



ISSN: 1817-6798 (Print)

Journal of Tikrit University for Humanities

available online at: <http://www.jtuh.tu.edu.iq>

Assist. Prof. Ghazi Laibi
Majid Ph. D.

Middle Technical University / College of
Applied Arts -2021

* Corresponding author: E-mail: amir.bahat@tu.edu.iq

Keywords:

In
fi
C
M
F

ARTICLE INFO

Article history:

Received 4 July, 2021

Accepted 21 Dec 2021

Available online 25 June 2022

E-mail

journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.iq

E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

Journal of Tikrit University for Humanities

Subjective and Objective and their Relationship to Reading the Artistic Achievement of Postmodern Arts

A B S T R A C T

The current research is formed by the subjective and objective variables and their relationship to reading the artistic achievement of postmodern arts by studying the nature of this relationship and the mechanisms of its operation in reading the artistic achievement of postmodern arts, as the problem of the current research was built by answering the following question: What is the extent of the subjective and objective relationship with reading The Artistic Achievement of Postmodern Art? The current research aims to reveal the relationship between the subjective and the objective and their relationship to reading the artistic achievement of postmodern arts. The research community consisted of the artistic products of the postmodern artists represented by (the art of abstract expressionism, folk art, visual art, conceptual art, and the art of Hyperrealism), the researcher chose (5) samples for the sample. For the purpose of analyzing the sample models, the researcher designed an analysis form that included the subjective and objective research variables, from which a set of paragraphs were branched. A sample consisted of (3) models, then the reliability coefficient (0.87) appeared, which is a good indicator of the validity of the form.

The most important results of the research are:-

- 1- The focus on the subject in the artistic work emphasizes the relationship between the subjective and the objective through the integration of expression in adopting the idea of sensory departure to the visual significance.
- 2- The nature of the relationship between the subjective and the objective is affected by the operational vision of scientific knowledge according to experimental methods and varied between performance, technique, and scientific and technical media.
- 3- The relationship between the recipient and the aesthetic intellectual propositions of postmodern arts begins from an interaction between the elements of art itself and the means, mechanisms and idea used in its production.

© 2022 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: <http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.29.6.2022.21>

الذاتي والموضوعي وعلاقتها بقراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة

أ.م.د. غازي لعبيبي مجيد / الجامعة التقنية الوسطى / كلية الفنون التطبيقية

الخلاصة:

يتشاكل البحث الحالي بمتغيري الذاتي والموضوعي وعلاقتها بقراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة

عن طريق دراسة طبيعة هذه العلاقة واليات اشتغالها في قراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة، اذ تم بناء مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة عن التساؤل الاتي: **ما مدى علاقة الذاتي والموضوعي بقراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة؟**

اذ يهدف البحث الحالي الى الكشف عن العلاقة بين الذاتي والموضوعي وعلاقتها بقراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة.

تكون مجتمع البحث من النتاجات الفنية لفناني ما بعد الحداثة المتمثلة ب(فن التعبيرية التجريدية الفن الشعبي، الفن البصري، الفن المفاهيمي، فن السوبريالية)، اختار الباحث منها خمسة نماذج للعيينة. لغرض تحليل نماذج العينة قام الباحث بتصميم استمارة تحليل تضمنت متغيري البحث الذاتي والموضوعي وتتفرع منها مجموعة من الفقرات، تم عرضها بصيغتها الاولى على مجموعة من المحكمين للتأكد من صلاحية مكوناته لقياس الهدف الذي وضعت لأجل قياسه، كذلك تم استخراج معامل الثبات لهذه الاستمارة عن طريق تطبيقها على عينة تكونت من (٣) نماذج، فظهر معامل الثبات (٠.٨٧) وهو يعد مؤشراً جيداً لصلاحية الاستمارة.

اما اهم النتائج التي توصل اليها البحث، فهي:-

- ١- ان التركيز على الموضوع في العمل الفني يؤكد على العلاقة بين الذاتي والموضوعي من خلال تكامل التعبير في تبني فكرة الابتعاد الحسي الى المدلول البصري.
- ٢- ان طبيعة العلاقة بين الذاتي والموضوعي تتأثر بالروية الاشتغالية للمعرفة العلمية وفق اساليب التجريبية وتنوعت بين الاداء والتكنيك والوسائط العلمية والتقنية.
- ٣- ان العلاقة بين المتلقي والطروحات الفكرية الجمالية لفنون ما بعد الحداثة تبدأ من تفاعل بين عناصر الفن ذاته والوسائل والاليات والفكرة المستخدمة في انتاجه.

الكلمات المفتاحية: الذاتي - الموضوعي - فن ما بعد الحداثة.

الفصل الاول/ الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

في ظل المتغيرات التي يمتلكها الفنان والمتمثلة في قدراته الفكرية وتجاربه المتعددة واسلوبه في مجال اختصاصه، فضلاً عن ما يحمله من معايير قيمة ترتبط غالباً بفكرة وهي تؤدي بالنتيجة الى انعكاسات تتسم بطابع الذاتية.

لذا يعد الفن نشاطاً انسانياً ثري يشكل مساحة كبيرة ذات اهمية في المنجز الانساني بالإضافة الى الوجود والممارسة الابداعية الفنية والاستفادة من البيئة المحيطة للفنان بالرسم. ان الذاتية في الفن هي الرابطة التي تربط بين الفنان واثره الفني والموضوعية هي الاتجاه الذي يوضح العلاقة بين الفن

والبيئة الفنية. فالقول بان ذلك الفن ذاتياً اي الرجوع الى ذوق الفنان وهذا اللون موضوعياً يعني ان ذوق الفنان لا دخل فيه اي انه يعتمد على الخبرة العلمية في تفسير الظاهرة الفنية. (بهنسي، ١٩٧٧: ٤٧)

اذ يتركز الجمال في خيال (الفنان المبدع) لذا فان الابداع الفني بين صورة جديدة تحتوي على الصفة الجمالية التي اعتمدت على التفسير وتنظيم الاشياء غير المتفاعلة في اشكال الطبيعة، فالعمل الفني يفسر الاشياء بطريقة التعبير الفني لذا فان جمال الاشياء لا يكون مستقلاً عن فهم الانسان وهذا الفهم يخضع للتطور عن طريق تفاعل الفنان مع الطبيعة والمجتمع وتأثير الاشياء ضمن عمل الفنان من خلال ابداعه الفني.

ثمة علاقة بين الذاتي والموضوعي في فنون ما بعد الحداثة، اذ يسعى البحث الى كشفها وهي كما معرفة علاقة تماهي، اي ان الذاتي موضوعي والموضوعي ذاتي، مثل علاقة الجمالي بالفني، فالجمالي فني، اي ان الذي هو حسي هو عقلي في الآن ذاته، والفني هو جمالي، أي ان الذي هو عقلاني تكون نتيجته الحسية جمالية.

بناءً على ما تقدم فقد تلمس الباحث مشكلة بحثه عن طريق صياغة التساؤل الاتي:

ما مدى علاقة الذاتي والموضوعي بقراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة؟.

اهمية البحث: تبرز اهمية هذه الدراسة عن طريق تناول:

- ١- مفاهيم مهمة ذات علاقة بالفن حيث توفر معلومات جديدة حول موضوع البحث عن طريق توفير اطر نظرية تتعلق بالذاتية والموضوعية وعلاقتها بالمنجز الفني في فنون ما بعد الحداثة.
- ٢- يرفد هذا البحث بمادته الموضوعية بناءً معرفياً جيداً للقائمين على العملية الفنية بالاعتماد على الاسس التي توضح مدى العلاقة بين الذاتية والموضوعية في فنون ما بعد الحداثة.
- ٣- يعد البحث اضافة معرفية تضاف الى بحوث اخرى في مجال الفنون بتناوله لماهية العلاقة بين الذاتي والموضوعي في فنون ما بعد الحداثة.

٤- يفيد المختصين والباحثين في ميدان الفن التشكيلي من خلال الاطلاع على نتائج البحث.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:-

الكشف عن العلاقة بين الذاتي والموضوعي وعلاقتها بقراءة المنجز الفني لفنون ما بعد الحداثة.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يأتي:

دراسة طبيعة العلاقة بين الذاتي والموضوعي في النتاجات الفنية لفناني ما بعد الحداثة المتمثلة بالحركات الفنية (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، الفن البصري، فن السوبريالية، الفن المفاهيمي).

