INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

The ontological aspects in Odd Nerdrum's works of art

Yasmine Gamal El dine Abd el Latif

Assistant Lecturer - Faculty of Finearts, Alexandria University

Cherine Gamal El dine Abd el Latif

Assistant Lecturer - Faculty of Finearts, Alexandria University

Abstract:

Man has always derived many creative ideas and symbols from the cause of his existence in the world. The search for the truth of existence and its realization is an urgent desire, even if it is hidden behind the crowds of life, and the visual arts have had the effect of asking various questions about the nature of existence and how to represent it. Existence and other concepts associated with it, such as birth and death, so man collides with the idea of annihilation and nothingness; Feelings such as fear and desire are formed, each is the opposite of the other, but they represent historical stages and moments in human life, as well as his motives and judgments. The aesthetic judgment here was not limited to pleasure as a standard of taste and judgment, but the feelings of despair, pain, fear and alienation became a standard for beauty, so darkness and ugliness were no longer a scourge to evade Including the artist, but at other times he goes towards it and creates special aesthetics from it.

Therefore, this study aims to clarify the ontological dimensions in the works of the artist Odd Narderem, through an interpretive approach that relies on the interpretation and interpretation of symbols in his artworks, with the aim of revealing other possibilities for meaning, according to the ambiguity that accompanies the symbols, as it does not reveal their meanings directly.

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

Here is an attempt to reveal existence through art, and hermeneutics or philosophical hermeneutics have contributed to reconsidering what is familiar in terms of meaning. Artistic symbols make it subject to interpretation, and this study also shows the transformations and changes that occurred in the direction of kitsch and the revolution of Odd Nerdarem, which gave that direction a contemporary vision, in addition to monitoring the philosophical existential doctrine and its impact on the visual arts, especially on the works of Odd Nerdarem.

Key works:

Ontology, art, death, existence, odd nerdrum, kitsch

المقدمة:

إن العالم الذي نوجد فيه ونتحدى كل صعوباته وتحدياته، يحتم علينا فرض عدة تساؤلات تخص وجودنا، فأين نحن من هذا الكون؟ وكيف نكون؟ وهل نعي بوجودنا فنتحرك في بقاع الأرض بسلام أم تتسلل الحقيقة وتصدمنا بحتمية الموت، وكيف يقابل الوعي الإنساني مثل تلك الحقيقة؟ استطاع الفلاسفة تقديم لنا تيارات فكرية و توجهات أسهمت في توضيح وجود الإنسان وكينونته، والموضوعات التي انشغل بها، فإذا كان مصير الإنسان وحريته في اتخاذ القرارات و المخاطرة و مواجهة الموت ما يمثل بوادر تفكيره الوجودي، فإن الفنون تمثل هي الأخرى أسلوبًا آخر في التعبير عن هذا الوجود والتساؤل عن كيفيته، وتمثل وعيًا بالوجود ايضًا في صور مختلفة، فنرى فنانين قد رفضوا العالم فجاءت أعمالهم تحاكي مشاعر اليأس والألم ومنهم من تشبث بها فانتج أعمالًا غيرت مسار تاريخ الفن، وأحد هؤلاء الفنانين هو أودد نردرم الذي نبذ كل ما يمثل الفن الحديث وأعلن أن فنه تعبيرًا عن الوجود.

والجدير بالذكر أن هناك فرقًا بين مفهوم الوجودية كحركة فلسفية تبلورت في القرن العشرين، وبين مفهوم الأنطولوجيا، مع أن بعض الكتابات لا تفرق بين المفهومين لكننا آثرنا التنويه عنه، فالوجودية كحركة فلسفية تبلورت في القرن العشرين وتعزز من دراسة كل وجود إنساني وقراراته، أما الأنطولوجيا فهي فرع من الميتافيزيقا يدرس طبيعة الكينونة وخصائصها المميزة الإنسان، والأشياء التي توجد في هذا الوجود، وعند تطبيقهما في مجال الفنون نرى أن الاقتراب من الموضوعات ومفاهيم الوجودية،

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

مثل اليأس والموت والألم هي ما تتماثل مع مفهوم الوجودية، أما الأنطولوجيا فهي دراسة العمل الفني و تجليه في الوجود من حيث شيئيته، فيبعث للوجود كعمل فني في منظومة معينة وشروط تحدد إذا كان يصلح لأن يكون عملًا فنيًا أم لا، فنذكر مصطلح العرض والنظر بوصفهما باعثين انطولوجيين للعمل الفني، ثم نتجه بعد ذلك إلى رصد تاريخ اتجاه الكيتش و ثورة **أودد نردرم** ثم تأويل معناه لما نراه من خلال قراءتنا لرموزه، فأعماله قد تبدو للوهلة الأولى بأنها تسرد قصة واحدة ولكننا نجد في انفعالاته التعبير بإمكان لانفتاح المعنى.

نشأة الفكر الوجودي:

لم يكن المذهب الفلسفي الوجودي وليد القرن العشرين، فقط إنما يمكن تتبع أثره أو بوادر ظهوره والانشغال به في فترات مبكرة من التراث الفكر الإنساني، لكنه احتل في القرن العشرين مركزًا مهيمنًا في الفكر الفلسفي وفي بعض العلوم الإنسانية الأخرى التي تأثرت بوعي أو بدون وعي بقضية الوجود، ومع تحديات الحياة التي تقيد الروح البشرية أصبح الإنسان مهمومًا بمصيره، فتتكشف مشاعر القلق والخوف واليأس، وتتشكل أعمالًا أدبية وفنية تنم عن الاغتراب أو التمرد، وتنتج عنها تيارات فكرية شكلت الفكر الوجودي الراهن، بيد أن مصطلح الوجودية أصبح يطلق على الكثير من الأمور وكأنها نوع من الموضة حتى فقدت معناها وأصبح الإجابة عن سؤال ما معنى الوجودية Existantialism؟ يثير الحيرة كما أشار **سارتر (Jean-Paul Sartre)**. (KAUFMANN, 1960, p. 289)

وفيما يخص تعريف الوجودية فإن **جون ماكوري (John Macquarrie)** يرى أن الوجودية هي أسلوب في التفلسف، فهي طريقة يتشارك فيها الفلاسفة، لكنها تؤدي إلى نتائج مختلفة وقد تتباين حد التعارض الصارم في تفسير كل منهما لقضايا الوجود، لكنهما يجتمعان تحت راية واحدة وهي أسلوب التفلسف، لذلك يطلق عليهم اسم وجوديين، وينوه **ماكوري** إلى السمة العامة لهذا الأسلوب وهو أن يبدأ الفيلسوف في البحث عن الذات بوصفها كيانًا له وجود، وينتج عن ذلك الوجود أفعال ومشاعر ووجدان، وبمعنى آخر يبدأ الفيلسوف من الإنسان أولاً أي وجوده ثم تأتي ماهيته و الطبيعة فيما بعد. (ماكوري، 1982، صفحة 18)

