جماليات التمرد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر (كهيندة وايلي إنموذجاً)

The Aesthetics of Rebellion in Contemporary African (American Painting Kehinde Wiley as a Case Study)

م.م. غسان داود راضي

Asst. Lect. Ghassan Dawood Radhi

مديرية تربية محافظة واسط/ معهد الفنون الجميلة

العراق

ghassanartist@gmail.com

ملخص البحث: يهدف البحث إلى التعرّف على جماليات التمرد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر من خلال تحليل تجربة الفنان كهيندة وايلي بوصفها حالة تطبيقية لإعادة بناء الصورة وتوزيع رموز الظهور والمكانة داخل اللوحة. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي–التحليلي، واستندت إلى مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة إجرائية للقراءة البصرية. تمثّل مجتمع البحث في نتاج الفنان ضمن المدة (2005–2020) وفي حدود مكانية هي الولايات المتحدة الأمريكية، واختيرت عينة قصدية بلغت (3) نماذج فنية. أسفر التحليل عن نتائج أبرزها: استدعاء قوالب موروثة بصيغ مختلفة، وتبدّل مركز الظهور تبعاً لعلاقة الهيئة بفضائها، وحضور توتر بين الطقس الرسمي وتمثلات اليومي، مع فاعلية للديكور والخلفية بوصفهما بنية منتجة للمعنى. كما تتيح المقارنة مقاربة تفكيك المركزية الغربية حين تتبدّى دلائل إعادة توزيع رموز البطولة

والرفعة والاعتراف من داخل القالب الرسمي. ويستنتج البحث أن جماليات التمرد— ضمن حدود الدراسة— تتجلى بوصفها آليات بنائية قابلة للرصد داخل اللوحة.

الكلمات المفتاحية: جماليات التمرد؛ التمثيل البصري؛ رموز الظهور والمكانة؛ تفكيك المركزية الغربية؛ كهيندة وايلي.

Abstract: This study examines the aesthetics of rebellion in contemporary Afro-American painting through an analysis of Kehinde Wiley's practice as an applied case for reconfiguring pictorial representation and redistributing symbols of visibility and status within the painting. The research adopts a descriptive–analytical approach and relies on a set of theoretical indicators as an operational framework for visual reading. The research corpus encompasses Wiley's artistic production from 2005 to 2020 within the geographic context of the United States, and a purposive sample of three artworks was selected for analysis. The findings highlight several recurring features: the reactivation of inherited pictorial templates in varied forms; shifts in the locus of visual prominence in relation to the figure–ground dynamic; a sustained tension between the protocols of official portraiture and everyday contemporary references; and the functional role of décor and background as meaning-producing structures rather than mere ornament. Comparative reading also enables an approach to deconstructing Western centrality when signs of

redistributing notions of heroism, elevation, and recognition emerge from within an officially sanctioned Western visual format. The study concludes that, within its stated scope, the aesthetics of rebellion can be understood as observable, structural mechanisms operating within the painted image.

Keywords: Aesthetics of Rebellion; Visual Representation; Symbols of Visibility and Status; Deconstructing Western Centrality; Kehinde Wiley.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث:

اولاً: مشكلة البحث: شهدت الفنون التشكيلية المعاصرة، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، تحوّلات ملحوظة في طرائق تمثيل الهوية والذات والآخر داخل الخطاب البصري، ولا سيّما في ظل تنامي الدراسات النقدية المرتبطة بدراسات ما بعد الاستعمار، ونظريات التمثيل الثقافي، وإعادة قراءة السرديات التاريخية للفن. وقد أسهمت هذه التحوّلات في توسيع مجالات الاهتمام بقضايا التنوع الثقافي، والاختلاف، والهوية، داخل الممارسة الفنية المعاصرة.وبناءً عليه، برز الفن الأفرو–أمريكي المعاصر بوصفه أحد الحقول البصرية التي انشغلت بموضوعات الهوية، والذاكرة، والانتماء، والتمثيل، من خلال توظيف أنماط وأساليب متعددة، تتراوح بين استلهام التراث الفني الغربي، وإعادة صياغته، وتفكيكه، أو توظيفه ضمن سياقات معاصرة. وقد انعكس هذا التنوع الأسلوبي والفكري على طبيعة الخطاب البصري الذي تقدّمه هذه الأعمال، وعلى طرائق قراءتها نقدياً. وعلى الرغم من تزايد الاهتمام الأكاديمي العالمي بهذا الحقل الفني، فإنّ الدراسات العربية التي تتناول تحليل بنيته الجمالية وتحولاته الفكرية ما تزال محدودة نسبياً، ولا سيّما تلك التي تسعى إلى مقاربة الأعمال الفنية

