مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،المجلد ٢٦، العدد٢ :٢٠١٨

تحول صورة المتخيل في فنون ما بعد الحداثة

وعد محمد حسوني العبيدي سلوى محسن حميد الطائي
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
Sally10_hameed@yahoo.com Waad33@yahoo.com

الخلاصة

اهتم البحث بدراسة (تحول صورة المتخيل في فنون ما بعد الحداثة) وقد عني بالتأسيس الجمالي المتحقق في تحول صورة المتخيل في فنون ما بعد الحداثة ، واثر هذا في تعزيز الاتصال مع المتلقي. وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تحدد الفصل الأول: بدراسة الإطار المنهجي وتحديد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية: كيف تحولت صورة المتخيل في فنون ما بعد الحداثة ؟ وما آليات اشتغال الصورة المتخيلة في نتاجات ما بعد الحداثة ؟، والإجابة عنه من خلال هدف الدراسة المتمثل بـــ : تعرف تحول صورة المتخيل في فنون ما بعد الحداثة. أما الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري، فقد ضم ثلاثة مباحث: اهتم الأول منها بـــ(مفهوم التحول وخصائصه)، أما الثاني تناول(آليات التحول في الفن)، وتناول الثالث(تيارات فنون مابعد الحداثة).

وضم البحث الفصل الثالث(إجراءات البحث)، الذي تحددت فيه المنهجية المتمثلة بـــ(المنهج الوصفي) وأسلوب تحليل محتوى النماذج (عينة البحث) التي حددت بـــ(٤) نماذج وبصورة قصدية .

وأما الفصل الرابع والأخير، فقد احتوى على النتائج وكان من أهمها:- ظهر التحول في فنون ما بعد الحداثة من خلال معالجة عناصر البناء(شكل ومضمون) وانعكاساته الأسلوبية والتقنية التي خضعت لعمليات الإزاحة والتحريف عن الاستعمال المألوف للفن الحديث .

كما احتوى هذا الفصل عل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. وانتهى بتوثيق المصادر الموثقة العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية: التحول، فن مابعد الحداثة ، التعبيرية التجريدية، الخيال، اندي وارهول .

Abstract

The research concerned the study of the transformation of the image of the visual in postmodern art. It is concerned with the aesthetic establishment achieved in the transformation of the image of the visual in the art of postmodernism, and the effect of this in enhancing communication with the receiver. The study consisted of four chapters. The first chapter examines the methodological framework and identifies the problem of research by the following questions: How did the image of the image become transformed into postmodern art? What are the mechanisms of imagining the image of postmodernism ?, and to answer it through the objective of the study: the transformation of the image of the visual in the art of postmodernism. The second chapter, the theoretical framework, included three topics: the first concerned the concept of transformation and its characteristics, the second dealing with mechanisms of transformation in art, and the third dealing with postmodern art streams.

The research included the third chapter (research procedures), in which the methodology (descriptive approach) and the method of analyzing the content of the models (the sample of the research), which were defined by (4) models and were intentionally determined.

The fourth and final chapter contains the results. The most important of these were the following: - The transformation of postmodern art emerged through the treatment of the elements of construction (form and content) and its stylistic and technical implications which were subjected to the processes of displacement and distortion of the fashionable use of modern art.

This chapter also contains conclusions, recommendations and proposals. And ended up documenting documented Arab and foreign sources.
Keywords: transformation, postmodern art, abstract expressionism, fiction, Andy Warhol.

الفصل الاول

أولا// مشكلة البحث:

لابد من الإشارة إلى ان الفنون الإنسانية في مختلف الحضارات والثقافات هي نتاج جمالي يكشف عن الابعاد الفكرية وخصوصيات التعبير عنها، و تكشف أيضا عن آليات اشتغال متنوعة إزاء معطيات المعرفة المحيطة والذي أسفر عن تنوع في طريقة التشكيل للمنتج الفني بغية اظهاره بصيغة جمالية.

وقد شكل التخيل بوصفه نشاطاً عقلياً أهمية بالغة في فكر الإنسان منذ القدم، ويؤكد البعض على ان الانسان يتجاوز عبر الخيال الموضوعية المبالغة كي يحقق الصلة البينية والمتفاعلة بين الذات والموضـــوع ويكون كلاهما في حالة اعتماد متبادل وتضامن وجودي. وهذا ما أكده (بودلير) بقوله : " إن الصفة الأساسية التي يتصف بها الفنان هي الخيال . فالخيال في الفنون الجميلة هو سيد الملكات "(شاكر عبـــد الحميـــد، ص ١٣٧).

وبما ان الفن يعد رافدا مهما من روافد العلم والمعرفة ، ووسيلة للتعبير عن شـــتى الصـــور الواقعيـــة والمتخيلة ، إذ يعكس بنتاجاته جانبا مهما من جوانب الحياة والوجود للشعوب ويعبر عن عاداتهـــا وتقاليـــدها وعقائدها و أفكارها يعكس الجانب الثقافي لأي عصر من العصور , اذ تعطي الفنون صورة حية عن حيـــاة الشعوب عبر الأثر الذي تخلفه في التعبير عن ممارساتها المختلفة ، ومن تلك الفنون هي (فنـــون مـــا بعـــد الحداثة). وعليه فان الباحثين سوف يتناولان فنون ما بعد الحداثة، والتي أظهرت من خلالها تحولات لصورة المتخيل المستمدة من البيئة المحيطة ومن مدد وعصور بعيدة أو قريبة في تلك النتاجات الفنية ولمعرفة تلـــك التحولات في مشاهد المنتج الفني حدد الباحث المشكلة بالتساؤلات ومنها الاتي :

- كيف تحولت صورة المتخيل في فنون ما بعد الحداثة ؟
- ما اليات اشتغال الصورة المتخيلة في نتاجات ما بعد الحداثة ؟

ثانيا// اهمية البحث والحاجة اليه :

يعد مفهوما الصورة والمتخيل من المفاهيم الفلسفية والنفسية التي تدخل في تركيب الخطاب الإبداعي عامة، ولهذا وجد الباحثان أن دراسة هذا المفهوم ذو اهمية لأنه يعد منفذاً لمعرفة التحولات في صورة المتخيل في المنجز الفني المابعد حداثي, وقد وجد الباحثان أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تتمثل في كون موضوع التحول لم تتم دراسته سابقاً بشكل تفصيلي ومستقل – على حد علم الباحثان –.

تتجلى أهميه البحث الحالي والحاجة اليه بما يأتي :-

١. يمثّل محاولة لوضع مفاهيم وأسس معرفية لفنون مابعد الحداثة ، ضمن مساحة الفنون التشكيلية الاوربية والامريكية، ويتيح الإطلاع على العلاقة الجمالية الفكرية والبنائية التي ترتبط بهذا الفن.

٢. يؤسس البحث الحالي ، لدراسات جمالية تعنى بتحول صورة المتخيل (فكريا و جماليا وتقنياً) وأثره على نتاجات الفن في عصور ومدد زمنية مختلفة . اذ يفيد المهتمين بحركة النقد التشكيلي وطلبة الدراسات الاولية والعليا في كليات الفنون الجميلة ومختلف التخصصات الجمالية وتاريخ الفن.

ثالثا// هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى : تعرف تحول صورة المتخيل في فنون مابعد الحداثة .

رابعا// حدود البحث:

١ .**الموضوعية:** يتحدد البحث بدراسة الاعمال الفنية التصويرية التي بان من خلال المشاهد المنفذة عليها تحولاً في صورة المتخيل ، والموجودة ضمن مقتنيات المتاحف الدولية، وقاعات العرض الفنية ، وما جمع من مصورات منشوره(موثقة) وغير منشورة (ضمن المقتنيات الخاصة) وشبكة الانترنيت .

٢. **الحدود المكانية** : الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا .

٣. **الحدود الزمانية** : ١٩٤٠-٢٠٠٩م*

خامسا// تحديد مصطلحات البحث:

أولا- التحول: Mutation لغة:

- التحول : اسمٌ مشتقٌ من الفعل(حول) وحولا لشيء أي بدله وجعله على حول ما كان عليه, وحول عليه الأمر: حوله, وتحولا لشيء عن حاله: تحول, وغيره: حوله وبدله(إبراهيم مصطفى وآخرون، ص٦٦٨) , وفي الكتاب الكريم قوله تعالى : ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ لَمْ يَكُ مُغَيِّرًا نِّعْمَةً أَنْعَمَهَا عَلَىٰ قَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ وَأَنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴾ (من سورة الانفال: الآية (٥٣), ويفسرها (ثعلب): حتى يبدلوا ما أمرهم (الله), ولا تقل: تحول الذات, وإنما قل التحول في الذات, لأن هناك فرقاً بين المعنيين, لأن تحول الشيء يعني استبداله بشيء آخر أو تحول ماهيته وكينونته إلى شيء آخر تماماً, أما التحول في الشيء يعني بقاء الشيء على ما هو عليه مع إجراء تعديلات أو تحولات محددة فيه. (ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، ص:٣٣٢٥).
- عرف التحول بانه: " حول / تحول: وتحول عن الشيء زال عنه الى غيره يحول مثل تحول من موضع الى موضع حال الى مكان اخر اي تحول. وحال الشيء نفسه يحول حولاً بمعنيين يكون تغييراً ويكون تحولاً".(ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري: الجزء الثاني، ص ٤٣٢)
- كما وعرف ايضا انه: " (حول) الشيء: احاله.(تحول): تنقل من موضع الى موضع، أو من حال الى حال. وعن الشيء: انصرفه عنه الى غيره ، وفلاناُ بالنصيحة والوصية والموعظة، توخى الحال التي ينشط فيها لقبول ذلك منه. ومنه " كان الرسول ينحو لنا بالموعظة . و (استحال): الشيء: تحول واعوج بعد استواء وتغير والكلام: عدل به عن وجهة – والشيء صار محالاً". (إبراهيم مصطفى وآخرون، ص ٢٠٩).

- **التحول اصطلاحا:** ويأتي تعريفه اصطلاحياً بصفة "التحول المفاجيء Periphery وهو انعطاف مباغت للاحداث" (ابراهيم فتحي، ص ٨٠).. وفيما يتعلق بالفن التشكيلي المعاصر الذي يشهد تطوراً في الاسلوب والتقنية والرؤية استدعى تحديد مفهوم التحول كمصطلح التحليل والتركيب في الفن , وان المتحول "هو نظام متغير في نسيجه حسب عناصر واسس وعلاقة هذا النسيج وبالتالي هو حركة فاعلة فيها مخاض وتؤسس بعمليات Process".(روزنتال.م,وب.يودين : ص١١٧).

* تمثل هذه الفترة الزمنية فترة نشوء وتأسيس ما بعد الحداثة حتى نهايتها وهي مرحلة إمتازت بغزارة الانتاج الفني بشكل عام .

• وعرفه (Antoniades) ايضاً بأنه:" عملية تغير الشكل لكي يصل الى المرحلة النهائية بالاستجابة الى مجموعه متعددة من الديناميكات الخارجية والداخلية . و اشار الى ان عملية التحول هي عمليه معالجة الشكل دون العودة الى المتطلبات الوظيفية مما يعطي الشكل قوه دافعه لتطوير تقنيات تصميميه جديده" (سناء ساطع طارق, احمد عباس, ص ٤٦).

عرفه(Gadelson) بانه:" محموعة من القواعد او التحركات التي تتبع في البنيه العميقة لتؤدي الى بنية سطحية وشكل معين ، فهي تتعلق بالعلاقة بين ما هو معلن وما وهو ضمني. فهي تسمح برؤيةالأشكال بصوره جديدة" (Gandelson, Mario, Morton , David , page 209)

• **التعريف الإجرائي للتحول:** (هي مجموعة او سلسلة من التغيرات التي تطرأ على الاشياء والاشكال لتكشف عن عمليات تحول في الصورة المتخيلة إذ تسمح برؤية تلك الاشياء بصورة جديدة مغايرة عما سبق كليا أو جزئيا) .

ثانيا – الصورة : في القرآن الكريم Image :

• جاءت الصورة في (القرآن الكريم), بقوله تعالى : ﴿ هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾ (من سورة آل عمران : الاية (٦).

• والصورة الشكل او التمثال المجسم , وفي القرآن الكريم وردت بقوله تعالى﴿ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ( ) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴾ من سورة الانفطار الآيات (٦،٧) ,وصورة المسألة او الامر صفتها , والنوع يقال هذا الامر على ثلاث صور , وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن او العقل . (مجمع اللغة العربية , ص٥٢٨).

