جامعة واسط
مجلـــة كليـــة التربيـــة

العـــــدد السابع والثلاثون
الجزء الثاني/ تشرين الثاني / ٢٠١٩

المفاهيم الحضارية والثقافية الفنية للجسد العاري وتأثيرها على الفن الأوربي المعاصر

م . عبير مجيد عبد النبي صالح
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

مما لاشك فيه ان الفن معرفة ويحوي مجموعة منظومات معرفية بحته ولأنه معرفه فهو محكوم بأحكامها ، ونتفق ان المعرفة تنتج رؤى متنوعة مستمرة لا يمكن ايقافها ما دامت الحياة متواصلة ، هذا من جهة ومن جهة اخرى المعرفة بتراكمها وتطورها وتناميها حققت الاختلاف وهذا الاختلاف ضرورة وفية يتشكل (الجدل الديالكتيك) ان نؤمن وازاء كل ذلك فان الفن ثقافة معرفية تداولية كما هي (الثقافة) *

و مما تقدم نجد ان الثقافة تمثل مجموعة من المعلومات التي نؤمن بها كونها صحيحة ومفيدة ومنتجه او نؤمن انها معلومات تحقق الاضافة لعقولنا التي نقيس بها في كل ظواهر الوجود ، ولان الفن معرفة فهو مصدر للثقافة وتصديرها بلغة خاصة بأدوات والية خاصة به وهو ضمن دائرة العصف الذهني او (العقل الناقد أو التفكير الناقد) ** كما يسميه التربويون حقيقة تاريخ الفن انه ثقافة تقريرية اعلامية بدأت مع الدويلات والامبراطوريات ، فعندما تدخل اوروك واشور فان الفن المنحوت والمرسومة على جدران المدينة وازقتها يقدم لك اعلاما وتأثيرا لا يخلو من قراءه للسيكولوجية لدى المتلقي وهكذا كان التصدير الثقافة في الفن مرتبط بالدين عن طريق المعبد والكنيسة والمسجد على الرغم من ان لكل فئة التزاماتها كما نجده في رفض التشخيص ، وخصوصيات هذا الرفض أصبح متغيرا مع الحداثة وما بعدها عندما بدأت ثقافة الاختلاف تقدم روحية الحداثة وما بعدها على نحو واسع الامر الذي اشتغله به التكعيبية والسريالية والتجريدية والتعبيرية التجريدية وفن الجسد وفن التجميع وفن الشارع .

ان الثقافة " منطلق لا يمكن اسره في المكان والزمان وبذلك فان (المثاقفة)* التي تشكل تداخل في الثقافات بين الشعوب وتداخل وتفاعل بين ثقافات الشعوب نجدها قد اخذت مأخذا ارتبطت على نحو واسع بما نسميه بالعولمة التي تحركه بدعوات المثاقفة وانتقال ثقافات معينة الى شعوب اخرى اصطبغت بها وازاحت في احيانا كثر في ثقافاتها القديمة وحتى الحديثة لتتشكل ثقافة عالمية واحده

عولمية اعتمدت ادوات التواصل التكنلوجية حتى ان قرن الواحد والعشرين سمي بقرن الانترنت وتتمظهر هنا اشكالية بين الاصالة والتأصيل والهوية وبين الثقافة الحداثوية وما بعدها المتجسدة في العولمة " .(١)

وعليه فأن الفن ظاهرة حياتية تتفاعل وتتأثر بأي متغير حياتي ولا سيما يوصف المتأخر من عصرنا بعصر استراتيجيات الوعي التي تشكل الانتماء ومن ثم يتشكل مفهوم الفن فيه ، تمثل " مواقف متناقضة متباينة في علاقة الفن بالسوق وتداولاته المتنوعة ، وهذه الاستراتيجيات تتصارع بين منطقتين على الرغم من ان لكل منطقة اختلاف في جزئياتها او مكوناتها ، المنطقة الأولى تتمثل في الاستراتيجيات المنبثقة من رؤى فلسفية ذات بعد ميتافيزيقي و وجودي ، والمنطقة الثانية تتمثل في رؤى برجماتية متجددة الى مستوى اوليات الثقافة بوصفها تداولية فن التشكيل فهي محكومة بمجموعة من الصراعات الفكرية الفلسفية اولاً ، والواقعية الموضوعية ثانياً ولهذا فأن المكان والزمان بظرفيهما يشكلان صورة هذا التداول لفن الشكل والصورة واللون ، فهو ثقافة في بعضها مؤدلجة بمرجعيات فلسفية وميثولوجييه ، وبعضها الاخر ثقافة تعتمد الجسد العاري." (٢)

ان تحليل مظاهر الحب والجنس بما يحملان من معان ومدلولات وفقا لتأرجحهما ما بين عشق الروح ولذة الجسد . وقد اخذنا امثلة من التراث الفني العالمي ، امثلة تتفارق في اشكال التعبير تبعا لاختلاف الحضارات وفلسفتها . كما تم الاستعانة بالمراجع والاعمال المتفق على قيمتها الفنية ، مكتفين بتحليل المضامين الجالية فقط، علنا تمكنا من استنتاج خصوصيات لفنوننا المحلية في مجال التعبير عن العواطف والانفعالات الجياشة . لم يكن ذلك ممكنا الا بعد التنقيب في الموروث الثقافي الفني وبعد القياس بالمقارنة مع فنون الغرب بشكل خاص . لن نستطيع عرض كل الاعمال الفنية التي ارتكزنا عليها في البحث ، وقد نختار احيانا اعمالا معجونة بالعواطف الجنسية او بالعاطفة المجردة دون ان يكون هنالك صور لنشاط جنسي او لأي عنصر ايروتيكي بشكل مباشر والعكس صحيح ايضا " .(٣)

الكلمات المفتاحية : المفاهيم الحضارية ، الجسد العاري.

Cultural and artistic concepts of the naked body and its impact on contemporary European art

Research Summary

There is no doubt that art is knowledge and contains a set of knowledge systems purely because knowledge is governed by its provisions, and we agree that knowledge produces a variety of continuous visions cannot be stopped as long as life is continuous, on the one hand and on the other hand knowledge of the accumulation and development and growth has achieved difference and this difference is a necessity is formed (Dialectic argument) that we believe in all this, art is a culture of cognitive knowledge as it is (culture) We find that culture represents a group of information that we believe in being true, useful and productive, or we believe that it is an additional information to our minds which we measure in all phenomena of existence. Because art is knowledge, it is the source of culture and its export in a language specific to its own state of mind. Or (critical mind or critical thinking) As artists enter the history of art, it is a media culture that began with internationalities and empires. When Uric and Assyria enter, the sculpted art painted on the walls and alleys of the city gives you a message and an influence that is not without its readers of the ecology of the recipient. Thus, the exportation of culture in art was linked to religion through the temple and the church And the mosque despite the fact that each category has its obligations as we find it in rejecting the diagnosis, and the specificity of this rejection became variable with modernity and later when the culture of difference began to advance the spirituality of modernity and beyond, which was preoccupied by cubism, Traditional expressive abstract art body art collection, street art. The culture is "a starting point that cannot be captured in time and place. Thus, the culture of intercultural interaction between cultures and peoples is taken into account in what we call globalization, which is driven by cultural calls and the transfer of certain cultures to other peoples. And sometimes displaced in many cultures, ancient and even modern to form a global culture and one globalism adopted tools of technological communication until the twenty-first century called the Internet and there is problematic here between originality and identity and the modernist culture and beyond embodied in globalization Therefore, art is a life phenomenon that reacts and is influenced by any life variable. In particular, the late of our age is characterized by the era of awareness strategies that constitute belonging and hence the concept of art. The level of the priorities of culture

as a deliberative formative art is governed by a series of intellectual philosophical conflicts first, The place and time in their two forms form the image of this trade of art of form, image and color. It is a culture in some of them, with philosophical and mythological references. The analysis of the manifestations of love and sex in terms of meanings and meanings according to the swing between the love of the spirit and the pleasure of the body. We have taken examples of the world's artistic heritage, examples that diverge in forms of expression depending on the different civilizations and their philosophy. The references and works agreed on their technical value were used. They were only able to analyze the contents of the community. In public, we were able to deduce specificities of our local arts in the expression of emotions and emotions. This was only possible after exploring the cultural heritage of art and after analogy compared to Western art in particular. We will not be able to display all the artistic works that we have based on in the research, and we may sometimes choose works that are infused with sexual emotions or abstract emotion without any images of sexual activity or any erotic element directly and vice versa.

Key words: Concepts of Civilization, naked body

الفصل الأول

مشكلة البحث :-

الحضارة والثقافة الإنسانية انها حتمية يؤيدها الفكر العلمي في دراسات تحولات المعرفة ، فلا يوجد نص حقق ذاته بالكامل الا بتفاعليته المتأثرة حتما بنصوص سبقة ، والموقف لا يشمل النصوص الأدبية فقط بل يتعداها الى كل النصوص التي أساسها أداء أبداعي ومنها الموسيقى والمسرح والسينما والتشكيل ولاسيما فن النحت هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نجد ان ما أنتجته ابتكارات التواصل وما قدمته العولمة من جعل العالم قرية صغيرة أداتها تكنلوجيا التواصل ، نجد أن المثاقفة أمرا أصبح حتميا وفاعلا كما هو حال الحضارة، ويرى الباحث أن العلاقة بين المثاقفة والحضارة علاقة متوازية طردية مؤثرة أحدها بالأخر ويحقق أحدهما الاخر حتما.

فالمثاقفة والحضارة صنفان متفاعلان منتجان على نحو واسع، ولان المثاقفة حقل يدرس عمليات التماس الفكري والإبداعي للاتجاهات الثقافية المتفاعلة بين الشعوب بفعل التواصل والتداول بتراكم واستمرار. يجد الباحث أن الحضارة والمثاقفة البصرية في فن النحت قد تحقق فعلا عن طريق دراسة

الحضارة الإنسانية وملامسة ثقافتهم بثقافة الدول الأخرى، وتحقيق استعارات ثقافية أساسها نظم بصرية أثرة في فن النحت بمتقابلات في نتاجهم الفني ، ان الدراسة التي تكشف الحضارة بمثاقفة بصرية لنحت الجسد العاري المعاصر في اوربا يمكن ان تكون ضرورة لكشف مؤسسات التثاقف وتنكشف لنا مشكلة البحث. من السؤال الاتي-:

ماهي المؤسسات الحضارية والبصرية التي يرتبط بها فن الجسد العاري بمثاقفة تواصليه مع فن النحت الأوربي المعاصر؟

أهمية البحث: -

تتكشف لنا أهمية البحث في عملية تحيق المعادلات الكاشفة عن الحضارة الإنسانية بمثاقفتها البصرية التي اجتاحت الكثير من الاعمال الفنية الكثيرة للنحاتين الجسد ولاسيما نحاتي الجسد العاري الذين تحقق مثاقفتهم البصرية من الثقافة الحضارية، نتيجة لكثافة التواصل بفعل الدراسة والعمل خلال سنوات دراستهم فيها للحضارة الإنسانية عبر الزمن ، فضلا عن ان هذه الدراسة تفيد الدارسين في الدراسات الاولية المختصون في مجال النحت الأوربي المعاصر.

هدف البحث : -

يهدف البحث الى بيان أليات الحضارة بفعل المثاقفة البصرية لنحت الجسد العاري المعاصر في اوربا ، عن طريق الاشكال والتكوينات والتقنيات والاساليب.

حدود البحث :-

الحد الموضوعي :- الدراسات الباحثة في الحضارة والمثاقفة ، والباحثة أيضا في الاساليب الفنية لنتاج النحت العاري المعاصر في أوربا

الحد الزماني :- ١٩٧٠ – ٢٠١٨.

الحد المكاني :- أوربا.

تحديد المصطلحات :-

المثاقفة :-

١-المثاقفة فيعرفها ميلفن هرسكر فيتز ، ورالف لنتون ، وروبرت ردفيلد بأنها : "التغيير الثقافي في تلك الظواهر التي تنشأ حين تدخل جماعات من الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال مباشر ، ممّا يترتب عليه حدوث تغييرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في إحدى الجماعتين أو فيهما معاً ".(٤)

٢-"المثاقفة هي مجموعة الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر ومباشر بين مجموعات أفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية الأولية للجماعة أو الجماعات" .(٥)

٣- "المثاقفة على أنها التغيير الثقافي في الظواهر التي تنشأ، حيث تدخل جماعات من الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافات مختلفة في اتصال مباشر، مما يترتب عليه حدوث تغييرات في الأنماط الثقافية الاصلية السائدة في إحدى الجماعتين او فيهما معاً".(٦)

٤-"المثاقفة هي أنماط فكرية وقيم ومعتقدات شائعة بين مجموعة من الافراد. لا يهم حجم المجموعة هنا، سواء أكانت كبيرة أم صغيرة، وسواء أكانت جزأ من (مجتمع) أم المجتمع بأكمله ،أم حتى اذا كانت المجموعة مرتبطة بمجموعات أخرى خارج حدودها الوطنية . فالمثاقفة والثقافة هنا جزء لا يتجزأ من الحياة الكلية لمجموعة معينة من الافراد. (٧)

٥- والباحث يتفق مع ما يراه ميلفن هرسكر فيتز ، ورالف لنتون ، وروبرت ردفيلد.

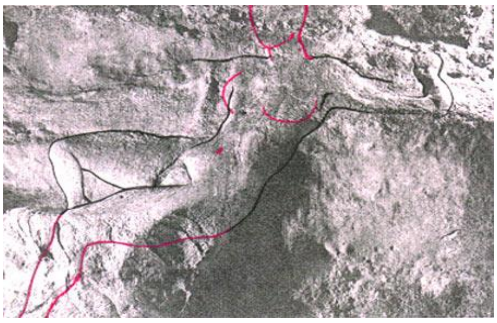
"التغيير الثقافي في تلك الظواهر التي تنشأ حين تدخل جماعات من الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال مباشر ، ممّا يترتب عليه حدوث تغييرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في إحدى الجماعتين أو فيهما معاً "ولقد تبناه كتعريف إجرائي.

الإطار النظري:

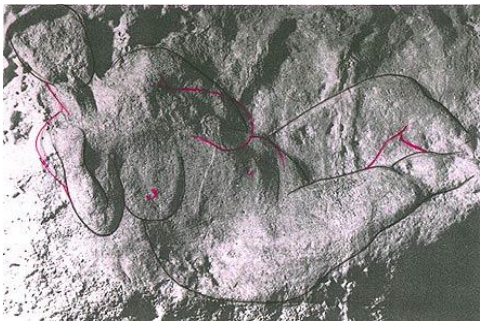
يقول (جورج باتاي) * " ان الفن يستمد جذوره في الشهوانية ، في ما يرتبط الجنس بقدرات اللاوعي ... وقد برهن من خلال تاريخ الفن ان الغريزة الشهوانية هي حاضرة وراء الظواهر الفنية بشكل عام ، بدءا من اغراءات الجسد الى مفاتن الشخصيات المصورة . و" تعد ظاهرة انسانية لها تاريخها الممتد مع وعي الانسان وتكوينه ككائن اجتماعي يعتمد الجماعة ويحقق فائدة قصوى من نظم تجمعه وصولا الى بناء مجتمع مؤطر بلغة وخصوصيات تبدأ من الاشياء الطبيعية وتنتهي بتأويل الافكار والتصورات الجمالية للجسد العاري ، على مستوى فن النحت " (٨). وعليه نرى ما تقدم في اعلاه ان فن نحت الجسد على وفق التشكيل يعد أداة عامة وواسعة من التواصل التي يعتمدها الانسان والمجتمعات في ثقافتهم ، وان هذه الثقافة والحضارة بنية ، وانتقلت بتواصل العمل الفني التشكيلي ولاسيما فن النحت الذي يعد من اهم واوسع الفنون لتداولها بين المجتمعات . عندما يعتمد في بنية التطور الجمالي لنصوص التشكيلية العارية.

" ان العمل الفني التشكيلي المعاصر بمراحل انجازه وصولا الى إحالته كرسالة تُبث الى المتلقي نجده يعتمدُ تحول اللا مرئي من الأفكار والانفعالات التي تتشكل على وفق رموز تبعا لصورة البناء الحضاري الذي يعتمده نظام الجسد العاري للمجتمع مُشكّلتا نسيجا من النُظم التداولية *[٩] التي تعيش

حركة إرسال بين الفنان والمتلقي" [١٠]. وهي تمثل الصورة الذاتية للشعب في أي حضارة من العالم . ويمكن ان نستدل من ثقافاتهم بكلياتها الشخصية الانسانية ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، فضلا عن ان دراسة الجسد العاري تعد دراسة في ادب وعلوم وفلسفة الامة او الشعب التي تظهر فيه هذه النحوت الجسدية . لا خلاف في عَد فنون التشكيل بفنون الشكل اولا ، فهي تشكل الاشكال على وفق خامات النتاج الفني ، ولان التشكيل يعتمد الشكل اعتمادا كليا نجد ان تاريخ الفن منذ القدم السحيق (فن الكهوف) ، كما مبين الأشكال (١ – ٢). و يرى (أندريه ما لرو) عن وجهة نظر تلتقي عندها الآراء المتباينة ، قائلاً " إن بحث الإنسان عن المعنى للتعري ، لم ينعكس ، كما انعكس في التعبير الفني بالدرجة الأولى . وذلك في رسوم الكهوف ، وفي الدمى الطينية ، وفي النقوش التي وجدت على الأواني و الفخاريات القديمة ، حيث دلت على حساسية خاصة أنفرد بها الإنسان عن الكائنات الأخرى" [١١] .



الشكل (١)



الشكل (٢)

وعند قراءتنا لحركة تاريخ الفن عبر تعاقب الحقب التاريخية على وفق تلك العلاقة التي يمكن ان نضعها عن طريق المنبع الفني ذاته ، نجد ان فنون النحت لم تُزِحْ المعنى والمفهوم والوظيفة في الجسد كما نلحظها في فنون الحداثة . حتى اننا يمكن ان نصف الجسد العاري عبر تلك الحقب (للقرون التي تسبق ميلاد السيد المسيح (ع) الدول والامبراطوريات الكبرى حضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل وحضارة الشرق الأدنى الصين والهند والحضارة اليونانية والحضارة الرومانية ، فضلا عن ما انتجته الحضارات الكبرى بعد ميلاد السيد المسيح مرورا بالحضارة العربية الاسلامية حتى بدايات القرن العشرين) يمكن ان نصفها بالفنون التي تؤكد البنية الوظيفة للميثولوجية ، وتعد الفنون التشكيلية ومنها فن النحت من اوسع الفنون المؤكدة للبنية الوظيفية للنحت العاري.

حتى اننا لا يمكن ان نتصور فنا " لا يرتبط بمعنى او وظيفة الى ان جاءت فنون الحداثة وكأنها جاءت منفعلة في بعضها ضد المفهوم والمعنى والوظيفة في الفن " (١٢).

وعليه ان التنوع في الاشكال النحتية اظهر لنا عن طريق توظيف الجسد العاري اضافات شكلية تدخل على نحو جوهري في الاداء الوظيفي ، فظهرت منحوتات فيها من طابع التعري تمثل الفن الخالص بسمات جمالية ، فأضفى ثراء الجسد العاري دلاليا على نظام الشكل في النحت .

اذ " لا يأخذ بعدا ادائيا (وظيفيا) فقط ، وانما جماليا أيضاً . وظهر تداخل الاداء الوظيفي والاداء الجمالي في أعمال الجسد العاري بأسلوب تحكمه اتجاهات فاعلة في فنون مجاورة (الرسم والخزف) ، فتعطلت صيغة الوظيفة لصالح الاداء الجمالي ، عن طريق تفاعل النحت مع الالوان والخطوط والسطوح والكتل بإيجاد علاقات رابطة يتمفصل فيها نظام الشكل الجمالي مع الاداء الصحيح للشكل العاري ".(١٣)

وعليه تشكلت تماثيل الجسد العري وظيفة ايحائية للجسد في مراحلها التاريخية المختلفة وهي:

ا- فن الكهوف ، وعصور ما قبل التاريخ .

ب- الوظيفة السحرية (عصور الامبراطوريات الكبرى قبل الميلاد، الحضارة الرافدينية والحضارة الفرعونية).

ج- الوظيفة الاعلامية نحو سلطة وسطوة دولة الامبراطوريات والملوك وتمتد من عصور ما قبل ميلاد السيد المسيح وتستمر الى الفن العربي الاسلامي.

د- الوظيفة الايحائية الروحانية للفنون العربية الاسلامية .

