مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 145-174

معاول التقويض القيمي في فن عصر ما بعد الحداثة

م. د. بان سمير شهاب العزاوي
وزارة التربية
Email: dbanalzawy@gmail.com
Tel.: +964 7737166605

مستخلص البحث:
أعلن فن عصر ما بعد الحداثة تخليه عن كل القيم بما في ذلك القيم الفنية والجمالية وأنسلاخه عن نسق التأريخ من خلال تجسيده لمضامين واشكال تحلت بالتشويه والغرابة تتناغم مع حالة الانفتاح المعرفي المتسم بالتحرر من المراقبة العقلانية لعموم منظومة ما بعد الحداثة، وركونه الى المبتذل والمهمش واليومي والطارئ الذي يتوافق مع التطلعات الرافضة لفن النخبة، معززاً مفاهيم اللاعقلانية والعدمية والتفكيك والاختلاف اذ يقوم فن ما بعد الحداثة على اجتذاب عقل المتلقي وانتباهه لا عينه ومشاعره لتشكيل نوعاً من الاغتراب الروحي في علاقة الذات بالطبيعة وبذلك يعالج هذا البحث مشكلة بلوغ عالم جديد اسقط كل المعايير، اذ تتجلى أهمية البحث من خلال اتساع رقعة البحث بين القيم وعصر ما بعد الحداثة ودراسة العصر بكل تشعباته و انعكاس ذلك على النواحي الجمالية والتقنية والفنية، وان نتائجه تفيد المهتمين اذ ان للبحث أهمية تأريخيه وجمالية وفنية تستند الى المنهجين الوصفي والتحليلي، وتتوزع خطة البحث على مقدمة ومبحثين وخاتمة، تتقصى الباحثة في المبحث الاول المدارس الفنية على مر عصر ما بعد الحداثة والاكثر انتشاراً وشيوعاً، وتغللها في جميع تجارب هذه المدارس الفنية وتقنياتها واجراءاتها، وتتناول في المبحث الثاني الفنانين الاكثر تعبيراً لمفردات (التقويض القيمي) وتوجهاته برؤية موضوعية أقرب منها الى روح الرصد والتحليل، وتتضمن الخاتمة أبرز الاستنتاجات والتوصيات المتوصل اليها.

الكلمات المفتاحية: معاول، التقويض القيمي، الفن، عصر، ما بعد الحداثة.

اولاً: مشكلة البحث: أن فن عصر ما بعد الحداثة، قد الغى الحياة وافرغها من قيمتها وحولها إلى حالة من العدم وهذه العدمية يقصد بها موت القيم الانسانية والقيم العليا وموت عالم المثل، وبشكل عام موت الميتافيزيقا التي تقوم على أساس العقلانية، الممجدة لكل ما هو عقلي مثالي والرافضة للعالم الحسي بكل نزواته، وأن فلسفتها تعمل جاهدة على تحطيم الثقافة الغربية لأمد طويل فلسفياً وأنطولوجياً ولسانياً، باعتبار الفن يشكل لغة معبرة عن مظاهر كل عصر من العصور وأحاسيسه ووجدانه وما يرافقه من تبدل وتغير في الأعراف والذائقة والنظم والبنى الفكرية والجمالية عموماً، فأنحصرت المشكلة التي يعالجها البحث في دراسة معاول التقويض القيمي لفن ما بعد الحداثة وما يسهم من اسقاطات في المعايير والنظم وتقويض العقل، وتهميش مجمل المنظومة القيمية والتي أدت بدورها الى تأزم الفن وخروجه عن السياقات المألوفة وفي ضوء ذلك تكون ثمة إشكالية في رصد هذه الظاهرة، مما تقدم تتجلى مشكلة البحث بالسؤال الاتي:

هل يتميز فن ما بعد الحداثة بمعاول التقويض القيمي؟ وبأي كيفية تجسد ذلك؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه: ترتبط الأمية النظرية لهذا البحث ارتباطاً بأهمية المشكلة التي يعالجها، فهي دراسة التقويض القيمي لعصر فن ما بعد الحداثة، ولعلها الدراسة النظرية الاولى بهذا الخصوص، أما الاهمية التطبيقية للدراسة تتجلى من خلال إمكانية الاستفادة من نتائجها في انعكاسات ذلك على النواحي الجمالية والفنية والتقنية فالبحث ذو أهمية فلسفية وتاريخيه ونقدية وجمالية.

ثالثاً: أهداف البحث: يهدف البحث الى التعرف على معاول التقويض القيمي لعصر فن ما بعد الحداثة.

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة معاول التقويض القيمي وانعكاسه على عصر فن ما بعد الحداثة من خلال النتاجات الفنية المتمثلة بالرسم والنحت والاعمال التجميعية وللفترة الزمنية من (1947- 1998).

خامسا: تحديد المصطلحات:

معاول لغوياً : أصل الكلمة من الجذر اللغوي (ع و ل) ويأتي بمعنى الاتكال والاعتماد وكأن العامل يعتمد على المعول في اداء مهمته.

- تأتي كلمة (معول) من الفعل (عول) الذي يعني الاعتماد، والمعول: وهي اداة تستخدم في الحفر والهدم خاصة في الاعمال التي تتطلب جهدا بدنيا مثل البناء أو الزراعة.

معاول اصلاحاً : تستخدم بمعنى مجازي للإشارة الى ادوات او وسائل تستخدم لهدم او تدمير شيء معين سواء كان ذلك ماديا او معنويا.

تعرفها الباحثة (اجرائياً) : وهو وصف دقيق للكلمة بناءً على كيفية استخدامها في سياق بحث او دراسة معينة او يمكن استخدامها في عملية معينة لتحقيق هدف أو تنفيذ إجراء ما.

التقويض لغوياً : يأتي الفعل قوض من الجذر اللغوي (ق و ض) الدال على الهدم او الاطاحة بشيء ما سواء كان بناءً مادياً او فكرة معنوية يقال (قوض البناء) اي هدمه واسقطه.

التقويض اصطلاحاً : يستخدم للإشارة الى العمليات التي تستهدف زعزعة الأسس أو المبادئ القائمة.

تعرفه الباحثة (اجرائياً) : التقويض بشكل دقيق ومحدد يأتي حسب السياق الذي يعمل فيه سواء كان نظاما اجتماعيا، فكريا، او سياسيا.

القيم لغوياً: القيمي في اللغة هو صفة تشتق من كلمة (قيمة) والتي تعني الاهمية أو القيمة الاخلاقية او الاجتماعية لشيء ما، كما وتأتي من الجذر (ق ي م) والذي يدل على المقياس أو ما يقيم به الأشياء، كما يستخدم في الاشارة إلى اهمية الشيء أو قيمته الاجتماعية، الاقتصادية، أو الاخلاقية.

تعرفه الباحثة (اجرائياً) : القيمي تعبر عن الخصائص المرتبطة بالقيم، ويمكن استخدامها في مجالات متعددة تتعلق بالأخلاق والثقافة والاجتماع والسياسة.

معاول التقويض القيمي (اجرائياً): تعرفه الباحثة على انه الوسائل او الادوات التي تستخدم لهدم أو أضعاف القيم والمبادئ الاخلاقية او الاجتماعية في مجتمع معين.

سادسا: مناهج البحث: اقتضت الدراسة اعتماد عدد من مناهج البحث، إذ جاءت الدراسة في منهجياتها على أساس المنهج الوصفي والتحليلي.

المبحث الاول/ معاول التقويض القيمي في الاتجاهات الفنية لعصر ما بعد الحداثة

لقد كانت الفترة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية، فترة انتقالية اساسية، حيث شهد هذا التاريخ تصدع بالقيم الفنية السائدة، واستحداث طرائق اسلوبية نافرة امتازت بغرائبيتها وشذوذها، حيث كان الاحساس بالغربة واليأس يستبطن النسيج العام في التيارات الفنية، وهكذا فأن ظهور اتجاهات فن ما بعد الحداثة لم يتم على وفق الدوافع الفكرية والعقائدية والجمالية التي ألفها تاريخ الفنون(أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، ص 203) وانما على عكس ذلك ومن بين هذه الاتجاهات.

التعبيرية التجريدية:

ولدت التعبيرية التجريدية من المأساة الانسانية التي خلفتها الحروب(سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 104) فكانت نزعة التحرر والغضب هي الملامح

الرئيسية للحركة التعبيرية التجريدية، اذ ان العمل التصويري لم يعد يمارس وفق ما تقتضيه المفاهيم الفنية الاكاديمية كالدراسات الاولية التحضيرية وقوانين التأليف وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني، تبدل الاساليب نفسها واستخدام أدوات حددت طبيعتها المواد والتقنيات الحديثة، حيث كان التركيز فيها يتم وفق الكيفية التي تتم فيها معالجة اللوحة بالأدوات والمواد والتقنيات، اضافة الى عامل التلقائية والصدفة، عبر إطلاق التعبير الحر على نحو يقصي الموضوع الى أبعد مدى بحيث يمتثل الى نوع من التجريد الخالص فنتج عن هذه المحاولات الجديدة، فقدان التقاليد الاكاديمية ودخل الفنان في عملية اختبارية قادته الى التعرف على المواد ودراسة خصائصها والافادة منها ومما تقدمه له المصادفة. ومن خصائص التعبيرية التجريدية، تعبر عن التحرر من المراقبة العقلانية، وبهذا الأسلوب الفني تتحول الأشكال الحرة المحفزة على الإبداع في (البيئة الجاهزة)(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 200) إلى صور فنية بفعل الخيال حيث يتوغل المشاهد للبقع اللونية والخدوش والبروزات والتجاويف، في أعماق صورة الإيهام غير المتعمدة، ومن المتوقع أن توفر (الجواهز) بيئة مناسبة لبدء العمل الفنى وللتحفيز على توليد الصور(حمزة، محمد: صحيفة الجمهورية، 2006) اذ سمحوا للفرشاة والألوان والأشكال، أن تشوه موضوع الرسم بعد اكتشافهم أن المواصفات الرسمية للرسم في حد ذاته شيء ممتع كما يتسم اسلوبهم بالبساطة، و دقة الوصف للواقع وعدم احتياج الفن التجريدي إلى مهارات فنية غير معروفة الرسم وامتلاك الحساسية الشديدة تجاه التكوين والألوان، كما وعدت (اللاموضوعية) هي الصفة العامة الملازمة لهذا التيار(شرابي، هشام: خصائص الحداثة، ص 38).

الفن الشعبي (Pop Art):

ان اول من أستخدم عبارة (الفن الشعبي Pop Art) هو الناقد الإنكليزي لورانس ألوي بين عامي (1945-1957) لوصف أعمال شباب مستقلين معارضين للفن المجرد، ويطالبون بالعودة إلى مظاهر الحياة العصرية ووسائل الثقافة الشعبية(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 250-251) غير أن ما وصف بأسم (الفن الشعبي) شكل حركة فنية جديدة أكثر شمولاً في أواسط الخمسينات في أمريكا وأوربا في آن واحد، وارتبطت بواقعهما الاجتماعي المعاصر(أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص 431-432).اذ قدم فن البوب مفردات الحياة اليومية في التشكيل الفني وهكذا دخل الفن العديد من الأشياء الجاهزة والمصنعة غير الجمالية والتي أصبحت ظاهرة فنية لها أهميتها ونضجت بشكل تام في فن ما بعد الحداثة(نصر، أمل: مشاركة في الإبداع كيف نتلقى الفن المعاصر، جريدة الفنون، ص 6) فالفن الشعبي يهدف إلى تجاوز العالم الذاتي(أمهز محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص439) والاتجاه نحو المجتمع والحياة ، أي أن الموضوع حل محل الذاتية أو الشخصانية، فالواقع القائم يشكل الحدود التي ينحصر فيها خيال الفنان(ستالابراس، جوليان: الفن المعاصر 2014 ص 63-65) إذ يقتصر جهد الفنان على تصوير عالم السلع بأعتباره عالماً للفن فالسلعة في عصر ما بعد الحداثة قد أكتسبت جمالية أستطاع من خلالها الفنان أن يربط بين الفن والسلع الاستهلاكية(المشهداني، ثامر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، ص 262) فأختار الفنان لموضوعات أعماله الفنية المبتذل والشائع من الأشياء بأسلوب ينم عن البساطة والسطحية وبأختياره لهذه الموضوعات المبتذلة(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 250-251) فأن الفن الشعبي قد شكل تحدياً للمفاهيم التقليدية حول معنى الفن(سميت، ادوارد: ما بعد الحداثة، البوب (الفن الشعبي، ص50) ومن خصائصه المسؤولية تجاه العمل الفني الشعبي المتوارث للأجيال وذلك عن طريق اشتراك مجموعة من الأفراد في إنتاج

عمل فني شعبي، كما ويرمز الفن الشعبي إلى ملامح مجتمعة كعاداته وتقاليده وثقافتيه يتسم الفن الشعبي بالبساطة(مرسي، روان: الفن الشعبي وخصائصه، مقالة).