الصورة لغة :

•الصورة في اللغة هي الشكل والصفة والنوع و (الصور) جمع (صورة) و (صور تصوير فتصور) الشئ أي توهم , وصورته فتصور لي والتصاوير (هي الرسوم والتماثيل بلغة العرب) وتصور تكونت له صورة وشكل , والشئ تخيله واستحضر صورته في ذهنه.(ابن منظور , جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري : ج٢ , ص٤٣٢).

•الصورة الذهنية: هي(أرتسام خيال الشيء في الذهن) (جميل صليبا، ص٧٤١). وهي(عودة الاحاسيس في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها). (مجدي وهبه: ١٩٧٤, ص٢٣٧).

الصورة اصطلاحا :

• الصورة عند (غانشيف) هي:"كُلٌّ فني متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر" (غانشيف، غورغي، ص١٥).

• أما الصورة عند (لانجر) هي:"جوهر كل الفنون وهي شيء ما يوجد فقط لأدراكنا ، مجرد من نظامها الفيزيائي والسببي" (راضي حكيم: ص٢١)

•الصورة عند (ديوي):" هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه".(جون ديوي: ص١٩٥).

•الصورة عند (علي الصغير):أداة فنية لأستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لها من مميزات و من وشائج تجعل الفصل بينها مستحيلا.(علي الصغير،محمد حسين: ص٣٧)

يتبنى الباحث تعريف (الصغير) في تعريفه للصورة .

ثالثا : التخيل fiction لغة:

- جاء في (المعجم الوسيط) : المتخيل : يقال فلان يمضي على ما خيلت نفسه: أي ما شبهت, والمخيلة القوة التي تخيل الاشياء وتصورها , وهي مرآة العقل.... وان التخيل هو ما تشبه لك في اليقظة والمنام من صورة , وصورة تمثال الشئ في المرآة , ومن كل شئ ما تراه كالظل. (جابر احمد عصفور ، ص ص ١٩- ٤٦٤)
- و خال الشيءُ: ظنه وتفرسه، وخَّل عليه: شبَّهه، وإخال الشيء: اشتبه، والخيال: كل شيء تراه كالظلِّ، والخيال والخيالة: ما تشبه لكَ في اليقظة والحلم من صور، والخيال والخيالة: الطيف، والخيال هو ظل الشاخص.(مجمع اللغة العربية , ص٢٦٦)

التخيل إصطلاحاً:

- ورد مصطلح التخيل برأي (ابن سينا):على انه (انفعال من تعجب او تعظيم او تهوين اوتصغير) (جابر احمد عصفور: ص٩٢).
- وذكره(الكندي):(قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها)، وعرفه (الزمخشري)على انه؛(تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب) (ابراهيم مدكور: ،مصدر سابق، ص ص٢٩- ٨٢).
- الحضور التخيلي (هو القوة الفعالة المثبتة للصور المشتقة من الذهن). (روجرز، فرانكلين: ص١٨٣)
- والخيال: قوة تستطيع حفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غياب المادة بحيث يشاهدها الحس كلما التفت إليها، فهي خزانة للحسِّ. (الشريف الجرجاني: ص ٥٤) .

التعريف الاجرائي لصورة المتخيل : (عملية تحليل وتركيب يشكلها العقل عن وعي أو لاوعي لصورة معينة, وتتآلف في تشكيلها مختلف القدرات النفسية مما يؤدي الى تحولها, والى تشكيل جديد معبر عن طبيعة الاحساس بفعل قوى المخيلة).

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الاول // مفهوم التحول وخصائصه:

تعد نتاجات الحضارة الإنسانية أنشطة متحولة على مر العصور إذ مهَد الانسان للتعبير عما يجول في خاطره وما يجري حوله اما بالحركة او بالاشارة او بالرسم او بالتمثيل وغيرها. وهذا يفسر محاولات الانسان الاولى لفهم الظواهر الطبيعية وكيفية السيطرة عليها, الامر الذي جعله يتأمل ويتخيل ان هنالك قوى كونية تتحكم في تلك الظواهر, وجب عليه التفكير لإيجاد الحلول و السيطرة على تلك القوى أو التقرب اليها ومن ثم طلب رضاها, وهكذا بدأ الانسان الاول بالتأمل والتخيل والتفكير بالتكيف وذلك بجمع القوت الى انتاجه والعيش في قرى وجماعات واختيار الارض الصالحة للزراعة وكيفية بناء السدود وشبكات الري وانشاء الطرق وغيرها, كل هذه تعد مصادر وروافد اغنت مخيلة العقل البشري والتي استطاع منها ان يستمد مقومات العيش, الا ان هنالك روافد اخرى اغنت تلك المخيلة برموز كانت تعد للفرد انذاك مرجعاً يمكن الاعتماد عليه في الحياة اليومية فنشأ السحر و الدين الذي من مقوماته المعتقد والطقس والاسطورة, حيث تشير الرموز التي وجدت في الكهوف الى ان الانسان كان يمارس السحر اعتقادا منه ان تجسيد تلك الرموز على هيئة صور متنوعة تمكنه من صيد تلك الحيوانات في الواقع, وهكذا اخذ العقل البشري يشرع في سلم التحول باحثا عن سبل العيش بمأمن من متغيرات الطبيعة وتحولاتها. و بالإمكان القول ان الانسان وبمرور

العصور والازمنة بدأ يعي معنى التحول تدريجياً من خلال تتبع نمو النباتات والحيوانات والاشجار أو موتها وذبولها وحتى عملية رصد سير النجوم والكواكب والاهتداء بها وكذلك شروق الشمس وغروبها وظهور القمر وغيابه فجراً وهكذا.. لذا تنوعت نتاجاته بتنوع وتعدد أبعاده الفكرية. و تختلف أنواع التحولات باختلاف الحقل المعرفي وميدان البحث، فما كان يقصد بـــ (التحول) أو (التغير) في العلم والفلسفة قديماً ليس هو نفسه ما يعنيه بهذه الكلمات في العصر الحديث والمعاصر، إذ ان كل من العالم البيولوجي والعالم الفيزيائي والعالم الكيميائي و الرياضي و الأنثروبولوجي والباحث الاجتماعي والناقد الفني... وغيرهم، أن لكل واحد من هؤلاء تصورا للتحول تبعا للحقل الذي يندرج فيه– مثال ذلك – كان تصنيف القدماء للتحول تبعاً للتقليد الأرسطي، إلى ثلاثة أصناف: تحول من اللاوجود إلى الوجود وهو ما يسمى عندهم بـــ (الكون) أو (الحدوث) وتحول من الوجود إلى اللاوجود ويسمونه (الفساد) أو (الفناء) وتحول من الوجود إلى الوجود وهو (حركة). (معن زيادة : ص ٢٣٩).

إذ نجد ان التحول من الصنف الأول والصنف الثاني يصيب الجوهر فهو عندها إما (كون مطلق) وإما (فساد مطلق) أما التحول من الصنف الثالث يصيب الأعراض، فأن كان في الكيف فهو استحالة (كاستحالة الماء إلى بخار) وإن كان في الكم فهو أما زيادة أو نقصان وإن كان في المكان فهو انتقال ، وإن كان في الزمان فهو تتابع (معن زيادة , ص٢٤٠).

ولما كان التحول على وفق الآراء المتباينة ياتي بمعنى الانتقال أو التغير أو التطور أو التفكيك وغيرها من المصطلحات التي يشركها الباحثون والفلاسفة والنقاد والعلماء, أو انها احيانا تأتي مساوقة ومجاورة لمصطلحات أخرى لتؤدي معنى ذا غرض ما , يقصد به إكمال المعنى الإبلاغي . لذا سنعرج على هذه العلائق بين التحول وغيره من المصطلحات تباعاً .

ومن خلال أستعراض مفاهيم متقاربة (التحول، والتطور، والتغير) سيتضح ثمة نوعاً من الترابط الفكري بين المنطق اللغوي للكلمات الثلاث وتأتي هنا ضرورة التفريق بين مضامينها واستعمالاتها حيث إنها تبدو متقاربة بل ومتشابهة.وعند مناقشة هذه المفاهيم لابد لنا من أن نعود إلى نظرية (سبنسر) في التطور الاجتماعي فوق هذه الأرضية البيولوجية ، إذ يعرف التطور بأنه : تكامل المادة وتشتت مصاحب للحركة، حيث تتحول المادة من تجانس غير محدد ومفكك إلى لاتجانس مترابط ومحدد ، وتمر الحركة الباقية بتحول مواز من خلاله أيضا (الزعبي، محمد أحمد ، ص٥٥). , وإن هذا التطور من حيث المفهوم، يتحول من الشكل الموحد إلى المتعدد، فهو تطور تقدمي، نحو الأمام وبالضرورة، والتقدم هو قدر أي ظاهرة تستجيب لفعل التجريب المستمر وتراكم الخبرة، وهذا يعني بأن العمل الفني الذي يصيبه التحول لا يشترط أن يكون ذلك التحول لبنية الإبداع، ولكن مع التجريب واتخاذ الشكل المتعدد من التطور وتراكم الخبرة ، فأن التحول سوف يكتسب صفة التطور بمعناها التقدمي الايجابي.

فالتطور إذن (عملية التغيير الحتمي للأشياء، والظاهرة التي تأخذ في مجراها منحى متقدماً ينقلها لنوعية الأشياء و من مستوى متدنٍ إلى مستوى أرفع ، أي من المبسط (البدائي إلى الأشكال الأكثر تعقيداً) (زيادة ، معن : ص٢٧٣). .

وهكذا فإن إتحاد كل من مفهومي (التطور والتحول) سوف يبرر لنا ذلك التأرجح الذي رافق تأريخ الفلسفة والبشرية منذ نشأتها، حيث كل شيء قابل للتبدل دون انقطاع، فينا وفي العالم، فلا وجود لشيء ثابت في المعرفة، فأن معرفتنا في كل جوانبها ومظاهرها في سيل دائم, ومن هنا جاء تأثير نظرية التطور على

سلوك الإنسان وفلسفته في التحول والتغيير، إذ نجد أثرها واضحاً في مختلف حقل المعرفة الإنسانية ."إذ لم تكن فكرة التطور فكرة عابرة تجيء وتذهب، بل اصبحت الاساس الاول الذي تنبثق منه اتجاهات الفكر، سواء أكانت في الفلسفة أم العلوم , ولقد التصقت هذه الفكرة ايما التصاق بفكرة الدينامية والتحول الدائم من حالة بعينها الى حالة اخرى , فلم يعد في الكون على وفق هذا الراي ثبات او جمود , وانما توتر وحركة وصيرورة دائمة، فأحدثت ثورة في الفروض وفي طرائق التفكير الاساسية , حيث كرس الايمان بالتغير وبالتطور وبالنسبية وهذا كله حل محل الاعتقاد القديم بالمطلق وبقوانينه" (العمر، عبد الله ، ص ٥) ويعترف عدد من النقاد والفلاسفة الباحثين بان مفهوم التطور هو من اهم المفاهيم التي ولدت في القرن التاسع عشر, وتألق هذا المفهوم وبرز بروزاً لامعاً من حيث الاهتمام به من خلال الافكار التي طرحت في تلك المرحلة أو ما قبلها، وركز الاهتمام حوله من خلال تطبيق هذا المفهوم في كل مفردات الحياة وفروعها الدراسية , ومفهوم التطور كان احداها ولابد لنا استعراض بعض المفاهيم التاريخية لمصطلح تطور اذ عرف التطور لغوياً بوصفه تعاقب الاطوار والطور هو التارة ونقول طوراً بعد طور اي تارة بعد تارة وجمع طور اطوارا والاطوار هي الحالات المختلفة والتارات والحدود أي مرة ملك ومرة هلك ومرة بؤس ومرة نعم وفي قوله تعالى (وقد خلقكم اطواراً) (القران الكريم ، سورة (نوح) ، الاية (١٤)). والناس اطوار اي اصناف وعلى حالات شتى والتطور هو التغير من حال الى حال".(سعود ، جبران، الجزء الاول، ص ٤٠٩)

ومن هذه المفاهيم تولدت عدد من التنوعات الأسلوبية التي ترتبط بمفهوم التحول والتطور لتعطي دلالة ملموسة واضحة على ذلك التعدد , بل تؤكيداً يحكم به على طبيعة العمل الفني ودلالاته الجمالية والوظيفية والموضوعية , الذي يعد فناً تطبيقياً ذو جمالية وظيفية هامة "فتظهر اساليب جديدة معدلة منسجمة مع واقعها الذي انتمت اليه والتطور الثقافي يحدث عن طريق التعلم والتقليد والمحاكاة، ويكون على شكل معتقدات او معارف او خبرات او مهارات تنتقل من جيل الى اخر ومن حضارة الى اخرى مكونة فنوناً واساليب جديدة قد تكون متقدمة عن سابقها او تكون اقل تقدما , وحسب الظروف الموضوعية للواقع الذي انتقلت له وانتمت اليه , فالارتقاء او النكوص انما مرده الى طبيعة المكتسب ان كان فردا او مجتمعاً ويبدو ان التطور ملائم لوصف انواع معينة من التغير الذي يحصل بطرق متعددة تتسبب في التقاء الكيانات وانفصالها".(كوبلر ، جورج، ص ١٤٣)

أما مفهوم التغير، هو انتقال الشيء من حالة إلى حالة أخرى والذي يكون بشكل متدرج ، فان التغير يكون في الكم ويكون متدرجاً ويمكن للتبدلات الكمية المحضة أن تتحول إلى تغييرات كيفية عند حدود معينة (عبد الرزاق ، هناء مال الله ، ص٨).. فالتغير في رأي (سبنسر) يتبع سلسلة من أطوار بناءة وأخرى هدامة ، تحدث بالتناوب ، ربما تنطوي على تكرارات لا حصر لها في الماضي والمستقبل . (الزعبي، محمد أحمد: ص١٥٦).

