



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة

المعالجات البنائية لفن البوب آرت

رسالة ماجستير

مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية

تقدمت بها

زهراء هادي كاظم العزاوي

إشراف

أ. د. عارف وحيد إبراهيم

2009 م

1430 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ

بِنَاءً وَصَوَّرَكُمُ فَأَحْسَنَ صُورَكُمْ

وَمِنْ رِزْقِكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكَُمُ اللَّهُ

رَبُّكُمْ قَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

سورة غافر: الآية 64

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (المعالجات البنائية لفن البوب آرت) والمقدمة من قبل طالبة الماجستير (زهراء هادي كاظم العزاوي) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير فلسفة في التربية التشكيلية .

أ.د. عارف وحيد إبراهيم
2009 / /

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

أ.د. عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
2009 / /

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (المعالجات البنائية لفن البوب آرت) لطالبة الماجستير (زهراء هادي كاظم العزاوي) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير فلسفة في التربية التشكيلية ، بدرجة (.)

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. م. د. علي مهدي ماجد	الاسم : أ. م. د. ماجد نافع الكناني
التاريخ : 2009 / /	التاريخ : 2009 / /
عضواً	عضواً

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. م. د. عارف وحيد إبراهيم	الاسم : أ. م. د. حامد عباس مخيف
التاريخ : 2009 / /	التاريخ : 2009 / /
مشرفاً	رئيساً

صدّقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ / / 2009 م.

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : 2009 / /
عميد كلية الفنون الجميلة



The Structural Treatments of Pop Art

A Thesis

Submitted to the Council of the College of Fine Arts,
University of Babylon as a Partial Fulfillment for the
Requirements of Master Degree in
Plastic Art Education

By:

Zahraa Hadi Kadhum Al-Azawi

Supervised by:

Prof. A'ref Waheed Ibraheem

1430 A.H

Babylon

2009 A.D

الإهداء

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار..

إلى من علمني العطاء دون انتظار..

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ..

والدي العزيز

إلى من سكبت في نفسي أنبل وأروع المعاني ..

إلى من شجعت خطواتي وأخذت بيدي إلى بر الأمان ..

إلى من سقتني من ينابيع حنانها..

وغمرتني في بحر عطائها..

أمي الحبيبة

أهدي بحثي المتواضع هذا

زهراء

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق وخير المرسلين ، المبعوث رحمة للعالمين ، وأول مشفع لنا يوم الدين ، سيدنا محمد الأمين ، وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين .

لأبد لي بعد انجاز بحثي أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف على البحث ، أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، لما بذله من الجهود الوفيرة والمتابعة المستمرة وإبداء النصائح والمعلومات القيمة لإتمام البحث ، أسأل الله تعالى له بالتوفيق وأن يمن عليه بدوام الصحة والعافية . وأتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة الخبراء لتقديمهم الآراء العلمية السديدة والملاحظات الدقيقة في تقويم أداة البحث .

وأشكر زملائي الأعزاء : هديل هادي عبد الأمير ، والسيد مازن هادي الذي قدم لي بعض المصادر له مني جزيل الشكر ، والسيد عامر الحسيني الذي قدم لي المساعدة في جمع مصورات مجتمع البحث ، إضافة إلى المعلومات والإرشادات العلمية التي أفادت البحث ، شكري وتقديري أيضاً إلى المدرس المساعد أياد محمود الشبلي ، والمدرس المساعد حسنين عبد الأمير ، والمدرس المساعد تراث أمين عباس ، لما قدموه لي من دعم معنوي وتوفير بعض المصادر والملاحظات العلمية التي أغنت البحث .

وأنتقدم بالشكر إلى العاملين في مكتب بيانات للطباعة ، السيد مثنى جبار ، والسيد محمد الربيعي ، لطباعتهم البحث ومحاولة انجازه بأتم شكل ، فلهم مني وافر الشكر وأمنياتي لهم بالتوفيق . وأخيراً أود أن أشكر عائلتي التي ساندتني ومنحتني الثقة بالنفس ، والتي يقف في مقدمتها والدي ، أطال الله بعمرهما لتتظروا ثماراً حان قطافها بعد سنين انتظار ، وأقدم الشكر إلى كل من تمنى لي تحقيق النجاح ، وكل من لم يتسنى لي ذكره .. ومن الله التوفيق .

الباحثة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي موضوع (المعالجات البنائية لفن البوب آرت) ، أختص البحث بدراسة طبيعة المعالجات البنائية والأساليب التقنية وطبيعة الخامات وآليات اشتغالها في الأعمال الفنية لفن البوب آرت ، وقد احتوى البحث على أربعة فصول ، اهتم الفصل الأول : بالإطار المنهجي للبحث ، متمثلاً بمشكلة البحث التي تتحدد بالأسئلة الآتية :

- ما طبيعة المعالجات البنائية المتبعة في فن (البوب آرت) ؟ وهل تمكنت هذه المعالجات البنائية من إعطاء تصوراً جمالياً وفنياً خاصاً ، جعلته حركة فنية بهذا التميز ؟
- ما طبيعة الخامات المستخدمة في تكوينات فن البوب آرت ؟
- ما الثقافة المتمثلة في فن (البوب آرت)؟ وكيف انعكست في معالجاته البنائية ؟

كما احتوى الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه ، وهدف البحث المتمثل بـ (تعرف المعالجات البنائية لفن البوب آرت) . فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة المعالجات البنائية في

فن البوب آرت للمدة الزمنية (1960-1980) ، تحديداً في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية .
وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث .

أما الفصل الثاني : فقد احتوى على ثلاثة مباحث تمثل الإطار النظري ومؤشراته انتهاءً بالدراسات السابقة ، إذ تناول المبحث الأول : المعالجات البنائية في حركات الفن الحديث ، والتي تضمنت، المعالجات البنائية للحركة التكعيبية ، والمعالجات البنائية للحركة الدادائية ، كونها تمثل جذوراً لفن (البوب آرت) .

وتناول المبحث الثاني : المفاهيم الفكرية والفلسفية لفن (البوب آرت) ، والذي تضمن مفهوم فن (البوب آرت) ، وأهم العوامل التي أدت الى ظهوره ، إضافة إلى الطروحات الفلسفية المعاصرة التي تأثر بها فن (البوب آرت) ، وقد تناول المبحث الثالث : البوب آرت بين الأسلوب والتقنية والخطاب البصري .

أما الفصل الثالث : فقد اشتمل على إجراءات البحث ، عن طريق تحديد مجتمع البحث والعينة الممثلة له ، انتهاءً بتحليل عينة البحث البالغة (14) نموذجاً بأعمال فنية مختلفة .
هذا إضافة إلى أداة البحث، التي اتخذت من مؤشرات الإطار النظري أساساً في صياغتها، وبعد أن عرضت على مجموعة من الخبراء المختصين واكتسابها صدقاً ظاهرياً أصبحت معدة في صيغتها النهائية .

أما الفصل الرابع فقد تضمن جملة من النتائج والاستنتاجات ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

- إمكانية توظيف المادة عن طريق تعدد الخامات المستخدمة في المعالجة البنائية للعمل الفني وبتقنيات فنية مختلفة .
- تلاقح الأساليب التقنية المختلفة في بنائية الأشكال من خلال اتباع تقنية التجميع لمواد مختلفة مثل القماش، الصور الفوتوغرافية ، قطع الجرائد ، مادة الخشب ، الرمل الحبال ، الأحبار والأصباغ المختلفة ، مواد أخرى .
- شيوع الثقافة الشعبية (الاستهلاكية) المؤمنة بالمتحول والمتطور والسريع والمستمر وإلغاء الثابت ، والتي جاءت انجازات فن (البوب آرت) خاضعة لها ، بغية تنفيذ رغبات المجتمع المعاصر وتطلعاته .
- تكوين خطاب بصري ذات منحى جمالي متأثراً بمرجعيات فلسفية معاصرة تجلت بالوجودية والعدمية والتفكيكية وتجسيد طروحاتها في فنون ما بعد الحداثة ومنها فن (البوب آرت) .

كما توصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات نذكر منها :

- تبين أن هناك أثر فاعل للتطور التكنولوجي في منجزات فنون ما بعد الحداثة وخصوصاً فن البوب آرت ، إذ أن هذا التطور التكنولوجي ساهم بشكل أو بآخر بانتشار هذه الفنون .
- تمثلت ثقافة فنون ما بعد الحداثة في الجانب الاستهلاكي ذات المردود النفعي والتي جاءت الأعمال الفنية للبوب آرت بمركز الصدارة الأول بتفعيل هذه الثقافة الشعبية .
- كان لحضور العناصر التكوينية والتقنية أثراً واضحاً في بنائية العمل الفني لفن (البوب آرت) .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	شكر وتقدير
ج - د	ملخص البحث
هـ - و	ثبت المحتويات
1	الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)
1	مشكلة البحث
4	أهمية البحث والحاجة إليه
4	هدف البحث
4	حدود البحث
5	تحديد المصطلحات
	الفصل الثاني (الإطار النظري ومؤشراته والدراسات السابقة)
11	المبحث الأول – المعالجات البنائية في حركات الفن الحديث
11	تقدمة في الفن الحديث
13	المعالجات البنائية للحركة التكعيبية
20	المعالجات البنائية للحركة الدادائية
26	المبحث الثاني – الأبعاد المفاهيمية والجمالية لفن البوب آرت
26	تقدمة في فنون ما بعد الحداثة
32	حول مفهوم فن البوب والعوامل التي أدت إلى ظهوره
42	المفاهيم الفكرية والفلسفية لفن البوب
75	المبحث الثالث – البوب آرت بين الأسلوب والتقنية والخطاب البصري
100	مؤشرات الإطار النظري
102	الدراسات السابقة

الصفحة	الموضوع
	الفصل الثالث (إجراءات البحث)
104	مجتمع البحث
104	عينة البحث
105	أداة البحث
105	منهجية البحث
106	تحليل العينة
	الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)
142	النتائج
144	الاستنتاجات

145	التوصيات
145	المقترحات
146	المصادر
159	الملاحق
A - C	الملخص باللغة الانكليزية

Abstract

Address the current research are (The Structural Treatments of Pop Art), single out research to study the nature of treatments and techniques of building and the nature of raw materials and mechanisms of functioning in the substantive work of pop art, Art, and included research on the four chapters, Chapter I care: a systematic framework for research, remains the problem of search determined by the following questions:

- What is the nature of building processors used in the art of pop art?
- Are these treatments was able to give a vision of building aesthetically and technically private, made him the technical excellence of this?
- What is the nature of raw materials used in the art of pop art formations? What is the culture of the art of pop art? And how the perceptions reflected in the building?

It also contains chapter on the importance of research and need for, and the goal of research represented by (known treatments within the concept of building an aesthetic, pop art). With limited research on the study of the limits of structural remedies in the art of pop art of the period of time (1960-1980), specifically in Europe and the United States of America. And ended the first chapter to identify the most important terms in the search.

Chapter II: it contained three investigation is a theoretical framework and indicators of the end of the previous studies, which addressed the first topic: Processor building blocks of modern art movements in the beginning of Impressionist movement, and expressive, and Cubism, and abstraction, and in the future, and Dadaism, Surrealism

end of the movement.

The second topic: the concepts of intellectual and philosophical art, pop art, which included the concept of the art of pop art, the most important factors that led to the appearance, in addition to the philosophical arguments that have been affected by the contemporary art of pop art, and may address the third topic: pop art style and the technical and visual communication.

Chapter III: it included the actions of research, by identifying the research community and a representative sample, the end of the analysis of a sample search of (14) model works of art are different.

This is in addition to the search engine have been taken of the indicators of the theoretical framework mainly in the formulation, and after brought to the group of experts on the past, apparently has become truly prepared in its final form.

The fourth quarter included a number of findings and conclusions, as well as recommendations and proposals, and the findings of the researcher:

- The possibility of employment of the article by the multiplicity of materials used in the treatment of the work of building and various artistic techniques.
- Fertilization techniques in the construction of various forms of technology through a compilation of different materials such as fabric, photographs, newspaper cutting, of wood, rope of sand, inks and dyes, various other materials.
- The prevalence of popular culture (the consumer) and evolving Baltol secure, rapid and continuous and the cancellation of the constants, which were the achievements of the art of pop art

subject, in order to implement the wishes and aspirations of contemporary society.

- The composition of a speech-oriented visual aesthetic of his philosophical references Balugodip and reflected contemporary nihilism and Altvkikip and to reflect in our own post-modern art, including art and pop art.
- The findings of the researcher to a number of conclusions, including:
 - Indicate that there is an impact player for the evolution of technological achievements in the post-modern art, especially the art of pop art, as the technological development in one way or another contributed to the spread of these arts.
 - Represent the culture of post-modern art in the consumer side of utilitarian returns, which were works of art, Pop Art of the first active position in this popular artistic culture.
- The presence of textural and technical elements of a clear effect in The construction work of pop art.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

ثالثاً: هدف البحث

رابعاً: حدود البحث

خامساً: تحديد المصطلحات

أولاً : مشكلة البحث

إنَّ الفنون مهما اختلفت في ظاهريتها ، فهي نشاط هام ومؤثر في أنواع النشاط الإنساني على اختلاف الزمان والمكان والمادة ، وما هي إلا مرآة عاكسة لأنواع الأنشطة الإنسانية في مختلف حضارات البشر ، وإن هذه الفنون تمثل أرقى أنواع الأنظمة الاجتماعية الإنسانية من خلال وظيفة البناء وبنى لكل المجتمعات .

لقد كان للثورة الصناعية في أمريكا وأوروبا الأثر الواضح من خلال التطور التكنولوجي السريع في تحديد واستيعاب وبناء أطر مادية ملموسة كانت بمثابة مثبرات للأفكار والتجارب والجوهر الحقيقي لإبداعات الإنسان على مرّ العصور .

إنَّ ابرز ما أفرزهُ عصر (الأتمتة) (*) هو التمهيد لظهور فن شعبي تجاوز الحواجز الكلاسيكية المعتادة وحطمها لصالح رغبة المجتمع الاستهلاكي الجديد ذو الأغراض والاتجاهات المتعددة والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعالم الحياة المعاصرة . كان كل ذلك عبارة عن ردود أفعال منعكسة باتجاه الواقع العقلاني الذي حطمته فنون الحداثة وما بعدها ، وما كان وارداً للمتلقين من أن التجريد بكل اتجاهاته الذي سبق هذه المرحلة إنما كان غامضاً ومحيراً في اللحظة ذاتها .

ومن المفترض أن يتساءل الفنان باستمرار عن ماهية الفن وعن أشكاله وأنماطه والمعالجات البنائية المستحدثة تبعاً لما يحصل من تطور تكنولوجي يهيمن بالضرورة على المشهد الحياتي البسيط كما يملي على عقولنا أساليب فكرية وردود أفعال واعية وغير واعية ، وقد أصبحت كل أوجه العلوم بما فيها المقاربات الإنسانية تعتمد على الجانب التقني المعتمد على النفعية والمردودية المادية لكل عمل ، أو جهد بشري ، وتزداد حيرة المبدع إزاء ما نشهده اليوم من تهاوي القيم الجمالية أمام سيطرة ما يعبر عنه بنظم (العولمة) (**) وما يتبعها من مفاهيم ومصطلحات حضارية واقتصادية وسياسية وغيرها .

وجاءت مرحلة ما بعد الحداثة تمثل ركباً حضارياً جديداً تُداولها الأوساط الأكاديمية الأمريكية والأوروبية قبل أكثر من نصف قرن وهي بهذا مثلت مرحلة جديدة جاءت مكملّة لتلك الرؤى والمفاهيم والطروحات الحداثوية التي دخلها الغرب ، وثمة من ينظر أنها تجاوزت النظم الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتقنية التي مثلتها الحداثة في الفكر الغربي .

واتسعت في هذه المرحلة (ما بعد الحداثة) ثقافة الإنتاج والتسويق والحد من هيمنة الثقافة العليا من قبل الثقافة الشعبية ، وخطت الثقافتين الشعبية والعليا ، والتقييم الجديد لثقافة البوب بالأشكال الثقافية الهجينة تلغي تصنيفات الثقافة العليا / الدنيا (1) .

ويمكن القول أن مفهوم ما بعد الحداثة من المفاهيم التي تتسم بمتعة وتنوع دلالاتها ، إذ تحمل معاني متنوعة ، ويتغلغل هذا المفهوم في مجالات مختلفة كالآداب والفن والفلسفة والصناعة وعلم الاجتماع ، كما يعد مفهوماً زمنياً وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة من

(*) الأتمتة : وهي مرحلة من مراحل التطور الصناعي والإنتاج الواسع Mass production وتعني عصر الروبوت (الإنسان الآلي) والكمبيوتر والسيطرة المركزية Control .

(**) العولمة : مصطلح شمولي للدلالة على حقبة نفوذ تتميز بأدوات أوسع من الأدوات الاقتصادية ، تهتم الثقافة والحضارة والبيئة مع احتفاظ الاقتصاد بعمودها الفقري ، لديها قدرة التأثير على العالم وذلك بغلبة من الرأسمالية الغربية التي تتجتاح وتسيطر على أسواقه المالية والفكرية . للمزيد ينظر :

<http://www.ar.wikipedia.org>

(1) خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، ط1 ، دار الفكر للطباعة والنشر

الثقافة ، وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بمجتمع الصناعة (1) .

إذ كانت مرحلة ما بعد الحداثة تساير معظم الأفكار وتعارض الفصل بين أشكال الفن وترفض الفواصل الصارمة بين الأساليب الفنية وتؤكد على الامتزاج والعمل الفني المختلط والمتنوع وبألية وأساليب جديدة ، كما أكدت على المادة والتجرد من الطابع الإنساني والكلاسيكي .

فقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية الكثير من الحركات الفنية (*) الثقافية وبوتيرة متسارعة الواحدة أثر الأخرى ، وأن جذور هذه الحركات كانت معروفة في الدادائية ، إلا أنها أفكار واحدة بصيغ مختلفة ، إذ كانت تعظم من الشكل في الوقت نفسه الذي تقلل من شأن المضمون (2) .

وكان سعي تلك الحركات إلى خلق أشكال جديدة من تلك الأفكار والمفاهيم ومواكبة بالتطور التكنولوجي والتحول المستمر لأشكال معروفة . " إذ تؤدي ما بعد الحداثة دوراً مهماً في إعادة الحقائق المتغيرة وفي زعزعة الثقة بالثوابت مما يفرض على تعرية صيرورة الحقائق وتحيزاتها " (3) .

ومن هنا لابد من تسليط الضوء على أحد أهم التيارات الفنية في عصر ما بعد الحداثة ألا وهو تيار (البوب آرت) ، الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية الحديثة المرتبطة بالمجتمع المدني ، الصناعي ، الرأسمالي ، المجتمع الاستهلاكي (4) .

إذ تتميز هذا الفن بأساليب تقنية ومعالجات بنائية ذات طابع مميز ، واستخدام خامات لم يكن من المألوف استخدامها ، ومن هنا لابد من معرفة سر هذا التميز في بنائية الأشكال والتكوينات ، فإن أهم ما يميز هذا الفن العلامات والتكوينات المادية الجاهزة وإن من أبرز ثوابت المعالجات البنائية لهذا الفن على مدى تأريخه جاءت من خلال نشأته كفن مؤثر وبارز ذي نزعة واضحة المعالم في فنون ما بعد الحداثة ، كان من خلال الأسس النفسية التي نشأ وفقها هذا الاتجاه والممثلة في الاستناد إلى آراء المؤلف الموسيقي (جون كاج) (*) خلال عقد الخمسينات من القرن الماضي ، إذ جاءت آراء (كاج) الموسيقية بمثابة رفع الحواجز بين الفن والحياة وذلك ما استند إليه فنانون (البوب) فيما بعد . إذ بُنِيَ هذا الفن الإثارة والإبهار والتداول نحو مسار اسمه (الدادائية الجديدة) في التفكير والأسلوب ، وإن المعالجة البنائية

(1) بروكر ، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، منشورات المجتمع الثقافي ، 1995 ، ص149 .

(*) ظهرت الكثير من الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ومنها (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، الفن البصري ، الفن الحركي ، الفن الذهني (المفاهيمي) ، فن التجميع ، الفن الكرافتي ، فن الحد الأدنى ، فن السوبرإلية) .

- (Pop – Art) : مصطلح اختصار لكلمة Popular Art أي الفن الشعبي .

- (Op – Art) : مصطلح اختصار لكلمة Optical Art الفن البصري .

(2) ينظر : سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1995 ، ص8 .

(3) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2002 ، ص143 .

(4) ينظر: أمهر ، محمود الفن التشكيلي المعاصر : 1870- 1970 ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، لبنان ، 1981 ، ص261 .

(*) (جون كاج) مؤلف موسيقى أمريكي معاصر ، استغل أصوات الضجيج في مؤلفاته الموسيقية مثل أصوات البواخر والأخبار والإذاعة وأصوات المحركات . للمزيد ينظر : <http://www.naxos.com>

(الجمالية) في إنجازات هذا الفن ، إنما هي تمتلك أشكالها وتجاربها الخاصة بجوهر إبداعي حقيقي خارج إطار المؤلف لصنع أشكال تمتلك شيئاً من الاستقلال الجمالي .

وهنا وفق ما ورد يمكن أن نتحدد مشكلة البحث الحالي بالآتي :

1. هل أن المعالجات البنائية للأشكال في فن (البوب آرت) أعطته تصوراً جمالياً وفنياً خاصاً جعلته حركة فنية بهذا التميز ؟
 2. ما طبيعة الخامات المستخدمة في تكوينات فن (البوب آرت) ؟
 3. ما طبيعة الثقافة المتمثلة في فن (البوب آرت) ؟ وكيف انعكست في معالجاته البنائية ؟
- وفي الإجابة عن هذه الأسئلة يكمن حل مشكلة البحث الحالي في معرفة أبعاد تلك المعالجات البنائية للأشكال في فن (البوب آرت) وكشف أطرها الجمالية ضمن حدود هذا الاتجاه .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

تأتي الحاجة إلى البحث الحالي في كونه سيتناول موضوعاً معاصراً وعلى قدر من الأهمية والذي استقطب بعد ظهوره فنانيين على قدر من المستوى الفني وفي كل أرجاء العالم ، إذ تفرد هذا الفن بصيغ فنية وفلسفية مثلت إعادة تغيير للخارطة الفنية على مستوى العالم وهو ما أدى دور تغيير المحسوسات وتحول الأشياء المبتذلة إلى أسس يحكمها الجمال والفكر والبيئة ومن هنا تتجلى أهمية البحث الحالي من خلال :

1. تسليط الضوء على أحد أهم الاتجاهات الفنية وخصوصاً في الرسم والنحت ، بوصفه فناً يمارس على مدى واسع لارتباطه بالتطور الحضاري والتكنولوجي والصناعي والاستهلاكي .
2. سيكون هذا البحث وعلى حد علم الباحثة حلقة مضافة في مجال المعالجات البنائية في إطار جمالي محدد ، والتعمق في المنحى التخصصي على مستوى المعالجات التقنية والأسلوبية ، لذوي الاختصاص والدارسون في هذا المجال .
3. سيكون البحث إضافة معرفية وجمالية التحول في حدود العلاقات البنائية للشكل والمضمون وضمن حدود فلسفة الجمال وعناصر الفن .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :
تعرف المعالجات البنائية لفن (البوب آرت) .

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالآتي :

1. الحدود الزمانية : يتحدد البحث الحالي بدراسة المعالجات البنائية في منجزات فن (البوب آرت) للمدة الزمنية من عام 1960 – 1979 م .
2. الحدود المكانية : أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية .
3. الحدود المادية : دراسة المعالجات البنائية التي تكمن في منجزات فن (البوب آرت) وبمختلف الخامات المستخدمة .

خامساً : تحديد المصطلحات :

- المعالجة : Handling

المعالجة في اللغة :

معالجة مصدرها عالج ، يُعالج ، معالجة وعلاجاً : المريض داواه ، عالج الأمر : أصلحهُ " عالج المشكلة " ، تعالج يتعالج تعالجاً : أي بمعنى تداوى ، تعاطى العلاج . اعتلج يعتلج اعتلاجاً : اضطرب ، التطم " اعتلج الهم في صدره " ، علاج : مصدرها عالج ، ما يعالج به دواء نحو " وصف له الطبيب علاجاً " (1) .

- البنى : Structure

أ. البنية في اللغة :

(البنية) في اللغة هي " البنيان " أو هيئة البناء ، وبنية الرجل فطرته ، تقول : " فلان صحيح البنية " (2) .

وكلمة بنية تنطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي (بنى ، يبني ، بناء ، بناية ، وبنية) ، وقد تكون بنية الشيء في العربية هي " تكوينه " ، ولكن الكلمة قد تعني أيضاً الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء ، أو ذاك (3) .

أما بالنسبة لمفهوم البنية في اللغات الأجنبية ، فإن كلمة (Structure) بمعنى (يبني) ، أو (يشيد) . وحين تكون للشيء (بنية) في اللغات الأجنبية ، فإن ذلك يعني أنه ليس بشيء غير منظم ، له (صورته) الخاصة و (وحدته) الذاتية ، وكلمة (البنية) تحمل معنى المجموع ، أو (الكل) المؤلف من ظواهر متماسكة (4) .

ب. البنية اصطلاحاً :

البنية : هي تكوين الشيء وقد تعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء ، أو ذاك ، فنتحدث عن بنية المجتمع ، أو بنية الشخصية أو بنية اللغة (5) .

وللبنية تعريفات عدة حسب آراء الفلاسفة ، إذ عرفها (جان بياجيه) بأنها نسق من التحولات له قوانينه الخاصة علماً بأن من شأنها النسق أو يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تمزج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى خارجة عنه (6) .

وعرفها (رافيندران) على أن البنية تقتضي ضمها وجود نسق يمكن تعرفه بأنه الكل أو المجموع وتنطوي البنية على عناصر يمكن تركيبها ، أو إعادة ترتيبها وسوف تؤدي هذه الترتيبات إلى تعديل البنية ، إلا أنها لن تغير هذه البنية (7) .

وعرفها (صلاح فضل) في كتاب " نظرية البنائية في النقد الأدبي " على أن البنية " هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها

(1) مجموعة من الكتاب اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للترجمة والثقافة والعلوم ، د. ت ، ص 858 .

(2) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج 1 ، ط 1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973 ، ص 217 .

(3) إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د . ت ، ص 32 .

(4) المصدر نفسه : ص 32 .

(5) نفسه : ص 33-34 .

(6) إبراهيم زكريا : مشكلة البنائية ، مصدر سابق ، ص 33 .

(7) رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ، ص 18-19 .

والنظام الذي تتخذه ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية " (1). وتتبنى الباحثة تعريف (صلاح فضل) للبنية، وتتفق معه لما يكون ملائماً لتحقيق هدف البحث الحالي. ويعرفها (الجاذجي) هي التفسير عن الكيان الداخلي لظاهرة ما، أو التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء، وما هو الكيان الداخلي الذي تبنى عليه الصورة الخارجية للظاهرة (2).

وعرفها (سعيد علوش) بأنها نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويغني عبر لعبة تحولات نفسها دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تتجلى إلى عناصر خارجية (3). والبنائي (Structural) هو المنسوب إلى البنية، فالمذهب البنائي في التاريخ (Structuralisme) هو المذهب الذي يبحث في البنى لا في الوقائع الجزئية، إذ يبحث في البنى أي الأجزاء التي يتألف منها الشكل (4).

المعالجات البنائية : Structural Process

التعريف الإجرائي :

تعرف الباحثة المعالجات البنائية تعريفاً إجرائياً وبما يكون مناسباً لموضوعة البحث الحالي. المعالجات البنائية : هي جملة من المخاضات التجريبية التي تعنى بعناصر العمل الفني ومنظومة العلاقات التشديدية لهذا العمل، من خلال عمليات تحليلية تركيبية بحدود نتائج فن (البوب آرت).

- الجمال : Aesthetics

أ. الجمال في القرآن الكريم :

- قال تعالى : ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ ﴾ [سورة يوسف ، من الآية : 18] .
- وقال تعالى : ﴿ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَأْتِيَةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ ﴾ [سورة الحجر ، من الآية : 85] ، إذ اقترن الجمال هنا بالصفح وهو أسمى الصفات ويعني التغاضي عن إساءات الآخرين .
- وقال تعالى : ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعاً إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾ [سورة يوسف ، الآية : 83] ، إذ اقترن الجميل هنا بالصبر والغلبة على المشاعر .

(1) فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص 176 .

(2) الجاذجي ، رفعة : حوار في بنوية الفن والعمارة ، ط 1 ، لندن ، 1995 ، ص 272 .

(3) علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 ، ص 52 .

(4) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 218 .

- وقال تعالى : ﴿وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلًا﴾ [سورة المزمل ، الآية : 10] . وهنا يعني الهجر الجميل الذي يشعر المهجور بسوء تصرفه وضلال سعيه مع استبقاء البر و الود له.
- وقال تعالى : ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نَكَحْتُمُ الْمُؤْمَنَاتِ ثُمَّ طَلَقْتُمُوهُنَّ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَسُوهُنَّ فَمَا لَكُمْ عَلَيْهِنَّ مِنْ عِدَةٍ تَعْتَدُونَهَا فَمَنْ غَوَيْنَ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾ [سورة الأحزاب ، الآية : 49] . ويدل على السراح الجميل دونبغي على الحقوق وتعقب بالإساءة .

هذا هو حديث الجمال في القرآن الكريم ، فهو يعطي مقاييس ثابتة راشدة للجمال المادي ، كما يُعطي أبعاداً للجمال المعنوي ، إذ يتحرأ الإنسان في إقباله وإعراضه ، حبه وكراهيته ، ومنحه ومنعه .

ب - الجمال في اللغة :

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحسن) وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل والفعل (جُمِلَ) ، و(جَمَّ لَهُ) أي زَيَّه ، والتجَمَّلَ : تكلَّف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني ، ومنه الحديث النبوي (إن الله جميل يحب الجمال) . أي حسن الأفعال ، كامل الأوصاف (1) .

ج . الجمال اصطلاحاً :

الجمال صفة تظهر في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضاً ، والجمال بوجه خاص إحدى القيم الثلاث التي تُولف مبعث العليا (2) .
وورد معنى الجمال عند المثاليين " هو ما يتعلق بالرضا واللفظ " (3) .
والجمال عند أفلاطون لا يقوم في الأجسام فحسب ؛ بل في القوانين والأفعال والعلوم ، ويقرر ثمة هو بين الجمال والحق والخير ، والجمال هو لذة خاصة (4) .
بينما الجمال عند (أرسطو) يجمع بين الموضوعي والمطلق لمكامن الحقيقة في تلکم التكوينات والمطلق يتأكد بتصعيداته من المادة إلى الماهية ومن المحسوس إلى المثالية (5) .
ويرى (كانت) إنَّ الجمال هو ما يبعث في النفس الرضا ، دون تصور أي ما يحدث في النفس عاصفة خاصة تسمى بعاصفة الجمال (6) .
وإنَّ الجمال يدرك بدون تصور أو نموذج سابق له أو برهان عليه ، وإنَّ الغاية من إدراكنا إليه هو الجمال ذاته (7) .

ويرى (سانتينا) إنَّ الجمال لا يوجد مستقلاً عن إحساس الإنسان ، وقولنا إنَّ هناك جمال لا ندركه يساوي قولنا إنَّ هناك إحساس لا نشعر به ، والإحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخرى لأنه إحساس وإن كان يخاطب الشعور إلا أنه مصحوب بإدراك وبحكم نقدي

(1) ابن منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د. ت ، ص133-134 .

(2) يوسف ، خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، المطبعة العربية ، د. ت ، ص24 .

(3) وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1971 ، ص207 .

(4) _____ : قصة علم الجمال ، ط1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1996 ، ص7 .

(5) شناوة ، علي : فلسفة الفن وعلم الجمال ، دار الأرقم للطباعة ، بغداد ، 2007 ، ص36 .

(6) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص408 .

(7) شلق ، علي : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، د. ت ، ص54 .

أو بفعل تفضيل بمعنى أننا لا نفضل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها (1) .
والجمال عند (هيغل) هو حضور وتوفيق المطلق في الحسي والظاهر ، والروح المطلق هو تركيب ناتج عن تناقض عنصرين هما الروح الذاتي والروح الموضوعي (2) .
والجمال برأي (برجسون) يتجلى عندما ينجح الفنان في الاستحواذ على الوجود وتحقيق التوافق بين الذات والموضوع ، لذلك يقول (برجسون) " إنَّ الجمال هو أن يكون الشيء عامراً بالإيماء والمعنى " (3) .

- الجمالية : Aestheticism

هناك الكثير من الآراء الفلسفية حول الجمالية ، فالجمالية تركز اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها (4) .
وردت الجمالية في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها : " نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته ، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية ، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية ، وإن كل عصر ينتج جمالية ، إذ لا توجد (جمالية مطلقة) ؛ بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال ، الحضارات ، الإبداعات الأدبية والفنية " (5) .
وعرفها (جونسون) دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ، ولا إلى مجرد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تشير إلى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة (6) .

ووردت في (المعجم العربي الميسر) بأنها ١ :

1. ما يختص بالنواحي الجمالية .
2. دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً (7) .

الجمالية إجرائياً :

تفكيراً حول الجميل يتأرجح بين اتجاهين معياري أو وصفي ، يستدعي عدة مفاهيم أهمها : إيجاد المعايير والقيم ذات المنحى الجمالي في عناصر العمل الفني ، ومنظومة العلاقات القائمة بينها والكشف عنها وتحديدتها بمقدار قيمتي .

البوب آرت : Pop-Art

- (1) مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، مصر ، 1979 ، ص 15 .
- (2) مجاهد ، عبد المنعم : جدل النقد وعلم الجمال ، دار الثقافة للنشر ، القاهرة ، 1997 ، ص 66 .
- (3) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د. ت ، ص 31 .
- (4) بنتون ، ولیم : الجمالية ، ت : ثائر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 5-9 .
- (5) سعيد ، علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 62 .
- (6) جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 12 .
- (7) بدوي ، أحمد زكي : وآخرون : المعجم العربي الميسر ، ط 1 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 1991 ، ص 289 .

حركة فنية تعد من أهم فنون ما بعد الحداثة ، تعتمد على الثقافة الشعبية الكاملة وظهور المبدأ الاستهلاكي ، ازدهرت نهايات عام 1950 حتى عام 1970 وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا ، وارتبط هذا الاسم بالناقد الفني الذي يدعى لورانس اللوي " Lowrence " وقد عدّ الفن الشعبي في الولايات المتحدة الأمريكية في البداية حركة قامت كرد فعل على الحرب العالمية الثانية وما عاناه الإنسان من ظروف مأساوية ، فهي حركة أزالّت جدية عالم الفن واعتنقت استخدام أو إعادة المواضيع المألوفة والمعتادة (إشارات الطرق العامة ، المسلسلات الهزلية ، علب الحساء) ، بطريقة مبتذلة مفتقدة للأصالة (1).

إذ ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الأمريكية الحديثة فاستعمل فنانون (البوب) الوسائل والأشياء الأكثر تداولاً والأقلّ جمالية كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد (السلع والإعلانات) (2) .

(1) Chilevers, Lan & Osborne, The Oxford Dictionary of Art, Oxford University Press, New York, 1997, P. 443 .

(2) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1996 ، ص432 .

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : المعالجات البنائية في حركات الفن الحديث .

المبحث الثاني : الأبعاد المفاهيمية والجمالية لفن البوب آرت .

المبحث الثالث : البوب آرت بين الأسلوب والتقنية والخطاب البصري .

المبحث الأول

المعالجات البنائية في حركات الفن الحديث

تقدمة في الفن الحديث :

شهد العالم الغربي في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تحولات فنية كبرى . شكلت بمجملها تمرداً على النمط الفني الذي رسمت أطره العامة وحددت أبعاده منذ عصر النهضة ، العصر الذي يرتبط بالسلطة (الكنيسة ، الملوك والأمراء ، الطبقة المهيمنة اقتصادياً ..) والذي اعتمد في تكويناته على تصميم مستمد من المفاهيم الأفلاطونية ذات الطابع الهرمي ، من ضمن السياق الشخوصي الذي امتازت به رسوم عصر النهضة ، إذ الرغبة في نسخ ما تراه العين بالضبط بطريقة ما . وقد عوّ عن ذلك (روجر فراي) ، إذ قال : " لم يكن مطلوب من الفنان أن تكون تخيلاته رائعة .. بل يجب أن تتماثل مع مظهر العالم الواقعي ، أما بنيتها فيجب أن تكون متماسكة في مظهرها المرئي " (1) .

لقد كانت رؤى الفن الكلاسيكي تدور حول المعنى ، إذ أنّ فنانين مثل (دافنشي ، ومايكل أنجلو ، ورافائيل) ساروا على هدى هذه النظم التي تدين بتعاليم النظرية الكلاسيكية ، بينما أدار الفن الحديث ظهره لتلك التبعية بمعالجاته البنائية والتي جعلت من الشكل حاملاً جمالياً ومحمولاً في الوقت ذاته ، فأصبحت القيم التعبيرية متعلقة بالطريقة الفنية وبنائية الشكل أكثر منها بالمضمون . وخلافاً للاستعمال السابق أصبح الشكل في الفن الحديث كل ما يجعل العمل فريداً والمضمون كل ما يجعله مشتركاً مع الأشياء الأخرى .

لقد حقق الفنان الحديث تصعيداً جمالياً كان من نتائجه اهتمامه بالذاتي وأصبحت اللوحة محلاً للتفاعل مع الظواهر بوصفها بنية قائمة بذاتها ؛ لذا فإن مسارات الفن الحديث أصبحت مختلفة عما سبق ، لأن جميع الروابط التي كانت تعمل في ضوءها الفنون الكلاسيكية وعصر النهضة قد تحطمت بظهور حركات الرسم الحديث .

فمن يستقريء فن الرسم الحديث يجده يتشعب باتجاهات عدة مختلفة ولعل ذلك ، يعود إلى جملة من التحولات البنائية نتيجة للتوجهات النقدية والتنظيرية وما آلت إليه إفرازات حربين عالميتين كان لهما نتائج غير محددة ، إضافة إلى الثورات الاجتماعية والتقلبات السياسية ، والسرعة الفائقة في تنمية المهارات الفنية والمستكشفات والاختراعات العلمية ، كل هذا انعكس بشكل واضح على الفنون، ونتج عن طرح معظم القواعد والتقاليد الموروثة جانباً .

وقد لا نلتصق مبررات تلك الحركات الفنية على اختلاف معالجاتها البنائية وتناقضاتها ما لم ندرك التحولات الهامة في البنى الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية وما رافقها من اكتشافات علمية كآلة التصوير الفوتوغرافي ، التي صورت الفن من وظيفته الجانبية التسجيلية الوثائقية وهو ما ساهم في خلاص الفن التشكيلي من مهمة مطابقة الطبيعة ، ودفعته بنائية جديدة رافقها تحول في الرؤية الفنية ووسائل التعبير الفني وكذلك في النهج والتقنية والأسلوب .

وتعد مرحلة الفن الحديث مرحلة من مراحل تطور الفن عبر تاريخه الطويل لما تضمنه من اتجاهات عديدة جاءت على الأغلب انعكاساً للتطورات السياسية والاجتماعية والثورات الفكرية ، والمفاهيم الفلسفية التي طرحها فلاسفة الحداثة ، والتي انعكست بتجلياتها على مختلف قنوات المعرفة ومنها الفن التشكيلي ؛ لذا فقد شهد العالم الغربي تحولات فنية كبرى ، ولدت حركات فنية عديدة شكلت بمجملها ثورة حقيقية في فن الرسم ، إذ استهدفت كل منها التكتيل بجانب من جوانب اللوحة ، وفق معالجات بنائية جديدة فقد شكلت الانطباعية معالجة جديدة في

(1) ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط2 ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص37 .

أسلوب الرسم وطريقة معالجة الألوان إضافة إلى الوحشية فيما شكلت التكعيبية ثورة في طريقة معالجة الشكل بنائياً ، فيما أحدثت التجريدية طريقة جديدة في معالجتها للموضوع ، أما الدادائية فقد كانت أقسامها جراً كونها استهدفت بمعالجاتها البنائية التنكيل بالفن عموماً .

وبدأت اللوحة التشكيلية شيئاً فشيئاً تفقد الروابط التي تجمع عناصرها في وحدة واحدة ، وما نتج عنه تشكيلها على وفق رؤية ومعالجة جديدة للسطح التصويري .

المعالجات البنائية للحركة التكعيبية :

تعد التكعيبية من أولى الحركات الفنية الطليعية في القرن العشرين التي ساهمت في إطلاق شرارة التحديث في الفن التشكيلي ، إذ تقدمت مسيرة التغيير في أساليب التعبير الفني التي تصاعدت عمودياً من الرسم إلى بقية الفنون واجتاحت المدى أفقياً من أوربا إلى شتى بقاع الأرض ، ورغم القصر النسبي للمدة الزمنية التي تبلور وتطور وانتشر فيها المفهوم الجوهري للتكعيبية ، والتي لا تتعدى عن ثلاث عشرة سنة من 1907 إلى 1920 ، إلا أنها كانت حاسمة التأثير في الأوساط الثقافية واعتلائها موجة الفن الحديث وتصعيد زخمها وتوصيلها إلى الآفاق التي بلغتها . وإن المفهوم الأشمل للحركة التكعيبية في الفن التشكيلي وبقية الفنون الأخرى لم يتوقف عند نهاية العقد الثاني من القرن العشرين ، بل استمر في التطور خلال هذا الامتداد الزمني الطويل منذ عشرينيات القرن الماضي ولحد اليوم ، وعلى الرغم من أن هذه الحركة كانت ، كبقية الحركات الثقافية حصيلة لتجارب ومؤثرات ، إلا أن أغلب مؤرخي ونقاد الفن ينسبون ابتداء الأصل الجوهري للحركة التكعيبية إلى مجموعة صغيرة من فناني باريس والتي يقف في طليعتها الفنانان ، الأسباني (بابلو بيكاسو) ، والفرنسي (جورج براك) .

إنَّ المعالجات الفكرية والبنائية قد اختلفت لدى الفنان التكعيبية ، فلم تعد الأشياء نماذج بصرية بل مستند لمعالجات فكرية ، فرؤية التكعيبية لم تخضع لقاعدة ، فخيال الفنان حر في تقسيم السطوح وترتيبها ، وفقاً لمتطلبات التركيب الكلي ، فالموضوع أخضع كلياً للبناء التصويري ، والظواهر لم تعد تختار لجمالها ، فصلاحياتها للتصوير في أن الفنان يجد فيها الفكرة المناسبة لموضوعه ، والشكل المناسب للغة التحليلية والتركيبية المقترحة ، أو ما يثير في ذهنه مخططاً شكلياً معيناً ، مما يجعل مظهر الشكل يتطور أثناء عملية التصوير . فعمل الفنان غير خاضع لتلك التلقائية شبه الواعية وسرعة التنفيذ التي نجدها لدى الانطباعي أو التعبيري " (1) .

فبدأ (بيكاسو) بين عامي 1905 و1906 ، بالتفكير جدياً بتطبيق بعض التغيرات الجذرية على الأسلوب الفني التقليدي الذي تبناه منذ احترافه الرسم ، فكانت فكرة التغيير قد اختمرت في رأسه بعد مدة تأمل واقتتان طويلة بالفن الفطري الأفريقي الذي كان (بيكاسو) يقدر فيه الشجاعة على تغيير مقاسات الأشياء وتشويه معالمها من دون فقدان جمالياتها ويحصل أحياناً أن يضيف التشويه المدروس في تلك المقاسات جرعة إضافية من الجمالية التشكيلية ، فقد كان (بيكاسو) في أول الأمر مهووساً بتطبيق ذلك التشويه المدروس ، ولم تكن هذه المهمة سهلة على الإطلاق ، فيقول (بول جونسون) (*) : " إنَّ بيكاسو شرع عام 1906 في رسم بورترية لزميلته (كروتروستين) وانتهى قبل أن يتوقف بتعديلها إلى تشويه شنيع بمعالمها وذلك بعد أن أنهك زميلته بالمثل أمامه في ثمانين جلسة " (2) .

فتورة (بيكاسو) تتجلى في إلغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية ، الرؤية التي كانت مرتبطة بقوانين المنظور ، فجعلها (بيكاسو) مرتبطة بالرؤية المتحركة بالمكتسبات الذهنية والخيالية ، فقد أخذ (بيكاسو) يصور الأشياء من الداخل والخارج من الأمام والخلف من الأعلى والأسفل ، ولهذا كان (بيكاسو) ثائراً على بنية الشكل وعلى السكونية في الموضوع ، إذ يقول : " لم اعتبر الفن وسيلة للترفيه والتسلية ، لقد رغبت عن طريق الرسم أن أتوغل أكثر فأكثر في فهم العالم والناس " (3) .

(1) ينظر : الكعبي غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، 2002 ، ص 162 .

(*) بول ، جونسون : كاتب وناقد فني بريطاني .

(2) الحبيب ، مصدق : التكعيبية واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر ، الحوار المتمدن ، العدد (1942) ، 10 / 6 / 2007 ، ص 5 .

(3) بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، دمشق ، 1973 ، ص 115 .

وإنَّ الفنان التكعيبي يرفض كل أسلوب يفقد الشيء طابعه الخاص ، عكس الانطباعيين الذين لم يكونوا يهتمون إلا بالمفاهيم العابرة والظواهر السطحية ، فالتكعيبيون قاموا ضد مبالغات الوحوشيين التاركين عملهم حراً من كل رقيب ، إلا الغريزة ، فأحدثوا ثورة في طريق الرؤية والاستيعاب ، فهم يرون بأفكارهم لا بأعينهم ، مما أدى بهم إلى القطيعة مع رؤية العالم الموروثة مع عصر النهضة ، فالتكعبية تستخدم الأشكال والألوان لا لغاية التقليد ، بل لقيمتها الشكالية (1) .

ففي لوحة (بيكاسو) (آنسات أفينيون) شكل (1) ، نجد أن التجربة الذاتية والانفعالية التي رآها (بيكاسو) طرحت وضعا اجتماعياً وأخلاقياً معيناً ، وهي إذا احترمت الشكل الظاهري لما كانت أفلحت في إثارة الصدمة التي أحدثتها في عملية التشويه (2) ، إذ جمع أغلب مؤرخي الفن على أن هذه اللوحة تمثل نقطة البداية في انطلاق التكعبية ، فلم يكن ذلك سهلاً أيضاً على (بيكاسو) الذي وصف عمله في هذه اللوحة ساخراً حين قال : " كانت هي تجربتي الأولى في استحضار الأرواح " (3) ، وكانت لوحة (بيكاسو) هذه قد أظهرت تغيرات فيزيائية بليغة في التشريح والنسب وأدخلت تشويهات عنيفة على وجوه النساء الجميلة ، إضافة إلى استخدامها ألواناً قاسية غير متوقعة شملت هذه التغيرات الجديدة اختلالات في المنظور وعمق الميدان الفيزيائي (4) . وكان من المعتاد والمتعارف عليه رسم الأجساد البشرية في الظل والنور ، إلا أن (بيكاسو) حطم هذه القاعدة التقليدية التي توارثتها عشرات الأجيال مرة واحدة عن العنف والقوة إلى جانب النضج الذي عززته تجارب الحافات الصعبة التي تعامل معها فنياً وحياتياً ، ويظهر تأثره بالفن الأفريقي محاولاً استخدام عدة طرق في معالجته البنائية للوحة من الخط والطلاء من أجل تشييد موضوعه للناس الذين رسمهم وكأنهم أقنعة سميكة مجوفة العيون ، وتمت معالجة تلك الموضوعات غير المألوفة وكأنها تعبير عن الروح الإنسانية الساخرة (5) .

وقسمت التكعبية بموجب هوية التكنيك الفني الذي تميزت به إلى التكعبية التحليلية ، والتكعبية التركيبية ، إذ تناقضت التكعبية التحليلية مع الثانية بتناقض مبدأ التفكيك والتركيب ، فحين تقوم التحليلية على التجزئة الهندسية المتداخلة التي قد شذت ميزات مكوناتها عن ميزات الشكل الأم ، ففي هذه المرحلة – التكعبية التحليلية – قد اختفى العنصر الإنساني وانحصر في الشكل الهندسي وحلت محله الطلاءات وقطع الورق الملون اللاصق ، بما في ذلك ورق الحائط والصحف والحروف والكلمات (6) .

هذه التقنية القائمة على الإلصاق (الكولاج – Collage) (*) وإدخال مواد غريبة كالرمل ومواد أخرى إلى اللوحة ، أدت إلى تحويل جديد ونوع من تقصي التجريد ، إذ لم يعد الموضوع يرتبط بظواهر الأشياء قدر ما يرتبط بعالم الأفكار ، على الرغم من علاقته بالطبيعة ، أي باعتمادها الإشارة لا الخداع ، ومن ثمَّ قادت إلى تطور هذه الحركة الفنية نحو نوع من التكعبية (التركيبية) في الشكل والسطح واللون والأسلوب (7) . فهي تقوم على إعادة تشكيلة

(1) سبرولا ، موريس : الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983 ، ص2 .
نقلاً عن: الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص163 .
(2) أمين ، بديعة : في المعنى والرؤية (دراسات في الأدب والفن) ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979 ، ص156 . نقلاً عن: الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص165 .

(3) الحبيب ، مصدق : التكعبية واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 6 .

(4) المصدر نفسه ، ص6 .

(5) الخميسي ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 2008 ، ص 49-50 .

(6) الحبيب ، مصدق : التكعبية واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص7 .

(*) الكولاج – Collage : عملية لصق الأجزاء المختلفة (قطع زجاج ، مقتطفات صحف ، أجزاء صور ، مفردات ...) بعضها إلى بعض ، من دون معيار قيمي .

