



مجلة بحوث الشرق الأوسط



مجلة علمية محكمة (مختصة) شهرية
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

العدد السبعون (ديسمبر ٢٠٢١)

الترقيم الدولي: (2536-9504)

الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)



لا يسمح إطلاقاً بترجمة هذه الدورية إلى أية لغة أخرى، أو إعادة إنتاج أو طبع أو نقل أو تخزين. أي جزء منها على أية أنظمة استرجاع بأي شكل أو وسيلة، سواء إلكترونية أو ميكانيكية أو مغناطيسية، أو غيرها من الوسائل، دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من مركز بحوث الشرق الأوسط.

All rights reserved. This Periodical is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from The Middle East Research Center.

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)



مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية محكمة
متخصصة

في تفتون التشرق الأوسط

مجلة معتمدة من بنك المعرفة المصري



موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (ARCI). المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت Clarivate الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (ARCI) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعاً على موقع دار المنظومة.



العدد السابعون - ديسمبر ٢٠٢١

تصدر شهرياً

الستة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

المطبعة
مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press



مجلة بحوث الشرق الأوسط (مجلة مُعتمدة)
دورية علمية مُحكّمة (اثنا عشر عددًا سنويًا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

إشراف إداري
عبيد عبد المنعم
أمين المركز

سكرتارية التحرير

رئيس وحدة البحوث العلمية
نهانوار
رئيس وحدة النشر
ناهد ميارز
وحدة النشر
راندا نوار
وحدة النشر
زينب أحمد
وحدة النشر
رشا عاطف

المحرر الفني

ياسر عبد العزيز
رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني
وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية
د. تامر سعد محمود

تصميم الغلاف أ.د. وائل القاضي

رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور / هشام تمارز

نائب رئيس الجامعة لشئون المجتمع وتنمية البيئة
ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور / أشرف مؤنس

مدير مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. محمد عبد الوهاب (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. حمدنا الله مصطفى (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. طارق منصور (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. محمد عبد السلام (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. وجيه عبد الصادق عتيق (جامعة القاهرة - مصر)
أ.د. أحمد عبد العال سليم (جامعة حلوان - مصر)
أ.د. سلامة العطار (جامعة عين شمس - مصر)
لواء د. هشام الحلبي (أكاديمية ناصر العسكرية العليا - مصر)
أ.د. محمد يوسف القريشي (جامعة تكريت - العراق)
أ.د. عامر جاد الله أبو جيلة (جامعة مؤتة - الأردن)
أ.د. نبيلة عبد الشكور حساني (جامعة الجزائر ٢ - الجزائر)

توجه الرسائل الخاصة بالمجلة إلى: أ.د. أشرف مؤنس، رئيس التحرير

البريد الإلكتروني للمجلة: Email: middle-east2017@hotmail.com

• وسائل التواصل:

جامعة عين شمس - شارع الخليفة المأمون - العباسية - القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566

تليفون: (+202) 24662703 فاكس: (+202) 24854139 (موقع المجلة موبايل/واتساب): (+2)01098805129

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسله عن طريق آخر



مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير أ.د. أشرف مؤنس

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقاً للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا
- أ.د. أحمد الشربيني
- أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق
- أ.د. السيد فليفل
- أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر
- أ.د. أيمن فؤاد سيد
- أ.د. جمال شفيق أحمد محمد عامر
- أ.د. حمدي عبد الرحمن
- أ.د. حنان كامل متولي
- أ.د. صالح حسن المسلوت
- أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة
- أ.د. عاصم الدسوقي
- أ.د. عبد الحميد شلبي
- أ.د. عفاف سيد صبره
- أ.د. عفيفي محمود إبراهيم عبد الله
- أ.د. فتحي الشرقاوي
- أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز
- أ.د. محمد السعيد أحمد
- لواء/ محمد عبد المقصود
- أ.د. محمد مؤنس عوض
- أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر
- أ.د. مصطفى محمد البغدادى
- أ.د. نبيل السيد الطوخي
- أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي
- رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - مصر
- عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
- عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
- عميد معهد البحوث والدراسات الأفريقية السابق - جامعة القاهرة - مصر
- رئيس قسم التاريخ السابق - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
- رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
- كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
- كلية الحقوق - جامعة عين شمس - مصر
- وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب - جامعة عين شمس - مصر
- رئيس قسم التاريخ والحضارة الأسبق - كلية اللغة العربية
- فرع الزقازيق - جامعة الأزهر - مصر
- عضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
- كلية الآداب - جامعة المنيا،
- ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
- عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
- كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
- كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
- كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
- كلية الآداب - نائب رئيس جامعة عين شمس السابق - مصر
- عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
- كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
- كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
- كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان
- قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
- كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
- كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

العدد السابعون

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقاً للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العلاف جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو جامعة مؤتة- الأردن
- أ.د. أحمد عمر الزييلي مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. عبد الله حميد العتابي جامعة الملك سعود- السعودية
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي الأمين العام لجمعية التاريخ والأثار التاريخية
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. مجدي فارج جامعة أم القرى - السعودية
- أ.د. محمد بهجت قبيسي عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. محمود صالح الكروي جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. محمد بهجت قبيسي رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس ١ - تونس
- أ.د. محمود صالح الكروي جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد ٧٠

الصفحة	عنوان البحث
	• الدراسات التاريخية:
	(١) أضواء على مذبحه بيت المقدس (١٥ - ٢٥ يوليو ١٠٩٩م) من
٢٦ - ٣ خلال وثائق الجنيزة اليهودية أ.د. محمد مؤنس عوض
	(٢) أشباه الخليفة هشام المؤيد بالله وأثرهم في أزمة الحكم في الأندلس
٧٤ - ٢٧ في عصر ملوك الطوائف د. راكان ذعار المطيري
	(٣) مجهودات السيدة زبيدة أم جعفر في سقاية الحجاج وتمهيد
٩٨ - ٧٥ الطرق إلى بيت الله الحرام الباحث/ حمد فهد حمد العازمي
١٣٤ - ٩٩ (٤) أنواع السياسات العامة أ.م.د. فرح ضياء حسين
	• الدراسات الاجتماعية:
	(٥) دور مسلسلات الكارتون المصرية في معالجة القيم الاجتماعية
١٨٠ - ١٣٧ للطفل المصري «دراسة تحليلية» الباحثة/ غدير إبراهيم محمد محمد علي
	(٦) الثقافة التنظيمية ودورها في تعزيز المسؤولية الاجتماعية
	للمرؤوسين «دراسة تحليله لآراء عينة من متخذي القرار في
٢١٦ - ١٨١ الشركة العامة للصناعات الدوائية» م.د. محمود شكر محمد & أ.م.د. فاضل حمد القيسي م.د. عماد خليل إسماعيل