مقاربة تحليلية منهجية تستند إلى أدوات نقدية واضحة، وتربط بين المستويات الشكلية والدلالية في العمل الفني. وتُعدّ تجربة الفنان الأفرو–أمريكي كهيندة وايلي من التجارب المعاصرة التي لاقت حضوراً واسعاً في الساحة الفنية الدولية، نظراً لاعتماده على استلهام نماذج من تاريخ الفن الأوروبي، وإعادة توظيفها ضمن سياق معاصر. غير أنّ طبيعة هذا التوظيف، وحدوده الجمالية والدلالية، وآليات اشتغاله داخل بنية العمل الفني، ما تزال بحاجة إلى دراسة تحليلية متأنية، ولا سيّما في السياق البحثي العربي. وانطلاقاً من ذلك، تتحدّد مشكلة البحث في الحاجة إلى التعرف على طبيعة جماليات التمرّد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر، وتحليل تجلّياتها المحتملة في أعمال كهيندة وايلي، من خلال دراسة بنيتها الشكلية والدلالية، وبيان طرائق توظيف المرجعيات الكلاسيكية داخل مشروعه الفني. وبناءً على ما تقدّم، تتبلور مشكلة البحث في التساؤل الآتي: ما جماليات التمرد في الرسم الافرو–أمريكي المعاصر في أعمال كهيندة وايلي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه: تتحدد أهمية البحث الحالي في الآتي:

1–ينفتح البحث على تلاقي معرفي معاصر بين "جماليات التمرد" بوصفها آليات فنية لإعادة ترتيب التمثيل داخل اللوحة، وبين الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر بوصفه مجالاً بصرياً تشكّلت فيه الهوية عبر مفاوضة التاريخ التصويري والسلطة الرمزية، بما يتيح قراءة تحولات بناء القوالب ودلالات الظهور داخل العمل الفني.

2–الإسهام في تعميق القراءة النقدية للتحولات الراهنة في الصورة التشكيلية، ولاسيما تلك التي تعيد مساءلة معايير المكانة والاعتراف داخل اللوحة، وتكشف اشتغال الرموز والعلاقات البصرية في إنتاج المعنى، مع الاستناد إلى تجربة كهيندة وايلي بوصفها نموذجاً تطبيقياً كاشفاً لهذه التحولات.

وتتجلى الحاجة إلى البحث الحالي من خلال:

1–ضرورة مواكبة مسارات النقد الفني المعاصر، وتوسيع أدوات التحليل بما يستوعب التحولات المفاهيمية التي يشهدها الرسم المعاصر، لاسيما في ما يتعلق بتمثيل الهوية وعلاقته بالبنى الرمزية داخل الصورة.

2–يمكن أن يرفد البحث الحالي المكتبة الفنية المتخصصة بإضافة معرفية تتيح للباحثين والمهتمين الاطلاع على الأطر الفكرية والجمالية المرتبطة بجماليات التمرد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر، ومتابعة تجلياتها التطبيقية في نماذج مختارة.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على **جماليات التمرد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر في أعمال كهيندة وايلي،** من خلال تحليل تجربته بوصفها حالةً تطبيقية لإعادة بناء الصورة وتوزيع رموز الظهور والمكانة داخل اللوحة.

رابعاً: حدود البحث:تقتصر الدراسة موضوعياً على جماليات التمرد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر، وعينياً على أعمال مختارة من تجربة كهيندة وايلي، وضمن حدود زمانية (2005–2020) ومكانية (الولايات المتحدة الأمريكية).

خامساً: تحديد المصطلحات وتعريفها:

أولاً: الجمال(Beauty):

- **الجمال لغةً:** يُشتق الجمال في اللغة العربية من "الجَمَال" وهو الحُسن في الخَلْق والخُلُق، ويُقصد به صفة تُلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا، وهو نقيض القبح (ابن منظور، 1994، ص. 685).
- **الجمال اصطلاحاً:** ينزاح الجمال في النقد المعاصر من مفهوم "التناغم" التقليدي إلى مفهوم "**النفي**" و"**المساءلة**"؛ إذ يرى **تيودور أدورنو** أن الجمال المعاصر هو الذي يتضمن "رعشة" ترفض الاستقرار والانسجام السطحي، ليكون بمثابة احتجاج على الواقع القائم. فالجمال ليس تناسقاً شكلياً، بل هو قدرة العمل الفني على زعزعة الذائقة

المستكينة ورفض "العقلانية الأداتية" التي تهمش الروح (Adorno, 1997, p. 118).