تحديد المصطلحات:

١-الذاتي: عرفه الباحث اجرائياً:

هو مجموعة من المشاعر والعمليات التأملية التي يستدل عنها عن طريق سلوك يمارسه فنان فنون مابعد الحداثة في انجاز نتاجاتهم الفنية يعتمدون فيها على مستوى وعيهم وتفكيرهم ويعملون على اتباع اسلوب ينظم به مكونات النتاج

٢-الموضوعي: عرفه الباحث اجرائياً:

الموضوعية في المواقف الفنية التي تمثل الحالة العقلانية الموجهة لاستجابات فنان فنون مابعد الحداثة بعد ادراكهم للأشياء الموجودة في البيئة التي يعيشونها عن طريق توصيفها فكرياً وتحويلها الى مضمون يتم التعبير عنها بالرسم، اذ يتسم بكونه يمثل وجوداً بالنسبة للذات، فتعمل على تنظيم مستمر للعمليات الانفعالية والادراكية والمعرفية التي تشكل ركائز في عملية الانتاج الفني.

٣-فن ما بعد الحداثة: عرفه الباحث اجرائياً:

يقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي حركة خليط من الفن التقليدي وفن اللافن وفن الصدفة وثورة جمالية على بنية النتاج الفني وعلاقته الشكلية واللونية وتؤدي الصدفة دوراً رئيسياً فيها واحداث تغير جسيم في العلاقات في بنية الانتاج الفني.

الفصل الثاني / الاطار النظري

الذاتي والموضوعي في الفلسفة:

يعد ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠)م المؤسس الحقيقي لهذه الفلسفة في العصر الحديث على وفق مبادئه التي توصل اليها (انا افكر اذن انا موجود) "فلسفة ديكارت اقرت بوجود جوهرين مختلفين هما جوهر المفكر (الذات) والجوهر المادي (الموضوع) وفي الوقت الذي أكد فيه (ديكارت) استقلالها عن بعضها، وقال ايضا بترابطهما باعتبارهما عالمين عالم الفكر (الذات) وعالم المادة (الموضوع) اي نفهم من ان كل نوع من هذين النوعين مستقل بوجوده عن الآخر، وان كانت الصلة بينهما مشتركة ومتبادلة". (فضل الله، ١٩٩٦ : ١٠٣)، اذ اكد اولوية الذات وثانوية العالم الخارجي وعلى العكس من ديكارت اراد سبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧)م ان يرجح الحقيقة الى اللانا اي العالم الموضوعي، اذ يجعل من الذات نتاج الموضوع (امام، ١٩٩٠ : ٣٠٥). اما (جورج باركلي) جعل الذات اساس الوجود الخارجي فالوجود عنده فكرة ذاتية (امام، ١٩٩٠ : ٢٦٧). بينما اشار (عمانوئيل كانت) حول مفهوم الذات تتمثل عنده بالشعور والتفكير كونها مصدر الصور الذهنية وتقابل الواقع الخارجي الذي لا وجود له من دون الذات لأننا لا نستطيع معرفة الاشياء الا بوجود الذات العارفة (حنفي، ١٩٨٨ : ٤٥١-٤٥٢)، ومع (فخنه ١٧٦٢-١٨١٤)م اخذت الذات ترتقي ويصبح لها مكان مرموق لا مثيل له، فيشير: (انك لا تعني في كل ادراك الا ذاتك) لان كل ما في العالم يرجع للانا او الذاتية، واعاد صياغة هذه الثنائية ضمن قالب رئيسي واحد

رجح كلا من الشيء والذات وذلك بجعل الذات تكون كل شيء في الوجود حيث كل ما هو موجود ولا شيء غير ذاتنا وكل معرفتنا ان هي الا معرفة ذاتنا ورغم تأكيد (شلينج) لموقف (فخنه) في باد الامر الا انه عاد ترتيب فكرته حيث قلبها من نزعتها الذاتية الى حيز مهم الموضوعي. (حنفي، ١٩٨٨ : ١٤٩).

اما في الفلسفة الحديثة فالذات لها معنى ابستمولوجي (معرفي) فهي ذات معنى وجودي واقعي شخصي وهو للإنسان بأكمله جسداً وروحاً وعاطفة، يعد الذاتي وجود الى الذات والاعتداد بالفكر وحده فكل شيء يقوم على اعتبارات شخصية اما الموضوعي فهو رد كل الوجود الى الموضوع المبدأ الواحد المتجاوز للذات، فالذاتية تعني ان التفرقة بين الحقيقة والوهم لا تقوم على اساس موضوعي، فهي مجرد اعتبارات ذاتية، وليس ثمة حقيقة مطلقة، اما الموضوعية فتحاول ان تصل الى قواعد عامة يمكن عن طريقها التميز بين الاشياء.

كما يرى (فرويد) في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات الذاتية المكبوتة في النفس عن طريق المخيلة ان عالم الخيال مستودع لعملية الانتقال من مبدأ اللذة الى مبدأ الواقع، اذ ان عالم الاشباع الخيالية الذاتية للفنان هو الرغبات اللاشعورية مثلها مثل الاحلام التي يرى فيها مفتاحاً لتشابكات الحياة وتعقيداتها، لقد اكد اللاشعورية هي مصدر المتعة التي يحصل عليها المتلقي للعمل الفني وتفسيره للإدراك الذاتي يكمن في اللاشعور، اذ يحتل اللاشعور مكانة محورية في التحليل النفسي (رالف، ١٩٨٦ : ٤٣-٣٥).

وقد اكد (شاكر) ان موضوع الذاتي والموضوعي لدى (فرويد) ان لم يكن هو الحاسم بينهما كما لو كان موضوعاً واحداً وان متعة التلقي هي متعة الابداع، ان المتعة الخيالية والواقع الموضوعي، هي التواصل مع الآخرين. (شاكر، ٢٠٠١ : ١٢٩)

كما اشار (ستوري م) ان مفهوم الذاتي في المعرفة الفنية هو موضوعي من حيث نظمه المتحولة واعادة صياغة التفرد بالحد الأدنى من الخصوصية، فالذاتية والذات مصدر باعث وفاعل داخل العملية الابداعية في حركات الرسم الحديث بشكل خاص فالذاتي يظهر بأشكال مختلفة باستتاده للمنطلقات الجمالية والاسلوبية في الفن الحديث. (ستوري، ٢٠٠٧ : ٥)

بناءً على ذلك يتضح (للباحث) ان مفهوم الذاتي مجموعة من الحقائق او الافكار المتقاربة او الصور الذهنية يستطيع خلالها الفنان ان يتصورها في موضوع فنون ما بعد الحداثة، فموضوع الذاتي نزعة ترمي الى الذات بمعنى الاستغلال الشخصي والموضوعي، بمعنى الشامل والواقع والحقيقة وارتباطهما يدل على الانفراد والتميز والادراك والشمولية وليست هناك حدود واضحة ودقيقة بل متغيرة باستمرار وتعد هذه الثنائية (الذاتي والموضوعي) تقابل الفردي والجماعي، الداخلي والخارجي، الذاكرة والابداع، الجزء والكل، فالعمل الفني لا يهتم بالصفة المفروضة على ذات الفنان كونها تنبع من خارج

ذات الفنان، فالعمل الفني خلق حر مصدره ذات الفنان غير المقيدة بقوانين، فالذاتية وحدها تستطيع ان تستخلص الرائع او الجميل وتكمن اهمية الذاتي كسمه من سمات المعرفة الفنية.
فنون ما بعد الحداثة:

ان نشوء مفهوم ما بعد الحداثة كردة فعل لحالة التشوش التي اعقبت الحرب العالمية في اوربا ومثلت تجلياته الاولى خلال الثلاثينات تحدياً لنزعة الحداثة، وان المفهوم قد وجد تفتحاً فعلياً ايامها في الولايات المتحدة مع ظهور الوعي الامريكي في فن العمارة والفنون الاخرى (حافظ، نت: ٥)، وصياغة ما بعد الحداثة في مفهوم محدد وهو ما عبر عنه (الان ثورين)* حيث ذكر انه نتيجة حركة فعلية ممتدة (تورن، ١٩٩٧: ٨٥) ترتبط بمجتمع سيادة المعلوماتية والحرية الفردية المتطرفة تتسحب من التجريد والالتزام السياسي الى ممارسة جمالية منغمسة في الذات.... فاشكالياتها في حد ذاتها فيما يتعلق بالحقيقة والوجود والزمن والقيمة تجعلها مجرد رؤية شبة فلسفية لنمط حياة ما بعد الحداثة. (هاند، ٢٠٠٤ : ١٤٦)

لقد شهد عصر ما بعد الحداثة ثورة وتحول في التقنيات والنظريات والاساليب والمناهج بعد الحرب العالمية الثانية خاصة بعد هجرة الكثير من الفنانين الاوربيين الى أميركيا مما ادى الى قطع الصلة بالماضي وبداية ثقافة ما بعد الحداثة، فكانت البداية تقوم على هدم القيم والخطاب الرافض للكلي وتكريس النسبي مقابل الحتمي والتاريخي.

