جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة

أطروحة دكتوراه مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية / رسم

من قبل

محمد علي علوان عباس القره غولي

بإشراف

الأستاذ الدكتور
عاصم عبد الأمير الأعسم

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم حمود الربيعي

1427 هـ - 2006 م

الإهـــــــــداء

إلى

والدي و والدتي

أقتاتُ على وقع خطاكما

أنفاساً . .

تحمل عبقاً من خارطة الجنة

ودفاتــر تاريــخ

ترّتــل صلواتٍ . .

برائـحة الأرض

وزيـــت القناديـــل

إلى أحبّتي

إخوتي و أخواتي

زوجتي و أولادي

حيــدر و منتـظر و ياسـر

وفاءاً لما قدمتموه

محمد علي علوان

شكر وتقدير

الحمدُ لله الأول قبل الإنشاء والإحياء والآخر بعد فناء الأشياء ، العليم الذي لا ينسى من ذكره و لا ينقص من شكره ، ولا يخيب من دعاه ولا يقطع رجاء من رجاه ، يا من قصرت الألسن عن بلوغ ثنائه كما يليق بجلاله ، وعجزت العقول عن إدراك كنه جماله ، وانحسرت الأبصار دون النظر إلى سُبحات وجههِ .

والصلاة والسلام على سيد المرسلين وأشرف الخلق أجمعين محمد (ص) ، وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين .

أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذين الفاضلين المشرفين على الأطروحة : د. عباس جاسم الربيعي ، و د. عاصم عبد الأمير الاعسم ، واللذين لولا رعاية الله سبحانه وتعالى وتوجيهاتهم وآراؤهم العلمية السديدة ، لما تحقّق بناء الأطروحة بهذا الشكل ، فلهما مني كل الامتنان والتقدير ، وأسال الله عز وعلا أن يوفقهما لما فيه كل خير وصلاح وأن يسّدد خطاهما خدمة للعلم واهلهِ.

كما وأشكر الأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الخماسية: أ. د. علي شناوة ،أ. د مكي عمران، و أ.د عبد الرضا بهية الذين كان لهم مع الأستاذين المشرفين على الأطروحة ، دور مؤثر في وضع اللبنات الأولى لخطوات الدراسة ، وإبداء النصح والإرشاد والتوجيه، أسال الله العلي القدير أن يحفظهم ويرعاهم ويوفقهم لخدمة الجميع.

أود أن أعبر عن بالغ شكري إلى كل الأساتذة الأفاضل الذين كان لهم دور كبير في تقديم المشورة العلمية والفنية (كلٌّ حسب إختصاصه) وهم : أ.د عبد المنعم خيري ، أ. د عبد الهادي محمد علي ، أ.د أياد الحسيني، أ.م.د جبار حنون، أ.م.د كاظم مرشد ، أ.م.د عباس نوري، أ.م.د محمد أبو خضير ، أ.م. د عارف وحيد ، أ.م.د حامد عباس ، أ.م. د فاخر محمد ، و أ.م.د كاظم نوير .

كذلك أتقدم بالشكر والعرفان الى أ.م.د نصيف جاسم محمد (قسم التصميم - كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد) لما قدّمه من إرشادات ونصائح علمية أفادتني كثيراً، وإلى أ.م. د سعد حسن عليوي المقوّم اللغوي على جهوده المبذولة في تقويم البحث لغوياً، وأشكر د. حميد حسون بجيه أستاذ الترجمة المساعد في (قسم اللغة الإنكليزية - كلية التربية - جامعة بابل) لمساهمته في ترجمة بعض المصادر الأجنبية وملخّص الأطروحة باللغة الإنكليزية كما أشكر المدرس (خضير عباس السعيدي) من (كلية العلوم للبنات / جامعة بابل) لما أبداه من مساعدة كبيرة في الحصول على معلومات أفادت البحث، وأشكر التدريسي حيدر طالب مدرس الحاسبات لمساعدته في إبداء بعض الملاحظات القيمة التي أفادت البحث، وشكري وتقديري للمترجمة الآنسة(أوراس عادل) لقيامها بترجمة مصادر أجنبية أخرى أفادت البحث كثيراً.

ولموظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، كل الشكر والتقدير لما أبدوه من مساعدة مستمرة ، وكذلك أشكر موظفي وموظفات المكتبة المركزية ودار الكتب في جامعة بابل ، ومكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد والمكتبة المركزية في الجامعة التكنولوجية ومكتبة جامعة القادسية.

وأسجل شكري وتقديري للأخوة الأعزاء في مكتب (المبارك) للطباعة والاستنساخ (حلة - شارع 40) وأخص بالذكر الأخ (حيدر الكواز) .

وأخيراً أشكر عائلتي التي يقف في مقدمتها: والدي و والدتي (أطال الله في عمرهما و جعلهما نبراسا ونوراً يضيء لنا الدرب) وإخوتي (حسين ونصير وأحمد وماهر) الذين كان لهم الدور الكبير في مساعدتي ومساندتي في السرّاء والضرّاء ، فلهم كل الحب والتقدير وأسال الله سبحانه وتعالى أن يظلّهم بظله وأن يوفقهم لما فيه كل خير ونجاح ، وأشكر أخواتي وزوجتي لمساعدتهن إياي في تحقيق النجاح إن شاء الله .

محمد علي علوان

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة) ، وهو يقع في خمسة فصول ، خصّص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه ، وهدفه وحدوده ، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه .

تناولت مشكلة البحث موضوع جماليات التصميم وعلاقته برسوم ما بعد الحداثة ، بعد أن إنبنت نتاجات الحداثة في حركات الرسم التكعيبي والتجريدي والدادائي والسريالي وبقية التيارات ، على خلفية تصميمية ، إذ أن إستيعاب موضوعة الرؤية الفلسفية للأثر الجمالي المرتبط بفني (الرسم والتصميم) وهو إحالة فكرية تستقبل إحالات المعرفة وإختزان البواعث النفسية للفنان ، وتجلّيها في إستقراء الوظيفة الجمالية والدلالية والنفعية لسياق التصميم داخل حيز اللوحة التشكيلية .

ولأن رسوم ما بعد الحداثة كانت تحرّكها إستعارات لمدركات الأشكال والصور وفق تبنّي طابع التوظيف الإيحائي والإنفعالي والذوقي لعناصر البناء وتشكّلاته الفكرية داخل حيز اللوحة ، فإن جماليات التصميم تكون بمثابة كشف نظري وتطبيقي (بنائي) للعلاقات التصميمية التي تحكم البنية الكلّية للوحة ، ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي مُحاولةً الإجابة على عدة تساؤلات : كيف تشكّلت طروحات الفهم الجمالي للتصميم في رسوم ما بعد الحداثة ؟ وهل يتطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي للوّحة ؟ وإذا كانت البنى التصميمية في رسوم ما بعد الحداثة تنساق جمالياً إلى مستويات دلالية متعددة ، فما الذي يدفع بالفكرة التصميمية لأن تتنافذ مع مقولة الإستهلاك ، وأن تحقق وحدة موضوعية تنتظم من خلالها العناصر والأسس كعلاقات فاعلة للهدف التصميمي؟

وتجلت أهمية البحث في كونه يمثّل محاولة لوضع مفاهيم وأسس لفن مابعد الحداثة ضمن مساحة الفنون التشكيلية المعاصرة، تتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان ، الإطلاع على العلاقة الجمالية والبنائية التي تربط فن التصميم بفن الرسم . وكذلك يرفد مكتباتنا المحلية والعربية ، العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني ، يتم من خلاله التعريف بجماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، ويؤسّس البحث الحالي لدراسات جمالية تعنى بالفكر التصميمي ويفيد المهتمين بحركة النقد التشكيلي .

وقد وجد الباحث أن هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة ، تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته سابقا بشكل تفصيلي ومستقل ، ولقلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت هذه المرحلة من تاريخ الفن في العالم ، وإفتقار مكتباتنا العامة والخاصة لها ، مما شكّل فراغاً معرفياً في هذا الميدان ، سيقوم الباحث (إن شاء الله تعالى) من خلال هذه الدراسة بردم الهوّة الحاصلة ومعالجة الموضوع وإستخلاص نتائجه .

وللبحث هدف شامل هو : تعرّف جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة .

وفيما يعنى بحدود البحث فقد تحدّد بدراسة جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة (وهي التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي و فن الجسد) للمدة من (1945-2005م) والموجودة في الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا ، والتي حصل عليها الباحث من مصوّرات الكتب العربية

والأجنبية ومن شبكة الأنترنيت . وتم إستعراض مصطلحات (الجمال ، الجمالية ، التصميم ، جماليات التصميم) .

وإشتمل الإطار النظري على الفصلين (الثاني والثالث) وعلى الدراسات السابقة ، تناول الفصل الثاني ثلاثة مباحث : عُني الأول بماهية الحداثة من خلال محاور عدة منها (تاريخية الحداثة وإشكالية الإنتماء ، مرجعيات الحداثة ، مقوّمات الحداثة ، السمات العامة للحداثة و سمات الحداثة في حركات الرسم الحديث) ، وعُني المبحث الثاني بما بعد الحداثة من خلال محاور عدة (تاريخية ما بعد الحداثة وأسباب ظهورها ، ما بعد الحداثة ومجتمع ما بعد الصناعة ، ما بعد الحداثة والعولمة ، ما بعد الحداثة وثقافة الإستهلاك ، وسمات ما بعد الحداثة) .

فيما عُني المبحث الثالث بعلاقة الحداثة بما بعد الحداثة من خلال العنوان : (من عقلانية الحداثة الى لا عقلانية ما بعد الحداثة) وضّم محاور فرعية تناولت (العقلانية في الفن الحديث ، والإشارة إلى تيار العقل في الفلسفة المعاصرة ، تطبيقات العقلانية في الفن الحديث ، بنية العلم وعقلنة المعرفة الجمالية في الرسم الحديث) ، وكذلك (لا عقلانية ما بعد الحداثة والمرجعيات الفكرية والفنية التي شملت نيتشه ، الدادائية ، السريالية ، البنيوية ، التفكيكية ، والسيميائية) ثم (الإتصال والإنفصال في الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة) .

فيما تناول الفصل الثالث ثلاثة مباحث أيضاً : عُني الأول بـ(جماليات التصميم : دراسة في العناصر والأسس التصميمية) ، وعُني الثاني بدراسة (البنى التصميمية في فنون ما بعد الحداثة) وهي (النحت ، العمارة ، فن الأرض ، وفن الفلوكسس) ، فيما عُني المبحث الثالث بـ(جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة) وهي التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي و فن الجسد .

أمّا الفصل الرابع فقد إختص بإجراءات البحث الذي تضّمن تحديد مجتمع البحث و إختيار عينة البحث البالغة (20) لوحة تشكيلية ، ثم أداة البحث وتحليل العينة .

وتضمّن الفصل الخامس نتائج البحث والإستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، ومن جملة النتائج التي توصّل إليها الباحث هي :

- تتنافذ قيمة الجمال مع البنى التصميمية لرسوم ما بعد الحداثة ، معرفياً وبنائياً ، مع التحوّلات التي تطال صيغ التعبير في تلك الرسوم شكلاً ومضموناً ، وهذا ما يتضح في العينة (1،2،3،4،5،6،7،8،9،10،11،18،19) .
- تنبني ماهية الجمال في رسوم ما بعد الحداثة ، على إزاحات ذوقية ونقدية وبنائية ، تعكس طابع الجدل المحرّك لبنية التصميم ، وجدل الحياة التي تفرضها المدينة الأوربية والأمريكية بكل ما فيها من تصعيد لوعي ما بعد التصنيع ، وجدل القيم الثقافية التي تترك إنعكاساً على البيئة المعاصرة .
- تتباين مستويات الأثر الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة ، وفقاً لإنفتاح النسق الفكري للتصميم ، وتوالد الإفتراضات والكيفيات المتعلّقة بمستوى التلقي ودرجة الاستجابة (نفسياً ووظيفياً وذوقياً) .
- تتأسس جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة من إحالات لاعقلانية (العدمية ، العبثية ، اللاوعي ، الجاهزية ، المهمّش ، الأحلام ، الجنس ، التغريب ، والفاضح) ، تقترن مرجعياً بالخطاب الملامس لميتافيزيقيا الحضور في بنية اللوحة التشكيلية ، كما في العينة (1،2،5،6،7،15،16،17،18،19،20) .
- يمثّل الإيقاع اللوني في رسوم التعبيرية التجريدية ، بنية محرّكة للتصور الميتافيزيقي الخاص بنزعة التجريد كما في العينة (1،2،3،4).
- التنظيم في بنية اللاشكل ، يُنتج تآلفاً للوحدات التصميمية في رسوم التعبيرية التجريدية كما في العينة (1،4).
- إعتماد التكرار في توظيف الصور الطباعية ، في البنية التصميمية لرسوم الفن الشعبي كما في العينة (5،7).
- هيمنة الوسائل الطباعية والإعلانية في رسوم الفن الشعبي ، كما في العينة (5،7).
- تُظهر التقاطعات الخطية واللونية والشكلية في تصاميم الفن البصري ، تضاداً بصرياً ، يتشكّل ظاهرياً في بنية الأشكال ، لإستحداث تأثير حركي إمتدادي كما في العينة (9،10،11).
- تستحوذ التصاميم البصرية على طاقة جذب عالية من خلال تفكيك خصائص البنية التصميمية بالحصول على مستوى عالٍ من الإدراك الحسي والتأمل .
- تتوالد الأنساق اللونية في بنية اللوحة السوبريالية ، ضمن آلية إنتقائية قصدية ، تتحدد فيها علائقية الشكل مع فاعلية الأداء البصري والجمالي في البنية المقترحة .
- تشتغل حالات الشد والسحب الفضائي في رسوم السوبريالية ، بشكل واضح من خلال العلاقات المتنوعة للشكل مع الفضاء عفوياً وقصدياً ، كما في العينة (12) .

- يصبح مفهوم (التدمير) أو (التفكيك) في الوحدات الجزئية للعمل الكرافيتي ، مقولة جمالية تعكس حقيقة التوالد في المعنى و التنوع في النسق الدلالي كما في العينة (16) .
- تتمظهر مستويات التوظيف للأشكال و الصور الكاريكاتيرية في تصاميم الفن الكرافيتي ضمن حدود الوصف السريالي ، و تبدّي اللاوعي في إظهار الصفات البنائية و المفاهيمية للتصميم . كما في العينة (15،17) .
- التنوع في العلاقات اللونية على بنية الجسد ، هي خصيصة بنائية مهيمنة ، فالتلوين هو الأساس العلاماتي الذي تبنى عليهِ الدوال المتعددة بإسلوب الإحالة إلى المرجع . كما في العينة (18،19،20) .

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ث – ج
ملخص البحث	ح - د
قائمة المحتويات	ذ – ز
قائمة الأشكال	س – ظ
قائمة الملاحق	ع
الفصل الأول:	7-1
أولاً : مشكلة البحث.	3-1
ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه.	4
ثالثاً : هدف البحث.	4
رابعاً : حدود البحث.	4
خامساً : تحديد المصطلحات.	7-5
الإطار النظري والدراسات السابقة:	8 - 198
أولاً: الإطار النظري	
الفصل الثاني :	8 – 86
المبحث الأول : ماهية الحداثة.	8 – 32
تقدمة في الحداثة	10-8
تاريخية الحداثة وإشكالية الانتماء.	14 – 11
مرجعيات الحداثة.	16 – 14
مقومات الحداثة.	17 – 16
السمات العامة للحداثة.	20 – 17
سمات الحداثة في حركات الرسم الحديث.	32 – 20
المبحث الثاني: ما بعد الحداثة وتداولية الثقافة الشعبية .	53 – 33
تقدمة في ما بعد الحداثة	35 – 33
تاريخية ما بعد الحداثة وأسباب ظهورها.	37 – 35
ما بعد الحداثة ومجتمع ما بعد الصناعة.	39 – 37
ما بعد الحداثة والعولمة.	42 - 39

ما بعد الحداثة وثقافة الإستهلاك.	42 – 49
سمات ما بعد الحداثة.	39 – 53
المبحث الثالث: من عقلانية الحداثة إلى لا عقلانية ما بعد الحداثة.	54 – 86
ـ العقلانية في الرسم الحديث:	54 – 67
مدخل في فلسفة العقل	54 – 56
تيار العقل في الفلسفة المعاصرة	56 – 58
تطبيقات العقلانية في الرسم الحديث بين بنية العلم وعقلنة المعرفة الجمالية	58 – 67
ـ لا عقلانية ما بعد الحداثة ... المرجعيات الفكرية والفنية:	68 – 86
نيتشه.	68 – 73
العدمية في الحداثة الفنية (الدادائية إنموذجاً)	73 – 74
السريالية .	75 - 76
البنيوية.	76 - 78
التفكيكية.	78 – 80
السيميائية.	80 – 81
ـالاتصال (العقلانية) والانفصال (اللاعقلانية) في الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة.	81 – 86
الفصل الثالث:	87 - 183
المبحث الاول : جماليات التصميم : دراسة في العناصر والأسس التصميمية.	87 – 108
المبحث الثاني : البنى التصميمية في فنون ما بعد الحداثة .	109 - 139
أولاً : تصميمات النحت ما بعد الحداثي.	110 – 117
ثانياً : التصميم وعمارة ما بعد الحداثة .	118 – 127
ثالثاً : تصميمات فن الأرض.	128 – 134
رابعاً : تصميمات فن الفلوكسس وإمكانية إنتاج الفن بأي مادة.	135 – 139
المبحث الثالث : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة	140 – 183
أولاً : التعبيرية التجريدية وإسقاط التداول	140 – 146
ثانياً : تصميمات الفن الشعبي (POPART) ونزعة الاستهلاك	146 - 157
ثالثاً : بنية التصميم في الـ(OPART) بين الإيهام البصري وهندسة الـتجريد	157 – 165
رابعاً : السوبريالية وإعادة تصميم الواقع	166 – 171
خامساً : تصميمات الفن الكرافيتي والجمال المحيطي	171 – 176
سادساً : تصميمات فن الجسد	177 – 183
ثانياً: الدراسات السابقة	197 - 198
الفصل الرابع : إجراءات البحث	199 – 248
أولاً : مجتمع البحث	199
ثانياً : عينة البحث	199
ثالثاً : أداة البحث	200
رابعاً : الوسائل الرياضية والإحصائية	200
خامساً: تحليل العينة	201 – 248
الفصل الخامس:	249 – 258
أولاً : نتائج البحث	249 – 255
ثانياً : الإستنتاجات	256
ثالثا : التوصيات	257
رابعاً : المقترحات	258
المصادر :	259 - 270
الملاحق :	271 - 278

بسم الله الرحمن الرحيم

الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في
السماوات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما
بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع
كرسيه السماوات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم .

صدق الله العظيم

سورة البقرة - الآية 255

إقرار المشرفين

نشهد إن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ(**جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة**) لطالب الدكتوراه (محمد علي علوان عباس القره غولي) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ،وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية .

التوقيع:
الأستاذ الدكتور
عاصم عبد الأمير الأعسم

التوقيع:
الأستاذ الدكتور
عباس جاسم حمود الربيعي

توصية رئيس القسم

بناءاً على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

أ. م.د. عارف وحيد ابراهيم
رئيـــس القســم
/ /2005

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار لجنة المناقشة

نشـهد إننا رئيس و أعضـاء لجـنة المناقشـة أطلعنا على أطـروحة الدكـتوراه المـوسـومة :
(جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة)
وقد ناقشنا الطالب**(محمد علي علوان عباس القره غولي)** في محتوياتها و فيما لـه علاقة بها ، و نرى إنها جديرة بالقبول بدرجة **(امتياز)** لنيل شهادة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية - رسم .

التوقيـع :
الاســم : د. حامد عباس مخيف
المرتبة العلمية : أستاذ مساعد
التاريخ : / / 2006
عضو اللجنة

التوقيع :
الاســم : د. نصيف جاسم محمد
المرتبة العلمية : أستاذ مساعد
التاريخ : / / 2006
عضو اللجنة

التوقيع :
الاســم : د. مها إسماعيل الشيخلي
المرتبة العلمية : أستاذ مساعد
التاريخ : / / 2006
عضو اللجنة

التوقيع :
الاســم : د. عبد الهادي محمد علي العزام
المرتبة العلمية : أستاذ
التاريخ : / / 2006
عضو اللجنة

التوقيع :
الاســم : د. علي شناوه وادي
المرتبة العلمية : أستاذ
التاريخ : / / 2006
رئيس اللجنة

التوقيع :
الاســم : د. عاصم عبد الأمير الأعسم
المرتبة العلمية : أستاذ
التاريخ : / / 2006
مشرف

التوقيع :
الاســم : د. عباس جاسم حمود الربيعي
المرتبة العلمية : أستاذ
التاريخ : / / 2006
مشرف

مصادقة مجلس الكلية

صُدَقت هذه الأطروحة من لدن مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل .

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم حمود الربيعي
عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
/ / 2006

أولاً : مشكلة البحث

تعد تجارب الفن (ومنها التصميم) ، ظاهرة شمولية تؤلف الطابع الجوهري لخصوصية الأشياء والظواهر الفنية والثقافية والإجتماعية ، ضمن مكونات المشهد الإنساني ، عبر تاريخه الطويل ، إبتداءً من نتاجات الكهوف وطرق تنظيم المعيشة وتصميم البيوتات والأراضي الزراعية ، ومروراً بإكتشاف اللغة الإشارية والصورية كوسيلة للتفاهم بين البشر ، وانتهاءً بما آلت إليه الحضارات القديمة في العراق ومصر واليونان من تطورات فنية ، وكذلك ما شهدته المراحل التاريخية المتعاقبة وصولاً إلى العصر الحديث .

فما يحتويه فن التصميم من مرجعية تضرب بجذورها عمق التاريخ ، هو إستكناه لما يمكن أن ينتج إنعكاساً شعورياً لتنامي وتكامل التحوّلات المعرفية للتجربة الإنسانية في الفن ، من خلال دلالات البحث عن جوهر الجمال وقيمه المتبدّية في بناءات العمل الفني شكلاً ومضموناً . وما قدمته حضارة العراق القديم من نتاجات فنية ، كانت تصطبغ بطابع التصميم ، هو إنعكاس حقيقي لما يمكن أن تنطوي عليه إستجابات الواقع الفكري والفني من معطيات بنائية وجمالية في طرق التصميم والتنظيم ، وهذا ما نلحظه في الكثير من التصميمات ومنها على سبيل المثال لا الحصر : الأختام الإسطوانية ، الإناء النذري ، تماثيل الآلهة ، مسلات (العقبان ، نرام سين ، أورنمو ، الشريعة البابلية) ، الألواح النذرية وغيرها .

وتتجلى خصوصية التواصل المعرفي للبنى التصميمية بنائياً ومفاهيمياً ، في نتاجات الفن الإسلامي ايضاً ، كما في فن الزخرفة الإسلامية التي تعتمد هندسة التجريد ، وفن الخط العربي والإسلامي ، وكذلك فن الرسم عند الواسطي ، وفي التصاميم المعمارية ورموزها المميّزة (القبة ، المآذن ، المنائر ، الأعمدة ، الفسيفساء ،...الخ) ، وهذا ما جعل من تشكيل التراكيب الصورية لنتاجات الفن الإسلامي ، تنتظم في كينونة حراك بصري / جمالي متعدد الوظائف والإستعمالات .

وإذا ما وصلنا إلى الفن الحديث ، فان سعي الحداثة الأمثل كان يتجسد في إيلائها (قيمة مركزية نظرية وعملية للإنسان ، ولذاته بإعتباره مركزاً ومرجعاً)[1] ، ينتزع من الإرث الثقافي والأيديولوجي للمجتمع ما يمكّنه من التعبير عن آليات وطرائق ومنهجيات جديدة للفن ، عبر إزاحة تضمينية لوسائل التقليد والمحاكاة ، وتحميل العمل الحديث فكراً تصميمياً - تطبيقياً وحرفياً ، وهذا ما عملت عليه التكعيبية والتجريدية والسريالية والدادائية ومدرسة (الباوهاوس) التي يؤكد مديرها (والترجروبيوس) : (إن الهدف النهائي لأي نشاط خلاّق هو البناء ، فالمعماريون والنحاتون والرسامون ، كلهم جميعاً عليهم أن يصيروا حرفيين مرة أخرى ، إذ ليس هناك إختلاف جوهري بين الفنان والحرفي ، فالفنان حرفي بإدراك أعمق ، لكن أساس الإحتراف لا يمكن الإستغناء عنه بالنسبة لجميع الفنانين)[2] ،وخير دليل ما قدمّته الباوهاوس كان تصاميم معمارية ونحتية ووظائفية - إنتفاعية مثلما نلحظ ذلك في أعمال فن النجارة والحدادة .

إن إستيعاب موضوعة الرؤية الفلسفية للأثر الجمالي المرتبط بفني (الرسم والتصميم) هو إحالة فكرية تستقبل إحالات المعرفة وإختزان البواعث النفسية للفنان ، وتجلّيها في إستقراء الوظيفة الجمالية والدلالية والنفعية لسياق* التصميم (كبنية فكرية) داخل حيز اللوحة التشكيلية.

إن (مظهرية التصميم تشكّل إنتفاعاً ذهنيا وإدراكياً ، والإعجاب به هو إنتفاع جمالي ، والإستفادة القرائية والبصرية منه هو إنتفاع وظيفي وهو الأهم ، خاصةً وإن الناتج التصميمي لابد وأن يكون محقّقاً لهدف إتصالي يحقّق الفائدة المرجوة ..، ويتناغم التصميم مع حواس الفرد وإنشغالاته اليومية ، إذ إن الهدف الإنتفاعي لايمكن الإستغناء عنه في أي ناتج تصميمي سواء أكان إنتفاع إستعمالي أو غيره ، إذ إن الأول يعد هدفاً يعوّل عليه كثيراً من أجل النجاح للمؤسسة أو السلعة ذاتها والثاني معوّلاً عليه في حال تقديم ناتج تصميمي يتوخى فيه الجمال تحت إسم التصميم للتصميم)[3] .

---

[1] محمد سبيلا ، التحولات الفكرية الكبرى للحداثة، مجلة (فكر ونقد)، العدد 2 ، الرباط ، 1997 ، ص 36-37 .

[2] إيتين، جوهانز ، التصميم والشكل، ط1 ، ترجمة وتقديم: صبري محمد عبد الغني، مراجعة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998 ، ص 62 .

(*) السياق: إعطاء دلالة دقيقة عن العلامة / الخبر/ الانتاج، ومن هنا جاء إطلاق (السياق الموضعي) على حالة شيء ما (مرسل، متلقي) لرفع الإبهام، وهكذا نقول (السياق اللغوي) و(السياق الموسيقي) و(السياق الأدبي)، للدلالة على حقول بعينها. (سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1 ، دار الكتاب اللبناني (بيروت) وسوشبريس (الدار البيضاء)، 1985 ، ص 118 .

[1]نصيف جاسم محمد ، مابين التصميم والسياسة ، ط1 ، مكتبة الفتح/ مطبعة دبي ، بغداد ، 2005 ، ص 86- 89 .

ومن هنا كان الرسم الحديث بإعتباره تعالياً مفاهيمياً / ذهنياً وكيفياً تستتر به وفيه ممارسات الإختلاف والتنوّع ضمن طابع العقلانية التي تتمخض في تجاوز حدود التخصيص والتحديد إلى الإطاحة بكل المعايير والقيم التي أرسى دعائمها المنهج الكلاسيكي في الفن . والذي عملت عليه الحداثة في رسوم النصف الأول من القرن العشرين هو أنها إنبنت وفق أسس تصميمية وتنظيمية عقلانية إعتمدت في أغلبها على النظام الهندسي (ينظر الفصل الثاني / المبحث الثالث) ، رغم إن الحداثة ساهمت في خلخلة النظم الفنية والفكرية والمعرفية لبنية اللوحة ، وفعلّت من الجدل والحراك الذي دفع بمصطلح (الحديث) إلى (تغيير معناه من ‹ الآن › ليصبح ‹ الآن مباشرة › ومن ثم ‹ حينئذ › ولفترة من الزمن ، أصبحت دلالته تنصرف إلى الماضي ، الذي يصبح ‹ المعاصر› مناقضاً له من حيث هو الحاضر)[1] .

وحين أثمرت الحداثة صوراً متعددة لإحتواء جوهر فن الرسم ، وتمظهر فعّاليته وديمومته وتجلّيه من خلال نتاجات فان كوخ ، سيزان ، بيكاسو ، براك ، كاندنسكي ، موندريان ، بول كلي ، مالفيتش ، وسلفادور دالي (كما سنلاحظ ذلك في الفصل الثالث / المبحثين الأول والثالث) ، صار لزاماً أن تجترح من خلالها أطروحات جديدة للخطاب الجمالي ، فكانت (ما بعد الحداثة) تأسيساً لسياق يستوعب مجموعة لا نهائية من الدلالات الفكرية والبنائية المتشظية ، وكان للتحوّلات الكبرى التي عصفت بمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية دور مهم في تعزيز وإثراء الجانب التصميمي في الفن (وبالأخص الرسم منه) ، والذي تأثر بالتطورات العلمية والتقنية وظهور المناهج النقدية الحديثة ، فجاءت تجاربه تعبيراً عن واقع المجتمع ومتطلبات الحياة الإقتصادية والإجتماعية والسياسية.

شكّل ظهور (الفن الشعبي والفن البصري ، إنعطافة حقيقية في فن التصميم الحديث ، بعد ما عبّر الأول عن هواجس وهموم المجتمعات الصناعية الحديثة مقدّماً مفردات جديدة من الخامات والأفكار..، بعد أن إستمد من تقنيات التصوير الفوتوغرافي والطباعة بالشاشة الحريرية والتلصيق ، الشيء الكثير مما ساهم في تطوير إسلوبية ذات إتجاه تصميمي متنوع أفاد الفن التصميمي الحديث ، وفتح الباب لعمليات تجريب متعددة..، فقدّم (وارهول ، جونز ، روشنبيرغ ، هوكني) نتاجاً تصميمياً يجمع ما بين التقنية المتنوعة الإستخدام والأفكار الساخرة ، أما (فازاريلي) فقد إستثمر الأشكال الهندسية ليقدّم تكوينات تعتمد التضاد والتباين الشكلي والمعالجات التي تضفي المتعة البصرية والإيهام بها)[2] .

ولذلك كانت لغة التصميم البصرية بكافة أنواعه : الطباعي ، الصناعي ، تصميم الأقمشة والأزياء ، التصميم المعماري ، والتصميم الداخلي ، يجد صداه واسعاً في المتغيرات الشمولية التي قلبت حال المجتمع والفن ، فأصبح التصميم في فنون ما بعد الحداثة ، ضرورة إستهلاكية / وظيفية ، يتم التعامل معها كمعرفة مجتمعية في ضوء علاقتها بالسرعة والإستهلاك والقلق والعدمية والإهتمام بالمبتذل والرخيص ، والحرية والديمقراطية ، والعولمة .

ومن هنا كانت الأسس المعرفية والجمالية للتصميم تتنافذ مع البناء الفني للوّحة ، وتفعّل الخواص التقنية والوظيفية والجمالية لها ، من خلال بلورة الصياغة الإخراجية والتنفيذية للعمل التصميمي ، ولذا كان (إدراك الخصائص الجمالية في الناتج التصميمي تبقى مرتبطة بالتطور النوعي لوعي الإنسان قبل كل شيء)[3]، لأن رسوم ما بعد الحداثة، كانت تحرّكها إستعارات لمدركات الأشكال والصور وفق تبنّي طابع التوظيف الإيحائي والإنفعالي والذوقي لعناصر البناء وتشكّلاته الفكرية ، فمن جهة قد (تصطدم عمليات الربط لأجزاء التصميم مع الرغبة الإبتكارية للمصمم، لأنها ذات قدرة تساوي ضغط المتطلبات الوظيفية والتي تقيّد الناتج الشكلي والمعنى الجمالي إلى حد ما ، ومن جهة أخرى تظهر بعض التصاميم بمظهرية يغلب عليها صفة الربط التقني وأثر الخامة)[3] وفي كلتا الحالتين تبقى بنية اللوحة التشكيلية ، مصدراً دلالياً لفاعلية التصميم وقيمه الجمالية .

---

[2] ويليامز، رايموند ، طرائق الحداثة ، ت : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة / مطابع الوطن ، الكويت ، 1999 ، ص 52 .

[1] نصيف جاسم محمد ، مابين التصميم والسياسة ، مصدر سابق،ص16 و ص129-130 .

[2] نصيف جاسم محمد ، مابين التصميم والسياسة ، المصدر السابق، ص104 .

[3] البزاز ، عزام ، تصميم التصميم ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2002، ص 30 .

ومن هنا نشأت علامات إستفهام تتعلق بتساؤلات عدة منها : كيف تشكّلت طروحات الفهم الجمالي للتصميم في رسوم ما بعد الحداثة ؟

هل يتطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي للوّحة ؟

وإذا كانت البنى التصميمية في رسوم ما بعد الحداثة تنساق جمالياً إلى مستويات دلالية متعددة ، فما الذي يدفع بالفكرة التصميمية لأن تتنافذ مع مقولة الإستهلاك ، وأن تحقّق وحدة موضوعية تنتظم من خلالها العناصر والأسس كعلاقات فاعلة للهدف التصميمي؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1. يمثّل محاولة لوضع مفاهيم وأسس لفن مابعد الحداثة ، ضمن مساحة الفنون التشكيلية المعاصرة ، تتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان ، الإطلاع على العلاقة الجمالية والبنائية التي تربط فن التصميم بفن الرسم.
2. يرفد مكتباتنا المحلية والعربية ، العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني يتم من خلاله التعريف بجماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة .
3. يؤسس البحث الحالي ، لدراسات جمالية تعنى بالفكر التصميمي (وظائفياً وتعبيرياً وتقنياً) وأثره على بنائية اللوحة التشكيلية .
4. يفيد البحث الحالي المهتمين بحركة النقد التشكيلي من خلال الإطلاع على نتائج وإستنتاجات وتوصيات البحث .
5. يهتم البحث الحالي بدراسة مفاهيم عدة أثرّت وبشكل جلي على البنى التصميمية في فنون ما بعد الحداثة عامة والرسم خاصة ، و من هذه المفاهيم هي : الثقافة الشعبية ، الطروحات اللاعقلانية ، التفكيك ، البنيوية ، السيميائية ، العولمة .

وقد وجد الباحث أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة ، تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته سابقاً بشكل تفصيلي ومستقل ، ولقلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول هذه المرحلة من تاريخ الفن في العالم ، وإفتقار مكتباتنا العامة والخاصة لها ، مما شكّل فراغاً معرفياً في هذا الميدان ، سيقوم الباحث (إن شاء الله تعالى) من خلال هذه الدراسة بردم الهوّة الحاصلة ومعالجة الموضوع وإستخلاص نتائجه .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرّف جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة.

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي :

1. الحدود الموضوعية : دراسة جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة (وهي التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي ، وفن الجسد)
2. الحدود المكانية : الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا .
3. الحدود الزمانية : 1945-2005م .

خامساً : تحديد المصطلحات

جماليات التصميم (DESIGN AESTHETICS)

الجمال :(AESTHETIC)

أ- في القرآن الكريم:

قال تعالى (ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون) (سورة النحل- الآية 6) أي بهاء وحسن ، وقال تعالى (قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمراً فصبرٌ جميلٌ والله المستعانُ على ما تصفون) (سورة

يوسف - الآية 18) وقال تعالى (وإنّ الساعة لآتية فأصفح الصفح الجميل) (سورة الحجر- الآية 85) وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية .

ب- لغةً:

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحسن وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل والفعل جمُل ، وجمّلهُ أي زيّنهُ ، والتجمّل: تكلّف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث النبوي الشريف ‹ ان الله جميل يحب الجمال › أي حسن الأفعال كامل الأوصاف)[1].

ج- إصطلاحاً:

الجمال عند (افلاطون) لا يقوم في الأجسام فحسب بل في القوانين والأفعال والعلوم ، ويقرّر أن ثمة هوية بين الجمال والحق والخير ، والجمال هو لذة خالصة، ويعبّر عن (التناسب والائتلاف) . بينما يقوم (الجمال) عند(أرسطو) على (الوحدة والإنسجام) ، وعند (أفلوطين) على تشكّل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء[2].

وعند (صليبا) يكون (الجمال) مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء، وتوازن في الأشكال، وإنسجام في الحركات ، والجميل هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس)[3].

الجمالية : (AESTHETICISM)

- وردت في (دائرة المعارف البريطانية - نشرة وليم بنتون) بأنها :

الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، وهي تعنى بفهم الجمال وتقصّي آثاره في الفن والطبيعة ، وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثّله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في:

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

وتركز (الجمالية) إهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها[4] .

- عرفّها(جونسون) :

دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ، ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل ، ولكن إلى مجموعة من المعتقدات المتشّكلة حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة[5]

- وردت في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنها:

1. نزعة مثالية ، تبحث في الخلفيات التشكيلية ، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته.
2. ترمي النزعة الجمالية إلى الإهتمام بالمقاييس الجمالية ، بغّض النظر عن الجوانب الأخلاقية .
3. ينتج كل عصر ، جمالية ، إذ لاتوجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال ، الحضارات ، الإبداعات الأدبية والفنية[6].

- وردت في(المعجم العربي الميّسر) بأنها :

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

يتضح مما تقدّم أن **(الجمالية)** : هي دراسة الموقف النظري من ظاهرة الجمال في نتاجات الفن المختلفة .

التصميم :(DESIGN)

---

[1] إبن منظور، جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت، ص 133 -134 .

[2] مراد وهبه ، قصة علم الجمال ، ط1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1996 ، ص 7-14

[3] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973 ، ص407-408.

[4] بنتون ، ويليم ، الجمالية ، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000، ص5-9.

[1] جونسون ، ر.ف، الجمالية ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 12 .

[2] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص62 .

[3] أحمد زكي بدوي ، وآخر ، المعجم العربي الميسّر ، ط1 ، دار الكتاب المصري (القاهرة) ، ودار الكتاب اللبناني (بيروت) ، 1991 ، ص 289

- عرّفه (إسماعيل شوقي) بأنه :
العملية الكاملة لتخطيط شكل شئ ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب ، ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضاً ، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد[1].
- عرّفه (الحسيني) بأنه :
عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة من الانتظام والتوازن الدقيق ، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً[2].

- عرّفه (البابلي) بأنه :
نظام محكم بقواعد إنشاء داخلية، ويظهر نتيجة العلاقات الفاعلة فيه والذي يحدده عنصر (القياس) في الأعمال التصميمية ذات البعدين ، وعنصر (الحجم) في الأعمال التصميمية ذات الأبعاد الثلاثة ضمن مساحة الحقل المرئي ، إذ يعد (التصميم) الجانب التطبيقي للعملية الفنية[3].

يتبيّن مما تقّدم أن **(التصميم)**: هو عملية تنظيم للعناصر والأسس التصميمية داخل بنية اللوحة التشكيلية في رسوم مابعد الحداثة من أجل التعبيرعن الأفكار جمالياً و وظيفياً.

ومن خلال مفهومي **(الجمالية)** و**(التصميم)** اللذين وردا فيما تقّدم ، يعرّف الباحث **(جماليات التصميم)** تعريفاً إجرائياً وبما يتلائم مع مقتضيات الدراسة وهدفها بأنها:
الدراسة النظرية التي تبحث عن موقف جمالي في بنائية اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة من خلال محورين :
الأول (مفاهيمي) : يدرس الموقف الفكري للتيار الفني من خلال الطروحات والمفاهيم المرتبطة به، وإنعكاسها على نتاجات الرسم وطبيعة تشكّلها.
الثاني (بنائي) يتعلّق بآليات إشتغال عناصر وأسس التصميم* داخل التكوين العام للوحة.

---

(4) إسماعيل شوقي ، الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية للاوفست ، القاهرة ، 1999 ، ص 43 .
(5) الحسيني ، أياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996 ، ص 7 .
(1) البابلي ، سعدي عباس كاظم ، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1998 ، ص 19 وص 25 .
(*) ينظر المبحث الأول من الفصل الثالث .

تقدمة في الحداثة:

يجد الباحث لزاماً عليه التمهيد للجذور المحرّكة باطنة كانت أم ظاهرة التي أسهمت بهذا القدر أو ذاك في تعيين وجهة التصميم وجمالياته في رسوم ما بعد الحداثة، على فرض أن فنون ما بعد الحداثة ، ومنها فن الرسم ذات طبيعة موصولة ، وتستند بدءاً على مبدأ الجدل الذي جعل من الرسم الأوربي بهذا الحراك الجمالي ، وإنطلاقاً من هذا الفهم ، فلا مناص من البحث في تلك الخلفّيات التي يتفق دارسو الفن أنها بدأت مع بواكير نزعة الحداثة ، التي زعزعت تقاليد النظر وأنماط التداول للظاهرة الجمالية في حقول الفكر والفن والثقافة بوجه العموم .

والسؤال الذي ينبغي أن نبدأ به هذا الحفر ، بحثاً عن تلك الخلفّيات ، هو : ما الحداثة ؟

وحقيقة الأمر ، أن الحداثة هي (نزعة إنسانية تطورّية تحمل ومن خلال نسق حركتها في التاريخ طابعاً يتنازعه الاختلاف والتعقيد ، وهذا ما يجعل منها مصطلحاً لا يخلو من هلامية وتداخل وربما ميوعة معاً .. ، بيد أن أفق الحداثة ممتد سواء كان ذلك نتيجة قطيعة مع الماضي ، أو لم يكن ، ولهذا تبدو مقولة أن لكل عصر حداثته من قبيل الفرضيات المقبولة ، ذلك أن الحياة تشهد متغيّرات قائمة على قدم وساق ، حتى وإن إتخذت نسقاً مناقضاً ، فأنها تحمل بواعث تفجّرها في الداخل ، وهذا ما حدث لكل مناهج الفكر والنقد والفن على السواء)[1] .

الحداثة في أبسط صورها ، هي (وعي الذات* في الزمن ، لكن هذا الوعي يتخّذ شكلاً ضدياً ، فهو لا يعي الحاضر في عزلة ، بل في علاقته بالماضي ، ومن هنا كانت الحداثة في جوهرها ، وعي ضدي للزمن ، ووعي ضدي للذات في الزمن ، على أن ذلك الوعي يكون حاملاً للتغيير والتقدم)[2] .

ولذلك كانت فعالية الزمن ، تحرّك روح الحداثة ، وتفتح لها صراعاً مريراً مع المعايير التراثية الراسخة ، التي ترى في الماضي أنموذجاً للاصالة والثبات ، وكانت تدفع الحداثة رغبة جامحة لتحطيم التقاليد ، وتفكيك فكرة الأصالة ، عبر ذلك التحطيم ، ولعل ذلك ما حدا بها إلى الإمساك ببواعث التجديد ، والإنفصام عن القِدم ، رغم إقرارها بوجود عالم قائم ومتشكّل وشمولي .

ومن هنا كانت الحداثة تحمل في طياتها أسئلة قلقة ، بحكم طبيعة تصارعها مع ذاتها تارة ، ومع الماضي تارة أخرى ، دون أن تطمح للحصول على إجابات نهائية ، بقدر ما تهتم بقلق التساؤل وحمى البحث.

إن التراث كفكرة متأصّلة بالماضي ، ترتبط في طبيعة علاقتها بالحداثة ، إلى مبررات إجتماعية وثقافية ، تعمل على إيجاد وصيغ ملائمة للإتصال والإنفصال القائم بينهما، دون المساس بطبيعة القيود التي يفرضها الزمن ، إذ أن الإشارة إلى وسائل الحداثة ترمي هنا إلى تأكيد حقيقة أن كل الأسئلة والأجوبة التي مضت ، وكل النتاجات الفكرية والأدبية والفنية التي رافقتها ، قد تحولت إلى موروث ، ولهذا يكون (الإيغال في الموروث ليس من طبيعة إرتكاسية ، بل هو عبارة عن رجوعات آليّة إستحضارية تقرن أبعاد الذات في صورة كلية جامعة ، قائمة على بعد تزامني يقرن الماضي بالحاضر ، الكم بالكيف ، ومن هنا قد تتأكد العلاقة التبادلية بين الحداثة والتراث بصورة أشمل من خلال كون كل ذات محدثة لا تلبث أن تصير تراثاً ، وبالتالي يصبح كل إبداع إتبّاعاً)[3] .

والحداثة تنطوي على تناقضاتها الداخلية الخاصة بها ، وعلى (جدلها الخاص بها ، إذ أن أشكالاً من الفكر والرؤيا الحداثية قد تتعرض للتجمّد والتحّثر ، فتتحول إلى معتقدات متزمّتة جامدة ، لتصبح بالية وعتيقة ، وبأن أشكالاً أخرى من الحداثة قد تبقى مغمورة خلال أجيال دون أن تتعرض للتجاوز ، وبأن أعمق الجروح الاجتماعية والروحية التي تحدثها الحداثة قد تلتئم مرة بعد أخرى دون أن تتماثل للشفاء الكامل)[4] .

---

[1] عاصم عبد الأمير ، الرسم العراقي حداثة تكييف ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 ، ص5 .

[*] الذات (1) ميتافيزيقياً : هي حقيقة الموجود ومقوماته وتقابل العرض ، وعند الكلام عن الله (سبحانه وتعالى) يقال (الذات الإلهية)
(2) في نظرية المعرفة : الذات ما به الشعور والتفكير ، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب ، وتوجد الصور الذهنية ، وتقابل العالم الخارجي ، والذاتي : ما ينتسب إلى الذات مما يتصل بها ويخضع لها ويقابل الموضوعي ، والذاتية: نزعة ترمي إلى رد كل شيء إلى الذات (إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979 ، ص87).

[2] كمال أبو ديب ، الحداثة السلطة النص ، مجلة فصول ، المجلد 4 ، العدد3 ، 1984 ، ص 35 .

[1] جميل قاسم ، الفكر المحض ، دار الأنوار – الفارابي ، بيروت ، 2002 ، ص3 .

[2] بيرمان ، مارشال ، حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، ط1 ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص – نيقوسيا ، 1993، ص159

ومن ذلك يتساءل الباحث : هل تعني الطروحات آنفة الذكر، أن الحداثة هي رفض لما هو قائم الآن وبحث عن بديل له ؟ أي أن كل بحث عن بديل يصبح تعبيراً عن روح الحداثة ؟ وهل الحداثة ، تحديداً ، صورة العالم كما تم تطويرها بإطرّاد ؟

لقد عُرفّت الحداثة بأنها (حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية ، من الداخل، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة ، إذ أن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد ، فأمامنا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر ، وأمامنا تداعي الأفكار في الرواية ، إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو إنساني ، إنها هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي)[1] .

لذلك كانت الحداثة فعلاً تجاوزياً عاماً ، يتسّم بالشمولية والتصارعية المتعددة ، وبالتناقض ، وبعدم الثبات عند مستوى معين ، فهو من جهة يبحث في علاقة الإنسان مع ذاته ومن جهة أخرى بعلاقة الإنسان مع العالم الخارجي ، وبالتالي فإن كل التحولات الإجتماعية والنفسية والإقتصادية والسياسية والتاريخية ألقت بظلالها على طبيعة العلاقة بين الإنسان وفعله ، والتي إبتدأت فعلياً كموضوع قائم في ثقافة عصر النهضة الأوربية ، والتي أثرّت فيما بعد على رؤية الإنسان من بؤرة تأمل إلى معاينة مباشرة والانتقال من دراسة (الوجود) إلى دراسة (الموجود) ، ومن التفكير بالمطلق إلى التفكير بالعيني والمحسوس .

ويأخذ مفهوم الحداثة عند (جان بودريار) أبعاداً أوسع حين يقول (ليست الحداثة مفهوماً إجتماعياً ، أو مفهوماً سياسياً ، أو مفهوماً تاريخياً ، بحصر المعنى ، وإنما صيغة مميزة للحضارة ، تعارض صيغة التقليد ، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة لها أو التقليدية ، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات ، تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة ، متجانسة ، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً غامضاً يتضّمن في دلالته إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله ، والى تبدل في الذهنية)[2].

بيد أن ذلك التجانس الذي يتبّدى في الحداثة ما هو إلاّ سمة ظاهرية لها ، لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها ، ونسبيتها ، وتغير مفاهيمها ، وإختلاف وجهات النظر حولها .

أين تكمن أزمة الحداثة ؟ وكيف تتحدد ؟ أعلى المستوى النظري أم من خلال التجربة ؟

يقول (بيرمان) (إن رؤيتنا للحياة الحديثة تنزع إلى التوزّع على مستويين ‹ مادي › و ‹ روحي ›، يتبنّى البعض ‹ حداثة › يرونها نوعاً من الروح الخالصة ، روح تتطور وفقاً لمتطلباتها الفنية والفكرية المستقلة ، وثمة من يقحم في دائرة التحديث جملة معقدة من البنى والسيرورات المادية – السياسية والاقتصادية ، والاجتماعية ، ويفترضون أن هذه الدائرة ، ما أن تنطلق ، حتى تتابع مسيرتها بزخمها الخاص دونما حاجة إلى أي قدر ذي شأن من الدعم الآتي من العقول أو النفوس البشرية ، وهذه الإزدواجية ، وهي طاغية في الثقافة المعاصرة ، تحرمنا جميعاً من إحدى الحقائق السائدة للحياة الحديثة : حقيقة تزاوج وتداخل قواها المادية والروحية ، حقيقة وحدة الذات الحديثة مع البيئة الحديثة ، كما رآها كتّاب الحداثة الأوائل ومفكريها)[3] .

وفي ذلك نستذكر مقولة (بودلير) الشهيرة حول الحداثة حينما كتب مقالته (رسّام الحياة الحديثة) : (أعني بالحداثة ، ما هو عابر ، سريع الزوال ، طارىء ، ما هو نصف الفن ، الذي يبقى نصفه الأخر أبدّياً راسخاً بثبات)[4] فرسام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة هو الذي يركّز رؤيته وطاقته على (أنماطها ، معاييرها الأخلاقية ، عواطفها) وعلى اللحظة العابرة مع كل ما تنطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية .

وتبقى (الحداثة بمفهومها العام ، فعلاً كونياً شمولياً)[5] ، ونزعة تبدأ وتنتهي من خلال الإنسان ، عبر مسيرته الطويلة ، وفي تعاملاته الحياتية مع الفن والأدب والثقافة ، ومع العلم والتقنية والإقتصاد ، ومع الإجتماع والسياسة ، إنها فكر متصارع غير آبه بما سيؤول إليهِ الحال عند عصفه بأي قديم يقف أمامه ، وأنها كذلك تجليات للروح الانسانية التي لا تعرف إلاّ التحوّل والتبدّل والتقّدم ولا تقبل بالثابت المحسوس ، وأنها أخيراً بحث عن الحقيقة .

تاريخية الحداثة وإشكالية الانتماء:

---

(3) برادبري ، مالكم ، وأخر ، الحداثة ، ج1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987، ص26

(1) محمد برادة ، إعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، المجلد الرابع، العدد الثالث، 1984، ص12 .

(2) بيرمان ، مارشال ، حداثة التخلف ، مصدر سابق ، ص123 .

(3) بيرمان ، مارشال ، المصدر نفسه ، ص124 .

(4) حنا عبود ، الحداثة عبر التاريخ ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989 ، ص 57 .

لم يحتدم السجال حول الحداثة (Modernism) تأريخياً ، كظاهرة في الفن والأدب وعموم فروع الثقافة الأخرى ، إلاّ من خلال المكانة الخاصة التي أفرزتها معطيات الحضارة الإنسانية عبر تاريخها الطويل ، والتي شكلّت الأسس والمقوّمات الرئيسية في تلك الظاهرة ، إذ لعبت دوراً مهماً في تهيئة الأجواء و المناخات الملائمة للانتقال المطّرد من مرحلة تاريخية إلى أخرى جديدة ، لم تكتشف بعد ، ولهذا كانت تحكم هذا المفهوم ، مديات واسعة من الأفكار والأقيسة والتساؤلات من قبيل :

متى بدأت هذه الحداثة ؟ في أي عصر ؟ هل بدأت مع إختراع الدولاب أو مع إكتشاف الورق أو مع الكهرباء ؟ أو في المجتمع الصناعي ومن قبله الزراعي ؟ هل بدأت الحداثة مع فنون بلاد وادي الرافدين ؟ أو مع فنون الفراعنة أو الإغريق ؟ أو الرومان أو المسيحية أو الإسلام ؟ أو مع الثورة الفرنسية ؟ أو مع ظهور الرومانسية ؟ أو مع بدايات القرن العشرين وحركاته المعروفة في الفن : الإنطباعية ، الوحوشية ، التعبيرية ، التكعيبية ، التجريدية ، الدادائية والسريالية ؟

وإذا كان من جملة الملامح الواضحة للحداثة ، سعة رقعتها الجغرافية وتعدد جنسياتها، فإننا نكون إزاء مجموعة إنتماءات لا حصر لها ، من التواريخ ، أزمنة وأمكنة متعددة ، للحداثة ، في الفن والأدب وفروع الثقافة الأخرى ، وكذلك في العلم والاقتصاد والسياسة وعلم الاجتماع .

وحينما يُتفّق أن الحداثة هي فعل أبداعي غير مسبوق ، فإن الباحث يرى أن إختراع الكتابة والقراءة هي فعل حداثي يمتد إلى تلك الحقبة التاريخية من الأزمنة السحقية* ، إذ يعد ذلك الحدث غير مسبوق ، ويتسم بالفرادة والجدة . وقبل تلك الحقبة التاريخية بكثير، كان إنسان الكهوف يرمز إلى طريقة تعامله مع الأشياء المحيطة به من علاقات كونية ، صيد ، خوف من الزلازل والرعد والبرق ، صراع من أجل البقاء ، والإرتباط بين التفكير التأملي والتفكير المنطقي ، عن طريق كتابة ورسم وترميز كل ذلك التعامل المحيطي ، على جدران الكهوف التي يسكنها .

ومن هنا كانت (نشأة الحداثة ترتبط بإنعتاق الإنسان من تحكّم النظام الكوني)[1]، ذلك الإرتباط الذي تجسد عبر آليات تتخطى المجال المعرفي إلى المجالات الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وتخترق جميع الحدود الجغرافية للأمم ، وجميع حدود الأديان والإيديولوجيات .

وهناك من يربط الحداثة بالنتاجات الفنية لحضارات العراق ومصر والإغريق القديمة ، عبر تسلسلها التاريخي المعروف ، فيؤكد (أندريه بارو) مثلاً أن (الفن السومري كان يحمل طاقة روحية ، إذ كان النحاتون السومريون يتطلعون إلى تحرير المنحوتة أو التمثال من عالم البشر ويمنحونه قوة مؤثرة يستطيعون من خلالها التأثير في المجتمع بما يقنع الفرد أن يقوم بواجباته الدينية ، فلم يكن هناك أي سومري يستطيع أن يصّلي لتمثال يجد فيه مجرد تقاليد للإنسان)[2] .

إن هذا الاستدلال يؤكد بما لا يقبل الشك أن أطروحات الحداثة كانت تتحقق في تلك النتاجات دون معرفة تفصيلية بالغاية التي جعلت من الفن السومري يحمل في بنيته طابعاً حضارياً ينأى بالديني والمقدس كفعل يعلّل طبيعة بنائية الفكر السومرية من جهة ، ومعطيات الفن كإستجابة حقيقية لذلك الفكر من جهة أخرى . وهذا ما يفسّر إنجذاب السومري للبحث عن القوى الخفية التي تحرّك العالم آنذاك ، من خلال تأدية الطقوس الدينية تارةً ، والترقب والتأمل تارةً أخرى ، ومحاولة فك الأسرار التي إكتنفت تلك القوى الفعالة ، عبر إستيعاب صور الآلهة المتعددة وما ترتبط بها من مفاهيم ملكية ودينية وأسطورية .

ولذلك فأن (مورتكات) يؤكد أن (حضارة العراق القديم التي عكست نظاماً روحياً متماسكاً ، من خلال استنادها على نظرة دينية شمولية للكون ، عكست طبيعة التحولات الفكرية والفنية فيها ، على عالم الشرق الأدنى القديم ، حيث أن الفرد ومجتمعه آنذاك تحوّل من مدينة المعبد إلى دولة كبرى يرأسها ملك إله تطورت فيما بعد إلى إمبراطورية آشورية) [3].

(*) ظهرت الكتابة في سومر جنوب العراق ، في الألف الثالث ق.م ، وشكّل ظهورها مرحلة فاصلة في الحضارة الانسانية (عصور ما قبل التاريخ وعصور ما بعد التاريخ) ، وأعطت الكتابة قوة للملك في الأمر بالتشريع وإصدار القرارات فضلاً عن تدوين الأساطير والقصص (للمزيد ينظر: بارو، آندريه، سومر فنونها وحضارتها،ت:عيسى سامان وآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،1977).

(1) ناظم عودة ، ادونيس والحداثة في ميزان النقد الثقافي للغذامي ، جريدة الأديب ، العدد14، دار الاديب للصحافة والنشر، بغداد ، الأربعاء 24/ 3/ 2004 ، ص 4 .

(1) بارو ، أندريه ،سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم التكريتي ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1977 ، ص16 .

(2) مورتكات ، أنطوان ، الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، 1975 ، ص15

وكان لفكرة الخلود بعد الموت في الحضارة المصرية القديمة ، أثر بالغ في نتاجات الفن آنذاك ، وهي فكرة لم تتقن إلاّ عندهم ، حيث ما من أمة قديمة أو حديثة عنيت بأمر موتاها ، عناية المصريين القدماء بموتاهم ، هذا من جانب ، ومن جانب أخر فإن الفن المصري إمتاز بالنزعة الهندسية بسبب توزيع الأراضي التي يشملها الفيضان إلى مساحات رياضية لغرض الري ، وكذلك إشتغال الفن المصري على صور الآلهة الكونية والإنسانية والحيوانية ، وإهتمامه بالتحريف والمزج بين صور مركبة عديدة إنسانية وحيوانية. وكذلك مثّلت المعابد المصرية القديمة ، مرجعاً أساسياً لإستيعاب صور الفن بتنوعها ، من حيث إشتغالها على طرح إنموذج يرمي إلى المزج بين ما هو ديني وما هو ألهي وأسطوري .

كل هذه السمات كانت تشكّل روح الحداثة في الفن المصري آنذاك ، والذي أثّر كثيراً فيما بعد على الحضارة الإغريقية .

ويرى البعض من ذوي الاختصاص ، أن فكرة الحداثة كانت تنطلق من رحم الحضارة الإغريقية* والتي مهدّت كثيراً لإستيعاب كل ما هو جديد ومحدث في واقع الفن الغربي آنذاك وطوّرته مع أطروحات الفلسفة الإغريقية إلى مديات أوسع حيث إمتزجت الأفكار الفلسفية مع التطبيقات العملية للنتاجات الفنية الأوربية ، وأضحى الفن الأوربي ينطلق من نظم فكرية وعقائدية تؤسّس لطروحات جديدة ضمن ديناميكية شاملة ودائمة ، في الفن والأدب . وفروع الثقافة الأخرى ، وما أن تستقر تلك الطروحات ضمن مستوى معين من النتائج ، إلاّ وأعقبتها تغييرات جذرية ، تنفيها وتبني عليها أسس ومفاهيم وتطبيقات مغايرة ، وهذا الجدل هو المحرك الفعلي لديمومة وإستمرار المقاربات الفكرية بين الفلسفة والفن .

ومع تطور الفلسفة الكبير ، طرحت آراء عديدة (تربط نشأة الحداثة بتحوّل الفكر الفلسفي من فكر ميتافيزيقي إلى فكر عقلاني)[1] . حيث تأثّرت سمات الحداثة في الفن والأدب والاجتماع والاقتصاد والسياسة ، بذلك التحوّل الكبير ، وأمست بوادر الحداثة تلقي بضلالها في دوّامة التحّلل والتجدّد ، الصراع والتناقض ، الهدم والبناء ، إذ شكّل ذلك التحوّل في الفكر الفلسفي منعطفاً كبيراً في الفن الأوربي عبر مراحله الطويلة وبالذات في فترة الحداثة وحركاتها المتعددة .

ويؤكد (بيرمان) أن للحداثة تاريخ يمكن تقسيمه إلى ثلاث حقب (تمتد الأولى من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ويكون فيها الناس في البدايات الأولى لممارسة حياة الحداثة . وتبدأ الحقبة الثانية مع المد الثوري الكبير في التسعينات من القرن الثامن عشر ، فمع الثورة الفرنسية يبرز جمهور حداثي يتقاسم الشعور بالعيش في عصر ثوري وفي الوقت نفسه فإن جمهور الحداثة في القرن التاسع عشر يستطيع أن يتذّكر معنى العيش في عوالم ليست حديثة على الإطلاق ، على المستويين المادي والروحي ، ومن هذه الثنائية الداخلية ، والإحساس بالعيش في عالمين في وقت واحد ، تنبثق أفكار التحديث والحداثة وتتكشف ، أما في القرن العشرين ، حيث نصل إلى الحقبة الثالثة والأخيرة ، فإن عملية التحديث تتسع لتصبح شاملة للعالم كلّه تقريباً)[2].

ويرى (كرستوفر كودويل) (إن البدايات الأولى للرأسمالية هي البدايات الأولى للحداثة وبالذات الشعر الحديث ، في أواسط القرن السادس عشر ، حيث يمثّل تلك المرحلة مارلو شكسبير)[3] .

في حين يقرّر (شاوول) (إن مشروع الحداثة الغربي الذي بدأ أساساً من عصر التنوير الأوربي هو فترة حداثية بامتياز وهو فكرة غربية أوربية)[4] .

وهناك من يرى أن الحداثة ترتبط تاريخياً بالقرن التاسع عشر ، مثل (ماكفارلن وبرادبري) اذ يقولان (إذا إفترضنا أن الحداثة هي مجموعة من الحركات ، يكون التاريخ المناسب لظهورها هو القرن التاسع عشر ، وإذا عددنا الفنان المحدث مؤمناً بالمستقبل فلابد من أن حركة الحداثة انطلقت في الفترة الرومانسية ، وإذا كان للحداثة أبعاد تجريبية في آفاق الفن فإن بداياتها ترجع إلى ‹ أميل زولا ›عام 1880 في كتابهِ الرواية التجريبية ، وإذا

(*) يتساءل (حنا عبود) لماذا نميل إلى تسمية الظاهرة اليونانية بالحداثة العالمية الأولى ؟ أن فعل الحداثة هو تغييري شمولي ، وقد حققت المعجزة اليونانية أهم صفات الحداثة وأبرزها ، فمن حيث التغيير نجد أن العالم بعد اليونان يختلف عن العالم قبل اليونان ، فالتراث اليوناني ظل أساساً وطيداً لكل انطلاقة فكرية (للمزيد ينظر حنا عبود ، الحداثة عبر التاريخ ، ص62 وما بعدها) .

(1) ناظم عودة ، ادونيس والحداثة في ميزان النقد الثقافي للغذامي ، مصدر سابق ، ص4 .

(2) بيرمان ، مارشال ، حداثة التخلف ، مصدر سابق ، ص 8-9 .

(3) حنا عبود ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ص276 .

(4) بول شاوول، نحن والحداثة والعولمة ، جريدة المستقبل ، العدد 1406 ، الاثنين 2003/9/22 ، ص20 (ثقافة وفنون).

كانت الحداثة تعني الاصطدام الواعي بالمذهب الطبيعي يكون خير من شخّصها ‹ولتر بيتر› وإذا كانت الحداثة تعني التعامل مع أجواء المدينة والمجتمع تعاملاً خيالياً يكون مؤسسها بودلير) [1]

وأخيراً ، فأن الحداثة يتم ربطها بالقرن العشرين ، مثلما أكد الكثير من النقاد والمؤرخين والفنانين والأدباء ، نظراً لما شهده هذا القرن من تطورّات وتحوّلات جذرية في البنى والمفاهيم الفلسفية والتقنية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية والدينية والتي أثّرت بدورها على ميادين الفن والأدب والثقافة العامة.

ومن هنا ، كان مصطلح الحداثة (يستخدم ليغّطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية وكان ديدنها التجريد ، حركات مثل الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التعبيرية ، التكعيبية ، المستقبلية ، الدادائية و السريالية ،مع انه لم يكن هناك ما يوّحد هذه الحركات ، بل أن بعضها جاء كثورة كاسحة على بعضها الأخر)[2].

بيد أن تلك الحداثة التي بدأت مع التحوّلات الهامة التي شهدها المجتمع في القرن العشرين مع ظهور الإمبريالية وإندلاع الحربين العالميتين وقيام الثورة الروسية (1905 – 1917) ومع هيمنة التقنية في السياق التراكمي ، كما يقول (هنري لوفيفر) ، لم تكن لتحدث فيها تحوّلات أساسية في علاقة الإنسان مع نفسه ، وعلاقته بالعالم الخارجي ، لولا تراكم التناقضات وهيمنة التقنية على الطبيعة وانهيار الثقافات التقليدية[3].

ولذلك برزت في القرن العشرين ظواهر فنية وأدبية عديدة ، كان الجدل والصراعات القائمة فيها يؤشران الضرورة الثقافية لإنفجار الوعي وتشظيه وكذلك التنازع بين الأجيال المتعاقبة لصنع أساليب عامة وخاصة وذاتية في النهاية ، حيث إطرّاد الأفكار وبروز الحياة المدينية الحديثة كان يشكّل هاجساً عريضاً لمدن الحداثة آنذاك ، مثل برلين وموسكو وسان بطرس بورغ وكذلك لندن وزيورخ ونيويورك و شيكاغو وباريس .

ويؤكد (أدونيس) أخيراً (إن لكل عصر حداثته ، وأن الحداثة لا تنفصل عمّا قبلها وعمّا بعدها ، وأنها نوع من الانقطاع – التواصل ... ، وأنها كانت دائماً حاضرة في تاريخ الإنسان ، ممارسة أو أشارة ودلالة)[4].

مرجعيات الحداثة:

ما هي مرجعيات الحداثة كفعل شمولي عام ؟ وما هي المبررات التي دفعتها لتتغذى على منابع شتى ، فكرية ودينية وسياسية وعلمية ؟ هل بالإمكان أن نعد النزعة الإنسانية هي المرجع الرئيسي للحداثة ؟ لماذا لا تنتمي مرجعيات الحداثة إلى حقبة تاريخية محددة ؟ وما الذي يجعل من ديمومة الزمن إنطلاقة مواكبة لتحريك جدل الحداثة وصيرورتها باتجاه مرجعيات جديدة لا تمت بأية صلة للماضي ؟

يجد (بيرمان) أن دوامة حياة الحداثة ظلت تتغّذى من منابع كثيرة ، يمكن إعتبارها مرجعيات شمولية عامة وهي :

- من الإكتشافات الكبيرة في علوم الفيزياء التي غيرت تصوراتنا عن الكون ومكاننا فيه.
- تغذّت كذلك من تصنيع الإنتاج الذي يحوّل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا ، حيث يخلق بيئات إنسانية جديدة ويدمّر أخرى قديمة ، يسرّع وتيرة الحياة كلها ويوّلد أشكالاً جديدة من الطاقة المنسّقة.
- من ثورات سكّانية هائلة ، ومن نمو حضري بالغ السرعة .
- من نظم إتصال جماهيري ، تكون ديناميكية في تطوّرها وشاملة لأكثر الشعوب .
- من دول قومية تزداد قوة بإطراد ، مستندة إلى بنى بيروقراطية .
- من حركات جماهيرية للناس والشعوب ، تتحدى حكّامها السياسيين والإقتصاديين .
- من سوق عالمية رأسمالية ، شديدة التقلّب والتذبذب ، ومتوسعة بصورة مستمرة ودائمة[5] .

---

[1] برادبري ، مالكم ، وأخر ، الحداثة ، ج1 ، مصدر سابق ، ص30 .
[2] برادبري ، مالكم ، وآخر ، الحداثة ، ج1، مصدر سابق ، ص23-24 .
[3] لوفيفر ، هنري ، ما الحداثة ، ط1 ، ت : كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص105-108 .
[4] أدونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1993 ، ص69 .
[1] بيرمان ، مارشال ، حداثة التخلف ، مصدر سابق ، ص8 .

وهناك من يرى (في عصر النهضة الأوربية وثقافتها ، وإهتمامها بالإنسان وأفعاله ، وبالطبيعة من حوله ، وكل ما أنتجه العلماء والفلاسفة والأدباء والمفكرون في هذه المرحلة هو الأرضية التي إنطلقت منها الحداثة)[1] ، وبالتالي فهي المرجع الأول والأهم في بنية الحداثة الغربية .

ويستعرض (قسطنطين زريق) مرجعيات أخرى للحداثة ، إلى جانب ما تقدّم ذكره، وهي (الإصلاح الديني والتوسّع الجغرافي والتجاري والثورة العلمية الأولى ، والتنوير الذي تلاها ، والتطور الدستوري ، والثورة الصناعية في انجلترا ، والثورتان الأمريكية والفرنسية، وقيام الدولة القومية ، والإمبراطوريات العالمية ، والثورة الشيوعية ، والثورة العلمية والصناعية الثانية المعاصرة)[2] .

ويلاحظ الباحث أن هذه الطروحات وغيرها ، تربط الحداثة بالغرب ، فقط ، وكأن الحضارة الغربية هي المرجع الوحيد لها ، وأن الحضارات القديمة (حضارة وادي الرافدين ووادي النيل) هي فترات قحط ، لم تساهم في صنع مفهوم الحداثة العام . وحقيقة الأمر أن محاولة اقتطاع تواريخ البشرية ، وإنتقاء بعض الحقب دون غيرها من قبل الغرب ، هي فكرة إجتزائية روّج لها الغرب في مراحله الإستعمارية الكثيرة ، وكأن التاريخ هو سلسلة مراحل متقطعة عن بعضها ، أو منفصلة في تجلّياتها وسيرورتها ، بل وكأن هذه الحداثة خرجت من العدم ،وليس من التراكمات الحضارية والتاريخية والثقافية والسياسية والإجتماعية والدينية للأمم والشعوب المتعاقبة ، ومن غير المعقول أن يكون هناك لقاء أو حوار أو تفاعل أو جدل في حضارات العالم المتسلسلة .

ويجد الباحث أن الفلسفة اليونانية (بكافة أطروحاتها الرواقية والذرية والسفسطائية والمثالية والمادية) وكذلك الفلسفة الحديثة (بكافة مستوياتها وطروحات أعلامها) كان لها الأثر الكبير في رفد مفاهيم الحداثة بأسس ومبادئ وتصوّرات فكرية وعلمية ، جعلت منها مرجعاً لا غنى عنه ، في التأسيس لحداثة تعتمد على النزعة العقلية والجدل تارة ، وعلى الإيغال في اللاوعي والابتعاد عن كل ما يمت للعقل بصلة ، تارة أخرى ، (وهذا ما سيتناوله الباحث في المبحث الثالث من هذا الفصل) ، هذا من جانب .

ومن جانب أخر أن كل حركات الرسم الأوربي إبتداءاً من الرومانسية (التي يعدّها البعض بوابة الحداثة الفعلية للرسم الحديث) والانطباعية ، ومروراً بالوحشية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والتجريدية وانتهاءاً بالدادائية والسريالية ، كانت تعد مرجعيات مؤثرة في طرح مفهوم الحداثة عبر بنائه وتكوينه ، وبالذات حين مرّت الحداثة بهذه الحركات التي قامت على أساس الجدل وحرية التعبير والبحث عن فن خالص ، وجديد ، وحيوي ، يحمل في طياته استمرارية ، ما تلبث أن تخبو، إلاّ و قامت عليها ديمومة أخرى لإستمرارية زمن آخر ، لكنه جزء من سلسلة الزمن الطويل .

ومن هنا كانت الحداثة تحمل بذرة فنائها بذاتها ، أنها بنية كلّية تتصارع بين بنيتي الهدم والبناء ، وتطرح أسئلة فقط ، دون البحث عن أجوبة لها ، ولذلك كانت الحداثة فعلاً تصارعياً ، وشمولياً ، يحمل في طياته نزعة إنسانية ، ما تلبث أن تغدو هي نفسها روح الحداثة الفعلية .

مقومات الحداثة:

يرى (إيهاب حسن) أن هنالك مقوّمات عديدة تنبني عليها (الحداثة) في (الفن الأدب) على حد سواء وهي :-

- العمرانية: حيث صارت الطبيعة موضع شك منذ مدينة النمل لبودلير حتى باريس بروست ، ودبلن جويس ، ولندن اليوت ، ونيويورك دوس ، وهي ليست قضية مكان بل حضور فالمنتجع والقرية هما مكان مغلق في المكان الروحي للمدينة .
- التكنولوجيا: وهي لا تظهر كإحدى سمات الحداثة حسب ، بل شكل للجهد الفني أيضاً ، ونذكر كيف أن التطور التكنولوجي أثّر كبيراً في مدارس الفن الحديث مثل التكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية .

---

[2] رسول محمد رسول ، الإسلام وحداثة الغرب الأولى ، مجلة الكلمة ، العدد 28 ، السنة 7 ، 2000 ، ص2 .

[3] قسطنطين زريق ، دفاتر فلسفية (نصوص مختارة من الحداثة) ، ط1 ، إعداد وترجمة : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1995 ، ص 10-11 .

- اللاأنسنة: فبدل قانون دافنشي الشهير عن النسب ، لدينا مخلوقات بيكاسو المتناثرة على مستويات عدة ، إنها ليست أقل بشرية بل مجرّد مفهوم مغاير عن الإنسان .
- النخبوية (الأرستقراطية أو الفاشّية المقنعة): كما في كتابات ريكله وبروست وييتس واليوت ولورنس.
- السخرية (اللعب ، التعقيد ، الشكلانية):السخرية كوعي باللا وجود وهناك إشارات عميقة لّلا إكتمال رغم إنضباطية الفن .
- التجريد (اللاشخصية ، البساطة): يقول موندريان من أجل خلق الواقع النقي بسبل التشكيل الفني ينبغي إختصار الأشكال الفعلية إلى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعي إلى الآخر الأولي .
- البدائية (النماذج الأولية): مستترة وراء التجريد ، وتحت الثقافة الساخرة ، الفن الزنجي ، القناع الأفريقي .
- الأيروسية (الأدب الكبير): لغة جديدة للغضب ،الشهوات ، السادية ، والوعي.
- التناقض الداخلي: الخروج عن القانون ، اللاإستمرارية ، التدهور والتجديد.
- التجريبية: الإبتكار ، التداعي ، روعة التغيير بجميع أشكاله ، اللغات الجديدة ، الأفكار الجديدة حول النظام في الفن والأدب[1].

ومما تقدم يتبين للباحث ، أن مقومات الحداثة ، هي مشروع للتعامل مع حيثيات الفن والأدب ، من خلال وسائل التعبير المتاحة الأدائية ، والتقنية ، وأن سبيل الحداثة إلى تلك الركائز هو محض تجديد للواقع الإنساني الذي يحفل بالعمرانية والتقدم التكنولوجي وثقافة النخبة والتجريد وبقية المقومات . أنها بالحقيقة تفصيل وتفعيل للدور الذي يفترض لأسس الحداثة أن تقوم عليه ، لتحقيق غايات الفن والأدب .

السمات العامة للحداثة:

لما كانت الحضارة اليونانية تمثّل منعطفاً تاريخياً في ميادين الفلسفة والفن والأدب ، و بقية فروع المعرفة من إجتماع وإقتصاد وسياسة وعلوم طبيعية ووضعية ، ونتيجة للتطور الفكري والموروث الحضاري للإغريق ، أصبح من المسّلم به أن تستند الحداثة الأوربية إلى هذه الأرضية الخصبة ، التي حفلت بكل ما هو متعالي وروحي كعطاء إنساني ، أي افتراض الصور والمثل العليا كما عند أفلاطون ، والجمال الحسي كما عند أرسطو ، إلى الجدل القائم بين المثالية والمادية ، والذرية والطبيعية من قبلهما ، وما ألقت من تأثير فيما بعد على الفلسفة الأوربية الحديثة .

ومن هنا كان لابد من الإشارة ونحن بصدد الخوض في سمات الحداثة ، أن نستعرض أهم سمات الحداثة اليونانية والتي سمّيت بالحداثة العالمية الأولى تارة ، أو بالحداثة الزراعية (مقابل الحداثة التي رافقت التطور العلمي والتكنولوجي في العالم في القرنين 19 ، 20 والتي سمّيت بالحداثة الصناعية) تارة أخرى ، وهي :-

1. استطاعت أن تغيّر المجرى العام للثقافة في العالم .
2. شمولية ، إلاّ إن المناطق التي وفدت إليها الحداثة اليونانية ، تمتص منها ما يناسبها.
3. لم تكن إنسياقاً مع الذات ، بل واجهتها ، وقابلتها وجادلتها .
4. حققّت الحداثة اليونانية التعددية في المناهج المتجاورة والمتناقضة .
5. الحداثة اليونانية ، حداثة زراعية (و ليست الزراعة وراء ظهورها) بل أن الحداثة لم تكن ردة فعل على الضغوطات والحصارات التي جاءت بها الصناعة والتقنية .
6. إن الظاهرة اليونانية ليست تكراراً لأي حداثة سابقة[2].

وترتبط الحداثة بصورة عامة عند (خالدة سعيد) بسمات عديدة ، يقف في مقدمتها(الإنزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات ، على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات ‹ أي المعارف القديمة التي تحوّلت بفعل ثباتها إلى معتقدات › ، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة ... ، والحداثة تتبلور في

---

[1] إيهاب حسن ، الحداثة في الثقافة والفن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، بغداد ، 1988، ص 45-46.

[1] حنا عبود ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق، ص 65- 68 .

إتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون ، إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي ، أو ما يكوّن صورة العالم في وعي الإنسان)[1].

ويرى (العجلوني) أن الحداثة الغربية تميزت بثلاث سمات :

- الحداثة بوصفها بنية متكاملة .
- الحداثة بوصفها سياقاً شاملاً .
- الحداثة بوصفها وعياً نوعياً[2] .

ويمكن القول هنا أن مفهوم الحداثة يقابل السمة الأولى المتعلقة بالبنية باعتبارها مسؤولة عن مجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبتها الكلية ، حيث أن الحداثة تشكّل بنية شمولية كليّة ، تتميز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحوّلات والتبدّلات التي شهدها الفن الأوربي وكذلك الأدب عبر مسيرته الطويلة ، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحوّلات من خلال الجدل القائم ، وباستمرار، ومرّد ذلك إنما يعود إلى ثراء المعارف والآداب والفنون وتداخلها ، وبالذات في ما شهده القرن العشرين من معطيات معرفية وعلمية ، كانت تنزع إلى بناء وتفكيك مجمل المفاهيم ، والتي شكلت أنظمة للحداثة ، تبدو هنا بنيوية المنشأ .

فيما ينبني المشروع الحداثي في الغرب بحسب رأي (جابر عصفور) على سمات ثلاث مهمة هي(تمجيد الفردية، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني، والأيمان بأن التاريخ هو تقدم دائم وحركة صاعدة على الدوام)[3] .

وإذا كانت هذه السمات تبلور طبيعة المفهوم الغربي للحداثة ، فإننا نكون إزاء إهتمام بالغ بالنزعة الإنسانية ، التي تعد من وجهة نظر (بيرمان) إشكالية تتناقض من خلالها طروحات النقاد والمفكرين ، إذ يعدّها من المشكلات الأساسية لحداثة القرن العشرين ، والتي ينزع من خلالها هذا المفهوم نحو فقدان الصلة بحياة الناس اليومية ولكن ليس بصورة مطلقة، فيما لا يكون الفن ، فناً حديثاً حداثة فعلية على الإطلاق من وجهة نظر (بودلير) إذا لم يكن ملتحماً بحياة الجمهور الحاشد من النساء والرجال[4].

وبين هذه الآراء تتواتر حيثيات الحداثة ضمن إطار معرفي يؤسّس للزمن مقاربات فكرية ، تبدو في حقيقة الأمر أنها فاقمت الصراع بين الإنسان و وجوده الذاتي والموضوعي ، تارة ، وقلصّت الفجوة مع ما إنتهت إليه طروحات التنوير التي حفلت بالإنسان وأعلت مكانته.إن الحداثة وهي تتشكّل عبر تاريخها الطويل ، لم تكن لتولد ، لو لم يكن الإنسان ، فمن الإنسان أخذت الحداثة عمقها الوظيفي والاجتماعي ، وأصبحت نزعة إنسانية شاملة .

وبناءاً على ما تقدم فإن (عصفور) لا يرى في الحداثة ، تعميماً لنمط غربي ذي قناع واحد ، إنما تكون (الحداثة) بالمعنى الأعم والشمولي هي علامة إرتباط بسمات إبداعية تتمثل في (أولوية السؤال ، ونسبية المعرفة ، والتجريب ، والمغامرة ، وعدم الإرتكان على المسلّمات الجامدة ، ونفي المطلق ، ونجد هذه السمات في أي زمان وفي أي مكان ، دون الإخلال بتنوع هذه الأزمنة والأمكنة ثقافياً ، أو إختلافها مع غيرها من الأمكنة والأزمنة)[5] .

ولـ (فوكنر) رأي محدد يخص مشكلة (الوعي) بإعتباره سمة الحداثة الأولى ، وتعزى هذه المشكلة إلى شقيّن (الأول هو الوعي الدقيق لمشكلة الفن ، والثاني الوعي الذاتي المتواصل ...، فالفن المعقد يستطيع أن يعّبر بصورة ملائمة عن الوعي الحديث للعالم، وقد يقال أن وعي الفنان الحديث تحوّل أكثر نحو الذات بتأثير الأبحاث النفسية ، ليكشف عن تعقيد الشخصية الإنسانية وعن الاستعلام الفلسفي مؤكداً دور الوسيط في خلق الواقع الذي يمارسه ، وقد وصلت هذه الحالة بشكل ملّح في بداية القرن العشرين إلى مستوى كبير ، وما الفن الحداثي إلاّ إحدى النتائج ، حيث إن تعقيده داخلي لا يمكن إلغاؤه)[6].

---

(2) خالدة سعيد ، الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، المجلد الرابع، العدد3، 1984، ص 25 – 26 .

(3) العجلوني ، نايف ، الحداثة والحداثية : المصطلح والمفهوم ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد 14 ، العدد الثاني، 1996 ، ص 105 – 139 .

(3) مهدي بندق ، المشروع الحداثي لجابر عصفور ، النادي الأدبي بحائل، مجلة رؤى ، العدد الثالث ، السنة الأولى ، 1988 ، ص2 .

(4) بيرمان ، مارشال ، حداثة التخلف ، مصدر سابق ، ص 135 – 136 .

(5) مهدي بندق ، المشروع الحداثي لجابر عصفور ، مصدر سابق ، ص 2 .

(4) فوكنر ، بيتر ، الحداثة ، ت : سلمان العقيدي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، بغداد، 1988 ، ص 55 – 56.

ومن هنا كانت الحداثة ترمي بثقلها الكبير في أطروحات الفن والأدب ، عبر آليات الوعي وإشتغاله في منطقة العقل ، إذ يستمد منه مكونات ومبررات تواجده وعمله ليؤسّس رغبة في الإنتماء إلى تكوين الحداثة .

وتحت عنوان (الحداثة رؤية شاملة)[1] يؤكد (سبندر) أن حركات الأدب والفن الحديثة هي مناهج لأساليب تسعى للتعبير عن مجمل مشهد المواجهة بين الماضي والمستقبل ويمكن تحليل سماتها الحداثية من خلال تأسيسها للمقولات الآتية :

- مقولة الإدراك خلال الفن الجديد للتجربة الحديثة :

يعد الإدراك هو الإلماحة الأولى للحداثة ، وإتخاذ القرار في إبتكار إسلوب جديد للتعبيرعن التغييرات الكبيرة في العالم الحديث .

- مقولة نمط الأمل الذي يخترعه الفن فيؤثّر في المجتمع :

الفكرة هنا هي أن الفن الحديث قد يحول البيئة المعاصرة ، ومن ثم تحديث العالم بواسطة تهدئة السكان وتهذيبهم ، وفي بداية القرن العشرين كان الأمل يستند إلى مجموعة الفنون العالمية المتداخلة بين الباليه والعمارة وتصميم الأثاث والرسم والموسيقى والشعر ، والتي تسهم جميعاً في الحركة الخاصة بتثوير الذوق .

- مقولة الحياة المشتركة بوصفها رمزاً حديثاً يصهر فيه الفن الماضي مع الحاضر :

وهنا تكون صور العالم المادي الحديث في الأمكان تفسيرها وتحويلها إلى رموز للحياة الداخلية.

- مقولة الحياة البديلة في الفن :

إن مسارات الفن تقترب من حدود التجارب الجمالية ، حيث نزعة البحث عن تعويض للحياة بوساطة الفن ، والفن بوساطة الحياة ، فنجد مثلاً أن السريالية والمستقبلية تحاولان إعادة صياغة الواقع وفق رؤى جديدة.

- التشويه :

يعد التشويه عنصراً واضحاً في الفن الحديث أكثر منه في الأدب كما في رسوم التعبيرية والوحوشية والتكعيبية والدادائية والسريالية.

- مقولة المفهوم الثوري للتراث :

إدخال الموروث في الأعمال الحداثية ، باعتبار أن فكرة التراث تحمل طاقة تفجيرية للأفكار.

سمات الحداثة في حركات الرسم الحديث:

تعد نزعة الحداثة (واحدة من أهم المبادئ التي عمل عليها الرسم الحديث ، والتي حملت بذرة التمرد على منظومة التقاليد التي كشف عنها تاريخ الرسم لما قبل الحداثة ، وبالذات النزعات التي تذل الذات لصالح ما هو خارج عنها ، سواء بدا ذلك على نحو آثار أسطورية أو دينية أو تلك التي تنتزع من أحشاء الأدب الحديث أو الواقع المتعّين مستبدلة هذا الاهتمام بسلطة الذات و الحدوس التي يقّرر طرازية العالم المتخيل الذي يراد له أن يكون بديلاً أكثر غواءً)[2].

ولذلك كانت فكرة الحداثة تتلازم مع تطور الفن الأوربي ، حيث شهد العصر الحديث تمييزاً لحقول القيم : العلم والأخلاق والفن ...، ويمكننا بشكل مبسّط أن نستخرج من تطور الفن الحديث خطاً إستقلالياً تصاعدياً ، فقد تشكّل ذلك الحقل ، الذي تسري عليه حصراً مقولات الجميل في عصر النهضة أولاً ، وتمأسس الأدب والنحت والموسيقى أثناء القرن الثامن عشر ، بوصفها حقول عمل ، باتت مفصولة عن الحياة الدينية وحياة البلاط أخيراً ، نشأ في أواسط القرن التاسع عشر فهم جمالي للفن ، يدفع بالفنان إلى أن ينتج أثاره أنطلاقا من وعي الفن لأجل الفن فقط[3].

---

[1] سبندر ، ستيفن ، محدثون ومعاصرون ، ت : محمد درويش، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 3 ، السنة 8 ، بغداد، 1988 ، ص 72 – 80 .

[1] عاصم عبد الأمير ، تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي ، ح2 ، جريدة الأديب ، العدد 13 ، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، الأربعاء 2004/3/17 ، ص6 .

[2] هابرماس ، يورغن ، الحداثة وخطابها السياسي ، ط1 ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتوره ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 2002 ، ص22- 25 .

و(بين رغبة الإنسان في الثبات والحركة كنقيض له ، تسير الحداثة الأوربية وفق هذا الفهم على مبدأ القطيعة لا المصالحة ، فهي تمضي حثيثة حاملة نقائضها معها ، وهو ما جعلها ذات سمة تحويلية على الدوام ، متواشجة مع الحداثات السابقة على أساس من التغيير الذي يمثل الرابط الخفي بينها ، وهذا التغيير هو في نمط استخدام الوسائل الإجرائية في حقل الإبداع وأجناسه)[1].

بيد أن مسعى الفن الحديث عند (أدورنو) هو (فصم التبعية عن السلطة الشمولية والقهر، فهذا الفن هو النقيض لذلك العالم الذي ‹ يحدث فيه بصورة أبدية الشيء نفسه › وكذلك فإن من سمات الفن الحديث هو ‹تخليه عن مظاهر التطور الكاذبة › ففي الحداثة هناك مسعى أساسي : الفن الذي لا يعير وزناً للفصل بين الثبات والدينامية ‹ مثل أدب بيكيت الذي تنحصر مهمته في التحرك في فضاء صغير لكنه غير منته ، في نقطة لا أبعاد لها › ، وبهذه الصورة يحمل الفن الحديث في جوفه بذرة التناقض)[2] .

وإذا ما نظرنا إلى تيارات الفن الحديث المختلفة ، وتفحصّنا أحداها ، لوجدنا أن داخلها مزيج متعدد من الفضاءات المفتوحة ، لأساليب متنوعة فالإنطباعية مثلاً ، لها سمات عامة ، ولكن عند كل فنان انطباعي أسلوب خاص به يتحرك به في ضوء مشروعه العام ، ويخضع أسلوب الانطباعية العام إلى تحوّلات عديدة وتبدّلات في الأداء والتقنية عند كل فنان ، ضمن إطارها العام .

ومن هنا كانت نزعة الحداثة (بحسب تعبير عبد الأمير) تسعى إلى (التطّلع بما تأتي به خطابات الفن ضمن إطار لحظة وجود تفتح أفقاً على المتخيل بقصد ‹ إعادة إنتاج الظاهرة المرئية تبعاً لهواجس الوجدان وتناميها › وكذلك حاجة النفس إلى إبتكار بدائل تمنح الإنسان متسعاً من الرؤية ، يستطيع من خلالها القفز إلى عوالم خارج إطار ماديتها ويحلّق بعيداً عن أنظمة المحيط الموضوعي ، عند ذاك يصبح الخطاب مبّرأ من كوابح الوجود الشيئي وأكثر استعداداً للتماهي مع الجمال السامي)[3].

وعلى وفق هذا المعنى سعت الحداثة إلى (تبّني الطاقة الكامنة في الذات استثماراً للمخيلة وحلولها في الهرب مما هو معاش ، تحت طائل الإحساس لتجديد الثقة في الذات وتقديم حججها على كوابح الحس ونظم الإدراك ، وكان ذلك من أبرع الحلول التي إستطاع الرسم الحديث أن يتمثّلها متوازياً مع أجناس الأدب الأخرى ...، ويكون للخيال الشأن في الإنفلات من مدار الملل والمحدودية و يتيح المجال واسعاً تعبيراً عن القيم والأفكار لطرائق تجعل من اللغة سبيلاً للتعالي لا الهبوط)[4].

ويجد الباحث ، أن الحداثة وفقاً لهذا التوصيف ، مستمدة من سلطة الذات التي تتبوّأ عملية الانجرار وراء العقل تارةً كما في تيارات التكعيبية والتجريدية والمستقبلية ، و وراء الخيال تارةً أخرى كما في السوريالية مثلاً .

ومن أكثر السمات المميزة للفن الحديث (تأمله الذاتي ، فالتأمل هو الإنقلاب كما أدرك الرومانسيون بالفعل ، أن ما ينعكس لا يبقى على حاله ، فلقد إنقلب وتم إستبداله ، وهكذا فالتأمل الذاتي هو تنصيب الذات وإستبدالها معاً)[5].

ووفقاً لهذا يكون التأمل محكوماً بالأنبعاثات الذاتية والنفسية التي تطال الفكر الحداثي على حين غرّة ، إذ أن تأملات الذات تعمل وفق سياقات الإمتلاء التي تسبق بلورة الفكرة بمستويات عديدة ، منها ما يسبق عملية التأمل الذاتي ومنها ما يأتي بعده .

إن مثل هذا الموقف يجعل من الفن الحديث وسيلة للتعبير عن الفكر ، بدلاً من أن يكون أداة للتثقيف والإعلام .

على أن (إستعارة العناصر الجمالية الخارجة عن التقليد الغربي يعد من سمات الحداثة الفعلية في فن الرسم)[6] ، إنطلاقاً من فكرة أن الفن مهما كان منشأه ، يعد لغة محددة ومعروفة للحوار ، فمثلاً إكتشف الإنطباعيون في فن المطبوعات الياباني جمالاً كبيراً ، وتبنّى (غوغان) في معظم رسومه جوانب عديدة من الفن التاهيتي ، كما ركزّت بعض طروحات التكعيبية ورسوم بيكاسو على الأعمال والأقنعة الأفريقية ، وأخذ (ماتيس

---

(3) عاصم عبد الأمير ، الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ، ص 5- 6 .

(4) المبارك ، عدنان ، مفهوم الحداثة عند تيودور أدورنو ، جريدة الزمان ، العدد 1402 ، 2003/1/10 ،ص9 .

(1) عاصم عبد الأمير، تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي ، ح3 ، جريدة الأديب العدد 14 ، دار الأديب للصحافة ونشر، بغداد، الأربعاء 2004/3/24 ، ص16 .

(2) عاصم عبد الأمير، تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي ، ح3، المصدر السابق ، ص16 .

(3) ناجيل ، رينر ، الحداثة وما بعد الحداثة : حدود التعبير ، ت : جوزيف نادر بولص ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 3 ، مصدر سابق ، ص44 .

(4) كورك ، جاك ، جسر الى الآخر ، ت : رعد إسكندر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، 1988 ، ص40- 41 .

) الكثير من الفن الشرقي والإسلامي في المغرب ، وكذلك أخذ الفن الأوربي من الأعمال البدائية بعض الأفكار والمضامين ، وهذه المؤثرات بمجملها كرست وعياً تصميمياً ، مثّل الخميرة التي راهنت عليها الحداثة في الوقوف ضد نزعات التصميم ذات المرجعيات التي تستعير من الحس طرازيتها الجمالية .

وقد أفرغت معايير (لغة الأشكال من مقاصدها ، وأصبح العمل الفني مقتصراً على مظهره الشكلي حسب ، رغم أنه لم تعد لغة الأشكال النظرية الفنية الحديثة الوحيدة ، فهناك نظريات اجتماعية ، وأخرى تعتمد التحليل النفسي ، وغيرها ، غير أن واحدة من هذه النظريات لم تشّدد على دراسة الأشكال ، وفي الوقت ذاته ، لم تستطع أية واحدة منها أن تتجاوزها فعلاً ، لأن الاتجاه الحديث يرى أن أية دراسة تحاول تجنب جمالية العمل الفني ستكون بعيدة عن الموضوع)[1].

وللوقوف على أبرز سمات الحداثة في الرسم الأوربي الحديث ، يقوم الباحث بإستعراض الحركات الفنية التي تبلور من خلالها مفهوم الحداثة .

فالرومانتيكية التي مثّلت تحوّلاً هاماً في الرسم الأوربي (عملت على توسيع مساحة الافتراق مع فن النهضة السابق لها ، مقترحةً بذات الوقت حلولاً جدية لظاهرة العمل الفني المنظور من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات ..، مؤكدة أن للقلب دواعيه التي ليس بمقدور العقل القيام بها)[2].

ومن هنا تتجلى سمات الحداثة في التعبير عن أطروحات من قبيل (الخيال ، المخيلة ، والارتكان إلى الذات) والتي جاءت بمثابة مواجهة لتيار العقل الذي كان سائداً ومتحكماً في بنية الفن الأوربي وبأطوار طويلة .

إن (مقومات الذات) عند الرومانتيكيين تتمثل في التعبير عن مجمل الطاقات الانفعالية والعاطفية ، و الأيمان بمكانة القلب ، في عالم يعّج بالمجاهيل والقلق المتواتر والأحداث المؤلمة والحزينة ، وحسبنا هنا تذكر رسومهم التي حملت مواضيع ميلو درامية شتى من بينها الحرائق والغرق والعواصف المتوّعدة ، وصور الفقراء والمحرومين ، كما في الإشكال (1) ، (2) .

شكل (

يقول (ديلاكروا) : هو التعبير الـ الذاتية ونفوري من وصفات الأكاديمية ، فأنا لست رومانسياً الآن فحسب ، وإنما كنت رومانسياً منذ الخامسة عشرة من عمري)[3].

فالخيال يلعب دوراً مكملاً مع إشتغال الذات ، حيث تختلط صور الواقع مع الحلم ، في أنماط جديدة ، لتكون نتيجة ذلك سبيلاً للارتقاء بالصور الجمالية إلى مستويات غير معهودة من قبل الذائقة آنذاك ، فكان أن سجلت نتاجاتهم الفنية ، إمكانيات جديدة لبعث مختلف الخواطر ، لفن أصبح يتسّيد كياناً غير مألوف ، ولذلك كان (كونستابل) يؤكد (لا يمكن للخيال وحده أبداً أن ينتج أعمالاً تصح مقارنتها مع الحقائق)[4].

ويخلص الباحث إلى أن بنية المتخّيل ، هي إستجابة حداثية ملّحة في الرومانتيكية ، حيث تقود إلى التأمل الذاتي والإنفعال ، من خلال إنشائها لعالم خيالي ، هو أوسع من تجارب الواقع ، إذ توّسع تلك المخيّلة من توالد الصور وإبتكار مناخات جديدة وتفسيرات مختلفة ، وهي تسعى في النهاية إلى تحقيق الحقيقة الكلية لإسقاطات الذات ومدياتها .

وتكمن حداثة الرومانتيكية في أنها (ساعدت على تغيير المجرى الرئيسي للفن ، نحو الحقيقة والطبيعة ، فمفهوم هذا الاتجاه يقوم على الحساسية والإنفعال والمدركات اللاشعورية التي تنفسّت عن الصورة الحدسية

---

(1) كورك ، جاك ، نفس المصدر السابق ، ص 42 .

(2) عاصم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1997 ، ص72 .

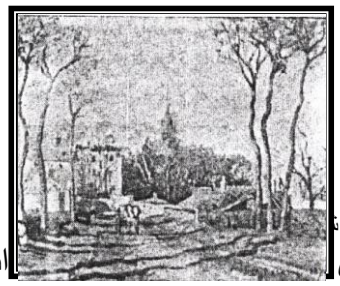
(3) زينب عبد العزيز ، ديلاكروا من خلال مذكراته ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1971 ، ص142 .

(1) ليفاي ، مايكل ، من دافنشي إلى سيزان ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ، ص120 .

المنبثقة من أعماق النفس الإنسانية)[1] كما أنها إتجهت (في التحري عن الغوامض والعوالم الغريبة ، جاعلة من اللون الهدف الرئيسي ، بدلاً من الشكل النحتي المجسم)[2].

نستنتج مما تقدم أن جمالية التصميم في الرسم الرومانسي ، إستندت بدءاً على نزعة ذاتية في الجوهر ، على خلفية إيلاء عناصر الذات كالخيال ، والعاطفة ، إهتماماً شبه إستثنائي في إنجاز لغة تصويرية مفارقة لما كان عليه الرسم الأوربي من (أنساق تصويرية*) ، تتقدمها تراكمية المعايير الجمالية المتوارثة .

في بنية الرسم الإنطباعي ، الذي إنفرد بسمات حداثية كثيرة ، كان اللون والقيم الضوئية هي التي تقرّر نمط الصورة الفنية وليس الموضوعات ، فالعيانيات عولجت بوصفها خلفيات جمالية تُسهم في تحقيق شكلانية الرسم ، وعليه فقد بنت الإنطباعية مفاهيمها الجمالية على وفق مبدأ (هيراقليطس) الذي قال (إنك لا تستطيع النزول إلى النهر الواحد مرتين لأن مياهاً جديدة تنساب فيه بإستمرار)[3] مما جعل من الرسم في الإنطباعية (مأخوذاً بظاهر الأشياء التي تتبدل دون هوادة بفعل المتغيرات المتلاحقة على الأشكال بسبب تبدل مساقط الضوء عليها)[4]. كما في الأشكال (3) ،(4) ، (5) والتي تبيّن رغبة الإنطباعيين في إمساك التحوّلات التي تعتري الوجود المادي .



شكل
وللفلسفة الذرية التي البنية ال عة من اسعاً عند الإنطباعية وبالذات في الإنطباعية التنقيطية كما في الشكل (6) .

وعند الفيثاغوريين (القرن الخامس ق.م) تشتغل مقولة تجانس المتعارضات في الفنون ، وفقاً لمبدأ يقرر أن الجمال يتحكم فيه وسط رياضي (إرتفاعاً أم إنخفاضاً) وهو ما يسّبب لنا الارتياح . على أن هذا الطرح الحداثي ، لم يجد تطبيقاته الفعلية في الرسم الأوربي إلا من خلال الإنطباعية ، حيث تجانس المتعارضات أو التضادات اللونية تكشف لنا عن قيمة جديدة للجمال في اللوحة الإنطباعية كما في الشكل (7) .

وقد ألقت الكوجبتو ال ود) بظ ن كيّفت هذه المقولة لصالح عدد كبير م ، كلٌ ح معينة ، ومع الفن الإنطباعي أصبحت وجود) عملية (الإحساس) المتبادل مع إلى الإ حات الحداثة الانطباعية من معرفة وثقافة وتقنية ، تسوق جميعها فكرة ذيوع الانطباعات الأولية وفقاً لعملية الإحساس بالمشاهد المجتزأة من الطبيعة .

---

(2) حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، مطبعة دار الجبل ، الفجالة – مصر ، ب ت ، ص 100- 101 .

(3) محمود امهز ، الفن التشكيلي المعاصر – التصوير (1870 – 1970) ، دار المثلث ، بيروت ، 1981 ، ص23 .

(*) النسق : نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلاً موحداً ، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها .
وفي الرسم: تتكون اللوحة من مجموعة أنساق بنائية كالنسق اللوني والنسق الخطي والنسق التركيبي والنسق الضوئي، وتتمظهر هذه الأنساق في اللوحة بوصفها أنساقاً علامية يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرية وباطنية. للمزيد ينظر (كيرزويل، أديث، عصر البنيوية، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985 ، ص 291 ، و كذلك بلاسم محمد جسام، التحليل السيميائي لفن الرسم، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999 ، ص 9).

(4) محمد علي أبو ريان ، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 ، ص81 .

(5) عاصم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص75 .

(1) عاصم عبد الأمير، محاضرات في فلسفة تاريخ الفن لطلبة الدكتوراه ، كلية التربية الفنية / جامعة بابل ، بتاريخ 24/ 11/ 2002 .

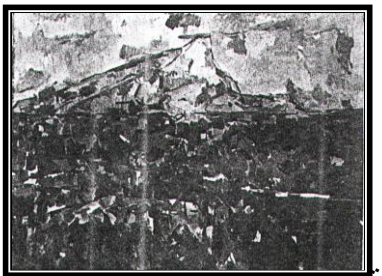
وذهبت طروحات النفسانيين الإنكليز ، إلى أن (التجربة التي يستّمد الإنسان منها كل حصيلته ترجع في النهاية إلى ممارسة الإحساس ، وهكذا غدا الإحساس نقطة إنطلاق علم النفس آنذاك ، وإن تيار الإنطباعية ، لم يفعل غير أن نقل مذهب الحاسيّين الإنكليز إلى طروحاتهم ، وهو أن الإحساس هو أصل المعارف الإنسانية)[1].

ويأتي دور (كانت) ليجد الإنطباعيونٍ من خلال طروحاته حول الشكل والشكلانية ، وأن الجمال الخالص يتجسد في الشكل الخالص ، مساحةً عريضةً ، لتمجيد الشكل على المضمون ، بحيث أصبح الشكل يمثل بنية حاملة لطاقة الجمال ، وبحسب تعبير(عبد الأمير) فإن (الشكل ينمو ويتخذ قيمته بما يضاف إليه من لون وضوء وآنية إنطباع)[2] وفي هذا يقول(كورو) (علينا ألاّ نفقد أبداً الإنطباع الأول الذي يحركّنا)[3] ، مع الأخذ بعين النظر مفهوم (الشكلية في فن الرسم) عند سيزان (1839 – 1878) وكيف اثّر في فهم الانطباعيين عند دراستهم للشكل ، وذلك من خلال وسائله الفنية الثلاث*.

ومن هنا ، كانت الإنطباعية تسهم في بلورة الحداثة الفعلية في الفن وبالذات في الرسم الحديث ، عبر العديد من التحوّلات البنائية والمفاهيمية والتي سبق ذكرها ، إن الانطباعية بحسب رأي الباحث خلخلت التوازنات المعرفية لطبيعة الرسم وآليات إشتغاله المتوارثة ، إنها بحقيقة الأمر سعت إلى إيجاد نظم فنية ونوعية ، جديدة للعلاقة مع الطبيعة ، وفي ذلك يؤكد (كلود مونيه) (نحن نرسم كما يغنّي الطير ، الرسوم لا تصنعها الشرائع)[4].

وبخصوص (الوحوشية) ، فقد تجلّت بنية التصميم من خلال وجهة حداثية أكثر تطرّفاً في الطروحات الفنية لطبيعة الرسم وتكوينه ، وتركّزت سماتها الحداثية حول (إعادة تشكيل صور الحياة على نحو يخرجها من حياديتها الفارغة إلى شكل له مغزى)[5] لذلك فقد أصبح التعمّد في تشويه الشكل من أجل أن يحمل دلالة ومغزى هو ديدن هذه الحركة ، شكل (8) ، إضافة إلى سمات أخرى هي[6]:

- إستخدام الألوان البرّاقة والعنيفة في رسم الوجه الإنساني والصور الشخصية.
- الحرية الواسعة في إستخدام اللون مثلاً الدلالة على الظلال لم تكن باستخدام الألوان الباردة فقط بل استخدموا الأرجواني والأحمر، شكل (9) .
- رفضوا كلياً مبدأ التظليل أو التكوين الناتئ (الرليف) لكي يبنوا أشكالهم لهم على نحو مفارق لما هو مجسّد ، بل استعانوا بالخط الملوّن دون التحديد للأشكال بدقة .



- إستخدموا التعبير في وضع الأشخاص تبعاً للفضاء حولهم ، إذ أضحوا بالنسب المتعارف عليها .
- إعتمدت الوحوشية على تحوير الأشكال تبعاً للموضوع ووحدته .

---

(2) هويغ ، رينيه ، الفن تأويله وسبيله ، ج2 ، ت: صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، 1978 ، ص290 .

(1) عاصم عبد الأمير، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص74 .

(2) ليماري ، جان ، الانطباعية ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص73 .

(*) (1) المستويات المتداخلة : وهو تداخل لمستويات السطوح الهندسية في رسومات سيزان ، حيث توحي تلك السطوح بالبعد والقرب أحياناً ، وهذا ما نجده واضحاً في رسومات الانطباعيين ، وبالأخص في أعمال التنقيطيين منهم .

(2) عين الطائـــــــــر : أي النظر إلى اللوحة وتفاصيلها الجزئية من الأعلى .

(3) التداخل الزماني والمكاني : وهو اعتماد سيزان على صيغة التداخل بين الزمان والمكان في رسوماته من خلال تضخيم الأشياء ورفعها إلى الأعلى أو إلى الأسفل.

(3) مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 ، ص27

(4) إسماعيل عز الدين ، الفن والإنسان ، ط1 ، دار القلم ، بيروت، 1974، ص 156- 166 .

(5) مولر ، جي ، وآخر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 65- 75 .

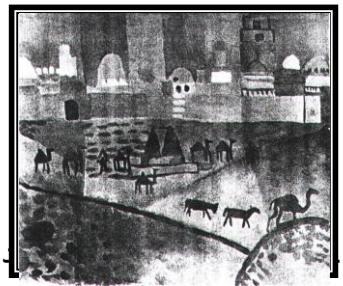
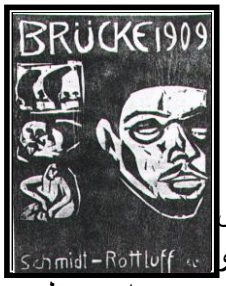
- إستخدموا عناصر الزخرفة في لوحاتهم ومالوا إلى التسطيح مع التبسيط الشديد في الأشكال

ومن هذه الخلفية يتضح لنا أن الوحشية غالت في الإصغاء لما يأتي به الذاتي من نتائج تنعكس دون مقدّمات أو مقولات ملزمة على السطح التصويري ، بما يمنح التصميم حيوية غير مسبوقة ، تصويرياً وتطبيقياً .

في حين مضت التعبيرية من أجل بعض المشكلات والثغرات التي (كان الإنطباعيون قد تركوها وراءهم ، حيث أوجدت حلولاً جذرية ، ضمن مساحة الحداثة الأوربية ، هي الأقرب بطبيعتها الى فضاء العواطف منه إلى فضاء الحس المجرد ، أو هي المشاعر المحررة من أسر تبعيتها وما تحمل من تبدّلات نفسية غامضة في مقابل معايير العقل ، وسيصبح الرسم على وفق هذا التوصيف بمثابة معادل صوري للحقيقة الداخلية للنفس الإنسانية الغامضة)[1].

ومن هنا كانت التطلّعات التصميمية للتعبيرية تدور حول (تجسيد المشاعر الذاتية للفنان)[2] وهي تصدر عن إنفعال باطن ، وعاطفة قوية ، للكشف عن خبايا النفس الإنسانية وما تحمله من أسرار كثيرة ، وهذا ما جعل من الرسم التعبيري يتصف بكونه مباشراً وعفوياً وعاطفياً ، ويعبّر بذات الوقت عن قيم درامية وروحية ، جعلت منه فناً لصيقاً بالهواجس التي تستمد قوامها من حرية غير مقّيدة فهو يرمي من طروحاته الحداثية تلك إلى التحرر اللوني الواضح من خلال استخدام الألوان العديدة بحرية عالية وبتقنية مميزة ، شكل (10) ، وكذلك فقد عمد التعبيريون إلى المبالغة والتشويه والتحوير للأشكال المنتقاة شكل (11) ، وكان الإنحراف عن الطبيعة في تناول التكوينات بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس هو سمة من سمات التعبيرية المهمة ، والتي قادتهم إلى أن يطلقوا لخيالهم وتعبيرهم ، الحرية الكاملة ، وفي هذا يقول (فرانز مارك) : (نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة ، إذ تبدو لنا أنها أهم من إكتشافات الإنطباعيين)[3] شكل (12) ، (13) .

ولهذا سلط ام ، ف ة ، تتدفق بفعل النوازع الداخلية دون الإصغاء إلى فكرة تسجيل الموضوعات ، كما تبدو في الخارج والتي تتحكم فيها القوانين عادةً ، لقد كان همّهم ينصّب في جعل الأشكال حاملة لمضامين باطنية)[4] شكل (14) ، (15) .

شكل (5

من هنا نفهم إلى طرو الذي (كش ير قيمة ما يفعله وهو بصدد رسم لوحة عن الريف الاوربي ، ليعثر مرة واحدة على حقيقة جمالية ظلّت طي النسيان لزمن طويل حين كتب لأخيه ثيو مبرراً سعادته من أن الرسم يبتعد كثيراً عن النحت ويقترب من الموسيقى ، أنه أخيراً يبشّر باللون . ذلك أن الإكتشاف الذي تمكّن منه (كاندنسكي) بعد عقدين من الزمان يبدو صحيحاً ومتناغماً مع

---

(1) عاصم عبد الأمير ، تحولات الرسم الحديث من الموضوعي الى الذاتي ، ح2، مصدر سابق، ص16 .
(2) ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، 1975 ، ص168 – 169 .
(1) باونيس ، آلان ، الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص135 .
(2) عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص80 .

إستنتاج (فان كوخ) ، مما قاد الفن بالتالي لأن يصبح لغة حوار شديدة الشفافية وهي تمثّل خلاصة لمشاعر مترفّعة عن ما هو أرضي وقريبة إلى ما هو متعال)[1].

وحين يتفحص الباحث سمات الحداثة في (التكعيبية) يجد أن هنالك أسباب عديدة تقف وراء نشوئها ، منها : إبتعاد سيزان عن إسلوب الإنطباعية العام ، ومقولاته التي تؤكد (أن الطبيعة يمكن أن تتحول الى إسطوانة والى كرة وإلى مخروط)[2] ، وكذلك لسيزان (الفضل في تكريس الواقع الجديد والحديث للفن هنا عبر طرح وسائله الفنية الثلاث المعروفة، هذا أولاً ، وثانياً : إهتدت التكعيبية بتأثير التطور العلمي والتكنولوجي الذي تحقّق في ميادين الرياضيات والهندسة والكيمياء البلورية ، على يد مجموعة علماء منهم بواتكاريه وبرانسيه ، وطروحات أنشتاين ونظريته النسبية)[3]. وثالثاً (تأثر التكعيبيين بالفن ‹ النحت › الزنجي الأفريقي ، والفنون البدائية ، حيث قدّم الفن الأفريقي للغربيين بما يتضمّنه من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني وبما يمتاز به من تبسيط واختزال للأشكال ، رؤية جديدة وأسلوباً في التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة)[4]. وإضافةً الى ما تقدّم فإن لإسلوبي (جورج براك) و (ديران) دوراً مباشراً ومؤثراً في نشوء التكعيبية ، وكذلك فإن التكعيبية نشأت (من الحياة اليومية في أسبانيا ، من العمارة الأسبانية، التي تقطع خطوط المنظر ، بعكس العمارة الإيطالية والعمارة الفرنسية اللتين تتبعّان خط المنظر دائماً ..، إن الطبيعة والإنسان متعارضان في أسبانيا ، المحيط يعارض المكعب ، حركة الأرض تعارض حركة الدور ، فلا وجود لإتفاق أبداً ولذلك كانت التكعيبية ضرورة ملحّة آنذاك)[5].

تستمد (التكعيبية) حداثتها من طروحات (أفلاطون) وآراءه في الجمال (أن الذي اقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بوساطة المساطر و الزوايا ، و مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ، ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً ، وبذلك يربط أفلاطون الجمال بالمثال العقلي الذي يتجلى بالائتلاف الهندسي)[6] .

ومن هنا (كان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة إنطلاق ، ثم يستخلص منه على حد قول (أفلاطون) ، الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة ، مستخدماً في ذلك المخارط والمساطر والزوايا)[7].

و لا يخفى تأثير فلسفة (كانت) حول الشكل ، ومدى تأثيرها على واقع الرسم التكعيبي من خلال إستقلالية الأشكال إنطلاقاً من مقولة (كانت) الشهيرة : الجمال الخالص في الشكل الخالص ، ولذلك كان الشكل عند التكعيبيين محمّل (بخصائص مشابهة لخصائص اللون ، فيبرز أو يضعف ، يتكاثر أو يضمحل ، فرّب شكل اهليجي يتحوّل الى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا ، ورّب شكل يبرز أكثر من سواه ، يطبع اللوحة كلها بطابعها الخاص)[8] شكل (16) .

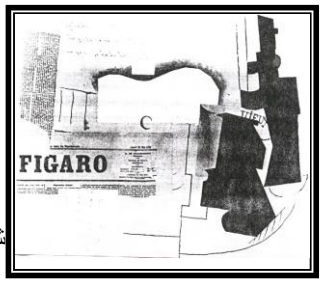
ومن كل ما تقدّم ، نجد أن التكعيبية كانت تتسّم بحداثة من نوع خاص ، ذلك لأنها كانت وجوداً غير مألوف لأجواء القرن العشرين وبداياته ، لكنها ما لبثت أن تكاملت طروحاتها ، حتى أصبحت (طريقة جديدة لتمثيل العالم)[9] حسب رأي (خوان غريس) ، وإتسمت تصاميمها بالآتي :

- إعتمدت التكعيبية التجريد التام ، بتحطيم الأجسام الى سطوح هندسية ممتدة في الفضاء ومتداخلة معه ، شكل (17) .

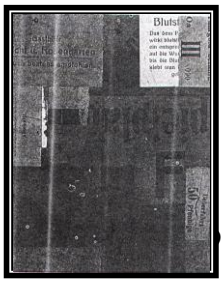
(3) عاصم عبد الأمير ، تحولات الرسم الحديث من ال صدر سابق
(1) ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ت: سمير علي ، د د ، 1986
(2) إسماعيل عز الدين ، الفن والإنسان ، مصدر سابق
(3) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر – التصوير 95 .
(4) ستاين ، جير ترود ، ، بيكاسو ، ت : ياسين طه حافظ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1992 ، ص 31 – 32 .
(5) أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ط1 ، دار القلم ، القاهرة ، 1962 ، ص 50 – 51 .
(6) ريد ، هربرت ، الفن اليوم ، ت : محمد فتحي وجرجس عبده ، دار المعارف بمصر ، ب ت ، ص 72 – 73 .
(7) سيرولا ، مورس ، الفن التكعيبي ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، 1983 ، ص18 .
(1) فراي ، ادوارد ، التكعيبية ، ت: هادي الطائي ، مراجعة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص266 .