تابع محتويات العدد ٧٠

الصفحة	عنوان البحث
	• دراسات علم النفس:
	(٧) دراسة مقارنة محكية المرجع لقياس معامل مؤشر حساسية المفردات بين طريقة (COX & VARGAS) وبين طريقة (POPHAM) لاختبار التحليل الناقد
٢٧٠ - ٢١٩	أ.د. صفاء طارق حبيب كرمة أ.م.د. بلقيس حمود كاظم الحجامي
٣١٤ - ٢٧١	(٨) الثقافة وبناء الشخصية المصرية «رؤية سوسيولوجية»
	الباحث/ السيد محمد مسلم حليفي
	• الدراسات القانونية:
٣٥٠ - ٣١٧	(٩) فلسفة حماية المستهلك وتمييزه عن المهني
	د. قيس موسى حسين محمد الشمري
	(١٠) العقوبة التأديبية في ضوء ضماناتها اللاحقة وتطور مبدأ التناسب في القانون والقضاء الكويتي
٣٩٠ - ٣٥١	د. طلال سعود غيث السويط
	• الدراسات الفنية:
٤٢٦ - ٣٩٣	(١١) غرائبية الشكل واللون في رسوم طلبة قسم التربية الفنية
	الباحثة/ أسوان عبد الرضا طاهر
٤٥٢ - ٤٢٧	(١٢) رؤى مفاهيمية في تشكيل ما بعد الحداثة
	الباحثة/ شيماء وهيب خضير
٤٧٤ - ٤٥٣	(١٣) أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمرسح العراقي أ.م.د. مظفر كاظم محمد & م.م. حاتم مهدي محمد
	(١٤) السرد التاريخي بين الواقع والتمثيل «أحلام السلطان تيبو نموذجاً»
٤٩٤ - ٤٧٥	الباحثة/ رانيا عبدالرؤوف يوسف إبراهيم فتح الباب

تابع محتويات العدد ٧٠

الصفحة

عنوان البحث

• الدراسات اللغوية:

- 15-Rania Khalil's Flag Piece: A New Historicist Approach to The Issue of Imperative Patriotism in Post-9/11 Arab American «Theatre and Performance»** 1-18
Shimaa Mowafi
قطعة علم رانيا خليل مقاربة تاريخية جديدة لمسألة الوطنية الحتمية في فترة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول العربي الأمريكي «المسرح والأداء»
الباحثة/ شيماء السيد محمد موافي
- 16-A Linguistic Analysis of Nazik Al-Malika's Poem “?ana” and its Two English Translations: A Systemic Functional Approac** 19 - 46
Ahlam Mhmood Najm
- 17- Understanding International Conflict, Cooperation, and Integration: A Comparative Theoretical Approach** 47 - 68
Dr. Wafaa A. Alaradi
منظور مقارن في فهم الصراع والتعاون، والاندماج الدوليين
د. وفاء العرادي

رؤى مفاهيمية في تشكيل ما بعد الحداثة

**Conceptual Visions in Post-modern
Art Creating**

الباحثة/ شيماء وهيب خضير

قسم الفنون التشكيلية - فرع الرسم

كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد



www.mercj.journals.ekb.eg

المخلص:

ساهمت الحرب العالمية الثانية بتغيير شكل الحياة الاجتماعية بفعل النتائج السلبية التي أثرت على الواقع اقتصادياً وسياسياً مما تطلب وجود موقف إنساني يعيد التوازن للحياة بشكلها العام، كان للفن دور مهم في خلق شكل من أشكال الموازنة الفكرية ذات الأثر النفسي الإيجابي فضلاً عن الحركات الإنسانية التي أثمرت عن صياغة الأفكار التي ترفع من قدر الإنسان وحقوقه.

شهدت أمريكا وأوروبا في تلك المدة ولادة فكر جديد لا ينتمي إلى الحداثة بفعل المتغير الاجتماعي والاقتصادي سبع المرحلة بنوع جديد من الخطاب البصري الذي يحاول الإجابة على التساؤلات المطروحة بإمكانية إعادة الحياة بشكل يليق بالإنسان وتاريخه الطويل في محاولة إرساء قيم أخلاقية ومفاهيم إنسانية رفيعة المستوى، وليعد تغير المفاهيم الفنية بحسب التحولات السياسية والاجتماعية والتاريخية هو المدخل الذي يجب أن ننظر عبره إلى الفكر (ما بعد الحداثوي) وأن نقرأه في سياق الهزات الفكرية والأيدولوجية التي أصابت البشرية في مفاصلها عامة والفن خاصة.

إن إشكالية بهذه السعة لا بد من تحديدها في مجموعة من التساؤلات التي تتطلب إجابات تحدد إطارها العام والمتمدد يمكن إجمالها بالآتي: هل ما بعد الحداثة حقبة لها فترة زمنية محددة تدل على حركة معينة بالفن؟ وهل يحمل هذا التوجه قطيعة جذرية مع معطيات تاريخ أشكال الرسم المعروفة؟ وما أبرز التغييرات التي ستتركها هذه الظاهرة على فنون التشكيل، أو العالم بأجمعه؟

إن الهاجس الذي تنطلق منه هذه الدراسة هو التفكير في المستقبل المختلف للفن، وبما إن فن ما بعد الحداثة كان الأكثر حضوراً، لذلك فالبحث يهدف إلى الكشف عن مرجعيات الشكل وتقنياته في فنون ما بعد الحداثة للحقبة من ١٩٥٠-١٩٧٥م لما تمثله هذه الفترة من نضوج بالأفكار وفي طرائق العرض.

**Abstract:**

World War II changing the form of social life due to the negative effects on economic and political reality, which required the presence of a humanitarian position to retrieve the balance to life in all shapes. Art had an important role in creating a form of intellectual positive psychological impact and the human movement's ideas that raise the value of man and his rights.

America and Europe witnessed the birth of a new line which not belong to modernism due to the social economic changes The new type of visual dialogue that attempts to establish moral values and high-level human concepts, and according to political, social and historical transformations, which can be define as follow: Is post-modernism an era that has a specific time period indicating a specific movement of art? Does this carry a fundamental data on the history of known forms of painting? What are the changes that this phenomenon will leave on the arts of formation, or the whole world?

This study is based on is to think about the different future of art, and since postmodern art was the most present, the research aims to reveal the terms of reference of the form and its techniques in the postmodern arts of the period from 1950-1975, because this period represents ideas and methods of presentation.

تعريف المصطلحات:

المفهوم: (Conception)، المفهوم بحسب ما ورد في المعجم الفلسفي هو: "ما يمكن تصوّره، وهو عند المنطقيين، ما حصل في العقل، سواء أُحصل فيه بالقوة، أم بالفعل. والمفهوم والمعنى متحدان بالذات، فإن كلاً منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده، وهما مختلفان من حيث القصد والحصول، فمن حيث إن الصورة مقصودة باللفظ سميت معنى، ومن حيث إنها حاصلة في العقل سميت بالمفهوم"^(١).

والمفهوم كذلك "يرتبط مصطلح المفهوم ارتباطاً وثيقاً بالصورة الصوتية أو السمعية، وبالعلامة اللسانية. فالمفهوم اسم يحمل معنى، ويؤدي وظيفة توطئية في تفسير المشاهدات أو الاختبارات"^(٢). ولدى الفيلسوف أرنست كاسيرر (Ernst Cassirer): "هو الفكرة التي تمثل كلية الخواص الجوهرية، أي جوهر الموضوعات قيد الاهتمام"^(٣).