اذ اشار (الرويلي) ان فنون ما بعد الحداثة عملت على محاكاة الواقع في كافة الفنون كالرسم والمسرح والسينما في عصر الثقافة الاستهلاكية والتشطي والتشتت ورد فعل على الحداثة وثوابتها وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني ورفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغير المستمر، والسعي وراء الشكل المفتوح والفوضى التخريبية، والادائية الفردية والتشتت. (الرويلي، ٢٠٠٤ : ١٤٢)

كما اكد (القره غولي) ان فنون ما بعد الحداثة كانت تبني على وفق معالجات بنائية تحكم طبيعة البناء الانشائي والوظيفي من جهة، وتقويض امكانية الاستعاضة الفكرية ببواعث العلاقة التي تربط النظام باللائظام في المعرفة الجمالية للفنون من جهة اخرى، وخلق فنون تعتبر الجمال كقيمة اعتبارية الى مستوى الاعتماد على المنتج الاستهلاكي ومستوى الرغبة في تداوله كنوع او بضاعة او سلعة استهلاكية تمثل حاجة انسانية. (القره غولي، ٢٠٠٥ : ١٠٩)

* يعتبر ألان تورين من أهم علماء الاجتماع المعاصرين. وهو فرنسي الأصل، من مواليد سنة ١٩٢٥. تأثر ألان تورين منذ شبابه بأشكال عديدة من الرفض السياسي، وبناء عليه، جعل تورين سوسيولوجيا مناضلا بكتاباته التي تتميز بجدة منظورها إذا لم نقل منظورها الثوري الميلاد: (العمر ٩٥ سنة)؛

بناءً على ذلك يتضح (للباحث) ان هدف ما بعد الحداثة يتمثل في دمج الفن بالحياة، وان الفن ينتج من شعور واحساس الانسان بانه حي ومتفاعل في حياته، والارتقاء الثقافي الى مستوى مدركات العصر.

الذاتي والموضوعي وما بعد الحداثة:

ارتبطت الحداثة بمبدأ الذاتية الذي شكل مضمون ما يسمى بالنزعة الانسانية ومرجعيتها الذات الانسانية وفاعليتها، وحريتها ويرى هجل ان مبدأ الذاتية قد فرضته احداث تاريخية منها عصر التنوير والثورة الفرنسية، والاصلاح الديني، اذ اصبح الايمان مرتبط بالتفكير الشخصي في حين كان الايمان التقليدي قائماً على الاتباع والخضوع للقوة والتراث والتقليد، والثورة الفرنسية فرضت اعلان مبادئ حقوق الانسان. (بهنسي، ٢٠٠٦ : ٢٥)

فالحداثة تشترط الذاتية الفردية، ولا يلزمها قانون لان القانون يكبلها، وهذا ينطبق كثيراً على التحولات في الفكر الاوربي. (عبود، ١٩٨٩ : ٤٩)

ان هدف فنون ما بعد الحداثة هي دمج الفن بالحياة وبهذا تسعى فنون ما بعد الحداثة اذابة الفوارق بين التيارات الفنية المختلفة بعد الحرب والتطور الاقتصادي والثقافي فكانت مهمة الفنانين جسيمة بعد التغير المتسارع في نمط الحياة وكذلك مستوى الابتكار الفني ولا شك ان البيئة حين يطراً عليها تغير من الناحيتين المادية والروحية فأنها تتطلب اساليب جديدة من التغير. (حنفي، ١٩٨٨ : ٥١٠)

فالفن اصبح متغيراً كلياً مع اللون والخامات والعناصر المستخدمة في العمل الفني ان ما يربط التعبيرية بفنون ما بعد الحداثة هو انها تركز على الانسان والذات الفردية. الانسان خالقاً للأفكار ومفسر العالم الموضوعي، وقد اهتمت التعبيرية بالإنسان وطموحاته وغربته وهذه الغربة ازدادت قوة ووضوحاً في عالم ما بعد الحداثة ومما جعل فنانين الحركات الجديدة يربطون بين اعمالهم وتفشي التعبيرية الاولى تحت تسمية التعبيرية التجريدية. ان المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات رفضها لتقاليد وتراث انتاج الاعمال الفنية التقليدية وسعى الفنان الى التجريب مع المواد الجديدة والتوصل الى اعمال تعتمد السرعة في تنفيذها لا تشكل انعكاساً للواقع، انما انعكاس لدوافع نفسية ذاتية، وخطاب ما بعد الحداثة يكشف لنا تأسيساته عبر عملية التعبير عن تجربة ذات الفنان وبهذا يعد الخطاب الجمالي ما بعد الحداثوي اكثر صلة بقضايا الفكر والثقافة المعاصرة. (وادي، ٢٠٠٧ : ٥٨-٦٩).

بناءً على ما تقدم فقد ظهرت مجموعة من الاتجاهات الفنية التي اسست فنون ما بعد الحداثة منها (التعبيرية التجريدية - الفن الشعبي - الفن البصري - فن المفاهيم - الفن الرقمي - الفن الحركي - فن التجميع - فن السوبريالزم)، لذلك فان الباحث اعتمد عينة من هذه الاتجاهات لتطبيق اجراءات البحث عليها منها:-

١- التعبيرية التجريدية:

حركة فنية ظهرت في الولايات المتحدة الامريكية خلال الاربعينات والخمسينات من القرن العشرين وانتشرت بعد ذلك في اوربا، تركز على الفكرة القائلة بان الالوان والاشكال والخطوط اذا ما تم استخدامها بحرية في تركيب تكون اقدر على التعبير منها حين تستعمل لتمثيل الاشياء لذا اصبح هذا الاتجاه البوابة الكبيرة للانفتاح على بداية التيارات الفنية المعاصرة، فضلاً عن اعتبارها اسلوب في فن الرسم، اذ اعتمدت التعبير الفني عبر تكوينات مختزلة -تجريد نفذت بتقنيات مختلفة مثل التقطير والتلطix انقلبت على المفاهيم والقواعد التقليدية في الفن بحيث اكدت على التغير التلقائي للوحة واطلاق الحرية للفنان لان يقوم بضربات كبيرة بالفرشاة وكان بعضهم يرسم عن طريق القاء الالوان مباشرة على سطح قماش الرسم، واكدت على التعبير الشخصي العفوي، القيم الفنية الحرة، المعالجات التقنية للرسم، التمثيل الذاتي للرسم، التأكيد على المشاعر والاحاسيس، وكيفية الرسم بتلقائية وعرفت بـ(الآلية) (محمود، ١٩٨١ : ١٤٥) متأثرة بفرويد واندريه لتجنبها المراقبة العقلانية، كما اطلق عليها في امريكا اسم (التصوير العقلاني) اي التأكيد على الانفعالات الذاتية للفنان وليس تعبير من الواقع المحسوس، او (التصوير التحركي) او (الحركي) (محمود، ١٩٨١ : ١٨٣).

ومن اشهر فنانيها (جاكسون بولوك ١٩١٢-١٩٥٦) فقد كان يعتمد على التلقائية الفنية في عملية انتاج اللوحة اي هناك نقطة مركزية واحدة يتمركز حولها العمل الفني، استنبط طريقته المشهورة التقطير او التنقيط لاستخدامها في رسومه من اجل تفعيل طروحات الرسم الحركي وذلك يسكب وتقطير الطلاء اللوني على اشكال وخطوط العمل الفني وقد اشرك جسده كله في عمليات انتاج واخراج نتاجاته. (محمود، ١٩٩٦ : ٢٠٢)

كذلك يقف (وليم دي كوينغ ١٩٠٤-١٩٩٧م) في نتاجاته الى جوار (بولوك) في اهميته وموهبته واسلوبه الى تأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية وانتاج (دي كوينغ) تعبيرية تجريدية موضوعية اعتمدت اللاموازنة فيها لإحداث قلق ليطلق نحو المتلقي عاطفة وانفعال واصرارها على الفكرة التعبيرية فهو يعتمد اللاوعي لمحرك فعلي لتحطيم الشكل الانثوي داخل الاطار العام للوحة فقد تناول المرأة كموضوع وبرؤيا اتسمت بالغموض والضبابية عن طريق العشوائية المفرطة لتعزيز الفكرة الموضوعية المفعمة بالعاطفة والانفعال، "منحت الشكل المرسوم بطريقة شخصية اكثر مباشرة والمتمثل بالمرأة التي قد لا تمثل المرأة الحقيقية الا انها تمثل شحنات عاطفية بفضل طبيعة الموضوع (المرأة) التي استخدمها للتعبير عن دواخل شخصية". (باونيس، ١٩٩٠ : ٢٥٤).

