مجلة الفنون والعلوم التطبيقية
Journal of Applied Arts & Sciences
جامعة دمياط Damietta University
كلية الفنون التطبيقية

المرآة و الرؤية الفلسفية للواقع _ تجربة الفن المعاصر
دراسة وصفية تحليلية

عبدالله حسين مفلح عبيدات
أستاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية _ جامعة اليرموك_الأردن
Email: obeidatab06@yahoo.com

ملخص البحث

انطلاقا من أهمية الخامات المختلفة في بناء العمل الفنيّ، ونتيجةً لتوظيفها في رموز ودلالاتِ العملِ الفنيّ، سواء موضوعات أو خامات؛ فقد حرصَ الباحث على تناول المرآة كرمز هام في تاريخ الفن؛ إذْ تناول البحث توظيف المرآة في الفن المعاصر، متضمّنًا أولا الاطار المنهجي للبحث، والتعريف بالمرآة اصطلاحيا وإجرائيا، ثانيا ناقش البحث استخدامات المرآة والفكر المرآوي في حقب تاريخية مختلفة، (الفن الإغريقي، والفن الإسلامي، والفن المعاصر). يعرف الباحث الفكر المرآوي بأنه مركب معرفي إستخدمه الانسان لتفسير وتحليل عالم الموجودات، حيث جمع هذا النتاج بين قدرات العقل البشري وإمكانيات المرآة الفيزيائية والسيكلوجية وقد ظهر ذلك منذ العصر الاغريقي، حيث ان موجودات الواقع هي صور لانعكاسات عالم المثل بحسب نظرية المثل عند افلاطون، تجدر الإشارة أن إستخدام المرأة في تفسير الموجودات قد جاء لما تتمتع به من قدرة في الاستحواذ على فكر مشاهدها ودقتها العالية في عكس صور مطابقة لما تعكس.

كما أشار البحث إلى اهتمامات الفلاسفة والمفكرين المعاصرين في تناول موضوع المرآة وتناولهم لها في دراسة سيكولوجيا الوعي، وفي إشاراتٍ فلسفية إلى العالم وتحولاته. أما ثالثا فقد تضمن البحث العينات البحثية ومناقشتها وهي أعمال تشكيلية معاصرة في ضوء الأهداف المقررة.

وتأتي هذه الدراسة في ضوء الأهمية الكبيرة للمرآة في فلسفة الفن؛ لما كان لها من حضورٍ فلسفيّ وتربويّ وتأملي، في الفكر الإنسانيّ وتجلياتِ التعبير الفنيّ.

مقدمة:

سعى الفن منذ فجر التاريخ إلى إيجاد علامات مضيئة في تاريخ الوعي، وجُلُّ التفكيرِ الفلسفيّ الذي تُرجِم إلى أشكال فنية، كان يُعتَقَدُ بأن أفكارَه الطموحةَ جاءت تجسيدًا لأفكارٍ مرآوية؛ فلم تكن المرآةُ خارجَ نطاقِ التمييز والاهتمامات الجمالية والتشكيلية والفلسفية، وشرع الفن في تحقيق كافة الغايات الإنسانية الطموحة. لذلك كانت الفكرة المرآوية في مركز اهتمامات الفن؛ حيث نقلت غايات فلسفية عميقة، عبرت عن تطلعاتِ ورؤى الفكر الجمالي، الذي عكس تداعياتِ التأثير الفكريّ لعصره، استحوذت المرآة بصفتها ظاهرة بصرية وفكرية على اهتمام الدراسين، والفلاسفة، والمفكرين، والعلماء؛ لتحليلها ودراستها في مجالات عديدة، فمن توصيفها كأداة فيزيائية تحقق إنعكاس الرؤية داخلها، وإلى تعريفها كأداه تأملية .

مشكلة الدراسة: لعبت الخامات الفنية دورا أساسيا في ابراز الرؤية الفنية للفنانين خلال حقب تاريخية مختلفة، وقد زاد ذلك من حجم الحاجة الماسة لفهم وإستيعاب الاهداف والتضمينات الفلسفية للخامات الفنية، وقد استخدمت المرآة

كواحدة من مكونات العمل الفني سواء كموضوع او كخامة اساسية فيها او كليهما معا، ولذلك جاءت الحاجة لفهم دلالات إستخدام المرآة في العمل الفني في الفن المعاصر، وعليه تكمن مشكلة البحث في السؤال الآتي: ما هي التضمينات الفلسفية لاستخدامات المرآة في الفكر الفني المعاصر؟

فرضيات البحث:

١- كان لإستخدام المرآة في الفن المعاصر دلالاتِ فلسفية عبرت عن موقف الفنان تجاه الحياة المعاصرة وتحولاتها.

٢- كان للثقافة المعاصرة والتحولات الفكرية والتكنولوجيا أثرا بارزا في الرؤى الفنية في توجهات الفن المعاصر.

أهداف الدراسة

تتحدد أهداف الدراسة بالهدفينِ التاليين:

- الكشف عن أهمية إستخدام المرآة كموضوع وخامة في العمل الفني.
- التعرف على الملامح الفكرية والفلسفية لتوظيف المرآة في لأعمال الفنية منذ بدايات القرن الماضي في ضوء التحولات الثقافية والتكنولوجية المعاصرة .

أهمية الدراسة: تكمن أهمية الدراسة في تناولها موضوع توظيف المرآه في العمل الفني، ودراسة الأبعاد الفكرية والفلسفية من ذلك، حيث يساهم في ردئ فجوة لدى كلا من الطالب والقارئ في موضوع الفن والمرآة، كما يوسع من فهم معنى المرآة فنيًّا وفلسفيًّا وعدم اقتصاره على الفهم التقليدي .

حدود الدراسة : تناولت الدراسة الأعمال الفنية التي وظفت المرايا في أعمالها رمزًا، خلال الحقب الزمنية الممتدة بين ١٩١٠ _ ٢٠٠٧

منهج الدراسة: اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في دراسة وتحليل العينات.

مفهوم المرآة :

المرآة في اللغة، مرْآةٌ : جمعُ : مَرَايَا . [ر أ ى]. زُجَاجٌ مِنْ بِلَّوْرٍ يُتَرَاءى فِيهِ، أَيْ يَنْعَكِسُ عَلَيْهِ وَجْهُ النَّاظِرِ إِلَيْهِ . :- الْمِرْآةُ مِثْلَمَا تُرِيهَا تُرِيكَ: ما يرى الناظرُ فيها نفسَه. والجمعُ مِراء، ومرايا، والمرآة بحسب المعجم الوسيط تخبر عن مجهولة مرآته : ظاهرُه يدلُّ على باطنِه (مدكور، ٢٠٠٤،ص ٣٢٠) واصطلاحًا يُعرِّفُها رجب بأنها: " سطحٌ يعكسُ كلَّ ما يقومُ أمامَه. فأيّ شيءٍ يمتلكُ خاصيةَ السطحِ العاكس هو مرآة. وكلّما كان أنقى وأصفى، كان مرآةً افضل. والذي يقوم أمام المرآة يُعرفُ باسمِ الاصل. وأما الذي تعكسه يُعَرَفُ بالصورة أو الانعكاس. وتدورُ الصورة مع أصلها وجودًا وعدمًا، وهذا يعني أنّ المرآة ليست فقط الصورة؛ فهي تقدم للأصل، أو لحاملها، أو لمن ينظر اليها، صورةً متغيرةَ الأصل؛ فليس للمرآة صورة ثابته خاصة بها، تنطبعُ عليها وتَعلَقُ بها، مثلما تنطبع صورة الخاتم على قطعة شمع وتَعلَقُ بها"(رجب، ١٩٩٤،ص 15)، وهي سطح مستوٍ أو منحنٍ يعكسُ الضّوء عكسًا تنشأ عنه صورةٌ لما أمامَه، وقد تُصنعُ من فلزّ أو من زجاجٍ مُغطًّى ظهرُه بالفِضَّة (مدكور، 2004،ص 320) كما يشتملُ مفهومُ المرآة تلك االموجودة في الطبيعة، وهي المرآة الفيزيائية الأولى، كالماءِ وسائرِ الأجسامِ الملساء اللامعة. أمّا جرايز فميز بَيَّنَ أربعةَ أنماطٍ من المرايا هي:

١. مرآةٌ تعكسُ الأشياءَ كما هى موجودةٌ في الواقع.

٢. مرآةٌ تُبيّنُ الطريقةَ التي ينبغي، أو لا ينبغي أن تكونَ عليها الأشياء.

٣. مرآةٌ تبينُ الطريقة التي سوفَ تكونُ عليها الأشياء في المستقبل (مرايا التنجيم).

٤. مرآةٌ تُبيّنُ ماهو موجودٌ فقط في مرآةِ أو خيالِ الكاتب (رجب، ١٩٩٤،ص ٤١_٤٢)

أمّا إجرائيًّا فيُعرِّفُ الباحثُ المرآةَ بأنها سطحٌ يعكسُ الأشكال التي تتمثلُ أمامَها أو حولَها بشكلٍ مُماثِلٍ للواقع أو مُشَوِّهٍ له، ويتعدّى تعريفُ المرآة مفهومَها التقليدي؛ فقد يكون السطح العاكس مادةً غيرَ مادة الزجاج، كموادِّ الطبيعة مثلِ الماء، أو الصخور المصقولة من المرمر والرّخام، وغيرها من المواد المصنعة، مثل المعادن؛ كرقائق الذهب والفضه والبرونز و الكروم، ويشتمل مفهزم المرآة على ما انتجته التكنولوجيا، فالكاميرا الفوتوغرافية وأجهزة عرض الفيديو تعتبر مرآويًّا عاكسةً الواقعَ بكيفياتٍ قصدية بحسب الغاية.