التعريف الإجرائي للرؤى المفاهيمية: مجموعة التصورات والأفكار التي تتشكل على وفق وعي إبداعي تتجسد بشكل نتاجات فنية لا تحاكي الواقع بقدر محاكاتها مفاهيم محددة تطرح نفسها كتنساؤلات يكون فيها الشكل واللغة البصرية أساساً لعملية التواصل الفكري وفعل التلقي الجمالي.

التشكيل: (Formation)، تطلق سمة التشكيل بمفهومها الخاص والدقيق على فن الرسم؛ نظراً لأن الرسام يفيد من مرونة وطواعية مادته اللونية، التي (غفل في أصلها) ليس لها أي معنى، فيصنع منها شكلاً معيناً ذا معنى خاص به ينبع من طريقة تشكيله، فالرسام بهذا المعنى حين يرسم لوحة، فإنه يصنع شيئاً، وهو يصنعه صنعةً حقيقياً أي ينشؤه إنشاءً، أو هو يبدعه^(٤).

أما العناصر التشكيلية في الفنون البصرية هي "الوحدات البنائية والتعبيرية الأساسية"^(٥)، والتنظيمات المختلفة لهذه العناصر هي التي يتميز بها عمل عن آخر.

التعريف الإجرائي للتشكيل: هو مجموع المنظومات البصرية الناتجة بفعل



حركة عناصر وأسس البناء في منظومة العرض البصري لما بعد حداثي محكمة بنظام حر تقترحه شكلاني الأسلوبية والاتجاه ويقاد بفعل أدائي واعٍ ومقصود.

ما بعد الحداثة: (Post-Modernism)، هو نشاط يشمل "النتائج الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية"^(٦)، وفي رأي آخر يعرف فن ما بعد الحداثة بأنه "كل ما يبحث عن رموز جديدة لا بهدف الاستمتاع به، بل بهدف إضفاء شعور أقوى بما لا سبيل إلى تصويره"^(٧).

التعريف الإجرائي لما بعد الحداثة: الرؤى والأساليب الفنية التي سعت إلى التمرد على السياقات الفنية السائدة وأحلال لغة خطاب بصري تحاكي المتغير الفكري والحياتي بعد الحرب العالمية الثانية.

المتغير الجمالي فيما بعد الحداثة:

باتت النقلة الكبيرة من المتخيل الذهني والمادي في عصر الوسائط الجماهيرية والإعلامية مرورًا بتلك الوسائط التي تتكفل بإرسال أو تناقل وتوافر المعلومات والأفكار، كثيرة ومتشعبة، غالبًا ما توحى بالفوضى لتعدد الرؤى الفكرية والتطلعات المعرفية، والفن لا يبتعد كثيرًا عن هذا التفكير في إيجاد موقع بين الوسائط الأخرى لكن الأمر يتعلق بالرؤية الموضوعية للعالم الخارجي والتي ينحكم بها منطق " يتضمن العناصر في نظام من العلاقات"^(٨)، أولًا، والأمر الثاني لكل ما هو ذاتي إزاء أمور الواقع عندما يتعلق الأمر بالتداول الذي عاد ويقوة ليفرض وجوده بين أركان العملية الفنية الثلاثة: المنتج والمنتج و المتلقي.

وإذا أسلمنا بأن الفنون ليست سوى تصوير أو صورة من صور الواقع، وأن الدلالات الجمالية أشياء محسوسة فلا بد من القول أن لا معنى للحديث عن الأساليب كالرسم التجريدي وغيره؛ لأن كل رسم هو حسي بالتأكيد أما الرسم غير التصويري فإن تسميته تصح على مستوى المدلول فقط، ولكن " الدال التصويري هو بالضرورة صورة أيقونية تمثل واقعًا"^(٩).

إن الفنون تمثلات وهي بالوقت ذاته مضمنة برسائل وشفرات وإيحاءات للطبيعة والمجتمع، ويمكن أن تكون هذه التمثلات حقيقة أو متخيلة، مرئية أو لا مرئية موضوعية أو ذاتية "لقد طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين يومًا في القصر أن يمحو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية؛ لأن خريف الماء كان يمنعه من النوم"^(١٠)، هذه الحكاية تتبئنا بأن الصورة التي نعتقد بصمتها لابد أن فيها شيئًا من الكلام حين نؤمن بحقيقة الأثر المستسخ، فالصورة تشتغل بوصفها سلطة فعلية، لكنها تتغير في قدرتها على الإرسال أو التضمين، وربما لا تعبر صورة الماء عن الإرواء وصورة النار على التدفئة، ومن الأكيد أن عيوننا أصبحت شبعة إلى درجة لا نستطيع معها التمييز بين العاري والفاحش والمدهش أو الفاتن، بل زالت في بعض الأحيان



التمايزات بين اليدوي والآلي، إننا إزاء ممارسة الفعل ورد الفعل في تقبلنا للفن، فمع اختفاء المسافات، اختفى الاحساس بالمدى والمعنى الواقعي. لقد غدا كل شيء قابلاً لامتلاك وبسرعة وبلا جهد، فالفن التشكيلي بطيء والمعلوماتية سريعة والعصر البصري يقصر الأزمنة على اللوحة.

أما الشاشة، فإنها تحيلنا إلى السائل والمرج والانتقال والمرور، حين تغدو الأشياء الصلبة سائلة وأثرية، وأن الوسيط التقني يجعل من نفسه عابراً للحدود^(١١). ما يشير إلى المحيط الفكري الذي تلا مرحلة الحداثة الفنية بتفاصيلها المعروفة والمألوفة، يقول بيتر بوغاتريف (Petr Bogatyrev): "في الوقت الذي يكون معه المشاركون في الشؤون العملية والاجتماعية مدركين للمعاني التي يعلقونها على الظواهر يجيز المسرح بأن تترفع المعاني عن الوظائف العملية، تخدم الأشياء بقدر ما تعني فقط"^(١٢). ومن هذه النظرة، نحدد قدرة الفن البصري على مستوى التعيين أو التضمين إنما على مستوى الوجود، وأن هذا الوجود بحد ذاته يحمل خصائص تتصل بالعرض. فالملابس مثلاً في صورة ما لا تعبر عن خصائص اجتماعية واقتصادية ونفسية وأخلاقية، بل تعرض تمثالات أخرى نتيجة الالتباس الدلالي القائم على الإحالة والمتغير باستمرار.

