إشكالية ما بين فن الحداثة والفن المفاهيمي في الفن التشكيلي السعودي.. رؤية تحليلية*

إعداد

لطيفه عبد الرحمن الفيصل

مقدمة

لا يزال الفهم الحقيقي للفن المفاهيمي عند الفنان موضع قلق، وهو أمر لا يقتصر على فهم الزمن الفني بقدر ما هو قلق مصيري فإذا كان الزمن الفني يرتبط بهوية الفنان، وذلك من خلال إعادة الفهم الفلسفي لمسألة الوجود الإنساني فإن إدراك الزمن التاريخي في الفن مسألة مهمة في ذلك؛ أي أن الفنان لا يزال باحثًا عن هويته الثقافية والبصرية التي تمثل فنه الخاص. وتعتبر الهوية في الفن من أهم القضايا والموضوعات التي ما زالت تؤرق فنان هذا العصر، حتى إن بعض الباحثين حاول من خلال ذلك قراءة المتغيرات التي طرأت على الأصالة وتاريخ الفنون الحديثة، ومدى قابليتها للتبلور الجديد. إذاً يمكن القول إن الحركة التشكيلية السعودية افتقرت دائما للجهود النقدية التي يمكن ان تسندها وتشيع جمالياتها ودلالاتها وإشكالياتها، على نحو يتجاوز دوائر الفنانين الخاصة إلى عامة الناس، وليس من المبالغة في شيء القول إن مجمل ما جمعته المكتبة عن الحركة التشكيلية السعودية، منذ بداياتها، هو في أغلبه مجرد تقارير صحفية وحوارات وذكريات.

فذكر جريدي (٢٠١١) نجد أن غالبية الفنانين السعوديين اخذوا الفن المفاهيمي من باب فكرة العمل التركيبي والنحت الحديث الأمر الذي جعل أكثرهم يخلط ما بين الحداثة وما بعدها وبين ما بعد الحداثة والمفاهيمية أشد الاختلاط، ومما كان لا يعيه الفنان التشكيلي أن العمل الفني قد يكون ما بعد حداثي لكنه لا يمتّ بصلة إلى المفاهيمية؛ لأن المفاهيمية ليست كذلك وإن تقاطعت معها في المفهوم البصري. ومما يكشف عن طبيعة تلقي الآخرين للفن المفاهيميّ حتى وإن لم يكن الرضا بهذا الشكل الفني الجديد مكتملًا.

---

*بحث مشتق من رسالة دكتوراة، تخصص/ رسم وتصوير، جامعة جدة- كلية التصاميم والفنون- قسم الرسم والفنون ،اشراف الدكتورة عفت عبد الله فدعق (استاذ مشارك)

لم تكن هناك نشأة واضحة ومحددة لمفهوم المفاهيمية لكن كانت هناك محاولات فنية، وإشارات فنية دلت على ولادة هذا الفن في السعودية، علمًا أن نشأة الفن التشكيلي كانت متأخرة عن غيرها من البلدان العربية المجاورة كالعراق والشام ومصر. وهنا نشيد بفنانين سعوديين اثنين في الفن المفاهيمي، حيث انفردا بخصوصية تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم وبيئتهم المتميزة في أعمالهم الفنية واذا امعنا النظر في مسألة البداية التاريخية لنشأة المفاهيمية في السعودية، كفن يعي حقيقته الفنان، وذكر الرصيص(٢٠١٤) والجريدي (٢٠١١) نجد أن منتصف التسعينات من القرن الفائت كانت هي الولادة الحقيقية لهذا الفن، و ذلك في عام ١٩٩٥، و الفنانين الذين تطرقوا إلى المفاهيمية ونجحوا في طرحها، بدليل فوز هاشم سلطان بالجائزة الكبرى في بينالي بنغلاديش الدولي ومحمد الغامدي بالجائزة الأولى في بينالي الشارقة الخامس، ما يكشف عن طبيعة تلقي الآخرين لهذا الفن. الرصيص(٢٠١٤) .(الجريدي ٢٠١١).

ومن خلال هذا البحث سيتم ايضاح إشكالية الفهم لدى الفنان والمتلقي السعودي حول اتجاهات الفن الحديث والفن المفاهيمي لتكون الرؤية مبنية على فهم وإدراك لمحتوى هذين المفهومين حتى لا ينشأ الخلط بينهما.

مشكلة البحث

تتمثل مشكلة البحث في التساؤل التالي: ما إشكالية الفهم ما بين فن الحداثة والفن المفاهيمي في الفن التشكيل السعودي؟

اهداف البحث

- التعرف على فن الحداثة وما بعد الحداثة تاريخا ومفهوما.
- التعرف على الفن المفاهيمي تاريخا ومفهوما.
- توضيح إشكالية الفهم ما بين فن الحداثة والفن المفاهيمي في الفن التشكيل السعودي.

ولتحقيق تلك الاهداف فإن البحث سيتطرق إلى قراءة مسحية لما تناولته أوعية البحث العلمي من كتابات تناولت محاور هذا البحث والاستفادة منها في توضيح وجهة نظر الباحثة ورؤيتها نحو تلك الاشكالية في فهم ابعاد فن الحداثة وما بعد الحداثة والفن المفاهيمي من خلال استعراض للحركة التشكيلية السعودية وتطورها ضمن تلك الاتجاهات الفنية. وستعتمد الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي لحالة المشهد التشكيلي السعودي تاريخيا والتغيرات التي طرأت عليه منذ منتصف القرن الماضي.

أهمية البحث

تنبع أهمية البحث من الاعتبارات التالية:

– ندرة تناول الفن المفاهيمي بالدراسات والبحوث والقراءات الاكاديمية.

– إشكالية التفريق ما بين فن ما بعد الحداثة والفن المفاهيمي لدى الفنان التشكيلي.

– الإضافة المعرفية للمهتمين بالفن المفاهيمي وفن الحداثة.

مصطلحات البحث

– الفن المفاهيمي: يعرّف جيتلين Getlein, M. (٢٠٠٢) الفن المفاهيمي بأنه "شكل فني تكون فيه الفكرة أو المفهوم الأساسي والعملية التي يتم من خلالها تحقيقه أكثر أهمية من أي منتج ملموس" (ص ٤٩١).

– فن الحداثة: يعرفه وطفه (٢٠١٩) هي مفهوم فلسفي مركب قوامه سعي لا ينقطع للكشف عن ماهية الوجود، وبحث لا يتوقف أبدا عن إجابات تغطي مسألة القلق الوجودي وإشكاليات العصر التي تثقل على الوجود الإنساني. يحدده هايدغر لمظاهر للأزمنة الحديثة وهي: العلم، والتكنولوجيا، والفن، والثقافة.

حدود البحث

– الحدود الموضوعية: إشكالية الفهم ما بين فن الحداثة والفن المفاهيمي في الفن التشكيل السعودي.

– حدود زمانيه: فن الحداثة والفن المفاهيمي السعودي من عام ٢٠٠٠ الى ٢٠٢١

– حدود مكانية: فن الحداثة و الفن المفاهيمي في المملكة العربية السعودية.

وسيتناول البحث تلك الاشكاليات من خلال تناول كل اتجاه كمحور منفرد وربطه بالحركة التشكيلية السعودية. حيث سيكون المحور الأول عن فن الحداثة وما بعد الحداثة، والمحور الثاني عن الفن المفاهيمي، والمحور الثالث عن الحركة التشكيلية السعودية في ضوء تلك الاتجاهات.

فن الحداثة وما بعد الحداثة

أن الحداثة هي التقاء القوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي شكلت بشكل نهائي تجربة الحياة الحديثة، ولإعادة النظر في الحداثة الفنية الآن في القرن الحادي والعشرين يتطلب قفزة على ما لا يقل عن ثلاثة عمليات معقدة متشددة لكنها قوية في نهاية المطاف. ذكر Alperro (١٩٩٩) انه قد نفذت هذه العمليات على الحداثة من قبل الحركات الفنية المناهضة للحداثة في

١٩٧٠م، ما بعد الحداثة في الفنون والنظرية خلال ١٩٨٠م، ومنذ ١٩٩٠م، إعطاء الأولوية للفارق المعاصر في معظم جوانب الحياة المعاصرة والفكر غير أن هناك تمييزا رئيسيا واحدا على الأقل بين هذه العمليات لكي يصبح معاصرا حقا – من أجل إيجاد تنوع حقيقي، وكافي، دون الإغلاق بشكل دائم.

فقد لا يتفق معظم النقاد على أن الحداثة لا تزال هي العصر الذي نعيش فيه يدعي منظري ما بعد الحداثة أننا دخلنا مؤخرا عصر ما بعد الحداثة الذي يتبع الحداثة وعادة ما تعتبر ما بعد الحداثة مثل الحداثة فترة تاريخية معظم منظري ما بعد الحداثة الذين يعتبرون ما بعد الحداثة بهذه الطريقة يضعون الانتقال من المجتمع الحديث إلى ما بعد الحداثة في مكان ما في الستينيات أو السبعينيات، على الرغم من أن البعض يعتقد أننا ما زلنا في منتصف مرحلة انتقالية. وهم يرون أن التغيرات في المجتمع على مدى القرن الماضي تراكمت خلال هذه العقود للوصول إلى مجتمع تكون ظروفه المؤسسية والثقافية أو المعرفية مختلفة بما فيه الكفاية عن حالة المجتمع الحديث لتبرير التسمية الجديدة.