فلسفة المرآة

يعتبر أفلاطون (Plato)(427_347) المنظر الأول في فكر المرآة حينما شرع بنظريته حول عالم المثل، فكانت أساساً في التنظير لفلسفته في المحاكاة. وكانت فكرة الشجرة المنعكسة على الماء تمثيلاً لما تقوم به المرآة من عكس مظاهر الأشكال كصورة عالم المثل. كان الطموح الفلسفي يسعى إلى تفسير العالم بوسائل فكرية عبر طرائق الإبصار؛ فالصورة المرآوية هي " نقطة التقاء بين المادي واللّامادي،

أو عتبة تقوم بين عالمي الأجسام الأرواح يتمُّ من خلالها الانتقالُ إلى الآخر ، كما يمكن من خلالها تحول أحدهما إلى الآخر؛ ذلك لأنّ الصورة المرآوية تتميز أساسًا بأنّها خيالٌ عيني أو واقعٌ لا واقعي .(رجب، ١٩٩٤،ص ٣٠_٣١)؛ لذلك عمّقَت نظرية أفلاطون القيمَ الفلسفيةَ والجمالية للبعد الوجودي في العالم المادي باعتباره صورًا لعالم المثل.

إن الغاياتِ الروحية من الإمعان في المرآة جاءت سعيًا لتطور الوعي الإغريقي؛ فالتأسيسُ للبعدينِ الروحيّ والجسدي عند الإنسان الإغريقي وظَّف المرآة لتمثلَ نقطةَ تركيزٍ في الذاتية، وقد ذكر كلٌّ من سارتر(Paual _Jean sartre) (١٩٠٥_١٩٨٠) وميرلو بونتي (Maurice Merleau-Ponty)(1908_1961) عن الرائي والمرئي أن المرآةَ استُخدمت لتصحيح الذّات؛ ففي القرن السادس قبل الميلاد حُفر على جدار معبد أبولون في دلفي عبارة (اعرف نفسك)؛ التي كانت دعوةً للشباب لإدامةِ نظرهم إلى أنفسهم في المرآة بحثًا عن عيوبهم وسوءاتهم؛ ليُصارَ إلى تجميلِها بالتعلُّمِ والتربيةِ وحُسنِ الخُلُق.(رجب، ١٩٩٤،ص ٣٤)؛ وحملَ مثلُ ذلك التفكير الارتقاءَ بالوعي الإنسانيّ كضرورةٍ قومية، استوجب السّعي لتحقيق تكامل البنية الفكرية عند الإغريق توجهات جمالية.

كانت المرآةُ من أدوات التكاملِ الفلسفي المنشود؛ فالإمعانُ في المرآة يجعلُ من الإنسان متأمِّلاً نفسَه بعمق، ويجعله قادرًا على اكتشافِ أوجهِ الجمال، أو القُبْح، أو الاكتمال، أو النقص؛ ما يُكسب الشخصيةَ إمكانياتٍ سيكولوجيةً تتعلقُ بالثقةِ والقوة؛ مِن ثَمَّ أدّتْ الفكرة المرآوية الأولى التي شرعها أفلاطون إلى الهام الكثير من الأشكال الفنية الإغريقية؛ إذ تنوعت المعالجات الفنية والجمالية وفقا لتطور الفكر المرآوي، حيث تناولها الادب والفنون الإغريقية، وهو ما مثّلَ أثرًا في بناءِ وتطورِ الذاكرة الإغريقية من خلال التمثلاتِ التشكيلية.

إنّ المعاييرَ التشكيليةَ والجمالية في الأعمال الإغريقية من التماثلات والتناظرات جاءت تجسيدًا افتراضيًّا لانعكاس مرآة المثل على الواقع، فالنظرة الفنية للعالم كانت لدى الإغريق تجلياتٍ لحضور الوجود السّاميّ في مقابل العدم، وحملَ الفنُّ الفكرةَ المرآوية المُثلى لمُستوى الوعي.

في العصر الإسلامي بدأ النظر إلى المرآة يأخذ مسارًا يجمعُ بينَ العلمِ والفلسفة، فبفضل البحث العلمي الذي ازدهر في الحواضر الإسلامية في العراق ودمشق والاندلس، فقد تحدد علم المرايا تحت مفهوم علم البصريات، وقد حوى تاريخ الفن الإسلامي في الكثير من المخطوطات العربية والفارسية خلال القرنين السابع والثامن الهجريين على رسومات لوجوه قمريّة وهي رسوماتٌ لأشكال آدميةٍ داخلَ الشكلِ الدائري تمثلُ مرايا (القمر) .(رجب، ١٩٩٤،ص ١٧_٣٧)؛ واستحضرتْ الفكرة المرآوية من خلالِ الصيغ التشكيلية الإسلامية؛ فنظامُ الجيومتريك في الأعمال الفنية الإسلامية هو رؤية فلسفية لأنظمة الكون، وهو تمثيل ظواهر انعكاسية في الكون وتوثيق تجلياتها في المرايا الكونية المنتشرة في السّماواتِ والأرض، وهو ما عمَّق فلسفة بناءِ العقل المسلم في الرؤية التأمليّة وما تتطلع اليه الصورة الفنية الإسلامية من تحقيق الرؤية التأملية وتفاعل الظاهر والباطن، وفي هذا المضمار يقول جلال الدين الرومي:" إن الصورة الظاهرة رُسمت لكي تدرك الصورة الباطنة والصورة الأخيرة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنية أخرى على قدر نفاذ بصيرتك. " .(عبدالمنعم، ٢٠٠٢،ص ٢٢١_٢٢٢). كانت الفكرة المرآوية أكثرَ عمقًا وتأمّلاً من خلال أعلى درجاتِ التجريد ووفقا لمرزوق فالتجريد الفني الإسلامي " مطلقٌ (لا نهائيّ) غيرُ مقيدٍ بأبعادِ الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية، إضافة إلى أنه ليس تجريديًّا هيوليا أو عبثيًّا، بل هو تجريدٌ تحكمُه قوانينُ الإيقاعِ الرياضية " .(الصايغ، ١٩٨٨،ص ١٠٤)

طبَّقَ الفنُّ الإسلامي الالتقاءَ المرآوي بين الروح والرؤية الفنية، وهذا الالتقاء يقلبُ أو يعكسُ الأضداد فلسفيًّا. فتصبحُ الروحُ مرئيةً والمرئيُ روحانيًّا، فالتقابلات الهندسية والتكرارات الإيقاعية للبنية الهندسية المكونة لأشكال الفن الإسلامي هي تمثلات مرآوية. فالفنان المسلم كان يبحث في التجلي المجازي أو الرمزي للإلهي في بنية التكوين الفني؛ إذْ الأهمية لكل عنصر من عناصر العمل الفني كانت في التكامليةِ المطلقةِ لقدرةِ الخالق التي اعتقدَ بها الفنان. وتُعتبرُ القبابُ المذهَّبة على سبيل المثال تجسيدًا لإنعكاسات النور الإلهي، ودعوةً إلى التأمل نحو اللامتناهي، وهو الجزء الأساس من الفن الإسلامي، ووفقًا لمرزوق فاللون الذهبي يمثلُ أكثرَ الألوان تجريدًا ووضفًا بطريقة غيرِ واقعية.(مرزوق، ١٩٧٠،ص ١٧٠)؛ لذا فالعلاقة المرآوية من منظورٍ فلسفيٍّ إسلاميٍّ تمثلُ نسقًا كونيًّا يعبّرُ عن العلاقات الانعكاسية بين المرسل والمستقبل، كما تعتبر العلاقة بين المصلي والمسجد ارتباطًا مطلقًا مع الله، وتُعتبرُ الأطباقُ النجميّة تجسيدًا إيقاعيًّا لارتباط الأجزاء بالمركز، وتلك الوحدات الهندسية المتكررة، التي تُشعِرُ الناظر وكأنها وحداتٌ لخلايا شمسيةٍ تستمدُ طاقتها من النُّور والنور اسمٌ من أسماء الله الحُسنى وينبعث هذا الدور بدوره من بيت الله،

وهو ما مثَّلَ علاقةً تفاعليةً بينَ الفنِّ والفكرِ لأنتاج الفن الإسلامي. (مكداشي، ١٩٩٥،ص ١٩١)

أما في العصور الوسطى وعصر النهضة فقد احتلت المرآة مكانة مهمة في الفن، وقد صوّرها الفنانون بلوحاتهم، وكان ذلك للامتيازات التي حققتها القيمُ الفلسفية للمرآة والمنبثق عن الموروث الإغريقي، فقد اعتبر ليوناردو دافنشي أن المرآة يهتدي بها الفنانُ في عمله الإبداعي، أما ديلابورتا فقد مسخ الأشكال بالمرايا وصمم مخططات لغرف المرايا التي تكرر وتضاعف الإنعكاسات بصورةٍ لانهائية.(رجب، ١٩٩٤،ص ٤١)