وهنا يلتقي المفهوم مع مفهوم التحول كونه يتضمن سلسلة من المتغيرات البناءة ولكنه يتناقض مع المفهوم الثاني التحول ، "ثمة انماط من التغير تأتي مضادة لمعنى التطور ويطلق عليها انحطاط وتحلل ونكوص" وإن تعبير التغير ذاته تعبير محايد تماماً ، فهو لا يتضمن شيئاً سوى اختلاف بمرور الوقت في الموضوع الذي يشير إليه)(مونرو، توماس، ج ١، ص ص ٧٧- ١٥٦) , وهكذا يرتبط التحول مع مفهوم التغير من كون هذا الاخير يعد (المسار الذي بموجبه تختلف الأشياء فيما بينها رغم إنتمائها إلى جنس واحد) (لالاند، أندريه: ص١٥٢٨) فتتحول نظم الاشكال من نظام إلى نظام بنائي آخر .

- **خصائص التحول :** تتميز عملية التحول بعدد من المميزات, ومن أهمها الآتي:

(أ) التحول أمر حتمي: أكد علماء الاجتماع: "إن الشيء الوحيد الذي لا يتحول هو التحول نفسه" (ظاهر محمود كلالدة: ص٢٨٣)., ذلك أن التحول أمر حتمي وضروري ولازم, وهذا يتناسق مع طبيعة الأمور والأشياء (صلاح الدين محمد عبد الباقي: ص٣٧٥). , فلا شيء يبقى على حاله, ودوام الحال من المحال, فالحياة إلى انتهاء, والدنيا إلى فناء, كما قال تعالى في (القرآن الكريم)" كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَان, وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلاَل وَالاكْرَام, فَبِأَيِّ ألاَءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان".(من سورة الرحمن، الآية:٢٦-٢٧)

ويتجلى هذا الأمر أكثر في عالم اليوم حيث أصبح التحول فيه قاعدة وليس استثناءً, فالعصر الذي تحيا فيه النتاجات الآن عصر مليء بالتحول والديناميكية في شتى المجالات: السياسية, الاقتصادية, الاجتماعية, القانونية , والفنية.. وغيرها, مما جعل الكثيرين يطلقون عليه(عصر التحول والتطور) (مصطفى كامل ابو العزم عطية : ص١٦٩)..

(ب) التحول حركة تفاؤلية: أن حركة التحول هي حركة ارتقائية بالضرورة, وأن الذوات أثناء قيامها بعملية تحويل صورة ما تنتقل عبر سلسلة من المراحل والخطوات أو الحلقات التطويرية تقفز بها من حالة قديمة الى استحداث صورة جديدة , وهذا لا يعني احضار صورة متخيلة لعمل فني قديم وإنما إبداع أشكال جديدة قابلة للإدراك وفق رأي (لانجر) .

(ج) التحول عملية مستمرة: هناك قاعدة تقول أن " التحول مسألة مستمرة على مر التاريخ", فالتحول حالة مستمرة يحصل بتخطيط مسبق أو بصورة عشوائية استجابة للظروف البيئية, كما قد يكون سريانه منظماً كجريان الماء, أو موسمياً على قفزات نوعية أو كمية, وقد يكون بطيئاً أو سريعاً, جذرياً أو تدريجياً, فهو من الظواهر التي تتصف بالديمومة والاستمرار ذلك ان نتاج الفن يتصف بالحركية وعدم الثبات لاسيما التطورات التكنولوجية في العصر الحالي, اذ إن السمة الغالبة عليها هي سمة (التحول المستمر) .

(د) التحول عملية شاملة:إن التحول عملية شاملة يتماشى مع مفهوم النظم الذي يقضي بالنظرة الكلية والشمولية أو النظام, لذا يتعامل التحول مع السياق (بكامله), أي كونها نظاما كاملا, فالتحول عبارة عن إستراتيجية تسير العملية الانتاجية الفنية بأكملها و تسعى لإحداث تحولات في جميع جوانبها .

المبحث الثاني

آليات التحول في الفن :

وإذا ما فهمنا إن التحول هو تغير من نظم العلاقات البنائية من حيث تحول مسارها من اتجاه إلى اتجاه آخر معين ، يعترينا التساؤل الآتي: ما الذي يسبب التحول في الفن ؟ يشير بعضهم إلى وجود احتمالين يسببان التحولات الدورية في الفن وما يتعلق بالفن من وسائل معرفية فالاحتمال الأول، يحدث التحول من أشكال المعرفة نتيجة لتطور داخلي، بمعنى إن جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسهِ إلى حد ما والاحتمال الثاني، إن التحول يحدث بفعل دوافع ومرجعيات ضاغطة خارجية . (مونرو , توماس، ج١ , ص٤٧٦ – ٤٧٧) .

ويرى الباحثان إن الاحتمال الثاني هو الأقرب إلى حدوث عملية التحول في المعرفة الفنية بشكل عام وفي الاتجاهات والأساليب الفنية "العمل الفني" بشكل خاص، وذلك باستبعاد أن نفترض وجود أداة داخلية تعمل بصورة أوتوماتيكية لإنتاج سلسلة معينة من الأشكال تحت أي ظرف من الظروف . على الرغم من إن بعض "أشكال الإدراك الحسي لها وجود سابق بحيث تشكل إمكانيات معينة أما كونها تنمو وتتطور وكيف يحدث ذلك التطور ... فإن هذا يرجع إلى ظروف خارجية . فالبنية الشكلية بكليتها المشكلة لأطر العمل الفني

تبقى مرتبطة بالابعاد الخارجية الضاغطة ومنها الذاتية والابعاد الفكرية والابعاد الدينية،... وغيرها: هي المسؤولة عن إحداث فعل التغير حيث تبقى الأشياء رهينة الثبات والاستقرار والتمثل التكراري ولكنها إذا ما تعرضت لقوى ضاغطة حولت وتحولت بمسارها إلى اتجاه معين وبما يخدم وظائفها وهذا ينطبق تماماً على العمل الفني .

وأيضاً هناك بعض العناصر المؤثرة في التحول وأسلوبه الإبداعي عند الفنان التشكيلي ولاسيما الخزاف والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاسلوب وهي : ١- الطبع ٢- أثر البيئة ٣- الثقافة والتربية ٤- الابتكار (الشايب, احمد : ص١٣١-١٣٢) . أما (هنري نوسيون) فإنه يؤكد في طروحاته الفلسفية حول نظم التغير والتحول التي ترافق المنجز الفني بأن هذه "التغيرات المنتظمة التي تظهر في أشكال وأساليب الفن دائمة التغير" ، ويرجع (نوسيون) سبب ذلك إلى إنه "لا يوجد إلا ما يكاد يكون انتظاماً جزئياً تقريبياً مقترناً بقدر من التنوع والاختلاف بحيث لا يمكن تفسير ذلك الانتظام بأنه قاعدة بسيطة" (الكناني، محمد چلوب: ص١١٩) , بمعنى إن صفة التغير والتحول صفة ملازمة للمنجز الفني وإن هذا التحول مقترن بضواغط خارجية وداخلية، و إن كل عمل فني وضمن الاتجاه الذي يشتغل عليه له نظمهُ الخاصة المتحولة بتحولات الفكر والرؤية الذهنية والآليات والوسائط الناقلة للصورة الفنية , و هذا التحول لا يمكن عدهُ حتمية صارمة ولا فوضى التغيرات التي تحدث بالمصادفة بل هو تحول قصدي إرادي ينجز بوعي التجربة وتأثير المجاورات وهذا راجع إلى قدرة الفن لاستقطاب كل ما يحيط به وتحويله إلى بنية جمالية .

وتأسيساً على ما تقدم نستنتج إن التحول الصفة الأكثر تمايزاً في المنجز الفني بل هي الأساس الذي ترتكز عليه آلية التنوع و الاختلاف في الاتجاهات والأساليب الفنية , والتحول يكسب العمل الفني قوة دافعة يرغمهُ على الانحراف عن مسارات الثبات والتكرار والتناسخ والاستعارات المتماثلة للتجارب الفنية، وعبر آلية التحول تتأكد خصوصية العمل الفني وتفردهِ حتى إننا لا نجد ما يمثل سمة مشتركة لمجموعة من الأعمال الفنية ضمن اتجاه واحد وهذا ما يؤكد أهمية التحول كنظام فاعل في تحقيق فعل الإبداع والابتكار في العمل الفني بل يعد من أهم السمات التي يتسم بها الإنجاز الفني.

و للتغير او الحركة صفة هامة ملازمة لوجود المادة كتقنية او مكون مادي للعمل الفني، وان محاولة تحقيق التحول لا ياتي الا بفعل الرؤية الحديثة والتي تحتاج قبل كل شيء الفنان ذاته وعيه ، ثقافته وتذوقه، نظرته الى الحياة والعالم قبل ان تجتاح منجزه الفني الذي هو بالنتيجة جهد الفنان الجمالي. وعليه فان اولى متطلبات التحول هو تمرد الفنان في داخله لكي يستطيع تجاوز الثوابت الرئيسية المحيطة به عند ذلك يكون انجازه يفيض بالحيوية الروحية والفكرية الجمالية، فالتحول والتطور يكشف عن مكنونات العمل الفني وبنائه وتركيبه وابعاده من خلال المتكون التشكيلي واللوني واهمية الالوان التي تساهم في اغناء وحدة العمل الفني من شكل ومضمون, ويرتبط التحول والتطور بالتغيرات المصاحبة لطبيعة حركة المجتمع وتطوره من خلال الابعاد (السياسية , الاقتصادية , الاجتماعية , الثقافية , النفسية).

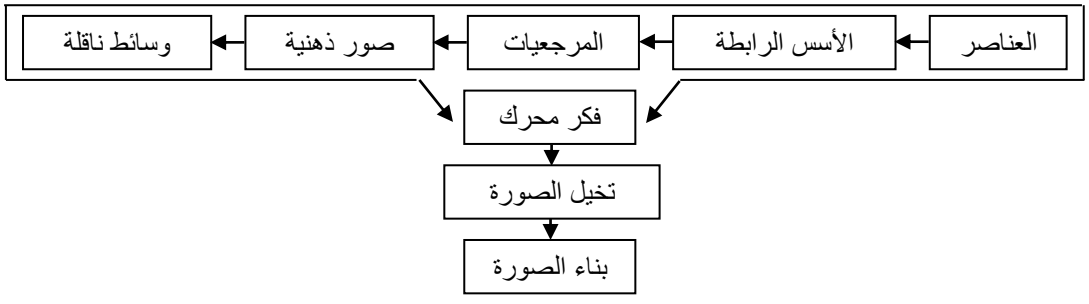
وبما أن الرفض والتمرد وتهديم الذوق السائد في عصر معين من قبل ذوات المبدعين يكون له أثر في الذوق الجديد المتحول ، فأن المبدع الذي سار على وفق منهج التحول سوف يقوم كذلك بمنهج التوجيه، وهنا نقصد توجيه الذائقة الجمالية الجديدة المتحولة عما سلفها، "وهذا ماحدث بالفعل في الثورة الرومانتيكية والانطباعية،التي غيرت الاذواق تغيرا جذرياً بعد أن كانت سائدة لعدة قرون وكان محرك الفنانين هو حافز

الإبداع والتجديد والحراك المتوالد الذي خلق في المدة الممتدة مابين القرن التاسع عشر ونهاية القرن العشرين الماضي عدد كبير من المدارس والاتجاهات الفنية والمفاهيم الجمالية " (عبد الأمير , عاصم: ٢٠٠٧).

