ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Cultural Globalization and its Representations in the Contemporary Global Discourse of the Art of Formation

Hadeel Hadi Abdul-Ameer

* *Corresponding author: E-mail* :
fine.hadeel.hadi@ubabylon.edu.iq
07831504738

***Keywords*:**
Cultural globalization
contemporary art
discourse
contemporary global plastic artist

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 1 Sept 2024
Received in revised form 25 Nov 2024
Accepted 2 Dec 2024
Final Proofreading 2 Mar 2025
Available online 3 Mar 2025
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

The research tackles the following questions

1- What are the pressures exerted by cultural globalization in broadcasting and absorbing contemporary global visual discourse ?

2- Is there social communication in art that depends on the exchange between production and reception according to cultural globalization?

This study analyzes the effects of cultural globalization techniques on the evolution of contemporary art's structure, as well as its practices and reception. The research objective encompasses the examination of cultural globalization within contemporary global visual discourse. The research parameters were established by examining cultural globalization within contemporary global visual discourse in Europe and the United States within the period 1954 to 2013. The second chapter comprised two topics: the first, Cultural Globalization, and the second, Cultural Communication in Contemporary Visual Discourse. The third chapter implicitly presented the community and models of the research sample, which were intentionally selected, comprising four models. In the fourth chapter, the researcher identified significant findings, including that cultural globalization can lead to the stereotyping of societies due to global openness, irrespective of individual awareness of this phenomenon. The study concludes that electronic communication of cultural globalization is the new reception factor in this era.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.32.3.1.2025.18

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

العولمة الثقافية وتمثلاتها في الخطاب التشكيل العالمي المعاصر

هديل هادي عبد الأمير/ جامعة بابل– كلية الفنون الجميلة – قسم التربية الفنية

الخلاصة:

تضمن البحث الموسوم (العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر) على أربعة فصول , الفصل الأول يتضمن بمشكلة البحث التي انتهت بالتساؤلات الاتية:

١. **ماهي الضغوطات التي تمارسها العولمة الثقافية في بث واستيعاب الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر ؟ .**

٢. **هل هناك تواصل اجتماعي في الفن يعتمد التبادلية بين الانتاج والتلقي وفق العولمة الثقافية؟**

.

وتأتي أهمية البحث لدراسة أثر وسائل العولمة الثقافية في تحول بنية الفن المعاصر وأساليب اشتغاله وتلقيه , وهدف البحث يتضمن (الكشف عن العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر). اما حدود البحث تحددت بدراسة العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر في (اوروبا والولايات المتحدة الامريكية) للمدة من(١٩٥٤ – ٢٠١٣), أما الفصل الثاني تكّون من مبحثين – الاول (العولمة الثقافية) والمبحث الثاني(**التواصل الثقافي في الخطاب البصري المعاصر**). أما الفصل الثالث فقد عرض مجتمع ونماذج عينة البحث ضمناً التي اختيرت قصدياً بواقع (٤ أنموذج). وقد توصلت الباحثة في الفصل الرابع لأهم النتائج منها :- العولمة الثقافية لها القدرة على تنميط المجتمعات نتيجة الانفتاح العالمي بغض النظر عن ادراك الفرد للفعل التشكيلي او عدم ادراكه.اما الاستنتاجات فأهمها :العولمة الثقافية التواصلية الالكترونية هي عامل التلقي الجديد في هذا العصر.

الكلمات المفتاحية: العولمة الثقافية، الفن المعاصر، الخطاب، التشكيلي العالمي المعاصر .

الفصل الاول/ الاطار المنهجي للبحث

اولاً:مشكلة البحث

أن الثقافة التشكيلية العالمية ذات الأنماط القديمة ليس لها أي أثر واضح كما نراها اليوم لا في الماضي ولا في الحاضر على المتلقي الغربي فمعظم الفنانين يعيشون بفضاءات خاصة، والمتلقي أصبح بالفعل متأثراً بثقافة العصر. أما ان أُريد لثقافة نمطية تواصلية فهي بالتأكيد تحتاج الى بناء من الصفر لكي يتم التذوّق والاشتغال والتفاعل والألفة والحركة في بنية الفن , فضلاً عن عدم وجود أي معامل تسهم فيها. فكل متلقي أصبح يُنظر اليه الآن في ضوء هذا التصّور على أنه علامة من العلامات المناسبة لمجتمع التسويق والاستهلاك , ومن ثم ينبغي دراسة احتياجاته وتفضيلاته , كذلك تشبّع العديد من المتعة , أو المسرات الخاصة بالمستهلك في خدمة هذا الفرد على أكمل وجه ممكن, ولقد أصبحت الفنون في خدمة احتياجات الناس ,هذا ان لم تكن تتعلق بالجودة وغيرها الكثير من افرازات العولمة الثقافية.

تقدم الثقافة العالمية وسائل وعدد وأدوات بحث جديدة ونماذج فكرية مغايرة فتحت المجال لتطبيقات بحثية تقتحم مداخل من شأنها إحداث التغيرات على الأنساق الفنية بصورة جذرية. أدت إلى تبلور ظواهر تشكيلية غير مشخصة ولا يمكن التكهن بأبعادها. فالفن العالمي المعاصر هو نتاج ثقافة جديدة وتنظيم اجتماعي يرتبط بعصر (بعد ما بعد الحداثة). وهو منبثق من ثقافة عصر الشاشة والإعلام ليكون له وظيفة تواصلية تحمل

مضامين سياسية أو اجتماعية ويصبح العمل الفني بديلا للواقع.ومع مجيء عصر ما بعد الحداثة وثورة الاتصالات والمعلومات وتداخل الأفكار والآيديولوجيات يصبح تصنيف الفن وتوقع مخرجاته أكثر صعوبة نتيجة التركيز "على سقوط الحدود بين الحقول المعرفية والثقافات، التي توافر مرجعية فكرية لطروحات إزالة الحدود بين الأسواق العالمية، ليسود بذلك منطق السوق، الذي يسمح له إخضاع كل شيء لمنطق التسليع. الذي نتج منه تعليب الثقافة وتحويلها إلى سلعة يسهل تداولها واحتكامها إلى آليات السوق في العرض والطلب. ومن ثم فتح المجال لهيمنة عصر الصورة في ثقافة جديدة ولدت نسقاً مغايراً ناتجاً من إلغاء الفوارق بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، التي تمازجت مع ما أضافته التغيرات الصناعية والاقتصادية، معلنة تراجع المقروء أمام المرئي على الشاشة، وطغيان مجتمع الصورة على مجتمع العقيدة والآيديولوجية، وحلول الواقع الاصطناعي للنظم الرقمية والعلامات الضوئية محل الواقع الفعلي للكائنات البشرية واللغات الطبيعية مما قدم انفتاح غير محدود للوسائط وطرائق العرض وفق المتغيرات في المفاهيم والأفكار. ومع هذه المتغيرات تم تفعيل دور المؤسسات بأنواعها المختلفة لتتبنى الفنانين والترويج لأعمالهم وصولا لأهداف السيطرة والهيمنة. إذ إنَّ بعض الرؤى تختصر صيغة الفن المعاصر والذي يفترض بها عكس صورة بطريقة أو بأخرى لذلك أصبح الفن يرتاد الحقول المختلفة من سينما وأدب وتشكيل بكثير من التهجين الثقافي، فما من شيء إلاَّ ويحتضر وبعض من الأشياء بصدد الاختبار لذلك فما بعد الحداثة الفنية تنادي وتطالب للتجديد وللسعي الأبدي إلى الاستيطان المنهجي للاحتمالات، وإنها تتطلع إلى تفكيك الصنم الرومنطيقي للمبدع الفرد المنغلق المتمحور على ذاته حتى يتمكن الفنان المعاصر أن يلهو بإعادة تجميع أشلائه وفق هواه . والتحول الثقافي الذي حدث بدءاً من خمسينات وستينات القرن العشرين والذي ترسخ كحالة متجانسة في مطلع السبعينيات لم يحدث في فراغ ثقافي اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي، ولقد جلب الانتشار الواسع للإعلان كونه (الفن الرسمي للرأسمالية)[*] أو حمل الفن إلى استراتيجيات الإعلان، وفي فن ما بعد الحداثة وعلاقته بالقوى التي تظهرها ثقافة الاستهلاك الواسعة(ثورات الموضة، فن البوب،التلفاز، والإشكال الأخرى من صور الإعلام) ولوحة ما بعد الحداثة تظهر جزئية وعارضية بفعل التنوع والتردد المستمرين للأنماط الثقافية المستغرقة في ألغاز التحول والتهجين السريعين.

فالعولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر هي تندمج مع مفهوم التهجين في ثقافات تيارات ما بعد الحداثة وترجعنا بالعودة الى التاريخ لنجد الكثير من الانتقالات الثقافية والفارق هو أن تعددية الثقافة بمؤثرات اليوم تؤدي الى تغير كيفي وهكذا نجد ما يؤكد في تفسير وجودنا هي تلك الهجنة (mestizage) والتي تعني الرفض التام لمبدأ الهوية النقية التي صاغها الغرب وقاموا بصناعتها من اجل جعل باقي الثقافات التي تسعى تبنيها من منطق رد الفعل. وفي الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر المتميز تستعرض الهويات من اجل ترفيه

---

[*] ان **الرأسمالية** قد اطلقت قوى هائلة في مجال الانتاج الفني كما فعلت في مجال الانتاج الاقتصادي ، اذ اوجدت مشاعر جديدة وافكار جديدة واتاحت للفنان وسائل جديدة للتعبير عنها ، ولقد تغلبت الرأسمالية على القيود المحلية التي تشكلت في اطارها تلك الاساليب ، واخذ الفن يتطور في رقعة فسيحة من الارض وفي زمن يلهث بالسرعة ، وهكذا نجد ان الرأسمالية رغم انها كانت غريبة عن الفنون الا انها ساعدت على نموها وعلى انتاج مجموعة كبيرة من الاعمال الفنية الاصيلة المعبرة المتعددة الجوانب. ينظر :فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة : اسعد حليم ، هلا للنشر والتوزيع،ط١، الجيزة ، مصر ، ٢٠٠٢.ص٧٤.

المشاهدين الدوليين، وان ملامح التمازج الثقافي والعرض الصريح للهوية امور تبعث على الراحة لدى المشاهد الغربي الذي لايشعر بالطمأنينة لفكرة الاختلاف الا اذا لم يكن هو الاخر في واقع الامر؛ اذ ان العولمة غيرت المجال الفني جنباً الى جنب مع ادارة الاختلاف الثقافي والعرقي فالعولمة الثقافية لثقافة الفنية اليوم كثيفة ومتراكمة يصنعها الجميع وليست حكراً على أحد , فلا وجود لأشياء قارّة سواءاً بالفن أم غير الفن.فالعالم موضوعي لا في ذاته , لا في وعي الذات , التي تلتقطه في كليته أو تفاصيله , فالعين ترى عبر الوسائط الثقافية والمخيال والمعتقدات و ترى العين ما توّد ان تراه لا ما يتمثل أمامها, ولذا فأن كل فرد له محددات من أُطر فكرية, وكلاً حسب أطاره الفكري مع ما يتعامل به في الواقع المعيش , فالعالم متحرك ومتغاير ومتسارع بتحولات هائلة , الفنية وغير الفنية وهكذا نجد آليات التّحضر وقوانين السوق وطرقات الاعلام توّحد البشر , فيما تفرّقهم التراثات والهويات الثقافية أذاً تجمعهم أمكنتهم الحضارية بقدر ما تفرقهم أزمنتهم الثقافية , ولعل هذا هو الفرق بين الحضارة والثقافة , فالفن تحددّه أنماط السوق , وعناصر الجذب التي لها علاقة بالحركة الخاصة بسلوك الافراد وتباياناتهم الذوقية , أي طرق تلقّيهم المختلفة والمكتسبة نتيجة تلك الوسائل , لذلك فالفن يتسلع وفق هذا المفهوم , وعلى الفنان ان يدرك ذلك في العصر الراهن. ووفقاً ما سبق تحدد الباحثة مشكلة البحث الحالي بالتساؤلين الآتيين:

١. ماهي الضغوطات التي تمارسها العولمة الثقافية في بث واستيعاب الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر ؟ .

٢. هل هناك تواصل اجتماعي في الفن يعتمد التبادلية بين الانتاج والتلقي وفق العولمة الثقافية ؟

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث الحالي والحاجة اليه بما يأتي :

- **يمثل البحث محاولة لدراسة مفهوم العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر ، تسمح لدارسي ومتذوقي الفنون والمختصين بهذا الميدان الاطلاع على العلاقة الجمالية والبنائية التي تشكل مفاهيم التشكيل العالمي المعاصر.**
- **يؤسس البحث الحالي لدراسة الأبعاد الفكرية الخاصة العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر .**
- **تسليط الضوء على مفاهيم مهمة وغنية في تاريخ الفنون الجميلة بشكل عام والفن التشكيلي المعاصر بشكل خاص من خلال تقصي العمق الفكري والجمالي التي تميزت بها الاعمال الفنية المنجزه.ويمثل البحث انفتاحاً على التنوع الادائي للخطاب التشكيلي العالمي المعاصر.**

وعلى ضوء ما تقدم وجدت الباحثة ان هناك حاجة ضرورية لدراسة موضوعة البحث الحالي تتمثل في تسليط الضوء على مرحلة مهمة من تاريخ العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر كذلك كون الموضوع يفيد المختصين في مجال التربية الفنية الفلسفة وعلم الجمال والفنون التشكيلية والنقد على السواء .