الذاتي والموضوعي:

لقد تبدل الفن وغادر منفاه المتخفي، واكتسب معنى أكبر وأوسع " ففي هذه الأيام يعتقد عدد متنام من الفنانين فكرة أن الفن سيحظى بدفع إضافي لجهة توثيق صلته بموضوعه خصوصاً بالمعنى الاجتماعي للكلمة ويتزايد عدد الفنانين الذين يقيمون مشاريع في الحيز العام أو ينسبون مهمات إلى نواتهم، فهم يأملون أو بالأحرى يؤمنون بأنهم بهذه الطريقة يضعون حدا لعزلة الفن البصري^(١٣). وتتكسر لا مبالاة الجمهور العريض بالفن. لقد تحول الفن من مكانه واختلفت طرائق الاستلام البصري، فبعد أن كان الناس يذهبون إلى المتاحف ليشاهدوا الأعمال الفنية، خرجت تلك الأعمال بنفسها إليهم وكانت البداية هي الحضور في الحيز العام ثم تمددت إلى حقل تكاثر مع الزمن بصيغ أكثر

إعلانية، وتحول المفهوم الفني من البيئة الذاتية إلى الأتصال وجهاً لوجه مع الموضوع الذي يمثل الواقع بكل تفاصيله المادية والروحية، لذلك نحن نعيش جنباً إلى جنب مع الصورة على جدران المدن والسيارات والقطارات، نعيش العصر الذي جعل ملابسنا كوكبة من العلامات والماركات والكتابات والصور وجدراننا مكاناً لعرض الأخبار، بهذا المعنى يستمد الفن البصري تشاكله من سياقه الجديد، ومن التنوع الكبير في أساليبه لأن كل عمل فني بات يتموضع على أساس علاقته بالاقتصاد والتجارة والتسويق، وهي بمجموعها تؤلف خطاب الفن وهذا الائتلاف يشكل نوعاً من المتحف الافتراضي غير المرتبط بمكان أو مبنى، حيث تشكل اللوحات المطبوعة وغير المطبوعة والأدلة الفنية وجدران المدن والشوارع جزءاً أساساً لهذا المتحف الافتراضي. أما على المستوى الثاني للفن وطرائق التواصل البصري، فإن كل الأعمال الفنية في الرسم والتصميم والفتوغراف هي أساس أدوات ومفاهيم، لقد اختلطت بعض المفاهيم الجديدة في تحديد العمل الفني، فإذا كان العمل الفني شيئاً، فإن الشيء أصبح أيضاً عملاً فنياً، فعمود الإضاءة في المدينة والإعلان يقعان على أفكار محددة، ولها مرجعيات العمل الفني كما إن صورة الفتوغراف تنماهى مع تكوين لوحة فنية.

أما المستوى الثالث، في تبدل الفن، فهو الانتباه إلى التوقعات العالية لدى الناس من تطبيقاته الجديدة، وأفضل هذه التوقعات الاقتراح المعلى بقدره الفن البصري على إنجاز شيء ما وعلى سبيل المثال يمكن الفن البصري أن يساهم في نوعية الحيز العام ويصبح جزءاً من عملية التواصل بين الذات والمحيط ويزيد من وعي الناس ببيئتهم، ويحسن نوعية الحياة في إحياء المدينة ويسهم في التماسك الاجتماعي ويخلق احتمالات للتكيف وتحقيق الهوية.



سياق ما بعد الحداثة:

إذا كان الفن قد تبدل، فإن للسياق تأثيرًا كبيرًا حتمًا في صياغته، وإذا كان للأعمال الفنية المعاصرة في الرسم والتصميم رسالة أكثر وضوحًا فإن لهذه الرسالة مرجعًا تحيل عليه وسياقًا معينًا مضبوطًا وضعت فيه ولا يمكن فهم المكونات الجزئية أو تفكيك رموزها السننية إلا بالإحالة على الملابس التي تنتج فيها هذه الرسالة قصد إدراك القيمة الإخبارية لخطابها^(١٤).

إن السياقات غير اللفظية تمثل المحيط الذي تولد فيه الصورة الفنية، ويتضمن السياق من هذه الزاوية العناصر التي تساهم في صياغة العمل الفني:

١-الموقع: أي موقع العمل الفني المكاني والزمني.

٢-الهدف: الهدف الكلي "الجمالي" والهدف الجزئي الوظيفي أو العكس.

٣-الهدف التواصلية: ويستند إلى:

أ-الغاية من العملية التواصلية.

ب-المشاركين فيها.

ج-نوعية المشاركة.

لا يمكن هنا إهمال جوانب السياق عند إنتاج الأعمال الفنية، إنما دورة المفاهيم قد تبدلت، وأصبح لزامًا عن طريق إنتاج نظام جديد للتواصل لامتداده بقوة في أرجاء العالم أدى إلى تفكيك العالم القديم وتحويله إلى جسيمات تدور في دوامة وحطمت كل علاقة بين المنتج والمستهلك^(١٥). وأدى ذلك إلى طبيعة تواصلية مختلفة عن طريق الفن مثلما ظهرت اقتصاديات كبرى تتحكم في العملية برمتها وهي بالتأكيد قوى غير شخصية، لقد أصبح الفن سلعة والفنان منتجًا للسلع وفي مكان الرعاية الشخصية للأعمال فقد حل السوق كسياق تواصلية حر، ويتألف من مجموعة هائلة

من الزبائن يطلق عليهم لقب (الجمهور) وخضع الفن بصورة متزايدة لقوانين المنافسة. هذه الحقيقة غير المحددة المعالم التي يشير إليها العمل الفني ما هي إلا السياق الكلي لما يسمى بالظواهر الاجتماعية مما يجعل الفن أكثر قدرة على تمييز عصر بعينه وتمثيله دون غيره من الظواهر، وعلى حد قول جان موكارفسكي (Jan Mukařovský): " فإن العلاقة بين العلامة الفنية والشئ المشار إليه لا بد أن تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية" (١٦).

وبذلك يصبح للعمل الفني وظيفة تواصلية تظهر في فن وتختفي في فن آخر وأن العمل نفسه يقوم بقيمة تسجيلية لها تحولاتها التي تطرأ على العلاقة التي تربط بين العمل نفسه والشئ المعبر عنه، سواء كان الشئ جمالياً أو عاطفياً اقتصادياً أو تزيينياً.

جماليات ما بعد الحداثة:

غالبًا ما يلعب الاتصال البصري غير المحكي دورًا أساسيًا في الرسائل اللغوية التي نستلمها، فمثلًا نقرأ الكلمات على الملصقات ونحصل على رسائل إضافية، فالرسائل البصرية يمكن أن تكمل الرسالة اللغوية وربما تشير الرسالة البصرية إلى الشئ ذاته أو توضح ما تقوله الكلمات في الإعلان، ولكنها قد تناقض ما تقوله الكلمات إذا كانت الشفرة المصممة خارج سياقها.

إننا نستطيع تمييز الشخصيات الرئيسة في مسرحية عن طريق المكياج والملابس ثم نستطيع في بعض الأحيان أن نميز انتماء الطعام في الأواني وقد تسهم المكونات وطريقة الإعداد والترتيب والموقع الخاص بالأكلات في تكوين تلك المعاني. هكذا تعطينا الصور معاني متعددة تعتمد في فك شفراتها على الخصوصية الأسلوبية لنص لرسالة.

