fietzek,Gerti;writing and interviews of Lawrance Weiner 1963-2003,ostfildern-ruit:hatje catz,2004
١١- The Avant-Garde in the Late 20th Century
١٢- http://www.csun.edu/art/05/faculty/Art&MassMedia/ G.pdf.
١٣- http://autonomousreality.wordpress.com/tag/conceptual-art
١٤- .www.visual-arts-cork.com/contemporary-art-movements
١٥- www.askart.com/AskART/interest/base_essay.aspx?id=82&glossary=1&pg=style