الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي

رسالة ماجستير

مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية الفنية

من قبل

أنوار صباح عبد الغفار الماشطة

بإشراف

الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم

١٤٣٠ هـ ٢٠٠٩ م

بسم الله الرحمن الرحيم

(اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَاراً وَالسَّمَاء
بِنَاء وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ
وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ
رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ)

صدق الله العظيم

غافر : الآية ٦٤

□

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي) والمقدمة من قبل طالبة الماجستير (أنوار صباح عبد الغفار الماشطة) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية .

أ. د. عارف وحيد إبراهيم

المشرف

/ / ٢٠٠٩

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

أ. د. عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

/ / ٢٠٠٩

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (**الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي**) لطالبة الماجستير (**أنوار صباح عبد الغفار الماشطة**) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية ، بدرجة (جيد جداً عالي) .

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. عاد محمود حمادي
التاريخ : / / ٢٠٠٩
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. محمد علي علوان
التاريخ : / / ٢٠٠٩
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ. د. عارف وحيد إبراهيم
التاريخ : / / ٢٠٠٩
عضواً ومشرفاً

التوقيع :
الاسم : أ. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / ٢٠٠٩
رئيساً

صدِّقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ / / ٢٠٠٩ م .

التوقيع :
الاسم : أ. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / ٢٠٠٩
عميد كلية الفنون الجميلة

الإهداء

إلى من سهروا على رعايتي

أبي .... أمي عرفانا ً وإكراما ً

إ ِلى همسات الحب ونسمات الأمل ...

أخوتي وأخواتي ... وإخلاصا ً

إلى رفيق دربي ....

زوجي حبا ً و اعتزازا ً

إلى زهرة العمر التي أينعت وأنا في بدء دراستي ، واستوت يافعة وأنا أقدم

رسالتي .... هذه

إلى ابنتي ريـــــم

أنوار

شكر وتقدير

بعد حمد الله عز وجل وشكره على فضله ونعمته التي منَّ بها على الباحثة ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق ، حبيبه ونبيَه محمد بن عبد الله صلّى الله عليه وسلّم ، وعلى آله الطاهرين وأصحابه الطيبين الصالحين . لابد لي بعد أكمال الرسالة أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي الجليل المشرف على الرسالة ، الأستاذ الدكتور عارف وحيد لما بذله من جهدٍ ومتابعة دقيقة لمجريات البحث ، وما حمله من خلق يليق به ، ففضله لا يمكن إنكاره ، دعائي له بالصحة والعافية والتوفيق ودوام عطائه العلمي .

كما أتقدّم بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور عباس جاسم الربيعي لما قدمه من مساعدة دعائي له بالتوفيق والسلامة والخير .

ولابد لي أن أشكر الأستاذ الفاضل الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي الذي كان له الدور في وضع اللبنات الأساسية والخطوات الأولى للدراسة ، وإبداء الإرشاد والتوجيه والنصح ، أسأل الله أن يوفّقه وأن يُسدد خُطاه ، كما أشكر أعضاء اللجنة الثلاثية واللجنة العلمية لموافقتهم على موضوع البحث .

أود أن أعبر عن بالغ شكري إلى الأساتذة الذين كان لهم الدور في تقديم المشورة العلمية والفنية في كتابة رسالتي ، بحسب اختصاص كل منهم ، أ. م. د. محمد علي علوان ، أ. م. د. كامل عبد الحسين الذين لم يتوانو في مساعدتي وتوفير المصادر الضرورية التي يحتاجها البحث ، فلهم مني كل الشكر والتقدير .

كما أتقدّم بالشكر والتقدير إلى السادة الخبراء لمساهمتهم في تقويم أداة البحث ، وشكري وتقديري إلى الأساتذة الأفاضل الذين كان لهم الدور الكبير في تقديم النصائح العلمية والفنية ، بحسب اختصاص كل منهم ، وهم أ. د. مكي عمران راجي ، أ. د. فاخر محمد ، أ. د. حامد عباس مخيف ، أ. م. د. علي مهدي ماجد ، أ. م. د. صفا لطفي ، م. د. رياض هلال مطلك ، م. د. علي شاكر نعمة .

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذ المساعد الدكتور عباس نوري والأستاذ المساعد الدكتور محمد عبد الرضا خضير والدكتور محمد الطائي والأستاذ المساعد الدكتور صباح عطيوي والست غسق الكعبي وطالب الماجستير صلاح هادي وطالب الماجستير خالد جبار والست عطور لما قدموه من مساعده والأستاذ المساعد الدكتور قيس حمزة الخفاجي ، كلية التربية / جامعة بابل لتقويمه الرسالة من الناحية اللغوية .

ولا تنسى الباحثة توجيه الشكر إلى الحاج المهندس محمد عباس والسيد مثنى جبار في مكتب (بيّنات) للاهتمام بطباعة الرسالة وإخراجها بالمظهر اللائق الذي هو عليه . ويسعني أن أشكر السيد محمد يحيى مكتب (زووم) ، كما أشكر موظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل (أدهم ، أم محمد ، نعمت ، أبو حسنين ، ضحى) ، لما أبدوه من مساعدة ، أسأل الله أن يوفّقهم .

وأخيراً أشكر عائلتي التي يقف في مقدّمتها والداي ، أطال الله عمرهما ، وجعلهما نبراساً يُضيء لنا الدرب ، وأخوتي وأختي (علي) و (أطياف) و (زيد) الذي ساندني وساعدني في السراء والضراء أتمنى له الصحة ، فلهم مني كل الحب والامتنان ، كما أشكر رفيق دربي زوجي الذي شجعني وساعدني في تحقيق النجاح . وأخيراً أقدم الشكر والامتنان إلى أهل زوجي لما قدّموه لي من مساعدة ومساندة ... والله ولي التوفيق .

الباحثة

The Intellectual and Aesthetical dimensions in the Superrealism Painting

A Thesis

Submitted to the Council of the College of Fine Arts, University of Babylon as Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of M. A. in Artistical Education

By:

Anwar Sabah Abdul Al-Ghaffar Al-Mashta

Supervised by:

Prof. Aref Waheed Ibrahim

2009 A. D. **Babylon** **1430 H.**

ملخص البحث

يلعب فن الرسم دوراً حيوياً في فنون ما بعد الحداثة ، واستطاع تقديم أساليب جديدة تؤكد قدرته على مواكبة التحولات الكبيرة في مفاهيم التشكيل والفن بصورة عامة . فقد شهد فن الرسم منذ أواسط القرن العشرين تحولات هائلة ، أدّت إلى سيادة الرسم المجرد على مفهوم الفن الحداثي وما بعد الحداثي ، البديل عن الرسم القائم على نقل وتجسيم الأشكال الواقعية ، لكن تيار الفن السوبريالي قدّم شكلاً من أشكال الرسم التشبيهي يتمتع باشتراطات الفن ما بعد الحداثي القادر على الاستجابة لمتغيرات العصر ، والإفادة من التقنيات الصناعية المتطورة وأساليب التواصل الإعلامي ، ومنجزات عصر الصورة المحاكية القادرة على خلق عالم بديل للعالم الموضوعي ، يتصف بكل ملامح الصورة الحقيقية ، وأبعادها ، وتأثيرها البصري والنفسي على المتلقي .

وقد تلخصت مشكلة البحث الحالي بالتساؤلات الآتية :

١. هل تُعد حركة الرسم السوبريالي محاولة لإعادة فحص المشهد الواقعي وفقاً لمنظور معاصر (ما بعد حداثي) ، تعتمد على استعادة التراث الكلاسيكي للفن الإغريقي وعصر النهضة ؟
٢. ما حدود اعتماد الفنان على الصورة الفوتوغرافية بوصفها مصدراً جمالياً يتناول الواقع ؟
٣. ما أبعاد العلاقة وأسس الارتباط بين فنون ما بعد الحداثة بنزعاتها المغرقة في التجريد واللاتشخيصية ، وفن السوبريالية الذي يعتمد التشبيه والمحاكاة إلى حد المطابقة ؟
٤. ما حدود إمكانية اشتغال العامل الذاتي لفنان يعمل في محيط فني يتعامل مع الواقع المباشر المأخوذ عن الحياة اليومية ؟

وقد تم تقسيم البحث إلى أربعة فصول ، تضمن الأول ، التعريف بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وهدف البحث الذي تم تلخيصه بتعرّف الأبعاد الفكرية والجمالية للرسم السوبريالي . كما تضمن الفصل الأول تعريفاً بحدود البحث ، وتحديد المصطلحات الواردة فيه .

أما الفصل الثاني ، وهو الإطار النظري للبحث ، فقد تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول فنون ما بعد الحداثة . ودرس الثاني الأصول الفكرية والجمالية للفن السوبريالي ، أما المبحث الثالث فقد تناول عصر الصورة الواقعية . كما تضمن الفصل عرضاً للدراسات السابقة ومناقشتها .

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث ، من مجتمع البحث ، وعينة البحث ، وأداة البحث ، وتحليل العينة ، وكذلك الوسائل الإحصائية والرياضية ، كما تضمن تحليلاً لعشرين عملاً من أعمال الرسم السوبريالي .

وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث ، وجملة من النتائج التي توصلت إليها الباحثة ، ومنها :

١. لا ينحصر اهتمام الرسام السوبريالي في رسم الصور الفوتوغرافية ، بل يتعداه إلى حد اختيار اللقطات ، والزوايا ، والتحكم في أبعادها ، وأحجامها ، وطرق أضاءتها ، وألوانها .
٢. على خلاف ما هو شائع ، فإنّ بعض أعمال الرسم السوبريالي هي أعمال مضامينية ، تحمل أفكاراً وآراءً اجتماعية ، أو سياسية ، أو إنسانية عامة ، تجعل من اللوحات نقاط استفهام ، أو أشارة اتهام للدول والمؤسسات والأفكار التي تقف وراء الكثير من المعاناة الإنسانية .

كما تضمن الفصل استنتاجات البحث ، وبعض التوصيات ، والمقترحات ، وكشفاً بمصادر البحث العربية والأجنبية ، وملخص باللغة الانكليزية .

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
شكر وتقدير	
ملخص البحث	أ - ب
ثبت المحتويات	ج – د
ثبت الأشكال	هـ - ط
ثبت العينات	ي - ك
ثبت الملاحق	ك
الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث	**١ - ١٣**
أولاً : مشكلة البحث	١ - ٤
ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه	٥
ثالثاً : هدف البحث	٥
رابعاً : حدود البحث	٥
خامساً : تحديد المصطلحات	٦ - ١٣
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	**١٤ - ١٢٢**
المبحث الأول : فنون ما بعد الحداثة .	١٤ - ٥١
المبحث الثاني : الأصول الفكرية والجمالية للفن السوبريالي	٥٢ - ٧١
المبحث الثالث : عصر الصورة الواقعية	٧٢ - ١١٤
المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	١١٥ - ١١٩
الدراسات السابقة ومناقشتها	١٢٠ - ١٢٢
الفصل الثالث : إجراءات البحث	**١٢٣ - ١٧٧**
أولاً : مجتمع البحث	١٢٣
ثانياً : عينة البحث	١٢٣
ثالثاً : أداة البحث	١٢٤
رابعاً : الوسائل الإحصائية والرياضية	١٢٥
خامساً : تحليل العينات	١٢٦ - ١٧٧

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات	**١٧٨ - ١٨٢**
أولاً : نتائج البحث	١٧٨ -١٨٠
ثانياً : الاستنتاجات	١٨١
ثالثاً : التوصيات	١٨٢
رابعاً : المقترحات	١٨٢
المصادر	**١٨٣ - ١٩٤**
الملاحق	**١٩٥ - ٢٠١**
الملخص باللغة الإنكليزية	**A - B**

ثبت الأشكال

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	المصدر
١	موهولي ناجي	ZIV	٧٨ × ٩٥,٨	زيت على كنفاس	١٩٢٣	Bauhous, Frank Whitford: World of Art, p. 125
٢	بيت موندريان	تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق	٣٥ × ٣٩	زيت على كنفاس	١٩٢١	متحف جيمينيت في لاهاي
٣	كاندنسكي	المنحني السائد	٧٠ × ١٠٠			http://www.poster.de/Kandinsky-Wassily
٤	بولوك	حماة السر	١٢٠ × ١٨٢	زيت على كنفاس	١٩٤٣	
٥	بولوك	مفتاح	٥٩ × ٤٨	زيت على كنفاس	١٩٤٦	Institute of Chicago
٦	آرشيل غوركي	منظر لريش طبيعي	٢٩٥×٩٦,٥	زيت على كنفاس	١٩٤٧	نورتن سايمون المحدودة ، متحف الفن ، نيوجرسي
٧	روبرت موذرويل	مرثية إلى الجمهورية الإسبانية	١٣١×١٥٨	طباعة ليثوغراف	١٩٥٧	محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، ص ٣٧٠ .
٨	روبرت روشنبيرغ	الوادي الضيّق	٢٢٠,٣× ١٧٧,٨×٦١	زيت على كنفاس مع نسر محنط ووسادة	١٩٥٩	جي. إي. مولر ، وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ص١٤٥
٩	جاسبر جونز	ثلاثة أعلام	٤٥×٥٠	زيت على كنفاس	١٩٨٥	معرض وايتني للفن الامريكي ، نيويورك
١٠	جاسبر جونز	صفر – تسعة	٥٣ × ٧٤	زيت على كنفاس	١٩٥٨	Whitney Museum of American Art, New York City
١١	جاسبر جونز	الفــخ	٩٨ × ٦٨	مواد مختلفة على القماش	١٩٧١	متحف الفن الحديث / نيويورك
١٢	فيكتور فازاريلي	TETTYE	٨٨ × ٧٦سم	أكريلك على كنفاس	١٩٧٨	http://www.herndonfineart.com/vasarely.htm
١٣	ريتشارد انوزيكفيكز	اتحاد الأصفر والبرتقالي	٦١ × ٦١	أكريلك على كنفاس	١٩٨٦	www.artnet.com
١٤	بريجيت رايلي	تيار	٥٥ × ٥٥,٦	أصباغ بوليمرية على لوح	١٩٦٤	Rita, Gilbert: Living with Art, p. 123

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	المصدر
١٥	بريجيت رايلي	رائحة عطرة	٢٠٢ × ٢٠٢	زيت على كنفاس	١٩٦٤	National Gallery of Art, Washington
١٦	موهولي ناجي	منظم الضوء في الظلام			١٩٣٠	متحف جامعة هارفر
١٧	الكسندر كالدر	النجمة	١٣٤ × ٤٣ × ٨٩	مواد وأسلاك معدنية مختلفة	١٩٦٠	متحف جامعة كنتاكي للفن
١٨	سوتو	حجمين في الواقع				http://hirshhorn.si.edu/art
١٩	رينيه ماغريتي	الغليون				www.allposters.com
٢٠	جوزف كوزوث	كرسي وثلاثة كراسي		كرسي وصورة كرسي وتعريف من القاموس	١٩٦٥	Walker, A. John: Art since Pop, p:55
٢١	روبرت سميثسون	الرصيف الحلزوني والبحيرة المالحة	٤٥×٤٥٠٠	مجموعة صور فوتوغرافية	١٩٧٠	Rita, Gilbert: Living with Art, p. 286
٢٢	كريستو جافاشيف	ستارة الوادي	١٨ × ٢٤,٥ ميل	قماش وأقطاب فولاذية	١٩٧٢-١٩٧٦	ريف سونوما وماريان ، كاليفورنيا
٢٣	كريستو جافاشيف	بناية برلين		قماش		برلين ، ألمانيا
٢٤	ايف كلاين	إنسان قياسي	٢٨١×٥٥	أصباغ وصمغ تركيبي على ورق ملصق على القماش	١٩٦٠	المتحف الوطني للفنون الحديثة ، مركز جورج بومبيدو
٢٥	ستيوارت برازلي	فن الجسد				
٢٦	ستيفن تايلور	الرسومات الحية		أصباغ سبريه وإنسان معلق	١٩٨٨	Rita, Gilbert: Living with Art, p. 20
٢٧	ايف كلاين	فتيات مطبوعة				
٢٨	كا	بلا عنوان		سبريه		www.graffiti.org/mesa/mesawall5
٢٩	مارسيل دوشامب	حاملة القناني			١٩١٤	محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ص٢٥١
٣٠	مارسيل دوشامب	المبولة			١٩١٧	www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/Comm544/library/artists/ Marcel Duchamp

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	المصدر
٣١	بابلو بيكاسو	طبيعة ساكنة مع كرسي خيزران	٣٥×٢٧	زيت على كنفاس	١٩١٢	جورج أ. فلاناجان : حول الفن الحديث ، ص٢٦٤
٣٢	جوزيف البيرتس	حقيبة وثائق				www.josefalberts.com
٣٣	بولوك	الرقم ٨		زيت ومينا وألمنيوم على كنفاس	١٩٤٩	Neuberger Museum, State University of New York
٣٤	سام فرانسيس	بلا عنوان	٥٥ × ٥٥	زيت وأصباغ جافة	١٩٨١	Courtesy Christie's, New York
٣٥	ريتشارد استيس	شارع نيويورك العريض	٥٠,٨×٥٥,٦	زيت على لوح	٢٠٠٣	معرض مارل بروف نيويورك
٣٦	اندي وارهول	مارلين مونرو	٩٤×٩٤	طباعة سكرين على ورق	١٩٦٧	Rita, Gilbert: Living with, p. 210
٣٧	جين موريس	صورة فوتوغرافية			١٨٦٥	شاكر عبد الحميد : عصر الصورة، السلبيات والايجابيات ، ص٢٤٧
٣٨	دانتي روسيتي	أحلام اليقظة	٧١ × ٨٤	طباشير على ورق	١٨٦٨	شاكر عبد الحميد : عصر الصورة، ص٢٤٧
٣٩	سلفادور دالي	بلا عنوان	٢٤ ×٨١		١٩٤٢	
٤٠	رينيه ماغريتي	تحجر الزمن				
٤١	ماكس أرنست	تصميم في الطبيعة	٦٦,٧×٥٠,٨	زيت على كنفاس	١٩٤٧	www.MaxErnst.com
٤٢	روبرت روشنبرغ	مائة عام من خزين العقل الإنساني	٢٥×٣٥	تلصيق صور	١٩٦٩	Rita, Gilbert: Living with, p. 209
٤٣	رون ميوك	امرأتان		مواد مختلفة		
٤٤	جاكسون بولوك	إيقاع الخريف (رقم ٣٠)	٢٦٦,٧ × ٥٢٥,٨	طلاء على كانفاس	١٩٥٠	مؤسسة حقوق الفنانين / نيويورك
٤٥	روبرت ديلوني	برج إيفل				www.allposter.com
٤٦	رامبرانت	بورتريه شخصي				
٤٧	دنيس بيترسون	المشي في نيويورك	٧,٥ × ١٠	اكريلك وكواش على كنفاس		www.denispeterson.com
٤٨	تجالف سبارناي	البيضة		اكريلك على كنفاس		

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	المصدر
٤٩	ملصق فلم مستودع الأشخاص التافهون		٢٤×٩١,٤٤			http://www.allposters.com/-sp/Reservoir-Dogs-Posters_i821486_.htm
٥٠	زوكس وسيرك وكريزم	تمزق تومسن	٦٣٢ × ٢٨٤	مواد متنوعة على جدار	٢٠٠٥	ملكية عامة – أريزونا / الولايات المتحدة الأمريكية
٥١	بستوليتو	الزائر		طباعة سكرين على فولاذ		
٥٢	بستوليتو	رجل الكاميرا	٢٣٠×١٢٥	طباعة سكرين على فولاذ	١٩٦٢	Courtesy of Simon Lee Gallery, London
٥٣	اندرو وايت	ريح من البحر				فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، ص٧٨
٥٤	مالكوم مورلي	الباخرة أمستردام أمام روتردام				
٥٥	روبرت برناردي	هاجس	٤٤×٣١	زيت على كنفاس	٢٠٠٦	معرض بيرناردوكسي ميزيل ، نيويورك
٥٦	رالف كونكز	نكهة	١١٠ × ١٦١	زيت على كنفاس	١٩٩٤	www.ralphlgoings.com
٥٧	ريتشارد استيس	شارع في باريس			١٩٧٣	محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ص ٤٦٣
٥٨	جاك كلوز	ليندا	١٠٨ × ٨٤	أكريلك وقلم رصاص على كنفاس	١٩٧٥-١٩٧٦	Rita, Gilbert: Living with Art, p. 482
٥٩	جاك كلوز	فرانك	٢٧٤,٣× ٢٣١,٤×٧,٦	أكريلك على كنفاس	١٩٦٩	Minneapolis Institute of Art
٦٠	جاك كلوز	بورتريه شخصي				http://www.artknowledgenews.com/?q=node/1223
٦١	دون أيدي	رافائيل لتصليح الفضيات	٨,٥ × ١٢,٥	أكريلك على كنفاس	١٩٧٥	Rita, Gilbert: Living with Art, p. 481
٦٢	يكيانغ وانغ	انعكاس ، أنا أحلم	٨٠ × ١٢٠	زيت على كنفاس	٢٠٠٣	www.Ambleside Gallery.com

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	المصدر
٦٣	جيمس دل كروسو	أحذية حمراء	٧٦ × ١١٧	زيت على كنفاس	٢٠٠٦	معرض زائد واحد
٦٤	ستيفاني روو	على كرسي البيانو	٨١ × ١٠١	زيت على كنفاس	٢٠٠٥	فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، ص٢٦
٦٥	بوبارتليت	جليسة الأطفال		زيت على كنفاس		فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، ص٦٤
٦٦	دوان هانسون	رجل على مصطبة		مواد مختلفة		
٦٧	جورج سيكال	فتاة زرقاء على مصطبة موقف السيارات		ألوان بلاستر ومادة الجص والنينا ومواد أخرى	١٩٨٠	Rita, Gilbert: Living with Art, p. 282
٦٨	رون ميوك	الإنسان المتوحش		مواد مختلفة		
٦٩	جون دي اندريا	Tara	٢٨×١٣×٥٤	برونز مطلي	٢٠٠٢	www.artegister.com
٧٠	جون دي اندريا	Deandrea		مواد مختلفة		www.denvergov.org/.../236/ images/deandrea4.jpg

ثبت العينة

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	العائدية
١	رالف كونكز	Sabrett	٧١ × ١٠٢	زيت على كنفاس	٢٠٠٢	معرض برناردوتشي مايزا
٢	مارك كونكز	شاحنة صفراء	٣٠ × ٤٠ سم	زيت على كنفاس	٢٠٠٨	معرض زائد واحد
٣	أودري فلاك	داود مايكل انجلو	١١٧×١٦٧×٣	زيت على كنفاس	١٩٧١	مجموعة يافير ايلورزا ، باريس
٤	روبرت بكتل	مثلجات فوستر ، اسكالون	١٠١,٦ × ١٤٧,٣	زيت على كنفاس	١٩٧٥	متحف توسكان للفنون، أريزونا
٥	ريتشارد استس	ساحة عامة	٩٦,٨ × ١٥٧,٥	زيت على كنفاس	١٩٩١	معرض لويس ك. مايزيل
٦	ايدل ويبر	حاوية قمامة	١١٢,٥ × ١٦١,٢٥	زيت على كنفاس	١٩٧٤	معرض شميدت بنغام ، نيويورك
٧	ريتشارد ماكلين	كمأة واتسونفيل الثانية	١١٢,٥ × ١٣٧,٥	زيت على كنفاس	١٩٩٢	معرض برناردوتشي مايزا
٨	جارلس بيل	كرات زجاجية ٧ (دعبل ٧) Marbles VII	١٥٠,٦ × ١٩٥,٦	زيت على كنفاس	١٩٨٢	معرض زائد واحد
٩	كارولين برادي	ماء / شمال غرب الشارع ١٧	٧٥ × ١١٠	ألوان مائية على ورق	١٩٩٩	معرض نانسي هوفمان
١٠	جون بيدر	مطعم إمبراطوري	٧٧ × ١٢٠	زيت على كنفاس	١٩٧٦	متحف فرجينيا للفنون الجميلة
١١	تشاك كلوز	صورة شخصية كبيرة	٢٦٩ × ٢٠٩	أكريلك على كنفاس	١٩٦٧ - ١٩٦٨	مركز ولكر للفنون ، مينابولس
١٢	برونو شميلتز	تمهيداً للسلام	٩٧ × ١٩٥	زيت على كنفاس	١٩٧٩	معرض التجارة الحرة
١٣	دنيس بيترسون	يد كبلاطة ضريح ، وعقل كمقبرة	٦٠ × ٩٠	اكريلك وزيت على كنفاس	٢٠٠٤	متحف بروكلين
١٤	دنيس بيترسون	الأم والطفل	١٠٦,٤× ١٤٠	زيت على كنفاس	٢٠٠٧	متحف بروكلين
١٥	جاك بودين	المرة التاسعة عشرة (De dos XIX)	١٢٧ × ١٢٧	زيت على الكنفاس	٢٠٠٧	مجموعة يافير ايلورزا ، باريس

ت	اسم الفنان	اسم العمل	القياس / سم	المادة	السنة	العائدية
١٦	روبرت نيفسون	منعطف كولومبس	٨١ × ١٤٧	زيت على كنفاس	٢٠٠٨	معرض زائد واحد
١٧	راندي دودلي	مركب الرمل - نهر شيكارجو	٣١ × ٣٤	زيت على كنفاس	٢٠٠٦	معرض زائد واحد
١٨	تجالف سبارناي	سلطة	١٢٠ × ١٨٠	زيت على كنفاس	٢٠٠٨	مجموعة هرمز رولد
١٩	روبرتو بيرناردي	Il Prezzo dell' Anima	٤٥ × ٤٥	زيت على كنفاس	٢٠٠٦	معرض البيمارل
٢٠	ثانيا مكاردل	بلا عنوان	أكريلك على كنفاس	٤٠ × ٥٠	٢٠٠٤	معرض جيليان جونز

ثبت الملاحق

الملحق	عنوان الملحق	الصفحة
١	استمارة التحليل بصيغتها الأولية	١٩٥ - ١٩٧
٢	استمارة التحليل بصيغتها النهائية	١٩٨ - ٢٠١

Abstract

Painting plays a vital role in post-modern art, and was able to provide new methods confirm its ability to cope with large changes in the concepts of composition and art in general. Has seen the painting since the mid-twentieth century of enormous changes, which led to the rule of the abstract painting on the concept of modern art and post-modern, alternative to the fee based on the transfer and embodiment forms of realism, but the current superrealism art introduced a form of simulation has the fee requirements of the post-modern art capable of responding to the variables of age, and take advantage of the advanced industrial techniques and methods of communication media, and the achievements of the era of image simulators are capable of creating a world of substantive alternative to the world, with all the features of the image is real, and its dimensions, and the visual and psychological impact on the recipient.

The problem of the current research summarized in the following questions:

1. Is the superrealism movement regarded as a retreat movement, depending on the restoration of the classical heritage of Greek Art and the Renaissance?
2. What is the extent of adoption of the artist on the photograph as a source address aesthetic practice? And the volume of artistic creativity in the production of a work of art transferred from the picture?
3. The dimensions of the relationship and link between the foundations of post-modern art with its overly abstract and non-characterized, superrealism art that based on simulation and comparison till match?
4. What is the extent of the possibility of the functioning of the self to an artist working in the vicinity of art deals with reality based on the direct day-to-day life?

The research was divided into four chapters, which included the first, the problem of the definition and importance of research and need for, and the goal of the research summarized in knowing the aesthetics and intellectual dimensions of superrealism painting. It is also included the definition of the limits of research, and identifying the terms contained therein.

The second chapter which is a theoretical framework for research, has been divided into three sections, the first one addressed the topic of post-modern art. The second section studied the intellectual and aesthetic assets of the superrealism art, the third topic dealt with the age of photo realism. Also included a study of the previous studies and discussed it.

The third chapter the procedures of the research, which included the community of research, sample of research, the tool of research and statistical analysis, also included an analysis of twenty samples of superrealism art.

The fourth chapter included the results of research, a number of findings of the researcher, including:

1. The attention of the superrealism artist's not limited in photographs, but also to a selection of images and angles, and to control the dimensions and sizes, and methods of illumination, and color.
2. Unlike what is common, some of the superrealism painting is the contextual works that contains ideas and views of social, political, or humanity in general, make the question of the paintings, points, or a signal charge of the States, institutions and ideas behind a lot of human suffering.

This chapter also includes research findings, and some of the recommendations and proposals, and the disclosure of the references, and a summary in English.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث .
- أهميته والحاجة إليه .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث

قدمت فنون ما بعد الحداثة عدة طروحات متميزة داخل بنى ثقافية لهـا خصوصـياتها التاريخية التي تنبع من ثوابت العصر، ومن مشكلة الفن ذاتها في محاولة للخروج عن أي أطر تقليدية في عمليات تقديم الرؤيا البصرية الفنية المرتبطة بالإبداع الجمالي . وكانت في مجملها تمثل ابتعادا متزايدا عن أساليب الرسم والنحت القديمة ذات النسـق التشـبيهي . إلا أنّ فـن الواقعية المفرطة (السوبريالية) بوجه خاص ، جاء بمحاولة عنيفة لاسـتعادة أفـق التشـبيه وأدواته بكل أصولهِ وقواعِده ، رغبة من الفنانين في إيقاف عمليات هدم الشـكل الموضـوعي واسترجاع شرعيته التاريخية بوصفها تراث الغرب الكلاسيكي الخاص والأصيل ، وما عصر النهضة الأوربية الفعلية التي قامت على أرضية النزعة الإنسانية والثورة العلمية التي أقامـت بناءها على أساس نقض النزعة الروحية المجردة لفن العصور الوسطى إلا دليلاً على ذلـك ، والتي تم استبدالها بالنظرة العلمية المدعمة بحقائق الهندسة والمنظور وعلم التشريح ، فكانـت بمثابة الدليل الجمالي على تفرد الغرب في نتاجاته الفنية المميزة .

وقد جاءت محاولة الفن السوبريالي للحد من خطر تحطيم الشكل أي حلول "الفن فكرة " محل " فن الشيء " التي عاناها الفن مع حركات التجريدية ، والتعبيرية التجريديـة ، وفـن البوب آرت ، التي أصبحت بمثابة محاولة تدمير الذات الكلاسيكية أو الانصهار النهـائي فـي محيط فنون الشرق ذات الروح التجريدية ، أو القبول بالتجاوز الجزئي والانحـلال التـدريجي في تيارات فنية لم تعد تضع للواقع المعاش أي قيمـة عبـر محـاولات مصـادرة المرئـي المحسوس لحساب هيمنة اللامرئي على الصورة الفنية . فكانت عمليات إعادة بنـاء الصـورة المأخوذة عن الواقع مباشرة بوساطة الكاميرا الفوتوغرافية أشبه بمحاولة الانطلاق من الخـط الأول ، من عتبات الفن الإغريقي الذي يرى المثال الجمالي في التناسق والرصـانة والنسـب القياسية التي يجسدها الإنسان بصورتها الواقعية المجسمة . على أن هذه المحاولات التي بدأها فنانو السوبريالية اعتمدت في واقع الأمر على ما يمكن تسميته بالحد الأدنى الذي يمثـل أطـر الاتفاق العام على شرعية الصورة الواقعية التي يفهمها الجمهور الأوسـع ، ويتـذوقها عامـة الناس .

قال أرسطو إن التفكير من دون صور مستحيل ، وكذلك فإن الحياة المعاصرة لا يمكن تصورها دون صور ، فالصورة موجودة في كل مكان ، فنحن نعيش بحق في عصر الصورة ، وعلى حد قول الناقد الفرنسي (رولان بارت) [*] الصورة لم تعد بألف كلمة كما جاء في المثل الصيني ، بل صارت بمليون كلمة ، فهناك حضور جارف للصور في حياة الإنسان الحديث ، من التربية والتعليم إلى وسائل الإعلام إلى الهوايات والرياضة والعروض الفنية [١] .

لقد أصبح العالم المعاصر هو العالم الذي تسيطر فيه الصورة بمختلف أنواعها وأحجامها وأشكالها على العلاقات العامة بين الناس ، وعلى العلاقات مع الأشياء ، ومع المعرفة ، والحدث ، والمتخيل ، والأخبار مجسَدّة بما يمكن أن نسميه مجتمع المشهد [٢] .

وقد دفع اهتمام الفنان المتزايد بوسائله التعبيرية ورغبته في مواكبة لغة عصره إلى استنباط أساليب وأشكال فنية جديدة وإدخال تقنيات علمية حديثة ، بحيث أصبحت للعمل الفني بعد الحداثي صورة مغايرة . ففي حين شهدت بداية الستينات من القرن الماضي سلسلة من الحركات الفنية مثل ، التعبيرية التجريدية ، والبوب آرت ، والفن البصري ، والفن الحركي ، والفن ألمفاهيمي ، فإن فن السوبريالية أو (الواقعية المفرطة) كان بمثابة حلقة مغايرة من ناحية الشكل والمضمون لباقي تيارات الفن التي كانت تتجه بالكامل بعيدا عن عمليات الرسم التقليدي وتراث الفن التشبيهي عامة . وتتميز السوبريالية بكونها حركة ذات جذور قديمة تمتد في عمق الفن الأوربي ومعظم مراحله التاريخية منذ الإغريق مروراً بعصر النهضة الأوربية ولواحقها ، وانتهاءً بالكلاسيكية الجديدة التي تؤكد كلها على تطوير المثال الجمالي الواقعي ولا تسمح بالخروج عن حدود النقل عن الواقع بأدق تفاصيله .

لقد حاول فنانو السوبريالية الدمج بين الإمكانات الواسعة للصورة الفوتوغرافية بكل ما تقدمه من مشاهد ولقطات مأخوذة من الواقع اليومي ، وبين مفهوم الواقعية في الرسم ، الذي طالما عاد إلى واجهة الفن الأوربي عبر مراحل زمنية مختلفة ازدهرت آخرها في عمق حركة الحداثة الرافضة للتراث، فكانت أعمال الفن السريالي التي قدمها (سلفادور دالي ،

---

[*] **رولان بارت** : ولد في شاربور (١٩١٥ - ١٩٨٠) ، نشأ في باريس ونال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون ١٩٣٩ بعد الحرب الثانية ، درس في جامعتي بوخارست والإسكندرية منذ عام ١٩٦٠ ، درس في الكلية العلمية للدراسات العليا ، وفي سنة ١٩٧٦ أصبح أستاذ في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس .

[١] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، السلبيات والايجابيات ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٥ ، ص٧-٨ .

[٢] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص١٤٠.

ورينيه ماغريت ، وماكس أرنست) قائمة على الشكل الواقعي ، وعمل مبدعوها تحت تأثير الصورة فكانت أعمالهم بمثابة عودة إلى الصورة الواقعية ، واستعادة لتقاليد الرسم اليدوي الكلاسيكي ، لكن بإطار مفاهيمي مختلف ومضمون حداثي ، إذ يرى (جاك دريدا) [*] أنه من المستحيل الفصل بين النص والتراث الذي يمثل حضوراً مستمراً وقوياً دائماً داخل النص ، وبين النص، وأفق توقعات القارئ . أي أن النص الفني عبارة عن ترسبات ثقافية ، وإن ما تفعله القراءات المختلفة للنص ، إنما هي عمليات تقليب مستمرة لمحتوياته حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسبات الثقافية المختلفة إلى السطح [١] .

لقد قدمت الحركات الفنية في مرحلة ما بعد الحداثة كثيراً من عمليات الفصل بين المفهوم والشكل ، بحيث اصبح الفعل الجمالي يرتبط أكثر فأكثر بمحاولات تصوير المغيّب وغير المحدود ، حتى تحولت الصورة في اغلب الأحيان إلى مجموعة هائلة من الكتل اللونية الهائمة ، والتي لا يمكن حصرها عند حدود ثابتة تنتمي إلى نص محدد مقروء بطريقة ثابتة ، فهي تفتح أمام المتلقي فضاءات القراءات المتعددة اللانهائية للنص الواحد . فإذا كانت الخبرة الجمالية تأتي دائما من علاقة الأفكار بالعالم الخارجي ، إذ سيكون الشكل الفني ومحتواه الداخلي في حالة من الاندماج أو الانصهار معاً ، فأن أية محاولة للفصل بينهما تؤدي إلى حرمان العمل الفني من منزلته الخاصة كموضوع جمالي ، إذ تعمل قدرة الفنان الخاصة على استثمار وتوظيف الموضوعات المختلفة تمهد لإقامة صلات أو روابط إبداعية بين ذاته والعالم الخارجي إذ يشكل خياله جسراً بين العالمين ، والموضوع الجمالي هنا لا يشمل أي انفصال بين الشكل والمضمون أو بين الذات والموضوع [٢] .

وهنا يظهر التساؤل عن إمكانية الدمج بين محتويات الصورة الفوتوغرافية المنقولة عن الواقع وبين مفهوم ما بعد الحداثة في الفن ، الذي يعمل ضمن إطار هدم المرتكزات

---

[*] **جاك دريدا** (Jacques Derrida) (١٩٣٠ – ٢٠٠٤) : فيلسوف فرنسي بدا انطلاقته عام (١٩٦٧) عندما اصدر كتابا بفرنسا نقض فيه الفكر الغربي منذ (أفلاطون) في العصر اليوناني إلى (هايدغر) و (شتراوس) في هذا العصر، وحاول تشريح أعمال الفلاسفة كيما ينقضها من داخلها . وعلى هذا يهتم (دريدا) بالبحث عن ألفاظ التفكيك في الخطاب وليس ألفاظ الربط ، فهو يؤسس منطق الاختلاف وليس منطق الهوية، فالأجزاء لها الأولوية على الكل، والهدم قبل البناء . ينظر : الرفاعي ، عبد الجبار : دروس في الفلسفة الإسلامية ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، طهران ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٨ .

[١] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٩٨ ، ص٣٧٣ .

[٢] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، مطابع الكويت ، ٢٠٠١ ، ص١٤٥-١٤٧ .

المهيمنة والبنى التقليدية ، إذ يبدو أن ما يقدمه فن السوبريالية أشبه بحركة فنية رجعية ، وخطوة إلى الوراء ، باتجاه بعث الحياة في فن انتهى عصره ، ولم يعد ملائماً لعالم ما بعد الحداثة .

لقد ازدهر فن (الواقعية المفرطة) في أميركا بسبب الإفادة من التقدم التكنولوجي الكبير والتقنيات الصناعية الحديثة في إنتاج الصور الفوتوغرافية بطرائق غاية في الوضوح ، إذ يقوم الفنانون بإعادة إنتاجها بأساليب غاية في الدقة والواقعية يصعب معها التفريق بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية ، لكي يتمكن الفنان من التعامل مع العالم بعد الحداثي من زاوية النزوع الرومانسي والحنين إلى الأثر الفني المنقول عن الواقع، الذي يحاكي صور الحياة المباشرة ، ضمن إطار من المعطيات الجمالية التي تنتمي إلى نوع من الموازنة الدقيقة بين طرفي الثنائية التي تتبنى من جهة المنهج التجريبي بعد الحداثي المشابه لفن (الكولاج) بإدخال الصور الفوتوغرافية إلى اللوحة ضمن تجارب فن (البوب) ، وتحتفظ من جهة أخرى بالأثر النفسي للصورة الواقعية على المتلقي الذي يعيش داخل نطاق عصر الصورة ومؤثراتها ، ولكي يكتمل البناء الجمالي العام الذي يربط بين مفاهيم عصر ما بعد الحداثة وبين ردود الفعل الفنية والجمالية تجاهه بالاستناد إلى التركيبة الثقافية للمجتمع الأميركي التي ما تزال تحتفظ بالحنين إلى الواقع والرومانسية والتي تحاول إدخالها إلى عالم الفن بطريقة تسمح بإنتاج نسخة خاصة عن فن ما بعد الحداثي لا يؤمن بالمبالغة والإفراط في الحرية الفردية وهيمنة الذاتي على الموضوعي بشكل كامل .

لذا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي في التساؤلات الآتية :

١. هل تعد حركة الرسم السوبريالي حركة متراجعة تعتمد على استعادة التراث الكلاسيكي للفن الإغريقي وعصر النهضة ؟
٢. ما حدود اعتماد الفنان السوبريالي على الصورة الفوتوغرافية كمصدر جمالي يتناول الواقع ؟ وما حجم الإبداع الفني في إنتاج عمل فني منقول عن الصورة ؟
٣. ما أبعاد العلاقة وأسس الارتباط بين فنون ما بعد الحداثة بنزعاتها المغرقة في التجريد واللاتشخيصية وفن السوبريالية الذي يعتمد التشبيه والمحاكاة إلى حد المطابقة ؟
٤. ما حدود إمكانية اشتغال العامل الذاتي لفنان يعمل في محيط فني يتعامل مع الواقع المباشر المأخوذ عن الحياة اليومية ؟

وذلك ما ستقوم الباحثة في الإجابة عليه في فصول البحث الحالي ، ولكن ضمن حدود البحث وإجراءاته .

ثانيا ً : أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية هذا البحث الحالي بما يأتي :

١. يمثل البحث محاولة لدراسة مفاهيم الرسم السوبريالي وأسسه ، تسمح لدارسي ومتذوقي الفنون والمختصين بهذا الميدان الاطلاع على العلاقة الجمالية والبنائية التي تشكل مفاهيم الرسم السوبريالي .
٢. هذا البحث يشكل إضافة إلى مكتباتنا بما يفيد الباحثين في مجال الفنون وطلاب الدراسات العليا والأولية.
٣. يهتم البحث الحالي بدراسة العلاقة بين فن الرسم والصورة الفوتوغرافية المأخوذة عن الواقع مباشرة ودور الفنان في عملية الصياغة الجمالية .
٤. يؤسس البحث الحالي لدراسة الأبعاد الفنية الخاصة بالرسم السوبريالي وموقعه ضمن خارطة فنون ما بعد الحداثة .
٥. يتقصى البحث الحالي الجذور المفاهيمية والفكرية للأرضية المعرفية التي هيأت لظهور الرسم السوبريالي ومسوغاته التي تعتمد نقل الواقع اليومي المعاش .

وقد وجدت الباحثة أن هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع ، لم تتم دراسته بشكل تفصيلي ومستقل ، لأنه يعد من البحوث المتخصصة التي تؤسس لدراسة الأبعاد الفكرية والجمالية للفن السوبريالي .

ثالثا ً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرفّ الأبعاد الفكرية والجمالية للرسم السوبريالي .

رابعا ً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١. **الحدود الزمانية** : يتحدد البحث الحالي بالمدة الزمنية من (١٩٦٧ – ٢٠٠٨) .
٢. **الحدود المكانية** : نتاجات الرسم السوبريالي في أمريكا وأوربا .
٣. **الحدود الموضوعية** : دراسة الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي تحديداً .

خامساً : تحديد المصطلحات

البُعد (Dimension)

أ. لغةً

البُعْد ضد القُرب وقد (بَعُد) بالضم بُعْدا فهو (بَعِيد) أي (مُتَبَاعِدٌ) و (أبْعَدَه) غيره و (باعَدَه) و (بعده تبعيدا) [١] .

(بُعْد) نقيض قبل وهو ظرف مبهم يفهم معناه بالإضافة لما بعده ويكون منصوباً أو مجروراً . (البعد) اتساع المدى [٢] .

البُعْد : (مص : اتساع المدى أو المسافة) [٣] .

ب. اصطلاحاً

البُعد خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتداد بين الشيئين . فمن قال منهم بالخلاء جعل البعد امتداداً مجرداً عن المادة ، قائماً بنفسه ، ومن أنكر الخلاء جعله قائماً بالجسم [٤] .

البعد مصطلح تصويري فضائي ، أُقتبس من الهندسة ، ويستعمل في جلّ المفاهيم الاجرائية ، المستعملة في السيميائية . والبُعد الجمالي يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة ، تفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني ، الذي يظهر بعيداً ، عن مجال تجارب القارئ . ويُعرّف (البعد) كذلك بأنه : تمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل [٥] .

مصطلح فلسفي يُطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تستطيع به الحواس من معطيات ، وتكون القضية (بعدية) إذا كان المعوّل في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس ، ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي تحكم بمجرّد النظر إلى طريقة تركيبها [٦] .

---

[١] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص٥٧.

[٢] مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤ ، ص١٥٠-١٥١ .

[٣] جبران مسعود : رائد الطلاب ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص٢٠٥ .

[٤] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ط١ ، مطبعة سليمان زادة ، ج١ ، ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ ، ص٢١٣.

[٥] سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبرس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ص ٥١ .

[٦] محمد شفيق غربال : الموسوعة العربية الميسّرة ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٣٨٢ .

والبعد في (العلوم الطبيعية) العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية ، وهي الطول والزمن والكتلة [١] .

ج. إجرائياً :

البعد هو الامتداد القائم في مساحة الرسم السوبريالي من خلال ما ينطوي عليه من فكر وجمال في بنائية اللوحة السوبريالية .

الفكر (Thought)

أ. لغة

الفَكْر والفِكْر: إعمال الخاطر في الشيء . والفكرْة : كالفِكر وقد فكَر في الشيء والفكر فيه وتفكر بمعنىً [٢] .

فكر : (التَّفَكُّر) التَّأَمُّل والاسم (الفِكْر) و (الفِكْرة) والمصدر (الفَكْر) بالفتح وبابه نصر [٣] .

فَكَرَ وأَفْكرَ في الأمر : أعمل الخاطر فيه وتأملهُ [٤] .

الفكر جمع (أفكار) : تردد الخاطر بالتأمل ولتدبر بطلب المعاني ، ما يخطر بالقلب من معانٍ [٥] .

فَكَرَ يَفْكرُ : فِكْراً وفَكْراً في الشيء : أعملَ ليفكر والعقل فيه ليتوصل إلى حله أو إدراكه [٦] .

الفكر (الفِكْرَة أو الفِكْرَى) إعمال الخاطر في الأمر ج فِكر [٧] .

---

[١] يوسف خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب . ت ، ص٦٩-٧٠ .

[٢] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : لسان العرب ، ج٥ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص٦٥ .

[٣] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص٥٠٩ .

[٤] كرم البستاني وآخرون : المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٢٣ ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ص٥٩١ .

[٥] المنجد الأبجدي : الطبعة الثانية ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، ب. ت ، ص٧٦٩.

[٦] جُبران مْسعود : رائد الطلاب ، مصدر سابق ، ص٧٠٤.

[٧] فؤاد إفرام البُستاني : منجد الطلاب ، ط ٢٢ ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ب. ت ، ص٥٥٩.

ب. اصطلاحاً

الفكرة هي التصور الذهني ، أو هي حصول صورة الشيء في الذهن والفكرة عند (أفلاطون) هي النموذج العقلي أو المثال ، أو الصورة العقلية المجردة التي لا تدثر ولا تفسد، وهي الوجود الحقيقي، والأولى هي في اللغة العربية إبدال لفظة الفكرة بلفظ المثال ، أو الماهية العقلية ، للدلالة على هذا المعنى . والفكرة عند فلاسفة القرن السابع عشر هي الصورة الذهنية المطابقة لموضوعها ، وهي من جهة ما هي تصور ذهني، مقابلة للعاطفة والفعل ، كما أنها من جهة ما هي تصور جزئي مقابل للحقيقة ، لأن الحقيقة لا تكون إلا كلية [١] .

والفكرة : أسمى صور العمل الذهني بما فيه من تحليل وتنسيق [٢] .

الفكر : التفكير : عمل العقل الذي يفحص ما يجول فيه من أفكار وخواطر وصور وينظر ويقابل بينها ، إعمال العقل في قضية بغية التوصل إلى حلها ، التفكير في الخروج من مأزق [٣] .

الفكر النتاج الأعلى للدماغ بوصفه مادة ذات تنظيم عضوي خاص ، وهو العملية الايجابية التي بوساطتها ينعكس العالم الموضوعي في مفاهيم وأحكام ونظريات ، ويظهر الفكر خلال أنشطة الإنسان الاجتماعية والإنتاجية ، ويضمن انعكاساً وسيطاً للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله [٤] .

فالتفكير عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات ، لأننا في التفكير إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما بعده محمولاً ، وبين تمثل جزئي يكون منه بمثابة الموضوع [٥] .

ج . إجرائياً

الفكرة هي المضمون العام أو القصد الذي تشير إليه الكليات العامة في العمل الفني . وقد تكون باطنية مستترة أو ظاهرية واضحة .

---

[١] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص١٥٧.

[٢] إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١٣٧.

[٣] لويس معلوف : المنجد في اللغة ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٤٦ ، ص٩٥٣.

[٤] روزنتال . م. و. ي ، بودين : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٣٢ .

[٥] زكريا إبراهيم : كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب. ت ، ص٨١ .

الجمال (Aesthetic)

أ. في القرآن الكريم

قال تعالى { وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ } [النحل : ٦] ، أي بهاء وحسن ، وقال تعالى { قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ } [يوسف : ١٨] ، وقال تعالى { وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ } [الحجر : ٨٥] ، وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية .

ب. لغة :

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى " الحسن وهو يكون في الفعل والخلق، والجمال مصدر الجميل والفعل (جمَل) ، وجمّلهُ أي زيّنهُ ، والتجمّل تكلّف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث النبوي الشريف (إنّ الله جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الأوصاف "[١] . جاء في معنى (الجَمَال) الحُسْن وقد (جَمُل) الرجُلُ بالضم (جَمالاً) فهو (جَمِيل) والمرأةُ (جميلة) و(جَمْلاء) أيضاً بالفتح والمدّ [٢] .

ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون لـ(التهانوي) بمعنى " الحسن وحسن الصورة والسيرة "[٣] .

وورد أيضاً أن الجمال صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا [٤] . والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف [٥] .

(الجَمِيل) الإحسان والمعروف . (الجُمَّال) الجميل أو الأجمل من الجميل [٦] .

---

[١] ابن منظور : لسان العرب ، ج١٣ ، مصدر سابق ، ص ١٣٣-١٣٤ .

[٢] الرازي : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص١١١ .

[٣] محمد علي الفاروقي التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٩٦٣ ، ص٣٤٨ .

[٤] الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم ، تقديم العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٢٠٩ .

[٥] أبو الحسن علي بن محمد الجرجاني : التعريفات ، ط ١ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ٧٣ .

[٦] فؤاد افرام البستاني : مصدر سابق ، ص ٩٣ .

ج. اصطلاحاً

الجمال عند (أفلاطون) لا يقوم في الأجسام فحسب ، بل في القوانين والأفعال والعلوم ، ويقرران ثمة هوية بين الجمال والحق والخير ، والجمال هو لذة خالصة ، ويعبر عن (التناسب والائتلاف) . بينما يقوم (الجمال) عند (أرسطو) على (الوحدة والانسجام) . وعند (أفلوطين) على تشكل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء [١] .

فيما يرى القديس (أوغسطين) أن الجمال " يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء " [٢] .

والجمال عند الغزالي مظاهر ثلاثة بحسب طبيعة مُدركة ، هي (الجمال الحسي ، والجمال الوجداني ، والجمال العقلي) [٣] .

وعند (صليبا) يكون (الجمال) مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء ، وتوازن في الأشكال، وانسجام في الحركات، والجميل هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس [٤] .

وترى (لانجر) أنّ " الجمال يتبدى في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية ، معنى ذلك أن العمل الفني كلما كان معبراً ، كلما كان جميلاً . وكلما فقد شيئاً من هذه التعبيرية فقد جماله " [٥] .

الجمالية (Aestheticism)

وردت في (دائرة المعارف البريطانية - نشرة وليم بينتون) بأنها : الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، وهي تُعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة ، وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في :

---

[١] مراد وهبة : قصة علم الجمال ، ط١ ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٧ - ١٤ . وكذلك : شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص ١٤ – ١٥ .

[٢] عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة ، ج ٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص١٥٦.

[٣] رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، تقديم: جروس برس ، ط١، طرابلس، لبنان ، ١٩٩٤، ص٢٠٤.

[٤] جميل صليبا : المعجم الفلسفي , ج ١ ، مصدر سابق ، ص٤٠٧- ٤٠٨ .

[٥] راضي الحكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٩٤ .

- الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها ومقارنتها فيما بينها .
- السلوك الإنساني والخبرة في توجههما نحو الجمال .

وتركز(الجمالية) اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها [١] .

وعُرّف الجمال أيضاً انه الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً بنسبة ، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغييره أو إزالته [٢] .

والجمالية دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ، ولا إلى مجرد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تشير إلى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتهما في الحياة [٣] .

ج . إجرائياً

الجميل : هو أحد نشاطات الإنسان ، وهذا النشاط هو عمل إنتاجي يظهر كشيء خارجي ، وبذلك يصبح معروفاً وواضحاً للآخرين ، بشكل حسي عن طريق التصوير أو الصياغة الفنية .

الجمال : هو ذلك التناسق والتناغم في رسم الأشياء ونقل الصورة إلى عين المشاهد . أو هو التناسق والانسجام بين عناصر العمل الفني ، دون إخلال في التناغم الجمالي .

الجمالية : فكرة أو مفهوم عام حول سمات الجميل في الفن ومكانته في الحياة .

وتخلص الباحثة من خلال التعريفات السابقة إلى تعريف الأبعاد الفكرية والجمالية بأنها :

مدى الاتساع الفكري والجمالي في بنائية اللوحة في الرسم السوبريالي .

الرسم (Draw)

أ. لغة

الأثر و (رَسْم) الدار ما كان من آثارها لاصِقاً بالأرض . و (رَسَم) على كذا وكذا أي كَتَب وبابه أيضا نَصَر [٤] .

---

[١] وليم بنتون : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٥-٩ .

[٢] عبد الجبار منديل : الإعلان بين النظرية والتطبيق ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص٤٢ .

[٣] جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ١٢ .

[٤] الرازي : مختار الصحاح ، مصدر سابق ، ص٢٤٣ .

الرسم : نعت يجري في الأبد بما جرى في الأزل ، أي سابق في علمه تعالى [١] .

الرُسْم (مص) ج رسوم وأرْسُم : تمثيل الشيء ، العلامة ، يطلق على ما يُقابل الحقيقة ، كقول الشاعر : " أرى ودَّكم رسماً وودي حقيقة " [٢] .

ب. اصطلاحاً

الرسم عند المنطقيين مقابل للحد ، وهو قسمان : تام (Complete) ورسم ناقص (Incomplete) ، فالتام ما يتركب من الجنس القريب والخاصة ، كتعريف الإنسان بالحيوان الضاحك . والناقص ما يكون بالخاصة وحدها أو بها وبالجنس البعيد ، كتعريف الإنسان بالضاحك أو بالجسم الضاحك [٣] .

الرسم فرع من فروع الفن التشكيلي يتم بالخط فقط دون استعمال اللون . ويكون الرسم على نوعين سريع ومتأنٍ [٤] .

ج . إجرائياً

الرسم هو فن إبداع وصياغة الأشكال على سطح مستوي من أجل إيجاد الإحساس بالزمان والمكان والحركة والامتدادات الناتجة عن تكوينات العناصر الفنية .

السوبريالية (Super Realism)

أ. لغة

Super بادئة معناها : فوق ، أعلى ، اكبر ، أعظم أو بإفراط [٥] .

Realism الواقعية ، وتعني أيضا الإخلاص ، في الفن والأدب ، للطبيعة أو للحياة الواقعية ، وتصوير مظاهرهما بدقة من غير إهمال لما هو قبيح أو مؤلم [٦] .

---

[١] الجرجاني : التعريفات ، مصدر سابق ، ص ٧٣ .

[٢] كرم البستاني وآخرون : مصدر سابق ، ص ٢٥٩ .

[٣] جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٦١٥ .

[٤] قاسم محمد كوفحي ومحمد يوسف نصار : نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، ٢٠٠٨ ، ص ٣٦ .

[٥] منير البعلبكي : المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص٩٢٩.

[٦] المصدر نفسه ، ص٧٦٢.

ب. اصطلاحاً

السوبريالية : حركة فنية أعقبت الفن الشعبي (البوب آرت) تمثل عودة إلى أكثر أنواع الرسم والنحت التشبيهية دقة وأسلوبها يعتمد إعادة إنتاج الصور المطبوعة [١] .

الرسم السوبريالي : الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية واعتبارها مرجع أساسي لإعادة تكريس الواقع بطريقة تنتقل أجزاءه بدقة متناهية [٢] .

الهايبرالية (Hyper Realism)

أ. لغة :

بادئة بمعنى فوق أو مفرط [٣] .

ب. اصطلاحاً

تعرف على أنها الواقعية المضخمة أو المبالغة في تصوير الواقع [٤] .

ج . إجرائياً

الرسم السوبريالي هو خلق أشكال ذات صلابة ملموسة وحضور طبيعي من خلال الخط واللون ومؤثرات التظليل ، علاوة على الأبعاد والمساحات ، إذ تكون أقرب لطبيعة الصورة .

---

[١] ادوارد لوسي سمث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، ط١ ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص٢٢٤.

[٢] محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر- التصوير (١٨٧٠ – ١٩٧٠) ، دار المثلث ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٢٨٦.

[٣] منير البعلبكي : المورد ، مصدر سابق ، ص٤٤٢ .

[٤] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٧ ، ص٧.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الأول : فنون ما بعد الحداثة
- المبحث الثاني : الأصول الفكرية والجمالية للفن السوبريالي
- المبحث الثالث : عصر الصورة الواقعية
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري
- الدراسات السابقة ومناقشتها

الفصل الثاني

المبحث الأول

فنون ما بعد الحداثة

كان للتطور الحديث المصاحب للثورة الصناعية ونمو الديمقراطيات في أوربا أثر كبير في توجيه الفنانين إلى التجاوب مع التصنيع والميكانيكية في أعمالهم ، وتحويل التطور الثقافي والصناعي إلى ممارسات إبداعية تعبّر عن العصر الصناعي ، ومن بينها الصحافة والسينما والتصوير الفوتوغرافي التي دمجت بين إمكانات الفن ووسائل الصناعة ، بحيث قدمت نوعاً من الإبداع المقبول على مستوى جماهيري واسع [١] .

ومع وصول فناني أوربا إلى أميركا وإقامة معارض لأعمالهم الفنية اتسع نطاق التأثير الأوربي وبخاصة الدادائية [*] . وهي أول حركة ذات طابع عالمي شارك فيها الأميركيون ، الذين قدموا أشكالا ذات صلة بالعالم الصناعي وعالم الآلة . وتناولوا مفردات الحياة اليومية بأعمال تشبه في طابعها العام الصور الفوتوغرافية الجامدة ، كما صور بعضهم أشياء مبتذلة مثل علب الكبريت وعلب السجائر بأسلوب بارد تأكيداً للموقف الحيادي ، باعتبار أن ذلك يصور (المشهد الأميركي) [٢] .

في هذا الوقت ، كان الفنان (فرناند ليجيه) [**] يرى أن الحياة باتت أكثر تشظياً وسرعة من الأزمنة السالفة ، وأن من الضروري تصميم فن ديناميكي يستجيب لهذه

---

[١] جون هارتلي : الصناعات الإبداعية ، ت : بدر السيد سليمان الرفاعي ، ج١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٧ ، ص١٦ .

[*] هي حركة تمردت على ما هو جميل في الحياة وخالفت الفنون التقليدية ، لأنها تعارض الشعور بالاطمئنان والسعادة . للمزيد ينظر : فداء حسين أبو دبسه ، وخلود بدر غيث : علم الجمال آفاقه وتطبيقاته ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، ٢٠٠٨ ، ص١٧٦ .