التحول اذن "هو منطق الأشياء المتفاعلة داخل دوائر التخصص وذلك بانفتاح القبلي على البعدي وفق عمليات منظمة يقودها الوعي المتخصص، وتؤثر فيها مرجعيات ضاغطة تؤسس فعل التحول وتحققه ، والتحول ضرورة وحتمية المعرفة الفنية" (الكناني، محمد چلوب: ص١٣٩). .

ومن هنا نجد بأن التحول يتعامل مع البنى الفكرية والشكلية والتقنية بوصفها لعبة خلق وتشكيل وقدرة على الأحداث والتغيير وهذا بالفعل ما يتيحه المنطق التحويلي من رفض التقوقع و السكونية وتناسي خطاب المطابقة والتكرار ذو النزعة الثبوتية ، وعليه فأن الأمر بالتحول يتعلق بهويات مسبقة ، بخرائط متغيرة ورسائل جمالية متجددة، محدثة تحولاً في أبنية (الشكل والمضمون) وبالنتيجة تراكيب الفهم والذائقة، وذلك هو مسوغ التحول. وإن نظام التحول في العمل الفني يشمل بنية التكوين بكليتها فهو أي العمل الفني ينحى باتجاه معين من خلال التأكيد على عنصر أو جزء من بنية التكوين وتفعليه ومضاعفة وظائفة البنائية والجمالية مما يجعل العمل الفني يتحول من صيغة إلى أخرى. ويتوضح هذا في أعمال (سوراه) بتفعيل (النقطة) على مستوى السطح التصويري وجعلها الأساس البنائي للعمل الفني . والخط عند(فازارلي) . واللون عند (روثكو وكاندنسكي) والشكل الهندسي المربع عند (موندريان) والتفعيل لا يشمل عناصر البناء فقط بل الطاقات التعبيرية التي تحملها هذه العناصر ، فـ (غوغان) يراهن على القيم اللونية ذات الطبيعة الرمزية . و(ماتيس) في صياغاته الوحشية و(بيكاسو) في التكعيبية . و(دالي) في بناءاتهِ السريالية .

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنه ليس هناك تطور في العملية الفنية بل هو تحول في مسارات سلوكها من صيغة بنائية إلى صيغة بنائية أخرى تكتسب كل واحدة منها سمات وخصائص تختلف بها عن التي تحولت عنها سواء كان هذا في طرائق تشكيلها أو آلية تذوقها أو إدراكها . وعليه فالواقعية ليس تطوراً عن الكلاسيكية ولا الانطباعية تطوراً عن الواقعية أو الوحشية تطوراً عن الانطباعية والتكعيبية والسريالية والتجريدية تطورت إحداها عن الأخرى بل هو تحول في سلوك متغيرات المعادلة وتبادل مواقعها ، مما يؤدي بالنتيجة إلى تغير بالاتجاه ، فالتأكيد على عنصر معين كقيمة رمزية واختزال الآخر يتحول الشكل من صيغة إلى صيغة , فالتعبيرية – مثال ذلك – غابت فيها مستويات التركيز لعناصر التكوين كقوة تعين لصالح الخط واللون , والتكعيبية أكدت على مستوى الإيقاع الهندسي , والتجريدية اختزال لعموم العناصر والتعيينات وهكذا الاتجاهات الفنية الأخرى والتي سيوضحها الباحثان في آلية بناء الصورة في الفن .



مخطط رقم (١)

وقد توصل المبدعون الى صياغات حكم جمالي وذوقي للاعمال الفنية ومراحل التحول فيها، إذ تختلف مبررات الحكم على تطور او تحول اسلوب الفنان مع اختلاف تحولات الزمان واختلاف المكان "

ويكون التحول اما بصور بطيئة... بحيث يكون من الصعب لمس التغيرات التي تحصل الا بمرور الزمن بفعل التراكم .. اما الصورة الثانية فتكون سريعة تشبه القفزات الواسعة" (كوبلر ، جورج ، ص ١٧٦).

وتحدث التحولات بصورة منتظمة وتنقسم على ثلاثة انواع : (برادبلي، مالكوم وجيمس ماكفارلن ، ص ١٩٢).

١-النوع الاول و يسمى بالهزات البسيطة (Tremors) وتشمل التقليعات وتستمر مدة عشر سنوات.

٢-النوع الثاني يسمى بالازاحات الكبيرة (displacements) تمتاز بالتحولات العميقة والواسعة ويستمر تاثيرها بالقرون.

٣- النوع الثالث يسمى المدمر الكاسح cataclysm يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويحولها الى انقاض"

والتحول محكوم بعوامل عدة ومؤثرات تساهم في تاسيس علاقات جديدة بين مكونات او عناصر المنتج الفني لذلك يتوجب على الفن المعاصر ان يكون على تماس مع بيئته وثقافته وتراثه ومعتقداته التي تساهم بدورها في بلورة وتجسيد سماته الاسلوبية المتزامنة مع تحولات زمكانية تطور الفنون فضلاً عن وجود حوافز تحفزه على تطوير اسلوبه وتحوله الابداعي ولاسيما ان التحول الابداعي يرتبط بالذوق الجمالي للعصر " المتمثلة بالقيم والمثل والمعتقدات الموجودة في بيئة معينة يوظفها الفنان اثناء استقباله من خلال مشاعره وترجمتها بما تلائم ثقافته وميوله ويكون الحافز الجديد هو المحدد لمضمون العمل الفني. وعلى مر تاريخ الفنون فان التغيرات التي تحصل فيها سببها الحافز الجديد".(عطية، عبود، ص ٧٥)

فالابداع بوجود حوافزه التي تراود مخيلة الفنان ومداركه لمحيطه البيئي ومرجعياته الفكرية وخزين الذاكرة. تساهم في ابداعه في بناء اسلوبه الذي يتحول على وفق نظرته الشمولية الواعية والمتطورة ومكتسباته بكل تفاصيل حياته ويعزى الفلاسفة الى ان التحول والتطور في الفنون المنعكسة في اسلوب الفنان نفسه تتسم بالإبداع إذ قال (هيغل) "لعل الانسان يبدع ويخلق من عنده اشكالاً وصور للجمال اكثر اكتمالاً مما يجده في العالم المحيط به لان التعبير عن الجمال يتسم بتساميه عن الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليدا او محاكاة للطبيعة الواقعية- كما يرى (افلاطون) بل هو محاولة الكشف عن المضمون الباطن للحقيقة".(ابو ريان، محمد علي، ص٤٢). وهنا ياتي دور الفنان بان يكون المفعل لمعطيات الطبيعة والبحث الجاد عن مكوناتها ونقلها بشكل تحولي الى معطيات تكون ذات ميزة اسلوبية خاصة ومتحولة عبر انتقالات فكرية وتنفيذية تكون بمثابة المتكون المبدع اي ذلك الناتج المتحول من حال الى حال.

ويجد الباحثان عند تنقيبه عن الاصطلاح والمفهوم والمعنى قد دخل في هذه الاشكالية التي لا يجعل الفروق بين الاصطلاحات او الافكار اللغوية الثلاث الكبيرة في التحديد وفي تشخيص البنى المغلقة على نفسها عندما نحاول كشف الاجزاء المتعالقة داخل البنية الواحدة، اذ ان اصطلاح التحول والتحولية ينطلق من معنى الانتقال من حالة الى حالة اخرى او من موقع الى موقع اخر او من هيئة إلى أخرى أو من تكوين الى أخر.

وهنا يكون "التحول في ظاهر الشيء تغير مظهره من حال الى حال" (الكناني، محمد جلوب: ص ١٤١). فهو في ذلك يدعو الى الوضوح التام في استخدام المفردات دونما الحاجة الى تاويل المفردات وجعلها من الصعب فهمها ويكون هذا التحول وفي تلك الحالة تحولاً تقنياً ويمكن ان يقال تطوراً تقنياً والتطور التقني يصاحبه تطور او تحول على هيئة الشكل وطبيعة المنجز الفني بيد ان الاسلوب يبقى مميزاً لشخصية الفنان

واستخدامه وتوظيفه لعناصره ومكوناته الابداعية مما يحقق خصوصية اسلوبيه تبقى راسخة لدى متذوقي العمل الفني محققاً تفرداً يميز هذا الفنان عن ذاك.

ويكون التحول هو " الصفة الاكثر تمايزاً في المنجز الفني بل هي الاساس الذي ترتكز عليه اليه التنوع والاختلاف في الاتجاهات والاساليب الفنية " (جميل صليبا: ج١ , ص٢٥٩) .فتاريخ الفن ولاسيما الفن التشكيلي قد تعدد في مراحل تحولاته مما جعل لكل مرحلة تميزها وسماتها الابداعية من ناحية بنية الشكل واسلوب التنفيذ التي تميز كل عصر من عصور التطور التقني الفني، فالفن التشكيلي لا يتعلق بمظهر الاشياء وظاهرها لانه يتعلق ايضا بدلالاتها وبواطنها , فهو انتاج حضاري مستمر وحيوي ومتطور ومتحول من خلال الابداع ,فضلاً عن ارتباطه بالجمال والوظيفة وهو صفة من صفات الابداع الاسلوبي في تحولات الفنون على مر الزمن, "وما صاحبه من ظهور عددٍ من المدارس والمذاهب الفنية ومنها الانطباعية التي تعد مرحلة بداية جديدة للتحول في الفن في اواخر القرن التاسع عشر(١٨٩٠) فقد كانت اكثر تحرراً معتمدة على التحول الكبير الذي حصل في مجال العلوم ولاسيما في تحليل الضوء". (أسماعيل,عز الدين, ص ١٤٥).

فالبنية الشكلية بكليتها المشكلة لاطر العمل الفني " تبقى مرتبطة بقوى خارجية ضاغطة كما يشير (مدني صالح) إلى: إن القوى قوى التاريخ، قوى النفس، قوى الفكر، قوى السحر، قوى الدين،.. وغيرها، وهي المسؤولة عن احداث فعل التغير إذ تبقى الأشياء رهينة الثبات والاستقرار والتمثل التكراري ولكنها اذا ما تعرضت لقوى ضاغطة حولت وتحولت بمسارها الى اتجاه معين وبما يخدم وظائفها وهذا ينطبق تماماً على العمل الفني".(الكناني، محمد جلوب: ص ١٤١).

وأيضاً ان علاقة الفنان ببيئته هي التي تدعو الى وجود آلية حقيقية لتحولاته الاسلوبية او تطور نسق عمله الفني , بعد تحديد الاسلوب الفني المتحول المتمتع بسمات متميزة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالضرورة الفنية الصادقة جمالياً وموضوعياً إذ "ان نظرة الفنان الى عالمه تتمايز وتتبدل وتتحول، وكذلك افكاره وتصوراته عن هذا العالم وعلاقته به فهذه العلاقة تشدد على الجزئي حيناً وعلى الكلية حيناً اخر وتكون مباشرة او غير مباشرة ,وهكذا تغيب عن العمل الفني موضوعات ومثل او تتبدل وتتحول ولكن الشيء الذي لا يغيب عن العمل الفني ليكون عملاً فنياً هو الفن هو الروح، هو النظام هو الصدق وهو الالزام او الضرورة الداخلية وباختصار هو الفهم، فحيث يوجد فهم فهناك فن" (جرداق ، حليم: ص١٠) ويقود كل هذا إلى استنتاج ان ما موجود من اشياء جزئياً وكلياً انما يتعلق بفهم تلك الاشياء وجعلها في خدمة الهدف الوظيفي والجمالي .