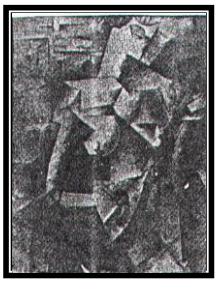
شكل (16) شكل (17)

- أهملت التكعيبية مبدأ (العاطفة) بإهمالها اللون ، والإكتفاء بالألوان الحيادية من البني والرصاصي والأخضر الداكن مما منح الأشكال طابعاً نحتياً .
- عالجت التكعيبية البعد الثالث بطريقة مبتكرة تعتمد على خداع الظل والضوء .
- إن رغبة التكعيبيين في إكتشاف الطبيعة ، جعلهم يعتبرون جميع الأجسام أنموذجاً لهم في الرسم .
- إتساع المواد والخامات والتقنيات المستخدمة عند التكعيبيين ، لتشمل الكولاج ومواد النحت والريليف . شكل (18) ، (19) .
- أخضع الفن مع التكعيبية الى حلول الهندسة في طريقة معاينة الأشياء ، أي الاهتمام بالتركيب البنائي للسطح وإيجاد معمارية جديدة له ، دون الاهتمام بالمشكلات التي تهز وجدان الإنسان .
- لوّحت التكعيبية بالشكل دون المضمون ، وأصبح الفن معها عبارة عن سطح ذي طبيعة مشيّدة بقوى ذهنية وقوى حدسية ، وهي (بقدر إقترابها من الواقع ، فإنها بذات الوقت تنأى عنه تحت سيادة سلطة الشكل ، أي أن التفكير التكعيبي إزاء الشكل أسهم في تقويم حدود الأشكال المرئية والفضاء مما جعل الخطوط تمتد داخل الفضاء)[1] شكل (20) .
- كان هدف (بيكاسو وبراك) هو (جعل الفن لغة تسير بخط متوازٍ مع خطاب العلم وآلياته المنظّمة في محاولة بارعة لإرباك مبادئ الإدراك الحسي ونسف التمّركز الذي تبدو عليه المرئيات في الواقع ، وكانت بدائل الرؤية قد إنتهت بما يعرف بالتزامن ، والذي أحال الفن الى لغة تشبه الهندسة الى حدٍ كبير)[2].



شكل ( )


(20)



وبحدود (التجريدية) فقد تشكّلت سمات الحداثة بمطلقيتها إذ أطاحت التجريدية بكل المعايير والقيم التي ساهمت في تهشيمها تيارات الحداثة الأخرى (التعبيرية ، الوحوشية ، التكعيبية ، ومن قبلها اللإنطباعية) ، إذ لكل تيار منها له قسط من هدم العالم المادي .

إن الفن التجريدي لا يعير سماته الحداثية من المادة ، إنما من مصادر الروح التي تغذّي العناصر التصويرية في الفن ، وبالتالي يصبح العمل الفني التجريدي كما لو انه مصنوع في عالم متحرر من أسر مادته .

ومن هنا فقد عملت التجريدية على فكرة تغييب المعنى ، إذ كانت هذه الفكرة هي بمثابة دالة على قطع الصلات والروابط مع العالم المرئي (المحسوس) وبالتالي فقد قادت هذه الطروحات إلى إستنتاج مفاده : أنه يمكن الاستعاضة عن المضامين بالشكل على أساس أن الشكل الفني هو بنية تتألف من علاقات جزئية بصيغة المجاورة وبمقدور هذه العلاقات أن تعبر عن حقيقة ذهنية أكثر منها مادية .

أن ثمة مرجعية لهذا الفن مع ما إنتهى إليه أفلاطون و طروحاته الجمالية التي يؤكد فيها في محاورة فيليبوس من (أن الجمال المطلق يوجد في الخطوط المستقيمة والسطوح الهندسية المربعات ، المستطيلات ، المثلثات وليس في الأشكال الطبيعية)[3].

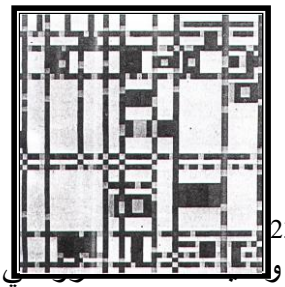
---

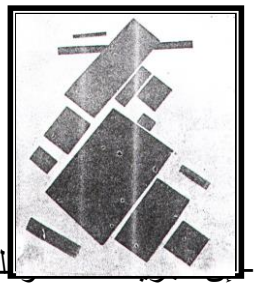
[2] عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، مصدر سابق ، ص79 .
[3] عاصم عبد الأمير، تحولات الرسم الحديث من الموضوعي الى الذاتي ،ح3، مصدر سابق ، ص16 .
[1] أميرة حلمي مطر ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص74 .

وكذلك فإن فلسفة (كانت) المثالية التي أكد فيها على الشكلانية وأن الجمال الخالص يتجسّد في الشكل الخالص ، وفلسفة الحدس(*) عند (برجسون) وما إنبثق عنها من مفهوم الديمومة** ، علاوة على الطروحات المثالية الأخرى ، فإنها جميعاً ساهمت في بلورة الأسس البنائية و المفاهيمية للفن التجريدي الذي

تميز بسمات حداثية كبيرة (يدين في الكثير منها إلى التحوّلات التي شهدها العصر الحديث في الذي في فن تميز فن التصوير)[1] . ومن هذه السمات التي تبلور فكرة التجريدية كتيار حداثي كبير هي[2] :

- يكتسب الرسم التجريدي أصالته وحيويته ، كلّما إقترن بالقيم الجمالية الروحية التي أصبحت تأويلاً لمفهوم الفكرة أو اللاشعور .
- إستلهام الفن التجريدي لظواهر خداع البصر ، شكل (21) .
- توحيد السطح التصويري بالشكل ، شكل (22) .
- السعي المشترك لبلوغ القيم الجمالية الموجودة لذاتها في غير المرئيات .
- الحدس التصويري ساعد في تصوير الإنفعالات التي تمنحها الأشكال والألوان المجردة في التجريدية .
- تحرّر الصورة التجريدية المعاصرة من الأشكال المادية المباشرة ، إنعكاس للحرية الروحية الباطنية ، شكل (23) .

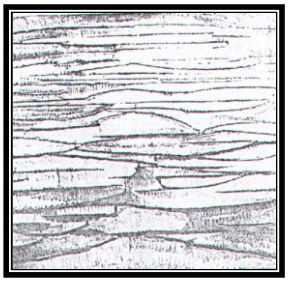
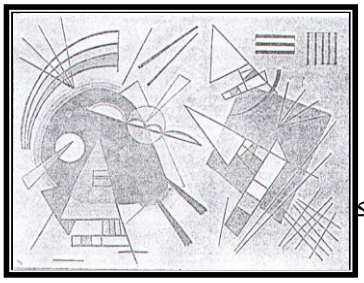




شكل (23

شك

- ...لون في ...ر هو و... ...ي (الانفعالات الذاتية) ومناسبة لتحقيق المتعة الخالصة ، شكل (24) .
- القيمة الفكرية والجمالية والروحية في اللوحة التجريدية ، تتوقف على طبيعة تفاعل عناصرها الخالصة ، شكل (25) .

شك

(*) الحدس : هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة فيلحظ في الإدراك والحس ، ويسمى حدساً حسياً، ويكون أساساً للبرهنة والإستدلال ويسمى حدساً عقلياً، فبالحدس ندرك حقائق التجربة كما ندرك الحقائق العقلية.
والحدسية : مذهب يرد المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس، ويرى (برجسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المطلق. (إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص69-70).

** الديمومة: هي الزمان كما هو معطى مباشرةً في الوجدان، على إنه حاضر غير منقسم، وهو جوهر التطور المبدع ، على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه. (إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 86).

(1) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب ، الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 124 .

(2) الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب ، المصدر السابق نفسه ، ص 234 – 238 .

تقدمة في ما بعد الحداثة

منذ الخمسينات من القرن الماضي ، بدأت في الغرب ، أوراق نعي الحداثة لتعلن موتها فهي التي بدأت في الغرب هاهي تموت في الغرب ، والذي لا يعرف تاريخ ولادة الحداثة من المستحيل أن يحدد تاريخ المراثي : موت الإنسان ، موت الفكر ، موت الأيديولوجيا ، موت الدولة ، موت ماركس ، موت الفن ، موت السينما ، موت المسرح ، موت الرأسمالية ، موت اوربا إلى آخر هذه الميتات ، المفاجئة . هذه الفكرة (العدمية) بامتياز استكملت مسيرتها لتعلن عصراً إنبعاثياً جديداً : ما بعد الحداثة ولتضيف الـ (ما بعد) إلى جملة من الظواهر : ما بعد الفن، ما بعد الفلسفة ، ما بعد الدولة ، ما بعد الأيديولوجيا ، ما بعد القصيدة ، ما بعد الدراما ، ما بعد الرواية ، إنقلاب شامل وموصول على كل ما اعتقد أنه جزء من التنوير أو ثقافة التنوير [1] .

يقول (جان فرانسوا ليوتار) في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة 1979) إنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة (وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم وهذا المصطلح في رأيه يشير إلى حالة الثقافة في أعقاب التغيرات التي بدلّت قواعد اللعبة بالنسبة للأدب والعلم والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ويضيف ‹ ليوتار › معرّفاً ما بعد الحديث بأنه ‹ شك فيما وراء القص ›* ، ولعل هذا التعريف كما تقول ‹ ماركريت روز › يميز بدقة بين معنى المصطلح بين‹ ليوتار › ومعناه عند علماء الاجتماع) [2] .

ويؤكد منظّرو ما بعد الحداثة بأن (ما بعد الحداثة) هي (مجموعة الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي و ما هو ثقافي فتنهار المسافة بين النظرية و موضوعها ، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية و الواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه و توصيفه ، و لهذا يرى منظّرو ما بعد الحداثة أن جزءً كبيراً من مفهوم ما بعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية و بين ما تنتجه هذه البنية من معرفة) [3] ، إذ ان هنالك تداخلاً مستمراً بين أشكال المعرفة و بين ما تسعى إلى دراسته ، كما أن موضوع المعرفة يؤثر تأثيراً جوهرياً في أشكال المعرفة نفسها مثلما يؤثر في منهجيتها و ينطلق منها .

إن ما بعد الحداثة (تمثّل للتعبير الأمريكي التحوّلات العميقة التي حدثت في الثقافة وفي قواعد اللعبة العلمية و الأدبية و الفنية و ذلك إبتداءً من أواخر القرن التاسع عشر مروراً بما تنبأ به ‹ نيتشه › من أحداث

ستقع في القرن العشرين اللاإنساني ، قرن الحروب و الكوارث و الزلازل العلمية ، قرن الحداثة و الرؤى اللاإنسانية) [4] .

وتربط (إنجيليا مكروبي) ما بعد الحداثة (بالعديد من المفردات التي إنتشرت بأسرع من معظم الفئات الذهنية الأخرى ، إذ إنتشر هذا المفهوم خارج نطاق تأريخ الفن إلى النظرية السياسية ، و دخل أيضاً صفحات مجلات ثقافة الشباب و أغلفة الأشرطة ، و صفحات موضة الأزياء)[5] .

فيما ينفتح هذا المفهوم عند (دك هيبدج) على العديد من الطرق التي إستخدم فيها مفهوم ما بعد الحداثة لوصف (ديكور غرفة ما ، أو تصميم بناية ما ، أو شروحات فيلم ، أو بناء شريط صوتي فيديوي ، أو تلفزيون تجاري أو العلاقات الضمنية فيما بينها ، أو التصميم الإخراجي لصفحة في مجلة أزياء أو صحيفة نقدية ، أو نزعة مضادة للغائية ، أو هجوم ميتا فيزيقيا الحضور ، أو الإضعاف العام للمشاعر ، أو الإسقاطات الكئيبة لجيل ما بعد الحرب من معيلي الأطفال الصغار ، أو الولع بالصور والرموز والأساليب ، أو عملية تجزئة ، أو تحطيم مركزية موضوع ، أو التشكيك بما وراء السرد ، أو الانفجار الداخلي للمعنى ، أو الفزع من دمار للذات ، أو

---

[1] شاوول ، بول ، نحن و الحداثة و العولمة ، مصدر سابق ، ص 20 .

(*) القص : يستخدم للأشارة إلى الخاطب السردي ، في طابعه التصويري ، و القص هو تتابع زمني لوظائف تعني الحركة ، وهكذا يُدرك (القص) ، كتصويري وزمني ، بينما يهتم السرد بطبقة من الخطاب، ومن بين أنواع ما وراء القص التي ذكرها ليوتار هي (فلسفة هيغل ، الهرمنيوطيقا ، الماركسية ، الرأسمالية ، و آراء هابرماس) (سعيد علوش ، معجم المصطلحات ، الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 179) .

[2] حامد أبو أحمد ، الخطاب و القاريء ، نظريات التلقي و تحليل الخطاب و ما بعد الحداثة ، كتاب الرياض، العدد 30، 1996 ، ص 196-197 .
[3] الرويلي ، ميجان ، واخر ، دليل الناقد الادبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء – بيروت) ، 2000 ، ص 139
[1] سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (إنفجار عقل أواخر القرن) ، ط 1 ، دار كتابات ، بيروت ، 1994 ، ص 51 .
[2] ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، ت : هيثم الزبيدي ، جريدة الأديب ، العدد 29 ، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد ، الأربعاء 7 تموز / 2004 ، ص 14 .

تدهور الجامعة ، أو وظائف التقنيات المصغّرة ، أو التحولات الإجتماعية والإقتصادية الواسعة نحو عصر الإتصالات والإستهلاك وتعدد القوميات ، أو الشعور بلا مكان) [1] .

ومع ذلك فإن ما بعد الحداثة ألهبت الإهتمام بالإنسان (لا بوصفه نواة تدور في فلك المثل ، إنما جزء حي ومؤثّر في المؤسسة الإجتماعية التي تعطي مساحة للتأمل في المؤثرات الناتجة عن رحى الصراع في بنية الفكر والمحيط الإنساني ومن ذلك اللغة ، وليس في المظاهر المادية الطبيعية التي كانت من صلب إهتمام الحداثة ، ثم إن ما بعد الحداثة منحت الدور التأريخي بعداً مضافاً مما نجم عن ذلك إحتواء مظاهر الخطاب الثقافي التي تدور في فضاء التاريخ . ومع ذلك هنالك من يرى في ما بعد الحداثة إنها عملية سلب لنظم الجمال و انهيار الثقافة الديمقراطية المنضوية تحت ظل سيادة عهد ما بعد التصنيع) [2] .

ويبقى التوّجه العام يمّيز بين قسمين كبيرين : ما بعد الحداثية (Post modernity) كمظلّة فكرية عامة تعالج المنهجية و النظرية النقدية فلسفياً و معرفياً ، ثم ما بعد الحداثة (Postmodernism) كممارسة عملية و كتطبيق لهذه المنهجية و النظرية على حقل معين ، كالأدب و الفن و الموسيقى و العمارة ، ولهذا يرى دارسوها أن هنالك نوعين من الدراسات :

(أحدهما يعالج الحياة الاقتصادية و الاجتماعية على المستوى المعرفي ويرسي أسس التنظير لهذه الفضاءت ‹ وموضوع هذا القسم من الدراسات هو الثقافة العالية›. والنوع الثاني يعالج الممارسات الإجتماعية اليومية

التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس أو حتى تستحق الإهتمام كمجال فكري أكاديمي كالفيديو و قصّات الشعر و الأزياء و أهميتها الثقافية ‹ و موضوع هذه الدراسات الثقافة الدنيا › و من أهم الأسماء التي أسهمت في تشكيل ما بعد الحداثة في نوعها الأول الأمريكيان ‹ إيهاب حسن و فردريك جيمسون ›و الفرنسيان ‹ جان فرانسو ليوتار و جان بودريار› أما ممارسوا النوع الثاني فأكثر من أن يمثل لهم باسم أو إسمين) [3] .

تأريخية ما بعد الحداثة وأسباب ظهورها

يُعد مصطلح ما بعد الحداثة بفرعيه (ما بعد الحداثية و ما بعد الحداثة) من أهم المصطلحات التي شاعت و سادت منذ الخمسينات الميلادية من القرن العشرين ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره (وهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني ‹ آرنولد توبيني › عام 1954 ، وهناك من يربطها بالشاعر الأمريكي ‹ تشارلز اولسون › في الخمسينات ، و هنالك من يُحيلها إلى ناقذة الثقافة ‹ ليزلي فيدلر › و يحدد زمانها بعام1965 ، على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى إكتشاف إستخدامها قبل هذه التواريخ بكثير كما في إستخدام ‹ جون واتكنز اتشابمان › لمصطلح الرسم لما بعد الحداثي في عام 1870 و ظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند ‹ رودولف بانفتز › في عام 1917)[4] .

وعلى الرغم من أن مصطلح ما بعد الحداثة (كان متداولاً ثقافياً منذ عقد السبعينات من القرن التاسع عشر ،إلا إننا لم نر بدايات ما يعرف الآن بما بعد الحداثة إلا في أواخر الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين) [5] .

ويحدد الـ (ما بعد حداثيين) معالم مرحلتهم بسقوط النظرية الكبرى و عجزها عن قراءة العالم ، أي سقوط الأنساق الفكرية الكبرى المغلقة التي تتسم بالجمود و التي تزعم قدرتها على التفسير الكلي للمجتمع ومن نماذجها البارزة الأيديولوجيا (لاسيما الماركسية) و سقوط فكرة الحتمية سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ الإنساني ، إذ ليس هناك كما يرى (ما بعد الحداثين) حتمية في التطور التاريخي من مرحلة إلى مرحلة ، لكن على العكس فالتاريخ الإنساني مفتوح على الإحتمالات المتعددة . ومن هنا رفض فكرة التقدم الكلاسيكية التي كانت تتصور تاريخ البشرية وفق نموذج خط صاعد من الأدنى إلى الأعلى ، فالتاريخ الإنساني بحسب الرؤية الـ ما بعد الحداثية قد يتقدم لكنه قد يتراجع أيضاً ، وأحد الأمثلة : عجز فكرة التقدم عن منع الحرب العالمية الثانية و ظهور النازية و الفاشية [6] .

---

[3] ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 14 .

[4] عاصم عبد الأمير ، نحن إستهلاكيون قبل أن تنشأ ثقافة الاستهلاك (في حوار مع جريدة الاديب) ، العدد 24 ، الأربعاء 2 حزيران / 2004 ، ص18 .

[1] الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 138-139 .

[3] الرويلي ، ميجان ، وآخر ، المصدر السابق ، ص 137- 138 .

[4] ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 14 .

[4] شاوول ، بول ، نحن والحداثة والعولمة، مصدر سابق ، ص20

إن هذه الثيمة الفكرية ذات أهمية في موضوع البحث ، فجماليات التصميم و تبعاً لهذه السمة ، قد إتخذت وجهة مضادة للنسق و تراتبيته كما كان يحدث مع فن ما بعد الحداثة ، و هذه الخلخلة في النسق

الجمالي أسهمت في بنية التصميم مما جعلها تأخذ مداخل شتى من شأنها، تعميق التذبذب في الصلة بين الحاضر و الماضي و المستقبل ، على نحو أشد شجاعة مما لو كان يحدث عند تيارات الحداثة نفسها .

يقول (تشارلز جنكز) (إن فترة الحداثة إنتهت و بدأت مرحلة ما بعد الحداثة في الساعة الثالثة و الدقيقة الثانية و الثلاثين من الظهر يوم 15 تموز عام 1972 ، و هذا التاريخ يشير إلى تدمير‹ بروت – ايكو › في سانت لويس - الولايات المتحدة الأمريكية ، بالديناميت لتوسيع المساكن *) [1] .

لمّا كانت الحداثة هي الوعاء الذي هيّء لولادة ما بعد الحداثة كمفهوم عام فإن التواشج[1] بما أصبح داعماً قوياً لأفكار عديدة و مسببات و ضرورات ملحّة تشظّت من رحم هذه العلاقة التي إستندت على قاعدة مهمة مفادها أن الحداثة كانت تشكّل بحقيقتها نواة تحمل في داخلها بذرة فنائها و تناقضاتها ، و قدمّت نفسها كنذر لتيار ما بعد الحداثة الذي كان (تياراً إرتدادياً جاء نتيجةً لترعرعه داخل رحم الحداثة ، فهو جنين بدأ يكبر إلى أن تمرّد على أبوّتهِ و هذا التمرد حمل معه مقومات لفن يتصل تارة و ينفصل تارة أخرى عن الكثير من طروحات الحداثة) [2] .

ومن هنا كانت حركات الحداثة و طروحاتها المهمة سبباً مباشراً لظهور هذه الحركة و بالذات من تيار الدادائية و التي أفادت منه ما بعد الحداثة كثيراً (كما سنلاحظ ذلك في المبحث الثالث من هذا الفصل).

ويذهب (فردريك جيمسون) إلى أن ما بعد الحداثة كانت قد ولدت من :

- التحول من الوضع المناهض إلى الوضع المهيمن لكلاسيات الحداثة ، و تسيّد الحداثة على الجامعات و المتاحف و معارض الفن و المؤسسات ، و دمج مختلف الحداثات الراقية في عمليات التمجيد .
- إن الإضعاف الذي يلي كل شيء في ما بعد الحداثة، فكان يرونَ فيه ما يصدم أو ما هو فاضح و قبيح و شاذ و لاأخلاقي و غير إجتماعي .
- بالنسبة لطالب الثقافة الشعبية ، ربما كانت أكثر النتائج الناجمة عن هذه الحساسية الجديدة أهمية ، و هي تغادر مفهوم (ماثيو ارنولد) للثقافة و تعدها آيله للسقوط تاريخياً و إنسانياً ، هي الزعم بأن الثقافة الراقية و الثقافة الشعبية بات يفقد معناه .
- حسب رأي (أندرياس هويسين) إننا نستطيع قياس ما بعد حداثويتنا الثقافية من خلال المسافة التي قطعنها في الإبتعاد عن هذا التقسيم الكبير بين ثقافة الجمهور و الحداثة .

- يميّز (هال فوستر) بين (ما بعد حداثة تسعى إلى تفكيك الحداثة و رفض الوضع الإجتماعي الراهن) و (ما بعد حداثة تنكر السابق و تحتفي بالأخير) ، ما بعد الحداثة الرفض و ما بعد حداثة رد الفعل ، و يضيف قائلاً أن ما بعد حداثة الرفض لا تهاجم الحداثة فحسب بل أنها تهاجم أيضاً ما بعد حداثة رد الفعل .
- إن ما بعد الحداثة كانت قد نجمت جزئياً ، عن الرفض المتواصل للثوابت الفئوية للثقافة الراقية ، كما ان الاصرار على التمييز المطلق بين الثقافة النخبوية و الشعبية ، قد أعتبر إفتراضاً لا عصرياً لجيل قديم .
- من علامات هذا الانهيار تماهي فن البوب وتداخله مع موسيقى البوب ، على سبيل المثال أعّد (بيتر بليك) ألبوم فرقة الخنافس الموسوم(نادي العريف بيتر للقلوب

(*) يشير مصطلح توسيع الإسكان إلى كل ما هو حديث ، فبعد الحرب العالمية الثانية بدأت العديد من الحكومات تحسين الرعاية الصحية ورفع مستويات المعيشة وذلك بالقيام بمشاريع بناء بيوت للفقراء وكان ذلك يبين نوايا منطقية معقولة في فلسفة البناء والاعتقاد بالتقدم من خلال العلم والعقل، وفشل كل ذلك عندما إتضح بأن مثل هذا النوع من المساكن لا يمكن السكن فيه من اناس حقيقين ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت هنالك عدة طرق أصبحنا خلالها لا نطمئن لطموحات الحداثة .

[1] Russell, Daylight , Pop Art – The 60s and the emergence of post modernism (lecture 24) , U.S.A , Wensday , 29 th October , 2002 , P. 2-3 .

[2] عاصم عبد الأمير ، في حوار أجراه الباحث حول ما بعد الحداثة ، بتاريخ 16 / 4 / 2004 ، في كلية التربية الفنية ، جامعة بابل .

الوحيدة) وأعّد(ريتشارد هاملتون) ألبومهم(الأبيض) ومن جانبه أعدّ (أندي وارهول) ألبوم فرقة الصخور المتدحرجة الموسوم والأصابع الدبقة)[1] ،هذه من دون شك إحدى التفسيرات الأكثر قبولاً بظهور ما بعد الحداثة .

ما بعد الحداثة ومجتمع ما بعد الصناعة

يرغب الكثيرون في قراءة ظاهرة ما بعد الحداثة ، (كأنعكاس لما يحصل من تحوّلات إجتماعية وإقتصادية ونفسية في المجتمعات الغربية ، وهم بذلك يعودون بظاهرة ما بعد الحداثة إلى نقطتين رئيسيتين أولاهما : التأكيد على خصوصية الظاهرة بحكم نشأتها في المجتمعات الغربية ، وعدم خضوع المجتمعات الأخرى لتحوّلات من نوع مماثل مما يجنبها او يبعدها عن الجدل الدائر حول ما بعد الحداثة ، أما النقطة الأخرى فهي الإصرار على الربط الميكانيكي بين فكر ما بعد الحداثة وتحوّلات المجتمع الغربي). [2] بحيث تصبح كل أفكار ما بعد الحداثيين إفرازاً طبيعياً لما عاشه الغرب من تناقض في الأيديولوجيا الحداثية ، لاسيما في علاقات المركز بالهامش ، وما نشأ عنها من علاقات الإستغلال ، وفقدان للمساواة وسيطرة للنخبة ، وفرض هيمنة التغريب على مجتمعات العالم الثالث .

لذلك وكرّد فعل على هذه الأفكار ، ولدت حركات ذات أصول إجتماعية في تلك المرحلة تنادي بنهاية الأيديولوجيات والمعتقدات،وتطالبها بالخروج عن كل قياس معياري ، وترسخ الإنتماء الفردي ، وتشيع الثقافة السلعية والاستهلاكية ، وترفض مقولات العقل وسطوته ، وتتحدث عن لاعقلانية العقل ، إنها بإختصار تبحث عن السلطة في كل شيء ، من أجل إدانة أي شيء .

وقد أطلق على هذا المجتمع العديد من المصطلحات ، إنطلاقا من معطيات السياسة ، والإقتصاد والإجتماع ، فأحياناً يطلق عليه (المجتمع ما بعد الصناعي) كما أطلق عليه عالم الإجتماع الفرنسي الشهير

(آلان تورين) وأحياناً أخرى (المجتمع المعلوماتي) أو (المجتمع الإستهلاكي) بحسب تعبير (فردريك جيمسون).

وقد شهد مجتمع ما بعد الحداثة ، بحسب رأي الباحث ، مراحل عديدة و تحوّلات و تقلّبات لم يشهدها أي مجتمع سابق ، فهنالك مرحلة الحاسوب و تقنياتهِ التي برزت في ستينيات القرن العشرين كقوة مسيطرة على كل مظاهر الحياة الإجتماعية ، و كذلك فإن المعرفة الجديدة جعلت أي شيء غير قابل لأن يترجم في شكلٍ ما ، ممكن تمييزهِ و خزنهِ و معرفة أبعاده . ورغم إن القضية المهمة لمجتمع ما بعد الحداثة هو التساؤل الملِّح حول من يقرر المعرفة في ضوء علاقاتها بالنفور والضوضاء والقلق والسرعة ، والإستهلاك ، والأنا ، والحرية ، والديمقراطية ؟

فإن الإرتباط 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 قيمة المعرفة هنا تتموضع بحسب إبتعادها وإقترابها من المضمون ، الذي يشكّل عقبة في بعض الأحيان عند مفاضلته مع الشكل ، وبالذات في مجال الفنون الجميلة والآداب والمعارف الثقافية .

إن هذا المدخل الثقافي في قراءة ظاهرة مجتمع ما بعد الحداثة ، قد سيطر على الكثير من المثقفين والمحللين الاجتماعيين ، ولا شك أن ذلك يشكّل المظهر الأكثر بروزاً في ظاهرة ما بعد الحداثة ، لاسيما في حقول العمارة والسينما والادب وغيرها ، لذلك يقرأ (سكوت ليش) ظاهرة ما بعد الحداثة بوصفها حدثاً ثقافيا في المجتمع ما بعد الحداثي ، و(تمتلك ثلاث مواصفات عامة هي:

أولاً : نتاج سيرورة التمايزات الثقافية .

وثانياً : خلق لنظام جديد من الرموز المجتمعية المتصّفة بالرؤيوية أكثر من إتصافها بالملموسية.

وثالثاً : هي ظاهرة تعكس تغييرات واضحة وجلّية في التصنيف والتراتب الإجتماعيين) [3] .

وبناءاً على ما تقّدم فقد شاعت صور عديدة للثقافة ، داخل المجتمع ما بعد الحداثي ، وتطوّرت نتيجة لذلك الأسس المعرفية والعلمية لطبيعة المجتمع وتحولاته، وباتت تشكّل نتيجة حتمية لكل التناقضات والملابسات التي

---

[1] ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 14 .

[2] رضوان جودت زيادة ، المجتمع ما بعد الحداثي سوسيولوجيا السوق والموضة ، مؤسسة البلاغ ، 2000 ، ص 1 (الموقع على الانترنت info@balagh.com) .

[1] رضوان جودت زيادة ، المصدر السابق ، ص 2 .

حلّت بتكوين وبناء ما بعد الحداثة ، كحدث فني وعلمي وإجتماعي ، عبر مسوّغات الإشتغال الكيفي والحر ضد كل ما يمت بصلة للماضي القريب جداً ، والذي يبلور فكر الحداثة فيه مساهمات جدية ، لا تخجل ثقافة ما بعد الحداثة من الإقرار بأنتسابها إلى جزء كبير منها . رغم إتصافها بثقافة الإستهلاك التي شرعت تسيطر على مجمل سياقات ما بعد الحداثة في الفن والأدب وفروع المعرفة الاخرى ، آخذةً بتداول مفاهيم جديدة هي السوق ، والبيع والشراء ، والإستهلاك ، والإنتاج وعلاقاتها جميعاً بالمجتمع ما بعد الصناعي.

وتبعاً لذلك يستنتج الباحث إن بنية الفكر لما بعد الحداثة ونتيجة لإتساع نطاق حلم التسويق للمعرفة والفكر والمعلوماتية وما إلى ذلك ، قاد إلى خلخلة القيم الجمالية للتصميم على إنتاجها الثقافي والفني منه

بوجه التخصيص ، مقدّماً سلسلة لا تنقطع من البدائل التصميمية التي تتيح للعمل الفني هامشاً غير محدود من الحرّية جرياً وراء سمة التدمير لما هو متعاقد عليه .

ما بعد الحداثة والعولمة

لمّا كانت العولمة في حقيقة الأمر هي دعوة لفهم الآخر والتعايش معه بشكل إيجابي ، فقد أثارت العديد من الأسئلة لكونها مفهوماً مفتوحاً على العديد من الأنشطة وإن بدت ملامحها واضحة في بعض الميادين المعروفة كالإقتصاد والسياسة .

ما هدف العولمة ؟ وما هي مبررات وجودها وإشتغالاتها ؟ ما علاقتها بالحداثة وما بعد الحداثة ؟ كيف يتسنّى لنا إستيعاب العولمة بوصفها إحدى أهم نتائج فكر ما بعد الحداثة ؟

العولمة ليست ظاهرة جديدة تماماً في تاريخ البشرية ، فعلى طول التاريخ ظلّت الشعوب والثقافات والحضارات تمارس تأثيرها في غيرها ، ففي (بداية الحضارة اليونانية حدث نوع من العولمة فرضته الحضارات السابقة كالحضارة الفرعونية وحضارات وادي الرافدين ، على ثقافة اليونان وصانعي حضارتها ، كما إن الرومان بدورهم عولموا مشروعهم الحضاري بنشر أنظمتهم السياسية والاقتصادية والثقافية بعد أن تبنّوا معطيات الثقافة اليونانية ، وفيما بعد تمّكن الإسلام وما تولّدت عنه من حضارة من عولمة أو‹ أسلمت › أجزاء كبيرة من العالم الذي ما يزال يحمل إسم ‹ العالم الإسلامي › ، ومثل ذلك ما فعلته الحضارة الصينية في إمتداداتها إلى جنوب وشرق آسيا ، ناشرة اللغة الصينية وآدابها وغير ذلك من العلوم وإنماط المعرفة و السلوك في كوريا واليابان وغيرهما) [1] .

وفي مرحلة أخرى من العولمة شهد العالم (هيمنة النموذج الحضاري الأوربي إبتداءاً بالكشوف في عصر النهضة وما أسفرت عنه من توسّع إقتصادي وإستعماري تلاعصر النهضة وإمتد حتى بلغ ذروته قبيل الحرب العالمية الثانية ، وكان الاستعمار عبر القرون عملية عولمة من نوع ما، وإمتداد الإقتصاد الرأسمالي في إتجاهات جديدة بعد الحرب العالمية الثانية و ظهور الولايات المتحدة كقوة سياسية وعسكرية كبرى . وفي هذه المرحلة الأخيرة إتخذت العولمة صورتها المتسارعة والحادة التي نشاهدها اليوم ، والتي كان من نتائجها الثقافية إنتشار اللغة الإنكليزية ، كما لم تنتشر من قبل ، وإكتساح الإنماط الفكرية والاجتماعية في مختلف مجتمعات العالم مما يظهر بوضوح في كل مجالات الحياة المحيطة) [2] .

إن العولمة التي (أخذت تعمّم أنموذجاً واحداً كونياً هي نتيجة المخاض الفلسفي الذي أخذ تطبيقاتهِ العملية في الحياة الثقافية ، إنطلاقاًَ من كون الثقافة الغربية الحديثة خاصةً في مظاهرها الفلسفية تمحورت

حول ‹ أنا › غربية لها خصائصها وحيويتها المطلقة من وجهة نظر هذه ‹ الأنا › وهذا ماجعلها تقوم بتهميش العالم غير الغربي معتبرةً إياه نمطاً متخلفاً و معيقاً لنظام التطور الإنساني) [3] .

---

[1] الرويلي ، ميجان ، وأخر ، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 123 – 124 .

[2] الرويلي ، ميجان ، وأخر ، المصدر السابق، ص 124 .

[1] عبد الله إبراهيم، في حوار أجراه : علي أحمد الديري ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 18 ، 1998 ، في صفحة مفكرة الحوار(43) .

ورغم شيوع مفهوم العولمة في حقل الإقتصاد للدلالة على تعميم نظام السوق المفتوح أو الاقتصاد الرأسمالي الحر في مختلف انحاء العالم ، إلاّ أنه إنتشر في مجالات عديدة في السياسة و الأدب و الفن و الثقافة و العلم و الإتصالات . فنجد أن الأنظمة الإقتصادية الغربية أخذت في تحويل العالم إلى سوق كبيرة مفتوحة فتعولمت الانظمة الاخرى و إرتبطت بالأسواق الغربية و هذا التأثر و التأثير ساعد على إيجاد حلول لمشكلات جمة و بالذات في مجال الفن و الأدب ، إذ ينفتح مفهوم العولمة ليشكّل أطارٍ شمولياً يجمع روافد الفن و الأدب و فروع الثقافة المتعددة و المختلفة في مساحةٍ غير منتهية ، و لكن من دون المساس بروحها .
ثم أن تعدد الثقافات و الهويات التي تحمل الطابع المتجرد للفن و الأدب كان له دور بارز في تشكّل معطيات الهوية الكّلية لثقافة الشعوب ، ولا يعني هذا مطلقاً إلغاء الإنتماء الإقليمي و العرقي و الديني و الإجتماعي لأية جهة كانت .

ومن هنا برزت موضوعة (فهم الآخر) و كيفية التعامل معه بثوابته الدينية و الاجتماعية والسياسية عبر إشكالية القوة المتفردة التي يستمد منها المؤثر أو (المرسل) سيطرته و فرضه لتجربتهِ على المتلقي أو (المُستقبل) ، إلاّ إن جانب القوة ببعديه الإقتصادي والإتصالي قد يترك أثراً مقارباً للأثر الذي تتركه العولمة على السوق العالمية الكبيرة . ومن هنا كانت العولمة الثقافية لم تخرج عن تلك القاعدة التي تسير من الغرب إلى الشرق أو من الشمال إلى الجنوب .

ولمّا كانت العولمة تشكّل ظاهرة دينامية علمية و عملية في ذات الوقت فإنها تعمل على إنتشار الغرب إلى الآخر وفقاً لوصف الكيفية التي يحدث بها ذلك الإنتشار و الهيمنة ، بحيث يصبح عنوان الثقافة العالمية مبرراً للخوض في أسس و عناصر العملية الثقافية و التي تعمل من خلال هذه الطروحات على إيجاد سبل معرفية و ثقافية تؤسس للعلاقة بين الثنائيات التي تمر علينا ، و نحن نتعامل مع الأبعاد الفنية و النفسية الفلسفية و الأدبية و العلمية ، ثنائيات من قبيل المطلق و النسبي ، الذات و الموضوع ، المثالي و المادي ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، حوار الحضارات و صراعها ، الشعور و اللاشعور .

وفي الجانب الثقافي من العولمة (تبرز الأوجه الأساسية من الثقافة في كل مكان ، فتأثير العولمة يمتد إلى اللغات وما تحمله من فكر و علوم و آداب مثلما يمتد من الأشكال الملموسة من الثقافة كالملبس و المأكل و أنظمة الحياة العامة من قوانين و عمارة و عادات ، و يساعد على ذلك كثرة وسائل الإتصال و سهولة وصول المنتجات الثقافية عبر الأنترنيت و شبكات التلفاز و غيرها من الوسائط و توزع دور النشر الغربية في مختلف مناطق العالم ، و إنتشار السينما التي تلعب دوراً حاسماً في نقل المطبوع إلى قطاع عريض من

المتلّقين و منه الأميّين ، و لعل في إنتشار روايات كاتب أمريكي مثل (ستيفن كنج) ما يؤكد هذه العولمة الثقافية في شكلها الأوربي أو الثقافي الشعبي [1] .

يتضح لنا إن العولمة الثقافية باتت تشكّل منعطفاً مهماً في معطيات الفن و الأدب رغم إنها كانت تتأرجح بين الحداثة و ما بعد الحداثة ، و تلتبس حدودها مع طروحات القرن العشرين آخذةً بالإتساع المطّرد و الذي يحمل توجهاً غربياً عاماً و أمريكياً خاصاً فإذا ما إستتبعنا طروحات العولمة فإننا نجدها كالحداثة فهي فعل متصّل ينبني وفق تراكمات عديدة تتلّون و تتكّون وفق تحوّلات و إنتقالات لتصبح في النهاية إفرازاً آلياً لتلك القيم المرشّحة لإختراق العالم.

إن النظرة إلى سياقات العولمة خلطت بين أمور كثيرة : الحداثة كمشروع كوني مفتوح والحداثة (المعولمة أحادياً) كمشروع هيمنة ومصادرة ، فإذا كانت الحداثة ما زالت مشروعاً مفتوحاً ، والما بعد حداثة فرعاً من فروع هذا المشروع ، فكيف نتعامل مع العولمة ؟ أين نقف من هذين المشروعين آنياً على الأقل ، ومن خلال هذه الإلتباسات النظرية المتعددة ؟

إن العولمة ترتبط بسياقات جديدة ومستقلة مع طروحات ما بعد الحداثة وذلك لأن مرحلة ما بعد الحداثة بدأت تاريخياً في بداية النصف الثاني من القرن العشرين وجاءت بأسس وسمات عديدة واكبت التحول الكبير في مسارات الفن والأدب والثقافات المتنوعة والذي نتج عن حالة التشظي الكبير من خلال النتائج التي توصّلت إليها حركات الحداثة والتي وقفت في نهاية الحرب العالمية الثانية .

ومن هنا كانت مرحلة ما بعد الحداثة تؤسّس منهجاً للتعامل مع الأحداث التي عصفت بالقرن العشرين وتستلم مبررات وجودها ومكانتها من المجتمع الذي إنصهرت في بوتقته وواكبت من خلاله كل التحوّلات

---

[1] الرويلي ، ميجان ، وأخر ، دليل الناقد الادبي ، ص123 .

والإنتقالات في النصف الثاني من القرن العشرين ومنها العولمة التي وجدت في ما بعد الحداثة (حسب وجهة نظر الباحث) مسوّغاً للإعلان والتصريح عن كل ما جاءت به من نتائج وأهداف لذلك فإن ما بعد الحداثة كانت مجموعة تناقضات فكرية وبنائية كما في بعض حركات ما بعد الحداثة وفي ميادين الأدب والشعر ، وكذلك ما حملته ما بعد الحداثة من تصوّرات جديدة متشظية تنأى بالحقيقة إلى مصاف الوهم والضياع والتشرّد الذي عاصر الإنسان الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية .

لقد تكشّفت العولمة كإفراز طبيعي لما بعد الحداثة بإعتبارها وصفاً لعملية جارية ومستمرة ، حيث (يصبح إنتشار الثقافة الجماهيرية المعولمة والإستهلاك الجماهيري والتواصل الجماهيري والسياحة الجماهيرية ، بمثابة منتجات حضارة جماهيرية (مطبوعة غالباً بطابع امريكي) ، فالبضائع الاستهلاكية وإنماط الإستهلاك والأفلام والبرامج التلفزيونية والأغاني نفسها تنتشر في الكرة الأرضية كلها ، وإن مُوَض البوب والتكنولوجيا والجينز تطبع ذهنية الشباب حتى في الأصقاع البعيدة من العالم) [1] هذا من جانب .

ومن جانب آخر فأن العولمة قد حُدّد ميلادها بمواعيد عديدة تقترب من تواريخ ولادة ما بعد الحداثة فمنهم من يرى إنها بدأت منذ خروج أوربا واهنة من الحرب العالمية الثانية ، ودخول أمريكا كقطب جديد في المعادلة الدولية ، ومنهم من يرى إن هذه العولمة قد تكرّست وتعززّت مع ظهور المناهج النقدية في الستينات من القرن العشرين وهي البنيوية والتفكيك .

ما بعد الحداثة وثقافة الإستهلاك

إرتبطت ثقافة الإستهلاك بما بعد الحداثة إرتباطاً جدلياً وجعلت من فلسفتها بؤرة ثقافية لنشاط يرتبط بالواقع من خلال شقيّن ، الأول : ينظر إلى مجتمع ما بعد الحداثة بإعتباره منتجاً ، بينما يرى الشّق الثاني : أن الإستهلاك هو الصفة التي طبعت ذلك المجتمع من خلال دوره في رصد التحولات في المعايير و المقاييس التي تتحكّم بواقع الفن و الأدب و الثقافات المتعددة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة .

ومن هنا فقد نشأت ثقافة الإستهلاك لتعطي دعماً مضاعفاً لطبيعة التشظي الحاصل في التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية التي يعيشها مجتمع ما بعد الحداثة ، ومن هنا فإن للإستهلاك (نموذجان من التفسيرات يرى النموذج الأول أن للإستهلاك شكل السُلّم الذي يبدأ من المواد الأكثر ضرورية : الغذاء ، إلى التي تتضمن أكثر قدر من الإختيار الحر: أوقات الفراغ ، مروراً بالملبس و المسكن ، ويرى الثاني أن الإستهلاك لغة المستوى الإجتماعي لأنه ما يظّنهُ كل واحد منا تحدّده المكانة التي يشغلها في المجتمع و ميلها إلى الصعود أو الهبوط بحيث يبدو (الاستهلاك) محدّداً تحديداً دقيقاً بالوضع الاجتماعي) [2] .

وتبدو ما بعد الحداثة في مستوى معين إنها تقّدم (بعض الخيارات للإلتحاق بثقافة الاستهلاك العالمية ، حيث تعرض سلع و أشكال المعرفة بوساطة قوى أبعد بكثير عن سيطرة الأفراد ، هذه الخيارات تركّز على التفكير بكل صراع أو عراك إجتماعي بوصفه مؤثّراً محدوداً و محلياً و جزئياً . بوساطة بعض الروايات مثل ‹ تحرير طبقة العمل المتواصل › و التركيز على الأهداف المحلية الخاصة ‹ كما هو الحال في تحسين مراكز العناية للامهات العاملات › ، إن سياسات ما بعد الحداثة تقدم أتجاهاً لتنظير المواقف المحلية بوصفها مرنه ولا يمكن التنبؤ بها ، مع ذلك تتأثر بالنزعات العالمية) [3] .

وبسبب إرتباط ما بعد الحداثة بالمجتمع ما بعد الحداثي فإن (الثقافة الناتجة تكون ذات وجهة إستهلاكية متدفقة و متسارعة بشكل يصعب إحتواء الرموز المصاحبة لها وكذلك الخبرات و الحقل العلامي المنتج . لقد قلبت ما بعد الحداثة الكوجيتو الديكارتي ‹ أنا أفكر إذن أنا موجود › ليصبح ‹ أنا أستهلك إذن أنا موجود › ، هذا الطراز من الثقافة يميل إلى الإتساع من دون الترابط ، و الإختلاف من دون الاتفاق ، لهذا يعطي هذا الفن دوراً آخر للذات ليس بالضرورة يماثل ما كانت تفعله الحداثة فهي تحد ميدانها الرحب للتعبير عن إرهاصاتها من دون ضغوط حتى لو جاءت من الوعي أو اللاوعي) [4] .

---

[2] هابرماس ، يورغن ، الحداثة وخطابها السياسي ، مصدر سابق ، ص 138 .

[1] تورين ، آلان ، نقد الحداثة (الحداثة المظفرة)، القسم الأول، ت:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الأسد، دمشق،1998، ص 177 .

[2] كلاغس ، ماري ، ما بعد الحداثة ، ت:عبد الستار جبر، جريدة المدى، العدد 51، دار المدى للطباعة والنشر ، بغداد، 10 / شباط / 2004 ، ص8 .

[3] عاصم عبد الأمير ، نحن إستهلاكيون قبل أن تنشأ ثقافة الاستهلاك، مصدر سابق ، ص18 .

ويكون للاستهلاك الذي يمكن أن يُدعى (الاستهلاك التقليدي أو الخاضع لفعاليات الإنتاج) (ثلاث وجهات رئيسية : إعادة إنتاج قوة العمل ، رموز المستوى ، العلاقة بعالم الأفكار غير النفعي ، أما الإستهلاك الذي يدعى الإستهلاك بالجملة ، فمع إنه غير مفصول عن الدخل ، إلاّ أن له هو أيضاً ثلاثة أوجه: فإعادة الإنتاج الفيزيائية و الثقافية يتلوها تكوين جماعات جديدة أو قبائل ، و التراتب الإجتماعي للإستهلاك تحل محلّه ولادة المستهلك الذي هو في الوقت نفسه غائيةُ مشروع الإنتاج) [1].

بيد أن المستهلك من عالم إستهلاك إلى عالم آخر ينفصل عن مكانه في النظام الاجتماعي ، الفاعل ينفصل عن النظام ، إن (دخول مجتمع الاستهلاك يعني أكثر من أي تغيّر إجتماعي آخر ، الخروج من المجتمع الحديث ، لأن أفضل تعريف للمجتمع الحديث هو إن السلوك يحدده مكان الفاعلين في مسيرة التحديث ، إلى الأمام أو إلى الخلف ، إلى فوق أو إلى تحت ، وفجاءةً ، يتفكك هذا الهيكل الاجتماعي و الإقتصادي للسلوك ، يتحدد موقع الفاعل بالنسبة إلى نفسه و بالنسبة إلى الرسائل الصادرة عن جمهور واسع ، أو بانتمائه إلى مجموعات أولية محدودة) [2].

ومن هنا يجد الباحث أن ثقافة الإستهلاك تعمل على وفق غايات يُحرّكها مجتمع صناعي ، تسيطر عليه النزاعات الإجتماعية ، و التحّولات السريعة للأحداث و الوقائع ، إذ تحل فكرة (السوق) محل فكرة (المجتمع) ، وتكون الثقافة الاستهلاكية مناسبة لخوض غمار تجربة ما بعد الحداثة ، التي تؤسس لتلك الثقافة إبتداءاً من الفواصل التاريخية المهمة التي هيمنت على النصف الثاني من القرن العشرين و مروراً بالقطيعة التي حلّت بين النظرية ما بعد الحداثية و تطبيقاتها ، و إنتهاءاً بما آلت إليه معطيات ما بعد الحداثة في الفصل بين مجتمع الإنتاج و مجتمع الاستهلاك و الصراع الدائر بينهما ، فهناك من جهة عالم الإنتاج و الأداتية و الفعالية و السوق ، ومن جهة أخرى عالم النقد الإجتماعي و الدفاع عن القيم و المؤسسات التي تقاوم تدّخل المجتمع .

وعندما يزداد شبه المجتمع بالسوق ، تقترن العلاقة بما بعد الحداثة ، بأبعاد متطرفّة من حيث الخوض في غمار البيع و الشراء ، وفقاً لمقاييس الدخل الفردي و الجماعي للمجتمع ، وتكون فكرة الإستهلاك خاضعة لقوانين العرض و الطلب ، و الصراع من أجل المال و البحث عن هوية ثقافية جديدة ، تحل مشكلات الفرد الإجتماعية ، و تفرغها من محتواها ، لتسع بالتالي كل التراكيب المعرفية و البنى الثقافية المجاورة . وعليه ، يكون المجتمع قريباً جداً من معطيات ما بعد الحداثة حين تتحقق ثقافة الاستهلاك بأعلى درجاتها .

ومن هنا ، يؤكد الباحث أن فكرة (السوق) هي مؤشر الضبط في المجتمع ما بعد الحداثي الذي تحكمه الفوضى ، و تسوده الثقافة الشعبية التي تنطلق إلى مستوى معين ، هو جزء من الثقافة المجتمعية ، لتنزع بالتالي إلى تنظيم و تسيير عملية الاستهلاك وفق بناء علاقات متنوعة تمنح الأولوية إلى التعددية ، و

الأزدراء بالقيم الكبرى و بالغائيات التي تنظّم العلاقات في الأسرة ، وفي العمل ، وتصبح السلبية بوصفها القيمة الوحيدة التي يسعى الجميع لتحقيقها مما ينتهي بالمجتمع إلى حالة من التضرر و القلق و التشاؤم .

ولذلك كان مجتمع ما بعد الحداثة يبدو أشبه بمجتمع الخدمة الذاتية و الإغراء فيه بمثابة مسار شامل لطروحاته ، و مصداق هذه الأفكار واقعياً و عملياً هو (ظهور ‹ السوق › كمبدأ منفصل عن النظام الذي يحكم المجتمع ما بعد الحداثي ، وكمختزل لتعقيداته ، و كقناة للتواصل الإعلامي بين أجزائه ، فالسوق هنا هو المعّبر عن منطق التاريخ الإجتماعي و تطوره ، وهو الذي يكشف عن طبيعة النظام الاجتماعي و يعبّر عن الخصوصيات عن طريق تحصين التمايزات والإختلافات بين الأجزاء ، ففكرة السوق بما هي تجسيد معاش للتاريخ الإنساني ، تشهد حالياً إنتصاراً و تقدماً لا سابق له في الإقتصاد و في السياسة و في الإجتماع ، إذ يجب أن تحصل في المجتمع أشياء و أحداث غير قابلة للسيطرة و الانتظام ، فكل شيء يتحرك بفوضى ، هذا هو جوهر ظاهرة ما بعد الحداثة إجتماعياً) [3].

وكانت هذه الطروحات تقود إلى حتمية دراسة المجتمع ما بعد الحداثي من خلال التركيز على إستقلالية النظم الفرعية والمعرفية عن بعضها ، وعدم إندماجها في كلٍّ جامع ، وهذا الإنفصال أو التناقض صفة هذا المجتمع الذي لا يوجد فيه نظام مرجعي منتظم ، مما يدفع كل نظام جزئي فيه إلى أن يتمحور (كما الأفراد) حول أولوية اشتغال الذاتية ، ولا يعود يسري بينهم من إتصال ، سوى الإتصال المعلوماتي .

---

(1) تورين ، آلان ، نقد الحداثة (الحداثة المظفرة) ، ص 178 .

(2) تورين ، آلان، نفس المصدر أعلاه ، ص178-179

(1) رضوان جودت زيادة ، المجتمع ما بعد الحداثي ، مصدر سابق ، ص 3 .

وسواء كانت ما بعد الحداثة (محض فرية أو بدعة ، أم تياراً له فروضه وأهدافه ونتائجه ، فلأنها في النهاية ، رغبت في إحداث خلخلة في النسق التراتبي الذي عملت عليه الميتافيزيقيا في إطار الفكر ، فثمة من يلد كي يموت تاركاً نشوة في ميدان الإستهلاك ، وكان من النتائج التي قادت لذلك تطوير مفهوم الهدم إلى التفكيك ، وملاحقة المنجز الثقافي بشتى أجناسه في محاولة لتعقّب قدرة هذه الأجناس في طمس هذا الحضور ، وسيصبح الخطاب نتيجة لذلك حقلاً للتباينات لا للتوافقات وبيئة للتشتت المتوالد وهو ما يُرى في ستراتيجية المنهج التفكيكي) [1].

وقد إنعكس ذلك بحيوية وتصعيد مضاد لما كان يحدث في انجازات الحداثة فنياً على الاقل ، وهذهِ المتغيرات أسست لخطاب جمالي مفارق، يمس أهم أسس الجمالية التي تتوخاها ما بعد الحداثة ، وكان من بين أهم التحويلات تلك التي حدثت في جماليات التصميم لفنون ما بعد الحداثة في العمارة ، كما في النحت والرسم وما إلى ذلك ، وقد أتى هذا التغيير على حركة الأنساق الداخلية للخطاب ومنها أخذ إنجاز ما بعد الحداثة يدرك وقع الحرية غير المقيدة ، على إستيلاء نصوص جمالية تبث وتستقبل بشفافية لا حدود لها .

ويصبح (الاستهلاك) (هدفاً رئيسياً لمجتمع الحداثة ، حيث يكون الإنتاج الغزير قد أحدث تحولاً في المجتمع و الثورة الصناعية غيرّت المعايير الأخلاقية و الجمالية ، فأصبحت الأنا إستهلاكية مُستهلكة ، و أصبح هدف العقلانية الجديد هو إشباع رغبات الحشود الشعبية في الإستهلاك و تلبية طلباتها المعيشية ، وقد

تحوّل الإنتاج بعدها إلى الترفّيه و أصبح الفرد يبحث عن رفاهيته في المنتجات التكنولوجية ، و إتجه المجتمع نحو الرفاهية الكاملة ، وأصبح العمل يحتل مرتبة مرتفعة في التنظيم الاجتماعي ونشأ صراع في المجتمع بين من يملك العمل ومن يعمل) [2].

ويؤكد (آلان تورين) (إن الذين يحرصون على الإبقاء على رابط قوي و مباشر بين الحداثة و العقلنة قد إستنكروا دائماً مجتمع الاستهلاك ليُحسنّوا حماية فكرة مجتمع الإنتاج المتمحور على العمل ، و التنظيم العقلاني للإنتاج ، و الوفر ، و التكامل القومي) [3].

وتكون (الموضة) دلالة تستحدث عملية الإتصال الإجتماعي بين المجتمعات الغربية لما من أثر كبير في تخطي عوائق النظام النمطي في المجتمعات، وهذا ما يؤسّس لظهور الفردية كقوة خارجة عن التحكم ، قوة تهديمية ، وفوضوية ، تعبث بالسوق من خلال الإستهلاك المستمر الذي يجعل من تلك الفوضوية ، سمة أبداعية لقيمهِ الفكرية ، و التي تعمل على إزالة القديم وتخلق بدلاً عنه جديداً ، كنمط علاقة مع المحيط ولو ذهبنا إلى إنجازات الرسم لما بعد الحداثة ، لتلمسّناهذه القيم بشكل واضح، فكأن الثورة الحداثية أستبدلت بثورة اشد هياجاً ، بما يلائم حركة الفكر الجديد ، الذي يضّم لعبة المتعارضات في الذوق لا التجانسات وكانت مقترحات الجمال تقّدم نفسها كأفضل ما يكون عليه التنافس ، خدمة لهوس الاختلاف وقد ترك ذلك وشماً مفارقاً في جماليات التصميم لفنون ما بعد الحداثة بوصف عام ، وبوجه الدقة في جماليات التصميم لفن الرسم .

وعليه تصبح ما بعد الحداثة ، تجسيداً فعلياً لثقافة الإستهلاك وأسسه وأهدافه ، إذ تفترض تلك الظاهرة ، أن المظاهر الإجتماعية المتجلية في السينما والأدب والإجتماع ، تشكّل كلها رؤى متنوعة ومتغايرة لحقيقة إجتماعية واحدة ، ومن هنا نشأت فكرة التقسيم والتبعثر مقابل غياب التفسير الموحّد للعامل الإجتماعي ، وحلول الفرديات مكان الكليات ، وظهور ما يسمى بالنرجسية الفردية.

في ظل التوحّد والترابط الذي تسعى إليه العولمة في الإقتصاد ، تمتد سوق عالمية واحدة من الغرب إلى الشرق ومن الشمال إلى الجنوب ، خاضعة لقوانين العرض والطلب ، وفق ثقافة عالمية إستهلاكية متطورة ، على نطاق واسع وشمولي ، يتخذ من الاتصال والمعلوماتية أداة لاحتكار العالم والمجتمعات السائدة فيه والسائرة في ركبه ، على حد سواء ، وتطرح في الوقت ذاتهِ قضايا جديدة ومتفرّدة في ظل التحوّلات والإنقلابات الجارية في الفن والأدب والاقتصاد وفي الثقافة والعلم والسياسة ، ومنها قضية المرأة ، التي أخذت أبعاداً ستراتيجية في ظل تبّدل المناخ العام في النصف الثاني من القرن العشرين ، إذ يكون وضع المرأة هو احد أقطاب الفكر الجديد للمجتمع ما بعد الصناعي والذي أراد أن يزيل كل العوائق والممنوعات التي سعت جاهدة في سبيل عدم تحقيق العدالة والحرية للمرأة ، وفرض القيود والقهر الطبقي والعائلي .

---

(2) عاصم عبد الأمير ، نحن إستهلاكيون قبل أن تنشأ ثقافة الاستهلاك، مصدر سابق، ص 18 .

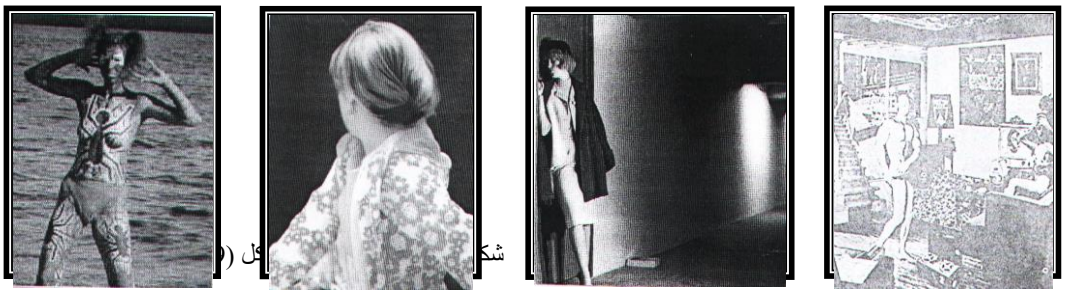
(1) سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (انفجار عقل اواخر القرن) ، مصدر سابق ، ص14

(2) تورين ، آلان ، نقد الحداثة (الحداثة المظفرة) ، مصدر سابق، ص 177 .

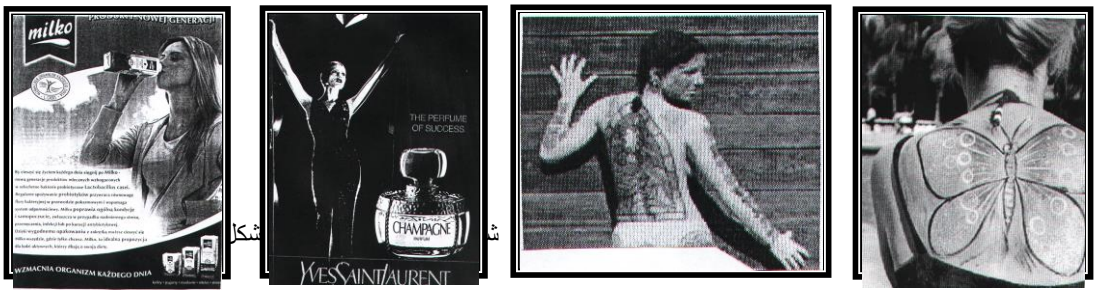
ولما كانت الشركات الكبيرة تسعى إلى تدعيم سيطرتها على السوق العالمية وتوسيع نطاقها ، وجعلها سوقاً واحدة بلا عوائق ، تحول دون حركتها الحرة ، تصبح مهمة هذه الشركات هي فرض هيمنتها ،وإقناع الكثير من الناس بالقيم و العادات و الأفكار التي تخدم أغراضها ، وتسعى إلى تبّني السلوك الذي يسهّل لها تحقيق مصالحها على نطاق العالم .

والثقافة يمكن أن تساعد على تمهيد الطريق أمام تلك الشركات وتنظيم عملياتها ، وإختراق و إزالة الحواجز الإقليمية و الوطنية و الفكرية و النفسية التي تعرقل إمتداد نشاطها إلى كل البلاد ..، وهي تتمتع بوسائط إعلامية تستطيع الوصول إلى كل مكان من العالم عن طريق إشاعة الثقافة الإستهلاكية ..، وفي هذا السياق تصبح الملذات البدنية المؤقتة مهمة ، فهي تشجع على الإستهلاك وتتجدد بإستمرار ، وفي هذا المجال يلعب (الجنس) دوراً بارزاً و تتحول المرأة إلى أداة للأغراء ، و اللذة الجنسية إلى وسيلة لزيادة الإستهلاك و تشجيعه ، و تتحول من منتجة إلى مستهلكة تتسكع أمام واجهات المحلات ، وتصبح المرأة التي تصبغ وجهها بالمساحيق ، أو ترتدي ثوباً يكشف سرتها ، جذابة للرجال .. ويصبح المهم في الحياة هو القدرة على الشراء ، السعي لاقتناء آخر ما يعرض بالسوق ، هو تلبية الرغبات الحسية وإشباع الملذات السريعة ، حتى تنقضي وتحل محلها لذة أخرى تبدو جديدة [1] .

وقد شهدت تيارات ما بعد الحداثة ، سلسلة من التوظيفات و الإقتباسات لصور المرأة و بمختلف الأوضاع ، وهي بالحقيقة تمثل المشروع الأفضل لثقافة الاستهلاك في المجتمع ما بعد الحداثي وبالذات في فن الرسم شكل (26)، (27)، (28) وبالأخص منه فن الجسد شكل (29)، (30)، (31) (والذي سيتناوله الباحث في المبحث الثالث من الفصل الثالث)، و فن الإعلان التجاري شكل (32)، (33)، وفن الأزياء و الموضة شكل (34)، (35).



شكل (



شكل

ش

(1) شريف حتاته ، الخطاب الا بعد ال - أمار والمعلومات) ، الأربعاء 28 / كانون الثاني / 2004، ص 3-

شكل (34) شكل (35) شكل (36)

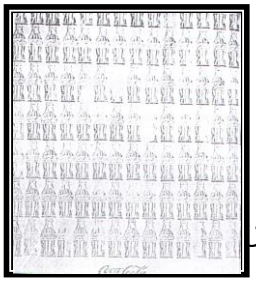
ومن الأمثلة على هذا الموضوع ما يتعلق بصناعة وفن مستحضرات التجميل الخاصة بالمكياج ، وتوزيعها شكل (36) . وإذا كانت الشركات المنتجة لها رغبة في تحقيق الأرباح ، كان لابّد لها من الرواج و الإعلانات المستمرة ، و التي تكون فيها المرأة هي محض جسد وظيفته العرض والطلب ، فيكون الجسد هنا رمزاً و منبعاً للملذات الحسية و ضرورة للصرف المستمر عليها ، للحفاظ على أنموذج معين لها من الجمال في المجتمع شكل (37)، (38).

وفي مجال الفن الشعبي (فن البوب) تكون صورة المرأة بمثابة الفعل الذي يحرّك المضمون في بعض النتاجات الفنية ، و التي تكون الغاية من ورائه هو نجاح عملية الإستهلاك وتحقيق الهدف من وراء

توظيف بعض صور المشاهير والشخصيات البارزة في المجتمع الغربي في النتاجات الفنية وبالذات صور النساء (الفنانات والأديبات والمطربات)، شكل (39) .

وفي ذلك يقول (بودريلاند) (هل الفن الشعبي هو النوع الفني المعاصر لمنطق الإشارات ولإستهلاكها ؟ أو إنه مجرد تأثير للنمط وبذلك يصبح في ذاته مادة للإستهلاك ؟ إن الاثنين لا يتعارضان ، إن من المنطق أن لا يتعارض الفن مع عالم الأشياء ولكنه يتحرى نظامه وذلك لأجل الدخول في النظام نفسه) [1] .

هذه الثقافة الجمالية تسعى إلى (صرف الناس عن قيم الجمال الطبيعي ، وعن قيمة العقل ، والشخصية ، وحتى الخلق في المرأة ، إن فن التجميل يسهم في إخفاء وازدراء علامات التقدم في السن ، وأشياء مثل التجاعيد ، أو زحف الشيب على لون الشعر الأصلي ، هذه الأشياء تعد عورات يجب إخفاؤها ووسيلة ذلك هي الدهانات والأصباغ والمساحيق التي تنتجها شركات الثقافة الاستهلاكية وتوزّعها في السوق العالميــة ،



شكل

وهكذا تتحول المرأة إلى جسد ، تتجرّد من عقلها و عواطفها لتتحوّل إلى شكل خارجي، إلى سطح بلا عمق ، وفكر ما بعد الحداثة يساعد على الترويج لهذه العقلية) [2] .

ومن هنا يكون جسد المرأة هو السلعة الإستهلاكية في المجتمع ما بعد الحداثي ، التي تخضع لظواهر نفسية و ذهنية لتحقيق غايات اقتصادية بغطاء فني ، يتسم بنوع من الجمال. يقول (فردريك جيمسون) (أن أعمال (آندي وارهول) تدور في الحقيقة ، في جوهرها حول التعديل نحو السلعية ، كما أن الصور الفخمة للنساء ولقناني (الكوكا كولا) شكل (40) أو لعلب صابون (كاسبيل) ، التي تقّدم تقديس السلعة في تحوّل نحو

(1) Russell , Daylight , Pop Art – The 60 s and the Emergence of post modernism , Ibid , P. 34 – 36.

(2) شريف حتاته، الخطاب الأصولي و المرأة و ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص4 .

الرأسمالية ، يحسن أن تكون على شكل إعلانات سياسية قوية ومنتقدة ، ولو أنها لم تكن كذلك ، فعلينا أن نعرف لماذا يكون الأمر كذلك؟) [1].

إن فكر ما بعد الحداثة يغلّف الحديث عن حقيقة الجسد وإشتغالاته في الفن وحركاته المتعددة ، من خلال قلب الكثير من المفاهيم و المعتقدات بحجّة الحرية والديمقراطية وإطلاق الفوضى العارمة وعدم الثبات

، والتغيير ، وثراء التفاصيل والبحث عن قيم فريدة للجمال ، وعن طروحات غير مألوفة ، (كما سيتناول ذلك الباحث في المبحث الثالث من الفصل الثالث والخاص بحركات ما بعد الحداثة) .

سمات ما بعد الحداثة

في مقال لـ (إيهاب حسن) عام (1980) يطرح خمسة سمات لثقافة ما بعد الحداثة ، وتتسم طروحاته هنا بخاصيتي (إستحالة التحديد و التفكيك) .

وهذه الأفكار هي :

- إعتماد تيار ما بعد الحداثة على تجاوز الصبغة الإنسانية للحياة بصور عنيفة ، بحيث تتجاذب فيها قوى الرعب و المذاهب الشمولية ، و التفتت و التوّحد ، و الفقر والسلطة.
- ينبع تيار ما بعد الحداثة من الإتساع الهائل للوعي من خلال منجزات التكنولوجيا ، ونتيجة لذلك صار الوعي ينظر إليه على إنه معلومات ، و التاريخ على إنه حدوث ، وتلك رؤية متناقضة ظاهرياً .
- يتبدّى تيار ما بعد الحداثة في إنتشار اللغة بوصفها مقوماً إنسانياً .
- يتطلع تيار ما بعد الحاثة إلى الأشكال المفتوحة ، و المرحة ، و الطموحة ، و الانفصالية ، و المتروكة أو غير المحددة ، لتكوين خطاب مؤلف من شظايا .
- ما بعد الحداثة توحي بنمط جديد من تلاقي الفن بالمجتمع على عكس ما حدث في تيار الحداثة الذي كان يقبع في برج عاجي [2] .

ويضيف (إيهاب حسن) مفهوم (الإنشائية) إلى سمات و محددات ما بعد الحداثة في مقالات نُشرت له عام (1986) ، وتعريف (الإنشائية) لا يعني إنشاء الواقع فحسب ، بل يرتبط بمفاهيم أخرى ، انتشرت في فترة ما بعد الحداثة مثل : إستحالة التحديد ، نقض الأعمال الأدبية المقننة ، اللاذاتية ، اللاعمق ، التهجين ، الاحتفالية ، الأداء [3] .

ولما كانت (ما بعد الحداثة) هي معارضة وردة فعل ضد (الحداثة) و معطياتها و مبررات اشتغالها و أسسها و مقوماتها ، فان من الضروري الإقرار بأن ما جاءت به طروحات (إيهاب حسن) منظّر ما بعد الحداثة ، بخصوص سمات ما بعد الحداثة ، كانت تعمل على إيجاد صيغة مواءمة للفن و الأدب على حدٍ سواء ، إلاّ إن الباحث هنا يؤكد أن الأدب كان أقرب إلى ميدان تلك السمات لما يحويه من مسوغات ومن تراتب في الأفكار المطروحة ، في ظل العهد الجديد الذي تلا الحرب العالمية الثانية ، تلك السمات كانت محض تجلّي لفكرة ما بعد الحداثة ، وهي تتشظى و تتفرع إلى أفكار لما بعد حداثات عديدة ، وهذا ما قادها

إلى أن تمر بأطوار متعددة من التحوّلات و الإنقلابات على نفسها و على الآخر ، مشكلّة ، بنى متشظّية ، تهيمن تارةٌ على خطاب الأدب ما بعد الحداثي ، وتجاور تارةٌ أخرى بنى معرفية مستقلة ، وتكون في بعض الأحيان ، بنى سطحية ، ظاهرية ، تعمل من أجل ردم بعض الأفكار لإيجاد حلول جديدة ، تتبنى فكرة إزالة الفواصل بين الثقافات المتعددة .

ويصح كثيراً أن نعثر على الظلال العريضة لتلك السمات في مظاهر الفن التشكيلي ومنه فن الرسم تحديداً ، ذلك أن فنون ما بعد الحداثة أستطاعت أن تمتص التحويلات الجوهرية تلك ، و احتفظت هذه الفنون بذات السمات التي نجدها في الأدب و أجناسهِ ، وهذا ما سيوغل الباحث فيه عميقاً ضمن سياق الدراسة .

---

[1] Jameson , Fredric , Post modernism , or , The Cultural Logic of Late Captialism Durham , Duke University press , 1991 , P.9 .

[1] حامد أبو احمد ، الخطاب و القاريء ، مصدر سابق ، ص 195 .

[2] نفسه ، ص 195-196 .

ولذلك فان النقطة التي يؤكد عليها (سمث) هنا ، هو (الإدّعاء بأن ثقافة ما بعد الحداثة ، إنما هي ثقافة لم تعد تميّز الفوارق بين الثقافة الرفيعة و الثقافة الوضيعة ، أن ذلك سبّب عند البعض الاحتفال و الانتهاء إلى الأيمان بالنخبة التي بنيت على اختلافات اعتباطية للثقافة ، وهو سبّب عند البعض الآخر اليأس من تحقيق نصر نهائي للتجارة على الثقافة) [1] .

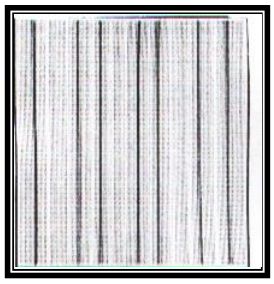
هذا ما دعا (سمث) إلى تلخيص مواصفات و سمات لما بعد الحداثة وفقاً للتحوّلات و الإنتقالات التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة مقارنة بالحداثة ، ومن هذه السمات [2] .

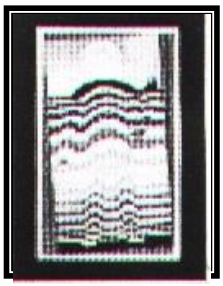
- الإنتقال من الشعور (وأثره) إلى السخرية :

ما هي علاقة وارهول بـ (مارلين مونرو) شكل (39) والأحذية ذات الكعب العالي ، وصناديق (علب) البريلو ؟ المحاكاة ، التبجيل (التوقير) أم المعارضة.

- الإنتقال من العمق إلى السطح (التداخل النصي):

تشير رسوم (فان كوخ) إلى الأشياء في العالم الحقيقي ، بينما يشير(الفن البصري) إلى الصور غير المباشرة . شكل (41)، (42).





شكل

- من المركز إلى الهامش:

نهاية القصص العظيمة ، تحرير وإنفتاح ، ظهور الشباب المنحرفين ، الشاذين ، والنساء .

ويصف (هربرت كانز) ثقافة ما بعد الحداثة ، بالثقافة ذات التعددية الجمالية في الفن ، إذ(أن لكل ثقافة مؤسساتها للاستجابة للاحتياجات الجمالية للناس ، ورغم أن كل الأميركيين يستهلكون الفن ، في مرحلة ما بعد الحداثة ، فإن أصحاب الثقافة الرفيعة يختارون فنهم من اللوحات الزيتية الأصلية ، في صالات العرض ، بينما يختار الناس الآخرون اللوحات الفنية المنتجة بشكل وافر و التي أعيد إنتاجها لمرات ، و التي يمكن شراؤها في مخازن المعارض الفنية ، أما الفقراء جداً فقد يعتمدون على نمط آخر من الجمال ، من خلال صور المجلات و التقاويم) [3] .

ويرى (فردريك جيمسون) إن (تيارات ما بعد الحداثة ، إتسمت بسمات عدة : فقد فتنت بالرخيص و السوقي مثل مسلسلات التلفزيون ، ثقافة الأعمال الفنية المبتذلة ، و الإعلانات ، وعروض الترفيه المسائية المتأخرة ، و أفلام الدرجة الثانية من هوليود ، وما يسمى بالأدب الشبيه(أو المناظر) الذي تولّد منه سيل من المطبوعات الرخيصة مثل قصص الرعب ، و الروايات الغرامية ، و السير الشعبية ، و الروايات البوليسية ، و روايات الخيال العلمي و الفنتازيا . وأن كل هذه المواد ، لم تعد مجرد مصدر للاقتباس منها ، كما كان جويس أو مالرو سيفعلان لو شهداها ، بل أن هذه المواد أصبحت تغوص في أعماق تيارات ما بعد الحداثة و تتوّحد بها) [4] .

ومن هنا كانت نظرة (جيمسون) لما بعد الحداثة (باردة ، لأسباب عديدة منها ، موت التفرد و الابتكار حسب رأيه ، فتحت عنوان (ثقافة ما بعد الحداثة 1983) يقول : في عالم يتعذر فيه الابتكار الأسلوبي لا يبقى لنا سوى محاكاة أساليب ميتة ، و الحديث من خلال أقنعة ، و أصوات تنتمي إلى أساليب محفوظة في متحف

---

(1) Smith , Philip , Cultural Theory : An Introduction Malden , MA and oxford , Black ell , 2001 , p. 13

(2) Smith , Philip , Cultural Theory : An Introduction Mablen , p .226

(3) Gans , Herbert , A Comparative Analysis of High and Popular Culture , in Popular Culture New York , Basic Books , 1974 , P. 96 .

(2) حامد أبو احمد ، الخطاب و القاريء ، مصدر سابق ، ص 199-200

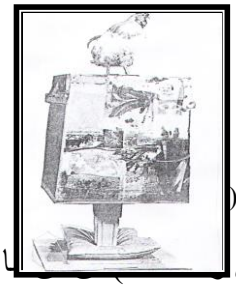
وهمي ، وهذا معناه أن فن ما بعد الحداثة ، سيتناول الفن ذاته وبأسلوب جديد ، بل أن رسالة أساسية من رسائل هذا الفن ستكون الفشل الحتمي للفن و الجمال)[1] .

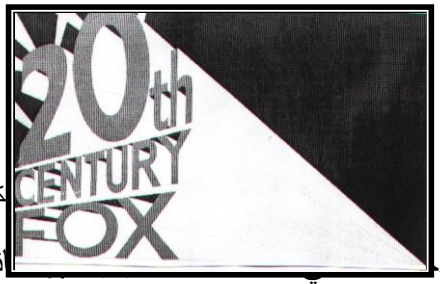
ويضيف (جيمسون) (إن المعنى الحقيقي المتضّمن هو ذلك نحن أنفسنا ، فالموضوعات الإنسانية التي تحدث في الحيز الجديد ، لا تحتفظ بأثرها مع ذلك التطور ، لقد كان هنالك تحول أساسي في المادة ، لم يرافق لحد الآن بأي تحول مناسب في الموضوع ، فلحد الآن نحن لم نتخذ الأداة الأدراكية الحسية لتلائم ما فوق الحيز ، لأن عاداتنا الإدراكية الحسية قد تشكلت في النوع الأكبر من الفضاء) [2] .

لم يكن (جيمسون) الوحيد الذي إنتقد ثقافة ما بعد الحداثة ، فهناك (ليوتار) و(هابرماس) وآخرون ، ولكن في ما يتعلق بسمات ما بعد الحداثة ،التي تستخدم غالباً ، للإشارة بصورة لا تاريخية إلى القيم التي لا

نقدّرها ، فتستخدم إزاء أطفال(مارسيل دوشامب) . يقول (جون كيج) (صار الكل فناناً ، أما دوشامب فيجمع القمامة !!) [3] .

وكذلك من السمات الأخرى هي التجاور و التداخل و التمازج بين الفن و فروعهِ من جهة و بين الفن و الأدب من جهة أخرى ، و بين الفن و الأدب و الثقافة و العلم و الاقتصاد و الاجتماع و الدين من جهات أخرى متعددة ، فيكون فن الرسم وفقاً لذلك مشروعاً للإتصال مع فن العمارة و الفن الجداري ، و فن التصميم شكل (43) ، ومع فن النحت شكل (44). وهذه الإتصالية هي محض إلتقاء جمعي للأداتية في فن ما بعد الحداثة ، و التي تشكّل بطبيعتها وظيفة لتمثيل ثقافة الاستهلاك ، وجعلها ممارسة حقيقية و ميدانية ، للشروع نحو إيصال و إحراز أكبر قدر ممكن من اللامألوفية إلى المجتمع الحر ، الذي يمارس فيه هذا الإطلاق نتيجة إنغمار الثقافات المتعددة في الحيّز المكاني و الزماني للمحيط .





كل (

ومن هنا (كما سنلا ني ا بعد الحداثة يطرح مشاكل ناجمة عن فراغات سلبية كبيرة تركتها الحداثة (كما يتصوّرها هابرماس) دون حلول جذرية ، أو آنية .

وأخيراً أن (ما بعد الحداثة) يمكن أن تقسّم سماتها الثقافية ،إعتماداً على توّجهاتها و إستراتيجّياتها و منهجيتها و طروحاتها الفكرية ، و الفلسفية عبر أربع محطات هي :

- المنظور التاريخي : الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضاً لبعض جوانبها .
- المنظور الفلسفي : الذي يراها تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب و تقويض الحداثة .
- المنظور الأيديولوجي(السياسي) : فهو يرى أهمية ما بعد الحداثة من خلال نتائجها ، إذ هي قادرة على خلق الإشكاليات ضمن المسلّمات حتى يتسنى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقاً يقبل الشك، وبذلك تلعب ما بعد الحداثة دوراً مهماً في أعادة تعريف الحقائق المتغيرة وفي زعزعة الثقة بالثوابت ، مما يفضي إلى تعرية صيرورة الحقائق و تحيزاتها .
- المنظور الاستراتيجي (النصوصي) : تسعى ما بعد الحداثة إلى تأصيل النص و إنفتاحه و إنكاره للحدود و الحد ، مما يجعله يقبل التأويل المستمر و التأطير المتحوّل

---

(3) حامد أبو احمد ، الخطاب و القاريء ، المصدر السابق ، ص200 .

(2) Jameson , Fredric , Postmodernism,or The Cultural Logic of Late …, 1991, P.38- 39

(1) إيهاب حسن ، الحداثة في الثقافة و الفن ، ت: عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4، بغداد، 1988 ، ص46-47 .

أبداً ، و ينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص و لا محدودية المعنى ، و تعدد الحقائق [1].

وهذا ما يخضع لأثر الحركات و المناهج النقدية و الأدبية التي رافقت ظهور ما بعد الحداثة و ساهمت في تأسيسها و التنظّير لها ، على كافة المستويات و الأطر المعرفية . فأظهرت نتيجة لذلك إنسجامات عدة مع أطراف و مشاريع ، قد تبدو عند البعض بعيدة في محتواها ، عن هذه الطبيعة الجديدة للمجتمع ما بعد الصناعي ، إلاّ أنها بحقيقة الأمر تجاهد من أجل إيجاد علائقية غير مشروطة مع كل مجال يتعلق بالمجتمع ، ولذلك نلاحظ اكتساب ما بعد الحداثة لسمات عديدة يمكن تمثّلها في العديد من المعارف بعكس الحداثة التي خضعت للمنطق و للعلم ، فلم تلبث أن تبني مفهوماً ، إلاّ و قامت عليه مفاهيم أخرى ، لكنها تخضع لمنطق العقل الذي لا يجد ترحيباً في مفاصل ما بعد الحداثة .

[1] الرويلي ، ميجان ، وأخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 143 .

العقلانية في الرسم الحديث:

مدخل في فلسفة العقل :

تباينت أطروحات العقل * في مسارات الفلسفة المتعددة ، إبتداءاً من الإغريقية و لغاية العصر الحديث ، وأخذت العقلانية تضفي طابعاً مميّزاً على فلسفة الفن و بالذات في فنون الحداثة ، وكان من نتائج ذلك أن تبلورت العقلانية بشكل واسع لتؤسس مفهوماً طالما إرتبط بالمذهب العقلي ** ، من حيث تكافؤ الإعتبارات المنطقية مع مستوى الطروحات الحداثية في الفن و بالأخص في مجال الرسم الحديث .

وإذا ما قام الباحث بإستعراض موجز لنظرة الفلاسفة إلى العقل و بالخصوص الفلاسفة العقليين ، سنجد إن بدايات فلسفة العقل كانت عند الإغريق و بالذات عند (سقراط) (470-399 ق.م) الذي كان له موقف غائي من (الفن) ، (فليس غريباً على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلي أن يرى في فن عصرهِ خروجاً على ما يفرضه العقل من تحفّظ قد خلا منه ذلك الفن ، فالعقل عند سقراط هو الذي املى عليه محاربة النزعة الحسية التي تطرّف في التعبير عنها فنانو القرن الرابع والخامس الذين إعتمدوا في تصويرهم و نحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة ، التي تقيّد الفن بالتزام النماذج الثابتة) [1] . و لذلك كانت قيمة الجمال عنده مرتبطة بمبدأ الغاية ، فلا يكون الجمال جمالاً إلاّ من خلال تحقيقه لغاية ما .

والعقل عند(سقراط)هو(الذي دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين إسترسلوا في إثارة جانب العاطفة و الانفعال إلى حد يضّيع سيطرة العقل على الإنسان و يفقده الإتزان و التمسك بالقوانين المقدسة ،التي أنزلها سقراط منزلة التأليه و إختار أن يضحّي بحياته في سبيلها لأنها تمثل العقل و العدل الإلهي) [2] .

أما (أفلاطون) (427-347 ق.م) الذي تأثر بأستاذه * ، فقد وضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال و بعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة ، و إن قيمة الجمال عنده تتحقق في عالم المثل ، أو عالم الجواهر الأزلية الأبدية ، الذي يكون أعلى من العالم الطبيعي،وإن (هذه الكيانات اللامتغيّرة التي يطلق عليها أفلاطون تعبير الصورة أو المثل ، هي الموضوعات التي يعنى بها العقل عندما يستعمل الأفكار العامة و التعريات و المبادئ ، وإن الشيء الرائع لا يوجد في عالمنا الأرضي بل يوجد في عالم الأفكار ، إنه لا يولد و لا ينقرض ، لا يزيد و لاينقص بل هو رائع دائماً ، و بما إن للرائع صفة ما فوق الحواس فلذلك لا يمكن أن نعرف الرائع بحواسنا ، بل بالعقل) [3] . ولمّا كان (عالم المثل هو عالم العقل و عالم الثبات و عالم الصدق ، وكان عالم الواقع هو عالم الحس و عالم التغيّر و عالم الخداع ، أقام أفلاطون تقسيماً للنفس يتضمن ثلاث مناطق تتأرجح

(*) العقل : هو جوهر بسيط مدرك للأشياء بحقائقها (الكندي)
: هو قوة النفس التي يتحصل بها على المعاني و الفرق بينه و بين الحس : أن العقل يستطيع أن يجرّد الصورة من المادة اما الحس فانه لا يستطيع ، فالعقل هو قوة تجريد تدرك المعاني الكلّية كالجواهر و العرض و العلة و المعلول و الغاية و الوسيلة و الخير و الشر .
:هو قوة طبيعية للنفس متهيئة لتحصيل المعرفة و العلمية : وهي معرفة مختلفة عن المعرفة الدينية المستندة إلى الوحي و الايمان
: هو قوة الإصابة في الحكم ، يقول ديكارت : (لا أتلقى على الإطلاق شيئاً على انه حق مالم أتبين ببداهة العقل انه كذلك) .
: هو الملكة التي يحصل بها للنفس علم مباشر للحقائق المطلقة .
للمزيد ينظر (جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج 2 ، لبنان ، ص 89-92 ، وكذلك ، فؤاد كامل ، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، ص 180-181 ، وكانت ، نقد العقل المجرد، ت: أحمد الشيباني ، بيروت ، ب ت ، ص 247 وإبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، ص 120 – 121).

(**) المذهب العقلي : في إستعمال الفلاسفة ، هو ما يميز النظرية الفلسفية حين تزعم أنه عن طريق الاستدلال العقلي الخالص و بغير لجوء إلى اية مقدمات تجريبية يمكننا ان نصل إلى معرفة جوهرية عن طبيعة العالم . و هنالك استعمال آخر لهذا المفهوم يشير إلى أنه لا يجوز الايمان بخوارق الطبيعة ، و ان الدعاوى الدينية ينبغي ان تختبر بمحك عقلي ، و المذهب العقلي على النقيض من المذهب التجريبي (وهو المذهب القائل بان التجربة أساس ضروري لمعرفتنا كلها) يقول (ليبنتز) : ان جميع القضايا الصادقة يمكن من حيث المبدأ معرفتها بواسطة الاستدلال العقلي الخالص . و يعتبر ديكارت و ليبنتز و سبينوزا اهم الممثلين للمذهب العقلي (فؤاد كامل ، وآخرون ، الموسوعة الفلسفية المختصرة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ص 418-419) .

(1) أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها و تطورها ، ط2 ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1983 ، ص 27-28 .
(1) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، مصدر سابق ، ص 28
(*) تاثر أفلاطون و هو تلميذ(سقراط) بآراء أستاذه ، و تشّرب النزعة العقلية من فلسفته ومن الجو الذي احاط به في صدر حياته الفلسفية ، وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط حين أفرد للمعقولات عالما مفارقاً خاصاً بها ، و آثر منهج الاستدلال العقلي ، و أغرم بالرياضيات و الهندسة . (اميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال نشأتها و تطورها ، ص 28) .
(2) أوفسيانيكوف ، م ، وآخر ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط2 ، تعريب : باسم السّقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص 21 .

بين الجانب النبيل و الجانب الدنيء ، ومهمة النفس أن تنظر بالعقل حتى تصل إلى عالم المثل الخالد الحقيقي .. ومن هنا تساءل أفلاطون هل الفن تقليد ؟ هل هو واقعة عقلية أم غير عقلية) [1] و لهذا جاءت قيمة الجمال عنده من خلال الاقتراب من الماهيات و المثل ، و الأفكار السامية و التي تعلو على إدراكنا .

وفيما يعنى بأرسطو (384-322 ق.م) فقد طرح آراءاً تختلف عن سابقيه ، ووجد بعكس أفلاطون ، أن الجمال الحقيقي ليس في عالم المثل و الجواهر الأزلية و إنما هو في عالم المحسوسات ، و إن الفن يمكن أن يأخذ مادته من المحسوسات البيئية ، و يحاكيها . و حين وجد أفلاطون نموذجه الجمالي في عالم العقل بمفهومه المطلق و العام ، (رأى أرسطو نموذجه الجمالي باطنياً في العقل البشري ، إذ ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا فليس هنالك مثال يتجأوز حدود الإنسان أو العالم فكل شيء موجود فينا نحن ، حتى المثال ذاته يكون موجوداً في الإنسان . يقول أرسطو : إننا لا نقصد النافع و الضروري إلاّ من أجل الجمال . و لكن هذا الجمال يتحّد بالعقل البشري ، فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح ، و إنه إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة في عقل مبدعها)[2] و أكد أرسطو أن (الفن محاكاة

، تختلف بالوسائل و الموضوعات و الطريقة ، فبعضها يحاكي بالألوان و الرسوم كثيراً من الأشياء التي نصورها ، و بعضها بالصوت ، و بعضها باللغة ، فالرسامون يحاكون بطرق شتى فمثلاً فولو غنوطس كان يصوّر الناس خيراً من واقع حالهم . وفوسون أسوء مما هم عليه ، وديونيسيوس كما هم في الواقع) [3] .

تيار العقل في الفلسفة المعاصرة:

وبالنسبة لأصحاب المذهب العقلي (ديكارت وليبنتز واسبينوزا) يجد الباحث أن هنالك ثمة تشابه كبير وواضح في نظرتهم ونزعتهم العقلية في الفكر الفلسفي الذي ينتمون إليه ، ويعتبرون العقل مركزه والمحرك الذي يطال كل رغباتهم في تحييّد نزعة اللاوعي أو كل ما لا يمت بصلةٍ إلى العقل والعقلانية .

فديكارت (1596 - 1650) الذي عرف بالكوجيتو الشهير (أنا أفكر إذن أنا موجود) تناول الجذر الفلسفي للحداثة من خلال ثلاثة محاور :

الأول : جذر عقلي : إهتم بفلسفة العقل وتأثيرها على نزعة الحداثة بشكل عام مما طبع الفن ومنه الرسم بطابع العقلانية .

الثاني : جذر ذاتي : إسقاطات الذات على الفن ، وتشكّل قيمة للإحساس بماهية الذات وما يعتريها من حدوس وعواطف وإختلاجات مستترة في بواطن النفس الإنسانية .

الثالث: جذر عدمي : إبتدأ في طروحات الدادائية ، وألقى بظلاله على تيارات ما بعد الحداثة في الفن والأدب.

وأكد (على أهمية الوعي الذي هو دليل وجود الذات ، فمن خلال الموسيقى مثلا التي يعتبرها من أسمى الفنون وارفعها وأكثرها تجريداً ، توصّل ديكارت إلى وجود وحدة بين العقل والحس في الخبرة الجمالية السليمة) [4] ، والتي إنبنت على منهج فكري في مسألة الشك ، والتي توصله إلى الحقيقة ، عن طريق البحث والتقصّي المنطقي والإستدلالي .

ومن هنا كانت الإشارة إلى فكرة العقلانية تتجه إلى أبعاد أكثر إنفتاحاً نحو إدراك الحقائق الجمالية في الفن ، إذ إن فعل المخيّلة ينشط في تدارك الصور والدفع بها إلى الواجهة ، لكنه يظل عاجزاً عن الاتيان بمقدمات وإستنتاجات عن الصورة بواقعها الحقيقي ، إنطلاقاً من أن الفن هو التجلّي المعبّر عن طاقة الروح ، من خلال المشاركة في ترتيب وتنسيق وإخراج الصور والرموز والأفكار بوحدة الإنفلات من كل ما هو جزئي إلى كل ما هو كلّي ومطلق .

لذلك كان السؤال المحوري لفلسفة ديكارت العقلية وإرتباطها بالفن عموماً وبطبيعة الرسم خصوصاً ، يدور حول إستفهام علمي مفاده : هل شكّ ديكارت فعلاً في كل شيء؟ وهل يعني شكّه بكل شيء ، إنه شكّ بالكل؟ و في الحقيقة فإن (ما شكّ فيه ديكارت فعلاً هو الأشياء الجزئية و الأفكار التي تقابلها و المباديء العقلية التي تنظمّها ، أما الكل بما هو فعلاً وحدة الموجودات ، فهو يظل قائماً وراء الشاك وشكه والمشكوك فيه ، ولمّا كان الشك في شيء معناه إننا كنا على يقين منه قبل أن نشك فيه ، فإننا نكون أمام فكرة الديمومة

---

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1977 ، ص 148 – 149 .

[2] راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 ، ص 60 – 61

[3] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص 4-8 .

[4] راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص 90 – 91 .

: ديمومة الذات في حالتي شكّها ويقينها ، وديمومة المشكوك فيه في حالتي التيقّن منه ثم الشك فيه ، وديمومة علاقة الذات الشاكة بالمشكوك فيه في حالتي اليقين والشك)[1] .

وثمة من يطرح مسوغاً لتفعيل وتنشيط فعل الديمومة ، في تسيير فكرة العقلانية بالإتجاه الذي يمكن من خلاله قياس مدى الإقتراب والإبتعاد من غائية الفن وإستكمال متطلبات وجوده ، ضمن إطار الشعور العام بالعالم وبالكون .

وقد عمل (ليبنتز) (1646-1716) على إحياء فكرة الديمومة هذه ، حين أكد (أن الطبيعة هي مجال حياة دائمة ، وتجدد أزلي وحيوية خالصة ، ولاشيء في العالم يموت أو يفنى أو يفسد ..، وهكذا يكون هذا العالم هو مجال نسخ وتحول ، أو حركة وحياة ، لأن أرواحنا خلقت مع العالم ومن ثم فهي أزلية أبدية لا تموت ولا تنتهي ، فالميلاد تطوّر ونمو ، والموت إحتواء ونقصان)[2] .

ولما كان (ديكارت) قد (ربط بين الذهن والحواس ، وآمن بلذة جمالية مرجعها الإنسجام والتوازن بين أعضاء الحواس ، وأفعال الذهن ، وإن أحكام الجمال وتقييماته تتسم بالطابع النسبي ، فإن(ليبنتز) ربط بين فعل الجمال ومبدأ الإنسجام الأزلي فالجمال في تصوّره هو حالة التسليم بوجود الإنسجام الأزلي بين الموناد ات الروحية المتميزة ، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيوية المتدفقة وتأملها وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاء عندما نكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي)[3] .

هذه النظرة المثالية ، ذات الطابع الأفلاطوني ، لم تكن بحقيقتها طرحاً ميتافيزيقياً فحسب ، و إنما كانت إحالات جوهرية لماهية الإدراك العقلي وتنظيمه ضمن الإشتغال العام في الفلسفة والفن خصوصاً ، ومن هنا كانت الروابط العقلية عند (ليبنتز) تشدّد على ضرورة الأخذ بمبررات الإنسجام والتناسق والترتيب في الفن والرسم بالذات ، لكي لا يكون الفكر الجمالي خالياً من الصبغة التجريدية في التعاطي مع مشكلات الفن وعلم الجمال .

وتعززت هذه الطروحات حين (قام ليبنتز بإدخال الجمال في مجال المعرفة طبقاً لمبدأ الإتصال وهو إن الإنتقال في الطبيعة متصّل بلا طفرة بحيث لا تنشأ الحركة من السكون ...، وإن الأحكام الأستطيقية هي في مستوى الأحكام العقلية ، إذ إن العقل (حسب وجه نظر ليبنتز) إذا ما إستطاع أن يميز ما هو غامض ، ويوضح ما هو مختلط فإنه بذلك يقيم الفن على أسس عقلية)[4] .

ولم يكن (اسبينوزا) (1632-1677) مختلفاً عن المنهج الديكارتي العقلي ، إذ أن طروحاته قادت إلى التأكيد بأن (كل ما يعمله الإنسان ويكون مبنياً على أساس من العقل والتفكير ، لا على المشاعر والعواطف ، فهو عمل فاضل ، و إذاً لافضيلة في رأي اسبينوزا إلا بالعقل)[5].

وإن إرتباط المعاني والدلالات المنطقية بالفكر الخالص ، المجرد ، هو في طبيعته ، إستنفار لطاقات العقل ، وإمكانية الإفادة منها في تحصيل المعارف ومنه ما ينطبق على مجالات الفن والتصميم وعلم الجمال ، إذ إن الإحساس بالجمال وتنمية الذوق وإستدراك المحصلة منهما ، يكون في أساسه غاية حقيقية للخير عند (اسبينوزا)

وعبّر (كانت) (1724 – 1804) من خلال فلسفته الشكلانية ، إن التجربة الجمالية ترتبط بالأحكام العقلية ، (فمتى ما آمنّا بالعلم آمنّا بالعقل)[6] حسب قول (كانت) وإن الحكم الأستطيقي عنده يستند إلى أربع مقولات * ، ويستقرأمفهوم الجمال الخالص في ميدان البحث والتقصّي عن الشكل الخالص ، فالعلاقة بينهما ترتبط بكلّية المعنى وحتمية التواصل والتبادل ، فالذات لا تنفصل في بنية الفن ، حين يراد بها التعبير عن غائية الوظيفة ، بينما تختفي الذات في منطق العلم ، وتترك الخيار مفتوحا لمن يستجلب آثار المعرفة النظرية الحقّة إلى منطقة العقل . ومن هنا كان الإفصاح عن الجمال الخالص عند (كانت) ، تعبيراً واضحاً لتجريد العلامات والرموز والصور ، من أجل الحصول على اللذة الجمالية والذوقية الخالصة .

---

(1) تيسير شيخ الأرض ، فصول من حياتي (الوقائع والأفكار) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 ، ص62 – 63 .
(2) راوية عبد المنعم ، القيم جمالية ، مصدر سابق ، ص 95 .
(3) راوية عبد المنعم ، القيم جمالية ، المصدر السابق ، ص 94-95 .
(4) مراد وهبة ، قصة علم الجمال ، مصدر سابق ، ص25 – 26 .
(5) ديورانت ، وول ، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون دوي ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ب ت ، ص230
(6) مراد وهبة ، قصة علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 33.
(*) الكيف والكم والإضافة والجهة .

تطبيقات العقلانية في الرسم الحديث بين بنية العلم وعقلنة المعرفة الجمالية:

إن (خصوصية الفكر الغربي ، في فترة أقوى توّحد له مع الحداثة ، هي إنه أراد الإنتقال من الدور الأساسي المعترف به للعقلنة إلى فكرة أوسع ، هي فكرة مجتمع عقلاني ، يحكم فيه العقل ، لا النشاط العلمي والتقني فحسب ، بل حكومة البشر وإدارة الأشياء...، من هنا كانت العقلنة تفرض هدم العلاقات الاجتماعية ، والعواطف والأعراف ، والمعتقدات التي تدعى تقليدية ، وهكذا فان العقلنة وهي مكوّن لا بد منه للحداثة ، تصبح ، فضلاً عن ذلك ، آلية تلقائية وضرورية للتحديث)[1] .

ولذلك كانت الحداثة بطبيعة تكوينها ، تأخذ مديات واسعة في التوجهات العقلية ، إذ إن نشأتها ترتبط مباشرة بإنعتاق الإنسان من تحكّم النظام الكوني ، وكذلك من تحول الفكر الفلسفي من فكر ميتافيزيقي إلى فكر عقلاني ، وإن الفن الحديث بالتالي ، عمل على دمج الوعي المعاصر لطبيعة التحديث بعقلنة الخطاب الجمالي ، ففي العقلانية يكون (العقل مركز التفكير الذي يقود معرفتنا نحو الحقيقة ، وهذا العقل أخذ أحياناً شكل الفلسفة وأحياناً شكل العلم في الفلسفة الغربية)[2] .

وهناك بعض المقدمات المنطقية الأساسية للحداثة ، يمكن إيجازها من خلال مزج الأفكار الأساسية للتنوير**بالأفكار الفلسفية الإنسانية :

1. توجد ذات متماسكة مستقرة من الممكن معرفتها ، وهذه الذات عقلانية مدركة مستقلة .
2. هذه الذات تعرف نفسها والعالم بوساطة العقل والمنطق ، وضعت كشكل أعلى لتوظيف ذهني.
3. صيغة المعرفة المنتجة بوساطة ذات عاقلة موضوعية هي علم ، بإمكانه دعم الحقائق الكونية حول العالم.
4. المعرفة التي أنتجها العلم هي حقيقية وأبدية .
5. المعرفة الحقيقية التي أنتجها العلم بوساطة الذات الموضوعية العقلانية ، ستقود دائماً إلى التقدم والكمال.
6. العقل حاكم نهائي فيما يخص ما هو حقيقته ، وأيضاً يخص ما هو حق وخير .
7. في عالم يحكمه العقل ، ستكون الحقيقة دائماً هي الخير والحق والجمال ، ولن يكون هناك صراع بين ما هو حقيقة وما هو حق .
8. العلم هكذا يقف أنموذجاً لأي ولكل الأشكال الإجتماعية النافعة للمعرفة .
9. اللغة أو صيغة التعبير المستخدمة في معرفة الإنتاج والنشر ، يجب أن تكون عقلانية أيضاً ، ولكي تكون عقلانية يجب أن تصبح اللغة واضحة ، ويجب أن تعمل على تمثيل العالم الواقعي الذي يدركه العقل المنطقي [3] .

---

[1] تورين ، الان ، نقد الحداثة (الحداثة المظفرة) ، مصدر سابق ، ص16-17 .

[2] سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (إنفجار عقل أواخر الأمر) ، مصدر سابق ، ص28 .

[**] الأفكار الرئيسية للتنوير ظهرت في القرن الثامن عشر ، والذي مثّل روح العصر الحديث في أوربا ، والتنوير طالب الإنسان بأن تكون له العزيمة الكافية لاستخدام عقله بنفسه ، وأفكار التنوير هي :(أ) إيمان الروح أو العقل بقدرته على التحرر من كل ما ورثه من عبودية ، (ب) الأمل الوطيد في التقدم المستمر نحو حرية الإنسانية وكرامتها وسعادتها ، الشعور الواضح بمسؤولية الإنسان إزاء تقرير مصيره تقريرا إراديا مختارا ، الشجاعة في إخضاع كل الاراء والمذاهب الموروثة لامتحان العقل وحكمه ، وتشكيل الدولة والمجتمع والاقتصاد والقانون والدين والتربية بشكل جديد تبعاً لمبادئ وأسس قوية وجديدة ، (ج) الإيمان بتضامن مصالح الإنسانية بأسرها ، وزيادة الإخاء بين الناس جميعاً .

فعبادة العقل هي الطابع الرئيسي للقرن الثامن عشر ، ففي السياسة نادى(فولتير و روسو) بإقامة نظم الحكم على أساس عقلي ، وأسس (آدم سمث) في ميدان الاقتصاد مذهباً جديداً يقوم على مبادئ العقل وحرية الفرد ضد المذهب التجاري القديم وحاول الفلاسفة وضع قواعد للسلواك الإنساني مطابقة للعقل ، والبعض الآخر يحاولون جهدهم إثبات العقائد الدينية الأساسية إثباتاً عقلياً خالصاً ، أما النظرة الكونية فقد وضع لها (كانت) آخر صيغة عرفها هذا القرن بأن فصل فصلاً تاماً بين عالمين : عالم التجربة ، وعالم يعلو على التجربة ولكنه في نطاق العقل والعالم الثاني سابق للعالم الأول وشرط لوجوده ، ويسوده العقل المجرد الذي يفرض مبادئه على التجربة . (للمزيد ينظر : عبد الرحمن بدوي ، نيتشه ، ط2 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1945 ، ص 121 – 129) .

[3] كلاغس ، ماري ، ما بعد الحداثة ، جريدة المدى ، العدد 51، مصدر سابق ، ص 8 .

ويرى الباحث أن أطروحات العقل وجدت تطبيقات كبيرة في إستقراء طبيعة الفكر وإنتقالاته في المعرفة الجمالية ، وكذلك التوصّل إلى خيارات فلسفية تنأى بفعل الجمال وتراتبيته إلى ضرورة العمل وفق ما يقررّه العقل ، كما سنرى ذلك في هذا المبحث ، وبالتالي كيفية التعامل مع جموح الخيال وتطاوله في محاولة إفساد العقل والحطّ من قدره .

ولم يكن خيار تحييد المخيّلة ومحاولة إقصاء فعلها ، هو طرح ميتافيزيقي فحسب ، وإنما كانت بوادر الإفصاح عن مكنونات الفكر الخالص ، تأخذ مساحة عريضة في تطبيقاتها على دلالات الرسم وفن التصميم الحديث ، وطبيعة تشكّل صوره ونماذجه المعبرة عن الذات وعلاقاتها المتعددة بالمحيط الفني والإجتماعي والديني ، ومن هنا كانت الهوّة تتسع بين المخيّلة والعقل ، بإتجاهات متعددة ، تأخذ طبيعة إختلافية تارةً وإنسجامية تارةً أخرى ، حسب تعدّد منافذ الإشتغال بين المخيّلة والعقل ، في إشتغالهما ضمن إطار الفن ، ممّا جعل الرسم الحديث يتكّيف تارةً للإيغال في المخيّلة كما حدث مع الدادائية والسريالية ، وينساب بتراتب فكري مع العقل وأطروحاته وتطبيقاته كما لاحظنا ذلك في تيارات مثل التكعيبية والمستقبلية والتجريدية ومن قبلها الإنطباعية (وما آلت إليه من توافق علمي مع التطورات العلمية والإكتشافات النظرية في العلوم الصرفة والإفادة من إكتشاف الكاميرا وتجميد اللحظة).

وقد مرت العقلانية في مخاض عسير ، حين شهدت الإنتقال من الفكر الفلسفي إلى التطبيق العملي في الفن وبالذات الرسم منه ، والبحث في بنياته المتعددة جمالياً ، من خلال الخوض في مشكلاته والنظر اليها في مستويات متباينة حسب طبيعة الظرف المحيط أو الفلسفة المرافقة ، أو الطروحات الآنية المتوالدة نتيجة الكشف والبحث الفلسفي والجمالي المتواصل في طبيعته وتطوره ، وبالذات ما افرزته طروحات المذهب العقلي من معطيات .

فحين عارض التيار الديكارتي قوة المخيّلة بإعتبارها لا تتخيل إلا المحسوس ، والمحسوس ليس موضوع علم أو معرفة ، لم يكن يبغي من وراء ذلك إلى تقويض فكرة (الحداثة) ، وإنما كانت بوادر ذلك الرفض لقوة المخيّلة هي (إتخاذ ديكارت للفكر الخاص مبدأً رئيسياً وأولياً في منهجه)[1] ، وبحسب رأي (كروساز J.P.DECROUSAZ) احد الديكارتيين المعروفين ، فإن (الفن يستند إلى أفكار خمس هي : التنوع ، الوحدة ، الإتساق ، النظام ، والتناسق وهي لا تقوم في الفن وحده وإنما في الهندسة والجبر والفلك والفيزياء والتاريخ)[2] . فهي مشتركة بين العلم والفن .

ولما كانت الحداثة تمثّل (مشروعاً يؤمن ومنذ عصر التنوير بالتطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن ، من خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً ، فقد سادت مفاهيم الإكتشاف العلمي والإبداع والتمييز الفردي والإيمان بقدرة الإنسان العقلية) [3] ، على طبيعة الفن .

بيد أن الذي حدث في طبيعة تشكّل تيارات الرسم الحديث في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، إلى نهاية النصف الأول من القرن العشرين ، إنها لم تكن تمثل الحداثة كفكرة عقلانية خالصة فحسب ، وإنما كانت تبحث عن حلول لمشكلات طالما شكّلت عائقاً صعباً في أسس التطور البنائي والمفاهيمي لبنية اللوحة آنذلك ، بحيث يصبح من الممكن إستيعاب حالة التوافق في طبيعة الرسم الحديث مع التحوّلات

الجارية على الصعيد العلمي والتقني والاجتماعي ، بحيث تبدو إفرازات الرسم بمجملها تغوص في البحث عن المدركات الجمالية غير المالوفة ، والتي طالما كانت تشكّل أهدافاً تتبنى عليها أساليب ومعالجات الفن بتنوع أجناسه .

إن فكرة العقلنة ساعدت كثيراً ، في ربط المبررات المنطقية لظهور التيارات الحداثية في الرسم مع ما آلت إليه محطات الإلتقاء والإفتراق بين تلك التيارات .

إن فكر الحداثة ، لم يغيّب مفهوم التطور العلمي والتقني ، عن مديات الإشتغال في الرسم الحديث ، ومما يعزز هذا الأمر إعتماد اللوحة بنائياً وفكرياً على مقولة العلم وتطوره ، بإعتبارها خلفية منطقية تفعّل من مديات الإستمرار في البحث والتجريب ، وتفتح الآفاق واسعة أمام تناول العديد من المفردات الجديدة التي تحكم الحياة

---

[1] مراد وهبة ، قصة علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 23 .

[2] مراد وهبة ، قصة علم الجمال ، المصدر السابق ،ص 23 .

[3] الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 140 .

والمجتمع بصورة عامة ، و كذلك إيجاد سبل كفيلة بجعل العلم بمثابة قانون يستوعب كل التحوّلات في البنى المعرفية والإجتماعية التي تنعكس سلباً وإيجاباً في ميدان الفنون .

ولمّا كان الرسم يمثّل دالة معرفية (بنائية ومفاهيمية) تسعى إلى إيجاد مقاربات تحليلية للمناهج والأسس الحياتية بشكل منطقي ، من خلال الإنفتاح على مستويات عديدة من المجتمع ، فإن تلك الدالة ، تصبح بؤرة ترتبط من خلالها النظم الفكرية والمنطقية التي تعزز من حضور الهاجس الإنساني والنزعة الأخلاقية في كيفية التعامل مع آليات البحث والتقصّي عن كل ما يمت بصلة إلى الجمال كقيمة عليا ، وبالتالي إخضاع معايير التوافق بين العلم والفن (الرسم) إلى مسببات معرفية ، تدفع بهذه الأفكار نحو (عقلنة الرسم) أو (علمنته) على النحو الذي يجعل من طبيعة تكويناته ، إنحيازاً للتجاور المعرفي وتكاملية العلم ، على جميع الأصعدة .

فالإنطباعية ، لم تعتمد على طبيعة الحس والأخذ من الواقع بشكل مباشر ، وفقاً لرؤيتها البصرية وإنما كانت مشكلاتها تبحث برؤية علمية عن حلول جديدة لبنية (الشكل) وتكامليته، عبر آليات البحث والتقصّي عن ما يمكن أن يفعّل من دلالة ذلك الشكل من خلال تفضيل الشعور اللحظي على المشهدية كما تبدو في المرئي ، وجعله ذا قيمة معرفية تواصلية ، لتحقيق وصفي تحليلي لقيم الجمال.

ومن هنا كانت النوازع الحقيقية وراء علمنة الرسم الانطباعي ، هي حالة التنظيم والتوافق بين طروحاته وبين التطورات العلمية في مجال الرؤية وتحليل اللون* وكذلك إكتشاف الكاميرا التي أفاد منها الإنطباعيون في تجميد اللحظة ، بغية إمساك أكبر عدد ممكن من المشاهد وتبدّل الضوء والظل فيها . وفي ذلك يقول (سيزان) (أنا أتخيل الألوان أحياناً كيانات معرفية وأفكار حية ، وكائنات عقلانية خالصة) [1] .

يجد الباحث أن إطروحات (كانت) في الجمال الخالص ، تتمثل في المنهج الانطباعي من خلال انتزاع الإنطباعيين لأكبر قدر ممكن من الاختزالية العالية في الشكل أو الأشكال ، بغية تحقيق صفة الجمال فيها.

وبالتالي فإن هذه النظرة العقلانية سمحت للفكر الإنطباعي لأن يتفاعل مع المعرفة الفلسفية لحقيقة الجمال بإعتباره فكراً سامياً ومجرداً عن كل المحسوسات .

فيما ساعدت نظريات الفيزياء والرياضيات والكيمياء البلوّرية في إيجاد محصّلات معرفية وجمالية في بنية الرسم التكعيبي ونتاجاته المختلفة ، وكذلك آليات إشتغاله ، عبر تجريد (الشكل) وتفكيك بنيته العامة ، وإعادة تركيبها ، وفق التحوّلات من المرحلة السيزانية التي نادت أن بإمكان المنظر الطبيعي أن يتحوّل إلى كرة وأسطوانة أو مخروط أو أي شكل هندسي آخر ، وهي نظرة أفلاطونية ، أكدها أفلاطون في كون حقيقة الجمال تتمثّل في الأشكال الهندسية ، ثم المرحلة التحليلية ، فالمرحلة التركيبية .

إن تفكيك وإعادة بناء الشكل في الرسم التكعيبي ، هو إستنتاج علمي ، وصل إليه التكعيبيون بعد محاولات عديدة من التجريب والإكتشاف ، يقول (روجيه آلار) في مقالته (علامات التجديد في الرسم 1912) : (أن يواكب المرء إزدهار إسلوب معين في الرسم ويرافقه حتى إضمحلاله وموته ، لهو أمر يهيء للعقل أفضل بيئة لدراسة القوانين التي تتحكم في حركة تطور الفنون)[2] .

ولذلك كان التكعيبيون يشدّدون على ضرورة الأخذ بمقاييس العلم وتحوّلاته ، لأنها تنعكس على طبيعة الرسم وتحوّلاته أيضاً ، ووصفت التكعيبية كتيار فني ، بأنها (إعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن في الرسم ، فالمبدأ الأول فيها هو تنظيم وترتيب الأشياء التجريدية والتي هي مجموعة من الخطوط ووحدات الفضاء ومعادلات ونسب تربيعية وتكعيبية ، ومشكلة الفنان هي إدخال شيء من النظام إلى هذه الفوضى الرياضية من خلال إبراز الإيقاع الكامن فيها)[3] .

فلم تتعزّز إحالات المعرفة ودراستها التطبيقية في مجال الرسم الحديث ، بصورة مستقلة وبارزة ، إلا من خلال التكعيبية ، التي إستطاعت طروحاتها المنطقية أن تشتمل على إحاطات بصرية علمية في ميدان التداخل المعرفي ، إذ تمكنّت من إجراء تحديدات واسعة للأنظمة الخاصة بالأنساق الفنية وفق رؤية عقلانية خالصة ، بحيث تبدو محرّكات العلم والفن متداخلة معرفياً فيما بينها ، وإن إكتشاف تلك العلاقة هو بمثابة تأكيد للقول من (

(*) أفاد الإنطباعيون من النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون أمثال شيفرول(1839) وهلمهولتزد (1878) وهود(1881) والتي إهتمت بتفكيك الضوء بواسطة المنشور اللوني .

(1) باونيس ، آلان ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 58 .

(2) فراي ، ادوارد ، التكعيبية ، مصدر سابق ، ص 111 .

(3) فراي ، ادوارد ، المصدر السابق ، ص112 .

أن هناك دوافع معرفية داخل الفن ، كما توجد دوافع فنية داخل مجال النشاط العلمي ...، إذ إن الخبرات الجمالية والمعرفية تتشابه في كونها ذات طبيعة معرفية في جوهرها)[1] .

إن نظم التراكب العلمي والبحثي عند التكعبيين ، حددت سياق التنافذ الجمالي ، في الأخذ من معطيات الإدراك الهندسي ، وفق ذاتية الأداء وإنتقائية التعبير عند الفنان ، ورغم ذلك كانت موضوعية الصور ، ذات قيمة حيادية ، تضغط على الظواهر المرئية من أجل إيصال فعل التحوّل المفاهيمي إلى حتميات منطقية ، تكون معها العقلانية كالقناة الذهنية التي تتبلور فيها مشروعية الصياغة المنظّمة لبنائية اللوحة وجماليتها .