[٢] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٤٣٣ .

[**] **فرناند ليجيه** (١٨٨١ – ١٩٥١) : رسام تكعيبي . كان رسمه مجرد من كل جمالية وعاطفية ورومانسية أقرب ما يكون إلى حضارة القرن العشرين الصناعية ، فتعبيره الذي هو أشد ما يكون قوة وحماسة ، يتوغل بعيداً فيها ، في الوقت الذي يصفها الكثيرون باللاإنسانية .
للمزيد ينظر : جي. إي. مولر ، وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٩٠ .

المرحلة [١] . فالمشروع الحداثي الذي قام في أوربا كان مشروعاً عقلانياً مادياً يطمح لأن تقوم الذات الإنسانية بالاستقلال عن الله وتغيير الواقع ، والهيمنة على الطبيعة ، بذلت الفلسفة الغربية في عصر التحديث قصارى جهدها لتأسيس نظم معرفية وأخلاقية تحتفظ بهذا التوازن بين الذات الإنسانية والموضوع الطبيعي المادي ، وكان التصور السائد هو إن العقل قادر على استخلاص الكليات من التفاصيل المادية المتناثرة [٢] .

لقد كانت حركة التطور الفني العامة حتى الخمسينات من القرن الماضي تسير باتجاه معاكس للواقعية ، وكانت التيارات الحداثية في هذه المرحلة تسعى إلى تخطي الواقع والتنكر له ، وإلى نقل فن التصوير والنحت من التمثيل الصوري الموضوعي ، إلى اللاصوري ، اللاموضوعي مع مختلف تيارات التجريد [٣] .

فقد كان ذلك بمثابة ثمار لمرحلة بدأت منذ بداية القرن الماضي بمحاولات أساتذة مدرسة الباوهاوس في ألمانيا ، وعلى رأسهم الهنغاري (موهولي ناجي Moholy Nagi) [*] الذي اهتم بتعميق تقاليد الدادائية . وعقد لقاءً مع (مارسيل دوشامب) [**] في مدينة ڤايمار . وأخذ يدعو لفن يتسم بالبساطة والإلهام المباشر من الواقع ومواضيعه الحية . فكانت أعماله هندسية مجردة بالكامل ، تخضع للرياضيات مصحوبة ببعض الحروف والأرقام ، وقد أنتج أعمالاً فنية بوساطة الآلات التي ترسل البرقيات ، كما استخدم معالجات الضوء الالكترونية ، والزجاج ، والمعادن ، وامتد اهتمامه إلى صناعة أباريق الشاي والأواني بشكل فني [٤] ، كما في الشكل (١) .

---

[1] Kern, Stephen: The Culture of Time and Space (1880-1918), Weidenfeld and Nicolson, London, 1983, P. 36.

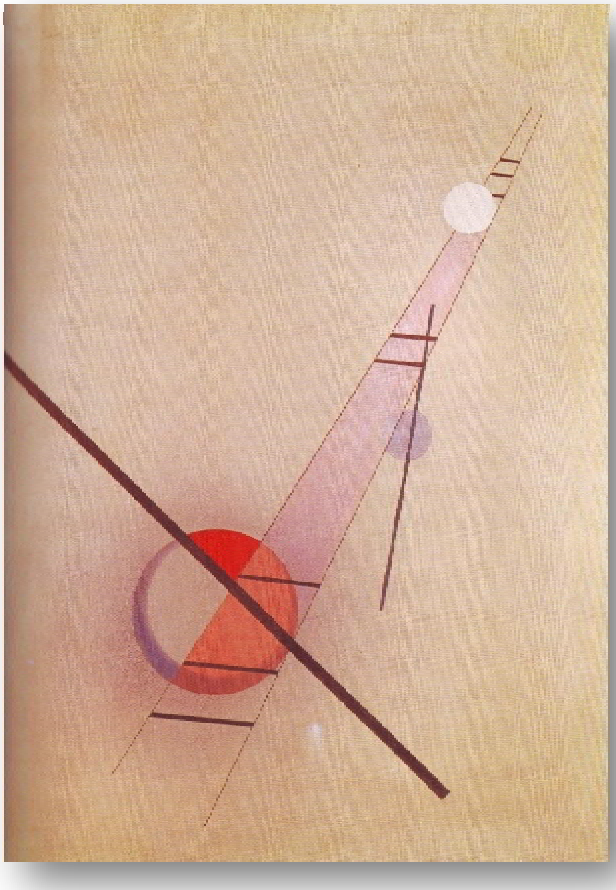
[٢] عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، ط١ ، مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٦ ، ص٤٦ .

[٣] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٣١ .

[*] **موهولي ناجي** (١٨٩٥ – ١٩٤٦) : رسام تكعيبي ونحات وفنان ، باحث في مجال الخامات المختلفة الجديدة ، درس القانون في أول حياته بالمجر ، ثم اتجه إلى دراسة الفن عام ١٩١٩ ، إذ فضل الاتجاه التكعيبي . للمزيد ينظر : جوهانز ايتين : التصميم والشكل ، ت : صبري محمد عبد الغني ، مراجعة : شوقي جلال ، ط١ ، هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ ، ص٢٦.

[**] **مارسيل دوشامب** (١٨٨٩ – ١٩٦٩) : فنان فرنسي شهير ، اقترنت باسمه الأعمال الدادائية .

[4] Bauhous, Frank Whitford: World of Art, London, Thames and Hudson, 1984, P.123.



الشكل (١)

موهولي ناجي : ZIV

إنّ هذه التحولات الفنية والأفكار المتنوعة بدأت تدريجياً بقيادة عالم الفن إلى الانـــدماج في عالم الصناعة والتقنيات الحديثة التي ترتبط بالإنتاج كمنظومة اقتصادية مالية ، لها طابعها الخاص ومبرراتها الفلسفية الخاصة وأدوات تنظيمها وتسويقها الخاصة ، وبالتالي كـــان لابـــد للفن أن يقترب من عالم المال والصناعة ، والتجارة الحرة التي تقود كـــل شـــيء إلـــى عـــالم الترويج والإعلان . فالتحول الثقافي الذي حدث من ستينات القرن الماضي ، لم يحدث بعيـــداً عن الواقع الاجتماعي والمتغيرات السياسية والتحولات الاقتصادية ، وقد جلب الانتشار الواسع للإعلان بوصفه الفن الرسمي للرأسمالية ، استراتيجيات الإعلان إلى الفن ، وحمل الفـــن إلـــى إستراتيجيات الإعلان [١] .

---

[١] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، ط١ ، ت : د. محمد شيّا ، مراجعة : د. ناجي نصر وحيـــدر حـــاج إسماعيل ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص ٨٩ .

ففي هذا الفن ، يتم أولاً تهيئة بنية صناعية تحتية يمكن أن تحقق سيطرة واسعة على الإنتاج وهي تتمتع بأنظمة وشبكة من العلاقات التواصلية التي تحقق التفاعل المهم مع السوق عبر العالم ، ويتم التحول بالإبداع من عملية صناعية إلى محتوى يمثل استثمار التكنولوجيا ، ويجسد الانتقال من التواصل إلى المحتوى ويسمح بابتكار أطر جديدة للمحتوى غير معتادة تحقق نجاحات تواصلية سريعة ويسمح لإمكانات الفن بدخول عالم الصناعة بوصفها وسائل ذات مكانة إبداعية [١] .

فثورة المعلومات وفرت أكبر قدر من الاتصال ، فالإنسان أمام الشاشة وظهره وجنبه للإنسان الآخر ، فتغيب العلاقات وجهاً لوجه ويتحول الكلام إلى صمت واللغة إلى أشاغرة والتخاطب إلى شفرة ، إذ لم يعد الفن يتحدث عن الأمكنة أو يصور الأزمنة ، ففي مجتمع ما بعد الحداثة دخل الفن مجال الإعلان والتعبير عن الحياة بوساطة الإعلان الذي يحقق مقولاته [٢] .

وعلى الجانب الجمالي أصبحت اللغة الاتصالية في الفن أسهل عندما تداخلت مع انجازات الفن التشخيصي ، إذ أصبح بإمكان أي شخص أن يرى في العمل الفني ما يتذوقه ويفهم ما يستطيع تأويله بكافة الوسائل والاحتمالات وتحت أية مفاهيم [٣] .

أما على الجانب الاجتماعي فقد اعتاد الناس في الحضارة الغربية على حس التغيير والتأقلم مع إيقاعات العصر الحديث السريعة والمتنوعة ،وان يتمتعوا بحرية الحركة النسبية وفي تشجيع العقلانية التي تحكم سلوك الفرد الذي أصبح يرى مستقبله الاجتماعي مرتبطاً ببراعته لا في قدره ، ويرى فرص النجاح في الانجاز لا في الإرث . وفي محاولة تقبل التجديد دائماً ، وأن يعيد صياغة واقعه حسب قوانين الطبيعة والمادة التي يتلقاها جاهزة من العلماء . وتمّ تجسيد الإنسان وتدريبه على قبول المبادئ العامة المجردة المتجاوزة للإنسان وعقله العملي [٤] .

إنّ عمليات التحول الاجتماعية والفنية التي شكلت بنية الروح الغربية المحركة باتجاه دخول عالم ما بعد الحداثة ، تعتمد على إبطال قيمة كل ما يعدّ قديماً يرتبط بالماضي ، وقدمت

---

[١] جون هارتلي : الصناعات الإبداعية ، ج١ ، مصدر سابق ، ص٣١-٣٣ .

[٢] بلاسم محمد وآخران : دراسات في الفن والجمال ، ط١ ، دار مجدلاوي ، ٢٠٠٦ ، ص٢٩٧.

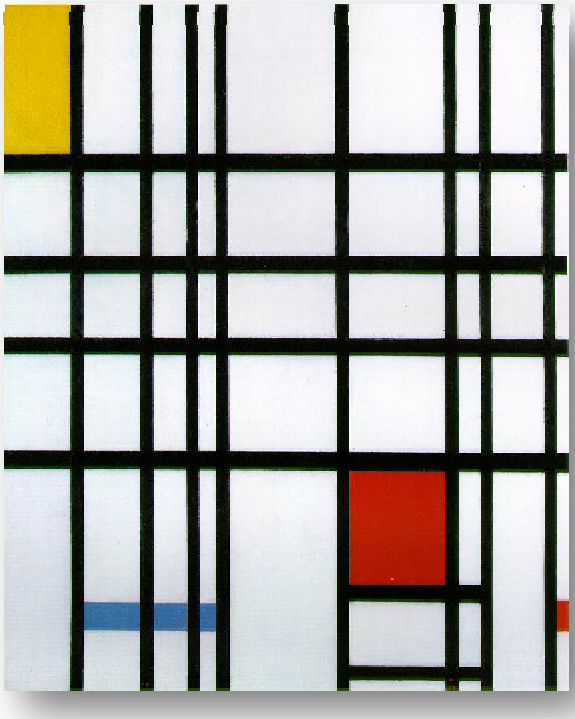
[3] Woods, G.: Art without Boundaries (1950–1970), Thames and Hudson, London, 1972, P. 164.

[٤] عبد الوهاب المسيري : الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٤٧ .

العلم والتقنية والتخطيط كأدوات مستقبلية واعدة لا تخطيء ، من أجل ضبط الطبيعة والمجتمع والحياة ضبطاً واعياً [١] .

وأصبح منطق العصر يرتبط أكثر فأكثر بسرعة إيقاع الحياة وانهيار الآفاق الزمنية من أجل التركيز على الحاضر والاستغراق في اللحظة الراهنة التي يعيشها الفرد ، فتحول الإنتاج الثقافي إلى التركيز على الأحداث السريعة والصور الإعلامية ، بما يؤكد على المواقف العابرة وتضخيمها والاحتفال بها .

فقد ترسخت في الوجدان الغربي فكرة التغيير ، إذ أصبح الإنسان الغربي مؤمناً بأن التغيير هو أحد مقومات الحياة أو هو المقوم الوحيد في الحقيقة ، وإنّ التغيير هو اليقين الوحيد . إنّ الإحساس بنسبية كل الظواهر أصبح أمراً مقبولاً بشكل يكاد يكون مطلقاً . وتتضح النسبية في مجالات التفكير والتعبير كلها ، فظواهر فنية مثل أخفاء المنظور ، والأبعاد الثلاثة ، وتحطم الشكل وظهور التجريب في الفن ، هي كلها ظواهر تعبّر عن هذه النسبية الجديدة [٢] ، كما في الشكل (٢) .



الشكل (٢)

بيت موندريان : تكوين بالأحمر والأصفر والأزرق

---

[١] يورغن هابرماس : الحداثة وخطابها السياسي ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتورة ، ط١ ، دار النهار ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص٩٨-١٠٠ .

[٢] عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية عن الحداثة الغربية ، مصدر سابق ، ص١٩٠ .

أصبحت عملية التعبير الفني ترتبط بنسبية الحداثة وفكر الحداثة ، فلم تعد عملية استخدام الأشكال الفنية بدلالاتها في الطبيعة الأصلية تواكب العصر ، بل أصبح الخطاب التشكيلي في الأشكال والألوان ذاتها التي تولد المعاني التشكيلية ، مثل التدفق والتشظي والاختلاف وغياب التحديد ، كلها معانٍ يستجيب لها الإنسان عن طريق اللغة البصرية المجردة [١] .

وتحول النص الفني المعاصر إلى منهج التفكيك وفلسفة الاختلاف تبعاً لتغيير مفاهيم الفكر والمعنى والحقيقة والهوية والانتقال من مقولات الإطلاق والثبات والمركزية والأحادية إلى مفاهيم التركيب والتجاوز والنسخ والإحالة والتأويل ، فالفكرة المبدعة ليست مجرد مرآة للواقع وإنما هي شبكة مركبة لتحويل الإبداع تساهم في تغيير مشهد الواقع الذي يبقى قيد الانجاز والتشكيل دائماً [٢] .

لقد نشأت مفاهيم ما بعد الحداثة عن التحول التاريخي في الغرب نحو عالم التكنولوجيا العرضي الذي بلا سلطة شمولية ، وعن الاتجاه الاستهلاكي ، والحضارة الصناعية التي ازدهرت فيها الخدمات ، والتمويل ، والمعلومات ، واندماج الهويات وانتشارها ، وثقافة ما بعد الحداثة تعكس بعض التغيرات بأسلوب فني سطحي ، غير شمولي ، فهو اسلوب لعوب ، مشتق متعدد ، وانتقائي يطمس كل ما هو عمومي وكلي [٣] .

فالعالم الذي تحكمه ظواهر هي في حالة تحول وصيرورة دائمة ليس عالماً متماسكاً ، إنما هو مجموعة من الانطباعات التي يمكن تفكيكها في النهاية وإعادة ربطها بحركة متصلة يلتقي فيها كل شيء ولا فوارق هنا بين الأجزاء إلا في اختلاف وجهات النظر وزوايا التأمل [٤] .

لقد أصبح التحديث هو الصيرورة الدائمة على كل المستويات ، بدءاً من الاقتصاد والسياسة إلى العائلة والعلاقات الاجتماعية ، مرتبطة بالانتقال من الاكتفاء الذاتي إلى السوق الكوني الموسّع ، ومن العرف إلى القانون ، ومن القيم الجماعية إلى القيم الفردية ، وكل هذه التحولات مصحوبة بنشاط تفكيك واسع [٥] .

---

[١] محمد البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، مركز الشارقة ، ب. ت ، ص ٢٤٠ .

[٢] علي حرب : هكذا اقرأ ما بعد التفكيك ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص ٩٩ – ١٠٠ .

[٣] تيري ايجلتون ، أوهام ما بعد الحداثة ، ت : منى سلام ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٧ .

[٤] أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص٤٢١ .

[٥] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٧٤ .

هذا التفكيك المستمر للبُنى الراسخة ، نزع القوة عن العالم والحياة ، وعمل على تصفية الخصوصيات ، والهويات ، وأدى إلى انتشار قيم ، المصلحة الشخصية ، والتشيؤ ، والاغتراب ، والتركيز على كل ما هو ممكن واقعياً ، ونفي كل ما هو افتراضي .

من هنا لم يعد هدف الذات فك ما في داخل النص وتحليله واستخراجه لنشره وبسطه وتقديمه ، إنما أصبحت خاضعة للنص ، فليس للذات من قرار ولا سلطة على النص سابقة له ، إنما هي تتحلل وتفكك إلى عناصرها الأولية وتصبح مفتوحة على النص وتحت سيطرته . أي أن للنص سلطة على الذات تختفي داخله وهي التي تحركه وتجعله يسيطر على الذات ، وهكذا فإن النص بما يملك من أدوات ووسائل ، يستطيع أن يهدم الذات ويفككها ويشظيها ويستولي على جوهرها [١] .

إنّ عمليات بناء الصورة العامة للذات الإنسانية والمجتمع الحديث هي مركب من البنى والعمليات المرافقة ، إذ يكون فيها الابتكار والتجديد أمراً حيوياً لإدامة النظام في مجتمع حداثي معين يوفر للأفراد مزايا تساعدهم على الابتكار وتخلق ظروفاً ملائمة لتوليد تغيرات أساسية . إنّ معدلات الحداثة بهذا المعنى متسارعة وعناصرها مترافقة معاً بشكل كبير تعمل من خلال انتشار الأفكار والتقنيات الحديثة في اتجاه تصاعدي دائم [٢] .

وهذا الانتشار تحققه التقنية التي لا تكتفي بممارسة عمل تحويل للطبيعة والوسط الاجتماعي ، ولا بتحويلات ذهنية رقمية وعقلانية مباشرة على الوسط الذي تزدهر فيه ، بل تمارس فعلاً تفكيكياً غير مباشر ، على الثقافات والرؤى الثابتة للعالم . إنّ ثقافة التقنية تقدم مفهوماً تصاعدياً للزمن وقيماً أخلاقية قوامها التعدد [٣] .

وهكذا يرى (جاك دريدا) أن الكولاج / المونتاج هو الشكل الأساس في الخطاب بعد الحداثي ، والتناص الداخلي سواء في الرسم أو الكتابة أو العمارة ، يمنح متلقي النص أو الصورة حافزاً لإنتاج دلالة متغيرة متنوعة ومنتجو النصوص ومستهلكوها يشاركون في إنتاج الدلالات والمعاني ، فالفنان إنما يقدم المواد الخام (الأجزاء والعناصر) تاركاً العمل مفتوحاً للمستهلك لإعادة جمع هذه العناصر بالطريقة التي يرغب فيها ، وأثر ذلك هو كسر سلطة المؤلف في المعاني ، ففي وسع أي عنصر في أي موضوع بحسب (دريدا) ، كسر استمرارية الخطاب ، ومن ثم يقود إلى قراءة مزدوجة ، قراءة الجزء من خلال علاقته بالنص

---

[١] سامي أدهم : ما بعد الحداثة ، انفجار عقل أواخر القرن ، ط١ ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤ ، ص١٥٥ .

[٢] ج. تيمونز روبيرتس وايمي هايت : من الحداثة إلى العولمة ، ت : سمر الشيشكلي ، مراجعة : محمود ماجد عمر ، ج ٢ ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٤ ، ص٢٠٨-٢١٠ .

[٣] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

الأصلي ، وقراءة أخرى له قد اختلط فيها كل مختلف وجديد ، والنتيجة هنا هي إخضاع أوهام الأنظمة الثابتة كلها للمساءلة والنقد [١] .

وبإزاء ما شهده العالم الحديث من متغيرات على وقع الانهيارات الفكرية المتلاحقة المفاجئة التي عاشتها الحضارة الحديثة ، وفي ضوء التحولات والتبدلات الهائلة والمتسارعة التي عملت على تغيير صورة المشهد الكوني ، فإنه لا يمكن أن يتغير العالم على هذا الشكل دون أن تتغير رؤية الفنان للواقع [٢] .

ففي الفن ، يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم مثالي ، يصلح بديلاً لعالم الوجود الواقعي ، وبالفن نسمو إلى أفاق سامية ، يمكن أن تتحقق فيها قيم الجمال والحق على السواء [٣] .

وعلى وفق هذا التصور ، أصبحت تيارات الفن المعاصرة واتجاهاته تستند إلى فعل المغايرة والاختلاف ، إذ إن الروابط والعلاقات البنائية القديمة جميعها قد تشظت وتفككت بتحول القوى الإدراكية للفنان إلى الداخل إلى عالم التصورات الذاتية ، وبات المتلقي غير قابل للانفصال عن مفهوم الذات ، فأحل الحدس محل الملاحظة ، وغير الواقعي بديلاً للواقع [٤]. وذلك لأن ارتداد الفنان اتجه نحو ذاته ، فجعله منقسماً بين ذاته والواقع الذي يعيشه ، فإذا كانت الذات نفسها تعاني من الانقسام والاغتراب والضياع في عصر الحداثة وما بعدها عصر الآلة والتكنولوجيا والاقتصاد والسرعة ، فإن النتيجة لابد أن تكون مزيداً من الانقطاع والتفكك والضياع والفوضى . لذا وجد فنانو عالم ما بعد الحداثة أنفسهم بين نوعين من المؤثرات ، أولها الرغبة في التميز والتفرد الذي يضمن النجاح وسط الكثرة ، وتحقيق النجاح الشخصي ، وثانيها الحاجة إلى التواصل والانتماء واعتماد أسس رصينة تضمن البقاء والاستمرار .

وقد وجد كثير من الفنانين ضالتهم في أفكار الباوهاوس وتجارب البوب آرت التي نجحت في إدخال الفن إلى الحياة العامة ومواكبة متغيرات العصر والاحتياجات اليومية . وقد أصبح الفنانون يبحثون عن أحداث الانطباع بالتفتيت والتفكك والاضطراب العارض ، مما كان يمكن أن يبدو للذوق الكلاسيكي غاية في القبح والتفاهة [٥] .

---

[١] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٧٣-٧٥ .

[٢] علي حرب : الإنسان الأدنى، أمراض الدين وأعطال الحداثة ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص١٤ .

[٣] أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب. ت ، ص٥٩ .

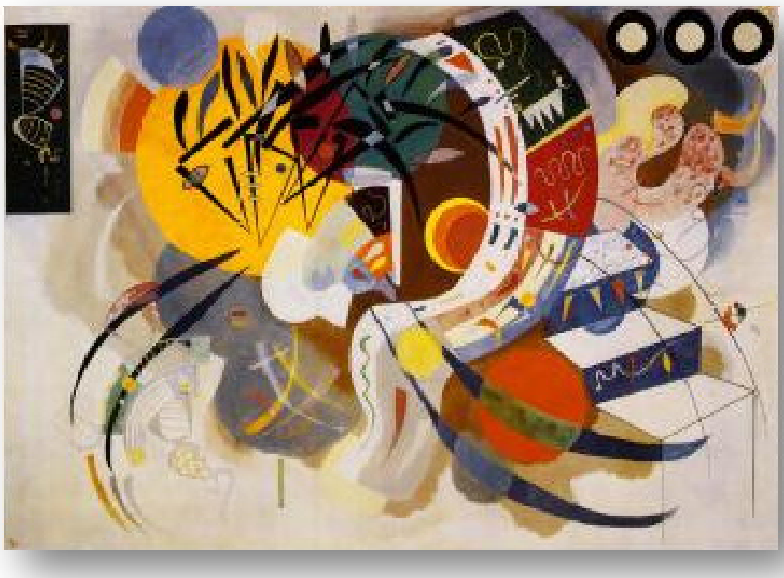
[٤] حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج١ ، ط ٢ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٤ ، ص٣٤ .

[٥] توماس مونرو : التطور في الفنون ، ج١ ، ت : محمد علي أبو درة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص٦٨ .

نتيجة التأثر بالمدارس الفنية الأوربية ولابتكارات الجديدة ، نشأت تيارات واتجاهات فنية لها طابعها الخاص والمتميز ، وذلك منذ الأربعينيات من القرن العشرين ، وإنّ أهم الاتجاهات الفنية هي :

التعبيرية التجريدية [*] **Abstract Expressionism**

كان الأميركيون يتابعون حوار الفن الأوربي عن كثب حتى صار بمقدورهم المشاركة فيه ، إذ استطاع (جاكسون بولوك) [**] أن يتطلع إلى أوربا ، فاستفاد من تجارب (كاندنسكي) قبل عام (١٩١٤) وكتاباته ، التي هيأت له تسويغاً نظرياً وروحياً للتجريد الحر [1] ، كما في الشكل (٣) .



الشكل (٣) : كاندنسكي : المنحني الساند

[*] مصطلح استخدم أول مرة سنة ١٩١٩ لوصف أعمال فاسيلي كاندينسكي . وفي عام ١٩٤٦ أطلق هذا المصطلح الناقد الامريكي روبرت كوتس على اعمال ديك وتنج وجاكسون بولوك ومن تبعوهم .
للمزيد ينظر : ادوارد لوسي سمث : الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، ت : أشرف رفيق عفيفي ، تقديم مصطفى الرزاز ، مراجعة : أحمد فؤاد سليم ، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب. ت ، ص٤١.

[**] جاكسون بولوك (١٩١٢-١٩٥٦) : رسام أمريكي ولد في (دايومينغ) ، أنجذب بشدة إلى الرسامين المكسيكيين . في عام ١٩٣٠ انتقل إلى نيويورك للدراسة في رابطة طلاب الفن ، وقد عمل هناك مع (توماس هاروت بينتون) رسام المناظر الطبيعية الأمريكي ، إذ كان الأخير مهتم بدراسة مبادئ فنون عصر النهضة ، إذ فتنت تلك الفنون (بولوك) وقد رسم عدة اسكيتشات فيها ، توفي عام (١٩٥٦) في حادث سيارة . للمزيد ينظر : روبرت م. كروندن : موجز تاريخ الثقافة الأمريكية ، ت : مازن حماد ، مراجعة : أحمد يعقوب ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٥ ، ص ٣٨٠–٣٨١ .

[1] Ally, Ronald: The Modern World, Spring Books, London, 1970, P. 783.

بدأ (بولوك) يعرض أعمالاً تتابع آثار الألوان التي يصبها الفنان على القماش ، ليصبح عمله في النهاية أكثر من مجرد زخرفة ، بل هو نوع من التوتر العصبي في معالجة الفنان الحساسة للفضاء الصوري ، وذلك لثقته بأن اللاوعي داخل في صياغة العمل الفني ، وهو الذي يبرر نتاجه [١] .

كان تطور (بولوك) متدرجاً ، إذ وقع تحت تأثير السوريواليون أول الأمر ، وبحلول عام (١٩٤٧) انطلق إلى الأسلوب الذي صار يعرف به ، وهو التجريد الحر غير الملتزم والقائم على تقنيات تقطير الأصباغ على قماشة الرسم ، فهو يرى ضرورة جعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة ، وعلى الفنان أن لا يفقد اتصاله مع اللوحة ، كي لا تصبح النتيجة هي الفوضى ؛ بل يحصل من خلال تقطير الألوان على الانسجام الخالص ، فتأتي الصورة على أفضل وجه [٢] ، كما في الشكل (٤) .

الشكل (٤)

بولوك : حماة السر

---

[١] ألان باونس : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص٢٥١ .

[٢] المصدر نفسه ، ص٢٥٢ .

كان (بولوك) من خلال أسلوبه الحر هذا ، يهدف إلى التوصل لإشارات هي بمثابة كتابات آلية مصدرها اللاوعي ، وإشارات تشكيلية لها علاقة مباشرة بالإدراك البصري للعالم الخارجي ، بما يدعوه (الإحساسات التصويرية الملموسة) [١] ، كما في الشكل (٥) .

الشكل (٥)

بولوك : مفتاح

على الجانب الآخر ، يمثل الفنان (آرشيل غوركي Arshile Gorky) [*] الشخصية الانتقالية بين السوريالية الأوربية وما أعقبها ، وكان (غوركي) قد استوعب دروس (سيزان) ، والتكعيبية ، ثم تأثيرات (بيكاسو) قبل أن يتحول إلى السوريالية ، وقد تبنى (غوركي) أول الأمر استعارات بأسلوب إشاري مثل لطخات الألوان والحزوز على سطح اللوحة ، وأشكال توحي بأجزاء بشرية مثل الأذرع ، والأقدام المتراكبة [٢] .

---

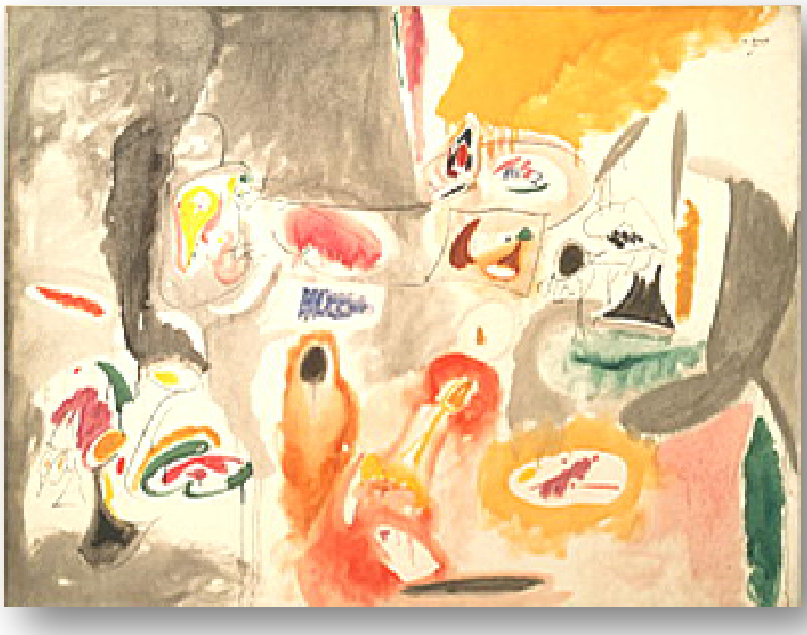
[1] Richard, G, Tausey, and Freds Klieuer: Art through Ages, Tenth edition, U.S.A, 1996, P. 178.

[*] آرشيل غوركي (١٩٠٤-١٩٤٨) : ولد (فو سوانغ مانوغ أدون) ، وهو الاسم الحقيقي لـ(آرشيل غوركي) في أرمينيا سنة ١٩٠٤ ، ووصل إلى الولايات المتحدة من أوربا الشرقية سنة ١٩٢٠ ، درس في مدرسة (آيلند رود) للتصميم ، ثم مدرسة (سنترال كراند للفن) ، كان طالباً ثم أصبح مدرساً فيها . بدأ انطباعياً وتأثر بـ(سيزان) والتكعيبية التركيبية (التأليفية) ، كان (بيكاسو ، براك ، غريس) من المؤثرين فيه ، لقبه (بيكاسو) بـ(ساعة واشنطن) . حياته القصيرة مضطربة ، فقد تعرض إلى حادث سيارة تبعه مرض السرطان ثم قتل نفسه منتحراً .

للمزيد ينظر : http://www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism.html

[٢] ادوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية ، مصدر سابق ، ص ٢٢ - ٢٣ .

وبعد الحرب العالمية الثانية ، حاول من خلال التعبيرية التجريدية أو الفن اللاشكلي أن يتخطى حدود الصورة التي تمثل انعكاساً أو ترتيباً ، وأن ينقل إلى اللوحة بالحركة أو بالبقعة ، النبضات الأولية الساعية إلى التبيين أو التعبير [١] ، كما في الشكل (٦) .



الشكل (٦)

آرشيل غوركي : منظر طبيعي للريش

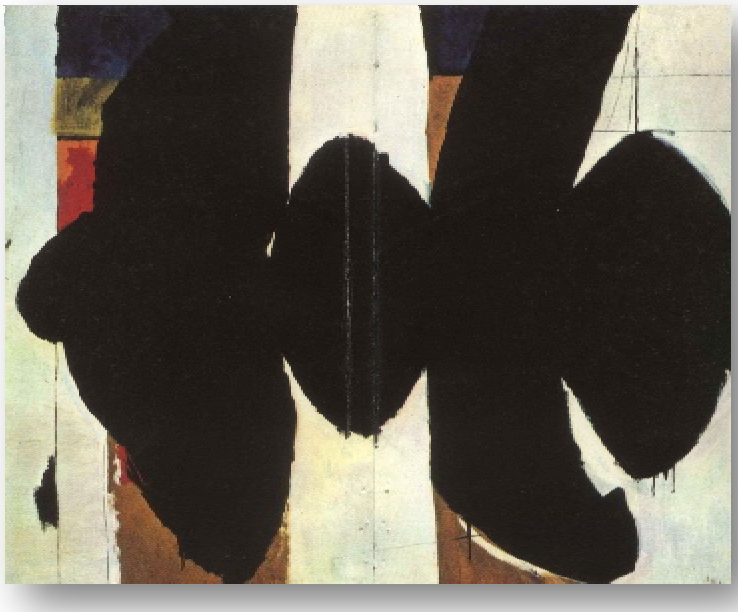
فيما عدّ الفنان (روبرت موذرويل Robert Motherwell) [*] منظم حركة التعبيرية التجريدية ، الذي ساعدها على النجاح الحقيقي وأكثر أعماله شهرة ، هي سلسة لوحاته الكبيرة التي عرفت باسم (مرثيات للجمهورية الاسبانية) التي قدمت تصحيحاً لبعض الأفكار الخاطئة عن التعبيرية التجريدية ، وأبرز ما فيها إنّ الفنان يستمد موضوعه من تاريخ أوربا عن الحرب الأهلية الاسبانية . في حين اهتم (بولوك ، ودي كوننغ) بالاتجاه

---

[١] رينيه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ج ٢ ، ت : صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص٣٣٣ .

[*] **روبرت موذرويل** (١٩١٥-١٩٩١) : فنان تعبيري تجريدي ، ولد في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩١٥ ، دخل جامعة ستانفورد ثم هارفرد ودرس تاريخ الفن ، وفي سنة ١٩٤٠ قابل فنانين سرياليين في المنفى ، فضلاً عن إنهم قدموه ودفعوه للمذهب الأوتوماتيكي وسايكولوجياً (فرويد) ، فقد أكدوا على غريزته نحو القيم الجمالية الفرنسية للقرن التاسع عشر . من أعماله (مراثي الجمهورية الاسبانية) ، وهي سلسلة بدأت عام (١٩٤٩) ، توفي عام (١٩٩١) .

الحيوي والإيمائي . وعبّرت أعمال (موذرويل) عن حالات ذهنية ذات ارتباطات تاريخية واجتماعية [١] ، كما في الشكل (٧) .



الشكل (٧)

روبرت موذرويل : مرثية إلى الجمهورية الإسبانية

البوب آرت [*] Pop Art

إنّ مؤثرات الدادائية الخارجة عن المألوف ومعالجاتها التي كانت فوضوية إلى حد التدمير صارت ، تميل مع فنون ما بعد الحداثة إلى التنظيم والرصانة ، وذلك كان بمثابة الحل الأمثل والبديل الذي لم يكن حاضراً في الدادائية ، وكلما أخذت تجارب الدادائية بالتماسك أخذت الأفكار الجديدة تظهر بالتدريج [٢] .

---

[١] ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص٣١-٣٣ .

[*] استخدمت التسمية (بوب) لأول مرة في الخمسينات لتصنيف أعمال الفنانين الجدد والذين عبروا عن مظاهر الحياة الحديثة ، ووسائل الثقافة الحديثة في أمريكا وإنكلترا ، وهو مشتق (البوب Pop) من كلمة (Popular) ومعناها شعبي ، وقد ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الأمريكية الحديثة ، فاستعمل فنانوا البوب الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية دون أي أفكار مضافة ، كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد (السلع والإعلانات) . من فناني البوب (ريتشارد هاميلتون) ، (روي ليشتنشتين) ، (روبرت روشنبرغ) ، (أندري وارهول) ، (جاسبر جونز)، (ريتشارد ليندنز) ، للمزيد ينظر :
Tansey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: Op. Cit., P. 1112-1118. Dictionary of Twentieth Century Art, Phaidon, London, and New York, 1973, P 303.

[٢] جورج فلاناجان : حول الفن الحديث ، ت : كمال الملاخ ، مراجعة : صلاح طاهر ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص٣١٦ .

فقد بات فنانو ما بعد الحداثة يميلون إلى تحليل مكونات وأنماط الفن المتماسكة الضخمة ، معقدة التأليف والتكوين ، فقد تفككت إلى عناصرها ومكوناتها ، لتعرض منفصلة بعضها عن بعض ، فكان أن أصبحت أداة التخريب التي استخدمها الدادائيون في ثورتهم على مفاهيم الثقافة والفن والجمال السائدة والمهيمنة من أهم مرتكزات الثقافة الحديثة [١] .

وقد كان من أول من استخدم عبارة (الفن الشعبي Pop Art) هو الناقد الانكليزي (لورانس ألوي) بين عامي (١٩٤٥ - ١٩٥٧) لوصف أعمال شباب مستقلين معارضين للفن المجرد ، ويطالبون بالعودة إلى مظاهر الحياة العصرية ووسائل الثقافة الشعبية . غير أن ما وصف باسم (الفن الشعبي) شكّل حركة فنية جديدة أكثر شمولاً في أواسط الخمسينات في أميركا وأوربا في آنٍ واحد ، وارتبطت بواقعهما الاجتماعي المعاصر [٢] .

وقد نظم متحف الفن الحديث في نيويورك معرضاً بعنوان (فن التجميع) عام (١٩٦١) ، وقد ورد في دليل المعرض " إنّ موجة التجميع تؤشر تحولاً من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران منقّح مع البيئة ، وطريقة المجاورة هي الواسطة للتعبير عن إحساس الخيبة الذي انساقت إليه التعبيرية التجريدية والقيم الاجتماعية التي يعكسها الوضع القائم " [٣] .

ويبدو أن هذه المرحلة جمعت بين محاولات تيارين مختلفين هما تيار البوب آرت والتجميع والأشياء الجاهزة ، وتيار الرسم على اللوحة في التعبيرية التجريدية ، وكان كل من التيارين يقترب من الآخر ، وقد تميزت تجارب العديد من فناني هذه المرحلة باختلاط مؤثرات هذين التيارين المتباينة أو امتزاجها [٤] ، لذلك قدم فن البوب مفردات الحياة اليومية في التشكيل الفني وهكذا دخل الفن العديد من الأشياء الجاهزة والمصنعة غير الجمالية أصبحت ظاهرة فنية لها أهميتها ، ونضجت بشكل تام في فن ما بعد الحداثة [٥] ، إذ قدّم (روشنبيرغ) في أوائل عام (١٩٥٥) ما أسماه (الفن الترابطي) الذي ضمنه أجزاءً نحتية على قماشة الرسم ، وأعمال كولاج تضمنت صوراً فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات صحف ، باستثناء عمله (الفراش) الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان [٦] .

---

(1) Rita, Gilbert: Living with Art, 4th Edition, McGraw Hill Inc., New York, 1995, P. 467.

[٢] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٣١-٤٣٢ .

[٣] ادوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص١٠٤ .

(4) Walker, A. John: Art since Pop, Thames and Hudson, London, 1975, P. 11.

[٥] أمل نصر : مشاركة في الإبداع كيف نتلقى الفن المعاصر ، جريدة الفنون ، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع ٥٢ ، الكويت ، كانون الثاني ٢٠٠٥ ، ص٦ .

[٦] ادوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص١٠٨ .

لقد أدخل (روشنبيرغ) أشياء حقيقية مثل فراش أو كرسي أو مخدة ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته . وباستخدامه هذه العناصر المجتزئة من العالم الواقعي وإعادة تركيبها ، أراد التشديد على أهمية الوجود ، وإننا جزء من واقع نعيشه ، إذ يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً [١] .

وتتبع أهمية محاولات (روشنبيرغ) من كونها تجمع بين الرسم وفن التجميع . لذا فإن تجاربه في الرسم الخليط ، وهو نسق إبداعي يخلط فيه السطح الملون مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح ، وأحياناً تتطور رسومه إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة ، فأعماله تحاول أن تجعل المشاهد أكثر انفتاحاً ووعياً بنفسه وبيئته في نوع من التفكير الحالم الذي يجمع الصور المتخيلة دون أن تكون مثبتة ، إذ لا يخلق الفنان شيئاً منعزلاً ومغلقاً ، بل يحاول أن يجمع في المشهد الفني مختلف مفردات الحياة [٢] ، كما في الشكل (٨) .

الشكل (٨)

روبرت روشنبيرغ : الوادي الضيّق

---

[١] محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر - التصوير (١٨٧٠-١٩٧٠) ، مصدر سابق ، ص٢٦٦ .

[٢] ادوارد لوسي سميث : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١١ .

إنّ أعمال الفنانين (جاسبر جـــونز Kasper Jones) ، و (روبـــرت روشـــنبيرغ Robert Rauschenberg) الأميركيين البارزين متماثلة من ناحية كونها تجمع بين مختلـــف التيارات الرئيسة للخمسينات ، وتمثل صلة الوصل بين الاتجاهات كلها وحركة البـــوب آرت ، وبفضلهما لم تعد الدادائية مجرد حدث تأريخي ، بل أصبحت عاملاً نشطاً . فقد كان (جاســـبر جونز) يستخدم الأشياء لذاتها مثل (العلم الأميركي ، والأرقام) في أعمالـــه [١] ، كمـــا فـــي الشكل (٩) .

الشكل (٩)

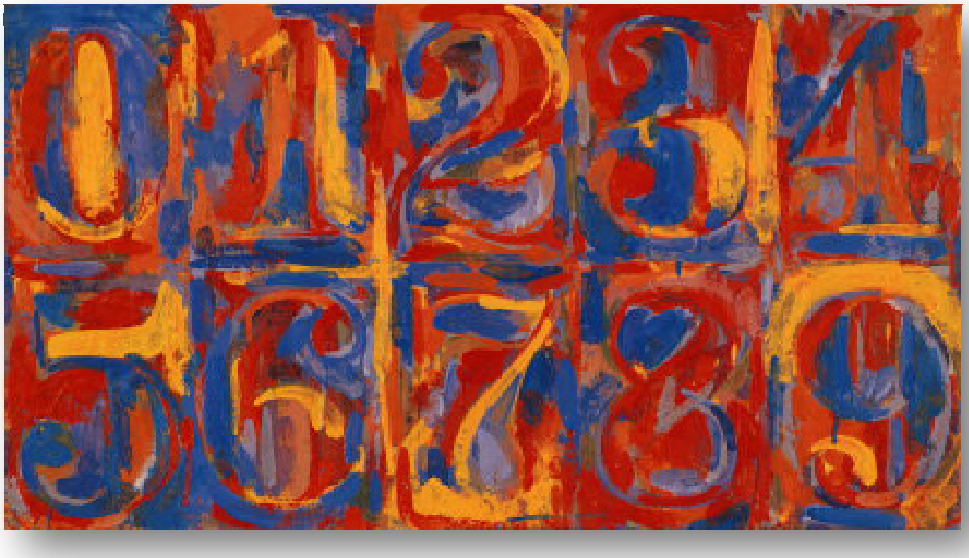
جاسبر جونز : ثلاثة أعلام

كما عمل على الأرقام والحروف ، وكذلك الخرائط وأعماله ليست غامضة ، فالمشاهد يبحث عن المعنى والفنان مهتم بخلق سطح للوحته ، فالرسم لديه وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد تتحقق بأية وسيلة أخرى ، وأعماله توحي بعلاقات بين فن الرسم وفن البوب [٢] ، كمـــا فـــي الشكلين (١٠) و (١١) .

---

[١] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٣٤ .

[٢] ادوارد لوسي سميث : فن ما بعد الحداثة ، ت : فخـــري خليـــل ، الموســـوعة الصـــغيرة (٤٣٢) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص١٣-١٤ .



الشكل (١٠)

جاسبر جونز : صفر – تسعة

الشكل (١١)

جاسبر جونز : الفـــخ

الفن البصري [*] Optical Art

لقد أدى ارتباط الفن بالتطور العلمي والتكنولوجي في الستينيات إلى ظهور فن يدعى (الفن البصري) . ومنطلقه الأساس يكمن في محاولة الفنان استثمار معطيات الإحساسات البصرية ، والبحث عن الأثر الذي يتركه المشهد الصوري في عين الناظر ، وما يولده فيها من إيهامات بصرية مظللة ، فهو يرتبط بمسألة العلاقة الجدلية بين رؤية موضوعية ، ورؤية ذاتية ، وبين ظواهر فسيولوجية ، وأخر نفسانية [١] .

وقد تميّز الفن البصري عن غيره من الأشكال التجريدية الهندسية ، باعتماده على التأثيرات المرئية المُحتدمة أو البرّاقة ، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط، إذ تتطلّب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد ، لأن عيني المشاهد تُشكّلان جزءً حيوياً من مكوّنات العمل ، ومع ذلك فاللوحة ، في الفن البصري ، يمكن أن تبدو أنها تتحرّك أو تتغيّر للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته [٢] .

فنظمت مفاهيم (الفن البصري) على علاقات في اللوحة تعطي المشاهد انطباعاً لاحقاً للرؤية ، يعطي اللوحة صيغة جديدة تختلف عن العناصر الداخلة في تركيب اللوحة . فالرسم الذي يعيش بوساطة التأثيرات البصرية يوجد في عين الناظر وذهنه فهو يكتمل عند النظر إليه [٣] .

يذهب الفن البصري إلى اعتماد الظواهر التي تحدث بعد عملية الإبصار الأولى ، واعتماده على التأثيرات المرئية أو البراقة التي تنشأ ، أي الاهتمام بآليات الظاهرة ذاتها ، والانطباع المتولد في الذهن عن الصورة والإيحاء بالمستويات أو الحركة أو الأشكال التي تنبثق عن تباين الخطوط والألوان والكتل والاتجاهات . وتمثلت في أعمال الفنان الهنغاري

---

[*] الفن البصري مصدره (Optical Art) ، حركة فنية ظهرت في بداية الستينات من القرن العشرين ، يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة ، عن طريق الخداع البصري ، وهي مشتقة من الفن البصري وتسمى باسمه ، وهناك من يطلق عليه مصطلح (الشبكي) نسبة إلى شبكة العين .

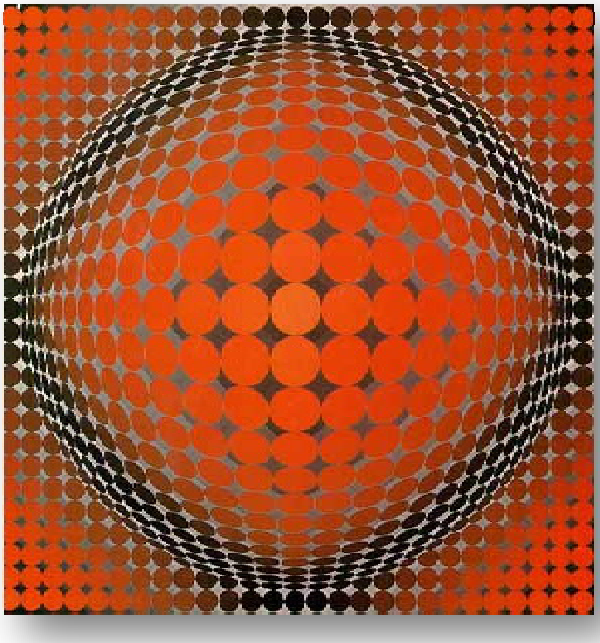
للمزيد ينظر : محمد علي علوان القره غولي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص ١٥٧ .

[١] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٣٥٧ .

[٢] ويد نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعلمها ، ت : مي مظفر ، ط ١ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٢٢ .

[٣] عز الدين المناصرة : لغات الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٣ ، ص١٢١-١٢٢.

(فيكتور فازاريلي Victor Vasarely) [*] ، والفنانة الانجليزية (بريدجت رايلي Bridget Riley) [*] ، التي تعتمد التباين بين الشكل والأرضية . وقد زاد إدخال اللون في نتاج الفن البصري تعقيداً وزاد في تعدد المستويات والاتجاهات والحركة [1] ، كما في الشكل (١٢) .



الشكل (١٢)

فيكتور فازاريلي : TETTYE

لقد ركز الفنان فازاريلي على التأثيرات الحركية ، وكانت الحركية بالنسبة إليه مهمة لسببين " أولهما سبب شخصي يكمن في أن فكرة الحركة استحوذت عليه منذ طفولته ، والثاني هو الفكرة الأشمل بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية إنما يوجد أساساً في عين الناظر وذهنه وليس على الحائط فحسب ، إنه يكتمل فقط عند النظر إليه " [٢] .

---

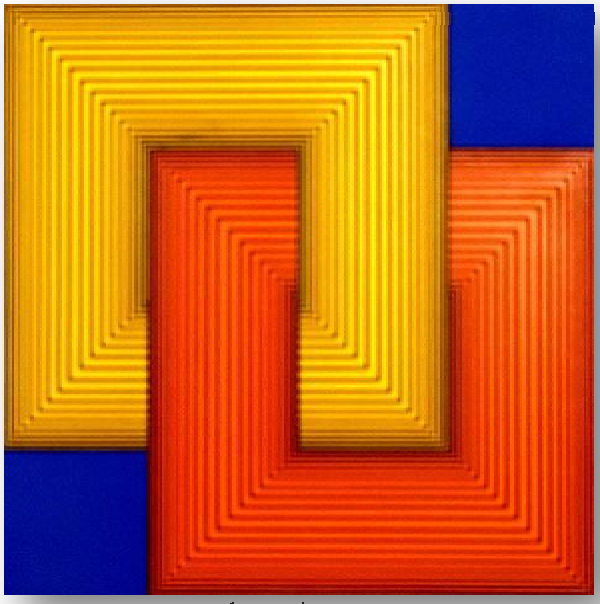
[*] **فازاريلي** (١٩٠٨–١٩٩٧): رسام فرنسي من أصل هنغاري . بدأ عمله عام (١٩٤٣) بالألوان الزيتية وأقام أول معرض في باريس (١٩٤٤) في متحف دينيس رينيه الذي يعد من مؤسسيه . في الخمسينات ألف عدة كتب للبصريات وتقتني أعماله معظم المتاحف العالمية . للمزيد ينظر : طلال معلا : أوهام الصورة ، المركز العربي للفنون ، ط١ ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ ، ص١٥٨-١٥٩ .

[*] **رايلي** : رسامة بصرية بريطانية ، ولدت في لندن عام (١٩٣١) ، درست أولاً في جامعة (كولدسمث ١٩٤٩ – ١٩٥٢) ، ثم في الكلية الملكية للفن في لندن في الأعوام (١٩٥٢ – ١٩٥٥)، ومن بين مجموعة المعارض العديدة ، انضمت إلى معرض (بينالي فينيسيا) وفازت بالجائزة الدولية للرسم عام (١٩٦٨) . للمزيد ينظر : www.diabeacon.org/exhibs/riley/reconnaissance.

[1] Walker A. John: Op. Cit., P. 10.

[٢] ادوارد لوسي سميث : فن ما بعد الحداثة مصدر سابق ، ص٥٩-٦٠ .

ومثلما يجاهد الفنانون للإيحاء بوجود العمق والفضاء على سطح اللوحة المستوي ، يحاول الفن البصري الإيهام بوجود الحركة في عالم ثابت ، ساكن ، وهذا النمط من الفن يمتلك خصوصية من خلال عمله على الإيهام بالحركة من خلال العناصر البصرية وتأثيرها في العين من بين اتجاهات الخطوط وحركتها ، أو درجات اللون وعلاقاتها ، وهي مستقرة على سطح مستوي لكنها بمجرد النظر إليها فأنها تبدأ بالتحرك والسباحة والتهويم أمام عيني الناظر [١] ، كما في الشكل (١٣) .



الشكل (١٣)

ريتشارد انوزيكفيكز : اتحاد الأصفر والبرتقالي

يرتبط الفن البصري ارتباطاً عضوياً بعنصر (الحركة) ، ذلك أن التكوينات المتلاحقة والمستفزة للبصر في أن تكاد تخلق حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لفقه العمل ولإسقاطاته البصرية أولاً ، والذهنية الإيجابية للمتلقي والتي تسمح بتعدد القراءة ثانياً ، بعد أن تم حثه على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان ، إذ يمتلك هذا الفن الخاصية الدينامية / الحركية جوهرياً ، والتي تثير الصور والأحاسيس الخدّاعة في المشاهد ، سواءً حدثت تلك الأحاسيس في التركيب الطبيعي العقلي للعين أم في الدماغ ، من هنا يمكن أن تستنتج بأن هذا الفن يتعامل بشكل أساسي بالوهم ، إذ يستغل قدرة المشاهد لإكمال الصورة في عين أو عقل على أساس التجربة السابقة ، وهي علاوة على ذلك ، عملية يتم فيها للخيال أن يهزم منطق المسطّح التصويري ثنائي الأبعاد [٢] .

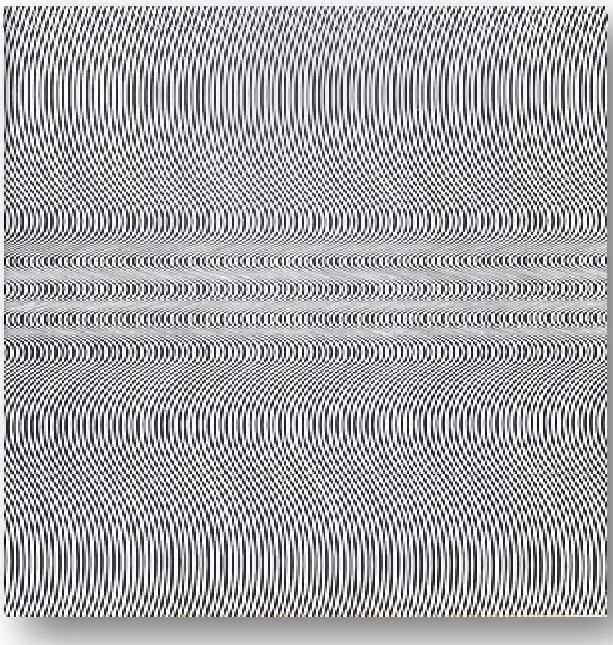
---

(1) Rita Gilbert: Op. Cit., P. 124.

(2) Richard, Jasia: Op Art, In: Concepts of Modern Art, Edited by: Nikos Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1981. P. 239 .

ومن الحياة اليومية وتخمتها الاستهلاكية وهوس الوفرة المقترن بالإنتاج التقني المُـدار ذاتياً ثم تنميط الحياة ، تتشكل سمات عصر التكنيك ، فمثلاً (فازارلي) يكتشف ويفحص ذلـك العالم ، بل الكون المعقّد والميكانيكي والتكنولوجي والصناعي والحسابي الآلي ، الـذي تخلقـه وسائل الإنتاج الكبيرة الحجم ، ثم تلك المواد الجديـدة (شـتّى أنـواع المعـادن والزجـاج واللدائن ... الخ) ، ومن كل هذا يستخرج الفنانون فناً جديداً متكوناً من الأشـكال والألـوان والمواد والمناهج والصفقات التجارية المنظّمة في شروط جديدة ، فمثلاً في مفهوم مـا يسـمى بمادة الإصدار (المادة الأصل) تُعامـل المـواد كمـواد حقيقيـة ولـيس إنتاجـاً متكـرراً (Reproduction) أو نسخاً لأصل واحد ، فنشاط أنصار الفن الحركـي (Kinetic Art) يعتمد على الربط بين عناصر المكان والضوء والحركة من أجل خلق ما اسماه (فـازارلي) بـ(الجمال التشكيلي / الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت) [١] .

أما الفنانة (بريجيت رايلي) ، فقد استخدمت الأشكال الضيقة ذات الأقواس المتضـادة لكي تولّد إيهاماً مثيراً للاهتزاز ، والسطوح المتحركة واستعمال الأسود والأبيض يتيح للفنـان إنتاج أقصى تقابل ممكن بين المناطق المتحاذية [٢] ، كما في الشكل (١٤) .



الشكل (١٤)

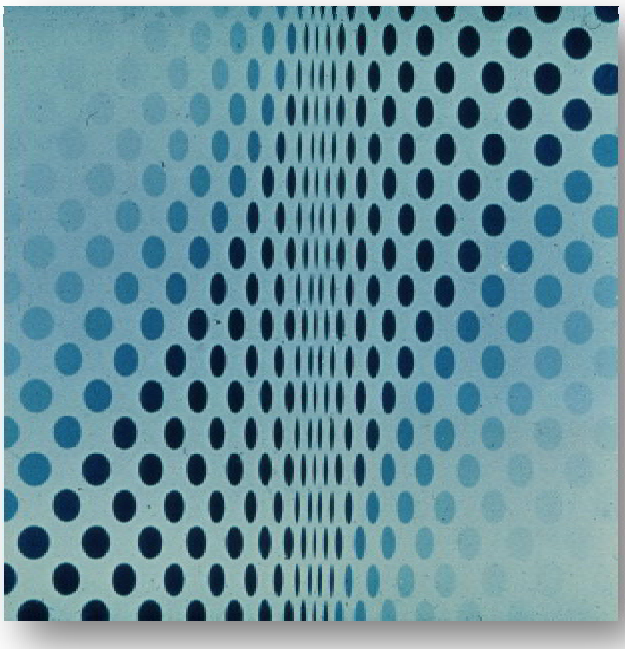
بريجيت رايلي : تيار

---

[١] عدنان المبارك : النزعات الراهنة في التشكيل ، منشور على الرابط :
www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k.

[٢] ناثان نوبلر : حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبـرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص١٠٩ .

كما استخدمت وسائل أخرى ، بهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين ، هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات أو السطوح الشفافة من تعديل أو تفاوت فيما بينها ، أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل تموج مُضلل للعين ، فكالنت (رايلي) قد تمكنت من الحصول على نتائج مشابهة باستخدام وحدات هندسية (مربعات ، مثلثات ، أو دوائر) أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة [١] ، كما في الشكل (١٥) .



الشكل (١٥)

بريجيت رايلي : رائحة عطرة

إنّ الشعور بالايهامات البصرية التي تثيرها العناصر اللونية أو الضوئية قادت الفنانين إلى الظاهرة الحركية ثلاثية الأبعاد ، مما جعل الفن البصري يقترب من الظواهر العلمية ، ويتجه نحو أعمال تكنولوجية كالضوء والحركة والأعمال ذات الأحجام الكبيرة [٢] .

فالفن البصري هو فن هندسي ذو أشكال محددة بدقة ، وتنزع إلى أن تكون أشكالاً تجريدية من غير أن تمثل أي ملامح شخصية [٣] .

---

[١] محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٢٤٥.

[٢] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٣٦٢-٣٦٣ .

[٣] نيكولاس ويد : الأوهام البصرية فنها وعلمها ، مصدر سابق ، ص ٢١ .

وقد استُثمرَ الفن البصري لشعبيته ، من قبل عالم الأزياء والأقمشة النسيجية وصناعات الإعلان ، إذ قدم نفسه للاستثمار في عالم التجارة والاستهلاك [١] .