ولذلك كلاً من Misa& others ٢٠٠٣ ان كثير من المنظرين لما بعد الحداثة يشيرون فقط إلى التغيرات الثقافية لدعم هذا الادعاء. غير أن البعض يؤكد على التغيرات التكنولوجية والاقتصادية ويرون التغيرات في الأشكال الثقافية والاجتماعية الناتجة عنها. ويشير ميسا وآخرون انه "غالبا ما تتسم ثقافة ما بعد الحداثة بالاستهلاك ومحاكاة المعرفة والخبرة الفنية، وعدم وضوح التمييز بين التمثيل والواقع، وهو عرض زمني يمسح التاريخ الماضي ويشعر بمستقبل مختلف اختلافا كبيرا". في هذا السياق اتّسع الجدل النقديّ بين معارض للمفهوم معتبرًا ما استجدّ من طروحات فنية استمرارًا للرؤية وقيم الحداثة في الفنون. ومن بين هؤلاء النقاد كليمنت جرينبيرج وفيليكس جواتاري وكيرك فارنيدو Clement Greenberg و Félix Guattari و Kirk Varnedoe، وما بين متحمّس مؤمن بحقيقة وجود اتجاهات فنية مخالفة بل مناهضة للقيم ومفاهيم الحداثة ومعبّرة عن روح العصر ما بعد الحداثة، وقاد هذا الرأي أشدّ الفلاسفة المدافعين عن الواقع ما بعد الحداثة كالناقد والفيلسوف Fredric Jameson، والفيلسوف Jean Baudrillard. وبرغم استمرار الجدل النقديّ على هذا الصعيد، والذي ما يزال مستمرًّا لدى البعض إلى يومنا هذا إلا أنّنا نجد أنّ مصطلح ما بعد الحداثة هو حقيقة أخذت تتجذّر في النظريات الفنية المعاصرة وازدادت رسوخًا مع مرور الوقت، كما أصبح استخدام مصطلح الفنون المعاصرة (Contemporary Art) لدى الكثيرين مرادفًا لمصطلح "فنون ما بعد الحداثة. وقد طرح جوابرة (٢٠١٤) عدد من التساؤلات: متى بدأت فنون الحداثة؟ وما التيارات التي تمثلها هذه الحركة الفنية؟ وما المنطلقات

الفلسفية والفكرية العامة التي تتسم بها تلك التيارات الفنية؟ وهل مصطلح الفنون المعاصرة هو مرادف لتلك الفنون؟(٢٠١٤)

ماهي الحداثة

ذكر Smith(٢٠١٤) في وقت كانت فيه ممارسات ما بعد الحداثة سائدة في معظم عالم الفن في جميع أنحاء العالم، وما بعد الحداثة وخاصة أن (فريدريك جيمسون وديفيد هارفي) وصفا انه قد حل محل الحداثة بحيث جعل الفن المعاصر ممارسات ما بعد الحداثة متأصلة وتاريخية، وما بعد الحداثة يتم استبدال الصورة العالمية الشاملة بأفكار تتعلق بالاختلافات المعاصرة داخل تلك الصورة_فالحداثة هي: مصطلح يطبق على الحالة الثقافية التي تصبح فيها الضرورة المطلقة للابتكار حقيقة أساسية للحياة والعمل والفكر. وظهرت الحداثة لأول مرة في أوروبا في القرن السادس عشر وأصبحت مهيمنة في منتصف القرن التاسع عشر، مع عواقب وخيمة على البلدان غير الأوروبية المستعمرة وعلى التشكيلات الثقافية المتبقية في أوروبا. وقد وصفت بأنها أول ثقافة عالمية حقيقية عالمية في طموحاتها وتأثيرها الحداثة هي أكثر من مجرد كونها حديثة أو المعارضة بين القديم والجديد. فهي تتناول طبيعة الحداثة وعلاقتها بالفن. (سميث ٢٠١٤)

ولكي نضع هذا في مقدمة الانتقادات التي جعلت ضرورته الأولى واضحة و وضح ذلك Stephen(١٩٦٩) علينا أن نخطو إلى الوراء خطوة أخرى في الوقت المناسب، وهي إلى معاداة الحداثة في سبعينات القرن العشرين، وعلى وجه التحديد، الثورة ضد هيمنة الحداثة الشكلية، وفي ستينيات القرن الماضي، فهي ترسخ نفسها في النقد، والقيم، والكتاب التاريخي للفن، وممارسة الفنون. حيث أن الكثير من التمرد كان مستوحى من الفنانين الذين يسعون إلى العمل مباشرة دون تقيد في جميع الوسائل، وكان هذا الاندفاع جدا مدفوعا بضرورة جعل الفن الذي من شأنه أن يستجيب، دون عائق، لمطالب العصر وهو دمج "الفن" في "الحياة".

نظرية الحداثة

أهداف نظريات الحداثة هي الحالة التاريخية التي تميز المجتمعات الحديثة والثقافات والبشر تهدف كما ذكرها كلاً من Newman & Jon، (١٩٩٩) إلى ان وصف وتحليل هذه الحالة التاريخية يمكن التمييز بين النظريات الثقافية والمعرفية المعاصرة للحداثة ومعظمها موجود في العلوم الإنسانية والنظريات المؤسسية والتي هي مشتركة في النظرية الاجتماعية – على الرغم من أنه في كل التقاليد يمكن العثور على العديد من نظريات الحداثة التي تمزج الثقافي والمؤسسي والجوانب المعرفية. وتركز النظريات الثقافية والمعرفية للحداثة على التمييز بين

الأشكال الثقافية الحديثة وطرق المعرفة الحديثة. ويتسم التحول إلى الحداثة بظهور مفهوم مستقل، والانتقال من صورة عضوية إلى صورة ميكانيكية، واحتضان القيم الإنسانية والتحقيق العلمي الموضوعي. بعض النظريات تحدد الانتقال إلى الحداثة في وقت لاحق ومتأخر من القرن ال ١٨، خلال الفترة التي كان فكر التنوير قد توجت بمشروع حقيقي من الحداثة، مع طموحات عالمية للتقدم، ومع المفاهيم المتقدمة للعلوم، والأخلاق والقانون، والفن. (١٩٩٩)

العديد من الدراسات في العلوم الإنسانية التي تحلل الحداثة كظاهرة ثقافية تركز أيضا على الحداثة كظاهرة متميزة عن الحداثة الجمالية كما يطلق عليها أيضا حركة ثقافية وذكرها Stephen(١٩٦٩) بأنها بدأت في منتصف القرن التاسع عشر كرد فعل ضد التقليد الواقعي الأوروبي، حيث الأعمال الفنية تذهب الى الطبيعة الخارجية أو المجتمع من دون أي اضافات أو طرح من قبل الفنان. ورفض الفنانون الحداثيون، بطرق مختلفة في كثير من الأحيان، هذه الواقعية، واعتبروا أنها شكل من أشكال الفن، بدلا من المحتوى الثقافي الذي يضمن الأصالة ويحرر الفن من التقليد. كانت الحداثة مؤثرة جدا في الأدب، وفي الفنون البصرية، وفي العمارة، مع حركات متنوعة مثل الطبيعية والتعبيرية والسريالية. اما في الجانب الوظيفي غالبا ما تفسر ظهور الحداثة بالإشارة إلى التحولات الاجتماعية الكبرى في الحداثة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

إن تسمية "الحداثة" هي أيضا تستخدم بمعنى أوسع حيث أنها لا تشير إلى حركة جمالية ولكن إلى ثقافة وأيدولوجية الحداثة على العموم "الحداثة" في هذا المعنى، تقف على الوضعية و العقلانية والاعتقاد في التقدم والتخطيط العقلاني للأوامر الاجتماعية المثالية وتوحيد المعرفة والإنتاج عندما يستخدم هذا المفهوم الأخير يصبح مفهوم الحداثة قابلا للتبادل تقريبا مع فكرة الحداثة التي تفسر على أنها حالة ثقافية .

أشكال من الفنون التعبيرية

شكل رقم (١) "فن التجميع" **الفنان/ روبرت روشنبرغ.** **اسم العمل/ وادي.** **تاريخ العمل/ ١٩٥٩.** **الخامات/ مواد مختلفة على قماش.**	**شكل رقم (٢) " فن المينيماليزم"** **– الفنان/ دونالد جود.** **– اسم العمل/ بدون.** **– تاريخ العمل/ ١٩٦٨.** **– الابعاد/** 304,7 x 69,2 x 61,4 **– الخامات/ الألمنيوم المؤكسد، والوجه العلوي والسفلي مصنوع من صفائح الأكريليك الشفافة.**

يتضح من الشكل رقم (١) أن روبرت راوشنبرغ اشتهر باستخدام الطيور المحنطة والوسادات في أعماله. أن لوحة وادي (١٩٥٩) ل"روبرت راوشنبرغ" والتي تميزت بنسر ذهبي محشو. على الرغم من أن النسر تم إنقاذه من القمامة ، إلا أن لوحة "الوادي" أثارت غضب الحكومة بسبب قانون حماية النسر الأصلع والذهبي. فقد ارتبط النمط الإسلوبي للفنان راوشنبيرغ بتوجهات الفكر التجريبي كنقطة تحوّل هامة في انتاج الفن المعاصر، كما يتضح أن سيادة الإسلوب التجميعي هو نتيجة حتمية لتأكيد راوشنبيرغ على خامات الواقع المادّي وأبعادها المؤثرة في المتلقي، والنتيجة أن يتحوّل الموضوع إلى بنية مُتراكبة ذات طبيعة جمالية مختلفة ارتبطت بقيم الابتذال، والتفاهة، والفوضوية في التنظيم التشكيلي مع سيادة منطق العدم. إن الإندماجات الإسلوبية التي اعتمدها راوشنبيرغ، فقد أعطت لأعمالهِ الفنية بعداً جمالياً غرائبياً ارتبط بقيم التفاهة، والسخرية، والابتذال، والفوضوية، والتفكيك، وطغيان النمط العدمي والمغترب.