أما الفيلسوف المصري **عبد الرحمن بدوي** فهو يجد أن الوجودية هي أحدث المذاهب الفلسفية وأقدمها في الوقت نفسه، لإنها ولدت من رحم الحروب العالمية الأولى والثانية حينما توغلت مشاعر القلق والخوف والفناء في النفس البشرية، فكان الميل الفكري نحو كل ما يتعلق بوجود الإنسان وحريته وإرادته وتفسير موقفه إزاء الحروب وفناءه، إذ أنها أقدم المذاهب لما لها من جذور في الفكر الإنساني المبكر لكنها لا تمثل تيارًا فكريًا إنما بوادر للفكر الوجودي ويستعرض الفيلسوف أمثلة من العصر اليوناني مثل **برمنيدس(Parmenides)** و**أفلوطين(Plotinus)** ثم **سقراط (Socrates)** ،

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

ومن العصور الوسطى القديس أوغسطين، بالإضافة إلى الحلاج من العصر الوسيط الإسلامي. (بدوي، 1966)

تهدف الوجودية إلى إعلاء قيمة الذات أو الفردية على كل الظواهر و الموضوعات، حتى على الظواهر الموضوعية مثل الزمان والمكان فهما ينتميان إلى التجربة المعاشة للفرد، ويشير **توماس آر فلين (Thomas R Flynn)** أن قيمة و معنى كل بعد وقتي مرتبطان بمواقفنا واختياراتنا، لأن التصرف و التحرك خلال الزمان والمكان يشكلان قرارات حياتية و أولوياتنا كما يصر الوجوديون على أن الوقت هو الجوهر وأساس كيان الإنسان، وبذلك يصبح الوعي بالزمن يرتبط بالذاتية، أما المكان فكما أشار له سارتر هو مفهوم شخصي متعلق بالأماكن التي تهم الفرد، وهو مفهوم أخذه **سارتر** من عالم النفس **الاجتماعي كيرت لوين** عن الحيز النفسي. (فلين، 2014، صفحة 20)

وعند الحديث عن بوادر الفكر الوجودي يتصدر اسم الفيلسوف **سورين آباي كيركجارد Aabye Kierkegaard Søren** الذي جعل من الفرد القضية الجوهرية لفكره الوجودي، ونبع ذلك الاهتمام بالفرد نتيجة لتأملاته في وجوده الخاص، لأنه أراد أن يضع منهجًا للحياة أكثر من بلورة مذهب فلسفي، وارتبطت الفلسفة عنده بالحياة فهي ليست علمًا نظريًا إنما علمًا عمليًا فهي أداة أو منهج وليست غاية لذاتها. (جوليفيه، 2017)

فكان البحث عن الحقيقة –الحقيقة بالنسبة له – أن يجد الفكرة التي من أجلها يريد أن يحيا ويموت، فالحقيقة عند الفرد هي ما يحيا له وينفعل له، فهي إذًا حقيقة انفعالية عند كيركجارد، وتلك الحقيقة تفرض الالتزام بالحق. (بدوي، 1966)

بالإضافة إلى ذلك فإن الحرية هي جوهر الفرد، ويفسر **عبد الرحمن بدوي** الحرية عند **كيركجارد** بأنها اختيار مطلق، وتنطوي على أفكار أخرى مثل النبذ والمخاطرة، وهما يستدعيان فكرة العدم واليأس والقلق، (فالاختيار نبذ للممكنات، وعن طريق النبذ يتسلل العدم إلى الوجود، ومن هنا جاءت الصلة الوثيقة بين العدم والحرية والقلق.) (بدوي، 1966، صفحة 4)

وعلى خطا **كيركجارد** تبلورت **فلسفة نيتشه Nietzsche** كانعكاس لحياته الشخصية ومأساته، ولم يصرح نيتشه بأنه ينتمى إلى التيار الفلسفي الوجودي إنما اعتبره الوجوديون ذا نزعة لذلك التيار، إذ تتوافق أفكاره مع قضايا رئيسية ومحورية للوجودية، من حيث الاهتمام بأحوال الوجود الإنساني وصراعاته وخطاياه وحريته وقلقه وألمه، حتى علاقته بالدين والإيمان و الأخلاق و الإله الذي صرح نيتشه بموته، فينبغي على الإنسان أن يمحو جميع القيم التي عاش عليها وتجاوز نفسه، ومن هنا يتحتم على الإنسان الخوض في صراعات تخص مصيره ووجوده، فتعلي من شأن القلق والألم، فقام نيتشه بتأليه الألم -بناءً على أحداث حياته- فيصل الألم إلى مرحلة عليا،

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

فيستهلك نفسه وينطوي على ذاته فينتهى بالجنون، بجانب فكرة (العود الأبدي) وهي معناها أن الزمان والوجود في تكرار مستمر، فالعالم والأحداث يتكرران بنفس الوتيرة وبعدد لا نهائي، والفكرة تلك عند نيتشه تتغذى على القلق فيدور الإنسان في حلقة من القلق مطالب بأن يتعامل معها ويتجاوزها، فهي قدر محتوم يؤثر على حريته ومصيره. (جوليفيه، 2017، صفحة 67)

ويذكر **فؤاد زكريا** أن نظرية نيتشه في العود الأبدي قد اكتسبت صفة الوجود، فأصبح التغيير يعود ويرجع إلى ذاته على الدوام، فهو تحول خالد له سمات الأبدية. (زكريا، 2018، صفحة 125)

يعد مارتن هيدجر Martin Heidegger من أكبر الفلاسفة الوجوديين، فقد أنشأ مذهبًا وجوديًا يفسر فيه الوجود العام، والسؤال عن معناه يقتضي أن نعرف شيئًا عن هذا الوجود، وحتى يكون هناك إمكان لبناء مذهب فلسفي وجودي اتخذ هيدجر من الفينومينولوجيا (علم الظاهريات) منهجًا له، إيمانًا بأن للوجود ظواهر مستترة فلا تكشف عن نفسها من الوهلة الأولى، فتحتاج إلى تحليل فينومينولوجى هرمنيوطيقي(تأويل) حتى نجلب المحجوب ونكشفه، وذلك ما استخدمه هيدجر في الفنون أيضًا، إذ تعامل مع العمل الفني بوصفه يحمل معاني ودلالات لا تكشف عن نفسها فتحتاج إلى ممارسات تأويلية (هرمنيوطيقية) حتى نفسر و نؤول الرموز ومعانيها. (جوليفيه، 2017)

ويستخدم هيدجر مصطلح الآنية، وهي تعنى الوجود هناك ويقصد بها علاقة الوجود الإنساني بالأشياء المحيطة به والوحدة التامة بينه وبين العالم، ويتعمق الشعور الآنية عند هيدجر من خلال القلق حيث تنبعث كل المشاعر الأخرى من خلاله، فالقلق هو الشعور الرئيس للوجود. (جوليفيه، 2017) (عبدالسلام، 2000)

الأنطولوجيا في العمل الفني:

لإمكان الحديث عن إمكانات الوجود في الفنون عامة والتشكيلية بصورة خاصة، نجد أن هناك الكثير من الفنانين قد تناولوا موضوعات وقضايا انشغل بها المذهب الفلسفي الوجودي، ويذكر **توماس آر فلين (Thomas R Flynn)** أن العلاقة بين الوجودية والفنون الجميلة علاقة قوية ويرجع ذلك للطابع الدرامي للفكر الوجودي و للفنون ايضًا، (فلين، 2014)، إذ تعتمد الفنون على المبالغة في التعبير أو انتقاء موضوعات عن الفرد والحياة و إشكالية الاستجابات الفردية والمشاعر التي تضفي جانبًا انفعاليًا وتعكس وعيًا بالعالم.

