مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية
المجلد ٣٩- العدد ١(٢٠٢٣) الصفحات ٤٣-٦٠

Damascus university Journal for engineering sciences
Vol 39 No.1 (2023) : 43-60

المحتوى البصري لفن الفيديو

خضرعبد الرزاق العيسى. أ.م.د منار حمادي

الملخص

أدى اكتشاف تقنيات تكنولوجية جديدة إلى تطوّر فكر الإنسان ونظرته الجمالية، فقام باستغلالها وتوظيفها في منتجه البصري الذي ناله قسطاً كبيراً من هذا التطور، الذي أثّر على الأساليب التقليدية المتبعة في النتاجات الفنية، فنرى تغّيراً علمياً وتكنولوجياً وفلسفياً وبشكل ملحوظ في المجال الفني، فتفاعل الكثير من الفنانين مع هذه المتغيرات التي تتعلق بالأبعاد الجمالية والمفاهيمية، مما أضفى على الوسائط التعبيرية أساليب فنية جديدة ومتعددة ما بين فترة الحداثة Modernısm وما بعد الحداثة Post modernısm، فأصبح العمل الفني ذا رؤى وأبعاد فكرية جديدة تبلورت من خلال التجارب الإبداعية التي قام بها الفنانون بخامات ومواد مختلفة، فتشكّل لدينا قاموس مفردات فنيّة مخالف لما كان علية الفنّ من قبل، فاحتوى على أبعاد مفاهيمية ونظرية ومنهجية كانت محور اهتمام الفنانين من خلال تفسير التأثيرات الفنية بطريقة مبتكرة وفحص الخطاب الفني من وسائل التعبير لتعميق الدلالات التي يحملها العمل الفني في مضمونه، فتكوّن من فحواها الفيديو الذي اسُتخدم كوسيط تعبيري في العديد من الاتجاهات الفنية في فترة ما بعد الحداثة، حيث تحول العمل الفني إلى استعراض بصري– حركي– سمعي، ومن هنا ربط الفنان الزمان والمكان مع بعضهما البعض في العرض، فتكوّن لدينا زمكانية جديدة قائمة على وحدة الفكرة ومعالجاتها البنائية والتقنية القائمة على الإثارة والدهشة والغرابة لدى المتلقي عن طريق مجموعة من العناصر والوسائل التعبيرية الفنية ذات دلالات نفسية جمالية، أُطلق عليها (فن الفيديو)، فكانت صفاته وخصائصه تتميز عن غيره من أشكال الفنون البصرية بارتباطها بالأبعاد المفاهيمية التعبيرية والرمزية في محتواها البصري.

فالمحتوى البصري لفن الفيديو هو انعكاس للواقع المادي والخيال عبر تقنيات فنية معاصرة تمتزج لتكوّن وحدة بصرية تحتوي الفنون جميعاً، ففن الفيديو يعبّر عن ذائقة المتلقي المعاصر، ويخاطبه بطريقة تختلف عن الفنون الأخرى من خلال الصورة المتحركة المعبرة، فهو فن تكاملي وشامل للفنون وليس بديلا عنها.

الكلمات المفتاحية: المحتوى البصري - فن الفيديو

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص **CC BY-NC-SA 04**

The visual content of video art

Khudr Abdul Razzak Al Issa [1] Dr. Manar Hammadi[2]

[1] Ph.D. candidate/ Department of Graphic design & Multimedia.

[2] Assistant Professor- Ph.D. in Graphic Design from the Arab Republic of Egypt.

Abstract

The discovery of new technological techniques has led to the evolution of the humans intellect and aesthetic insight which they employed in their visual product that has been infected with this evolution, consequently affecting the traditional methods adopted in the artistic products. Scientific, technological, and philosophical changes have been observed in the artistic domain. A lot of artists have reacted to these changes related to the aesthetic and conceptual dimensions, conferring, as such, new various artistic styles upon the expressive environment during the era between modernism and postmodernism periods. Therefore, artwork has become equipped with modern visions and dimensions materialized through the innovative experiences held by artists using different raw materials. In effect, a new lexicon of artistic vocabulary has formed, divergent from the art quo ante, to contain the conceptual, theoretical, and methodological dimensions that has become the core interest of the artists, owing to its explanation of the artistic effects in a creative way, in addition to examining the artistic discourse of the means of expression to deepen the connotations that the artwork carries, and from which content emerged the video that was used as an expressive medium in many artistic trends in the postmodern period. Indeed, the artwork has evolved into visual, dynamic, and audio display. Hence, the artist linked the space and time together in the display, forming a new spacetime based on the unity of the idea and its constructive and technical treatments. Such treatments consist in excitement, surprise, and strangeness for the recipient, through a set of expressive artistic elements and means with aesthetic psychological connotations. This has been called (video art), and its qualities and characteristics are distinguished from other forms of visual arts by their association with the expressive and symbolic conceptual dimensions in their visual content.

The visual content of video art is a reflection of physical reality and of imagination, through contemporary artistic techniques that merge to form visual unity which contains all forms of arts. Video art expresses the taste of the contemporary recipients, and it addresses them in a way that differs from other forms of arts, through the expressive animated image. In other words,

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

it integrates and encompasses the forms of arts, but it does not substitute them.

Key words: Visual content - video art

المقدمة:

إنّ الرغبة الشديدة للسيطرة على سلوك الآخر دفعت إلى إضافة وسائل جديدة في الفنون البصرية؛ لدعم فكر الفنان لإيصال الرسائل بالشكل المطلوب، فأصبح العمل الفني البصري ذا إطار شكلي وإطار فلسفي لما وراء هذا الشكل وظيفته التأثير جمالياً بالرسالة المبثوثة عبره، فالعمل الفني هو أداة تأثير بيد الفنان من أجل إيصال الفكر الإنساني وقيمه وسلوكه معتمداً على وعي المتلقي متحايلاً برسالته إلى لا وعي المتلقي من خلال عمله البصري، ومن أجل تحقيق هذه الرسالة التي تذهب إلى قاع اللاشعور يجب أنْ تحتوي على الجدة والحداثة والأصالة في العمل الفني، فالعمل المُبتدَع الجديد يصدم المشاهد ويثير فيه أحاسيس متعددة، تاركاً الوعي في حالة صدمة مما يثير عند المتلقي الإثارة ويتيح السبيل أمام رسالة العمل البصري للنفاذ إلى لاوعي المتلقي.

ويعدُّ فن الفيديو "Video Art" اتجاهاً فنياً من اتجاهات ما بعد الحداثة في نهاية الستينيات من القرن العشرين، فجاء كردود فعل على العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية والحروب، فوقف الفنانون ضدَّ المفاهيم التقليدية للفن ووسائل التعبير، ويؤكد هذا المفهوم الفنان الأمريكي سول لويت (Sol lewitt) في قوله: الفنُّ المفاهيمي فنٌّ يتضمَّن كلَّ العمليات الفكرية، وهو أيضاً متحرر من المهارة الحرفيّة لدى الفنان، فالفكرة هي من المفهوم وهي الأداة التي تصنع الفنّ، وعلى هذا فإنّ الفنّ المفاهيمي يعبّر عن نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصاليّة في العمل الفني الواحد، فهي من خلال إيصال فكرة محددة من خلال صورة داعمة.

وهذا يظهر وبشكلٍ واضحٍ في فنّ الفيديو من خلال التركيز والتأكيد على المضمون الفكري للعمل وإزالة التواصل بين الفنون الأخرى مثل النحت والتصوير والأداء، حيث أنّه أكّد على حقيقة إمكانية دمج كل من فنّ التصوير، وفن الاداء، وفن النحت جميعهم في عمل فني واحد.