فالرؤيةُ الجديدة والتعمق في فهمِ الإنسان وتطلعاتِه منذ نهاياتِ العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة إنبثق من الإحياء الحقيقي للعقل وتمجيده بإشغالة في أدواتٍ جديدةٍ للتفكير والتساؤل حول محاورَ كثيرةٍ في الوجود؛ فالكمال والمثالية كان قضيةً جوهرية تعاملَ معها الفن من خلال تحقيق الدّقة والحرفية في تمثيل الأشكال الواقعية وخاصة الإنسان، حيث تمكن الفنانون من رؤية وملاحظة وتحليل وجوههم في دراستها لعمل البورتريهات؛ فلا شكّ أنَّ المرآةَ كانتْ موضوعًا حاضرًا في أعمالهم، وقد استخدم كلٌّ من جان فان ايك(Jan van Eyck)، بيتروس كريستوس ((Christus Petrus، ورامبرانت (Rembrandt) وغيرهم المرآة كادآة لتحقيق دقةٍ عاليةٍ في أعمالهم. أما أيقونات الكنائس خلال العصور الوسطى والقوطية فقد ضَمِنتْ الفكرةَ المرآويةَ التي تُجسِّدُ النورَ الإلهي الذي يمَثِّلُه المسيحُ وحوارية والعذراء كما في أعمال مازاتشو (Masaccio)، حيث أُستُخدِمَتْ رقائقُ الذهبِ كخلفياتٍ وهالاتٍ حولَ الرموزِ الروحانية لتمثلَ المكانة المقدسة(للعذراء والمسيح والقديسين)، فقد كان التوظيف رمزيا.(موري، ٢٠٠٣،ص ٢٦_٢٧)

صوّرَ جان فان ايك (Jan van Eyck) (١٣٩٠_ ١٤٤١) في موضوع زواجِ ارنوفيني المرآة (محدبة) شكل(٢٤١) معلقة على الجدار، وجاء ذلك التوظيفُ ليؤكدَ على حضورِ جان فان ايك نفسِهِ فعالياتِ الزواج، وقد أراد الفنانُ تحقيقَ سمةٍ أخرى مرادفةٍ لإمكانيةِ المشهدِ من الأمام؛ إذْ حلَّلَ السمةَ المكانيةَ والوجودية للمكان داخلَ اللوحة من زواية أخرى لايمكن مشاهدتها بدون المرآة، وهنا جاءت المرآة لتمثل طبيعة فلسفية خاصة تحقق في كينونة العالم أو عدمها وتزيد من تكاملية الرؤية للعالم، وهو اجتهادٌ فلسفيٌّ قام به فان آيك، ويرى عكاشة أن تكوينَ المشهدِ العام لم يقمْ على أي نظرياتٍ علميةٍ متعارفٍ عليها في فلورنسا انذاك، و أنها جاءت تجريبية سعتْ إلى تحقيق فكرةِ العام من خلال رؤيةٍ ثاقبة للخاص.(عكاشة، ١٩٨٨،ص ٧٢)، تجدر الإشارة إلى أن المرايا التي أُستُخدمت في أوروبا وإنجلترا حتى القرن السابع عشر كانت ذاتَ أسطُحٍ محدبة في معظمها .. تعكس وتختصر، وتعرضُ وتضغطُ في آنٍ واحد، الأمر الذي جعلها تؤلِّفُ مماثلةً مزدوجة بين المرآة وما حولها .(رجب، ١٩٩٤،ص ٤٣)

شكل (١) الفنان جان فان ايك (جيوفاني امولفيني وزوجته)/ 1443

شكل(٢) مقطع يظهر المرآة في خلفية الزوجين

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D9%86_%D9%81%D8%A7%D9%86_%D8%A5%D9%8A%D9%83#/media/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

أما الفنان لوكاس فيرتينجل(Furtenagle Lukas) فقد كان من أصحاب الرؤية التأملية في المرآة وقدرتها على التأمل والحوار الذاتي وإيجاد التساؤلاتِ الجدليةِ في القيم الإنسانية والوجود ففي عمل الفنان(آنا وزوجها بروكمير) شكل(٣) ، فأنه تضمن مرآة محدبة في صورة مزدوجة للزوجين. حيث كان البورتريه المزدوج شائعًا في ذلك الوقت وفي بعض الأحيان تكونُ مقسمةً إلى جزأينِ مجتمعةً في لوحةٍ واحدة "كصفحه الكتاب" شكل(٤)، وهنا قدم فورتينيجل بديلاً عن اللّوحةِ المزدوجة؛ إذ جَمَعَهُما في إطار اللوحة الواحدة وتخلّى عن الفراغ. المرآة التي برزتْ أمامَهم خدمت بمضاعفةِ النظرة المُجتمعةِ من على حافّة اللوحة. وبمقتضى الشكل المحدب للمرآة، تسنَّت الفرصة لمشاهدة إنعكاس الزوجين من قبل المشاهد، بدلاً من تقديم الزوجينِ كما تعارفَ عليه في ذلك الوقت.

شكل(٣)الفنان فيرتينجل لوكاس، الفنان هانز بروكمير وزوجته/ 1529 شكل(٤) الفنان فيرتينجل لوكاس بورتريه مزدوج لزوجين، 1529/ الخامة زيت على قماش

https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Burgkmair_der_%C3%84ltere

في القرن السابع عشر اكتسبت المرآة " مكانة رفيعة باعتبارها أعجوبة العصر التكنولوجية (مثل آلة التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر) . وقد تجلى هذا الإحساس بالعجب والإعجاب إزاء المرآة في ميادينَ متعددةٍ من ثقافة القرنين السادس عشر والسابع عشر، بما في ذلك ثقافة الحياة اليومية ذاتها رامبرانت من الفنانين الذين استحوذت المرآة على اهتمامهم، فتحولاته كجزء من هذا الكون المتغير اكسبته أنْ يكونَ متعمقا في ذاته ودراساتها كمحاولة تفاعلية فلسفية في فكر التحوُّل، فسلسلة أعماله التي درست شبابَه وصباه وشيخوخته وقوته وهرمه، كانت فيها المرآةُ الوسيلةَ المثلى في إجراء الملاحظة الدقيقة لمتطلبات رمبرانت في تصوير بورترياته لاقتناص العلامات الفارقة بين حقبة وأخرى شكل(٤؛٥؛٦) وتعتبرُ أعمال رمبرانت الشخصية لحقب مختلفة من حياته نتيجة تلقائية لظهور مرايا بمواصفات متميزة والى تطور فن السيرة الذاتية الذي تحدث عنه ممفورد، لقد استحوذت المرآة في إمكانية كينونتها كأداة لملاحظة التحولات التي تعتري البناء الفيزيائي والروحي للإنسان ويقول ممفورد ان " ازدهار فن السيرة الذاتية إنما يرجع إلى ذلك الذي توصل في الإنسان إلى صنع المرايا جيدة." كما ان المرآة كان لها تأثير كبير على نمو الشخصية وتطورها وايضا على مفهوم الذات ...تطور الوعي الذاتي والاستبطان ومحادثة المرآة ومن هذا الاهتمام الذي ابداه الإنسان بصورته. نشأ الاحساس بالشخصية المستقلة . وإدراك الصفات الموضوعية لهوية الإنسان وذاتيته. (رجب، ١٩٩٤،ص ٤١_ ٤٢)

شكل(٤،٥،٦) الفنان رامبرانت، رسوم شخصية خلال الفترة الواقعة بين (1628_ 1634_1655)/ الخامة زيت على قماش

https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt

أما البرخت دورير(Dürer Albrecht)) فقد تناول اسطورة المرآة الشمسية فجعل ابوللون شكل(٧) ، وهو رب النور والشمس عند الرواقيين والافلاطونيين، ولدى دانتي في الكوميديا الإلهية جسما معدنيا. (رجب، ١٩٩٤،ص ٥١) كما قام فيلاسكيز(Diego Velazques) (١٥٩٩-١٦٦٠)في لوحته وصيفات الشرف باستخدام المرايا لتعميق الرؤية لدى المتلقي وتطبيق تكوين جدلي للتركيب الفيزيائي للمكان شكل (٨).