وهذا ما يؤكده (بيكاسو) حينما يقول : (إن الفن ليس هو تطبيق قانون للجمال ، ولكنه ما تستطيع الغريزة والعقل أن يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون)[2] .

ولم تكن (المستقبلية) كتيار حداثي ، بعيدة عن الروابط التي عززّت من وسائل الإتصال بين الفن والعلم ، كأنظمة معرفية وفكرية ، والذي حدث مع المستقبليين إنهم شعروا بأن هنالك قيوداً يفرضها المجتمع عليهم من خلال مفهوم (الحداثة) ، ووجدوا أن بإستطاعتهم المحاولة لأن يبسطوا هيمنتهم الفكرية والإعلامية ، من خلال البحث في حداثة القرن العشرين ، عن حداثة غير مكتشفة ، وجديدة ومن هنا حاولت المستقبلية (التعبير سواء في عملها النظري أم في نتاجها التطبيقي في التصوير والنحت ، عن مظاهر العلم الآلي ، فتحوّلت الإكتشافات الحديثة والإنجازات العلمية إلى مسائل تناولها المستقبليون في نقاشاتهم ، معلنيين إعجابهم بنتاج العلم الحديث ، كالسيارة ، والقطار ، والطائرة... التي باتت مصدر إلهام لعملهم الفني ، وهو ما يفسّر إهتمامهم الكلّي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة)[3] .

إن هذه النظرة العلمية ، قادت المستقبليين إلى إظهار فعّاليات أدائية ، مرتبطة بخصائص التنوع والإختلاف ، ضمن أطر التحوّلات الفكرية والرؤيوية للفن ، وعبر إنفراد وسائل المنجز الفني هنا ، وتفرّده بالإبتكارية ، من خلال البوح بنوازع الإحساس بطغيان السرعة كمعادلة رياضية ، وإن أطروحات المستقبلية لم تشكّل متغيّرات تأسيسية في حدود التحوّل والإنتقال المنطقي لسياقية السرعة فحسب ، وإنما كان فعل الحركة كسلوك رياضي وعقلاني ، يتلاءم جمالياً مع مستوى الإيقاع الرياضي (الهندسي) لعموم التنظيم الإجرائي لبنية اللوحة وعقلانية فرضياتها .

وبالتالي نكون أمام طرح جديد في فهم الجمال وتنامي مستوياته ضمن إطار العقلانية المنطقية (الرياضية) ، وحين فعّل المستقبليون من هذا الفهم ، فإنهم أجازوا إستخدام التعبيرات المتحقّقة من التطبيقات التجريبية في تصاميمهم ، ونتيجة لذلك فإن بنية الوعي تحيل إلى ضرورة تبّني ما يعتمده البحث العلمي من معطيات ، وصولاً إلى تحقيق مستوى معين من التجريد الفكري، والبناء العقلي ، لبنية العمل الفني .

حينما قال (سيزان) : (من خلال التركيز والبحث يجب أن يكون الفنان قادراً على تحقيق النظام في حالة الإضطرابات المحيطة به ، وان الفن في جوهره هو محأولة للوصول إلى مثل هذا النظام التركيبي داخل إحساساتنا البصرية)[4] ، فإن ذلك القول يؤكد لنا بأن الفن الحديث (من تصميم ورسم ونحت وخزف وعمارة) لم يكن ليستقرئ فكر الحداثة المتشظي ، وما آل إليه من شيوع لخطاب العقل ، لو لم يعتمد الأسس المعرفية الدقيقة في تحقيق النظام والتنظيم وآلياته الرياضية والهندسية والبحثية البحتة ، وتحقيق حيثيات جمالية للمعرفة ، وسبل الإرتقاء بها إلى سياقات الأرقام والأعداد والمعادلات الحسابية والقياسات ، والتي تعمل كمنظومات إتصالية لعمليات الربط والتحليل والتركيب في بنية العمل الفني وتصميماته المتنوعة .

بيد أن ظهور أنساق التصميم التجريدي ، بسياقاته المعروفة ، كما مرّ علينا في المبحث الأول ، عمل على إزالة الفوارق الكمية والكيفية بتحديداتها وأحكامها ، والتي تسعى إلى تحييد فكرة (العقلانية) بنسب متفاوتة ، لتطلق العنان للاوعي لأن يفعل ما يشاء من إستدعاء صور مختلفة ، وأفكار من تراكمية الأحلام . علماً أن الكثير من التصاميم التجريدية قد غالت في توظيف مثل تلك الصور وإستثمار رموزها ، ولكن بأساليب منطقية ورياضية ، تحتكم إلى العقل الباطن (من خلال عمليات البحث والتقصّي عن المستتر والغامض من الصور

---

[1] شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي – دراسة في سايكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة، الكويت، 2001، ص109 .

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي ، مصدر سابق، ص 114 .

[3] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر – التصوير 1870- 1970 ، مصدر سابق ، ص 112- 113 .

[4] شاكر عبد الحميد ، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1987، ص 139 .

التجريدية) ، وهناك صور تتشكّل نتيجة التفكير المتراكب للوعي والمخيّلة والتي تنتج صوراً من الواقع بمسحة غير واقعية .

وبالنتيجة فإن الفكر المجرّد يكون أكثر إقترانا بالحدث أو بالصور التجريدية ، حينما يعمل على إختزال وتشذيب المعاني والدلالات إلى أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه فكر وبناء خالصان .

فالتجريدية و منها (التصميم والرسم) كتيار حداثي عقلاني ، إعتمدت التنظيم الدقيق والعلمي في الأخذ بخطوات البناء مفاهيمياً على مستوى الفكر الخالص ، وبنائياً بحدود التجريد المطلق للأشكال والدلالات . ومن هنا كانت المقاييس المنطقية تشدّد على ضرورة الإتيان بمسببات معقولة ومقبولة علمياً ، في حالة الشروع بعملية الكشف والتحليل للصور المجردة .

وحينما عززّت التحوّلات الجديدة في نظم وآليات وأدوات العلم ، بناء المعارف بصورة عامة ، والمعرفة الجمالية بخاصة ، وبالذات في سياقات الحداثة في القرن العشرين ، لم تتجاوز فاعلية العلاقات والظواهر وإستيعاب الصور بعقلانية ، وبآليات إشتغال منطقية شملت حتى الذاكرة والتذّكر بأبسط مستوياتها ، وكذلك إيجاد وسائل منهجية تتوضح من خلالها ، تراكمات الأنساق البنائية في المعرفة الخالصة ، والتي ألقت بظلالها على أنظمة التصاميم التجريدية في الربع الأول من القرن العشرين ، وما تلاه من عقود ، شهد التجريد فيها ، تحقيقاً للثراء الجمالي والعلمي ، وبأعلى مستوى له ، إذ تنوعت التصاميم في صورها التجريدية من خلال الصياغة والتشكيل من جهة ، وتكثيف الطاقات الجمالية العقلانية من جهة ثانية ، وحسبنا هنا تذكر الأعمال التصميمية لكاندنسكي و موندريان و ماليفيتش و بول كلّي ، والتي تميزت من خلال تكويناتها بالتراكم المعرفي وبسلسلة متعاقبة من التنظيم لعمليات البناء والتفكيك في النظام الشكلّي للصورة، وفي عملية تبادل خاصة للبنى المعرفية من (المرئي) إلى (اللامرئي) .

وحين ميّز (ماتيس) بين النظام وبين التعبير أكد (أنه إذا كان هناك نظام ووضوح في اللوحة، فإنه يعني منذ البداية وجود هذا النظام ، وهذا الوضوح في عقل المصوّر ، أو إنه كان واعياً بضرورتهما الملّحة)[1] .

ومن هنا كانت الفواصل الزمنية بين النظام وطبيعة توظيفه في العمل الفني ، تتشكّل من خلال التأسيسات المنهجية للعقلانية ، وبالأخص في فنون الحداثة ، فالطروحات التجريدية تسعى إلى الإيغال في أعماق اللامرئي بحثاً عن الحقيقة المطلقة والمجرّدة، ولذلك فإن تناسب النظام وإشتغاله في التصاميم

التجريدية ، يرتكن إلى طبيعة العلاقة بين إدراك الصور وتداولية الخبرة ، عن طريق الإنفتاح على معطيات الفهم العميق للمرجع / المعارف البصرية ، ومطابقة فعل الإنجاز المتراكب للصور عبر نفاذ شمولية التنظيم إلى واقع الصور المرئية .

إن إحتكام التصاميم التجريدية إلى بيانات رياضية وحسابية ، يعزّز من الهدف الذي ينشده أغلب التجريديين ، وهو الوصول إلى حالة مشتركة مع المستويات الذوقية لفن الموسيقى الخالص والمجرّد ، كما حصل مع (كاندنسكي) الذي قال في معرض حديثه عن التجريد : (توجد موسيقى ترافقها كلمات ، وهناك موسيقى لا ترافقها كلمات ، كالموسيقى السيمفونية الخالصة أو الموسيقى الخالصة ، ويوجد ما هو شبيه بذلك في فن التصوير، فهناك التصوير بموضوع ، والتصوير بدون موضوع)[2] وهو ما عمل عليه في تصاميمه.

وقد لعبت الوسائل والإشارات والأدوات الهندسية والرياضية وأشكالها التجريدية ، دوراً مهماً في تعزيز بلوغ التجريد إلى مستوى الموسيقى الخالصة ، من حيث التشديد على خلق إيقاعات لونية خالصة وبناء فلسفي (روحي) لبنية الأشكال ، وتفعيل طاقات الصور المجردة في تراتبها كمدرك واعي يساهم في صياغة صفة التفرد والإنتقاء العالي لمستوى الإحساس بالنظام كظاهرة عقلانية ، وكذلك التعبير عن جوهر التناظر المعرفي بين الصورة والفكر المجردين .

وشدّد(كاندنسكي) على التوافق بين الضرورة الداخلية والدلالة التعبيرية للتصميم التجريدي، ورصد التحوّلات العميقة في النفس الإنسانية وما يمكن أن تمتد به مدياتها إلى صفة (الروحانية) أو مستوى متقدم من صيغة (الروح المطلق) ، إذ إن تصميماته العقلانية قادته نحو السير إلى إختزال العالم الموضوعي إلى عالم لا تمتثل فيه الصور الواقعية إلى مشروعية البقاء ، وإنما كان (الشكل) وعلاقاته ، وحده الذي يؤطر التجربة الحداثية في الفن ، بيد أن تقصّي (كاندنسكي) للبحث في الأشكال التجريدية ساهم في بلورة صيغ غير مألوفة

---

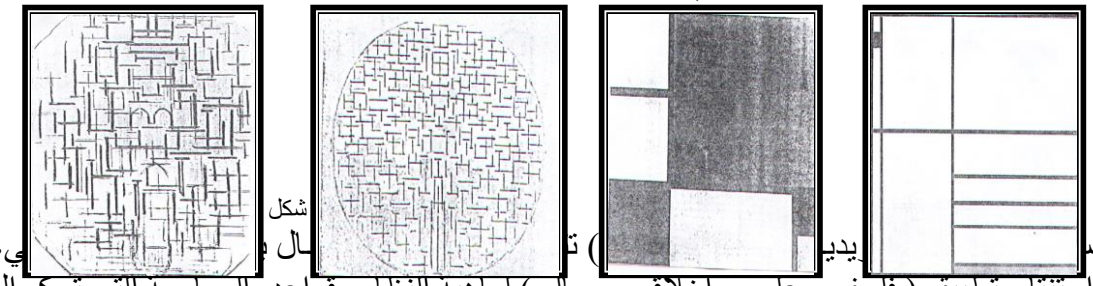
[1] شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، مصدر سابق ، ص101 .

[2] شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير، مصدر سابق ، ص111.

(للإيحاء) من خلال الوصول إلى الجوهر والحقيقة الكامنة خلف الظواهر المرئية . ويبقى إستئثار (التجريدات الفكرية) عند (كاندنسكي) بمبدأ التصورات الذهنية والإدراكية ، شكلاً ، للتواصل بين النظام كفعل تجريدي خالص ، وبين إتساع مشروعية التجريد كفن ، يمثّل الضرورة الداخلية للنوازع العقلانية عند الإنسان .

وعندما أصرّ (موندريان) على (إنه ليس من الضروري أن تكون الصورة المجرّدة من الشيء نسقاً أو قطعة من زخرف ، إستفاد من (شونميكرز)* في مبدأ (الرياضيات التشكيلية) التي إعتمدت على حكم النسق الأساس للاضداد - ايجابا وسلبا – في ضوء اختزالها الأفقيات والعموديات هندسيا ، ولهذهِ صلتها بقوى كونية – العمودية باشعة الشمس ، والافقية بحركة الارض الدائمة حول الشمس [1]، شكل (45).

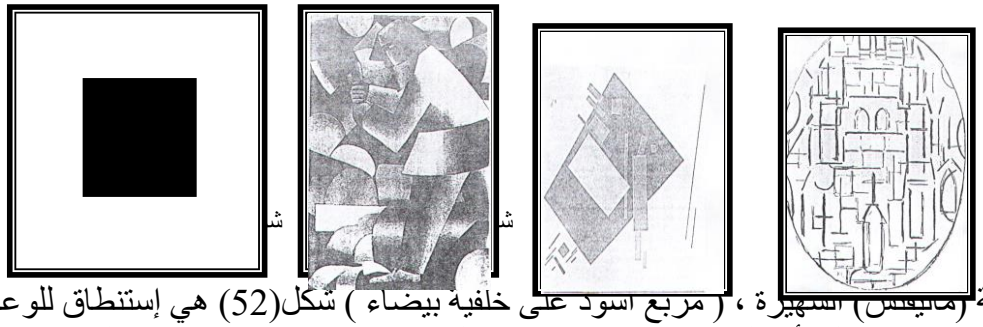
لم يكن(موندريان) يختّط من تصميماته الهندسية ، مساراً للبحث عن المطلق من الأشياء والصور فحسب ، وإنما كانت معاييره البنائية المعتمدة على الخطوط والتراكبات الهندسية الأفقية والعمودية ، بمثابة أدائية شمولية ، تحفل بمنطلقات التفكير الجمالي والعلمي ، من خلال تطبيقات البناء الخطي واللوني ، إذ تتآلف التصميمات التجريدية عنده بصور تمثّل إفصاحاً عن مكنونات الإحساس المطلق بالعاطفة ومثالية المعايير الأخلاقية من خير وحق وفضيلة،شكل (46) (47) . وفي ذلك يؤكد (موندريان) : (في الحقيقة الحيوية للتجريد يتجاوز الإنسان الجديد أحاسيس الغّم والمسرّة والنشوة والحزن والفزع ، في غمرة عاطفة مستديمة من صنع الجمال ، تستخلص هذه الأحاسيس نقية رائعة) [2] .



شكل

إن فلس[illegible]يدي[illegible]تا[illegible]ال [illegible]ي،شكل (48)،إلى إستنتاج تطبيقي(فلسفي وعلمي واخلاقي وجمالي) لماهية النظام وقواعده الصارمة التي تحكم العوامل المعرفية لنظم الشكل وآليات الإدراك المنتج للنشاط التوليدي للصور المعبرةعن اللامرئي،شكل (49).

ويحكم (النظام) الهندسي والعلمي ، تصاميم (ماليفيتش) (1878-1935) بمراحل تطورها كافة ، وتتفاعل تجريداته التي تأخذ أشكالاً هندسية (مربعات ودوائر ومستطيلات ومثلثات) شكل (50) مع طرائق التركيب والعرض للتجربة الجمالية للحداثة ، إذ تتعقلن تلك التجريدات في حدودها الزمانية والمكانية ،ضمن آليات الإستدلال العقلي للصورة الخالصة، والتي تعد مصدراً للعيانات . فالمعطيات الهندسية والعملية الناتجة عن تكاملية المعرفة العقلية بالأشياء ، وما يحيط بنا من بواعث نفسية وأيديولوجية تحكم خواص التحرر من الفعل المادي إلى الفعل المثالي ، يجعل من الصعب تمثيل الأفكار التجريدية بمنأى عن الحقيقة التي تمثّل الصدق والثبات في البحث العلمي والتقني،شكل (51) .



شكل

إن لوحة (ماليفتش) الشهيرة ، (مربع اسود على خلفية بيضاء) شكل(52) هي إستنطاق للوعي المعرفي بجماليات التجريد ، من خلال تأصيل عملية الإحساس بالجمال وإبتكار وسائط حاملة للإشكال ونظمها المتنوعة ، دون الولوج بتفصيلات الصور وتراتبيتها في الواقع ، وذلك لكشف البنى الثقافية للتصميم التجريدي ، من خلال تتابع وتفعيل الخطوات الإجرائية لإختزالية الشكل وتجريده من صورة وحجم المربع كشكل هندسي مجسم ، إلى

(*) شونميكرز : قس كاثوليكي ، انقلب ثيوصوفياً ، واقترح نظاماً جديداً سماه (التصوف الايجابي) أو (الرياضيات التشكيلية) زاعماً أن نظامه سيساعد أربابه على (النفاذ بالتأمل إلى البناء الخفي للحقيقة)

(1) باونيس ، آلان ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 211- 212.

(2) باونيس، آلان ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 214 – 215 .

لغة تحمل هواجس عديدة للذات الإنسانية ، وتستخلص معايير السمو بالتجربة المثالية إلى صور الكلّيات وتأصيل فعلها الحيوي في إدراك الأبعاد العقلية لقيمة الجمال في ذلك التصميم .

ومن هنا كان تصميم البناء الفني والفكري لـ(مربع إسود على خلفية بيضاء) هو تخصيص لإحالة عقلانية ، تدرك بواسطة الفكر المجرد عبر مديات علمية سياقية ، تأخذ بالحسبان طبيعة (التجريد) حينما يعبّر عن الحقيقة بإعتبارها منظومة من المعارف الجمالية والسامية ، فيصبح (التجريد) في عمل (ماليفيتش) ضرورة عقلانية قصوى لتوالدية الفكر الجمالي في تجاوزه للوجود المتعيّن بكل معطياته المادية ، وبالتالي الظفر بما هو مثالي بمضاعفة الصيغ الحتمية لإشتغال العقلانية كفكر محرّك لهواجس الذات في طبيعتها وتركيبتها المعرفية والاجتماعية .

مما تقّدم يتضح لنا ، إن أطروحات الفن الحديث ، إنبنت على ضرورات فكرية ، رافقت ولادته حتى النهاية ، وكان ديدن تياراته المعروفة ، هو التحوّل والتطور في الطروحات البنائية والفكرية ، في الشكل والمضمون ، وقد ساعد التغيير والتحوّل العلمي والتقني الذي شهده المجتمع الغربي آنذاك ، في إبراز صيغ لتداولية المشهد الفني بصورة متعددة عبر إقتراح آليات التجاور والتآلف بين العلم كبنية منطقية (عقلانية) وبين الفن كبنية جمالية معرفية .

إن تنظيم صيغ الجمال وإعادة هيكلة التصميم الحديث في اللوحة ، بات أمراً مرتبطاً بمحرّكات العلم والخبرة والتجربة في القرن العشرين و بالذات في النصف الأول منه . وسعت الفنون الحداثية بمجملها لأن تستنطق العلم والتكنولوجيا بصيغ عقلانية ، وكانت تحفّز تلك الأفكار ، ريادية الصيغ الحداثية في التحوّل والتطور والتقدم ، وكان من الواضح أن تتقاسم الحداثة فواصل علمية ، تكمن ظواهرها في إشكالية التعامل مع المادة والسطح والخامة والحجم والكتلة والفضاء، لتنسب إلى (الشكل) في بنية العمل الحداثي ، أطراً عريضة للعقلانية التي حاولت تنسيق فعل الإرتباط الحتمي لماهية الجمال ، بإنعكاس التجربة المباشرة في إدراك المعاني والصور المعرفية، والعلامات والدلالات الموجودة في قرائن التجربة الإنسانية ، على العناصر اللامرئية كباعث بنائي وفكري لطبيعة الفن الخالص والمجرّد والعقلاني .

لا عقلانية ما بعد الحداثة... المرجعيات الفكرية والفنية:

أولاً: نيتشه:

يرى (نيتشه)* (إن إفساد العالم تم على يد العقل، ومن هنا كان تدخل العقل حسب رأيه، وبالاً على الحداثة ، لأنه يوقف سيرها ويفقدها حيويتها المستمدة من اللاوعي ، الذي هو أساس كل إبداع ، أساس الأساطير والمشاعر الأولى للبشرية)[1] .

والجدير بالذكر (إن أزمنة الحداثة ‹ وحسب رأي آلان تورين› كانت قد ولدت من الرفض الذي أطلقه ‹ نيتشه وفرويد › ، رفض تقليص الحياة الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الحديثة إلى إنتصار العقل ، حتى عندما يزعم العقل إنه متحّد بالفردية ، وهذا الرفض نمّاه الخوف من سلطة يمكن أن تكون سلطة طاغية ، بل يمكن أن تكون السلطة الجماعية ذاتها ، سلطة تتماهى مع العقلانية وتقمع وتستغل وتنفي جميع من تعتبرهم لا عقلانيين ،

(*) نيتشه ، فريدك (1844 – 1900) ولد في مدينة ريكن في روسيا ، وأثر في فلسفة القارة الأوربية وآدابها ، حاول النفسانيون تفسير أفكاره ، وأعجبوا بها ، يقول (فرويد) : أن تنبؤات نيتشه ولمحاته الثاقبة تتفق على اعجب نحو ممكن مع النتائج التي توصل اليها التحليل النفسي ، كان نيتشه ابنا لكاهن بروتستانتي وحفيدا لكاهنين ، أثر فكره على الوجوديين وأصحاب التحليل النفسي وعلى هارتمان ، وشيلر ،وشبنجلر ، ورلكه ، وبيوبر ، وتوماس مان ، ومالرو ، وجيد وأطلق (نيتشه) جملة من المقولات منها : العود الأبدي (ويقصد به أن مدى القوة الكونية متناه ومحدود ، وفكرة استمرار التحوّل إلى ما لا نهاية تنطوي على تناقض (حسب رايه) وكذلك مقولة (أرادة القوة) : إن العلاء على الذات هو ليس إرادة الحقيقة وإنما هو إرادة قوة) ومقولة (الإنسان الأعلى) : (لأن الجنس البشري أو (السوبرمان) هو الهدف للإرتفاع 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 مظاهر العبث والمرض والإنهاك والتفكك ، فيما وراء خطابات القيم والمثل) (للمزيد ينظر : فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة مصدر سابق ، ص 484-489، وكذلك : مصطفى غالب ، نيتشه ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 ، ص 62 – 108).

(1) حنا عبود ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق، ص 34 .

وتطرد من الحياة الفردية وكذلك من الحياة الاجتماعية كل ما ليس مفيداً لها ، وما ليس وظيفياً لتعزيز سلطتها)[1].

من هنا فقد إعتقد كّلٌ من (فرويد وقبله نيتشه) بأن (اللاشعور يمكن أن يحرّر الإنسان من المتاهات التي خلفتها الحداثة العقلانية ، وان ما يوّحد أطروحات نيتشه في هجومه وتهديمه للحداثة العقلانية هو قبل كل شيء ، نقد الحداثة المتماهية في الوقت نفسه مع النفعية ومع الخضوع للوجود الفردي ، ومع الحياة ، ومع مصالح التنظيم الإقتصادي والإجتماعي) [2] .

أراد نيتشه وفقاً لذلك (بناء وإقامة الأستطيقا على أسس سايكولوجية في كتابه ‹ ميلاد التراجيديا 1871›** إذ ينشأ الفن الحقيقي من التداخل بين قوتين متناقضتين إحدهما النشوة وهي في حالة غيبوبة ،

والأخرى الحلم ، وتنطلق من كّل قوّة قوىً فنية كانت معتقلة : من الأولى ينطلق الرقص وتنطلق الأغنية ، ومن الثانية تنطلق الرؤى وينطلق الشعر)[3]، وفي هذه النظرية المتعلقة بالأصل السايكولوجي للفن يختفي مظهر من أهم مظاهر الفن ، لأن الإلهام الفني ليس غيبوبة نشوان ،والخيال الفني ليس حلماً ، فشكل عمل فني كبير يتميز بوحدة بنائية عملية ، ليس في إمكاننا تعليل هذه الوحدة بردّها إلى حالتين متناقضتين مضطربتين وهما حال الغيبوبة وحال الحلم ، أي ليس في إمكاننا أن نضع كلاً متكاملاً من عناصر لم تتبلور أشكالها . ولهذا يمكن القول بأن (ثمة ثغرات في النظريات السايكولوجية للفن وهي إنها لا تهتم إلا بتحليل وصفي للجمال في حدود اللذة ، وليس في الإمكان إنكار أن اللذة إحساس مباشر ، ولكن عندما نتخّذ منها ‹مبدأً سايكولوجياً*› فإنها تصبح غامضة ، إذ ينطبق المبدأ على ظواهر غير متجانسة)[4] .

ومهما يكن من أمر ، فإن (نيتشه) عزم على محاربة العقل بكل شيء ، وجعل من اللاوعي مفهوما يتجسّد فيه طريق اللامعقول ، ونقد المعقولية بكل أصنافها وتجميد الحياة وإعلائها ، والتعلق بالحياة والطبيعة الأرضية ، ورفض الأفكار الدينية لأن الروح الدينية بإعتقاده هي منحرفة ، وإن الوحي والدين قد سلبا حق الإنسان وثقته بالعالم وبنفسه ، ولذلك نراه (يحمل على فكرة الإلوهية ، كونها بنظره عقبة كأداء تحول دون تأكيد الإنسان لذاته ، طالما يؤمنون بوجود قوة إلهية فوق طاقة البشر ومستواهم العقلاني والفكري ، فلا بد إذن من أن يبشّر بضرورة رفع الستار عن ماهية هذه القوة الخيالية التي أملاها الدين والروح ، ليصار من بعدها إلى رفع شإن الإنسان وقدره)[5] .

ويجد الباحث أن أطروحات نيتشه هذه قادت إلحادهِ لأن يجعل فكره ومعتقداته الفلسفية ، خالية من أي قيم وتقاليد ، وساعدته على تفكيك النصوص الدينية ومسائل الوجود والإنسان والحّط من أهميتها (بحسب وجهة نظره) ، والإنقياد إلى اللامعقول في تفسير الظواهر ، ونبذ النظام والترتيب ، والإعلاء من شإن الفوضوية** ، وإستثارة طبيعة الكون والعالم والخلق بمبدأ (العدم والعدمية)***. وقد إنعكس كل ذلك كما سنرى في فلسفة النصف الثاني من القرن العشرين .

---

(1) سامي ادهم ، ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 15 .

(2) تورين ، الان ، الحداثة المظفرة ، ج1، مصدر سابق ، ص 238 .

(**) يذهب نيتشه في كتابه هذا إلى إن قدماء اليونان مرّوا بعهدين متناقضين ، الأول في القرنيين السادس والسابع قبل الميلاد كان فيه اليونانيون متشائمين ومأساويين ولهم قوة ساذجة وشجاعة دفعتهم إلى قبول الحياة بمخاطرها فازدهرت التراجيديا ، وكانت تدور على تأكيد قوة الإنسان في الإنتصار على القدر . ثم توقفت التراجيديا فجأةً بعد سوفوكلّيس ، ومن هنا بدأ العهد الثاني بسقراط الذي حمل على التراجيديا ، وجاء من بعده أفلاطون الذي روّج لفكرة خادعة وهي فكرة (طبيعة معقولة) يدركها العقل ويدرك إنها مصدر النظام . (مراد وهبه ، قصة علم الجمال ، مصدر سابق، ص 61- 62) .

(3) مراد وهبه ، قصة علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 61 – 62 .

(*) المبدأ السايكولوجي اللذة: هو الميل أو النزوع المتأصل لدى جميع الدوافع والغرائز الطبيعية أو الرغبات نحو البحث عن إشباعها وإرضائها بمعزل عن كافة الاعتبارات الأخرى، وتعتبره النظرية الفرويدية بمثابة المبدأ الذي يتحكم بالفرد عند البداية ويبقى دائماً على صورة المبدأ الهادي في العقل الباطن أو اللاشعور(أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ط1 ، مراجعة: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977 ، ص 269).

(4) مراد وهبه ، قصة علم الجمال، المصدر السابق، ص 63 .

(5) مصطفى غالب ، نيتشه ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 ، ص 65 – 66 .

(**)الفوضوية: نظرية سياسية تتبنى التعاون الطوعي بين الأفراد أو الجماعات، وبناء العلاقات الإنسانية على أساس الحرية الفردية، وترى ان الدولة هي العدو الأكبر للفرد، ويجب العمل على إزالتها (جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973 ، ص168).

(***)العدم(Nonbeing): العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي ، فالعدم المطلق هو الذي لا يضاف إلى شيء ، والعدم الإضافي أو المقيد هو المضاف إلى شيء كقولنا عدم الأمن ، وعدم الاستقرار، وعدم التأثر.والعدم اما أن يكون سابقاً وهو المتقدم على وجود الممكن ، واما أن يكون لاحقاً وهو الذي يكون بعد وجوده ، وقال (برغسون) : إن معنى العدم المطلق معنى متهافت ، وهو يهدم نفسه بنفسه لانه إذا كان حذف الشيء يوجب استبدال غيره به ، وكان لا يمكن تصور غياب الشيء إلا إذا امكن تصور حضور شيء آخر في مكانه وكان معنى الحذف هو الإبدال. والعدم عند (هيجل)

فكان لنيتشه (أثره القوي في الثورات والتيارات الفلسفية التي إندلعت أو تشكّلت في النصف الثاني من القرن العشرين ، والذي فتح الأفق الرحب والملتبس لعصر ما بعد الحداثة، في الفكر والفلسفة والفن والأدب ، وذلك عبر تفكيكه لعناوين الحداثة : كالإنسان والعقل والتقدم ، أو تقويضه لبداهات فلسفية تعيّش أهلها طويلاً على صنم فكري تجسّد في إعتقادهم بأن الفلسفة هي مملكة العقل وملكوت الحرية أو نظام القيم ومؤسسة الحقيقة ، هذا ما جعل نيتشه أول من يخرج على الحداثة) [1] .

بيد أن طروحاته اللاعقلانية تعددت ، ولكن يمكن إجمالها بثلاث نقاط هي :

1- إن المنطق ، وهو إبن العقل البكر ، وهمٌ مقصود ، فمبادئ الفكر (الشيء ، الجوهر ، الذات ، الموضوع ، الغائية) ليست غير أوهام ضرورية للحياة ، إذ العقل يرى نفسه في حاجة إليها ، كي يقوم بالتفكير ، فيخترعها إختراعاً ، وإنه لمن سوء إستعمال الحقوق أن يزعم أنها قوانين الوجود.

2- إن العقل في حياة الإنسان لا حاجة إليه ، وهو خطر ، وغير ممكن (لأن عدم معقولية شيء من الأشياء ليست حجة ضد وجوده ، بل الأحرى إنها شرط لوجود هذا الشيء) لأن الوجود (وهو كما قلنا الصيرورة*) يتناقض مع العقل ويتنافى مع المعرفة العقلية . ويقول نيتشه (إن الذي يمكن تصوره عقلياً ، لابد أن يكون وهماً لا حقيقة له) .

3- ينكر نيتشه ما زعمه الفلاسفة من وجود (عقل كلّي يحكم الكون ويسوده ، فتصبح الظواهر كلّها وأحداثه معقولة) ، فالعقل الوحيد الذي نعرفه هو العقل الضئيل الموجود في الإنسان ، والعقل شيء نادر في الوجود ومعظم ما في الحياة يسير بدون عقل ، حتى أن عقلنا نحن أنفسنا ليس عقلاً خالصاً [2] .

وبناءً على ما تقدم فإن (نيتشه) وفلسفته اللاعقلانية ، وجدت لها من يتبناها ويتمثلها ويتأثر بها ويستلهم منها الأسس اللاعقلانية والعدمية ومفهومها ، والإعلاء من شان الفردية ، واللاوعي ، والعبثية ، وبعض السمات الأخرى التي سيأتي تفصيلها في البنيوية والتفكيكية ،بإعتبارهما من أهم الحركات والإتجاهات النقدية والأدبية التي تمثلت آراء نيتشه وطروحاته في مرحلة ما بعد الحداثة ، والتي أثرت على البنية العامة للفن ما بعد الحداثي وحركاته المتعددة ، وكذلك على الأدب وفروع الثقافة المختلفة ، وصبغتها جميعاً بصبغة اللاعقلانية ، لتعلن وقوفها بالضد من نزعة العقلانية التي سادت مرحلة الحداثة الطويلة .

ففيما يعنى بـ(العدمية) فترى (غصن) (أن الفكر الغربي الحديث الذي يتأسس على مفهوم (هيراقليطس) في الصيرورة وقانون التغيّر الدائم ، يعود ليستلهم عدمية نيتشه ، هذه العدمية التي إتكأ النقد الغربي الحديث عليها،فجاءت حرباً على العقلانية وأنظمتها،ومن هنا كان النقد الغربي الحديث لا يعرف الثوابت فهو يأخذ بالاختلاف الذي ينفي الأحادي المتجانس لصالح الكثرة واللاتجانس والتشظي وتعذر اليقين)[3] .

مساوٍ لمعنى الوجود، أما عند الفلاسفة الوجوديين فإن العلاقة بين هذين المعنيين مختلفة، مثال ذلك قول (ياسبر) :إن العدم عنوان الوجود وقول (هيدجر): إن العدم يتجلى على هيئة حضور تارةً ، وعلى هيئة غياب تارةً أخرى، وقال (سارتر): إن العدم متأخر عن الوجود وهو يتبعه دائماً.

العدمية(Nihilism): العدمية ثلاثة أقسام: فلسفية وأخلاقية وسياسية، أما العدمية الفلسفية : فهي مطلقة أو نقدية، الأولى تتميز بإنكار وجود كل شيء ، والثانية تتميز بإنكار قدرة العقل على الوصول إلى الحقيقة، وهي في كلتا الحالتين مرادفة للريبية(Scepticisme) ؛ وأما العدمية الأخلاقية فهي مذهب نظري أو نزعة فكرية ، فإذا كانت مذهباً نظرياً دلت على إنكار القيم الأخلاقية وإبطال مراتبها ، وإذا كانت نزعة فكرية دّلت على خلو العقل من تصور هذه القيم ؛ وأما العدمية السياسية فهي إنتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية والامتناع عن الاعتراف بشرعية القيود القانونية المفروضة على الأفراد (جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج2 ، مصدر سابق، ص64-67).

[1] علي حرب ، مئة عام على رحيل نيتشه فيلسوف القوة والإنسان الأعلى والعدمية، جريدة السفير، 23 / 6 / 2000 ص12.

[*] الصيرورة(Becoming): التغيّر في ذاته من حيث إنه إنتقال من حال إلى أخرى ، ويقابل الثبوت والسكون وعدها (هيرقليطس) صراعاً بين الأضداد ليحل بعضها محل بعض (إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، ص 108).

[2] عبد الرحمن بدوي ، نيتشه ، ط2 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1945، ص 193- 197 .

[3] أميرة غصن ، نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة ، دار المدى للنشر ، بيروت ، ب ت ، ص 3-4.

والعدمية عند (نيتشه) هي (أن لا قيمة للقيم أي أن ما كان في العصور السالفة مبادئ راسخة وثابتة ومثلاً عليا سامية ، صار مع مجيء الحداثة عدماً ، أفقد القيم كل معنى أو حقيقة ، والعدمية عنده : كاملة أو نشيطة ، ويقصد بها تلك العدمية التي لاتحفل بانهيار القيم القديمة أو تنزعج بفقدإنها ، وإنما هي تقول في مبدئها : لقد إنهارت القيم القديمة ، هذا أمر غير مأسوف عليه، لنضع لأنفسنا قيماً جديدة أخرى غير القيم الميتافيزيقية) [1] .

يؤكد (نيتشه) على الفردية* ويدعو لها ، وضرورة تقديم الفرد على المجتمع مادام الفرد متميزاً ، فطبع الحياة كلها وجميع القيم ، وبخاصة الأخلاقية منها ، بطابع الفردية والذاتية ، فقيمة (الفرد بالنسبة إلى نفسه هي في أن يكون بذاته في مستوى عالٍ من الوجود ، أما عن قيمته بالنسبة إلى الجماعة فإن الجماعة لا تنظر إليه من ناحية قيمته الذاتية ، إنما من ناحية ما يقوم به من أفعال ، ، فالفردية بمعنى المحافظة على الفروق

الفردية الطبيعية ، والشعور بالذاتية شعوراً قوياً ... ومن نتائجها جعل الناس في طبقات فوق بعضها البعض حسب سموّها)[2] .

إن فكر (نيتشه) يخرج على الحداثة ويقف ضدها ، من خلال إعادة إدخال الوجود اللاتاريخي ، لكن هذا الوجود لايمكن ان يكون عالم الأفكار الأفلاطونية ، أو اللوغوس* ، إنه العلاقة مع اللاشعور أو مع الحياة الغرائزية والاندفاعات الأولية الجسدية ، وهو شعور الرغبة ، فالإنسان لا يتجاوز تاريخه وواقعه لأن روحه على صورة المثال المتعالي ، ولأنه مسكون بقوة للرغبة ، كطبيعة في الإنسان ، وضد فكر التنوير الذي يضع الكلّي في العقل ، والذي يدعو إلى التحكم بالعواطف بوساطة الإرادة ، فإن (الكلّي ينبثق عن نيتشه ، وبعده ، مع فرويد ، في اللاشعور وفي لغته ، في الرغبة التي تقلب العوائق الداخلية ، وهذا الانقلاب يمكن مدّه حتى ضد الحداثة الأكثر تطرفاً)[3] .

يتضح أن (نيتشه) فتح الفلسفة على الحياة ، باضطرابها وتوترها ، فيما كان الميل السائد لدى الفلاسفة سجن الحياة ضمن قوالب المنطق الشكلّي أو ضبطها تحت سقف القيم المتعالية ، ومن هنا فان (نيتشه) إنفتح على الفن ، إذ يقول (الفن أعلى قيمة من الحقيقة) [4] .

وحاول خرق المعلن والمقول والظاهر ، نحو لا يقال ولا يرى ، ربما من فرط وضوحه وبداهته ، مستفيدا بذات الوقت من طروحاته التشاؤمية ، إذ (يكون الموت في نظره جزءاً من الحياة ...، أما الجزع مما بعد الموت ، فليس له ما يبرره ، لأنه ليس بعد الموت شيء !! ، وأعظم الموت هو الموت الإرادي وليس الموت الطبيعي ، لأن الموت الإرادي أو الإنتحار هو الموت الذي ينادي به زراد شت ‹ مُتْ في الوقت المناسب !! › وهو من أجمل الأعياد) [5] .

وبالحقيقة إنعكس هذا الطرح في ثقافة الوجوديين وبالتالي في ثقافة ما بعد الحداثة ، إذ أن الإنسان يصارع القيم والمبادئ والأخلاق ، من أجل هدف غير محدد ولا مفهوم ، فالموت حالة يأس عاشها إنسان ما بعد الحداثة ، التي جعلته طرفاً ينأى بفرديته وبذاتيته ليعيد التوازن المفقود، ولكن دون جدوى إذ تكون الفوضوية هي عماد اللانظام في المجتمع ، وتصبح الفنون كشكل من أشكال القطيعة مع التاريخ ومع الإنسان ، وتصبح ثقافة التشاؤم

---

[1] الشيخ، محمد، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، 1996 ، ص 16 .

[*] الفردية أو الفردانية:
(أ) نزعة تجعل من الفرد مقياساً عديداً من القيم الكونية.
(ب) ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب، على ضوء مكوّنات الفرد.
والفرادة: مفهوم لساني يسهم في إدماج مفهوم الأسلوب الفردي في النظرية .
ويرى (فاينرش) الفرادة بإنها عبارة عن مجموع العادات اللسانية لفرد ما في لحظة ما (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 160).

[2] عبد الرحمن بدوي ، نيتشه مصدر سابق ، ص 245 – 249 .

[*] اللوغوس: (أ) اصطلاح يوناني يعني: الكلام /الخطاب/ العقل.
(ب) يرى (هيدجر) في مقاله عن اللوغوس وجود قيمتين مهيمنتين لهذه الكلمة عند الإغريق هما المعنى المعروف بـ (القول) ومعنى آخر هو (الامتداد) وبهذا يثير اللوغوس الإحساس بامتلاك الحقيقة .
(ج) يستعمل (دولوز) مصطلح (ضد-اللوغوس) ليدل على تفكير يتحدد في معارضة للمفهوم الإغريقي للتفكير (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 200).

[3] سامي أدهم ، ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 16.

[4] علي حرب ، مئة عام على رحيل نيتشه ، مصدر سابق ، ص 1 .

[5] عبد الرحمن بدوي ، نيتشه ، مصدر سابق ، ص 230- 233 .

، هي الحقيقة التي تزيد من عمق اللغة والعلامات ، وتلغي جميع الأقيسة والمعايير ، وتحاول جاهدة إلغاء المعنى ، إن فكرة الإنشطار والتشظي قدمت حلولاً جذرية للفلسفة المواكبة للفن والأدب

ما بعد الحداثيين ، وعملت على نقل التقنية والعلم إلى نظم معرفية وجمالية ، يتم بواسطتها التعرّف على مكنونات المجتمع ما بعد الصناعي وأثره على تقلّب الإحتمالات الفردية التي تضع حدوداً بين فكرة العالم وفكرة اللاعقل ، وتأخذ المسافة بين التقنية والعلم ، من جهة وبين نتاجات الفن والأدب من جهة أخرى ، بالتقلص كلما ازدادت فكرة تبلور التشظي كمفهوم في الفن والعلم والفلسفة .

ولذلك فإن (نيتشه) وطروحات (ما بعد الحداثة في الفن والأدب) يتقابلان من خلال (تدمير سيادة التقنية والعقلانية الأداتية ، إذ أن التجربة واللغة تحلاّن محل المشروعات والقيم ، ويفقد العمل الجماعي كل وجود ، وكذلك المعنى التاريخي ، إن ما بعد الحداثة تؤكد أن تضخم التصنيع الحالي لا يسوق إلى تكوين مجتمع متضخم صناعياً ، إنه يسوق على العكس إلى الفصل بين العالم الثقافي والعالم التقني ، مما يدّمر الفكرة التي قام عليها حتى الآن علم الاجتماع : ترابط الاقتصاد والسياسة والثقافة الحديثة)[1] .

ويتوّصل الباحث إلى أن طروحات (نيتشه) كانت بمثابة الأساس الفكري والفلسفي الذي إرتكزت عليه فنون ما بعد الحداثة وأدبها (كما سيوضح الباحث ذلك في الفصل الثالث الذي يتناول فيه فنون وحركات ما بعد الحداثة وسماتها التصميمية) ، وكذلك أثرت طروحاته بشكل كبير على المناهج النقدية والأدبية التي سايرت مرحلة ما بعد الحداثة في فنون النصف الثاني من القرن العشرين .

ثانياً : العدمية في الحداثة الفنية (الدادائية إنموذجاً)

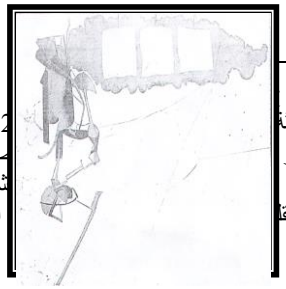
لم يكن اكتشاف الدادائية محض صدفة ، إذ تشكلت أثر عوامل عديدة ، من أبرزها الخراب والدمار والقلق الروحي العميق الذي نتج اثر اندلاع الحرب العالمية الأولى ، والضياع واليأس الذي أصاب المجتمع الأوربي آنذاك ، إضافة إلى نضج مقولة (الشك) وتداولها أبان تلك الحرب وبعدها ، الشك في قيمة الإنسان والمجتمع والأخلاق والدين والعمل ، وقبل كل ذلك الشك في قيمة العلم وقيمة (العقل) ، الذي أنتج الأسلحة الفتاكة والمدمرة ، وكان وبالاً على الإنسان بدلاً من إسعاده هذا من ناحية .

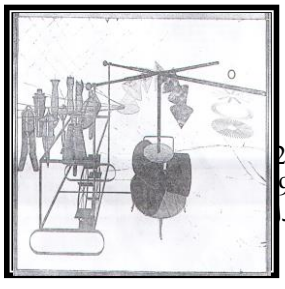
ومن ناحية اخرى ، كانت الدادائية قد أفادت من (الفن التلصيقي من التكعيبية ، وطباعة النصوص من المستقبلية ، وإستعمال اللون من التعبيرية ، والتلقائية من كاندنسكي ، والإبتكارات الشعرية من أبو لينير)[2] .

وحين هاجمت الدادائية في كل مكان ، القيم السائدة ، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم بدعوى أنها فشلت في إيقاف الحرب ، وعملت على إطالتها ، كانت تطرح أفكاراً تدور حول المصادفة واللاعقلانية ونسف فكرة الفن ، وفي ذلك يقول (آرب) (كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر ، في تصورنا على إنقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا ، وكنا نأمل خلق نظام جديد ومتوازن [3] .

ولما كانت هذه الحركة الفنية هي (حركة هدم وتدمير وإستهزاء بكل القيم ، حسب رأي تريستان تازارا)[4] ، فقد (إتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث)[5] .

وأدت هذه الأفكار بالدادائيين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه ، في كل مجالات الحياة ومنها الفن ، فكانت تصاميمهم الفنية تجري بمنأى عن كل إعتبار قيمي للمقاييس والأعراف والأصول والأذواق ، فخرجت تلك التصاميم بطروحات (لا عقلانية) ، كان هدفها هو كسر الإيقاعية التي كانت تتناغم عليها المعرفة الجمالية للحداثة في ذلك الحين ، وضرب ثقافة النخبة في الصميم ، وإجراء تعديلات جوهرية في التعاطي مع الواقع ، وفق ترابطية جديدة للبنى التصميمية وعناصر تشكّلها، شكل (53) (54) .





(1) تورين ،آلان ، الحداثة المظفرة ، 2 .
(2) برادبري ، مالكم ، واخر ، الحداثة صدر سابق ، ص 21
(3) مولر ، جي ، اي ، وفرانك إيلغر شر ، بيروت ، 985
(4) عبود عطية ، جولة في عالم الفن الثقافية العامة ، بغد
(5) الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العق

شكل (53) شكل (54)

وعلى هذا الفهم كان (مارسيل دوشامب) يبرهن بأن الشيء جاهز الصنع ، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني ، حين (إقتنى مبولة ووقّع عليها واسماها (الينبوع 1971) . كما أخذ نسخة مطابقة للموناليزا ، وأضاف عليها شارباً وعرضها في عام 1920 ، وكقاعدة عامة ، فإن الدادائيين كانوا اقل إهتماماً بمخاطبة العواطف ، وأكثر نزوعاً إلى تمزيقها ، فالمهم بالنسبة إليهم، لم يكن العمل الفني ذاته ، بل الهزّة التي يستطيعون خلقها ، والإرتباك الذي يسببونه في الذهن)[1].

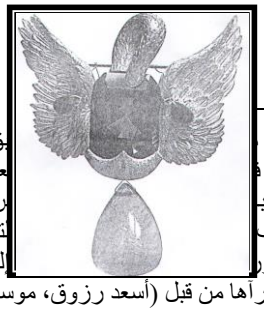
يجد الباحث أن هذه العدمية في التعامل مع الفن وبالذات التصاميم التي تشكّل بنيات الرسوم الحداثية آنذاك ، قد ألقت بظلالها على فكر وتيارات ما بعد الحداثة ، وكانت مرجعاً فكرياً وبنائياً، ومثلث هاجساً متفرداً في تهشيم أواصر المعرفة الفنية للحداثة والتي إحتكمت إلى العقل ، وكان أن تبلور من جرّاء ذلك إيجاد مقاربات تحليلية جديدة ، دفعت بخطاب ما بعد الحداثة ، إلى إستحداث أطر مفاهيمية أكثر إنفتاحا في التعامل مع واقع الثقافة الشعبية الجديد ، معتمداً الإيغال في تفكيك ثقافة النخبة وتحطيم أسسها ، من خلال التوصل إلى عملية تنافذ فكري وبنائي بين الدادائية والفن الشعبي مثلاً ، أو التطابق الكبير بينها وبين فنون التصميم بكل أنواعه والذي كانت طروحاته تشهد إزاحات بنائية ومعرفية ، نتيجة تداخل العديد من التصاميم الطباعية والصناعية ، في حقول التجريب الدادائية .

ثالثاً : السريالية

وحين يستقرئ الباحث (اللاعقلانية) في الفن السريالي ، يتبادر إلى الذهن عمق العلاقة الوطيدة بين الإنسان وبين فكر ومعطيات السريالية كمفهوم ، عبر تاريخ البشرية ، فهناك أنماط من هذا الفكر تتجسد في حياة الإنسان بالرمز وبالأسطورة وبالإيحائية ، أوبالوعي واللاوعي ، أو بالحدس والعقل وكل شيء غير ممكن في الواقع يصبح مع الفن السريالي ممكناً .

وحقيقة الأمر فان (للسريالية دوراً رائداً في الصراع القائم بين تيارات العقل والتيارات المناهضة له ، في حركات الفن المختلفة ، إذ إن فلسفة اللاوعي ومطاردة الأحلام تكون سبيلاً للحصول على الحقائق التي عجز الواقع عن تقديمها للإنسان ، فالعقل زاد من إشعال الحروب ، وفشل في تقديم ما يكفي لإنتشار السعادة فأصبح الإنسان مخيب الآمال)[2] .

ويؤكد (هابرماس) (لم تكن السريالية قد شككت في حق الفن في الوجود ، لو لم يأتِ الفن الحديث بوعد بالسعادة)[3] ، ولذلك كانت الحداثة المنشودة هنا تسعى إلى تطويق وتحييد المنطق السائد في أعقاب عصر النهضة ، وكذلك السيادة الكاسحة للعلوم الطبيعية ، وهي بالتالي رد فعل للإغتراب* أو الفراغ الروحي الذي كان يعانيه الغرب آنذاك ،وبالتالي فقد إنعكس هذا الفهم الذي يعتمد (اللاوعي) و (اللامنطق) على فكر ما بعد الحداثة ، الذي تبنّى هذه الطروحات بعد أن ساقت السريالية نماذجها التصميمية إلى العالم ، تلك التصاميم التي كانت تشكّل اللبنات الأولى لفن التصميم الحديث الذي إنطلق بعد النصف الثاني من القرن العشرين ، فتصميمات دالي وميرو كانت عبارة عن مجموعة بنى إبتكارية ، وظفّت معطيات اللاوعي بأنظمة تصميمية دقيقة و بتقنيات جمالية عالية، شكل (55) (56) .



(1) مولر ، جي ، اي ، واخر ، مئة عام ... ق ، ص 21 .

(2) عاصم عبد الأمير ، محاضرات في ... عليا (الدكتور ... كلّية التربية الفنية/ بابل .

(3) هابرماس ، يورغن ، الحداثة وخطاب ... ص 26 .

(*) الإغتراب إصطلاح يستعمل كمرادف ... تعرف الخاط ... مواقف والأوضاع المألوفة ، كما يبدو فيه الأشخاص غير مألوفين وغرباء ، و ... لى الفئة ذاتها ... ، إذ يخبر المرء تجربة جديدة وكأنها كلها قد حدثت في وقت سابق ، أو كأنه رآها من قبل (أسعد رزوق، موسوعة علم النفس ، ط1، مصدر سابق ، ص44).

شكل (55) شكل (56)

وإذا كان السرياليون لا يؤمنون بالعقل ولا بالواقع المعاش ، فإنهم يحاولون دوماً خلق علاقة مع واقع آخر ، إستناداً إلى طاقة التخييل ، والتي تقودهم فيما بعد إلى ممارسة حرية الخيال وتوليد أكثر وأكبر قدر ممكن من الصور للتعبير عن الحلم الإنساني كبديل للأحداث التي يقف وراءها العقل .

ومن هنا كان (التوغل داخل الذات وميدان الغرائز والرغبات المكبوتة ، يمثل تخطياً فعلياً للواقع ، فالفن كان وما يزال أحد وسائل التعبير المهمة عن الحالات النفسية العميقة ، والذي هو تقدير من الوجهة الجمالية للآثار الموضوعية التي هي ليست سوى لمحة عن ذاتنا الحميمية)[1]. ولذلك لجأ(السرياليون) إلى (إكتشاف فرويد الذي عقلن اللاشعور فقضى على المعتقدات الروحانية وأكد إسطورة الهرب إلى الكون الآخر ، بالأصوات السحرية الخفية التي تنبع من اللاشعور)[2] .

وقد عرفت (السريالية) (في الممارسة ما يشبه اللحظات من الإنجذاب التي عرفتها الصوفية ، فهي لحظات هذيانية تتجلى فيها رؤية عفوية ، لتحدث نوعاً من الإضطراب ...، للإعلاء من شأن (الخيال الحر والتوهم) بوصفهما قاعدة الحرية ، وعنصرها الأول (الحرية) وهو إعلاء ينزل في الوقت نفسه من قيمة العقل والمنطق فالعقلانية لا تتيح للفنان أن يتأمل إلاّ وقائع وقضايا لا تفصح عن تجارب الفنان إلاّ جزئياً)[3]بعكس اللاشعور الذي يقوم على كل ما لا يمت للعقل بصلة ، كما في رسوم السرياليين .

رابعاً : البنيوية

ساهمت البنيوية كحركة نقدية في الإنفتاح على فنون ما بعد الحداثة ، منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، وشكلت مساحة عريضة في استقطاب المناهج البحثية للفن والأدب وفروع الثقافة المتعددة وكذلك في المجتمع والحياة وكافة الأصعدة التي تعد منطلقات للتواصل المعرفي .

ومن هنا كانت البنيوية رؤيةً إستقرائيةً معرفيةً ، تعمل على رصد الظواهر والفرضيات الأدبية والفنية ، وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية ، فهي تعني (أن كل شيء في الوجود عامة والانسان خاصة عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محددة هي التي تعطي هذا الشيء بناءه وتوضّح وظيفته ، وتبيّن مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى) [4] . وتستمد البنيوية حضورها من إشتغال (البنية) كمفهوم نقدي تحليلي جمالي فتعمل البنية (كنظام تحويل يشتمل على قوانين ثلاثة هي الكلّية والتحوّل والتعديل الذاتي)[5] ، و تعمل كتعبير عن (الكيان الداخلي لظاهرةٍ ما ، أو التعرّف على ما يكمن

وراء الصورة الخارجية للشيء)[6] وهي أخيراً (نسق من التحوّلات ، له قوانينه الخاصة ، علماً بأن من شإن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءاً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحوّلات نفسها ، دون أن يكون من شإن هذه التحوّلات أن تخرج عن حدود ذلك النسق)[7] .

لقد عملت فنون ما بعد الحداثة على أطر واسعة من البنيوية ، فأفادت من المنهج البنيوي القائم على التحليل فضلاً عن الشمولية ، أي تحليل الظاهرة من خلال عناصرها والنظر إلى كل جزء من هذه الظاهرة في ضوء علاقته بالكل وأولوية الكل على الأجزاء . وكذلك إبراز الكيفيات التي تبنى عليها أو من خلالها الأعمال الفنية

---

(1) دوبليسيس ، ايفون ، السريالية ، ط1 ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1983 ، ص 5 .
(2) زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1976 ، ص 192 .
(3) ادونيس ، الصوفية والسريالية ، ط1 ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 ، ص 46 .
(4) سماح رافع محمد ، المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبةمدبولي، القاهرة ، 1973 ، ص 125 -126 .
(5) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 52 .
(6) رفعة الجادرجي ، حوار في بنيوية الفن والعمارة ، ط1 ، لندن ، 1995 ، ص 272 .
(7) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 ، ص 33 – 43 .

والعناصر الداخلة فيها ، دون أن تصف تلك الأعمال بالجودة أو الرداءة ، ودون الإشارة للمنتج (المؤلف) فالبنيوية (تنادي بموت الإنسان وموت التاريخ) وتدرس النصوص الفنية كبنى مستقلة .

وإذا ما أمعن النظر في هذه الأفكار ، فإننا نكون أمام طروحات تتشارك مع مجمل التحوّلات الكبيرة التي طرأت في فكر ما بعد الحداثة الذي يوصف باللاعقلاني ، إذ أن ولادة تيارات فنون ما بعد الحداثة، وجدت أرضية خصبة في البنيوية وما تلاها من حركات النقد الحديثة ، ففي حين كانت الأنساق الفكرية للبنيوية تشدد على ضرورة إدراك مشكلات النصوص الفنية وفق خطابات اللاوعي ، الذي يخرج عن طابع الإستئثار بالمعاني والدلالات الموجودة فعلاً في العمل الفني ، إلى مستوى عالٍ من التأويل في أحكام السيطرة على البناء الديناميكي للعلاقات الداخلة في تكوين العمل الفني ، فان رؤية المتلقي ، فقط ، وإستناداً ، إلى آليات التحليل البنيوي من (كلّية وشمولية ، وتحوّل ، وتعديل ذاتي) ، تكون إنتقائية في آليات البحث المعرفي .

هذا الأمر ، دفع بالفكر ما بعد الحداثي ، لان يضع تصورات جديدة في شرعية الإلتقاء مع المناهج البنيوية، إحتكاما إلى أن دراسة (البنية) باتت تنضوي في أنماط متعددة من حقول معرفية ، قابلة للتطبيق ، وهذا ما يتضح في توالد الدلالات والمعاني ودراسة علاقاتها والبنيات التي تتحكم فيها ، في تصاميم فنون ما بعد الحداثة ، والتي جعلت من قلب أنماط مصادر التفسير ، منطلقاً ، يعزّز إستقلالية العمل التصميمي ، وبحثه نقدياً وجمالياً ، ضمن إطار معرفي جديد ، يتناول العمل الفني التصميمي بإعتباره مجموعة بنيات (أو بنى) تشترك كلّيةً في تأسيس بناء التصميم ، وتعمل ضمن حدود غير منتهية من التحوّلات البنائية ، في فهم وإدراك العديد من المعاني ، القائمة على أساس تغيير السياقات ، وتدارك التراتب في التغييرات الفعلية لجوهر البناء وعناصره الأساسية .

ومن هنا كانت النتاجات التصميمية في فنون ما بعد الحداثة ، تحاول الإقتران بجملة من المواصفات والمفاهيم المتراكبة نتيجة الميل إلى وظيفية البنى التصميمية من جهة ، وتسويغ الأطر المعرفية التي تتباين فيها فاعلية العناصر التصميمية من جهة ثانية ، بحيث تصبح البنى التوافقية داخل التصميم العام ، بمثابة دالة تتشكل من خلالها صلات الجمال القائم على أسس بنيوية .

وقد تتكيف جماليات التصميم وفق هذه النظرة ، مع المقاربات التطبيقية للطروحات اللاعقلانية في فكر ما بعد الحداثة ، بصورة خطاب مقترن بتفعيل الثنائيات السوسيرية (نسبة إلى سوسير) وهي (اللغة والكلام) ، (الدال والمدلول) ، (التزامنية والتعاقب) ، (التتابع والترابط) ، والتي تعنى بالنسق وبناه المعرفية والدلالية ، بحيث ينتج العمل التصميمي ضمن إطار مجرد من صورته الواقعية في حالة تشكّل البنى المكوّنة له من علاقة إعتباطية بين الدال والمدلول ، وقد تكون الحالة معكوسة أيضا ، وفي كل الأحوال فإن البنيوية حين إتجهت إلى (دراسة البنيات اللغوية والأدبية والأساطير وبنية اللاوعي ، وبنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الأشكال)[1]، لم تكن مجرد دراسات مقترنة بفكر ما بعد الحداثة فحسب ، وإنما كانت تشكل فاصلة مهمة في تحولات المعرفة الجمالية كخبرة إنسانية إلى مجموعة علاقات بنيوية تمثّل هاجساً عريضاً للافتراضات الجمالية داخل بنية العمل التصميمي الكلّية.

خامساً : التفكيكية

يعد (التفكيك) أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي ، فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل ، وهي تعني في إحدى مستوياتها (تفجير عنيف لمزاعم البنيوية في إدعاء الإجابة على جميع الأسئلة الفكرية ، وبدلاً من تشييد البنى في البنيوية ، شرع (دريدا) إلى تقويضها ، وبرهن إنها محض تكوينات ميتافيزيقية ، مشيراً إلى سلسلة لا نهائية لها من الإختلافات والإرجاءات في المعاني)[2] .

ومن هنا كان (التفكيك) هو (سعي متواصل إلى زعزعة المعنى الثابت ، وإضاءة دَرْف[2] اللغة ، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى ، وهو كفيل بنسف كل النصوص والأنظمة الموحدة ، وهو أيضاً زعزع إستقرار الثنائيات الشهيرة الكلام – الكتابة ، الحضور – الغياب ، المعنى – اللامعنى ، الحياة – الموت ، العقلاني – العاطفي ، ذلك لان هذه الثنائيات إنقلبت إلى أدوات لإيضاح البنية الجوهرية للفكر الإنساني والثقافة واللغة) .[3]

---

(1) رافيندران ، س ، البنيوية والتفكيك ، ط1 ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ، ص 32 .

(2) Richard, Osbornem , Philosophy For Beginners , Writers And Readers Publishers , New York,

(3) صبحي حديدي ، تفكيكية جاك دريدا ، جريدة القدس العربي ، العدد 1722 ، في 3 / 11 / 2004 ، ص 3 .

لقد ولدت التفكيكية في مناخ الشك والإحساس بالرعب والدمار الذي لحق بالعالم بعد الحرب العالمية الثانية، إذ فشل العلم في تحقيق السعادة والأمان للبشر ، فعاد شك العصر عنيفاً ، (الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة ، وإرتبط الإحساس بالخديعة الذي تمخض عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا بإحساس جديد بإستحالة المعرفة ، وخيّم شك فلسفي جديد على العالم ، إنه شك نيتشه المقبض والفوضوي)[1] .

وإنطلاقاً من هذا ، فقد شككت (التفكيكية) بإمكانية تحقيق المعرفة بهذا العالم المتحوّل والمتغير ، إنطلاقاً من وجود مركز ثابت ، يطلق عليه (دريدا) مسميات عديدة ، ترتبط بتاريخ المعرفة الإنسانية ، وهي المركز الثابت ، الجوهر ، مركز الوجود ، الوعي ، الحقيقة ، الإنسان ، وهي مسميات تشير في رأي (دريدا) إلى (المدلولات العليا التي تمثل أرضية ثابتة تقف فوقها متغيرات العالم الخارجي الذي يمدنا بالمعرفة ، وهذا المركز الثابت هو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف به)[2] .

(2) 1992, P. 178

إن موت المؤلف ، وانتفاء القصدية، وغياب المركز الثابت ، ومفهوم التدمير في الفن ، واللعب الحر للدوال ، والمراوغة ، وتعدد القراءات والتفسيرات اللانهائية ، والإنتشار* ، والتناص** ، والحضور والغياب والأثر ، كل هذه تشكل (إستراتيجية التفكيك)*** ، وتفعّل من إشتغالاته في النتاج الفني والأدبي لتيارات ما بعد الحداثة .

وإن إشتغال هذه الآليات في تحصيل نتائج جديدة في الفن ما بعد الحداثي ، يغيّر من مشروعية الرؤية البصرية والذهنية ، التي تنبني عليها الفنون التشكيلية ومنه فن التصميم ، إذ يستعير البناء التصميمي هنا ، أولويات البحث عن التراكيب المتعددة للأنساق التصويرية ، ضمن حالات التشظي في البنى المكوّنة للتصميم، وتبادل المراكز وتهشيمها ، بحيث تكون الغاية من تفكيك (الشكل) وفقاً لمفهوم آليات التفكيك ضمن بنية التصميم العامة ، إجراءاً ذا فعل وظيفي وجمالي ، يتحكّم في أنساق العناصر التصميمية (من خط ، لون ، كتلة ، حجم ، وفضاء) ، ويكون الحفر في فعل (التدمير) داخل التكوين العام ، ضرورة ترابطية لتحريك المراكز المهيمنة والمهمشة ، نفياً أم تاكيداً ، وهذا ما يشكّل إعادة لبناء التصميم بصورة مغايرة ، نتيجة لعبثية الهدم في البنى التصميمية ، والتي تؤدي بالنهاية إلى تعدد القراءات ، وتوسيع التفسيرات التأويلية ، بناءاً على حتمية الخطاب الجديد المتشكل ، إزاء إعادة تفكيك الفعل القصدي للمضمون ، ضمن حالة إلغاء تتماشى وطبيعة التشكّل لبواعث الأثر الجمالي لمجمل بنيات التصميم الفني .

إن تضمين فكر ما بعد الحداثة ، لخطابات التفكيك ، ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة والمعايير و القياسات المنطقية ، وتحتفي بالتبدلات و التحوّلات الانية ، ولّد علائقية بين أنموذج الجمال المعتمد على أسس اللامنطق ، وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة متعيّنة ، وضرورة مهيمنة على نوازع الإيغال في

بنى اللانظام ، ضمن المحيط التواصلي لإنتفاء القصدية وغياب المركز الأوحد ومفهوم التدمير واللعب الحر وتعدد القراءات في بنية التصميم الفني.

وبالتالي فإن التفكيك يستحدث إزاحات نصية ، تقلب المسلّمات المتعارف عليها في فكر الحداثة ، من خلال التلاعب الظاهري في الشكل والمعنى للوحدات النسقية ، وتعطيل أنشطة النقد الذي يقف مجابهاً للعدمية وذيوعها ، في منظور ما بعد الحداثة .

سادساً : السيميائية

---

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 1998 ، ص 299 – 300 .

(2) عبد العزيز حمودة ، نفس المصدر السابق ، ص 300 – 301 .

(*)الانتشار (أو التشتيت): يعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء امساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي بـ (اللعب الحر) ، الذي لايتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح بعداً خاصاً عند (دريدا) الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه (الرويلي، ميجان ، وآخر، دليل الناقد الأدبي ،ط2 ، مصدر سابق، ص 66).

(**)التناص: التناص عرفته (جوليا كرستيفا) بأنه إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الأساسية لنص ما (سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 215).

(***)انظر المصادر : عبد العزيز حمودة ، المرايا الحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، ص 321 – 395 ، ورافيندران ، س ، البنيوية والتفكيك ، ص 138 – 173، والرويلي ، ميجان، وآخر، دليل الناقد الأدبي ، ص 53 – 72 .

يهتم علم (السيمياء)* بدراسة العلامات ، إذ يؤكد (بيرس) (إن كل شيء يدرك بصفته علامة ، و يشتغل كعلامة ويدل باعتباره علامة ، فالتجربة الانسانية هي سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة)[1] .

وفي مرحلة ما بعد الحداثة ، حصل إنهيار كبير في صيغ الثقافة التي كانت سائدة في تيارات الحداثة ، وتبدلّت معايير النظر إلى الجمال كقيمة سامية في مجال الفنون التشكيلية إضافة إلى أجناس الفن الأخرى ، وأصبحت المناهج النقدية الحديثة من بنيوية وتفكيك وسيمياء تراعي الخصائص الفكرية والبنائية لطبيعة تشكل البنى المجأورة للفن ، ضمن خصوصيات جوهرية تسعى إلى تأسيس مستويات تجريبية دلالية ، للبحث عن قرائن لأنظمة النص كبنية إبداعية .

فكانت السيميائية تسعى إلى الكشف عن أنشطة البنى العلامية داخل التصميم الفني ، وتحديد إشتغال تلك العلامات التي تطبع خصائص البنية العامة للتكوين ، بحيث يدرس (الشكل) عبر علاقة الدال بالمدلول ، وتحقيق معرفة الكشف عن البنيات العميقة والسطحية ، ومن هنا كانت العلامات في النتاجات الفنية ، تمثّل شبكة من العلاقات القائمة على تراتيبية الأنساق وإختلافها ، بحيث يكون إنتاج المعنى وتوليد صوره ، أساساً في تحويل العلاقة العلامية ، كدلالة رمزية للبنى ، من تركيب سياقي ذي معنى جديد من الدلالة ، إلى آخر كلّي يرتبط بسياق لم يتحقق بعد ، أي أن البعد التأويلي له ، يرتبط بظهور إشكالية جديدة في ترتيب وتنسيق العلامات القائمة في التصميم الفني .

وتلعب العلامة دوراً كبيراً في رصد الترابط السيميائي ، داخل التصميم ، وإسناد مهمة الإتصال بين الدال والمدلول إلى أداة قصد تواصلية وهو ما يعرف بـ(سيمياء التواصل)** ، فتكون مهمة العلامة هنا ،

وظيفية تواصلية ، تصيغ التعبير الدلالي بنسب مقرونة بآلية الحدث ، كعنصر جمالي / إنفعالي ، فالوظيفة التواصلية للعلامة تكمن في حدود الإنتقال من السياق الداخلي إلى السياق السائد وبالعكس . أي إنها تقترب من مفهوم الوظيفة العلامية في (سيمياء الدلالة) التي تعزى لـ(رولان بارت) والتي تمثل علاقة (الدال والمدلول) أو (المدلول بالدال) ، والعلامة وفقاً لهذه المعادلة تتمثل في ربط الشكل الذي يحوي الدال ، بمعناه الذي يشار اليه كمدلول . وفي كل الأحوال فإن هذه العلاقة لاتخرج في مفهوم السيمياء عن كونها ناتجاً منطقياً لتوليد الصور وتكامل بنية حضورها داخل النسق العام . ورغم أن (العلامة) التي يتبناها (رولان بارت) نجدها في (النصوص التي ينتجها الخيال : في الحكايات والصور ، والتعبير واللهجات والأهواء والبنيات التي تتمتع في ذات الوقت بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة)[2] ، إلاّ إننا نلمس تطبيقاتها وبشكل جلي في مجال الفنون التشكيلية وبالذات في التصميم ، فقد قام (رولان بارت في كتابه نسق الموضة 1967 إلى تطبيق السيميولوجيا أو علم العلامات على ما سمّاه بـ(لغويات الازياء) وتصميمها ، إذ حلّل الأيديولوجيات التي توصلها مجلات الأزياء ، قاصداً إلى تعرّف الكيفية التي يتواصل بها من يرتدي الثوب أو القبعة مع موضة الأزياء ، وباحثاً عن المعنى في العلاقات التي تربط عناصر الزي)[3] ، كتقصّي عن الفعل الجمالي والذوقي للعلامات في فن تصميم الأزياء .

وهناك أيضاً (سيميولوجيا الثقافة) التي تنطلق من (إعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية ، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها ، وهي بذلك تكون مجالاً لتنظيم الأخبار في المجتمع الانساني ، إذ ترسخ التجارب السابقة وتلعب دور البرنامج وتشتغل كتعليمات ، ويرى هذا الإتجاه إن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى هي الدال والمدلول والمرجع)[4] . ويكون المرجع هنا هو ما تحفل به الثقافات الشعبية وليس النخبوية ، في فكر ما بعد الحداثة ، إذ أن ظهور هذا النوع من السيمياء ، كرس

(*) يرتد مصطلح (السيمياء) إلى مصدرين : الأول (بيرس 1839 – 1914) الذي يعد اصل التيار (السيموطيقي) والثاني : (سوسير 1857 – 1913) الذي يعد الاصل في التيار (السيميولوجي) ، وقد ركّز (سوسير) على الوظيفة الاجتماعية للاشارة ، في حين يرّكز (بيرس) على الوظيفة المنطقية ، والمصطلحان (سيميولوجيا) و (سيموطيقيا) يغطيان نظاماً واحداً ، فالأوربيون يستعملون الأول ، في حين يستعمل الثاني الناطقون باللغة الانكلّيزية .

[1] سعيد بنكراد ، سيميائيات بيرس ، مجلة علامات ، العدد 1 ، السنة الأولى ، 1994 ، ص 5 .

(**) سيمياء التواصل : يحدّد (مونان) نوعين من الادوات التي تحقق تواصلاً طبقاً لنمط العلاقة بين الدال والمدلول :

(أ) أدوات تحقق تواصلاً بفضل وحدات ، العلاقة بين الدال والمدلول فيها (باطنية) ، وتتضمن نسبة من رابطة الشبه بين شكل الدال ومعناه ، مثال ذلك تصميم ملعقة وشوكة متقاطعتين يدل على مطعم ، وتصميم شكل جمجمة يدل على الخطر .

(ب) أدوات تحقق تواصلاً بفضل وحدات العلاقة بين الدال والمدلول فيها (ظاهرية) ، ولا تتضمن أية صلة شبه طبيعية بين شكلها ومعناها ، مثال تصميم نظام المرور ، وعلامة صليب الصيدليات الاخضر ، وعلامة الحيوان الذي نسميه الخنزير باسمه : (عواد علي خضير ، التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلّية الفنون الجميلة ،1989، ص 41).

[2] بارت ، رولان ، درس السيميولوجيا ، ط2 ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص 26 .

[3] كيرزويل ، اديث ، عصر البنيوية ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد ، 1985 ، ص 189 .

[4] داسكال ، مارسيلو ، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ت : حميد لحمداني وآخرون ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص 7 .

إمكانية التأسيس لثقافة الشراكة والتمازج والتداخل بين الفنون عامة وبين البنى المجاورة لها من أدب ولغة وشعر وإجتماع وإقتصاد وسياسة وتاريخ وآثار وسياحة ووسائل إتصال جماهيري .

الإتصال (العقلانية) والإنفصال (اللاعقلانية) في الفن بين الحداثة وما بعد الحداثة:

لمّا كانت (ما بعد الحداثة) قد ترعرعت ونشأت في ظل ظروف متناقضة ، داخل المجتمع ما بعد الصناعي ، فقد أفادت من طروحات الحداثة ، في تغيير أنماط وآليات عملها ، والإرتكان إلى الأحداث التي عصفت بالقرن العشرين وإعتبارها مرجعاً وملاذاً ، لا غنى عنه ، في تأطير حركاتها الفنية المتسارعة

والمتضاربة ، بغية الحصول على أسس لمنهج جديد ، متفرّد ، لا يتصف بحقيقية الأمر بأصول وسياقات المنهج المتعارف عليه ، ذلك إن من سماتها هو اللامنهج قياساً بمناهج الحداثة وآليات عملها .

وإذا ما دققنا في علاقات الإرتباط والإنفصال بين مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة ، نجد أن هنالك الكثير من الأسس المشتركة بين الإثنين ، إلاّ أن طرق التعامل معها كمفاهيم بنائية وجمالية ، يختلف بسبب إنتمائه إلى اي من الطرفين ، فمن الخصائص المشتركة هي التوجه التكنولوجي ، وسلب الإنسانية (التجريد) ، والبدائية ، ومذهب الإثارة الجنسية والتناقض ، والتجريبية ، وهذه الخصائص إعتمدتها الحداثة وأسست لها ، وجاءت ما بعد الحداثة لتأخذ منها ، وتدخلها إلى مذهبها ، وتتعامل معها بأساليب جديدة ومختلفة، تارةً تبتعد عن الحداثة في تطبيقاتها لها ، وتارةً أخرى تقترب منها .

وعلى الرغم من وجود تشابه بين مفاهيم الحداثة وما بعدها فإن (إيهاب حسن) يضع سلسلة من التقابلات بين الإثنين وهي[1]:

1. الحداثة تتجه نحو المدينة ، وما بعد الحداثة تأخذ إلى جانب المدينة ، القرية الكوكبية ، مما يؤدي إلى زيادة الفوضى والدمار .
2. الحداثة أخذت بالمذهب التكنولوجي ، وما بعد الحداثة تتجه نحو التكنولوجيا خاطفة السرعة ، وظهور أشكال فنية جديدة ، وحدوث تشتيت لا نهاية له بوساطة وسائل الإعلام .
3. قامت الحداثة على التجريبية ، في حين أن ما بعد الحداثة تقول ببنيات مفتوحة ، غير متصلة أو محددة ، إرتجالية أو عفوية مع وجود التزامن ، والخيال والتلاعب ، والفكاهة ، والمحاكاة التهكمية ، وتزايد الإشارة للذات ، وتداخل الوسائط ، ومزج الأشكال ، وإختلاط المستويات ، ونهاية المبدأ الجمالي التقليدي ، الذي يرّكز على جمال العمل الفني أو تفرّده .
4. قالت الحداثة بالتناقضية ، بينما تدعو ما بعد الحداثة إلى الثقافات المتقابلة ، وإجتياز التغريب عن الثقافة بأكملها ، وقبول عدم الترابط ، وعدم الاستمرار ، وتطوّر التجريبية الراديكالية في الفن كما في السياسة أو الأخلاق .

ويرى (رضوان) أن حركة (ما بعد الحداثة) تنفي (الحداثة) وتعلن رفضها لكل أسسها وأصولها ، فالحداثة كانت (إمبريالية) وذات نزعة ذكورية متمركزة ، في حين أن ما بعد الحداثة ترفع راية التحرر ، إنها حركة متشظية يمكن أن تتفتح فيها موضوعات متعددة ... إن أول ما يمكن ملاحظته هو ردة الفعل النفسية الحادة، تجاه الحداثة ، بحيث تسعى ثقافة ما بعد الحداثة إلى ترسيخ جهودها عبر تحطيم أو نقض

الثقافة الحداثية ، فإذا كانت الحداثة أمعنت في تشويه وإدانة الثقافة الجماهيرية لأمور الثقافة العليا ، فإن ما بعد الحداثة ترمي إلى تعدد أشكال التعبير الثقافي ، كما إنها تلغي دور العقل الذي ترى فيه إنه ينزع عن العالم إنسانيته قبل أن يدمره ، ، وتتصدى إلى العلم الوضعي الذي شكّل أحد طموحات الحداثة ، إذ هي لا تدخر جهداً في تحويل مشروع المعرفة إلى مشروع رمزي ، لغوي ، إستعاري ، غير تنظيري ، أي إلىعمل سردي[1] .

---

[1] حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، مصدر سابق ، ص 194 – 195 .

[1]رضوان جودت زيادة ، المجتمع ما بعد الحداثي ، مصدر سابق ، ص 4 .

وليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول مثلما ليس هناك عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري ، كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية وشعبية . لقد عملت ما بعد الحداثة على بلورة مقولات ضدية للحداثة ، فالإبتعاد والإقتراب من خصائصها ، كان يمثّل حجر الزاوية في رصد تحولات ما بعد الحداثة ، والتي أخذت تحفل بكل ما هو غير مألوف ، وغير متعال ، ودوني وهامشي ، فلا ثوابت هنا ، الشكل والمضمون والتقنية ، والحجم والكتلة والفراغ والفضاء ، والتوازن والوحدة والقياس والتناظر والعلاقات الأخرى ، ، جميعها لا تخضع في فنون ما بعد الحداثة إلاّ إلى العبث والفوضى والآنية في الإشتغال .

ومن هنا كانت ما بعد الحداثة تنادي بـ:

- الثابت شكل من أشكال المتحول ، ورفض فكرة الحداثة التي تفصل بينهما (باعتبار الثابت قاعدة تفسيرية والمتحول مادة للتفسير) فلا وجود للتمييز بينهما هنا.
- لا وجود للفواصل والفوارق الثقافية المعرفية ، لأن أشكال المعرفة تتبع أشكال المادة المدروسة نفسها ، ولهذا فإن إحتفت الحداثة بـ(العمق والمعنى) فإن ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته ، فلا شيء تحت السطح سوى السطح ، ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة .
- تقويض السلالم الهرمية (المهم / غير المهم ، الأصل / الفرع) والإحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية ، ولغة السوق والتجارة .
- الإحتفاء بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها .
- زعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبالتقدمية وبعلاقة النتيجة بأسبابها .
- محاربة العقل والعقلانية وخلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها .
- رفض عملية الفصل بين الفن والحياة [1] .

ويتوصل الباحث إلى أن مفهوم (النظام) كان هو الفيصل الرئيسي بين الحداثة التي تنادي به وفقاً لمناهجها والفلسفات التي تشتغل معها وآراء فنانيها من أجل الوصول إلى نتائج عقلانية ومنطقية ، وبين ما بعد الحداثة التي تنبذه لتغذّي السير نحو أهدافها بمجافاة المنطق والنظام ، فاللانظام والفوضى والعبثية هي مقدّرات وجود الإنسان في مرحلة ما بعد الحداثة ، وتعدّد المراكز أصبح هو ديدن الحركة ، ورائدها .

فإذا (سقطت الأشياء ولم يعد المركز قادراً على جذبها ، ستعم الفوضى حسب نظام الكواكب السيارة ، هذا المفهوم ساقه ‹ ماكفارلن › ليعلّل تمسك ما بعد الحداثة باللاتمركز والفوضى ، إن مفردات مثل الفوضى والتفكك والتشرذم ، تعني الإبتعاد والإنفصال ... إلا أن ما يحدث في الحداثة خلاف ذلك ، فالأشياء تسقط لا لتبتعد ، بل لتقترب وتتوحد ، تعد الحداثة (المركز) قوة جاذبة وليس قوة طاردة أو نابذة ، وعليه تكون النتيجة التوحيد الأسمى وليس التفكك)[2] .

وعليه تكون (ما بعد الحداثة) كأسلوب ، هو خليط غير متجانس من الرؤى والأفكار ، التي تطرح واقعاً مرتجلاً ، تنتمي إليه أحداث آنية ، سريعة ، فلا وجود للتأمل ، أو الإنتظار ، فالحرية المفرطة جداً هي المحرّك الذي يسّن اللاقانون في الفن والأدب والثقافة ، ويكون التماهي في رصد القيم الوظيفية للفن ، عائقاً لعدم مفهومية القصد أو الأسباب ، وهذا ما شرع بسياقات الأدب خصوصاً ، إلى الإتكال على نظرية تأويل المعنى وإعطائه مبررات ونتائج قد تبدو لا نهائية في أغلب الحالات .

ووفقاً لتلك التشابهات والاختلافات ، فإن الناقد (إيهاب حسن) (يضعنا في ردود ما بعد الحداثة على مقولات الحداثة من خلال إجراء مقابلة بين مصطلحات الإثنتين*) [1]

---

[1] الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الادبي، مصدر سابق ، ص 142 – 143 .

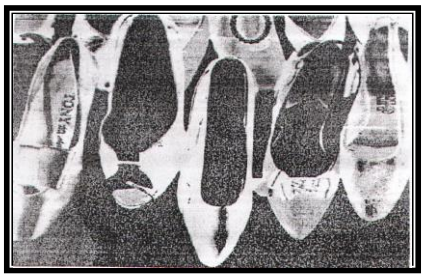
[2] برادبري، مالكم ، وآخر ، الحداثة ، ج1 ، مصدر سابق، ص 92 .

(*) ففي الحداثة سادت المصطلحات التالية : الرومانتيكية والرمزية ، والشكل المترابط المغلق ، والهدف أو الغاية ، والتخطيط المحكم ، والطبقية الهرمية ، والسيطرة (اللوغوس أو التمركز المنطقي) ، والمادة الفنية أو العمل المنتهي المكتمل ، والبعد ، أو المسافة ، والابداع أو الشمولية

اما ما بعد الحداثة فقد إهتمت: بالدادائية ومناهضة الشكل المنتهي ، ودعت للشكل المفتوح ، واللعب ، والصدفة ، والفوضى ، والتخريب ، والانهاك أو الصمت ، والصيرورة ،أو الأدائية الفردية ، والمشاركة ومعاداة الابداع ، والدعوة إلى التقويض ، واللاتآلفية ، والغياب ، والتشتيت ، والنص ،

ومن هنا كانت مفاهيم الحداثة ومصطلحاتها تقف بالضد من مفاهيم ما بعد الحداثة ومصطاحاتها ، رغم إن من يقول ومنهم (هابرماس) أن الثانية هي إمتداد طبيعي وليس خروجاً عليها ، إلاّ أن الثانية في حقيقة الأمر كانت ردة فعل عنيفة على الأولى .

وكتطبيق عملي لما يمكن أن يكون عليه الفارق بين الحداثة وما بعد الحداثة ، يجري (فردريك جيمسون) مقارنة* بين لوحة (فان كوخ – أحذية المزارعين 1887) شكل (57) وبين لوحة (آندي وارهول – أحذية الغبار الماسي 1982) شكل (58) ، في كتابه (ما بعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية 1991) فيقول (ماذا نشعر حين ننظر إلى رسم فان كوخ ؟ يقول جيمسون : بأنه يشعر بكل بؤس العالم ، والفقر الريفي المدقع ، وبكل العالم الإنساني المتخلف للجهد الفلاّحي ، العالم الذي جرى إرجاعه إلى حالته الأكثر وحشية ، والأكثر بدائية ...، وهذا يعني إننا نستعمل زوجاً عادياً من أحذية الفلاحين ، لنحاول أن نفهم شيئاً ، لا يمكن أن نمثله ، إنها كل تجربة الفلاح ، ويقول جيمسون إننا عندما ننظر إلى هذا العمل الفني فإننا نعيد بناء الموقف الأولي الإبتدائي لحقيقة الفن . وهكذا هي (الحداثة) يقول (جيمسون) محاولة للمس إحساس متسامي أو حالة كينونة ، إنه الجمال الحق مصوراً بمأساة العالم الإنساني) .



(1)

ويقتبس (جيمسون) من (مارتن هيدجر) ما كتبه حول (لوحة فان كوخ : أحذية المزارعين) (فيها يتردّد نداء الأرض الصامت ، وهديتها من القمح الناضج ، ورفضها الذاتي المحيّر ، والدمار المقفر للحقل الشتوي ، فرسم (فان كوخ) هذا ، هو إفصاح عمّا تكون عليه الحقيقة، وهي حذاء الفلاح في واقع الأمر ، وهذا الأمر يبرز جلياً في عدم الإخفاء لكينونته)[3] .

بينما تكون (لوحة آندي وارهول : أحذية الغبار الماسي) بحسب رأي (جيمسون) : مختلفة تماماًعن لوحة(فان كوخ) إذ (إن لوحة الغبار الماسي ، لم تعد من الممكن لنا ، أن تتحدث عن أي من

الغنائية والعاطفة التي تمتاز بها أحذية فان كوخ ، وفي الحقيقة أنا مقتنع يقول جيمسون بأن أقول إنها لا تتحدث لنا واقعاً على الإطلاق ، وليس هنالك شيء ينظّم مكاناً فيها ولو صغيراً للمشاهد)[4] . (1)

ويفتح (سمث) نقاشاً حول الإختلافات بين الحداثة وما بعد الحداثة ، فيعلّق على لوحة (فان كوخ : أحذية المزارعين) فيقول إنها مليئة بالتعبير الصادق ، وإن لوحة (وارهول : أحذية الغبار الماسي) بالمقابل ، هي شاشة مطبوعة تبيّن مجموعة من الأحذية المختلفة ذات الكعوب العالية ، إن مثل هذا العمل العائد إلى (ما بعد

والتآلفية ، والحضور ، والتمركز ، والنوع الادبي وحدوده ، والانموذج ، العمودي ، والمجاز ، والانتقاء أو الاختيار ، والجذرية أو العمق ، والتحليل أو القراءة ، وسيادة المدلول ، واهمية المقروء ، والسرد أو التاريخية الشاملة ، والشيفرة الرئيسية ، والاصل أو السبب ، والميتافيزيقيا

أو النصوصية المتداخلة ، والبعد الافقي والكناية، والادماج ، والسطحية ، ومعاداة القراءة التحليلية ، أو تبني القراءة الخاطئة ، وسيادة الدال ، واهمية المكتوب ، والاحتفاء بالتاريخية الهامشية ، والشيفرة الشخصية ، والرغبة ، والاختلاف أو الاثر

(1) الرويلي ، ميجان ، وآخر، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 142 – 143 .

(*) Look : Russell ,Daylight, Pop Art – The 60s and the Emergence of Postmodernisn , Ibid ,Lecture 24 , P.2-11

(1) Jameson , Fredric , Postmodernism , 1991 Ibid , P. 7 .

(3) Jameson , Fredric , Postmodernism , 1991 Ibid , P. 8 .

(4) Jameson , Fredric , Postmodernism, 1991, Ibid , P.8 .

الحداثة) يرفض اي تفسير ثابت ، فيمكن قراءته كإحتفالية إستهلاكية ، أو كنقد لذلك ، وربما يكشف (وارهول) عن ميوله الدينية ، أو ربما هي محاكاة ساخرة ، فيبدو ان العمل الفني موجود فقط كسلسلة من السطوح المازحة تفتقر إلى أية رؤية أخلاقية واضحة ، أو قصة أو إطار يمكن أن نفسرها من خلاله ، وبسبب قيمتها الإمتاعية والتهكمية ، تفشل أعمال ما بعد الحداثة مثل (أحذية الغبار الماسي) لوارهول ، تفشل في خلق عواطف قوية أو موثوقة [1] .

إضافة إلى ما تقدم ، من إختلاف في المفاهيم والبنى البنائية لكلا العملين وإتجاهاتهما ومدى تمثيلهما لطبيعة إنتمائهما ، فإن (ليفنكستون) يؤكد المقارنة الخاصة بحياة فناني الحداثة وما بعدها ، عندما تكون هناك دراسة حول طبيعة الالتقاء والافتراق بين فنون الحداثة وما بعدها ، وفيما يعنى بموضوعنا هنا هو (الإختلاف الواضح في حياة كل من (فان كوخ) و (آندي وارهول) ، رجل الصحافة مقابل الفنان المكافح المعذب ، فان كوخ باع لوحة واحدة في حياته ، وقطع إذنه وأخيراً قتل نفسه ، فحياته مأساة ، بينما نجد (وارهول) (درس الفن التجاري من عام 1945 – 1949 في كلّية كارينجي في مدينة بطرس بورغ ، وعمل خلال الخمسينات كرسام تجاري ماهر ، ومصمم نوافذ في نيويورك ، ومن أعماله الأولى ‹ جاحظ العينين و الرجل المثالي› وكلاهما أنجزهما عام 1960 ، واستعملت رسومه في عروض النوافذ في مخزن ومعرض بونوت تلر عام 1961)[2] .

(3)

(1) Smith , Philip , Cultural The Theory : An Introduction , 2001 , P. 223 .
(2) Living stome, Marco (ed), Pop Art ,weidens Feld Nicolson , London , 1991 , P. 293 .

مدخل في جماليات التصميم

يقول (شاكر حسين آل سعيد) (إن ما يميّز الفن عن باقي المنجزات الحضارية والثقافية أمران هما شموليته وجماليته ...،وحاجتنا إلى الجمال تنبع من كون الفن لايفترق عنه ، إذ بدونه يصبح مجرد ظاهرة يتفاعل فيها المخلوق مع سواه كأي عملية كيمياوية ، فإذا أدركنا أن الحكم على الجمال أمر نسبي يختلف من فرد إلى آخر ومن مخلوق إلى مخلوق ، لم تعد للفن من حدود ، وأصبح ضرورياً لكل شيء وفي كل وقت)[1] .

وإذا ماعرفنا أن (الفن بوجه الشمول لا يفهم جيداً ، حين ننفي مولّداته الجمالية بوصفها مفاهيم تلقي بظلالها في المواصفات الأسلوبية ..، فان الجمالية التي نعنيها هي الناتج الفعلي جرّاء الإرتياح من عدمه حين نكون إزاء عمل فني أياً كان جنسه ، فالجمالية في النهاية محض صلة ، أو إرتباط بين الأثر الإبداعي أو الطبيعي ومتلقيه على تفاوت التقديرات الذوقية الغامضة)[2].

ومن هنا فإن التصميم (حسب وجهة نظر الباحث) ، يفعّل من تقديرات الجمال ، وتداولية آثاره كنتاجات إبداعية ، تلقي بظلالها على طبيعة المقاربات التحليلية للواقع الجديد (والمكتشف) ، إذ يكون البعد الجمالي* وفقا لهذا التصور ، حالة من الإنعتاق والتوالد ، في معاينة الصور التصميمية وكيفية إنشاؤها ، والتعامل مع الأساسات التي تبنى عليها الأفكار وقيم التعبير ، أي أن قيمة الجمال تغدو مع فن التصميم ، تقدير للمعرفة البنائية والمفاهيمية ، والتي تسعى إلى كشف البنى العلائقية** المتراكبة للعناصر والأسس في مساحة العمل التصميمي وإخراجهِ.

وتندرج جماليات التصميم ضمن إطار البحث المعرفي والدلالي والفني والعلمي لعناصر وأسس التصميم عامة ، وتشكّلات البناء المفاهيمي (الفكري) خاصة ، بحيث يغدو التصميم كـ(فن) ، قاعدة تستند عليها أطروحات الجمال الحديثة ، والتي تتنافذ عبر مصادر شتى ، من بينها الفكر الفلسفي (الضاغط وبقوة على مهيمنات ومرتكزات طبيعة الفن وعمليات إنتاجه) ، ومناهج النقد الحديث من جهة ، والتحولات التقنية والعلمية وثورة الإتصال والمعلوماتية من جهة أخرى . الأمر الذي بات يحرّك التزاوج الحاصل بين مختلف الفنون النظرية والتطبيقية والبنى الفنية المجاورة لهما ، إلى مستوى متقدم ، لم تشهد له حركات الفن الحديث مثيلاً ، بهذه الصورة الشمولية والكبيرة ، التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة ، بحيث إنعكس هذا الأمر على(فن التصميم) فذاع بين أنواع الفنون الأخرى ، محتلاً مكانةً مرموقةً في التأثر والتأثير بالمجتمع ، وبالذائقة الفنية ، التي رحّبت بطروحاته الفنية والجمالية ، والتي دخلت في شتى مكونات الحياة ، فنجد أن الإحساس بالجمال المنبثق من أطروحات التصميم ، بات يشكل هاجساً متنامياً لسبر أغوار معرفة جديدة ، تعد بمثابة فاصلة حقيقية مهمة في تاريخ الفكر الجمالي .

بيد أن فن التصميم كان يؤسس وفقاً لمشروعية تداوليته ، أبحاثاً تطبيقية لتحقيق إدراك فعلي لماهية الجمال ، من خلال إشتغاله في عملية الربط بين البنى الفنية والبنى العلمية ، والتي كانت تجد في طبيعة التعامل معها ، إستيضاحاً لجدوى الإتصال والإنفصال بين مناهج الفن الحديثة والقديمة وبين طرق إنتاج الأعمال التصميمية ، بأبعاد المتحقق من القيم الوظيفية / النفعية ، والذوقية التي تعزز التقارب الجمالي من حيثيات الإستخدام الشامل للعمل التصميمي .

وبهذه الصورة ، فإن الفارق الذي يتعزز في ثيمة التقابل الموضوعي إتجاه العناصر المؤسسة للشكلية في فن التصميم ، ينتج أفعالاً تطابقية لأشكال التعبير وتنظيم الأفكار والموضوعات والصياغات الأدائية ، والتي من شأنها جميعاً أن تحمّل العمل التصميمي المنجز ، طاقة ذات رؤية بصرية فنية ، تتضح معالمها البنائية من خلال الإفصاح عن مكنونات التداخل الوظيفي للمادة التصميمية ، وإنجذابها للفعل الجمالي والذوقي في آن واحد .

---

(1) آل سعيد ، شاكر حسن ، أنا النقطة فوق فاء الحرف ، ط1 ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1998 ،ص201 .

(2) عاصم عبد الأمير ، الرسم العراقي حداثة تكييف ، مصدر سابق ،ص17 .

(*) البعد الجمالي: (أ) يقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة، تفصل بين شخصية القاريء (المتلقي) والعمل الفني.
(ب) تميز بين الحقيقي والوهمي في العمل الفني .
(ج) يتحدد البعد الجمالي بمعايير العصر (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 51).

(**) البنى العلائقية: (أ) سيميائياً تعني مجموع العلاقات التي تربط بين المرسل والمجموع المكون له.
(ب) ويقوم الوصف في تعريفه مثلاً على علاقة الانتساب والهوية (مثال: الهملايا أكبر قمة في العالم، نجيب محفوظ كاتب السراب) ، (سعيد علوش، نفس المصدر السابق، ص 157).

ومن هنا يبدو من الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين فعل الدلالة وهو يحتكم لخيارات الفكرة التصميمية، وإنتاجية الشكل وتعبيراته الإشارية في بنية السطح التصميمي العام .

إن قيمة الجمال تأخذ منعطفاً جديداً في بنى التصميم وفروعه المختلفة ، لاسيما وأن الجمال كمفهوم شمولي وفلسفي ، لم يكن ليتشاكل* مع أطر المعرفة اليقينية والعلمية ، لو لم يأخذ مديات أوسع في التعامل مع مجمل التحولات الإفتراضية التي شهدها العمل التصميمي في إنفراده وتفرده بالتلقائية المثالية المحكمة تارة ، وبالتوظيفية الإنتاجية التي تقابل شروط وإشتراط الفكرة كمقياس لمعرفة كنه الأشياء وتفاصيل طرحها في البناء التصميمي ، تارةً أخرى .

ووفقاً لهذا ، لايمكن النظر إلى إشراك مفاهيم الجمال وتداوليتها في فن التصميم ، كبنى فكرية وبنائية ، بمعزل عن الخلط القصدي لأسس التنافذ الفني والفكري والأيديولوجي ، لطبيعة العمل التصميمي ، كإنتاج معرفي وذوقي ، وبين مدركات الفواصل الجمالية لطبيعة فهم وتلمس المحيط الإيقوني للبناء العام وعلاقاته المتشكلة في النتاج التصميمي .

وعندما توسعت أطروحات الفهم الجمالي في فن التصميم ، في مرحلة ما بعد الحداثة ، نتيجة تحقيق السبل المعرفية والفنية والنفعية بشكل واضح وملموس داخل الإطار العام للمجتمع ، إنفردت قيمة البنى التصميمية بالبحث عن التكامل الوظيفي والمشروعية في الأخذ بمسببات الفروض المفاهيمية والفكرية لتشكل الجمال فيه .

فلا تبدو قيمة الجمال ، إستناداً لهذا الطرح ، ذات معيارية تقليدية ، تقيس إشكاليات المنظور البنائي والدلالي للبنيات الداخلة في العمليات التصميمية فحسب ، وإنما كانت قيمة الجمال تتنافذ من خلالها ، المكونات الفعلية لعناصر التصميم (من خط ولون وكتلة وملمس وغيرها) ضمن حيز إشتغال تلك العناصر من جهة ، وزمانية الوصل أو(الاتصال) في تفاعل الأسس (الوحدة ، التباين، التكرار، الإنسجام ، التوازن ، وغيرها) فيما بينها لإنتاج علاقات جمالية من جهة أخرى ، وهذه العلاقات من شأنها تفعيل حالة الإعلان عن مطلقية البحث في طرق الابتكار وتحصيل نتائج غير مألوفة ، وصياغة وتنفيذ خطابات تقترن بتواصلية النظم التحليلية والتركيبية في بنية العمل التصميمي ، لخلق إستجابة جمالية ذات دلالات ذهنية وحسية ووظيفية.

ففي التصميم الطباعي مثلاً (يكون التذوق والحكم الجمالي لصالح الوظيفة المرئية الإطلاعية أو القرائية أو التوجيهية، وفي التصميم المعد للأقمشة والأزياء لصالح الوظيفة الملبسية أو الكمالية أو التزويقية ، وفي التصميم الداخلي لصالح الوظيفة الاستيعابية أو الترويجية أو المتصلة بأنشطة خدمية ، وفي التصميم الصناعي لصالح الوظيفة الاستخدامية أو التزينية أو التنظيمية المتصلة بأنشطة حياتية صرف، فلكل نمط تصميمي تنوعه الجمالي)[1]

ولذلك كان المصمم يهدف إلىجعل حقيقة الجمال محض حالات ، تتكرر بأفعال سياقية ، تطال معرفية الفصل بين الجمال كقيمة إعتبارية ، والعمل على تسويغ بواعث الأطر التصميمية ضمن نطاق الإشتغال الثقافي والإجتماعي والوظيفي ، كقيمة تناسبية مع التصورات والمجازات والأحكام التقيمية ، التي تحرّك أسس المعرفة المنطوية تحت صيغ الإيغال في التواصل الواقعي مع مديات التعامل الذاتي للمصمم ، ثم مع ما يتمخض عنه من إبتكارية في الأفكار التصميمية التي تتنافذ فيها ظواهر الإشتراك المعرفي للفن مع التصميم.

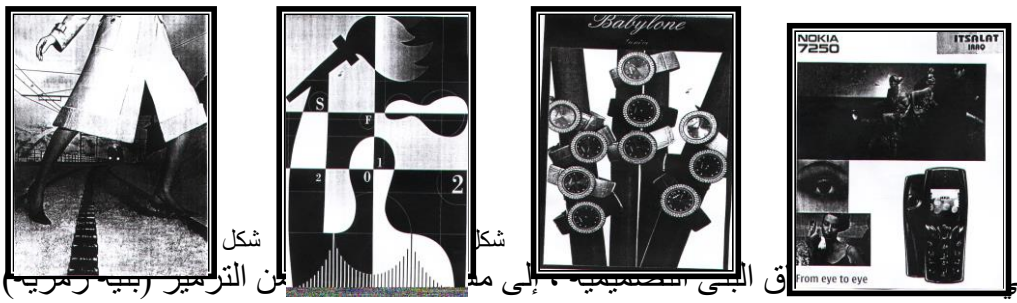
بيد أن فكرة المصمم لا تغدو محض صدفة تقوم على إعتبار حالة الإنتاج والتسويق في تصاميم (الإعلان التجاري) شكل (59) (60) مثلاً، تجربة فنية خالصة ، وإنما كانت تنقاد تلك الأفكار إلى مبررات مستنبطة من ضرورة وحتمية الوعي بإستحواذ الظواهر والأسس والأشياء والمفردات الحياتية على معطيات الإدراك والتصورات على حد سواء ، وبالتالي فان صيغ التعبير الجمالي في التصاميم ، تكون على نحو إستعادي ، تتم فيه إستعادة وإستدعاء كل ما ترتب من صور ، لعملية بناء في تفاصيل النظر إلى الأنساق المعرفية لمكونات تلك الصور والمتغيرات الأدائية التي تعكس حالة المجتمع وشؤونه .

فتطابق الفعل الوظيفي لمادة الإعلان التصميمية مع الفعل الجمالي ، يشكل حالة تجلي لفهم التنافذ المعرفي المشترك للفن والعلم والفكر ، فليس من السهل أن تنساق الأفكار التصميمية خارج هذه المعرفة ، وأن تتأسس

(*) التشاكل : هو الوحدات المختلفة التي تشترك في بعض العناصر وتتباين في عناصر أخرى ، والتشاكل مرتبط بالتباين ، ويتولد عنهما تراكم تعبيري ومضموني تحكمه طبيعة العمل ، وفي الرسم هو الهوية الشكلية لبنيتين أو أكثر مثل البنية اللونية والبنية الخطية والبنية التنقيطية وفي تشاكل هذه البنى فإنها تحيل على تصميم سيميائي (بلاسم محمد جسام : التحليل السيمائي لفن الرسم، ص8) .

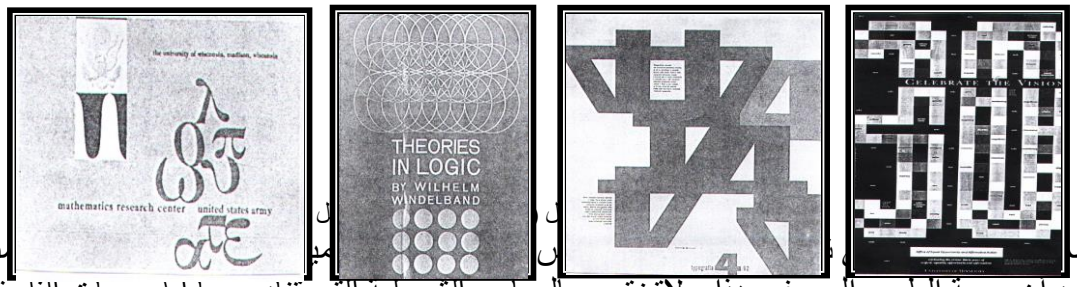
[1] نصيف جاسم محمد، التنظير وجدل الحوار (الجمال في التصميم)، جريدة الأديب ، العدد 55، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد ، 12 ك2 ، 2005 ، ص 17 .

ضمن تكوينات ثابتة ومستقرة ، فعلى مستوى البناء العام للعناصر الداخلة في التصميم ، تنجذب مجموعة البنى الراصدة للأثر الجمالي التصميمي ، فتلعب دوراً متراكباً ، في إستخلاص علاقات تتابعية ضمن إطار السياق المتداول في تعزيز روحية التصميم ، وحالات الإنسجام المعرفي والفني ، والتي تعزز قدرة المصمم على إنشاء علاقات تتداخل فيها تضمينات متباينة من الحدود غير المنتهية لابتكار نماذج من التصميمات النوعية للإعلان، وفق تحقيق تناسب جمالي وفلسفي على حساب الوظيفي والنفعي، كما في شكل (61) (62) .



شكل شكل

وفي [illegible] البنى التصميمية ، إلى م[illegible] ن الترميز (بنية رمزية) والإستظهار البنائي (بنية متمظهرة) والإستكشاف عن المستتر (بنية ثانوية في ثنايا النص التصميمي) ، وتتعامل بصيغ المعطيات التراكمية التي تؤسس رؤية فكرية تنشا من التجريب والبحث في الحقل الدلالي[1] للمعرفة الجمالية ، وهذا ما نتلمسه في التصاميم التجريدية الخالصة، شكل (63) (64) وفي نتاجات التصميم الطباعي التي تحم * طروحات الطابع الحداثي في الفن ، في تصميم أغلفة الكتب، شكل (65) (66) مثلاً،



أو في تص[illegible] [illegible] شة شكل (68) ، بيد أن مهمة الطرح المعرفي هذا ، لاتختص بالمعايير الشمولية التي تنادي بها اطروحات الفلسفة المثالية فحسب ، وإنما تعتمد سبل التغيير والتحول في قواعد وأسس التصميم بصورة عامة ، وفق صيغة الاهتمام بالصنعة والحرفة ، والتسويق والإنتاج ، والربح والخسارة ، والإقتصاد والمال ، والخبرة والتجريب ، والأثر والتأثر ، من خلال الأخذ بفكرة عدّ التصميم ، نظاماً ينطوي تحت معطيات متبادلة مع المجتمع .

شكل ش

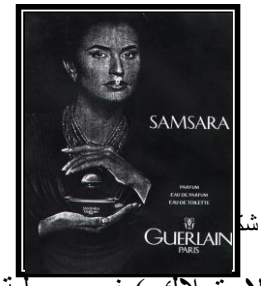
إن فعالية التصميم تتوازى مع مقومات الإستجابة الجمالية في الأخذ من التوصيفات الحداثية للفن(بتنوع فروعه) والتي تعبّر عن طبيعة روحية خالصة ، وتستجيب (أي فعالية التصميم) بذات الوقت إلى التواصلات المنهجية لأطر الحداثة وما بعدها ، في أنظمة البنى وتشكيلاتها المختلفة ، بحيث تبدو فلسفة الإشتغال بين الشكل

(*) الحقل الدلالي : علامات تشّكل كلاً منسجماً.
والمحور الدلالي هو محور الاختلافات التي تحدد مقولة سيميائية.
والمستوى الدلالي يمتلك فعالية خاصة في النص (العمل الفني)
والتحليل الدلالي تفكير فيما لا يدخل في نظام العلامة،بل ما يعبر عنها أي الدلالة،ولا يرى التحليل الدلالي في موضوعه التحكم في نظام العلامات فقط، بل تطبيقها بتجاوز النظام المحلل ومستبدلاً هدفه حسب وجهة نظر (جوليا كرستيفا)،(سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص 93 -94).

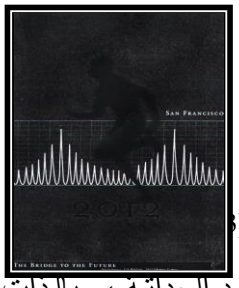
والمحتوى ، في البنية الكلية للتصميم ، بمثابة إستجابة واعية لقدرة (الجزئي) في التحرك والعمل ضمن إطار(الكلي) كما في شكل (69) ، وهذا ما يؤكد صيرورة النظام المحكم الذي يقوم عليه فن التصميم بكل تجلياته .

وقد تنساب زمكانية البنى التصميمية داخل السياق المحيط بالوعي النفسي والذي تنبثق منه الصور عبر إشكاليات النظام واللانظام ، التناسق واللاتناسق ، الكلي والجزئي ، الشكلي والمضمون ، وغيرها من الثنائيات التي تحرك النسق العام لطبيعة الفن وإحتكامه لمشروعية التفضيل الجمالي ، ذلك الذي يغدو معه النتاج التصميمي ، مشروعاً يكتمل معه إشتراط الأثر الفني / العلمي ، في صورة الإنطباعات غير المألوفة في نسيج التصاميم الحداثية، لذلك ، فأثر التحولات العلمية وثورة الإتصالات والمعلوماتية كما مّر ذكره سابقاً ، يعجّل في دفع عملية (الجدل) الحر القائم بين المستوى الرابط للثنائيات مارة الذكر ، وإشكاليات التعاطي مع وعي الثقافة وخصوصية العولمة الإتصالية ، والأثر الجغرافي المحض ، والتي طبعت جميعها النصف الثاني من القرن العشرين بطابع جديد كما في شكل (70)، إذ لقيت هذه الطروحات رواجاً كبيراً في التعامل مع الموضوعية المحفزة على إختلاف العوامل الذاتية للمصمم وإسقاطاته النفسية .

ومما تقدم يتضح للباحث ، أن(ثقافة الاستهلاك) كان لها دور في الإفصاح عن مبتغى (أو مبتغيات) عديدة من أهمها ، أن فن التصميم كان يأخذ نصوصه من أي مرجع يصادفه ، دون تعقيد ، فإشتغال الوعي النفسي بحدود حاجات ومتطلبات المجتمع ، خلّف أنواعاً من التصاميم وجمالياتها ، التي تتشكل بنسب تتباين من نوع إلى آخر ، في تصاميم الإعلان التجاري وتداولية السلع وتسويقها ، وكذلك في الإعلان الطباعي وتصميم أغلفة الكتب والمجلات والصحف ، والملصق بأنواعه السياسي شكل (71) والإجتماعي والسياحي والديني والفني ، والشعارات والعلامات التجارية شكل (72) والإشارات والعملات النقدية وفروع التصميم الصناعي والأنسجة والأزياء وكذلك جماليات التصميم بالحاسوب والتقنيات المتطورة فيه، شكل (73) .



شكل (



بضوء ذلك يرى الباحث أن (ثقافة الإستهلاك) في مرحلة ما بعد الحداثة ، وبالذات فيما يتعلق بفن (التصميم) ، إحتلت مساحات عريضة من التواصل و التطبيق في خصوصية التجربة و الممارسة الثقافية التي تنبني على ذهنية مجردة وقابلة للتعميم على كافة فروع التصميم ، وفق سمات الإحالة المرجعية و الدلالية لتجلّيات الوعي التصميمي ، الشكلية و الموضوعية ، هذا الأمر يعزز مفهوم (الجمال الإستهلاكي) في النظر إلى نتاجات التصميم و تطويرها ، على إنها موضوعات إستهلاكية ، تغذّي مقررات الخبرة السوقية بتعميمات الثقافة الشعبية، و التصنيف الإعلامي الحر ، و الإبتكاري . من جهة ، وتفعّل الخطابات الثقافية غير الشعبية ، كبنية قابلة للإستهلاك في جانبها التنظيري ، و شمولية معرفتها العقائدية ، و تهجين إفتراضاتها الأيديولوجية ، بالتغييرات المجتمعية من جهة أخرى ، و التي أطاحت بكل المعايير و القيم ، و قلبت الموازين في النظر إلى ماهية الجمال ، و طبيعة تشكّله (فلا ناتج تصميمي من دون هدف إنتفاعي يتنوع بحسب الغرض، فالمطبوعات النمط الأرقى من بين فنون التصميم على الرغم من طابعها الدعائي الذي ظهرت به، حققت جملة من الأهداف الإنتفاعية منها : جذب المستهلك، التحريض والترغيب، تلبية المتطلبات اليومية، وتلك الأهداف تمثّل في واقع الحال أغراضاً مجتمعية إنتفاعية، إذ مع تصاعد وتيرة النمو الاقتصادي، ظهرت الحاجة إلى أساليب تنافسية في العرض، فبعد أن كان عبر النداء تطور إلى المطبوع اليدوي، ثم المكنني، ثم الوسائل السمعية والمرئية، وإنتهاءً بخدمات الأنترنيت)[1]

فلا مناص من القول هنا إن ما أسماه الباحث (بالجمال الإستهلاكي) هو غاية البعد الوظيفي للتصميم ، ذلك لأن هذا البعد يمنح البنية التصميمية ، خصوصية مباشرة لثقافة الرؤية الانتاجية ، رغم أن فاعلية التصميم

[1] نصيف جاسم محمد، الفن والانتفاع بحث في التصميم، جريدة الأديب، العدد 42 ، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، 2004 ، ص5 .

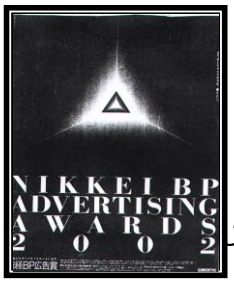
بنائياً و فكرياً ، تتباين ضمن إجرائية التعدد في البنى و نوعها و إشتغالاتها في طاقة التخييل ، و أنشطة المعرفة التي تصاغ بملامسة الواقع و ضروراته المتنوعة ، بيد أن أسس التكامل المعرفي لبديهيات تحقق (الجمال الإستهلاكي) ، تنقاد وفق ضرورات ما هو (كلي) في تأسيس البحث الافتراضي لدلالات البنية الكلية و إشتغالاتها في فكر التصميم ، عبر ما هو (جزئي).

ولابد من الإشارة إلى طبيعة المثاقفة الإستهلاكية لفنون التصميم ، وقدرتها على تخطي و تجاوز الحواجز التي قد تعترض إنتشار أفكار التصميم المطرّدة ضمن مساحة التعامل مع البنى المجاورة له ، والخاصة بتشغيل و تفعيل الآراء التي ينبني عليها النص التصميمي ، بلغة إحيائية و منطقية في آن واحد ، إستناداً إلى مشروعية التباحث الفكري و العلمي و الفني ، في إطار التجلي الحاصل للأفكار المثالية التي مورست أحكام إشتغالاتها سلفاً في ميادين الرسم الحديث و ما بعد الحديث .

ولذلك كانت أسس التعامل التصميمي تنتشر في أطر الرسم و النحت و الخزف و الخط و الزخرفة و العمارة ، وكذلك في الفنون الحرفية و الصناعية و التطبيقية ، فكان التزاوج الحاصل بين هذه الفنون ، يعبر عن طبيعة تصميمية بارزة ، باعتبار أن فن التصميم يشكّل العامل المشترك الأكبر لتلك الفنون ، فلم تكن له مساحة محددة ، في إستعراض طبيعة النتاجات و تهيئة المناخ الملائم لممارسة أكبر قدر ممكن من التحكم بميدانه في إطار العمومية الخاصة بالمجتمع ، وكذلك بالخصوصية التي تعمل على كبح جماح كل ما هو مثالي ، لتحييد مطلقية الإنفتاح على الفنون الأخرى ، و إنما كان الوعي الثقافي يتحدد بإيجاد مقاربات جمالية تحليلية بين بنى التصميم و البنى الفنية والجمالية الأخرى للفنون المختلفة .

ومن هنا كانت عناصر التصميم تشكّل مفارقة جمالية في البحث عن الحقائق المادية و المثالية ، في سعي لا محدود لفتح آفاق واسعة بينها و بين ميادين الفن الأخرى كما مرّ ذكره سابقاً ، فالتكوينات التصميمية تحمل بطاقة التشكّل الوظيفي / النفعي ، والجمالي في بعض الأحيان ، فيصبح الجمالي ، تأكيداً لذاتية المصمم . و عملية الفهم القائم إزاء تراتبية الأثر ، والحضور الذوقي و الإستهلاكي ، تنتقل من بنية إلى أخرى ومن علاقة إلىاخرى في نتاجات التصميم ، للتشديد على ضرورات الفحص الإستقرائي لمجمل المعاني و الدلالات و الصيغ المجتمعية و الشعبية ، و بالتالي تحقيق موضوعية ذات مستوى معين من الترابط بين صيغة الدال جمالياً، و تعبيرية المدلول و ظيفياً .