ويتضح من الشكل رقم (٢) من خلال وصف العمل: لم يقدم (دونالد جود) عناوين وصفية لأعماله، كما في هذه اللوحة التي تركها بلا عنوان. فقد قام الفنان الأمريكي دونالد جود. بعمل قائم علي الحائط وهي تتألف من عشرة صناديق مستطيلة متطابقة ، كل منها بجوانب مصنوعة من (المعدن والأكريليك) الألمونيوم المؤكسد والوجه العلوي والسفلي مصنوع من صفائح الأكريليك الشفافة. يتم تثبيت الوحدات على الحائط عند أحد جوانبها الطويلة ، ويتم وضع كل منها فوق الأخرى بترتيب رأسي. يتم فصل كل صندوق عن التالي بمسافة مساوية لارتفاعه ، وهذه المسافة نفسها تفصل بين الجزء السفلي من الوحدة السفلية والأرضية. تنص تعليمات العرض على أنه يجب أيضًا وجود فجوة لا تقل عن ارتفاع مربع واحد بين الوحدة العلوية والسقف ، وإذا كان سقف المعرض منخفضًا جدًا لاستيعاب ذلك ، فيجب أن يكون عدد الوحدات المعروضة في العمل يتم تخفيضها من أجل تحقيقها. إن العمق الكبير للوحدات يعني أن المشاريع غير المعنونة تبتعد بعض الشيء عن الجدار ، وعلى الرغم من أن لها علاقة بالجدار والمساحة المحيطة به ، فإن أعمالًا مثل هذه لم ينظر إليها (دونالد جود) على أنها لوحة أو نحت ، بل أنها "عمل ثلاثي الأبعاد" . أما تحليل العمل: فتري الباحثة أن الوجوه العلوية والسفلية الشفافة للوحدات تسمح بفيضان الضوء خلال العمل ، مما يعطي مظهر عمود مستطيل واحد يمتد من الأرض إلى السقف. ويتضح "جوانب الفن" الثلاثة الرئيسية لـ (دونالد جود) وهي: المادة والفضاء واللون – مترابطة بشكل واضح. على الرغم من أن الالواح تتكون من وحدات منفصلة ، كان من المهم بالنسبة إلى (دونالد جود) أن يُنظر إلى كل عمل على أنه كائن كامل ومفرد.

جمعت الأشكال من الفنون التعبيرية عقيدة واحدة، حيث تقوم على رفض تلك الأعمال النخبويّة، وسوق الفنّ ودور المتاحف وقاعات المعارض لصالح الثقافة الجماهيرية وتقديم أعمال فنية تفاعلية تتجاهل مفهوم الاحساس بالجمال والسعادة الذي تأسّست عليه فنون الحداثة، وتستبدله بفن يطرح أفكارًا ومفاهيمَ تخاطب العقل لا الحواس كما في شكل (٣). وذكر العامري (٢٠١٢) انه في الوقت نفسه، لم يخلُ النصف الثاني من القرن العشرين من حركات وتيارات فنية ارتدادية– محافظة إن صحّ التعبير، استندت على استرجاع المفاهيم والقيم الجمالية للحداثة بصيغ معاصرة؛ فقدّم الفنانين أعمالا تحت عناوين ومسمّيّات مستلهمة من المدارس وتيارات الحداثة كتعبير واضح عن رفضهم لمفهوم الفكرة في العمل الفني، التي أخذت تسيطر على الفن الغربيّ في العقود الثلاثة المتأخّرة من القرن العشرين، وكإعلان واضح لانتصارهم للقيمة الجمالية والشكلية التي نادت بها فنون الحداثة. ومن أبرز تلك التيارات تيار(New–expressionism) الذي ظهر أواخر عام ١٩٧٠، وتيار (Neo–Pop) الذي ظهر في الثمانينات من القرن الفائت،

وتيار Neo-minimalism أو ما يدعوه البعض بـ Neo-geometric والذي ظهر في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين.

شكل (٣) من أعلى اليمين ومع عقارب الساعة:
عمل مفهومي، مارتن كريد، لا تقلق،٢٠٠٨؛
فنون التركيب، تاداشي كاووماتا، ٢٠٠٩؛
ديجتال آرت تركيبي، باسكال دومبس، ٢٠٠٨؛
فن الأداء، مونالي ميهير، ٢٠٠٩.

وفي ذلك تزاحمت تلك التيارات الفنية وتنوّعت عبر العقود الفائتة إلى جانب التطوّر في النقاش الفلسفي العام حول مفهوم ما بعد الحداثة والذي بدا بشكل واضح ودقيق مع تناول المصطلح بوصفه لظاهرة وحركة فكرية محمّلة بمجموعة من التحوّلات أصابت جميع سياقات المعرفة في وقت متأخّر، وتحديدًا عام ١٩٧٩ من خلال كتاب حالة ما بعد الحداثة للفيلسوف الفرنسي Jean-François Lyotard، وما صاحب ذلك الكتاب وما تبعه من رؤى فلسفية مفسّرة للظاهرة ما بعد الحداثة لفلاسفة ومفكرين آخرين وما رشح عنهم من نظريات وآراء لمفاصل التحوّل، لا سيما ظهور نظرية المجتمع ما بعد الصناعيّ ومفاهيم التلقي في عصر وسائل الاتصال والثورة المعرفية وتغير مفاهيم الاستهلاك والعولمة وغير ذلك من الآراء والتحليلات التي أرّخت لتحوّل المجتمعات الغربية من الحداثة إلى ما تبناه سابقا بشكل أكثر دقة.

فذهب كثير من النقاد كما ذكرها كلاً من مايكل وجون Michael, and Jon، (١٩٩٩) إلى تبنّاه سابقا الفيلسوف الأمريكي كليمنت جرينبيرج Clement Greenberg في دفاعه المُستميت عن فنون الحداثة ورأوا أنّ فن البوب آرت وفنّ الحدّ الأدنى وفنون التجميع هي أشكال تعبير حداثيّة عبّرت عن الحداثة في مرحلة متأخّرة. وفي هذا السّياق ذهب أغلبية النقاد والباحثين إلى التأكيد على أنّ الحركات الفنية التي أخذت تتبلور بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين والتي تبعت تلك الحركات وتأسّست على البُعد المفاهيميّ، هي التعبير الدقيق عن فنون ما بعد الحداثة، بل وذهب بعضهم مثل بيترسون جيمس Peterson James إلى القول إنّ تلك الحركات التي جمعها الاحتفاء بالفكرة على حساب الشكل الفني ورفضها لسوق الفن ومفهوم النخبوية وارتباطها بالثقافة الشعبية، حملت متغيّرات وخصائصَ فكرية استهدفت السمات العامة لتيارات الحداثة العليا بشكل خاصّ، وليس خصائص فنون الحداثة بصورة عامة، نظرًا لما تعمق بتلك التيارات المتأخّرة من مفاهيم أكّدت غموض الفكرة والتطرف في التجريد.

هذا ما عبّرت عنه بشكل واضح فنون التجميع وما تلاها من إضافة لمواد ووسائط متعدّدة على سطح اللوحة، وبصورة اشدّ تيار التعبيريّة التجريديّة للفنان جاكسون بولوك وتيار الأقلية أمّا فنون البوب آرت فلربما ارتبطت بفنون ما بعد الحداثة من حيث استخدامها للصور والدعاية وقربها من الثقافة الشعبية، إلا أنّها لم تنطلق من المنطلقات الفكرية العامة لفنون ما بعد الحداثة الامر الذي أبقاها كتيار ممهّد وليس أحد أشكال فنون ما بعد الحداثة كما يعتقد البعض.

اتجاه الفن المفاهيمي:

السخرية والفوضى والعبث هي سمات الفن المفاهيمي كما اشار لها ستيفن (١٩٦٩) يقول أندريه ريستلر: «الجمالية الفوضوية اليوم هي جمالية فنانين، وهي انطلاقًا من مسلمات فلسفة اجتماعية مخرّبة...»، ويقول أيضًا: «الجمالية الفوضوية هي نتيجة التفكير المستقبلي لدى رواد الفكر الفوضوي الحديث، وهي اتجاه جمالي لحساسية فاعلة جديدة...». ويذكر جان دوفينيو: «أن أكثرية مسائل الإبداع الفني في المجتمعات المعاصرة ناتجة عن الفوضوية»، وكأن الفوضى طريق آخر إلى التعبير الفني.

ويشير الجريدي ٢٠١١ إلى إن خصائص العمل المفاهيمي تتضح من خلال عدد من المفاهيم المصابة بداء الحياة، مثل: الفوضى – جماليات القبح – حيز الفراغ – العدمية– العكوسية – الإلغاء – العبث – سوء التناسق – الضد – الإحساس بالضياع – التشظي – هيمنة الآلة –

التفتيت، وهذا ليس دليلًا قاطعًا على أنها سمات دائمة للفن المفاهيمي بقدر ما تمثله من معايير نستطيع أن نعثر عليها في بعض الأعمال المتمردة على سياسة الأشكال الفنية.

كما تهتم المفاهيمية بالصناعات والمنتجات والخامات والتطور التقني والتكنولوجي الحديث التي هي رافد فني من مدارس فنية أخرى كالدادا والمستقبلية التي هي وليدة للثورة الصناعية في أوربا، فالآلة قتلت الإنسان، وجعلته يعاني البطالة، وسلبته حقوقه كإنسان فاعل في هذه الحياة.

هناك بعض من فناني المفاهيمية يحظى بالتشاؤم كما ذكرها البيرو (١٩٩٩) يقول ان فرانسيس فوكوياما: «إن التشاؤم الكبير في عصرنا يرجع جزئيًا على الأقل إلى الصدمة القاسية العائدة إلى الخيبة التي لاقتها تلك التوقعات». وبرز هذا التشاؤم في تجارب بعض الفنانين السعوديين بدءًا من اختيار الخامة واللون إلى تسمية العمل الفني نفسه، وعلى سبيل التمثيل: تجربة اللون الأسود في مشروع «السواد الأعظم» عند الفنان هاشم سلطان، وتجربة الظلمة في معرض «عتمة» لأيمن يسري، وكذلك الأمر في فكرة التابوت في عمل «نعي» للفنان حمدان محارب، وهي في حقيقة أمرها تعبير عن فلسفة الموت ونهاية المصير. يرى "وينيير Weiner's" أكثر إشكالية في الفن المفاهيمي او بناء العمل المفاهيمي وعمل "ديلاكروا" كمثال دون ان يكون واعي لهذا الفن. وقد وضع ديلاكروا لتنفيذ عمله المفاهيمي عام ١٩٦٨عدد من المعايير:

١. الفنان هو من يبني القطعة.