هـ- الوظيفة الدينية الايحائية لهيمنة الجسد العاري لفنون الكنيسة التي يمكن اعتبارها مؤسسات الفكر الجمالي بعد ميلاد السيد المسيح ، فتُعَدْ موضوعا متأصلا في الفن ذاته منذ نزعات التجديد التي قام بها (مايكل انجلو) في رسومه الكنائسية وهي مستمرة بالازدياد، مرورا بحركات التحول في اساليب الفن والتذوق الفني الجمالي للتعري مع بدايات القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، إذ تمثل فكرة الجسد العاري اعلى مرحلة صراع فكري ميثولوجي بين الشكل ومعناه ووظيفته ، لقد استطاع الفنان عن طريق التوظيف الميثولوجي ان يبلور هذه الفكرة التي شغلت بال المفكرين والنقاد في الفن والادب والتي تحتاج الى دراسة وتحليل على وفق تأثر الفنان بالجسد العاري ، فضلا عن امكانية استثمار هذا الجسد في النتاج الفني التشكيلي وفن النحت وبالخصوص نحت الجسد العاري . " لذا ان عماد الاساطير اناس خياليون من الطبيعة ، كل يقص قصته ويكون مدار الحديث ومحوره.

وتتألف الاساطير عادة من قسمين رئيسيين – يشتمل الاول عرضا رمزيا للأحداث ، والثاني نصحا وارشادا وهذا ما يسمى المدار الخلقي في الاسطورة ويعد من اسبابها التي لا غنى عنها في استثمارها في نحت الجسد العاري" (١٤).

فأن الفنانون جسدوا إلهة الحب بأسمى الاشكال ، كانت العارية الاولى بشكل تام تجرأت على ازاحة سترتها – وهي القماش المندلع الذي اعتاد الفنانون ان يحجبوا به الاماكن الحساسة خاصة في العري الانثوي ، وغالبا ما كانت السترة تحي بتفاصيل الجسد اكثر مما كانت تستر منه .

المفاهيم الحضارية والثقافية الفنية لنحت الجسد العاري في بلاد الرافدين:-

ان النظر إلى أي جنس من الفنون يجسد الجسد العاري عموما باعتباره ظاهرة أو شكلا من إشكال النشاط الاجتماعي حيث تتحدد أهميته بثقافة الإنسان ككائن اجتماعي يعمل على تغيير الطبيعة وتحويلها إلى تلبية حاجاته المتنامية بمختلف مراحل تطور النشاط الفكري المجتمعي ، وأن المتتبع بجوهر الفن في بلاد الرافدين يرجع الى أزمنة الاستيطان الأولى ، بما تدل عليه الآثار النحتية والفخارية المكتشفة على أن مرحلة اقترانه بالفن والدلالة التعبيرية والرمزية ، ترتبط بزمن نشوء المعتقدات و العصور الحضارية الناضجة " ففي واحدة من أساطير العراق القديم ، تروي كيف أن الآلهة بعد أن خلقت الإنسان عاري الجسد وتركته يزحف على الأرض ، بعثت إليه بوساطة (وعاء) بنفسٍ منها كي يمشي مستقيماً ، ويعمر الأرض" (١٥).

هذا المثال يلقي الضوء على مكانة فن النحت للجسد العاري في حضارة العراق ، فهو يوضح سلسلة الأدوار والمراحل التي بدأت بعصور ما قبل التاريخ ، عندما عبر فن النحت ، عن الطرق المبكرة لصياغة الأشكال ومبادئ التركيب . إضافة الى الدلالات التعبيرية ، و وحدته أذ ينبغي له " أن يحاول استيعاب فكرة الإله التي كانت مقبولة آنذاك ، و ما يرتبط بها من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة وذلك بدراسة آنية للأعمال الفنية المكتشفة . التي تجمع من الروابط العضوية لمفهومي الإله – الملك . وصفة هذه الروابط مؤسسة وفق مفاهيم ضاغطة (بيئية – دينية – ملكية) . " (١٦) .

إضافة الى الدلالات التعبيرية للجسد العاري . ان مرجعيات وأبعاد شخصية النحات العراقي كانت تواجه هذه الإشكاليات بمزيد من التأمل والصبر . " فقد كان البحث في الموروث يوازي ضرورة استيعاب وتمثل التجارب المعاصرة . كما ان الانتقال بالنحت من مراحله التقليدية السائدة ، ومن وظائفه الاستهلاكية ، الى الأبعاد الفنية والجمالية ، تطلب فترة زمنية غير قصيرة و يعود النحت

بالإنسان الى الطبيعة ليكتشف قوانينها الأساسية وليجرب قواعد وتناغمات العملية الطبيعية التي تتوجب علينا " (١٧)

إنها بمثابة حلقات تاريخية متسلسلة كان لها التأثير الكبير على ما أعقبها من فن فالوسيط الحضاري كامن في نسيجها مما جعلنا ندرك بان الفنان العراقي القديم ينم عن وعي وأدراك في نتاجه الفني ، لذى نجد أن الأسلوب البنائي كان على مستوى عال من الفطنة والحرفية والذكاء في صياغة مواضيعه الحياتية في ظل ظروف الهيمنة التي تمتعت بها حضارة العراق القديم ردحاً طويلا من الزمن لتصبح " فنون هذه الحضارة هي المركز الكلاسيكي لفنون الشرق الأدنى القديم مقارنة مع غيرها من فنون ذلك العصر كالحثية والفينيقية " (١٨).

على الرغم من تاريخها الحضاري المبكر شكلت (سومر) " حلقة في سلسلة التاريخ ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بما سبقها وما اعقبها ، فالأعمال النحتية السومرية العارية (صفة) واولوية تاريخية ، مقولتها هو ان الأشكال السومرية ، تتصف بأصالة الاسلوب . فالوسيط الحضاري كامن في نسيجها كما هو قائم خارجها . ذلك ان (حوار) الحضارات في احدى قاعات متحف اللوفر العظيمة وربما بميزة من ضخامة وتنوع . فان العين التي تجيد اللمس ، تستطيع انتقاء التشكيلات السومرية والأكدية من بين جمهور الحاضرين ، وصفه حضور التشكيلات شبه العارية هنا ، كونها مؤسسة وفق مفاهيم ضاغطة – بيئية – دينية – ملكية ، انها بمثابة تشيد لهذه المهيمنات ، فالخبرة الجمالية هنا ، تقدم مقولتها للجسد العاري على انها وثيقة حضارية " (١٩) . وكما مبين في الشكل (٣).

الشكل (٣)

وعليه فأن حضارة سومر وأكد فيما قدمت من بناء حضاري تجسد بأشكال وتكوينات فنية عارية تعد ملهمة نافعة للفنان التشكيلي العراقي وباثه إبلاغيه جمالية مؤثرة في بثها الابلاغي ، ويمكن ان توصف هذه النتاجات العارية والنصف عارية بانها فاعلة في فهم الماضي الحضاري العراقي فهما موضوعيا ودقيقا له اثره الفاعل في بناء الحاضر الحالي المتجسد في تماثيل النحت العارية كصورة من صور المرجعية الفنية .

ويمكن ان نصف ما أنجزه السومريون من تماثيل عارية ونصف عارية بأنه ثراء فكري من حيث الكم والكيف ، لا توقفه حدود مصطنعة ، فهو اقوى من ان يوقف عند حدود ، فهو ملك للإنسانية وارثها الحضاري ، والذي ما زال حياة متحركة حتى هذه اللحظة.

ان ما يميز الفن السومري والاكدي هو ذلك السلوب في أضهار الجسد العاري وبشكل هندسي تجريدي الذي جاء بعد تحليل دقيق لكل المنظومة البيئية من طبيعة ومجتمع وسياسة فنجد " الرسوم والنحوت والفخاريات التي تبث فيها أشكال عارية في الفنون السومرية والأكدية ، تتكون من (دوال) شكلية ، وايضا من مغزى دلالي كلي هو الفهم الروحي للتعري لدورها الاجتماعي والبيئي ، فهي بمثابة تكثيف للإفكار بخطاب التشكيل المعلن ، انها قوى مثقلة بمضامين فكرية ، كانت تؤدي فعلها الميثولوجي ، كرؤى روحية ورموز اجتماعية " [٢٠] .

ففي مدلولات (العلاقات) في المبدعات السومرية والاكدية للجسد العاري ، تشتغل العلامة بكنية (دالة) في منطقة المتخيل ، خارج مساحة التكوينات العينية بوصفها تقدم تفسيرا حدسيا للامرئيات بقوالب المرئيات ، فالعلاقة في التكوينات السومرية لجسد العاري مثلا ، تشبه ذاتها في القصدية الطبيعية ، لكنها خارج حضورها الواقعي كبنية (مدلول) فهي عبارة عن تلخيص للدلالات التي تمثلها الأجساد العارية ، التي تسفر عن مغزى دلالي كامن خلفها (تحت النص) في مدلولاتها في بنية مفاهيم الفكر الاجتماعي ، ومن هنا اكتسبت (صيرورتها) وبدت كمفاهيم ازلية الحيوية "[٢١] .

" إذ ان وقائع التاريخ لا يمكن ان تفسر العري على اساس انتظامها في قوانين عامة تشبه القوانين التي يستنبطها علماء الطبيعة لكيفيات ظواهرها ، وذلك لأسباب متعددة منها ان الواقعة التاريخية تتصف بالتغيير والتفرد الذي يخالف الثبات والاطراء الذي تتسم به ظواهر الطبيعة ، فوقائع التاريخ للجسد العاري واحداثه هي افعال انسانية تتحكم فيها ارادات فردية او اجتماعية، وهي غير مطابقة مع بعضها وان تشابه بعضها مع البعض الاخر ، لان الحدث التاريخي " هو بطبعه امر مفرد نسيج وحده لا يتكرر هو نفسه أبدا " [٢٢] .

وعليه فان كشف المؤثر في البنية الجمالية للجسد العاري ذات البعد الاسطوري المتداولة في زمن معاصر او حديث يتطلب افتراضياً تحليلياً تركيبياً لا يتعدى الشيء الجمالي لكلا المنطقتين ، الا ان منطقة الحاضر (المعاصر) تبدو الاوفر حظا في التأويل بينها منطقة القدم في بنائية الشكل العاري جزئية [٢٣].

ونجد التعري في مراكز البث الجمالي للعصر السومري " تطعيم عيون الشخصيات الرئيسة فضلا عن تكبير حجمها لتكثيف الخطاب البصري واعطاء قوة في التعبير حين احتلت بكبر حجمها مساحة كبيرة من الوجه ، فالعين الواسعة ذات البؤبؤ الكبير بوصفها من اهم الحواس العليا في الفكر العراقي القديم

اريد بها تأسيس ابلاغ يقوم على نوع من الخطاب التأملي بين الارضي والسماوي ، حين تحدق في فضاء من عُلى اللا محدود ، والاكتاف العريضة وكف اليد المبالغ في صغر حجمها كلها مبالغات ذات اهداف لإيصال ابلاغ بصري ورسالة مفادها تأمل الكون والطبيعة حبا في المعرفة والحكمة " [٢٤].

أن الفنون في بلاد بابل بهذه السمات الفنية المتجسدة بالدين قد اثر تأثيرا كبيرا على ذهنية الانسان العراقي ، واثر في تشكيل وعيه وثقافته ، والفن وفن الجسد العاري يعدان صورة من صور هذا الوعي بل يعدان نظم الوعي ذاته اذ " ان البناء الابداعي للنحات العراقي منذ القديم ولحد الان هو بناء تأويلي يعتمد دلالات وشفرات تحقق بناءا ابداعيا على وفق مقاييس ومعايير جمالية تبنيها ضواغط عديدة اهمها تلك العلاقة بين الماضي والحاضر والتفاعلية الماضي في الحاضر . في دراسة النتاجات الفنية العارية لفنون العصر البابلي وما تحمله من شفرات مرسلة الى المتلقي " [٢٥] .

فأنها تترك أثراً أو انطباعا نفسياً معيناً ، و" إن هناك حدود فاصلة وأن كانت لا تتعلق بعلم الجمال ، ومفاهيمه ، وسماته ومدى تأثيره في الأساليب والأشكال الفنية العارية ، بين حقبة تأريخيه وأخرى ، تحدثها و تكونها المتغيرات كالثورات الاجتماعية و العلمية و السياسية الحاصلة في تلك المجتمعات " [٢٦].

هذه الحدود والفواصل في العصر البابلي تسمح بالحديث عن التباين في المفاهيم والأساليب الفنية للجسد العاري بحسب " التحولات والابتكارات الحاصلة في المنجزات النحتية ، وما تفضي اليه المتغيرات في المجتمعات البابلية لن يظهر إلا عبر المفاهيم الجمالية ، والمنجزات الفنية للنحت العاري على وجه التحديد و ذلك لاستحالة وجود مفاهيم جمالية أو ثقافية معزولة بعضها عن البعض الآخر حيث الفنون البابلية العارية تتسم بالثبات " [٢٧] .كما مبين في الشكل (٤).

الشكل (٤)

المفاهيم الحضارية والثقافية الفنية لنحت الجسد العاري في الفن المصري :

" قبل العودة الى تحليلنا الخصائص الشكلية التي يتميز بها الفن المصري ، لنتأمل قليلا موضوعا اوسع يتعلق بهدفه ومبررات وجوده وهنا سنواجه حتما الحقيقة الاساسية الخاصة بارتباطه الوثيق والشامل تقريبا بالمعتقدات الدينية المصرية ، فمنذ العصور البدائية لم يكن للفن المصري أي هدف جاد غير مرتبط بالدين – هو ظرف اصبح مدعاة للدهشة عندما يتذكر المرء اهمية الدور الذي لعبه الدين في الحياة المصرية عموما لدى شعب يعجز عن التمييز بين الفكر الديني والسياسي ." (٢٨)

" ولقد كانت وظيفة الفن المصري التعبير عن القيم المجردة الدينية تعبيرا مفهوما وخلق آثار خالدة للأشخاص والاحداث بهدف ديني وتقديم الاجواء المناسبة للطقوس الدينية ، وتتضمن طبيعة هذا العمل نظاما محددا للفنان نفسه ولهذا ينبغي لنا ان ندرس الفنان فيما بعد إذ سنلاحظ افتقاره الى كيان مستقل والحدود المفروضة عليه بسبب الاعراف التي تقتضي استبعاد الاسلوب الحقيقي وسنلاحظ إضافة الى ذلك العبقرية الخلاقة التي ساعدته في التغلب على مثل هذه الصعوبات . وسوف نتمكن خلال الحل الذي توصل من دراسة بعض الخصائص الجديرة بالاهتمام أذ تعكس البيئة التي تعيش فيها ." (٢٩)

" فإنها تتمتع بوظيفة محددة تحديدا واضحا تقترن بالعبادات ،وهدف هذه العبادات يتمثل في الخلود اي انها تهدف الى تخليد ذاكرة (ومن ثم وجود) الشخصية الانسانية وتبدو هذه العبادة في البداية وهي مقترنة تماما بالملوكية ، " وهي ليست ما يعرف بالملكية الإلهية ما دام الايمان بحكم منصب ألوهية الملوك يبدو تطورا ثانويا ، بل مع اطالة الوجود الذي ينتهي خلاف ذلك بالموت. فبعد ان بدأت امتيازات العبادة بوصفها حقا ملكيا ، امتدت لتشمل بعد ذلك إفراد العائلة المالكة ومن ثم اقرباءهم والتابعين لهم ، وهكذا فإن الاستعمال يمكن ان يكيف مع الايمان الشامل بالحياة وتكييف نحت التماثيل لمتطلبات الشعائر الجنائزية بالنسبة الى الاشخاص. ومما يدعو الى القليل من الدهشة ان نذكر ان الفنان المصري يمكن بهذه الطريقة عده (بناء نصب) مع بعض التحفظات الخاصة التي اضفاها الاستعمال الحديث للمصطلح ، وقد كان الجو المناسب لعمله يرتبط بالأضرحة وفي هذا المكان في الواقع عثر على معظم انجازاته ." (٣٠)

" مضى على الانسان حين من الدهر شد فيه مصيره بقوى ظن بأنها كانت تدور في فلك ليس من جنس فلك وجوده البشري، وظن بأنها راصدة لكل حركة من حركاته او سكنة من سكناته ثم انه يستسلم لهذا القوى استسلام الورقة للريح العاتية . وكم حاول الانسان هذا ان يقف بوجه مصيره – كما

تحدثنا بذلك اساطيره – ولكن وقوفه هذا كان للحظات يشعر فيها بوجوده ويشعر بالنصر يسري روحا جديدة في كل خلية من خلايا تكوينية .[٣١] وكما يقول(فرويد) *[٣٢] في كتابه الشهير (محاضرات في التحليل النفسي) " ان رصد الذاكرة عن استحضار امر ما من شأنه ان يؤذي الشعور الى اثار الانفعال في الوظائف العقلية التابعة من التأثر المتراكم في الذات الانسانية من الجسد العاري وانسيابية تعطي شاعر فاعلة في استدعاء الصور الخيالية ذات المتبع السيكولوجي فالجسد العاري الذي اشغل وتشتغل مع الفكر الانساني ذات تأثير واضح على السياق العقلي المنتج للإنسان .

" وعلى الرغم من هذا فإنه ينبغي لنا ان نعزو لفناني وادي النيل القبلي معظم الخصائص الاولية لفن المملكة القديمة كمت نعرفه من خلال اشكاله المميزة. " [٣٣]

أن " دلالات الرموز الجسدية واستخدامها فقد تم تدوين كل العلوم المقدسة في العصور القديمة المصرية على هيئة دلالة رمزية تلخِّص بعضًا من تعاليمها الغامضة ، هذه الدلالات نحت الجسد العاري هي رموز لغة مُلغزة . فمعظم دلالاته الرمزية للجسد العاري تكثِّف عددًا من المعاني في معنى واحد يمكن تفسيره في معتقدات حياة ما بعد الموت فان المصريين القدماء عمدوا الى تحنيط الموتى والإبقاء على أجسادهم عارية حتى تستطيع اللروح العودة اليها . ووظفها في توابيت محكمة للحفاظ عليها من التلف و التفسخ ، التي يتضمنها .

ويبدو أن ثمة نزوع متأصل في الطبيعة البشرية المصرية إلى خلق هذه الفنون لنحت العري ، إما على صعيد كوني أو على صعيد بشري . فمفاتيح الجسد العاري التي تكشف دلالات طبيعة الأشياء الطبيعة الحقيقية للأشياء الجنائزية وفكرة الخلود ما بعد الموت " ([٣٤]) .

" ولعل من المفيد الاشارة الى أنا في هذا كله ننظر الى الفنانين المصريين نظرة جماعية . وفي الواقع لا يمكن القول ان هؤلاء الفنانين كانوا موجودين فعلا وان ميولهم الشخصية غير مهمة ، فأعمالهم لم تكن ترمي الى اسعاد وتنوير جمهور قد يكون استحسانه تلك الاعمال نافعا او مجاملة لأصحابها بل انها في الواقع نادرا ما كانت مخصصة للعرض . فبوصفها مستودع القوة الانسانية الخارقة فقد بات من المقرر ان تبقى مخفية الى الابد عن تدنيس مشاهدة الانسان اياها في الاضرحة والمقابر . "[٣٥]

ان التطور الحاصل في الحياة البشرية المصرية وتعاظم نموه الفكري ومداركه الحسية أصبحت دلالة العري جزءا لا يتجزأ من الحياة البشرية بشكل عام ، والفن بشكل خاص ولاسيما فنون التشكيل وعلى نحو أدق فن نحت الجسد العاري للفراعنة وكبار رجالات الدولة ، حيث تبين " أن العملية الرمزية التي يقوم بها الانسان تشمل دلالات شتى لمظاهر النشاط البشري بما فيها من فن ، وحلم ، وأسطورة

وخرافة ، وطقوس دينية ، وميتافيزيقية ، وثقافة ، وأدب ، وغيرها من طقوس شعائري لحياة ما بعد الموت" [٣٦] كما مبين في الشكل (٥).

الشكل (٥)

الشكل (٦)

الشكل (٧)

" استطاع هؤلاء الاساتذة العظام ان يبدعوا نظاما متكاملا في تقديم الاشياء العضوية كالناس والحيوانات بأسلوب مفعمه جماليا على نحو سلمت به جملة وتفصيلا الاجيال اللاحقة وعدته فوق مستوى النقد ، ولنتأمل الان اعمالهم بمزيد من التفصيل ." [٣٧]

ان العلاقة وثيقة ما بين النحت والدين ، فالاعمال الفنية ذات الروحية الدينية والخاصة بالألهة كانت تمثل ما يشعر به المجتمع من مشاعر صادقة كامنة لتلك الالهة. فكان اهم شيء لديه هو الكيفية التي يمثل بها تلك القوى . فكان نحت العري هو أحدى السبل لذلك التمثيل، فابتعد عن ما هو مادي في سبيل ما هو روحي وجوهري ، لذلك لجأ الى اشكال عارية بعيدة عن التشبيه بالأنسان الذي تثقله وتدده بالملابس " فبالنحت العاري تتجسد الحقيقة المنظورة حيث الاعمال الفنية كانت مجردة من وجودها المادي فهي بذلك تعبر عن رؤى روحية ورموز دينية وقوى فاعلة في الوجود الانساني" .[٣٨] كمامبين في الشكل (٦).