فن الجسد:

يُعد فن الجسد احد انواع الفن المفاهيمي وهو ظاهرة فكرية وثقافية وجمالية (وادي، علي شناوة آل: النقد الفني والتنظير الجمالي، ص 58) ضمن التحولات الكبيرة التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة في البحث والتقصي عن غير المعلن والمتنكر واللامألوف واللاعقلاني(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 212) استخدام الجسد كخامة حاملة للصور يمثل تداخل لماهيات الفكرة والاغراء، والحب والكره، والعبث والتهميش كإستجابة الى فعل الفضح والتعرية التي تشتغل بها تقاليد ما بعد الحداثة ليكون الفن وسيلة للترويج والاستهلاك (عبد الكاظم، اياد: دلالات الجسد في رسوم ما بعد الحداثة، ص 160) ففن الجسد المنبثق عن حركات اعتمد الجسد خامة له فهو الوسيط المادي للاشتغال الفني(يوسف، فؤاد يعقوب: التضايف بين الفنون المعاصرة وما بعد التكنولوجيا، ص 137-138) أي يكون فيه جسم الفنان الوسيط المناظر للخشب والحجر والقماش وغيرها من الفنون الاخرى معتمدين تجسيد احداث عامة او خاصة تعرض عبر صور وثائقية واشرطة فيديو(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 212-213) انه فن تخطي المقاييس الجمالية والاخلاقية، قد يصاحبه حركات اشبه بالممارسات الطقوسية البدائية ومحور اهتمامه هو المفهوم، تحولت فيه الحياة الى عمل فني يتناول الجسد الانساني كإنتاج جمالي وتصميمي وكثقافة للتحفيز(يوسف، فؤاد يعقوب: التضايف بين الفنون المعاصرة وما بعد التكنولوجيا، ص 138) شكل هنا جسد الانسان بديلاً عن الحامل، فأصبح ميدان للون واللعب الحر بالتماهي مع تضاريس الجسد وتحويله الى فعل فني بعيداً عن المقاييس الجمالية والاخلاقية(عبد الكاظم، اياد: دلالات الجسد في رسوم ما بعد الحداثة، ص 157-158).

مثلما تدخل الأشياء في فن ما بعد الحداثة مشروعية الجاهزية والاستهلاك غدى الجسد استهلاكياً، بل وتشيأ مثله مثل الأشياء الأخرى من السلع اليومية الاستهلاكية ليصبح وسيطاً للإثارة بكل أنواعها الحسية والجنسية فضلاً عن انه غدى عنصراً تحريضياً واستفزازياً (وادي، علي شناوة: الخطاب البصري ما بعد الحداثوي – استطيقيا الجسد، ص 21) واساليب فن الجسد متعددة منها الوشم والرسم والتثقيب اختلفت من مجتمع إلى آخر أو تبعاً للفنان او المؤسسة التي تتولى ذلك وكلها تتقصى اللا مألوف واللا معلن واختراق السياقات المعرفية العميقة التي تشكل طبيعة الفن(علوان، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، ص 178) كما في الشكل (1).

(1)

ومن هنا نجد أن الاعتماد على الجسد الآدمي الحقيقي كمادة فيزيقية وفعل تمثيلي يمنح القدرة على الإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد معنى الحركة ويحاكى الواقع من خلال اختزال اللغة التقليدية للعمل الفني في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض فالجسد بكليته الفيزيقية والتعبيرية يعبر عن الحدث النفسي أو الفكري ليكون هو ذاته محورها (الزاير، د. صالح: فن الجسد ـ Body Art- اتجاهات الفن التشكيلي المعاصر وقضايا المجتمع) وبهذا يكون فن الجسد من وجهة نظر الباحثة قد نشأ تحت غطاء فكري تسطيحي شكلاً ومضموناً واعتبار "الجسد سلعة استهلاكية" (غليوان، برهان: اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، ص 184) واستخدامه كمعادل موضوعي للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري والتشظي الذي يعاني منه الإنسان المعاصر.

(2)

الفن السوبريالي:

ظهرت هذه الحركة الفنية تحت مسميات عديدة، مثلا الواقعية الإعلامية، وواقعية الصورة والواقعية المفرطة إذ بدأت أول وهلة كأنها مجرد حركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في الرسم، لا هم لها سوى التمسك بالتقاليد، وتصوير وجوه النساء الجميلات والشخصيات التاريخية، والقصور والمصانع(أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص 460) بدأت شهرتها بالانتشار في أواخر الستينات، ومطلع السبعينات من القرن العشرين، إذ بدأت هيمنة حس العابر وسريع الزوال، والمُتشظي، بالهيمنة على العصر(هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ص 29) لقد قوبلت أعمال السوبريالية بنوع من الازدراء بوصفها محض استنساخ فوتوغرافي، يعطي انطباعاً خاطئاً لدى المتلقي بأنه ينظر إلى صورة حقيقية، وليس إلى لوحة مرسومة، وهذا ما جعل أعمالهم تصدم الجمهور والنقاد في حينه لأنهم اعتادوا فكرة المتبدل وسريع التحول التي سيطرت على فكر الحداثة وفنها(علوان، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، ص 166-167) كما ويشير بعض الكتاب إلى أن السوبريالية نشأت عن فن المُلصقات السينمائية التي تروج للأفلام إذ يأخذ الرسام صورة من الفلم يقوم باختيارها لتكون معبرة عن موضوعه، ثم يقوم بنقلها بدقة، وبألوان واقعية إلى الملصق الذي يتحدث عن الفلم، ويضاف إليها عنوان الفلم وأسماء أبطاله والمخرج وتعلق في الشوارع وصالات العرض، كما في الشكل (2).

اذ أن أعمال الفن السوبريالي بمحاكاتها للواقع المباشر، قد تعطي للوحات الكلاسيكية القديمة تفسيرات جديدة، أو تظهرها بحلة جديدة كانت خافية فداخل اللوحة عمليات صهر وإذابة لمختلف اللوحات، لذا فهي بمثابة حلقة إنتاجية متفتحة على مراجع نصية مُتباينة خارج اللوحة (مهدي، عقيل: القرين الجمالي، ص 117) كما وجد أغلب فناني السوبريالية إلهامهم الفني عبر استخدام الصور الفوتوغرافية بوصفها مصدراً غير شخصي، غنياً بالانطباعات الصورية، أي أن الفنان يتأثر بمشهد حقيقي من الواقع، يقوم بنقله بدقة مُتناهية، إذ ينحصر عمله في اختيار الزاوية التي يصورها، أو المشهد الذي يتأثر به، فهم يفضلون المشاهد الواسعة، مثل واجهات المحلات ومناظر الريف القريبة من المدن وصور السيارات، وأشكال الخيل ووجوه الناس العاديين لبلوغ أهدافهم (الشبلي، اياد محمود حيدر: العولمة وتمثلاتها في فن ما بعد الحداثة، ص 158) كما في الشكل (3)

(3)

اذ استخدم هؤلاء الفنانون المغالون في واقعيتهم عناصر تشكيلية، هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة، فكانت وسائلهم المباشرة الميكانيكية هي (الكاميرا الفوتوغرافية، أو الشرائح المنقولة إلى الشاشة)(الحاتمي، الاء علي عبود سعيد: الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، ص 192) وبفضل هذه الوسائل يكتشف الفنان الواقع المحيط به ما يعجز عنه بالعين المجردة، فيبالغ في عملية نقل الصورة درجة من الدقة التي تثير الدهشة وتولد انطباعاً بواقعية ذات ملامح سحرية مذهلة تتعدى الواقع بمغالاتها(أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ص 460) كما في الشكل (4).

(4)

إن هذا النمط الجديد من الرسم الذي يقلد الصورة الفوتوغرافية أصبح ضمن حركة الفن الذي يتلمس جوانب الواقع، دون أن يفرض عليها شيئاً غريباً، فهو لا يتدخل دائماً في عملية تجميع الأشكال داخل الحيز المرئي(الجبوري، هديل هادي: تمثلات الحداثة في فنون ما بعد الحداثة، ص 77-78) ولا يسقط على اللوحة أو الصورة انفعالاته ومشاعره الذاتية، بل يكتفي غالباً بالعثور على مواطن الجمال الكامن في الواقع، ومما تلتقطه العين الخبيرة للفنان في أثناء تجوالها، من مفردات الحياة(علوان، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، ص 166) وكل ما يفعله الفنان هو ترك الحرية لخياله وذائقته الجمالية والفنية لاختيار ورصد المشهد أو الصورة الأكثر قرباً من المشاهد، أو الأكثر وقعاً على نفسه(عبد الغفار، انوار صباح: الابعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي، ص 25-27) لقد

جسدت السوبريالية مرحلة من مراحل البحث الدائم عن الجديد والفريد وتحقيق الإدهاش في علم متغير له هاجس البحث عن الجديد المثير، وان كان ذلك يتحقق في صيغ تشبيهيهٍ، وهذا يعد في حد ذاته خروجاً عن المألوف في سياق البحث عن قيم جمالية جديدة، فالقصد هنا هو إيهام المتلقي وتحقيق دهشته في رد فعله، فالقيمة الجمالية الجديدة التي يتصورها الفنان على وفق رؤيته الجديدة تبنى على أساس الحرفة ومحاولة مجارات التقنيات المعاصرة في الإعلان الفوتوغرافي ووسائل الاتصال المعاصرة الأخرى(العبيدي، جبار محمود: إشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر، ص62) في التعاطي مع ما أستجد من قيم طفت على سطح الواقع والمنقطع عن التأريخ وتراكماته.

الفن الكرافيتي:

هو نوع من فنون ما بعد الحداثة، مشتق من كلمة (كرافيتي Graffiti) ويعود إلى كلمة (groggy) الايطالية وقد وردت في قاموس ويبستر Webster عام 1983(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم،ص 338) بمعنى الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال أو نقوش ورسومات وجدت على حجارة الأثار القديمة وجدرانها فقد أكتسبت تلك الكلمة معاني إضافية عندما استخدمت وصفا للرسومات الكثيرة التي نفذت على جدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الإنفاق في مدينة نيويورك(مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها تطورها، ص 158) ويعرف الفن الكرافيتي بأنه عمل ينجز بسرعة ويقرأ بسرعة وينتشر بسرعة ويتلاشى بسرعة أو انه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات شخبطة وتظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين(المشهداني، ثائر سامي، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، ص 188) اذ مَر هذا الفن بتطورات مرحلية تمثلت "أولها الامتداد التأريخي للكتابة على الجدران ابتداءً من طرائق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف، وثانيها اكتشاف وتطور فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتعارف والتفاهم بين الشعوب، وثالثها المراحل المتطورة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقب الفن القديمة والحديثة"(القرغولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، ص 173) وان بداية الفن الكرافيتي في الوقت المعاصر كانت في نهاية الستينات وبداية السبعينات عندما قام بعض الشباب من مدينة نيويورك بالتنافس على كتابة أسمائهم ورسم تواقيعهم وكانت هذه الأسماء مستعارة على جدران بعض ابنية المدينة محققين شهرة واسعة في طرقاتها وكان الفائز هو توقيع (تاكي: 183- Taki) الذي أتهم بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات وعند العودة إلى جذور هذا الفن (الكرافيتي) نجد أنها تعود إلى بداية حياة الإنسان القديم عندما أراد أن يعبر عن وجوده بخربشات بسيطة أو على شكل بصمات (لكفه وأصابعه) بعد أن يغمسها في الطلاء أو نوع من الصبغة بحيث تترك اثر على الجدار (جدار الكهف) وكأنها بصمة وتعد هي اول بصمة في الحياة البشرية(العلواني، رحاب خضير عبادي: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، ص 136-137) ومن الأساليب التي قدمت بها الأعمال الكرافيتية متنوعة منها:

الأعمال الكرافيتية ذات الأشكال الحيوانية التي تنفذ بأسلوب هندسي كاريكاتيري.

الأعمال الكرافيتية التي تنفذ بأسلوب تجريدي(القرة غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، ص 174-176).

الأعمال الكرافيتية ذات الدلالات السيميائية والرمزية.

