

التكرارية والاصل في فن الحداثة وما بعدها – دراسة تحليلية

حسين شاكر قاسم*

وزارة التربية / مديرية تربية البصرة

معلومات المقالة	الملخص
تاريخ المقالة :	أن الغور والتنقيب في مفهومي التكرارية والاصل يستوجب أو يستدعي البحث عنهما في المجال التشكيلي على اعتبار أن تاريخ الفن بمجمله من الماضي إلى اللحظة الأنية أصبح حقل ثري بالمنجزات وعليه لابد لفنان لكي تكون له فرداه وهوية وبصمة واضحة لابد أن ينهل من الماضي ومن نتاجات فنانيين لكن بطريقة توظيف مغايرة وهذا لا يختلف عليه اثنان ، فكان خيار الفنان الوحيد هو العودة للماضي واعادة اكتشاف الماضي ، لذلك سلط البحث الموسوم الضوء على دراسة التكرارية والاصل في فن الحداثة وما بعدها ، فتضمن البحث أربع فصول خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الآتية ، ما الغاية من لجوء الفنان في فنون ما بعد الحداثة الى استخدام التكرارية في نصوصه البصرية ؟ وهل القصد من استحضار الاعمال الفنية السابقة لجعلها حقل تاريخي ؟ أو معرفي ؟ أو فقط لجذب اهتمام المتلقي ؟ وما الغاية من استحضارها أن كانت تخضع لإعادة في الصياغات التصويرية ؟ أما الفصل الثاني فتضمن المتن النظري وضم مبحثين تناول المبحث الأول – التكرارية والاصل بين الدلالة والمفهوم ، فيما عني المبحث الثاني – ملامح التشكيل في فنون ما بعد الحداثة - قراءة تاريخية ، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (10) عشرة أعمال فنية ، وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات .
تاريخ الاستلام: 2022/6/5	
تاريخ التعديل: 2022/6/16	
قبول النشر: 2022/7/17	
متوفر على النت: 2023/12/30	
الكلمات المفتاحية :	
التكرارية ، الاصل ، الحداثة وما بعدها	

©جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2023

المقدمة:

اولاً : مشكلة البحث :

الحداثة وعلى نحو خاص اعمال الفنان (أندي وار هول Andy Warhol) لذا من خلال التنقيب والغور والبحث في التراث وكذلك في الاساليب الفنية برز لنا مفهوم التكرارية في مجال الفن الغاية منه احياء الماضي والبعث من جديد ، بمعنى اخر اذا كان الهدف السخرية أو الحنين أو الاستهلاكية كل ذلك وسيلة لاسترداد الاصل وحتى وأن شهد اضافات جزئية بالتالي اخرج النص البصري من صمته " أن الماضي يجب أن يبعث من جديد لأنه لا ينبغي تدميره ، فتدميره يؤدي الى الصمت ، وإحياء الماضي للنظر فيه يجب أن يتسم في السخرية " (بروكر، 1995، صفحة 356) أن مفهوم التكرارية في الفن هي بلا شك اشبه

ترك لنا تاريخ الفن التشكيلي نتاجاً باذخاً من الاعمال الفنية ، وتلك النتاجات حفزت الفنان على التنقيب والتجريب كمحاولة منه لترك بصمه له بين اسماء كثيرة من الفنانين ، فما كان منه الا أن يعود الى التاريخ لينهل منه سواء البعيد أو القريب حيث رصدنا في فنون الحداثة اعمال فنية لفنانين ركزوا على مبدأ التكرارية ، لكن التكرارية هنا تستند على مجموعة مخرجات أو لنقل تتسم بقواعد منها ما يقوم على مبدأ الحنين الى الماضي (النوستالجيا Nostalgia) ومنه ما يقوم على مبدأ السخرية والتهكم ، وثالثة تقوم على مبدأ الاستهلاك كما في فنون ما بعد

ثالثاً : هدف البحث

كشف التكرارية والاصل في فن الحداثة وما بعدها .

رابعاً : حدود البحث

الحدود الموضوعية : نماذج الاعمال التي تتحدد بدراسة التكرارية والاصل في فن الحداثة وما بعدها .

الحد زمني : يتمثل بفنون الحداثة ما بعدها ، وتشمل الأساليب والاتجاهات التي انطلقت في فترة الحداثة منذ عام (1505 - 1926) وما بعد الحداثة من (1964 الى 1991) .

الحدود المكانية : يشمل فنون امريكا واوروبا .

خامساً : تحديد المصطلحات

التكرارية لغة :

- جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (كرر) ما يأتي: الكرُّ: الرجوع، يقال كَرَّهَ وَكَرَّرَ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى. والكرُّ: مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كَرًّا وَكَرُورًا وَتَكَرَّرًا: عطف. وَكَرَّرَ عنه: رجع وَكَرَّرَ على العدو يَكُرُّ، ورجل كَرَّارٌ وَمِكْرٌ، وكذلك الفرس. وَكَرَّرَ الشيء وَكَرَّرَهُ: أعاده مرة بعد أخرى. والكَرَّةُ: المَرَّةُ، والجمع الكَرَّات. ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وَكَرَّرْتُهُ إذا رَدَّدْتَهُ عليه. والكَرُّ: الرجوع على الشيء ومنه: التَّكَرُّرُ: التَّكَرُّةُ: بمعنى التَّكَرُّار. وَكَرَّرْتُ الشيء تَكْرِيرًا وَتَكَرَّرًا. والكَرَّةُ: البَعَثُ وَتَجْدِيدُ الخَلْقِ بعد الفناء (أبن منظور ، 1990، صفحة 135)

التكرارية اصطلاحاً :

ويعطي قاموس اكسفورد The oxford English -Arabic dictionary of current usage كلمة التكرار repetition ,. المعنيين الآتين : تكرار، إعادة (repeating) - قطعة من الشعر يستظهرها التلميذ للإلقاء piece of poetry to be learn ، أما الفعل كرر repeat فمعانيه في القاموس نفسه هي الآتية : كرر، أعاد ، ردد (say again) . - التاريخ يعيد نفسه history repeats itself - كررما فعله سابقاً (do again) .-تكرر، حدث مراراً (occur again). (oxford university, 1984, p. 1058)

بالاستعارة مع الفارق ، أو لنقل هي تشبه الى حد ما الاقتباس من انساق بنائية وتحويلها الى انساق بنائية مغايرة ، بمعنى (هدم يقود الى البناء) وسوف أوضح تلك العبارة ما المقصود منها انفاً . نستكمل حديثنا عن مفهوم التكرارية لقد فهمنا أنها اقتباس أو استعاره ، من ثم يمكن القول أنه اقتباس من سياق تاريخي لا يقبل الشك الى سياق مغاير جديد مع بناءه بأسلوب فني لا تؤثر على صفاته العامة ، ربما الجزئية ، أي أمكانية بناءه بطرق وأساليب تارة تخرجه من أطاره المقدس المتحفي ، وتارة يتسم بصفة السخرية في محاولة من الفنان لتقليل قيمة العمل الفني كما فعل الفنان (دوشامب) في عمل (الموناليزا) وتارة في الحنين الى الماضي يتم طرح النتاج الفني على وفق مفهوم النوستالجيا أو حالة نقد ربما .

وفي ضوء ما طرح تنبلج مشكلة البحث والتي من الضروري دراسة هذا المفهوم في المجال الفني على وفق التساؤلات الآتية ، ما الغاية من لجوء الفنان في فنون ما بعد الحداثة الى استخدام التكرارية في نصوصه البصرية ؟ وهل القصد من استحضار الاعمال الفنية السابقة لجعلها حقل تاريخي ؟ او معرفي ؟ او فقط لجذب اهتمام المتلقي ؟ وما الغاية من استحضارها أن كانت تخضع لإعادة في الصياغات الصورية ؟ وسبيلنا في الاجابة ن تلك التساؤلات هي الغور والتنقيب لخلق ارضية معرفية صلبة في مفهوم التكرارية والاصل في فنون ما بعد الحداثة .

ثانيا : اهمية البحث والحاجة إليه : : يهتم البحث الحالي بدراسة التكرارية والاصل في فن الحداثة وما بعدها ، بحيث التي أحدثت تحولاً واضحاً في الخصائص الجمالية والفنية . اما الحاجة اليه : يرفد المكتبة العامة بجهد علمي ، ويشكل اضافة للثقافة البصرية الخاصة بالفن المعاصر ، كما ويفيد طلبة الفنون ، والمهتمين بالفنون ما بعد الحداثة ، ومتذوقين الفن والنقاد ، تعميق قيمة البحث على اساس التعرف على الأطر المعرفية بين الحداثة وما بعدها من حيث الاسلوب وتعزيز مستويات القراءة الجمالية للرسم المعاصر .

المألوف هو دائماً وأبداً تكرار لوحدة أو لحظة أو حالة سابقة ، لكن على المرء أن يكون ، ولذلك فالتكرارية مثلها مثل الاختلاف هي اصل كل ما يقبل الوجود (الرويلي ، 2002، صفحة 121) ويرى النقد الحديث أن ظاهرة التكرار ظاهرة أدبية في بناء النص وتغنية دلالة وإيقاعاً كما تشكل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص ويندرج ضمن الإيقاع الداخلي والبنية التكرارية في النص (القصيدة) الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة ، يقوم هذا النظام على أسس تتبعه من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي يتجاوز حدود الامكانات النحوية واللغوية الصرف لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن معاً (عبيد، 2001، الصفحات 183-184) . اما في النصوص البصرية فهي الأخرى تميل الى التشابه والتطابق لتعطي سياقات متماثلة متماهية في صياغاتها في كل عصر وحقة وحتى في التيار الفني نفسه " والتكرارية الاصل لا تتبع نظام التكرار المؤلف نفسه الذي يفترض مسبقاً تفرد " اللحظة الاولى " ووحدايتها وسلامتها " (الرويلي ، 2002، صفحة 121). فهي ليست تكراراً ممكن الحدوث فعلاً ، وانما يحيل هذا المصطلح الى (تكرار التكرارية) : اي الى التكرارية عموماً أو مبدأ التكرارية ، وحتى يتجنب (دريدا) الخلط بين التكرار المؤلف وبين مفهوم التكرارية ، فإنه يجعل هذا المصطلح شيئاً يتعلق بقابلية التكرار والاسترجاع ، وكغيره من المصطلحات ، فإن هذا المصطلح يتفاعل مع سلسلة من المفاهيم فهو يفيد من أمكانية التكرار وقابليته ، وكذلك من أمكانية الاختلاف والتغيير ، بل يكاد يكون اسماً آخر للملحق / الاضافة ، بما أن الأخير هو فضاء الشيء المضاعف ، والمضاعفة بدورها هي تكرار بكل الاحوال ، والتكرارية ايضاً تشارك الاختلاف بما أنه هي بنية الاجراء والتأخير والتكرارية هي نوع من تأخير (الاصل) المكرر والمكرور والابتعاد عنه ، ثم ان التكرارية تتداخل جزئياً مع مفهوم الاثر

التكرارية اجرائياً : هي ممارسة فعلية لعناصر التكوين لإعادة واسترجاع التركيب البنائي الفني على وفق رؤية الفنان مع متطلبات العصر والتعامل مع النص البصري بالإضافة او الحذف واعادة بناءه بالاعتماد على مخيلته.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول - التكرارية والاصل بين الدلالة والمفهوم

اولاً: التكرارية في المفهوم النقدي والفلسفي .