الفن الحركي [*] Movement Art

إنّ تتابع تطور مجالات الفن البصري يقود إلى ما يعرف بالفن الحركي ، وقد مهّد لهذا الفن عدد من فناني البوب آرت ، وبخاصة الذين جعلوا من التصوير البنيوي المبرمج نشاطاً لهم . والحقيقة أن محاولة نقل الحركة في العمل التشكيلي ، من مجال الإيهام المنظوري إلى المجال الواقعي والفعلي قد بدأت مع بداية العشرينات ، وارتبطت بالأعمال ذات الطابع الاختباري للمستقبليين و (ماليفتش) و (دوشامب) خاصة ، كما ارتبطت من جهة ثانية بأفلام الصور المتحركة [٢] .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر ، كانت السينما قد لجأت إلى الحركة ، الشديدة الصلة بالفن ، من حيث هي وسيلة تمثيل ، وكانت عبارة " حركي " قد استخدمت للمرة الأولى عام (١٨٦٠) لوصف ظواهر الحركة في الفيزياء والكيمياء ، إذ توصل (موهولي ناجي) إلى استنباط جهاز لم يكن مجرد آلة متحركة ، بل أداة قياس للضوء تعطي الظلال أهمية الشيء نفسه [٣] ، كما في الشكل (١٦) .

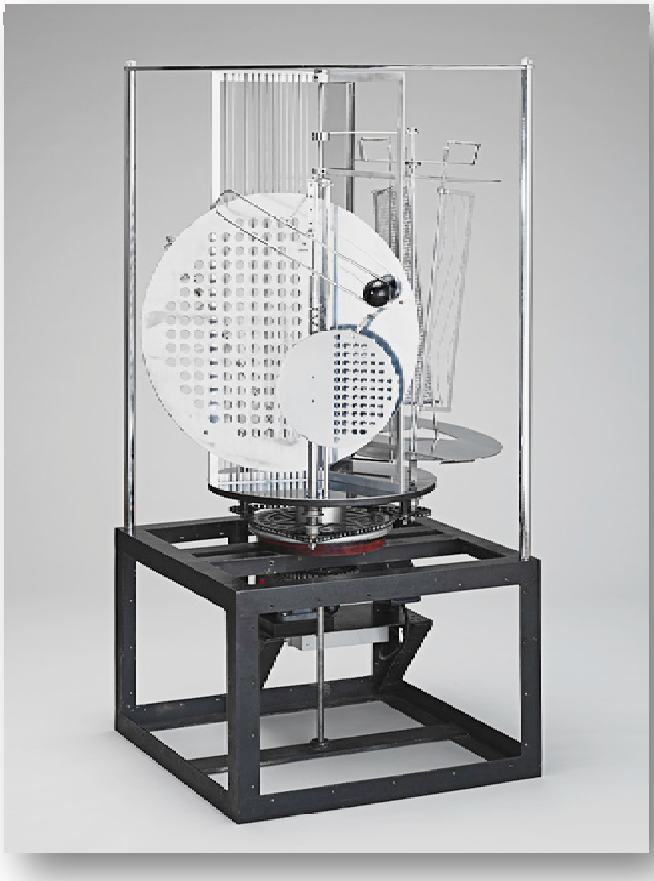
---

(1) Walker, John, Art since Pop, Op. Cit., P.10.

[*] الفن الحركي : هو الفن الذي يتضمّن حركة ، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (Kinesis) وتعني حركة ، أو (Mobile) وتعني مُتحرّك ، كما أن الفنان الحركي غير مُهتم بتقديم حركة ، لكنّه مُهتم بالحركة نفسها كجزء مُتمّم للعمل ، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والمُمثّلة غير كافٍ لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى من الفن التي تتضمّن حركة ، لأن العمل في الفن الحركي لابد من أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة ، إذ أن التأثيرات الملائمة للفن الحركي ، يمكن أن تنتج من حركة المُتفرّج أمام العمل ، أو باستعمال المُتفرّج أو تعامله مع العمل ، ويكفي القول بأن الفن البصري الذي قد يعدّه البعض فرعاً من الفن الحركي ، فإنه لا يُمثّل حركة ، لكنه يُعطي انطباع حركة فعلية ، وفي الفن البصري (نجد أن العمل نفسه يظهر كأنه يتحرك) . للمزيد ينظر :
Cyril Barrett: Concepts of Modern Art-Kinetic Art. P. 212 – 222 .

[٢] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٣٦٥ – ٣٦٦ .

[٣] المصدر نفسه ، ص٣٦٦ .



الشكل (١٦)

موهولي ناجي : منظم الضوء في الظلام

فيما اختص الفنان (الكساندر كالدر) بإضافة المحركات إلى منحوتاته التجريدية ، وتوصل عام (١٩٣٢) إلى إنتاج أعمال نحتية تتحرك طبيعياً بفعل الهواء ، أطلق عليها (دوشامب) اسم (متحركات) [١] .

ومتحركات (كالدر) تبدو بدون وزن ، فهي مجرد أشكال من الورق المعدني مربوطة بأسلاك ، وهي خفيفة ، لكن تكويناتها متغيرة دائماً وأبداً ، تتغير علاقاتها وإنشاءاتها في الفضاء باستمرار ، وهي تتفاعل مع الحركة وعنصر الزمن في إنتاج تشكيلاتها ، وكلما تحرك المتلقي تحركت هي حوله وحول نفسها ، لذا فإن تجربة فهمها وتذوقها تدخل في حساباتها عناصر الزمن والأشكال والفضاء والحركة ، فهي تجربة بصرية معقدة [٢] .

---

[١] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٣٦٩-٣٧١ .

[2] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 288.

وأعماله المتحركة التي أنجزها في باريس ومثلت أقفاصاً فضائية من الأسلاك ، تتحرك فتخلق علاقات فضائية متغيرة دائماً ، أثّرت في انتشار أنواع عديدة من النحت المعتمد على الأسلاك [١] ، كما في الشكل (١٧) .

الشكل (١٧)

الكساندر كالدر : النجمة

إنّ ترتيب الأشكال في متحركات (كالدر) يتغير كلما تحركت أجزاؤها ، وقد شيّد علاوة على المتحركات أشكالاً سماها (المستقرات) ، وهي عبارة عن بعض الرقائق الكبيرة لا تتضمن أشياء متحركة إطلاقاً ، فهو يعتقد أنها توفر اتصالاً بين أعماله وأعمال غيره من النحاتين [٢] .

وقد أدخل (كالدر) المعادن الملحومة بوصفها أكثر ملائمة لأذواق نحاتي أواسط القرن العشرين في إنتاج المتحركات المسطحة المعلقة بسلك أو عصا تتحرك في الهواء بخفة ، وهي تعد ابتكاراً أصيلاً ونوعاً ممتعاً من النحت الحركي [٣] .

---

[١] هربرت ريد : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ص ٦٧ .

[2] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 288.

[٣] الان باونيس : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٩١ .

الفن المفاهيمي [*] Conceptual Art

تعدّ أعمال الفرنسي (ايف كلاين) والايطالي (مانزوني) بمثابة صلة الوصل بين الدادائية والفن المفاهيمي ، الذي يحاول تخطي اللوحة والاستفادة من الوسائل التقنية التي أدخلتها المدارس الحديثة ، وقد ظهرت النماذج الأولى لهذا الفن بوصفها أعمالاً فنية لا وظيفية أو رسالة لها سوى تحديد نفسها . وأول معرض أقيم عام (١٩٦٩) في متحف (ليفركوزن) بألمانيا أطلق عليه اسم (مفهوم) [١] .

وقد أعلن (جوزف كوزوث) في العام نفسه ، أنّ تجميع الأعمال الفنية بعد (مارسيل دوشامب) هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها ، لأن الفن أصبح يتوخى خلق المفاهيم ، والطبيعة المفاهيمية للفن أكثر إنسانية ، لها وظيفة تعليمية واجتماعية ، لأنها تعطي المشاهد معلومات ومفاهيم مصحوبة بعاملي الجمال والفن [٢] .

والفن المفاهيمي يعمل على وفق نظام التوثيق الذي يتضمن استخدام الصور الفوتوغرافية ، والرسوم ، والخرائط ، واللغة المكتوبة . وهذه الوثائق ليست بالضرورة فناً ، بل القصد هو استخدامها لخلق ظروف تحكم الصلة بين اللغة والصورة الذهنية [٣] .

والفن المفاهيمي أحيانا يسمى بفن الفكرة (Idea Art) ، وهو الفن الذي يكون فيه للمفهوم أو الفكرة الأسبقية في التقييم الجمالي ويقرر الشكل الفني ، بل يظهر فقط كدليل للأجسام بأسلوب يحرر الفنان ويعرف لويت الفن المفاهيمي وينطلق الفن المفاهيمي من اتجاهات فكرية تحاول دمج الفن بالحياة ، كما تحارب التقاليد الفنية وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والتخلص ليس من الفن بحد ذاته ؛ بل من أشكال التقليدية وطرق

---

[*] **الفن المفاهيمي** : فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للشخص المُتلقّي ، وبرز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات ، واستُعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة ١٩٦١ من قبل (هنري فلانيت) في نشرة حركة الفلوكسس ، لكنّه استُعمل بمعنىً مختلف من قبل (جوزيف كوزوث) وجماعة (لغة – فن) في بريطانيا ، ويقول مؤيّدو هذا الفن بأن الإنتاج الفني يجب أن يخدم المعرفة الفنية ، وأن الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه ، ذلك أن الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة التي تحيط فيه ، إذ أن المفهوم في الفن المفاهيمي ، هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني ، إذ تُتّخذ القرارات أولاً ، ثم يكون التنفيذ آلياً (ميكانيكياً) ، وتُصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن .

للمزيد ينظر : www.artlex.com. (Art Movement and Periods)

[١] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٨٣ .

[2] Sperr, J. Dennis: Perceiving the Arts, 5th Edition, Aviacom Company, New Jersey, 1997, P. 188.

[3] Walker, A. John: Op. Cit., P. 56.

استهلاكه ، بمعنى أن يمتنع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن مثلا . ويعمد إلى إبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية .

واتخذ الفنان (هانز هاكه) سبيلاً آخر لتوثيق معرض الفن المفاهيمي ، الذي أقامه تحت عنوان (عرض المعلومات) عام (١٩٧٠) ، فقد وضع داخل المعرض صندوقاً كان زوار المعرض يدونون تساؤلاتهم وأفكارهم في أوراق يضعونها داخل الصندوق ، وفيما بعد كان الفنان ينظم الأجوبة ويرسلها على عناوين الزوار يومياً ، فكانت خطوته هذه بمثابة تغيير شامل لفكرة المعرض واللوحات المعلقة [1] ، كما في الشكل (١٨) .

الشكل (١٨)

سوتو : حجمين في الواقع

في لوحة عرضها (جوزيف كوزوث) بعنوان (تصوير) ، تمثل صورة فوتوغرافية مكبرة ، عُرضت بوصفها لوحة لتفسير كلمة (Painting) كما وردت في القاموس . يبتدع الفنان لغة مفتوحة لا نهائية ، تثير في ذهن المتلقي الرغبة في البحث عن المعنى ، لكنها

[1] Alfred, H; Barr, JR.: Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967, The Museum of Modern Art, New York, 1977. P. 196.

لا تدعي أنها تقدم معنى محدد ، بل مجموعة ترابطات صورية كتابية مادية ، تُشير إلى الهدف الذي يبتغيه الفنان دون تحديد ، وهذا ما يجعل الفن غير محدود برأيهم ، فالفن يجب أن يكـــون خالداً [١] .

إنّ الفنان يعبّر عن نفسه من خلال لغة بصرية ، تمتلك مقومات صورية تستند علـــى عناصر فنية محددة ، لذا لا يمكن لأي وصف للوحة أن يعوّض عن النموذج الحقيقـــي بـــدل عبارة (هذا ليس غليون) ، التي كتبها (رينيه ماغريتي) تحت لوحته التي رسم فيها غليـــون التبغ ، فإنّ تجربتنا البصرية تظل مختلفة وتركز على الاخـــتلاف بـــين الصـــورة والغليـــون الحقيقي ، أي بمعنى أنه لا يمكن للصورة أن تتطابق مع الواقع نهائياً ، ولكن المفهـــوم وحـــده يمكن أن يعمل على استبدال الصور في الذهن [٢] ، كما في الشكل (١٩) .

شكل (١٩)

رينيه ماغريتي : الغليون

(1) Walker, A. John: Op. Cit., P. 54.
(2) Lauie Schneider Adams, A History of Western Art, 3rd Edition, McGraw Hill Inc., New York, P. 5.

الفن لغة [*] **Language as Art**

لقد أصبح الفن في نظر (جوزيف كوزوث) وجماعة الفن لغة ، نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية ، إذ أن الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة ، ويصبح الفن مجالاً للتأمل العقلاني النقدي ، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ (مارسيل دوشامب) " من شكل اللغة إلى اللغة نفسها " . وقد اعتمدت جماعة (الفن لغة) نماذج فلسفية ، تجعل الفن وسيلة تساؤل حول وظيفته بهدف الاستعلام حول نفسه ، واعتماد طريقة جديدة للمعرفة [١] .

وقد عرض (كوزوث) في مكان واحد (كرسي حقيقي) وصورته الفوتوغرافية ، والتعريف اللغوي لكلمة (كرسي) ، كما وردت في القاموس ، موضحاً مختلف المناهج في تمثيل الشيء بعيداً عن أي أسهام ذاتي ، ومؤكداً على حضور الشيء وحده ، لأنه يعيدنا إلى محيطه غير المدرك ، ويثير الاضطراب بحضوره المحكم ، كما في الشكل (٢٠) .

الشكل (٢٠)

جوزف كوزوث : كرسي وثلاثة كراسي

---

[*] **الفن لغة** : نوع من الفن المفاهيمي ، تبنّاه مجموعة من الفنانين الذين أنتجوا أعمالاً مشتركة تحت هذا الاسم منذ نهاية الستينيات من القرن المنصرم . تم استخدام هذا المصطلح لأول مرة من قبل الفنانين البريطانيين (تيري أتكنسون ، ديفيد بينبردج ، مايكل بولدوين ، هارولد هوريل) الذين كانوا يدرسون الفن في مدينة (كوفنتري) . وفي بداية السبعينيات من القرن المنصرم، انضمّ إلى هذه المجموعة الفنانين (إيان بن ، بريستون هيلر ، جوزيف كوزوث) .

للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.ong/wiki/Art_Language.

[١] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٨٥ .

إنّ عدداً كبيراً من أكثر ممثلي اتجاه الفن لغة ظهر في انكلترا ، إذ تأسست جماعة الفن لغة عام (١٩٦٩) ، وأصدرت مجلة تحمل الاسم نفسه ، وأوضحت أنّ جمع كلمتي فن ولغة لا تشير إلى ممارسة الكلام كفن ، وإنما إلى تطبيق اللغة على تحليل الفن . وقد استمدت هذه الجماعة نماذجها من فلسفة اللغة الانكليزية ، كما أطلق بعض الفنانين الشباب الانكليز على منشوراتهم عبارة (الفن التحليلي) إشارة إلى ما يُعرف بالفلسفة التحليلية [١] .

فن الأرض [*] Earth Art

أدى استخدام الصور الفوتوغرافية والأشرطة السينمائية إلى تحول الفن من شيء مجسد مادياً إلى مفهوم ، يجعل من الفن وسيلة استعلام ، فيزول العمل الفني ولا يبقى منه سوى الذكرى ، وفن الأرض يعبّر عن التداخل مع الطبيعة ، ويعبّر عن الرغبة في جعل الطبيعة مرئية من وضع داخلي ، إذ تُصبح الأرض القاسم المشترك بين عدد من الفنانين المدركين لأهمية الصورة في توثيق أعمالهم [٢] . فمثلاً شكّل الفنان (روبرت سميثسون) [**] من الحجارة الطبيعية داخل البحيرة عملاً ، يعبّر عن الصلة المباشرة بالمحيط ، ويعبّر عن النظام والفوضى ، المصادفة والضرورة ، فقد نفذه عام (١٩٧٠) داخل البحيرة المالحة ، ويتكون العمل من صخور بازلت سوداء ، تلتف بشكل حلزوني عكس عقارب الساعة على طول (١٥٠٠) قدم داخل البحيرة [٣] ، كما في الشكل (٢١) .

---

[١] محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر – التصوير (١٨٧٠ – ١٩٧٠) ، مصدر سابق ، ص٣٠١.

[*] **فن الأرض** : نوع من الفن المفاهيمي الذي أصبح سائداً في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن المنصرم ، وهو متعلّق ابتداءً مع الظروف الطبيعية . تستخدم غالباً مواد مثل الصخور والقضبان والرمل والنباتات وغيرها ، والأعمال توجد في أماكن مفتوحة ، وتترك لتُغيّر أو تُمحى تحت الظروف الطبيعية . الحركة قد استوحت فكرتها من حركة الحد الأدنى والحركات الحديثة ، مثل التكعيبية ودي ستايل ، وظهرت في أعمال (قسطنطين برانكوزي وجوزيف بيوز) . للمزيد ينظر :

Tausey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: Op. Cit., P. 1110-1112.
www.en.wikipedia.org/wiki/Earth_art.

[٢] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٨٩-٤٩٠ .

[**] **سميثسون** (١٩٣٨ – ١٩٧٣) : رسام أمريكي درس في جماعة طلاب الفن في نيويورك ، ومن أعماله المبكرة (Enantiomorphic Chambers 1965) ، والعمل يحتوي على إطارين من الفولاذ شبيهة بالصناديق تحتوي على مرايا ، وعنوان اللوحة يشير إلى زوجين من الصور المرآوية .

للمزيد ينظر :

E.P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Planned and produced by: Chanticleer Press, Inc., New York, 1981, P. 526 – 527.

[٣] ماريان إسماعيل : فن الأرض .. فن الحاضر ، جريدة الفنون ، ع (٧٩) ، الكويت ، ٢٠٠٧ ، ص٣٦.

الشكل (٢١)

روبرت سميثسون : الرصيف الحلزوني والبحيرة المالحة

ظهرت حركة فن الأرض بوصفها أحد أشكال الفنون الحديثة في أواخر الستينيات من القرن العشرين ، وذلك عندما قرر بعض الفنانين نقل أعمالهم من أروقة الفن إلى أحضان الطبيعة ، محاولين العودة إلى الطبيعة مجدداً وفهما وتأملها ، وعلى الرغم من اختلاف أساليبهم ، فإنّ معظمهم يعتمدون في فنهم على الأحجار والتراب ومواد الطبيعة البسيطة [١] .

ومن أعمال الفنان البلغاري (كريستو جافاشيف) ، عمل ستارة الوادي ، إذ غلّف مسافة ألف ومائتين وخمسين قدماً عبر وادي (كولورادو) ، مستخدماً مائتي ألف قدم من القماش ، كما في الشكل (٢٢) .

الشكل (٢٢) : كريستو جافاشيف : ستارة الوادي

[١] ماريان إسماعيل : مصدر سابق ، ص٣٥ .

وأعمال (كريستو) مفاهيمية ما بعد حداثية ، لأنها توثق عبر الصور الفوتوغرافية فقط ، إذ يُصرّح " أنا أملك الشجاعة لأقول أنا فنان رغم أن أي من أعمالي غير موجود الآن ، فكلها تذهب مع الرياح بعد الانتهاء منها ، ولا يبقى منها سوى المخططات الأولية أو الصور الفوتوغرافية ، مما يعطي أعمالي صفة أسطورية خيالية أكثر منها واقعية ، واعتقد أنه أمر يتطلب شجاعة أكبر لتبدع أشياء لتختفي أكبر من أن تبدع أشياء لتبقى " [١] .

إنّ عمل (كريستو) في تغليف الأشياء ، لا يفيض تماماً على هوية الشيء ولا يخفي تماماً حقيقته التي تظل واضحة ، ولكنه يغيّر نظرتنا وتقييمنا للموضوع والشكل ، الذي يصبح له تأثير آخر في حواسنا ، ومفهوم مغاير في نظرنا [٢] ، كما في الشكل (٢٣) .

الشكل (٢٣)

كريستو جافاشيف : بناية برلين

(1) Rita Gilbert: Op. Cit., P. 287.

(2) Walker, A. John: Op. Cit., P. 80.

فن الجسد [*] Body Art

إنّ فن الجسد المنبثق عن حركات ما بعد الحداثة ، يعتمد الجسد البشري بوصفه مـــادة أولية أساساً لعمله ، ليؤكد فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني ، وكان الفنان (ايف كلاين) قد أنتج أعمالاً تتميز بسمة خاصة ، تجمع بـــين مـــؤثرات فـــن الجســـد وحريـــة التعبيريـــة التجريدية [١] ، كما في الشكل (٢٤) .

وقد أقام الفنان (ايف كلاين) عدة معارض منها معرض بعنوان (الأبيض العاري) عام (١٩٥٨) ، ثم اندمج في إنتاج عدة أعمال فنية باللون الواحد ، كان ينتجها بوساطة آثار الجسد البشري العاري الملطخ بالألوان على قماش اللوحة ، وهذه الأعمال جعلته من أوائـــل المبشرين بحركة فن الجسد ، فالفن بالنسبة له لا صلة له بالفعل المادي والمهارة اليدوية ، بـــل بالقدرة على تملك ما تتبع به الحياة من كائنات حية ، تصبح مادة أساس في فنه [٢] ، كما فـــي الشكل (٢٥) .

شكل (٢٤)
ايف كلاين : إنسان قياسي

شكل (٢٥)
ستيوارت برازلي (فن الجسد)

---

[1] Ally, Ronald: The Modern World, P. 680.

[٢] سامي عامر : ، جريدة فنون ، ع (٨٣) ، ٢٠٠٧ ، ص ١٣ .

وفي عام (١٩٦٠) ، لجأ الفنان (ايف كلاين) إلى طريقه في التصوير التي فاجأت الجمهور ، إذ عرض لوحات لا تحمل سوى بصمات أجساد فتيات مطليات بالألوان ، فالآثار الناتجة عن هذه الحركة تشكل وحدها مادة اللوحة وموضوعها ، وقد عمد (كلاين) إلى وضع الأصباغ على أجسام الفتيات بحيث يركز على بعض أعضاء الجسم فيزيد حجمها ويجعلها أقرب إلى صور الخصوبة في عصور ما قبل التاريخ [١] .

ومثلما تدخل الأشياء في فن ما بعد الحداثة مشروعية الجاهزية والاستهلاك ، يغدو الجسد استهلاكياً ، بل ويتشيأ ، مثله مثل الأشياء الأخر من السلع اليومية الاستهلاكية ، وهو هنا ليس فقط للإثارة بكل أنواعها الحسية والجنسية منها ، بل يغدو عنصراً تحريضياً واستفزازياً كذلك . ويشكل فن الجسد خطاباً بصرياً يمتلك مقوماته البصرية بدلالاتها الرمزية المتنوعة وغالباً ما يمارس أشكالاً حركية مصاحبة للمنحى البصري [٢] .

ويبقى فن الجسد ، رغم التحفّظات الكبيرة عليه ، ظاهرة بصرية تجذب الانتباه وتثير الدهشة ، من خلال الرسم المتزامن مع التعبير ، كحدث يُنشّط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والمتلقي [٣] .

فيما عرض الفنان (ستيفن تايلور) عملاً بعنوان (الرسومات الحية) ، وهو عبارة عن ثلاث لوحات فيها الفنان نفسه واثنين من أصدقائه معلقين داخل إطارات ومصبوغين بألوان الرش (Spray) ، وهم يقومون بحركات داخل اللوحات المعلقة على الحائط ، والقصد منها التعبير عن الفن الذي يهدف إلى جعل الحياة محصورة داخل إطار ، ولكنها واقعية جداً ترتبط بالجسد الحي [٤] ، كما في الشكل (٢٦) .

---

[١] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٣٤٨ .

[٢] علي شناوة وادي : الخطاب البصري ما بعد الحداثوي ... استطيقيا الجسد ، جريدة الأديب ، السنة الخامسة ، ع (١٧٢) ، ٣٠ تموز ، بغداد ، ٢٠٠٨ ، ص ٢١ .

[3] Mills, Rick, Body Painting and Modeling. www.Bodypainting.com.uk. P. 2 – 3.

[4] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 2 .

الشكل (٢٦)

ستيفن تايلور : الرسومات الحية

حركة الفلوكسس Fluxes Movement

ظهرت حركة الفلوكسس بين (١٩٦١ - ١٩٦٥) ، والاسم مأخوذ من كلمة لاتينية تعني التذوق ، وقد جمعت الموسيقيين والراقصين والرسامين والنحاتين والشعراء [١] . وقد مهّد لهذه الحركة الفنية ، فعاليات كل من (إيف كلاين) و (بييرو مانزوني) ، إذ ابتكر (كلاين) لوناً قياسياً له وحدة ، يُدعى بالأزرق العالمي لـ(كلاين) ، وترجع فكرة قيام الفن بأي مادة إلى فن القرن العشرين ، ولكن (كلاين) أكّد على فعّالية صنع الفن ، لكي يبقى العمل كأثر للفاعلية الموضوعة فيه ، تلك الفعّاليات التي تمتّد إلى كل شيء تستطيع التعبير به عن قناعته ، فالمرء يستطيع أن يعتلي حدوده العضوية خلال تمارين الجودو أو محاولات الطيران [٢] .

وفي تكوين (كلاين) للأنثروبومتري ، استخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماش اللوحة ، تاركةً انطباع (IKB) ، ونماذجه في النهاية تُمثّل الحضور المادي المؤقّت ، وتُشبه إلى حدٍّ ما . وفي مناسبات كثيرة ، يكون (كلاين)

---

(1) http://en.wikipedia.org/wiki/fluxus.

[٢] ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٥٧ .

أنثروبومتري ، قبل أن يجمع الجمهور في قاعة العرض ، تُعزف الاوركسترا ، فإن الآلة تعزف سمفونية مُتعدّدة النغمات ، و (كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء ، ويوجّه موديلاته المكسوّة بـ(IKB) ليُصمّم شارع ، مقعد ، اسطوانة ، على قماش اللوحة أو الورق ، حتى تترك التأثيرات المطلوبة ، إذ أثبتت طريقة جديدة في الفن من خلال اللمسات الجمالية للفنان [١] ، كما في الشكل (٢٧) .

الشكل (٢٧)

إيف كلاين : فتيات مطبوعة

إنّ حركة الفلوكسس جاءت امتداداً للحداثوية الأمريكية ، والتي تعرف بنشاطاتها الخارجة عن المألوف ، وقد تضمّنت خليطاً من الرقص ، والموسيقى ، والنحت ، والتصوير ، والشعر [٢] . ولمّا كانت حركة (الفلوكسس) تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبح الماديّة والعقلية والسياسية ، فقد أكّدت على فعّالية الفن أكثر من التأكيد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن ، وبالذات بعد سني ذروة الفولكس في مهرجانها عام ١٩٦٣–١٩٦٥ ، والذي جمع الشعراء والراقصين والناحتين والموسيقيين والرسامين [٣] .

---

(1) John Shuh: Teaching yourself to Teach with Objects, Journal of Education, Vol. 7, No. 4, 1985, P. 8 - 15.

(2) www.fonon.com.

(٣) كارولين تسدول ، وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٥٨ – ١٥٩ .

إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، وتنّوعت فعّالياتهم التي تشمل قصائد شعرية ، وأدوات موسيقية صامتة ، وملصقات جاهزة من صحف وغيرها ، وعدّها نوعاً من الاغتراب في فن ما بعد الحداثة ، والذي يعبر عن بؤس الإنسان .

الفن الكرافيتي [*] Graffiti Art

يُعد الفن الكرافيتي ، الذي ظهر في أواخر الستينات من القرن المنصرم ، كرد فعل أو استجابة ملموسة للتحولات التي ظهرت في التكنولوجيا والصناعة وثورة الاتصالات والمعلوماتية ، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته وسعة تداوليته ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، فإن فلسفة هذه المرحلة تشدّه إلى ضرورة أن يتم إعادة قراءة مفهوم الفن ، وفق آليات تنموية وشعبية للمجتمع الثقافي الذي يُعد الثقافة بمثابة ممارسة شعبية [١] .

وقد شمل الفن الكرافيتي عدّة أساليب ، منها وفي المقدمة ، يأتي اسلوب الإعلان عن البطاقة الشخصية ، والتي تكون الكتابة مجالها الأوسع من خلال استعمال الألوان ، كالطلاء بالفرشاة أو استعمال ألوان الرذاذ (Spray Paint) ، والشكل الآخر هو اسلوب (Throw-up) ، وتعرض كقطعة بسيطة جداً ، وتنجز عادة بسرعة عالية ، وتستعمل فيها بضعة ألوان ، ويضحى فيها كل ما هو غير ضروري للسرعة ، وتتضمن رسالتان وحيدتان وعلامات تعجب متحدة في أغلب الأحيان ، والاسلوب الآخر هو الرسائل الفقاعية ، وهو اسلوب أكثر تعقيداً ، وقد يأخذ شكل الرسوم المتوحشة (Wild Style) ، أو تعكس ثقافة الجالية أو البلد الذي ينتمي له الفنان [٢] .

---

[*] فن الكرافيت : هي نوع من فنون ما بعد الحداثة ، مشتق من الكلمة الإيطالية (Graffiato) وهي اسم مفعول ، مشتق من الفعل (Graffiare) وتعني خدش ، أي إزالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لإظهار الطبقة الداخلية ، وهي مرحلة من الفن ظهرت في حقبة ما قبل التلوين ، مثال ذلك الجداريات في الكهوف أو في مصر القديمة أو مدنية (بومباي) الهندية ، ويعرف الفن الكرافيتي الحديث ، بأنه الأعمال التي تحتوي رسوم أو علامات أو إشارات أو أنماط من الشخبطة أو الرسائل الكتابية أو بطاقات التعريف الشخصية ، والمصبوغة على قطع من السطوح الخارجية لجدار ما أو القطارات أو عربات النقل أو السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة . للمزيد ينظر :
George Stowers and C. Goldman: Graffiti Art; An Essay concerning the recognition of same from of Graffiti as Art. In: www.graffiti.org/fag/stowers.htm.

[١] القره غولي ، محمد علي علون : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٧٢ .

[2] Graffite Art. In: Wikipedia, Op. Cit., P. 8.

ويمكن تأشير أن الفن الكرافيتي كان ومن خلال تبنيه فكرة رفض الواقع واقتحامه الملكيات العامة والخاصة وإثارة الفوضى والعنف ، إنما يستند إلى عدمية ولا عقلانية المجتمع ما بعد الحديث ، حيث الثقافة المستمدة من الثقافة الشعبية وثقافة الشارع الـ(Hip Hop) والمستمدة من موسيقى الـ(Pop) ورقصات البريك ، والصفة العدمية الأخرى ، هي صفة الزوال ، والتي لا زمت هذا الفن ، من حيث سعي الفنان للرسم على الرغم من علمه بقيام المؤسسات الحكومية بإزالة عمله ، ومن ثم ، قيامه بإنتاج عمل آخر يتلوه في المكان نفسه ، وفي مكان آخر قد لا يشابهه .

إنّ الفن الكرافيتي يُشكّل ظاهرة جمالية وفنية ، ذاع صيتها في كل أنحاء العالم انطلاقاً من نيويورك في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات ، إذ أن هذا الفن يختلف عن الرسوم الجدارية المُتعارف عليها من حيث الفلسفة الخاصة به ، وطبيعة تناوله للموضوعات ، والأساليب المُتعدّدة لتنفيذها ، وبما أن الكرافيتي هو (فن الشكل)، فإنه يتميّز بطابع هندسي ، إذ تتأسس الأشكال الحروفية في مساحة العمل التصميمي وفق مبدأ توسيع مفهوم المُنجز الجمالي بنائياً ومعرفياً ، إذ أن التداخل (الكتابي) (الحرف) يعمل على إضفاء رؤية جمالية للبناء الشكلي ، ومن ثمّ تنافذ وحداته البصرية مع القرارات المُتعدّدة للمعنى ، وتفكيك الرموز في بنيته العامة ، كما في الشكل (٢٨) .

الشكل (٢٨)

كا : بلا عنوان

الفصل الثاني
المبحث الثاني
الأصول الفكرية والجمالية للفن السوبريالي

يكاد يهيمن المدخل الثقافي على كل القراءات لظاهرة ما بعد الحداثة ، فهو يشكل الظاهرة الأكثر بروزاً في مظاهر ما بعد الحداثة ، ولاسيما في حقول الفن والعمارة والأدب ، إذ إن المظاهر الاجتماعية المتجلية في الأدب والاجتماع والفن والسينما، إنما تشكل جميعاً رؤى متنوعة ومتغايرة لحقيقة واحدة تؤكد غياب التفسير الواحدي للعالم ، وانتشار التبعثر والفوضى ، وحلول الفرديات محل الكليات ، بحيث لا يعود هناك نظام مرجعي مشترك يجمع الأجزاء ، بما يدفع بكل نظام جزئي ، إلى أن يتمحور حول آلية اشتغاله الذاتية ، ولا يعود يربط بين الأنظمة و (الأفراد) سوى وسائل الاتصال المعلوماتية والإعلام .

وتكتسب المادية في مرحلة ما بعد الحداثة - أي ما بعد عام ١٩٦٥ - مركزية كاملة وحركية ذاتية مستقلة عن إرادة الإنسان ، تتجاوز أي نماذج عقلية أو أية محاولات للتفسير والتنظير ، فتظهر السيولة والتفكيكية وفكرة اللاتحدد في الطبيعة ، والانتصار الكامل للمادة على الرؤية المتمركزة حول الذات الإنسانية ، أي أن المركز الواعي للكون وهو الإنسان يختفي ليحل محله الطبيعة بوصفها المركز اللاوعي للوجود [١] .

إنّ الفرد الذي ينتمي إلى ما بعد الحداثة حر ومحدد في الوقت نفسه بطريقة محيرة ، فإنه ممزق بين مجموعة من القوى المشتتة ، فهو مكون بوساطة الرغبة أو السلطة ، أو اعتقادات معينة بمعنى أنّ الأنظمة التي تكونه هي نفسها متعددة ومتصارعة بدلاً من أن تكون موحدة متماسكة ، وهذا لابد أن يؤدي إلى فقدان الهوية الذي يُفسّر على أنه حرية بتفسير خاطئ [٢] . فما بعد الحداثة تمثل نوعاً من الاعتراضات والافتراقات عن الحداثة ، وعلى أنها اعتراض مشروع على أحادية الرؤية الشمولية للكون ، فالحداثة تحولت إلى اتجاه وضعي وتقني مركزي ، وعقل جرت مماهاته ، مع الاعتقاد بالتقدم الخطي المستقيم ، والحقائق المطلقة ، والتخطيط العقلاني ، للنظم الاجتماعية المثالية وتنميط المعرفة ، بينما تؤكد ما بعد الحداثة على التنافر والاختلاف ، والتشظي ، وغياب التحديد ، والشك العميق في كل ما هو شمولي وكلي [٣] .

---

[١] عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، مصدر سابق ، ص ١١٦ .

[٢] تيري ايغلتون: أوهام ما بعد الحداثة ، ت: منى سلام ، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٥٢-١٥٣.

[٣] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٤ .

وعلى مستوى الفنون التشكيلية ، أدى النزوع الحداثي إلى زعزعة إطار النوع الواحد في الفن ، فالحداثة أصبحت مقرونة بالاختلاف من حيث إنها تتعارض مع السائد من مفـاهيم الوحدة والثبات والنهائية ، وتؤكد الكثرة والتنوع والتفتح المستمر واللانهائية [١] .

فظهور الدادائية بوصفها حركة عملت في قلب فنون الحداثة ، وأثمرت بـذورها فـي فنون ما بعد الحداثة بقوة ، ولم يكن ظهورها محض مصادفة ، بل كردة فعل بـإزاء ويـلات الحرب والدمار الذي عاشته أوربا ، والاضطراب الروحي العميـق ، والثورة على المنطق ، والتأثر بأفكار (نيتشه) العدمي ، والشك بقيمة العقل والإنسان والمجتمع والأخلاق والدين لذا اقبل الدادائيون على تسخيف العقل ، الهزء بالمنطق والسخرية من عصر الآلة ، الاسـتخفاف بفن التصوير ، إنكار كل تمييز بين الفن وبين ما يعدّ عادة نقيضاً له [٢]. فقد عرض (مارسيل دوشامب) أشياء مثـل (حاملة القناني ، والمبولة) للتشكيك في قدرة الفن علـى عـرض الحقائق ، متحدياً أن نعدّهـا ليست فناً على الإطلاق [٣] ، كما في الشكلين (٢٩) و (٣٠).

الشكل (٢٩)

مارسيل دوشامب : حاملة القناني

الشكل (٣٠)

مارسيل دوشامب : المبولة

---

[١] أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، ج ١ ، دار الآداب ، بيروت ، ب. ت ، ص١١٥ .

[٢] جوزيف اميل مولر ، الفن في القرن العشرين ، ط١ ، ترجمة : مهـاة فـرج ، دمشـق ، دار طـلاس ، ١٩٨٨، ص١٢٧ .

[٣] ألان باونس ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٢٩ .

لقد كشفت متغيرات عالم الحداثة في نهايتها ومقدمات عالم ما بعد الحداثة ، أنّ النظام في العالم ليس ثمرة قصة إنسانية مشتركة ، أو جهد واعٍ ، أو تواصل لغوي يخضع لقواعد ثابتة ، بل إن العلاقات بين الناس هي نتيجة تداخل الألعاب اللغوية التي تولد عقداً تربط الناس بعضهم ببعض ، ويصبح الفن بعد الحداثي مستقلاً عن الواقع بل عن الإنسان ، فهو بلا غاية إلا اللعب الذي لا غاية له ، وهو في حالة من التجريب الدائم ، وهو لا يحاكي الواقع (إذ لا يوجد واقع ثابت) ، ولا يعبّر عن وعي المنتج ، فقد (أعلن موت المؤلف) ، ويظهر الكولاج والمونتاج ، وتصبح مهمة النقد تفكيك النصوص ليبين التناقضات الكامنة التي لا يمكن حسمها في أي نص وأي عمل [١] .

لم يُكتب لعقل إنسان أن يؤثر في الأجيال بعده مثلما أثر (أرسطو) في الفكر الغربي عامة ، وقد أدّت فلسفته دوراً كبيراً في تشكيل العقول من بعده ، وفي تثقيفها وتنظيمها في أفكار متماسكة منظمة ، فكانت أعمال (أرسطو) للفلسفة الأوربية بمثابة الإنجيل للدين ، وعدّت نصوصه منزهة عن الخطأ والزلل ، وحلّ لكل مشكلة [٢] .

ولقد توافق منهج (أرسطو) ونظرته إلى الحياة مع طابع الحياة ، والنظرة إلى الوجود التي طبعت الفكر الغربي عامة ، الذي لا يثق كثيراً بالغيبيات ، ويضع ثقته بما يراه فقط ، وبما يمكن أن يحدث في الواقع ، الأمر الذي جعل بنية الفكر الغربي مجبولة على مشاهدة الحقائق ولمسها قبل الإقرار بها ، وهو ما يختلف عن طبيعة الفكر الشرقي الذي يؤمن بالغيبيات والماورائيات . فكان للفكر الغربي مسار أنتج واقعية الفن الإغريقي وعصر النهضة ولواحقهما ، في حين أنتج فكر الشرق ، فنوناً روحية تبتعد عن الواقعي المحاكي والملموس مثل الفنون المسيحية في العصر الوسيط والفن الإسلامي وفنون الشرق عامة . وذلك لأن الرغبة في البحث عن الجمال وصناعة الجميل رغبة إنسانية فطرية لكن وسائل تحقيقها تختلف من بيئة لأخرى ، ومن عصر لآخر ، إذ يرى (كانت) أنّ الحكم الجمالي لا يقوم في الموضوعات ذاتها ، بل يقوم في الناس ، والبيئات ، أو في الذات ، وهو وسيلة لتحقيق الانسجام بين قوى النفس وملكاتها ، لذا فهو حكم موضوعي يمكن أن يصدق عند كل شخص وفي كل مكان وزمان ، إذ أنّ الجميل هو الذي يظهر في أبعاد وحدود وفي صورة جزئية متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي ، في حين يقع الجليل خارج إدراكنا العقلي ، ونموذج الجمال عنده " هو أكمل ما يمكن من اتفاق في كل زمان وعند سائر الناس " [٣] .

---

[١] عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية عن الحداثة الغربية ، مصدر سابق ، ص١٢٣ .

[٢] ول ديورانت : قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، ط ١ ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، منشورات مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٤ ، ص١٢٢ .

[٣] راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥ ، ص١٣٥ .

كما يؤكد (كانت) على مبدأ الحرية في الفن ، فهو يتميز عن الصناعة بكونه حـراً ، ولا يمكن أن ينجح إلا إذا كان نشاطاً حراً لذيذاً في ذاته ، وإذا كانت غاية الفن المباشرة تحقيق اللذة ، فانه يسمى فناً جمالياً ، ويكون ممتعاً حينما يكون هدفه أن ترافق اللذة تمثلات كمجـرد إحساسات ويرافقها نوع من أنواع المعرفة . والفن الجميل هو نوع من التمثل ، ذو غاية فـي ذاته ، وعلى الرغم من كونه دون غاية محددة ، إلا أنه يسهم في تثقيف ملكات النفس من أجل التواصل الاجتماعي [١] .

إنّ هذا المدخل الذي يضعه كانت للدخول إلى عالم الفن الجميل ، يمكن له وحـده أن يفسّر اللذة والاستمتاع الذي يشعر به الناس في حال النظر إلى أعمال فنية تعود إلـى عصـر الكهوف ، أو نظرة الإنسان الحداثي أو بعد الحداثي وتلقيه الجمالي لأعمال الفن الكلاسيكي أو عصر النهضة التي فارقت مبدأ الغائية ، والعصر والمكان الذي أبدعت فيه .

ما إن خرجت أوربا من عاصفة الحرب العالمية الأولى ، حتى بدأت تتجمـع فوقهـا غيوم الحرب الثانية ، وعلى رؤوس الأجيال نفسها التي عاصرتها . فكـان أن خـرج الفكـر الأوربي من هذه الحروب المدمرة منهكاً يشعر بلا جدوى النظام والعقلانية ، فالعقل هو الـذي قاد إلى الصراعات والحروب التي دمرت مبادئ الإنسانية والأخلاقية التي وضـعتها النزعـة الإنسانية وعصر التنوير . وقد تزايدت معدلات الانفصال عن القيمة ، فاختفت فكرة البطولـة الرومانسية ، واختفى الإنسان المثالي ، وعاش الناس في عزلة قاتلة ، يخضعون لحتميـات لا يفهمونها [٢] .

غير أنّ فكر الحداثة أعادت للإنسان قيمته المركزية النظرية والعملية ، ففـي مجـال المعرفة أصبحت ذاتية العقل الإنساني هي المؤسسة لموضوعية الموضوعات ، وتم إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة ، أو الشيء المفكر أو الكوجيتو [٣] .

وأصبح العقل والإرادة هما العنصرين الأساسين المشكلين لماهية الإنسان فـي الفكـر الغربي، وأصبحا مقياس كل شيء حول الإنسان الذي لم يعد يتلقى معاييره من طبيعة الأشياء، كما كان الأمر في الفكر الإغريقي ، ولا من الفكر الأسمى كما في القرون الوسطى بل أصبح هو الذي يصنع المعايير انطلاقاً من عقله وإرادته ، التي وضعتها مرحلة ما بعد الحداثة أمـام النقد والفحص ، من خلال محاولة فهم جديد للعالم والأشياء ، فالعناوين الكبرى التي رفعتهـا الحداثة ، كالتنوّر والعقلانية والعلمانية ، أصبحت تبدو غير معقولة في عـالم اليـوم ، لكنهـا

---

[١] أمانويل كانت : نقد ملكة الحكم ، ط١ ، ت : د. غانم هنا ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص٢٣٠ .

[٢] عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية عن الحداثة الغربية ، مصدر سابق ، ص٢٦٨ .

[٣] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٧ .

يمكن أن تتحول إلى مسارات جديدة في وقفة تأمل ومراجعة من قبل الذات الغربية لأسس مشروعها الحداثي ، ومدى صلاحيته لعالم اليوم [١] .

من جانب آخر، ارتبطت الحداثة بمقولات النهايات (موت المقدس ، وموت الفلسفة ، ونهاية التاريخ ، ونهاية الايدولوجيا ، وموت المؤلف) ، فبدأت تنحو نحو المزيد من العدمية ، وأفول الأصنام والقدسية ، وظهور نموذج معرفي هو العلم ، ومقولات الموت هذه ازدهرت وشاعت مع ذروة تطور البنيوية بوصفها منظوراً وأفقاً فكرياً ، يعطي الأولوية للبنية والحتمية على حساب الطموح والروح والاعتقاد [٢] .

في الستينيات من القرن الماضي ، اشتبكت البنيوية مع الماركسية في صراع ملحمي ، تحول في النهاية إلى مجموعة متنوعة من الحتميات الثقافية ، وظهرت المواجهة الفرنسية بين المادية والماركسية والمثالية الحديثة على أنها اشتباك طويل بين النزعة الكلية والنسبية الثقافية . فقد كان الماركسيون يتعاملون مع الثقافة على أنها مجموعة من الأدوات ، أي تكنولوجيا للاستغلال المنطقي للطبيعة [٣] .

بينما يعرّف (رولان بارت) البنيوية على أنها " نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى " ، أي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست موضوعات مجردة ، أو أحداثاً مادية ، بل هي موضوعات وأحداث ذات معنى ، ومن ثمّ إشارات (Signs) أو علامات ، والأمر الثاني إنّ هذه الموضوعات والأحداث ليست جواهر أو ماهيات قائمة بذاتها ، وإنما هي مجموعة من العلاقات الداخلية أو الخارجية والبحث في هذه العلاقات وما ينتظمها من أنساق هو الذي يجعل منها أبنية ذات معنى [٤] .

لقد قدّمت البنيوية أداء منهجياً لمقاربة جماليات النص الأدبي أو الفني ، ولإنتاج معرفة بمكوناته وعناصره ، وبالعلائق بين هذه المكونات ، بمنطق الترابط الوظيفي الذي يخص تماسك السياق النصي ، وتناسق النمط البنيوي ، والبنيوية تنتمي في الحقيقة إلى مجتمع اضمحل دور الفرد فيه ، وانهار الاعتقاد بوجود حقيقة مطلقة ومشتركة بين البشر ذات معيار عالمي ، وأعيد النظر بالجماليات ، ومالت بمعنى الفن والأدب إلى العدمية [٥] .

---

[١] باسم علي خريسان : ما بعد الحداثة ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ، ٢٠٠٦ ، ص٩٥ – ٩٦ .

[٢] محمد سبيلا : دفاعاً عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص٥٦ – ٥٧ .

[٣] آدم كوبر: الثقافة والتفسير الانثروبولوجي ، ت : تراجي فتحي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٨، ص١٨٠ – ١٨١ .

[٤] إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ط ١ ، دار المسيرة ، عمان ، ٢٠٠٣ ، ص٩٢ .

[٥] يمنى العيد : في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، ط ١، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص٥٣ .

فقد أصبح الاستهلاك هو الهدف الرئيس في مجتمع الحداثة ، فالإنتاج الغزير أحدث تحولاً في المجتمع ، والثورة الصناعية غيّرت المعايير الأخلاقية ، وأصبح هدف العقلانية الجديدة هو إشباع رغبة الحشود الشعبية في الاستهلاك وتلبية طلباتها المعيشية ، وأصبحت الأنا استهلاكية قابلة للاستهلاك هي أيضاً ، وكل استهلاك لابد أن يفضي إلى العدم [١] .

في بداية الحداثة ، كان الإنسان الغربي يأمل في السيطرة على ذاته وعلى الطبيعة ، فكان مركز الكون هو الإنسان والمادة ، وحين فشل في السيطرة على نفسه وعلى الطبيعة ، بدأت بوادر العبثية واللاعقلانية الغاضبة التي تحتج على الحداثة ، وتاريخياً تمتد هذه المرحلة من نهاية الحرب العالمية الأولى حتى منتصف الستينيات من القرن العشرين ، إذ بدأت مرحلة إدراك فشل المشروع الحداثي ، لكن بدل التمرد ، بدأ الفرد يقبل باختفاء المركز ، ويبحث عن معنى لحياته من خلال الاستهلاك والبحث عن اللذة [٢] .

لقد نظّر (نيتشه ١٨٤٤ - ١٩٠٠) إلى الحداثة بوصفها انهياراً ، لكنه لم يبحث عن طريق الخروج من الحداثة باللجوء إلى قوة مطلقة مخلدة ، بل حاول إحداث انحلال الحداثة عن طريق تجذير النزعات التي تتسم بها ، وذلك بإجراء نقد للقيم العليا في الحضارة بما يؤدي إلى تلاشي الحقيقة ، وانعدام أسس الاعتقاد بها [٣] .

وكانت أولى خطوات (نيتشه) لقلب القيم والمفاهيم السائدة ، إنه عدّها نسبية خاضعة للتغير والتبدل ، فهي ليست أزلية ثابتة ، إنما فرضت عليهم بقوة صنعها الناس لهدف معين ، لقد تضافرت دعوة نيتشه إلى الخلاص من نموذج الإنسان المريض والحيوان المسيحي كما يدعوه [٤] .

لقد أصبح (نيتشه) فيما بعد من مؤسسي الحداثة وملهم الأفكار للحداثيين ، وتعرض إلى عمليات بعث واستعادة وإعادة تأويل متواصلة ، ونقده للحداثة أدى إلى تفويض بداهات العقلانية الغربية ، وقيمها عن طريق رفض منطقية الوجود وغائية الكون ، إذ يمكن القول أنّ " فلسفة ما بعد الحداثة إنما ولدت من كتابات نيتشه " [*] ، إذ أعلن عن موت الإله في إعلان

---

[١] سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، انفجار عقل أواخر القرن ، مصدر سابق ، ص١٤ .

[٢] عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية عن الحداثة الغربية ، مصدر سابق ، ص١٠١ – ١٠٢ .

[٣] زيادة رضوان جودت : صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٣ ، ص٤١ .

[٤] شتاينر رودولف : نيتشه مكافحاً ضد عصره ، ط ١ ، ت : حسن صقر ، دار الحصاد ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص١١٥ .

[*] من مؤلفات نيتشه : إنساني مفرط في إنسانيته (١٨٨٠)، والفجر (١٨٨١) ، والعلم والمرح (١٨٨٢).

عن تصدّع الأسس التي تسمح بتعقل العالم ، وضرب المرتكزات والماهيات جميعها ، بما في ذلك الإنسان نفسه ، بما عدّه مناصرو الحداثة حقبة إرجاع الوجود إلى الجديد [١] .

والفن لدى (نيتشه) وسيلة عظمى لصنع الحياة ، فالفنان لا يطيق الواقع بل يستطيع تجاهله ، وهذا التجاهل يأتي على أساس ما ينقصه ، وباسم ما يكون عليه أحياناً ، لذا يمكن النظر إلى الفن على أنه ثورة دائمة على الواقع [٢] .

فالنص الفني إبداع وإنتاج لشيء جديد وصورة فريدة يعيشها المبدع في لحظاته كلها إلى إعلاء الحياة ، فهو لا يرمم ولا يصلح ، بل يزيح ويهدم الأسس الراسخة ، ثم يبني ليعيد التشكيل بروح خلاقة . فالحقيقة لا يجب اكتشافها ، بل خلقها ، فهو يقرر " أنّ الفن خير من الحقيقة وذلك لأنه الوسيلة الكبرى التي تجعل الحياة ممكنة ، الساحر العظيم الذي يستجير الحياة ، المثير الأعظم لكي نحيا " [٣].

في منتصف القرن العشرين ، تبوّأت الوجودية مكانة الفلسفة التي توائم بين عمل الفكر ونشاط الحياة ، فقد شكلت نهجاً يعتمد البحث في ظواهر الوجود ، كما تبدو في الذات الإنسانية التي هي موضوع وذات في آنٍ واحد ، أي افتراض الحقائق في ذاتها يقتصر على البحث في الأشياء كما تبدو للذات ، وكما توجد في الوعي الإنساني مباشرة [٤] .

وانطلقت الفلسفة الوجودية من التمرد على سلطة الدين والمجتمع ، وتأكيد أهمية الإرادة الحرة في كل شيء ، فالإنسان هو خالق القيم بوصفه ذاتاً حرة ، وكائناً لذاته تشتق منه أشكال الوجود ، لا يقف عند حدود وجوده بوصفه كائناً مقذوفاً به إلى العالم ، بل يتصور وجوده كما يريد بصفة بناء ذاتي متواصل ، فهو خالق نفسه يحقق ويعيش بذاته ولذاته . فالإنسان بنظر الوجودية مجرد من كل ارتكاز وكل معونة ، محكوم عليه في كل لحظة أن يبتكر الإنسان ويركب عالمه الخاص [٥] .

وفي الفن ، يؤكد (سارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠) أن الموضوع جوهري ، لأنه ذلك الشيء المفارق الذي يفرض علينا أبنيته الخاصة ، والذي لابد من احترامه ، وأما الذات فإنها جوهرية لأنها هي التي تكشف عن وجود الموضوع ، إن لم نقل إنها تضمن قيام هذا

---

[١] زيادة رضوان جودت : صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ، ص٤٢ .

[٢] أميرة حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص١٨٦ .

[٣] جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث ، الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا ، ت : فاطمة الجويشي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص٣٢٦ - ٣٢٧.

[٤] فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص٢٤١ .

[٥] جون ماكوي : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص٢٢٨ .

الموضوع بوصفه حقيقة ماثلة في عالم الوجود الخارجي . من هنا ، فإنّ المتلقي يحس بأنه يقوم بعملية مزدوجة قوامها الاكتشاف والاختراع ، وكأنما هو يبدع الموضوع الجمالي حين يكتشفه ، أو كأنما هو يكتشفه حين يبدعه [١] .

والإنسان بنظر الوجودية يقاوم الواقع ، وتكون مقاومته أشد ما تكون حين يتمسك بموقفه الخاص الذي يتحدد به معنى إنسانيته في عصره ، وإنه يجب أن يسلك سبيل التلمذة للواقع ، وهي سبيل وعرة المسالك ، وذلك ليحدد معنى ذاته ، ويحقق ذلك المعنى من خلال علاقته بذلك الواقع [٢] .

وعلى الرغم مما عُرف عن (مارتن هيدجر ١٨٨٩ - ١٩٧٦) زعيم الوجودية الألمانية من اعتراضاته الشديدة على الوجودية الفرنسية ، وخصوصاً على النحو الذي عبّر عنه (سارتر) ، كان لدى كل من الفيلسوفين اتجاه واحد نحو فهم الكينونة العامة من خلال الوجود الإنساني ، وكلاهما كان تلميذاً مخلصاً للفيلسوف الألماني (ادموند هوسرل) المتوفى عام (١٩٣٨) ، الذي كان ينادي بضرورة دراسة وقائع الفكر والمعرفة دراسة وصفية خالصة ، بوصفها ظواهر معيشة نعاينها في باطن شعورنا [٣] .

فقد أراد (هوسرل) أن يحلّ مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام ، من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع ، أي من خلال تجاوز النزعتين العقلانية والتجريبية معاً . وقد وجد الحل في القصدية ، التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع ، ويكون الوعي متجهاً باستمرار نحو الموضوعات ، وغاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد ، أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني [٤] .

ويشدد (هيدجر) في نظريته الجمالية ، على أن الوجود انبثاق ، وأن الفنان لا يخلق أي شيء فعلي ، ولا يغير شيئاً في العالم المادي ، وأن اللغة أخطر شيء يملكه الإنسان ، فقد أعطيت له ليكشف بها عن ذاته ، والخطاب يخلق الكينونة [٥] .

فالعمل الفني ليس إعادة إنتاج لهوية ما ، بل هي إعادة إنتاج للجوهر العام للشيء ، نوع من الكشف أو نزع الغطاء عن وجوده الحقيقي . والخبرة بالعمل الفني ليست موقفاً أو اتجاهاً جمالياً نتخذه بإزاء موضوع ما ، بل هي أولاً خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني ،

---

[١] زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢٠٧ – ٢٠٨ .

[٢] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ط ٧ ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ ، ص٣٣٠ .

[٣] زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢١٨ .

[٤] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص١٢٠ .

[٥] سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٢٨ - ١٢٩ .

أي بتكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني ، ففي الفن تكون الحقيقة في حالة نشاط داخل العمل الفني وفي شكله الخاص [١] .

لقد أوجدت المرتكزات الفكرية الجديدة التي وضعها فلاسفة الظاهراتية فهماً جديداً لأثر الذات في العالم ، وفي الفن ، ولأثر اللغة في تفسير العالم وإنشائه . ونجد إنّ أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها (هوسرل ، وهيدجر ، وانغاردن) ، قد تحولت إلى أسس ومفاهيم نظرية، ومحاور إجرائية ، إذ أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في تحديد الموضوعي ، ولا سبيل إلى الإدراك أو التصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها . فاتخذت هذه الأفكار طريقها في النظريات المتجهة نحو (القارئ) ، و (المتلقي) ، و (التأويل) [٢] .

إنّ دخول اللغة عنصراً أساساً ومركزاً في فهم العمل الفني وتفسيره ، وفي تأسيس النظريات الجمالية ، وفي طرائق فهم الفنان لوظيفته ، وفهم المتلقي لدوره في العصور الحديثة وما بعدها ، أدى إلى ظهور النص الأدبي أو الفني الذي يتجاوز بإمكانياته شروط الزمان والمكان جميعها ، والفهم والتذوق بمعاييرها الكلاسيكية القديمة . فاللغة الأدبية تخلق دائماً مسافة ما أو إزاحة بين الأصل والصورة ، فالشكلانيون هاجموا النظرية القديمة التي تزعم أن استعمال الصور الاستعارية هو أهم سمات الأدب أو الفن الخيالي ، معتمدين على أنّ العبرة ليست بالصور ، بل بالطريقة التي تستخدم بها الصور ، وأن هدف الاستعادة في الفنون هو تقديم المألوف في سياق جديد وغير متوقع يجعله يبدو غريباً وغير مألوف [٣] .

لذا فقد رحب الشكلانيون بمذهب التكعيبية الذي كان يتكئ على الأشكال الهندسية الكامنة في جميع ما تراه العين ، وطالبو الفنان أن ينفذ إلى أعماق المرئيات ، بدلاً من الوقوف عند السطح ، فيذيب الخطوط التي تحدد الصور من الخارج ، ويحتفل بالمساحات اللونية التي يذوب بعضها في بعض ، كما كان الانطباعيون يفعلون [٤] ، كما في الشكل (٣١) .

---

[١] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص١٢١.

[٢] الن باو : نظرية التلقي ، مصدر سابق ، ص٢٤ .

[٣] محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، دار نوبار ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٧٠ .

[٤] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص٧٣ .

الشكل (٣١)

بيكاسو : طبيعة ساكنة مع كرسي خيزران

وقد اتخذ الناقد والكاتب الروسي (ميخائيل باختين) موقفاً قريباً من الشكلانية ، لكنه يُعرّفه ، بأنه (ما بعد شكلاني) ، إذ تجاوز الشكلانية ، فالشكل عنده هو مظهر لفردية المؤلف ، وهذا الشكل يأخذ معناه الكامل كتفاعل ووحدة مختلف عناصر العمل الفني ، والمعنى الذي يقصده هو (المعمارية أو البناء) [١] .

بينما انطلق الناقد الألماني (هانز روبرت ياوس) من نقطة الاعتراض على الطروحات البنيوية التي أغلقت النص على ذاته ، وأهملت دور المتلقي الذي أعاد (ياوس) بناءه مؤكداً أهميته ، إذ لا يمكن فهم النص إلا من خلال منظومة تحليل العلاقة المتبادلة بين المؤلف والمتلقي لأنه المقصود في النهاية [٢] .