ثانياً: التمرد(Rebellion):

- **التمرد لغةً:** يعود إلى الجذر (مَرَدَ)، ومعناه العصيان والخروج عن الطاعة والأعراف المعتادة بصلابة وعناد، والمتمرد هو الذي لا يقبل الانصياع لسلطة أو قانون يراه مجحفاً (مجمع اللغة العربية، 2004، ص. 861).
- **التمرد اصطلاحاً:** يُعرف التمرد بوصفه "**آلية صياغة للاختلاف**"؛ فهو ليس مجرد رفض سلبي، بل هو ممارسة إبداعية تهدف لخلخلة المراكز الثابتة. كما يراه **باتيلا** " **(Patella)**نحواً جديداً للإبداع ينهض على التعددية والاستفزاز، وسلوكاً نقدياً (Denial)يرفض تحييد الأضداد، مما يحول الفن إلى أداة لمقاومة الهيمنة الثقافية والسياسية"

(Patella, 2013, p. 2).

ثالثاً: جماليات التمرد(Aesthetics of Rebellion):

- **التعريف الإجرائي للباحث:**هي مجموعة آليات بصرية وأسلوبية تُنتج **تحولاً** في التمثيل داخل اللوحة، عبر ترتيب مركز الظهور ورموز المكانة، ومساءلة القوالب الموروثة وتشغيلها في سياق معاصر، بما يتيح قراءات دلالية متعددة.

الفصل الثاني: المبحث الأول: مفهوم التمرد وآلياته في الفكر الجمالي:

يُعدّ التمرد من المفاهيم التي تتبدّى في الفكر الجمالي بوصفه حركة واعية داخل الثقافة، تُعيد مساءلة ما استقر من معايير الذوق والحكم الفني، وتُزعزع الاطمئنان إلى القوالب الجاهزة في فهم الجمال. فالتمرد، في هذا الأفق، ليس مجرد رفضٍ أخلاقي أو سياسي، بل هو تحوّل في طريقة إدراك الفن ووظيفته؛ إذ ينتقل الاهتمام من "ما يوافق

القاعدة" إلى "ما يُعيد تعريف القاعدة" أو يُخضعها للاختبار، وبذلك يغدو التمرد مساراً فكرياً يوسّع حدود الممكن الجمالي ويغيّر شروط التلقي (إبراهيم، 1988 ، ص.173).

وتتضح هذه الدلالة أكثر حين يُفهم التمرد الجمالي بوصفه انتقالاً من التلقي بوصفه قبولاً إلى التلقي بوصفه تساؤلاً؛ أي أن العمل الفني لا يُقدَّم بوصفه حقيقة مكتملة، بل بوصفه بنيةً تُنتج الأسئلة وتستدرج التأويل. وتذهب بعض الكتابات الجمالية إلى ربط هذا التحول بتبدل موقع "القيمة" الجمالية نفسها، إذ يصبح الجمال مجالاً لتنازع الرؤى بين التاريخ والمجتمع والذات، لا معياراً ثابتاً ينطبق على كل الأزمنة (مطر، 1974، ص.247–248).

وعند نقل المفهوم إلى ميدان الآليات، يمكن النظر إلى التمرد في الفكر الجمالي بوصفه مجموعة مسارات اشتغال داخل العمل الفني: تفكيك الصورة المألوفة، خرق قواعد التكوين، زحزحة مركز المعنى، أو نقل الفن من "التعبير" إلى "التجريب" ومن "التجميل" إلى "المساءلة". وتظهر هذه الآليات على نحو واضح في سياقات ما بعد الحداثة؛ حيث يبرز التشظي والتعدد، ومحو الحدود بين الثقافة العليا والشعبية، وتوسيع مفهوم الوسيط الفني بوصفه مجالاً مفتوحاً للتداخل والتوليف (أحمد، 2014، ص. 233–234; رزبرج، 2002، ص.114).