٢. قد تكون القطعة ملفقة حسب حاجة العمل فقط دون التركيز لما تصبوا اليه في المعنى.

٣. لا تحتاج بناء القطعة الى تساوي مع نوايا الفنان لبناء عمله، فإن القرار يقع على المتلقي.

في ضوء تفسير فن "وينر" يشير إلى أن العمل الفني يتطلب أن يحاول المرء أن يقلل من المسافة بين الإنتاج، والانضمام إلى المتلقي أو الناظر والعمل في ممارسة واحدة تدل على فهم العمل. تعليمات وينر هي الاستقرار والتأليف للعمل الفني المفاهيمي. وهكذا يمثل العمل الفني طريقة لإنتاج الفن وتوزيعه واستهلاكه بدرجة من المساواة التي لم يسبق لها مثيل في تاريخ الفن في القرن العشرين.

إن انعكاس الممارسات الفنية التقليدية المتمثلة في تلفيق القطع وعرض وتوزيع الأعمال الفنية التي وضعها نموذج وينر النظري للمفاهيم يضع عمله خارج معايير نظرية "ليويت LeWitt" الجمالية للفن المفاهيمي. وهي القضاء على صنع القرار العقلاني من مرحلة تصنيع العمل، وبالتالي فصل قيمة التنفيذ، وان لا يزال العمل لا يأخذ المادية. وأن عمل وينر في أواخر الستينيات من القرن الماضي، جزء من نظرية "ليويت" لأن النموذج التشاركي يدفع إلى استنتاج

منطقي وهو ان العمل الفني لا حاجة له إلى أن يبنى، والقرار هو من أجل أن يعطي فعلا الشكل المادي للقطعة ويترك للمشاهد تفسيره، وإن تنشيط جهاز الاستقبال للمتلقي هو نتيجة مباشرة لتفوق لعمل الفنان. فالنظر الى العمل الفني المفاهيمي يتطلب شوطا طويلا من الأفكار والتحليل والتفسير من المتلقي.

إعادة صياغة الفن المفاهيمي

قال ميسا وآخرون (٢٠٠٣) ان سول ليويت Sol Lewitt أكد في عمله وضح ان الجدار مساحة مطلقة، مثل صفحة الكتاب في الحرية أحدهما علني، والآخر خاص. فقد قام "لويت" أولا بعمل رسم مباشر على الحائط لمعرض جماعي في معرض بولا كوبر في أكتوبر ١٩٦٨. وبحلول عام ١٩٦٩، توصل إلى فكرة إنشاء" بيئة رسم كاملة "من خلال "الغرفة بأكملها ككيان كامل –كفكرة واحدة". ومنذ ذلك الحين أنتج العديد من الرسومات الجدارية في مساحات المعرض في جميع أنحاء العالم. كل عمل كان نتيجة من تعليمات الفنان محددة سلفا، والتي يتم تنفيذها – في كثير من الأحيان من قبل واحد أو أكثر من المساعدين على مدى عدة أيام – وفقا لأحكام الخطة، والتي هي أيضا بمثابة عنوان العمل .

تر الباحثة أن الفن المفاهيمي هو نشاط التغيير، والارتباك والتحول، والانقطاع العنيف والقابلية للتحول من فكرة الى اخرى، ومن المؤكد أن المقصود من الفن المفاهيمي هو استخدامه والاتصال الأعمق وما يمكن للمرء أن يقرأ في هذا العمل كمحاولة للحصول على فهم أفضل له، لماذا الكثير يخشون عدم الثقة في الفن المفاهيمي؟. فهو ليس مجرد مسح تاريخي آخر للظاهرة الثقافية وانما هو محاولة أخرى للفت الانتباه إلى الفن المفاهيمي بشكل عام. و هو تحليل فلسفي للطبيعة المثيرة للجدل والغامضة للغاية من الفن المفاهيمي. على عكس نقاد الفن، ومؤرخي الفن، من أنهم يفضلون أن يشكلوا وجود الفن المفاهيمي، أولا وقبل كل شيء، باعتباره تحديا لفئة الفن. وبالتالي فإن تحقيقهم في الطبيعة الخاصة للفن المفاهيمي يتطلب إعادة النظر في أهم المشاكل الأساسية المتعلقة بالفن بشكل عام، بما في ذلك مسألة ما هو الفن وما نتوقع منه. وما إمكانية الوصول الفلسفي له؟، هذه الأسئلة الجمالية أكثر عمومية في المجالات الفلسفية والدراسات البصرية للفن المفاهيمي، وهو فكرة لتقديم التفكير التحليلي للعمل من المتلقي، وكيفية التعامل معه، وما يجب التركيز عليه، وما يفترضه مسبقا من العمل. فهناك العديد من الأعمال الفنية المفاهيمية توجه انتباهنا إلى مسألة ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني، وما يضيفه الفن المفاهيمي هو موقف السخرية من فكرتنا التقليدية حول ما هو الفن. و"الانعكاس الذاتي الذي هو السخرية يذهب خطوة أخرى إلى الأمام، فهو لا يقر فقط نشاطه الخاص، ولكن أيضا يثير

المعنى، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنقسام الذاتي للسخرية وهي سمة أخرى كثيرا ما تذكر – أي أن الفن المفاهيمي يتحدى أي إمكانية لتعريف الفن. وهو يرفض الفكرة المشتركة على نطاق واسع وأن هناك وظيفة معينة لكل فن يجب أن تكتمل ويعني ذلك أن الفنان هو أن يقرر ما هو الفن. اذن فالمفهوم المادي للفن المفاهيمي هو دائما مجرد أداة او وسائل او وسيط للعمل الفني المفاهيمي. إذاً الفكرة تقول أن وسيلة الفن المفاهيمي هي أفكار وحضور مادي وهو مجرد وسيلة تمكن الفنان من الوصول إلى أفكاره. وإذا كان فهمنا التقليدي والمفهوم السليم لما هو عليه أن يكون عملا فنيا يتطلب تجسيدا جسديا وهذا المظهر المادي هو ما يجب أن يكون موضع تقدير، فلا عجب في أن يبدو أن الأعمال الفنية المفاهيمية لتقويض هذا المفهوم بسخرية. فإن الأعمال الفنية المفاهيمية ترفض كما يدعي المؤلفون التعريف التقليدي القائم على شرط المظهر في وسط مادي، ويجسد العمل الفني، وينكر بالتالي أن الوظيفة الوحيدة التي يمكن أن يكون لها الفن هي جعله تجربة جمالية. وهذا هو ما يجعل الفن المفاهيمي يختلف جذريا جدا عن ما كنا قد استخدمناه له.

فقد أدى قيام الفن المفاهيمي على مجرد الفكرة، ونهوضه على معنى يراود مخيلة وفكر الفنان، باستفادته الكبيرة من التكنولوجيا الحديثة، والمقومات التي ينهض عليها الفن المفاهيمي، فيمكن تلخيصها كما اوردها ستيفن (١٩٦٩) وهي كالتالي:

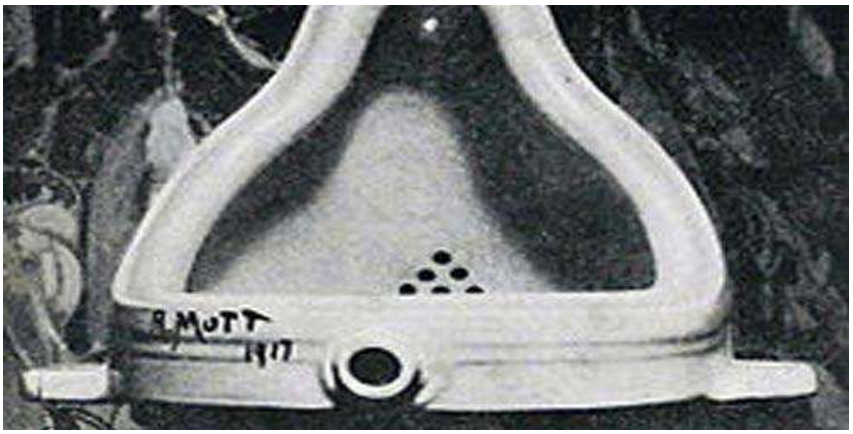
- إعطاء أهمية كبرى للفكرة أو المعنى، تهميش الأسلوب والشكل الجماليين.
- إزاحة هلامية دور الفنان الماهر أو الظاهرة، وإشراك المتلقي في بناء المعنى وتأسيس النموذج الفني.
- الانفتاح على المحيط المجتمعي والواقع الثقافي للمجتمع الذي يعيش فيه الفنان.
- توظيف الوسائط الجديدة أو تكنولوجيا الصورة في إنجاز العمل الفني والاشتغال على المنظور الثقافي للفنان وجعله كائناً مواكباً لتطورات عصره.
- جعل الموهبة الفنيّة والممارسة الإبداعيّة في خدمة الأفكار البشريّة إبان لحظة معينة.
- الاشتغال على قضايا الإنسان وهمومه الفرديّة والجماعيّة.
- تغيير مفهوم الفن من مجرد الموهبة أو التجربة إلى المعرفة والخبرة بالآليات والوسائط والبرامج الالكترونيّة ووسائل التصوير.
- الاشتغال على مواد وخامات جديدة في إنجار العمل الفني
- القيام بتشييد العمل الفني في الفراغ (تجميعه من وسائل وأشكال مختلفة بأبعاده الثلاثة)

- إنجاز أعمال فنيّة مسطحة (لوحات أو مجسمة، ومنحوتات وكتل فراغيّة).

وبناء على ما تقدم، يمكن القول إن الفن المفاهيمي خرج عن المألوف والسائد، مستخدماً بعض الوسائط التقليديّة إضافة إلى التقنيات التي جاءت مع فنون ما بعد الحداثة، كالتلصيق (الكولاج)، والاشتغال على أعمال فنيّة مستقلة في الزمان والمكان، متحررة من السلطة المهاريّة والجماليّة التقليديّة، واعتماد فن الإرساء لإغناء تجاربه، إضافة إلى استخدام الصورة الضوئيّة، واللعب بها على الحاسوب (الفوتوشوب) وغير ذلك.