التكرارية من المصطلحات النقدية وهو كان سلاح الفيلسوف والمفكر (دريدا) ضد فلاسفة اللغة الذين يأخذون بمفهوم (القول الفعل) ، خاصة (جون سيرل وأوستن) وكان الحوار حول (الإشارة والدلالة) فقام (دريدا) بإثبات أن اللغة تقوم في اساسها على قابلية التكرار لا على معنى (قول الفعل) وتفريعاته ، فالإشارة التي لا تقبل التكرار ليست اشارة حتى لو لم يفهما أو ينطق بها سوى متكلم واحد ، وبذلك يسقط دريدا شرط الحوار بين اثنين لدى اصحاب نظرية (القول الفعل) ، أما من حيث أهمية هذا المصطلح في معجم دريدا فلا تقل أهمية (الاثر والاصل) ولا عن أهمية الاختلاف (الرويلي ، 2002، صفحة 120).

نجد التكرارية التي بها يلغى (دريدا) وجود حدود بين نص واخر ، وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص ، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر . فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات ، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها ، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص اخر ، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب (الغدامي، 1985، صفحة 57) .

مفهوم التكرارية لها (قابلية التكرار والاسترجاع) هي قضية ترتبط بـ " تكرارية الاصل " كما حدث في مجال الفن وسببين الباحث هذا لاحقاً ، من ثم اعتماده على اعتماد الاثر على اثر الاصل ومثل اعتماد الاختلاف على اختلاف الاصل ، والتكرار

الأصل بما انها تسعي العلاقة مع الآخر على أن هذا الآخر وهذه العلاقة تؤسس العلاقة مع الذات ، وعلى الرغم من كل هذا التشابه إلا أن التكرارية تختلف قليلاً أو كثيراً عن المصطلحات الأخرى ، وتؤدي خمس وظائف (الرويلي ، 2002 ، صفحة 121) .

ثانياً : التكرارية في الحقل الفني

إن الاستناد والعودة الى التاريخ أو الماضي وما عُمل سابقاً من قبل فنانيين سابقين يمثل بحد ذاته استرجاع معرفي ومورداً غنياً يرتكن إليه المنتج لغرض استكشاف عالم وصياغات تم العمل بها تحمل من المفاهيم والبنى المعرفية الشيء الكثير ، مما تساعد على إثارة مخيلة وفكر الفنان على تكرارية الاصل ، وبالتالي الى إعادة انتاج تلك الأعمال من جديد وفق مرتكزات ومفاهيم ذات بناءات جديدة تتلائم مع مفاهيم العصر ، أي استعارة عمل أو موضوع سبق إنتاجه ببناءات معينة وإنتاج عمل ببنى وحلة جديدة ، وهذا ما يسمى إعادة الإنتاج حيث ان "العمل الفني في الأساس هو عملية إعادة إنتاج مستمرة ، فما قام به أناس أمكن محاكاته من قبل أناس آخرين" (والتر ، ب ت) . وان عملية التكرارية هي ليست عملية محاكاة ساذجة أو تكرار غير مبرر له للعمل الأصلي ، وإنما هي مخاض نحو التجديد في التجربة الفنية ، وعملية واعية بكل زواياها وقيمها المعرفية ، لأنها تحمل تحت طياتها نوع من التحريف والتغير والسعي للجوء الى مناطق ومديات لم تستغل من قبل ، محاولاً الفنان من خلالها وضع مفاهيم وبناءات جديدة ، موضحاً بهذا انه " لا يعني ذلك إن عملية إعادة الإنتاج هي تكرار للإنتاج الأصلي وإنما هي استكمال لهذا الأخير بواسطة المفسر" (ماهر ، 2009 ، صفحة 72)

حيث إن التكرار ليس هو غاية الفنان في عملية إعادة أعمال فنية أو مواضيع سابقة تم العمل به ، وإنما يسعى الفنان الى قراءة حقل تاريخي معرفي يشكل مادة خصبة وأساسية لذهنية المنتج ينتقي منها معارف لإنشاء تجربته المتمثلة بإسقاط مفاهيمه الخاصة على تلك الأعمال لتكوين أعمال فنية جديدة ،

حيث إن مسألة القراءة لمعارف سابقة تعتمد على فكر الفنان لها ، وان القراءة الجيدة تؤدي الى تشكيل أعمال فنية بأنساق وبناءات جديدة او ذات أبعاد فكرية والتي تعتبر مهمة في مسألة التغير والتجديد التي يمارسها الفنان ، حيث إن " عملية إعادة الإنتاج إن تمت بشكل صحيح فهي في مراحلها لا بد أن تتضمن قطيعة معرفية مع فترة وإطار أو نموذج بارادام ذهني سابق ... والبعد الفكري والذهني هو من أهم الأبعاد المعتبرة في عملية التغير أو التجديد هذه " (العزیز)

كما وان التكرارية والاصلة نراها متمثلة في بعض نتاجات فناني الحداثة بلاشك ، حيث كشف فنان الحداثي عن تجربة شخصية متميزة تملك نوع من الذاتية ، وهي إحدى المميزات التي أكدت عليها الحداثة ، حيث تمكن الفنان بيكاسو في عمله (الوصيفات 1957 لاحظ الشكل رقم - 1) من طرح مفهوم التكرارية في النص البصري المرئي بالاستناد الى عمل الفنان (فيلاسكيز - الوصيفات - شكل 2) بأسلوب مميز وخاص به ، فقد نسج به التكعيبية والتجريدية وتعبيره الذاتي فنرى كيف إعادة بيكاسو صياغة التي حملت طروحات التيار التكعيب ، ونستطيع ان نلاحظ ذلك من خلال تهشيمه للأشكال الموجودة مع بعض من التجريدات للأشكال ، فقد جردها من تفاصيلها الخارجية والركون الى الاشكال الهندسية التي تعطي نفس مفاهيم التكعيب ، فقد وظف الفنان هذه الأمور مع مفاهيمه الذاتية لإعادة إنتاج لوحة الوصيفات بصياغات وبناءات جديدة تفرد بها الفنان من خلال تحقيقه لتجربة شخصية تحمل ابتكارات ذاتية .

لقد تحقق مفهوم التكرارية والاصل في انموذج اخر من نصوص الفنان بيكاسو وهو (مذبح في كوبا 1951 لاحظ الشكل 3) حيث عمد الى إعادة إنتاج موضوع الإعدام وذلك باستعارته لهذا الموضوع من لوحة الفنان (غويا) (إعدام الثوار لاحظ الشكل 4) وما يحمله هذا الموضوع من أهمية وتأثير في النفس الإنسانية فأعاده الفنان صياغة الانموذج بطريقة حداثية

كبير عن العالم الأصلي للعمل السابق ، متخلل العالم الجديد شيء من الغرابة في النظام البنائي وعلاقات الأشكال الداخلة في تكوين العمل ، لأنها تنقلنا الى عالم آخر يوحي لنا بمقدرة الفنان من خلال أسلوبه على التغير والتلاعب بالعمل السابق ونزعه من محيطه الأصلي ليوضع في محيط يتناسب مع مفاهيم وأفكار الفنان الذاتية ليعيد تقديمه بتركيبات جديدة من خلال حرفته العالية في تقنية الرسم ، إذ إن " الفنان الذي يعيد إنتاج عمل ما ، إنما هو كائن معرفي يعيد تقديم المعرفة لمنح عمله تركيبات جديدة " (جنان ، 2014 ، صفحة 400)

ولقد تم طرح مفهوم التكرارية في عمل (المستحتمات 1900 - 1905) (شكل 11) من قبل الفنان (سيزان) ولكن بأسلوب وأشكال وصياغات مختلفة كذلك بالاعتماد على موضوع سابق (للمستحتمات رينوار 1885 - 1887 - لاحظ شكل 12) حيث نرى الفرق الواضح من خلال اللون والنسب حتى بالإضافة الى الاشكال حيث اعطى للشكل قوة بنائية عبر الاهتمام بالشكل ليس كما سائداً يعتبر كوسيط تسجيلي بمعنى تخلص الفنان من القالب القديم ان صح التعبير اذن ان مفهوم التكرارية هو طرح صياغات جديدة بالاعتماد على الاصل لكن معنى هذا لا يغيب الاصل كما في الشكليات ادناه .

أما عمل الفنان (جيف كونز Geff Koons) (Cut - Out - شكل 13) الذي وظف مفهوم التكرارية بالاعتماد على عمل الفنان (غاترون بورغلم) (نصب جبل راشمور) (شكل 14) فقد حاول أن يدمج في فضاء العمل الجديد بين عدد من الأشكال المستعارة مع صور متنوعة جمعها من انساق مختلفة بأسلوب بعيد عن حرفية الرسم التقليدية وليس القصد منها السير على أسلوب سابق وإنما سعياً لتوظيف الأشكال والصور في عمل قائم على بناء عقلائي يتخلله التشظي والتفكيك محاولاً جمعها في إطار واحد لتعطي قيمة مفاهيمية جديدة فتتولد الوحدة من خلال جمع المتناقضات " يقوم النظام التجريبي لفنون تشكيل ما بعد الحداثة بمحاولة جادة للعودة الى الماضي للعمل على

وبأشكال وأسلوب جديد يحمل صياغات بنائية مغايرة عن السابق. وقد تم تحقق التكرارية والاصل بالاعتماد على نص الفنان ادوارد مانيه لكن بيكاسو اتخذ أسلوب آخر مغاير عن غويا كما في عمله (تنفيذ الإعدام في الإمبراطور ماكسيمليان 1867) (شكل 5)

أما الفنان سلفادور دالي فقد عمل طرح مفهوم التكرارية بالاستناد على موضوع ديني غير قابل للتحوير ، حيث أنتج هذا الموضوع بكثرة في السابق وهو (صلب المسيح) فعمد سلفادور على إحياء هذا الموضوع من جديد وبأشكال قد ارتبطت مع بعضها البعض بعلاقات قد فرضتها عوالم ميتافيزيقية تشكلت بأسلوب ذاتي امتاز به الفنان مع استناده على قيم معرفية حاول إخضاعها لموضوعه الديني ، فنستطيع أن نلاحظ كيف تعامل سلفادور مع شكل السيد المسيح بوضعيات مختلفة وبناءات جديدة لم تكن مألوفة من قبل ، فقد صورنا لنا وهو يرتفع عن الأرض مع الصليب ليوحي لنا بقدسية المشهد وشخصية السيد المسيح وهي تطفو في فضاء يغمره الحزن مع قوة الإيمان ، ليخلق لنا عوالم جديدة تحكمها علاقات خاصة ، معتمدا الفنان بذلك على حرفية عالية المستوى في الرسم والتي تميز بها ، والتي اذا قارنها مع لوحة الفنان (ماتياس غرونيغالت) اراد الفنان ماتياس الايطالي المزاجية بين قوانين الجمال السائدة في عصر النهضة آنذاك وبين رهبة هذا المشهد رغم تشويه للجسد المصلوب ويقف القديس يوحنا على مقربة من المشهد الرئيسي ويشير بيده للجسد المعذب معتمدا على حرفية الأداء لإبراز الاشكال بمنتهى الدقة (لاحظ الشكل 6) و(السيد المسيح كما رآه القديس يوحنا 1951) لاحظ الشكل (7) و (المجموعة هيبيركوبوس 1954) (شكل 8) .