كما يتخذ التمرد الجمالي في فنون ما بعد الحداثة صورة أخرى تتصل بتبدل مفهوم الإبداع ذاته؛ إذ يغدو الفنان أقل انشغالاً بصناعة "نموذج مكتمل" وأكثر انشغالاً باختبار الحدود وتفكيك المركز وإعادة ترتيب العلاقة بين الفكرة والوسيط. ومن ثمّ تُقرأ آليات مثل التناص البصري، والتوليف، وإعادة التدوير، واستدعاء اليومي والاعتيادي، بوصفها وسائل تُعيد تعريف الفن كخبرة ثقافية لا كصنعة نخبوية مغلقة (تورين، 1998، ص.138–139; عبد الغني، 2007، ص.171).

وفي التطبيقات الفنية التي تُعدّ مثالاً دالاً على التمرد بوصفه ممارسة، تتضح قيمة الاشتغال على الوسيط وطريقة العرض لا على "الموضوع" وحده. فحركة الفلوكسس تقوم على خلط الأجناس الفنية، وتوظيف الأشياء الجاهزة، وإدخال الصدمة والاستفزاز والإدهاش بوصفها طرائق لتوسيع حدود الفن وخلخلة الذائقة، بما يجعل التمرد هنا آليةً تتجسد في كسر التوقع وإرباك المعيار وفتح المجال لأسئلة جديدة حول القيمة والمعنى (حماد، 2002 ، ص.46; سعيد، 2015 ، ص.265–297).

ويرى الباحث، استناداً إلى ما تقدّم، أن التمرد يمكن التعامل معه بوصفه أداة قراءة تساعد على تتبع التحولات الجمالية داخل العمل الفني من حيث التكوين والدلالة والوسيط والتمثيل، وكيفية إعادة ترتيب رموز الظهور والمكانة داخل الصورة .

المبحث الثاني: الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر: السياق والتحوّلات:

يُقارب هذا المبحث الرسمَ الأفرو–أمريكي بوصفه حقلاً بصرياً تتجاور فيه الذاكرة والتاريخ والتمثيل، وتتداخل داخله أسئلة الهوية مع شروط ظهورها في المجال العام. فالصورة هنا لا تُقرأ بوصفها "مرآة" شفافة لواقعٍ سابق عليها، بل بوصفها بناءً دلالياً تتشكل معانيه داخل شبكة من العلاقات الثقافية والمؤسسية؛ إذ إن "التمثيل" ليس فعل تصويرٍ محايد، بل ممارسة تُحرّكها مفاوضات على المعنى وعلى حقّ القول البصري، وتجمع – بوجه خاص – بين "التمثيل" كفعل تصوير، و"التمثيل" كفعل تفويضٍ سياسي داخل المجال العام، بما يجعل المصطلح نفسه ذا حمولة مزدوجة ومفتوحة للتوتر (Mercer, 1994, pp. 27–28). ومن هذا المنطلق، تتبدّى الهوية السوداء – داخل الثقافة البصرية الغربية – بوصفها هويةً خضعت طويلاً لاقتصاد الإقصاء وإعادة التسمية والتأطير، بحيث لم تكن المفردات الدالة عليها مثل (Negro) و(Black) وغيرها مجرد "أسماء"، بل علاماتٌ تتنازعها سياقات السلطة والخطاب. ويشير ميرسر إلى أن الصراع في اللغة قد يتمثل أحياناً في استبدال مصطلحٍ بآخر، وأحياناً أخرى في

"إعادة تنغيم" المصطلح نفسه وتبديل شحنته الدلالية؛ وهو ما يضيء كيف تصبح الهوية مجالاً للتشكّل عبر الخطاب لا معطى ثابتاً خارج التاريخ (Mercer, 1994, p. 271)، وتكتسب هذه الإشكالية عمقاً إضافياً حين تُقرأ الهوية الأفرو–أمريكية ضمن أفق "الدياسبورا" بوصفها خبرةً متحركة لا تُختزل داخل حدود قومية صلبة. ففي تصور "الأطلسي الأسود"، لا تتأسس الهوية على نقاء إثني أو استقرار جغرافي، بل على تاريخ من العبور القسري والتبادل الثقافي وتعدد مواقع الذات داخل الحداثة؛ وهي حداثةٌ لم تكن "أوروبية خالصة"، بل تشكّلت – في أحد وجوهها الحاسمة – عبر العبودية والعنصرية ومنظومات التفوق الأبيض. وهنا قد تبدو فكرة الهجنة مفتاحاً من مفاتيح فهم الهوية كحركة في الزمن.