إنّ نقطة التقاء طموح ما بعد الحداثة بالفن خاصة ، تنبع من كون دعاة يرفضون فكرة الحقيقة الكلية ، والسؤال عن الحقيقة ، فالحقيقة بنظرهم دائماً تعددية ، وما يوجد هو حقائق منفصلة ، وليس حقيقة واحدة كلية ، وهي شبكة من الألعاب اللغوية [٣] .

---

[١] تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، ط ٢ ، ت : سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦، ص١١ .

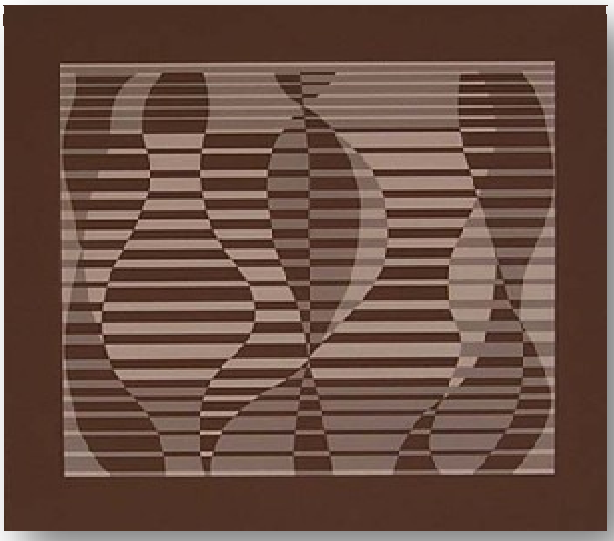
[٢] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص٣٢٦ .

[٣] عبد الوهاب المسيري وفتحي التركي : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط٢ ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٣ ، ص٨٨ .

وهذا ما يجعلها تقترب إلى عوالم الحقيقة المتعددة ، وهو عالم الفن الذي يتمكن من إدراج كل تجليات الحقائق المطلقة المحدوسة أو الملموسة في بنى صورية قادرة على توسيع آفاق الفهم والتأويل ، وتعدد مدلولات كل دال خارج أطر الحقائق الثابتة الأزلية التي لا يمكن الخروج عنها . من هنا ، أكدت فنون ما بعد الحداثة على سمة التشظي والانتشار التي تعني في جوهرها غياب المركز المحوري الثابت للنص ، واستبداله بحالة انفتاح النص وتعدد المراكز ، الذي يحيل في النهاية إلى تعدد القراءات ، وتنوع أساليب الفهم والتأويل .

لذا ينطلق (امبرتو ايكو) في معالجته لقضايا التأويل من تصور بالغ الأصالة والعمق ، يرى في التأويل وأشكاله المتعددة صياغات جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية وجمالية موغلة في القدم ، وحقائق صاغها الإنسان أحياناً على شكل قواعد منطقية صارمة ، وأحياناً على شكل اشراقات صوفية واستبطانية لا ترى في المرئي والظاهر ، سوى نسخ لأصل لا يدركه الحس العادي ولا تراه الأبصار [١] .

ففي فنون ما بعد الحداثة ، اختلطت مختلف التقنيات والمعالجات وأساليب الرؤية والعمل إلى درجة بات فيها كل شيء ممكناً ، وتلاشى فيها التمييز بين الرسم والنحت ، أو بين الرسم والشيء ، واستغلت الصور الفوتوغرافية ، وتقلص في الوقت ذاته الحاجز بين الرسم والعلم ، بحيث باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزياوية موضوعاً للفن [٢] ، كما في الشكلين (٣٢) و (٣٣) .



الشكل (٣٢) : جوزيف البيرس : حقيبة وثائق

---

[١] امبرتو ايكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ت : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي الغربي ، بيروت ، ٢٠٠٧ ، ص١٠ .

[٢] ألان باونس : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص٢٥٧ .

الشكل (٣٣)

جاكسن بولوك : الرقم ٨

وبخصوص مفهوم الحقيقة (الواقعية والتاريخية) ، تشير فلسفات ما بعد الحداثة إلى أن ما يتعلق بالواقع يجب أن يقرأ من خلال اللغة الفنية ، ووفق معايير نصية محضة ، وذلك استناداً إلى موقف فكري ينفي إمكانية وصف ما يجري على أرض الواقع وصفاً صادقاً ، وينفي بالتالي إمكانية الكلام عن مسألة الحقيقة [١] .

ويرى نقاد (مدرسة فرانكفورت) أنّ دفع أفكار (نيتشه) جاء لكشف زيف الأفكار الكلية بوصفها متشظية على نحو كبير . ويرى (أدورنو) أنّ الكلية حقل من القوة متشظي ومتنافر بعيد عن الانسجام ، بعكس في المجتمع أنواعاً من التناغم والانسجام الزائفة . وان قوى (الإرادة) و (التسليع) تطوّق المجتمعات بعد الحداثية بقوة [٢] .

من جانب آخر ، يرى (ميشيل فوكو) أنّ الحضارة الاستهلاكية المعاصرة أغرقت الإنسان في بحر من المتع والألعاب ، ذات وفرة سطحية من الإغراءات والمسرات الهشة ، بحيث أن مجتمع الكتلة أفرز فردية جديدة على أنقاض كل الفرديات القديمة ، الرأسمالية ، والبروليتارية ، والعقائدية ، والدينية ، وحتى الاستهلاكية ذاتها . إنها الذات التي لا ترفض الملذات والمتع ، وتحاول تأسيس وجودها بابتكار ممارسات ، وتنويع تقنيات وتكوين خصوصية وإبداع لا ينفذ [٣] .

---

[١] يمنى العيد : في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٥ ، ص٨٥ .

[٢] آلن هاو: النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت ، ت : ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٥، ص٧٦ .

[٣] ميشيل فوكو ، إرادة المعرفة ، ت : مطاوع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص١٣ .

وهكذا يرى (فوكو) أنّ ذلك الإنسان الذي يتحدث عنه الإنسانيون والفلاسفة ليس لـه وجود معين في العالم ، وليس له جوهر أو موضوعية ، لأن صفات الإنسان مثل العيش والإنتاج والكلام تختفي خلف خطابات محددة يُراد تسويقها هي التي تحدد مضمون الإنسان ، وهي ما تلبث أن تظهر بشكل جديد في علوم جديدة تنبع من توجهات ومصالح خاصة [١] .

والتغير الحاسم في تاريخ الفكر الغربي ، كما يقول (فوكو) ، هو ذلك الذي (أحلّ اللغة داخل التمثيل) ، فحمّل الكلمات مسؤولية العمل بوصفها علامات شفافة تدل على الأشياء التي يتشكل منها الواقع [٢] .

وموقف الفكر في عالم ما بعد الحداثة معكوس ، ينطلق من النص إلى الذات ، فيقلب التقليد القديم للفلسفة التقليدية الذي يعطي الأهمية للذات ، وهذا لا يعني أن الذات تستسلم وتذعن للنص ، بل على العكس ، تدافع وتحاول الاستيلاء على النص ، وذلك لأن النص سلاح قوي يتم به الاستيلاء على مناطق مجهولة من المعرفة ، والبيان عبر (التاريخ الإنساني) هو الذي صنع الحضارات القديمة من دينية وعلمانية [٣] .

لقد أفاد أصحاب نظريات التلقي من الفيلسوف (هانز جورج غادامير) في نظرته إلى الفهم ، وإعادة الاعتبار إلى (التاريخ) في إعادة إنتاج المعنى وبنائه . وقد كان (دلتاي) أحد مصادر فلسفة (غادامير) ، والصلة بين (دلتاي) و (غادامير) ، وأصحاب نظرية جمالية التلقي ، هي أن نعين فهم الآخر (المؤلف ، الفنان) من خلال فهمنا ، أي أن فهم الإبداع يتم باعتقاد (دلتاي) من خلال جملة من التعبيرات التي تنقل إلينا عن طريق تأثير إشاراتهم (المبدعين) وأصواتهم وأفعالهم على حواسنا [٤] .

وأخضع (غادامير) التاريخ (الماضي) لمعيار الفهم ، وفهم (غادامير) تأثيرات الماضي فهماً من الذات أيضاً ، فالإنسان لا يستطيع انتزاع نفسه من التاريخ ، لأنه تاريخه الخاص ، ولأن وجوده قد وسم فعلاً بما سبق . وإعادة (غادامير) للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الادراكات السابقة وأصوات الخبرات ، فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا استبعد هذه الخبرات [٥] .

---

[١] جون ستروك : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ، ت : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٦ ، ص١٣٨ .

[٢] المصدر السابق ، ص١٣٩-١٤٠.

[٣] سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، المصدر السابق نفسه ، ص١٥٩ .

[٤] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٢٦-٢٧ .

[٥] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، مصدر سابق ، ص٢٧ .

غير أن (غادامير) لا يضع كل ثقته بالمتلقي ، ولا يلقي بكل مسؤوليات الفهم والتأويل على عاتقه ، لاعتقاده بوجود مسافة يتعذر عبورها بين المبدع والمتلقي ، وبين الإنتاج العبقري وبين التجربة التي يمارسها المتلقي لحظة إعادة قراءة هذه المنتجات الفنية . فهو يؤكد أن دراسته للمفاهيم الأساسية لعلم الجمال جعلته يؤمن بنظرية كانت في اعتبار أن الأثر الفني تشكله العبقرية ، فهو مسألة حدس وإبداع خلاق وليس مسألة منهج ، فلا إمكانية لتكراره أو تطبيقه كمنهجية ، وبالتالي فإنّ القارئ لا يمكنه إعادة إنتاج وإعادة تأويل الإبداع الأصلي بمعانيه الحقيقية [١] .

وإنّ اكبر التحديات التي يواجهها المتلقي بحسب (غادامير) ، هي في اكتشاف الهدف الموجود في العمل الفني ، وهو معنى رمزي ، لا يخص الفنان أو المتلقي وحدهما ، بل الإنسان بشكل عام ، يحققه الفنان من خلال اللعب بالصور . وهنا يقترب (غادامير) من فكرة الذوق العام ، أو الفهم المشترك كما طرحها (كانت) [٢] .

وكان (موريس ميرلوبونتي ١٩٠٨ – ١٩٦١) قد ذهب أبعد من ذلك ، حين أكد على أن مهمة التصوير واحدة ، قد استمرت منذ أيام الكهوف حتى العصر الحديث . وإنّ ما يوحدها هو انتساب جميع الأزمنة إلى عالم واحد بعينه ، وان وحدة الفن ليست سوى وحدة الهدف الذي يفرض نفسه على جميع المصورين ، حينما يجعل منهم ناطقين باسم العالم وباسم الإنسان . وإن الإدراك الحسي عند الكلاسيكيين كان موسوماً بطابع عصرهم وحضارتهم ، كما أن عصرنا وحضارتنا تؤثر على طريقتنا الخاصة في إدراك المرئيات [٣] .

إنّ تحليل التمثل والتذوق الفني يقودنا إلى الصورة والمادة ، وكلاهما يقود إلى العنصر الخارجي ، وإلى الآن ، إذ تنتسب المادة إلى ما هو خارجي ، والصورة إلى ما هو داخلي ، والتذوق الفني شعور مطلق ينفي فيه الفارق الزمني بين الذات والموضوع ، والصورة والمادة هما شرطا المعرفة ، لكن لا وجود لها دون التمثل الذي يظهر في وحدة واحدة [٤] .

وشروط العصر الذي يعيشه فنانو ما بعد الحداثة ، هي التي جعلت الفنان يعيش وسط عالم متغير دائماً ، موسوم بالسرعة والتنافر وسيطرة التقنية الاداتية ، إذ أن التحولات التي

---

[١] هانس غيورغ غادامير : فلسفة التأويل ، ط٢ ، ت : محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، ٢٠٠٦ ، ص١٤٠ .

[٢] شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص١٢٥ .

[٣] زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٥١ .

[٤] سامي ادهم : ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٣٤ .

شهدها المجتمع والفكر الغربي ابتداءً من منتصف القرن العشرين، مثل التحولات التكنولوجية، والانتقال نحو مجتمع المعلوماتية ، والإعلام ، والصور واسعة الانتشار ، وجهت انتقاداتها إلى الحداثة كبنية فكرية مغلقة ، ترتكز على العقل والإنسان ، وتنكر المتخيل والرمزي ، وتمجد العقلانية ، والتقدم ، وفاعلية الإنسان [١] .

قدّمت التفكيكية أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الثقافي الغربي عامة ، والمزاج الثقافي الأميركي خاصة ، وهي نزعة تستوحي أعمال الفيلسوفين (نيتشه) و (هيدجر) ، وخصوصاً محاولاتهما لتجاوز الميتافيزيقيا من خلال العمل على هدمها ، وقد طوّر (دريدا) مفهوم الهدم ، بأن جعله مصطلحاً فلسفياً أطلق عليه اسم (التفكيك) ، وعمد إلى تطبيقه على مختلف نتاجات الثقافة الغربية ، من نصوص فلسفية وأدبية وشعرية وفنون تشكيلية ، وحتى بطاقات البريد [٢] .

والأصلي بنظر (دريدا) لا يكون أصلياً إلا بالإحالة إلى لاحقه ، فالأصل يحيل دائماً إلى لاحقه ، والهوية تحيل إلى الآخر الذي يؤسسها كهوية ، وبذا يكون الاختلاف هو إحالة إلى الآخر ، وإرجاء لتحقيق الهوية [٣] . لذا فإن الاختلاف هو جوهر اللغة ، واللغة بطبيعتها تتكون من الاختلافات فقط ، لذا فإن الاختلاف يشجع تعددية الاختلاف ، لا قمعها ومحاصرتها [٤] .

يؤكد (دريدا) أن لعبة الاستحواذ والحضور باقية ، لأن لعبة المعرفة باقية ، فكما قدر لنا أن نعرف ، فان هناك الكثير مما لا نعرفه دائماً . إنه المجهول المهم الذي يتنازع الحضور والغياب معناه ، وهو الجدير بالانتباه إليه ، الجدير بمعرفته واحتوائه ، رغم اليقين بلا جدوى محاوله معرفة كل شيء . وهذه هي شفرات التفكيك التي تؤكد استحالة المعرفة اليقينية [٥] .

أي أنّ اللغة ، أي لغة ، لها حدود محصورة دائماً بين (المعنى الماثل في اللوحة وحضور الأشكال فيها) ، وبين التأجيل الذي يؤكد وجود معنى آخر غير مطروق ، أو تأجيل المعنى نهائياً .

---

[١] محمد سبيلا : دفاعاً عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص٦٣.

[٢] عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص٧٣-٧٤.

[٣] وفاء حسين عطا : التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٥١ .

[٤] ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط ٣ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٢ ، ص١١٩ .

[٥] عادل عبد الله : التفكيكية ، دار الحصاد ، ط١ ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص٣٣ .

فقد بات الفنانون يميلون الى تحليل مكونات الفن ، أما أنماط التكوين الفنية الضخمة المعقدة ، فقد تفككت إلى مكوناتها أو عناصرها [١] ، إذ أن كل خلق جمالي بنظر مفكري ما بعد الحداثة يتجاوز التصور المفهومي له ، كونه لا يشير إلى شيء محدد تماماً ، ولكون علاقاته بالفكر تتحدد على مستوى الاستذكار أو على مستوى العلاقات والرموز ، والدلالات المشتقة [٢] .

وإنّ ما بعد الحداثة تقوم على الموقف الدادائي من الفكر ، ومناهضة الشكل المغلق ، والدعوة إلى الشكل المفتوح ، واللعب ، والصدفة ، والفوضى ، والصمت ، والصيرورة ، والأداء الفردي ، والغياب ، وتشتت النص ، وتبني القراءات الخاطئة ، ومعاداة السرد ، والشفرة الشخصية ، والرغبة ، والاختلاف [٣] . كما في الشكل (٣٤) .

الشكل (٣٤)

سام فرانسيس : بلا عنوان

---

[١] توماس مونرو : التطور في الفنون ، ت : محمد علي أبو درة ، ج١ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص٦٨ .

[٢] بيير، ف ، زيما : التفكيكية دراسة نقدية ، ط١ ، ت : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص١٣ .

[٣] محمد جمال باروت : الدولة والنهضة والحداثة مراجعات نقدية ، ط ٢ ، دار بحور للنشر والتوزيع ، سورية ، ٢٠٠٤ ، ص١٤١ .

ترتبط ما بعد الحداثة فعلياً بإعادة اكتشاف البراغماتية في الفلسفة ، وبتأكيدات (فوكو) على الانقطاعات والاختلافات التي تحكم التاريخ ، والعلاقات متعددة الأشكال وهندسة التشظي ، وهذه كلها تشير إلى نقلة كبيرة وحاسمة في بنية المشاعر ، التي يجمعها كلها رفض (ما وراء الرواية) ، أي التفسيرات النظرية الكبرى الشمولية [١] .

لقد أخذ (جون ديوي ١٨٥٩ - ١٩٥٢) بتصفية الثنائيات ، مثل (الروح والمادة ، الذات والموضوع ، المعقول والمحسوس) ، ليؤكد أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة ، وان الفن بالتالي ليس تجربة روحية ، بل تجربة مرتبطة بالحياة اليومية ، وهو يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسة للحياة الاجتماعية [٢] .

وهو يرى أن ضرورات الحياة الاجتماعية خلقت في تجربتنا نوعاً من التفكك ، فأصبحنا نميل إلى فصل النشاط العلمي عن النشاط العقلي . ولا يقتصر (ديوي) على ربط الفن بالخبرة العادية ، بل يرى أنه وثيق الصلة بالحضارة عموماً ، بدليل إن خبرات المجتمع الحديث العلمية والاجتماعية والتربوية قد اصطبغت بصيغة جمالية واضحة [٣] .

يبرز التحدي المعاصر الذي أطلقته ما بعد الحداثة في وجه النظريات النقدية ، من خلال اثنين من شخصياتها الرئيسة البارزة ، وهما (جان بوديارد) و (جان فرانسوا ليوتار) ، إذ ينظر (ليوتار) إلى حكاية الحداثة الكبرى ، أو (سردياتها الكبرى) مثل التقدم ، والتحرر ، على أنها ليست سوى أوهام [٤] .

فيما يرى (جان بودياردِ) أن تحليل (ماركس) لإنتاج السلع صار خارج الزمن ، لأن المجتمع الصناعي الأمريكي صار معنياً بإنتاج الإشارات والصور ، وأنظمة الرموز أكثر من إنتاج السلع نفسها [٥] . وكان لمفكري مدرسة فرانكفورت ، ومنهم المفكر (أدورنو) ردود فعل إزاء عصر الصورة التي تنتجها ثقافة هوليود الأمريكية [٦] .

والدور البارز الذي تلعبه الصورة في واقع ما بعد الحداثة ، يربط الإعلان والإعلام بالأنشطة الثقافية ، بما يجعلهما يلعبان الدور الأكبر في نمو ديناميات المجتمع الرأسمالي ، فالإعلان لم يعد مبنياً على فكرة الإيصال أو التقديم بالمفهوم العادي ، إنما صار معنياً

---

[١] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٦ .

[٢] زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص٨٥ .

[٣] المصدر نفسه ، ص٨٩ .

[٤] آلن هاو : النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت ، ت : ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٥ ، ص٢٤١ .

[٥] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٣٣٥ .

[٦] جون هارتلي : الصناعات الإبداعية ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص١٩-٢٠ .

باستشارة الرغبات والأذواق من خلال الصور . وأصبح في المجتمعات الصناعية مستشارون متخصصون في مسألة الصور الشخصية ، ففي نيويورك أكثر من مليون شخص يعملون مع شركات تطلق على نفسها ألقاباً مثل (مركبي الصور) ، و (بنائي الصور) ، أو (حرفيي الصور) ، أو مبدعي الصور [١] .

ويؤكد (جان بوديارد) على فكرة (صنمية الصورة) في مجتمعات ما بعد الحداثة ، فالأزياء علامة من علامات التغير الذي لا يمكن إيقافه . ويستعير (بوديارد) مصطلح (الصورة المحاكية) أو (النسخة غير ذات الأصل) من (أفلاطون) ، ليشير إلى الصور التي ليس لها مقابل في الواقع ، لكن يصعب تمييزها عن الواقع ، لذا يمكن عدّها نوعاً من الواقع المزيف ، يمكنه أن يتجاوز الواقع الفعلي نفسه [٢] .

من هذا الواقع الجديد الذي يفرض وجود الصورة في كل مكان وكل وقت ، نبعت أفكار وتجارب الفن السوبريالي ، الذي يحاول تقديم نماذج فنية تنتمي إلى أصول غير محددة ، وأوضاع عابرة ، فتفرض نفسها كواقع بديل لا يقل واقعية ولا دقة عن الواقع الحقيقي ، كما في الشكل (٣٥) .

الشكل (٣٥)

ريتشارد استيس : السيارة

---

[١] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٣٣٦.

[٢] عصر الصورة : مصدر سابق ، ص١٣٠ .

لقد عنْون (بوديارد) واحدة من منشوراته (حرب الخليج لم تقع) عام (١٩٩٥) ، وهي مكونة من ثلاث مقالات (حرب الخليج لن تقع) ، و (حرب الخليج هل هي واقعة حقاً) ، و (حرب الخليج لم تقع) ، ولخّص أفكاره فيها ، أن منفذنا الوحيد إلى حقيقة الحرب هو الإعلام ، الذي يعيد إنتاج واقع مفرط موجه لخدمة مالكي الإعلام . فنحن نعيش في عالم تحاكي فيه وسائل الإعلام إلى درجة لم يعد فيها (واقعي) مستقل ، بما فيه نحن أنفسنا ، فنحن أيضاً من نتاج الإعلام [١] .

إنّ انهيار الآفاق الزمنية والاستغراق في راهنية اللحظة ، هو سمه الإنتاج الثقافي ، الذي يركز على الأحداث ، والمشاهد ، والوقائع ، والصور الإعلانية ، والغاية دائماً هي التأكيد على السمات الزائلة للحياة الحديثة والاحتفال بها [٢] .

في العام (١٩٨٣) ، أعلن (بوديارد) نهاية مجتمع المشهد ، وظهور عصر الصور المحاكية ، أو النسخ غير ذات الأصل الواقعي . والمثال الشهير الذي يذكره (بوديارد) هنا ، هو (متنزه دزني لاند) الذي ينظر إليه بوصفه موجوداً ، كي يخفي حقيقة أنه هو الدولة الحقيقية (أميركا) الواقعية نفسها ، التي في جوهرها (دزني لاند) ، النموذج المتكامل لكل الطرز الكاملة للمحاكاة فوق الواقعية [٣] .

كان الفنان الأمريكي (اندي وارهول ١٩٢٨ - ١٩٨٧) يرفض فكرة أن الفن إبداع أصيل متفرّد في الزمان والمكان ، بل كان يقول إنّ رسالة ما بعد الحداثة ، تكمن في أن الصورة أصبحت الآن سلعه تنتج آلياً ، وجزءاً من منظومة السلع والاتصالات الكلية ، إذ يمكن التقاط الصور المنقولة عالمياً في أي مكان ، وفي اللحظة نفسها [٤] .

والفنان الأميركي (اندي وارهول) كان من أول المبشرين بالفن السوبريالي ، واستخدام الصور الفوتوغرافية ، وكان يشبّه نفسه بآلة تنتج الصور بلا عاطفة ولا مشاعر ، بل هو آلة منتجة لتنتج شيئاً اسمه الفن . وكان يقول إذا أردت أن تعرف (اندي وارهول) انظر إلى أعمالي والصور التي استخدمها ، وحينذاك ستجدني أنني لا شيء [٥] .

لقد تركت أعمال (وارهول) بصمات واضحة على جيل الشباب من ممارسي نقل الصور الواقعية ، والذين تطور على أيديهم إلى فن مستقل مميز ، ذو جماليات خاصة ،

---

[١] آلن هاو : النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت ، مصدر سابق ، ص٢٤٨-٢٤٩.

[٢] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٨٣.

[٣] عصر الصورة : مصدر سابق ، ص١٣٠-١٣١ .

[٤] المصدر نفسه ، ص٣٦٣.

[5] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 211.

ومبادئ فنية ، ترتكز إلى تراث الرسم الكلاسيكي ، الذي ما يزال يجد الكثير مـــن المعجبـــين حول العالم [١] . كما في الشكل (٣٦) .

الشكل (٣٦)

اندي وارهول : مارلين مونرو

[1] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 212.

الفصل الثاني

المبحث الثالث

عصر الصورة الواقعية

عام (١٨٣٩) أعلن عالم الفلك (أراجو Arago) أمام أكاديمية العلوم الفرنسية عن اختراع العالم (داجيير) آلة التصوير الفوتوغرافي ، وإمكانية الوصول إلى صورة طبق الأصل ، فقد كان فن الرسم في تلك الآونة يعتمد كثيراً على تقليد ومحاكاة الواقع [١] . وحينها قال الفنان (يوجين ديلاكروا) [*] : " من اليوم مات فن التصوير " [٢] ، كذلك كتب الشاعر الشهير (شارل بودلير) [**] مقالاً عام (١٨٥٩) قال فيه : " إنّ هذه الأداة الجديدة هي العدو اللدود للفن . ومثلما يلتقي رجلان طموحان على المسار نفسه يكره أحدهما الآخر ، فلابد لأحدهما أن يخلي للآخر مكانه " [٣] .

لكن سرعان ما أثبت منطق الفن خطأ مثل هذه الأحكام ، فقد مثلت الصورة الفوتوغرافية بما تقدمه من معطيات جديدة في عمليات نقل الواقع وتسجيله ، وسيلة اتصال وتوثيق مهمة يثق بها الناس ثقة كبيرة ، لانتشارها في الصحف والكتب ، كما في التلفزيون والسينما ، فهي تقدم نسخاً مطابقة للواقع ، إذ أصبحت منذ أواخر القرن التاسع عشر وسيلة مفضلة لدى العديد من الفنانين الذين اهتموا بالحركة ، خاصة من (تولوز لوترك) إلى (ادغار ديغا) إلى (المستقبليين) ، كما أعجب بها (مارسيل دوشامب) و (الدادائيون) ،

---

[١] يحيى سويلم : عشق دائم للصورة ، جريدة الفنون ، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع ٨٥ ، الكويت ، كانون الثاني ٢٠٠٨ ، ص٦ .

[*] **يوجين ديلاكروا** (١٧٩٨-١٨٦٣) : رسام فرنسي ، ولد في شارانتان ، التحق بمرسم الفنان (كيران) ، فكانت أولى لوحاته (عذراء الحصاد) سنة ١٨١٩ .
للمزيد ينظر : ليلى لميحة فياض ، موسوعة أعلام الرسم ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٢ ، ص ١٦٥-١٦٦ .

[٢] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٢٣٠ .

[**] **شارل بودلير** (١٨٢١-١٨٦٧) : شاعر وناقد فني فرنسي . يعد من أبرز شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم . ولقد كان شعره متقدماً عن شعر زمنه ، فلم يفهم جيداً إلا بعد وفاته .
للمزيد ينظر : www.ar.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire.

[٣] المصدر نفسه ، ص٢٣٠ .

وعدّها (موهولي ناجي) وسيلة تقنية تعبيرية ، لها قيمة التصوير الزيتي ، والرسم ، مدركاً أهميتها الاقتصادية بفضل النسخ العديدة للنموذج الواحد [١] .

وعلى مر السنين ، أدّت الصورة دوراً مهماً في تعريف الناس بإبداعات أعلام الفن عبر التاريخ بوساطة النسخ المنشورة في الكتب والمصادر الفنية ، التي لولاها لما استطاع أحد رؤية أعمال الفن سوى في المتاحف [٢] .

نلاحظ أن وصف (مارشال ماكلوان) للصورة لا يكاد يختلف عن المثل الصيني الشائع (الصورة الجيدة تُغني عن ألف كلمة) ، إذ يعبر عن رأيه وفق نظرية (الساخن والبارد) [*] ، في تقسيمه وتوصيفه لتأثير وسائل الاتصال على الفرد والمجتمع ، فالصورة الفوتوغرافية ذات تعريف عالٍ من الناحية البصرية ، وهي وسيلة ساخنة لأنها تمدُّ حاسة واحدة من حواس الإنسان (البصر) إلى درجة عالية من الشدة ، ولا تترك له شيئاً كثيراً لكي يملأه أو يكمله [٣] .

كما اجتذبت الصور الفوتوغرافية أنظار فناني الحداثة واهتمامهم المتزايد ، إذ لم يعد الشخص الراغب في رسم صورته الشخصية مضطراً إلى الجلوس لساعات طويلة أمام الفنان [٤] ، بل يكتفي الفنان باختيار الصورة المناسبة له ، والعمل على نقلها إلى اللوحة ، كما استخدمت الكاميرا بشكل واسع وما تزال في التقاط صور المناظر الطبيعية أو الواقعية، لتعليقها في البيوت أو أماكن العمل والأماكن السياحية . كما استخدم الكثير من فناني الحداثة الصور الفوتوغرافية بوصفها نوعاً من الدراسة التمهيدية التي يطورون من خلالها رسومهم ولوحاتهم [٥] ، كما في الشكلين (٣٧) و (٣٨) .

---

[١] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٦١ .

[٢] ماري تريز عبد المسيح : مقاربة الفن التشكيلي في عصر الصورة ، جريدة الفنون ٦١ ، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، كانون الثاني / يناير ، ٢٠٠٦ ، السنة السادسة ، ص ١٣ .

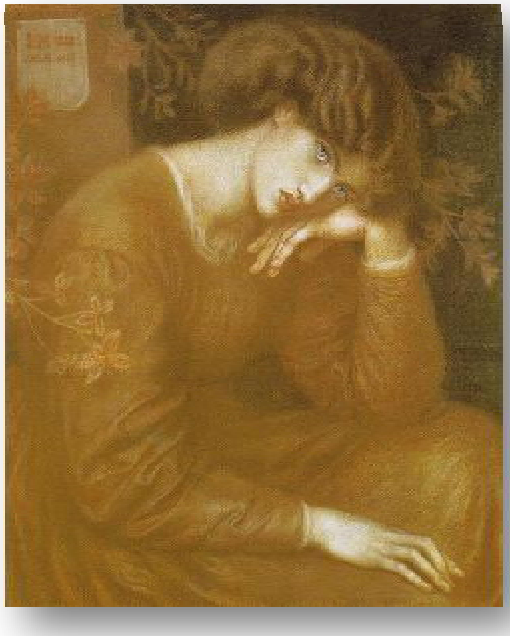
[*] نظرية إعلامية غريبة التركيب ، تخلط بين الفلسفة والاجتماع والالكترونيات والهندسة لدرجة أنّ (ماكلوان) كان يقول أحياناً أنه لا يفهم نفسه . للمزيد ينظر : محمد نبهان سويلم : التصوير والحياة ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٤ ، ص ١٣٢ .

[٣] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[٤] أمير السيد أحمد : الصورة وينابيع فن التصوير ، جريدة الفنون ، ع ٨٥ ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٦ .

[٥] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٢٤٦ .

الشكل (٣٧)
جين موريس : صورة فوتوغرافية

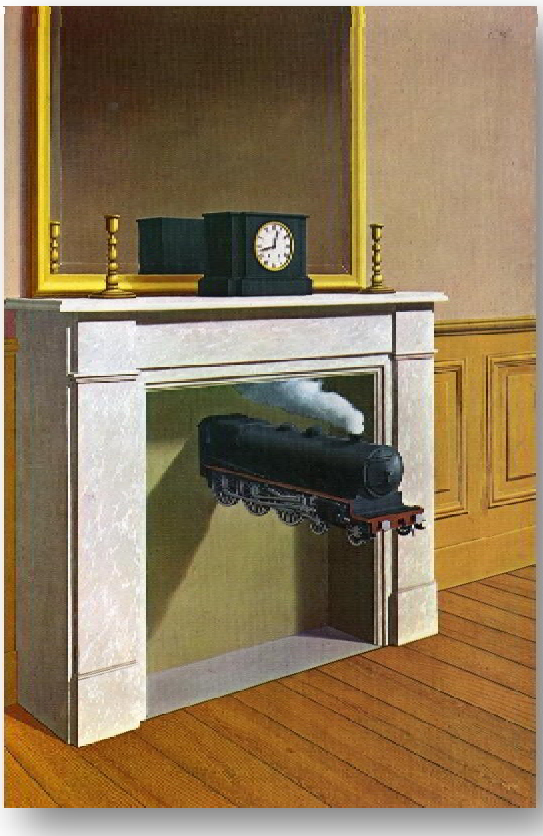


الشكل (٣٨)
دانتي روسيتي : أحلام اليقظة

ومع تطور حركة الحداثة في الرسم الأوربي وتشعب تياراتها واختلاف مناهجها ومدارسها ، أصبح الاعتماد على الصورة يتسع ويتنوع تبعاً لتنوع أساليب الرؤية الفنية لدى كل تيار ، فقد حاول فنانو السوريالية الدمج بين إمكانات الصورة الفوتوغرافية بكل ما تقدمه من تفصيلات دقيقة عن الواقع ، وبين ما تمليه أفكارهم وخيالاتهم ومكنونات اللاشعور الإنساني ، في أعمال تجمع بين المضمون الغرائبي والشكل الواقعي المتقن ، إذ قدّم (سلفادور دالي ، ورينيه ماغريتي وماكس أرنست ، وغيرهم) أعمالاً تحتفي بالشكل الواقعي في إطار مفاهيمي فوق واقعي . كما في الأشكال (٣٩) و (٤٠) و (٤١) .

الشكل (٣٩)

سلفادور دالي : بلا عنوان



الشكل (٤٠)

رينيه ماغريتي : تحجّر الزمن

الشكل (٤١)

ماكس أرنست : تصميم في الطبيعة

وقد أدى تبادل أشكال التكوين بين الفنون المختلفة والتصوير الفوتوغرافي دوراً مهماً في تطويرها ، وفي تقديم تنويعات كبيرة على حركة الحداثة يستحيل استبعاده من تاريخ الفنون [١] .

لقد كانت أولى خطوات الحداثة نحو الرسوخ والتطور تبتعد بها عن الواقعية وتدخلها في عالم الذاتية شيئاً فشيئاً ، فكان ذلك بمثابة الولوج في عالم التجريد والتفكيك اللامتناهي للصورة الذهنية والصورة الواقعية ، مما يجعل الفن يودع إلى الأبد مفاهيم العمل الذي يحاكي صورة العالم الموضوعي المتماسك ، ويتخلى عن اشتراطات المضمون الواقعي ، ليحل محلها انعكاسات الذات التي بدأت تتحسس وجودها في عالم لابد من تفكيك بناه القديمة من أجل فتح أبواب أوسع لمرور الذات . فالحداثة بهذا المعنى أصبحت هي الفصل المتعاظم بين عالم الطبيعة والواقع الذي تنيره قوانين خارجية ، وبين عالم الذات الذي يختفي منه كل شرط ، ما عدا حق الكائن الإنساني في ممارسة حريته ومسؤوليته [٢] .

غير أنّ الحداثة من جانب آخر ، تميزت بأنها الموقف الذي يسعى إلى التجاوز دائماً ، وكل نقطة يقف عندها الإبداع تكون نهاية قاتلة له ، فهو يتجاوز ذاته باستمرار [٣] . فقد كتب (شارل بودلير) في (رسام الحياة الحديثة) الصادر عام (١٨٦٣) ، " إنّ الحداثة ، هي المؤقت ، والسريع الزوال ، والجائز ، هي نصف الفن ، بينما الأبدي والثابت هو النصف الآخر " [٤] .

وتاريخ الحداثة بوصفها حركة جمالية ، كان يتمايل من جانب لآخر في صياغات مزدوجة ، تتأرجح في معناها إلى حد الاتجاهات المتعاكسة والممارسات شديدة التنوع .

وخلال كل فصول الحداثة ، استخدمت الصورة الفوتوغرافية لا لقيمتها المحاكية التي تقترب بالنص من الواقع ، بل بوصفها أداة تسهم في تغريب العمل الفني ، وتعمل بمثابة بؤرة تنافر شديد وسط حقل التجريد والتغريب الذي أصبح يعم الفن الحديث . فقد استخدمت الصور بوصفها عنصر مفارقة وأداة تغريب ، فالفن يعتمد التغريب بوصفه خاصية تنشأ عن إزاحة النص عن الحقل الإدراكي العادي ، لتقحمه ضمن شبكة دلالية نصية ذات اشتغالات ذهنية

---

[١] ماري تريز عبد المسيح : مقاربة الفن التشكيلي في عصر الصورة ، جريدة الفنون ٦١ ، مصدر سابق ، ص١٢ .

[٢] ألان تورين : نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، القسم الأول ، ت : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص٧٤ .

[٣] عبود حنا : الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ص٢٤٦.

[٤] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٧ .

حدسية ، لذا يصبح للصورة الواقعية في الحقل الحداثي وظيفتان ، الأولى ، تلقي الضوء على الأعراف الفنية والاجتماعية على نحو يضطر فيه المتلقي إلى رؤيته في ضوء نقدي جديد ، والثانية ، لفت النظر إلى الشكل الجمالي ذاته ، متجاوزاً ومتجاهلاً التصنيفات التقليدية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب ذاتها بوصفها عنصراً من عناصر الفن [١] . فإذا كانت السوريالية مثالاً على المنهج الأول ، فإن السوبريالية خير مثال على المنهج الثاني ، كما في الشكلين (٤٢) و (٤٣) .

الشكل (٤٢)
رون ميوك : امرأتان

الشكل (٤٣) : روبرت روشنبرغ
مائة عام من خزين العقل الإنساني

يرى (فولفغانغ آيزر) أنّ المتلقي يكون في مواجهة غير محددة مع النص يواجهه اختياران ، الأول ، أن يميل بالنص إلى الواقع الخارجي لملء الفراغات بعناصر واقعية فيتحول النص إلى مرآة للواقع ، والثاني ، يعتمد على مقاومة المحاكاة ، وبذا يتأسس نص

[١] روبرت هولب : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ط١ ، ت : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٨ ، ص٧٥ – ٧٦ .

جديد منافس للعالم الخارجي ، وقد يميل ليصبح نقداً للحياة ، لذا فالفجوة تحدث عند وجود خلل فكري سائد يدفع بالمتلقي لإزاحة المفاهيم وإعادة تقييم المعايير القديمة [١] .

لقد جاءت الحداثة بثورة معرفية كبرى اشتملت في داخلها على عدة ثورات (ثورة ابستمولوجية ، وثورة بنيوية ، وثورة لغوية) ، أدّت بمجملها إلى فصل المعنى عن الوعي ، والمعرفة عن اليقين والحضور عن التمثل ، مبينة أنّ المعاني لا تصدر عن ذات سيكولوجية أو تالية (متعالية) ، وإنما تتولد في اللغة ومختلف المنظومات الرمزية [٢] .

والصورة الفوتوغرافية في عالم الحداثة كفّت عن كونها حضوراً واستحالت إلى مجرد تمثل ، الأمر الذي حولها في سياق الفن الحداثي إلى مجرد منظومة رمزية إلى جانب غيرها من المنظومات الأخر ، وماهيته من أفاق لحياة رغدة ، فقد كان هذا التحول هو مرحلة التلاحم بين العلم والصناعة أو التطبيق ، إذ ضاقت المسافة الفاصلة بين الفكرة والابتكار ، وبين التطبيق أو التحقيق في مجال الواقع ، ولقد بات التقدم العلمي والتكنولوجي في سرعته المذهلة قانوناً موضوعياً يحكم حركة المجتمعات في نموها وتطورها وعلاقاتها الدولية [٣] .

وقد أدّت هذه التحولات على الصعيدين الثقافي والفكري إلى ترسيخ علاقة داخلية بين الحداثة والعقلانية على أنقاض وحدة الذات والتاريخ . فالحداثة سعت إلى تأليه العقل بعد تفكيك مفاهيم الميتافيزيقيا وانهيار النمط الغائي المطلق للتفكير بالوجود ، وأحلّت مكانها مفاهيم عقلانية تطابق قوانين الطبيعة وقوانين العقل [٤] .

إنّ هيمنة حس العابر وسريع الزوال والمتشظي أدت إلى نتائج عميقة ، كان أولها تخلي الحداثة عن ماضيها الخاص ، فالانتقالية التي باتت تحكم الأشياء جعلت من الصعوبة الاحتفاظ بحس التاريخ وديمومته ، لذا كان من الصعب العثور على عناصر خالدة لا تتغير في غمرة هذه التصفيات الجذرية [٥] .

وأوربا التي خرجت من الحربين العالميتين الأولى والثانية بمدن محطمة ومجتمعات مفككة صارت خانقاً للفن والفنانين الذين هاجروا بأعداد كبيرة إلى أميركا ، التي هيّأت لهم

---

[١] جان ستاروبينسكي وآخرون : في نظرية التلقي ، ت : غسان السيد ، ط ١ ، دار الغد ، سوريا ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص١١٨ .

[٢] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٨.

[٣] هيرمان كان وآخرون ، العلم بعد مائتي عام ، ت: شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢، ص٨ .

[٤] محمد جمال باروت : الدولة والنهضة والحداثة ، مراجعات نقدية ، ط٢ ، دار بحور للنشر والتوزيع ، سورية ، ٢٠٠٤ ، ص٧٨ .

[٥] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٩.

الفضاء الفكري الحر الذي ينشده الفنانون من أجل الإبداع وتقديم الجديد ، فقد فرّ إلى أميركا (ماكس ارنست ، وفردناند ليجيه ، واندريه ماسون ، وجان آرب) وغيرهم ، ممن أغنوا الفن الجديد في الولايات المتحدة [١] ، إذ يعدّ الفيلسوف الفرنسي (جان بوديارد) الولايات المتحدة مجتمعاً أعطي من السرعة والحركة والصور السينمائية والتكنولوجيا ما يكفي لخلق أزمة في المنطق التفسيري ، وهو برأيه يمثل انتصار السبب على النتيجة ، والخطة على الزمن كعمق ، وانتصار السطح والمظهر المادي على أعماق الرغبة [٢] .

وبالفعل ، فقد استطاع الأميركيون إدخال محتوى الفكر الصناعي التجاري إلى عالم الإبداع والفن ، من خلال تأسيس بنية صناعية قوية وحداثية قادرة على تهيئة الأفكار الإبداعية التي يخرج بها الفنانون وتنفيذها كلها ، وتحويلها إلى أدوات اتصال تحقق انتشاراً أوسع للعمل الفني ، بما يحقق منافذ جديدة لأفكار يمكن أن تصبح إبداعات منقولة على نطاق واسع ، على وفق المخطط الآتي :

بنية تحتية ± تواصلية ± محتوى ± إبداع [٣] .

وهكذا وجد الفن في أميركا فرصة للإفادة من أفكار (البوب آرت) ، وممارسات الدادائية ، وتجارب (الباوهاوس) على التقنيات الحديثة ، التي تمكن من إنتاجها على نطاق واسع ، وبطرائق تمهد للفنان إنتاج أعمال ذات طابع حضاري صناعي ، لكنها بالوقت نفسه ، تعبّر عن أفكار مستمدة من المدارس التي عاصرت الحداثة ، أو من الفنون الصناعية والشعبية التي يسهل عرضها على نطاق شامل .

لقد تشبثت الحداثة وما بعد الحداثة بالفن بوصفه أوضح مثال على جاهزيتها في الحيز المجتمعي والتاريخي ، وكان فنانو ما بعد الحداثة ومفكروها يستندون إلى فردية المبدع وفرادة إبداعه من أجل إثبات هذه الجاهزية ، كما لو كان تجديد الفن دليل إمكانيته الفردية ، واستمرار عقيدتها ، واعتمدت ما بعد الحداثة ثالوثاً من المفاهيم هو : الحداثة ، والفن ، والفردية [٤] .

ويمكن القول إنّ حركة الحداثة في الفن قد استغنت عن تقديم الحقيقة الخارجية ، أو الرجوع إلى موضوع خارجي مستمد من الحياة العملية ، وإنها قد اكتفت بوسائلها ، ذلك أنّ

---

[١] سميث ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية ، مصدر سابق ، ص٥ .

[٢] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٣٣٩ .

[٣] شاكر عبد الحميد : الصناعات الإبداعية ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص٣١ .

[٤] مطاع صفدي : نقد العقل الغربي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص١٠٧.

اهتمام المشاهد بالنظر إلى ما يمثله العمل الفني ، يصرفه عن النظر إلى القيم الأصلية المتمثلة في العمل الفني [١] .

لذا فإنّ مسارات فنون الحداثة نفسها قد استندت إلى فعل المغايرة والاختلاف ، وقد بلغ هذا الاختلاف أقصى مدياته مع فنون ما بعد الحداثة ، إذ أنّ الروابط والعلاقات البنائية التقليدية جميعها قد تشظت وتفككت ، بتحويل القوى الإدراكية للفنان إلى الداخل ، أي إلى عالم التصورات الذاتية ، وبات المتلقي غير قابل للانفصال عن مفهوم الذات ، فأحلّ الحدس محل الملاحظة ، وفوق الواقع بديلاً للواقع [٢] ، إذ لا يمكن إزاء ما شهده العالم الحديث من متغيرات ، على وقع الانهيارات المتلاحقة والمفاجئة ، وفي ضوء التحولات والتبدلات الهائلة والمتسارعة ، التي عملت على تغيير المشهد الكوني ، وأن يتغير العالم على هذا الشكل ، أن لا تتغير رؤية الفنان للواقع [٣] .

وأحد اتجاهات ما بعد الحداثة يرى أن التاريخ يمثل تقلباً لا يتوقف ، فهو متعدد بدرجة مذهلة ، بلا نهايات محددة ، فنحن يجب أن نفهم الأحداث في مضمونها التاريخي ، ولكن ما هو هذا المضمون ؟ فما بعد الحداثة تصر على أن المضمون شيء مشوش [٤] .

وضمن جدلية النقض والاختلاف ، كان من المنطقي أن يشعر بعض الفنانين ، بالضيق من هيمنة الفن المجرد ، والأشكال المتشظية الهائمة التي هيمنت على الفن الحديث برمته ، وتبدو عودة بعض منهم إلى تراث الرسم التقليدي ، والشكل المتماسك ، والصورة الواقعية أمراً منطقياً ضمن حركة النفي والاستبعاد ذاتها التي مارستها الحداثة ، وكان طبيعياً أن تقترب حركات ما بعد الحداثة من فن الصورة ، في عصر تسيطر عليه الصورة ، والإعلان ، والصورة العابرة للقارات [٥] ، إذ يشير (فوكو) إلى أنّ التصوير الفوتوغرافي نشأ بوصفه وسيطاً مناسباً ، عندما جعلت أشكال الخطاب الخارجية الخاصة بالعلم ، والقانون ، والتكنولوجيا ، والحداثة دوره الاجتماعي ممكناً وضرورياً [٦] .

وفي قلب عالم ما بعد الحداثة ، أصبحت العودة للتراث والدافع لحفظه جزءاً من الدافع لحفظ الذات والحاضر . فمن دون معرفة ما كنا عليه ، يصعب معرفة إلى أين نحن ذاهبون ، فالماضي هو أساس الهوية الفردية والجماعية ، وأحد اتجاهات ما بعد الحداثة ، يرى أن

---

[١] أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص٥٩.

[٢] حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٦٠.

[٣] علي حرب : الإنسان الأدنى ، أمراض الدين وأعطال الحداثة ، مصدر سابق ، ص١٤.

[٤] تيري ايجلتون : أوهام ما بعد الحداثة ، ت : منى سلام ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦، ص٨٣ .

[5] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 428.

[٦] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٢٣٧ .

التاريخ يمثل تقلباً لا يتوقف ، فهو متعدد بدرجة مذهلة ، وبلا نهايات محددة ، فنحن يجب أن نفهم الأحداث في مضمونها التاريخي ، ولكن ما هو هذا المضمون ؟ فما بعد الحداثة تصر على أن المضمون مشوش [١] ، ولأن الديمومة من الماضي للحاضر تخلق حساباً لاستقرار وسط الفوضى القائمة ، ولأن التغيير لا مفر منه ، فإنّ في وسع نظام مستقر يقوم على معانٍ ثابتة المساعدة على التكيف مع وقائع الموت والانبعاث في آنٍ ، ويمثل الحنين عاملاً مهماً في التكيف مع الأزمنة .

ويؤكد (جاك دريدا) على أنه في البدء كان الاختلاف ، أي أنّ كل عمل فني لابد أن يأخذ من أعمال فنية سابقة ، بل هو في الحقيقة يأخذ ويعطي في آنٍ واحد . وأعمال الفن السوبريالي بمحاكاتها للواقع المباشر ، قد تعطي للوحات الكلاسيكية القديمة تفسيرات جديدة ، أو تظهرها بحلة جديدة كانت خافية ، أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص ، والتناص ليس مجرد تجمع مبهم للتأثيرات ، فداخل اللوحة عمليات صهر وإذابة لمختلف اللوحات ، لذا فهي بمثابة حلقة إنتاجية متفتحة على مراجع نصية متباينة خارج اللوحة [٢] .

فمثلاً ، لوحة (أولمبيا) لـ(إدوارد مانيه) إحدى رموز الحداثة ، بنيت على نموذج لوحة فينوس لـ(تيتيان) ، لكن أسلوب رسمها هو الذي يشير إلى انقسام الوعي بين الحداثة والتقليد ، فيما ينشر (روشنبيرغ) أحد رواد حركة ما بعد الحداثة صورتي فينوس لـ(فيلاسكويز) و (فينوس أمام المرآة) لـ(روبنز) في سلسلة من لوحاته في الستينيات ، إلا أنه يقدمها بطريقة مختلفة ، إذ يجري رسم الأصل على أرضية فيها خليط من كل شيء ، فما يفعله (روشنبرغ) هو إعادة إنتاج . أما (مانيه) فهو منتج ، لذا فإنّ فنان ما بعد الحداثة يرتبط أكثر بفكرة إعادة الإنتاج ، وإبداعاته تختصر إلى مجرد تراكم وتكرار لصور موجودة أصلاً [٣] .

يصف الفيلسوف الفرنسي (جان بوديارد) نهاية القرن العشرين ، بأنها مرحلة أصبحت فيها الصور أكثر واقعية من الواقع ، وأصبحت هناك صور لا تمثل أصلاً محدداً ، ولا تمثل إلا نفسها ، فهي ليست مواقع لإنتاج المعنى والتمثيل ، بل بالعكس هي مواقع غياب المعنى والتمثيل ، وبمصطلحات (بوديارد) فإنّ الواقعية المفرطة ، أو العليا ، قد أخذت مكان الواقعية ، وارتفع شأن الصور غير ذات الأصل المحدد ، بوصفها أشكالاً للوجود بعد الحداثي [٤] .

---

[١] تيري ايجلتون : أوهام ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٨٣ .
[٢] عقيل مهدي : القرين الجمالي ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٥ ، ص١١٧.
[٣] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٧٩ .
[٤] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٣٩ .

أي أنّ الفرد الذي يعيش في عصر الصورة لم يعد بحاجة إلى فهم المضامين المعقدة والملغزة للعمل الفني ، بل بحاجة إلى ما يُمكّنه من رؤية ما يريد الفنان قوله ، وفن السوبريالية فن محاكاة ، يمكن لأي فرد في أي مكان أن يفهمه عبر الصورة الواقعية التي تمثل ولا تقول ، بحيث أنّ كل ما يمكن أن يقال أو يفهم موجود في حدود الصورة ذاتها . ولا أهمية هنا للفوارق الثقافية والاجتماعية بين المتلقين في إمكانية تقدير هذه الإبداعات وتذوقها ، فهي أشبه بتسليط عدسة مكبرة على الحياة اليومية لنقل مشاهدها ، أو النظر بعيني الفنان نفسه ، مهما اختلفت الأزمنة والأماكن من منظر شارع ، أو زاوية من مكان ، لرصد صورة واقعية حقيقية ، إذ أنّ التحول الثقافي الذي حدث بدءاً من ستينيات القرن الماضي ، والذي ترسخ بوصفه حالة متجانسة في مطلع السبعينيات ، لم يحدث من فراغ اجتماعي أو اقتصادي وسياسي ، فقد جلب الانتشار الواسع للإعلان بوصفه الفن الرسمي للرأسمالية ، إستراتيجيات الإعلان إلى الفن ، وحمل الفن إلى استراتيجيات الإعلان [١] .

لذا ظهرت السوبريالية بوصفها حركة فنية بعد فن البوب الذي أجتاح أمريكا وأوربا ، بوصفه فناً ينفذ إلى الحياة اليومية والأشياء البسيطة المستخدمة بشكل شائع ، ليجد فيها إلهامات فنية وجمالية يمكن تذوقها مباشرة وعلى نطاق واسع بوصفها جزءاً لا ينفصل عن حركة الحياة اليومية ، فكان الفن السوبريالي بمثابة ردة فعل معاكسة لمسألة حلول الشيء مكان الصورة ، إذ اتجهت السوبريالية إلى أكثر أنواع الرسم والنحت التزاماً في التشبيهية ، بلغت حداً تجاوز فن البوب الذي كان يقدم الأشياء الجاهزة التي هي منتهى الواقعية [٢] . وقد جاءت الواقعية المفرطة بمثابة محاولة جديدة ومختلفة لحل المشكلات المطروحة في عالم الفن الذي دخل عصراً جديداً ، يتميز بسرعة مغايرة ، طرحت جانباً كل توقعات الحداثة ، لفن يعمل على الخروج عن التقاليد الكلاسيكية الموروثة .

وقد ظهرت هذه الحركة الفنية تحت مسميات عديدة ، مثل الواقعية الإعلامية (Realisme Informatif) ، وواقعية الصورة (Photo Realisme) ، والواقعية المفرطة (Hyper Realisme) ، إذ بدأت أول وهلة كأنها مجرد حركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في الرسم ، لا همّ لها سوى التمسك بالتقاليد ، وتصوير وجوه النساء الجميلات ، والشخصيات التاريخية ، والقصور ، والمصانع [٣] .

---

[١] ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٨٩ .

[٢] سميث ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية ، مصدر سابق ، ص٢٠٤.

[٣] محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٦٠.

وقد أثارت ردود فعل الجماهير ، وخصوصاً نقاد الفن الحديث ، وبدأت شهرة هذه الحركة الفنية بالانتشار في أواخر الستينيات ، ومطلع السبعينيات من القرن العشرين ، إذ بدأت هيمنة حس العابر ، وسريع الزوال ، والمتشظي ، بالهيمنة على العصر ، فكانت أولى بوادرها تخلي الحداثة عن ماضيها الخاص ، وعن أي نظام اجتماعي سابق لها ، فالانتقالية التي باتت تحكم العالم جعلت من الصعوبة الاحتفاظ بحس التاريخ وديمومته .

فالحداثة أوجدت قطيعة مع الشروط التاريخية ، وانقطاعات داخل الذات ، لذا صار من الصعب العثور على عناصر خالدة في ظل هذه التصدعات الجذرية ، وكما يقول الفنان (بول كلي) : " المهم هو العثور على السمة الجوهرية في ما هو عرضي " [١] . والفنان ملزم بأن يفعل ذلك في حقل من المعاني المتغيرة باستمرار ، وعلى الفنان أن يركز على الاتصال بالعالم مباشرة وبالصيغ التي تحمل أفكاراً جديدة [٢] .

ويرى (جادامر) بأن " العمل الفني يصوّر نمطاً خاصاً من بنية المعنى الذي تقارب نموذجيته الأبعاد التاريخية للميتافيزيقا ، فخبرته وتفسيره لا يمكن بأي حال أن تتحدد بواسطة معنى المؤلف " [٣] .

فالأعمال الفنية تؤسس سياقاً حيوياً يمكن لمعناها أن يخضع داخل هذا السياق للتطور التاريخي حتى بعد موت مبدعيها . فكما يصدق الفنان يُحوِّل المواد الفيزيقية إلى رسومات ، فأنه يصدق أيضاً أن الرسومات نفسها يمكن أن تخضع لتغيير المعنى عندما يقوم المتلقون المحدثون بتوحيدها مع الواقع المرئي [٤] .

لذا اعتقد فنانو الواقعية المفرطة أنهم استطاعوا العثور على ما هو جوهري في الرسم ، وهو الشكل الكلاسيكي الصارم التشبيهي من جهة ، وبالمتغير سريع الزوال ألا وهو المشاهد البسيطة من الحياة اليومية ، أو مشهد الشارع كما يسمى ، من جهة ثانية .

ففي الوقت الذي كان فيه (جاكسون بولوك) وأعماله التعبيرية التجريدية تسيطر على الساحة الفنية ، وتوصف بأنها روائع الفن ، كان (بولوك) يقول : " أنا لا ارسم الطبيعة ، أنا الطبيعة " ، ويضيف " أنا أرسم في حال تخدير ، لا أشعر بأي شيء ، انطلق بلا تحفظ ولا

---

[١] ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٢٩ .

[٢] عفيف بهنسي : أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم ، دمشق ، ١٩٧٠ ، ص٢٠٤ .

[٣] ماهر عبد المحسن حسن : جادامر مفهوم الوعي الجمالي ، دار التنوير ، بيروت ، ٢٠٠٩ ، ص ١٨٠ .

[٤] ماهر عبد المحسن حسن : جادامر مفهوم الوعي الجمالي ، مصدر سابق ، ص ١٨٠ .

خوف ، لأن اللوحة لها حياتها القائمة بذاتها ، وأنا أحاول أن أطلق هذه الروح ، ففي لوحاتي اللاشيء هو شيء وذلك هو اللاوعي بذاته " [١] ، كما في الشكل (٤٤) .

الشكل (٤٤)

جاكسون بولوك : إيقاع الخريف (رقم ٣٠)

لقد كانت أعمال (جاكسون بولوك) معبرة بصدق عن عالم الحداثة في آخر تحولاته وسرعاته المتغيرة ، إذ يقول " حينما أصور يكون عندي اتجاه عام لما أنا بصدده ، فإني أستطيع السيطرة على تدفق خيوط سائل التصوير ، وعلى ذلك لا توجد صدفة ، وليس لدي مخاوف من أن أعمل تعديلات ما تحطم الصور .. الخ ، لأن الصورة لها حياتها الذاتية ، وإني أحاول أن أيسر هذه الحياة ، واجعلها تنبثق " [٢] ، ولأن جوهر أي عصر ينعكس بحسب (مارتن هيدغر ١٨٨٩ - ١٩٧٦) في صورة العالم التي يتبناها ذلك العصر وفنونه [٣] .

فقد سبق أن قدّم (روبرت ديلوني) لوحة (برج إيفل) عام (١٩١١) التي أعاد فيها توزيع أجزاء برج إيفل كرمز للحركة الفنية ، التي كانت تحاول تقديم الزمن من خلال إعادة تقسيم المكان . وإنّ اختيار (برج إيفل) كان يشير إلى الصلة الوثيقة بين الفن وموجة التصنيع ، إذ يشير (نيتشه) إلى أن الرؤية لا تكون إلا من منظور محدد ، وكذلك تكون المعرفة من منظور محدد . فالعقل الإنساني بحسب (نيتشه) يتشظى في انبثاقاته لأنه

---

[١] طلال معلا وآخرون : النقد والإبداع ، إدارة الفنون ، المركز العربي للفنون ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٦ ، ص١٦٢ .

[٢] محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب. ت ، ص٢٦٠ .

[٣] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٧٩ .