أما لوحته (أنافيسم في الفسق 1933 - 1934) (شكل 9) فقد أعاد (سلفادور) التكرارية في لوحة (صلاة التبشير 1859) لاحظ الشكل (10) للفنان (جيان فرانسواز ميلي Jean Francois Millet) حيث وضعت الأشكال بعالم ومحيط يختلف اختلاف

ومع أزاحة هذه الفواصل بين مجالات الفن ، تعددت الاساليب وتداخلت المعايير وكما صار التجديد هدف بحد ذاته وعلى هذا الاساس هجر الكثير من الفنانين صالات العرض التقليدية وتجار الفن ، ويشير الناقد امهاب حسن الى أن فن ما بعد الحداثة بوصفه متعدد الأشكال ولا يلتزم بقاعدة معينة ، ويمتاز بأشكاله المفككة والمنفتحة ويسعى الى الهدم والتفكيك مستخدماً مدى واسعاً من عناصر تشكيلية (بروكر، 1995، صفحة 31) .

وبالتالي عصر ما بعد الحداثة * يشمل الكثير من المفاهيم التي يعيشها عصر التنوع والاختلاف والتشظي وهو الأمر الذي أكد عليه ديفيد هارفي (Dived Harvi) حيث قال " التشظي واللاتحديد والتخطيط الشديد من كلية وشمولية الخطاب ، تلك هي السمات المميزة لفكر ما بعد الحداثة " (1)

وان مفهوم ما بعد الحداثة يشمل خطابات كثيرة تنصب في الأساس حول نقد مفهوم العقلاني والذاتي للحداثة ولكن كيف نشأت ما بعد الحداثة وهنا يقول اليكس كالنيكوس إن ما بعد الحداثة قد تنشأ على أساس الردة على الحداثة : وتشمل الاتجاهات الفنية المعاصرة التي اهتمت بمجال المعمار ، حيث انتفضت هذه الاتجاهات على المعمار الحداثي الساعي الى التقشف والعقلانية والتجريد ، حيث ان ما بعد الحداثة دعت الى بناء نموذج معماري يعوض عن التقشف بالتنميق وعن التقليد بالإثارة ، وعن التجريد بالخربشة المثيرة للضحك وان ناطحة السحاب (ATXT) هي خير مثال على عمارة ما بعد الحداثة(2).

اولاً: ملامح التشكيل في التعبيرية التجريدية

نرى مفهوم ما بعد الحداثة قد جسد بوضوح لدى فنانين التعبيرية التجريدية ومنهم الفنان جاكسون بولوك * (Jackson Pollock) (1912 – 1956) ، الذي حملت اعماله صفة الإثارة للذوق العام وتحدي للجماليات المسبوقة والخروج عن الأطر

تطوير ذلك الأصل كشكل مستعار، دون الرغبة في الكشف عن التماثلات والتطابقات بين الشكل المستعار والنتاج النهائي للعمل ، بل تعد ذلك تحويل منظم لما سبق رسمه ، وعلى نحو لا يتعدى النموذج الخارجي للشكل الأصلي " (جنان ، 2014، صفحة 392)

ان مفهوم التكرارية لم يقتصر على الرسم فقط اي نقل من موضوع واعادة نتاج من موضع سابق بل تداخلت مجالات التشكيل مع بعضها بغية توليفها واعادة تركيبها بحلة وبنية جديدة محكومة بزمان ومكان جديد يتدرج اعادته ليظهر الى المتلقي بحلة مغايرة لكن هناك ايقونة يرجع لها ، لذلك سعى الفنان الى نقل رموز كانت سائدة في عصر لتتخذ واقع جديد لاحظ شكل (15) عمل الفنان مايكل انجلو (تمثال داود) خضع لمفهوم التكرارية على يد الفنان (جان باسكويت) لاحظ شكل (16) هنا نلتمس قضية لابد من الاشارة لها ان الفنان بلا شك يصب جل اهتمامه على البحث في الماضي وينهل من تاريخ الفن، لذلك شكلت التكرارية صفة مهمة هي التنقيب والبحث فضلاً عن ذلك ان معنى التكرارية لا يبقى العمل على حالة والا ما الفائدة منها ، لذلك يخضع النص البصري لتغير جزئي ان صحت العبارة .

المبحث الثاني

ملامح التشكيل في فنون ما بعد الحداثة - قراءة تاريخية

أن الفنان في تشكيل ما بعد الحداثة سعى لمحاولة استكشاف ما يمكن ان ينتجه الفن من خلال التجارب لذلك اصبحت نصوصه البصرية تمتلك لغة مستحدثة مغايرة تهدف للتواصل والتفاهم عن الاحداث وكذلك لصدم المتلقي ودهشته ، من ثم أصبح دور الفنان أحداث تغيير في العمل الفني الذي اصبح فعلاً ومنشطاً ثقافياً ، بعد ان كان انطباعاً بصرياً يستجيب الى حاجات وجدانية وتم الخلط وأزحه الفواصل بين مجالات الفن التشكيلي من (رسم ، نحت ، عمارة) وغيرها ليتحول العمل الفني الى أستعراض (سمعي ، بصري ، حركي)

عمله ايمائي وانتماءاته التقنية هي الى جانب (بولوك) كان اغلب عمله يقوم على ابداع شيء على القماش يشبه حرفاً من الابداع الصينية ، او جزءاً منه مكبراً لدرجة هائلة هذه الصور الكتابية القوية القاسية، تعتمد في تأثيرها على التناقض الصارم بين ضربات الفرشة السوداء على ارضية بيضاء. يبدو ان اللون قد استعمل من اجل اتساع والضخامة فحسب اذ ان هناك في معظم الاعمال القليل مما لا يمكن الافصاح عنه بالحبر الصيني والورق" (5). شكل (20).

ثانياً : ملامح التشكيل بفن البوب ارت pop art

نلاحظ السعي للتمرد على المفاهيم السائدة التقليدية وتحدي لذوق الجمهور ومعايير الجمالية كانت سائدة ونلتبس صداها بفنون التجميع وفنون البوب ارت ، بحيث سعى الفنان بالخوض في تجارب فنية تعتبر أكثر جرأة وإثارة وعدم خلوها من التهمك والسخرية والنقد لحالة المجتمع آنذاك حيث يبدو هذا جلياً في أعمال الفنانين (جاسبر جونز Jasper Johns) (وروبرت روشنبرغ Robert Roushanberg 1925 – 2008) الذين تندرج أعمالهم هذه تحت خيمة الفن التجميعي (التركبي) (Assemblage)

نجد في عمل الفنان جاسبر جونز (هدف وأربع وجوه) شكل (21) كيف وظف مفاهيم عصر ما بعد الحداثة ، بحيث يحمل العمل الكثير من الدلالات فقد يشمل صفة السخرية والتهمك وحالة من الابتذال والفوضى التي يعيشها العالم فلقد جمع الفنان عدة تقنيات في هذا العمل ليؤكد بأن العمل الفني له لغة خاصة به والتي تكونت من مجموع خامات مختلفة تخدم فكرة العمل الفني .

ويُعتبر (جونز) فناناً تقنياً كما انه مهتم ايضاً بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً أكثر من ان تكون تشبيهاً لشيء في حالات ، عمد الى استخدام بعض المتعلقات مثل مسطرة او مكينة او ملعقة ولهذا يتضح من هذا الوصف لأنشطة التشكيل عند (جاسبر جونز) انها تمثل ابتعاداً عن "الرسم الخالص ومع كل

التقليدية للفن والسعي لمفاهيم جديدة من خلال استخدامه الألوان المتداخلة مع بعضها البعض والتي تحمل تجسيد للخطاب الجمالي من خلال قوة الانفعال والحركة التلقائية المتمثلة بحركة الخطوط والألوان اللاشكلية فيعبر عن أحاسيسه من خلالها ونرى هذا في عمله (1948) شكل (17) وشكل (18) وتتسم هذه الاعمال بانها عبارة عن تمثيلات لا شكلية شبيهة بالإشارات دون ان ترتبط بشكل وتتخطى التصاميم والدراسات سلفاً للتعبير عن ما يولد اثناء العمل بطريقة لا شعورية ويؤكد بقوله " ان مصدر رسوماتي هو اللاشعور وان لوحاتي تولد مباشرة ، فانا اريد ان اعبر عن مشاعري " (3)، وهي تتطلب عزيمة ونشاطاً متواصلًا ، كما استخدم بولوك الرمل كتقنية ليخلق ملمس خشن ، وفي هذه الاعمال تبدوا اجزاء العمل الفني كلها متساوية في الاهمية ولا توجد منطقة أكثر اهمية من الاخرى ، وبالتالي يسود العمل ايقاع واحد متناغم ، اضافة الى انها تحمل صورة واحدة مترابطة بعيداً عن الحدث والقصة والرواية وهذا ما امتازت به اعمال كل من الفنانين روثكو ، وستيل بيومان .

اما تجارب التي مثلها (مارك روثكو) فهي اقل ديناميكية من تشكيلات (بولوك) فسطوحها منبسطة لدرجة توحى بالسكينة " قلة من المستطيلات الفضائية موضوعة على ارضية ملونة لم تحدد حافاتها لذا ظل وضعها المكاني غامضاً انها تحوم باتجاهاتها. او بعيداً عنا في فضاء ضحل قد نجد له مثيلاً عند (بولوك) ايضاً انها تستقي في نهاية الامر من تجارب التكعيبيين الفضائية في تشكيل (روثكو) تولد علاقات اللون. اذ تتقاطع وتتفاعل ضمن المستطيل وضمن هذا الفضاء، بفضاءات ايقاعية رقيقة، ويصبح التشكيل بؤرة استقطاب لتأملات الناظر وفي الوقت ذاته شاشة تخفي لغزاً" (4) ينظر شكل (19) اما ملامح التشكيل البصري عند (فرانز كلاين) " فشأنه شأن (روثكو) فهو يعدو الى التطورات العقيمة نسبياً ويكون مدفوعاً في طريقة اليها بمذهب التعبير التجريدي. وبخلاف (روثكو) فان

براعته التقنية فان الرسم ليس اكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد تتحقق باي وسيلة اخرى⁽⁶⁾ ينظر الشكل (22).

ان التداخل بمزاوجة الاساليب جعل من المنجز البصري كتله واحده اي ان هذا النوع يتواكب مع فكرة الجمع والانصهار حيث تشاكل وتماهى المنجز أو النتاج النحتي مع الرسم ضمن اطر واحدة وتركيب واحد ، وهذه المعطيات لم تكن سائده في الفن التشكيلي فيما سبق بلا شك ، لذلك يرون النقاد ان "فن مابعد الحداثة له قدرته الخاصة على التأليف التجميعي لصور وافكار موجودة سابقا واحالتها الى اشكال واساليب فنية عالمية تحمل خصائص المنطقة الجديدة ، ومن هنا انشغلت الثقافة بأعادته توحيد الاشياء ، وتحليل تراكمات المواد والوسائط الجديدة المستخدمة وتجميعها في عمل فني"⁽⁷⁾.

