



الدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر

م. د. افراح مالك محسن¹

انتساب الباحث

¹ كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق،
بابل، 51001

¹afrahmalik@uobabylon.edu.iq

المؤلف المراسل

معلومات البحث

تأريخ النشر: تشرين الاول 2025

المستخلص

أحتوى البحث على أربعة فصول تضمن الفصل الأول، مشكلة البحث ، وأهميته والحاجه اليه، فتحددت مشكلة البحث على التساؤل الاتي: ما هي الدلالات التعبيرية للصورة التي ترتبط بنتائج الفن الغربي المعاصر؟ كما تضمن الفصل الاول هدف البحث (تعرف الدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر)، وحدود البحث بالدراسة موضوعية للدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر) من خلال تحليل نماذج ممثلة النتاجات الفنية في الولايات المتحدة الامريكية للمدة الزمانية (1965-2000 م). أما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري وأحتوى على مبحثين تناول المبحث الاول (دلالات التعبير والصورة في الفن)، والمبحث الثاني (مقاربات التعبير الصوري في التشكيل الامريكي المعاصر)، أما الفصل الثالث: يتكون مجتمع البحث حصره حوالي (40) عمل ضمن حدود الفن الغربي المعاصر من عام ((1965-2000 م)، وقامت الباحثة باختيار العينة قصدياً (4) لوحة فنية عينة للبحث ضمن العقدتين الستينيات والسبعينات و الالفية ، اما منهجية البحث فأعتمدت الباحثة على أسلوب المنهج (الوصفي التحليلي). الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث واستنتاجاته فضلاً عن التوصيات والمقترحات . ومن أبرز النتائج التي توصل اليها البحث :

1. تحققت دلالات التعبير للصورة في الفن الغربي المعاصر من خلال سمة اللامألوف واللامعقول عبر مشاهد مهمشة مما يؤدي الى دهشة وصدمة الى المتلقي أو مشاهد الكتل ذات الفضاءات الشاسعة كما في جميع النماذج.

اما الاستنتاجات فهي: ان اهم المعطيات الجديدة لتعبير الصورة في نتاجات الفن المعاصر الفوضوية وغياب التعاليم الاكاديمية والمدرسية وانعدام المقاييس التي تتسم بالثبات بما يمنح منظومة قيمية متحركة متحولة تتسم بالزوال والانبية والتغيير .

الكلمات المفتاحية: الفن الغربي المعاصر، الصورة، دلالات التعبير، مابعد الحداثة

Expressive Connotations of the Image in Contemporary Western Art

Asst. Prof. Afrah Malik Mohsen¹

Affiliation of Author

¹ College fine arts, Univ. Babylon,
Iraq, Babylon, 51001

¹afrahmalik@uobabylon.edu.iq

¹ Corresponding Author

Paper Info.

Published: Oct. 2025

Abstract

The research comprises four chapters. The first chapter addresses the research problem, its importance, and the need for it. The research problem was defined as the following question: What are the expressive connotations of the image associated with the productions of contemporary Western art? The first chapter included the research objective (identifying the expressive connotations of the image in contemporary Western art), and the limits of the research by objectively studying (the expressive connotations of the image in contemporary Western art) through analyzing models representing artistic productions in the United States of America for the time period (1965-2000 AD). As for the second chapter, it included the theoretical framework and contained two sections. The first section dealt with (the connotations of expression and the image in art), and the second section (approaches to pictorial expression in contemporary American painting). As for the third chapter, the research community consisted of approximately (40) works within the boundaries of contemporary Western art from the year (1965-2000 AD). The researcher intentionally selected the sample (4) artistic paintings as a sample for the research within the sixties, seventies and the millennium. As for the research methodology, the researcher relied on the (descriptive analytical) method. The fourth chapter included the research results and conclusions, as well as recommendations and suggestions. Among the most prominent results reached by the research.:

- 1) The expressive connotations of the image were achieved In contemporary Western art, the unfamiliar and the absurd are characterized by marginalized scenes, which lead to astonishment and shock for the viewer, or scenes of vast spaces, as in all models.

The conclusions are: The most important new data for image expression in contemporary art productions are chaotic, the absence of academic and scholastic teachings, and the lack of stable standards, which creates a dynamic and shifting value system characterized by disappearance, immediacy, and change.

Keywords: Contemporary Western art, image, connotations of expression, postmodernism

المقدمة

ارتبطت نتائج الفن عامةً و التشكيلي منه خاصةً، بخاصية التعبير عن الهواجس الذاتية للفنان، وملامسة خصوصية الرؤية البصرية المحمولة على تلك النتائج، عبر استحضار معطيات البحث والتجريب في طبيعة الانساق الدلالية، التي يبتكر من خلالها الفنان صيغاً تعبيرية، توطر العلاقة بين الناتج الفني وبين دلالاته التعبيرية، والتي تأخذ توصيفات شتى حسب الطابع التعبيري المرتبط بالأسلوب او بفكرة العمل الفني او بالتقنية او بأليات البناء الخاصة بالعناصر والاسس التنظيمية.

وفي كل الاحوال فإن خاصية التعبير تمثل انعكاساً للنزعة الانسانية، وللماواق المرتبطة بالرضا او عدم القبول، وبالمعاناة الانسانية التي تتبلور نتيجة للخوف، و المرض، و الفقر، و العوز، فضلاً عن ارتباط (التعبير) ببواعث البعدين النفسي والاجتماعي والعلاقة مع المجتمع ومعتقداته الدينية والسياسية وغيرها، ويكون الاعلاء من قيمة التعبير مرتبطاً بثيمتيه (الداخلية والخارجية)، ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة وثورة الاتصالات والمعلومات وتداخل الأفكار والايديولوجيات يصبح تصنيف الفن المعاصر الذي يعكس الخصوصية الثقافية الامريكية التي من ابرز سماتها الثقافية (الاستهلاك ، البرغماتية ،التنوع) فالمجتمع الامريكي مجتمع مهاجرين يكون التنوع الثقافي ركناً اساسياً في تكوينه ولكونه يميل الى الحياة العملية فهو اكثر ركوناً الى البرغماتية ولكونه النمو الاقتصادي السريع الذي تشهده (امريكا) هذا ما جعل ثقافة الاستهلاك هي السائدة لكي تكون معادلة لثقافة الانتاج، والفن المعاصر وتوقع مخرجاته أكثر صعوبة؛ نتيجة التركيز "على سقوط الحدود بين الحقول المعرفية والثقافات التي توافر مرجعية فكرية لطروحات إزالة الحدود بين الأسواق العالمية ليسود بذلك منطق السوق الذي يسمح له إخضاع كل شيء لمنطق التسليع. ويبقى التعبير فناً يعبر عن المجموع وعن الحدث الذي تلقى فيه الأفكار والثقافات ، ويصبح التعبير وسيلة للاتصال لأن الرموز والإشارات وسائل تؤلف نظاماً اتصالية بلغة تعبيرية خاصة وكل شفرة من شفراتها تعد وحدات مؤلفة للتعبير ومحركة له كعناصر هامة ، فالدلائل

تؤشر إلى شيء ما إما الإشارة فإنها توصل المعلومات لشيء ما وكلاً بطريقته الخاصة يختار الشكل الذي يوطرها لتصحيح شكلا تعبيرياً ، لذلك يصبح العمل الفني معبراً عن أفكار وانفعالات وصور كما يكون معبراً عن أمور تدور في العصر الذي أنجز العمل الفني فكل عصر يختلف عن العصور الأخرى .وبحدود موضوع الدراسة الحالية، فإن المنجز الفني الغربي المعاصر، يرتبط بالصياغات والمعالجات الرقمية والتكنولوجية، ارتباطاً وثيق الصلة، ذلك ان بنائية العمل الفني لا بد لها من ان تتشكل تقنياً، كصورة فنية رقمية، ، وقد وجدت تجارب الفنانين المعاصرين ظلالاً واسعة، في طبيعة التشكيل المعاصر، لكن بنية الصورة، كانت الاقرب، من حيث المعالجات والتراكيب والأطر الاشتغالية والتقنية واختيار الخامات وطبيعة البناء الشكلي، مما عزز من حضور نتائج العمل الفني المعاصر، وتنوع اساليبه الانتاجية، التي طالت مساحة التشكيل الغربي المعاصر، ضمن مستويات عدة، اظهرت بمجملها طبيعة التناقض القائم بين الصورة والمادة ، لا سيما وان تكثيف البنى العلائقية بينهما، كان يبلور الرؤية الدلالية للصورة في العمل (الفني) ضمن مقتربات تحليلية خاصة، تفصح عن وعي اسلوبي في تشييد الاشكال والاستعارات والتصورات، فضلاً عن الدلالات الذهنية والبصرية، التي تتطوي عليها تجارب فناني الغرب المعاصرين ، من حيث الاتصال والانفصال مع المرجع والمعطيات الجمالية، واختلاف التداخلات الاجناسية في تأكيد الطابع النسقي للدلالة. من هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة عن التساؤل الاتي:

ما هي الدلالات التعبيرية للصورة التي ترتبط بنتائج الفن الغربي المعاصر؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث الحالي بالاتي:

- 1- يمثل البحث قراءة تحليلية لمعطيات التعبير الصورة ومحمولاته الدلالية في نتائج الفن الغربي المعاصر، مما يتيح للباحثين والمتخصصين، الاطلاع على خصوصية

الامارة في الشيء [4]

الدلالة/ اصطلاحاً عرفها (بالمز) بأنها: (اللفظة التقنية المستعملة للأشارة الى دراسة المعنى وليس هناك اتفاقاً عاماً حول طبيعة المعنى، وجوانبه التي يمكن ان يشملها علم الدلالة أو الطريق التي يوصف بها المعنى . [5] وعرفها (ابراهيم مذكور) بأنها: (شيء أو معنى يفيد لفظ أو رمز ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة [6] وعرفها (الدوري) بأنها: (العلم الذي يبحث عن (المدلول) في الرسم و خصائصه واصنافه و القوانين والمبادئ التي يشتمل عليها العنصر في العمل الفني من خلال انتظامه في الشكل العام) [7] وعرفها (رشيد) بأنها: (تصور ذهني لاشياء موجودة في العالم الخارجي، تتعلق بآنتاج المعنى، من خلال عملية الايصال أي ما يريد المرسل ايصاله الى المتلقي). [8] وعرفها (العياشي) بأنها: (علم به تحدد الشروط التي تجعل الرمز متضمناً للمعنى). [9]

التعريف الاجرائي للدلالة: هي توصيف ذهني مرتبط بالمعطى التحليلي للعمل الفني المعاصر ، عبر ادراك رموزاتها الاشارية أو الايحائية، والتي تفصح عن معنى محدد نسبياً.