الأعمال الكرافيتية المنفذة على وسائل النقل (القطارات والسيارات، وأنواع الدراجات)(العلواني، رحاب خضير عبادي: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، ص 175-176)

أما من الناحية التقنية فقد اعتمد الفنان اصباغ مختلفة من الاكريلك وأصباغ السبري باستخدام تقنية (Air Brush) التي تستوجب خراطيم واجهزة رش تتناسب مع حجم العمل، وقد فرضت قوانين خاصة على التقنيات التي تقترب من اسلوب الاعمال الاعلانية وملصقات البوستر(كنانة، ناصر: الصورة غيرت حياة العالم، ص 55-56) وقد وظف على الجدران. كما في الشكل (5).

(5)

وفي الأحياء الفقيرة لعدم قدرتها على تنفيذ الجداريات المكلفة، وكان قديماً ينفذ بواسطة المراهقين للتعبير عن بعض العلامات التعريفية لأسمائهم البديلة كأسلوب يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات، ويستخدم الفنان الكرافيتي الرذاذات في رسومهم وكتاباتهم وسمي الكرافيتي بـ(الفن الرذاذ) لان أداته في الرسم عليه الصبغ الرذاذ (أي ان الفن الرذاذ يعبر فنياً باستخدامه كأداة أسهل من الفرشاة)(حداد، زياد: الفن الكرافيتي والمؤسسة الفنية، ص 9-25) على وفق ما تقدم ترى الباحثة إن القضايا التي تطرح عبر رسومات الكرافيتيين قضايا تستمد مرجعياتها من التوجهات المجتمعية الشعبية (الجماهيرية) وبالمحصلة فهي تدخل ضمن النقد الاجتماعي وقضاياه التي لا تنفصل عن حقل الدراسات الثقافية في جرأة الطرح الذي يتغلل بعوالم السياسة والاحتجاج والتهميش والحرية الشخصية والتفرقة العنصرية وحركة الفن الكرافيتي تعد استجابة للتحولات الصناعية والتقنية والثورة المعلوماتية التي أسهمت بسعة شعبية الفن الكرافيتي.

كما وتنوه الباحثة الى الفترة القريبة في احداث العراق المعاصر في تظاهراته الاخيرة كيف هب الكثير من الشباب الاكاديمي وغير الاكاديمي في تجسيد الفن الكرافيتي بكثرة تحت الجسور وعلى بعض الجدران العامة وقد لاقى ذلك قبولاً واسعاً على المستوى الشعبي والحكومي لأنه كان يوصل رسائل تُجمِل الامكنة وتصيغها بشكل عصري ملفت للنظر بل اتسعت كرافيتهم لتنظيف الاماكن المتروكة وبعث الحياة فيها ورغم كل سلبيات الوضع الحكومي الا أن الحق يُقال قوبلت تلك الاعمال بحسن نية لأنها كانت من صميم تغيير الواقع المزرى للشعب العراقي الذي لا يقلُ وعياً بل يفيض على شعوب المنطقة لولا الظروف العصيبة التي اخذت منه منحى التخلي عن الثقافات الرائدة في احياء العرق الحضاري عبر لا شعوره الجمعي ليصبح الفن رسالة وهو فعلاً ابلغ رسالة تصل للمتلقي بكل مستوياته التعليمية ان الفن الكرافيتي صار لغة مشتركة لشعبنا الجريح في حينها.

من خلال ما تقدم يتضح للباحثة، أن فن عصر ما بعد الحداثة قد أنسلخ عن التاريخ الفني بتقويضه للقيم وبصيغه قلقة مثيرة للمخاوف، والتدخل في مصير الانسان عبر الفنون ورسم وجود مخصوص به سلفاً، وهو وجود الإنسان الفائق الذي تكون طبيعته منسجمه مع روح عصره، فهل يفي الإنسان بالغرض على وجهه الصحيح في زمن الاستلاب التكنولوجي، أم سيكون ذلك إعلاناً عن بداية التدمير الذاتي؟ والجديد في مفهوم الإنسان الفائق الذي يُبشِر به التقنوعلمي ليس الجانب الأيديولوجي والفلسفي، وإنما الجانب التقني مُمثلاً في تقنيات الإنجاب والتكاثر الحديثة، والمختبرات الطبية وأجهزتها التي تتيح التدخُل في بداية الحياة ونهايتها، وإعادة تصوير الكائن البشري عن طريق التدخُل في الجينات البشرية قصد التحسين والتجريب على الجنين في سبيل فكرة الخلود، فهذه التقنيات تحيل

على عصر جديد ويتعين على البشرية (أفراداً ومؤسسات) مواكبة هذه الطفرات العلمية الجديدة بالتوجيه الأخلاقي والتشريعي للمحافظة على الطبيعة البشرية ومستقبلها.

ومن هنا تظهر الحاجة المُلحة إلى ضرورة تفعيل "معاول القيم" وعدم تقويضها جنباً إلى جنب مع "الإنسان الميثاق" الذي لم يقطع مع الإلهي المتعالي، ولذلك فهو يستدعي باستمرار المرجعية الإلهية التي تضفي على أفعاله المشروعية، وتحافظ على توازنه الأخلاقي والروحي عن طريق التواصل مع الله بوصف ذلك أفُقاً مطلقاً لأفعاله، وهذا ما تؤكده الإنسية الدينية بوجه عام حين تُلِحُ على بُعد الحياة الروحي، وهو البُعد الي تمَت التضحية به على مذبح العلمانية الواثقة من نفسها بسبب انتصارات التقنية الهائلة.

المبحث الثاني/ تأثير معاول التقويض القيمي على فناني ما بعد الحداثة:

إن كان لكل عصر من عصور الفن انتماءه وهويته الفكرية والمنهجية، فأن فن ما بعد الحداثة قد أعلن إنسلاخه عن نسق التأريخ والتخلي عن كل القيم بما في ذلك القيم الجمالية والفنية(المسيري، عبد الوهاب وفتحي التركي: الحداثة وما بعد الحداثة، ص 213) وان الحصيلة التي يمكن أن يخرج بها فن ما بعد الحداثة قد يتجسد بمضامين وأشكال ومعالجات اتسمت بالغرابة ينسجم مع حالة الانفتاح المعرفي الحر لعموم المنظومة ما بعد الحداثية(سعيد خالدة: الملامح الفكرية للحداثة، ص 25) الأمر الذي يجعل فكرة الانتماء للنسق العام لتأريخ الفن إشكالياً أو متقاطعاً، سوى بعض الحركات المتمردة وهذا ما يطلب أيضاحه عن قرب(ماجد، علي مهدي: المزاج في فكر ما بعد الحداثة وتمثلاته في الفن الغربي المعاصر، ص 15) اذ عمِد فنان ما بعد الحداثة، الى الايغال في التشويه والابتذال وتسقيط القيم الفنية عبر أساليب ومعالجات صادمة لم يألفها الفن من قبل(برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ص 26-27) فأنتجت اعمال من أشياء عادية ومبتذلة جداً أثارت الرأي العام والفضائح لكونها غير مألوفة في المجال الفني(احمد، وهبي رسول: التعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر في كردستان العراق، ص47) كصناديق القناني وفضلات الطعام والجداول، كما أنها سخرت من العلم والتطور الصناعي(أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، ص 160) تأكيداً لهذا الموقف، جاء (مارسيل دو شامب) بأشياءه الجاهزة، اذ يعد دوشامب، رائداً لفن ما بعد الحداثة بأبتكاره للفن الجاهز(خلوصي، ناطق: قراءات في المصطلح ص179) و ميله للدادائيين نحو المهمش والمبتذل ومن اعماله (حاملة القناني) و (النافورة المبولة)(ستالابراس، جوليان: الفن المعاصر، ص 73) كما في الشكل (6)

(6)

بتقديمه مبولة وتذييل توقيعه بأسم مستعار عليها(مولر، جي أي وفرانك أيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ص 121) وهذا ما يذكرنا بعمل الفنان ما بعد الحداثوي (بيرو مانزوني)(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 215) من خلال تذييل توقيعه على عمله الفني الذي يمثل

علبة مهداة تحمل الابراز للفنان ذاته(باونيس، الآن: الفن الاوربي الحديث، ص 231) وبهذا كان تهجم الدادائيون على النتاجات الفنية التي تتسم بالهالة والقدسية والمحافظة اذ واجهوا أصنام العالم المقدسة بالتهكم والسخرية وفق نظرة عدمية عبيثيه فقد خطوا شاربين على بورتريت جيكوندا (دافنشي) ضجوا هذا الجمال الذي يتسم بالسحر والسكون بعبث دادائي يسخر من الاشياء(آل وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، ص 46-47.).

وعلى غراره الفنان جاكسون بولوك (1912– 1956) والذي يعتبر من أهم فناني المدرسة التعبيرية التجريدية التي تتبع مدرسة نيويورك وهي حركة غير رسمية للرسامين والشعراء والموسيقيين نشأت في نيويورك في الخمسينيات والستينيات، من القرن العشرين(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 200) اذ ان الخطوط المتشابكة الناتجة عن طريقة جاكسون بولوك ترضي معيارين متعارضين يخصان فنون القرن العشرين، وهما: بساطة الطفولة وعفويتها اللتان تستحضران ذكرى خربشات الأطفال قبل أن يشرعوا في تشكيل الصور، وفي الجانب المقابل الاهتمام المتكلف بمشكلات الرسم الحركي أو التعبيرية التجريدية بالإضافة إلى عمل بولوك على تطوير واحد من أكثر الأساليب التجريدية جذرية في الفن الحديث عن طريق فصل الخط عن اللون، وإيجاد وسائل جديدة لوصف فضاء اللوحة المصور. كما في الشكل (7).

(7)

واحدة من أشهر لوحات بولوك هي لوحة (تقارب) وهي عبارة عما يشبه شبكات متداخلة من الألوان نفذها بولوك عن طريق وضع القماش على الأرض، وسكب الألوان وتقطيرها بالفُرش والعصي أثناء دورانه حول اللوحة، وكان يعتبر نفسه وسيطا في العملية الإبداعية، التي تمثل أهمية كبيرة في لوحات بولوك(مولو، جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، ص 317) لكن يبقى أهم ميراث تركه جاكسون بولوك في الفن الحديث هو الجرأة والمخاطرة في المقاربات الإبداعية التي اتخذها، والتي أدت إلى دفع الفنانين المستقبليين إلى اتباع عاطفتهم الشخصية في الفن، بدلا من اتباع الحدود والمبادئ التوجيهية المحدودة والمحددة سلفا(عابدين، سارة: جاكسون بولوك، كيف نقرأ لوحات التعبيرية التجريدية) يمكن أن تشير الطريقة الفنية الجديدة لجاكسون بولوك إلى قوة الحياة في الطبيعة نفسها والرعب الذي يسيطر على مشاعر الإنسان المعاصر، لا سيما بعد الحروب العالمية التي قضت على ملايين الأرواح. لأن الفن الحديث شأنه شأن الفن القديم، قد نشأ استجابة لمشكلات معينة، حين اكتشف بولوك أن المطالبة البسيطة "بأن يرسم ما يرى" متناقضة تماما مع هدفه الأساسي من الرسم، ويصف بولوك في ما يلي ما حدث حين يشرع في عمل: مكثت بعيداً عن ادوات الرسم المألوفة مثل المسند،

(8)