فتكوّنت مجموعة من الأنساق البصرية المتكوّنة من الدال والمدلول في المحتوى البصري لفنّ الفيديو، وهي عملية تحتاج إلى تحليل فكري وبنائي؛ للكشف عن الرؤى الجمالية والنفعية والوظيفية من خلال مجموعة من الصفات والسمات في مضمون العمل الفني.

مشكلة البحث:

من خلال ما سبق تبرز مشكلة البحث والتي يمكن التعبير عنها بالآتي:

تبنّى عدد من الفنانين الفيديو كشكلٍ جديد في أعمالهم الفنية والتي تُعدُّ ثورة على الفنون الأخرى من ناحية أنها الطريقة الأكثر طواعية في التواصل المباشر مع المتلقي، وتكمن مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما طبيعة التغيرات التي طرأت على الفيديو في فترة ما بعد الحداثة؟

– ما مدى فاعلية المحتوى البصري لفن الفيديو في التأثير المباشر في المتلقي، وعلى الأسباب التي دفعت هؤلاء الفنانين للتجريب به؟

وتبرز أهمية الدراسة في:

- التعرف على المحتوى البصري لفن الفيديو.

– التعرف على الصعوبات التي تواجه المتلقي في إدراك الرموز البصرية ودلالاتها التي وُظِّفت من أجلها.

– استنتاج سمات وخصائص المحتوى البصري من صور ورموز ودلالات تعبيرية في فن الفيديو.

- استعراض وتحليل بعض النماذج والعينات من أعمال رواد فن الفيديو.

وتهدف هذه الدراسة إلى:

– استخلاص الأساليب والاتجاهات المختلفة المستخدمة في تنفيذ الأعمال الفنية في فن الفيديو.

– التعرف على أنماط جديدة في شكل ومضمون فن الفيديو والتعمّق في دراسة موقعه بين الأشكال الفنية الجديدة.

أولاً: مصطلح (المحتوى البصري لفن الفيديو) في المعنى والمفهوم:

تتنوع وتتقارب المصطلحات في هذا البحث وتختلف في ترجمتها وتعريبها على الفهم العميق لدلالة كل منها وما يحيل إليه، وبهدف تعزيز السياق المعرفي والاصطلاحات العلمية التي يُبنى عليها هذا البحث، فإننا نقف على تعريفها.

١- فن الفيديو: "Video Art"

فنّ الفيديو هو فن يمكنه التحكم في العرض البصري والسمعي في آن واحد من خلال عمل ديناميكي متحرك، ولذلك فإن عنصر الحركة يعد عنصراً أساسياً من حيث مظهر وزمن هذه الحركة، والمعلومات المرئية والمسموعة يتم تسجيلها بشكل متتابع بحيث يصبح بالإمكان التحكم بها بصورةٍ الكترونية (زين الدين، القطان ، حراز، و شتيوي، ٢٠٢١، صفحة ٤١)

إذن هو فن يعتمد على الصورة المتحركة والصوت، وبذلك يلتقي مع مفهوم الفيلم في مفرداته لكنه خالٍ من العناصر المميزة للفيلم كالحبكة الدرامية والقصة والممثلين والحوار، وأيضاً لا يخضع لفكرة البيع إذ يعتمد على الفيديو كفن من خلال الإيجاز والاستعارات المفاهيمية للفنان لتغيير وجهة نظر المتلقي في استقبال المعلومة. (الأورفلي، ٢٠١٨، صفحة ١٢٨)

ونظراً لتصاعد وتيرة التعبير في الأنساق الفنية في الفن التشكيلي مع الصوت والأداء في معالجة صورة الفيديو في تسجيل الحدث الفني واستكشاف جدلية العلاقة بين المحتوى البصري من رموز ودلالات مع بيئة العالم المادي، وهذا ما دفع بالكثير من الفنانين إليه كونه يحتوي على وسائل للتعبير الذاتي عن مكنوناتهم الفنية في توثيق الواقع المادي.

ويمكن القول بأنّ فن الفيديو هو ليس مجرد أداة لصنع الفن، ولكنه أداة تقدّم المحتوى البصري بطريقة تعبيرية رمزية دلالية بأدوات ووسائل الكترونية رقمية لنعيش العالم (مهرجان الفن الآن الدولي الأول للفيديو آرت ٢٠٠٩).

٢- المحتوى البصري Visual Content

هو ما يتذكره الإنسان بعد النظر إليه لمدة دقيقتين، وهو ما يمكن أن يتضمّن أشكال الأشياء، أو توزيع الألوان، أو التكوينات اللونية، أو توزيع العناصر البصرية على سطح الصورة، بحسب د.ديل (A. Del Bimbo) من جامعة Firenze بإيطاليا.

إذن، يعتمد هذا النوع من أنظمة الاسترجاع في الأساس على الوصف البصري للصورة، وإبراز مكوناتها مثل اللون والشكل أو القالب والتركيب التي يتم استخلاصها آلياً من الصورة ذاتها، الأمر الذي دعا البعض إلى تسمية ذلك الأسلوب على سبيل المجاز "بالنحو البصري" Syntax Visual (عبيد، ٢٠١٦، صفحة ١٠٢)

ويتداخل المحتوى البصري مع التصوّر البصري أو الإدراك البصري أو التفكير البصري (Visual thinking)، ويرى البعض أن التفكير البصري هو محاولة لقراءة الصورة؛ لإدراك المكوّنات المختلفة من عناصر وأشكال وعلاقات تؤثر في بعضها البعض لتكوّن مدركاً

كلياً، فهو نمط من أنماط التفكير الذي ينشأ نتيجة استشارات الفعل بمثيرات بصرية يترتّب عليها إدراك للروابط والعلاقات بين الأشياء، فتتكون منظومة من العمليات تترجم قدرة الفرد على قراءة الشكل البصري وتحويل اللغة البصرية التي يحملها الشكل إلى لغة لفظية واستخلاص المعنى منها. (عامر، ٢٠١٦، صفحة ٤٩)

ثانياً: الصورة في المحتوى البصري

انطلاقاً من رؤية الفيلسوف (جان بودريارد): بأننا نعيش في عالم تسيطر عليه الصور والإشارات وغيرها من وسائل المحاكاة، فهو عالم مافوق الواقع حيث لم يعد للحقائق مكان، فمفهوم صورة فن الفيديو المعاصر ودورها في التشكيل على أنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء (غضبان العلي و مطلك الدليمي، ٢٠٢٠، صفحة ٣١٨)، كما أنّ هناك طرق عديدة في الاستعمال والوظيفة والفائدة لهذا العمل، والاختلاف في كيفيّة التعبير عنه في الطرق الابتكارية والإبداعية وصياغته؛ ليحمل دلالات ومعانٍ جديدة للمتلقي.

فالدلالات اللغوية والذهنية والنفسية متراكبة العلاقات لايمكن فصلها عن بعضها البعض، فالصورة الذهنية هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة للتعرّف على الأشياء وتوجيه السلوك، فهي تمثّل الصور التي انطبعت في الذاكرة، والذهن السابق أدركها والتي حُفِظتْ في الذهن بكل خصائصها بحيث يمكن استدعائها مرّة أخرى بصورة جديدة.

وأمّا الدلالة البلاغية أو الفنية فهي تتركّز على طبيعة العلاقة بين الموضوع والنظير؛ أي على الاستعارات.

أمّا دلالة الصورة الرمزية فهي مرتبطة أساساً بوظيفة النماذج الصورية؛ بسبب الترابط بين الحالة النفسية والتجربة والواقع فتتجسم كأفكار وخواطر ومشاهد طبيعية حسية أو خيالية (غضبان العلي و مطلك الدليمي، ٢٠٢٠، صفحة ٣١٩).

وارتبط مفهوم الصورة السيكولوجية بمفهوم الخيال من حيث أنه ملكة إبداعية بواسطتها يستطيع المبدع تأليف وإنتاج الصور؛ لأن مركز تكوين الصور البصرية هي (الذاكرة) والتي تستقبل المعلومات من الواقع المحسوس للفرد عن طريق مستقبلات الإنسان الحسية إلى الدماغ، والذاكرة هي المسؤولة عن التسجيل والحفظ والاسترجاع لخبرات سابقة من أفكار وميول واتجاهات وسلوكيات.