لقد لجأ فناني البوب آرت إلى رسم أشكال الحياة وحركتها الاعتيادية ، بأغراضها المتنوعة ، والتي تعمل كعلامات مادية جاهزة تُحيل بنية المجتمع الاستهلاكي إلى نمط الحياة الأمريكية ، وبهذا تفجّرت ردود أفعال ضد التعبيرية التجريدية بزعامة (روبرت روشنبيرغ وجاسبر جونز وروي ليشتنشتين وجيمس روسنيكويست) ، وعلى الأخص (أندي وارهول) ، ومن ردود الأفعال هذه ، كانت ولادة فن البوب مع بداية عقد الستينيات ، إذ خلق هؤلاء الفنانون صوراً للحياة الأمريكية الواقعية والعادية ، وبسطوها بطريقة مستقلة للإعلام الأمريكي⁽⁸⁾.

وتجدر الإشارة ان الفنان روشنبيرغ بدا بالبحث عن امكانيات الاختزال في المنجز باستخدامه قماشة لوحة بيضاء وسوداء ، من ثم اضاف تقنية اللصاق مع ضربات ولمسات فرشاته ، بالتالي يحاول ان يتحدى المفاهيم الجمالية التقليدية وهدمها ففي منجزه شكل (23) يجعل منه سطح ثلاثي الابعاد ليزيح الفوارق بين نتاج الرسم والنحت ويجعل من العمل كتله واحدة فتمتزج الاشياء الحقيقة المأخوذة من الواقع المعاش مع تقنيات اللصاق والتركيب الخشبي ومختلف اللصاق الورقية ويؤكد (روشنبيرغ)

من خلال تصريحاته ، أن اللوحة تكون (أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي) ، ومما يمكن الإشارة إليه ، بأن (روبرت روشنبيرغ) سعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن ، فقد قام بعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وشراشف وأكياس وابر صدأت ووسائد وسحابات وقطع حبال وبناطيل ممزقة وأنسجة قماش وكثير من أشياء يومية ، ثم لَوّن المجموعة بطبقة كثيفة من الأصباغ المنزلية ، فعلى الرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر في اللوحة أو تنبع منها ، فقد أوصلت أعماله الإحساس بالوحدة التكوينية⁽⁹⁾

اما في عمل الفنانة (بيتي سار) الذي يجمع بين نحت المرأة الافريقية ، وملابسها التي تضيء عليها شيئا من الواقعية ، والمصنوعات الجاهزة (البندقية والمكنسة) مع تقنية الرسم ، فالعمل النحتي والأشياء الجاهزة لم تعد تتناقض مع الرسم ، بل يتكامل الكل ضمن اطار موحد ، وبذلك يفسح العمل التركيبي المجال واسعا امام المؤول لخوض تجربة تركيبية جديدة في تأويل هذا العمل⁽¹⁰⁾ ينظر الشكل (24).

ثالثاً: ملامح التشكيل في السوبراليزم Superrealism

رغم انتشار ثقافة الاستهلاك والاعلانات الا ان للواقعية كان لها حضورها في المنجزات ما بعد الحداثة وهذا ما نجد صداه في الواقعية المفرطة او واقعية الصورة كما يطلق عليها النقاد ، حيث تعامل فنانونا هذه الحركة من خلال اعادة ما تراه الالة (الكاميرا) الفوتوغرافية ، وهي تعبر عن فكرة الصورة بدل عن فن الشيء ، اما مواضيعها فهي من البيئة الامريكية والبريطانية ، شوارع ، فقراء ، سيارات ، الحياة الاجتماعية ، وواجهات المحلات ، وتعتمد على حرفية ودقة في التنفيذ بحث تحاكي الاله الفوتوغرافية ، او المتعذر ان تفصل بين المنجز الفني والصورة الملتقطة وتعتبر هي محاكاة لمحاكاة سابقة .

وقد استخدم الفنانون الواقعيون عناصر تشكيلية ، هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي مُعبّرة وذات دلالة ، وسائلهم المباشرة ميكانيكية : الآلة الفوتوغرافية الكاميرا ، والشرائح

ونلتمسه في منجزه البصري (خداع الصور) شكل (30) وعند قراءة هذا النص البصري نجده كتب عبارة هذا ليس غليوناً والحق انه في منجزه يصور غليون فما علاقة الكتابة اسفل النص بالنص المرسوم ؟ هذا التساؤل يقود المتلقي الى افتراضات وتأويلات عن النص البصري لماذا يصفه لنا بأنه ليس غليوناً ؟ يرى الباحث أنه نوع من التلاعب الإعلامي ، أو كإشارة من الفنان على ان الأيقونة التي صورها لها مرجع اصلي ويريد القول بانها صورة الشي وليس الشيء نفسه ، بمعنى اخر ان هذا ليس غليون التدخين إنما صورة مطابقة للغليون ، هذا التلاعب بالافكار التي طرحها جعلت الفنان في فنون ما بعد الحداثة يسعى الى تطويرها ليتم التخلي عن الفكرة الجمالية ، وبالتالي ليتحول "مفهوم (الجمال الفني) الى (جمال الفكرة) حيث تُمنح الفكرة العقلانية التي يحويها الفعل الفني اهمية اكبر من نتائجه ، لكونها تعد التمثيل الجوهري والهدف الفعلي بدلا من العمل الفني" (13).

اما في عمل الفنان (جوزيف كوزث) الشكل (31) في عمله كرسي وثلاث كراسي فيصور لنا مفردة الكرسي كصورة ، ومن ثم اعطاء مفهوم لغوي عن الكرسي من المعجم ، والمرحلة الثالثة جلب الكرسي المادي لنقله الى حقل الفن هذا النوع من الطرح ليس بحاجة الى حرفية بالرسم انما اعتماد على اشياء معطاة من الواقع فالكرسي كشيء مادي والمفهوم اللغوي (المعنى) وصورة الكرسي اعتمدت ملامحها التشكيلية اعتمادا كلياً على مفهوم الفكرة ، حيث سعى الفنان لتأكيد الجانب الفكري ونقل الكرسي كمفردة مادية نفعية لتؤدي غرض فني ونلتمس هذه الافكار عند الفنان دوشامب كجزء مهمه لهذا الحركة او النمط الفني وبهذه الطريقة يوضح الفنان "مختلف مناهج تمثيل الشي ، مستبعدا كل مساهمة ذاتية ليصل بعد ذلك الى حضور وحدة الشيء وبحيث هذا الشيء يعيدنا الى اطاره غر قابل للادراك ويثير الاضراب بحضوره المحكم" (14).

المنقولة إلى الشاشة ، وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة ، وتُمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقة ، بحيث تُثير الدهشة ، وتمنح المُتلقي انطباعاً بواقعية مُفرطة ذات ملامح سحرية ، واستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة ، لا يُعبر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يُمكن أن تُسجله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية (11) وهذا ما نجده في اعمال دينيس بيترسون ينظر الشكل (25).

ان عملية رسم الواقع من خلال ما تراه الاله الفوتوغرافية تمثل نسخة عن الواقع لا الواقع نفسه ، بمعنى اخر النسخة التي نفذها الفنان هي نسخة تحاكي الواقع المنتج حسب نظرية المحاكاة وبالتالي تمثل عملية اعادة اتناج الواقع وليس الواقع نفسه ويطلق عليه بواقع السيمولاكر وهذا ما نجد صداه في اعمال في اغلب فناني هذه الاتجاه ، ومنهم الفنان رالف غينغس ينظر الشكلين (26-27) بالتالي هدفهم واحد هو ان يظهر حرفية النص البصري تحت مفهوم يندرج الى تخطي الاله الفوتوغرافية لذلك اطلق عليها الواقعية المفرطة او فوق الواقعية ، لقد "صور استيس بعض واجهات ابنية نيويورك ومحطات لاس فيغاس معتمدا الصورة الفوتوغرافية لاستحالة الوقوف في المدينة وتصوير محطة بزنين او احد الشوارع" (12) كما يصور الزجاج ، الكروم ، الفولاذ المصقول ، والاشياء المرئية من خلال الزجاج فالك لتلبية حاجة الفنان في نقل الاشياء بمهارة تستأثر بالانتباه لكنه لا يعدل في الاشياء المرئية او يغير من طبيعتها ، بل يجعلها اكثر وضوحا ينظر الشكلين (28-29)

رابعا: ملامح التشكيل في الفن المفاهيمي

ان مفهوم الفن فكرة لم تكن تمتلك صفة الجدة اذا كان لها جذور سابقة أي مستلهمة من فنانين سبق ان تعاملوا مع هذه الافكار اللي طرحوا لكن توسعت طريقة الاستثمار بهذه الطريقة منهم دوشامب الذي نادى بتخطي الوسائل التقليدية في الرسم ، والحق ان رينه ماغريت اول من نادى بمفهوم الفن فكرة

خامساً: ملامح التشكيل في فن الارض

يتخذ هذا النوع من الفن الارض كمعطى في ، فهو يتعامل مع التربة والاحجار والصخور ، اذ إن تصاميم (فن الأرض) في الطبيعة " استخدمت مواد مختلفة ، مثل أحجار ، أوراق أشجار ، الثلوج ، الأنهار ، البحيرات ، الرمال ، والجبال ، ولم تكن تُشير إلى حركة فنانين ذات أهداف مُمتدة على نطاق واسع فحسب ، بل كانت تُشير إلى رغبات الفنانين في فهم وإخضاع الظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس التي تُثبت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة والحضارة " (15)

حيث تطورت نشاطات الفن المفاهيمي لتشمل الارض كمفرده يختارها الفنان ليسجل عليها نشاطاته الفنية واعتمادا على التجارب الادائية يشترط ان تكون البيئة عملا للفن ، " انطلاقا من تجربة الفنان المباشرة مع الطبيعة ، بانتقاله من إطار اللوحة الصناعي الى مدى تشكيلي واسع يكمن في الفضاء المكاني المحيط به " (16) وتجدر الإشارة الى ان هكذا منجزات تصور من خلال الطائفة لتصوير المنجز البصري. لقد " تحرر فنانوا الأرض من تقيدت الفراغ في الاستوديو وصلات العرض ، إذ كانوا قادرين على أن يُنشئوا ، بمساعدة الديناميت وآلات الحفر والبلدوزرات ، تصميمات أرضية ضخمة ، وتنقيبات أثرية هائلة ، فقد كان حجم مرصد موريس 230 قدم ، وأخذ حوالي عدة أشهر لبنائه " (17) ينظر شكل (32) للفنان روبرت سميثسون ، ان هذه الاعمال سريعة الزوال لأنها تنفذ في فضاء مفتوح وهي عرضة لتقلبات الاجواء لذلك توثق من خلال التقاط صور لها ومن اماكن مرتفعة ، وقد سمي بالفن المستحيل لانه يتعامل مع كتل من الحجارة والرمل الصخور ينظر الشكل فنان كريستو (33) .