شكل(٧) الفنان البرت دورير، ابولو يحمل مرآة البرت دورير 1500 /طباعة شكل(8) الفنان فيلاسكيز، وصيفات الشرف 1656/ زيت على قماش

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth214_folder/durer_human_fig.html

http://www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquez48.html

المرآة في الفكر الفني المعاصر

كان للمرآة حضورها في المجالينِ الفني والفكري، فمنذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين اخذت المرآة بالحضور الفكري والفني معًا، وهناك العديدُ من الدراسات الادبية والسيكولوجية والتربوية والفنية التي أبرزت اهتمامها بالمرآة سواء بحضورها الفلسفي في الأعمال الأدبية والدرامية، وكذلك التشكيلية، وكذلك دخلت المرآة مصطلحًا يدل على الوعيِ والإدراك في المراحلِ الأولى لِتَكَوُّنِ المعرفةِ الإنسانية منذ الطفولة. (عبدالحميد،2005 ،ص 69_70)

أكد هيجل Georg Wilhelm Friedrich (Hegel))(١٧٧٠_١٨٣١) أنّ الوعيَ علاقةٌ بنائيةٌ مع الآخر، وهو الذي يُمكّنُ الإنسانَ من ممارسةِ محاوراتِه البصرية وتفاعلاتِه الحسيةِ والرّوحية، فيُجري مقاراناتِه ومقارباتِه، ويترجم التفاعلَ مع الآخر لِيُنتجَ قصديةً أو إحالةً مستمرةً إلى هذا الشيء الآخر، الذي يُعتبرُ عنصرًا أساسيًّا في صميم الوعي وبنيته (رجب،١٩٩٤)، وتُعتبرُ تلك حالةً مرآويةً تمثلُ الأنا(Ego) والآخر؛ وبالتالي تجسدُ وعيًا ديلاكتيكيًّا أطلق عليه هيجل نواة اللحظة (لحظة الوعي الذاتي)، ويقاربها هيغل مع حالة نظر الطفل لنفسه في المرآة وما يترتب عليها من حالة من الصدمة وحالة اكتشافه لانعكاسه أو حالة من الحيرة

والدهشة والاغتراب والتساؤل الضمني والرعب من الكبار، ولكن بوجود تساؤلٍ وحيرةٍ في ماهيةِ الوجود الإنساني وقد اعتبر هيغل" أن العالَمَ هو المرآةُ التي نتعرفُ فيها على أنفسنا "، أمّا الروائي الفرنسي فرانسوا موریاك (Francois Mauria) (١٨٨٥-١٩٨٠) فيشيرُ إلى صورتِه المرآوية التي ظهرتْ على شاشةِ السينما، حيثُ أدرك ذاتَه بصورةٍ مغايرةٍ لخبرته بذاته ثم يقولُ " لقد صعقت حينما رأيتُ نفسي لأولِ مرةٍ على شاشة السينما. كنت أعتقدُ أنني سوف أرى نفسي في مرآةِ، لكنّي لم أرَ نفسي. فعندما رأيتَ هذا الرجل العجوز(يقصد نفسه) يدخل حجرة استقبالي، ظننتُ أنّه رجلٌ يكبُرُني سنًّا. لقد أصابني الذّعرُ. فالمرءُ لم يعرفْ ملامحَه الفيزيائية ولا نبرةَ صوتِه. وهذا أمرٌ يثيرُ الحَيرَة" (رجب،١٩٩٤،ص ٢٠١_٢٠٥)

أما باشلار(Bar-sur-Aube) (19621884 –) فقد نظر للفكر المرآوي لتعمق الإنسان في ذاته؛ حيثُ اعتبر أنه بحالةٍ " كان الإنسانُ كائنًا عضويًّا صغيرًا، فكذلك العالَمُ هو مثلُ الإنسانِ كائنٌ عضويٌّ ولكنَّه كبيرٌ. وإذا كان الإنسانُ يديمُ النظرَ إلى صورتِه المنعكسةِ في الماء، وهي النرجسية ذاتيةِ الصغر، فإنّ العالَمَ ينظرُ هو أيضا إلى نفسِه في مرآة الماء الكونية، وهي النرجسية الكونية الكبرى....تجعلُ الفنانَ يرى نفسَه في الطبيعةِ ويرى الطبيعةَ في نفسِه، يخاطبُها وتخاطبُه ، وتنقلبُ العلاقة بينهما وتتعاكس بكل ما فيها من موجودات ومخلوقات." (رجب، ١٩٩٤،ص ٧٠_٧١)

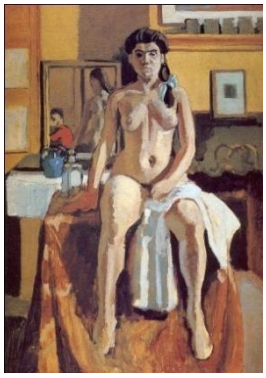
ولدى جان لاكان((Lacan Jacques) (1901-1981) فقد اصطلح على المرآة كأحدِ نظرياتِ الوعي في مرحلة الطفولة، وتدورُ حولَ مفهومٍ محوريٍّ يُسمى العقدة وهي العاملَ اللاّشعوري الذي يكمنُ في صميمِ بناءِ الأسرة، لقد اعتبرلاكان أن الصورةَ لها دورٌ هامٌّ في النموِّ النفسي لدى الطفل، وخلال مرحلة المرآة يكتشفُ الطفلُ صورةَ الذاتِ عبرَ الآخر (عبدالحميد،2005 ،ص 69_70) ففي عمر الثلاثة أشهر للاطفال يتساءلُ الطفل عن مشاهدةِ نفسه في المرآة من الذي رآه ؟ ولماذا لا يشبهني (ثلاثي الأبعاد) ولكن بمرور تجارب الوعي مع المرآة يتشكل لدى الطفل قناعة أنه هو الذي في المرآة، وتعتبر تلك التجارب على اختلاف استجابات الطفل لها شكل لتكوين الذاتية لدى الإنسان في مراحله الاولى (Sohal، Raje، ٢٠١٤). أما وولف(Wulf Christoph) فيرى "أنّ البشرَ تتصرفُ فيهم صورهُم الباطنية حتى عندما يحاولون دائمًا تحقيق السيطرةِ عليها. وهذهِ الصور تزيدُ وتنقص مع تغيُّرِ الحياة الإنسانية. وبعض الصور المهمة تفقدُ أحيانا أهميتَها فتُعوِّضُها صورٌ جديدة. إنّ الصورَ جميعُها في كونِ الإنسانِ يعرفُ نفسَه، ويجربُها بها، وبفضلها يحقق الثقة في النفس." (وولف، 2009،ص ٢٤٦).

المرآة في الفن التشكيلي

أما تشكيليا قدم إدروارد مانية (Manet Edward) (١٨٣٢_١٨٨٣) عمَلَهُ (بار في الغولي بيريجيه) شكل(٩) وهو عمل صورِ امرأةٍ في خلفِيّتِها مرآة، ويمكنُ تتبعُ مقاصدِ الفنان من استخدام المرآة في عمله، حيث قدّم استثناءً في زاوية النظر للمرآة وهو بذلك أمالَ زاويةَ المرآةِ نحو الجهة اليُسرى، فالمقاصدُ التي تتضحُ تُظهرُ أنّ مانية قد حاولَ إعطاءَ صفةٍ إغنائيةٍ لكثافةِ الحشدِ البشريّ وصخَبِ الحياةِ الباريسية المعاصرة حينها، ومن جانبٍ آخرَ قدم صورةً شكيّةً تفكيكيةً للواقعِ وهو بداية عصرِ التفكيك، فقد كانت رؤية مونية معاصرة ويشير مولر أن الانطباعيين قد ابتعدوا عن الموضوعات التأريخية والميثولوجية والعاطفة والنعومة المفرطة واستبدلوها بالمعاصر من الحياة اليومية ولكن برؤية فلسفية(مولر ،١٩٨٨،ص ٢٥).

أما هنري ماتيس (Matiesse Henri) (1869_ 1954) فقد ظهرت المرآة كجزء من عمله موديل الاسم شكل(١٠) كخلفية للموديل، حيث عكست المرآة جزءًا من الجانبِ الخلفي للموديل وجزءأ من الفنان منعكسا والمرآة المصوّرة في داخل استديو الفنان ومتوازيه مع مستوى النظر تقدمُ للمشاهدِ نقطتانِ بارزتانِ من نقاطِ الرؤية تتمثلانِ بوجهِ الموديل وظهرِها المنعكس في المرآة، وبفضل المرآه أيضًا يبرزُ أنعكاسُ ماتيس أثناءَ قيامِه برسمِ الموديل. وكل ذلك كان تحقيقًا لأهدافِه الخاصّة في التعبيرِ وخلقِ صيغةٍ تشكيليةٍ جديدةٍ معبرة(مولر، ١٩٨٨،ص ٦٩).

ولدى بيكاسو ((Pablo Ruiz Picasso (1881_1973) فقد تناولَ في عملِه المرآةَ شكل(١١)، إذْ صوَّرَ فتاةً أمامَ المرآة، تنظرُ إلى نفسِها في المرآة وتمسكُ المرآة من جانبيها، حَرِص بيكاسو على إيجادِ الفكرة المرآوية من خلال التقابل والتناظر بين الأصلِ والانعكاس، ولكنّه يفرّقُ بينَ الأصل والصورة؛ إذْ يبدو الوجهُ داخلَ المرآة شاحبًا رماديًّا مدثّرًا بغطاءٍ على الرأس، وتبرز فلسفة بيكاسو بأنّه أرادَ ان يبرزَ حقيقةً أخرى غيرَ الحقيقةِ المادية التي نراها، فنصفَيّ الوجهِ المشرقينِ في الأصلِ لانراهُما مُطلَقًا في انعكاس الصورة؛ حيثُ " تحتوي في داخلها إشارةً إلى (الشبابِ والشيخوخةِ)، (والشمس والقمر)، (والضوء والظل). (Roseblum, 1995, p354)