و هذا ما يقودنا إلى الإستدلال بأن جماليات الصورة المتشكلة من (الدال و المدلول) في طبيعة الأنظمة التصميمية ، تعمل على أسلبة البعد الوظيفي بالاتجاه الذي يشكّل نفعاً في ظاهرة التقييم الواقع تحت تأثير المزاوجة المطلوبة بين النظام في العمل التصميمي و التنظيم الفلسفي للوظيفة شكل (74) . وهذا ما يدفع بمعيارية الحكم الجمالي المرتبط بطبيعة التصميم و إشكالياته المتعددة ، لأن تتضمن المعرفة التوليدية و الإستيعابية للإحتمالات و الإصطلاحات و الإفتراضات ، التي تستجيب للأفكار التحليلية ، كقدرات واعية و داعمة للمصمم و لعملهِ ، من أجل كشف الترابطات الجدلية المتماهية مع الطابع الجمالي المحض لتلك الصورة . كمقياس حقيقي تحت طائل الإحساس بالتجاذب بين فحوى الاعتماد على الشكل و المضمون ، و كذلك تدعيم حركة التواصل بين تلك الصورة و دلالاتها ، و الإمتلاء الذوقي كبنية ترميزية متشكّلة في خطاب الجمال الإستهلاكي .



شكل (75)

شكل

على إن الإفصاح عن جدوى التعاطي مع الكيفية التي تتم من خلالها مجاراة العناصر البنائية للحدث داخل البنية التصميمية العامة ، يؤكد ضرورة إثراء التأثيرات المفترضة لمنطقية الحكم الجمالي و توسيع المديات الإفتراضية للتحول المعرفي و الجمالي في إشكاليات الأبعاد الوظيفية و التقنية و الإنتاجية للتصميم .

وتباينت هذه الطروحات الفكرية و الجمالية في عناصر و أسس التصميم ، إعتماداً على طبيعة التعامل مع العمل التصميمي و تنفيذه ، فمثلاً يقوم المصمم بإقصاء وظيفية المضمون و مشروعيته من التصاميم ذات البعد التجريدي الخالص (مثلاً التصميمات الهندسية لموندريان و بول كلي و ماليفيتش) ، وذلك بالاعتماد على بنية (اللاشكال) أو الشكل الهندسي في تعزيز صورة (اللامرئي) و تشكّله ، نتيجة علاقات بين عناصر الشكل و أدائية المصمم ، و تنافذ الرؤية الجمالية و البصرية ، بصور متعددة ، بيد ان الأبعاد التي تحرّك المضمون تشترك في تجسيد الفعل الذي يقرب المحتوى من إتصاليته بالشكل ، وبالتالي فان المحصلة تكون تصاميم ذات أشكال ومضامين تجريدية .

وقد يختلف الأمر في حالة التركيز على بنية الشكل ، كواقع ملموس ،إذ تعمل الأسس هنا على ربط التصميم بحالة الإنفتاح والإنتشار الذي تحققه بنية السطح التصميمي وتفرده على طول مساحة التعامل مع المجتمع وإحتياجاته المتعددة ، وهذا الأمر يؤدي إلى التركيز على طبيعة تصاميم ذات خصوصية إستهلاكية صرفة ، تعتمد النفعية والأداء الوظيفي ، كبعض تصاميم الأزياء أو الأقمشة أو الإعلانات التجارية أو تصميم أغلفة الكتب أو المجلات .

وبين التصاميم التي تحمل طابعاً تجريدياً ، وتلك التي تأخذ صورها من الواقع المحسوس ، تعترض أفعال التصميم ، بعض الإحالات الميتافيزيقية ، لإنتاج صيغ من الدلالة ، تؤشر وسائل بإستطاعتها خلق ملامسة جدلية لفحوى التصميمات المنتجة كما في شكل (75) ، بحيث تتكون رؤية داخلية ذاتية للمصمم عبر مجموعة إستجابات ميتافيزيقية ، بخلاف حالة الوعي التي قد تفرض عليه ، كبنية فكرية تحدد أفق التقاربات والتجاذبات بين هيكلية البناء التصميمي وتعدد ملامحه الجمالية .

عناصر وأسس التصميم:

مقدمة:

تأخذ عناصر التصميم أهميتها من خلال طبيعة التفاعل بين مكونات التصميم والتي تشكل البناء العام للصورة التصميمية ، أو الشكل التصميمي، وفقاً لآليات الإشتغال المحرّكة للفعل الناتج من العملية التصميمية، ولا بد من الإشارة إلى الروابط البنائية والفكرية التي تتخلل تلك العناصر في بنية التصميم العامة، ومن هنا كانت العناصر بما تحتويه من مفاهيم ودلالات ، تفعّل من مديات التعبير باعتبارها (مفردات لغة للشكل ، يستخدمها الفنان والمصمم نسبةً إلى إمكانياتها المرنة في إتخاذ أي هيئة مرنة وقابليتها للإندماج والتآلف والتوحد بعضها مع بعض لتكوّن شكلاً للعمل الفني)[1]

فيما يعرّف (كرافس) أسس التصميم بأنها (قانون العلاقات أو خطة لتنظيم العناصر بغية إنجاز عمل مؤثر، وتحقق أسس التصميم على إختلافها هدفين أساسيين للتصميم هما الجاذبية والإنتباه)[2].[2]

وتؤدي العناصر أو المفردات الشكلية إلى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي دوراً جما يرتبط بوضع هذه العناصر على سطح التصميم وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر (تحقق مختلف القيم الفنية ونعني بها قيم الإيقاع ، الاتزان، الوحدة، التناسب...، وتمثل الهدف الجمالي الرئيسي الذي يحاول الفنان تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والوظيفي من العمل المصمم المحّمل بذاتية الفنان، وتتعدد الصور والأساليب التي تحقق هذه الأسس التصميمية، بحيث أن لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية أو الجمالية التي يؤديها العمل الفني)[3].

فلا توجد عناصر بناء وحدها دون أسس للإنشاء، (فعناصر التصميم من وحدات شكلية ومساحات فضائية وأسس إنشائية هي القواعد البنائية للتصميم العام، ويكون الشكل هو محور التداخل، فتحوّل الشكل من حالة إلى أخرى مرتبطة بفعالية بعض الأسس التصميمية، فالإيقاع مثلاً يظهر بفعل وظيفة القيمة واللون، والتباين يظهر بفعل الشكل وفضائه، والسيادة تظهر بفعل الحجم وشدة اللون، والإنسجام يظهر بفعل مواقع

---

[1] إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 131 .

[2] Graves, Maitland , The Art of Color and Design, Hill Book Co., New York, 1951, P. 248.

[3] إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مصدر سابق، ص 224 .

الأشكال وحجومها أو قياساتها، كل هذه الحالات هي أنظمة تداخل تبدأ بالشكل وتنتهي بالوحدة الأساس الأكثر أهمية لتحقيق نتائج قيمّة للتصاميم النهائية)[1].

عناصر التصميم

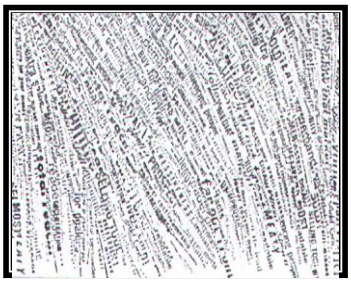
أولاً : الخط (LINE)

وهو الأكثر أهمية ومنفعة من بين العناصر (التي تدخل في تكوين العمل الفني ، لما يتمتع به من تعددية الإستعمال ، حيث لايمكن للرسام ، أو المصمم أو النحات ، الإستغناء عنه ....، ويستخدم الخط في وظائف عديدة أبرزها الخط كوسيلة للتعبير ، وعنصر للتكوين ، وعنصر تركيبي ، ومحيط للشكل ، ووسيلة للتعبير عن الشفافية ، وكحركة ، وقوة إرتدادية ، ونمط في الخط العربي)[2] . والخط (عنصر تعبيري ، من خلاله يخلق المصمم أفكاره وبواسطته يعّبر عنها ، ويبدأ الخط بنقطة وبواسطة الحركة ينتقل إلى عنصر شكلي قائم بذاته وهو يكوّن المساحات من خلال وجوده في الفضاء التصميمي فالخط لا يعني شيئاً إذا كان مجرداً لوحده ، وإذا خلا من الحركة ومجموع الخطوط تكون لنا مساحات وأشكالاً ، ويكون الخط زمنا إذا أدرك بواسطة حركته)[3] كما في شكل (76).

كما يمتلك (الخط قوة التأثير المباشر للتحفيز البصري بفعل قوة الصفات الظاهرة له ، من ثم توجيه العين في مسارات حركية منتخبة بقصدية خلال الحقل المرئي للناتج التصميمي)[4](3) هذا ما نراه في تصاميم الفن البصري (OP ART) عند فازاريلي وبرجيت رايلي وسوتو ، إذ يعمل الخط وة ديناميكية تمتلك طاقة التخييل والبناء المعرفي ، في تصاميمهم ، وتفعّل من مطلقية الأثر الذي يتركه الخط في بنية التصاميم من خلال عملية تجاورها أو تقاطعها أو إحاطتها بالإشكال الهندسية الأخرى من منحنيات ودوائر ومثلثات ، أو تشكيلها بطريقة الإيهام البصري .

ومن هنا كان الخط يشكّل قيمة جمالية في أنواع التصاميم المتعددة ، ويشغل (في بعض المواضع صفة متفردة تنبني عليها أساسات التنظيم الشكلي والجمالي، ومن ذلك مانراه في (تصميم الأزياء والأقمشة) التي تتجسد من خلال مجموعة من الخطوط ، تدل على حدودها التشكيلية الجمالية ، والتي تتألف منها وقد يعطي هذا العنصر طاقات تعبيرية تزيد من التركيز والإنتباه وبالتالي ينشأ من دلالات تشخيصية لها صفات فنية)[5] . **ثانياً : الإتجاه (DIRECTION)**

يرتبط هذا العنصر في فلسفته الأساسية بموضوع الحركة ، فموضوع الإتجاه (عندما تؤشره الحركة فإنها تعتمد أساسا على قوة الإيحاء أو الإيهام بالانتقال البصري من موضوع إلى آخر)[6] .



---

(1) البابلي، سعدي عباس، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، مصدر سابق، ص 36-37 .

(1) الحسيني ، اياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم في العصر الاسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996، ص119- 126 .

(2) الصقر ، اياد محمد صبري ، بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1997، ص30 .

(4) Berndston , Arthur , Art Expassion And Beauty Holfrineh Art And Winiston , New York ,1969 , P. 36 .

(4) روعة بهنام شعاوي ، تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1998، ص37- 41 .

(5) عبد الرضا بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1997، ص40 .

ولايقتصر الإتجاه على الخطوط أو الأشكال ، بل يتعدى ذلك إلى العناصر البنائية الأخرى كاللون والملمس والقيمة الضوئية والحجم ، إذ يمثل الإتجاه من الناحية الواقعية احد صفات الحركة ، والإتجاه في العملية التصميمية يمكن الإحساس به من خلال طبيعة العناصر البنائية التي توهم بالتحرك نحو إتجاهية ما شكل (77) ، ويمكن أن نجد نوعين من الإتجاه : الأول إتجاه ينشأ بشكل خاص من الإحساس الذي تولّده حركة عنصر واحد فقط ، والثاني : إتجاه ينشأ بشكل محصلة نتيجة تفاعل حركة جميع العناصر مع بعضها مولدة إحساساً بنوع من الإتجاه يطغي على البقية[1] .

وهناك أربعة أنواع من الاتجاهات في العملية التصميمية وهي(الأفقي ، العمودي ، المائل إلى اليمين ، المائل إلى اليسار)[2] فمثلاً في تصميم أغلفة المجلات (يؤدي الإتجاه دوراً في عملية البناء والتوجيه للجذب الحركي ، من خلال الصفات الظاهرة من إرتباطه مع العناصر البنائية ، وتباين خصائصها ومستوى فاعليتها التوجيهية والتحفيزية خلال الحقل المرئي) [3].

ثالثاً : الشكل (SHAPE)

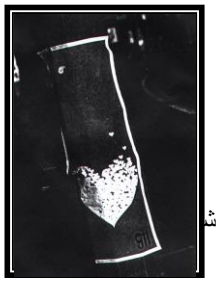
هو أحد عناصر اللغة المرئية، ويكون التصميم(بصورة أساسية ترنيب لمختلف الأشكال المتنوعة ، في الشكل والحجم واللون والملمس والقيمة ، وكل هذه العناصر مهمة ولكن الشكل هو العنصر الأساس ، والخط يلعب دوراً أكثر أهمية في تكوين الشكل) [4] ..

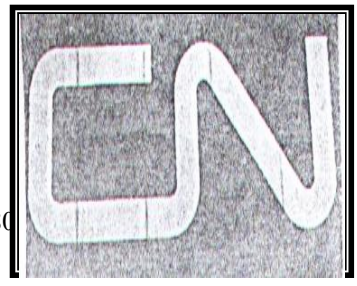
فالشكل في العمل التصميمي (ما هو إ[4] حصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها لتنشئ نسقاً بصرياً يمكن أن يتسلمه المتلقي ، وأن ما يجري في الشكل هو تنظيم من العلاقات المتحققة للتماسك من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني بشكل عام والعمل التصميمي بشكل خاص)[5] .

ولما كان الشكل يمثل الصياغة الأساسية للجسم أو المادة ، فهو الذي ينظم العناصر في الفضاء من خلال تجميعه لها في أبعاده ولونه وملمسه وحجمه ، ليحدث إيقاع وتنويع منسجم بوحدته[6] شكل (78) ،(79).

وهناك تصميمات فنية تندرج ضمن إطار اللاشكلية ، من خلال تنفيذها بحس تجريدي أو رمزي أو تعبيري ، وغالبا ما تكون ذات مساحات لونية خالصة لا تمتثل لأي شكل كان ، وحسبنا هنا تذكر رسوم التجريديين الأوائل موندريان وكاندنسكي وبول كلي و ماليفيتش ، والتي أظهرت بنيات تصميمية ذات حس تجريدي مطلق .

وقد يكون الشكل أساساً لتباين دور العناصر والأسس التصميمية ، داخل ثيمة التقابل ، إتجاه كل ما هو موضوعي ، وخاضع لفكرة ما .





(80

ش

رابعاً : الملمس(TEXTURE)

---

(1) الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1999، ص70- 71 .

(2) شيرين إحسان شيرزاد ، مبادىء الفن والعمارة ، مكتبة اليقظة ، بغداد ، 1985 ، ص25.

(3) العزاوي ، حكمت رشيد فخري ، الجذب في بنية تصاميم اغلفة المجلات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2004، ص64- 65 .

(4) David Alaure , Desing Basic , Second Edinon , Holt , Rinhari And Winston , New York , 1979 , P.154 .

(1) الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص11 .

(2) روعة بهنام شعاوي ، تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية ، مصدر سابق ، ص42 .

يشير الملمس إلى(خصائص سطح الشكل ، إذ أن كل شكل يمتلك سطحاً ، وكل سطح له خصائص معيّنة قد توصف بالنعومة أو الخشونة ، فالشكل والملمس لا ينفصلان ، لأن دلالات الملمس على السطح هي أشكال في نفس الوقت) [1]..

ويرتبط (الملمس) د[3] ، فهمنا للعمل التصميمي خاصة والفني عامة ، بحاستي البصر واللمس كما في شكل (80)، فيمكننا رؤيـ ـارةً او لمسه تارة اخرى ، او كليهما معا ، فهناك ملمس ناعم وهناك الخشن ، والجاف والرطب ، ويتاثر الملمس بالضوء الساقط عليه ، ويمكن الافادة منه في تشييد قيم بنائية وجمالية في ان واحد ، فالأعمال التصميمية تتشكّل وفقاً لبنائيتها من خلال تنظيم العناصر المرئية وتفاعل علاقتها ، وخضوع خصائصها الفنية إلى طريقة الإخراج والتنفيذ الأدائي المتميز .

ومن هنا كانت الخواص الملمسية تفعّل من أداء التقنية المستخدمة في بناء التصميم ، فتحقق نتيجة لذلك علاقات جوهرية تنعكس في حقيقة الأمر على البنية الكلية للتصميم ، فمثلاً نلاحظ(أن التباين في المظهر الإيحائي للسطوح الملمسية من الممكن أن يعكس تبايناً في القرب والبعد ، فيظهر وكأن الملامس الخشنة أقرب إلى بصر المتلقي من الملامس الناعمة ، وهذا الإيهام بالمسافة ، سيوّلد ناتجاً بتحقيق الإحساس بالعمق(ثلاثي الأبعاد) ، ويحمل الملمس أحياناً صفة الحركة أو الإيهام بها)[2]، ففي التصميم الطباعي يمكن (توظيف الملمس في الصفحة المطبوعة من خلال العناصر التبوغرافية كالصور والرسوم والعناوين والنص والألوان والتصوير الظلي)[3].

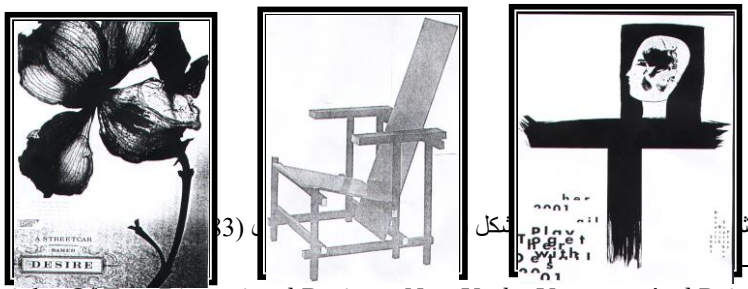
وفي تصميم الأقمشة (يمكن الحصول على تنوّعات ملمسية منسجمة بإستخدام أنواع من الخطوط المتماثلة (متموجة ومتشابكة) وبإجراء تنويعات في نسبها على السطوح ...، فضلاً عن أن للملمس القابلية على إمتصاص الضوء إذا كان خشناً وعكسه إذا كان ناعماً) [4].

خامساً : الفضاء(SPACE)

يتداخل مفهوم (الفضاء) ضمن مساحة فن التصميم ، فمنهم من يعده عنصراً من عناصر التصميم المهمة ، ومنهم من لا يعده عنصراً ، وآخرون وجدوه المحيط الذي يحوي المفردات التصميمية المتشكلة داخل الإطار العام للعمل التصميمي .

وقد وجدت (بفلن) في كتابها (التصميم من خلال الاكتشاف)* (أن للفضاء التصميمي توصيفين ، الأول : الفضاء الفعلي ، والثاني : الفضاء التصويري ، والأول هو الفضاء المكون في الإنشاء وهو فضاء محدد ببعدين للسطح ، وهو فضاء بثلاثة أبعاد للأعمال التصميمية التي يدخل الفضاء فيها أو يحيط بها ، بينما يكون الثاني هو الفضاء الوهمي الذي نراه في الأعمال التصميمية بالبعدين ، وهو الذي يمكن أن نحلله على أنه يقع في الأسطح المرئية والذي يوحي لنا بالعمق)[5]..

ويمثّل الفضاء (الحيز الذي يحيط بالشكل المنتج من قبل الفنان ويختلف عن الشكل في صفاته المرئية ، إلا إنه لا يقل أهمية عنه فهو يحدده ويؤكده من خلال تـ[4] معه فلا يمكن أن تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله)[6] كما في شكل (81).



ش (83) شكل

[1] Wasius , Wong , Principles Of Two Dimensional Design , New York , Van.nastr And Reinhold company , 1972 , P.79 .

[1] الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص 72- 73 .

[2] نديم صباح نعامة ، تقييم طباعة الصور الملونة في الصحف والمجلات العراقية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ،كلية الفنون، 1989 ، ص47 .

[3] روعة بهنام شعاوي ، تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية ، مصدر سابق ، ص 44- 46.

[*] نقلا عن : البابلي ، سعدي عباس ، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ،ص60- 61 .

[5] M.E.Bevlin , Design Through Discovery , Verment Printing And Bending By Capital City Press , 1977 , P.47 .

[5] سامي رزق ، مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، القاهرة ، 1982 ، ص67 .

سادساً : الحجم(SIZE)

يتميز الحجم بالنسبية وفقاً لكبره أو صغره داخل العمل التصميمي، فعندما نقارن الأشياء بأحجامنا ، تبدو تلك الأحجام كبيرة أو صغيرة قياساً بأحجامنا ، وفي العمل التصميمي يتم معاينة الأحجام نسبة إلى الحيز الذي تشغله في الفضاء التصميمي .

فللحجم أو الكتلة عادة ثلاثة أبعاد ، أما الشكل فله بعدان ، والتصاميم يكون لها أشكال ، بعكس المنحوتات التي يكون لها كتل ، وإعتبارات التصميم تتطلب أن نميّز بينهما ، فالعمل المنبسط (المسطح) ذو البعدين يظهر الشكل نفسه من كل زاوية ، بينما العمل ذو الثلاثة أبعاد زواياه لا حصر لها عند التحرك حولها ، فالتصميم ذو الثلاثة أبعاد يتغير دائماً عندما يتحرك ، وعلاقة الأشكال تبدو مختلفة وإن التصميم يتغير معتمداً على إدراكنا لزاوية النظر[1] ..

والحجم في العمل التصميمي (هو الإختلاف في الخطوط والأشكال وفواصل الأحياز في القياس ، وكذلك يشمل الإختلاف العناصر البنائية الأخ[1] كاللون والملمس والقيمة والفضاءات المصممة ، وإن التفاوت في حجوم العناصر يؤدي إلى تفاوت في حاله اهرب والبعد بالنسبة لنظر المتلقي)[2] شكل (82).

ويجد الباحث أن جمالية الحجم في العمل التصميمي تنبني وفقاً لاقترانها بطبيعة التداول المعرفي والدلالي لبنية الفضاء ، وإشتغال حالة الوعي كمعنى زمني / سياقي للحيز الذي يشغله الحجم داخل فضاء العمل المصمم ، ومن هنا كانت الوظيفة التي يشغلها الحجم هي بمثابة نشاط تركيبي تتداخل فيه بنية الجزء ضمن مجموعة البنى الأخرى المكونة للتصميم .

سابعاً : اللون (COLOR)

يعد اللون مظهراً مهما للتعريف بأي شكل محسوس ، من خلال الصفة المتشكلة فيه ، نتيجة لسقوط الضوء عليه ، وبالتالي يحصل تفاعل بين اللون والضوء الساقط عليه لإنتاج أشعة ملونة من تحليل الضوء ، وتخضع عملية إنتاج وإدراك اللون لعمليات فيزيائية وكيميائية وفسيولوجية ، بحيث يغدو اللون عاملاً مهماً في توليد وإكتشاف الصور والدلالات ، ويضفي على طبيعة العمل التصميمي توافقات بنائية وذهنية ، تستكمل من خلالها خصائص الجمال المتشكلة في القيم اللونية داخل البنية العامة للتصميم .

وجاءت أهمية اللون باعتباره (العنصر الأكثر جاذبية في العمل التصميمي، وإعتباره كالموسيقى المتجسدة في الفنون المرئية ، إذ يملك طاقة غير محدودة تنتشر موجاته عبر فضاءات وسطوح وأشكال وكتل ثنائية وثلاثية ورباعية البعد ، واللون يخاطبنا نفسياً وعاطفياً ، ويمكن مراقبة تأثيراته وقراءة فعالياته من خلال الوجهين العلمي والفني)[3] .

ويحمل اللون القدرة على توليد القوى الجاذبة للشكل الناتج ، فلابد أن يكون المصمم ذا معرفة وخبرة مسبقة بالممكنات التي تدعمها الصفات والنظم اللونية* ، على البناء الشكلي العام ، فاللون من شأنه أن يضفي نوعاً من الديناميكية الفاعلة في الحقل المرئي ، ذلك إن التنوع في قيمة اللون من حالة التدرج والتباين من شإنه إظهار الإيهام بالحركة[4] شكل (83).

لذلك يجد الباحث أن للون بواعث متشظية (فلسفية وبنائية وموضوعية) تنبثق من الصياغات الذاتية المتداولة وفق طبيعة التعامل مع البنية البأثة لخلاصات الوعي ، والتي يتم من خلالها إستقراء القيم الذوقية والإنشائية للون ، وتكييف حالات الإرتباط النفسي والجمالي لمظهرية اللون كبنية تصميمية

---

[1] David Alaure , Desing Basic, Ibid , P. 147 .

[2] الربيعي ، عباس جاسم حمود ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص71 .

[1] البابلي ، سعدي عباس ، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ،ص 48 .

(*) من أنواع الأنظمة اللونية : النظام اللالوني ويشمل إستعمال الأسود والأبيض ، أما الأنظمة اللونية الأخرى فهي : نظام اللون الواحد ونظام الألوان المتوافقة ونظام الألوان المتوافقة مع حركة مكملة ، ونظام الألوان المكملة (المتممة) (شامل عبد الأمير ، اللون النظرية والتطبيق ، مطبعة الأديب البغدادية ، ، بغداد ،1992 ، ص87 – 96).

[2] العزاوي ، حكمت رشيد فخري ، الجذب في بنية تصاميم اغلفة المجلات ، ص66 – 67 .

ثامناً : القيمة(VALUE)

هي كمية الضوء التي يمكن لأي سطح أن يعكسه ، والأبيض يكون في النهاية العليا لمقياس القيمة**، والأسود في نهاية المقياس وتقع جميع درجات التدرج ما بين الفاتح والغامق بينهما[1] .

وتتباين الألوان وشدتها وتدرجها من جرّاء القيم الضوئية ، والتي تعد المقياس الدقيق لطبيعة توزيع اللون وإنتشاريته ضمن حدود الأشكال والكتل والأحجام داخل البنية العامة للتصميم .

وتكون القيمة الضوئية بمثابة البنية التي يتم من خلالها ، الكشف عن أسبقية التباين والإختلاف في زوايا النظر الفاعلة لبنية اللون ووجوده ، بيد أن إستخدامات القيمة الضوئية ،كمحصلة مكملّة للون ، تظل مشدودة إلى المتغيرات اللونية ، وتؤدي جانباً مهماً من قياس الظاهرة المتشكلة نتيجة التراكم المعرفي لاشتغال البنى وطبيعة نشوء العلاقات التشكيلية فيما بينها ، داخل الإطار العام للعمل التصميمي .

وتساهم القيمة الضوئية في إبراز جماليات اللون وطبيعة تشكله وإستقلاليته ، وتفيد كوسيلة مهمة من وسائل الإخراج التصميمي ، في نتاجات تصاميم أغلفة الكتب والمجلات والعلامات التجارية والملصقات ، إذ تعمل مع القيمة اللونية ، كأداة جذب ، تساهم في تعزيز إستمرارية الأثر الجمالي في البنية التصميمية .

أسس التصميم

أولاً : التوازن (BALANCE)

يعد التوازن هو (المستوى الذي تتساوى أو تتعادل فيه قوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي)[2] ، وهو أيضاً (الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة)[3] ، و(القوى المعاكسة)[4] .

ويتضمن التوازن كمفهوم تصميمي ،(العلاقات بين الأوزان الحركية المعادلة للعناصر الموظفة في أي تركيب زخرفي ، ويمكن الإحساس به من خلال تنظيم أجزاء التصميم وإندماجها ضمن قيم فنية متوازنة تحقق الاستقرار بين المساحات الايجابية والسلبية، شكل (84) كونه لا يعد أساساً فنياً فحسب وإنما هو أحد أسس الحياة)[5] . ويتحقق التوازن في اللون والقيمة والشكل والإتجاه والملمس وبقية العناصر الأخرى وهويقسم (إلى أربعة أنواع)[6] :

أ- التوازن المتماثل : وهو أبسط أنواع التوازنات ، وتظهر فيه الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور ، وهو يقوم على قاعدة التشابه في التجميع ، حيث تتوزع العناصر المرئية على جانبي العمل التصميمي مناصفةً .

ب- التوازن غير المتماثل : توزّع فيه الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور مع عدم تماثلها ، ويحمل هذا النوع صفات التنوع والتغير بين الأشكال وأوزانها وهو أكثر حيوية ، ويقابل العنصر بما يعادله في الثقل دون التقيد بما يماثله في النوع .

ت- التوازن الإشعاعي : وهو التحكّم بالجاذبيات المتعارضة من خلال الدوران حول نقطة مركزية ، ويعطي هذا النوع من التوازن حركة دائمية دورانية (نسبة إلى الدائرة) وأن التباين في الأحجام الإشعاعية يجعل الجاذبيات الكبيرة تخدم الصغيرة بلفت النظر إليها.

ث- التوازن الوهمي : وهو التحكّم بالجاذبيات المتعارضة عن طريق الإحساس بالمساواة في أجزاء الحقل المرئي ، ويعد هذا النوع من أهم الأنواع في العمل التصميمي .

(**) يتكون مقياس القيمة من 9 درجات ، الدرجات من (1-3) هي درجات واطئة اما الدرجات من(7-9) فهي درجات عالية ، والدرجات من(4-6) فهي درجات متوسطة بين الفاتح والغامق (شيرين احسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، ص148)

(3) سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ت: محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1980، ص 18 .

(1) سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص 114 .

(2) عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط1، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1974 ، ص111 .

(3)شيرين إحسان شيرزاد ، مبادئ في الفن والعمارة ، مصدر سابق ، ص76 .

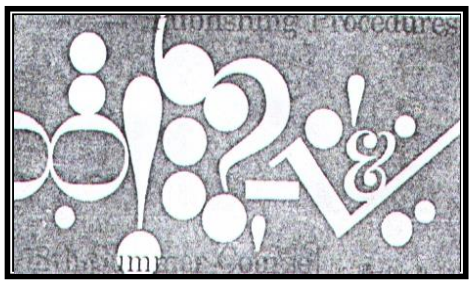
(4)فتح الباب عبد الحليم ، وآخر، التصميم في الفن التشكيلي ، مطبعة جامعة حلوان ، القاهرة ،1984، ص84 .

(5)انظر المصادر : - عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ص 111-118 .

- سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ص54-56

- Trunbull , Arthur And Russel , Practical Exensises In Typography, Layout And Design, New York , Ohio Univ, Holt و1968 , P.200-205 .

ويساهم (التوازن) وفقاً لما تقدم ، بإستخلاص معنىً عموميا وخاصاً من خلال مقولة (تعادل القوى المتجاذبة أو تساويها ، ضمن بنية العمل التصميمي وشمولية العناصر المكونة له ، فالتوازن في اللون له مسببات تختلف عن التوازن في الشكل أو في الاتجاه أو في الملمس ، وكلٌ له أهميته الخاصة ، وطريقة تنظيمه وآليات عمله . ولذلك كان (التوازن) يحمل سمتين رئيسيتين في عملية التصميم ، الأولى ترتكن إلى إستحضار بنية الصورة الشاملة وهي تتداخل مع مراكز القوة والتأثير في البناء العام ، والثانية يتواشج فيها أنموذج التنظيم في الرؤية والتعبير والإكتشاف ، وهذا ما دفع بالتوازن لأن ينطوي على معالجات تقنية متنوعة ، تحقق أسساً للتنظيم الجمالي فكرياً وأدائياً ، داخل العملية التصميمية .



ثانياً : التباين (CONTRAST)

التباين هو (جمع المتناقضات في بنية العمل التصميمي ، وهناك أنواع عديدة للتباين منها : التباين في الخط ، الشكل ، الحجم ، اللون ،الملمس ، والاتجاه،شكل (85) فإستلام المحسوسات يتأتى من الخصائص المظهرية المتضادة ، فيدرك النور من نقيضه ، والخشونة من النعومة ، ويمكن توظيف التضاد اللوني ، كمنفذ لتفعيل القوة الإثارية بإستعمال تجمعّات لونية كالأحمر إزاء الأخضر ، والأزرق إزاء البرتقالي ، ويكون هذا الأداء التقني حاضراً في تصاميم بنية أغلفة المجلات ، كذلك الهيئات الشكلية المتضادة ، كخصائص إبراز ووضوح وتأثير عياني)[1] .

وفي تصميم الأزياء فإن التباين يعني (التضاد أو التضارب بين العناصر الذي يحدث نتيجة التغاير في إدراكها البصري ، فد تظهر أما أكثر جمالاً أو قبحاً ، كإرتداء أصحاب البشرة السمراء زيّاً بألوان باردة فتبرزهم ، أو إرتداء ذوي البشرة البيضاء زيّاً بألوان حارة ، فتزيد من بياضهم بشكل أكثر)[2] .

ومن هنا كانت جمالية التباين ترصد الإزاحات الثنائية المتقابلة ، في بنية العمل التصميمي ، من خلال تواصلية البحث عن كل خطاب تنتهي عنده أو فيه ، مألوفية المشهد الفني ، كذلك تحميل صورة العمل بنشاط تخيلي تتراكب فيه لا شعورياً ، إشارات ورموز وصور وحوادث ، لتنشيط صورة التباين في الشكل واللون و الخط والملمس والحجم وغيرها من العناصر التي تنتظم بفعل تشغيل الأسس التصميمية المهمة ومنها التباين.

إن التباين هو إستكشاف لحقائق جديدة ، تعتمد الأخذ بأنشطة ذات فاعلية ملموسة ، غايتها أن تطرح الصور والأشكال التصميمية بواقع جديد ، يدخل ضمن فهم مقولة التحول والتغيير والإكتشاف والتجريب وهذا ما يجعل من آليات عمل التباين تنجذب إلى الإطار العمومي لآليات إشتغال الحداثة .

ثالثاً : التناسب(PROPORTION)

يدرس التناسب (علاقة كل جزء من أجزاء التنظيم مع الجزء الآخر ، ومن ثم علاقته مع الكل التصميمي فيما يتعلق بالحجم والمساحة لكنه لا يتحدد بمقياس ثابت أو قانون خاص به)[3]، ويعرّف التناسب[1] بأنه (العلاقات

(2)

(1) العزاوي ، حكمت رشيد فخري ، الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات ، مصدر سابق ، ص 76 .

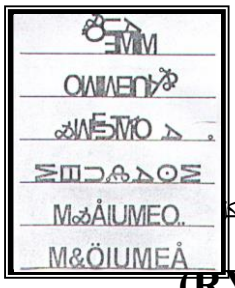
(2) عماد عبد الكريم زكي ،وآخر ، تصميم الأزياء ، دار المستقبل للنشر والتوزيع ، 1995 ، ص61 .

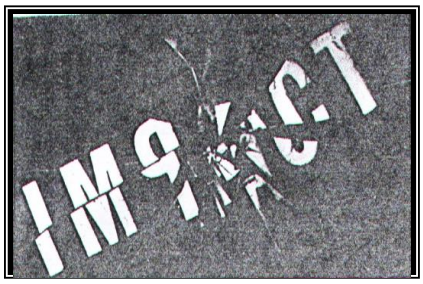
(3) Trunbull , Arther And Russel , The Graphics Of Communication Typography Layout Design , Second Edition , Ohio Unv. , New York ,1994 , P.200 .

التصميمية للقياسات ، وهو النسبة بين الفسحات الزمنية أو الكمية للأنواع ذات الطبيعة المتشابهة مثل الزمن والفضاء والطول والعرض والزوايا والقيم والالوان) [1] .

وإذا كانت النسبة هي (العلاقة بين شيئين أو عنصرين ، فالتناسب هو ما زاد عنها ، وهو يزيد رغبة المتلقي للتأمل والإثارة ، والتناسب المباشر والواضح قد يكون إضعافاً إلى قيمة الشكل داخل التصميم ، وقد يدخل اللون في إعطاء حالة التناسب بين الأشكال أو بين الشكل والفضاء من خلال إستخدام شدة اللون وحساب قيم التدرجات اللونية) [2] . فـ (الدور الجمالي الفاعل للعلاقات التناسبية يستمد مبرره الأساس من خلال ما يتحقق عبر مفاهيم التباين والتنوع والتقييم ، بل وحتى التطابق الذي يعد من جانب آخر تعبيراً عن تناسب متكافئ) [3] كما في شكل (86).

والتناسب يمكن عده جزءاً لا يتجزأ من إدراك أنشطة الجمال في العمل الفني عموماً والتصميمي بشكل خاص ، ذلك لأنه مقياس حقيقي ومحكم ، تنبني على أساسه شبكة العلاقات البنيوية (الكلية و الجزئية) في العملية التصميمية .





شكل

رابعاً : الإيقاع (RYTHM)

نعني بالإيقاع في الصورة (تكرار الكتل أو المساحات ، مكونة وحدات قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة ، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات ، فللإيقاع عنصران أساسيان يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات تتكرر كثيراً أو قليلاً وهما الوحدات وهي العنصر الإيجابي والفترات وهي العنصر السلبي ، فالعنصر الايجابي في الإيقاع الموسيقي هو الصوت ، والسلبي هو فترة السكون التي تعقبه ، وفي الرقص تعتبر الحركة عنصراً إيجابياً والثبات عنصراً سلبياً) [4] .

فالفواصل الزمنية التي تحتاجها عين المتلقي لكي تنتقل من شكل إلى آخر ، أو من وحدة بنائية إلى أخرى ، هي التي تحدد طبيعة الإيقاع ، الذي يعد(حركة ذهنية واضحة في تكرار دوري منتظم يضفي معالم جمالية في تناسق العلاقات التصميمية) [5]كما في شكل (87).

ويحصل الإحساس بالإيقاع من خلال (الإرتفاع أو الانخفاض بمستوى التأثير في القيمة أو الملمس أو اللون أو أي من العناصر الأخرى ، بشكل مرئي ، ويتبع الإيقاع ، الإتجاه المتمثل بالبعد الأول للحركة) [6] .

ومن هنا تتجلى تمظهرات الإيقاع كبنية مفاهيمية ذات أبعاد تفسيرية وتجريدية ، تتأسس من توظيف أنواعه* المختلفة في تطبيقات المنجز التصميمي ، الذي يحتكم لآلية الإيقاع في بلوغ نسب النجاح والشعور

---

(1) Graves , Maitland , The Art Of Color And Design , Mcgrow , Hill book Company , Inc London , 1951 , P.428 .

(3) الصقر ، اياد محمد صبري ، بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق ، مصدر سابق ، ص70 .

(4) عبد الرضا بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، مصدر سابق ، ص156 .

(1) عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص95 .

(2) انتصار رسمي موسى ، إخراج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982إلى1993 ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1997، ص69 .

(3)الغانم ، احمد فيصل رشك ، مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998 ، ص45 .

(*) الإيقاع الترتيب الذي تتشابه فيه الوحدات والأوقات تشابهاً تاماً ، الإيقاع غير الترتيب وفيه تتشابه كل من الوحدات مع بعضها البعض ، كما تتشابه فيه كل من الأوقات مع بعضها البعض ، وهناك الإيقاع الحر الذي تختلف فيه الوحدات مع بعضها البعض ، كما تختلف الأوقات مع بعضها البعض .

بالرضا ، الأمر الذي يجعل منه سياقاً شمولياً في البنية العامة ، إذ يفعل من أدائية الخط والشكل والحجم واللون والملمس وبقية العناصر الأخرى .

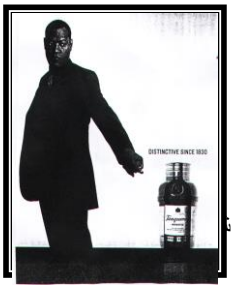
خامساً : الوحدة(UNITY)

الوحدة *في مفهوم التصميم الفني هي (العلاقة الشاملة التي تجعل من عناصر التكوين متكاملة وظيفياً لإظهار موضوع ما ، يشير إلى حالة من التعبير المباشر وغير المباشر أحياناً ، ويصاحب ذلك إظهار للقيمة الجمالية التي تصل إلى حالة تذوق المتلقي وتقترب من مداركه الحسية وتفاعلاته الذاتية) [1] .

وتقوم الوحدة على إعتبارين مهمين هما (علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل)[2] ، فالعلاقة الأولى يتآلف فيها كل جزء من التصميم مع الجزء الآخر ، لإيجاد علاقة ترابطية تساهم في خلق الوحدة ، أما العلاقة الثانية فتعني تفكيك وتركيب علاقات الأجزاء ضمن كلية العمل التصميمي ، وهذه النظرة تنطوي على خصائص بنيوية في فهم طبيعة العلاقات المتشكلة نتيجة تحقيق هدف الوحدة ، وإستكمال متطلبات التناسب في الأجزاء ، وإظهار قيمة العلاقات المتراكبة كوصف بنائي ومعرفي لمشروعية الأثر المنتج ، وبالتالي تصبح ثيمة الوحدة ، كشفاً جمالياً تتزامن فيه إنتقالية الدلالة (في بنية الجزء) مع وظيفية التضمين (نمو وتجميع بنية الكل) .

سادساً : السيادة(DOMINANCE)

حينما تكون السيادة هي (الحالة التي يكون فيها العنصر التصميمي لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر التصميمية الأخرى في وحدة العمل الفني ، بحيث تكون باقي العناصر مكملة لإظهاره في الشكل العام للتكوين)[3] يصبح من الممكن معرفة التوجه الفعلي الذي تتواتر فيه إستدعاءات بنى حضورية ، تخترق حواجز الشكل العام لتتراكم عبر آليات الإظهار الدلالي ، مشكّلةً سيادية واضحة المعالم ،(بصرياً وجمالياً) شكل (88) ، ولذلك فإن تمظهر عنصر ما في بنية العمل التصميمي ، يعزز من مقولة الثبات البنائي ، ويفتح دلالة التواصل بفعل زمكانية التفرد والتمييز لبنية ذلك العنصر ، وتوالد صور التلقي في كشف السائد من البنى وفق تمظهرات التأليف الإنشائي للتكوين ، وديمومة الفعل الجمالي معرفياً وفنياً ، وكذلك تنظيم وسائل الأداء التقني سيادياً (ومنها إستخدام الشكل كوسيلة سيادية أو توظيف الملمس ، أو الحركة ، أو التباين في اللون ، أو القرب ، أو البعد ، أو توحيد إتجاه النظر) .



شكل

كل (0

سابعاً : الإنسجام(HARMONY)

يمثّل الإنسجام ، التوافق والتالف ، في بنية العمل التصميمي ، وهو إستظهار بواطن المعرفة الجمالية ، وتفعيل الدلالات الحاملة للأثر ، عبر أسس عيانية مرهونة بمتواليات بصرية ، تشدد من تفاعل البنى المحركة

(*) تظهر الوحدة على نوعين : الساكنة وهي ثابتة وغير فعالة كما في التكوينات المؤلفة من أشكال هندسية منتظمة ، أما النوع الثاني فهو الوحدة الحركية وهي انمائية وفعالة ومتدفقة وتظهر في التكوينات النباتية أو الحيوانية وقد يستخدم كلا النوعين او أحدهما في التصميم . (الغانم ، احمد فيصل ، مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، مصدر سابق ، ص29) .

[1] البابلي ، سعدي عباس ، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ، ص 75 .

[2] عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص 170- 185 .
وكذلك : اشرف صالح ، تصميم المطبوعات الاعلامية ، ط1 ، مطبعة الوفاء ، القاهرة ،1986 ،ص 85 -86 .

[3] سكوت ، روبرت جيلام ، اسس التصميم ، مصدر سابق ، ص 76 .

لبنائية التصميم ، وتبدلاتها المتماهية مع ذات المصمم ورؤيته الموضوعية ، في تحصيل وتكريس حالة الابتكار التي توحي بإنفتاحية الدلالة وإستقراء ثيمة الإنسجام ذاتياً وموضوعياً .

ولذلك يكون الإنسجام اللوني مثلاً ، بمثابة إقتران الدال بروحية المدلول ، ويصبح بفعل تواتر آليات الإنشاء اللوني ومعطيات الألوان المتآلفة ضمن بنى الفصائل اللونية (مجموعة الألوان الباردة ، الألوان الحارة ، الألوان المتجاورة ، والثانوية والمكملة) محركاً لبنية الفضاء التصميمي ، ومنتجاً لحالات الشد البصري والتجاذبات القائمة إزاء فعل وخصوصية التنافذ الجمالي لواقع التشكيل البنائي للتصميم، كما في شكل (89) .

فمثلاً في تصميم الأقمشة ، يظهر الإنسجام من خلال (الصفات التي تتوافق فيها العناصر ، كالعنصر الزخرفي المكرر في تصميم القماش ، أو بتلوين مجموعة أشكال بلون واحد ، أو بإستعمال مشتقات اللون وتدرجاته ، أو انسجام بالوظيفة ، أي موافقة التصاميم المعدة للهدف النهائي)[1] .

ثامناً : التكرار(REPETITION)

وهو (التطابق في مظهر الأشياء ومقاسها ولونها وملمسها ، والمظهر أهم عنصر مرئي في الأشكال المرتبطة)[2] وللتكرار* دلالته الإسترجاعية في إعتماد العناصر البنائية وتبدل إيقاعيتها ، من مساحة إلى أخرى ، ومن نص إلى آخر ، إذ تتكثف تصارعية الحضور الآني لكينونة الجزء التكراري ، وطبيعة تنوعه ، وفق أكتشاف قيم جمالية ، تتحقق معالجتها ، اثر توزيع التكرار جغرافياً ضمن المساحة الكلية للتصميم ، ورؤيوياً كدلالة مفاهيمية تعالج التغيير والتبدل الحاصل نتيجة حدوث التكرار، كما في شكل (90) .

وبين كلتا الحالتين ، يعمّق من فهم المعاينة التكرارية ، التنافذ البصري والايحائي ، الذي تتواصل من خلاله آليات التنظيم البنائي والفكري للأجزاء المنظورة وغير المنظورة من التصميم ، الأمر الذي يسوق فهما تفسيرياً بضرورة إيلاء المخططات التكرارية ، بعداً وظيفياً إسنادياً ، يتقاسم الشراكة مع النشاط المتراكم للبعد الجمعي والدلالي ، لإستيضاح الصور الحسية والفيزيقية ، التي يتمظهر من خلالها التكرار ، وبالتالي تفعيل الثنائية التصارعية لبنية (التكرار / اللاتكرار (أو الرتابة)) ، (الحضور / الغياب) ، في بنائية التصميم العام.

---

(1) العاني ، صنادر عباس ، ومنى العوادي ، المدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها ، مطابع دار الحكمة ، الموصل ، 1990 ، ص 116 – 120 .

(2) ونك ، ووكاس ، مبادئ تصميم المجسمات ، ت : أمل الحسيني ، مطبعة السلام ، بغداد ، 1981 ، ص 20 .

(*) يكون على نوعين أساسين : الأول متماثل يعتمد فيه المصمم طريقة التوالي المتشابه ويتحقق من الصفات المظهرية للشكل ، والثاني غير متماثل وهدفه التنوع وتحقيق الإيقاع لأنه أحد نواتجه ومظهر من مظاهره .

للمزيد ينظر : (Wong , Wacius , Principles Of Two Dimension Design , New York , 1972 , P. 30 – 31)

مدخل:

حين تماهت الحداثة في إطارها الزمني التعقيدي ، على أعقاب ظهور ما بعد الحداثة كمرحلة معلنة بالقوة، لم تكّن مسؤولية الفن ذات بعد محدد في خريطة الاهتمام بالحياة المدنية الجديدة ، إذ أضفى طابع الفن عموماً، جانباً تبسيطياً في الإعلان عن مقدّرات القيم الإستثنائية للجمال ، والدفع بها إلى مساحة مكشوفة التداول ، جمالاً تغيرّت ملامحهِ و صورهِ في غضون سني ما بعد الحرب العالمية الثانية ، و التي تعد فاصلة تاريخية مهمة في ذلك الوقت ، فاختلفت وجهات النظر إليه من قبل النقاد و الفنانين و المتلقين.

فلا بد وأن تظهر ثيمات جديدة تطال ذلك البناء طويل الأمد الذي تقهقرت في ثناياه أطروحات التحول و التبدل و التغيير ، فباتت تشكل هاجساً ملحاً للانتقال من مرحلة إلى أخرى تصارعية ، سمتها النبذ و التطاول و الإقتران و الإكتشاف ، و البحث عن الجديد و غير المعلن .

ولما جاءت مرحلة ما بعد الحداثة ، بكل عصيانها و تمردها ، عملت على تشتيت ذلك البناء الهرمي ، وتفعيل بواعث الفكر الشعبي والثقافة الإستهلاكية ، و الميل التسويقي و التجاري للتعامل مع واقع الحياة المعاصرة ، بكل أطرها وطروحاتها .

فكانت فنون ما بعد الحداثة ، تنبني وفق اشتغال بنى تصميمية تحكم طبيعة البناء الانشائي و الوظيفي من جهة ، و تقوض إمكانية الاستعاضة الفكرية ببواعث العلاقة التي تربط النظام باللانظام في المعرفة الجمالية للفنون من جهة أخرى ، الأمر الذي مهّد كثيراً لإشكالية الأكتراث من عدمهِ ، في جدوى النظر إلى فن التصميم ، كقيمة تعويضية لحالات البحث المضني للحداثة . من أجل إنشاء مجتمع جديد يتمتع بمواصفات و ضرورات شمولية (فنية و إقتصادية و سياسية و دينية و إجتماعية) تنأى بالجمال كقيمة إعتبارية ، إلى مستوى الإعتماد على (المُنتج) الاستهلاكي و مستوى الرغبة في تداوليتهِ ، كنوع ، أو بضاعة ، أو سلعة إستهلاكية تمثل حاجة إنسانية ، ومن أجل توسيع قاعدة الشروع بالتجربة الشخصية و الأسلوبية للمصمم ، و إنفرادها أو تفردها ، عبر جدولة البحث التصميمي في الرسم ، أو النحت ، أو العمارة ، وغيرها من فنون ما بعد الحداثة ، كان لا بد من الإفادة من مقولات النفي و الشك و العبث و الفوضى و التشظي ، في إرتياد تلك الفنون التشكيلية ، لحقول البنى المجاورة من سينما و أدب و شعر و قصة و موسيقى ، وكان محو تلك الفوارق و الحواجز و الإطارات المصطنعة هي الهاجس العريض الذي عملت عليه فنون ما بعد الحداثة ، ضمن تنشيط مقولة (نفي النفي) في إستبطان الاحتمالات المفترضة لآليات البناء التصميمي ضمن سياقات التوظيف والتوصيف العام لبنية العمل التصميمي فالجديد الذي تتمسك به حداثات الفن لا يلبث أن يصبح قديما بوساطة النفي ، الذي يظل في سياق ما بعد الحداثة بمثابة تكثيف باطني لاشتغالات التجريب .

وهذا ما دفع بالتجريب في فنون ما بعد الحداثة إلى الحصول على نتائج مختلفة في إطار التصميم ، أفصحت عن طبيعة التشكل في محاور الإشتغال الرئيسية للفنون ، والتي تسعى إلى الوصول إلى اللامحدودية في تناول الأفكار ، وإلى إبتكار لا مشروعية جديدة للنص ، من أجل إستقصاء مدارك المتلقي ، والغور في مسببات الميل المتداخل لعمليات الإشتراك البنائي لطبيعة الفنون وما تحكمها من بنى تصميمية كما سنلاحظ ذلك في هذا المبحث.

أولاً : تصميمات النحت ما بعد الحداثي

في فن النحت ، كانت المرتكزات السياقية للبناء النحتي ، تتشاكل فيما بينها ، لتجذير الأثر الجمالي داخل البنية العامة التي كانت تحكم مرحلة ما بعد الحداثة ، وقد تشير النتاجات النحتية إلى طرق الإستلاب المفاهيمي والفني للثقافة الشعبية و مبررات إستمالة تجذرها نحو كل ما يعيق ثبات الحركة والتحرّك ، ونكوص غائية الفرد إلى التمسك بالثوابة المشروعة والمشروطة في ذات الوقت .

يقول (هربرت ريد) (إن تطور فن النحت بعد الحرب العالمية الثانية ، يرينا مقارنةً بفن الرسم ، نقصاً معيناً في الترابط أو التحديد ، ففي الرسم كان هناك تأكيد متنامي على التعبيرية التجريدية . وإن النحات لا يقوى على إعادة صياغة تصريح (بولوك) المعروف فيقول : حين أكون في نحتي ، فأنا لا أعي ما أنا فاعل ، مع ذلك فهناك تشعب و شيوع للأساليب ، و إستثمار للإبتكارات ، و تجارب متواصلة مع مواد جديدة)[1] .

[1] ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، ط 1 ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة و النشر ، بغداد ، 1994 ، ص 149 .

ولذلك فان ما يثير رغبة نحاتي ما بعد الحداثة ، هو إستمالة أطر جديدة للمعرفة الجمالية في الفن ، تأخذ في الحسبان تواصلية التحول غير المشروط في إستحصال مقاربات تحليلية تسيّر الفعل التراتبي لتقويض آليات البناء الفني ، عبر مفردات البيئة و المحيط و مكونات الشارع و الأنقاض ، و النفايات و الحديد و الخردة ، و الخشب ، والرمل و مواد البناء الأخرى .

إن (أربعة أخماس النحت المعاصر مصنوعة من نوع ما من المعدن ، وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن عصر حديدي جديد ... و بغض النظر عن الدوافع الأيديولوجية التي قد تقود النحات إلى إختيار المعدن تبدو التبريرات الرئيسية لهذا التطور قائمة على سببين :

(أ) إمكان الإفادة من المادة الجاهزة

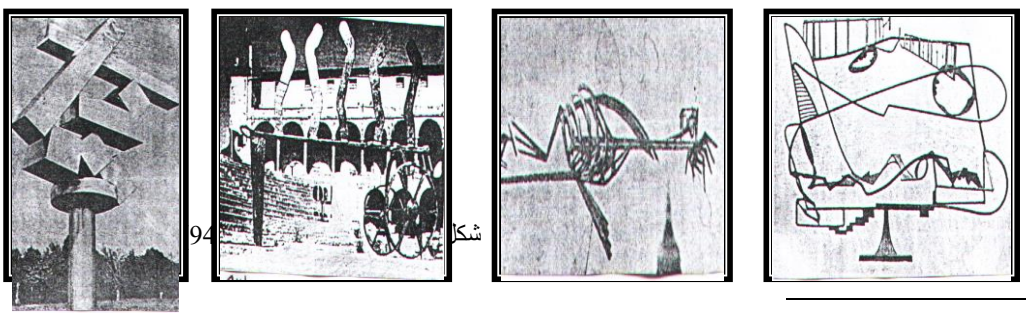
(ب) سهولة البناء [1] .

من البديهي أن تصطبغ هذه المرحلة من تاريخ الفن ، بروحية الصناعة والمعادن والتطور التكنولوجي، إذ إسترعى كل ذلك إهتمام الفنانين ، فكان فن النحت من أكثر الفنون ، إستغلالاً لمادة المعادن في مرحلة ما بعد الحداثة ، وان هذا التحصيل المعرفي والفني ، دفع بالبنية النحتية إلى إعتماد تصميمات متعددة ، تأخذ على عاتقها الإيغال في عملية التشكل المعدني ضمن فوارق المنشأ الفيزيائي لهندسة تلك المعادن تارة ، والتفكيك والتركيب في دلالات الخامات وتحولاتها أثر عمليات القطع واللحم والصب والإكساء تارةً أخرى ، مع الأخذ بعين النظر إمكانيات المزاوجة الفنية والإقتران الميكانيكي بين الشكل والمضمون في تصميمات النحت المختلفة.

ومن هنا كان (النحت الجديد) *يصوّر القدرة على تطويع المادة ، والتكيّف مع المتغيرات الجارية في البحث الدلالي شكلاً ومضموناً، من خلال إنتقاء أنواع المعادن المختلفة وفلسفة إنشائها نحتياً ، ومنها العجلات المسننة، الأنسجة المعدنية البراقة ، النفايات المعدنية ، المهملات الفولاذية ، السيارات المحطمة ، دعامات الشيلمان ، الألياف الزجاجية (الفايبركلاس) وعمليات كبس الحديد والسيارات بواسطة مكائن عملاقة .

كان للإهتمام الجديد بالتجميع ، الذي جاء في أعقاب التعبيرية التجريدية (الفضل في أولى الإثارات باتجاه(النحت الجديد) ، كعمل (جان دوبوفيه) ذي الأبعاد الثلاثة الذي يتضمن شخوصاً مصنوعة من الآجر والإسفنج والفحم وأعواد الثقاب ، وكذلك أعمال (ايف كلاين) التي صنعها بأبعاد ثلاثة من إسفنجات مصبوغة بالأزرق ووضعت في أعقاب سيقان نباتية طويلة ، ثم أعمال النحاتة الأمريكية (لويز نيفلسون) التي وظفت أشكالاً خشبية جاهزة الصنع معا ، مثل مساند الكراسي وظهورها وأشياء مأخوذة من بيوت متهدمة ، شكّلت في النهاية بعد تجميعها شبكات وجدران طليت بلون موحد) [2] .

يعد (ديفيد سمث) أهم نحاتي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد (مرّ بمرحلة خطية حيث المنحوتات تشبه التخطيطات بالمعدن ، مثل عملهِ (منظر طبيعي لنهر الهدسن 1951) شكل (91) ثم إتسم عملهِ باللاتقليدية من خلال الإفادة من التقنيات وسرعة وحرية العمل ، بعدها إهتم بطريقة السلسلة النحتية فالمنحوتة الواحدة إذا ما نظرنا إليها بمفردها ، هي عادة أقل تأثيراً من منحوتات عدة في السلسلة الكبيرة ، ويمنح (سمث) عمله ملمساً خشناً هو التوهج الخام للمعدن)[3] ، من أعمالهِ الأخرى شكل (92)،(93)، و (94) .



شكل 94

[2] ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، المصدر السابق ، ص155-156

(*) من رواده : ديفيد سميث ، انتوني كارو، ادورد تشيليدا ، ادوارد باولوزي ، فيليب كنغ ، ديفيد هول ، توني سمث ، سول لي وت ، جون مكراكن، وروبرت موريس .

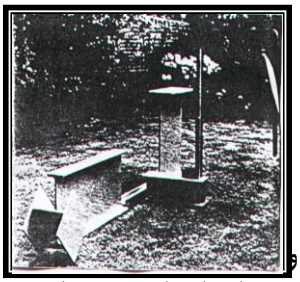
[1] سميث ، ادورد ، فن ما بعد الحداثة ، ط1، ت: فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000 ، ص98-99

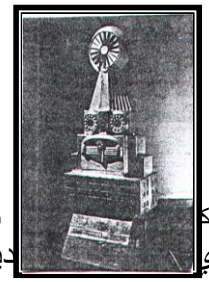
[2] سميث ، أدورد ، فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 101 – 106 .

فيما عمل النحات الإنكليزي (أنتوني كارو) على الإفادة من قطع الفولاذ الجاهزة ، دعامات الشيلمان ، وصفائح فولاذية وقطع من شبكات معدنية فظّة وقد جمعت في تكوينات متنافرة بغير إتساق . كما في شكل (95) ، يقول (كارو) (أفضل في الحقيقة أن أجعل نحتي نابعاً من (سقط المتاع) من شيء تافه في الواقع قد يكون مجرد صفائح تقتطع أنت جزءاً منها ، ومعظم النحت الذي أعمله هو حول الأمتداد وأحياناً حول السيولة)[1] .

قد تكون فكرة الإمتداد هنا نابعة من إمتداد مقتضيات التجريب والإتصال المباشر بين الفن والواقع ، من خلال ضرورات تحتكم بطبيعتها إلى فلسفة التصميم ، كـ (فن) ، التصميم في الشكل ، في الفكرة ، في الأداء والتنفيذ ، وفي الإخراج ، ولذلك فإن أعمال (ديفيد سمث) إنبنت أيضاً من خلال (الإمتداد) كفكرة ، عن طريق الإنتقال من التخطيطات بالمعدن ، إلى اللاتقليدية ثم إلى طريقة السلسلة النحتية ، وبالنتيجة فأن حالة التوحّد بين ما هو جزئي وما هو كلي ترتبط قطعاً ، بمجالات الممارسة الحقيقية لتمثيل الواقع ولكن تمثيلاً بصرياً تجريدياً وهذا ما أكده (ديفيد سمث) حين قال (إن جمالياتي جاءت أكثر تأثراً بكاندنسكي وموندريان والتكعيبية)[2] والملاحظ أن متناولية الخامة في فن النحت هنا لا تعبر بالضرورة عن مغزى التفرد أو التميز في الأسلوب الشخصي للنحات أو (المصمم) ولكنها تشكل علامة فارقة في مساحة الفن في القرن العشرين وبالذات في مرحلة ما بعد الحداثة ككل ، مع وجود بعض الفوارق البنائية التي تخضع لعملية التصميم ، ولكيفية التصميم .

فمثلاً (تصميمات كارو النحتية ، تملك تأكيداً أفقياً عند مقارنتها بالعمودية التي تغلب على تصميمات سميث، ويمكن وصف أعمال كارو بأنها مخاطبة للفضاء وللأرض ، فالقاعدة لا وجود لها ، وكل قطعة تملك موضوعاً معيناً وتكيّف ردود فعل المشاهد إلى الفضاء الذي نصبت فيه ، وبينما سميث فضّل أن يعرض تصميماته في الهواء الطلق ، فإن كارو بدا على النقيض من ذلك ، إذ فضّل الفضاء المغلق الذي يتيح للقطعة أن تشغله وتنشط فيه) [3] .


شكل


شكل (

شكل (8

ديداً ، ته الهندسية والمربع (الذي

1963› ، ‹ العالم المقسوم إلى حقائق 1963› ، وتصميماته المتأخرة كأدوات الآلات التي لا وظائف لها، أو كمبيوترات عقيمة لا تستقى ، مثل أعماله السابقة ، من فضلات التصنيع ، بل من نظام التكنولوجيا العقلاني)[4] .

ومن أعماله الأخرى شكل (96)، (97)، و(98) ، والتي يبدو فيها جلياً مدى الاقتراب من جدلية العلاقة مع الفعل الكيفي لتطويع خامات المعادن تلك ، من خلال هاجس البحث الذي تتراسل فيه الأجناس والأفكار والأساليب ، تحت طائل الوعي المتشكل من طاقة الهدم المستمر للأشكال الزائلة أو في طريقها للزوال ، أو تلك المبتذلة أو الحاملة لتساؤلات التحاور وإشكاليات الصراع ، ومن ثم احتوائها في تصميمات تبدو إسترجاعية في حين ، وإستكشافية في حين آخر .

هذا التوجه في البحث عن أنساق جديدة لتصاميم النحت ما بعد الحداثي ، دفع ومنذ أوائل السبعينات من القرن المنصرم ، لأن تتهاوى الحدود القائمة بين النحت والرسم، أو بين أساليب النحت على إختلاف أشكالها والخامات المستخدمة فيها ، فمثلاً نجد أن تصميم النحات الإنكليزي (فيليب كنغ) المسمى (المدى) ، شكل (99) قد طرح مفهوماً جديداً في بنية التصميم النحتي ذلك إنه مثّل (صندوق مزدوج ولوحتين مائلتين وعمودين

---

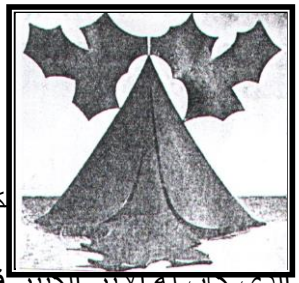
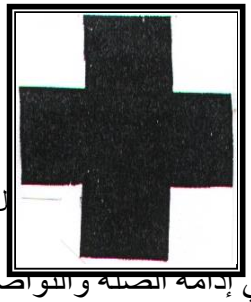
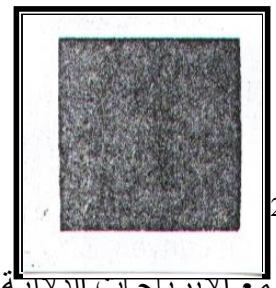
[1] سميث ، أدوارد ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ط1 ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 ، ص 204 .

[2] سميث ، أدوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 103

[2] سميث ، أدورد ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص205

[1] ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص 153-154

مربعي الشكل حيث التاج والقاعدة لكل منهما هرم مبتور ، وقد وضعت جميعا بطريقة تجعل المشاهد حراً في التحرك بينها)[1] ، ومن تصميماته النحتية شكل (100) .

كل ل (2

وهنالك نوع آخر من النحت الذي كان له الأثر الكبير في إدامة الصلة والتواصل مع الإنزياحات الدلالية للمادة بشكل مكثّف ، والتي تجرى في تجارب النحاتين ، عبر مقاربات الأثر غير المرئي وسياقاته التجريدية ، والتي تتجسد في تصميمات (النحت الإعتدالي) أو (التقليلي) أو (ما يسمى بالإختزالي) ، والذي ينتمي إلى تيار الفن الإعتدالي * (Minimalism Art) ، وهي تصميمات تتسم (كما سنلاحظ) بطابع متفرّد وإختزالي ، في تناوله للقيم والتراكيب البنائية ، وبإسلوب تنظيمي يعتمد القراءات المستنبطة من حدسية المعرفة ، وترابطية الأثر الذوقي والجمالي للفعل التصميمي ، الذي يتركه النحت المُصَمّمَ في ذهنية القاريء (المتلقي) ، وما يترتب عليه من إنسياق للرؤية التداولية للفكرة ، خلف معطيات التجزّؤ أو التقارب الجمالي ، للتصاميم المنفذة والتي تبلور وفقاً لآليات النحت التقليلي، نظرة جوهرية مجردة لشمولية اللامرئي عبر المرئي .

إن (واحداً من الأشياء التي رغبت الحركة الإعتدالية بتحقيقه هو ترجمة أو تفسير جديد لأهداف النحت)[1] ، وقد كتب دان فلافين في 1967 حول (النحت الإعتدالي) : (نحن نضغط باتجاه الأسفل نحو لا فن وهو شعور متبادل في علم النفس ، وإن إمتلاك الوضوح في الطرق الرياضية وتطورات التكنولوجيا الحديثة قد جاءت لتعزز وعي الفنان بنوع جديد من النحت الذي لديه الخصوصية والقوة من المواد الحقيقية ، والالوان الحقيقية ، والفضاء الحقيقي الذي سيضيف الجمال إلى التكنولوجيا)[3] . .

بيد أن الطابع اللاشخصي لهذه الأعمال هو الذي يتجلى في تكريس (الفكرة) بدلاً من العمل ذاته كشيء ، وهو (ما يؤكده سلوك الفنان الذي يوكل أمر إنجاز عدد كبير من أعماله إلى[2] ترفات أو مصانع ، وتتألف التصميمات الإعتدالية من أحجام صنعت من الفولاذ ، الخشب ، الزجاج الاصطناعي ، الألمنيوم ، الحديد المطلي بالزنك ، وهذه الأعمال هي أما مجموعة من العناصر المتفاوتة الأحجام تنطلق من شكل أساسي وتقدم تنوعاً له ، وأما قطعة وحيدة وفي جميع الحالات توضع هذه التصميمات مباشرةً ، بدون قاعدة على الأرض ، أو تعلق على الجدران ، وأحجامها لا تتعدى مقاييس الحجم الانساني إلاّ في حالات نادرة)[4] . كما في شكل (103) ، وشكل (104) .

ويكون (المكعب) أو (الصندوق) هو الشكل الأكثر تداولاً في تصميمات النحت الاعتدالي كما في شكل (105) ، إذ يتم التعامل معه باعتباره جزءاً مهماً من العملية الرياضية التي يستقي منها الفن الإعتدالي أطروحاته

---

[2] سميث ، ادوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص114-115

(*) الفن الإعتدالي : حركة في فن الرسم والنحت ، ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية ، في ستينات القرن العشرين ، أكدت في طروحاتها على النقاوة، الأشكال المصغّرة والدقيقة ، التراكيب النظامية المنسقة ، وتؤكد على فكرة حصر إهتمام التصميم الفني بأقل عدد من الألوان والقيم والأشكال والخطوط والتراكيب ، وهذه الحركة تسمى أحياناً بفن الألف باء (A B C …) ، أو (فن الحد الأدنى) أو (التقليلية) أو (الفن الرفضي) ، وتعبر طروحات هذا الفن عن التوتر الذي كان موجوداً في أوربا في ذلك الوقت من التاريخ ، ولهذا الفن مرجعية تاريخية تمتد إلى الروس وبالذات (كاسيمير ماليفيتش) من أعماله المهمة (صليب اسود شكل – 101 -) ، (مربع أسود شكل – 102 -) ، مع العلم إن الفن الإعتدالي هو فن نحت اكثر مما هو فن رسم ، ومن النحاتين الاعتداليين : (كارل آندر) ، (دان فلافين) ، (دونالد جاد) ، (اليزورث كيلي) ، (جون كراكن) ، (روبرت موريس) ، (ريتشارد سيرا) و (آنا ترويت) . للمزيد أنظر المصادر :

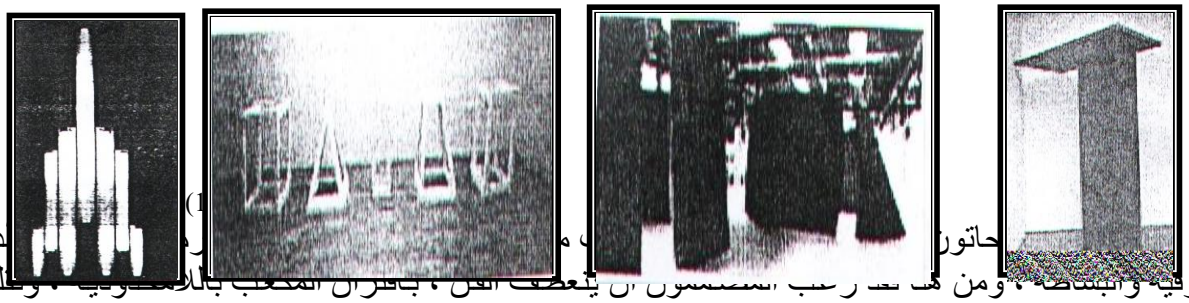
- Art Movements and Periods by http : www.artCyclopedia.com / and http://www.artLex.com
- Information about Art Movements , Feminist art by : copyright © 1999 – 2004 by Jack Kozieilski .

[2] Suzi , Gablik , Minimalism , Concepts of Modern Art , Thames And Hudsonltd London , 1981, P. 250 .

[3] Quoted in Exhitition Catalogue , A New Aesthetic , Washington Gallery Of Modern Art , 1967, P.35

[3] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر - التصوير، مصدر سابق، ص296.

التنظيمية (البنائية والدلالية) وفي ذلك يؤكد (جون والكر) :
(عندما نقوم بدراسة الشيء الفني مثلا مكعب فولاذي ، فان التركيز الجمالي سيميل للتغير من العلاقة الداخلية إلى الخارج ، ومثال لهذه العلاقة ما بين المفهوم العقلي المثالي (مكعب) والشكل المتبدل بإستمرار ، وتصوير مكعب فعلي كما ننظر إليه ونتحرك حوله)[1]



حاتون ... دقة والحرفية والبساطة ، ومن هنا فقد رغب المصممون أن يتعطف الفن ، بالفكرة المجرد بالاتحادية ، وعلوا حالات التوازن التام والتماثل المرئي إلى تصميماتهم)[2] . .

ورغم أن النحاتين الاعتداليين من أمثال (دونالد جا[2] .ان فلافين ، كارل آندر ، روبرت موريس ، وفرانك ستيلا) كانو مهتمين وإلى أقصى حد في إنشاء الأشياء ثلاثية الأبعاد ، وإن عملهم يمثّل ملامح أسلوبية مشتركة ، فإن (الطموح الذي تقاسموه كان هو تكوين أعمال ذات بداهة قصوى حيث أن الكل هو أكثر أهمية من الأجزاء ، وحيث أن التركيب المنطقي قد توقف من أجل ترتيب نظام تصميمي بسيط)[3].

أنتج (دان فلافين) في عام 1964 (تصميماً إعتدالياً ، عرف بإسم نصب تذكاري لـ(ف. تاتلين[3] كل (106) وهو من مادة النيون ، وكان تجميعاً من أنابيب النيون والتي لم تكن منحنية ولا متركبة بأي طريقة من قبل الفنان ولم تظهر لتشير إلى أي شيء ، إنها موجودة فحسب)[4] ..

وحين إعتمد (فلافين) على منتجات المصانع ، لم يكن يحتاج أن يكتشف[4] اصفات فنية أو تقنية ، توضع له من قبل الآخرين ، وإنما كان هدفه الرئيسي هو تصميم نتاجات تنأى بالفكرة المدُرَكة إلى مستوى من الخصوصية غير المحسوبة أو المتوقعة ، لتثبيت دلالة المادة وفق عملية نسق لهيكلية الدال ، بحثاً عن المحجوب والثاوي واللامرئي . ولذلك كان (فلافين) يدرك جيدا طريقة البحث في مديات التنظيم المرئي لعناصر التصميم ، إدراكاً يخبو ضمن إشكالية التواصل ، وإستيعاب حالة الوعي ، في تناول الأشكال والأفكار ضمن حيز النحت أو ما يمت له بصلة من البنى المجاورة له .

ومن هنا كان (فلافين) (يأتي بمثبتات الضوء الجاهزة ، ويختار أنبوب مضيء كوحدة أساسية للتصميم، مع قليل من الإضاءة واللون والفضاء ، ومواد التلسكوبات ذات اللون الأصفر ، ويقدم أعماله التصميمية المضيئة بشكل ساكن وهي معلقة على الجدران وبطريقة عمودية)[5] .

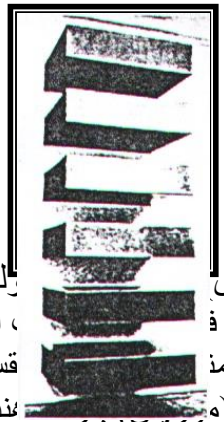
وكان (دونالد جاد)* مع (موريس) من المجادلين الرئيسين لهذه الحركة[5] قد (نشرا أفكاراً كثيرة حلّلا فيها القيم الجمالية الجديدة ، وقدما المصطلحات التي رغبا أن يكون عملهم الجديد مستوعبا لها ، وبالأخص ‹جاد› فقد كان بنشاطه بديلاً لتقاليد الرسم والنحت ، وقد أحس بأن كل الرسوم كانت خداعية ، وبدا له أن الطريقة المثلى للتخلص من ذلك هو توضيح العلاقات الأرضية – الشكلية في تصميماته)[6] . .

وفلسفة التصميم لديه تقوم على عدم الإعتماد على الأشكال كما هي في الواقع قبل تركيبها [1] نما تنبني على ترابط بين نواحي الرسم والنحت وإستخدام المواد المختلفة مثل الخشب والأنابيب الإسفلتية والرمل وغيرها

---

(1) Walker , John A. Art since pop , Thames And Hudson Ltd , London , 1975 , P.24
(2) Suzi Gablik , Minimalism , Ibid , P. 245
(3) Suzi Gablik , Minimalism , Ibid , P. 246
(4) Ibid , P. 244
(5) Walker ,John , A. Art since pop. Ibid , P.29-30
(*) ولد عام 1928 ، وتوفي في شباط 1994 في نيويورك ، درس الفلسفة في جامعة كولومبيا ، أقام أول معرض شخصي عام 1957 ، في قاعة بانوراما ، درس تاريخ الفن ، ودرس فن النحت والمعمار ، وأصبح أستاذاً للفن / إختصاص فنون تشكيلية في جامعات عديدة منها : كلية دارمون ، هانوفر ، ويبل عمل بتصميم الأثاث ، أقام معرضا إستعادياً في 1988 ، واصبح عام 1992 عضوا في الأكادمية الملكية في ستوكهولم .
(6) Don Judd , An Interview With John Coplan's , Pasadena Art Museum , Exhibition Catalogue , 1971 , P.21
(2)

من المواد . كما يتضح ذلك في تصميمه (الصناديق) شكل(107) إذ نجد صناديق مكدسة ، ربما تظهر وكانها بسيطة وبدائية ، لكنها من حيث التركيب والبناء التصميمي ، تعد بمثابة إعادة قراءة للدلالة الرمزية أو للتشكلات الرمزية للأشكال التي تبدو متجمعة في هذا التصميم ، أكثر من كونها مصنوعة بوساطة اللحيم ، فليس هنالك قاعدة لهذا العمل التصميمي ، وممكن أن يخزن أو يجمّع أو يكدس ، ولذلك نجد أن (تصميم الصناديق هو تنظيم و ترتيب من الوحدات المتبادلة والمتماثلة، يعمل فيها التكرار على خلق نوع من الإيقاع الذي له علاقة مع الجدار والأرض والسقف والتي تكون بمجملها جزءاً من التجربة التصميمية)[1]



وبالنسبة (لموريس [illegible] لة اللاتصوّر ، وفي التخلص من الأرضية التصويرية في التصميم النحتي ، ووجّه نفسه إلى ف [illegible] ، الإكتفاء الذاتي – أي الأشياء المتكاملة من نفسها ، وقد رغب أن يصمم أشياء بدون أجزاء من [illegible] قسيم)[2] .

تتميز تصميمات (م[illegible] هندسية و[3] ة ، كما نلاحظ ذلك في معظم أعماله ، ومنها تصميم يمثل عمود من الخشب الرقائقي المصنوع من طبقات مغرّاة ، إرتفاعه ثمانية أقدام ، وفي عام 1965 عرض (موريس) تصميمه المعنون (ناين- L – بيم) شكل (108) وهو (يمثل تشكيل هندسي على شكل حرف L ، واقف ، وآخر يمثّل شكل حرف الـ L نفسه لكنه مقا[1] ، بجانب الأول ، وقد بني وفق مبدأ التطابق ، رغم أنه يمثّل أشكالاً مختلفة ظاهرياً)[3] .

إن تصميمات (موريس) تمارس تطابقية معرفية لمفهوم (الكل المكتفي ذاتياً) مع حركية التشكيل المعتمد ، للخامات الداخلة في التصميم ، بحيث يغدو إدراك الدلالات الجمالية ، حالة متقدمة من مستوى الوعي للمعنى الاستثنائي ، ذلك المعنى الذي يترادف مع صيرورة البحث عن جدوى حقيقية لكل أنوع التعبير ، التي تعتمد في إخراج التصميم النحتي وطريقة عرضه ، والإحتمالات التي قد تعترض المتلقي ،من خلال الصدمة وما يترشح عن لامألوفية العرض والإخراج الفني ، وخلخلة الأسس والعناصر وإكتشاف مقاربات تحليلة تنفذ إلى دائرة الكشف عن مهمة الإتصال بين وظيفية التصميم النحتي ومفاهيمه الجمالية .

لقد أكد كل من (جاد و موريس) بأن التصميم يجب أن يمثّل نفسه (كشيء واحد) أي بنية (تركيب بسيط) ، تلك التي يمكن إستيعابها ككل ، ومؤثرة كتجربة شاملة أكثر من كونها نوع من نتيجة حتمية، وعقلانية و ملاحظة الأسلوب التكعيبي فيها ، إذ (نجحا في تصميماتهما حسب رأي – بربارة روز – من خلال نقل مركز التكعيبية إلى خارجها ، وذلك باستبدال مفهوم التزامن بالفورية أو الحدث المباشر)[4] ..

وأخيراً كان (كارل اندر) (يؤكد أن الإعتداليين أنشأوا تصميماتهم لتلائم صالات عرض خاص[2] حيث أصبح تنصيب التمثال كلياً ، هو التركيز الأول لاهتماماتهم ، أكثر من الفقرات المنفصلة الأخرى التي يتكون منها)[5] .

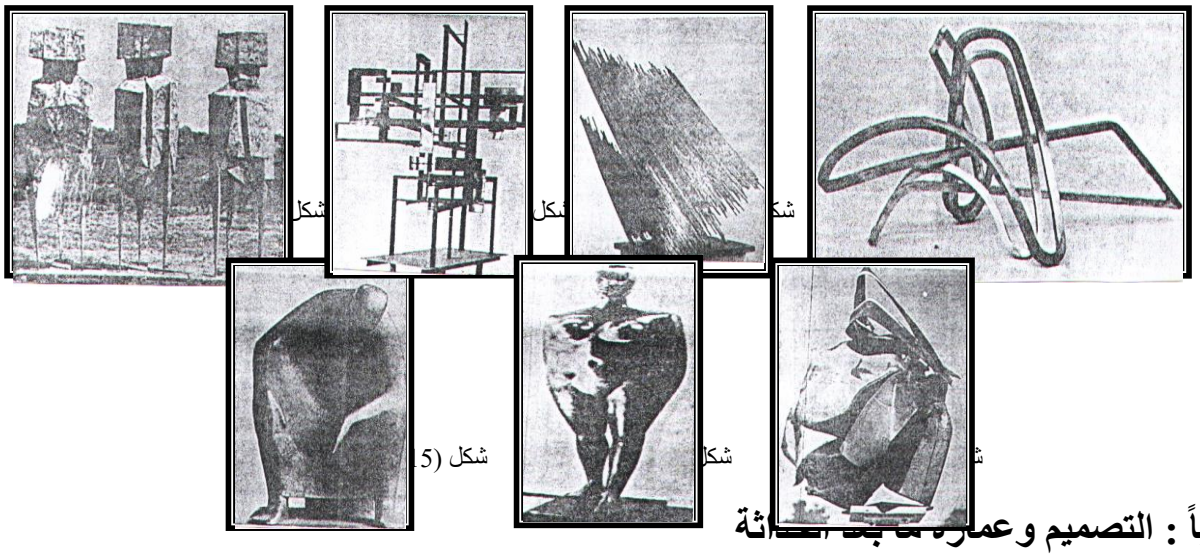
و[3] ل (آندر) تصميمات لتماثيل نحتية عمودية من البناء الخشبي وذلك بالنقش على الخشب ، ويقول (لقد أدركت أن الشيء الذي كنت أقطعه هو قطعة أكثر مما هو مادة ، والآن أستعمل المادة كقطعة في الفراغ)[6] .

(4)

---

(1) Reflectison on The State of Critieism , Art Forum , March , 1972 , P. 42-43 .
(2) Suzi Gablik , Minimalism , Ibid , P. 251.
(3) Specific Object's Reprinted in Gerdde Vries(ed) , On ART : Artist's Writings On The Changed Notion Of ART After 1965 , Cologne ,1974 , P.128.
(4) Rose , Barbara , American Art since 1900 , New youk , 1975 , P.206 .
(5) Walker , John A. , Art since pop , Ibid , P. 25-26 .
(6) David Bourdon , The Razedsites Of Carl Ander : A Sculptor Laid Low By The Brancusisyndrome , Art Forum , Vol.2 , October , 1966 , P.15 .

هذه الأفكار كان لها ما يبررها من مرجعيات وليدة ، تنكشف فيها وبها ، تفاصيل التجربة الفنية في هذه المساحة ، من الفن ، والتي لا يبدو أنها ستتوقف عند حد ، طالما كان الجدل والبحث والتقصي عن أسباب الظواهر والطروحات الجمالية ، يشكّل طاقة لردم الفراغات والثغرات ولخلق رؤية نفاذة تستجيب لحالات الحراك الثقافي والأيديولوجي والتقني والمعرفي في فنون ما بعد الحداثة ، بشكل فاعل ومستمر، سيما وإن أشكال المنحوتات في هذه الحقبة، إتسمت بالتنوع فهناك النحت السلكي شكل (109)، و(110)، وهناك النحت المعتمد على الأشكال الهندسية شكل (111)، وبالذات المكعب شكل (112)، والأشكال العشوائية التي تخضع لعمليات القولبة وإستخدام مكائن الكبس الفولاذي لحطام السيارات والحديد الخردة والفضلات الصناعية شكل (113)، وهناك الأشكال الواقعية التعبيرية شكل (114)، و(115).



ثانياً : التصميم وعمارة ما بعد الحداثة

لم يجد المعماريون بدأً من التأكيد دائماً على مقولة (فتروفيوس) الشهيرة ، وهي أن (دراسة وتحليل العمارة تتركز من خلال ثلاثة تقسيمات معروفة وهي الملائمة ، المتانة ، والجمال[1] ، أي ملائمة الشكل المعماري العام للتصميم مع الموقع والفضاء وتميز العمارة بالمتانة والقوة ، وكذلك بالإحساس الجمالي المنبثق من التصميم المعماري ، والذي يحاول من خلاله المصمم المعماري ، إحراز قدر كبير من الرضا والقبول والإستحسان الجماهيري له .

يشير(Roger Scruten) عند بحثه عن ماهية العمارة ، إلى بعض الخواص المهمة التي تنبني عليها طبيعة العمارة هي :(الخاصية النفعية التي ترتبط باستخدام الإنسان لها ، والخاصية العمومية الشعبية، بمعنى عدم تحدد جمهورها ومشاهديها ، والخاصية الموضوعية أو المكانية أي إرتباط العمارة بمكان ، أما الخاصية الأخيرة التي يطرحها وهي الأهم لديه فهي استمرارية العمارة مع الفنون التي تتعامل مع المفاهيم الإنسانية الحسية والذوقية العامة)[2] .

لذلك كانت العمارة تمثل فعالية تقنية ومجتمعية ، ترتبط بكل الآثار المحددة لعموميات البنى المفصلية للأبنية المختلفة ، وبكل متطلبات العصر وما تمثله من محكّات تتزامن فيها الأقيسة والمعالجات الجذرية في الشكل أولاً والمضمون ثانياً مع تحقيق الخواص أنفة الذكر وأستمراريتها في حياة الإنسان .

فالعمارة كـ(فن) ، هي فعل إنساني خالص ، وهي ظاهرة إجتماعية وثقافية وإقتصادية وعلمية ، تتشارك فيها كل المسببات والدوافع العميقة المتشكلة أثر تفاعل الفرد مع المجتمع على مر العصور ، ومن هنا كانت الفوارق الطبقية لبنية العمارة تتلائم مع زمان ومكان التغيير والاستحداث ، وفق مقررات الوظيفة بتنوع معطياتها الكمية والنوعية .

---

(1) Vitruvious , Ten Books Of Architecture ; N.Y. , Trans , Morgn Morris Hicky ; Dover Publications ; Inc ; 1960, P.8

(2) غادة موسى رزوقي ، فكر الابداع في العمارة ، اطروحة دكتوراه فلسفة في الهندسة المعمارية ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، بغداد ، 1997،ص23 .

وباعتبار العمارة إنتاجاً بنائياً وفكرياً يرتقي إلى مستوى المتطلبات الجمالية والذوقية ، في طبيعة التعامل مع الواقع السائد ، فإنها كانت تعيش حالة مخاض مستمرة ، وبالذات في القرن العشرين ، نظراً لتبلور أسس الحداثة وما بعدها في مراحل التغيير والتحول الشمولي الذي عصف ببنية ذلك القرن الثقافية والصناعية والحياتية الشمولية ، ولذلك كانت العمارة بتنوع طروحاتها ، مجموعة من العلاقات البنائية والجمالية ، الوظيفية والنفعية والفكرية ، والتي تخضع لجملة من الأنظمة والأقيسة الرياضية والتشكيلية ، المعبرة عن حاجة الإنسان لها ، وفق سياقات الطبيعة الاتصالية للمجتمع مع الفرد أولاً ، ومع مديات الثقافة وفروعها المتعددة وأجناس الفنون المختلفة ثانياً .

من هنا كانت الفواصل الفكرية التي تحتكم إليها العمارة في تعاملها مع الأهداف المعلنة والمخفية لطرفي المعادلة : الحداثة وما بعد الحداثة ، تحتدم ضمن جدلية الانفتاح والانغلاق في الأفكار والمفاهيم والتطبيقات العملية لواقع البناء المعماري وسماته التصميمية ، والتي تعززت كثيراً اثر التطورات الميدانية في حقول الفن والمعرفة ومواكبة ثورة الاتصالات والمعلوماتية ، الامر الذي جعل من تحييد وظائفية الفن المعماري ، محض إنتقال فعلي إلى النظام الدلالي المستوعب لكل تزامنية الأثر الجمالي ، والممارسة التتابعية لماهية البنى المحركة للسياق المعماري ، الذي تنطبع من خلاله تفسيرات الربط بين الجانب الوظيفي والجمالي والسلوكي والفيزيائي للعمارة ، ضمن استراتيجية اظهارية معينة .

فمثلما كانت تيارات رسوم مابعد الحداثة ،رد فعل معاكس على الرسم الحداثي ، كانت عمارة مابعد الحداثة قد إكتسبت أهميتها بضوء علاقتها بالعمارة الحديثة التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين ، وأشار (Schulze) إلى أن (عمارة ما بعد الحداثة جاءت كرد فعل لمحدودية الحداثة ، وأن العمارة الحديثة قد أهملت المعنى ، وتبعاً لذلك فان التجربة الجديدة كانت بمثابة طلباً لعمارة إتصالية ، وذات ماضي متشابه الفهم)[1] .

تطرقت الدراسات المتخصصة إلى عمارة ما بعد الحداثة من خلال (الخصائص العامة لأساليبها في النواحي الأيديولوجية والطرزية والأفكار التصميمية وطرحت الأساليب بشكل تفصيلي في مرحلتين: الأولى في عقدي الستينا[1] والسبعنات ، والثانية طرحت الأساليب التي برزت في الثمانينات وصولاً إلى بداية التسعينات)[2] . مثلت المرحلة الأولى التي تسمى (عمارة نزعات ما بعد الحداثة الممتدة ما بين العقدين السادس والسابع للقرن المنصرم ، نتاجات معمارية ، هي عبارة عن نزعات قسمها (Jencks) إلى توجهات معاصرة عام 1975 ، ومثلت إستراتيجيات أو أ[2]طاً فكرية لحل حالة معينة من مشاكل النتاج المعماري الحديث وملائمته للبيئة)[3] . هذه الأساليب في مرحلتها الأولى هي (الإستعارة والعفوية والفضاء والإحيائية المباشرة والمحلية والتاريخية)[4] .

ثم تداخلت هذه الأساليب (كلما اقتربت من عقد الثمانينات ودمجت أثر ذلك في طراز واحد حر كلاسيكي واسع الإنتشار ، وان تنوع تفكير المعماريين دفعهم إلى تباين القناعة بإسلوب الحداثة في تحطيم نسيج المدنية والنفور من جمال الحداثة)[5] .

وبرزت (عمارة لغة ما بعد الحد[4]، كمرحلة ثانية) من خلال شقين الأول هو كلاسيكية ما بعد الحداثة والثاني هو إنتقائية ما بعد الحداثة .

وصف (Jencks في كتابه Architecture Today,1988 عمارة ما بعد الحداثة : بانها عمارة ذات طراز هجين مكونة من أسس ومبادئ ثنائية ازدواجية نصفها عصري والنصف الأخر تقليدي)[6] .

---

(1) Schulze , Christian Norberg ; Meaning Of Western Arch- itecture New york , USA , 1988 ,P.11 .

(عن : النعيمي ، خنساء غازي ، التفكيكية ، في التصميم الحضري ، رسالة ماجستير ، الجامعة التكنولوجية، بغداد ،1998 ،ص11) .

(1) الحسيني ، ابراهيم جواد كاظم ، التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة ، أطروحه دكتوراه غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، الهندسة المعمارية ، بغداد ، 1998 ، ص91 .

(3) kaufman , Jacob , Post Modren Architecture , An Ideology , 1982, P.8-9 .

(نقلا عن الحسيني : التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة، ص 92)

(3) الحسيني ، ابراهيم جواد كاظم ، التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص92 .

(5) Jenkns , Charles , Architecture Today , London , Academy Editions , 1988 , P.290 .

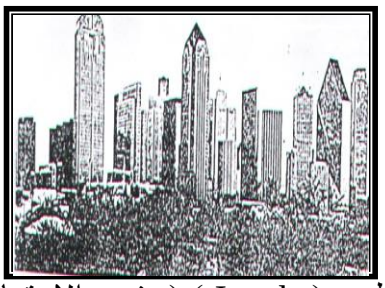
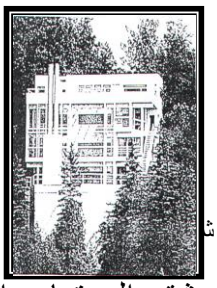
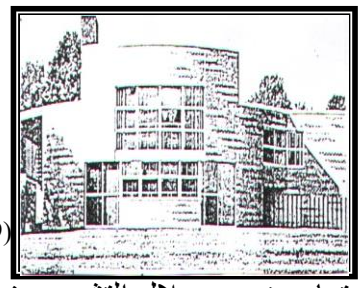
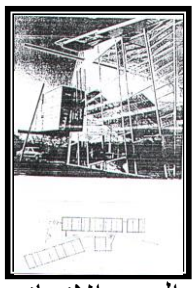
(5) النعيمي ، خنساء غازي ، التفكيكية في التصميم الحضري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، قسم الهندسة المعمارية ، بغداد ، 1998 ، ص11 .

عمارة نزعات ما بعد الحداثة

هذه الأفكار قادت إلى تشكل البنى المفاهمية في العمليات التصميمية للعمارة في مرحلة ما بعد الحداثة الأولى ، ومن تلك البنى هي : الانتقائية والتكرار والاستعارة والعفوية والفضاء والإيحائية المباشرة والمحلية والتاريخية .

ـ الإنتقائية : (إلتقط ما تشاء من أي طراز أو عهد ، وألصقه أينما تشاء دون مراعاة للتناقض الحاصل في شكلية الشكل أو عدم توافقه مع تكنولوجية التصنيع طالما كان التناقض مصدراً للتنويع ، بشرط أن يخضع الشكل العام إلى وحدة بصرية)[1] . كما في شكل (116) .

ـ التكرار : سعت عمارة ما بعد الحداثة إلى معالجة إشكاليات بنية التكرار الممل الناجم عن الإنتاج الممكنن والتصنيع بالجملة [2] . كما في شكل (117) .

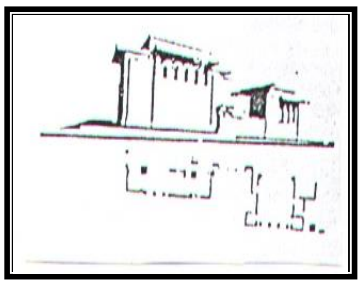





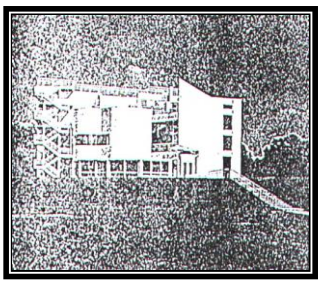
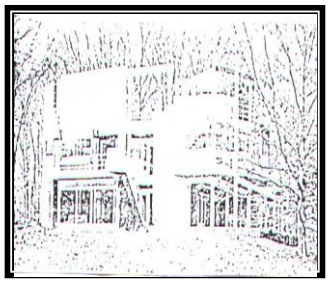
(119) ش

ـ طرح (Jencks) (مفهوم الإستعارة بشقيه المستعار والمستعار منه من خلال التشبيه بمفردات الجسم الإنساني وإيجاد تجسيد له مع الشكل المعماري ، أي تجسيد بين هيكل الجسم والبناية)[3] ، كما في مثال[1] وع فنتوري برانت ، شكل (118) .

ـ العفوية (هناك ظهور للعفوية من خلال تشرّب التصميم بالاشكال الهندسية ، شكل (119) وكذلك في تصميمات روجرز والكر لإبراز الخصوصية في فضاءات الغرف المختلفة ، من خلال تجزئة البيت أو البناية الكبيرة إلى عدة أجزاء صغيرة)[4] .

ـ الفضاء : تعدد الفضاءات المستخدمة[2] في عمارة ما بعد الحداثة ، نتيجة تعدد الأطر المعرفية والرياضية والجمالية التي تتركب من خلالها مقومات العمارة ، كما في الأشكال (120) مشروع كنيسة التوحيديين ، (121) مشروع بيت برانت ، و(122) .



شكل (120) شكل (121) شكل (122) شكل (123)

ـ بالنسبة للإيحائية المباشرة ، لاحظها (Jencks) في مشروع إسكان (كونراد جيمسن) الشمولي ، إذ (إعتمد المصمم على تقليد مستمر هو حداثة سابقة ومستمرة والاتجاه نحو التوجهات التقليدية لما فيها من رخص وملائمة ومتعة أعلى من الإسكان الحديث) [1] .

(3)

---

(6) الجادرجي ، رفعة ، حوار في بنيوية الفن والعمارة ، مصدر سابق ، ص56 .

(7) الجادرجي ، رفعة ، نفس المصدر ، ص62 .

(3) Jencks , Charles , Architecture Today , Ibid , P.179-183 .

(4) Jencks , Charles , Architecture Today , Ibid , P.165 .

ـ ظهرت المحلية من خلال (إعادة ظهور الأنماط العقلانية كالشارع والساحة والنصب بشكل مألوف مع العناصر الثابتة للعمارة كالعمود والعتب والسقف)[2] ، كما في[1]شكل (123) .

عمارة لغة ما بعد الحداثة العامة:

وتشمل :-

أ- كلاسيكية عمارة ما بعد الحداثة:

إنبعثت مبادئ الكلاسيكية من جديد في (الثمانينات من القرن العشرين ، وقامت دور نشر تهتم بمصادر فن العمارة ، بإعادة طبع مؤلفات فنانين معماريين مثل ‹ كي اف سيكفكال ›* وأيضاً الكتب المنهجية للطلبة حول الكلاسيكية مثل كتاب ‹ آرثر ستارتون ›** ، وكذلك قامت صحيفة ‹ التصميم المعماري ›*** بنشر عدد من المقالات في طبعات كان من عناوينها ‹ كلاسيكية ما بعد الحداثة ، كلاسيكية الأسلوب الحر ، الكلاسيكية الجديدة › وهي تشرح لغة العمارة الجديدة ونهضتها)[3].

قادت هذه التوجهات إلى ضرورة التنبيه ، بما سيرد من طروحات حتمية امتدّت لعقدين سابقين من الزمن ، فهذه العودة لمبادئ الكلاسيكية هي إعلان لولادة توجه[2] طرح مشكلات مستحدثة ، تتم معالجتها وفق الأسلوب الكلاسيكي ولكن بروحية المجتمع ما بعد الصناعي ، الذي كان سبباً في تقبل وقبول كل الافتراضات المطروحة في فنون و آداب وثقافات مرحلة ما بعد الحداثة من حيث الإنتقائية والعشوائية والفوضوية والعودة إلى الماضي وإرتياد نماذجه القديمة .

جدير بالذكر هنا ، أن تاريخ العمارة الحديثة (شهد أيضاً نماذج للتقليد الكلاسيكي كما في شكل (124) وشكل (125) ، وقد أصرّ كونيلان تيري بأن الكلاسيكية هي الأكثر وظيفية وإقتصادية وإخلاصاً بالنسبة للمواد والإنشاء)[4] .

وقد يختلف الكثير[3] من المعماريين (وبالذات الذين ينضوون خارج هذا التوجه) مع هذه الطروحات ، لان ذلك يخضع لمعايير عديدة ، منها ما يتعلق بالاستجابة الجمالية والذوقية ، او بالجانب الوظيفي والنفعي ، فالكلاسيكية من وجهة نظر غير المتحمسين لها ، هي محض تاريخ إرتبط بزمان مضى ، ولا تقوى على الاندماج في هذه المرحلة ، مع طبيعة التوجيهات المعمارية ، رغم ان تلك المبادئ كانت تمثل في وقتها ، ضرورة تطويرية عما سبقها .

شرح (روب كراير) الكلاسيكية (كما لو أنها كانت الطريقة الصحيحة والموضوعية فقط للبناء وتحقيق الوظائف ، ورفض القول بأنه يحاول إعادة ترسيخ المبادئ الأساسية التي ضللت أو إنحرفت في العالم الحديث ، مشيراً إلى أن من الأمثلة الواضحة على الإبتكارية في العمارة كانت تتجسد في تصميمات لوكور بوزيه)[5] ، ولكنه يجد في الكلاسيكية سبيلاً للارتقاء بطروحات ما بعد الحداثة إلى مستويات جديدة الفهم .

وفي [1]ب آخر تبنى (روبرت ستيرن) النسبة بشكل أكثر ، أو ما يسميه (بالنظرة الإنسانية) ، وأكد (أن الحداثة نبذت الخطاب التقليدي للكلاسيكية ، لكنها احتفظت بالشكل ، وعاد عالم ما بعد الحداثة وببساطة إلى الاستخدام الأكثر وضوحا لفن البلاغة الكلاسيكي)[6] .

(2)

---

[1] Jencks , Charles , Architecture Today , Ibid , P.142-143.

[2] Jencks , Charles , Ibid , P.173 .

[*] Reprinted ask. F. Schinkel : Collected Architectural Designs , Academy Editions / st Martin's Press , London , 1982.

[**] Arthur Strraton , Elements Of Form And Design in Classic Architecture , Studio Edition , London , 1987 .

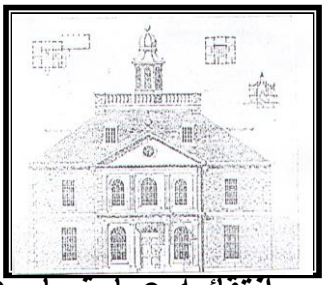
[***] Charles Jencks , Free – Style classicism , Architectural Design , Vol. 52 , No. 1-2 , 1982 ; Geoffrey Broadbent , Neo- classicism Architectural Design , Vol. 49 , No. 8-9 .

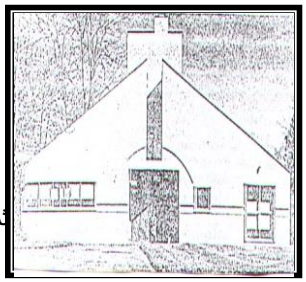
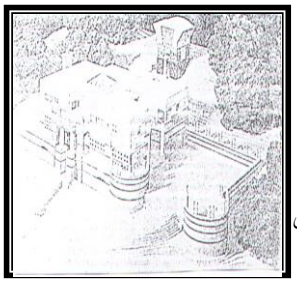
[3] Gelernter , Mark , Sources Of Architectural Form , Manchester University press ; 1996 , P.281-282 .

[4] Quinlan Terry , Seven Misunderstandings About Classical Architecture In Architecture Design And Academy Editions , London 1981 , P. xii-xiv .

[5] Krier , Rob , Architectural Composition , Rizzoli , Newyork , 1988 , P.7-8 .

[6] Stern , Robert , Classicism in Context , in Charles Jencks , ed. , Post Modern Classicism ; Architectural Design 516 , 1980 , PP.38-39 .



شكل

ب : إنتقائية عمارة ما بعد الحداثة :

إعتمد هذا الأسلوب على مبدأ الانتقائية في الأخذ من الصور المعمارية السابقة لهذه المرحلة ، فمثلا نلاحظ أن (فنتوري) (فضل التعقيدات البصرية والتناقضات عند المعماريين في الفترة الباروكية والركوكية ، إذ إشتق تصميماته الخاصة من المبادئ التي اكتشفها عند أسلافه ، كما في شكل (126) ، وحيث ما تعامل الفنانون المعماريون في الخمسينيات مع أشكال مجردة فان فناني ما بعد الحداثة نقبّوا خلال التاريخ ، مختارين أجزاء لأشكال من أنماط سابقة ، وعادة ما تكون كلاسيكية وجمعوها سوية)[1] .

بيد أن تلك الأشكال المختارة ، لم تكن تأخذ إستعمالا متداولاً ، وإنما كان الشكل المختار يمثل أنموذجاً جديداً أفرغ من محتواه ، وجرد من معناه الأصلي ، ليعطي دلالة جديدة ، يتم استحداثها وفقاً لمتد[3]ات التصميم وضرورات البناء الفني والجمالي للعمارة ، ومن هنا كانت الانتقائية تمثل الخيار الأصعب بنظر البعض من المفكرين والمعماريين ، لما تخلفّه من طرق إخراجية وتصميمية تمتاز بالكشف عن تقنيات وممارسات ترابطية لتشكيل صورة جمعية للأنظمة الدلالية (البنائية والفلسفية) لتكوين العمارة ، وفحص مكوناتها ، والإيغال في مزج القديم بالجديد ضمن حقول بنائية متداخلة ومتمايزة ، تختلف باختلاف التصنيف المعماري ومدى الوثوق بالمحددات والآليات التي تساعد في إنفتاح الشكل العام ضمن بنى توالدية ، تتطابق فيها الثنائيات غير المنسجمة ، تطابقاً وظيفياً في حين وإشكالياً (لغرض إثارة الصدمة لدى المتلقي) في حين آخر.

فـ(مايكل غريفر) واحد من الرواد في هذه الحركة الجديدة ، قام (بتصميم منزل مستندا على أساس بلازو (Palazzo) إيطالي ، شكل (127) ، لقد ضخم الأعمدة والأساسات بشكل كبير ، محولاً التناسق الواضح إلى لا تناسق ، ودافعاً ومحركاً بقوة حجر الأساس العملاق خارج مكانه على الباب إلى جانب التل الذي يقع خلفها)[2] ، وهناك مؤيدون لهذا الأسلوب ، منهم جارلس مور وجيمس سترلنك ، كما في شكل (128) ، وكذلك روبرت فنتوري . [1]

ومن هذ حانت الإنتقائية كأسلوب معماري مهم في مرحلة ما بعد الحداثة ، تتوافق مع الانظمة التصميمية المعمارية المعاصرة ، تأخذ من الحداثة وتضيف إليها ، وتحذف منها ، وكذلك الحال بالنسبة للمراحل التاريخية الأخرى ، السابقة للحداثة تنتقي المصادر المتعددة كخلفية تاريخية ، عبر الدلالات الظاهرة والخفية للأشكال ، ومحاولة فك الرموز الافتراضية للمعاني ، ضمن وحدة كلية جديدة ، تتقاسم فيها الأجزاء، دور التشكيل البنائي للتصميم ، مع السياق الذي تتحرك فيه البنى التصميمية من عناصر وأسس محركة لها ، في بنية العمارة ومشروعية تكاملها .

العمارة التفكيكية:

أثرت الطروحات التفكيكية* لجاك دريدا وزملائه ، في مجال اللغة والأدب والفلسفة ، على كثير من الصيغ والأفكار والممارسات في الفن والثقافات المتعددة ، وفروع الاجتماع والصناعة والاقتصاد وبقية المعارف الأخرى .

وكانت (العمارة) كـ(فن) و(علم) ، تؤشر إنجذابها نحو تلك الطروحات بشكل واضح ومتميز ، في معرضين تحت إسم (العمارة التفكيكية) أقيما في عام 1988 ، (الأول : معرض تات في لندن ، والثاني: معرض موما في نيويورك ، حيث أختفت الأشكال النقية ، وظهرت الأشكال الملوثة ، وضم المعرض في جزئه

---

[1] Nikolaus , Pevsner , An Outline Of European Architecture , Penguin Book , Harmondsworth , 1977 , P.429 .

[2] N(2)laus , Pevsner , An Outline Of European Architecture , Ibid , P.279 .

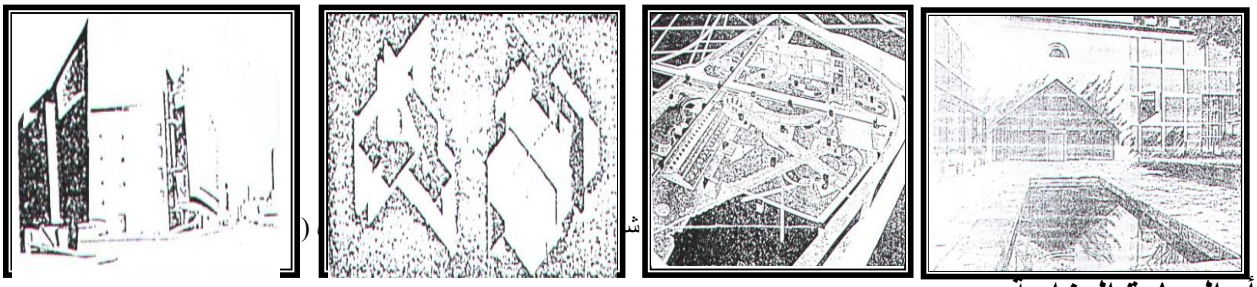
(*) انظر الفصل الثاني ، المبحث الثالث .

الثاني سبعة من المعماريين غير المتفقين على ماهية إتجاهات هذه الحركة ، وإن ما يجمعهم فعلاً هو الإحساس باللاهدوء الذي تنتجه مشاريعهم ، فهي تعرض وتكشف اللامألوف والمخفي ضمن التقليدي)[1] .

في خضم إستمرارية الجدل المحرك لبناءات الفن عامة ، والثقافة المعمارية خاصة ، وفي محاولة جريئة لرفض عمارة ما بعد الحداثة والإنسلاخ عن منهجها الذي يقتبس وينتقي من المراحل المختلفة ، و(إبتداءاً من العقدين الأخيرين من القرن العشرين وبعد ظهور كتاب Collin Rowe المسمى Collage City ، إهتم المعماريون بشكل رئيسي بإنتاج أنظمة شكلية متناقضة ، متجزئة ، ومتغايرة الخواص والعناصر ، كمحاولة لتجسيد الاختلافات الموجودة في البيئات الإجتماعية والحضارية والمادية في تضاربات شكلية)[2] .

وهذا ما أثر بشكل جلي على إختيارات البناء العام لتوجه الفكر المعماري ،الذي دفع بمنظريه إلى الدعوة باقامة (عمارة تمتد إلى ما هو ابعد من محددات النموذج الكلاسيكي ويسميها باللاكلاسيكية ، عمارة تعيد تقديم العناصر الكلاسيكية في أنظمة غير كلاسيكية ، إنها تقترح ليس قيما جديدة ولا روح عصر جديد، بل فقط شرط أو ظرف آخر يقرأ العمارة كنص)[3] .

من هنا كانت التفكيكية تخوض في إدراج العمارة ضمن سياقات ومقاربات التفكيك ، إذ نشأت التحليلات البنائية في غمار طروحات مساندة للتفكيك ، أثرت عدم البقاء على نمطية عمارة ما بعد الحداثة ، فشكلت أسلوباً تفكيكياً خاصا بها ، ولأن التفكيكية لا تقف عند حدود معينة ، فقد نتج عنها أنموذجان رئيسيان هما : العمارة المزاحة وعمارة الطي .



أ: العمارة المزاحة

إن المعماريين مثل (بيتر ايزنمان ، دانييل لايبسكايند ، زها حديد ، وبرنارد تشومي) طوروا الأشكال المعمارية تلك التي عبرت عن العالم بدون نظام او منطق . فـ(ايزنمان) يجد أن عمارة ما بعد الحداثة تحتضن اللاتوازن والازاحات والتشويش . (إن الدعوة إلى الإزاحة في العمارة قد إرتبط بعلاقة الدال والمدلول من خلال الفصل بين الإنشاء والشكل والمعنى والرمزية ، بحيث يصبح من الممكن خلق وصنع معان عدة)[4] .

إن عمارة الإزاحة قد أعطت عمارة مشوشة ، ستنقل مكان إنتاج المعنى من المعماري إلى المستعمل ، كمشاهد وقارئ ليؤول ويفسر كلاً حسب طريقته ورؤيته وخلفيته ، وقد أعطت مناقشة الأعمال المعمارية ، تحقيق الإزا[3]؛ وفقا لرؤية كل معماري وأسلوبه الخاص ، ووفقاً لخصائص العمارة المزاحة الآتية :[5]

ـ استخدام التجزئة للوصول إلى نظام معماري جديد ، وفصل بين الثنائيات كالشكل والوظيفة ، وانتهاك قوانين العمارة لتحقيق المتعة ، اقترن هذا الأسلوب بأعمال (برنارد تشومي) كما في تصميمه شكل (129) ، الذي وصفه بأنه (ترجمة لأفكار دريدا ، وتمثلت فيه خصائص العمارة المزاحة والهدف هو محاولة للزعزعة والإزعاج)[6] .

ـ إستخدام التحوّلات الـ[1]كلية لترجمة أفكار دريدا إلى العمارة (إقترن هذا الأسلوب بتصميمات بيتزا ايزنمان من حيث الاختلاف واللامركزية وفقدان الذات ، والتهكم والسخرية ، كما في استعماله أشكال تشبه الموز ، واختيار

---

(1) Wigley , Mark , Deconstructivis (2) Architecture : Deconstruction , London , Omnibus Vol ; Academy Editions ; 1989 , P.132-134 (الحسيني ، إبراهيم ، التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة ، ص102).

(1) الخفاف ، اراستي عمر ، التفكيكية في العمارة – دراسة وتحليل للخلفية الفكرية والشكلية للعمارة التفكيكية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، بغداد ، 1996 ، ص95 .

(2) النعيمي ، خنساء غازي ، التفكيكية في التصميم الحضري ، مصدر سابق ص 12-13 .

(4) Curtis ، W. ، " Modern Architecture " ; London ; Oxford Phaidon Press ; 1982 ، P.51 (عن الحسيني : التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة ، ص 103)

(4) الحسيني ، ابراهيه جواد كاظم ، التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص104- 106.

(6) Johnsen , Philip , Deconstructivists Architecture , New york , The Museunl Of Modern Art ; 1988 , P46 .

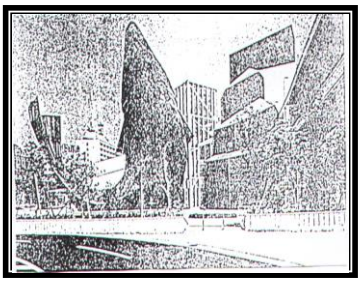
شكل مثل حرف (L) وتحريكه وأزاحته لتحقيق عدة زوايا للنظر)[1] ، كما في تصميمه (بيت كارديلا) شكل (130) .

ـ إستخدام عمارة اللاجاذبية (إهتمت زها حديد بالأشكال الديناميكية المتحررة من قوة الجاذبية)[2] ، كما في تصميمها (مشروع مركز إطفاء الحرائق 1993) ، شكل (131) ، ففيه ديناميكية في السطوح الطائرة ، والكتل المائلة والمستدقة والزوايا الحادة والكونكريت الخشن والهدف هو الإرباك والتشويش .

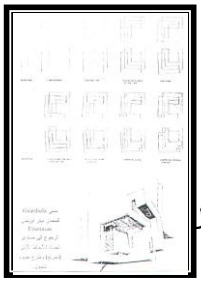
ـ إستخدام التهكم والتضاد (مثل استخدام شكل السمكة في الأبنية ، لكون السمكة مخلوق طبيعي ولها حركة)[3] ، يفكك (فرانك جيري) شكل السمكة (132) في تصميمه (مطعم السمك) مثلما تفكك كل الفرضيات لعدم وجود أساس سطلق وطبيعي للطراز المعماري ، فيأخذ شكل السمكة الكبير ، دلالة إيقونية / إشارية لوجود مطعم .

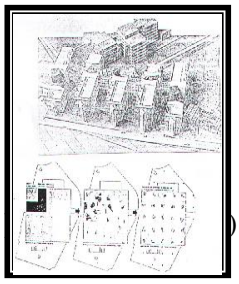
ـ إستخدام الانسلاخ كما في تصميمات (هيرومي فوجي) الذي يستخدم (جدران وشبابيك مفقودة ومستويات مقطوعة وسطوح غير ملونة ولا مركزية ، وغير مألوفة ، عمليات التغيير في النظر إلى الفضاءات المتعددة وإلى المظهر والشكل الخارجي)[4] .

(5)

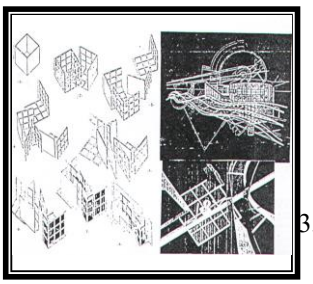


شكل





شكل (135)



ب : عمارة الطي (Folding Architecture)

إرتبطت عمارة الطي منذ بداية التسعينات بفكر مابعد الحداثة ، إذ ظهر هذا التوجه الجديد عند بعض المعماريين التفكيكيين ، والطي : تسمية أطلقها (ايزنمان) على التقنية الشكلية الأساسية الجديدة التي يوظّفها في توليد التصاميم المعمارية[5] .

وقد أشار (كنيث) إلى أن (هذا التوجه أثار رد فعل إزاء التعارض والتناقض الشكلي ومحاولة لاستعادة اللغة المعمارية الموحدة لتقف ضد التنافر والتغاير . من خلال إنتاج أنظمة شكلية متناقضة متكسرة كمحاولة لتجسيد الاختلافات وكذلك يعتمد المعماريون مفهوم الطي كوسيلة تقنية في ترجمة تلك المفاهيم المتغيرة في عملية التصميم كالحذف والتفرد والطي كما أشار إليها ايزنمان)[6] ، لإنتاج حالات من التفرد للمكان والزمان فكل عمارة مؤلفة من طيات ،والطي : هو فن لرؤية شيء غير مرئي ، كما في شكل (133).

فعمارة الطي ، إذن ، هي مشروع للبحث في دلالات مستترة ، في بنى ثانوية خلف السطح ، يحاول المصمم أن يجد حلولا لعقد تقارب بين الاختلافات الجوهرية في البنية العامة للتصميم ، لكي يخفف عن المتلقي ، الشعور بالإضطراب والحيرة والدهشة.