2- التعبير/ لغة: expression

- ورد في (المعجم الوسيط): (عَبَّرَ) عما في نفسه وعن فلان: اعرّب وبين في الكلام.(عَبَّرَ) الرؤيا فسرّها وبابه كَتَبَ (وَعَبَّرَهَا) أيضاً تعبيراً (وَعَبَّرَ) عن فلان ايضاً اذ تكلم عنه واللسان يُعَبِّرُ عما في الضمير. [10]

وجاء في (المورد) التعبير: اسلوب التعبير أو وسيلته تعبير عن المشاعر). [11]

2- التعبير/ اصطلاحاً: -

هي كلمة تدل على ردود الافعال الوجدانية المباشرة. وإن النظام أو القيود التي يحقق الفنان الشكل عن طريقها هي نفسها وسيلة تعبير [12] - وعرفه (جورج سانتيانا) بأنه: (مصطلح يعبر عن كل ما هو مكبوت في دواخل الاشياء وهو ذو حدين الحد الاول: هو الموضوع المائل امامنا بالفعل، أي الكلمة أو الصورة أو الشيء المُعبر، والحد الثاني: هو الموضوع أو الفكر أو الانفعال الاضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المُعبر عنه ويوجد هذان الحدان معاً في ذهن ويتألف التعبير من اتحادهما).. [13]

- وورد في المعجم الفلسفي لـ(صليبيا): (بأنه هو عملية الاعراب عن الشيء بإشارة أو لفظ، أو صورة أو نموذج فالإشارات والالفاظ

العلاقة بين فن النحت الخزفي وبين صياغاته ومعالجة أبنيته الاشتغالية.

- 2- يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بجهد علمي متواضع، يمثل اضافة معرفية في ميدان الفنون التشكيلية، وتحديداً الفن الغربي المعاصر .
- 3- يفيد النقاد والمهتمين بالبحث الجمالي، وطلبة الدراسات العليا، من خلال الاطلاع على نتائج واستنتاجات الدراسة.
- 4- يظهر البحث الحالي اهتماماً في طبيعة التناقض الاجناسي القائم بين فني الرسم والفن الرقمي، و تحليل الخطاب الدلالي المرتبط بفاعلية التعبير، وفقاً لتنوع وسائله الفكرية والبنائية.
- 5- تأصيل فكرة الارتباط التعبيري للصورة والمادة في المنجز الفني. وقد وجدت الباحثة ان هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تتمثل في اهمية الكشف عن الدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر و الخوض بمعطياتها، لعدم دراسة هذا الموضوع بشكل تفصيلي ومستقل والتوصل الى النتائج الخاصة بها.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

تعرف الدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر .

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالاتي :

- 1- الحدود الموضوعية : دراسة الدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر
- 2- الحدود الزمانية: (1965 – 2000 م)
- 3- الحدود المكانية : الولايات المتحدة الامريكية.

خامساً: تحديد المصطلحات

اولاً: الدلالة: لغة singnifiantce

- جاء في (لسان العرب) بأنها: (دَلَّه على الشيء يَدُلُّه دَلًّا و دلالةً. فَانْدَلَّ: سدده اليه ودلّته فَانْدَلَّ، والجمع أدلُّه وإدلاء والاسم الدلالة أو الدلالة) [1] وجاء في(مختار الصحاح) بأنها: (الدليل أي ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دَلَّه على الطريق أي يَدُلُّه [2] و جاء في (منجد الطلاب) بأنها: (دل). دلالة ودلولة. دليلي الى الشيء وعليه: أرشدّه وهداه، أدلّ بالطريق: عرّفه. [3] و. جاء في (المقاييس) بأنها: (إبانة الشيء بأمرة تتعلمها، يقال دلّلت فلاناً على الطريق، والدليل:

تلك الرؤية التي صورت الكل الشامل في تجسيد الفعل الإنساني فهو " عملية الخلق الفني أو سمة كامنة في العمل ذاته فتصبح القدرة التعبيرية للعمل الفني هي الأفكار والانفعالات التي توجد التعبير أكثر من مجرد رؤية انه الإيحاءات التي تنبعث ، وتلتحم تلك الصور والأفكار المعبرة وكأنها صورة مرموزة تعبر عن فكرة ما " ، لابد من الإشارة إلى إن الانفعال ضروري لفعل التعبير ودلالاته لأن له دور كبير في نشأة الفعل التعبيري وتطوره [18] والتعبير لدى (هربرت ريد) هو : أن الفن الذي تكون محاولاته في التصوير ليست قائمة على وقائع الأشياء كما هي في الطبيعة ولا أي تصور مجرد يستند على الوقائع أنها تستند على الانفعالات الإنسانية [19] .

ولابد من الإشارة إلى أن التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع فهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموجه وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها إن يتعامل وجدانيا مع الموضوع لأنه الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ومركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تجعل العمل الفني يتطبع بطابعها وتخلع عليه أنظمة الوحدة والانسجام والتماسك ، وليس (التعبير) في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريداً ومفهوماً فنياً لا يحاكي إبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني ، فالفنان إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة وسائط جمالية خاصة وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير) . [20]

● مفهوم الصورة البصرية

لقد تعرض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم لأستعمالات متعددة إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز، ولقد طور بروتون (Broton) ووسع مفهوم الصورة لكي تشمل الاستعارة والتشبيه وكل الانماط المعتمدة لكشف عن المشابهات" ويقول اندريه بروتون في عبارة شهيرة "إن الصورة ابداع خاص للذهن ولا يمكن ان تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، إنها نتاج التقريب بين واقعيتين متباعتين، قليلاً أو كثيراً وبقدر ما نكون علاقات الواقعتين. [21]

"نعني بكلمة "الصورة" ذلك الكل الفني المكتمل سواء في ذلك ان تكون استعارة او ملحمة كـ"الحرب والسلام" مثلاً. فالعلاقة بين مختلف جوانب الصورة: أي بين الحسي والعقلي، بين المعرفي والإبداعي إنما تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر، كما أنها ترتبط بهذا النمط أو ثق ارتباطاً"لقد تشكلت مقدمات الصورة قبل ظهور الصورة الفنية أي

تعبر عن المعاني والصورة عن الأشياء وكل نموذج هو يعبر عن الاصل الذي اخذ منه، ويطلق التعبير ايضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل افكاره وعواطفه ومقاصده الى غيره). [14]

التعريف الاجرائي للتعبير:

-التعبير: هو الافصاح عن فعل وجداني يحمل طابعاً نفسياً ووجدانياً وينطوي على وسائل عدة، في نقل الافكار والدلالات والانفعالات والمواقف الحياتية والصورة والمشاعر المكتنزة في ذاكرة الفنان او الرسام، عبر الاسلوب، الاشكال والمضامين التقنية، فضلاً عن عناصر البناء (الخط و اللون و التقنية و الحجم و الملمس و الفضاء).

(الصورة) لغةً: معنى الصورة في اللغة بأن "الصورة بضم حرف الصاد هي الشكل والهيئة والحقيقة، وقد تستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة كما ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى صفته". [15]

(الصورة) اصطلاحاً: يعرف سلام جبار الصورة بأنها "شكل مادي (قشرة ظاهرية) من (خط ولون وخامة وتقنية) يتكون (بترتيب الأجزاء المشكلة للهيئة المادية بجانب مرني). [16]. أما بلاسم محمد فيُعرف الصورة بأنها (المادة الأساسية للرسم وهذه المادة الأساسية تتأسس على معانٍ مهمة تلزمنا بنقل العالم صورياً، بمعنى إن قول الرسم هو قول بصري حيث تتحول وسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة ثم تتحول هذه الصورة إلى حسية أيقونية تطابقية). [17]

(الصورة) إجرائياً: تتفق الباحثة وتبني تعريف الصورة لبلاسم محمد

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول: دلالات التعبير والصورة في الفن

لقد تعددت الرؤى والمفاهيم التي تشير إلى التعبير وماهيته ودلالاته وعلاقته بالعمل الفني كما تناول التعبير من وجه نظر الفلاسفة والنقاد على اختلاف توجهاتهم الفكرية والدلالية التي تتداخل مع مفردات الحسني والذاتي والفطري والماورائي لأنها مفاهيم فلسفية لابد من رصدها لفحص موضوع التعبير واليات اشتغالاته ، وقد أوجد التعبير الفني للصورة غاياته في التحولات الشكلية للفنون بما يتلاءم وطبيعة التعبير التزاوج الفكري والمفاهيمي المعاصر، فالن هو التعبير عن اللامرئي بإشارات طبيعية متجلية ، إذ تتضح أنظمة عند إدراك العلاقات في الإشكال لما تحمله من قيم انفعالية تمتلك أعلى قيمة تعبير للعمل الفني ويمكن القول بأن دلالات التعبير خاضعة للإزاحات والتحولات التي تتفاعل علاقاتها وفق أنظمة غير ثابتة فيتحول الهدف التعبيري مع تحولات الأنظمة. والتعبير

[29] وهذا الإدراك هو "الإدراك الناتج عن توحيد الخبرة الفردية بالبنية الشكلية" [30]. ويمكن القول إن الصورة الفنية تركيب إبداعى للخصائص المميزة الشاملة في أهميتها للحياة ولطبيعة الإنسان الروحية. وتصميم لمفاهيمه حول ما هو جوهري في العالم وتجسيد للكمال. تعتبر الصورة الفنية أحد أهم المبادئ الداخلية الأكثر أهمية في الفن، ومع أنها مبدأ فعال وديناميكي، فإنها تتميز كوجود عن السمة الديناميكية للصورة نفسها. إن تفسيرها النظري المعاصر هو نوعاً ما حالة من الاستقرار ذو القصور الذاتي. [31] وفي ضوء ذلك يمكن القول إن الصورة الفنية تركيب إبداعى للخصائص المميزة الشاملة في أهميتها للحياة ولطبيعة الإنسان الروحية، وتعميم لمفاهيمه حول ما هو جوهري في العالم وتجسيد للكمال والمثال والجمال. وتظهر بنية الصورة وحدة وثيقة للاستيعاب التركيبي للعالم وموقفاً عاطفياً من موضوع الإبداع. وتوجهاً للكمال الداخلي للتعيم الفني وتأثيره الكامن، ويتباين محتوى وشكل هذه الوحدة في المجالات المختلفة للفن فالواقع هو مصدر كل تصوير.