سادساً: ملامح التشكيل بالفن البصري * op art

مع نهاية الخمسينات شهد العالم الغربي ظهور تيارات فنية جديدة لا تنفصل عن المحاولات السابقة بل تشكل استمرار لها ، معتمده عليها وتسعى لتطورها ، نجد جذورها احيانا في مرحلة

الحداثة وتولف بينها عناصر مشتركة ، واحدها هو الفن البصري . " ويكمن المنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية في محاولة الفنان أن يستثمر مُعطيات الإحساسات البصرية ، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يُفتش عن الأثر الذي يتركه المشاهد المُصوّر على عين المشاهد عبر منظومته الإدراكية ، ويتقصّى الإيهامات البصرية المُضَلّلة للعين ، وهو الاتجاه الذي نتج عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية ، بين ظواهر فسيولوجية ، وأخرى نفسانية ، وعن إدخال ذلك الجدل العلمي في المجال الفني " (18).

وقد تميّز الفن البصري (Op Art) عن غيره من الأشكال التجريدية الهندسية ، باعتماده على التأثيرات المرئية المُحتدمة أو البرّاقة ، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط ، إذ تتطلب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد ، لأن عيني المشاهد تُشكّلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل ، ومع ذلك فاللوحة ، في الفن البصري ، يمكن أن تبدو أنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته (19) .

ويمكن القول أن الفن البصري يقوم على مبدأ (التبادل) بين الفنان والمُشاهد ، نتيجة لما يُقدّمه له الفنان من إحساسات بصرية ، كما أن هناك طروحات ومفاهيم حول الحركة ضمن الفن البصري ، إضافةً إلى أهمية العلاقة بين العين الإنسانية والشيء التشكيلي ، إذ تبحث عن علاقة تربط الصورة والحركة والزمن (20) . وما يمكن الإشارة اليه ان جون أي والكر قد صنف اللوحات البصرية الى نمطين

النمط الاول : الاعمال التي تترجح ، فهي اعمال تحير عين المشاهد وبصورة عامة تتكون من تصاميم مصورة بدقة من الاسود والابيض ، والتي تستثمر الظاهرة البصرية لمجموعة الشكل وحركة المنطقة عبر السطح والعمق ، الفنانون الذين انتجوا هذا النوع من الفن البصري (فازاريلي ، بريدجت رايلي ، ستيل ، مورليه) .

وبفعل التقدم الفكري والحضاري اهتدى الإنسان إلى تطوير النتائج الفني وتنويعه إلا أن ذلك التطور بقي مقتصرًا على إنتاج النسخة (النموذج) دون محاولة التوصل إلى إنتاج نسخ متعددة ومتطابقة ، ولم يتسَنَ لهذه الفكرة أن تتحقق إلا مع فنانى العراق الأوائل حين اهتدوا إلى اكتشاف الأختام الاسطوانية للمرة الأولى الشكل (36) لغرض التوثيق بعد أن كان الغرض منها طقوسيا فيما مضى " اذ كان سكان العراق القدامى أول من استعمل الأختام بين (6000-1000) قبل الميلاد ثم انتقلت إلى بلدان الشرق الأدنى ثم إلى سوريا ثم وصلت إلى مصر واليونان " (22) غير أن الكرافيك بمفهومه الطباعي المتعارف عليه اليوم لم يظهر إلا مع اكتشاف الورق مضيفا للإنجازات العلمية علامة فارقة ساهمت في تغيير الوجه الحضاري للإنسانية من خلال إمكانية التوثيق بطريقة أسهل وطباعة نسخ أكثر . وعلى الرغم من أن الاستخدامات الأولى كانت ذات طابع ديني فإنها استخدمت من اجل التوثيق والعلم وتأتي هذه الخطوة من قبل الصينيين الشكل (37) خلال العصور الوسطى فقد استخدموا الطباعة البارزة وذلك بحفر رموز لغتهم على قطع خشبية ومن ثم تشكيل الجمل المطلوبة ، بعدها تتم عملية الطباعة بعد طلائها بالحبر (23) هناك عوامل عديدة أسهمت في نشوء هذا الفن ، أولها : الامتداد التاريخي للكتابة على الجدران ، بدءاً من طرق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف ، وثانيهما اكتشاف وتطور فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتفاهم بين الشعوب ، وثالثها المراحل المتطورة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقبة الفن القديمة والحديثة ، إذ أن تلك الممارسات الكتابية تدلّ على نزعة إنسانية للتعبير عن الذات وكشف أسرارها ، ومن ثم الإفصاح عن كل ما يدور في خلجات النفس البشرية ، بما فيها من أفكار ومعتقدات (24)

النمط الثاني : الاعمال الاقل حركة ، التي تعرض الغازا حيزية ، اذ تشكل المادة على اشكال تستثمر فيه ، الظاهرة البصرية للشكل المحددة والانعكاسات التي تتولد من الاشكال الغامضة ومن بين الفنانين الذين انتجوا هذا الشكل من الخيال التجريدي ، او المضاد للمنظور (جوزيف البرز ، لاري بيل ، ديفز ، جارلس هتمان).

وهكذا نجد ان الفن البصري هو شكل هندسي ذو حافات حادة ، بمعنى ان الاشكال المستعملة محدده هندسياً وتحديداً دقيقاً ، بحافات حادة ، بالإضافة الى ذلك يعول على جانبيين هما (الحركة ، وخداع البصر) والخداع جاء عن طريق حركة ما في اللوحة (21) بحيث ينظمها الفنان لتجعل المتلقي يخطئ فيعتقد ان النص البصري ، نافر او غائر وان الالوان متداخلة ، وفي بعض الاحيان قد يشعر بان عينيه لا تتحملان المنظر ، ينظر الشكل (34) والشكل (35) للفنان فكتور فازاريلي ، بحيث جعل المنجز البصري اشبه بمربعات الشطرنج كما ان جذوره تمتد في تقليد (الباهواوس) والتي هي كمؤسسة فنية كان لها الاثر في تبادل مختلف الآراء الفنية وتلاقحها في هذا الوسط

سابعاً: ملامح التشكيل في فن الكر افيتي *

استخدم الكرافيك منذ البدايات الفكرية الأولى لمحاولات الإنسان فهم عالمه المحيط حين سجل انطباعاته الأولى على جدار الكهف ليحقق أولى الممارسات الفنية عن طريق نسخ عدة طباعات عديدة الملطخة بدماء الحيوانات وهذا مما يعني أن إنسان الكف الصياد كان يتحلى بمقدرة تشخيصية تتيح له ممارسات تزيينه نفذها على جدار الكهف وكانت عبارة عن رسوم لحيوانات وأناس في وضعية الصيد محققا بذلك بناءً إنشائياً متكاملًا من خلال إيجاد وحدات رابطة تعزز تكويناته في الغالب.

الجانب البنائي والتشكيلي ، واستخراج صفة التكرارية ، التي يتم الاشارة إلى مفهومها في التحليل ، وتوضيح الاسلوب لدى كل فنان من خلال : وصف عام لل (نص) الفني . واستخراج مبدأ التكرارية واعادة انتاج النص البصري الذي تميز به الفنان ، وتبيان نوع مبدأ التكرارية سواء كان سخرية أو حنين للماضي او لعرض رسالة او خطاب نقدي .

خامساً : تحليل نماذج العينة - نموذج (1)

يصور لنا السطح البصري نسخة تتخذ صفة التكرارية والاصل ، أي انها نسخة طباعية متكررة من لوحة الفنان دافنشي (الموناليزا) الذي يرجع لحقبة عصر النهضة ، لذا يعتبر تاريخ الفن التشكيلي وخاصة النتاجات في حقب ماضية منهل كبير على اعتبار ان انه متاح للفنان لكن تبقى هنا طريقة التوظيف ، يمكنني قراءة النص من خلال المسح البصري على انه تكرر لأيقونة وانموذج (الموناليزا) تتخذ كل نسخة من الاربع لون وطابع معين استخدم أو استعمل الفنان طريقة الطباعة (السلك سكرين) بالوان مختلفة كل انموذج بلون معين .



لقد استحضر أو استدعى الفنان (وارهول) نص من حقب زمنية ماضية لكن بالاعتماد على التكرار وهنا اخذ التكرار طابع مغاير فالشكل قد حافظ عليه الفنان اقصد هنا الهيئة الخارجية لكن لكل واحد صبغة معينة ، ومما لا يمكن اغفاله ان طريقة الطرح من قبل الفنان وارهول بهذا العصر ليست



الفصل الثالث - اجراءات البحث

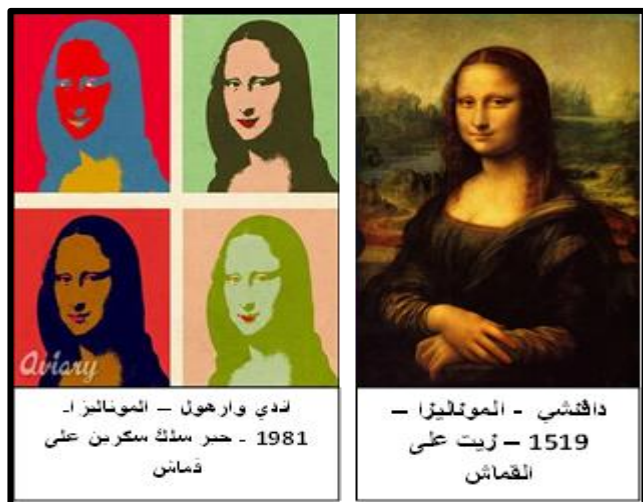
اولاً : أطار مجتمع البحث : يتكون اطار مجتمع البحث من (50) نصاً بصرياً فنياً لأعمال فنانين المنتجة في م لفنون ما بعد الحداثة ، حيث ضمت نتاجاتهم مبدأ التكرارية والاصل للفترة من (1505 – 1926) بظاهرة الحداثة (1964 - 2006) لظاهرة ما بعد الحداثة والتي تم الحصول عليها كمصورات في المصادر ، وشبكة المعلومات الانترنت .

ثانياً : عينة البحث : تم اختيار نماذج عينة البحث بواقع (10) نماذج في فنون الحداثة و ما بعد الحداثة موزعة (5) نماذج لكل حقبة ، وتم اختيار نماذج البحث بصورة قصدية بواقع عمل فني لكل فنان وقد تمت اختيار عينة البحث وفق المبررات الاتية .

1- تمثل النماذج المختارة مبدأ التكرارية بلا شك 2- مالها من شهرة في المجال التشكيلي تاريخياً 3- تنوع واختلاف وتباين النماذج واضف لذلك اختلاف الاساليب الفنية لتمثل تيارات فنية وهذا لا يختلف عليه اثنان

ثالثاً : أداة البحث : أعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل .

رابعاً : منهج البحث : استخدم الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج من ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج من خلال



انموذج (2)

من خلال المسح البصري للنص الفني نلاحظ صفة مبدأ التكرارية والاصل واضحا وجليا ، حيث عمد الفنان (راوشنبرغ) الى إعادة انتاج منجز الفنان (فلاسكيز فينوس امام مرآتها) بطريقة غير تقليدية أكثر حداثة بحيث اضاف عليها مفردات جعلها أكثر دهشة واستفزاز تثير المتلقي بلا شك ومحاولة منه للبحث والاستقصاء والتنقيب عن المعنى ، من خلال نص بصري يعتمد على توظيف اشكال هندسية متوزعة على القماش فيه اشكال متنوعة : مثل (حياة العمال في فترات قديمة) وكذلك نلاحظ وجود (طائر العقاب) وبعض (الطائرات) وبعض المفردات الكتابية (cofe terla - مقهى تيرلا) هذه المفردات متوزعة على السطح البصري ، أضف لذلك نموذج من لوحة فلاسكيز (فينوس امام مرآتها) وقد أخذت اللون الأزرق حيث سعى الفنان الى التركيز على مبدأ التكرارية والاصل لطرح ثقافة المجتمع أي ثقافة (ما بعد الحداثة) لاحظ التفصيل شكلي (ج - د) حيث يتبين أن منجز الفنان (فلاسكيز) بعد أن كان المشهد الذي صورته كان يتخذ الطابع الرئيسي اقصد هنا آلهة الحب والجمال والخصوبة عند الرومان قديماً بحيث يتخذ المشهد المركزية على سطح القماش ، لذلك عمد (راوشنبرغ) على تحويله الى هامشي أو لنقل ثانوي لتتفق مع طروحات (ماركس) الذي صرح في بيانه الشيوعي _ (كل شيء صلب بالزمان يتبدد)

اعتباطية على اعتباره قد سعى الى طرح ثقافة العصر كمحاولة منه الى هدم ونسف القداسة المتحفية وتهميش المقدس وعلاء طابع ومقومات فنون ما بعد الحداثة بحيث أكد الفنان سعيه في اثبات طروحات تلك الحقبة من (سقوط المقدس ، تشظي المراكز ، التعددية... الخ) وبالنتيجة كان جل اهتمامه تحويلها الى قيمة سلعية متاحة لكل وبذات الوقت اداة دعائية " من هذا المنطلق تصبح الجيوكوندا ، كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف اقل اعتبارا من قاني الكولا " (25) بالتالي تعد ثقافة الاستهلاك قطب أو نمط مهم من أنماط طروحات تلك الحقبة أو لنقل ام طروحات الخطاب من حيث انتشار الصور الاعلانية والدعائية من ثم سعى (وارهول) الى استثارة المتلقي او استفزازه من خلال انزياح النص وخروجه عن قالبه المألوف لكي نستبدل عادتنا بالتلقي .

لم يكن الفنان وارهول اول من قام بعملية التكرار من الاصل بمعنى ان انتاج نص الموناليزا فقد اعاد بتكرار النموذج سابقاً الفنان دوشامب كان الغاية تكرارية دوشامب هو مبدأ السخرية الاستهزاء وخاصة عندما اضاف لها شارب لاحظ الشكل (ا- ب) أي طرح فكرة تمثّل دمج او تماهي جمع الفن الرفيع والفن الجماهيري لذلك الانزياح الذي حصل هنا ، الخروج عن جميع الثوابت وتدمير كل المعايير من التشريح والتلوين والنسب والاهتمام بالمنظور التي كانت في فترة النهضة لها سطوة ومكانه بالتالي اراد الفنان ان تتوازي الشهرة بقيمة السلعة الاستهلاكية لذلك عمد الى انتاج نماذج اخرى ليعطي الى المنتج الاستهلاكي قيمة بحيث يجعل ما هو ثانوي مركزي وكثف تكرارية الانموذج على القماش ولم يتلاعب بالتفاصيل بقدر اعطاء الوان متباينة لكل انموذج ولكون الفنان يعمل في المجال الاعلاني استثمر هذا المجال بتوظيف نص يعتمد على مبدأ التكرارية وكسر قواعد الطروحات الاكاديمية والكلاسيكية .

من خلال المسح البصري نلاحظ أن الفنان (لاري ريفرز) يصور لنا مشهداً فنياً معتمداً على مبدأ التكرارية، حيث عمد الى تكرار عمل الفنان (رامبرانت) بحيث صور الاشكال بطريقة متغايرة، فيها نوع من البساطة والانزياح، وكأنما اراد خروج النص البصري الفني من سياق الكلاسيكي، اضيف لذلك وضع بعض الإشارات الكتابية مع ترك الجزء الاسفل فارغاً ماعدا بعض اللمسات التي تتخذ طابع التلقائية من خلال خطوط باللون البرتقالي المحمر.

رأى الفنان (لاري ريفرز) تكرارية أنموذج رامبرانت كما هو لا يعطي ما يصبو إليه لذلك حوال التلاعب بالأنموذج من تبسيط الاشكال ودمج اللغة الاشارية والخطوط العفوية، لذلك ينطلق الفنان من فترة الحداثة التي سادت فيها مقومات الحداثة اي تم تكرار الانموذج من نظام سابق فالفنانية ومفاهيمها وغيرها من كالحرية والذاتية، حيث كان الاهتمام منصب على اللون والتشريح وكنه اللون وقوته حول الفنان معتمداً على التكرارية والاصل الى كسر قيود الحداثة وانظمتها بل عمل الى التمرد على الحداثة والاعتماد على طروحات ما بعد الحداثة بحيث تعكس بيئة المجتمع آنذاك، فالفنان يهدم ويقوض المفردات والاشياء ليشيد نص بصري وليعطي لنفسه صفة التفرد بحيث استطاع الفنان بطريقة ما ومن خلال اعادة النماذج من خلال عمل نماذج اولية اي مدروسة مسبقة وليس الاعتماد على الصدفة لاحظ الشكل (د) لذلك هنا النص البصري يحمل ضواغط المجتمع التي نادت بها فنون تلك الحقبة من أعلاء الثانوي محل المركزي أو الرئيسي وتصدر النسخ على الاصل وبزوغ وانبلاج غير المرئي، وعليه كان الفنان يحاول بطريقة ما الى خلق واقع مغاير عن الواقع الاصيل، لقد قدمت التقنية الطباعية واسعفت الفنان بأنشاء تكوين الموضوع حيث تولدت لدى المتلقي مفهوم الانزياح باعتبار ان النص المؤلف تحول الى نص يتسم بالغربة معتمداً على التكرارية، كما رقد الفنان النص بالإشارات اللغوية الكتابية على اعتبار ان اللغة الكتابية هي طور من اطوار

وانا اضيف قد يحدث العكس هذا جانب، الجانب الاخر الذي سعى له الفنان (راوشنبرغ) هو خروج النص البصري او منجز الفنان (فلاسكينز) من متحفيته بعد أن كانت هكذا اعمال لها قيمة عالية بمرور الوقت اراد الفنان أن يقلل من قيمتها على أنها شيء استهلاكي.

وقد يحدث العكس أحياناً بمعنى انك قد تقدس شيء ما، أو ربما عمل ما بمرور الوقت يتحول أو تقل قيمته أو يفقد رونقه على يد فنان آخر يحاول بطريقة أو بأخرى أسقاط أنظمة او قيم الفن الكلاسيكي أو لنقل يغير من نمط التعامل مع النص في تلقيه، وهذا نوع من ثقافة الاستهلاك الذي يتضمن تكرار العناصر والاجزاء على السطح البصري، ومن جهة ثانية يعطي للنص تماسك والغاية بلا شك هو تأكيد الخطاب الذي يرسله الفنان، لكن مبدأ التكرار هنا ينحو نحو النمط الجزئي وليس الكلي مع المحافظة على الشكل العام للهيئة، فما كان من الفنان راوشنبرغ الا العودة الى الماضي، وإعادة اكتشاف الفكر الكلاسيكي أو لنقل طرح فكر جديد في النماذج الكلاسيكية التي تتسم بدقة التشريح وعذوبة وجمالية اللون، بحيث أخذ الفنان على عاتقه أن يجرد الشكل من سماته الجمالية ربما لذلك حرص على إعطائه لون ارزق فاتح وكأنه يأخذ نموذج الاستنساخ، من هنا يتضح ان التكرارية لها دور مهم في ابراز وطرح فكرة من خلال الاصل، ولو لا الاصل لما كان التكرار له سطوة وحضور في منجزات بعض الفنانين.



انموذج (3)

انموذج (4)

من خلال القراءة البصرية والمسحجية يصور لنا الفنان (روي ليختنشتاين) عمل تكراري لنتاج الفنان (هنري ماتيس- الرقصة (فقد عمد الى استعارة الاشكال عمل الرقصة ودمجها في ومفردات اخرى ، (فواكه ، واواني ، واكواب ، وصحون ، وبعض ادوات الرسم) ومفردات اخرى متوزعة على السطح التصويري مثل سلم موسيقي ونافذه ، اختزل الفنان الشكل بحث عمد الى تفريغه من الوانه واصبح الشكل يتسم ببساطة كبيرة دون الغوص في التعقيد . يكمن الفعل الابداعي في التحولات لهذا النص في اعادة وتماهي واختلاف الهيئة بطريقة ما فحين يضيف الفنان على الشكل مفردة ما او يعدل عليها فأنتها تخرج من حالتها الى حالة اخرى ربما تثير دهشة المتلقي مع الاحتفاظ على اصل البنية ومصدرها .

أن البناء التركيبي للنص أو لنقل بنية النص تعمل على الازاحات وهو طريقة قصدية من قبل الفنان معتمداً على مبدأ التكرارية ولكن بذات الوقت التلاعب وخلخلت النسق البنائي من حيث البساطة ، ابقى الفنان على نفس النمط لكن اضاف بعض الدلالات وبعض المفردات جعلت النص خطاب يبت رسالة الى المتلقي ، كما سعى الفنان (روي ليختنشتاين) الى اعلاء دور العفوية والتلقائية بتجميع معطيات البيئة وانتقاء ما يرى فيه كعناصر ومفردات ذات دلالات رمزية ، واعادة انتاجها - مع الاحتفاظ بتقنيدها كمواضع لوسائل سابقة - ومن ثم تحويلها ، لتصبح عملاً فنياً يطرح الفنان من خلاله وجهة نظره الخاصة ، بتركيبه وجمعه لتلك العناصر مجتمعة مع بعض مع التأكيد على مبدأ التكرارية والاصل والانزياح الحاصل بنموذج الفنان الذي سعى الى انتاجه بحيث اصبح من المتعذر ان تشبه النموذج الاصيل وذلك لان الفنان حرص على خروجها من فضاءها الزمكاني ، من ثم الذي يجعل النص مختلفاً ومغايراً ليس محاكاتها للنموذج الاصيل ، بل هو اعادة صياغة المجتمع من خلال نص بصري يمثل حقبة معينة سعى الفنان بتوظيفه

الخطابات الاتصالية حاول الفنان مزاجية اللغة الكتابية مع اللغة الصورية ، كما ترك الفنان الحرفية التقليدية للرسم وسعيًا منه لمواكبة تطورات العصر التكنولوجية وتوظيفها لخدمة عمله الفني الإبداعي .



هنري ماتيس- الرقصة - 1910 -
زيت على قماش



روي ليختنشتاين - استديو الفنان
- الرقصة - 1974- زيت وماغنا



لاري ريفرز - حرقون
هو لنديون - 1991 -



رامون انت - مؤلفو رايحة
عمال الاقمشة - 1662 -



شكل د - دراسة سابقة لنموذج الفنان لاري

من جهة أخرى أن التنقيب بتلك الحقبة بلا شك من خلال التكرارية والاصل بالتاريخ ، اقصد هنا تاريخ النصوص البصرية المرئية الفنية لمحاولة اكتشاف الماضي واخرجه بتشكيل بنائي يتوافق مع طروحات العصر ، لذا استخدمت الفنانة الاسلوب النقدي لان الفنان هو العين الناقدة للمجتمع وهو كذلك بلا شك .