لا يتمكن من إيجاد ذاته وسط فوضى الحياة من حوله ، وبمقدوره فقط أن يعيش انعكاس العالم المادي في حضوره المخادع [١] .

فالفنان ذو العبقرية هو وحده القادر على دوام الاتصال بالمصادر المظلمة للحياة ، فالمثل الأعلى في الخلق الفني يستسلم لمُثُل أعلى جديدة ، قوامها الروح الحرة [٢] ، كما في الشكل (٤٥) .

الشكل (٤٥)

روبرت ديلوني : برج إيفل

كانت العين الفنية الحريصة على رصد تمثلات الحقيقة في الأشكال ، ترتكز على الرؤية الموضوعية في العالم القديم ، أما الذات الحداثية ، فقد اتخذت موقعاً مركزياً في عالم الأشياء والموجودات ، بل أصبحت هي التي تقر بكينونة الأشياء أو تنفيها [٣] .

---

[١] ودولف شتاينر : نيتشه مكافحاً ضد عصره ، ت : حسن صقر ، ط١ ، دار الحصاد ، سوريا ، دمشق ، ١٩٨٩ ، ص٢٠٩-٢١٠ .

[٢] جاك شورون : الموت في الفكر الغربي ، ت : كامل يوسف حسين ، مراجعة : إمام عبد الفتاح إمام ، سلسة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٤ ، ص٢٢٩ – ٢٣٠ .

[٣] طلال معلا : النقد والإبداع ، مصدر سابق ، ص١٥٠ – ١٥١ .

إنّ غياب الشكل المتماسك في فنون الحداثة من التنقيطية وصولاً إلى التعبيرية التجريدية ، يعني هيمنة الرؤية الذاتية وغياب الآخر ، غير أنّ الخصيصة الجوهرية الأكثر جذباً في فكر ما بعد الحداثة ، هي انسحاب الاهتمام عن الذات إلى الاهتمام بالآخر ، فما بعد الحداثة هي حداثة أعمق وأرسخ قدماً ، لأنها أصبحت أكثر مرونة وأكثر قدرة على احتواء نقائضها ، وفي ذلك تجاوب عميق مع ماهية الحداثة نفسها ، فإنّ العلامة الأكيدة على الحداثة هي الإشارات المناهضة والمضادة للحداثة التي تطلقها هذه الأخيرة [١] .

لذا فإنّ مبدأ التشخيص الذي تعتمده السوبريالية ، إنما يعني عودة الآخر ، وإعادة الاعتبار لوجوده في الحياة والوجود وقيمته التي صادرتها الحداثة ، ورسم الشخوص والأشياء والأماكن بهذه الدقة المتناهية ، يجعل أفكارنا تتجه نحوها وليس نحو ذواتنا ، وذائقتنا وخيالاتنا تتعلق بالأشياء وليس بأنفسنا ، إذ يرى فنانو عالم ما بعد الحداثة ، أنّ الاتجاه العالمي الجديد ليس بعيداً عن تيار العولمة ، ولا عن سيطرة المشاريع التي تحاول العبور إلى الآخر ، وأنّ الاستعمالات الجديدة والخلاقة لمواد وخامات يصعب تصور دخولها في العمل الفني كانت سبباً في إنجاز اللوحة التي تمتلك قدراً هائلاً من التأثير على المتلقي [٢] .

لقد قوبلت أعمال السوبريالية بنوع من الازدراء بوصفها محض استنساخ فوتوغرافي ، يعطي انطباعاً خاطئاً لدى المتلقي بأنه ينظر إلى صورة حقيقية ، وليس إلى لوحة مرسومة ، وهذا ما جعل أعمالهم تصدم الجمهور والنقاد في حينه ، لأنهم اعتادوا فكرة المتبدل وسريع التحول التي سيطرت على فكر الحداثة وفنها ، إذ أصبح الفنان معنياً بتقديم رؤيته الذاتية المحضة ، من خلال العالم الذي لم يعد موضوعاً بالمعنى الدقيق ، بل مجرد مناسبة أو محفز لأفكار الفنان الذاتية الأكثر خصوصية . غير أنّ الصورة المرئية في ذاتها ، هي عملية جدلية بين السطح والجوهر ، إذ يمكن عدّها سطحاً وجوهراً في الوقت نفسه ، فهي عرض للعالم الذي تصوره ، أو تمثيل لحالة من حالات صيرورته التي لا حدَّ لها .

فالأعمال الفنية المنفذة باسلوب حرفي مقتدر ، تكون راسخة وقوية ، ويكون الشكل فيها موضع دراسة دقيقة حتى في أدق التفاصيل والجزئيات ، فالفنان يجب أن يجد مكانه على أرض الواقع أولاً ، ثم يحاول التعبير عن موقعه هذا بوساطة فنه للتعبير عن حقيقة يمسك بها في لحظة أزلية ، رغم حركة الواقع المستمرة من حوله [٣] .

---

[١] محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص٩٩ .

[٢] عمران القيسي ، غائية الفن في زمن المتغيرات المتسارعة ، ط ١ ، دائرة الثقافة والإعلام ، المركز العربي للفنون ، الشارقة ، ٢٠٠٣ ، ص٢٩ .

[٣] آلان إميل شارتييه : منظومة الفنون الجميلة ، ت : سلمان حرفوش ، ط ١ ، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلانية ، دمشق ، ٢٠٠٨ ، ص٣٥-٣٧ .

فالعالم الواقعي متبدل بطبيعته مهما ظهر لوعي الإنسان أنه مستقر وثابت ، وتصـــوير مشهد منه ليس أكثر من محاولة لتسجيل حالة من حالاته المحكومة بالزوال ، فالإنسان متبـــدل من عالم لآخر ، ومعروف أنّ (رمبرانت) [*] صوّر التبدلات التي طرأت على ملامح وجهه عبر مراحل حياته بنحو (٦٥) صورة شخصية [١] ، كما في الشكل (٤٦) .

الشكل (٤٦)

رامبرانت : بورتريه شخصي

كان من أهم ملامح عصر الحداثة ، هو تطور الصيرورة التاريخيـــة لـــنهج الحداثـــة نفسه ، فالحرية التي اكتسبها الفرد المتشخص أدّت إلى ظهور الفنان المتفـــرد ، كمـــا هيّـــأت الظرف الفكري لإهمال الفن المتشخص ، الذي يمثل العلاقة الجدلية المتأصـــلة بـــين الحاجـــة الاجتماعية والموهبة الفنية ، مما أدى في النهاية إلى منح الأولوية لجدلية توليد الشـــكل عبـــر منطق الذات المبدعة ، وهذه الإبداعات الذاتية ما لبثت أن أصبحت مقبولة على نطـــاق ثقـــافي إنساني واسع [٢] .

---

[*] **رامبرانت** (١٦٠٦–١٦٦٦) : رسام هولندي ، يعد من أعظم الرسامين الهولنديين قاطبة ، رسم (٦٠٠) صورة بفرشاته ، و (٢٠٠٠) رسم ، و (٣٠٠) نقش . للمزيد ينظر : مفيد الزيـــدي : موســـوعة تـــاريخ أوروبا الحديث والمعاصر ، ط ١ ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٧٢ .

[١] طلال معلا : النقد والإبداع ، مصدر سابق ، ص٢٧٦-٢٧٧ .

[٢] رفعة الجادرجي : في سببية وجدلية العمارة ، ط ١ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٦ ، ص٢٣٨ .

لذا وجد أغلب فناني السوبريالية إلهامهم الفني عبر استخدام الصور الفوتوغرافية بوصفها مصدراً غير شخصي ، غنياً بالانطباعات الصورية ، أي أن الفنان يتأثر بمشهد حقيقي من الواقع ، يقوم بنقله بدقة متناهية ، إذ ينحصر عمله في اختيار الزاوية التي يصورها ، أو المشهد الذي يتأثر به ، فهم يفضلون المشاهد الواسعة ، مثل واجهات المحلات ، ومناظر الريف القريبة من المدن ، وصور السيارات ، وأشكال الخيل ، ووجوه الناس العاديين ، كما في الشكل (٤٧) .

الشكل (٤٧)

دنيس بيترسون : المشي في نيويورك

ولبلوغ أهدافهم ، استخدم هؤلاء الفنانون المغالون في واقعيتهم عناصر تشكيلية ، هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة ، فكانت وسائلهم المباشرة ميكانيكية (الكاميرا الفوتوغرافية ، أو الشرائح المنقولة إلى الشاشة) ، وبفضل هذه الوسائل يكتشف الفنان في الواقع المحيط به ما يعجز عنه بالعين المجردة ، فيبلغ في عملية نقل الصورة درجة من الدقة تثير الدهشة ، وتولد انطباعاً بواقعية ذات ملامح سحرية مذهلة تتعدى الواقع بمغالاتها [١] ، كما في الشكل (٤٨) .

---

[١] محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٦٠ .

الشكل (٤٨)

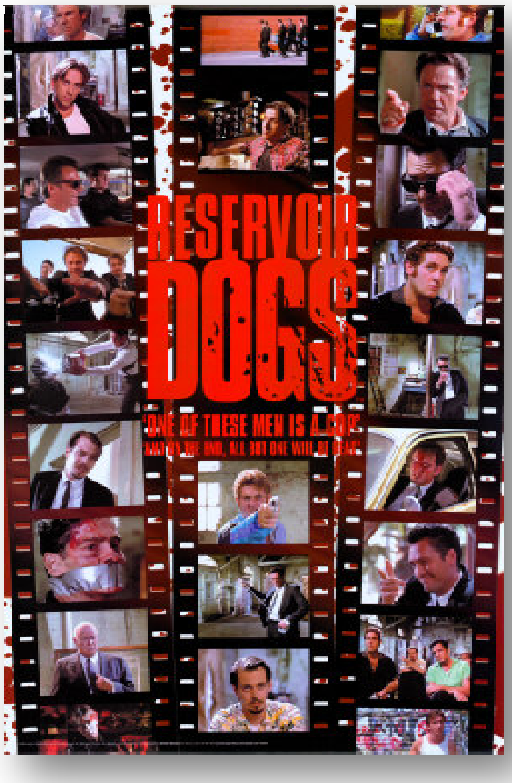
تجالف سبارناي : البيضة

وعملية المحاكاة والنقل الدقيق لا تخلو من الذاتية والعنصر الشخصي ، إذ يشير (ديفيد لوبروتون) إلى أنّ نمو الفردية في أوربا ، هو الذي مهد لظهور اللوحات الفنية التي تهتم بالأشخاص العاديين ، والموديل الواقعي ، إذ أصبح تجسيد الشخصيات في اللوحات الفنية ينعكس بصورة تمجيد لمبدعيها ، مثل (دافنشي ، ومايكل أنجلو) ، وأصبحت درجة إتقان الصورة وتجسيدها ترفع من قيمتها وقيمة مبدعيها [١] .

ويشير بعض الكتاب إلى أن السوبريالية نشأت عن فن الملصقات السينمائية التي تروّج للأفلام ، إذ يأخذ الرسام صورة من الفلم يقوم باختيارها لتكون معبرة عن موضوعه ، ثم يقوم بنقلها بدقة ، وبألوان واقعية إلى الملصق الذي يتحدث عن الفلم ، ويضاف إليها عنوان الفلم وأسماء أبطاله والمخرج وتعلق في الشوارع وصالات العرض ، كما في الشكل (٤٩) .

---

[١] ديفيد لوبروتون : انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ت : محمد عرب صاصيلا ، ب. ت ، ص٧٢ .



الشكل (٤٩)

ملصق فلم مستودع الأشخاص التافهون

ويرى آخرون ، أنه بحدود عام (١٩٦٠) ، ظهرت حركة ثقافية لمجموعة من الشباب الرافضين لفن البوب ، والمهتمين أكثر بالتعبير البصري لفن الرسم ، وكان أغلبهم يستوحون رسومهم من الأعمال المنفذة على جدران (قطار الأنفاق) ، بوصفه فناً يعبر عن نفسه مباشرة ضمن مجال بصري واسع ، يقدّم نوعاً من الثقافة المشاعة لكل الناس والأذواق ، وجمهورها متنوع يعيش وسط جو من المؤثرات الصورية المختلفة مثل الأضواء ، والملصقات ، والإعلانات المعلقة على الجدران بوصفها عالماً فنياً متنوعاً [1] ، كما في الشكل (٥٠) .

[1] Walker, A. John: Op. Cit., P. 40.

الشكل (٥٠)

زوكس وسيرك وكريزم : تمزق تومسن

لقد عرّف (مالكوم برادبري) الحداثة على أنها حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل ، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة ، إذ إنّ أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد ، فأمامنا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر ، وأمامنا تداعي الأفكار في الرواية ، إنّ هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو إنساني ، وهي كما يقول (اورتيجا جاست) إنّها هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي [١] .

إذ يبدو في خضم ما يقدمه العصر الحديث من اختلاط ، وإرباك فكري وثقافي ، أن عمليات الرسم بالمطابقة مع الواقع تكون استفزازية للمشاهد الذي تعود على مشاهدة اللوحة أو الصورة الفوتوغرافية كل على حدة . لكن هذه المنهجية الجديدة التي طبقها فنانو السوبريالية ، تقضي بعزل أجزاء من الصور الواقعية ، ثم التدقيق في تفاصيلها ، إلى حد تبدو معه ، وكأنها واقع مستقل ، يصب الحس الجمالي على عملية اختراع الصورة وتوليد الإحساس بالمصداقية ، وأن يكون التعبير الفني بمثابة اقتراح لواقع جديد ، يصوّر المشهد الحضاري من داخل مجموعة كبيرة من الخيارات المختلفة والتجارب المتنوعة .

فقد عُرف عن الفنان (مايكل أنجلو بستوليتو Michelangelo Pistoletto) [*] محاولاته للدمج بين مظاهر البوب آرت والرسم السوبريالي ، إذ تبدو أعماله تشخيصية جداً تدمج بين الواقعي واللاواقعي ، بين تجميع الأشياء وتصويرها ، ثم رسمها بدقة في فضاءات مفتوحة تتحرك بين الصور ، فهو يستخدم صوراً بأحجام كبيرة يلتقطها بنفسه لأشخاص

---

[١] مالكوم برادبري وآخر : الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، ج١ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٦ .

[*] **مايكل أنجلو بستوليتو** (١٩٣٣) : رسام ايطالي .

للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/Pistoletto .

يمشون ، أو يقرؤون الصحف ، ثم يقوم برسمها ولصقها على ورق الجرائد المحفور على هيأة الأشكال نفسها ، ثم يقوم بلصقها على مرايا لماعة ، بحيث تبدو كأنها ظلال لأشخاص يتحركون داخل المرآة ، وهذه الانعكاسات تعطي للصورة حيوية تشبه الحركة الحقيقية لأشخاص أمام المرآة [١] ، كما في الشكلين (٥١) و (٥٢) .

الشكل (٥١)

بستوليتو : الزائر

الشكل (٥٢)

بستوليتو : رجل الكاميرا

تعتمد أعمال الواقعية السوبريالية على دور الحواس بوصفها المصدر الرئيس للمعرفة الإنسانية ، إذ تقوم بنقل الانطباعات من مستواها الحسي المباشر إلى بناء منظم ، ونمط محدد للأشياء ، إذ تؤدي الحواس دوراً مهماً في نقل المعلومات والانطباعات بكافة تفاصيلها وألوانها وامتدادها في الزمن ، والشكل يسمح للفنان الذي يتمتع بكفاءة وحيوية خاصة ، وكذلك كفاءة ثقافية وفنية بتحميل كل ذكرياته ورغباته وخبراته على الأشكال المنقولة عبر الحواس ، فهو يختار على وفق نظام تفكيره وعمليات وعيه الصور التي يعتقد أنها تستطيع التعبير عن أفكاره ، وما يبحث عنه يؤثر بطريقة كبيرة في ما يراه [٢] .

---

[1] Woods, G.: Op. Cit., P. 194.

[٢] عقيل مهدي يوسف : القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني ، مصدر سابق ، ص٧٩ .

واللوحة هي شكل من أشكال اللغة ، ذات تقاليد ورموز فنية خاصة ، ومصدر إغناءها بالمعلومات والأفكار هو الواقع ، سواء كانت اللوحة مجردة أم واقعية ، تعبّر عن ذات الفنان ، أو عن حادثة واقعية ، ففي كل الأحوال ، فإن العالم والوجود والواقع الموضوعي يظل هو المصدر الرئيس الذي يمدّها بالأفكار والرؤى والأشكال ، سواء مرّت هذه المؤثرات بذات الفنان فتحولت من خلالها وبفعلها ، أو لم تتحول ، إذ يرى الفيلسوف (ميرلوبونتي) أنّ الرؤية في الرسم ليست فعلاً ذهنياً أو عقلياً ، وليست انطباعاً حسياً فقط ، بل هي فعل للبدن الحي الذي يرى عالمه ، فالرسام يصطحب بدنه معه عند رؤيته للعالم ، باعتبار أنّ بدنه هو كل متكامل من الرؤية والحركة .

وعين الفنان ليست عدسة تؤدي مهنة الكاميرا ، بل هي ترى الأشياء وتربطها في علاقات ، وترى نواحي القصور التي تمنع العالم من أن يصبح لوحة ، والتي ينبغي تلافيها لكي تكتمل اللوحة ، وكذلك في رؤية أعمال الآخرين [١] . ففي لوحة للفنان الأمريكي (اندرو وايت) ، يُصوّر فيها نافذة مفتوحة على مصراعيها ، تعمد الفنان إدخال رؤيته الخاصة ، أولاً في زاوية النظر المنحرفة قليلاً ، التي تشير بوضوح إلى موقع وقوف الفنان ، وثانياً في حركة ألستارة الشفافة التي تدفعها الريح ، فهو يحاول التعبير عن عمق المنظور ، وحركة الزمن في الفضاء ، وانعكاسها على مشاعر أي إنسان يقف إزاء اللوحة ، وكأنه يقف بإزاء النافذة ذاتها ، حاضراً بجسده وكيانه كله [٢] ، كما في الشكل (٥٣) .

الشكل (٥٣) : اندرو وايث : ريح من البحر

---

[١] أمل نصر ، الحركة في التصوير ، جريدة فنون ، ع ٤٤ ، ٢٠٠٤ ، مصدر سابق ، ص١٠-١١.

[٢] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص٧٥-٧٦ .

إنّ رسوم الفنان (وايت) شهدت إقبالاً واسعاً من الجمهور والنقاد ، فهي تجمع بين التمثيل الفوتوغرافي والمهارة الفائقة في استخدام الصبغ ، وهي فضلاً عن ذلك ، تثير شعوراً حميماً لحساسية شخصية عالية تجاه التجربة اليومية ، تتجاوز إدراك معظم الناس [١] .

وإذ يصبح عصر ما بعد الحداثة عصر الصورة التي تملأ حياة الناس ، وتؤثر في أذواقهم وخيالاتهم ، وتشغل حيزاً كبيراً في الشعور واللاشعور ، فإنّ العقليات المبدعة تتميز بابتكار وإنتاج الصور الدائمة لموضوعات الحياة من مختلف جوانبها ، وعنصراً مهماً لدراسة الذهنية البشرية وتحليلها وتصنيفها ، فالصورة من أهم مكونات المعرفة المتراكمة من خلال الإبصار والمشاهدة .

فقد أصبح الواقع المعاصر نتاجاً وانعكاساً للصورة التي تبنى وتستنسخ عن صور أخرى غير معروفة الأصل والمصدر ، وبحسب (فوكو) فإنّ العصر الحديث هو عصر الصور التي تنشط بوصفها صوراً أيديولوجية ، يكون لها قوة مميزة تؤثر في تصورنا عن ذواتنا ، وهذا يعني أن معايير الجمال والحس الجمالي ، التي تعرضها هذه الصور ، تجعلنا ننساق بطرائق معينة في اتجاهات محددة [٢] .

إنّ هذا النمط الجديد من الرسم الذي يقلد الصورة الفوتوغرافية ، أصبح ضمن حركة الفن الذي يتلمس جوانب الواقع ، دون أن يفرض عليها شيئاً غريباً عنها ، فهو لا يتدخل دائماً في عملية تجميع الأشكال داخل الحيز المرئي ، ولا يسقط على اللوحة أو الصورة انفعالاته ومشاعره الذاتية ، بل يكتفي غالباً بالعثور على مواطن الجمال الكامن في الواقع ، ومما تلتقطه العين الخبيرة للفنان في أثناء تجوالها ، من مفردات الحياة ، وكل ما يفعله الفنان هو ترك الحرية لخياله وذائقته الجمالية والفنية لاختيار ورصد المشهد أو الصورة الأكثر قرباً من المشاهد ، أو الأكثر وقعاً على نفسه .

والشعبية التي حققتها السوبريالية ، كانت بسبب اعتمادها على فن يشدد على التفكير الإدراكي لدى الفنان ، الذي لا يتناول الحقيقة مباشرة ، بل يحاول إعادة إنتاج ما تراه الكاميرا . وكان الانتقال من فن البوب إلى الواقعية المفرطة ، قد ظهر واضحاً في أعمال الفنان (مالكوم مورلي) [*] ، الذي كان مبهوراً بتقليد العرض والتمثيل (الفني) ، وهو يشبه

---

[١] ناثان نوبلر : حوار الرؤية ؛ مدخل التذوق الفن والتجربة الجمالية ، مصدر سابق ، ص٢٣٦ .

[٢] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص١١٣-١١٤ .

[*] **مالكوم مورلي** : فنان إنكليزي ، ولد عام (١٩٣١) ، مقيم حالياً في الولايات المتحدة الأمريكية ، درس في مدرسة (كامبرويل) للفنون في الجامعة الملكية للفنون (١٩٥٥–١٩٥٧) ، وأهم اهتماماته هو جمع صور متعددة من الواقع وإظهارها على شكل لوحات سوبريالية .

للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Morley .

في ذلك العديد من أصحاب مدرسة الفن الشعبي منذ (ليخنشتاين) إلى (ديفيد هوكني) . والفارق الأساس بين أعمال (مورلي) و (ليخنشتاين) ، هو أنّ الأول يسمح لنفسه بقدر أقل من الحرية ليناور ويتحرك من خلاله [١] .

بدأ (مورلي) برسم صور تستند إلى الرسوم الإيضاحية التي تصور نشريات السفر ، كباخرة تعبر المحيط فوق المياه الزرقاء ، وقد رسمها (مورلي) منطقة ثم منطقة ، وغالباً من الأعلى إلى الأسفل ، بحيث إنه لم يكن يرى كم اقترب من نموذجه الفوتوغرافي حتى يكتمل الرسم تماماً ، وحتى يتم إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً واقعياً ، لكن بطريقة تجريدية شديدة [٢] ، كما في الشكل (٥٤) .

الشكل (٥٤)

مالكوم مورلي : الباخرة أمستردام أمام روتردام

هذه الأعمال سرعان ما استقطبت اهتمام النقاد والناس ، وقد سميت أحيانا (الواقعية الراديكالية) [*] ، بسبب موقفها الرافض لهيمنة الاقتصاد الحر والرأسمالية على المجتمعات

---

[١] ادوار لوسي سميث : الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ ، ت : أشرف رفيق عفيفي ، مراجعة : أحمد فؤاد سليم ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، وزارة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ب. ت ، ص٢١٠ .

[٢] ادوارد لوسي سمث : فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٨٦ – ٨٧ .

[*] **الراديكالية** : مصطلح سياسي ، يشير إلى إحداث تغيرات متطرفة في الأفكار والعادات السائدة أو في الأحوال والمؤسسات القائمة . منير البعلبكي : المورد ، مصدر سابق ، ص٧٥٥ .

الغربية ، إذ يبدو أن بعض معالجات السوبريالية تستمد جزءاً من منابعها من الفن المفـــاهيمي الذي كان يبحث عن شيء قريب من المتلقي ، مثلما اهتم بمطابقة الصورة مع اللغة ، لذا فان السوبريالية تستفيد من تداخل اللغتين معاً ، بحيث إنّ عمل الكاميرا أصبح يفهم على أنه مجرد أشكال ورموز استعارية ، تساعد بوصفها خطوات نحو عملية نقل الواقع والطبيعة ، علـــى أن يتم تعديلها للعودة بها إلى فن الرسم ، فأصبحت عاملاً رئيساً في الكشف عن أسرار الصـــورة الواقعية [١] ، كما في الشكل (٥٥) .

الشكل (٥٥)

روبرت برناردي : هاجس

إنّ أعمال فناني السوبريالية ترصد قدراً من أنساق الحياة المعتادة ، لكن بخصوصـــية المشهد الذي يحمل مقومات الجمال ، وإمكانية التعبير الفني الذي تتحقق أبعاده الدلالية الخاصة في ذهن الفنان ، الذي يقوم بعرضها كما هي على المتلقي . وهذه العملية محكومـــة بعـــاملي الزمان والمكان ، وعلاقة المشهد بروح العصر الحديث ، عصر السرعة والاغتـــراب الـــذي يعيشه الفنان ، فيحاول اقتناص أكبر ملامح الواقعية وأشكالها المعبرة ، في عالم أصبحت فيـــه الواقعية جزءاً من تراث الماضي ، الذي يشكل حنيناً دائماً لدى الفنان ، ومجموع المتلقين الذي يُقيّمون عمله . هذه الروح المفعمة باستعادات تأثيرات الصـــورة الواقعيـــة ، وتقنيـــات الفـــن

[1] Rita Gilbert: Op. Cit., P. 253.

الكلاسيكي ، هي التي ساعدت فن السوبريالية على العيش والتأقلم مع أكثر تيارات الحداثة وما بعد الحداثة ، في وقت أصبح فيه تراث الرسم اليدوي رمزاً لعالم قديم وحياة غادرت .

لقد صبّ فنانو الواقعية المفرطة اهتمامهم بالأشكال ، والانتباه إلى دقة التفاصيل ، إذ لا يمكن تمييز أعمالهم عن الصور الفوتوغرافية ، ومنهم (رالف كونكز ، وأودري فلاك ، ومالكولم مورلي ، وريتشارد استس ، وجون بيدر ، وجاك كلوز ، ودون إيدي) وغيرهم .

تبدو أعمال الفنان (رالف كونكز Ralph Goings) [*] سوبريالية المظهر ، إلا أنها تختلف عن أعمال (استس) من عدة أوجه رئيسة ، على الرغم من النعومة المماثلة ظاهرياً في الصيغة النهائية ، فهو يعتقد أن أعماله يجب أن تتضمن نقداً للحياة القائمة في الضواحي البائسة ، وهذه الأعمال تشكل رغبة في خلق حوار بين رؤية الكاميرا ، ومواضيع الواقع ، والصيغة النهائية للوحة . وهو يستعمل (الفرشاة البخاخة Air Brush) ، لأنها تعطي نتاجاً وصوراً شبيهة بنتاج الكاميرا أو السينما [1] ، كما في الشكل (٥٦) .

الشكل (٥٦)

رالف كونكز : نكهة

---

[*] **كونكز** : فنان أمريكي ، ولد عام (١٩٢٨) ، كان على علاقة وطيدة مع الحركة السوبريالية ، درس في جامعة (كاليفورنيا) للفنون ، وكان معروفاً بلوحاته التي تتكلم عن أدق التفاصيل ، مثل (مصارف كاليفورنيا) ، و (مطاعم الهامبورغر) و (السيارات القديمة) .

للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Goings.

[1] www.RalphGoings.com.

كان (ريتشارد استس Richard Estes) [*] يتميز منذ البداية بالتشدد في المحاكاة ، وجمالية أعماله تكمن في الدقة المتناهية التي يعيد بها تشخيص ملامح الأشياء ، إذ يرسم مشاهد من شوارع نيويورك ، تعيدنا إلى أعمال أساتذة القرن السابع عشر الهولنديين ، وبعض رسومه توحي بالقرب من أعمال (فرمير) [**] [١] ، إلا أنه أخذ يبتعد قليلاً عن قواعد السوبريالية ، بأن يضيف بعض التنظيم على التكوينات التي يصورها ، وكلما تمعن المشاهد في أعماله ، يشعر أنه يعتمد على بناءات هندسية منظمة بعناية ، من النوع الذي يصعب على الكاميرا وحدها اكتشافها [٢] .

إنّ أعمال (استس) ورفاقه تعبّر عن عصر ما بعد الحداثة أصدق تعبير ، العصر الذي حلّت فيه ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة ، وهذه الصور التي يجري إعدادها وتجهيزها بطرق معينة من قبل الفنانين ، أصبحت تسبق الواقع الذي تمثله ، لأن عالم اليوم هو عالم الصورة التي أصبحت تسبق الواقع وتمهد له ، فهي تؤثر في حياة الناس وسلوكهم بشدة في المجتمعات الإنسانية ، بطريقة يزداد فيها الإيمان بأن الصورة المنتخبة قد حلّت محل الواقع الأصلي ، حتى أصبح من المستحيل الفصل بين الواقع والفن [٣] ، كما في الشكل (٥٧) .

---

[*] **استس** : رسام أمريكي ، ولد عام (١٩٣٢) ، درس في معهد الفن في شيكاغو ، رحل إلى نيويورك عام (١٩٥٦) وعمل في الإعلان والدعاية والنشر ، أقام معرضه عام (١٩٦٨) على قاعة (ألين ستون) في نيويورك ، يُعد أحد مؤسسي السوبريالية مع الفنانين (مالكوم مورلي) ، اتسمت أعماله بأنها مأخوذة من فعاليات الحياة اليومية في مدينة (دويلرز) .

للمزيد ينظر :

www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes.

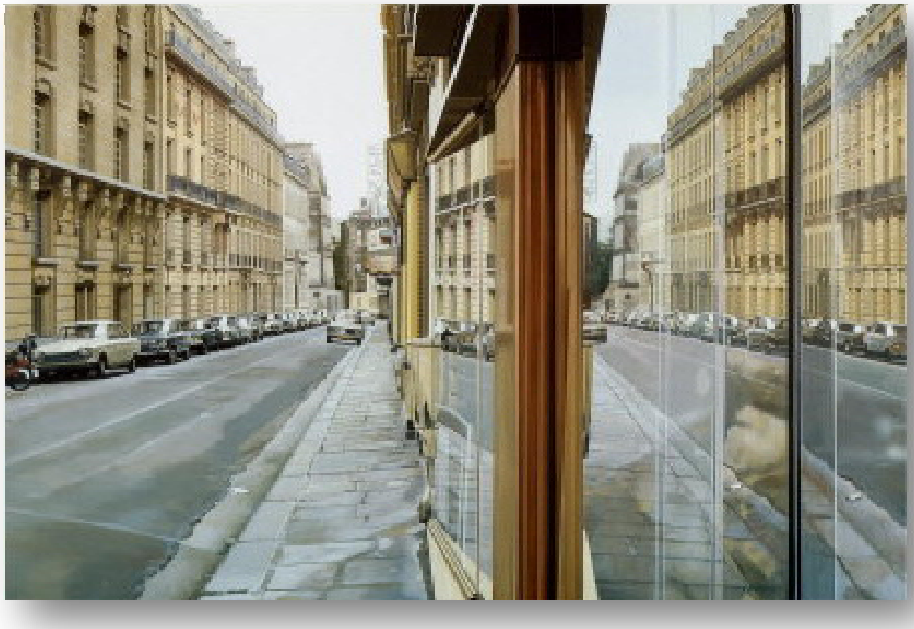
[**] **فرمير** (١٦٣٢ - ١٦٧٥) : واحد من أشهر الرسامين الهولنديين ، وخاصة في فترة العصر الذهبي ، وهي التسمية التي يطلقها الهولنديون على فترة القرنين السابع والثامن عشر .

للمزيد ينظر : جمال قطب : رائع الفن العالمي ، ط ٣ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٤ .

[1] www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes.

[٢] محمودة أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٦١ .

[٣] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٣٦٠-٣٦١ .



الشكل (٥٧)

ريتشارد استيس : شارع في باريس

وبالمقابل يهتم الفنان (جاك كلوز) [*] بصور الأشخاص التي يكبرها ، وينفذها بتقنية (بخاخ الألوان) ، فهو يؤكد في كل أعماله مقدار واقعية الصورة ، وليس جمالية الموديل ، فهو يهتم بدقة وواقعية كل خط ولون ، مما يعطي الصورة نوعاً من الفخامة تقدم نفسها للناظر بثقة عالية [1] ، كما في الشكل (٥٨) .

[*] **جاك كلوز** : فنان أمريكي ، ولد عام (١٩٤٠) في واشنطن ، معظم أعماله كبيرة الحجم ، تخرّج من جامعة (يال) الأمريكية عام (١٩٦٤) ، وعمل كمدرّس للفن في جامعة (ماساشوستس) ، أصيب بجلطة دماغية عام (١٩٨٨) . للمزيد ينظر :

www.en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Close.

[1] Rita Gilbert: P. 482.

الشكل (٥٨)

جاك كلوز : ليندا

وفي مقابلة معه ، في نيويورك في كانون الثاني عام ١٩٧٠ ، قال : " إنّ هدفي الأساس ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية " [١] .

ويقول أيضاً : " إنّ القياس الكبير الذي ألجأ إليه يرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة بالذات ، بهذه الطريقة ، أجعل الناظر واعياً بالمناطق الغاشية (المشوشة) التي يلمحها بنظرته الإحاطية . في العادة ، نحن لا نعير اهتماماً قطّ بهذه المناطق المحيطة .. وفي عملي ، لا أدعُ المناطق الغاشية تستحوذ على التركيز لكنها من الاتساع بحيث يتعذر تجاهلها " [٢] .

إنّ تعابير وجوه أشخاصه داخل اللوحة تمتلك عمقاً كبيراً ، يصل حد تفسير الحياة شعورياً ، وذلك ما يتوضح جلياً في رسمه لوجوه الأطفال والنساء والرجال .

---

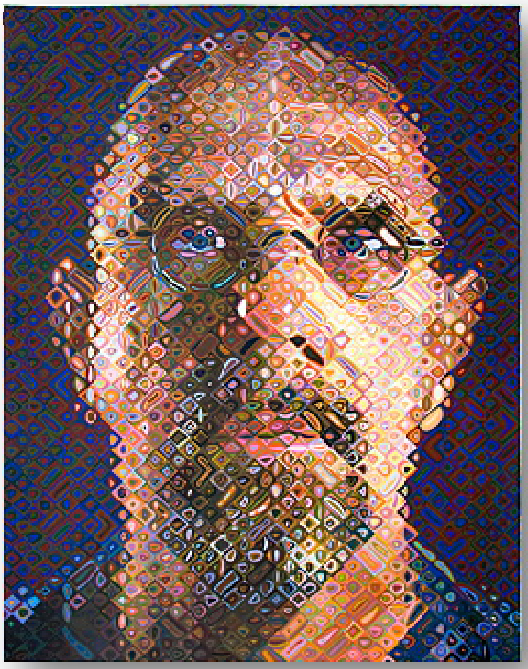
[١] إدوارد لوسي سمث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

[٢] المصدر نفسه ، ص٢٢٨ - ٢٢٩ .

حتى أن (كلوز) يظهر في البورتريهات التي رسمها لنفسه شديد الأمانة للبورتريه الأساس الذي تمثله شخصيته في الواقع ، مع إضافة بعد نرجسي واضح في التركيز على نحول الوجه وبروز العينين وتسريحة الشعر ، كما تذكرنا بلوحات الانطباعيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في رسم الشخصيات المهمة ، كما في الشكلين (٥٩) و (٦٠) .

الشكل (٥٩)

جاك كلوز : فرانك



الشكل (٦٠)

جاك كلوز : بورتريه شخصي

كل تلك اللوحات وغيرها ، هي مزيج بين الفوتوغراف الذي تمثله العين اللاقطة للفنان ، وهو ما يبدو شديد الوضوح في التكوين الأساس للشخصية ، وبين التشخيصية بمعناها الواقعي التعبيري ، إذ يقوم الفنان ببعض التحويرات البسيطة والعميقة على اللقطة الأساس ، من دون أن يمس بجوهر التعبيرات الأساسية فيها .

وأعمال (دون إيدي Don Eddy) [*] المنفذة بالاكريلك على الكنفاس ، والتي يقبض فيها على الصور العابرة التي يمكن أن نراها ، ونحن نمر على واجهات المحلات المزدحمة بالأواني الفضية ، والأباريق النحاسية ، والخزفية ، والتي يزداد تعقيدها عندما تمتزج أشكالها

---

[*] **دون إيدي** (١٩٤٤) : رسام أمريكي .

بانعكاسات الآنية والفضيات على زجاج الواجهات بالكتابات الموجودة على الزجـــاج والآنيـــة معاً [١] ، كما في الشكل (٦١) .

الشكل (٦١)

دون أيدي : رافائيل لتصليح الفضيات

يُعدّ (يكيانغ وانغ) [*] من فناني الهايبرالية ، ركزّ في لوحاته على رسم الأشخاص ، وخاصة المرأة ، يقول الفنان (اندريه ماركن) : " إنّ كل امرأة جميلة بذاتها ، كل وجه مليء بانسجامه الخاص ، لأن له إحساساً فريداً من التناظر الروحي " [٢] ، ويقول : " بأنك يجـــب أن تصبح مسحوراً بنموذجك لتخلق منه قطعة فنية عظيمة وليس هناك طريـــق آخـــر . حينهـــا

---

[1] Rita Gilbert: P. 481.

[*] **يكيانغ وانغ** (Yeqiang Wang) : رسام صيني ، عاش في أمريكا الشمالية .

[٢] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص٣٤ .

كل ضربة يضعها المتأمل المسحور على الجنفاص ستكون شـــلالاً مـــن شـــرارات الألـــوان الحقيقية " [١] .

ويؤكد الفنان (وانغ) بأن هنالك فرقاً في قطع الزجاج بالنسبة للعالم ولي ، فأنا فتنـــت في استخدامي للنوافذ الزجاجية ، إذ هي مرآة تعكس انطباعات بلدي للثقافة الجديـــدة ، وهـــي ذات أسلوب واقعي واضح قريب من السوريالية والتجريدية [٢] . لـــذلك أصـــبحت الطبيعـــة مرجع للعمل الفني ، إنها أمام عين الفنان منظومة فيزياوية حسية ، فما ندركه من الطبيعة هو مقياس الجمال الفني وبفضل المهارة الفنية التي تقاوم المسافة بين العمل الفنـــي وموضـــوعه ، تتلقى العين من الجمال الفني المتعة نفسها التي تتلقاها من الجمال الطبيعي [٣] ، كما في الشكل (٦٢) .

الشكل (٦٢)

يكيانغ وانغ : انعكاس ، أنا أحلم

---

[١] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص٣٤ .

[2] www.Art Opportunities Monthly Gallery Presents: Yeqiang Wang.

[3] Du Bos (Abbe), Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture. 1719, ENSBA. Paris, 1993. P. 57.

ورسم الفنان (جيمس دل كروسو James Del Grosso) أحذيــة متنوعــة بــألوان مختلفة ، فينطلق (دريدا) من أحذية (فان كوخ) ، إذ يصبح الحذاء المفتــوح دلالــة علــى رموز جنسية ، بينما أكد (هيدجر) أنّ الحذاء منتوجاً صريحاً ، أي أن هنــاك علاقــة بــين منتوج الحذاء والنتاج الفني ، أي أن الأصل يعني في حسابه ما ينطلق منه الشيء ، وما يصير على ما هو عليه ، وكيف هو (الشيء) ، أي ما بعد تكوين الأشياء في شــيئيتها ، وقبــل أن تصبح شيئاً ، وتالياً منتجاً وعملاً فنياً ، ومن هنا نلاحظ ، أنّ التفلسف يحتــذي [*] الفــن ، أي ينتعله طلباً للتمشي به فوق جادات جديدة ، إذ يُقلّده في سيره ، وفي بلوغه ، وفي تحويله لمــا يبدأ به ، ولما ينطلق منه [١] .

إنّ العمل الفني ليس تقليداً أو نقلاً للعالم المرئي ، وهو أيضاً ليس تجريداً محضاً ، بل إنه إدراك القانون الذي يحدد التجانس والإبداع في العلاقات التجريدية ، إذ سرعان ما يكتشف الفنان قبل أن يبدأ عمله ، إنّ الريشة التي هي في مهب الرياح أكثر صلابة وأكثر اتزاناً منه ، وأنّ المسائل في إبداعه الفني ليست مجرد معادلات جبرية وهندسية ، وحينئذ يلــوذ بخبراتــه وحسه وحدسه [٢].

لذلك اختار الفنان (كروسو) اللون الأحمر في العديد من أعماله ، لأنه - أي اللــون الأحمر - لديه خاصية تتعلق بالحياة والسرور من جهة ، وبالحرب من جهة أخرى ، وبالنسبة للبدائيين يمثل قوة الطبيعة الخصبة ، وعند الفراعنة هو لون إله الشمس (رع) [٣] . واللــون الأصفر يوحي بالسطوع والدفء لأنه يتصف به ، كما في الشكل (٦٣) .

---

[*] في معاني (حذا) القاموسية ، نقلاً عن لسان العرب ، حذا حذواً ، أي قطعها على مثال ، وحــذا النعــل بالنعل ، أي قدّرها بها وقطعها على مثالها ؛ واحتذى أي " انتعل " ، وحذا حذوه أي تشبّه به واقتــدى بــه وتمثل به ؛ وحاذاه يعني توافر الثنائية على أن الواحد إزاء الآخر ، ومقابله ومساويه .
شربل داغر : اللوحة العربية بين سياق وأفق ، ط ١ ، دائرة الثقافة والإعلام ، المركز العربي للفنــون ، الشارقة ، ٢٠٠٣ ، ص١٦٣ .

[١] شربل داغر : اللوحة العربية بين سياق وأفق ، مصدر سابق ، ص١٥٣ - ١٥٤ .

[٢] حسن سليمان : حرية الفنان ، مكتبة الفنون التشكيلية ، مركز الشــارقة للإبــداع الفكــري ، الشــارقة ، ص ٢٠٦ .

[٣] محسن محمد عطية : اكتشــاف الجمــال فــي الفــن والطبيعــة، عــالم الكتــب ، القــاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٣ .

الشكل (٦٣)

جيمس دل كروسو : أحذية حمراء

وبذلك أراد فنانو مرحلة ما بعد الحداثة أن يمارسوا عملهم الفني في الطبيعة ذاتها ، من أجل توطيد العلاقة بين الإنسان والحياة في الظروف العادية ، لما تتضمنه من صراحة مفرطة . واستعاد الفنان هنا الأبعاد الرمزية متعددة المعاني ، ونقلوا صور الموجودات والطبيعة في العمل الفني ، لأنهم يتعاملون مع الواقع ، ومع وعي المتذوق في علاقة شراكة ، دون هيمنة أو سيطرة من طرف دون آخر .

ومثلما يرى الفنان الأمريكي (اندي وارهول) ، أنّ ظاهرة انعكاس المرايا وإنتاج السطوح للسطوح ، والمظاهر للمظاهر ، والصور للصور ، هي من بين معالم عصر ما بعد الحداثة ، فنحن لا نعيش فقط في عصر الصورة ، بل في عصر الصورة التي تنتج صوراً ، والتي تنتج عنها صوراً لا حصر لها [١] .

يلتقي طموح الفن السوبريالي بخلق بنية جمالية ملاصقة للواقع بشدة ، إذ لا يمكن فصلها وتفريقها إلا بصعوبة ، مع فضاءات الطموح لعدد من فنون ما بعد الحداثة ، إذ تلتقي أعمال الفنانة (ستيفاني روو Stephanie Rew) [*] مع الطريقة التي يتعامل بها مع فن الجسد ، الذي يعدّ الإنسان قيمة الفن ، التي تلخص معايير الجمال ، الذي بلغ تصويره في الفن

---

[١] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص٣٦٤ .

[*] **ستيفاني روو** : رسامة انكليزية ، من مواليد (١٩٧١) ، عاشت في أمريكا .

للمزيد ينظر : http://www.oisingallery.com/ArtistsPaintings

الإغريقي ، وعصر النهضة ، والكلاسيكية الجديدة منزلة عالية بوصفها دلالة على الكمـــال ، الذي يمكن أن يرتقي بالمتلقي عن الأحاسيس الدنيوية المباشرة .

وتركز الفنانة (روو) على كيفية تعامل المرأة مع وجودها المـــادي ، وموضـــوعها الأثير في أعمالها كلها ، هو ذلك الحوار الصامت بين المرأة وجسدها ، فهي تؤمن بأن الجسد خير من ينقل الرسائل ، ولا يمكن النظر إلى روح المرأة بمعزل عن جسدها ، وهي تصـــوّر نساء يعشن في توحد صوفي مع أجسادهن الناعمة ، وتنقل قدسية الجسد مـــن لوحـــات الفـــن الكلاسيكي إلى أعمال واقعية ، تحافظ على الصلة بين المقدس والمادي المحســـوس [١] ، كمـــا الشكل (٦٤) .

الشكل (٦٤)

ستيفاني روو : على كرسي البيانو

[١] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص٢٣ – ٢٥ .

ففي عالم ما بعد الحداثة ، لم تعد الصورة مجرد تمثيلات خارجة للواقع المحسوس وحده ، أو للمطلق المتعالي وحده ، بل أن فكرة الواقع نفسها أصبح يعاد النظر فيها ، ويكشف الغطاء والقناع عنها ، بوصفها إيهاماً ، أو خداعاً ، أو ظلالاً ، ولم تعد مرآة لمحاكاة عالم ما بعد الحداثة ، تعكس عالم الحياة الخارجي ، أو عالم الذات الداخلي ، بل أصبحت تعكس ذاتها ، ولعبها الخاص في مضاعفة لعبة المرايا نفسها ، مرآة داخل مرآة داخل مرآة . وصور ما بعد الحداثة هي محاكاة دون أصل محدد ، ومن دون هدف محدد [١] .

أما ما يخص السوبريالية ، فلا يبدو العالم الإبداعي مختلفاً كثيراً عما سبقه ، لكن كما هي الحال بالنسبة إلى المارة في الشوارع ، الذين يلتقطون صور معالم المدينة ، ويرون في أشكالها إمكانات للسرعة والطراز ، فإن الإبداع يوشك أن يعيد توجيهه وتحسينه بما هو ملائم بالفعل ، وحتى الآن ، إذ يراجع الناس معنى الإبداع ، ومدى تغلغله في الحياة وحدوده ، فإن العالم الإبداعي يفعل في الأفكار ما يريد [٢] .

والخيال الذي يمكن أن يثيره الإدراك الحسي لمظاهر الحياة ، هو أيضاً موهبة خاصة للفنان دون غيره ، إذ يعمل إدراكه الحسي وعيون خياله معاً على إدراك الترابط بين المتناقضات التي تحيط به ، أو الموجودة من حوله ، وهي تظهر بوصفها قيماً جمالية وفنية ، بعد أن تتمحور في ذات الفنان إلى أشياء معقدة ، ربما تحمل في صراعاتها وتحولاتها وتفاعلاتها حياة الفنان كلها ، بغض النظر عن مدى بساطة الموضوع ، ومدى اقتراب الصورة من الواقع [٣] .

إنّ هذا الإدراك يمكن أن يتدخل في عملية نقل الواقع إلى اللوحة ، ويضفي على عملية المحاكاة البالغة الدقة نوعاً من الخصوصية ، وشيئاً من روح الفنان ذاته ، مثل أعمال الفنان (بوبارتليت) ، الذي يستخدم تقنيات اللقطة السينمائية لتنفيذ أعماله ، لكنها تظل محاطة بنوع من الغموض ، ويعيش شخوص لوحاته في غربة بعضهم عن بعض ، وعن المكان ، لذا تنجح أعماله في شدّ الأنظار ، وتجعل المشاهد في حالة ترقب ، واستغراب للحيرة الظاهرة على شخوصه ، على الرغم من واقعية الأشكال فيها [٤] ، كما في الشكل (٦٥) .

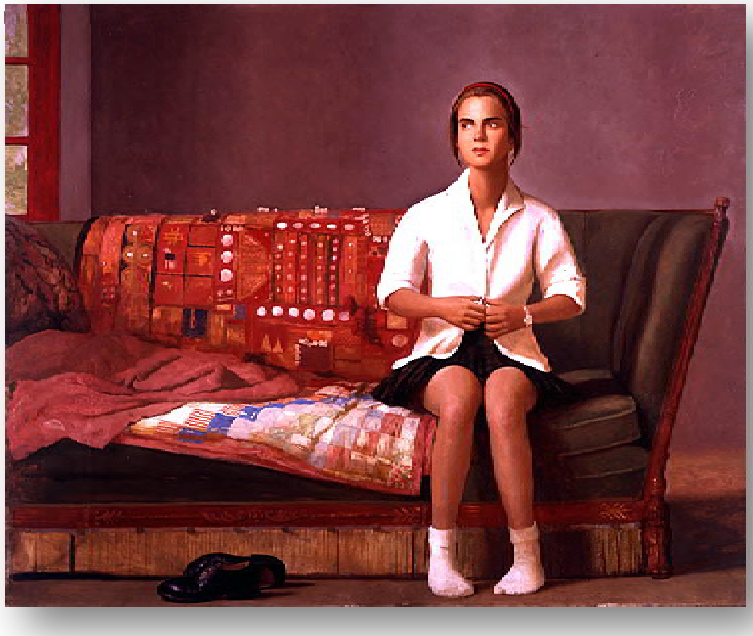
---

[١] شاكر عبد الحميد : عصر الصورة ، مصدر سابق ، ص ٣٦٥ .

[٢] شاكر عبد الحميد : الصناعات الإبداعية ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٥٩ .

[٣] عبد الله الخطيب : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص ١٤٥ .

[٤] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص٦٢- ٦٣ .



الشكل (٦٥)

بوبارتليت : جليسة الأطفال

في حين يرى الفيلسوف الألماني (ارنست كاسيرر) [*] ، أنّ الفن يحتوي على نزعتي المحافظة والتجديد معاً ، فإنه لا يقبل باسترجاع الأشكال الفنية القديمة ، بعكس اللغة والدين ، ويدفع نحو التجديد والتغيير ، ولكن على الرغم من ذلك ، يظل التقليد يؤدي دوراً أساسياً في الفن ، مع أن كل فنان أصيل لابد أن يطبع عصره بطابعه المميز [١] .

لقد أوجدت الكلاسيكية توازناً بين الفن والواقع ، فالفن بمنظارها مرآة تعكس واقعاً خارجياً يبقى الأكثر أهمية ، فإنّ حركات الحداثة وما بعد الحداثة ، أصبحت تجد في الفرد ذاتية مطلقة ، وفي المحيط موضوعية مطلقة ، فإنه من خلال واقعية الانطباعية أو السريالية ، أو من خلال الواقعية المفرطة ، يمكن إثارة جدل التداخل بين الفكرة والشعور ، والفرد

---

[*] **ارنست كاسيرر** (١٨٧٤-١٩٤٥) : فيلسوف ومؤرخ للفلسفة ألماني ، ولد في برسلاو ، وتوفي في نيويورك ، بدأ حياته الفلسفية شارحاً لفلسفة (كانت) ، إذ يعد هو و (ارتور ليبرت) من الأعضاء المهمين في مدرسة (ماربورج) ، وهما معروفان بنشاطهما على المستوى العالمي . والمبدأ الذي اعتنقه (كاسيرر) هو أن التحليل العقلي المنظم والتأمل التاريخي يعاون كل منهما الآخر . للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج٣ ، مصدر سابق ، ص٢٢١ . و إ. م. بوشنسكي : الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ت : عزة قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ١٢٩ .

[١] الزواوي بغوره ، الفن والثقافة .. وجهة نظر فلسفية ، جريدة الفنون ، ع ٧٥ ، مصدر سابق ، ٢٠٠٧ ، ص٢٢ .

والمجتمع ، أي بأن يظهر المجتمع في صور أفراده ، ويظهر أفراده من خلال وحدتهم الاجتماعية ، وهنا تتحقق الشمولية ، وهذا التلاحم لا تختلقه الإرادة ، بل يكشفه الإبداع [١] .

إنّ الصورة التي ينتجها فنانو اليوم ، تتداخل مع اتجاهات تعبيرية أخرى ، لتتحول إلى منجم لمعطيات شتى . فالصورة ما هي إلا بداية لقدرات تعبيرية تتوالد موضوعياً وتضيف للصورة لواحق جديدة مثل الصورة كإحساس ، ثم الصورة كعاطفة ، تتحول إلى فعل ، وتنتشر الإمكانيات اللانهائية لطاقاتها التعبيرية [٢] .

أما النحت السوبريالي ، بخلاف الرسم السوبريالي ، لا يتضمن القيام بالتحول من الأبعاد الثلاثة إلى البعدين ، فالنحت أكثر التزاماً بالحقيقة ، فقد وجد منظرو السوبريالية أن بإمكان الفن أن يخلق عالماً جديداً مليئاً بالإثارة من أجل استعادة الإحساس بنشوة الحياة الحقيقية المفتقدة . فالمسألة تتركز في أثارة وهي أهم ما يمنحه الفن للإنسان [٣] .

إنّ أعمال (دوان هانسون Duane Hanson) [*] تفاجئ الناظر بدقة محاكاتها للحياة الواقعية ، إذ يبدو التمثال وكأنه يقف حياً يتنفس أمامه ، فالنحّات يبذل عناية فائقة لإعطاء الإحساس بالحياة ، وتماثيله ترتدي ملابس حقيقية ، وهي مزودة بأشياء ومستلزمات واقعية مختارة بعناية ، مما يجعلها تعلق في الأذهان أكثر من نماذجها الأصلية [٤] ، كما في الشكل (٦٦) .

---

[١] عقيل مهدي : القرين الجمالي ، مصدر سابق ، ص٩٠-٩٣ .

[٢] علاء طاهر : نهايات الفضاء الفلسفي ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص٥٨ .

[٣] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، ص٨ .

[*] **دوان هانسون** (١٩٢٥ – ١٩٩٦) : فنان أميركي يسكن في جنوب فلوريدا ، نحات معروف بأعماله النحتية الواقعية التي تمثل الناس بأحجامهم وملابسهم الطبيعية ، واستخدم فيها مختلف المواد بما فيها راتينج البوليستر ، والألياف الزجاجية ، والبرونز .

للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson.

[4] Walker A. John: Op. Cit., P. 45.

الشكل (٦٦)

دوان هانسون : رجل على مصطبة

إنّ ما تقدمه هذه المنحوتة ليس صورة فوتوغرافية ، بل هي محاكاة للواقع الجديد ، وبحسب تعبير (ماريو) : " قد بقيت أعمال الفنانين السوبرياليين مثلاً لمنتجي العولمة الثقافية الأمريكية ولكن رغم عنصر التشويق المتوفر فيها ، إلا أنها كمنتج ثقافي قابلة للاستهلاك السريع " [١] .

فلو تأملنا أعمال (جورج سيكال George Segal) [*] ذات الأطياف المتعددة والشخوص المنحوتة بشكل قوالب لنماذج حية ، وعلى درجة عالية من التقنية والتنسيق المستوحي من معطيات الحياة العملية ، تصب كلها في نهاية المطاف في الغاية نفسها . فالمنحوتات تحتفظ بهويتها من خلال علاقتها الوثيقة بانتمائها للظاهرة الحياتية ، لذا تبدو كأنها

---

[1] Michael Kimmelman: Is Duane Hanson the Phidias of Our Time? The New York Times, February 27, 1994, P. 1- 3.

[*] **جورج سيكال** (١٩٢٤) : فنان أميركي ، درس الفلسفة والأدب في جامعة (روجرز) في ولاية (نيوجيرسي) ، أقام أول معرض شخصي له عام (١٩٥٦). اتخذ تقنية (الهبننغ Happening) مع (روشنبيرغ) و (كابرو) . بدأ العمل بقوالب الجبس على الأجسام البشرية بالحجم الطبيعي عام (١٩٦٠) .

للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/George_Segal.

حقيقية ، فأشكاله المنحوتة من الجبس الأبيض هي عبارة عن أجسام جوفاء ليس لها أي مظهر من مظاهر الحياة [١] .

إنّ (سيكال) يرغب بوضع أشخاصه النحتية في الأماكن التي تشغلها في العالم الواقعي نفسه ، يضع تماثيله تجلس جلسات الأشخاص الطبيعيين دون تكلف كما في العالم الحقيقي مثل مصطبة موقف السيارات الحقيقية التي تدعم الفتاة الزرقاء [٢] ، كما في الشكل (٦٧) .

الشكل (٦٧)

جورج سيكال : فتاة زرقاء على مصطبة موقف السيارات

أما الفنان الأسترالي (رون ميوك Ron Mueck) [*] ، فقد لجأ إلى دقة التفاصيل المصحوبة بالضخامة التي تصدم المشاهد ، فأعماله تمارس فعل الصدمة من خلال تعبيرها

---

(1) Van Der Marck: George Segal, Harry N. Inc. Publishers, New York, 1997. P. 26.

(2) Rita Gilbert: Op. Cit., P. 282.

(*) **رون ميوك** (١٩٥٨) : نحّات سوبريالي استرالي من أصل ألماني ، يعمل في بريطانيا ، مهنته في مراحله المبكرة محرك دمى لبرامج الأطفال في التلفزيون ، كون بعد ذلك شركته الخاصة للإعلانات بواسطة الصور الفوتوغرافية الحقيقية . للمزيد ينظر :
www.en.wikipedia.org/wiki/Ron_Mueck.

عن الحقيقة المباشرة التي تتخذ صورة مكبرة جداً ، تفرض على المتلقي استعادة الإحساس بالواقع من خلال ضخامة المشهد (النحت) . فرسالة (ميوك) لا تعبّر عن معنى الحياة ، بقدر ما تعبر عن مواجهتها والإحساس بصدمة الواقع [١] ، كما في الشكل (٦٨) .

الشكل (٦٨)

رون ميوك : الإنسان المتوحش

فالشكل الذي يبدعه النحّات ، يتأثر بصورة عميقة بلون وملمس المادة التي نُحت منها ، والمنحوت ينبغي أن يتشكل ويأخذ صورته النهائية ، إذا ما أُريد له أن يكون أكثر من مجرد شكل ، أي إذا ما أُريد له أن يكون شكلاً تعبيرياً [٢] .

أما النحّات (جون دي اندريا) [*] ، فيعبّر من خلال نحته للجنس الأنثوي بوساطة تحويرات مقصودة ، فقد اختار أنموذجاً تقف أمامه لتبرز شخصيتها ، بل وطبقتها الاجتماعية للفتاة " الأنموذج " ، إذ تبدو عليها الطراوة والبراءة ، ونرى فيها ذلك الطيش والرضا

---

[١] فائز يعقوب الحمداني : اللون حضارة ، مصدر سابق ، ص٨-٩ .

[٢] زهير صاحب وآخران : دراسات في بنية الفن ، ط ١ ، دار مكتبة الرائد العلمية ، ٢٠٠٤ ، ص٢٧١ .

[*] **جون دي اندريا** (١٩٤١) : نحّات أمريكي ، ولد في دنفر في كاليفورنيا ، بدأ العمل باستعمال البوليفينايل في منتصف الستينيات من القرن المنصرم . للمزيد ينظر :

John De Andrea: Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia, 2008, http://encarta.msn.com © 1997-2008 Microsoft Corporation.

بالحياة ، يبرزها النحّات بقوة ، على الرغم من الجمال الجسدي الذي صـوّره [١] ، كمـا فـي الشكلين (٦٩) و (٧٠) .