ومن هنا كانت العمارة التفكيكية تربط بين القيمة الوظيفية والجمالية للعمارة وفقاً لحالات الإنسجام والتوافق بين البنية الذهنية (النظرية) والتطبيقية (العملية) للمصمم، مع الأخذ بعين النظر حالات التفكيك في البنى المشكلة للعمارة، كما في شكل (134)، و(135،أ،ب،ج)، ودور الوظيفة التفكيكية في إنشاء حوار تتفاعل من خلاله آليات العمل الهندسي مع عملية إنتاج صورية للشكل المفكك كما في الأشكال (137،136، 138، 139، 140، 141).

---

(1) Alexander ; tzonis Architecture in Europe Meaning Invention , Thamesand Hudson ; Ltd , London ; 1994 ; P.73-79 .

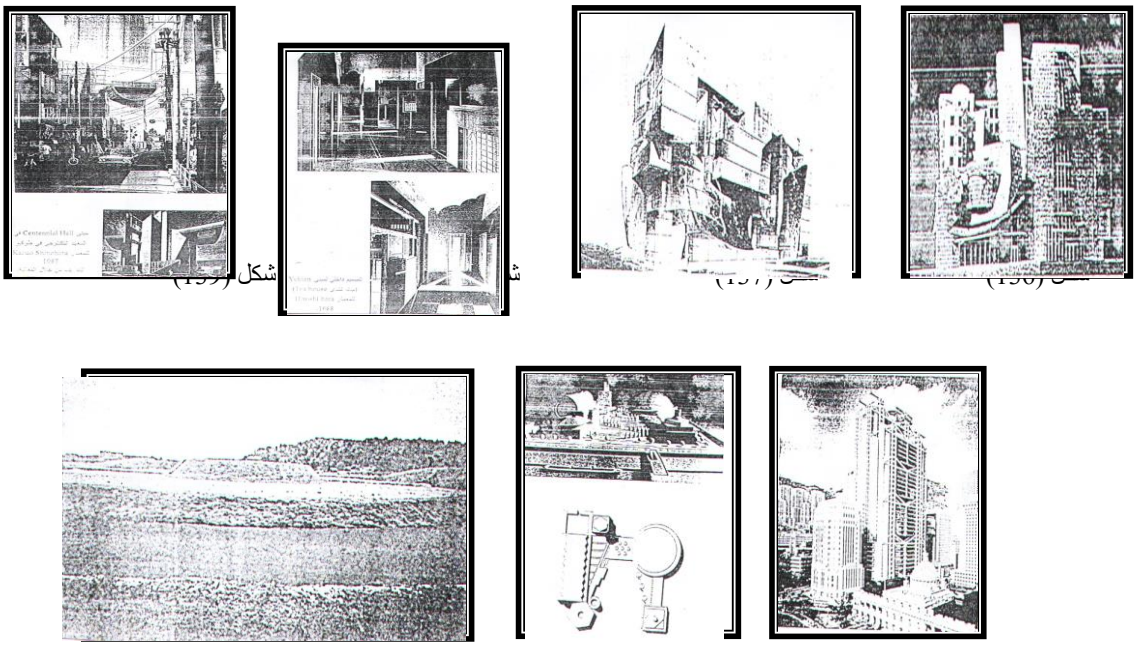
(3) الخفاف ، اراستي عمر ، التفكيكية في العمارة ، مصدر سابق ، ص 84-86 .

(3) Jencks , Charles , Architecture Today , Ibid , P.121 – 128 .

(4) Jencks , Charles , Deconstruction , The Pleasure Absence , Ibid , P.125 .

(1) الحسيني ، إبراهيم جواد كاظم ، التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص106 .

(2) الخفاف ، أراستي عمر ، التفكيكية في العمارة ، مصدر سابق ، ص96-100 .



ثالثاً : تصميمات فن الأرض

يستمد هذا الفن تصميماته من الأرض ، وهو أحد أنواع الفن المفاهيمي• المهمة ، والذي قدر له أن يكون فناً إبتكارنا يعتمد الأطروحات المفاهيمية في تصميم موضوعاته ، في مرحلة تعد من أشد مراحل ما بعد الحداثة ، إضطراباً ، إذ شهدت الفنون فيها تحولاً واضحاً في رسم معالم جديدة للخطاب الجمالي وتداوليته ، وآثار انعكاساته على الجمهور .

إن نحت التصميم في الطبيعة ، أو محاولات نحت الطبيعة ذاتها ، داخل مساحات شاسعة و لا محدودة، عزز عن مقولة (الفكرة/المفهوم) ذاتيا وفلسفيا ، داخل إطار الفن ما بعد الحداثي ، مفاهيميا ، وبصورة مباشرة .

فن الأرض (يعبر عن التداخل مع الطبيعة التي تجدد مفهومنا لها ، إلا أن المحاولات الأولى عبر عنها معرض برن سنة 1969 ، تحت عنوان – عندما تصبح المواقف أشكالاً – بقيت في معظمها على مستوى الفكرة المعبر عنها في الرسم ، لكن الفنان المفاهيمي سينتقل بعد ذلك كمواجهة الطبيعة نفسها ، كي يعبر بالعمل كوسيلة ، عن رغبة ملحة لأن يجعلها وضعاً مرئياً داخلياً ، أو يعبر عن سلوك ضروري لمواجهة هذا المدى الأولي والمتوحش الذي أبعدتنا عنه حضارتنا روحياً وجسدياً)[1].

وحين أنشأت تصاميم (فن الأرض) في الطبيعة مستخدمة مواد مختلفة مثل الأحجار ، أوراق الأشجار ، الأوساخ ، النباتات ، الثلوج ، الأنهار ،البحيرات ، الرمال ، والجبال ، (لم تكن تشير إلى حركة فنانين ذات

(•) الفن المفاهيمي: فن يعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للشخص المتلقي، وبرز هذا الفن كحركة فنية في الستينات، وأستخدم تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) في نشرة حركة الفلوكسس، لكنه إستعمل بمعنى مختلف من قبل (جوزيف كوزوث) وجماعة (لغة – فن) في بريطانيا ويقول مؤيدو هذا الفن بأن الإنتاج الفني يجب أن يخدم المعرفة الفنية وإن الموضوع الفني لايكوّن نهاية لنفسه، ذلك إن الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة التي تحيط به، يقول الفنان الأمريكي (سول لي وت 1928-) (إن الفكرة أو المفهوم في الفن المفاهيمي هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني، وكل التخطيطات والقرارات تتخذ في البداية، والتنفيذ هو ش(1)لي (ميكانيكي) وتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن).

إن فكرة (المفهوم) إرتبطت في وحول وس الفن في كل مكان، من خلال المعلومات، المواضيع، الإهتمامات التي لايمكن بسهولة أن يتضمنها موضوع واحد، لكن أغلبها تنقل بواسطة مقترحات مكتوبة، صور فوتوغرافية ، وثائق، مخططات، خرائط، أفلام الفيديو، إستخدام الفنانين لأجسادهم، وفوق كل ذلك بواسطة اللغة نفسها، والنتيجة كانت نوع من الفن الذي كان غير مبالي بالشكل الذي أخذه (أو الذي لم يأخذه) وإن وجوده المعقد والكامل في أذهان الفنانين والمستمعين ، تطلب نوع جديد من الإهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد. وأقيم أول معرض للفن المفاهيمي في سنة 1970 في مركز الثقافة في نيويورك تحت عنوان (الفن المفاهيمي والجوانب المفاهيمية) وتشير عبارة (فن مفاهيمي) إلى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، إذ تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه أي أن الفن المفاهيمي يمثل من هذه الزاوية، مرحلة من النشاط مابين الفكرة والنتاج النهائي، تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن. ومن أنواعه (الفن- لغة) و(النقاش فن) و(فن الأرض) و(فن الجسد) (للمزيد: ينظر المصادر

- www. Artlex.com

- Smith , Robert , Conceptual Art , in (Concepts of modern Art)Thames and Hudson Ltd , London, 1981 , p.256.

- محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر 1870 – 1970 التصوير، مصدر سابق، ص297- 306.

(1) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر التصوير ، مصدر سابق ،ص303 .

أهداف ممتدة على نطاق واسع فحسب ، وانما كانت تشير إلى رغبات الفنانيين في فهم وإخضاع العمليات والظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس ، إلى تثبيت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة والحضارة)[1] .

إن موضة فن الأرض (ابتدأت بعادة تفريغ كميات من المادة المحببة على أرضيات صالات العرض الفنية ، وقد حمل هذا الإتجاه إلى إستنتاج منطقي من قبل والتردي ماريا الذي وضع في سنة 1968 حوالي 1.600 قدم مكعب داخل الصالة ، مغطية مساحة الأرضية الكلية ، فالفنانيين مثل روبرت سميثسون ، مايكل هايزر ، كارل اندر ، وريتشاد كونغ ، أصبحوا يهتمون في الإمكانية التصميمية للتنقيبات الأثرية ومنها إشتقوا الأرض ، الصخور ، والحصى)[2] .

لقد (تحرر فنانو الأرض من تقيدات الفراغ في الأستوديو وصالات العرض ، وكانوا قادرين أن ينشئوا بمساعدة البلدوزرات والديناميت وآلات ا[2]فر ، تصميمات أرضية ضخمة ، وتنقيبات أثرية هائلة ، فقد كان حجم مرصد موريس 230 قدم شكل (142) ، وأخذ حوالي عدة أشهر لبنائه)[3] .

ولذلك كانت بنية التصميم تشهد تغيراً ملموساً في فن الأرض ، نتيجة الإنتقال من [3]ستوديو إلى الطبيعة المفتوحة ، تغيراً حمل في طبيعته تشابهاً مفاهيمياً ، كالذي حصل مع الإنطباعيين ومن قبلهم أصحاب المدرسة الطبيعية (الباربيزون) ، الذي صاحب انتقالاتهم إلى الطبيعة ، تحريك جوهري في إعادة قراءة الطبيعة وفق منظور مختلف تماماً عما سبق ، الأمر الذي قادهم فيما بعد إلى التوصل إلى نتائج مغايرة وطروحات حداثية غززت من قيمة التجريب ، وتداولية الجدل الدائر فيما سيؤول عليه الفن حين يكون في تماس مع الطبيعة .

وإنطلاقاً من (هذه المقابلة المباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلي بها ، تصبح الأرض كجزء من الكون ، القاسم المشترك بالنسبة للعديد من الفنانيين المدركين لأهمية الصورة الفوتوغرافية كوسيلة ، لتسجيل أفعالهم ونشاطاتهم بأشكال مختلفة)[4] ، وخلال (فترة أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، بدأ هذا الفن بالتحرك من صالات العرض إلى العرض في الهواء الطلق بشكل مباشر وكبير)[5] .

إن أعمالاً مصممة من مواد غير صلبة وسريعة الزوال مثل (الن[5]ارة ، قطع من اللباد ، الطحين ، اللثى (عصارة الشجر) ، الثلج وحتى عرانيص الذرة) كانت مثار إهتمام الفنانين ، بالمواد وطرح الموضوع ، كبديل عن العلاقة المتبادلة مع الأشكال التقليدية وتطبيقاتها في المعارض ، والتي دفعتهم فيما بعد (إلى الإهتمام بديمومة المادة رغم قابليتها على الحركة ، فجاءت مقترحة تنفيذ تصميمات أرضية ضخمة ، كانت معروفة خلال[1] الصور الفوتوغرافية في الأجزاء البعيدة من المناطق ذات المناظر الطبيعية)[6] .

فبينما (إقتصر نشاط والتردي ماريا ، بربارة ، و ميخائيل ليسغن ، على الإندماج الجسدي بالطبيعة في مسيرة ذات تأمل صوفي ، وأكتفى آخرون دونيس اوبنهام ، جان ديبتش ، بتصحيحات منظورية أكثر وضوحاً على الصورة الفوتوغرافية مما في الطبيعة ، لجأ ريتشارد لونغ و روبرت سميثسون وآخرون إلى الأرض ليجعلوا منها قاعدة لاعمالهم النحتية الموضوعة على مستوى الطبيعة والعالم ، فهي عبارة عن دوائر كبيرة أو جدران طويلة لدى الأول وأشكال حلزونية لدى الثاني ، صفّت في مختلف الحالات من الحجارة الطبيعية ، وتعبّر في آن واحد عن النظام والفوضى و الصدفة والضرورة ، كظواهر مستمدة من الطبيعة نفسها)[7] .

تميزت بعض (تصميمات فن الأرض بتبدل بنيتها النحتية من خلال تأكيدها على المادة الحقيقية أو الفعلية المشتقة من الجوانب الجمالية التصغيرية ، باتجاه طريقة أكثر تصويرية . ومن خلال ذلك يصور المصمم تصميماته على السطح)[8] .

إن صفة التبدل في طبيعة ب[3]ض التصاميم التابعة لفن الأرض ، تنشأ من تفاعلات الطبيعة مع العوامل المؤثرة فيها من مطر ورياح وعواصف وبراكين ونشوء مؤثرات بيئية ، وتطورات تشهدها التربة نتيجة الهدم

---

(1) www.Artlex.com (1996- 2004 Michal Delahunt . P.1)

(2) Walkoer , John , Art Since pop , Ibid , P.35 .

(3) Walkoer , John , Art Since pop ,Ibid , 35 .

(4) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر التصوير ، مصدر سابق ،ص 304 .

(5) www.Artlex.com , Ibid , P.2 .

(6) Smith , Robert , Conceptual Art , (In : Concepts Of Modern Art) ,Ibid , P.259 .

(2)محمود امهز ، الفن التشكيلي المعاصر التصوير ، مصدر سابق ،ص 304 .

(8) Walkoer , John , Art Since pop , Ibid , P.36 .

وعوامل التعرية أو الاستصلاح أو الإضافات الناشئة عن نمو النباتات والأشجار المختلفة في الغابات والحدائق والجبال والسهول والأودية والهضاب . وتختلف طبيعة التبدل أو التغير سلباً وإيجاباً باضافات الطبيعة نفسها على تلك التصاميم المنفذة من قبل أشخاص أو مجموعات أو شركات ، سلباً من خلال التدمير الذي يحصل باستمرار كما أسلفنا نتيجة العوامل المؤثرة في الطبيعة ، وإيجابا من حيث الإضافات الجوهرية لتلك التصميمات نتيجة النمو والتطور الحاصل في الطبيعة .

ويجد الباحث أن تصميمات فن الأرض (كما سيتبين ذلك في استعراض تلك التصميمات) ، تتمظهر آليات تشكّلها ، بنائياً ، على مستوى عالٍ من الدلالة الفكرية ، التي تجعل من فن الأرض بمثابة تفعيل للخطاب المفاهيمي ، في صياغة مقولة (الفن فكرة – أو حدث) ، بحيث يكون مستوى التراكمية في سياق تلك التصميمات ناجم عن بؤرة تشظي للمرجع / الأثر ، والذي بدوره ينساق بتراتبية عالية ، كمهيمن ، لشكل وصورة تلك الفكرة ، ومن هنا كانت المعايير الجمالية تختلف في طبيعة الحوار والإنجذاب من مستوى إلى آخر في مساحة الفن الذهنوي أو المفاهيمي ، نتيجة إنعتاق تلك المفاهيم والأفكار في موقف حضوري مستقل ، يعتمد ربط التصميمات بنائياً ، وإخراجياً ، وتنفيذاً ، بحالة التصور الإستعادي للزمن / ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، ليتم وفقاً لذلك تلمس البنية الذهنية كنزوع فكري يؤشر لطبيعة العلاقة بين الفن والأرض من خلال جوهر التصميم ، الذي سينظم ويبني تلك العلاقة .

هذا التقارب والتباعد في الطرح المفاهيمي لجدلية العلاقة بين الفن والأرض ، هو ترحيل لفكرة أن تكون الأنساق التصميمية هي مركز المحيط الدائري لتشكل النتاجات بهيأتها القبلية والبعدية ، نتيجة التداخل الوظيفي والجمالي في هيكلة تلك التصاميم ، وإيجاد حالة تبلور جوهري وشمولي للتراكيب البنائية من كتل أرضية وصخرية وبيئية أخرى ، والتي تشكل مادة التصميم وعلاقة تلك الكتل بالفضاء المتنوع سواء كان فضاءاً مفتوحاً أو مغلقاً ، أو متراكباً ، وكذلك طبيعة الشكل العام الذي سينبني وفقه التصميم .

بحيث أختير أن تكون بعض أعمال فن الأرض صغيرة الحجم بشكل كافٍ لتكون قطع فنية في صالات العرض ، ومنها يشتمل على كتل أرضية ضخمة ، كما فعل (ميشيل هيزرز) بعمله (منخفضات نيفادا التسعة) في مركز Dia للفنون ، الذي يحفظ هذا العمل التصميمي ، والذي يندرج ضمن المواقع التي يتم زيارتها من قبل مجموعات محدوده بستة أشخاص أو أقل ، وهو عبارة عن خنادق كبيرة منحنية متعرجة تشبه رسومات ، تم تنفيذها بطريقة مدروسة ، للتسلية على سطح الارض ، وصنعت بشكل مؤقت على مسافة 520 ميل[1] .

هناك أعمال (روجيه كوتفورث) الذي صور مناظر أمريكية بالألوان ، بعيداً عن العقلية الوثائقية للقرن التاسع عشر ، إذ قدم هذه الصورة الفوتوغرافية في مجموعات تسجّل بتعابير تصويرية ، مرور الزمن في مكان محدد . يقال[1] ذلك بهدف تحجير الزمن أيضاً داخل رؤية ثابتة أعمال (نانسي هولت) المتمثلة في أبنتيها الصرحية : أنفاق الشمس 73-1976 ، الحلقات الحجرية والأبراج 1977 – 1978 فقد بنت أربعة أنفاق بإتجاه زاوية شروق الشمس ومغيبها ، بحيث إنها تستقبل أشعة الشمس في النقطة الأبعد عن خط الاستواء[2].

وتثير تصميمات الفنان (والتردي ماريا)* الأرضية ، إشكاليات الترابط الرياضي والهندسي ، بين مكونات التصميم وكيفيات تنفيذه ، بحيث يغدو التخطيط المسبق للتصميم محض افتراض قائم على التبدل والحذف والإضافة ضمن محور التعامل الهندسي / البنائي ، كنتاج فني يحتكم إلى آليات عمل وتنفيذ ، في مساحة تكاد تكون شاسعة ، تجعل من التصميم محطة تجسيد للفوارق البنائية المتضادة ، في سحب الخطاب المفاهيمي من لغة الغياب واللامرئي إلى الحضور والعياني ، كما في تصميمه المسمى (غرفة أرضية لمدينة نيويورك 1977)** شكل (143) والذي يحوي معالجات أرضية لطبيعة العلاقة مع الفضاء العام المحيط بالتصميم بحيث تتناسب قياسات الهيكل المعماري للغرفة مع التشكيل الهندسي الخارجي للمحيط الأرضي الذي يعد بمثابة السقف العلوي للبناء الداخلي ، والذي أحيل من خلال صياغته بهذه الصورة إلى دلالات تنظيمية علامية ، تساهم في تأكيد مقولة المفهوم / الفكرة .

---

(1) www.Artlex.com , Ibid , P.2 .

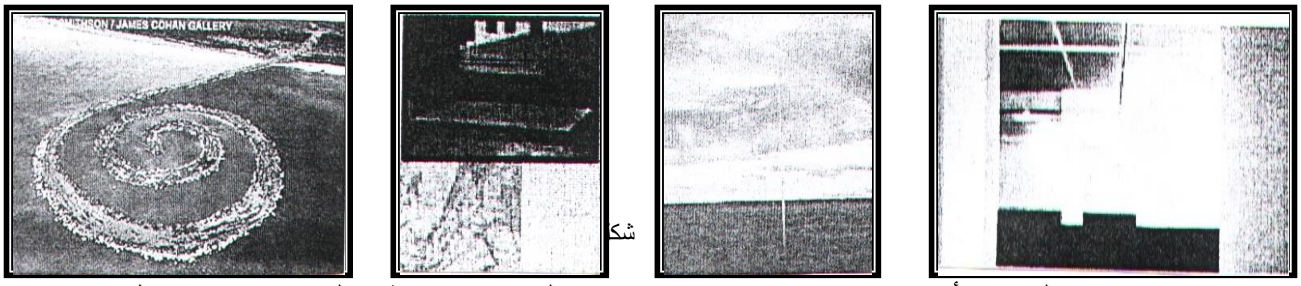
(2) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر التصوير ، مصدر سابق ، ص304 .

(*) أمريكي ولد عام 1935 ، يشتهر بتصميماته للغرف الأرضية ، له عملين في ألمانيا ، الأول في ميونخ نفذه عام 1968 ، والثاني في برلين 1974 .

(**) عمل تصميمي يصور المنظر الداخلي للأرض ، 250ياردة مكعبة من سطح الأرض (197م مكعب) ، 3600قدم مربع من حيز الأرض ، 335 م مكعب (22انج) عمق المادة (56 سم) ، الوزن الكلي للعمل التصميمي IBS280.000 ، أي 127.300 كيلو .

نجد كذلك في تصميمه (حقل البرق1977) شكل (144) الترابط الوثيق بين الحقل والصحراء ، ان هذا التصميم يتألف من 400 قضيب فولاذي لا يصدأ ، يقع في صف متشابك مستطيل طوله ميل / كيلومتر، وتتيح تجربة (حقل البرق) فرصة مشاهدته ، من قبل مجموعة صغيرة من الناس خلال فترة ممتدة من الزمن، لإحراز اكبر قدر ممكن من الاستيعاب المشروط بالفهم ، لفحوى التشاكل والاختلاف بين بنيتي الذهني والحسي ، والجمالي والوظيفي ، من خلال تفعيل حوارية الفكرة كـ(فن) ، والفن كـ(فكرة) ، كمؤشر مهيمن على المساحة التصميمية للعمل .

إن إعادة قراءة الواقع وفق متطلبات صياغة الترميز والاستعارة ، وإعتبارية الأسس المنطقية للفكرة / الحدث ، وما تثيره من عملية تواصل وحراك جدلي قائم يعزز من صورة الفن المفاهيمي ، وتركيز دلالالته التفسيرية التي تكشف كيفية إنسياب الأفكار وتداولها في بحث عملية الإتفاق والاختلاف بين ما يقوم عليه الفن حين يستقرئ معالجات الأثر جمالياً وما يشوب ذلك الأثر من عدم إفصاح ، وفوضى في بعض الأحيان ، يحتاج إلى تأويل وفك رموز هذه الإشكالية . وهذا ما يتبدى في تصميمات فن الأرض .



شكل

ففي تصميم الفنان الأمريكي (دينيس اوبنهايم 1938) المسمى (مسطح ملحي 1968) شكل (145) ، والذي يتكون من نص مكتوب بالطابعة ، خريطة وصور فوتوغرافية على الورق المقوى ، أبعاده (71.1 × 55.9سم) نجده يمثل وثيقة لنشاط فن الأرض الذي نفذه اوبنهايم في 28 نوفمبر 1968 عندما قام بنشر الف باوند من الملح المتحبب في متنزه إسفلتي شاغر وبكمية كبيرة على مساحة 50×100 قدم مستطيل ، وهو يتألف من خريطة المنطقة التي وضع فيها الملح ، وصورة فوتوغرافية للملح في الموقع مع الفنان الذي يقف بجانبها .

وتتعزز تصميمات الدوائر الحلزونية في أعمال (روبرت سميثسمون 1938-1973) الأرضية لتشكّل دالة أسلوبية خاصة به ، كما في تصميمه المشهور (الحاجز الحلزوني)* شكل (146) المنفذ عام 1970 ، نجد صخور البازلت السوداء تمتد إلى خارج المياه ، النصف شفافة لبحيرة (كريت سالت) في (اتوا) بمسافة 1500× 15 قدم لتكوّن دوائر حلزونية .

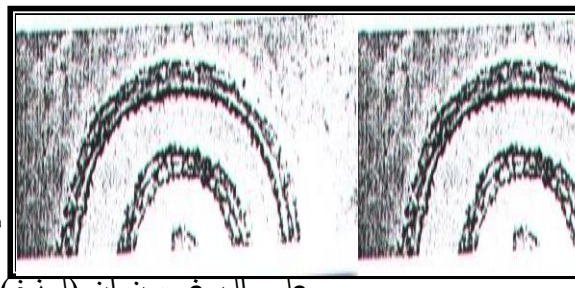
وكذلك الحال في تصميمه المسمى (دائرة مكسورة 1971) في هولندا ، شكل (147) نجد مسطحات رملية صفراء اللون وبيضاء ومياه ، نصف قطرها 140 قدم . اتساعها 12 قدم وعمق البحيرة الحجرية من 10إلى 15 قدم . وتصميمه أيضاً (تل حلزوني 1971 في هولندا) هو عبارة عن رمل أبيض وسطح التربة سوداء ، بمسافة 75 قدم على القاعدة.

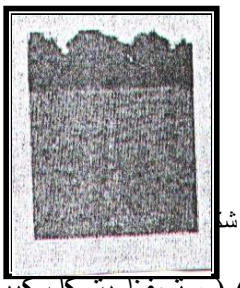
إن هذه الصور الحلزونية ، يشكلها (سميثسون) بعلاقات بنائية وجمالية . مستخدماً بنية اللون في معالجة الصياغة التشكيلية لمادة التصميم ، فنجد استخدام لون ما للماء أو الرمل أو الصخور . يختلف من مستوى إلى آخر ومن مادة إلى أخرى ، للتدليل على إمكانية إيجاد مقاربات بين فن الرسم وبين الطبيعة وتصميماتها الأرضية .

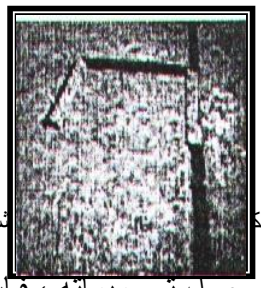
هنالك الفنان الإنكليزي (ريتشارد لونغ 1945) الذي نلاحظ في تصميماته ،ميلاً لتوثيقها بوساطة التصوير الفوتوغرافي ، الذي يجد فيه محصلة فكرية لا غنى عنها كما في الشكل (148) (طريق معمول عن طريق السير 1967) وهي صورة فوتوغرافية استخدم فيها المصمم قلم رصاص على ورق مقوى ، أبعاده 37.5× 32.4 قاعة تيت – لندن ، يصمم (لونغ) هذا العمل الفني / الأرضي . من خلال السير ذهاباً وإياباً على خط واحد

(*) الحاجز الحلزوني تصميم أرضي أهدي كجزء من ممتلكات الفنان في سنة 1999 إلى مركز DIA للفنون .

في حقل عشبي في سومرست / انكلترا . مخلّفاً وراءه طريقاً ضئيلاً يمتد حتى منطقة نمو الأعشاب مرة أخرى ، وأخذ (لونغ) لتصميمه هذا صورة فوتوغرافية ليوّثقه .


شكل


شكل


شكل

شكل

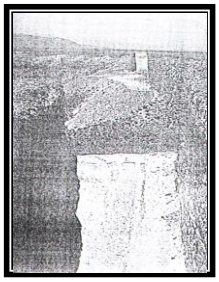
وعلى الرغم من أن (لونغ) (متحفظ بشكل كبير حول تصميماته ، فإن وثائقه تكشف إرتباطه بهذا التصميم الأرضي ، وذلك باشتمالها على صور فوتوغرافية لعمل ارضي من عصر البروز في تل سلبري وكذلك لأشكال تلال قديمة)[1] . ومن تصميماته الأخرى شكل (149) .

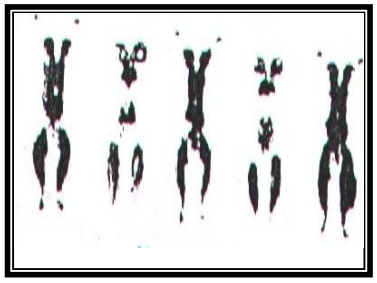
أما الفنان الإنكليزي (اندي[1]ولد سورثي) فله تصميم إسمه (أكداس من جذوع شجر البلوط 2003) وهو يمثل كرتين كبيرتين من أعواد شجر البلوط ، شكل (150) والتصميم موجود في مركز (ستورم كنك ارت) إن هذه الكرة من الأعواد موجودة مباشرة خارج بناية المتحف ويمكن مشاهدتها من خلال نافذة صالة العرض ، حيث أن هناك كرة نموذجية أخرى من الأعواد أنشأت وتم عرضها وفقاً لما يتطلبه بناء التصميم وتنافذ آليات تشكله ، والتصميم الكروي هذا هو خروج عن مألوفية التصاميم الأرضية ، نوعا ما ، فمن خلال شكل الدائرة يحاول المصمم أن يختزل شكل الأرض ، بهذه الكيفية للتدليل على سمة الإفصاح عن حركية الفكرة كمفهوم اختزالي ينشط من معرفية الأثر الجمالي ، بشكل نسبي ، تتعاقب فيه ومن خلال صورة الكرة كفكرة هندسية أو بنائية فنية أو مفاهيمية فلسفية ، وبالتالي فان التصميم يأخذ بالحسبان توارد الأطر المكونة له فكرياً على مستويات شتى ، يكون أبرزها هو الدافع الجمالي والتزييني الذي يعد بمثابة تعبير عن مكنونات الذوق والقيمة الأخلاقية والرضا ومدى الاستجابة الشعورية لحالات الرفض والقبول للفكرة أو المفهوم .

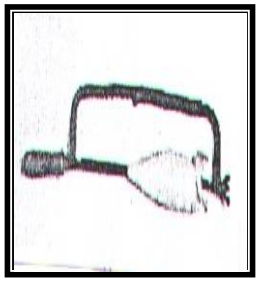
وبالنسبة للفنان الأمريكي المعاصر (جيمس توريل) فان تصميمه (فوهة بركان رودن 1972-2000) نفذ من خلال الافادة من رماد (حمم) بركانية طبيعية ، ويقع على الحافة الجنوبية لصحراء بينتت في أريزونا الشمالية ، فقد حول (توريل) فوهة البركان إلى عمل فني واسع النطاق ويرتبط من خلال وسط الضوء بالكون والسماء المحيطة به والأرض . فيما(تضمن تصميم الفنان (هايزر) المسمى (السالب الثنائي) شكل (151) إزالة 240.000 طن من الصخور والرمل)[2] .

في الحقيقة إن تلك الأعمال لا يمكن تقييمها في وجودها ، إلا من خلال مراقبتها جواً * وذلك بسبب حجمها العملاق أو بسبب مواقعها المنفصلة ، فأكثر تصميت[1] فن الأرض غير قابلة للنقل لكبر حجمها (رغم أن لونغ مثلاً عمل على تثبيت بعض تصميماتهِ الأرضية في صالات العرض الفنية ، ولذلك فان التوثيق كان الحل الأمثل ، وإستخدم على شكل خرائط ، صور فوتوغرافية ، كتيبات ، و أشرطة فيديو) [3]

(2)







---

[1] Walker , John , Art since pop , Ibid , P.36 .

[2] Walker , John , Art since pop ، Ibid ، P.42 .

[*] الشيء المهم بالنسبة لفناني الارض هو استخدام الخطوط الجوية مما يؤدي إلى عواقب مأساوية كما حدث لروبرت سيمثسون الذي قتل بحادث اصطدام طائرة سنة 1973 عندما كان يمسح موقعا لتصميم جديد . (Art since pop . Ibid ،p.36) .

[3] Walker , John , Art since pop ، Ibid ، p.36 – 37 .

شكل (151) شكل (152) شكل (153)

رابعاً : تصميمات فن الفلوكسس وإمكانية إنتاج الفن بأي مادة

تؤكد (روز ماري لامبرت) : (بعد الكثير من التجارب و الحركات في فن القرن العشرين . يكون الفن : هو الشيء الذي يختاره أي أحد ليقدم كـ(فن) ، إنه أثر فني وصنعة إنسانية) [1] ، وهذا ما كانت تعمل عليه حركة (الفلوكسس)* في تصميماتها الجمالية ، ضمن مساحة الفن في مرحلة ما بعد الحداثة .

تستمد (الفلوكسس) كحركة فنية ، مرجعياتها من الفكرة القائلة بـ: (إمكانية قيام الفن بأي مادة) وهي سمة مهمة من سمات فن القرن العشرين ، وبالذات فنون ما بعد الحداثة .

ووسّع (ايف كلاين)** و(بيير مانزوني 1933-1963) (تلك الفكرة ، وأكد كلاين على فعالية صنع الفن ، لكي يبقى العمل كأثر للفعالية الموضوعة فيه ، ومنحت صوره قيم مختلفة ، فقد يمكن خلالها رسم صورة بفعل المطر ، أو بفعل النار ، على الكانفاس ، وكانت معظم الأشكال العامة لهذه الامتدادات تقوم بطرق متنوعة ، حيث يحمل الكانفاس إشارات لأجسام نساء بألوان مغسولة ، وهي منتجة تحت إشراف كلاين ففعالية الفنان بالنسبة له كانت تمتد إلى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعته ، فالمرء يستطيع ان يعتلي حدوده العضوية خلال تمارين الجودو أو محاولات الطيران)[2] .

من هنا (كان كلاين يشترط الإفادة من تصميماته الجسدية ، في تسجيل الطاقة المادية للجسم ، إذ أن الجسد المطبوع على لوحة القماش ، أبقاه بالسمات المتميزة ، التي أظهرت البصمات المتروكة على حصيرة الجودو بعد سقوط المتصارعين في المنافسة)[3] .

في تكوينه للانثروبومتري شكل(152) ، [3]تخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء ، عبر الورق وقماش اللوحة ، تاركة انطباع IKB ونماذجه في النهاية تمثل الحضور المادي المؤقت وتشبه إلى حد ما موديلاته .

وفي مناسبات كثيرة ، فإن(كلاين) يكون إنثروبومتري قبل أن يجتمع الجمهور في قاعة العرض ، وبينما تعزف الاوركسترا فان الآلة تعزف سيمفونية متعددة النغمات ، و (كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء ويوجه موديلاته المكسوة بـ(IKB) ليصمم شارع ، مقعد ، إسطوانة ، على قماش اللوحة أو الورق ، حتى تترك

---

[1] Lambert , Rose Mary , The Twentieth Century , Cambridge Introduction To The History Of Art , Cambridge University , New York – Melbourne , 1988 , P.78 .

(*) حركة في الفن ، بدأت في عام 1961-1962 ، وإزدهرت خلال الستينات والسبعينات من القرن المنصرم ، وفي ألالاتينية ولغات اخرى غربية ، تعني كلمة (Fluxus) : الدفق ، والتغيير ، كما ان كلمة Fluxus في الانكليزية تستعمل استعمالات مختلفة وتعني (حالة التغيير المستمر) ، وكذلك (الاندماج) و(تدفق السائل من الجسم) ، وصاغ ذلك التعبير (جورج مسيوناز) اللتواني الامريكي (1931- 1978) الذي وصف الـ(Fluxus) بانها : دمج المكابح والمسامير والصناديق ، مزحة مسرحية ، العاب واستعراضات ، الاشياء المتداولة والمجموعة في بنية موحدة .

ومن فناني هذه االحركة : جوزيف بويز(المانى 1921-1986) ، جورج برخت (المانى1926) ، جون كيج (امريكي 1912-1992) ، روبرت فيلو (فرنسي1926-1987) ، هنري فلانيت(امريكي 1940) ، كن فريدمان الهانس (1927-1995) ، ري جونسن(امريكي 1927-1995) اليسون نوليز (امريكي 1933) ، جورج ماسيوناز(1931-1978) ، جاكسون مكلو (امريكي 1922) ، شارلوت مورمان (امريكي1940-1994) ، يوكورون(امريكي من اصل ياباني 1933) ، مان جاف باك (امريكي من اصل كوري 1932) ، دانيال سبوري (سويدي 1930) ، بنجامين فوتير (فرنسي 1935) ، و ولف فوستل (المانى 1932) ، روبرت واطس (امريكي 1925) ولامونت يونك(امريكي1935) . للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنيت
(In formations About Art Movements) / 1999 – 2004 By : Jack Kozielski

(**) ايف كلاين (1928-1962) ، رسام فرنسي ، ولد في نيس واهتم بالاديان الشرقية ومقولات التامل الروحي والصيام ، واقام اول معرض عام 1956 للرسومات المنفردة وبلون واحد ، واستند في ذلك إلى (ازرق كلاين العالمي IKB) الذي اخترعه بمساعدة المواد الكيمياوية ، وذلك بحل صبغة جافة ونقية من مادة الراتنج البلوري والسولفينات المنسجمة للمزيد ينظر :
Berry ، Nancy ، The story Of Modern Art ، Adopted From Experience Art ، Etal ، 1998 ، P.11-13 .

[2] تسدول ، كارولين ، واخر ، ما بعد التعبيرية التجريدية (فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، لهربرت ريد) ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : د.سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص157.

[3] Berry ، Nancy ، The story Of Modern Art ، Ibid ، P.12 .

التأثيرات المطلوبة ، وقد أثبتت تلك التصميمات طريقة جديدة في صنع الفن ، من خلال اللمسات الجمالية للفنان[1] .

وهذا ما عمل عليه (انثروبومتري (NNT100) الذي تميز باتحاد خمسة أشخاص / أشكال ، واستخدم كلاين جسده ليخلق ثلاث من البصمات الآثار ، وكذلك استخدم جسم زوجته الفنانة روتروت اوكير لتصميم الشكلين الآخرين)[2] .

أما بالنسبة[2] إيطالي (بيير مانزوني) فهو يرى (أن كل شخص وحتى العالم نفسه ، يمكن رؤيته كعمل فني ، وهناك جانبان لفعالياته ، الأول : تأكيده الدائم على العمل ، ويمكن ربط ذلك بالخط المختزل للرسم ، فهو يقدم سطوحاً بيض أو اكرومية محمولة على مواد تصبح أكثر إنخفاضاً ، كالكانفاس المطلي والصفائح المحاطة بعضها ببعض ، وكرات وقطع القطن ، وقطع الخبز وقشر البيض و حبيبات البولسترين ، وكان مانزوني يرغب في تحرير السطح من جميع المعاني الإضافية والرموز ، والجانب الأخر : كل شخص فنان وهو حر بالضرورة في عرضه لفنه ، ولكن يجب أن يكون على علم بذلك)[3] .

لذلك كانت طبيعة الفن التشكيلي ، تنذر بتحولات كبيرة على صعيد الاهتمام بكيفية العرض على حساب ما معروض ، فطريقة (التجميع) بوعي و بلا وعي هي بحقيقة الأمر لجوء إلى تكريس تبعية المادة وطرق معالجاتها في لا محدودية المعرفة الجمالية ، من جانب ، ومن جانب أخر ، فإنها تعد بمثابة إزاحة مفاهيمية لكسر القواعد المقيدة للتطبيقات والتجريبات والبحوث الاستدلالية في فهم التصاميم الفنية ، وفرز ومعاينة التشكلات والانطباعات فيما بعد التجميع ، وتلك غاية ما كانت تصبو إليه حركة الفلوكسس في الفن .

أفادت حركة (الفلوكسس) من تلك الطروحات ، وهي مثل الدادائية (تطمح إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي ، بيد أنها تحث على الفوضى و ترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون ، وبين الفن و الحياة) [4] .

ورغم ذلك ، فإن تصاميمها توحي بطاقة الانفلات من كل القيود و الاعتبارات الفنية و الجمالية من جهة ، كما نلاحظ ذلك في شكل (153) (الرؤية غير الجيدة 1961) و الذي يمثل منشار حديدي أسود اللون ، ملفوفة عليه ضمادة طبية ذات لون أبيض ، وقد درس (أريك ديتمان / سويدي 1937) في تصميمه هذا علائقية الموضوع مفاهيمياً مع الإحالات الدالة التي لا تنتمي لزمن معين ، لكنها تتحدث عن أثر ناتج من سياق معرفي ، ترتبط به النتيجة الإخراجية لهذا التصميم ، بالأسباب (الدوافع) التي قادت(ديتمان) لأن يستعمل فعل قصدي (إيقوني) ينتمي إلى جاهزية العرض كدلالة ناشئة من علاقة الدال / الأثر ، المنشار / الضمادة .

ومن جهة أخرى ، تمارس الفلوكسس ، كيفية توظيفية للأشكال والأدوات والمواد المبتذلة والمبعثرة والفوضوية ، بإطار عقلاني ، يعتمد وسيلة استعارية تنظيمية ، تهدف إلى عرض جزئيات التصميم ، بشكل منفرد داخل البنية العامة للتصميم ، الذي يؤطر حدود كل تلك الأشكال المنفردة ، كما في شكل (154)(سبعة إستخدامات بسيطة لمادة الحرب 1970) الذي يشبه إلى حد كبير معرضاً مصغراً للأشكال والأدوات ، فنلاحظ إن التصميم الكلي ينبني على أساس انتقال ضرورات بنائية (شكلية) ، تمثل انقساماً فعلياً لتمركز الأثر ، إلى حالة صورية خالصة ، فالتكوين العام يتألف من خشب ، معدن ، زجاج مكسر ، أدوات ومواد مختلفة ، وقماش ، وإن طريقة إخراج التصميم تتوافق مع الرؤية التي تتشكل من خلالها اختزالية المشهد وتجريده بالصور التي يتحول فيها الشكل إلى فعل دينامي ، فالإطار المستطيل الأفقي في أعلى يسار التصميم لا يحتوي الا على اطار مستطيل عمودي صغير في يساره ، وهذان الإطاران المعلقان لا يحتويان على مركزية انتمائية ، بقدر ما يتشكل وجودهما من فرضية الصورة الإيحائية (ذات النزعة التجريدية الاختزالية) ، وكذلك الحال بالنسبة للإطار الآخر في يمين التصميم وهو مستطيل عمودي يحوي قطعا مستطيلة من القماش وضعت بشكل عمودي الا من قطعة واحدة وضعت مائلة عليها . وتوزعت بقية الأشكال و الأدوات البلاستيكية و المعدنية على قاعدة التصميم بشكل منفرد .

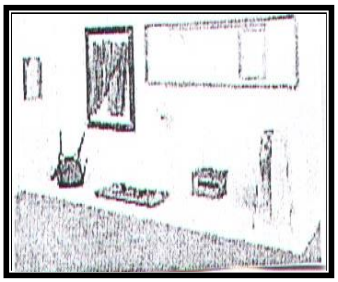
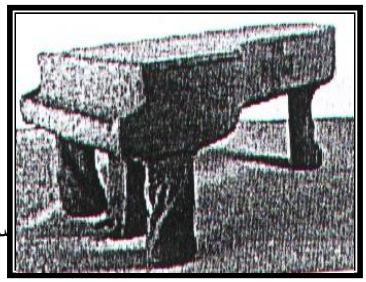
---

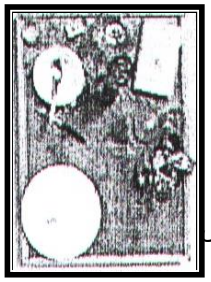
(1) Shuh , John , Teaching Your Self To Teach With Objects , Journal Of Education , Vol. 7 , No. 4 , 1985 , P.8-15 .

(2) Shuh , John , Teaching Your Self To Teach With Objects , Ibid , P.12 .

(3) تسدول ، كارولين ، وأخر ، ما بعد التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق ، ص 157-158 .

(4) محمود امهز ، الفن التشكيلي المعاصر ..، مصدر سابق ، ص294 .



شكل شكل

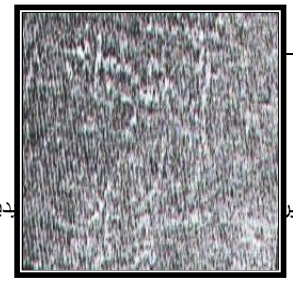
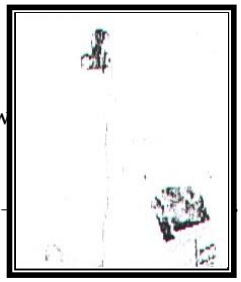
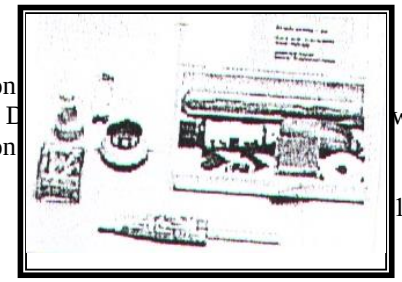
حين وسعت (الفلوكسس) مدى التجريب الفني بخلطهِ مع النشاط الاجتماعي و السياسي ، وهو غالباً نشاط فوضوي ..، فانها كانت تهدف إلى شيوع الغبطة والعفوية و المزاح [1] . ولذلك فقد تجنب أعضاء هذه الحركة ، إتباع أية نظريات فنية ، و رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، و تنوعت فعالياتهم لتشمل القصائد الشعرية ، الفن البربري ، الأدوات الموسيقية الصامتة شكل (155) الملصقات الجاهزة من بوسترات و صحف وغيرها من الأشياء سريعة الزوال شكل (156) وكذلك أعمال الـ(Aktions) وهي أعمال تتحدى التعريفات الفنية وتركز على الأعمال الادائية و مسرح الهواء الطلق ، و حفلات الموسيقى الالكترونية [2].

وحسب رأي (جوزيف بويز) فإن (حركة فلوكسس كان المراد منها أن تطهّر البرجوازية من المرض ومن الفن الميت ، وتزيد من الطوفان الثوري في الفن وما ضد الفن وتعزز كذلك من تجمع كوادر الثورات الثقافية والاجتماعية والسياسية في جبهة عمل موحدة) [3] .

إن حالة البحث عن الثورية في مفاهيم الفن والمفاهيم الضبابة له ، كانت تعزز من هيمنة الاشكاليات في تأويل التصميمات التجميعية للفلوكسس ، وتكرس الحدث كمضمون سائد في الأفكار المتناقلة عبر احداثيات رياضية ، تبدوا في اغلب الاحيان مكتنفة للغموض ، رغم تداوليتها للأشكال الهندسية والرياضية كما في شكل (157) (قصائد النثر 1959 – 1960) لدانيال سبوري (سويسري 1930) والذي يتألف من تراكيب هندسية دوائر ومستطيل ومربعات صغيرة مبعثرة وأدوات وقطع بلاستيكية عشوائية ، وزعت جميعها على قطعة خشب مستطيلة ولصقت عليها بالغراء ، وكان توزيع الاشكال في البنية العامة للتصميم يمثل خروجاً عن تراتب الانطباع القصدي ، مما يجعل من توظيف تلك المواد وعرضها بهذه الصورة ، محض استدلال ذهني يتراوح بين الرغبة في تشكيل عشوائي للحصول على نتائج ذات قيمة حسب مفهوم (الفن بأي مادة) ، وبين جوهر المعنى ظاهرياً ، من خلال علاقته بالأشكال المؤلفة للتصميم .

ولما كانت حركة (الفلوكسس) تهدف إلى (إطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية ، فقد أكدت على فعالية الفن أكثر من التأكيد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن ، وبالذات بعد سني ذروة الفلوكسس في مهرجانها عام 1963 – 1965 الذي جمع الموسيقيين والراقصين والرسامين والشعراء والنحاتين)[4] .

إن تعدد مساحات الاشتغال شكلاً ومضموناً ، في البنية التصميمية لحركة الفلوكسس ، كانت تؤشر ملامح الخوض في مسببات الأخذ بظواهرية الأثر ، دون المساس بقصديته المباشرة ، او غير المباشرة ، بحيث يستنفذ الإطار المحدد للفعل الجمالي ، كل مبرراته وضروراته ، وكذلك محدداته وفق طبيعة تركيبية ، تتعادل فيها كفتا المعادلة ، ضمن مديات الواقع ، سواء كان واقعاً محسوساً أم متخيلاً . وفي كل الأحوال فإن تنظيمية الأشكال في فن الفلوكسس ، تمثل كينونة الفعل التصميمي ولو بأدنى سماته أو خصائصه ، كما نلاحظ ذلك في شكل (158) لجوزيف بييز ، المسمى (حالة الشمس 1974) الذي يمثل

(1) Information
(2) Artlex Art D www
(3) Information

(3) تسدول ، كارولين بدية

شكل (158) شكل (159) شكل (160)

عمل تصميمي نفذ بمادة الطباشير على حجر الأردواز المشتق مع هيكل (إطار خشبي) ، وكذلك في شكل (159) (مئة ساعة سيئة 1969) لوولف فوستل (الماني 1932 – 1998) والذي يحتوي مواد مختلفة ، صممت بطريقة عشوائية لأحداث صدمة للمتلقي أو أثارته ، أو استفزازه ، والمواد الداخلة في هذا التصميم هي أنبوب راديو مع صوت الكتروني يصدر من جهاز خاص ، ورق صحف ، حقيبة بلاستيكية ، سكر ، وشمع ، جمعت في شبكة علائقية على سطح فايبر مستطيل الشكل ، أما شكل (160) (تهجى إسمك مع تلك المواضيع 1976) وهو يمثل صندوقاً بلاستيكياً محتوياً مواد مختلفة مع بطاقة مطبوعة ، ووزعت المواد داخل الصندوق وخارجه ، وعمل (جورج برخت) في تصميمه هذا على إزاحة الواقع التحليلي في صورة العرض وطبيعة التنظيم لمفردات التكوين العام ، ونقلها إلى مستوى من الفعل الدلالي كجزء من ضرورات التحكم في صياغة حوار ، يعتمد استنباط سمات التطور من اجل تفعيل حراكية التجديد . كما (حدث ذلك في نهاية الستينات التي شهدت عودة إلى التنظيم . رغم أن هنالك رد فعل قام ضد التمزق وعدم المنطق الذي واكب سني الفلوكسس ، وتم التعامل معه والترحيب به من قبل عدد من المؤسسات والنقاد)[1] .

[1] تسدول ، كارولين ، وآخر ، مابعد التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق، ص159 .

التعبيرية التجريدية و إسقاط التداول

لم تكن نذر الحرب العالمية الثانية التي بدأت عام 1939 وإمتدت إلى منتصف العقد الرابع ، محض حادثة تاريخية وسياسية فحسب ، وإنما كانت بمثابة فاصلة شمولية ، توقفت عندها صراعات الحداثة الأوربية في الفن والأدب و فروع الثقافة الأخرى ، لتعلن إنطلاق تلك الصراعات في مكان آخر هو الولايات المتحدة الأمريكية ، التي أصبحت فيها نيويورك عاصمة جديدة للحداثة العالمية .

إن الإنتقال في جغرافية الحداثة من أوربا (باريس) إلى الولايات المتحدة الأمريكية(نيويورك) ، لم يكن صدفة ، إنما كانت وراءه أسباب عديدة ، تقف في مقدمتها ، (ضرورة إختيار أماكن جغرافية حيادية بعيدة عن الحرب والدمار الذي تخلّفه ، فكانت نيويورك مجسدة لذلك الاختيار ، وكذلك وجود المتاحف الفاخرة والوسطاء الأذكياء ومقتني اللوحات الأغنياء ، وجمهور واسع مطلّع ، ونزوح عدد كبير من الفنانين الأوربيين إلى أمريكا ومنهم موندريان ولجيه و دوشامب و ليبشتز و بريتون وكلهم كانوا أعضاء المجموعة السريالية ، هذا كله كان عاملاً حاسماً في تبوّء نيويورك تلك المنزلة المهمة ، إضافة إلى أن الأمريكيين كانوا يتعقبون الحوار التواصلي في الفن الأوربي منذ بداية القرن العشرين)[1] إلى أن سنحت لهم الفرصة في إثبات مقدرتهم على العطاء وطرح الجديد من المفاهيم .

بعد الحرب (بدأ الفن اللاموضوعي ، أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لإستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة ، هذا الفن الذي يعتبر من بعض الوجوه استمرارا للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينات ، سيحتل مع نهاية الأربعينات ، المقام الأول ، ويتحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة واسعة الإنتشار ، ورافق كل ذلك تحول في الرؤية الفنية) [2] .

لقد أنتجت التصاميم الفنية بطرق مختلفة وبأساليب غير مسبوقة ، كان التركيز فيها يتم وفق الكيفية التي تتم فيها معالجة التصميم بالأدوات والمواد والتقنيات إضافة إلى عامل التلقائية ، وضرورات الصدفة ، وهذا ما قاد رسامي نيويورك إلى البحث في مغزى التضمينات الجمالية للرسم وفق مقولة : (ما كان يذهب على قماش الرسم لم يكن صورة ، ولكنه حدث) [3] .

إن اللاموضوعية (وهي سمة التيارات المهمة التي تتخطى الأشياء المرئية (العالم الموضوعي) ، وفق طابعها التجريدي) ، كانت تشكل صفة للحركة التصويرية الجديدة ، كما وصفت (بعض هذه التيارات لما تجسده من قوة انفعال وحركة تلقائية ، بالتعبيرية التجريدية * أو التجريد الغنائي ، لكن التعبير الأكثر شمولاً و انتشاراً الذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو (اللا شكلي) لكون هذا الفن لا يرتبط . في مفهومه العام . بشكل أو إشارة ، بقدر ما يرتبط باللون و الطريقة المتبعة في إستخدام اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة ، و اللاشكلي يتطلب عجلة في التنفيذ ينتج عنها اختلاط و تشويش . و اللاشكلي هو رفض لكل مشروع ، لكل تداول ، لكل فكرة مسبقة ، و الاستسلام لمزايا الحركة و المادة) [4] .

---

[1] باوينس ، الان ، الفن الاوربي الحديث ، ، مصدر سابق ، ص 251 .

[2] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر التصوير ، مصدر سابق ، ص 201 .

[3] Richard , for , Abstract Expressionism , Thames and Hudson Ltd , London , 1975 , P.6

[*] التعبيرية التجريدية أو (مدرسة نيويورك) : ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينات من القرن العشرين ، اكدت على التعبير الشخصي العفوي ،القيم الفنية الحرة ، المعالجات التقنية للرسم ، التمثيل الذاتي للرسم ، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس ، وعلى الإيماءات ، وكيفية الرسم بتلقائية ، وعرفت أيضاً بـ(الالية) لتجنبها المراقبة العقلانية ، أو (البقعية) إشارة إلى شكل البقع على سطح اللوحة ، كما اطلق عليها في أميركا ، اسم(التصوير الفعلاني) أو (التصوير التحرّكي) أو (الحركي) ، و ثمة عبارات او مصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة داخل هذه الحركة الشاملة مثل (الصور-الجدران) ، اللوحات البنيوية) ، (اللون الواحدي) ، (التصوير اللغوي)من فنانيها هانزهوفمان (الماني امريكي 1880-1966) ، ادولف غوتليب (أمريكي 1903 – 1974) ، مارك روثكو (امريكي 1903-1970) كوننغ (نمساوي – أمريكي 1904-1997)، كلايفورد ستل (أمريكي 1904-1980) ، نيومان (أمريكي 1905 - 1970) ، فرانز كلاين (أمريكي 1910 – 1962) ، جاكسون بولوك (أمريكي 1912-1956) ، فيليب كوستون (أمريكي 1913-1980) ، أد رينهاردت(امريكي 1913-1967) ، روبرت موذرول (امريكي 1915-1991) ، سام فرانسز (أمريكي 1923-1994) و غيرهم .
للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت : www.artcyclopedia.com
www.artlex.com (Art movements and periods)

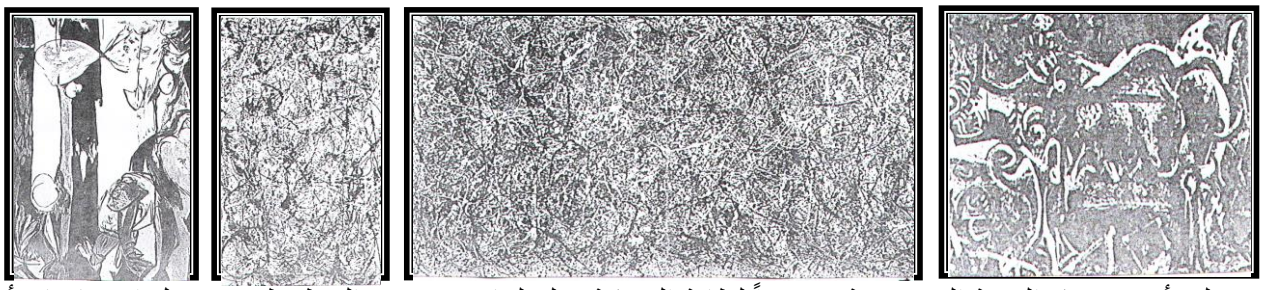
[1] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر التصوير، المصدر السابق ، ص 203- 204 .

هذه التوصيفات (اللاموضوعي ، اللاشكلي ، الحدث ، الضرورة ، التلقائية ، و غيرها كما سيرد لاحقاً) قادت الرسم الحديث إلى الانطلاق نحو مديات واسعة ، ضمن تطبيقات التعبيرية التجريدية و طروحاتها الجريئة على يد فنانيها ، و التي مثلت بوابة للولوج إلى مرحلة ما بعد الحداثة .

بولوك الذي يعد الدعامة الأساسية في تيار التعبيرية التجريدية ، إستنبط طريقته المشهورة بـ (التقطير أو التنقيط) لاستخدامها في رسومه ، من أجل تفعيل طروحات الرسم الحركي ، أو الفعل التحريكي للرسم ، و ذلك بسكب و تقطير الطلاء اللوني على اشكال و خطوط التصميم ، و شارك جسده كله في عمليات إنتاج و إخراج رسومهِ ، شكل (161) (162) . يقول (بولوك) :

(إن رسمي لم ينتج عن حامل لوحات الرسم ، فأنا بصعوبة دائما أمّد قماش لوحتي قبل الرسم ، و إستمريت في الابتعاد عن أدوات الرسام الإعتيادية ، وفضّلت إستخدام العيدان و مالج البناء ، السكيّن ، الأصباغ السائلة في التنقيط ، العجينة الثقيلة مع الرمل ، الزجاج المكسور،إضافة إلى مواد غريبة) [2] .

كل هذه الخصائص تمت ترجمتها كوسائل تلقائية فنية ، ولكن (هدف بولوك كما جاء على لسانه ، كان في الدخول إلى صوره ليصبح جزءاً منها ، والسير حولها والعمل فيها من كل الإتجاهات وهو يصف ذلك بقوله : عندما أكون في صورتي فأنني 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 حياة خاصة بها وقد حاولت إظهارها) [2] .



لقد أنتجت هذه التقنية التصميمية تحريراً لطاقة الحركة و لفعلها في تسريع الخطوط من خلال إضعافها ، أو تبطيئها و ذلك عن طريق تكثيفها و توسيعها ، هذا من جانب ، و من جانب آخر ، فان تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيدي لمحتوى السطح ، ينتج دلالات اعتبارية تتواصل من خلالها الافتراضات غير المعلنة لبولوك في حدوث تنافذ جمالي و بنائي للخط و اللون داخل بنية التصميم العامة ، و هذا ما يتضح في رسومهِ المألوفة التي تتخذ بعداً تصميمياً قوامه الحركة و التراكم في البنية الصورية للوحة و ما ينجم عنها من تمويه أو مرونة في التعامل مع بنيتي الزمان* و المكان** شكل (163) . و التي تختلف عن آخر مرحلة له بعد عام 1953 ، والتي استنفذ فيها طريقة الرسم بالتقطير ، ليعود إلى الصورة ، و ينتج (رسوم تفككت إلى مناطق كأنها برك واسعة من اللون كما في شكل (164)) [1] .

ومن هنا كانت رسوم بولوك ترتبط (بالقوانين الفيزيائية للحركة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية أو البيضوية ، المتنوعة الكثافة و التناغم ..، و كذلك بظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى

---

[1] Richard , for , Abstract Expressionism , Ibid , P .18 .

[3] ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 142 .

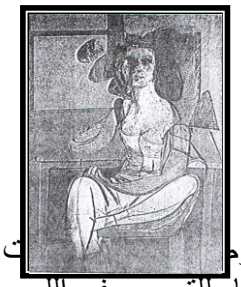
[*] الزمان (Time) : وسط متجانس غير محدود تمر فيهِ الأحداث متلاحقة ، و المدة جزء منهُ ، وقد يطلق على مدة معينة ، وعده (أرسطو) مقياس الحركة وفرّق بينه وبين المكان ، وما دامت الحركة متصلة فالزمان متصل و يقول (أبن سينا) (الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم و المتأخر)
للمزيد ينظر : روزنتال ، م ، وآخر ، الموسوعة الفلسفية ، ط5، ت: سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985،ص235-236،و كذلك إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، 1979، ص95.

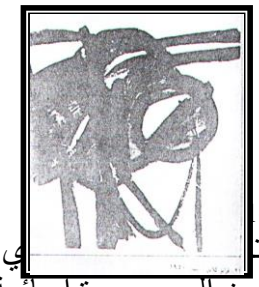
[**] المكان(Space) : وسط غير محدود يشتمل على الأشياء ، وهو متصل و متجانس لا تمييز بين أجزائهِ ، ولهُ ثلاثة أبعاد : الطول ، العرض ، و الارتفاع ، ويمكن بناء أشكال متشابهة فيهِ ، فإن إنتفى فيهِ أحدى هاتين الخاصيتين أضحى فراغاً في الهندسة غير الإقليدية ، و هو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام ، و إذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم جديد هو (المكان الزماني) أو (الزمكاني) ، ولهُ أربعة أبعاد هي : الطول ، العرض ، الإرتفاع ،' و الزمان (للمزيد ينظر إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 191 - 192 ، وكذلك روزنتال ، م ، وآخر ، الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص 235.

[3]Richard , for , Abstract Expressionism , Ibid , P 20 .

الفضائي الذي لم يعد محدداً بنقطة مركزية واحدة ، بل بعدة بؤر تتوزع في اللوحة كلها)[1] و هذه المفاهيم ظلت تقرع عالياً في إطار تيارات التصميم لما بعد الحداثة ، منتجةً حيوية خاصة في إدراك الوسائل غير المرئية للصور التي ترتد إلى عملية التصميم البنائي .

هذه الحيوية و الإيمائية قادت (وليم دي كوننغ) إلى التعامل (مع الصورة الذهنية بنوع من الفوضى ، فحين يرسم بطريقة شخوصية أكثر مباشرة ، كما في سلسلتهِ (النساء) ، تتجلى كل قوى الدافع الجنسي في الرسم) [2] . فرسومهِ مشبعة بطاقة تصميمية تعوّل على المعنى المتشكل عبر أنساق سردية لصورة المرأة ، كحدث إيمائي ، تتعدد فيه فواصل البحث عن بُنى ثاوية في التصميم ، فالفعل الحركي يتقاسم الشراكة مع بنية الصورة / الشكل الإنساني كموضوع ملائم للرسم بالنسبة له ، كما في شكل (165) و (166) .



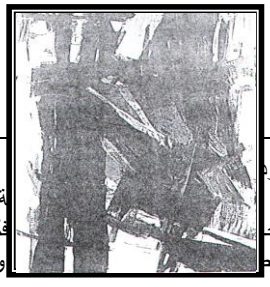
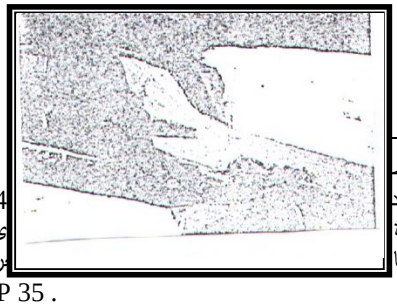


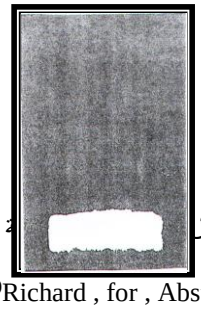
إن رسوم ت حس ل لتـ ي داخل الإطار العام للتصميم في اللوحة ، فثمة تجريد خطي و لوني يقلب الشكل او التكوين إلى صورة إيمائية قابلة للتعبير عن نفسها ، وفق مفارقات الفهم الموضوعي / الدلالي للعلاقات البنائية ، التي تحيط بثيمة الصورة الناشئة من إزاحة* الدلالات الوظيفية ، عبر إرتباطها بالحركة (الحركة في الخط ، و اللون ، و الأرضية ، و الفضاء ، و التراكب الشكلي ، و التفاصيل الدقيقة) كما في شكل (167) .

و إذا كانت بنية التصميم في رسوم (فرانز كلاين) تمثل إنحرافاً عن الشخوصية التي عمل بها (كوننغ) ، من خلال الولوج في جوهر التجريد ، فان ذلك لا يعني مطلقاً تخليه عن الإيمائية و فعل الحركة ، التي جسدها في رسومهِ ذات الألوان البيضاء و السوداء و التي تبدو و كأنها صورة أو رموز تقدم نظاماً كتابياً و مجموعة خطوط لونية تجريدية . كما في الشكل (168)

يقول (كلاين) : (يعتقد الناس في بعض الأحيان بأني آخذ قماش لوحة أبيض ، و أصمم علامة سوداء عليه ، لكنها ليست الحقيقة ، فأنا أرسم بالأبيض بالاضافة إلى الأسود) [2] ، إن معالجة البنية الخطية هنا تشكل ضرورة داخلية عند الفنان ، وفق إحالات التشكيل الصوري إلى سياق تجريدي ، تأخذ فيه الفاعلية الكيفية للشكل و اللاشكل دوراً بارزاً في خلخلة القناعات التقليدية لما يمكن أن يكون عليه فعل الرسم و لاسيما في الرسوم التي تحمل إثارة مطلقية لروحية التجريد ، كما في عمل (كلاين) المسمى (الملك أوليفر) شكل (169) ، و كذلك عملهِ (جدار برتقالي و أسود) شكل (170) .

و بالنسبة إلى (مارك روثكو) فإن رسومهِ تستحضر انفتاح الدلالة ، كبنية حاملة للتفسيرات المتعددة ، التي تبدأ و لا تنتهي عندها تعاقبية الزمن المحركة لفعل التنظيم ضمن آلية الخطاب الحامل للروحي ، المثالي ، الأخلاقي ، النفسي ، فثمة ظواهر غدت كأزمنة خارجة من بنية الخطاب الجمالي / كشكل إلى صورة المضمون غير الدال ، عند (روثكو) (تنوّعات لأشكال مبسطة من مستطيلات لونية معلقة في فضاء أو أشكال تمثل فراغات ، أو تجريدات تحوي رموزاً دينية ، إن الفضاءات التجريدية في رسومهِ تشبه بيوت تسكنها الأرواح) [1] .



(2) محمود
(1) سميث
(*) الإزاح
من الترابط

[3]Richard , for , Abstract Expressionism , Ibid , P 35 .

[4] Lambert , Rose Mary , The twentieth Century , Ibid P.70 .

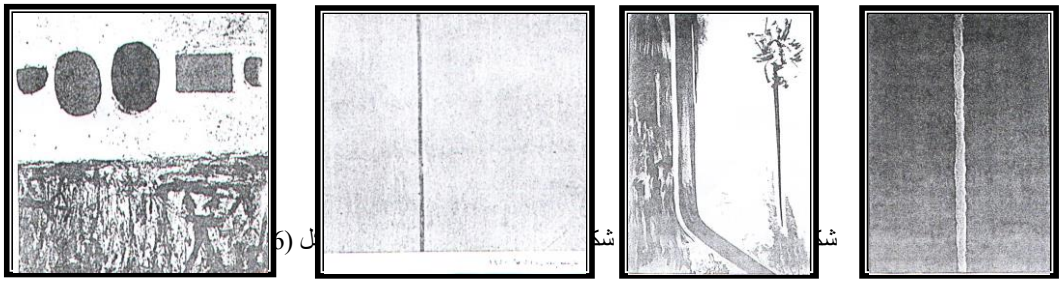
شكل (169) شكل (170) شكل (171) شكل (172)

و يصف (روثكو) تقنيته اللونية في التصميم بأنها (الإستغراق الواضح في الموت ، فكل الفنون تتعامل مع محاكاة الأخلاق) [2] .

في شكل (171) نجد إيحائية تشبه إيحائية دي كوننغ ، إذ رسم مزيجاً من الأشكال الإنسانية ، و الحيوانية ، و أشكال الأسماك ، ورتب أشكاله بشكل تخطيطي على الأرضية الممتلئة بالضوء ، وفي شكل (172) نجد تصميماً بنائياً لسطح تحيط به الضبابية المعتمة للوّن والذي أنتجه باستخدامه طبقة رقيقة من الطلاء لتوحيد التركيب في اللوحة ، و إيجاد حالة من التناقض بين الصورة التضليلية في العمق الضبابي و بين الحقيقة المرئية للسطح التصميمي .

أما (بارنيت نيومان) * فيلجأ إلى (طريقة في التأليف ، مغايرة عّما سبقه ، يتخطى بفضلها العلاقات الداخلية بين مختلف سطوح اللوحة ، واضعاً الصورة كمجرد مساحة لونية واحدية ، و يستعيض (نيومان) عن هذه العلاقات الداخلية ، بتقسيم الحقل التصويري بدلاً من أن يضيف إليه عناصر توضع فوقه ، فهو يغّطي مساحة اللوحة بلون واحد ، بإستثناء شريط ضّيق لوّن بلون آخر عند أحد أطراف اللوحة جاعلاً من الحقل الملون ، الحقل التصويري الوحيد) [2] كما في الشكل (173) .

إن (نيومان مولع بمصطلح السامي ، و هو يقول : إن الفضاء في اللوحة ، و العزلة و السعة و اللاتناهي أفرغت من العوائق المتعلقة بالذاكرة ، بالحنين إلى الوطن بالأسطورة ، إلاّ اللون ، فله السمو ، لقد كانت فكرتي هي – مع حركة إيمائية ، تستطيع أن تخلق تصميماً ناجحاً) [1] . إن مقولته هذه تنطبق على عملهِ المعنون (بلاعنوان) شكل (174) و كذلك شكل (175) . و التي تظهر فيها آنية التداخل المتراكبة ، ضمن دائرة الشكل المجرّد و آليات عمله ، كفعل متنوع السياق و كمغزى تخيّلي للإفصاح عن مكونات الأثر الجمالي المتبدي تجريدياً ، كجزء من بنية التصميم .



شكل (176) شكل

أدولف غوتليب * ، هو الآخر يتابع بحثهِ في الرموز الأسطورية التي تنتج سمات تجريدية على أرضية سوداء ، و تحتوي رسومهِ على صور من الفن البدائي و أجزاء تشريحية لجسم الإنسان كما في شكل (176) أصوات متجمدة رقم (1) و شكل (177) حافة ، و التي يظهر فيها التقسيم الهندسي لبنية التصميم و إستخدام الأشكال الهندسية .

---

[1] Richard , for , Ibid P.28 .

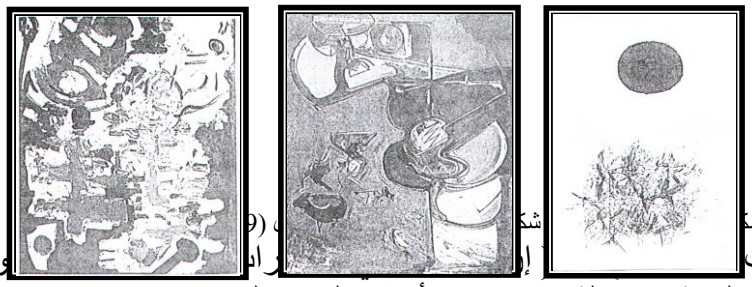
(*) ولد في نيويورك سنة 1905 ، درس في رابطة طلاب الفن ، كلية سيتي في نيويورك و جامعة كورنويل ، و درّس خلال الثلاثينات الفن ، و في عام 1947 أسس مدرسة (المواضيع الفنية) و حرّر مجلة (عين النمر) التي ناقشت الحالة الجمالية في الفن و التي استندت على الأسطورة ، توفي عام 1970 . (Abstract Expressionism , P. 26)

[2] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 228

[3] Richard , for , Abstract Expressionism , Ibid , p.26-27

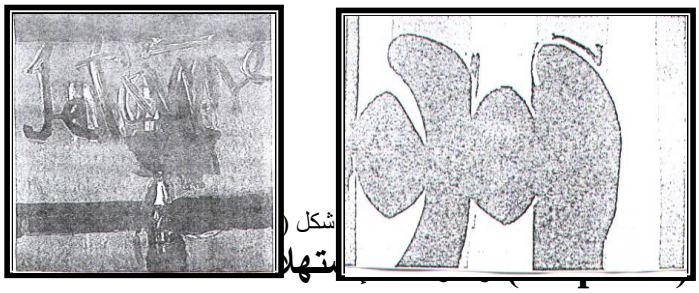
(*) ولد عام 1903 في نيويورك و درس في رابطة طلاب الفن ، سافر إلى باريس ، ورسم خلال الثلاثينات مناظر واقعية أمريكية ، تأثر بالسريالية و علم النفس و فرويد و بول كلي و موندريان ، تبّنى مجموعة رسوم أطلق عليها ((Pictograph)) و التي تمثل صورة او حرف هيروغليفي يمثل فكرة ، و اهتم بالتقنية و أخذت تصميماته تميل إلى العقلانية في أوائل الخمسينات ، توفي عام 1974 . (Abstract Expressionism P . 29)

في حين يكون (هانز هوفمان) ** الذي عاصر ثمانية عقود و نصف من تيارات الحداثة في الرسم الأوربي و الأمريكي ، مرجعاً مهماً للتعبيرية التجريدية ، إذ أن رسومهِ بما تحويه من علاقات بنائية و دلالات فكرية و رموز و أحداث ، تستقرئ صوراً ذات بنيات معرفية تجريدية غير محددة ، تكون فيها للفعل الحركي هيمنة تنظم الانزياحات المتكررة في بنية التصميم التجريدي ، و ايقاعيته التي تتواتر فيها أدوات الطرح الشكلي و التعبيري لمستويات التطبيق ، أحتكاماً لتعددية الرؤى ، و أنتمائية التكيّف والإكتشاف لرسموية الفعل ، ضمن مهيمنات الأثر الجمالي اللامرئي وتنافذه عبر آليات إشتغال البنى التصميمية ، المحركة للصورة كما في الأشكال (178)،(179).



شكل (9) شكل (10) شكل (11)

و يقول (روبرت [illegible] وت و العلاقات المتبادلة بينهما ، وإن التجريدية التامة مستحيلة ، فصورة الأحمر كلون خالص غير موجود ، فهو يمكن أن يتجذر في ، الزجاج ، الخمر ، قبعات الصيادين و آلاف من الظواهر الطبيعية الشديدة) [1] ، و لذلك شدّد (موذرويل) على إنتاج رسوم شبه تجريدية كما في سلسلتهِ الفنية المعنونة (مراثي للجمهورية الأسبانية) شكل (180) و (181) ، و التي توجد فيها مستطيلات عمودية و بيضوية تنتشر عبر قماش اللوحة الطويل الشبيه بالنسيج الصوفي الغليظ ، و بعثرة حروف كتابية على سطح تجريدي مقسم بخطين عريضين في الأفق و خط طولي في الأسفل يمثل قلماً ، إن رسومهِ تمثل إستذكاراً لما سيؤول عليهِ التعبير بصورهِ المجردة .



شكل ([illegible]

تصميمات الفن الشعبي [illegible] ستهلا

مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي ، شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقها من إفرازات و نتائج توّصل إليها الفن الغربي ، و نتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث و التجريب المستمرة ، فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن من خلال رؤى متعددة ذاتية و موضوعية ، عكست مدى ما توصل إليهِ الفن في ذلك الوقت ، وقد كان(الفن الشعبي) ** يمثل مرحلة متطورة شغلت مساحة بحثية مهمة ، خلال السنوات التي مثلت العقدين الخمسيني و الستيني من القرن العشرين .

(**) (1880-1966) يعتبر الأب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية ، هو أمريكي من أصل ألماني ، عاش في باريس من 1904 - 1914 ، و كان على صلة بماتيس و براك و غريس و بيكاسو . درس الفن عام 1932 في الولايات المتحدة و أنشأ مدرسة (بروفنس تاون) للفن عام 1934 ، و يعتبر أول من أخترع طريقة التقطير و رش الطلاء اللوني . (الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية : ص 29-30)

(*) (1915- 1991) أمريكي ولد في نيويورك . دخل جامعة ستانفورد ثم هارفورد و درس تاريخ الفن ، تأثرت أعماله المبكرة ببيكاسو و ماتيس ، ألتقى بفنانين سرياليين في المنفى عام 1940 و تأثر بهم أيضاً ، و بأطروحات فرويد حول الغريزة و اللاوعي ، يعد أحد المؤسسين الرئيسيين للفن اللاشكلي .

(1) Richard , for , Ibid , P.35

(**) (Pop Art) حركة فنية ظهرت في إنكلترا و أمريكا خلال الخمسينات من القرن العشرين ، كان فنانوها يرّكزون إهتمامهم على الصور الإعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحات الإعلانات التصميمية ، و مواضيع الفكاهة ، و تصميمات الصحف و المجلات الطباعية و منتجات الأسواق ، وهذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة و نشرها عبر وسائل الإعلام والإتصال الجماهيري ، من فنانيها ريتشارد هاملتون (بريطاني 1922-) ، آندي وارهول (أمريكي 1928-1987) ، روي ليختنشتاين (أمريكي 1923-1997) كلايس أولدينبيرغ (أمريكي 1929-) و جاسبر جونز (أمريكي 1930-) ، روبرت روشنبيرغ (أمريكي 1925-) ، ديفيد هوكني (بريطاني 1937-) ، آلن جونز (بريطاني 1937-) . للمزيد ينظر الموقع على شبكة الانترنت :

(Art Movement and periods by : www.art cyclopedia .com / and: www.artlex.com.

وقد كان مصطلح (الثقافة الشعبية) يتم تداولهُ بشكل كبير و غير مسبوق في تلك الفترة ، لأنهُ كان يمثل الجانب الضدي الآخر الذي يقف نِداً لمفهوم (ثقافة النخبة) التي سادت أبان فترة الحداثة من قبل ، و لذلك كان الفن الشعبي يتناول و سائل الأعلام الجماهيري (المسلسلات الهزلية ، الإعلانات ، التصاميم الدعائية للأسواق و المنتجات الصناعية و الإستهلاكية ، إذ تعامل مع هذهِ الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن إستثمار إمكانياتها الشكلية و الموضوعية في إنتاج تصاميم يتم من خلالها إعادة قراءة الصور و المشاهد و الأحداث بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق مبدأ (سايكولوجيا المستهلك)* .

لقد لاقت هذه الطروحات رفضاً من قبل بعض منظري الفن ، و كانت عدم إستجابتهم في بادئ الأمر ، تنبني وفق دعوى أن نتاجات هذا الفن ، تمثل خروجاً عن أطار الحداثة في الرسم الأوربي ، و الذي أعتاد عليها الجمهور لوقتٍ طويل .

رفض فن البوب تعريف (ماثيو أرنولد) للثقافة ،(على أنها أفضل الأفكار التي طرأت و أفضل الأقوال التي قيلت ، في العالم ، مفضّلاً عوضاً عنهُ التعريف الأنثروبولوجي لوليامز للثقافة على أنها طريقة كاملة للحياة ، فثقافة البوب تنتج من قبل الجمهور ، وفي ذلك يرفض آندي وارهول التمييز بين الفن التجاري و غير التجاري ، فالفن التجاري يضاهي في جودتهِ الفن الحقيقي و تحدد قيمتهُ من قبل جماعات المجتمع) [1]

وفي هذا الصدد يشير (لفنكستون) (كل واحد من الفنانين لديهِ تصّور حول طرق القيام بهجوم على الأفكار التي نعتز بها التي تخص الذوق السليم و اللياقة) [2] . مهما كانت تللك الأفكار تتأسس وفق معايير البناء الفني التقليدية أم الخروج عن مألوفية تلك المبادئ ، ومن هنا فإن فن البوب ، يمكن أن(يصّور بيئة المستهلك و ذهنيتهُ ، فالقبح يصبح جمالاً ، و الموضوع يثار بالنسبة لحالة القناعة بموقف الفنان ، فالتصميم التجاري مثلاً الذي يكون ضمن أطار الفن الشعبي تكون نسب البيع فيه عالية جداً ، حيث يمّثل جذباً كبيراً للمجتمع آنذاك) [3] .

كتب (مارسيل دوشامب) (إن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بـ (البوب) هي طريقة جديدة تخرج و تعيش على ما أسسه الدادائيون ، و إن واحدة من النواحي المميزة في فن (البوب) هي البرودة الظاهرة و غياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمهُ أو تصورهُ) [1] .

من هنا كان فن البوب ، حركة مضادة و متمرّدة على السياقات التي كانت متبعة ، و البوب هو فكرة و أسلوب ، ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منهُ مثاراً للجدل النقدي ، ذلك أن رسوم هذا الفن عملت على نقل الواقع البيئي كجوهر و إستكشاف لما يمكن أن تتحدد بهِ ثقافة المجتمع كمادة مصدرية ، لا سيما و إن ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الفكرية و الصناعية و التكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية و التي جلبت معها معايير جديدة غير منتهية من الديمقراطية ، الأزياء ، التصميم التجاري، الآلة ، فثقافة البوب هي جزء من إنتاجاتها ، و هذا ما يتعزز في موضوعة تصميم الأزياء التي كانت المحرك الإجتماعي المميّز في البنية الاجتماعية و الإقتصادية و الثقافية .

يرى (روي ليختنشتاين) : إن (ما يميز ثقافة هذا الفن هو إستعمالهِ لما كان محتقراً مع إصرارهِ على الوسائل الأكثر تداولاً ، الأقل جمالية ، الأكثر زعقاً لملامح الإعلام) [5] ، لقد كان فن البوب مرتبطاً بالبنية الأجتماعية للعالم الأمريكي و التي كانت تهتم بالسذاجة (التي تعد أحد مظاهر الحالة الذهنية و ثوابت التعبير الفني الأمريكي ، إذ تلتقي في كثير من مظاهرها مع التصوير الأمريكي الساذج في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر ، مما دفع بفن البوب أن يكون بمثابة أعادة تقييم بصري للأشياء و الأحداث) [6]

لذلك كانت البنية التصميمية العامة لفن البوب تختلف و تتنوع باختلاف التأثيرات الثقافية التي تتبدل في مواقفها المعلنة إتجاه اختيار موضوعات التصميم التي تكون متداولة و لها وظيفة إستعمالية / نفعية أكثر من كونها مجرد أشياء ، و لذلك كان فن البوب يتقاسم هذه المؤشرات مع تنوع أساليبهِ التصميمية ، فتكون البنية

(*)سايكولوجيا المستهلك: و تعرف أيضاً بالتسويق و إجراء البحوث المتعلقة بسوق إستهلاك السلع و رواجها و تشجيع المستهلكين على إقتنائها و الإقبال عليها ، و هي فرع من فروع علم النفس التطبيقي ، يقوم من خلال تحليلات وضع السوق بدراسة حاجات المستهلكين المحتملين و رغباتهم مثلما يعنى بالتخطيط للحملات الدعائية و الترويجية اللازمة لزيادة المبيعات . (أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس ، ط1 ، مصدر سابق ، ص 163).

(1) ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، العدد 29 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد، الأربعاء 7 تموز 2004 ، ص 14 .

(2) Livingstone , Marco [ed] , Pop Art London , weidens feld Nicolson , Ibid , P. 285 - 293 .

(3) Smith , Edward Lucie , Pop Art in Concepts of Modern Art , Ibid , pp.226-227.

(4) Smith , Edward Lucie ,Pop Art , Ibid , P.227.

(2) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر سابق ، ص261 .

(3) محمود أمهز، نفسهُ ، ص 261-262 .

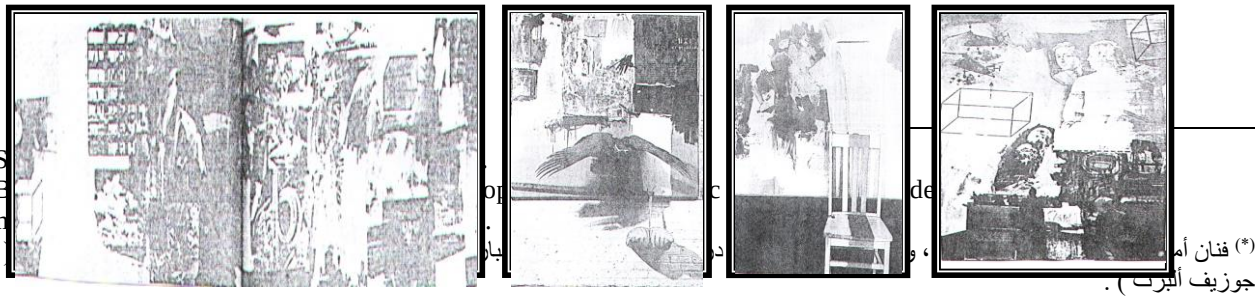
التصميمية للصورة في فن البوب هي (حدث متجمد و لا تحتاج أن ننظر إليهِ مرة أخرى ، إذ إنهُ في متناول أيدينا ، فالحادث أو الحدث هو عمل الفن الذي يتضمن تفاعل المستهلك مع الأشياء لإعطاء تصور معين ، و لذلك كان- ريتشارد هاملتون- يشير إلى المميزات النوعية المرغوبة في تصاميم فن البوب : أن تكون شعبية ، منتجة للجماهير ، واطئة الكلفة ، شبابية ، ذات فتنة ، و فكرة صياغتها جديدة) [4]

إن بنية الصورة التصميمية المختارة ، كما نلاحظ ، تختلف في طبيعة تشكّلها مفاهيمياً عن الغرض الأصلي الذي أنتجت من أجلهِ ، ففكرة الأثر المنعكس من خلال الشكل هو تفعيل لفكرة أن تكون تلك الصورة تشييدية تهتم بسياق المحيط الإجتماعي و الفني و الجمالي على حدٍ سواء ، وهذهِ النسبية في تقرير أسس الترابط بين أن تكون الصورة واقعية معبرة ، أو تجريدية تحمل دلالات رمزية ، هي حالة توصيف لما يمكن أن تعتري تلك الأسس حالات من استجابة بصرية أو إيماءات تختزل أدائية الفعل الذي يمكن أن تتسبب بهِ فاعلية المشهد المختار ، وفي ذلك تؤكد (برايت) (إن العلاقة بين الصور المنتجة على السيارات و الطائرات الورقية ، أو الآلات الموسيقية أو صور الأمراء أو الشخصيات الدينية أو الفنية مثل مارلين مونرو ، أو الشخصيات الكارتونية و بين حياة الناس الذين أنتجوها ضمن مواصفات الفن الشعبي هي عبارة عن : أحاسيس شعرية و عاطفية ، وهي تحاكي وسائل الإعلام المركّزة و الشاملة التي تكون ذات وجود كلي في مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية) [1] .

إستخدم (روبرت روشنبيرغ * ، التصميم التجاري كمادة لموضوعاتهِ ، وقد تبيّنت حالة الجذب الموضوعي و الجمالي التي تميزت بآراء تجريدية في تصميماتهِ تلك ، عبر علمنة الفن و إضفاء نوع من السخرية على مادة الموضوع ، و كذلك طرح مفهوم جديد للجمال من خلال تعزيز المساهمات الشكلية ، و الصلات الإجتماعية و السياسية) [2] . وهذا ما إنعكس على نتاجاتهِ الفنية من حيث إستخدام الأشكال الإعلانية أو الصور التوضيحية من خلال رسمها أو طبعها أو لصقها على سطح اللوحة شكل (182) ، فبنية الشكل تتحول إلى مستوى معين . تتحدد فيهِ الثوابت و التعميمات ولكن بمعالجات تقنية مختلفة ، فالأثر الذي يتركهُ إستخدام الصورة في الإعلان هو تجلي لحالة الإرتكان الوظيفي ثم الجمالي إلى روحية التصميم المأخوذة حسب مثالية الصورة و صياغتها الذهنية ، وهنا يؤشر الباحث تلك الرؤية الغريزية التي تفترض نوعاً من الممارسة المشتركة للفنان و المتلقي من أجل إزالة الطابع الإيقوني المحض ، في بنية الصورة و إستبدالهِ بآخر يعتمد الحيوية و الإهتمام ، بشقيهِ الواقعي و الشكلي .

من هنا (كانت الأشكال أو الأشكال الحقيقية ، أو الصورة المستخدمة طباعياً في رسوم (روشنبيرغ)، هي بمجملها ليست البنى البصرية التي نحن مدعّوون لمشاهدتها بشكل مباشر كايقونات معروفة ، وإنما هي مجموعة بنى تلمحها أعيننا من خلال تكييفها في مجرى التصميم العام) [3] .

وفي جانب آخر تأخذ رسوم (روشنبيرغ) مفهوم الرسم الخليط (الذي يُخلط فيهِ السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبته على السطح أحياناً و تتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة ، فأحد الرسوم يستغل جهاز راديو شغال ، وآخر يستغل ساعة كبيرة ، و كذلك إستخدام صور فوتوغرافية مطبوعة على القماش ، علماً أن الفلسفة الجمالية الموحية بهذا الأسلوب تعود إلى المؤلف الموسيقي التجريبي - جون كيج – الذي تأثر بهِ روشنبيرغ ، و التي تهدف إلى تشتيت ذهن المشاهد من خلال جعلهِ أكثر إنفتاحاً ووعياً بنفسهِ و ببيئتهِ) [5] . كما في الأشكال (183) ،(184) .



(1) S
(2) B op c de
Am .
(*) فنان أم ، و باب د
جوزيف ألبرز) .

(3) Pop Art.art chive.com and wwar.com .
(4) Smith , Edward Lucie , Pop Art , Ibid , p.235 .

(4) سمث إدوارد، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 11-12 .

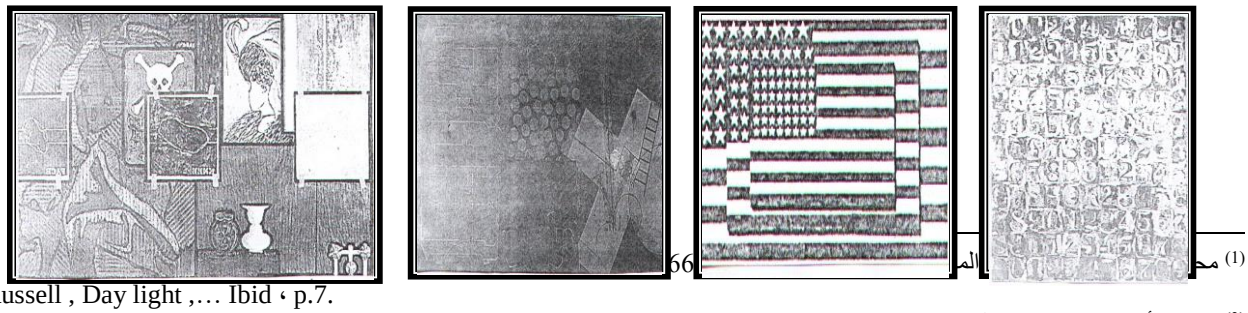
شكل (182) شكل (183) شكل (184) شكل (185)

يقول روشنبيرغ (إن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي) [1] ، وهذا ما يبرر توظيف روشنبيرغ للعناصر المجتزئة من العالم الواقعي و إعادة صياغتها وفق تشكيلة جديدة ، تنطوي على تقارب وثيق الصلة بين الأثر و الأستجابة لهُ ، وفق مبررات إشتغال العناصر التصميمية كمعطى مباشر لطرح الصياغة التصميمية الجديدة على أساس مفاهيمي ، يتم وفق توصيف دلالي و حركي ينطلق ضمن بحث بنائي لإسترجاع حالة الثبات الفني وفقاً لفرضيات معرفية قصدية ، و لذلك جاءت رسوم (روشنبيرغ) بمثابة (إعلان عن عالم مباشر / غير مباشر، يجري الوصول إليهِ بالوساطة عن طريق وسائل الأعلام المستخدمة بإعتبارها توصيفاً تفسيرياً و حرفياً) [2] ويمثل عملهِ – المركب – شكل (185) . تحركاً واضحاً بإتجاه اللوحة المشهدية ، وهي عمل فني يحتوي أو يحيط بالمشاهد تقريبياً ، فهو (نوع من التفكير الحالم و دفق من الصور المتخيلة التي لا يشترط فيها أن تكون مثبتة أو مستكينة) [3]

فيما يمثل (جاسبر جونز 1930) إنموذجاً تكميلياً لما أتت بهِ الثقافة الشعبية لفن البوب ، من حيث جعل البنية التصميمية للصورة (تنفرد بإشارات و رموز على سطح التصميم الظاهر ، للتعبير عن علاقات متبادلة ذاتية و موضوعية للإحساسات مثل النظر بتركيز / بدون تركيز ، التطلّع من النافذة ، النظر إلى الظلام ، رؤية الأشياء تكبر / تصغر ، الشعور بالتهديد ، بلا شيء ، بالإبتهاج ، بسرعة درجات الغناء في المقاطع المختلفة ، بالإعلام ، والرسائل و الأرقام) [4] ، وأن عمل (جونز) يوحي لنا (بنظام أكبر و يحوي على تهكم واضح كما في عملهِ " ابتسامات الناقد " ، و الذي هو عبارة عن فرشاة أسنان مسبوكة بمعدن نحتي و موضوعة على قاعدة مربعة من المادة ذاتها ، و كذلك يستعمل (جونز) صوراً مفردة و عادية قد تكون مجموعة أرقام شكل (186) ، خريطة الولايات المتحدة ، العلم الأمريكي شكل (187) ، والتي يكون الغرض منها هو إفتقارها للغرض ، ومن هنا فأن اللوحة تمثل شيئاً فكرياً أكثر من أن تكون تشبيها لشيء)[5].

وبذلك كان الرسم عند (جونز) ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معنية ، فتصميمه للعلم الأمريكي مثلاً هو إعادة صياغة لما يمكن أن يؤول إليهِ أثر الصورة الجديدة للعلم ، فالعلم لا يوجد فراغ حولهِ ، ولهُ نفس الحجم ، وقد عولج بطريقة متراكبة يتم من خلالها تقسيم الكل إلى أجزاء متطابقة مع أجزاء العلم ، ومن هنا فقد تم توضيح التركيب الضمني للصورة ، كحدث تخيّلي ماثل أمام المتلقي ، وهذا يدلل بما لا يقبل الشك تأكيد مقولة (جونز) : (لقد حلمت ذات ليلة بأني رسمت علم أمريكا ، وفي اليوم التالي قمت بذلك وهذا يبدو مثل حادثة عرضية ، استلمت من خلالها خيالاً دفعني لأن أقوم بذلك) [1] .

وصل (جونز) إلى هدفهِ من الإختزال (عن طريق تقديم السطوح المألوفة كالخرائط و النجوم و الخطوط ، ولم تكن هذهِ صوراً من الحياة الجامدة و لا تجريداً ، كما لم يكن لها علاقة تربطها بتنظيمات العمل التكعيبي ، و إنما كان كل رسم يمثل سجلاً من الاستيعاب و الهضم و القياس) [7]



[1] محمد ، المرجع السابق ، ص 66.

[2] Russell , Day light ,… Ibid ، p.7.

[3] سمث ، أدوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 13 .

[4] Sylvester , David , About Modern Art in (art chive .com and wwar .com) .P.1-2 .

[5] سمث ، أدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب الثانية ... ، مصدر سابق ، ص 109 .

[6] Sylvester , David ,About Modern Art , Ibid , p .5.

[2] تسدول ، كارولين ، ما بعد التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق ، ص 153.

شكل (186) شكل (187) شكل (188) شكل (189)

يقول (جونز) (إن عمل شيء ما، أو جزء من موضوع ، يتغير أو يقع في أجزاء و تتزايد أجزاؤه ، ليس بالضرورة أن يقدم مفتاحاً لحالة الشكل أو طبيعتهِ) [3] . ومن هنا فأن حالة الوعي تنتقل إلى مستوى جديد من الفهم لبناء اللوحة ، و ينطوي على حالة من الشعور بالمعنى أو حدوثهِ ، وقد تتأسس وفق ذلك صورٌ تصميمية تحتوي موضوعات متداولة ، لكنها تركز على تحليل و تركيب الأطر الدلالية و المعرفية التي يتم من خلالها تأمل الصورة التصميمية التخيّلية وهي تتكئ على مرجعية مدونة من خلال تفعيل جزء مهم من بنية التصميم في اللوحة فكرياً و بنائياً ، و بالتالي فأن حالة من التشكّل الفعلي يكون مصدرها إفتراضياً ضمن تطبيق مقولة أن يكون موضوع الصورة التصميمية نابعاً من ثقافة استهلاكية شعبية.

وقد تتبين في بعض رسوم (جونز) شكل (188) ، (189) إنزياحات فكرية و ليس بنائية ، نتيجة تحطيم متواصل للفواصل التجريبية التي تتخذ من تداولية الموضوع ظاهرة واقعية و ليس ظاهرة بصرية ، وهذا بالضبط ما عملت عليهِ دادائية (دوشامب) ، و لكأن (جونز) في أسلوبهِ الشامل يثير غموضاً إشكالياً يجسد ثيمة التقابل الشكلي و الموضوعي مع ما آلت إليهِ الدادئية من تساؤلات مثيرة للجدل ، تتعلق بكينونة الحداثة و تداعيات مفاهيمها ، لاسيما وأن (جونز) أكد ذلك في أوائل التسعينات من القرن الماضي حينما قال (أن دوشامب يملك مؤهلات غريبة و مؤثرة بالنسبة لي ، و أعتقد إن ذلك يكمن في نزوعهِ إلى الشك و البحث عن الحدث بشكل مستقل) [1] .

فيما يظهر (آندي وارهول 1928-1987 ، كأكثر فناني البوب إبهاماً وبتقصد إذ إستخدم في رسومهِ صوراً لـ ‹ ألفيس بريديسلي› ، و مارلين مونرو ، الكرسي الكهربائي ، الورود ، ورقة الدولارين ، جون كندي ، الشعب العنصري الموناليزا ، و الرئيس ماو ، و أجرى عليها عملياته لتصبح أيقونات فنية وقال : ‹ كل الرسم هو حقيقة وهذا يكفي › ، و‹ تحاسب الصور بحضورها › ، ولغرض التأكيد على إنفصالهِ من أي محتوى عاطفي في هذهِ الصور ، فأنهُ قام بسحبها على السلك سكرين وعلى دفعات ملمّحاً أن بالإمكان إعادتها) [3] ، كما في الأشكال (190) ، (191) .

يقول الناقد (هارولد روزنبيرغ) في مقدمة حديثهِ عن معرض (وارهول) الاستعادي في متحف فلادليفيا للفن سنة 1965 بأن (لغتهُ التصويرية تتكون من أشرطة مسجل ، وان تصميماتهِ تجعلنا مدركين للأشياء التي فقدت تمييزها المرئي خلال عرضها المستمر) [3] ، ففي شكل (191) لمارلين مونرو ، يستخدم (وارهول) تقنية طباعية في مضاعفة و تكبير صورتها بشكل متساو في أربعة أجزاء وضعت بطريقة متقابلة مع إجراء بعض الاختلافات الموجودة في كل جزء من خلال الطباعة ، لذلك (ينبغي على العين أن تتبّع خطوط التكرار و تلاحظ الاختلاف الموجود فيها بنائياً و جمالياً ، فمن الممكن أن تستنسخ مارلين مونرو في صفوف عديدة مشوّهة أو مضاعفتها عدة مرات ، وتحطيمها عن طريق التقنيات البيانية التصميمية) [4] .

بيد أن صورة (مارلين) الفوتوغرافية المعدة للصحافة تحّولت عند (وارهول) كصورة مستنسخة و ملوّنة و مطبوعة ، ضمن مستوى مفاهيمي مشحون بالاحتمالات التي تحرك في المتلقي إعترافاً آنياً بتحّول المشهد ضمن بنية عمومية إلى أخرى خصوصية ، تتوخى الدقة في التعبير عن تفاصيل العلاقات الموحية لبنية الصورة ، مما تتشكل في أيقونة الصورة الشخصية لمارلين مونرو ، إعتبارات ذهنية وبصرية ذات بعد جمالي . ويؤكد (وارهول) : (أعتقد أنهُ سيكون رائعاً لو أن ناساً آخرين يستعملون الشاشة الحريرية وبذلك لا يعرف أحد فيما لو كانت صورتي هي صورتي ،أو إنها صورة شخص آخر) [5] .

---

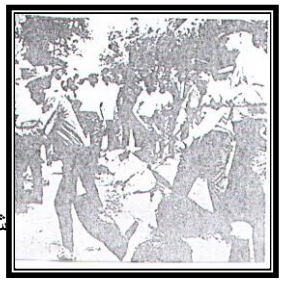
[1] Sylvester , David , Ibid , p .3.
[2] Sylvester , David , Ibid , p .8.

[2] تسدول ، كارولين ، وآخر ، مصدر سابق ، ص 154.

[4] Smith , Edward Lucie , Pop Art , Ibid , p. 8 .

[5] Lambert , Rose Mary , History of Art - The twen tieth Century , Ibid , p. 75.

[6] Livingstone , Marco[ed] , Pop Art London , Ibid , p . 59.



شكل (92)

ومن هنا كانت رسوم (وارهول) (تدور حول تحويل الرسم إلى سلعة ، فمارلين كعلامة ، يمكن لوارهول أن يتحرك بإنسانيته من خلالها عن الصور الخاصة بعلب الصابون أو صناديق البريلو شكل، (192) إلى صور الأشخاص المشهورين) [1] فقد أراد أن (ينقل إلى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير إنتباه المارّة على ألواح الإعلانات ، ويلجأ وارهول إلى التلوين الشبيه بتلوينهِ الملصق ، ولكن بطريقة تشير إنتباه المشاهد ، وهو في اختياره لموضوعات من مظاهر الحياة المعاصرة فأنهُ يريد التثبت من طريقة الحياة الأمريكية ، حيث أن كل شيء آنٍ معاً هام وعديم الأهمية ، ومن هذا المنطلق تصبح الجيوكندا كسلعة إستهلاكية لزوار المتاحف أقل إعتباراً من قنينة الكوكاكولا) [2] .

أن محاكاة الأشياء المستقاة من الواقع و الأهتمام باختيار نماذج مبتذلة و سطحية من قناني وعلب حفظ المواد الغذائية و الصناعية الأخرى ، و الصناديق الكارتونية وغيرها ، شكلت مضموناً جديداً لطبيعة الفن و أعادت قراءة مفاهيم الجمال على ضوء صنع الفن بواسطة الآلة ، سيما وأن فنون البوب و منها رسوم (وارهول) إهتمت كثيراً بفن الإعلان التجاري كفن تصميمي يطرح مشكلات المجتمع الاستهلاكي في ضوء معرفة قصدية بسيطة تتناول الموضوعات بتكرارية واضحة لشد انتباه المتلقي و جذبهِ ، لهذهِ الطروحات التي تتوالد من خلالها الأشكال الشعبية ، في ضوء استخدام تقنيات تهتم بتأليف بنيات عديدة للمشهد الشعبي ضمن سياقات تفرط في إيجاد تحولات و إنسلاخات مشهدية تحاكي مضمون تزامني ذهني ، لشرح آليات التعقيد وفك رموز الأنماط الصورية المتداولة ضمن صور المخّيلة الشعبية ، وبالتالي تصبح دوريات الصحف و الأطباق البلاستيكية وصناديق الكارتون بمثابة إعلان تذكاري لإستكشاف علاقة من نوع جديد ، نشأت بين الفن و الثقافة الشعبية في مرحلة ما بعد الحداثة .

هذا ما دفع بنقاد الفن ومنهم (كروثر) أن يعيدوا قراءة تعريف الفن ، بضوء التساؤل الذي تم طرحهُ : ما الفن ؟ فيجيب (كروثر) : (لأن صناديق وارهول لا يمكن تمييزها بوضوح عن صناديق البريلو الكارتونية الحقيقية ، فالسؤال حول ما يميز العمل الفني من الأشياء الحقيقية جرى طرحهُ بشكل عارٍ وواضح من خلال فهم الفن كمحاكاة تجديدية للواقع) [1] .

في ضوء ما تقدم فإن رسوم (وارهول) تكون (مركزة جداً كما لو أنها سلع و تبدو كأرضية غنية بعبارات سياسية نقدية قوية) [2] . وكذلك فإن رسوم (وارهول) مهتمة نقدياً بالتصوير نفسهُ ، وتعامل كموضوعات تاريخية، تجذب الإنتباه إلى المتاحف ، كمحتوى فكري لأعمال الفن في مرحلة ما بعد الحداثة .

وفيما يعنى بـ (كليس اولدينبيرغ 1929-) فقد كان (يصنع التصميم أكثر مما يقوم بتنفيذه من خلال الرسم ، وتثير موضوعاتهِ إشكالات تتعلق بالحجم ، المادة ، والبنية العامة التركيبية للتصميم ، فمثلاً يصنع قطعاً من الهمبرغر العملاقة على القماش عن طريق لصقها) [3] ، وقام بدمج الإستخدام التعبيري للمواد مع المواضيع التصويرية ، بحيث تتشكل بنية التصميم من اعتبارات تقنية تعتمد المزج بين خليط من المواد لتشكيل بنية تصميمية عبارة عن رسم و نحت ، وقد اعتمدت صيغة التجميع التشكيلي ضمن إطار آليات عمل الإعلان

---

(1) Russell , Day light , The 60s and the Emergen …, Ibid , p .7.

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

(3) Crowther , paul , Post Modernism in the Visual Arts , in Post Modernism , AReader [ed. Thomas Decherty] Hemel Hem pstead , Harvester wheat sheaf , 1993 , P.181.

(4) jameson , Fredric , Post Modernism , or , The Cultural logic of Late capitalism , Ibid , P. 9 .

(5) Smith , Edward Lucie , Pop Art , Ibid , P. 229 .

المعاصر ، كفن يصّور الثقافة الاستهلاكية للمجتمع الأمريكي ، وقد تبين أن(اولدينبيرغ) يتعامل مع المواد المتداولة لديهِ ضمن حساسية مفرطة باتجاه عمليات التنفيذ و الإخراج التصميمي ، وقد تشيد البنية التصميمية عندهُ ، على أساس من جملة إختلافات ثقافية و فنية تتصارع فيها فكرة الموضوع مع المحيط المجتمعي الذي ينفرط منه عقد الالتزام للعادات و التقاليد التي كانت تسود في ذلك الوقت ، و بالتالي فإن تناسب البنية الشكلية للتصميم مع فكرتهِ ، تلتقي في حيز الدلالات المتتالية لإستيعاب الأثر التشخيصي للوحدات المتشكلة الأجزاء ضمن بنية التكوين العامة .

لذلك حين إختار (اولدينبيرغ) (تصميماتهِ الإعلانية من صور توضيحية ، أشياء جاهزة ، الأغذية السريعة ، سلّط الاهتمام نحو الجذب الصوري المجرد للمظهر المثالي لبنى تلك الصور ، التي أستخدم فيها أنواعاً من المواد مثل القماش و الفينيل / جلد اصطناعي و الزجاج ، و الملحقات المنزلية من تواليت ، آلة كاتبة ، نقطة ضوئية كهربائية ، إلى أجزاء الغذاء و خرائط مدينة نيويورك) [4] .

وشهدت أعماله الفنية ، تجارب في تأثيرات الإزاحة البنائية و الفكرية ، من خلال إستخدامه للمكونات و الأشياء الجاهزة شكل (193) التي غالباً ما تكون منفذة بمادة الفينيل ومحشوة بالألياف ، يقول (اولدينبيرغ): (أنا أستعمل محاكاة ساذجة ، لا لأني لا أملك مخيلة أواني أود أن أقول شيئاً عن العالم اليومي ، أنا أقلد أشياء ، و أشياء مولدة مثل علامات ، أشياء مصنوعة ، ليس بقصد جعلها فناً ، والتي تحوي بساذجة سحراً وظيفياً معاصراً ، أنا أحاول أن أنأى بها إلى أبعد من هذا من خلال شحنها و تطوير علاقتها ، فأنا أقلدها لأني أريد من الناس أن يعتادوا على إدراك قوة الأشياء وهو هدف تعليمي) [2]

ففي عمله شكل (194) المعنون (7.up) توجد زخرفة تقنية ، تقلّد الإنتاج الحقيقي من خلال yستخدام الألوان على سطح الإعلان الذي صمّمت عليهِ عبارة (7.up) بشكل مجّعد ، وقد طليت بشكل عشوائي ينم عن حركية تعبر عن الأشياء المستخدمة في الحياة اليومية مثلما عمل معاصرهُ (وارهول) في تصميم الصور التي تمثل العلب و المنتجات الاستهلاكية الأخرى ، إن (اولدينبيرغ) يعبر من خلال أعماله عن إنعكاس حيوي للسيطرة التجارية على المجتمع الحديث و اعتبار إمكانية أن يكون الفن سلعة استهلاكية .

شكل

هذه الأفكار وجدت صداها عند فنان شعبي آخر هو (روي ليختنشتاين 1923-) ، والذي تستند نتاجاتهِ إلى (مسلسلات كارتونية تعتمد على الشكل ، يقول الفنان إن الإدراك المنظم هو غاية الفن ، وأن فعل النظر إلى رسم ما ، لا علاقة لهُ بأي شكل خارجي يتخذهُ الرسم ، بل عليهِ أن يسعى لبناء نسق موّحد من الرؤية فللكارتونيات أشكال متعددة ترمي إلى التصوير ، وأنا أرمي إلى التوحيد ، عملي في الواقع يختلف عن المسلسلات الكارتونية ، إذ أن كل علامة هي حقاً في مكانٍ مختلف)[3]. كما في الأشكال (195) ، (196) ، (197) .

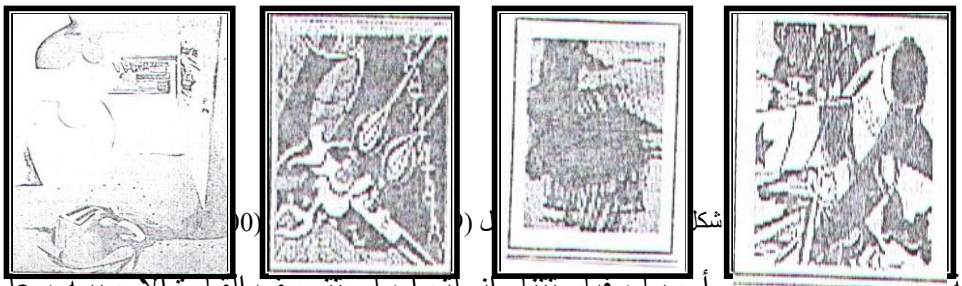
إن رسومه تنأى بالرسم كفعل بصري إلى تشكيل علامي متخيل ، ينتج قصة متسلسلة من الوقائع الكارتونية التي تنتقل فيها مستويات النظر من تحرير عناصر التصميم من المحدّدات المسبقة ، إلى مواكبة الإنفلات من تجسيد الوعي المعطى كمثال سلوكي و حسي ، وقد تكتسب المعرفة الحسية تلك ، صياغة علائقية مع تفكيك بنية التصميم إلى فرضيات متعددة ، كما في شكل (198) و شكل (199) و طرائق سردية تتشظى فيها الدلالة الحضورية للشكل التصميمي ، وفقاً لحالة النسق الباني للثقافة الشعبية ، وإدراك توجهات المجتمع الاستهلاكي . من خلال تصوير كل جزء صغير من الرسوم الكلية و تكبيرهُ ، كشكل مدرك ، يعلن عن حدثٍ ما من خلال تركيبهِ ، بالشكل الذي يجعل منهُ إعلاناً صورياً محضاً ، تجارياً ، كارتونياً ، أو دعائياً .

---

(1) Shuh , John , Teaching yourself to teach with objects ,Ipid , P. 8-15.

(1) سمث ، أدوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 39-40 .

(2) سمث ، أدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 138 – 139 .



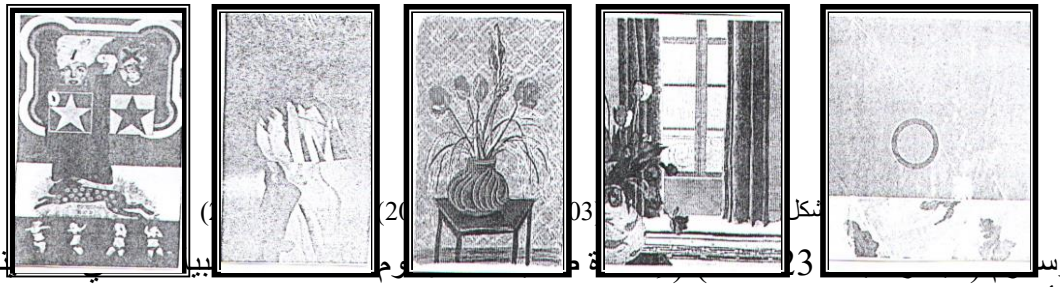
شكل (200) شكل (201)

وبالنسبة إلى [illegible] في أوربا ، فبإستثناء إنجلترا ، لم تتعرف القارة الأوربية ، على فن البوب الأمريكي إلاّ في نهاية الخمسينات ، بيد أن (الفنان الأوربي الذي تخطى مسألة التثبت من واقع المجتمع الصناعي و نمط الحياة المدينية ووسائلها الإعلامية ، يسعى من خلال الطابع النقدي و الإستفزازي لعملهِ الفني ، لأن يُظهر وسائل المجتمع الإستهلاكي ، وأن يشكّل بها ، وقد توضح الموقف النقدي و الدادائي للفنانين الأوربيين الذين كان لعملهم الفني صفة الحدث و المضمون الإجتماعي البارز) [1] .

فـ (ريتشارد هاملتون 1922 -) لديهِ (إنفعال و سخرية تهكمية يستخدمها في تصميماتهِ التي تميل إلى الإختلاف جذرياً الواحدة من الأخرى ، إذ أن كل تصميم منها هو تجسيد لفكرة معينة)[2] ، وتعددت تلك التصميمات لتشمل تصميم الأزياء و السيارات و مظاهر الحياة العصرية الأخرى ، وقد عبر (هاملتون) عن الخصائص التي ينشدها في الفن وهي (الشعبية ، الزوال ، عدم الضرورة ، خفة الظل ، و الإنبهار ، إضافة إلى هذا يشترط أن يكون قليل الكلفة و بإنتاج وفير ، وقتي ، ويؤلف تجارة كبيرة) [3] شكل (200).

أما (ديفيد هوكني 1937-) فقد تشكلت رسومه (في بداية الأمر بأسلوب كارتوني ساذج ، يدين معظمه لرسوم الأطفال شكل (201) ، ثم تطورت صورهُ المحفورة المعنونة (تطور الخليع) وهي تعكس مواقف متناقضة و تصاحبها تعليقات لاذعة في الغالب ، ثم صار رسم (هوكني) مثقلاً بالواقعية ، ثم بالفوتوغرافية) [4] كما في الأشكال (202) ، (203) .

و يعتبر (آلن جونز 1937-) أقل سرداً في رسمهِ من هوكني ، فهو (مولع بالإنسلاخات و التحولات و غوامض الرؤية و تبدو سلسلتهِ (الخناثى) وهي أخيلة ذكرية / أنثوية متداخلة على القماشة الواحدة ، خير ما يمّيز عملهُ)[5] شكل (204) ، وينطلق (جونز) من (الوسائل الدعائية و أساليب الإغراء في المجلات المصّورة و الملصقات) [6]



شكل (202) شكل (203) شكل (204) شكل (205)

وتمثل رسوم [illegible] 23 [illegible] بيعيات و الأربعينات،وأعمالهُ تتراوح بين ذكريات و بطاقات بريدية و لعب و حلي متواضعة)[7] كما في شكل (205)

بنية التصميم في الـ(op art) بين الإيهام البصري وهندسة التجريد:

تعد التجارب التصميمية في الرسم التي أنتجت من قبل أتباع هذه الحركة ، قريبة من الأهتمامات العلمية التي تؤكد على فواصل الحوار و البحث المنطقي في الأخذ بمسببات الظواهر التي تقام على أساس علمي ،

---

(1) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 270.

(2) Smith , Edward Lucie , Pop Art , Ibid , p. 230 .

(3) سمث ، أدوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 24 .

(4) سمث ، أدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 123- 124 .

(5) سمث ، أدوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 32-33 .

(6) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص272 .

(1) سمث ، أدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص119-120 .

فالإحساس بالرؤية البصرية ، كإستجابة واعية ، تشترط تبريرات عقلانية تعتمد على معطيات الحس البصري من جهة و محاولة فك الإيهام المظّلل للعين من جهة أخرى .