ثانياً: هدف البحث: الكشف عن العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر

ثالثاً : حدود البحث: دراسة العولمة الثقافية في الخطاب التشكيلي العالمي المعاصر من خلال تحليل نماذج مصوّرة للأعمال الفنية (رسم – فن حركي – فن الجسد) في(اوروبا والولايات المتحدة الامريكية) للمدة من(١٩٥٤ – ٢٠١٣ م)

رابعا: تحديد المصطلحات

١) العولمة:

العولمة: هي مقولة من مقولات ما بعد الحداثة، ارتبطت بانفجار تقانات الاتصال على نحو ضاقت معه الأمكنة وتقلصت المسافات إلى حد جعل الأرض قرية صغيرة تسبح في هذا العالم السبراني. وتترافق مع الاقتصاد الناعم ونقل العلامات والإشارات المسجلة على ألواح الكترونية، وتحيل على ما هو شامل وزحزحة دائمة للمراكز، وتغيير دائم للاتجاه. أما العالمية هي مقولة من مقولات الحداثة ارتبطت بتفوق الغرب وتوسعه. وهي ثمرة الاكتشافات والثورات الحديثة، الجغرافية والاقتصادية والسياسية، التي بدأت منذ قرون مع اكتشافات العالم الجديد. وتقوم بنشر عقيدة أو ثورة كالاشتراكية والعلمانية. وترافقت مع الإنتاج الصناعي الثقيل ومع تصدير الأدوات والسلع المادية. (البهنسي،٢٠٠٩، ص٥٦.)

٢) **الثقافة: لغة:** وقال في الصحاح: (ثقف الرجل ثقفاً وثقافة, أي صار حاذقاً وثقف ايضاً ثقفاً, مثل تعب تعباً, لغة في ثقف أي صار حاذقاً فطناً).(الجواهري،١٩٩٠, ص١٣١٣)

اصطلاحاً: وعرفها (ادوارد تايلور) بأنها: ذلك الكل المركب الذي يضم المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدسات والعادات الاخرى التي يكتسبها الانسان في مجتمع معين" (عواد, ١٩٩٦, ص١٨٧)

عرف الثقافة (رالف لنتون) (هي ذلك المجموع الكلي للأفكار والاستجابات العاطفية المشروطة ونماذج السلوك التي يكتسبها أعضاء المجتمع عن طريق التوجيه والمحاكاة التي يشتركون فيها بدرجات متفاوتة) (المكاوي, , ٢٠٠٧, ص٩٥). وعرف (راد كلف براون)الثقافة "بانها جملة اكتساب التقاليد الثقافية كما أنها العملية التي تنقل بها اللغة والمعتقدات والأفكار والأذواق الجمالية والمعرفية والمهارات ومختلف الاستخدامات من شخص الى اخر ومن جيل الى اخر" (المكاوي,, ٢٠٠٧, ص٩٥) وقد أسهمت دراسات كلفورد كيرتز بدراسة المعاني التي يتضمنها الرمز او السلوكيات والافعال وعدً الثقافة " تلك القدرة الذهنية الفريدة التي يمتلكها البشر بمعنى قدرته على الصاق معانٍ ورموز للأشياء والاحداث من حوله. (كلفورد، ٢٠٠٩ ، ص ١٠)

اجرائياً: تعرف الباحثة الثقافة بأنها التلاقح بين المعارف وان هذا الانفتاح ساعد على إحداث التحولات الثقافية، والوصول إلى العالمية وهي سلوكيات نمطية او حالة عقلية من رموز تسهم في الكشف عن تصورات الأفراد النابعة من ثقافاتهم المحلية والتي تختلف من ثقافة لأُخرى ضمن شبكة الإشارات القابلة للتفسير والانفتاح الكوني والاختراق الثقافي التي ساعدت على تغير الأنساق والانفتاح نحو أفكار وموضوعات ووسائل مغايرة في الخطاب المعاصر.

٣. **الخطاب (Discourse) :**

أ. **لغة :** الخطاب جاء في (تاج العروس) ما يكلّم الناس به , أو الرسالة . الخَطْبُ : الشأنُ وما خطبك ؟ أي ما شأنُكَ الذي تخطُبُهُ ؟, والخَطْبُ : الأمر الذي يقع فيه المخاطبة (الزبيدي: ١٩٦٦ , ص٣٧٠ .)

ب. **إصطلاحاً :** عُرفَ الخطاب في معجم السيميائيات إنه محادثة خاصّة ذات طبيعة شكلية, أو تعبير شكلي ومُنسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة ويشمل التعبير عن الأفكار في شكل خطبة دينية أو رسالة بحث . (الأحمر،٢٠١٠ ,

ص١٥٨ .) , وعرفه (تشايلدز) هو طريقة تفكير ثابتة نجمت عن سلطة القوى الإجتماعية التأريخية المؤسسة التي تحدد المعنى , وكذلك تحدد قيمة المراكز المعتمدة في أي مجال أو سياق مُعطى . (تشايلدز ٢٠١٠ , ص٢٨٤.)

وتعرِّفه الباحثة إجرائياً : إنه نشاط فكري ونفسي متبادل بين الفنان والمتلقي (المستهلك) وذلك عبر سلسلة مترابطة من الصور الفنية خلال زمن وبيئة محددين, وعلى وفق الحاجات والمطالب الانسانية

المعاصر (Contemporary) :

أ. **لغة** : العَصْرُ :العشيرة , يقال: تولى عَصْرُك , أي عشيرتُك . العَصْرُ : (العَشِيُّ الى أحمرار الشمس) . والعَصْرُ: (الغَدَاة) . (الزبيدي , ١٩٧٤, ص٦٢ .)

ب. **إصطلاحاً** : المعاصر مفهوم نسبي لمسايرة العصر , في ظل تطوراته ومفاهيمه. (علوش , ١٩٨٥ , ص ١٥٠) . لقد ارتبط هذا المفهوم بحدود زمانية حيناً , وبالحداثة حيناً آخر , والتجديد حيناً ثالثاً , حيث مثل هذا الارتباط الزمني بعصر معين ارتباط تاريخي محدد بين تجريد الفن المعاصر من سماته الجمالية, والفنية في مدى ارتباطه بالحداثة والتجريد , فالمعاصر زمن فني , والحداثة مضمون فني. (غزوان, ١٩٨٦ , ص ٢٢٢) .

الخطاب التشكيل العالمي المعاصرإجرائياً: الاحساس والفكر والابداع الذي يدركه المتلقي بصرياً , ومن ثم ذهنياً لنتاجات إبداعية أصيلة تحمل سمات فنية , وجمالية , ووظيفية , أو جزءً منها, لتحمل ثقافة عالمية وصفة العصر الحاضر والمستقبل بأبعاده كلها وفقاً لحاجات الأنسان المعاصر.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول :العولمة الثقافية ... (التحويل في القيم)

أن العولمة الثقافية تقوم على المشاركات العالمية المتعددة يمكن أن يكون لأي فرد مركزٌ فيها , فلها أثرها الايجابي وكذلك السلبي لما تقوم به من أسقاط المحميات بشكل متتالي وفق نظام الاصطفاف . فهي كونها مؤسساتية تعتمد الوسائط التبادلية لتسمح في التداخل المعقّد بين الأفراد , فالعولمة غيّرت المجال الفني جنباً الى جنب مع ادارة الاختلاف العرقي والثقافي ، والعولمة تضع الفرد قبل المجتمع , والاستهلاك قبل الانتاج , والثروة قبل القيم. (هاني, ٢٠٠٥ , ص: ٥٥) . فكل فرد يمارس خصوصيته على نحوٍ يرتضيه , سواء أكان نفسياً أو شخصانياً وفق نمط مصّنع في ثقافة عالمية , فالثقافة يجب أن يتم اعدادها اجتماعياً , وتكون قابلة للاستعمال الاجتماعي . وتداخل الثقافة في النسق الشخصاني تكون عبر التربية الاجتماعية , أي أن على الأفراد يتكيّفوا اجتماعياً عبر اللقاءات الاجتماعية , لكي يتمكنوا من أنجاز مساهمتهم في نسق الفعل , أي تداخل النسق الشخصاني مع الكائن الحي السلوكي. لذلك فهي تتحرك اليوم في فضاء زمني , وهو وحده ما يجعل القيم مُدركة , كونها قوة دافقة ومحرّكة لذوات تتفاعل وتتحرك هي بذاتها ووفقاً لمعطيات ملموسة , وهذه الحركة او القوة المتدفقة الآن هي زمن لحظي ناتج عن استهواء الفرد ورغبته وميوله ، وما الرغبة سوى أنها عرضية وآنية لها طابعها اللحظي , فهي مشروطة بلحظة تحققها , وانها الوجه المباشر للحاجة التي تستدعي اشباعاً فورياً , لُتزاح وتحل محلها حاجة أخرى وهكذا الأمر في استمرارية لا يمكن اشباعها الاّ في

فائض فائق يتلائم مع الكيفيات التي أدمنها الفرد نتيجة المكتسبات المعلوماتية التي تجري على مدار مباشر بإمكانية تلك الوسائل الالكترونية الفائقة , بالتالي منها تتحدد الغايات وتشترك كل من الفرجة والرغبة والنص اللحظي والتداول والتدويل في الرموز الانسانية . (توملينسون،٢٠٠٨، ص١٩١)

فالاستهواء ينطبق على الفنان كما ينطبق على المتلقي , قد يفيض لدى الفنان في (كوثرة) كما تسمّيها النخب العربية ، فهذه الفضاءات تجّسد القوة الدافعة نحو التغيير والمستجيبة لمتطلبات مجتمع جديد. أن أي نظرية قيّمة يجب ان تستند على دعامتين القيمة – فاعلية التواصل فلم يعد هناك ما نسميه بفنون القيّم والمعايير والمؤسسات , أنها ثورة التحولات وهذه التحولات ما هي الاّ ازاحة واسقاط للقيّم والمعايير. (عيد ،٢٠٠٧ , ص: ٥١٩)

وعلى الرغم من صعوبة تحديد تلك الممكنات التي لها علاقة بالاستهواء والانفعال والتراكمات المعلوماتية التي تتوافق مع تلك الرغبات وانكشاف المكان بوساطة تلك الوسائل الفائقة , لكن يمكن أن نلاحظ الذات المعجبة لا تهتم بالقيمة بعدّها مستثمرة في موضوع , فهي تروم امساكاً أفضل بقيمة القيمة , وفي المقابل فأن الأعجاب في مفهومه الحديث يُرفق بتقليص جلي حتى وهو يشترط وضعية الموضوع. وبتعبير آخر فالاهتمام يصبح بما هو عرضي (القيمة الأخرى) للمركب الذي نسميه العمل الفني القيمة الأولى , أما الثانية فنسميها الظلال القيمية , أو ترحيل القيم [*] فالفرد مثلاً يكون ذو رغبة في امتلاك شيء ليس بالضرورة أن يكون ذو فائدة حالية له , أو حاجة ضرورية حتى في مسألة الاشباع ذاتها , كالملابس العصرية على الرغم من اكتفائه , وهذا ينطبق على العمل الفني كما ينطبق على الملابس , أي يهوى الفرد امتلاكه كون فرد آخر قرين له يمتلكه أو فعل ذلك , قد يكون(الفضول) ليس الاّ , أي ليس بالضرورة له أن يتذوق العمل الفني , لكون القرين الآخر فعل ذلك ومن ناحية التملّك أيضاً , فكيف لك أن تفسّر سلوك المرء , لأن هذا بالتأكيد ما تبيحه ثقافة العصر التي تعتمد الوسائط الالكترونية كمنظومة خطابية . **(حرب، ٢٠١٢ , ص:٠١٢٥)**

أما في حالة عدم القدرة على الترقيع في الاعمال الفنية وعدم القدرة على الازاحة وفي هذه الحالة بدأنا نصوغ الاعتراضات وحددنا أشكالها مسبقاً واسميناها الهيمنة العولمية بهدف الطعن بتلك الثقافات المتحولة قيمياً , وهذا بطبيعة الحال خارج النص المادي أي بالمحمولات (المعاني). **(بدوي ، ١٤٢٩ هـ، ص: ٤٠)**