ان كل أشكال الجسد العاري التي استخدمها النحات ما هي الا استعارة من البيئة المحيطة ، التي وجدت في اعمال النحت العاري بشكلها الرمزي ، ما هي الا اشكال واقعية في اصلها لكنها جردت من واقعيتها بعد ان القى الفكر عليها مضامين روحية ودينية قدسية خاصة فاصبح لها دلالات ومعاني قدسية مختلفة . وقد اعتبر التعري رمز قدسياً اذا ما وجد في مكان قدسي كالمعابد التي اسست لخدمة الالهة . فرؤية النحات للواقع كانت رؤية خاصة بتجريدها عن الملابس ومختلفة عن رؤى الاخرين فلذلك حل رمز التعري محل الواقع فكان للتعري تاثير قوي . فتأثير الجسد العاري " ينبع من قوة شبه سماوية تخص النحات وحده أي نحت ما لا تراه بالضرورة عينا الفرد المرتبط بالارض. " [٣٩]

فهو يمثل من خلال الجسد العاري الذي يجسده عالم خاص ، اوجده من خلال تلك الاشكال الفنية الرمزية لتصبح رموزاً . " ان العديد من أعمال الجسد العاري... تبدأ بتمثيل المشاهد بجميع أشكالها ، أما النوع الآخر وهو الرموز الخاصة بذات النحات المرتبطة بالمعبد والكاهن ، وهي تلك الرموز ذات المعاني والدلالات الكامنة . التي لا يفهم معناها سوى الفنان نفسه والتي يتم تحميلها بدلالات ومعاني ومضامين خاصة به ، تختلف من حيث مضامينها عما قد تمثله هذه الرموز للتعري بالنسبة للمتلقي . فمثلاً قد يستخدم النحات شكلاً من اشكال الجسد العاري كحلقة متصلة مع بعضها لتصوير سلاسل في عمله كرمز للتلاحم والأرتباط والتواصل و الاتحاد ، او العكس تماماً فقد يرمز بها الى العبودية اوالحبس . ويتوقف تفسير ذلك على الأجزاء المطلوب أكسائها الاخرى في تكوين الجسد العاري ذاته والى شكل وحركة عناصرها مرتبطه بالاسلوب الواقعي المحاكي لاشكالها الجسدية في الطبيعة الا انها تؤول المعنى مع تقادم الزمن الى فقدان خصوصيتها الواقعية بفعل عوامل تكتسب اشكالاً تعبيرية وهنا تستحيل هذه الاشكال الى عارية ." [٤٠] كما مبين في الشكل (٧).

المفاهيم الحضارية و الثقافية الفنية لنحت الجسد العاري في الفن الأغريقي والروماني :

" ترجح المصادر التاريخية ان فن النحت لم يظهر في اليونان بالشكل المعروف الأن الا قبل منتصف القرن السابع ق.م فقد كانت الاعمال النحتية اقل حجما ومنفذة في خامات ضعيفة مثل الخشب ومن المرجح ان الصلات التي نشأت بين اليونان وبين بلاد الشرق هي التي شجعت ظهور التماثيل الحجرية الضخمة في اليونان والتي تكشف عن تأثرها بالفنون الشرقية ولم يلجأ اليونانيون الى الاحجار الصلبة الملونة مثل المصريين وذلك لوفرة الرخام في بلاد الاغريق ، وقد اقتبس الفنان الاغريقي اوضاع الاعمال النحتية من مصر وبلاد النهرين وظهرت اعمال نحتية تتسم بالشكل الجاف

الشكل (٨)

المثقل بالملابس التي أخفت التفاصيل التشريحية للجسد ، مثل تمثال هيرا. كما مبين في الشكل (٨).

فينوس الشكل (٩)

من (ساموس) * والذي يرجع الى النصف الاول من القرن السادس ق.م . ومن امثلة ذلك تماثيل الشاب العاري (كوروس) من أوائل التماثيل البشرية العارية المنحوتة في (أقليم أتيكا) في اليونان " ([٤١]).

وقد أشتقت حركته وأسلوبه من الفن المصري في صراع الهيئة وهو واقف في وضعية امامية وقدمه اليسرى متقدمة قليلا ، وذراعاه ملتصقتان بجسده و منثنيان عند مرفقيه ويداه اما على شكل قبضتين او مبسوطتان على جسده ، ولكن دون عمود يسنده من الخلف ، كما مبين في الشكل (٩).

لقد " تقيد النحت الاغريقي في تصوير الحركة بالقواعد التي حكمت الفنون القديمة فظهرت في اعمال النحت المواجهة في تصوير الكتفين من الامام ، والوجه من الجانب والاقدام من الداخل ، والسرة والعيون من الامام ، وكما في تمثال (راس كوروس من ديبيلون) وهو تمثال جنائزي في جبانة كيراميكوس ويعد من افضل اعمال النحت الاتيكية التي ترجع الى حوالي ٦١٠ق.م وتمثال (كوروس من كيب سوينيون) **، يرجع الى حوالي ٦٠٠-٥٩٠ ق.م "([٤٢]).

كما يظهر التأثر بالنماذج المصرية في تماثيل الفتاة الواقفة ''كوري'' "([٤٣]).

المكتسية بثوب ملتصق بالجسد خال من الطيات ، يحجب تفاصيل الجسد ، كما في تمثال كوري من جزيرة ديلوس من الحجر الجيري ويرجع الى حوالي ٦٣٠- ٦٤٠ق.م بتمثال هيرا ا الذي وجد ساموس والذي يرجع الى منتصف القرن السادس ق.م فالشكل الاسطواني لتمثال هيرا يعكس مؤثرات فن النحت في بلاد النهرين ، بينما الرقة في نحت ثياب تمثال سيدة اوكزير تعكس الروح الاغريقية في فن النحت . " ([٤٤])

" سجلت نهاية القرن السابع وبداية القرن السادس ق.م نقطة تحول هامة في مجال تمثيل الكائنات الحية حين بدأ الفن الزخرفي – كرسوم الاواني ، والحفر بكل اشكاله سواء كان على الحجر او الرخام او البرونز او المعدن او العاج ، والتماثيل الصغيرة معدنية كانت او فخارية يفسح المجال بصور الشخوص البشرية ، فضاق مجال الزخارف التي لا تشمل صور البشر او التي تحتل فيها هذه الصور مرتبة ثانوية ، والى هذا وقع حدث هام هو ظهور '' النحت الضخم '' الذي اتجهت بعض محاولاته منذ بدايته نحو التماثيل الهائلة ونحو العناية بالجسد الانساني وخاصة الجسد العاري متخذا منه موضوعه الاساسي ومع بداية القرن الرابع ق.م تحدد الطريق الذي قدر للفن الاغريقي ان يسلكه ، وهو طريق النزعة الانسانية أذ أخذ يجسد الآلهة ويصورها على هيئة البشر ."[٤٥]. كما مبين في الشكل (١٠).

الشكل (١٠)

لقد كان عرض حركة الجسد العاري تجربة مألوفة في الحياة اليومية الاغريقية يجد فيها النحات فرصة مؤاتيه لملاحظة نسب الجسم البشري وعضلاته في شتى الاوضاع ، وقد بلغت الدقة في المعالجة التشكيلية للجسد العاري للرجل ذروتها في القرن الخامس ق.م فقد بدأ المثالون في فهم وادراك تكوين الجسم البشري واستخدموا المعلومات الجديدة في اعمالهم النحتية ، وقد تمكن النحات بعد دراسة طويلة من ادراك تركيب الجسم البشري ، واستخدم هذه الدراسة في تصوير الجسد العاري للرجل ."[٤٦].

وبدأ النحات في تشكيل عضلات العنق ، وتفاصيل الاذن والعين ، كما ظهرت الحركة في اعضاء التمثال ، وعلى الرغم من ان الكتفين ظلتا تتخذان شكل المواجهة للأمام الا ان الجانبين اسفل الخصر لم يعودا متماثلين تماما . فيظهر الجنب الذي يعلو الساق المتقدمة بارزا الى الامام وظهرت لفتة الراس كما في تمثال صبي كريتيوس Kririos Boy حوالي ٤٩٠– ٤٨٠ق.م "[٤٧] . كما في الشكل (١١).

الشكل (١١) الشكل (١٢) الشكل (١٣) الشكل (١٤)

" وقد تحقق تأثير الشفافية بترك حواف مرتفعة تتدفق على امتداد سطح العمل النحتي مع مناطق من الجسد العاري تظهر بينها ، انه تأثير غير عادي اخترع للحصول على مميزات مركبة لخطوط التكوينات تحت الملابس ، دون فقدان احساس سطح الجسد الانثوي العاري .

ومن تماثيل العصر الكلاسيكي اللاحق . بمعبد الاريخثيوم Erechem أذ نرى تماثيل تجسد جسدا يعني طويلة واقفة ممشوقا لفتاة تسترسل ظفائرها على صدرها وترتدي قميصا شفافا يكشف عن استدارة نهديها ، على حين تنسدل من خصرها حتى قدميها تنورة كثيفة الطيات الراسية ، وعلى شفتاها ابتسامة خفيفة ." [٤٨]. كما مبين في الشكل (١٢).

"ويعكس دراسة جيدة للثياب التي توحي حتى بمعالم الجسد، وفي مرحلة متطورة من المعالجة التشكيلية تعكس دراسة جيدة للحركة والاهتمام بالتعبير في (تمثال نيوبي Dyny Nebid) *حوالي٤٤٥ ق ، م. " [٤٩] كما مبين في الشكل (١٣).

وهناك عدة تماثيل تنسب الى فيدياس ظهرت في نسخ رومانية مثل امثال اثينا لمينا كما مبين في الشكل (١٤). ، وتمثال راس اثينا لمينا .

وقد تبقى عدد قليل من التماثيل البرونزية من العهد الكلاسيكي و قد تبقى عدد قليل من التماثيل البرونزية من العهد الكلاسيكي مثل تمثال اثينا بروماخوس البطلة المحاربة ." [٥٠] .

أن مظاهر العري لدى الاغريق بعد فلسفي وديني يجسد اعتقادهم بشمولية الانسان : " الروح والجسد وجهان لعملة واحدة . مما دفعهم الى اعطاء الفكرة المجردة شكلا محسوسا تجلى في الكمال الجسدي وفي الأثارة الشهوانية . هذا الفن الذي اشيد على قيم الايمان الديني من جهة والايمان بالأرقام وعلاقاتها المتجنية من جهة اخرى ، هو اساس الفن الغربي كما سنرى فيما بعد . وكما ان علم الارقام يرتكز ويلتصق بعلم الرياضيات ، وبالعقل الذي يتعالى بصاحبه ليقترب من العقل الاول ومصدره الله

لم يجد المصورون سبيلا للتعبير الراقي الا في استعمال الاحجام المثلى للشكل الانساني وهو عاري " (٥١).

من هذا المنطلق يعتبر كل تمثال اغريقي مجموعة من اجزاء لأجمل الاجساد المعاصرة للفنان ، يبحث عنهم وعنهن في كل مكان ، فيختار أجمل صدر في النساء وأجمل ارداف اخرى وسيقان ...الخ . كما مبين في الشكل (١٥) .

الشكل (١٥) الشكل (١٦) الشكل (١٧)

أما عصور الأولى فقد قدمت إلهة الحب (إفروديت) * كما لقبها الاغريق والتي عرفن ب (فينوس) **عند الرومان و (عشتروت) ***او عشتار في بلاد الشرق . وقد عبرت مغامرات هذه الإلهة عن الحب والشهوة والغيرة ،عن نشاط جنسي اقل ما يقال عنه انه تميز بالشغف والعنف .ولابنها (ديونيزوس) **** او (باخوس) ***** كما لقبه الرومان ، إله الخمر والملذات ، وكان لهذا الألة طقوس دينية يحتفل بها سنويا بأساليب غريبة ، يمارس خلالها انواع محرمة من العلاقات الجنسية كما مبين في الأشكال (١٦)- (١٧) .

والشكل (١٧) أسمه اغتصاب السابين يتحدث عن اختطاف الفتيات اللواتي كن في قبيلة ال (سابين sabine) وهي قبيلة مجاورة لروما ، وقد قام جنود (روميو لوس) *بعد تأسيس روما بخطف نساء ال(سابين)** لاغتصابهن بالقوة وقد صور هذا الحدث بعدة أشكال نحتية .

وتنظم دلالة الرموز للجسد العاري عملية الادراك للظواهر والاحداث في اطار غير محدد لنحت الجسد ، ليس مرتبطاً للخطة الزمنية الحاضرة او للوجود الحقيقي للأشياء التي ترتبط بذلك الوجود او تمثله ، مثال على ذلك العري ، بما يتفق مع التحولات الاجتماعية والنفسية التي تصاحب انتقال الانسان من مرحلة حضارة الى مرحلة حضارية اخرى ، وهذا ما ينطبق تطور المراحل التاريخية للأقوام البشرية وعلاقتها بدلالة الرموز الجسدية العارية حيث ان من المسلم به ان الانسان " كائن اجتماعي يكتسب خصاله النفسية بتفاعله مع الاخرين الذين يعيشون معه ، وان هذه الخصائص

النفسية قابلة للتغير وقد تكون غير موروثة وإنما يكتسبها الانسان من خلال ما يمر به من تجارب في حياته وفي اتصاله بغيره من الناس واثناء تفاعله مع المواقف والاحداث التي يمر بها بما تحويه من عوامل كثيرة ومتداخله في العري ، ومما لاشك فيه ان دلالة الرموز للتعري الجسدي تؤثر تأثيراً كبيرا على السلوك النفسي ، ولذلك ينبغي على الفنان التشكيلي والنحات من " دراسة المظاهر المختلفة للنمو الحضاري البشري من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والشروط الواجب توفرها اثناء استخدام الرموز في نحت الجسد العاري بكل أدائتها الجمالية وحسب تلك المراحل الحضارية وتطورها " (٥٢).

ودلالة رموز العري الجسدي في الحقيقة هي الاساس الجوهري للاتصال بين المرسل (النحات) والمتلقي (فئة نخبوية من البشر) وقد يستخدم المرسل الرموز بأشكال ادمية طبيعية وهي تتجسد بصيغ مختلفة في التعري ، وقد تكون بصيغة مجردة لتمثل للألفة والمحبة وتقبل الفرد الاخر لهذه الثقافة ، والقصد من ذلك يعني ان دلالة الرموز هي التي سيتحول على اساسها العمل الفني التشكيلي على نحو عام ولاسيما فن نحت الجسد العاري على نحو خاص الى " اثر ذي شكل او نظام معين يوصل التجربة الانسانية او ينقلها الى الاخرين عبر شكل جسدي عاري " (٥٣). كما مبين في الشكل (١٨).

الشكل (١٨)

الشكل (١٩)

الجسد العاري بوصفه صورة رمزية كدلالة للمشاعر الداخلية " الوجدان البشري" وان فن نحت الجسد هو أبداع أشكال قابلة للأدراك بحيث تعبر عن المشاعر الداخلية. فرمز التعري كدلالة ، ووسيلة حين يضطلع بمهمه نقل معنى آخر من خلاله الى المتلقين .

كما ورد مفهوم الجسد العاري في الرمز لدى (ريكور) *، بوصفه علاقة تحمل تعبيراً غرضها أيصال معنى ، حيث حددت الرمز بوصفه بنيه دلالية مشتركة ذات معنى لإعطاء الاتساق والوحدة لفهم التعابير الشكلية . هذا وقد حددت مصدر لإظهار الرمزي في بنية الجسد العاري . " (٥٤) . وهي :

١. الإظهار الاول : ويشمل ظاهرة الدين حيث ترتبط هذه الرموز بالطقوس العقائدية ، فتشكل أساس لغة الكلمة المقدسة للكهنة الإغريق . كما في الشكل (١٨).
٢. الإظهار الثاني : منطقة الأحلام حيث يشهد الحلم على حقيقة رغباتنا الدفينة فيكون الحلم قابلًا للوصول ألينا في الواقع من خلال سرد الشخص الحالم بعد استيقاظه ، فالحلم هو أيضاً أحدى واسطات التخيل حيث تستقى من خلاله أفكارنا الموضوعية في أغلب الأحيان . كما في الشكل (١٩).

الشكل (١٩)

الشكل (٢٠)

٣. الإظهار الثالث : منطقة الخيال .كما في الشكل (٢٠).

وتعد أشكال الرمز هي ذاتها في الحالات الثلاث لظهور الرمز، وعلى هذا الأساس يعرف الرمز من خلال زيادة معنى آخر وأشكال ثانوية غير مباشرة لا يمكن فهمها الا عبر المعنى الاول للرمز"([٥٥]).

وقد اعتبرت أعمال الجسد العاري كالأحلام فيها عدد منسق من الأشكال العارية . " أن أعمال نحت الجسد العاري مثلها مثل الأحلام ، هي نتيجة من نتائج الفعاليات التي تنسق في تنظيم رمزي للعري الجسدي ومن المؤكد ان النحات الأصيل يستطيع أن يحلم بصورة مفعمة بالحيوية ، باستخدام أشكال جسدية عارية ، وقد اتخذت نظاماً متيناً ، وأحبكت إشعاعاتها من حيث علاقاتها التفسيرية مع الواقع وهي توحي بشيء حي ، يتمتع بتنوع جمالي يأسر مشاعر المشاهد تجاهه من خلال الجسد. " [٥٦] فالخيال يؤدي الى الأبداع كونه يرتبط ارتباطا وثيقاً بتمثيل الرموز العارية الداخلية وإخراجها بهيئة صور مرئية . فيتطلب خلق شكل من اشكال العاري الجسدي لرموز شخصية تتمتع بالخيال والحس " [٥٧].

ورموز كهذه تؤدي دوراً في عالم المفاهيم العلمية أذ يمكن أيجادها في الكثير من التعابير الجسدية الفنية كونها تمثل صوراً عارية واعية للطاقات والإمكانيات البشرية في نحت الجسد العاري . كما مبين في الشكل (٢١)

الشكل (٢١) الشكل (٢٢) الشكل (٢٣)

جنة الملذات جيروم بوش

يتمايز (الاتروسكيون سكان ايطاليا قبل تأسيس الامبراطورية الرومانية) بعادات غريبة في تزيين قبور الازواج من الاموات . يبدو الزوجان في اوضاع حميمية ،هي انعكاس للألفة والمحبة بين العالم السفلي والعلوي . كما مبين في الشكل (٢٢).

لم يكن باستطاعة الدين المسيحي ان يستوعب اشكال العري والمظاهر الشهوانية (لفنون الأزتيك) * فجردت القرون الوسطى تلك الاجسام من ليونتها وبسطتها حنى امست مجرد ايحاءات بالبعدين ، تحمل رموزها الروحانية وتتفانى في نشر تعاليم الدين محتقرة الجسد الزائل . صور العروسان والعروس على شكل حامل انطلاقا من المعتقد الديني الرافض للعلاقة الجنسية خارج مبدأ الانجاب.

ولكن على هامش هذا الفن السائد ، وجد العديد من التصاوير (الايروتيكية) **، للخاصة او لهوام الفنانين .

فقد شغفت هذه العصور بالتفنن في وسائل التعذيب والتعنيف والترهيب لكل كافر ومتمرد. وفي (الفن الأيروتيكية) تفاجئنا (جنة الملذات) ل (جيروم بوش) * كما مبين في الشكل (٢٣) . كعمل يقع على مفص انتقالي ما بين روحانيات القرون الوسطى ومشارف عصر النهضة . ما يبرر هذا العمل هو موضوعه الديني ، يصور (بوش) * يوم الحساب الاخير وعاقبة اولك الذين ارتكبوا المعاصي، ومشاهد من المعاصي التي تفوح منها (نوستالجيا الطقوس الوثنية الديونيسية) **.

ويجمع العلماء على ان منحوتات المعابد الهندية في القرن العاشر الميلادي تشكل حالة تيقظ للرغبات الجسدية ، وما قيمتها الفنية الرفيعة الا انعكاس للأيمان بان البعد (الايروتيكي) هو جزء من فلسفة شاملة للحضارة الرومانية و (مشابهة للمعتقدات البراهمية في الهند) . كما مبين في الشكل (٢٤).

الشكل (٢٤) الشكل (٢٥)

فالبعد الشهواني " يفوق ما كان يصور في الغرب المحكوم بقيم الدين المسيحي . التظاريس البارزة ، الخطوط التي تلف الجسد وتدوره وتعكس انحناءات دافئة وليونة ناعمة ،نحالة الوسط المبالغ فيه والتفاصيل (الايروتيكية) كلها تختلف عن التعبير الاغريقي ، ذلك لان فكرة عرض الجسد للتأمل فريبة بعيدة عن تقاليد العقل الشرقي . وفي مقابل التمثيل والتجسيم و الجراءة على فرض مواضيع الجنس " ([٥٨]).