إن مفهوم (إشارة الصورة) محاولة لربط شيء لا يمكن أن يربط وبذلك أصبحت الصورة ضرورية لحياة الإنسان (لحضارة الإنسان) لا يمكن الاستغناء عنها. وفي سياق ما تقدم هناك سمة مميزة أخرى للصورة الفنية وهي معيارها الجمالي، فالخلق طبقاً لقوانين الجمال يعني إتقان الأشياء والظواهر وفقاً لطبيعتها العامة والمحددة وللتناسق الموضوعي المتأصل لتطورها. أخذه إياها كما هي ولهذا فمن الطبيعي أن نهتم في الأعمال الفنية بمقولات مثل الإيقاع والأنسجام والتناسق والرشاقة والميلوديا وما إلى ذلك. إن المعيار الجمالي سمة مميزة للصورة الفنية في أنها تشكل المقوم الجوهري لكل الإتقان الجمالي للواقع إن القراءة البصرية للصورة أو الرسم يتعدى دائماً حدود الرؤية المباشرة إن الفكر البصري عند الإنسان هو مطبوع دائماً بطابع المقارنة والمعادلة بين المشهد وبين ما يمثله أو ما يعنيه هذا المشهد. إن القراءة للصورة ليس انتقالاً بصرياً بين مفردات اللغة ومراكز القوة فيها بدون هدف. بل هو السير وراء المعنى والكشف عن معانيه المباشرة وغير المباشرة. والصورة هي المادة الأساسية للرسم وهذه المادة الأولية ما هي إلا حقيقة معقدة للغاية وهي في الرسم تتأسس على معانٍ مهمة تلزمنا بنقل العالم صورياً بمعنى أن قول الرسم هو قول بصري حيث تتحول رسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة ثم تتحول هذه الصورة إلى حسية (ايقونية تطابقية). في بنية هذه الصورة يمكننا تحديد ذلك من خلال الافتراض الأول بأن الصورة في الرسم ذات خصائص متعددة. يمكن للبحث فيها إيجاد محورين

بمعناها الاصطلاحي بزمان طويل تماماً مثل ما ولدت اللحظة الجمالية في عمر الإنسان قبل الفن. [22] فواقع حياتنا وتعاملنا اليوم تنطوي على حقيقة علمية نظرية عميقة تشهد إن مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياتها الأولى ذات علاقة مباشرة بالمشكلة الجمالية. إن أولى لحظات العمل والوعي هي في الوقت نفسه استيعاب وإدراك جمالي للعالم. وبهذا المعنى تكون الصورة عريقة في القدم أيضاً شأنها شأن العمل والوعي. [23] أن أي شكل من أشكال الفن اللاموضوعي والشكل الحديث للفن يقدم تعبيراً كاملاً عن القوى المحركة للعصر الجديد وتقدمه العلمي والتكنولوجي، ويكشف عن نظرة جديدة للعالم في ضوء المعطيات الرياضية والفيزيائية والسيبرناتيقية. [24]

وترتبط مفردات الصورة (الخط، الشكل، الكتلة، اللون، الملمس، الفراغ) بالرؤية من خلال أصول واحدة بوصفها متعلقات فعل بشري ما دام الإنسان صورة في الكون فالرؤية فعل متعلق بالمرئيات (وإدراك وجود الصورة بواسطة الرؤية يكون بإسناد معرفي، وبهذا فإن تعلق الواحد بالآخر ليس اعتباطياً بل موضوعياً، ونتج الإحساس بالحياة والفن جزء من الحياة وخاصة الفن البصري. أما الفنون التي تعتمد السمع والبصر فإن تعاقبهما أشد في فعل البصر لأن السمع فيها يستدعي خبرات الرؤية البصرية عامة). [25] فالفن تفكير بالصورة والشاعر يفكر بواسطة الصور. إن لغة الفن لغة انفعالية. والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار ونطلق عليها أسم الصورة. فالصورة هي واسطة الفكر وجوهره. وكل خطاب فني هو وحدة متكاملة ينتظم في داخله وحدات متعددة هي لبنات بنائه العام. وكل لبنة من هذه اللبنة هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة التي هي العمل الفني نفسه ينفصل الشكل عن الصورة فيما تكون الصورة قيمتها بالكامل داخل الفكرة التي تعرضها [26]، وهذا التقويم يتطلب معرفة بقباس بصري، لأن الأشكال في الصورة لا ترى إلا بالعين و"التخيل هو الفكر والرؤية". [27] لهذا فالصورة فكرة مرئية وأما بالنسبة للرؤية البصرية فالسكونية في الشيء تخدم تكراره معرفياً فتحوله من الفطرية إلى التعليمية ويخزن في الذاكرة تعريفاً ولأن "حاسة البصر على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس ولها أهمية كبرى في إدراكنا الحسي" [28]

إن عملية التفكير والتركيب لأجزاء الصورة تخترق الوعي في تهيئته بمفردة الإدراك وضمن اعتبار تفسير واحد أقربها إليه الجشثانية التي ترى أن الإدراك يتجه نحو الشكل الكلي لا نحو الأجزاء بحيث يتم إدراك الجزء ضمن إطار الكل وإن صفات الكل ناتجة عن إدراكنا للعلاقات التي تربط أجزائه ضمن بنية.

أساسيين. صورة تحكي الواقع، وصورة أخرى تعبر عنه. صورة الحقيقة وصورة المرأة.

المبحث الثاني: مقاربات التعبير الصوري في التشكيل الأمريكي المعاصر

ومنذ إطلالة القرن العشرين والعالم الفني يشهد تحولات وأنزياحات تتجه نحو تجديد أنظمة فنية تعبر عن وجهة نظر مبدعيها، وتحدد مسارات نسقية ترتبط بالتنوع الثقافي الذي شهدته الساحة الفنية، نتيجة دخول نخبة من الشعراء والمنظرين والكتاب في تجمعات مع الفنانين والولوج في حوارات ثقافية، كان من شأنه إثارة التساؤلات والبحث عن الحلول عن طريق رفض الخط الفني، وتكوين نسق مغاير يعكس الإشكالات الاجتماعية والثقافية الجديدة. إن ما بعد الحداثة تغاير في طروحاتها الفكرية والثقافية ما جاءت به الحداثة، لتدفع الفن إلى أقصى مسافة تبعده عن المعنى التقليدي، إذ إن النظر إلى العمل الفني لم يعد ثمة صورة أو رؤية للمادة أو الوسيلة التي أنتجت الصورة، بل إن جميع الوسائل والإمكانيات المتاحة التي يرصدها الفنان لاسيما المبتدل والمهمش منها يمكن أن تؤلف خطاباً فنياً لم يعد إلى حد ما يرتبط بالمنحى العقلاني الحداثوي.

فلذلك إن للفن شفرته الخاصة والتي تنتج رسالة ثقافية وربما تكون هذه الرسالة غير حقيقية في نقلها للعالم. لكنها تعرض مستويين من مستويات المعنى، معنى تقنياً وهو المعنى المتشكل من الوحدات الفنية للوحة. ويقوم على شفرة من الشفرات. ومعنى شعرياً يعطيه المتلقي من الأنساق التأويلية الضمنية والتي جعلها الاستعمال الاجتماعية وتواضعية إلى حد ما. ونستطيع أن نعتبر أنه كلما تم الإجماع على معنى بعض الإشارات تأخذ هذه درجة الشفرة. فظهرت أعلام مشاكسة كانت السبب في إحداث مقدمات من الجدل الفني بدأ مع ظهور الكاميرا الفوتوغرافية وصولاً إلى تشفير شفرات الصورة والشاشة الرقمية التي تراكمت مع التطورات العلمية والتكنولوجية وصولاً إلى المعلوماتية، المؤطرة بمسميات عصور الحداثة، وما بعد الحداثة، وبعد ما بعد الحداثة، وصولاً إلى العصر الإعلاماتي. هناك إجماع على أن ظهور الكاميرا أصاب الرسم بهزة عنيفة؛ لأن الصورة الفنية و الفوتوغرافية نافست مهارة الفنان في محاكاة الواقع، فأتجه الفنان ليرى على وفق ما يفكر ويعرف، ويترك الواقع الذي استنفذ عنصر الدهشة والإثارة، وانتقل من نقل الواقع إلى رصده. ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة وثورة الاتصالات والمعلومات وتداخل الأفكار والأيدولوجيات يصبح تصنيف الفن وتوقع مخرجاته أكثر صعوبة. نتيجة التركيز "على سقوط الحدود بين الحقول المعرفية والثقافات، التي توافر مرجعية فكرية لطروحات إزالة الحدود بين الأسواق العالمية،

ليسود بذلك منطق السوق، الذي يسمح له إخضاع كل شيء لمنطق التسليع". الذي نتج منه تعليب الثقافة وتحويلها إلى سلعة يسهل تداولها واحتكامها إلى آليات السوق في العرض والطلب. ومن ثم فتح المجال لهيمنة عصر شفرات الصورة في ثقافة جديدة ولدت نسقاً مغايراً ناتجاً من إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، التي تمازجت مع ما أضافته التغيرات الصناعية والاقتصادية، معلنة "تراجع المقروء أمام المرئي على الشاشة، وطغيان مجتمع شفرات الصورة على مجتمع العقيدة والأيدولوجية، وحلول الواقع الاصطناعي للنظم الرقمية والعلامات الضوئية محل الواقع الفعلي للكائنات البشرية واللغات الطبيعية". [32]

لذا فإن الفن الأمريكي المتمثل بفنون ما بعد الحداثة تغاير في طروحاتها الفكرية والثقافية ما جاءت به الحداثة، لتدفع الفن إلى أقصى مسافة تبعده عن المعنى التقليدي، إذ إن النظر إلى العمل الفني لم يعد ثمة صورة أو رؤية للمادة أو الوسيلة التي أنتجت شفرات الصورة فتعددت تسميات تشكيل ما بعد الحداثة ووفق التاريخ الزمني نلاحظ إن التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism) تعد أولى الحركات الفنية الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية، وتعد جذورها سرالية حيث جاءت على خطى الدادائية وقد صنفَت التعبيرية التجريدية إلى نوعين: الأول بوصفه (حيوي إيماني) ويمثله (جاكسون بولوك، وفرانز كلاین، ولیم دي كويننغ) ويعد مفعماً بالطاقة والإيماءات، والثاني يمثله (مارك روتكو) ويميل أكثر إلى التجريدية الخالصة [33]. كما وجد كل فنان أسلوبه الأداني يمكن عن طريق مخرجاته التشكيلية الإشارة إليه، مما اكسب المدرسة تنوعاً أسلوبياً كبيراً. ولم يعد للمدرسة معايير عامة يتبعها الجميع بل تظهر الحقول الملونة ذات الحافة المتشظية عند (روتكو)، وتعبيرية النساء عند (دي كويننغ)، وبقعية (بولوك)، فكل فنان أدأوه الخاص المختلف جذرياً عن بقية فنانِي التعبيرية التجريدية، إذ أصبح العمل الفني استعراضاً لقدرات الفنان التقنية. فتوجه الفنانون إلى نبذ فكرة القماش المرسومة. وقد أدى إلى تحول الاهتمام نحو النحت وازدياد التجارب القائمة على المزج بين مواد الرسم المختلفة في اللوحة الواحدة مهد للظهور الكاسح. للفن الشعبي البوب ارت فهو لا يرفض المجتمع، بل هو ولد منه ومعبر عن النزعة التسويقية وروح العصر الاستهلاكية، ويعلن أن الفن للجميع ويرفض أحادية العمل وأحادية التصنيف، فانتج بلا حدود نحو اللامعقول من الوسائل والوسائط إن التقانة تسعى بشكل دؤوب إلى خلق إنسان جديد، إنسان يمثل الاستهلاك الاستفزازي حده الأقصى حتى يصبح شعاره (أنا استهلك إذن أنا موجود). [34] هذا الذي أحدث خلخلة في مقاييس متحف الفن التشكيلي التي