إذن، عملية تكوين الصور تبدأ من (الإدراك الحسي) وتنتهي (بالإدراك الذهني)؛ لأن الذهن هو الفعل المسؤول عن عملية بناء وتشكيل الصورة. (غضبان العلي و مطلك الدليمي، ٢٠٢٠، صفحة ٣٢٢)

والنظرة البنيوية للصورة تتكوّن من دال ومدلول، فهي تحتاج إلى عملية تحليل فكري وبنائي للكشف عن الرؤى الجمالية والنفعية والوظيفية بواسطة عدة سمات وصفات، فلا يوجد صورة؛ أي (مدلول) من دون مادة؛ أي (دال)، ولا مادة من دون صورة مُكوَّن منها، فهما متفاعلان ومترابطان مع بعضهما البعض.

فاستثمر فنانو ما بعد الحداثة الصورة بدلالاتها الذهنية والنفسية والرمزية ومزجها واستخدامها بالعمل الفني مستفيدين من المعطيات التقنية والتكنولوجيا.

فتكوّنت علاقة بين المتلقي والعمل الفني تعدَّت الرؤية التأملية إلى الرؤية الإدراكية بواسطة (الفيديو والنص والصورة)، وبسبب ارتباط الفن بالثقافة المعاصرة تكوّن فنّ فيديو، وفي هذا التطور تمّ تجاوز الحدود في التعامل البصري الجمالي والوظيفي لصورة الفيديو ما أدى لخلق أساليب فنية ذات أبعاد مفاهيمية جمالية تقوم على آليات رقمية وصوتية، فانتقلنا بذلك من الصورة الثابتة إلى الصورة المتحركة.

فالتعبير والمعالجة الفنية والتقنية بالصورة المتحركة أحالنا على عدة أصناف تعبيرية اعتمدت الصورة والفيديو في الفنون التشكيلية، ما جعلنا نقع على أنماط فنية جديدة معاصرة اتخذت من الصورة المتحركة فكرة ومحملاً فنياً سُمّي فن الفيديو الذي صاغ رؤية فنية اقتحمت مجال الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة، فحمل أسلوبه الربط والمزج بين فنون من نحت ورسم وأداء وتركيب.

رابعاً: نشأة فن الفيديو

بعد انتهاء الفن الحديث وتحقيقه للعديد من الطموحات التي كان يجب أن يحققها من أجل حرية الفنان واستقلاليته بالشكل والمضمون، وبابتعاده عن التوجهات السياسية والاجتماعية والدينية أصبح بعيداً أو منفصلاً في التواصل مع عامة الناس، فأوجب على هذا الفن أن يغيّر نوعاً ما من اتجاهه، وبسبب انتقال مركز الفن العالمي من باريس إلى نيويورك قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية، وانتقال بعض الحركات والمدارس الفنية معها؛ أدى هذا لانتقال العديد من الفنانين ومؤرخي الفن الأوروبيين بعد أن انهكت البلاد الاوروبية من الحرب العالمية الثانية، فكان لهم دور مؤثر في النهضة الثقافية الأمريكية، ظهر خلال هذه الفترة مصطلح جديد هو (الفيديولوجيا) بأدواته التقنية السمعية البصرية والاتصالية الواسعة، (غضبان العلي و مطلك الدليمي، ٢٠٢٠، صفحة ٣٢٥) فأصبحت نيويورك العاصمة الفنية العالمية الجديدة، وظهر في تلك الفترة العديد من الحركات والأشكال الفنية المعاصرة التي هدفت إلى نبذ أو الابتعاد عن الفن الحديث وخصائصه، ومن أبرز هذه الأشكال والحركات الفنية التي ساهمت وبشكل كبير في تطور فن الفيديو:

- الفن المفاهيمي (Conceptual Art)

مصطلح في الفن بمعنى (نسخ الصورة الحسية التي نراها لإحداث صورة ذهنية في الإدراك) (الهواري، ٢٠٠٨، صفحة ٢٧)، وهي الحركة التي تعلو بالأفكار على حساب الشكل والمكونات البصرية للعمل الفني) (البياتي، ٢٠١٥، صفحة ٤٧)، فالفنان المفاهيمي قلّص من دور الوجود المادي في الفن، وظهر على أشكال متنوعة مثل الأداء أو الحدث، وقد أنتجت ١٩٦٠ أعمالًا فنيةً رفضت تماماً الأفكار القياسية للفن، فالتعبير عن فكرة فنية يكفي ليكون عمل فنيًا، وقد كان الفن المفاهيمي ختام الحركات الطليعية المتمثلة بالتكعيبية والدادائية والبوب وغيرها وتلك الحركات قد وسّعت حدود الفن.

حيث أصبحت قاعات العرض والمتاحف تعرض الأعمال المركبة، وهي أعمال ثلاثية الأبعاد يتم تصميمها على نحو مؤقّت وتنتهي بانتهاء زمن المعرض، وكثيراً ما تعتمد على مبتكرات العلم والتكنولوجيا، وهنا يكون مخاطبة للعقل أكثر من العاطفة، ويعدّ هذا الفن أساس الفنون العصرية به تجدّدت الرؤية نحو الواقع، فهو فنًا حدسيًا يحوي عمليات فكرية بعيدة عن القيود، وتعتبر الفكرة نفسها أساس للعمل الفني، وقد تم وصف الفن المفاهيمي بأنه أحد أكثر الحركات نفوذاً، وهو امتداد منطقي للعمل الذي يراه الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب عام ١٩١٤؛ لكسر أسبقية الإدراك الحسي في الفن إلى جانب نقد الفن المرئي، والذي تضمّن إعادة تعريف العلاقة التقليدية بين الفنان والجمهور، وتمكين الفنانين من العمل داخل وخارج نظام المعرض.

- الفن الجماهيري" Pop Art " يقوم على (توظيف الأشياء الهامشية والجماهيرية والمستعملة في الحياة اليومية على نحو واسع، من أجل التعبير عن أسئلة الذات والآخر، وهموم الإنسان بصفة عامة) (الحجري، ٢٠١٢، صفحة ٥٥)، ورائده الفنان آندي وارهول (١٩٢٨-١٩٧٨) الذي جعل الفن متداولًا حيث استخدم صور المشاهير ذات الألوان المتعددة، والحاجات اليومية التي يستخدمها الإنسان، ويتّضح ذلك في عمل صورة مزدوجة لمارلين

مونرو ١٩٦٢، فرؤية فن البوب تعكس المجتمع (حيث اقتصر على المعطيات، مما دفع الفنانين إلى التجريب، مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفيا) (القزويني، ٢٠١١، صفحة ١٥٤).

فجاء كرد فعل على التجريدية واللاشكلية، حيث ارتبط مشهد الفن الجماهيري" Pop Art " ، ارتباطاً وثيقا بالوقائع الاجتماعية المعاصرة حيث تزامنت معه بعض التقنيات التي سادت النصف الثاني من القرن العشرين الخاصة في عالم الدعاية والإعلان والفيديو، فأثارت ظهور تلك التقنيات تأثيرها الواضح على بعض أعمال الفنانين في تلك الفترة.