وذكرت العامري (٢٠١٢) ان من التعليقات لنقاد الفن من حيث المبدأ، الذي يتم طرح الأفكار السلبية للعمل المفاهيمي، انه يتعارض مع المظاهر والوجود المادي والأشكال والألوان والمواد. فهذا هو المكان الذي سوف نتوقع التحليل الخفي له. وهو هل ينبغي التعبير عن جميع الأفكار باللغة؟ وهل يجب على الفنانين أن يدركوا تماما الأفكار التي تعرض أعمالهم؟ أو هل هناك مجال للتقلب في فهم العمل؟ فهذه الأسئلة تذهب دون أن يلاحظها أحد. ويستمر المؤلفون بسؤال ما تبقى لتقديره عندما يختبر المتلقي عمل مفاهيمي للفن. ماذا يقدم بدلا من القيمة الجمالية، او التقليدية الجمالية، والمثالية الجمالية.

أن القيمة الجمالية تسعى للحفاظ على الفن المفاهيمي في نفس فئة الفن التقليدي والجمالية التقليدية تطرده من تلك الفئة على الفور. فالفن المفاهيمي في هذا الرأي لا يفي بوظيفة تعريف الفن والتي هي توفير تجربة جمالية فالفن المفاهيمي كما ذكرها مايكل وجون (١٩٩٩) انه يفعل بعداً لكل شيء ينتج نوعا من التجربة الجمالية". ويقول جولدي وشليكنس على الرغم من أنها ليست على استعداد لتأييد الرأي القائل بأن الفن المفاهيمي يمكن أن يكون مصدرا للقيمة الجمالية بالمعنى التقليدي (كما في شكل رقم (٤))، حيث يدعون أن الأفكار يمكن أن تكون الصفات الجمالية. وكيف يمكن أن يكون هذا؟ وهو بإدخال تمييز بين الخصائص التي هي ملحوظة وتلك التي هي مجرد تجريبية. لان "الخصائص التجريبية" هي فئة أوسع من الخصائص الملموسة . مايكل وجون (١٩٩٩).



شكل رقم (٤)

اسم الفنان: دوتشامب Duchamp . اسم العمل:المبولة.

وفي عمل الفنان دادا مارسيل دوشامب، الذي قدمه في أوائل القرن العشرين وهي الفكرة "الجاهزة" و الذي تم ترشيحه ببساطة أو اختياره من قبل الفنان ليكون عملا من الفن، دون التكيف مع المادة. وكان أول وأشهر عمل في عام (١٩١٧)، الذي كان أكثر من مجرد مبولة من الخزف، حيث وصفه دوتشامب بأنه" مضاد للشبكية ورفض المفهوم الشعبي أن الأعمال الفنية تحتاج إلى إثبات المهارة الفنية أو الأصالة. إن الفن المفاهيمي غير رسمي، وهذا الفن فيه البساطة في الأداء وكان هناك شعور بأن صورة معينة من الحداثة قد انهارت. ولكن هذه كانت ثورة من الداخل اندلعت بسبب الجهد من اتباع اللوحة المجردة "إلى الرسالة". وأخذت هذه الممارسات الفنية في أماكن أخرى في تحويل بعض البروتوكولات الحديثة للمعاصرة المقبولة. وبالتالي فإن الأدلة على هذه الأعمال المفاهيمية يخلط الذاكرة التاريخية الفنية. وعادة ما تفسر هذه الفترة على أنها تعلن الانتقال إلى ما بعد الحداثة (على الرغم من أننا بدأنا بالفعل ننسى ما كان عليه). والمفتاح لفهم هذه الأعمال، مستمدة من التزام الفنانين المتبادل في كل من الإدراك الحسي والمفاهيمي. ولذلك ظل الفنانون ملتزمون بما سيطلق في وقت لاحق من "حدة البصر" بدلا من البيانات الفوقية. والأدلة على العمل تكشف عن صورة أكثر ارباكا مما دفع الفنانين ضد معايير

الحكم الواضحة للفن الحداثي، وخاصة الرسم الحداثي، لتحقيق مساحة مختلفة للفن. ستيفن (١٩٦٩)

من المهم أن نفهم الفن المفاهيمي في سلسلة من الحركات الطليعية كـالتكعيبية، الدادية، التجريدية التعبيرية، البوب، وما إلى ذلك، والتي نجحت في التوسع الذاتي بوعي حدود الفن بحيث يضع المفكرون أنفسهم في أقصى نهاية هذا التقليد الطليعي وفي الحقيقة، ليس من المهم ما إذا كان هذا النوع الفكري جدا من الفن يطابق آراء الشخص حول ما ينبغي أن يكون عليه الفن، لأن الحقيقة تبقى أن الفنانين المفاهيميين نجحوا في إعادة تعريف مفهوم العمل الفني إلى حد جهودهم.

حيث يرون انه يتوافق الفن المفاهيمي مع الفن "الطليعي" للصيغ التالية كما ذكرها البيرو (١٩٩٩):

١ – في المفاهيم المختلفة، كانت المفاهيمية مجموعة من الممارسات لاستجواب او استحواذ ما كان عليه إدراك المواضيع والأشياء المتصورة في العالم (أي أنه كان تحقيقا في اوضاع العالم التي قد يكون فيها الفن ممكنا).

٢– يوازي الاعتراف الذي أدلى به لأول مرة في عام ١٩٧٤، وكرر في عامي ١٩٩٥ و ١٩٩٩، من نوع أكثر تطرفا من الفن مثل اللغة أو عمل معين فضلا عن كونه مجموعة من الممارسات لاستجواب ما كان عليه إدراك الأشخاص والمتصورين له.

٣– فهو يتعلق بالفن الذي يحقق في السياقات المجتمعية من المشاكل – والاجتماعية، والسياسية – فكانت مشكلة في الفن المفاهيمي.

هذه الطرق الثلاث لكونها مفاهيمية –والتي تسبق تاريخيا وتؤدي إلى الفن المفاهيمي وتشير إلى اتجاهه إلى الأمام للفنون– مع تعميم الظروف التاريخية لاقتراح نظرية واسعة من المفاهيم غير المترابطة لخصوصيات أي تاريخ محلي واحد، ومشغولة مركزيا مع مفهوم و إعادة الفن ودورها في العالم. وهذه المقترحات الثلاثة تظهر بشكل فردي، وليس بالضرورة في الترتيب الذي فعلوه في الفن المفاهيمي من ١٩٦٠م، و ١٩٧٠م. مثال عمل الكرسي "لكوزوث" كما في الشكل رقم (٥) واحد وثلاثة وأعمال أخرى مشابهة له من الستينيات والسبب لإعادة النظر في ما هو الفن والفعل.

شكل رقم (٥)

جوزيف كوسوث ، كرسي وثلاثة كراسي ، ١٩٦٥

الفن التشكيلي العربي في اتجاه الحداثة وما بعد الحداثة:

الفن التشكيلي العربي المعاصر تأثر بالعديد من الاتجاهات الفنيّة الجديدة، بما فيها المفاهيميّة، حيث مارس الفنان العربي جميع الاتجاهات الفنية الغربية محاولا اعادة صياغتها بما لديه من خلفية ثقافية واجتماعية وكان هذا التأثر بشكل جزئي أو كلي، وذلك عبر قيام الفنان العربي بالاطلاع على ما يُستجد في الساحة العالميّة، ولقد كانت مشاركات الفنان العربي في المعارض التشكيلية الدولية أو خارج الحدود، والاحتكاك بالفنانين الغربيين ومعرفة اساليبهم وتقنياتهم. كما أسهمت الوسائط التكنولوجية الجديدة واتساع المد العالمي في عملية التأثر كما أن انتشار شبكة الانترنت وسيطرتها الغت كل الحدود الجغرافيّة بين البلدان، وقاربت بين الثقافات، وأصبحت إمكانات التواصل وتبادل التجارب أشد سهولة، ما جعل العالم قرية صغيرة. ويُشير الحجري (د.ت) إلى بعض الأسماء التشكيليّة العربيّة التي خرجت عن قواعد الفن الأكاديمي ومعاييره المتقادمة منها: النحاتة الأردنية منى السعودي، الحروفي التونسي نجا المهداوي، المغربي عبد الكريم الأزهر. وأما في الإمارات العربيّة المتحدة الذين اشتغلوا على الفن المفاهيمي فنذكر منهم: حسن شريف، محمد كاظم، عبدالله السعدي، ابتسام عبد العزيز.. وغيرهم.

كما توجّس البعض، من موجة التغيرات المتسارعة التي تطول الحركة التشكيليّة العربيّة، والتي تخرق المعايير بشكل سافر، من دون أدنى اهتمام بذائقة الجمهور الفنيّة، هذا الجمهور الذي عزف عن هذا الفن لغياب عامل الموهبة الإبداعيّة الفرديّة عنه، ولغرابته وشذوذه اللذين يصلان

حدّ الاستعراض العابث وغير المجدي. ويعتقد الباحث الحجري بأنه مهما يكن من أمر هذا الفن وردود الأفعال المتباينة حوله، فإن التاريخ وحده سيحكم على مصداقيّة هذا الاتجاه أو ذاك، لأن الأعمال الكبرى وحدها تصمد متجاوزة عائق المسافة والزمن، في ما سرعان ما تتلاشى النزوات السطحية التي كانت وراء بروزها عوامل غير فنيّة، محكومة بالنزعات الذاتيّة والوصوليّة، في غياب أي نظرة شموليّة للعالم، وقراءة تأمليّة عميقة لواقع إنسان المرحلة.(د.ت) الحجري

لذلك أن الفن المفاهيمي فن الفكرة بامتياز والحوار والمناقشة، وتشغيل الشبكات العاطلة في الدماغ، «المفاهيمية اتجاه ظهر في أواخر الستينات، لمواجهة ما سُمي بالفن المبتذل، على وجه الخصوص الاتجاهات التعبيرية التجريدية المتحررة، وكذلك إلغاء دور الناقد وإلغاء استمرارية التعبير التلقائي المتحرر عن طريق اللوحة، من خلال اعتماد صرخة أطلقها مارسيل دوتشامب (كل شيء هو فن ـ كل إنسان هو فنان). وأن «هذا التوجه أسهم في قدوم معالجات جديدة فتحت آفاق تجارب ما بعد الحداثة على تحسين ما اسماه إيف كلين، بفراغ الحضارات، والعمل حسب اقتراحه على التغاضي عن الفن نفسه، والعمل على انفراد، من أجل العودة إلى الحياة الواقعية، إذ لن يعود الإنسان محور الكون، كما كان يظن، بل ان الكون سيكون محور الإنسان. مايكل وجون (١٩٩٩).