الجماهيرية" وظهر تحول جذري في مفهوم الصدمة ناتج من الابتعاد عن الوسائل الفنية الاعتيادية. وإحداث الصدمة من استعمال تقانة جديدة في الوسائط والمواد جاهزة فاق ما أحدثته الدادا، التي مثلها (روبرت روشنبرغ) باستعمال تشكيلة مختلفة من المواد الجاهزة، فضلاً عن الكولاج والأكريليك والطباعة الحريرية والحيوانات المحنطة وإطار السيارة. والذي خلق من تلك الفوضى عملاً فنياً يقتحم المجاورات ويحدث نظاماً شكلياً يحتفى به. [35] كما في الشكل (1)



الشكل (1): العنزة المحشوة للفنان روبرت روشنبرغ

بابتسامة الموناليزا كما الشكل (2).

وتأتي أهمية (جاسبر جونز) و(اندي وارهول)، في أنهما أسهما في نسف الذاكرة الإيقونية. إذ استعمل (جونز) الصورة يحتفى



الشكل (2): (الاستعارة الإيقونية) للفنان جاسبر جونز

طريق استعمال قناني الكوكا وعلب الحساء والصابون وغيرها ووجه بهذا الصدد صورة الممثلة المشهورة (مارلين مونرو) رمزاً متولناً لصورة المرأة الأميركية متعددة الوجوه، وليس مثالا للجمال والإغراء. [35] كما في الشكل (3)

أما الفنان (اندي وارهول) فقد قوض رموز النجوم ورسخ الاعتقاد بإمكان اقتحام تلك الصور التي تمثل رمزاً للجمال أو للقوة أو للسياسة ومن ثم إمكانية تداولها واستهلاكها. كما أن (وارهول) أسهم في إدخال الإعلانات التجارية وعدها عملاً فنياً مميزاً عن



الشكل (3): عمل الفنان اندي وارهول

والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية واتسمت اعماله بخيال واسع للرسوم الهزلية والخيال العلمي ومن اعماله صورة من الكولاج بعنوان (ترى مالمالذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا

أما في انكلترا فأرتبطت حركة البوب بالصورة الفوتوغرافية وقد برز حينها الفنان (ريتشارد هاملتون) الذي لعب دور الممهد في مجال البوب آرت الانكليزي وارتبط الفن التشكيلي بالازياء

مصاصه كبيرة الحجم كتب في وسطها (pop) بحروف كبيرة.
[36] كما في الشكل (4).

الاختلاف والمتعة؟) في الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو
رجلاً بعضلات مفتولة وقد جلست الى جواره راقصه وقد حمل



الشكل (4): (كولاج) للفنان (ريتشارد هاملتون)

عصر تقانات الصورة وشفراتها والاندماج مع السينما والحاسوب
والشاشة والبلازما. وأصبح تداول مصطلح الفن البصري بدلا من
فن الرسم هو من بديهيات المجتمع المعاصر، إذ يقدم فن التركيب
إثارة في بيئة مصنعة ويتجاوز حدود اللوحة والمعرض والمتلقي،
عن طريق تلاحق التأثيرات مع الوسائط والخامات المستعملة
بوسيلة متلائمة مع البيئة المحيطة، إذ يكون المكان الداخلي
والخارجي جزءاً من العمل ومحملاً بمواد متباينة تستدعي علاقات
وأفكاراً وأمزجة ومشاعر مختلفة ومعقدة. ويتم عرضها لمدة
محدودة في المعارض ومن ثم تفكيكها حال انتهاء مدة العرض؛
وهي استجابة للحضور والتفاعل من المتلقي. إن هذا النتاج المرئي
"لا يخاطب وعي الفرد بقدر ما يتوجّه إلى استثارة عواطفه
والحصول على استجابة آنية في العلاقة مع المنبّه". [38]

اما السوبريالية تجلت تمثلاتها بألة التصوير الفوتوغرافي التي تنير
الدهشة في داخل المتلقي لدقتها العالية المفرطة في طريقه نقل
الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة
ومن بين الرسامين الذين ولعوا بأعمال السوبريالية (ريتشارد
ايسيتيس) و الرسام الأمريكي السوبريالي (رالف ، كوينغ) وآخرون
وقد صور الرسام الأمريكي السوبريالي (ريتشارد ايسيتيس) احد
واجهات نيويورك معتمداً الصورة الفوتوغرافية كما في شكل (5).



الشكل (5): (واجهات نيويورك) للفنان (ريتشارد ايسيتيس)

ويسلب إرادته وصولاً إلى إقحامه جزءاً من العمل التركيبي كما
وظف الفنان الحاسوب لإتمام التخطيطات الأولية لأعماله الفنية في
بعض الأحيان. وتلك الشبكات يتم تفكيكها حال الانتهاء من العرض

هذه التقانات والتجاوزات على مناطق أخرى ساعدت على تحرك
الرسم وتهجينه حتى صار العمل الفني مزيجاً من خامات النحت
والرسم والسيراميك. وأصبح من العسير تمييز انتماء العمل إلى أي
من تلك التخصصات. إنها مهدت الطريق لهجر الزيت والفرشاة
وساعدت على إدخال التقانات الكرافيكية التي تحولت في المستقبل
إلى شفرات صورة أثرية مع دخول الحاسوب والسينما والفيديو
والأقمار الصناعية إلى مجال الفن التشكيلي. فضلاً عن دخول
سينوغرافيا المسرح في الفن الاستعراضى السمعي البصري. التي
جعلت شفرات الصورة الفنية في نهاية مسيرتها الثقافية تعثلي
عصر ما بعد المكتوب. لقد "سمحت الأنظمة الرقمية والتقانات
السينمائية بالتعاطف والتقمص مع ما يحدث أمامنا على الشاشة
وتحويل ما هو صلب إلى أثري، من أجل إشباع رغباتنا في
الاكتشاف والتمتع". [37]

ومن تلك المدارس يمكن تحديد (الفن البصري) الذي حاول
اقتناص الإيهام والغموض في إظهار شفرات الصورة الفنية، من
جاء الدخول إلى مجال التلفاز والإعلان والعمارة والديكور.
وبهذا تحرك الفن للفعل الهجين مع العلوم الأخرى وتحقق المتوازن
بين الفن والعلم، عند الوتيرة المتسارعة للاكتشافات العلمية
والإلكترونية والتقانية. وبهذا تهجر اللوحة عدتها القديمة لندخل إلى

فيعيش الفنان المعاصر حالة من التغريب أمام أشكال تجريدية لا
تنطبق مع خزينه الصوري. عندما تدفع إلى سياق آخر في صناعة
فن يسعى إلى فصل جذور المتلقي من واقعه المادي ويشد انتباهه

أن تزيلها التغيرات المناخية، كما طرحها الفن الكرافتي (Graffiti Art)، الذي لا يُعد رسماً فقط ولا صورة بل هو فعل بصري تختلط فيه الكتابة مع شفرات الصورة المتحركة ويقترب كثيرا من فن السينما لكنه يتخطاها في وسائل العرض الأكثر انتشارا في الساحات والحدائق والطرق وواجهات الانفاق والبيوت وواجهات القطارات.[39] كما في الشكل (6).



الشكل (6): (القطار الاوروبي) الفن الكرافتي

أصبح الآن مقبولا بوصفه فناً. ومع ظهور الشاشة ومغرياتها في صناعة عوالم مجانية للمتلق، أصبحت للمخيلة وسائط جديدة تسهم في انطلاقها نحو اللامحدود. ووجد الفن منافسا قويا قادرا على صناعة ملايين الصور. إذ تطرح الشاشة الصور وكأنها امتداد للواقع أو جزء منه. فالواقع والإيهام يتحركان على امتداد بصري يومي في الصالات وعلى جدران المدن وكذلك في المطارات والساحات والبيوت. فالشاشة فرضت نفسها كواقع آخر ينقل صورا من عوالم مختلفة. هذا التحدي كان نتيجة حتمية للتغيرات الثقافية والتقابلات المعرفية بين التكنولوجيا والتدخلات الفنية. ليصبح الفن في نسق كوني مختلف ويخاطب أطرافاً تقبل التجديد من المتلقين، وفي القرن الحادي والعشرين دخل (فن الفيديو) إلى منطقة الرسم وأضاف إمكانات جديدة، ليكون جزءاً من العرض في الصالات الفنية. فيصبح الفن أكثر بروزا وتوصلا ناتج عن إيجاد حقل مغاير يقدم عن طريقه شكلا فنيا ناتجا من ولادة نسق مغاير يتلاءم مع التغير الثقافي الجديد، ساعد عليه تطور الوسائط والعدد وصولاً إلى الكاميرات الرقمية عالية الدقة. ويتحول العمل إلى صورة مرئية في شاشة أو مطبوعة يتراجع أمامها مصطلح الرسم أمام تقدم شفرات الصورة التي تطلق العنان للمخيلة تبحث عن واقع افتراضي بعيد عن صورة الواقع.[40] كما في الشكل (7).