– فن التركيب أو التنظيم بالفراغ أو فن التنصيب (Installation)، وهو فن تشكيلي بدأ في الأصل مع الدادائية، ونما وتطور مع فن المفاهيمي (Art Conceptual) والتيارات الفنية التي ظهرت معها أو قبلها، والتي أسس دعائمها الوعي البصري، وذلك في خمسينيات القرن الماضي. (الحجري، ٢٠١٢، صفحة ٤٢) ويمكن القول بأن (التنصيبات أو التركيب؛ له تشكيلات مختلفة من حيث مادة صنعها وأبعادها وأشكالها)، فهو ليس تركيباً لأشياء وتجميعاً لها بطريقة ما وبمكان محدد، إنما هو إبداع جديد مستقلّ بذاته، كما أنه تفكير جمالي مدروس، يقوم على تأمّل المادة والوعي بالتغيرات البصرية نتيجة تركيبها. (البياتي، ٢٠١٥، صفحة ٥٠)

ولهذا الأسلوب الفني دور في توسيع المدرك البصري، وفتح أفق الفنان على العالم، إذ جعل العالم بما فيه من أفكار ومواد ملكاً أداتياً بيد الفنان، وتتعدد فيها الوسائل التي تجعل المتلقي وسط العمل ليستقبله، ولفن التنصيب خاصة زمانية ومكانية، ويعتمد بشكل كبير على قدرة الفنان على الاكتشاف للخامات السابقة التجهيز، وكثيراً ما يأتي العمل مركبًا لحل فراغ المكان، وقد كان لهذا المفهوم بيئة خصبة لفن الفيديو في عرض الأعمال بطريقة ابتكارية تعتمد على التنصيب أو التركيب بالفراغ من خلال الفيديو.

– وفن الأداء(Performance Art) ظهر مفهوم فن الأداء في نهاية الستينيات (بهدف إحداث نوع من التواصل بين العمل الفني والجمهور من خلال نشاط مفاهيمي)، وتميز هذا الفن بخروجه عن التقليدي وإثارته الاهتمام بالقضايا الاجتماعية، ويستخدم فيه الفنانون لغة مغايرة وعناصر فنية متعددة. (أحمد، ٢٠١٥، صفحة ١٣)

كما أنّ فن الأداء يتكون من أربعة عناصر أساسية هي: (الزمان والحيز وجسم المؤدي والتواجد)، ومع هذا الفن تغيرت فكرة الوسيط التعبيري حيث اعتمد هذا الاتجاه على الجسد الآدمي مادةً أساسية للعمل الفني، وفي الوقت نفسه ازداد دخول الهيكل أو الجسم وسيطًا في الفن بشكل واضح، ومعظم هذه الأعمال تكون خارج الأماكن المخصّصة للعرض؛ أي في الساحات والميادين، كما يمكن عرضه في أماكن مغلقة. (رضا، ٢٠١٣، صفحة ٢٨٣)

وانبثق من هذه الفنون فن جامع لها ألا وهو وفن الفيديو(Video art)، الذي نشأ من التقاطع بين التطور الفني والتكنولوجي، فأكد نفسه بأنه وسيط اجتماعي وبصري وأيديولوجي فردي، حيث الفيلم الطليعي (التجريبي) والحركات والمدارس الفنية الأخرى التي كانت حرّة في التعبير من خلال المحتوى البصري، فيقدّم فن الفيديو المادة الخام بعفوية مطلقة، فاكسب الثقافة الشعبية الفنية لوحة متكاملة من الاحتمالات النظرية والجمالية والسياسية والفلسفية والصوتية.(Guarda, 2008)

وكانت تقنية نقل الصور متاحة للفنان فقط باستخدام فيلم ٨ أو١٦ ملم، والتي لم تكن تقدم إمكانية التشغيل الفوري الذي توفّره تقنيات شريط الفيديو المتاح، وبالتالي وجد العديد من

الفنانين أن الفيديو أكثر جاذبية من الفيلم؛ لصعوبة التعامل معه على عكس كاميرا الاستديو التي تتطلب بناء بيئات اصطناعية.

وفي عام ١٩٦٥ أصبحت تكنولوجيا الفيديو المجسّمة في كاميرا (البورت باك Portapak) والخاصة بشركة (سوني Sony) في متناول جميع الفنانين والمهتمين بمجال التصوير، والتي أحدثت ثورة في صناعة الصورة، وظهرت خلال هذه الفترة ثقافة فن الفيديو بترابط وتماسك شديد في أمريكا.

فكانت الشرارة الأولى لظهور هذا الفن ترجع إلى الفنان الأمريكي من أصل كوري نام جون باك (Paik June Nam)، وذلك عندما قام بتصوير البابا بول الخامس ١٩٦٥ من خلال مسيرة له في مدينة نيويورك في خريف العام ١٩٦٥، فتشكّلت وسيلة فنية جديدة متصلة بالتكنولوجيا طموحها الوصول إلى مكنونات النفس البشرية وعكسها من خلال الصورة والصوت والموسيقى معتمداً على الأجهزة الحديثة، وهي تسعى لإظهار جوهر النفس الإنسانية بمساندة وسائط الاتصال، ومع نهاية السبعينات استثمر أحد الفنانين إمكانيات الفيديو البصرية والشكلية في مضاعفة الأشكال التجريدية مع الاستعانة بالموسيقى مما شكل عرض جذاب. (حنان، ٢٠١٧، صفحة ٤٦)

كما يمكن لنظام الفيديو المحمول الجديد (Sony–Portapak) أن يسجّل بشكل حي ومباشر على شريط، فكانت هذه الكاميرا أداة قوية للغاية للتواصل والتعبير عن الذات والتي تحلل من خلال العينين، وقد تبنى عدد من الفنانين هذه الفكرة التي كانت تعبّر عن آرائهم بحرية، فجاءت كرد على البرامج التلفزيونية ذات الطابع التجاري.

وقد صرح (ستيفان بارون) وهو فيديوي ومحاضر في جامعة (بول فاليري) في مونبلييه (يجب عدم نسيان الدور المهم جدا الذي لعبه وولف فوستيل (Wolf Vostell) بأنه وبشكل ما في ابتكار فن الفيديو مع (نام جون بايك) كما أكد على أهمية الوسيط؛ أي الفيديو بأنه فرصة لصالح الفنانين الأوائل لكي يسيطروا على هذه الأدوات من أجل أن تصبح أعمالهم متاحة أكثر للمشاهد). (باردون، ٢٠٢٠، صفحة ١٢٣).

كان وولف فوستيل (Wolf Vostell) من أوائل الفنانين الذي دمج جهاز التلفزيون بأعماله واستخدمه كوسيط تعبيري، ومن أحد الأعمال المقدمة في اتجاه فن البيئة وهي بعنوان " ستة تلفزيونات في كولاج" في معرض "سمولين" (Smolin) في مدينة نيويورك، وتجدر الإشارة إلى أنّ كلاً من باك و فوستل قد استخدم الخدع البسيطةِ فى التقنية في أعمالهم الرائدة في فن الفيديو. (السعودي، ٢٠٠٩، صفحة ١٧)

إذن أصبح فن الفيديو وسيلة رئيسية للفنانين الذين يرغبون استغلال الوجود العالمي التلفزيوني في المجتمع المعاصر من خلال توافر أشرطة الفيديو التي انتشرت على نطاق واسع وعرضها على شاشات التلفيزيون. (خربس، ٢٠٢٠)

كما كان آندي وارهول (Warhol Andy) من الفنانين الأوائل الذي ركّز طاقته الإبداعية في فن البوب للتجريب في فن الفيديو بين عامين ١٩٦٤ و ١٩٦٦، فصوّر فنان البوب العديد من الأفلام القصيرة أو ما سماه (إختبارات الشاشة) للأصدقاء والمشاهير والعارضات، فاستخدموا كاميرا الفيديو المحمولة عام ١٩٦٥ وله خبرة في التعامل مع تسجيلات الفيديو والكاميرات التلفزيونية ذات الوحدة الخاصة بالتحكم عن بعد(control –remote) والمزودة بعدسات زووم (Zoom lens)، حيث عرض (وارهول) فيديو بمساحة كبيرة بجانب طريق السكة الحديدية، وكان العرض من خلال حفلة أسفل فندق (والدورف آستوريا –Waldorf Astoria) في نيويورك

حيث تم عرض أشرطة الفيديو للمقابلة التي قام بتسجيلها مع أحد الممثلين المفضلين له، وهي الفنانة (أيدي سيدجويك Edie Sedgwick)، فكانت مدّة العرض ثلاثين دقيقة لتلك المقابلة من خلال تجربته الأولى لعرض فيلم ثنائي الرؤية الفضاء الخارجي والداخلي، ولهذا الفيلم أهمية كبيرة، فعدّه الكثير من الفنانين رمز للحرية الفنية، فقد حاول استثمار الاستخدام الخاص بالتلفزيون في عمله الفني.