شكل (٩)الفنان ادوارد مانيه، بار في بيرجيه، 1882/ زيت على قماش شكل(10) الفنان هنري ماتيس، موديل الفنان1904 زيت على قماش شكل (11) الفنان بابلو بيكاسو، إمرأة ألمرآة، 1932/ زيت على قماش

http://www.marefa.org/index.php/%D9%85%D9%84%D9%81:Edouard_Manet_004.jpg

http://www.wikiwand.com/en/Henri_Matisse

/http://www.themost10.com/the-10-most-famous-pablo-picasso-artworks

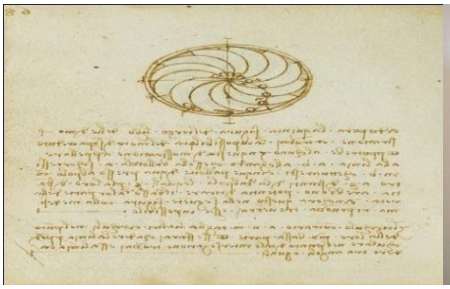
يقدم الفنان كين Lum Ken في عمله (ماذا أفعلُ هنا ...؟) شكل(١٢ . ١٣) خلال تساؤلاتٍ جدليةٍ حولَ وعيِ الإنسان بذاتِه وبوجودِه، ويقدّمُ نوعًا من إجراء حواراتٍ تأمليةٍ مع الذات من خلال إظهار امرأةٍ عاريةٍ تنظرُ لنفسها في المرآة، وتضعُ يدَها على رأسِها كعلامةِ حَيْرَةٍ في التِبَاساتِ الوجودِ أو الكينونة. وفي سلسلة صورة المرايا التي بدأت في عام ١٩٩٧، مشاهد لمرايا متنوعةِ الأحجام والارتفاعات مثبتةٍ على الجدرانِ داخلَ إطاراتٍ خشبية، وكل مرآة حوت العديد من الصور الشخصية التي تعود لحقبتي السبعينيات والثمانيانات ثبتت بحيث تواجه المشاهد أثناء النظر في المرآة والهدف من العمليةِ هو إجراءُ تفاعلية مقارنة بين الوعي المرآوي المعاصر، وبين الوعي العائد لحقبتي السبعينيّاتِ والثمانيّنات وهو نوعٌ من من تأملِ الإنسان لذاتِه وإدراك جنسه البشري، وربطِ حاضرٍ بحقبةٍ (Raje Sohal، ٢٠١٤)، وفي عَملِ قصيدةٍ تركية شكل(١٤) فقد كتب الفنان خطابًا شعريًّا معكوسًا في مقابلِ مرآةِ ولا يستطيع المشاهد قراءته إلاّ إذا نظرَ في المرآة، ويعودُ ذلك إلى النصوصِ السريّة التي كتبها ليوناردُو دافنشي شكل(١٥).

شكل (١٢) الفنان كين لوم، (ماذا أفعل هنا)1996 / فن إنشائي وتصوير ضوئي شكل (١٣) مرايا، لوكسبورغ 2007/ فن إنشائي وتصوير ضوئي

http://blog.art21.org/2011/03/14/calling-from-canada-ken-lum-30-year-retrospective-at-vancouver-art-gallery/#.V-moNIh97cd

لقد مثلت الحداثة وما بعد الحداثة اجتهاداتِها في مجال الصورة الفنية وأصبحت الحداثة تجذر متحولات جوهرية في التفاعل مع الواقع وبالتاكيدِ ليسَ على شاكلةِ الواقعيين بل كما بشّرَ بها مارسيل دوشامب وموندريان والتكعيبيين، فالمرآة لم تعد مرآة

فيلاسكيز أو مرآة ابوللو أو ديلا كروا وفان دان ايك التي جميعها ركزت على كيفية الإحاطة بأبعادِ الواقع بزوايا مختلفةٍ، بل أتتْ متحديةً ذلك الواقع مشوهةً إيّاه ومشككة فيه وتتعادّاه أو تسبقه. فلم يعد الفن المرآة التي تنقل الواقع بل اصبح الواقع الجديد بتغيراته هدف لمخطط واستراتيجية لدى الفنان لاستنطاق كل ماهو ابعد واعمق في الواقع (O, Toole, 1994, p176)

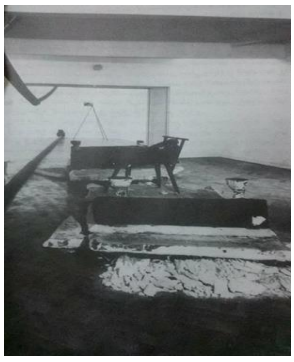


شكل (١٤) قصيدة تركية للفنان كين لوم ،2007 / تكوين إنشائي شكل (١٥) الفنان ليوناردو دافنشي، مخطوط معكوس يقرأ بواسطة المرآة 1497_1495

http://universes-in-universe.de/car/istanbul/eng/2007/tour/antrepo/img-23.htm

http://www.vam.ac.uk/content/articles/l/leonardo-da-vinci-experience-experiment-design

فالفنان جوزيف بويس(Joseph pues) جعل من مرآة سيارته المحطمة نواةً لعمله المسمى الفضاء الخلفي مع متأمل شكل(١٦)، حيث يعتبر بويس تلك البقايا من المرآة المحطمة شيئًا مقدّسًا، وهي تجربةٍ يعرضُ من خلالها الكثيرَ من معاناةِ البشر بسبب حوادث السيارات، وكعادته يؤكد بويس على استحضار الرؤيا التوليدية لتمثلات الفعل الفني من بقايا الأشياء أو من العدم.(سميث،١٩٩٥،ص ١٦_١٧)، أما همفري سبندر فيصور بن نيكولاس منعكسا في مرآة، ويجبرنا على رؤية الفارق بين الواقع والصورة حيث نرى الوجه موجها لنا مضيئًا داخل المررآة في مقابل الزاوية الجانبية للوجه وظهوره في منطقة الظل شكل(١٧).



شكل(١٦)الفنان جوزيف بويس، الفضاء الخلفي، ١٩٨٢ / تكوين إنشائي شكل (١٧)الفنان همفري سبندر، بن نيكولاس في استوديو هامستاميد ١٩٣٥/ تصوير فوتوغرافي

من كتاب الحركات الفنية منذ عام 1945 / إدوارد لوسي سميث صفحة 18

http://www.culture24.org.uk/art/art377266

تطور مفهوم المرآة في الفن ، فإعادة توظيف الحدث الواقعي المباشر أو غير المباشر قد صيغتْ ضمنَ بنيةٍ جديدة، كان للتكنوجيا الدورُ الأكبرُ في تشكيل مفهومٍ لانعكاسِ الأشياء سواء من حيث الوسيط، أو من حيث تطابق الحدث مع المصدر بوتيرة أو بايقاع وسرعة مختلفة. فإمكانية التصوير الفيديوي وتوفّرُ شاشاتِ (المونتور) قد هيأتْ إمكانية فلسفية جديدة في توظيفِ فكرةِ المرآة بشكل وتقنية أخرى ومثال على ذلك هو فن الفيديو (Video Art)، وباعتبار أن المرآة غير مقتصرة على تمثلها كحالة فيزيائية فإنّ ازدواجيةَ الرؤية لواقعتينِ مباشرتينِ أمرٌ ضروريٌّ في الفن وبحثٌ في ظواهر المادة الفنيّة؛ فقد استخدم بعضُ الفنانين حدثَ المشاهدينَ بعضهم في العمل الفني من خلال ألواحٍ زجاجيةٍ؛ حيث يمتزج الحدثين الانعكاسي والواقعي معًا، وهو مايسبب اضطراب الأنا(Ego)، ويقول هيجل: " الازدواجُ هو عنصرٌ أساسيّ في تكوينِ الوعي الذاتيّ. نفهمُ من ذلك أن الوعيَ الذاتيّ ليسَ سِجنًا في داخلِ كيانٍ عضويٍّ بيولوجي، وإنّما هو علاقة، وعلاقة بآخَرٍ لاتكونُ إلاّ إذا كان الآخرُ هو أنا، كما أنّ علاقةَ الآخر بي لا تكونُ إلاّ إذا كنتُ أنا هو هو الآخر" (رجب،1994،ص ٢٠٣).

إنّ التشوّهاتِ والاختلالاتِ ليستْ حالةً غريبةً عن الفكرِ المعاصر، وبالتالي كانت لها تداعياتُها الواضحة في الفن؛ فالتطورُ في توظيفِ المرايا التي تعكسُ محيطَها البصريّ، قد تضمنُ شكلاً آخرَ تجاوزَ الأشكال التقليدية، حيثُ أنّ السطحَ ليسَ مستويًا وإنّما مفلطحًا أو منبعجًا أو بيضاويًّا أو عشوائيًّا أو متحركًا عبرَ الكاميراتِ والشاشاتِ، وقد عبّرَ ذلك عن حالة التأمل الفنيّ للوعي الإنساني المعاصر، فالأعمالُ الفنية النحتية في فنون مابعدَ الحداثةِ التي تميزتْ باستخدامِ خاماتِ البرونز المصقول أو مادة الكروم أو الزجاج أو شاشات العرض حوت مئات الإنعكاساتِ المشوهة والجدلية. وكل ذلك ردة فعل عن الواقع المتآكل والإنسان الممزق صاحب العاطفة المسلوبة في خضم عصر الصور الاستهلاك، وذلك في مقابل النظرة الافلاطونية(المثل).

عينة البحث

اولا: مجتمع الدراسة : تضمن مجتمع العينة الاعمال الفنية التي تناولت المرآة وبمختلف الخامات والتقنيات والأساليب، كان لها أهميتُها في إثراء الحركة الفنية المعاصرة منذ بداياتِ القرن الماضي وحتى عام ٢٠١٠، واطَّلَعَ الباحثُ على ما توفر من مصورات فوتوغرافية أو متاحة في المصادر والمراجع المختلفة بالأضافة إلى المتوفر على مواقع الشبكة العالمية.