ولفت العامري ٢٠١٢ إلى أن المسافة النقدية غابت عن اختبارات الفن المفاهيمي لتحل محلها الرؤى النقدية الذاتية، التي تطرح في معظم الأحيان على شكل أفكار لهواجس أدبية تعكس أصداء فوضى الحياة العصرية وأزمة العلاقة مع أشياء وذكريات مبعثرة وحقائق دون عمق، أو أفكاراً تسرح أبعاد الشكوك الإنسانية من الحياة التكنولوجية، وتجعل الفنان يبحث في الخراب والدمار والتلوث والحروب عن أرضه وأشيائه ويومياته المفقودة في مسار فني جديد».

ان الفن التشكيلي السعودي المعاصر تميز بإشراقه عصرية جديدة، متطورة، مختلفة عن السياقات الفنية التقليدية المألوفة، فأصبح اكثر تعايشا مع متغيرات العصر، مركزا كل اهتمامه عل الفكرة بالدرجة الاولي في العمل الفني دون التقيد بالاسس الكلاسيكية السابقة. (الحديثي والأصقه، ٢٠١٨: ٩٧)

إن الفن التشكيلي هو أحد روافد التقدم الثقافي والحضاري للمجتمعات ، فهو تنظيم يشمل مظاهر من الأفعال والأشياء والمشاعر يعبر عنها عن طريق اللغة التشكيلية وهى لغة الأشكال والأحجام والألوان والملامس وإدراك العلاقات. إن مجال الفن التشكيلي السعودي من المجالات الهامة التي تبرز تراث وثقافة ومستوى حضارة المجتمع السعودي، لذلك فهو قائم على أسس وقواعد عامة مسايراً بقية مجالات المجتمع أهمها الأسس العقائدية والفلسفية والاجتماعية والنفسية والمعرفية،

وأخرى خاصة تمثل هوية وطبيعة ومفرداته كمعرفة لها أبجدياتها وخصوصيتها المتميزة أهمها الأسس الأدائية المهارية التكنولوجية والتقنية (منير الدين ؛ ١٤٢٧ هـ/ ٢٠٠٦م: ٢ – ٨).

والفنان بشكل عام، يتأثر بيه وبثقافته ، لذا فأن البيئة تؤثر في الفنان وتأتى الثقافة لتشكل رؤيته لهذه البيئة التي يعيش فيها ، آي بمعنى آخر أنه لا يمكن أن يكون إنتاج الفن قاصراً على رؤية الفنان للبيئة والطبيعة فقط حتى يعبر عن الفن ، وان يكون هذا كافياً لإنتاج الأعمال الفنية بل تتم من خلال مفاهيم وتقاليد وثقافة يحملها ذلك الفنان (الحسيني ، ١٩٨١ : ٤٧)

ويتعرض المجتمع العالمي المعاصر لتغيرات ثقافية متسارعة متنامية ساعد في حدوثها ونموها عوامل متعددة منها الطبيعة الاقتحامية للتكنولوجيا ، حيث فرضت هذه التكنولوجيا نفسها على المجتمع المعاصر ، وكذلك ثورة المعلومات التي تعيشها المجتمعات حيث اصبح العالم المعاصر يؤثر عليه ما يسمى بثورة المعلومات ، والتي ساعد في تحقيقها التقدم العلمي الهائل ، بالإضافة الى ثورة الاتصال التي ساهمت في سرعة انتشار التكنولوجيا والمعلومات بين الدول. (عزب، ٢٠١٦: ١٤٤)

وبالنظر إلى واقع التصوير التشكيلي السعودي نجد أن " الساحة الفنية تذخر بفنانين كثيرين أخذو على عاتقهم منذ بدايتهم مواكبة الاتجاهات المعاصرة بفكر مستقل وفلسفة واضحة تنحو نحو الانغماس فى المحلية وتؤكد الهوية الثقافية لذواتهم ولمجتمعهم الذي يعشون فيه ويتفاعلون معه ويؤثرون ويتأثرون به " (سليمان، ٢٠٠٦ : ١٥٥٠)

وواكب تلك التغيرات الثقافية مرحلة فنية توصف " بمرحلة (ما بعد الحداثة) حيث أنها تواكب الثورة العلمية والتكنولوجية ، وثورة الاتصالات ، والمعلوماتية ، ولقد أصبح ما بعد الحداثة عنصر اساسياً مسيطر على الفن التشكيلي السعودي الحديث والمعاصر . حيث تتضمن ما بعد الحداثة معرفة كاملة عن الحداثة التي تجاوزتها فى المرحلة الجديدة وتشهد على ذلك التغيرات التاريخية ، والتغير فى طريقة الرؤية وفى التفكير وفى طريقة الانتاج " (عطية، ٢٠٠٢ : ١٩٦)

ان الافكار والاتجاهات الفنية ليست وحدها المؤثرة على الفن التشكيلي السعودي ، بل هناك اسباب اخرى ساهمت فى حدوث التغيرات مثل واقع المجتمع الذي تعيشه الان المملكة العربية السعودية بكل ما تحويه ، حيث ساهم فى تشكيل وجدان الفنان السعودي وثقافته ، فالفن هو مرآة عاكسة للمجتمع لان الفن لا يتطور بمنطقه الداخلي الخاص دون تدخل اي عوامل تنتمي الى مجال خارج عنه ، بل هو يرتبط دائما بالعامل الاجتماعي الذى هو فى واقع الامر عامل اقتصادي وثقافي وتاريخي فى آن واحد ، خاصة بعد ما بهت القلق والتوتر بصبغته على الشارع السعودي،

هذه التوترات السريعة والناتجة عن توتر العصر وتعقيدات الحياة ، تشابك ماديتها وفقدانها للروحانية والرومانسية، ادت الى تغيرات شتى فى سمات الشخصية السعودية ، حيث القى هذا المناخ المحيط بظلاله عليه ، فأصبحت الشخصية السعودية المعاصرة تتكون من عجين تتمازج فيها مكونات كثيرة متنافرة ومتناغمة متقاربة ومتباينة ، تاريخ وحضارة ، سياسة وعلاقات داخلية وعربية ، طريقة خاصة فى التعبير ، لغة الجسد ، التلويح بالأيادي طريقة الكلام والتعبير بالوجه ، الصياح ، الصريخ ، البكاء ، الضحك ، القاء النكت، إمساك الكلام ، الوجوم ، الحزن الشفيف وذلك الدفين ، الألم ، الابداع بكل صوره ، العنف بكل اشكاله ، الطيبة والسماحة ، التوتر اليومي الذى كاد بالفعل أن يصبح عادة ، التشتت والضياع ، الامن والامان ، الاصول والثوابت ، القيم والمحبة ، التواجد والهجرة ، الفرحة والبهجة ، التدني فى الزوق ومحاولة التمسك بالرقى فى المعاملة والفن . انعكاسات التغيرات فى مظاهر ثقافة المجتمع هجين يجمع بين مختل الحالات الانسانية التي تستحق الوقوف امامها ، ليعبر الفنان عنها من خلال وسائط الفن التشكيلي. (عزب، ٢٠١٦: ١٤٤)

مستويات توظيف التراث في العمل الفني التشكيلي: (السريحي، ٢٠١٦: ١٨٣)

أولاً: المستوى الشكلي: إن المستوى الشكلي في منهجية التوظيف يضع الموروث الشعبي في سياق قائم على التصور المعرفي الذي يتكون في ذهن ووجدان الفنان ، وهذا التصور إنما يتمحور حول "الالتزام الماضي" وتقديس إرهاصاته الباقية سواء كانت الطقسية أو المادية أو الروحية . إن المنطلق الفكري لسياق التوظيف الشكلي أساسه فكرة تأكيد الذات الشعبية واستنفار حضورها ، واستشعار وجودها كون الموروث الشعبي يعبر تعبيراً صادقاً عن الذات الاجتماعية نظراً لارتباطه بالحس والوجدان والسلوك اليومي. فضلاً عن أن استلهام مكونات وعناصر الموروث الشعبي ومحاكاته شكلياً والوقوف عند حدود معانيه المباشرة ، إنما هو سياق عمل ومنهج لايعطي ولايستكشف إلى حد كبير تفسيراً فنياً وتاريخياً للموروث. كما أن اعتبار الواقعية معادلاً فنياً لسياق التوظيف الشكلي مفهوم يفتقد إلى الوضوح ، نظراً لأن الواقعية كمنهج إنما هي اتجاه لتصوير الواقع خارجياً وملامسته سطحياً ، كما أنها لاتعني تأكيد دلالاته المعنوية والفكرية والجمالية في حدودها المنظورة والثابتة.

ثانياً: المستوى الموضوعي: يعتمد التوظيف الموضوعي في بناؤه التركيبي على البصمة الإبداعية في التجربة الثقافية والفنية لعملية التركيب الجديد والنوعي لجوهر العناصر والمعطيات القديمة. إن استخدام معطيات الموروث الشعبي استخداماً فنياً إيحائياً وتوظيفياً بتكنيك موضوعي يؤدي إلى تحميل أبعاداً جديدة للتجربة الفنية في العمل الفني، وهو ما يُسهم بدوره في إثراء العمل

الفني، وبالتالي إثراء التجربة التذوقية للمتلقي ، حيث أن العمل الفني سيخاطبه مخاطبة موضوعية مؤثرة تضمن وصول الرسالة والمعنى الجديد إليه بيسر.