هنالك أعمال كأمثلة التجريد الذي لا يدل الا على ذاته ، لكنه يستعين ايضا بعناصر ذات ابعاد جنسية . (دي كونينغ)*** لديه ايحاءات في تحوير انموذج للمرأة منفجر العينين ، مفتوح الساقين بوقاحة وقبح قد يثير اشمئزاز البعض وإثارة البعض الآخر . " ([٥٩]).

بالرغم من كل هذه الثورة التحررية ازاء التحريم الجنسي المتوارث ، يبقى الجنس موضوعا شائكا ، وتمثيله يمكن اعتباره نقطة بارزة في محطات الحداثة وما بعد الحداثة الغربية ، كما سنرى فيما بعد . وقد بدا جليا من المقدمة السريعة ان " العري هو محور اساسي من محاور الفن الغربي الأن ، وتأمل الجسد العاري هو ظاهرة غربية بامتياز . قد يتطرق البعض من الفنانين الغربيين الى القول ان المواضيع غير الجنسية لا تجذب المشاهد اضافة الى انه يصعب مقاربته ، فمن الواضح ان معالجة مواضيع الرفعة والتسامي والدين تزداد تعقيدا وصعوبة في المجتمعات المادية تحديدا مع إصداره: "فتوة المقدس" [Jeunesse du sacré] (غالمار)، يتوخى ريجيس دوبري ، تفتيت قشرة ، الشعائر الدينية المعاصرة " ([٦٠]).

والفنان هو " رجل والجسد العاري امرأة والعري يفرض رؤية جسد متوازن ، مكتنز ، وواثق في ثباته ، وبتعبير ادق ، جسد اعيد تشكيله على حد قول (كلارك) . دخل مصطلح العري في قاموس الفن بواسطة النقاد خلال القرن الثامن عشر للتأكيد على ان الجسد الآدمي محور أساسي لموضوع النحت . العري هو وسيلة التقييم الاساسية في الاكاديميات الفنية لنحت الجسد العاري، وهو الدليل الثابت على جدارة الفنان وقدرته في تمثيل الواقع . ما يسمى بالعري في قياسات نحت الجسد العاري

في الفن الغربي هو اشكال النحت الاغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد (الفن الكلاسيكي) ، شكلا فنيا ابدعه إيطاليو القرن الثامن عشر " ([٦١]) .

بمعنى آخر ، العري هو شكل وليس موضوعا للفن ، وفي بعده الكلاسيكي ، ينشد الكمال ويبتعد عن واقع بشع ، يقول (ارسطو) " (ان الفن يتمم الجمال الطبيعي) " ([٦٢]) .

ان نقطة انطلاق العري تكون في فعل التعري او التجريد من الثياب . العري اذن هو الجسد الذي اعيد تشكيله وفقا لمثل الكمال . بهذا المعنى ، يعتبر العري فعل الانتقال من الواقع الى الكمال بالذات . كما مبين في الشكل (٢٥).

المفاهيم الحضارية و الثقافية الفنية لنحت الجسد العاري في الفن الهندي وبلاد السند:-

" ان شعوب الهند متعددة الاجناس والتقاليد واللغات والعقائد ، لذلك تنوعت فيها الفنون التي صورت اشكالا متباينة لحضارات كبيرة امتدت عبر التاريخ .

وتلعب الروحانيات دورا اساسيا في حياة اهل الهند منذ القدم على اختلاف ما بها من عقائد وكثرتها . ومن خلال نشاطهم الروحي ترابطت حضاراتها وفنونها .وبلغ تأثر الفن الهندي بالعقيدة الى حد لا يمكن معه دراسة تاريخ الفن الهندي بدون تفهم القيم الروحية التي ارتبط بها ، ومن اجل هذا كان تقسيم تاريخ فنون الهند عند دراستها حسب الديانات والعقائد في بلاد الهند التي سادت الحياة والتقاليد فيها افضل من تقسيمها الى قرون او عصور زمنية .

وحضارات الهند وفنونها قديمة يرجع تاريخها الى ما قبل ٣٠٠٠ ق.م . وتشير الاعمال التي عثر عليها في منطقة(موهنجو دارو) الى ذلك التاريخ القديم ،والتي عاصرتها في مصر وبلاد النهرين وفارس واليونان ." ([٦٣])

" وعلى احد هذه الجدران نقش لإله في جسم انسان له ثلاث رؤوس في حركة جالسة من حركات اليوجا ، وتعلو هذه الرؤوس علامة مثلث اصبحت ترمز فيما بعد الى الإله شيفا ، ومن حول الإله حيوانات قوية ترمز كذلك لنفس الإله . وبرغم قدم هذا الشكل ، الا أن المعاني التي يعكسها لاتزال تطرق حتى الان في الاعمال الفنية المتصلة بالديانة الهندوكية ، مما يبين ان للفن الهندوكي تقاليد وثقافة امتدت طويلا في حياة المجتمع الهندي .

كذلك تتميز الاختام التي عثر عليها في وادي السند بنفس الخطوط والانحناءات التي يتصف بها الفن الهندي دائما مما يثبت ترابط هذه التقاليد دون ان تنحرف في عصر من العصور عن طابعها

الاصلي . هذا برغم اختفاء حضارة وادي السند لمدة تقرب من الفي عام ، ظهرت بعدها حضارة اخرى في القرن الثالث قبل الميلاد اقامتها اسرة موريا التي حكمت الهند في الفترة بين عامي ٣٢١ ق.م ، ١٨٤ ق.م . وكان من الممكن ان تنحرف فنون الهند عن طابعها الأصلي والثقافي للمجتمع الهندي ، او عن بعضه بعدما نجحت في غزوها شعوب آرية في حوالي ١٨٠٠ ق.م ، الا ان الطابع الهندي لم يتغير مع الثقافة الجديدة التي انتقلت الى الغزاة ." (٦٤)

" ولقد بدأ الفن الذي خدم الدين الهندوكي في الضعف منذ ان بدأ تأثير الدين على حياة معتنقيه في الوهن من الناحيتين الاجتماعية والثقافية بسبب النظام الطبقي القاسي الذي يحميه هذا الدين وبسبب المحرمات الكثيرة التي كانت تنهى الناس عما يحسون بالرغبة فيه او كانت او كانت تلزمهم بما لا يقدرون عليه ثم استبداد البراهمة بكثير من امور الحياة ، حتى اصبح الفن الهندوكي خلال القرنين العاشر والحادي عشر فنا يغلب عليه التكلف والاصطناع ، خاليا من الصدق ، والحرارة التي كان يتميز بها من قبل ، وذلك باستثناء اعمال قليلة من اهمها معابد (كاجوراهو)* الشهيرة ." (٦٥) كما مبين في الشكل (٢٦).

الشكل (٢٦) الشكل (٢٧) الشكل (٢٨) الشكل (٢٩) الشكل (٣٠)

" وتعتبر " (معابد كاجوراهو) امتدادا وتطيرا لفن عصر جوبتا الذهبي ، كما هي مظهر من مظاهر انتصار النحت على العمارة في الفن الهندي خلال عصوره الوسطى . وتصور اعمال النحت التي تزينها ايمان اهل الهند بقوة الحياة والرغبة فيها في تكوينات تتضمن الاتصال الجنسي بين الرجل والمرأة . وان كانت الاعمال الفنية السابقة في (إلورا) وغيرها معرضا رقيقا (للفن الهندوكي) ، فإن

اعمال النحت في (كاجوراهو) معرضا للحياة نفسها ، حياة الانسان بكل معانيها المادية . ولقد استغرق بناء (مدينة كاجوراها حوالي ١٥٠ عاما) تبدأ عند منتصف القرن العاشر إبان حكم (اسرة شاندلا) كما مبين في الشكل (٢٧) .

وهي تشتمل على حوالي ٨٥ معبدا ملتفة حول بحيرة صغيرة وممتدة على مساحة قدرها ٨ اميال مربعة تقريبا . ويعتبر كل من هذه المعابد موطنا لواحد من هذه (الآلهة شيفا او فشنو او شوريا إله الشمس) *" ([٦٦]) . كما مبين في الشكل (٢٨) .

وهي جميعا متقاربة ومتشابهة من حيث تصميمها المعماري وزخارفها النحتية . وتتضمن اعمال النحت فيه " اشكالا لزوجات الآلهة الجميلات وللإلهة الثعبان ، واسودا ورمزية ومجموعات من الرجال والنساء في اوضاع جنسية تبين قدرة الانسان على صنع الحياة من خلال الرغبة فيها . وكثير من هذه المعابد ضخم إذ يبلغ طول احدها ما يزيد على مائة قدم وعلى جدرانه ما يقرب من تسعمائة تمثال لرجل وامرأة في تكوينات من نحت بارز ومستدير في صفوف عرضية يعلو احدها الآخر حول المعبد . كما مبين في الشكل (٢٩) .

وعلى بعض المعابد اعمال تصور(الإله جانيشا) *وهو (ابن الإله شيفا من زوجته بارفاتي) ، له رأس فيل وجسم آدمي ويرمز دائما الى التفوق والنجاح والثروة ." ([٦٧]) كما مبين في الشكل (٣٠).

" ويعد هذا دافعا اساسيا يوجب دراسة الفنون الهندية من خلال الديانات الرئيسية التي حددت معالمها واثرت على نشاط اهل الهند الثقافي والحضاري . واهم الديانات التي اصطبغت بها فنون الهند منذ القدم هي (الهندوكية والبوذية والاسلام) . ولقد بلغت سيطرة هذه الديانات على حضارات الهند الى حد انها قد اكسبتها طابعا خاصا يميز كل حضارة عن الاخرى حسب الدين الذي تنتمي كل منها اليه في اطار هندي عام ." ([٦٨]).

ولقد عثر في وادي نهر السند على من النحت تدل بشكل قاطع على تاثر حضارته من خلال التجارة والهجرة بحضارات العراق القديم ومصر الفرعونية واليونان القديمة . وفي متحف آثار وسط اسيا بنيودلهي بعض اعمال صغيرة الحجم اكتشفت في (منطقة هارابا) • تبين معالجة للاسطح والاشكال شبيهة بما في النحت العراقي القديم من معالجات ، كما يبين بعضها الآخر اهتماما بدراسة جسم الانسان يعكس تأثر النحت الهندي وقتئذ بالفن اليوناني القديم برغم تميز التمثال الهندي " باهتمام المثال باستخدام المنحنيات المنسابة في شيء من المبالغة يصل احيانا الى حد العنف ليكسب الجسم حركة وليونة وحيوية دافقة دون اهتمامه بتسجيل الشكل الظاهر لجسم الانسان الى الحد الذي يصل اليه المثال اليوناني في اكثر مراحل تطوره عندما اعتبر علم التشريح اساسا يخدم دراساته في النحت .

وهي صفة لازمت الفن الهندي منذ ذلك التاريخ حتى اخر مراحل تطوره . وكان بعض اعمال النحت الذي ينتمي الى تلك الفترة المبكرة من تاريخ الهند من الطين المحروق ، وبعضها الآخر من الحجر او من معدن النحاس . وتحمل هذه الاعمال جميعا الجانب الحسي المرتبط احيانا بالجنس والعري." [٦٩] كما مبين في الشكل (٣١).

الشكل (٣١) الشكل (٣٢)

كما عثر في (منطقة موهنجو دارو) على عدد كبير من الأشكال منحوتة نحتا دقيقا ، وهي " اعمال تصور آلهة من اشكال آدمية عارية او حيوانات ترمز الى القوة وتحمل معاني التقديس في نفس الوقت مثل الفيل والاسد ، وكذلك على اشكال نباتات محورة مرتبطة بالعقيدة الدينية ." [٧٠] كمامبين في الشكل (٣٢).

المفاهيم الحضارية و الثقافية الفنية لنحت الجسد العاري في فن عصر النهضة :-

في التواصل مع عصر الباروك (القرن السابع عشر) ، ازدادت الاشارات والعلامات (الايروتيكية) في الفنون المقدسة . (القديسة تيريزا) * امرأة في نشوة الجسد ، تبهرها الرؤية والسهم الموجه الى جسدها من قبل الملاك كما مبين في الشكل (٣٣) .

الشكل (٣٣) الشكل (٣٤)

هذه الحقبة هي ايضا غنية بمناظر الملذات المؤلمة . اما الجديد المتجدد فهو موضوع " مشاهد النوع وعليه يتضح ان " استلهام الجسد العاري موضوعة مركبة بين منظومة سيكولوجية والمنظومة المثلوجية فقد كان اكثر نحاتي عصر النهضة ينتجون اعمالهم في توظيفها في حركة الجسد وانسيابية

مما زاد في تطور النحت في ذلك التركيب فعلاً وما هو ثابت كما هو حال المنحوتة بتداخل الحركة مع الثبات تحرك الثابت ذاته .انه نوع من التمثيل النوعي او اسلوب تمثيلي حسي " ([٧١]).

وعليه ان اسلوب النحت الذي استدعى الفكر لتجسيده العري في المنحوتة فهي اسلوب يجعل من النحت والطبيعة موضوع صورة فنية ديناميكية ، انها لتملك جاذبية خاصة اليوم ، لان الفن ، خلال النصف الاخير من هذا القرن ، يمر مرة اخرى عبر مرحلة يمكن نعتها بمصطلح (تخيلية) *[٧٢] كما مبين في الشكل (٣٤).

اذ ان النحت استدعى منظومة الجسد العاري الذي أضحى رمزاً تخيلياً منفتحاً يستدعي نظاماً يقدم الانفتاح التركيبي بين المنحوتة ذاتها وتعالقاتها في نحت الجسد العاري. وعليه نجد في التعالق النحتي بين الجسد والتشكيل بصيغة العري " لهو تعالق جمالي أولاً وبيئي ثانياً ومفاهيمي ثالثاً ، الجسد وسيلة تطهر ، والروح تهمس ، وتتكلم . أما الأفكار العنيفة فتدل على الخيال الفاعل الذي يجمع الظاهرة الجمالية وارادة القوة للمصطلح " ([٧٣]).

الشكل (٣٥)

وهنا تكمن صناعة علاقة بين الانسان كذات مفكرة تحركها نوازع نفسية وبين محيطة البيئوي ، ولان الجسد العاري يعد كسيد الحياة واساسها فضلاً عن كونه اساس بناء الوجود المادي والطبيعي ، اصبح للعري مكانه سيكولوجية فاعلة ومتفاعلة مع شخصية الانسان ، ان البحث في الانسان ولاسيما بناءه السيكولوجي يعد بحثاً مضنياً لكثرة المتغيرات والتحولات على مستوى الفرد والجماعة فالإنسان " يعد لغزاً يحتاج الى فك محتوياته الظاهرة ومنها ما حققت في الذات تلك العلاقة بينه وبين وجوده الطبيعي والمادي .وعليه ان الفنون التشكيلية دور مهم في تأثيرها على الانسان من الجانب النفسي ونخص بذلك فن النحت ونحت الجسد العاري في معظم اتجاهات الفن الحديث ، اما غير موجودة ، أو طليقة وعرضية . أن فصلهما هو تعبير والرمز ينبغي إلا يهمل يبدو ثمة حث نفسي مستمر لا يصال العوامل الاساسية للحياة التي يرمزان اليها بالجسد العاري إلى الوعي . فان هذه الاشكال العاري تظهر احيانا كما لو كانت عناصر نمو جديد " [٧٤] .

منذ اقدم العهود اعتاد الانسان على انشاء نماذج من الكلمات والصور لتمثيل ظواهر الحياة وعلاقتها بمهمة تجسيد عالمه وسلوكه وافكاره بأساليب مختلفة تشتمل على الصور والرسوم المدونة للجسد العاري " [٧٥] . كما مبين في الشكل (٣٦).

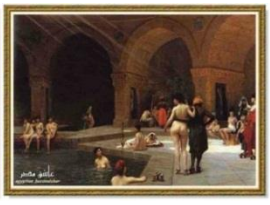
الشكل (٣٦)

الشكل (٣٧)

ولاحقا في القرن التاسع عشر، طغت التفاصيل السادية على تعابير الرومانسيين ، وما اجواء الشرق والحريم والجواري الا استسلام كلي للجسد. صورت المرأة مقيدة ورهينة ، واصبحت بهذا الشكل غاية للوحة ، تماما كما اصبح الشعور هدف للفنون المرئية ووسيلة للتواصل بين الفنان والمشاهد . في هذه الصورة للمرأة الرهينة هي من وجهة نظر المنطق العام اداة لمتعة الرجل ، تماما كما تدل مشاهد الجواري في الحمام وفي السوق حيث يستطيع الرجل تلمس وتفحص الجارية المستسلمة وهي عارية قبل اقتناءها . كما مبين في الشكل (٣٧) .

الحمام التركي تفوح منه شهوانية الاجساد المعروضة امام ناظر يتنقل نظره ، ويلامس بعينه ويطرب بصمت للوحة . كما مبين في الأشكال (٣٨-٣٩) .

الشكل (٣٨)



الشكل (٣٩)

الشكل (٤٠)

وصور الرمزيون المرأة القدرية ، والمرأة التي تلتهم الرجل ، وعمل فنانوا (الملصق) و(الفن الجديد) بجرأة ووقاحة لم يسبق لها مثيل في الفنون الغربية . وبدأت الصورة تمارس عنفا على المشاهد وعلى المجتمع كما مبين في الأشكال (٤٠ – ٤١).

الشكل (٤١) الشكل (٤٢) الشكل (٤٣)

وما قدمه (كليمت وشبيل وغوغان) الا خير دليل على ذلك . تتحول السادية الى مازوشية الى تعبير عن احاسيس انسانية عميقة (الشك والقلق) : القبلة ل (رودان) و (الصرخة) ل (منش) و (العلاقات الجنسية الجماعية) و(القبلة) ل (كليمت) و (الأمومة) ل (شيكال) . كما مبين في الأشكال (٤٢-٤٣).

المفاهيم الحضارية و الثقافية الفنية لنحت الجسد العاري في الفن المعاصر:-

ان للجسد العاري دور مهم في بنائية اعمال الفن التشكيلي ، والمعاصر على وجه الخصوص. فبعد ان كانت اعماله تتصف بالواقعية والتعبيرية حيث اخذ الجسد العاري منحى جديد اخر بعيد عن تجسيد الواقع بمثاليته وبعيداً عن الاشكال المحاكية له . باستخدامه للرموز التي استطاع من خلالها التعبير عما يدور في ذهنه بادق التفاصيل وباختزال وتبسيط شكلي مميز . فمنذ البدء كانت علاقة الانسان " بالاشياء غير مباشرة فجعل لنفسه وسائل ورموز لسانية وفنية و اسطورية ، حتى صار متعذراً عليه ان يرى اي شيء او يتعرف عليه دون تدخل هذا الوسيط ".(٧٦)

إن استعارة صورة العري واحالتها الى منظومة ابداعية تعد أداة من ادوات البنية الابداعية لنحت الجسد ، ونود ان يبين ان حركة الاستعارة بصورة العري لها تاريخها الطويل عبر عصور امتده الى اعماق التاريخ كما هو الحال في بلاد الرافدين بكل الحقب والدويلات التي تمثل هذه الحضارة العريقة والامر ذاته في حضارة وادي النيل والاغريق والرومان بل يمكن ان نقول ان استعارة صورة العري امراً رافق كل الفنون ولاسيما فن التشكيل ونحت الجسد العاري الى يومنا هذا ، ان هذه الاستعارات المختلفة لحالات العري تمثل مجسدات البناء الابداعي تود الباحثة ان تذكرها لعلاقتها الصميمية في بحثها.

ويكن تقسيمها كلاتي :-

الاستعارة المباشرة ويكون فيها الجسد العاري عنصراً مهماً من منظومة المعنى كما في المنحوتات التي ينبثق العري طبيعيا وواقعياً من ادوات تستخدم بذلك . كما مبين في الشكل (٤٤).

٢- الاستعارة غير المباشرة ذات المنحى السريالي وهنا تتبني عملية الترميز والبناء التأويلي . كما مبين في الشكل (٤٥).

الشكل (٤٤) الشكل (٤٥) الشكل (٤٦)

٣- الاستعارة التجريدية كما في منحوتات ما بعد الحداثة التي لا يوجد فيها تشخيص عالي أو دقيق حيث تكون ذات اداء جمالي تفاعلي مع المكان . وهنا لابد للباحث ان تشير الى الاستعارات الثلاثة ذات منظومة ابداعية . كما مبين في الشكل (٤٦).