وكل ما يبقى منها فكرة توثيق الصورة بشفراتها والتسجيل لا غير. وعليه لم يعد حلم الفنان بان تعرض أعماله في صالات أشهر المتاحف العالمية، بل يكتفي بساعات من العرض في أماكن جديدة يتم توثيقها بالصور، ما يمثل رؤية فنية جديدة ومغايريس مختلفة. تتطابق مع مفاهيم عصر يحتفي بأنية الفرجة، والسرعة. عندما يستقبل كل يوم تقانات يتسابق الفنانون في توظيفها، وأمام تلك السباقات الفنية اكتفى الفنان بتأكيد وجوده عن طريق أعمال يمكن

لقد استمد مقومات نجاحه من فن الإعلان وعالم التلقي في كل مكان، في الشارع والملاعب والحمّامات العامة وفي أنفاق المترو وعلى الشاحنات (Freight Art)، والقطارات (Train art) ليعلن فناً إعلانياً بكل معانيه، يحكي قوانين المعارض واللوحة المعلقة وحفلات الاستقبال والمرطبات، وذهاب المتنوق إلى مكان العرض فظهرت المؤسساتية المتصارعة تحمل في عدتها الفن الكرافتي، الذي يبيت رسائل إعلانية متعددة عن طريق اتحاد شفرات الصورة مع الكتابة، والتي تكون الرسالة سياسية للتعبير عن الوقوف ضد الكبت والقمع والأفكار الرأسمالية في المجتمع. أو تكون الرسالة موجهة ضد سوق الفن ونظام المعارض الفنية وراودها. فضلاً عن عدّه فناً تزيينياً ولا سيما في الأحياء الفقيرة للإثارة والمتعة المجانية. وهنا لم يقتصر إدخال اللغة على الفن الكرافتي بل حدثت الانتقال من اللغة إلى التشكيل مع الفن المفاهيمي. عندما أراح وظيفة اللغة من المكتوب إلى المرئي. عن طريق شفرات الصورة الكتابية بعيدا عن معناها المكتوب. فأحدث التحول من المعنى الأحادي للغة المكتوبة إلى تعدد المعاني وتأويلها. إن الفن المفاهيمي لا يبحث في اللغة بل يبحث في معنى ما بعد المكتوب. هذا المفهوم يقود إلى وضع تساؤلات حول ماهية العمل والموضوعات التي توظف لإنجازه وتقنيات إظهاره، مع المواد الجاهزة التي عرضها (دوشامب)، الذي احتج بقوة ثم ما لبث أن



الشكل (7): (فن الفيديو)

وثلاثية. وفي المقابل وافرت النظم الرقمية للمتلقي الذي يبعد آلاف الأميال وسيلة اتصالية أعطته صلاحية الفرجة المجانية والتواصل عبر التصفح الإلكتروني. [40]. كما في شكل رقم (8)



الشكل (8): (فن الفيديو)

الفن المفاهيمي بوسائط حديثة مثل التصوير الفوتوغرافي، والأفلام، والفيديو، ووسائل الإعلام والنظم المعلوماتية، فضلاً عن الاستعانة بالجسد، والبيئة، والحدث، والأداء. للتغلب على فكرة انجاز عمل فني يهتم بالجميل والجمال. والاهتمام بخاصية التفكير في نوعية الأشياء. ومثلما اقتحم الفن الكرافتي بعنيتيه جدران المباني، أصبح الفن المفاهيمي جزءاً من العمارة يعطي تعريفاً صورياً عن وظيفة ذلك المبنى المعماري الذي زينه. ومثلما يحدث في الثورات العلمية اقتضى مع الثورات الفنية، ظهور تحولات سياقية، ترتبط بالتغيرات السياسية الاجتماعية والفكرية الكبرى. إذ أرغمت الكاميرا الفوتوغرافية الفن على تغير نماجه وأنساقه والابتعاد عن الواقع، وإيجاد أنظمة جديدة ابتعدت تدريجياً عن المضمون والموضوع ليصل بالعمل إلى أقصى درجات الشكلية والتجريد.

مؤشرات الإطار النظري

1. إن التعبير فن يعبر عن الحدث الذي تلتقي فيه الأفكار والثقافات فيصبح التعبير وسيلة للاتصال لأن الرموز والإشارات وسائل تولف نظاماً اتصالية بلغة تعبيرية خاصة أذ يتمثل مفهوم التعبير بكون الصور والحالات النفسية والأفكار التي يعبر عنها عملاً ما تشيع فيه الحياة وتضفي

وفي فضاء تكنولوجيا المعلومات والنظم الرقمية صار الحاسوب وسيلة جديدة دخلها الفن للبحث عن نماذج تقترحها الشاشة وتخفي معها الذات والفردية، يتحول فيه الفنان إلى مبرمج له دراية بالبرامج المخصصة لإنتاج الأعمال البصرية ثنائية الأبعاد

وعن طريق الانتقالات النسقية في الفنون البصرية من الرسم إلى الفن الجاهز إلى الحدث ومن ثم إدخال الآلة والشاشة والفيديو والحاسوب والسريرية وتوظيف التقانات الرقمية وصولاً إلى البث عبر الأقمار الصناعية. صار لثقافة شفرات الصورة دور فاعل بوصفها وسيلة اتصالية جديدة انتقلت بالفن من التلقي الفردي نحو التلقي الجماهيري. وتلك الثقافة الجديدة التي تقولب الأفكار تبعاً للحاجات لتحقيق الهيمنة. ومع تلك التقانات وأهمية ثقافة شفرات الصورة في عصر ما بعد المكتوب، تشعبت وتغيرت وسائل العرض الفني تدريجياً لتتلاءم مع متغيرات الثقافة الاتصالية. وبما أن شفرات الصورة هي الوسيط الاتصالي الأهم في النظام الثقافي الجديد كونها تمثل خطاباً عالمياً لا يحتاج إلى معرفة لغوية. وتجد لها جمهوراً قادراً على قراءة الصورة حتى لو كان ينتمي إلى بلد آخر ويمتلك ثقافة مغايرة؛ ظهرت مؤسسات ربحية لها غايات مختلفة وجدت في الصورة الفنية وسيلة مهمة للسيطرة على الذات والوصول إلى الأهداف. في محاول للتحكم في العالم والسيطرة عليه من جراء توظيف كل الإمكانيات للتحكم بالفرد والدول. وباتت ثقافة الصورة تمثل وسيلة تنافسية ورمز للقوة ولغة للصراع بين الدول الكبرى والمؤسسات الربحية والتي فرضت هيمنتها على المجتمعات الأخرى. وعلى هذا الأساس يمكن القول بتجدد الوسائط والوسائل التي عملت على إمكان إعادة إنتاج أعمال

تصنيف مُحدد لتيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، موضوعه وفق تسلسل وزمن ظهورها ، إذ تمّ اختيار العينة بشكل عشوائي (بما يُظهر بجلاء أكثر اشتغالات أنظمة التعبير في العينة التي تمثل نتاجات ما بعد الحداثة للفن الغربي المعاصر) ، وقد بلغ عدد الأعمال الفنية (4) عينة موزعة على تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، بما يُغطّي هدف البحث الحالي ، إذ قامت الباحثة باختيار عمل فني لكل من (الفن الشعبي والفن المفاهيمي وفن السوبريالية والفن الكرافيّتي) والتي توضح الدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر، وتمت عملية اختيار عينة البحث وفق المبررات الآتية :-

1. إنها تغطّي تيارات الرسم في مرحلة ما بعد الحداثة ، بما يتلاءم مع تمثيلها للرسم المنجزه ضمن حدود البحث .
2. إستبعاد اللوحات الفنية التي تكررت موضوعاتها وطريقة أدائها.
3. تنوّع أنظمة التعبير لتيارات الرسم عامة، وللفنانين خاصة ، للحصول على نتائج متنوعة.
4. إن هذه اللوحات شهدت تحوّلاً تقنياً من حيث استخدامات المادة والخامة وتنوّع التقنيات والدلالات التعبيرية للصورة في الفن الغربي المعاصر.

ثالثاً: أداة البحث لتحقيق هدف البحث، اعتمدت الباحثة على المؤشرات الفكرية والجمالية والفنية والنقدية التي انتهى إليها الإطار النظري

رابعاً : منهجية البحث : اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث.

خامساً: تحليل الاعمال الفنية

عينة (1)

اسم الفنان : ريتشارد هاملتون

اسم العمل : إلقاء قبض في لندن 67

تاريخ الإنتاج : 1965

المادة المستعملة : ألوان صناعية وأحبار سلكرين على الكانفاس

القياس : 67.3 × 85.1 سم

العائدية : مجموعة خاصة كما موضح في الشكل (9)

- عليه معنى ويبدو في نظر المدرك الجمالي ان الدلالة التعبيرية موجودة في العمل مثلما يوجد فيه أي شيء آخر .
2. يمثل التعبير الرابطة الأساسية بين الفنان وعمله وبهذا يخترق التعبير حدود اللوحة ويتجاوز قيود الزمان والمكان للانطلاق بالتصور التعبيري الى مديات الإيصال الفكري .
 3. تكمن أنظمة التعبير مابعد الحداثيّة في إنتاجية المتلقي لما هو غائب ومبتذل ومهمش ويمكن من خلاله قراءة الاصل كجزء من لعبة المتلقي ذاتها علاوة على ان نظامها التعبيري اتصف بالتعددية لانها اقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية.
 4. اكدت أنظمة التعبير في التعبيرية التجريدية على التنفيذ التلقائي للوحة واطلاق العنان للطاقت المكبوتة لدى الفنان واسقاطها على السطح التصويري .
 5. ارتبطت أنظمة التعبير للصورة في الفن الشعبي بالإعلانات التجارية ووسائل الدعاية والشعارات وتطور الصناعة ووسائل الاعلام.
 6. تهدف اشتغالات التعبير ودلالاته للصورة في السوبريالية الى ملء مساحات الصورة بحضور واقعي لتسجيل الواقع بأدق تفاصيله كما تفعل آلة التصوير الفوتوغرافية.
 7. ثقافة الصورة تمثل وسيلة تنافسية ورمز للقوة ولغة للصراع بين الدول الكبرى والمؤسسات الربحية والتي فرضت هيمنتها على المجتمعات الأخرى.
 8. تهجر اللوحة عدتها القديمة لتدخل إلى عصر تقانات الصورة وشفراتها والاندماج مع السينما والحاسوب والشاشة والبلازما. وأصبح تداول مصطلح الفن البصري بدلا من فن الرسم هو من بديهيات المجتمع المعاصر

الفصل الثالث

أولاً : مجتمع البحث :إن الحقبة الزمنية التي غطّاها البحث تتضمن حركات وتيارات فنية متنوعة ، أفرزت كمّاً هائلاً من النتاجات الفنية التي لايمكن حصرها تحديداً لأنها تشغل مع اتجاهات فنية ذات إزاحات وتشطيات كبيرة في الفن الغربي المعاصر وللمدة من (1970- 2000م) ، وقد اطلّعت الباحثة على أكبر قدر من مُصوّرات للأعمال الفنية في الكتب الأجنبية ومواقع الفن على الانترنت وكتب الفن المتخصصة ،للإفادة منها بما يُغطّي هدف البحث الحالي .