(7) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 101 .

الأجزاء المتفرقة وترتيبها بما يقدم شكلاً متكاملًا جديدًا قد لا تكون له بالضرورة صلات تشابه مع الأجزاء المنفردة ، وإنَّ عودة الشكل في تركيبه إلى أزلّه الخطي ، ومنح القيمة الرؤيوية الأساسية للخط على اللون ، هو الذي أوجد فكراً تشكلياً بات يرى بأن الحقيقة لا تكمن في حواسنا ، بل في فكرنا .

فقد فتح (بيكاسو) جميع الأبواب على مصاريحها ، فحسم قضية اللون في إدخال التنسيق جاعلاً من قضيته البناء التقني للعمل الفني مسألة إيضاح وتواصل وليس مسألة إبهار ، لأن اللوحة البيكاسوية أضحت كما يردد الشاعر الفرنسي (بيار ريفادي) : " الهيكلية التي تفصح عن منطق الأثر الفني " (1) .

فكان (بيكاسو) محتماً بأن تكون لوحاته مثاراً للصدمة الأولى ، ليست الأولى فقط بل كان هدفه أن يصعد من حدة التناقض في اللوحة ، فيقول : " عندما أرسم أحاول دائماً أن أعطي صورة لا يتوقعها الناس ، صورة يرفضونها ، وذاك ما يثيرني .. شيء فيه الكثير من المخاطرة .. لا مجرد شيء جديد ؛ بل شيء أستطيع أن أجعله أكثر هدفاً من غير أن أدمره ، كل شيء فريد ومعري .. ما يهمني في اللوحة هو العنصر الدرامي المقلق ، اللحظة التي يخرج بها الكون عن نفسه ليلتقي بخراجه الخاص به .. إنني أحب الطبيعة ولكن لا أريد لأجزائها أن تكون ثابتة ، بل حرة وندمة الأشياء المتشابهة في الواقع لا يمكن أن تكون متشابهة في اللوحة فما أن نزيل واحد من عناصر التكوين وننتقل به حول المكان عبر المجال الثنائي الأبعاد فإنه قادر على تحقيق تأثير مفاجئ على أعظم مما ترك في مكانه " (2) .

ونرى في لوحة (بيكاسو) ، شكل (2) ، تراصف الأشكال الهندسية مكونة ملامح لشكل (امرأة) ذات تكوينات هندسية صريحة أظهرت حدة الخط بشكل واضح (3) .
إنَّ الصورة بالنسبة لـ (بيكاسو) هي تلك الأبعاد التي يكتشفها الرسام وتكون خاصة به وحده وتهمة هو بالتحديد ، ويرى أن هذا المبدأ الفني يعطيه حرية أكثر ومساحة أوسع للتعبير ، فإن التشكيلي لدى (بيكاسو) والبورترتيت بشكل خاص هو التجاوز الكلي للصورة الفوتوغرافية العاجزة في الكثير من الأحيان عن إبراز ما تخفيه الشخصية المصورة فوتوغرافياً ، فالمهم هو رسم البورترتيت لا كقالب جاهز الإشعاعات الروحية الصادرة من القالب نفسه (4) .
فبورترتيت (بيكاسو) بالأساس مرسوم من الخيال وبعض الأحيان بصور فوتوغرافية ، وهذه العملية هي إعادة إبداع البورترتيت بحد ذاته مهما كان مصدره ، إنه يفكك البورترتيت ويعيد تركيبه من جديد حسب رغبته وفهمه للشكل الذي يقف أمامه ، وخاصة النساء اللاتي أجهن بعنق فصورهن بلوحاته وأعطاهن من خلال رسوماته تلك المساحات المشعة والمغامرة وبعض الأحيان العبثية ، وهي حالات إبداعية انتابت (بيكاسو) وليست تشبيهاً لطريقة أخرى أو مدرسة أو أسلوباً معيناً .

فلم يقف (بيكاسو) عند حدود التكعيبية بل كان يطور أساليبه من حين لآخر ، وكان غالباً ما يعود إلى أسلوب قديم فيتداخل مع أسلوب جديد ومبتكر وسرعان ما يختلف النقاد على نتاجه ويثير الجدل من جديد ، لكن المعروف أن التطور الذي حصل في فنه رافقه تطور مواقفه الإنسانية والفكرية فقد استعاد الصورة الإنسانية في بدايات عام 1920 وأنتج مجموعة من

(1) القيسي ، عمران : هل بيكاسو هو مؤسس التكعيبية ؟ ، مجلة البديل العراقي ، العدد 1967 ، 24 / 3 / 2009 ، ص 6 .

(2) جيلو ، فرانسواز ، وليك كارلتون : حياتي مع بيكاسو ، ت : مي مظفر ، ج 1 ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1992 ، ص 75-76 . نقلاً عن الكعبي ، غسق : إشكالية الجميل في الرسم الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 172 .

(3) كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، ت : ليون يوسف وعزيز عما نويل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 ، ص 36 .

(4) الخميسي ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، مصدر سابق ، ص 53 .

اللوحات أطلق عليها (الكلاسيكية) التي تتألف من أشكال تتسم بالبساطة ، رسمها بامتلاء ورقة وهي تعبر عن شعور بمحبة الإنسانية ، وفي هذه اللوحات تحول الجد في قالب هزلي جاء على غرار النحت الأفريقي الكلاسيكي ، ويتجلى مفهوم (بيكاسو) هذا في كل عطاءاته الفنية الكبيرة بالفن الساذج ودور المهرج المتألم والضحكة الساخرة المتهكمة الذي دل أسلوبه هذا على تعاطفه مع قضايا الناس ودفاعه عن الحرية (1).

لذا نجد أن (بيكاسو) وعبر جميع مراحل لا يتعامل مع التكعيبية كأسلوب ؛ بل كغاية متمتزة مع الغاية الفكرية للعمل الفني برمته ، فاللوحة هنا هي حالة رسم لا أوهام بصرية يتلاعب بها ، لكنها أيضاً قوى ديناميكية أقرب إلى الكتلة النحتية التي هي حضور وبجدارة في الحيز الفضائي .

أما (جورج براك 1882 – 1963) فهو من أبرع التكعيبيين الذين رسموا الحياة الساكنة ، متأثراً بحب ناقد الشاعر (مالارميه) بهذا النمط من الرسم ، بل هناك من يرى أن (براك) سعى إلى إيجاد نوع من الوحدة التقنية بين شعر (مالارميه) ورسمه (2) . فخلق (براك) أسلوباً مميزاً لنفسه ومعالجة بنائية متفردة أخضعت لها لوحاته باعتماده على الصورة المتخيلة التي يؤلفها العقل والتي هي برأيه أجمل من الصورة المشوهة التي قدمتها المدركات الحسية ، ذلك أن جزئيات الشكل المحسوس قابلة للنقل والتحول إلى نظام آخر عن نظام الأشياء المدركة حسيّاً ، ذلك أن صورة الذاكرة تستطيع التعرف على قدرات كامنة في الأشياء الحسية وتحولها إلى نظام مختلف لأشياء مطلقة ، فعلى الفنان إذن أن يركز فقط على العناصر القابلة للتحويل ويهمل العناصر الأخرى (3) .

وأحرص التكعيبيون على اعتمادهم الشكل الهندسي وحدة تجريد الأشكال بصورة عامة مع رفضهم بنفس الوقت أن تقارن لوحاتهم بالهندسة والرياضيات ، أو يقال عنهم أنهم حولوا الأشياء إلى أسطوانة أو كرة أو مخروط ، ذلك أن التكعيبية أصبحت تهتم بالعلاقات التي بين الأشياء والأشكال والسطوح وما يحدث بينها من علاقات أكثر من اهتمامه بالعلاقة لما يحدث بين اللوحة والموضوع الخارجي (4) .

أما الفنان (دلوني) فنجد أنه قد استعان بتركيبات خيالية دون الاستعانة بالمجال البصري في بنائهم أعماله ، فأعماله تمنح متعة جمالية وتركيباً واضحاً في حد ذاته ، وتكويناته إيقاعات لونية مؤثرة في فن خالص (5) .

مما تقدم نجد أن التشكيل التكعيبية قد امتلك معالجة بنائية وأسلوباً لم يأت على تغيير مفهوم الفضاء الفني لتبسيطه كما يبدو لعين الناظر في الوهلة الأولى ، بل إن التكعيبية عملت على إضفاء الكثير من الغموض والإرباك في الإنشاء الفني رغم ما جرى من تفكيك الفضاء الفني وتجزئته إلى عناصره الأولية الأمر الذي كان يعد بالبداهة من قبيل المناهج التبسيطية ، ولهذا السبب استوجب الغموض الإضافي هذا إعادة النظر في أولويات فهم واستيعاب دور الفضاء الفني وكيانه التركيبي في اللوحة الفنية لما يتناسب مع فلسفة التكعيبية في الإنشاء الفني الذي ينطوي على تسطيح الأشكال وإعادة تكوين أبعادها بنمط هندسي ، ولكن بتركيب عشوائي . كذلك نجد الأشكال المتجاورة والمتباعدة على حد سواء مع الاحتفاظ بشفافية أبعادها ، بما يجعلها تبدو وكأنها تخترق بعضها البعض ، ويرجع مبدأ (الاختراق) هذا والذي يفضل مؤرخو الفن إلى إرجاعه للفنان (سيزان) ، من خلال إظهار الأشياء المختلفة الصلدة في أعماله وكأنها

(1) المصدر نفسه ، ص 50-51 .

(2) القيسي ، عمران : هل بيكاسو هو مؤسس التكعيبية ؟ ، مصدر سابق ، ص 7 .

(3) روجر ، فرانكلين : الشعر والرسم : ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 37 . نقلاً عن : الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص 169 .

(4) جرداق ، عبد الحليم : تحولات اللون ، تحولات الخط واللون (مدخل إلى ماهية الفن الحديث) ، دار النهار للطباعة والنشر ، بيروت ، 1975 ، ص 51 .

(5) الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوروبي الحديث ، ص 173 .

تخترق بعضها البعض في سلوك مخالف للحقائق الفيزيائية ، إذ نجد هذا الأسلوب في لوحته (جبل سانت فيكتور) التي رسمها عام 1902 شكل (3) ، والتي ظهر فيها اختراق محيطين ماديّين مختلفي القوام والكتلة ، هما السماء والجبال .

المعالجات البنائية للحركة الدادائية (*) :

بعد إن انتهت الحرب العالمية الأولى وما خلفته من فوضى وانتكاسات عاشتها أوربا ، أدت إلى تبني رؤى جديدة في كل مجالات الفن التي أصبحت تتناغم مع الأحداث التي سببتها الحرب التي ولدت رد فعل في التحطيم وعدمية القيم وهدم كل ما يتعلق بالمفاهيم السابقة وكافة الأشكال الحضارية .

فظهرت الحركة الدادائية عام (1916) ، بعد اكتشاف رواد حركة الشباب ، بأن الأرض التي يقفون عليها مجردة من كل شكل له القدرة على مسيطرة التطورات الحضارية والتقنية ، فحاولوا صياغة العالم بمعزل عن الأصول التاريخية والأساليب ذات التماسك المحتشم ، إذ بدأ استخفافهم بكل ما يقع تحت أيديهم ممثلين موقفاً فكرياً متمرداً على الجمالية الشكلية للفنون والآداب التي كانت سائدة ، وما ولدته الحرب من مجازر كبيرة ، وللتصدي للرأسمالية (**) وثقافتها التي سببت نشوب الحرب ، فكانت أساليب رواد هذه الحركة وتعاملهم مع حقول فن الرسم والنحت والأدب ، على كل ما من شأنه ان يسخر ويستخف من القوانين التي كانت سائدة التي شعروا بشكل أو بآخر بأنها موجة لخدمة الطبقة البرجوازية للحد الذي اكتسبت فيه أساليبهم الرفض الكامل لكل القيم التي كانت متعارفاً عليها مسبقاً (1) .

فاتخذت الدادائية موقفاً حاسماً يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية ، وتحطيم كل قيم الفن التقليدي ، كنوع من أنواع الشجب والالتهام لعالم متحضر مزعوم ، فلجا الدادائيون إلى العبث والى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم من هدم وتغريب وتأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام والفضائح ، لكونها غير مألوفة في المجال الفني ، كصناديق القناني ، وفضلات الطعام ، والمباول ، إذ طرحت الدادائية أفكاراً تدور حول المصادقية واللاعقلانية ونسف فكرة الفن ، وفي هذا يقول (آرب) " كلنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر في تصورنا على إنقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا ، وكنا نأمل في خلق نظام جديد متوازن " (2) .

(*) الدادائية : حركة فنية ، نشأت في مقهى من مقاهي زيوريخ عام 1916 ، والمولودون كانوا جماعة من الفنانين بينهم (تزارا ، بيكابيا ، دوشامب ، آرب ، أرنست) وغيرهم ، والكتاب والشعراء الثائرين ، فلما أرادوا اختيار اسم لها قلب أحدهم صفحات قاموس عبثاً ، ثم وضع أصبعه حينما اتفق على صفحة منه ووقعت على لفظة (دادا Dada) والتي يستعملها الأطفال الفرنسيون أحياناً في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب وأصبح هذا اللفظ علماً على هذه الحركة . للمزيد ينظر : نيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، 1987 ، ص 182-183 .

- تزارا : شاعر روسي الأصل مؤسس وزعيم حركة الدادا في زيوريخ في ألمانيا 1916 .
- بيكابيا : رسام وكاتب فرنسي ولد في باريس .
- دوشامب : فنان فرنسي اقترنت باسمه الكثير من الأعمال الدادائية .
- آرب : رسام ونحات ولد في ستارسبورغ ودرس في باريس اشترك في تأسيس حركة الدادائية وانتمى إلى السورالية .

- أرنست : رسام ونحات ألماني ارتبط بالدادائية بعدها أصبح أحد مؤسسي السريالية .

(**) الرأسمالية : نظام اجتماعي واقتصادي يقوم على الاعتقاد بحرية الملكية الفردية الخاصة لوسائل الإنتاج ، وحرية التبادل ، والعمل ، حرية المبادرة الفردية الخاصة ، وهي قادرة مع ضوابط المنافسة بينها أن تقدم إنتاجاً أكبر بجودة أعلى ، وانتشار أوسع ، وبأسعار تطبعها المنافسة . للمزيد ينظر : هارفي ديفيد : حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغيير الثقافي) ، ت : محمد شيا ، م : ناجي نصر وحيدر حاج إسماعيل ، ط 1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005 ، ص 419 .

- (1) الخميسي ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، مصدر سابق ، ص 237 .
- (2) ينظر : أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 161 . وكذلك ينظر : مولر ، جي ، أي ، وفرانك إيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 ، ص 121 .

إنَّ الحركة الدادائية مجدت اللامعقول ووقفت بالضد من العقل والمنطق ، والدادائيون بأساليبهم حاولوا تجريد الطبيعة ومجابتها بسلاح اللامنطق ، وحاولوا أيضاً تشويهاً وتجاهل صفاتها وميزاتها التي امتازت بها (1) .

فامتاز الفن الدادائي بالطيش والرفض واللامعنى واللعب والضجر واللامبالاة، وإنَّ الدادائيين ليس في نشاطهم الشعري أو الفني فحسب ، بل كانوا دادائيين بأفعالهم وتصرفاتهم وأساليب وطرق تفكيرهم ، ومن رأيهم إنَّ كل سُلْم للقيم يُلغى ، وكل تمييز بين ما يجب وما لا يجب عمله ، وما يجب وما لا يجب تركه ، فإنه يزول ، إذ يكفي أن تحقق ليس إلا (2) .

فشهد الفن التشكيلي على أيدي رواد الدادائية ، تغييراً حاسماً ، كان بمثابة انقطاع حاسم للحبل السري الذي ربط الفن ببعض التماثل مع المنظر الواقعي التقليدي الذي أنتجه الفنان ، فبدأ الرسام الدادائي يقطع الجسور مع كل ما يربطه بالماضي ، بل إنه استخدم كل الوسائل المتاحة للتعبير كما كان يطمح لتحقيقه ، كان يخلق عالماً يتألف من أنظمة لا تتبع منهجاً محدداً ، عالماً يمتلك التعسف في اختيار اللون والإيقاع ، وترتيب الأحجام ، بل وحتى التهديم والتخريب والتشويه، من أجل الإساءة والسخرية للهيمنة الفكرية والأخلاقية التي كانت سائدة ، فالدادائية وكما أوضح أحد بياناتها " تحب العبث ، وتترك بأن حياة لا يمكن أن تتأكد إلا في الأضداد " (3)

ونجد أن الدادائية على الرغم من رفضها لجميع أشكال الفن والتيارات السابقة ، لكنها قد أفادت من " الفن التلصقي من التكعيبية ، وطباعة النصوص من المستقبلية ، واستعمال اللون من التعبيرية ، والتلقائية من كاندنسكي " (4) .

وتبنت الدادائية ، التي تلتقي مع الفن التكعيبية ، وسائل التعبير في تقنية الإلصاق والتركيب (Montage) ، في الكثير من معالجاتها البنائية ، التي أخذت هذه التقنية قيماً وأبعاداً جديدة مع الدادائية ، كالصورة الفوتوغرافية وبطاقات دخول الحفلات وقصاصات الجرائد ، التي يضاف إليها مواداً أخرى كالأسلاك ، والأزرار ، وعلب الكبريت – هذه التقنية التي مهدت وظهرت بشكل واضح في فن (البوب آرت) ، واستخدام تقنية الأشياء الموجودة التي أفقدت الأشياء دلالاتها الأساسية واهتماماتها الرئيسة، كرفضها للمفهوم الجمالي التقليدي ، وما يتطلبه من تقنية محددة ، والتركيز على عامل الصدفة ، واهتمامها بالطبيعة دادائياً ، استخدم للمرة الأولى مع التكعيبية في الورق الملصق لدى (براك) و(بيكاسو) ، لهذا كان أثر التكعيبية واضحاً في الرسم الدادائي ، فأضافت إليه طابع الحدث اليومي ، بينما استخدمت تقنية الورق الملصق مع التكعيبية كجسم غريب ، إنما يحمل بداخله إلى المساحة المصوّرة ، بنى وتواردت تدخل في أسلوب اللوحة الدادائية (5) .

وبرز الفنان (مارسيل دوشامب) بتوجهاته الراضية لعصر الانحلال والتفكيك الداخلي الذي جاء به المجتمع الصناعي الجديد ، والذي بازدياد تقسيم العمل ، وأصبح فيه الإنسان يتفتت وينقسم كيانه إلى أجزاء ، ويفقد ارتباطه بالكل ، مما جعل دور الإنسان هامشياً ، فاتجه (دوشامب) بنتائجته التي أطلق عليها تسمية " الأشياء الجاهزة " ليسخر من الإدعاءات المتغترسة ،

(1) مولر ، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين ، ت : مها الخوري ، ط1 ، دار أطلس ، دمشق ، 1988 ، ص128 .

(2) الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 ، ص110 .

(3) الخميسي ، موسى: اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، مصدر سابق ، ص235 .

(4) برادبري ، مالكوم، وآخر : الحداثة ، الحداثة (1890-1930) ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون، بغداد ، 1987 ، ص290 .

(5) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص171 .

والتفاهات المتعجرفة للنتاجات الفنية الأكاديمية ، بكلاسيكيتهما الفارغة واقتباسها للأشكال القديمة بمثاليته المصنوعة حسب الطلب ، والتي فقدت مضمونها منذ أمد طويل (1) .

فقد عمد (دوشامب) إلى إضافة شاربين ولحية إلى لوحة الـ (موناليزا) الشهيرة شكل (4) ، التي رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي ، أما (حاملمة القناني) شكل (5) ، فقد أضاف إليها طلاء اللون فقط ، و (دولاب الدراجة الهوائية) شكل (6) ، فقد طلاه باللون الأسود ووضعه على كرسي بدون مسند ، أما عمله الذي أكسبه شهرة كبيرة (النافورة) شكل (7) ، فقد كلف أخته (سوزان) التي تعيش في باريس بأن تكتب اسمه على قاعدة المболе وتقدمها إلى المتحف وكان هو في زيارة شخصية إلى نيويورك ، وهو بكل هذه الأعمال وغيرها من أعمال الإلصاق والتركيب والزجاجيات ، أراد منها رفض التقنية الفنية ، والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة والحط من مكانة وتاريخية العمل الفني (2) .

وبهذا عرف (دوشامب) باحتقاره للنظرية ، وقد وقف موقفاً لا فنياً ، مكتفياً بعرض أشياء جاهزة بعد أن وقع عليها ، وعلى هذا الفهم كان (دوشامب) يبرهن بأن الشيء الجاهز الصنع ، قد يرتقي إلى مستوى العمل الفني (3) .

إذ نجد أن الفنان الدادائي باستعماله للأشياء الجاهزة فإنه يتخلى عن أدوات الرسم والوسائل التقليدية المتعلقة باللوحة كالباليت والزيت والفرشاة ... الخ ، إذ انعكس ذلك بنتائج التعبيرية التجريدية وخاصة في أعمال (جاكسون بولوك) ، الذي تخلى عن الأداة التقليدية في الرسم ، لأن فنان التعبيرية التجريدية قد بدأ بابتكار أساليب جديدة ، واستعمال تقنيات غير مألوفة فنياً بإدخالها إلى اللوحة ، لتصبح عملاً فنياً ، فلا شيء محرم بل يمكن استعمال كل شيء (4) .

أما في لوحة (دوشامب) (عارية تنزل السلم) شكل (8) ، التي ظهرت في معرض (أرموري) في نيويورك عام 1913 ، والذي أحدث استهجاناً كبيراً ، وقد شبهها الرئيس الأمريكي السابق (روزفلت) بانفجار معمل الأخشاب ، وهي ذات تشابه وتأثير بأعمال التكعيبيين والمستقبليين ، فالحركة التي تشابه التكديس ، والسطوح المطردة في الشكل ليست ببساطة الآلة ، وإنما هي إيقاع مسلسل لماكنة تحولت إلى إنسان ، فالأسمر والقهوائيات وأسلوب البناء للعارية هي نموذج تكعيبى كامل ، فـ (دوشامب) يتجنب السطوح الرتيبة وتداخلها في الأسلوب التحليلي ، رغبة في حرية الحركة وعمق الفضاء (5) .

لم تكن الدادائية مرتبطة بأسلوب محدد ، أو مقرونة بشخصية واحدة أو وجهة نظر محددة ، ولم يكن لها برنامج مترابط ومنطقي ، إذ كانت النقاط التي ركزت عليها الحركة في تغير مستمر ، فكانت الأعمال غريبة ولا معقولة ومفاجئة وغير عقلانية (6) .

فلم ترتبط باتجاه محدد ، فشملت الأدب والفن بكل أنواعه ، فكان الشعراء يلقون قصائد بلا معنى وبلا هدف ، وكان الموسيقيون يعزفون ألحاناً فوضوية تثير الضجة والاستهجان ، ومثلهم الرسامون لا يعبئون برسم لطخات غير معبرة وغير هادفة (7) .

فاعتمدت أعمالهم على عدم الترابط في الموضوع واعتماد التافه من الأشياء بدافع الرفض ، وكان ضمن أهدافهم الدعوى إلى اللافن والتي تتمظهر من خلال استعمالهم لكل ما تقع

(1) الخميسي ، موسى: اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، مصدر سابق ، ص 236 .

(2) الخميسي ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، مصدر سابق ، ص 236 .

(3) مولر ، جي ، أي ، وفرانك إيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 121 .

(4) الحاتمي ، آلاء علي عبود: الدادائية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 ، ص 269 .

(5) كالوي ، جون : أصول الفن الحديث (1905 – 1914) ، ت : لمعان البكري ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، د. ت ، ص 44 .

(6) برادبري ، مالكوم ، وآخر : الحداثة ، مصدر سابق ، ص 287 .

(7) نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 184 .

عليه أيديهم محاولين تفريغ الحياة من مضامينها الروحية ، كعمل صورة من النفايات واستخدام أشياء مبتذلة أو غير مألوفة (1) .

أما (هانز آرب) كَوْن أعمالاً فنية على نفس ما نهجه أقرانه من الدادائيين ، إذ عمد في معالجته البنائية للعمل الفني إلى استخدام مواد مختلفة من شرائط الورق المتساقط على الأرض مع قطع من الحبال ليقدّم نمطاً من الكولاج تحكمه الصدفة والتي أعدها ركناً أساسياً للعقل الخلاق ، وخطوة على طريق استخدام اللاوعي في علاقة مستمرة مع الفن ، مما ميز أعماله بالبساطة وظهرت نقوشه وملصقاته الجدارية وكأنها نسيج قماش (2) .

أما الفنان (بيكابيا) الذي عبر عن اتجاهه اللافني في مجموعة من الأشياء (الصورة الشخصية Objects Portrait) ، عبارة عن رسوم لأشياء تقنية معزولة تأخذ دلالة جيدة بفضل العناوين – لانتمائها لأسماء أشخاص معروفين – التي أطلقت عليها: (زمرور سيارة) ، (شمعة السيارة) ، (فتاة أمريكية تتعري) ، صوّر بعد ذلك آلة غريبة تجسد فكر (اللاتصوير) لغياب اللون (فقط الأسود والرمادي والفضي) (3) .

نستنتج من كل ما تقدم أن الدادائية في كل سلوكها الفاضح والتخيلات الفوضوية والأصوات المتنافرة ، وتدمير اللغة والهجوم على تقاليد التاريخ ، حاولت أن تعبر عن موقفها ضد الظروف الاجتماعية والسياسية المعاصرة ، فكانت أعمالهم الفنية معبرة عن الاحتجاج الذي ردد صدى المعاناة التي سببتها الحرب العالمية الأولى ، فاعتمدوا في المعالجة البنائية لأعمالهم الفنية المواد غير التقليدية في الفن باستخدامهم للأشياء الجاهزة بإضافة بعض اللمسات عليها بالشكل أو الطلاء وتقديمها كعمل فني ، واستخدام تقنية الإلصاق بقص وإلصاق الصور المركبة ، التي تعد من التقنيات الموروثة من التكعيبية ، كذلك توظيف كل ما يتاح بين أيديهم من أشياء غير مألوفة أو فاقدة لأهميتها الأساسية ، معبدن الطريق أمام الكثير ممن تلاهم وأعدوا المسرح للكثير من الحركات الطليعية بما في ذلك السورالية ، فن البوب ، فن الأداء ، بتحطيمهم الحواجز بين الفن الراقي والأدنى والتخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير والتغلب على كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التلقائية في التعبير والإبداع .

(1) عطية ، عبود ، جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ت ، ص193 .

(2) سانوليه ، ميشيل: الدادائية في الرسم ، ت شاكور نوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد 9 ، بغداد ، 1979 ، ص67 .

(3) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص170 .

المبحث الثاني

الأبعاد المفاهيمية والجمالية لفن البوب آرت

تقدمة في فنون ما بعد الحداثة :

شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية الكثير من التغيرات والتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية ، ابتعدت عن المراكز المرجعية التقليدية ، نحو ثقافة أكثر شمولية ، لاستقبال النموذج الجديد ، وهو ما أطلق عليه اسم (ما بعد الحداثة) التي جاءت لتحطيم السلطة القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة ، وجاءت ما بعد الحداثة نافية الحداثة ومعلنة رفضها لكل أسسها وأصولها ، فالحدثة امبريالية وذات نزعة ذكورية متمركزة ، في حين أن ما بعد الحداثة ترفع راية التحرر ، إنها حركة متشظية يمكن أن تتفتح فيها مائة زهرة ، وإنها تيشر بتعددية الثقافات (1) .

ومثلت ما بعد الحداثة للتعبير الأمريكي التحولات العميقة التي حدثت في الثقافة ، وفي قواعد اللعبة العلمية والأدبية والفنية وذلك ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر مروراً بالأحداث التي وقعت في القرن العشرين اللانساني ، قرن الحروب ، والكوارث والزلازل العلمية ، قرن الحداثة والرؤى اللانسانية (2) .

ويؤكد منظرو ما بعد الحداثة التي تختلط بأن (ما بعد الحداثة) هي مجموعة الظروف والشروط المختلفة والمتعددة والتي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية ، فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي ، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه ، ولهذا يرى منظرو ما بعد الحداثة أن جزءاً كبيراً من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتج هذه البنية من معرفة (3) .

وتربط (أنجليكا مكروبي) (*) ما بعد الحداثة بالعديد من المفردات التي انتشرت بأسرع من معظم الفئات الذهنية الأخرى ، إذ انتشر هذا المفهوم خارج نطاق تاريخ الفن إلى النظرية السياسية ، ودخل أيضاً صفحات مجلات ثقافة الشباب وأغلفة الأشرطة ، وصفحات موضة الأزياء ، فيما يفتتح عند (دك هيبديج) على العديد من الطرق التي استخدم فيها مفهوم ما بعد الحداثة لوصف ديكور غرفة ما ، أو التصميم الإخراجي لصفحة في مجلة أزياء أو صحيفة نقدية أو نزعة مضادة للغائية ، أو الولع بالصور والرموز والأساليب ، أو تحطيم مركزية الموضوع ، أو التشكيك بما وراء السرد (4) ، إذ تصبح كل أفكار ما بعد الحداثيين إفرازاً طبيعياً لما عاشه الغرب من تناقض مع الآلية الحداثية ، ولأسيما علاقات المركز بالهامش ، وما نشأ عنها من

(1) ينظر : كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة 1999 ، ص 113 .

(2) سامي ، أدهم : ما بعد الحداثة (انفجار أواخر القرن) ، ط 1 ، دار الكتابات ، بيروت ، 1994 ، ص 14 .
(3) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2004 ، ص 139 . نقلاً عن : القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 33 .

(*) أنجليكا مكروبي : كاتبة وناقدة أمريكية معاصرة .

(4) ستوري ، جون : ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، ع 29 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، الأربعاء ، 7 / تموز / 2004 ، ص 14 . نقلاً عن : القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 34 .

علاقات الاستغلال ، وفقدان للمساواة وسيطرة للنخبة ، وفرض هيمنة التغريب (*) على مجتمعات العالم الثالث (1) .

ولا يكتمل الحديث عن ظاهرة التغريب دون الالتفات إلى الحركة الحداثية ، إذ إن الأولى تعبر عن ظهر الثانية ، بمعنى أن الحداثة هي التي أوهمت الجميع ، إن لم نقل أفنعتهم بشرعية الغرب ووجوب تتبع خطاه ، إن لم نقل كل المجتمعات المناوئة للغرب من جاذبية الحداثة (2) . إذ شهد مجتمع ما بعد الحداثة مراحل عديدة وتحولات وتقلبات لم يشهدها أي مجتمع سابق ، فهناك مرحلة الحاسوب وتقنياته التي برزت في ستينيات القرن العشرين كقوة مهيمنة على مظاهر الحياة الاجتماعية ، كذلك أن المعرفة الجديدة جعلت أي شيء غير قابل لأن يترجم في شيء ما ، ممكن تميزه وخزنه ومعرفة أبعاده ، ورغم أن القضية المهمة لمجتمع ما بعد الحداثة هو التساؤل الملح حول من يقرر المعرفة في ضوء علاقتها بالفنور والضوضاء والقلق والسرعة والاستهلاك وأنا الحرية والديمقراطية ؟ فإن الارتباط بعلاقة متبادلة مع المجتمع من قبل الثقافات المتعددة لشعوب الغرب لا يستلزم بطبيعته الكفاءات أو المؤهلات القديمة لإنسان الحداثة ، في ما قبل الحرب العالمية الثانية ؛ لأن المعرفة هنا تتموضع بحسب ابتعادها واقتربها من المضمون ، الذي يشكل عقبة في بعض الأحيان عند مفاضلته مع الشكل ، وبالذات في مجال الفنون الجميلة والآداب والمعارف الثقافية (3) .

ولا شك أن فيض الاستهلاك الذي أصبح من سمات ثقافة المجتمع الغربي الذي يسيل له لعاب الكثيرين في الدول النامية ، وقد احتل الاستهلاك مقاماً في المحافل العلمية بفضل الكاتب (روستو 1960) الذي يعد من دعائم الفكر الرأسمالي الحديث ، ففي كتابه (مراحل النمو الاقتصادي) وصف (روستو) المجتمع الأمريكي بأنه نهاية مطاف ترقى الإنسان ، فيما أسماها بمرحلة " الاستهلاك الكبير الوفير " قد بينت هذه النظرية إن هذا النوع من الاستهلاك قد انفرد به الغرب بفضل انتشار الرأسمالية والحداثة ، ثم عمّ بقية أرجاء العالم ، وما نعيشه هنا هو استهلاك المواد المصنعة والاستهلاك الذي يتجاوز الحاجات الضرورية للبقاء ، ومن هذا المنطق يمكن اعتبار الاستهلاك محركاً أساسياً للرأسمالية (4) .

وبسبب ارتباط ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد الحداثي ، فإن الثقافة الناتجة تكون ذات وجهة استهلاكية متدفقة ومتسارعة بشكل يصعب احتواء الرموز المصاحبة لها وكذلك الخبرات والحقل الإعلامي المنتج ، لقد قلبت ما بعد الحداثة الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) ليصبح (أنا استهلك إذن أنا موجود) ، هذا الطراز من الثقافة يميل إلى الاتساع من دون الترابط والاختلاف ومن دون الاتفاق ، لهذا يعطي هذا الفن دوراً آخر للذات ، لا يماثل بالضرورة ما كانت تفعله الحداثة ، فهي تجد ميدانها الرحب للتعبير عن إرهاباتها من دون ضغوط حتى لو جاءت من الوعي أو اللاوعي (5) .

فجاءت التغيرات سريعة ومتلاحقة لحركات واتجاهات فنية غيرت من الحدود والمعاني لمفهوم الفن ، بل المسمى ذاته من الفنون التشكيلية إلى الفنون المرئية ، ليأخذ المنطق البصري

(*) التغريب : مصطلح يقصد به استخدام ونقل تقاليد الأسلوب الغربي في بعض أو كل المجالات من حيث الشكل أو المضمون ، وسيادة النموذج الثقافي الغربي على سواء من النماذج الثقافية في التعليم والسياسة والاقتصاد ووسائل الاتصال والاجتماع . للمزيد ينظر : <http://edunet.tn>

(1) تورين ، آلان : نقد الحداثة / الحداثة المظفرة ، ج 1 ، ت : صباح جهيم ، منشورات وزارة الثقافة مكتبة الأسد ، دمشق ، 1998 ، ص 176 .

(2) التوم ، عبد الله عثمان ، وعبد الرؤوف محمد : العولمة (دراسة تحليلية نقدية) ، ط 1 ، دار الوراق ، لندن ، 1999 ، ص 107 .

(3) ينظر : القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 38 .

(4) التوم ، عبد الله عثمان ، وعبد الرؤوف محمد : العولمة ، مصدر سابق ، ص 96 .

(5) الأعمش ، عاصم عبد الأمير : نحن استهلاكيون قبل أن ننشأ ثقافة الاستهلاك ، جريدة الأديب ، ع 24 ، الأربعاء 2 / حزيران / 2004 ، ص 18 .

تفاعلات متعددة الجوانب ، إذ تموجت مجالات الفن بالعديد من المعاني والتعريفات والتطبيقات الفنية والأسلوبية ، من خلال عكس التطور التكنولوجي في الفنون الما بعد حدثية بواقع لغوي وبصري وسمعي وأيضاً حركي .

فعملت فنون ما بعد الحدثية على محاكاة الواقع الاجتماعي ، وهذا تجسد في كافة الفنون كالرسم والمسرح والسينما في عصر ذات ثقافة استهلاكية يحتفي بأنموذج التشطي والتشتت كمقابل ورد فعل على الحدثية وثوابتها ، وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني ورفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغيير المستمر بتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة ، والسعي وراء الشكل المفتوح ، والفوضى التخريبية ، والأدائية الفردية والتشتت (1) .

فكانت فنون ما بعد الحدثية ، تبنى وفق معالجات بنائية تحكم طبيعة البناء الإنشائي والوظيفي من جهة ، وتقويض إمكانية الاستعاضة الفكرية ببواعث العلاقة التي تربط النظام باللائحة في المعرفة الجمالية للفنون من جهة أخرى ، وخلق فنون تنأى بالجمال كقيمة اعتبارية إلى مستوى الاعتماد على (المنتج) الاستهلاكي ومستوى الرغبة في تداوله كنوع ، أو بضاعة ، أو سلعة استهلاكية تمثل حاجة إنسانية (2) .

فأصبح الفن يخضع لأغراض استهلاكية في الترويج من السلع والبضائع ، هذا ومن خلال التطور التكنولوجي وإدخال التقنية الحديثة التي باتت تسيطر على الحركات الفنية الما بعد حدثية ، مثل إدخال الصور الفوتوغرافية واستخدام التقنيات الطباعية (السكركين) في الإعلانات التجارية وتسويق البضائع .

أخذت فنون ما بعد الحدثية أساليب جديدة في المعالجة الفنية ، فلم تمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية السابقة الحدثية وما سبق الحرب العالمية الثانية ، وبطلت في الوقت نفسه الوسائل التقليدية المرتبطة به كالأبحاث الأولية التحضيرية وقوانين التأليف لتأخذ مكانها طرق جديدة في التعامل مع المادة التي أتيح لها مجال الانفعالات والتحرر النسبي من قيود المراقبة ، وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما أدخل إلى الرسم الزيتي مواد ووسائل لم تكن مألوفة أو مقبولة في المجال الفني ، كما حتمت الطبيعة هذه المواد والوسائل الحديثة استخدام أدوات جديدة وتقنيات وخامات متنوعة (3) .

وفي ظهور التعبيرية التجريدية التي تعد أولى الحركات الما بعد حدثية وبعد أن استهوت العديد من الفنانين الأمريكيين ، تأكد للجميع أن الفن اتجه اتجاهات مختلفة عن الفن الحديث بكل حركاته ، متوجهاً إلى حركات جديدة سميت بحركات ما بعد الحدثية (4) .

لقد أخذت التعبيرية التجريدية الحرية الذاتية في الدائرية ممتزجة بالفعل الخارجي والذي تشكل فيه العمل الفني امتداد الجسد وفكر الفنان على حد قول الفنان (جاكسون بولوك) (*) وأخذت من التكعيبية الفن التلصقي (الكولاج) ، واستخدام المواد الهامشية المبتذلة ، وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) وتوظيفها في اللاوعي في السريالية ، واستخدام (بولوك) طريقة خاصة المسماة (تقنيّة التقطير Dripping) ووسائل خاصة ، مثل المالج ، الرمل ، الزجاج المسحوق ، أعواد الخشب ، السكاكين ، والألوان السائلة ،

(1) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، مصدر سابق ، ص 142 .

(2) ينظر : القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحدثية ، مصدر سابق ، ص 109

(3) John. A Walker: Art since Pop, London, Thames and Hudson, 1975, P. 5.

(4) ينظر : الطفيلي ، مهدي عبد الأمير إسماعيل : الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2008 ، ص 138-139 .

(*) جاكسون بولوك : رسام أمريكي وأحد رواد التعبيرية التجريدية ، ولد في مدينة كودي بولاية وايومينغ الأمريكية ، ثم انتقل إلى نيويورك عام 1929 ، وكانت حياته قصيرة ، إذ توفي بحادث سيارة بالقرب من منزله في (لونغ بيتش) بولاية نيويورك في سنة 1956 . للمزيد ينظر : <http://ar.wikipedia.org> .

وتقوم تقنيته الخاصة على أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة ويقوم بتحريكها (1).

وفضل (بولوك) هذه الوسائل بسبب رفضه للمفاهيم التقليدية للإنتاج الفني ، كذلك ارتباطات هذه المواد والتقنيات بالهدف في الممارسة الفنية كونها تعبيراً عن إحساسات تصويرية ملموسة مصدرها اللاوعي . وقد ابتعد (بولوك) عن مواد الرسم المألوفة مثل المسند وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة ، وفضل السكاكين والمالجات والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم أو أية مواد غريبة أخرى مضافة (2).

ونجد أن ما يميز أعمال (بولوك) هو التكوين القائم على الخط ، والخط يمكن أن يستخدم في إظهار البعد الجمالي ، وفي بنائية الشكل المجرد ، فإنه إذا ما استخدم كمعطى جمالي في ذاته ، فهو شكل مجرد خالص له طول وعرض ومساحة ، ولون ، ولمس ، والفعل الفني الذي ينشده الجمال دوماً يمكن الحصول عليه من خلال تفعيل دور الخط ، نظراً لما يمتلكه من إمكانية استقبال واستظهار صدى الإحساس والانفعال من خلال إطلاق حركة الخط بحرية على السطح التصويري ، فإن الطاقة الجمالية للخط في هذه الحالة يمكن أن تنفجر إلى أبعد مدياتها ، فمرونة الخط تمنح الفنان حرية التشكيل ، في ضوء هذه المرونة التي يمتلكها الخط ، يمكن أن نحصل على الحركة والكتلة والمساحة ، وبذلك يتكون لدى الفنان سطح تصويري مجرد لا يخلو من البعد الجمالي عن طريق حركته اللانهائية واللامحدودة (3).

فمثل أسلوب (بولوك) الفني اتجاهاً عفويّاً عن طريق أن الفنانين لا يبحثون بالضرورة عن الجمال ، وكل شيء يتعلق في الفن بالحرية ، التي توصل إليها التخيل إلى إظهار نفسه على مسرح الصورة وعدم إظهار أي شيء آخر ، ولا تعد الطبيعة إلا في علاقتها مع العالم الداخلي للشعور (4).

وإنَّ شروع الفنان في الدخول إلى الصورة ، والسير حولها ، والعمل فيها من كل الاتجاهات شكل (9) ، يصفه (بولوك) بقوله : " عندما أكون في صورتني فإنني لا أخاف مما أقوم به لأنني أستطيع مشاهدة ما أنا عليه بعد مدة قصيرة . فلا أخاف القيام بتبديلات في الصورة أو تدميرها ، لأن الصورة لها حياتها الخاصة بها وقد حاولت إظهارها " (5).

إضافة إلى المواد الغريبة التي استخدمها (بولوك) في معالجاته البنائية للعمل الفني ، والنتائج الأساسية والهامة لتقنية (بولوك) التقديرية تعلق الأمر بالمشاهد الحقيقية التي غيرت كلياً معالجة الفضاء ، ولم يهمل الفنان (بولوك) المشكلات الفضائية في معالجاته الفنية فرسومه ليست مسطحة ، وبدلاً عن التسطّيح فهو يخلق فضاءً لا يمكن أن تتميز فيه أشكال محددة (6).

نجد مما تقدم تطور فن الرسم بعد الحرب العالمية الثانية ، خاصة المنحى التجريدي له ، ويعد تطوراً منطقياً للأسلوب التجريدي والأسلوب التعبيري معاً ، وذلك عن طريق تطور أسلوب التعبيرية التجريدية التي عملت على الفتك بالشكل إلى حد عدميته التامة ، وما يميز تطور أساليبه الانغمار في الوساطة والوسيلة ، والخضوع للانفعالات الصورية المحسوسة ، يعد أساساً تصنعه الأصباغ والألوان (7).

(1) مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 317 .

(2) سمث ، إدوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 26 .

(3) ينظر : الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 ، ص 153 .

(4) آلقيه ، فردينان : فلسفة السريالية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص 211 .

(5) ريد هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 142 . نقلاً عن : القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 141 .

(6) سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 28 .

(7) Hard Edition, Art Today, New York, P. 415.

- حول مفهوم فن البوب والعوامل التي أدت إلى ظهوره :

بعد انتهاء النصف الأول من القرن العشرين وانتهاء الحرب العالمية الثانية ، أدت إلى تغير العديد من المفاهيم الفكرية والفنية والاستبدال الشامل وظهور اتجاهات فنية متعددة ، لكل منها أسلوبها وفلسفتها وقد أطلق على هذه الاتجاهات الفنية بتيارات ما بعد الحداثة .

ومن هذه الاتجاهات الفنية ظهر فن الـ (Pop – Art) ، بوصفه اتجاهًا فنيًا ظهر في خمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية والذي صور لنا المجتمع الأمريكي بكل ما يتضمنه من بيئة استهلاكية ، وقد كشفت الحياة اليومية التي يعيشها هذا المجتمع ، وتوضيح الفكر السائد في تلك المدة التي تلت الحرب العالمية الثانية ، وأيضاً العلاقة بين الوعي والوجود في تحليل الواقع الاجتماعي ، كما هو ، بعيداً عن المعتقدات والآراء مرتكزاً على الحقيقة الموضوعية ، حتى أنها عوّت عن جميع مظاهر الحياة من خلال المظاهر اليومية والاجتماعية ، وفن (البوب) هو فن إنساني يرتبط ارتباطاً شديداً بالبشرية ويهدف إلى تغيير المجتمع (1) .

وتعد حركة (البوب) حركة فنية ذات نزعة شعبية استهلاكية كان فنانوها يركزون اهتمامهم على لوحات الإعلانات والتصاميم الاستهلاكية للبضائع والمنتجات ومواضيع الفكاهة وتصاميم الصحف والمجلات الطباعية ، ومنتجات الأسواق كافة (2) .

ويوضح (جارودي) بأنه " لا يعني ذلك نسخ الواقع كما هو كائن ، بل يعني نقل النشاط الملازم لهذا الواقع ، فن (البوب) لا يعني أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والأشخاص ؛ بل يعني المشاركة في خلق العالم من خلال عملية دائمة التشكيل والإحساس بنبض إيقاعه الداخلي " (3) .

ورفض فن (البوب) تعريف (ماثيو أرنولد) (*) للثقافة على أنها " أفضل الأفكار التي طرأت وأفضل الأقوال التي قيلت في العالم " ، مفضلاً عوضاً عنه التعريف الانثروبولوجي لـ (لوليامز) على أن الثقافة " الطريقة المكملّة للحياة " ، فثقافة البوب تنتج من قبل الجمهور ، وتحدد قيمة الفن من خلال ثقافة المجتمع (4) .

ومهما كانت تلك الأفكار تتأسس وفق معايير البناء الفني التقليدية أم الخروج عن مألوفية تلك المبادئ ، ومن هنا فإن فن (البوب) يمكن أن يصور بيئة المستهلك وذهنيته ، فالقبح جمالاً ، والموضوع يثار بالنسبة لحالة القناعة بموقف الفنان (5) .

وبعدما استنفذت التعبيرية التجريدية كل أشكال التعبير الآلية والسريالية قد انتهت، إلّا أنها تركت أثراً كبيراً ومهدت للفن الشعبي الذي لجأ بدوره إلى التحرر في التعبير، إنما بهدف متناقض ، رافضاً كل ما هو وجداني أو ذاتي واهتمامات خاصة لينتج نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة ، فاتجه الفنانون نحو سياق جديد أدى إلى اهتمامهم بنسيج اللوحة وخوض تجارب

(1) هيرمان ، آرثر : فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، بيروت ، 2000 ، ص 97 .

(2) عبد الحميد ، بندر : روبرت روشنبيرغ رائد تيار البوب آرت ، مجلة الفنون ، العدد 63 ، مجلة شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، آذار / مارس ، 2006 ، ص 7 .

(3) جارودي ، روجيه: واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص 244 .

(*) ماثيو أرنولد : شاعر وناقد انكليزي تعلم في أشهر مدارس إنجلترا وعمل مفتشاً بالتعليم ، عمل أستاذاً للشعر في جامعة أكسفورد ؛ فبدات صلته بالنقد وألف مأساة شعرية (ميروب) ومجموعة شعرية سنة 1876 ، وكانت

آخر ما اصدر من شعر . للمزيد ينظر : <http://www.azaheer.org> .

(4) ستوري ، جون : ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، العدد 29 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، الأربعاء ، 7 تموز ، 2004 ، ص 14 . نقلاً عن : القرة غولي : محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 147 .

(5) Smith, Edward Lucie, Pop – Art in Concepts of modern Art, P.226-227.

أكثر جرأة مع المواد كان بعض التجارب (مع صبغة الأكريليك بشكل خاص) (1) ، لكن معظم هذه التجارب تتضمن إعادة استكشاف للإمكانات المتاحة للتصديق (الكولاج) ، وبعده " فن التجميع " (*) وفي عام 1961 نظم متحف الفن الحديث في نيويورك معرضاً مهماً بعنوان " فن التجميع " ، إذ ورد في مقدمة الدليل التعليق التالي : " إن موجة التجميع الحالية .. تؤشر تحولاً من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران منفتح مع البيئة " (2) .

وكان التجميع مهماً لسبب آخر كذلك ، إنه لم يوفر وسيلة الانتقال من التعبيرية التجريدية إلى اهتمامات مغايرة كلياً لفن (البوب) فحسب ، لكنه حفز على مراجعة جذرية للصيغ التي ينبغي على الفنون البصرية أن تسعى للعمل بمقتضاها ، فالتجميع أتاح نقطة انطلاق نحو مفهومين كانت أهميتهما تزداد اطراداً بالنسبة للفنانين وهما : البيئة والحدث (3) .

يعد فن (البوب) من الفنون التي حاكت الواقع الذي يحيط بها وارتبط الفنان لديهم بالواقع الاجتماعي الذي يعيش به وأثر ذلك بشكل ملحوظ في أعمالهم الفنية وهذا ما يجعل فن (البوب) فناً غير متكرر لروح العصر الذي هو فيه والكشف عن العلاقات الاجتماعية بكل ما تتضمنه من موضوعية وإظهار المشاعر والاهتمامات الإنسانية مرتبطة بالمبادئ الاجتماعية وكل ذلك في طابع نقدي لهذا العالم ، وقد أتيح لفن البوب أن يصور اتحاد السمات الاجتماعية والنفسية في شخصية الإنسان دون أن يفصل الجانب النفسي عن الظروف الاجتماعية التي نشأ نتيجة لها (4) .