.(Gilroy, 1993, pp. x–xi)

وفي مقابل التصورات التي افترضت "مركزاً" كونياً للإنسان الغربي بوصفه معياراً للتمثيل والمعنى، تُظهر كتابة ميرسر أن "كونية الغرب" كثيراً ما تأسست على نفي الآخر وإقصائه، وأن لحظة "حديث الآخرين" تكشف الطابع المتخيل لتلك الكونية؛ فتغدو الهوية السوداء، في هذا الأفق، ليست موضوعاً هامشياً يطلب الاعتراف فحسب، بل موضعاً نقدياً يكشف آليات المركزية الغربية في إنتاج القيم والمعايير وتوزيع شرعية الكلام/الصورة(Mercer, 1994, p. 270) .. وعلى المستوى الفني، يتقاطع هذا المسار النظري مع تحولاتٍ مؤسسية وثقافية شهدها حقل الفن في الولايات المتحدة، ولا سيما في سياق "التعددية الثقافية" وما رافقها من إعادة ترتيبٍ للمرئيات والتمثيلات داخل المتاحف والخطاب النقدي. ويبيّن كوبلاند – وهو يتتبع "موقع السواد" داخل الثقافة البصرية الأمريكية – أن ظهور الفنانين السود في المجال المؤسسي لم يكن مجرد إضافة أسماء إلى قائمةٍ قائمة، بل كان مرتبطاً بمعضلة "شروط الظهور" ذاتها: من الذي يُرى؟ وكيف يُرى؟ وبأي لغةٍ تُقرأ صورته؟(Copeland, 2013, pp. 1–3) .

ومنذ بدايات القرن العشرين، مثلت "نهضة هارلم" انعطافة تأسيسية في إنتاج خطاب فني وثقافي يسعى إلى إعادة بناء صورة الذات السوداء خارج القوالب النمطية التي كرستها المخيلة البيضاء. لم يكن الأمر مجرد انتقال من الصمت إلى الكلام، بل انتقال من "التمثيل بوصفه تبعية" إلى "التمثيل بوصفه بناءً للذات"؛ حيث أخذ الفنانون على عاتقهم تشكيل لغةٍ تحتضن تعقيد التجربة السوداء وتُعيد للجسد الأسود مكانته بوصفه موضوعاً للمعنى لا موضوعاً للهيمنة (Mercer, 1994, pp. 69–70) .

ومع امتداد هذا المسار بعد نهضة هارلم، يمكن الإشارة—على سبيل التمثيل لا الحصر—إلى تجارب مؤسِسة سبقت موجة الثمانينيات وأسهمت في ترسيخ خطاب بصري مستقل داخل الفن الأفرو–أمريكي، مثل جاكوب لورنس الذي قدّم في سلسلة The Migration Series (1940–1941) سردًا بصرياً لتجربة الهجرة الداخلية للسود في الولايات المتحدة، بوصفها ذاكرة جماعية وتحوّلاً اجتماعياً يتبدّى داخل بنية الصورة، الشكل (1)، و**روميربيردن**، فضلاً عن إسهامات فنانات مثل **فيث رينغولد** و**بيتي سار**، بوصفها محطات سياقية تضيء تنوع طرائق تمثيل الخبرة السوداء وتطورها عبر الزمن (New York Public Library, n.d., p. 1). ومع تراكم الخبرة وتبدل السياقات الاجتماعية والسياسية، ظهرت نماذج فنية أفرو–أمريكية جعلت من "التوتر" داخل الصورة أسلوباً لقراءة العالم، لا مجرد موضوعٍ مرسوم. ففي تجربة **جان–ميشيل باسكيات**، الشكل (2)، يتداخل أثر الغرافيتي مع مفردات الثقافة الشعبية والذاكرة الأفريقية–الكاريبية داخل تركيب بصري يقوم على التكديس والقطع والتشظي، حيث تتجاور الكلمات والرموز والأجساد كأنها شظايا خطاب يحاول مقاومة الاختزال. وتوضح دراسة بالكوسكي أن لغة باسكيات البصرية تُنشئ "منطق تراكم" قوامه الاقتباس والتهجين، وأن اشتغاله على الكلمة داخل اللوحة يتصل بفضاء "شعريات الشارع" بوصفها موقعاً للمقاومة والسخرية معاً(Balkoski, 2011, pp. 1–3) .