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

ولكن ذلك التناول والتعبير – فيما نرى - لا يعنى بالضرورة أن ذلك العمل الفني أو ذلك الفنان وجودي المذهب، لإن الانشغال والانتماء إلى الوجودية يعكس فكرًا حقيقيًا ينبعث من مسيرته في الحياة والتجارب المتعددة التي يمر بها الفنان حتى تتشكل قضية أصيلة، فالوجودية ليست عاطفة ساذجة نحو الحياة إنما تأصيل للوجود الإنساني وخبرته ووعيه، هي الانشغال بهموم الوجود قلبًا وقالبًا، من الولادة والحياة والمصير والحرية والمسئولية والاغتراب والموت ومشاعر القلق واليأس والألم فينتج عنه فكر يسهم في تفسير ذلك الوجود.

وفي حالة الأعمال الفنية لا نكتفي هنا بموضوع أو مضمون العمل، بل بالبحث عن إمكانات وجوده ككيان مستقل وعادة ما يبدأ البحث عن القيم الجمالية وأحكامه وعن ماهية العمل الفني، يرى **فون هرمان (Von Herrmann)** أن هيدجر قد قدم فلسفة للفن على الرغم أنه لم يضع بصورة مباشرة أعمالًا في الاستطيقا لكن يظهر فكره من خلال المحاضرات التي ألقاها هيدجر عن الفن، والتي ترتبط بالفلسفة الأنطولوجية لديه، فالحقيقة عنده هي الوجود، وبالتالي فإن السؤال عن ماهية الفن يحيل إلى السؤال عن حقيقة الوجود. (عبدالسلام، 2000)

تحدث هيدجر في محاضرة ألقاها في الجمعية العلمية الفنية في مدينة فرابيوج عام 1935 عن الصيغة الأولى لعمله (أصل العمل الفني) فحاول تحديد مفهوم الأصل والتطرق إلى ماهية العمل وشيئيته، ثم تحدث عن طبيعة الفن لكل من الفنان والعمل الفني، ويعود وجودهما إلى وجود شيء ثالث يسبق وجودهما وهو الفن. (هيدجر، 2003)

اعتمد هيدجر في تفسيره للعمل الفني من مدخل شيئية العمل، فهي توجد بشكل طبيعي كما توجد الأشياء عادة، فتوجد اللوحات في قاعات المعارض أو الكنائس وتوجد المنحوتات أيضًا في الميادين والمعارض، فاللوحة أو التمثال مثله كمثل أي عنصر مادي لا يمكن تجاهل شيئيته، فالحجر موجود في العمل المعماري واللون في العمل الفني، ولكنها تختلف في كونها شيئًا من نوع خاص، فالعمل الفني يظهر بصورة ما لكنه يحيل إلى شيء آخر، وكأنه نوع من المجاز والرمز. (Hutchings، 2012) (ابراهيم، 1988)

وهناك ثلاثة تفسيرات فيما يخص شيئية العمل الفني، فالتفسير الأول: هو أن العمل الفني شيئًا جوهريًا Substance ومعناه أن يتصف العمل بصفات وخصائص مميزة وتلك الصفات تشير إلى الشيء وليست للشيء ذاته، وأوضحها **سعيد توفيق** بمثال كتلة الجرانيت فهي صلبة وثقيلة، وهذه صفات تشير إلى الجرانيت وليست هي ذاته، والتفسير الثاني: أن الشيء هو عبارة عن معطيات حسية أو حشدًا منها Manifold of sense data ومعناه أن نفهم الشيء من خلال ما يبدو لنا خلال الخبرة المباشرة ولكن هيدجر يجد أن التفسير الثاني لا يعبر عن الأشياء ذاتها وأصبح مجرد إدراكنا لها متعلقًا بمشاعرنا والتفسير الأول يبعدنا عن كل البعد عن الشيء فقد حولها إلى مجرد ظواهر،

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

فجاء بتفسير ثالث وهو أن يكون الشيء من مادة متشكلة Formed matter ومعناه أن الشيء قد اكتسب صفات خارجية فجعلت له مظهرًا، وطبق علماء الجمال ذلك المفهوم على العمل الفني فتحدثوا عن صورة العمل ومادته أو مضمونه وشكله، ويرى هيدجر أن تلك التفسيرات لا تكفي لوصف العمل الفني فهو أكثر من مجرد شيء إذ أنه ليس مجرد أداة لها غاية تنتهي بانتهاء صلاحيتها ومع ذلك لم ينكر هيدجر شيئية العمل الفني وكما أوضح **سعيد توفيق** بأن هيدجر أراد أن ننظر إلى العمل الفني من خلال أسلوب وجوده على الرغم من شيئيته. (ابراهيم، 1988) (توفيق س.، 2015)

إن العمل الفني ابتداع إنساني، ولا يمكن أن يوجد في ذلك العالم مجردًا وبعيدًا عن أي نشاط إنساني، ويذكر **خليل قويعة** أن وجود العمل الفني يتطلب أن يكون داخل تقليد ثقافي، فمنهم من ينتج العمل ومنهم من يتلقيه، فصفة الوجود للعمل الفني تتأسس من خلال تلك البيئة التي تغذيه وتشجعه وتفهمه، فينتمي العمل الفني إلى تقليد ثقافي ما ويترتب عليه أن يكون محددًا بشروط ما تحدد أسلوب رؤيته، وما يثبته قويعة أن فعل النظر يعتبر فعلًا يبعث العمل الفني أنطولوجيًا، وذلك لأنه لا يكفى أن توجد الأعمال الفنية حتى تكتسب سمة الوجود بل يجب أن يكون هناك منظومة تبادلية تفعل العمل الفني من خلال النظر و القراءة والتأويل والنقد، ويشير قويعة أن اللوحة لا يكون لها وجود فعلي إلا في قاعة العرض إذ تتجلى حضورها فتتمتع بمنزلة أنطولوجية السمة التي لا توجد إلا بفعل العرض على الجمهور. (قويعة، 2018)