ثانياً : عينة البحث :لأجل فرز عينة البحث ، قامت الباحثة بوضع



الشكل (9): الفن الشعبي

، كون النزعة العدمية هي بمثابة تصحيح النظرة السائدة للوجود ككل وإعادة تقييمها . ويمكن تجذير عدمية (هاملتون) الذي ارتبط قاموسه التشكيلي بالأزياء والجنس والسيارة ومظاهر الحياة العصرية ، باهتمامه المتواصل بالدادائية (الحركة العدمية بامتياز) التي سعت إلى نزع الهالة عن الإيقونة في الفن ، وجعله شيئاً معاشاً يمارسه الجميع ، وهي هنا تتطابق مع دعوة الفن الشعبي عن الفن ، والتي تلقاها (هاملتون) ليكون جلّ اهتمامه موجهاً نحو مسائل الحياة المعاصرة .

يدخل (هاملتون) مدخلاً آخر لتوظيف الصورة الفوتوغرافية الصحفية ، وربما يكون اختيار (هاملتون) لهذه الصورة يعود لكونها صورة سريعة وعابرة ، وفيها نوع من الغموض ، فهي ليست مباشرة ، ووجوه الشخصيات غير واضحة ، ومكانها غير واضح ، وجسد الشخصية المرتدية للبدلة (الفيروزي الفاتح) وكأنه لجسد امرأة ، فهناك صدر نافر يظهر بوضوح مستتراً بقميص أبيض ، والحركة السريعة التي تظهر وكأنها مأخوذة من شاشة تلفزيون ، وعدم وضوح الصورة يوحي بذلك .

ويحاول (هاملتون) زعزعة المعنى والمفهوم التاريخي لفن الرسم ، فهذه اللوحة توظف دلالات تعبيرية ، لتوظيف الصور الفوتوغرافية ذات الحس السياسي وكان قد وظّف بشكل كبير في فن البوستر السياسي ، وهنا يتم تقديم أجواء جديدة للمتلق ، ولدور فن الرسم وطريقة تلقيه ، والتفكير هذا يندرج تحت الاختلاف من خلال الاستخدام اللاتقليدي لمكونات الشكل والمحتوى ، ليشكل هذا الاستخدام تمايزاً ملموساً مع باقي المكونات المنتمية لجنس الرسم . وبالرغم من أن هناك علاقة بصرية واضحة لما تظهره الصورة

يُعد هذا المنجز التصويري لـ (هاملتون) مثلاً واضحاً وقيماً عن فن البوب الإنكليزي ، إذ ارتبط في نشأته بالصورة الفوتوغرافية ، واللوحة هنا عبارة عن تكبير لصورة فوتوغرافية لحالة إلقاء القبض على عنصرين من عناصر عصابات المافيا ، وقد رُبط أحدهما إلى الآخر بجامعة حديدية ، ويرتديان ملابس رسمية أنيقة ، وقد غطى كلاهما وجهيهما بأيديهما لكي لا تظهر في الصحف والمجلات ، ضمن مشهد وتصرف مألوف ، وقد جمعتهما خلفية سوداء مع وجود نافذتين قد تكون لقمرة سيارة أو غرفة ، فيما يظهر على الجانب الأيسر شكل كبير أسود قد يكون رأس خلفي لأحدهم في حالة منظور كونه الأقرب إلى النظر .

ويمكن تأشير حالة أن (هاملتون) قد تعامل مع سطحه التصويري ، انطلاقاً من المفهوم الهيدجري عن العمل الفني بوصفه (توظيف الحقيقة) ، وبما يتماشى مع الوضع الذي نعيشه ، وضع موت الفن أو أفوله في ما بعد الحداثة .

إن العمل الفني بوصفه توظيفاً لحقيقة ما ، وفي جانب آخر بوصفه يعرض للمتلق أو المشاهد وضمن سياقه المنتمي لفئة اجتماعية ، ويمكن لهذه الوظيفة التي اقترح عدها وظيفة أساسية للمفهوم الهيدجري لعرض عالم ، أن لا تكون وحسب خاصية العمل الفني المفهوم بوصفه نجاحاً فردياً عظيماً ، إنها في الواقع وظيفة تستمر وتحقق أيضاً بشكل تام في وضع تتلاشى فيه الأعمال الفردية ومعها هالتها، لتترك مكاناً لحيز منتجات قابلة نسبياً للتبادل. وبلا شك فإن توظيف الصورة الفوتوغرافية في العمل الرسومي لـ (هاملتون) كان خير وسيلة (لتوظيف الحقيقة) ، ومن ثم ، الكشف عن الدلالة التعبيرية للصبغة العدمية في رسم البوب

إن الإنسان العدمي لا يمكن له تجاوز تاريخه وواقعه ، لأنه مسكون بقوة الرغبة التي تفتتح دائماً على خرق المعنى المتموضع والساكن والظاهر ، والاتجاه نحو ما لم يقل ولم يَر ، حتى وإن كان غامضاً أو مفضوحاً أو بديهيّاً ، ومواجهة الموت الإرادي ، لأن هذا الموت هو أعظم من الموت الطبيعي ، الذي هو أيضاً مرحّب به كونه يمثل أمنية وطريق في الفكر العدمي إن الفنان حينما يقدم نتاجه الفني وأثره السلوكي والمعرفي ، إنما يقدم صورة صراع الإنسان للقيم والمبادئ والأخلاق التي يعيشها ، ليس من أجل هدف واضح ومفهوم ، وإنما من أجل هدف غير واضح . وفكرة الموت والعدم حالة دفعت الفنان ما بعد الحداثي لأن يكون فردانياً وذاتياً ويشكل قطيعة معرفية وفنية مع التاريخ ، ويصبح خط سيره تشاؤمياً ، ليس فيه قياس أو تمركز حول حقيقة ما ، فالمعنى والجوهر يصبح معه تشظيلاً وعبثاً ، وتصبح مع فكرة العدم ، ما يقدم حقاً مشروعاً في إثناء الفكرة والوصول إلى الضياع واليأس الذي وصل إليه الإنسان والمجتمع .

عينة (2)

اسم الفنان : جوزيف كوزوث

اسم العمل : واحد وثلاث كراسي

تاريخ الإنتاج : 1970

الخامة والمادة : مُختلط

العائدية : Photolissom Gallery, Country of Terry
Atkinson كما موضح في الشكل (10).



الشكل (10): الفن المفاهيمي

الفنان يستخدم الكتابة ، ليؤكد أن الكلمات يمكن أن تُعبّر عن لغة الفن بدلاً من الشكل المرسوم ، وهذا يؤكد استغناء الفنان عن العمل الفني التقليدي ، واستعاضة اللوحة والتمثال بالأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تمس الفن ، والاهتمام بمجال واسع من المعلومات

الفوتوغرافية ، إلا أن العلاقة هنا لا تشترط التطابق بين الدال والمدلول وذلك بسبب المرونة بينهما ، وإمكانية الانفتاح المعرفي والقرائي .

فاللوحة هناك قد توحى بانتمائها إلى جنس الرسم ، لكنها ، بالوقت نفسه ، توحى بأنها تنتمي إلى جنس الصورة الفوتوغرافية ، (فر هاملتون) حاول المزج بين فن الرسم وفن الفوتوغراف ، وبين فني الرسم والطباعة ، فالأشياء وغائبة الفن وجوهريته وموضوعيته هنا ليست إلا أوهاماً تعلّق بها الإنسان كواحدة من ضرورات الحياة نفسها ، وهي من اختراعات الإنسان ليس إلا ، وما يمكن أن يكون عقلياً ليس إلا وهماً لا حقيقة له ، والعقل الإنساني ليس إلا معرفة ضئيلة موجودة في الإنسان ، لا يمكن أن يصل بها إلى الحقيقة ، فلا بد إذن من إنكار كل شيء ، ومن ضمنه الوهم الذي خلقه الإنسان في الفن وقيمه الجمالية ، ولذلك فإن هذه اللوحة ليست إلا شيء داخل هذه الصيرورة العدمية ، وداخل الإعلان والإعلاء من شأن الفردية واللاوعي والعبثية ، وهنا فالثابت هو العابر والزائل ، ومحاولة ضرب القيم القديمة ، لأنها شيء لا يمكن الركون إلى منطقيتها وعقلانيته ، ومن ثم ، لا داعي للتأسف عليه . وانطباع هذا العمل بطابع الفردية ؛ هو الإعلان عن قيمة الفرد في نفسه والوصول إلى مستوى عالٍ من الوجود ، ولا بد إذن من إعلان تلك الفردية وذلك الوجود للمجتمع ، لأن قيمة هذا الوجود بالنسبة إلى المجتمع ؛ هو المحافظة على الاختلاف مع المجتمع ، والمحافظة على الحياة الغريزية والاندفاعات مع شعور الرغبة .

تُشير العينة إلى كرسي واحد مُنطوٍ بشكل مُعزل ، وصورة فوتوغرافية لمعنى كلمة الكرسي في القاموس ، محاولة من (كوزوث) لإنتاج المتلقي بأن الفن لغة ، وأن الأعمال الفنية كانت فرضيات مُقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن ، مما جعل

تُقرأ بسرعة وتُستهلك بسرعة ، مما جعل كثرة التداول خلال وسائل الإعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات تساعد على فقدان الذاكرة التاريخية ، وهذا يجعل المجتمع يتقبل كل شيء .

ومن الملاحظ أن العينة تُشير إلى إزاحة قُسية الفن ، فلم تعد اللوحة ذلك الشيء المُتعالى الذي يصعب على فئات المجتمع العليا والدنيا الوصول إليه ، وبهذا أصبحت النتاجات الفنية تُعبر عن توجهات العصر ، إذ نادى فنون ما بعد الحداثة بـ (موت الفنان) والخروج عن كل ما هو قياسي ، مما أحدث تحوُّلاً في طبيعة النتاج الفني بنفي كافة المراكز .

ولو استرجعنا الذاكرة قليلاً لوجدنا أن أفكار الدادا ومفاهيمها قد طُبقت في فنون ما بعد الحداثة ، فاستخدامهم الصور الفوتوغرافية أو الفكرة التي تُعبر عن مضمون ما ينعكس مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن وجوده المُعقّد في ذهن الفنانين والمُستمعين تطلّب نوعاً جديداً من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد .

عينة (3)

اسم الفنان : دوان هانسن

اسم العمل : سَيّاح

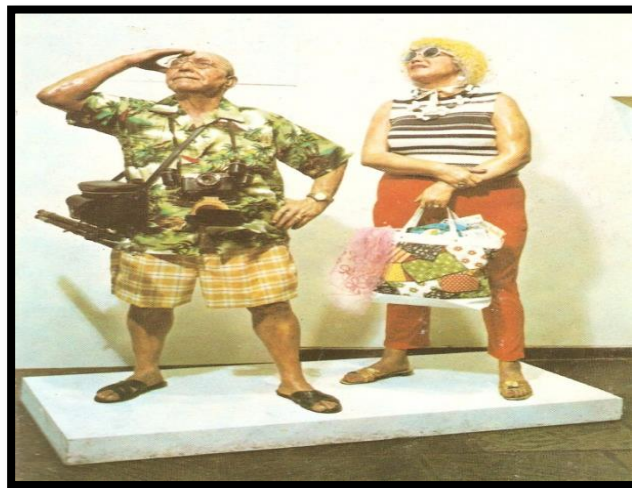
تاريخ الإنتاج : 1970

الخامة والمادة : صورة فوتوغرافية

القياس : (162,7 × 165 × 119,3)

العائدية : نيويورك كما موضح في الشكل (11)

والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ، ولكن يمكن توجيهها عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية باستعمال اللغة ، إذ أن اختزال الفن إلى اللغة يلغي طابع الفن المُميز ، مما جعل هدف الفنان هو الفكرة والاهتمام بها عن طريق ترسيخ الحالات الذهنية ، أما المتلقّي هنا ، فيستلم الإشارة الجمالية ؛ لأن هكذا أعمال تُنشئت ذهن المتلقّي ؛ لأن الفنان يُفكك العمل إلى دلالات ذهنية تأويلية ، وهذا يُشير إلى تعدد القراءة وإنتاج تأويلات متعددة . وبهذا فهو يلتقي مع الدادائية في مجال تقديم الروى الذهنية بأسلوب مُتطور لتحقيق مفاهيم جمالية ، (فـ) دوشامب () مثلاً يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، فقد أخذ مرحاضاً بتوقيع (د . موث) وقدمه بوصفه (قطعة فنية) (نحت) ، وهذا يُشير إلى تداخل الفن الكتابي مع الفن البصري ، فالأفكار والصور المُستثارة في ذهن المتلقّي هي التي تُثير الكتابة والصور التي يُدركها المتلقّي ؛ لأن المفاهيميون يؤمنون بأن الحقائق هي معارف ذاتية تخص المتلقّي ، ولا يمكن تعميقها ، بل إثارة معرفية المتلقّي عن طريق اللغة ، وباستعمال صور فوتوغرافية . وبما أن الفن المفاهيمي استعان بصور فوتوغرافية ، فهذا يعني أنه قد اقترب من طروحات الدادا في استعمال فنانيتها للصور الفوتوغرافية بنقل الفكرة إلى المتلقّي بالاعتماد على الصور الذهنية ، وبهذا تنعكس طروحات الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، وهنا لا يكتمل العمل إلا بالمشاهد (المتلقّي) ؛ لأنها عملية ذهنية تشترك فيها ذهنية المتلقّي مع العمل الفني ، ومن الملاحظ أنه يتم التركيز على المتلقّي ودوره الفعّال كذات لها أهمية في العمل الفني ، مما جعل العمل الفني يحتمل أكثر من قراءة وتفسير ؛ لأن هكذا أعمال



الشكل (11): الفن السوبريالي

تحليل العمل:

بيضاء ، يتوجّه نظرهما إلى الأعلى بشكلٍ يُثير الشك حول وجود شيء ما في الأعلى ، ويبدو الشخصان في اللوحة كأنهما حقيقة

العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية لشخصين يقفان على مصطبة

وسيلة تُترجم مظاهر الأشياء ، مما جعل (دوشامب) والدادائيين يحتفون بها ويُعدّونها وسيلة لها قيمة تُضاهي التصوير الزيتي .
ومع استعمال فناني ما بعد الحداثة دلالات التعبير للصور الفوتوغرافية ، فإن ذلك يقرّبهم من استعمال الدادائيين للصور الفوتوغرافية ، ولكن بعد إضافة بعض الرسوم عليها .
ومن الملاحظ أن موضوعات الفنان مُستمدّة من الحياة اليومية كسراً لتقاليد الفن المتوارثة ، مع أن اليومي والعاشر تُعدّ المُسمّيات التي يرفل بها الفنان الدادائي عبر تجاربه الفنية التي تتسم بالجاهزية والزوال ، رغم أن الدادائيين ينحون بذلك منحىً تجريبياً ، لكنهم من حيث التوجهات العامة مفاهيمياً ، يلتقون مع فناني السوبريالية في تجاربهم الفنية هذه .

اسم الفنان : جوزيف كوزوث

اسم العمل : صورة رقمية

تاريخ الإنتاج : 2000

الخامة والمادة : صورة فوتوغرافية على ورق طباعي

القياس : 120 × 185,5 سم

العائدية : قاعة نابولي (روما) كما موضح في الشكل (12)

مُجسّدة ، فكل منهما يقف حيّاً ويَتَنَفّس أماناً ، مما يدل على درجة شديدها
بالحياة ، ففي اليمين امرأة تنبض بالحياة ، وإلى جوارها رجل تتدلّى عبر رقبته آلة تصوير فوتوغرافية ، مما يمنح الناظر إلى اللوحة الاعتقاد بأنها حقيقية واقعية ، لشدة واقعيتهما ؛ لأنها تُجسّد وتنقل الواقع بشكل كبير ، وخاصةً مع تطوّر وسائل التصوير الفوتوغرافي ، بمعنى أن الفنان تمكّن من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة وتقنيات حديثة بفعل التطوّر التكنولوجي والعلمي ، ولهذا نجد الفنان قد عمد إلى استعمال وسائل ميكانيكية مباشرة ، كالكاميرا مثلاً .. إذ بفضلها تمكّن الفنان من نقل الواقع بغاية من الدقّة ، بشكل يُثير الدهشة والاندهاش والتعجب ، ويُعطي انطباعاً بواقعية مُفرطة ، بمعنى أنها تقدّم لنا نسخة من الواقع لا الواقع نفسه ، واستخدام الفنان بهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة يُعبّر عن الإدراك البصري في ما تُسجّله العين استناداً إلى الصورة الفوتوغرافية ، وعليه يمكن عدّ الواقعية المُفرطة حركة ضد التجريد وضد العقلنة في التصوير ، فقد جُسدَت العينة (3) بحضور واقعي لشخصين يرتديان ملابس حقيقية ، فقد رُسمت اللوحة وباقي المناطق العارية من الجسم بشكلٍ يُماثل الحياة بدقّة ، وبهذا فقد تحوّلت الدلالات التعبيرية للصورة الفوتوغرافية إلى



الشكل (12): صورة رقمية

تحليل العمل:

صلالة من قاعات العرض الفني الكبرى ، إذ تتناثر مجموعة من الرسومات الزيتية المعلقة على الجدار وأعمال نحتية نُصبت على قواعد مُعدّة لها ، وتظهر نصوص كتابية في أعلى وأسفل اللقطة الفوتوغرافية وفي جدران الصالة الممتدة إلى العمق .
يأتي عمل (كوزوث) ضمن إطار الفن الذهني (المفاهيمي) الذي ظهر في ستينات القرن المنصرم ، إذ بدأ التأكيد على الذهنية

يضعنا (كوزوث) أمام مشهد جمالي مغاير تماماً لتجربتنا التذوقية النظرية والجمالية ، فهو يتخلّى عن وسائل الأداء ، وعناصر التكوين التي لا تظهر في اللوحة ، كأدوات لصياغة أو تكوين شكلٍ ما ، وعوضاً عن ذلك ، يستعير حقلاً بصرياً مقتطعاً من الواقع بآلية استنساخ فوتوغرافي ، فعمله عبارة عن صورة فوتوغرافية

المتلقي بتطوير محتوى الخيال للنتاج الذي يقدم له على أساس أنه قيمة ومعرفة جديدة تقدم له ، بالرغم من أن ما قد يقدمه العمل لا يراد له أن يكون موجوداً غير مكتفٍ بذاته ، فالفنان يحاول جعل الحقل البصري وجود ملموس ، وعلى أن تكون الفجوة النصية اللامحدودة هي قيمة فعالية الفنان ووجوده الذي يتسامى في أثناء اللعب والعبث والتهديم والتجديد ، فالجانب الإنساني الحر الذي يقدم على أساس اللعب الحر هو الشاعر في النظام الكلي للنص البصري ، فما يقدم هو الصورة الفوتوغرافية ، ويتم الشرح والتعليق عليها مباشرة وكأنها الصورة التلفزيونية التي تقدم بعض الشروحات والتعليقات عليها ، ومن ثم ، فإن وجود المتلقي مجرد عملية إكمال أو ملء دون أن يكون له دور تفاعلي مع النص المقدم له . إن النص يكتفي بسطحه دون أن تكون غايته أهمية تطور النوع الفني (النصي) وبناء المعنى ، فالمتلقي لا يلاحق المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك ، فالمعنى غير مغيب فهو يقدم كصورة فوتوغرافية فضلاً عن الشروحات اللغوية الواضحة التي تقدم له ، ومن هنا يمكننا عد افتراض النص مُلغماً بعدد من الفجوات النصية ، ما هو إلا افتراض يكون على مستوى الفعالية الوجودية العميقة التي يشترط أن تكون لتصل إلى جوهرية وجود الإنسان وصراعه المستمر لإيجاد ذلك الموجود مع الآخر . إن النص المقدم بالدلالات التعبيرية للصورة والذي يوحي بالزوال والجاهزية والاستهلاك ، يوحي بالضرورة الداخلية ، أي إن النص يمتلك مقومات وجوده واكتفاء بذاته ولذاته ، دون أية علاقة بالفنان / موت المؤلف ، وهو يشترط وجود غاية خارجية منه ، فغاياته بذاته ولذاته ، مع اكتمال العمل الفني تكون مع المتلقي ، ليتحول المتلقي إلى مشارك في إنتاج النص ، لكونه مقدماً له لمشاهدته وقرأته وتوظيف تناصات مختلفة ، فالعمل هذا يشتمل على أكثر من جنسين في سعي الفنان إلى التحول / الصيرورة ، والانتقال من صورة / شكل إلى صورة / شكل آخر ، والإعلاء من عمليات الاستبدال المستمرة من منظومة إلى منظومة أخرى ، وعلى العمليات التبادلية التي تحدث من تكوين إلى آخر ، وتعاقب وتداول لتلك الأجناس المختلفة التي تدخل في أثناء عملية التلقي .

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

1. تحققت دلالات التعبير للصورة في الفن الغربي المعاصر من خلال سمة اللامألوف واللامعقول عبر مشاهد مهمشة مما يؤدي إلى دهشة وصدمة إلى المتلقي أو مشاهد الكتل ذات الفضاءات الشاسعة كما يظهر في الأشكال (9،10،11،12).