فالفن ليس بطقوس يؤديها المرء , وليس بتقرير يوصلني بالنهاية بالتاريخ القديم , أو سيرة نفسية أو اجتماعية كذلك , فهذه القيّم تتعرض للإزاحة , لكنها قد تتحول الى نماذج خاوية في أذهان الفنانين بحيث لا توجد قدرة للفكاك منها فالقيم في نظر الفيلسوف الالماني (ماكس شيلر) (١٨٧٤ – ١٩٢٨) الذي اشتهر بفلسفة القيم تُعطى لنا في تجربة عاطفية قبلية , فما أحسه في اللوحة الفنية من جمال ليس حصيلة الأبصار فحسب , بل هو أكثر من مجرد إدراك ألوان وأضواء , بل (الصورة) وهذا لا يتنافى مع كون القيمة لا بد ان توجد في

[*] القيم :ظاهرة ترتدي بها العلامة قيمة الشيء المدلول عليه , وترتدي الوسيلة قيمة الغاية ..الخ , فليس تحول الوسائل الى غايات بحد ذاته , سوى حالة خاصة من نقل القيم الذي يحكم حياتنا العاطفية هكذا تغدو الأداة بذاتها علّة للإشباع : هناك من يستمتع بالملكية دون استعمالها . ينظر : لالاند ,اندريه, مجلد :٣ ,تر: خليل احمد خليل, عويدات للطباعة والنشر , ط٢٠١٢ , بيروت , ٢٠١٢, ص: ١٤٧٩

حامل يحملها , فالجمال في اللوحة , لكن ليس معنى هذا ان تجربة القيمة هي بعينها تجربة حامل هذه القيمة ، ولهذا ينبغي ان نقرر ان القيم في وجودها مستقلة عن حواملها والدليل على ذلك , اننا نستطيع ان ندرك ان هذا الشيء أعلى قيمة من ذلك الشيء دون ان نعرف كليهما بالدقة والتفصيل كما ان تاريخ الفن هو تاريخاً للتقلبات التي تحدث في التذوّق والتقييم. (**جانييت ، ٢٠٠٠، ص: ١٤.**)

فالثقافة الفنية نتاج رمزي تجعل للحياة معنى أو مغزى وفق صنعتنا وافتعالنا لها في سبيل العيش , وكينونتنا التي نطالب أو نحاول فهمها بأستمرار , ثم المغزى الذي ننشده الوسط الذي صنعناه (التصميم) ثم الفناء ، وهذا الوسط من القيم الذي كان يناسب مجتمع معيّن وفق التطّور لا يناسب المجتمع الذي يليه , والتاريخ يصف ذلك, ونحن لا نفهم الحاضر الاّ من خلال اسقاط الماضي بالحاضر, وهذا هو الامر في عملية تدوير بالقيّم الثقافية ,فهي أمر عادي يتناولها الفرد بصورة روتينية في ممارساته وتجاربه وسلوكه اليومي , وهي ليست أحادية أكثر تنويراً من غيرها , لاقترابها أكثر من صميم الحالة الانسانية , أو لأنها أكثر اهتماماً بالأسئلة الكبرى حول الحياة , فالرباعيات المتأخرة لبيتهوفن ولوحة الجورنيكا لبيكاسو لا تزيد ولا تقل سوى انها نصوص ثقافية , فكلها تتأهل الى حد ان الناس يعتمدون عليها في فهم وجودهم. (**جانييت ، ٢٠٠٠، ص: ٣٥**)

فهي نصوص تتعلق بالتكوين الذاتي لذا فهي وسيلة يعتمد فيها المجتمع لفهم وجودهم , وهذه الوسائل التي يعتمدها المرء تتّبدل وتُنزاح لتحل محلها اخرى وفق ترحيل القيّم لتؤدي الى ظهور وصفات جديدة تعبّر أيضاً عن الحمليّة (في المعاني) لكنها ترتبط بالتأكيد بحركة الناس الآنية , أي صفة المجتمع المتحرك , وهذه الحمليّات تتشكّل من الفضاءات الرمزية التي تنتج عن تعاملات الناس وخليطها الذي يؤدي الى انتاجها , والأمر الغريب انها كلما زادت عقديّة أصبحت أكثر تفاعلاً وكأن العملية طردية في العصر الرقمي الذي يعبّر عن الانسجام لا التوتر فما على الفنان سوى الأبدال في القيّم وتقييّمها على أرض الواقع, فالفنون اليوم كلما بحثنا فيها ملياً وجدناها أكثر ارتباطاً بحركة أنماط المجتمع وجزءاً من اقتصاد السوق ونظمه الاستهلاكية بعد إشكالات عصر ما بعد الحداثة الذي ابتدأ بإعلان خطابه الجنائزي بموت كل القيم وكل ما اعترض طريقه جاء الوقت مع مجيء الألفية الثالثة لإعلان عن موت ذلك العصر، وولادة عصر (بعد ما بعد الحداثة). (Clavier، 2000. p30)

إن الثورة الرقمية المتمثلة بترسانة الوسائل التكنولوجية الحديثة كالفضائيات والانترنت؛ قادت عصر حضارة الألفية الثالثة إلى إعلان بشائر عصر قادر على استيعاب هذا الانفتاح الكوني الهائل وإلغاء الجغرافيا بعد التاريخ، ودفع إلى مراجعة شمولية لإيجاد سبل السيطرة على تلك الوسائل التي تمكن من يملكها بالتحكم بالعالم عن طريق شاشة وجهاز تحكم وبهذا كان من الضروري مراجعة الاستراتيجيات المطلوبة للسيطرة على الثقافة الإعلاماتية المتمثلة بالإعلام والمعلومات بوصفها أداة قوة مسيطرة على ثقافة الجماهير. فأيديولوجيتها لها قوة تعادل قوة الإله في العصور الوسطى، وقوة الإنسان في عصر النهضة والتنوير، وقوة التقانة في عصر الحداثة وما بعدها، لتكون ثقافة الميديا اليوم هي الأسطورة والإيقونة المقدسة التي تقتدي بها الجماهير الكونية. إذ دلفت البشرية إلى عالم جديد ذابت فيه المسافات الزمنية والمكانية، وزالت الحواجز الجغرافية، التي كانت تفصل بين

تواصل الشعوب والمجتمعات من قبل. ويلزم عن هذا الوضع إعادة النظر في القراءات الفيزيائية القائمة على اعتبار أثر المكان والزمان في علاقات الثقافات والحضارات، إذ يصح القول، قياسا على العبارة الشائعة القائلة (بنهاية التاريخ): إن الفضاء الاتصالي الراهن يؤكد (نهاية الجغرافيا). (**الطيب بو عزة ، ٢٠٠٨، ص: ٣**)

وعلى وفق تلك المتغيرات لم تعد "الصحيفة هي الثقافة الصباحية للإنسان الحديث" بل صار الانترنت رفيق الإنسان فتهاوت الجدران بين جميع المؤسسات وأضحى لكل شيء في الوجود رقم داخل نظام رقمي، هذه التحولات أسهمت في تسريب انساق تداولية تهتم بالصورة الأثيرية الكونية التي تتحكم بها مؤسسات ربحية ساعدت على تغير صورة الإنسان الجديد. وصار الجسد أكثر تعقيداُ وإرباكاً في العالم الافتراضي الذي يحيل إلى اللاإنسان بفقدان الذات المادية بعد تعرضها لانشطارات متتالية اختتمت بتحولها إلى نظم رقمية لا تنتمي إلى واقعها بل إلى فضاء أثيري متجسد في شاشة للتحول في النهاية إلى ومضة ضوء ومع هيمنة " نظرية المعلوماتية والذكاء الصناعي التي انبثقت من تطور العلوم الفيزيائية الالكترونية والكوانتيمية الذرية، أزيلت خرافة الأنا الداخلية؛ فالموضوع المحايث للذات أصبح يتعلق بالذات المصنعة المعلوماتية، فالأنا صارت قطباً مشخصاً للذكاء الصناعي والتوهم الرقمي، وما الذات إلا محصلة قوى صُنعية، وبالتالي خضعت وتفاعلت مع المصنعات والآلات والمعلومات. قلبت المفاهيم وغيرت منحى الفكر ومساره" (**سامي ، ١٩٩٨، ص١١.**)

كما أن الوعود الضالة التي أعطتها العصور السابقة للإنسان أسهمت في فقدانه الثقة بذاته وتهميشه ، مما تطلب من ثقافة العصر الجديد البحث على كيفيات إعادة الاعتبار للإنسان الجديد، فقامت بإعادة إحياء النزعة الإنسانية من مرحلة الحداثة. بالاهتمام المتزايد بالإشكاليات الوجودية للذات التي تظهر نتيجة تغير السياقات الاجتماعية والثقافية. فلم يعد النسق أو النظام هو القوة الفاعلة والمهيمنة على الذات الإنسانية، التي لا تسعى للهيمنة واستنفاذ الطاقات. (**سامي ، ١٩٩٨، ص١٧.**) ومع اندماج الذات بالعالم التكنولوجي لم يكتفِ الإنسان بالاندماج مع ذوات أخرى فحسب؛ بل إلى إيجاد علاقة مع أجهزة أخرى تساعده على التكيف مع الفضاء السايبورغي ، هذا التحول اوجد نماذج نسقية مخالفة لتركة الماضي ومنبثقة من المفاهيم الجديدة أوجدت مسميات تتلاءم وهذا التغيير تتمثل بالنسق (السايبورغ)*، والجسد السايبورغ والمتلقي السايبورغ ، وبهذا الصدد انعكست تلك الأفكار على الفنون التي سعت إلى تغيير ما كانت ترتكز عليه وجودية الذات المنعزلة عن واقعها، (**جووست ، ٢٠٠٩, ص٢١٨-٢١٩.**)

- **السايبورغ: هو الإنسان الذي تدخل في بنائه العضوي تركيبات غير عضوية. ينظر: هيلين توماس، وجميلة احمد: الأجساد الثقافية، الاثنوغرفيا والنظرية، ص٢٠. كما أطلقت دونا هاراوي على إنسان الألفية الثالثة (السايبورغ Cyborg) في إعلانها الصادر عام (١٩٨٩) الذي يحمل اسم (إعلان السايبورغ). ويعود المصطلح إلى ستينيات القرن الماضي حين نحته (مانفريد كلاينز) و(ناثان كلين) للإشارة إلى الإنسان المطور الذي يمكنه العيش في بيئة ابعد من حدود الأرض. ولكن (هاراوي) هي التي أدخلته إلى عالم الأدب والثقافة. ينظر: اماني أبو رحمة: أدب الالفية الثالثة، مصدر سبق ذكره. www.shehrayar.com**

المبحث الثاني: التواصل الثقافي في الخطاب البصري المعاصر

الخطاب يتفرع وفق تعبيرات مختلفة بعيداً عن اللغة المكتوبة والمنطوقة. ولأن التشكيل خطاب فهو لغة تستدعي آلية ما للوصل , ولأنه لغة فهو أتصال مع الآخر بأهداف , وبما أنه يبغي هدفاً فلغته تنجح بنجاح التوافق المعرفي بين طرفيه بأداة التواصل .

اما خطاب الفن عموماً فهو تعبير يشمل كل إشارة ظاهرة كانت أو خفية , وكل اجراء تتحول به الأفكار والمفاهيم والمشاعر الى عمل فني إبداعي كاللوحة التشكيلية أو الموسيقى, لذلك قد نرد الخطاب الى هذه الجوانب الفنية, فنقول مثلاً الخطاب في هذه اللوحة المرسومة , والخطاب الموسيقي في هذه المقطوعة هاديء , الى غير ذلك من الاستعمالات التي تجعل الفن مصدراً من مصادر الخطاب. (استيتية ، ٢٠٠٢, ص: ٢٠)

فالخطاب هو لغة لا بد من إمكانية تداوله , أي لا بد أن يحقق قيمة تواصلية فعلية لا صوّرية عن طريق الاتصال بالآخر, وعليه ان يكشف عن درجة واعية من أسرار الظاهرة التي يعالجها , وذلك لأن معرفة الفنان للحقائق الظاهرة لا تجعله قادراً على ان يتجاوز السطح الى العمق , وبالتالي فأنه لن يستطيع أن ينفذ الى قلوب الناس ونفوسهم .(استيتية ، ٢٠٠٢, ص: ٢٠)

فالحقيقة جافة نوعاً ما , يحاول المتلقي إزاحة الصورة الواقعية فتراه يبحث عن التورية بسبل وبنى ابداعية معاصرة وكذلك التغريب وغيرها من الفرجات ذات الانفعالات المتعددة , أي يبتعد عن واقعه الجاف . وأن نتأمل المواد الخام للحياة الثقافية في الاتصال والتعبير على انها تؤدي دوماً دور الوسيط , فهي من ناحية نتاج عملية واحدة , ولكنها تصبح من ناحية أخرى مواد خام لعملية جديدة (٣). (ديفيد انغليز و جون هغسون ، ٢٠٠٧.ص: ١٠٤) فاليوم كل خطاب متاح بفعل تلك الوسائل الالكترونية المعاصرة، وبما ان التواصل والاتصال متغيّر بتغيّر نسقية العلاقة ومتأثر بأدوات الوصل فله بالتأكيد متغيرات عبر زمن النتاج الحضاري البشري الى ما وصلنا اليه في القمة من هذا المتغير في الاتصال والتواصل الا وهي وسائل الاتصال الالكترونية كمنظومة خطابية .كما في الاشكال (١-٢)