وعليه ان الاستعارة للعري في منحوتات الجسد استعارة تفاعلية تميز نفسها الى فكرة تحقيق الجانب الايجابي في الذات الانسانية بتفاعل سيكولوجي بين المتلقي واشتغال المنظومة الاستعارية التي تبث كل قيم الخير والشعور بالبهجة واللذة والاستمتاع او الشعور بالرضا . وهنا تكمن اليه عقدية في الوعي الجمالي للعمل الفني المتأثر سيكولوجيا بالجسد العري . او الوعي الجمالي السيكولوجي ، أو " تخضع الاعمال الفنية بمجملها الى تأثيرات واسعة يمكن ان تكون في اهمها المنظومة السيكولوجية الشخصية " [٧٧] .

أن دراسة العري كدلالة في الفنون التشكيلية المعاصرة عموما والنحت الامريكي بشكل خاص ، " لها أهمية بالغة في الكشف عن اهتمامات الفنانين المعاصرين ولاسيما الامريكيين ، وما ارادوا التعبير عنه الى المتلقي . لهذا ربما يدون النحات على أنه عبارة عن مجموعة من الرسوم المصورة على الجسد العاري كدلالة لتلك الافكار والاحاسيس ، ثم انها تمثل هدفا لا يمكن انكاره في مفهوم بنيتها . " لان غاية الوظيفة تحديد نوع المنفعة التي تؤديها في نظام عملها وتخصصها ببناء الصفة الفكرية للصور العارية " [٧٨] . كما مبين في الشكل (٤٧).

الشكل (٤٧) الشكل (٤٨) الشكل (٤٩) الشكل (٥٠)

وان صفة هذه الصور الفكرية الرمزية تكمن في وجود توافق بين الدال والمدلول غطت التمثيل ، " فالأشكال العارية لا تمثل ذاتها وخصوصيتها الفردية ، بل تكون أشاره وتلميحا واختزالا لمدلولاتها

باعتبارها انساقا علامية جسدية ، ترتبط بالأفكار والمفاهيم وبأليات نخت العري وكيفيات تمثيلها ، داخل بنية من الخطابات الرمزية المفعمة بالتجريدات والتر ميزات العارية ". (٧٩) . كما مبين في الشكل (٤٨).

حيث كانت بمثابة لغة متداولة ومفهوم مكنت الفكر الانساني أن يوثق ما لديه من خبرات وأحاسيس نحت الجسد العاري ، " فقد أولت الأشكال العارية من مداولاتها الطبيعية المألوفة ، كي تصبح حرة من صيرورتها الطبيعية ، لتؤدي فعلها في نسق التصوير بدلالات مضافة للتعبير الجسدي عن معتقدات الانسانية ". (٨٠) . كما مبين في الشكل (٤٩) .

أنه الخطاب التشكيلي المتحرر من الطبيعة ، في بنية أشكاله الجوهرية الخالصة، لذا فان للجسد العاري الرمز وهو علامة تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها " عرف الجسد العاري غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع الى ربط الرمز الجسدي بموضوعتيه . فالجسد العاري أذن نمط أو عرف ، أي أنه العلامة العرفية ، لهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة وينتمي الى نوع خاص من الدلالات الرمزية الواعية يمكن في ذلك النوع أن نصل في تكثيف الخطاب الفكري في جوهر الاشكال حيث ". (٨١). وكما مبين في الشكل (٥٠)

وقد يستخدم في عملية ابتداع الرمز المعالجة التجريدية حيث تتركز في هذه الحالة الاستجابة الذهنية للنحات بصورة خاصة على وضعية اوسع مع ربط الجسد العاري بهذه الوضعية بدلالة رمزية معينة ، وبذلك يحقق الرمز التجريدي في وصف بعض المواضيع التي قد يستخدمها النحات في عملية الاتصال مع البشر لتلقي الدلالات الرمزية واحداث التغيير المطلوب لكي يستطيع المتلقي من استقبالها ذهنياً وتفهمها بصورة سهلة وسريعة وبدون اي تعقيد ، حيث ينبغي لنجاح الاتصال بين المرسل والمتلقي وضوح ما ينتقل عبر هذا الاتصال من افكار ومعاني ، فالرموز العارية التي تنتقل عبر هذا الاتصال لها غايات معينة لا يمكن التوصل اليها الا بمطابقة الاستجابات التي تثيرها هذه الغايات ، وحتى بالنسبة للرموز الجسدية الاخرى غير التجريدية فانه يشترط تفهّم العري الجسدي .

" إن عملية الاتصال هي تفاعل بين شخصين على الاقل ، فدائما يفترض المرسل في استقبال المتلقين مع ما يقدمه وأثر المعروض يتوقف على استجابة المتلقي، وعندما تكون تجاربه مع المتلقي على نوعية متقاربة ومفهومة فسوف يصبح الاتصال ممكننا من خلال نحت الجسد العاري ، وتجري عملية التفاهم بشكل تبادلي على اساس الاثارة والاستجابة على تلك الرموز وانواعها مما يسهل التعاطي معها بشكل فني ومعبر من الناحية الجمالية والوظيفية للجسد العاري " (٨٢).

فالنحات كان يعي الواقع ولكنه لا يحاكيه في اعماله بل يحلل ويركب الشكل الواقعي برؤيته الخاصة لينتج شكلاً عاريا اخر بعيداً عن الشكل الاصلي الذي اخذ منه . لذلك هو ينظر للاشياء المحيطة به بنظره خاصة فيجرد ويختزل ما لا يراه ضرورياً ، لاظهار الجوهر للعري على حساب الشكل الخارجي . لذلك ظهرت الرموز فكانت افضل وسيلة له للتعبير عما يجول بخاطرة عن نحت الجسد العاري. كما مبين في الشكل (٥١).

الشكل (٥١) الشكل (٥٢) الشكل (٥٣)

فالرمز في نحت الجسد العاري هو " الجزء وهو الخاص الذي يشير مباشرة الى مغزى عام االى كلي يقف خلفه ." [٨٣]

فاستخدام الرمز في نحت الجسد العاري له جذور تاريخية ممتدة عبر مراحل الحياة البشرية، فالحاجة الى استخدام الرمزفي نحت العري كوسيلة من وسائل الاتصال بين الفرد ومجتمعه ادت الى ابتكار وابداع فنون جميلة لتحل محل الكلمات والاشكال الواقعية ،" فالانسان منذ اقدم العصور مارس شتى انواع فنون الجسد العاري وحاول التعبير بواسطتها عن مشاعره واحاسيسه وما يحيط به من مواد حية وجامدة ".[٨٤]. كما مبين في الشكل (٥٢).

لذلك وجب علينا فهم المجتمع الذي انتج هذه الاشكال العارية فاعمال النحت الجسدي كانت فناً جماعياً لا فردياً فلا نجد بين كل اعمال النحت العاري صفة فردية لشخص ما ، وهذا دليل في كون السلطة بيد المجتمع ككل. ووظيفة نحت الجسد العاري هي خدمة المجتمع والتعبير عنه كوحدة واحدة فالنحات " يعتقد بانه هو بالذات وكل فرد بشكل عام يستطيع ان يحمل أي صفات او ميزات يتحلى بها الافراد الاخرون او حتى الجماعة كلها " . [٨٥]

وعن طريق نحت الجسد العاري استطاع النحات " ايجاد واحياء عالم وهمي ، لم يستطع ايجاده في الواقع المحسوس ، واستغله سلاحاً بيد الجماعة الانسانية في صراعها للبقاء " [٨٦] .

هذا العالم الوهمي تجسد امامه في شكل جسد عاري اكتسبت اهميتها من خلال المجتمع فالفكر والمجتمع والبيئة المحيطة بالاضافة الى عوامل كثيرة اخرى هي المسيطرة على نوعية الرموز للجسد العاري المنجزة ، فالنحت ليس قائماً بذاته ولذاته بل هو تفاعل حيوي ما بين الطبيعة الفكر وعناصر

الطبيعة وعناصر البيئة والمجتمع وانعكاسها فيه " فالنحت العاري المعزول عن الحياة في الحقيقة لم يكن موجوداً في أي زمان ومكان " [٨٧]. كما مبين في الشكل (٥٣).

" فالنحت العاري مرتبط بمجموعة من العلاقات الفكرية التي يعتمد عليها في شرح مغزاه ، ولتكوين صورة مفاهيمية عن بنية عمل جسد عاري ما ، يجب ان تكون لدينا معلومات دقيقة وواضحة عن الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة ".[٨٨]

والنحات في تجربته الابداعية مرتبط بالفكر الاجتماعي في جميع مجالاته وارهاصاته واشكالاته بطريقة ديناميكية تتبادل التأثر والتأثير ازاء المحركات الاساسية في بنية الفكر، وازاء مثل هذه الحقيقة يصبح النحات " جامعاً للعلاقات الانسانية والاجتماعية فهو يتأثر بمحيطه الخارجي . فالنحات جزء لا يتجزأ من المجتمع فهو يحمل مكنونات المجتمع بداخله وعياً وادراكاً ، وفي نظرته للحياة وفي احاسيسه الجمالية نحو الشكل العاري ".[٨٩]

فالعري فيه خصوصي فردية تتمثل برؤية النحات الخاصة من المضامين المستمرة التي يتضمنها الجسد العاري ، بالاضافة الى معنى اشمل هو رؤية المجتمع لما يتضمنه من العري . وعليه فأن نحت الجسد العاري يجب ان يكون شخصياً ذاتياً يعبر عن " شحنة من الوجدان والانفعال الخاص بشخصية او ذات معينة ." [٩٠].

لذلك اصبح استخدام الرمز في اعمال نحت الأجساد العارية مهمة جداً لايصال رسالة ما سواء اكانت خاصة او عامة الى المجتمع ككل . فوظيفة الجسد العاري توصيلية الا ان " العلاقة بين الرمز في نحت الجسد العاري والشيء المشار اليه لا تمتلك قيمه وجودية ، فالبورتريت هي توصيل للشخص المصور، وهي ايضاً عملاً فنياً لكنه مجرد من أي قيمة وجودية ".[٩١]

ويتحكم النحات في اخراج الرموز العارية العامل المؤثرة الذي يتبادل التأثير والتأثر بعضها ببعض فينتج الرمز الفني للتعري تبعاً لذلك لعامل البيئة .

البيئة:

_وهي المؤثر الثاني في استخدام الرمز في الاعمال الفنية للجسد العاري بكل انواعها ، فلكل نوع من انواع البيئة عدد من رموز التعري التي يستخدمها النحات في عمله الفني المعاصر ومن هذه الانواع.

البيئة الطبيعية : وتمد الفنان بعدد من الرموز (كقطع الاشجار والصخور والقواقع... الخ). والتي تحفز الفنان ليتخذ منها مادة خام يبني عليها الفكر في نحت الجسد العاري ومثالنا في ذلك اعمال الفنانة (كاتي ماك ديويل) والتي تمثل الاسلوب الرمزي في اشكالها المستوحاة اما من الطبيعة او من

الجسم البشري والحيواني والنباتي ، " فالزهرة التي تتحول الى رمز من جسد انساني، والجسد البشري الذي يتحول الى غابة. " (٩٢)

كلها رموز للخصب استلهمتها الفنانة من البيئة الطبيعية المحيطة بها. لتخلق منها رموز جديدة.

فشخصية النحات ككل وكوحدة ديناميكية في ضوء تفاعلها مع بيئتها ذات الابعاد الاجتماعية والتاريخية ، وانفعال الفنان وتوتره ازاء احداث او تجارب او ظواهر خارجية تثيره وتوتر وجدانه، وتكون السبب في دفعه الى الابداع وفقاً لاطاره ذي المضمون المكتسب من الخارج. " (٩٣)

البيئة الاجتماعية : وهي نظم التأثير البيئي في ذهنية المجتمع والتي تكون فكراً اجتماعياً في الفنون التشكيلية ، تظهر خصوصيتة من خلال اسقاطات البيئة الاجتماعية في المنجز الفني للتعري . و" علاقة الفرد بالمجتمع او الربط ما بين التكوين وبنية المجتمع الفكرية." (٩٤)

أي ان رمز التعري يتاثر بنوعية الفكر السائد في المجتمع.

ج- البيئة الدينية : وهي نظم من العلاقات التي تتغذى بها ذهنية النحات ويتاثر بها بشكل كبير، حيث تكون بعض اعماله فيها جانب من التقديس او تحمل دلالات دينية قدسية ، فيكون رمز الجسد العاري المستلهم من هذه البيئة مهم وذو مضامين خفية ومستترة." (٩٥)

المؤشرات :-

أولا:- الجسد العاري يشكل الشيء بأبعاده الطبيعية بدون اضافات كعنصر يستوعب القيم ولكن يعني الجسد غير العاري يستطيع انتاج القيم ، وهل القيم تحدد فقط بالملابس فإدراك الأشياء يمر عبر وعي مركزي يفصل بين الأشياء ويقوم بتهذيبها وترتيبها وتشكيلها وليتشكل عبرها كلحظة وعي تفصل بين الجسد العاري/ الشيء وبين الجسد/ الكتلة الانسانية.

ثانيا:- مفهوم العري بالإضافة إلى كونه مفهوم يشمل على الألوان والخطوط والأضواء والظلال والملامس والإيقاعات، فهي تتضمن كذلك العديد من الأبعاد الخيالية والعاطفية والرمزية . الفكرة هي فن المفهوم وهي الأداة التي تصنع فن النحت العاري للجسد.

ثالثا:- وظيفة فن نحت الجسد العاري وعلاقته بالمشاهد ، ونتج عن ذلك توظيف المدرك البصري بالتناغم مع شتى الحواس الأخرى من سمع وعمل عقلي وحركي تتعالق مع معطيات البوب أحياناً والفن المفاهيمي ، والنحت العاري للجسد كفن موازي للأداء.

رابعا :- الجسد العاري داخل عالم الأشياء ، هو جزء منها ولا يتميز عنها في شيء ، وهو موضوع يتميز بأنه أساسي وشبه جوهري ، وهو موضوع ضمن موضوعات لا تعد ولا تحصى ، يشكل نسقا ضمن أنساق أخرى تلوذ ، جميعها ، بالكون بحثا عن معنى وعن دلالة.

خامسا:- يحتكم الجمال بسلسلة أشكال عفوية متشابهة باتجاه تركيبي يخضع التنظيم الكلي لها بخصائص محددة بالفضاء المحيط بالجسد العاري ، الذي يتوافق شكلياً لتحولات الخامة ومتطلباتها التقنية وتوافقها أحياناً مع تقنيات اظهار الفنون من رسم ونحت ، فضلاً عن خصائص استحضار الخامات المضافة الى العمل النحتي لإضفاء قيم تعبيرية جمالية تتوافق والاتجاهات الفنية لحركة النحت للجسد العاري.

سادسا :- ان الذائقية ومعاييرها المفترضة تشكل مساحة مفتوحة التأويل للجسد العاري في النحت المعاصر كتعبير منه لجمالية وشفافية المرأة التي قارنها بالطبيعة الخلابة ، ومع قدوم عصر ما بعد الحداثة أصبح مفهوم الجسد العاري في العديد من الجوانب ولكنه دمج مؤخراً تحت اسم فن الأداء.

سابعا:- ارتبط مفهوم الفن العاري بالوجود الحقيقي ، والتأكيد على إنسانية الإنسان والتركيز على نزعته الطبيعية ، فالجسد العاري يدفع الفرد في كثير من الأحيان إلى الولوج في الأعماق النفسية ، فالوظيفة الأساسية للفن في تمثيل أو محاكاة الطبيعة بأسلوب متسامي.

ثامنا:- التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والإشكال ذات الطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني الذي ينتج للسوق ولقد عدَّ مفهوم الجسد العاري في الفن من المفاهيم الأساسية والمركزية ، واعتبرته الكثير من الثقافات جمالاً انثوياً لذلك كثيراً ما نرى ارتباط الجسد العاري بالمرأة ، يتم الحديث عنه تتبادر الأذهان فورا إلى المرأة وجسدها العاري إذ يعتمد الجسد مادة أساسية للعمل مكرساً حالة الانحراف بالفن بإبعاده عن صيغته التقليدية.

تاسعا:- بعض الثقافات اعتبرت أن الجسد العاري مفهوم يدل على فحولة الرجل ، وأنه يظهر أهم صفات ومقومات الشجاعة لدى الرجل ويعبر عنها ببراعة . فلا بد أن يحتل من المواقع ما يوافق مفاهيمها ولهذا أصبحت فيها نوع من الخلخلة النافرة عن موضعها ، هذا الارتباط بجملة من المفاهيم والخصائص ، أكدت على طبيعتها الوظيفية وهو تفعيل عملية الاقناع وبلوغ الغاية للخصائص الجمالية للجسد العاري.

عاشرا:- أن الجسد العاري أفاد الموروث الفلسفي صياغة مهمة في مجمل صناعة نحت الجسد العاري ، بالتالي يختلف تناول الفنانين لمفهوم العري باختلاف اتجاهاتهم الفنية ، ولكنهم جميعها يبدعون أعمالاً فنية مختلفة بتناولهم موضوع العري، وذلك بسبب اختلاف اهتماماتهم الجمالية

بموضوع العري نفسه ، فالبعض منهم يركز على القوة والآخر على الضعف ، بينما يعتبر الآخر العري مثال للحب والرومنسية ويرى الآخر أنه مثال للخصوبة بينما يرى البعض أنه مثال للتمرد على الواقع.

أحد عشر :- أن تعدد مفاهيم العري تقودنا إلى تعدد القراءات وتوالدها وتنوع القراء في العصر الواحد أو تجدد العصور للجسد العاري ، وثبات الأثر الفني له ، وتأثيره في المتلقين ، فيصبح المتلقي مفتاحاً للبحث في كل تصنيفات الفنون ولاسيما في التشكيل منها ونحت الجسد العاري .

أثنى عشر :- تعد ظاهرة الجسد العاري ، ظاهرة انسانية لها تاريخها الممتد مع وعي الانسان وتكوينه ككائن اجتماعي يعتمد الجماعة ويحقق فائدة قصوى من نظم تجمعه وصولا الى بناء مجتمع مؤطر بلغة وخصوصيات تبدأ من الاشياء الجسدية العارية المتداولة وتنتهي بتأويل الافكار والتصورات ، حتى ان العري في تطوره البحثي المعرفي استطاع ان يؤسس نظرية معرفية للجسد العاري لها مركزها على مستوى فن النحت.

ثلاثة عشر :- تعتمد بنية التطور الجمالي في النصوص التشكيلية العارية على العملية التواصلية فأنها بالنتيجة الموضوعية تقدم عوامل عدة نشكلها ونعطيها هيئة ايحائية تعبيرية داخل السياق الاجتماعي للتعري الجسدي ، " ان العمل الفني التشكيلي المعاصر بمراحل انجازه وصولا الى إحالته كرسالة تُبث الى المتلقي نجده يعتمدُ تحول اللا مرئي من الأفكار والانفعالات التي تتشكل على وفق رموز تبعا لصورة البناء الحضاري الذي يعتمده نظام الجسد العاري للمجتمع مُشكّلتا نسيجا من النُظم التداولية التي تعيش حركة إرسال بين الفنان والمتلقي.

أربعة عشر :- إن بناء نسيجا جماليا يعتمد توظيف الجسد العاري في فن النحت ، الذي حقق نجاحا باهرا على مستوى البناء التواصلي بين اقطاب متعددة والمتمثلة بالجسد العاري في ذاتها وفن النحت بآلياته وتقنياته ، او بنظم اظهاره . والفنان المنتج بثقافته وانتمائه الحضاري، والمتلقي فردا أم جماعة بمستوى من الوعي الثقافي والجمالي للجسد العاري ، او عندما تندمج الثقافة بالجمال يمكن ان نقول بمستوى الوعي الجمالي في تلقي هذه الرسائل المحالة من العري الجسدي الى نص تشكيلي يحيل هذه الأعمال العارية الى بناء جمال بحت في فن النحت.

خمسة عشر :- استثمار الجسد العاري في النحت هو عماد الأساطير وهم اناس خياليون كل يقص قصته ويكون مدار الحديث ومحوره . وتتألف الاساطير عادة من قسمين رئيسيين – يشتمل الاول عرضا رمزيا للأحداث ، والثاني نصحا وارشادا وهذا ما يسمى المدار الخلقي في الاسطورة ويعد من اسبابها التي لا غنى عنها في استثمارها هي فكرة الجسد العاري.

ستة عشر:- ارتبط فن العري بعد الحرب العالمية الثانية بمفاهيم ومقاييس . فاستبدلوا بها مواد ليست مهيأة ، في الاصل للعمل الفني ، ووجدوا في الاشياء العادية ، والمبتذلة منها ، ارتباطاً بتاريخ الفنون التشكيلية الحديث ، يصعب القيام برصدٍ دقيقٍ ، أو بتحقيبٍ متناهٍ للصيغ التعبيرية والأشكال الجمالية التي تم بها توظيف الجسد ودمجه ، كموضوع وكمفهوم للعملية الابداعية.