الشكل (٦٩)

جون دي اندريا : Tara

الشكل (٧٠)

جون دي اندريا : Deandaria

لذلك يكون في كل لحظة من لحظات الحياة مبدأ الحياة نفسه فريداً واستثنائياً ، ومـن ثم ، فإنّ الفنان يحاول أن يُدرك ذلك المبدأ ، ويجعله يتحقق في كل مرة ولو عبثاً ، أن يُحـرز صورة شاملة لحقيقية الوجود الإنساني . إنّ خاصية الجمال تكمن فـي حقيقـة الحيـاة التـي استوعبها وتمثلها وأفصح عنها الفنان بطريقة جديدة ، وفي إخـلاص وانسـجام مـع رؤيتـه الشخصية [٢] .

---

[١] ادوارد لوسي سميث : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص٢٣٠-٢٣١.

[٢] اندريه تاركوفسكي : النحت في الزمن ، ت : أمين صالح ، ط ١ ، وزارة الإعـلام ، الثقافـة والتـراث الوطني ، مملكة البحرين ، ٢٠٠٦ ، ص ١٠١ .

إنّ التقبل الجمالي للنحت وإدراك لغته يحدث بأشكال مختلفة ، وهذا ممكن في الأشكال الفنية الأخرى أيضاً ، لكن يمكن القول هنا ، إنّه لا يجب الاقتراب من العمل المنحوت إلا إذا تم تأمل ما يحيط به ، وتم استيعاب طبيعة حركته وأفكاره والمعاناة التي خلف إنجازه ، لأن ذلك يؤثر على جسد المشاهد وتوتره النفسي والعضلي ، بعد ذلك ، يمكن الاقتراب من العمل الفني وتأمل تفاصيله بدقة ، والتمتع الجمالي به [١] .

لقد جسّدت السوبريالية مرحلة من مراحل البحث الدائم عن الجديد والفريد ، وإن كان ذلك يتحقق في صيغ تشبيهية جديدة ، ويُعدّ هذا بحد ذاته ، خروجاً عن المألوف في البحث عن قيم جمالية جديدة ، وإن كان الاسلوب تشبيهياً ، فالقصد هنا هو إيهام المتلقي وتحقيق دهشته في رد فعله ، والعلاقة الجديدة ما بين العمل الفني والفرد من جهة ، والعمل الفني والمجتمع من جهة أخرى ، إذ تكمن القيمة الجمالية الجديدة التي يتصورها الفنان وفق رؤياه الجديدة تتبنّى على أساس الحرفة ومحاولة مجاراة التقنيات المعاصرة في الإعلان والفوتوغراف ووسائل الاتصال المعاصرة الأخرى .

---

[١] ف. كوستين و ف. يوماتوف : لغة الفن التشكيلي ، ت : برهان شاوي ، ط ١ ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ١٩٩٧ ، ص ١٦٤ .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

١. كان للتحديث العنيف المصاحب للثورة الصناعية ، ونمو الديمقراطيات في أوربا أثر كبير في توجيه الفنانين إلى التجاوب مع التصنيع والميكانيكية في أعمالهم ، وتحويل الإبداع والثقافة إلى ممارسات إبداعية تعبر عن العصر الصناعي .
٢. مع وصول فناني أوربا إلى أميركا وإقامة معارض لأعمالهم الفنية ، اتسع نطاق التأثير الأوربي وبخاصة الدادائية ، وهي أول حركة ذات طابع عالمي ، شارك فيها الأميركيون الذين قدموا أشكالاً ذات صلة بالعالم الصناعي وعالم الآلة .
٣. لم تسعَ تيارات الحداثة الى تخطي الواقع أو التنكر له ، إذ كانت النزعة الواقعية ملازمة لتيارات الفن عبر التاريخ ومنها تيارات الحداثة . وإن التطبيق والتعامل مع الواقع كان يخضع لاعتبارات عدة ، منها فسلفه التيار والمعطيات النسبية التي تربطه بالواقع .
٤. إنّ عمليات التحول الاقتصادية والاجتماعية والفنية التي أدّت في النهاية إلى دخول عصر ما بعد الحداثة ، جاءت متوازية وتسهم في إغناء بعضها وتبرير مراحلها ، بوصف أنّ عصر ما بعد الحداثة هو عصر الإنتاج الثقافي الذي يركز على الأحداث والمشاهد والواقع والصور ، وغايتها التأكيد على السمات الزائلة للحياة الحديثة والاحتفال بها .
٥. أصبح الفلاسفة والنقاد ينظرون إلى العالم الذي تحكمه ظواهر هي في حالة تحول وصيرورة دائمة ليس عالماً متماسكاً ، إنما هو مجموعة من الانطباعات التي يمكن تفكيكها في النهاية .
٦. صار الفنان يقدم المواد الخام (الأجزاء والعناصر) ، تاركاً العمل مفتوحاً للمستهلك لإعادة جمع هذه العناصر بالطريقة التي يرغب ، وأثر ذلك هو كسر سلطة المؤلف في المعاني ، وإخضاع أوهام الأنظمة الثابتة كلها للمساءلة والنقد .
٧. بعد الحرب العالمية الثانية ، حاول (ارشيل غوركي) من خلال التعبيرية التجريدية ، أو الفن اللاشكلي ، أن يتخطى حدود الصورة التي تمثل انعكاس أو ترتيب ، وأن ينقل إلى اللوحة بالحركة أو البقعة النبضات الأولية الساعية إلى التبيين أو التعبير .
٨. كان الأميركيون يتابعون حوار الفن الأوربي عن كثب ، حتى صار بمقدورهم المشاركة فيه ، إذ استطاع (جاكسون بولوك) أن يتطلع إلى أوربا فاستفاد من تجارب (كاندنسكي) قبل عام (١٩١٤) ، وكتاباته التي هيّأت له تبريراً نظرياً وروحياً للتجريد الحر .

٩. أدى ارتباط الفن بالتطور العلمي والتكنولوجي في الستينيات إلى ظهور الفن البصري ، الذي يعتمد استثمار معطيات الإحساسات البصرية ، والبحث عن الأثر الذي يتركه المشهد الصوري في عين الناظر ، وما يولده من ايهامات بصرية مضللة .

١٠. أدى تطور مجالات الفن البصري إلى ما يعرف بالفن الحركي ، إذ حاول فنانو الأوب آرت نقل الحركة من مجال الإيهام البصري إلى المجال الواقعي الفعلي .

١١. في عام (١٩٦٩) ، أعلن (جوزف كوزوث) أنّ الفن أصبح يتوخى خلق المفاهيم ، والطبيعة المفاهيمية للفن أكثر إنسانية ، ولها وظيفة تعليمية واجتماعية مصحوبة بالجمال ، وهو فن يعتمد التوثيق بالصور الفوتوغرافية ، والخرائط ، واللغة ، وكل ما يمكن أن يحكم الصلة بين اللغة والصورة الذهنية .

١٢. أدى استخدام الصور الفوتوغرافية إلى تحوّل الفن من شيء مجسد مادي إلى مفهوم يجعل الفن وسيلة استعلام وتوثيق ، وفن الأرض يعبّر عن الرغبة في جعل الطبيعة مرئية من وضع داخلي ، وأعماله تعبّر عن التداخل بين الفن والبيئة والإنسان .

١٣. انبثق فن الجسد عن حركات ما بعد الحداثة لتأكيد فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني ، وهو يعتمد الجسد البشري كمادة أولية أساسية لعمله .

١٤. في مرحلة ما بعد الحداثة ، اكتسبت المادية مركزية نسبية ، وحركية ذاتية مستقلة عن إرادة الإنسان ، وهي تمثل الانتصار الكامل للمادة على الرؤية المتمركزة حول الذات الإنسانية ، أي باختفاء المركز الواعي للكون ، وهو الإنسان ، لتحلّ محله الطبيعة بوصفها المركز اللاواعي للوجود .

١٥. اعتمدت فنون الحداثة طروحات (كانت) الفلسفية في أن غاية الفن المباشر تحقيق اللذة التي ترافقها تمثلات ، ويرافقها نوع من أنواع المعرفة ، ورغم كونه دون غاية محددة ، إلا أنه يساهم في تثقيف ملكات الناس من أجل التواصل الاجتماعي .

١٦. أصبح العقل والإرادة هما العنصرين الأساسين المشكلين لماهية الإنسان في الفكر الغربي ، وأصبحا هما مقياس كل شيء ، وأصبح يصنع المعايير انطلاقاً من عقله وإرادته .

١٧. أصبح الاستهلاك هو الهدف الرئيس في المجتمعات المعاصرة ، فالإنتاج الغزير أحدث تحولاً في المجتمع والثورة الصناعية غيّرت المعايير الأخلاقية ، وصار هدف العقلانية الجديدة هو إشباع رغبته الاستهلاكية ، وكل استهلاك يفضي للعدم .

١٨. نظّر (نيتشه) إلى الحداثة بوصفها مجموعة من النظم العقلانية باستثناء الدادائية السوريالية التي لا تلامس طروحاته في العدمية والعبثية والفوضى ، والتي وجدت تلك الروحات صدىً لها في مرحلة ما بعد الحداثة وتياراتها المختلفة .

١٩. كانت أولى خطوات (نيتشه) لقلب القيم والمفاهيم السائدة ، أنه عدّها نسبية خاضعة للتغير والتبدل ، فهي ليست أزلية ثابتة ، إنما فرضت بقوة صنعها الناس لهدف معين . ويمثل الفن لدى (نيتشه) وسيلة عظمى لصنع الحياة ، فالفنان لا يطيق الواقع ، بل يستطيع تجاهله ، وهذا التجاهل يأتي على أساس ما ينقصه ، وباسم ما يكون عليه أحياناً ، لذا يمكن عدّ الفن ثورة دائمة على الواقع .

٢٠. في منتصف القرن الماضي ، احتلت الوجودية مكانة الفلسفة التي توائم بين عمل الفكر ونشاط الحياة ، وانطلقت من التمرد على سلطة الدين والمجتمع ، وتأكيد أهمية الإرادة الحرة في كل شيء .

٢١. حاول (هوسرل) أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام ، من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع ، وقد وجد الحل في القصدية التي يكون بمقتضاها ارتباط بين الذات والموضوع ، وغاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد ، أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني .

٢٢. ركز (هيدجر) في نظريته الجمالية على الفكر الظاهراتي المحرك لأنظمة وأبنية الشكل الفني ، بوصفه منظومة من القيم الجمالية والبنائية التي تفرض وجوداً للصورة الفنية .

٢٣. قدمت البنيوية أفكاراً لإنتاج المعرفة الخاصة بالنص الأدبي أو الفني ومكوناته وعناصره ، وبالعلاقات بين هذه المكونات بمنطق الترابط الوظيفي الذي يخص تماسك السياق النصي .

٢٤. رحب الشكلانيون بمذهب التكعيبية الذي يعتمد الأشكال الهندسية الكامنة في جميع ما تراه العين ، بوصفها بنى داخلية تعبر عن حقيقة الشيء لا مظهره الخارجي .

٢٥. إن نقطة التقاء طموح ما بعد الحداثة بالفن خاصة تنبع من كون دعاته يرفضون فكرة الحقائق الكلية ، فالحقيقة بنظرهم دائماً تعددية ، وما يوجد هو حقائق منفصلة وليس حقيقة واحدة كلية ، وهي شبكة من الألعاب اللغوية . وترى فلسفات ما بعد الحداثة أن ما يتعلق بالواقع يجب أن يقرأ من خلال اللغة الفنية ، ووفق معايير محض نصية استناداً إلى موقف فكري ينفي إمكانية وصف ما يجري على الواقع وصفاً صادقاً ، وينفي بالتالي إمكانية الكلام عن مسألة الحقيقة .

٢٦. في فنون ما بعد الحداثة ، اختلطت مختلف التقنيات والمعالجات وأساليب الرؤية والعمل إلى درجة بات فيها كل شيء ممكناً ، وتلاشى التفريق بين الرسم والنحت ، أو بين الرسم والشيء ، واستغلت الصور الفوتوغرافية ، وتقلص الحاجز بين الرسم والعلم ، حتى باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزيائية موضوعاً للفن .

٢٧. يرى (ميشيل فوكو) أن الحضارة الاستهلاكية المعاصرة أغرقت الإنسان في بحر من المتع والألعاب ، ذات وفرة سطحية من الإغراءات والمسرات ، إذ ظهرت الذات التي لا ترفض الملذات والمتع ، وهي تؤسس وجودها بابتكار ممارسات وتقنيات وخصوصية وإبداع لا ينفذ .

٢٨. يرى (ميرلوبونتي) أنّ مهمة التصوير واحدة منذ أيام الكهوف حتى العصر الحديث ، وما يوحدها هو انتساب جميع الأزمنة إلى عالم واحد ، وأن الإدراك الحسي عند الكلاسيكيين كان موسوماً بطابع عصرهم وحضارتهم ، كما أنّ عصرنا وحضارتنا تؤثر على طريقتنا في إدراك المرئيات .

٢٩. قدّمت التفكيكية أكثر مشاريع ما بعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الغربي عامة والأمريكي خاصة . وقد طوّر (دريدا) مفهوم الهدم ، وأطلق عليه اسم التفكيك ، وعمد إلى تطبيقه على مختلف نتاجات الثقافة الغربية من نصوص فلسفية ، وأدبية ، وفنون تشكيلية ، وحتى بطاقات البريد .

٣٠. إنّ الأصلي بنظر (دريدا) لا يكون أصلياً إلا بالإحالة إلى لاحقه ، فالأصل يحيل دائماً إلى لاحقه ، والهوية تحيل إلى الآخر يؤسسها كهوية ، وبذا يكون الاختلاف هو إحالة إلى الآخر، وإرجاء لتحقيق الهوية .

٣١. إنّ اللغة الفنية لها حدود محصورة دائماً بين المعنى الماثل في اللوحة وحضور الأشكال فيها ، وبين التأجيل الذي يؤكد وجود معنى آخر غير مطروق أو تأجيل المعنى نهائياً .

٣٢. ارتبطت ما بعد الحداثة فعلياً بإعادة اكتشاف البراغماتية في الفلسفة ، إذ أخذ (جون ديوي) بإعادة فحص الثنائيات مثل (الروح والمادة ، الذات والموضوع ، المعقول والمحسوس) ، ليؤكد أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة ، وان الفن ليس تجربة روحية ، بل تجربة مرتبطة بالحياة اليومية ، يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بها .

٣٣. في عام (١٩٨٣) أعلن (جان بوديارد) نهاية مجتمع المشهد ، وظهور عصر الصور المحاكية أو النسخ غير ذات الأصل الواقعي ، إذ يؤكد (بودبارد) على

فكرة صنمية الصورة في مجتمعات ما بعد الحداثة ، وأن المجتمع الصناعي الأميركي صار معنياً بإنتاج الإشارات والصور وأنظمة الرموز أكثر من السلع نفسها .

٣٤. يرى (فولفغانغ آيزر) أنّ المتلقي يواجهه خياران ، الأول أن يميل بالنص إلى الواقع الخارجي لملء الفراغات بعناصر واقعية ، فيتحول النص إلى مرآة للواقع ، والثاني يعتمد مقاومة المحاكاة ، وبذا يتأسس نص جديد منافس للعالم الخارجي ، وقد يميل فيصبح نقداً للحياة .

٣٥. بدافع النقض والاختلاف وحس التغيير ، شعر بعض الفنانين بالضيق من هيمنة الفن المجرد ، والأشكال المتشظية الهائمة ، حتى صارت عودة بعضهم إلى تراث الرسم التقليدي والشكل المتماسك والصورة الواقعية أمراً منطقياً ضمن حركة النفي والاستبعاد ذاتها التي مارستها الحداثة .

٣٦. ظهرت السوبريالية كحركة فنية بعد فن البوب الذي أجتاح أميركا وأوربا بوصفه فناً ينفذ إلى الحياة اليومية والأشياء البسيطة كمصدر للإلهام ، فكانت الواقعية المفرطة بمثابة ردة فعل ضد مسألة حلول الشيء مكان الصورة .

٣٧. وجد أغلب فناني السوبريالية في استخدام الصور الفوتوغرافية مصدر غير شخصي غني بالانطباعات الصورية ، وبفضل الكاميرا يكتشف الفنان في الواقع ما تعجز عنه العين المجردة .

٣٨. أصبحت الصورة أهم مكونات المعرفة المتراكمة من خلال الإبصار ، وأصبح الواقع المعاصر نتاجاً وانعكاساً للصورة التي تبنى وتستنسخ عن صور أخرى غير معروفة الأصل والمصدر .

٣٩. إنّ أعمال السوبريالية ترصد قدراً من أنساق الحياة المعتادة ، لكن بخصوصية المشهد الذي يحمل مقومات الجمال ، وإمكانية التعبير الفني الذي يحقق الأبعاد الدلالية في ذهن الفنان فيعرضها على المتلقي كما هي .

٤٠. في عالم ما بعد الحداثة ، لم تعد الصورة مجرد تمثلات خارجية للواقع المحسوس وحده ، أو المطلق المتعالي وحده ، بل إن فكرة الواقع نفسها أصبح يعاد النظر إليها ، ويكشف عنها بوصفها إيهاماً أو خداعاً ، ولم تعد مرآة المحاكاة تعكس غير ذاتها في مضاعفة لعبة المرايا نفسها ، مرآة داخل مرآة داخل مرآة ، وصور ما بعد الحداثة هي محاكاة دون أصل ودون هدف محدد .

الدراسات السابقة ومناقشتها

أولاً : دراسة (ثائر سامي المشهداني) الموسومة (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة) عام (٢٠٠٣) .

وتركزت أهدافها في ثلاث نقاط :

١. تعرّف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليها فن ما بعد الحداثة .
٢. تعرّف كيفية ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة .
٣. تعرّف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .

واشتمل إطارها النظري على الفصلين الثاني والثالث ، احتوى الفصل الثاني على مبحثين :

الأول (الحداثة والفن التشكيلي ، ما بعد الحداثة والفن المعاصر)

الثاني (المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي)

المادة والجمالية الوسيطية.

المادة والجمالية في الفكر الحديث.

المفاهيم الفكرية والجمالية لما بعد الحداثة .

فيما أحتوى الفصل الثالث على مبحثين :

الأول (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة)

الثاني (المفاهيم والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)

وقد شملت دراسة (المشهداني) كافة تيارات فن ما بعد الحداثة ، ومن ضمنها فن السوبريالية الذي هو موضوع بحث الرسالة الحالية . لذا تم استعراضه بصورة عامة ، بينما تركز الدراسة الحالية على كل تفاصيل نشأة وتطور فن السوبريالية ، ومرجعياته الفكرية والجمالية ، وأشهر فنانيه . علاوة على أنّ مجتمع البحث وعينته هي من فن السوبريالية بوجه خاص ، لذا فإنّ الدراسة الحالية تختلف من حيث مشكلتها وأهدافها ونتائجها ، إذ تركزت دراسة (المشهداني) على موضوعة الخامات وتوظيفها في فن ما بعد الحداثة بشكل عام .

وكان من جملة النتائج التي توصل إليها (المشهداني) :

١. اعتماد فنون ما بعد الحداثة على التوظيف البارع للخامات باستخدام التقنيات الحديثة والعلوم المتطورة والوسائل التكنولوجية المعاصرة .

٢. استخدام مختلف الخامات في إنتاج العمل الفني مثل الحبال والأقمشة والزجاج والحديد والأسمنت والمطاط وغيرها من المواد المتاحة في البيئة الصناعية الحديثة .

أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها (المشهداني) :

١. للمتلقي دور كبير في النتاج الفني لحقبة ما بعد الحداثة .

٢. إنّ الخواء والسطحية قد ميزت معظم نتاجات فن ما بعد الحداثة .

ثانياً : دراسة (القره غولي) الموسومة (جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة) عام (٢٠٠٦)

وقد انحصرت مشكلتها في حدود الإجابة عن التساؤلات التالية :

- كيف تشكلت طروحات الفهم الجمالي للتصميم في رسوم فن ما بعد الحداثة ؟
- هل يتطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي للوحة .

أما هدف الدراسة فكان :

- تعرّف جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً .

وقد اشتمل إطارها النظري على فصلين :

الفصل الأول : وقد اشتمل على ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : ماهية الحداثة .

المبحث الثاني : ما بعد الحداثة وتداولية الثقافة الشعبية .

المبحث الثالث : من عقلانية الحداثة إلى لاعقلانية ما بعد الحداثة .

الفصل الثاني : وتكون من ثلاثة مباحث أيضاً .

المبحث الأول : جماليات التصميم : دراسة في العناصر والأسس التصميمية .

المبحث الثاني : البنى التصميمية في فنون ما بعد الحداثة .

المبحث الثالث : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة .

فيما اشتملت حدود الدراسة على فنون (التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي، الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي ، وفن الجسد) ، فإن فن السوبريالية ورد كجزء من البحث ، فيما تناولت الدراسة الحالية فن السوبريالية وحده على وجه الخصوص .

وكان من أهم النتائج التي انتهى إليها بحث القره غولي :

١. تتنافذ قيمة الجمال مع البنى التصميمية لرسوم ما بعد الحداثة ، مع التحولات التي تطال صيغ التعبير في تلك الرسوم شكلاً ومضموناً .

٢. تتباين مستويات الأثر الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة ، وفقاً لانفتاح النسق الفكري للتصميم ، وتوالد الافتراضات والكيفيات المتعلقة بمستوى التلقي ودرجة الاستجابة .

ومن أهم الاستنتاجات :

١. تشتغل بنية التصميم في فنون ما بعد الحداثة وبالأخص الرسم ، وفقاً لتأكيد الطابع الاستهلاكي (الإعلاني والاتصالي) كخطاب يعبر عن فعالية السياق العام للثقافة الشعبية .

٢. يتأسس خطاب اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة تصميمياً من خلال علاقات مهيمنة تتبدى في الشكل والتعبير والوظيفة والقيمة الجمالية .

وهكذا يتبين أن بحث (القرة غولي) يختلف عن الدراسة الحالية بتأكيده على بنية التصميم وأبعاده الفكرية والجمالية في رسوم ما بعد الحداثة بشكل عام .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

ثانياً : عينة البحث

ثالثاً : أداة البحث

رابعاً : الوسائل الإحصائية والرياضية

خامساً : تحليل العينات

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث ، وتعذر إمكانية حصر أعداده إحصائياً ، وذلك لطول المدة الزمنية من (١٩٦٧ - ٢٠٠٨) ، ولكثرة نتاجات الرسم السوبريالي ، وكثرة أعداد فنانيها ، وغزارة إنتاجهم المستمر لحد الآن ، في أماكن عديدة من دول أوربا والولايات المتحدة الأميركية ، فقد اطلعت الباحثة على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية ، وكذلك على شبكة الانترنيت ، والإفادة منها بما يتلاءم وهدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة بحثها والبالغ عددها (٢٠) لوحة فنية ، بصورة قصدية ، وقد تمت عملية اختيار العينة على وفق المسوغات الآتية :

١. إنها تغطي تيار الرسم السوبريالي ، في مرحلة مابعد الحداثة ، بما يتلائم مع تمثيلها للأعمال المنجزة ضمن حدود البحث.
٢. إمكانية الإحاطة من خلال ثراء هذه العينات بالمنطلقات الفكرية و الجمالية في الرسم السوبريالي .
٣. استبعاد اللوحات الفنية المتشابهة والمتكررة موضوعاتها .
٤. إن طبيعة وعدد هذه العينات حملت بعض الخصائص والبنى الفكرية والجمالية في بنائها ، مما يتيح للباحثة تحقيق هدف الدراسة .
٥. تنوع النماذج المختارة من حيث أساليبها والتقنيات المستعملة ، وبما يتيح المجال لمعرفة آليات اشتغالها في الجانب التقني والفكري والجمالي .

٦. تم اختيار عينة البحث استناداً لآراء مجموعة من الخبراء [*] في الفنون التشكيلية والتربية التشكيلية ، تم الاتفاق عليها بعد أن عُرضت عليهم .

ثالثاً : أداة البحث

١. لتحقيق هدف البحث ، اعتمدت الباحثة على المؤشرات الفكرية والجمالية التي انتهى إليها الإطار النظري ، في بناء أداة بحثها بصورتها الأولية[**].
٢. بعد أن تبنت الباحثة استمارة التحليل بصورتها الأولية ، قامت بعرضها على عدد من المتخصصين وذوي الخبرة [***] في مجالات الفنون التشكيلية والتربية الفنية ، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها ، وقد كانت نسبة اتفاق الخبراء هي (٨٥%) ، وهذه النسبة تعد مثالية في القياس .
٣. ولغرض التأكد من ثبات الأداة ، قامت الباحثة بتطبيقها في تحليل عدد من العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محلل آخر [****] ، وذلك بعد مرور أسبوعين من تاريخ بناء الأداة ، وقد كانت نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل (٨٤%)، ثم أعادت الباحثة

---

[*] الخبراء هم :
١. أ. د. عباس جاسم الربيعي ، فنون تشكيلية – تصميم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٢. أ. د. عارف وحيد ، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٣. م. د. كامل عبد الحسين ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

[**] ينظر ملحق (١) ، ص ٢٢٤ .

[***] الخبراء هم :
١. أ. د. عباس جاسم الربيعي ، فنون تشكيلية – تصميم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٢. أ. د. مكي عمران راجي ، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٣. أ. د. فاخر محمد ، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٤. أ. د. عارف وحيد ، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٥. أ. د. حامد عباس مخيف ، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
٦. أ. م. د. علي مهدي ماجد ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٧. أ. م. د. صفا لطفي ، تربية تشكيلية – كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٨. أ. م. د. محمد علي علوان ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٩. أ. م. د. كامل عبد الحسين ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
١٠. م. د. رياض هلال مطلك ، تربية تشكيلية – كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
١١. م. د. علي شاكر نعمة ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

[****] أ.م. د. كامل عبد الحسين ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

تحليل تلك العينة مع محلل ثاني [*] ، فكانت نسبة الاتفاق (٨٠%) ، وبذلك فقد جاءت نسبة الاتفاق بين التحليل الأول والثاني بمقدار (٨٢%) ، وهذا يُعد ثباتاً مثالياً للأداة ، وبذلك تعتمد الباحثة على (الأداة بصيغتها النهائية) [**] في تحليل عينة بحثها .

رابعاً : الوسائل الإحصائية والرياضية

استخدمت الباحثة الوسائل الإحصائية الآتية :

أ. **النسبة المئوية** = $\frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق – عدد مرات عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$

ب. **معادلة كوبر** = $\frac{\text{نسبة الاتفاق}}{\text{نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$ [١]

---

[*] م. د. علي شاكر نعمة ، تربية تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

[**] ينظر ملحق (٢) ، ص ٢٢٧ .

[١] عبد الجبار توفيق البياتي ، وزكريا زكي اثناسيوس : الإحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس ، مطبعة المؤسسة الثقافية العمالية ، بغداد ، ١٩٧٧ .

خامساً : تحليل العينات

عينة (١)

اسم الفنان : رالف كونكز (Ralph Goings) .

اسم العمل : Sabrett .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٢ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٧١ × ١٠٢ سم .

العائدية : معرض برناردوتشي مايزا .

تُصوّر اللوحة بائعة مثلجات ، تجلس على صندوق قرب عربة المثلجات ، التي تعلوها مظلة ملونة بالأزرق والأصفر . البائعة ذات الشعر الأحمر ، ترتدي قميصاً أبيضاً تجلس في وضعية استرخاء ، وهي تنظر باتجاه امتداد الشارع من جهة اليمين ، فيما يبدو الشارع مقفراً خالياً من المارة ، ومن أي أثر للحياة ، حتى محطة البنزين في الجهة المقابلة من الشارع ، والمحل ذو الواجهة الزجاجية بجوارها ، يبدوان وكأنهما مهجوران تماماً .

العمل مُحمّل بأبعاد إنسانية عميقة ، بعضها واضح ، فهو يشير إلى دائرة الحياة الإنسانية التي تتصارع فيها المتناقضات ، مثل الوهم والحقيقة ، الوعي واللاوعي ، الحاضر والمستقبل ، وهكذا يضعنا الفنان أمام حقل واسع من التأويلات المحتملة .

فالمرأة الجالسة هنا ، تبدو في حالة من اليأس ، ونظرتها لا توحي بالترقب أو انتظار من يأتي ، بل هي نظرة حائرة . ولكنها على الرغم من ذلك ، تجلس قرب عربتها بانتظار شخص ما ، أو شيء ما يحدث . وهي وحدها التي تنتظر في هذا المكان ، في حين ليس في محطة الوقود أو المحلات التجارية من يعمل أو ينتظر ، وعلى الرغم من أن الشارع يبدو نظيفاً ، والأماكن والأشياء في اللوحة مرتبة بعناية ، توحي بأنها مهجورة منذ زمن . كما أن طريقة سقوط أشعة الشمس على المظلة والعربة شبه العمودية ، تُوحي بأن الوقت هو منتصف النهار ، وهو الوقت الذي يفترض أن يكون الشارع مزدحماً فيه بالسيارات والمارة والحياة ، إلا أنّ كل شيء يبدو هادئاً ساكناً في أجزاء المدينة الظاهرة كلها في اللوحة ، الأمر الذي يوحي بأن شيئاً ما سيحدث ، وأن وجود البائعة وعربتها في مركز الاستقطاب البصري يهيئ لاحتمالية أنها بانتظار ذلك الحدث .

إنّ فلسفة الانتظار ، يمكن أن تقود الإنسان إلى احتمالين ، أولهما الانتظار الايجابي ، أي معرفة الإنسان بما ينتظر ، والثاني هو الانتظار السلبي ، أي عدم معرفة الإنسان مغزى انتظاره ، وهذا ما يمكن استخلاصه من الجو العام لهذا العمل الفني ، إذ أنّ إنسان عالم الحداثة وما بعدها صار مقيداً إلى مصيره الذي لا يمكن التنبؤ به مطلقاً . فالإنسان الذي يتحول شيئاً فشيئاً إلى مجرد آلة تنجز عملاً يومياً محدداً ، مثل بائعة المثلجات ، هو مجرد جزء من آلة كبيرة تسحق حياته وتفرغها من المعنى ، وهو غير قادر على التحكم في مصيره أو تغييره ، على الرغم من شعوره بلا جدوى الاستمرار في عمله .

إنّ عمل فناني السوبريالية الذي يتضمن كثيراً من الانتقائية في اختيار اللقطات والمشاهد المصورة ، والتدخل في حذف كثير من التفاصيل وإضافتها ، هو الذي يسمح بإنتاج مثل هذه الأعمال ذات المسحة الواقعية . غير أنها في النهاية أعمال متقنة بنائياً ، يتحكم الفنان في أدق تفاصيلها الإنشائية هندسياً ولونياً ، وهي أعمال تتطلب كثيراً من الخبرة ، بحيث تسمح للفنان بالتعبير عن أفكاره بأكبر قدر من الواقعية ، وبأكثر المشاهد اقتراباً من الحقيقة ، مع إمكانية تحميلها بقدر لا محدود من الاحتمالات التأويلية ، التي يمكن للمتلقي استنتاجها بحسب خبرته وسعة أفقه وخياله .

ولعل هذه اللوحة خير مثال على الأوضاع المرتبة بعناية ، من حيث اختيار زاوية النظر ، والأبعاد ، وتفاصيل اللوحة ، وموازناتها الدقيقة . فالمشهد المملوء بعدد كبير من الخطوط الأفقية التي تعبر اللوحة من جانب إلى الآخر ، إنما يؤكد هذه الخطوط الأفقية التصاعدية (من حافة الرصيف إلى أعلى سقوف المحلات)، إنما يجعلها بمثابة موازنة للبناء العمودي المركزي الذي تمثله البائعة وعربتها ومظلتها ، الأمر الذي يسمح بكسر الرتابة

والجمود في اللوحة ، كما يجعل من البائعة المنتظرة مركز الاستقطاب البصري في اللوحـــة ، بحيث أنها قادرة على جذب نظر المتلقي وصبّ أفكاره على وضعية الانتظار ، الذي قد يطول ويمتد إلى ما لا نهاية .

عينة (٢)

اسم الفنان : مارك كونكز (Mark Goings) .

اسم العمل : شاحنة صفراء .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٨ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٣٠ × ٤٠ سم .

العائدية : معرض زائد واحد .

اللوحة تمثل مشهداً من شارع من الشوارع الأمريكية في وسط النهار ، إذ نور الشمس يغمر كل شيء ، ويزيد من وضوح الرؤية ، وقوة الانعكاسات التي ترافقها قوة في الظلال ، والمناطق المعتمة ، بما يخلق نوعاً من التضاد القوي ، الذي يؤكد كتلة الأشياء وحجومها في اللوحة .

والمشهد واحد من المشاهد العادية البسيطة التي لا تلفت نظر الإنسان أو انتباهه لكثرة تكرارها في ذاكرة الحياة اليومية المعتادة ، فهو يصوّر سيارة نقل صغيرة صفراء اللون ، متوقفة أمام واجهة أحد محلات التسوق ، المزود بواجهة زجاجية ذات ستائر ورقية ، ذو واجهة زرقاء تحمل اسم المحل (ALLEJO) مكتوبة باللون الأبيض ، وكذلك تظهر لوحة إعلان أمام واجهة المحل ، وعلى الجانب الأيمن من اللوحة توجد بناية كونكريتية توحي بأنها مجمع لخزن المواد .

ينصبّ عمل الفنان هنا على تحقيق الصورة الواقعية الدقيقة شديدة التركيز والوضوح ، مع إظهار التفاصيل الكبيرة والصغيرة ، التي تؤكد حقيقة الصورة ، وتجسيم الأشياء ، إلى درجة تنافس الرؤية المباشرة أو الصورة الفوتوغرافية عالية التركيز .

ولعلّ مقدار اهتمام الفنان برسم الأشياء يرتقي هنا إلى محاولة التفوق على كل من الرؤية المباشرة والصورة الفوتوغرافية ، فاللوحة تتمتع بميزة الثبات الذي سرعان ما تفتقده الرؤية العينية ، كذلك تتمتع بميزة الانتقاء الجمالي الذي تفتقده الصورة الفوتوغرافية ذات الوظيفة التسجيلية بالدرجة الأساس .

لقد نجح الفنان في نقل سمات المشهد الواقعي كلها ، من الأبعاد إلى الحجوم والأشكال والسطوح والتباين الناطق في ملمس الأشياء ، من الهيكل المعدني القديم للسيارة وإطاراتها القديمة إلى الواجهة الزجاجية ذات الستائر الورقية ، إذ استطاع الفنان رصد ونقل الظل والضوء على أجواء اللوحة ، دون أن يغيب عن ذهنه توزيع الظلال في الصورة من حيث العتمة والنور ، فهناك بعض الظلال الخفيفة تبدو على واجهة المحل عند أقصى يسار الصورة ، وهي مهمة لتحقيق الواقعية ، علاوة على إسهامها في اغناء الطابع اللوني للوحة .

لقد اعتمد الفنان على مفردات صناعية في تكوين لوحته ، وهي مدعمة بروح هندسية ناتجة عن الأشكال الصناعية ، والستائر الورقية ، وحافات الأبنية ، والأرصفة ، وهي بمجملها تعطي انطباعاً عن أهمية اختيار الفنان للموقع المراد تصويره ، على الرغم من أنه منقول عن الواقع المباشر ، إذ يقدم الفنان تشكيلاً فنياً يرتبط بالوعي البصري ، معتمداً فيه على التركيبات الموجودة أصلاً في الشارع ، وكأن الفنان يسعى إلى بناء خيالي ، له مرجعيات طبيعية في ذاكرتنا اليومية ، ثم يذهب إلى وصف موقع الحدث وتحقيقه .

كما أنّ في هذا العمل السوبريالي انتماء ما بعد حداثي ، من حيث المحاولة الجريئة في تقديم عمل فني يعتمد التجسيم وأسلوب الرسم الكلاسيكي ، مع إمكانية واضحة في تحديث الصياغة والنمط المتبع في البناء والتشكيل ، أو أنّ الفنان يبحث في الحياة المعاصرة عن تشكيل يتلاءم مع رؤيته لفن واقعي دقيق ينتمي إلى عصر ما بعد الحداثة ، إذ يسعى الفنان إلى استحضار روح العصر الصناعي الذي أصبحت فيه حركة الآلة أو أجواء الصناعة والعمارة الحديثة تعابير لقيم فنية مستقلة بحد ذاتها .

ومع غياب الوجود الإنساني المجسد عن اللوحة ، فإن مفردات اللوحة وأجوائها تشير إلى وجوده ، لكنه وجود مؤجل ، أو بلغة التفكيكية (حضور ، غياب) ، وهذا ما يؤكد روح العصر الحديث الذي يفتقد لوجود الإنسان ، ويمنح القيمة للأشياء والموجودات الجامدة على حساب الروح والقيم الروحية للإنسان الضائع المغيّب في عصر الآلة والاقتصاد .

عينة (٣)

اسم الفنان : أودري فلاك (Audrey Flack)

اسم العمل : داود مايكل انجلو .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧١ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١١٧ × ١٦٧ × ٣ سم .

العائدية : مجموعة يافير ايلورزا ، باريس .

اللوحة تُصوّر تمثال (داود) للفنان الشهير (مايكل انجلو) ، وهو ينتصب وسط أحد الشوارع في مدينة عصرية ، وهو يقف بشموخ بحجمه الهائل ، وهو مُصوّر من زاوية منخفضة ، بحيث يبدو مرتفعاً مهيمناً على الناظر بشكل كامل ، وقد حرص الفنان على أن يكون التمثال مغموراً بضوء الشمس ، بحيث تظهر تفاصيل الجسد بصورة دقيقة ، توضح الحركة ، وتشريح العضلات ، وملامح الوجه ، وملمس المادة التي صنع منها التمثال بشكل واقعي ، يقترب من الحقيقة ، وبأعلى درجات التجسيم في الرسم .

في خلفية اللوحة ، جدار من الطابوق عليه لوحتان ، على اليمين لوحة أشبه برف من الخشب ، وضع عليه تمثال نحاسي صغير ، يمثل حصاناً راكضاً على خلفية من قماش أزرق مزخرف بصلبان صغيرة ، وتحت الرف مباشرة كوة صغيره مفتوحة في عمق الجدار . أما على جهة اليسار ، فهناك لوحة معدنية كتب عليها حروف تشير إلى اسم البناية أو الشارع ، وهي منقوشة بحروف صغيرة بارزة على اللوح المعدني القديم .

إنّ ما يثير الانتباه هنا ، هو أسلوب المعالجة الفنية والتقنية البارعة التي اتبعها الفنان لإظهار عمر البناية من خلال جدرانها ، فالجدران قديمة متآكلة ، استحال لونها بفعل الزمن إلى الرمادي الذي يحاكي لون الوحل ، والطابوق متآكل تالف في أكثر من مكان ، سقطت بعض أجزائه فظهرت بعض الفجوات الواسعة في الجدار .

إنّ أول انطباع يتولد لدى من يشاهد اللوحة ، هو التباين الواضح والكبير بين أناقة ونظافة وجمال تمثال (داود) ، وبين قدم وتآكل الجدار خلفه ، إذ يظهر التمثال لامعاً متألقاً وسط ضوء الشمس ، فيما يبدو الجدار رمادياً معتماً في الوقت نفسه ، والمفارقة الجمالية التي يريد الفنان التقاطها وإظهارها للمتلقي ، تعبّر عن أصالة التراث ، وقوة تأثيره وديمومته ، مقابل ضآلة الحاضر وضعف تأثيره وقصوره عن الاستمرار ، وهذا المنحى الفكري شائع في تصوّر الغرب عامة ، بأنّ الحضارة الإغريقية بشكل عام ، وفكرها وانجازاتها الجمالية والفنية ، إنما تمثل العمق الحقيقي للفكر الغربي المعاصر برمته ، وإنّ المنحى الجمالي لفن السوبريالة إنما يستمد عمقه وجذوره من الفن الإغريقي المعروف بحسه التجسيمي الدقيق ومحاكاته المثالية ، التي طالما ألهمت فناني عصور النهضة ، والكلاسيكية الجديدة ، وفناني الحداثة (السوريالية) وما بعد الحداثة (السوبريالية) .

ولغرض إدخال روح عصر الصناعة ولمسات عالم ما بعد الحداثة ، عمد الفنان إلى إدخال لمسة فنية تعبّر عن مؤثرات عالم التكنولوجيا والآلة ، وذلك عن طريق معالجة وجه التمثال وقدميه بطريقة فنية ، تُوحي بأنها مصنوعة من المعادن اللامعة ، خلافاً لباقي أجزاء جسد التمثال ، إذ يظهر على وجه التمثال وأقدامه لمعان وبريق أشبه بانعكاسات سطوح (الألمنيوم) ، وهي مادة حديثة ، تنتمي إلى عصر الصناعات المتطورة من أواسط القرن العشرين صعوداً ، وهي المادة التي تدخل في صناعة الآلات والسيارات والطائرات والحافلات العصرية ، علاوة على شيوع استخدامها في واجهات المحلات والعمارات الحديثة بشكل واسع .

إنّ ما يؤكد ارتباط تيار السوبريالية بوصفه تياراً فنياً من تيارات ما بعد الحداثة بالتراث الفني الغربي في أصوله الواقعية ، هو مقدار الجاذبية التي يجدها الفنانون في العمل المرهق الدقيق في محاكاة الواقع ، والرغبة بنقل صورته المتطابقة معه تماماً ، وذلك يؤكد وجود جمهور واسع من الفنانين والمتلقين الذين يتذوقون هذا الطراز الفني الرفيع ، في عالم طغت فيه مبادئ الفن اللاشكلي واللاتشبيهية ، وفي هذا إنما يؤكد الفن على طبيعته الأصلية في عدم الخضوع للتنميط ، والخروج على المألوف ، وضرب المهيمنات والمرتكزات القديمة مهما طال أو قصر عمرها الزمني .

عينة (٤)

اسم الفنان : روبرت بكتل (Robert Bechtle)

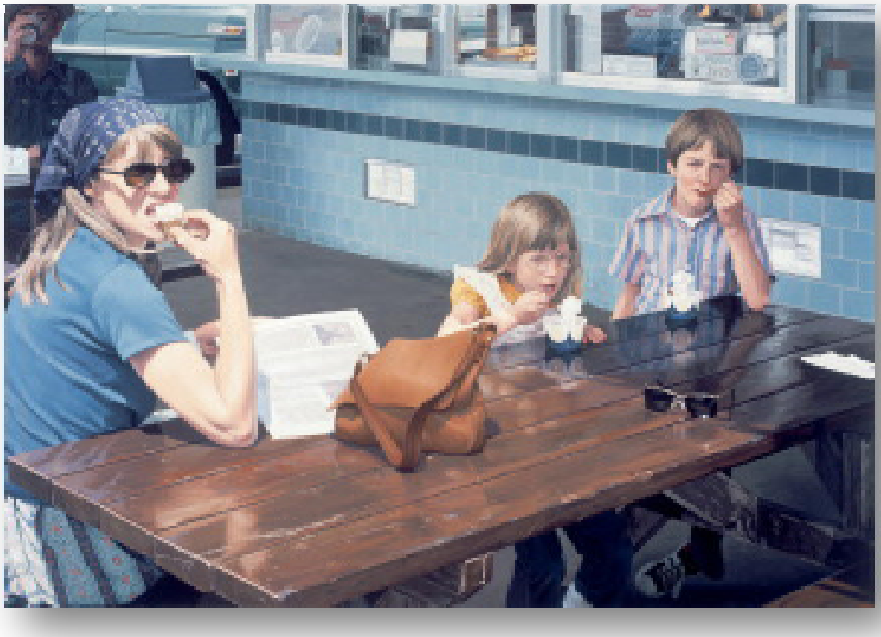
اسم العمل : مثلجات فوستر ، اسكالون .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٥ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١٠١,٦ × ١٤٧,٣ سم .

العائدية : متحف توسكان للفنون ، أريزونا .



عمل فني سوبريالي يُصوّر امرأة مع أطفالها ، جالسة في رصيف إحدى الشوارع ، بالقرب من محل لبيع المثلجات والمواد الغذائية ، إذ نرى المرأة في الجهة اليسرى من اللوحة ، وهي شابة ذو شعر أصفر ، وضعت على رأسها ربطة صغيرة زرقاء منقطة باللون الرصاصي ، ترتدي فانيلة ماوية اللون ، وتنورة مزخرفة باللون الماوي والبرتقالي على أرضية بيضاء ، تضع نظارات شمسية لونها جوزي غامق ، وهي جالسة بجانب المنضدة الخشبية ، المكونة من عدة ألواح متواصلة من الخشب ، الذي تبدو عليه ملامح القدم وآثار الاستخدام الطويل التي ينعكس عليها الظل والضوء ، إذ نرى المنضدة مقسومة إلى جزئين ، الجزء الأكبر باللون الجوزي الفاتح وبعض البقع الملونة بالجوزي الغامق والبني ، والجزء الآخر بلون غامق أي جوزي محروق .

تضع المرأة يدها اليمنى على المنضدة الخشبية لتتناول المثلجات ، وأمامها في وسط اللوحة حقيبة نسائية مصنوعة من الجلد الطبيعي لونها جوزي ، ومسكت بيدها اليسرى أمامها مجلة تتصفح بها تقع خلف الحقيبة مباشرة ، والمرأة تجلس في وضع استراحة ، وهي تنظر إلى الجهة اليمنى كأن هنالك حدث ما ، وقد وضعت نظارات سوداء على أحد أطراف المنضدة ، وخلفها من الجهة اليمنى يوجد كأسين لونهما أزرق وأبيض ، وضعت فيها المثلجات أمام الأطفال ، والطفلة مرتدية قميصاً أصفر عليه صدرية بيضاء اللون وبنطلون نيلي ، واضعة نظارات طبية ، وتجلس بين أمها وأخيها ، ماسكة بيدها اليمنى ملعقة لتتاول المثلجات ، وماسكة بأطراف أصابعها اليسرى المنضدة ، وبجنبها يجلس الفتى مرتدياً قميصاً مقلماً باللونين الوردي والماوي ، وهو في حالة اندهاش لما يراه أمامه ماسكاً بيده اليسرى ملعقة وضعها في فمه .

ويوجد شخص خلف المرأة مرتدياً قميصاً أزرق اللون ، وهو يمسك بيده اليمنى قدح يشرب منه ، وبجانبه وضعت سلة مهملات ماوية ، فيها كيس نايلون لونه ماوي وعليها غطاءها . وجدران المحل مغلفة بالسيراميك باللون الماوي ، ويوجد خط أزرق اللون ، كما تظهر لوحتان صغيرتان بيضاء اللون ، رسمت عليها إعلانات للمثلجات ، ويوجد فوق الجدار شبابيك من الألمنيوم لصقت على بعضها أوراق للإعلان عن احتياجات المشتري ، ووراء الشبابيك توجد الآلات والأجهزة الكهربائية والمواد الغذائية .

حاول الفنان أن يعطي لكل شيء في لوحته هذه طابعه الواقعي الدقيق ، من الجسد البشري ، وملامح الوجه ، إلى الملابس المنفذة بحس يظهر الفرق الواضح بين ملمس الملابس ، وقماش الحقيبة ، والنظارات ، وكل هذه الأشياء تتطلب من الفنان عملاً وجهداً لا يمكن إنكاره ، كما أنّ الفنان نجح في إظهار طبيعة الجدار والشبابيك والسلع التي وضعت خلفها ، وانعكاسات الضوء والظل عليه ، كما برع الفنان في إظهار معالم النظافة والتآكل والقدم على المنضدة ، والتي نرى عليها ورقة بيضاء من الجهة اليمنى .

لقد جمع الفنان في عمله هذا عدداً من المؤثرات الغريبة ، وربما التي يصعب تواجدها دون قصد مسبق وتصميم خاص من الفنان نفسه ، فهناك رسم الفتى الذي صوّر وجهه مندهشاً ، وهناك الأسماء التجارية الواضحة للشركات الرأسمالية العملاقة عابرات القارات ، مثل شركة إنتاج الجلود ، وصناعة النظارات ، وشركة المأكولات ، والأجهزة الكهربائية ، التي يعد مظهرها وحده كافياً لإعلان اسم منتجه . فالفنان هنا يحاول التعبير عن رؤية ذاتية وموقف خاص ، ففي عالم ما بعد الحداثة ، ظهرت السيطرة الصريحة لمصالح الشركات الكبرى على الحياة بكاملها ، وأصبحت هي الموجه الرئيس للفن بكل المعايير .

والفنان يحاول هنا رصد صورة التأثيرات السلبية لعالم الاستهلاك وتضخيمها ، وهي تتجلى في ضياع الإنسان وشعوره بالغربة في عالم الوفرة . إنّ هيمنة الأشياء والسلع والعلامات التجارية على الذات الإنسانية ، هو الذي يدفعها نحو الهامش ، إذ يسيطر عليها الشعور بالوحدة والضياع والاغتراب ، إذ تصبح السلعة هي المسيطرة فيصبح الإنسان خاضعاً لها . إنّه يصبح مغترباً عن ذاته الحقيقية ، وقدراته الحقيقية ، وإرادته الحقيقية ، إذ يصبح شيئاً ، أو شبيهاً بالأشياء نفسها المرتبطة بالإنتاج والاستهلاك .

إنّ أعمال كثير من فناني الواقعية الفوتوغرافية ، تبدو بمثابة علامات استفهام ، أو صيحات استنكار لما يعيشه الإنسان في مجتمعات ما بعد الحداثة ، الأمر الذي يجعل من الممكن عدّ الكثير من إنتاج السوبريالية فناً ذا مضامين حقيقية معبرة ، وليس مجرد محاكاة لصور فوتوغرافية .

عينة (٥)

اسم الفنان : ريتشارد استس (Richard Estes) .

اسم العمل : ساحة عامة .

تاريخ الإنتاج : ١٩٩١ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٩٦,٨ × ١٥٧,٥ سم .

العائدية : معرض لويس ك. مايزيل .

سبق للفنان (استس) أن أنجز عدة لوحات عن الشوارع الشهيرة لأغلب المدن الأوربية ، ومنها مدينة أمستردام الهولندية التي قدّم عنها عدة لوحات . وهذه اللوحة تمثل مشهداً مجتزءاً من ساحة عامة في نيويورك ، وهي تقاطع الجادة الخامسة مع شارع (٦٠) .

اللوحة مقسمة إلى جزأين متقاربين في المساحة ، والمشهد بأكمله منظور من عين ناظر يقف داخل حافلة قطار ، إذ تنفتح النافذة على سعتها التي يقف وراءها عدة أشخاص في الجزء الأيمن من اللوحة ، على حافة الرصيف عند أحد التقاطعات ، قرب أحد الأعمدة التي تحمل لافتات التعريف بالشارع والجادة والساحة ، وتظهر بجانب العمود فتحة مجاري رئيسة (مانهول) والى الخلف منه عارضة زرقاء اللون محمولة على أربعة أرجل حديدية سوداء اللون . وثمة سيارة جوزية اللون تسير عند استدارة الشارع ، وأرضية الرصيف مغطاة بقطع خماسية الشكل من الكونكريت . فيما تظهر في العمق مجموعة أشجار بلون أخضر داكن ، تقبع خلفها بناية من طراز العمارة الكلاسيكية ، ثم بناية أكثر ارتفاعاً ، وعدة بنايات أخر .

أما الجزء الأيسر من اللوحة ، فهو يُصوّر داخل الحافلة شبه المظلم ، إذ يجلس عدد من الناس يتطلعون من خلال النوافذ العريضة إلى الشارع من كلا الاتجاهين . كما يظهر كرسيان زرقاوان في مقدمة أللوحة أسفل النافذة .

تعتمد بنية اللوحة الأساس على فكرة التضاد بين داخل القطار وخارجه ، إذ يمثل الجزء الأيمن من اللوحة مشهد الشارع المفتوح على الفضاء والحياة العامة بتفاصيلها كلها ، أما الجزء الأيسر منها ، فيمثل بنية الوجود المغلق داخل القاطرة ، إذ يُصبح التضاد بين قيمتين متعاكستين للمكان محوراً للتفريق بين عالمين ، عالم الحياة المتدفقة بجزئياتها وتفاصيلها المتنوعة المتحركة المتغيرة كلها ، وبنية الوجود الساكن الجامد داخل القاطرة ، والأشخاص في الشارع ينظرون إلى الحافلة ، فيما ينظر ركاب الحافلة إليهم في نوع من الترقب والتأمل ، مما يخلق نوعاً من الموازنة بين الاتجاهات .

وعلى الرغم من تأكيد الفنان على وجود عالمين منفصلين ، تظهر بينهما قيم التباين المظهري فيما يخص الأشكال ، والكتل ، وعلاقتهما بالأرضية ، والفضاء المحيط ، ينجح الفنان في تنظيم يقود النظر باتجاه وسط اللوحة ، وأساليب المعالجات التقنية (ظل داخل - ضوء خارج) باعتماد حالات الاتصال والانفصال بين الانسجام والتضاد ، بحيث يمكن في النهاية تأسيس تراكب المفهومين من أجل تحقيق استقرار تنظيمي شكلي ، ناتج عن عملية التوليف بين مشهدين مأخوذين بوساطة الكاميرا الفوتوغرافية ، والتي يستطيع الفنان إعادة تركيبها بفعل مديات الإدراك البصري ، وتحويلها إلى سياق واحد منتظم تتوحد فيه الصفات المظهرية للأشكال .

في الجانب الجمالي ، يمكن فهم معطيات اللوحة على أنها رصد للاختلاف بين عالمين ، عالم الحياة العادية بسياقاتها المتنوعة ، إذ الأشجار رموز الطبيعة والبيئة الحية ، ومرجعيات العمارة الكلاسيكية المرتبطة بالماضي ، وبين عالم الحياة المعاصرة ما بعد الحداثة التي تمثلها القاطرة الحديثة بوصفها رمزاً صناعياً ، إذ الجمود وحالة السكون والتطلع إلى الخارج الذي يمارسه ركاب الحافلة . في حين تمثل النافذة الواسعة التي تمثل مرتكز اللوحة الأساس ما يشبه المرآة ذات الوجهين ، التي تعكس على كل وجه منها صورة عالم مغاير من حيث الأشكال والمضامين ، ففي حين يقف رواد الشارع في ضوء باهر يتضح من خلال ظلالهم القوية المعتمة ، فإنّ رواد الحافلة يقبعون في نوع من الظلمة والإنارة الاصطناعية الخافتة .

إنّ معطيات هذه اللوحة كلها ، تشير إلى شعور الفنان بوجود صراع داخلي بين عالمين ، أحدهما يمثل الماضي ، والآخر يمثل حالة ما بعد الحداثة . ويبقى الناظر من خلال النافذة (الفنان / المتلقي) بمثابة (المتفرج / الحكم) بين العالمين المتناقضين المختلفين في سرعتهما ، ولكنهما مع ذلك يكمل أحدهما الآخر ويرتبط به بقوة .

عينة (٦)

اسم الفنان : ايديل ويبر (Idelle Weber) .

اسم العمل : حاوية قمامة .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٤ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١١٢,٥ × ١٦١,٢٥ سم .

العائدية : معرض شميدت بنغام ، نيويورك .

يُصرّح الفنان الأمريكي (أندي وارهول) إنّ اكبر صعوبة تواجه الفنان في عمله هي كيفية تجميع الأشكال ، فهي محور البناء الفني والجمالي ، أما الباقي فهي مجرد عمليات أدائية ، وإنّ هذه هي المشكلة التي تواجه الفنان في كل عصر وفي كل أسلوب [١] .

وفي هذه اللوحة ، تظهر حقيقة مثل هذا القول ، إذ يبدو واضحاً مقدار اهتمام الفنان ببناء عمل فني قائم على مجرد تجميع الأشياء ، فهناك سلة مهملات موضوعة على جانب الطريق ، إذ توجد قناني زجاجية فارغة ،تسقط عليها أشعة الشمس الناصعة المتلألئة بسحر ضوئها ونسيج أشعتها البراقة ، وتوجد في زجاجة منها قصبة للشرب . كما يوجد باكيت أحمر من الورق المقوى ، وقناني مشروبات غازية معدنية حمراء ، وبروز اللون الأزرق في الآيس كريم المخطط باللون الأبيض ، الذي وضعه الفنان مقلوباً على فوهة قنينة زجاجية فارغة ،

---

[1] Rita Gilbert: Op Cit., 423.

وأكياس نايلون وأكياس ورقية . كما نلاحظ أنّ سلة المهملات مصنوعة من الكونكريت ، الذي يحتوي على حصى ملون ، يُوحي بأنها جديدة الصنع ، وعليها كتابة (KICK OFF) ، والتي تعني (ارمي أو اقذف) بلون أسود على أرضية بلون أزرق فاتح ، مما يدل على ظهور التطور في وسائل الإعلان . وكل هذه الأشياء على اختلاف أحجامها وأشكالها وألوانها مجتمعة على أرضية خماسية رصاصية اللون .

وفي حين يحاول الفنان إعطاء الانطباع باعتباطية ترتيب الأشياء في لوحته ، فإنها في واقع الأمر ، قد خضعت لعمليات ترتيب مسبقة غاية في الدقة ، ربما جرب فيها الفنان وأجرى عليها كثيراً من التعديلات .

ومن جانب آخر ، فقد راعى الفنان اختيار الأشياء التي تختلف من حيث طبيعتها وملمسها ، وقد فضّل إسقاط الضوء عليها من الأعلى لإحداث أقل قدر من الظلال على هذا التكوين المزدحم ، لتفادي وقوع بعضها تحت ظلال الأخر ، لكي لا تضيع هويتها الخاصة ، إذ أنّ فنون مرحلة ما بعد الحداثة بشكل عام تُبنى على أساس هيمنة البنى التصميمية التي تحكم طبيعة البناء الإنشائي للعمل الفني ، سواء في النحت ، أو الرسم ، أو العمارة ، الأمر الذي يقوّض إمكانية الالتجاء الفكري إلى المضمون الداخلي بصورة كاملة ، إذ أنّ عملية الربط بين النظام واللانظام ، والفوضى والترتيب ، والعشوائية والتصميم ، هي من أهم مرتكزات فنون ما بعد الحداثة ، واللجوء إلى القيم الشكلية بوصفه تعويضاً عن الارتكاز على المضمون ، ذلك أنّ اهتمامات الفكر الجديد والمجتمع الجديد ومواصفاتها قائمة أصلاً على الضرورات الشمولية (فنية ، واقتصادية ، وسياسية ، وثقافية ، واجتماعية) ، تنأى بالجمال بوصفه قيمة اعتبارية عن التداولية المحدودة للمضمون واشتراطاته المعرفية ، وتعمل على مستوى الرغبة في تبادل الجميل واستهلاكه والإفادة منه ، سواء بالاستعمال الشخصي المباشر ، أو بإدخاله في دائرة الإعلان والإنتاج والتسويق .

إنّ ما يجمع محتويات هذا العمل الفني ، هو اقترانها اللامباشر بفن التجميع أو الفن الشعبي (البوب آرت) ، فهي بمجملها حاجات استهلاكية تداولية ، يستعملها الإنسان لمدد محدودة ولأغراض معينة ، يتم بعدها الاستغناء عنها ، أي أنها موجودة أصلاً لأجل الاستخدام والنفي ، لكنها من جانب آخر ، تمثل اختياراً موجهاً من قبل الفنان .