وطبق الالوان "الباليت" والفرشاة .. الخ، انا افضل الاعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر او الطلاء الثقيل مع الرمل، والزجاج المهشم، او و أيه مواد غريبه اخرى مضافة(سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 26-27) حين اكون (في) الصورة لا أعي ما انا فاعل، انما ذلك يحدث بعد فترة (تعارف) عند ذاك أرى ما انا مشغولة فيه، لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، تحطيم الصورة الذهنية.. الخ(ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الفن الحديث، ص 142). لان للوحة حياة خاصة بها وانا احاول ان اجعل هذه الحياة تنبثق من خلال اللوحة وحين افقد الاتصال مع اللوحة تصبح النتيجة فوضى ما خلا ذلك، هناك انسجام خالص، اخذ وعطاء بسهولة وتأتي الصورة على خير ما يكون(سميث، إدوارد لوسي: ما بعد الحداثة، ص27) لذا كانت اللوحة في مفهوم جاكسون بولوك تمثل (ساحة للصراع) حيث بدأ عمله وكأن نوع من التعبير العميق عن مغزى ذاتي وعن خبرات ميتافيزيقية أو عن حالات الالهام، إذ إن التعبيرية التجريدية في فنه (اللاشكلي) ترتبط بطريقة أستخدامه للون والذي يعبر عن انفعالات مباشرة لا ترتبط، بأي تشابه (شكلي) فـ(بولوك) كان ميالاً للخضوع الى المناهج السريالية كالتلقائية الفنية، التي تتأتى من خلال الرسم العابث المستوحى من دوافع اللاوعي، كوسيلة بأتجاه تحقيق الذات(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 367). لنقارن هذا بتعاليم وليم دي كوننغ (1904 - 1997) من تقديم رؤيه جديدة مكنتهُ من أدراك العمل الفني وفق معايير قائمة على التشويه والقباحة فتراه يرسم صورة المرأة بشكل مشوه للأنوثة، نساء ذوات أشكال قبيحة متوحشة متجاهلاً بذلك قواعد مثل الترتيب- التكوين- العلاقات- الضوء، ثم تحول الى رسم النساء بتعبير أكثر رشاقة وأرق فرسومه محملة بطاقات حيوية عالية يعبر عن الانفعال الحر التلقائي وبالاعتماد على اللاوعي. كما في الشكل (8) وهذا ما نلتمسه في جنوح كوننغ نحو التمرد والعبث الذي لا يعبأ بأي أسس أو مرجعيات أو منهج لتوجيه ملامح أشكالهِ المرسومة بعيداً عن كل فكر جمالي سبق فأستحالت تلك الأشكال الى آيقونات ممزقة قبيحة داخل الإطار العام للوحة فلوحات وليم دي كوننغ تتحكم بها نزعة فردية غارقة بالألوان والخطوط السريعة(سعيد، بركات عباس: ملامح التمرد في حركة الفلوكس، ص 33 و ص 265و 297). وقد أكد كوننغ بأنه يستطيع أن يجمع بين البراعة والجرأة والسرعة في حركة الفرشاة مع التعمق في دلالات اللوحة، أو إيحاءاتها الممكنة(سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية منذ عام 1945، ص 57-58) كما أن أعماله أحتفظت بأسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليون من قبل، وبين الاشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات على الرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة، وعلى الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبط بهِ فأستخدم الخطوط المتداخلة والالوان المتباينة لا يلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض أجزاء الجسم كالعين أو الفم أو أي أشاره أخرى وقد تخطى دي كوننغ في تحطيم وتشويه الاشكال لا سيما الاجساد البشرية الفنان جان دوبوفيه (1907-1985) وشكل ظاهرة غريبة وفريدة من نوعها، إذ سعى بكل جهد للانسلاخ عن أفكار الفن التقليدية إذ لم يكن يرغب إلا بشيء واحد إلا وهو: نسف الثقافة البرجوازية(بيترسليز وجان دوبوفيه: عمل جان دوبوفيه، ص 81-82) كما انه كان مولعاً بفن الطفل وفن المجانين والكتابات العشوائية على الجدران والارصفة واللطخات، ومحاولة استكشاف الامكانات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح والتي يسميها هو السمة الناخرة والخرقاء للمادة المستعملة واعطاء الناظر منطقا غريباً مرعباً(سميث، ادوارد: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 23) ويرسخ دوبوفيه هذا المفهوم إذ يقول: (لقد أحببت

دائماً أن أستعمل المواد الأكثر انتشاراً وابتذالاً التي لا تخطر على بال أحد، فتبدو كأنها لا تصلح لشيء مطلقاً، إذ يطيب لي أن أعلن بأن فني هو محاولة لإعادة الإعتبار للقيم المستهجنة، إذ لطالما أن صور الغبار تثير إهتمامي أكثر من الزهرة أو الشجرة أو الحيطان بوصفها أكثر غرابة والذي يجعل العمل أكثر دهشة. اما الفن الشعبي فقد تمثل بالفنان الامريكي آندي وارهول(1928-1987) (ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص 150و154) والذي كادت تجربته أفضل تمثيل لفن البوب المُحملة بالسطحية شكلاً ومضموناً فتجربته أتسمت بالغرابة والاطاحة التامة بقيم الفن(أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص435) وكان قد أنطلق من رؤية عدمية فوضوية(أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، ص 267) اذ بدأ نشاطه رساماً في مجالات الدعاية والاعلانات (الازياء، الكتالوجات، وبطاقات المعايدة)(سميث، ادوارد: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 145) ثم أنتقل من الفن التجاري المتمثل بهذه المجالات الى الفن الصافي عبر الاشرطة المصورة والصورة الفوتوغرافية وذلك وفق طريقة جديدة تعتمد على تكرار النموذج الواحد مرات عدة، مع تعديل طفيف له(الجزائري، محمد: آندي وارهول، لا شيء وراء لوحاتي، صحيفة الزمان، العدد (1377) مؤسسة الزمان للصحافة والنشر، بغداد، 2002/11/29، ص17. ينظر ايضا: ستالابراس، جوليان: الفن المعاصر، ص 72) مثل قنينه الكوكاكولا كما في الشكل (9) وبطاقات بنكية، وعلب حفظ المواد الغذائية، وصور شخصيات بارزة سياسية أو فنية امثال ماو جاكلين و مارلين مونرو وباتباعه هذا الأسلوب واستخدامه وسائل ميكانيكية في طبع الصور المتتالية(أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، ص 267) كما في الشكل (10).

(9)

(10)

انما اراد ان ينقل الى العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبق في الذهن بفضل تكرارها او الملصقات التي تلف انتباه المارة على الواح الاعلانات(وادي، علي شناوة آل: النقد الفني والتنظير الجمالي، ص 109) وباستخدامه صور بعض الوجوه البارزة في المجتمع الامريكي يحاول أن يعريها وينزع عنها الهالة الصنمية بتحويلها الى مجرد اداة دعائية بواسطة اللونية المبتذلة المميزة للإعلانات الضوئية ويعبر عن شعور بالحالة العصبية لمجتمع يمر بأزمة معقدة (أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص 435). وتقاربت تجربته مع الفنان روبرت روشنبرغ (1925-2008)(ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص 150) فكان يمثل الدادائية بأسلوب يتداخل مع الفن الشعبي(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 144) الذي يخرق التقنيات المعتادة فأبتكر أسوباً تم فيه التهجين بين السطح الملون وأشياء مختلفة من المواد، كالإلصاق ولوحات الاعلانات ذات السطح الممزق المثبت على السطح ذاته(سميث، إدوارد لوسي: ما بعد الحداثة، ص108) وقدم في أوائل عام 1955 ما أسماه (الفن الترابطي) الذي ضمنه أجزاءً نحتية على قماشة الرسم وأعمال كولاج تضمنت صوراً فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات صحف، باستثناء عمله

(العنزة) الذي كان عبارة عن عنزة ملطخة بالألوان(وادي، علي شناوة آل: النقد الفني والتنظير الجمالي، ص 118) كما في الشكل (11).

(11)

لقد أدخل روشنبرغ أشياء حقيقية مثل كرسي أو مخدة أو فراش أو حيوانات محشوة، ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته وباستخدامه هذه العناصر المتجزئة من العالم الواقعي وإعادة تركيبها، أراد التشديد على أهمية الوجود(وادي، علي شناوة آل: النقد الفني والتنظير الجمالي، ص 127) وإننا جزء من واقع نعيشه، إذ يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً كذلك يعد الفنان جاسبر جونز من فناني البوب الذين اشتغلوا على عناصر المفاجأة والغرابة باستخدام المواد المألوفة كخريطة أمريكا، والعلم(السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 217) كما في الشكل (12).

(12)

وعمل على الأرقام والحروف، ان الغرض من هذه الصور هو، في معظمه، افتقارها الى الغرض فالمشاهد يبحث عن معنى معين(سميث، ادوارد لوسي: ما بعد الحداثة، ص 109) والفنان منشغل كلياً بخلق سطح للوحته، فالرسم لديه وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد تتحقق بأية وسيلة أخرى وحين يتعلق الامر بالمناورة بالصبغ، يعتبر جونز استاذاً تقنياً والطريقة التي يمارسها توحي ايضاً بصلات مع اشياء اخرى الى جانب فن البوب(ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص 156) ومن بين نحاتي الفن الشعبي الفنان النحات، كلايس أولدنبرغ (1929- 2009) فقد أستثمر الجسم البشري وعرضه بأحجام كبيرة وأن اشياءه تحوم بين عالمي النحت والرسم، وتستد شعبيتها من خلال استخدامه كمواد عادية تم إسالة وتقطير كميات من الألوان ومحاولة إظهار لمسات ساخرة مازحة وهذه الاعمال تتدرج من اشياء مثل (هامبرغر) عملاقة كما في الشكل (13)

(13)

الى نماذج صدئة من احواض الغسيل ومطارق البيض(ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص 156) وغالباً ما تكون هذه الاشياء منفذة بمادة الفلينيل (الجلد الاصطناعي) ومحشوة بالألياف، اذ قال أولدنبرغ: (أنا أستعمل محاكاة ساذجة، لا لأني لا املك مخيلة او لأني اود ان اقول شيئاً عن العالم اليومي، وانما احاول أن أنأى بها الى أبعد من هذا عبر سذاجتي الخاصة، والتي هي غير مصطنعة و اكثر من ذلك(سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 134-137.) بمعنى شحنها بشدة اكبر وتطوير علاقتها، انا لا احاول ان اجعل منها (فناً) هذا ما ينبغي فهمه، انا اقلدها لأني اريد من الناس ان يعتادوا على ادراك قوة الاشياء، وهو هدفي التعليمي) لذلك فأن أولدنبرغ مولع بالحقيقة الواقعية مع شيء من الطوطمية المضافة، وفي الحقيقة أن هذه الأعمال العامة قد لا يلاحظها أحد تماما، فهي تبدو مملة داخل سياق حضاري، وتظهر بعض الأعمال الفنية العامة على أنها ديكور أو تزيين للحدائق كما في الشكل (14).

(14)

وبيوت السكن والبعض الأخر يبدو فنا عاما من هندسة محكمة تهدف إلى إبراز التطورات السكنية وبالتالي فإن بحثنا عن الأشياء الضخمة يشبه الرحلة نحو غار أرنب إذ يسمح لنا بتصور الحكايات ومغزى هذه الأعمال الفنية في الديكور الحضاري العادي وبهذا تقدم أعمال ومفاهيم أولدنبرغ ملخصاً للفن الشعبي بركونه الى المبتذل والمهمش واليومي والطارئ، الذي تتوافق وتطلعات الثقافة الشعبية الرافضة لفن النخبة ومعززاً لمفاهيم اللاعقلانية والعدمية والتفكيك والاختلاف(ايلغر ، فرانك وجي. اي. مولر: مئة عام من الرسم الحديث، ص 163).

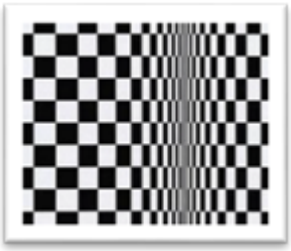
على نقيض الفن البصري الذي توسم باشكال هندسية، والذي يعد الفنان البصري فيكتور فازاريلي (1908-1997)(ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ص 151) أهم فنانيها اذ ان الرسم بالنسبة لفازاريلي يوجد في عين الناظر وذهنه وليس على الحائط فحسب اذ ان بدايات هذا الفن ظهرت بشائره مع الانطباعية الجديدة التي انصب اهتمام فنانيها على دراسة التفاعل اللوني عن طريق المزج البصري للألوان ووضعها متجاورة ومنفصلة كي تبقى نقية على قماشة اللوحة الى حد تغطيتها بأكملها وتتجمع في عين المشاهد(أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، ص 242) كما عند جورج سوراه نجد ملامح هذا الفن منذ اواخر العشرينات وبداية الثلاثينات من القرن العشرين عندما عرض مجموعة من الفنانين اعمالهم في المعرض الكبير بعنوان(العين المستجيبة)(أبو زريق، محمد: من التأسيس إلى الحداثة، ص206) اذ تعد اعمل فازاريلي نموذجاً للاتزان والرشاقة في الخط(القرغولي،

محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، ص 159) كما في لوحته الحمار الوحشي المخططة، كما في الشكل (15).