٢-الفن الشعبي: لقد كان الفن الشعبي مرتبطاً بالبيئة الاجتماعية بالعالم الامريكي والتي تهتم بالسذاجة التي تعد احد مظاهر الحالة الذهنية وثابت التعبير للفن الامريكي اذ تلتقي في كثير من مظاهرها مع التصوير الامريكي الساذج في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مما دفع للفن الشعبي ان يكون بمثابة اعادة تقييم بصري للأشياء والاحداث.

(محمود، ١٩٩٦ : ٢٦١-٢٦٢)

فالفن الشعبي يمثل مرحلة متطورة في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين وكان يتناول وسائل الاعلام والمسلسلات الهزلية والمنتجات الصناعية الاستهلاكية والاعلانات والدعاية للاسواق وقد استخدمت كوسائل تركيبية يمكن استثمارها في اشكالياتها الشكلية والموضوعية، وقد لاقت هذه الطروحات رفضاً من قبل بعض منظري الفن وقد اعتبر الفن التجاري يضاهي جودته الفن الحقيقي ورفض التمييز بين الفن التجاري والفن غير تجاري. (Smith, 1987, p.226-227)

ان فن الشعبي يمكن ان "يصور بيئة المستهلك وذهنيته، فالقبح يصبح جمالاً والموضوع يثار بالنسبة لحالة القناعة بموقف الفنان، فالتصميم التجاري فعلاً الذي يكون ضمن اطار الفن الشعبي تكون نسب البيع فيه عالية جداً حيث يمثل جذباً كبيراً للمجتمع".

(سمث، ١٩٩٥ : ٦٤).

ان رسوم الفن الشعبي عملت على نقل الواقع البيئي كجوهر واستكشاف لما يمكن ان تحدد به ثقافة المجتمع ولا سيما ان ثقافة الفن الشعبي هي نتاج للتحويلات الفكرية والصناعية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية والتي جاءت بمعايير جديدة من الديمقراطية، الازياء، التصميم التجاري، فثقافة البوب هي جزء من انتاجها والفن الشعبي يمس حياة المجتمع بكافة طبقاته ومستوياته الثقافية والتعبير عن البيئة الاجتماعية في ضوء الراسمالية الاستهلاكية ويرجع اسلوب البوب الى الدادائية والتلقائية الاولى التي رفعت كل القيم السائدة والثانية جسدت باستنباطها الكولاج كوسيلة لاستكشاف الاختلاف بين التشبيه والحقيقة.

(سمث، ١٩٩٥ : ١٠٤)

وقد ركز الفن الشعبي على الحقيقة الموضوعية وليس على معتقدات الناس وآرائهم وترفض كل ما هو خالي من القيمة الاجتماعية لتصوير جميع جوانب الحياة لا بصورة محاكية، انما كواقع ملموس من خلال المظاهر اليومية للوجود، اما ابرز الفنانين لهذا الاتجاه (روشنبرغ - اندي وارهول - توم ويسلمان).

٣-الفن البصري: ان التطور العلمي والتكنولوجي الذي ازدهر في ستينيات القرن العشرين ادى الى ظهور اشكال جديدة للتعبير وتحول مفهوم الحرية رافقها تطور في مفهوم الذات وصولاً الى التلقي واهمية الفهم الانساني في علاقته بالعالم تجسدت تلك التحويلات في تيارات فنية ربط بينها عامل مشترك واحد هو (استثمار معطيات الاحساس البصري وما يتركه النتاج الفني في ميكانيكية الادراك البصري من استقصاء للإيهام البصري المضلل للعين الذي تحددت تفسيراته بين رؤى موضوعية وذاتية). (محمود، ١٩٨١ : ٢٤٠)

اذ يؤكد الناقد (عفيف بهنسي) "ان مصطلح الفنون البصرية العلمية كالمنظور الخطي والهوائي وكالتلوين الطبيعي، وما فيه من تدرج وتقابل ينشأ من تحليل الضوء او اللون الابيض". (بهنسي، ٢٠٠٦ : ٣١٨ - ٣٢٠).

وقد برزت تيارات فنية تعتمد على خداع البصر بحيث اطلق عليها اسم الفن البصري كونه يعتمد على حاسة البصر في الاستجابة والتلقي للنتاج الفني كما نال الفن البصري اهتماماً واضحاً في الستينات فقد اقيم معرضاً للفن البصري لأول مرة في متحف الفن الحديث في نيويورك حمل عنوان (العين المستجيبة The Responsive)،

لذلك يتميز الفن البصري باقتصاره على الوان محدده (اسود، ابيض) بمعنى الوان مباشرة ان المحاولات الاولى التي قام بها فنانون اوربيون ممن التزموا بالفن البصري في مفهومه الشامل اقتصرت على استخدام الاسود والابيض فضلاً عن ان المساحات البيضاء تبدو وكأنها رمادية اما النقاط السوداء فتظهر وكأنها تتحرك امام عين المتلقي.

(محمود، ١٩٨١ : ٢٤٠)

فما نراه عند (برجيت رايلي Britget Riley) التي تميزت بأشكال يرتبط البعض منها بالآخر وفق تطابق متسلسل بشكل رياضي محسوب فكانت نتاجاتها تقتصر على اللونين الابيض والاسود (حسام، ب،ت: ٤١)، وحاولت (رايلي) اثارة الجدل بين ثنائيات عديدة كنوع من الحوارات المتناقضة بين تراكيب وضعتها على سطح النتاج البصري بإثارة احساس الانبهار والحيرة في عين المتلقي بحركات بصرية مركبة وضعتها اسرع / ابطأ الالوان الباردة، الالوان الحارة، الفراغ البؤري المغلق/ المفتوح، التكرار المخالف للحدث التكرار المطابق للحدث، التزايد، التناقص، الساكن، الفعال، الاسود، الابيض) التي تشكل حافزاً لتمييز الطاقة الصورية وماتعكسه من طاقة جمالية وعاطفية (القره غولي، ٢٠٠٦ : ٤٥).

وكذلك خلقت (رايلي) سلسلة من الصور الملونة المدهشة التي تكشف عن طريق جعل لون ما وبوسائل بصرية يتسلل الى لون اخر وكان سطح الصورة يتحرك من اللون الدافئ الى البارد عبر تطور التدرجات اللونية وكأنه يترقرق بحيوية عضلية ديناميكية حركية. (سمث، ١٩٩٥ : ١٥١)، اما اشهر فناني هذا الاتجاه (فاسارلي - سوتو).

٤- فن السوبريالية: حركة فنية بدأت في اواخرالستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين في اوربا واشتهرت في الولايات المتحدة الامريكية شملت الرسم والنحت وهي تتألف من صور فوتوغرافية ولها تسميات مختلفة منها (الواقعية المفرطة، والواقعية الاعلامية، وواقعية الصور الفوتوغرافية، ويعد (مالكوم مورلي) اول من صاغ مصطلح السوبريالزم (يمكن عدها محاولة جديدة ومختلفة كل المسائل المطروحة التي تشكل استمرار بتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والقصور والشخصيات التاريخية والواقع بتفاصيله الدقيقة التي تظهر خفايا بعيدة عن رصد العين البشرية التي تلتقطها العدسة بكل تفاصيلها لتتمثل بواقعية مفرطة (محمود، ١٩٨١ : ٢٨٤-٢٨٥).