من هنا كانت التحليلات الجمالية و المعرفية للرؤية البصرية في الفن البصري* ، تعتمد على حقيقة قياس الظواهر الخطية و اللونية و الشكلية التي تصمّم بتنظيم عالٍ لتقديم تفسيرات مفتوحة لظاهرة (الخداع أو الإيهام البصري)** ، والذي يثير مزايا الترابط بين معادلة المثير و الإستجابة ، في ضوء متغيرّات الصورة التصميمية ، قياساً بصورة الإيهام ، وكلاهما يمكن إعادة قراءتهما ، في حالة التوصل إلى مجموعة الإختلافات و التركيبات في محاور البناء العام للتصميم ، والتي تتحفز من خلالها الإختلافات العابرة في سلسلة إكتشافات حركية / صورية ، شبيهه بعض الشئ بنتاجات الفن الحركي *.

إن العلاقة (بين العلم البصري والفن البصريهي نتاج لطبيعة العالم المادي و التي جرت دراستهُ بطريقتين عامتين هما (الملاحظة و التجربة) ، و الأولى لها تاريخ طويل في الأدب و الثقافة و الفن البصري ، والثانية هي تكييف حديث نسبياً و نتائجها تؤلف العلوم الطبيعية ، وهذا الأمر قابل للتطبيق بين كلا المصطلحين بشكل كبير ليس فقط بسبب الأساليب الشكلية ولكن بسبب قواعدهُ الخاصة بتغيير النتائج المتحققة ، رغم أن طريقة الملاحظة التي توجد في قلب الفن لا يتوفر لها أساس صلب و مطلق من القواعد كما يمكن لها أن تتأثر بعوامل كثيرة منها منظر العالم المادي المتطور إلى علوم طبيعية وعلوم بصرية)[1] .

أستعمل الفن البصري في التصميمات ذات البعدين ، و الثلاثة أبعاد ، وكلاهما يكتشف و يستثمر نظر العين و مدى أستجابتها ، تبادلياً ، مع محتوى النزعة التجريدية / الشكلية التي تتضمن صوراً إيهامية (تستغل قدرة المتلقي لإكمال الصور في العقل على أساس تجربة سابقة ، وفق مبدأ الشك ، كالظاهرة البصرية في التصميم ، وهذا ما أكدهُ (وليام سيتز) منظّر هذه الحركة من أن الـ (op) هو فن توليدي للأستجابات الحسية و يمتلك الصفة الحركية التي تحفّز الصور المخادعة و الإحساسات عند المتلقي فيما إذا كان ذلك حدث في بنية طبيعية فعلية للعين أو الدماغ نفسهُ) [2] .

(*)الفن البصري (op Art) مصدره (optical Art) ، حركة فنية ظهرت في بداية الستينات من القرن العشرين ، يحاول فيها الفنانون خلق إنطباع حركي على سطح الصورة ، عن طريق الخداع البصري ، وهي مشتقة من الفن البصري و تسمى بأسمهِ ، وهناك من يطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبة إلى (شبكة العين) ، وتعززت هذه الحركة بسلسلة معارض أقيمت عام 1965ومن أشهرها (العين المستجيبة) في نيويورك ، ويبحث هذا الفن في العلاقة الصورية الخالصة التي تربط المتلقي بالتصميم ، من فناني هذهِ الحركة الهنغاري (فكتور فازاريلي 1908 – 1997) ، و الانكليزية (بريجيت رايلي 1931-) ، و الفنزويلي (جي.آر. سوتو 1923 -) و الأمريكي (جوزيف ألبرت) للمزيد ينظر:
(Information about Art Movements ، 1999-2004 by J.Kozielski) .

(**) الخداع أو الإيهام البصري: خداع تتعرض له حاسة البصر، ويشير عادةً إلى توّهم يتعلق بالصلات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات، ينتمي هذا الطراز من الخداع إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الأخدعة الهندسية، وتبدو فيه الأشياء والأشكال والخطوط على غير حقيقتها أمام الناظر.
الخداع الهندسي: تطلق هذه التسمية عادة على مجموعة من خداعات النظر أو البصر ومنها خداعات المسافة والإتجاه بشكل رئيسي.
خداع هرينغ: أحد الخداعات الهندسية البصرية، حيث تبدو الخطوط المستقيمة المتوازية وكأنها منحنية صوب الداخل عندما يتم رسمها عبر سلسلة من الخطوط المتشعبة عن نقاط خلف أطرافها، والمتقاطعة فوق الخطوط وتحتها.
الخداع الحركي: ظهور الحركة في شئ ساكن وغير متحرك أو إدراك حركة مكانية حيث لا توجد أشياء تتحرك وينشأ أحياناً بفعل حركة نسبية، وأحياناً يعود إلى طبيعة الإحساس التالي في أعقاب حركة متواصلة من جانب الفرد أو إثر إختباره المرئي للحركة المستمرة. (أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ط1، مصدر سابق، ص112-114).

(*)الفن الحركي (kinetic Art): يقصد بالفن الحركي هو الفن الذي يتضمن حركة، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (kinesis) وتعني حركة أو (mobile) وتعني متحرك أو نقال، بيد إن الفنان الحركي غير مهتم بتقديم حركة، لكنه مهتم بالحركة نفسها كجزء متمم للعمل، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والممثلة غيركاف بنفسه لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى من الفن التي تتضمن حركة، لأن العمل في الفن الحركي يجب أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة، إذ إن التأثيرات الملائمة للفن الحركي يمكن أن تنتج من حركة المتفرج أمام العمل أو بإستعمال المتفرج أو تعامله مع العمل ويكفي أن نقول هنا بأن عمل الفن البصري الذي قد يعتبره البعض فرعاً من الفن الحركي، فإنه لايمثل حركة، لكنه يعطي إنطباع حركة فعلية (واقعية)، وفي الفن البصري (إن العمل نفسه يظهر أنه يتحرك).
إن فن النحت الحركي يتضمن أربعة أنواع من الأعمال الحركية هي(أ- أعمال تتضمن حركة فعلية مثل إستخدام التنوع الواسع للآلات المتحركة بالطاقة الكهربائية أو إستخدام القوى الطبيعية مع الطاقة الكهربائية أو المغناطيسية أو طاقة المحركات الميكانيكية. ب- الأعمال التي تتضمن حركة من قبل المتفرج. ج- الأعمال التي تتضمن ضوء. د- الأعمال التي تشمل مشاركة المتفرج.) للمزيد ينظر
(Concepts of Modern Art(Cyril Barrett-Kinetic Art)p.212-222.)

(1) Wade , Nicholas , Movements in Art From Rosso to Riley , perception , Volume 32 ,UK , 2003, P.1029 – 1036

(2) Reichard , Jasia , op Art , in (Concepts of Modern Art , Ibid , P.239 .

بيد أن (طبيعة الفهم الجمالي لتصميمات الفن البصري تأخذ درجة ميل كبيرة للتركيب البصري الذي يعد من أكثر المصادر القوية للمعلومات بالنسبة للأدراك الحسي** ، لذلك توجد حالة أنسجام قوية بين هندسة السطح و التراكيب ، التي توحي بالإنتظام عند ما تكون عناصرها تقترب من الشكل العام ، و تترتب في شكل منتظم ، للحصول على أحكام دقيقة الخواص و متجانسة التكوين) [1] .

وتبدو الظاهرة البصرية في تصميم العمل الفني بمثابة تعريف بحراكية العلاقات البنائية الغامضة ، وإكتشاف التناقضات بين الحقيقة الفيزياوية و التأثير النفسي ، كأسلوب تعبيري فني و معرفي ، للخليط البصري مثل الألوان و درجاتها ، الضوء و مقدارهُ ، الأشكال و طبيعة تكوينها ، فضلاً عن التقنية التي تعد البنية المحركّة للفعل البصري ، ومن خلالها يتشكل الإطار العام لبناء الصورة البصرية ، ضمن آليات التحليل و التركيب للبنى الهندسية المتعددة الأشكال ، من دوائر و مثلثات و مربعات و مستطيلات ، وأشكال خماسية و سداسية و ثمانية ..، والتي تمثل هيكل البناء التجريدي لأشكال و صور الفن البصري .

إن توظيف بنية التجريد في الفن البصري ، يدلّل على مشروعية البحث ، وتقصّي ظاهرة اللامرئي الذي يمثل أعلى حالات التعبير عن الواقع الحقيقي (الجوهري ، العلوي ، السامي ، الروحي) ، ومن هنا كان(الفن البصري يمتلك تفسيراً نشوئياً أو تطورياً ضمن تضمينات مظاهرية تتعلق بالثقافة و بفسيولوجية البشر أي علم وظائف الأعضاء ، و التي تعمل مجتمعةً على تأسيس الطبيعة الجوهرية للفن البصري الذي يبحث في الشكل و تعديل المنظور و اللون و الخط) [2] .

ويمكن تقسيم تصاميم الفن البصري وفقاً لما تقدم إلى نوعين رئيسيين : (الأول يُعنى بالتصاميم التي تتكون من ومضة و نبض و إبهار للعين ، وبالذات تلك التي تتألف من تصاميم بيضاء و سوداء و التي تستثمر الظاهرة البصرية للمجموعات الشكلية و الحركية عبر السطح وفي العمق ومن ممثلي هذا النوع فازاريلي ، رايلي ، و ستيل ، و النوع الثاني يشمل التصاميم الأقل عنفاً و إضطراباً والتي تمثل ألغاز حيزية (في فضاء التصميم) وهي تستثمر الظاهرة البصرية للصور العكسية بالنسبة للشكل و الأرضية ، ويعد سوتو و جوزيف ألبر من ممثلي هذا النوع [2] .

مثّل(فكتور فازاريللي) * الطبيعة الحقيقية لبنية هذا الفن ، من خلال أطروحاتهِ الفنية الجريئة ، والتي قدّر لها أن تلعب دوراً كبيراً في قيام إسلوب جديد مثل إنفتاحاً فكرياً و ثقافياً و فنياً في فنون ما بعد الحداثة ، وجسّد إشكالية حوارية و جدلية جديدة في واقع البحث الجمالي ، من خلال ضرورات الإتصال المفاهيمي التي عصفت بواقع الفن في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية ، فكانت تصاميم (فازاريلي) تعبّر (عن مبدأ الوحدة الفنية على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية ، ومن هنا جعل من المربع ، وحدة تشكيلية و هندسية ، أضاف لها أشكالاً أخرى غنية في تنوعها ووظائفها ، إضافة إلى تلوين كل عنصر أو وحدة فيها ، لذلك فإنهُ يقدم عدداً لا حصر له من إمكانيات التمازج بفضل تناقضهِ أو تناغمهِ مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية ، وتناقض المساحات المتلألئة و الساكنة) [4] . كما في الأشكال (206) ، (207) .

أستعمل (فازاريلي) (الغموض البصري من خلال التماثل المختصر (الأيقاعات المنغّمة و الاشكال الهندسية في تصميماتهِ التي مثلّت مواضيع كثيرة منها قطع الشطرنج و تراكيب حول النمور و الحمير الوحشية التي مثلّت وسائل لنماذج مقلّمة بالأبيض الأسود ، وكذلك التراكيب ثلاثية الأبعاد ، والتي عّمل فازاريلي من

(**) الإدراك الحسي: هو العملية التي يصبح فيها المرء واعياً على الفور لشئ ما، ويقال للإدراك حسياً عندما يكون ذلك الشئ الذي نعيه على الفور هو الشئ الذي يؤثر في أحد أعضاء الحس لدينا، وهناك نظريات عديدة في تعليل الإدراك ومقوماته وكيفية حدوث الإحساس بوجود الأشياء الخارجية وعلاقات هذه الأشياء، ودور الخبرة الماضية في تفهم المدرك، والعلاقة بين الحواس والمنبهات (أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ط1، مصدر سابق، ص31).

(1) Todd , James , and H.J.Omes , The perception of Doubly Curved Surfaces from Anisotropic textures , the Ohio state University , USA , 2003 , P.7 .

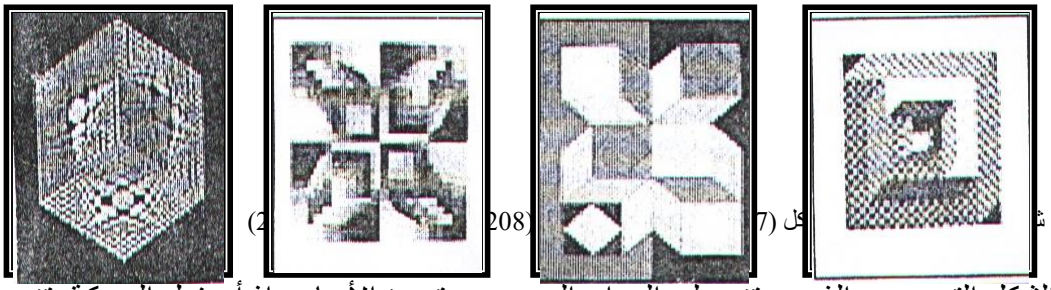
(2) Palmer , Craig , The Ancestress Hypothesis : Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe . , Rutgers University press : New Brunswick , NJ, 2003 , P.67 .

(3) Walker , John , Art since Pop , Ibid , P. 11-12 .

(*) هنغاري ولد في عام 1908 و توفي عام 1997 ، درس الطب أولاً ثم ألتحق بمدرسة فنية ، وانتهى بهِ المطاف عام 1928 إلى أكاديمية موهيلي في بودابست ثم أستقر بعدها في فرنسا ، ويعد أحد أعمدة الفن البصري في العالم ، بدأ كرافيكياً ثم تحول إلى الرسم عام 1943 .

(4) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 243 .

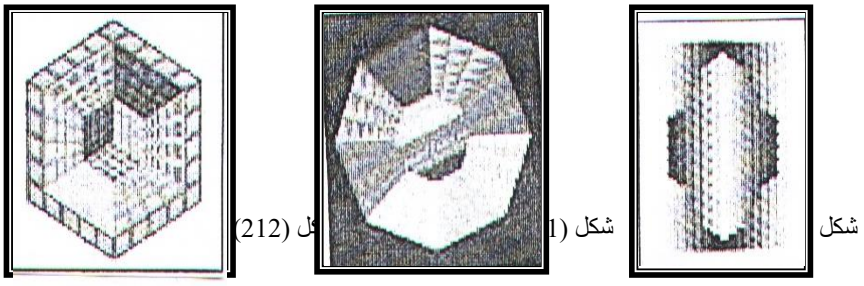
خلالها جميعاً ، على كيفية نشوء العلاقة بين التصميم و المتلقي من خلال المفهوم الذهني لحقل الفن الذي يتضمن الأحساس بخلق تأثير طبيعي على المتلقي) [1] .



شكل (207) شكل (208) شكل (209)

من هنا كان الشكل التصميمي الذي يستند على الخداع الصوري متعددة الأبعاد ، إذ أن فعل الحركة يتنوع حسب طبيعة التشكيل في بنية تصميم الصورة ، فتتخذ بنائية الحركة بعداً تركيبياً و تكاملياً تتجاوز فيهِ الثابتة و المتحركة من خلال التداخل من البسيط إلى المعقد و بالعكس ، وكذلك من خلال مضاعفة و تفعيل طاقة الخيال و دمجها بالواقع عن طريق تلمّس الظواهر المحيطة بالأشكال الهندسية من خطوط مستقيمة متكررة عمودياً و أفقياً ، ومن دوائر و مربعات و مثلثات و مستطيلات ، تتجاور و تتكرر و تتداخل فيما بينها كضرورات تعزز الوحدة البنائية ، حسب طبيعة النظر إلى السطوح المرئية المتراكبة وأدراك ما يمكن من تأثيرات حسية مفترضة فيها ، كما في الأشكال (208) ، (209) .

وتبقى للرؤية البصرية أثر في دراسة الأدراك الحسي الأنساني في تصاميم الفن البصري عند (فازاريلي) كما في الأشكال (210) ، (211) ، إذ أن (التركيبات المتكونة من نقاط من الطلاء و المستندة على فرضية أن تلك الاحجام و الأشكال لتلك النقاط على السطح التصميمي يمثل شكلاً موحداً تقريبياً ، فدرجات التحدّر في البنية التصميمية للسطح ، تعرف في هذا السياق عن طريق التغيرات في المساقط الهندسية لتلك النقاط ضمن الصورة المرئية ، متضمنة خصائص تدريجية متنوعة مثل الكثافة ، التقطير في خطوط الرسم ، المقياس المدرج في الرسم) [2] . بحيث تتراكب الوحدات الهندسية ضمن أطار هندسي يوّحد الخصائص التكرارية و القياسات الأحصائية لتركيب السطح التصميمي .



شكل (210) شكل (211) شكل (212)

إن (حالة التراكبات المنعكسة على السطح المرئي هي الخواص بيانياً ، و أنها تكون قريباً متساوية في كل الأتجاهات ، وعندما يكون هذا الأفتراض مقنع فأنهُ من الممكن أن نقدر التكييف الموضعي للسطح التصميمي وفق قياسات بنية الشكل في رسم الخطوط ، و التراكيب ، و الأسقاطات الحركية البصرية) [3] كما في شكل (212) .

---

(1) Reichard ، Jasia ، "op Art" ، Ibid ، p . 241 .

(2) Cutting ، J ، E، and Millard ، R ، " Three Gradients and The perception of Flat and Curred surfaces " ، Journal of Experimental psycho logy : General ، 113 (2) ، 1984 ، P. 198-216 .

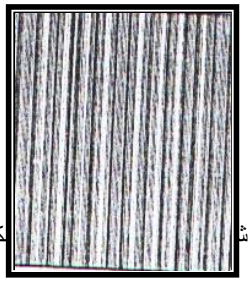
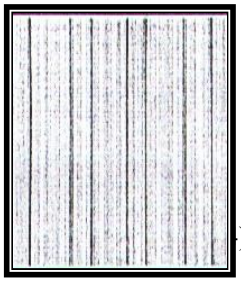
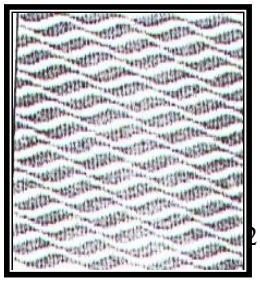
(3) Clerc ، M ، and Mallat ، s ، " The texture gradient equation for recovering shape from texture " ، IEEE transactions on pattern Analysis and machine Inteuigence ، 2002 ، P.536 – 549 .

يؤكد (فازاريلي) إن (قيمة النموذج الأصلي لا تكون في ندرة ذلك الشيء ، بل في ندرة الخاصية التي يمثّلها ، وأن عصرنا بطغيانهِ التقني و بسرعتهِ و بمكتشفاتهِ يفرض قانونهُ علينا ، وأن الرسم التجريدي اليوم ، الجديد في مفهومهِ ، المتباين في توجههِ ، ما فتِئ يملك صلاتهُ بالعالم السابق بالرسم القديم ، لكن بتقنية عادية وطرح مألوف يشهد أنهُ إلى الوراء و يلقيان ظلاً من اللبس و الغموض على منجزاتهِ) [1]

لقد ركزّ (فازاريلي) على التأثيرات الحركية ، وكانت الحركية بالنسبة إليهِ مهمة لسببين (أولهما سبب شخصي يكمن في أن فكرة الحركة أستحوذت عليهِ منذ طفولتهِ ، و الثاني هو الفكرة الأشمل بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية يوجد أساساً في عين الناظر و ذهنهِ و ليس على الحائط فحسب ،' أنهُ يكتمل عند النظر إليه) [2]

ومن هنا كانت خصوصية البحث في جمالية التصميم عند (فازاريلي) ، تندمج ضمن متوالية بحثية تتألف من بنيتين رئيسيتين : عميقة تتعلق بالبناء الداخلي و علاقتهُ ، و الأخرى ظاهرة تتعلق بالسطح التصميمي و فظائهِ و تقنيتهِ و تعطي كلتا البنيتين قيمة حوارية لفك الأشكالية بين المتلقي و أيقونية الصورة الأيهانية التي تتحرك ضمن حّيز البنية التصميمية العامة ، ولذلك فإن مضاعفات الأثر الجمالي يتوجه من و إلى العين بواسطة الموضوع البصري ، عن طريق الأدراك الحسي الذي يحفّز تلك العلاقة ، ويجعل من المؤثرات المشتركة نموذجاً للأفصاح عن مكنونات ما ورائية ، لا مرئية ، تتحقق تأثيراً نفسياً ، فكرياً ، جسدياً ، لحالة الأكتمال البنائي التي تتكشف من خلالها فاعلية الجدل و التأمل و التفكير و الفعل و الذاكرة .

إن مشاركة المتلقي في العمل الفني ، و أبراز الظواهر النفسية الفيزيولوجية للحركة ، وما يقدمهه الفنان من أحساسات بصرية و التأكيد على العلاقة بين الشيء التشكيلي و العين الأنسانية من جهة أولى ، و البحث ن روابط بين الصورة و الحركة من جهة ثانية قادت جميعها إلى(أستخدام وسائل أخرى لهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يوّلدهُ انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم التي يقودها إلى العين ، هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاور الخطوط أو تراكم المساحات ، وما يطرأ عليها من تعديل أو تفاوت فيما بينها ، أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل تموّج مظلل للعين ، وهذا ما توّصلت أليه (بريجيت رايلي 1931-) * من خلال أستخدام وحدات هندسية أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة) [3] كما في الأشكال (213) ، (214) ، (215) .

شكل (213) شكل (214) شكل (215)

(1) سمث ، ادوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 58 .

(2) سمث ، ادوارد ، نفسهُ ، ص 59-60 .

* رسامة أنكليزية ، مصممة ، ولدت عام 1931 ، تعتبر رائدة الفن البصري في بريطانيا ، درست في كليات الفنون : كولد سمث 1945- 1952 ، R . C . A 1952- 1955 ، كلية لوفيرروف 1959- 1961 ، كلية هورنسي 1960 ، كلية كروديون 1962- 1964 ، عملت مصممة استشارية في وكالة أعلان جي والتر ، منحت دكتوراه فخرية من جامعة أكسفورد 1993 ، ومن جامعة كامبردج ، أقامت معارض شخصية عديدة (1962- 2005) منها : 1962 قاعة رقم (1) لندن ، 1965 قاعة ريتشارد فيجان نيويورك ، 1996- 1967 متحف الفن الحديث نيويورك ، 1970- 1971 قاعة هاوارد لندن ، 1971- 1973 معرض متنقل : قاعة وايت و ورث ، متحف D . L . I ، قاعة جانيس سدني نيويورك ، قاعة نيشامورا طوكيو ، 1992- 1993 متحف جوزيف ألبر لندن ، 1994 معرض أستعادي في لندن ، 1995 معرض في مدينة ليدز ، 1998- 1999 أبوت هال ، 1999 – 2000 ويست فالن ، 2000- 2001 قاعة مركز واي للفنون ، 2002 متحف هايس أسترز نيويورك ، 2003 معرض أستعادي قاعة تاتي لندن ، 1999- 2000 معرض الظلام و الضوء قاعة جون هانسرد ساوثمبدون ، 2000 معرض تجميع قاعة تاتي للحداثة ، 2000 معرض الأزرق قاعة الفن الحديث وول سول . للمزيد أنظر الموقعين على شبكة الانترنت:

- www.art cyclopedia.com / art ists / riley - bridget.html
- www.paceprints.com / contemporary / riley .

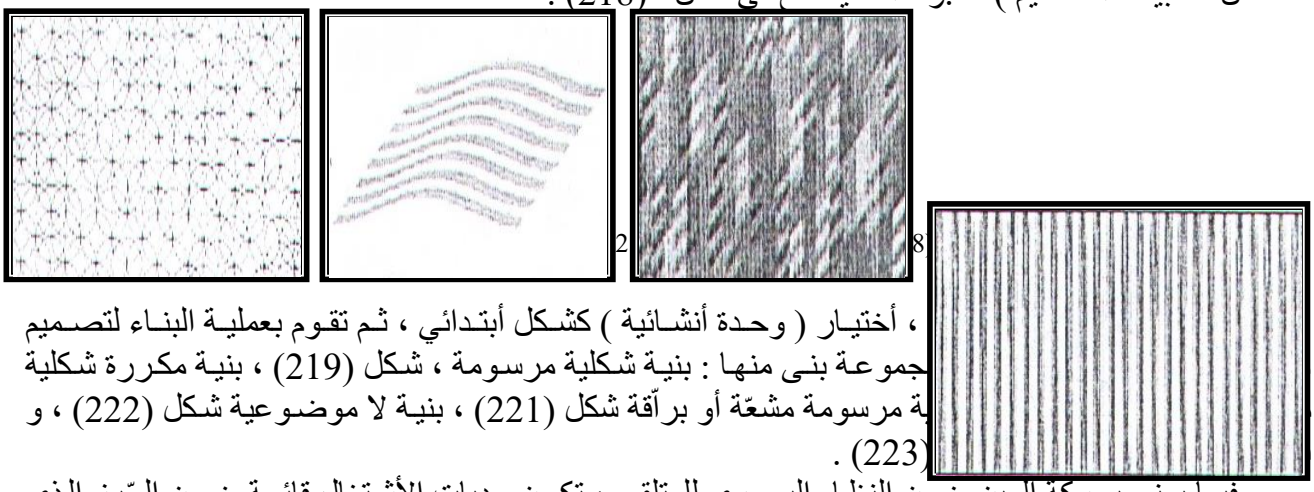
(3) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 244- 245 .

هذا النوع من الطرح الفني و الجمالي بالنسبة للفن البصري ، يُعد أستخداماً مثيراً للبحث في دلالات الضوء و أسقاطاتهِ المنتظمة على التركيب السطحي للتصميم ، فقد عملت (رايلي) على سلسلة من النماذج المقطعية المستوية أو المتوازية والتي تحتوي على أنحناءات خطية و لونية مفترضة ، تكون فيها (الأضاءة) بمثابة الفاصلة التي تعتمد إلى ربط الشكل التصميمي بالكيفية الموضعية للفضاء ، ومدى الأستجابة الفورية لحالات الأتصال المتبادل (المرسل و المرسل أليهِ) ، والتي تتمظهر على شكل شرائح مستطيلة عادةً بشكل نظامي كما في شكل (216) ، و التي تعتمد على درجة ما يتوصل إليهِ المتلقي من أدراك حسي لتقييم البنية التركيبية للتصميم .

وعلى أية حال فأن (خواص السطوح التصميمية المختلفة مهما كانت دقيقة فأنها توحي بأن نماذج التركيب البصري توفر معلومات مفيدة من ناحية الأدراك الحسي حول الأداء (التفسير) الممكن لشكل التصميم و حالة التحليلات الأدراكية للحركة و الظل) [1] ، و التي تتوائم مع توالد الأقساطات الذهنية للمتلقي بأتجاه نموذج تحليلي مرن ، يتفاعل مع منطق الفعل القصدي شكلاً و مضموناً ، وبالتالي تتحول الحواجز المتراكبة في بنية التصميم إلى حالة من اللاوعي و النزوع التفسيري للأداء بمدى لا يمكن فهمهُ من خصوصية الفضاء و علاقتهِ التصويرية الضوئية ، التي تستجيب تارةً لواقع عياني و تتوّصل إلى إنشاءات في واقع لا مرئي تارة أخرى .

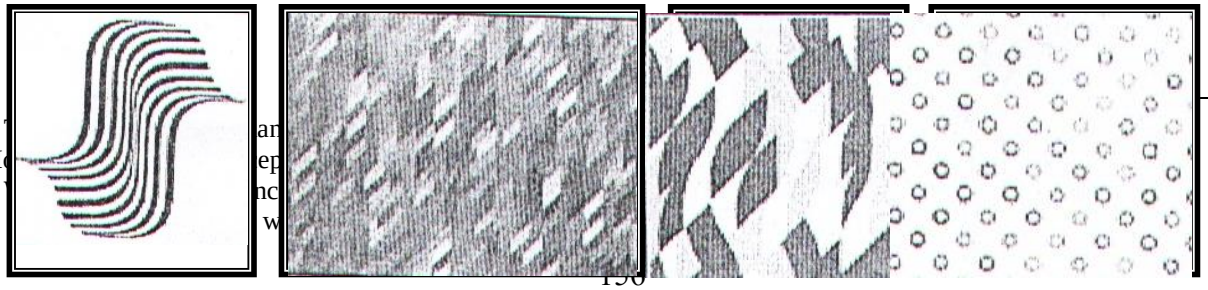
وحين سعت (رايلي) في سلسلة تصميمات إلى تأكيد الخطوط الملونة و المفصولة بفواصل من اللون الأبيض أو الرصاصي ، كانت (تؤكد أن أحزمة و أشرطة اللون تشير حالة من التحلل اللوني في شبكة العين ، وبالتالي تنتج صورة ذات أحساس بصري تكون مشعّة على الخطوط المتداخلة من اللون الأبيض ، حتى يضيء السطح الكلي لقماش التصميم بوجود شبحي للون المستّحث) [2] كما في شكل (217) .

عن تلك التناقضات قادت (رايلي) إلى البحث في تراكيب تعمل على ثنائيات جدلية من قبيل: سريع / بطيء ، ساكن / حركي ، سحب / دفع ، ، ضوئي / معتم ، والتي تشكل حافزاً لتميّز الطاقة الصورية للتصميم ، بالأضافة إلى ما تعكسهُ من طاقة جمالية و عاطفية ، وفي ذلك تؤكد (رايلي) (في تصميماتي ثمة أستدعاء و تخطيط للعلاقات البنائية في الصيغ البصرية المؤلفة من تركيب تناقضي وآخر تناقضي ظاهري ، وكذلك حركات اسرع و أبطأ ، الألوان الباردة و الدافئة ، الفرع البؤري المفتوح ، التكرار المخالف للحدث و التكرار المطابق للحدث ، التزايد و التناقص ، الساكن و الفعال ، الأسود المناقض للأبيض ، الرمادي كتوافق تكراري متسلسل لقطّبيات التصميم)[3].وهذا ما يتضح في شكل (218) .



، أختيار (وحدة أنشائية) كشكل أبتدائي ، ثم تقوم بعملية البناء لتصميم جموعة بنى منها : بنية شكلية مرسومة ، شكل (219) ، بنية مكررة شكلية ة مرسومة مشعّة أو برآقة شكل (221) ، بنية لا موضوعية شكل (222) ، و (223) .

وفيما يعنى بحركة العين ضمن النظام البصري للمتلقي ، تكون مديات الأشتغال قائمة ضمن الحّيز الذي يربط مستوى سطح التصميم مع المتغيرات الحركية التي تكون نتائج لعمليات تفاعلية ، وبالتالي فإن (حالة الأيهام البصري ترتبط مع تغير المثير الفيزيائي (المادي) عندما تكون هنالك عدة آثار حسية تنتج



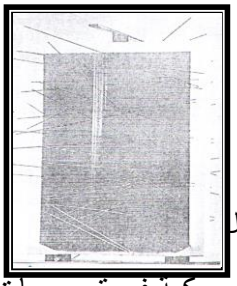
(1) ... an
M... ep
(2) ... nc
(3) ... w

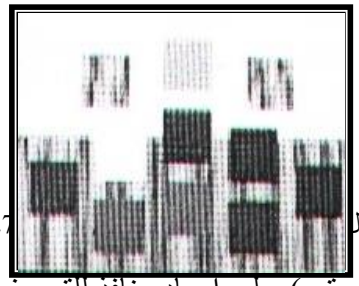
شكل (221) شكل(222) شكل (223) شكل (224)

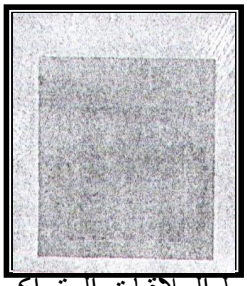
عن المراقبة للنمط ثابت ، فالأرتباطات المتبادلة مع حالة العلاقات لتفسير الحركة الظاهرية ، فعلى جانب تحل حركات العين الصغيرة (الدقيقة) محل النمط الذي يناسب الشبكة ، وعلى الجانب الآخر تنتج التعبيرات في تحفيز الشبكة من تغييرات صغيرة منحرفة (لا بؤرية) في مواصفات الصورة البصرية) [1] ويتضح ذلك في شكل (224) الذي يتضمن تصميم مرسوم يبيّن العديد من الأنحرافات البصرية التي يمكن رؤيتها مصمّمة بالأبيض و الأسود و بأستعمال الطباعة ، فالخطوط المتموجة الشعاعية تظهر و كأنها تومض و تتحرك و خاصة ما حول النقاط المنعطفة للمنحيات ، فالخطوط تتموج بوضوح و تتمدد بشكل حاد في لحظة وتكون ضبابية في لحظة أخرى .

من هنا كان أنتاج حركة ظاهرة بتكرار مكاني عالي يعتمد تعديلات مختلفة ، هو إفصاح عن الأنحرافات الشكلية التي تظهر في مجمل تصميمات (رايلي) ، وبالذات الدائرية التي تكون مرتبطة بمركز معين ، إذ تزداد الأنحرافات بنقط مشعّة كثيرة في حالة النظر عن قرب ، وتقل الأنحرافات أو تنعدم تماماً في التصميم عندما نعّطل الأعصاب البصرية ويتم النظر عن بعد ، ويبدو النمط الدائري في تصميماتها البصرية رمزاً رياضياً ، تتطابق و تختلف فيه التوصيفات الأبتكارية لأيقونية الدائرة ، كشكل محّمل بطاقة جذب عالية ، يستند عليها شكل و مضمون التصميم العام ، وفقاً لفكرتهِ وما ينتجهُ من أثر جمالي ، يفّعل دلالية الشكل بالأتجاه التعبيري ، النفسي ، وما يعكسهُ من حالات أنسجام لوسائل بصرية في بنية الصورة التصميمية .

وبالنسبة لـ (جي . آر . سوتو) * فقد عمل على تحرير تصميماتهِ البصرية من المفاهيم التقليدية للشكل و التأليف ، وأنتقل إلى (تكرار العناصر الشكلية ، وأستخدام عناصر ناتئة تضع أعمالهُ ما بين التصوير و النحت شكل (225) ، و أستعان بخلفيات حركية توّلد نطباعاً بالحركة المتموجة ، وبفضل تراكم العناصر التشكيلية على سطوح شفافة ، يصل سوتو إلى ما يسميهِ - بنى حركية - تعكسها أشكال حلزونية خططت بالزجاج الأصطناعي ، أي أن تراكم لوحين من الزجاج أو وضع لوح زجاجي واحد على خلفية خشبية ، يّولدان حركات بصرية تتبقى ضمنية) [2] .


شكل


شكل (227)



تعمل البنى الحركية في تصميمات (سوتو) على ايجاد منافذ للتعريف بنمط العلاقات المتراكبة و المتداخلة لونياً و خطياً و تقنياً ، من خلال تشكيل وحدات بصرية تكرارية ، تقوم على تحويل مفردات واقعية حقيقية و دمجها مع مؤثرات ضوئية ، للكشف عّما سيؤول أليهِ الناتج من ذلك الأتصال ، الأمر الذي يجعل من تلك التصميمات محض إحالات غير تقليدية للواقع ، إذ تتمظهر فيها ممارسات تقنية تعمل ضمن أجراءات تكوينية ذات بعد تجريدي . شكل (226) .

---

(1) Wade ، N،" Portraits of artists and scientists " ، in The Art ful Eye ، oxford : oxford University press ، 1995 ، pp.399 – 402 .

* رسام و مصمم فنزويلي ، ولد عام 1923 ، تأثر بموندريان و ماليفتش ، يعد أحد أعمدة الفن البصري .

(2) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 245- 246 .

وهذا ما دفعهُ إلى (تركيب الأشياء فوق بعضها ضمن شبكات مخططة ذات رؤوس توصيل معدنية مسلطة أمامها أو أسلاك معلقة بحرية أمام الأرضية المهتزة ، ويدلك هذا الاهتزاز بصرياً ، ترمي إلى أذابة الأجسام الصلبة المسلحة أو المعلقة ، ضمن تكوين موجة بصرية جديدة للمتلقي) [1] .

أما (جوزيف ألبرت) فقد كانت (تصميماتهِ في الفن البصري تبحث في الفوارق الدقيقة للعلاقة النسبية التي تحص ثبات اللون و درجة الظل و الضوء خلال التفاعلات التي تتم تماثلياً من خلال أمكانية أن تدمج ثلاثة ألوان بصرياً كلونين ، أو بشكل معكوس كأربعة ألوان ، وأن ما يسعى أليهِ (ألبرت) هو تحقيق - الأحساس الخالص - بين الحقيقة الفيزياوية و التأثير النفسي في الفن البصري) [2]

ونتيجة لذلك فقد أصبح (ألبرت) مهتماً بتجربة اللون و تداخلاتهِ ، وما يتركهُ من إنطباعات بصرية و نفسية في بنية التصميم العامة . كما في شكل (227) .

السوبريالية وإعادة تصميم الواقع

ظهرت السوبريالية * (Superrealism) في أواخر الستينيات كمحاولة جديدة و مختلفة لحل المسائل المطروحة حول أشكالية التعامل مع حراكية الفن و طبيعة تداولهُ في الواقع ، من خلال آليات بنائية ، تعتمد المنهج النقلي لصور الواقع ، في ضوء إنتخاب الأفكار مدركة تجسد حقيقة الموقف أو المشهد الحياتي للمجتمع ، بحيث تعزز دلالات تلك الأفكار في مجموعة من البنى التصميمية ، تأخذ على عاتقها ربط الفكرة التصميمية بالمحيط الذي تتجسد فيهِ الأشكال و الصور ، و بحقيقة الأمر أن نقل الواقع هنا لا يتم وفق تبريرات سطحية تعتمد الأخذ بمسببات التعاطي مع ما تراه العين المجردة ، وما تنتقل أليها من صور ، ولكن الأمر يتعلق هنا بكيفية التعامل مع الصور المتخيّلة في كشف بواعث الأحساس بالمشهد و جمالياتهِ المتواترة ، ضمن سياقات تترك للأثر المبتدي من تلك المشاهد ، مسافة عريضة لا تقترن صورة المشهد في ذهن المتلقي ، و للأفصاح عن مكونات الذات وما يتشكل من خلالها من أستمرارية تتابعية بحالة(المدرك) كخطاب دينامي ، تتحول من خلالهِ معطيات الصورة الفوتوغرافية إلى مغزى فكري تشوبه سمات منطقية بادية للعيان ، من خلال الحضور الشيئي لأجراء الفكرة التصميمية واقعياً وفنياً .

من هنا كانت الواقعية (تواجه الواقع بعقلية المراتب المدرك لكل الجزئيات و التفاصيل ، معبّرة عن الإختيار الواعي لمظاهر الواقعية و تحقيقاً لهذا الغرض تم أستخدام وسائل مباشرة مثل الآلة الفوتوغرافية / الكاميرا ، الشرائح المنقولة إلى الشاشة والتي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع ، ما يعجز عنهُ بالعين المجردة ، وتمكّنهُ من الحصول على درجة عالية من الدقة بحيث تشير الدهشة وتعطي الأنطباع بواقعية مفرطة)[3] ، وتهدف إلى (البحث في منافسة الحادث المفصّل في صورة الكاميرا ، رغم سطحية هذه الصورة ظاهرياً ، إلاّ إنها تشير عند الواقعيين التصوير بين مشاكل التقنية في تقديم بنية اللون و تدرجاتهِ ، و فعالية الضوء عبر السطح التصميمي و السيطرة على التركيبات و الأنعكاسات المشكّلة للمشهد) [4] .

---

(1) سمث ، ادوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 36 - 64 .

(2) Reichard ، Jasia ، "op Art" ، Ibid ، pp. 240 - 241 .

* للسوبريالية تسميات مختلفة منها : الواقعية المفرطة (Hyperrealism) و الواقعية الأعلامية (realism in Format if) وواقعية الصورة (photo realism) ، وتلحق بها المصطلحات مثل (super : الخارق) ، (Radical : متطّرف) ، (Hyper : مفرط) ، (shap - focus - تركيز حاد) ، و تختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الأشتراكية) التي ظهرت في الأتحاد السوفيتي منذ الثلاثينيات وحتى أفول الشيوعية في الثمانينيات و أختفائها بشكل عام 1989 عند تفكيك الأتحاد السوفيتي والتي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي ، يمجّد الدولة و مثالية الطبقة العاملة ، وكذلك تختلف السوبريالية عن (الواقعية الأجتماعية التي أهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وطرح المشاكل الأجتماعية والتي فعّلت في النصف الأول من القرن العشرين على يد الفنان المكسيكي رفيرا (1886- 1957) ، و كليمنت أدروزكر (1883- 1949) ، وبعض الواقعيين الأجتماعيين في أمريكا الشمالية .

و السوبريالية حركة فنية تشمل الرسم و النحت و الواقعيين من خلال إعادة إنتاج كاملة التفصيل ، التي قريبة جداً من الفوتوغرافية (الرسم الفوتوغرافي) ، وهي في الحقيقة تتألف من صور فوتوغرافية (رغم إن الرسامين بدءوا يعملون مع الرسوم الفوتوغرافية منذ الأيام الأولى لظهور التصوير) ، ورغم موطنها الأصلي الذي أشتهرت بهِ الولايات المتحدة الأمريكية ، إلاّ إنها ظهرت في أوربا منذ نهاية الستينيات وخلال السبعينيات ، ومن الواقعيين الفوتوغرافيين الأمريكيين (ريتشارد إستيس 1932-) ، (إيتشاك كلوز 1940-) ، (أودري فلاك 1931-) ، (جارلس بل 1935- 1995) ، (رالف كوينكز 1928-) ومن الأوربيين الأنكليزي (مالكوم مورلي 1931-) ، و الفرنسي (فرانج ليدان 1949-) للمزيد المصادر :

(In formations about Movement . copyright © 1999 - 2004 by : Jack Kozie lski) and (Art since pop ، Ibid ، p. 44 .

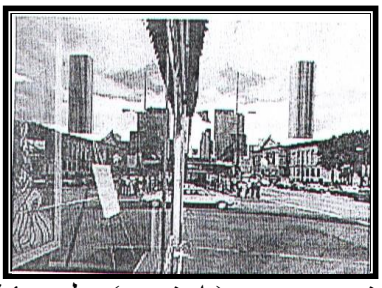
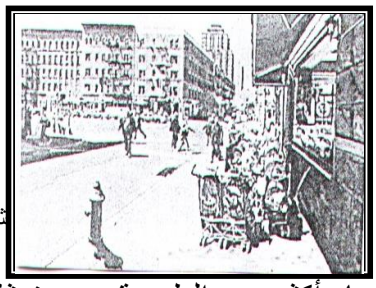
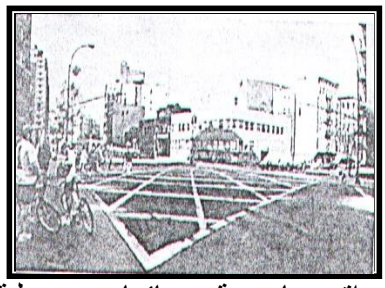
(3) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 285 .

(4) Walker ، John ، " Art since Pop " ، Ibid ، p. 44 .

إن الأنتقال من فن (البوب) إلى السوبريالية ، عزّز من إنتقائها للصور وأختيارها للموضوعات التي تشمل المناظر الطبيعية والمدنية و السيارات ووجهات المحلات و الدراجات البخارية ، والصور الشخصية ، بحيث يكون هدفها (ملئ مساحة الصورة بحضور واقعي مقنع ، شأنها شأن (البوب) الذي ما أن ينتهي العمل بصورتهِ حتى يصبح ظاهرة تجارية) [1]

أن الصورة الفوتوغرافية كوسيلة إتصال (أخذت أهمية خاصة مع تيارات البوب و الواقعية الجديدة التي إعادت تكريس الواقع وأدخلتها في بناء اللوحة - مع روشنبيرغ - ووصفها في إطار جديد يعيد تكرارها مع - وارهول - في صورة مارلين مونرو و قناني الكوكاكولا ، هذا الأهتمام بالصورة الفوتوغرافية تضاعف مع الواقعية المفرطة التي جعلت منها عنصراً تصويرياً ومرجعاً أساسياً لها ، فهي قوام الفكرة ، وتجدد إستجواب الواقع ..، وكذلك تشّكل كلاً متكاملاً ذا دلالة جديدة ، فيتم التعبير عن واقع المجتمع الأستهلاكي ووسائلهِ الأعلامية و التقنية) [2]

يكون البحث عن الوحدة التصميمية في نتاجات (ريتشارد إستيس) * ضرورة معرفية يتقابل فيها المرئي و اللامرئي من الأشياء التي تنتمي إلى بنية الصورة المأخوذة فوتوغرافياً لمشهد ما ، فـ(إستيس) قدّم (المدينة كمشهد مرئي- بصري يصّور بدقة متناهية الأضواء الحادة ، القمامة ، اللمعان على الأجزاء المضيئة ، المنظر الطبيعي ، الحركة في الشارع ، عربات القطار المفتوحة ، المكائن ، أشارات النيون ، وغيرها من مشاهد الحياة المدينية) [3] أن الوضوح الجلي في رسومه، يمّثل أستذكاراً لصور فوتوغرافية فحصت بشكل دقيق عناصر وأجزاء و بنى جانبية غير موجودة غير موجودة في الواقع ، وتستخدم الكاميرا لحل المشاكل التصميمية التي تحدث أثناء عملية التنفيذ ، وعن طريق دمج أثنتين أو أكثر من الصور الفوتوغرافية يقدم (إستيس) صورة تركيبية جديدة تُظهر الأتصال بين الشوارع من جوانب كثيرة مرة واحدة كما في الأشكال (228) ، (229) ، (230) .

شكل

وتنبني رسوم (إستيس) على بيئة البناء أكثر من الطبيعة وهي تمثل مواقع غامضة و بنائيات معزولة و مشاهد لشوارع مدينة ، مصاعد ، سيارات في طرق فرعية و معارض المحلات شكل (231) ، وعلى الرغم من تأثير الخداع التضليلي في رسومه التي توحي بأنها مستنسخة بشكل مباشر من مصدر الصورة الفوتوغرافي إلاّ إنها تقدم في الحقيقة معالجات إنشائية لخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث و اكتمالهِ ، وفق تحقيق أقتران الدال بخصوصية المدلول ، تشييد أسس مفاهيمية تجسّد إدراك حقيقة إن التكوين التصميمي ، أنما ينبثق من قيمة أدائية للزمان و المكان .

---

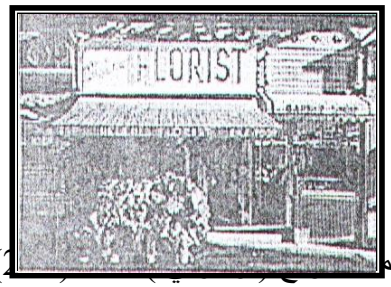
(1) تسدول ، كارولين وآخر ، ما بعد التعبيرية التجريدية ، مصدر سابق ، ص 163 .

(2) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص285- 287 .

* ولد عام 1932 ، في كيواني في أمريكا ، درس في معهد الفن في شيكاغو (1952- 1956) ثم أنتقل إلى نيويورك وعمل في التصميم الطباعي ، وفي محلات متنوعة ووكالات دعائية و نشر مختلفة ، رسم مشاهد لمواطني نيويورك بكثرة ، أقام في عام 1968 معرضهُ الشخصي على قاعة (ألين ستون) في نيويورك ، وكان من المؤيدين الأوائل لحركة السوبريالية ، تأثر بالرسم الهولندي و بالرسامين الأمريكان في الثلاثينات Shuh)، John ، teaching …. yourself to teach، Ibid، (p.8-15) .

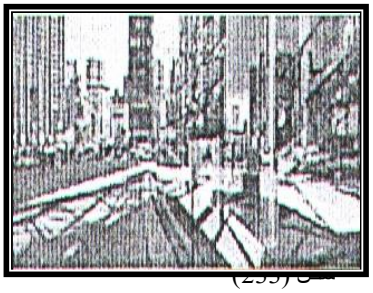
(3) Chilvers ، Ian ، " The oxford Dictionary of 20th Century Art " ، oxford ، p . 235 .

وعندما (يصور - إستيس - واجهة أحد الأبنية القديمة من القرن التاسع عشر والتي تكون لا قيمة لها في نظر التخطيط المديني للحديث ، إنما يريد أن يؤكد أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي ، ويقدم بتصويرهُ محال بيع الزهور صورة مضغرة عن الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى ، كما إنهُ يعيد تقييم الشعور بالأغتراب كظاهرة إنسانية من خلال الصورة التي يقدمها عن محطة بنزين من طراز الباروك) [1] .



شكل

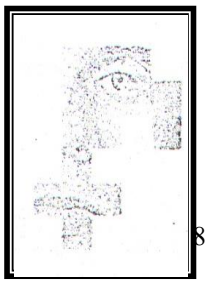
وفي عم (2) ، يبني (إستيس) (كرين ووج) وهنالك سكون واضح يسيطر على المشهد الخالي من المارة ، إن مشاهد المدينة الخالية عند(إستيس) تثير مشاعر الغربة ، ويبدو من التصميم إن المنظور تجسّد بشكل واضح لإظهار البعد الثالث ، وفي بعض الأحيان (يبتعد إستيس عن القواعد السوبريالية بدرجة من التنظيم الخفي الذي يفرضهُ على تكويناتهِ و كلما أزداد المرء تمعّناً في عملهِ ، بدا له بوضوح أكبر ، أنهُ يعتمد على بناءات هندسية محالة بعناية من النوع الذي يندر أن تكتشفهُ الكاميرا لذاتها) [2] . كما في الأشكال (233) ، (234) ، (235).

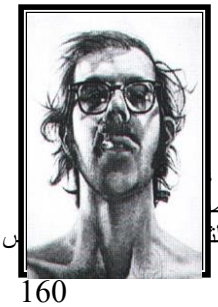


شكل (235) شكل (234) شكل (233)

فيما يقول (إيتشاك كلوز) (إن هدفي الأساسي ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية ، وطرح نسق مختلف في الرؤية ، إذ إن القياس الكبير الذي ألجأ أليهِ يُرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة بالذات ، بهذه الطريقة أجعل الناظر واعياً بالمناطق المشوّشة التي يلمحها بنظرتهِ)[3] . شكل (236) ، (237) .

وفي مجال الكشف عن معالم الحقيقة التي لا ترى بالعين المجردة يلجأ (كلوز) إلى الكاميرا ليصوّر ، من مسافة قصيرة ، وجهاً إنسانياً في مقاطع أفقية متتالية ، كما في شكل (238) ، إستناداً إلى هذه النماذج الأساسية ، ينقل إلى اللوحة بواسطة شبكة خطية ما تتضمنهُ مربعات هذه الشبكة الموضوعة على الصورة - النماذج ، وعندما يستخدم الألوان يعتمد إلى فصل الأساسية منها بحسب طريقة الأنتقاء الفوتوغرافية ، وهذه الطريقة في نقل الصورة الأنسانية هي من التجريد ، بحيث يصعب على المشاهد الذي يرى في هذه التصميمات مختلف تفاصيل أجزاء الوجه تحديد السمات العامة لهذا الوجه الذي فقد الخصائص المتعارف عليها ، لكن العين لا تدرك هنا ، للوهلة الأولى شكلاً تنطلق من لإستيعاب الأشكال الداخلية ، ترى تنوعاً من الأشكال المتناهية الدقة تقودها إلى العامة ، كما في شكل (239) .



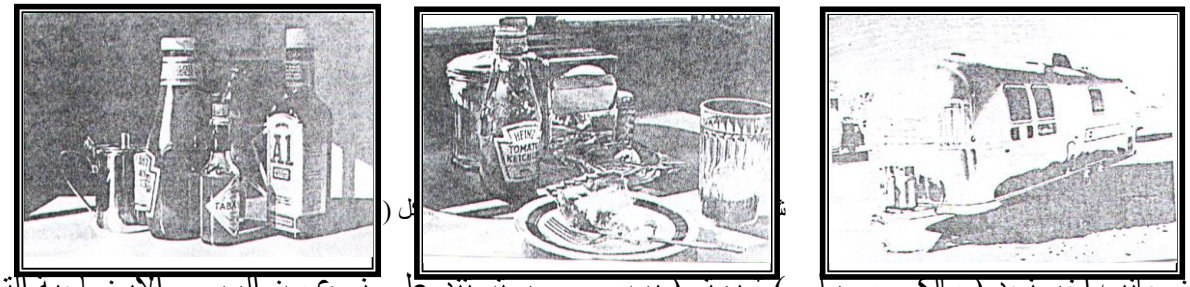


شكل 8

(1) محمود أمهز ، الفن التشكيل ق ،
(2) سمث ، ادوارد ، فن ما بعد ، ص
(3) سمث ، أدوارد ، الحركات ة الق

شكل (236) شكل (237) شكل (238) شكل (239)

ويختلف (رالف كوينكز) المصمم والرسام الأمريكي الآخر ، عن (إستيس) في (أوجه مهمة عديدة ، من النعومة المماثلة ظاهرياً في الصيغة النهائية ، إذ يبدو الموضوع في أعمالهِ ، لهُ بعض الأهمية ، من خلال حوار مع رؤية الكاميرا الأحادية ، وإن حيادية الصيغة النهائية إستهدفت أن تواكب حيادية (السلايد) الملون [1] ، فتبدو رسومه وكأنها خيالية من الأخطاء ومثيرة للعواطف و الذكريات كما في الأشكال التالية (240) ، (241) ، (242) ، وأنها تنطوي على حسن تصميمي عالي ، من خلال تركيب بنيتها الدلالية و أشتغال العلاقات التي تربط العناصر المؤثرة في بنيتها مع وسائل الربط التي تعمق الوضوح في الرؤية المشهدية للوحة، بصرياً وذهنياً . وتضفي عليهِ طابع المحاكاة الفورية لتسجيل أكبر قدر ممكن من الملاحظات و الوقائع .



شكل ( ) شكل ( )

ومن جانب آخر نجد (مالكوم مورلي) * يهتم (برسم صور تستند على نوع من الرسوم الايضاحية التي ترى في نشريات السفر كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر) [2] شكل (243) ، وفي رسوم أخرى (حّول مورلي الأتجاهات الجانبية لصورهِ الفوتوغرافية وقطعّها إلى مربعات لينقلها إلى قماش اللوحة ، لذلك كانت في بعض النواحي أكثر مماثلة للتجريدية الشكلية مما هي لتقليد الرسم الواقعي) [3] شكل (244)

يقول مورلي (إن السفن ملكت معاني إنفعالية عاطفية سريعة التأثير في حياتي) [4] وقد كان لهذا أثر كبير في توجّه (مورلي) إلى تصميم كتيبات للسفر وبطاقات بريدية و سلسلة من التقاويم التاريخية التي تحمل صوراً لمشاهد متنوعة كما في شكل (245) . وعبّر(مورلي) في تصميماتهِ لهُ عن الواقع الأجتماعي فمثلاً (صّور ملصق فوتوغرافي للطيران في جنوب أفريقيا و خط عليهِ بواسطة فرشاة عريضة عطست باللون الأحمر خطين على شكل حرف (X) وقد فسرت هذه الأشارة على إنها إعتراض على سياسة التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا ، كما أعتبرت تسجيلاً لموقف الفنان إزاء العمل الفني نفسهُ) [5] .

شكل (244) شكل (245)

---

(1) سمث ، ادوارد ، فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 88 .

* رسام ومصمم أنجليزي ، ولد عام 1931 شمال لندن ، درس الفن في مدرسة كامبريل للفن ، ثم في كلية رويال للفن وعاصر (بيتر بليك) ، سافر لأمريكا عام 1958 وأستقر هناك ، أهتم برسم البواخر وتصاميم التقاويم (المفكرات) أقام معارض عديدة منها : معرض في قاعة فن الكنيسة البيضاء 1983 ، معرض أستعادي في بومبيدو 1993 ، في مدريد عام 1995 ، وفي أوسلو 1996

(Malcolm Morey : In full color)، 516 / 2001 - until 27 / 8 / 2001 ، Hayward Gallery ، London ، (UK) .

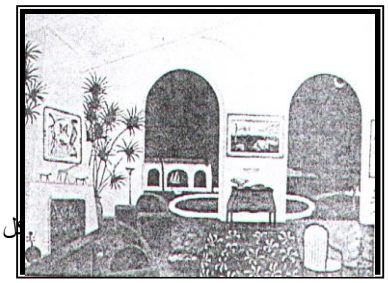
(2) سمث ، أدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 224.

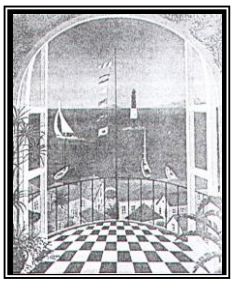
(3) Pop Art since ، Ibid ، p. 44 .

(4) Mlal com Morey : In full color ، Ibid ، p. 2 .

(5) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 288 .

يتبين أن رسوم (مورلي) كانت تقترن بالواقع المعّبر عن ديمومة الحياة وما تكتنزهُ من أسرار ، تجعل من المضامين المنتقاة ، امتداداً لما تناولتهُ السوبريالية من إعادة قراءة الواقع وما يحتويهِ من صور ، بطرق جديدة .
ومن السوبرياليين الذين تميّزت رسومه بتناول الموضوعات ذات التصميم الداخلي الذي يعتمد على جماليات الديكور المنزلي ، هو الفنان (فانج ليدان 1949-) ومن رسومه الأشكال (246) ، (247) ، (248) .





(2) شكل (

تصميمات الفن الكَرافيتي * والجمال المحيطي

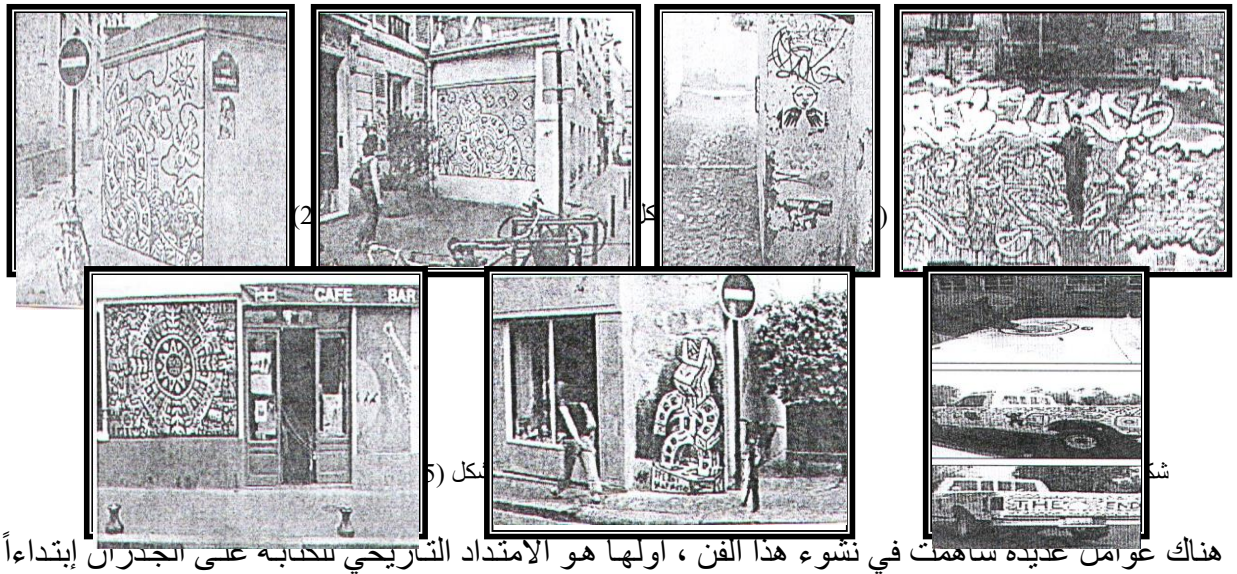
لم تكن البنية التصميمية لهذا الفن وسيلة للإعلان عن متطلبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت فنون مرحلة ما بعد الحداثة حسب ، و أنما جاءت هذه الأعمال الفنية وفق إستجابة ملموسة للتحولات التي ظهرت في التكنولوجيا و الصناعة وثورة الاتصالات و المعلوماتية ، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن و أمكانية صناعتهِ وسعة تداوليتهِ ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن فلسفة هذهِ المرحلة تشدّد على ضرورة أن يتم إعادة قراءة مفهوم الفن ، وفق آليات تنموية و شعبية للمجتمع الثقافي ، الذي يعد الثقافة بمثابة ممارسات شعبية ، تنفّذ مباشرةً مع الجمهور ، كشيوع ثقافي الـ (Hip-Hop) التي توصف بأنها (ثقافة الشارع ، وثقافة الملوك ، والمعركة ، والشباب ، وهي تطرح أنواع من الموسيقى ونظم الشعر ، وكذلك الرقص و تنظيم حواجزهِ التي تستخدم مع أعمال الكَرافيت ، للتعبير عن ثقافة تتشكل إيجابياً من خلال الأفكار و المشاعر و الممارسات الفنية) [1] وهذا ما وّلد أطر عريضة للتعامل مع بنية هذا الفن وأسباب نشوئهِ و مرجعياتهِ .
يشكل الفن الكَرافيتي (ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم ، وأنطلقت من مدينة نيويورك في فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات ، وعندما تنافس بعض الشباب من خلال رسم تواقيعهم و كتابة أسمائهم ضمن مسابقة أجرتها صحيفة تايمز الأمريكية عام 1971 ، وفاز توقيع 183- Taki ، وكان الأسم الحقيقي لهُ (ديمير يوس) الذي أشتهر بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات مع مجموعة من الشباب الآخرين : جو بربارة 26 ، أبيل 159 ، يانك 135 ، وأيفا 62) [2]
ويختلف هذا الفن عن الرسوم الجدارية المتعارف عليها ، من حيث طبيعة تناولهِ للموضوعات و الأساليب المتعددة لتنفيذها ، وكذلك الفلسفة الخاص بها فمثلاً يتم التصميم على أنفاق القطار شكل (249) وعلى الشوارع الرئيسية و الثانوية شكل (250) وعلى البنايات شكل (251) ، وعلى الجدران شكل (252) وعلى السيارات شكل (253) ووسائل النقل الأخرى ، وعلى أسيجة المتنزهات والحدائق العامة شكل (254) ، وعلى واجهات المحلات التجارية شكل (255) . بأساليب تعتمد تقنيات متعددة ، منها الرش (الرذاذ) أو التقطير

* يعود أصل كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية الأصل ، وقد وردت في قاموس (websret) عام 1983 بمعنى الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة و إهمال ، أو نقوش و رسومات وجدت على حجارة الآثار القديمة ، و جدران الأبنية العامة و الخاصة وقطارات الأنفاق ، ويعّرف الفن الكَرافيتي بأنه عمل يُنجز بسرعة ويقرأ بسرعة وينتشر و يتلاشى بسرعة ، أو أنهُ تعبير لغوي يتألف من شعارات و أشارات مشخبطة تظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين . (أرنا سون 1986 : ص653- 658 : نقلاً عن المشهداني ، تأثر سامي ، مصدر سابق ، ص188) .

(1) Jones ، Mick ، " Graffiti culture and Hip Hop working From within " ، Brisbane ، Australia ، 2003 ، p. 1 .

(2) Short History of Graffiti - writing ،(www.speerstra.net) .

بواسطة الطلاء اللوني أو أستخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو المسدس النجاخ ، وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وأحداث الخدوش الغائرة في الجدار .



هناك عوامل عديدة ساهمت في نشوء هذا الفن ، اولها هو الامتداد التاريخي للكتابة على الجدران إبتداءاً من طرق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف ، وثانيها إكتشاف وتطور فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتعارف و التفاهم بين الشعوب وثالثها المراحل المتطورة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقب الفن القديمة و الحديثة ، فكانت تلك الممارسات الكتابية ، تدل على نزعة أنسانية ، للتعبير عن الذات وكشف أسرارها ، وللأفصاح عن خبايا النفس البشرية ، وما يجول بها من أفكار ومعتقدات .

الكَرافيت كفن تصميمي (يملك من عدد من المقاصد و النّيات المباشرة لإنتاجهِ في المجال العام أو الخالص فهو : خلق فني ، تمثيل صوري للتقليد أو المحاكاة ، أغراض ضد السياسة أو نظام سياسي معين ، تعبير عن الفراغ ، الملل أو عدم الرضا مع الحياة و المجتمع ، تحطيم ملك الآخرين ، ملاحظة لمنطقة أو مساحة ، علامة لمجموعة محلات تجارية أو مؤسسات أهلية وحكومية ، بحيث تختلف نظرة المجتمع لهذا الفن الذي يتم استقبالهُ وأدراكهِ وفقاً لأختلاف المرجعيات الأجتماعية والأقتصادية و التعليمية و الذوقية للمتلقين ، سيما وأن العديد من الدراسات بيّنت بأن الكَرافيتيين الذين ينفذّون التصاميم هم من الشباب)[1]

ورغم ذلك فأن (مائل ضوئي) يؤكد بأن الكَرافيت هو (فن الشكل)[2] الذي يخضع لمعالجات كثيرة ، تفعّل من جعلهِ بنية مهيمنة داخل التصميم ، إحتكاماً للرغبة في ملأ الفراغات العامة الخاصة على الجدران ، وإعادة تركيب الأجزاء المتشكلة خلال الإفصاح عن مضامين عديدة منها ما هو شخصي ، إجتماعي ، سياسي ، ديني ، ثقافي ، تجاري وأقتصادي ، وفي كل الأحوال فإن فكرة الإعلان على الجدرات كنص ثقافي ، يتماثل مع مشروعية البنى النصية الثقافية في العمارة و النحت و الرسم وفن التصميم ، في التعبير عن الدلالات التي تصيغ الخطاب الخطاب / أو المعنى المتشكل فلسفياً ، في التصورات و الأحكام و الأقيسية ، التي تستجيب لردات الفعل المتكررة أتجاه ما هو غير مرئي ، واستدعاء وسائل تحريضية و أستفزازية ، لجعل صورة الخطاب تتوائم مع شكل الإعلان ، مهما بلغ ، طول وعرض وحجم الجدار المنفذ عليهِ التصميم.

وبالتالي يكون الأعلان مع الفن الكَرافيتي ، خاضع لخصائص غير مستقرة ، بسبب سرعة التنفيذ ، والعشوائية و الأرتباك و التداخل بين مفردات التكوين ، التي قد تعالج وفق سياقات فك الأرتباطات بين أجزاء التصميم وإعادة بنائها من جديد ، لتعطي دلالة تعريفية بما سيؤول إليهِ المضمون لاحقاً .

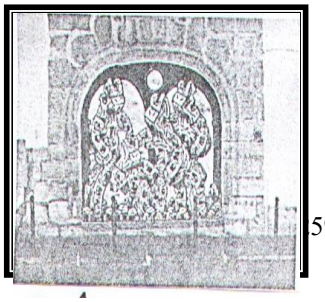
---

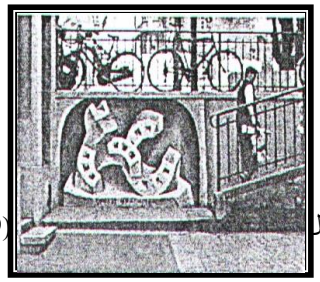
(1) Halsey and young ، " Graffiti and Munic Ipal Administration " The Australian and New Zealand Journal of criminology ، 2002 ، 35 (2) ، p. 165 ، also : See Susan Cearson and paul Wilson ، " Preventing graffiti and Vandalism " Australian Institute of criminology ، 1990 . P. 8 / in (Graffiti ، Regulation ، Freedom by : Elisa Arcioni.

(2) Jones ، Mick ، " Graffiti - Expression of creativity in a legal way " ، youth Centre Wollongong in this " Graffiti Art " session ، as well as sources such as Jeff Freerl " crimes of style " 1993 ، Garland pullishing New York .

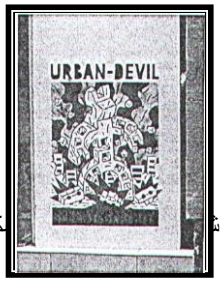
بيد أن محاكاة أعمال الكَرافيت لمفردات الحياة الشعبة ، وأستخلاص تجاربها ، كانت باعثاً إلى نوع من التوحيد في خصوصية التداخل الجمالي و الوظيفي ، بحثاً عن تحليل هذهِ الظاهرة التي أشرت حقيقة الموقف المنبعث من ثقافة عمومية تمتد فيها الأشياء و المفردات التفصيلية ، نحو صور للوجود من خلال الفعل المرئي للبيئة ، بأعتبارها تشكل وسائل بث لمظاهر الأشكال و الصور التي تحاكي بنى نصية مفتوحة .

ومن هنا كانت البنى الصورية للتكوينات الجدارية ، تتجزأ وتتراكب شكلاً و مضموناً وفقاً لتناقصات التنظيم أو التنفيذ بالنسبة للقيود المجددة للشكل و الأنفعالات منها ، نحو مستويات متعددة من التعبير تنتقل فيها الصور المختارة من المربع إلى نص جداري جديد يتشكل خارج زمانيتهِ ، نتيجة لتحوّل السياق الصوري في التصميم الجداري من مستوى باطن إلى آخر ظاهر أو بالعكس .


(259) شكل


شكل

شكل



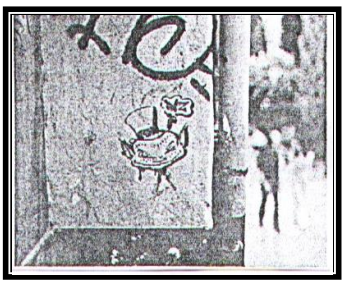
شكل

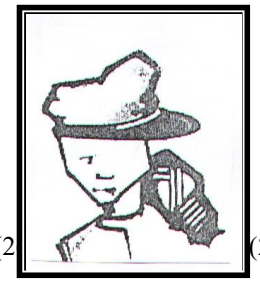
هذهِ الاعتبارات قادت الأعمال الكَرافيتية لأن تتّنوع إلى أساليب شتى منها :

1- الأعمال الكَرافيتية ذات الأشكال الحيوانية (التي تنفذ بأسلوب هندسي كاريكاتيري) : وهذا الأسلوب قريب من تصميمات فنان البوب (روي ليختنشتاين) وتنفذ هذه التصميمات بطريقتين : الرسم كما في الأشكال (256) ، (257) أو النحت في الأشكال (258) ، (259) . وتثير لدى المتلقي إحساساً بتجريد الأشكال ، إختزال خطوطها ، رغم إن بعض الصور الموجودة فيها ذات طابع إيقوني (حيوني / أسطوري) ، وتذكرنا هذه النماذج الفنية بطريقة تعامل التكعيبين مع بنية الشكل وإعادة قراءتهِ ضمن فلسفة المنطق الرياضي في التعامل مع طبيعة الفن ومفاهيمهُ . إلاّ إن حركية النصوص في الفن الكَرافيتي تأخذ طابعاً سردياً ، يستمد دلالاتهُ من قصص و روايات يتحول فيها الشكل المهيمن إلى رمز يشغل الجدار وفق تشظي فضاء التصميم إلى مستويات متداخلة ، تتجلى فيها كثافة الفرضيات التي تؤكد الانتقال الصوري و الشكلي للنموذج المصمم ، من الواقعي إلى الأسطوري تارةً ، بالعكس تارةً أخرى .

2- الأعمال الكَرافيتية التي تنّفذ بأسلوب تجريدي :

كما في الأشكال (260) ، (261) ، وفي هذا النوع من التصاميم ، يُنشأ المصمم أثراً ذهنياً يتكيف معه النص التجريدي من خلال التركيز على بناء صورة إختزالية ، تتمظهر فيها بنية محركة للأشكال ، والتي تمنح النص التجريدي خصوصية جمالية تقرّبهُ من تداخل السطح / الجدار ، كحامل لمستوى التفسير الدلالي للشكل مع الصورة اللامرئي كبنية محمولة في التصميم ، ضمن مديات الأخراج و التنفيذ التقني لتلك الأشكال و طبيعة أنتاجها . التي تأخذ مساحات لونية تارةً وأشكال تجريدية مع كتابات تارةً أخرى .


شكل (262)

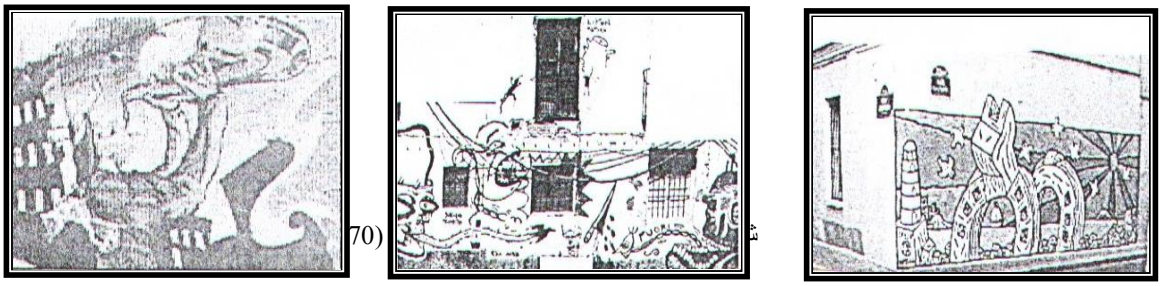

(263)

3- الأعمال الكَرافيتية ذات الدلالات السيميائية و الرمزية : يلاحظ توظيف العلامة كخطاب سيميائي معلن ، يتواقف مع إستحداث تناصات سابقة و لاحقة ، في هذا النوع من التصميم ، كما في الأشكال (262) ، (263) ، (264) ، (265) ، إذ تنبني هذه الأشكال وفق أنفتاح العلامة كإيقونة معرفية و دلالية ، على ثيمة النص المنفذ على الجدار ، فنجد أن بنية العلامة المنفذة في شكل (266)

مثلاً ، هي إعلان يفضي إلى نموذج كتابي يخضع لمتغيرات شكلية ضمن خطاب رمزي ، يسترجع من خلال بنية التناص ، أثراً جمالياً يتبدى كفعل تصارعي ، للإفصاح عن تماهي النص الكَرافيتي مع السمات العلامية للصورة الرمزية .

4- الأعمال الكَرافيتية المنفذة على وسائل النقل (القطارات و السيارات وأنواع الدراجات) : كما في الأشكال (267) ، (268) ، (269)، (270). إذ تنفذ هذه التصاميم على وسائل متنقلة ، عكس التصاميم الجدارية الثابتة ، فالقطار الذي يميز بالسرعة يتم تلوينهُ بأشكال وصور متداخلة هي خليط من كتابات وصور طباعية واقعية و تجريدية ورمزية ، ويعطي مضامين أجتماعية أو أقتصادية .

ورغم ذلك فهذه الأعمال، أثارت مشاكل عديدة في بلدان العالم ، وأعطت نتائج سلبية من خلال تكوين أذى طبيعي و فعلي للملكية الفردية أو العامة ، وأثارت الفوضى و العنف و تشجيع الجريمة من خلال بعض طروحاتها ، وأنتهكت حقوق الآخرين ، وساهمت في تدمير و تخريب جدران الوجهات الرئيسية و الفرعية لأبنية المدن وشوارعها و منتزاتها بسبب طرق التنفيذ الكيفي و العشوائي) [1] وهذا ما دفع ببعض الدول إنشاء مؤسسات تعنى بإزالة الأعمال غير الصالحة وغير القانونية والتي تسيء للذوق العام ، فمثلما فعلت (مؤسسة MTA سلطات النقل الدولية التي صرفت ما بين عام 1970- 1980 حوالي 100- 150 مليون دولار لأزالة الأعمال الكَرافيتية وبناء أنظمة الأمان في كل أنفاق القطارات في نيويورك ، إذ بلغ بناء جدار الأمان أرتفاعاً يصل إلى خمسة أمتار مع أسلاك شائكة) [2] .



تقول (أثلي فروست) : (خلفيتي كمصممة تجعلني أقترح طريقة في التعامل مع مشكلة التصميمات العشوائية للكَرافيت ، التي جاءت بعد أستنزاف طبيعي من العمل في مناطق الحكومة و الملكيات الخاصة ، فالتخطيط المسبق في ملئ الفراغات الموجودة في الأماكن و توفير مشاريع تنموية و قانونية تهتم بالموضوع و تخصص أماكن معينة ومهمة لتلك التصاميم ، يجعل من تنفيذها ضمن أطار رسمي ، تفاعلاً أجتماعياً ، وتطوير للمهارات الفردية و الوصول إلى برامج فنية متعددة من جداريات و نحت و فنون تزينية و أعلانية) [3] .

---

(1) Arcioni ، Elisa ، " Graffiti ، Regulation ، Freedom " ، Brisbane ، Australia ، 2003 ، Pp. 2-5 .
(2) MTA remove Graffiti . (www.speerstra.net).
(3) Frost ، Ashley ، " Graffiti and public Art " Brisbane ، Australia ، 2004 ، p. 2 .

تصميمات فن الجسد

لما كان الفن فكرة و مفهوم ولغة حسب سياقات الفن المفاهيمي ، الذي بحث في الكيفية المفترضة لطبيعة الفن و التعامل معهُ كقيمة جمالية جديدة ، وكذلك التدقيق النظري لماهيتهِ ، فإن الأساليب التي تحقق الأنتماء الفعلي لتلك المقولات ، ستسعى لتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة عليا وبين الحياة التي يعيشها المجتمع ، ومن هنا فإن (جوزيف كوزث) * يقول (أن الفن لغة ، وأن الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة ، إذ قدمت ضمن سياق الفن كتعليق على الفن) (1) ، وهذا ما جعل من الفن أطاراً يحتوي لغة للتحاور الجديد بين الأشكال و المضامين و المفردات و الوحدات البصرية التي تنتمي فكرياً إلى بنى ثقافية تتبادل الأثر الجمالي ، بوصفهِ ثقافة تخضع لإنسانية التداول المعرفي و الفكري للفن.

هذه الخلفية من طروحات الفن المفاهيمي قادت إلى البحث في طبيعة جديدة شمولية لمفهوم الفن ، بتمثلهِ كفكرة ومفهوم من خلال تناول (الجسد الأنساني) كأنتاج جمالي و تصميمي ، وكثقافة توسع الخصائص المحفزة لإنحراف الفن و أتباعهِ عن تقليدية الصنعة ، والنظر إلى فن الرسم من خلال قماشة اللوحة أو الجدار أو الورق ، و الأمر الذي عمل عليهِ الفن المفاهيمي في مرحلة ما بعد الحداثة ، هو تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم ، ومعالجتهُ بتنقيات وأساليب تعتمد (فن الجسد) * كسياق معرفي و جمالي ، للبحث في فلسفة الفن ، رغم التحفظات الكثيرة على طبيعة هذا الفن ، من قبل رجال الدين المسيحيين ، ونقاد وأدباء وشخصيات أجتماعية و سياسية ، وكذلك جمهور كبير من المجتمعات التي تشهد تلك التصميمات الجسدية ، لما تمثلهُ من إمتهان لكرامة الأنسان ، و الحّط من قيمتهِ الأعتبارية و الأجتماعية ، لما يتضمنهُ أيضاً من ممارسات مشينة و مخّلة بالآداب و الذوق العام و بالتعاليم السماوية التي وردت في الكتب المقدسة .

ومهّد لفن الجسد بصورتهِ الحالية ، أسلوب (حركات الجسد أو ما يطلق عليهِ (النحت الحي) الذي أبتائهُ مجموعو من الفنانين ** في منتصف الستينات من القرن العشرين ، ومنهم (جوزيف بيوز) الذي قدّم (حركات مطولة و حشية لأشخاص عرضوا أجسادهم ، تلك الممارسات تتحدث عن طقوس ، و تتضمن وضع لطخات من الدم و الأحشاء الحيوانية المحنّطة على الأجساد المشاركة ، رغم الأهتمام بتلك المشاهد المرعبة التي تسلط الضوء على عنف الأنسان ، إلاّ أنها وحسب أيهم ، نوع من العلاج في تجسيد الفكرة و حركة المادة) (2)

وأعتبرت الحركات الأدائية محطة لعرض نظر الفنانين و الممثلين من خلال سلسلة من الحركات المتعاكسة و المضطربة و العشوائية للجسد ، التي ترافق موسيقية ، ومن هنا فقد شكل الجسد لغة للتعبير عن المفهوم الجديد لفن الجسد (الذي تزامن مع الأهتمام الثقافي الواسع الأنتشار في التعابير الخاصة بالوجه و الإيماءات الجسدية و المواقف الفكرية لتحليلات علماء النفس هذا حول الموضوع) (3)

و (بإعتمادهُ الجسد كمادة أساسية للعمل الفني ، يقترب الفنان المفاهيمي الحدوثية ، ويتخلى عن كل المقاييس الجمالية و الأخلاقية ، فالعمل الفني المتمثل بحركات تشبه بعض الممارسات الطقسية البدائية ، يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني ، وأصبح الفن هو الحياة ، وهكذا فإن الجسد الذي لا يقاوم أي هدف للعمل سوى العمل ، يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع و ترجمتهِ الفنية) (4) ، وكأي خطاب ثقافي جديد ، أسهم فن الحركات الجسدية في الأنفتاح على التداخل النظري و التطبيقي بين الفن وما ينتج كـ(فن) ، نتيجة متغيرات وصفية و جمالية و تعبيرية تنتج نماذج بنائية وفكرية ، لتوسيع الفهم المشترك من مكونات الصورة التصميمية ، التي تؤشر الحوار الفعلي للدلالة و البناء الدرامي الذي يكتشف بجعل العرض كبنية إتصال مع التراكيب

---

* فنان أمريكي مفاهيمي ، ولد عام 1945 ، ويعد من أبرز أعضاء تيار (الفن لغة) الذي يُعتبر أحد فروع الفن أضافة إلى فن الأرض وفن الجسد ، وتعتبر جماعة (الأنجلو- أمريكية) للفن المفاهيمي ، الممثل لهذا التيار الذي يضم (تيري أتكنسن ، آيان بيرن ، جارلس هاريسيون ، ديفيد رشتون) واللغة حسب مفهومهم هي الوسيلة الأكثر ملائمة للبحث في طبيعة الفن وأنشطتهِ من خلال تسجيل ذلك على أشرطة و أفلام مايكرو وبوسترات ، ويعتبر الناقد و الفنان الأنجليزي (جون ستيكر) من أبرز المنتجين لمقالات تحليلية مفاهيمية ، وأن فنهُ يبحث في التركيب النظري و التطبيقي لماهية الفن . للمزيد حول تيار (الفن لغة) ينظرArt since pop، Ibid ، 55-57 p. .

(1) Walker ، John ، " Art since Pop " ، Ibid ، p. 55 .

* فن الجسد : أحد فروع الفن المفاهيمي ، يهتم بممارسة فن التجميل و التزيين على الجسد الأنساني ، من خلال تلوينهُ و الرسم عليهِ بأشكال و صور و أفكار شتى ، وبأسلوب فيزيائي (مادي) ، من قبل بعض المؤسسات و الفنانين المستخدمين لهذا الفن (Colorado Department of public Health and Environment، 2001 " Rules and Regulations For Body Art Establishments " ، p. 1 -3).

** فيتو أكونسي ، كريس بودرين ، تيري فوكس ، بروس نومان ، دينيس أوبنهايم ، ووليام ويجهام .

(2) Walker ، John ، " Art since Pop " ، Ibid ، p.49 .

(3) Walker ، John ، " Art since Pop " ، Ibid ، p. 53 .

(4) محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص 306 .

الجوهرية للأشكال ، وعلاقتها بالمرجع / كنص دينامي يحرك و يفعل قصدية التعبير في الآداء شكلاً و مضموناً .

ولذلك فإن فن الجسد (بتخطيّهِ المقاييس والمفاهيم الفنية بعمل تحريضي ، ويحرّك الجمهور بعنف ، وهو كما يشير (بلوشار) أبرز المدافعين عنهُ : ليس وصفة فنية جديدة مهيئة لأن تسجل في تاريخ فن ، فهو يرفض ونيفي كلياً ، القيم القديمة الجمالية و الأخلاقية الملازمة في الممارسة الفنية أو يفترض إنها تنتسب إليها) [1] .

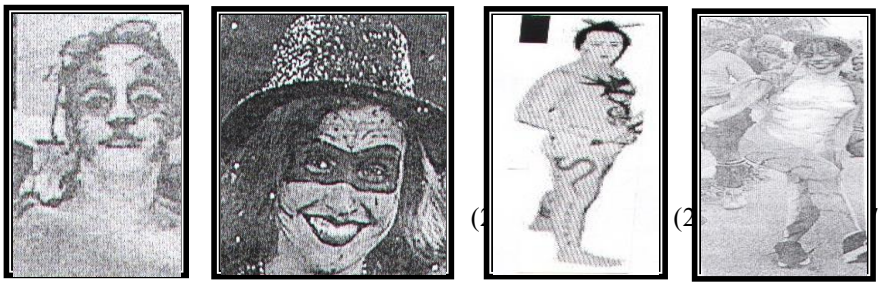
لفن الجسد (أساليب متعددة تستخدم في تصميم مواضيعهِ الرئيسية : رسومات الجسد ، الوشم* ، التثقيب**) [2])

ففيما يعنى برسومات الجسد ، فأنها تختص برسم و تلوين و دراسة الأشكال و الصور و العلامات المختلفة ، على بنية الجسد ، وتختلف مستويات وطرق التنفيذ الخاصة بتلك الرسومات من فنان إلى آخر ومن مؤسسة إلى أخرى ، ومن طبيعة ثقافية لمجتمع إلى آخر ، و تتمحور طبيعة هذا الفن كظاهرة جمالية و فكرية ضمن أطار الأهتمام بالتحولات الكبيرة التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة ، في البحث و التقصّي عن المستتر و غير المعلن و اللا مألوف ، من خلال أختراق السياقات المعرفية و التحليلية للبنى المتمظهرة و العميقة التي تشكل طبيعة الفن و تحولاتهِ

وفن الجسد يرتبط إلى جانب ذلك ، بأشكال البحث المطر في المخّيلة الأنسانية ، ثم أنهُ يخرج في أغلب الأحيان عن المباديء و القيم الأخلاقية و التقاليد السائدة في المجتمعات ، ورسم الجسد يتم وفق طرق شتى من بينها :

1- الرسم على كل بنية الجسم : و تتم هذه الطريقة من خلال تلوين كافة أجزاء الجسد كما في شكل (271) ، (272) .

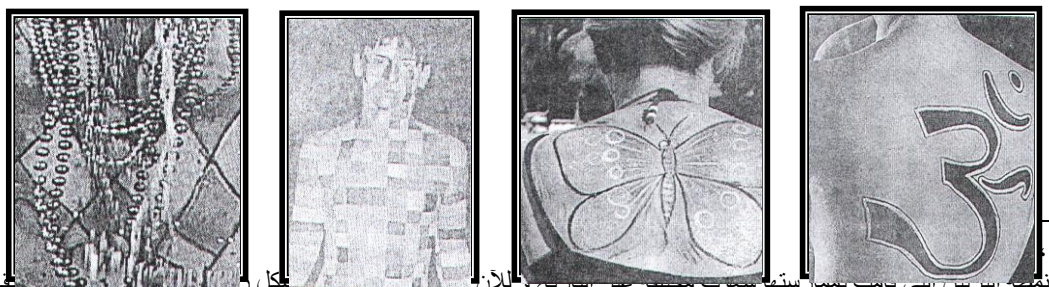
2- الرسم على الوجه فقط : كما في شكل (273) ، (274) .



شكل (1) (2) (3)

3- الرسم على منطقة الظهر : كما في شكل (275) ، (276) .

4- الرسم على منطقة البطن : كما في شكل (277) ، (278) .



(1) محمود أمهز .

* نمط شائع من أنماط التزيين التي دأب بممارستها شعوب مختلفة عبر التاريخ و للآن [illegible] على أثرهُ طويلاً ، ويتم النقش على الجلد ، قديماً ، بواسطة الأبرة الملفوفة بخيط و تكون مادة الوشم هي من الأحبار الصينية و الهندية أو مادة سخام الصاج بخل أو بيت الزيتون . للمزيد ينظر (عايدة كنفاني : الحنة و الوشم ، مجلة فنون عربية ، العدد7 ، المجلد2 ، 1982 ، ص 83-87)

** عملية ثقب لبعض مناطق الوجه مثل الأذن و الأنف و الشفاه وهي ظاهرة قديمة - حديثة ، سادت في المجتمعات الشرقية و الغربية ، كما في الأشكال (279) ، (280) ، (281) ، (282) .

(2) Developing Body Art ، (www.BodyArt.com) .

شكل (275) شكل(276) شكل (277) شكل (278)

شكل (280) شكل (281) (282)

وتدور رسوم الجسد وفق عدة أساليب و طرق للتعبير الفني، يمكن تقسيمها إلى :

- الرسم بأسلوب الكتابة على الجسد الملون :

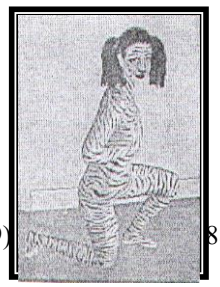
في هذا النوع من الرسوم، تمزج اللغة كفكرة جوهرية مع الجسد لتستقي وظيفتها من خلال عدة محاور منها ما تكون دعائية شكل (283) ، وسياسية شكل (284) ، وأجتماعية ، وغيرها ، وفي كل الأحوال تتجه الكتابة على الجسد إلى فك بنية الأرتباط بين الجسد كمركز مستقل وبين النزوع الميتافيزيقي المفارق لذاتية الجسد في طبيعة التحول ، فالتعبير هنا يكون فعلياً يستعيد من خلال المعاني المنطوية ، كينونة الهيئة أو الشكل الأنساني بطبيعتهِ و حقيقتهِ الأصلية ، و نتيجة لذلك فإن التعبير بأسلوب الكتابة على الجسد ، له دلالات نظرية و تطبيعية تحكم السياق المفاهيمي للجسد ، بجعلهِ فكرة تتغير نوعياً حسب الوعي المتشكل جرّاء تبادل الأثر بين المرسل الرسالة المرسل أليهِ .

شكل (283) (284) (285)

- الرسم بأسلوب محاكاة الأشكال الحيوانية :

تبتدأ رسوم هذا النوع من الفن ، بالوجه الذي يأخذ أبعاداً ذات جذر متراكب واقعي - أسطوري ، نسبة للتغير الطبيعي الحاصل في بنية هذا الجزء من الجسد ، فالوجه سواء كان لذكر أم / أنثى تختلف توصيفاتهِ عندما يحوّل إلى أنتاج نصي جديد ، تتعين فيهِ حدود الأزاحة للهوية / كلبنية تعريفية مدفوعة من الذات ، خارج حدود الواقع الآني ، وفي أغلب الأحيان تأخذ رسومات الوجه طابعاً دلالياً من خلال أحالتهِ إلى صور لأقنعة حيوانية كالقطط مثلاً شكل (285) أو أسطورية شكل (286) أو هزلية ساخرة شكل (287) ،هذا من جانب .

ومن جانب آخر ، يلّون الجسد و يخطّطَ و يصطبِغ بلون حيوانٍ ما (النمر شكل (288) ، الأسد شكل (289) ، الحمار الوحشي شكل (290) ، القط و غيرها من الحيوانات).



شكل (287) (288) (289)

- الرسم بأسلوب التجريد : بغية تحقيق حس تصميمي ذو مضمون تجريدي ، يتم غالباً إختيار منطقتي الظهر و البطن من بينة الجسد الكلية لتنفيذ موضوعات تجريدية كما في الأشكال(291) ، (292) ، (293).

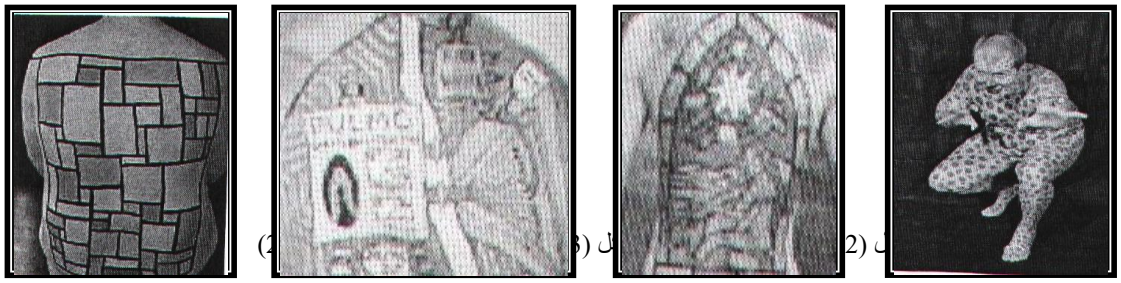
إذ تتسم هاتين المنطقتين بمسافة عريضة و طويلة مما يسّهل تنفيذ الأفكار التصميمية عليها ، و بنية لتجريد المنفذة غالباً ما تتخذ مساحات لونية هندسية ، تقترب من تصميمات التجريد الهندسية ، كما في شكل (294).

- الرسم بأسلوب الملصق :

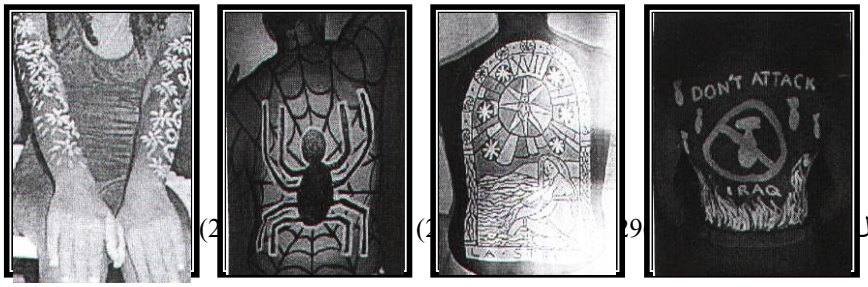
تنفذ رسوم هذا النوع وفق مضامين متعددة ، منها ما هو سياسي كما في شكل (295) (لا تهاجموا العراق) ، أو اجتماعي كما في شكل (296) أو تجاري أو تاريخي .

- تصميمات بأسلوب العلامات و الرموز :

يتم إختيار علامات ذات مرجعيات مختلفة و نقلها إلى الجسد للتعبير عن مواضيع متعددة كما في شكل (297).



شكل (2 شكل (3 شكل (2



(2 (2 29 شكل

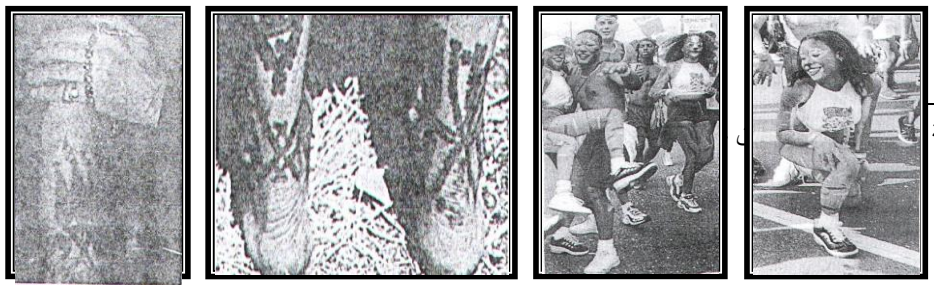
- التصميم بأسلوب الفعاليات الرياضية و الموسيقية و الاحتفالات و المهرجانات الشعبية :

وهي مجموعة تصاميم فردية و جماعية تقام وفق نوعين ،

الأول : يتعلق بالعروض التي تقام داخل قاعات عرض خاصة كما في شكل (298) .

والثاني : يتعلق بالمهرجانات الشعبية التي تقيمها بعض الدول مثل فعاليات (جامايكا) شكل (299) ، (300) .

وفيما يعنى بالوشم ، فقد تباينت أشكالهُ و صورهُ و مضامينهُ تبعاً لثقافات الشعوب ، فالتصميمات المنفذة ضمن ما يُعرف بفن الجسد في مرحلة ما بعد الحداثة . تختلف تماماً عن تلك التي سبقتها في المجتمعات الشرقية منذ آلاف السنين فهو (عند المرأة في المجتمعات الشرقية تخطيط بسيط و يتخذ أشكالاً مثل نجمة على الذقن ، أو سنابل قمح على اليدين ، أو أشكال هندسية و زهرية و حيوانية على الذراعين و الرقبة ، ويشكل بديلاً للحلي كالعقود و الأسوار الخلخال ، وتكون وظيفتهُ الأولى جمالية ، والثانية تحديد هوية وأصالة الموشوم و أنتمائهِ القبلي أو البيئوي) [1] كما في شكل (301) ، (302) .



شكل

(1) عايدة كنعاني ، الحنة

شكل (299) شكل (300) شكل (301) شكل (302)

ونتيجة للأفرازات التي تمخضعت عنها طروحات مرحلة ما بعد الحداثة و الثقافات الشعبية التي عمت بلدان العالم الغربي ، تطور فن الوشم ، ليتخذ أشكالاً و مضامين ترتبط بواقع ذلك المجتمع ، وتعبر عن جوانب جمالية و نفسية و أخلاقية ، فنرى ذيوع ظاهرة الوشم بأساليب و طرق تقنية حديثة و متطورة ، تختلق تماماً عن طرق التنفيذ القديمة ، من حيث شكل و حجم و مضمون الوشم كما في تصميمات (جاركو) شكل (303) ، (304) .

شكل (

ويبقى فن الجسد ، رغم التحفظات الكبيرة عليهِ ، (ظاهرة بصرية ، تثير الدهشة و تجذب الانتباه من خلال الرسم المتزامن من التعبير كحدث ينشط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان و الموديل المتلقي) [1] ، وهو إفصاح عن ماهية الفكرة المتجسدة في فلسفة الجسد ، والاغتراب الإنساني العميق ، ونزوع الذات الإنسانية إلى مطلقية التعبير و حرية الاختيار بصورة الوعي و اللاوعي ، و تكييف وجود الصورة في إطارها التصميمي العام ، ضمن فرضيات الترابط الفكري بين كافة عناصر الجسد ، كبنى فاعلة و محرّضة على تحديد وظائفية الجسد ، من خلال التقارب أو التباعد ، التشابه و الاختلاف ، في ملامسة غير المدرك من الدلالات ، وأحالتها بنى إطارية للتصميم.

(1) Mills ، Rick ، " Body painting and Modeling " . (Body painting . co . uk) . p. 2-3 .

أولاً : مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث ، وتعّذر إمكانية حصر أعداده إحصائياً ، لطول المدة الزمنية من (1945-2005) ولكثرة تيارات الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة ، وكثرة أعداد فنانيها وغزارة نتاجهم المستمر بعضه إلى الآن في أماكن عديدة من دول أوربا والولايات المتحدة الأمريكية . فقد إطّلع الباحث على مصوّرات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية (من كتب ومجلات متخصصة) ، وكذلك في شبكة الأنترنيت ، والإفادة منها بما يتلاءم مع هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث

قام الباحث بإختيار عينة للبحث ، بلغ عددها (20) لوحة فنية* ، بصورة قصدية ، بعد أن صنفّها حسب إنتمائها لتيارات الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة ، ووفقاً لزمن ظهورها ، بواقع(4) لوحات لتيّاري (التعبيرية التجريدية والفن الشعبي)** و(3) لوحات لتيارات (الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي ، وفن الجسد).

وتمّت عملية إختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية:

1. إنها تغطّي تيارات الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة ، بما يتلاءم مع تمثيلها للرسوم المنجزة ضمن حدود البحث .
2. إستبعاد اللوحات الفنية التي تكررت موضوعاتها وطريقة أدائها.
3. تنوّع الأساليب العديدة لتيارات الرسم عامة،وللفنانين خاصة ، للحصول على نتائج متنوعة.
4. حملت لوحات عينة البحث ، بعض الخصائص والبنى التصميمية في بنائيتها مما يتيح للباحث تحقيق هدف الدراسة .
5. إن هذه اللوحات شهدت تحوّلاً تقنياً من حيث إستخدامات المادة والخامة وتنوّع التقنيات وآليات الإشتغال في الجانب التصميمي لها .
6. أخذ الباحث عند اختيار عينة بحثه باراء بعض ذوي الخبرة والإختصاص***.

ثالثاً : أداة البحث

(أ) لتحقيق هدف البحث ، إعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والجمالية والفنية والنقدية التي إنتهى إليها الإطار النظري ، في بناء أداة بحثه بصورتها الأولية * .

(ب) بعد أن بنى الباحث إستمارة التحليل بصورتها الأولية ، قام بعرضها على عدد من المتخصصين وذوي الخبرة ** في مجالات الرسم ، التصميم ، والتربية الفنية وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها ، وقد كانت نسبة إتفاق الخبراء هي (86 %) وهذه النسبة تعد مثالية في القياس .

(*) ينظر ملحق (1) ، ص 271.

(**) وذلك لأهمية هذين التيارين فنياً وتاريخياً بإعتبارهما يشكّلان قاعدة أساسية ومرجعية لفن الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة ، وشهرة وكثرة فنانيهما، وسعة مساحة إشتغالهما في فنون مابعد الحداثة وبالأخص الرسم والنحت وفروع التشكيل الأخرى، وغزارة إنتاجهما ، وتنوّع أساليب الرسم فيهما ، وكذلك لوجود طابع تصميمي واضح في نتاجاتهما.

(***)

1- أ.د.عباس جاسم الربيعي ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
2- أ.د.عاصم عبد الامير ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
3- أ.د. مكي عمران راجي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
4- أ.د.عبد الرضا بهية ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
5- أ.م.د جبار حنون مهاوي ، فنون تشكيلية – دراسات جمالية، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
6- أ.م.د.فاخر محمد ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

(*) ينظر ملحق (2) ، ص 272 - 276.

(**)

1- أ.د. عبد المنعم خيري ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
2- أ.د. مكي عمران راجي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
3- أ.د. أياد الحسيني ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
4- أ.م.د. مها اسماعيل الشيخلي ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
5- أ.م.د. نصيف جاسم محمد ، تصميم طباعي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
6- أ.م.د جبار حنون مهاوي ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
7- أ.م.د. كاظم مرشد ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

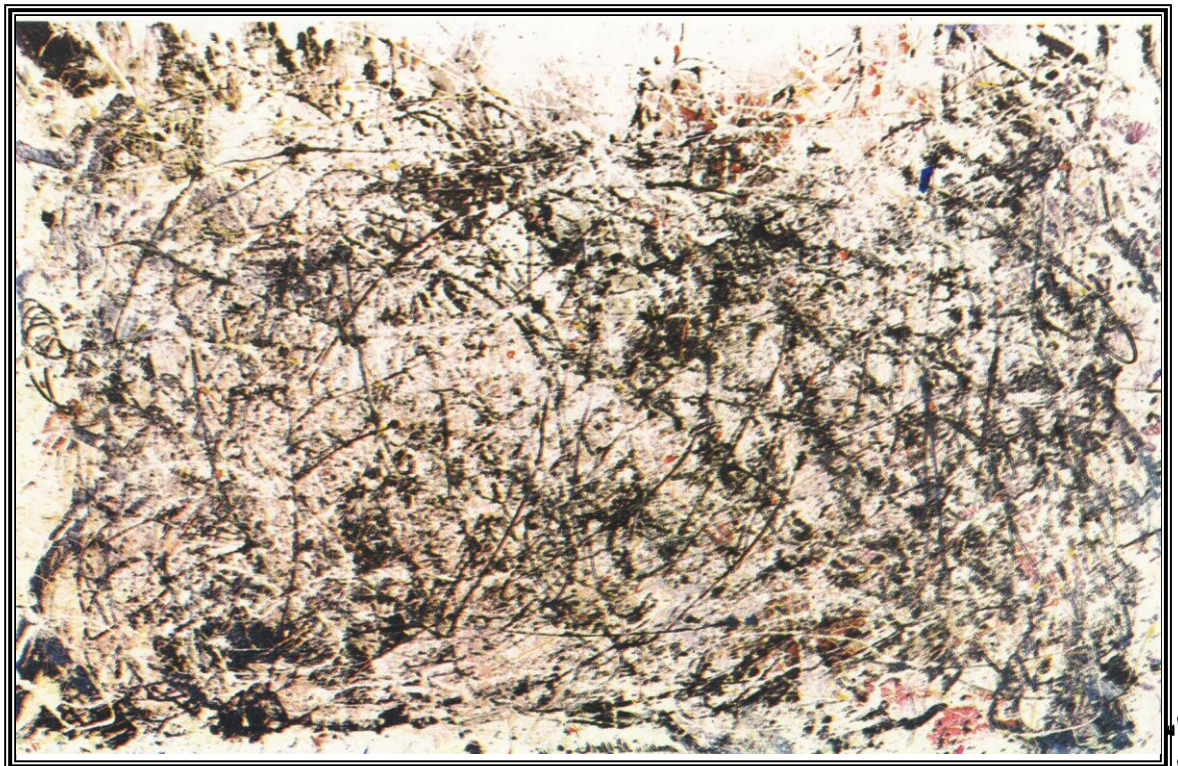
(ج) ولغرض التأكد من ثبات الأداة ، قام الباحث بتطبيقها في تحليل عدد من العينة الإستطلاعية بالإشتراك مع محلّل آخر *** ، وذلك بعد مرور أسبوعين من تاريخ بناء الأداة ، وقد كانت نسبة الإتفاق بين الباحث والمحلّل (85 %) ، ثم أعاد الباحث تحليل تلك العينة مع محلّل ثاني **** فكانت نسبة الإتفاق (81 %) وبذلك فقد جاءت نسبة الإتفاق بين التحليل الأول والثاني بمقدار (83 %) ، وهذا يُعد ثباتاً مثالياً للأداة ، وبذلك يعتمد الباحث على (الأداة بصيغتها النهائية) *****في تحليل عينة بحثه .

رابعاً : الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة

استخدم الباحث : (أ) النسبة المئوية .

(ب) معادلة كوبر = نسبة الاتفاق / (نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق) × 100

خامساً : تحليل العينة



اسم العمل : (رقم 1) **القياس :** 172.5×204.5 سم **الفنان :** ملحق الفن الحديث نيويورك

8- أ.م.د. فاخر محمد حسن ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
9- أ.م.د. عارف وحيد ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
10- أ.م.د. كاظم نوير كاظم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

(***) المدرس محمد علي اجحالي ، فنون تشكيلية (رسم) ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

(****) المدرس المساعد شوقي مصطفى علي ، فنون تشكيلية (رسم) ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

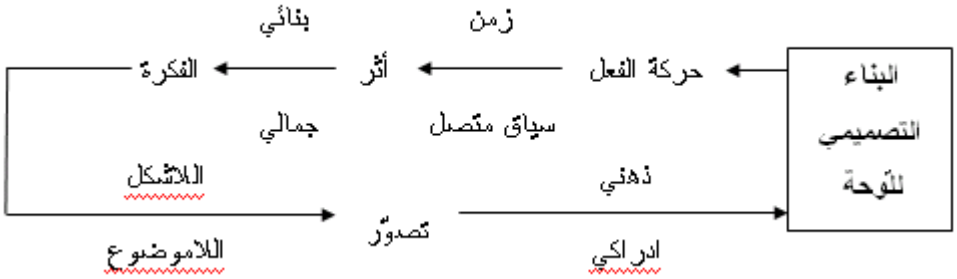
(*****) ينظر ملحق (3) ، ص277 - 278 .

نفذت هذه اللوحة بطريقة التقطير والطلاء اللوني، إذ قام (بولوك) بسكب الألوان الغامقة (الأسود ، البني ، والأخضر) والفاتحة (الأبيض، الأصفر، والبرتقالي) على سطح اللوحة ، منتجاً تكثيفاً خطياً ولونياً لبنية لاشكلية.

يقود إتجاه (الحركة) في الخط واللون ، بنية التكوين إلى إنتخاب صيغة إيقونوغرافية* مجردة، تؤسس لفاعلية تعاطي الخطاب التجريدي مع المتغيرات الإبتكارية تقنياً، بالإستعانة مع تلقائية الأداء (ذهنياً/ بصرياً) لفرض قوة المخيلة على التشكّلات البنائية التي تحتكم لفكرة الإخراج التصميمي، والبوح بمعطيات الذات وفرضيات الطرح النفسي على مستوى الترابط المباشر مع حالة التزامن وإمكانية توظيف السرعة كظهور واعي ترتسم من خلاله مقومات التداول الزمني كوحدة قياس معلنة.

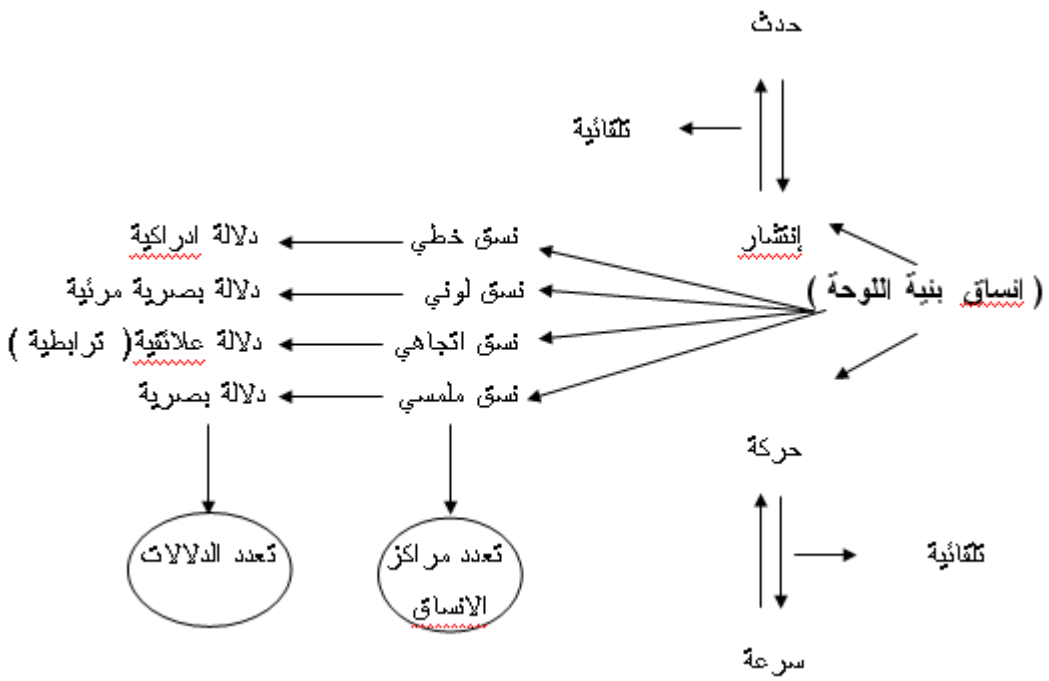
ومن هنا كانت التلقائية تسهم في تقريب مستوى الخطاب التجريدي، من تواصلية الوظيفة الإنفعالية في إستنطاق بنية اللاوعي، وتشظي تناصات تصميمية (فكرية وبنائية) مع الصور المتدفقة لحظة التشّكل والشعور اللحظي ، وبالتالي إستعراض تناص البنى كمحمولات إستعادية تدرك بفرضيات الهاجس التضميني للأثر المتبدّي من تعدد الإتجاهات، وتقويض بنية اللاشكل أو اللاموضوع، مما يسهم في تعددية بؤر المراكز المتشظية، نتيجة إنفتاح الدلالات القادرة على إحتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي المحض.

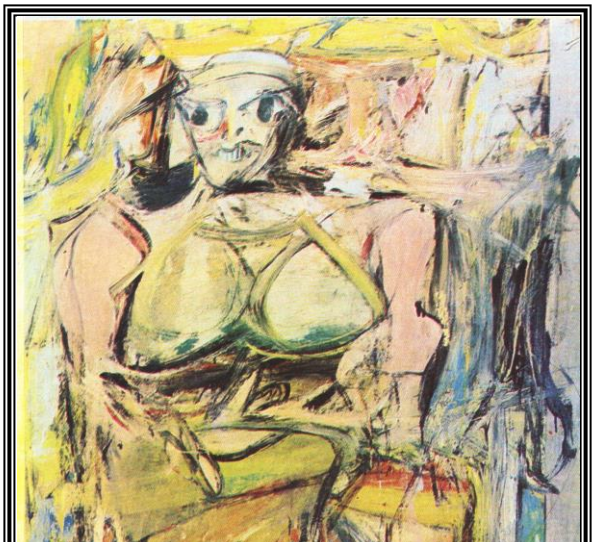
إلى جانب ذلك فإن إنفتاح المدى الفضائي، التي جاءت به تقطيرية (بولوك) هنا، جعل البنية التصميمية للتكوين تبني تصوّرها الإدراكي والشمولي، عبر آلية إشتغال (الزمن) كقيمة سياقية محركة للفعل، أو لحركة الفعل ، من خلال تباين الحدود الفاصلة للتقاطعات المحورية (الخطية واللونية)، وديمومة الإتصال الحركي بعلائقية الإقتران بين صور المثال أو الإنموذج المتخّيل في التصوّرات الذهنية، وبين فكرة الإمتداد اللانهائي لحركة الأثر في سياق ماهو كلي وحتمي التواصل.



فكانت طاقة التعبير وفقاً لما تقّدم، تفعّل من مديات الإدراك البصري في الشد والسحب الفضائي، وفي تحقّق الجذب المركزي أو متعدد المراكز، نتيجة هيمنة الخطوط والألوان وتعدّد إتجاهات الحركة فيها لولبياً وعشوائياً، لتستكمل الإستمرارية في الإنتقال بعين الملتقي من التكوينات الإنتشارية إلى الأنساق الفكرية المترابطة مع معطيات التنظيم العام للتصميم، لجعل خواص البنى اللاشكلية، ذات تأثيرات لونية وخطية وإتجاهية، تمتثل إلى تقابل صوري مع التكثيف في البنى الإنشائية والتعبيرية للتكوين، بوصفها مؤثرات إحداثية تربط اللاشكل بالفضاء المتعدد الخواص، وتُحدث قيماً جمالية في المساحات الإنتشارية للأنساق المتوالدة والمتراكبة، التي تدفع ببنية التصميم إلى مفهوم تعدد القراءات من قبل الملتقي.

(*) الإيقونوغرافيا : (1) وصف للقواعد والثيمات والرموز في الفن التشكيلي.
(2) تمثيلات بصرية (موضوع طبيعي، رسم، عمل كرافيكي، صور، منحوتات، معمار، ...) تشكل نصاً ، أو عملاً فنياً.
(3) وتظهر الإيقونوغرافيا الكثير من المستويات السيميائية في حدود إعطائها للتمثيلات الصورية.
(سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق، ص44).


حدث
تلقائية
إنتشار
(انساق بنية اللوحة)
نسق خطي
نسق لوني
نسق اتجاهي
نسق ملمسي
دلالة ادراكية
دلالة بصرية مرئية
دلالة علائقية(ترابطية)
دلالة بصرية
تعدد الدلالات
تعدد مراكز الانساق
حركة
تلقائية
سرعة

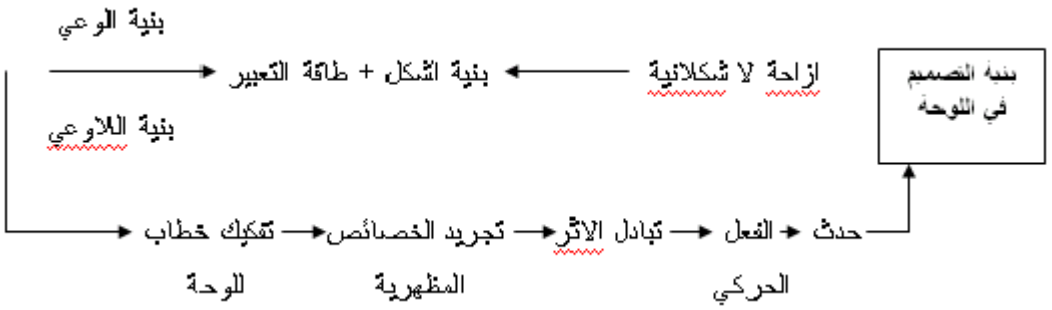


عينة (2) التعبيرية التجريدية

اسم الفنان : وليم دي كوننغ **المادة :** زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج :** 1950-1951
اسم العمل : (إمرأة رقم 1) **القياس :** 192.5×147.5 سم **العائدية :** متحف الفن الحديث نيويورك

تمثل هذه اللوحة، شكلاً لإمرأة جالسة، رسمها (كوننغ) بحس تعبيري / انفعالي ، فلم تتضح ملامحها الواقعية ، إذ إعتمد الخروج عن النسب التشريحية الصحيحة للجسم الإنساني.
لقد مارس (كوننغ) تحطيماً أدائياً لبنية الشكل الأنثوي، من خلال إعتماده اللاوعي المُؤسّسَ وفق ترابطية إستدعاء الصورة الذهنية القابعة في المخيلة، بدلاً من الإمساك بما تراه العين في المحسوسات، فجاءت الخصائص المظهرية للشكل معبأة بما يؤول إليه الحدث الإيمائي الناتج عن الحركة المستمرة، في البنية العلائقية للوحة، ومنها حركة الخطوط والألوان والفضاءات المتراكبة والكتل والأحجام والملمس.