وتأصل فن (البوب) أكثر في بعض المظاهر الدائمة للحياة (5) . ويتعامل فن (البوب) أيضاً مع الأشياء المستعملة آنياً التي قد لا تشكل مواداً ملائمة للفن في أوقات أخرى ، على سبيل المثال ينظر النيوركيون إلى الإشارات والعلامات البريدية في حي مثل مانهاتن ، في كل يوم ، وقد تناول (كلاس اولدنبرغ) (*) خريطة العلامات البريدية لمانهاتن وجعل بينهما عمارة في هيئة نحت ، مع شكل " السنترال بارك " في الوسط فلفت بذل الانتباه بنحو لا مثيل له إلى المفردات المتشابهة المتداخلة التي تولف (مانهاتن) لساعي البريد والقطعة بحد ذاتها جاءت عملاً فنياً يصلح تعليقه بمسما على الجدار وتأمله يومياً لاكتشاف خفاياه (6) .

وتبعاً لذلك كانت الآلية المستخدمة تسجل بعين معاصرة أعمالاً فنية تصدف المتلقي وتبهره ، إذ لجأ الفنان إلى اختيار موضوعات معاصرة ومن مظاهر الحياة اليومية ، كما حاول الفنان أن ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات ، باستخدامه لكل ما هو مبتذل معلناً أن كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت نفسه (7) .

(1) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، 1870 – 1970 ، مصدر سابق ، ص 264 .

(*) فن التجميع : هو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً ، إذ تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معاً أكثر من صنعها .

(2) سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 104 .

(3) المصدر نفسه : ص 106 .

(4) مجموعة من علماء الجمال السوفيت : مشكلات علم الجمال الحديث ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1979 ، ص 211 .

(5) رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مجلة آفاق عربية ، العدد 16 ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام ، أيلول 1991 ، ص 97 .

(*) كلاس اولدنبرغ : نحات بوب أمريكي سويدي المولد ، درس في شيكاغو وانتقل إلى نيويورك . للمزيد ينظر : <http://www.ar.wikipedia.org>

(6) رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مصدر سابق ، ص 98 .

(7) ينظر : أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 267 .

وهناك الكثير من الأسباب التي أدت إلى ظهور فن البوب منها مساهمة بعض الاتجاهات التي قامت بتشكيل البناء الفكري والفلسفي لهذا الفن ، ومجموعة من المتغيرات التي طرأت بعد الحرب العالمية الثانية ومن هذه العوامل التي أدت إلى ظهور فن البوب هي :

1. العوامل السياسية

كان للعوامل السياسية الأثر الواضح لظهور العديد من الحركات الفنية في تلك المدة والسبب هو مرور العالم بحربين عالميتين مما أدى لظهور الكثير من الاتجاهات الفكرية ، وإن الحياة في القرن العشرين وفي ظل هاتين الحربين كان يسودها القلق المستمر وأصبحت فكرة الثبات تكاد أن تختفي ، والتغير أمر معارض مع وجود مقدسات مطلقة ، فالقيم المطلقة وإن جازت في بعض العصور السابقة والمثاليات القديمة إلا أنها تتعارض مع القرن العشرين الذي اكتشف نظرية النسبية وطبقها في شتى المجالات ⁽¹⁾ . ومن هذه العوامل السياسية :

أ. آثار الحرب العالمية على العالم :

بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها في عام 1945 بانتهاء ألمانيا النازية ، انتهت الحرب في أوروبا ، التي أحدثت تغيرات وآثاراً أساسية في الوضع الدولي ، فنظام الحكومات الأوروبية القديم الذي وضعته أحداث الحرب العالمية الأولى قد قضى عليه تماماً الضعف في النفوذ البريطاني في العالم ولم تعد بريطانيا قادرة على إتباع سياستها التقليدية التي تقوم على توازن القوى عندما كان لها الكلمة النافذة في هذا الشأن بين دول القارة ، وأصبحت الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي هما الدولتان الوحيدتان اللتان ترسمان سياسة العالم وتتنافسان على السيطرة عليه ، بعد أن كانت هذه الصفة مقصورة على الدول الأوروبية الغربية فقد زاد من قوة نفوذها ، إذ تزعم العالم في أبحاث الذرة والتقدم التكنولوجي ⁽²⁾ .

تلك الرؤيا التي تسعى للهيمنة والإفراد وتطبيق سيادة القطب الواحد بعد تفكك (الاتحاد السوفيتي السابق) وأن تجعل نفسها المركز وتهيمش العالم الآخر والسعي لسلب كل المكاسب وفي هذا الصدد يذكر (بروكر) " بينما كان العالم يحلم وأمريكا ، كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد التحديث ، والحقيقة السياسية التي أصابها التقدم بالنسبة لكمال الحداثة وانتقائيتها الحرة في أن أمريكا في يدها محور الاختيارات ومعظمها وأنها تعد مركز الهيمنة الغربية للعالم الأول " ⁽³⁾ .

ب. تغير مفهوم الفن بعد الحرب العالمية الثانية :

لقد صاحبت مدة ما بعد الحرب العديد من المفاهيم الفكرية والثقافية الجديدة أثرت بدورها على المفاهيم الفنية في تلك المدة والتي عكست لنا الطابع الاجتماعي والثقافي الذي تعيشه الدول ، فالفن هو وليد هذه الأفكار والثقافات التي تحملها الشعوب ، وبالتالي يمكننا قراءة ثقافة وأفكار المجتمع ، لذلك لا يمكننا فصل أي فن عن ثقافة وبيئة مجتمعه الذي هو منبع تلك الأفكار ⁽⁴⁾ . وإن هذه الهزة الهائلة والأفكار التي أصابت الفن التشكيلي ليست في المحاولات الجادة بين الحربين التي بحث فيها الفنان عن المرئي ولو عن طريق الصدفة والعبث ، بل في تغيير مفهوم الفن عقب الحرب العالمية الثانية التي أورثت ملايين القتلى والمشوهين والمشردين ، والتي دفعت الفن إلى أقصى مسافة تبعده عن معناه التقليدي ، وعندما أصبحنا ننظر إلى اللوحة فإنها لم تعد ثمة صورة ولم نعد نرى فيها المادة أو الوسيلة التي كانت تنتج الصورة ، بل أن جميع

(1) البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين ، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب.ت. ، ص 26 .

(2) المصدر نفسه ، ص 27-28 .

(3) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 53 .

(4) بهنسي ، عفيف : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1997 ، ص 72 .

الوسائل وجميع المواد يمكن أن تُولف عملاً فنياً ولم يعد هناك من مراقبة عقلانية للعمل الفني (1)

ج. هجرة الفنانين وعامل الدمج الاجتماعي :

من المعروف أن العالم بعد الحربين قد طرأت عليه حالة الهجرة والتي كانت متجهه إلى أمريكا ، إذ تجمع هناك كثير من البشر من جميع بقاع العالم ، بحثاً عن الحرية الغير موجودة لديهم وهروباً من القمع السياسي والاجتماعي ، إذ وجدت وظهرت لنا الفلسفة " البراجماتية " Pragmatism في أمريكا وكانت قائمة على الرأسمالية والبحث العلمي والخبرة ، وليس تاريخ أمريكا قديماً ؛ بل هي سلالة ثلاثة قرون من المهاجرين الذين اعتمدوا على سواعدهم وصارعوا الحياة وتوارثت الأجيال من بعدهم الاعتماد على النفس والتحرر من التقاليد ومحبة الكشف والمغامرة ومن هؤلاء البشر المهاجرين وما يحملونه من أفكار كان من بينهم مجموعة من الفنانين أيضاً الذي هاجروا هرباً من الحياة المضطهدة التي يعيشونها بحثاً عن مساحة من الحرية الفنية وعدم التمسك بالتقاليد القديمة وبحثاً عن الجديد (2) .

2. العوامل الاقتصادية :

لا يمكن الفصل أبداً بين الحياة الاقتصادية والحالة السياسية لأي مجتمع ، فكل واحدة منهما تؤثر على الأخرى بطريقة مباشرة وغير مباشرة ، لذلك لا يمكن لنا أن نشاهد دولة تعيش أزمة سياسية عظيمة واقتصادها مستقر أو مرتفع والعكس صحيح ، لذلك هما متصلان فيما بينهما ، إذن من خلال الحربين العالميتين وما أحدثته من دمار لم يكن سهلاً أبداً على النطاق الاقتصادي بأن يعيش مستقراً ، وله تأثير في اقتصاديات العالم أجمع لأنها حربان عالميتان أحدثت هزة كبيرة على جميع الأصعدة من بينهما فن (البوب) كذلك للظروف الاقتصادية تأثير على ظهور هذا النوع من الفن كفن استهلاكي وتجاري نشأ في ظروف اقتصادية شملت الكثير من التحولات التي ساعدت على وضع وترسيخ معالم وملامح هذا الفن كأحد الفنون البالغة الأثر في القرن العشرين ، ومن هذه العوامل الاقتصادية البالغة الأثر في ظهور فن البوب هي :

أ. الاقتصاد في عصر الرأسمالية :

مع انتهاء الحرب العالمية بدأ المجتمع الدولي في ظل ما يسمى بالنظام الدولي من جديد ، يعيد من صياغة الكثير من النظم الإدارية والاقتصادية والسياسية وقد تميزت هذه المرحلة بنشوء التكتلات الاقتصادية الكبرى (3) .

ولعبت أمريكا دوراً جديداً في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ عدت النصب الرأسمالي الهائل النقطة القصوى لقوة الغرب الحديث والمادية القادرة على التغيير ، كما أدركوا

(1) المصدر نفسه ، ص 73 .

(2) نفسه ، ص 19 .

(3) ساعاتي ، أمين : إعادة اختراع الحكومة الثورية الإدارية في القرن الحادي والعشرين ، دار الفكر العربي ، 1999 ، ص 9 .

أيضاً أن نوعاً من ترجمة الامبراطورية من أوربا إلى الولايات المتحدة الأمريكية كانت في الطريق منذ القرن التاسع عشر ، الأمر الذي أكدته قيام حربين عالميتين (1) .

ومن جهة أخرى إنَّ الرأسمالية المتحمسة بروح جديدة ، تجد احتفاء السوق الحرة انطولوجيا تلأم ما هيبتها على التقدم الأناني والمنفعة ، وتحثفي سطحية الرأسمالية بجاذبية اليأس الموجود في الدعاية لما بعد الحداثة عن قيمة العدمية والصور الزائفة ، وإنَّ ربحية منتج ما تتجاوز قيمته الاستعمالية ويصبح السلوك الإنساني محدداً في مجالات الكفاءة والأداة وقابلية البيع والواقع يتحول إلى إدراك أن سياسات الدولة القومية خاضعة بشكل متزايد للقوى الاقتصادية التي لا تمتلك سيطرة كبيرة عليها (2) .

ب. تغيير مفهوم الفن في عصر الرأسمالية :

بعد تطور الصناعة ودخول الآلة وزيادة المبالغ الاقتصادية التي كانت تحت يد الرأسماليين وتدبيرهم ، وما يحدث في المضاربات المالية في نيويورك وغيرها من الدول الاقتصادية ، كل ذلك أدى إلى دخول العديد من السمات التي سادت في الأعمال الفنية التي ارتبطت بهذه المؤثرات الاقتصادية في الخمسينات والستينات في القرن العشرين ، الذي تحول فيه العالم كلياً وبدأت الكثير من المضامين تتبدل وتحل محلها مضامين تمثل وتعكس روح هذا العصر ، " ففي عصر الرأسمالية أصبح العمل الفني محسوساً وملموساً وإنه موضوع فيزيقي أي مادة ينبغي أن تباع لزبون ، سواء كان فرداً أم مؤسسة ، ولديه رغبة في اقتناء القطعة الفنية ولديه المال الذي يدفعه ثمناً لها " (3) .

نجد هنا أن الفن قد خرج من نطاق الفردية وظهر للمجتمع ، لكن بصورة ترسخ لمبادئ الرأسمالية بحيث أصبح سلعة تباع وتشتري وتشبع بذلك حاجات المستهلك ، فخرج الفن إلى اللافن وأصبحت الآلة هي الموضوع الأكثر تعبيراً عن واقع الحياة .

ج. الأيديولوجية (*) الاقتصادية وظهور فن البوب :

من خلال العوامل الاقتصادية التي عاصرت القرن العشرين تفاعل فنانون البوب مع الواقع الحضاري الذي أصبح ينتمي إلى أيديولوجية اقتصادية تعني بالنواحي النفعية مما أتاح الفرصة للفنان أن يختار المضمون الاقتصادي لبعض أعماله ، فيعبر عنه بوسائط تعبيرية شائعة ومحبة لدى الجمهور وأن كانت معزولة عن مجالها الحقيقي في العالم الخارجي ، فاستخدام الفنان بالتالي الوسائط المتداولة بين المجتمع والمتوفرة في الحياة اليومية والتي كانت موجودة لأسباب اقتصادية ، حتى يعبر الفنان عن المضمون النفسي والفردية وما يسمى بذاتية الفنان وعن المضمون الاجتماعي الذي يسمى بالوجدان الاجتماعي ، لذلك كانت أعمال الفنانين أكثر ارتباطاً وتعبيراً عن الأمور الحياتية والاجتماعية التي كانت موجودة لديهم بحيث اختلفت تلك المفاهيم الفنية السابقة التي تغطي عليها المثالية والواقعية (4) .

(1) هيرمان ، آرثر : فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي ، مصدر سابق ، ص 346 .

(2) خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 348 .

(3) سمث ، ادوارد ، لوسي : ما بعد الحداثة (الحركات الفنية منذ عام 1945) ، ت : أشرف رفيق عفيفي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، هلا للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1997 ، ص 35 .

(*) الأيديولوجيا : نسق من الآراء والاعتقادات ، في أي حقل ، تقوده الغاية أو المصلحة لا الوقائع المجردة أو المنطق السليم ، لذلك فالأيديولوجيات المختلفة في المجتمع الواحد ، إنما تعكس مصالح فئات أو شرائح أو أغراض مختلفة . ينظر : هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 416 .

(4) Amaya, Mario: Pop- Art and After, Published in U. K limited, 1995, P. 11.

3. العوامل الاجتماعية :

كان للعوامل الاجتماعية تأثير في خلق الكثير من الاتجاهات الفنية في القرن العشرين وخاصة فن (البوب) ، فلا يمكننا أن نتجاهل تأثير العوامل الاجتماعية على تلك الاتجاهات الفنية وظهور فن (البوب) كأحد هذه الاتجاهات ، ومن هذه العوامل :

أ. اتجاه الفن للمجتمع :

عبر العصور السابقة للقرن التاسع عشر كان الفنان له دور محدد بالنسبة إلى المجتمع وذلك يرجع لأحداث عصره ، وكانت العقول الفردية المتفوقة تلعب دوراً في ممارسة أشكال من السلوك الاجتماعي خارج مجال الفن ، كأن يكون ذا منصب بجانب كونه فنان ، وفي أعقاب الثورة الفرنسية بدأ الاهتمام بالاتجاهات الاجتماعية متجسداً في سلوك الفنان ، إلا أنه لم تنعكس لنا بصورة اتجاهات ثورية تمثل التقاليد الفنية مثلما حدث للتأثيريين ومن بعدهم . وفي نهاية الحرب العالمية الأولى ظهر دور الفنان الاجتماعي بشكل واضح في روسيا السوفيتية الجديدة والمكسيك ، وعندما انتهت الحرب عام 1920 استعانت الحكومة بالكثير من الفنانين لإنجاز صور جدارية على الحوائط والأبنية العامة احتفالاً بكل ما أنجزته الثورة وبمثالياتها (1) .

ب. فن البوب كظاهرة اجتماعية :

بعد الحرب العالمية أيقن فنانون (البوب) بأن هناك صلة وثيقة بين الفن والمجتمع ، وفنهم قد وصف بأنه فناً اجتماعياً يصل بين الفنان والآخرين على أنه جزء منهم ، إذ أصبح التعبير عند فن (البوب) تعبيراً اجتماعياً وظهوره ليس فردياً ، وإنما جماعياً فهو مرتبط بكافة شؤون المجتمع ومظاهره ، ولم يبتعد تأثيره عن أي أسلوب من أساليب النشاط الاجتماعي ، والفن عندهم ، كما يقول (شارل لالو) (*) هو ظاهرة اجتماعية لا تتعلق بما يجب أن يكون في عقلية الفنان من نزعات ودوافع ومثل وغايات وإنما ما يكون في المجتمع فمعنى أن الفن ظاهرة موجودة في خارج عقليات الأفراد ، فهي ظاهرة مرتبطة بالحمية التاريخية ، وهو ظاهرة في أصلها وتطورها (2) .

وقد ذكر الناقد الفرنسي " بيير ريستاني Pierre Ristany " عن فن البوب أنه " فن يسجل الواقع الاجتماعي دون أية نية للجدل ، كما ذكر أيضاً في كتابه الفن الحديث أن فنانون البوب قد استخدموا الواقع على أنه ذاته عمل فني ، وأن معظم ظواهر أعمال فن البوب ، إنما استخدمت مقاطع مستوحاة من الواقع الاجتماعي والأنشطة الإنسانية وكذلك الأنشطة الاجتماعية التي وجدت في الحياة وإن قمة البلاغة في العمل الفني هو توظيف الواقع ، ولذلك عبروا عن سطوة المجتمع الصناعي الجديد المتمثل في الجمالية المستوحاة من القرن العشرين " (3) .

4. العوامل الثقافية :

(1) مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف ننظرها ، ت : سعد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 ، ص 394 .

(*) شارل لالو (1877 - 1953) : عالم اجتماع فرنسي .

(2) نظمي ، محمد عبد العزيز : علم الجمال الاجتماعي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 ، ص 20 .

(3) Daniel Wheeler: Art Since Mid Century, United States Of America, 1991, P. 161.

بجانب ما ذكر من عوامل سياسية واقتصادية كان لها آثار عميقة في ظهور فن (البوب) ، أيضاً هناك عوامل أخرى لا يمكن إغفالها وهي العوامل الثقافية ، وذلك لأن فن (البوب) قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة المجتمع وأنماط تفكيره وهو ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية وهو كل ما يشغل ويفكر فيه عامة الناس في حياتهم ، أي الثقافة المتداولة بين عامة الشعب .

إذ ظهرت الثقافة الشعبية في المجتمع المدني لأوروبا الغربية خلال القرن التاسع عشر نتيجة لرغبة الكثير من الناس في أن يكون هناك أشكالاً فنية جديدة تخرج عن الطابع الأرستقراطي القديم لتظهر لنا أنماطاً فنية جديدة ، وظل التنافس يشتد بين نوعية الفن الراقي ونوعية الفن المتدني في مدة الخمسينات ودارت العديد من المناقشات بغرض الاعتراف بهذا النوع الجديد من الفن الذي ينتمي إلى الثقافة الجماهيرية ، وظهر الفن الحديث بمثابة ثورة فنية للبرجوازية أو للطبقة الوسطى ، إذ أصبح هذا الفن هو بمثابة ثقافة لهذه الطبقة (1) .

لذلك أصبح فن (البوب) يأخذ موضوعاته من الموضوعات التي تشغل الجماهير كمادة للتعبير وخاصة في انكلترا وأمريكا (2) .

فقد ارتبط الاستهلاك ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع المعاصر ، وبهذا يكون الاستهلاك نموذجان من التفسيرات ، يرى النموذج الأول أن للاستهلاك شكل السلم الذي يبدأ من المواد الأكثر ضرورية : الغذاء ، إلى التي تتضمن أكثر قدر من الاختيار الحر : أوقات الفراغ ، مروراً بالملبس والسكن ، ويرى الثاني أن الاستهلاك لغة المستوى الاجتماعي لأنه ما يظنه كل واحد منا تحدده المكانة التي يشغلها في المجتمع وميلها إلى الصعود أو الهبوط بحيث يبدو الاستهلاك محدداً تحديداً دقيقاً بالوضع الاجتماعي (3) .

ومن هنا كانت ثقافة الاستهلاك هي الأكثر شيوعاً في تلك المدة ، إذ كانت تعمل وفق غايات يحركها مجتمع صناعي تسيطر عليه النزعات الاجتماعية ، والتحول السريعة ، للأحداث والوقائع ، إذ تحل فكرة (السوق) محل فكرة (المجتمع) ، وتكون الثقافة الاستهلاكية مناسبة لخوض غمار تجربة ما بعد الحداثة ، التي تؤسس لتلك الثقافة ابتداءً من الفواصل التاريخية المهمة التي هيمنت على النصف الثاني من القرن العشرين ومروراً بالقطيعة التي حلت بين النظرية ما بعد الحداثيّة وتطبيقاتها ، وانتهاءً بما آلت إليه معطيات ما بعد الحداثة في الفصل بين مجتمع الإنتاج ومجتمع الاستهلاك والصراع الدائر بينهما ، فهناك من جهة عالم الإنتاج والأدائية والفعالية في السوق ، ومن جهة أخرى عالم النقد الاجتماعي والدفاع عن القيم والمؤسسات التي تقاوم تدخل المجتمع (4) .

وفي مجال فن (البوب) وتأثير الثقافة الشعبية كانت صورة المرأة بمثابة الفعل الذي يحرك المضمون في بعض النتاجات الفنية ، والتي تكون الغاية من ورائه هو نجاح عملية الاستهلاك وتحقيق الهدف من وراء توظيف بعض صور المشاهير والشخصيات البارزة في المجتمع الغربي في النتاجات الفنية وبالذات صور النساء (5) .

فهذه الثقافة تسعى إلى صرف الناس عن قيم الجمال الطبيعي ، وعن قيمة العقل ، والشخصية ، وحتى الخلق والمبادئ ، وأن فكر ما بعد الحداثة ساعد على الترويج لمثل هذه العقلية .

(1) Athins, Robert: Art Speak, Aguide to Contemporary movements, and buzzwds, Abbeville press publishers, New York, 1990, P. 130.

(2) مهدي ، مصطفى محمد : التعبير عن شكل الإنسان في تصوير القرن العشرين ، دار المعارف ، القاهرة ، 1973 ، ص 116 .

(3) تورين ، الآن : نقد الحداثة المظفرة ، مصدر سابق ، ص 177 .

(4) سامي ، أدهم : ما بعد الحداثة (انفجار أواخر القرن) ، مصدر سابق ، ص 14 .

(5) شريف ، شحاته : الخطاب الأصولي والمرأة وفكرة ما بعد الحداثة، المركز العربي للمصادر والمعلومات ، عمان ، 2004 ، ص 4 .

إذ كانت ثقافة فن (البوب) ترتبط بالبنية الاجتماعية للعالم الأمريكي، والتي كانت تهتم بالسذاجة (التي تعد أحد مظاهر الحالة الذهنية وثوابت التعبير الفني الأمريكي، إذ تلقت في كثير من مظاهرها مع التصوير الأمريكي الساذج في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مما دفع فن (البوب) أن يكون بمثابة إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث) (1). ومن هنا كانت الطبقات الشعبية تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية وينبثق من البيئة مقابل الحضارية المتغيرة باستمرار، والتطور الصناعي والإنتاج الاستهلاكي الشعبي مقابل فن الطبقات الراقية، إذ أن البيئات الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تتدرج فيها المنتجات الصناعية، بحيث تكتسب صبغة جمالية بمعنى أن العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً نتيجة تعودها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية والموضوعات القائمة في الحياة الحضرية (2).

- المفاهيم الفكرية والفلسفية لفن البوب :

تأثر فن (البوب) بالعديد من الفلسفات والمفاهيم الفكرية التي ساهمت في تكوين البناء الفكري والفلسفي لفنون ما بعد الحداثة ومنها فن (البوب)، وهذه الفلسفات والمفاهيم كان لها دوراً كبيراً في التأثير على أفكار الفنانين لينتجوا أعمالاً تحمل وتتبنى هذه المفاهيم الفلسفية، وإن كل عمل يُنتج لابد له أن يترك خلفه فلسفة معينة تحمل المغزى وراء إنتاج هذا العمل الفني، فكل فن فلسفته التي تترجم لنا ما ظهر من خلال هذه الأعمال بصورة مرئية تساعد المشاهد على فهم هذه الأفكار والمفاهيم التي تمس حياته بشكل كبير.

إذ كانت فلسفة (الفسطاطيين) (*) التي تنطلق من نظريتهم الحسية في المعرفة تفسر مختلف ضروب الجمال، فقد أرجعوا القيم جميعاً، الأخلاقية والفنية إلى المصدر الإنساني بقولهم: إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، وبناءً على ذلك، فقد كانت رؤيتهم إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ذاتية، ولا يرجع إلى أصل إلهي أو مصدر مقدس (3). وكان (الفسطاطيون) يقولون إن اللذة غاية الإنسان، اعتقاداً منهم بأن الطبيعة البشرية لا تغدو أن تكون شهوة وهوى (4).

وسنجد صدى هذه الأفكار الفسطاطية عند فيلسوف العدمية (نيتشه) (*) بقوله بنسبية القيم وإرجاعها إلى المصدر الإنساني ونفي القدسية عنها. وكذلك أوضح الفسطاطيون أن القيم

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 261-262.

(2) ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، مصر، 1963، ص 571.

(*) (الفسطاطيون): جماعة من الفلاسفة قبل سقراط يعلمون البلاغة والخطابة، أنكروا إمكان الوصول إلى حقائق موضوعية ثابتة، إذ الحقيقة عندهم ذاتية نسبية تختلف باختلاف الأفراد. ينظر: مجموعة من الكتاب، الموسوعة العربية الميسرة، ط2، دار الشعب، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، إشراف: محمد شفيق، القاهرة، 1972، ص 134.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، ط2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1983، ص 14.

(4) الطويل، توفيق: الفلسفة الخلقية (نشأتها وتطورها)، دار المعارف، الإسكندرية، 1960، ص 26.

(*) (فريدريك نيتشه) (1844 - 1900): ولد في مدينة ديك في روسيا، وأثر في فلسفة القارة الأوروبية وأدائها، حاول النفسانيون تفسير أفكاره وأعجبوا بها، وكان (نيتشه) ابناً لكاهن بروتستانت وحفيداً لكاهنين، أثر فكره على الوجوديين وأصحاب التحليل النفسي (وهارتمان، وشيلر، وتوماس مان، ومالرو) وأطلق (نيتشه) جملة من المقولات منها: العود الأبدي، ويقصد به من أن مدى القوة الكونية متناه ومحدود، وفكرة استمرار التحول إلى ما لا نهاية تنطوي على تناقض - حسب رأيه -، وكذلك مقولة (إرادة القوة): إن العلاء على الذات هو ليس إرادة الحقيقة وإنما هو إرادة قوة، ومقولة (الإنسان الأعلى): هو الهدف للارتفاع بالجميع نحو المثالية والكمال المطلق، فيجب أن يكون المجهود البشري ينطوي على تطوير أفراد أنفس وأقوى. وكذلك مقولة (العدمية): (ليس دعوة للسلب والعبث، بقدر ما هو قراءة ما هو حاصل من

الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية ، حسب اختلاف الزمان والمكان ، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الإحساس الذاتي ، وكان لذلك المعيار الجمالي في فن التصوير مرهوناً بالحظة الحاضرة (1) . إذ تمكن (بروتاغوراس Protagoras) (**) أن يصنع الإطار العام لفلسفة الجمال والفن التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية ، وكان أهم ما جاء به هو تأكيد نسبية القيم وإرجاعها للإنسان فعبارة : (الإنسان مقياس جميع الأشياء) قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها (2) . وقد أظهر (بروتاغوراس) رأيه فيما يتعلق بمصدر المعرفة عندما ينبغي أن يكون للمعرفة مصدر آخر خلاف الإحساس ، وقد اشتهر بمبدأ وجهي الحقيقة ، فكل حقيقة وجهان ، الإنسان هو المقياس لكل شيء وعلى المرء أن ينقب الشيء عن نقيضه ليحيط بالجانب الآخر للموضوع (3) .

مثل (السفسطائيون) الاتجاه الحسي الواقعي الذي أباح للفنان حرية التعبير عن إحساساته وانفعالاته تجاه الواقع ، الأمر الذي يثير وجدان المتلقي بعيداً عن أي رقيب ديني وأخلاقي ، مستبدلين النظرة إلى الإله والقيم بنظرة مطلقة في الإنسان كونه النموذج والمقياس لكل شيء ، فمفاهيم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي ، وإنما مرجعها اتفاق الناس (4) .

وإن الحقيقة لدى (السفسطائيين) نسبية وليست مطلقة ولا وجود (مثال) يقاس عليه قيمة أي فعل إنساني ومنها الفنون ، فما هو جميل لك هو الجميل الحقيقي وما هو جميل لي الجميل الحقيقي حتى إذا كنا أنا وأنت متناقضين ، لأن الأشياء بالنسبة لك هي ما تبدو لك وبالنسبة لي كما تبدو لي (5) .

ونتيجة للديمقراطية التي نادوا بها وجد الإنسان البسيط سبيله للتعبير بحرية عن رأيه فلم يسلك سبيل العلم بل سلك سبيل الإقناع على التجربة وأثر الفرد على الجماعة والحس على العقل وبذلك أصبح الإنسان هو الهدف في كل شيء (6) .

ويرى (السفسطائيون) أن للفن أثراً كبيراً في حث الناس وقيادتهم إلى الاتجاه المراد ، إضافة إلى الآثار التي يتركها في نفوس الناس فهو – أي الفن – يمكن أن يكون أداة دفع نحو الإيجاب أو نحو السلب حسب طريقة التوجيه (7) أما فيما يخص آراء (السفسطائيين) عن الفنان فإنهم يرون أنه ذلك الشخص المبدع الذي اتقن فنون الخداع الموجه نحو إثارة مشاعر اللذة ، فهو

مظاهر العبث والمرض والإنهك والتفكك ، فيما وراء خطابات القيم والمثل) . ينظر : مصطفى ، غالب : نيتشه ، منشورات دار الهلال ، بيروت ، 1979 ، ص 62 .

(1) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 15 .

(**) (بروتاغوراس Protagoras) : فيلسوف سفسطائي إغريقي (490 – 420 ق.م) اشتهر بأنه معلم الخطابة ، أي إنه معلم التفوق في الشؤون العلمية والسياسية ، وقد عمل في مدن كثيرة وكان يتقاضى أجراً على تعليمه وتنسب إليه كتب عدة في المنطق وأصول الثقافة والسلوك . وهو صاحب العبارة المشهورة " الإنسان مقياس كل شيء " أي إن الحق النسبي يختلف باختلاف الأفراد ، ويعد أول سفسطائي محترف إذ عهد إليه (بركليز) بتطوير الديمقراطية اليونانية ووضع الدستور وكان كثير التأليف ، وهو القائل (لا أستطيع أن أعلم أن كان الآلهة موجودين أو غير موجودين) فاتهم لذلك بالإلحاد ، وحكم عليه بالإعدام ، ولكنه هرب ومات غرقاً أثناء فراره . ينظر : حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط 2 ، بغداد ، 2001 ، ص 12 .

(2) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها) ، مصدر سابق ، ص 15 .

(3) الحنفي ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، ط 1 ، دار ابن خلدون ، مكتبة مدبولي ، ص 101 .

(4) ماجد ، علي مهدي : الحداثة وتطبيقاته في الرسم الأوربي الحديث ، الحداثة وتطبيقاته في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 43 .

(5) يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط 1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، 1988 ، ص 34 .

(6) حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، مصدر سابق ، ص 13 .

(7) كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، لبنان ، د.ت ، ص 46-47 .

– أي الفنان – صانع اللذة يدرك مكانم اللذة في نفوس الناس وينظمها ؛ لذا فالعملية الإبداعية تعتمد على مقدرة فائقة في تنظيم مشاعر اللذة لدى الناس حتى لو كانت خادعة ، لذا كان من واجب الفنان لديهم أن يقدم للناس ما يذهلهم ويرضيهم حتى لو كانت هذه اللذة تمويتها أو خداعاً غير مطابق للحقيقة (1) .

وعلى هذا الأساس ينظر (برتاغوراس) إلى الفن على أنه ، نشاط لا يكتسب قيمة الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ، ولا هو هبة فن الآلهة لينفرد الفنان بها لطبيعة تعلو على طبيعة غيره من البشر ، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم (2) .

وهذه الرؤية تحمل تأويلين ، أولهما أن الفن حرفة ، والثاني هو عملت عليه فنون ما بعد الحداثة في سطحيتها ، وأن السوق هو الذي يحدد قيمة العمل الفني وليس الموهبة أو المهارات الشكلية والفكرة التي يحملها (3) .

فيما أخضع (سقراط) مفهوم الجمال لمبدأ الغائية ، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان ، والرائع في الفن ما كان نافعاً ، ورأى أن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسبت غايته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان (4) .

إذ يتضح أن الجمال لدى (سقراط) له مفهوم نسبي وأن الأشياء الجميلة تعد كذلك نفعيتها أو اللذة التي تحدثها .

والجمال لدى (أفلاطون) هو جمال مطلق الذي يصفه بأنه غير ذي لون ، ولا شكل ولا يمكن للحس أن يدركه (5) . وهذا ناتج عن نظرية المثالية ، ورغم تصدي (أفلاطون) لخداع الحواس والمطالبة بفن غايته المحافظة على النسبية والمقاييس والنسب الصحيحة من خلال وعي الفنان ، لم يمنعه بالإيمان بأفضلية الإلهام والهوس ، لأنه رأى في هذه القوى اللاعقلانية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهي الذي توجد فيه الحقيقة (6) .

أما (أرسطو) فقد اختلفت آراؤه مع آراء أستاذه (أفلاطون) بشأن الجمال ، إذ أخذ (أرسطو) بمبدأ التقليد أو المحاكاة في الفن ، فبالمحاكاة يحصل الإنسان على المعرفة لكن مفهوم المحاكاة لدى (أرسطو) تتعدى حدود المحاكاة الطبيعية إلى تطويره وخلق ما هو جديد انطلاقاً منه ، فالفنان لا يتوقف عمله على إعطائنا صورة مكررة لما يحدث في الطبيعة ، وإنما يمتد عمله إلى محاولة تغيير الطبيعة أو إحداث صور جديدة متوافقة مع رؤية الفنان (7) .

إذ أكد (أرسطو) على الصفة الإنتاجية لعمل الفنان ، فهو يرى أن الطبيعة زودت الإنسان باليد أقوى الأسلحة ، قادرة على أن تنتج من الفنون ما يكمل ما بدأت به الطبيعة (8) .

أما الفكر الفلسفي الحديث الذي تمثل في القرنين السابع والثامن عشر تم وضع الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة التي تمثلت في الفكر الفردي (الذاتي) والعقلاني الذي كان (ديكارت) وفلاسفة التنوير أهم من دعا إليه وبشر به (9) .

(1) يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مصدر سابق ، ص 42 .

(2) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 15 .

(3) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 45 .

(4) أوفسيانيكوف ، م ، وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 ، ص 11 .

(5) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة والنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 44 .

(6) المصدر نفسه ، ص 28 .

(7) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 48 .

(8) مطر ، أميرة حلمي : الفلسفة عند اليونان ، القاهرة ، 1968 ، ص 356 .

(9) أوفايه ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، ط 2 ، أفريقيا الشرق ، 1998 ، ص 132 .

وقد سلط (ديكارت) أضواء جديدة على المشكلات الناجمة عن الثنائية بين الجمال والفن منها إلى معالجته الطابع النفسي للتجربة الجمالية، وإنَّ الأصل في الجمال هو التآلف الآتي عن حالة من الانسجام بين الحافز والاستجابة، فقد تأمل (ديكارت) ذاته فوجدها في شك دائم من حولها، لكن شيئاً واحداً يبقى قائماً وفيه مناجاة من الشك، وهو الفكر، أنا أفكر وأثق أنني أفكر المقتبسة من المقولة "أنا أفكر إذن فأنا موجود"، حتى لو شككت في أنني أفكر، فمثل هذا الشك يقتضي أن أفكر أيضاً⁽¹⁾.

فالشك المنهجي عند (ديكارت) من حيث هو أسلوب إجرائي، يؤدي إلى الشك الشامل، كما حدث فيما بعد عند التفكيكيين حين ترجموا هذا الشك الفلسفي نقداً إلى رفض التقاليد والنظام والسلطة من ناحية المبدأ، وهو شك شامل مطلق في كل شيء. يقول (ديكارت): "للبحث عن الحقيقة يلزمنا ولو مرة واحدة في حياتنا أن نشكل في جميع الأشياء، ما أمكننا الشك.. ويلزمنا أن نشكل أيضاً في سائر الأشياء التي كانت تبدو لنا فيما مضى يقينية جداً"⁽²⁾.

وقد مهد (ديكارت) بهذه المقولة الطريق أمام ظهور مفهوم (العدمية) عند (نيتشه) والتي قلبت موازين القيم والأعراف والتقاليد القديمة ونادت بموت الإله⁽³⁾. وكان للفلسفة العدمية الأثر البالغ في فنون ما بعد الحداثة، التي تؤكد أن لا قيمة للقيم وما كان ذا قيمة أصبح مع مجيء الحداثة عدماً، وإنَّ الفيلسوف (نيتشه) أسس على نقد الميتافيزيا وتفكيكها من خلال تفكيك الحقيقة والتمركز حول الذات بوصفها سلطة⁽⁴⁾.

ومهما يكن من أمر، فإن (نيتشه) عزم على محاربة العقل بكل شيء، وجعل من اللاوعي مفهوماً يتجسد فيه طريق اللامعقول، ونقد المعقولية بكل أصنافها وتمجيد الحياة وإعلائها، والتعلق بالحياة والطبيعة، ورفض الأفكار الدينية لأن الروح الدينية باعتقاده هي منحرفة، وأن الوحي والدين قد سلبا حق الإنسان وثقته بالعالم وبنفسه، ولذلك نراه (يحمل فكرة الإلوهية، كونها بنظره عقبة كأداء تحاول دون توكيد الإنسان لذاته، طالما يؤمنون بوجود قوة إلهية فوق طاقة البشر ومستواهم العقلاني والفكري، فلا بد إذن من أن يبشر بضرورة رفع الستار عن ماهية هذه القوة الخيالية التي أملاها الدين والروح، والرفع من شأن الإنسان وقدره)⁽⁵⁾.

وجاء في طروحات اللاعقلانية أن العقل في حياة الإنسان لا حاجة إليه، وهو خطر، وغير ممكن (لأن عدم معقولية شيء من الأشياء ليست حجة ضد وجوده، بل الأحرى أنها شرط لوجود هذا الشيء)، لأن الوجود يتناقض مع العقل ويتنافى مع المعرفة العقلية، ويقول (نيتشه): "إنَّ الذي يمكن تصوّره عقلياً لا بد أن يكون وهماً لا حقيقة له"⁽⁶⁾.

وكان (نيتشه) يؤكد على نسبية القيم وتعددتها بتعدد الشعوب والأفراد، فإن هذا الطرح ينسجم مع نزعة الفردية، والفردية والتميز تعني عدم تكرار تجارب الآخرين، بل تعني الخلق والإبداع المتجدد، فكل منا خصوصيته، وهذه الخصوصية تنطبق على الشعوب أيضاً. ويتضمن هذا القول بالتعدد، تعدد الحضارات بدلاً من فكرة الحضارة الواحدة⁽⁷⁾.

ويدعو (نيتشه) إلى الخلق المتجدد للأهداف، لأنه لا توجد أهداف ثابتة، بل صيرورة وتحول مستمر على أي فرد أن يخلق أهدافه بنفسه ويناضل لتحقيقها حتى لو تعرض للخطر، لأن

(1) رسول، محمد: الحضور والتمركز، قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر، بيروت، 2000، ص 31.

(2) بلدي، نجيب: ديكارت، دار المعارف بمصر، سلسلة نواحي الفكر الغربي، د. ت، ص 194.

(3) تورين، آلان: نقد الحداثة المظفرة، مصدر سابق، ص 16.

(4) توما، عزيز: الحداثة، ما بعد الحداثة، كتابات معاصرة، العدد (37)، بيروت، 1999، ص 30.

(5) غالب، مصطفى: نيتشه، مصدر سابق، ص 65-66.

(6) بدوي، عبد الرحمن: نيتشه، ط 2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ت، ص 197.

(7) الكلاني، حسن: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط 1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص 85.

الحياة بدون مجازفة لا معنى لها ، وهكذا فإن القيم تتغير وتتبدل بتبدل الحاجات ، وبتغير الشعوب ، ولكنها تظل قيم إنسانية نبيلة تخدم تطور وتقدم الجنس البشري ولا تسيء إليه (1) .

ويؤكد (نيتشه) على ضرورة الهدم الأبدي من أجل الإبداع والارتقاء ، لأن كل تأكيد يستدعي معه تحلاً هائلاً وفناء . والألم وأعراض الانحطاط من مستلزمات عصور التقدم الهائل ، وكل حركة خصبة وقوية من حركات الإنسانية ستصاحبها حركة إنكارية ، وإنَّ ظهور التشاؤم في العالم يمثل الروح الإنكارية وهو دليل على نمو جوهر حاسم ، وهو العلامة على الانتقال إلى أطوار جديدة في الوجود ، وهو نتيجة من نتائج نمو الحياة (2) .

وقد كان (نيتشه) سريع التحول في أفكاره ومعتقداته ، لأن الحياة لا تحتل الثبات ، بل التمرد المستمر ، إذ ما أن نمسك لديه فكرة بعد تأكيدها ، حتى نجده قد انقلب عليها وهدمها . فهو القائل " مهما يكن الشيء الذي أخلقه عظيماً ، مهما بلغ حبي له فلا ألبث أن أنقلب عليه وأن أصير خصماً لحبي " ، وربما كان أصدق وأروع ما وصف به نفسه قوله : " بلى إنني أعلم من أين جئت ، إنني كاللهب لا يشبعه شيء وإنني أتضرم لأحرق نفسي ، وكل شيء أمسه يصبح نوراً ، وكل ما أهمله يصير فحماً ، يقيناً أنني أنا النار " (3) .

ويعد (نيتشه) المدافع الأكثر صلابة عن الفرد ، الذي يتعرض للتهميش والضياع من قبل الجمهور والسلطات معاً ، فقد لاحظ (نيتشه) أن الحضارة الغربية تؤذن بالانهيار نتيجة لسيادة أخلاق الضعف ، ومحو أخلاق القوة ، ونتيجة لمحو الفردية والإعلاء من شأن الروح الشعبية العامة ، ولذا يعد (نيتشه) " شاعر الفردية البرجوازية ، المحارب في سبيل تحرير الفرد ، الفكري والاجتماعي ، هذا الفرد الذي يجب أن يتخلص من أغلال المذهبية الفكرية والأخلاقية " (4) .

وكرّس (نيتشه) حياته للتبشير بالإنسان الأعلى ، داعياً الفرد لتجاوز ذاته ، عبر تحطيم كل ما هو سائد من عادات وتقاليد توارثناها عبر آلاف السنين وأن (نيتشه) المفكر الجبار الذي يفتح أمام الفرد آفاقاً رحبة في مجال القوة والثقة بالنفس ، وتحرير الحياة من المسكنة والذل ساعياً إلى إيجاد إنسان يتفوق على إنسانيته بالمجاهدة والتغلب على العناصر والعادات والتقاليد وما توارثته الأجيال من العقائد الموهنة للعزم " (5) .

ويدعو (نيتشه) إلى إعداد الأنفس وتسخير كل شيء لظهور الإنسان الأعلى ، وهذا الإنسان ليس كائناً خرافياً أو أسطورياً يهبط علينا من عالم آخر ، بل هو إنسان يتجه للارتقاء على هذه الأرض . وهكذا نرى (نيتشه) يجد في الإنسان الأعلى صورة لتطور الجنس البشري ، وهدف إنساني تسعى إليه الحضارة الإنسانية (6) .

إذ امتلك إرادة جديدة في الوجود ، فأضفى قيمة إيجابية على الحياة ، بعد أن تخلص عن كل ما أورثه (شوبنهاور) من تشاؤم وسلبية ، هذه الإرادة الجديدة هي شيء تفرد به (نيتشه) من خلال نضاله ضد عصره ، فجاءت عدميته إيجابية ، بناءً لتعلن في النهاية إيماناً جديداً مؤسساً فلسفته على التمرد (7) .

بهذه اللغة التي تتخذ طابع المطلق صفة لها ، بحث (نيتشه) عن الحقيقة ، مهما كلفه الأمر ، هذه الحقيقة لم تعد توجد إلا بوجود الحامل الموضوعي لها ، أي لم تعد هذه الحقيقة إلا حقيقة إنسانية ، إذ ينتزعها (نيتشه) من سمائها الميتافيزيقية لتصبح حقيقة الإنسان في " حالة

(1) المصدر نفسه ، ص 86 .

(2) بدوي ، عبد الرحمن : نيتشه ، مصدر سابق ، ص 159-160 .

(3) سلامة ، بوليس : الصراع في الوجود ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت ، ص 211 .

(4) الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 123 .

(5) المصدر نفسه ، ص 125 .

(6) بدوي ، عبد الرحمن : نيتشه ، مصدر سابق ، ص 20 .

(7) نيتشه ، فردريك ، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي ، ت : سهيل القش ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1981 ، ص 66 .

صيرورة " (1) . هذه الرغبة في البحث عن الحقيقة أعلنها (نيتشه) في وقت مبكر من فلسفته ، إذ تحولت لديه النزعة الدينية ، كما يقول إلى رغبة في الحقيقة ، إذ تحولت لديه النزعة الدينية كما يقول إلى رغبة في الحقيقة ، إذ كتب في مقالته المعنونة بـ " القدر والتاريخ " قائلاً : ستحدث اضطرابات واسعة في المستقبل حالما يدرك الناس أن المسيحية لا تستند إلا على الفرضيات ، لقد حاولت أن أنكر كل شيء (2) .

واستناداً إلى آنية تفجر الذات عند (نيتشه) ، سوف يدرك أنه ينبغي تعليم البشر الضحك بدل الألم ، سوف يستبدل (نيتشه) نبياً بآخر ، سوف يسخر زرادشت من " أكليل يسوع ، بأن يتوج نفسه بأكليل من الورود ، هذا الأكليل هو أكليل محض حجاجي ، في مواجهة أكليل يسوع المصلوب " (3) .

وإن (شتيرنر) (*) هو الآخر ، مثل قبل (نيتشه) ، مرحلة جديدة ، إذ جعل كل فرد إنساني مالكا لعالمه الخاص ، وحقيقته الوحيدة . يمكننا عدّ (شتيرنر) و (نيتشه) الممثلين البارزين للنزعة العدمية الأوروبية ، الأول يمثل وجه العدمية الهدام العبثي ، أما الثاني فيمثل وجهها البناء ، الإيجابي الواعي (4) .

وإن موقف (بالينسكي) (**) والذي هو أكثرهم تأثيراً ، يعد أكثر دلالة بهذا الخصوص يقول متوجهاً بكلامه إلى (هيغل) بالذات : (مع كل الاحترام اللائق بفلسفتك البرجوازية ، لي الشرف أن أحيطك علماً بأنني سأسألك الحساب عن كل ضحايا الحياة والتاريخ إذا أتيت لي فرصة الارتقاء إلى أعلى درجات التطور ، إنني لا أريد السعادة حتى لو كانت مجانية ، إذا لم أكن مستريح البال بخصوص كل أخوتي في الدم) (5) .

وإن ما قرأناه لـ (بالينسكي) واضح يريد أن يطرح جانباً كل الموروث الهيجلي ، إذ يريد خلود الإنسان كله منتصباً في شخصية الحي ، لا الخلود التجريدي وقد أصبح روحاً (6) . أما " هيرزن " (***) فقد كتب قائلاً : " إن إزالة القديم تعني إحداث المستقبل " ، بهذا القول يتابع ويستأنف (هيرزن) المنحى الذي بدأه (بالينسكي) من قبل ، هذه المطالبة بإزالة كل قديم ، وبالتالي كل تاريخ وعقد العزم على بناء المستقبل ، هذه المطالبة الشتيرنرية تعود إلى الظهور مع هؤلاء الروس ، وإن هذه النزعة الهلّمة سوف تشتد - فيما بعد - في شخص آخر ، أخلص للذات الفردية كثيراً ، هذا الشخص هو (برديايف) (*) " طارحاً كل عمل ليس أنياً صرفاً " (7) .

إن (برديايف) ، إذ يقدس الذات الفردية ، ينكر كل ما ليس إرضاءً لهذه الذات ، ينكر في الوقت ذاته : الفلسفة ، الفن ، الأخلاق ، الدين ، إجمالاً ينكر كل نتائج الوعي ، لينحت لنا عبر صورة واضحة وصادقة نموذجاً مثل (إيفان ، وراسكولينكوف) أبطال (دوستوفسكي) . إن (برديايف) طرح على نفسه السؤال التالي : هل يستطيع المرء أن يقتل

(1) جوليفية ، ريجيس : المذاهب الوجودية (من كيركيغارد إلى سارتر) ، ت : فؤاد كامل ، م : محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ط1 ، دار الآداب للطباعة والنشر ، بيروت ، 1988 ، ص51 .

(2) ولسون ، كولن : اللامنتمي ، ت : أنيس زكي حسن ، ط2 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960 ، ص142 .

(3) لوفيت ، كارل : من هيغل إلى نيتشه ، ت : ميشيل غيلو ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ت ، ص220 .

(*) (شتيرنر 1806 - 1856) : فيلسوف فرنسي وجودي معاصر .

(4) كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، ت : نهاد رضا ، ط3 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983 ، ص191 .

(**) (بالينسكي) : فيلسوف ألماني وجودي معاصر .

(5) كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، مصدر سابق ، ص192 .

(6) المصدر نفسه ، ص192 .

(**) (هيرزن 1812 - 1870) : فيلسوف روسي وجودي معاصر .

(*) (برديايف 1840 - 1868) : فيلسوف ألماني وجودي معاصر .

(7) كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، مصدر سابق ، ص194 .