فالهدف للسوبريالية تقديم مظهر انيق ودراسة جديدة للواقع باعتماد الكلي على الصور الفوتوغرافية على خلاف فن البوب ارت الذي ركز بصورته على التصميم التجاري ولكن ما ان تصبح الصورة امامنا حتى نشعر بان هدف السوبريالية بالاساس هو هدف اي فنان وهي ملء مساحة الصورة بحضور واقعي ممتع، شأنها شأن الفن الشعبي الذي ما ان ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية ناجحة. (ريد، ١٩٨٩: ١٦٣)

وقد اشار (ريتشارد استيس) رسم بالدقة المتناهية في نقل التفاصيل والملاح وفي تحديد لعدسة الكاميرا واسلوبه الذي اعتمد على البناء الهندسي، فقد تميز بالتشديد في المحاكاة، اذ يرسم مشاهد من شوارع نيويورك وهو بذلك يؤكد اهميتها كشاهد على الوعي التاريخي الا انه اضاف بعض التنظيم على التكوينات التي يصورها وكلما تمعن المتلقي في نتاجاته يشعر انه يعتمد على بناءات هندسية منتظمة بعناية من النوع الذي يصعب على الكاميرا وحدها اكتشافها (محمود، ١٩٨١ : ٤٦١). فقد مارس استيس نوع من التظليل في رسومه التي تبدو مستسخة عن الصور المأخوذة منها الا انها تقدم في الحقيقة معالجات انشائية تخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث واكتماله. (القره غولي، ٢٠٠٦ : ١٦٨)

فالفنان السوبريالي يتميز بتقنية عالية وسلسلة ينتقدها لتنافس الصورة الفوتوغرافية في واقعيته، فبعد ان يمنح الفنان الاشكال حقيقتها يعود تعريفها من واقعيته ليظهرها فجأة بأسلوب غير منطقي يفوق الواقع كما في نتاج استيس (الجسر)، اما اهم فناني هذا الاتجاه (مالكوم مورلي - ريتشارد استيس - رالف كوتنغ).



٥- الفن المفاهيمي: حركة فنية انتشرت في الولايات المتحدة

الامريكية في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين وانطلقت من اتجاهات فكرية حاولت دمج الفن بالحياة واعتبرت الفكرة هي العنصر الاساسي في العمل الفني وان الشكل واللون في الرسم، اللغة في الادب، الايقاع في الموسيقى كلها عناصر هامشية يمكن الاستغناء عنها وبذلك استخدمت في الفن التشكيلي النفايات وبقايا الالات والاجهزة في اللوحات والتماثيل التي يكون الغرض توصيل محتوى الفكرة ثم الاستغناء عنها. (جيمينز، ٢٠١٢ : ١٨٢)

يعد (دوشامب) اول من قدم عملاً فنياً مفاهيمياً وكان بعنوان النافورة وهو عبارة عن مبوله خزفية جاهزة ذيلها بتوقيعه تخلق عن الجمال والمهارة والندرة باعتبارها اساسيات لصنع العمل الفني وتعتبر النافورة مثالا لفكرة الفن المفاهيمي الذي يصل لأقصى درجات التناقض والتأويل بصفته جسماً عادياً يحوله الفنان لعمل فني عن طريق اضافة فكرة ممنهجة يمكن تفسيره وتأويله بأكثر من طريقة ونجحت المفاهيمية بتوسيع حدود الفن بوعي ذاتي وكثير من الفن المفاهيمي هو وعي ذاتي او مرجع للذات

(محمود، ١٩٩٦ : ٢٩٧). اصبح كل فنان يستطيع ان يقدم ما يريد اعمال غريبة وكل منهم فنان لحركة فنية بذاته فالحرية متاحة للجميع.

فالفن المفاهيمي حارب التقاليد الفنية وحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والتخلص من الفن بحد ذاته بل من اشكاله التقليدية وطرق استهلاكه بمعنى ان يتمتع الفنان عن تقديم عمله كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن ويعمل الى ابراز الواقع احياناً كما هو كقيمة جمالية والاساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم. (محمود، ١٩٩٦ : ٢٨٠)

لقد جاءت الاعمال الفنية للفن المفاهيمي بأشكال متعددة منها الكتب الصغيرة والنصوص المزيفة المصورة ومنها صور الافلام او كلمات مكتوبة على جدران المعارض الفنية بالإضافة الى لوحات مصممة بصيغة رياضية هندسية التي تحاول ايجاد التعبير عن فكرة او اخراج لموضوع ما. (الصوفي، ٢٠٠٦ : ٢٦٦)

كما اعتمد الفن المفاهيمي في طروحه على عوامل مساعدة يكون الاله والمكننة والتقنية الحديثة والاضاءة عامل مهم في ايصال الفكرة للمتلقي وكذلك اصبح المتلقي في الفن المفاهيمي جزء من محيط العمل الفني وكذلك في طرح قضايا فكرية اجتماعية وعلمية او قضايا ابداعية، اذ انبثق عن هذا الاتجاه عدة اتجاهات اخرى منها (الفن لغة - فن الجسد - فن الارض)، اما شهر فناني هذا الاتجاه (دوشامب - كوزوث - لورنس وينر - سمشون).

مؤشرات الاطار النظري:

١- يستند الادراك الجمالي بالمحصلة ابعاداً تكوينية لا تتخلى عن تفاعلية تمتزج بين ماهو ذاتي وما هو موضوعي الذي يكشف مكامن الجمال باختبار زوايا الادراك في تحسس الجمال والتي تخضع الى الية ذاتية في تحديد المعالجات التوظيفية برؤية فاعلة تحدد نوع الادراك الجمالي.

٢- يستوحي الفن الشعبي ادواته من الثقافة الشعبية وتستفيد هذه الثقافة من خصوصية وتعنى اساليبه وكذلك استمد فنانون هذا الاتجاه موضوعاتهم من اعماق البيئة الاجتماعية وعلى هذا كان على الفنان ان ينفذ منجزه الفني باللغة التي يفهما اغلب الناس.

٣- كان لتقدم العلوم والتطورات الصناعية والتكنولوجية ودخول الالة وزيادة المنتجات الاقتصادية الاستهلاكية اثر واضح في ظهور الكثير من الاعمال الفنية التي تأثرت وارتبطت مضامينها ببعض المؤشرات الاقتصادية في مرحلة الخمسينات والستينات من القرن العشرين.

٤- يظهر ان تعدد النتاجات الفنية لفنون ما بعد الحداثة واتسعت بتعدد اساليبها تحت مسميات الاتجاهات الفنية المتعددة لهذا الفن ومنها التعبيرية التجريدية والفن الشعبي والفن البصري وفن السوبريالية والفن المفاهيمي.

٥- خطاب ما بعد الحادثة يكشف لنا تأسيساته عبر عملية التعبير عن التجربة الفنان ذاته مع لحظاته المعاصرة وليس وصف تجارب تسبق ذلك، وبهذا يعد الخطاب الجمالي ما بعد الحداثي اكثر صلة مع قضايا الفكر والثقافة المعاصرة.

٦- تحقيق الموضوعية الذاتية من خلال تحرر الفنان فقد تباينت سبل التعبير الحر بين الفنانين تبعاً للمعايير الذاتية والمعرفية او الموضوعية ففنون ما بعد الحادثة لم تكن اسلوباً او معياراً جمالياً او اخلاقياً بل هي نزعة الى الحياة والتعبير الحر استهوى رسامين اللذين يرجحون العفوية والتكرار والمتداول من قبل المجتمع العقل والنظام والانسجام.

٧- ان فنون ما بعد الحادثة تفتح الباب على مصراعيه امام لعبة الذات والموضوع لتأكيد نفسه على مستوى الفن المجسد الذي لا ينشد الواقعية بل يطمح الى خلق مزيج منوع من عدة اشكال متباينة ثم تفكيكها عن عالم الواقع ونقلها الى عالم موازي وهو عالم الفن الذي ينشد بجمع كل الافكار المتداولة مع الواقع.

٨- استخدام فنانون ما بعد الحادثة خامات مغايرة والممكنة لا مألوفة تنتمي الى عالم السرعة والاستهلاك ولكن بأسلوب مغاير عن طريق انتاج الصورة الجاهزة والبوسترات للفنان وعلب الطعام وغيرها تعطي نمطاً من التداخل الاشكال والالوان في اجزاء من المواد التي تنتمي الى الماضي.

٩- تحطم القيم الجمالية والاخلاقية نتيجة للحروب التي مرت بها الكرة الارضية والتي قوضت ايمان الفنان التشكيلي سابقاً وساد بدلاً عنها فكرة التشويه والهدم.

الفصل الثالث/ منهجية البحث واجراءاته

اعتمد (الباحث) المنهج الوصفي التحليلي في بناء اجراءات بحثه كونه يعد اكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث.

اولاً: مجتمع البحث: نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية واعداد الفنانين ولا سيما في مرحلة ما بعد الحادثة التي تمثلت بالاتجاهات الفنية (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، الفن البصري، فن السوبريالية، الفن المفاهيمي)، فقد اطلع الباحث على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والاجنبية وكذلك ما توفرها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها في تحديد لنماذج العينة التي تخضع للتحليل.

ثانياً: عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة البحث البالغ عددها خمسة نماذج فنية تم اختيارها بصورة قصدية وفقاً للمبررات الاتية:

١- اخذ الباحث بآراء بعض من ذوي الخبرة والاختصاص.

٢- ان تكون الاعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما تمثله مرحلة ما بعد الحادثة.