وفي اتجاهٍ موازٍ، تتجلى تجربة **كيري جيمس مارشال**، الشكل (3)، بوصفها مشروعاً يروم إعادة إدماج الجسد الأسود في تاريخ الرسم – لا عبر طلب موقع على الهامش – بل عبر المطالبة بـ"متحف" يعترف بقدرة الصورة السوداء على احتلال المركز. ويشير دونهام إلى أن تاريخ الرسم الأوروأمريكي صيغ تاريخياً "من أجل" البياض وبواسطته، وأن مشروع مارشال يتعمد إعادة كتابة هذا الشرط عبر تمثيل متواصل للشخصيات السوداء داخل لوحات تُحاور سرديات الرسم الغربي وميراثه (Dunham, 2017, pp. 182–185) .

وبذلك يمكن النظر إلى هذه التحولات، حسب رأي الباحث، بوصفها مساراً تتقدم فيه الصورة السوداء من موقع "الموضوع المُعرَّف سلفاً" إلى موقع "الذات المُعرِّفة" التي تفاوض شروط ظهورها وتعيد ترتيب رموز المكانة داخل المجال البصري. إذ إن هذا المسار لا يختزل التحول في تبدل الموضوعات وحدها، بل يمتد إلى طرائق بناء التمثيل داخل الصورة وإعادة توزيع ما يُمنَح من حضورٍ ورمزيةٍ وهيبة. وبناءً عليه، ينتقل البحث إلى المبحث الثالث لتناول تجربة كهيندة وايلي بوصفها حالة دالة على كيفية اشتغال هذه التحولات داخل بنية اللوحة.

المبحث الثالث: المرجعيات الفكرية والأسلوبية في تجربة كهيندة وايلي

تنهض تجربة الفنان الأمريكي الأفرو–أمريكي كهيندة وايلي على حوار بصري واعٍ مع تاريخ البورتريه الغربي بوصفه صيغةً رسمية لصناعة الهيبة والمكانة داخل صورة تتقاطع فيها السلطة مع التمثيل. وتؤطر المادة المتحفية المصاحبة لمعرضه "جمهورية جديدة"، هذه التجربة بوصفها اشتغالاً على "سياسات التمثيل" عبر إدخال رجال ونساء أفرو–أمريكيين معاصرين في قوالب البورتريه الأوروبي الرسمي، مع إعادة تشغيل تكويناتٍ من أعمال "الأساتذة القدماء" بإحلال أجساد سود في مواقع كانت تاريخياً محجوزة لتمثيلات أرستقراطية أوروبية. بهذه الرؤية يتخذ البورتريه لدى وايلي وظيفة

تتجاوز التشابه الشكلي إلى مساءلة منطق المكانة داخل الصورة، بما يتيح إدراج مفهوم تفكيك المركزية الغربية بوصفه زاوية قراءة تُضيء إعادة توزيع رموز البطولة والرفعة داخل قالبٍ تاريخي طالما احتكرته تمثيلات أوروبية (Brooklyn museum, 2015, p.3).الشكل (4)، إذ تبرز في هذا العمل طبيعة "الاقتباس البصري" بوصفه إعادة كتابة لا إعادة نسخ؛ إذ توضّح كليمانس ذلك بأن عمل وايلي مستوحى مباشرة من لوحة جاك–لوي دافيد (1801)، وأن الأصل ارتبط بوظيفة دعائية، بل إن نابليون لم يعبر الجبال بالطريقة البطولية المصوَّرة، وبهذا يصبح المرجع التاريخي هنا أداةً لضبط طبيعة "المشهد السلطوي" الذي يُعاد تشغيله داخل اللوحة، وكيف تتحول الأيقونة السياسية إلى مادة لأسئلة جديدة حول السلطة والتمثيل (Clemans, 2016). وتتصل هذه البنية بآلية اختيار النماذج من الشارع (Street Casting) التي تشير المادة المتحفية إلى أنها تمنح النموذج قدراً من السيطرة على كيفية ظهوره عبر اختيار وضعية تاريخية يعاد تمثيلها، بما يخفف من أحادية العلاقة التقليدية في البورتريه الرسمي. وتُعمّق روسو هذا البعد حين تربط هذه الآلية بتأكيد الفاعلية الذاتية (agency) للنماذج وتحويلها إلى "أبطال جدد" داخل صور ذات جذور تاريخية وثقافية عميقة، فتتحول تقنية الاختيار والإسناد من إجراء إنتاجي إلى عنصرٍ يشارك في صناعة المكانة داخل الصورة (Russo, 2015, p. 3) .