وذلك ما نوه إليه أيضًا جادامر في كتابه (الحقيقة والمنهج) الذي جعل من التأويلية (الهرمنيوطيقا) وسيلة لفهم الأعمال الفنية من خلال طرحه لمفاهيم مثل اللعب والعرض وتلاحم الآفاق وتعاصرية الفن، فاتخذت هرمنيوطيقا جادامر بعًدا انطولوجيًا في معالجة الفنون من خلال فكرة العرض التي تكسب العمل الفني وجوده من قبل الجمهور ولكن يرى جادامر أن في حالة الفنون التشكيلية لا تتحقق فكرة العرض ببعدها الانطولوجي بصورتها المتكاملة؛ لأن اللوحة تنطوي على هوية ثابتة فلا تسمح بأي تنوع في العرض على عكس المسرح والفنون الأدائية. (معافة، 2010)

ونعتمد هنا في هذا البحث على المقاربة التأويلية، فنحاول الكشف عن معاني جديدة للعمل الفني بعيدًا عن قصدية الفنان، ونحاول إثبات إن الأبعاد الوجودية الأنطولوجية في العمل الفني يمكن إدراكها عند البحث في حياة الفنان ودراسة اراءه وتوجهاته الفكرية والفنية، فنفهم دوافعه ومخاوفه ونحيط بكل الجوانب الأساسية التي شكلت ثورة حقيقية في اتجاه الكيتش .

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

اتجاه الكيتش وثورة أودد نردرم:

اودد نردرم فنان نرويجي يعد من أهم فناني الفن المعاصر، وهو مؤسس اتجاه الكيتش بفهومه الحديث، يميل الفنان إلى تصوير الشخصيات العارية متأثرًا بتقنية رامبرنت Rembrandt وكارافاجيو Caravaggio في التعامل مع الضوء والظل والتي تسمى بتقنية الكياروسكورو chiaroscuro.

إن الانفتاح الذي تعرض له **أودد نردرم** في بداية مسيرته الفنية اختص بأزمة التذوق الفني وإشكالية الفن الرفيع، ففي آواخر القرن التاسع عشر انبثقت قضية الفن الرفيع والفن الهابط "الكيتش " إبان تغير الذوق الجمالي، والذي صبغ القرن العشرين بمفاهيم جديدة في الساحة الفنية، فاتسع مفهوم الفن حتى ضم مفاهيم وأساليب أكثر تحررًا من النماذج الفنية الكلاسيكية التي عاهدها الفكر الغربي، فتشكلت دعوة الفن لأجل الفن والتي عنت بالتخلي عن أي سمة إنسانية في الفنون و الاحتكام فقط للعوامل أو العناصر الشكلية للعمل الفني من لون و خط و تصميم، ثم لاحقها اندلاع اتجاهات فنية أخرى مثل الفن المفاهيمي وفن الفيديو آرت فازدادت الفجوة بين فنون الطليعية والما بعد حداثية وبين الفنون الكلاسيكية والممارسات الأكاديمية، ونشب خلاف بين النقاد الذين دعموا الاتجاه الطليعي والفنانين الأكاديميين حول ماهية الفن الجيد.(calinsecu, 1987)

فكان الذوق الجيد بالنسبة لنقاد القرن العشرين يتمثل في الرؤي الجديدة في الفن من تفكيك و تركيب وإعادة تأويل بعكس ما قدمه الفن المحافظ الأكاديمي الذي عبر عن موضوعات من الواقع و من أساطير بأسلوب تقليدي والذي جسد لديهم الذوق الرديء أو الهابط، وعلى آثر ذلك أطلق النقاد على الأعمال الفنية الكلاسيكية المنفذة في ذلك العصر اسم(الكيتش Kitsch) .

يرجع ظهور مصطلح الكيتش إلى منتصف القرن التاسع عشر، وكان المصطلح متداولاً بين أصحاب الأسواق الفنية و التجارية في مدينة ميونخ بألمانيا عام 70-1860 ليصف الأعمال الفنية الضعيفة جمالياً وتعددت الافتراضات حول الأصل اللغوي للمصطلح فأسند علماء الاجتماع كلمة الكيتش للغة الألمانية حيث أن كلمة Verkitschen تعني تقبيح شيء أو جعله رديئًا وعنت أيضًا اتساخ بالوحل، كما استخدمت تلك الكلمة أيضًا لتعبر عن الأشياء ذي طابع درامي ساخر أو وجداني مفتعل.(kulka, 1996)

ورجح البعض أن مصطلح الكيتش هو في الأصل كلمة (انيق Chic) باللغة الفرنسية ولكن تُقرأ بالاتجاه المعاكس، في حين أنسب البعض الآخر ذلك اللفظ لسوء نطق الألمان لكلمة sketch بالإنجليزية أو لكلمة keetcheetsya في اللغة الروسية والتي تعني متكبر أو مبالغ فيه، وقد تم ترجمة مصطلح الكيتش للغة العربية إلى " الفن الهابط أو الفن المبتذل "، وبالرغم من تعذر الوصول إلى أصل تلك الترجمة، كان المصطلح " الفن الهابط " هو الأكثر تداولاً.(Dorlfes, 1969)

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

ومع ذلك نجد أن الترجمة العربية جاءت غير متسقة مع المصطلح الأجنبي kitsch حيث طبعته بصبغة اخلاقية كأن الأعمال الفنية المنتمية له تدعو إلى الدنو و الانحطاط ، بيد أنها في الحقيقة أعمال فنية استلهمت من التراث الكلاسيكي الأوروبي وارتبطت بالذوق السيء نظرًا لتغير الذوق والمعايير الجمالية في أواخر القرن التاسع عشر، والسياق العام الذي شهد تطورًا تكنولوجيًا وتغيرًا سياسيًا واقتصاديًا، إذ إن من المتعارف عليه في مجال الترجمة إذا استصعب وجود لفظ مقابل دقيق يفسر المعني والمفهوم الذي تحمله الكلمة الأجنبية فمن الممكن تعريب المصطلح، أي كتابته بحروف عربية مع الاحتفاظ بلفظها الأجنبي فيتم استخدام كلمة الكيتش بدلًا من الفن الهابط ،حتى يظل المصطلح يحمل نفس مضمونه دون حذف أو إضفاء أي سمات أخرى عليه ، وقد كثُر استخدام التعريب في مجال الترجمة في الوطن العربي حيث تضمنت اللغة العربية كلمات مثل (تلفيزيون ، أيدولوجية ، سوسيولجوية ...) كما شهد مجال الفن أيضًا بعض التعريب مثل اسم الحركة السُريالية surréalisme و كلمة توال toile وكلتهما تم ترجمتهما من اللغة الفرنسية ومصطلحات تقنية مثل الكياروسكورو chiaroscuro والسفوماتو Sfumato من اللغة الايطالية.