ينطبق هذا التواصل على الصورة الفنية البصرية، فصورة المسيح مصلوبًا في عصر النهضة في أوروبا مثل يعطينا أكثر من صورة رجل ثبت بالمسامير على قطعتين من الخشب، أنه " تعبير عميق وجاد عن الشعور الديني" (١٧). في حين



تعتبر أكثر التعبيرات الإسلامية مجردة لكنها تتبنا بالتعبير عن الأشياء المقدسة أكثر من التعبير عن أشياء دنيوية، وبأتباع هذه الشيفرات يقيم الفن تواصلًا أوسع على مستوى البشرية، وعن طريق الاسترجاع يكون فك شفرات الصورة والدلالات المحيطة بها وفي الفنون التشكيلية يظهر أن إدراكنا للصور والواقع أكثر استنباطًا للمكان منه في الزمان، حيث إننا لا نشعر بالزمان إلا عبر التغيير الذي يطرأ على الأشياء، ولقد أشار رودولف ارنهيم (Rudolf Arnheim) إلى أن المفاهيم المكانية تسبق المفاهيم الزمانية وتسيطر عليها وأن حاسة البصر هي الوحيدة التي تدرك علاقات التجاور، والأعمال الفنية تدرك ككليات لكي تفهم فهمًا صحيحًا " وهذا يعني إننا يمكن أن ندرك صورة ما عن طريق حركيتها المكانية واختلاف الأمكنة يحدد المعنى الإيصالي.

رؤى وأساليب جديدة في فنون ما بعد الحداثة:

كل من تلق يسعى إلى معرفة أسرار الصورة البصرية والأسرار الكامنة وراءها، سواء كانت لوحة تشكيلية أو صورة فوتوغراف أو غيرها، فالصورة لها علاقة بالواقع المادي أي بالأشياء والسؤال هل لدلالة الصورة ارتباط باستحضارها أم المخيلة؟ وهل وظيفتها أن تصنع الشيء بماديته في حقل الإدراك الواعي، وبذلك تستحضر في المخيلة هذا الشيء؟ وهل للصورة بديل للشيء الذي نسعى لفهمه؟

لاشك إن مصطلح الوهم الذي يجعل من المدلول والمشار إليه شيئًا واحدًا ينطوي على الكثير من التعقيد، فهل يمكن إبداع صور تكون طبق الأصل؟ أم أن الصورة لا يمكن أن تحل محل الشيء؟ ولا نريد هنا الاستطراد في هذا الموضوع؛ لأنه سيبتعد عن مركز دراستنا، إلا إن ما يمكن قوله: إن قراءة اللوحة أو الصورة تقوم على تعلم العلامات التصويرية كما تقننها الثقافة المعينة وليس على نوع من التعرف التلقائي البدائي، والثقافة هي التي تعطي دلالة لهذه العلامات^(١٨).

الوعي البصري وتعدد الأداءات في فنون ما بعد الحداثة:

كانت اللوحة الفنية الشيء الوحيد الخارج من وعي الإنسان بطريقة إنتاجها، فكانت اللوحات تعبر عن الحياة بأساليب مختلفة، منها ما هو واقعي أو انطباعي أو تعبيرى أو رمزي أو تجريدي. اللوحة في هذا الصدد صورة واحدة من صور الحياة منعكسة أو منكسرة في مرآتها.

إن تاريخ الرسم بهذا المعنى هو تاريخ نمط اللوحة الثابتة والمتجمدة (اللقطة الواحدة) عبر أنشطة أيديولوجية أو تداولية، حدث مثل ذلك ويحدث في تاريخ الفن؛ لأن مجال الصورة محدود، ولا يتسع إلى أكثر من حيزات (لوحات) يرسمها فنانون وهم وحدهم من يستطيع التحكم في نوع اللقطة وأسلوبها وتفردا وتقنياتها، وتتسابق المتاحف وقاعات العرض باقتنائها على أنها إنتاج أصيل ومتفرد في هذا الجو ظهرت فجأة آلة التصوير، وبدأ عصر جديد في فهم الصورة، والسؤال: ما إذا كان اختراع التصوير نفسه قد حول طبيعة الفن؟ أو أضاف إلى الذائقة بعداً آخر.

ظهر وعي حقيقي عند الفنانين بأن عصر اللوحة يوشك على النهاية، أو أنها في أحسن الأحوال سوف تكون جزءاً من الآثار الإنسانية لكي تحتل مكانها في المتاحف والبيوت، وهكذا حاول الفنانون الاستجابة إلى المعطيات الجديدة والتحرك باتجاهات مختلفة، لما سمي فيما بعد عصر الحداثة وما بعد الحداثة. فلم تعد اللوحة مثلاً ملتزمة بالمراحل التي كانت تمر بها سابقاً من خلال الإعداد والتهيؤ وعمل الدراسات الأولية، بل أصبح العمل الفني مرتبطاً بالفعل الأدائي، وبعبارة أخرى لم تعد النتيجة هي المهمة بل الممارسة، وهذا ما ظهر في ما يعرف بالاتجاه (التعبري التجريدي)، حيث الاهتمام بتحقيق الملمس بأحجام الكانفاس الضخمة، إضافة للفضاء الذي يلعب دوراً مهماً في كل جزء من العمل وتسخير الصدفة التي نحدث أثناء العمل، حيث استعمل جاكسون بولوك (Jackson Pollock) مثلاً تقنية خاصة مستخدماً تقنية صب وتقطير الطلاء الخفيف على الكانفاس الممتد على الأرض، ولقد



فسر عمله قائلا: "إن لوحاتي لا تؤدي على الحامل، على الأرض أنا أكثر حرية أحس بأنني أقرب إلى اللوحة؛ لأنني جزء منها، طالما إنني بذلك أستطيع أن أسير حولها، وأن أعمل على جوانبها الأربعة، وبعبارة مجازية أكون بذلك داخل اللوحة وأنني



أمضي مبتعدًا عن الأدوات التي يستعملها المصور العادي مثل الحامل والباليت والفرش وغيرها. إنني أفضل العصا والمسطار والسكينة وسكب سائل اللون من ثقب في صفيحة اللون أو وسط عجينة لونية مخلوطة بذرات الرمل أو قطع الزجاج المجروش أو غير ذلك من المواد الغريبة"^(١٩)، كعمل (تكوين

(١٦)^(٢٠)، (صورة ١).

لقد بدأت ظاهرة جديدة في تاريخ الرسم، تقع على مفهوم مختلف في الشكل والاستعارة، " فعلاقة الصورة مع الأصل ليست بعد الآن ذات قيمة ولا جدوى في عصر النسخ السريع"^(٢١).

لقد بدأ الفنانون بإجراء تجارب غير مسبوقة وباستعمال مواد مختلفة، ومعظم هذه التجارب تكونت من إعادة استكشاف الإمكانيات في (الملصقات)، ففي اللوحة كان النسيج الملفت للنظر يمثل شيئاً خلقه الفنان فعلا، في حين إضافات الكولاج



جاءت تسعى جاهزة إلى الفنان نفسه، ففكرة مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) عن الشيء الجاهز كانت إحدى الابتكارات الرئيسية للداداء، في فكرة الشيء الجاهز ثم تطورت صورة الفن إلى (التجميع والقمامة)^(٢٢). (صورة ٢).