أمه ؟ فأجاب قائلاً : لم لا ، إذا كنت أريد ذلك وأجده مفيداً . أما (باكونين) (**) فهو الأكثر شهرة بين هؤلاء الروس الفرديين العدميين ، جسد هو الآخر منحى التمرد الفردي الذي نجاه (بالينسكي) مؤثراً على سلسلة الأحداث في روسيا ، ولكنه أتى بشيء آخر (بذرة تحلل قيمي سياسي) متأثراً في هذا بالفوضوية الفرنسية ، ويقول (كامو) : كان (باكونين) الوحيد في زمانه الذي انتقد حكومة العلماء بعمق استثنائي ، وضد كل تجريد دافع للإنسان كله المتوحد توحداً ذاتياً مع التمرد ، لأن مجّد (باكونين) الأشقياء ، مجّد أشخاصاً لم يأتوا عقيدة أو مبدأ ، مجّد أشخاصاً كان مثلهم الأعلى ، الحرية الخالصة ، إن ما يبحث عنه (باكونين) ، هي " العاطفة والحياة ، هذا ما نحتاج إليه ، عالم جديد ، بلا قوانين ، وبالتالي عالم حر " (1) .

إذن إننا نبحت في آراء هذه الفئة العدمية ، والتي يجمع بينهما شعار (الهدم ، لا البناء) ، ولا نستطيع أن نضع فواصل دقيقة تميز بين متمرد وآخر ، فهم يشكلون بقعة ضالالية واحدة ومتداخلة إلى حُما .

أما (شتيرنر) فإننا نبحت عن نتاجه ليس كتمرد عدمي فحسب ، إنما كمفرد ترك لنا نتاجاً فلسفياً مارس بعض التأثير وإن وصفه (انجلز) ، بأنه (ظل حدثاً طريفاً بسيطاً) (2) . إن (شتيرنر) الذي زعم بأنه صفي كل حساباته مع المقدس والديوي ، مع الدولة والله ، الأخلاق ، مع الإنسان فيورباخ ، مع فكر (هيغل) المطلق ، إنه رغم ذلك كله لم يبارح ميدان الهيغلية كثيراً ، إذ يعترف هو نفسه بأبوة (هيغل) له ، وسوف يفهمه (ماركس) (*) بدوره كتركيب تاريخي من النموذج الهيغلي مقدماً إثباتات حول ذلك . لكن هيغلية (شتيرنر) حجبته التسميات الشعبية ذات التأثير التي أحلها محل المقولات هيغل ، فبدأ لنفسه ، وكأنه يسمو على تاريخ الروح (3) .

إن نقطة الانطلاق عند (شتيرنر) كانت (الذات) / الأنا الفردية ، إذ جعلوا كل فرد مالكاً لعالمه ، تلك البداية الجديدة القادرة على استهلاك أناه ، والذي لا يأبه لبقية العالم ، ولكي يحقق (شتيرنر) ذلك يعود بها - الأنا - إلى العدم الخلاق ، يقول (شتيرنر) : " إذا ما أسندت قضيتي إلى ذاتي ، فإنني أسندها إلى الخالق الزائل ، الفاني ، الذي يلتهم ذاته بذاته ، ويحق لي عندئذ القول : (إنني أسندت قضيتي إلى العدم) " (4) .

إن عدمية (شتيرنر) تبقى إلى حِدما ضمن أفق تجربة شخصية ، إذ لم يفحصها (كواقعة سريرية) كما فعل (نيتشه) ، بقي (شتيرنر) أسير النزعة الشخصية لمجتمع برجوازي ذرائعي منهار ، هذه النزعة التي أضفت طابعاً إطلاقياً على (أناه الفردية) مهماً وجود (الأنا / الآخر) وهو " لا يعرف ما يفعله إلا العودة إلى العدم ، كي يستهلك العالم كما هو بقدر ما يكون صالحاً للاستهلاك " (5) .

(**) (ميشال باكونين 1814 - 1876) : فيلسوف روسي ومن أبرز الفلاسفة الفوضويين . وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأب من صراع الأضداد . للمزيد ينظر : أرغون هنري : الفوضوية ، ت : هنري زغيب ، ط 1 ، منشورات عويدات ، 1983 ، ص 122 .

(1) كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، مصدر سابق ، ص 200 .

(2) أنجلز ، فردريك : لودفيغ فوريباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ، دار التقدم ، موسكو ، 1971 ، ص 43 .

(*) كارل ماركس 1818 - 1883 : فيلسوف ألماني وأول الكلاسيكيين في تاريخ المادية واحد قادة الحركة العالمية في القرن التاسع عشر وأثناء دراسته الجامعية بحث العلاقة بين التاريخ والأدب وبين التربية وعلم الجمال الألماني الكلاسيكي ، كما تعرض عام 1830 لتجارب في النثر والشعر والدراما وتأثر بفلسفة (هيغل) تأثيراً حاسماً وكان يعتقد مثلما اعتقد (هيغل) أن التاريخ هو المفتاح الرئيس على فهم الإنسان وصفاته ، إلا أن هناك نموذجاً وهدفاً في تطورات القدرات الإنسانية . للمزيد ينظر : روزنتال ، بودين : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت : سمير كريم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1989 ، ص 288 .

(3) لوفيت ، كارل : من هيغل إلى نيتشه ، مصدر سابق ، ص 128 .

(4) لوفيت ، كارل : من هيغل إلى نيتشه ، مصدر سابق ، ص 130 .

(5) نفسه ، ص 131 .

وإنَّ العدمية النتشوية هي الأخرى مصحوبة بالقبول الكلي والشامل للدمار ، وفي هذا القبول فقط تشترك مع وجهها السلبي الآخر ، ونعني بها عدمية (شتيرنر) التي وصفها (كامو) بأنها عدمية متنوعة . ولكن مع (نيتشه) ، تصبح هذه العدمية ولأول مرة (نبوية واعية)⁽¹⁾ .

وإنَّ محاولة (نيتشه) للقيام ببداية جديدة عبر نقده الجذري لتاريخ الغرب وللثقافة الغربية على حد سواء ، شاعت هذه المحاولة أن تلتقي مع سابقتها التي كان قد بدأها (شتيرنر) ، شاعت هاتان المحاولتان أن تلتقيا كمصادفة تاريخية ، ولكن تميز موقع أحدهما - نيتشه - عن الآخر من حيث الرؤية والتنبؤ بالنتائج بوحي حقبة تاريخية وعاشها الاثنان معاً ، ولكن كلَّ ذهنيته المختلفة⁽²⁾ .

إنَّ الأهمية لا تكمن في أن (نيتشه) قد قرأ (شتيرنر) أم لا ، ولكن تكمن الأهمية في أنهما ينتميان إلى بعضهما من (خلال المنطق الداخلي لنقدهما الجذري للنزعة الأنسية المسيحية) . وفي الوقت ذاته يمكن تعيين فواصل تفرق بينهما على الإطلاق أي عدمية كل منهما مقابل الآخر ، الأول (شتيرنر) لا ينقطع عن النظر إلى الماضي والتاريخ برمته وجعله سلسلة طويلة من الانحرافات للذات الفردية أما الثاني (نيتشه) فيتنبأ بما سيحدث في المستقبل ، إذ يرى باتجاهين مختلفين ، يكشف على جبهتين ، الماضي والمستقبل ، فيبشر ، بحلول العدمية في القرنين الآتيين ، يقول في مقدمة كتابه الأخير (إرادة القوة) : " إنَّ ما أرويه هو تاريخ القرنين القادمين ، فأنا أصف ما سيأتي ، وما لم يعد يستطيع أن يأتي بطريقة مغايرة ، إنني أصف صعود النزعة العدمية ، هذا التاريخ يمكن منذ الآن ، لأن ما يتم فعله هنا هو الضرورة ذاتها " (3) .

" إنَّ عدمية (نيتشه) تبدأ بالضبط حينما يعلن تمرده ، والتمرد عنده يبدأ حينما يعلن موت الله على لسان (زرادشت) الذي ينزل من غاره بعد مفارقتة للناس عشر سنوات ، حاملاً معه ناره إلى الوادي بدلاً من الرماد ، وبعد حديث مطول مع شيخ يلتقيه في الغابة ، فينصرف عنه (زرادشت) قائلاً في نفسه : (إنه لأمر مستغرب ، ألا يسمع هذا الشيخ في غابة أن الله قد مات) ، وبهذا إن (نيتشه) بإعلانه لهذا الموت ، فإنه يبني فلسفة على التمرد⁽⁴⁾ .

وهو لا يعلن هذا التمرد إلا لأنه وجده مسبقاً في ضمير أهل زمانه ، ولذلك تأتي أهمية (نيتشه) كفيلسوف عندما يكشف قبل غيره جسامته هذا الحادث ، إذ رأى أن هذا التمرد من جانب الإنسان لا يسعه أن يؤدي إلى نتيجة ترجى ما لم يكن هذا التمرد خاضعاً لتوجيه يذكر ، لذلك نجد بعد أن ينتهي (نيتشه) من قتل الإله يسارع إلى إيجاد بديل عنه يفوق ما تم تقديسه إلى حينه ، هذا البديل هو الإنسان المتفوق ، يقول (نيتشه) : " إنني أت إليكم بنبأ الإنسان المتفوق ، فما الإنسان العادي إلا كائن يجب أن نفوقه " (5) .

وعلى هذا النحو تصبح كل مذاهب الخير الإنساني العام عدمية في نظر (نيتشه) ، إذا لم تسع دون اكتشاف المعنى الحقيقي للحياة ، وهنا بإمكاننا أن نطرح السؤال الآتي : إذا كانت كل فكرة عن الإله خاطئة ، وإذا كانت المسيحية عدمية وكذلك الاشتراكية وصولاً إلى اعتبار كل المذهب في الخير الإنساني العام عدمية ، ألا يمكن النظر إلى فكرة (الإنسان المتفوق) في فلسفة (نيتشه) على أنها هي الأخرى عدمية ؟ وكأن الإنسان المتفوق هو إعادة تشكيل لمفهوم الآلهة في الأسطورة ، ولكن ضمن سياق تاريخي سيكولوجي جديد⁽⁶⁾ .

(1) كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، مصدر سابق ، ص 85 .

(2) لوفيت ، كارل : من هيغل إلى نيتشه ، مصدر سابق ، ص 229 .

(3) لوفيت ، كارل : من هيغل إلى نيتشه ، مصدر سابق ، ص 230-232 .

(4) نيتشه ، فردريك : هكذا تكلم زرادشت ، ت : فليكس فارس ، دار أسامة للطبع والنشر ، دمشق ، د ت ، ص 32 .

(5) نيتشه ، فردريك : هكذا تكلم زرادشت ، مصدر سابق ، ص 33 .

(6) جوليفية ، ريجيس : المذهب الوجودية (من كيركيغارد إلى سارتر) ، مصدر سابق ، ص 51-52 .

لذا فإن إنسان (نيتشه) في الحقيقة هو ذلك الموجود الذي يحيا في (الأطراف البعيدة) ، الأمر الذي يجعل من استراتيجيته تفكيره ، غير مختلف كثيراً عن مواطنه (ماركس) ، إذ أن كل منهما يرسم صورة إنسانية متفوقة ، والثاني - ماركس - يرسم صورة مجتمع بلا طبقات . وإنَّ العدمية التي سار بها (نيتشه) إلى نهاياتها القصوى ، تمثل رؤية جديدة للعالم ، ولكنها رؤية مأساوية ، لأنها تجعل الإنسان في حيرة وضياح ما لم يحقق هذا الإنسان ما حققه (زرادشت) بانقلاب شامل لكل القيم القديمة البالية ، إنه يلقي بخطابه على النحو الآتي : " فمن أراد أن يكون مبدعاً سواء أكان في الخير أم في الشر ، فعليه أن يبدأ بهدم ما سبق تقديره وبتحطيمه تحطيماً " (1) .

وفي (إرادة القوة) لا يأتي بشيء جديد ، وإنما تفكير (نيتشه) ينعطف ثانية نحو فكرته السابقة ، (موت الإله) فتصبح هذه الفكرة محور الكتاب ، وعلى نحويين : أولاً : موت الإله ، الذي معناه (تناقض قيمة الدين والأخلاق والميتافيزيقيا تناقضاً ذاتياً) . وهو ما يدعوه (نيتشه) بحلول العدمية ، وثانياً : موت الإله معناه (تحولاً في القيم فعلاً ومقصوداً ، وبوصفه نقداً للقيم التي اعتبرت بمثابة العليا حتى اليوم) (2) .

وعلى هذا النحو يقيم (نيتشه) فارقاً بين صيغ سيكولوجية ثلاث هي : اليأس ، الاضطراب ، العدمية ، والتي تمثل حالة متوسطة ومرحلة انتقالية يتم التغلب عليها حينما لا نعدُّ العالم - عقب موت الإله - عالماً ملعوناً ، بل إنَّ هذا العالم الملحد " بدأ يشع في ضياء تجربة جديدة للوجود " . فالعدمية هي المحول المنطقي لقضية موضوعها الإنسان وعلامة انحطاط الحياة وذبولها ، هذه العدمية تتوكد عندما يقر الإنسان ببطلان كل القيم التي آمن بها حتى ذلك الحين ، إذ تبدو العدمية وكأنها " عتمة مترامية الأطراف ، على جميع المثل السابقة ، حينما تطلع في الأفق البعيدة شمس جديدة ، وهي بذلك الزمن المتوسط الذي تتعاقب فيه النهاية والبدائية ، والزمن المدقع الذي تشحب فيه الأنجم القديمة ولما تتم مشاهدة الجديدة بعد " (3) . هذه العدمية تتضمن حسب اعتقاد (نيتشه) أربع حقبة كبيرة :

- الحقبة الأولى : فيها يتراءى للعيان ، انهيار قيمة القيم السابقة مع تناقض لسلطة الدين وكل نتائج الوعي الأخرى ، في هذه المرحلة تجهد جماعة للإمساك بما هو زوال ، فهناك محاولات لتوحيد أمور متعارضة ، وفي أعقاب هذه المحاولات الفاشلة في إنقاذ الغرب ، تبدأ الحقبة الثانية .
- الحقبة الثانية : مرحلة الوضوح ، فيها يدرك المرء أن القديم والجديد متناقضات أساسية ، لا يمكن الجمع بينهما ، فالقيم القديمة وليدة الحياة في انحدارها والجديدة وليدة الحياة في صعودها ، ولكن لم يعثر الإنسان بعد على دربه الجديد .
- الحقبة الثالثة : تقررها - وفق تصور نيتشه - الأهواء الثلاثة الكبيرة المتمثلة في : الازدراء ، الإشفاق ، التهديم ، فيعتدي فيها المرء على ذاته .
- الحقبة الرابعة : حقبة الكارثة ، إذ العدمية تعود إلى الكارثة ، وإلى ارتداد البشرية حينما تسيطر على الناس عقيدة جديدة ، ونفي عقيدة العودة الأزلية ، ويرى (نيتشه) في سلطة هذه العقيدة منتصف التاريخ ، إنَّ (نيتشه) حينما نظر إلى الوراء / الماضي كما إلى الأمام / المستقبل ، إذ رأى صعود النزعة العدمية في أوربا ، لم يكن حينها عزافاً ، أو داعية للتبشير والمباركة لهذه النزعة ، إنما العدمية عنده تعني ذلك الشعور الذي انتابه بأن (شيئاً لن يكون حقيقياً ، بل سيصير كل شيء مباحاً) (4) .

(1) نيتشه ، فردريك : هكذا تكلم زرادشت ، مصدر سابق ، ص 144 .

(2) فنك ، أويغن : فلسفة نيتشه ، ت : ألياس بديوي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1974 ، ص 181 .

(3) المصدر نفسه ، ص 181 .

(4) لوفيت ، كارل : من هيجل إلى نيتشه ، مصدر سابق ، ص 232 .

وإنَّ القراءة لمجمل فلسفة (نيتشه) ، تساعدنا في القبض على فكرته الرئيسية وهي (موت الإله) التي تمثل البداية ، ثم ينتج عن هذا الموت (النزعة العدمية) ، وفي النهاية التجاوز الذاتي لهذه النزعة للوصول إلى (العودة الأزلية) ، إنَّ هذا التصور نجده في الخطاب الأول لـ (زرادشت) ، إذ للروح تحولات ثلاثة : الجمل ، الأسد ، الطفل . أما التنين ، فيمثل (الإيمان المسيحي) الذي يقول (يجب عليك) فتتحول هذه الروح إلى (أنا أريد) وفي صحراء الحرية يتم التحول الأخير ، وبموجب هذا التحول تصبح الروح عدماً ، هذه (الأنسا) تسعى للتحرر من الأخلاق المثالية المتعالية ، والتحول الأكثر صعوبة يتم من الـ (أنا أريد) إلى الوجود المتعين المتكرر تكراراً أبدياً للعبة الإبادة والخلق الطفولية ، من الـ (أنا أريد) إلى (أنا أكون) في كلية الوجود ، فالعدمية إذن عند (نيتشه) هي حالة متوسطة ومرضية ونقطة وسطى في الزمان ، تنتهي فيها حقبة ، حتى تبدأ حقبة أخرى جديدة ، وهي مرضية لأنها تستتبع تحولاً في الوجود الإنساني يبدو وكأنه مرض جسيم ، وإنَّ كل فلسفة (نيتشه) تمثل تصالفاً ذاتياً ، فالفلسفة هي أولاً تجربة ، تجربة وجود فردي تتشكل باستمرار في الهم والقلق ، وما فلسفته سوى " تعبير عن حياته ، وترجمة لمأساته الشخصية في صميمها " (1) .

وإنَّ (جورج لوكاتش) هو الآخر ينتقد بشدة فلسفة (نيتشه) ، ولكن من موقعه الأيديولوجي المناهض لكل نزعة فردية ، إذ يقول : " نحن نعتقد إنَّ المركز الذي حوله تنتظم أفكار (نيتشه) ، هو الهجوم ضد الاشتراكية ، النضال من أجل دفع ألمانيا امبريالية ، علماً بأن هذه الفكرة المركزية لم تتبلور بطبيعة الحال إلا تدريجياً " (2) .

وإنَّ ما يراه ويعيبه (لوكاتش وفنك) ، وآخرون من فلسفة (نيتشه) ، نابع من موافقهم الفكرية الأيديولوجية ، كما أن صورة (نيتشه) تتحدد في أكثر الأحيان وفق المظاهر الخارجية لأثاره ، أكثر مما لنواة فلسفته ، يضاف إلى ذلك ، تفكير (نيتشه) بالذات ، فهو ذو تفكير سفسطائي ، ولكن على مستوى رفيع من ذلك ، إنه يفكر بومضات فكرية ، أكثر مما يفعل بطريقة العروض المجردة الشاملة ، إنَّ تفكيره تفكير حدسي يعتمد على الصور ، ولا يتوانى عن ابتداع رموز لا تصدق . يقول (نيتشه) عن نفسه : (أني أكثر الذين يتخفون خفاء) (3) .

وترى الباحثة أن (نيتشه) بطريقته في التفكير قد افتتح حقلاً جديداً في ميدان الفلسفة ، فعل ما فعله كلُّ من (ماركس وفرويد) ، إذ عمَّق الدلالات في العالم الغربي ، كما أنه غرَّ من طبيعة الدلالة ذاتها ، هؤلاء الثلاثة قد فتحوا أمامنا مجدداً إمكانية جديدة في التفسير ، فقد أعادوا تأسيس إمكانية تأويل نصوص قديمة مقدسة على الرغم من انتقال العدمية من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر مختلف ومغاير عن مدلولها الشتيرنري الهمم المحض .

واستمد الفيلسوف (فوكو) (*) بعض عناصر فكر (نيتشه) الذي جمع بين الانشغال بالجنس والتصوف والمتخيل وبين المشاكل الاقتصادية والاجتماعية (4) .

يقول (ادوارد سعيد) : اعتقد أن أفضل وصف لـ (فوكو) هو أنه كان أعظم تلاميذ (نيتشه) المعاصرين ، وأنه كان أبرز صورة تجلَّى فيها ازدهار الحركة الفكرية المعارضة في الغرب أثناء القرن العشرين (1) .

(1) جوليفيه ، ريجيس : المذاهب الوجودية (من كيركفارد الى سارتر) ، مصدر سابق ، ص 50 .

(2) لوكاتش ، جورج : تحطيم العقل ، ت : الياس مرقص ، ج 2 ، ط 1 ، دار الحقيقة ، بيروت ، 1981 ، ص 105 .

(3) فنك ، أوغين : فلسفة نيتشه ، مصدر سابق ، ص 7 .

(*) (ميشيل فوكو) فيلسوف فرنسي يعد من الرموز الثقافية والفلسفية في فرنسا والعالم ، ومن كان لهم دور مؤثر في الساحة الثقافية في مرحلة الستينات والسبعينات ، وفرضوا أسلوباً جديداً في التفلسف وفي النظرة في التاريخ والجنون والمرض ، إذ فرض أسلوباً مغايراً لنمط العقلانية الأوروبية في البحث والدرس والاستقصاء له كتابات عديدة في تاريخ الفلسفة وعلم الاجتماع والسياسة محاولاً إخفاء نوع من الشمولية على أسلوبه . ينظر : سعيد ، أدوارد : فوكو ، مجلة الكرمل ، العدد (12) ، قبرص ، ص 281 .

(4) أوفاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، مصدر سابق ، ص 234 .

وإنّ (فوكو) هو مؤرخ أفكار مختلف ، والعنوان الذي وضعه للبحث والذي نقدم به لنيل شهادته هو (تاريخ أنظمة الفكر) وهو عنوان يطال جانباً واحداً من جوانب أعماله ، ألا وهو محاولة تبين الطريقة التي يمكن لمجموعات مشتركة من الافتراضات المتعلقة بتصنيف ظواهر العالم أن تشكل أساساً لمباحث أكاديمية شديدة الاختلاف ولمواقف متعاكسة تعاكساً عنيفاً في المباحث ذاتها في مراحل معينة ومن الأمثلة على ذلك نهاية (الكلمات والأشياء) والذي ترجم إلى الانكليزية تحت عنوان (نظام الأشياء) عام 1966 (2) .

إنّ اطلاع (فوكو) التاريخي كان مذهلاً ولم يقتصر أبداً على وقائع مخصوصة ، فهو يشبه من بعض النواحي المؤرخين الماركسيين الانكليز ، إلّا أنّ تعامله مع الأدلة التجريبية هو تعامل متعجرف ، نوادري ، انطباعي ، إيضاحي بطريقة تختلف عمّا نجده لدى المؤرخين الماركسيين الانكليز ، كما أنّه يحافظ على عادة الانغماس في بلاغة فلسفية تأملية ، وإنّ النسب الفلسفي الأقرب لـ (فوكو) هو نسبه مع (نيتشه) فهو يتمتع بالقدرة ذاتها على الإطاحة بالافتراضات النظامية السوية التي يمتلكها أحد ما عن العالم ، دون أن يحل محلها افتراضات نظامية أخرى (3) .

وجدد (فوكو) الفلسفة المعاصرة ، إذ أنّ الفلسفة القديمة تناولت موضوعات مثل : (الوجود والحدية والعدم والخلق والحياة) وغيرها ، أي ان كانت الفلسفة تحاول الإجابة عن كل التساؤلات التي تعترض الإنسان ، ويرى (فوكو) أنه من غير الممكن ترويج هذه الموضوعات ، فالتفكير الفلسفي تحول إلى ميادين أخرى مثل (الأسطورة ، والديانات ، والتاريخ) ، والفلسفة عند (فوكو) (هي نشاط تشخيصي ، إن يشخص المرء الحاضر معناه أن يقول ما هو الحاضر ومعناه أن يقول فيم يختلف حاضرنّا اختلافاً جذرياً عن كل ما عداه ، أي ماضينا) ، وربما كانت هذه السمة المؤكدة له للفلسفة أي إدخال بعض الحاضر في التفكير الفلسفي وفقاً لما يسمى (الانطولوجيا التاريخية) التي تعني النظر إلى كل التجارب بوصفها تجارباً وجودية انطولوجية ، مثل تجربة (الجنون ، والجريمة ، والجنس) عبر وصف مختلف الأشكال العقلانية دون السقوط في النظرة الوصفية القائمة على أفضلية مرحلة على مرحلة (4) .

إنّ (فوكو) لا يوجه هدفه الأساس نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة ، بل يؤكد الهامشي والمنبوذ الذي يرى منه القضية الأساسية للفلسفة الجديدة ، كما أن (فوكو) يعد من أبرز الصور التي تجلت فيها ازدهار الحركة الفكرية المعارضة أثناء القرن العشرين ، واستمد (فوكو) بعض عناصر الفكر النيتشوي الذي جمع بين الانشغال بالجنس والتخيل والجنون ومشاكل المجتمع السياسية والاجتماعية (5) . وإنّ (فوكو) مثّل (نيتشه) بما يسميه (الرأي المرتبط) لمعاني التاريخ ، والذي وضع لغرض بعثرة وحدة الوجود الإنساني عبر ما تم التفكير بأنه قادر على تمديد استقلالته باتجاه أحداث الماضي (6) .

وكانت من أهداف (فوكو) (هو تحرير تاريخ الفكر من خضوعه للتعالي ، وتنقيته من كل النرجسية المتعالية وتحريره من دائرة الأمل المفقود) . هذا القول بما يتضمنه من مبالغة وإيهام ، يمثل أسلوب (فوكو) خير تمثيل ويشير إلى صعوبة ترجمة خطابيه وبين نقاده ، (أو بين جانبيين قناع فوكو الفكري) وفيه يوضح منهج البنيويين ومنهج (فوكو) جنباً إلى جنب بحيث تتضح الفروق بينهما بشكل لا لبس فيه ، وفي الواقع أن (فوكو) يرفض سلطة

(1) سعد ، ادوارد : فوكو ، مصدر سابق ، ص 281 .

(2) جاكسون ، ليونارد : بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية) ، ت : ثائر أديب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2001 ، ص 181 .

(3) المصدر نفسه ، ص 181 .

(4) سورس ، كريستوفر : التفكيكية (النظرية والتطبيق) ، ت : رعد عبد الجليل ، ط 2 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، 1996 ، ص 93 .

(5) ينظر : أوافية ، نور الدين : الحداثة والتواصل ، مصدر سابق ، ص 234 .

(6) سورس ، كريستوفر : التفكيكية (النظرية والتطبيق) ، مصدر سابق ، ص 93 .

كل من المنطق وفن السرد التقليدي كثيراً ما توحى خطابه بشيء من المسار القصصي ، ولكنها لا تتناول الشخصيات نفسها على الإطلاق ، ولا تتصل أحداثها بقوانين تجعل بإمكاننا أن نقول أن بعضها أسباب وبعضها نتائج (1) .

ويعد (فوكو) حلقة وصل بين البنيوية وما بعد البنيوية ، فالدارس لـ (فوكو) يلاحظ أن فكره شهد عدة نقلات فكرية فهو بدأ بنيوياً وانتهى تفكيكياً ، ذلك لكون بدايته الفكرية قد تأثرت أساساً بالمدرسة البنيوية الفرنسية في الخمسينات وأواسط الستينات ، لذلك جاءت غالباً دراسته مسيطرة للمنهج البنيوي ، وإن حاول (فوكو) أن ينفي عن نفسه مراراً الانتماء إلى هذه المدرسة ، محاولاً في الوقت ذاته ابتكار منهج فكري خاص ، وهو (الأركيولوجيا) (*) لكن التعمق في هذا المنهج يؤكد أن (فوكو) لم يبتعد كثيراً عن البنيوية ، وغادر (فوكو) هذا الخط متبنيًا المنهج التفكيكي النيتشوي من خلال تبني (الجينالوجيا) (**) وهذه الصور للتطور الفكري لدى (فوكو) سوف تكون بارزة في دراساته وخاصة دراساته بشأن الأنساق المعرفية وأطروحة موت الإنسان ، نهاية التاريخ ، المعرفة والقوة ، والهوامش والاختلاف (2) .

إذ يسمح البعد الأركيولوجي للتحليل بتحليل الأشكال ذاتها للمشكلة ، ويسمح بعدها الجينالوجي بتحليل تشكلها انطلاقاً من الممارسات ومن تحولاتها . فإن مشكلة المرض والجنون تنشأ من ممارسات اجتماعية ومرضية ، إنما تحدد ثمة صورة جانبية لـ (الحالة السوية Normalization) ، وإن إثارة مشكلة الحياة ، اللغة والعمل عبر التقنيات الخطابية تظهر خضوعها إلى بعض القواعد (الابستميقية Epistemiques) المعرفية ، وإن مشكلة الجريمة والسلوك الجنائي انطلاقاً من بعض التقنيات العقابية تظهر خضوعها لنموذج (انضباطي) (3) .

وفي حوار أجراه (روجيه بول دروا Roger-Pol Droit) مع ميشيل فوكو ، نشر في جريدة (لوموند) الفرنسية بتاريخ 20 / حزيران / 1975 ، أي بعد نشر كتاب (إرادة المعرفة) جاء فيه : " إنني لا أقدم بالطبع تاريخاً للأخلاق والسلوكيات ، تاريخاً اجتماعياً للممارسة الجنسية ، بل تاريخاً يتعلق بالطريقة التي تمت بواسطتها مشكلة اللذة والرغبات والسلوكيات الجنسية كما تم التأمل والتفكير فيها في العصور القديمة في علاقتها بفن معين للحياة ، من الواضح أن هذا الفن للحياة لم يمس إلا من مجموعة صغيرة من الناس " (4) .

(1) ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، ت : محمد عصفور ، سلسلة كتب ثقافية ، الكويت ، 1978 ، ص 99 .
(*) الأركيولوجيا : مصطلح عند (فوكو) يقصد به المعنى الذي يرتبط بالحفر عن الشفرات المعرفية الفاعلة أو (الأبنية) الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحركة فيها ، ولذلك تختلف (أركيولوجيا الخطابية) عن التاريخ التقليدي للمعرفة ، فالأولى كشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل ثقافة من الثقافات والثاني مجرد سرد يحتشد الوقائع والأحداث والمعاني . ينظر : كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للنشر ، بغداد ، 1985 ، ص 265 .

(**) الجينالوجيا : هو مصطلح ابتكره (نيتشه) يعنى بدراسة مراحل النشوء والتكون لغاية إثبات الأنساب والأصول ، وفي ميدان تاريخ الفكر البحث عن الأصول الذي صدرت عنه فكرة ما . ينظر : الداوي ، عبد الرزاق : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، د. ت ، ص 158 .

(2) أوبير ، دريفوس ، وبول رابينوف : ميشيل فوكو (مسيرة فلسفية) ، ت : جورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د. ت ، ص 74 .

(3) فوكو ، ميشيل : استعمال الذات ، ت : جورج أبي صالح ، م : مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1991 ، ص 13 .

(4) مجموعة من الكتاب : مسارات فلسفية ، ت : محمد ميلاد ، ط 1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، 2004 ، ص 25 .

وطالما تصور البعض أن صرامة القوانين الجنسية حسب الشكل الذي نعرفه عنها ، كانت ضرورية للمجتمعات المسماة (رأسمالية) في حين أنه تم نزع القوانين وتفكك الممنوعات بطريقة أسهل مما كنا نعتقد بلا شك (مما يدل على أن مبرر وجودها لم يكن ما كنا نعتقد) (1) . وقبل أن يستعيد (فوكو) جمالية الفرد المبدع ، أو هذا الذي يمكنه أن يتحقق عبر أتيكا فن الوجود ، فإنه يطبق نهج التكوين الأركيولوجي [الجينالوجيا ← الأركيولوجيا] على حفریات تاريخ التقنيات المعروفة في الحضارات من أجل ممارسة الذات . وبالطبع فإن النموذج الأول الذي يقدم أول شكل حقيقي واع لمقاييسه وتقييماته عن الفرد وممارسته لسلوكه الخاص ، إنما توفره الثقافة اليونانية ، فعند اليونان برزت قيادة النفس كونها أعلى ما تحققه حكمة الفيلسوف ، وهنا يستخدم (فوكو) مصطلحه عن " المركب الحيوي " ليعيد مضاعفة الذات بالخارج أو بالعكس ، إذ أنه كيف يمكن للمرء أن يوجه سلوكه وسط الآخرين ، إن لم يكن قادراً على توجيه نفسه في انفعالاتها وأحوالها الخاصة (2) .

وإن حفریات المعرفة اتخذت مجاًلاً واسعاً من المنهج الفلسفي لدى (فوكو) ويقول (فوكو) " يشمل الحس التاريخي استعمالات ثلاث توجد على طرفي نقيض مع الأنماط الأفلاطونية للتاريخ :

الاستعمال الأول : هو الذي يسخر من الواقع ويهدمه وهو يتعارض مع مفهوم التاريخ الذي يعتمد التذكر والتعرف .

أما الثاني : فهو الذي يفتت الهوية ويقوضها ، وهو يقابل التاريخ – المعرفة ، وعلى أية حال فالأمر يتعلق باستعمال التاريخ ، استعمالاً يحرره إلى الأبد من النموذج الميتافيزيقي والانتروبولوجي للذاكرة . ويتعلق الأمر بأن نجعل من التاريخ ذاكرة مضادة ، ونثبت فيه ، نتيجة ذلك شكلاً آخر من الزمن " (3) .

إن تاريخ المعرفة إذن لدى (فوكو) يتحول إلى سلاح فتاك ، يرمي إلى تشتيت وتقويض الأنساق الميتافيزيقية ، وتبيان القطائع وأنماط الانتشار التي تطبع مسار المعارف ؛ فاهتمام (فوكو) الأساسي في أعماله الأولى بفضاء المعرفة ، أمر يسهل تأويله بالنظر إلى مدى حضور الممارسات الخطابية في الواقع الاجتماعي العام ، وما توفره من فرصة نادرة لطرح أشكال (الحقيقة) انطلاقاً من الأنظمة المعرفية المتتالية . إن الهاجس الأساسي الذي يهيمن على اهتمام (فوكو) في حفرياته للمعرفة الغربية هو البحث عن فكرة (النظام) الذي يترتب عناصر بنية معرفية ما ، يقول في هذا السياق : أن النظام " هو في آن واحد ما يتبدى في الأشياء بوصفه قانونها الداخلي ، والشبكة السرية التي ينظر من خلالها بمعنى ما بعض هذه الأشياء البعض الآخر وما لا يوجد عبر شبكة نظرة أو انتباه أو لغة ، وفي الخانات البيضاء من هذه المربعات فقد يظهر النظام في العمق كأمر كان هناك أصلاً ، منتظراً بصمت لحظة الإعلان عنه " (4) .

وتكلم (فوكو) أيضاً في منهجه الفلسفي عن الجنون الذي جعله مرادفاً للموت وإن حلول ثيمة الجنون محل ثيمة الموت لا يشكل قطيعة ، بل يشكل انحرافاً داخل نفس القلق ، فالأمر يتعلق هنا أيضاً بعدمية الوجود ، إلا أن هذا العدم لم يعد ينظر إليه باعتباره حداً خارجياً ونهائياً ، تهديداً في الوقت ذاته ، إنه يختبر من الداخل كما لو أنه الشكل المتصل والدائم للوجود وبينما كان جنون الإنسان هو ألا يرى سوى حدود الموت وهو يقترب ، فقد تغير الأمر الآن ، لقد أصبح العقل يكمن في التنديد بالجنون في كل مكان ، وفي تنبيه الناس على أنهم ليسوا شيئاً آخر سوى أموات ،

(1) المصدر نفسه ، ص 32 .

(2) فوكو ، ميشيل : إرادة المعرفة ، ت : مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي للطباعة والنشر ، بيروت ، 1990 ، ص 7 .

(3) السيد ، ولد أباه : التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، ط 2 ، مطابع الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2004 ، ص 102-103 .

(4) السيد ، ولد أباه : التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، مصدر سابق ، ص 103 .

إذا كانت النهاية قريبة فذلك لأن الجنون ، وقد تحول إلى أمر كوني ، لا يشكل هو والموت سوى شيء واحد (1) .

ومن العلامات النادرة ، إن الموت لم يترك له قناعاً واحداً مما يجعل من الصعب تحديده ، فيظل مثل كل محارب متمرداً على مناورات المحاصرة (2) .

وتعكس سمة (فوكو) البلاغية الثورة العارمة لجيله ضد وضوح ميراثهم الديكارتية ، لكن حدة أسلوب (فوكو) محفزة أيديولوجياً أيضاً ، لجملة الغير منتهية وجملة المعترضة وتكراراته والألفاظ التي يبتكرها ومفارقاته الضدية ، كل هذا يبدو أنه مصمم ليجعل خطابه عصياً على الاختراق من قبل أي تقنيات نقدية ، وأنه من الصعب تحديد موقع (فوكو) الأيديولوجي الخاص ، فهو يمقت الليبرالية بسبب مراوغتها وخدمتها للوضع الاجتماعي الراهن ، كما إنه يرفض اليسارية الفوضوية لأنها طفولية في آمالها المستقبلية وساذجة في إخلاصها للطبيعة الإنسانية الكريمة وهذا قريب من موقع نيتشه الفلسفي (3) .

وإن خطاب (فوكو) سطحي بصورة متعمدة ، وهذا مطابق للغاية الكبرى للمفكر الذي يرغب أن يذوب الفاصل بين السطوح والأعماق ليرى أنه ، إذ يظهر هذا الفاصل يكون كلامه على لعبة القوة المنظمة ، وهذا الفاصل نفسه هو أعظم سلاح ، تمتلكه القوة لتقي به عملياتها ، وأن العمليات المتنوعة للقوة ، من منظور (فوكو) ظاهرة وصعبة على التعيين ، في الوقت نفسه ، وذلك فيما يعد أساساً للممارسات الثقافية ، بشكل عام ويسميه الخطاب ، الخطاب الذي يلم في إطاره كل أشكال الحياة الثقافية وأضافها مضمناً بوضوح ، جهوده الخاصة في إخضاع هذه الحياة للنقد (4) .

ويقول (فوكو) إن ظهور الخطاب إلى حيز الوجود ليس أمراً ضرورياً والخطاب ، شأنه شأن الرغبة والقوة ، يكتشف في كل مجتمع ضمن سياق الضوابط الخارجية التي تظهر على هيئة قواعد استبعاد ، قواعد تقرر ما لا يمكن أن يقال ، من له حق الكلام حول موضوع ما ، أما الضوابط الداخلية المفروضة على الخطاب أو ما دعونه بـ (مظاهر الترهيف) ، فكلها من أعراض التمييز الضمني الزائف بين نظام للكلمات ونظام للأشياء ، وهو تمييز يجعل الخطاب نفسه ممكناً والعامل الفعال هنا هو مبدأ من مبادئ التفرغ أو ما قد نصفه بالمعدل العمودي لمبدأ الاستبعاد الأفقي وهو المبدأ الفعّال في حالة الضوابط الخارجية (5) .

ويعرف (فوكو) الأسلوب في لغته (طريقة معينة في القول) وهو تعريف يكشف عمّا يجب أن نبحث عنه في محاولتنا لوصف أسلوب (فوكو) وهو أسلوب واضح أنه شديد الإحساس بذاته ، ولكن يجب من وجهة نظر (فوكو) ألا تقع في شرك التمييز بين الأسلوب والمضمون ، أو بين (ما يقال) وبين (كيف يقال) ، (ما يقال) لأن القول أو التصريح هو ما يشكل (المحتوى) أو (المدلول) أو (موضوع) الخطاب . فإذا لم ينشأ الخطاب مقابل صمت الوجود أو ضمن ارتعاش الأشياء السابقة على اللغة ، فإنه لا يكون هنالك فرق بين (الدال والمدلول) أو بين (الذات والموضوع) وبين (الرمز والمعنى) لذا فإن هذه الفروق هي نتاج الحادث الخطابي ، وفي تعليق له عن الأسلوب " إنَّ الأسلوب هو إمكان قول الشيء نفسه بشكل مختلف تحت إلحاح الحاجة العليا إلى الكلمات المستخدمة ، وهي أماكن خفية في الوقت ذاته " (6) . وأن هدف هذا المشروع الفكري لـ (فوكو) وبما يلزم عنه من نتائج على مستوى

(1) فوكو ، ميشيل : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، ت : سعيد بنكراد ، ط1 ، المركز الثقافي العربي للنشر ، الدار البيضاء ، 2006 ، ص37-38 .

(2) مجموعة من الكتاب : مسارات فلسفية ، مصدر سابق ، ص 11 .

(3) مرايت ، هيدن : ميشيل فوكو (البنيوي الذي ينكر بنيويته) ، ت : فخرية صالح ، مجلة آفاق عربية ، العدد 1 ، بغداد ، ص80 .

(4) مرايت ، هيدن : ميشيل فوكو (البنيوي الذي ينكر بنيويته) ، مصدر سابق ، ص81 .

(5) ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، مصدر سابق ، ص 101-102 .

(6) المصدر نفسه ، ص103-104 .

المعرفة ، أو على مستوى الممارسة ، يمكن أن ينظر إليه بحق على أنه رافد من روافد النزعة العدمية المعاصرة ، تلك التي تنبع من فلسفة (نيتشه) وتصب في فلسفة (هيدجر) (*) (1) . وأن (هيدجر) من أهم المفكرين قبل تاريخ ما بعد الحداثة ، الذي نال شهرة واسعة بكتابه (الوجود والزمان Being and Time) ، والذي يؤسس فيه (هيدجر) لعدمية ما بعد الحداثة (2) .

وهاجم (هيدجر) الحداثة ، من خلال التكنولوجيا التي هي نتاج العلم ، إذ عد أن التكنولوجيا قد اكتسحت الأرض وأن الله وحده هو القادر على إنقاذها بعد الآن ، وهو أن أمريكا وروسيا السوفيتية هما الشيء نفسه فيما يخص العالم المعاصر ، فمن وجهة نظر ميتافيزيقية ، فإنهما يتنافسان ، ومن ثم ، فالعصر التقني الزاحف إلينا هو عصر عدمي ميتافيزيقي ، ومن ثم فإن الغرب سائر نحو الانحطاط الروحي بسبب ولعه الموهوس بالتكنولوجيا على حساب القضايا الروحية الجوهرية (3) .

يقول (هيدجر) في بحثه عن الأصل في العمل الفني ، فيقول : إن الرأي الذي يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة أن (الفنان) نفسه هو الأصل في العمل الفني ، ومن هنا فإن (هيدجر) يقرر أنه ليس يكفي أن نقول أن الأصل في العمل الفني هو الفنان ، بل لابد أيضاً أن نضيف إلى ذلك الأصل في الفنان إنما هو العمل الفني ، ولكننا ما نكاد أن نتحدث عن هذا التبادل القائم بين (الفنان) و (العمل الفني) ، حتى نجد أنفسنا بإزاء حد ثالث يكون هو الأصل الذي صدر عنه الحدان السابقان ، ألا وهو (الفن) نفسه . فهل نقول أن الفن هو الأصل في الفنان والعمل الفني على السواء ؟ ... هذا ما يرد عليه (هيدجر) بقوله : إن (الفن) لفظ لا يخرج عن كونه مفهوماً مجرداً نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة ، ألا وهي الأعمال الفنية والفنانون ... ولولا تلك الوقائع المشخصة التي نلتقي بها في عالم الواقع حينما نشهد أعمالاً فنية ، ونلتقي بأفراد من الفنانين ، لما كان في وسعنا أن نتحدث عن (الفن) أصلاً (4) .

وهنا يقدم لنا (هيدجر) مقارنة سريعة بين (الموضوع النفعي) و (العمل الفني) ، لكي يبين لنا كيفية أن مفهوم (الصورة والمادة) إنما يصدق بصفة خاصة على (الموضوع النفعي) لا على (العمل الفني) ، فالصورة – مثلاً – بالنسبة إلى الإناء أو الكأس أو ما شاكل ذلك من الموضوعات ، إنما هي التي تحدد تنظيم المادة التي تستخدم في صناعة (الموضوع النفعي) . ومن هنا إن الاستعمال المحدد الذي سيصنع من أجله هذا الموضوع أو ذاك ، إنما هو الذي يفرض على الصانع منذ البداية الطريقة التي سيتم على نحوها التحام الصورة بالمادة في هذا الموضوع (5) .

وإن الوجودية كما عرفها الدكتور (مصطفى غالب) هي " أنك موجود هي أنك وجدت ولكن وجودك هذا لم يكن ليزيد على سائر الأشياء الموجودة مثل الحجر والشجر ، ولكن أنت تختلف عن هذه الأشياء ، إذ إنها تبقى موجودات لا تزيد على ذلك ، أما أنت فإنك تتناول وجودك

(*) مارتن هيدجر : فيلسوف ألماني يعد الممثل الرئيس للوجودية ، ولد عام 1889 درس على يد أستاذه (هوسرل) وظهر أول عمل له عام 1927 وهو يحمل إهداء لـ (هوسرل) في كتاب الوجود والزمان الذي يتحدث عن الوجود الإنساني باعتباره شكل الوجود الذي يعرفه الإنسان معرفة أفضل من معرفته للأشكال الأخرى وإن اهتمامه لم يكن انثروبولوجياً أو نفسياً ، وإنما حاول أن يتخذ من الوجود الإنساني = نافذة يطل منها على الوجود . ينظر : م . روزنتال ، بودين : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مصدر سابق ، ص 400.

(1) خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 112 .

(2) أدهم ، سامي : العدمية النهلستية (بحث في انطولوجيا الخير والشر والجمال) ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2003 ، ص 59 .

(3) Arthur, Kroker: to Technology and the will culture of Nihilism the Nietzsche Martin Heidegger, University Of Toronto press, Canada, 2004, P. 158.

(4) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 219 .

(5) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 223 .

هذا بعقلك ويدك فتصوغ نفسك وتستخرج أو تستخلص جوهرك ، أنت وجود أولاً ، ثم جوهر ثانياً " ، إذ أعطت الوجودية في هذا التعريف حق الإنسان وذلك باختلافه عن باقي الموجودات لما يمتلكه هذا الإنسان من عقل يفكر فيه ووجود يمتلك هذا العقل البشري⁽¹⁾.

وقد ذكر (جان بول سارتر J. P. Sarter)^(*) – الفيلسوف الرائد للوجودية – في محاضرة بعنوان الوجودية هي الإنسانية في عام 1946 " إن جزءاً أساسياً من فلسفته هي أن الوجود يأتي قبل الروح أو إذا أردتم القول فإننا يجب أن نبدأ من الواقع ، ويرى (سارتر) أن الفرد ينبغي أن يبذل جهداً مضمناً ليكون إنساناً إلى أقصى درجة حتى إلى حد العبث " (2) . وقد عرّف المعجم الفلسفي الوجودية على أنها " التي تعتبر الواقع ليس مجرد موضوع أمام ذات عارفة بل وجود من شأنه أن يحدث تغييراً فنياً إذا اتصلنا به ، وهي اتجاه فلسفي ينظر فيه الإنسان على ما يوجد لا تحليل ماهية مجردة " (3) .

ومن هذا يتبين لنا أن الفلسفات الوجودية تتميز بأنها تجعل الوجود سابق على الماهية ويقصد بالماهية هي الخصائص الجوهرية للشيء ، وأيضاً تعرضت إلى الحرية بأنها جعلت الإنسان يحدد ماهيته بمحض إرادته وحرية ويحقق ذاته من خلال تحقيق إمكانياته وما الوجود لهذا الإنسان إلا الحرية التي يشعر بها (4) .

ويقول (سارتر) في هذا الشأن وتعبير فلسفي " كل موضوع له ماهية وله وجود : ماهية ، أي مجموعة ثابتة من الخصائص ، ووجود ، أي نوع من الحضور الفعلي في العالم " (5) .

لذلك لاقت وجودية (سارتر) رواجاً كبيراً بعد الحرب العالمية الثانية لتعطش الناس للحرية وتأييدهم إلى فلسفة تتبنى الحرية ، إذ ترى الوجودية " أن الحياة عبث فلنجعل لها معنى والأيام ضائعة فلنحقق لها غاية ولا تكون المعاني والغايات مستمدة من عالم غير هذا العالم ولا بد أن يكون مبعثاً هو الإنسان " (6) .

وإن تصور الفيلسوف الفرنسي (سارتر) ينطلق من مفهوم مزدوج للحرية فالإنسان حر وهو مسؤول عما يفعل وإن بمقدوره تحقيق ذاته على نحو إبداعي ، ونظريته في الوجودية والحرية لا تنفصل تماماً عن نظريته الجمالية باعتبار الحرية هي التي تملك القدرة على رفع العالم وغيره في آن واحد ، كما ذكر (سارتر) عن الحرية وعلاقتها بالفنون " لا نستطيع أن نحافظ على الفن إلا إذا أخذنا على عاتقنا مهمة إيقاظ جمهورنا من التضييل الواقع فيه ، ولهذا كان من الواجب على الفنان أو الأديب أن يتخذ موقفه ضد جميع المظالم حيث أتت ، وأن نسلط الضوء على كل اغتصاب للحريات الشكلية والشخصية أو على أي اضطهاد مادي " (7) .

وقد أدت نظريات (سارتر) عن الحرية إلى تغيير العديد من المفاهيم الفنية ضد كل ما هو موروث وتقليدي ، إن الفن عند الوجوديين هو ليس ذلك الفن الذي يحاكي الواقع بشكل تقليدي ، بل هو شكل من أشكال النشاط الخلاق وانتصار على العالم والهدف إلى تغييره وتبديله لعالم جديد ، ومفهوم (سارتر) عن الفن هو أنه " إذا كان اضطهاد العالم يعني دوماً بالنسبة إلينا

(1) غالب ، مصطفى : في سبيل موسوعة فلسفية (هيجل ، سارتر ، برجسون) ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1990 ، ص 7 .

(*) جان بول سارتر J. P. Sarter : فيلسوف فرنسي وجودي معاصر .

(2) سمث ، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة (الحركات الفنية منذ عام 1945) ، مصدر سابق ، ص 21 .

(3) وهبة ، مراد ، وآخرون : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 252 .

(4) الريدي ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص 223 .