شكل(١)

شكل(٢)

فالخطاب الفني اليوم بفعل تلك الوسائل يتجاوز الفنان ذاته ليكون المستقبل هو صاحب الشرعية في كل الأحوال مهما كانت وجهة هذا الخطاب او الرسالة الفنية , لذا فهو عملية تحقق تواصل أو حضور الأفراد داخل النسق الاجتماعي نوع من الاستجابات المتبادلة , يجب أن تتجسد وفق آلية تتيح للخطاب أن يكون ممكناً , وبأي صورة كانت , سواء بالعالم الطبيعي أم عن طريق تلك الوسائل الالكترونية الاتصالية ,فهناك نسق فني مخصص للجمهور

(٣) ديفيد انغليز و جون هغسون , , سسيولوجيا الفن / طريق للرؤيا , تر: محمد الجوهري, عالم المعرفة , الكويت , ٢٠٠٧.ص: ١٠٤

العريض , هذا النسق يحكمه مبدأ النفعية ويوزع على عدد كبير اكثر المنتجات الثقافية , ويعمل مثل بلد هائل من المتعة والوفرة , بحيث لكل واحد متعة تلبية رغباته وشهواته. (٤) (جيمينيز, ٢٠٠٩,ص: ٤٢٤)

فتلك الوسائل الالكترونية في العصر الراهن تحقق للفرد حضوره داخل النسق الاجتماعي , لما تتيحه تلك العوالم الافتراضية من ممكنات لا تتعارض مع ميول الفرد ورغباته وأهوائه . فالحضور في العوالم الافتراضية يعّبر أساساً عن مسألة اشباع الذات الاجتماعية في عصر الصورة المهيمن , لذا فهي اشباع لرغبات الفرد صُمّمت اشتراطاً للتواصل , يستطيع الفرد بوساطتها ان يتحكّم في فضاء يتجاوز المكان النمطي , لأنه داخل تلك الوسائل الاتصالية الفائقة مجتمع متحرك لا يعرف سوى الحركة؛ وبالتالي داخل هذا السياق تتشّكل حدود مطلقة للتواصل , وتتحكم هي الأخرى بسلوك الفرد نتيجة المكتسبات التي يُنظر اليها عن طريق المعطيات , ومن حضور فائق يفوق الواقع الطبيعي ذاته , إذ بات من الصعب تفسيره الاّ عن طريق حركية الجماعات ومساهمتها في تكوين الخطاب الهجين المعاصر ورأس المال المعلوماتي والمفاهيمي الفني الذي نشأ لدى الافراد .(١) **(فيري, ٢٠٠٦, ص: ٩٨)**

فالتواصل الفني لا بد أن يعتمد أفكار ومفاهيم يحددها السياق , إذ هو اليوم يقوم على نماذج جديدة تكون اكثر توافقاً مع مقتضيات العصر الراهن (فالفن ليس كياناً معيناً ومحدوداً مرادفاً لعوالم الفن المستقلة بذاتها , ذلك ان الجمال هو في الواقع متصل ومستمر مع الجريان العام لممارسات الحياة اليومية). (ديفيد انغليز و جون هغسون ، ٢٠٠٧.ص: ١٠٨) فهو يرتبط بالتأكيد بالوجود والموجود وما يرتبط بإدراكنا لتجاربنا وما نصطنعه من تلك النماذج , فهو الذي يحدد سلوكنا , ولا يمكن ان نعيش سوى داخل هذا السياق , لكل ما نحمل من رمزية , وكل ما يتلقاه الفرد على مدار مباشر , وهذا ينطبق على كل فرد تبدأ منذ نشأته , وهكذا هي العملية التواصلية في مرحلة دورية , ما أن يصل الأنسان الى هذه الأرض يصبح التواصل أكبر العوامل التي تحدد نوع العلاقات التي يقيمها مع الأخرين وما يتعرض له من أحداث على مدار حياته فالعامل الفني جزء من حياة الناس , ليكون بالضرورة ملتحم بتصرفاتهم وممارساتهم الاعتيادية وغير الاعتيادية من تلك الانشطة الحياتية ووفق متغيرات الانطباعات الفنية . كما في الاشكال (٣-٤-٥-٦).

شكل (٣)

شكل(٤)

(٤) جيمينيز , مارك , ما الجمالية تر: شربل داغر , ط١, المنظمة العربية للترجمة , بيروت , ٢٠٠٩,ص: ٤٢٤ – ٤٢٥

(١) **فيري , جان مارك, فلسفة التواصل , تر: عمر مهيبل , الدار العربية للعلوم ناشرون , بيروت , ٢٠٠٦, ص: ٩٨**

شكل (٥)

شكل(٦)

أما من ناحية المتلقي الفني الذي نطلق عليه اليوم المتفرّج أو المشاهد فهو الآخر حالة انفعالية لا وجود لاستقرارها في نمط معيّن , فقد يتحقق الاتصال الفني او لا يتحقق فهو مشروط بتلك الانفعالية , فالمتلقي هو الذي يحقق انجاز بنية العمل الفني , وفي كل مرة تتغّير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية , يتغّير المعنى فيها . (**عبد الحميد ، ٢٠٠١, ص: ٣٦١**) وفي معنى الجميل فهو انفعال ناتج عن متلقي يتلقى , فلا يخلو من كونه مقبول , أو غير مقبول , مضجر , أو مبهر, لذا تقتضي الحاجة في هذا المجتمع , وجود مستهلك تتحدد رغباته ضمن سياق ثقافي هو الذي يحكم الافراد ويوجه نداءاتهم. (**كاتولا ، ٢٠١٢، ص:١٢**)

ً فهو ينتمي لهوى معين أو رغبة , أذ أن الفرجة خاصةً هي دائماً في عملية تدوير قد تكون سلبية وأحياناً ايجابية , كونها حالة هووّية وأتباعه من رغبة , اذ تتعرض لتصنيف مغاير في كل مرّة , نتيجة السيل السبراني المتواصل من الصور , داخل المنظومة التواصلية الالكترونية , لهذا فالتلقي انفعال والانفعال هو من جهته رد فعل عاطفي كثيف في الغالب , ويتجلى من خلال اضطرابات متنوعة. (**ألجيرداس ، ٢٠١٢، ,ص: ١٣٩**)

وهذا ما يجعل الكيفية متاحة في تلقي الصوّر وحفظها وأرشفتها وتدويرها وأزاحتها وغيرها من العمليات الذهنية , فالمتاح لا يعد ولا يحصى .فثمة حرية موازية في استحسان العبث العشوائي بالأفكار والانماط , ليس في محاولة تفتقر للأصالة أو التكهن بنيّات الفنانين , بل في افساح المجال للعمل لاستنباط الأفكار والمشاعر المرتبطة بتجاربهم. (**ستالابراس ، , ٢٠١٣, ص: ١٣**) . ولم يعد الامر مقتصراً على ثقافة المشاهدة , وانما تفاعل المتلقي ليكون جزء من تلك التشكيلات والتركيبات الفنية , فالمشاهدة اليوم غير كافية لمعظم الفنانين. كما في الاشكال (٧-٨-٩-١٠).

شكل (٧)

شكل(٨)

شكل (٩)

شكل(١٠)

كل هذا يعتمد على ثقافة السياق الآني انحرافاته اي الانحرافات تؤدي الى الازاحات الفكرية والمفاهيمية , ففي الفن تتم عن طريق كسر قاعدة المألوف , من ثم انقطاع أو ضعف التواصل مع المألوف والارتباط بما هو متحول ومتغيّر وفق النسق المهيمن, فهي اليوم اي الثقافة تسيّرها الشبكة العنكبوتية والعمليات التثاقفية والتبادلات المعلوماتية التي تقوم على ربط الصلة بين المجالات المختلفة للأفراد من عامة الكون مسترسلين فيما بينهم ,ليبتعدوا عن اي قمعية ويخلقوا عالمهم الخاص , فهي تشهد تحولاً عميقاً جراء الرقمية , اذ بولوج الحشود عالم الافتراض وامتلاكها حاسبات آلية أنتقل ما ظل حصراً على فئة أقلية داخل المجتمع تمتلك شرعيتها من رأسمالها الرمزي المتأتي لها مما تراكمه من مقروء وشواهد جامعية , انتقل الى الجموع ما أفضى الى ظهور فاعلين جدد في المجتمع وقطاعات الانتاج الثقافي (الموسيقى , الفن التشكيلي , الفوتوغرافيا)الخ. (**ستالابراس ، , ٢٠١٣, ص:** ١٥) في الحقيقة لا توجد ثقافة ذوقية افضل من غيرها, كل ما في الامر أنها تختلف في طريقة التعاطي مع ذلك ، نعيشه اليوم هو تراكم ثقافي يوّسع أمكانية الفرد في ان يعي العالم . كذلك تلك الوسائل الاتصالية تقوم بإشباع الرغبات وأهواء الفرد اللاواعية نسميها العولمة , فالعولمة تطال الثقافة بالذات , بما هي منظومة من الرموز والقيم يخلع بواسطتها الانسان معنى على وجوده وتجاربه ومساعيه , فالثقافات بما هي مرجعيات للدلالة وأنماط للوجود والحياة خاصةً بكل أمة أو دولة أو مجتمع ؛ تجد نفسها الآن عارية أمام تدفق الصور والرسائل والعلامات التي تجوب الكرة الأرضية على مدار الساعة . (**حرب ، ٢٠٠٨, ص:** ١٠٥) فالعالم المعاصر وما يشهده من تحولات لا صغير فيه أو كبير , فالكل يسهم بتفوق العولمة الثقافية دون اللاشعور , وذلك نتيجة مدّها بتلك الثقافات الانسانية المتجددة الرموز, فقد أصبحت ظاهرة العصر بالرغم من عقديّتها , لكن في الآخر العالم ما هو الاّ عبارة عن تعدديات ثقافية مكونة بنحوٍ خاص من ثقافات كونية , لكن هذه الثقافة الكونية يجدها نيكولاس بوريو[*] علاقة من الواحد والصفر وهي كيان مجرد في مدينتنا المعاصرة فهي تحمل بصمة انفجار الثقافات المتعددة وتوالد الطبقات الثقافية , وبذلك فأنها تشبه كوكبة مائعة . (**أبو رحمة ، ٢٠١٣, ص:** ١٠٨) فما نجده في الاعمال الفنية المعاصرة هو مخالفة صريحة تعلن عن نفسها سواءً بالمفهوم أو الصورة الشكلية وغيرها من تلك الآثار المتراكمة , لكنها في الآخر أصبحت لغة العصر التي تحدد انماطه الفنية, فالفنون تتحول الى مجموعة ميديا رقمية في مدار يشهد تطوراً دائماً , أنه مدار التواصل الثقافي , ويتصرف بجميع الوسائل التكنولوجية والاعلامية لخدمة الذيوع وترويج بضاعته .

•) بوريود , نيكولاس ناقد فني فرنسي , أطلق مصطلح الحداثة المغايرة , والذي طرح مشاركة عالمية في صياغة الحقبة المقبلة , والتي لا تستثني ثقافة أو شعباً . ينظر : المثقف , مجلة الكترونية ,اماني ابو رحمة ,العدد: ٣٤٦٣ الاحد ٢٨ - ٢ – ٢٠١٦

http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/13248.htm

مؤشرات الاطار النظري

١. العولمة الثقافية ماهي الاّ ثقافة كثيفة من الرموز الانسانية العالمية , وهذا حتماً بوساطة المعلوماتية.
٢. الثقافة الفنية نتاج رمزي تجعل للحياة معنى أو مغزى وفق صنعتنا وافتعالنا لها في سبيل العيش وكينونتنا التي نطالب أو نحاول فهمها بأستمرار.
٣. إن الثورة الرقمية المتمثلة بترسانة الوسائل التكنولوجية الحديثة كالفضائيات والانترنت؛ قادت عصر حضارة الألفية الثالثة إلى إعلان بشائر عصر قادر على استيعاب هذا الانفتاح الكوني الهائل وإلغاء الجغرافيا بعد التاريخ.
٤. أن الحياة الثقافية في حقبة ما بعد الحداثة اصطبغت بالصبغة التفكيكية ممثلاً لروح العصر الجديد فسادت البراجماتية الجديدة ، والاستهلاكية بكل مفاهيمها: كالحركة ، والسرعة ، والتلقائية ، والمصادفة ، وضرب كافة المراكز ، والشعبية.
٥. التدفقات الالكترونية تظم أفكاراً واشارات ورموز, وكل أنواع المنتجات الثقافية والمعلومات التي تشّكل الدائرة الثقافية العالمية المركبة للعالم المعاصر.
٦. أن الفن هو ما جعل التكنولوجيا أكثر انسانية , وأن الفنون الافتراضية قد قدمت نموذجاً جديد للتفكير حول القيم الانسانية , كما أنها أتاحت الفرصة لمجالات جديدة ينطلق فيها الخيال في العصر التكنولوجي.
٧. أن التحوّلات الثقافية تجعل الفن في العصر الراهن يستمد من حضوره في سياقه الجديد , ومن التنوع الكبير في أساليبه , لأن كل عمل فني بات يتموضع على اساس علاقته بالاقتصاد والتجارة والتسويق , وهي بمجموعها تؤلف خطاب الفن.
٨. الروابط الاجتماعية القائمة في عصرنا هي نتيجة وتحوّل منطقي.وفق الروابط التي يقيمها الانسان مع ادواته التي يصوغها (الرمزية والمادية) , لتنهدم العادات والأعراف والسنن والعقديّة القديمة .
٩. الفن المعاصر أصبح ذو علاقة وظيفية وعنصر جمالي أُدمج داخل الانتاج الفني العام للبضائع الاستهلاكية والتي تتغيّر مع الايقاع المتزايد دائماً للموضة.
١٠. الفنون اليوم تغيّر المعيار حتى أصبحت فعاليات ملموسة في أشكال الحياة المختلفة , تعتمد على تلك الابداعات , اي انها تستدعي تلك المعارف الفنية التي أفرزتها العولمة في تبادلات ثقافية .