وهنا اصبح التماهي بين الماضي والحاضر من خلال مفهوم التكرارية حيث استعادت عمل ماغريت دون حتى ان تنفذها فهي تستخدم الطباعة اي قامت باستنساخ النص و اضافت عليه بعض المفردات مثل شكل لرجل ما على اتجاه اليمين ، هنا اصبح النص بعد اضافة اللغة الاشارية ومفردات اخرى قابل للتأويل واصبح هامش التأويل منفتح حيث استند قضية التكرارية للنهل من نص فني من تيار حداثي اخضع لتغيرات بنائية شكلية وباسلوب مغاير وبعيداً عن الحرفية والمهارة لكن الفكرة لها دور لتدمج الماضي بالحاضر وطرح جماليات جديدة حيث استندت على تفكيك المفردات الشكلية واعادت تشكيلها وتوليفها بطريقة ما مع بعض الاضافات الاشارية اللغوية لتنقل النص من خلال التكرارية الى زمان مغاير أو لنقل زمان لتشكيل منظومة بصرية تستند على طاقة النقد من خلال انتاج نص فني سابق ، ولا ننسى دور التقنية في فتح الستائر المغلقة وتسهيل الامر للفنان في انتاج النص بسرعة ممكنة خاصة اذا كانت الافكار او هنالك دراسة مسبقة للنص الفني ، بالتالي استخدام التقنية الطباعية لإنتاج نص مكرر مضاف عيه ومعدل ربما الغاية منه مزج وتماهي وتشاكل الفن بالمجتمع الاستهلاكي وبالتالي دمج الفن بالحياة لذلك قامت بصياغة لنصوص بصرية تنتهي لعصور سالفة محاولة لضرب الفنون الحداثية ان صح التعبير ليزعج مشروع ما بعد الحداثة .

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

1. اوضحت الدراسة ان الفنان المعاصر ومن خلال مبدأ التكرارية والاصل اكد على علاقة الماضي بالحاضر أو لنقل تركيز

بطريقة وهيئة ما ليشكل التكرارية والاصل بحث تماهي وتشاكل بمقومات المجتمع من حيث السذاجة والاستهلاك وتعددية المراكز والتركيز على الهامشي ، ولذلك اصبح اعادة الانتاج من خلال التكرارية يرتبط بصورة او بأخرى بوسائل الاعلام وما تطرحه مقومات العصر ، لذلك بنى على انقراض الماضي أو لنقل هدم يقود الى البناء ، الاستفادة من الاصل بتكرارية الانموذج والاضافة عليه وتحويره وانزياحه بحيث شكل طرح بنائي جديد مغاير عن انموذجه .



انموذج (5)

يمثل النص البصري عملية تمثيل مفهوم التكرارية والاصل من خلال اعادة مفردات نص الفنان (رينيه ماغريت) حيث سعت الفنانة (بربارا روجر) بالعودة الى التاريخ والتنقيب عن نص يمثل التكرارية الاصل لذا شكلت حقبة ما بعد الحداثة ومن خلال تاريخ الفن التشكيلي كأثر غني وغزير وربما كوسيلة لاسترداد الاصل ومحاولة منها لاستعادة التاريخ بالاعتماد على طريقة نقدية في طرح حيث وظفت بعض اللغة الكتابية ، والتي هي بطبيعة الحال تشكل احد الاطوار الاتصالية لاحظ النموذج البصري للفنانة (بربارا) اضافة بعض العبارات في المنتصف وهي اشارة لغوية بلا شك وباعتبارها ن=تثري السطح البصري وتسمح بفتح منافذ للمتلقى بتأويل النص واستثارته ما بين المفردات الشكلية والكتابية " الادراك بأن الماضي يجب أن يبعث من جديد لأنه لا ينبغي تدميره ، فتدميره يؤدي الى الصمت " (26) اما

القائم للعمل الأصلي بهدف تركيب بنى جمالية جديدة تركز على قدسية النصوص البصرية كوسيلة لطرح فني جمالي كما في نماذج العينة (1-2-3-4). بينما تظهر التكرارية في فترة فنون ما بعد الحداثة في توظيف النصوص الفنية السابقة بهدف خلخلة الرؤية الفنية للأعمال المعتادة من حيث إدخال متلقي العمل بجذلية إتباع أكثر من آلية تلقي في عمل فني واحد , فقد يجمع في بنيته تراكيب واقعية وتجربة مفاهيمية في نفس الوقت الأمر الذي يضطر له المتلقي لإتباع آليات تلقي جديدة كما في العينة (1-2-3-4-5).

6. شكلت التكرارية والاصل في فنون الحداثة وما بعدها بطرح وجهات نظر مختلفة نارة النص يقدم وسالة نقدية الى المتلقي كما في الانموذج (5) وتارة يشكل حنين الى الماضي وتارة يشكل مبدأ استهلاكي كما في النماذج (1-2-3-4) الاستنتاجات

1. ترتبط مفاهيم التكرارية والاصل في علاقتها بالأسس الذاتية للفنان واهف لها الطابع الاسلوبي ، بحيث ان الفنان في فنون ما بعد الحداثة تخطى الاطر الاسلوبية في فنون الحداثة .

2. تماهت التقنيات التي تشكل النص البصري بحرفية وامكانية الفنان وطروحاته الفكرية بحيث انتج نص يستند الى مبدأ التكرارية .

3. ارتبطت مفاهيم التكرارية والاصل في فترة الحداثة بتعامل الفنان وفق صياغات الذاتية من حيث انه يصب خزينه العاطفي النفسي على صياغة العمل الفني الجديد .

4. من خلال تحليل النماذج واستخراج النتائج نلاحظ ان مفهومي التكرار والاصل اعلت من طابع واعلاء قيمة التلقي لتفتح اغوار النص الفني وان كانت بعض النصوص تشكل انزياحاً وتغريباً بسيطاً بمعنى المحافظة على الهيئة الخارجية .

5. من خلال تحليل النماذج وفق مفهومي التكرارية والاصل نلتبس أن الستائر المغلفة قد فتحت امام مقولات مثل تعدد

الفنان على العلاقة القائمة بين الماضي والحاضر ، بحيث اخذ النص الفني البصري المكرر تمثيل لمقتضيات العصر ويظهر في جميع نماذج البحث .

2. كشفت الدراسة ان خطاب ما بعد الحداثة قدم من خلال مبدأ التكرارية والاصل انفتاحا غير مسبوق قائم على مستوى استنباط مفردات وحتى اشكال من تيارات سابقة من فترات ماضية تارة من فن عصر النهضة لتشكّل انزياحاً في الاشكال المكررة كما في انموذج (1) لتعطي معنى مغايراً عن اطرها البنائية .

3. بينت الدراسة ان الفنان ينهل من الماضي ليضع بصمته الفنية في خضم تلك التيارات المتعدد معتمداً على مفهومي التكرارية والاصل بحيث تختلف مفاهيم التكرارية والاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة من حيث إنها في الحداثة تقوم على أسس ومركزات تتبع مرجعيات ذاتية نابعة من تحارب الفنان الشخصية , إذ يكاد تركيب النص البصري وفق عوامل ترتبط بأبعاد نفسية أو عاطفية تتبع رؤية الفنان للعمل السابق وتعامله معه بإخراج قالب جديد يتناسب مع مفاهيمه الذاتية كما في جميع النماذج ، بينما نجد التكرارية والاصل في فترة ما بعد الحداثة تتوجه الى خلق بيئة اتصالية تستهدف وعي المتلقي وسحبه الى أبعاد فكرية انفتاحية لا ترتبط بتاريخ العمل الأصلي وإنما ترتبط بمفاهيم وأفكار ثقافة العصر , كما في جميع النماذج

4. تختلف تعاملات التقنية (التكنولوجية) في التكرارية والاصل بين فنون الحداثة وما بعدها من حيث إنها كانت في الحداثة بصورة تستخدم الطريقة التقليدية (الزيت على القماش) كما في النماذج كلها , بينما يظهر في فترة ما بعد الحداثة بشكل مكثف باستخدام تقنيات متباينة ومختلفة تارة استخدام الطباعة مع بعض الاضافات كما في نماذج العينة (1 – 2 – 3 – 5) .

5. تختلف مظاهر التكرارية والاصل بين فنون الحداثة وما بعدها من حيث إنها في فنون الحداثة تستهدف طرح الواقع

المراكز ، واعلاء المنبوذ ، والافادة من المعطيات التقنية ، واعلاء ثقافة الاستهلاك والاعلان ، وسقوط المتحفية والقدسية .



الشكل (4) عمل اعدام الثوار
للصان غويا



الشكل (3) مذبحه في كوربا للصان
بيكاسو



شكل رقم 2 - عمل للصان
فلاسكيز الوصيفات



شكل رقم 1 - عمل للصان
بيكاسو - الوصيفات



(شكل 8) سلفادور دالي (المجوعة
هيبير كوبوس)



(شكل 7) سلفادور دالي (المسيح كما راه
القديس يوحنا)



(شكل 6) ماتياس غرونيفالت
صلب المسيح كما راه القديس
يوحنا



الشكل (5) تنفيذ حكم الاعدام
في الامبراطور ماكسيميليان للصان
ماتية



الشكل (12) رينوار (المستحيمات)



الشكل (11) سيزان (المستحيمات)



الشكل (10) فراتيسوز ميليه (
صلاة التبتير)



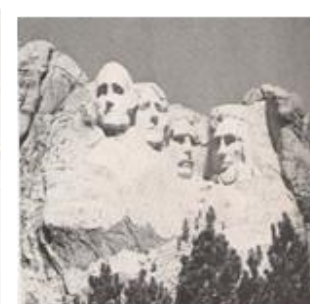
الشكل (9) سلفادور دالي (أتا فيسم
في القصة)



(شكل 16) عمل للصان جان
ميشيل ياسكو ايت



(شكل 15) عمل للصان مايكل
اتجلوا (تمثال داود)



(شكل 14) غاترون بورغلم (
نصيب جميل راشمور)



(شكل 13) جيف كونز (Cur
- Our)



شكل (20) عمل الفنان فريانز



شكل (19) عمل الفنان روثكو



الشكل (18) عمل للفنان بولك



الشكل (17) عمل للفنان بولك



شكل (24) بيتي سارتر تحرير العمة
حيدما 1972



شكل (23) روبرت روشنبرغ
(Odalisk)



شكل (22) عمل الفنان جاسبر
حننا



شكل (21) عمل الفنان جاسبر
جوتز هدف واربع وجوه



شكل (28) استيس مترولانق



شكل (27) رالف غينغيس



شكل (26) رالف غينغيس



شكل (25) دينيس بيترسون



شكل (32) سميثسون
حلوزونية حتى 1970



شكل (31) عمل الفنان جوزيف
كهاث كاسم. وثلاث كاسم.