(15)

والذي اتبع خطاه الفنانة، بريجيت رايلي (1931-2007) التي عمدت إلى استخدام وسائل أخرى بهدف الوصول الى ظواهر حركية فأستخدت وحدات هندسية(عبد الرزاق، فرح علي و أ.د. محمد علي علوان: الخصائص التقنية والجمالية في رسوم بريجيت رايللي، ص 142-143).
أو شبكات من الخطوط المستقيمة أو المتموجة ومشاركه المتلقي في العمل الفني لإبراز الظواهر النفسية للحركة (أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، ص245) وما تقدمه عن احساسات بصرية وتأكيدها على العلاقة بين الشيء التشكيلي والعين الانسانية من جهة اولى والبحث عن روابط بين الشكل والحركة من جهة ثانية، قادت جميعها الى استخدام وسائل تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الاشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها الى العين وهذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات وما يطرأ عليها من تعديل او تفاوت فيما بينها، اي التعديل الذي يحدث حركة على شكل متموج مظلل للعين وهذا ما توصلت اليه بريجيت رايلي عام 1939، ومن بين اعمالها الشكل (16)

(16)



أما فناني الفن المفاهيمي او (الفن الذهنوني) يقومون على تحويل كل ما في الحياة اليومية الى ادوات وخامات فنية تتطلب الممارسة التبادلية بين المشاهد المعاصر والعمل الفني وفق المكان والزمان والفكرة الجوهر ليكون المشاهد جزءاً منه(راجي، مكي عمران وسامرة فاضل محمد علي: جماليات المضمون في الفن المفاهيمي، ص389-390) وهذا ما نلمسه في اعمال جوزيف كوزوث (1945-) حيث قدم عام 1979 عملاً بعنوان (غرفة المعلومات) وهو عبارة عن عدد اثنين من الطاولات الكبيرة موضوع عليها مجموعة من الكتب اغلبها بحوث في العلم واللغة والفلسفة ومن بينها بحوث ودراسات نقدية وفلسفية وهناك عدد من الكراسي تدعو المشاهد للجلوس والقراءة، العمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع و ترتيب الكتب او الطاولات والكراسي، اي خارجة عن التناسق المورفولوجي أو الشكلي سواء الارتجالي او المنظم للأشياء، ولكن العمل الفني موجود في فكرة العمل والتي هي "القراءة" ووضع هذه الفكرة، اي عملية القراءة في سياق الفن المفاهيمي (سمث، ادوارد لوسي:

الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص155-156) كما يقول جوزيف كوزوث: (اما الفن فهو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني) أي غير موجود في الاشياء فالأشياء ثانوية كما في عمله (كرسي وثلاثة كراسي) وهو عبارة عن صورة لمقعد وتكبير فوتوغرافي للتعريف المعجمي لكلمة كرسي، ومقعد خشبي (كرسي) حقيقي(الدليمي، منذر فاضل حسن: العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، ص 180) كما في الشكل (17).

(17)

كما وبرزت بين عامي(1965-1966) عدة اعمال فنية ليست لها وظيفة أو غرض أو انها تتعلق بموضوع معين ولا تملك رسالة سوى نفسها تحت عنوان(الفن المفاهيمي) أو (فن المفهوم) الذي ينطلق من اتجاهات فكرية تحاول دمج الفن بالحياة،(محمد، عبد اللطيف : سمات الاسلوب في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق، ص104) وهكذا أنظمة تعبيرية قادت الفنانين إلى تخطي اللوحة والتصوير في التيارات الفنية السابقة (البوب ارت الاوب ارت)(مولر، جي أي وفرانك أيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ص 166).

وأدت إلى ظهور أعمال فنية في تجمع كبير تحت اسم (مفهوم) في معرض أقيم بألمانيا وتوالت بعد ذلك المعارض التي شارك فيها جمع من الفنانين وتنطوي تحت تيار الفن المفاهيمي أو الفن (فكرة) عدة اتجاهات فنية ذات عالقة بهذا الاتجاه الذي يؤكد على المضمون(هاتف، رنا حسين، واحمد عبد الرضا عليوي: تقنيات الاظهار في اعمال سلام عمر، ص 1694) ومنها (فن الأرض) و(فن الجسد) و(الفن لغة) والتي تستهدف جميعها الابتعاد عن العمل الفني بأسلوبه التقليدي واستبداله بالأفكار حيث يستعيض عنه الفنان بالمعلومات والآراء التي تمس الفن وقد تكون الافكار على المدى القريب وتتلاشى بتأثير البيئة كأعمال الفنان كريستوفر لي بوردن (1946-2015) الذي جعل الجمهور يطلق الرصاص عليه في احدى الاعمال(يوسف، فؤاد يعقوب: التضايف بين الفنون المعاصرة وما بعد التكنولوجيا، ص 138) وانتج الفنان ايف كلاين (1928 - 1962) عدة أعمال فنية بلون واحد، كان ينتجها بوساطة آثار الجسد البشري العاري الملطخ بالألوان على قماش اللوحة الفن بالنسبة له لا صلة له بالفعل المادي والمهارة اليدوية، بل بالقدرة على تملك ما تنبع به الحياة من كائنات حية تصبح مادة أساس في فنه كما في الشكل (18).

(18)

اما جينا باني (1939- 1990) قطعت جسمها بدقة وكأنها نموذج للتفصيل بشفرات ماكنة الحلاقة(السباعي هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص 213) وكذلك اورلان اجرت (12) عملية جراحية في احد اعمالها الادائية عام 1993، اذ وهبت نفسها لتجسد لوحة (بوتتشيلي الموناليزا) والذقن المسمى فينوس، هذه العمليات خطط لها كعمل ادائي جماهيري بمصاحبة الموسيقى والشعر والرقص وكانت الفنانة تحت تخدير نصفي مستلقية على كتلة خشبية، انه نوع من المازوشية السادية حيث التلذذ بأنزال العذاب بالنفس والآخرين كما وعرض ستيفن تايلور(1948-) عملاً بعنوان (الرسومات الحية) وهو عبارة عن ثلاث لوحات فيها الفنان نفسه واثنين من أصدقائه معلقين داخل إطارات ومصبوغين بألوان الرش (Spray) وهم يقومون بحركات داخل اللوحات المعلقة على الحائط والقصد منها التعبير عن الفن الذي يهدف إلى جعل الحياة محصورة داخل إطار، ولكنها واقعية جداً ترتبط بالجسد الحي.كالواقعية المفرطة التي استخدمها فنانوا الفن السوبريالي، كأعمال الفنان اندي وارهول (1928 - 1987) والذي كان أول المبشرين بالفن السوبريالي استخدم الصور الفوتوغرافية، وكان يشبه نفسه بآلة تنتج الصور بلا عاطفة ولا مشاعر بل هو آلة منتجة لتنتج شيئاً اسمه الفن، وكأن يقول إذا أردت أن تعرف أندي وارهول: انظر إلى أعمالي والصور التي استخدمها وحينذاك ستجدني أنني لا شيء(عبد الغفار، انوار صباح: الابعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي، ص 70) من اعمال وارهول الشكل (19)

(19)

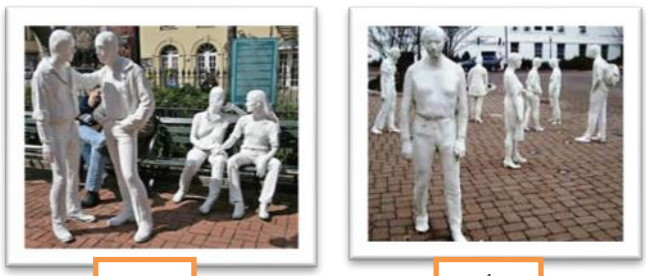
أما الفنان مايكل أنجلو بيستوليتو(1933-) فقد عُرف بمحاولاته للدمج بين مظاهر البوب آرت والرسم السوبريالي، إذ تبدو أعماله تشخيصية جداً تدمج بين الواقعي واللاواقعي، بين تجميع الأشياء وتصويرها، ثم رسمها بدقة في فضاءات مفتوحة تتحرك بين الصور، فهو يستخدم صوراً بأحجام كبيرة يلتقطها بنفسه لأشخاص يمشون، أو يقرؤون الصحف، ثم يقوم برسمها ولصقها على ورق الجرائد المحفور على هيأة الأشكال نفسها، ثم يقوم بلصقها على مرايا لماعة، بحيث تبدو كأنها ظلال لأشخاص يتحركون داخل المرآة وهذه الانعكاسات تعطي للصورة حيوية تشبه الحركة الحقيقية لأشخاص أمام المرآة. كما في الشكل (20).

(20)

ولم تقتصر اعمال السوبريالية على الرسم فقط بل امتدت الى اعادة انتاج الواقع حرفياً ولكن بأبعاد مجسمة عبر النحت السوبريالي، اذ صنع النحاتون اشكالاً بشرية ثلاثية الابعاد لها علاقة بالواقع الفوتوغرافي، فقد استخدموا قوالب مأخوذة من الجسم البشري ومنها أعمال دوان هانسون (1925-1996) التي تفاجئ الناظر بدقة محاكاتها للحياة الواقعية كتمثال (السائحان) والذي يبدو حياً ويتنفس، كما في الشكل (21) مانحاً النحات عناية له حتى منحه الاحساس بالحياة، مع ملابس حقيقية ومستلزمات واقعية تجعلها تعلق في الذهن أكثر من نماذجها الاصلية(الشبلي، اياد محمود حيدر: العولمة وتمثلاتها في فن ما بعد الحداثة، ص 163). اذ أن اعمال دوان هانسون درجة شبهها بالحياة عالية لدرجة يبدو كأن الشخص المُمثل يقف حياً ويتنفس أمامنا فالشكل يرتدي ملابس حقيقية وبمستلزمات إضافية مُنتقاة بعناية، لقد رُسم الوجه وغيره من المناطق اللحمية ليُماثل الحياة، كما في الشكل (22) ومع ذلك فإن لعمل هانسون خاصية لا نجدها في معارض الأعمال الشمعية التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها، هناك عنصر من التكثيف المُرهف قد يدفع بالمرء إلى نعته بالكاريكاتير يجعل هذه الأشكال تعلق في الأذهان أكثر من نماذجها الأصلية(الحاتمي، الاء علي عبود سعيد: الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، ص 193). كما في الشكل (23).

(21) (22) (23)

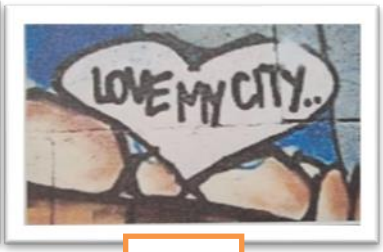
ولو رجعنا لأعمال جورج سيكال (1934- 2021) الذي كانت اعماله متعددة الاطياف، فعمله ذو الشخوص المنحوتة تأخذ شكلاً لقوالب حية على درجة عالية من التقنية والتنسيق الذي يستوحي من الحياة العملية(آل وادي، علي شناوة و عامر عبد الرضا الحسيني: التعبير البيئي في مابعد الحداثة) وتحتفظ هذه المنحوتات بهويتها من خلال علاقتها الوثيقة بانتمائها للظاهرة الحياتية في الاشكال المنحوتة من الجبس الأبيض التي هي عبارة عن أجسام مجوفة ليس لها مظهر من مظاهر الحياة(الجبوري، هديل هادي عبد الامير: تمثلات الحداثة في فنون ما بعد الحداثة، ص 79) كما في الشكل (24).



أ ب (24)

اذ ظهرت حركة الفن الكرافيتي للتعبير عن تلك المظاهر بطريقة ازدرائية والتي من أهم فنانيها كيث هارينغ (1958- 1990) الذي تحولت أعماله من الأبيض والأسود إلى الثراء اللوني وأصبح ذا شهرة دولية ونشر رموزه على أشياء كثيرة في الحياة اليومية(المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، ص 189-190) والشكل (25) مَثل احد الاعمال التي تعود إلى الفن الكرافيتي في مدينة نيويورك، عملا اعلانياً ضد العنف والعدوانية القائمة في المجتمع الرأسمالي في حينها رسمت بالوان (الاكريلك) الطباعية مثل اللون الوردي والبني والاسود والازرق الفاتح، وهي عبارة عن جدارية ذات تخطيط بسيط ساذج يذكرنا برسومات الأطفال عندما يرسمون ويعززون رسوماتهم بالكتابة من اجل التوضيح عَبر هارينغ عن محبته إلى مدينته من خلال هذا التخطيط الكرافيتي البسيط المتكون من شكل قلب كبير يتوسط الجدارية وقد احاطت به الصخور الأرضية من كل جانب أما الفنان ميشل باسكويات (1960- 1988) حيث استعار كلمات لغوية وحولها الى أشكال متفاعلة ومتمازجة ومكملة للصورة المرئية يتجلى العمل بدلالة إعلامية ينصهر مع الاتجاه المفاهيمي وبدلالة رمزية تقترب من علم الإشارة، عن طريق تداخل الأشكال مع الكلمات بسياق غير منتظم في التوزيع على السطح التصويري، لتفعيلها في دلالات ذات مستويات متداخلة ومتحولة تشكل عنصرا جذابا ومؤثرا بالنسبة لإدراكات المتلقي التي تبحث عن المختلف والمنزاح، كما في الشكل (26).