٣- شهرة الاعمال المختارة وانتشارها اعلامياً واكاديمياً.

٤- العينات المختارة من اشهر نتاجات فناني ما بعد الحادثة.

٥- تم استبعاد الاعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها.

ثالثاً: اداة البحث:

تم تصميم استمارة لتحليل نماذج العينة، قام الباحث ببنائها على وفق متغيري البحث (الذاتي والموضوعي) والمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، فضلاً عن اطلاعه على الدراسات والبحوث العلمية التي تناولت في اجراءاتها موضوعات حول الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة، اذ تكونت هذه الاداة من (٥) محاور رئيسة و (٢٧) محور فرعي كما موضح في الجدول (١) الذي يتضمن مكونات الاستمارة.

متغير الاداة	المحاور		التفاصيل	تظهر بدرجة:		
				كبيرة	الى حد ما	لا تظهر
الذاتي والموضوعي	الوصف البصري	الشكل	ايحاء نفسي - ذاتي			
			يظهر بفعل الحركة			
			يتمتع باللا مركزية			
			يتسم بالتجريد والاختزال			
			يتميز بالتمويه والتشطي والمفارق للواقع.			
		الموضوع	عن طريق الحركة التلقائية			
			عن طريق اللا وعي			
			التكثيف والاختزال			
	تقنيات الإظهار	الوان زيتية				
		الوان اكريلك				
		وتر بروف				
		كولاج				
		التقطير والرش				
		التبقيع والتتقيط				
		التجميع او التركيب				
		الكتابة				
	الخامات	الصناعية				
		الطبيعية				
		المهملة				
		التوظيف المبتكر للخامات				
	الاسلوب والاتجاه	الصدفة				
الذاتية						
التجريب						

			رموز انسانية		
			معاناة		
			ايحاء		
			الشكل عن طريق خامة اللون والملمس	المتغير المستقل	

تم عرض هذه الاداة على مجموعة من المحكمين للتحقق من معامل الصدق، اذ ابدى السادة المحكمين بعض الملاحظات الشكلية على صيغة الاستمارة اخذ الباحث بها وتم تصحيح ما اشاروا اليه ثم اعادتها اليهم مرة اخرى فنالت الصدق التام وباستخدام معادلة (كوبر) لاطهار معامل اتفاق بين السادة المحكمين وبذلك اصبحت جاهزة للتطبيق.

ثبات الاداة:

بعد ذلك ومن اجل التأكد من صلاحية استمارة التحليل في قياس الهدف الذي وضعت لاجل قياسه تم تطبيقها على نموذج من الاعمال الفنية لفن التعبيرية التجريدية لغرض التحقق من معامل الثبات للاستمارة، اذ استعان الباحث باثنين من الاساتذة لغرض تحليل نموذج العينة واطهار النتائج باستخدام معادلة (هولستي) تبين ان معامل الثبات يبلغ (٠,٨٩) وهو يمثل مؤشراً جيداً لثبات الاداة وبذلك فان هذه الاستمارة اصبحت جاهزة للتطبيق.



رابعاً:-تحليل العينات

نموذج العينة (١)

اسم الفنان: جاكسون بولول

اسم العمل: ايقاع الخريف

تاريخ الانتاج: ١٩٥٠م

المادة المستعملة: طلاء على الكانفاس

القياس: ٢٦٦,٧ × ٥٢٥,٨سم

العائدية: مؤسسة حقوق الفنانين نيويورك

تبنى (بولوك) محاولات خاصة في تقديم النتاج الفني بحركات مرهونة بالصدفة من منطلق اللاوعي بحيث ارتبط (بولوك) بالرسم الحركي او التصوير العقلي ورفضه للمفاهيم التقليدية للنتاج الفني واعتماده على التلقائية الفنية، فلم تعد هناك نقطة مركزية واحدة يتمركز حولها العمل الفني بل هناك عدة بؤر تتوزع على كل انحاء اللوحة لجعل عين المشاهد تتوزع على كل زاوية في اللوحة واعماله تملؤها الحيوية والحركة وهو اسلوب (بولوك) في السكب والتقطير اللوني على مجمل اعماله الفنية وتعد هذه اللوحة واحدة من نتاجاته الفنية المهمة، اذ استخدم الفنان التلقائية العالية في تشكيل مجموعات متداخلة

من الخطوط اللونية والتي نفذت بطريقة السكب والرش على مساحة الكانفاس وقد تشكلت نتيجة الى هذا التكيف الخطي واللوني بنية تكوينية كلية اصطبغت بنيتين لونيتين مهيمنين وهما الاسود والابيض على خلفية من الاوكر.

ان طابع التكيف والاختزال في التفاصيل الجزئية يمثل سمة بنائية واضحة تقضي الى انشاء او تكون صورة لا شكلية اي ان (بولوك) كان يستدل في طروحاته الجمالية الى حالات لا شكلية لبنية الشكل، فهو يحول انظمة الصورة الكلية هنا الى اجزاء صورية صغيرة لكنها لا تقضي الى شكل معين، وبالتالي فان الصورة تصبح هنا بمثابة ازاحة بنائية وجمالية.

لذلك يبدو ان (بولوك) كان ينزع الى فرض احياء نفسي- ذاتي وبتلقائية يعتمد على تصوير فعل الحركة وليس الحركة نفسها فالخط والخطوط وكذلك الالوان هنا هو تصوير لفعل الرسم وفعل الحركة وفعل الدلالة ومن هنا كانت بنية الصورة في هذه اللوحة يعبر عن مستوى جمالي من الادراك البصري او الملاحظة البصرية التي تعد فاعلاً للمتلقي اذ تبدو الفكرة البنائية هنا مرتبطة بصورة او باخرى بدلالة الشكل الفاعلية واكتساب اللوحة لغة فلسفية خاصة تهتم بالرؤية البنائية للصورة وتقضي الى تفسير ان مجردة لصورة كلية من جهة اخرى.

نموذج العينة (٢)

عنوان اللوحة: ما هو الذي يجعل منازل اليوم مختلفة.

الفنان: ريتشارد هاملتون

التاريخ: ١٩٥٦

الابعاد: ٨٧×١٨٠سم

المواد: مواد مختلفة كولاج

العائدية: معرض وايت تشابل لندن



ينتمي هذا العمل الى الاتجاه الفني (الفن الشعبي) اذ يمثل العمل ملصق للفنان ريتشارد هاملتون كونه مؤسس على تراكيب للصور والعلامات حيث تشاهد زخم من الصور والعلامات البصرية التي تشكل ظاهر العمل.

لقد ظهرت الذاتية في فنون ما بعد الحداثة عن طريق انساقها من الانغلاق الموضوعي باتجاه الانفتاح على ما هو يومي وشعبي في فنون ما بعد الحداثة وكل ما هو مهم من وجهة نظر الفنان الذاتية.

ففي هذا العمل يصور الفنان كل ما هو ذو قيمة او ما هو مبتذل وذلك لغرض كسر الحدود بين الذاتية والموضوعية على حد سواء تقريباً، وكما بينه الفنان في عمله هذا رجل يمارس رياضة بناء

الاجسام يحمل بيده علامة مكتوباً عليها (بوب) اي الشعبي فضلاً عن مسجل اشربة وامرأة اخرى تقوم بالتنظيف بواسطة المكنسة الكهربائية واثاث منزلي مختلف يوحي بانه صالون وان تلك الاشياء المتفرقة تشكل في محملها منطقة انسجام ما بين الفن والثقافة الشعبية داخلها واندماج بين تلك الحدود المتفرقة.

ان الفن الشعبي يعد محاولة للتزاوج بين ما هو فردي وعام بتمثيل بقدرات الفنان الخلاقة وبين ما هو خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات الاستهلاكية وغيرها وطبيعة ارتباطها بالمجتمع، فعلى مستوى الموضوعية هناك خرقاً للمقدس والعقلاني اذ يستخدم فن ما بعد الحداثة وهذا الاتجاه بالخصوص كل ما هو استهلاكي يومي او المستخدم كرمز او ايقونة، حيث يوظف الفنان كل ما هو عرضي ومستهلك وعرضي، لكنه رغم ذلك يعد نتاجاً للذاتية التي اخذت تظهر في اعمال الفن الشعبي.

لذلك يظهر ان هذه البيئة المنزلية المؤلفة من عدة عناصر تنتمي الى البيت المعاصر تعبر عن روح عالم اليوم وتفاصيله الدقيقة التي تجعله اقرب الى مستودع يزخر بالسلع والادوات الاستهلاكية يتحول معها الانموذج الانساني الى جسر يمثل ثقافة العصر من الجسد الانثوي الانموذجي الى الجسد الرجولي المثالي وكل من الجسدين قد اخضع للتعديل.