وتقدّم Shareef قراءة تُعين على فهم اشتغال وايلي من زاوية أخرى تتجاوز الاقتصار على الاقتباس التاريخي وحده؛ إذ تشير إلى أن أعماله تزاوج بين تمثيلات شائعة لشباب سود بملابس مستلهمة من الهيب–هوب وبين فضاءات نباتية زخرفية كثيفة، وتُرجّح أن هذا النظام الزخرفي ليس عنصراً ثانوياً بل جزءٌ بنيوي في إنتاج دلالة الظهور. ومن هنا تُعرّف مفهوم الدِّيكور (décor) بوصفه نطاقاً من العناصر التي تُضاف للجسد أو للفضاء المحيط به للتزيين وقد تعمل امتداداً للجسد نفسه، مميّزةً بين ديكورٍ جسدي

(ملبس/إكسسوار) وآخر مكاني (الزخارف النباتية). كما تربط ذلك بفكرة الفاعلية الذاتية(agency)للنموذج داخل الصورة بوصفها ممارسة للظهور وتأكيداً للخصوصية وكيف قد تتقارب الزخارف من الجسد حتى تتماهى معه وتشتبك مع الوشوم لونياً، بما يضاعف كثافة العلامة ويجعل الحدود بين "الخلفية" و"الهيئة" أقل صرامة (Shareef, 2010, p. iii; p. 2; p. 4; pp. 29–30)، الشكل (5).

ويتجلى الطابع الأسلوبي لدى وايلي في توتر بصري بين واقعية معالجة الجسد وبين وفرة الزخرفة النباتية التي تشيّد فضاءً احتفالياً مترفاً، بحيث تتجاور مفردات اليومي المعاصر (الملبس/الإيماءة) مع هيئة رسمية تستدعي ذاكرة البورتريه الغربي. ويذكر مصدر المتحفي أن نماذج وايلي تظهر أحياناً بملابس معاصرة مرتبطة بثقافة الشارع داخل خلفيات زخرفية تستدعي أزمنة وثقافات متعددة، وهو ما يخلق تماساً بين لغة البورتريه الرسمي ومفردات ما هو يومي أو معاصر (Brooklyn Museum, 2015, p. 3)،شكل (6).

ويرى الباحث أن تجربة وايلي محاولة لإعادة تنظيم منطق الظهور داخل الصورة بإعادة تشغيل القالب الكلاسيكي للبورتريه بوصفه لغةً للمكانة، ثم يُعاد توزيع رموزه عبر إدخال جسد معاصر ومفرداته، لتنشأ داخل اللوحة توترات منتجة للمعنى بين التاريخي واليومي، وبين الرسمي والعفوي، وبين ما كان في المركز وما أُقصي إلى الهامش.

مؤشرات الإطار النظري:تأسيساً على ما تقدم، توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث والتي يمكن أن تشكل محاور ومداخل لعملية التحليل لنماذج عينة البحث وهي:

1- تنصرف القراءة إلى تعيين القالب المستعاد والمرجع التاريخي متى ما ظهرت قرائن استدعاء لتكوين كلاسيكي أو وضعية مأخوذة من تقاليد البورتريه الرسمي، على أن

يُبيَّن ما الذي جرى استعادته تحديداً: هيئة، أو مشهد، أو إيماءة، أو رمز من رموز التمثيل التاريخي.

2- يُعنى النظر برصد مركز الظهور داخل التكوين، أي تحديد موضع الثقل البصري ومسارات توجيه النظر، وما يُمنَح من بروز عبر الحجم، والتباين، وكثافة التفاصيل، بما يسمح بفهم كيف تُبنى الهيمنة البصرية داخل الصورة.

3- كما تتبع القراءة اشتغال رموز المكانة والهيبة في البورتريه، عبر تفحّص علامات الوقار والتمثيل (الوقفة/الجلوس، النظرة، الإضاءة، الأدوات، الأزياء والإكسسوارات)، مع بيان ما إذا كانت تُستعاد بوظيفتها الموروثة أو تُعاد صياغة دلالتها داخل سياق معاصر.

4- يُقاس في اللوحة حالة توتر الرسمي واليومي بوصفه علاقة دلالية بين قالب بروتوكولي يستدعي تاريخ البورتريه، وبين مفردات معاصرة تُحيل إلى اليومي وثقافة الشارع، مع إبقاء أثر هذا التوتر مفتوحاً للاختبار داخل القراءة.