الفصل الثالث =إجراءات البحث

اولاً :مجتمع البحث

بعد استطلاع الباحثة لمجتمع البحث الكلي والمتمثل بأعمال التشكيل المعاصر ، وفي ضوء متطلبات البحث القائمة على العولمة الثقافية في الخطاب التشكيل العالمي المعاصر في الحقب الزمنية المشار اليها في حدود البحث التي شهدت التحولات الكبيرة في الفكر والتكنولوجيا وما صاحبها من متغير مؤشر من خلال الاطار المعرفي الذي بين التقنيات والاساليب والمرجعيات ومعطيات الابداع الحداثية في موضوع

الدراسة في رصد التجارب الفنية من خلال بحضورها الفاعل في مسيرة الحركة التشكيلية يمكن تحديد مجتمع البحث في امريكا . وقد قامت الباحثة بالاطلاع على المصادر الفنية المتعلقة بموضوع البحث بجمع المعلومات عن مجتمع بالاعتماد على المنشورات المطبوعة ومعلومات الانترنيت ، فضلاً عن الاطلاع على المصادر للتعرف على مجتمع وعينة البحث فيما يخص الحركة التشكيلية العالمية .

ثانياً:عينة البحث

قامت الباحثة بحصر وتحديد العينة بعد تصنيف أولي اشتمل على المتغير الظاهر في اساليب التشكيل المعاصر اخذا بنظر الاعتبار تمثيل العينة في ضوء اهميتها في معطيات التشكيل المعاصر وكما مبين ادناه:

١- تميز العينة بالمتغير الظاهر في الاسلوب ، والتقنيات.

٢- العينة الموثقة في المعارض المحلية العالمية.

٣- استخدام تقنيات غير تقليدية وتفعيل خامات مختلفة في بناء السطح البصري.

٤- أن تكون الاعمال ذا مغزى في السبق الابداعي والابتكاري وذا معطى ريادي في التحول.

ووفق المعطيات المذكورة اعلاه فقد قامت الباحثة بأختيارعينة البحث اختياراً قصدياً أذ وقع الاختيارعلى (٤ نماذج) كما تم تحديد النماذج المعروضة للتحليل لكل تجربة من تجارب الفنانين .

ثالثا:اداة البحث

أعتمدت الباحثة على ما أسفر عنه الاطار النظري من المؤشرات يمكن أن تؤدي الى تحقيق هدف البحث ، وللمنهج الوصفي التحليلي .

رابعاً:منهج البحث

لقد اختارت الباحثة لهذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وبما يتلائم مع حاجة البحث في تحقيق أهدافه وهي الانسب لهذه الدراسة.

خامساً: تحليل نماذج العينة:

رقم الأنموذج	١
الاتجاه الفني	الفن الشعبي
اسم العمل	**تفصيلات**
اسم الفنان	روبرت راوشنبرغ R.RAUSHENBERG
تاريخ الانجاز	١٩٥٤م
الخامة	**مساند خشبيه، زيت، قماش,مواد مختلفة.**
القياس	إرتفاع٢١٤,٥×٢٠٥,٧×٧٧,٤سم
العائدية	المجموعة الخاصّة، سويسرا Private collection, Switzerland

تحليل العمل:

استخدم روشنبرغ في هذا العمل خامات وتقنيات مختلفة هو الجمع بين تفصيلات من الطلاء والورق والنسيج، والصحف، والخشب والمعدن والبلاستيك على هيكل خشبي حيث يتكون العمل الفني من ثلاثة تكوينات بجمعها يصبح هذا العمل عبارة عن بناء من تعالقات الأشياء مع بعضها البعض من مواد قائمة بذاتها تندمج بنى هندسية في البناء للعمل الفني والذي جمع فيه بين الصياغات التصويرية بأسلوب تجريدي تعبيري في بناءات معمارية متراكبة تحمل خامات متنوعة بلصق مواد وقطع ثخينة على اللوحة، حيث تم تضايف مواد وخامات عديدة (كقطع قماش, لوح خشبي, مسند) توحدت بين السطوح المتباعدة لتشترك مع بعضها البعض ببنائية كلية، تتوزع في زوايا متعددة من السطح التصويري تقطيعات من ورق تغلف الجدران وقطع قماش ذات السطح الممزق فهي تتجاور وتتداخل تماماً كالمقالات المختلفة في مجلة مصورة نتصفحها بسرعة بأشكال هندسية, في بناءً تركيبياً متعدد الأبعاد فهذا العمل يجمع بين الرسم والنحت كما انه يتعامل مع النظام والفوضى بتقنية الكولاج مع تقنية المساحات اللونية المتجاورة مع الأسلوب التصميمي الهندسي الهدف منها الجمع بين إمكانات المهندس والفنان والمعماري حيث تندمج الألواح الثلاثة مع بعضها وتتعالق تجربة النحت بتجربة الرسم تعالقا جدليا، فتمتزج الألواح الخشبية وقطع القماش مع اللطخات اللونية ورذاذ الصبغ، وفي هذا الخليط المتجانس من مجموع المواد المختلفة التي تراكبت مع بعضها البعض بسياقات بين الأشكال, والمساحات, كالتجميع، والتوليف, والتنظيم, والحذف، والإضافة والتراكب بمعنى أن هذه الأشياء التي كانت في حقيقتها الواقعية أي قبل تراكبها في بنية العمل النهائية متضادة، أصبحت الآن تحقق العلاقة الموحدة للون بين جميع الوحدات فالأقمشة الملونة التي يستثمرها الفنان في عمله تخلق تتداخل في عمليات توليف وتركيب فيتم على أثره تركيب خامات وأجزاء مغايرة في طبيعتها لبعضها البعض وصولا إلى تكاملها مع بقية المفردات كما إن قطع القماش المضافة تتراكب مع هذه البنيات، لتحقق التكامل في بنية العمل النهائية, وهي في حقيقتها خامات ومواد متنوعة, لأن الفنان تمكن من الجمع بين الخامات لتصل التركيبات المعمارية, الشكل النهائي ومن هنا يكون هذا النظام المكون من هذه التعالقات، على أنها توظيف الخامات المعمارية يحققها مستوى المضمون ومستوى الشكل, المنظور من الجهات الأربع في التركيب التقني, التي أصبحت عبارة عن بناء يزاوج بين النحت والرسم من خلال التجربة إلى بناء تركيبات جديدة قابلة لإعادة الصياغة على ضوء ما يقوم به من تجارب مختبريه, إن الخامات بمفردها، لا يمكن أن تحقق وظيفتها إلا باجتماعها بمكونات الرسم من خلال تنظيمها وتداخلها مع البنية الكلية للعمل، في تطوير تجربة التجميع التي يمزج فيها الصور والاشكال العادية ليعيد انتاجها وتوحيد التنظيم, حيث طور (راوشنبيرغ) هذه التجربة باستخدامه الخامات من مفردات البيئة الواقعية لتصبح أكثر تعبيرا عن الواقع، إذ تمثل حدثا عولمياً ثقافياً آنيا يتيح للمتلقي أن يكون جزءا منه، من خلال مشاركته في تلك الأشياء المجمعة. ويبنى هذا العمل على الاسس الفكرية مابعد الحداثية ، والقائمة على تحدي المفاهيم الجمالية التقليدية وهدمها ، ورفض التقابلات بين الصورة الآنية والتقنيات التقليدية في الأداء والأفكار التي تفصل بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية ، وبذلك فإن هذا العمل يتحدى المفهوم الذي يجعل من اللوحة عبارة عن كيان مستقل ، ليتجاوز حدودها المكانية المقيدة بالجدار ، لينتقل الى فضاءات اوسع تتيح له مشاركة فعلية من قبل المتلقين ، فهذا العمل يجمع بين الرسم والنحت في بناءات متراكبة تحمل دلالات خبرة ابستيمولوجية جمالية ، توحد بين السطوح المتباعدة لتشترك مع بعضها البعض ببنائية

كلية ، حيث تندمج الألواح الثلاثة مع بعضها افتراضا ، وترتبط تجربة النحت بتجربة الرسم ارتباطا جدليا ، فتمتزج الأشياء الحقيقية المستمدة من عناصر العالم الواقعي – الألواح الخشبية وقطع القماش – مع اللطخات اللونية ورذاذ الصبغ ، لتتحقق الحركة الظاهرة للاشياء ، فالشروط الخاصة التي تدعم النحت لاتمثل عائقا امام الرسم ، بل تمتزج مع الشروط الخاصة به وتشكل دعما لها ، كما ان قطع القماش المضافة ، تتراكب مع هذه البنيات ليتحقق التكامل الفني في بنية العمل النهائية ، لأن الأختلاف في تقنية الرسم والنحت وخاصية القماش لم تعد كذلك حين امتزاجها معا في بنية واحدة متكاملة ، بمعنى ان هذه الأشياء التي كانت في حقيقتها الواقعية (أي قبل تراكبها في بنية العمل النهائية) متضادة ، اصبحت الآن متكاملة ابستيمولوجيا ، وهذا التكامل تحققه العلاقة الموحدة للون بين جميع الوحدات ، وبالتالي تتكامل المواقف المتضادة في هذه المنظومة الفنية ، وهي في حقيقتها منظومة معرفية لأن الفنان تمكن من الجمع بين جانبي المعرفة الذاتي والموضوعي ، بموقف عقلاني اصبح قابلا للتطبيق .

إن بناء هذا العمل من مجموع المواد المختلفة المعمارية التي تراكبت مع بعضها البعض لتصل الى الشكل النهائي، يدل على أن الفنان حقق ذلك بتعامله مع المادة والخامة, كآداء لبعض التنظيمات الحركية يدعوه للانضواء فيه، ولأن خاصية هذا العمل تثير لدى المتلقي انفعالا بقيمة المادة وكيفية تشكيلها من حيث جمع الخامات والمواد المتنوعة البسيطة ويعيد صياغتها بمستوى عال من التجربة التقنية والقائمة على تحدي المفاهيم الجمالية التقليدية ورفض التقابلات بين الصورة الآنية والتقنيات التقليدية حيث يجعل من اللوحة عبارة عن كيان مستقل ليتجاوز حدودها المكانية المقيدة بالجدار، لينتقل إلى فضاء أوسع تتيح له مشاركة فعلية من قبل المتلقين فان العمل يدعوه لخوض تجربة الإبداع الخلاق التي مارسها الفنان، ليعيد المتلقي من خلالها تجربة التركيب، لتصل الصورة في النهاية إلى إشارات لأشياء متنوعة يخلقها عنصر الصدفة التي تمنح الشكل تركيبا جديدا وخصائص واضحة في الاستفادة من الخامات البيئية, وذلك بهدف رفع قيمة الشيء العادي المستهلك للمستوى الفني. إن تفعيل العناصر والخامات المعمارية واحدة من توجهات حركة الباوهاوس التي تعمقت في طروحات ونتاجات (راوشنبرغ) من مواد وخامات, وهي تتسم بالديناميكية والحركة من التجريب التي تمزج بين الفن والهندسة والتقنية.