(5) بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ط 1 ، مدين للطباعة ، والنشر ، 2008 ، ص 193 .

(6) الريدي ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، مصدر سابق ، ص 223 .

(7) مجاهد ، عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980 ، ص 45 .

الكشف عنه من خلال منظور تغيري ممكن ، إذن فعلينا أن نكشف للمشاهد في كل حالة عن قوته وقدرته على التأثير وأن ما هو جوهري في الفن هو قدرته على تحسين الوجود وإنتاجه للكمال " (1).

وإنَّ الفنان عند (سارتر) هو ذلك الإنسان الذي أدرك بصورة منفعة تناقضية هذا العالم في داخله رفضاً أنفعالياً قد يصل إلى مستوى الهستريا ، وكان أساس هذا الرفض هو دافعية الحرية في ذاته فحاول ويحاول باستمرار أن يخلق عالم جديد يبدو لعامة الناس أنه عالم اللاواقع أو اللامعقول ، وكان سمو إبداع الفنان سمو مخيلته التي أساسها قيمة الشعور والعمل نحو الحرية الراضية لكل القيود والحدود والقيم ، وعليه فإن الفنان ، لا بد أن يكون عابث ، رافض ، منفعل ، متفرد ، بذاته لا يقبل شيء ولا يقبل المساواة ويجعل من نفسه فوق ذوات العالم ، فهو الأنا العليا (ليست بالصيغة الفرويدية) المتفردة الوجود في عالم صنعه داخل أفكاره فهو فنان وجودي بمعنى الكلمة (2) .

والفن لدى (سارتر) هو ذلك اللعب العابث الراض ، الذي يشوبه اللاوعي في بعض الأحيان والوعي المقصود في أحيان أخرى وهو إنتاج حي يحاول أن يغير من عالم المحسوسات والمحددات العقلية والواقعية إلى عالم يتصف باللامحدود واللامعقول واللاواقعي ، وهو فن فردي يرتبط بفرديّة الفنان أولاً وفرديّة المتذوق ثانياً ، وهو وعي انفرادي وليس وعي جماعي ، وأن العمل الفني يحرر الإنسان من القيود والكبت (3) .

ولكي ينسق (سارتر) مع نزعة الانفرادية نجده يؤكد على أهمية الملكية الخاصة بل ويجعلها أهم مقولات الوجود الإنساني ، فالملكية تعد تأكيداً للفرديّة ، فكوني امتلك شيئاً يعني أن لي خصوصياتي وموضوعاتي التي أجسد بها وجودي وأحقق بها حريتي ، فالإنسان بلا ملكية يعني أنه يصير عبداً لمن يمتلك هذه الأشياء التي يحتاج إليها الفرد ، إذ يقول (سارتر) : " إنَّ أهم مقولات الوجود هي : الفعل والتملك والوجود " (4) .

وهكذا نجد أن (سارتر) يسمو من شأن كونها مرتبطة بالوجود الفردي ، يقول : " وفي الامتلاك أكون أنا أساس نفسي من حيث أنني أوجد في ذاتي ، فمن حيث أن الامتلاك خلف مستمر فإنني أدرك الموضوع المملوك بوصفه مؤسساً في وجوده بواسطتي ، لكن من حيث أن الخلق صدور وانبعث فإن هذا الشيء يختص في أنه ليس إلا إياي " (5) .

إنَّ (سارتر) يؤكد أهمية الملكية كشرط لتحقيق الذات لوجودها ، وقد انطلق في هذا من فكرة النقص أو الندرة أو الحاجة التي تعد أساس حركة التاريخ ، فالفرد حينما يشعر بأن هناك حاجات تنقصه فإنه يتجه للبحث عنها لأنها ضرورية لوجوده ، أما في حالة المساواة فإننا نلغي هذا الدافع البحث عن الأشياء التي نحتاجها ، إذ يرى (سارتر) أن بحث الإنسان عن الشيء هو بحثه عن ذاته فـ " البواعث والدوافع لا معنى لها إلا في داخل مجموع مقترح كمشروع هو مجموع من اللاموجودات ، إنَّ هذا المجموع هو أنا بوصفي علواً حيث أن ينبغي على أن أكون أنا خارج ذاتي " ، ومعنى أن أكون خارج ذاتي يعني أنني أحاول امتلاك ما ليس موجوداً بذاتي ، وهنا اتجه للعلو على ذاتي نفسها لكي أمنحها ثراءً جديداً فتعلو (6) .

وهكذا يتحدث (سارتر) عن الحرية والفردانية التي يجد فيها إبداع وتميز وتحقيق للذات ، ولكنها لا تلغي حرية الآخرين " إذ يصل سارتر في نهاية الأمر إلى إظهار الوجود الإنساني

(1) سارتر ، جان بول : الأدب الملتزم ، ت : جورج طرابيشي ، بيروت ، 1967 ، ص 297 .

(2) حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، مصدر سابق ، ص 129 - 130 .

(3) المصدر نفسه ، ص 130 .

(4) الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 173 .

(5) المصدر نفسه ، ص 173 .

(6) الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 175 .

وجوداً فردياً مطلقاً ، لا يستطيع أن يكون بدون علاقات ومع ذلك فكل علاقة هي : اغتراب جديد " (1)

فقد ظلت الحقيقة الأولى في الفكر السارتري هي البراكسيا الفردية ، أي العمل الفردي ، كما ظلت الحقيقة الإنسانية عنده كامنة في الانطلاق نحو غايتها أو في تجاوز ذاتها نحو غايتها (2) .

وقد قرر قائد الوجودية (كير كجورد) (1813 - 1855) أن الحقيقة ذاتية ، وأن " الذاتية هي الحقيقة " ، ذلك " إن وجود الحقيقة له تكراره في ذاتك ، في ذاتي ، في ذاته ، حتى أن حياتك ، وحياتي ، وحياته هي وجود الحقيقة بالقدر الذي به تقترب منها ، وبعبارة أخرى أنا لا أعرف الحقيقة إلا حين تصبح حياة في ذاتي " . والحقيقة هي فعل الحرية ، والحقيقة لا توجد للفرد إلا من حيث هو أنتج بفعله شيئاً ، وهذا الشيء لا يتم إلا بقرار مصمم ، لا بالتأملات العقلية (3) .

أما (كارل يسبرز) (*) فيميز مستويات للحقيقة تناظر أحوال الإنسان ، فالنسبة إلى الذات الحيوية : الحقيقة هي الحضور المباشر للمحسوس ، والفائدة المادية ، والغريزة إنها ما هو عملي ، مفيد ، وبالنسبة إلى الشعور بوجه عام : الحقيقة هي عدم التناقض في الفكر المنطقي (التصويري) ، وبالنسبة إلى العقل أو (الروح) : الحقيقة هي الاقتناع الذي يوحى به الأفكار ، وبالنسبة إلى الوجود ، الحقيقة هي الإيمان بالمعنى المحدد . والإيمان هو الشعور بالوجود في علاقته مع العلو ، وإن كل حقيقة تعبر عن نفسها بواسطة الشعور بوجه عام ، الذي يزودنا إلا بأشكال فكر صحيح ، بينما ينبوع الحقيقة ينبثق من أحوال أخرى لشامل ، والشامل عنده ، هو ما لا نعثر عليه ، ولكن يصدر عنه كل ما ندرك (4) .

وبعد ، جاء الفكر البنيوي الذي يحمل في تضاعيفه حلم العقل البشري ، الذي طالما حاول وضع اليد على الموضوع ، من أجل احتباسه في شبك نظامه العقلي ، وكانت البنية نفسها تلك الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة ، وإشباع حنينه إلى النظام الأولي المفقود من جهة أخرى (5) .

إذ تتشكل البنية من عناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة تضيفي على الكل ككل خصائص لمجموعة مغايرة لخصائص العناصر ، كم أن الانغلاق شرط ضروري في التصور البنيوي ، لأن الانفتاح يؤدي بك إلى خارج المركز ، فالبنية انتظام ذاتي يقوم على أساس قوانين داخلية مكتفية ذاتياً ، بمعنى أن بورتها لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكتسب عملياتها التحويلية صيغة مشروعة وهو ما يؤدي إلى الحفاظ عليها وإلى نوع من الانغلاق (6) .

ويصف (كوركي) البنية " بأنها نوع من الترابط ، نوع من التناقضات ، نوع من التنافر ، ونوع من العلاقات المتبادلة " (7) .

ومن هنا كانت البنيوية رؤية استقرائية معرفية ، تعمل على رصد الظاهر والفرصيات الأدبية والفنية وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية ، فهي تعني " إن كل شيء في

(1) جعفر ، عبد الوهاب : البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989 ، ص183 .

(2) المصدر نفسه ، ص183 .

(3) بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، مصدر سابق ، ص 149 .

(*) كارل يسبرز (1883 - 1969) : فيلسوف ألماني وجودي معاصر .

(4) بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، مصدر سابق ، ص 149-150 .

(5) بياجيه ، جان: البنيوية ، ت : عارف منيمنه وبشير أوبري ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1978 ، ص8 .

(6) الشبلي ، أياد محمود : التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 ، ص28 .

(7) كوجينوف ، بالينسكي: إضاءة تاريخية على قضايا أساسية ، ت : د. جميل التكريتي ، دار الثقافة ، بغداد ، 1992 ، ص541 .

الوجود عامة والإنسان خاصة عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محددة هي التي تعطي هذا الشيء بناءه وتوضح وظيفته ، وتبين مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى " (1).

وإن الكثير من البنيويين وعلى رأسهم العالم الانثروبولوجي الفرنسي (كلود ليفي شتراوس) قد أعلنوا منذ البداية أن " البنيوية ليست بأي حال من الأحوال (فلسفة) وإنما هي مجرد (منهج) للبحث العلمي " ، ويختم (جان بياجيه) كتابه القيم عن (البنيوية) بقوله : " قصارى القول أن البنيوية منهج ، لا مذهب إذا اكتسبت طابعاً مذهبياً ، فإنها لابد أن تقود إلى كثرة من المذاهب " (2).

ومع بداية السبعينيات من القرن الماضي ، ظهرت محاولات في أوروبا لبناء فلسفة جديدة تملأ الفراغ الفلسفي في الثلث الأخير من القرن العشرين بعد تراجع البنيوية وتزايد الأعمال النقدية لمقولاتها ، فولدت الفلسفة التفكيكية كأقوى اتجاه فلسفي معاصر بين عدة اتجاهات بعد هذه المدة ، إذ مثلت صرخة للوعي الأوربي ، فهي ليست الحداثة ، بل ما بعد الحداثة ، وليست البنيوية ، بل ما بعد البنيوية ، يقوم منهجها على تفكيك بنية العلوم الإنسانية . وبهذا يتوجه طرح (جاك دريدا) (*) مفهوم التفكيك لا يقصد تفكيك المركزية الأوربية فحسب ، بل لنقد أشكال الهيمنة داخل الحداثة نفسها وتحقيق أشكال جديدة من الحريات الفردية .

إذ جاءت محاولات كثيرة للتفكيك وتقويض الصرح الفلسفي للحضارة الغربية الممتد من (أفلاطون) و (أرسطو) مروراً بـ (ديكارت) ، وانتهاءً بـ (هيغل) ، سوف تتجلى بصورة أكثر وضوحاً وعنفواناً على يد رائد التفكيكية الحداثية (دريدا) (3).

ولننتقل مع (دريدا) إلى ذلك الجزء المخفي في البناء الفلسفي والاجتماعي للحضارة الغربية ، الذي قدم صورة واحدة للحقيقة هي تلك التي لا يراها جاعلاً منها المرجعية والمقياس في التعامل مع الآخر في كل صورة ، أي أن ثمة تمرداً ما ، نزاعاً وجودياً حاسماً ، سيخوضه الآخر ، ضحية العقل ، ضحية حضور العقل ، ضد الحضور المطلق للعقل ، مستخدماً في نزاعه القدري هذا ، أمضى سلاح لديه ، السلاح الكفيل بالإقلاق بنية العقل الثابتة المتماسكة ورجها من جذورها بكل عنف وقسوة ، وذلك عبر الإعلان عن نفسه والإشارة إلى وجوده فقط ، ثم الاكتفاء بهذا الفعل كأكبر وأعظم قوة تهدد كيان العقل وحضوره المطلق (4) . والتفكيكية أهم حركة ما بعد البنيوية ومصطلح (التفكيك) الأكثر إثارة للجدل (5) ، وهو ما دار حول المقابل العربي للفظ الانكليزي (Deconstruction) فيـرى الـدكتور (محمد عناني) إن استخدام مصطلح (التفكيكية) هو استخدام موفق ، فالتفكيك الذي اشتق منه المصدر

(1) سماح ، رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 ، ص 125 .

(2) إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، مصدر سابق ، ص 22 .

(*) (جاك دريدا 1930 - 2004) : فيلسوف فرنسي ولد في الأبيار بالغرب من الجزائر العاصمة ، وعاش هناك حتى انتقل إلى باريس لأداء الخدمة العسكرية ثم التحق بمدرسة المعلمين ، ومع أنه أمضى سنة في جامعة هارفارد وقام بالتدريس في السوربون بين عام 1960 و 1964 ، فإنه ارتبط منذ عام 1965 بمدرسة المعلمين العليا ، ويعد (جاك دريدا) رائد الحركة التفكيكية الحديثة ، وحاول تشريح أعمال الفلاسفة كما 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 والبناء . ينظر : د. غسان ، السيد : جاك دريدا والفكر الإنساني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 20 ، بتاريخ 17 / 8 / 2002 .

(3) زيم ، بيبيرث : التفكيكية ، دراسة نقدية ، ت : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1996 ، ص 9 .

(4) عبد الله ، عادل : التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل) ، دار الحصاد للطباعة والنشر ، سوريا ، 1997 ، ص 17 .

(5) رافندران ، س : البنيوية والتفكك (تطورات في النقد الأدبي) ، مصدر سابق ، ص 138 .

الصناعي هو فك الارتباط ، أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها (1).

ويمثل (التفكيك) نظرية لا نقدية شاملة تبتغي إعادة قراءة النصوص الفلسفية والمعرفية والثقافية والإبداعية ، ومنها الفن التشكيلي (2).

ويرى التفكيكيون أن تلك النصوص البصرية تخضع لعمليات معقدة ناتجة عن علاقات النصوص البصرية ، الفنية ، الجمالية ، المتناصبة بعضها مع البعض الآخر ، والتفكيكية تحاول التخلص من تراجع البنيوية الناتج عن فشلها في تحديد السمات الكلية لحركة الدوال ومراهناتها على تموضع البنى في أنساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية (3). وإن مصطلح التفكيك نفسه الذي اشتهر به (دريدا) هو تحويل لمصطلح (التدمير) الذي استخدمه (هيدجر) ، فعلاقة التفكيك كما يقول (دريدا) بالتدمير الهيدجري كانت دائماً مطبوعة منذ أكثر من عشرين سنة ؛ بل وحتى الانقاد والنقد كما يقال أحياناً ، لكن هل حضور (هيدجر) في فكر (دريدا) هو حضور صاف غير مشوب بشوائب نيتشوية ؟ هنا من الصعب أن نحدد معالم القطيعة بين الأقرباء الأكثر حميمية لاسيما لدى اشتغالهما في الأشكال الميتافيزيقي (4). لكن الروح العدمية التي اتصف بها (هيدجر) ، ومن خلال مفهوم (الهدم) الذي تبناه ، تحولت إلى (دريدا) وتحول معه ذلك المفهوم أي (الهدم Destruction) إلى تفكيك (5). وإن إستراتيجية (التفكيك) تتعامل مع النصوص بغض النظر عن تصنيفاتها ، فهي لا تناصر منطقاً ضد آخر ، ولا تضع الطرف المقصي في تراتبية ميتافيزيقية معينة ، بل هي تحاول القضاء على التراتبية نفسها وهي لذلك تتعامل مع النصوص الفلسفية لأنها تتعلق أساساً بمجمل تاريخ الفلسفة ، دون أن تهمل الممارسات أو التضمينات السياسية اللامدركة (6).

وإن ما تقوم به النزعة التفكيكية هو هدم التراتبية التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر : (المعقول ، المحسوس) ، (الروح ، المادة) ، (الدال ، المدلول) ، (الباطن ، الخارج) ، (الجوهر ، المظهر) ، (المركز ، الهامش) (7). لذلك فر (دريدا) يرفض النسق لأنه يرتبط بالمنهج البنيوي ، والمنهج البنيوي كما يراه (دريدا) مهووس بالبحث عن المركز ، فهو وفقاً لذلك فالتفكيك يتجاوز المنهج البنائي من أنه يستعين ببعض أدواته ومفاهيمه ، لكنه لا يظل سجين ميتافيزيقياه (8). فر (دريدا) الذي يعترف أن مفهوم التفكيك ملتبس وعصي على التحديد وأن مفردات النقد أو التقويض أو التحليل أو فقدان الشيء بنيته لا تعبر إلا عن مناطق من المعنى وليس كل ما يهدف إليه التفكيك نراه في أحايين أخرى ينفي قدرة كل هذه المفردات والتعريفات على احتواء معنى مفردة التفكيك تعريفاً حصرياً ، فالتفكيك ليس منهجاً كما ذكرنا ذلك مرات عدة ولا يمكن تحويله إلى منهج أيضاً ، كما أن التفكيك لا يختزل إلى أدوات منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقد (9).

ويمكن القول أن مشروع (دريدا) الفلسفي ، وهو محاولة لهدم الانطولوجيا الغربية بأسرها المبنية على الثنائيات ، مثل الشكل والمضمون ، والإنسان والطبيعة ، والثابت والمتحول

(1) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط2 ، الشركة المصرية العالمية للكتاب ، 1997 ، ص131.

(2) رافندران ، س : البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي) ، مصدر سابق ، ص 138 .

(3) معروف ، إيمان خزعل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 ، ص 100 .

(4) زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمانها القادم) ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2003 ، ص 58 .

(5) الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 156 .

(6) حوار مع جاك دريدا : الكلام عمل تربوي ، ت : أحمد عثمان ، القاهرة ، 1997 ، ص 169 .

(7) الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 156 .

(8) زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص 59 .

(9) زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص 63 .

، وهي ثنائيات تستند إلى مدلول متجاوز ، وبدلاً من ذلك يحاول (دريدا) أن يسقط أو يُقوض من ثبات المدلول المتجاوز ، وصولاً إلى عالم من الصيرورة الكاملة بلا أساس أو أصل على الإطلاق⁽¹⁾ . وفي كل قراءاته يقوم (دريدا) بسك مصطلحات يشتقها مما هو قيد الدراسة ، ولا يأتي فهم النظرية إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي تعمل بها داخل النص المدروس ، وجميعها تستعص على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها ، وأهم هذه المصطلحات كما صاغها (دريدا) ، الانتشار أو التشثيت (DIFFERENCE) (ويطلق (دريدا) على مثل هذه المصطلحات التي يشتقها من المادة قيد الدراسة " البنية التحتية ")⁽²⁾ . أما الأثر (Trace) ، إذ صب (دريدا) جام غضبه على ما زعم البنيويون أنه طموح إتباع المنهج العلمي ، فالعلم في نظره يقيم نظامه على ما يسميه (الحضور) ومعناه التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة ، وهو يبسط حجته على النحو التالي : " تحاول الفلسفة الغربية منذ أفلاطون تقديم أو افتراض وجود شيء يسمى الحقيقة أو الحقيقة السامية المتميزة " أو ما يسميه هو " المدلول المتعالي " أي المعنى الذي يتعالى على (أو يتجاوز) نطاق الحواس ونطاق مفردات الحياة المحددة ، ويمكن في رأيه إدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدارة في كل المذاهب الفلسفية مثل : الصورة ، المبدأ الأول ، الأزل ، الغاية ، الهولي ، الرب ، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام لهذه القائمة⁽³⁾ .

فمفهوم (الأثر) في التفكيكية / التقويضية مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي و(دريدا) يرى في (الأثر) شيئاً يحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور⁽⁴⁾ . وهدف (دريدا) هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك الحضور عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية ، في مقابل التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند (سوسير) يرفض (دريدا) أسبقية المدلول على الدال ، لأن تصور (سوسير) كان يعني وجود مفاهيم (حاضرة) خارج الألفاظ⁽⁵⁾ .

أما مصطلح (الاختلاف / الإرجاء Difference) قد سبب مشكلة في الترجمة بسبب الالتباس الحتمي المرتبط به ، فترجمة البعض (الاختلاف والإرجاء) ، وترجمة آخرون (الاختلاف)⁽⁶⁾ . أما الدكتور عبد الوهاب المسيري فترجم هذا الاصطلاح إلى (الاختلاف) وهي كلمة قام بنحتها من كلمتي (اختلاف) و(إرجاء) غرار كلمة (LADIFFERANCE) التي نحتها (دريدا) من الكلمة الفرنسية (DIFFER) ومعناها (أرجأ والكلمة) وأن مصطلح (DIFFRENC) بمعنى اختلاف يحمل معنى الاختلاف في (المكان) والإرجاء في (الزمان) ، ويرى (دريدا) أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر ، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما ، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى ، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة (فهو دائماً) غائب رغم حضوره ، وهكذا فالاختلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما⁽⁷⁾ .

(1) المسيري ، عبد الوهاب وفتحي التريكي : الحادثة وما بعد الحادثة ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 2003 ، ص31 .

(2) الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 54 .

(3) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 135 – 136 .

(4) الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 55 .

(5) عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 137 – 138 .

(6) الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 60 .

(7) المسيري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية- نموذج تفسيري جديد ، المجلد الخامس ، ط1 ، دار الشروق للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1999 ، ص426 .

أما مصطلح (الانتشار أو التشيت (Scattering) ، وأصله الانكليزي (Dissemination) كانت ترجمته هو الآخر موضوع اختلاف بين النقاد العرب ، فبينما اختار (الرويلي والبازعي) ترجمته (الانتشار والتشيت) ، اختار (المسيري) ترجمته (تناثر المعنى) ، والكلمة يستخدمها (دريدا) في مقام كلمة دلالة وهي من فعل (Disseminate) بمعنى : يبعث أو ينثر الحبوب ، ولللمة معان أهمها : أن معنى النص منشور فيه ومبعثر فيه كذئور تنثر في كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمساك به . ومن معانيه أيضاً : تشيت المعنى – لعب حر لا متناه لأكبر عدد ممكن من الدوال ، تأخذ اللمة معنى وكان لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أي إنها تحدث أثر الدلالة وحسب (1) . ويأخذ مصطلح (تناثر المعنى) بعداً خاصاً عند (دريدا) الذي يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة العامة (2) .

أما عبارة " لا شيء خارج النص " فتشكل هذه العبارة أساساً من أهم اسس النظرية التفكيكية / التقويفية ، وقد عبر (دريدا) عن ذلك بقوله : " لا يوجد شيء خارج النص " ، ومعنى ذلك رفض التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور ورصد المصادر لأنها تبحث في مؤثرات غير لغوية وتبعد بالناقد عن عمل الاختلافات اللغوية . ويعد التفكيكيون أن الغموض في الدلالات وتفاعلاتها واختلافاتها المتواصلة تعد معادلاً للكتابة ، فمن حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضي ويقدم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل ، فالتفسيرات أو القرارات الخاطئة المنحازة هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي وأحد التفكيكية الكثير من ردود الأفعال ومنتقدو التفكيكية / التقويفية التي أثارها النظرية فولدت انتقادات عديدة ، لعل أهمها في نظر (ميجان الرويلي وسعد البازعي) ، رغم قدرتها التقويفية على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقية الغربية تصل في النهاية إلى عماية محيرة ، فـ (دريدا) لم يقدم بديلاً عن مسلمات الميتافيزيقيا الغربية بعد أن قوضها ، بل إن البديل نفسه ، كما يرى (دريدا) نفسه سيتسهم بسلمات الميتافيزيقيا لا محالة ، لهذا اكتفى (دريدا) بالتقويض ، ويذهب (الرويلي والبازعي) ، ويشاركهما في ذلك (عبد الوهاب المسيري) ، إلى أن (التفكيكية / التقويفية) تدين بمنهجها لممارسات التفسير التوارثي اليهودي وأساليبه وتطبيقها على الخطاب الفلسفي مرسياً بذلك دعائم ما ورائية لاهوتية مألوفة لتحل محل الميتافيزيقيا الغربية ، أما (المسيري) فيرد الأفكار الرئيسة في نظرية (دريدا) إلى أصولها اليهودية ، ففي مداخل : الأثر ، تناثر المعنى ، الهوة ، الكتابة الكبرى والأصلية ، والتمركز حول المنطوق (3) .

وقد نقل الدكتور عبد العزيز حمودة في " المرايا المحدبة " نماذج عديدة من النقد الذي وجه التفكيكية / التقويفية ، فمثلاً يقول (ليتش) في تمهيد لدراساته عن التفكيكية / التقويفية ، إنها بوصفها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريباً ، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلاقة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية (4) .

أما (جون أليس) وهو أحد أشهر منتقدي التفكيكية فيقول : " هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك / التقويض للحفاظ على صلاحيته ، تتم صياغة الموضوعات في مصطلح جديد وغريب وهو ما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة ، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة ،

(1) المسيري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية ، مصدر سابق ، ص 437 .

(2) الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 66 .

(3) ينظر : الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 54 . وكذلك ينظر : المسيري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية – نموذج تفسيري جديد ، مصدر سابق ، ص 420 – 440 .

(4) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم 232 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 ، ص 291-292 .

وأن الهجوم على نظرية إحالة المعنى يُترجم إلى هجوم على ميتافيزيقيا الحضور برغم أن الاثنين يعبران عن الرأي الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء ، لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفاً " (1) .

وأخيراً ، إنّ التفكيكية مثلما هي تهدم فإنها بالوقت نفسه تبني ، لأنها عندما تفكك تبرز نقاط القوة والضعف فتستبعد الضعيف وتبقي القوي الصلب لتؤسس عليه بنيانها ، أي فصل العناصر الأساسية في البناء بعضها عن بعض بهدف اكتشاف العلاقة بين العناصر والتغيرات الموجودة في البناء واكتشاف نقاط القوة والضعف (2) .

(1) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص296 .
(2) السيد ، يسين : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : محمد سيلا وعبد السلام عبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1996 ، ص120 .

المبحث الثالث

البوب آرت بين الأسلوب والتقنية والخطاب البصري

بعدما شهد الغرب ظهور تيارات فنية عديدة قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقها من إفرات ونتائج تجسدت في الفن الغربي ، ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة ، فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبقة الفن من خلال رؤى متعددة ذاتية وموضوعية ، عكست مدى ما توصل إليه الفن في ذلك الوقت (1) .

وعند بداية ظهور فن (البوب آرت) وانتشار الثقافة الشعبية والاستهلاكية وانعكاس ثقافة المجتمع الأمريكي في تطبيقات هذا الفن برزت فيه الحاجة إلى المجتمع المتوسعة في الإعلانات التجارية مع انتشار البث التلفازي وتطور صناعة المجلات ، وانتشار الصحافة والطباعة الملونة ، وتحولت وجوه مشاهير العصر وصور الأطعمة والألبسة والأدوات المنزلية والمجلات وزجاجات الكوكاكولا ، وصور السيارات وقصصات الصحف وصور (مارلين مونرو) ، كانت هذه التطبيقات والأعمال الفنية تأخذ وكأنها في المعارض والمتاحف إلى جانب روائع الفن المعاصر ، إذ مثل تجريداً خالصاً ومعاصراً لعناصر الطبيعة باستخدام كل ما هو رديء ومبتذل من مخلفات الطبيعة أو نفايات مكونة أعمالاً فنية تمثل ارتباط الفنان ببيئته محاولاً صياغة الشيء من اللاشيء (2) .

وهذا من خلال رسمهم أشكال الطبيعة الاعتيادية بأغراضها المتنوعة التي تعمل كعلامات مادية جاهزة ، تحيل إلى بنية المجتمع الاستهلاكي ونمط الحياة الأمريكية (3) . إذ قام رسامو (البوب) بإدخال أشياء حقيقية في عملهم ومحو الخط الفاصل بين ما هو تجاري والفن الجميل ، والفن الشعبي كان مفهوماً من قبل الناس العاديين فكّون ارتياحاً شعبياً مقابل غموض التعبيرية التجريدية ، إذ أن هذا الفن انتشر في وسائل الإعلام كافة (4) .

وإن تبني وسائل الإعلام الأمريكية لفن (البوب) ينطلق من باعث أيديولوجي وتاريخي ، إذ تفتقد الثقافة الأمريكية للعمق التاريخي الفني ، وجاء فن (البوب) ليرسم الحياة الأمريكية المعاصرة ومنها وسائل الإعلام ، إذ تقوم بتغليف هذا الفن والإعلاء من شأنه ليتماشى مع الأهداف الأمريكية التي تسعى للسيطرة على العالم بكل الوسائل ، إذ جذب فن (البوب) مجموعة من الفنانين التي دمجت بين الرسم والنحت أقدموا أعمالاً من بينها المرسوم والمنحوت والأشياء اليومية هذا التذبذب بين الرسم والنحت ساهم على أن يكون الفن أي شيء ليتسم بالسطحية والعيبية وسمح بالطرائف باستسهال العمل الفني (5) .

من خلال اعتماده على العناصر الواقعية التي يحتك بها رجل الشارع البسيط (6) . وإنّ هشاشة الفن الشعبي الواضحة هنا يجب أن لا تقودنا إلى التفكير بأنها غير مثقفة كذلك انعزالها الواضح يجب أن لا يقودنا إلى إيجادها غير متعقدة أو غير ملتزمة ، فإن الفن الشعبي من بين الأشياء الأخرى حركة متعلمة وواعية بشكل ذاتي كبير (7) .

(1) القرة غولي : محمد علي علوان جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 146 .

(2) Smith, Edward Lucie, Pop-Art in Concepts Of modern Art, P. 229.

(3) John, A. Walker, Art since Pop, P. 5.

(4) المشهداني ، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف لحامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 144 .

(5) المشهداني ، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف لحامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 145 .

(6) العطار ، مختار : آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين ، ط 1 ، دار الشروق للطباعة ، القاهرة ، 2000 ، ص 14 .

(7) Stangos, Nikos, concepts, Of modern Art, P. 234.

ونلاحظ أن فن (البوب آرت) من الفنون التي حظيت بشعبية والتي جعلت من تصميم الدعاية أمراً حتمياً وشديد المنافسة ، وقد يكون هذا الفن هو الفن الوحيد الذي امتزجت فيه التقنية الحديثة والتقدم التكنولوجي لتشكيل فنون أخرى غير تلك التي عرفت بشكل كلاسيكي وتقليدي في الماضي ، وظهر من يبتكر أساليب فنية أخرى وبأفكاره الجنونية والجميلة والمثيرة للإعجاب في وقت واحد ، كما أن حضورها أصبح بشكل شعبي وكبير في الوقت الحالي دليل على قوتها وذكاء مبدعيها ، إذ ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الأمريكية الحديثة فاستعمل فنانون البوب الوسائل والأشياء الأكثر تداولاً والأقل جمالية دون أي أفكار مضافة كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد (السلع والإعلانات) (1) . وارتباطه بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم الأمريكي كما يرتبط بسداجة هذا العالم ، السداجة التي تشكل أحد مظاهر " الحالة الذهنية للرواد " ، وبالفعل فإن فن (البوب آرت) يلتقي في كثير من مظاهره العامة مع التصوير الساذج الأمريكي من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، إلا أن هذا الفن الشعبي بالمفهوم الأمريكي ، ليس سوى إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي ، وتحديد لجزء هام من حياته اليومية دون طرح أية مشكلة تتعلق بها أو تعبر عنها ، ومن هنا تباين المفهوم الفني لفن (البوب آرت) في أوروبا وأمريكا ، إذ إن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض من (البوب آرت) الذي تجلى بأشكال مختلفة في كل من القارتين (2) .

وقد مثل فن (البوب) انعكاساً حقيقياً للمجتمع الأمريكي ورأوا فيه كذلك تأكيد على فريدة الرؤية الأمريكية (3) .

التي تسعى للهيمنة والأفراد وتطبيق سيادة القطب الواحد بعد تفكك (الاتحاد السوفيتي السابق) وأن تجعل نفسها المركز وتهميش العالم الآخر والسعي لسلب كل المكاسب ، وهي رغبة الكابوي ويغيعه للمال بأي ثمن ، وفي هذا الصدد يذكر (بروكر) " بينما كان العالم يحلم بأمريكا ، كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية وإن أمريكا في يدها محور الاختبارات ومعظمها وأنها تعد مركز الهيمنة الغربية للعالم الأول " (4) .

فعندما بلغ النزاع بين الرسامين الغنائيين والعقلانيين ذروته في حدود عام 1951 ، وظهرت الواقعية الجديدة ، استفزازية فنية طموحة مترامنة في باريس ونيويورك ، كان بعض الفنانين قد أسبق الحركة فعلاً فمنذ عام 1950 أدرك (روشنبرغ) (*) إن رسم الفعل قد انتابه الإعياء على الرغم من أنه هو نفسه كان تعبيرياً تجريبياً راسخاً ، وبعد عامين عرض على الجمهور أول " الرسوم المتجمعة " فضلات أشياء إزاء خلفية صورية ذهبت أبعد مدى من صور (مارسيل دوشامب) (**) للأشياء الجاهزة ووقف مع (جاسبر جونز) (***) وقفة لا تقبل المساومة في الدفاع عن النسيج الذي لجأ إلى استعمال مواد المشاهد الحضرية ، أشد مولد الحركة التي اتسمت بخصائصها الشعبية والسوقية (5) .

وقد كانت البداية مع (روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg) و (جاسبر جونز Jasper Johns) ، في الخمسينات من القرن الماضي ، إذ عملوا باستلهام الأعمال

(1) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 432 .

(2) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 432-433 .

(3) سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 132 .

(4) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 53 .

(*) (روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg) : فنان بوب أمريكي ولد في تكساس عام 1925 ، وفي أواخر الأربعينات درس في أكاديمية جولييان في باريس ، وبعدها تحت إشراف جوزيف البرز في كلية

(بلاك ماونتن) ويعد من أهم الممهدين لحركة (البوب) . للمزيد ينظر : <http://www.ar.wikipedia.org>

(**) (مارسيل دوشامب 1887 - 1969) فنان فرنسي شهير اقترنت باسمه أهم الأعمال الدادائية .

(***) جاسبر جونز : فنان بوب أمريكي شهير .

(5) رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مصدر سابق ، ص 96-97 .

الأوربية الطليعية في مدة ما قبل الحرب العالمية الثانية التي أعلنت لتوالد وتكاثر سريع لعدد من الأشكال والممارسات الفنية التي شددت الانتباه إلى وجود المشاهد أمام اللوحة واهتمت بالمتلقي ثم ذهبت إلى أبعد من ذلك فسعت إلى تدمير الوجود المادي للعمل الفني ونقله إلى مجال الفن التشكيلي الأدائي⁽¹⁾. إذ بدأ (روشنبرغ) نحو " الرسم الخليط " وهو نسق إبداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مهياة على السطح ، وأحياناً تتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الأبعاد وبقواعد حرة ، كالعنزة المحشوة شكل (10) ، وإن الفلسفة الجمالية الموحية بذلك تنصب على " تشتيت " ذهن المشاهد ، فالفنان لا يخلق شيئاً منعزلاً ومغلقاً ، لكنه بدلاً من ذلك يحاول أن يجعل المشاهد أكثر انفتاحاً ووعياً ببيئته⁽²⁾.

ونجد في أعمال (روشنبرغ) شيئاً من النمط الدادائي في استعماله للأشياء الجاهزة وتوظيفها في أعماله الفنية ، هذا النمط الذي تميز به الفن الشعبي هو ذو نسب أوربي جذوره توجد في دادا والدادائيين ، إذ اقتبس (هانز ريجر) ، في كتابه الرسمي على حركة دادا من رسالة مكتوبة له من قبل (مارسيل دوشامب) ، " إنَّ الدادا الجديدة والتي أطلقوا عليها الواقعية الجديدة ، الفن الشعبي ، التجمهر ، هي طريقة سهلة للخروج ، عندما اكتشفت الأشياء المصنوعة فكرت بعدم تشجيع الجمال الفني فيها ، وقد رميت البطل والبول في وجوههم كتحدي والآن هم مولعون بهم وبجمالهم الفني " (3).

وعمل (روشنبرغ) بآراء (كاج) في فن الرسم فسعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن وعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صدأة وشراشف وأكياس ووسائل وقطع حبال وبناطيل ممزقة والكثير من الأشياء اليومية التي تظهر في اللوحة أو تنبع منها ، فقد أوصلت الأعمال بالإحساس بالوحدة التكوينية⁽⁴⁾.

إذ جمع بين ضربات الفرشاة الانفعالية مع مختلف أشكال الملصقات أو الصور الفوتوغرافية إلى جانب إدخاله عناصر حقيقية في أعماله كفراش منبوش ، نشر محنط ، كرسي ، فهو يستخدم أشياء واقعية مع إعادة صياغتها بأسلوب جديد يبعدها عن وظيفتها الأصلية⁽⁵⁾. كما اتبع (روشنبرغ) طريقة الدادائيين وبهدف التقرب من الواقع الصور الفوتوغرافية وطريقة الإلصاق ، ويؤكد هذا في قوله : " إنَّ اللوحة أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي " (6).

فإن استخدام (روشنبرغ) للأشياء الواقعية المبتذلة وإدخالها في العمل الفني تشكل واقعاً نحن جزء منه يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً وهنا تتحول الذات إلى الشيء ، المادة ، والشيء المادة يساوي العدم ، والعدم يساوي الوجود ، فمن خلال المزج بين التكعيبية والدادائية توصل (روشنبرغ) إلى أن العدم يساوي الوجود⁽⁷⁾.

إنَّ شعار (روشنبرغ) الذي حدده في ردم الفجوة بين الحياة والفن لم يكن بعيداً عن الأهداف التي طرحها (والت وايمان) في " أوراق العشب " ومن هنا جاء التنوع في أعماله التي تقتصر على (البوب آرت) ، فأنجز أعمالاً تعبيرية ومجسمات مركبة وأعمال حفر وطباعة الحرير وتشكيلات حرة من المواد الاستهلاكية اليومية ، كالأقمشة والزجاج ومواد الخردة ، كما فتح خطوطاً مستجدة للتواصل بين اللوحة المرسومة والأعمال التركيبية المجسمة ، وكان من أهم

(1) سمث ، أدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 104 .

(2) المصدر نفسه ، ص 108 .

(3) Stangos, Nikos, concepts, Op. cit, P. 235.

(4) سمث ، أدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 108 .

(5) المصدر نفسه ، ص 36 .

(6) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 265 .

(7) Jhon, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit, P. 31.

نقلاً عن : المشهدي ، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف لخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق، ص 147 .

أعماله الثلاثية الأبعاد مجسم " تيس " بقرنين طويلين مطوق بإطار سيارة في منتصفه قاعدة من لوحة مرسومة عام (1959) ، وهو بذلك قد استخدم بعض المواد التي استخدمها الدادائيون والسرياليون وأضاف إليها لمسات خاصة (1) .

وفي عام (1955) اكتشف (روشنبيرغ) أن غطاء سريره يمكن أن يتحول إلى عمل فني بعنوان (الفراش) شكل (11) فرسم على نصفه العلوي لوحة بألوان كثيفة وترك نصفه الأسفل كما هو جزء من هذه اللوحة التي تشكلت ذاقتة بالعلاقة المترامية مع أساليب تقليدية أو مألوفة في الفن رسماً ونحتاً وتصميماً ، يقال أن لوحة (الوادي Canyon) شكل (12) التي أنجزها (روشنبيرغ) عام 1956 تركت أثراً واضحاً على برنامج وكالة (ناسا) الأمريكية لغزو الفضاء ، وهي لوحة مركبة من الرسم والمجسات وكانت بداية لأعمال أخرى رسخت اهتمامات (روشنبيرغ) باكتشاف الفضاء البعيد ، تتكون لوحة (الوادي) من أجزاء هندسية غير متماثلة من الملصقات والرسوم بألوان مختلفة ، يبرز في مقدمتها نسر كبير ، ينفرد بناحيته كرمز للطيران ، وفي مربع صغير من الطرف الأيسر من وسط اللوحة صورة طفل يرفع يده مشيراً إلى الأعلى ، إذ نرى صورة صغيرة في العمق الأعلى البعيد للوحة ملصقة على أرضية سماوية ، وتمثل هذه الصورة طفلاً آخر من مجرات بعيدة في الفضاء ، وتتدلى في اللوحة وسادة في الربع السفلي الأول يمين اللوحة (2) . إذ عمل فنانو (البوب آرت) دوماً على بروز الهامشي ، ولجوء الفنان إلى استخدام كل ما يمت بصلة إلى الثقافة الشعبية الجماهيرية وكل ما هو استهلاكي من خامات ومواد وأفكار (3) .

وهكذا دأب فنانو البوب إلى محاولة (سقوط المقدس) والتعالي على الفن لجعله غرضاً مثل أي أداة أخرى ، تابعاً لمنطق استهلاكي (4) . وحقق (روشنبيرغ) و(جاسبر جونز) نجاحات هائلة في الهدم ، وكان الاثنان يائسين من الرسم ، كما لو أنهما لم يحلما الحلم ذاته : أن يكونا رسامين ، وان المكانة التي انتهت إليها في تاريخ الرسم المعاصر تكمن جذورها في تلك البقعة النائية ، وسيكون (روشنبيرغ) موجوداً في كل ما يمكن أن لا نظنه رسماً ، وهو في ذلك إنما يحيي تقليداً دادائياً عريقاً نسبه الحداثة الفنية في تكريسها الثقافي والسياسي والاجتماعي ولم يهتم كثيراً بنسيان أصول الرسم الأوروبي بقدر ما تسعى إلى أن يجد من تفكير الرسام الأوروبي عن طريقه - وهو ما فعله بالدرجة نفسها (جونز) أيضاً - وكانت وصفة (روشنبيرغ) للرسم لا تقرأ ؛ فهي مكتوبة بلغات متعددة ، يغلب عليها الطابع الشفوي ، أي تلك اللغات التي لا يمكن كتابتها ، وهو ما يجعله غامضاً من غير أن يمنع ذلك الغموض شعوراً بالحب يطوق بحريته أشد المتلقين بحثاً عن المعنى ، باستخدامه المواد التي مدّ يده إليها أشعلت ناراً لم تنطفئ في خيال الآخرين حتى هذه اللحظة ، فكان بها ومن خلالها واحداً من أهم بناء فكر ما بعد الحداثة التصويري (5) .

وتطورت تجارب الفنان (روشنبيرغ) فيما بعد إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة ، في الستينيات من القرن الماضي قام بنشر صورتين (فينوس وكوبي) لـ (فلاسيكوز) و (فينوس أمام مرآتها) لـ (روبنز Rubens) ، إلا أنه استخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً ، إذ يجري رسم الأصل على شاشة من حرير لكن على أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات

(1) عبد الحميد ، بندر : روبرت روشنبيرغ قائد تيار البوب آرت ، مصدر سابق ، ص 8 .

(2) المصدر نفسه ، ص 9 .

(3) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية في توظيف الخامات في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 153 .

(4) فاتيمو ، جيانني : نهاية الحداثة ، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، دمشق ، 1998 ، ص 96 .

(5) فاروق ، يوسف : روبرت روشنبيرغ الرسام الأمريكي الغائب (أسطورة لن يرثها أحد) ، مجلة فنون ، الكويت ، العدد 62 ، 6 / آذار / 2008 ، ص 13 .

، طوافات ، مفاتيح سيارات) (1) . وأن ما فعله (روشنبرغ) هو ببساطة إعادة إنتاج ، وهي الصفة التي " تميز الفنان ما بعد الحداثي العدمي ، الرافض (أو عملياً المدمر) لكل المعايير الثابتة للحكم الجمالي بوصفها معايير سلطوية ، لكي لا يتبقى للحكم ما بعد الحداثي غير إمكانية للحكم على مشهدية المشهد لا أكثر " (2) .

إذ عمل (روشنبرغ) على تشذيب المواد وإزاحة قشرتها ليصل إلى جوهرها الحي ، وهو ما مكّنه من تأليف كون من التلاقات الكونية والشكلية استمد منه الرسم قوة حياة جديدة ، وبذلك كان (روشنبرغ) من الفنانين الغريزي الإنتاج ، وكان نتاجه على غزارته ينطوي على تنوع أسلوبى وتقني لا ينافسه في عصرنا إلا تنوع النتاج الفني الذي أنجزه (جونز) الذي كان هو الآخر مصدر إلهام لعدد هائل من فنانى عصرنا ، وإن اختفاء (روشنبرغ) سيكون من شأنه أن يدل على نهاية مرحلة كان في فكر ما بعد الحداثة يستقوي بالأسطورة التي تنتج رموزاً متعددة الوجوه (3) .

ومن هنا نلاحظ تعدد وتنوع الخامات في بنائية العمل الفني ، فإن الخامة في فن (البوب آرت) تعني الغرض وكل ما هو بيئي ويومي ومستهلك وقابل للزوال ، واستخدام الخامة في العمل الفني بغض النظر عن ما طرأ عليها من استعمال واستهلاك أو تعرضها للتلف أو التدمير كذلك فقدان دلالتها النفعية الرئيسة واستغلالها بتكوين فني غير متوقع وفريد من نوعه .

ف نجد أن أسلوب الفنان (روشنبرغ) هو أسلوب تجميعي متنوع الخامات والوسائل ، هذا من خلال استخدامه أشكالا ليس لها ارتباطاً أو علاقة مع بعضها ، وجعلها تتحد جميعاً في بنائية العمل الفني جاعلة منه عملاً فنياً تجميعياً يبتث شيئاً من الانبهار ، كذلك إدخاله التقنيات الحديثة من خلال استخدام الصور الفوتوغرافية في تقنية الإلصاق .

أما الفنان (جاسبر جونز 1930 -) فقد ساهمت أعماله بشكل كبير بتخطي أساليب الرسم التقليدية والانتقال إلى فهم جديد للوحة غالباً ما تعتمد مواد جديدة توضع مع بعضها بطريقة متفردة وجديدة (4) . وجمعت أعمال (جاسبر جونز) و (روشنبرغ) بين مختلف التيارات الرئيسة للخمسينيات ، وكان (جاسبر جونز) ذات طبيعة دأائية ، يستخدم الأشياء لذاتها كالعلم الأمريكي شكل (13) والأرقام شكل (14) في الوقت الذي يتحرى فيه الإمكانيات التعبيرية اللازمة لعالم الثقافة والابتذال ، لكن (روشنبرغ) بدأ بتقصي إمكانيات التصوير الاختزالي ، باستخدام اللوحة البيضاء أو السوداء ، لينطلق بعد ذلك في مجال مغاير تماماً ، فيزيد من غنى اللوحة ويجعل منها مساحة تعج بمختلف أشكال الإلصاق وإدخال أشياء مستمدة من الواقع المحسوس إلى اللوحة (5) .

صحيح أن (جونز) و (روشنبرغ) ، قد مهدا فعلاً لحركة (البوب آرت) إلا أنهما لم يستثمرا الإمكانيات التشكيلية كلها للأشياء العادية المستخدمة ، فثمة فنانون آخرون من الذين اهتموا بمظاهر الحياة الأمريكية ووسائلها الإعلامية والدعائية ووثائقها الفوتوغرافية المتعددة والمتنوعة في موضوعاتها ، فقدّموا جمالية جديدة ومفهوماً جديداً للعمل الفني ، ولعل هدف هؤلاء من استخدام الصورة وتكرارها أحياناً على مساحات كبيرة جداً مع الاحتفاظ بطابعها المبسط والمباشر إنما هو التثبيت من الواقع في مختلف مظاهره بما في ذلك الشائع والمبتذل وكان (جيم دين Jim Din) المتأثر بالدأائية الجديدة كما تمثلها أعمال (جونز) و (روشنبرغ) وسواهما من الفنانين المعاصرين قد لجأ إلى تقنية تحول إلى سلعة تجارية في المجتمع الاستهلاكي ، وهو إذ يستمد عناصره التشكيلية من مظاهر الحياة اليومية ويصور الأشياء المتداولة ، أو الاستعانة بها بصورة مباشرة (ألبسة نسائية أو رجالية ، أحذية) إنما يعبر

(1) هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 79 .

(2) هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 80 .

(3) فاروق ، يوسف : روبرت روشنبرغ الرسام الأمريكي الغائب ، مصدر سابق ، ص 13-14 .

(4) Sylvester, David, About Modern Art, P. 1-2.

(5) ينظر : أمهر ، محمد : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 434 .

بواسطتها عن ارتباطه العاطفي باليومي ، ويحاول بإدخال هذه " الحياة اليومية " العادية إلى العمل الفني (1) .

واختلفت البنية التشكيلية في أعمال (جونز) ، فهي تنفرد بإشارات ورموز على السطح التصويري ، للتعبير عن علاقات ذاتية وموضوعية للإحساسات مثل النظر بتركيز / بدون تركيز ، التطلع من النافذة ، النظر / رؤية الأشياء تكبر أو تصغر ، الشعور بالتهديد ، بلا شيء ، بالابتهاج بسرعة درجات الفناء ، بالإعلام ، والرسائل والأرقام (2) .