وكان للانتشار الواسع للتلفزيون والفيديو دوره في تجارب البعض من فناني الفلوكسس(Fluxus) التي تركّزت على معطيات التكنولوجيا الجديدة، وهذا ما ساعدهم على تقويم نتاجاتهم التشكيلية، متّجهين بها نحو بنيات تحويلية باعتماد التلفزيون والفيديو واستثمار قدراتهما التي تمنح الفنان الرغبة في خوض تجارب جديدة وتحث دافعيته الإبداعية في التحرك إلى موضوعية عقلانية؛ لتصحيح الأفكار وإعادة تنظيمها لخلق نموذج فني يحمل قيماً أكثر جدة من سابقتها، وهذه القيم النابعة من خوض الفنان لتقنيات جديدة هي دلالة لتطوّر قيم الفنان العقلية والثقافية، فينطلق العمل الفني بكيفية مستقلة حاملاً قيمه النابعة من ذاته التي تمنحه السيادة المطلقة، وفي معرض أقيم في نيويورك عام ١٩٦٩ بعنوان (التلفزيون كوسيط للأبداع) كان من ضمن النتاجات، أعمال للفنان الكوري (نام جان بايك) الذي أراد عرض جاذبية هذا الجهاز والإشادة بقدرته الهائلة التي تنشّط فاعلية الخيال، ثم طوّر تجربته إلى أخرى متخصصة في مجال الكومبيوتر، فكانت كل تجارب (بايك) الفنية هي استخدام أجهزة التلفزيون في تكوينات نحتية، فكان الهدف من ذلك هو دفع المتلقي إلى مشاهدة برامج التلفزيون التي تبث بصورة نقدية، كذلك استخدم العناصر والتركيبات الصلبة التي تعتمد على الغموض والسياسة والتأمل والتفكير في ثناياها. (غضبان العلي و مطلك الدليمي، ٢٠٢٠، صفحة ٣٢٥)

خامساً: تطور فن الفيديو

شغل فن الفيديو مكانة مرموقة؛ بسبب التطور التكنولوجي والتقني وأثرها الكبير في طرق العرض والتصوير والمونتاج وهذا ما أكّدته مقالة بايك عام ١٩٧٤، ومن خلال التطور الذي جرى على فن الفيديو عبر الفواصل الزمنية نرى أن:

– الفترة بين السبعينات والثمانينات

أقيم فيها مهرجانات فنية كبرى، ومنها المهرجان الدولي للأفلام الطليعية الحر، وتعتبر لدى الفانين بأنها الأكثر ثراء في صناعة الأفلام التجريبية، فنجد أن الفنانة اليابانية (شيجيكو كوبوتا Shigeko Kubota) في إطار فكرة استخدام التلفزيون كعنصر داخل للتراكيب الفنية المختلفة، قد اشتهرت بعملها الفني (عارية تنزل السلم) حيث أظهرت فيه أهمية البرامج الالكترونية في تحرير الفيديو، فهذا العمل استعارة لعمل الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب- عارية تنزل السلم) حيث استبدلت (كوبوتا) سلم (دوشامب) الخشبي بآخر يحوي على لقطة فيديو.

وأصبح فن الفيديو والفنون البصرية بشكل عام مقبولة من قبل الجمهور، فقد تميزت بالتنوع المتزايد في الأنماط المختلفة لفن الفيديو، وتشهد أعمال (بل فيولا Viola B) الفيديوغرافية على الخيال الخصب الذي يمتلكه هذا الفنان، وعلى مدى قدراته في التحكم بالأدوات التقنية والرقمية لفن الفيديو. ومن أعماله (The Greeting) والذي قدّمه بتقنية التصوير البطيء؛ أي ما يقارب (٣٠٠) صورة في الثانية، ويعتبر هذا العمل تجسيداً لأحداث من القرون الوسطى، ومدة العمل (١٠) دقائق مصورة تعرض (٤٥) ثانية بالتصوير البطيء، جسّد فيولا الأحجام الطبيعية للإنسان في هذا العمل، كما وصفه أنجيرد روالند(Rowland) في مقالته عام ٢٠١٧، وبأن عمل فيديو للفنان بيل فيولا عام

١٩٩٥ بعنوان (التحية) مستوحى من لوحة للفنان جاكوبو بونتورمو العام ١٥٢٠، وتحتوى اللوحة على تصوّر درامي للمقطع من إنجيل لوقا، فعاد فيولا بتجسيد اللوحة من خلال فن الفيديو بأسلوبه الخاص. (خربس، ٢٠٢٠، صفحة ٦١)

– أمّا الفترة بين التسعينات وحتى الآن

كان لدخول الحاسب دور كبير في تعديل وتحريك الصور، مما ساهم في انتشار وتوفر فن الفيديو كأداة سهلة بيد للفنانين، فأتاح الفرصة لحل مشكلة قاعات العرض المعقدة، فاتسمت هذه الفترة بالقبول النهائي لأنظمة المعارض والسوق الفني اتجاه الصورة المتحركة كوسيط فني فعّال وقابل للتطبيق، كما أخذ كل من الفيلم والفيديو في الانتشار ضمن سياق قاعات العرض الفنية على نحو متزايد، وظهرت أجيال جديدة من الفنانين تتجه نحو استخدام الصورة المتحركة كوسيط فني، وقد بدأ ذلك من خلال سيل المعارض الفنية في مجال فن الفيديو.

تعدّ نافورة التاج (Founten Crown) في حديقة الألفية في مدينة شيكاغو بولاية إلينوي والتي صمّمها الفنان الإسباني خاومي بلنسيا (Plensa Jaume)، حيث تتكوّن النافورة من درجين زجاجيين يبلغ طولهما ٥٠ قدماً من كل طرف ويوجد بركة عاكسة ضحلة. حيث تعرض الأدراج صور فيديو من طيف اجتماعي واسع من مواطني شيكاغو، في إشارة للاستخدام التقليدي للكائنات الإسطورية. وتمّ أخذ ما يقارب الف عينة من تعابير الوجوه. (خربس، ٢٠٢٠، صفحة ٣١)

ويمكن القول بأن فناني الفيديو ينقسمون إلى أربعة أقسام:

الأول: وهم أوائل المشتركين فى هذا الاتجاه وقد اهتموا بالأمور السياسية ورأوا في فن الفيديو الفرصة للمشاركة في التطور التكنولوجي ودوره في الثقافة والتي كانت مستحيلة سابقاً للفنانين بشكل فردي، وأيضاً فى اتجاه مخالف للقوّة التجارية للتليفزيون.

الثاني: هم الفنانين المهتمين بصناعة الأفلام الوثائقية والتجريبية، والذين وجدوا في فن الفيديو الوسيلة المرنة فى تسجيل الأحداث والتغيرات السياسية والثورات الاجتماعية والحركات الفنية.