الخالصة ، أي أن تعتمد الصورة الفنية على عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيقية ، محاولاً تحقيق أعلى حالة من التجرد من المادة ، ففي الصورة الذهنية يكون خلق إرادي للمماثل الذي يكون نفسياً أو ذهنياً خالصاً من حيث مادته ، ولذلك فإن المادة الفنية في الفن المفاهيمي بشكل عام ، وفي أعمال (كوزوث) بشكل خاص ، تختلف عن ماهية المادة المتشكل منها بنائية التكوين في تيارات الفن الأخرى ، لذا انضوى تحت مسمى الفن المفاهيمي مجموعة من الاتجاهات ذات التوظيف الخاماتي المتعدد ، كما في (فن الجسد وفن الأرض وفن اللغة والحد الأدنى) ، والتي استخدمت جميعها الابتعاد أو الاستغناء عن أطر العمل الفني التقليدي ، والاستعاضة عنها بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تحس الفن ، وكانت مادة أو وسيلة الفن المفاهيمي في هذا المسعى عبارة عن صور فوتوغرافية أو وثائق ورقية أو خرائط أو رسوم بيانية أو أفلام فيديو ، حتى لتتطرق تطلعاتهم الخاماتية لتبتكر مواد وخامات قد يدخل الفنانون بأجسادهم كسطوح أو كأشكال ملونة لجزء عناصر التكوين ، وقد يكون هذا التوظيف الجسدي مسوغاً لوصفه - أي الفن الذهني - فناً إنسانياً . إن العمل الفني في نظر (كوزوث) وجماعة (فن ولغة) نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية ، فالصورة الفوتوغرافية واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة أو الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ، وفي نهجه المعادي الذي أظهره للتصوير الشكلي ، يوضح (كوزوث) بأن الفن يصبح مجال تأمل عقلائي ، نقدي ، وعد أن التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب ، بل يحوله عن مبررات تمثيلية ومبررة في ذلك ، أنه يعتقد أن محور الفن قد انتقل منذ (دوشامب) من (شكل اللغة) إلى (اللغة نفسها) ، مما جعل الفن موضع تساؤل حول الفن نفسه ، كآلية جديدة في استحصال المعرفة ، من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي المصور فوتوغرافياً وتحديد الفكري اللغوي ، إذ ألغيت تماماً تلك التراتبية التقليدية في إبداع اللوحة واستبدلت محلها الجاهزية الصورية الاستهلاكية لحقيقة العالم وثقافة أخرى تقوم على مبدأ الاستهلاك والتواصل المباشر مع حقائق واقعية تنغلغ بتفاصيل الحياة اليومية ، وأهمها لدى الإنسان المعاصر ، الجانب المادي الاقتصادي ، وفي هذا تحديداً تتبلور حقيقة الرفض والمعاداة للقيم الرومانسية الخادعة والساذجة في عالم المكننة ووسائل الاتصال والتكنولوجيا ، ليكون الفوتوغراف حقيقة أقرب إلى ذوق المشاهد من حقيقة مرسومة أو مشكّلة تصب في مصلحة غاية مجالية حسية أو استبطانية لقيم معرفية لا مرئية . لا تقتصر وظيفة الصورة الرقمية التي قدمها (كوزوث) على الخلاص مما قد يأتي به الوعي المعرفي والنفسي للمتلقي ، بل إن النص يجلب معه إمكانياته الخيالية وتحولاته الدفاعية ، ليقوم

1. أن تحتوي مقررات الأقسام المختلفة على تقنيات آلية التعامل مع الوسائط المتعددة من فيديو وكمبيوتر .
 2. إقامة ورش عمل فنية تجريبية بصفة مستمرة بين التخصصات المختلفة في الجامعة وبين كليات الفنون.
 3. دعوة فنانين عالميين كأستاذة للتدريس فنون الفيديو والأداء، وفنون الكمبيوتر والإفادة والاطلاع على تجاربهم ورؤيتهم الفنية .
 4. توسع مدارك الطلبة باليات الاشتغال الجديدة وطبيعة قراءة العمل الفني ما بعد الحداثي وما يتطلبه من ذاتية جديدة .
 5. تأكيد المشاريع الفنية ذات التوجهات الى التعبير البيئي عن واقعنا المعاصر في نتاجات كلية الفنون الجميلة
2. تشكل التوجهات الرقمية بمسميات التقنية الحديثة سمة من سمات التعبير للصورة في تيارات الفن الغربي المعاصر. كما يظهر في الاشكال (12،10)
 3. تحققت دلالات التعبير للصورة الفوتوغرافية من خلال إقترانها بوسائل الإعلام والصحافة والمجلات والتلفزيون بوصفها مسميات تعكس دلالات التعبير في تيارات فن ما بعد الحداثة . كما يظهر في الاشكال (9، 12،10)
 4. تجسدت دلالات وملامح التعبير للصورة في نتاجات فن ما بعد الحداثة تداخل الأجناس الفنية ونتاج معطيات جمالية تتسم بالواقعية الفائقة وتداخل البنى المجاورة . كما يظهر في شكل رقم (11)
 5. يشكل الإعلان التجاري سمة ضاغطة من سمات التعبير للصورة في الفن الغربي المعاصر كما يظهر ذلك جلياً في الاشكال (2،4)
 6. تمثلت دلالات التعبير للصورة في فن ما بعد الحداثة الاشتغال مع مخاضات الثورة المعلوماتية والمنحى التقني الذي يعد ضاغطة وفاعلا بما يغطي الحاجة السلعية والاستهلاكية في نظم تعبيرية فنية جديدة لمجتمعات مدنية في المجتمع الغربي . كما يظهر ذلك جلياً في الاشكال (9،11،12)

رابعاً: المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، تقترح الباحثة عناوين البحوث الآتية:

1. التقدم التقني والتكنولوجي وأثره في تغيير وسائل التعبير للفن الغربي المعاصر.
2. الصورة الفوتوغرافية وآلية اشتغالها في فن ما بعد الحداثة .
3. دراسة حول العلاقة بين المنحى السوسيو- جمالي في نتاجات فن ما بعد الحداثة .

المصادر

- [1] ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين: لسان العرب، م-6، دار تصنيف صادرة، بيروت، ب.ت.
- [2] الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981.
- [3] البستاني، فؤاد افرام، منجد الطلاب، ط2، دار المشرق، بيروت، 1986.
- [4] الخماش، سالم سليمان: المعجم وعلم الدلالة، جامعة الملك عبد العزيز، قسم اللغة العربية، 2007.
- [5] بالمر، ن: علم الدلالة، ت: مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الاداب، الجامعة المستنصرية، 1985.
- [6] ابراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979.
- [7] الدوري، عياض عبد الرحمن: دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996.

ثانياً : الاستنتاجات

1. اهم المعطيات الجديدة لتعبير الصورة في نتاجات الفن المعاصر الفوضوية وغياب التعاليم الأكاديمية والمدرسية وانعدام المقاييس التي تتسم بالثبات بما يمنح منظومة قيمية متحركة متحولة تتسم بالزوال والانية والتغيير . تسبح بتشظي المعاني وتستدعي متلقياً يتوافق مع منظومة هذا التشظي الجديد .
2. إن خطابات فن ما بعد الحداثة في تعبيراتها الفنية الجديدة تُعد خرقاً للثقافة والذاتية المدرسية والرفيعة وتداولها أكثر اشتغالا مع حيثيات الثقافة الشعبية .
3. توفر التقنية الرقمية مجموعة إمكانيات لإنشاء أعمال فنية في مجال الفن، وهذه الإمكانيات هي تقنيات بينها جدل يعتمد على التطوير العلمي للحاسوب و البرامجيات والذي انعكس على تطور المنجز الفني وبالخصوص التشكيلي منه.

ثالثاً: التوصيات: توصي الباحثة :-

- [8] رشيد، امنية: السيموطيقا، اشراف: سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، دار الياس المصرية، القاهرة، ب.ت.
- [9] عياشي، منذر: اللسانيات والدلالة، مركز الانماء الحضاري، سورية، حلب، 1996.
- [10] مصطفى ابراهيم واخرون: المعجم الوسيط، ج1، ط3، مكتبة المرتضى، 1978.
- [11] البعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، 1977.
- [12] ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
- [13] سانتينا، جورج: الاحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، الانجلو المصرية، القاهرة، ب.ت.
- [14] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، الهيئة العامة للطابع الاميرية، القاهرة، 1977.
- [15] نور الدين النادي وآخرون: التصوير الفوتوغرافي، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009.
- [16] سلام جبار جواد: جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، 2003.
- [17] بلاسم محمد، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008.
- [18] استولنيز، جيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية، ت: فواد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة، 1974.
- [19] [حسن، حسن محمد: الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج2، دار الفكر العربي، مصر، 1977.
- [20] ابو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعة العربية، 1977.
- [21] الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- [22] عز الدين، شموط: لغة الفن التشكيلي، ط1، 1993.
- [23] غيورغي، غاتشف: الوعي والفن ترجمة دنوفل منيوفز مراجعة د. سعد مصلوح. عالم المعرفة، الكويت، 1990.
- [24] ميخائل، اوفيانيكوف: جماليات الصورة الفنية ترجمة رضا الظاهر، دار الحمداي للطباعة والنشر، عدن، 1984.
- [25] ضياء، شمسي حسون فريد: المرجعية المعرفية لرؤية المخرج العراقي. أطروحة دكتوراه. كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1998.
- [26] الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.
- [27] ميرلوبونيتي: المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. 1987.
- [28] جمال، عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصوير، دار التأليف والترجمة والنشر، بيروت، ب ت
- [29] كارل، بوبر: بؤس التأريخية ترجمة: سامر عبد الجبار المطليبي، مطبعة الديواني، بغداد، 1988.
- [30] فرانسوا، مولنار: الوحدة والكل، المشكلة الأساسية في الفنون التشكيلية، ت: نجدة فتحي صفوت، مجلة فنون عربية، العدد3، 1983.
- [31] ميخائيل، فرانشكو: جماليات الصورة الفنية، ت: رضا الظاهر ط1. دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن، 1984.
- [32] علي، حرب: حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
- [33] [ادورد سمث. فن ما بعد الحداثة، ترجمة: فخري خليل، مجلة افاق عربية، ع4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994،
- [34] عمر مهيبيل: من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- [35] امهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.
- [36] المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.
- [37] أدوارد سمث، البوب: ورسم الحدث، ترجمة فخري خليل، مجلة افاق عربية، ع 3-4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995،
- [38] ارنولد هاويز: فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده، مطبعة جامعة القاهرة، 1968، ص129.
- [39] كاترين ميبه: الفن المعاصر، ترجمة وتقديم، رواية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.
- [40] بلاسم محمد، واخرون، دراسات في الفن والجمال، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2006.