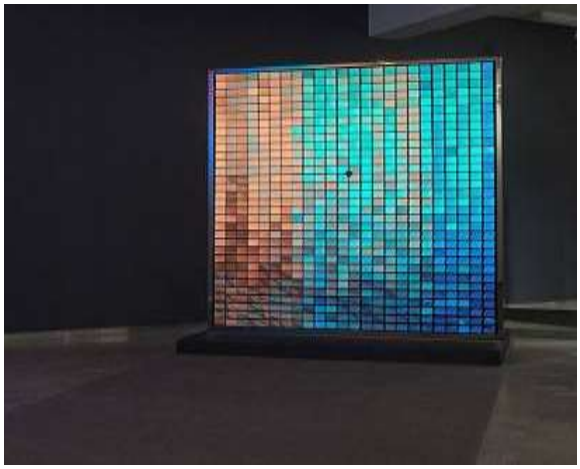
رقم الأنموذج	٢
الاتجاه الفني	الفن الحركي
اسم العمل	أوسكار
اسم الفنان	ألكسندر كالدر
تاريخ الانجاز	١٩٧١
الخامة	معادن ملونة
القياس	إرتفاع٧٦٢×عرض٧٦٢ سم

تحليل العمل الفني:

نصب معدني مؤلف من قسمين رئيسيين، يتقاطعان ليشكلا حرف (T). القسم المتعامد مع الأرض مؤلف من أربعة أوجه متوازية الإمتداد ومجتمعة في جانب من أحد أضلاع كل منها، ويستند القسم المستعرض فيها الى الأرض ليشكل قاعدة العمل، وتستدق هذه الأجزاء وتتقارب كلما إرتفعت للأعلى لتستقر بتجمع على شكل نهاية مدببة. من فوقها يمتد النصف الآخر موازيا لخط الأرض ومستعرضا من فوق تلك النهاية المدببة. وهو كذلك مادة معدنية أنبوبية الشكل تحتوي على تفرعات عدة مماثله له لكنها أقصر طولا وتخرج من نهاياتها مجموعة من الأشكال الهندسية الملونة بالأحمر والأصفر، وقد ترك الفنان الإمتدادت الأنبوبية بلون المعدن المعالج . أما القاعدة فكانت بلون أحمر وبما يجعل من العمل ذو طابع إقتصادي واضح في التلوين ، رغم درجة الإنتشار التي يحوز عليها اللون الأحمر كسمة بصرية تنتج عنه ، وقد وضع العمل في بيئة طبيعية خارج قاعات العرض ليملك فضاءً مفتوحا يحقق له خاصية الرؤية من على مسافة بعيدة نسبيا.

تعتمد تقنية تأسيس هذه التجربة على دور الهواء في تحريك الأجسام عندما تمتلك مقاومة منخفضة له، بفعل تسطحها وديناميكية مرور الهواء عبر التركيب الكلي، وبما يسمح لبعض الأجزاء من الإهتزاز والحركة الدورانية والتلامس مع بعض، وبما يحقق أصوات ملحوظة تضاف لحركية العمل الفني ، وهنا يكون للعمل المُصمم للبيئة المفتوحة (الخارجية) معاملة تقنية تختلف عما هو مصمم لبيئة المعارض الفنية (المغلقة) من حيث رقة أو سمك المعدن ومدى إستطالته والإضافات في نهايته التي تكون بمثابة أشرعة تصد الهواء وتحيل مقاومتها الى حركة حسية. لذلك تكون بعض أو كل مفردات التكوين في حالة من عدم الثبات في مواقع معينة، والعمل بكليته سيملك هيئة متغيرة على محور الزمن بفعل دفع الهواء لهذه المفردات. وقد تكون التنوعات اللونية لإجزاء النهايات السائبة قد تمت بتلك الكيفية بغية تأكيد طابع التحول من مكان الى آخر، أو إنها قد تحقق قيمة جمالية بفعل تبادل المواقع اللونية في بنية العمل الفني. فتقنية التنفيذ قائمة على دراسة العلاقة بين الهواء والأجزاء القابلة للحركة في تجربة هذا الفنان. يضاف الى ذلك إمكانية تنفيذ تلك الرؤى على أحجام كبيرة تشكل تجربة قرائتها بعدا جديدا يعاضد مفهوم الأعمال الفنية الحركية، مخالفة بذلك أعماله الصغيرة الأبعاد والتي توضع في غرف مغلقة لأجل أن تتعامل مع تيارات هوائية بسيطة تضيف حركة مناسبة لحجم العمل، ولاتؤثر سلبيا على قوامه المعدني، من ثم لن يفقد المرتكز الأدائي ما قام أساسا لأجل التأكيد عليه، سيما أن الحركة المتحققة هي في طبيعتها حركة عشوائية غير مسيطر عليها، إذ إنها لاتنتج عن وجود محرك يتم التحكم به ، وإنما تتم بوجود طاقة هوائية عشوائية غير منتظمة، وبسبب عزم القصور الذاتي تأخذ تلك الحركة وقتا حتى عند زوال تأثير الهواء عنها، ويستفيد منها الفنان بصيغة تكهن عن الناتج الحركي وليس من خلال معرفة أكيدة له. فضلا عن قيمة الضوء المنعكس من على المعدن، سيما المتروك بلونه الفضي العاكس للضوء بجلاء، وبما يوضح سبب ترك الفنان للهيكل الحركي خاليا من الإضافات اللونية، في حين أن الأجزاء الثابتة تمت معالجتها بألوان إنتشارية (الأحمر) لتتحول الى نقطة جذب من على مسافة يتنبه لها المار في محيط النصب الفني الحركي. في مثل هذه التجارب يكون الزمن حاضرا أسوة بالفن البصري الذي يعالقه مع الحركة، المتحققة في تلك التجارب عن طريق الإيهام بوجودها، عكس التجربة الأدائية للفنان (كالدر) وما يشابه تجارية عبر تحقيقها حسيا، فيكون الزمن بذلك أشد تعالقا ووضوحا. فمثل هذه الحركة التي يراها المتلقي لابد أن تمرر من فوق الوقت حتى تتضح وتؤسس منهاج الأداء الفردي عند الفنان ذو التوجه الحركي في النتاج . وهنا يتضح أن أداءه قائم على فهم الطبيعة الفيزيائية للأجسام الصلبة وهي تتعامل مع الهواء، بقصد معرفة أفضل الأوضاع التي من خلالها يضطر الجسم المعدني الى التحرك ويستهلك زمنا في سبيل تقديم تلك الحركة، التي تجعل هذه الأجزاء من العمل تبدو وكأنها طافية في الهواء. هنا

يتضح أن الفنان يلتزم التعرف الى خواص الأجسام والكتل وكيفية تعاملها مع الهواء في أوضاعها المختلفة، وذلك تأسيس علمي يجب أن يحوز عليه الفنان حتى يحقق القصد الذي يهدف إليه في أداءه ، ولن يكون وفقا لذلك أي فسحة للمصادفة، بعدما يقوم بإجراء التجارب والإختبارات المتكررة بقصد التقديم الأمثل لمادته الفنية، وفي إطار ذلك تلاحظ الباحثة أن الفنان يعمد الى وجود مركز ثابت ، في طرفه الدقيق ينتصب الجزء المتبقي القابل للحركة، والذي يركب بطريقة خاصة، تقلل من فرص الإلتحام التام بين الجزئين (الثابت والحركي) وتمنحه فرصة الدوران أو الإهتزاز كلما توفر الهواء المسبب لذلك، من ثم فأن الصورة الذهنية لدى الفنان تؤسس على قواعد ثابتة (كما في المخطط التوضيحي اللاحق) ومنها يمكن القيام بعدة صيغ للإظهار، في أصلها تنبني عن معطيات علمية ثابتة. ورغم وضوح الصورة في مخيلة الفنان ووجوب تحديدها قبل الشروع في العمل، إلا أن مثل هذه التجارب تتم بعد القيام بإختبارات متعددة في الواقع المحسوس، تتيح منه التعديل المتواصل لحين الوصول الى الصيغة البنائية المثلى، وذلك لن يلغي ضرورة وجود تصور ذهني مسبق عن العمل، حتى وأن كان قابلا للتعديل المستمر وصولا الى توقف أخير يتحقق فيه قصد الفنان مثل هذه التجارب الأدائية المستحدثة، على النحت والرسم سويا والتي تمكن فيها الفنان من إضافة بعد حركي – زمني مباشر ما كان موجودا قبلا، تمتلك فرصة كسر توقعات المتلقي وهو يرى دخول الحركة المحسوسة كأبرز مثابات الأداء في مثل هذه التجارب، بذلك يقدم هذا العمل ثبيتا لنمط جديد من الإظهار لم يحوز عليه الفن عبر تاريخه الموثق من ثم ستكون هذه التجارب (وفي وقتها) مخالفة صادمة تضاف للتراكم المستمر الذي يمرره فنانو المعاصرة وهم يرصدون التقدمات العلمية وينتقون منها مايمكن أن يعزز تفردهم ومخالفتهم للسياق. فأن كان الشكل المعدني التجريدي قد ورد سابقا في جملة تجارب أدائية سيما في الحداثة، فأن تقديما معززة بحركة واضحة، كانت هي الإضافة الفعلية التي تسجل لنتاج المعاصرة الفني في هكذا مسار بالنتيجة يتحقق التغريب على مستوى الموضوع أكثر مما يتحقق على مستوى الشكل الذي قد لايكون مخالفا بشدة لما تقدم من نصب معدنية تنتشر بإستمرار من حول العالم. وللعمل تعالقات محتملة وإن تم بصيغ إظهار تماهي التطور العلمي الخاص بالفيزياء الحركية وأسس توليف القطع المعدنية تبعا للقصد، وهنا يكون هذا العمل الفني غير مرتبط مباشرة بمفصل أدائي سابق بوضوح، وإنما كان تقديمه في سياق محرضات عامة يهتم بها عدد من الفنانين على وجه العموم ، وبما يؤشر أن المادة المعجمية لاتُلزم الفنان بالإختيار المباشر، وإنما قد ترد كمحرض فقط يقود نحو إبتكارات جديدة تتقاسم المفاهيم وليس الإظهارات الشكلية.



رقم الأنموذج	**٣**
الاتجاه الفني	الفن الحركي
اسم العمل	مرآة ومرايا
اسم الفنان	دانييل روزن
تاريخ الانجاز	**٢٠٠٨**
الخامة	**٧٦٨ قطعة خزفية مغطاة بالفولاذ الصقيل، محركات كهربائية، وحدة تحكم ألكترونية (من خلال حاسبة)، كاميرا فيديو، إضاءات ملونة مصممة وفقا لطلب الفنان.**
القياس	إرتفاع٢٢٣,٥×عرض١٦٧,٦×عمق١٥,٢ سم

تحليل العمل:

يتألف العمل من سطح مستطيل الشكل مؤسس من فوق قاعدته المستوية مجموعة مربعات عاكسة للضوء، في مركز العمل تنتصب كاميرا تصوير فيديوية مرتبطة بمعالج وحاسبة تستلم من الكاميرا وتعيد برمجة الصورة المستلمة على عدد القطع المربعة المؤلفة لتكوين سطح العمل بوجود إضاءات ملونة (أزرق وبني) تسلط من الأعلى نحو القطع المربعة القابلة للتحرك عبر ربطها بمحركات صغيرة خلف كل واحدة منها. من ثم يشكل هذا العمل واجهة ملونة في ذاته قابلة للتغير متى ما يمر جسم من أمامه لتدخل صورته في دورة إستلام وإعادة إرسال بصيغة رقمية جديدة موزعة من فوق المربعات المغلفة بالمعدن الصقيل. ويكون بذلك للإضاءة دور في تحديد درجة التلاعب بطبيعة إظهار الشكل، فضلا عن كونه يقدم بصيغة رقمية، بإعتبار أنه مولف من أجزاء نقطية، كل قطعة مربعة تماثل نقطة لونية على الشاشة الكلية. والسطح المستلم والعاكس قادر على قراءة وتتبع التغيرات الحركية، فينتج من ثم صور متحركة تجاري مثيلتها اللأصلية*.

أن التقنية المتسخدمة في هذه التجربة الأدائية قائمة على مفصلي الإبصار والحركة التي تقدمها الآلة. والفنان هنا ينسج بعقله ويترك التنفيذ للتركيب التقني الآلي، بواسطته هو أو بواسطة أحد غيره، الدور المتبقي في جعل أفكاره تتمثل حسيا. فبعد الإضافات المتتابعة من العلم ومايطرحه من تقنيات جديدة بإستمرار، تمكن الفنان هنا من إضافة بعد آخر لمفهوم الحركة عبر وسيط مُستحدث في حقل التشكيل. والإشتغال على مثل هذا المستوى من المساندة العلمية، يجبر الفنان على تتبع التطورات المتلاحقة ذات العلاقة، حتى لايتحول نتاجه الى الأرشفة التي تدلل على فكر المرحلة (الماضية) فقط. وهنا تكون الإضافات المستمرة، شرطا يلتزمه الفنان وهو يؤشر لنفسه مسعى أدائي قائم على إعتماد ركائز الحركة الآلية.