الثالث: جماعة الفلوكسس (fluxes) الذي اعتمدوا في نتاجهم الفني على إظهار ملامح التمرد لإثارة الصدمة للمتلقي وعلى أهمية الأشياء الجاهزة وتوظيف الجسد الإنساني، والمواد الغريبة التي تجرح الذائقة الجمالية، فشاركوا في الفن المفاهيمي، ووجدوا في فن الفيديو الرفيق في استكشافاتهم لفهم العمليات الفنية والأفكار. (سعيد، ٢٠١٥، صفحة ٢٦٥)

الرابع: وهم القائمين على الأفلام التجريبية حيث استخدموا فن الفيديو كامتداد لصناعة الفيلم (Rush, 2003, p. 14)

وانطلاقاً مما سبق نجد أن فن الفيديو ظهر وتكون عبر مراحل ثلاث:

– المرحلة الأولى: وتم فيها استخدام الفنانين لكاميرا الفيديو كامتداد لأجسامهم وكمشاركة لهم فى فن الأداء واضعين بذلك علاقة قوية بين الجانب النفسي والجانب المفاهيمي.

– المرحلة الثانية: نلاحظ امتداد فن الفيديو وزيادة سبله وأدواته لسرد القصص ونقل الأخبار منتجاً بذلك السير الذاتية بأسلوب ذي تخطيط أو بغير تخطيط مسبق في أطر جديدة وغير تقليدية، ومكتشفين لهوية الإنسان والثقافة.

– المرحلة الثالثة: وتميّزت بتهجين التكنولوجيا حيث نجد أن الفيديو يتم تركيبه أو إعادة تركيبه في خضم الحدث الكائن بالأعمال المركبة، وذلك من خلال منظومات واسعة النطاق من الخامات المختلفة مع الفيديو كالنصوص، وأشكال الجرافيك، والرسوم المتحركة، والصورة الواقعية الحقيقية؛ لكي تتبع أشكال فنية مبتكرة. (السعودي، ٢٠٠٩، صفحة ١٦)

سادساً: فن الفيديو بين دلالات المعنى وبُنى التراكيب

تختلف العلاقة إلى حد قريب بين فنان الفيديو من ناحية المضون البصري وعامل الإبهار ووقت عرض العمل.

– من ناحية المضمون يصاغ الفيديو في إطار تشكيلي طبقا لمفهوم الفنان الشخصي، والذي يحاول طرحه من خلال بضعة لقطات في ترتيب معين، وليس من الضروري أن يكون تتابع اللقطات منطقي أو درامي، وإنما تكون تبعا للحالة الوجدانية للفنان.

– وأمّا الادوات فيستخدم الفنان الكاميرات المتنوعة مستعيناً ببرامج المونتاج والمؤثرات البصرية؛ لكي تؤدي الغاية من الرؤية الفنية للفنان بالشكل المطلوب.

– من حيث الإبهار من خلال قدرة امتلاك الفنان في التعامل مع المؤثرات البصرية التي تزيد من فاعلية المحتوى البصري، وهذا يؤدي إلى جذب ومضاعفة التأثّر بالحدث بالنسبة للمتلقي.

– بالنسبة لزمن العرض نجد أن الفنان ببلاغة شديدة يطرح فكرته التشكيلية بوقت قصير نسبياً مقارنة بالفيلم والتلفزيون.

– أمّا طبيعة المتلقي فغالباً ماتكون على درجة كافية من الثقافة الفنية لتساعده على إدراك المفاهيم والرموز والدلالات في طيات المشهد والتي تتفاوت من فنان لآخر. فمعرفة المتلقي لموضوع العرض فهو وارد على الإطلاق؛ لأنه يعرف عنوان الفيديو فقط، وهذا العنوان يكون صورة رمزية لا تساعد المتلقي في استنباط المعنى والفكرة، وهو دائما يكون بحالة تفكّر وترقّب وانتباه لكل مشهد من مشاهد الفيديو دون التنبؤ بالمشهد اللاحق حتى النهاية، فتتكون عند المتلقي رؤية واضحة بقدر كبير عن فكرة الفنان.

كما يتميز فن الفيديو عن غيره من الفنون بعدة عوامل، أهمها:

الزمن: وجد الفنانون طريقة جديدة في فن الفيديو للتعبير عن أفكارهم، وخاصة أنها تتميز بالتسجيل اللحظي للزمن، حيث أن كاميرات الفيديو تسجل اللحظة الآنية للحدث، مما يثير خيال كثير من الفنانين المهتمين بعنصر الزمن أو الحدث، بالإضافة إلى التحكّم في السرعة وإدخال المؤثرات البصرية والصوتية، ممّا يعطي العمل الفني سمة التنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

التفاعل: وهو من أهم خصائص فن الفيديو حيث يتم تفاعل المجسمات الملموسة مع أخرى مصوّرة أو تفاعل الأشخاص الزائرين للمعرض مع شاشات العرض عن طريق مجسات حساسة للحركة، فعلى سبيل المثال دائما ما تتجدد طبيعة استمتاع المشاهد لفن الفيديو لما يجده من مشاركة داخل مفهوم العمل التشكيلي، مما يجعل من فن الفيديو فناً لجميع الثقافات.

(السعودي، ٢٠٠٩، صفحة ١٤)

وكان لفن الفيديو العديد من الأشكال؛ نتيجة امتزاجه بالفنون الآخرى، حيث استخدام الفنان نام جان بايك (Nam Jun Paik) الوسائط المتعددة في فن الفيديو، فجمع من خلال أعماله بين النحت الحي وفن الفيديو، وكان لاشتراك العديد من الفنانين أمثال جوزيف بويز (Joseph Beuys) وديفيد باوي (Davi Bowie) وغيرهم في إعداد تجهيزات غيرت في نطاق حدود فن الفيديو بشكل أساسي، فأخذت أشكال فنية مختلفة من مثل الفيديو–أوبجكت (Video Objects)، ونحت الفيديو (Video Sculpt)، والتركيب بالفيديو (Video Installations)، كما في أعمال الفنان بروس نيومان (Bruce Nauman). (أبو زيد، ٢٠٠٤)

سابعاً: تحليل بعض النماذج والعينات

١– نام جون بايك (Paik Nam Jun)

نام جون بايك ولد في ٢٠ يوليو(١٩٣٢) سيول كوريا الجنوبية، توفي في ٢٩ يناير (٢٠٠٦) في ميامي بيتش

فلوريدا الولايات المتحدة، ملحن وفنان، وفي سنة (١٩٦٠) كان أحد أكثر الشخصيات المبتكرة في فن ما بعد الحداثة، درس بايك تاريخ الفن والموسيقى في جامعة طوكيو قبل أن ينتقل إلى ألمانيا الغربية حيث واصل دراسته في جامعة ميونخ، وفي أواخر الخمسينات من القرن الماضي وأثناء عمله في استديو الموسيقى الالكترونية في راديو ألمانيا الغربية في كولونيا، التقى بايك بالملحن الطليعي الأمريكي (جون كيج) الذي كان له تركيبة مبتكرة وأفكار غير تقليدية. تُأثِّر بشكل كبير على الفنان الناشئ، كما شارك خلال هذه الفترة مع مجموعة الفلوكسس (fluxes) في أمريكا وتحديدا في نيويورك. (Augustyn, 2020)

وينسب إليه الفضل باعتباره (أبو فن الفيديو) حيث أضاف بايك العيديد من أشكال فن الفيديو: كالنحت بالفيديو (Video Sculpt) والعرض الأدائي أو من خلال فن التركيب كعمل (Garden TV)، ويعتبر عمل (الطريق السريع الالكتروني) من أهم الأعمال.

النموذج الأول:

الشكل (١) Nam June Paik's Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995 (نام جون بايك (الطريق الإلكتروني)

عنوان العمل: "الطريق الالكتروني السريع" (Electronic Superhighway) كونتينانتال الولايات المتحدة، ألاسكا، هاواي (Superhighway: Continental U.S. Alaska, Hawaii)

تاريخ العمل: ١٩٩٥

وصف العمل:

أحد إبداعات بايك حيث أضاف النحت بالفيديو أو التركيب بالفيديو (video installation)، فتكون العمل من (٣٣٥) شاشة تلفزيون و(٥٠) مشغل فيديو (DVD) ولمسافة (٣٧٥٠) قدم من الكوابل و (٥٧٥) قدم من أنابيب النيون متعددة الألوان وتشغيل (٥١) قناة فيديو منها قناة تلفزيونية مغلقة، كما يوجد أدوات متعددة مستخدما فيها اللون من إضاءة لأنابيب النيون والفولاذ والخشب متزامنة مع الأصوات.