إن تغريب الهيئة العامة وتشويه ملامحها إبتداءاً من الوجه والصدر ومروراً بالأطراف العليا والسفلى وبقية الأجزاء، ساعد في خلخلة الفعل التحليلي / الحركي لبنية التنظيم البصري للتكوين، وتفكيك الدوال الشكلية وإعادة قرائتها وفق تخطيها الطابع المرئي إلى آخر تعبيري تجريدي يعتمد الفوضى في تحصيل بنية لاشكلية، تهيمن على الطابع الحركي الذي يستعير الأثر الجمالي من تبدّيات الرؤية المعرفية الكامنة في هواجس الذات والمرتكزة على تنافذ الخصائص المعكوسة والعميقة، ضمن التبادلية بين الظاهر والباطن ، فتجسيد الهيئة اللاشكلية لصورة المرأة هي هيمنة بصرية، تتسيد اللوحة بحجمها الكبير. وإن لابؤرية التنوعات الشكلية واللونية في بنيتها الكلية، هي محض تضمين لبواعث اللاشعور وعلاقته بالرغبة والإنفعال* والتصوّرات الذاتية.



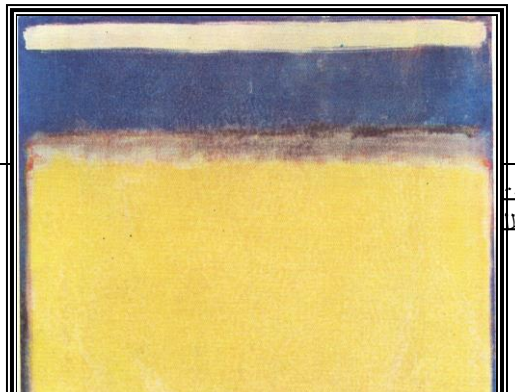
ونتيجة لذلك فقد هشّمت حركة الفرشاة السريعة الحدود الفاصلة لبنية اللاشكل مع الخلفية، مما تسبّب في إزاحة الطابع الواقعي وإستبداله بآخر تعبيري ميثولوجي** ، إذ إن بنية اللوحة تشكّل هدماً للوثوقيات التي

(*) الإنفعال : (1) حالة نفسية ، تعبر عن الرضا والسخط ، كرد فعل لمثيرات خارجية.
(2) يطلق الإنفعال على الظواهر الوجدانية ، بوجه عام ، كاللذة والألم ، كما يقتصر على (الإنفعالات) الشديدة كالخوف والحب.
(سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق، ص167 ، وإبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، ص 26).
(**) الميثولوجيا : (1) مجموعة أساطير، تعمل على فك مستغلقات: الحياة / الموت / الطبيعة / الثقافة.

جاءت بها الحداثة ، وهذا يعني إنها تصنع أسطورتها الخاصة ، أسطورة بناء وتركيب ، وتصحيح للمرئي ، وإمساك باللحظة الجمالية ، تحت ضغط سلطة الحدس والشعور وكأن تلك الهيئة قد أعطت دلالة نفسية للإنطباعات والإنعكاسات التي أحدثت رؤية مضبّبة نتيجة المؤثرات الفاعلة للمخيلة، وإحتكام فاعليتها تلك، إلى عمليات اللاشعور وإضطراب النمط الإدراكي لتنويعات العناصر البصرية ، ليكون ماهو غير مستقر ومشوّش، إفصاحاً عن سلسلة إنفصالية للذات وتداخلات الفكرة مع بنية اللاشكل ضمن حالة تواتر مزدوج للذات مع الآخر، في مستوى اللاشعور، وتغييب المنطق الذي لايستجيب لتحوّلات الأنا وتفسيرات اللاشعور.

من هنا لم تنشأ البنية التصميمية للوحة (كوننغ) من تداعيات الفعل الحركي كحدث بنائي محض فحسب، وإنمّا كانت تمثّل كينونة معرفية (خلاصة شعورية ولاشعورية) تفترض النزعة الجوهرية للاوعي، كقانون تجريبي يغور في مديات الأحلام والهلوسة والهذيان، وفي ذلك تأثر كبير بأعمال (ارشيل غوركي وتانغي ودوبوفيه) التي تنطلق من تماهي طاقاتها التعبيرية وإمتدادها في إمكانات العالم الفيزيقي، الذي تتبعثر فيه المقولات المتمظهرة، كضرورات تقع خارج حدود الزمان والمكان المتعينين.

فخلخلة المعايير البنائية لصورة المرأة بشقيها(الظاهر والباطن)، هي تجلّي لحالة الهدم وإستمرارية توالد المقاربات الجمالية من خلال تعدد مراكز الرؤية وتعدد قراءات البنية التصميمية لفعل الرسم، وإنفتاحها بإتجاه مفهوم اللعب الحر الذي أنتج خواصاً لاتعتد بثبوتية الشكل، وتهتم بحراكية المستوى الدلالي للصور، وتذويب وجودها المادي وفق خلخلة خطابها الميتافيزيقي، إذ تتشكل جماليات اللعب الحر في فن الرسم نتيجة ضرورات التحكّم الحدسي بطرق إدراك جمالية الشكل.



(2) علم يعالج تصنيف المعتقدات
(سعيد علوش، معجم المصطل

عينة (3) التعبيرية التجريدية

اسم الفنان : مارك روثكو **المادة :** زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج :** 1950
اسم العمل : (رقم 10) **القياس :** 194.5× 138.5 سم **العائدية :** متحف الفن الحديث

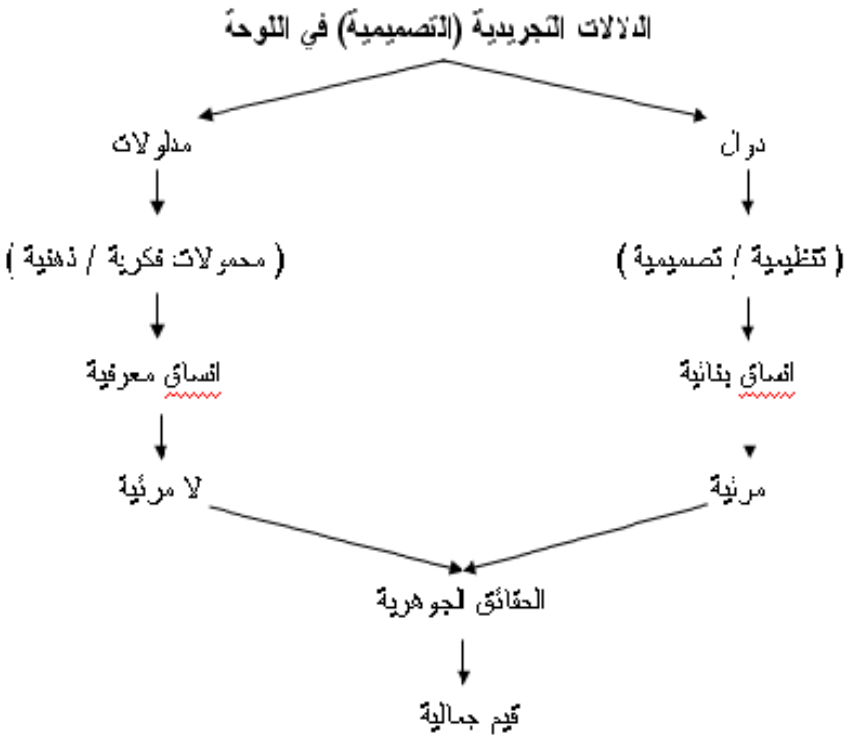
لوحة تجريدية تتألف من ثلاث مساحات لونية شبه هندسية (مستطيلة الحجم) وهي (البيجي الفاتح في الأسفل والأصفر في الوسط، ثم الأزرق في الأعلى) مع فواصل لونية ربما تكون الاساس الذي جاء بمثابة تمهيد لبناء المساحات ذات الطبيعة المسطحة .

يستعيد (روثكو) بنائية التصميم من تشييد وصياغة المعطى التجريدي، كناتج علائقي يستحث اللامرئي بإعتباره قيمة جمالية مثالية من خلال التقنية الهندسية المستخدمة في هذه اللوحة والتي تعبر عن الحقيقة السامية التي دفعت بالتجريديين الأوائل (كاندنسكي وموندريان ومالفيتش) إلى إعتبار أن الطابع الرياضي – الهندسي للوحة هو بمثابة (رمز)* من نوع خاص، تصبح فيه تصورات الروحي بؤرة لتشتيت نزعة المادي.

وهنا تستكمل نزعة التجريد لاشكلانيتها (ضمن تنظيم هندسي تصميمي) من الفعل المتعاقب للأثر، ومدى تنافذه جمالياً، إلى مستوى حضوري لفعل اللون ودوره في إعادة الترتيب للرؤية الفاعلة لبنية اللاشكل، ضمن السياق المتمظهر في البنية الكلية للتصميم داخل اللوحة.

إن فعل التجريد في هذه اللوحة، يؤكد تزامنية السياق المتراكم من خلال الإشتغال التواصلي للغة المرجع / التأسيسي، على مقررات النظام الهندسي وشروط العلامات البنائية من حيث إرتقاء قيمة المثال إلى بنية فكرية مطلقة، يخضع حضورها إلى إمكانية تحميلها للبنية الخطابية للتصميم، أبعاداً تأويلية، تظفر بمتطلبات المعرفة الجمالية التي يتجذر نسقها ضمن تجاذبات مفاهيمية، بين إبتكارية البحث عما مستتر من صور تكتنز الحقائق الجوهرية وبين ماتمثله كينونة الخطاب الجمالي للتجريد وثقله المتوالد كسلطة معرفية وذوقية ، تشتغل بفعل الخصائص المظهرية للسطح التصويري، التي تحرّكها التلقائية في تصميم بنية اللاشكل، وكذلك توزيع المساحات اللونية وإختيارها كقيم فاعلة ضمن مستويات البناء الهندسي للوحة.

(*) الرمز : (1) مصطلح متعدد السمات، غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه.
(2) علامة ، تحيل على موضوع وتسحبه وفقاً لقانون ما.
(3) وهو وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء.
(سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق، ص101- 102).

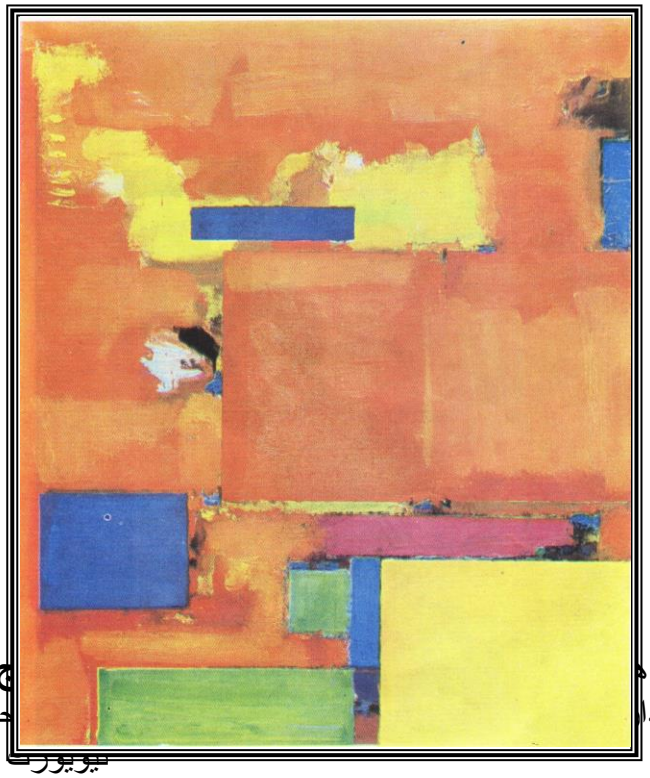


إن هيمنة المساحة اللونية للأصفر يتناسب مع مؤثرات الجذب البصري الأخرى، من إشغال لوني وخطي للمساحات المكوّنة للتصميم، ضمن حيز الفضاء العام، فتغدو خصائص التنظيم الشكلي واللوني عالقة في شمولية التشكل المعرفي لطبيعة التجريد كظاهرة تأخذ بوظائفية المتحقق من الإستعادات والإستعارات الشرطية لبنية التخييل ، بإعتبارها حدثاً يتسبب في تراكمية التشظي البنائي والفكري، ويستحدث إزاحة مشهدية لكل ماهو عياني، تواصلاً مع مبدأ فك الإرتباطات الناشئة من ثيمة التقابل الشكلي – الموضوعي، ليتماهى إلى لاشكلي – موضوعي، ثم لاشكلي – لاموضوعي، إحتكاماً لتجزيئية الفعل الذهني، كحقيقة فاعلة في نزعة التجريد.

يشكّل اللون بنية بصرية / جمالية، إعتمدها (روثكو) لتحقيق فعل التجاذب الصوري ، وبالتالي تفعيل الجانب الدلالي للعلاقات البنائية للون، إعتماداً على التنوع والإنسجام، وتكرار سمة التبادل النسقي للمساحات اللونية في بنية التصميم، ومن ثم إيجاد مقاربات تحليلية لحالة الإيقاع اللوني الناتج من محددات العناصر البنائية المحرّكة للفضاء، ضمن عمليات البحث الفكري والبنائي لطبيعة السطح المجرد، وقدرة اللون كبنية فاعلة، على إستحضار ضرورة الإنفتاح الدلالي للسياق العام، وتجزئة حالات الفهم الشمولي لبنية التصميم إلى مستويات جزئية، تفكك ذلك الفهم بحس تجريدي عالٍ.

إن حالة الإنسجام العام في البنية التصميمية للتجريد، تعتمد على ترتيب السطوح اللونية وتآلف علاقاتها البنائية، وتبادلها الأثر التجريدي للمساحات اللونية مع نسبية التمثيل الواقعي لبنية اللوحة كحقيقة مادية. ويحقق الإنسجام طبقاً لذلك، إظهاراً لترابط الصفات اللاشكلية إنشائياً. من خلال الإعتماد على مايظهر من قيم جمالية خالصة تثير حالة من الشد البصري للفضاء والبنية المتشكّلة تجريدياً معه، بحيث يكون تجاور الأزرق والأصفر والبني، تعبيراً عن حالة الترابط مع الصورة المصممة تجريدياً، وفهم عملية الإحساس بتأويل النسق الخطي الفاصل بين تلك المساحات اللونية، كخاصية وظيفية تحقّق سمة جمالية.

من هنا كان (روثكو)، ينتقي الحضور التجريدي، كإنموذج دلالي يكشف الإزاحات البصرية المصممة كواقع متعين، خارج عن مألوفية التصوّرات، بغية تقويض بدائل الخطاب التجريدي، وتغييب سلطة المعنى، والإحتفاء بالمفاهيم والخصائص والبنيات التي تقلب المسلمات، وتستقرأ المعرفة الجمالية بوصفها خطاباً تجريدياً وحقيقياً وشمولياً على حدٍ سواء.



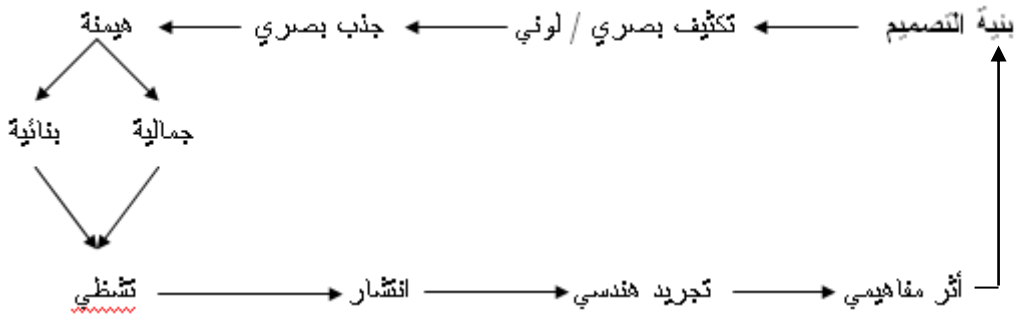
اسم الفنان : هانز ه ج : 1961
اسم العمل : (الجدا حف الفن الحديث
نيويورك

تكونت اللوحة بشكل عام من مجموعة من المربعات والمستطيلات الهندسية، متنوعة الأحجام والمواقع ، ضمن البنية العامة للتصميم ، الذي إعتمد طابعاً تجريدياً هندسياً ، توزعت ألوانه بين الأحمر وتدرجاته والأصفر والبرتقالي والأزرق والأخضر والوردي، وبعض البقع اللونية البيضاء المتناثرة في ثنايا التصميم.

في هذه اللوحة، ثمة تحولات فكرية وبنائية، تنسجم مع ما آلت إليه التعبيرية التجريدية من عمليات بحث تجريبي لطبيعة الفن وتداولية مفاهيمه في مرحلة مابعد الحادثة . والذي عمل عليه (هوفمان) هنا هو محاولة لتقصي ثنائيات : المنطق / اللامنطق ، الثبات / الحركة ، الحدس / التنظيم العقلاني ، البناء / الهدم، والهندسة / الإنفعال، في هذا التصميم.

هذه الثنائيات التي جمعها(هوفمان)، عبرت عن شمولية الذات في كشف الطابع التداولي لمثال الجمال المستتر، خبايا التجريد والبحث عن اللامرئي، فالرؤية الفلسفية لتصميم بنية اللوحة هنا تتشكل نتيجة النظرة الجديدة لتركيب وتصميم العمل الفني، وخلخلة المفاهيم الحداثية في تحويل البحث الجمالي من ميدان المقولات والبنى المعرفية التنظيرية إلى مستويات تجريبية، لاتخضع لقانون أو مخطط، أو تنطوي على آليات وأفكار نقدية محددة.

إن إعادة صياغة الفعل الحركي للبنية التصميمية الهندسية لنزعة التجريد قادت (هوفمان) إلى تغيير نمطية الثابت من المقررات الهندسية في البنية التجريدية، من خلال تشغيل طاقة الحدس المتشكل أثر بواعث المنهج البنائي الصارم للوحدات الفنية، وبالتالي إنخراط متغيرات ذلك البناء، وتمظهرها كدلالات تنأى بالفعل التجريدي إلى مديات التكثيف التعبيري، الذي يكرّس كينونة الدلالة الجمالية في نشاط إسترجاعي يعتمد الموضعة العيانية الذهنية، لخصوصية البناء التصميمي، وإستخلاص مرجعية الدال كحافز يستلهم المعنى الثاوي داخل الخطاب المتراكب ثقافياً وإجتماعياً وجمالياً.



ومن هنا كانت بنية اللون هي المحرّك الفعلي الذي تتبدى من خلاله دلالات التواصل البصري وفقاً لإمتلاك السطح التصويري جاذبية بادية للعيان، نتيجة هيمنة التنوع والإنسجام اللوني، وبالأخص سيادة اللون الأحمر والبرتقالي وتدرجاتهما، وكذلك التعبير عن الخواص المظهرية للبناء العام، وعملية التنظيم والترابط للمساحات الهندسية التي أخذت طابعاً عقلانياً، تراكمت حوله التشظيات الخطية واللونية العشوائية.

إن تعدد الإيحاءات القصدية في تفعيل بنية اللون كعنصر ضاغط في العملية التصميمية، من شأنه أن يعزز البنى الإدراكية في تحصيل خلاصات التجاور والتضايف والتكرار (التكرار في اللون والمساحات والأشكال) برؤى مفاهيمية، تستقطب الأثر الجمالي التجريدي، كقيمة تعبيرية تكرّس صياغات الفصل والإتصال بين الذات والموضوع، أو بين المعلن والمستتر، فهي حركة توليدية للدلالات الشكلية والصورية.

وقد أظهر التنوع اللوني، إفصاحاً لدلالات الحركة والتكرار الخطي واللوني، وتمظهر الإيقاع كدلالة حضورية واعية ومتعيّنة في إحداث جذب بصري لتواتر الحدث وديمومته كفعل حدسي وتخيلي، يقود الإيقاع إلى هندسة اللاشكل وإشغال المساحة الكلية للفضاء بتداخل البنى وتراكب الأشكال الهندسية مع الخلفية.

اسم الفنان : روبرت ر **تاريخ الانتاج :** بدون تاريخ

اسم العمل : Retroactive1 **القياس :** 72.4×57.1 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

يستعرض (روشنبيرغ) في تصميمه الطباعي هذا، خليطاً من الصور التي تمتزج مع بعضها وتتداخل ضمن تقنية تجميع طباعية ، جمعت صورة فوتوغرافية للرئيس الامريكي السابق (جون كندي) (ذات لون أزرق فاتح بإستثناء ربطة العنق الخضراء) ، وهو يؤشر بيده اليمنى بإتجاه الأمام ، وإلى الجزء الأيمن الأعلى من التصميم، نلاحظ صورة مستطيلة طولياً لأحد الأشخاص الهابطين بمظلة على خلفية غامقة، فيما إحتل الجزء الأسفل مساحتين إستطاليتين الأولى لونت بصورة متداخلة بالأحمر والبرتقالي والثانية مقطع مجتزأ من الصورة الرئيسية يمثل حركة اليد. أما الجانب الايسر من التصميم فيحوي جزءاً إستطالياً لمساحة حمراء وضعت فوقها مساحة خضراء مربعة الشكل، وإلى الأعلى مساحة بيضاء إحتوت خطوط لونية سريعة سالت منها بعض القطرات على الأسفل.

عمل (روشنبيرغ) على إثارة الجدل والحوار المتصل بين المتلقي والعمل التصميمي، وفق مستوى إشكالي يهتم بمفهوم المعطيات الثقافية والشعبية للمجتمع الأمريكي، إذ يمزج بين التقنية الأدائية الطباعية وبين التكثيف الصوري للواقع، عبر مشهدية الرؤية الإستهلاكية، للمجتمع، وتحقيق سلسلة مؤثرات وجدانية بين مجمل التجارب السياسية والثقافية والعلمية، فإستخدام صور متنوعة هو وصف لبنية التبادل الفكري عبر نظام غير مترابط للعلاقات التي تحكم الأفكار الخيالية على مستوى الصورة، المفهوم، الفكرة، أو البناء العام للتصميم وما يحمله من مفارقات وإحالات شكلية وموضوعية.

إن جمع مساحات صورية ولونية في بنية التصميم العامة، هي إنتاج لقابلية توالد رؤيوي، في تجاوز حدود القديم أو التقليدي، ومحاولة كشف جوهري عن فاعلية الذاكرة في تحرير التجربة المتماهية مع الذات، والسعي إلى بلورة خطاب تصميمي مفتوح تتشكل دلالاته عبر تزامنية الحدث / الفكرة، التي تؤسس لإنموذج التصميم الخليط، بإبتكار أفق فضائي متداخل يتناسب وإشكالية البناء المنفّذ بفعل التغيير المستمر خطياً ولونياً، مستنداً لخطابات الوعي / اللاوعي، وطابع الإنتشار الجزئي للوحدات التصويرية.

وتبقى هيمنة الصورة الفوتوغرافية بحجمها ولونها وبالموقع الفضائي الذي تشغله في وسط التصميم، حقلاً جاذباً في معاينة البنيات الدالة بنائياً ومفاهيمياً، وإمتداد تعالقاتها الخطابية مع المستويات المتداخلة شكلياً وصورياً، فتصبح فاعلية الجذب نتيجةً لذلك فعلاً ملازماً لإظهار الخصائص البنيوية للتصميم، من (كلية أو شمولية) وهي مايتشكل من التكوين مساحةً وبناءاً، و(التحول) أي تحليل الظاهرة أو البنية العامة للتصميم من خلال عناصرها والنظر إلى كل جزء من هذه البنية في ضوء علاقته بالكل، وبالتالي فإن أولوية الكل على الأجزاء هو ماعمل عليه (روشنبيرغ) في تبنّيه لثنائية التزامن / التعاقب، وعرض إستجابات مفتوحة لما يمكن أن يشكله الزمن اللحظي أو الآني من مفارقات تتزامن وتتكيف مع الحدث المنوط بمدى الإستجابة الفاعلة للأثر. ومن ثم تنشيط خطاب اللاوعي في ممارسة التعاقب الصوري / والسردي لمضمون التصميم، بغية إقتباس دلالات نفسية تنمو مع بنية الأجزاء تعبيرياً في نسق رمزي، يتنوع فيه رصد التحوّلات المتسلسلة بنائياً، في إستنادها على مرجع تشبيهي، تكون فيه درجة الإنزياح واضحة، لتنتقل من سياق تبادل المراكز إلى ترتيب وإنصهار البنى الجزئية المكونة للتصميم في بؤرة بصرية موحدة تفّعل من تكرار المساحات الهندسية للأشكال والصور، وتشدد من قيمة الإيقاع المتواتر بإنسيابية تنتظم وتتغير أثر إنكفاء المعادلات المتماثلة مظهرياً في بنية التصميم.

عينة(6) الفن الشعبي

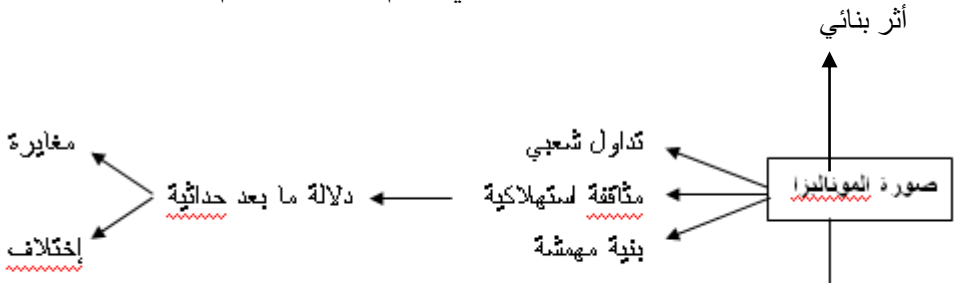
اسم الفنان : جاسبر جونز **المادة :** مواد مختلفة على كانفاس **تاريخ الانتاج :** 1985
اسم العمل : (الصيف) **القياس :** 190.5×127 سم **العائدية :** مجموعة فيليب جونسون

في هذه اللوحة التي قسمّها (جونز) إلى نصفين متماثلين طولياً (من حيث المساحة)، يظهر شخص واقف في الجزء الأيمن من اللوحة بشكل مائل إلى اليمين، ولم تتضح ملامح وجهه وجسده سوى الخطوط الخارجية التي تمثل الهيئة العامة، وقد لوّن بدرجة لونية من الاخضر الغامق. فيما توزعت صور تشكيلية أخرى في الجزء الأيسر من اللوحة بشكل غير منتظم، تمثلت في نصف دائرة أسفل يسار الجزء، أخذت نفس درجة لون جسد الشخص، وفي منتصفها يد ممتدة بإتجاه الشخص، ويحيط بالقوس الدائري سهم بلون متجه إلى الأسفل، والى الخلف تلاحظ مساحة مجتزئة من شكل مستطيل مائل، إحتوت على جزء من صورة الموناليزا بلون أحمر، وتحتها علمان أمريكيان غطت نصف الدائرة جزء منهما، وكذلك يلاحظ شكل لطائر صغير على العلم ويوجد في المساحة الباقية من المستطيل شكلان صغيران لآنيتين رسمتا على خلفية من

الخطوط الهندسية غير المنتظمة والملونه بالجوزي والأصفر ويلاحظ خيط يمتد من خلف سياج حديقة إلى نصف الدائرة.

ثمة أثر للثقافة الشعبية السائدة آنذاك، يتبدى في البنية العامة للتكوين، ليحفل بطرح نماذجه التجميعية المبسطة، من رموز وصور وأعلام تمثّل واقعاً حقيقياً شعبياً، وليس حداثياً نخبوياً، فلا توجد فواصل بين الثمين والرخيص، أو السامي والمبتذل، وللتأيكد، كان (جونز) مهتماً بحضور صورة (الموناليزا) بلون أحمر واحد في تصميمه. الموناليزا تلك اللوحة التي شكّلت واحدة من العلامات المميزة في تاريخ الرسم الأوربي، يحمّلها (جونز) دلالة جزئية تكميلية (مهمشة) تقبع في عمق التكوين خلف مساحة نصف الدائرة الكبير.

أستدعيت هذه الدلالة لصورة (الموناليزا) لتشغل حضوراً تركيبياً آنياً، يفكك بنية التصميم، ويجسد حركية البؤر المغمورة فيها، من خلال خلخلة التوازنات المفاهيمية والبنائية (الشكلية والحجمية واللونية) داخل بنية الجزء الأيسر من التكوين من جهة، وضمن السياق البنائي العام لأسس التنظيم من جهة أخرى.



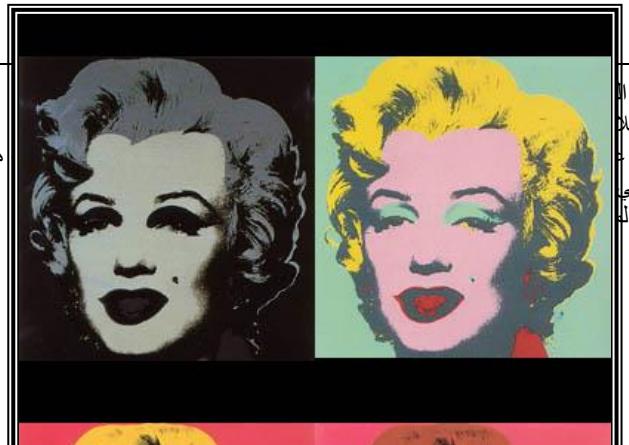
هذا الحفر الدلالي في توظيف صورة من الماضي (تعد تراثاً الآن)، أعطى لفعل التصميم بعداً (أركيولوجياً)* في إظهار أزمنة جديدة تخيلية، لاتنفك في تجاوز الإفتراضات البنائية لعناصر التصميم (الخط

(*) أركيلوجيا : (1) تمثل عند (فوكو) درس الآثار الجامدة، والآثار المندثرة، والاشياء التي لاتملك سياقاً محدداً، بإعتبار إنها من الماضي.
(2) البحث في حفريات معرفية تكوينية.

واللون والشكل والإتجاه) في هذه اللوحة، إلى مستوى من التحول والإنتقال في الممارسات المنبثقة من اللاوعي أحياناً. فيصبح (الخيال) ضرورة لتشكيل صور مصممة وفق طابع (الفانتازيا)** الذي عمل عليه (جونز) لتحقيق أبعاد جمالية، تتواصل من خلالها دلالات الرموز المستخدمة، ضمن خطاب يتكفل بمعرفية التنظيم الشكلي والصوري للتصميم، ويقرر فواصل التعبير ذهنياً، في فرضيات تقترح خطوطاً تحليلية وتركيبية للرؤية التصميمية التي يكون فيها المستوى البنائي حاملاً لدلالات المستوى التأويلي أو الوصفي.

وجاء التوازن متماثلاً من حيث المساحة، وغير متماثل من حيث اللون بالنسبة للأجزاء والوحدات الفرعية، إذ شكل الجزء الأيمن من التكوين بنية مهيمنة (شكلية : هيئة الجسد الإنساني، ولونية : الأخضر المتسّيد على مساحة هذا الجزء، وعلى شكل نصف الدائرة في الجزء الأيسر). بيد إن إحتواء التكوين لتشكيلات متنوعة شكّلت مراكز إستقطاب بصرية، وكان لها أثر في تحقيق العمق الفضائي وتداخلاته، والتي قادت البنية التصميمية للوحة إلى إحالات تركيبية جوهرية، تتواصل وظيفياً بين المرجع الاركيلوجي والسياق التنظيمي، كمستوى دلالي يمتلك فاعلية إحداث علاقة بين بنية الوعي / اللاوعي وتشكيل وتنسيق الصور المتعددة التي جمعها (جونز) في اللوحة، فجاءت مبنية على التداخل والتراكب الشكلي، ضمن المعادلات التنظيمية التي تحكم التصميم، من حيث الأساليب وبناء الوحدات الفاعلة، وطرق الإظهار الرئيسية للأشكال في حيّز البناء التصميمي العام.

إن الإستغراق في تهشيم مراكز الوحدات البصرية في الجزء الأيسر من التصميم، وتفكيك حضور الواقع كإنموذج جدلي وغير ثابت، يؤسس لنوع من العلاقة الذهنية المتجلية في معطيات الداخل / الخارج، ضمن إنفتاح الدلالات التصميمية، كأنساق متشظية، تساهم في بلورة (الأثر الجمالي) وتحقيق الإزاحات النصية غير المتمركزة في التشكيل الصوري للبنية التصميمية، وبالتالي إحداث تعددية شكلية غير منتظمة، للتراكيب وطبيعة التوظيف الإنشائي، كصور تفعّل من التنوع في تشكيل القيمة اللونية والخطية والإتجاهية، ضمن إحداث عملية الجذب البصري وتوفر الإستخدامات الحركية للعناصر، التي تبنّاها (جونز) والتي ساهمت في الإنفتاح الشكلاني للصور بإتجاه فضاءات متنوعة، رغم وجود التغاير في بنيات الأحجام المشكّلة للتصميم العام.



(**) الفانتازيا : (1) عملية تشكيل تخيل
(2) و(الفانتازيا الادبية)
(3) وهي صور حسية في
(سعيد علوش، معجم ال

هدهدة للاوعي القارئ ومكبوتاته.

عينة (7) الفن الشعبي

اسم الفنان : آندي وارهول **المادة :** طباعة سكرين **تاريخ الانتاج :** 1967
اسم العمل : (مارلين مونرو) **القياس :** 91×91 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

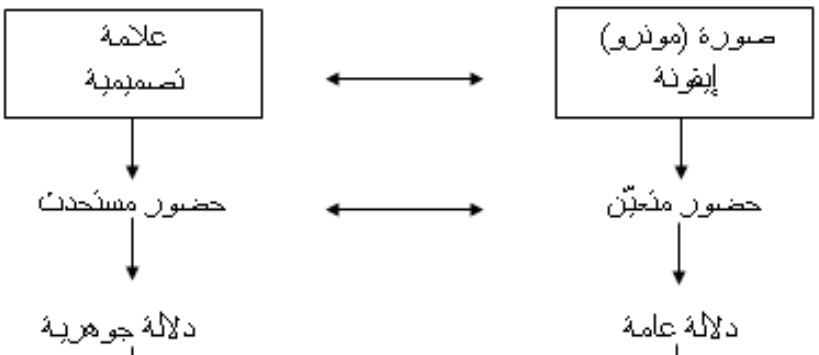
يتألف هذا التصميم من أربع مواقع فضائية تساوت في مساحتها ، وضم كلٌ منها صورة طباعية متساوية الأبعاد (الطول والعرض) لـ(مارلين مونرو)، وضعت إثنان في الجزء الأعلى ومثلهما في الجزء الأسفل، ويحيط بالجزئين ثلاثة أشرطة هندسية أفقية متوازية ، في أعلى ووسط وأسفل التصميم، لونت جميعها بالأسود الغامق.

عمل (وارهول) على تصميم الكثير من الصور الطباعية للمشاهير بأحجام وقياسات وأساليب متنوعة ، إعتمدت تكرار الصورة الشخصية كإيقونة طباعية، تتشابه من حيث الشكل وتفاصيله، وتختلف لونياً، إذ يعمل (وارهول) إلى زعزعة الشكل الثابت المتكرر بإجراء التنوع اللوني وتقويض البنى التصميمية الطباعية إلى سلسلة آثار داخلية، مثلما فعل في هذا التصميم.

إن مغزى هذه الفكرة التصميمية يخضع إلى إعتبارات فكرية، تنطلق من محاولة فك الإرتباطات الميتافيزيقية للواقع، وتقويض إفتراضات التمركز، لتأسيس وتفعيل ثقافة الإستهلاك، والتي من شأنها إنتاج بنى تصميمية لاتنفرد بدلالة ثابتة ومحددة، وإنما تستدعي أفكاراً ومعانٍ للولوج في وسائل تصميمية أكثر تداولاً.

تتأسس بنية التصميم هنا، تبعاً لتعدد مراكزها، وإعتماداً على سمة التكرار التي تقترن بمستويات التوظيف الهندسي لتوزيع الصورة، وفقاً لبنيات لدلالة، وإنتقال مستوى الأثر الجمالي كمعادل موضوعي، إلى قيمة إسترجاعية، تنفتح على سياق البنية الموحدة للتصميم، لتشكل رؤية محيطية، تتوافق فيها إيقونية الصورة بإعتبارها بنية مهيمنة، مع الإزاحات النصية للخطاب الجمالي، فيكون إنفتاح البنى على سياق التراكم المعرفي محض تجليات فكرية تنأى بالواقع رغم شعبيته، إلى مستوى من التكييف الثقافي المحض، وتفعيل الدلالات الحضورية للمكان، كمحمولات حفرية، أنتجت طباعياً بفعل الإثارة البصرية الجديدة في إعادة إنشاء الصورة وتكراريتها.

إن مشهدية الأثر التحليلي لبنية اللون في إيقونة الصورة المكررة، تتوافق مع أدائية البناء التشكيلي للتصميم وفاعليته كوحدة بصرية شاملة، تستقل بأثر التنظيم الهندسي، كشكل له دلالة فتصبح الصورة المعتمده لـ(مارلين) كبنية فاعلة، أنموذجاً تصميمياً يحتفي بتواصلية الشد البصري، دون أن يهمل تمظهر المجازات الدلالية للصورة خارج سياق الوحدات الإطارية الأربع.



فبنية اللون كمرسل باث ومهيمن، تفعل من خصوصية البحث الدلالي وتنافذ الخصائص المشكلة للسطح التصميمي ذوقياً وفنياً، وكذلك الإنتقال من بنى جزئية إلى أخرى كلية، تعتمد التنويع الحاصل في اللون في الجزء الأعلى (موجب – سالب) وفي الجزء الأسفل (موجب – موجب)، والتغيير في توزيع الألوان يتم وفق مقاربات تحليلية لبنية التكرار وتنوع فاعليتها شكلاً ومضموناً. فبنية اللون في الصورة الأولى تتكون من (الوردي للوجه والأصفر للشعر والأزرق الفاتح للخلفية) فيما تكون الصورة الثانية (الأبيض للوجه والرصاصي للشعر والأسود للخلفية) والثالثة (الأخضر والأحمر الداكن والوردي الفاتح) والرابعة (الأحمر الشفّاف – لون البشرة، والأصفر والوردي الغامق).

إن هذا التوزيع اللوني يأخذ بعداً غير مألوف، في تراتبات الوصف الدلالي وإستمراريته في تفعيل الوحدة التكرارية التي تشكّل صيرورة تنتمي إلى معرفة تبسيطية لحوارية الترسيمات الكلية لجزئيات التصميم، التي تنتظم بطريقة المربع وتقسيمات البنية العامة الحاضنة للمعنى الميتافيزيقي لمنظور الثقافة الشعبية، لما له من جاذبية في خلق الإنسجام اللوني والخطي في إدراك قيم الجمال، شريطة أن تتنافذ العلاقات الرابطة للتصميم بطريقة جدولة المتغيرات التي تطرأ على البنية العامة، نتيجة إنتقال العناصر التصميمية من البسيط إلى المعقد في الصور اللاحقة. إلى جانب ذلك، يبقى الأنموذج التصميمي ممثلاً لكلية مكتفية بذاتها، نتيجة إقتران أجزائها بمحيط الحقل التصميمي ذي الطابع المعرفي والشمولي، بيد أن حالة التناسق هي إحدى النواتج المكثفة لطابعية البحث عند (وارهول) وتداخل الحتميات البنائية بحثاً عن أنساق مقطعية تؤشر تداخل الأحياز المبنية بمستوى طباعية الصور / كوسط مرئي قابل للتشكيل المتتابع في منظومات الدلالة التي تبتدأ ولاتنتهي عند حد في تأويلية الصور وتشييد مقترباتها الجمالية في مجموعة التقنيات المؤلفة للتشكيلات البصرية.

عينة (8) الفن الشعبي

اسم الفنان : ديفيد هوكني **المادة :** طبع على المعدن **تاريخ الانتاج :** 1971
اسم العمل : (Rue de Seine) **القياس :** 89×71 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

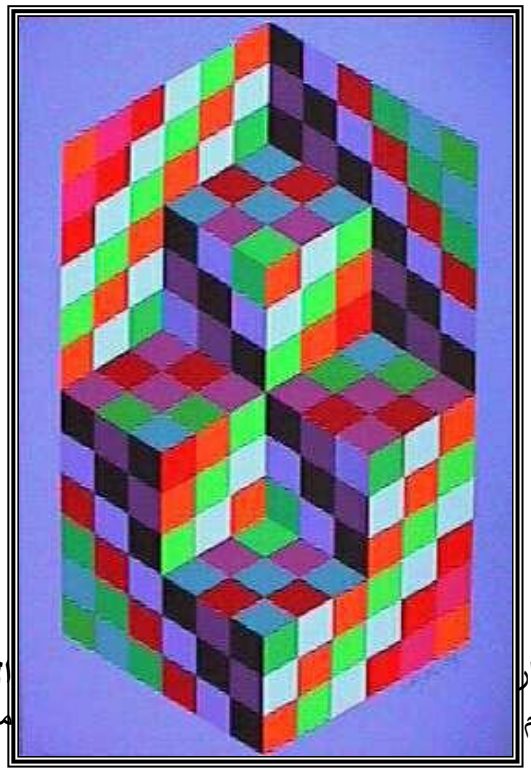
تمثل هذه الوحة مشهداً واقعياً بإسلوب الطبع على المعدن ، لشباك من داخل غرفة، يحتوي على جزئين مستطيلين طولياً، وكل جزء مقسم إلى أربعة مقاطع، وتوزعت ستارتان من القماش على جانبي الشباك، ويلاحظ باقة من الورود على يمين التصميم فوق حوض للأسماك، أما خلف الشباك (إلى العمق) فقد بانت ملامح لزخارف متنوعة وكذلك لبناء معماري في حالة منظور.

عمل (هوكني) في أغلب رسومه على نقل الواقع إلى اللوحة بإسلوب يعتمد الحس الثقافي الشعبي، وما تبلور عنه من معطيات قادته إلى التركيز على المشاهد البسيطة التي تعتمد على الخصوصية الفيزيائية لموجودات المحيط من آثاث ومناظر طبيعية ومقاطع مجتزئة للناس ، ودلالات توحد الإنسان مع الطبيعة، وكذلك الموضوعات الإجتماعية التي تثير مشاعر الناس، ونقلها عبر وسائل تقنية متنوعة منها الرسم على القماش أو مواد أخرى متنوعة ومن بينها (المعدن) كما في هذا التصميم.

وإن إشتغال العناصر والأسس التصميمية يبدو واضحاً للعيان، إذ أن بنية الخط بتعدد أنواعه وبالذات المستقيم قد أسس للبناء المصمم وفق علاقته ببنية اللون (الأخضر الداكن والفاتح) وكذلك (الأبيض) وتحديد الحيز الذي تتوزع فيه البنيات البصرية المحكومة بالتداخلات التنظيمية المنفتحة من المكان، فيصبح المكان وفقاً لذلك حالة تجلّي لوعاء بنائي يتحقق فيه المعطى الإجتماعي كصورة ميتافيزيقية.

وتتعدد مستويات الدلالة الإيقاعية الشاملة للخط واللون والمساحات الحجمية والتوازنات من خلال تتابعية السياق المحرّك للوحدات البصرية التي ترتبط بفعل الإثارة البصرية، بتمركز البنية التصميمية جمالياً في فضاء جوي يتحدد بالبعد الثالث (العمق) وتتمظهر تقنية التنفيذ والإخراج التصميمي الداخلي لهذا المشهد من خلال مستويات البحث المنطقي عن أثر تتبدى فيه محيطية الصور والأشكال المجموعة كمهيمنات متراتبة حضورياً، تفعّل حقيقة الترابط بين الداخل (المشهد المصمّم) والخارج (المشهد الآخر في العمق)، وكذلك خلق حالة من التجاذبات لونياً وشكلياً، لملامسة التنوع، كفاعلية تستكشف بنيات التكرار الخطي والإتجاهي والشكلي واللوني، والتي تعطي التكوين سمات جمالية تتبدى في ضوء علاقته بالمحيط الواقعي والمتخيل وتصبح المحددات التعبيرية للتصميم من الداخل ذات رؤية إكتشافية / توالدية لمحتوى المقاربات المرئية في ضوء تبدلاتها الواقعية أثر وتأثراً بما يصور ويحدد مجالات السياق الجمالي ذاتياً.

من هنا كانت البنية التصميمية التي تربط الخطوط والألوان والمساحات، تشتغل فكرياً من أجل إيجاد علاقة نوعية للدال والمدلول في مساحة المعدن، إنطلاقاً من تعزيز قيمة الأشكال الموجودة في التصميم بإحالات منطقية تشكل طبيعة جديدة للنظر إلى فواصل الإرتباط أو الربط المحوري بين الشكل والمضمون، ومايترتب عليها من تراكم إنتقائي لتحديد الأشكال والكيفيات المحركة لها، بصرياً وذهنياً، وكذلك تمظهر المعالجات الأدائية لإعادة صياغة الصور المجتزأة من الواقع، بفعل مؤثرات تتنوع وتختلف أثر مجموعة إنتقالات تناصية وذاكراتية، تستضاف مجازياً لإبتكار صور جديدة قد تكون محمّلة بطاقة تشكل، تحقق فاعليتها الجمالية ضمن قيمتها الحضورية وفعلها المتبدي في الحركة / أو السكون ضمن بنية التصميم الكلية.



اسم الفنان : فكتور فازار **الانتاج :** 1993
اسم العمل : (تكوين رقم مقتنيات خاصة

في هذا التصميم الطباعي، ثمة تشكيل هندسي أخذ بعداً إستطالياً، إعتمد المربع كوحدة أساسية هندسية متراكبة تشكّل مجموعة مكعبات إنبنت وفق تسلسل رياضي دقيق، تحسب أعدادها وفقاً لإتجاه بصر المتلقي وإدراك الإيهام البصري .

يمثل البناء الهندسي في التصميمات البصرية ظاهرة ذهنية تجريدية ، تنسجم وفق معايير رياضية تهتم بالتشكيل الهندسي للوحدات والتراكيب والنماذج التصميمية . وفي هذا التصميم الذي أخذ فيه التركيب الهندسي للمربع صفة السيادة ، بإعتباره مهيمناً على البنى المشكّلة للتصميم ، من حيث الشكل واللون ، إذ يعمل المربع كوحدة قياس مقطعية تتسلسل وتتجاور وتتكرر في صور متعددة (أفقية وعمودية) لتفعيل درجة الإيهام المفترضة في صيغ التجسيد الحركي والبصري للمتلقي.

وتتحفز الوحدات الهندسية للمربع ضمن تنوع الإيقاع الخطي واللوني، كقيمة متحققة في قوة الترابط والتآلف في الصفات المظهرية لصور المربع، وتجسيم شكل المكعب بإبراز مناطق الظل (المربعات الغامقة الممثلة لسطح المكعب من الجانب، كما في أشكال ومناطق الضوء (الألوان الفاتحة المتجاورة) .

إن تنظيمية المجموعات المكعبية المتراكبة تستحوذ على خواص شكلية وتعبيرية، تستخدم مبدأ التجميع التقطيعي للعلاقات الرابطة لوحدات المربع، وفصل الأشكال المتماثلة عن طريق التواصل البنائي (للخط واللون) عبر تمييز زوايا الربط المحيطي للأشكال واستمرارية توالد التماثلات الهندسية المربعية كتقارب بصري يمثل مجاميع المتغيرات المركزية التي تتعزز ضمن النماذج التصميمية الكبرى داخل الحقل البصري.

فلم يعمل (فازاريلي) في تصميمه هذا على إيجاد مقاربات جمالية تحليلية تنأى بالبعد البصري إلى مسارات حركية فاعلة لإستجابة العين، فحسب، وإنما كانت الخصائص البصرية للتصميم تلوح بضرورة تعدد المراكز، وتفكيك حركات النظر إلى إنعكاسات لابؤرية، تأخذ إرتباطات الإيقاع الناتج عن حركة المربعات وألوانها بشكل مؤثرات مفاهيمية تحيط بالهيكل المرئي للتصميم، وتحدث تغييراً في تزامنية الإيقاع اللوني، وتحديد الإستجابة البصرية للأثر النفسي وفرضياته الفسيولوجية المحددة لعمليات تبادل الصور في المخيلة، وإستدعاء المؤثرات الإدراكية كمؤشرات فاعلة في دفع إيقونية المكعبات على الإرتباط والإنفصال، إستجابةً لصفة الإشتغال المتوالد للتقاطعات الوهمية للمكعبات، داخل البنية العامة للتصميم.

ومن هنا كان الجذب البصري يتعزز في تعاقب رؤية الإنموذج المكعبي المصمم، ضمن حالة من الفسيفساء البصرية، التي تطرح بدائل عديدة للنظر وتحليل مفهوم الإيهام البصري في بنية التصميم.

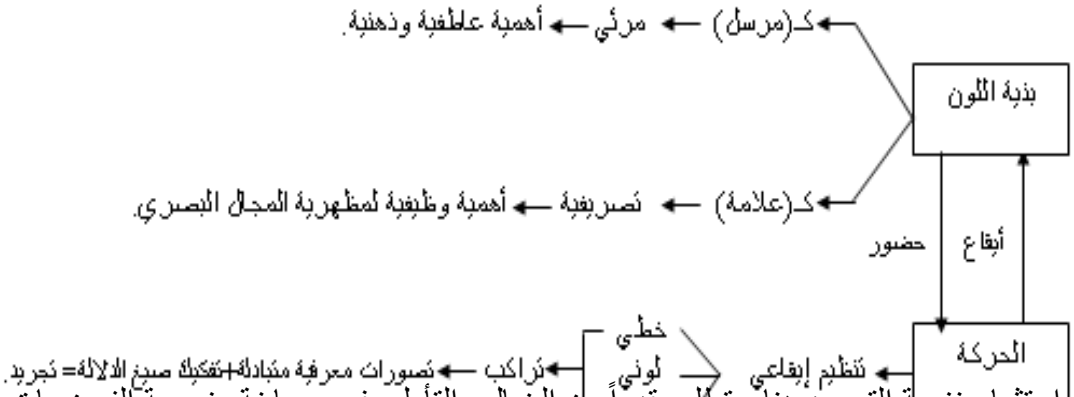
تمثلت العلاقات الشكلية والصورية في طبيعة السياق الإختزالي لنمطية الإظهار الهندسي وتفكيك أجزائه ضمن تعديلات للصور المعكوسة والمقلوبة (إلى أعلى وإلى أسفل) ثم (إلى اليمين وإلى اليسار). بغية وضوح التوترات المرئية للصور وتضعيف الإستخدامات العشوائية المزاحة، إلى الحد الذي يجعل من تفاعلات الأنموذج المكرر (وهو المربع) ذا طابع تفسيري لفهم الاستثناءات المتباينة في بنية الحقل الدلالي للتصميم، ومعالجة خصائص الفضاء الداخلي للمكعبات، وكذلك الخارجي المحيط بالبنية الكلية للتصميم.

إن صفة الإنتظام العمودي لبنية المكعب وتجسيم أحيازه المكانية، يفعل من وظيفية البناء التصميمي التي تتناظر وتتماثل فيه التوزيعات الهندسية بشكل تكراري، وماتحمله من خصائص إشتقاقية لنوع من التضادات اللونية والحجمية، التي تخلق نوعاً من الإيهام البصري، كإتجاه فعلي لسحب نظر المتلقي والإنتقال به من مستوى إلى آخر، كإستثمار لطبيعة العناصر الداخلة في مؤثرات الجذب والحركة والإنتشار الفاعل للأشكال الهندسية المتكررة وتعدد مساراتها من حيث الإتجاه والتقنية والتنوع الشكلي واللوني والحجمي، وربط حالة التوازن المحكم مع السيادة الشكلية للمربع وتسلسل خصوصية المفردات التصميمية كإستعمالات تنظيمية غايتها تعزيز الأسس البانية للتصميم وتأكيد الجانب التقني في تفعيل قوى الجذب وإستعمال البنيات الهندسية المجردة كتحقيق فعلي لجماليات ترقى إلى أن تكون ذات صلة بالتحفيز البصري والذوقي للتصميم.

اسم الفنان : برجيت رايلي **المادة :** طباعة سكرين **تاريخ الانتاج :** 2000
اسم العمل : (كرنفال) **القياس :** 55.7×75.9 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

تظهر في هذا التصميم ثلاثة خطوط لونية عريضة (أصفر داكن، بنفسجي، وجوزي)، تتكرر بصورة غير منتظمة، على مساحة البنية العامة للتكوين، والتي تمثل إنموذجاً مقطعياً لوحدة إنشائية متموجة، تمثل بنية شكلية تعتمد التكرار المتغاير.

تنبني إنشائية التصميم من خلال كثافة التراكيب المزدحمة، لتعزيز قوة المؤثرات البصرية وقوة الملاحظة في إدراك أو فهم الإحساسات اللونية الناتجة عن حضور اللون كبنية تأخذ محورين:

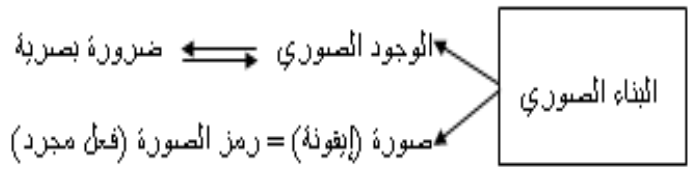


إن إستثمار نزعة التجريد هنا، يتطلب قدراً من الخيال والتأمل، في صياغة منهجية الفرضيات الرياضية، سيما وإن (رايلي) حصلت على فرص مراكز عديدة في بنية التصميم، وتأسيس كيانات بنائية قابلة للتواصل كإستدلالات تفعّل من تواتر الأثر البصري / الجمالي ضمن سياق الإحساس والإدراك المحفز للإستجابة الواعية، كمقابل إستنتاجي لفرضية الاختلاف في تلقّي التراكيب اللاموضوعية (بإعتبارها صوراً ميكرو فيزيائية تحدث تأثيراً مشوّشاً بين الهيئة والأرضية).

ومن هنا كانت الأنساق الجزئية المكونة لبنية التصميم، تنتظم بفعل الحركة، ككيانات تستقرأ عبر حالات التزامن (البصري / الحركي) وبالتالي تفعل من الجذب البصري لحركة الألوان وقياسية سرعتها مع كثافة الخطوط، وكذلك تسجل التذبذب الناتج من الضوء، في الخليط البصري الكلي، كتنافذ جمالي بين (الدمج والإنفصال) المرئي للوحدات البصري.

بيد إن إستخدام تقنية الألوان الطباعية تسهل من عملية قوة ملاحظة السطح التصميمي بصورة إشتقاقية، إذ تعمل التحديدات المحورية لتداخل الفضاء على بلورة الإحساس بضرورة النفاذ إلى بؤر المراكز المتشظية، والتعامل معها كـ(كليات)، تنبني وفقاً لرؤيتنا لها بوصفها مفاهيم، لمجرد وصفها أجزاءاً منفصلة، وهذا مايبرر إنتقال الأثر الجمالي لتصميمات الفن البصري من مستوى العلاقة بالمجال المرئي إلى مستوى المعرفة المتنوعة لإحداثيات التعيين الرياضي والفيزيائي لسياق البنية العامة للتصميم.

فحين تتشكل البنى الخطية واللونية داخل حيز تصميمي مزدوج، زمكانياً، كما يحصل هنا، فإن وجودها الصوري يبقى ضمن مستوى التداول الوصفي، ضرورة بصرية، بإعتباره شرطاً دلالياً لتماثل الصورة (كإيقونة) مع الرمز (كفعل مجرد).



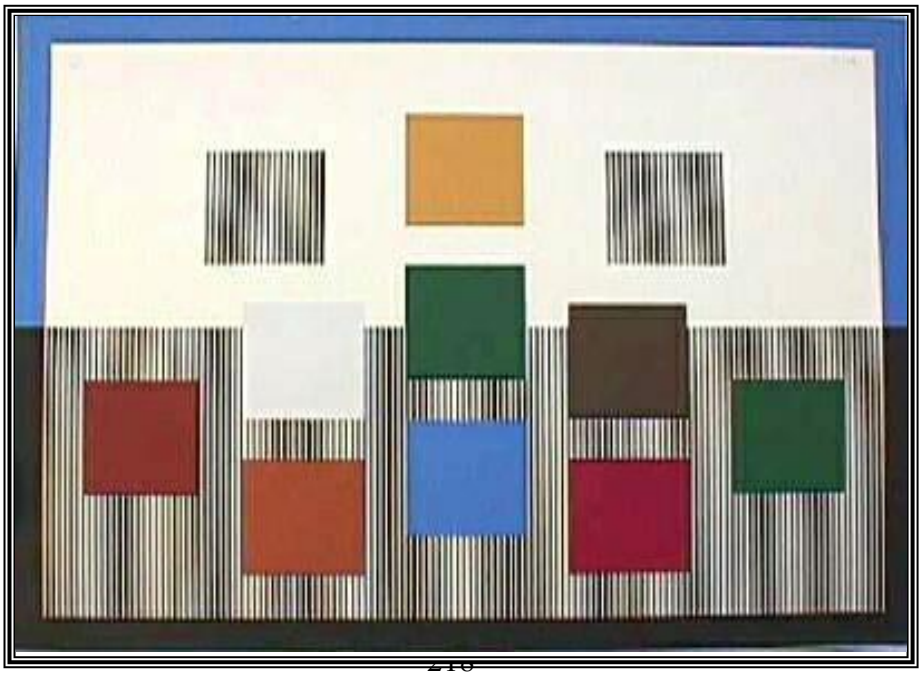
إن تداولية البحث البصري في هذا التصميم، تعكس صياغة التركيب المفاهيمي لأطر العلاقة الرابطة بين (الألوان والخطوط والسطوح والهيئة) كعناصر فاعلة مع أسس التصميم، ومنها الوحدة التي تربط وتشكل أجزاء التصميم بصورة عامة، والإنسجام بين الوحدات الخطية واللونية، والتوازن في توزيع الألوان والمساحات الخطية. بحيث إن تحليل وإعادة تركيب الأنساق الدلالية لبنية التصميم، يفعّل من خطاب الصورة التعبيرية التي تنشأ بين المرسل والمتلقي نفسياً، من خلال حاسة النظر التي تتوالد فاعليتها كضرورة جمالية تحدد نسق الوثوقية المفترضة للعين بتفضيل التراكيب التي تنساب بشفافية وقبول إلى حقل التذوق والاجراءات التطبيقية للتراكيب الوصفية المؤسسة من إحالات دلالية / بصرية، ومن هنا فإن طبيعة الأنساق اللونية تتضايف كلغة شارحة للفعل التجريدي / البصري.

نتيجةً لما تقدم، يتأثر التركيب البصري، بوحدة الأفكار والاقيسة المفاهيمية، التي تقترح نظاماً بصرياً، بمقتضى حقيقة التصميم كنص علمي وفني وجمالي، وتنشأ منه سمة التنوع كقيمة جمالية تتواصل فيها أجزاء السياق البنائي / الفكري للوحدات البصرية بمختلف صيغها الدلالية، كمقاربات تساهم في تكوين عينات بنائية ومقاطع بصرية مجتزأة من ظواهر الذهن وأبحاث الدال والمدلول في منظور بصري.

وثمة تصورات ذهنية تتبدل بفعل وظيفية الأبعاد الدلالية، إلى مستويات متمايزة من التجريد، للإفصاح عن تعارضات الرؤية كأداة مرئية لتمييز وظهور الأشياء من خلال آليات الضوء وإكتشاف التحديدات غير المنتهية للأشكال المنحنية والمتموجة، ضمن نشاط حيوي يتأثر بالإنحرافات المرسومة بشكل متعاكس للوحدات التكرارية، والتي تبدو كأشرطة مدركة بواسطة توظيف اللون وإستعمالاته المتعددة.

فهيمنة اللون الأصفر كبنية متمظهرة مع بقية الألوان داخل التصميم، يفعّل من الرؤية التوالدية للأثر الذي يحدثه البصر، إزاء تنشيط الفعل التجريدي المتشكل من تواتر وإستنساخ تكرارية الوحدات الجزئية للتصميم كمحولات صورية، لها دافعية الإنشطار والتبؤر، بالإتجاه الذي يجعل من الحقل البصري، فكرة قابلة للإستبدال العلمي والثقافي مع الحتمية الفكرية لخطاب الجمال المرتكز على البحث التجريدي في الفن، بكل ممارساته السياقية الشمولية.

إن معاينة هذا النوع من التصميم، يحدث إنعكاساً تكرارياً، تتواشج فيه خصائص الوحدة البنائية التكرارية، إلى الحد الذي يجعل منها، أشد فاعلية في العمليات الإدراكية للصورة، من حيث التجزؤ المتزامن للوحدات البصرية المنفصلة والمعكوسة، وإحداث تذبذب بصري وذوقي في إلتقاء وإفتراق الحافات التي توهم بمدى التلوّن النسبي لحركات العين ضمن سياق التباينات في المؤثرات الإدراكية الحسية.



اسم الفنان : جي آرسوتو **المادة :** طباعة سكرين **تاريخ الانتاج :** 1976
اسم العمل : (تكوين رقم 1) **القياس :** 75×55 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

يمثل هذا التصميم الطباعي تكويناً هندسياً، قسمت أرضيته إلى جزئين أفقيين متماثلين من حيث المساحة، الجزء الأعلى جاءت قيمته اللونية بالأبيض فيما إحتوى الجزء الثاني على خطوط لونية عمودية هندسية منتظمة (متجاورة ومتوازية) مع بعضها، لوّنت بالأبيض والرصاصي والبيجي، وإحتوت على فواصل ظلية عمودية لخطوط من الرصاصي الغامق . وتوّزع أحد عشر مربعاً متساوية المساحة على جزئي التصميم بشكل عمودي كما في المربعات الثلاثة في الوسط (البيجي والأخضر والأزرق) والمربعين على اليمين (الأبيض والجوزي) وعلى اليسار (الأخضر الداكن والجوزي) فيما توزعت المربعات الأفقية بصورة غير منتظمة بسبب تفاوت المسافات بينها أفقياً وعمودياً.

هذا التوزيع، أظهر تقنية تكرارية لوحدة المربع، بإعتباره بنية مهيمنة، تستعير من قوة الإظهار وتكرارية المربع خطياً ولونياً، دوراً في الحصول على تنويعات في الإمتدادات الأفقية والعمودية، وكذلك في الأحياز التي تشغلها تلك المربعات، ضمن المساحات المحيطة بالتكوين العام، وإن إظهار المربع بهذه الصورة، هو فعل مقترن بحالة البحث البصري عن جدوى للتصنيف المنتظم لوحدة القياس والتنوع في العملية التصميمية وكيفيات التعاطي مع مؤثراتها المرئية والدلالية المتنوعة.

بحيث تكون العلاقة بين إدراك المربع كشكل وأرضيته كفضاء مفتوح ومتوازن، ذات مغزى فيسيولوجي لتسجيل التفاعلات البصرية بين المرسل والمرسل إليه، عبر الرسالة التوضيحية، وإن تأسيس الخواص المظهرية للمربع ومعاينة تكراراته على الخلفية المتشكلة من قيمة التضاد اللوني (ضوء – ظل) هو إدراك حسي لقوة الجذب البصري وحيوية الأداء التقني التي يتباين من خلالها الأثر البصري المتشكل جمالياً، نتيجة تحرير بنية المربع كـ(شكل) من التجسيد الواقعي له، والتعامل مع حضوره داخل بنية التصميم كبنية هندسية مجردة، تتوالد مفاهيمياً نتيجة التصورات الذهنية والحدسية لخصوصيته وتأكيد قيمته التعبيرية، سيما وإن التنوع الحاصل في البنية اللونية هو بمثابة إحالة فورية للإيقاع اللوني والحركي، وتحقيق الفاعلية الوظيفية في فضاء التصميم، الذي يعتمد الإيحاء المتداخل في فعل التوزيع الحركي، وتنظيم رؤية صياغية تتمظهر كمركز بصري يشتغل ميتافيزيقياً في حدود موضعة النسق الداخلي للمربع.

وإن تقويض فعل المخيلة داخل الخطاب البصري، يحتكم لفاعلية الأثر كناتج بصري، يتنافذ جمالياً بحرية تامة، وبإنتقال إيقونية المربع كـ(شكل) تقليدي من تصورات الحضور المؤسس وفق تسلسل البناء العلائقي للتصميم، إلى تخطي جدلية الإشتغال متعدد المراكز لصورة المربع، كنظام علامي، له دلالاته التعبيرية التي تستثمر (الأثر) كحضور ذاتي مؤجل، يساهم في إقتراح أوجه عديدة للتصميم وقراءته كخطاب بصري وجمالي من حيث إعتباره تحقيقاً لتواصلية التشكيل الهندسي للبنى التصميمية (عناصر وأسس).

وإن إنعكاس التغييرات اللونية على البنية العامة للتصميم، وتوزيع المربعات في فضاء مفتوح ومتراكب، يؤسس لنوع من التفاعل الجمالي (النسبي) لإدراك حالة الإنسجام والتباين والتوازن (الذي جاء متماثلاً في الشكل) في العلاقات التصميمية النوعية التي تؤطر تصاميم الفن البصري بخصوصية أدائية، تجعل من قيمة النظر رؤية إستخدامية وعلاجية لمقروئية التفاوت في الصفات المظهرية للمربعات، وإحاطتها بالإيهام البصري الهندسي، وكذلك إدراك فعل الوظيفة كجانب تمثيلي صياغي لطبيعة المعالجة الصورية والبصرية، والتي تترابط خواصهما من خلال عملية التنظيم للفكرة في الحقل المرئي ودراسة أنساق العلاقات البنائية والفكرية ذات التأثير الدلالي على المتلقي.

اسم الفنان : ريتشارد إستيس **العنوان :** زيت على كانفس **تاريخ الإنتاج :** 2001
اسم العمل :(شارع 81 أمستردام) **القياس:** 167.6×243.8 سم **العائدية :**Marlborough New York

ثمثل لوحة (إستيس) مشهداً مجتزءاً لأحد شوارع مدينة أمستردام الهولندية، ويظهر فيها أشخاص عدة في حركات مختلفة وسط الشارع، وإلى العمق تظهر الكتل البنائية على يمين اللوحة وهي عبارة عن عمارات سكنية تشبه مكعب في حالة منظور، تتلاشى من خلاله ملامح الصورة وتصغر كلما إتجهنا إلى العمق الذي يمثل إمتداد الشارع الرئيسي، وعلى يسار اللوحة توجد مجموعة محلات تجارية تعرض بعض مبيعاتها على الرصيف المقابل لها.

تنوعت الخصائص المظهرية للأشكال، على بنية التكوين العامة، وإعتمدت الإتزان المحوري غير المتماثل للكتل البنائية، فكانت قيمة المكان تأخذ بعداً إنفتاحياً في تحقيق الجاذبية البصرية، وتفعّل من التوصيفات الحركية والإتجاهية المتعددة في بنية التصميم (إتجاه للأمام وللخلف – العمق، وإلى اليسار وإلى

اليمين وإلى الأعلى) والتي تضفي حيوية خاصة على قيمة التباين المظهري بالنسبة للكتل وعلاقتها بالأرضية أو الفضاء المحيط، والذي ينفتح بدلالة البعد الثالث ليعطي دلالة السيادة والهيمنة.

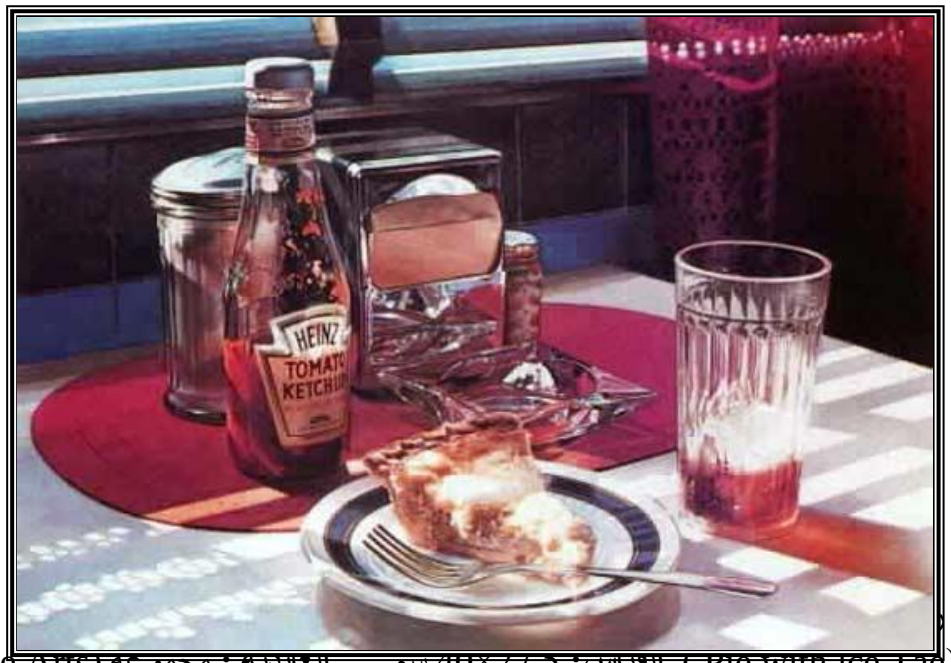
ففيما تتشكل قيمة التنوع (شكلياً ولونياً وإتجاهياً) من خلال تنوع الأحجام والكتل وتوزيعها بإسلوب منسجم، تظهر ترابطية الوحدة الكلية وتنظيمها من خلال علاقات البنى الجزئية مع بعضها ومع الكل.

وإن مايعزز الوحدة التصميمية، هو الإيقاع المتنوع للنماذج الصورية واللونية، إذ شكّل نقطة إستقطاب جوهرية لمدى مايمكن أن تفعله هذه التقنية المشهدية في نقل الواقع بإسلوب المنافسة مع قدرة الكاميرا على إلتقاط مالا يمكن تخيله. فكانت القيم اللونية المتحققة بإنسجام عال، تتدرج بتقنية إظهارية من الأخضر الغامق إلى الفاتح وبعض تدرجات الرصاصي والبيجي والأحمر والبنفسجي، إذ شغلت هذه الألوان المساحات الشكلية المتنوعة والمتباينة من حيث الحجم وتوزيع الكتل، وتحقيق البعد الثالث، مما أعطى شداً بصرياً إلى الداخل، لسحب عين المتلقي إلى أدق التفاصيل الصغيرة الثاوية في العمق،

من هنا كانت البنية اللونية تتمظهر في تنظيم بؤر النظر وأساليب المعالجة التقنية التي إعتمدت حالات إتصال وإنفصال بين الإنسجام والتضاد، إذ يتأسس هذا التراكب في كلا المفهومين من تحقيق إستقرار تنظيمي شكلي، لجعل درجات الظل (الغامق – بنفسجي) تتواءم مع درجات الضوء (البيجي الفاتح والرصاصي الفاتح

والأزرق الفاتح) وتشكل تقنية لونية تصميمية تعتمد فاعلية الإيحاء الحركي والإتجاهي من خلال تمركز المشهد المديني بضوء إعتماده التكثيف اللوني / التقني لأساليب المعالجة الشكلية والصورية.

وتصبح الوحدة التصميمية وفقاً لذلك، تفعيلاً مرئياً لحالات التنظيم والمعالجة والتنوع في إعتماد المشهد التصويري على خصوصية الأثر الجمالي والتقني المتحقق من الإختيارات الصورية والحركية الفاعلة في الإقتراب والإبتعاد من التأثيرات الوظيفية التي تكتمل وفق دلالات الخوض في الطابع التحليلي والتركيبي للنظام التصميمي وما يتبعه من متغيرات تؤطر تواصلية المشهد المديني ضمن مكونات التعبير والتأثير وإدراك المنعكس من فكرة الواقع، كخطاب عقلي عبر السطح التصويري وتوليف متغيراته ضمن ترابطية مشهدين أو ثلاثة بواسطة الكاميرا، والتي ستتحول بفعل مديات التنوع البصري إلى سياق تتوحد فيه محاور الربط للوحدات المجتزأة والمفككة وإعادة تركيبها من جديد، إستناداً إلى آليات البناء والتحول البصري والتقني للصفات المظهرية للأشكال والصور.



اسم الفنان :
اسم العمل :(Pie with ice Tae) **القياس:** 40×27.5 سم **الملكية :** مجموعة (CJR Fine Arts)

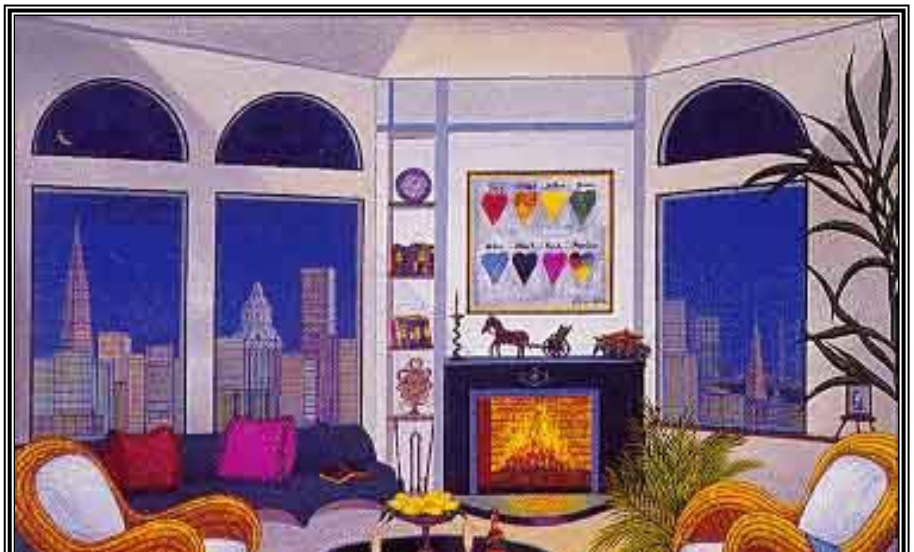
مقطع مجتزأ لحياة جامدة على سطح منضدة طعام، عليها صحن زجاجي فيه قطعة من اللحم مع ملعقة طعام، ويوجد إلى جهة اليسار قدح زجاجي فيه قليل من ماده سائلة، وإلى العمق توجد مطفأة سكائر وبجنبها قنينة زجاجية تحمل علامة تجارية للمنتوج، وفي العمق أيضاً توجد حافظة طعام مع آنية زجاجية للماء.

نفّذ المشهد الواقعي هنا، بتقنية عالية الأداء، وتقترب كثيراً من التصوير الفوتوغرافي كما هو الحال مع العينة التي سبقتها، وتجسد البعد الثالث في هذه اللوحة، والفكرة التصميمية هي نقل التفاصيل الدقيقة للمقطع

المجتزأ بإسلوب إدراكي ينزع إلى تثبيت تقلبات الصور الواقعية، والبحث في محيطية المقطع التفصيلي للبناء العام من خلال تبني تصورات وإفتراضات منطقية ممزوجة بطاقة فاعلة للخيال، والتي تستدعي الرغبة في دراسة جوهر الأجزاء (الأشكال والصور) الجامدة، عبر إنشاء مقتربات تحليلية وتركيبية لتفكيك وإعادة بناء المشهد، بتلقائية كلية تعتمد بناء العلاقات والسياقات المجسدة لصيرورة التكوين جمالياً.

شكلّت الأجزاء المكونة للتكوين بشغلها مساحات واسعة، فضلاً عن تنوع حجومها، بنية مهيمنة. تخطّت خصوصية ماهو جزئي إلى عمومية ماهو كلي، وإضفاء طابع الإنسجام اللوني الذي ساد فيه اللون الأحمر وتدرجاته التي توزعت في ثنايا المشهد المصمم. في حين كان التباين اللوني بين الغامق (في عمق اللوحة) والفاتح (في الأمام) واضحاً في جعل حركة العين تنتقل بصرياً من مستوى إلى آخر ومن وحدة بصرية إلى أخرى، لتسجيل ماينطوي عليه ذلك التحول أو الإنتقال من معطيات بحثية وبنائية تفيد البنية التصميمية من تكامل مقومات حضورها فعلياً في هذه اللوحة.

وتكون الوحدة التصميمية إشارة معلومة ومحكومة بما يمكن أن يكون عليه حال الفعالية الوظيفية في تواصل الحوار وتشييد إنزياحات بنائية قام بها (كوينغز) بالحذف والإضافة لتوليد بعد دلالي يمتد مع العمق المنظوري للمشهد لتأكيد فاعلية إشتغال العناصر التصميمية بحس واقعي محض، تستجيب له فاعلية الأسس في إكتمال البنية المفاهيمية للتصميم إدراكياً وبنائياً والإمساك بقيم التعبير عن الواقع بإسلوب إعادة الإنتاج الشكلي والمضموني للصورة الواقعية، عن طريق معرفة معطيات البحث البصري جمالياً في بنية المشهد وتصميمه.



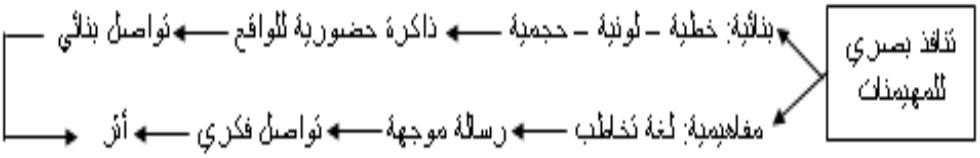
عينة(14) السوبريالية

اسم الفنان : فانج ليدان **المادة :** زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج :** 2003
اسم العمل : (العشاء في الداخل) **القياس:** 75×105 سم **العائدية :** مجموعة aejv

يتميز (ليدان) عبر تجاربه التصميمية المتنوعة التي تناولت (التصميم الداخلي للغرف والبنايات والقاعات متعددة الوظائف والعمارات السكنية) ، بحس تنظيمي وهندسي / رياضي عالٍ يقوم على إجتزاء مشهد واقعي ، ويصممه بطريقة جديدة فيها إشتغال للمخيلة ومبالغة في إستخدام اللون ، وتنميط هندسي فائق للأشكال والبنى المشكلة للمشهد ، كما هو الحال هنا في هذه اللوحة ، التي إحتوت ثلاثة شبابيك مستطيلة عمودياً، إثنان على اليمين والثالث على اليسار، وفوق كل منها نصف دائرة ، وقد بانت ملامح معمارية حديثة ومتلاشية خلف تلك الشبابيك بطريقة المنظور . وإلى الداخل توجد مدفأة وفوقها لوحة كبيرة مربعة الشكل مع عدد من الأشكال المتنوعة توزعت على يمين تلك اللوحة على شريط مستطيل إلى الأسفل. وتوجد أريكة وكرسيّان أحدهما على اليمين والآخر على اليسار ، وفي المنتصف تنتصب طاولة دائرية الشكل صممت أرجلها بشكل أنصاف أقواس مقلوبة بإتجاه الأرض، وفوق الطاولة مزهرية وقنينة زجاجية مع كأسين مع وجود نباتات ظل إلى اليسار.

حقّق (ليدان) البعد الثالث للمشهد المصمّم من خلال إنفتاح التصميم الداخلي للغرفة، إلى العمق، ورسم مجموعة من العمارات وناطحات السحاب والأبنية الصغيرة، التي يغطي فضاءها اللون الأزرق الغامق (لون السماء)، والذي شكل بنية لونية مهيمنة في مشهدية التصميم، فضلاً عن حالة الإنسجام اللوني لتدرجات البنفسجي على جدران الغرفة وجزء من الأرضية.

إن التنظيم الظاهر للعناصر في الحقل المرئي للمشهد، يستوعب حالة التناسب في العلاقات الشكلية واللونية والحجمية، المنسجمة مع بعضها البعض، ضمن حيز المكان الواقعي وتحقيق وظيفية إستقطاب العين وتواصلية نظرها في إظهار المعالجات المؤثرة للشد البصري، وإكساب الأثر الناتج من التناسق بعداً جمالياً عبر تتابعية الحركة في تمثيل حالة الإيقاع الخطي واللوني لنسق البنية التصميمية، وكذلك إستحواذ الخصائص المظهرية للعناصر البنائية على درجة تكرار شكلي ولوني وحجمي (الشبابيك والأقواس من فوقها، الكراسي، العمارات والخطوط الهندسية، والألوان: الأزرق، البنفسجي، والاصفر). شكلت لغة حضورية للتواصل الفكري، عبر آليات التنافذ البنائي.



إن جمالية الفضاء تعتمد هنا على التنظيم الشكلي، والتغيير الإدراكي في تحقيق الإمتداد البصري داخل بنية التصميم الداخلي، وإن الفعل الإمتدادي للفضاء يمهد لمجالات الشد الفضائي ومجالات الجذب، بسبب الإنتقال مرئياً من مستوى الصورة الواقعية كإيقونة إلى تباينات أثرها المتبدّي من خلال الرؤية التبادلية للوحدات البصرية البانية للتصميم.

بيد إن التنظيم الشكلي لتوزيع الكتل البنائية ووجود التباين الحجمي واللوني والشكلي والإتجاهي، أظهر نوع من العلاقات الترابطية للأشكال، والتي أحدثت توازناً وهمياً في المساحات المتفاوتة من حيث وحدة القياس واللون، وأخذت تراكيب بنية الخط نسقاً عمودياً، ينسجم مع إتجاهية الحركة إلى الأعلى وترابط إيقاعية الأشكال الجزئية مع جو التصميم العام وإستمرارية التكثيف الشكلي واللوني والتكراري، حيث أنتجت عمقاً فضائياً منفتحاً

ومتراكباً، شكّل ضرورة جمالية ووظيفية في تكوين، وحدة تصميمية واقعية، أدركت كخطاب عقلاني يفصح عن ترابطية المشهد التصميمي، بالمرجع / الواقع.

اسم الفنان

اسم العمل : acrylicp

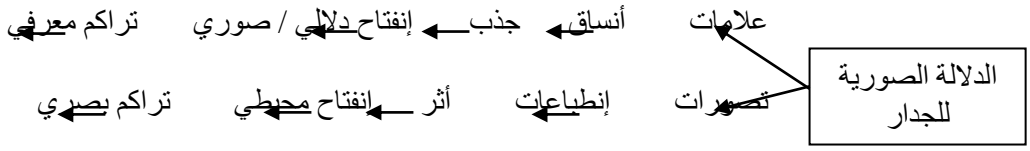
لوحة كرافيتية رسمت على جدار بإسلوب كاريكاتيري، وقد إحتوت على تشكيلات متنوعة ومتراكبة لحروف على يسار التصميم ، وإلى جهة اليمين شكل لشخص رسم على خلفية صممّت بطريقة المساحات اللونية المتمازجة من البنفسجي والأخضر والأصفر ، ويلاحظ رقم 1996 على الجدار كتبت باللون الأسود.

يتعالق الخطاب الكرافيتي في هذه اللوحة مع الإسلوب العام للفن الكرافيتي والأشكال المستخدمة فيه وطريقة التلوين والتقنية البنائية ، فالأشكال الكاريكاتيرية تعكس روح الدعابة والسخرية التي يمارسها فنانو الكرافيت في نزعتهم الفنية (كماً ونوعاً) لطبيعة البناء المتراكب، فالفوضى واللاعقلانية في توزيع الأشكال والوحدات البصرية تسهم في تفتيت بنية النظام العقلاني في الرسم. فيصبح ملئ بالمساحات والالوان والأشكال، بصورة إفتراضية تتواشج مع التجريب التقني والبحثي في طبيعة التكوين وكيفية تصميمه.

وتكون الصدفة في أغلب الأحيان دافعاً لتمثيل ومحاكاة المشهد الواقعي بإسلوب ساخر، يعج بالتناقضات والرؤى التي تؤطر الحدث أو الفكرة، كدلالة تنشأ عن سياق البحث الجمالي الموازي لطرق التعبير الفلسفي ضمن حدود التعايش مع الثقافة الشعبية المجتمعية التي تحتفي بالرخيص والمتداول والمهمش، فثمة مايثري بنيات اللوحة الكرافيتية بإمكانيات تعمل ضمن نطاق الحركة والعلائقية البنائية على تشييد مستويات جديدة للإيقاع اللوني والصوري، وهذا مايحصل هنا في هذه اللوحة.

فالتجانس الدلالي المطّرد لبنية التصميم لونياً وخطياً وشكلياً، يتجسد في إقتراح ملامح فعلية لإشتغال الحدث كبنية تتوالى فيها قيمة المتخيل والعبثي والمتحول، نتيجة تكرار السياق التطوّري للبناء من تفكيك وإعادة تركيب البناء إلى تحقيق تجاذبات نسقية جديدة تديم الفعل الحركي، وتدعم الإتجاهات المتشظية في الفضاء العام كواقع إعلاني لحضور التراكم المعرفي والمحيطي للرؤية الجوهرية المشكلة للسطح التصميمي، وتبقىالوحدة البنائية للتصميم تمثل قيمة التناسب بين الإنفتاح والإنغلاق الدلالي لصورة المحيط البيئي، والأثر الفعلي الحامل

للرموز والعلامات، والتي تمتلك قدرة إيحائية تقتصر على الإنطباعات البصرية التي تحدد صفات الصور المستمدة من الواقع.



ولذلك كانت البنية التصميمية للوحة الجدارية، تعمل على بلورة هندسية الشكل في أنظمة علامية تتضمن إنتشارية السطح التصميمي الحامل للصور ، والخصائص التقنية ، ومدركات التنظيم الذي يقود التصميم إلى جملة علاقات تأسيسية للصور والأشكال المبعثرة، والتي يراد لها أن تعمل وفق وظائفية ذات مستويات متغيرة ومتداخلة فيما بينها، يكون فعل الأثر الجمالي فيها هدفاً لقلب المعادلات السياقية للوّحة.

اسم الفنان : مؤسسة Urban75 **سنة الإنتاج :** 2002
اسم العمل : (ny310) Urban75.org

واجهة زجاجية لأحدى المحلات التجارية في مدخل شارع (Ludlow) في مدينة نيويورك، نفذ التصميم على طبقة شفافة من البلاستك اللزج، وتم لصقه على الواجهة الزجاجية الرئيسية للمحل، ويمثل التصميم شكل فتاة رسمت على طول المساحة التصميمية بلون واحد وهو الأصفر المائل الى (الذهبي)، وتم إعتماد الخطوط

الخارجية ومناطق الضوء في تكوين هيئتها وتركت مناطق الظل في الخلفية بطريقة ترك الفراغات، وهناك إعلانات تجارية لصور وعلامات خاصة بشركات ومحلات وبضائع على يمين التصميم، وتخلل بنية التصميم العامة كتابات عشوائية وخربشات وبعض خطوط ملونة لاتدل على معنى محدد .

ورغم إن أغلب هذه البنى الخطية واللونية والصورية تتشكل بطريقة فوضوية، إلا إنها مع ذلك تعد عنصراً جاذباً لبصر المتلقي وبالذات هيمنة الشكل الأنثوي مساحة ولوناً، وكذلك علاقة التباين اللوني والحجمي لبنية هذا الشكل الذي جاء متراكباً مع الخلفية الغامقة والتي دفعت بالشكل إلى الأمام.

إن الثيمة الدعائية لموضوع الإعلان التجاري هنا، تستحضر بنيات فاعلة، ومنها صورة الفتاة، والتنويعات الدلالية للمكونات والوحدات البصرية الأخرى، المحيطة بالمركز المهيمن، وكذلك السياق المركّب للخصائص الإظهارية للبنية التشكيلية من خط ولون وكتل وحجوم ومساحات وأرضية وقيم لونية، وما يحرّكها من سيادة وتوازن وإيقاع وتباين وإنسجام ، محققة وحدة تكاد تكون مترابطة داخل فضاء اللوحة.

من هنا كان التوزيع الطباعي للبنيات، يستوعب الإمكانات التقنية المتاحة في تكثيف نزعة الخطاب / مكانياً، مقابل تحوّلات الزمن المتحرّك والمستمر بفعل الحركة ووحدة البناء والإيقاع اللوني المتجسّد في بنية السطح التصميمي من خلال علاقة اللون الأصفر المائل إلىالذهبي (ضوء) باللون الغامق في الخلفية (الظل)، بحيث تحيلنا هذه البنية الإيقاعية إلى إحتمالات تعبيرية يكون فيها الرمز بمثابة دالة بنائية وفكرية تتعالق من خلالها صورة المجرد ذهنياً، مع إستعارات حسية تتضمن عملية إنتقال مقصودة للمعنى، وإدراكه وفق معطيات الواقع البيئي والمحيطي المحرّك لمعطيات الكرافيت كـ(فن) يسعى إلى تأسيس مناخ تتجانس فيه المتناقضات ويؤدي غرضاً وظيفياً.

يمكن التوصّل إلى أن البنية التصميمية لهذا العمل، تستعير هيمنة البنية التخيّلية في الإفصاح عن مكنونات الموقف الثقافي / الشعبي الذي يتبدّى فيه وبه الإنسان من خلال تفاعله مع البيئة والمحيط، بإعتبارهما الركيزة الحاضنة لهذا الفن الذي نشأ على الجدران والأرصفة والواجهات العامة والخاصة للأبنية ولوسائط النقل ومنها القاطرات والسيارات والدراجات وغيرها.

وقد حققت العناصر التصميمية المشكلة للبنية، تأثيراً في نمط إشتغال الأسس التصميمية دلالياً فالتوازن تحقق بفعل إنتقال الدلالة البنائية للمشهد إلى مستوى تعميق الإنفعال من خلال الخربشة والفوضى وتبعثر الخطوط والألوان، وكانت الوحدة تسهم في تحديد الصور الجزئية ضمن نسق تركيبي موّحد، ومثلما تجسّدت الكثافة الخصوصية لصورة الأنثى بمدركات حسية / بصرية، كانت الإستعارات العلامية للكتابات والعلامات التجارية في يمين التصميم، تحيل إلى تعميق التبادل الصياغي لموضوعة الإستهلاك مع مستوى الإستجابة الفاعلة للمؤثرات الفكرية إقتصادياً وإجتماعياً.

عينة (17) الفن الكرافيتي

اسم الفنان : مؤسسة black stump **المادة :** مواد مختلفة على جدار **تاريخ الانتاج :** 2005
اسم العمل : (مشغل الكرافيت) **القياس:** 300×238 بكسل **العائدية :** black stump.org

رسم گرافيتي منفّذ على جدار، ويقسم أفقياً إلى جزئين طوليين، يحتوي الجزء العلوي على مقطعين: الأول على اليمين ويشغل ثلاثة أرباع المساحة، وهو تصميم هندسي يبدو كعلامة تجارية لوّنت بالأخضر الغامق والفاتح، وفي الجزء الثاني المكمّل يلاحظ رسم لشكل فتاة جالسة بإسلوب كاريكاتيري وساخر، ولونت بعض المساحات المحيطة بها بالأحمر والأزرق الفاتح.

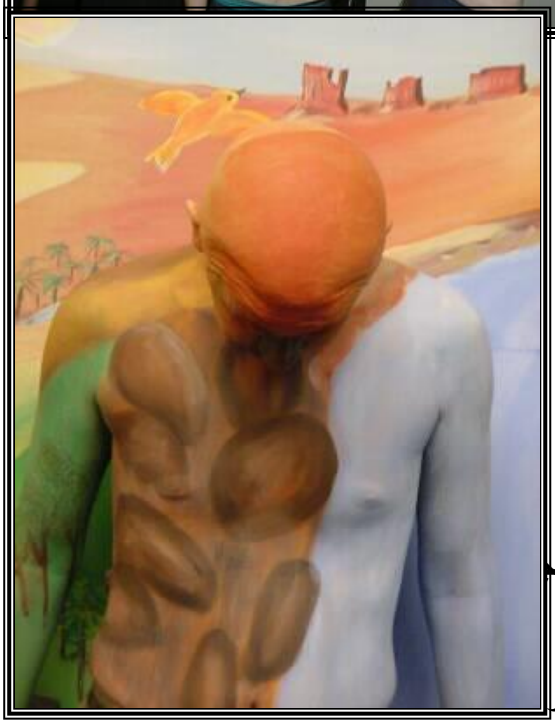
أما الجزء الأسفل من التصميم، فهو إمتداد للتقنية اللونية والشكلية للجزء الأعلى، ويبدو المقطع على اليمين وهوشكل لشخص كاريكاتيري مشابهاً من حيث الأسلوب للشكل في الجزء الأعلى. ومن خلفه تبدو مساحات لونية حمراء وزرقاء فاتحة، فيما إحتوى المقطع الأيسر على تخطيط لوجه باللون الجوزي مع تشكيل لحروف متصلة لوّنت بالأبيض والرصاصي.

على مستوى التنظيم البنائي ، يلعب الخط دوراً في تحديد ملامح البنى التصميمية المتشكّلة داخل حيز الجدار، وإثارة الرغبة في تكثيف مفهوم الأجزاء الفرعية المكوّنة للكل، وتعزيز حوارية الوظيفة الجمالية للوّن كبنية تعبيرية، تعمّق الإحساس بالتنوع والإيقاع اللوني والتجانس ضمن آلية تشكيل مكونات السياق البصري والبحث في العلاقة بين الشكل والمضمون.

ومثلما يتأسس الإيقاع على بنية التكرار في الحقل التصميمي، فإن الحالة مشابهة هنا، من حيث إستمرار الإنفتاح، والإنغلاق للبنى الفرعية ضمن إرتباطها بالكل الشمولي الذي يراعي الخصوصية في تحليل تلك البنيات وإحتكامها إلى مستويات إخراجية وتقنية تقود المتلقي إلى نوع من الشمولية الشكلية واللاشكلية التي تعزّز التناول المعرفي لطبيعة الرسم الكرافيكي وإرتباطه بالقيم البيئية التي تسهم في قلب التحولات الإجتماعية والثقافية وربط التحليل المنطقي بإفتراضات متغيرة ميتافيزيقياً.

إن تحريك الفضاء وفق هذه الترابطات البنائية يجعل من خصوصيته كشفاً تحليلياً مشروطاً بتنوع العلامات وتوسيع إشتغالاتها الدلالية في إتجاهات تواصلية لإنفتاح البنى، تسمح بتوصيف وتفسير الثيمات المحايثة للخطاب الجمالي وإمكانيات الترابط المفاهيمي والدلالي بينه وبين الرؤية الموضوعية لصور الجدار، كسياق مقترح لتعاقب الأثر وإستثمار حالة التنظيم التجريبي لمتطلبات بنية المكان ضمن الحقل المرئي للتصميم الجداري.

وبغية تحقيق التوازن في المجال البصري، فقد جاء تقسيم المساحات والأحياز الأربعة بشكل شبه متماثل من حيث الإشغال المسافي واللوني، مما أثرى التشكيل المكاني صوراً لكينونة الإفصاح عن المعنى الدلالي الذي ينتقل من خلاله الأثر الجمالي من مستوى الإدراك إلى الملاحظة بعين المتلقي، وتصميم البؤر الدلالية التي تستنطق حالة الإتزان المتراكب في التخييل المشترط للإستعارة المحيطية / رموز وصور وأشكال وعلامات وتكوينات، بحيث تغدو قيمة الجدار الگرافيتي، تعبيراً واقعياً لمعطيات تأويلية، تفكّك السياق العام للجدار، وتعطي مقاربات صورية / عقلية، تهتم بتحليل وتركيب أجزاء ذلك السياق وفق تواصلية الأثر، كناتج فعلي ومحرّك طبيعي لروحية التصميم وبناء تشكيلاته المتراكبة التي تؤسس ناتجاً جمالياً متعدداً .



عينة (18) فن الـ

اسم الفنان : إيما كامك ، روز أبيري ، وسوزان آن بشوب

اسم العمل : (آدم وعشية ليلة الميلاد)

المادة : مواد مختلفة على جسدي ديفيد دراكون ، و روب هو

تاريخ الانتاج : 2001

العائدية : مدرسة لندن للفلم (London Film School)

يتكون هذا المشهد الذي أريد له أن يمثّل منظراً طبيعياً، من شخصين واقفين، وهما يمارسان حركات إيمائية سردية، الأول على يمين التصميم فاتحاً قدميه ومادا يده اليسرى إلى الشخص الثاني الذي فتح قدميه ونظر برأسه إلى الأسفل، وهما يشكلان جزءاً من بنية التصميم الكلية المنفذة خلفيتها على مادة القماش المحتوية على رسم المنظر الطبيعي.

إن تلوين الجسدين ضمن التكوين العام، يمثّل تداخلاً أجناسياً ترتبط من خلاله مستويات الفكرة التصميمية بالممارسة الجدلية للبحث عن أثر جمالي متبدي في طبيعة العلاقة بين الإنسان والطبيعة من جهة، وبين الإنسان ونفسه من جهةٍ أخرى، لاسيما حين تتراكم الدلالات النفسية والأخلاقية والإجتماعية للجسد / كبنية

مؤثرة في سياق الإشكالية الذهنية ومستويات التغيير والتداول في البنى المتجاورة والمتنافرة التي تحكم أفول التقليدية المجتمعية وتنأى بها بعيداً، لتتكيّف وتكثّف صور وتقنيات مابعد الحادثة، كتصوّرات إستعادية، تستجلب شكلانية الجسد كلغة للتعبير عن قيم جمالية لاعقلانية، تعرض الجسد الإنساني للتداول الإستهلاكي، كأي سلعة تتشكّل هويتها في أزمنة وأمكنة متعددة، تمنحها قابلية الإغتراب الإنساني، وضرورات البوح بثقافة الحرية وتعاقب المتغيرات الإجتماعية المصحوبة بوظيفية العلاقات الإنسانية، للوصول إلى معنى مقترن بإستجابات ومقاصد تستوفي تعدد التأويلات والقراءات.

وعليه تكون بنية الجسد في هذا التصميم هي بمثابة رمز مجتزأ من فكرة الطبيعة (أشجار وأغصان وأوراق وتربة ومياه)، وكذلك هي وسيلة لإستنطاق المعاني والدلالات المخبوءة.

هذه اللاعقلانية في تحويل بنية الجسد الإنساني إلى (كولاج) يُلصق على خامة التصميم، هو إزاحة جوهرية لما يمكن أن تكون عليه طبيعة الفن، وإفصاح فكري عن الأثر المفاهيمي في إستنطاق بنية الجسد، وتفكيك إستجاباته في الحذف والإضافة والتكرار وإن تقديرات المتلقيّن في الإقتراب والإبتعاد مما هو ذاتي أو موضوعي، في بنية التصميم، تأخذ أبعاداً إفتراضية،لأنها قد تنفلت من الإشكاليات المنبثقة من تشظّي وتعاقب الفعل الأدائي للجسد، ككينونة دراماتكتيكية مواكبة لسلسلة الحدث بإعتباره نصاً سردياً تتعاقب فيه صور الطبيعة في بنائها المستحدث الجديد في هذا المشهد، وذلك لبيان حالة التنافذ الوظيفي في تحطيم صورة الواقع وإعادة تشكيله من جديد، بغية تفعيل فكرة الترميز وإستعادة العلائقية التخيلّية بين الأثر والنص التصميمي ومن بينهما الجسد، كمحصلة رئيسية في بنية المنظر التصميمي للطبيعة.

تتوزع البنى التصميمية في هذه الحوارية بين بنيتي الجسدين، من خلال إضفاء صور متعددة، تأخذ من الطبيعة، وحدات لتشكّل الحدود المحيطية التي تتواشج فيها زمكانية الجسد الإنساني كبنية مهيمنة مع إمتداد الطبيعة وماتثيره من نوازع جوهرية للكشف عن مثالية الوجود وصوره المتوالدة من الأشجار والأنهار والأرض والسماء، والتي تشكّل دوالاً متراكبة لحالة التصوّرات الرمزية لمضامين الواقع، وهو يستجلي كيفيات النفاذ إلى التجارب الإنسانية عبر تاريخية الفن وطبيعة إنتاجه.

ومن هنا كانت حوارات المشهد التمثيلي الصامت، تستنطق جدل الصراع والتوحّد بين الإنسان والطبيعة، إذ تحوّلت بنيتي الجسدين إلى جذوع أشجار وإمتداد للأرض، وأغصان خضراء، وكأنهما تعبير ميتافيزيقي وتكثيف نفسي لفكرة اللاشعور، ورغم التخطيط المسبق لفكرة التصميم إلاّ إنها كانت تُسَلسِل الأحداث المتصوّرة ذهنياً.

وتجلب الصور المتضمّنة للأشكال الرمزية التي تتمظهر فيها الرغبة في الإبتعاد عن الواقع المحسوس إلى آخر متخيّل، والوثوق بالأحلام وعالم اللاشعور، من أجل تعزيز دلالات البنية الذهنية التي تتمفصل بين المكان كعالم محسوس وبين بنية الجسد كفكرة تستقي التمييز بين الدوافع والرغبات التي تتكيّف ضمن مستويات اللاشعور، للإدلاء بما يمكن أن تستشعره الذات الإنسانية كبنية فاعلة، في سبر أغوار الجسد، وما يختلجه من تصوّرات معرفية وجمالية يرتقي لأن يكون دلالة تعبيرية وفنية كما يحصل في هذا التصميم.

اسم الفنان : رك ميلز
اسم العمل : (كاتي)
المادة : مواد مختلفة على ج
تاريخ الانتاج : 2002
العائدية : Body Painting . Co.

رسم (رك ميلز) مشهداً صورياً على جسد أنثى، ولوّنه بالأزرق(من الأعلى إلى الأسفل) ثم صمّم عليه نقاطاً بيضاء مع نجوم صغيرة ومتناثرة على أغلب المساحات، المشهد من الأمام يمثّل وجهاً لطفلة صغيرة رُسم على مركز منطقة البطن وبإسلوب مبسّط، يقترب من رسوم الأطفال مع تلوين المنطقة التي تقع أسفله بمساحة بيضاء تحتوي بقعاً لونية زرقاء فاتحة وصفراء، فيما رسم المشهد الخلفي على منطقة الظهر وهو يمثّل غيمتين

واحدة على الكتف الأيسر نزولاً، والأخرى على منطقة الحوض، وبينهما نصف قوس لونه برتقالي يمثّل القمر وإلى الأعلى في منطقة الكتف الأيمن دائرة (كرة) برتقالية اللون أيضاً تمثّل صورة رمزية للشمس.

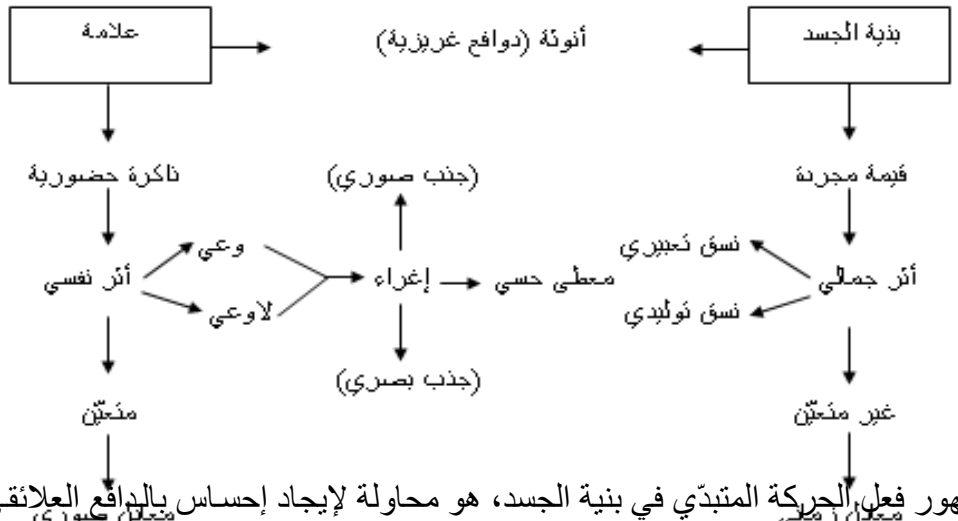
تختلف التصميمات الجسدية الأنثوية عن تصميمات الجسد الخاصة بالرجال أو الأطفال أو كبار السن، لما للجسد الأنثوي من طاقة عاطفية وجمالية ونفسية / غرائزية تكتنز دلالات الأنوثة والأمومة، والإغراء، والميل اللاشعوري للآخر، والحب والخوف، والطفولة والراحة والسعادة والطمأنينة. وغيرها، ونظراً لما تتمتع بهِ بنية الجسد الأنثوي من مقوّمات بنائية وجمالية إبتداءاً من نعومة الجسد والبشرة، وتميّز منطقة الصدر والخصر والحوض والأطراف، فإنها تمهّد بحكم طبيعة تشكلّها، لتغيير هويتها الثقافية، نتيجة البحث المطرّد عن كيفيات التعاطي مع مشكلات ذلك الجسد، عند بدء عملية تنفيذ التصميمات عليه.

ومن هنا كانت بنية التصميم تبحث إدراكياً في الجسد الأنثوي، عن حالة تسامي أو تمازج بين الشعور واللاشعور، أو بين الروحي والمادي ، أو بين الفكرة كوجود إنساني والتصميم الشكلي كسمة رمزية تتناسب وحالة التكوين العام المعتمد على صور الأشكال وتقنيات اللون المستخدمة فيه.

وتلعب البنية اللونية للأزرق دوراً مهيمناً على بنية التصميم العام، وكأن الأفكار المنفّذة تتراتب لما يقرّره الأزرق من تكثيف وإزاحة لفواصل التحليل النفسي والجمالي، ضمن إطار البحث عن إنسجام يدرك نتيجة الحاجة الحتمية القائمة بين الجسد والذات، فتصبح الذات الإنسانية نتيجة لذلك، أداةً لإنفتاح الدلالة الجسدية وإعادة قراءة صورتها من جديد.

إن هذه اللاعقلانية في الإنزلاق بإتجاه إستعمالية الجسد الإنساني كخامة حاملة للصور والأشكال التصميمية، تمثّل عملية توالد جدلي مُشكّل من سلسلة دوال بحثية تتقارب وتتعارض مع الرغبة الملّحة في تحميل الجسد الإنساني طاقة تستجيب لتصوّرات الأنا والآخر بإختيار ذاتي من قبل الجهة المنفذة للتصميم، وجعل إرادة الإنسان خاضعة لمقولات التداخل المفاهيمي للماهيّات:ماهية الفكرة، ماهية الإغراء، ماهية الحب والكره، ماهية النفس، ماهية العبث، ماهية التهميش.

إن تفكيك بنية الجسد هنا، يتّصل بالإمتداد البصري لصور الأشكال وتداعيها في علاقة تنوّع مع الفضاء المدرك بشكل تراكبي، محمّل بتحقيق حركة الجسد وأثرها الفعلي في الإنسجام والتوافق اللوني، ولذلك كان تحقيق قيمة الجذب البصري تتّخذ محورين:



وكان ظهور فعل الحركة المتبدّي في بنية الجسد، هو محاولة لإيجاد إحساس بالدافع العلائقي الذي يربط الفضاء الصوري للأشكال بتحقيق العمق التراكبي، رغم إن الهيئة العامة للجسد تكتمل جاذبيتها من خلال بروز الجانب التعبيري والنفسي والتوالدي ضمن حيز الإشتغال التنظيمي الخاص بإستقرار الشكل ومايمتلكه من مفردات بنائية مظهرية، ساهمت في الإطاحة بالتداخل الشكلي مع التباين المتحقّق من خلال (الغامق والفاتح من الألوان) وماتملكه من عناصر تأثير مُقاربة إلى دلالات الأثر الجمالي وما يحمله من إستمرارية فاعلة في تحقيق الوحدة المرئية وخلق توازنات شكلية وحجمية ولونية داخل البنية العامة للتصميم.

اسم الفنان :مؤسسة الملو جسد **تاريخ الانتاج :** 2003
اسم العمل Body Pain

تم تنفيذ هذا الرسم على منطقة الظهر، وهو تشكيل هندسي إستطالي، صُمّم بطريقة تجاور المربعات والمستطيلات المتنوعة التي أخذت أحجاماً أفقية وعمودية ولوّنت بألوان وتدرجات (البيجي والاصفر والازرق) وشكلت بنية الجسد في نصفها الأعلى من الخلف، خلفية حاملة للتصميم.

فكرة الرسم مأخوذة بطريقة التناص من الرسومات التجريدية الهندسية لـ(موندريان)، وهي محاكاة للخصائص التجريدية في الحقل المرئي، وإعادة نسيج التكوين بمظهرية تصميمية ذات خصوصية جاذبة لطاقة التشكّل الإدراكي والعفوي لما يمكن أن يحتوي أو يمثل تجربة كونية شمولية.

أخذت قيمة التكرار الشكلي (للمربع والمستطيل، وللخطوط والألوان الأفقية والعمودية) أهمية خاصة في بلورة الإحساس بهيمنة الخطاب الهندسي للأشكال في البنية العامة للتصميم، مما عزّز الرغبة في تجاوز الخصائص المادية للصورة البصرية، إلى محاولة ربط البنى الفرعية ضمن لغة هندسية كلية.

ولبنية الخط في هذا التصميم قوة إختزالية ورغبة عاطفية في تحميل إمتداداتها العمودية والأفقية، طاقة روحية للتماثل والحيوية كما في الطبيعة التي تنبني عمودياً وأفقياً، فشدة التعبير عن هندسة السطح التصميمي بزاويا قائمة وخطوط مستقيمة ومساحات لونية متناغمة، يعد وسيلة ومحاولة للإفصاح عن التناسق الكوني الذي يستتر وراء سطح الواقع، فعملية تقصّي المفاهيم المثالية المجرّدة وتقويض بنياتها الدلالية عن طريق إختزال

الصور المرئية وتفكيك بنية الأشكال الحاملة لها والمعبّرة عنها، هو سلسلة أدائية للتعبير عما يحمله اللامرئي من خصوصية التواصل المعرفي والتنافذ الجمالي، لبنية اللاشكل والصور المجردة التي تسعى إلى المثال واللامحدود والسامي والحقيقي.

من هنا كانت بنية التصميم الهندسي في هذ العمل تنبني على هيمنة الطابع الهندسي، فضلاً عن التنوع في الوحدات البنائية الفرعية الأخرى، وتكون بنية اللون هي المؤسسة للإيقاع الذي يصبح ذا أهمية في تحقيق التناغم وتفعيل تراتبية الأثر الجمالي والذوقي، وإحتكام ضرورات التنظيم والترتيب للعناصر التصميمية الفاعلة، إلى خصائص تحكم الفضاء في سحب عين المتلقي إلى مناطق جذب متسلسلة إبتداءاً من الأعلى إلى الأسفل ومن اليمين إلى اليسار وبالعكس.

إن ظهور التآلف الشكلي واللوني في بنية هذا التصميم، عمّق من الإفتراضات الإبتكارية التي تشتمل على إستقراء نقاط الإرتباط المحدد للخطوط الهندسية ضمن مساحات التصميم، ومن خلال حالة الإدراك للأشكال على الأرضية، يظهر تمييز لخصائص التأثير الحركي من جانب نقاط الإرتكاز المحورية للتقاطعات الخطية من جهة، ومن جانب التوزيع اللوني والفضائي للنماذج المصّممة هندسياً في تكوين الصور البصرية وصيغ التوصيف لالمرئي للتركيبات السطحية ثنائية الأبعاد ومن جهةٍ أخرى.

إن طبيعة الرسم الهندسي على بنية الجسد، تثير الجذب مثلما تنشّط من فاعلية الحدث، كسياق معرفي لطبيعة فهم الفن وإعادة قراءته وفق طروحات الفن المفاهيمي، فتغدو الفكرة / الحدث، أثراً ناشطاً في ترتيب وتنظيم العلاقات الهندسية والرياضية في التصميم من خلال الإفصاح عن قيمة التعبير المتشكّل نتيجة فاعلية الخطاب المفاهيمي للفن وبالذات ما يتعلق برسوم الجسد الإنساني.

وقد إنتهى الإطار النظري بجملة من المؤشرات :

حول الحداثة

- الحداثة نزعة إنسانية تطورية ، شمولية ، و كونية ، تعتمد الجدل ، والبحث في الفرضيات المحركة لطبيعة الفن و الرسم منهُ بوجه الخصوص .
- الحداثة هي وعي للزمن ، أو وعي ضدي للذات الإنسانية في الزمن .
- تعد الحداثة هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية السائدة في الفن و الأدب و فروع الثقافة .
- من مقومات الحداثة : العمرانية ، التكنولوجيا ، النخبوية ، السخرية ، التجريد ، البدائية ، التناقض الداخلي ، و التجريبية .
- إتسمت الحداثة الغربية بثلاث سمات مميزة : الحداثة بوصفها بنية متكاملة ، وبوصفها سياقاً شاملاً ، وبوصفها وعياً نوعياً .
- إعتمدت الحداثة ، مبدأ العقلانية بإعتبارهِ مرجعاً للفكر الإنساني ، في تطبيقات الرسم الحديث .
- تتمثل حداثة الرومانتيكية في فن الرسم ، في التعبير عن مجمل الطاقات الإنفعالية والعاطفية و الإيمان بمكانة القلب ، من خلال رسومهم التي حملت سمات ميلودرامية .
- للخيال في الحداثة الرومانتيكية ، دوراً مكملاً لإشتغال الذات ، حيث تختلط صور الواقع مع الحلم ، في أنماط جديدة .
- بنية المتخيل في الرسم الرومانتيكي ، هي إستجابة ملّحة للتأمل الذاتي و الإنفعال .
- إن جمالية التصميم في الرسم الرومانتيكي ، إستندت بدءاً على نزعة ذاتية في جوهر العلاقات و الأسس التصميمية ، المعتمدة على خلفية إيلاء عناصر الذات كالخيال و الحدس و العاطفة ، إهتماماً واسعاً في إنجاز لغة الخطاب في هذا التيار .
- اللون و القيم الضوئية و إعادة قراءة الواقع المحسوس ، في ضوء التبدل و التغير الذي يطال ظاهر الأشياء بسبب البحث في مساقط الظل و الضوء و حركة الأشكال ، هي التي تقرر نمطية الصورة التصميمية في بنية الرسم الإنطباعي .
- كان لمقولة تجانس المتعارضات في الفنون ، واقعاً مؤثراً في دراسة الواقع التصميمي للإنطباعية ، من خلال دراسة التضاد و التجانس في بنية اللون .
- مجدّت الإنطباعية ، الشكل على المضمون ، بإعتبارهِ بنية حاملة لطاقة الجمال .
- خلخلت الإنطباعية كتيار حداثي ، التوازنات المعرفية لطبيعة الرسم و آليات إشتغالهِ ، مما أنعكس على البنى التصميمية المحركة لنظم العلاقات مع الطبيعة .
- إتسمت الصورة الوحوشية في الرسم الحديث بإعادة تشكيل الواقع بالإعتماد على التشويه وإستخدام الألوان البراقة و العنيفة ، وعلى حرية التعبير و تحوير الأشكال ، والتي منحت السطح التصميمي حيوية مفاهيمية لما يمكن أن تكون عليهِ فكرة الشكل .
- بنية التصميم في التعبيرية ، أقرب إلى فضاء العواطف منه إلى فضاء الحس المجرد ، ويكون الرسم حسب هذا التوصيف بمثابة معادل صوري للحقيقة الداخلية للنفس الإنسانية الغامضة .
- كانت التطلعات التصميمية للتعبيرية تدور حول تجسيد المشاعر الذاتية للفنان وتصدر عن إنفعال باطن و عاطفة قوية .
- كان الإنحراف عن الطبيعة في تناول الأشكال التصميمية ، بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس ، هو سمة التعبيرية التي قادت إلى إطلاق الخيال و التعبير عن الحرية الكاملة .
- غيّب التعبيريون سلطة العقل في توجيه إرادة الرسام ، فالموضوعات المقترحة والأشكال الثائرة ، تتدفق بفعل النوازع الداخلية دون الإصغاء إلى فكرة تسجيل الموضوعات .
- إعتمدت التكعيبية التحليل و التركيب في محاولة لإجاد فن هو الأقرب إلى النظام المتعالي في الهندسة .
- أدى النظام التصميمي في التكعيبية إلى إكتشاف البعد الرابع (التزامن) .
- إهتمت الرسوم التكعيبية بالتقنيات و الخامات وإتساع المواد المتداخلة ، في بنيتها العامة ، وبالأخص تقنية الكولاج .