مثلما تم تعالق الزمن مع نتاجات الفن البصري والحركي التي تناولها الباحث بالتحليل (النماذج٧، ٨، ٩)، يكون لهذا العمل صيغة مشابهة من خلال حيازة التجربة التفاعلية بين العمل الفني والمشاهد من أمامه على إستهلاك زمن لايتحقق هدف التجربة إلا من خلاله. بذلك فإن تمام الحوار البصري وتأكد المعنى الذي يُريد الفنان إيصاله لن يتم بنفس السرعة التي يحتاجها المتلقي لقراءة الأعمال الفنية الساكنة، فالأمر هنا مختلف من حيث ضرورة الإنتظار لحين مرور الصورة عبر المعالجات وعودتها مجددا بإظهار آخر. فضلا عن تتبع الحركة ذاتها ومسايرتها على السطح الذي يمثل مجاراة لفكرة المرآة، لكن بطابع تقني جديد، وكل ذلك يكون كفيلا بتكشف بعد الزمن كمتعالق حتمي، تُحمّل عليه قصدية الفنان ورؤيته الأدائية المتفردة.لما قبل هذه التجربة من نتاجات حللها الباحث، كانت الأعمال تقدم شكلا ثابتا لها، حتى مع إمكانية حركته الكلية أو الجزئية، غير أن تقديم مادة فنية تكون فيها صورة المتلقي هي الشكل المعروض (فنيا)، فإن ذلك يمثل مخالفة ليس على المستوى التقني فحسب، لكن أيضا على مستوى قيمة التلقي ودور المشاهد المعاصر في تحديد طابع المادة المعروضة. فأن كانت السينما تقدم صورا متحركة تتبدل فيها الوجوه والأشكال، فأن هذه التجربة تقدم تغيرا شكليا يكون المشاهد هو المسؤول عن صيرورته، بمعنى أن الموضوع المعروض يكون متروكا للمتلقين لأجل تحديد مايحتويه من أشكال. وهذا النوع من التفاعل يكون كفيلا بتهيئة مناخ كسر التوقع لمن يشاهد العمل الفني لأول مرة، حتى وإن إمتلك تصور عن طابع مثل هكذا تجارب أدائية، فأن المقابلة معها تعطي أبعاد جمالية مختلفة عما تطبع المتلقي على مشاهدته من نتاجات فنية سابقة.وتستلزم التجارب الأدائية من هذا النوع، عناية ودقة تفوق ماتحتاجه نتاجات الفن البصري المتقدم تحليلها، كون الفن الحركي الآلي يعتمد فضلا عن دقة القياسات والحسابات الرياضية من حيث آلية الإرجاع من أداء على

١. *لمعرفة تفاصيل العمل وكيفية إشتغالها، يراجع مقطع الفيديو عبر الرابط الآتي:http://www.youtube.com/watch?v=oKum2u7oLwc

المحسوس إلى الأداء الفكري، فأن الصورة العامة وبمعونة الطروحات العلمية تتولد كفكرة لمرآة رقمية، وتكون صورتها النهائية معتمدة على نتائج الإختبار الحسية، وفي ذلك لايملك الفنان توقعا كليا عن الناتج، كما أن الدراسات الورقية لن تجدي نفعا في تحديد الإظهار النهائي بدقة. وكل ما في إمكان الفنان من إستباقه هو الحجم واللون والتكهن عن المخرجات النهائية فحسب. وفي ذلك مشابهة لمجمل نتاجات الفن الحركي التي يكون فيها الفنان تحت هيمنة الآلة وما تقدمه من ناتج غير مسبوق، إذا كانت التجربة الأدائية مخالفة عن الماضي وينشد فيها الفنان التغريب، الذي يرجح حضوره مع كل إضافة جديدة تعطي بعدا جماليا من فوق ماتحقق قبلا، وهنا تشير الباحثة الى أن الفنان قدم جملة نتاجات فنية تختط ذات المنهاج الأدائي، وكل إضافة جديدة تتم على مستوى الحجم أو الشكل أو التفاصيل اللونية. فالتغريب في هكذا توجه علمي تقني لايُقدم دفعة واحدة، وإنما يتحقق على صيغة إضافات متتالية يكون من خلالها الفنان باحثا عن الطرح التقني الجديد بقصد الإستفادة منه في إضافة واضحة لمساره في الأداء الفني. وإن كان للفنانين في المعاصرة من محاولات لجعل الفن حركيا، فقد أثمر ذلك عن بضعة مخالفات أدائية، فتشكل هذه التجربة أضافة أخرى لهذا النهج، من خلال الشكل والموضوع.فضلا عن دور مفاهيم الحركة والزمن التي وجدت لها صدى منفتح في نتاجات المعاصرة، وكذلك المعطى التقني الذي يتيح تمثلا أدق للأفكار. فأن هنالك مفردة معجمية واضحة يؤشرها الباحث في هذا العمل الفني، وهي ماقام به الفنانون التنقيطيون من تقسيم السطح الى أجزاء نقطية ملونة تحدد طبيعة الشكل ومدى وضوحه وما يملكه من ألوان. والفنان هنا إعاد تفعيل تلك الجزئية وجعلها تملك رداء المعاصرة من خلال تمريرها على المحرك والحاسبة الألكترونية، ليكون من ذلك الناتج إستثمارا للماضي بوجه عصري صريح، ومن حيث قدرة العمل على حيازة الحضور العالمي،.من ذلك تصل الباحثة الى أن الترفيه عبر التقنية المرتبطة بالفن، بات أمرا حتميا، بعدما أمكن لجملة من الأفكار أن تتحول الى واقع محسوس وهي تقدم طروحات كانت محض فرضيات، كالحركة الذاتية ودخول المتلقي فعليا في إنشاء موضوع العمل الفني. وهنا يرصد أن نتاجات فنون المعاصرة تبتعد بالتدريج عما تقدمها من نتاجات فنية، حتى وأن كانت تؤسس عليها. وبما يبين أن فن المعاصرة آخذ في الإنزياح الثقافي العولمي السريع نحو المخالفات الواثبة وبدون تحول تدريجي في جملة من تفرعاته، مادام العلم بات أكثر تناسجا مع الفن وعلى أصعدة جديدة لاتختص فقط بتسخير الخامات والمعونة في التوليف التقني الحسي. بل تجتازها لتدخل في تغيير المواضيع المُختارة والمسارات الأدائية الفردية على مستوى الأفكار الثقافة العالمية .

رقم الأنموذج	٤
الاتجاه الفني	فن الجسد
اسم العمل	بدون عنوان
اسم الفنان	يوري بوت
تاريخ الانجاز	٢٠١٣
الخامة	أصباغ على الجسد
القياس	أبعاد الجسد

تحليل العمل:

تقدم هذه التجربة الأدائية توليفة لونية على جسد إمرأة مؤسسة باللون الأصفر من أسفل الرقبة وحتى منطقة الحوض، في حين تم تلوين الرأس واليدين بالأسود. ومن فوق هذه الألوان رسمت مجموعة من الأشكال وبقصد مقاربة القلب البشري والشرايين والآوردة، في تعليم مباشر للمكان عن الدورة الدموية التي تحدث داخل الجسم، التي نقلها الفنان رسما إلى خارجه من على السطح. فكأن الجسم من ذلك قد إستحال الى الشفافية ليكشف عما بداخله من عمليات حياتية. معززا ذلك بوقفة مسرحية إنتصبت فيها المرأة (الجسد) أمام خلفية (back ground) غامقة من تتابع الأزرق في الأعلى والأسفل، مع إمتداد وسطي باللون الأسود، فحدث جراء ذلك بروز واضح للجسد الملون بفعل خاصية الإنتشار التي يملكها اللون الأصفر بطبيعته. وبما يوضح غاية تقديم الجسد الملون بأقصى مستوى للبروز ممكن التحقق بفعل التوليفة اللونية.

يستفيد الفنان تقنياً من هيئة الجسد لتحديد مناطق تمركز الأشكال التي تقود بصورة مباشرة نحو موضع الأعضاء داخليا من خلال إستخدام صبغات لونية قابلة للرفع والتعديل، مع تركيزه على التفاصيل الواضحة وتجنب الجزئيات التي قد تتعالق مع هذا الموضوع. لذلك يُرجح إستخدام الفنان لفرش تلوين بأحجام كبيرة تحدد الخطوط وبعض التفاصيل الواضحة، من فوق اللون الأصفر الذي مثل أرضية تستند إليها التشكيلات التالية. وبوجود الصور التوضيحية المتعددة عن الموضوع الذي يرسمه الفنان، فضلا عن توفر الصبغات اللونية المناسبة، تكون التقنية عاملا مساعدا بوضوح على تسهيل مهمة الأداء الفكري في التجسد على مادة محسوسة، من ثم لن يكون الفنان ملزما بإظهارات دون غيرها، سوى مايفرضه الجسد الإنساني ذاته من محددات مساحية وتضاريس تلغي سمة الإستواء التي في الغالب يحتاج إليها الرسامون. لذلك يمكن إعتبار أن التقنية المتوافرة جعلت الفنان ينتقي موضوع مناسب للجسد (الخامة) ويستفيد مما يمتلكه من تفاصيل طبيعية.وللزمن إمكانية النفاذ عبر مفردات التجربة الأدائية من فرعين، الأول منها من خلال الموضوع ذاته، الذي يتطلب بعدا حركيا لأجل الشعور بتحققه، بإعتبار أن الدورة الدموية لاتتضح إلا بوجود بعد حركي، وجريان الدم عبر الجسم وعودته للقلب يتم بإنقضاء زمن محدد، وهذا الوقت المغيب قد ورد متزاوجا مع إدراك طبيعة الموضوع المُقدم على ظاهر الجسد. أما الفرع الثاني في حضور الزمن، فقد تم بفعل ما يقدمه الجسد موضع الإشتغال من حركات مسرحية تعطي تمظهرات مختلفة مع وضع أو وقفة يوثقها الجسد البشري. وهنا يتم إستهلاك الزمن حتى تُقدم صور وأوضاع مختلفة بفعل تعدد الحركات والمواضع التي تقف فيها المرأة. بذلك يُرصد للزمن حضوره المتنوع والذي يشكل إضافة للتجربة الأدائية. فضلا عن ذلك فإن هذه التجربة برمتها لن تملك قدرة الثبات والإستمرار الزمني، كون الموضوع الفني سيصار الى ماضٍ حالما يرفع صاحب الجسد عنه الإصباع، فيكون للمشاهدة قيمة وقتية لن تدوم، يدرك فيها المتلقي والفنان هذه الحتمية، فيبرز دور الزمن في رفد تجربة القراءة المباشرة للموضوع بإضافات جمالية، لن تكون موجودة فيما لوتم تثبيت الموضوع دائميا على الجسد (اللوحة).

يمثل الجسم البشري الحسي مادة فنية مستحدثة بإشتغالها داخل حقل التشكيل، تأخذ بعدا شكليا بحضورها المُشخص الذي يكون له دور في تفاصيل المسرحية. ومن هنا فمستوى التغريب لايتم فقط من خلال طبيعة مايكتسي به الجسد البشري من صبغات لونية، كون الموضوع من ذلك قد تقدم ماضيا، وإنما من خلال التأكيد على كونه خامة للتشكيل تخلو من بعد الشخصية ومنطق الهوية الفردية. وبمقدار تحقيق ذلك سيكون التغريب حاضرا، بعدما يدرك المتلقي أن المعروض أمامه ليس له إرتباطات بالمسرح أو بفنون الرقص وطقوس الإحتفالات التي تقام في عدة دول من العالم فالمكان والمفهوم هو مايعطي لهذه التجارب في الأداء الجديد فرصة التغريب، بعد إزاحة إحتمال ترابطها مع مواطن إشتغال أخرى. لذلك فإن كسر توقعات المتلقي وصدمه بالتغريب يتم بفعل تطويع الجسد للتمظهر بإنشاء شكلي (لوني – حركي) لم يتآلف

معه المشاهد سابقا، على كثرة مايتلقاه من تمظهرات متعددة للجسد. وهنا تتضح صعوبة التغريب وصدم المتلقي ، وضرورة جعل ثنائية الموضوع ومكان العرض تملك تحديثا مستمرا حتى ضمن نطاق المتداول في فن الجسد ذاته.