وكانت مفردات (جونز) التشكيلية في غاية البساطة والألفة ، ولا تتعدى كونها مجموعة أعلام ومصابيح كهربائية شكل (15) أو حمالات ملابس تحولت بضربة من فرشاته إلى عالم متخم بالرؤى والانفعالات ، لا بما كان فيها ، بل بما يمكن أن تستثيره في ذهن المتلقي ، ولذلك فهو لا يبدأ رسومه من الصفر ، ولكن من حيث كان لأشكاله أن تأصلت في مغزى وامتدت جذورها في دلالات متكررة ثم كان له أن انحرف بكل ذلك إلى مرمى جديد من خلال تغيير مواقعها في العمل ، " فإذا رسم مصباحاً مرة بعد أخرى ، فإنه يقدم لنا كل مرة ضوءاً كهربائياً جديداً لم نره من قبل إطلاقاً ذلك لأنه يولد كل مرة ضوءاً جديداً " (3) . وثمة جانب مغاير في (البوب آرت) جعل جيل الشباب يتفاعل بسرعة ، و(جاسبر جونز) من أكثر الفنانين الذي عرفوا حين يجعلون الرتابة والتقليدية خارج إطار هذا العالم المتفجر ، فيقول (جونز) : " استخدامي لكل هذه الأدوات والأغراض ينتج من فكرة أساسية وهي أن الرسم بحد ذاته أداة نستخدماها وبالتالي لها ميزاتها الاستخدامية " ، وفي عام 1964 ، زار (جاسبر جونز) قصر (ويندسور) ، ذ كانت تعرض لوحات ورسوم للفنان (ليوناردو دافنشي) يصور فيها (الطوفان) وكان تعليق (جونز) ليصير على كل شفة ولسان: " هو ذا الرجل الذي رسم نهاية العالم من دون أن ترتجف يده " ، وكان تعليق شهير أيضاً لـ (أدريان سيل) مراسل (الغارديان) الذي كتب حينذاك: " قال جونز هذا من دون أن يعي تماماً أنه هو أيضاً كان يرسم ولادة عالم جديد ومن دون أن ترتجف يده أيضاً .. " (4) .

وإن أعمال (جونز) توحى لنا بنظام أكبر على تهكم واضح كما في عمله " ابتسامة الناقد " وهي عبارة عن فرشاة أسنان مسبوكة بمعدن نحتي موضوعة على قاعدة مربعة من المادة ذاتها، بخلاف (روشنبيرغ) ، إذ عرف (جونز) أكثر باستعماله صور مفردة وعادية، قد تكون مجموعة أرقام ، هدفاً ، العلم الأمريكي وأن الغرض من هذه الصور هو في معظمه افتقاره إلى الغرض ، فمثل (جونز) ابتعاده عن الرسم الخالص ومع كل براعته الفنية ، فإن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة ، قد تتحقق أيضاً بأية وسيلة أخرى " (5) . وجاء (جونز) بنمط متفرد وأسلوب أكثر في الوقت الذي كان الفنانون يسعون إلى الفن الرفيع ، فـ (جاسبر جونز) لم يكن فناناً شعبياً فقط ، بل إنه كان مصدرراً للكثير مما انتقل منه لاحقاً إلى فنانين آخرين بشكل مبسط ، فعندما أنتج رسمة (البرونز المصبوغ) في عام 1960 ، شكل (16) عه العديد من الناس اهانة : (كيف يمكن أن تكون علبتان من البيرة فناً) ؟ أكان هذا كله جزءاً من رهان ؟ لقد قيل في حينه أن بوسع فلان أن يبيع علب البيرة كفن لو حاول ذلك دون اللجوء إلى رسمها لكن البعض ممن شاهدوا العمل ذاته أدركوا أن العلبتين كان لهما موقعهما في الفن الرفيع بقدر ما كان للوحة بيكاسو (كأس الأبننتين) شأناً مميزاً (6) . وفي عام 1955 أنجز (جونز) عمله المشهور

(1) أمهز ، محمد : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 435 .

(2) Sylvester, David, About Modern Art, Op. Cit, P. 1-2.

(3) محمد ، كريم : رسوم جاسبر جونز مفردات على غاية من البساطة والألفة، مجلة أور الدولية للثقافة العربية، العدد 12 ، تصدر سنوياً عن المركز الثقافي العراقي ، لندن ، ص 20 .

(4) مرشليان ، كوليت : أعمال جاسبر جونز عالم جديد بيد لا ترتجف ، جريدة المستقبل ، العدد 2696 ، الاثنين 6 / آب / 2007 ، ص 21 .

(5) سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 109 .

(6) رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مصدر سابق ، ص 99 .

الهـدف مـن أربـعة وجـهـة وهـو شـكل (17) ، وهي صورة هدف مع قوالب من الجص المتسمة بالكثير من الغموض عبر تجزئته للجسم البشري بصفته هدفاً اعتيادياً لمشاعرنا ، ووضع قوالب مدهونة مغلقة من الأسماء لمختلف أجزاء الجسم مثل اليد والأذن في حجيرات صغيرة وفي مواجهة لأبواب مستعدة للفتح والغلق ، وتحتها وبغاية فائقة رسم شكلاً لهدف ، وأنه خلال هذه الأشكال المتجاوزة كان يثير كوامن كثيرة للفكر مع انعدام العاطفة ، وأن ذلك ولاشك شيء مذهل من فنان رسم كل ذلك وهو دون الخامسة والعشرين من عمره ، غير أنه بدل أسلوبه في السنوات الأخيرة من الخمسينات وكأنه ضجر من تلك الأشياء ذات الحدود المغلقة ، وأخذ يعيث برسم الأعلام كأن يضعها على أرضية برتقالية اللون أو صفراء تقابلها كلمة (أحمر) ليقم حواراً بينهما في الدلالة اللونية والدلالة اللفظية للكلمة بعداً جديداً للوحة (1) . لذا فإن أعمال (جونز) ساهمت كثيراً بتخطي أساليب الرسم التقليدية والانتقال إلى فهم جديد للوحة غالباً ما تعتمد مواداً جديدة توضع مع بعضها بطريقة جديدة ، وهو ما تؤكده (تسدول) ، إذ تقول : " وصل (جونز) إلى هدفه من التقليل عن طريق تقديم سطوح مألوفة ، لحقات الهدف والخرائط والنجوم والخطوط ، ولم تكن هذه صوراً من الحياة الجامدة ولا تجريداً ، كما لم يكن لها علاقة تربطها بتنظيمات العمل التكعيبي ، وكان كل رسم يمثل سجلاً من الاستيعاب والهضم والقياس .. يساهم بمد الشكل الجديد بوصفه الفن الجميل " (2)

فيما يظهر (أندي وار هول) (*) ، الذي بدأ نشاطه كرسام في مجلات الدعاية والإعلانات (الأزياء ، الكارتالوجات ، وبطاقات المعايدة) ، إذ يرجع أن هذه السنوات الاختيارية في المجال التجاري قد دفعه نحو فن (خام) ، (بدون أسلوب) ، ذي طابع حيادي لا يحمل أي تأثير أو عاطفة . وانتقال (وار هول) من الفن التجاري إلى " الفن الصافي " كان أيضاً عن طريق الشرائط المصورة (Bands Dessinecs) والصور الفوتوغرافية ، إنما بطريقة جديدة تعتمد على التكرار مرات عدة مع بعض التعديل ، للنموذج الواحد ، وصور (مارلين مونرو) شكل (18) وبطاقات علب حفظ المواد الغذائية كذلك صور الشخصيات والنجوم أمثال : (جـاكـلـين كـنـدي) شـكل (19) ، (المونـالـيزا) شـكل (20) ، واستخدامه وسائل ميكانيكية في طبع الصور المتتالية ، إنما أراد أن ينقل العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات (3) . وتبعاً لذلك كانت الآلية المستخدمة تسجل بعين معاصرة الفيض الذي ينسدل بتكرارات تصدف المتلقي وتبهره لينقطع مسجلاً توقف الزمن في وسط سيولة جازمة من ألواح الإعلانات ، إذ لجأ إلى مصوغات من مظاهر الحياة المعاصرة معلناً الآن كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت نفسه ومن هذا المنطلق تصبح السلعة الاستهلاكية لزوار المتاحف أقل اعتباراً من علب البريلو شكل (21) ، وقناني الكوكاكولا شكل (22) (4) . إذ نجد

(1) محمد ، كريم : رسوم جاسبر جونز مفردات على غاية من البساطة والألفة ، مصدر سابق ، ص 25 .
(2) تسدول ، كارولين ، وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية (فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد) ، ت : لمعان البكري ، م : د. سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 153 . نقلاً عن : القرعة غولي : محمد علي علوان ، جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 151 .

(*) (أندي وار هول 1928-1987) : ولد في 6 أغسطس 1928 في مدينة بيتسبرغ من أبوين تشيكيين الأصل ، تخرج من معهد كاريتجي للتكنولوجيا في عام 1949 ثم انتقل إلى مدينة نيويورك ، بدأ العمل كفنان تجاري صمم العديد من الإعلانات والعروض للمتاجر ، توفي عام 1987 بعد إخفاق عملية جراحية له في عمر ناهز

الخمسين . للمزيد ينظر : <http://www.ar.wikipedia.org>

(3) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 266-267 .

(4) المصدر نفسه ، ص 267 .

ظهور التتابع دون تنوع في قناني هذا المنتج وتكرارها بطريقة نمطية الطبيعة الخاصة للموضوعات المنتجة صناعياً ، وكذلك الطبيعة الاستهلاكية السائدة لحياة الإنسان المعاصر (1) . وهكذا نجد (وار هول) يؤكد على كل ما هو هامشي ويتسم بالسطحية ، إذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ، ويصبح الفن صورة بلا أعماق ، إذ نجده أهمية كبرى وخاصة إلى البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متميزة في التقرب من الصورة البصرية لأي إعلان تجاري ، ويسعى (وار هول) إلى تحديد صورة تقي بالغرض ، وتغلف بصورة تستطيع فيه إبراز معنى سطحي محدد لأي تبادل اقتصادي خاص ، إذ كان يعتمد إلى استخدام الشامبات والصوابين والعطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان ، لأنها تشكل جزءاً من الحياة الجنسية وفي علاقة الإنسان بجسده ، وهنا يتحول الجسد إلى غرض خاضع إلى قيم استعمالية ، ليكون الجسد والغرض والاستهلاك (2) . وبهذا تحدى (وار هول) الأفكار التقليدية في عملية التسجيل الدعائي التكراري الذي يتماشى مع العصر بواسطة الآلة الصناعية التي استخدمت في تكرار أعماله ، فتعد لوحة الدولار (1963) شكل (23) الأولى التي قدمها بأسلوب الطباعة على الحرير ، ثم تعددت أعماله فشملت تصوير الكوارث ، وحوادث السير المختلفة في التخفيف من عنف الصورة ، بتكرار المشهد المخيف نفسه ليفقد أثره ووقعه على المتلقي (3) . ففي بداية عقد الستينات حول (وار هول) أفكاره إلى المفارقات الهزلية والمواد الاستهلاكية ، ففي أوج المفارقات التي ذكرناها ، عاش المبدع حالات التوتر الدائمة وهو يحاول السيطرة على أدواته وأفكاره ومواده ، ليجعل من إبداعاته شيئاً مهماً في عالم بدأت تنتفي فيه القيمة عن الفن وباتت الذات مهددة أكثر من أي شيء آخر في ظل الصراعات والتأويلات (4) . فقد كانت مدة الستينيات مدة حاسمة في تجربة (وار هول) فإنه استطاع أن يحقق مكانة لتوجهاته في رسم الشخصيات وتكرار طباعتها وكان هذا لشخصيات بارزة مثل (الفيس بريسلي) شكل (24) و (اليزابيث تايلور) شكل (25) وغيرهما ، وفي منتصف الستينيات بدأ أول تجاربه بالفيديو ليؤكد لجمهور الفن أن ما يراه لا يعني أكثر من أنه يختفي كمبدع في عمله " إذا كنت تريد أن تعرف شيئاً عن آندي وار هول ، فقط تمنع في سطوح أعماله وفي أفلامي بعدئذ سوف تجدني هناك ... نعم لا شيء خلف ذلك " (5) .

لقد دمج (وار هول) فنه بين الإعلان التجاري والسينما والتلفاز والصحف والفن التشكيلي وتقديمتها للمواطن الأمريكي يقول (وار هول) : " إنَّ اللوحة غرض يومي على الإطلاق تماماً مثل هذا الكرسي وهذا الإعلان ويضيف هناك دوماً هذه الإرادة لاستيعاب الفن وامتصاصه ، إذ نكتشف في أن الذريعة الأمريكية وما يشبه صدى صوتية القربان ويضيف ، لا تحتاج الحقيقة الواقعة إلى وسيط إنما يكفي عزلها فقط عن المحيط ونقلها إلى القماش " (6) . فعمله يهتم بالناحية الشكلية المتأنقة لكي تثير الاهتمام والانتباه بغض النظر عن مضمونه ، يقرأ أنياً في اللحظة ويستوعب ضمن قراءته (7) . إذ تناول (وار هول) هذه المواضيع التي تمثل جانباً من حياة المجتمع الأمريكي وأطلق عليها بسخرية اسم (كوارث) كحوادث مخيفة والكرسي

(1) عبد الحميد ، شاعر : الفنون البصرية وعبقورية الإدراك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008 ، ص 162 .

(2) بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكييه ، ط 1 ، تعريب : خليل أحمد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995 ، ص 43 .

(3) Robert, Myron: Modern Art in America. Abreer Sundell – coller press New York, 1971, P. 195.

(4) www.alsabaah.com.

(5) Ibid.

(6) بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، مصدر سابق ، ص 152 .

(7) ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 75 .

الكهربائي والاضطرابات العنصرية وهو بهذا خفف عن عنف الصورة ومات تشير من إزعاج وقلق لدى الناظر (1).

وإنّ (وارهول) كان يريد ان ينهي فكرة صناعة فن الأعمال اليدوية (2). باستخدامه القوة البصرية والحيوية وهي مهارات الإعلان التجاري الذي يؤول لمظهر الشيء اهتماماً أكبر مما في داخله باستخدامه للتقنية الحديثة وآلات الطبع (3).

نجد من هذا أن فن (البوب) هو من الفنون التي امتزجت فيها التقنية الحديثة والتقدم التكنولوجي لتشكل فناً آخرى غير تلك التي عرفت بشكل كلاسيكي وتقليدي في الماضي ، وظهر من يبتكر أساليب فنية غريبة وأفكار جنونية جميلة مثيرة للإعجاب في وقت واحد ، وإنّ حضورها أصبح بشكل شعبي وكبير في الوقت الحالي بدليل قوتها وذكاء مبدعيها وانتشارهم ، ولا ننسى عودة الفنون القديمة في كل سنة وموسم لتتقلها لنا الموضة بمختلف الفنون التشكيلية وفي التصميم الداخلي والمعماري كما هو الحال في فنون (البوب) فإنها تعود بمراحل خمسينيات وستينيات القرن الماضي مرة أخرى لكن بأشكال أكثر تقدماً باستخدام تقنية الحاسب وبرامج التصميم وبأساليب مبتكرة ومتنوعة .

وعمد (وارهول) أن يجعلنا متيقظين من جديد بالأشياء التي فقدت تميزها المروري من خلال التعرض المستمر لها ، نحن ننظر نظرة موحشة للأشياء المألوفة لنا لكن مستأصلة من سياقها العادي ونعكسها على معاني الوجود المعاصر ، وإن الكثير من الفنانين ارتبطوا بـ (وارهول) عن طريق انهماكهم التصويري والأسلوبي ولكن ثابتين حول طريقة خلق الوعي لمعاني الوجود المعاصر بطريقة مختلفة (4). وإنّ آراء (وارهول) كشفت بحق آليات عمله وإنتاجه وكيفية توظيفه للخامات وأن طاقاته مستمدة من محيطه ، الصور الفوتوغرافية ، ولوحات الإعلانات من أشياء حقيقية أخرى ، إذ يتم توظيفها بعناية وذكاء بنائي لتحقيق بعض الأفكار الخاصة والتأكيد على سياقات الأفكار التي لها حضور (5). فإن متعة مشاهدة أعماله يتخللها نوع من الشعور بالتعب بل الندم ، خشية سوء الفهم الذي تسبب به رغبة المرء في مواصلة رؤيا أعماله ، لكن لا نستطيع اللحاق بفهم أعمال (وارهول) الذي قرر " أن كل شيء جميل " ، جملة لم يقلها (وارهول) غير أن حقيقته تكمن فيها ، لأن حياته كانت هي المغامرة العظيمة التي تسعى إلى تسجيلها ، وإن كان العالم الخارجي هو موضوعه ، وهو عالم يبدو أحياناً على قدر كبير من التبسيط ، إذ تغطي عليه أفكار رجل الشارع الذي تخطف أضواء الشهرة والإعلان وأكاذيب السياسة عينيه مع ذلك فقد نجح (وارهول) في إنقاذ العالم من تشتته الاستهلاكي ليحوّله إلى مجموعة من الأيقونات ، التي يمكن أن تكون عناوين ورموزاً تعيننا على فهم صيرورة عصرنا (6). وهو يقول : " أو من بالفضاء والفراغ ، وأنتج أشياء تسمى فناً ، في الحقيقة ما زلت أنتج أشياء بالية للناس لكي يقدرونها ويخصصون لها أماكن وفضاءات ، هذه الفضاءات يجب أن تبقى فارغة ، على سبيل المثال أساعد الناس لتبديد أو إضاعة الفضاء المخصص مع أن ما أريد فعله في الحقيقة هو مساعدة الناس لتخريب الفضاء " (7) لتشكل أعماله تعبيراً مباشراً عن رفضه لمظاهر الحياة وطريقة العيش وفق صيغة سياسية واقتصادية سلّعت

(1) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 267 .

(2) Stangos, Nikos, Op. cit, P. 230.

(3) سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 145 .

(4) Stangos, Nikos, Op. cit, P. 232.

(5) بيرمان ، مارشال : حادثة التخلف ، تجربة الحداثة ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص ، 1995 ، ص 94 .

(6) فاروق ، يوسف ، وجه آخر من وجوه آندي وارهول الكثيرة ، مجلة التجديد العربي ، العدد 134 ، 28 / آذار / 2008 ، ص 12 .

(7) الجزائري ، محمد : آندي وارهول (لاشيء وراء لوحاتي) ، جريدة الزمان ، العدد 1377 ، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر ، بغداد ، 29 / 11 / 2002 ، ص 17 .

وبُضعت حتى الإنسان ، وقيمته وخصوصياته الاجتماعية ، ولتعلن للتاريخ أن هناك وجود ، وهو لا يتردد في إعلان عدميته من خلال طريقته الخاصة في الوجود في جغرافيا خاضعة لمنطلق الاستهلاك والعدمية ، إذ يقول : " حالما تكون مجبراً بأن تتخذ قراراً ما وتتخذ شيئاً ، فهذا بحد ذاته خطأ ، من ثم ، فالإلحاح على اتخاذ القرار لهو أكثر خطأ " (1) .

كما اتخذ (وارهول) مواضيع أعماله من مواقع الحياة الطبيعية التي هي مع تماس مباشر بالإنسان باستخدامه الأشكال الواقعية وتوظيفها بتقنية وأساليبه المتفردة فأضاف على صور متعددة منها صور المشاهير كذلك صور لحيوانات برية شكل (26 ، 27 ، 28) ، بعض التقنية باستخدامه الألوان الأكثر انجذاباً للمشاهد سعياً إلى كسر الشكل الحقيقي المعتاد عليه بشكل آخر وأسلوب منفرد (2) .

نجد أن عالم (وارهول) المتحرك والغير مقيد هو عينه ذلك العالم الساكن في رسومه الذي لا يعترف بالحدود التي تفصل بين الواقع والوهم ، بين الحضور والغياب ، بين المادة والنظرية ، إذ تقول الصورة أكثر مما تظهره لا لتعمق الإحساس بتفاصيلها ، بل لتشير إلى رمزية العالم الذي تنتمي إليه .

فيما نجد أن (كلاس اولدنبرغ) قد أجرى تجارب تأثيرات الإزاحة أي أشياء تحوم بين عالمي النحت والرسم وهذه الأشياء تتدرج مثل (همبرغرات) عملاقة شكل (29) الى نماذج صدئة من أحواض الغسيل ومطارق البيض وغالباً ما تكون هذه الأشياء منفذة بمادة الفلينيل (الجلد الصناعي) ومحشوة بالألياف ، يقول (اولدنبرغ) : " أنا استعمل محاكاة ساذجة لا لأنني لا أملك مخيلة أو بأني أود أن أقول شيئاً عن العالم اليومي ، أنا أقلد أولاً الأشياء ثانياً أشياء مولدة مثل علامات أشياء مصنوعة ليس القصد جعلها فناً والتي تحوي بسذاجة سحراً وظيفياً معاصراً ، أنا أحاول أن أنأى بها إلى أبعد من هذا ، من خلال سذاجتي الخاصة التي هي غير مصطنعة أكثر من ذلك بمعنى شحنها بشدة أكبر وتطوير علاقتها . أنا أحاول أن أجعل منها فناً هذا ما ينبغي فهمه ، أنا أقلدها لأنني أريد من الناس أن يعتادوا على إدراك قوة الأشياء وهو هدف تعميمي " (3)

واختار (اولدنبرغ) تصميماته الإعلانية من صور توضيحية ، أشياء جاهزة ، الأغذية السريعة ، إذ سلط الاهتمام نحو الجذب الصوري المجرد للمظهر المثالي لبنى تلك الصور ، التي استخدم فيها أنواعاً من المواد مثل القماش والفينيل ، والزجاج والملحقات المنزلية من آلة كاتبة ، نقطة ضوئية كهربائية ، إلى أجزاء الغذاء وخرائط مدينة نيويورك (4) . نجد في عمله المعنون (7. UP) شكل (30) زخرفة تقنية ، تقلد الإنتاج الحقيقي من خلال استخدام الألوان على سطح الإعلان الذي صممت عليه عبارة (7. UP) بشكل مجعد ، وقد طلت بشكل عشوائي ينم عن حركة تعبر عن الأشياء المستخدمة في الحياة اليومية من الواقع مثلما عمل معاصره (وارهول) في تصميم الصور التي تمثل العلب والمنتجات الاستهلاكية الأخرى ، وإن (اولدنبرغ) يعبر من خلال أعماله عن انعكاس حيوي للسيطرة التجارية على المجتمع الحديث واعتبار إمكانية أن يكون الفن سلعة استهلاكية (5) .

فإن (اولدنبرغ) هو صانع الأشياء أكثر من كونه رساماً وهذه الأشياء التي يبتكرها تكون دائماً غريبة في الحجم والشكل والنسيج (6) . نرى هنا أن صدى أفكار (وارهول) نجدها

(1) المصدر نفسه ، ص 17 .

(2) ربيع ، أيهم : ألوان الحياة البرية بعين أندي وارهول ، جريدة المستقبل ، العدد 2382 ، الأحد 10/أيلول/ 2006 ، ص 24 .

(3) سمث ، ادوارد لوسي : فن ما بعد الحداثة ، ت : فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 134- 137 .

(4) Shen, John: Teaching Yourself, Teach with Dejects, P. 8.

(5) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 138-139 .

(6) Stangos, Nikos, Op. cit, P. 236.

في أعمال الفنان (اولدنبرغ) في تصاميمه الدعائية المستمدة مواضيعها من الحياة الواقعية بهدف استهلاكي سلعي للبضائع والمنتجات بمعالجات آلية يتم التعبير عنها آلياً ، كذلك استخدامه للأشياء الجاهزة التي كانت الأساس في أعمال الفنان (روشنبيرغ) والتي أعلنت سقوط المقدس وتوظيف المبتذل والهامشي بأعمال فنية فريدة من نوعها وبمعالجة بنائية حققت أشكالاً معبرة عن الحياة والواقع الاجتماعي .

وقد استخدم نحاتو (البوب) ومن بينهم الفنان (اولدنبرغ) التقنيات التقليدية المعروفة في عمل التماثيل الجبسية والبرونزية ولكن ضمن نمط فني جديد ، فقد سعى الفنان إلى إعطاء انطباع (مصنوع مسبقاً) لتوضيح شيء موجود بالفعل ، حقيقة مجردة يومية دون تزويق أو مبالغات واستخدم نحاتو البوب أسلوب عمل قوالب حياتية تقوم مقام عدسات الكاميرا وهي طريقة لإعادة إنتاج الحقيقة بدقة أكثر مما بوسع العين التقاطه ، وفي بعض الأحيان يزيد فنان البوب من الواقعية وتأثير شخصه من خلال إلباسهم ملابس أو طلاء تماثيل الشخص بالوان البشرة ، لتكون أكثر فعالية حتى من الصور الفوتوغرافية ولتقترب من النحت السوبريالي (1) .

أما الفنان (روي ليشنتشتين 1923 - 1997) (2) ، الذي تستند نتاجاته إلى مسلسلات كارتونية تعتمد على الشكل ، شكل (31 ، 32 ، 33) يقول الفنان أن الإدراك المنظم هو غاية الفن ، والسعي إلى بناء نسق موحد من الرؤية يقول : " الكارتونيات أشكال متعددة ترمي إلى التصوير ، وأنا أرمي إلى التوحيد ، عملي في الواقع يختلف عن المسلسلات الكارتونية ، إذ أن كل علاقة هي حقاً في مكان مختلف " (2) . كما اتبع (ليشنتشتين) مبدأ المسلسلة الهزلية ، إلا أنه لجأ إلى عزل الصورة الواحدة عن المجموعة العامة (سلسلة صور) ، وأعطاه أبعاداً جديدة كبيرة تتناقض مع مقاييسها الصغيرة ، الشبيهة بالمنمنمات ، وهنا اتبع الفنان تقنية النماذج والألوان المسطحة بحيث أن المضمون لا يروي أحداثاً لقصة ما ، إنما يحول هذه الأحداث إلى صور كبيرة ، هي بمثابة " الأيقونة " المعاصرة (3) .

فرسوماته عملت على توسعات للأشياء في أسلوب مستعار من المسرحيات الهزلية المجردة المعاد إنتاجها بشكل دقيق (4) .

فيما أن (ريتشارد هاملتون 1922 -) (5) قد أشار إلى المميزات النوعية المرغوبة أعمال فن (البوب آرت) ، إذ يقول : " إنها من بنية شعبية واطئة الكلفة ، ذات فتنة ، وفكرة صياغتها جديدة " (5) . ففي انكثرا ارتبطت حركة البوب في نشأتها بالصور الفوتوغرافية

(1) المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 292 .

(*) (روي ليشنتشتين 1923-1997) : رسام أمريكي ولد في نيويورك ، درس في جامعة ولاية (أوهايو) في عام 1950 ، كان مصمماً على أن يكون أول من يعرض في مدينة نيويورك ، كان يغلب على عمله الأول أسلوب التعبير التجريدية ، للمزيد ينظر :

E. P. Dutton: Encyclopedia Of American Art, Planned and produced by Chanticleer Press, New York, 1981, P. 346-347.

(2) سمت ، ادوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 139 .

(3) أمهر ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 437 .

(4) Stangos, Nikos, Op. cit, P. 234

(*) (ريتشارد هاملتون 1922 -) : رسام بريطاني ولد في لندن عام 1922 ، عمل كمهندس ثم بدأ يرسم بالألوان الزيتية عام 1948 ، وفي عام 1951 أقام معرضاً لأعماله في لندن ، كما عمل أستاذاً للرسم في جامعة نيوكاسل 1953 إلى عام 1966 . للمزيد ينظر :

<http://www.nationalgalleries.org/collections/artist.search.php.html>.

(5) Smith, Edward Lucie, Pop-Art. Op. Cit, P.33.

وتشكلت (الجماعة المستقلة) (**) من الفنانين الذين أدركوا أهمية المسائل التي طرحتها الثقافة الشعبية ، وطالبوا بجمالية استهلاكية وأقاموا معارضاً عديدة وهنا برز اسم (هاملتون) الذي كان له في مجال (البوب آرت) الانكليزي دور الممهد شبيه بالدور الذي قام به على صعيد الحركة الفنية المعاصرة في أمريكا كل من (جونز) و (روشنبرغ) (1).

وقدم (هاملتون) أحد أعماله المهمة في معرض الجماعة المستقلة في عام 1956 ، والمتضمن صورة من الكولاج بعنوان " ترى ما هو السر في أن تبدو بيوت اليوم مختلفة هكذا ، مستهواة هكذا ؟ " شكل (34) ، وفي الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجلاً بعضلات مفتولة وقد جلست إلى جواره راقصة بنهدين مزينتين بنثار معدني لماع ، وقد حمل الرجل مصاصة كبيرة كتب في وسطها كلمة (Pop) بحروف كبيرة وفي هذا المعرض تسنى لكثير من تقاليد فن (البوب) أن تولد (2) . وتعددت تصاميم (هاملتون) فشملت تصميم الأزياء والسيارات ومظاهر الحياة العصرية الأخرى ، التي تميل نحو الاختلاف جذرياً الواحدة من الأخرى ، إذ عبر (هاملتون) الخصائص التي ينشدها في الفن وهي (الشعبية ، الزوال ، عدم الضرورة ، خفة الظل ، الانبهار ، إضافة إلى هذا يشترط أن يكون قليل الكلفة وبإنتاج وفير ، وفتي ، ويؤلف تجارة كبيرة) (3) .

فضلاً عن التعبير الجلي عن حال المجتمع الاستهلاكي ، فإن استخدام الفنان لعناصر مشتقات من مظاهر الحياة العصرية المتمثلة بالأزياء والجنس والسيارة ، شكلت بمجملها مناخاً جديداً للعمل الفني من خلال وضعها داخل اللوحة بشكل عثي ، دون محاولة إيجاد روابط فيما بينهما بل إننا نجد أنفسنا أمام عمل يصرح عن أسلوب الحياة ، وما آل إليه حال المجتمع بعد الحرب العالمية الثانية من تشطي وتمزق ، وتغيير في الأفكار والمفاهيم الجمالية ، وبروز ما هو هامشي ، واستخدام اللامألوف واللامعقول لأحداث استجابة غير مألوفة ، وغالباً ما استخدم الجنس دون أي اعتبارات أخلاقية لتحقيق تلك الاستجابة التي تفقد العمل الفني قدسيته ، ليصبح في متناول يد الجميع من الفئات الشعبية ، مما فسخ المجال واسعاً لابتنكار طرائق جديدة تكون كفيلاً بالتعبير عن ذلك العصر (4) .

أما الفنان (كلافيك) (*) كان أحد الفنانين الأوروبيين الذين تبنوا المفاهيم الجمالية للبوب آرت ووقفوا ضد التجريد ، إذ كان توظيف الخامات في الأعمال الفنية لدى الفنانين الأوروبيين يأخذ صفة الحدث والمضمون الاجتماعي البارز من خلال الطابع النقدي الاستفزازي لأعمالهم ولأن يظهرها وسائل وتقاليد المجتمع الاستهلاكي وأن يشككوا بالأسس التي يقوم عليها هذا المجتمع ، لذلك يفضلون التأويل الأسلوب للواقع ، استخدام الواقع نفسه من خلال أشياء متداولة يحاولون تجديد فهمهم لها (5) .

أما الواقعيون الجدد فإنهم ساروا على نهج (روشنبرغ وجونز بعدما انظم إليهم روزمكويست ووسيلمان وجيم داين وسيغال واولدنبرغ ووارهول) وكان همهم تقاسم الافتتان بالأشياء العادية الشائعة ذاتها فقد وظف (مارسيل ريس) (**) صوراً فوتوغرافية بالحجم

(**) (الجماعة المستقلة) : ضمنت هذه الجماعة فنانين ونقاد ومعماريين ، من بينهم (ادوارد بولوزي Edward Poolozzi 1924 -) ، وهو نحاس اسكتلندي ولد في إدنبرة ، و (بيتر سيمثون 1930 Simthone -) (وهو نحاس انكليزي ، و (بيتر بانهام 1931 Babam -) فنان انكليزي ، بالإضافة إلى (ريتشارد هاملتون 1922 -) .

(1) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 269-271 .

(2) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 117 .

(3) سمث ، ادوارد لوسي : فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 24 .

(4) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 119-120 .

(*) (كلافيك 1935 Klapheek -) : فنان بوب ألماني .

(5) J. L. Daval: In art Actuel, Annuel skira, 1975, P. 15.

(**) (مارسيل ريس 1936 Raysse -) فنان فرنسي شهير من الواقعيين الجدد .

الطبيعي ووضعها في سطوح متباينة وأضاف إليها أحياناً الألوان كي يموه بعض أجزائها (1). أما (ديفيد هوكني 1937 -) فقد تشكلت رسومه في بداية الأمر بأسلوب كارتوني ساذج، يدين معظمه لرسم الأطفال ، ثم صار (هوكني) مثقلاً بالواقعية ثم بالفوتوغرافية (2). ويقول (ديفيد هوكني) : " ما الذي يسعى إليه الفنان وهو يحول الناس الذين يقبض عليهم بصرياً إلى أشياء ؟ الإنسان لا يرغب في أن يكون فناناً إلا إذا أراد أن يستولي على جزء من الجنة ، أو على جزء من فكرتها " (3) ، بطريقة أو بأخرى نجح (هوكني) في إغواء مواد العيش المرئية بالانضمام إلى جوقته ، هو المولع بذاته بشغف ، رفته التي لا تضاهي كانت وسيلة لإقناع المتفرج على أعماله ، بأن تلك الأشياء لا يمكن أن تكون على هذه الدرجة من الشفافية ، ما لم تكن يدا (هوكني) قد داعبتها ومرت عليها وتركت عليها شيئاً من سحرها ، نظرة الطفل الذي كانت لا تفارق رسومه ، بل هي الملاك الحارس الذي يرافقه أينما حل في أسفاره لكثيرة الانطباع الأول الذي يخرج به المتفرج ، يؤكد على الثقة بمهارة (هوكني) التقنية ، ولكنها مهارة يد تسيل عليها المرئيات كما لو أنها تحلم بوجودها وهي تستعيد أشكال خفتها . ما من شيء صغر أم كبر ، إلا وعالجه (هوكني) بتقشف وزهد واختزال بصري ، حتى لتبدو الحياة مخزناً للأشياء الفائضة ، وبذخه الذي يكمن في (الأقل) بالرغم من غزارة إنتاجه ويكمن السر في ذلك ، إن (هوكني) لا يرسم إلا ما كان ضرورياً له لكي يكون موجوداً ، بصفته (هوكني) لا أحد آخر (4) .

وإن الأمريكيان سبقوا البريطانيين بالاحتفاء بـ (هوكني) ، فـ (هوكني) الذي ولد ونشأ وتعلم الرسم في لندن ، اكتسب الكثير من العادات الأمريكية في الرسم والحياة ، منذ خطوته الأولى التي ألقاها على الأرض الأمريكية عام 1961 ؛ بل يمكننا القول أن الجزء الأعظم من سيرته كان أمريكياً ، ولأن (هوكني) في الأساس رسام سيرة فإن أمريكته لا غبار عليها ، إنه ابن الحياة التي وهبته فكرة عن ذاته ، فكان (هوكني) يرسم صورته الشخصية وصور أفراد عائلته وأصدقائه والمشاهير الذي يعجب بهم ، فلم تكن تعنيه المادة التي يرسم بها ، بل كان ما يعنيه البحث عن الإجابة على سؤال محدد هو : كيف يرسم تلك الوجوه ؟ أما لماذا ؟ فجواب ذلك السؤال الملتبس تفصح عنه لوحاته عينها بكل ما تنطوي عليه من شحنات عاطفية ، وإسراف (هوكني) في رفته هو إسراف ينتقل مثل عدوى إلى المتلقي ، يجعلنا نفكر بأن رجل الحياة الذي كان ذلك الرسام ، قد وهب البشر الذين التقاهم معنى الايقونة التي تفقد بموهبته إلى دالاتها الماورائية (5) .

ونكتشف في أعمال (آلن جونز 1937-) (*) ، عالماً مصوراً كانت الصور الجنسية أحد مصادره هذا الموضوع الذي أثار اهتمامه عالجه الفنان السيرغرافية التي يجمع فيها بين عدة سطوح مصورة ، ويعبر من خلالها بأسلوبه هو بوضوح الصورة الفوتوغرافية الدعائية ، عن موقفه الساخر إزاء الاستهلاك الجنسي بصورة عامة ، إذ ينطلق من هذه الوسائل الدعائية وأساليب الإغراء في المجلات المصورة والملصقات ، يكتفي في تصويره للمرأة بإظهار القسم الأسفل من جسمها ، أما الرجل فهو أشبه بتمثال الأزياء في الواجهات الزجاجية بلباسه الرسمي ، فصور هذا التناقض بين عالم الرجل (عادة في القسم الأعلى من اللوحة) ، والعالم الأنثوي (

(1) رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مصدر سابق ، ص 93 . نقلاً عن : المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 156 .

(2) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 123-124 .

(3) فاروق ، يوسف ، كل الوجوه المعروضة مجرد أقنعة لوجه ديفيد هوكني ، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 10221 ، الأربعاء 22 / 11 / 2006 ، ص 5 .

(4) فاروق ، يوسف ، كل الوجوه المعروضة مجرد أقنعة لوجه ديفيد هوكني ، مصدر سابق ، ص 6 .

(5) المصدر نفسه ، ص 6-7 .

(*) (آلن جونز 1937 -) : رسام إنكليزي ولد في مدينة (ساوثامبتون) عام 1937 ، درس في مدينة (هورسي) للفن في لندن للمدة من (1955-1959) . للمزيد ينظر :

<http://www.bmagic.org.uk/people/allenjones/html>.

القسم الأسفل من اللوحة) ينعكس سواء في طريقة توزيع الموضوعين في اللوحة أم في طريقة معالجتها ، إذ يحدد بشكل واضح وبأسلوب طبيعي مع التركيز على طابع الإغراء الجنسي (1) . وينوع (جونز) بطرق فنه عن طريق الخيال المقبول ، فهو فنان انتقائي حاول عمل تسوية (حل وسط) بين الخيال الشعبي ، والتقليد الرئيس للفن الحديث في مخططاته الملونة وطريقة تعامله معه في الرسم ، فـ _____ إن (جونز) قد تعلم درساً من (ماتيس) ، وكان أيضاً مهتماً في تحول الصور بطريقة تكون أكثر سريرية (2) .

أما (توم ويسلمان Wesslmen) فقد اتبع طريقة مختلفة ، إذ تصور أعماله وبشكل متفائل مبسط مع شيء من النقد الساخر ، واقع العالم الاستهلاكي ووسائله الإعلامية ، فصورة الفم المفتوح ذي الأسنان الناصعة البياض ، تتكرر في الكثير من أعماله بحيث إنها لا تنم عن أي ابتسامة حقيقية بل تجسد رمزاً للابتسامة الجامدة Keep Smiling لعارضة الأزياء ، أو النجمة السينمائية ، أو الرئيس ، وانطلاقاً من هذه الزاوية الاجتماعية المميزة ، يعالج (ويسلمان) مواضيع أخرى مشابهة وفق الطريقة المبسطة نفسها ، إلا أنها تثير الانتباه لطريقته في معالجة موضوع المرأة العارية ، المرأة التي لا يشغل بالها إلا أمورها الصحية الجنسية ، فهو يصور دوماً فتاة عارية واقفة في الحمام منفرجة الساقين لا شيء إلا للعناية بأمورها الصحية الخاصة ، شكل (35) وهنا يدخل الفنان إلى اللوحة مظاهر البيئة المتممة ، عناصر واقعية هي من الوضوح بحيث تبدو قريبة من الصور الفوتوغرافية ، وقد استخدم الفنان هذه العناصر (الحمام بكامل محتوياته : الباب ، تعليقه المناشف ، مسكة الباب ، المغطس ، الستارة البلاستيكية ، مفتاح الكهرباء ، سجاد الحمام) ونقلها بأمانة تامة بحيث تتعارض مع صورة المرأة التي عولجت بطريقة مبسطة ومختزلة على الرغم من حركتها الواقعية جميع هذه المفردات التشكيلية تشكل المكونات البارزة للتعبير عن واقع الإنسان الأمريكي المعاصر (3) .

ونجد أن فن (البوب) اقتصر على المعطى ، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً ، هناك أيضاً الرغبة في الاستهلاك التي استغلها فنانو (البوب) ضمن ظواهر الثقافة الشعبية ، بل إن قيمة الاستهلاك من خلال كونها أهم سمات ما بعد الحداثة ، قد دفعت فنان ما بعد الحداثي وفنان (البوب) بشكل خاص ، إلى استلهام المعطى الإيروتيكي ، من حيث هو معطى حياتي إنساني ، يجد تحقق الفني في الأنظمة الإشارية المختلفة ، متنوعاً بحسب لغة ومكونات كل النظام منه وطرائق التعبيرية ، وهو في كل هذه الأنظمة يجد أبجديته الخاصة التي تتراجع بين الصراحة المطلقة ذات السمة الواقعية وبين الإيحاء المتعدد للدرجات في رمزيته ووضوحه ، بنزعه الاجتماعية التي يشكل تداخلها وتعدد حقولها جزء من جمالياتها وطاقاتها التعبيرية ، " فالإيروتيكية من العري الفعلي إلى العري الصريح أو الإيمائي في الفنون المختلفة ، لم تكن خارجة عن معطيات الفنان وحاجته لم تحد عن قوانين النظامين اللذين يسيرانها : النظام اللغوي ، والنظام الاجتماعي ، فنجدها متحققة بدرجات متفاوتة في الرسم ، والنحت والأدب القديم والحديث ، مما خلق لها قواعد تقبلية تأذن بتكرارها وتحققها مرة أخرى " (4) .

وجاء فن (البوب) تلبية لرغبة الطبقات الشعبية التي تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية من البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بالتطور الصناعي والانتاج الاستهلاكي الشعبي مقابل فن الطبقات الراقية ، إذ إن البيئات الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تندرج فيما المنتجات الصناعية بحيث تكتسب صبغة جمالية بمعنى أن العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً بطيئاً نتيجة تعودها على الأشكال المميزة

(1) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 272 – 273 .

(2) Stangos, Nikos, Op. cit, P. 236

(3) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 438-439 .

(4) الشاروط ، فراس عبد الجليل : توظيف الوعي الإيروتيكي في بنية الفيلم الروائي ودلالاته السينمائية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 ، ص 22 .

للمنتجات الصناعية والموضوعات القائمة في الحياة الحضرية (1). وكان للحدث دور مميز في أعمال فن (البوب) الكلاسيكية مثل (اصطدام سيارة) لـ (جيم داين)، و (أيام المخزن) لـ (كلاس اولدنبرغ)، اتخذت مواضيعها في بيئات أعددها الفنانون خصيصاً فالبينة هي محاولة الفنان لبناء وسط أو مناخ سيكولوجي أو فكري معين باستخدام مختلف الخامات والأشياء الجاهزة، واستخدام طرائق التعبير الأخرى التي تتفاوت بين الرسوم واللوحات ذات البعدين والمنحوتات وغيرها من الأشياء المادية ذات الأبعاد الثلاثية مع الاستعانة بالصوت والضوء وحتى الروائح (2).

فبعض الفنانين المحدثين اجتهدوا في البحث عن اللامقبول عن سلوك يجعلهم في موقع أعداء المجتمع، ففي حدثي قبع الفنان الانكليزي (ستيورات بريسلي) (*) ساعات عدة بلا حراك في حوض استحمام مليء بدماء وأحشاء حيوان (3). وعرف الانكليزيان (غلبرت وجورج) (*) بقطعة سميت (منحوتات مغنية) وقف فيها المشاركان وقد طلي وجهيهما بلون ذهبي على قاعدة وراحا يقلدان أغنية (الميزوك هول) المسماة (تحت الأقواس) وكان الهدف الاهتمام بفكرة الأسلوب والأسلوبية فقد انتزع الأسلوب من فحواه ووضع في الاختبار كوحدة مستقلة، وقد وصف (غلبرت وجورج) نفسيهما بأنهما منحوتات حية وكان هناك أكثر من تضمين بأن كل ما يفعلانه يحسب فناً (4).

وربما ترتبط هذه الفنون بفنون الأداء، ووجود علاقات تفاعلية مشتركة بين الفنون البصرية وفنون الأداء، فكثيراً ما يستخدم مصطلح "فنون الأداء" كي يشير إلى الفنون التي تشتمل على أداء ما أمام الجمهور وكثيراً ما تشتمل هذه الفنون أيضاً على المسرح والموسيقى والأوبرا والبالية والرقص وما شابه ذلك، وكل هذه الفنون فيها جانب بصري بطبيعة الحال، لكنها كثيراً ما لا تعد ولا تصنف ضمن الفنون البصرية، لكن فنون الأداء هي أيضاً تشتمل على جانب بصري يرتبط بالأضواء والألوان والحركة والتصميمات، وهي قد تستفيد وتستخدم من الرسم والنحت والتصوير كتنوينات أو مكونات داخل الأعمال الخاصة بها، لكنها ليست فنوناً بصرية خالصة، فهي قد تشتمل على الكلمة (في المسرح) أو الصوت (في الموسيقى والغناء) بوصفهما عاملين مهمين حاسمين فيها، وقد يكون السماع في الموسيقى والغناء والرقص أكثر أهمية من رؤية المغنى أو العازف أو الراقص وهو يؤدي، بينما لا نستطيع أن نستغني عن الرؤية في فنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والتصوير الفوتوغرافي وما شابه ذلك من فنون بصرية تعتمد - في جوهرها - على النشاط الخاص الذي تقوم به العينان والعمليات العقلية والوجدانية المرتبطة بها (5).

ونجد من هذا أن هناك خصائص كثيرة مشتركة بين الفنون عامة، والحال كذلك في الفنون البصرية ومنها فن (البوب آرت)، فهي تشتمل على الرسم وفن التصوير والتصوير الفوتوغرافي والنحت والعمارة وفنون التصميم وعلى الرغم من وجود الاختلافات النوعية بين هذه الفنون، لكنها تشترك معاً في اعتمادها على حاسة الأبصار كي يتم أدائها وعرضها وتذوقها، إذن إنها فنون أبصار، وفنون مظاهر خارجية، وفنون عرض وقد تشمل على جوانب أخرى تميزها عن بعضها، لكنها تتوحد في كونها فنون بصرية.

وتلعب خصائص الوسيط دوراً مهماً في الإبداع للفنون البصرية وكذلك في تطور التصميمات والأساليب الخاصة بهذه الفنون، إن بعض المواد مثل الخشب والحجر والجلد

(1) دوي، جون: الفن خيرة، مصدر سابق، ص 571.

(2) مرسي، أحمد: عالم بروفيسكي المسحور، آفاق عربية، العدد (10)، 1985، ص 78.

(*) (ستيورات بريسلي Stuart Brisley 1933 -) : فنان أحداث أمريكي.

(3) سمث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص 148.

(*) (غلبرت وجورج) : فنانين انكليزيان كلاهما من مواليد 1942.

(4) سمث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص 148.

(5) عبد الحميد، شاكر: الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مصدر سابق، ص 35.

والمعدن والبلاستيك والزجاج والورق والأصباغ الملونة وغيرها تلعب دوراً مهماً في هذه الفنون ، وكلها ذات إمكانات فريدة خاصة تؤثر على الإنتاج والإبداع لفنون بصرية معينة من خلالها ، وفي كل نوع من أنواع الفنون البصرية يقوم الفنان بتشكيل المادة التي يعمل عليها ، ثم أن هذه المادة قد تسهم بدورها أيضاً في تيسير أنشطة هذا الفنان أو تعويقها ، إذ يطلق على المواد الخاصة المستخدمة في أحد الفنون البصرية وكذلك الطرائق والأساليب التي يتم تشكيلها من خلال اسم الوسيط (Medium) ، وأحياناً ما يكون هذا " الوسيط هو الرسالة " التي يريد الفنان توصيلها إلى الآخرين إذا استخدمنا لغة رجل الإعلام والاتصال " مكلوهان " صاحب المقولة الشهيرة " الوسيط هو الرسالة " في تأكيد منه على أهمية الشكل الخاص الذي تقدم من خلاله رسالة إعلامية معينة (1) .

ومن هنا يمكن أن نعرّف الفنون البصرية بأنها تلك الفنون التي صنعها الإنسان والتي كان للمظهر الخارجي فيها أهمية كبيرة أثناء إبداعه لهذه الفنون وأن الأعمال الإبداعية والتميزة من هذه الفنون غالباً ما تشتمل على دلالات إنسانية أكثر عمقاً واتساعاً ومعنى وبشكل يتجاوز المظهر الخارجي البراق واللافت للنظر وحده (2) .

ويؤكد في هذا الناقد ومؤرخ الفن عفيف البهنسي فيقول : إن مصطلح الفنون البصرية يرتبط بالفن الذي يعتمد على الرؤية ، كما يعتمد على القواعد البصرية العلمية كالمنظور الخطي والهوائي وكالتلوين الطيفي ، وما فيه من تدرج وتقابل ينشأ من تحليل الضوء أو اللون الأبيض ، وعلى هذا فإن مصطلح الفنون البصرية لا يستقيم إلا مع الفنون التشكيلية والتطبيقية ، وما تفرع عنهما ، إذ يكون للرؤية والبصر الدور الأول في تقييم وقراءة العمل ، فليس مقبولاً أن نورط الأدب أو الفنون السمعية بهذا المصطلح (3) .

كما وساعدت مثل هذه الفنون في تحديد الخصائص أو الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها البيئة التي نحيا فيها ، لأنها فنون ذات طبيعة بيئية ونفعية أيضاً ، فالأشياء التي يستخدمها الإنسان للوفاء بحاجاته أو منافعه الخاصة بدءاً من الكراسي الصغيرة وحتى المباني والتصميمات المعمارية التي تبني لأغراض السكن أو التجارة أو المنافع الأخرى والتي يكون فيها العامل الجمالي مهماً جداً ، إنه عامل جذب واستمتاع ، هكذا يختلط الفن بالفائدة والاستمتاع بالبيع والشراء ، وهكذا يكون الوعي الفني والجمالي ضرورياً عندما نكون مهتمين بالاستعادة والتصميم والبناء لبيئات معززة لحياة الإنسان ، إن الحساسية الجمالية أمر مهم وقدرة جوهريّة لإبعاد الكوارث المحتملة وجعل الحياة تستحق العيش ، وقد يتغير الفن في ضوء تغيرات الزمان والمكان والظروف ، ولكن مبررات وجوده واستمراره في جوهرها تكاد تكون هي نفسها (4) .