فالبعد السياسي المرتبط بتحولات السياسة وما تشكله من اثار محركة لمكونات العمل الفني ولاسيما ما يتعلق بارتباط الحدث السياسي بذاتية الفنان نفسه ومعايشته له من خلال البيئة والواقع والبعد الاجتماعي هو ما ارتبط بجوانب البيئة الاجتماعية المحيطة بالفنان بوصفه انساناً مرهف الحس، فضلاً عن البعد الاقتصادي المصاحب بشكل رئيس لتحولات الفن " ومن خلال تاثر الفنانين بالتراث والموروث الشعبي فان الحركات والايحاءات والنماذج الشكلية تتداخل مع الفلكلور وبنوع خاص تلك التي تصاحب اداء نص شفهي او اغنية او تعويذة او ملحمة او حكاية , بل ان وجوه الفن المادية والتطبيقية عدت ضمن ما عرف بالفلكلور او الماثورات الشعبية.. فقومية الفن واستيحاء التراث يكتنفها احياناً خطر النظرة المحدودة والانغلاق على افق ضيق وافتعال اشكال استعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث , وتقتحم على سطح العمل الفني بعض العناصر من دون توغل في اعماق التراث مما يجعل برنامجها هجين من الاستعارة والتشكيل.

ان كل حضارة جهاز تنسيق وترتيب وادراك للحياة والعالم، وهي لا تكتفي بطراز بل تحتاج الى نظام من الاشكال من شانه التعبير عن وضعها الاساس , والخلاصة فان المجاورات التي تنوء بحملها البيئة الطبيعية والاشكال التي يمكن تحويلها وتصويرها قادرة على ان تؤسس لغة بصرية يمكن ان نطلق عليها الاسلوب" (علية يونس: ص٥٢-٥٤). وهذا الاسلوب هو ثمار تحولات عديدة تدخل من قبيل التفكير والتاثير ومن ثم تتحول ضمن صراع ايجابي لايجاد متحول ينتقل بالثوابت الى ثوابت اخرى تحمل كثيراً من التشابه ولكنها في الوقت نفسه تمتاز الجدة وما بعد الحداثة.

وعليه أن عملية التحول لصورة المتخيل ظهرت في فنون الحداثة من خلال عملية الاستعارة , فأي نص بصري مرسوم بالأشكال والالوان , ماهو الا نسيج من نصوص الآخرين تلاقحت وتفاعلت حواراً وتقاربت أو تباعدت عاصرته أو سبقته , فاللوحة الفنية ماهي الا طبقات نصية أو جيولوجيا النص الفني المتراكم القديم او الحديث , أي ان الفنان كما قال (ميرلوبونتي)* :(يبحث له عن أسلاف ما يجعل مثل هذه المحاولة ممكنة إنما هو انتساب جميع الأزمنة الى زمن واحد بعينه , والحق ان كلاً من الفنان الكلاسيكي والفنان الحديث إنما ينتسبان الى ذلك العالم الواحد , ولكن على شرط ان نتذكر ان مهمة التصوير مهمة واحدة وقد أستمرت منذ أيام رسوم الانسان على جدران الكهوف حتى عصرنا الحالي " (زكريا ابراهيم : ص١٩٣). , ولو أستعرضنا مجموعة من اللوحات الفنية الحداثوية لوجدنا ان عملية التحول الشكلي واضحة من خلال الاستعارة الفنية (الاشكال من ١- ١٢) ** , التحول الخارجي واضح أي ان الشكل المستعار قد تحول عن النصوص الخارجية التي سبقته بمدة زمنية وتعززت مكانتها كإتجاه أو مذهب أو مدرسة فنية , ويقع معظمه في الاقتباس الكامل أو المحور قليلاً أو كثيراً أو بالتضمين الصريح , كما في نصوص الموديلات العاريات الظهر (شكل ١-٥) من لوحة (رنوار) (شكل -١) الى لوحة (فان كوخ) (شكل -٢) ولوحة (مانيه) (شكل-٣) , فالتحول عن طريق الاستعارة هنا واضح وصريح , والاقتباس واضح وصريح أيضا مع لوحة (كورو) (شكل-٤) ولكن فردية (مانيه) ومعالجته بسمات لمسات انطباعية بضربات متجزئة عما كان في لوحة (كورو) الذي ينتمي الى جماعة (الباربيزون) , واللوحات السابقة تستعار ايضاً فيما بينها مع لوحة سابقة لـ (فيلاسكيز) (فينوس تتزين) (شكل-٥) وتضمن زيادة في ترتيب اللوحة بإضافات للشكل الأساس .

أما في لوحة (فرانسيس بيكون) (شكل-٦) فعملية التحول والاستعارة واضحة مع لوحة (فوتو) رجل يصرخ من مشهد فلم المدرعة (بوتمكن) ١٩٢٥م للمخرج الروسي (سيرجي از نشتاين) (شكل -٧) ان التحول هنا هو تحول على مستوى الشكل ومتجانس أي بمعنى (تجانس الرسم مع السينما) , بينما يظهر التحول والاستعارة في (شكل-٨) لـ (سلفادور دالي) مع شكل نحتي من عصر النهضة (شكل-٩) تمثال النبي (موسى) عليه السلام لـ (مايكل أنجلو) تحولاً شكلياً عاماً لطول المدة الزمنية بينهما لأكثر من خمس عقود , فيما نلحظ عملية التحول بشكل عام في لوحة (فرنسيس بيكون) (البابا يصرخ) مع لوحة (البابا بيودت الثالث) لـ (فيلاسكيز) , وكذلك التحول ما بين (شكل -١١) لـ (فيلبودي بيس) مع لوحة (

---

* موريس ميرلوبونتي (١٩٠٨-١٩٦١ م) فيلسوف فرنسي تأثر بفينومينولوجيا هوسرل وبالنظرية القشتالتية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص. من أهم كتبه بنية السلوك (١٩٤٢ م) وفينومينولوجيا الإدراك (١٩٤٥). وقد بين في هذه الأعمال بطلان مطامح علم النفس في تأسيس ذاته كعلم.

** ينظر ملحق رقم (١)

جواردي) (شكل-١٢) من القرن السابع عشر تحولا شكلياً عاماً , ولكن بإختلاف الاسلوب والاتجاه بين اللوحات .

اما في فنون مابعد الحداثة فقد توسعت وأزدهرت الاتجاهات الفنية لهذه الفنون , وبلغت ذروتها مابعد الستينات وحتى نهاية القرن العشرين والى الان , وسنبحث في كيفية حدوث تحولات صورة المتخيل في المشهد البصري التشكيلي لمختلف التيارات والاتجاهات الفنية لفنون مابعد الحداثة ومنها :

١. التعبيرية التجريدية. ٢. الفن الشعبي. ٣. السوبريالية. ٤.الفن البصري. ٥. الفن الكرافيتي .

المبحث الثالث// تيارات فنون ما بعد الحداثة.

١.التعبيرية التجريدية :

التعبيرية التجريدية : سميت بـ(التجريدية الغنائية) أو(الآلية) متأثرة بـ(فرويد) و(اندريه ماسون) لتجنبها المراقبة العقلانية، أو (البقعية) إشارة إلى شكل البقع التي تظهر على سطح اللوحة أو كما أطلق عليها في أمريكا (الرسم الفعلاني أو الرسم التحركي) ولكن التعبير الاكثر شمولاً وانتشاراً والذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر هو (اللاشكلي).

وقد أخذت التعبيرية التجريدية من (الدادائية) الحرية الذاتية ممتزجة بالفعل الخارجي والذي تشكل فيه العمل الفني امتداداً لجسد وفكر الفنان ، وأخذ من التكعيبية (الكولاج) واستخدامها المواد الهامشية المبتذلة وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) وتوظيفها للاوعي من السيريالية ، لكون هذا الفن لايرتبط بشكل أو اشارة بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة ، وهذا ما سيقود الى تمثيلات شبيهة بالاشارات والاشكال دون ان تربط بأي شكل ، فالفنان هنا يتخلى عن التصاميم والدراسات المعدة سلفاً ، ولا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل ، استناداً الى المادة وطريقة استخدامها واختياره لها . إذ قال الفنان الأمريكي (بولوك): "عندما اكون منهمكاً في عملي التصويري ، لا داعي لما أفعله ، لكن فقط بعد مدة من الاطلاع أرى ما صرت اليه وانني لا افشل إلا عندما افقد صلتي باللوحة ، وإلا فالتناسق مكتمل والتبادلات مريحة، اللوحة تأتي جيدة" . (أمهز ، محمود: ص ٢٠٣-٢٠٤).

ومن أشهر رواد هذا الاتجاه (جاكسون بولوك) و(بارتيت تيومان) و(كنيثنولاند) و (فرانك ستيلا). وقد تميزت التعبيرية التجريدية بميزات خاصة تتعلق بالفنان ذاته ، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتيته الخاصة و مصدرها هو اللاوعي في تفاعله مع التحولات والتغيرات التي طرأت على العصر ، بعد خروجه محطماً ومفككاً من نواتج وماسي الحرب فاقداً لأسس عقلانيته ، فيلجأ الفنان لتجاوز الواقع ومنطقه اللاواقع ليكون واقعاً فعلياً محملاً بالقلق والعدمية والبدائية والاغتراب ضمن أسلوب فرداني.

٢.الفن الشعبي:كان هناك تباين واضح في المفهوم الفني للـ(بوب أرت) في أوربا وأمريكا نظراً لتباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ، إذ عبر عنها الأوربيون من خلال موقفهم النقدي الأكثر وضوحاً ، والأكثر عمقا ، إزاء المجتمع المدني ، الصناعي ، المجتمع الاستهلاكي أسير هذا الواقع المصطنع والجاهز . أما في أمريكا فقد ارتبط هذا المفهوم بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم ، والتي هي احد مظاهر (الحالة الذهنية للرواد , بل احد ثوابت التعبير الفني الامريكي فـ(البوب أرت) يلتقي في كثير من مظاهره العامة مع التصوير الامريكي الساذج.(أمهز ، محمود: ص٢٦١-٢٦٢)

لقد اكتسبت البنية والحدث أهمية خاصة وجديدة مع فن (البوب) وذلك لعدة أسباب منها : إن (البوب) اقتصر على المعطى أي فيزيقية وأدائية والة فقط ، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً ،أي نحو بناء تمثيل حداثي للإنسان حيث ترجح كفة الفعل المرسوم على تحليل الفعل والانكشاف الفوري للواقع على وصف الواقع ، وانه التأكيد على غياب العلاقة والمعنى وإبراز (دادائية) الممارسة وجعلها الغاية من العملية الفنية بغض النظر عن أسلوب وأدوات التنفيذ ، حيث استغل فنانوا (البوب) الرغبة في الاستهلاك ضمن ظواهر الثقافة المعاصرة. (سمث ، ادوارد لوسي ،.ص١٤٧-١٤٨).

وبما ان احد وجوه التحول هو تحول الإنسان عن ذاته ومجتمعه ونظراته نجد مثلاً في تصوير (مارلين مونرو) لم يعد التصوير معبراً عن المرأة المعروفة المشهورة ، بل أصبحت وجهاً عادياً يمكن التلاعب به بأية صورة ، أي ان إمكانية ان يظهر الإنسان باي صورة هو تحول حيث يفقد الإنسان هويته ويصبح ذرة في بحر.

اشهر روادها (اندي وارهول) و (جاسبر جونز) و (روبرت روشنبرغ) و (ديفيد هوكز) ، حيث داب هولاء الفنانين على التحول في محاولة منهم لازالة القدسية (سقوط المقدس) والتعالي عن الفن والعمل الفني تمهيداً لجعله غرضاً مثل أي اداة اخرى ، تابعاً لمنطق استهلاكي (تحول)، حيث خرج العمل الفني من عزلته كونه غرضاً فريداً ومع استغلال التحول والتطور العلمي لتقنيات الاستنساخ الالي والصناعي حلت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للاعمال الفنية.

٣.السوبريالية :

للسوبريالية (superrealism) تسميات مختلفة منها : الواقعية المفرطة والواقعية الإعلامية , وواقعية الصور الفوتوغرافية, ويلحق بها بعض المصطلحات مثل (super: الخارق), (Radical : متطرف), (Hyper: مفرط) , وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الاشتراكية) التي ظهرت في الاتحاد السوفييتي في الثلاثينات وحتى أفول الشيوعية في الثمانينات والتي ركزت على تحويل الواقع في الفن الى بأسلوب قصصي , يمجد الدولة ومثالية الطبقة العاملة , وكذلك تختلف السوبريالية عن (الواقعية الاجتماعية) التي اهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وعرض المشاكل الاجتماعية .