- إهتمت التكعيبية بالشكل دون المضمون ، وأصبح الفن معها عبارة عن سطح ذي طبيعة مشيدة بقوى ذهنية وأخرى حدسية .
- أطاحت التجريدية بكل المعايير و القيم و القواعد التي ساهمت في تهشيمها تيارات الحداثة السابقة لها ، والتي كان لكل منها دوراً في هدم العالم المادي .
- لا تعير الرسوم التجريدية حداثتها من المادة ، و إنما من مصادر الروح المغذية للعناصر التصويرية في الفن ، بإعتبارهُ مصنوعاً في عالم متحرر من أسر مادتهِ .
- عملت التجريدية على تغييب المعنى ، وتلك كانت دالة على قطع الصلات و الروابط مع العالم المحسوس ، وهي نظرة متأثرة بالجمال الأفلاطوني وبالموسيقى المجردة بشكل أساس ، أو المحررة من موضوعيتها .
- إستلهمت الرسوم التجريدية لظواهر خداع البصر ، وسعت إلى بلوغ القيم الجمالية الموجودة لذاتها في غير المرئيات .

حول ما بعد الحداثة

- تمثل ما بعد الحداثة خروجاً عن الثقافة السائدة للحداثة (التي تعد الوعاء الذي هّيأ لولادة ما بعد الحداثة).
- ما بعد الحداثة هو تيار إرتدادي جاء نتيجةً لترعرهِ داخل رحم الحداثة ، وكانت سمتهِ التمرد على ثقافة النخبة ، رغم الوشائج التي تربطهُ بها .
- إهتمت ما بعد الحداثة بما هو فاضح و قبيح و شاذ وغير أخلاقي .
- هناك ما بعد حداثة الرفض ، وما بعد حداثة رد الفعل ، وما بعد حداثة تسعى إلى تفكيك الحداثة ورفض الوضع الإجتماعي الراهن ، وما بعد حداثة تتنكر للسابق و تحتفي بالأخير . وهي في كل الأحوال نجمت جزئياً من الرفض المتواصل للثوابت الفئوية للثقافة الراقية ، والإهتمام بالثقافة الشعبية .
- تنادي ما بعد الحداثة بنهاية الآيديولوجيات و المعتقدات ، وتطالبها بالخروج عن كل قياس معياري ، وتزّسخ الإنتماء الفردي ، وتشيع الثقافة السلعية و الإستهلاكية ، وترفض مقولات العقل و سطوتهِ ، وتتحدث عن لاعقلانية العقل ، إنها تبحث عن السلطة في كل شيء ، من أجل إدانة أي شيء .
- يطلق على مجتمع ما بعد الحداثة ، بالمجتمع ما بعد الصناعي ، أو المجتمع المعلوماتي ، أو المجتمع الاستهلاكي .
- إن القضية المهمة في مجتمع ما بعد الحداثة هو التساؤل الملّح حول من يقرر المعرفة في ضوء علاقتها بالنفور و العبثية و الضوضاء و القلق و السرعة و الاستهلاك و العدمية و الاهتمام بالمبتذل و الرخيص و المهمش . والأنا و الحرية و الديمقراطية ؟
- إن بنية الفكر لما بعد الحداثة قاد إلى خلخلة القيم الجمالية للتصميم على إنتاجها الثقافي و الفني بوجه التخصيص ، مقدماً سلسلة لا تنقطع من البدائل التصميمية التي تتيح للعمل الفني هامشاً غير محدود من الحرية ، جرياً وراء سمة التدمير لما هو متعاقد عليهِ .
- العولمة أحدى أهم نتائج الفكر ما بعد الحداثي ، عملت على هيمنة النموذج الغربي السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي على النظم الفكرية و التطبيقية للسوق المفتوح و الرأسمال الحر في مختلف أرجاء العالم .
- إرتبطت ثقافة الاستهلاك بما بعد الحداثة ارتباطاً جدلياً ، وجعلت من فلسفتها بؤرة ثقافية لنشاط الفن و تسويقهِ .
- يتبدى فكر مابعد الحداثة ، في إنتشار اللغة بوصفها مقوماً إنسانياً .
- يتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الأشكال المفتوحة و المرحة و الطموحة ، و الانفصالية و المتروكة وغير المحدودة .
- يرتبط مفهوم الإنشائية بما بعد الحداثة ، وهو لا يعني إنشاء الواقع فحسب ، وإنما يرتبط بمفاهيم أخرى أنتشرت في فترة ما بعد الحداثة مثل : إستحالة التحديد ، التشرذم ، نقض الأعمال الفنية المقننة ، اللاذاتية ، اللاعمق ، اللاتمثيل ، ، التهجين ، و الأداء .
- من سمات ما بعد الحداثة الأخرى هي الانتقال من الشعور إلى السخرية ، والإنتقال من العمق إلى السطح (التداخل النصي) ، و الانتقال من المركز إلى الهامش .

حول عقلانية الحداثة

- إن أطروحات العقل وجدت تطبيقات كبيرة في إستقراء طبيعة الفكر و انتقالاته في المعرفة الجمالية لفنون الحداثة و منها الرسم بوجه الخصوص .
- إن فكرة العقلنة ساعدت في ربط المبررات المنطقية لظهور التيارات الحداثية في الرسم مع ما آلت إليه محطات الإلتقاء و الافتراق بين تلك التيارات .
- إن فكر الحداثة لم يغيّب مفهوم التطور العلمي و التقني عن مديات الاشتغال في الرسم الحديث ، ومما يعزّز هذا الأمر ، إعتماد اللوحة الحديثة بنائياً و فكرياً على مقولة العلم و تطورهِ ، باعتبارها خلفية منطقية تفّعل من مديات الاستمرار في البحث و التجريب .
- سعت الحداثة لجعل العلم بمثابة قانون يستوعب كل التحولات في البنى المعرفية و الاجتماعية التي انعكست سلباً و إيجاباً في ميدان الرسم الحديث .
- أثرت طروحات المذهب العقلي لديكارت و ليبنتز و أسبينوزا و كذلك ما توصل إليهِ (كانت) من مقولات منطقية ، على طبيعة الرسم الحديث و تحولاتهِ الفكرية و البنائية في تشكل العناصر المكوّنة لبنية التيار أو الحركة ، وبالذات ما قام بهِ ديكارت من تحليلهِ للجذر الفلسفي للحداثة ، وفق ثلاثة محاور : الجذر العقلي (أثر فلسفة العقل على نزعة الحداثة) وجذر ذاتي (إسقاطات الذات على طبيعة الرسم) ، وجذر عدمي (كما في الدادائية التي ألقت بظلالها على تيارات ما بعد الحداثة) .
- يستند الفن وفقاً للديكارتيين إلى خمسة أفكار منطقية هي : التنوع ، الوحدة ، الإتساق ، النظام ، و التناسق وهي لا تقوم في الفن فقط و إنما في علوم الهندسة و الجبر و الفلك و الفيزياء .
- بحثت الانطباعية عن حلول علمية في بنية الشكل و تكامليتهِ ، من خلال دراسة اللون و تحليلاتهِ الفيزيائية المرتبطة بمجال الرؤية و الموشور اللوني ، وتجميد الحركة (أو الحظة) بغية إمساك أكبر قدر من تبدلات الضوء و الظل في المشاهد المتنوعة .
- سعت الرسوم الانطباعية إلى المنهج الاختزالي في دراسة الشكل الخالص ، و علمنة البنية المفاهيمية لفلسفة النظر و الرؤية إلى الطبيعة ، من خلال التحليل و التركيب اللوني بأسلوب معرفي تصميمي خالص.
- جردّت الرسوم التكعيبية بنية الشكل ، وأعادت قرائتهِ وفقاً لما تم اكتشافه من نظريات الرياضيات و الكيمياء البلورية و التي ساهمت في إيجاد مقولات منطقية ، تهتم بالتقسيم الهندسي للأشكال .
- الجمال في الرسوم التكعيبية يتمثل بالأشكال الهندسية الخالصة من كرة و أسطوانة و مخروط و مربع ومكعب و مستطيل .
- في التكعيبية ، تكون نظم التراكب العلمي و البحثي ، محددة لسياق التنافذ الجمالي فهناك دوافع معرفية داخل الفن ، كما توجد دوافع فنية داخل مجال النشاط العلمي.
- التكعيبية هي إعادة تأسيس المعرفة الجمالية بواسطة الكتلة و الحجم و الوزن .
- إهتمت المستقبلية بالعلم و الاكتشافات و الإنجازات العلمية ، كالسيارة و القطار و الطائرة و الدراجة النارية و البخارية .
- شكلت السرعة و الحركة و الإهتزاز دليل أدائي في بنية الرسم المستقبلي ، يتنوع و يختلف كمعادلة رياضية تتسم بالتحول و الانتقال المنطقي لسياقية السرعة من مستوى إلى آخر ، ومن فعل حركي يتلاءم مع إيقاعية التنظيم ، إلى آخر وفقاً للفهم العقلي و الرياضي لطبيعة الصورة .
- إعتمدت التجريدية على التنظيم الدقيق و العلمي في صياغة و تكثيف الصور التجريدية جمالياً و بنائياً .
- التنظيم و بلورة خطاب تخّيلي فني و أدائي عاليين في البنية التصميمية للتجريد ، كان يسهم في تعزيز التراكم المعرفي و عمليات البناء و التفكيك للأشكال و إعادة فهمها بشكل غير مرئي .
- تسعى الرسوم التجريدية للإيغال في اللامرئي بحثاً عن مطلقية الجمال .
- تناسب النظام و إشتغاله في التصاميم التجريدية ، يرتكن إلى طبيعة العلاقة بين إدراك الصور و تداولية الخبرة ، عن طريق معطيات الفهم العميق للمرجع .
- تقاسمت الحداثة فواصل العلم العقلانية ، من خلال التعامل مع المادة و السطح و الخامة و الحجم و الكتلة و الفضاء ، بأسلوب تنظيمي لتداولية المشهد الجمالي ، عبر آليات استنطاق العلم و تحفيز الأفكار و مضاعفة الطبيعة الأدائية لقرائن التجربة الإنسانية .

حول لا عقلانية ما بعد الحداثة

- إنبنت لا عقلانية ما بعد الحداثة على مرجعيات فكرية و فنية : نيتشه ، الدادائية ، السريالية ، البنيوية ، التفكيكية ، و السيميائية .
- ساهم نيتشه في تفكيك عناوين الحداثة كالإنسان و العقل و التقدم ، و قوّض بداهات فلسفة العقل و المنطق، ورجح اللاعقلانية في التعامل مع الحياة و الفن .
- الإعلاء من شأن الفردية و الفوضوية و العدمية و اللاوعي و العبث في فنون ما بعد الحداثة .
- إن طروحات نيتشه و مقولات ما بعد الحداثة ، في الفن و الأدب ، يتقابلان من خلال تدمير سيادة التقنية و العقلانية الأدائية .
- تطرح الدادائية أفكاراً حول المصادفة و اللاعقلانية و نسف فكرة الفن ، و مهاجمة القيم السائدة ، وأعلنت عبثية العقل و المنطق و العلم .
- لما كانت الدادائية حركة هدم و تدمير و إستهزاء و عبث ، فقد بحثت عن مغزى جديد للجمال في نتاجاتها الفنية، من خلال عدم الاهتمام بمخاطبة العواطف ، وتمزيقها ، وإحداث هزّة و إرتباك ذهني لدى المتلقين .
- قادت عدمية الدادائية إلى تهشيم أواصر المعرفة الجمالية للحداثة ، وتوسيع الهوّة مع ثقافة النخبة و الإيغال في تفكيكها .
- إن فلسفة اللاوعي و مطاردة الأحلام تكون سبيلاً للحصول على الحقائق التي عجز الواقع عن تقديمها للإنسان ، في مفهوم السريالية .
- ساقت السريالية نماذجها التصميمية إلى فنون ما بعد الحداثة و بالذات في طروحات التعبيرية التجريدية و الفن الشعبي و الفن الكَرافيتي من خلال توظيف معطيات اللاوعي .
- يقوم الرسم السريالي على فلسفة فرويد في اللاشعور ، الذي يقوم على الهلوسة و الهذيان و الشذوذ .
- ساهمت البنيوية في إستقطاب المناهج البحثية للفن والأدب في مرحلة ما بعد الحداثة ، من خلال ذيوع مفهوم الكلية و التحول و التعديل الذاتي و العلاقات البنيوية التي تحكم التكوين .
- عملت فنون ما بعد الحداثة كبنى مستقلة على الإفادة من المنهج البنيوي في دراسة النصوص ، تحليلياً و شمولياً من خلال علاقة الكل بالأجزاء وعلاقة الأجزاء فيما بينها ، داخل البنية الكلية للتكوين .
- ساهمت البنيوية في قلب تفسيرات مقولة الفن و طبيعتهِ في مرحلة ما بعد الحداثة ، واعتبرت العمل الفني ، هو بناء دينامي ينطوي على مجموعة علاقات متراتبة ، تستند إلى ضرورة إدراك العمل كمعرفة جوهرية تعمل ضمن حدود غير منتهية من التحولات البنائية و الفكرية .
- إن موت المؤلف ، و انتفاء القصدية ، وغياب المركز الثابت ، ومفهوم التدمير في الفن ، واللعب الحر للدوال ، و المراوغة ، وتعدد القراءات و التفسيرات اللانهائية ، و الانتشار ، والتناص ، والحضور / الغياب ، والأثر ، كل هذه تشكل استراتيجية التفكيك ، و تفعّل من إشتغالاتهِ في النتاجات الفنية لتيارات ما بعد الحداثة.
- إن تضمين فكر ما بعد الحداثة ، لخطابات التفكيك ، ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة ، و المعايير و الأقيسة المنطقية ، و تحتفي بالتبدلات الآنية في بنية العمل الفني ، وّلد علائقية بين أنموذج الجمال المعتمد على تفكيك الصورة إلى مراكز متعددة ، وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة متعينة لتعدد القراءات الخاصة بأنساق الفعل البصري و الذهني في طبيعة البنى المشكلة لتلك الصورة .
- سعت السيميائية إلى الكشف عن أبنية النظام العلامي داخل فنون ما بعد الحداثة ، و تحديد آليات عمل العلامات ضمن علاقة الدال بالمدلول ، وتحقيق معرفة الكشف عن البنيات العميقة و السطحية في العمل الفني .
- تمثل العلامة صورة من العلاقات القائمة على تراتبية الأنساق و إختلافها ، وإنتاج المعنى و توليد صوره كدلالة رمزية للبنى المشكلة للتراكيب في تكوينات النتاج الفني لما بعد الحداثة .

حول جماليات التصميم : الأسس و العناصر

- تكون قيمة الجمال مع فن التصميم ، تقديراً للمعرفة البنائية و المفاهيمية ، التي تسعى إلى كشف البنى العلائقية المتراكبة للعناصر و الأسس في مساحة العمل التصميمي .
- تندرج جماليات التصميم ضمن إطار البحث المعرفي و الدلالي و الفني و العلمي لعناصر و أسس التصميم عامة ، و تشكلات الفكر المفاهيمي خاصة .

- تتنافذ طروحات الجمال مع فن التصميم من خلال مصادر شتى من بينها الفكر الفلسفي و مناهج النقد الحديثة ، و التحولات التقنية و العلمية و ثورة الإتصال و المعلوماتية .
- يؤسس فن التصميم أبحاثاً تطبيقية لتحقيق إدراك فعلي لماهية الجمال ، من خلال إشتغالهِ في عملية ربط البنى الفنية و العلمية .
- إن ثيمة التقابل الموضوعي إتجاه العناصر المؤسسة للشكلية في فن التصميم ينتج إفعالاً تطابقية لأشكال التعبير و تنظيم الأفكار و الموضوعات و الصياغات الأدائية ، والتي من شأنها أن تحمل العمل التصميمي ، طاقة ذات رؤية بصرية جمالية و فنية .
- إن الجمال كمفهوم شمولي و فلسفي ، لم يكن ليتشاكل مع أطر المعرفة اليقينية و العلمية ، لو لم يأخذ مديات أوسع في التعامل مع التحولات الافتراضية التي شهدها العمل التصميمي في انفراده بالتلقائية المثالية و بالتوظيفية الإنتاجية ، اللتين تدعمان الفكرة التصميمية كمقياس لمعرفة كنه الأشياء و تفاصيلها في البناء التصميمي .
- حين توسّعت طروحات الفهم الجمالي في فن التصميم ، نتيجة تحقيق السبل المعرفية و الفنية و النفعية بشكل واضح داخل الإطار العام للمجتمع ، انفردت قيمة البنى التصميمية بالبحث عن التكامل الوظيفي و الجمالي .
- إن صيغ التعبير الجمالي في فن التصميم ، تكون على نحو إستعادي ، تتم فيهِ استعادة و استدعاء كل ما ترتب من صور ، بعملية بناء في تفاصيل النظر إلى الأنساق المعرفية لمكونات تلك الصور ، و المتغيرات الأدائية التي تعكس حالة المجتمع .
- إن تطابق الفعل الوظيفي لمادة الإعلان التصميمية مع الفعل الجمالي ، يشّكل حالة تجلي لفهم التنافذ المعرفي المشترك للفن و العلم و الفكر بشكل عام .
- تنساق البنى التصميمية إلى مستويات متعالية من الترميز و الاستظهار و الاستكشاف ، و تتعامل بصيغ المعطيات التراكمية التي تؤسس رؤية فكرية تنشأ من التجريب و البحث في الحقل الدلالي للمعرفة الجمالية .
- تتوازى فعالية التصميم مع مقومات الاستجابة الجمالية ، في الأخذ من التوصيفات الحداثية للفن (بتنوع فروعهِ) و التي تعبر عن طبيعة روحية خالصة و تستجيب بذات الوقت إلى التواصلات المنهجية لأطر الحداثة و ما بعدها .
- إن ثقافة الإستهلاك في مرحلة ما بعد الحداثة ، عززت من وظيفية التصميم كدالة لتفعيل مفهوم الجمال الإستهلاكي .
- تتشكل جمالية التصميم من خلال محورين ، الأول : المكونات الفعلية لعناصر التصميم (من خط و لون و كتلة و ملمس و قيمة ضوئية و شكل) . والثاني: الأسس ووسائل الربط من (وحدة ، تباين ، تكرار ، و انسجام ، و توازن ، وتضاد) .
- يمتلك الخط قوة التأثير المباشرة للتحفيز البصري في بنية التصميم .
- يؤدي الإتجاه دوراً في عملية البناء و التوجيه للجذب الحركي بالنسبة للأعمال التصميمية .
- ينظم الشكل الصياغة الأساسية للجسم أو المادة ، وينظم العناصر في الفضاء من خلال تجميعهِ لها في أبعادهِ و لونهِ و ملمسهِ و حجمهِ ، ليحدث إيقاع و تنويع منسجم مع وحدتهِ .
- تفعل الخواص الملمسية من أداء التقنية المستخدمة في بناء التصميم .
- للحجم نشاط تركيبي معرفي ، وللون جاذبية دينامية ، وللقيمة أسبقية فاعلة في النظر إلى طبيعة اللون و تكميلهِ ، في العملية التصميمية .
- للتوازن مهمة تعادل الأوزان و قوى الجاذبية في التصميم ، و التباين هو جمع المتناقضات و الأيقاع تكرار للكتل و المساحات ، و الوحدة هي ربط و بناء الأجزاء ، و السيادة هي هيمنة لبنية ما .

حول نتاجات النحت ما بعد الحداثي

- إعتمدت بعض نتاجات النحت على استخدامها للخط ، كوظيفة بنائية و جمالية ، وشكلت الخطوط دلالة رمزية في اعمال ديفيد سمث ، و اعمال النحت السلكي ، و الأعمال المعتمدة على الأشكال الهندسية.
- مثلت الكتل المعدنية (على أختلاف أنواعها) خصيصة مهمة في بنية التصميم العام للنحت ، لما تملك الكتل من قدرة على التكيف الشكلي ، حسب الرغبة أو التخطيط المسبق من قبل المصمم .

- يمثل الشكل التصميمي فاصلاً إستثنائياً في مساحة النحت ما بعد الحداثي ، من خلال سمة التنوع في الهيئة العامة فهناك الأشكال الهندسية التي تعتمد المكعب مركزاً بنائياً لها ، وهناك الأشكال العشوائية التي تخضع لعمليات القولبة و استخدام مكائن الكبس الفولاذي لحطام السيارات و الحديد الخردة و الفضلات الصناعية ، وهناك الأشكال الواقعية والتعبيرية .
- يكون الشكل هو البنية التي تتحقق من خلالها قيم الجمال في التصميمات النحتية ، أفقياً و عمودياً ، ثقيل الوزن أم خفيف ، تجميعياً أم غير تجميعي ، لهُ قاعدة يستند عليها أم بدون قاعدة .
- فيما يعنى بالملمس و إستثماراً لخصائص المعادن الحسية ، فقد جاءت أغلب أعمال النحت متصّفة بسمة الخشونة المهيمنة على طبيعة ملامسها ، رغم أن هنالك بعض التصميمات الحاملة لسطح مصقول و ناعم .
- يشكل الملمس نقطة استدلال (فكرية و منطقية و نفسية) في بنية التصاميم النحتية ، تتحول بفعل السياق البنائي لتشكيل المعادن ، إلى رغبة تستنطق خصوصية التغيير في التركيبة المادية للخامات بشكل نسبي و جوهري .
- تميزت حجوم الأعمال النحتية في هذه المرحلة بكبرها و ضخامتها التي تفوق مثيلاتها في مرحلة الحداثة ، ومثال ذلك النحت التجميعي ، والتصميمات الناتجة عن عمليات الكبس و القولبة و الضغط الميكانيكي للحديد و الخردة و الهياكل المحطمة للسيارات و الدراجات و المواد و الأجهزة المنزلية و الكهربائية يقول (هربرت ريد) عن هذا النحت (أنه يخاطب المشاهد بمناخس حادة استفزازية) .
- تنشد اعمال النحت في مرحلة ما بعد الحداثة ، حركة مثالية في الفضاء ، إذ ترتبط بنياتها المشكّلة للتكوين العام بتصورات المكان مسبقاً ، وبالفضاء الذي يعطي أنساقاً تركيبية لنمط العلاقات المتداولة في صياغات البحث الدلالي و الفكري ، ضمن تفاعل الكتلة المعدنية كبنية تصميمية مع حالتي (الانتماء و الاحتواء) زمكانياً بالنسبة إلى سياق التصميم النحتي العام .

حول تصاميم عمارة ما بعد الحداثة

- طرح (الجادرجي) في كتابهِ (حوار في بنيوية الفن و العمارة) جملة من المواصفات التي إحتواها الموقف النظري العام لتصميمات العمارة في مرحلة ما بعد الحداثة و هي :
- جاء الموقف النظري لما بعد الحداثة ، مُنكراً متطلبات التصنيع الممكنن ، و ملتقطاً المعالم من مختلف الطرز ، ليلصقها إعتباطياً ، دون مراعاة لجدلية التصنيع الممكنن .
- إن عمارة ما بعد الحداثة لا تستند إلى موقف عقلاني في التكوين الشكلي ، و لا موقف اجتماعي إنساني يهمهُ رفاه المجتمع أو الرعاية الاجتماعية ، أو تهمهُ جدوى تكنولوجية البناء ، إنهُ موقف خالٍ من كل طوبائية .
- سعت ما بعد الحداثة إلى إضفاء التنويع على الشكل بما يؤمن من إشباع الحاجة (الجمالية) ، و إظهار الخصوصية للفرد و المجموعة .
- في تصميمات فن عمارة ما بعد الحداثة ، يكون (الشكل المعماري) هو ناتج متغير وظيفياً ، و متباين الإنتماء زمنياً .
- إستثمرت عمارة ما بعد الحداثة مفردات الأدب الحضاري كلغة مألوفة من قبل المجتمع .
- إستندت طروحات ما بعد الحداثة إلى رؤية المدينة ، كظاهرة بنيوية كلية تتألف من بنى جزئية .

حول تصاميم العمارة التفكيكية

- الشكل التفكيكي للعمارة أراد التحول و الأنتقال مع كيفية حياة الناس و إستخدامهم للبنيات ، فهو ينشد اللا نظام ، فهناك أجزاء أو كسر لأشكال تحطّمت الواحدة بالأخرى ، و شبكات متراكبة (خطوط عمودية و أفقية) مزدوجة و غير كاملة ، ولم توجه أكثر مّما هي أشكال حركية و منظّمة .
- إعتماد الأشكال الهندسية المتراكبة و المتداخلة (المربع ، المثلث ، المستطيل ، وما إلى ذلك) في التصاميم التفكيكية للعمارة .
- تفكيك أجزاء التصميم العام للعمارة و تجزئتهِ ، وهدم إرتباطهِ ، لكي يتنسى للقاريء أو المتلقي ، تفسير كل جزء ضمن نص مفتوح ، لا يتحدد بقيود ثابتة ، كما نجد ذلك في أغلب التصاميم المعمارية التفكيكية .
- طرحت دلالات التهكم و السخرية و الصدمة و الذهول من خلال إستخدام اللامألوف في التصاميم .

- إن التفكيكية فسرت السلوك الفوضوي للمدينة المعاصرة على إنهُ جزء من إعادة تحوير للأنظمة بدلاً من كونها دليلاً على إختفاء النظام .
- أفادت العمارة التفكيكية من آليات عمل الثنائيات التي دعى إليها جاك دريدا .
- جزّأت التصميمات التفكيكية في العمارة ، الفضاء ، وجعلتهُ متعدد الطبقات ، و مشتت و منفتح ، غير محدود ، غير ثابت ، ولكن ضمن سياقات تركيبية تتواءم مع البنية العامة للبناء المنفذ .
- تقرأ التصاميم التفكيكية في العمارة ، كنص مكتوب ، تتم قرائتهُ من خلال آليات التفكيك .
- توظيف الخامات و التقنيات و الصور و الرموز ، ضمن مبدأ الإستعارة ، ولكن بشرط خضوعها إلى آليات عمل التفكيك في البناء المعماري .

حول فن الأرض

- إن نحت التصاميم في الطبيعة ، أو محاولات نحت الطبيعة ذاتها ، ضمن أعمال فن الأرض ، يعّزز من مقولة (الفن - فكرة) ، ذاتياً و فلسفياً .
- في تصاميم فن الأرض ، أُخضعت العمليات و الظواهر الطبيعية من تعرية و حركة الكواكب و النجوم و الشمس ، إلى تثبيت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة و الحضارة .
- في فن الأرض ، تعاد قراءة الطبيعة وفق منظور مفاهيمي ، تصبح من خلالهُ الأرض (كجزء من الكون) ، صورة لتسجيل الأثر الجمالي في التصميم .
- تميزت تصميمات فن الأرض في بعض منها ، بتبدل بنيتها النحتية من خلال تأكيدها على المادة الحقيقية أو الفعلية المشتقة جمالياً من الطبيعة .
- تختلف المعايير الجمالية في طبيعة الحوار المفاهيمي لهذا الفن وفقاً لجدل العلاقة بين الفن و الأرض .

حول فن الفلوكسس :

- تستمد الفلوكسس كحركة فنية ، مرجعياتها من الفكرة القائلة : بإمكانية قيام الفن بأي مادة .
- تعتمد الفلوكسس على طريقة التجميع ، وهي بحقيقة الأمر لجوء إلى تكريس تبعية المادة و معالجتها في لا محدودية المعرفة الجمالية من جانب ، ومن جانب آخر فأنها تعد بمثابة إزاحة مفاهيمية لكسر القواعد المقيدة للتطبيقات و التجارب البحثية في فهم طبيعة التصميم في ما بعد عملية التجميع .
- إن جاهزية المواد المستخدمة في تصاميم الفلوكسس ، توحي بطاقة الانفلات من القيود و الاعتبارات الذوقية و الأخلاقية ، وهي تمتلك مرجعية دادئية في التعامل مع طبيعة الفن .
- تمارس الفلوكسس ، كيفية توظيفية للاشكال و الأدوات و المواد المبتذلة و المبعثرة ، بإطار عقلاني تارةً يعتمد التنظيم ، ولا عقلانية تارةً أخرى . ولذلك رفضت الفلوكسس الأهداف الجمالية البحتة ، مستعيضةً عنها بأخرى تعتمد الفعاليات غير المألوفة التي تنتج الثورية في الفن ، وإطلاق عوامل الكبح المادية و العقلية و السياسية .
- أكدت الفلوكسس على فاعلية الفن أكثر من التأكيد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن .

حول جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة

- بحثت التعبيرية التجريدية في مغزى التضمينات الجمالية للرسم ، وفق مقولة (ما كان يذهب على قماش الرسم ، لم يكن صورة ، ولكنهُ حدث) .
- اللاموضوع ، سمة مهمة ركزت عليها حركات الفن بعد الحرب العالمية الثانية .
- التعبيرية التجريدية أو التجريد الغنائي ، أو الآلية ، أو البقعية ، أو التصوير الفعلاني ، أو التصوير الحركي ، أو الصورة - الجدار ، أو اللوحات البنيوية ، أو اللون الواحدي ، كلها تعبير عن حركة تخطّت الأشياء المرئية وفق طابعها التجريدي ، و باتت تهتم بـ (اللاشكل) .
- سكب و تقطير الطلاء اللوني على قماشة اللوحة ، سمة مهمة في أسلوب التعبيرية التجريدية ، وتعد وسيلة تلقائية ، تحرّر طاقة الحركة كحدث فعلي يؤكد دلالة السطح التصويري .

- ترتبط رسوم التعبيرية التجريدية بالقوانين الفيزيائية للحركة ، و بظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي غير المحدد بنقطة مركزية .
- اللاوعي يعد محرك فعلي لبنية الصورة في رسوم التعبيرية التجريدية .
- يعمل (فعل الرسم) على خلخلة القناعات التقليدية ، في رسوم التعبيرية التجريدية ، لاسيما تلك التي تحمل طابع تجريدي .
- تحتوي رسوم التعبيرية التجريدية على صور من الفن البدائي و الأسطوري بأسلوب تجريدي .
- في رسوم التعبيرية التجريدية هيمنة للفعل الحركي الذي ينظم الإنزياحات المتكررة في بنية الرسم التجريدي ، ويفعل من تعددّية الرؤى و تنافذ الأثر الجمالي للصورة .
- إهتم الفن الشعبي بالثقافة الشعبية و أساليب الإستهلاك ، و مواضيع الإعلانات التصميمية والفكاهة و تصميمات الصحف و المجلات الطباعية و منتجات الأسواق .
- فن البوب هو حركة مضادة و متمردة على السياقات التي كانت متبّعة ، وهو فكرة و أسلوب ينطوي على الكثير من الجدل النقدي .
- عمل فن البوب على نقل الواقع البيئي كجوهر و مصدر ثقافي لمجتمع ما بعد الحداثة .
- إستخدم البوب وسائل أكثر تداولاً ، و أقل جمالية ، وتتنوع البنى التصميمية فيهِ بإختلاف التأثيرات الثقافية التي تتبدل في مواقفها المعلنة إتجاه إختيار موضوعات التصميم .
- تكون البنية التصميمية للصورة في فن البوب حدث متجّمد ، لانحتاج أن ننظر غليهِ مرة أخرى ، فهي شعبية ، منتجة للجماهير ، واطئة الكلفة ، شبابية ، ذات فتنة و مظهر ، وفكرة صياغتها جديدة ، حسب تعبير هاملتون .
- إستخدم (الفن الشعبي) التصميم التجاري كمادة لموضوعاتهِ و كذلك الصور الشخصية والتوضيحية رسماً أو طبعاً .
- في رسوم الفن الشعبي هناك أثر يتبدى من الإنزياحات الفكرية ، نتيجة تحطيم متواصل للفواصل التجريبية التي تتخذ من تداولية الموضوع ظاهرة واقعية .
- الصور الشخصية كأيقونات طباعية تكرارية في الفن الشعبي هي بنية إتصال داخل البنية العامة للتصميم .
- دوريات الصحف و الأطباق البلاستيكية و علب الأغذية و الصناديق ، هي محاكاة يعتمدها (الفن الشعبي) ضمن سياقات المشهد التزامني الذهني لشرح و تفسير آليات التعقيد و فك رموز الأنماط الصورية في البنية التصميمية .

حول رسوم الفن البصري

- أستُعمل الفن البصري في تصميمات ذات البعدين ، و الثلاثة أبعاد ، وكلاهما يكتشف و يستثمر نظر العين و مدى إستجابتها ، تبادلياً ، مع محتوى النزعة التجريدية / الشكلية التي تتضمن صوراً إيهامية .
- فن الـ (op) هو فن توليدي للإستجابات الحسية و يمتلك الصفة الحركية التي تحفّز الصور المخادعة و الإحساسات عند المتلقي .
- توجد حالة انسجام قوية بين هندسة السطح و التراكيب في بنية الصورة البصرية ، التي توحي بالانتظام و الترتيب و التناسق .
- تعد التقنية في الفن البصري ، بنية محركة للفعل البصري و للأثر الناتج عن الألوان و درجاتها ، الضوء و مقدراهُ ، و الأشكال و طبيعة تكوينها .
- تعمل بنية التجريد الهندسي على ظاهرة اللامرئي في التصميمات التي تندرج في أطار الفن البصري .
- مثّل (الفن البصري) مبدأ الوحدة الفنية ، من خلال أستثمار الظواهر البصرية للمجموعات الشكلية و الحركية عبر السطح وفي العمق ، ضمن تكوين البنية العامة للتصميم .
- يعتبر (المربع) في تصميمات (الفن البصري) بؤرة لتشكيل النماذج الأيهامية ، وتجسيد فعل الحركة كضرورة ذات تأثيرات حسية و ذهنية .

حول رسوم السوبريالية

- تعتمد السوبريالية في رسومها على إعادة أنتاج كامل للتفاصيل الدقيقة القريبة من الفوتوغرافية في المشهد المنتخب للتصوير .
- ترتبط البنية التصويرية للتصميم بالفكرة المدركة ، كخطاب عقلي واقعي ، ولكن بأسلوب نقل الواقع الذي يحقق المنافسة في مشهدية الكاميرا من خلال الاهتمام بتقنية اللون و تدرجاتهِ و فعالية الضوء عبر السطح ، و السيطرة على التركيبات و الأنعكاسات المشكّلة للمشهد .
- هدف السوبريالية ملئ مساحة الصورة بحضور واقعي مقنع ، من خلال أختيار مشاهد المناظر الطبيعية و المدينية و السيارات وواجهات المحلات و الدراجات الهوائية ، والصور الشخصية ، وغيرها من مشاهد الواقع .
- إهتمت السوبريالية بالصورة الفوتوغرافية ، فهي قوام الفكرة ، و تجدّد إستجواب الواقع ، تشكل كلاّ متكاملاً ذا دلالة جديدة .
- يكون البحث عن الوحدة التصميمية في رسومات السوبريالية ضرورة معرفية يتقابل فيها المرئي و اللامرئي من الأشياء التي تنتمي إلى بنية الصورة المأخوذة فوتوغرافياً لمشهدٍ ما .
- أهتمت السوبريالية برسم المدينة كمشدٍ مرئي - بصري ، و صورتها بدقة متناهية .
- الهدف من الرسم السوبريالي هو ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية ، و طرح نسق مختلف في الرؤية المشّكلة للواقع و بالذات في رسم الأشخاص .
- تبدو رسوم السوبريالية وكأنها خالية من الأخطاء و مثيرة للعواطف و الذكريات .
- إهتمت رسوم السوبريالية بتصوير الموضوعات ذات التصميم الداخلي المعتمد على جماليات الديكور المنزلي و الآثاث .

حول الفن الكرافيتي

- العمل الكَرافيتي هو عمل فني ينجز بسرعة ، و يقرأ بسرعة ، وينتشر بسرعة ، ويتلاشى بسرعة . وهو تعبير لغوي يتألف من شعارات و أشارات و شخبطات تظهر بصورة رسائل و كتابات موجهة إلى مجموعة من المشاهدين .
- يتناول الفن الكَرافيتي الرسومات على الجدران و أنفاق القطارات وعلى الشوارع الرئيسية و الثانوية وعلى الحدائق و المتنزهات و على المحلات وواجهاتها ، بتقنيات و أساليب شتى منها تقنية الرش أو التقطير أو الحفر أو التحزيز .
- الفن الكَرافيتي هو خلق فني ، تمثيل صوري للتقليد أو المحاكاة ، أغراض ضد السياسة أو نظام سياسي معين عن فراغ ، الملل و عدم الراحة ، تحطيم ملك الآخرين ، ملاحظة أو علامة لمنطقة أو مؤسسات أو محلات .
- يهم الفن الكَرافيتي بالشكل المنفّذ على الجدار ، كنص جمالي قائم بذاتهِ ، و تتجزأ و تتركب البنى التصويرية للتكوينات الشكلية ، وفقاً لتناقضات التنظيم أو التنفيذ أو التعبير .
- تنوعت أساليب الفن الكَرافيتي وأخذت تصميماتها أشكالاً حيوانية نفذت بأسلوب هندسي ، وأخرى بأسلوب تجريدي ، و التصميمات ذات الدلالات السيميائية و الرموز ، وتلك المنفذة على وسائل النقل .

حول فن الجسد

- عمل الفن المفاهيمي على تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم ، ومعالجتهُ بتقنيات و أساليب تعتمد (فن الجسد) كسياق معرفي و جمالي ، في طبيعة الفن ، كفكرة أو حدث .
- شّكل الجسد لغة للتعبير عن البنى الظاهرة و العميقة ، التي تحرّك الأثر المتبّدي في طبيعة العلاقة بين الفن و الأنسان .
- يعتبر فن الجسد ظاهرة بصرية ، تثير الدهشة و تجذب الأنتباه من خلال الرسم المتزامن مع التعبير ، كحدث ينشّط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكلٍ من الفنان و الموديل و المتلقي .
- رسوم فن الجسد هي إفصاح عن ماهية الفكرة ، و الأغتراب الأنساني ، و نزوع الذات إلى الحرية بوعي و بدونهِ ، وهي إعلان عن ممارسات حيوية لأستعراض صور خاصة بالوجه أو الجسد أو منطقة الظهر أو البطن أو القدمين أو الساقين أو اليدين و غير ذلك من أجزاء بنية الجسد .

ثانياً: الدراسات السابقة

دراسة المشهداني :

(المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة) وهي دراسة تقدم بها (ثائر سامي هاشم المشهداني) إلى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في التربية التشكيلية (2003) ، وقد إختصت هذه الأطروحة بدراسة المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فني الرسم والنحت في مرحلة ما بعد الحداثة ، وكان لها ثلاثة أهداف :

ـ تعرّف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليها فن ما بعد الحداثة .

ـ تعرّف كيفيات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة .

ـ تعرّف المعالجات البنائية والتقنية التي إعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .

وإشتمل الإطار النظري على فصلين (الثاني والثالث) :

إحتوى الفصل الثاني على مبحثين :

الأول (الحداثة والفن التشكيلي ، ما بعد الحداثة والفن المعاصر)

الثاني (المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي)

المادة والجمالية الوسيطية

المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث

المفاهيم الفكرية والجمالية لما بعد الحداثة .

بينما إحتوى الفصل الثالث على مبحثين :

الأول (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة)

الثاني (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)

وتختلف هذه الدراسة عن دراسة الباحث الحالية (جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة) من حيث :

ـ الأهداف : وما تضمنته من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة منهجياً وفنياً .

ـ حدود البحث : تتحدد دراسة المشهداني بفني (الرسم والنحت) للفترة من (1950-1990) بينما يتحدد البحث الحالي بدراسة جماليات التصميم في فن الرسم فقط للفترة من (1945-2005) .

ـ المنهجية المتبعة في الإطار النظري من حيث عدد المباحث الواردة فيه ومدى علاقتها بتحقيق أهداف البحث ، وكذلك في ورود المعلومات بشكل متسلسل تاريخياً وجمالياً بما يتلاءم مع طروحات الدراسة .

ـ الإجراءات : إختلفت إجراءات البحث الحالي مع دراسة المشهداني من حيث مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ، إذ أن المجتمع في دراسة المشهداني اعتمد فني الرسم والنحت ، وكان عدد العينة 19، وإعتماد أداة البحث على مؤشرات تختلف وتتشابه بنسب متفاوتة مع مؤشرات الدراسة الحالية .

ومن جملة النتائج التي توصل إليها المشهداني هي :

ـ إرتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكيك.

ـ إلغاء الفارق بين المركز والهامش ، والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعبثية .

ـ إعتماد فنانو التعبيرية التجريدية في لغتهم الشكلية على بعض المفاهيم الفكرية والجمالية في إظهار أعمالهم الفنية ، فاعتمدوا السرعة في الأداء والتلقائية والمصادفة كمفاهيم أساسية .

ـ إعتمد فنانو البوب في لغتهم الشكلية مبادئ الإعلان التجاري ووسائل الإعلام المرئية .

ـ إعتمد الفن البصري على توظيف بارع للخامات مستخدماً علوماً وتقنيات عديدة كالرياضيات وعلم النفس.

ـ تعتمد اللغة الشكلية للفن المفاهيمي مجالاً واسعاً من الأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تتحدث عن الفن أو تشرح ماهية الفن بغض النظر عن الشكل الفيزياوي والذي قد لايكون حاسماً من وجهة نظرهم في تمثيل الحقيقة الفنية.

ـ تعتمد تكوينات نحت التجميع على التوليف بين أوساط مختلفة ، فقد تكون أشياء رخوة ومرنة وتسمى (النحت الطري) كاللباد والأقمشة والحبال أو أشياء صلبة كالخشب والزجاج والبلاستك والسمنت والمطاط والفحم وغيرها من المواد المستحدثة لفن النحت.

ـ إعتمدت حركة الفلوكسس الحرية المطلقة في إختيار المادة أو الخامة في فعالياتهم الفنية .

ومن الإستنتاجات :

ـ للمتلقي دور كبير في النتاج الفني لحقبة ما بعد الحداثة ، وخاصة مع الفن البصري والفن المفاهيمي .
ـ إن الخواء والسطحية قد ميزت معظم الأعمال الفنية لحقبة ما بعد الحداثة .
ـ إستند فن ما بعد الحداثة على مفهوم تأكيد الذات في تنوعها نحو التفرد .

ورغم الإختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والأهداف والنتائج ، إلاّ إن الباحث أفاد من الطروحات الفكرية والفنية لدراسة المشهداني في تقصّي وتحليل المفاهيم الجمالية لتوظيف الخامات في فني الرسم والنحت .

أولاً : نتائج البحث

من خلال الإطار المفاهيمي ومداخله الجمالية (النظرية والبنائية) ، علاوة على ما جاء في تحليل عينة البحث ، توّصل الباحث الى جملة من النتائج :

ففيما يتعلّق بالمحور الأول (**المفاهيمي**) من هدف البحث ، جاءت النتائج كالآتي :

1. تتنافذ قيمة الجمال مع البنى التصميمية لرسوم ما بعد الحداثة ، معرفياً وبنائياً ، مع التحوّلات التي تطال صيغ التعبير في تلك الرسوم شكلاً ومضموناً ، وهذا ما يتّضح في العينة (19،18،11،10،9،8،7،6،5،4،3،2،1) .
2. تنبني ماهية الجمال في رسوم ما بعد الحداثة ، على إزاحات ذوقية ونقدية وبنائية ، تعكس طابع الجدل المحرّك لبنية التصميم ، وجدل الحياة التي تفرضها المدينة الأوربية والأمريكية بكل ما فيها من تصعيد لوعي ما بعد التصنيع ، وجدل القيم الثقافية التي تجد إنعكاساً على البيئة المعاصرة .
3. تتباين مستويات الأثر الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة ، وفقاً لإنفتاح النسق الفكري للتصميم ، وتوالد الافتراضات والكيفيات المتعلّقة بمستوى التلقّي ودرجة الاستجابة (نفسياً ووظيفياً وذوقياً) .
4. تتأسس جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة من إحالات لاعقلانية (العدمية ، العبثية ، اللاوعي ، الجاهزية ، المهمّش ، الأحلام ، الهذيان ، الجنس ، التغريب ، الفاضح) ، تقترن تقنياً (من حيث استخدام الخامات وأساليب المعالجة والوسائط التقنية) بميتافيزيقيا الحضور في بنية اللوحة التشكيلية ، كما في العينة (19،18،17،16،15،7،6،5،2،1،20) .
5. يشكّل مفهوم (الجمال الإستهلاكي) توصيفاً مفاهيمياً ، يشتغل في رسوم ما بعد الحداثة ، إنطلاقاً من خصوصية المثاقفة المعرفية والإجرائية في بنية الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع الغربي ، هذا من جانب .

ومن جانبٍ آخر يكون (الجمال الهندسي) طابعاً مميّزاً لتلك الرسوم ، من خلال إعتمادها (التنظيم الهندسي) كسمة تصميمية مهيمنة ، عززت قيمة الجمال المتحقّق رياضياً وفق المعادلات والعلاقات الحسابية التي تعتمد هندسة المربع والمستطيل أساساً لها ، كما في العينة (20،17،15،14،12،11،10،9،8،7،6،5،4،3) .

6. تأثّرت العلاقات التصميمية في بنائية اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة بمقولات التفكيك والتحليل البنيوي والسيميائي ، فنتجت عن ذلك تصوّرات لإيقونوغرافيا جمالية ، تتشظى من خلالها مقاربات الدال كقيمة إسترجاعية تنشط بفعل توالد الصور والأشكال ، وبالتالي فإن الجانب الوظائفي للبنية التصميمية في اللوحة ، ينساق الى مستوى المتغيرات الأدائية الفاعلة التي تتحايث فيها صور الجمال مع الإستهلاك والمنفعة ومقاييس الربح والخسارة .
7. تنوّعت العلاقات التصميمية للشكل جمالياً ، في رسوم ما بعد الحداثة ، من حيث علاقة الشكل بالفضاء كما في العينة (19،13،12،6،5) ، وعلاقة الشكل بالحركة كما في العينة (18،10،2،1) ، وعلاقة الشكل بالتعبير كما في العينة (19،18،7،2) وعلاقة الشكل بالوظيفة كما في العينة (17،16،15،12،8،7) وعلاقة الشكل بالمضمون كما في العينة (20،7،6،5،4،3) . وتعدّدت الأشكال المستخدمة في البنى التصميمية لرسوم ما بعد الحداثة ، وفقاً لتنوّع أساليب التيارات الفنية ، فهناك الشكل الواقعي كما في العينة (19،14،13،12،8،7،5) ، والشكل السريالي كما في العينة (18،17،15،6) ، والشكل التجريدي كما في العينة (11،10،9،4،3،1) .
8. تعددت المضامين في رسوم ما بعد الحداثة ، إنطلاقاً من وظائفية البنى التصميمية المحرّكة للفكرة ، ففي التعبيرية التجريدية هنالك مضامين تعبيرية ذات حس تجريدي كما في العينة (2،1) وتجريدية هندسية كما في العينة (4،3) وفي الفن الشعبي هناك واقعية ذات حس تعبيري وتهدف إلى الإعلان التجاري والإتصالي كما في العينة (7،6،5) وواقعية ذات نزعة تصميمية خالصة كما في العينة (8) ، وفي الفن البصري هناك تجريدية هندسية تهدف الى بلورة الإيهام البصري لدى المتلقي كما في العينة (11،10،9) ، وهناك السوبريالية التي تعبّر عن واقعية فوتوغرافية كما في العينة (14،13،12) ، والفن الكرافيتي يعبّر عن واقعية بحس سريالي وكاريكاتيري كما في العينة (17،16،15) ، وبالنسبة لفن الجسد

فهو فن تعبيري يعتمد الإيمائية في التعبير عن الذات ، وتحقيق أكبر قدر ممكن من الجذب والإنتباه لدى المتلقي كما في العينة (18،19،20) .

وجاءت معظم المضامين معبّرة عن واقع الثقافة الشعبية والتطوّرات العلمية والتقنية ، مما أعطت الرسم طابعاً تجارياً تتنازعه عمليات الإنتاج والإستهلاك .

9. لعبت الخصائص التصميمية المظهرية للسطح التصويري ، دوراً في صياغة رؤى تصميمية جمالية ، تتواصل فيها قصدية الاخراج والتنفيذ ، من خلال تحقيق قيم للجذب البصري في رسوم ما بعد الحداثة ، وفقاً لتنوّع البنى التصميمية المهيمنة شكليا كما في العينة (2،5،6) وخطياً كما في العينة (1،16،17) ، ولونياً كما في العينة (3،4،9،10) وحجمياً كما في العينة (7،11،14) وملمسياً كما في العينة (8،18،19،20) ، وكذلك في حالات التباين كما في العينة (5،7،11،19) ، والتنوّع كما في العينة (1،2،6،11،16،20) والإيقاع كما في العينة (1،3،4،7،9،10،18،19) ، والتوازن كما في العينة (1،2،4،5،6،7،8،9،10،11،12،14،18).

10. جاء العمق الفضائي في رسوم ما بعد الحداثة ، معبّراً عن الرؤية التصميمية للوحة ، من حيث التدرّج اللوني كما في العينة (3،4،13) والتجاور الشكلي كما في العينة (1،2،7،8،12،14)، والتباين اللوني كما في العينة (5،7،11،19) ، والتراكب كما في العينة (2،6،9،10،16) .

11. إن الربط المرئي للوحدات الشكلية في رسوم ما بعد الحداثة ، يشكّل إنفتاحاً معرفياً ونفسياً وبنائياً ، على المقاربات التحليلية والجمالية لطاقة التعبير ، إذ تتداخل المعالجات الشكلية للبنى التصميمية في اللوحة مع الجانب التعبيري والدلالي ، كتضمين جمالي ووظيفي عام .

12. قاد التنوع الإتجاهي ، إضافةً الى التكرار ، في رسوم ما بعد الحداثة ، إلى إحداث مزاوجة بنائية ومفاهيمية من سياق الفضاء التصميمي الحامل لدلالات جمالية ، كما في العينة (1،2،3،4،5،7،8،9،10،11،14،15،17،18،20) .

وفيما يتعلّق بالمحور الثاني **(البنائي)** من هدف البحث ، فقد جاءت النتائج الخاصة لكل تيار بالآتي :

1- التعبيرية التجريدية :

أ- يمثل الايقاع اللوني في رسوم التعبيرية التجريدية ، بنية محركة للتصور الخاص بنزعة التجريد كما في العينة (1،2،3،4) .

ب- ان استحضار الدلالة القصدية لمفاهيم الحركة والسرعة والزمن في رسوم التعبيرية التجريدية ، اسس لبنية الاشكال ، افتراضات جمالية ومعرفية ، كما في العينة (1،2،4) .

ت- الخلط بين الوعي واللاوعي في استخدام عناصر واسس التصميم في رسوم التعبيرية التجريدية ، هو تفكيك ذهني للدلالات الجمالية ، وإزاحة لضوابط التنظيم والنظام في اللوحة كما في العينة (2،3،4)

ث- تتجاور البنى الخطية واللونية ، كقيم إتصالية تجريدية في رسوم التعبيرية التجريدية ، للتعبير عن فعّالية الاشتغال الأدائي والتقني في البنية التصميمية للتكوين .

ج- التنظيم في بنية اللاشكل ، يُنتج تآلفاً للوحدات التصميمية في رسوم التعبيرية التجريدية كما في العينة (1،4) .

ح- حقّق التوازن اللوني في رسوم التعبيرية التجريدية ، سمة جمالية واضحة .

خ- في رسوم التعبيرية التجريدية ، ثمة فعل حركي للخط واللون ، ورد فعل مضاد له ، يُحدث فضاءاً متنوع القيم ، ويفعّل من التقنية الإظهارية للتصميم .

د- هناك تنويع في بنية اللاوعي في رسوم التعبيرية التجريدية ، من حيث درجة الإزاحة في إيقونية الصورة ، والتكثيف في إستخدام عناصر التصميم (خطياً ولونياً وإتجاهياً وفضائياً) ، كما في العينة (1،2) .

ذ- تشغل نزعة التجريد في البنية التصميمية للتعبيرية التجريدية ، قوة جذب عالية ، من خلال تحقيق سمات جمالية تنتظم وظيفياً وأدائياً بفعل القيمة التتابعية لبنية الأشكال مع الخصائص المظهرية للعلاقات التصميمية .

2- الفن الشعبي :

أ- تنوّعت الوحدة البنائية للتصميم في رسوم الفن الشعبي ، من خلال إثارة الأفكار البنائية ثقافياً ، كمضمون إعلاني وإتصالي كما في العينة (8،7،6،5) .
ب- ساهمت العلاقات البنائية للوحدة التصميمية في الفن الشعبي ، في تفعيل تعددية المراكز من خلال علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل كما في العينة (8،7،6،5) .
ت- إعتماد التكرار في توظيف الصور الطباعية ، في البنية التصميمية للوحة كما في العينة (7،5)
ث- هيمنة الوسائل الطباعية الإعلانية في رسوم الفن الشعبي ، كما في العينة (7،5)
ج- المبالغة في إظهار التكثيف الحجمي للوحدات التصميمية في اللوحة كما في العينة (7،6،5)
ح- لقوة التعبير في رسوم الفن الشعبي ، أثر جمالي في تحصيل الرؤية البصرية للمتلقي .
خ- إن إستخدام تنوع شكلي في رسوم الفن الشعبي ، احدُ تسلسلا فضائيا يمتد إلى تفعيل الوحدات التصميمية داخل حيز البناء العام ، بغية إنجاز سمة جمالية للتحول الدلالي والشكلي للوحة .
د- تنوع الخامات المستخدمة في تصاميم الفن الشعبي كما في العينة (8،7،6،5) .

3- الفن البصري :

أ- إن تفكيك بنية الفن البصري جمالياً ، يتحقّق من خلال النزعة التجريدية للتصميم ، والإثارة والجذب البصري والإيهام البصري .
ب- إعتماد تصاميم الفن البصري على التأثيرات المرئية التي تشكّلها الخطوط والألوان وفق خاصيات تحفيزيّة ، تستجيب لبؤرة التقارب والتباعد في المحور البصري للعين كما في العينة (10،9) .
ت- تتجمع البنى الجزئية للتنظيم البصري في الفن البصري ، ضمن أنموذج كلّي مركّب ، يعتمد التصميم التجميعي الرياضي ، وهي نظرة جشتالتية ، تُسهم في إحداث إزاحات بصرية دائمية ، كما في العينة (10،9) .
ث- يعد التراكب تقنية بصرية فاعلة في تصاميم الأوب ، من خلال توليده لنماذج متقاطعة أو منحنية أو متموجة او مشبّكة تثير الإحساس بالشد البصري .
ج- يولّد التماثل الهندسي في تصاميم الأوب ، صوراً إنعكاسية تتبادل الحركة مع تزامنية التنظيم كمؤشر بصري لهندسة العناصر التصميمية المشكّلة للسطح ثنائي الأبعاد .
ح- يستثمر الفن البصري ، طرق التصميم الطباعي في الرسوم لإحداث شد بصري ونفسي كما في العينات (11،10،9) .
خ- تتجسّد الأوهام البصرية في تصاميم الفن البصري ، من خلال طرق عدة منها تغيير الإتجاه ، تراكب الأشكال ، الإنحرافات الهندسية المختلفة ، التقاطعات الحجمية ، والتداخل الحيزي للمساقط العمودية والأفقية .
د- تُظهر التقاطعات الخطية واللونية والشكلية في تصاميم الفن البصري ، تضاداً بصرياً ، يتشكّل ظاهرياً في بنية الأشكال ، لإستحداث تأثير حركي إمتدادي كما في العينة (11،10،9) .
ذ- تستحوذ التصاميم البصرية على طاقة جذب عالية من خلال تفكيك خصائص البنية التصميمية بالحصول على مستوى عالٍ من الإدراك الحسي والتأمل .
ر- تعتمد البنية التصميمية للوحة في الفن البصري على مبدأ التناسب بين الأجزاء المكّونة للمشهد ، من خلال دراسة التغيّرات على درجة وضوح الشكل وإنعكاساته بنسب حسابية دقيقة ، وفقاً لطابع التجريد الهندسي الذي يحكم التصميم كما في العينة (11،10،9) .
ز- تتناسب درجة الإيهام البصري جمالياً مع الألوان المدركة حسياً بواسطة العين والتي تعطي تفسيرات تعاقبية لابؤرية لحالات التكيّف اللوني ، للون مكمّل مع مجموعتهِ .
س- تتأثر الخصائص البصرية للعين ، بالوحدات التجريدية اللونية ، داخل حيز الشبكة البصرية ، من حيث الإقتراب والإبتعاد المسافي .
ش- ترتبط الوحدة البنائية للتصميم في الفن البصري بالمؤثرات الإدراكية الحسية التي تتفاعل مع البنيات المتمظهرة جمالياً على السطح التصميمي .

4- السوبريالية :

أ- ظهور التصميم الداخلي في رسوم السوبريالية ، مراعياً للتناسب بين الوحدات الفرعية المكونة له ، كما في العينة (13،14) .
ب- بدت الدقة المتناهية في تقنية الرسم السوبريالي ، إختراقاً للسياق الواقعي ، من حيث مقاربة التنظيم لمستوى إعادة الإنتاج الشكلي والصوري المحايث لفكرة الثبات والتّحول في الواقع كما في العينة (12،13) .
ت- إن النسق الفوتوغرافي للوحة في رسوم السوبريالية ، ينتقل فيه المعطى المحيطي (البيئي) من مستوى سردي الى اخر جمالي ، تهيمن فيه تراكمات التعبير عن المحتوى الشعبي الواقعي للمجتمع ، كما في العينة (12،13،14) .
ث- في رسوم السوبريالية ، يقترن الدال بالمدلول ضمن تفكيك مكونات المشهد الواقعي ذهنيا واعادة تركيبها من جديد ، في ضوء إشغالها للحيز المكاني كقيمة دلالية إسترجاعية .
ج- تتوالد الأنساق اللونية في بنية اللوحة السوبريالية ، ضمن آلية إنتقائية قصدية ، تتحدّد فيها علائقية الشكل مع فاعلية الأداء البصري والجمالي في البنية المقترحة .
ح- تشتغل حالات الشد والسحب الفضائي في رسوم السوبريالية ، بشكل واضح من خلال العلاقات المتنوعة للشكل مع الفضاء عفوياً وقصدياً ، كما في العينة (12،14) .
خ- تنفتح دلالات الصورة الواقعية ، كعلاقات ترابطية بين (الشكل والبنى المكمّلة له) بضوء خصوصية الفعل الجمالي ، المتمظهر في وحدة بناء التصميم وكذلك في الإستقراء الشكلي .
د- تنوّعت التقنيات الإظهارية للفضاء في رسوم السوبريالية، وجاءت معبّرة عن حالات التداخل الوظيفي له .
ذ- تكون الإتجاهات في المشهد الواقعي للصورة السوبريالية ، ذات فاعلية أدائية تحرّك الطابع الإنتشاري للكتل ، ضمن مساحات خطية ولونية متعددة كما في عينة (12،13) .

5- الفن الكرافيتي:

أ- أظهر الفن الكرافيتي تداولاً سيميائياً للعلامة في بنيته التصميمية إذ تتخذ القيمة الخطية واللونية في أشكالهِ، جمالية ذات بعد سيميائي، من خلال إبراز علاقات البناء الشكلي والصوري المتشظّي إلى مراكز عديدة، كما في عينة (15، 17).
ب- تتأسّس الأشكال حضورياً في المساحة التصميمية للعمل الكرافيتي، وفق توسيع مفهوم المنجز الجمالي بنائياً ومعرفياً .
ت- يسهم الإيقاع اللوني في تحريك الأشكال وتجزيئها إلى مراكز، تتناقض فيها قيم الجمال من خلال تواتر الفوضى والإنفلات واللامألوفية في صياغة التنظيم العام.
ث- يصبح مفهوم (التفكيك) في الوحدات الجزئية للعمل الكرافيتي ، مقولة جمالية تعكس حقيقة التوالد في المعنى و التنوع في النسق الدلالي كما في العينة (16،17) .
ج- تتمظهر مستويات التوظيف للأشكال و الصور الكاريكاتيرية في تصاميم الفن الكرافيتي ضمن حدود الوصف السريالي ، و تبدّي اللاوعي في إظهار الصفات البنائية و المفاهيمية للتصميم . كما في العينة (15،17) .
ح- للأثر البيئي و المحيطي قيمة مكانية ، تستعيد رموز الواقع في تصاميم الفن الكرافيتي بواسطة مقاربات ميتافيزيقية ، تنطوي على أبعاد نفسية ، وتفصح عن كوامن الذات الإنسانية . كما في العينة (15،16،17) .
خ- يتميّز الفن الكرافيتي بطابع تصميمي هندسي ، يجد مقاربات ضمنية مع الفن التكعيبي ، من خلال تشييد صيغ إفتراضية تجريبية من الواقع .
د- عمل التداخل الفضائي و تنوعهِ ، على إضفاء رؤية جمالية للبناء التصميمي ، و تنافذ وحداتهِ البصرية مع القراءات المتعدّدة للمعنى و تفكيك العلامات و الرموز في البنية العامة للتصميم .
ذ- تنسحب البنية التعبيرية في رسوم الفن الكرافيتي إلى مرجعية ذات قيمة إتصالية مع الأثر و الذاكرة .
ر- للحركة و الإيقاع الخطي في رسوم الفن الكرافيتي ، مساهمة واضحة في إزاحة مشهدية صور الواقع ، وإكساب بنية الجدار إستعارات جمالية ناتجة عن تشتت تلك الصور و أمكنتها.

6- فن الجسد:

أ- تعمل بنية الجسد الإنساني (وبالذات الأنثوي) ، على تحقيق جذب بصري عالٍ ، من خلال الرسم عليهِ بتقنيات و أساليب عديدة تعتمد الجانب السيميائي كما في العينة (19) .

ب- تسهم حركة الجسد في تعدد قراءات الصور ، وفقاً لإلتقاء نظر المتلقي مع الوجهة التصميمية لها . كما في العينة (18،19) .

ت- ترتبط رسوم الجسد بتصميم مشاهد مونودرامية (سردية/تعبيرية) تعبّر عن إيمائية المشهد التمثيلي كما في العينة (18).

ث- إن تجاور الأشكال في التصميمات الجسدية ، يحقّق وحدة صورية مكانية للمشهد ، و يشكّل إزاحة معرفية لقيم الجمال في الجسد الإنساني ، كبناء روحي و جوهري و صوري . كما في العينة (18)

ج- يتباين النسق العلامي في رسوم الجسد ، عبر مكونات البنى الظاهرة و العميقة ، و تحقيق التنافذ الخطي و اللوني للعلامات الملحقة بالسطح التصميمي . كما في العينة (20)

ح- تكون المعالجات الشكلية لرسوم الجسد ، ذات خصائص مظهرية تُعالج تصميماً وفق أولوية البنى المهيمنة و تشظّي الجذر الإيقاعي لطبقات البناء اللوني على الجسد . كما في العينة (18،19،20)

خ- التنوّع في العلاقات اللونية على بنية الجسد ، هي خصيصة بنائية مهيمنة ، فالتكوين هو الأساس العلاماتي الذي تبنى عليهِ الدوال المتعددة بإسلوب الإحالة إلى المرجع . كما في العينة (18،19،20).

ثانياً : الأستنتاجات

1. تشتغل بنية التصميم في فنون ما بعد الحداثة و بالأخص الرسم ، وفقاً لتأكيد الطابع الإستهلاكي (الإعلاني و الإتصالي) ، كخطاب يعبّر عن فعّالية السياق العام للثقافة الشعبية .
2. تتباين مستويات البناء التصميمي جمالياً في رسوم ما بعد الحداثة ، إعتماداً على بواطن الرؤية الحضورية للسياق التواصلي للتيار الفني ، و الإنفتاح على طبيعة المرجعيات الجمالية و البنائية لآليات عمل التصميم ، وذلك لإختلاف وجهات التعامل مع الطروحات الجمالية و البنائية للتيار ، تقنياً ووظيفياً .
3. سعت رسوم ما بعد الحداثة إلى زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث ، و إستبدالها بمحمولات لا عقلانية في طبيعة رصدها للظاهرة الجمالية ، وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من عدم المألوفية في التعامل مع طبيعة الفن ، و النظر إلى الجمال كقيمة تداولية في واقع الثقافة الشعبية لمجتمع ما بعد الحداثة .
4. أسهمت المناهج النقدية الحديثة (البنيوية، التفكيكية ، و السيميائية) في تعزيز حالة التشظّي (مفاهيمياً و بنائياً) و تفكيك خطابات الرسم ما بعد الحداثي ، من خلال تنافذ الجمال بينهُ و بين الأجناس الفنية الأخرى و بالذات التصميم .
5. إن لا نهائية المعنى و تفعيل المراكز المهمّشة و أعادة قراءتها في رسوم ما بعد الحداثة ، جعلت من البنية التصميمية المشكّلة لها ، ذات أثر فكري يتبدّى نفسياً و جمالياً ، من خلال إستنارة مصادر البحث بالعناصر و الأسس ، عبر إدراك تزامنية حضورها كبنى فاعلة .
6. يتأسّس خطاب اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة ، تصميمياً ، من خلال علاقات مهيمنة تتبدّى في الشكل و التعبير و الوظيفة و القيمة الجمالية .
7. أفادت فنون ما بعد الحداثة (ومنها فن الرسم) من التطوّرات التقنية و التكنولوجية و ثورة الإتصالات و المعلوماتية و جماليات الموضة و الأزياء و ثقافة الإستهلاك و الديمقراطية و التحرّر الإجتماعي و العولمة ، مما إنعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية و بنائية ، إنطوت على بنى تصميمية (ذهنية و صورية) أسهمت في صياغة المعطى التصميمي للبناء شكلاً و مضموناً .
8. تستدعي الصيغ الجمالية في فن التصميم ، تلقائية الفعل الدلالي لحضور الأثر ، كبنية فاعلة تتنافذ مع السياق العام للبناء التصميمي .
9. تتحرك رسوم ما بعد الحداثة وفق إفتراضات بنائية جدلية ، منها وظائفية الفعل التصميمي للشكل ، بأعتباره تواصلاً يؤسّس لجاهزية التكوين الفني للوّحة ، من حيث التنفيذ و الإخراج و منها كذلك ، تقويض مكونات المشهد الجمالي إلى : تحليلي و تركيبي ، في البنية التصميمية للرسم و الذي يتحقق عبر تراكمية الفعل الوظيفي للأثر المقترن بإنفتاح الدلالة .
10. إن تجاور الأشكال في رسوم ما بعد الحداثة ، حقق بعداً جمالياً . في تحفير نمطي التواصل و التبادل لإستكناه وظيفة العناصر و الأسس كمجموعة مؤثرات تنظيمية لبنية التصميم العامة .

ثالثاً : التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخّضت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي :-

1. إستحداث مادة (جماليات التصميم) في مناهج قسم التصميم لطلبة الدراسات الأولية و العليا ، لما لهذه المادة من أثر في الذائقة الجمالية علاوة على الأثر المفاهيمي الذي يبلور طبيعة الإشتغال الفلسفي و الفكري لفن التصميم .
2. إضافة مادة (فنون ما بعد الحداثة) إلى جميع مناهج فروع قسم الفنون التشكيلية (الرسم ، النحت ، السيراميك و قسم التصميم) ، و للدراستين الأولية و العليا في كليّات الفنون الجميلة ، لما لهذه المادة من أهمية كبيرة في دراسة مرحلة النصف الثاني من القرن العشرين (تاريخياً وفنياً وفكرياً) من حيث فلسفتها و تياراتها و أسسها و مقوّماتها و مرجعياتها ، و ذلك لعدم الإطلاع على هذه الفنون بصورة شاملة ، و قلّة المصادر العربية و الأجنبية المتوفرة في مكتباتنا ، و لعدم تغطيتها من قبل الدراسات الأكاديمية (بحثياً و فنياً) مقارنةً بفترة الحداثة ، وكذلك لمواكبة تطورّات الفن في العالم الغربي .
3. إستحداث مادة (التصميم في فن الرسم) أو (التحليل التصميمي لفن الرسم) أو (البناء التصميمي في فن الرسم) ، لطلبة الدراسات الأولية و العليا في أقسام الفنون التشكيلية و التصميم ، تعنى بالبحث التصميمي في اللوحة التشكيلية و بالعلاقة بين (الرسم و التصميم) بنائياً و جمالياً .
4. ضرورة تكثيف الجانب العلائقي بين المناهج النقدية الحديثة (البنيوية ، التفكيكية ، و السيميائية) ، و تطبيقاتِها على فنون ما بعد الحداثة في مواد النقد ، (مستحدثات في النقد الفني) ، (النقد و التحليل) ، التي تدرّس لطلبة الدراسات العليا (الماجستير و الدكتوراه) إختصاص فنون تشكيلية وتصميم .
5. إصدار مطبوعات (مجلات ، صحف ، و نشريات) أسبوعية أو شهرية أو فصلية متخصصة ، تُعنى بفن التصميم و دراساتهِ الجمالية ، محلياً و عربياً و عالمياً ، بإشراف و دعم وزارتي الثقافة و التعليم العالي و البحث العلمي ، وبالتعاون مع أقسام التصميم و الفنون التشكيلية في كليات الفنون الجميلة ، لمواكبة التطوّرات و الدراسات التي تعنى بفن التصميم لما له من أهمية واسعة في العصر الحديث .
6. مساهمة دور النشر العراقية و كذلك الصحف و المجلات (الفنية و الأدبية و الثقافية) في ترجمة و نشر البحوث و الدراسات و المقالات الأجنبية الخاصة بجماليات التصميم و تقنياتهِ الحديثة . ليتسنّى للباحثين و طلبة الفن و العلم و المتذوقين و المتلقّين الآخرين ، الإطلاع على التجارب البحثية التصميمية في الغرب .
7. تنمية الذوق الفني لطلبة قسمي الفنون التشكيلية و التصميم في مادتي (الرسم بالحاسوب) و (التصميم بالحاسوب) ليتسنّى لهم معرفة طرق و أساليب الإخراج التصميمي فنياً و تقنياً ، و بالتالي تعزيز الجانب الإدراكي لطبيعة الإحساس الجمالي و التنافذ البصري للرسم و التصميم .
8. ضرورة إطلاع دارسي الرسم و التصميم على ما إنتهت إليهِ الأطروحة من نتائج ليتسنّى لهم معرفة الآليات المحرّكة لفعل التصميم داخل البنية التشكيلية للوحة ، فلسفياً و بنائياً ، من خلال تحقيق نتائج وقيم جمالية للتصميم في فن الرسم .

رابعاً : المقترحات

إستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية :

1. جماليات التصميم في الفن الإسلامي (الزخرفة الإسلامية إنموذجاً)
2. جماليات التصميم في الرسم العراقي الحديث .
3. جماليات التصميم في الرسم الأوربي الحديث .
4. جماليات التصميم في تقنيات الرسم بالحاسوب .
5. العلاقة بين المناهج النقدية الحديثة و فن التصميم الداخلي .
6. تقنية التلصيق بين الرسم و التصميم (دراسة جمالية)
7. جماليات الملصق بين الرسم و التصميم الطباعي بالحاسوب

(دراسة مقارنة)

8. جماليات التناص بين الرسم و التصميم في فن ما بعد الحداثة .
9. توظيف رسوم ما بعد الحداثة في تصاميم أغلفة الكتب .

قائمة المصادر العربية

1- **القرآن الكريم**
2- أدونيس ، **الصوفية والسريالية** ، ط1 ، دار الساقي ، بيروت ، 1992.
3- أدونيس ، **النص القرآني وآفاق الكتابة** ، دار الآداب ، بيروت ، 1993.
4- إبراهيم مدكور ، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979.
5- إبن منظور، جمال الدين الأنصاري، **لسان العرب**، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت.
6- احمد زكي بدوي ، وآخر ، **المعجم العربي الميسّر** ، ط1 ، دار الكتاب المصري (القاهرة) ، ودار الكتب اللبناني (بيروت) ، 1991.
7- أرسطوطاليس ، **فن الشعر** ، ت : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973.
8- أسعد رزوق، **موسوعة علم النفس**، ط1 ، مراجعة: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
9- إسماعيل شوقي ، **الفن والتصميم** ، مطبعة العمرانية للأوفست ، القاهرة ، 1999.
10- إسماعيل عز الدين ، **الفن والإنسان** ، ط1 ، دار القلم، بيروت،1974 .
11- أشرف صالح ، **تصميم المطبوعات الإعلامية** ، ط1 ، مطبعة الوفاء ، القاهرة ،1986.
12- آل سعيد ، شاكر حسن ، **أنا النقطة فوق فاء الحرف** ، ط1 ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1998.
13- الشيخ ، محمد ، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، لبنان ، 1996.
14- البزاز ، عزام ، **تصميم التصميم** ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2002
.الخطيب ، عبد الله ، **الإدراك العقلي للفنون التشكيلية** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998.
15- العاني ، صنادر عباس ، ومنى العوادي ، **المدخل في تصميم الاقمشة وطباعتها** ، مطابع دار الحكمة ، الموصل ، 1990.
16- الرويلي، ميجان ، وآخر، **دليل الناقد الأدبي** ،ط2 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
17- أميرة حلمي مطر ، **فلسفة الجمال** ، ط1 ، دار القلم ، القاهرة ، 1962.
18- أميرة حلمي مطر ، **في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974.
19- أميرة حلمي مطر ، **فلسفة الجمال نشأتها و تطورها** ، ط2 ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1983.
20- أميرة غصن، **نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة**، دار المدى للنشر، بيروت، ب ت.
21- أوفسيانيكوف ، م ، وآخر ، **موجز تاريخ النظريات الجمالية** ، ط2 ، تعريب : باسم السّقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979.
22- إيتين، جوهانز ، **التصميم والشكل**، ط1 ، ترجمة وتقديم: صبري محمد عبد الغني، مراجعة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998 .
23- بارت ، رولان ، **درس السيميولوجيا** ، ط2 ، ت : عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986.
24- بارو ، أندريه ،**سومر فنونها وحضارتها** ، ت : عيس سلمان وسليم التكريتي ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1977.
25- باونيس ، آلان ، **الفن الأوربي الحديث** ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990.
26- برادبري ، مالكم ، وآخر ، **الحداثة** ، ج1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
27- بنتون ، وليم ، **الجمالية** ، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000.
28- بيرمان ، مارشال ، **حداثة التخلف (تجربة الحداثة)** ، ط1 ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، نيقوسيا ، 1993.

29- تسدول ، كارولين ، وآخر ، **ما بعد التعبيرية التجريدية (فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، لهربرت ريد)** ، ت : لمعان البكري ، مراجعة د.سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989.
30- تورين،الآن،**نقد الحداثة(الحداثة المظفرة)** ، القسم الأول ، ت:صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ، مكتبة الأسد،دمشق ، 1998 .
31- تيسير شيخ الأرض ، **فصول من حياتي (الوقائع والأفكار)** ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997.
32- جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي ، ج1**، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973.
33- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي، ج2** ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.
34- جميل قاسم ، **الفكر المحض** ، دار الأنوار – الفارابي ، بيروت ، 2002.
35- جونسون ، ر.ف، **الجمالية** ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
36- حسن محمد حسن ، **الأصول الجمالية للفن الحديث** ، دار الفكر العربي ، مطبعة دار الجبل ، الفجالة – مصر ، ب ت .
37- حنا عبود ، **الحداثة عبر التاريخ** ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989.
38- داسكال ، مارسيلو ، **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة** ، ت : حميد لحمداني وآخرون ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987.
39- دوبليسيس ، ايفون ، **السريالية** ، ط1 ، ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت– باريس ، 1983.
40- ديورانت ، وول ، **قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون دوي** ، ت : فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ب ت .
41- رافيندران ، س ، **البنيوية والتفكيك** ، ط1 ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002.
42- راوية عبد المنعم عباس ، **القيم الجمالية** ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 .
43- رفعة الجادرجي ، **حوار في بنيوية الفن والعمارة** ، ط1 ، لندن ، 1995 .
44- روزنتال ، م ، وآخر ، **الموسوعة الفلسفية** ، ط5، ت: سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985.
45- ريد ، هربرت ، **الفن اليوم** ، ت : محمد فتحي وجرجس عبده ، دار المعارف بمصر ، ب ت .
46- ريد ، هربرت ، **الفن والمجتمع** ، ت : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، 1975.
47- ريد ، هربرت ، **حاضر الفن** ، ت: سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
48- ريد ، هربرت ، **النحت الحديث** ، ط1 ، ت: فخري خليل ، مراجعة:جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1994 .
49- زكريا إبراهيم ، **مشكلة البنية** ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976.
50- زكريا إبراهيم ، **مشكلة الفن** ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976.
51- زينب عبد العزيز ، **ديلاكروا من خلال مذكراته** ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1971.
52- سامي أدهم ، **ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)** ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت ، 1994 .
53- سامي رزق ، **مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي** ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، القاهرة ، 1982.
54- ستاين ، جيرترود ، ، **بيكاسو** ، ت : ياسين طه حافظ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1992.
55- ستروك ، جون ، **البنيوية و ما بعدها** ، ت: محمد عصفور ، سسلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1996.
56- سعيد علوش ، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1 ، دار الكتاب اللبناني (بيروت) وسوشبريس (الدار البيضاء)، 1985 .
57- سكوت، روبرت جيلام ،**أسس التصميم**، ت:محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة، 1980.
58- سماح رافع محمد ، **المذاهب الفلسفية المعاصرة** ، مكتبة مدبولي القاهرة ، 1973.
59- سمث ، أدوارد ، **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية** ، ط1 ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995.
60- سمث ، إدوارد ، **فن ما بعد الحداثة** ، ط1، ت: فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000.

61- سيرولا، مورس، **الفن التكعيبي**، ت : هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت ، باريس ، 1983.
62- 62-شاكر عبد الحميد ، **العملية الأبداعية في فن التصوير** ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1987 .
63- شاكر عبد الحميد ، **التفضيل الجمالي-دراسة في سايكولوجية التذوق الفني** ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 2001 .
64- شامل عبد الامير ، **اللون النظرية والتطبيق** ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ،1992.
65- شيرين احسان شيرزاد ، **مبادىء الفن والعمارة** ، مكتبة اليقظة ، بغداد ، 1985.
66- عاصم عبد الأمير ، **الرسم العراقي حداثة تكييف** ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004.
67- عبد الرحمن بدوي ، **نيتشه** ، ط2 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1945 .
68- عبد العزيز حمودة ، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 1998.
69- عبد الفتاح رياض ، **التكوين في الفنون التشكيلية** ، ط1، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1974.
70- عبود عطية ، **جولة في عالم الفن** ، المؤسسة العالمية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985.
71- عماد عبد الكريم زكي وعزت رزق ، **تصميم الأزياء** ، دار المستقبل للنشر والتوزيع ، 1995.
72- فؤاد كامل ، و آخرون ، **الموسوعة الفلسفية المختصرة** ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد.
73- فتح الباب عبد الحليم واحمد حافظ رشدان ، **التصميم في الفن التشكيلي** ، مطبعة جامعة حلوان ، القاهرة ،1984.
74- فراي ، ادوارد ، **التكعيبية** ، ت: هادي الطائي ، مراجعة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990.
75- قسطنطين زريق ، **دفاتر فلسفية (نصوص مختارة من الحداثة)** ، ط1 ، إعداد وترجمة : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1995.
76- كانت ، **نقد العقل المجرد** ، ت:أحمد الشيباني ، بيروت ، ب ت .
77- كيرزويل، أديث، **عصر البنيوية**، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.
78- لوفيفر ، هنري ، **ما الحداثة** ، ط1 ، ت : كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983.
79- ليفاي ، مايكل ، **من دافنشي إلى سيزان** ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002.
80- ليماري ، جان ، **الانطباعية** ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
81- مجاهد عبد المنعم مجاهد، **علم الجمال في الفلسفة المعاصرة** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1977 .
82- محمد علي أبو ريان ، **تأريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون** ، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية ، 1985 .
83- محمود امهز ، **الفن التشكيلي المعاصر – التصوير (1870 – 1970)** ، دار المثلث ، بيروت ، 1981.
84- مراد وهبه ، **قصة علم الجمال** ، ط1 ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1996 .
85- مصطفى غالب ، **نيتشه** ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 .
86- مورتكات ، أنطوان ، **الفن في العراق القديم** ، ت : عيسى سلمان وسليم التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، 1975 .
87- مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، **مئة عام من الرسم الحديث** ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 .
88- نصيف جاسم محمد ، **مابين التصميم والسياسة** ، ط1 ، مكتبة الفتح/ مطبعة دبي ، بغداد ، 2005.
89- هابرماس ، يورغن ، **الحداثة وخطابها السياسي** ، ط1 ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتوره ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 2002.
90- هويغ ، رينيه ، **الفن تأويله وسبيله** ، ج2 ، ت: صلاح مصطفى ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، 1978.

91- ونك ، ووكاس ، **مبادئ تصميم المجسمات** ، ت : امل الحسيني ، مطبعة السلام ، بغداد ، 1981.
92- ويليامز، رايموند ، **طرائق الحداثة** ، ت : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة / مطابع الوطن ، الكويت ، 1999.

أطاريح ورسائل جامعية

93- البابلي ، سعدي عباس كاظم ، **العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1998 .
94- الحسيني ، ابراهيم جواد كاظم ، **التعقيد في عمارة ما بعد الحداثة** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، الهندسة المعمارية ، بغداد ، 1998.
95- الحسيني ، اياد حسين عبد الله ، **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1996.
96- الخزاعي ، عبد السادة عبد الصاحب ، **الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997.
97- الخفاف ، اراستي عمر ، **التفكيكية في العمارة – دراسة وتحليل للخلفية الفكرية والشكلية للعمارة التفكيكية** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، بغداد ، 1996.
98- الربيعي ، عباس جاسم محمود ، **الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999.
99- الصقر ، اياد محمد صبري ، **بناء معايير في التنظيم الشكلي للتصميم الطباعي في العراق** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997.
100- العزاوي ، حكمت رشيد فخري ، **الجذب في بنية تصاميم أغلفة المجلات** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2004.
101- الغانم ، احمد فيصل رشك ، **مفهوم الحركة في التصميم الطباعي** ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998.
102- النعيمي ، خنساء غازي ، **التفكيكية في التصميم الحضري** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، قسم الهندسة المعمارية ، بغداد ، 1998.
103- انتصار رسمي موسى ، **إخراج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982إلى1993** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1997.
104- المشهداني ، ثائر سامي هاشم ، **المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة** ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 .
105- بلاسم محمد جسام، **التحليل السيميائي لفن الرسم**، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999.
106- روعة بهنام شعاوي ، **تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية** ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 1998.
107- عاصم عبد الأمير، **جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1997.
108- عبد الرضا بهية ، **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997.
109- عواد علي خضير ، **التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث** ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989.
110- غادة موسى رزوقي ، **فكر الإبداع في العمارة** ، أطروحة دكتوراه فلسفة في الهندسة المعمارية ، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، بغداد ، 1997.
111- نديم صباح نعامة ، **تقييم طباعة الصور الملونة في الصحف والمجلات العراقية** ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989.

دوريات ونشريات

112- العجلوني ، نايف ، **الحداثة والحداثية : المصطلح والمفهوم** ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد 14 ، العدد الثاني، 1996 .

113- المبارك ، عدنان ، **مفهوم الحداثة عند تيودور أدورنو** ، جريدة الزمان ، العدد 1402 ، 2003/1/10.

114- إيهاب حسن ، **الحداثة في الثقافة والفن** ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، بغداد ، 1988.

115- بول شاوول، **نحن والحداثة والعولمة** ، جريدة المستقبل ، العدد 1406 ، الاثنين 2003/9/22 .

116- حامد أبو أحمد ، **الخطاب و القاريء ، نظريات التلقي و تحليل الخطاب و ما بعد الحداثة** ، كتاب الرياض ، العدد 30، 1996.

117-خالدة سعيد ، **الملامح الفكرية للحداثة** ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، 1984 .

118-رسول محمد رسول ، **الإسلام وحداثة الغرب الأولى** ، مجلة الكلمة ، العدد 28 ، السنة 7 ، 2000.

119-رضوان جودت زيادة ، **المجتمع ما بعد الحداثي سوسيولوجيا السوق والموضة** ، مؤسسة البلاغ،2000 info@balagh.com( ) .

120-سبندر ، ستيفن ، **محدثون ومعاصرون** ، ت : محمد درويش، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 3 ، السنة 8 ، بغداد ، 1988 .

121- ستوري ، جون ، **ما بعد الحداثة** ، ت : هيثم الزبيدي ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، العدد 29 ، الاربعاء 7 تموز / 2004.

122 - سعيد بنكراد ، **سيميائيات بيرس** ، مجلة علامات ، العدد 1 ، السنة الأولى ، 1994 .

123-شريف حتاته ، **الخطاب الأصولي و المرأة و فكر ما بعد الحداثة** ، مركز الدراسات-أمان ، المركز العربي للمصادر والمعلومات ، الأربعاء 28/ ك2 / 2004.

124- صبحي حديدي ، **تفكيكية جاك دريدا** ، جريدة القدس العربي ، العدد 1722 ، في 3 / 11 / 2004.

125- عاصم عبد الامير ، **نحن إستهلاكيون قبل أن تنشأ ثقافة الإستهلاك (في حوار مع جريدة الأديب)** ، العدد 24 ، الأربعاء 2 حزيران / 2004.

126- عاصم عبد الأمير ، **تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي ، ح2** ، جريدة الأديب ، العدد 13 ، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد ، الأربعاء 2004/3/17.

127-عاصم عبد الأمير، **تحولات الرسم الحديث من الموضوعي إلى الذاتي ، ح3** ، جريدة الأديب العدد ، 14 دارالأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، الأربعاء ، 2004/3/24.

128-عايدة كنفاني : **الحنة و الوشم** ، مجلة فنون عربية ، العدد7 ، المجلد2 ، 1982 .

129-عبد الله أبراهيم ، **في حوار أجراه : علي أحمد الديري** ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 18 ، 1998.

130-علي حرب ، **مئة عام على رحيل نيتشه فيلسوف القوة والأنسان الأعلى والعدمية** ، جريدة السفير ، 2000/6/23 ، ص12.

131-فوكنر ، بيتر ، **الحداثة** ، ت : سلمان العقيدي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، بغداد ، 1988.

132-كلاغس ،ماري ، **ما بعد الحداثة** ،ت:عبد الستار جبر ، جريدة المدى ، العدد 51 ، دار المدى للطباعة والنشر ، بغداد ،10/شباط/2004 .

133-كمال أبو ديب ، **الحداثة السلطة النص** ، مجلة فصول ، المجلد 4 ، العدد3 ، 1984.

134-كورك ، جاك ، **جسر إلى الآخر** ، ت : رعد اسكندر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 4 ، 1988 .

135-محمد برادة ، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة** ، مجلة فصول ، المجلد 4 ، العدد 3 ،1984

136-محمد سبيلا ، **التحولات الفكرية الكبرى للحداثة**، مجلة (فكر ونقد)، العدد 2 ، الرباط ، 1997.

137-مهدي بندق ، **المشروع الحداثي لجابر عصفور** ، النادي الأدبي بحائل ، مجلة رؤى ، العدد الثالث ، السنة الأولى ،1988 .

138-ناجيل ، رينر ، **الحداثة وما بعد الحداثة** : حدود التعبير ، ت : جوزيف نادر بولص ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة 8 ، العدد 3 ، بغداد ، 1988.

139-ناظم عودة ، **أدونيس والحداثة في ميزان النقد الثقافي للغذامي** ، جريدة الأديب ، العدد 14 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد، الأربعاء 24/ 3/ 2004 .

140-نصيف جاسم محمد، **التنظير وجدل الحوار (الجمال في التصميم)**، جريدة الأديب ، العدد 55، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد ، 12/ ك2 /2005.

141-نصيف جاسم محمد، **الفن والانتفاع بحث في التصميم**، جريدة الأديب، العدد 42 ، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، 2004.

المحاضرات واللقاءات

142-عاصم عبد الامير ، **محاضرات في فلسفة تاريخ الفن** ، الدراسات العليا (الدكتوراه) ، الاثنين 29 /7 /2003 ، كلية التربية الفنية/ بابل .

143- عاصم عبد الأمير، **في حوار أجراه الباحث حول ما بعد الحداثة** ، بتاريخ 16 / 4 / 2004 ، في كلية التربية الفنية ، جامعة بابل .

Foreign References

144- Alexander ; tzonis **Architecture in Europe Meaning Invention**, Thamesand Hudson Ltd ; London ; 1994.

145- Arcioni , Elisa , **Graffiti , Regulation , Freedom** , Brisbane , Australia , 2003

146- - Arthur , Straton , **Elements Of Form And Design in Classic Architecture** , Studio Edition , London , 1987 .

147- Berndston , Arthur , **Art Expassion And Beauty Hogfrineh Art And Winiston** , New York ,1969.

148- Berry ,Nancy , **The story of Modren Art** , Adopted from Experience Art , Etal , 1998 .

149- Bright , Brenda , Night mares in the new metropolis : The cinematic poctics of low Riders , in studies in Latin American popular culture 16 , 1997 .

150- Charles , Jencks , **Free – Style classicism** , Architectural Design , Vol. 52 , No. 1-2 , 1982 .

151- Chilvers , Ian , **The oxford Dictionary of 20 th Century Art** , oxford .

152- Clerc , M , and Mallat , s , **The texture gradient equation for recovering shape from texture** , IEEE transactions on pattern Analysis and machine Inteuigence , 2002 .

153- Colorado Department of public Health and Environment , **Rules and Regulations For Body Art Establishments** , 2001.

154- Curtis , W. , **Modern Architecture** ; London ; Oxford Phaidon Press , 1982 .

155- Cutting , J , E, and Millard , R , **Three Gradients and The perception of Flat and Cuvred surfaces** , Journal of Experimental psychology : General , 113 (2) , 1984 .

156- David Alaure , **Desing Basic** , Second Edinon , Holt , RinhAri And Winston , New York , 1979.

157- David Bourdon , **The Razedsites Of Carl Ander : A Sculptor Laid Low By The Brancusisyndrome** , Art Forum ,Vol.2 , October , 1966.

158- Don , Judd , **An Interview With John Coplan's** , Pasadena Art Museum , Exhibition Catalogue , 1971 .

159- Frost , Ashley , **Graffiti and public Art** , Brisbane , Australia , 2004 .

160- Gans , Herbert , A Comparative Analysis of High and Popular Culture , in Popular Culture New York , Basic Books , 1974 .

161- Gelernter , Mark , **Sources Of Architectural Form** , Manchester University press ; 1996.

162- Graves , Maitland , **The Art Of Color And Design** , McGraw Hill book Company , Inc London , 1951.

163- Halsey and young , **Graffiti and Municipal Administration** , The Australian and Newzealand Journal of criminology , 2002 .

164- Jameson , Fredric , Post modernism or The Cultural Logic of Late - Captilism Durham , Duke University press , 1991.

165- Jencks , Charles , **Architecture Today** , London , Academy Editions , 1988 .

166- Jencks , Charles , **Deconstruction , The Pleasure Absence** , A.D , London , Academy Editions , 1989 .

167- Johnsen , Philip , **Deconstructivists Architecture** , New york , The Museunl Of Modern Art ; 1988 .

168- Jones , Mick , **Graffiti - Expression of creativity in a legal way** , youth Centre Wollongong in this "Graffiti Art" session , as well as sources such as Jeff Ferrel " Crimes of style " 1993 , Garland publishing New York .

169- Jones , Mick , **Graffiti culture and Hip Hop working From within** , Brisbane , Australia , 2003 .

170- kaufman , Jacob ; " Post Modren Architecture , An Ideology " 1982 .

171- Krier , Rob , **Architectural Composition** , Rizzoli , Newyork , 1988 .

172- Lambert , Rose Mary , **History of Art - The Twentieth Century** , Cambridge Introduction To The History Of Art , Cambridge University , New York – Melbourne , 1988.

173- Livingstone , Marco (ed) , **Pop Art** , Weidens Feld Nicolson , London , 1991 .

174- M . E . Bevlin , **Design through Discovery verment printing and Bending** by capital city press , 1977 .

175- Malcolm , Morley , **In full color 5 / 6 / 2001 – until 27 / 8 / 2001 Hayward Gallery** , London . uk .

176- Niklos , stangos , **Concepts of Modren Art** , Thames and Hudson Ltd . , London 1981 .

177- Nikolaus , Pevsner , **An Outline Of European Architecture** , Penguin Book , Harmondsworth , 1977 .

178- Palmer , Craig , **The Ancestress Hypothesis : Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe .** Rutgers University press : New Brunswick , NJ, 2003 .

179- - Quinlan Terry , **Seven Misunder standings About Classical Architecture** In Architecture Design And Academy Editions , London 1981.

180- Quoted in Exhibition Catalogue , A New Aesthetic , Washington Gallery Of Modern Art , 1967.

181- **Reflection on The State of Critieism** , Art Forum , March , 1972.

182- Reprinted ask. F. Schinkel : **Collected Architectural Designs** , Academy Editions / st Martin's Press , London , 1982.

183- Richard , for , **Abstract Expressionism** , Thames and Hudson Ltd , London , 1975 .

184- Richard , Osbornem , **Philosophy for Beginners Writers And Readers Publishers** , NewYork , 1992 .

185- Richard Osbornem , **Philosophy For Beginners** , Writers And Readers Publishers , New York K 1992.

186- Riley , Bridger , **Green wich Conn** : New york Graphic society USA , 1970 .

187- Rose , Barbara , **American Art since 1900** , Newyouk , 1975.

188- Russell , Day light , **Pop Art – The 60s and the emergence of post modernism (lecture 24)** , U.S.A , Wednesday , 29 th October , 2002 .

189- Schulz , Christian Norberg ; **Meaning Of Western Arch- itecture** , Newyork , USA , 1988.

190- Shuh , John , **Teaching Your Self To Teach With Objects** , Journal Of Education , Vol. 7 , No. 4 , 1985 .

191- Smith , Philip , **Cultural the Theory : An Introduction Malden** , MA and oxford , Black ell , 2001 .

192- Specific Object's Reprinted in Gerdde Vries(ed) , On ART : **Artist's Writings On The Changed Notion Of ART After 1965** , Cologne ,1974.

193- Stern , Robert , **Classicism in Context** , in Charles Jencks , ed. , Post Modern Classicism ; Architectural Design 5/6 , 1980.

194- Susan , Cearson and paul Wilson , **Preventing graffiti and Vandalism** Australian Institute of criminology , 1990 .

195- Suzi Gablik , **Minimalism** , Concepts of Modern Art , Thames And Hudson Ltd , London , 1981.

196- Todd , J . T , and Norman , J . F. **The Visual perception of smoothly Curved surfaces From minimal apparent Motion sequences** , perception and psychophysics , 50 , 1991 .

197- Todd , James , and H.J.Omes , **The perception of Doubly Curved Surfaces from Anisotropic textures** the Ohio state University , USA , 2003 .

198- Trunbull , Arthur And Russel , **Practical Exensises In Typography** And Design , New York , Ohio Univ , Holt , 1968.

199- Turnbull , Arthyr And Russel , **The Graphics Of Communication Typography Layout Design** , Second Edition , Ohio Un , New York ,1994.

200- - Vitruvious , **Ten Books Of Architecture** , N.Y. , Trans , Morgn Morris Hicky Dover Publications Inc ; 1960 .

201- Wade , N, **Portraits of artists and scientists** , in The Art ful Eye , oxford : oxford University press , 1995 .

202- Wade , Nicholas , **Movements in Art From Rosso to Riley** , perception , Volume 32,UK , 2003.

203- Walker , John A. **Art since pop** , Thames And HudsonLtd , London , 1975 .

204- Wasius , Wong , **Principles Of Two Dimensional Design** , New York , Van.nastr And Reinhold Company , 1972.

205- Wong , Wacius . **Principles Of Two Dimension Design** , New York , 1972 .

206- -Crowther , paul , **Post Modernism in the Visual Arts** , in Post Modernism , AReader ed. Thomas Decherty Hemel Hem pstead , Harvester wheat sheaf , 1993 .

207- -Geoffrey Broadbent , **Neo- classicism Architectural Design** ,Vol. 49, No. 8-9.

208- -Wigley , Mark , **Deconstructivist Architecture : Deconstruction** , London , Omnibusvel ; Academy Editions ; 1989 .

Web Sites

209- Artex Art Dictionary , the Fluxus movement , http://www.artlex.com.

210- bridget.html- www.art cyclopedia.com / art ists / riley

211- Mills , Rick , " Body painting (Body painting . co . uk).

212- MTA remove Graffiti . (www.speerstra.net).

213- -Sylvester , David , " About Modern Art " in (art chive .com and wwar .com) .

214- www.artCyclopedia.com

215- www.BodyArt.com .

216- www.paceprints.com / contemporary / riley .

217- -www.artlex.com(Art movements and periods)

ملحق رقم (1)
عينة البحث

ت	إسم الفنان	إسم العمل	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية	إسم الحركة الفنية
1	جاكسون بولوك	رقم 1	1948	زيت على كانفاس	264.5×172.5 سم	متحف الفن الحديث في نيويورك	التعبيرية التجريدية
2	وليم دي كوننغ	إمرأة رقم 1	51/1950	زيت على كانفاس	147.5×192.5 سم	متحف الفن الحديث في نيويورك	التعبيرية التجريدية
3	مارك روثكو	رقم 10	1950	زيت على كانفاس	138.5× 194.5 سم	متحف الفن الحديث في نيويورك	التعبيرية التجريدية
4	هانز هوفمان	الجدار الذهبي	1961	زيت على كانفاس	96.5 ×128 سم	متحف الفن الحديث في نيويورك	التعبيرية التجريدية
5	روبرت روشنبيرغ	Retroactive1	بدون تاريخ	طباعة سكرين على ورق مقوّى	57.1 ×72.4 سم	مقتنيات خاصة www.shop.com	الفن الشعبي
6	جاسبر جونز	الصيف	1985	مواد مختلفة على كانفاس	190.5 ×127 سم	مجموعة فيليب جونسون	الفن الشعبي
7	آندي وارهول	مارلين مونرو	1967	طباعة سكرين	91 ×91 سم	www.poster.net/ warhol-andv-marilynmonro.	الفن الشعبي
8	ديفيد هوكني	Rue de Seine	1971	نقش على المعدن	89 ×71 سم	مقتنيات خاصة	الفن الشعبي
9	فكتور فازاريلي	تكوين رقم 23	1993	طباعة سكرين	76 ×53 سم	مقتنيات خاصة	الفن البصري
10	بريجيت رايلي	كرنفال	2000	طباعة سكرين	55.7 ×75.9 سم	مقتنيات خاصة	الفن البصري
11	جي آر سوتو	تكوين رقم 1	1976	طباعة سكرين	75 ×55 سم	مقتنيات خاصة	الفن البصري
12	ريتشارداستيس	81 شارع أمستردام	2001	زيت على كانفاس	167.6 ×243.8 سم	Marlborough New York	السوبريالية
13	رالف كوينغز	Pie withlce Tea	1998	زيت على كانفاس	27.5×40 سم	CJR Fine Arts	السوبريالية
14	فانج ليدان	العشاء في الداخل	2003	زيت على كانفاس	75 × 105 سم	www.aejv.com	السوبريالية
15	كيفن سوالو	كرافيت رقم 11	2001	مواد مختلفة على جدار	450×338 بكسل	www.acrylicpixel. com	الفن الكرافيتي
16	مؤسسة Urban75	ny310jpg	2002	مواد مختلفة على زجاج	300×400 بكسل	www. urban75. org	الفن الكرافيتي
17	مؤسسة black stump	مشغل الكرافيت	2005	مواد مختلفة على جدار	300 ×238 بكسل	www.black stump.org	الفن الكرافيتي
18	إيما كاماك و روز أبيري وسوزان آن بشوب	آدم وعشيّة ليلة الميلاد	2001	مواد مختلفة على جسدي : ديفيد دراكون وروب هورسمان		مدرسة لندن للفلم London Film school	فن الجسد
19	رك ميلز	كاتي	2002	مواد مختلفة على جسد (كاتي)		www.body painting.co. uk	فن الجسد
20	مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية	تجريد هندسي	2003	مواد مختلفة على ظهر شخص		www.body painting.co. uk	فن الجسد

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق رقم (2) بناء أداة التحليل بصيغتها الأولية

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا / الدكتوراه

إلى الأستاذ/.....المحترم

تحية طيبة ...

يقوم الباحث بدراسة تحت عنوان :-
(**جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة**) وتهدف الى (**تعرّف جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً**) ، وقد عرّف الباحث مصطلح (**جماليات التصميم**) بأنها :

الدراسة النظرية التي تبحث عن موقف جمالي في بنائية اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة من خلال محورين :

الأول (مفاهيمي) : يدرس الموقف الفكري للتيار الفني من خلال الطروحات والمفاهيم المرتبطة به ، وانعكاسها على نتاجات الرسم وطبيعة تشكلها .

الثاني (بنائـــي) : يتعلق بآليات اشتغال عناصر وأسس التصميم داخل التكوين العام للوحة .

وهذا يتطلب إعداد (أداة تحليل) وقد وضع الباحث عدة محاور في إستمارة التحليل المرفقة طياً ، ونظراً لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية في هذا المجال ، يود الباحث الاستنارة بآرائكم وتوجيهاتكم القيمة فيما يخص تلك المحاور وملاحظاتكم عليها .

مع فائق الاعتزاز والتقدير...

الباحث
محمد علي علوان القرة غولي

المرفقات:-

نموذج استمارة تحليل .

أولاً : الجانب المفاهيمي

المرجعيات الفكرية والبنائية في رسوم ما بعد الحداثة

ت	المرجع	الدلالات الفكرية والفلسفية	غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
1	نيتشه	العدمية ، الفوضى ، العبثية ، ترجيح اللاعقلانية .				
2	فرويد	اللاوعي ، رفض مقولات العقل وسطوته .				
3	البنيوية	موت الفنان، التحوّل ، كلية العمل الفني تساوي بنى متعددة.				
4	التفكيكية	التفكيك ، تعدد المراكز ، لانهائية الدلالة ، تعدد القراءات ، الهدم ، الانتشار ، اللعب الحر للدوال .				
5	السيميائية	العلامة ، الأثر العلاماتي ، البنى المهيمنة ، البنى الثاوية ، المحايثة ، التضمين .				
6	الدادائية	الجاهزية ، رفض الوضع الاجتماعي ، المبتذل ، الرخيص ، المهمّش ، التهجين ، السخرية ، الاحتفالية ، والقبح .				
7	السريالية	الأحلام ، الهذيان ، غير الأخلاقي ، الجنس ، التغريب ، والفاضح.				

أنواع المواضيع ودلالاتها في رسوم ما بعد الحداثة

ت	نوع الموضوع	دلالات الموضوع									غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
		جمالية	تصميمية	نفسية	جنسية	اجتماعية	تجارية	بيئية	أسطورية	سياسية				
1	واقعي													
2	تكعيبي													
3	تجريدي													
4	تعبيري													
5	رمزي													
6	تخيلي													
7	طبيعي													
8	إنطباعي													

الخصائص الفكرية والفنية لتيارات الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة

ت	اسم التيار	فلسفته ، خصائصه ، إسلوبه	غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
1	التعبيرية التجريدية	اهتمت بالحدث ، اللاموضوع ، التصوير الفعلاني ، أو الحركي ، اللون الواحدي ، اللاشكل ، تعدد المراكز ، التقطير اللوني ، التلقائية ، التجريد.				
2	الفن الشعبي	الثقافة الشعبية ،الاستهلاك ، الإعلانات التجارية ، التصميم الضوئي والطباعي والصناعي ، الواقع البيئي والمجتمعي ، وسائله متداولة ، استخدام الصور الشخصية في اللوحات .				
3	الفن البصري	استثمار نظر العين ومدى استجابتها ، التجريد الهندسي ، الإيهام البصري ، توليد الاستجابات الحسية ، هندسة السطح التصويري ، الانتظام الشكلي واللوني ، التصميم الخطي واللوني للأشكال التجريدية ، الوحدة الفنية ، الفعل البصري ، الوحدات الهندسية (المربع ، المستطيل،....) .				
4	السوبريالية	تصوير الواقع واعادة إنتاجه ، الاهتمام بتقنية نقل التفاصيل الدقيقة الى سطح اللوحة ، الافكار واقعية ، اعتماد المنظور المتراكب ، الاهتمام برسم التصاميم الداخلية (جمالية الديكور المنزلي والأثاث).				
5	الفن الكرافيتي	السرعة في الانجاز والقراءة والانتشار ، فن جداري ، بيئي ، تعبير لغوي واشاري وإعلاني ، يعتمد تقنيا الطلاء اللوني والتقطير والرش والحفر والتحزيز ، يحتوي طابع علاماتي (سيميائي) ، اسلوبه واقعي وهندسي .				
6	فن الجسد	لغة للتعبير ، اثر جمالي يتبدى في بنية الجسد الانساني ، ظاهرة بصرية ، جاذبية الاشكال والصور ، التعبير عن الحركة كأثر مفاهيمي ، افصاح عن ماهية الفكرة ، والاغتراب ، ونزوع الذات الانسانية الى الحرية بوعي او بدونه ، استعراض لمفاتن الجسد . فن يمارس البعد اللااخلاقي الذي نادت به فنون ما بعد الحداثة في بعض طروحاتها .				

ثانياً : الجانب البنائي (عناصر وأسس التصميم)

عناصر التصميم ودلالاتها في اللوحة التشكيلية

ت	أنواع العناصر	دلالاتها	اشتغالات العنصر حسب الدلالة في اللوحة				غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
1	العناصر الإدراكية	مفاهيمية	النقطة	الخط	السطح	الكتلة				
2	العناصر البصرية	مرئية	الشكل	الحجم	اللون	الملمس				
3	العناصر العلائقية	ترابطية	الاتجاه	الموقع	الحيّز	الجاذبية				
4	العناصر العملية	أدائية	الجانب التمثيلي		الجانب الدلالي	الجانب الوظيفي				

علاقات الأسس والعناصر التصميمة في بنية اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة

ت	الأسس	العناصر							غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
1	التوازن	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
2	التباين	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
3	التناسب	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
4	الإيقاع	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
5	الوحدة	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
6	السيادة	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
7	الانسجام	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				
8	التكرار	الشكل	الخط	اللون	الاتجاه	الملمس	القيمة	الحجم				

آليات اشتغال الأسس التصميمية وأنواعها في بنية اللوحة التشكيلية في رسوم ما بعد الحداثة

ت	اسم العلاقة	نوعها	غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
1	التوازن	المتماثل				
		غير متماثل				
		إشعاعي				
		وهمي				
2	التباين	الشكل				
		الفضاء				
		اللون				
		الملمس				
		الحجم				
		الاتجاه				
3	التناسب	الحجمي				
		الشكلي				
		الملمسي				
		اللوني				
		الاتجاهي				
4	الإيقاع	متزايد				
		متناقص				
		حر				
		رتيب				
		غير رتيب				
5	الوحدة	علاقة الجزء بالجزء				
		علاقة الجزء بالكل				
6	السيادة	الهيمنة بالشكل				
		الهيمنة باللون				
		الهيمنة بالحجم				
		الهيمنة بالموقع				
7	الانسجام	بالشكل				
		بالتقنية				
		باللون				
		بالصفات المظهرية لسطح اللوحة				
8	التكرار	منتظم				
		غير منتظم				
		متنوع				

العلاقات الفضائية في اللوحة التشكيلية

ت	اسم العلاقة		غالباً	أحياناً	نادراً	الملاحظات
1	الاختراق					
2	التجاور					
3	التداخل					
4	التراكب					
5	التماس					

ملحق رقم (3) استمارة التحليل بصيغتها النهائية

أولا : الجانب ألمفاهيمي : الموقف الفكري وإنعكاساته على بنية اللوحة في رسوم ما بعد الحداثة

تطبيقاتها على نتاجات الرسم / الأفكار و المفاهيم	الخامات والمواد المستخدمة												أسلوب المعالجة التقنية						الوسائط التقنية						موضوع اللوحة							الاتجاه والرؤية الفنية للوحة					
	القماش	الورق	الفايبر	الزجاج	البلاستك	صفائح المعدن	الجدار	جسد الإنسان	الأرض	مواد صناعية	مواد مختلفة	مخلفات بيئية	الطلاء اللوني	التنقيط	الكتابة	الرش	الحك والتخريز	التقطير	الشاشة الحريرية	الإعلان الضوئي	جسد الإنسان	الضوء	طبع الصور الشخصية	استخدام التلفاز والفيديو والمذياع	توظيف المشاهد المسرحية	تصميمي	تجاري	سياسي	جنسي	طبيعي	تاريخي	أسطوري	حلمي	التعبيرية التجريدية	الفن الشعبي	الفن البصري	السوريالية	الفن الكرافيتي	فن الجسد
العدمية																																							
الفوضوية																																							
العبثية																																							
اللاوعي																																							
الفردية																																							
التلقائية																																							
التغريب																																							
الفاضح																																							
الجاهزية																																							
رفض الوضع الاجتماعي																																							
الرخيص																																							
المهمَش																																							
السخرية																																							
التهجين																																							
التنظيم																																							
التحَول																																							
كلية العمل الفني = أجزاءه																																							
التفكيك																																							
التشظي																																							
تعدد المراكز																																							
لانهائية الدلالة																																							
تعدد القراءات																																							
الهدم																																							
الانتشار																																							
التناص																																							
الأثر ألعلاماتي																																							
الدلالة السيمائية																																							
تداخل البنى الظاهرة والعميقة																																							

ثانياَ:- الجانب البنائي : آليات إشتغال العناصر والأسس التصميمية في بنية اللوحة التشكيلية في رسوم مابعد الحداثة.

الأسس / العناصر	التوازن			التباين	التناسب	التكرار والإيقاع								الوحدة		السيادة	الانسجام
	متماثل	غير متماثل	وهمي			منتظم	غير منتظم	متنوع	متزايد	متناقص	م	رتيب	غير رتيب	علاقة الجزء بالجزء	علاقة الجزء بالكل		
الشكل																	
الخط																	
اللون																	
الإتجاه																	
الملمس																	
الفضاء																	
الحجم																	

Design Aesthetics in Post - Modern Paintings

A Thesis

Submitted to the committee of college of Fine Arts
University of Babylon
In Partial Fulfillment of the Requirements
of the Ph.D. degree in Plastic Arts-Painting

by

Mohammad Ali Alwan Abbas Al-Qaraghooli

Supervised by

prof.
Abbas Jasim Hammood Al-Ruba'ee
(Ph.D.)

prof.
Assim Abdul-Ameer Al-A'sam
(Ph.D.)

2005 1426

Abstract :

The present thesis is concerned with the design aesthetics in the post - modern painting . It falls into five chapters .

Chapter one is devoted to introducing the problem of the research . its need, importance , aims and limits together with the terminology it has included.

The problem of the research deals with the topic of design aesthetics and its relationship with post-modern paintings , where the products of modernism in the movements of the cubic , abstract , dadaic , surrialist and other trends of painting have been established on a design background , where the apprehension of the theme of the philosophical view (inspection) of the aesthetic effect related to the two arts: painting and designing , is a speculative / relegation receiving knowledge relegation and stockpiling the psychological motives of the artist and manifesting them in the induction of the aesthetic , semantic and utilitarian function of the design context inside the sphere of the plastic (drawing) panel .

Since post-modern paintings have been stimulated by borrowings of the perceptions of the figures and images according to the adoption of the peculiarity of the suggestive , emotional and gustative employment of the building elements and its ideational formations inside the sphere of the (drawing) panel , the aesthetics is considered a theoretical and practical (structural) manifestation of the design relationships which govern the overall structure of the panel . Hence , the problem of the present thesis has emerged through which the researcher attempts to answer several questions : How have the propounding of the aesthetic perception relating to post-modern paintings been formulated ? Does the functional act of design correspond with the patterns of aesthetic expression in the panel ? If the design structures in these paintings are aesthetically driven to multiple semantic levels , then , what drives the design perception to osmose with the consumption predicament and achieve an objective unity organizing the elements and the bases as effective relations serving the designing aim ?

The researcher has found out that there is an urgent need to write this research , since , the topic has not been investigated previously neither independently nor in detail . Another reason is the rarity of academic studies dealing with history of art worldwide . Our libraries lack such studies . This has led to a cognitive emptiness in this field . The researcher , therefore , will try his best to bridge the gap and study the topic and come up with the best conclusions .

The thesis in fact has a general aim , namely , recognizing the aesthetics of design in post - modern paintings . further , its significance lies in its attempt to establish a new awareness within the area of contemporary plastic arts enabling scholars and those who are interested in this field to be acquainted with the aesthetic and structural relationship that connects the art of design with art of painting . It also supports our local and Arab libraries public or special ones , with this scientific and artistic effort . In fact , it is through such thesis that the design aesthetics in post modern paintings is introduced . It also paves the way to other aesthetic studies which

deal with the designing theory which is helpful to those who are interested in the movement of plastic criticism .

As regards its limits , the research is concerned with the aesthetics of design in post - modern paintings , i.e. expressionism , abstractionism , folk art , visual art (op art) , surrealism , graphic arts , and body art from 1945 to 2005 in the United State of America and Europe , which the researcher had access to through the Arab and foreign sources on the internet . Such terms as beauty , aesthetics , design , and design aesthetics have been examined and reviewed .

The theoretical lay-out of the thesis includes chapter Two and chapter Three and the previous studies . Chapter Two contains three themes . The First theme deals with the essential nature of modernism carried out through several areas (history of modernism , the problem of affiliation , sources of modernism , its fundamentals , its general characteristics , its characteristics in the various movements of modern art , etc) . The Second theme concerns itself with post-modernism through tackling some areas (history of post-modernism , reasons of its appearance , post-modernism and post-industrial society , post- modernism and globalism , post-modernism and culture of consumption and characteristics of post-modernism) .

The Third theme deals with the relationship between modernism and post-modernism through the title (from the Rationality of Modernism to Irrationality of post-modernism) . It includes some sub-areas dealing with such topics as rationality in modern art , reference to the trend of reason in contemporary philosophy , applications of rationality in modern art , and structure of science and rationalization of aesthetic knowledge in modern art .It also includes other topics such as irrationality of post-modernism , some intellectual and artistic authorities involving Nietzhsche , surrealism , dadaism , structuralism deconstruction and semiotics . Then , it deals with connection and disconnection in art both in modernism and post-modernism .

Chapter Three includes three themes as well . The first theme deals with designing aesthetics : a study of the elements and bases of designing . The second studies the designing structures in post-modern arts : sculpturing (carving) , architecture , earth art , fluxus . The third theme , on the other hand , deals with designing aesthetics in post-modern paintings : expressionism , abstractionism , folk art (pop art), visual art (op art) , surrealism , graffiti art and body art .

Chapter Four is allocated to the research procedures which include identifying the research community and its sample , which contains 20 plastic panels , together with the research instrument and sample analysis .

Chapter Five includes the results , conclusions , recommendations and suggestions of the research . some of the conclusions are the following :

- The aesthetic value in the designing structure of post-modern paintings osmoses cognitively and structurally in relation to the transformations in patterns of expression in such paintings in form as well as in content . This is indicated clearly in the samples 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,18,and 19 .
- The essential nature of aesthetics in post-modern paintings depends on taste (gustative) , critical and structural displacements reflecting the nature of stimulating the argument of the designing structure , the argument of life

enforced by the European and American civilization (culture) with all the accelaration of the post-industrial awareness it has , and the argument of cultural values reflected on contemporary environment .

- The levels of aesthetic effect in post-modern paintings vary according to the openness (librality) of the intellectual symmetry of the design , and the proliferation of suppositions and manners relating to the level of reception and degree of response (psychologically , functionally and in taste) .
- Design aesthetics of post-modern paintings (except visual art (op art) and super realism) are established out of the irrational metamorphoses (nihilism , absurdism , unconsciousness , readiness , the marginalized , dreams , hallucination , sex , alienation and the ignominious) coupled referentially with the discourse which touches the metaphysics of the presence in the structure of the plastic panel as in the samples : (1,2,5,6,7,15,16,17,18,19 and 20) .
- the colourful rhythm in the expressionistic and abstract paintings represents a stimulating structure towards the metaphysical perception characteristic of the trend of abstraction as in the samples : (1,2,3 and 4) .
- Typing and advertising devices in the paintings of the folk art (pop art) are preponderant as in the samples (5 and 7) .
- the linear , colour and formal intersections in the designs of visual art (op art) demonstrate a visual contradiction apparently establishing in the structures of figures so as to create an extending dynamic effect as in samples (9,10 and 11).
- Colour symmetries proliferate in the structure of super realistic panel through an eclectic intentional mechanism , where the relation of form with the effectiveness of the visual and aesthetic performance is created in the proposed structure .
- The notion of (destruction) or (deconstruction) in the partial units of the graffiti work becomes an aesthetic predicament reflecting the reality of proliferation in the meaning and diversity of the semantic symmetry as in sample (16) .
- The diversity in the colour relations in the body structure is a prevailing structural characteristic .colour is the semiotic basis on which the various (exponential) functions are built by referring to the source , as in the samples (18,19 and 20) .