فعبّر بايك عن طريق الصور المتنوعة والأصوات التي تمثّل الحياة الثقافية والفكرية والسياسية واستخدام لقطات الفيديو؛ لتوثيق الناس والأماكن والأحداث التي تربط الفنان بكل ولاية، فقام بجمع الولايات وربطها ببعضها من خلال الأنابيب الضوئية التي رسمت الحدود لها، فعبّر من خلال الشاشات ومحتواها البصري عن انعكاس الحياة الحديثة والتطور السريع للواقع التي تعيشه البلاد فرسم هذا الفكر من وعي وفهم رجل واحد لدولة متنوعة فكرياً وثقافياً.

٢- بروس نومان

ولد بروس نومان (Bruce Nauman) في عام (١٩٤١) في فورت واين إنديانا، درس الفن والرياضيات والفيزياء في جامعة ويسكونسن، ثم تابع الدراسة تحت رعاية (ويليام تي وايلي وروبرت أرنسون) في جامعة كاليفورنيا في ديفيس، وتخرج من MFA، وفي عام ١٩٦٤ تخلّى نومان عن الرسم، حيث بدأ في تجربة النحت وفنون الأداء وتعاون مع وليام ألان وروبرت نيلسون في مشاريع الأفلام، دعم نفسه بالتدريس في معهد سان فرانسيسكو للفنون، وفي جامعة كاليفورنيا في إيرفين، فساعد أسلوب نومان وفكره في الفن على توسيع وسائط النحت، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي، والصوت مع الأداء، فقد كان من أوائل الفنانين

الذين استخدموا الوسائط الحديثة في أعمالهم الفنية، ومن أبرز أعماله والتي تناولها نومان بشكل مبدع.

النموذج الثاني:

الشكل ٢ Contrapposto Studies vii عمل للفنان بروس نومان بعنوان وضعيت التعارض السابعة

عنوان العمل: Contrapposto Studies vii
كونترابوستو (وضعية التعارض) السابعة
تاريخ العمل: ٢٠١٦
وصف العمل:

نرى نومان في هذا العمل يستخدم كونترابوستو (Contrapposto) أو مايسمى بوضعية التعارض، وهو مصطلح يوناني كلاسيكي يُستخدم في مجال الفنون التشكيلية؛ لوصف قوام الإنسان واقفاً مع معظم وزنه على قدم واحدة مع التفات الكتفان والذراعان خارج محور الوركين والساقين، فيعطي هذا الشكل مظهراً أكثر حيوية وحركة، فكان مبدأ كونترابوستو (Contrapposto) قد أضاف إمكانية الحركة إلى النحت المجازي، فقد أعطى التمثال إيحاء بالحركة والحيوية.

فأقام نومان عملة على مبدأ كونترابوستو فعبّر من خلال فن الأداء بجسده الذي كان محور العمل، وقد مرّ هذا العمل بسبع مراحل خلال فترات زمنية مختلفة بدأت بعام ١٩٦٨.

ابتكر نومان عمله من الأداء بالجسد على شكل رقص معقد لا يمكن تفسيره ويستحضر دادائية مارسيل دوشامب، وروائع السريالية. من خلال تفكك أجزاء الجسم وتحريكها، فالأداء بالجسد (الرقص) كان أساساً لهذا العمل وأحد أجزائه المهمة، فكانت حركات جسده مبالغ فيها ومنصاعة للمؤثرات الصوتية، فكان جسده عبارة عن مجموعة من اللقطات التي جمعت مع بعضها لتشكل معاً صورة جسده المقسّم بشكل مترابط ومتجاور عبر الإيحاءات الحركية والصوتية، فأجسام الفنان كانت مقسّمة سبعة أجزاء من: الرأس والكتفين والجذع والوركين، والفخذين، والساقين، والقدمين، وكلها تتحرك في كل اتجاه واحد دفعة واحدة على محورين قائم عليهم الفيديو بشكل عامودي وآخر فقي.

وكما أكد على الرقم سبعة في تكرار القطوع وعدد الصور والأجزاء المكونة للجسد، وهو رقم حمّله الفنان رموز ودلالات في مفهومه للزمان والمكان، أمّا الموسيقى التصويرية المرافقة لضوضاء الاستوديو تزداد حدة لتلائم موسيقى الزمن.

فجاء التضاد الحركي واللوني في المحتوى البصري لهذا العمل؛ ليعبر الفنان عن ديناميكية الحركة التى توحي للمتلقى بعدم الاستقرار والثبات.

٣- جاري هيل (Gary Hill)

جاري هيل مواليد (١٩٥١) ، سانتا مونيكا- كاليفورنيا، لديه مجموعة واسعة من الوسائط بما في ذلك النحت والصوت والفيديو والأداء منذ أوائل السبعينيات، أنتج مجموعة كبيرة من مقاطع الفيديو ذات القناة الواحدة والوسائط المختلطة، واستمر عمله لفترة طويلة لاستكشاف مجموعة من المشاكل الدلالية والتعبيرية في فضاء العمل وتفاعل المتلقي معها.

النموذج الثالث:

الشكل (٣) عمل فيديو للفنان جاري هيل بعنوان: Wall Piece, 2000 (قطعة حائط)

عنوان العمل: Wall Piece (قطعة حائط) تاريخ العمل: ٢٠٠٠

وصف العمل:

كان جاري هيل يعمل على قضايا شغلت فكره وحازت على اهتمامه مثل الفضاء والزمن، ففي فيديو (قطعة حائط) يعبر الفنان عن رؤيته من خلال رجل يرطتم بحائط بشكل متكرر محاط بالفضاء المظلم ويتكلم ببعض الكلمات، ومع كل ارتطام يكون الجسد بوضعية مختلفة، ومع كل سقوط متزامن معها وميض ضوئي عند تلامس الجسم للجدار، ويتزامن مع وميض الضوء في بعض الأحيان عرض الصورة، ثم تعود لتختفي من جديد في الفضاء المظلم مرة أخرى، ويكشف هيل في تجاربه عن الحدود بين المفاهيم والإيحاءات الدلالية والشكلية. فكان المقصود من العمل أن يكون غامضاً ومتعدد الأحداث، وهو متمحور حول الزمان والمكان، فهذه أشياء مرتبطة بشكل وثيق معاً، والعنوان نفسه يعني لفت الانتباه إلى غرابة الوقت وغربة المكان، وهي طرق لإيجاد الرابط بين هذين المفهومين، عبر إيجاد زمان ومكان مشترك يتواجدان فيهما معاً.