اجراءات البحث:-

١- مجتمع البحث :

أجرى الباحث مسحا دقيقا شمل النحت الأوربي المعاصر المنتج من قبل الفنانين الأوربيين وعلى وفق الحدود الزمانية والمكانية التي اعتمدها البحث ، والتي وجد لبعضها صورا دقيقة ملونة لها والبعض الاخر استطاع ان يتعامل معها ماديا لوجودها الكياني المادي اما في بيوت بعض الفنانين او في المعارض الفنية او معروضه في مواقع التواصل الاجتماعي وفي اعمال نحتية متعالقة على نحو تفاعلي مع تحولات نحت العري بتوظيف دقيق استدعى بقصدية وارادة فكرية جمالية لنظم تحولات التعري في النحت وتقنياته المعاصرة ، وقد كانت الاعمال التي تتخطى ثلاثون عمل .

٢-عينة البحث :

استطاع الباحث ان يؤطر بانتقائية قصدية يعتمد بمؤشرات تولدة عن البحث التحليلي الفكري الذي انجزها في الاطار النظري للبحث ، واستطاع أن يختار (خمس عينات) تتميز بتفاعليتها مع تحولات نحت العري في بنية شكل النحت الأوربي المعاصر . وقد استعان الباحث بمقابلات الفنانين المختصين في مجال النحت فضلا عن استعانته بمقابلات المختصين بفن نحت التعري والنقد التحليلي لفنون التشكيل ولاسيما فن النحت .

٣-مبررات اختيار العينة :

يمكن تأشيرها على وفق ما يلي :

أ. ان يكون العمل نحت جسدي عاري أوربي معاصر .

ب. يحايث جماليات نحت العري على نحو عام وتحولات نحت العري الأوربي المعاصر على نحو خاص .

ج. ينم عن إبداع تركيبي في تعالق تحولات نحت العري مع عناصر وبناء العمل الفني التشكيلي الأوربي المعاصر .

د. تم تصنيف العينات حسب الفترة الزمنية وتعالقها التاريخي و على اقدمية الفنان .

٤-الاداة المستخدمة في تحليل العينة :

أولا : مقابلات أجراها الباحث على نحو مستمر مع اساتذة وفناني النحت ، استطاع ان يستل منها ما يحلل اعمالها على مستوى الدقة

ثانيا: المؤشرات التي تحققت من الاطار النظري بوصفها ادوات تحليل للعينات التي اختارها الباحث على نحو قصدي .

٥-منهج التحليل للبحث :

اعتمد الباحث : المنهج الوصفي للتحليلي.

تحليل العينات

انموذج (١)

توثيق العمل الفني

اسم العمل : الجلوس على المنصة

اسم الفنان : بريت ف هارفي

تاريخ الانجاز :٢٠١٣

المادة : معدن ستانلس ستيل

البلد :أنكلترة

ارتبط فن العري بعد الحرب العالمية الثانية بمفاهيم ومقاييس . فاستبدلوا بها مواد ليست مهيأة ، في الاصل للعمل الفني ، ووجدوا في الاشياء العادية ، والمبتذلة منها ، ارتباطاً بتاريخ الفنون التشكيلية الحديث ، يصعب القيام برصدٍ دقيقٍ ، أو بتحقيبٍ متناهٍ للصيغ التعبيرية والأشكال الجمالية التي تم بها توظيف الجسد ودمجه ، كموضوع وكمفهوم للعملية الابداعية. وهذا التوظيف للجسد العاري كمفهوم نجده في المشهد الذي يقع على مستويين تركيبيين: الأول أرضية اللوحة المسطحة التي تؤكد الشكل وتمنحه سيادة ، والشكل عبارة عن تكوين لجسد رجل عاري في وضع الجلوس على قاعدة

ماسكا قدميه بواسطة يديه ولون الحدث كانه في ضبابية شلجية متفاعلة مع الارض لتكون هالة شكلية لحجم الجسد العاري إنها تقترب من تقنية التلصيق الكولاج أو التكوينات المتلاصقة مع القاعدة . التي اكسبت العمل الفنية سمة الاستقلال والشخصية في الأسلوب النابع من ابتكار تقني مفرد تلك التقنية بأنها توظيف العالم البيئي المادي من أجل حصول عملية الإدراك (الإحساس) أن يجعل منها النحات عملاً فنياً جذاباً وحتى الألوان فهي مركبات كيمياوية وحسب خبرات وتقنيات النحات عند العمل بعدده وأدواته يضع تلك الألوان على السطح التصويري ويتعامل معها بأسلوبه لإنتاج عمل فني رائع لجسد رجل عاري . فالعمل يقوم على بنية بيئية، تستعمل السطوح فيها والألوان الصريحة في العمل لتحيل في مرجعياتها الواقعية للجسد إلى التكوينات العارية حيث يسود اللون الثلجي الذي يؤسس الطابع العام للعمل ثم الظل الذي يحدد الجسد الخطية ويعمل باعتباره ظلاً. يجعل من تلك الألوان عوالم بيئية ناطقة بلغة معينة . فالتكنولوجيا تساعد وتعمل على إيصال وتحقيق الهدف الفني من خلال مفردات الجسد العاري ، كذلك هناك من يمزج بين الجسد العاري والتقنية والتكنيك والأسلوب ومن هنا يكسب الشكل العاري بعداً آخر عندما يحاول أن يتحرر من سياقه إلى سياق تشخيصي . في تصيّر جديد لنحت الجسد . هذه الإحالة التي تعطي للمشخص الجسدي هيئته المتفردة حيث تبدأ الألوان بالتجمع لتكوين بؤرة جديدة . اكسبت الجسد العاري سمة الاستقلال والشخصية في الأسلوب الفني النابع من ابتكار تقني لنحت الجسد العاري فأن تقنيات فن ما بعد الحداثة فيها من الغرابة ما يثير الدهشة والحيرة معاً ، لأن معظم النحاتين الذين استخدموا من المفردات العارية في النحت جمعوا بين مختلف التقنيات في عمل نحتي واحد ، فالإلصاق والتجميع والمونتاج ، (التركيب) أدى إلى تقريب المسافة التي تفصل فنانين النحت عن الفنون الأخرى وتداخل هذه الفنون إلى حدٍ بعيد يُصعب الفصل بينهما . فالمشهد في الأعلى يمثل شكل رجل عاري في هيئة أجواء ضبابية ، ويمكن إيجاد أمثلة على ذلك في الصور المتخيلة بواسطة الحلم أو بتأثير الحالات المخدرة في أعماق الرساميين السرياليين مثل سلفادور دالي وماكس ارنست، نتيجة لابتعاد

المشهد عن التمثيل الواقعي. للعمل يحيله دلالياً إلى منظومة من الأشكال تقترن بالتراث لتؤثر على الشكل وليونته وانسيابية ، والمفهوم الجمالي للجسد العاري في فنون ما بعد الحداثة ، إنتاج الجسد العاري في النحت المعاصر.

أنموذج رقم (٢)

توثيـق العمـل الفنـي

اسم العمـل : فتاة جالسـة على منصـة

اسم الفنـان : بوب كويـن

تاريخ الانجـاز :٢٠١٣

المـادة : الشـمـع

البلـد : ايرلنـدا

يتكون العمل من امرأة عارية جالسة على منصة ذات قاعدة ،المرأة في حالة الجلوس متكئة على احدى القدمين وهي في حالة سكون ،والقدم الاخرى متدلية .يأخذ الجسد العاري مساحات كبيرة في التكوين اذ يتألف العمل من امرأة عارية جالسة في حركة ذات فضاء متباين بين شكل المنحوتة وفضاء القاعدة ضمن الشكل وحالته المفاهيمية ذو ترابط فكري حيث ان الفنان في صياغة الشكل العاري وارتفاع القاعدة يعطيه انسيابية .والتي اضافت الى الجسد العاري مدلولا اجتماعيا ذات طابع سكوني ان الجانب التشريحي لجسم المرأة والذي ينقل الفكر المفاهيمي لجسم العاري وما يحمله من صفاء وتودد والذي يعطي جانب اثارة للمتلقي بملمس ناعم وتراصف في الشكل مع بعضها البعض لتمثل استعارة الجسد العاري البشري ، ذلك ان النصوص الجمالية تخبئ في ثناياها صورة الجسد للمرأة . ان عملية فك شفرات الجسد العاري وتحويله الى نحت مجسم ،هذه الجزيئات في التمثال العاري كالقدم والراس واليد حركات واقعية والتي تحمل كل منها رسائل تبعث وتستقبل ، بوصفها ادوات الجسدية تتحرك ضمن مجال ثقافي مخزون وغارق في جوف الجسد العاري وحالما يكون هناك مثير او جسد اخر يبعث اشارة تطفو على سطح الجسد اجابات ورسائل مبثوثة عنه وليكون دائرة توازنات اجتماعية وثقافية وحاضن لمفاهيم وقيم وتصورات متشابكة ومتصارعة في الوقت ذاته ،فعملية

تحويل الجسد العاري البشري في عمل نحت مجسم لمرأة عارية جالسة هو تحول دلالة الجسد ذاته للمجتمع وفق ثقافات متنوعة ، اذ تكون المثيرات والاحداث تأثيراً كبيراً في انتاج نحت الجسد لعمل فني ،فالذات تتشكل من انا جسدياً ،وانعكاس لمظهر خارجي . ان حالة الجلوس وحركة الجسم المفعمة بمرونة وانسيابية تحيلها الى امرأة شابة ، خاصية الاستدلال عن ماهية الشكل المفاهيمية والواقعية بفرضيات تحيلنا الى التمثيل المنطقي ، ولتتحول الاجساد العارية لنماذج نحتية توضع في الساحات والمعارض الفنية ، بينما المكان والجانب الاجتماعي اخفى تحته تكوينات الغيت بفعل الرفض والقبول وظهور اشكال جديدة . وكان المشهد يعبر عن التفكير في هذه المنحوتة ، للأجساد العارية تحيلنا الى مناخ طقوسي جمالي غريزي ، يبرز الينا ان الاشخاص الذين يمثلون ويعملون في نحت الاجسام العارية تملكهم غرائزية وافكار داخلية نفسية سيكولوجية.

أنموذج رقم (٣)

توثيق العمل الفني :
اسم العمل : المرأة الجالسة
اسم الفنان : ماري فينتادور
تاريخ الانجاز :٢٠١٤
المادة : الطين المطلي

يتكون العمل من مفردة رئيسية تتوسط التكوين وهي جسد بشري يتكون من رأس ورقبة بالغ في استطالتها أما باقي الجسد فقد تكون عن طريق ضربات المستقيمة و العامودية وهي في حالة جلوس القرفصاء استند النحات في بنائه الشكلي على اسس تعبيرية تجريدية في الاخراج لجسم المرأة حيث نرى الاستطالات في الشكل النحتي .

مثل الجسد العاري لامرأة جالسة تيمة رئيسية اشتغلت على عنصر التباين بين المساحة ، لقد تم نحت الجسد العاري وهو يتداخل مع الفضاء الداخلي والخارجي ويحتل سلطة مركزية ، تتضح عن طريق اسلوب النحت والتي تبرز في تجسيم الشكل النحتي العاري في الجسد والضربات العشوائية ، وبتأكيده على القيم ذلك التوازن في المنحوتة والتداخل من ناحية الجلوس لانها منطقة الدخول الى الاخر فالعين تعطينا حركة راسب ماضي الجسد عن طريق الشكل المادي لسماته ، اذ أننا نرى حياتها وقد بعثت أمامنا من حيث بروز العضلات وتقنية الصب فهذة المواجهة الجسدية في علاقتها

بالمتلقي تثير فناء اجسادنا الحسية في العالم واعادة تصورها بفعل الخامة ولونها والتركيز على الجوانب الجسدية التشريحية المخفية كوسيلة نقل الواقع الملموس لذات انسانية تتمظهر في الاعمال النحت المجسم او طرح الاسئلة الجمالية حول التجربة التي تؤلفه كجسد عاري في النظام الواقعي ومحاولة رفض لقيم التشكل في النظام الاجتماعي التي تفرز الاختلاف النوعي بين سمات الانوثة لكونها عارية لذلك فالرفض هنا تم بتنفيذ جسد امرأة عارية .

تجاوزت القيم التشكيلية ذات الدلالات في نقل تفاصيل نحت الجسد العاري في الجانب التشريحي ،اننا هنا نرى شكل المنحوتة بصورة متكاملة لجزء يشتغل باستثارة الرغبة للمخيلة كونها عارية فهو رافض لتسمية الاشياء بهيئتها حتى تملك القدرة على خلق حالة ارتباك للشيء الممثل لجسم عاري وليعمل على توليد خرائط متخيلة لجسد يشهد طقوس الالم عبر تنافذ الشكل في حالة الجلوس ومسك القدم يتحول الجسد العاري في معانيه وحركته الى شفرة في الترميز المفاهيمي تحركها الحدود الخارجية للنحت العاري ،بالوانها الافتراضية يستبدلها لسلالم وممرات تتشابك بما يحيط من مفردات.

ان عملية صنع اجساد لنحوت مجسمة عارية ذات تفاصيل تشريحية فهو تمثيل واقعي لجسد الانسان لذلك يتم عمل الهيكل النحتي و النحت من خامات متعددة مثل البرونز او الحجر او الفايبر كلاس او الحديد او الخشب والتي تستعمل في تنفيذ المنحوتات اما عن طريق الصب او النحت المباشر فهذه الجزيئات المكونة للعمل تمتلك في تفاصيلها ذاكرة شخصية وخاصة ان الاستعمال واثار الزمن يمنح الجسد (العاري) سمة في التميز والارتباك بالنسبة لشعوب تحيلها الى القيم الجمالية وشعوب اخرى محافظة تحيلها الى خطيئة في المعتقد والمثول .اي ان الفنان يقتبس من مخيلته و تصوراته وفهمه للعالم المرئي ويحيلها الى مجسمات تشيد لوجوده الخاص.

وعليه فأن الجسد العاري خضع لحالة عملية نحت عن طريق الاثارة فعمد الفنان بالاشتغال على توسيعها ، لكي تأخذ دورها في التلقي وتم تأكيد على الوجه والمبالغة في التشريح ليتحول الجسد العاري بكاملة لمنحوتة متكاملة تنقل الواقع في ذهن الفنان اما الباقي فهو يحكم عليه في الفضاء ومكان العرض ان هذه الاستطالة والتلاعب في حركة الجسم تبعث للإثارة النفسية ولتصوير المشاعر التي يشترك فيها المتلقي وهي جماليا كما في الخوف والترقب .

أنموذج رقم (٤)

توثيق العمل الفنـي

اسم العمل : نحت الانسانية

اسم الفنان : ليو تشان / كوانج جون وتان نياتوي

تاريخ الانجاز :٢٠١٤

المادة :- معدن الفولاذ

يتكون العمل النحتي من اجساد عارية بشرية تصطف وتتجاور مشكِّلة كتلة متماسكة اخذت تكويناً منحنياً افقياً يبرز من تفاصيلها عملية اتكاء مما يشير الى وضعية الوقوف او استرخاء ، تم تقسيم المكان الذي وضعت فيه الشخوص النحتية الى أفاريز ذات طابع تسلسلي تمنح المفردات فعل الحركة في الانشاء ، لقد تم معالجة الشخوص بطريقة تستند الى مرجعيات تعبيرية واقعية في الاداء لذلك اتضحت استطالة الشكل عاموديا مع تكرار الأفاريز لتمنح احساساً بالحشد البشري .ان اشتغال الجسد العاري في هذا العمل وفي التكرار وما طرح لتصورات الذهنية عن المتلقي واستخراج ما هو مخفي عبر تكثيف الحضور لنحت العري والذي يعد فعل جمالي يتصف بالغرائبي المقبول والمنبوذ والعناية بما هو متغير ، اذ ساهمت وسائل الاتصال والانفتاح التقني بجعل النتاج الفني مركب مفتوح يتم ارساله الى حشد متعدد الثقافات ، في ضوء ذلك تحول الجسد العاري الى وسيلة يسمح بإيصال رسائل تشفير ومنطقة تتجاوز فيها شيئية المادية لعبور الافتراض البصري في شكل المنحوتات العارية .ان الفن صار يتجه الى هدم وخلخلة البنى ، وتجديدها وتوظيف الجسد العاري واستعماله بوصف جزء مركزيا في التداول الثقافي ، ومن هنا يصبح الجسد العاري في العمل وسيلة لتحرر والكيفية التي يمارس بها الحرية ضمن ثقافات المجتمعات وليكن الجسد العاري ثيمة رئيسية تقوم عليها اشتغالات النحات المنفذ لهذا العمل عبر السعي الى بناء مثال يوصل الاثارة واعادة ادراج ابعاد واقعية متعددة المعاني والمضامين ، وخلط الشفرات المختلفة ، وتحت هيمنة هذا التفكير برزت الرؤية في العمل

بتكرار وجمع مفردات تتجاور معلنة وصولها لجسد العاري متجاورة ، لخلق تكوينات تقترح المعنى في تجسيم العري في النحت، وهنا يحيلنا الشكل الى الصورة الفوتوغرافية الى اجساد عري لا تعرف الثبات ، امست مادة للاتصال والتبادل وملكاً للوسيط ، لذلك يتم الاشتغال هنا عبر جسد عاري متكامل متجاور يتركب مع جزئيات من مواد نحتية متعددة ، هنا تظهر انماط واساليب اشتغال يمكن اظهار تباينات متعددة ومتنوعة في شكل المنحوتة ، يبدو العمل محملاً بالعلامات والرموز والتشفيرات الفكرية الواقعية التي تتبنى الى كل ما هو متكامل في شكل الاجسام البشرية ، ان حركة الاجسام العارية غير الثابتة المتحولة الى شذرات تتراصف وتتجاور مشكلة وحدة مبنية على نمط واحد ، فلكل شذرة مغزى حاضن لها ، يمنح الشكل صورة اجساد عارية ذات طابع مكرر تصدم المشاهد .

وعلية فان الاستحضار الوجودي للجسد العاري وتجلياته في العمل الفني وسياقاته ونظمه المعاصرة يبرز في تشظي صورة الجسد العاري الانساني والتلاعب بحجمة وصفاته وحركاته تبعاً لمقترحات الذات لدى الفنان ، ليشتغل الجسد بوصف صورة العالم الواقعي ، بما ان الانسان هو كائن يمتلك معنى وجوده وقيمته ، ومن ثم يتوصل الى حقيقة الجسد وعلاقته بالآخرين ، فالفنان يعيش ويتفاعل مع الموجودات ، ويشغل حيزاً وصورة جسدية في مواجهة التغيرات الحاصلة في المجتمع ، لذا كان الفنان يصنع اجساده داخل العمل النحتي بتغايرها واختلافها تبعاً ل (اللحظة الشعورية في الوجود) ، هذا التعدد الجسدي .

ومع ذلك فأن الجسد العاري يسمح بالكشف عن حدوده الخارجية وبعض سماته مثل الوجه واليدين والاقدام ، العمل الفني هنا يلمح بالحضور عن طريق تحول الجسد العاري الى علامات وتشكيلات تجاور العمارة بأعمال فنية نحتية ولذلك تم احضار الجسد العاري وهو واقف او جالس او متكأ او منحني او بارز في اعمال نحتية ،العمل النحتي يختلط ويتشابك وينصهر مع اجساد عارية اخرى تعطيه جمالية وتخرجه عن ميزاته الفردية ،ان هذا المقصد تم في العمل ليكون انفتاح الدلالة وحضورها في التأويل .

أنموذج رقم (٥)

توثيق العمل الفنـي

اسم العمل : : جذع عاري / جذع انثوي

اسم الفنان : هولي لينتز

تاريخ الانجاز :٢٠١٥

المادة :الطين المفخور

يتبنى العمل شكل امرأة عارية جالسة بشكل قرفصاء اراد النحات هذا الجسم الذي تم اخراجه على ارضية ، وهنا المرأة لها اشارة ضمنية الى السكون والهدوء وبذوبان جسم المرأة وتشابكها وانصهار خطوطها الخارجية فهنا يذهب بنا النحات الى معنى وجودي في تلاشي حدود اجسادنا الفردية ، المرأة العارية في حالة جلوس والقرفصاء وتداخلها اعتمد العمل لغة بصرية تستعير ثيمهتا والخامة المنجزة منها وهي الطين المفخور ، تشكل وعي الانسان ذاته في تصور المرأة العارية ومن هنا اشتغل العمل على مفارقة ، تحرر من القيود والقوانين والنظم ليعلن صورتها وتجسيمها للعالم .