والسوبريالية حركة فنية تشمل الرسم والنحت الواقعيين , وذلك بإعادة إنتاج كاملة للتفاصيل التي تكون قريبة جداً من التفاصيل الفوتوغرافية (الرسم الفوتوغرافي) , وهي في الحقيقة تتألف من صور فوتوغرافية (رغم أن الرسامين بدأوا يعملون مع الرسوم الفوتوغرافية منذ الأيام الأولى لظهور التصوير) , ورغم أن موطنها الأصلي الذي اشتهرت به هو الولايات المتحدة الأمريكية , إلا أنها ظهرت في أوربا منذ نهاية الستينات وفي السبعينات , ومن الواقعيين الفوتوغرافيين الأمريكي (ريتشارد إستيس) , (إيتشاك كلوز) , (أودري فلاك) , (جارلس بل), (رالف كوينكز) ومن الأوربيين الإنكليزي (مالكولم مورلي) والفرنسي (فرانج ليدان) .

من هنا كانت الواقعية (تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزيئات والتفاصيل ,معبرة عن الوتر الناتج عن الاختيار الواعي لمظاهر الواقعية وتحقيقاً لهذا الغرض تم استخدام وسائل مباشرة مثل الآلة الفوتوغرافية – الكاميرا , الشرائح المنقولة إلى الشاشة والتي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع , ما يعجز عنه بالعين المجردة , وتمكنه من الحصول على درجة عالية من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة) . (أمهز ، محمود: ص٢٨٥).

وتهدف إلى البحث في منافسة الحادث المفصل في صورة الكاميرا , رغم سطحية هذه الصورة ظاهرياً , إلا أنها تثير عند الواقعيين التصويريين مشاكل تقنية في تقديم بنية اللون وتدرجاته , وفعالية الضوء عبر السطح التصميمي والسيطرة على التركيبات والانعكاسات المشكلة للمشهد . وقد قدم (إستيس) المدينة كمشهد مرئي – بصري يصور بدقة متناهية الأضواء الحادة, القمامة,اللمعان على الأجزاء المضيئة,المنظر الطبيعي,الحركة في الشارع, عربات القطار المفتوحة, المكائن, إشارات النيون وغيرها من مشاهد الحياة المدنية. (Chilvers , Ian,.p235)

وإن الوضوح الجلي في رسومه يمثل استذكاراً لصور فوتوغرافية فحصت بشكل دقيق عناصر وأجزاء وبنى جانبية غير موجودة في الواقع وانما من محض خيال الفنان, وتستخدم الكاميرا لحل المشاكل البنائية والصورية التي تحدث أثناء عملية التنفيذ, وعن طريق دمج اثنتين أو أكثر من الصور الفوتوغرافية يقدم (إستيس) صورة تركيبية جديدة تظهر الاتصال بين الشوارع من جوانب كثيرة مرة واحدة كما في أعماله (٨١ شارع أمستردام , شارع الربيع في أمريكا).

وتتبني 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 , وعلى الرغم من تأثير الخداع التضليلي في تصميماتهِ التي توحي بأنها مستنسخة بشكل مباشر من مصدر الصورة الفوتوغرافي إلاّ إنها تقدم في الحقيقة تحول في المعالجات الإنشائية لخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث و اكتمالهِ , وعلى وفق تحقيق أقتران الدال بخصوصية المدلول, تشييد أسس مفاهيمية تجسّد إدراك حقيقة إن التكوين التصميمي , أنما ينبثق من قيمة أدائية للزمان والمكان. وعندما (يصور إستيس واجهة أحد الأبنية القديمة من القرن التاسع عشر والتي تكون لا قيمة لها في نظر التخطيط المديني الحديث , إنما يريد أن يؤكد أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي, ويقدم بتصويرهُ محال بيع الزهور صورة مصغرة 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) . (أمهز ، محمود: ص٢٨٧).

فيما يقول (ايتشاك كلوز) : إن هدفي الأساسي ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية, وطرح نسق مختلف في الرؤية , إذ إن القياس الكبير الذي لجأت إليه يُرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة بالذات , بهذه الطريقة جعلت الناظر واعياً بالمناطق المشوشة التي يلمحها بنظرته كما في أعماله (فايل ١٩٦٩) , (KENT) . وفي مجال الكشف عن معالم الحقيقة التي لا ترى بالعين المجردة يلجأ (كلوز) إلى الكاميرا ليصوّر, على بعد مسافة قصيرة , وجهاً إنسانياً في مقاطع أفقية متتالية , إستناداً إلى هذه النماذج الأساسية , ينقل إلى اللوحة بواسطة شبكة خطية ما تتضمنهُ مربعات هذه الشبكة الموضوعة على الصورة – الأنموذج , وعندما يستخدم الألوان يعمد إلى فصل الأساسية منها بحسب طريقة الأنتقاء الفوتوغرافية , وهذه الطريقة في نقل الصورة الإنسانية 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 منه لإستيعاب الأشكال الداخلية , ترى تنوعاً من الأشكال المتناهية الدقة تقودها إلى جمع الصورة العامة... ومن جانب آخر نجد (مالكولم مورلي) يهتم برسم صور تستند على نوع من الرسوم الإيضاحية التي تُرى في نشريات السفر, كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر. (سمث ، ادوارد لوسي ، ص٢٢٨-٢٢٩).

وفي رسوم أخرى حوّل (مورلي) الاتجاهات الجانبية لصوره الفوتوغرافية وقطعّها إلى مربعات لينقلها إلى قماش اللوحة , لذلك كانت بعض في النواحي أكثر مماثلة للتجريدية الشكلية مما هي لتقليد الرسم الواقعي، (Walker , John ,.p.44) , كما في أعماله (باخرة في عرض المحيط), (الصفحات الصفر للقديس يوحنا) . اذ قال (مورلي): " إن السفن ملكت معاني إنفعالية عاطفية سريعة التأثير في حياتي". (Malcolm Morey :.p2) , وقد كان لهذا أثر كبير في توجّه (مورلي) إلى تصميم كتيبات للسفر وبطاقات بريدية و سلسلة من التقاويم التاريخية التي تحمل صوراً لمشاهد متنوعة . وعبّر(مورلي) في رسومٍ لهُ عن الواقع الإجتماعي فمثلاً (صوّر ملصق فوتوغرافي للطيران في جنوب أفريقيا و خط عليهِ بواسطة فرشاة عريضة غطست باللون الأحمر خطين على شكل حرف (X) وقد فسرت هذه الإشارة على إنها إعتراض على سياسة التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا , وعدت أيضاً تسجيلاً لموقف الفنان إزاء العمل الفني نفسهُ) . (أمهز ، محمود: ص٢٢٨).

٤. **الفن البصري** :أن الفن البصري يعد محاولة الفنان لاستثمار معطيات الاحساس البصرية والأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد ، ويتقصى الايهامات البصرية المضللة للعين ، و الفن البصري أيضاً يمثل تحولاً لمرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية قد تجد جذورها في عديد من التيارات الفنية التي وافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير ونتلمسها بوضوح أكبر عند الانطباعيين والفنانين الذين لهم اهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني.(مجلة الحياة التشكيلية, ص٨٧).

إذ حاول الفن ايهام المتلقي بانطباع حركي على سطح الصورة عن طريق ايهام البصر بوجود حركة من خلال تنظيم اجزاء الشكل بطريقة معينة لونياً وخطياً ، فبنية التشكيل هنا اعتمدت التجريد والإثارة والجذب والتعويل على التأثيرات المرتبة التي تشكلها الخطوط والالوان في تجمع (جشطالتي) يدرك كلياً والبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن . والفن البصري شكل هندسي ذو حافات حادة بمعنى أن الاشكال المستخدمة محدودة تحديداً دقيقاً بحافات حادة والاشكال ذاتها تنزع الى ان تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية. ومن أشهر فناني هذا الاتجاه (جوزيف البيرز) و (بريجيت رايلي) و(ماكس بل) و(ريجارد جي) و (فكتور فازاريلي). (ريد ، نيكولاس : ص٢٢)

وعليه يرى الباحثان أن تعدد التقنيات المستخدمة واختلاف الآليات المتبعة في تصميم العمل الفني الحركي ، جاء نتيجة الرغبة في مواكبة التطور العام وما رافقه من تحول في مفاهيم الانسان وعلاقته با لعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن، وهو ما قاد الفنانين الى التحول وكسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد الذي يحمل روح العصر المتميز بالحركة والسرعة.

٥. **الفن الكرافيتي** : يعد الفن الكرافيتي من الفنون الحديثة التي ظهرت في الثمانينات من القرن الماضي نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية معينة حدثت في مدينة نيويورك الأمريكية كان بمثابة مرآة عاكسة لوضع اجتماعي بائس لفئة معينة من الناس تعاني من الكبت والفقر والحرمان، حيث أرادت هذه الطبقة لفت الأنظار إلى واقعهم المأساوي وحالتهم الاقتصادية وكنوع من الاحتجاج على كل القواعد والأنظمة والأعراف الاجتماعية ، وعندما بدأت السلطة إلى تفاقم هذه الرسوم وانتشارها قامت بقمعها ومهاجمتها كونها ممارسة تخريبية ذات أثر منبوذ إلى حد اتهامهم بالتدمير والتخريب، ولكن بعد ذلك تم احتواء وتدجين هذا الفن والفنان ضمن بنية النظام الرأسمالي الاستهلاكي الأمريكي، بما ينسجم وتوجهات ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز حالة ال تفكك وتأكيد الهامش والمهمش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام.

والكرافيت كفن تشكيلي (يملك من عدد من المقاصد و النّيات المباشرة لإنتاجهِ فـــي المجـــال العـــام أو الخاص فهو : خلق فني, تمثيل صوري للتقليد, 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 والتعليمية والذوقية للمتلقين, لاسيما أن العديد من الدراسات بيّنت بأن الكَرافيتيين الذين ينفذّون التصاميم هم من الشباب). (Susan Cearson and paul Wilson.p8)

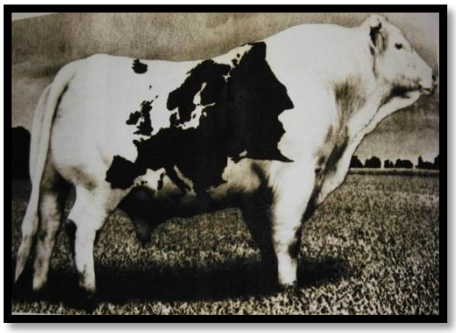
الفصل الثالث/إجراءات البحث

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث الحالي الأعمال الفنية لزمن مابعد الحداثة والتي حصل عليها الباحثان بعد اطلاعه على ما هو منشور وموثق من مصورات لتلك الأعمال الفنية في الكتب والمجلات وأدلة المعارض وارشيفات بعض الفنانين، وحيث تم حصرها بـــ (٢٥) عملاً فنياً وكما مبين في (ملحق٢)

عينة البحث: من أجل فرز عينة البحث ، وضع الباحثان تصنيفاً محدداً للأعمال الفنية لهذه المدة وعلى أساس تأريخ إنتاجيتها، وتم اختيار العينة وفقاً لأسلوب العينة العشوائية إذ تم اختيار نسبة (١٠%) من مجموعة الأعمال لكل عقد ، ليبلغ بذلك عدد العينة (٤) أعمال فنية وكما مبين في الجدول (ملحق – ٢)

منهج البحث وطريقته: حددت مشكلة البحث الحالي وهدفه وعينته، إتبع الباحثان المنهج الوصفي (تحليل محتوى) حيث يتم وصف العمل على أساس إدراك بنيته الكلية والعلاقات بين أجزاء العمل ذاته، ومن ثم القراءة التحليلية لتأثير مواقع وتمركزات المتحول في فنون مابعد الحداثة .

تحليل عينة البحث:



أنموذج رقم (١) .

أسم الفنان : تيم الريش .

أسم العمل : إختطاف أوربا .

تاريخ العمل :١٩٧٢.

أبعاد العمل : ١٠٠×٧٠سم .

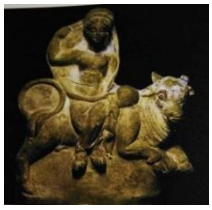
عائدية العمل : المانيا مجموعة خاصة .