كان أول ظهور لمصطلح الكيتش كمصطلح فني في الدراسات الفنية عام 1930 في مقال " الطليعية والكيتش " للناقد الأمريكي كليمنت جرينبرج **(Clement Greenberg)** ، الذي تخصص في دراسة قضية الكيتش بالإضافة إلى الناقد الاسترالي **هرمن بروش (Herman Broch)** وعالم الاجتماع **ثيودور ادورنو (Theodore Adorno)** ، وقد كرسوا كامل مجهوداتهم في تفسير ظاهرة الكيتش، وتوصلوا إلى أن أعمال الكيتش لا تعد اتجاهاً فنياً بل هي ظاهرة اجتماعية أو تعد انعكاسًا لحالة مجتمعية، وذلك لأنها لم تقدم فكرًا جديدًا بل كان تكرارًا لمفاهيم وصور شكلية وجمالية سابقة والتي في أغلب الأحيان اتخذت شكل مبتذلًا، فاستلهم الكيتش من التراث الغربي تصميماته وموضوعاته، ثم أصبح يعبر عن موضوعات تتميز بطابع وجداني مفتعل كمشهد للغروب أو صورة لأم وطفلها، فلاقى إعجابًا بالغًا من العامة حتي استخدمت أعماله كنوع من الفن التزيني وعُلقت في بيوت الطبقة العاملة في أوروبا نظرًا لثمنها الزهيد، وقوبلت بالرفض في ساحات العرض و من النقاد وطبقة النخبة من الفنانين لعدة أسباب منها، إنها عبرت عن جماليات سابقة. (Dorlfes, 1969)

ورأى **جرينبرج** في ذلك الصدد أن أي ممارسات فنية تتناول الاسلوب الواقعي وقيم الفن الأكاديمي في القرن العشرين هي في الحقيقة فن هابط و مبتذل، وعزز رأيه بقوله بأن لكل اتجاه فني زمانه ومكانه حيث تشكل الفن الأكاديمي في القرن التاسع عشر علي آثر فلسفة و توجه فكري و ايديولوجي وتاريخي محدد، الذي مثل آنذاك الفن الرفيع وأي ممارسة لذلك النوع من الفن في القرن العشرين – العصر الذي شهد تغير جذري في مفهوم الفن الرفيع ليكون فكر الطليعية هو المعيار الأساسي للفن الجيد - هو مجرد تقليد سطحي أو تكرار دون فكر حقيقي اي فن كيتش بطبيعته.(Greenberg, 1939)

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

كما اتفق **جرينبرج** مع **ادورنو** و**بروش** في أن أعمال الكيتش تمثل نوعًا من الفن المخادع، إذ إنها منحت مكانة اجتماعية أعلى لمقتنييها من الطبقة العاملة، ولاقترانها أيضًا بجانب نفعي، وأسندوا رأيهم علي فلسفة إيمانويل كانط الذي أشار إلى أن الفن الجميل هو الفن المنزه عن أي غرض فلا يقوم بوظيفة معينة ، وتكون الاستجابة إزاء العمل الفني الجميل استجابة جمالية فقط، مستدلين علي ذلك بأن من طبيعة الفنون أن تكون نخبوية أي موجهة لفئة معينة من الناس وليست نمطًا أو "موضة " تلاقي رواجًا شعبيًا؛ وذلك لأن الفن الجيد يستلزم مقدرة خاصة من قبل المتلقي ليتذوق و يفهم ما يحمله من معانٍ مستترة، والتي تقتضي عدة قراءات ودراسات من قبل المتخصصين ليكشفوا أبعادها الفلسفية والتشكيلية والتاريخية، بينما أُنتج الكيتش لأجل العامة وبالتالي جاءت عناصره وموضوعاته مباشرة لا تستدعي لتأويل ولا لقدر من الثقافة. (calinsecu, 1987)

برغم تلك الانتقادات التي وجهت لأعمال الكيتش، جاء نردرم وقلب تلك المفاهيم التي ألصقت بفن الكيتش جاعلًا تلك الانتقادات هي جوهر الكيتش المعاصر والتي بدورها شكلت جماليات غير مسبوقة، فاستند **نردرم** علي فلسفة كانط في مسألة الذوق والتي عنت بالتأمل المنزه عن أي غرض عند النظر إلى عمل فني فيكون الحكم على العمل الفني بأنه جميل وفقاً لتفاعل المتلقي مع العمل الفني دون وجود غاية معينة ، ويري **نردرم** أن أعماله الفنية هي في الحقيقة تعتمد علي التأمل الصرف وذلك لإنها تصور عالمًا خياليًا يكون الضعف و الهشاشة و الألم أساس خبرته الجمالية، يؤسس عالمًا انطولوجيًا يؤكد علي الجانب المظلم للإنسان ويكشف عن حقيقته الوجودية بوصفه إنسانًا يتألم ويُعذب وليس فقط الإنسان الناشط والسعيد، وبذلك أقر **نردرم** أن الكيتش هو شكل يعبر عن الفلسفة الوجودية ، كما ذكر **كالينسكو calinseceau** أن الكيتش المعاصر مثل شكلًا وجوديًا لأنه قام برفع مفهوم الإنسان من المستوي المادي والبشري إلى مستوي الأبدي والمطلق ، الأمر الذي صبغ الإنسان بهالة من القداسة، وترتب عليها أن حمل العنصر البشري لكثير من الدلالات والاستعارات الرمزية مثلما ذكر الكاتب **ريتشارد شانج (Richard chang)** في إحدى مقالاته أن أعمال الكيتش هي أعمال محملة بالاستعارات رمزية loaded allegories التي تصف واقعًا مُبهمًا . (bethea، 2011)

أعرب **نردرم** عن رفضه للتأويلات المتشددة التي ابتدعها بعض متابعي **كانط** الذين فسروا رأيه في موضوع الحكم الجمالي المنزه عن أي غرض بشكل خاطئ فنادوا بتجريد الفن من النزعة الإنسانية وآلت إلى تحقير أي عمل فني يستلهم من التراث أو يتخذ الأسلوب الواقعي و الاكاديمي في التصوير، والتي اتبعها ايضًا رأي الفيلسوف **هيجل (Hegel)** الذي صرح " بأن حتى الفنان العبقري الذي يعبر عن زمنه لا يستحق الاهتمام " موضحًا أن الفن الحقيقي هو الذي يعكس خبرات الإنسان خاصة الخبرات

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

التي لا تخضع للعقل والمنطق بل تَحال إلى الوجدان، حيث يري أن المشاهد التي يصورها الكيتش هي غير قابلة للفهم إلا من خلال رسمها وتصويرها ،

فهي تُشاهد فقط دون الحاجة إلى صياغتها لكلمات ، وذلك لأن الكيتش يعتمد جوهريًا علي الانفعالات الحسية ومهما كانت الانفعالات التي يصورها الفنان غريبة وخارجة عن المألوف فهي تظل تعبيرًا صادقًا عن واقعٍ ما ، كما نوه **نردرم** أن بسبب ذلك المفهوم وتلك الحالة " التجديدية التفاؤلية " التي جعلت جميع الفنانين يتصارعون في البحث عن الجديد والمعاصر من شأنها أن فصلت مفهوم التجديد والأصالة من الأعمال التي تستوحى من التراث.