صورة (٢)

ورغم أن التكعيبيين كانوا قد وظفوا الكولاج كوسيلة استكشاف الخلافات بين التشبيه والحقيقة، ووسع السرياليون والدادائيون من مداه كثيرًا، وحين وقع في أيدي جيل ما بعد الحرب تطور إلى فن التجميع، وهو وسيلة لخلق أعمال موجودة مسبقًا، حيث تنحصر مهمة الفنان بإقامة حلقة وصل فيما بين الأشياء وذلك بوضعها معًا، أكثر من صنع الأشياء، وهذا ما يميز فن ما بعد الحداثة الذي سعى إلى محو الحدود أو الفواصل ومحو التمييز بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية أو الشعبية.



(صورة ٣)

إن هذا التحول في بؤرة الموضوع كان قد دفع فن ما بعد الحداثة إلى النظر إلى زوايا لم تكن إلى حد قريب ذات قيمة فنية، وانتقل من فوئية الفن إلى طبقات ومواضيع أكثر تداولية، مستعيرًا من الثقافة الشعبية الإعلانات وقصص الكارتون المصورة ومنتجات السوق ليصبح المهمل معادلاً موضوعياً وشكلياً للوجود الإنساني، وهذا ما نجده مثلاً في عمل الفنان روبرت روشينبيرغ (Robert Rauschenberg) الذي يحمل تسمية (مونوغرام) (A3)، (صورة ٣).

ففي هذا العمل، تم توظيف كائن حي وإخراجه بهيئة فنية باستعمال رأس عنزة محنطة مع مواد مختلفة كالمطاط والجلد والشعر، ووفق معالجات تقنية مختلفة وبهذا الاختلاف أنتج الفنان عملاً متجاوزاً مع البنيات المجاورة ليحمل طروحات العصر الجديد المتمثل بالاختلاف والتناقض واعتبار كل شيء قابل للتحويل إلى عمل فني، حتى وإن كان مستخرجاً من النفايات.



هنا أصبح الجسد وسيلة وأداة لتحقيق تقنيات جمالية جديدة، لقد توسع الموضوع بعد ذلك ليحلق بعيداً عن المؤلف في الفن، في التأكيد على الإنسان ثم أثاره والطبيعة، وهذا أيضاً نراه في عمل الفنان

جوزيف كوسوث (Joseph Kosuth) وهو (كرسي واحد وثلاثة (صورة ٤))

كراسي^(٢٤) عام ١٩٦٥ (صورة ٤). فهو يتألف من كرسي خشب قابل للانطواء وصورة كرسي، وصورة فوتوغرافية مبكرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس.. وي طرح الفنان على مشاهديه السؤال الآتي: في من هذه الاختيارات الثلاثة، يمكن التعرف على هوية الشيء؟ في الشيء ذاته؟ أم في ما يمثله؟ أم في الوصف اللفظي له؟ أو إن كان بالإمكان التعرف عليه في أي منهما إطلاقاً؟^(٢٥)

رؤى مفاهيمية في تشكيل ما بعد الحداثة:

بعد أن كان الفن عبر تاريخه يقوم بمقتربات موضوعه على وحدة كونية هي بالذات الظواهر الأكثر رقيًا، حيث يسعى الفنانون إلى تفعيل دور الموضوع باعتباره المحور الذي يكون الصياغة التشكيلية، فالمحيط بشكله المادي يمثل مادة استلام بصري دائم وبشكل يومي، ولنبدأ الآن من المركز النظري لهذا المفهوم: إن كلمة اليومي في بعدها العلمي لا تكتسب المفهومية إلا ضمن فرع محدود من مشروع (علم الاجتماع) أو السوسيولوجيا (الحياة اليومية)؛ لأن الاهتمام بالحياة اليومية كموضوع سوسيولوجي حديث النشأة مقارنة مع جوانب أخرى من الحياة الاجتماعية، هذا بالإضافة إلى أن السوسيولوجيا نفسها كعلم حديث تعمل مقارنة مع فروع أخرى من المعرفة الإنسانية، يقول ارفينغ غوفمان (Erving Goffman) الذي يعتبر من أبرز الوجوه الأمريكية المهتمة بالحياة اليومية: "يوجد مجال حيوي لم يكن بعد موضوعاً للدراسة العلمية بالشكل الكافي. وهو المجال الذي توجد فيه التفاعلات وجها لوجه في الحياة اليومية، هذه التفاعلات التي تبنيها معايير الاجتماع والأديان، وعليه يتضح عبر تحديد مفهوم (اليومي) أنه مفهوم يشير إلى مجال جديد واسع وشاسع، وهو بالضبط ميدان متعدد الجوانب، تتداخل فيه كل أشكال النشاط الإنساني خصوصاً وأن

الأمر لا يقف عند حدود الإنتاجي والسياسي والثقافي المباشر (كما ذكرنا)، بل يتعد إلى مجالات لا تعبر عن نفسها بطريقة بسيطة وواضحة، إنها مكونة من أفعال بسيطة وواضحة، إنها مكونة من أفعال بسيطة غير متعددة مرتجة ولها غموض خاص.

وقد وصفت الحياة اليومية "بلغة واضحة وصريحة أن الغموض خاصية من خاصيات الحياة اليومية، ويمكن أن تكون خاصية أساسية"^(٢٦). أي أنه لا مجرد شرط أو حاجة للحياة اليومية، بل غطاء لهذه الحياة، إذ يزداد اتساع اليومي كلما تجاوزنا المعطى المباشر إلى نقله وتفكيكه. وإذا كان النقد والتفكيك يفضي إلى مشاريع فكرية/ فلسفية فإن ممارسة التفكيك هنا بصدد مكونات الحياة اليومية، أي ممارسة في الواقع من شأنها بناء نظرية علمية عن اليومي والجوانب المكونة له والفاعلة والمنفصلة فيه، بل لا يقتصر الأمر على إعادة اليومي كما هو، لأنه سيفضي إلى فن واقعي، وإنما هو وجد أساس إرساء قواعد التفتيش فيما تحيل إليه الظاهرة اليومية للحياة، ومن شأن هذه الممارسة الكشف عن غير المؤلف والإحالات التي يمكن بسببها طرح الشكل لإنتاج طقس من نوع آخر يجعل السؤال عن ما وراء الظاهرة وليس الظاهرة نفسها^(٢٧).

لقد حلل جوناثان كولر (Jonathan Culler) (نظرية القمامة وفرضيات القيمة)، حيث يرى في الظواهر اليومية بأنه أحد أساسيات الأنثروبولوجية الاجتماعية كما وهي (النقاء والخطر)، حيث يثير نقاشها عن الشذوذ البصري أي وضع المادة في غير محلها: التلوث، المحرمات الاجتماعية عن طريق رفض التفسير الطارئ الذي يعامل المادة العادية أو ما نسميه القمامة في الاستعمال، يقول: " حيث توجد القدرة يوجد الاستعمال، ويوجد النظام، أن الأشياء التي نسميها قمامة هي نتاج ثانوي لترتيب منظم وينطوي الترتيب على رفض العناصر غير المنظمة"^(٢٨).