ثانيا: عينة البحث: اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينات البحث بما يتماشى والأهداف المقررة للبحث، ويبلغ عدد تلك الأعمال (٦ أعمال)، وقد راعى الباحث الحضور الفني للفنانين وتاثيرهم في المسار الفني العالمي.

ثالثا: منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث.

تحليل العينات

اسم الفنان : كونستانيني برانكوزي

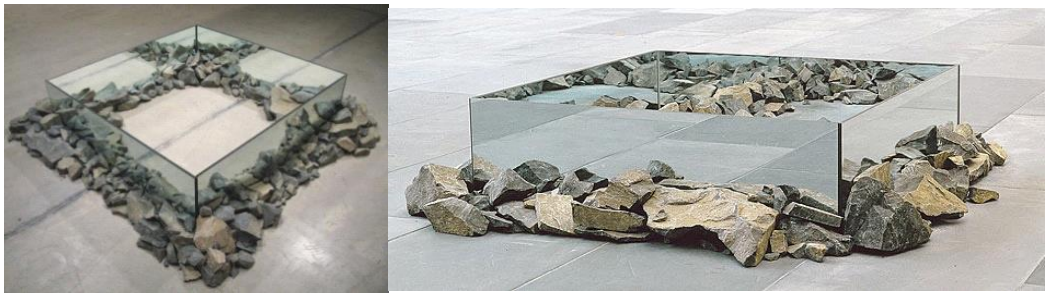
اسم العمل: ربة الجمال النائمة

يتكون العمل من كتلة برونزية تمثل تجريدًا لوجهٍ أنثوي بوضعيةِ الاستلقاء، ويتضح اهتمام الفنان بصقل المنحوتة لدرجةِ اللمعان، اتبع الفنان الأسلوب التجريدي في التعامل مع منحوتته ليجسدَ الإيماءةَ الأساسيةَ للرأس المائل وهي الانغماس بالنوم، وبانعكاس المَشاهد على المعدن المصقول يؤكد على التفاعلية بين المشاهد والعمل. استخدم برانكوزي خصائص انعكاسات المعدن المصقول لأظهار وهي خصائص المرآه وأثارها التي كانت مستحيله في مجرد الرسم بالألوان، ويقول برانكوزي " نحن لا نرى الحياة الحقيقية إلا من خلال انعكاساتها " (Gallery Kasmin Paul, ٢٠١٤)، فالمنظور الفلسفي من توظيف المرآة لدى فرانكوزي يأتي لتفعيل التأمل في ربة الجمال، فهو نبشا فلسفيا في التاريخ الروماني واحياء معاصر للتأمل في التاريخ فمرور انعكاس المتلقي على ربة الجمال هو مرور تأملي يشاهد أثر المتلقي ذاته، وبمجرد الحركة فان طبيعة التذبذب السطحي تحدث تشوهًا في الانعكاسات وبالتالي يَحدثُ أثرٌ تفاعليٌّ تأمليٌّ في العملِ وحدثُ الانعكاسِ معًا.

شكل (١٨) الفنان كونستانيني برانكوزي ربة الجمال النائمة، ، 1910/ نحت باستخدام خامة البرونز

اسم الفنان : روبرت سمثسون
اسم العمل: حجارة ومرآة

يمثل عمل الفنان روبرت سمثسون Robert Smithson مربع الصخور والمرآة شكل(٢١،٢٠)، تأثيرًا استكماليا للواقع وكسرا لرتابتها، فتجاوُرُ الأحجارِ وانعكاسُها في المرآة يمثلُ حلاً لأشكاليةِ التقاءِ الأشكال العضويةِ مع هندسية المرآة، وتمثل المرآة الآخرَ وتفاعلاتِ الوعي مع الآخر (الشيء)، وللوهلةِ الأولى لاتبدو المرايا المستخدمة في العمل مرايا، فهي تحقق خداعًا تفاعليًّا كونُها اسطحًا حقيقيةً في داخلِها أشكال واقعية، تضيف بُعدًا مُضافًا لعمقِ المسافة المُدرَكة من نقطة بدايتها، إضافةً إلى أنّها تظهرُ بعدًا لا متناهيًا من الانعكاسات (Ron Radford ed, 2008)، كما تضيف المرآة تباينات ٍي نسبةِ استقبالها للإضاءة وعكسِها إياها، ويذكّرُنا الفنانُ بازدواجية بالجمعِ بين المرآةِ (المصنعة) وقطع من الحجارة (الطبيعة) وهو تشخيص للوعي وتمثيلٌ (للاانا) Ego))، وقد قام سمسون بإدخال معالمِ الطبيعةِ في ولاية نيوجرسي إلى بنية عمله " فقد جلب الصخور المستخدمة في عمله بانتشالها في الريف بالقرب باترسون، نيو جيرسي وباتت جزءًا حيويًّا من عمله."(Ron Radford ed, 2008)



شكل (١٩، ٢٠) الفنان روبرت سمثسون، حجارة ومرآة، ١٩٦٩_ ١٩٧١ ، فن إنشائي**https://www.pinterest.com/pin/248331366925895763/**

إنّ الصورَ يمكنُ أنْ تغالطَ وأن تتلاعبَ بالإنسان فتكبّلُه في سجن المخيال . إنّ قابليتَها للتصديق معرضةٌ للوقوعِ في الشكِّ، وعلى وجه الخصوص فعندما تثيرُ الصورُ وتُبهر، تنشأُ العودةُ بالسؤال الشاكِّ والمقاومة ضدّ مفعولِها السحريّ. إنّ الصورَ تُحاكي العالَم فتصبحُ نسخًا مشوهةً، منها نسخٌ تسجنُ البشرَ بخِدَعِها"(وولف، 2009 ،ص ٢٥١)، فوقوفُ الإنسان أمامَ انعكاسِه في المرآة بما يلحظه من تغيراتٍ على بنيتة الفيزيائية تجعلُه محدقا بحقيقة جبرية

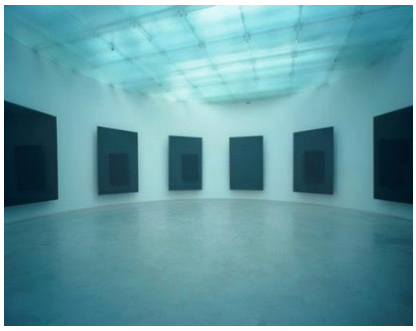
وهذا يؤطرُ الفكرَ الجدليَّ للمرآةِ بما تمثلهُ من تحولاتٍ وآثارٍ للزمنِ في حقيقةِ المرآةِ بصفاتِها الفيزيائيةِ الثابتةِ التي رغمَ انقلاباتِ الزمن تحتفظُ بحقيقتِها الانعكاسيةِ والصادقة، على أيةِ حال إنّ وجودَ الخاصية الانعكاسية التحولية يفرضُ أحدَ أشكال التساؤل السيكلوجي للإنسان في حقيقته وقدراته الضعيفة أمام الزمن؛ ما يجعله يصلُ إلى مرحلةِ التامل في وعيِه المتحقق ومصيرِه المحتوم، وتقولُ إحدى الكونتيسات في القرن السابع عشر " لم يكن أمامي، لكي أجاهد نفسي، إلاّ أنْ أنظرَ في مِرآتي التي كانت تُطلِعُني كل يومٍ على ما يلحقه بي الزمن من أذىً جديد" (رجب، ١٩٩٤)

اسم الفنان جيرهارد ريختر

اسم العمل: الالواح الثمانية

يتكون العمل من ثمانية الواح زجاجية، تكون كل لوح من لوحينِ: الأول زجاجيّ والثاني من معدن، وكلا اللوحين يُحدِثُ انعكاسينِ متتاليِن.

يمثل هذا العمل شكل (٢١)إحدى أعمال Gerhard Richter رختر"Eight Grey"(٢٠٠٢)، في البداية، لا يدركُ المشاهدُ انعكاسَة الخاص عندما ينظر إلى الألواح الثمانيةِ؛ لأنّ العملَ يتذبذبُ ما بين المرآة والسّطحِ الزجاجيّ الرماديّ أحاديِّ اللونِ، وانعكاسُه قابلٌ لأنْ يدركَه فقط من النظرة الثانية للعمل الفني، والمرآة المتضمنه في العمل تعكس فقط ما يواجهها وبأنتظار المشاهد؛ ليأخذَ جزءَه الحيويّ من العمليه الفنية التي هو جزءٌ لا يتجزأ منها، ونوع من التفاعل الديناميكيّ يبرزُ ما بين مشاعرهِ الظاهرة والغائبة، لم تعد نوعاً من التأمل التسائلي والتقمص التي تعد خصيصة من خصائص أستقبال الفن الحديث، ولكن أبعد من ذلك حيث تمثل المواجهه المباشره بين أنعكاس المتلقي في العمل الفني الذي هو جزء لا يتجزأ منه ولا يتم إلا به، حيث ترك ريختر الخيار للمتلقي لتحديد المعنى الذي يظهر من العلاقه بينه وبين إنعكاسه الخاص، وليس فقط انعكاس المشاهد يُظهرُ في الألواح، ولكن أيضا الفراغ المحيط به والأحداث التي تدور في فلك ما حول الألواح، وعندما ننظر إلى المرآه المتضمّنه في العمل ندركُ أنّ انعكاسنا لن يُحفظَ إلاّ في العقل، حيث طبيعة الانعكاس عابرة ولن تحفظ الا في مخيلتنا، وهذه الألواح الرماديه العاكسة ذات المقاييس الكبيرة في المعرض، تذكّرُنا بالنوافذِ التي تُظهرُ الانعكاسَ في الليل فقط؛ إذْ تقتصر على عكسِ ما هو حولَها فقط في تلك اللحظة.(Taisuke Edamura, 2010)