برغم تصريح **نردرم** بتأثره بفلسفة **كانط** نجد أم تجربته الفنية تتفق أيضًا مع الفيلسوف **أرثر شوبنهاور (Arthur Schopenhauer)** في موضوع الخبرة الجمالية حيث ساوى الأخير بين الخبرة الجمالية وبين النزاهة الجمالية Disinterestedness والتي تقتضي على المرء أن يتفاعل مع أي شيء خارجي بنظرة متحررة عن أية رغبات و اهتمامات فلا ينتظر تحقيق أية غاية من وجود ذلك الشيء ، حينئذ يكتسب المرء خبرة جديدة والتي من شأنها أن تخفف من ضغط الإرادة و تُحد من قيود المشيئة التي اقتضت أن يكون الإنسان في حالة حركة مستمرة .

فالنزاهة الجمالية تحقق نوعًا من الإشباع الجمالي عند **شوبنهاور**، وعندما يبلغ المرء ذلك الإشباع الذي يتجسد في صورة انفعالات حسية كالسعادة والمتعة، فإنه يحمل أيضًا إمكانية دائمة للمعاناة، فكما وضح الفيلسوف **كريستوفر جاناواي (Christopher Janaway)** في كتابه عن شوبنهاور حينما يحدث الإشباع الجمالي فإن الذات المريدة سرعان ما تعاني من نقص آخر ويفسرها **سعيد توفيق** بأنها أشبه بحالة تأرجح بين المعاناة و الإشباع ويضيف **شوبنهاور** أن الشعور بالمعاناة يدوم أكثر من الشعور بالسعادة وذلك لأن الأخيرة مشاعر لحظية، فمن طبيعة البشر أن ينصب تركيزهم على ما هو مفقود، وأن يرثوا على غياب شيء ما حتى إذا لم يمتلكوه من قبل. (توفيق ك.، 2019)

وتلك الحالة التشاؤمية نستطيع أن نتبينها في الطابع السردي في أعمال **أودد نردرم** والتي تبدو وأنها تقص حكايات لم تُكتب من قبل، وهنا تكمن الصعوبة في إيجاد رموز علاقات تشكيلية تحيل إلى هذا التشاؤم وتفيض بالانفعالات الشعورية المبالغة التي تكشف عن مدى مقدرة المتلقي في فهم وإدراك تلك الحالة دون أن تكون مجرد مشاعر مبتذلة، فيرى **نردرم** أن فنان الكيتش و متلقيه يحملون وعيًا ذاتيًا يمكنهم من إيجاد معانٍ في كل ما هو محيط بهم حتى في الأشياء المبتذلة، وحتى في الأعمال الفنية التي تستوحي من التراث فيفسر الفيلسوف **سام بينكلي (Sam Binkley)** أن الكيتش لم يعتمد على تقليد الحرفي بل استند على التقليد في المعنى والمضمون أكثر من الشكل، لإنه تبني مبدأ " التضمين embeddedness " وهو مفهوم يقوم علي فكرة أن الشيء له معانٍ شخصية ودلالات اجتماعية لارتباطها بأحداث يومية للمتلقي ولذلك شبه **بينكلي**

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

أعمال الكيتش بالشرنقة الوجودية التي تحافظ علي كيان المرء من فكر وتقاليد وهوية من خلال حمايته من المجهول و المتغير، فتقدم للمتلقي مشاهد معتادة و مجربة مسبقًا في استثارة العاطفة والوجدان كمشهد للغروب أو منظر خلوي أو ملحمة يونانية ،وحتى مع تنوع الموضوعات إلا أن الطبيعة المشتركة بينهم قائمة علي انطباعها الجمالي . (bethea, 2011)

تأويل الأعمال الفنية:

عندما صرح **أودد نردرم** بأن فنه ما هو إلا تعبير عن الوجود، لم يشمل ذلك التصريح كافة التفسيرات والتحليلات التي تجعلنا نقتفى أثر الوجودية والأنطولوجية في الأعمال الفنية، مع إنها موجودة بشكل مبهم نستطيع أن نلتمس أثرها بوقع تأثيرها على أنفسنا نحن المتلقين، فذلك العالم الذي خلقه **نردرم** هو عالم مظلم يجعلنا ندرك بأن هناك شيئًا في هذا العالم يستحق الحزن عليه، فنجد أن عند ملاقاة إحدى أعماله الفنية أنها تستدعي حضورًا خاصًا للإنسان، حضور متعلق بكيانه وتمثله في ذلك الواقع والوعي بوجوده وكأنها الحُجة الوحيدة لخلق ذلك الكون، ونجد أن الوجود الإنساني يحيل إلى موضوعات أخرى ارتبطت بالوجودية، فعند رؤية أي عمل فني له نجد أن المفهوم الذي نستنبطه من العمل يحمل المفهوم المناقض له، بمعنى إن كان المعنى هو الوجود فهو يحمل أيضًا النقيض لذلك الوجود وهو العدم، إذا جاءت أعماله عن الولادة فهو يشير أيضًا إلى الموت، وتلك سمة مهمة في العمل الفني إذ يحمل دلالات متعددة ويصبح هنا العمل الفني كما يشير الفيلسوف الإيطالي **أومبرتو إيكو** منفتح المعنى إذ إن العمل يحمل رموزًا قابلة لتعدد التأويل.

وكما تمت الإشارة سابقًا لا ينحصر التعبير عن الوجودية من خلال رصد موضوعاتها، وفي تجربة **نردرم** نجد أن للوجودية حيزًا أساسيًا في بلورة فكره وثورته في اتجاه الكيتش، والتي أكسبت ذلك الاتجاه بعدًا وجوديًا وانطولوجيًا، إذ إن بحثه عن حقيقة التجربة الجمالية بدأ من الإنسان، ثم صاحب تصويره لشخصيات عدة حالة انفعالية، ويعد **نردرم** استاذًا في التعبير عن الانفعالات الشعورية، الأمر الذي يتفق مع فكرة **كيركجارد** بأن الحقيقة انفعالية، وتأتي براعته في التعبير عن الوجدان نظراً لتعمقه في القراءات الفلسفية، فيرى أن الفنان يجب أن يكون شغوفاً للمعرفة بالقدر الذي يكنه للفن، خاصة مجال الفلسفة ،وذلك لأن الفن والفلسفة قد مثلا منذ قديم الأزل ثنائيًا متماسكًا، يعكس كل منها علي الآخر آراءه و قواعده ونظرياته، وانشغلا معاً بقضية الإنسان في تفسير كينونته وطبيعته ومنحاه أبعاداً جديدة لوجوده ، ليس من منطلق كونه شيئًا ثانويًا شأنه شأن سائر الكائنات إنما كعنصر جوهري في الكون يحمل قوى و قدرات خالقة بينما ينطوي أيضًا علي مخاوف ونواقص وتعقيدات، وجاء تناوله للعنصر البشري من منظور رؤية العالم القديم للإنسان كمقاربة للاكتشاف والفهم والتعاطف مع نواقصه وغموضه بدلاً من منظور عصر النهضة الذي بجل إمكانيات الإنسان وتفاخر بتفرده.