لكن تظل رغبة الفنان الخاصة في تحدي إمكانيات عملية الرسم التشبيهي بحد ذاتها ، والرغبة في دفعها إلى أقصى حدود احتمالها هاجساً ودافعاً قوياً لدى فناني السوبريالية ، علاوة على محاولة استحداث أُطر جديدة للمعرفة الجمالية في الفن المعاصر ، تأخذ في الحسبان عملية التواصل عبر الشكل الفني المأخوذ من مفردات الحياة اليومية ، والأشياء التي

يستخدمها الإنسان باستمرار وترافقه في كل مكان ، فهي مفردات تداولية تواصلية بين النـــاس كلهم من مختلف الأجناس والثقافات والأعمار ، وهي مواد يرتبط معظمها بعـــالم الصـــناعة ، وتختزل مفاهيمه الكبرى الطاغية على العصر والمجتمع ، وعمليات توظيفها في الفن بوصفها عناصر مأخوذة من العالم الواقعي ، وإعادة تركيبها على وفق صياغات تشكيلية جديدة ، هـــو ما يجعل مثل هذه التراكيب الفنية التي تعتمد تجميع الأشياء جزءاً مهماً من فنون عالم ما بعـــد الحداثة .

عينة (٧)

اسم الفنان : ريتشارد ماكلين (Richard McLean) .

اسم العمل : كمأة واتسونفيل الثانية .

تاريخ الإنتاج : ١٩٩٢ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١١٢,٥ × ١٣٧,٥ سم .

العائدية : معرض برناردوتشي مايزا .

يُصوّر الفنان في هذه اللوحة حصاناً يقف أمام شاحنة كبيرة ، تظهر عجلاتها ، وهيكلها المعدني ، ونوافذها بوضوح خلف الحصان . والحصان ذو اللون البني المحمر يقف بشموخ ، يشغل مركز الاستقطاب البصري في اللوحة ، ويملأ مساحاتها كلها ، ابتداءً من رأسه المرتفع إلى ذيله المسترسل نحو الأرض ، وقد بذل الفنان جهداً واضحاً في تصوير الحصان بتفاصيل جسده الدقيقة كلها ، وبنائه التشريحي الذي يتابع العضلات ويصورها بأفضل طريقة ، مع دراسة جادة متأنية لمساقط الضوء والظلال على الحصان ، والشاحنة ، وعلى الأرض تحت الحصان ، أو على الأجزاء المعنية اللماعة من إطارات الشاحنة وانعكاساتها .

إنّ ما يثير الانتباه في هذا العمل الفني السوبريالي ، ليس مجرد مقدار براعة الفنان في محاكاة الصورة ، إلى درجة لا يمكن التفريق فيها بين الأصل والصورة ، ولا دقة العمل

على التفاصيل الرئيسة أو الهامشية فيها ، من الملمس إلى روحية الأشياء وحيوية الأشكال ، بل كذلك ذكاء الفنان في اختيار موضوع لوحته ، فالحصان هو رمز التكامل والجمال الحيوي في الفن الكلاسيكي ، وهو موضوع الدراسات الفنية والجمالية والتشريحية في فنون عصر النهضة وما تلاها ، وهو رمز حيوية الوجود الطبيعي في الكون ، كما أنه رمز للبطولة والفروسية والشجاعة والنبل وقيم الرجولة الحقيقية في الحروب ، وفي العصور القديمة قاطبة.

وعلاقة الحصان بالإنسان علاقة أصيلة ترجع إلى عصور موغلة في القدم من عمر البشرية ، كان فيها الحصان وما يزال في أماكن كثيرة من العالم وسيلة النقل والتنقل وأداء الأعمال الصعبة ، ولكل هذه المعاني التي يمثلها الحصان ، فقد اختار الفنان أن يضعه في هذه اللوحة ، جنباً إلى جنب مع الشاحنة ، وسيلة النقل الحديثة التي تمثل عالم الآلة والتكنولوجيا الصناعية المتطورة ، فهي رمز الصلابة والسرعة والحركة الدائبة ، ومصدر من مصادر تلوث البيئة ، والضوضاء الصاخبة في العالم المعاصر .

فالفنان يسعى إلى عقد مقارنة بين مظاهر التراث والأصالة الجميلة ، وبين مظاهر الآلية ، والسرعة تولد الشعور بالغربة لدى الإنسان في محيط العصر ما بعد الحداثي ، في حين يمثل الحصان جزءاً من المحيط الطبيعي للإنسان ، وعالمه المتكامل من الإنسان والحيوان والنبات . وقد جعل الفنان الشاحنة خلف الحصان ، فأعطاه الأولوية عليها ، كما أنه اختار صورة لشاحنة لا تبدو عليها ملامح النظافة أو التصميم الهندسي الراقي ، على النقيض من صورة الحصان الشامخ المتألق ، فهو بذلك يقود المتلقي إلى استقبال الصورتين على وفق مؤثرات فنية قام هو بتحديدها ، ليعكس مقدار التناقض بين الاثنين ، وهو يحقق بذلك مفهوم الجمع بين عالمين متنافرين ، ومفهومين يقوم أحدهما على نفي الآخر واستبعاده ، إلا أنه في النهاية يبني موقفه الفني والجمالي على أساس الاحتفاء بالأصالة والجمال الطبيعي الدائم المتكامل ، على حساب الجمال الصناعي المتغير المتحول .

إنّ موقف الفنان من الآلة ، يمر عبر فهمه واستيعابه ومعايشته لقيم عالم ما بعد الحداثة ، التي تفرض معاييرها على الإنسان والطبيعة والوجود شيئاً فشيئاً ويوماً بعد يوم ، ولعل وسائل النقل (ومنها الشاحنة) أفضل مثال على قيم التسلع والاستهلاك والتبدل في الطرز والموديلات ، إذ تعدّ السيارات أكثر السلع تبدلاً وتطوراً ، وتطرح موديلات جديدة منها كل عام ، في كل مكان ، ومن كل المناشئ والمصانع والماركات التجارية ، الرخيصة منها أو باهظة الثمن ، وهي سريعة العطب ، سرعان ما ينتهي عمرها ويخبو بريقها وتضمحل جماليتها ، فتصبح شيئاً من الماضي ، على العكس من جمالية الخلق الطبيعي ، التي تزداد جمالاً بتقادم الزمن عليها ، وتزداد أصالة بتطور المحيط من حولها .

عينة (٨)

اسم الفنان : جارلس بيل (Charles Bell) .

اسم العمل : كرات زجاجية ٧ (دعبل ٧) Marbles VII .

تاريخ الإنتاج : ١٩٨٢ .

الخامة والمادة : زيت على كنفاس .

القياس : ٦٠،٢٥ × ٧٨،٢٥ انج .

العائدية : معرض زائد واحد .

لوحة فنية تمثل موضوعاً منسقاً ، هو عبارة عن تجميع لعدد من الكريات الزجاجية الصغيرة التي يلعب بها الأطفال عادة ، والكرات الزجاجية منظمة على وفق نسق أفقي ، وتكرار متناوب مؤلف من خمس كرات ، في الوسط منها ، كرة زجاجية بحجم كبير نسبياً ، وقوام تزيينها الداخلي شكل لولبي ، مؤلف من مجموعتين من الخطوط على شكل أشرطة ، وكل مجموعة منها تتكون من ستة خطوط (أزرق ، وأحمر ، وأربعة صفراء) ، ومجموعتا الأشرطة يدور بعضها حول بعض في حركة لولبية تصاعدية ، وهي تعوم داخل الفضاء الشفاف للكرة الزجاجية ، وعلى جانبي الكرة الكبيرة كرتان متساويتان في الحجم من كل جهة ، زرقاء وصفراء على اليمين ، ثم حمراء وصفراء على اليسار ، والكرات الخمس موضوعة على أرضية زجاجية تعكس صورها كاملة ، وعلى قدر كبير من الدقة من الأسفل ، وفضاء اللوحة من الأعلى والأسفل معتم ملون بلون أسود قاتم ، باستثناء المساحة الوسطية تحت الكرات الزجاجية فهي ملونة بالأزرق السماوي .

إنّ الفكرة الكامنة وراء مثل هذه الأعمال تقنية محض ، يحاول فيها الفنان إظهار مقدرته الأدائية في تقليد الأشكال الواقعية بأدق تفاصيلها ، إلى الحد الذي تصبح فيه اللوحة منافساً حقيقياً للصورة وللواقع أيضاً ، بحيث تدخل الناظر في عمليات مقارنة وتدقيق ومناظرة بين اللوحة وكل من الصورة الفوتوغرافية أو الأصل الذي أخذت عنه ، وقد لا تصل مثل هذه المقارنات إلى نتيجة تفضل احدهما على الآخر .

لقد عمد الفنان إلى اختيار هذه الكرات الزجاجية في نوع من التحدي الفني ، عبر اختيار الموضوعات التي تحمل في طياتها كثيراً من الصعوبات التقنية التي يتوجب تذليلها وحلها الواحدة بعد الأخرى قبل انجاز العمل بصورة كاملة ، وهذه الصعوبات تبدأ من الأشكال الكروية الدقيقة إلى هيكلها الزجاجي الشفاف الذي يعكس كل ما حوله ، والظلال المتعاكسة عليها ، والإنارة المسلطة بشكل مدروس من قبل الفنان ، ثم السطح الزجاجي أسفل الكريات الذي يعكس صورها وظلالها وانعكاساتها كذلك ، وقد اظهر الفنان براعة عمله في هذا الجزء من اللوحة أكثر من جزئها العلوي ، ويظهر على الكرة الزجاجية الوسطى كبيرة الحجم انعكاس لأشكال نوافذ من المبنى المحيط بها ، وقد أظهرها الفنان بطريقة مدروسة غاية في الروعة تابع فيها انحناء أشكال النوافذ وأجزائها على السطوح المنحنية للكرة الزجاجية .

لعل هذا العمل الفني أقرب إلى تجسيد مصطلح (الهايبرالية) في الرسم أكثر من مصطلح (السوبريالية) ، إذ يؤكد الفنان على دراسة أشكاله الزجاجية الصغيرة بما يشبه النظر إليها عبر المجهر ، وحصر أبعاد اللوحة عند حدود الحجم المكبر لهذه الأشكال ، بحيث تحتل كل مساحة اللوحة ، ويتم التركيز عليها مباشرة ، لتكون عملية تذوقها الجمالي وتأملها واضحة ومركزة تماماً ، تستمد مسوّغاتها ومتعتها من الحجم غير الاعتيادي (المضخم) الهايبرالي لهذه الموضوعات ، التي لا يمكن الاستمتاع بجماليتها الظاهرة والخفية إلا عن طريق الصورة المكبرة والمقربة جداً لها ، وهذه الصور المبالغ في حجومها لا تعود بمثابة محاكاة أو مظهر خارجي لأشياء معينة ، بل تصبح بديلاً عنها ، أو بمثابة الأشياء ذاتها ، وهي في طور ما بعد حداثي قادرة على الانتقال من مرتبة الأشياء إلى مرتبة الرموز ، وهذه الرموز التي تعبر عن عصر الصورة ، عصر الرموز المستقلة التي لا تخفي وراءها أفكاراً أو مضامين معقدة أو بسيطة ، إنما هي صورة تقدم وقائع ولا تقدم مفاهيم ، نسخة فنية فريدة لا مثال أو مفهوم تحتها ولا واقع فوقها ، هي نوع من الحقائق ، وكل حقيقة منفردة منها قادرة على إنتاج جملة لا نهائية من الإيهامات البصرية عن واقع لا أصول له ، يتمكن الفن وحده من الاستدلال عليه وتحديده ، واقتناص صورته ، وتقديمها بوصفها ظاهرات حقيقية موضوعية بكل معنى الكلمة ، تعمل التقنيات الفنية والمفاهيم الجمالية ما بعد الحداثية على عقلنتها وطرحها بعد إلباسها حُلَّة المعقولية والفهم ، إذ يصبح الخداع أو التضليل هو الحقيقة كما يقول (فريدرك نيتشه) [١] .

---

[١] محمد شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٢ ، ص٢١٣ .

عينة (٩)

اسم الفنان : كارولين برادي (Carolyn Brady) .

اسم العمل : ماء / شمال غرب الشارع ١٧ .

تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩ .

الخامة والمادة : ألوان مائية مائية على ورق .

القياس : ٧٥ × ١١٠ سم .

العائدية : معرض نانسي هوفمان .

من المعروف عن الفنانة (كارولين) ولعها واهتمامها برسم النباتات ، وأدوات المنزل ، وآنية الطعام المتنوعة الأوضاع والتعابير . تتميز الفنانة عبر تجاربها الفنية بحس تنظيمي وهندسي عالٍ ، يقوم على اجتزاء مشهد واقعي ، كما نلاحظ في اللوحة التي احتوت على منضدة خشبية ، لماعة في الجزء الوسطي والأيسر منها ، ومعتمة بمساحة صغيرة في الجزء الأيمن ، إذ وضع عليها نصف صحن كبير في وسط اللوحة من الجهة الأمامية لونه أصفر ، وبجانبيه من الجهة اليمنى كوب مع صحنه ، وخلفه منديل ورقي سميك مطوي ، ومن الجهة اليسرى منديل من الورق الأبيض المطوي ، أما خلفه فيوجد قدح من الماء ، إذ نلاحظ يد تسكب الماء من القارورة داخل القدح ، ووجود شمعدان وضعت عليه أربعة شموع بنية اللون ، إذ نرى الظل والضوء البارز عليه ، والى الخلف منه يوجد كأس وصحن صغير ، كما توجد كرة زجاجية وبجانبها مملحتان لونهما أخضر وأحمر ، ويوجد صحن فيه

أرغفة خبز وضع في وسط اللوحة من الجهة اليسرى ، ويقابله صحن على شكل كأس يحوي فاكهة ، إلى الخلف منه كوب قهوة صغير مع صحنه ، والى جانبه صحن صغير . وتوجد أريكتان لونهما جوزي وبيجي ، وكذلك شجرة ظل بين الأريكتين خلف المنضدة ، وخلفهما ستائر باللون البيجي .

إنّ البناء المحيط بجو اللوحة من ستائر مطوية لونها بيجي ، وجدار لونه أخضر ، وشجرة ظل ، ونافذة يدخل منها الضوء ، لتعطي انكساراته وانعكاساته لمعاناً وإشراقاً على الجو العام للوحة . لقد حاولت الفنانة إظهار طبيعة وملمس الجدار والستائر المثبتة بمهارة ، لذلك نرى التنظيم الظاهر للعناصر في الحقل المرئي للمشهد ، يستوعب حالة التناسب في العلاقات الشكلية واللونية والحجمية ، المنسجمة مع بعضها البعض .

والمشاهد والمتذوق للعمل ، يستطيع أن يتتبع أسلوب الفنانة الخاص في اختيار ميزة التنوع الكبير في مظاهر الأشياء ، التي يشتمل عليها البناء العام ، والتكوين الذي يتوخى التنويع والدقة في التفاصيل الصغيرة ، مع تمكنه من الحفاظ على وحدة متماسكة للموضوع .

والمظهر العام للوحة المنقولة أصلاً عن صورة فوتوغرافية ، اختارتها الفنانة وحددت التقاطها بنفسها ، مراعية فيها كل احتياجات واشتراطات تحويلها إلى عمل فني ما بعد حداثي .

إنّ مقدرة الفنان على استنطاق مثل هذه التعابير والأحاسيس من عمل تشبيهي واقعي ، يعتمد نقل الواقع والحياة اليومية المباشرة ، هو أشبه بمحاولة الاستغناء عن اللغة غير الواضحة للفن المجرد ، واستبدالها بلغة مفهومة بصورة كاملة ، لا تترك مجالاً للتأويل بعيداً عن مقاصدها الرئيسة ، وفضاءها التعبيري محدد بحدود واقعية الصورة والعناصر . لذلك فالفن السوبريالي يستعيض عن هذه المحدودية باعتماده على إمكانيات الصورة الفوتوغرافية في الاقتراب الشديد من الحياة ، واختيار المقاطع المعبرة بصدق عن المحتوى الإنساني المتدفق في وجوه الناس وحركاتهم ، وتفاعلهم المستمر مع وجودهم في عالم ما بعد الحداثة .

إنّ تقنية (كارولين) هي طريقة لإعادة إنتاج الحقيقة بدقة أكثر ، مما يوسّع العين لالتقاطها ، بمعنى أنها تمكنت من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة وتقنيات حديثة ، إذ تمكنت الفنانة من نقل الواقع بدقة ، وبشكل يُثير الدهشة والإبهار والتعجب ، لذلك تُعدّ هذه اللقطة المقربة والمزوَّمة للمشهد الواقعي تحمل مضموناً دلالياً عميقاً مضاداً للهروب من فوضى الحياة بمظهرها الاستهلاكي والعولمي .

إنّ إدراك (كارولين) لأهمية الماء والطعام والشموع في الشكل ، ساهمت في تعزيز السمة الفوتوغرافية ، وهي ما تتجلى في حرفيتها في تنفيذ مسكتها للقارورة الزجاجية والشمعدان الموجودان في اللوحة .

إنّ ما تقدمه هذه اللوحة ليس صورة فوتوغرافية ، بل هي محاكاة للواقع الجديد . لذلك يكون في كل لحظة من لحظات الحياة مبدأ الحياة نفسه فريداً واستثنائياً ، ومن ثم ، فإنّ الفنانة تحاول أن تُدرك ذلك المبدأ ، وتجعله يتحقق في كل مرة . إنّ خاصية الجمال تكمن في حقيقة الحياة التي استوعبتها وتمثلتها وأفصحت عنها الفنانة بطريقة جديدة في إخلاص ، وانسجامها مع رؤيتها الشخصية والفنية .

إنّ اشتراطات تأكيد هوية العمل ما بعد الحداثية ، هي التي ألهمت الفنانة تبني مجموعة من المعالجات التركيبية والانتقائية في أسلوب بناء الإنشاء العام لعملها هذا ، بحيث تتمكن من تحقيق أكبر قدر من كسر الألفة ، لتعود في تأمل وفهم الطبيعة المتغيرة لعملها عن أعمال الحياة الساكنة النمطية ، ومحاولة الدمج بين الطبيعة الايقونية للصورة السوبريالية والمقترب الرمزي ، الذي يحاول الخروج عن إطار الاستعارة من الحقيقة الموضوعية ، والتركيز بدلاً من ذلك على المفهوم .

فحركة ما بعد الحداثة تنادي بمحو الفوارق بين طبيعة الأشياء الصالحة للفن ، والأشياء غير الصالحة له ، ومحو الفوارق بين الحقول الفنية المختلفة ، إذ ينحصر سعي الفنانة في محاولة التجريب المستمر للممارسات والاحتمالات كلها ، والتنويع في تقنياتها ومعالجتها وأساليب رؤيتها للأشياء والموضوعات ، ومجموع المؤثرات الخاصة التي تمنح عملها سمات التفرد والخصوصية ، بين كل هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية والرؤى الجمالية التي تعج بها فنون مرحلة ما بعد الحداثة على سعتها وتعدد حقولها ومذاهبها .

عينة (١٠)

اسم الفنان : جون بيدر (John Baeder) .

اسم العمل : مطعم إمبراطوري .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٦ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٧٧ × ١٢٠ سم .

العائدية : متحف فرجينيا للفنون الجميلة .

الضوء الباهر والظلال المحيطة من كل جانب ، هو جوهر هذه اللوحة وموضوعتها ، وهو ما دفع الفنان لاختيار هذه الصورة ، وهذا المشهد الذي يُصوّر مطعماً ليلياً يفتح أبوابه في وقت متأخر من الليل ، في شارع مظلم تماماً من هذه الزاوية ، وفي هذا الوقت من اليوم . فاللوحة تُصوّر مطعماً مضاءً بأضواء كثيرة منتشرة في كل اتجاه من الشارع المظلم ، كما ترتفع إلى أعلى بشكل عمودي ، وتسقط على جدار بناية مجاورة لتضيء كلمة (EAT) أي (كل ، تغذى) .

فالضوء هو المفردة الوحيدة والأهم ، وهو الناطق في هذه اللوحة ، وسط محيط صامت من الظلال والعتمة من كل جانب من جوانب اللوحة ، وأعلاها وأسفلها . والفنان يُصوّر مطعماً بسيطاً من الخارج ، فينقل تفاصيل بنايته وجدرانه وأبوابه ونوافذه ، والأضواء المعلقة على حافة سقفه من الخارج ، وهو لا يجد أية صعوبة في نقل تفاصيل الأشياء بدقة وبراعة متناهية ، تجعلنا نشعر بملمس الزجاج أو الحديد أو الرصيف أو الجدار المقابل بكل

واقعية ، لكن الفنان يحاول في عمله هذا الخروج عن المألوف في الرسم السوبريالي ، وتحقيق شيء أكثر صعوبة ، وذلك عن طريق رسم الضوء نفسه ، فهو يعمل على دراسة مصادر الضوء وامتداداته ، ويتتبع مسار الضوء على السطوح والأشياء حتى يذبل وينتهي ، ففي أقصى يمين اللوحة بناية مجاورة للمطعم ، وعلى مدخلها أضواء صفراء مغايرة لإنارة المطعم ، وهي إنارة شاحبة ضعيفة ، تُوحي بأن البناية قديمة ، لا تنتمي إلى العصر الذي ينتمي إليه المطعم الأنيق ، كما يبدو في أقصى يسار اللوحة مدخل بناية أخرى وعليه إنارة بسيطة ، تصدر عن مصباح صغير ذابل ، وكلاهما تبدوان بمنتهى الضعف والذبول مقارنة بإنارة المطعم المتلألئة البراقة .

من الواضح أنّ الفنان يحاول تشكيل عمله من دون أشياء ، أو أشكال محددة ، إنما يحاول تشكيله من خلال الضوء والظلال ، فالضوء هو الذي يحدد مكان الحدث وهيأة المكان ، وكل ما يمكن أن يُرى فيه هو ناتج عن التشكيل الضوئي ، وليس المواد والحجوم والكتل ، فالضوء طاقة ، وهو طاقة خلاقة تُنير الوجود ، وهو رمز للروح ، والروحي في الفن مقابل العتمة ، والظلام التي تمثل العدم والمادة والجمود .

وعلى الرغم من أنّ الفنان يبحث عن محور لعمله ، فإن المنظر الليلي برمته في هذا الشارع الخالي من المادة ، وهذا المطعم المضاء بشدة ، لكن الساكن الذي يسيطر عليه الهدوء ، هذه الأشياء كلها تُوحي بأنّ المشهد ربما كان في حلم ، أو ربما كان مشهداً متخيلاً وليس واقعاً ، إنه يضعنا في منطقة بين الواقع والخيال ، بين الحقيقة والوهم ، بين الوجود والحلم ، وهذه هي وظيفة الفن ، وغاية الفنان ، إنه محاولة كسر المألوف والخروج بالمتلقي من حالة الخدر في مواجهة الواقع اليومي المتكرر .

فإذا استطاع الفنان من خلال عمله إحداث هزة في وعي المتلقي ، بأن ما يجري هو جزء من عالم الخيال لا الحقيقة ، فإنه يكون قد نجح في تحريك ذهنه ، ودفعه إلى التأمل ، ومحاولة إيجاد الدلالات الجديدة ، ولطالما كان الضوء ملهماً قادراً على إنارة مناطق غريبة ، وغير مكتشفة من الواقع ، أو من عقولنا ، أو من عالم الخيالات الغريبة اللامتناهية التي يحفل بها الفن ، وإبداعاته اللامحدودة .

عينة (١١)

اسم الفنان : تشاك كلوز (Chuck Close)

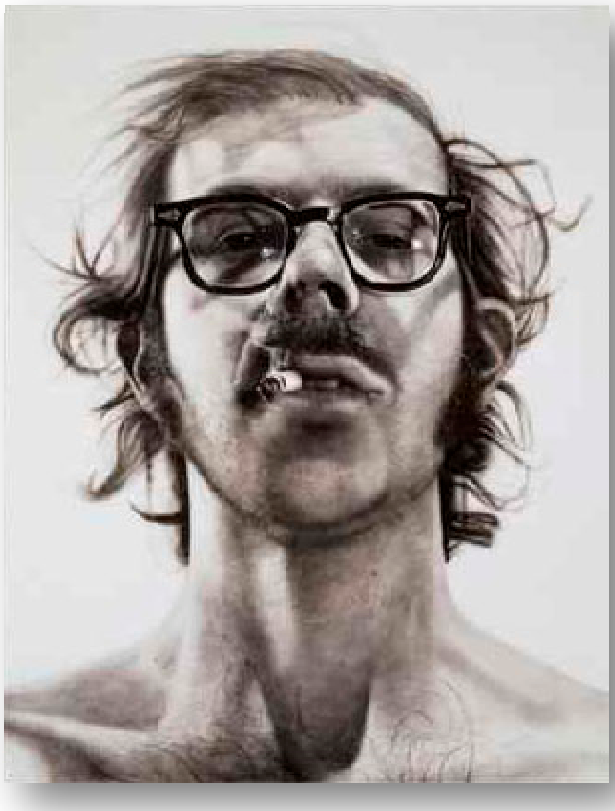
اسم العمل : صورة شخصية كبيرة .

تاريخ الإنتاج : ١٩٦٧ - ١٩٦٨ .

الخامة والمادة : أكريلك على الكنفاس .

القياس : ٢٦٩ × ٢٠٩ سم .

العائدية : مركز ولكر للفنون ، مينابولس .



من المعروف عن الفنان (تشاك كلوز) ولعه واهتمامه برسم الأشخاص ، والموديلات البشرية المتنوعة الأوضاع والتعابير ، فهو لا يهتم كثيراً بمظاهر الحياة اليومية ، والأشياء مثل البنايات ، والسيارات ، كما يفعل الفنان (ريتشارد استس) .

فما يهمه دائماً هو الإنسان ووجوده في الحياة اليومية ، وهو يعرض مظاهر ومشاكل العصر من خلال الإنسان ، وعبر وجوه وحالات وملامح الأشخاص الذين يختارهم من الحياة مباشرة ، ويصورهم وهم في حالات العمل ، أو الاسترخاء ، أو التفكير ، أو حتى حالات النوم .

في هذا العمل ، يُصوّر (كلوز) شخصاً مرهقاً ، تبدو عليه ملامح التعب وتمتلك عمقا كبيرا يصل حد تفسير الحياة شعوريا ، ذو نظرة بوهيمية ، وشعره غير مرتب ومتناثر ، وصيوان أذنه اليسرى أكثر بروزاً من اليمنى ، مع بروز عظم الترقوة الأيمن ، وظهور شعر الصدر في أسفل اللوحة ، وهو عارٍ ، يدخن سيجاراً يمسكه بفمه ، ويضع نظارة طبية إطارها أسود ، كما نلاحظ بروز أنفه في مركز اللوحة .

والمشاهد أو المتذوق للعمل الفني ، يستطيع أن يتتبع أسلوب الفنان الخاص في اختيار ميزة التنوع الكبير باستخدامه اللون الأسود والأبيض بتدرجاتهما ، وإبراز الظل والضوء على أجزاء من وجهه وجسمه ، الذين ساهما في تكوين وبناء الجو العام للوحة ، والذي يتوخى التنويع والدقة في التفاصيل الصغيرة والكبيرة .

والمظهر العام للوحته المنقولة أصلاً عن صورة فوتوغرافية ، اختارها الفنان بنفسه ، مراعياً فيها كل احتياجات واشتراطات تحويلها إلى عمل فني ما بعد حداثي ، ومن ضمنها اختيار الفنان لشخصية عمله الرئيسة والوحيدة ، فالشخص الذي تُصوّره اللوحة رجل متوسط العمر ، ذو لحية خفيفة ، توحي ملامح وجهه بأنه متعب ، وهي ليست ملامح إنسان متـرف نال قسطاً وافراً من الراحة في حياته ، أما نظراته التي يحدق بها في الكاميرا (أو نحو الفنان والمتلقي على حد سواء) ، إنما هي نظرة ذات مغزى ، تُعبّر عن نفس مليئة بالأسرار والتجارب المريرة الصعبة التي تفرضها الحياة ، في هذه المرحلة من العمر .

إنّ هذا الرجل الذي يرمي بنظرة تطرح الكثير من الأسئلة ، أكثر مما تعطي من الإجابات ، إنما يُعبّر عن روح عصر مضى ، وعن مشكلات جيل انقضى عهده ، ولكنه ما يزال قادراً على العطاء والعمل في أصعب الظروف . إنّ مقدرة الفنان على استنطاق مثل هذه التعابير والأحاسيس من عمل تشبيهي واقعي ، يعتمد نقل الواقع والحياة اليومية المباشرة ، هو أشبه بمحاولة الاستغناء عن اللغة غير الواضحة للفن المجرد ، واستبدالها بلغة مفهومة بصورة كاملة ، لا تترك مجالاً للتأويل بعيداً عن مقاصدها الرئيسة ، وفضاءها التعبيري محدد بحدود واقعية الصورة والعناصر . لكن فن السوبريالية يستعيض عن هذه المحدودية باعتماده على إمكانيات الصورة الفوتوغرافية في الاقتراب الشديد من الحياة ، واختيار المقاطع المعبرة بصدق عن المحتوى الإنساني المتدفق في وجوه الناس وحركاتهم ، وتفاعلهم المستمر مع وجودهم في عالم ما بعد الحداثة .

عينة (١٢)

اسم الفنان : برونو شميلتز (Bruno Schmeltz)

اسم العمل : تمهيداً للسلام .

تاريخ الإنتاج : ١٩٧٩ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٩٧ × ١٩٥ سم .

العائدية : معرض التجارة الحرة .

لوحة كبيرة أقرب إلى جدارية ، نفذها الفنان بطريقة أشبه بالإعلانات الجدارية الكبيرة ، وقد تمّ رسمها بالأصباغ الرذاذة على مساحة واسعة من قماش الرسم ، وهي تمثل مشهداً مؤلفاً من الصور التي التقطها بنفسه خصيصاً لتصميم هذا المشهد .

اللوحة تُصوّر فضاءً مفتوحاً ، يظهر فيه إلى اليسار صورة حصان كبير بوضع الجلوس (البروك) في عمق اللوحة ، ويتدلى من رقبته حبل ، والى أمامه صورة مركبة آلية من آليات تمهيد الطرق أو الحفر ، وهي على ضخامتها تبدو صغيرة بالقياس إلى الحصان ، الذي أدار لها ظهره واتجه رأسه بعيداً عنها باتجاه عمق اللوحة ، إذ يمعن النظر باتجاه الحصانين أمامه ، وتظهر إلى يمينه كتلتان ضخمتان من أحجار البناء العملاقة ، ونلاحظ وجود تهشم الزاوية العليا اليسرى للكتلة السفلية ، وهما أشبه ببناية هائلة من عدة طوابق ، لكنها في الحقيقة كتلة صخرية صماء .

فيما تظهر إلى الأمام عند مقدمة اللوحة ، صورة امرأة عارية جالسة على ركبتيها ، وهي تضع كلتا يديها بين رجليها ، إذ يضطجع عند قدميها كلب صغير بلونين أسود وأبيض ، وهو يحدق باتجاه الناظر ، وخلفهما حصانين مفعمان بالحياة والحركة ، وينطلقان إلى الأمام بكل رقي ودقة ، إذ نلاحظ لونهما الجوزي الناصع الذي تسقط عليه أشعة الشمس من خلفهما ، وتبرز اللمعة البراقة على جسميهما ، إذ نجد مناطق الظل والضوء ,

إنّ أسلوب تنفيذ الأشكال في اللوحة واقعي تماماً ، يكاد يتفوق على الصور الفوتوغرافية ، من ناحية اهتمام الفنان بإظهار الحيوية والملمس الطبيعي على الأشكال الحية (الحصان ، والمرأة ، والكلب) ، أو على الأشياء الجامدة الصناعية بمظهرها الصلب (الآلية ، والصخور) ، وكذلك فيما يخص اهتمام الفنان البالغ بدراسة مساقط الضوء والظلال على مختلف عناصر عملة الفني ، إذ عمد الفنان إلى الدمج بين مفهوم اللوحة الفنية وتقنيات الإعلان ، من أجل تعديل طرق إدراك المشاهدين للفضاء التصويري ، لتقديم فن لا يمكن حصره في قاعات العرض ، أي في الفضاءات الداخلية .

فهذا العمل الكبير الحجم ، يحمل فضاءه داخل حدود مساحته ، وهو فضاء مفتوح ، يمكن إطلاقه في كل مكان ، بحيث يمكن من خلاله تحقيق الاندماج بين الفضاء الواقعي والفضاء التصويري ، بما في ذلك الجو العام الذي يقف فيه الجمهور المتطلع إلى اللوحة .

وعناصر عمله مقسمة على نوعين ، عناصر صناعية ، تشير إلى عصر الآلة والتطور والحضارة الصناعية ، وعناصر الحياة الطبيعية التي اختارها الفنان بعناية ، وبصورة لا تخلو من الرمزية الواضحة ، إذ يمثل كل من الحصان ، والمرأة ، والكلب ، مرتكزات الحياة الأساسية والأولى للإنسان بوجه عام ، وهو يدخل كل هذه العناصر في حوارية فنية ذات نسق تأويلي مفتوح ، يقوم على أساس إدراج أثر المشاهد في التأمل والتذوق والتوقع ، وبناء المفهوم العام للوحة ، من خلال إعادة صياغة العلاقة بين عناصرها الممثلة بصورة واقعية في بناء فني وجمالي قائم على التجربة الحسية المباشرة .

فالفن السوبريالي يعمل بشكل كامل على وعي المشاهد بأن يتأمل عمل منقول عن الواقع ، ولا يقصد نفيه أو استبعاده ، بل على تأكيد وجوده ، والتنبيه على أهميته ، والتركيز على أبعاده الحقيقية ، فالإنسان (الفنان / المتلقي) يعيش ضمن هذا الواقع ، ويستمد أفكاره وأحاسيسه منه ، لذا فالفنان السوبريالي لا يطمح إلى تقويمه أو تشتيت الانتباه عنه ، بل يهدف إلى إن يكون جزءاً فعالاً منه ، وأن يتخذ منه موقعاً مميزاً ، هو الراصد أو الناقد أو المتأمل المزود بأدوات فنية ، جمالية ، معرفية ، هي الموهبة والمهارة والإحساس الجمالي ، وكذلك الكاميرا ، وأدوات الرسم ، وهذه كلها تسمح له بإلغاء الحد الفاصل بين الفن والحياة أو

تجاوزه ، إذ يمكن تأسيس دور جديد للفن يُسهم في تطوير الحياة أو فهمها ، أو الانتباه إلى تفاصيلها الصغيرة التي لا يمكن رصدها أو رؤيتها وسط تيار الحياة الجارف ، وحركتها الدائبة في مجتمعات ما بعد الحداثة .

ولعل أسلوب المقارنة التي يقترحها الفنان في عمله هذا ، بين عالم الإنسان الطبيعي بمرتكزاته الأولية (المرأة ، والحصان ، والكلب) ، وبين عالم الآلة ، والكتلة ، والحضارة الصناعية ، التي يتضاءل دور الإنسان فيها ، مثلما يتضاءل حجمه أمام مظاهرها المادية الهائلة ، إذ يكمن دور الفنان في تسليط الضوء على بعض الجوانب المهمة من علاقة الإنسان بعالمه وعصره وبيئته التي يعيش فيها .

عينة (١٣)

اسم الفنان : دنيس بيترسون (Denis Petrson) .

اسم العمل : يد كبلاطة ضريح ، وعقل كمقبرة .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٤ .

الخامة والمادة : اكريلك وزيت على الكنفاس .

القياس : ٦٠ × ٩٠ سم .

العائدية : متحف بروكلين .

لوحة تمثل امرأة سوداء مسنة تجلس القرفصاء في مكان مفتوح ، إذ يبدو خلفها بعض المارة ، والمرأة التي تظهر على وجهها بوضوح معالم الفقر والبؤس ، وآثار الزمن القاسي والشيخوخة ، تضع على رأسها رداءً ما بلون داكن ، لاتقاء حرارة الشمس اللاهبة في وضح النهار ، ترتدي ثوباً بلون أزرق سماوي منقوش بالأحمر والأخضر والأصفر ، وهي تضع يدها اليمنى ممدودة أمامها على ركبيتها ، وتتطلع بعيون نصف مفتوحة إلى الأمام .

يبدو اختيار الفنان لزاوية الصورة الملتقطة وحجمها ، الذي يقترب من حدود التركيز على الوجه واليد الممدودة ، هو من تصميم الرسام نفسه ، فهو يريد التأكيد على هذه الأجزاء ، التي يعدّها كافية للتعبير عن رؤيته الذاتية وأفكاره الخاصة .

وقد برزت مهارة الرسام في أجزاء عمله القريبة والبعيدة كلها ، فهو بارع في تصوير الوجه البشري المتعب المتغضن كثير التجاعيد ، واليد الممدودة بأدق صورة ، تُظهر شكل عظامها وشرايينها ، والجلد الذي تبرز منه أشكال العظام بوضوح ، كما أنه شديد الدقة في

تصوير ملمس الملابس وألوانها وطيّاتها إلى حد كبير ، وقد تعمد الفنان جعل خلفية الصورة غائمة مشوشة (Out Focus) للتركيز على شخصية عمله إلى أقصى حد ممكن .

لقد عُرف عن بعض فناني الواقعية الفوتوغرافية اهتمامهم بالمجتمعات الفقيرة ومآسيها الاقتصادية والإنسانية ، مثل المجاعات ، والأوبئة ، والحروب الأهلية التي تحصد أرواح كثير من الناس ، وتترك كثيراً من الناجين دون مأوى أو غذاء على قارعة الطريق بانتظار عطف الدول الكبرى الغنية ، أو المنظمات الإنسانية التي تديرها بالضرورة شركات الدول الغنية ذاتها أو أموالها . وقد أسهم كثير من فناني السوبريالية بإبداعات فنية ، وأسهامات ثقافية ، واجتماعية ، وثقافية ، كذلك سياسية ، فقدّموا للعالم الغربي الذي يعيش عصر الرفاهية ومميزات ما بعد الحداثة وظروفها ، مشاهد وأعمال عدّت استفزازية ، تصوّر ظروف الفساد البشري من خلال صور فنية ذات طابعٍ رافض [١] .

لقد أثبتت مثل هذه الأعمال العلاقة الوثيقة والدائمة بين الفن والتجربة الإنسانية أينما كانت ، وهذه اللوحة مثال على وجود روابط إنسانية قوية بين رغبة الفنان في تقديم عمل فني ما بعد حداثي ، ورغبته في أن يكون عمله ضمن دائرة الاهتمام بالآخر ، والتعبير عن وجوده وظروفه ومشكلاته .

ويرجع اعتماد هؤلاء الفنانين على معطيات الصورة الفوتوغرافية إلى إمكاناتها الفائقة في الكشف عن الواقع غير المرئي بالعين المجردة ، أو الضائع العابر ، الذي لا يمكن الانتباه إليه في خضم حركة الحياة اليومية المعاصرة وسرعتها ، أو الواقع البعيد الذي لا يمكن الوصول إليه ورؤيته ، مثل هذه اللوحة التي تصوّر مشهداً من مكان بعيد عن عالم الغرب . وهي وسيلة اتصال ذات أهمية بالغة في الثقافة الراهنة ، يثق بها الناس بشدة ويتقبلون معطياتها بسهولة ، لذا يعتمد عليها هؤلاء الفنانون لتحويل انتباه الناس إلى ما يريدون قوله والتعبير عنه ، وهم يقومون بإنتاج صورهم الفوتوغرافية الخاصة وتصميمها قبل رسمها .

يمكن قراءة هذا العمل الفني على انه محاولة لعرض واقع مرير يعيشه الآخرون الذين لا نشعر بوجودهم الآمن خلال الصورة ، ونظرة هذه السيدة العجوز في هذه اللوحة هي مزيج من الأمل واليأس ، الانتظار والترقب ، أو اليقين بالجدوى ، وجلسوها بهذه الطريقة على قارعة الطريق في وضح النهار يمكن قراءته على انه إيمان بعدم الفائدة من الاستمرار في اليسار إلى أي اتجاه ، ذهاباً أو إياباً ، فكل الاتجاهات لا تؤدي إلى حل أو فائدة تذكر ، إنها تدخل في حوار صامت مع قدرها ومصيرها الغامض .

---

[١] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر (التصوير) ، مصدر سابق ، ص٢٨٦ .

إنّ إمكانية نجاح أي عمل فني تظل رهناً بمدى تقبل الجمهور له ، وقد فتحت السوبريالية آفاقاً جديدة واسعة لفناني عالم ما بعد الحداثة للانطلاق بحرية في إنشاء سبل الحوار ، مع لغة الصورة والمشهد المنقول عن الواقع مهما بلغت درجة قسوته أو المرارة التي يحملها ، فالفنان يؤمن بأن البعد الجمالي لعمله يكمن في قدرته على إثارة مشاعر التعاطف مع الآخر والإحساس بمشاعره ، ثم في الموقف الرافض الذي يرسّخه الفنان في ذهن المتلقي عبر عمله الفني ، على الرغم من كونه عملاً يعتمد النقل والمحاكاة بالدرجة الأساس .

عينة (١٤)

اسم الفنان : دنيس بيترسون (Denis Petrson) .

اسم العمل : الأم والطفل .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٧ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١٠٦,٤ × ١٤٠ سم .

العائدية : متحف بروكلين .

مشهد من شارع ، يُصوّر امرأة متسولة وهي تحتضن طفلاً نائماً ، وتمدّ يدها للاستجداء ، والمرأة المتسولة ذات ملامح آسيوية شرقية ، تضع على رأسها ما يشبه العباءة بلون بني ، تتسدل على كتفيها وتغطي باقي جسدها ، وقد وضعت طفلها في وضع يسمح بإرضاعه ، وهو يسند رأسه إلى يده اليسرى ، بينما تظهر يدها اليمنى مفتوحة بانتظار من يجود بمساعدة ، وهي تغطي بعباءتها جزءاً من جسد الطفل ، فيما ظل الجزء السفلي من جسده مكشوفاً ، إذ يظهر سرواله الأزرق السماوي وباطن أحذيته الصغيرة ، وفي زاوية الصورة ، يظهر جزء من أغطية أو فراش ، هو متاع هذه المرأة كله .

المشهد مُصوَّر من زاوية قريبة ، يظهر منها الجدار الذي تجلس المرأة عند ركنه ، وفي الخلف جزء من بناية مجاورة ليبرز منها جزء من نافذة زجاجية ، وحافة عريضة من البناء تحتها مباشرة ، مما يوحي بأن هذه المتسولة وطفلها يفترشون الرصيف عند زاوية

شارع قليل المارة . والمرأة بملابسها الرثة ومتاعها البائس ، صورة ناطقة عن حالة الفقراء والمعوزين الذين اعتاد الناس رؤيتهم حتى في شوارع المدن الحديثة ، وهي تبدو صغيرة السن لكن بحالة مزرية ، وقد أغمضت عينيها قليلاً ، وكأنها تفكر في حالها وحال طفلها .

ما استطاع الفنان نقله وتسجيله في هذه الصورة يكفي للتعبير عن براعته الفنية ومهارته الحرفية الفائقة في نقل تفاصيل الأشياء ، من ملامح المرأة ، وطيات ملابسها ، وملامح وجهها ، وحركة يدها المعبرة ، علاوة على إتقانه الواضح رسم تفاصيل المكان من مظهر الجدران والنافذة في الجدار المقابل ، إذ يتابع الفنان بدقة درجات الظلال الباهتة عند زاوية الجدار ، والظلال القوية على ملابس المرأة وجسدها ، وانعكاس ظلها على الجدار خلفها ، وطريقة معالجته اللونية ، تُظهر الفرق بين شعر المرأة الظاهر من تحت العباءة ، وشعر الطفل الصغير .

إنّ موضوعة اللوحة هذه ، تشير بأصابع الاتهام بوضوح إلى عالم اليوم ، الذي تهيمن عليه الرأسمالية والشركات الاحتكارية عابرة القارات ، ولعل ملامح المرأة الآسيوية خير دليل على هذا الاتهام ، فجرائم الاستعمار ما تزال واضحة في (فيتنام ، وكمبوديا ، وكوريا) . وفي منتصف القرن الماضي ، تزامن ظهور الفن السوبريالي مع هذه الحقبة الاستعمارية الدامية ، إذ طالما اتهمت السوبريالية بأنها نزعة فوضوية يسارية ، عمل فنانوها الرواد على رسم لوحات تعبر عن رفض مثل هذه الجرائم ، ولعل كثيراً من أعمال الرسام السوبريالي (ريشارد استس) التي تُصوّر المشردين والزنوج والمساكن في الأحياء الفقيرة في أمريكا ، ما تزال تنتمي إلى هذا الحس الرافض ، وكذلك منحوتات (دوان هانسون) ، أو (جورج سيغال) التي تُصوّر أشخاصاً حائرين أو ضائعين في عالم ما بعد الحداثة ترتبط بهذا التيار الفني بخيوط كثيرة .

إنّ هذا العمل الفني المُعبّر ، قد يبدو صورة معتادة من الحياة اليومية لكثير من دول الشرق ، ولكن جرأة الفنان التي دفعته إلى تنفيذه وعرضه في عالم الغرب ، هي التي تجعله عملاً مميزاً ، إذ يمكن أن يثير مثل هذا المنظر تساؤل الناس حول طبيعة حياة الشعوب الفقيرة ، ودور الدول المتحضرة في مساعدتها ، ومن المسؤول عن فقرها .

كما أنّ هذا النوع من الطرح الفني ، يمكن أن يثير الاستفهام حول طبيعة الفن ووظيفته في الحياة المعاصرة ، فهل يمكن للفن أن يكون موقفاً إنسانياً ؟ أو أنه يظل مجرد متعة جمالية ، وهل يمكن تعبئة اللوحة بالأفكار ؟ أو أنها مجرد نزهة بصرية ، ومتعة تأملية في التقنيات والألوان والعلاقات الفنية على قطعة قماش معلقة بإطار لغرض التزيين ؟

عينة (١٥)

اسم الفنان : جاك بودين (Jacques Bodin) .

اسم العمل : المرة التاسعة عشرة (De dos XIX) .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٧ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١٢٧ × ١٢٧ سم .

العائدية : مجموعة يافير ايلورزا ، باريس .

عمل فني سوبريالي ذو بساطة ظاهرية ، يُصوّر رأس فتاة من الخلف ، تُدير رأسها نحو يسار الصورة ، فلا يظهر منها سوى جانب من خدها الأيسر وأذنها اليسرى وكتفيها ، ترتدي قميصاً أبيض منقوشاً بأغصان نباتية حمراء . أما مركز السيادة في اللوحة وموضوعها الحقيقي ، فهو شعر الفتاة الأشقر المرفوع إلى الأعلى ، والمثبت بوساطة (ماسكة) على شكل فراشة بلونين بني وأسود ، وهي من البلاستك الشفاف ، وخلفية اللوحة ضبابية تملؤها تهويمات من البني المحروق في اليمين ، تندمج شيئاً فشيئاً بمساحة من الأوكر عند يسار اللوحة .

إنّ البساطة الظاهرة على هذه اللوحة هي بساطة خادعة ، فاللوحة معقدة من ناحية المعالجة والتنفيذ ، إذ جعل الفنان الضياء يسقط على رأس الفتاة من جهتين ، من الأعلى ، ومن جهة اليمين ، إذ تبدو بقع الضوء واضحة على قمة رأسها وعلى كتفها الأيمن . والمهارة الفائقة للفنان تظهر في دقة تصويره للشعر من حيث الملمس والتصفيف ، وتداخل الظل والنور بين أجزائه ، بحيث يبدو وكأنّ الفنان قام برسم تسريحتها خصلة فخصلة وشعرة فشعرة ، بأسلوب هو منتهى الواقعية والإتقان والمهارة والحرفية ، وهو يتابع مسار خصلات الشعر الصاعدة والهابطة والملتفة حول عنق الفتاة ، حتى الشعرات المنفردة البارزة عن رأسها على صغر حجمها ودقة مظهرها . كما أتقن الفنان عمله في إظهار ملمس القماش ولونه الناصع البياض في المناطق المضيئة ، وظلاله الشفافة في المناطق المعتمة ، أو الطيّات الظاهرة على القميص عند أعلى العنق أو عند الكتف ، إذ يتضح منها طريقة جلوس الفتاة التي تتكئ على يدها اليمنى .

تعمل رسومات الواقعية الفوتوغرافية في حقل واسع متناثر الأشكال ، إذ يُستفاد منها في عالم الموضة والأزياء بشكل كبير ، وكذلك في عالم الماكياج والتجميل وتصفيف الشعر من خلال الكم الهائل من الإعلانات المعلقة والمعروضة عبر وسائل الأعلام ، والتي يُسهم في إنتاجها فنانو السوبريالية غالباً . وهذه الرسوم تعمل على خلق ظاهرية ملموسة وحضور طبيعي للكثير من التفاصيل الشكل البشري ، من خلال اعتماد إمكانيات الصورة الفوتوغرافية أولاً ، ثم عبر مؤثرات الرسم الدقيق والألوان والتظليل ، فضلاً عن حركة الأشكال والمساحات التي تكون أقرب إلى طبيعة الصورة عند ظهورها على قماشة الرسم (الكانفاس) ، وأعمالهم شديدة الواقعية ، تعبّر عن ارتباطهم بواقع المجتمع المعاصر ، ووسائل الإعلام ، وأسلوب الحياة العصرية فيه .

وهذه اللوحة ببساطة موضوعها ، إنما تنقل إلى المتلقي واحدة من الانطباعات البصرية العابرة التي انتبهت إليها عين الفنان الخبيرة بالتشكيل الفني ، واللمحة الجمالية السريعة التي قد لا ينتبه إليها كثير من الناس ، في كل ما يرونه من مشاهد وصور خلال مرورهم بها ، وقد اقتنص الفنان هذه اللحظة الجمالية ، وأعاد عرضها بعد تكبيرها عدة مرات ، وإخراجها من محيطها وحصرها ضمن إطار اللوحة ، في جو مفرغ من أية صورة حولها ، ليجعلها مركز الجذب ، ونقطة الرؤية المكبرة ، التي تحمل في تفاصيلها جانبين ، الأول جانبها الجمالي الطبيعي ، والثاني جانبها الجمالي الفني ، المتولد عن تقنيات الفنان ومعالجته ومهارته ، التي تصبح بدورها مركز جذب وشد انتباه المتلقي ، الذي يجد نفسه مجبراً على الدخول في حوار (داخلي / خارجي) حول مدى تطابق اللوحة مع الصورة ،

ومدى تطابق الصورة مع الحياة . وهذا الحوار لابد أن يقود إلى عملية تحول وتغيير في طبيعة إدراكه البصري للمرئي في اللوحة ، بوصفه من عمل الإنسان وإنتاج اليد البشرية والمهارة ، وبين اللامرئي فيها ، وهو الأصل الحقيقي الذي أخذت عنه الصورة .

وهنا يمكن للصور السوبريالية أن تكون بمثابة مرجعية لنفسها ، وذلك لأنها لا تمثل أصلاً محدداً أو ثابتاً ، بل هي تحمل في داخلها مواصفات الأصل كلها ، درجات واقعيته وتفاصيلها كلها ، لذا فهي البديل الجمالي الكامل للواقع ، الذي تقدمه السوبريالية بوصفه واقعاً بديلاً أكثر تركيزاً ودقة وجمالاً .

عينة (١٦)

اسم الفنان : روبرت نيفسون (Robert Neffson) .

اسم العمل : منعطف كولومبس .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٨ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٨١ × ١٤٧ سم .

العائدية : معرض زائد واحد .

مشهد من أحد المنعطفات في شوارع مدينة ماليزية ، إذ ناطحات السحب الحديثة ، والأبراج العملاقة ، والبنايات المتراصة المتصاعدة ، تملأ أفق اللوحة وفضاءها المفتوح الأمامي المواجه ، إذ يتسع الشارع وينفتح عند مقدمة اللوحة ، مع وجود مقدمة سيارة صفراء اللون ، وظهور ثلاث خطوط صفراء فاتحة على أرضية الشارع ، إذ يبرز خطان متوازيان في المقدمة ، والخط الثالث يبتعد قليلاً عنهما ، فاللون الأصفر بتدرجاته اللونية يصبح لوناً سائداً للميدان ، لأنه - أي اللون الأصفر - يمتلك وظيفية انطولوجية ، ويصبح جديراً بأن يمثل الأشياء كلها ، كما في الأشكال (السيارة ، والخطوط ، والجدران) ، " وبحركة واحدة يفرض نفسه شيئاً فريداً ، ويتوقف عن كونه مرئياً كشيء فريد ، والعالم هو ذلك المجموع ، إذ كل جزء إذا ما أخذ لذاته يفتح فجأة أبعاداً لا محدودة ، أي أنه يصبح جزءاً شاملاً " [١] .

---

[١] موريس ميرلو بونتي : المرئي واللامرئي ، ت : سعاد محمد خضر ، مراجعة : الأب نيقولا داغر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٩٧ .

لذلك عمد الفنان إلى وضع اللون الأصفر في لوحته ، فإنه يقدم فيه في الوقت نفسه انفتاح الإدراك للعالم ، كما يفتح الجراح الجسد ، إذ يلاحظ بوساطة النافذة التي فتحها ، الأعضاء في وظيفتها الكاملة ، تعمل بنشاطها كله ، فالفنان لا يكشف عن إدراكه للأشياء ، بل إدراكه للعناصر (الماء ، والهواء ، ... الخ) ، التي تنساب إلى معرفة الحياة ما بعد الحداثية .

يحرص الفنان هنا على تصوير موجودات الشارع من سيارات واقفة ، وأعمدة تحمل إشارات المرور والإنارة ، وعمل نحتي على شكل كرة زجاجية ، والناس المارة بمختلف هيئاتهم وحركاتهم ، فإنه يحافظ كذلك على صورة النسيج الحياتي اليومي للشارع ، ويصوّر محتوياته وتفاصيله بمنتهى الدقة والواقعية المبالغ فيها ، فإن هذا الحس التصويري الواقعي يتصاعد مع تصاعد الأبنية ، ثم البنايات الشاهقة التي تملأ الجانب الخلفي من اللوحة ، بحيث تظهر زرقة السماء ، مع غيمة بيضاء في الزاوية العليا للوحة ، فهو يصوّر واجهة كل بناية وعمقها مع أدق أجزائها ، من النوافذ إلى الواجهات الزجاجية الضخمة على يسار الصورة . كما يتتبع الفنان بحذر بالغ انعكاسات الظل والضوء على الأبنية المختلفة والشارع أيضاً ، إذ ينحدر ضوء الشمس الباهر على جزء من البنايات على يمين الصورة ، وعلى الأبراج العملاقة .

يحاول الفنان هنا إعطاء معالم روحية للمكان ، يمكن أن تولد تأويلات كثيرة على مستوى التكوين والأداء التشكيلي ، أولها علاقة الواقع بصورته الظاهرة ، والعلاقات المكانية والبنائية داخل الفضاء ، ومن ثم ، داخل البنية التشكيلية لهذه اللوحة . لكن الإيحاء الفني والتأويل الجمالي يقود إلى تأليف بنية أخرى تخص الفنان وعمله ، والمكان الذي اختار تصويره ، فالبنايات المهيمنة والممتدة بلا حدود ، هذه الصور كلها ذات دلالات ذهنية تعود بالمتلقي إلى مرجعيات طبيعية مماثلة ، هي شكل الغابة أو الجبال الشاهقة ، إذ يشعر الإنسان بصغر حجمه وضآلة وجوده في هذا المحيط المكتظ بالأشياء والجدران ، فقد رسم الفنان السيارات والناس بحجوم ضئيلة ، والأشياء المحيطة بهم كلها أكبر حجماً ، وأكثر امتداداً وهيمنة .

إنّ هذا المنفذ الدلالي ، يشير إلى واقع الإنسان المعاصر في المدن الحديثة والمجتمعات المعاصرة ، التي يضيع فيها حجمه ، وتقل قيمته وتأثيره ، ويتحول إلى مجرد بقعة ، أو كتلة صغيرة ، أو مجرد نقطة في محيط من الموجودات الكبيرة ، والواقعية إلى حد مفرط ، وهي وإن كانت من نتاج الإنسان ، والمفروض أنها في خدمته ، إلا أنها تسحق وجوده الشخصي ، فلا يعود بإمكانه تأكيد حضوره وشخصيته المميزة .

لقد بلور الفنان في عمله هذا لغة فنية ذات طابع ما بعد حداثي ، فنراه قد تخلص عن دوره في تشكيل العمل الفني كله ، وتحول إلى اختيار مشهد لبناء عمله ، وكأنه يسعى لتشكيل وجود فني ذي ملامح وثائقية تسجيلية ، توحي بعدم تدخل الفنان . وكأن الوجود الحقيقي أصبح بذاته أقوى وأفصح من أي تدخل ، وأي محاولة لإعادة تشكيله ، فهو صورة أخرى لضياع الإنسان في المكان الفيزيائي الذي يمتد عمودياً ، ويضغط على وجود الإنسان وحجمه ، حتى يذهب الإنسان عند هامش الحدث ، ويبتعد إلى خارج الإطار الحقيقي للمكان ، ولم يعد يشغل مركز اللوحة كما في الفن الكلاسيكي ، وهي نقطة اختلاف جوهرية بين الواقعية المفرطة والمنحى الكلاسيكي للرسم ذو النزعة الإنسانية ، على الرغم من التشابه بينهما في اللجوء إلى التجسيم والتشبيه والواقعية .

عينة (١٧)

اسم الفنان : راندي دودلي (Randy Dudley) .

اسم العمل : مركب الرمل - نهر شيكارجو .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٦ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٣١ × ٣٤ سم .

العائدية : معرض زائد واحد .

مشهد مُصوّر من أحد الموانئ الصغيرة على نهر (شيكارجو) ، وتظهر فيه حاملة الرمل الصغيرة من النوع الذي يستخدم لنقل السلع والسيارات والحمولات لمسافات صغيرة بين المدن ، وهي تعمل غالباً في الأنهر والقنوات المحلية ، إذ نرى عدداً من الأكوام الرملية داخلها ، وهي واقفة بجانب رصيف الميناء ، وتظهر على الرصيف سكة من الحديد ، كما توجد شاحنة من الجهة اليسرى من وسط اللوحة ، لونها أبيض مائل إلى اللون الرصاصي ، يبدو عليها الصدأ ، وهي واقفة أمام بناية كبيرة توحي بأنها مركز تجمع واستراحة لموظفي الميناء ، والبناية صنعت من الخشب ، أو الصفيح الذي يشبه جدران (الكرفانات) أو القاطرات التي توضع في مواقع العمل بمثابة مساكن أو استراحة للعمال .

ويظهر في وسط اللوحة مجموعة صناديق مرتبة واحدة فوق الأخرى ، وقسم منها مبعثرة على الرصيف ، والى الخلف منها ، توجد شاحنة صفراء متجهة إلى خارج الميناء ، كما توجد رافعة على الجهة اليمنى من اللوحة لرفع السلع والمواد المراد شحنها أو تفريغها . كما يوجد في عمق اللوحة بنايات حديثة مجاورة للميناء ، وتبرز في وسط اللوحة كنيسة من الطراز الحديث ببرجها الأخضر محاطة بالأشجار .

وقد حاول الفنان إظهار طبيعة وملمس الجدران بمهارة فائقة ، إذ أظهر بعض الخطوط أو الآثار القديمة على الجدار ، كما اهتم بدراسة الأرضية الإسمنتية ، وما فيها من بقع المياه ، والكتل الرملية الصغيرة ، وبعض آثار عجلة الشاحنة ، فعالجها بطريقة فنية توضح الخطوط والانحناءات الموجودة عليها .