المشهد الخارجي جسد المرأة الذي عمل بطريقة النحت الفخاري (الطين المفخور) كون خطوط قلقة ومشوشة انتج جسداً بشرياً ، اشارة ضمنية لفعل النحت العاري من التقنيات التي ابتدعها النحات نتيجة للخبرة ، تذوب وتنصهر الكتلة في مناخ مستعيراً ومستدعياً سلطة تحرك التكوينات لتفاعل الجسد مع الرموز والخطوط يعطينا تأطير لمكان المشهد ، فثمة اشتغال على تدعيم الشكل التشريحي والفراغات في العمل ، ليساهم قارئ النص البصري بافتراض حضور ما هو غائب ، في جسم المرأة تصبح صورة الجسد الخاص ما هي الا علامات يتم تأليفها وتوليفها تبعا لمنطق الكشف والترميز الواقعي وتتحول الصورة المنحوتة العارية الى اظهار الواقع تدعي انها المعبرة الحقيقية عنه .

الشخصية الممثلة بجسد المرأة العارية ووجهها يظهر من المساحات التي نفذها النحات لها مقاربة مع الواقع ، فهي نزعة واقعية ومحاولة ازاحة الحقيقة المرئية ، في الترميز لدى الفنان الى المتلقي عن

طريق توضيح معالم الجسد التشريحية والتبسيط في الشكل ، وشكل الجلوس الذي يضيف اليها حالة تسمح بتماسك الجسد العاري وتداخل .

النتائج

١- الجسد العاري تتلاشى حدوده الخارجية مع المساحة القريبة منه أو التي يستند أليها النحات سواء أكان وقوفاً أوجلوساً لخلق حالة الأيهام ، وليقدم بمعالجته للشكل العاري وتأكيد أثاره التي تؤثر وتضيف له بعدا تأويليا لدى المتلقي . وقد مثلت في جميع النماذج.

٢- الجسد العاري يظهر ممزقا ومشوها الى الحد الذي تصل رؤيته الى القبح ، ويظهر بأنه مركب من أجزاء مختلفة ، وفي الكثير من أعضاءه ، ومختزل الى كتل من أعضاء تدل عليه مختلطا بأشكال ممسوخة أو محرفة عن الواقع . كما مبين في النماذج (١-٣-٤-٥).

٣- إهمال الملامح والتفاصيل وتأكيد الأيادي أو الأقدام لإبراز الطاقة التعبيرية فيها ، من خلال المبالغة في حجمها . كما مبين في النماذج (١-٢-٣-٤-٥).

٤- يمثل الجسد العاري انفتاح وتداخل مع المجاور له، بحيث ترى أنه يتماهى مع حدوده الخارجية ويختلط مع قطع القماش أو جدران أو أبنية أو بقع لونية ليفرز العمل فكرة صراع الجسد العاري ضد التنميط وتشيء في العلاقات الاجتماعية بوصفه ممارسة للذة والألم والاكتئاب للماهية المفترضة كما مبين في النماذج (١-٢-٣-٥).

٥- يظهر الجسد العاري من خلال نحت الأشكال الممزقة والمحورة حتى يصل الأمر في الممارسة للتشويه أن تكون ممسوخة وتفقد هيئتها البشرية . كما مبين في النماذج (١-٤-٥).

٦- الجسد العاري يحضر عبارة عن أجزاء متناثرة ولا يتضح منه ملامحه ومهشم ومتخلصا التفاصيل والتأكيد على كتلة من النحت متشضية . كما مبين في النماذج (١-٢-٤).

٧- أن التواصل والاندماج بصورة الجسد العاري يؤدي الى محو جغرافية ثقافية تبعا للكم الهائل للمنحوتات الجسدية العارية المعروضة بوصفها رسائل مشبعة بالروز والقرائن والعلامات التي تشتغل بجمالياتها ، كما تشغل بغاياتها ، أن هذا الفعل ومحاولة الوصول الى نحت شكل مندمج بين الذات و الجسد العاري هو بمثابة النزوع نحو نحات يشكل ويعيد بناء الجسد العاري . مثلت هذه النتيجة في جميع النماذج.

٨- أن الرموز الثقافية للجسد العاري والعلامات المتبادلة الأن تمتلك عقدا كونيا ، ليس فيه مكان لثقافات مغلقة ، وأن الوسائط الناقلة لمنحوتات الجسد العاري ، سمحت للنحات بالتمثيل لها

ومن ثم الشعور بالامتلاك الوهمي ، فضلا عن ذلك تحول الجسد العري الى نحت أشكالا تنتقل عبر مجالات عدة للمتلقي . مثلت هذه النتيجة في جميع النماذج.

الاستنتاجات:

١- لقد حقق الجسد العاري في فن النحت بحضور سلطة مهيمنة عنصرا أبلاغ عن ذات النحات والمتغيرات التي تحدث في المجتمع ، وبما أن الجسد العاري هو طريقة الفعل بالعالم فهو يمثل لغة تواصل تترجم ذات النحات الى صيغة خارجة عن الوعي ومتشيئة بجسد عاري.

٢- مثل الجسد العاري بحضوره في ثقافات عديدة فقدان لصفات وأضافه عليه أشياء بما يحقق النحات الافتراضات الفكرية المتبناة وبما يصنع للجسد العري سمات مختلفة عن ظهوره المادي لذا أن توجهات النحات بالشكل العاري تفرز واقعا بالإنسان لحضور العالم من خلال نحت ذاك الجسد العاري.

٣- أون نحت الجسد العاري بوصفه ممارسات معرفية هو لارتقاء بالإنسان وجسده بغية اظهار أمكانية حواسه وأعاده صيغ أنتاج ما نبصر في العالم المرئي ، أي ان نخضع العالم لتصوراتنا وأفكارنا وتجربتنا فيه ، فنحت الجسد العاري بمتغيراته خاضع للتبدلات الحاصلة في المجتمع ذاته.

٤- الجسد العاري هو المعرفة التي يتسلمها الأنسان بأعتباره جسدا مفكرا في عالم خاضع للمادة بتحولها وتغيرها ، أي أن الحواس تمثل نقاط الالتقاء للجسد العاري مع العالم لتتركب هذه التجربة الحسية الى الذهن ، مستندة الى التحليل والتفسير ، لاكتساب المعرفة للجسد العاري من خلال تنمية إحساسنا بالوجود.

٥- أن ثنائيات الفكر للجسد العاري تمثل الجوهر المظهر ، النفس الجسد ،المعنى المبنى ، هذه الثنائيات تحقق وجود الجسد العاري المرئي في العالم من خلال الحضور المادي المحسوس ، ليشكلا وحدة جسد عاري منسجمة وهي الكيان الإنساني.

٦- الجسد العاري هو الأمتداد في المكان لنحت العمل ، وهو الوسيط الضروري بين الأفكار والرغبات والدوافع يعمل على تحقيقها النحات في الواقع.

٧- أرتبط العقل يكل ما هو ذكوري ، بينما أرتبط الجسد العري بكل ما هو أنثوي ، لذلك تم اختزال وتجسيد الجسد الأنثوي الى غرض وفعل يبث ما هو أنثوي وغريزي في الثقافة والفنون البصرية ،مما أدى الى تجاهل البعد الأنطلوجي لجسد الأنثى ، أذ أن محتوى الصور ومعنها ، يختص بجسد الأنثى العارية والأمور الجنسية ، ويقتصر الى تحويل الجسد العاري.

٨- أن الجسد العاري يختزن بداخلة مملكة اللاوعي التي تضم عالما سحريا مليئا بالرموز ، ينسحب الى الواقع حالما يفقد الوعي سلطته علية.

٩- يمثل الجسد العاري خطابا ثقافيا متحركا ومتغايرا تبعا للرؤية والمفاهيم الفكرية والثقافية التي تحرك النحات وهذا الأختلاف في الأداء هو أختلاف في التفكير.

١٠- أن صورة الجسد العاري وعلاقته مع المكان تتمثل عبر الذات ، وحضور وعي النحات بالعلم الخارجي ، وحين نفقد هذه الصلة تتصدع صورة الجسد العاري وحدوده المكانية في ذهن النحات ذلك أن صورتنا الجسدية العارية هي حدث تجسيدي مكاني.

١١- يقف الجسد العاري اليوم بمواجهة هذا الكم الهائل من النحوت التي بدت تحتل وجودنا وأجسادنا وما أنفكت نحوتها حسب رغباتها المتخفية خلف الخطاب ، محاولا أسترداد وخلق رؤية جديدة ليخرج الجسد العاري الى العالم اليوم بمدى أختلاط الشفرات وتدمير التراتبية الرمزية على التمييز بين الثقافات المتعددة لنحت الجسد العاري.

١٢- يعتبر الجسد العاري الوعاء الحاضن للأفكار و الأيديولوجيات والمفاهيم فهو يختزن بداخله التراكم المعرفي للبشرية ، ويمثل البعد الأجتماعي ، فليس هناك جسد عاري من دون معرفة قبلية ومعرفة بعدية.

المصادر

١- إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٩.
٢- إدوارد الخراط، من الصمت إلى التمرد، دراسات ومحاورات في الأدب العالمي، سلسلة كتابات نقدية من إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة المصرية ١٩٩٤.
٣- اوفسيانيكوف واخرون. موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٧٩.
٤- أينو، أن وأخرون ، السيميائية الاصول والقواعد و التاريخ ، تر: رشيد بن مالك ،مراجعة وتقديم ، عزالدين المناصرة ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، د.ت.
٥- بدوي عبد الرحمن (الدكتور) ، موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤.
٦- جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت. د. انور عبد العزيز، مراجعة. د. نظمي لوقا، دار النهضة، مصر ، القاهرة، ١٩٧٠.
٧- جورج ، بتاي ، ريجيس دوبري: ماذا تبقى من المقدس، تر: سعيد بوخليط، عن مجلة "لوبوان"، العدد ٢٠٥٢، ٢٠١٦ .
٨- جورج باطاي، الجنون المتنقل بين الفلسفة والقداسة، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
٩- جورج باطاي، القدسي وقصائد أخرى، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٠ .
١٠- جوزيف اميل. مولر. الفن في القرن العشرين، ط١، ت. مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨.

١١- جون ، ديكرسن الخزف صناعة ، ترجمة هاشم الهنداوي ومراجعة ناصرة السعدون ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٩.
١٢- جون ديوي ، تجديد في الفلسفة ، تر : امين مرسي قنديل ، مراجعة زكي نجيب محمود ، مصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٤٨
١٣- جون ستروك . البنيوية وما بعدها ، ت. محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، ١٩٩٦.
١٤- حسين، مؤنس، الحضارة،(دراسة في اصول وعوامل قيامها وتطورها)،ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،١٩٩٨.
١٥- روزنتال، الموسوعة الفلسفية ،وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفييت تر: سمير كرم ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،١٩٦٧.
١٦- زكريا ابراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ب.ت.
١٧- زهير صاحب . فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، بغداد ، ٢٠٠٢.
١٨- زهير و صاحب الفنون البابلية ، دار الجواهري ، بغداد ، ٢٠١١.
١٩- سباهي ، عزيز : أصول الصابئة ، منشورات المدى ، دمشق ، ١٩٩٦..
٢٠- ستين ، لويد ، فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة :– محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ، ٢٠١١.
٢١- سعد المنصوري، محيط الفنون،ج١،الفنون التشكيلية، فنون الهند، دار المعارف بمصر،١٩٧٠، كورنيش النيل ، القاهرة ،ج.ع.م.
٢٢- سوريو، أتيان : لجمالية عبر العصور، تر: د – ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢.
٢٣- سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة مدخل الى السيميوطيقا.
٢٤- شوقي جلال بين بافلوف وفرويد ،القاهرة :مكتبة الحكمة ، ط٣ ، ١٩٧٢.
٢٥- عبدالحميد شطة ، التفكير الناقد وعلاقته بالتوافق الدراسي، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح ورقلة، (٢٠١٥) .
٢٦- علي عبد المعطي . مشكلة الابداع الفني (رؤية جديدة)، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، د.ت.
٢٧- فيليس ،أيمنك، الحكمة السرية للرموز ، تر : غياث جازي ، محمود، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ١٩٤٨.
٢٨- كامبل، جوزت، الاساطير والاحلام والدين، ترجمة لا يوجد مترجم، دمشق، دار الحكمة، ٢٠٠١.
٢٩- كتاب "أسس نظرية العلامات" للفيلسوف جارلس موريس عام ١٩٣٨ .
٣٠- كرنية، كارل، الاسطورة وعلم الاساطير، ترجمة : عبد الرحمن محمد، الموسوعة البريطانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٤.
٣١- كمال عيد، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة(٦٩) دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠.
٣٢- كوبر، آدم: الثقافة ،التفسير الأنثروبولوجي ، تر : تراجي فتحي ، عالم المعرفة – الكويت ، ٢٠٠٨.
٣٣- مالينوفسكي ، برونيسلوف، الاسطورة وعلم الاساطير، ترجمة : عبد الناصر محمد نوري، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، العراق، ١٩٨٦.

٣٤- ماهر كامل. الجمال والفن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧.
٣٥- محسن عطية، الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة، ٢٠٠١.
٣٦- محسن عطية، مفاهيم في الفن والجمال ، دار الكتب ،القاهر ة، مصر ، ٢٠٠٥.
٣٧- محسن محمد عطية ،جذور الفن ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٤.
٣٨- مراد يوسف: مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف في مصر ١٩٦٢.
٣٩- المعداوي،هشام، تهامي، النحت الاغريقي،ط١.،القاهرة،دار الكتب،٢٠٠٨.
٤٠- مورتكات ، أنطوان : الفن العراقي القديم ، تر عيسى سليمان وسليم طه ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٧٥ .
٤١- ميليتينسكي، ايلزار، النظريات الميثولوجية في الغرب في القرن العشرين، ترجمة : عادل العامل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد، ٢٠٠٥.
٤٢- ناثان نوبلر، حوار الرؤيا– مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦.
٤٣- ناصر الحياني ، المصطلح في الادب الغربي، منشورات دار الكتب العصرية، بيروت، ١٩٦٨.
٤٤- هنري ، رياض ، الفن اليوناني حتى أخر العصر الهلنيستي ، دار المعارف ،كورنيش النيل ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٠.
٤٥- يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزه، ترجمة : سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.

46- Michel Leiris, « Hommage à Georges Bataille », Critique 195-196, août-sept. 1963, p: 693.
47- Jean Clay: Modern Art 1890-1918 Octopus Books LimitAed, London, W.1, 1978.p:67.
48- https://mawdoo3.com- The island of Hera and Pythagoras", visitgreece, Retrieved

١- ناصر الشاوي ، الموقف الثقافي ، مجلة ثقافية ، العدد ٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة الخامسة.
٢- نجم ، حيدر ، اشكالية التثبيت والافتراض في المعرفة والفن ، بحث منشور مجلة جامعة اليرموك ، ٢٠٠٨.
٣- نجم ، حيدر ، النقد على وفق الفكر التداولي ، محاضرة مطبوعة القيت على طلبة الماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، فنون تشكيلية ، ١٥/ايار/٢٠٠٧.
٤- محاضرة للدكتور نجم عبد حيدر، على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨.
٥- محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا الماجستير، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٩ ، مسجلة.
٦- زهيرصاحب ، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا الماجستير، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٨ م.

الهوامش

* – كلمة الثقافة استعملت في اوسع المعاني واضيقها في ان واحد . فهي تعني في اوسع معانيها صميم الانسان نفسه .ومعنى ذلك ان الثقافة داخلة في كل ما يتصل بالإنسان فكريا واخلاقيا وبدنيا حتى تدريبه النفسي ، وفي هذا المعنى الواسع جدا تشمل كل ما يقوم به الانسان من جهود ، غير ان الثقافة هي على وجه التحديد ما يجعل الانسان مختلفا عما سواه من الحيوان .أنظر : حسين، مؤنس، الحضارة،(دراسة في اصول وعوامل قيامها وتطورها)،ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،١٩٩٨، ص ٣٧٧ .

** – تفكير تأملي معقول يركز على ما يعتقد به الفرد أو يقوم بأدائه "، وهو فحص وتقويم الحلول المعروضة من أجل إصدار حكم حول قيمة الشيء: ينظر : عبدالحميد شطة ، التفكير الناقد وعلاقته بالتوافق الدراسي، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح ورقلة، (٢٠١٥) ،صفحة ٢٥،٢٦،٢٨،٢٩.

* – المثاقفة لا تعني فقط ذلك السلب من النصوص بل ان في فكرة المثاقفة نوعاً من التلاقح الايجابي الذي يمكن ان يكون للنحت العاري دوراً مهم من ادوارهِ ، الا ان الامر نجدهُ في مجالاتٍ يشوبها الندرة والقلة تحتاج الى بحث وكشف ، ومن هذه المجالات الفنون ، وفنون التشكيل ، ولاسيما النحت العاري . ينظر : [٣] إدوارد الخراط، من الصمت إلى التمرد، دراسات ومحاورات في الأدب العالمي، سلسلة كتابات نقدية من إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة المصرية ١٩٩٤، ص: ٣٦٠

[١] – حسين ، مؤنس، الحضارة،(دراسة في اصول وعوامل قيامها وتطورها)، المصدر السابق ،ص٣٧٨.

[٢] – جورج باطاي، القدسي وقصائد أخرى، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٠ ص: ١٧٧

[٣] – Michel Leiris, « Hommage à Georges Bataille », Critique 195-196, août-sept. 1963, p: 693.

[٤] – إشكالية التحيز ، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد ، ج١ ، تحرير : الأستاذ الدكتور : عبد الوهاب المسيري ، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، الولايات المتحدة الأمريكية ، ط٢ ، ١٩٩٦ ،ص٢٤.

[٥] – د.عبد الجليل شوقي ، كلية اللغة العربية ، صحيفة المثقف ، العدد :١٩٩٩ ، مراكش– المغرب ، ٢٠١٢.
نقلا عن تعريف المثاقفة (مجلس البحث في العلوم الاجتماعية عام ١٩٣٦م في الولايات المتحدة الأمريكية).

[٦] – نصر ،محمّد عارف ،الحضارة – الثقافة – المدنية (دراسة لمسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)،. منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالولايات المتحدة الأمريكية ، والدار العالمية للكتاب الإسلامي . الرياض ط ٢ ، ١٩٩٥ م ،ص ١٩ .

[٧] –ديفد،أنغلز وجون هيوسون ،مدخل الى سيسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان، ٢٠١٣،ص١٧.

* – جورج باطاي فيلسوف فرنسي. تأثر في كتاباته بنيتشه وبالنزعة السوريالية، من مؤلفاته: الشبقية، التجربة الباطنية. كان جورج باطاي، شخصيّةً أدبيّةً وفكريّةً فرنسيّةً، كان يعمل بالأدب والفلسفة والأنثروبولوجيا والاقتصاد وعلم الاجتماع

وتاريخ الفن. فيلسوف متميز ومتفرد، ترك بصمته الواضحة في القرن العشرين، حتى ارتبط اسمه بنوع من السحر الغامض والبعد الأسطوري "هذا البعد الأسطوري للكاتب يعود إلى عامل الفضيحة، فجورج باطاي اسم تألّق في عالم الإيروسية والكتابات الإباحية"، كما يعود أيضا إلى عامل السرّية والغموض والتعتيم، إلى حدّ تأسيسه لمنظمات/جماعات سرية كان الغرض منها مقاومة بشاعة الأنظمة السياسية، وكذا التحرر من كلّ سيادة سواء كانت مؤسساتية أم معنوية، علاوة على "ازدواجية شخصه، فباطاي، حافظ المكتبة الوطنية بفرنسا، خبير في مجال الهوى، مداوم على معاشرة المواخير، جمع في كتاباته كلها بين الميادين المتناقضة، حتى تلك التي لا تتطابق مع بعضها البعض كالدين والجنس. ينظر : جورج باطاي، الجنون المتنقل بين الفلسفة والقداسة، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ٠٩

[٨]– نجم ، حيدر ، النقد على وفق الفكر التداولي ، محاضرة مطبوعة القيت على طلبة الماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، فنون تشكيلية ، ١٥/ايار/٢٠٠٨ .

[٩] – التداولية : تعد التداولية مبحثا من مباحث الدراسات اللسانية التي تطورت ابان سبعينات القرن العشرين . وهذا المبحث يدرس كيفية فهم الناس وانتاجهم لفعل تواصلي او فعل كلامي في اطار موقف كلامي ملموس ومحدد . وتميز التداولية بين معنيين في كل ملفوظ او فعل تواصلي لفظي . الاول هو القصد الاخباري او معنى الجملة ، والثاني القصد التواصلي او معنى المتكلم . ان القدرة على فهم وانتاج فعل تواصلي يطلق عليها " الكفاءة التداولية" والتي تتضمن معرفة المرء بالمسافة الاجتماعية والمرتبة الاجتماعية بين المشاركين في الموقف ، وكذلك المعرفة الثقافية والمعرفة اللغوية الظاهرة والضمنية ، ومن بين مظاهر اللغة التي تدرسها التداولية المشيرات. والتي تشير الى المعنى السياقي للضمائر ومفردات المكان والزمان ، والفرضيات المسبقة التي تشير الى المعنى المنطقي لجملة ما او تلك المعاني المقترنة منطقيا بالجملة ؛ افعال الكلام والافعال الانجازية أي نظرية افعال الكلام التي تنص على ان الحدث الكلامي يتضمن ثلاث انواع من الافعال: فعل لفظ ، فعل انجاز ، وفعل تأثير. ينظر : كتاب "أسس نظرية العلامات" للفيلسوف جارلس موريس عام ١٩٣٨ .