(26)



(25)

(27)

اذ ان العمل عبارة عن تكوين من وجوه آدمية تتمظهر بأسلوب تعبيري تتعاشق علاقاتها الشكلية مع رموز وعبارات وأشكال هندسية، محددة بخطوط ذات ألوان مغايرة، اذ يؤدي الخط دورا في تحديد ملامح الأشكال وشحنها بطاقة تعبيرية وحركية نتيجة الاختلاف بالأداء لإضفاء قيم جمالية وتعبيرية عليها(ستالابراس، جوليان: الفن المعاصر، ص 130-131) أما الفنان كيني شارف يعُرف بفنان الجدارية والرسام والنحات وفنان التثبيت امتازت لوحاته بالخيالية واسعة النطاق للحيوانات المجسمة والمخلوقات المتخيلة ذات الألوان الزاهية والمرحة بشكل عام، كما في الشكل (27).

اذ أتضحت جرأته في توزيع الوانه على النص البصري فظهرت الأشكال بفعل آلية التلاعب اللوني وفق علاقات المكمل اللوني والغامق والفاتح والاستخدام المبدع للألوان المحايدة، على الرغم من أن صور (شارف) جزءً من حركة فن القرية الشرقية في الثمانينات، كما وتأثر بمعظم الحركات الفنية التي انتشرت بعد الحرب، لزوال الرقابة الصارمة على الجدار او الشباك او اي شيء يكتب على مكان عام، لان الفن الكرافيتي هو تعبير مباشر بلا قوانين لهذا هو من لعب ما بعد الحداثة.

من خلال ما تقدم يتبين للباحثة حقيقة أن مقولة: " الفنان قد أشُكِل على الفنان" راجت اليوم اكثر من أي وقت مضى، لأن ما يحكم الفنان الغربي الحديث هو مركزية الحق الإنساني وقدسيته، وفلسفة نهاية المعنى، وحدوث انهيارات قيمة كبيرة أدت إلى انقلاب في وجود البشرية، وضمور في أخلاقها، نتيجة تجاوز التصور المتعالي للقيمة، إذ لم تعد القيم ترتبط إلا بما هو إنساني، وأصبحت المرجعية هي الذات الإنسانية التي وسمت بالتأليه والتقديس أن طموح التقنية بلوغ وضع بشري يكون في الإنسان صناعة إنسانية محضة، وتكون فيه الحياة سعي إلى تحقيق السعادة المنظورة في المدى القريب، قد تنجز عليه عواقب وخيمة على الإنسانية، وعدمية وفوضى تُفقِدان الطبيعة معاييرها، وتحكمان بنهاية الإنسان، واقتراب أجله، وقدوم ما بعد الإنسان، أو الإنسان الفائق وهو الإنسان المُتخيل الذي تعمل تقنيات التخليق على صناعته خلال أجيال ومراحل مُتعدِدة، شأنه في ذلك شأن الحشرات المتحولة.

المؤشرات التي اسفر عنه الإطار النظري:

من خلال ما طرح الاطار النظري عن دراسات واراء للباحثين والتقصي في مختلف المعلومات وتحليل ومقارنة تلك الدراسات والمعلومات، وما استنتجته الباحثة عبر دراستها للمدارس والاتجاهات الفنية ودراسة اساليبها المختلفة التي ظهرت في تلك الحقب على وفق الأزمنة المتتالية توصلت الباحثة الى مجموعة مؤشرات وهي:

1. ان فن ما بعد الحداثة أنسلخ عن جميع القيم وبما في ذلك القيم الجمالية والفنية، واستبدالها بمضامين تتسم بالغرابة والدهشة والاستفزاز مثل التشويه البصري والتدمير والحرق بأعتبار هذه الاساليب تنسجم مع حالة الانفتاح المعرفي الحر لعموم المنظومة القيمية.
2. قدم فناني ما بعد الحداثة اعمال ومفاهيم تعمل جاهدة على تجريد الانسان من كل القيم الفنية والجمالية.
3. تعمل معاول التقويض القيمي جاهدة على تحرير الانسان من المقولات المركزية والتي تتحكم بها الثقافة الغربية في جميع الميادين.
4. تبدل الفن وما يرافقه من أعراف وذائقة ونُظم وبُنى فكرية وجمالية عموماً، كما وأصبحت النزعة الفردية هي الاطار العام في اعمال فناني ما بعد الحداثة.
5. ان (فلسفات) ما بعد الحداثة عبارة عن معاول للهدم والتفكيك والتقويض.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 145-174

الفصل الثالث (اجراءات البحث):

اولاً: مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث نتاجات فنون ما بعد الحداثة والتي تمثلت فيها مظاهر التقويض القيمي بما يصاحبها من انعكاسات على فن ما بعد الحداثة، وفي ضوء ذلك توسعت محاور الدراسة من جهة الموضوع، إذ شمل حركات ومنها التعبيرية التجريدية والفن الشعبي و الفن البصري و الفن المفاهيمي و فن الأرض و فن الجسد و الفن السوبريالي والفن الكرافيتي والتي اتسمت بتنوعها وتعدد نتاجاتها من مواد وخامات، اذ أطلعت الباحثة على ما هو منشور ومُتيسر من هذه النتاجات في المصادر ذات العلاقة وبما يتصل بموضوع البحث من (كُتب ومجلات ومواقع الأنترنت، ومنها مواقع بعض الفنانين على شبكة المعلومات العالمية) ونظرا لسعة حركات واتجاهات فنون ما بعد الحداثة المذكورة آنفاً يصعب حصر هذا المجتمع أو وضع إطار له بعدد نهائي من النتاجات الفنية.

ثانياً: عينة البحث:

في ضوء اطلاع الباحثة على نتاجات فنون ما بعد الحداثة والتي تم الإشارة اليها في مجتمع البحث، تم اختيار عينة قصدية تمثل معاول التقويض القيمي، والبالغ عددها (100) عملاً فنياً، وبالطريقة القصدية وبما يحقق هدف البحث وقد تم اختيار نماذج عينة البحث على وفق المسوغات الاتية:

- أن تكون نماذج العينة أكثر تمثيلاً لمعاول التقويض القيمي وبما يصاحبها من انعكاس على فن ما بعد الحداثة.
- التركيز على الحركات والاتجاهات الأكثرشهرة وفاعلية، والأكثر انعكاساً لتوجهات معاول التقويض القيمي.
- الأخذ بنظر الاعتبار تعدد الفنانين، وتنوع النتاجات الفنية بأساليبها وتقنياتها.
- أن تكون نماذج كل حركة ممثلة للحركة نفسها، وبما يحقق هدف الدراسة.
- اختيار عدد نماذج عينة البحث حسب كثافة النتاجات الفنية لكل حركة من حركات فنون ما بعد الحداثة.

ثالثاً: اداة البحث:

لغرض تحليل نماذج عينة البحث تم اعتماد المنهج الوصفي(*) بالطريقة الوصفية التحليلية عن طريق وصف وتحليل نماذج العينة وبأسلوب تحليل المحتوى(**) إذ تطلب ذلك بناء أداة تحليل، في ضوء ما أسفر عن الإطار النظري من مؤشرات، فضلاً عن آراء السادة الخبراء من ذوي الاختصاص، ومن ثم استكمال إجراءات صياغة الأداة بتحقيق صدقها وثباتها وكما يأتي:

(*) المنهج الوصفي: يعد التصور الدقيق للعلاقات المُتبادلة بين المجتمع والاتجاهات والميول والتطور والأنشطة الأخرى بحيث يُعطي البحث صورة للواقع الحياتي، ووضع مؤشرات وبناء تنبؤات مستقبلية، والمنهج الوصفي ليس وصف لما هو ظاهر للعيان فحسب، بل يتضمن الكثير من التقصي ومعرفة الأسباب الكامنة وراء الظواهر. للمزيد ينظر: القيم، كامل حسون: مناهج أساليب كتابة البحث العلمي وأساليبه في الدراسات الإنسانية السيماء للتصميم والطباعة، بغداد، 2007، ص 72.

(**) أسلوب تحليل المحتوى: أسلوب مُنظم يعتمد الوصف في تفسير الظاهرة، ويعد تصنيف للمادة التي تحلل الى محاور وفئات، واستخراج سماتها وتفسيرها تفسيراً موضوعياً يقترن بشرط الصدق والثبات. للمزيد ينظر: حسين، عبد المنعم خيري: القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية، ط1، مركز الكتاب الاكاديمي للنشر والتوزيع عمان-الاردن، 2009، ص 100.

الموضوع	الفنان	الانتماء	تاريخ الانتاج	حجم اللوحة	الخامة والمادة
تقارب	جاكسون بولوك	التعبيرية التجريدية	1952	327 سم* 390 سم	زيت على قماش

أ. صدق الأداة: لتحقيق صدق الأداة تم عرضها بصيغتها الاولية على مجموعة من السادة الخبراء من ذوي الاختصاص بما يتعلق بموضوع أداة البحث لغرض التعرف على مدى صلاحية محاور الأداة وفقراتها لإخراجها بصيغتها العلمية والمنهجية في تحليل نماذج عينة البحث، مع إجراء التعديلات على المحاور الفرعية من خلال التعديل والحذف والاضافة في هذه الفقرات، وقد حازت أداة البحث بعد إجراء التعديلات عليها على نسبة اتفاق (84%) بين السادة الخبراء على وفق معادلة كوبر وبذلك تكون الاداة قد حصلت على صدقها الظاهري بين الأداة بصيغتها الأولية والنهائية.

ب. ثبات الأداة: للحصول على ثبات أداة البحث تم الاستعانة بمحللين خارجيين من ذوي الاختصاص نفسه للقيام بتحليل (5) أعمال فنية ومن خلال اعتماد معادلة (سكوت) فبلغت نسبة الاتفاق بين المحلل الاول والمحلل الثاني (86،5%) وكانت نسبة الاتفاق بين المحلل الاول والباحثة (81،3%) فيما كانت نسبة الاتفاق بين المحلل الثاني والباحثة (83%) كما اعتمدت الباحثة تحليل النماذج مع نفسها بعد مرور أسبوعين فكانت نسبة الاتفاق (88،5 %) في نسبة نهائية بلغت (84،825%).

رابعاً: تحليل عينة البحث:

عينة (1)

عد لوحة تقارب من أشهر لوحات جاكسون بولوك وهي عبارة عما يشبه شبكات متداخلة من الألوان نفذها بولوك عن طريق وضع القماش على الأرض وسكب الألوان وتقطيرها بالفرش والعصي أثناء دورانه حول اللوحة حيث كان يعتبر نفسه وسيطاً في العملية الإبداعية، والتي تمثل أهمية كبيرة في لوحات بولوك لتظهر اللوحة في النهاية بشكل غنائي طقوسي اقرب لرسوم الكهف البدائية ولأنه لا يمكن فصل الفن التشكيلي عن سياقاته السياسية والاجتماعية، يذكر أنه في وقت إنتاج اللوحة، كانت الحرب الباردة بين أميركا والشيوعية في أوجها، بالإضافة إلى المواءمات والاتفاقات السرية الخاصة بتطوير الأسلحة، ومحاولات السيطرة العالمية التي تتجاهل حرية التعبير الإنساني ووجوده الشخصي في سبيل مكاسب سلطوية رأسمالية.اعتبر بولوك لوحة (تقارب) بمثابة تجسيد لحرية التعبير، وتمرد على القيود المفروضة اجتماعياً وسياسياً وحتى إن كان من الصعب تفكيك العمل التجريدي الأهم لـ(بولوك) لكن طبيعته المتمردة، ورغبته في الحرية تبقى واضحة بقوة في العمل، في ضربات الفرشاة القوية، والقوام السميك للألوان، على هذه اللوحة الضخمة التي لا يمكن تقدير حجمها إلا عن طريق الرؤية الشخصية.تَظهر هذه اللوحة أشكال خطية حساسة تطفو على الالوان حيث كان بولوك اول من انشئ الصور باستخدام (تقنيات تلقائية) الذي بدا في الظهور بأشكال مباشرة تُعبر عن بساطة الأمور المألوفة حيث نلاحظ في هذه اللوحة تخلي بولوك عن خط الأفق الذي اعتاد فنانون التعبيرية التجريدية