يتمثل البناء الشكلي للعمل الفني الذي يشير الى ثور ضخم أبيض بوضعية الوقوف الجنابي في وسط مزرعة البرسيم , وجلده مغطى الابيض شكل لخارطة أوربا مرسومة باللون الاسود وبألوان الأكريلك , والنص الفني ينتمي الى الفن المفاهيمي , بتفرعه الفوتغرافي الفديوي , مع إدخال الرسم أي بتقنية إظهار حديثة , تنتمي الى أجناس فنية متباينة . وان المستوى الدلالي والمفهومي للعمل الفني وعلى الرغم من وضوح البنية التي تمثل الثور ورسم الخارطة أوربا مع وجود التضاد اللوني الأسود والأبيض , فهي علامة تحيل الى معنى دلالة الأسطورية الأغريقية وملخصها : ان أوربا فتاة جميلة ابنة الملك (أغنور) خرجت للنزهة مع وصيفاتها من بنات الامراء لقطف الزهور , فشاهدها (زيوس) الذي هام بها عشقاً وقرر إختطافها لتصبح زوجته , فتمثل لها بثور أبيض وديع لاطفها وعرض نفسه عليها بإغراء لتمتطي ظهره وما ان أحس بها أستقرت على ظهره حتى أستوى بها واقفاً ثم أسرع الخطى وتمسكت أوربا بقرنيه حتى قفز قفزة واسعة في البحر مع صراخ وصيفاتها وغاب بها في البحر ثم عبر بها الى الجهة الاخرى وعاد الى وضعه البشري, وأخبرها بأن العالم الذي وطأت ارضه سيسمى على اسمها أوربا .

ان عملية التحول بدت واضحة من الاستعارة من نصوص اخرى من فنون الحداثة وما قبلها –مثال ذلك – لوحة (بيكاسو) التي تحول معها الثور الى (ميناتور) ورمزاً للفحولة والرجولة والمرأة رمزاً للأنوثة كما في شكل (١٤) .

وكذلك فان تحول صورة المتخيل في المشهد الماثل بدت واضحة من خلال المقارنة مع نصوص سابقة لمدد سابقة –مثال ذلك– شكل (شكل ١٥, أ) , والذي يمثل جدارية اغريقية , فيما يبرز التحول بوضوح من حيث الشكل وبأشتغال قانون الاجترار مع نص بابلي قديم , (شكل ١٥, ب) .

شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥– أ , ب)

أنموذج رقم (٢) .

أسم الفنان : هيلين فرانكينثلر .

أسم العمل : الغيمة .

تاريخ العمل :١٩٦٣.

أبعاد العمل : ٣٥٠سم×٣٧٠سم .

عائدية العمل : أمريكا , أستوديو الفن ديترويت .

البناء الفني للنص , يتكون من وحدة تشكيلية أحادية لغيمة زرقاء ذات نمط حركي من اليمي الى اليسار , وخليفة المشهد تتكون من ثلاث مناطق , المنطقة السفلى عبارة عن شريط بلون رصاصي , مشوب بلون بني فاتح شفاف , أما الجزء الوسطي فملون بلون أخضر زيتوني شفاف , بينما الجزء العلوي ملون بلون أصفر مشوب باللون الرصاصي .

ان الوحدة الاساسية لهذا الشكل الارزق او باللون الازرق (أولتر ماين) العميق ومتدرج في (تونات) نحو الازرق الشذري وفي وسطها اللون النيلي العميق , وهكذا هي الحال بالنسبة الى رسوم (فرانكينتثلر) , لرسم البحر والسماء والغيوم والطبيعة التي عاشت فيها قرب البحر , ولكن بأختزال الطبيعة أي بدون عمق وهمي والتحول بها من حال الى حال آخر , وغالبا ما تلمح نصوصاً البصرية الى الشكل ثلاثي الابعاد وأستخدان تقنيات مختلفة لإظهار كثافة الوان الأكريليك بالماء وسكب اللون تلقائياً بعد وضع القماش على الارض وبتوجيه قصدي ليتخذ هيئة الشكل او يتداخل مع غيره من الألوان في عملية امتصاصية تكسب اللوحة ضبابية وشفافية وشاعرية , وكذلك في اعطاء تنوع في شدة اللون او شفافيته .

لقد ظهرت عملية التحول لصورة المتخيل واضحة في هذا الشكل بالمقارنة مع الاستعارة المأخوذة من نصوص سابقة من مدد الحداثة , و نلمس ذلك في لوحات الفنانين (سنياك , ومونيه) اللذان رسما الغيمة بأسلوب فني يعكس توجههما الفني وانتماؤهما الى المدرسة الانطباعية , شكل (١٦ ,أ ,ب) .

شكل رقم (١٦ , أ , ب)

وعليه ان تحول صورة المتخيل في هذا النص المابعد حداثوي , بدت واضحة وجلية ويمكن القول ان الفنان قد استعار الكثير من رسوم سابقة كما في الشكلين السابقين ولكن صاغه بأسلوب مختلف في عملية خلق جديدة تظهر مدى براعة الفنان وتمكنه من هذه العملية التحولية والتي واكبت التطور الفكري والحضاري والفني في هذه المدة .

أنموذج رقم (٣) .

أسم الفنان : رالف كوينغز .

أسم العمل : طبيعة صامتة .

تاريخ العمل :٢٠٠٩.

أبعاد العمل : ٤٠٠ملم×٣٧٢ملم .

عائدية العمل : اليابان , طوكيو .

البنية الشكلية للمنجز تتألف من خمس وحدات تشكيلية متألفة ومتعالقة فيما بينها , ومختلفة في الطول والحجم واللون , والمشهد يتناول مفردات في غاية البساطة من مقبلات الطعام حيث تتألف الوحدات من اليمين الى اليسار أولا وحدة شكل علبة توابل باللون الاصفر العميق مع مراعاة الملمس الذي يوحي بأن العلبة مصنوعة من البلاستك والى جانبها , وفي المقدمة مملحة زجاجية شفافة مملوءة الى نصفها بالملح , بينما غطاءها مصنوع من المعدن الشديد اللمعان , وخلفها مباشرة قنينة من الزجاج ذات عنق طويل وهي أطول الاشياء مملوءة بالكحب , وغطاؤها أبيض من البلاستك وعنقها ملفوف بورقة بيضاء , والى الامام منها قنينة زجاجية سوداء مملوءة بالصاص , والى جوارها قنينة صغيرة من توابل الشطة الحارة باللون البني وملفوف على عنقها ورقة لماعة من اللون الاخضر الزيتوني لبيان محتوى القنينة . ان النص يندرج تحت مصطلح السوبريالية أو الواقعية المفرطة , والتي عدها النقاد حركة أو ردة فعل ضد الاتجاهات التجريدية , ذلك من خلال اهتمامها بالواقع المفرط وبدعوتها لعودة الفن الى المسند والى الجدار بعدما خرج الى الطبيعة والشارع .

وان المستوى الدلالي للمشهد الماثل ومن الوهلة الاولى, هنالك دهشة لواقعية الاشياء المفرطة في واقعيته ملقاة كظاهرة (فينومينولوجية) كمشهد بصري محدد الشيء بشيئه والموجود بوجوده في تفاصيله الدقيقة ,

والتي فيها اعاد الفنان انتاج الواقع اللامرئي وتحويله الى واقع مرئي, في عمليات تحليل وتركيب للواقع بواقع مثالي متفوق عليه في دقة جزئياته وتفاصيله. وعليه من الممكن ان نتلمس عملية التحول في هذا النص عما سبقه من نصوص فنية للطبيعة ذاتها (الطبيعة الصامته), فمثلا ان المشهد الماثل يعد متحولا فنياً عن مشاهد للموضوع ذاته في عملين فنيين للفنان (فان كوخ) اللذان يسبقاه في الزمن بحوالي اكثر من قرن ونصف, تحولا شكلياً, اما من حيث المضمون فالمضمون واحد (طبيعة صامته). شكل (١١٧ ا و ب).

شكل رقم (١٧ أ و ب)

أنموذج رقم (٤) .

أسم الفنان : أندي وارهول .

أسم العمل : ثلاثون أفضل من واحد .

تاريخ العمل :١٩٦٣.

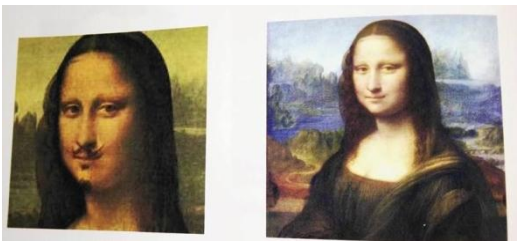
أبعاد العمل : ٨٢×١١٠ انج .

عائدية العمل : نيويورك, مؤسسة أندي وارهول للفنون البصرية.

ان العمل البصري يتناول مفردة تعد من المفردات الكلاسيكية والتي تعود بنا الى واحدة من أهم أيقونات عصر النهضة الإيطالية , والتي لها مساس بالحياة الثقافية والتي يمكن قرأتها من قبل من كانت له ثقافة بسيطة , تناول المشهد أشهر نصوص (دافنشي) (الموناليزا) .

ان المفردة واقعية ولكن التحول هنا خصل في عملية تكرارها ثلاثين مرة , والذي يعني الخروج من السياق العام القديم (الكلاسيكي) والتحول الى السياق الشعبي الاستهلاكي, والتي من الممكن ان يتلقاها كل أطياف المجتمع وفي مختلف بيئاته, وفي مخلف الامكنة (البيت , الشارع ,المكتب) وغيرها.وفي هذا العمل يعد الفنان نفسه آلة عمل سريعة التنفيذ تنتج منتجات فنية بسهولة اكبر وبكميات اكثر .

ويصرح الفنان هنا ومن خلال المشهد الماثل , انه يبدو تهكمه من الفنانين الماضين الذين اضاعوا عمرهم في رسم عدد محدود من اللوحات , في حين انه يستطيع ان يرسم في اليوم الواحد عشرات اللوحات , ويستطيع اي فرد ان يحل محله في الانتاج. وان التحول في هذا المشهد هو تحول كمي ذو غايات نفعية تجارية, لكنه مقتبس من لوحات لفنانين سابقين, رسموا (الموناليزا) بعدة أشكال وبمضامين مختلفة وغايات متعددة ابتداءاً من (دافنشي) الى (دوشامب) ...وغيره, شكل (١٨, أ , ب) .



شكل رقم (١٨ , أ ,ب)

الفصل الرابع

أولاً : النتائج :

توصل الباحثان إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من خلال الإطار النظري وتحليل عينة البحث وكالاتي :

١. ظهر التحول في فنون ما بعد الحداثة من خلال معالجة عناصر البناء(شكل ومضمون) وانعكاساته الأسلوبية والتقنية التي خضعت لعمليات الإزاحة والتحريف عن الاستعمال المألوف للفن الحديث .

٢. ظهور اللامركزية أو غياب المركز الثابت في رسوم ما بعد الحداثة ، إذ تحول النص التشكيلي من نظام الشكل الكلاسيكي الذي يفترض وجود مركز ما إلى شكل جديد يشتغل على وفق مفاهيم بنائية جديدة تعدد فيها نقاط الجذب البصري .

٣. انتهاك الشكل الواقعي المألوف ورفض الأنموذج المحاكاتي وانتقاء الشكل وتوظيفه ضمن علاقات تحمل إمكانية التعبير عن الروح الداخلية التي تهشم الشكل بالتصعيد من المعنى النفسي تحت ضغط تجربة الفنان مع مجتمعه وشعوره الحاد بتناقضه غير خلق أشكال مغرية ، وكما ظهر في معظم عينات البحث .

٤. اعتماد عامل التلقائية والمصادفة بقصد كسر أفق للمتلقي أو المشاهد وإحداث خلخلة في المساحة الجمالية ما بين النص كشيء مكتف بذاته أو كنص غير مكتمل ألا بمشاركة (حسية ، فكرية) من المتلقي .

٥. يحتل الجانب الذاتي للفنان في هذه الفترة المساحة الأكبر في عملية التحول من خلال فعاليات اللاعقلانية واستثمارها في إنتاج أشكال تكون معبرة عن الحالات الذاتية للفنان مثل (العدمية ، العبثية ، ، والأحلام ..... وغيرها).

٦. يظهر التحول من خلال الفعل الرافض للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني ، فالعمل الفني يتحول مع الفنان المابعد حداثوي إلى أداة للتمرد على الواقع الذاتي أو الموضوعي وتمجيد الروح الفردية والإعلاء من قيمة الأنا ، فكان التحول متضمناً في الانعزال والانطواء على الذات فكانت نتاجاتهم تتسم بالحرية في استخدام الألوان والتقنيات دون أي قيود تشكيلية أو فكرية ، كما في عينة .

ثانياً : الاستنتاجات :

١. أسهم التحول في فنون ما بعد الحداثة في زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث واستبدالها بمحمولات لا عقلانية في طبيعة رصدها للظاهرة الجمالية وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من عدم المألوفية والنظر إلى الجمال كقيمة تداولية في واقع الثقافة الشعبية لمجتمع ما بعد الحداثة .