نموذج العينة (٣)

اسم العمل: كرسي واحد وثلاثة كراسي

اسم الفنان: جوزيف كوزوث

المواد: مواد مختلفة

تاريخ الانتاج: ١٩٦٥

العائدية: Photolisson Gallery, Courtesy of Terry Atkinson

ينتمي هذا العمل الى الفن المفاهيمي (الفن لغة) ويتكون من شكل كرسي ليحتل المساحة الاكبر من فضاءه الذي ضم اللون الرصاصي بجزءه العلوي والاسود بجزءه الاسفل، في ان الاشكال الحروفية قد جاءت بالجهة اليمنى العليا لفضاء العمل الذي جاء بالاسلوب الافقي لشكل المستطيل ان العمل ينتمي الى ما يسمى بالفن المفاهيمي، او الفن لغة او الفكر والذي يسعى اليه الفنان الى التأكيد والاهتمام على الفكرة او المفهوم اكثر من اهتمامه بما ينتج عنها، يحتوي على اجناس فنية بنائية مختلفة فهناك الجانب الحسي الذي يمثل الكرسي الحقيقي والذي يمثل الادراك الحسي والذي يبدو ان تستطيع هذه الحسية ان توضح معنى الحسي كما يراها الفنان فكان ان استعان لنمط اخر هو الصورة الفوتوغرافية للكرسي الحقيقي التي ينتمي للنمط المتخيل.

تأتي الكتابة لوسط مناسب للتعبير عن لغة الفن بعد ان اصبح الشكل هو الوسيلة التعبيرية المرئية عن المعاني والافكار المنطوقة، ففي هذا العمل يتم دمج انظمة اللغة تشرح تفسير في انظمة الفن وكلا

النظامين بإمكانه حمل الرسالة المطلوبة فالنص الكتابي، يوصفه فضاءاً اثر له مقوماته التركيبية المعقدة بدلالاتها وشفراتها ونظمها العلامانية المتعددة وهو بهذا الوصف مخزوناً معرفياً اثرائياً يمتلك موصفاتة الذي يمثل سلسلة استرجاعات واستجابات متوالية لدى المتلقي ضمن فضاء فعل وما يعزز نشاط تأويلي اثرائي.

ونظراً لتواجد قاسم مشترك بين النص اللغوي (اسم الكرسي) والنص المرئي (صورة الكرسي) وهو الدال والمدلول ولجأ الفنان الى المعنى القاموس لكلمة كرسي وهنا يحاول الفنان تفكيك الادراك وتقديم رؤية جديدة في علاقته بالواقع من خلال تحرره الكامل من وسائل التعبير التقليدية في هذه اللوحة ليس الكرسي الحقيقي ولا تمثيله في الصورة بل حقيقة متمثلة في الكتابة والشرح التي اعتمدها الفنان بوصفها على ظهور واقع الكرسي الى الوجود لقد دفع الفن الى ان تقوم الكاتبة من خلال مقاله معينة تحليل العمل فنياً على انه بذاته النشاط الفني كما يرى اصحاب الفن المفاهيمي في سعيهم الى تحقيق مفاهيم جمالية جديدة في فن ما بعد الحداثة.



نموذج العينة (٤)

اسم العمل: توفيت ٢

اسم الفنان: فكتور فاسارلي

المواد:

تاريخ الانتاج: ١٩٦٠

ينتمي هذا العمل الى الفن البصري الذي اعتمد على وسائط عقلانية هدفه اظهار الايهام الديناميكي في الشكل الهندسي، لذا فهو لفظ ينطبق على الاعمال ذات البعدين والثلاثة ابعاد التي تكشف عن قدرة العين على الابصار، فيتم خداع البصر نتيجة احكام التنظيم الهندسي، اذ يعتمد الفن البصري على تكرار رياض لصيغة او تشكيل بالألوان الاساسية على امتداد اللوحة، بغية خلق موجة بصرية لونية او توهيمات حسية ومؤشرات بصرية متحركة تستند الى قواعد المنظور البصري لتوليد البعد الثالث المفقود من خلال التكرار التشكيلي مدعوماً بلعبة الضوء والظل اللونية.

انطلق (فاسارلي) في تجاربه في مجال الفن البصري من مفاهيم تأخذ بنظر الاعتبار القيمة الوظيفية للفن وواقع الانسان المعاصر منطلقاً من مبدأ الوحدة الفنية على اساس ان الشكل والخلفية يتألقان بحيث يكمل بعضها البعض.

لذلك تبدو الخطوط المشكلة لسطح العمل وكأنها تتحرك عند النظر اليها او تتغير على الرغم من سكونها في الواقع، وهو ما تفرد به الفن البصري عن باقي الاتجاهات الفنية وهو ما اتضح تحديداً عبر

تكرار الوحدات الذي عدد من المرتكزات الاساسية المتعمدة في الفن البصري اذ تعمل هذه التقنية على ايجاد مساحات تغطي سطح النتاج البصري لتحقيق الايهام بالحركة الذي يمتاز به فركز (فاسارلي) على رسم اشياء ذات ابعاد ثلاثية والنتائج الساكنة التي تعتمد في حركتها على فعل الضوء وعلى ظاهرة بصرية معروفة تجاور درجتين لونين او لتضاد لوني ويعد اسلوبه وكذلك نجد نزعة هندسية تجريدية فأشكال هندسية مجردة لا صلة لها بالطبيعة وهذه الاشكال تكون في تنظيمات خاصة تجعل المشاهد يشعر بان الاشكال غير مستقرة في مكانها وتتحرك باستمرار وقد صنعت نتائج (فارسارلي) ضمن نمط النتائج التي تترجح وتنفض وتحير عين المشاهد التي تتكون بصورة عامة من تراكيب مصورة بدقة من الاسود والابيض وتستمر الظاهرة البصرية لمجموعة الشكل وحركة المنطقة عبر كل من السطح والعمق.

نموذج العينة (٥)

اسم العمل وسط المدينة

اسم الفنان: ريتشارد ايستس

المواد:

تاريخ الانتاج: ١٩٧٨

ينتمي هذا العمل الى الاتجاه الفن السوبريالية التي تتميز بمجموعة مظاهر منها الاصرار على استنساخ الحرفي للواقع، فدخلت ادوات مبتكرة مثل الاله الفوتوغرافية- الكاميرا- لفعل الصورة على قماشة اللوحة وصارت الادوات الطرائق التقليدية غير قادرة على نقل وتسجيل متغيرات الواقع المعاصر فهي اختيار واعى لمظاهر الواقعية وتحقيقاً لهذا الغرض تم استخدام الكاميرا الفوتوغرافية المنقولة الى الشاشة والتي بفضلها يكشف الفنان في الواقع ما يعجز عته بالعين المجردة تمكنه من الحصول على درجة عالية من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية وهذا ما نلاحظه في رسوم (ريتشارد استس) حيث الدقة المتناهية في نقل التفاصيل والملاح وفي تحديد لعدسة الكاميرا واسلوبه الذي اعتمد على البناء الهندسي فقد تميز بالتشدد في المحاكاة اذ يرسم مشاهد من شوارع نيويورك وهو بذلك يؤكد اهميتها كشاهد على الوعي التاريخي وازضاف بعض التنظيم على التكوينات التي يصورها، وكلما تمعن المتلقي في نتاجاته يشعر انه يعتمد على بناءات هندسية منتظمة بعناية من النوع الذي يصعب على الكاميرا وحدها اكتشافها التي يؤكد بانه يريد ان يجعلها اكثر وضوحاً وقد مارس (استيس) نوع من التضليل في رسومه التي تبدو مستنسخة عن صور مأخوذة منها الا انها تقدم في الحقيقة معالجات انشائية لخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث واكتماله كما في نتاجه (وسط المدينة)

كذلك قدم (استيس) المدينة كمشهد مرئي- بصري يصور الاضواء الحادة اللمعان على الاجزاء المضئية الحركة في وسط الشارع عربات القطار المفتوحة اشارات الثبوت... وغيرها من مشاهد الحياة

المدينة وبدقة متناهية ان عملية نقل الواقع او اعادة انتاجه تتم بصورة مصممة او على وفق اختيار مدروس مع الصور المتخيلة والمثيرة للإحساس باختيارها دون غيرها، ذلك لجمالياتها واثرها الظاهر فالفنان يحاول التفوق على طبيعة الاشكال وحيويتها التي وهبتها اليها الحياة بترجمة الواقع الى ابداعات ورسومه لبحي عن التفاصيل غير المرئية تجعل المتلقي يدرك مالم يستطيع ان يراه بعينه المجردة وقد نفذت بأسلوب واقعي مع ذكر ادق التفاصيل في المواضيع التي استخدامات من الحياة اليومية في محاولة لانتزاع لحظات مرئية لكنها غير مدركة ولا تثير الانتباه ويظهر الاشخاص والاشياء بواقعية بموضوعية. فالسوبريالية سعت لتقديم اعمال تحاكي الواقع لكنها اظهرت افكار مخفية خلف ذلك الواقع كي لا يكون واقعاً مستسخاً اي التعاطي مع واقع اخر بنفس الحدة وخلق نوعاً من الايهام البصري يطابق ما تنقله الصور الفوتوغرافية الاصلية اي المتلقي ومن ثم لا يستطيع التمييز بين اللوحة واصلها الفوتوغرافي.