إن الأمور المتعلقة بالرموز والتفسيرات الخاصة بالعمل الفني والتي لا تكون موجودة بداخله حرفياً ، بل مجازياً ورمزياً تختلف من متلقٍ إلى آخر وهذا ما يطلق عليه بالخطاب البصري للعمل الفني الذي هو نوع من التفاعل بين الرؤية والتفكير ويتم التوحيد بين فردية الوجود الخاص وعمومية الأنماط من خلال صورة واحدة ، ويقوم المدرك (Percept) والمتصور العقلي (Concept) بالتنشيط وبعث الحيوية والإضاءة أو التنوير لكل منهما الآخر ، كما أنهما يتجليان معاً بوصفهما جانبيين من جوانب خبرة واحدة متكاملة (5) . هكذا وانطلاقاً من هذا الأفق ، فإن الخطاب هنا يتحدد بوصفه منظومة من القواعد التي تميز مجموعة من المنطوقات التي تنتظم داخل الممارسة الخطابية ، وهو منظومة تسمح بتكوين مواضيع البحث

(1) عبد الحميد ، شاعر : الفنون البصرية وعملية الإدراك ، مصدر سابق ، ص 36-37 .

(2) Fichner, Rathus: N. J, Prentice-Hall, N. J., 1995, P.15.

(3) البهنسي ، عفيف : مدارات الفنون البصرية في عصر التحولات ، مركز الفنون البصرية ، الدوحة ، 2006 ، ص 318-320 .

(4) Fichner, Rathus, Op. Cit., P. 38.

(5) Taylor, J. R: A Handbook for the Visual Arts, Chicago University, Chicago, 1981, P. 150.

وتوزيعها ، وتحدد أنماط القول ، ولعبة المفاهيم والاحتمالات النظرية للأشياء ⁽¹⁾ . فإن رؤية الأشياء ومفهومها تختلف من متلقٍ لآخر وخاصة في الفنون التي تحتاج لإدراك حسي منها الرسوم التجريدية ، والفنون التي تمتلك معالجات بنائية صعبة المفهوم والإدراك .

إن إدراكنا للعمل الفني يعتمد على المعطيات البصرية المتواجدة في العمل ، وكمثال على المعطيات البصرية التي تقوم على استثمار (الفرضية الجشطالتيّة) ^(*) حول علاقة الكل بالأجزاء ، يورد (كوكولا) و (بيروتيت) مثلاً من الكولاج في الفن التشكيلي من بداية القرن العشرين " عندما أعاد الفنان (مارسيل دوشامب) إنتاج لوحة (دافنشي) (الجوكندا) سنة 1919 مدمجاً في اللوحة ثلاثة عناصر ، شارب خفيف ، لحية صغيرة ، إن الناظر هنا لا يرى اللوحة نفسها (الجوكندا) ، إضافة إلى هذه العناصر الزائدة ، لكنه يرى صورة ذات دلالات جديدة ، لقد تحولت (الجوكندا) إلى رجل ، أصبحت ساخرة ومثيرة للضحك وجردت من قدسيتها ، والبعض الآخر قال إنها أصبحت مدنسة ، وإن (جوكندا) دوشامب هي في الواقع نوع من الكولاج - هذه الطريقة التي أبدعها (بيكاسو) ثم سار عليها التكعيبيون والسورياليون - تستلهم المعطيات الجشطالتيّة في علاقة العناصر داخل كل معين " ⁽²⁾ .

ونستخلص من هذا ، أولية العلاقات بين الأجزاء داخل المجموعة المقدمة كمعطى بصري لدى الجشطالتيين ، واعتماداً على هذه الأولية ، فإن إدراكنا الحسي للشيء المنظور هو في الحقيقة تبين للعلاقات القائمة بين مكوناته ، بخلاف الرؤية التي لا تتجاوز كونها رسداً في كليته .

إضافة إلى ذلك نجد أن الإدراك البصري عموماً يرتبط بالنماذج والقيم الثقافية ، فدون تربية ، ودون نقل للتجارب يكون الفرد معزولاً وأسيراً نظراً لنعمة ، من هنا فإن التربية البصرية يجب أن تراعي المظاهر الطبيعية في أغلبها . أما بهدف تأويل عقلاني أو على العكس من ذلك من أجل اكتشاف مختلف دلالات خطاب بصري معين .

(1) بارة ، عبد الغني : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقارنة حوارية في الأصول المعرفية) ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005 ، ص 330-331 .

(*) (النظرية الجشطالتيّة) : إحدى نظريات علم النفس التي استعرضت أبرز المقترحات التي عرضتها مدرسة برلين على الخصوص فيما يتعلق بإنتاج وتلقي المعطيات البصرية ، ومن ذلك ما يتعلق بالعلاقة بين الكل والأجزاء في جانبها الفضائي ثم مسألة التمييز بين العمق والشكل (الصورة) ، ورسوخ الشكل ، وكان الاختيار الجشطالتي ملحاً ، بالنظر لأهمية التي أولتها نظرية الأشكال كفلسفة وكسيكولوجيا للإدراكات الحسية والبصرية منها على الخصوص ، هذا إضافة إلى كون المقترحات الجشطالتيّة مرتكز العديد من الاتجاهات البلاغية والسيمبوتيقية المهمة بالمعطيات البصرية في مجالات الفنون التشكيلية = والإعلان التجاري والملصق السياسي وحقل التواصل البصري . للمزيد ينظر: عبد الحميد ، شاك: الفنون البصرية وعملية الإدراك ، مصدر سابق ، ص 38 .

(2) الماكري ، محمد : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، القاهرة ، 1991 ، ص 21 .

مؤشرات الإطار النظري

1. كان لبعض أساليب حركات الفن الحديث كالتكعيبية والدادائية ، تأثيراً واضحاً على المعالجات الأسلوبية والتقنية لفن (البوب آرت) .
2. استخدام الخطوط الحادة والأشكال الهندسية في الرسوم التكعيبية ، إضافة إلى استخدام تقنية الإلصاق (الكولاج) وإدخال مواد غريبة للوحة مثل الرمل ، القصاصات الورقية ، ومواد أخرى ، هذه التقنية التي نجدها بقدر من الأهمية في الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) .
3. الاعتماد على الأشياء المبتذلة والمحتقرة والمهمشة للفن الدادائي، محاولة في رفض الواقع المعاش وما مرَّ به الإنسان من ظروف نفسية بعد الحرب العالمية الثانية ، والتركيز على تقنية الأشياء الجاهزة التي كثيراً ما نراها في أعمال فن (البوب آرت).
4. تحطيم الحاجز بين الفن الراقي والأدنى ونبذ التقاليد والمعتقدات السائدة ، وتقديس كل ما هو هامشي في الفن الدادائي .
5. كان للفلسفات المعاصرة وخاصة الفلسفة الوجودية و التفكيكية أثر واضح على بناء المفهوم الفكري والفلسفي لفن (البوب آرت) .
6. الهجوم المباشر على كل ما يمت إلى الماضي بصلة عن طريق تجلي مفهوم العبثية والعدم في أعمال فن (البوب آرت) .
7. إنَّ للتطور التكنولوجي الدور الرئيس الفعال لإنتاج الكثير من أعمال فن (البوب آرت) عن طريق استخدام التقنيات الحديثة (الحاسوب) .
8. ارتباط الجانب الحسي والعفوي (التلقائية) بأساليب الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) .
9. توظيف الفن في الجانب الاستهلاكي للترويج عن البضائع والمنتجات ، كما في أعمال فن (البوب آرت) .
10. استغلال الجانب الجنسي (الإباحي) في عملية تسويق المنتج الاستهلاكي .
11. جاءت الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) على درجة عالية من التبسيط بغية الوصول إلى طبقات المجتمع المختلفة وبكل أفراد ، ومنها رجل الشارع البسيط .
12. تبني فن (البوب آرت) ملامح المجتمع الأمريكي المعاصر وفق نظرية أيديولوجية ، ومحاكاة الواقع المعاش وتطلعات الحياة الجديدة واتخاذ الواقع الاجتماعي لتداولية الموضوع كمصدر للثقافة وشيوع ما يسمى بالثقافة الشعبية.
13. ركزت أعمال فن (البوب آرت) على المواضيع الأكثر فكاهة ، ومواضيع الإعلانات التجارية وطباعة الصحف والمجلات .
14. إنَّ للمصادفة والفوضى أثراً مهماً في بنائية التكوين للأعمال الفنية لفن (البوب آرت) .
15. كان لتوظيف العناصر البنائية أهمية واضحة في المعالجات البنائية التي استخدمت في فن (البوب آرت) والمتمثلة بالخط واللون والملبس والتي برزت بشكل جمالي مؤثر .
16. تعدد الخامات المستخدمة في بنائية العمل الفني لأعمال فن (البوب آرت) ، عن طريق استخدام المواد العديمة الأهمية والتي فقدت وظيفتها الأساسية.
17. تعدد التقنيات المستخدمة في المعالجة البنائية لأعمال فن (البوب آرت) واحتلال تقنية التجميع مركز الصدارة الأول من مجمل التقنيات المعمول بها في فن (البوب آرت) .
18. نبذ الأساليب والأدوات القديمة في بنائية العمل الفني والمتمثلة في الباليت ومعدات الرسم المتعارف عليها قديماً ، واستخدام كل ما هو متيسر من عدد وأدوات غريبة وتوظيفها في بنائية العمل الفني .

الدراسات السابقة

1. دراسة (احمد عباس علي) : المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي وأثرها في فنون الحداثة .
 وهي دراسة تقدم بها (احمد عباس علي) ، إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية ، 2008 .
 وكان هدف الدراسة هو : تعرف المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي وأثرها في فنون الحداثة . وأشتمل الإطار النظري على مبحثين ، تناول المبحث الأول المعالجات الأسلوبية والتقنية في الرسم التكعبي . وتناول المبحث الثاني أثر أساليب وتقنيات التكعيبية في الرسم الحديث . إذ تختلف دراسة (احمد عباس علي) عن الدراسة الحالية من ، إذ تهدف الدراسة وما تضمنه من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة ، كذلك اختلاف حدود البحث ، إذ تحددت دراسة (احمد عباس علي) بدراسة اللوحات الزيتية فقط لرسمي الحركة التكعيبية للمدة (1906-1950) ، بينما تتحدد الدراسة الحالية بدراسة الأعمال الفنية (رسم ، نحت ، وتجميع) ، لفنانين (البوب آرت) ، وللمدة (1960-1980) .
 واختلاف المنهجية المتبعة في الإطار النظري ، وعلاقة الباحث في تحقيق هدف الدراسة ، مع الاختلافات المضامينية الواضحة ، فقد قامت الباحثة في الدراسة الحالية بتوضيح

أنواع التقنيات المستخدمة في أعمال فن (البوب آرت) ، وما تضمنته من معالجات بنائية وكيفية توظيف العناصر التكوينية والتقنية في بناء الأشكال الفنية ، أما في دراسة (احمد عباس علي) فتعمق بعض الشيء في توضيح الأساليب والتقنية المستخدمة في المدرسة التكعيبية ، والإحاطة بها من أجل الوقوف على المعاني الشاملة التي ارتبطت بهذا الموضوع والخصائص والصفات المتعلقة فيه .

إضافة إلى الاختلافات الواضحة في المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري في كلا الدراستين ، واختلاف إجراءات البحث من حيث مجتمع البحث وعينته ، وأيضاً وجود الاختلافات في النتائج والاستنتاجات في الدراسة الحالية مقارنة بالنتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها دراسة (احمد عباس علي) .

وعلى الرغم من الاختلافات بين الدراستين من حيث العنوان والهدف والنتائج، إلا أن الباحثة قد أفادت من الطروحات الفنية والتقنية لدراسة (احمد عباس علي) .

2. دراسة (الطفيلي) : الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية .

وهي دراسة تقدم بها (مهدي عبد الأمير إسماعيل الطفيلي) ، إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية ، 2008 .

وكان هدف الدراسة هو : تعرف الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية . وأشتمل الإطار النظري على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول الأسلوب ، وتناول المبحث الثاني التقنيات الفنية ، أما المبحث الثالث فقد تناول التعبيرية التجريدية بين النشأة والجذور والمعالجات البنائية .

إذ تختلف دراسة الطفيلي عن الدراسة الحالية من حيث هدف الدراسة وما تضمنه من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة ، كذلك اختلاف حدود البحث ، إذ تحددت دراسة الطفيلي بدراسة اللوحات الزيتية فقط لرسامي التعبيرية التجريدية للمدة (1940-1970) ، بينما تتحدد الدراسة الحالية بدراسة الأعمال الفنية (رسم ، نحت ، وتجميع) ، لفنانين (البوب آرت) ، وللمدة (1960-1980) .

واختلاف المنهجية المتبعة في الإطار النظري ، وعلاقة المباحث في تحقيق هدف الدراسة إلا أن الدراستين تلتقي في المبحث الثالث فقط مع الاختلافات المضامينية الواضحة ، فقد قامت الباحثة في الدراسة الحالية بتوضيح أنواع التقنيات المستخدمة في أعمال فن (البوب آرت) ، وما تضمنته من معالجات بنائية في تكوين الأشكال الفنية ، أما في دراسة الطفيلي فتعمق بعض الشيء في غور ما يتعلق بالأسلوب ، والإحاطة فيه من أجل الوقوف على المعاني الشاملة التي ارتبطت بهذا المصطلح والأنواع والخصائص والصفات المتعلقة فيه .

إضافة إلى الاختلافات الواضحة في المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري في كلا الدراستين ، واختلاف إجراءات البحث من حيث مجتمع البحث وعينته ، وأيضاً وجود الاختلافات في النتائج والاستنتاجات في الدراسة الحالية مقارنة بالنتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها دراسة الطفيلي .

وعلى الرغم من الاختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والهدف والنتائج ، إلا أن الباحثة قد أفادت من الطروحات الفنية والتقنية لدراسة الطفيلي (الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية) .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

ثانياً: عينة البحث

ثالثاً: أداة البحث

رابعاً: منهجية البحث

خامساً: تحليل العينة

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

أفرزت الحقبة الزمنية التي تناولها البحث منذ عام 1960 إلى عام 1980 كمّاً هائلاً من الننتاجات الخاصة بفن (البوب آرت) ، والتي تعدّ حصرها إحصائياً ، فاعتمدت الباحثة على ما موجود ومنشور ومتيسر من مصورات للأعمال الفنية الخاصة بفناني (البوب آرت) والإفادة من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الانترنت) ، والتي عن طريقها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث :

نظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي ، ولكثرة عدد الفنانين في المجتمع الأصلي واستحالة تغطية جميع الأعمال الفنية لهذه المرحلة ، فقد ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث (*) بشكل قصدي وبما يحقق هدف البحث ، هذا بعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري تم اختيار عينة البحث الحالي ، وبواقع (14) نموذجاً ، وقد تم اختيار عينة البحث الحالي وفق المسوغات الآتية :

- مراعاة المدة الزمنية لحدود البحث الحالي والتي تقارب العقدين ، وبما يتناسب لتغطية حجم العينة .
- تنوع الأساليب الفنية العديدة ، وبتباين النماذج لعينة البحث ، إذ حملت بعض الخصائص والبنى مما يتيح للباحثة تحقيق هدف الدراسة .
- إنّ هذه النماذج الفنية قد شهدت تحولاً تقنياً من حيث استخدام المادة وتنوع الخامات .
- أخذت الباحثة عند اختيار عينة البحث بآراء بعض ذوي الخبرة (**) في هذا المجال ، للتأكد من ملائمتها لتحقيق هدف الدراسة .

ثالثاً : أداة البحث

اعتماداً على المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري ، اعتمدت الباحثة وبشكل أكثر توظيفاً أداة تحليل المحتوى كأداة للبحث الحالي ، ولغرض الموضوعية في التحليل ، فقد ضمنت الباحثة استمارة التحليل ثلاثة محاور ، كل محور يحوي فئات رئيسية وأخرى ثانوية ، المحور الأول تضمن مضمون الدلالة في فن (البوب آرت) . وتضمن المحور الثاني آليات اشتغال المواد البنائية على السطح التصويري ، أما المحور الثالث فقد تطرق إلى آليات توظيف العناصر التقنية في فن (البوب آرت) .

وعلى هذا الأساس تم عرض الأداة بصيغتها الأولية (*) على عدد من الخبراء (**) ، ذوي خبرة واختصاص في هذا الميدان للتأكد من مدى ملائمة الأداة في تحقيق هدف البحث الحالي ،

(*) ملحق (3) .

(**) أ. د. كاظم نويز .

أ. د. حامد عباس مخيف .

أ. م. د. محمد علي علوان .

أ. م. د. جبار حنون .

م. د. باسم العسماوي .

بعد الأخذ بالملاحظات والتعديلات المقترحة التي أبدى بها الخبراء ، تمّ التوصل إلى الأداة بصيغتها النهائية (***) .

الصدق الظاهري :

لغرض معرفة تمتع الأداة بصدق ظاهري ، قامت الباحثة بالرجوع إلى نسبة الاتفاق في آراء السادة الخبراء ، فتبين للباحثة أن نسبة الاتفاق تشير إلى 80% ، وأن نسبة كهذه ، يمكن اعتمادها وهي دليل على تحقيق صدق ظاهري في الأداة .

الرجوع إلى ملاحظة البحث ،



(*) ينظر : ملحق (1) .

- (**) أ. د. عباس جاسم – اختصاص تصميم طباعي / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. د. علي شناوة وادي / تربية فنية – فلسفة فن / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. د. مكي عمران راجي / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. د. عاصم عبد الأمير / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. د. كاظم نوير كاظم / تربية تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. د. عامر خليل / فنون تشكيلية – نحت / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. م. د. محمد علي علوان / تربية تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. م. د. علي مهدي ماجد / تربية تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 أ. م. د. صفا لطفي / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 م. د. باسم العسماوي / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
 م. د. صفاء السعدون / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

(***) ينظر : ملحق (2) .

برسعة السماء التي تملأ بعضاً من ممرية في الساحة • بين السحس السون • صغر البحر سحر
والملفت لنظر المتلقي لمجرد النظر للوحة مع اللون الأزرق شكل تضاداً لونياً يُذكر بالأسلوب
الانطباعي في تجاور الألوان المتضادة .

حاول (هوكني) استنباط أشكال الطبيعة وتجسيدها بالأشكال الهندسية المستمدة من
أسلوب الفنان (سيزان) ، فهو عبر وبطريقة بنائية متميزة وباستخدام الخط ، عن الجزئيات
المادية المحسوسة ، ذلك من خلال إحالة الشكل الحسي إلى بنائية مجردة وتمثيله بالشكل الهندسي
الذي يأخذ طابع التجريد والتسطيح بتوزيع مساحات لونية كبيرة ، ووجود المنظور الخطي
وتحقيق الموازنة التي تولدت من تشكيل أجزاء اللوحة بإرادة قصدية كونت حضور المعنى
والصورة المميزة ، فاستخدام الفنان وعن طريق معالجته التقنية للوحة ضربات الفرشاة على
القماش ، لكن بطريقة تسطيحية تبدو وكأنها خالية من النتوءات ذات ملمس ناعم ، فتمتع العمل
الفني بالكثير من قوانين الإنشاء في المعالجة البنائية من منظور وضوء وظل وتضاد لكن
بأسلوب مجرد امتلك نوعاً من السذاجة الكارتونية واستخدام الصور الفوتوغرافية التي تميزت بها
الكثير من أعمال الفنان (هوكني) باستخدام لطخات لونية خطية من لون خالص يساعد في إبراز
ملامح الأشكال والحجوم ، فتكونت لديه فضاءات لونية خالصة مثلت عالماً موضوعياً مشخصاً
عبر عن الحركة المتمثلة بحركة الماء ، والسكون في آن واحد .

استلهم (هوكني) لوحاته من سماء جنوبي كاليفورنيا الزرقاء ومناخها المشمس وسكانها
المولعين بحمامات السباحة وأساليب الحياة الباحثة عن المتعة ، فحقق هنا خطاباً بصرياً جمالياً
عن طريق تجسيده للطبيعة والأشكال الحسية بحرفية عالية مثلت بأدائها خيال وذاتية الفنان
الخالصة المعبرة عن عناصر الطبيعة الماء والنبات والسماء بأسلوبه الفني المعاصر .

فشكل (هوكني) في لوحته هذه مفردات واقعية يتساوي فكرة الموضوع مع مجادلة
الزمن الذي مثل بها عن الحياة المعاصرة بطرحه لموضوع حمام السباحة وأجواء
كاليفورنيا ، بخلق هذا العالم الصوري والواقع الحسي بأسلوب فني جمالي مميز .

فقد حاول (هوكني) استنباط الجمال الحقيقي في الطبيعة وإحالاته إلى كفيات مموهة للشكل الواقعي باستخدامه للعناصر الفنية مكوناً أشكالاً يتميز خطابها الفني والجمالي بنفحات تكعيبية وتجريدية وانطباعية .

بهذا عو (هوكني) عن الحياة الأمريكية المعاصرة باتجاه فني يتلائم وطريقة التلقي المعبرة عن تركيبات بيئية معاشة وبأسلوب الحياة المترفة الساعية وراء المتعة والتحرر والتغير والاستهلاك ونبد التقليدي والسائد وتقديم صورة ذهنية مفاهيمية في تكوينات لأشكال تحوي تمظهرات عصر ما بعد الحداثة بصيغة فنية اشتركت فيها عملية الإدراك الحسي والآلية البصرية لتعقل وإدراك المنحى القصدي والجمالي للعمل الفني .

لهذا شكل العمل الفني هنا سياقاً فنياً تمظهرت بها جميع أعمال فن (البوب آرت) المتمثلة بتطلعات بيئية عصرية في ظل ثقافة مجتمع ما بعد حداثي معاصر .



السيادة من خلال تصوير هذه المفردة المهمشة بعملٍ نحتي عبرَ من خلاله عن الشيء المبتذل وإمكانية جعله إنجازاً فنياً . والجانب الآخر هو جانب سلعي بدافع مادي ومقصودات تجارية نفعية ودعاية تعلن عن منتجها الاستهلاكي والاستحواذ على الصيت الإعلاني لتسويق المنتج إلى المستهلك عن طريق عرضها لصفات عمل (أولدنبيرغ) وخلق الرغبة لاقتناء هذا المنتج . وفي صورة أخرى يعرضها الفنان عن طريق تصوير الواقع المفردة وتسجيل شكل تقريبي يجعل المتلقي في أجواء العمل في كل ما يغيب عنه ليعرض دفعة واحدة أشبه ما يكون

بعملية إحضار تفاصيل الوجبات السريعة والمشروبات المفضلة المعاصرة في العالم الغربي والحياة الجديدة .

فحاول الفنان هنا الاقتراب من الواقع المعاش ، هذا عن طريق اتحاد مخيلة الفنان ودوافعه مع الدافع العام المتمثل بدافع المجتمع وتطلعاته المعاصرة ، فقراءة العمل الفني هنا قد تكون مفهومة من قبل المتلقي ، فعمد (أولدنبيرغ) هنا بمعالجته البنائية لهذه المفردة الواقعية ومحاولة تمثيلها بشكلها الواقعي المفهوم ، حتى من رجل الشارع البسيط ، وهذه الفكرة منطلقة من تطلعات فن (البوب آرت) في جعل أعمال فن (البوب آرت) مع احتكاك بالمفهوم البسيط الذي يمثل المفهوم الشعبي الخالي من التعقيدات وهذه محاولة للوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين والإحساس بتلبية ورغبات المجتمع المعاصر .

وبهذا قد عبر (أولدنبيرغ) وبمنحى جمالي عن مجمل عمله بإحدى تقنيات الفن الشعبي ، عن طبيعة التعامل الغربي مع المتغيرات اليومية ومنها الأغذية لما تشكل أهمية كبيرة في النظام الرأسمالي الذي يعمل على تحديث البيئة ومواكبة تطوراتها .

حمر) ، يقع في
لصناديق المعلقة
في أجزاء الحركة
بضوء بارزة إلى
بماء اللون يتموضع
تحت الطاولة بأحد



يتمظهر
الجانب الأيسر من
تظهر على باب
وقبضة الباب ، و
الأمم يعتليها أحد
فوقها علبه بسكوي
الرؤوس المنحوتة

أخذ الفنان (ويسمان) على عاتقه في بناء أعماله الفنية التفصيل الكدبة وأساليب الحياة

ليصور لنا العمل الفني بما نتعامل معه الحواس مستخدما فيه الحرية الكامله في عمليه التشكيل
الفني ليحمل بيئة العمل الفني طابعاً تقريبياً يبتعد عن التقليدية في إنشاء العمل الفني .

لقد شكل عمل (توم ويسلمان) صوراً لعناصر مادية في الحياة الواقعية ليبعد ذهن المتلقي في التفكير فيما يجري من موضوع في العمل الفني ، والمعنى الذي يكمن في أجزاء اللوحة ، فيبدو العمل موازياً بتمظهراته مع التوجهات المابعد حداثية وطبيعة التلقي الجديدة المرتبطة بثقافة المجتمع الاستهلاكي وتوجهاته ؛ لذا كان العمل يعرض نتائج لمخرجات تكنولوجية مقطوعة بطريقة فنية معاصرة تختلف عن طريقة الإصاق في التكبيئية لتوازي العمل في الفكرة وتخالفه في التقنية . لذلك يظهر في العمل الفني أن هناك نقلة فنية في طبيعة التعامل مع العمل الفني والمتلقي وطريقة إظهار العمل بتركييب في عملية توليفية تتماشى مع طبيعة التلقي للأعمال الفنية لفن (البوب آرت) ، فضلاً عن توظيف الجانب الاستهلاكي (السلمي) في تقريب موضوع الإنتاج وارتباطها بعملية الاستهلاك والمستهلك والترويج عن البضائع ، لتنتج دعاية إعلامية تفيض من طياتها ربحاً تجارياً مستمراً يؤخذ من طبيعة التظاهرات التي اهتم بها الفنان وعرضها في عمله .

كذلك يتداخل مع ما يمثل بالوجبات السريعة في النظام الغذائي الحديث (المعاصر) ، لذلك شكل (ويسلمان) بعمله هذا اختلاطاً بين (المقدس) المتمثل بعمل (موندريان) وما هو استهلاكي المتمثل (بقطع الخبز والبسكويت وقناني الكحول) ، والعمل على محو الحد الفاصل بين الفن الراقي والحياة الاستهلاكية ، ليؤكد في هذا العبث والعدمية التي صرح بها (نيتشه) في أحد أقواله : (كل شيء هو لاشيء إذن اللاشيء هو كل شيء) . بهذا أصبحت الأعمال الفنية تتطابق عند (ويسلمان) مع أفكار نيتشوية (عدمية) ، ونرى أن العمل الفني يجمع مواضيع متعددة ليحمل في مجمله تشظي المعاني وتبعثرها ليتترك إلى المتلقي قراءة الخطاب البصري وما تتشكل في داخله من آلية تعمل على إعطاء معنى خاص به .

إن (ويسلمان) أخذ على عاتقه في بناء أعماله الفنية الانشغال في التقنيات المعاصرة متأثراً بالأفلام الكارتونية التي تتمظهر بلعب الكارتون التي يعمل على تكبيرها بتقنيات حديثة وشغفه بالألوان ذات الترددات اللونية العالية والتضادات اللونية كما نجدها واضحة في أعمال الفنان (أندي وارهول) ، وعمل هو بدوره على تطويرها مستخدماً فيها تقنيات إضافية متمثلة بتقنية القطع والإصاق بالأجهزة الالكترونية الحديثة ، وبهذا وصف (ويسلمان) كل ما هو أني ولحظي (متغير) تنفيذاً منه لمتطلبات الحياة الجديدة .

إن تشكيل العمل الفني عند (ويسلمان) ينطلق من كون نظرية التلقي هي الوسيلة الأساسية التي بوجودها جعلت أعمال الفنانين في فن (البوب آرت) تأخذ طابع الطروحات الفكرية والفلسفية التي نادى بها (نيتشه) في عدميته و(جاك دريدا) في تفكيكيته ، ليأخذ بذلك الفنان بنظرية التلقي التي أسست لها النظريات المعاصرة ، وما أملت عليه طروحات مثل المادية عند (ماركس) والوجودية عن (سارتر) ، والتي أفضت بدورها وأسست على عدمية وتفكيكية كل من (نيتشه) و(دريدا) التي ارتبطت في رؤيتها الفلسفية الكثير من أعمال فنون ما بعد الحداثة .

فاستطاع الفنان هنا ان يحقق بعداً جمالياً وتمظهراً فنياً عن طريق التعبير عن رؤيته الخاصة التي تتحد مع تطلعات الحياة العصرية التي أعطت المتلقي مفهوماً يوحى بحياته الاستهلاكية مع إحساس بالجمال المتتابع لأجزاء العمل الفني التي أعطت مدأً بصرياً جمالياً عن طريق توزيع المفردات البيئية بأشكال يبت فيها رؤية عصرية جمالية خالصة .



الفعل الدادائي لما فيها من سرديّة لا مالوفية وابعاد تاويلية ومركزية ما هو هامش .
إنّ لاستخدام (جونز) الأشياء الجاهزة في تكويناته الفنية وبإضافته اللمسات الفنية عن طريق اللون والأصباغ المستخدمة ، قد شكلت أبعاداً بنائية وبفكرة متفردة تميزت عن أسبقية الانجازات الفنية .

فتمكن (جونز) هنا من خلق خطاب تأويلي جمالي يرهق بمفهومه المتلقي وعملية إدراكه للعمل الفني ومحلولة التوصل إلى قصديّة الفنان في هذا الإنجاز الفني الذي تميز بمعالجة

بنائية فنية ، عن طريق استخدام الشكل الواقعي المتمثل بالمكنسة والاشكل المتمثل بالخطوط التلقائية (العفوية) للفرشاة ، وملء الفضاء التصويري بأكبر مساحة متوفرة في العمل الفني ، إضافة إلى محاولة إصغاء جانب الحركة بتجسيد هذه الضربات والخطوط اللونية على جانبي خيوط المكنسة .

إنّ هذا التداخل الحاصل في السطح التصويري بين الأنساق البصرية والإدراكية التي تعود إلى إشارات خطية واتجاهية ولمسية تؤدي بالنتيجة إلى تعدد الدلالات وهذا ما عمدت إلى إحداثه الأساليب الأدائية لفن (البوب آرت) .



Figure 1: A grid of nine portraits of a woman, likely a portrait artist's work.

الصورة ، وبين الفضاء التصويري الذي ملء بحديثات المستطيلات الرتيبة المتساوية القياس ، هذا الشكل الهندسي الذي ولد حافات حادة تحيل قراءة العمل الفني إلى وجود منظور خطي يتجه بأعماق مختلفة ما بين الأشكال ، هذه التقسيمات المؤدية إلى تعددية المراكز وانعدام المركز الواحد للعمل الفني .

إن الخطاب الفني البصري لهذا العمل الفني ، تميز بمعالجة بنائية مغايرة للمألوف أخذت صفة التكرار طاغية على العمل، وهي الصفة التي تميزت بها أعمال الفنان (وار هول) في رسمه للبورترية والصور للشخصيات المشهورة ، وكان يضيف أحياناً بعض الألوان على سطح هذه

الصور ، إذ يختلف اللون الطارئ من عمل إلى آخر ، بل من نسخة إلى أخرى ، فالصور التي بات تكرارها مريعاً ، هُوَ ما يحوله (وارهول) إلى موضوع ، إذ يمتص الملل من تلقي هذه الصورة ، لهذه الشخصيات التي تواجدت بكثرة في الصحافة والإعلام وهو ما يؤكد وجود حكم اجتماعي وقيمي تجاهها .

صور (وارهول) هنا صوراً لشخصية معروفة حملت معاني التمجيد بشخصية (جاكليين كيندي) واحتفاءً بالرئيس الأمريكي ، فكُون (وارهول) هنا خطاباً جمالياً باتخاذ صورة حسية محاكية للواقع ، تطلب هذه الصورة في استيعابها حركة حسية مكونة من اتحاد الذهن والبصر ، لتعقل الصورة الفوتوغرافية وتوظف هذا الشكل الواقعي المحسوس انتهاءً بالشكل النهائي للعمل الفني .

حاول (وارهول) في هذه الأشكال المتغيرة أن يجسد صورة المرأة وجمالها الذي هُوَ يوماً ما سيكون خاضعاً للفناء ، المعنى الذي يكمن هنا في هذا العمل الفني ، هُوَ جمال وبطولة (جاكليين كيندي) الذي اقترن بموتها من خلال تمثيل ذلك في بعض الصور بالأبيض والأسود ، فاختار (وارهول) صوراً للمثل أو النجم السينمائي المشهور أو أشكالاً لـ (جاكليين كيندي) ، فعلاً يستسيغه ليكون اقرب استيعاباً للمشاهد وأكثر محاكاةً ومفهوماً للواقع . فارتقى هنا الفنان بعمل فني جمالي تطلب إجهاداً فكرياً في شاهدة هذه الصور التي تبدو متشابهة بعض الشيء ، ربما قد ترهق المتلقي بالتتابع الذي يدعو إلى استمرار بصري ، لاستيعاب العمل الفني ، مكوناً خطاباً بصرياً مثل مفردة واقعية عصرية ، وهي دعوة جديدة وأسلوب اتسم بتوظيف مفردات البيئة الواقعية ومحاكاتها روحياً علت من العمل الفني معبراً عن نفسه ، وبهذا استطاع (وارهول) بذكائه ومهارته أن يحقق إبداعاً فنياً لجمهور متقلب المزاج ومجتمع أفرزته صراعات الغرب وتنادي بفرض الفن التقليدي ، إذ ترافق هذا النوع من المزاج بالمواقف الاستعراضية والاستفزازية للمتقف الأمريكي وهو يعيد بناء تفسيراته وفق فنون الطباعة والتغليف ومعرفة عالم التسويق والاستهلاك ، إذ تمكن (وارهول) أن يحقق صلة حقيقية ما بين الحاجة إلى فن معبر عن المرحلة والفكر النظري الجديد إذ كان محط اهتمام النقد والذي لا يبتعد عن مجالات الذكاء التسويقي للأفكار وإعادة صياغتها عبر منتجات تجسد أزمة للإنسان وأزمة الفن المهدد بالتفكيك وإيقاف حيويته التقليدية في الخروج من الإطار البنيوي الذي لم تطل إقامته بسبب عدم استطاعته تقديم النموذج العام المطلوب .

فقصدية (وارهول) هنا باتخاذ فكرة الشهرة الشعبية أساساً لأغلب أعماله ، بتسليطه الضوء على الشخصيات التي اتسمت بالدعاية والشهرة ، والمستوعبة من قبل جميع فئات المجتمع وحتى رجل الشارع البسيط ، واعتماد هذه الفكرة كدعامة متكناً عليها في أغلب إنجازاته الفنية ، وسيلته لكسب كماً من الجمهور ومواكبة العصر ومحاكاته ، حاملاً لمبدأ أن الشهرة سبيل الوصول لأكبر قدر من المتلقين .



آنذاك سواء في التفاصيل اليومية المتعارف عليها أو الأغراض المبتغاة من وراء ذلك وهو ما يحيل إلى بنية مجتمع استهلاكي آمن بالمعاصرة وتجاوز كل ثوابت العصور السابقة . وفي هذا العمل ركز الفنان (وارهول) على نمط الحياة الأمريكية والتي مثلت انطلاقة شجاعة نحو ولادة فن (البوب آرت) في حدود هذا المجتمع وما الإشارة إلى (مارلين مونرو) والعلامة التجارية المصاحبة وهما الأشهر في تلك المدة إلا دليل على ذلك.

وهنا اشتغل (وار هول) هذه الرموز لبناء عمل فني يحتوي أشكالاً من الواقع اعتاد عليها المجتمع الأمريكي وعرفها تماماً ، وهنا جاء فن (البوب آرت) بمثابة رسم للحياة الأمريكية المعاصرة .

وفي العودة إلى بنائه هذا العمل من الناحية الفنية نرى أنه تضمن مجموعة من الدلالات الفنية المعبرة عن طريق المفهوم والفكر لهذا الفن ، فقد بني العمل هنا وفق مبدأ الحرية في التعبير والحسية المفرطة وفي نوع من العبثية غير المعهودة .
إنّ هناك مرجعيات فنية لهذا العمل للتجريدية والانطباعية وهناك تأويل لرموز العمل منها التأويل الاجتماعي والجنسي والاستهلاكي وفيها سمات أسلوب محدد للعب الحر والتشظي والتلقائية .

كما وتجسدت آليات اشتغال العناصر البنائية في العمل بالتناغم والانسجام والتكرار وهناك الخطوط على اختلافها ، ونجد ما يوحي إلى استخدام الفضاء بشكل مميز في أبعاده واستخدام المنظور ، وتكوّن هذا العمل بشكل متكامل من الناحية الفنية في بناء فني مميز .
قام رسامو (البوب آرت) وبشكل مقصود ومنهم الفنان (وار هول) بتخطي الحدود الفاصلة ما بين الأعمال التجارية ونقد مفهوم الواقع المعاش ، وما بين الفن كنظام جمالي قائم بذاته ، وبهذا العمل في الذات كان مقبولاً ومفهوماً عند ابسط الناس لهذه المدة .
لقد كان للعنصر الجمالي حضوراً فاعلاً في هذا العمل الذي امتاز بالموسيقية العالية ، كما كان لـ (جون كاج) وفي خمسينيات القرن الماضي وأصبحت الأشياء المهمشة والمبتذلة في نظر البعض تكون وأن قدرة جمالية تحطم الفاصل بين الفن والحياة الشعبية العامة .
وكما هو واضح في هذا العمل .

إنّ الجميل والقبيح بما فيها وأصوات وصور تم التعامل معها لفعل مثير ومبهر ، إذ تغلفت بطابع الجنس المثير ليكون العمل مقبولاً على مستوى التداول والاستهلاك وهي بمثابة صورة قصدية جميلة لما تم بناؤه وفق منهج التأويل الجمالي المقصود .
ولقد وجد (وار هول) هنا ضالته في تجسيد فكر مادي أو موضوعي بإطار جمالي غير فيه عند فلسفة كاملة لمجتمع معاصر كالمجتمع الأمريكي عن طريق رمزين جماليين في نظره هما (مونرو والبيبيسي كولا) .

ولقد تميز هذا العمل من الناحية الجمالية بميزات عتق جسدها (وار هول) ومنها :

1. الجذب البصري .

2. الاتصال مع المجتمع الاستهلاكي .

أما ما جسده (وار هول) هنا فقد كان تجاوباً جمالياً مع مقولة الفنان الإيطالي (مانزوني) (*) والذي قال فيه : " أنا استهلك إذن أنا موجود " عطفاً على المقولة الفلسفية الشهيرة لـ (ديكارت) " أنا أفكر إذن أنا موجود " فكان هذا العمل موجوداً جمالياً فائقاً لـ (آندي وار هول) .

(*) بيبير مانزوني : فنان إيطالي (1933 – 1963) من جيل الواقعيون الجدد قال أن ما موجود هو عمل فني رؤيا معاصرة .



الفنان وبرؤية تبدو محيرة ومجهدة لاستيعاب المتلقي وطرح الموضوع بأفكار تميزت بتعدد القراءات لما يحمله العمل الفني من رموز ذات علائقية متعشقة بمخلفات الإنسان ومحاولة خلق هذه المهمشات بأعمال فنية بإيماءات ذات تجذر ددائي في استغلال المواد الجاهزية والمخلفة في المعالجة التقنية للعمل الفني .

وفي تسجيل آخر عرضه العمل هو تمثيل واقع شبح المعاصرة المفرط الذي انتاب المجتمع الغربي وشيوع المنحى الاستهلاكي وسيطرة الآلة واقتناصها سيادة الموقف في جميع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية . فمحاولة (اولدنبيرغ) هذه كانت استهجانات عدمية طبقاً وطروحات نيتشوية بعصرية ما بعد حداثوية في توظيف الموضوع ، وطبيعة التحول في الأفكار والمفاهيم الحاضرة والمتغيرة أنياً في العالم الغربي .

فشكلت هذه المنظومة العقلانية في المشهد التصويري بعداً ذات منحى جمالي في تشكيل بنائي مجسم للون واحد وخامة متعددة وفق رؤية حسية معبرة عن وجدانية الفنان بطريقة اتسمت بالحرية في التشكيل البنائي وبنسق يعطي للمتلقي إحساساً بالجمال .

ولا يمكن هنا تجاهل مهارة الفنان ودوره في استخدام المادة ومحاولته تجسيد الموضوع واعتماده على ما متاح ومتيسر من خامات مهمشة ومبتذلة ومخلفات بيئية ومواد منزلية مستهلكة وتقديمها بطروحات متحررة من القيود والأساليب القديمة المتعارف عليها ، بتقنية ومعالجة بنائية حديثة وبانجازات فنية معاصرة .



افكار تتشير إلى طبيعه المجتمع ليعرضها في نصوص بصريه تمثل ما يمر به الفرد يوميا وانيا مبتعداً عن الثبات والمركزية والاستعارة بالأساليب الدادائية في استخدام المبتذل والمهامشي والمستهلك .

إنَّ عرض العمل بهذه الترددات اللونية العالية ساعد على شد وجذب عين المتلقي وتحريك دواخله لما يتعلق بالجنس الآخر الذي مثل صورته بشكل الفتاة الواقفة بجانب الشفاه

ليصور لنا (ويسلمان) استكمالاً لإثارة الجمال النسبي لمجموع ما تحمله الفتاة من صفات وقياسات ونسب جمالية يتمثل فيها الفن كجزء منها .

يتفاعل فن (البوب آرت) مع ما هو دعائي (إعلان) لنوع خاص من المستهلكات اليومية والتي مثلت السيجارة في العمل الفني ، التي أصبحت جزء من الشخصية الشبابية في الحياة المعاصرة . لذلك يصور لنا السيجارة صورة للاهتمام بها كجانب استهلاكي ، وإزاحته إلى خلق عالم يتمثل بقدر كبير من الحرية وكثرة الاستهلاك متابعاً الموضة وموازيها للعصرنة ، ومتغيراً لما هو متحول بشكل مستمر .

إنّ الخطاب الذي أراد أن يحققه (ويسلمان) عبر هذا العمل ، هو خطاب مرتبط بالواقع الثقافي والاقتصادي لطبقة اجتماعية واسعة جداً مثلت المجتمع الغربي ، التي تبنت الثقافة الشعبية ، فالفنان هنا يختار موضوعات من مظاهر الحياة المعاصرة دون أن ينطلق من نظام قيم محدد ، إنما أراد فقط التثبيت من طريقة الحياة الأمريكية .

إنّ وحدة المعالجة هنا تحيل الرسالة الجمالية الواردة من الموضوع إلى نسخة مماثلة للمعطيات الموجودة فيها، لأن العمل الفني هنا قد تكون في بنائته من عناصر العالم الواقعي ، فامتزجت ذاتية الفنان بذاتية المجتمع وتطلعاته ، والذي هو جزء منه باعتماده على الواقع المحور ، فحاول الفنان أن يجعل المشاهد أكثر تفتحاً ووعياً ببيئته ، وبلاستعانة بالأشكال المتداولة في البيئة المعاشة وتقديمها بطريقة مفعمة بالإثارة .



آلية المعالجة البنائية للتشكيل الفني هنا بين وجود المنظور الخطي الذي كونته الأشكال الهندسية والتي جعلت من العمل الفني يتمتع بعمق حقيقي ، إضافة إلى الموازنة المستقرة التي تمتع بها العمل الفني سواء في حالة غلق الصندوق الخشبي أم في حالة فتحه .
تمكن الفنان هنا في إنجاز فكرة بنائية لتشكيل عمل فني مستمد من العالم المادي الواقعي وخلق عالم تصويري متماسك بعناصره البنائية المتمثلة بالخط ، والانسجام اللوني ، والحركة ،

والتوازن ، والملمس ، التي كونت وحدات بصرية متناغمة ومنسجمة أدت باتحادها إلى تكوين عملٍ فني ذات طابع بنائي مميز .

يستعير (جونز) هنا ببعض الاشتراطات المحيطة بفكرة الاختزال والتبسيط ، فهو لا يرسم الإنسان ، بل جزء منه ، أو يقدم الأثر الذي يتركه الإنسان على الرمال كمعطى بصري وهو بذلك يُدخل الإنسان إلى العمل الفني ليقترّب أكثر من حقيقة ربط الفن بالحياة المعاصرة ، والتعبير عن فكرة تجاهل الإنسان الذي أصبح أسير الآلة في الحياة المعاصرة وتجسيد هذه الفكرة يترك آثار قدم الإنسان على الرمال الذي أصبح مستلباً ومتروكاً على حافة الحياة لا يمثل سوى قطعة ذاكرة مجسداً فكرة اللاقيمة للإنسان وانحلاله وانحطاطه وما أحدثته الحرب العالمية الثانية من مخلفات سلبية ومعاناة نفسية مر بها الإنسان تاركاً آثار أقدامه المعبرة عن عدميته وتهميشه في الحياة الجديدة .

إنّ طريقة التعبير عن المعطيات التواصلية تتبدى في الإفصاح عن كينونة الخطاب البصري الذي يتبناه الفنان في إعطاء المشاهد فرصة للتأويل وتعزيز الإحساس بالمدرجات الصورية الذهنية ، والتعامل معها بنائياً وجمالياً ، على الرغم من وجود عناصر تشخيصية واقعية ، إلا أنّ العمل لا يوحى بقول شيء محدد ، وبهذا تسقط حلقة الوصل القائمة بين الفنان والمتلقي ، لأن عملية تأويل الموضوع الفني تختلف من متلقٍ لآخر ، والمعنى الذي يصل إليه المتلقي ربما قد يكون غامضاً أو لا منطقياً يتجاوز الشكل المقدم كمعطى بصري ، فالفنان هنا نقل الواقع البيئي المهمش لجعله جوهراً ، وهو ما يعكس بذلك التحولات الفكرية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، ليصبح المركز = الهامش في الأهمية ، فكل شيء مهم وعديم الأهمية في آن واحد .

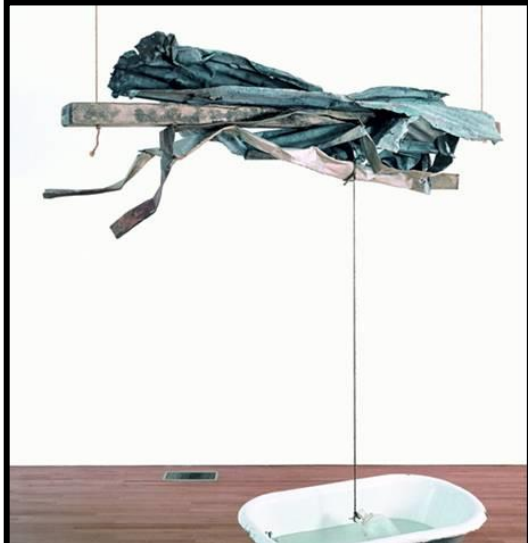
وبهذا حاول الفنان كسر الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية عن طريق تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يومياً ، برفيعها ومبتذلها ، بجميلها وقبيحها ، لكي تمتلك أعلى قدرة على التداول والاستهلاك من أجل هذا بحث (جونز) في الأشياء ذات المرجعيات الفكرية والفلسفية النابعة من الثقافة الشعبية عن طريق توظيف الأدوات الجاهزة والوسائط التي عالجها بطريقة عبثية ، لذا كان التجميع من الأساليب التقنية التي استخدمها (جونز) ، إذ يعد التجميع نقطة انطلاقاً نحو مفهوم البيئة والتي ارتكزت عليها معظم فنون ما بعد الحداثة ومنها فن (البوب) على وجه الخصوص. فقد وجد (جونز) في عمله هذا انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذي يحيط به ، إذ يقترّب عمله هنا من وسائل تشكيلية ذات أصول وجذور وأدائية أفاد منها (جونز) بطريقة أكثر ارتباطاً بالواقع ، ساهم فيها بشكل أو بآخر في محو وتآكل الحد الفاصل ما بين الثقافة العليا (البرجوازية) ، وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية ويتساوى بذلك الفن مع اللافن ، والمقدس مع الهامش .



بالاعتماد على الاوصاف الحرة التي يظهرها الخط واللون ، والتي يجد من خلالها عرافات
ترابطية بنائية تعتمد القيم البصرية التي تظهرها التكوينات من تباين الالوان وتضاداتها عن
طريق المنظومة التسطيحية للألوان المتجاورة .
ان المعالجة التشبيدية هنا اتسمت بالارتجالية في الأداء ، إذ يجمع الفنان هنا بين رفض
كل ماهو منتظم او صوري والمتمظهر بالضربات اللونية التسطيحية ، وما بين محاكاة الشكل
الواقعي والموضوعي المتمثل بمحاكاة شكل اللعبة الحقيقي المتمركزة وسط العمل الفني.

ومن خلال هذا التأرجح ما بين الأفكار والاساليب المختلفة ، استطاع الفنان ان يعبر عن بناءات شكلية مترابطة بمنظومه من الانساق الفكرية والادائية المتباينة ، بفعل ذات الفنان المطلقة ومدركاته الذهنية ، التي تواكبت افكاره وارتجالاته المبدعه مع افكار ورغبات الانسان المعاصر واحتياجاته ومايجبو اليه ، ومسايرة التطلعات والطروحات المابعد حدائيه ، من خلال استغلال الفنان هنا لعبة (الابنتين) وتوظيف هذه المفردة الاستهلاكية المعبرة عن روح الاستهلاك ودعاية المنتج .

يأتي عمل (جونز) هنا ضمن سياق المنهج الفني التعبيري التجريدي ، في حركة نحو المزاجية بين العناصر التكوينية المختلفة والتي تعد أسلوباً ونسقاً إبداعياً جمالياً ، فلا يستبعد حضور أشياء متنوعة وسطوح لونية بطريقة لا تقليدية من حيث اللون ، والشكل والملبس والتلاعب بالأبعاد بقواعد حرة .