وقد اختار الفنان هذه الزاوية ، التي تسمح برؤية الرصيف ، والمراكب التي تحمل الرمل ، ومدخل الميناء وعمقه في آنٍ واحد ، وقد أبدع الفنان في رسم الأشكال الواقعية بأجزائها الظاهرة في اللوحة كلها ، كما أبدع في رسم الآلات ، والمعدات الإنشائية ، ورافعات الأثقال ، وانعكاسات ظلها في الماء ، إذ نرى مناطق الظل والضوء بوضوح في اللوحة ، لكنه وضع كل براعته في رسم صفحة المياه التي تعوم فوقها الحاملة ، وأمواجها المتكسرة عند حافة الرصيف البحري ، وكذلك الانعكاسات الضوئية الواضحة على الماء ، والمتغيرات التي تحدث في لون وحركة الأمواج عند مرور السفن عليها ، وبشكل غاية في الدقة والإتقان .

والمشاهد والمتذوق للعمل ، يستطيع أن يتتبع أسلوب الفنان الخاص في اختيار ميزة التنوع الكبير في مظاهر الأشياء ، من السطوح الملساء ، إلى المتعرجة ، إلى طيّات الكتل الرملية ، والأشكال الهندسية ، التي يشتمل عليها البناء العام ، والتكوين الذي يتوخى التنويع والدقة في التفاصيل الصغيرة والكبيرة ، مع تمكنه من الحفاظ على وحدة وتماسك الموضوع .

تعود اللوحة إلى مرحلة مهمة من نتاجات الفن السوبريالي ، إلى الفترة التي عمل فيها (ريتشارد استس) ورفاقه من الجيل الأول على نقل الصور من الإعلانات التي تنشرها مكاتب النقل البحري للدعاية لعملها . وهي الفترة التي امتازت بكثرة الأعمال الفنية التي تُصوّر المراكب البحرية ، والسفن ، والزوارق الشراعية التي تتحرك على مياه البحار والأنهار ، إذ كان هؤلاء الفنانون يحاولون انجاز أعمالهم التجسيمية بطرق وأساليب تقترب من التجريد ، إذ اختار الفنان زاوية معينة لالتقاط صورة تبدو منها الأشكال ، وكأنها أجزاءً من أشياء ، فيظهر التكوين أقرب إلى التجريد ، كما يحاول فيها الفنان تجميع أكبر عدد من الصعوبات الفنية في حيز الصورة ، مثل جانب السفينة بكل تفاصيله ، وجانب الرصيف ،

وأبنية المرفأ ، وصفحة المياه بحركة أمواجها ، وانعكاسات الضوء والظل عليها ، علاوة على فضاء أعلى اللوحة ، إذ السماء المضاءة بأشعة الشمس .

إنّ محاولات بناء اللوحة دون اكتمال الأشكال الواقعية ، هو محاولة للاقتراب من التكوين المجرد ، المكون من قطع وأجزاء أقرب إلى فن التجميع ، وهذه الأعمال رغم تنفيذها بالألوان الزيتية على قماش الرسم ، إلا أنها تجمع بين الملمس الدقيق لمظاهر الأشياء وحجومها ، وبين تجسيد روحية المواد وكتلها ، مثل الرمل في القوارب ، والصناديق الخشبية على أرضية الرصيف ، ومظهر البناية في مقدمة اللوحة على الجهة اليسرى ، والبنايات في عمق الصورة ، علاوة على احتواءها على حس تصميمي عالٍ من خلال التراكيب الشكلية الظاهرة في حيز الصورة .

وعلى الرغم من التأثير الخادع المظلل لرسوم (استس) ، التي توحي بأنها مستنسخة من صور فوتوغرافية ، إلا أنها تقدم في الحقيقة معالجات إنشائية ، لخلق بناءات تعبّر عن حالات صيرورة الحدث دائماً ، أي ما بعد الشروع ، وقبل انتهاء الفعل واكتماله ، فهو يحاول أن يعيد تقييمنا للمشاهد الكثيرة التي نراها في حياتنا ، وأن يعيد ارتباطها بالمشاعر التي تتولد لدينا في مثل هذه المواقف ، بحيث يصبح النظر وعياً بحادثة تمثل فكرة نابعة من صميم الحياة اليومية المرئية والمحسوسة ، لكن على أساس اقتناص لحظات بذاتها ، مقطوعة عن مسار تيار الأحداث ، التي تبدو وكأنها تجري بدون ترابط أو معنى ، بل لمجرد إعادة إنتاج الواقع عبر الصورة ، وبلوغ حد المطابقة التامة مع مشاهد الحياة الحقيقية .

إنّ مفهوم السوبريالية يؤكد بصورة جوهرية ، إننا دخلنا ضمن عالم تخلق فيه الأدوات والتقنيات المتطورة ثقافة جديدة ، هي ثقافة المحاكاة ، التي تأخذ فيها الصور الإلهامية موقع الصورة الحقيقية ، وهذه اللعبة الفنية تسعى لخلق واقع مجتث عن أصوله ، واقع حقيقي بمنتهى الدقة ، يُعبّر عن لا واقعية متعالية ذات تأثير جمالي ، وهي لعبة عالم ما بعد الحداثة ، وعالم الاتصالات ، والتقنيات الرقمية ، وعالم الصور ، كما يدعوه (جان بوديارد) ، الصورة التي تحركه من حالة كانت فيها بمنزلة الأقنعة للحقيقة أيام الفن الحديث ، وتحولت إلى حقبة جديدة أصبحت تمثل فيها الحقيقة نفسها ، وتنوب عنها ، إلى الحد الذي يمكن معه تصديقها وقبولها كحقيقة بديلة .

عينة (١٨)

اسم الفنان : تجالف سبارناي (Tjalf Sparnaay) .

اسم العمل : سلطة .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٨ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ١٢٠ × ١٨٠ سم .

العائدية : مجموعة هرمز رولد .

واحد من الأعمال الفنية المميزة في نتاجات الفن السوبريالي ، وهو عمل يحمل مسحة غرائبية من ناحية الفكرة العامة ، أو التكوين ، أو الأداء التشكيلي ، فاللوحة تمثل إناءً زجاجياً شفافاً ، فيه سلطة مكونة من قطع اللهانة ، وبعض قطع من الطماطم ، والبيض ، الزيتون الأخضر والأسود ، والليمون . كما توجد في داخله ملعقة من الستيل المضاد للصدأ ، وضعت على أرضية باللون البني في الوسط والزاوية الخلفية اليسرى ، وباللون الجوزي في الزاويتين السفلى اليمنى واليسرى من اللوحة . واختار الفنان خلفية زرقاء ، إذ نرى مناطق زرقاء غامقة وأخرى فاتحة بسبب تسليط الضوء عليها ، ولإبراز الشكل بصورة أجمل .

نفذ المشهد الواقعي هنا بتقنية عالية الأداء ، وتقترب كثيراً من التصوير الفوتوغرافي ، وفكرة الفنان هي نقل تفاصيل دقيقة للمقطع المتجزئ باسلوب إدراكي ، ينزع

إلى تثبيت تقلبات الصور الواقعية ، والبحث عن محيطية المقطع التفصيلي للبناء العام ، من خلال تبني تصورات وافتراضات منطقية ممزوجة بطاقة فعالة للخيال ، والتي تستدعي الرغبة في دراسة جوهر الأجزاء (الأشكال والصور) الجامدة ، عبر إنشاء مقتربات تحليلية وتركيبية لتفكيك وإعادة بناء المشهد ، بتلقائية كلية تعتمد بناء العلاقات والسياقات المجسدة لصيرورة التكوين جمالياً ، إذ اختار الأحجام الصغيرة وإضفاء طابع الانسجام اللوني الذب ساد فيه اللون الأخضر وتدرجاته التي توزعت في ثنايا المشهد ، وبروز اللون الأحمر في مركز اللوحة ، إذا نلاحظ تفاصيل الطماطم ببذورها الواضحة ، وكذلك بروز اللون الأصفر في الجهة الأمامية اليمنى للوحة في وسط الحلقة البيضوية للبيضة ، مما يؤكد على حرص الفنان لنقل الواقع بشكل تفصيلي وبدقة عالية .

فاللوحة برمتها انعكاس لرؤية الفنان السوبريالي لواقع حياته وأفكاره ونتاجه الفني ، إذ يرى صانع اللوحة ذات الواقعية المفرطة نفسه أقرب إلى النحّات أو الصانع الذي يعمل بأدواته الفنية على إنتاج أشياء لا يمكن تفريقها عن الواقع ، بل هي واقعية إلى الحد الذي يجبر المتلقي على تصديقها وتقبلها بوصفها صوراً منقولة عن الحياة بتفاصيلها كلها .

إنّ كثيراً من أعمال فنون ما بعد الحداثة ترتكز على مفهوم الصدمة التي تسببها للمتلقي ، الذي يعرف مسبقاً أنّ الفن صنعة إنسانية قبل كل شيء ، ولعلّ فن السوبريالية نفسه قائم على فكرة مضاهاة الحقيقة ، أو بلوغ حدودها ، وذلك ما يسبب نوع من الصدمة للجمهور الذي اعتاد أن يرى فناً يعمل في حدود لا تتجاوز أطر التجسيم أو التشبيه الدقيق ، لكن تجربة الرسم الذي يتطابق مع الصورة أو يستنسخها بدقة فائقة هي تجربة فنية ما بعد حداثية ، أفرزتها ظروف التقنية الحديثة ، ووسائل التنفيذ المتفوقة الإمكانيات ، وهذا ما أدى إلى اتساع أفق وحدود وخيالات الفنانين ، ومستويات طموحاتهم الفنية من خلق وسائل الإيهام في صناعة الصور الفنية ، إذ بات التركيز المتزايد على قراءة العمل الفني كمفهوم يعبّر عن الذات الإنسانية في تفاعلها مع الواقع ، وما ينتج عن ذلك بتحول الفن إلى لغة بصرية واسعة المدى ، تُمهّد للتواصل بين الناس من جميع المستويات ، إذ يتحول النص البصري إلى نص ثقافي ذي فضاءات تأويلية متاحة للجميع ، يمكن قراءتها دون عناء ، وهذا ما سمح للفن السوبريالي بتأسيس لغته الفنية والجمالية الخاصة ، المبنية على أساس الصورة بكل إمكاناتها الفنية والتقنية ، التي يمكن تحويلها من قبل الفنان إلى عمل فني قابل لإنشاء قاعدة للتحاور بالشكل المتطابق والمتحد مع المضمون ، الذي يريد الفنان التعبير عنه بالوسائل الواقعية لا المجردة .

عينة (١٩)

اسم الفنان : روبرتو بيرناردي (Roberto Bernardi) .

اسم العمل : Il Prezzo dell' Anima .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٦ .

الخامة والمادة : زيت على الكنفاس .

القياس : ٤٥ × ٤٥ سم .

العائدية : معرض البيمارل .

مشهد مجتزأ لحياة جامدة على منضدة زجاجية ، يمثل صحن فيه كرز ، وضع بعض منها إلى جوارها على سطح المنضدة ، يحتوي بعض منها على أغصان تحمل أوراقاً خضراء ، وقسم منها ذابلة مائلة إلى الاصفرار ، وخلفها قارورة زرقاء اللون ظهر جزء منها ، وبجانبها حاوية زجاجية تحوي فلفل ابيض وأسود ذات غطاء فضي من الستيل المضاد للصدأ ، والى جانبها تظهر جزء من قارورة خضراء اللون ، وكل هذه الأشياء تنعكس صورتها على سطح المنضدة .

نفذ الفنان المشهد الواقعي هنا ، بتقنية عالية الأداء من حيث الدقة في المحاكاة والتجسيم ، بطريقة تقترب كثيراً من سمات التصوير الفوتوغرافي ، وقد نجح الفنان في تجسيد

البعد الثالث للأشياء ، على الرغم من عدم وجود أشكال في عمق اللوحة ، بل إنه تمكن من تسخير الخلفية الرصاصية لتحقيق ذلك ، عن طريق إسقاط الضوء عليها من الجهة اليسرى ، ومعالجة جهتها اليمنى بانعكاس اللون الأخضر على الحاوية الزجاجية وغطاءها المعدني وعلى سطح المنضدة .

يتمتع هذا العمل الفني ، على الرغم من بساطته المظهرية بحس تنظيمي وهندسي عالٍ ، قائم على التحكم في التوزيع الدقيق لمكونات الصورة ، من حيث طريقة وضع ثمرات الكرز وتنظيم أجزائها ، وكذلك في حركة الأغصان والأوراق المنحنية ، واتجاهات حركتها التي تبدو هنا خارج حدود الإحاطة البصرية ، وقد تعمد الفنان فعل ذلك عن قصد ، لزيادة واقعية المشهد ، وكأنه صورة فوتوغرافية ملتقطة بهذا الشكل .

إنّ رسوم الحياة الساكنة (Still Life) شائعة جداً في تراث الرسم الكلاسيكي ، وقد أبدع فيها فنانو عصر النهضة إبداعاً فائقاً ، وظلت عمليات رسم الحياة الساكنة تقليداً متبعاً بعد عصر النهضة ، بل وحتى في تيارات الفن الحديث كافة ، من الانطباعية إلى الوحوشية ، والتعبيرية ، والسريالية ، فيما أولاها التكعيبيون اهتماماً خاصاً . غير أن أعمال الحياة الساكنة كانت دائماً تصور الفاكهة الطازجة ، أو الخضروات والثمار الغضة حديثة القطع من الأشجار ، ومجلوبة مباشرة من الحقول .

أما في هذا العمل السوبريالي ، فإنّ الفنان اختار الفاكهة الطازجة ، وأوراقها وأغصانها ذابلة بوضوح ، للتعبير عن مبدأ الاختلاف أو التناقض بأوضح معانيه ، وبأشكاله كلها ، فهو يمثل الاختلاف مع الطبيعة ، ومع تراث الرسم ، ومع مفهوم الفاكهة ذاته ، لغوياً وصورياً ، وهذا الاختلاف ، هو اختلاف مع الحقيقة من ناحية أثرها الثابت في ذهن المتلقي ، إذ يحاول الفنان إظهار التناقض الأساس الكامن في الحقيقة الموضوعية ، أو في المفاهيم الراسخة لدى الإنسان ، فهو يقدّم صورة مشوهة عن الحقائق الجمالية المعتادة ، من أجل تحقيق صدمة للمتلقي ، ولفكرة الفن ، الذي ينشد الشكل المثالي للأشياء وصورتها الكاملة ، وبهذا النقض والاختلاف ، يمكن تحقيق رؤية ما بعد حداثية مغايرة للتقليدي الراسخ المهيمن في الفكر الجمالي ، وذلك عن طريق كشف التناقضات التي يمكن أن يخلقها عامل الزمن داخل بنية الجمال الطبيعي ، وبذلك يمكن الوصول إلى الفضاء التأويلي المفتوح ، وتعددية المعنى ، وهذا هو جوهر عملية النقض في مفهومه التفكيكي في نقد ما بعد الحداثة ، " فالأصل يمكن أن يختلف ويتغير ، والمختلف يحيل إلى غيره " [١] .

---

[١] جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ت : كاظم جهاد ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٨ ، ص١٢٦ .

إنّ البحث عن الاختلاف ، هو السمة المميزة لفنون ما بعد الحداثة ، ومنها الرسم السوبريالي ، إذ يصبح الوعي المدرك للتناقض هو النقطة التي يتبلور عندها الإحساس بوجود تغير ثقافي ، يشمل الخطاب الفني بصورة عامة ، أما الاستمرار ، فهو إعادة إنتاج هذا التناقض من خلال الممارسة الاختلافية ، وهي السمة المميزة للنموذج الفني الذي يسعى إلى فرض وجوده وسيطرته ، من خلال المظهرية الجديدة التي يلقيها على النماذج القديمة المتداولة ، والأفكار التقليدية ، والأشكال المتوارثة ، وهو بهذه الطريقة يدخل في عمليات جدل وحوار مستمر مع المركزي ، والراسخ ، والمهيمن ، من أجل زحزحته وتفكيكه ونقضه ، تمهيداً لبناء الجديد الذي ينوب عنه ، في عالم يتغير بسرعة هائلة ، ووتيرة عالية ، هو عالم التقنيات المتطورة ، والرؤية المتغيرة ، عالم وثقافة وفن ما بعد الحداثة .

عينة (٢٠)

اسم الفنان : ثانيا مكاردل (Thaneeya McArdle) .

اسم العمل : بلا عنوان .

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٤ .

الخامة والمادة : أكريلك على الكنفاس .

القياس : ٤٠ × ٥٠ سم .

العائدية : معرض جيليان جونز .

لوحة فنية ، يظهر فيها بوضوح صحيفة (نيويورك تايمز) ، التي تشغل معظم حجم اللوحة ، وتحتوي على صورة لمرشحي الرئاسة الأمريكية وزوجاتهم ، مع صورة في جانب الصحيفة للسيناتور (كيري) ، وهي تمثل الصراع السياسي للانتخابات الأمريكية لعام (٢٠٠٤) . وتظهر عملتين نقديتين من فئة (٢٠) دولار ، أحداهما قديمة ، وفوقها حديثة ترمز إلى النظام النقدي الحديث الأكثر أمنية وسرية ، وبجانبها نظارات طبية ، وفوقها مسدس من نوع قديم ، من النوع الذي شاع استخدامه في مدينة (تكساس) ، وفوق العملات النقدية الورقية ، علبة زجاجية تحوي الفول السوداني ، وعلى الزاوية العليا اليمنى من الصحيفة وضعت ثقالة ورق ملونة ، ونثرت فوقها قطع من الكرتون المقوى بصورة غير منتظمة فوق الصحيفة والمنضدة ، وباللونين الوردي والأخضر الفاتح .

وعلى الجانب الأيسر من مقدمة اللوحة ، وضع جهاز تحكم عن بعد على المنضدة الخشبية المكونة من عدة ألواح متواصلة من الخشب الذي تبدو عليه ملامح القدم وآثار الاستخدام الطويل . إنّ جهاز التحكم عن بعد يرمز إلى تحكم وسائل الإعلام في عصر ما بعد الحداثة ، كما يظهر قدح من الزجاج إلى الأعلى من جهاز التحكم ، يحتوي على قطع من الحجار الصغيرة باللون الرصاصي الفاتح ، وهي تمثل الوزن والعاطفة والأشياء المادية ، والتي تعطي إحساساً بالعزلة والانزياح ، ويحتوي كذلك على قشة ترمز إلى السياحة والاقتصاد المبني على السياحة ، الذي تدهور وقل بواسطة أحداث غير محسوبة ، وهي ترمز إلى إعصار (تسونامي) . وعلى الجانب الأيمن من القدح ، توجد شمعة بيضاء صغيرة ، وهي ترمز إلى ظهور مستقبل جديد .

في الوقت الذي يظهر فيه مقدار الدقة والواقعية الفائقة التي عالج فيها الفنان العملات الورقية وملمس الصحيفة وقطع الكارتون المقواة ، وكذلك جهاز التحكم عن بعد والمسدس وثقالة الورق والقدح بمحتوياته كلها ، تصل حد التطابق التام مع صورتها الحقيقية ، فإنّ مقدار الإبداع والمهارة الذي يظهره الفنان يزداد في ملاحظة قدرته على نسخ الصور والكتابات الموجودة على الأوراق النقدية والصحيفة ، وإظهار الانكسارات في وسطها ، ولون ورقها المميز ، علاوة على واقعية ظلالها الداخلية والخارجية التي أخرجها الفنان بتميز واضح .

إنّ اختيار الفنان لعمله هذا ليس اختياراً اعتباطياً ، بل ينم عن ترتيب مسبق أجراه الفنان لعناصر لوحته ، فالمال يدخل في علاقة جدلية وإيحائية مع السياسة ، إذ يمثل كل منها رمزاً من رموز السلطة والنفوذ ، وهما من هواجس الحياة في المجتمعات المعاصرة ، يعبران بصدق بالغ عن الروح الأمريكية والثقافة الأمريكية ، ثقافة القوة والاقتصاد والاتجاه البرجماتي العملي في المجتمع ما بعد الحداثي ، وفلسفة البرجماتية التي نشأت في أمريكا ، هي فلسفة النفعية التي ترسخت وتأصلت في عقلية وسلوك الفرد الأمريكي بقوة ، على أنّ المال والسلطة هما ثوابت الحياة السريعة ، وهما ضمان الإنسان لمستقبله ، وهي تهدف إلى الثراء وجمع المال والإمساك بأسباب القوة بسبب المال ورغبته فيه ، ووصولاً إليه ، إذ يصبح ارتباط الحقيقة بالثروة والسلطة أمراً حتمياً كما يفهمه (وليم جيمس) أو (جون ديوي) [١] .

إنّ مجتمع التفوق الذي تنشده العقلية الأمريكية وفلسفتها البرجماتية ، هو مجتمع الوفرة والزيادة في الحصول على المال وإنفاقه ، وهو يؤكد كذلك ، أنّ الأشياء كلها ، وبضمنها الفن ، لابد أن تؤدي إلى تحقيق معنى البرجماتية العملية ، التي تؤكد على الفائدة

---

[١] محمد سعيد ، البرجماتية نظرة أمريكية للعالم ، مجلة العربي ، ع ٤٧١ ، الكويت ، ص٤٣ .

التي يجنيها الفرد من عمله في أي مجال ، حتى مجال الفن ، إذ تؤكد البرجماتيـــة " أنّ الفـــن باتت له وظائف جديدة تماماً ، لا تنتهي عند حدود المجتمع المعاصر الذي يرى ويتذوق الفن ، بل صار له طموح الامتزاج بالصناعة وتقنيات الصورة والألعاب وكلها يكون القصـــد منهـــا المال " [١] .

وإنّ أي نشاط فكري أو إبداعي يجب أن يتجه وجهة علمية عملية ، تؤدي في النهايـــة إلى مردودات مادية وفعلية ، يمكن أن يستفيد منها الفنان والمجتمع من الشـــيء ، ومردوداتـــه المادية المباشرة أو غير المباشرة .

[١] محمد سعيد ، البرجماتية نظرة أمريكية للعالم ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

الفصل الرابع

- أولاً : نتائج البحث
- ثانياً : الاستنتاجات
- ثالثاً : التوصيات
- رابعاً : المقترحات

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث

١. تتسم رسوم السوبريالية بشكل عام بالدقة الفائقة في نقل تفاصيل الأشكال وتجسيمها ، ومحاكاة الأشكال الواقعية إلى حد التطابق معها ، بشكل يبدو للناظر كاملاً ، وهذا ما يتضح في جميع عينات البحث .

٢. يتميز فن السوبريالية بقدرة فائقة على إظهار الاختلافات الدقيقة في مظاهر الأشياء وملمسها الحقيقي الذي يعبر عن طبيعتها الواقعية ، والاختلافات بين موادها وحجومها وأشكالها ، مثل البيانات ، الأشكال الصناعية ، الآلات ، الملابس ، والأشياء الأخرى ، كل حسب طبيعته ، وهذا ما يتضح في جميع عينات البحث .

٣. تتسم اللوحات السوبريالية التي تُصوّر المدن والبنايات والشوارع بحس هندسي دقيق في رسم الأبعاد ، ومظاهر المواد الإنشائية ، وكتلها ، وتنسيقها الحقيقي ، كما في العينات (١ ، ٢ ، ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧) .

٤. الفنان السوبريالي قادر على متابعة مساقط الضوء والظلال على الأشياء بدقة ومهارة ، يستطيع من خلالها دراسة طبيعة الأشياء المعدنية ، أو الصناعية ، أو الزجاجية وغيرها ، إلى حد الإيحاء بوجودها فعلياً في اللوحة ، كما في العينات (٥ ، ٨ ، ٩ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠) .

٥. في المواضيع التي تتضمن وجود الأشخاص ، يعمل الفنان السوبريالي على إظهار ملامح الوجوه ، والتعابير ، والأجسام ، والشعر ، والبشرة ، بدرجة عالية من الواقعية والحيوية ، التي توحي بوجود الحياة فيها ، كما في العينات (١ ، ٤ ، ٥ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦) .

٦. لا ينحصر عمل الفنان السوبريالي في رسم الصور الفوتوغرافية ، بل يتعداه إلى حد اختيار اللقطات ، والزوايا ، والتحكم في أبعادها وأحجامها ، وطرق إضاءتها وألوانها . ويذهب بعض الفنانين إلى ترجمة أفكاره في صور فوتوغرافية ، يقوم هو بتصميمها وتنسيقها وإخراجها واقعياً قبل التقاط صورتها النهائية من أجل إيصال فكرة معينة أو رؤية خاصة يريد تجسيدها في لوحته ، كما في العينات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٠) .

٧. يتحكم الفنانون السوبرياليون كثيراً في مستويات الصورة التي يريدون رسمها ، من حيث التحكم في الخلفيات ، أو إضافة وحذف أشكال معينة من الصورة الملتقطة عند رسمها ، أو تقطيع ودمج اللقطات ، كما في العينات (٤ ، ٦ ، ٩ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠).

٨. على خلاف ما هو شائع ، فإن بعض أعمال الرسم السوبريالي أعمال مضمونية ، تحمل أفكاراً وآراء اجتماعية أو سياسية أو إشارة أو اتهام للدول والمؤسسات والأفكار التي تقف وراء الكثير من المعاناة الإنسانية ، كما في العينات (١١ ، ١٣ ، ١٤) .

٩. تتحدث بعض أعمال السوبريالية عن وضع وظروف الآخر الذي يعيش خارج حدود عالم ما بعد الحداثة ، والذي ترتبط مشكلاته بسياسات واقتصاديات هذا العالم ، الذي يعامله بوصفه غير موجود أصلاً . وعرض فنانو السوبريالية أعمالاً صدمت العالم الغربي عن معاناة الناس من الفقر والأمراض والحروب ، وقد نبّهت هذه الأعمال الرأي العام والفكر العالمي إلى المسكوت عنه ، والمتجاهل من حياة الآخرين من البشر ، كما في العينات (١ ، ١٣ ، ١٤) .

١٠. شكّلت العودة إلى الموضوعات الكلاسيكية مثل (الحياة ساكنة) رغبة ملحة لدى بعض فناني السوبريالية ، لكنهم عاملوها بنوع من التحديث والتغريب ، الذي يؤكد صلتها بفنون ما بعد الحداثة ، ومفاهيمها الفنية والجمالية ، المنفصلة عن مفاهيم الفن والجمال الكلاسيكي ، كما في العينات (٣ ، ٦ ، ٨ ، ٩ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠).

١١. بعض اللوحات السوبريالية تمثل رصداً لمشاهد واقتناص لحظات عابرة من الحياة اليومية ، لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة ، أو لا يمكن الالتفات إليها في خضم تيار الحياة المتسارع في عصر ما بعد الحداثة ، كما في العينات (٢ ، ٧ ، ١٦) .

١٢. يفضل بعض الفنانين اختيار موضوعات منسقة من قبلهم ، تصوّر أشياء يعدّ رسمها تحدياً لمهاراتهم ، وصعوبات فنية يعملون على تذليلها بالرسم من أجل عرض لوحات فنية تتميز بطابع الاستحالة والتعقيد لا أكثر ، كما في العينات (٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٥ ، ١٨) .

١٣. تطفو على سطح أعمال فناني السوبريالية مظاهر الرفض والألم من العالم المعاصر ، والحنين إلى الطبيعة ، والبساطة ، والثقة بالمستقبل ، وتزوق جماليات الماضي ، والتراث ، والطبيعة البكر ، كما في العينات (٨ ، ١٥ ، ١٩) .

١٤. تعكس رسوم فناني السوبريالية جدل الحياة التي تفرضها المدن المعاصرة الأوربية والأميركية بكل ما فيها من تصعيد لوعي ما بعد الحداثة ، وجدل القيم المتغيرة التي تجد انعكاسها على المجتمعات الإنسانية ، كما في العينات (٢ ، ٥ ، ١٦ ، ١٧) .

١٥. يشكل حضور الروح الاستهلاكية والسلعية جزءاً مهماً من اهتمامات الفن السوبريالي ، وكذلك الاهتمام بمظاهر الصناعة الحديثة ، وآلاتها ، وعماراتها ، كما في العينات (١ ، ٥ ، ١٦ ، ١٧) .

١٦. تستحضر رسوم السوبريالية دلالات الحركة ، والسرعة ، والزمن ، والتنظيم المدني ، وقيم الإعلان التجاري ، ووسائل الاتصال الحديثة بطرق متباينة ، كما في العينات (٦ ، ١٦ ، ٢٠) .

١٧. حافظ رسامو السوبريالية على معظم الأسس التقليدية لبناء اللوحة وموازنتها وتنظيم عناصرها ، وإذا حاول أحدهم الخروج عليها ، فإنه يكون خروجاً واعياً على وفق مسوغات فكرية أو فنية قصدية ، كما في العينات (٢ ، ٣ ، ٩ ، ١١) .

١٨. يذهب بعض الفنانين إلى تصوير الجوانب النفسية التي تتولد عند سكان مدن ما بعد الحداثية ، مثل الشعور بالعزلة ، أو الاغتراب ، أو الخوف من دوامة الحياة المتسارعة في هذه المدن الكبرى ، كما في العينات (١١ ، ١٣ ، ١٤) .

١٩. يشكل تداخل الأجناس الفنية سمة هامة في رسوم السوبريالية ، لكن على مستوى تجسيدها بالرسم ، مثل التصاميم ، والإعلانات ، والأزياء ، كما في العينات (٣ ، ٤ ، ١٥ ، ١٦) .

٢٠. تتسم نتاجات الفن السوبريالي بسعة واضحة في أحجام اللوحات المستخدمة ، يصل بعضها إلى حد كبير جداً ، قد يغطي مساحات واسعة جداً ، كما في العينتين (١١ ، ١٨) .

٢١. تعيد السوبريالية الشكل الواقعي بإدخاله في بنية جديدة ، فيتحول المألوف إلى شيء غريب لم يسبق التنبه إلى صورته المكبرة أو الدقيقة إلى هذا الحد ، إذ يصبح جاذباً للنظر وكأنه يرى لأول مرة ، كما في العينات (٥ ، ٨ ، ١٦ ، ١٩) .

ثانيا ً : الاستنتاجات

١. إنّ أجواء الفن السوبريالي الواقعية وأشكالها المحاكية تجد مناخاً مناسباً لدى جمهور واسع من النقاد والمتذوقين بوصفها بديلاً عن هيمنة الفن المجرد لفترة طويلة على الساحة الفنية العالمية .

٢. في حدود الرسم الزيتي ، ابتدع فنانو السوبريالية معالجات تقنية متنوعة ، مثل الرسم بألوان مخففة جداً ، وفرش كبيرة جداً ، أو صغيرة جداً ، أو استخدام عاكسات الصور على الكنفاس ، أو استخدام الألوان الصريحة مثل الأبيض والأسود .

٣. يهتم فنانو السوبريالية بإظهار تفاصيل التصاميم الداخلية (الديكور) ، أو الخارجية مثل واجهات المحلات ، والأبنية ، والشوارع ، والساحات ، والأرصفة ، والكراجات.

٤. يهتم البعض الآخر من فناني السوبريالية بتصوير الشوارع الخلفية ، والأزقة ، ومواقع البناء ، وحياتها ، وروادها .

٥. تعمل الصور السوبريالية غالباً في فضاءات مفتوحة وإنارة عالية ، تمنح التحقق الكامل للأشكال ، والتجسيد من خلال ظهور تفاصيلها وظلالها في تباين حاد ، يساعد الفنان على أداء عمله التجسيمي المحاكي .

٦. من خلال ارتباطها بمفهوم الصورة الفوتوغرافية واسعة الانتشار ، استطاعت السوبريالية دخول عالم الإعلام العابر للقارات ، وفن الإعلان ، مما حقق لها شهرة واسعة ، أكثر من باقي تيارات فنون ما بعد الحداثة .

٧. أغلب أعمال السوبريالية هي من إنتاج فنانين أميركيين ، ينصب اهتمامهم على إظهار نمط الحياة الأميركي ، وإن كانت بعض الأعمال تصور دولاً ومجتمعات أخرى ، فهي أقل من صور المدن الأميركية ، وعمارتها وسكانها .

٨. أسهمت حركة الرسم الواقعي في الفن السوبريالي إلى إعادة تقييم وإنتاج أعمال الفن الكلاسيكي الخالدة ، أو تقليدها ، وإدخالها في أعمال معاصرة على نطاق واسع .

٩. تؤدي الصدفة أثراً في اختيار الفنان في اختيار لقطات لأعماله ، فهو يلتفت إلى أوضاع أو مشاهد عابرة ، قد لا تدوم إلا لحظات قليلة .

١٠. التكوينات الفنية في الرسم السوبريالي غالباً ما تكون ناتجة عن فكرة مسبقة ، يبحث الفنان عن الزاوية المناسبة لتصويرها ، مثل لقطات المدن ، والبنايات المعمارية ، وصور الآلات ، والسيارات ، ووجوه الأشخاص .

١١. فنانو السوبريالية هم الأقدر من بين الفنانين على رسم الأشياء الواقعية وتقليدها ، على وفق القواعد الكلاسيكية الصارمة ، وهم في الوقت ذاته ، قادرين على ممارسة أنواع أخر من التجار بالمتنوعة لفنون الرسم .

ثالثاً : التوصيات

١. توصي الباحثة بإدخال مادة فنون ما بعد الحداثة ضمن اهتمامات الباحثين والتدريسيين على مختلف مستويات هذه الفنون وللدراسات الأولية والعليا .
٢. الإسهام في إصدار البحوث وترجمة الكتب المتخصصة بفنون ما بعد الحداثة بشكل عام .
٣. توثيق العلاقة بين دروس الاختصاص في كليات الفنون الجميلة ، ودروس التطبيقات العلمية التي تتابع آخر تقنيات ومستحدثات الأداء الفني التي أفرزتها فنون ما بعد الحداثة .

رابعاً : المقترحات

تقترح الباحثة دراسة ما يأتي :

١. الواقعية بين الرسم السوبريالي والنحت السوبريالي " دراسة مقارنة " .
٢. الواقعية بين الرسم الكلاسيكي والرسم السوبريالي .
٣. دور الفلسفة البرجماتية في فنون ما بعد الحداثة .
٤. أثر الثقافة الاستهلاك في الفن السوبريالي .

المصادر

المصـادر

- **القرآن الكريم .**

المصادر العربية

١. إ. م. بوشنسكي : **الفلسفة المعاصرة في أوروبا** ، ت : عزة قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ .

٢. إبراهيم محمود خليل : **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك** ، ط١ ، دار المسيرة ، عمان ، ٢٠٠٣ .

٣. آدم كوبر : **الثقافة والتفسير الانثروبولوجي** ، ت : تراجي فتحي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٨ .

٤. ادوارد لوسي سمث : **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية** ، ت : فخري خليل ، ط١ ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .

٥. ـــــــــــــ : **الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥** ، ت : أشرف رفيق عفيفي ، تقديم مصطفى الرزاز ، مراجعة : أحمد فؤاد سليم ، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب. ت .

٦. ـــــــــــــ : **فن ما بعد الحداثة** ، ت : فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة (٤٣٢) ، دار الشؤون الثقافية العامة .

٧. أدونيس : **النص القرآني وآفاق الكتابة** ، ج ١ ، دار الآداب ، بيروت ، ب. ت .

٨. أرنولد هاوزر : **الفن والمجتمع عبر التاريخ** ، ت : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

٩. آلان إميل شارتييه : **منظومة الفنون الجميلة** ، ت : سلمان حرفوش ، ط١ ، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلانية ، دمشق ، ٢٠٠٨.

١٠. ألان باونيس : **الفن الأوربي الحديث** ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

١١. ألان تورين : **نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة** ، القسم الأول ، ت : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨

١٢. آلن هاو : **النظرية النقدية مدرسة فرانكفورت** ، ت : ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٥ .

١٣. أمانويل كانت : **نقد ملكة الحكم** ، ط١ ، ت : د. غانم هنا ، بيروت ، ٢٠٠٥ .

١٤. امبرتو ايكو : **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** ، ت : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي الغربي ، بيروت ، ٢٠٠٧ .

١٥. أميرة حلمي مطر : **فلسفة الجمال** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب. ت .

١٦. ـــــــــــ : **في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

١٧. اندريه تاركوفسكي : **النحت في الزمن** ، ط١ ، ت : أمين صالح ، وزارة الإعلام ، الثقافة والتراث الوطني ، مملكة البحرين ، ٢٠٠٦ .

١٨. باسم علي خريسان : **ما بعد الحداثة** ، دار الفكر ، ط ١ ، دمشق ، ٢٠٠٦ .

١٩. بشرى موسى صالح : **نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات** ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٩ .

٢٠. بيير ، ف ، زيما : **التفكيكية دراسة نقدية** ، ط١ ، ت : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ .

٢١. تزفيتان تودوروف : **نقد النقد** ، ط٢ ، ت : سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٢٢. توماس مونرو : **التطور في الفنون** ، ج ١ ، ت : محمد علي أبو درة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

٢٣. تيري ايغلتون : **أوهام ما بعد الحداثة** ، ت : منى سلام ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

٢٤. ج. تيمونز روبيرتس وايمي هايت : **من الحداثة إلى العولمة** ، ت : سمر الشيشكلي ، مراجعة : محمود ماجد عمر ، ج ٢ ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٤ .

٢٥. جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** ، ت : كاظم جهاد ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٨ .

٢٦. جاك شورون : **الموت في الفكر الغربي** ، ت : كامل يوسف حسين ، مراجعة : إمام عبد الفتاح إمام ، سلسة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٤

٢٧. جان ستاروبينسكي وآخرون : **في نظرية التلقي** ، ت : غسان السيد ، ط ١ ، دار الغد ، سوريا ، دمشق ، ٢٠٠٠

٢٨. جان ماري شيفر : **الفن في العصر الحديث ، الإستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا** ، ت : فاطمة الجويشي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٦ .

٢٩. جمال قطب : **رائع الفن العالمي** ، ط ٣ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

٣٠. جورج فلاناجان : **حول الفن الحديث** ، ت : كمال الملاخ ، مراجعة : صلاح طاهر ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

٣١. جوزيف اميل مولر : **الفن في القرن العشرين** ، ط ١ ، ترجمة : مهاة فرج ، دمشق ، دار طلاس ، ١٩٨٨ .

٣٢. جون ستروك : **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا** ، ت : محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٦ .

٣٣. جون ماكوي : **الوجودية** ، ت : إمام عبد الفتاح ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ .

٣٤. جونسون ، ر. ف : **الجمالية** ، ت : عبد الواحد لؤلؤة : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ .

٣٥. جوهانز ايتين : **التصميم والشكل** ، ت : صبري محمد عبد الغني ، مراجعة : شوقي جلال ، ط١ ، هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ .

٣٦. جي. إي. مولر ، وفرانك ايلغر : **مئة عام من الرسم الحديث** ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .

٣٧. حسن محمد حسن : **الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر** ، ج١ ، ط ٢ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٤ .

٣٨. ديفيد هارفي : **حالة ما بعد الحداثة** ، ط١ ، ت : د. محمد شيّا ، مراجعة : د. ناجي نصر وحيدر حاج إسماعيل ، بيروت ، ٢٠٠٥ .

٣٩. راضي الحكيم : **فلسفة الفن عند سوزان لانجر** ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٤٠. راوية عبد المنعم عباس : **الحس الجمالي وتاريخ الفن** ، دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥ .

٤١. رفعة الجادرجي : **في سببية وجدلية العمارة** ، ط ١ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٦ .

٤٢. روبرت م. كروندن : **موجز تاريخ الثقافة الأمريكية** ، ت: مازن حماد ، مراجعة : أحمد يعقوب ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٥ .

٤٣. روبرت هولب : نظرية التلقي ، **مقدمة نقدية** ، ط١ ، ت : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٨ .

٤٤. روزنتال . م. و. ي ، بودين : **الموسوعة الفلسفية** ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٤٥. رياض عوض : **مقدمات في فلسفة الفن** ، تقديم : جروس برس ، ط ١ ، طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤ .

٤٦. رينه هويغ : **الفن تأويله وسبيله** ، ج ٢ ، ت : صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ١٩٨٧ .

٤٧. زكريا إبراهيم : **كانت والفلسفة النقدية** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب. ت .

٤٨. بلاسم محمد وآخران : **دراسات في بنية الفن** ، ط ١ ، دار مكتبة الرائد العلمية ، ٢٠٠٤ .

٤٩. زهير صاحب وآخرون : **دراسات في الفن والجمال** ، ط١ ، دار مجدلاوي ، ٢٠٠٦ .

٥٠. زيادة رضوان جودت : **صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم** ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٣ .

٥١. سامي أدهم : **ما بعد الحداثة ، انفجار عقل أواخر القرن** ، ط١ ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٤ .

٥٢. شاكر عبد الحميد : **التفضيل الجمالي** ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، مطابع الوطن ، الكويت ، ٢٠٠١ .

٥٣. شاكر عبد الحميد : **عصر الصورة ، السلبيات والايجابيات** ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٥ .

٥٤. شتاينر رودولف : **نيتشه مكافحاً ضد عصره** ، ط١ ، ت : حسن صقر ، دار الحصاد ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٨ .

٥٥. طلال معلا وآخرون : **النقد والإبداع** ، إدارة الفنون ، المركز العربي للفنون ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٦ .

٥٦. طلال معلا وآخرون : **أوهام الصورة .. التشكيل العربي .. الثقافة السائبة** ، ط١، دائرة الفنون ، المركز العربي للفنون ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ .

٥٧. عادل عبد الله : **التفكيكية** ، ط١ ، دار الحضارة ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

٥٨. عبد الجبار الرفاعي : **دروس في الفلسفة الإسلامية** ، مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع ، طهران ، ٢٠٠٠ .

٥٩. عبد الجبار توفيق البياتي ، وزكريا زكي اثناسيوس : **الإحصاء الوصفي والاستدلالي في التربية وعلم النفس** ، مطبعة المؤسسة الثقافية العمالية ، بغداد ، ١٩٧٧ .

٦٠. عبد الجبار منديل : **الإعلان بين النظرية والتطبيق** ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، ١٩٨٢ .

٦١. عبد الرحمن بدوي : **ملحق موسوعة الفلسفة** ، ج ٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ .

٦٢. عبد العزيز حمودة : **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة كتب عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٩٨ .

٦٣. عبد الله الخطيب : **الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية** ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨

٦٤. عبد الوهاب المسيري : **دراسات معرفية في الحداثة الغربية** ، ط١ ، مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٦ .

٦٥. عبد الوهاب المسيري وفتحي التركي : **الحداثة وما بعد الحداثة** ، ط٢ ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٣ .

٦٦. عفيف بهنسي : **أثر العرب في الفن الحديث** ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم ، دمشق ، ١٩٧٠

٦٧. عقيل مهدي يوسف : **القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني** ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٥ .

٦٨. علي حرب : الإنسان الأدنى ، **أمراض الدين وأعطال الحداثة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، بيروت ، ٢٠٠٥ .

٦٩. علي حرب : **هكذا اقرأ ما بعد التفكيك** ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ .

٧٠. عمران القيسي ، **غائية الفن في زمن المتغيرات المتسارعة** ، ط ١ ، دائرة الثقافة والإعلام ، المركز العربي للفنون ، الشارقة ، ٢٠٠٣ .

٧١. ف. كوستين وف. يوماتوف : **لغة الفن التشكيلي** ، ت : برهان شاوي ، ط ١ ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ١٩٩٧ .

٧٢. فائز يعقوب الحمداني : **اللون حضارة** ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٧ .

٧٣. فداء حسين أبو دبسه ، وخلود بدر غيث : **علم الجمال آفاقه وتطبيقاته** ، ط ١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، ٢٠٠٨ .

٧٤. قاسم محمد كوفحي ومحمد يوسف نصار : **نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية** ، ط١ ، عالم الكتب الحديث ، اربد - الأردن ، ٢٠٠٨ .

٧٥. كارولين تسدول ، وآخر : **ما بعد التعبيرية التجريدية** ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٧٦. ليلى لميحة فياض ، **موسوعة أعلام الرسم** ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٢ .

٧٧. مالكوم برادبري وآخر : **الحداثة** ، ت : مؤيد حسن فوزي ، ج ١ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٧٨. ماهر عبد المحسن حسن : **جادامر مفهوم الوعي الجمالي** ، دار التنوير ، بيروت ، ٢٠٠٩ .

٧٩. محمد جمال باروت : **الدولة والنهضة والحداثة مراجعات نقدية** ، ط٢ ، دار بحور للنشر والتوزيع ، سورية ، ٢٠٠٤ .

٨٠. محمد سبيلا : **الحداثة وما بعد الحداثة** ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ .

٨١. ـــــــــ : **دفاعاً عن العقل والحداثة** ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٤ .

٨٢. محمد شوقي الزين : **تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر** ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٢ .

٨٣. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ط ٧ ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ .

٨٤. محمد نبهان سويلم : **التصوير والحياة** ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٤ .

٨٥. محمود أمهز : **التيارات الفنية المعاصرة** ، ط١ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٦ .

٨٦. محمود أمهز : **الفن التشكيلي المعاصر - التصوير (١٨٧٠ - ١٩٧٠)** ، دار المثلث ، بيروت ، ١٩٨١ .

٨٧. محمود البسيوني ، **الفن في القرن العشرين** ، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب. ت .

٨٨. مراد وهبة : **قصة علم الجمال** ، ط١ ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

٨٩. مطاع صفدي : **نقد العقل الغربي ، الحداثة وما بعد الحداثة** ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، بيروت ، ١٩٩٠ .

٩٠. مفيد الزيدي : **موسوعة تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر** ، ط ١ ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن ، ٢٠٠٤ .

٩١. موريس ميرلوبونتي : **المرئي واللامرئي** ، ت : سعاد محمد خضر ، مراجعة : الأب نيقولا داغر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٩٢. ميجان الرويلي وسعد البازغي : **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، ط ٣ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٢ .

٩٣. ميشيل فوكو : **إرادة المعرفة** ، ت : مطاوع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

٩٤. ناثان نوبلر : **حوار الرؤية ؛ مدخل التذوق الفن والتجربة الجمالية** ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٩٥. هانس غيورغ غادامير : **فلسفة التأويل** ، ط ٢ ، ت : محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، ٢٠٠٦ .

٩٦. هربرت ريد : **الموجز في تاريخ الرسم** ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٩٧. ـــــــــ : **النحت الحديث** ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ .

٩٨. ودولف شتاينر : **نيتشه مكافحاً ضد عصره** ، ط١ ، ت : حسن صقر ، دار الحصاد ، سوريا ، دمشق ، ١٩٨٩ .

٩٩. ول ديورانت : **قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي** ، ط ١ ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، منشورات مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٤ .

١٠٠. وليم بنتون : **الجمالية** ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
١٠١. ويد نيكولاس : **الأوهام البصرية فنها وعلمها** ، ط ١ ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٠٢. يمنى العيد : **في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية** ، ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
١٠٣. يورغن هابرماس : **الحداثة وخطابها السياسي** ، ط١ ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتورة ، دار النهار ، بيروت ، ٢٠٠٢ .

المعاجم والقواميس

١٠٤. إبراهيم مدكور : **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
١٠٥. أبو الحسن علي بن محمد الجرجاني : **التعريفات** ، ط ١ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٩٦ .
١٠٦. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : **لسان العرب** ، ج ٥ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦ .
١٠٧. التهاوني ، محمد علي الفاروقي : **كشاف اصطلاحات الفنون** ، ج ١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٩٦٣ .
١٠٨. جبران مسعود : **رائد الطلاب** ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٧ .
١٠٩. جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** ، ط١ ، مطبعة سليمان زادة ، ج ١ ، ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ .
١١٠. الجوهري : **الصحاح في اللغة والعلوم** ، تقديم العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، ١٩٧٤ .
١١١. سعيد علوش : **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ط ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبرس ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ .
١١٢. فؤاد إفرام البُستاني : **منجد الطلاب** ، ط ٢٢ ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ب. ت .

١١٣. كرم البستاني وآخرون : **المنجد في اللغة والإعلام** ، ط ٢٣ ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان .
١١٤. لويس معلوف : **المنجد في اللغة** ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٤٦ .
١١٥. مجمع اللغة العربية : **المعجم الوسيط** ، ط ٤ ، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤ .
١١٦. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي : **مختار الصحاح** ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ .
١١٧. محمد عناني : **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، ط ١ ، دار نوبار ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
١١٨. **المنجد الأبجدي** : الطبعة الثانية ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، ب. ت .
١١٩. منير البعلبكي : **المورد** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
١٢٠. يوسف خياط : **معجم المصطلحات العلمية والفنية** ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب. ت .

الأطاريح الرسائل

١٢١. ثائر سامي المشهداني : **المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣
١٢٢. محمد علي علوان القره غولي : **جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ .
١٢٣. وفاء حسين عطا : **التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً للفن التشكيلي المعاصر** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ .

المجلات والصحف

١٢٤. أمل نصر ، الحركة في التصوير ، **جريدة الفنون** ، ع ٤٤ ، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٤ .

١٢٥. الزواوي بغوره ، الفن والثقافة .. وجهة نظر فلسفية ، **جريدة الفنـــون** ، ع ٧٥ ، ٢٠٠٧ .

١٢٦. علي شناوة وادي : الخطاب البصري ما بعد الحـــداثوي ... اســـتطيقيا الجســـد ، **جريدة الأديب** ، السنة الخامسة ، ع (١٧٢) ، ٣٠ تموز ، بغداد ، ٢٠٠٨ .

١٢٧. ماري تريز عبد المسيح ، مقاربة الفن التشكيلي في عصـــر الصـــورة ، **جريـــدة الفنون** ، ع ٦١ ، شهرية فنية تصدر عن المجلـــس الـــوطني للثقافـــة والفنـــون والآداب ، السنة السادسة ، كانون الثاني / يناير ، الكويت ، ٢٠٠٦ .

١٢٨. ماريان إسماعيل : فن الأرض من الحاضر ، **جريدة الفنـــون** ، ع ٧٩ ، شـــهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٧ .

١٢٩. محمد سعيد ، البرجماتية نظرة أمريكية للعالم ، **مجلة العربي** ، ع٤٧١، الكويت .

١٣٠. يحيى سويلم : عشق دائم للصورة ، **جريدة الفنون** ، ع ٨٥ ، شهرية فنية تصـــدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، كانون الثاني ، ٢٠٠٨ .

المصادر الأجنبية

131. Alfred, H; Barr, JR.: **Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967**, The Museum of Modern Art, New York, 1977.

132. Ally, Ronald: **The Modern World**, Spring Books, London, 1970.

133. Bauhous, Frank Whitford: **World of Art**, London, Thames and Hudson, 1984.

134. Cyril Barrett: **Concepts of Modern Art-Kinetic Art**.

135. **Dictionary of Twentieth Century Art**, Phaidon, London and New York, 1973.

136. E.P. Dutton: **Encyclopedia of American Art**, Planned and produced by: Chanticleer Press, Inc., New York, 1981.

137. George Stowers and C. Goldman: **Graffiti Art; An Essay concerning the recognition of same from of Graffiti as Art**. In: www.graffiti.org/fag/stowers.htm.

138. Halsey and Young: **Graffiti and Municipal Administration**, The Australian and New Zealand Journal of Criminology, 2002, 35 (2).
139. John Shuh: Teaching yourself to Teach with Objects, **Journal of Education**, Vol. 7, No. 4, 1985.
140. Kern, Stephen: **The Culture of Time and Space (1880-1918)**, Weidenfeld and Nicolson, London, 1983.
141. Laurie Schneider Adams, **A History of Western Art**, 3rd Edition, McGraw Hill Inc., New York.
142. Michael Kimmelman: Is Duane Hanson the Phidias of Our Time? **The New York Times**, February 27, 1994.
143. Richard, G, Tausey and Freds Klieuer, **Art through Ages**, Tenth edition, Printed in U.S.A, 1996.
144. Richard, Jasia: Op Art, In: **Concepts of Modern Art**, Edited by: Nikos Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1981
145. Rita, Gilbert: **Living with Art**, 4th Edition, McGraw Hill Inc., New York, 1995.
146. Sperr, J. Dennis: **Perceiving the Arts**, 5th Edition, Aviacom Company, New Jersey, 1997.
147. Susan Cearson and Paul Wilson: **Preventing Graffiti and Vandalism**, Australian Institute of Criminology, 1990, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.
148. Van Der Marck: **George Segal**, Harry N. Inc. Publishers, New York, 1997.
149. Walker, A. John: **Art since Pop**, Thames and Hudson, London, 1975.
150. Woods, G.: **Art without Boundaries (1950-1970)**, Thames and Hudson, London, 1972.

الانترنت

151. http://en.wikipedia.org/wiki/fluxus.
152. http://www.oisingallery.com/ArtistsPaintings.
153. John De Andrea: Microsoft®Encarta® Online Encyclopedia, 2008, http://encarta.msn.com © 1997-2008 Microsoft Corporation.
154. www.ar.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire.
155. www.artcyclopedia.com/history/abstract-expressionism.html.
156. www.artlex.com. (Art Movement and Periods)
157. www.diabeacon.org/exhibs/riley/reconnaissance.
158. www.en.wikipedia.ong/wiki/Art_Language.
159. www.en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson.
160. www.en.wikipedia.org/wiki/Earth_art.
161. www.en.wikipedia.org/wiki/George_Segal.
162. www.en.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Morley.
163. www.en.wikipedia.org/wiki/Pistoletto.
164. www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes.
165. www.fonon.com.
166. www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t= 550-65k.

الملاحق

ملحق (١)

بسم الله الرحمن الرحيم

استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

الدراسات العليا / الماجستير

م / استطلاع آراء خبراء

الخبير الدكتور ..... المحترم

تحية طيبة...

تروم الباحثة إجراء الدراسة الموسومة (الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي) ، والتي تهدف إلى : تعرّف (الأبعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي) وتبحث الدراسة في :

البعد الأول (فكري وجمالي) : يدرس الموقف الفكري والجمالي لتيار الرسم السوبريالي من خلال الطروحات والمفاهيم المرتبطة به وانعكاسها على نتاجات الرسم وطبيعة تشكلها .

البعد الثاني (بنائي) يتعلق بآليات اشتغال أسلوب الرسم السوبريالي داخل اللوحة الفنية .

وهذا يتطلب إعداد (أداة تحليل محتوى) وقد وضعت الباحثة عدة محاور في استمارة التحليل المرفقة طياً ولما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية في هذا المجال تود الباحثة الاستنارة بآرائكم وتوجيهاتكم القيمة في ما يخص تلك المحاور وملاحظاتكم عليها .

مع فائق الشكر والتقدير .

الباحثة

أنوار صباح الماشطة

المرفقات :

- **نموذج استمارة تحليل.**

□

استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية Content Analysis

المحاور الرئيسة	المحاور الثانوية				الملاحظات
	موضوع الصورة	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح	
الصور المنقولة بأسلوب الرسم السوبريالي	صورة من الحياة اليومية				
	صور الوجوه البشرية				
	صور البنايات				
	صور وسائط النقل				
	صور الشوارع				
	صور آليات ومكائن				
	صور الأشياء				
	صور الطبيعة				
	صور الحيوانات				
	صور الأثاث				
	صور الديكور الداخلي				
	صور الفواكه				
المعالجات الفنية	صور من الصحف والمجلات				
	لقطات سينما				
	مأخوذة عن الواقع				
	مصممة من قبل الفنان				
	تقنية تقطيع الصور				
	تقنية تركيب الصور				
	حذف أو إضافة				
	تقنية الكولاج والمؤثرات الخاصة				
	تقنية المونتاج				
	تكبير صور				
	تصغير صور				

القيم المطروحة في الرسم السوبريالي	جمالية				
	فنية محضة				
	إنسانية				
	سياسية				
	تقنيات الإعلان				
	إعلامية				
	ثقافة الاستهلاك				
	عصر الآلة والسرعة				
	أعلاء المهمش				
	الغريب والمدهش				
	تفكيك المفاهيم				
	ثقافات وحضارات أخرى				
	الاغتراب في عالم ما بعد الحداثة				
	الفقر والجوع				

ملحق (٢)

استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية Content Analysis

أولاً : الموقف الفكري والجمالي

أ. المحور الأول :

ت	الجانب الفكري والجمالي
	المحور الأول
١	إنبثاق التكوين السوبريالي من قيمة أدائية للزمان والمكان
٢	النسق البنائي الهندسي للمشاهد لبيئته ولمدينته
٣	تعميق الرؤية المشهدية للوحة بصرياً
٤	التعبير عن صيرورة الحدث والفكرة
٥	اقتران الدال الواقعي بالمدلول
٦	بنية الصورة وتشكلَها كقوام للفكرة

ب . المحور الثاني :

ت	فكرة الواقع وانعكاسها على بنية اللوحة
	المحور الأول
١	إعادة إنتاج كاملة للتفاصيل الواقعية للفكرة
٢	اعتماد المنهج النقلي لصور الواقع
٣	ربط الفكرة بالمحيط الواقعي
٤	كشف بواعث الإحساس بالمشهد الواقعي وجمالياته
٥	إدراك الجزئيات والتفاصيل الواقعية
٦	منافسة الصورة الواقعية
٧	الحضور الواقعي المقنع في عملية النقل
٨	طابع المحاكاة الفورية

ج. المحور الثالث :

ت	فكرة الواقع وانعكاسها على بنية اللوحة
	المحور الأول
١	جمالية
٢	فنية محضة
٣	إنسانية
٤	سياسية
٥	تقنيات الإعلان
٦	إعلامية
٧	ثقافة الاستهلاك
٨	عصر الآلة والسرعة
٩	أعلاء المهمش
١٠	الغريب والمدهش
١١	تفكيك المفاهيم
١٢	ثقافات وحضارات أخرى
١٣	الاغتراب في عالم ما بعد الحداثة
١٤	الفقر والجوع

ثانياً : الموقف البنائي

أ. المحور الأول (آليات اشتغال العناصر والأسس في الرسم السوبريالي) :

الأسس / العناصر	التوازن			التباين	التناسب	التكرار والإيقاع							الوحدة		السيادة	الانسجام	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح	الملاحظات
	متماثل	غير متماثل	وهمي			منتظم	غير منتظم	متنوع	متزايد	متناقص	م	رتيب	غير رتيب	علاقة الجزء بالجزء	علاقة الجزء بالكل					
الشكل																				
الخط																				
اللون																				
الاتجاه																				
الملمس																				
الفضاء																				
الحجم																				

ب . المحور الثاني (الصور المستخدمة في أسلوب الرسم السوبريالي) :

ت	موضوع الصورة
١	صورة من الحياة اليومية
٢	صور الوجوه البشرية
٣	صور البنايات
٤	صور وسائط النقل
٥	صور الشوارع
٦	صور آليات ومكائن
٧	صور الأشياء
٨	صور الطبيعة
٩	صور الحيوانات
١٠	صور الأثاث
١١	صور الديكور
١٢	صور الفواكه

ج. المحور الثالث : (المعالجات التقنية والفنية في اللوحة السوبريالية) :

ت	موضوع الصورة
١	صور من الصحف والمجلات
٢	لقطات سينما
٣	مأخوذه عن الواقع
٤	مصممة من قبل الفنان
٥	تقنية تقطيع الصور
٦	تقنية تركيب الصور
٧	حذف أو أضافة
٨	تقنية الكولاج والمؤثرات الخاصة
٩	تقنية المونتاج
١٠	تكبير صور
١١	تصغير صور