الفصل الرابع / عرض النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث

توصل الباحث من خلال ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات وتحليل نماذج العينات الى عدد من النتائج وكالاتي:

- ١- لقد اعتمد فنانون ما بعد الحداثة في لغتهم الشكلية على فاعلية الذاتي وعلاقته بالأعلام والاعلان ومفاهيم الابهار والظل والجاذبية والسطحية واستخدامهم تقنيات الانتاج وارتباط العمل بالحاجات التي لها قيمة نفعية استهلاكية من خلال تحقيق ارتباط وثيق بالبعد الموضوعي.
- ٢- ان من اهم خصائص ما بعد الحداثة هو تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق منها بالشكل او المضمون او في استخدام تقنيات جديدة في تحقيق التفرد والانفرادية والغربة ويأتي ذلك كرد فعل ضد عمليات الدمج في نظام واسع غير شخصي يكون فيها الفرد جزءاً.
- ٣- ان التركيز على الموضوع في العمل الفني يؤكد على العلاقة بين الذاتي والموضوعي من خلال تكامل التعبير في تبني فكرة والابتعاد من الحسي الى المدرك البصري.
- ٤- للمتلقي دور كبير في النتاج الفني لحقبة ما بعد الحداثة وخاصة (فن الجسد، والفن البصري) والذي يكتمل في عين المتلقي وكذلك الفن المفاهيمي والبنية والحدث لكون المتلقي هو الذي يضيف على العمل الفني تأويله وفهمه الذي يتكون على وفق توقعه.
- ٥- ان فنون ما بعد الحداثة لها صلة بين الوعي والموضوع في خلق بناء فني ويحقق للفنان رغبة ذاتية في كسر توقع المتلقي ويمكن لكل جزء من العمل ان يقود ذهن المتلقي نحو مجموعة من التداعيات الذهنية في تغيير الموضوع.

٦- ان طبيعة العلاقة بين الذاتي والموضوعي تتأثر بالرؤية الاشتغالية للمعرفة العلمية وفق الاساليب التجريدية وتنوعت بين الاداء والتكنيك والوسائط العلمية والتقنية.

٧- العلاقة في رسوم ما بعد الحداثة تعتمد على التلقائية والعفوية والبساطة في اثاره العاطفة ويشكل اللون هيمنة كبيرة على السطح البصري مع تنوع الاساليب في التعبير التجريدي بدلالة الموضوع والتقنية.

٨- ان العلاقة بين المتلقي والطروحات الفكرية والجمالية لفنون ما بعد الحداثة تبدأ في تفاعل بين عناصر الفن ذاته والوسائل والاليات والفكرة المستخدمة في انتاجه.

الاستنتاجات:

١- تستند العلاقة بين الذاتي والموضوعي على وفق المحتوى لجمالي والفني للعمل الفني وما يتميز به من الخصائص التشكيلية والتقنية فتحقق انزياحاً لفاعلية الذات لما يحمل الموضوع من قيم تعبيرية.

٢- لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية السابقة بل دخل الفن والاعمال الفنية في مفهوم القبيح والاستفزاز والمستهلك.

٣- نتائج فن ما بعد الحداثة لا وجود لفن يفرض نفسه او تفضيل حركة فنية على اخرى فكل النتائج متساوية لعدم وجود قواعد او تصنيفات جمالية ثابتة فتساوي الفن النخبوي مع الفن الشعبي واصبح العمل الفني كاي غرض استهلاكي يمكن الحصول عليه.

٤- لقد اكدت نتائج فن ما بعد الحداثة على الفردية والحرية الذاتية في النتاج الفني سواء ما يتعلق بالشكل او المضمون او استخدام التقنيات الجديدة للفرد الذاتي وعلاقته بالموضوعي.

٥- استخدمت تقنيات معاصرة ومتنوعة مثل التجمع والكولاج والتركيب والتجسيم والكاميرا والجسد وخامات الارض للبحث عن معايير ذاتية جديدة تخالف القيم الجمالية السائدة.

التوصيات: بناءً على الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث يوصي بالاتي:

١- ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على الفلسفة الفكرية لفنون ما بعد الحداثة باتجاهاتها الفنية المختلفة لا لغرض التقليد والنقل بل لمعرفة المنجز الفني للفنانين العالميين.

٢- استحداث مادة فنون ما بعد الحداثة في مناهج قسم الفنون التشكيلية والتربية الفنية لطلبة الدراسات العليا والاولية لما لهذه المادة من اثر في الذائقة الجمالية والاثر المفاهيمي والنتاج الفني الذي يقومون بانجازه في فترة اعدادهم مما يبلور طبيعة الاشتغال الفلسفي والفكري.

Sources:

1. Imam, Imam Abdel Fattah, Introduction to Philosophy, House of Culture, Cairo, 1990.
 2. Bowness, now: Modern European Art, T., Fakhri Khalil, Dar Al-Mamoun, Baghdad, 1990.
 3. Torn, Alan: Promising Modernity, TR: Anwar Haqiq. P 38, Supreme Council of Culture, Cairo, 1997.
 4. Hassan Hanafi, related article, The Arab Philosophical Encyclopedia, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1988.
 5. Al-Hanafi, Abdel Moneim, The Comprehensive Dictionary of Philosophy Terms, Madbouly Library, 3rd Edition, Cairo, 2000.
 6. Ralph Alharlf: Freud, Desire, Dream and Hysteria of Hearts, Dar Al-Hadathah for Printing and Publishing, Beirut, 1st Edition, 1986.
 7. Al-Ruwaili, Megan, and Saad Al-Yazii: Evidence of Literary Loss, 3rd Edition, Arab Cultural Center, Dar Al-Bayda, 2004.
 8. Story, John, Postmodernism, Al-Adeeb Newspaper, Issue 29, Dar Al-Adeeb for Art and Publishing, Baghdad, Wednesday, July 7, 2007.
 9. Smith, Edward Lucy, Artistic Movements after World War II, tr: Honorary Ministry of Culture and Information, House of Cultural Affairs, Baghdad 1995.
 10. Shaker, Shaker Abdel Hamid, Aesthetic Detail, World of Knowledge, Al-Watan Press, Kuwait, 2001.
 11. Al-Sufi, Hind, Pictorial Trends in the Arab and Western World from the Renaissance to Alif Al-Qaliq, Beirut, 2016.
 12. Afif Bahnasy: The Art of Modernity to Postmodernism in Art, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Damascus, 1997.
 13. Afif Bahnasy: Schools of Visual Arts in the Era of Transformations, Visual Arts Center, Doha, 2006.
 14. Al-Qara Ghouli, Muhammad Ali Alwan: Aesthetically Design in Postmodern Art, Ph.D. thesis, Babylon University, College of Fine Arts, 2005.
 15. Marc Jimenez, Contemporary Aesthetic Trends and Possessions, Translated and Presented, Kamal Bouvier, Variation Publications for printing and publishing. Rabat, 2012.
 16. Mahmoud Amhaz: Contemporary Art Currents, Publications Company for Distribution and Publishing, Beirut, Lebanon, 1996.
 17. Mahmoud Amhaz: Contemporary Plastic Art. Triangle Design House, Beirut 1981.
 18. Habbes, San, Philosophical Postmodernism, The Future of the Caliph in the Twentieth Century, T, Mustafa Mahmoud Muhammad, The World of Knowledge, Kuwait, 2004.
 19. Herbert Read, The Brief in the History of Modern Painting, Tar: Lumaan Al-Bakri, 1st Edition, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, 1989.
 20. Wadi, Ali Shanawa, the pictorial surface between imagination, logic and interpretation, Dar Al-Sadiq for printing and publishing, 2007.
-
1. Simth Edward Lncie, Pop Artin Concepts of Modern Art, Ibid, 1987.