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

لطالما مثل العنصر البشري رمزًا غنيًا حيث يحمل خبايا من القصص والمعاني المستترة، كما يظهر ويخفي ويكبت انفعالات شعورية من حين لآخر، وعلى الفنان أن يمسك بهذه الحالات ويسجلها كي يستطيع التعبير بصدق عن الحياة اليومية للإنسان ويخلدها في ذاكرة التاريخ، وبالنسبة لفنان الكيتش فإن فكرة الخلود تمثل دافعًا لإنتاج فنه، و أرسى نردرم ثلاثة أشكال لفكرة الخلود وهي الحب والشروق والموت، ونرى أن تلك الأشكال الثلاثة هي في الحقيقة رموز للزمن والوجدان، التي أضفت على الأعمال سمة تاريخية وأخرى وجدانية، إذ تتوغل مشاعر من الحنين إلى الماضي في أعماله، فيشير إلى زمن ما غير معلوم لكننا نستدل عليه من تعبيرات الشخوص والمكان الذي يصوره.

وعلى الرغم من ذلك يرى الكاتب **بيورن لي (Bjorn Li)** أن الكيتش لا يعكس بعدًا تاريخيًا ولا يحن إلى الماضي وذلك لإنه لا يصور لحظة تاريخية في الحضارة الإنسانية ولا ينوه إلى الحنين للماضي، حيث أن الحاضر لا يختلف كثيرًا عنه، ولا يقدم أية تصورات عن مستقبل أفضل ، إلا إننا نرى أن هناك بعدًا تاريخيًا يتجلى من خلال الرؤية التراثية التقليدية في تصوير العناصر من حيث الكيفية والتقنية فيظهر الاستلهام من الفنانين الكبار Old masters مع دمجها بروح الزمن المعاصر.

كما نتبين سمة الحنين إلى الماضي من خلال المبالغة في التعبير عن الانفعالات الشعورية التي تختص الشعور بالرثاء والفقدان واليأس، وتذكر الباحثة **سارا بيثيا Sarah Bathea** أن الحالة العامة لأعمال أودد نردرم توحي بنوع من الخوف، كأن الفنان يرثي علي ماضٍ قد انتهى في حين أنه يترقب المستقبل في حذر خشية من فقدانه هو الآخر، و تنوه أن حالة الرثاء و الخوف هي في الحقيقة من مشكلات الزمن المعاصر وهي إحدى الأزمات التي انبثقت بسبب الانفتاح الذي طورته التكنولوجيا فتقول " إننا دائما في حالة رثاء علي فقدان شيء لم نمتلكه قط ".

فتبدو أعمال **أودد نردرم** وكأنها تقدم عالمًا صوريًا انتزع من الزمان لكنها في نفس الوقت تتسابق معه بطرحها لقضية الإنسان من مدخل أنطولوجي، فنجد أن الإنسان لدى **أودد نردرم** في وضعيات مختلفة لكنها تسجل لحظة أخيرة في حياته وكأن الموت على وشك لقاءه فيحمل هم مصيره ويندم أشد الندم على خطوات واختيارات اتخذها، ومن هنا تتسلل مشاعر النبذ ويتوغل العدم في كيان وجوده، وقد يصل الأمر إلى أن يتوغل في إيمانه فما مصيره بعد الموت، وأين هي الحقيقة الكبرى؟

وصل مفهوم الزمن عند أودد نردرم إلى مكانة مقدسة، لدرجة أن الناقد الفني **آلآن شولر Allan Scholler** قد وجه تساؤلًا إذا امسى الزمن ديناً يعتنقه البعض؟ والحقيقة أن

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

الزمن بالفعل أصبح معتقدًا، لأن كل ما نقوم به في الحياة هو رفضه ومواجهته تارة، و تارة أخرى ننحني له ونستسلم لقدره، فعندما تتجلى الأشكال الثلاثة للخلود فأننا نتعايش معها، فنحن نحتضن الحب ونموت لأجله، نبجل الشروق للأمل الذي يحضره من بدايات جديدة ونهايات، بينما نخاف الموت ونرفضه في أحيان كثيرة، مع ذلك نرى رحماته ،

فكل تلك الحالات و المشاعر تطرأ علي الإنسان جعلت من الزمن قيمة (لا دنياوية أو سماوية / الاهية) وقد طوع **نردرم** الزمن حتى تشكلت قيم رومانسية مظلمة تتصبغ بدرجات من بنيات فن الباروك، ويقف العنصر البشري متفردًا في العمل، وعلى هذا النحو لم يبتكر **نردرم** قصصه الخاصة بل أبدع أساطيره الشخصية كما قالت الكاتبة **ماريا كرين Maria Kreyn** وبذلك فعلي المتلقي أن يتذوق أعمال **نردردم** وأعمال فناني الكيتش وفقاً لحالتها وقواعدها الخاصة وليس من أعين النقاد الحداثيين والما بعد حداثيين.

1- لوحة المغنيات الخمس Five singing women وتأويلها (زيارة الموت):

شكل (1)،اودد نردرم Odd Nerdrum، خمس مطربات Five singing women، الوان زيتية علي توال ، 2004 ، 140cm×70cm

مصدر العمل:https://www.wikiart.org/en/odd-nerdrum/five-singing-women

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

سمي أودد نردرم لوحته شكل (1) باسم المغنيات الخمس، وقد نجد أن هناك ابتعادًا بين مسمى العمل عن عناصره الشكلية، فعند رؤيته للمرة الأولى لا نغفل عن علاقة المضمون بفكرة الموت، فالنساء نائمات على الأرض ووضيعات أيديهن تخبئ أجزاء من أجسادهن، وتلك الوضعية تحيل إلى شكل المومياوات، ولم يذكر **أودد نردرم** ذلك الفتى في يمين اللوحة وكأنه يؤكد أن المعنى هنا يختص فقط بتلك السيدات اللاتي تختلفن في الأعمار.