من هذه الأفكار ظهرت نتائج ما بعد الحداثة، والحال فإن هذه الأفكار عامة عادت تحقق فعلاً فنياً من نوع آخر، إنه فعل التقابل والاختلاط والتركيب والتزاوج بين ما هو عام وما هو جمالي، ولهذا فإن إعادة صياغة التجنيس الفني لم تعد قائمة، وهو أحد أسباب ضمور المدارس والتقسيمات الفنية منذ أكثر من خمسين عاماً.



تحليل مجموعة من أعمال فنان ما بعد الحداثة



اسم الفنان: جاكسون بولوك (Jackson Pollok)

اسم العمل: (٢٩) number 31

تاريخ الإنتاج: ١٩٥٠

الخامة: طلاء على الكانافاس

القياس: ٥٣٠ - ٢٦٩ سم

العائدية: مؤسسة حقوق الفنانين / نيويورك

عمل الفنان يؤشر تقنياً وشكلياً إلى فكرة (الحدث) أما المضمون الواقعي أو الاجتماعي، فليس له وجود أو على الأقل لا يمثل أمام حركة الأشكال. يؤمن الفنان في المنهج القائل بأن الوقائع الحرة وقانون الصدفة هي التي تخلق الأشكال غير المعروفة أو المألوفة، وهي أهم تعبير من الوقائع الاجتماعية، فشكل الإنسان مثلاً يمكن أن تجده بقربك أو تشاهده، والأشكال الواقعية لا تهتم بالعمل الفني نفسه بقدر اهتمامها بالرجوع إلى تاريخية الأشكال، أي إعادة ما هو موجود تاريخياً ووجودياً.

لقد حرر الفنان أيديولوجية جديدة في الفن صورية خالصة، إن مفهوم التقنية القائم على الصدفة يرى أن العمل الناتج هو الذي يؤشر إلى أيديولوجية يعيشها الفنانون في حقبة معينة - ما بعد الحداثة - لكنها تتباين في المهنية وطريقة الأداء.

إن هذا العمل أو ما يمكن أن نسميه الفعل يقف على مفهومات ثانوية في حقل الرسم؛ لأن الرسم في مفهومه التاريخي يقوم على عمل قصدي وفعل ذي طبيعة إنسانية، لكن الفنان جعل من تقنية الرش والنثر والصدفة محوراً إلى إنتاج الشكل (ما ورائي)، أي الشكل غير المرغوب والمعين حيث تغيب الإشارات المرتبطة بالعالم الموضوعي ثم تهتم بالتصوير الشكلي الانفعالي أو المستند إلى الفعل (الرسم

الحركي) المعتمد على المصادفة والحدث العرضي.

اسم الفنان: وليم دي كوننغ (William De Kooning)



اسم العمل: امرأة رقم (١) (٣٠)

تاريخ الإنتاج: ١٩٥٠-١٩٥٢

الخامة: زيت على الكنفاس

العائدية: مؤسسة حقوق الفنانين / نيويورك

قدم الفنان عمله هذا في حقل (التعبيرية التجريدية) وهو يحتفظ بأسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها التعبيريون وبين الأشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات، على الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبط بها، لقد استعمل الخطوط المتباينة والألوان المتداخلة ولم يبلغ الحضور الإنساني ولو من بعض أجزاء الجسم كالعين والفم والأنف والإشارات الأخرى.

إننا أمام رسم له قابلية تحطيم الشكل العام لصالح التفاصيل ومنظومتها الإشارية، حيث يبدو التعبير أكثر عمقاً في العرض، يمكن هنا إيجاد الفعل الدلالي أو إنتاج المعنى التعبيري في المناطق الآتية: العيون المفتوحة، منطقة الصدر والحركة والفم، وهي بمجملها تشير إلى حقائق إنسانية داخلية عميقة تأثرت كمفهوم الحركة اللاواعية ولتفاصيل الذات، وهنا كان لمفاهيم فرويد بتركيزه على المكونات والحوافز الجنسية اللاواعية أهمية في إنتاج الأعمال، أما من الناحية التشكيلية فإننا نقع على توفر حركة عنيفة اللون والخطوط وتداخلاتها، ثم محاولة تداخل الهيئات بين التعيين (والشخص) والتجريد المحيط هذا الأسلوب لا يحدد المعنى عبر التفاصيل بل عن طريق المراكز التي تعمل كمهيمنات تعبيرية، لولا وجود بعض هذه التشخيصات لأصبح العمل بأكمله عبارة عن أشكال أو مجردات لامعنى محدد لها، إن المفاهيم المطروحة في تناول الإنسان هنا لاتخلو من بعض الاعتباط في الرؤية للواقع، في عدم الملازمة أو التشبيه، بل تشتغل في كلية من الحالات عن طريق الحركة والخط واللون.



اسم الفنان: روبرت روشنبيرغ (Robert Rauschenberg)

اسم العمل: حاج^(٣١)

تاريخ الإنتاج: ١٩٦٠

الخامة: زيت على كانفاس وكروسي خشبي ومواد أخرى

العائدية: القاعة الوطنية، واشنطن

يجمع عمل الفنان بين تيارات مختلفة للخمسينات،

وهي تشكل صلة الوصل بين البوب والحركات الأخرى، لقد جعل من اللوحة مساحة مليئة بمختلف الأشكال من خلال تقنية (الاصق) الكولاج، أو ما يمكن تسميته (التشاكل) بين الأشياء الواقعية والرسم، فتكون اللوحة مركبًا من أشياء مستمدة من الواقع المحسوس_كرسي نسر محنط_جاعلاً منها أحيانًا موضوعًا قائمًا بذاته.

إن لوحاته تؤمن بأن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذا ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا وباستعماله مثل هذه العناصر المجزأة من العالم الواقعي وإدخالها في اللوحة، كأن على وفق مرجعيات ومفاهيم ترى تأكيدها على الحالة الراهنة والتشبث من واقع نحن جزء منه، وهو تحول كبير في تاريخ الفن المفاهيم تقوم بتحويل الشيء إلى رمز، لا أن يقع الفن في محيط الواقع وإيهاماته.

فالعمل يقدم حقلين متزاوجين هما حقل الرسم الذي تموج به الألوان التجريدية في مساحة اللوحة المعلقة، ثم الكرسي العادي الذي لون أيضًا بالبراعة ذاتها. إنها جمالية جديدة ومفهوم جديد للعمل الفني، ذلك التكرار في الرسم (الشكل) ووضعه في مناطق خارج سياق تاريخه ونسقه ونظامه. الهدف الأساس في المفهوم هو التثبيت من الواقع في مختلف مظاهره بما في ذلك الشكل الشائع والمبتذل.