التصويري المتمثل بتعدد الأبعاد ، فظهر العمل انزياحه عن الأطر التقليدية مكوناً تمظهراً فنياً ناتجاً من إفرازات الصناعة والاستهلاك .

حاول الفنان (روشنبيرغ) أن يحقق خطاباً فنياً جمالياً هنا ، عن طريق انتزاع المادة والأشكال من عالمها الأصلي ووظيفتها الأساسية التي صنعت من أجلها ، بأشكال عبرت عن واقع روح العصر المتمثل بمخلفات التكنولوجيا الصناعية وتوظيف المادة التي تعد عنصراً أساسياً من عناصر العمل الفني كونها وسيطاً مادياً تعمل على بيان تأويل العمل وإيصال الفكرة إلى المتلقي .

فارتبط اسم (روشنبيرغ) بالتجديد المتواصل ، فقد كان من بين الفنانين الأمريكيين الذين توصلوا مع تيارات الفن الحديث في باريس وروما ولندن ، إذ اطلع (روشنبيرغ) على إبداع حركات أسست لكل حداثة ، فأصبح يمضي دون حدود يرتجل أعماله باستخدام تلك الخامات المضادة لجماليات العمل الفني ، محولاً تلك المواد إلى أعمال فنية خلقت حواراً فنياً واتجاهاً ظل يمثل غرائبية (روشنبيرغ) ومتغيراته وارتجالاته ، لأنه فنان متغير مخرب ومعمار مقيم لحضارة تشكيلية جديدة أسس للهوية الأمريكية في الفن .

فسعى (روشنبيرغ) إلى التحرر من القيود والتقنيات الفنية المتعارف عليها قديماً ، وتعويض ذلك بتقنية تجميعية مستحدثة ، لكنه بالوقت ذاته تؤكد تجزئها الدادائي الذي مثل أسلوب العبث مستمداً صده من أعمال الفنان (مارسيل دوشامب) وتقنيته المتمثلة باستخدام الأشياء الجاهزة ، والاعتماد على ما هو متيسر من خامات وأدوات منزلية وأشياء مهمشة ، ربما لا تمثل منحاً جمالياً لا يتذالها وقبحها ، لكنها تجسد في مضمونها ما في نفسية وذاتية الفنان ، ومحاولة لمسايرة روح المعاصرة بالتعبير بكل ما هو مبتذل ومحقر وما هو موجود من قطع ملابس مستهلكة ومواد معدنية وخشبية ومخلفات بيئية ، بإضفاء بعض المواد أو الأصباغ لها ، مكونة أعمالاً فنية ذات منحى يهدف إلى التقرب ومحاكاة الواقع المعاش .

تمثل البعد الجمالي لهذا العمل الفني باقتناص اللحظات الآنية والابتعاد عن النظرة التاريخية في الخطابات البصرية المعاصرة ، فوجد (روشنبيرغ) المجتمع الغربي أشبه بلعبة تحكم بها التكنولوجيا المعاصرة التي جعلت من الإنسان مهماً مستسلماً للآلة الصناعية ، معلناً الاغتراب والنفعية الرأسمالية مخلفة في نهاية المطاف مفردات صناعية وظفتها بشكل متداخل حملت قراءاتها معاني وطابع الفكر الغربي ، الذي اختلفت ذائقيته في تقبل الأعمال القديمة الكلاسيكية المنتجة من المواد المعروفة والمعتادة في (الرسم والنحت) الذي عمل (روشنبيرغ) على تأهيل العلاقة بينهما ، لأنه مجتمع ما بعد حداثي أسير نزعة استهلاكية يؤمن بالتكنولوجيا والآلة وعدم الثبات وعملية التحول الدائم وتوليد خطابات فنية لفنون بصرية مستحدثة ناتجة من مخلفات صناعية ومفردات بيئية هامشية .



سي بي بريم - سي بي .

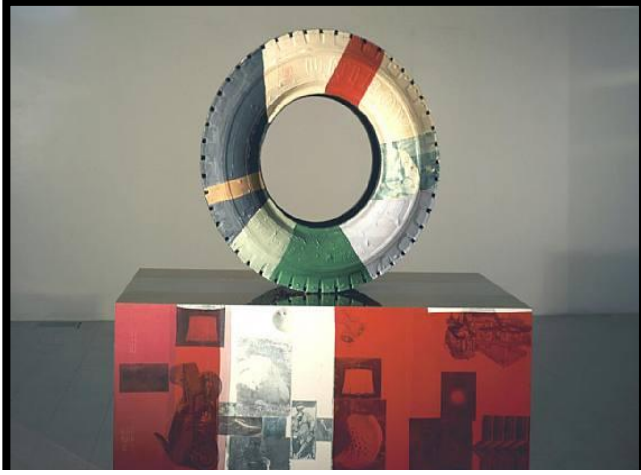
كانت الألوان المستخدمة وبشكل صناعي وتقنيات حديثة في عملية قطع تكعيبي وفق برنامج تقني يقطع بواسطة تقنية لغة خاصة ليستظهر إنساناً معاصراً للتقنية المستبدلة بتكعيبية (بيكاسو وبراك) بكل ما أحضرته من تقنيات وآليات بأخرى لعب فيها (الحاسوب) (الكمبيوتر) دوراً كبيراً في استخدام برامج تقوم بقطع الأجزاء من أي لوحة ونشرها ودورانها بأوضاع مختلفة وتقنيات متعددة وحسب رغبة الذات في إسقاط ما يرغب إليه في عملية تعبير

فني معاصر ، لذلك سجل (لشتنشتين) استبدالاً وتحولاً واضحاً في الاستغناء عن الفرش والألوان التقليدية بألوان وآليات صناعية جاهزة كان التقدم التكنولوجي دوره الأكبر في عملية تحول الآليات المستخدمة في العمل الفني .

وظف الفنان في عمله خامات تم معاملتها بشكل تقني (برمجي) لإعطاء الخامات الشكل والملمس الذي يوحي بالتعبير عن فكرة الفنان في تحقيق ذاته عن طريق تعدد المعالجات الموجودة في التقنية (البرمجية) إلى أن يتم الوصول إلى طبيعة الخامات المطلوبة عن طريق تعرضها إلى تصفية وفلتره وقص وقطع لتلائم ما يقصده الفنان في استظهار تعبيره ، إذ يمكن لتقنية معاصرة أن تتبلور من خلالها جميع أنواع الخامات تقنياً لتوظف بشكل فني بتقنية معاصرة .

فضلاً عن ذلك يعطي العمل انطباعاً في استخدام التحزيز عن طريق طبيعة الخطوط الموجودة التي تفصح عن قطع المقطع من الخشب الذي يحمل في مظهره التكوين الداخلي لمحتوياته عن طريق تقنية الطبع التي تظهر بالأشكال المختلفة للعمل الفني .

يطرح العمل الفني بمجمله عن آليات كانت للمصادفة والتلقائية فيه حضور واضح عن طريق الاشتغال بالآليات القطع العيبي بأجزاء العمل الفني والذي يظهر في عملية تداخل واقتراب وتباعد الأجزاء عن بعضها مستخدماً تقطيعاً لصور متعارف عليها وواضحة في معالم عمل (لشتنشتين) الذي ينتسب إلى المجتمع الغربي في أسلوب وطريقة طرحه ، ولهذا فقد أصبحت لأعمال فن (البوب آرت) سمات وصفات تعبر عن التوجهات المعاصرة من خلال طرح مجمل أعماله بكل اشتغالاتها وتقنياتها التي ذكرتها الباحثة ، لتواكب العصرنة التقنية وتركيب الفن على سكة تختلف في طبيعة توجهها في المسار المعتاد عن كل ما هو تاريخي وتقليدي والإفصاح عن مسك لحظوي يتعامل مع اليومي والمتغير والدعائي والغذائي (الوجبات السريعة) لتسجيل آليات الاهتمام بجسم الإنسان ونموه الفسيولوجي الأمر الذي يجعل التطور العلمي يأخذ الجانب الأكبر من أعمال الفن الشعبي للفنان (روي لشتنشتين) .



إن النمط البنائي لهذا العمل الفني ، قد نحون وفق اليات واسعالات فنيه جعلت من الحامه
العنصر الأساس لإبراز الفكرة البنائية التي تخلت عن المفاهيم والطرق التقليدية المتعارف عليها
في إنجاز العمل الفني ، هذا بتوظيف المهمش والمبتذل بشكل مباشر بإضافة بعض اللمسات عن
طريق اللون والمواد المختلفة حسب تجلي مخيلة الفنان والفكرة الأنية التي تنتابه كثيراً ما اتسمت
بالقصدية والحرية في أغلب أعماله الفنية .

يتمحور المفهوم الجمالي في هذا العمل الفني حول منظومة تتسم بذائقية استهلاكية ، عبرت عن مفاهيم ومتطلبات ورؤى المجتمع الغربي الاستهلاكي ، واندلاع التكنولوجيا الصناعية التي أصبحت مهيمنة على حركة المجتمع وتطلعاته ، بتطور الآلات والمكائن الصناعية ، وإبراز أهمية العملة والآلة والسرعة التي تميزت بها فنون ما بعد الحداثة .

إنَّ أكثر الخطابات الجمالية لمثل هذه العمال الفنية تتصف باستيعابها من قبل أكثر الفئات المختلفة في المجتمع ، كونها لغة معاصرة مساييرة للوضع الراهن .

فإن عملية الإدراك الجمالي هنا ، تمر من الحس إلى الحس إلى الشعور لتحقيق نتيجة معرفية خاصة ضمن منظومة العمل الإبداعي ، لا يمكن الاستعاضة عنها بطريقة مختلفة ، فعمل المتلقي المعاصر على ربط العمل الإبداعي بدلالات ورموز استهلاكية في تأويله وعملية فهمه للعمل ، لأن الفنان هنا اعتمد على مفردة بيئية معاصرة في بنائية العمل الفني ، ألا وهي (إطار السيارة) والملصقات الورقية التي نفذت بتقنية مستحدثة (الكولاج) .

إنَّ هذا التشكيل الفني قد حقق التفوق والانجذاب البصري عن طريق الألوان الصريحة التي أعطت استشعاراً يعطي أفقاً وبعداً أوسع ف بيان الفكرة البنائية الجمالية للعمل الفني ، فخرج المتلقي هنا وعن طريق رؤيته البصرية من مرحلة التأزم الذاتي التي مرَّ بها عبر التأمل للمشهد أو الشكل الفني ، في انفراج لمدركاته نحو نقطة التلاشي التي تقفز به من الزمان والمكان إلى حيث اللامحدود .

فتحقق النظام أو الانسجام الجمالي هنا نتيجة للنظام الذي يحكم لعب التخيل ، والقوانين التي ينتظم عن طريقها الموضوع الجمالي هي ذاتها حرة ، لأنها ليست مفروضة من أعلى وهي مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهي بالتالي الشكل الخالص للوجود ذاته ، فعبير التشكيل هنا عن جمال فني ابتعد عن التقليدية معبراً عن الحرية وأساليب توظيف مخلفات الصناعة والبيئة بأعمالٍ فنية متفردة بالشكل والتقنية التي تؤكد غزو الحياة الاستهلاكية المعاصرة .

لأن الفن الذي نراه في الثقافة المعاصرة هو فن تخطى حدود المألوفية لصالح إرضاء ميول ورغبات المجتمع ، فالفن الحقيقي المتمثل بالفن التقليدي غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة للمجتمع الاستهلاكي تعتمد على أغراض دعائية نفعية تلتزم الجانب التقدمي في التطور التقني واختراعات عصر التكنولوجيا الحديثة .



اجل تحريك الاطراف التي تبعث بقوى تشكيلية وحركة باتجاه المركز الذي يتركه فارغا على الأغلب ، كما في هذا العمل ، وهذه صيغة الأعمال التي تنتمي إلى الحس التفكيكي في عالم ما بعد الحداثة وفنونه التي ترتقي بالهامش إلى مستوى احتلال قيمة الجوهر بدلاً من المركز .
في محاولة من الفنان لإعطاء انطباع قوي بمعاصرة اللوحة لمقتنيات ومظاهر العالم الحديث يسعى الفنان إلى إدخال أشكال هي من نتاج الصناعة الحديثة وربطها بحركة دائرية

توحي بالديمومة أي الرغبة في تطوير الإحساس بهيمنة الدافع التقني والصناعي لدى الإنسان المعاصر .

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

أولاً : النتائج

1. اتخذ الفنان آلية جديدة في التنظيم البنائي للعمل الفني من خلال إدخال التكنولوجيا كمعطيات مادية واستخدام الصور الفوتوغرافية لبعض الشخصيات وأشكال المنتجات الغذائية بدافع دعائي استهلاكي ، كما في العينة (2 ، 5 ، 6 ، 8 ، 14) .
2. الاستعانة بالشكل الواقعي كوسيلة للتعبير عن الفكرة التي تكمن في مخيلة الفنان وذاته ، كما في العينة (1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 8 ، 9 ، 13) .
3. تفعيل الشكل المهمش والمبتذل وإعطائه صفة المركز ، كما في العينة (2 ، 4 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 13) .
4. تلاقح الأساليب التقنية المختلفة في بنائية الأشكال من خلال اتباع تقنية التجميع لمواد مختلفة مثل القماش ، الصور الفوتوغرافية ، قطع الجرائد ، مادة الخشب ، الرمل الحبال ، الأحبار والأصباغ المختلفة ، مواد أخرى ، كما في العينة (2 ، 4 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 13 ، 14) .
5. إمكانية توظيف المادة عن طريق تعدد الخامات المستخدمة في المعالجة البنائية للعمل الفني وبتقنيات فنية مختلفة ، كما في العينة (1 ، 2 ، 4 ، 5 ، 9 ، 10 ، 11 ، 14) .
6. تكمن المعالجة البنائية من خلال تفعيل العناصر التكوينية المتعددة للعمل الفني عبر المادة اللونية المستخدمة من حيث تجاور البقع اللونية المتضادة محاولة في جذب رؤية المتلقي وازدياد قوة التعبير ، كما في العينة (1 ، 2 ، 3 ، 5 ، 6 ، 8 ، 12 ، 13 ، 14) .
7. وضوح الانسجام اللوني واعتماد ألوان الأشكال الحقيقية بإضافة للمساحات البسيطة ، كما في العينة (4 ، 5 ، 9 ، 11) .
8. تكوين العلاقات التجاوزية عن طريق تجاور الأشكال والعلاقات وتدمير المركز في بنائية العمل الفني ، كما في العينة (3 ، 5 ، 6 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14) .
9. استخدام الخطوط الحادة والصريحة وبيان وضوح الشكل الهندسي ، كما في العينة (1 ، 3 ، 5 ، 6 ، 9 ، 12 ، 13 ، 14) .
10. تشطي الخط عن طريق الضربات التلقائية العفوية في بنائية العمل الفني ، كما في العينة (2 ، 4 ، 6 ، 7 ، 8 ، 10 ، 11) .
11. تفعيل الخاصية المختلفة للملمس وبشكل جمالي مميز والنتائج من تعددية الخامات المستخدمة في بنائية العمل الفني ، كما في العينة (1 ، 2 ، 4 ، 5 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 13 ، 14) .
12. شيوع المنظور الخطي واللوني بإتباع طريقة تكوين البقع والمساحات الفاتحة والغامقة واستخدام أنواع الخط بأبعاد مختلفة ، كما في العينة (1 ، 3 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 12 ، 14) .
13. استغلال أكبر مساحة ممكنة من السطح التصويري في الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) وتكوين أشكال مختلفة الأبعاد ، كما في العينة (1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14) .
14. وضوح اشتغال الأدائية التلقائية عن طريق الضربات العفوية الحرة في بعض المعالجات الفنية لأعمال فن (البوب آرت) ، كما في العينة (1 ، 2 ، 4 ، 6 ، 10) .
15. تمثيل أغلب الانجازات الفنية لفن (البوب آرت) بجانب قصدي يكمن في ذاتية الفنان ومخيلته ، كما في العينة (4 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 14) .
16. توظيف واستغلال جسد المرأة أو جزء منه في عملية تجارية وصولاً إلى الرغبات المكبوتة في المتلقي وبغية تفعيل إعلاني (دعائي) لترويج منتج استهلاكي ، كما في العينة (5 ، 6 ، 8) .

17. خضوع الفن لدوافع تجارية نفعية قد تكون شخصية أو عامة ، وإلغاء الحد الفاصل بين الفن الراقى والأدنى ، كما في العينة (2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14) .
18. شيوع الثقافة الشعبية (الاستهلاكية) المؤمنة بالمتحول والمتطور والسريع والمستمر وإلغاء الثوابت ، والتي جاءت انجازات فن (البوب آرت) خاضعة لها ، بغية لتنفيذ رغبات المجتمع المعاصر وتطلعاته ، كما في العينة (2 ، 5 ، 6 ، 8 ، 10) .
19. اختلاف تأويل الموضوع وتعددية القراءات لأغلب الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) ، كما في العينة (4 ، 7 ، 9 ، 11) .
20. تكوين خطاب بصري ذات منحى جمالي متأثراً بمرجعيات فلسفية معاصرة تجلت بالوجودية والعدمية والتفكيكية وتجسيد طروحاتها في فنون ما بعد الحداثة ومنها فن (البوب آرت) ، كما في العينة (4 ، 7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14) .

ثانياً : الاستنتاجات

1. تبين أن هناك أثر فاعل للتطور التكنولوجي في منجزات فنون ما بعد الحداثة وخصوصاً فن (البوب آرت) ، إذ إنَّ هذا التطور التكنولوجي ساهم بشكل أو بآخر بانتشار هذه الفنون .
2. كان هناك حضوراً فاعلاً للأشكال الواقعية المستخدمة في فن (البوب آرت) وبحسب الحاجة إلى هذا الاستخدام وبآليات تقنية متعددة .
3. أصبح المهمش والمحتقر والمستهلك صفة المركز المقدس في فنون ما بعد الحداثة ومنها فن (البوب آرت) تحديداً .
4. اشتركت أغلب الأساليب التقنية المختلفة في المعالجة البنائية لأشكال العمل الفني عن طريق تقنيات متعددة .
5. احتواء العمل الفني الواحد على أكثر من خامة مختلفة في أغلب الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) .
6. كان لحضور العناصر التكوينية والتقنية أثراً واضحاً في بنائية العمل الفني لفن (البوب آرت) .
7. استخدمت المتضادات اللونية كعنصر فاعل في عملية الجذب البصري في فن (البوب آرت) .
8. اعتمدت ألوان الأشكال الحقيقية الواقعية كما هي في الأشكال المهمشة .
9. انعدام المركز بتجاور الأشكال والعلامات في العمل الفني وهذا أصبح سابقة غير متعارف عليها لأغلب فنون الحداثة ، وكما هو واضح في أعمال فنية كثيرة في فن (البوب آرت) .
10. تم الرجوع إلى الأشكال الهندسية بإرث تكعيبي واضح ، إذ استخدم هذا في بعض الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) .
11. استخدام بعض التقنيات ذات مرجعية حدائية (تكعيبية) منها تقنية الإلصاق (الكولاج) .
12. ساهمت العفوية التلقائية بإضافة تقنية أخرى في فن (البوب آرت) التي ولدت تشظيات الخط الواحد في العمل الفني .
13. كان هناك حضوراً مميزاً لأنواع الملمس في المنجزات الفنية في فن (البوب آرت) .
14. تمثل ثقافة فنون ما بعد الحداثة في الجانب الاستهلاكي ذات المردود النفعي والتي جاءت الأعمال الفنية لفن (البوب آرت) بمركز الصدارة الأول بتفعيل هذه الثقافة الفنية الشعبية

ثالثاً : التوصيات

استكمالاً للبحث الحالي توصي الباحثة بما يلي :

1. ترجمة ونشر المصادر والكتب ذات العلاقة بموضوعه فنون ما بعد الحداثة من قبل الدور المتخصصة بالترجمة والنشر ، للإفادة منها وخدمة في إنجاز البحث العلمي .
2. اعتماد منهج تاريخ فن ما بعد الحداثة في الدراسات الأولية في الكليات ذات الاختصاص .
3. استثمار بعض التقنيات لفنون ما بعد الحداثة كالتجميعية منها والنحتية بأعمال فنية نصيبية في الساحات والأماكن العامة المناسبة لها .

رابعاً : المقترحات

استكمالاً للبحث الحالي تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية :

1. المعالجات البنائية والتقنية في فنون ما بعد الحداثة .
2. الأبعاد المفاهيمية والبنائية لفن البصري .
3. الدلالات والرموز في فن (البوب آرت) .
4. المعالجات البنائية في الفن العراقي المعاصر .

المصادر

المصادر العربية

• القرآن الكريم

1. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت .
2. — : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د.ت .
3. ابن منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د.ت .
4. أدهم ، سامي : العدمية النهلستية (بحث في انطولوجيا الخير والشر والجمال) ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2003 .
5. أرغون هنري : الفوضوية ، ت : هنري زغيب ، ط1 ، منشورات عويدات ، 1983 .
6. ألكيه ، فردينان : فلسفة السريالية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
7. أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970 ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، لبنان ، 1981 .
8. — : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1996 .
9. أمين ، بديعة : في المعنى والرؤية (دراسات في الأدب والفن) ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979 .
10. أنجلر ، فردريك : لودفيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ، دار التقدم ، موسكو ، 1971 .
11. أوبير ، دريفوس ، وبول رابينوف : ميشيل فوكو (مسيرة فلسفية) ، ت : جورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د.ت .
12. أوفايه ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، ط2 ، أفريقيا الشرق ، 1998 .
13. أوفسيانيكوف ، م ، وسمير نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 .
14. بارة ، عبد الغني : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005 .
15. باونيس ، آلان : الفن الأوروبي الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
16. بدوي ، أحمد زكي وآخرون : المعجم العربي الميسر ، ط1 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 1991 .
17. بدوي ، عبد الرحمن : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ط1 ، مدين للطباعة ، والنشر ، 2008 .
18. — : نيتشه ، ط2 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د.ت .
19. برادبري ، مالكوم ، وجيمس ماكفارلن : الحداثة (1890 – 1930) ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 .
20. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، منشورات المجتمع الثقافي ، 1995 .
21. البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين ، دائرة الثقافة والإعلام ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، ب.ت .
22. بلدي ، نجيب : ديكارت ، سلسلة نوايغ الفكر الغربي ، دار المعارف ، مصر ، د.ت .

23. بنتون ، ولیم : الجمالية ، ت : ثائر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
24. بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، دمشق ، 1973 .
25. — : مدارات الفنون البصرية في عصر التحولات ، مركز الفنون البصرية ، الدوحة ، 2006 .
26. — : من الحادثة إلى ما بعد الحادثة في الفن ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1997 .
27. بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي (دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكييه) ، ط1 ، تعريب : خليل أحمد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995 .
28. بياجي ، جان : البنوية ، ت : عارف منيمه وبشير أوبري ، ط2 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1978 .
29. بيرمان ، مارشال : حادثة التخلف (تجربة الحادثة) ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، 1995 .
30. تسدول ، كارولين ، وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية (فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد) ، ت : لمعان البكري ، م : د. سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
31. تورين ، آلان : نقد الحادثة / الحادثة المظفرة ، ج1 ، ت : صباح جهيم ، منشورات وزارة الثقافة مكتبة الأسد ، دمشق ، 1998 .
32. توما ، عزيز : الحادثة ، ما بعد الحادثة ، (كتابات معاصرة) ، العدد (37) ، بيروت ، 1999 .
33. التوم ، عبد الله عثمان ، وعبد الرؤوف محمد : العولمة (دراسة تحليلية نقدية) ، ط1 ، دار الوراق ، لندن ، 1999 .
34. الجادجي ، رفعة : حوار في بنوية الفن والعمارة ، ط1 ، لندن ، 1995 .
35. جاكسون ، ليونارد : بؤس البنوية (الأدب والنظرية البنوية) ، ت : ثائر أديب ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2001 .
36. جرداق ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون (مدخل إلى ماهية الفن الحديث) ، دار النهار للطباعة والنشر ، بيروت ، 1975 .
37. جعفر ، عبد الوهاب : البنوية في الانثروبولوجيا وموقف سارتر منها ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989 .
38. جوليفية ، ريجيس : المذاهب الوجودية (من كيركيغارد إلى سارتر) ، ت : فؤاد كامل ، م : محمد عبد الهادي أبو ريدة ، ط1 ، دار الآداب للطباعة والنشر ، بيروت ، 1988 .
39. جونسون ، ر. ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
40. جيلو ، فرانسواز ، وليك كارلتون : حياتي مع بيكاسو ، ت : مي مظفر ، ج1 ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1992 .
41. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم 232 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 .
42. الحنفي ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، ط1 ، دار ابن خلدون ، مكتبة مدبولي ، د ت .

43. حوار مع جاك دريدا : الكلام عمل تربوي ، ت : أحمد عثمان ، القاهرة ، 1997 .
44. حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط2 ، بغداد ، 2001 .
45. خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي) ، ط1 ، دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ، 2006 .
46. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 .
47. الخميسي ، موسى : اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 2008 .
48. الداوي ، عبد الرزاق : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، د . ت .
49. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، مصر ، 1963 .
50. رافيندران ، س : البنائية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي) ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 .
51. رسول ، محمد : الحضور والتمركز (قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث) ، المؤسسة العربية للتوزيع والنشر ، بيروت ، 2000 .
52. روجر ، فرانكلين : الشعر والرسم : ت : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
53. الرويلي ، ميجان ، وسعد اليازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2002 .
54. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ط2 ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
55. ريد هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
56. الريدي ، عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 .
57. زيادة ، رضوان جودت : صدي الحداثة (ما بعد الحداثة في زمانها القادم) ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2003 .
58. زيماء ، ببييرث : التفكيكية ، دراسة نقدية ، ت : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1996 .
59. سارتر ، جان بول : الأدب الملتزم ، ت : جورج طرابيشي ، بيروت ، 1967 .
60. ساعاتي ، أمين : إعادة اختراع الحكومة الثورية الإدارية في القرن الحادي والعشرين ، دار الفكر العربي ، 1999 .
61. سامي ، أدهم : ما بعد الحداثة (انفجار أواخر القرن) ، ط1 ، دار الكتابات ، بيروت ، 1994 .
62. ستروك ، جون : البنائية وما بعدها ، ت : محمد عصفور ، سلسلة كتب ثقافية ، الكويت ، 1978 .
63. سلامة ، بوليس : الصراع في الوجود ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ت .
64. سماح ، رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 .
65. سمث ، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة (الحركات الفنية منذ عام 1945) ، ت : أشرف رفيق عفيفي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، هلا للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1997 .
66. — : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، 1995 .

67. —: فن ما بعد الحداثة، ت: فخري خليل، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
68. سورس، كريستوفر: التفكيكية (النظرية والتطبيق)، ت: رعد عبد الجليل، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1996.
69. السيد، ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، ط2، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، 2004.
70. السيد، يسين: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: محمد سبيلا وعبد السلام عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996.
71. سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1983.
72. شريف، شحاته: الخطاب الأصولي والمرأة وفكرة ما بعد الحداثة، المركز العربي للمصادر والمعلومات، عمان، 2004.
73. شلق، علي: الفن والجمال، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، د. ت.
74. شناوة، علي: فلسفة الفن وعلم الجمال، دار الأرقم للطباعة، بغداد، 2007.
75. صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.
76. الطويل، توفيق: الفلسفة الخلقية (نشأتها وتطورها)، دار المعارف، الإسكندرية، 1960.
77. عبد الحميد، شاكراً: الفنون البصرية وعنقريّة الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
78. عبد لله، عادل: التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد للطباعة والنشر، سوريا، 1997.
79. العطار، مختار: آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ط1، دار الشروق للطباعة، القاهرة، 2000.
80. عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د. ت.
81. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
82. عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط2، الشركة المصرية العالمية للكتاب، 1997.
83. غارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ت: أشرف وفيق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
84. غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (هيجل، سارتر، برجسون)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1990.
85. فاتيمو، جيباني: نهاية الحداثة، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، دمشق، 1998.
86. فراي، إدوارد: التكعيبيّة، ت: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
87. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
88. فنك، أويغن: فلسفة نيتشه، ت: ألياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1974.
89. فوكو، ميشيل: إرادة المعرفة، ت: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي للطباعة والنشر، بيروت، 1990.

90. — : استعمال الذات ، ت : جورج أبي صالح ، م : مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1991 .
91. — : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، ت : سعيد بنكراد ، ط1 ، المركز الثقافي العربي للنشر ، الدار البيضاء ، 2006 .
92. كالوي ، جون : أصول الفن الحديث (1905 – 1914) ، ت : لمعان البكري ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، د. ت .
93. كامو ، البير : الإنسان المتمرد ، ت : نهاد رضا ، ط3 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983 .
94. كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1999 .
95. الكحلاني ، حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 2004 .
96. كوجينوف ، بالينسكي : إضاءة تاريخية على قضايا أساسية ، ت : د. جميل التكريتي ، دار الثقافة ، بغداد ، 1992 .
97. كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، ت : ليون يوسف وعزيز عمانويل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 .
98. كيرزويل ، اديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للنشر ، بغداد ، 1985 .
99. لوفيت ، كارل : من هيجل إلى نيتشه ، ت : ميشيل غيلو ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د. ت .
100. لوكاتش ، جورج : تحطيم العقل ، ت : الياس مرقص ، ج2 ، ط1 ، دار الحقيقة ، بيروت ، 1981 .
101. م . روزنتال ، بودين : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ت : سمير كريم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1989 .
102. الماكري ، محمد : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، القاهرة ، 1991 .
103. مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : سعد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 ..
104. مجاهد ، عبد المنعم : جدل النقد وعلم الجمال ، دار الثقافة للنشر ، القاهرة ، 1997 .
105. — : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980 .
106. مجموعة من الكُتَّاب العرب : الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، دار الشعب ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، إشراف : محمد شفيق ، القاهرة ، 1972 .
107. مجموعة من الكُتَّاب : مسارات فلسفية ، ت : محمد ميلاد ، ط1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، 2004 .
108. مجموعة من علماء الجمال السوفيت : مشكلات علم الجمال الحديث ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1979 .
109. محمد الشيخ ، ياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1996 .

110. المسيري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية— نموذج تفسيري جديد ، المجلد الخامس ، ط1 ، دار الشروق للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1999 .
111. المسيري ، عبد الوهاب وفتحي التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 2003 .
112. مصطفى غالب ، نيتشه ، منشورات دار الهلال ، بيروت ، 1979 .
113. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة والنشر ، القاهرة ، 1974 .
114. — : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، ط2 ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1983 .
115. — : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، مصر ، 1979 .
116. مجموعة من الكُتّاب اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، د. ت .
117. مهدي ، مصطفى محمد : التعبير عن شكل الإنسان في تصوير القرن العشرين ، دار المعارف ، القاهرة ، 1973 .
118. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مها الخوري ، ط1 ، دار أطلس ، دمشق ، 1988 .
119. مولر ، جي أي ، وفرانك أيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 .
120. نظمي ، محمد عبد العزيز : علم الجمال الاجتماعي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 .
121. نيتشه ، فردريك : الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي ، ت : سهيل القش ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1981 .
122. — : هكذا تكلم زرادشت ، ت : فليكس فارس ، دار أسامة للطبع والنشر ، دمشق ، د . ت .
123. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، 1987 .
124. هارفي ديفيد : حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغير الثقافي) ، ت : محمد شيا ، م : ناجي نصر وحيدر حاج إسماعيل ، ط1 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005 .
125. هيرمان ، آرثر : فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، بيروت ، 2000 .
126. ولسون ، كولن : اللامنتمي ، ت : أنيس زكي حسن ، ط2 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960 .
127. وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1971 .
128. — : قصة علم الجمال ، ط1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1996 .
129. يوسف ، خياط : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، المطبعة العربية ، د. ت .
130. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1 ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، 1988 .

الدوريات والنشریات

131. الأعسم ، عاصم عبد الامير : نحن استهلاكيون قبل ان تنتشأ ثقافة الاستهلاك ، جريدة الاديب ، العدد 24 ، الأربعاء ، 2/حزيران/2004 .

132. الجزائري ، محمد : أندي وار هول (لاشيء وراء لوحاتي) ، جريدة الزمان ، العدد 1377 ، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر ، بغداد ، 29 / 11 / 2002 . بل أن تنشأ ثق
133. الحبيب ، مصدق : التكعييبية واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي المعاصر ، الحوار المتمدن ، العدد 1942 ، 10 / 6 / 2007 .
134. غسان ، السيد : جاك دريدا والفكر الإنساني ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 820 ، بتاريخ 17 / 8 / 2002 .
135. ربيع ، أيهم : ألوان الحياة البرية بعين أندي وار هول ، جريدة المستقبل ، العدد 2382 ، الأحد 10 / أيلول / 2006 .
136. رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مجلة آفاق عربية ، العدد 16 ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام ، أيلول 1991 .
137. سانوليه ، ميشيل : الدادائية في الرسم ، ت شاكور نوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد 9 ، بغداد ، 1979 .
138. ستوري ، جون : ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، العدد 29 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، الأربعاء ، 7 تموز ، 2004 .
139. سعيد ، ادوارد : فوكو ، مجلة الكرمل ، العدد 12 ، قبرص .
140. عبد الحميد ، بندر : روبرت روشنبيرغ رائد تيار البوب آرت ، مجلة الفنون ، العدد 63 ، مجلة شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، آذار / مارس ، 2006 .
141. فاروق ، يوسف : روبرت روشنبيرغ الرسام الأمريكي الغائب (أسطورة لن يرثها أحد) ، مجلة فنون ، الكويت ، العدد 62 ، 6 / آذار / 2008 .
142. — : كل الوجوه المعروضة مجرد أقنعة لوجه ديفيد هوكني ، جريدة الشرق الأوسط ، العدد 10221 ، الأربعاء 22 / 11 / 2006 .
143. — : وجه آخر من وجوه أندي وار هول الكثيرة ، مجلة التجديد العربي ، العدد 134 ، 28 / آذار / 2008 .
144. القيسي ، عمران : هل بيكاسو هو مؤسس التكعييبية ؟ ، مجلة البديل العراقي ، العدد 1967 ، 24 / 3 / 2009 .
145. محمد ، كريم : رسوم جاسبر جونز مفردات على غاية من البساطة والألفة ، مجلة أور الدولية للثقافة العربية ، العدد 12 ، تصدر سنوياً عن المركز الثقافي العراقي ، لندن .
146. مرايت ، هيدن : ميشيل فوكو (البنيوي الذي ينكر بنيويته) ، ت : فخرية صالح ، مجلة آفاق عربية ، العدد 1 ، بغداد ، دت .
147. مرسي ، أحمد : عالم بروفسكي المسحور ، آفاق عربية ، العدد 10 ، 1985 .
148. مرشليان ، كوليت : أعمال جاسبر جونز عالم جديد بيد لا ترتجف ، جريدة المستقبل ، العدد 2696 ، الاثنين 6 / آب / 2007 .

الرسائل والأطاريح

149. الحاتمي ، آلاء علي عبود : الدادائية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 .

150. الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004 .
151. الشاروط ، فراس عبد الجليل : توظيف الوعي الإيروتيكي في بنية الفلم الروائي ودلالاته السينمائية، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2004 .
152. الشبلي ، أياد محمود : التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007 .
153. الطفيلي ، مهدي عبد الأمير إسماعيل : الأبعاد الأسلوبية والتقنية في رسوم التعبيرية التجريدية ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2008.
154. القرة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
155. الكعبي ، غسق حسن مسلم : إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل ، 2002 .
156. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2003 .
157. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 .
158. معروف ، إيمان خزل : إشكالية التأويل لدلالات الأشكال الحيوانية في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2004.

المصادر الأجنبية .

159. Amaya, Mario: Pop- Art and After, Published in U. K limited, 1995.
160. Arthur, Kroker: to Technology and the will culture of Nihilism the Nietzsche Martin Heidegger, University Of Toronto press, Canada, 2004.
161. Athins, Robert: Art Speak, Aguide to Contemporary movements, and buzzwds, Abbeville press publishers, New York, 1990.
162. Chilevers, Lan & Osborne, The Oxford Dictionary of Art, Oxford University Press, New York, 1997.

163. Daniel Wheeler: Art Since Mid Century, United States Of America, 1991.
164. E. P. Dutton: Encyclopedia Of American Art, Planned and produced by Chanticleer Press, New York, 1981.
165. Fichner, Rathus: N. J, Prentice-Hall, N. j , 1995.
166. John. A Walker: Art since Pop, London, Thames and Hudson, 1975.
167. Robert Myron, Modern Art in America, Abreer Sundell - Collier Press, New York, 1971.
168. Shen, John: Teaching Yourself, Teach with Dejects.
169. Smith, Edward Lucie, Pop – Art in Concepts of modern Art.
170. Stangos, Nikos, concepts, Of modern Art.
171. Sylvester, David, About Modern Art.
172. Taylor, J. R: A Handbook for the Visual Arts, Chicago University, Chicago, 1981.

مواقع الانترنت

173. <http://www.azaheer.org>.
174. <http://www.bmagic.org.uk/people/allenjones/html>.
175. <http://www.ar.wikipedia.org>.
176. <http://www.nationalgalleries.org/collections/artist.search.php.html>.
177. <http://www.edunet.tn> .
178. <http://www.naxos.com>.

الملاحق

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 (المعالجات البنائية لفن البوب آرت) ، والتي تهدف إلى : تعرّف (المعالجات البنائية لفن البوب آرت) ، وكل ما يتعلق بآليات اشتغال العناصر والمواد التقنية في تكوينات فن (البوب آرت) .
وهذا يتطلب إعداد (أداة تحليل محتوى) وقد وضعت الباحثة عدة محاور في استمارة التحليل المرفقة طياً ونظراً لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية في هذا المجال تود الباحثة الاستئارة بآرائكم وتوجيهاتكم القيمة في ما يخص تلك المحاور وملاحظاتكم عليها .
مع فائق الشكر والتقدير .

الباحثة
زهراء هادي كاظم

المرفقات :
• نموذج استمارة تحليل.

ملحق (1)
(الأداة بصيغتها الأولية)

أولاً	مضمون الدلالة في فن البوب	الخصائص	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
1	الطروحات المفاهيمية والفكرية لفن البوب آرت	الوجودية			
		العدمية			
		العشوائية			
		الحسية			
		الحرية			
		الاغتراب			
		موت المؤلف			
2	المرجعيات الفنية	الانطباعية			
		الوحشية			
		التعبيرية			

			التكبيبية		
			المستقبلية		
			التجريدية		
			الدادائية		
			السريالية		
			اجتماعي	تأويل الموضوع	3
			جنسي		
			سلعي(استهلاكي)		
			التلقائية (العفوية)	سمات الأسلوب لفن البوب آرت	4
			اللعب الحر		
			القصدية		
			الارتجال		
			الصدفة		
			التشطي		

ثانياً	آليات اشتغال العناصر البنائية على السطح التصويري	أسلوب التنظيم	تصح	لا تصح	التعديل المقترح
1	اللون	الوحدة			
		التناغم			
		الإيقاع اللوني			
		الانسجام			
		التضاد			
		التغاير			
		التكرار			
2	الخط	عمودي			
		أفقي			
		منحني			
		مائل			
		حلزوني			
		متشابك			
3	الملمس	ناعم			
		خشن			
		مشترك(ناعم + خشن)			

4	الفضاء	ثنائي الأبعاد			
		ثلاثي الأبعاد			
		رباعي الأبعاد			
5	الموازنة	قلقة			
		مستقرة			
6	الحركة	مستمرة			
		مستقرة			
7	المنظور	خطي			
		لوني			
8	التكوين	مركزي			
		متعدد المراكز			
9	الإيقاع	رتيب			
		غير رتيب			

ثالثاً	آليات توظيف المواد التقنية في فن البوب آرت	الوسائل	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
1	الألوان والأصباغ المستخدمة	المائية			
		الزيتية			
		الأكريليك			
		الحبر			
		خليط من الأصباغ			
2	العدد المستخدمة	فرش الرسم			
		آلة الرش			
		الآلات الطباعية			
		مالج البناء			
		أخرى			
3	الخامات	مواد مهمشة			
		قطع ملابس			
		جرائد			
		بطاقات			
		صور فوتوغرافية			
		لدائن			
		قطع معدنية			
		زجاج			
		خشب			

			حبال		
			التجميع	التقنية المستخدمة	4
			الإلصاق		
			التركيب		
			العجينة العالية		
			الحك (التحزيز)		
			الطباعة (السكرين)		

ملحق (2)

(الأداة بصيغتها النهائية)

أولاً	مضمون الدلالة في فن البوب	الخصائص	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
1	الطروحات المفاهيمية والفكرية لفن البوب آرت	الوجودية			
		العدمية			
		التفكيرية			
		الحسية			
		الحرية			
		الاغتراب			
2	المرجعيات الفنية	التكبيرية			
		الدادائية			
3	تأويل الموضوع	اجتماعي			
		جنسي			
		سلعي (استهلاكي)			
		التلقائية (العفوية)			
4	سمات الأسلوب لفن البوب آرت	العشوائية			
		اللعب الحر			
		القصدية			
		الارتجال			
		المصادفة			
		التشظي			

ثانياً	آليات اشتغال العناصر البنائية على السطح التصويري	أسلوب التنظيم	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
1	اللون	الوحدة			
		التناغم			
		الانسجام			
		التضاد			
		التغاير			
		التكرار			
2	الخط	عمودي			

			أفقي		
			منحني		
			مائل		
			حلزوني		
			متشابك		
			ناعم		
			خشن		
			مشترك (ناعم + خشن)		
			ثنائي الأبعاد		
			ثلاثي الأبعاد		
			رباعي الأبعاد		
			قلقة		
			مستقرة		
			مستمرة		
			مستقرة		
			خطي		
			لوني		
			مركزي		
			متعدد المراكز		
			رتيب		
			غير رتيب		
ثالثاً	آليات توظيف المواد التقنية في فن البوب آرت	الوسائل	تصلح	لا تصلح	التعديل المقترح
		الزيتية			
		الأكريليك			
		الحبر			
		خليط من الأصباغ			
		فرش الرسم			
		آلة الرش			
		الآلات الطباعية			
		مالج البناء			
		أخرى			
		قطع ملابس			
		جرائد			

			بطاقات
			صور فوتوغرافية
			لدائن
			قطع معدنية
			زجاج
			خشب
			حبال
4	التقنية المستخدمة		التجميع
			الإلصاق
			التركيب
			العجينة العالية
			الحك (التحزيز)
			الطباعة (السكرين)

ملحق (3)

ثبت العينة

رقم النموذج	اسم الفنان	اسم العمل	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية
1	ديفيد هوكني	رشة كبرى	1960	زيت على الكانفاس	130×130سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
2	كلاس أولدنبرغ	7. UP	1961	مواد مختلفة	145 × 80 سم	Museum Losangeles
3	توم ويسلمان	طبيعة صامتة	1962	زيت على الكانفاس	130 × 130 سم	أولبرايت نويس للفنون التشكيلية بوفالو نيويورك
4	جاسبر جونز	Fool's House	1963	أصباغ ومواد مختلفة على القماش	75 × 95 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
5	آندي وارهول	جاكلين كينيدي	1964	أحبار مختلفة على القماش	42 × 42 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
6	آندي وارهول	مارلين مونرو	1965	أحبار مختلفة على القماش	50 × 60 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
7	كلاس أولدنبرغ	الشبح	1966	مواد مختلفة	300 × 400 بكسل	متحف Hir Shhorn / واشنطن
8	توم ويسلمان	خطأ! ارتباط غير صحيح.	1968	زيت على الكانفاس	97 × 90 سم	مجموعة خاصة
9	جاسبر جونز	قطعة ذاكرة	1970	مواد مختلفة	65 × 40 × 25 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
10	جاسبر جونز	الفخ	1971	مواد مختلفة على القماش	98 × 68 سم	متحف الفن الحديث ، نيويورك

11	روبرت روشنبيرغ	حمام	1973	مواد مختلفة	305 × 249 × 104 سم	متحف الفنون الجميلة / هيوستن
12	روي لشتنشتين	صورة من رسم تكعيبي	1974	أحبار مختلفة على القماش	75 × 75 سم	مجموعة خاصة
13	روبرت روشنبيرغ	نحت Sculptures	1978	خشب ، أكرلك ، مواد مختلفة	163 × 197 × 51 سم	متحف الفن الحديث / باريس
14	روبرت روشنبيرغ	مواد مختلفة Mixed Media	1979	مواد مختلفة على القماش	74 × 96 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك

ملحق (4) ثبت الأشكال

رقم الشكل	اسم الفنان	اسم العمل	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية
1	بابلو بيكاسو	آنسات أفينيون	1907	زيت على الكنفاس	233 × 243 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
2	بابلو بيكاسو	عازفة الماندولين	1910	زيت على الكنفاس	73,6 × 100,3 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
3	بول سيزان	جبل القديس فيكتور	1906	زيت على الكنفاس	240 × 235 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
4	مارسيل دوشامب	الموناليزا	1919		413,16 × 75,8	متحف فيلاديفيا
5	مارسيل دوشامب	حاملة القناني	1914	ستيل	34 × 65 سم	ميلانو ، غاليري شوارتز
6	مارسيل دوشامب	دولاب الدراجة الهوائية	1964	ستيل	41,9 × 63,5 × 129,5 سم	ميلانو ، غاليري شوارتز
7	مارسيل دوشامب	النافورة	1917	خزف	610 × 480 × 630 ملليمتر	متحف الفن الحديث / لندن
8	مارسيل دوشامب	عارية تنزل السلم	1919	زيت على الكنفاس	152 × 142 سم	المتحف الفن الحديث / لندن
9	جاكسون بولوك	بلا عنوان	1948	أصباغ مختلفة على الكنفاس	176 × 265 سم	مجموعة خاصة
10	روبرت روشنبرغ	العنزة المحشوة	1959	مواد مختلفة	97 × 95 × 123 سم	Modern Musseet استوكهولم
11	روبرت روشنبرغ	الفرش	1958	مواد مختلفة	126 × 170 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
12	روبرت روشنبرغ	الوادي	1959	مواد مختلفة	64 × 114 × 95 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
13	جاسبر جونز	العلم الأمريكي	1954	زيت على الكنفاس	350 × 340 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
14	جاسبر جونز	الأرقام	1961	زيت على الكنفاس	76 × 84 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
15	جاسبر جونز	المصباح الكهربائي	1958	مواد مختلفة	11,4 × 17,1 × 11,4 سم	شركة سوبر ستول الأمريكية
16	جاسبر جونز	البرونز المصبوغ	1960	برونز	12,1 × 20,3 × 14	شركة سوبر ستول الأمريكية
17	جاسبر جونز	الهدف من أربعة وجوه	1958	مواد مختلفة	102 × 94 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
18	آندي وار هول	جاكلين كيندي	1964	طباعة سكرين	42 × 42 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
19	آندي وار هول	المانوليزا الذهبية	1978	طباعة سكرين	93 × 61 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
20	آندي وار هول	مارلين مونرو	1967	طباعة سكرين	91 × 91 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك

رقم الشكل	اسم الفنان	اسم العمل	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية
21	آندي وارهول	صناديق البريلو	1969	مواد مختلفة	أبعاد متفاوتة	متحف نورتون سيمون – كاليفورنيا
22	آندي وارهول	كوكا كولا معبى	1962	زجاج	215 × 215 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
23	آندي وارهول	علامة الدولار	1981	طباعة سكرين	2286×1778 سم	متحف آندي وارهول / بيتسبيرج
24	آندي وارهول	الفيس بريسلي	1963	طباعة سكرين	62×72 سم	متحف آندي وارهول / بيتسبيرج
25	آندي وارهول	أليزابيث تايلور	1963	طباعة سكرين	64×64 سم	متحف آندي وارهول / بيتسبيرج
26	آندي وارهول	حيوانات برية مهددة بالانقراض	1973	طباعة سكرين	52×52 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
27	آندي وارهول	حيوانات برية مهددة بالانقراض	1973	طباعة سكرين	52×52 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
28	آندي وارهول	حيوانات برية مهددة بالانقراض	1973	طباعة سكرين	52×52 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
29	كلاس أولدنبرغ	هيمرغر	1958	مواد مختلفة	42×74 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
30	كلاس أولدنبرغ	7 . UP	1961	مواد مختلفة	80 × 145 سم	متحف الفن الحديث / لوس انجلس
31	روي لشتنشتين	غرق الفتاة	1963	طباعة سكرين	27×24 أنج	متحف الفن الحديث / نيويورك
32	روي لشتنشتين	شخصية كارتونية	1964	طباعة سكرين	27×27 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
33	روي لشتنشتين	رسوم كارتونية	1964	طباعة سكرين	27×27 سم	متحف الفن الحديث / نيويورك
34	ريتشارد هاملتون	ما هو السر الذي يجعل بيوت اليوم جذابة جدا	1956	كولاج	25 × 26 سم	متحف فن التصوير / ألمانيا
35	توم ويسلمان	الزجاج الشفاف	1969	كولاج	45 × 270× 213 سم	متحف لوديفيغ

ملحق (5)

الأشكال



الشكل (3)



الشكل (5)
مارسيل دوشامب : حاملة القناني





الشكل (9)
جاكسون بولوك : بلا عنوان



الشكل (12)
روبرت روشنبيرغ : الوادي





الشكل (17)
جاسبر جونز : الهدف من أربعة وجوه



الشكل (18)
أندي وار هول : مارلين مونرو



الشكل (21)
آندي وار هول : صناديق البريلو



الشكل (24)
آندي وار هول : الفيس بريسلي







الشكل (31)
روي لشتنشتين : غرق الفتاة





الشكل

الشكل (35)
توم ويسلمان : الزجاج الشفاف