ولكن ما نجده بالرغم المعنى المباشر أن بطل العمل الفني لا يتضمن تلك النساء ولا حتى ذلك الطفل، إنما يؤكد على زيارة طيف آتى لكي يأخذ أرواحهم وكأنهم في حالة انتظار واستعداد له فهن في حالة تأهب حتى موعد عزرائيل، وما يؤكد تلك الفكرة هو منظور العمل الفني ، فحركة الرؤية تتجه من علو، وفي الجزء الأيسر من العمل نجد أن شكل الأرض اتخذ شكلًا دائريًا ولا يرى هذا الشكل إلا من على ارتفاع ما، ولا يعنى الموت هنا بلوغ نهاية وجودهم بالمعنى الصريح إنما تعكس اللوحة ذلك الوعي بالموت وتقبله، وتحيل أيضًا إلى السؤال عن إمكانية الموت وعن إمكانية قبوله، فالإنسان دائم الانشغال بهموم وجوده ومصيره.
وتنوه **صفاء عبد السلام** أنه على الرغم مما أحرزه الإنسان من تقدم هائل في التكنولوجيا فما زال الإنسان مهمومًا بمصيره وبكيفية مواجهة ظاهرة الموت خوفًا أو قلقًا أو قهرًا لما يتسم به الموت من حتمية. (السلام، 2016)
ونؤول أيضًا أن أفواههن المفتوحة وهي حركة متكررة في أعمال نردرم فإما تدل على الصراخ وتأوهات لحظة خروج الروح، فتتناغم صراخاتهن وكأنها لحن معذب أتفقن جميهن على إنشاده، فحتى فعل الصراخ له منزلة أنطولوجية ونستدل على ذلك بأن الموسيقى من الفنون التي تعبر عن الوجود، وينطبق عليها نفس التوجه الانطولوجي فهي تحتاج لمستمع وحتى تركيباتها اللحنية وقواعدها تقر بأن لها كيان في هذا الوجود، وذلك ينطبق أيضًا على فكرة الغناء فإذا رأيناهن يغنين فإن فعل الغناء واللحن هو تأكيد لوعيهن بوجودهن.

2- مدفوع نحو الشاطئ Stranded

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

شكل (2) اودد نردرم Odd Nerdrum، مدفوعة نحو الشاطىء Stranded، الوان زيتية علي توال ، 150cm×70cm

مصدر العمل: https://www.artefact.space/a/odd-nerdrum

كما ذكرنا من قبل أن أعمال نردرم لها طابع سردي، يحكي أحداثًا ومواقف تمر به الشخصيات المصورة، في عالم مظلم ترقد امرأة مع رضيعها على حافة الشاطئ في حالة من الإعياء، وكأن الأمواج قذفتهما إلى ملاذ آمن، حتى يبعثان للحياة فلم تسمح لهما بالغرق، ومع شدة الإضاءة التي صورها الفنان في جسد الرضيع، نجد أن للعمل بعدًا دينيًا فيتشابه المشهد مع قصة موسى، والفرق هنا أنها حاولت الهروب مع رضيعها فنجد في الجانب الأيمن من عمل مركب هزيل الهيئة، ويبدو ابتعادهما عن مدينتهم، إذ يوجد فنار أو أثر مبنى على الجانب الأيسر من العمل، ويعتمد الفنان على الحالة الدرامية للضوء والظل بجانب الألوان.

الخاتمة

نتبين أن الأعمال الفنية التشكيلية قابلة لإعادة تأويلها والبحث عن احتمالات أخرى للمعنى، بيد أن العمل الفني أصبح يكتسب وجوده ومنزلته الأنطولوجية من خلال عرضه وتلقيه ومحاولات تأويليه، كما نستنتج أن الفلسفة والفن يساهمان في إثراء كل منهما للآخر، فتتيح الفلسفة نظريات وتيارات فكرية تفسر الأعمال الفنية في حين تعبر الفنون عن قضايا الفكر وانفعالات الإنسان، وأن الحركات الفنية بتنوعاتها قد قدمت تصورات صادقة عن الوجود الإنساني.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية

توماس آر فلين. (2014). الوجودية. (مروة عبد السلام، المترجمون) القاهرة: مؤسسة هنداوي.

جون ماكوري. (1982). الوجودية. (امام عبد الفتاح امام، المترجمون) الكويت: سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

INTERNATIONAL JOURNAL OF
MULTIDISCIPLINARY STUDIES IN ART AND
TECHNOLOGY

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

خليل قويعة. (2018). العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية. قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

ريجيس جوليفيه. (2017). المذاهب الوجودية كم كيركجورد إلى جان بول سارتر. (فؤاد كامل، المترجمون) القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع.

زكريا ابراهيم. (1988). فلسفة الفن في الفكر المعاصر. القاهرة: مكتبة مصر.

زكريا ابراهيم. (بلا تاريخ). مشكلة الفن. مكتبة مصر.

سعيد توفيق. (2015). الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. القاهرة: دار المصرية اللبنانية.

صفاء عبدالسلام. (2000). الهرمنيوطيقا "الاصل في العمل الفني". الاسكندرية: دار المعارف.

عبد الرحمن بدوي. (1966). دراسات في الفلسفة الوجودية. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

فؤاد زكريا. (2018). نيتشه. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

كريستوفر جاناواي ، ترجمة سعيد توفيق. (2019). شوبنهاور. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

مارتن هيدجر. (2003). أصل العمل الفني. (ابو العيد دودو، المترجمون) كولونيا: منشورات الجمل.

هشام معافة. (2010). التأويلية و الفن عند هانس جورج غادامر. الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.

قائمة المراجع المترجمة إلى اللغة العربية

قائمة المراجع باللغة الإنجليزية

bethea, s. (2011). Odd Nerdrum . kitsch and modernity. proquest.

calinsecu, M. (1987). five faces of modernity (modernism , avant-garde, decandence, kitsch , postmodernism). Duke university press.

Celebonovic, A. (1974). some call it kitsch : masterpieces of bourgeois realism. albrams.

Print ISSN
2735-4334

VOLUME 5, ISSUE 1, 2022, 18 – 35.

Online ISSN
2735-4342

Dorlfes, G. (1969). kitsch an anthology of bad taste. Gabriele Mazzolla publishers. Milan.

Greenberg, C. (1939). Avant-garde and kitsch. Partisan review.

Hare, D. (1964-1965)). The Myth of Originality in Contemporary Art. Art Journal.

Hutchings, P. (2012). The Origin of the Work of Art, by Martin Heidegger. Springer , 466-478.

John D. Mayer - Lisa Feldman Barrett PhD, P. S. (2002). The wisdom in feeling psychological processes in emotional intelligence. library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

KAUFMANN, W. (1960). existentialism FROM DOSTOEVSKY TO SARTRE . New York : MERIDIAN BOOKS, INC. New York .

kulka, t. (1996). Kitsch and art . Pennsylvannia state university press.

scruton, R. (2014). A fine line between art and kitsch. forbes.

Solomon, R. C. (1991). kitsch and sentimentality. the Journal of Aesthetics and Art Criticism.

المواقع الإلكترونية

صفاء عبد السلام. (2016). موت الإمكانية وإمكانية الموت. تم الاسترداد من https://philos.journals.ekb.eg/article_121595_0523866cad0f57721575e0405b8f81a7.pdf