٤- بيل فيولا

بيل فيولا، ولد في ٢٥ يناير (١٩٥١)، نيويورك، الولايات المتحدة، فنان فيديو وصوت أمريكي كان أحد الشخصيات الرائدة لجيل من الفنانين في السبعينيات من القرن الماضي الذين يستخدمون فن الفيديو وتقنيات الصوت، اشتهرت أعماله بالتركيب والنحت بالفيديو مع دمجه بالمؤثرات الصوتية والصور المتحركة، بالوسائط الرقمية الجديدة. (Townsend, 2004)

النموذج الرابع:

الشكل (٤) (Bill Viola: Birth Backwards) بيل فيولا عمل فيديو بعنوان الولاده للوراء عام ٢٠٠٠

عنوان العمل: الولادة إلى الوراء (Birth Backwards)

تاريخ العمل: ٢٠٠٠

وصف العمل:

من تحت لماء حطّم بيل فيولا الحالة الطبيعية للماء، وذلك عندما غرق رجل فجأة مرتدياً ملابسه كاملة من الأعلى ومع سقوطه تزامن صدور أصوات وانتشار للفقاعات مع حالة من الاضطراب في المشهد، وببطء يبدأ هذا الجسد بالغرق مادا ذراعيه ليصبح بعدها مقيداً بلا حركة، وتتصاعد تلك الفقاعات المتلألئة إلى السطح المضطرب مع تموج التيارات الضوئية، وفي منتصف الطريق ومع تزامن الحركة البطيئة يتوقف الرجل في النهاية ويظل جسده معلّق في الهواء، وبعدها يصعد ذلك الجسد من

جديد ببطئ وقبل وصوله إلى السطح تبدأ فقاعات الهواء تخرج من فمه ليعود ويهبط مرة أخرى، ليغرق من جديد في الأعماق ويختفي جسده في ظلمة القاع مما يعود إلينا بحالة الاستقرار في المشهد للحالة الطبيعية، اعتمد فيولا في المحتوى البصري للفيديو على مجموعة من الرموز والدلالات من خلال المؤثرات البصرية المستخدمة، للتعبير عن الولادة من جديد، فمن خلال العتمة تحت الماء وظهور شعاع ضوئي باللون الأزرق مسلّط على الجسد، فقد تأثر فيولا بعناصر الطبيعة من نار وماء وهواء وتراب ، فكانت هذه العناصر بمثابة الأدوات التي يعبر من خلالها على أفكاره، وهذا العمل كان إشارة إلى حادثة غرق تعرض لها في سن السادسة عندما كان يتجول مع عمه فسقط في بحيرة وكاد أن يصل إلى الهلاك، من خلال ما ذكره في مقابلة تمت معه من قبل بوني كلير وتر (Water ،٢٠١٢) في صالون الفن. (خربس، ٢٠٢٠، صفحة ٦٥)

نتائج البحث:

تأثر الفنانون بحركات وأفكار من فن البوب، والنحت، وفن الاداء، وفن التركيب، والفن المفاهيمي، والسينما التجريبية والمسرح والموسيقى، فالفنان يركّز على الإلهام في الفكرة المصورة، فالمضمون والفكرة هي الميزة التي تظهر من خلاله.

وقد خلصت الدراسة إلى بعض النتائج، منها:

١) يعد فن الفيديو بمثابة العتبة للولوج لفكرة دمج الفنون والمفاهيم الفنية ببعضها البعض، فهو عنصر تكاملي وشامل لها وليس بديلاً عنها، وذلك عبر تقنياته التي تترابط وتمتزج لتكوّن وحدة فنية بصرية تحتوي الفنون التشكيلية جميعاً.

٢) إنّ المحتوى البصري لفن الفيديو إنما هو انعكاسٌ ومحاكاة للواقع المادي والواقع المحسوس عبر تقنيات فنية معاصرة.

٣) تكوّنت الصورة الفنية لفن الفيديو عبر إدراك واستلهام المدرك الحسي في مخيلة الفنان؛ أي أعاد صياغة العالم المادي عبر استعارات بصرية نتج عنها صورة جمالية نفسية رمزية ذات أبعاد دلالية.

٤) كشف المحتوى البصري لفن الفيديو عن المكنونات البصرية للفنان المبدع عن طرق الوسائل التعبيرية بأشكالها ورموزها ودلالاتها النفسية والبلاغية والتواصلية التي تعتمد وتُبنى أساساً على التنظيم بين الفكرة والصورة المتحركة الداعمة لها.

مسرد المصطلحات Glossary

المصطلحات باللغة العربية	مقابلاتها باللغة الانكليزية
الحداثة	Modernism
ما بعد الحداثة	Postmodernism
فن الفيديو	Video Art
الفيلم التجريبي	experimental film
الفن المفاهيمي	Conceptual Art
فن التركيب أو التنظيم بالفراغ أو فن التنصيب	installation art
وفن الأداء	Performance Art
الفن الجماهيري	pop art

المصادر والمراجع:

إبراهيم الحجري. (٢٠١٢). المفهومية في الفن التشكيلي العربي (تجارب ورؤى). القاهرة، مصر: إدارة الفنون ودائرة الثقافة والإعلام.

أحمد عبيد. (٢٠١٦). التحليل الموضوعي للصور الصحفية: الأسس والتطبيقات. القاهرة: دار العربي للنشر.

اكسافييه غارسيا...[وآخرون] باردون. (٢٠٢٠). كتابات عن (وحول) السينما التجريبية، ترجمة صلاح سرميني. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

أماني أمين رضا. (٢٠١٣). سيميولوجيا الفنون البصرية بين الفنون الأدائية والفنون الشعبية. مصر: مجلة علوم وفنون دراسات وبحوث.

بركات عباس سعيد. (٢٠١٥). ملامح التمرد في حركة الفلوكسس. نابو للدراسات والبحوث، كلية الفنوان الجميلة، جامعة بابل، العددان ١١-١٢.

بشار جمال خربس. (٢٠٢٠). أسس فن الفيديو وأشكاله ومضامينه في الفن الغربي المعاصر. إربد، الاردن: جامعة اليرموك.

حيدر سهيل نجم البياتي. (٢٠١٥). الفن الاجتماعي كرستو وجان كلود. اربد، الاردن: جامعة اليرموك كلية الفنون الجميلة.

دارين عبد الرحمن الأورفلي. (٢٠١٨). التوافق الإبداعي بين فن الخزف وفن الفيديو كمدخل لإثراء الرؤى التعبيرية للشكل الخزفي. المجلة العربية للعلوم الاجتماعية، ١٢٨.

سوسن هاشم غضبان العلي، و رياض هلال مطلك الدليمي. (٢٠٢٠). صورة الفيديو ارت بين المعالجة والمفهوم. مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد ٦٠، ٣١٩.

شاكر عبد الحميد. (٢٠٠٧). الاسس النفسية للابداع. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

طارق عبد الرؤوف عامر. (٢٠١٦). التفكير البصري: مفهومه، مهاراته، إستراتيجيته. القاهرة، مصر: المجموعة العربية للتدريب والنشر.

عادل عبد الرحمن أحمد. (٢٠١٥). سيميولوجيا الفوتوغرافية المفاهيمية وتأثيرها على الصورة. مصر: مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية جامعة حلوان.

على زين الدين، سعيد القطان ، هناء حراز، و مريم شتيوي. (٢٠٢١). القضايا المجتمعية في فن الفيديو . مجلة التربية النوعية، العدد ١٤.

عماد عبد النبي أبو زيد. (٢٠٠٤). الوسائط المتعددة في فنون ما بعد الحداثة وتغير المفاهيم الجمالية. جامعة حلوان، مصر: مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون –كلية التربية الفنية .

قنطراح حنان. (٢٠١٧). التأثير التكنولوجيا على الفن التشكيلي المعاصر بالجزائر (الفن البيئي) . تلمسان،الجزائر: جامعه بلقايد.

محسن رضا القزويني. (٢٠١١). الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد٤، العدد١.

مدحت محمود مصطفى السعودي. (٢٠٠٩). فن الفيديو والتجربة المصرية المعاصرة. الاسكندرية، مصر: كلية الفنون الجميلة، جامعة الاسكندرية.

هبة عزت الهواري. (٢٠٠٨). المفاهيمية في الفن التشكيلي. مصر: الهيئة العامة للثقافة والاعلان.

Adam Augustyn .(٢٠٢٠ ،٤ ٢٤) .Nam-June-Paik .https://www.britannica.com/biography/Nam-June-Paik

Guarda, D. (2008). VIDEO ART AND ART & ESSAY FILM IN PORTUGAL. Numero: Arte Cultura.

Rush, M. (2003). Video art. London: thames & Hudson.

Townsend, C. (2004). The Art of Bill Viola. Thames & Hudson.