شكل (٢١) الفنان جيرهارد ريختر، الالواح الثمانية ، 2002/ تكوين إنشائي زجاج ومعدن

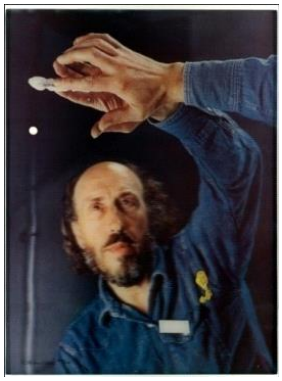
http://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=97&d=141&lng=e

اسم العمل : ريتشارد هاملتون

اسم العمل: بالني دورمي(Palindrome)

اما الفنان ريتشارد هاملتون وهو أحد فناني البوب ارت، فقد حاول إجراء إيقاع ازدواجي في المرآة شكل(٢٢) والفكرة من ذلك : إجراء تماثلٍ إيقاعي، ويظهر الفنان يقابل نفسه ويحدد نقطةً لارتكاز اصبعه على نقطة محددة والفكرة من عمله (سياق متناظر) ويُجري الفنان نوعًا من التقابل مع الذات وتأمّلِها وبتعبير آخر فالعمل هو مرآة للعقل .(Yilmaz, 2012)

ويقول هاملتون) تمكنت من رؤية نفسي الفيزيائية، كذلك إنعكاساتها جعلت التحول بين الحقيقة والانعكاس أكثر سلاسة جعلت الإحساسَ أكثرَ إثارةٍ، ولعل أكثر ما تخبرنا المرايا به هو أنّها حتمًا تلامسُ الأنا (وعلى الرغم من أنّ هاملتون يعبر عن حالة نفسيةٍ معينة لكنّهُ يشيرُ إلى خصوصيةٍ إنسانية جمعية.(John Nelon, 2013, p13)



شكل(٢٢) الفنان ريتشارد هاملتون، بالني دورمي، 1974/ تكوين إنشائي

http://nobodyintheartworld.tumblr.com/post/270333384/mirror-mirror-volume-ii

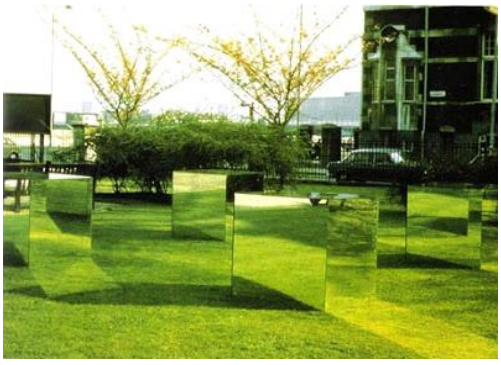
اسم العمل : روبرت موريس

اسم العمل: المكعبات العاكسة

"المكعبات العاكسه" لموريس " Morris' Mirrored Cubes" (23, 24)، وهي مجموعة من المكعبات ذات الوجهات الزجاجية المرآوية، ولخواصها الانعكاسية فأنها تحدث تأثيرا خاصا في محيطه البصريا بسبب التبذبات الضوئية الناتجة عن الانعكاسات، كما أن انعكاساتِ المكعبات للفراغِ المحيط في المعرض وأجسام المشاهدين، تلفتُ أنتباهَ المشاهدِ لانعكاسِ صورتِه الحقيقية والعالم المحيطِ به، وكما تبدو المكعبات، فهي تتداخل بعضِها ببعضِها تارةً، وتختفي أخرى، تجبر المشاهد على عدم الترابط بين ما يشاهده وما يعرفه مسبقًا والتشكيك في عمليةِ إدراكهِ الطبيعية الخاصة به وعمليات تشكيل الصورة.

وعلاوةً على ذلك،إنّ السطوح العاكسة تدخلُ المشاهدَ في العلاقةِ العامةِ للعمل بسهولة؛ لأنّها تؤكدُ على وضعيةِ المشاهد كجزء من العمل والعالم المحيط، كما وضف موريس حجم الكتلة، إذ أنّ المقياس يؤثرُ على العلاقة الحميمة للعمومية في تجربة المشاهد الجمالية، فالمقياس الكبيرَ في الرسم والنحت يؤثرُ في المشاهدِ الذي هو أصغرُ منه ويخلق إحساسا من تضخم العالم بما تولدة الانعكاسات في الادراك ؛ لأنّه يتضمنُ المحيطَ الخارجي وينطوي على الفراغ من حولِه.

وبالقياس، فإنّ الجوانبَ العاكسة، لا تعني فقط الفراغ المحيطَ؛ بل يُضافُ إلى ذلك إشراك هذا الفراغ مع تلك السطوح العاكسة في ضمنها، ويمتد الفهم الحقيقي لتلك الجوانب، إلى ما هو أبعد من مجرد المحاكاه البسيطه لشكل المعرض؛ فهي أيضًا تعكسُ ذلك المظهر بحالته الوجودية أو التعبيرية، وهذا العمل لموريس، في صميم مفهوم هذه الحركة، ومُطَبِّقٌ لها في جَعلِ المشاهد جزءًا من العمل الفني'(Rosalind E Krauss, 2011).وعلى الرغم من العلاقة التكاملية والمثالية للمكعبّات وما يمثله الشكل المكعب من إيحاءاتٍ إدراكيةٍ بالاستقرار والثبات، غير أن الفنانَ باضافتة المرآة على تلك المكعبات، يكون قد كسر ارتباط تلك الأشكال بالجمود وإعطائها قيما جمالية حيوية.



شكل(٢٣) الفنان روبرت موريس، المكعبات العاكسة ، 1965، فن إنشائي/ زجاج ومعادن
شكل(٢٤) الفنان روبرت موريس المكعبات العاكسة، 1971، فن إنشائي/ زجاج ومعادن

http://cubesandmirrors.blogspot.com/2011/08/evolution-of-mirrored-cube.html

اسم الفنان: كين لوم

اسم العمل: المتاهة آنا كريشينكا

كون لوم كو هيكلا مكعبا ويتكون من ٥١ جزءًا يتطابق كل جزء فيه مع الآخر في المساحة شكلت فيما بينها الزجاج المشكل للجدران . على ١٢ جزءًا، كتبت العديد من الجمل مثل علامات الاكتئاب " أنا أبكي دون سبب" " أنا حزين كل الوقت". (Behzadi Mojeanne , 2014, p183)

شكل (٢٥)ا الفنان كين لوم، لمتاهة، 2007/ تكوين إنشائي/مرايا ومعادن

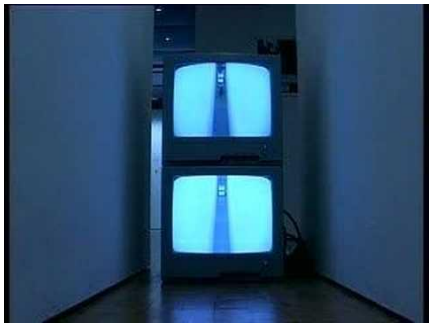
http://ccca.concordia.ca/academy/2014/english/global%20engagements.pdf

ويظهرُ كن لوم داخل تلك المتاهة متّكِئًا على سطح تلك المرآة الجانبية، وتظهر انعكاساتُه اللاّنهائيةُ، وتظهر العبارات التي استخدمها وقد انعكستْ بأشكالٍ لامتناهية؛ لتؤكدَ ديمومةَ الصراع الإنساني وآلامَه، أما وجود الفنان أو أيٍّ من المشاهدينَ داخلَ الارتدادات المرآوية، لَهُوَ تعبيرٌ عن حالةِ اللاحقيقةِ الدائمةِ ؛حيثُ يتسائلُ أحدُ الصحفيينَ مع كين لوم " الحقيقة أين هي...؟" فالنصوص على السطوح المنعكسة من خلال معالجة القضايا النفسية، وقد أثارتْ الأسئلةُ المشاهدَ الذي يأتي ليرتبطَ شخصيًّا مع الجمل التي تشير للاكتئاب المُدرَج بالعمل الإنشائي بعد فرضية الجماليات العلائقية، وهذا التثبيت المعكوس يُنشئُ فضاءً مناسبًا لصِلاتٍ اجتماعية من خلال مايجري من تشويشٍ وإضعافٍ للمشاركينَ؛ ليُصارَ إلى تعاطفِهم بعضِهم مع بعضِهم .(Behzadi Mojeanne , 2014, p183)