ثالثاً: المستوى الجمالي: إن تحقق الأثر الجمالي للعمل الفني يحيل إلى تبني مفهوم الشكل والتأكيد على خواصه البصرية لاستبيان المفاهيم والرؤى فيه ، من حيث كون الموروث الشعبي عبارة عن أشكال وصور شعبية ، وعليه فلا مناص من اعتبار الشكل هو المرتكز المعول عليه لإحقاق الأثر الجمالي، والشكل هنا يكون الساحة الخصبة لتوظيف مظاهر الموروث الشعبي ، كما أنها لإطار الجمالي الأنسب للالتحام بخواص الموروث الشعبي. إن التوظيف الجمالي لمكونات الموروث الشعبي في العمل الفني يتحقق عبر إبراز الخواص الشكلية للعناصر الموروثة في علاقات متزنة ونسب ووحدات منسجمة.

تسارع نمو الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية منذ بداياته في الستينيات إلى توجهات واهتمامات بينها السعي إلى التحديث وتجاوز لوحة الحامل، وتوظيف الخامة أو شكل يواكب التحولات الفنية التي شهدها العالم ولا تزال تأثيراتها وأصداؤها حاضرة. (السليمان، ٢٠١٢: ٨٦)

ويرى عدد من الفنانين والنقاد أهمية طرح التراث بأسلوب معاصر يتواكب مع الأساليب الحديثة في الفن التشكيلى العالمى وإن في استلهام عناصر التراث الثقافى لتقديمه في إطار المعاصرة عملية إبداعية تجعل الفن العربى عموماً والسعودى على وجه الخصوص من الفنون المتميزة في العالم أجمع.ففى فهم المعاصرة يرى "بهنسى"أن من الخطأ الحكم على الأعمال الفنية العربية المعاصرة من خلال جمالية الغرب، كما أنه من الخطأ اتباع الأعمال الإبداعية لجماليات الغرب،بل مهمة الفنان العربى أن يسد الثغرة فيما يتعلق بفلسفة الفن العربى الإسلامى، وعندها فقط يتاح للفنان العربى المعاصر أن يعرف طريق الأصالة (المهرجان الوطنى للتراث والثقافة الثامن، ١٩٩٤: ٣٣).

إن التعبير عن الموضوعات الإجتماعية والسياسية الملحة، والذى يظهر من خلال تجارب عدد من الفنانين الذين ربطوا بين الفن والقضايا الإنسانية ،وكان هذا التعبير من خلال أساليب تسجيلية ورمزية وواقعية وتعبيرية لتصوير المآسى والأحداث، حيث كانت المحاولة لجعل الفن التشكيلى صوتاً يعبر عن الواقع هذه التجارب التى خاضها الفنان التشكيلى العربى حاول من خلالها عدم التقليد للتجارب الوافدة ،وذلك بتقديم شخصية فنية ذات جذور مرتبطة بالواقع المحلى ليعكس الأصالة باستخدام عدة عناصر بحث عنها من تراثه لتساعده على التعبير عما هو معاصر"(الشريف، ١٩٨٣: ١٣) .

تجربة الفنان السعودي في الفن المفاهيمي

واشار الكثير من الكُتاب كالرصيص (٢٠١٠)، والسليمان (٢٠٠٠)، والجريدي (٢٠١١) والعامري ٢٠١٢إلى أن الفن التشكيلي السعودي ظهر متأخراً مقارنة بغيره من الدول العربية، بل كان أكثر تأخراً بجانب فنون بصرية أخرى إلا أنه لا توجد نشأة واضحة ومحددة لمفهوم المفاهيمية في الفن التشكيل السعودي، ولكن هناك محاولات فنية في إشارة إلى ولادة فن جديد في السعودية. ومن الفنانين السعوديين المفاهيميين على سبيل التمثيل لا الحصر: أحمد ماطر، وبكر شيخون، ومحمد حيدر، وصديق واصل، ومهدي جريبي، ومحمد الغامدي، وسامي جريدي، وعبد الناصر غارم، وهاشم سلطان رحمه الله في عمله كما في الشكل رقم (٦)، وهؤلاء الفنانون وغيرهم ما زالوا مستمرين في تجربتهم البصرية باختلاف رؤيتهم وطرحهم، وهذا الاختلاف هو منطق فن المفهوم عبر حقيقته الثقافية المعاصرة التي لا ترضخ لشكل بصري واحد ولا لرؤية واحدة مستقلة.

استعرض البحث الفائز بالمركز الثالث عن جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي، بعنوان «المفاهيمية في الفن التشكيلي السعودي» للباحث سامي جريدي، أن المتأمل للمشهد التشكيلي السعودي، خلال السنوات السبع الماضية، سيلاحظ نوعاً من الثورة والتمرد والعديد من محاولات البحث الجاد عن الجديد على مستوى الأفكار، أو تنوع الأساليب والخامات، والتي سعى من خلالها الفنان السعودي إلى بث روحه في شرايين النصوص البصرية لإظهار عالماً مغايراً يتصل بحقيقته المغيبة».

ترى الباحثة إن حصول الفنان التشكيلي السعودي ناصر غارم، الذي حقق أعلى رقم في مزاد (كريستيز دبي) العالمي بمبلغ مليون دولار عن عمله التركيبي (رسالة) كما في الشكل رقم (٧)، وصف للعمل وتحليله: إن عنصر القبة الذهبية التي يرمز شكلها وتصميمها وزخرفتها إلى أوج قوة الخلافة الإسلامية، وبداخل القبة حمامة السلام رمزا للسلام، وعلى طرف القبة عنصر معدني يوضع عادة فوق المآذن في المساجد، ويبدو هذا العنصر وكأنه يرفع القبة من جانب، لتظهر حمامة السلام تحت بؤرة مضاءة، يبدو الشكل الخارجي للوهلة الأولى أنه مصيدة، الصورة والتكوين أو الفكرة على ما يبدو ناتجة من تراكمات بصرية لذكريات غارم وقت الطفولة، حين كانت تربية الحمام عند الأطفال نشاطا يمارسه أبناء العامة فيعمدون إلى وضع مصيدة للحمام، ثم يبقونها في شبك لمدة عشرين يوما، فتعتاد المكان وتعتبره (بيتا) لا تغادره أبدا ، فقد فسر البعض العمل بأنه تصوير للفئة التي تستغل الدين والعاطفة الدينية لأغراض أخرى حتى يقع الإنسان في المصيدة، وقد يقصد بذلك السياسي الذي يستخدم الدين كأداة، أو الدين المسيس،

والبعض الآخر فسره بأسلوب أكثر إيجابية حين قال بأن السلام يوجد في داخل الإسلام نفسه، وذلك عن رمزية وضع الفنان الحمامة بداخل القبة، بمعنى أن المؤمن المحظوظ هو من يدخل في داخل هذه القبة ليتمتّع بهذا السلام، ورمزية حمامة السلام هي ما عززت هذا المفهوم.

وهذا دلالة واضحة على أن الفنان السعودي بدأ يأخذ موقعاً تشكيلياً بعد فترة غياب طويلة لم يعرف خلالها الفن السعودي سوى عدد محدود من المشاركات الفنية البسيطة». الاتجاه المفاهيمي في السعودية كغيره في البلاد العربية والذي انتهى بالفنان السعودي إلى قراءة الفن المعاصر واتجاهاته سواء من البنية الشكلية للعمل الفني أو تطويع الخامات بما ينقل رسالة الفنان إلى الآخر. إن التراث الثقافي والمعرفي الذي تختزنه ذاكرة الفنان السعودي كنوز مليئة بمواقف كثيرة من الحياة الاجتماعية والكثير منها لها اتجاهات سلبية وناقدة لبعض المواقف الاجتماعية والظروف الاقتصادية المحيطة بحياة وفكر الفنان والتي عير عنها الفنان السعودي بفكر معاصر، على اعتبار أنها مزيج من تكوين فكري وثقافي متعدد. جريدي(٢٠١١)

تر الباحثة إن التعبير بالرمز ليس اكتشافا حديثا أو معاصرا في الفن، وإنما تعبير بشري ناسب الإنسان لنقل فكرة أو مفهوم عبر الصورة إما بشكل مختزل أو فيه من التمويه لأغراض خاصة، تم استخدام الرمز في الفن المعاصر إنما هو وليد الحداثة التي رافقت النمو الحضاري والإنفتاح على الشعوب في المملكة العربية السعودية خلال العقود الماضية. عندما شعر الفنان بضرورة استخدام الرمز في الفن استغنى عن المباشرة الصريحة، حيث أن الرموز ظهرت تزامناً مع الفن المعاصر وفن التجهيز في الفراغ على وجه الخصوص، فاتجه الفنان إلى استخدام عناصر رمزية لإيصال معنى محدد، ولكنه في الوقت ذاته جعل للمتلقي الدور الأكبر في فهم العمل بالطريقة التي تلائم تفكيره، فيتيح له التعبير الحر، دون أدنى مسؤولية .ومن خلال تجربة الفنان السعودي عبدالناصر غارم، يمكن تلخيص بعض من أسباب استخدام الرمزية في الفنون البصرية في المملكة العربية السعودية؛ لعل أهمها أن الفنان السعودي وأشهرهم عبدالناصر غارم عمد إلى هذا الأسلوب للتعبير بحرية عن القضايا الإجتماعية والسياسية؛ حين استخدم عناصر فنية ومعمارية من الحضارة والتراث والفن الإسلامي بشكل عام، وعناصر من الحياة اليومية في تشكيل أعمال فنية ذات بعدين أو تجهيز في الفراغ، بغرض إثارة الأسئلة لدى المتلقى، وجذب الانتباه لمواضيع وقضايا سياسية ودينية يندر التعبير عنها بحرية في المجتمع المحلي، معظمها إما لها ارتباط بتاريخ الجزيرة العربية أو التراكمات السياسية والدينية في المملكة العربية السعودية في العصر الحديث، خصوصا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية وسياستها

في الشرق الأوسط، وتداعيات الربيع العربي في المنطقة، وقد ساهم أسلوبه وتعبيره الفني في إثارة مواضيع عبر الصور المحملة بالرموز دون وضوح مباشر في الرسالة، مما يساعد في التغير الناعم في النظرة للموضوعين السياسي والديني في المجتمع.