النتائج:

تقوم فنون ما بعد الحداثة على:

- ١- رفض الواقع؛ إذ إن ما بعد الحداثة هي نفي لواقع الحداثة ونظامها وقوانينها الفنية التي ارتبطت بالمعرفي الإنساني تمثل الكلمة المطلقة في حقول السياسة والاقتصاد وتحطيم القيم المعهودة في الجمال لصالح مفاهيم جديدة تعنى بإنجاز واقع آخر.
- ٢- قامت ما بعد الحداثة على مجموعة من المعطيات الأسلوبية، فإذا كانت المفاهيم ثابتة في نفي الذات لصالح السياق المفهومي الجديد، فإن الأساليب تعددت في التعبير عن هذه المفاهيم.
- ٣- تغير المخرجات الشكلية عن طريق الخامات المستعملة التي تحررت من الخامات التقليدية الأكاديمية، والاستجابة لخامات جديدة، من نفايات ومستهلكات يمكن إعادة صياغتها في قوالب فنية، لتشكل بالتالي نمطاً من الفن اليومي والعادي.



الاستنتاجات:

لقد توفر البحث على أهم الاستنتاجات منه، حيث المقارنة بين التحولات الشكلية في حقبة ما بعد الحداثة وكما يأتي: إن حقبة ما بعد الحداثة هي حقبة حوار مع الواقع من خلال:

- ١- التمرد على الوقائع لصالح واقعة آنية ليس المهم إعادتها أو ترميزها بل نفي وقوعها التاريخي، لذلك فإن التحول الأهم هو فن بلا تاريخ.
- ٢- يتم في أعمال ما بعد الحداثة استدعاء الواقع ليس بمنظور إعادة إنتاجه فنيًا، وإنما حضوره المبتذل والعادي وغير الرمزي.
- ٣- النظر إلى الفعل في الشيء لا الشيء نفسه، فلا أهمية للأشكال القصدية أو الموجودة بل اجتراح أشكال تتحكم بها قوانين الصدفة.

الهوامش

- (١) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٠٣.
- (٢) خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ١٣١.
- (٣) أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة تر، سعيد الغانمي، أبو ظبي للثقافة والتراث الإمارات، ٢٠٠٩، ص ٥٦.
- (٤) عبد المنعم، تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٠.
- (٥) نوبلر، ناتان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص ٧٧.
- (٦) برادبري، مالكولم، وجيمس ماكفارلين، تر: مؤيد حسن فوزي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣٥.
- (٧) ليوتار، جان فرانسوا: ما معنى ما بعد الحداثة، نقلا عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، إعداد: بيتر بروكر، ت: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥، ص ٢٣٦.
- (٨) روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص ٨٩.
- (٩) المصدر السابق، ص ٩٣.
- (١٠) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص ١٠.
- (١١) المصدر السابق، ص ١٦١.
- (١٢) ليلام كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رفيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢١.
- (١٣) الفن والمتحف، أعراف في الفن المعاصر، مجلة أبواب، العدد ٣٣، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٢١٥.
- (١٤) الطاهر بو مزير، التواصل اللساني والشعرية: مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٧، ص ٣٠.
- (١٥) أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، المكتبة الإشتراكية، بيروت، ص ٦٥.
- (١٦) المصدر السابق، ص ١٢٧.



- (١٧) المصدر نفسه، ص ٥٢.
- (١٨) سيزا قاسم، القارئ النص والعلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ط١، ص ٢١٢.
- (١٩) نعيم عطية، حصاد الألوان، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٩، ص ٢١٧.
- (20) https://www.huffpost.com/entry/jackson-pollock_b_4709529
- (٢١) نبيل أبو دية، من فكر فالتر بنيامين في السينما والعمارة، المجلة الفلسفية العربية، الأعداد (٢-١)، عمان - الأردن، مجلد ٥، ١٩٩٧، ص ٣٣-٣٤.
- (22) <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bicycle-wheel>
- (23) <https://fineartmultiple.com/blog/robert-rauschenberg-art-life/>
- (24) <https://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/>
- (٢٥) ما بعد الحداثة فن الفكرة، تر: فخري خليل، مجلة أفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، ع ٦-٥، بغداد، ١٩٩٥، ص ٤٦.
- (٢٦) هنري لو فيغر، مالحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ط١، ص ١٢٦.
- (٢٧) المصدر السابق، ص ١٢٨.
- (٢٨) جوناثان كويلر، نظرية القمامة وفرضيات القيمة، تر: رمضان مهلهل سدخان، مجلة الثقافة، العدد الرابع، ٢٠٠٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٨٧.
- (29) <https://www.tallengestore.com/collections/jackson-pollock/products/one-number-31>.
- (30) <https://www.moma.org/audio/playlist/297/36>.
- (31) <http://en.buypopart.com/BuyPopArt.nsf/A?Open&A=8XYUUH>.

المصادر والمراجع

- ١- أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: ميشيال سلمان، المكتبة الإشتراكية، بيروت، ١٩٧٢.
- ٢- أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، سعيد الغنمي، أبو ظبي للثقافة والتراث الإمارات، ٢٠٠٩.
- ٣- إيلايم كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رؤيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.
- ٤- برادبري، مالكولم، وجيمس ماكفارلين: الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- ٥- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١.
- ٦- جوناثان كويلر، نظرية القمامة وفرضيات القيمة، ترجمة: رمضان مهلهل سدخان، مجلة الثقافة، العدد الرابع، ٢٠٠٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- ٧- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.
- ٨- روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.
- ٩- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٢.
- ١٠- سيزا قاسم، القاريء النص - العلامة والدلالة - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.
- ١١- الطاهر بومزير، التواصل اللساني والشعرية: مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٧.
- ١٢- عبد المنعم، تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.
- ١٣- الفن والمتحف، أعرف في الفن المعاصر، مجلة أيوب، العدد ٣٣، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٣.
- ١٤- ليوتار، جان فرانسوا: ما معنى ما بعد الحداثة، نقلا عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، إعداد: بيتر بروكر، ت: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥.
- ١٥- ما بعد الحداثة فن الفكرة، ترجمة: فخري خليل، مجلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، ع٥-٦، بغداد، ١٩٩٥.
- ١٦- نبيل أبو دية، من فكر فالتر بنيامين في السينما والعمارة، المجلة الفلسفية العربية، العددان (٢-١)، عمان - الأردن، مجلد ٥، ١٩٩٧.



- ١٧- نعيم عطية، حصاد الألوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
- ١٨- نوبلر، ناثنان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧.
- ١٩- هنري لوفيفر، ما الحدائثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

المواقع الإلكترونية:

- 20- https://www.huffpost.com/entry/jackson-pollock_b_4709529
- 21- <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bicycle-wheel>
- 22- <https://fineartmultiple.com/blog/robert-rauschenberg-art-life/>
- 23- <https://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/>
- 24- <https://www.tallengestore.com/collections/jackson-pollock/products/one-number-31>
- 25- <https://www.moma.org/audio/playlist/297/36>
- 26- <http://en.buypopart.com/BuyPopArt.nsf/A?Open&A=8XYUUH>



Middle East Research Journal



**Refereed Scientific Journal (Accredited) Monthly
Issued by Middle East Research Center**

Forty-seventh year - Founded in 1974



Vol. 70 December 2021

Issn: 2536-9504

Online Issn :(2735-5233)