[١٠]– نجم ، حيدر ، النقد على وفق الفكر التداولي ، المصدر نفسه .

[١١]– إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٩ ، ص١٦٤ .

[١٢] – ستين ، لويد ، فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة :– محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد ، ٢٠١١، ص٩– ١٥.

[١٣] – ستين ، لويد ، فن الشرق القديم ، المصدر نفسة، ١٥–١٨.

[١٤] – ناصر الحياني ، المصطلح في الادب الغربي، منشورات دار الكتب العصرية، بيروت، ١٩٦٨ ، ص٧٢–٧٣.

[١٥] – سباهي ، عزيز : أصول الصابئة ، منشورات المدى ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص ٧٥ .

[١٦] – زهير و صاحب الفنون البابلية ، دار الجواهري ، بغداد ، ٢٠١١، ص٥٤.

[١٧] – جون ، ديكرسن الخزف صناعة ، ترجمة هاشم الهنداوي ومراجعة ناصرة السعدون ، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٩.ص ٣٤ . ٧٥.

[١٨] – مورتكات ، أنطوان : الفن العراقي القديم ، تر عيسى سليمان وسليم طه ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٦٠.

[١٩]– زهير ، صاحب ، الفنون السومرية ، المصدر السابق ، ص أ .

[٢٠] زهير صاحب، الفنون السومري ، مصدر سابق، ص ب–ت.

[٢١]– زهير ، صاحب ، الفنون السومرية ،المصدر السابق ، ص٧ .

[٢٢]– بدوي عبد الرحمن (الدكتور) ، موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص١٩٩.

[٢٣]– نجم ، حيدر ، اشكالية التثبيت والافتراض في المعرفة والفن ، بحث منشور مجلة جامعة اليرموك ، ٢٠٠٨ ، ص١٥.

[٢٤]– أيلاف ، سعد البصري ، المصدر السابق ، ص١١٢–١١٣.

[٢٥] – ثروت عكاشه ، الفن العراقي القديم (سومر وبابل واشور) ، مصدر سابق، ص٣١٩.

[٢٦]– سوريو، أتيان : لجمالية عبر العصور، تر: د – ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢، ص ١٨ .

[٢٧]– كوبر، آدم: الثقافة ،التفسير الأنثروبولوجي ، تر : تراجي فتحي ، عالم المعرفة – الكويت ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٧ .

[٢٨] لويد،سيتن،فن الشرق الادنى القديم ،المصدر السابق،ص٧٠.

[٢٩]–لويد،سيتن،المصدر نفسه،ص٧١.

[٣٠] مورتكات ، أنطوان ، الفن العراقي القديم، ترجمة د.عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٥،ص٧٢.

[٣١] – مراد يوسف: مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف في مصر ١٩٦٢ ص١١٦ – ١١٧.

[٣٢] – سيغموند فرويد :– هو طبيب نمساوي اختص بدراسة الطب العصبي ومفكر حر طبيب الاعصاب النمساوي الذي اسس علم التحليل النفسي واسمه الحقيقي سيغيوند شلومو فرويد ويعتبر مؤسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث. ميلاده مايو ١٨٥٦وفاته ٢٣،ستمبر ١٩٣٩،لندن المملكة المتحدة.

[٣٣]–لويد،سيتن، افنون الشرق القديم، المصدر السابق،ص٧٧

[٣٤] – فيليس ،أيمنك، الحكمة السرية للرموز ، تر : غياث جازي ، محمود، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، ١٩٤٨،ص٥٦.

[٣٥]–لويد، سيتن، فنون الشرق القديم، المصدر السابق،ض٨٣

[٣٦]– زكريا ابراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ب.ت، ص ٣٠٩.

[٣٧]–لويد، سيتن، فنون الشرق القديم ،المصدر السابق،ص٨٣

[٣٨]– زهير صاحب واخرون . دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص ١١.

[٣٩]– اندريه بارو . مصدر، سابق ، ص ٨.

[٤٠]– اندريه بارو . مصدر، نفسه ، ص ١٦.

* – في العصور القديمة كانت جزيرة ساموس اليونانيّة قوة بحرية رئيسية ومركزًا مهمًا للتجارة في بحر إيجة، حيث إنّها كانت على اتصال مع ثقافات البحر الأبيض المتوسط الرئيسية، وهي مسقط رأس الفلكي أريستارخوس، ووالد الرياضيات فيثاغورس، وكما أنها استضافت هيرودوت وإيسوبو، وفيها ترعرعت أسطورة هيرا، وهي مركز الحضارة الأيونية، وتضم

أكبر معبد في اليونان مكرس لآلهة الزواج والمرأة فقط، وحاليًا يجعلها قربها من ساحل آسيا الصغرى جسراً بين الثقافتين، وهذا الاختلاف لم يقف حاجزًا أمام التعايش والتعاون والصداقة بين الشعبين اللذان يعيشان عبر المياه مع بعضهماينظر :https://mawdoo3.com The island of Hera and Pythagoras", visitgreece, Retrieved–

[٤١] –هيرا:ابنة كرونوسوريا وزوجة زيوس والهة الزواج إشتهرت بعداوتها لطروادة وغيرتها على زوجها كرس لها طائر الكوكو بشيرالربيع وتلازمها ايريس ربة قوس قزح . ينظر :

[**] – كوروس: kouros فتى وجمعها kouroi فتية وهي تماثيل الشباب في العهد القديم

[٤٢] – المعداوي،هشام،تهامي،النحت الاغريقي،ط١.،القاهرة،دار الكتب،٢٠٠٨، ص١٦.

[٤٣] – كوري:kore الصبية او العذراءوجمعها korai اي الصبايا او العذارى.

[٤٤] –المعداوي، هشام، تهامي، المصدر السابق،ص١٦

[٤٥] –المعداوي،هشام،تهامي،المصدرنفسه،ص١٩

[٤٦] –ميليتينسكي، ايلزار، النظريات الميثولوجية في الغرب في القرن العشرين، ترجمة : عادل العامل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد، ٢٠٠٥.،ص١٩

[٤٧] –المعداوي، هشام، تهامي، المصدر السابق،ص٢٩.

[٤٨] –المعداوي، هشام ،تهامي ،المصدر نفسه،ص٥٧

[*] – نيوبي:زوجة امفيون ملك طيبة رزقت منه بسبع بنين وسبع بنات، تباهت على الربة ليتو التي لم ترزق الا بطفلين هما ابوللو وآرتمسيس واحجمت عن عيادتها فاوعزت ليتو الى ابنهاالى بنيها باللانتقام منها فقتلوا ابناءها بالسهام اثناء عملهم في الحقل وظلت البنات يبكين على جثث اختزانهن حتى صرعتهن ارتيميس، وجن امفيوس وانتحر، بينما تحولت نيوبيالى صخرة. وهي جالسة على وسط الجثث

[٤٩] – المعداوي، هشام ، تهامي ، المصدر السابق ، ص٥٩.

[٥٠] – مالينوفسكي ، برونيسلوف، الاسطورة وعلم الاساطير، ترجمة : عبد الناصر محمد نوري، دار الشؤون الثقافية العامة، افاق عربية، بغداد، العراق، ١٩٨٦،ص٨٥

[٥١] – هنري ، رياض ، الفن اليوناني حتى أخر العصر الهلنيستي ، دار المعارف ،كورنيش النيل ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٠، ص٦١.

[*] –أفروديت في الأساطير اليونانية هي إلهة الحب والشهوة والجمال، الإنجاب. على الرغم من أنه يشار إليها في الثقافة الحديثة باسم "إلهة الحب"، فهي في الحقيقة لا تقصد الحب ...https://ar.wikipedia.org/wiki /أفروديت.

[**] – فينوس آلهة الحب والجمال والرغبة والجنس والخصوبة والرخاء والنصر لدى الرومان واسمها في اليونانية الآلهة أفروديت. اعتقد الرومان أن الإلهة فينوس ولدت في البحر وجاءت إلى ...https://ar.wikipedia.org/wiki

[***] – عشتروت (Astarte) هي آلهة الخصب لدى الفينيقيين والكنعانيين. وهي أصل عقيدة إيزيس لدى قدماء المصريين. ويطلق عليها البابليون أشتار، وتانيت لدى القرطاجيين ...https://ar.wikipedia.org/wiki /عشتروت.

[****] – ديونيسوس أو باكوس أو باخوس في الميثولوجيا الإغريقية (وباللغة اليونانية:Διόνυσος or Διώνυσος) هو إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، ومن ...https://ar.wikipedia.org/wiki /ديونيسوس.

***** – باكوس أو باخوس في الأساطير اليونانية (باليونانية:Διόνυσος or Διώνυσος) هو إله الخمر عند اليونانيون القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، ومن أشهر رموز ... المكافئ الروماني: https://www.marefa.org

* – هو حاكم الإمبراطورية الرومانية، والذي كان يملك السلطة المطلقة على المواطنين .... ومع ذلك، فقد كان يعتبر تقليديا "الإمبراطور الروماني الأخير" من قبل العلماء الغربيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وقد استخدمت الإطاحة به من ...https://ar.wikipedia.org/wiki /

** – هي مملكة مدينة روما القديمة الأقاليم التابعة لها. ... ثم تحالفت القبائل الثلاث –اللاتين والسابين والإتروسكيين– التي استوطنت التلال وأنشأت منها اتحاداً يسمى سپتيمنيوم هو الذي نشأت فيه ... الأقوام الهمج.".
https://www.marefa.org/المملكة_الرومانية.

[٥٢]– محسن عطية، مفاهيم في الفن والجمال ، دار الكتب ،القاهر ة، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص ١٤.

[٥٣]– ناثان نوبلر، حوار الرؤيا– مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦،ص ٣٨.

* – بول ريكور فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر ولد في فالينس، شارنت، ٢٧ فبراير ١٩١٣، وتوفي في شاتيناي مالابري، ٢٠ مايو ٢٠٠٥. هو واحد من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم بالاهتمام بالبنيوية، وهو امتداد لفريديناند دي سوسير. يعتبر ريكور رائد سؤال السرد. أشهر كتبه (نظرية التأويل –التاريخ والحقيقة– الزمن والحكي– الخطاب وفائض المعنى – Interpretation philosophic theory – Discourse and the Surplus of Meaning / من منشورات جامعة تكساس المسيحية عام ١٩٧٦).https://ar.wikipedia.org/wiki

[٥٤]– عن : ناصر الشاوي ، الموقف الثقافي ، مجلة ثقافية ، العدد ٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، السنة الخامسة ، ص٨٩–٩٠ .

[٥٥] – ناصر الشاوي ، الموقف الثقافي ، مجلة ثقافية، المصدر السابق،ص٨٩–٩٠.

[٥٦]– محسن محمد عطية ،جذور الفن ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ،٢٠٠٤، ، ص٣٢ –٣٣ .

[٥٧]– برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، المصدر سابق، ص ٥٤.

* – فنون الآزتك – معظم الفن الأزتكي يعبر عن المفاهيم والمنظور الديني . ... ومن أشهر تماثيل الأزتك حجر التقويم الذي يزن ٢٢طن وقطره ٣,٧متر https://www.marefa.org /آزتك.

** – الفن الإيروتيكي يقوم أساساً على حدود أنثربولوجية، لا يستطيع الخروج منها – وإن نوّع في أبعادها النقديّة الاجتماعية والفكرية – فالعنصر الأساسي في هذا الفن هو الجسد، ...https://snpsyria.org

* – جيروم بوش Gerom Bosch (عاش ١٤٥٠ – ١٥١٦)، فنان فلمنكي سليل أسرة أفرادها من المصورين والحرفيين، غامض السيرة وتكتنف أعماله الألغاز. ولد الفنان وتوفي في بوا ...https://www.marefa.org

* – هيرونيموس بوس رسام هولندي من القرنين الخامس عشر والسادس عشر. العديد من أعماله تصور الخطيئة والفشل الأخلاقي الإنساني. استخدم بوس صور العفاريت والحيوانات نصف البشرية والماكينات ليبعث الخوف والاضطراب

ليصور شر الإنسان هيرونيموس بوس (١٤٥٠ – ٩ أغسطس ١٥١٦) رسام هولندي من القرنين الخامس عشر والسادس عشر. العديد من ...https://ar.wikipedia.org/wiki /هيرونيموس_بوس.

** – معتقدات وممارسات تتفق على عبادة الطبيعة. قد تتخذ الوثنية عدة أشكال، منها وحدة الوجود (الإيمان بأن الطبيعة المادية هي الإله)، تعدد الآلهة (الإيمان بأكثر من اله)، ... الطقوس الديونيسية السريّة شكلاً من أشكال التصوّف التي يصل ... في نقل كل الأخبار "الوثنية" لاستبيان "صحة" المسيحية ودحض الوثنية https://outofspacetime.wordpress.com

[٥٨] – جورج باتاي ، الجنس وجماليات المجون، المصدر السابق، ص٥٦.

*** – ويليم دي كوننغ (بالإنجليزية: Willem de Kooning) (و. ١٩٠٤ – ١٩٩٧ م) هو فنان، ورسام، ونَحّات، وبروفيسور (أستاذ جامعي) من الولايات المتحدة الأمريكية، هولندا ولد في ... https://ar.wikipedia.org/wiki/ويليم_دي_كوننغ

[٥٩] – جورج باتاي ، الجنس وجماليات المجون، المصدر السابق، ص٦٤.

[٦٠] – جورج ، بتاي ، ريجيس دوبري: ماذا تبقى من المقدس، تر: سعيد بوخليط، عن مجلة "لوبوان"، العدد ٢٠٥٢، ٢٠١٦ ، ص ٤٦-٥٠.

[٦١] – هنري ، رياض ، الفن اليوناني حتى أخر العصر الهلنيستي، المصدر السابق،ص,٧٦

[٦٢]- حسان، عبدالرحيم، علي، المصدر السابق،ص١٢٠

[٦٣] – سعد المنصوري، محيط الفنون،ج١،الفنون التشكيلية، فنون الهند، دار المعارف بمصر،١٩٧٠، كورنيش النيل ، القاهرة ،ج.ع.م، ص١١٩.

[٦٤]-حسان ،عبدالرحيم ،المصدر السابق،ص١٢٣.

* – معبد (كاجوراو) في الهند ، أروع ما شاهده الشاعر هناك ؛ لقد مثل الإنسان في شتى مجاليه ، بين تساميه وتدنّيه ، وذلك في مئات من .http://www.ektrab.com/vb/showthread.php

[٦٥]-Jean Clay: Modern Art 1890-1918 Octopus Books LimitAed, London, W.1, 1978.p:67.

* – شيڤا أو شِوَ هو أحد أهم الآلهة في الهندوسية، وغالبا ما يسمى "المسيطر"، وهو أحد الآلهة في التريمورتي إلى جانب براهما الخالق وفيشنو الحافظ. وفي الشيفية هو الإله الأعلى، أما ...https://ar.wikipedia.org/wiki /شيفا.

[٦٦] – سعد المنصوري، محيط الفنون،ج١،الفنون التشكيلية، فنون الهند، المصدر السابق، ص١١٥.

* – إله هندوسي له رأس فيل وجسم ولد كبير، وأربع أيادٍ، وجلد أصفر. وهو في الديانة الهندوسية إله الحكمة والفطنة والسلام، وأيضًا مزيل العقبات؛ بدأت عبادته منذ حوالى ٤٠٠ ...https://www.google.com/search

[٦٧]-حسان ،عبدالرحيم ،المصدر السابق،ص١٢٧.

[٦٨] – كامبل، جوزت، الاساطير والاحلام والدين، ترجمة لا يوجد مترجم، دمشق، دار الحكمة، ٢٠٠١،ص١٢١.

• – ي قرية باكستانية تقع على بعد ٢٠ كم غرب مدينة ساهيوال في ولاية البنجاب في شمال دولة باكستان ، اكتشف في جنوبهاhttps://www.google.com ...

[٦٩] –حسان،عبدالرحيم،علي، المصدر السابق،ص١٢٢

[٧٠] – كرنية، كارل، الاسطورة وعلم الاساطير، ترجمة : عبد الرحمن محمد، الموسوعة البريطانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٤،ص١٢٣

[*] – نشوة القديسة تريزا تمثال للنحات الإيطالي الشهير جان لورينزو برنيني. تم نحته فيما بين عامي ١٦٤٧ و١٦٥١ بتكليف من الكاردينال كورنارو حتى يتم وضعه على قبره ... والتمثال يصور قصة عشق صوفية روتها الراهبة الإسبانية المشهورة القديسة تيريزا في كتاب سيرتها الذاتية.. تقول القصة أن الراهبة رأت ذات ليلة ...–more–than red.blogspot.com

[٧١] – يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزه، ترجمة : سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص٨٠.

[٧٢] – كما يتميز عن قوة الافكار وحيويتها واستثنائيتها، وكذلك الصور التي تتصورها المقدرة على خلق صور حسية أ و فكرية جديدة في الوعي الانساني ،على اساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع ،والتي لا نقابلها في الواقع المدرك في لحظة معينة .

وتأسيس يضم مفاهيمه في اغلبها لاشعورية ضمن دائرة اللاوعي الفردي والجمعي ، هذه النظم تتفاعل مع محيطها وتخلق ثوابت نسبية في ومع هذا التعالق بين الذات والمحيط والبيئة . وعلية نجد ان شخصية الانسان وشخصية متأثرة بيئتها ومؤثرة فيها ،بل يستطيع الباحث ان يزعم ان العلاقة بين الانسان وبيئته المتنوعة والواسعة علاقة تؤسس منطلقات لتفاعلات الانسان كل مظاهر وجوده حتى ان فكر الذاتي والشخصية اتجاه فكرة تؤكد انها قد بنية على موقف عقلي سلوكي في ان واحد. المصدر:– روزنتال، الموسوعة الفلسفية ،وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيتيين، ت سمير كرم ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،١٩٦٧،ص ١١٨.

[٧٣] – كرنية ، كارل، الاسطورة وعلم الاساطير، المصدر السابق، ص١٢٥.

[٧٤] – يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزه، المصدر السابق، ص٨٢ .

[٧٥] – محسن عطية، الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٥.

[٧٦]– جون ستروك . البنيوية وما بعدها ، ت. محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، الكويت ، ١٩٩٦ ، ص٦٠ .

[٧٧] – شوقي جلال بين بافلوف وفرويد ،القاهرة :مكتبة الحكمة ، ط٣ ، ١٩٧٢ص٨٤.

[٧٨]– جون ديوي ، تجديد في الفلسفة ، تر : امين مرسي قنديل ، مراجعة زكي نجيب محمود ، مصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٤٨ ، ص١٩٦ .

[٧٩] – محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا الماجستير، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٩ ، مسجلة.

[٨٠] – زهير، صاحب ، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا الماجستير، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،٢٠٠٨ ،مسجلة.

[٨١] – أينو، أن وأخرون ، السيميائية الأصول والقواعد و التاريخ ، تر: رشيد بن مالك ،مراجعة وتقديم ، عزالدين المناصرة ،دار المجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، د.ت، ص٣٢.

[٨٢]– محسن عطية، الفنان والجمهور ،المصدر السابق، ص١٦.

[٨٣] – محسن عطية، المصدر نفسة ، ص١٦.

[٨٤] – جوزيف اميل. مولر. الفن في القرن العشرين، ط١، ت. مهاة فرح الخوري، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨، ص ١٣.

[٨٥] – زهير صاحب . فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ,٢١

[٨٦] – زهير صاحب . المصدر سابق ، ص ٢١.

[٨٧] – اوفسيانيكوف واخرون. موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤٠.

[٨٨] – جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ت. د. انور عبد العزيز، مراجعة. د. نظمي لوقا، دار النهضة، مصر ، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣٥.

[٨٩] – كمال عيد، جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة(٦٩) دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠، ص ٧٢–٧٣.

[٩٠] – ماهر كامل. الجمال والفن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٢٧٥.

[٩١] – سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة مدخل الى السيميوطيقا، ص ٢٨٨–٢٩٠.

[٩٢] – عادل كامل . الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مصدر سابق، ص٣١٥.

[٩٣] – علي عبد المعطي . مشكلة الابداع الفني (رؤية جديدة)، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، د.ت، ص ٣٠.

[٩٤] – من محاضرة للدكتور نجم عبد حيدر، على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.

[٩٥] – نجم ، عبد حيدر ، المصدر نفسه .١٩٩٩.