استخدامه لتقسيم اللوحة الى مستويين بصريين، كما لم يفسح حيزاً للفراغ الذي يلعب دوراً بصرياً في انشاء اللوحة، ولعل أكثر ما يحسب له باستحسان هو تخليه نهائياً عن البعد الثالث وتماشياً مع من آمن به من خيالات مصدراً مهماً لأشكاله البسيطة التي تنضج بالتمرد على الحزن في فضاء العمل الفني دون أي رابط منطقي يشدها الى الواقع من خلال الالوان الزاهية مع خلق ضربات فرشاته الحرة عالماً خالياً من الكائنات الغريبة التي لا تخرج ألوانها عن الاحمر والابيض والاصفر والابيض وما زال بولوك يتحدى الحرب بلغته الجمالية وإمكانيته في أن يتمثل اقسى المواضيع عن طريق الشكل واللون وتحليقه ثم السقوط في نهاية المطاف وفرشاته التي تقطر الالوان المعقدة التي تؤدي دلالتها بكل بساطة الى الانهزام، من خلال اللون الأحمر الذي يشير الى القلق والقهر، والاصفر الذي يشير الى الغيرة المتعصبة، أما اللون الأبيض النقي في أواسط اللوحة الذي يغوص هاوياً في وسط ضربات سوداء الذي يقود بولوك الى نهاية اماله وأحلامه بلغة جميلة معبرة عن قلق الذات التعبيري ازاء الروح المعذبة التي سقطت بعد تحررها، هنا بولوك يُمثل الحرب الباردة بلغة السقوط ويأتي اللون ليلعب دور دال لهذه الفكرة، بأرتجال لوني وايقاعي مع امكانية خلق التوازن عن طريق بساطة المساحات اللونية مختزلاً آلية عمل صعبة وبطيئة وتتطلب جهداً شاقاً مع الزيت اما الضربات البيضاء وصول بولوك الى درجة الصفاء والنقاء ثم الهزيمة التراجيدية للسقوط المأساوي أو الشريط الاسود الذي يحدد خيبة الامل وتجلي للخوف من شلل الحياة وانخفاض التوتر الحيوي إزاء قابلية الفنان السدية على النتاج بحرية تجعل الفنان يبعث من جديد، لذلك كانت سهولة التقنية التي يصنع بها اعماله الفنية تحدياً للحروب كما ان المغامرة في هذه اللوحة والتعليق في فضاء الحرية ليست بلا جدوى فكون الفنان يدرك انه يخوض صراعات فهذا لا يعني ان لا معنى للحياة والانتاج الفني، وهذا سر بولوك الذي يدل على استقلال شعوره تجاه المادة والعالم الخارجي والانطلاق نحو اللامتناهي لا يمكن ان يكون مبطن لوجوده الفكري وهذا يمثل قمة الاختزال والرمزية التي انجزها في لوحة (تقارب) هي انجازات لا تفهم الا من خلال الابداع الذي ينفلت من إطار التقليد ويعلن تبعيته للمحتوى الروحي والجمالي، فكانت اللوحة الفنية لا تعبر عن السقوط بقدر ما تعبر عن ارادة الحياة والاستمرار في الوجود فالمساحات اللونية للون الازرق والاسود والحمر والابيض مع بعضها تؤشر الى امكانية تداخل الموجودات الثلاثة مع بعضها، أي ان الموت قابع في صلب الحياة والحياة قابعة في صلب الموت، وهذا ما جعله يبتعد عن تمثلات التقويض القيمي بزخمها المضطرب والحزين والمباشر فيحاول كسب التوازن في الفضاء واعادة الحياة لنقطة ميتة والذي يعتبر تقويض قيمي لمعنى الحياة في فن ما بعد الحداثة.

عينة (2)

يتصف لنا هذا العمل النحتي وجود امرأة تحمل أكياس وحقيبة يد وهي كبيرة بالسن ترتدي تنورة قصيرة باللون الازرق والخطوط البيضاء على شكل مربعات وبلوزة باللون الاحمر وجاكيت باللون البرتقالي وحذاء بالون الابيض والاسود، مع ارتداء نظارة طبية وشعرها مصفف الى الخلف، وتبدو أنها بدينة الى حداً ما، تحمل أكياس مملوءة تماماً بأغراض اذ يمثل هذا العمل الفني مشهداً من المشاهد الحياة اليومية المدنية الخاصة مُعبراً عن الانتعاش الاقتصادي اذ أصبح تصوير البضائع والسلع كمصدر اساسي للإلهام لدى فناني السوبريالية، اذ تم تداولها كجزء من المظاهر الثقافية والفنية، حيث اسرفت بالواقعية الشديدة (الافراط بالواقع) والتزامها بالتفاصيل الدقيقة وتشبيهها بالأشياء الى الحد الذي يفوق ما تظهره الكاميرا الفوتوغرافية حيث أن السوبريالية تتعاطى مع المدرك الحسي دون التمسك به في محاولة لها للتميز بين الصورة الافتراضية وحقيقة الواق مع الاسراف الشديد في تفاصيل الشكل العام مما يجعله يتناغم مع الصورة المُتخيلة والتي تفوق قدرات المدرك الحسي الطبيعي حيث استخدم الفنان مواد غير تقليدية وغير مألوفة في

الموضوع	الفنان	الانتماء	تاريخ الانتاج	حجم اللوحة	الخامة والمادة
الشاب المتسوق	دوان هانسون	**السوبريالية**	**1973**	**مقياس الجسم الطبيعي**	**مادة الراتنج والاي بوكسي**

تقنية الصب على الجسم الحي واضافة مواد حقيقية واشياء قريبة من الواقع كالعيون الزجاجية والشعر والملابس والحقائب والاحذية والاكسسورات ... الخ وبذلك يقترب الفنان عبر تلك المواد والاشياء الى النموذج المثالي للكائن الحي، من خلال محاكاة تتخطى الواقعية بتجارب فنية تُعمق الاحساس بالنمط الجديد في الحياة العصرية مع اثارة التشويق بإعتباره مُنتج ثقافي قابل للاستهلاك فالغاية من ذلك هو تقديم بضائع مرغوبة تلبي حاجة الذائقة الشعبية الثقافية الاستهلاكية في ظل العولمة الثقافية الامريكية. اذ تناول هذا النحت الفني موضوع التسوق وهو جزء من الحياة اليومية التي لا مفر منها وهي دلالات تنطوي على مصدر (التقويض الفكري) حيث يتطابق فيه الشكل مع المضمون لتنتج لذة ومتعة للمتلقي من خلال الحقيقة التي صاغها الفنان بكل دقة واحترافية عالية، بتبعاتها النفسية والجسدية والتي تدل على أن المرأة قد اجهدت نفسها لسنوات في التسوق من خلال اهمال نفسها أي أنها فقدت نشاطها وحيويتها كما فقدت رشاقتها التي تحولت الى بدانة مفرطة بالإضافة الى انفاقها المال جراء التبضع وذلك من خلال مشاهدتنا الى حقيبة اليد المعلقة في يدها، أي أن المشهد يمثل قيماً جديدة تتعايش مع متغيرات العصر والتي انقطعت عن البناء القيمي الاخلاقي والروحي عبر انشغالات الانسان بهموم الحياة المعاصرة لتشعرنا بالعدمية والقلق الوجودي وذلك القلق الذي بات ما بين العرض والطلب في ظل الحكومات والسياسات الطارئة التي تهدر حياة الانسان الذي عاش على الهوامش والمحك في جميع المعايير والاسس والانساق القلية التي رفضت الواقع بكل حذافيره ومناهضة المرجعيات المثالية وخضوعه التام الى عالم العولمة والتكنولوجيا والانفتاح الاقتصادي

فكانت هنا معاول التقويض القيمي اتجاه الواقع، ذلك الواقع الذي يحول الانسان الى مجرد رقم عاجزاً عن اتخاذ القرارات وهذا الشعور يفصح عن صراعه الداخلي وألمه ليكون موضوعاً سردياً تأملياً يفصح عن ابعاده النفسية التي توحي بالخوف من المجهول والانتهاك الذي يبخس الاخرين وتلك سمة الاغتراب التي تثير القلق والخوف في نفسية المتلقي فيتحول بدوره الى التشاؤم لعدم الوثوق بمصيره المجهول الذي تصير اليه الامور.

عينة (3)

يعتبر الرسم ظاهرة فكرية وثقافية ضمن المرحلة التي شهدتها ما بعد الحداثة ضمن تحولات التقويض القيمي ولكن من الناحية الجمالية تداخل ماهيات الفكرة والاغراء، والعبث والتهميش كإستجابة الى فعل الفضح والتعرية التي اشتغلت بها تقاليد ما بعد الحداثة ليكون الجسد وسيلة للترويج والاستهلاك من خلال استخدامه كخامة واعتباره وسيط مادي للاشتغال الفني، أي يكون جسد الفنان بديل لخامة الخشب والحجر والقماش يجسد احداث عامة او خاصة ليعبر عن فكرة ما، وبذلك تخطى المقاييس الجمالية والاخلاقية حيث غدى الجسد مشروعي الجاهزية والاستهلاك مثله مثل السلع اليومية ليصبح وسيطاً للإثارة الحسية والجنسية أي أصبح عنصراً استفزازياً في ايصال اعماق الفنان الانسانية ومجالاً تستقى منه صيغاً للتعبير عن الحقائق المجهولة ولم يكن الفنان مجرد رسام يبحث عن الجمال، ولكن الفن عنده مجال لمزج الحياة المادية بالأفكار ومزج الحقيقة بالخيال وفي الغالب يكون الموضوع غير واضح بل خفياً والشخصيات تعبر دائماً عن ذاتها في مواجهة الناس التي يُرسم على اجسادها مواجهة عكسية، مجرد اشباع وهمي للرغبات، فليس الفنان حالم فقط يشيد عالماً من الوهم، كما أن ما يفعله ليس نسخاً للواقع، وانما خلق لواقع جديد يشبه ما يحدث في الاحلام يدور مضمون الرسم على الجسد حول شغف العقل بالمجهول وبالصور الغامضة لان العقل ذاته مجهول ويعطي الفنان للجسد مكان الأولوية ووظيفة محددة ورغم انه من المفترض حجب جزء من الجسد العاري فإن الذي حدث عكس ذلك الجزء، بدلاً من أن يخفيه، أظهر ما يستحيل أن يراه المشاهد (من الكتف حتى أغلى الفخذ) ويشبه عمل الفنان هنا طريقة التصوير بالأشعة بإعادة تشكيل الحقيقة في صورة رمزية متلائمة، ولمفهوم فن الجسد ترجع جذوره الى اكتشاف الانسان لحقيقة التقلب المستمر للانطباعات والعواطف والافكار، مثل التغير الدائم للواقع ذاته، كذلك فإن الانطباعات عن الواقع تجمع نفس الوقت بين التناقضات المزدوجة، أي بين الحقيقة والزيف، لان الحقيقة تتوقف على زاوية النظر، فأحيانا ينظر الى الجسد كضرورة لاستمرار الحياة، اما الواقع فإنه بمثابة علاقة بين الذات والموضوع ضمن عناصر اخرى، ومن هذا المنطلق تجاوز فن الجسد تقويض الواقعية وتمثله لصورة جسد الانسان التي تعكس العلاقة الخطرة التي تقود الى الوهم البصري حيث يتخذ عمله الفني سبيلاً لأحداث الصدمة والدهشة بتصوير الجانب العاري من الجسد، اذ تجسد موقف الفنان المعاكس والمتعارض من الظواهر الحياة اليومية والمتوقعة مسبقاً، فيتناولها ليحدث من خلالها الصدمة بتحريره للرؤية التقليدية، حينما يدس أحد مظاهر الواقع فوق مظهر أخر في تزامن واحد، ليشكل جسد الفنان صورة الفكر وفقاً للعلاقة القابلة للتعديل وهي تحول الجسد في الواقع المحسوس الى فكرة.