٢. إن لا نهائية المعنى وتفعيل المراكز المهمشة وإعادة قراءتها في فنون ما بعد الحداثة جعلت من التحول ذا اثر فكري يبتدئ نفسياً وينتهي جمالياً.

٣. يدخل التحول ضمن الجانب اللاشعوري للإنسان وهو يكشف عن المعاني الخفية للنفس البشرية ، ليصف بها حالات معينة من علاقة الإنسان بنفسه أو بغيره من الناس وبعمله أو الأشياء المحيطة به وكيفية تفاعله معها عاطفياً وفكرياً .

٤. كانت للتطورات التكنولوجية والتقنية وثورة الاتصال والمعلوماتية وثقافة الاستهلاك والتحرر الاجتماعي والعولمة أثرها في عملية التحول لصورة المتخيل ، مما انعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية وبنائية انطوت على بنى شكلية (ذهنية وصورية) أسهمت في صياغة المعطى التشكيلي .

ثالثاً : التوصيات :في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة نوصي بالاتي :

١. إضافة مادة (فنون ما بعد الحداثة) إلى منهج قسمي التربية والفنون التشكيلية وللدراستين الأولية والعليا في كلية الفنون الجميلة لما لها من أهمية في دراسة النصف الثاني من القرن العشرين (تاريخياً وفنياً وفكرياً) من حيث فلسفتها وتياراتها وأسسها ومقوماتها ومرجعياتها.

٢. تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي المفاهيم الفكرية والفلسفية ومنها مفهوم التحول وعلاقتها بالفن .

رابعاً: المقترحات : يقترح الباحثان إجراء الدراسات الآتية:

أولاً : تحول صورة المتخيل في الخزف الاوربي الحديث .

ثانياً : تحول صورة المتخيل في التشكيل العراقي المعاصر .

المصادر

القرآن الكريم .

إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار الدعوة ، مؤسسة ثقافية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا، الجزء الاول، ١٩٨٩.

ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، لبنان, دار صادر، المجلد الخامس، بدون سنة نشر.

ابن منظور , جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري :لسان العرب , ج٢ , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر , بت .

ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الادبية، المؤسسة العربية للناشرين، د.ت ، تونس .

ابراهيم مدكور: المعجم الفلسفي،بيروت،دارالعلم للملايين،١٩٧٩.

ابو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشاة الفنون الجميلة، دار المعارف الجامعية، الاسكندرية.

أسماعيل,عز الدين: الفن والانسان, بيروت , دار القلم, ١٩٧٤.

أمهز ، محمود: الفن التشكيلي المعاصر التصوير (١٨٧٠-١٩٧٠) ، دار المثلث ، بيروت .

الزعبي،محمد أحمد: التغير الاجتماعي – بين علم الاجتماع البرجوازي وعلم الاجتماع الاشتراكي , دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٨ .

الشريف الجرجاني: التعريفات ، دار الشؤون الثقافية، العراق – بغداد، ١٩٨٦.

الشايب , احمد : الاسلوب , ط٦ , مكتبة النهضة العربية , ١٩٦٦ .

العمر، عبد الله ، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، دار الرسالة ، الكويت، ١٩٧٨.

الكناني،محمد جلوب: حدس الانجاز في البنية الابداعية بين العلم والفن، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.٢٠٠٩

برادلي،مالكوم وجيمس ماكفارلن: ما بعد الحداثة، ت: مؤيد حسن فوزي، بغداد،دار المامون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧.

جابر احمد عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،القاهرة، دارالثقافة للطباعة,١٩٧٤.

جون ديوي: الفن خبرة,تر:زكريا ابراهيم,القاهرة,دار النهضة العربية,١٩٦٣.

جميل صليبا: المعجم الفلسفي،بيروت،دار الكتاب اللبناني،١٩٧١.

جميل صليبا: المعجم الفلسفي, ج١ , دار الكتاب اللبناني, بيروت.

جرداق ، حليم: تحولات الخط واللون ، دار النهار للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٥.

راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر،بغداد،دارالشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦.

ريد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعلما ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨.

روزنتال.م, و ب. يودين : الموسوعة الفلسفية المعاصرة, دار الطليعة للطباعة والنشر,بيروت,١٩٨٠.

زكريا ابراهيم : مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية , دار مصر للطباعة , القاهرة , ١٩٧٦ .

زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر , القاهرة , مكتبة مصر , ١٩٦٦م .

سعود ، جبران، الجزء الاول، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ١٩٩١.

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

سناء ساطع طارق, احمد عباس:التحولات في التصميم الحضري , بحث منشور في المجلة العراقية للهندسة المعمارية, الجامعة التكنولوجية , قسم الهندسة المعمارية , ٢٠٠٥, العدد الثامن .

شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، الكويت : مطابع الحكومة ، ١٩٨٤ .

صلاح الدين محمد عبد الباقي:السلوك الفعال في المنظمات، الإسكندرية، مصر, الدار الجامعية للنشر، ٢٠٠٤.

ظاهر محمود كلالدة: الاتجاهات الحديثة في القيادة الادارية، الأردن, دار زهران للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

علي الصغير،محمد حسين: الصورة الفنية في المثل القرآني،بغداد،دارالرشيد، ١٩٨٢.

عبد الرزاق ، هناء مال الله ، التطور السيمائي لبنية الشكل المجرد في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ .

علية يونس: المتحول الاسلوبي في اعمال الفنان ماهر السامرائي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،٢٠٠٣.

عبد الأمير,عاصم: محاضرة ألقيت على طلبة الدارسات العليا – دكتواره فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، عام ٢٠٠٧م.

عطية، عبود، جولة في عالم الفن، بيروت، مؤسسة الابحاث العربية ، الطبعة الاولى،بيروت، ١٩٨٥.

غانتشيف،غورغي: الوعي والفن،تر؛نوفل نيوف،الكويت،مطابع الرسالة،١٩٩٠.

فرانكلين روجرز: الشعر والرسم ، ت: مي مظفر، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٩٠ .

كوبلر،جورج،نشاة الفنون الانسانية دراسة في تاريخ الاشياء، ت: عبد الملك الناشف، المؤسسة الطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٧٦.

لالاند، أندريه: الموسوعة الفلسفية، ج ٣، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت ، باريس، ٢٠٠١ .

مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط , ط٤, مكتبة الشروق الدولية , ٢٠٠٤ .

مجدي وهبه: معجم مصطلحات الادب، بيروت،مكتبة لبنان،١٩٧٤.

مجلة الحياة التشكيلية ، الفن البصري والفن الحركي ، ع ٣ ، وزارة الثقافة والإرشاد ، عمان ، ١٩٨١.

مصطفى كامل ابو العزم عطية: مقدمة في السلوك التنظيمي،ب ت .

معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجمع ١ ، ط ١ ، معهد الانحاء العربي ، ١٩٨٦ .

مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج ١، ت: محمد علي أبو درة، وآخرون، م : احمد نجيب هاشم , الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ١٩٧١ .

Gandelsons, Mario, Morton , David ,(1980); " On Reading Architecture ", Progressive Architecture 53"March 1972):68:87,page 209.

Chilvers , Ian,The Oxford Dictionary Of 20 Th Century Art , Oxford.

Walker , John , Art Since Pop , Thames and Hudson Ltd, London , 1975.p.44.

Malcolm Morey : In full color , 516 / 2001 - until 27 / 8 / 2001 , Hayward Gallery , London , UK.p2.

Susan Cearson and paul Wilson , " Preventing graffiti and Vandalism " Australian Institute of criminology,1990 . in Graffiti , Regulation , Freedom by : Elisa Arcioni.p8.

ملحق رقم (١)

شكل رقم (١) رنوار

شكل رقم (٢) فان كوخ

شكل رقم (٣) مانيه

شكل (٤) كورو

شكل(٥) فيلاسكيز

شكل(٦) فرانسيس بيكون

شكل (٧) المدرعة بوتمكن

شكل (٨) سلفادور دالي

شكل(٩) مايكل انجلو

شكل(١٠) فيلاسكيز وبيكون

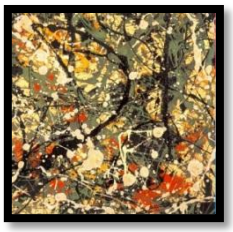
شكل(١١) فيلبو دي بيسس

شكل(١٢) جواردي

ملحق رقم (٢)

أشكال المجتمع

(١)

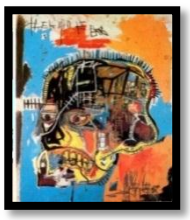


(٢)

(٣)

(٤)

(٥)



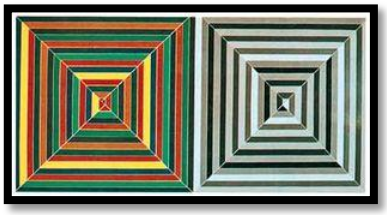
(٦)

(٧)

(٨)

(٩)

(١٠)



(١١)

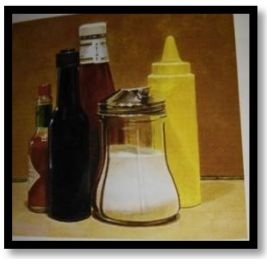
(١٢)

(١٣)

(١٤)

(١٥)

(١٦)



(١٧)

(١٨)

(١٩)

(٢٠)

(٢١)

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

(٢٥)

ثبت اشكال الاطار النظري

ت	أسم الفنان	أسم العمل	سنة الانتاج	العائدية
١	أغست رنوار	عارية	١٨٨٧	مجموعة خاصة فرنسا
٢	فان كوخ	عارية متكئة على وسادة	١٨٧٠	متحف فان كوخ امستردام
٣	ادوارد مانيه	موديل عاري	–	باريس
٤	كامبل كورو	موديل عاري	١٨٤٣	متحف الفنون الجميلة باريس
٥	ديجو فيلاسكيز	فينوس تتزين	١٦٥١	لندن
٦	فرانسيس بيكون	الصرخة	–	نيويورك
٧	سيرجي ازنشتاين	فلم المدرعة	١٩٢٥	–
٨	سلفادور دالي	قوة النبي موسى(ع)	١٩٣٣	متحف بازل
٩	مايك انجلو	النبي موسى (ع)	–	الفاتيكان
١٠	فيلاسكيز	البابا انفوست الخامس	–	الفاتيكان
١١	فيلبودي بيسيس	فينيسيا قبة كنيسة ماريا	١٩٣١	–
١٢	فرنسكو جواردي	فينيسيا قبة كنيسة ماريا		كلري فلورنس

ثبت أشكال المجتمع

١	اندي وارهول	مارلين مونرو	١٩٦٠	–
٢	جاكسون بولوك	بلا عنوان	١٩٤٩	
٣	روبرت روشنبرغ	الوادي	١٩٥٩	
٤	دينالد جود	بلا عنوان	١٩٦٨	
٥	اسكال دومبس	ديجتال آرت تركيبي.	٢٠٠٨	
٦	اسكيت	بلا عنوان	١٩٨٤	
٧	دانييل مينا	–	٢٠٠٦	
٨	جين دوبوفيه	زدهار الأعمال	١٩٦١	
٩	اجوار هوبر	صقور الليل	١٩٤٢	
١٠	روي لختنشتاين	بلام	١٩٦٢	
١١	فرانك ستيلا،	مأزق جاسبر	١٩٦٣	
١٢	جوزيف كوسث	الكرسي	١٩٦٩	
١٣	اندي وارهول	مارلين مونرو	١٩٦٠	
١٤	اندي وارهول	ثلاثون افضل من واحد	١٩٦٣	
١٥	تيم الريش	اختطاف اوربا	١٩٧٢	
١٦	هيلين فرانكينثلر	الغيمة	١٩٦٣	
١٧	رالف كوينغز	طبيعة صامتة	٢٠٠٩	
١٨	انتوني تابيس	كرسي مغلف مشطوب	١٩٦٣	
١٩	جوزيف بويس	كرسي مكسور	١٩٧٣	
٢٠	جوزيف بويس	كرسي وقطعة جبن	–	
٢١	روبرت روشنبرغ	كرسي	١٩٦٣	
٢٢	–	مدرسة دي ستايل	–	
٢٣	انتوني تابيس	علامة زائد	–	
٢٤	انتوني تابيس	علامة صليب وحرف R	–	
٢٥	جون كاركين	الصليب	–	