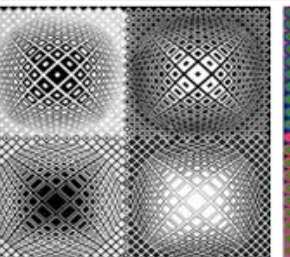
شكل (30) ريتيه ماغريت خداع
الصور



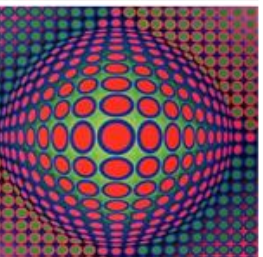
شكل (29) استيس العقد
القوى ، 1972



شكل (36) المأدية ، ختم
اسطواني ، العراق ، أور ، 2600



شكل (35) عمل للفنان فكتور
فكتور



شكل (34) عمل للفنان فكتور
فكتور



شكل (33) عمل للفنان كريستو
فلامنغو الجزر الورية



شكل (37) حفر عاني الخشب ،
الصين ، 868 م

الهوامش

- (7) جنان محمد احمد : : الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص 274.
- (8) الحاتمي , الاء عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة , دار صفاء للنشر , ط 1 , عمان , 2011, ص 266-267.
- (9) الحاتمي , الاء عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة , المصدر السابق , ص 277.
- (10) جنان محمد احمد : : الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص 282.
- (11) محمود امهر : : الفن التشكيلي المعاصر – التصوير 18870 – 1970 , دار المثلث للنشر والتوزيع , بيروت , 1981, ص 285.
- (12) محمود امهر : : الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص 287.
- (13) جنان محمد احمد : : الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص 300.
- (14) محمود امهر : : الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص 300.
- (15) الحاتمي , الاء عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة , مصدر سابق ص 341.
- (16) فريد خالد علوان : : الادائية في الحقل البصري , دراسة في اساليب التشكيل المعاصر , اطروحة دكتوراه غير منشوره , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 2013 , ص 156. او ينظر محمود امهر : : الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص 303.
- (17) الحاتمي , الاء عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة , مصدر سابق ص 341.
- * الفن البصري (Op Art) : مصدره (Optical) : حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من العشرين , يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة , عن طريق الخداع البصري , وهي مُشتقة من الفن البصري , وتُسمى باسمه , وهناك من يُطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبةً إلى (شبكة العين) , ومن فناني تلك الحركة : (فيكتور فازاريلي) , والانكليزية (بريدجت رايلي) والأمريكي (جوزيف ألبرز) . يراجع ويد , نيكولاس : : الأوهام البصرية فنها وعلمها , ت : مي مظفر , دار المأمون , بغداد , 1988 , ص 21-22 .

- * شاع مصطلح ما بعد الحداثة في اواسط القرن العشرين ومنهم من يقول انه ظهر اول مرة عند المؤرخ البريطاني الشهير ارنولد توينبي (1959) فجعله يدل على امارات ثلاث ميزت الفكر والمجتمع الغربيين بعد منتصف هذا القرن , وهي اللاعقلانية والفوضوية والتشويش . ان هذا المفهوم قد نقل الى مجال النقد الادبي للتأسيس على تسطح الحركة الحداثية , وكان ذلك في الستينات على يد الناقدين الادبيين ليلى فيلدر واهاب حسن فاكتسب المصطلح تداولاً خلال السبعينات وشمل العمارة اولا ثم اكتسح بالتدريج مجالات الرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى ويؤرخ (فردريك جيمسون) ما بعد الحداثة بفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية , والستينات هي الفترة الانتقالية الرئيسية . يراجع : الشيخ , محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة , ط 1 , دار الطليعة , بيروت , 1996 , ص 10 – 11 .
- (1) الشيخ , محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة , المصدر نفسه , ص 11 .
- (2) الشيخ , محمد وياسر الطائري : المصدر السابق , ص 16 .
- * عرفت هذه التقنية لدى جاكسون بولوك بالتقطير او الصب والسكب dripping وهي تقنية صب السائل قطرة قطرة على اللوحة باتجاهات مختلفة وقد استنبط هذه التقنية اندريه ماسون لكن بولوك هو اول من استثمرها بصورة خاصة وعلى نطاق واسع دون الاستعانة بالفرشاة او أي وسيلة تقليدية اخرى , وطريقة اداء هذه التقنية تعتمد بسكب اللون على قطعة قماش تكون كبيرة نسبياً وتكون ممدودة على الارض وهنا تجدر الاشارة الى تخلي الفنان عن حامل اللوحة (ستاند) وبهذا تكون اللوحة بصورة افقية وليست عمودية . الباحث
- (3) الفقي , اسامة : مدارس التصوير الزيتي , مكتبة الانجلو المصرية , 2016 , ص 298.
- (4) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , ت , فخري خليل , مراجعة , جبرا ابراهيم جبرا , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1995 , ص 34.
- (5) سمث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , المصدر السابق , ص 36.
- (6) سمث , ادورد : البوب الفن الشعبي , ت , فخري خليل , مجلة افاق عربية , ع 1-2 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1995 , ص 52.

- (18) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 240 .
- (19) ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فيها وعلمها ، المصدر السابق ، ص 22 .
- (20) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 244 .
- (21) ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فيها وعلمها ، مصدر السابق ، ص 21 - 22 .
- * يعود أصل كلمة كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية ، وقد وردت في قاموس (ويبستر) عام 1983 بمعنى الكتابة أو الخربشة أو الرسم بعجلة ، أو رسومات ونقوش قد وُجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها ، وقد كان لها عدّة معاني إضافية ، وخاصةً عندما استُخدمت وصفاً للرسومات التي نُفذت على جدران الأبنية العامة والخاصة ، وكذلك قطارات الأنفاق في مدينة نيويورك . ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ما هو إلاّ عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ، وينشر بسرعة ، ويتلاشى بسرعة ، يتألف من إشارات مُشخطة وشعارات ، كما تظهر بصيغة كتابات ورسائل ، تكون مُوجّهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين ، الحاتمي ، الاء عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة ، دار صفاء للنشر ، ط 1 ، عمان ، 2011 .
6. الرويلي ، ميجان ، البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، المغرب ، 2002 .
7. سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت ، فخري خليل ، مراجعة ، جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
8. سمث ، ادورد : البوب الفن الشعبي ، ت ، فخري خليل ، مجلة افاق عربية ، ع 1-2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
9. الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1996 .
10. عبد الكريم فرج : تقانات الحفر 2 ، منشورات جامعة دمشق كلية الفنون الجميلة ، دمشق ، 2009 .
11. الغدامي ، عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي الثقافي ، ط 1 ، جدة - المملكة العربية السعودية ، 1985 .
12. الفقي ، اسامة : مدارس التصوير الزيتي ، مكتبة الانجلو المصرية ، 2016 .
13. لارسن ، ايجون : قصة الاختراعات وأشهر المخترعين ، ت ، لجنة من الاختصاصيين ، دار القلم ، بيروت ، بلا ت
- (18) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 240 .
- (19) ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فيها وعلمها ، المصدر السابق ، ص 22 .
- (20) أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 244 .
- (21) ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فيها وعلمها ، مصدر السابق ، ص 21 - 22 .
- * يعود أصل كلمة كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية ، وقد وردت في قاموس (ويبستر) عام 1983 بمعنى الكتابة أو الخربشة أو الرسم بعجلة ، أو رسومات ونقوش قد وُجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها ، وقد كان لها عدّة معاني إضافية ، وخاصةً عندما استُخدمت وصفاً للرسومات التي نُفذت على جدران الأبنية العامة والخاصة ، وكذلك قطارات الأنفاق في مدينة نيويورك . ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ما هو إلاّ عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ، وينشر بسرعة ، ويتلاشى بسرعة ، يتألف من إشارات مُشخطة وشعارات ، كما تظهر بصيغة كتابات ورسائل ، تكون مُوجّهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين ، الحاتمي ، الاء عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فنون ما بعد الحداثة ، دار صفاء للنشر ، ط 1 ، عمان ، 2011 .
6. الرويلي ، ميجان ، البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، المغرب ، 2002 .
7. سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت ، فخري خليل ، مراجعة ، جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
8. سمث ، ادورد : البوب الفن الشعبي ، ت ، فخري خليل ، مجلة افاق عربية ، ع 1-2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
9. الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1996 .
10. عبد الكريم فرج : تقانات الحفر 2 ، منشورات جامعة دمشق كلية الفنون الجميلة ، دمشق ، 2009 .
11. الغدامي ، عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي الثقافي ، ط 1 ، جدة - المملكة العربية السعودية ، 1985 .
12. الفقي ، اسامة : مدارس التصوير الزيتي ، مكتبة الانجلو المصرية ، 2016 .
13. لارسن ، ايجون : قصة الاختراعات وأشهر المخترعين ، ت ، لجنة من الاختصاصيين ، دار القلم ، بيروت ، بلا ت
- (22) عبد الكريم فرج : تقانات الحفر 2 ، منشورات جامعة دمشق كلية الفنون الجميلة ، دمشق ، 2009 ، ص 17
- (23) لارسن ، ايجون : قصة الاختراعات وأشهر المخترعين ، ت ، لجنة من الاختصاصيين ، دار القلم ، بيروت ، بلا ت ، ص 310 .
- (25) العيداني ، حسين شاكر قاسم : المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، 2019 ، ص 214
- (26) بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 356 .

المصادر

المعاجم والقواميس والموسوعات

1. ابن منظور ، جمال الدين بن مكرم : لسان العرب ، مجلد 5 ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، 1990 .

them in the plastic field, given that the history of art in its entirety from the past to the present moment has become a field rich in achievements. Therefore, an artist must, in order to have his individuality, identity and a clear imprint, must draw from the past and the products of artists, but in a way A different employment, and this is not disputed by two, so the artist's only option was to return to the past and rediscover the past, so the tagged research sheds light on the study of repetition and origin in the art of modernity and beyond. What is the purpose of the artist in postmodern arts resorting to the use of repetition in his visual texts? Is the intent of evoking previous artworks to make it a historical field? or cognitive? Or just to attract the attention of the recipient? What is the purpose of evoking it if it was subject to re-formulations in the formal? As for the second chapter, it included the theoretical body and included two sections that dealt with the first topic - repetition and the origin between significance and concept, while the second topic - features of formation in postmodern arts - a historical reading, while the third chapter included research procedures, as the framework of the research community was determined, And the selection of samples of (10) ten works of art, and the analysis of the sample models, while the fourth chapter is concerned with the research results and conclusions.

Keyword: modern and post-modern art - Iterability -the original.

14. ماهر عبد المحسن حسن : مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامر , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , 2009 .

15. محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق سنة 2001 .

16. محمود اميز : الفن التشكيلي المعاصر – التصوير 18870 – 1970 , دار المثلث للنشر والتوزيع , بيروت , 1981

17. نيكولاس : الأوهام البصرية فيها وعلمها , ت : مي مظفر , دار المأمون , بغداد , 1988

المصادر الاجنبية
18. . 1984 . Oxford university press

الرسائل والاطاريح

19. العيداني , حسين شاكركاسم : المقاربة الهرمنيوطيقية لتشكيل ما بعد الحداثة , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل , 2019

20. فريد خالد علوان : الادائية في الحقل البصري , دراسة في اساليب التشكيل المعاصر , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 2013

21. المشهداني , ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة , أطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية التربية الفنية , جامعة بابل , شبكة المعلومات الانترنت

22. عبد العزيز الحيص : بورديو واعادة الانتاج , الحالة الخليجية <http://www.elaph.com>

Iterability and the original in the arts of modernity and beyond

Hussein Shaker Qassim

Ministry of Education / Basra Education
Directorate

Abstract:

Research and exploration in the Iterability of and the original necessitate searching for