اسم الفنان : بروسي ناؤومان

اسم العمل: الكوريدور أو الممر

ركب بروسي شريط فيديو تفاعليٍّ أتاحَ للجمهور التفاعلَ معها، بسيرِه داخلَها؛ فقد رُكِّبَتْ ألواحٌ من الخشب والجبس، ثمّ أُدخلَ الفنان الأضواءَ وكاميراتِ الفيديو والشاشاتِ ومركباتِ الصوتِ، وقد صُمِّمَتْ الممراتُ متسعةً وأُخرى على شكلٍ وتديٍّ (متسعةً في البداية، وضيقةً جدًا في النهاية) شكل (٢6) حيث احتوى العمل شاشتينِ مونيتور، في نهايةِ ممرٍّ ضيِّقٍ يسمحُ بالمرور لشخصٍ واحدٍ، وقد رُكِّبَ العملُ من ألواحٍ خشبيةٍ، ورُكِّبتْ كاميرا ترصدُ مرورَ الشخصِ الذي يمرُّ داخلَ الممرِّ ويعودُ برؤيةِ نفسه بعدَ أداءِ الحدثِ بثوانٍ، ويؤدي هذا التأخيرُ بعرض اداء الشخص نوعا من الدهشة والغرابة في العمل؛ وبالتالي تتولدُ لديه نظرةٌ تأمليّة في الحدث ذاتِه، كما يؤدّي ذلك إلى تحقيقِ نوعٍ من التذكير بالفعل وتفاصيله العابرة، فهو يتيح رصدَ تعابيرَ وانفعالاتِ المؤدِّينَ بصورةٍ غيرِ مسبوقة، والفكرةُ المرآويةُ لاتعرضُ مباشرةً، بلْ إنّما حرصَ الفنانُ على إيجادِ مسافةٍ زمنيةٍ لإجراءِ نوعٍ من الدهشةِ والتشويقِ والترقُّبِ معًا. وترى مارغاريت موريس أنّ العملَ يتألّفُ من تأملاتٍ فوقَ نفسيةٍ من خلالِ المكوّناتِ الالكترونية، وإشراكِ المتلقي باعتبارِه جزءًا من العمل الفنّي؛ من ثَمَ يُنظَرُ إلى ذلك العمل على أنّه دعوةٌ للتعلّمِ في مستوى الأنا واتجاهاتها في الفضاء، ويُعتبرُ هذا الفيديو تمثيلاً لثقافتنا المعاصرة . (Morse, 1989, p153-155)



شكل (٢٦) الفنان بروسي ناؤومان، 1970/عرض فيديو تفاعلي

https://www.youtube.com/watch?v=9IrqXiqgQBo

النتائج:

لقد تمثلت نتائج البحث بالإجابة على تساؤلات البحث كما يلي:

أولا: ما مدى التزام الفن المعاصر بتناول الواقع المباشر في العمل الفني في ضوء التطورات الفنية؟

أجاب الباحث أن الفنَ المعاصر أكد على إعادةِ إحياءِ المشهدِ الواقعيّ ضمنَ بنيةِ العملِ الفنّي ولكن برؤية فنية جديدة تتلخص بابراز الواقع كصورة وهمية لحقيقة عليا، من خلال التأكيدِ على حضورِ الانعكاساتِ داخلَ بنيةِ الأعمالِ الفنية.

ثانيا: هل اقترن توظيف المرآة كآلية لتأمل الواقع ضمن وتيرة تقليدية أم لإثارة حالات إدراكية جديدة حول الواقع؟

أجاب الباحث بأنه على الرغم من توظيف المرآة ضمنَ رؤىً تعبيريةٍ واضحةٍ في الأعمال الفنيةِ غيرَ أنّها رَكّزتْ على عامِلَيّ الصدمةِ والتأمُّلِ للتأثيرِ في المشاهدِ وكسرِ التوقّعِ لديه لعبت الثقافة المعاصرة دورَها في الحضورِ الفنّي؛ فالتّشتُّتُ والتفكيكُ والتشكيكُ بماهيةِ الواقع كان من أبرزِ الموضوعاتِ الفنية

ثالثا: هل إقترن توضيف المرآة بالوسائل التكنولوجيا المعاصرة التكنولوجيا المعاصرة.

أجاب الباحث أن توظيفُ المرآةِ في الأعمالِ الفنيةِ المعاصرةِ قد تأثرَ وبالتطوراتِ التكنولوجية، وهو ما أدّى إلى استيحاء المرآة؛ ولكن بمواصفاتٍ وتقنياتٍ معاصرة كتقنية الفيديو والتصوير الفوتوغرافي .

التوصيات

١-التوسع في دراسة تأثير المرآة على الفن المعاصر، خصوصا مع التطورات الفنية والتكنولوجية المتسارعة.

٢-إجراء دراسة نقدية متخصصة تبحث في إستخدام الفن العربي المعاصر للمرآة كخامة فنية وموضوع فني للتعرف فيما كان تأثيرا عالميا في هذا المجال.

٣-التوسع في دراسة وتحليل التجارب الفنية العالمية التي ظهرت وازدهرت منذ حقبة مابعد الحداثة؛ كفن الفيديو وفن الجسد، وفن الارض والفن الحركي والفن الانشائي وغيرها من الظواهر الفنية الجديدة.

٤-الارتقاء بنوعية العمل الفني في العالم العربي ليواكب التحولات العالمية؛ ليكون قادرا في مخاطبة المتلقي بوعي ومسؤولية، وايجاد استراتيجيات مستقبلية تتناسب والطموحات الاجتماعية والتعبير عنها.

المراجع :-

١_الصايغ، سمير، الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، ط١، دار المغرب، بيروت ,١٩٨٨

٢_وولف، كريستوف، الانسنة (التاريخ_ الثقافة والفلسفة)، دبي، 2009.

٣_مدكور، ابراهيم ، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠٠٤

٤_محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠

٥_موري، بيتر وليندا، فن عصر النهضة، ترجمة : فخري خليل، طبعة ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : عمان، ٢٠٠٣

٦_مكداشي، غازي، وحدة الفنون الإسلامية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٥

٧_مصطفى نظيف، الحسن بن الهيثم، بحوثة وكشوفة البصرية. القاهرة. ج ١. ١٩٤٢.

٨_سميث، إدوارد لوسي، مابعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ,١٩٩٥

٩_عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ,٢٠٠٥

١٠_عكاشة، ثروت، فنون عصر النهضة (تاريخ الفن من سلسلة العين تسمع والاذن ترى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ,١٩٨٧

١١_عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الاول، الطبعة ١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨

١٢_راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨

١٣_رجب، محمود، فلسفة المرآة، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٤

14_ John Neylon, Mirror Mirror: Then and Now 14 May – 16 July 2010 Anne & Gordon Samstag Museum of Art، Gallery 1 and Bestec Gallery
https://www.unisa.edu.au/Global/Samstag/Education/SMAMirrorMirrorEducationResource.pdf

15_ Mojeanne Behzadi، Ken Lum and Germaine Koh: Connections، Global engagement in contemporary Canadian art، http://ccca.concordia.ca/academy/2014/english/global%20engagements.pdf , exhibition essayes and 55 artist)، 30 – 11-2015، 4:42

16_Morse، Margaret. video installation: the body، the image، and the space_in_ between،1989

http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/morse.pdf

17_ paul, Kasmin Galary, 2014.

http://www.paulkasmingallery.com/__data/a031279fcfda658a58561472c32af2bf.pdf

18_ Robert Rosenblum، "Picasso's Blond Muse: The Reign of Marie-Thérèse Walter،" in William Rubin، ed.، Picasso and Portraiture: Representation and Transformation (New York: The Museum of Modern Art، 1996)

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3153/Picasso_PREVIEW.pdf?1353958988

19_ Rosalind E. Krauss, The Evolution of the Mirrored Cube, from hollow to hole, and inside to outside and endless, Tuesday, August 16, 2011
http://cubesandmirrors.blogspot.com/2011/08/evolution-of-mirrored-cube.html

20 _ Ron Radford (ed)، Collection highlights: National Gallery of Australia، National Gallery of Australia، Canberra، 2008

http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=14990HYPERLINK "http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=14990&PICTAUS=TRUE"&HYPERLINK "http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=14990&PICTAUS=TRUE"PICTAUS=TRUE

21__O,Toole, Michael, The Language of Displaed, Fairleigh Dickinson University Press edition in English Library of Congress. N7565

22_ Sohal, Raji, Calling From Canada: Ken Lum 30 Year Retrospective at Vancouver Art Gallery, 2014

http://blog.art21.org/2011/03/14/calling-from-canada-ken-lum-30-year-retrospective-at-vancouver-art-gallery/#.V_C4Woh97cd

23_ Taisuke Edamura, Wreck, Vitreous Demeanor and Gerhard Richter's Moving Glass: vol 3, number 1, 2010

http://www.ahva.ubc.ca/WreckArticlePdfs/30_032810_125217.pdf

Abstract:

due to the importance of different materials in the production of the work of art, and based on their incorporation in the symbols and implications of the works of art, in both themes and materials, the researcher sought to explore the mirror as an important symbol in the history of art; through examining the theme of mirror in contemporary art, in three chapters, the first of which is concerned with the methodological framework of the study, and the terminological and operational definitions of the mirror, and the researcher listed the various uses of the mirror, and the thinking related to mirror in different historical stages (Greek Art, Islamic Art, and Contemporary Art). The study dealt with the explorations of mirror by contemporary philosophers and thinkers, in the field of the Psychology of consciousness, and in the philosophical interpretations of the world and its transformations. The researcher discussed his study sample which included contemporary art on the light of the defined aims of the study, which included the following: shedding light on the importance of mirror in Artistic thinking, and the exploration of implications sought through the use of mirror as an artistic implication. This study was carried due to the importance of mirror in the philosophy of art, with its philosophical, educational, and contemplative presence in human thought and the reflections of artistic production.