يتضح من مراقبة تفاصيل مثل هذه التجارب الأدائية أن الفنان يهتم بأعضاء الجسد، ويجعلها معاضدات لزيادة المعنى في التجربة التي ينجزها، وهنا يكون البناء والتأسيس اللوني للموضوع غير متساويا على كل مساحة إشتغال الجسد، فللرأس تخصيصاته مثلما لليدين تخصيصاتها من تفاصيل الموضوع، أو قد تكون المعالجة أعمق من ذلك فتدخل تفاصيل الأعضاء كلاعب مباشر في توليف المشهد برمته، كملامح الوجه وأظافر اليدين وسواهما. وهنا لن يكون الجسد أرضية رسم متحركة، أو ثابتة (كما في اللوحات المسطحة)، وإنما يكون مادة قابلة لأن تملك بعدا من الجمال الفني، بعد التأكيد على قدرات الأعضاء في معاضدة المعنى الكلي. ورغم أن الجسد موضوع له حضور دائم عبر تاريخ الفن، رغم ماحل به من تحولات في الجنس أو في المظهر، إلا أنه تحول هنا الى مادة تخرج من مسطح اللوحة وتعامل تفاصيلها على إنها أجزاء اللوحة وليست مجرد إجزاء من موضوع على سطح اللوحة. بما أن الإشتغال على السطح في هذه التجربة كان يدويا، بالمباشرة أو عبر أداة تقنية تمسكها اليد، فإن للأداء الحسي حضور واضح، ويسبقه أداء عقلي واضح كذلك، يقوم فيه الفنان بصياغة الشكل النهائي الذي سيتمظهر فيه الجسد البشري، بمعنى وجود دراسات إستباقية ونسج في المخيلة وتجريب عقلي ومادي وصولا الى توقف نهائي لصورة الموضوع التامة. ولن يكون واضحا، أو مؤثرا، قياس النسبة في فترة الأداء العقلي عن الحسي، كون الأثنين يتلازمان في صيرورة التجربة الأدائية ويتعاضدان سويا في ذلك، فالأمر هنا ليس مشابها للنتاج الذي يعتمد عفوية اليد والذي يتراجع فيه الأداء الذهني، أو في النتاجات التي تقوم على وسيط الآلة فقط والذي يتراجع فيه الأداء اليدوي، فهنا يقومان معا (العقلي واليدوي) في بناء الموضوع وتكملة أحدهما للآخر. وذلك مايؤشر على المستوى الثالث عن ناتج التكهن في مرتكز التحليل الإرجاعي للأداء من التنفيذ على المحسوس الى النسج على المخيلة. ويكون بذلك إخراج الشكل كموضوع من سطح اللوحة وجعله لوحة متحركة، تشبيها نحتيا مع الفرق فيما يملكه الجسد البشري الحي من خصائص لايقدمها النحت على الخامة الصماء. وبما يجعل من فن الجسد وثبة أدائية تجاه ثوابت ماضية تتجمع معا ليخرج عنها نتاج أدائي مستحدث. من هذا التفرع المعجمي (غير المؤكد) يملك فن الجسد فرصة الحضور عالميا كونه يستفيد من صور ملونة للمجموعات العرقية تقدمها وسائل الإعلام ، فالحضور الثقافي العالمي لتجارب فن الجسد يصبح مرجحا يتضح للباحثة دور التجنيس في تأكيد مستوى تجارب الأداء المتفرد، بوجود المفاهيم التاريخية وقدرة تفعيلها بمعطى الحرية والثقافة والتقنية المعاصرين .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

اولاً: نتائج البحث: توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. تنفتح العولمة الثقافية على إرساليات ودلالات لا حصر لها والتي تكون مضمرة في العمل الفني. كما لا يمكن اختزال وتكثيف وتوحيد المرجعيات الثقافية العالمية ؛ فلكل عمل مرجعياته الثقافية التي لا علاقة لها بالأعمال الأخرى. وهذا تجسد في جميع نماذج البحث.

٢. يستمد السياق الثقافي العالمي معناه من العلاقة الحوارية بين المرجع المفترض والوسائط الإعلاماتية الثقافية. ومن ثم يتم البحث عن الصور الذهنية التي أنتجتها تلك العملية التبادلية. ومن خلال عمليات الإرسال والاستقبال المتتالية الارتداد

يتم الكشف عن المسكوت عنه وفق المتغيرات الجديدة. وبالتالي ترويج الوظيفة الثقافية من خلال الخطاب التي أعتمدها ذلك السياق. وهذا تجسد في جميع نماذج البحث.

٣. تعد الثقافة العالمية والتقانة سلطة بيد الدول التي تسيطر اقتصاديا على المجتمع العالمي. وبهذا اعتمدت الإعلاماتية عليها لقراءة الأعمال الفنية. وعليه بحث الفن المعاصر عن آليات خطاب متعددة تبعا للوسائل التقانية الإعلامية والمعلوماتية على وفق إستراتيجيات تعتمد العلاقة بينها وبين الصورة الفنية لتحقق فعل الإثارة والجمال. كما في أنموذج (٣،١،٢، ٤)

٤. أن التثاقف الفني العولمي الذي يعد رديفاً للثقافة لأن كلتاهما بحث وسعي نحو ارتياد آفاق مغايرة لأشكال المثاقفة المختلفة وأسئلة الوجود المتعددة , وازاء ذلك تعد المثاقفة مجموعة التفاعلات التي تحدث بين الثقافات المختلفة. كما في أنموذج (٣، ٤)

٥. الجسد خطاب فني اكتسب دلالته من ثقافة المجتمع. تحولت وسائل إظهاره تبعا لتحولات المدارس الفنية المختلفة التي أحالت التمثلات من شكل منفذ على حامل ذي بعدين إلى التحرر من مشروعية الرسم نحو نظام يعتمد الفعل ورد الفعل والحركة والحوار. كما في أنموذج (٤)

٦. اتسمت فنون وثقافة العولمة في عصر العولمة بتتداخل الهويات والثقافات وحتى الحضارات لصالح الأقوى إعلامياً. وعليه يحاول الفنان عند دخوله الركب العالمي البحث عن هويته العامة التي تنطلق من المحلية لتتبني ضمن الإطار الكوني داخل نظام تداولي. كما في أنموذج (٣،١،٢، ٤)

٧. اتسمت فنون وثقافة العولمة بالتسليع واحتكامه لقانون السوق في العرض والطلب وأصبحت الشاشة والعمارة مرآة عاكسة لمجتمعاتها، وأخذت مكان الحامل في فن الرسم لتحقيق فن الفرجة المجانية، واجتذاب عالم التلقي من المعنيين والعامة. والإسهام بإنتاج خطاب فني لذلك النمط. كما في أنموذج (٣)

٨. ان العولمة تطال الثقافة بالذات , بما هي منظومة من الرموز والقيم يخلع بواسطتها الانسان معنى على وجوده وتجاربه ومساعيه , فالثقافات بما هي مرجعيات للدلالة وأنماط للوجود والحياة خاصةً بكل أمة أو دولة أو مجتمع. كما في انموذج(١،٢).

ثانياً: الاستنتاجات

١. الانترنت متحف تواصلي يمكن دخوله بأية لحظة ومن أي مكان في الكرة الأرضية. والصورة الالكترونية هي المرجعية الثقافية العالمية الأساسية لجيل الألفية الثالثة.

٢. أسهمت نظريات التواصل والاتصال بتلاقح الفنون والحركات الفنية العالمية في لحظة ولادتها في دول العالم. وبهذا يستطيع الفنان في أي مكان عن طريق التواصل بالشبكات الرقمية والوسائل الإعلامية الأخرى أن يتشارك الخبرات وتداولها.

٣. في عصر العولمة تتداخل الهويات والثقافات وحتى الحضارات لصالح الأقوى إعلامياً. وعليه يحاول الفنان عند دخوله الركب العالمي البحث عن هويته العامة التي تنطلق من المحلية لتتبني ضمن الإطار الكوني داخل نظام تداولي.

٤. لا يمكن تعميم معنى العولمة بأنها تصدير الثقافة من البلد الأقوى إلى الأضعف في كل الأحيان، والقضاء على الخصوصية والاختلاف بين الشعوب. بل صارت العولمة دافع لإيصال الأعمال الفنية بلغة كونية يفهمها العالم، التي

تعكس رسالة المجتمع وقيمه وأفكاره وعاداته وإشكالاته. بمعنى تعميم أفكار البلد الأضعف بوسائط وتقنيات البلد الأقوى.

٥. التداول يلي مرحلة التواصل، فلا يتم تداول فكرة مرسلة إلا بوجود العملية التواصلية بين المتلقين. بغض النظر عن الاتفاق الجمعي لفهم الفكرة المطروحة. فالتداولية ظاهرة خطابية واجتماعية وتواصلية، لها أهمية وظيفية.

ثالثاً: التوصيات: في ضوء هذه الدراسة ووفقا إلى ما تم التوصل إليه من نتائج واستنتاجات، توصي الباحثة بالآتي:

١. اعتماد مناهج متخصصة في كلية الفنون الجميلة تعنى بدراسة الفنون التي تعتمد على الوسائط والتقنيات الإعلاماتية في عصر بعد ما بعد الحداثة. وتدعيمها بعروض ونقاشات ودراسات وتراجم تسهم في تفعيل الحراك المعرفي والثقافي والفني.

٢. دعوة المختصين بالنقد وجمهور التلقي إلى الافادة من هذا البحث عند قراءتهم للأعمال التشكيلية المعاصرة الغير مجنسة.

٣. توعية طلاب كلية الفنون الجميلة بأهمية الفنون العالمية التي لا تقل أهمية عن فنون الرسم التقليدية. وضرورة الانفتاح على خطاب الآخر والتواصل معه، للدخول ضمن ركب الفنون العالمية والاحتكاك معهم. وتشجيع الطلبة على عمل تجارب مقاربة على وفق الإمكانات المتاحة. لا لغرض التقليد بل لتوسيع مدركاتهم واطلاعاتهم.

٤. ضرورة التأكيد على رفد الدراسات الأولية والعليا في كلية الفنون الجميلة بانجازات الفنان العراقي في الدول الغربية. بعدّهم جزءاً مهماً من التاريخ الفني العالمي المعاصر. وحث الطلبة في بحوثهم المقدمة على استغلال الشبكات الرقمية وضخها بالمعلومات والصور عن الفنانين العراقيين للإسهام في تفعيل التواصل والانتشار.

رابعاً: المقترحات في ضوء هذه الدراسة ووفقا إلى ما تم التوصل إليه تقترح الباحثة الدراسات الآتية:

١. المثاقفة وتمثلاتها في فن الرسم العراقي المعاصر.

٢. التحول الثقافي العالمي في التشكيل العربي المعاصر

Sources

1. Abu Rahma, Amani, The Ends of Postmodernism, Harbingers of a New Era, Adnan House and Library, 1st ed., Baghdad, 2013.
3. Atke Holtkrasch, Dictionary of Anthropology and Folklore/ Translated by Muhammad Al-Jawhari and Hassan Al-Shami, 2nd ed., Dar Al-Maaref, Egypt, 1973.
4. Istitieh, Samir Sharif, Language and Psychology of Discourse, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1st ed., Jordan, 2002.
5. Badawi, Abdul Rahman, Encyclopedia of Philosophy, Vol. 2, Dar Dhi Al-Qurba, 2nd ed., Iran. 1429 AH.
6. Jimenez, Mark, What is Aesthetics, trans. Charbel Dagher, 1st ed., Arab Organization for Translation, Beirut, 2009.
7. Al-Haidari, Ibrahim, Criticism of Modernity and Postmodernity, Dar Al-Saqi, 1st ed., Beirut, 2012.

8. David Inglis and John Hugson, Sociology of Art - A Path to Vision, trans. Muhammad Al-Jawhari, World of Knowledge, Kuwait, 2007.
9. Sami Adham: Including Postmodernism, Kitabat House, Beirut, 1st ed., 1998.
10. Stalabras, Julian, Contemporary Art, trans. Marwa Abdel Fattah Shehata, 1st ed., Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo, 2013.
11. Shaker Abdel Hamid, Aesthetic Preference, World of Knowledge, Kuwait, 2001.
12. The Mark Ibn Manzur, Lisan al-Arab/ Vol. 10, p. 4, Dar Sadir, Beirut, 2005.
13. Ali Harb, Soft Power Revolutions in the Arab World, Arab House for Science Publishers, 2nd ed., Beirut, 2012.
14. Ali Harb, Hadith al-Nihayat. Conquests of Globalization and the Identity Dilemma, Arab Cultural Center, 3rd ed., Morocco, 2008.
15. Greimas, Algirdas. J. and Jacques Fontenier, Semiotics of Passions, trans. Saeed Benkrad, Dar al-Kitab al-Jadida al-Muttahida, 1st ed., Beirut, 2015.
16. Ferry, Jean-Marc, Philosophy of Communication, trans. Omar Muhaibel, Arab Scientific Publishers, Beirut, 2006.
17. Fisher, Ernest: The Necessity of Art, translated by Asaad Halim, Hala Publishing and Distribution, 1st ed., Giza, Egypt, 2002.
18. Clifford Kurtz, Interpretation of Cultures/trans. Mohamed Badawi, 1st ed., Arab Organization for Translation, Beirut, 2009.
19. Lalande, Andre, Volume: 3, translated by Khalil Ahmed Khalil, Awidat for Printing and Publishing, 2nd ed., Beirut, 2012
20. Lohmann, Niklas, Introduction to Systems Theory, translated by Youssef Fahmi Hijazi, Al-Jamal Publications, 1st ed., Baghdad, 2010,
21. Al-Muthaqaf, Electronic Magazine, Amani Abu Rahma, Issue: 3463 Sunday 28 - 02 - 2016.
22. Translator's Introduction, Bernard Catula, Advertising and Society, trans. Saeed Benkrad, 1st ed., Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Lattakia, 2012. p. 12
23. Wolf, Janet, Aesthetics and Sociology of Art, trans. Marie-Therese Abdel-Masih and Khaled Hassan, Supreme Council of Culture, Cairo, 2000.
24. Tayeb Bou Azza: Acculturation in the Time of the End of Geography, Al-Arab Qatari Newspaper, 26/1/2008. www.alarab.com.qa
25. Mohamed Eslim, Literary and Cultural Transformations in the Digital Age, 21 July 2012,
26. http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/13248.html
27. :http://www.youtube.com/watch?v=65VFws2vldg
28. :http://www.youtube.com/watch?v=oKum2u7oLwc
29. Jacob E . Safra Chairman of the Boardsorg aguilar, The New Encyclopedia Britannica, Printed in U.S.A. 20