بعض من الاعمال الفنية المفاهيمية السعودية

الشكل رقم (٦) الفنان: هاشم سلطان "رحمة الله" العمل: السواد الاعظم.	الشكل رقم (٧) - اسم الفنان: ناصر الغارم. - العمل: رسالة الرسول - تاريخ العمل : ٢٠١٠ - الخامات: تجهيز في الفراغ، تركيب من الخشب والنحاس بقطر يتجاوز ثلاثة أمتار وطول يتجاوز المترين.

الخاتمة

الفن من أجل الفن تكثف الفكرة بأن الفن له قيمته الخاصة وينبغي أن يحكم عليه بغض النظر عن أي مواضيع قد يلمسها مثل الأخلاق أو الدين أو التاريخ أو السياسة. وهو يعلم أن احكام القيمة الجمالية لا ينبغي الخلط بينها وبين تلك المناسبة لمجالات أخرى من الحياة. الفكرة لها جذور قديمة، ولكن العبارة ظهرت لأول مرة على أنها صرخة تجمع في القرن ١٩، على الرغم من أن العبارة كانت تستخدم قليلا منذ ذلك الحين، كان إرثها في قلب أفكار القرن العشرين حول استقلالية الفن، وبالتالي حاسمة لمثل هذه الهيئات المختلفة مثل الفكرية، والحداثة، والطليعية. واليوم يتم نشرها بشكل فضفاض أو عرضي، ووضعها أحيانا إلى نهايات مختلفة جدا، للدفاع عن الحق في حرية التعبير، أو الاستئناف للفن لدعم التقاليد وتجنب التسبب في الجريمة بحق أي مجال او مذهب من الفنون. ولا شك أن الحضور التشكيلي السعودي في العديد من الملتقيات الفنية التشكيلية هو نتاج لتحقيقه الحضور الداخلي واقتناعه بتوظيف تلك الاتجاهات الفنية المعاصر سواء من خلال فن الحداثة أو الفن المفاهيمي ضمن الإطار الثقافي السعودي يؤكد على الانتماء وتفعيل دور الفن التشكيلي في قضايا المجتمع. كما ان الوعي لدى معظم الفنانين السعوديين بدأ واضحاً بماهية كل اتجاه من خلال القراءة والاطلاع والندوات والمحاضرات وكلها سبل كفيلة بتضييق الفجوة ما بين تلك المفاهيم الفنية.

النتائج

ومن اهم النتائج التي توصل اليها البحث:

-أن الفنان السعودي دخل في المفاهيمية لتناول قضايا مجتمعة أو افكاره الابداعية بالإضافة إلى انتاجه الفني تواكب مع مقتضيات هذا العصر والتفاعل مع المتغيرات الفنية والتقنية.

– إن اشكالية الخلط ما بين فن الحداثة والمفاهيمية لدى الفنان السعودي بدأت تتقلص من خلال الاحتكاك بالعالم الخارجي.

التوصيات:

توصي الباحثة بدراسة هذا المجال من عدة جوانب ومن أهمها:

- الفنانة التشكيلية السعودية وتناولها للمفاهيمية المعاصرة.

- توصي الدراسة لتناول المفاهيمية من خلال القراءات النقدية للمفاهيمية واشكاليات فهمها لدى الفنان والمتلقي.

المراجع

أولا: المراجع العربية:

جريدي، سامي (٢٠١١). المفاهيمية في الفن التشكيلي السعودي، مقال . https://www.albayan.ae/books/from-arab-library/٢٠١٣-٠٤-٠٥-١,١٨٥٥٥٦٣

جوابرة، نصر (٢٠١٤). فنون ما بعد الحداثة الدلالة الفكرية والزمانية للمصطلح" ،مقال.

الحجري، ابراهيم(د.ت). المفهوميّة في الفن التشكيلي العربي.. تجارب ورؤى. كتاب .المغرب.

الحديثي، هيفاء. والأصقة، شذا (٢٠١٨). جمالية الحدس في الفن الاسلامي لدي الفنان التشكيلي السعودي المعاصر، المجلة التربوية الدولية المتخصصة، إصدار مركز دي بونو لتعليم التفكير، ٧ (٨)، ص ص ٩٥- ١٠٤.

الحسيني، نبيل (١٩٨١). "منابع الرؤية فى الفن"، دار المعارف، القاهرة.

الرصيص، محمد(٢٠١٠). تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية. وزارة الثقافة والاعلام. الرياض.

السريحى، خالد بن عواد (٢٠١٦). جماليات التعبير في الخزف السعودي وإمكانات الإفادة من الموروث الشعبي في الشكل الخزفي: دراسة تحليلية، المجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن ، ع٥,٦، جمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، ص ص ١٧٩ - ٢٠٠.

السليمان، عبد الرحمن (٢٠٠٠). «مسيرة الفن التشكيلي السعودي» الرئاسة العامة لرعاية الشباب، الرياض.

السليمان، عبدالرحمن (٢٠١٢). الفن التشكيلي في السعودية : من محاكاة الصورة إلى ثورتها، المجلة - الإصدار الثاني ، ع ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ٨٦ - ٨٩.

سليمان، عماد لمعي (٢٠٠٦). "الاتجاهات الفنية فى التصوير المصرى المعاصر كمدخل لتعبير عن الهوية الثقافية المصرية في ظل العولمة " (المؤتمر العلمي التاسع ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان).

الشريف، طارق (١٩٨٣م). تراث ومعاصرة . سوريا : مجلة الحياة التشكيلية. وزارة الثقافة ، العدد ١١.

العامري ،سوزان.(٢٠١٢) .نقّاد: «المفاهيمية» واجهت الفن المبتذل الأدب يسطو على التشكيل"، ١٧مقال ، مجلة الالكترونية الامارات اليوم.٧ فبراير .

عزب، حامد سالم جمعة (٢٠١٦). ثقافة المجتمع السعودي ومدي انعكاسها على أعمال التصوير الحديث والمعاصر، المجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن ، ع٥,٦، جمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، ص ص ١٤٠ – ١٧٩.

عطيه، محسن محمد (٢٠٠٢). نقد الفنون من الكلاسيكية الى مابعد الحداثة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .

منير الدين، أميرة عبد الرحمن (١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦م). " فن التشكيلي وبنيته التحتية في المملكة العربية السعودية " ، بحث منشور ، مجلة كلية التربية ، جامعة أم القرى.

المهرجان الوطنى للتراث والثقافة الثامن (١٩٩٤م). السعودية ، ندوات الفنون التشكيلية . الحرس الوطنى .

وطفه .علي(٢٠١٩).مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة. مقال http://watfa.net/archives/5372

ثانيا: المراجع الانجليزية:

Alberro, Alexander. (1999). Conceptual Art: A Critical Anthology, Book, The MIT Press.

Ann Stephen. (1969). the black box of conceptual art ", Book, UNIVERSITY ART GALLERY, THE UNIVERSITY OF SYDNEY IN ASSOCIATION WITH QUEENSLAND UNIVERSITY OF TECHNOLOGY ART MUSEUM.

Getlein, M. (2002). Gilbert's living with art (6th ed.). New York, NY: McGraw-Hill

Michael, and Jon. (1999). REWRITING CONCEPTUAL ART. Book.

Misa & Philip Brey & Andrew Feenberg (2003). Theorizing Modernity and Technology, article.

Smith, Terry (2014). Rethinking Modernism and Modernity Now ", article,

الملخص

هدف البحث على التعرف على الفن المفاهيمي تاريخا ومفهوما وتوضيح اشكالية الفهم ما بين فن الحداثة والفن المفاهيمي في الفن التشكيل السعودي، واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي من خلال محاور هذا البحث والاستفادة منها في توضيح وجهة نظر الباحثة ورؤيتها نحو تلك الاشكالية في فهم ابعاد فن الحداثة وما بعد الحداثة والفن المفاهيمي من خلال استعراض للحركة التشكيلية السعودية وتطورها ضمن تلك الاتجاهات الفنية. ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث أن الفنان السعودي دخل في المفاهيمية لتناول قضايا مجتمعة أو افكاره الابداعية بالإضافة إلى انتاجه الفني تواكب مع مقتضيات هذا العصر والتفاعل مع المتغيرات الفنية والتقنية، كما إن اشكالية الخلط ما بين فن الحداثة والمفاهيمية لدى الفنان السعودي بدأت تتقلص من خلال الاحتكاك بالعالم الخارجي.

الكلمات المفتاحية: الفن المفاهيمي، فن الحداثة وما بعد الحداثة، نظرية الحداثة.

Abstract

The aim of this research is to identify conceptual art, history and concept, and to clarify the problematic of understanding between modernity and conceptual art in Saudi art. The researcher used the descriptive approach through the fields of this research and benefited from it in clarifying the researcher's point of view and vision towards that problem in understanding the dimensions of modernity, postmodern art and conceptual art through a review of the Saudi art movement and its development within those artistic trends. One of the most important findings of the research is that the Saudi artist entered into conceptualization to deal with collective issues or his creative ideas in addition to his artistic production keeping pace with the requirements of this era and interacting with artistic and technical variables, and the problem of confusing between modernity and the conceptual art in Saudi artist began to diminish through Contact with the outside world conceptual art in the Saudi artist began to be reduced through Contact with the outside world.

Keywords: conceptual art, modernity and postmodern art, modernity theory.