الفصل الرابع:

النتائج:

توصلت الباحثة الى جملة من النتائج استناداً الى ما تقدم من تحليل عينة البحث إضافة الى ما جاء به الإطار النظري كما يأتي:

1. لجئ فنانوا ما بعد الحداثة الى نوع من التقويض بالعودة الى اجواء الحياة البدائية والفطرية في بعض اعمالهم الفنية عبر اساليب مجردة وبسيطة تعكس المخاضات التي مر بها الفنان من احداث كالحروب العالمية.
2. ظهرت اتجاهات فنية تركز على التعبير الفني من خلال التنوع في اساليبها المبكرة والتي تتمثل الى نزعة الفنان الذاتية من انفعالات وبسخرية بالغة عبر تجريده للأشكال ومنحها بعداً رمزياً ودلالياً ومعالجة ادائية تلقائية وفطرية بدائية وطفولية.
3. من العوامل التي غيبت القيم الفنية والجمالية في فن ما بعد الحداثة هي تعمق الاشكالية الفكرية والمعرفية بين العقلانية واللاعقلانية والوعي واللاوعي، حيث تم التشكيك بالعقلانية وتداعياتها في جميع مفاصل الحياة فكان الفن أكبر من سبر خوف اللاوعي في تغيب كل الانظمة والقوانين التي وضعها العقل.
4. من سمات عصر ما بعد الحداثة هو الاطاحة بالمعايير الثقافية واستبعاد فن النخبة بإعتباره ذروة الاشكالية في الانساق الفنية التقليدية.
5. خرق التقنيات التي تعتمد على الخامات والمعالجات واستبدالها بخامات مبتذلة ومهمشة وصادمة اخرجت فن ما بعد الحداثة عن اصوله وجنسه نحو اللاتجنيس.

ثانياً: الاستنتاجات:

تنحصر أبرز الاستنتاجات والتوصيات المتوصل اليها في خاتمة هذا البحث فيما يأتي:

1) اتسم عصر ما بعد الحداثة بمزيد من الاشكاليات المعقدة وانزواء الانسان وعزلته جراء ما شهده هذا العصر من سطوة وسلطة السياسية والاقتصاد وما رافقه من احداث وتفتيت المنظومة القيمية والاخلاقية والاحساس بالعدمية، وهذا ما انعكس بجلاء في فن شاع في العبث والتمرد والفوضى.
2) ان معاول التقويض القيمي قد تنافرت بقوة جراء التحول من فترة الى اخرى في عصر ما بعد الحداثة من خلال التحولات الفكرية والقيمية وهذا ما يتوافق مع التحولات الجمالية والفنية عبر تنوع المدارس الفنية والاتجاهات الى حد التقاطع والاختلاف .
3) تخلى عصر ما بعد الحداثة عن ما كان يطلق عليه بالفن الاصيل او فن النخبة شكلاً ومضموناً.
4) شعور انسان عصر ما بعد الحداثة بالازدواجية والغربة والتوجه نحو الفردانية مع نزوح فنانيه لذائقة قد تتيح القبح والتشويه والعنف والصخب.
5) جسد بقوة فن ما بعد الحداثة الاحساس بالعدمية وفقدان الامل والامتثال الى متطلبات الحياة اليومية الانية.
6) يعد تجنيس النوع الفني واللا تجنيس موقفاً جمالياً وفنياً واسلوبياً وتقنياً ازاء عصر ما بعد الحداثة ، اذ شهد الفن تحولاً من الثوابت والتقاليد والاصول والمعايير الفنية لكل جنس الى نزعه لاختراق وتدمير تلك الاصول كسمه مميزه لعصر منفتح وتفكيك المناهج والانساق.
7) تنامي الثورات والمعارضة والاحتجاج على كل الانماط التقليدية للسلطة التي سحقت من الصراع الطبقي وادلجة الانسان، الامر الذي نشطت ازاء الحركات الانسانية والتنويرية وجمعيات حقوق الانسان والجمعيات الخيرية، وهذا ما تجسد اساسيات في التعبير الفني.

8) يعد البعد المعرفي والأبستمولوجيا للفنان، موقفاً اشكالياً ازاء عصر ما بعد الحداثة، اذ غلب على الفن التشكيلي نزوع الفنان مجافاة المعطيات الحسية وتكثيف المخيلة والحدس والصور الذهنية المجردة، وهو الفن الذي عارضته الحداثة، في ما دخل فن ما بعد الحداثة في انفتاح معركي لا يبالي بالمحددات المعرفية سواء كانت حسية او مجردة.

9) تعد حرية الفنان في التعبير عن ذاته، مبرراً لتعدد الاتجاهات والاساليب الفنية في عصر ما بعد الحداثة التي اخضعت الفنان لأساليب سائدة مفروضة شكلاً ومضموناً.

ثالثاً: التوصيات:

1. توصي الباحثة بإمكانية استفادة طلبة كليات الفنون الجميلة من كل ما ورد من تحولات القيم وتنوعها في الاساليب والتقنيات والمعالجات التشكيلية المعتمدة في انتاج المنجز الفني ذات العلاقة بموضوعة البحث.
2. التوصية بأثراء المواد الدراسية بربط مفاهيم معاول القيم بالتطبيقات العملية وتفعيل القدرة على الترحيب والتقارب (نظري وعملي).
3. اثراء اعادة تاريخ الفن من خلال رصد التحولات القيمية في الفكر والجمال والفن بين عصر ما بعد الحداثة وعصر آخر.
4. التوعية التعليمية بتنمية الجوانب التحليلية والتعليمية من خلال الاستعانة بالبحث الحالي.
5. اثراء المواد الدراسية ذات العلاقة بالإحاطة بالظروف الاجتماعية والفكرية للفن والفنان كمنطلقات اساسية في المنجز الفني.

رابعاً: المقترحات:

استكمالاً للفائدة والتغطية الشاملة لموضوع البحث ومقارباته تقترح الباحثة الاتي:

6. المقاربات الفكرية والفنية بين الحداثة وما بعد الحداثة (دراسة مقارنة)
7. معاول التقويض القيمي في الفن التشكيلي الحديث.
8. تحولات النظم القيمية والجمالية في فنون الحداثة وما بعد الحداثة.

قائمة المصادر

اولاً: الكتب:

1) أبو زريق، محمد: من التأسيس إلى الحداثة (في الفن التشكيلي العربي المعاصر)،ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ،2000.
2) آل وادي، علي شناوة و عامر عبد الرضا الحسيني: التعبير البيئي في مابعد الحداثة، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان – الاردن 2011.
3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
4) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المحبة، دمشق، 2009.
5) بيترسليز وجان دوبوفيه: عمل جان دوبوفيه، نيويورك، متحف الفن الحديث، 1962.
6) جبرا، جبرا: الفن والفنان (كتابات في النقد التشكيلي)، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر لبنان،2000.
7) حداد، زياد: الفن الكرافيتي والمؤسسة الفنية، مجلة ابحاث اليرموك- سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية مجلة 14، عدد 19984.
8) حسن، محمد: مذاهب الفن المعاصر، بيروت، دار الفكر العربي، ب ت.
9) خلوصي، ناطق: قراءات في المصطلح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت.

10) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الفن الحديث، تر: لمعان البكري، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1989.
11) السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ القاهرة، 2008.
12) ستالابراس، جوليان: الفن المعاصر – مقدمة قصيرة جداً، تر: مروة عبد الفتاح، ط1، مر: ضياء وراد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2014.
13) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1995 .
14) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية منذ عام 1945، تر: أشرف رفيق عفيفي، دار الثقافة والاعلام، مركز الرشاقة للإبداع الفكري، الشارقة، ب ت.
15) سميث، إدوارد: ما بعد الحداثة (الحركات الفنية منذ عام 1954)، تر: فخري خليل، مراجعة: جبر إبراهيم جبر ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان،1995.
16) شرابي، هشام: خصائص الحداثة، ط3، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1993.
17) صالح، قاسم: سيكولوجيا إدراك اللون والشكل ، ط2 ، دار علاء الدين ، سوريا ، 2010 .
18) العلواني، رحاب خضير عبادي: الابعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، مجلة نابو، جامعة بابل.
19) القرغولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة. 2006 .
20) كنانة، ناصر: الصورة غيرت حياة العالم، الجمعية العراقية للتصوير، البصرة، ص 2008.
21) مهدي، عقيل: القرين الجمالي، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2005.
22) مولر، جي أي وفرانك أيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، دار المأمون للنشر، بغداد، 1988.
23) مولو، جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، ط2، مكتبة فضاءات الفن، دمشق، 1988.
24) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ط1، تر: د. محمد شيا، مر: د. ناجي نصر وحيدر حاج إسماعيل بيروت 2005.
25) وادي، علي شناوة آل: النقد الفني والتنظير الجمالي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011 .

ثانياً: الرسائل والاطاريح :

1) احمد، وهبي رسول: التعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة جامعة السليمانية كلية الفنون الجميلة، 2008.
2) بهنسي، عفيف: تاريخ الفن والعمارة، منشورات جامعة دمشق ، دمشق، ط3 ، 1985.
3) الجبوري، هديل هادي: تمثلات الحداثة في فنون ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية التشكيلية، 2009.
4) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997.
5) الدليمي، منذر فاضل حسن: العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2007.

6) الشبلي، اياد محمود حيدر: العولمة وتمثلاتها في فن ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، 2012.
7) عبد الغفار، انوار صباح: الابعاد الفكرية والجمالية في الرسم السوبريالي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية، 2009.
8) عبد الكاظم، اياد: دلالات الجسد في رسوم ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، قسم الفنون التشكيلية، 2010.
9) العبيدي، جبار محمود: إشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002.
10) العلواني، رحاب خضير عبادي: الابعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2008.
11) القرغولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ،2006.
12) محمد، عبد اللطيف: سمات الاسلوب في اللوحة التشكيلية المعاصرة في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السليمانية، كلية الفنون الجميلة، 1999.

ثالثاً: المقالات:

1) عابدين، سارة: جاكسون بولوك، كيف نقرأ لوحات التعبيرية التجريدية، مقالة نشرت بتاريخ: 2019/1/30 على موقع الجزيرة.
2) مرسي، روان: الفن الشعبي وخصائصه، مقالة نشرت بتاريخ: 7 يناير، 2020، على موقع، الموسوعة العربية الشاملة.

رابعاً: الجرائد والمجلات:

1) بوزيد، بومدين: الفكر العربي المعاصر وإشكالية الحداثة، ضمن مركز دراسات الوحدة العربية - قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، العدد 18، بيروت.
2) الجزائري، محمد: آندي وارهول، لا شيء وراء لوحاتي، صحيفة الزمان، العدد (1377) مؤسسة الزمان للصحافة والنشر، بغداد، 2002/11/29.
3) حمزة، محمد: صحيفة الجمهورية، العدد الأسبوعي (16)، فبراير، القاهرة، 2006.
4) راجي، مكي عمران وسامرة فاضل محمد علي: جماليات المضمون في الفن المفاهيمي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، 2016.
5) رشيد، سلام حميد: جماليات الفكرة في نتاجات الفن المفاهيمي، مجلة لاراك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ج2، ع22، 2006.
6) سعيد، بركات عباس: ملامح التمرد في حركة الفلوكس، مجلة نابو للبحث والدراسات، مج: 2015، العدد (11-12) تاريخ النشر: 31-12-2015، العراق- جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
7) سعيد، خالدة: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد 3، 1984.

خامساً: المصادر الاجنبية:

1) Ardlex Bob ،art movement and periods ،Irish publishers ،London ،1977.
2) Buy Original Art: Earth art as an attempt to merge with nature، 2006.www-buy-original-art-com.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 128) 2024, pp. 145-174

Shovels of value undermining in postmodern art

Dr.. Ban Samir Shihab Al-Azzawi
Ministry of Education

Abstract:

The art of the postmodern era announced its abandonment of all values ، including artistic and aesthetic values ،and its separation from the pattern of history through its embodiment of contents and forms characterized by distortion and strangeness that are in harmony with the state of cognitive openness characterized by freedom from rational observation of the entire postmodern system ،and its attachment to the vulgar ،the marginal ،the everyday ،and the emergency. Which is consistent with the aspirations that reject elite art ،reinforcing the concepts of irrationality ،nihilism ، deconstruction ،and difference ،as postmodern art is based on attracting the mind and attention of the recipient ،not his eyes and feelings ،to form a kind of spiritual alienation in the relationship of the self to nature. Thus ،this research addresses the problem of reaching a new world that has dropped all standards ،The importance of the research is evident through the widening scope of research between values and the post-modern era and the study of the era with all its ramifications and its reflection on the aesthetic ،technical and artistic aspects. Its results benefit those interested ،as the research has historical ،aesthetic and artistic importance based on the descriptive and analytical approaches ،The research plan is divided into an introduction ،two sections ،and a conclusion. In the first section ،the researcher investigates the art schools throughout the most widespread and widespread post-modern era ، and penetrates them into all the experiences ،techniques ،and procedures of these art schools. In the second section ،she addresses the artists who most express the vocabulary of (value subversion) and its trends with an objective vision. It is closer to the spirit of monitoring and analysis ،and the conclusion includes the most prominent conclusions and recommendations reached.

Keywords: shovels ،value subversion ،art ،era ،postmodernism.