5- تتعامل القراءة مع الديكور بوصفه بنية دلالية لا مجرد زينة؛ لذلك يُفحَص الديكور الجسدي (ملبس/وشم/إكسسوار) والديكور المكاني (زخارف/نباتية/نقوش) من حيث كثافته وموقعه وطريقة تأثيره في معنى الظهور داخل الصورة.

6- تُستقرأ علاقة الخلفية بالهيئة عبر تقدير درجة تداخل الزخرفة مع الجسد (تقاطع بصري، امتداد، تغطية، تماهٍ لوني)، بوصف هذا التداخل قرينةً على تكثيف العلامة البصرية وتقليل الفصل بين "الموضوع" و"المحيط".

7- تُقرأ دلائل فاعلية الذات—أي قدرة النموذج على تشكيل حضوره داخل الصورة—على نحو احتمالي، عبر التقاط القرائن البصرية التي قد تشير إلى حضور إرادةٍ في بناء الهيئة (ثقة الوقفة، اختيار المظهر، سيطرة الجسد على الفضاء، ملمح تشخيص ذاتي).

8- تُقارب تفكيك المركزية الغربية حين تتبدّى داخل اللوحة دلائل إعادة توزيع رموز البطولة والرفعة والاعتراف من داخل قالب غربي رسمي، بما قد يزحزح مركز التمثيل التاريخي، وتُعرض هذه القراءة بوصفها احتمالاً تفسيرياً تدعمه المقارنة بين العينات.

الفصل الثالث: إجراءات البحث: أولاً: منهج البحث: اعتمد الباحث في الدراسة الحالية على المنهج الوصفي–التحليلي؛ لملاءمته قراءة البنى الشكلية والدلالية في الأعمال الفنية، ووصف خصائصها البصرية، ثم تحليل طرائق بناء التمثيل داخل اللوحة وفق مؤشرات الإطار النظري المعتمدة في الدراسة، بما يتيح تتبع آليات اشتغال جماليات التمرد في تجربة الفنان (كهيندة وايلي).

ثانياً: مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في النتاج التصويري للفنان الأفرو–أمريكي (كهيندة وايلي) ضمن المدة (2005م–2020م)، بوصفه نطاق زمني شهد تحولات واضحة في مسار تجربته وتنوع اشتغالاته الأسلوبية داخل الرسم المعاصر.

ثالثاً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بأسلوب الاختيار القصدي، والمكوّنة من (3) نماذج فنية، استناداً إلى المسوغات الآتية:

1. تمثّل النماذج المختارة تنوعاً في القوالب البصرية في تجربة الفنان، وتتيح تتبع طرائق بناء مركز الظهور واشتغال رموز المكانة والهيبة، ودرجة تداخل الهيئة بالخلفية، بما ينسجم مع مؤشرات الإطار النظري المعتمدة في الدراسة.

2. توافر البيانات التعريفية والمواد التوثيقية اللازمة للأعمال محل الدراسة، فضلاً عن **المعاينة الميدانية المباشرة** للباحث لإحدى العينات أثناء عرضها في متحف Timken Museum of Art بكاليفورنيا بتاريخ 13 أكتوبر 2024، بما أتاح إدراك أثر الحجم الفعلي للعمل وعلاقته بفضاء العرض ومسافة التلقي، بوصف ذلك قرينة وصفية مساندة للقراءة البصرية.

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحث **مؤشرات الإطار النظري** أداةً تحليلية ومعايير إجرائية لقراءة العينة، إذ تُطبّق هذه المؤشرات على كل نموذج من نماذج العينة لاستجلاء طرائق اشتغالها داخل بنية اللوحة، وصولاً إلى صياغة النتائج في ضوء المضاهاة بين نماذج العينة الثلاثة.

خامساً: تحليل عينة البحث:

نموذج العينة (1):

اسم الفنان :كهيندةوايلي.

عنوان المنجز: العذراء الشهيدة القديسة سيسيليا.

سنة الإنجاز: 2008م.

الخامة المستخدمة: زيت على كانفاس.

القياس: (575.31 × 257.81سم).

مكان العرض (المقر الحالي): مجموعة خاصة، لكنها تُعرض دورياً كإعارة في متاحف كبرى مثل متحف بروكلينن ومتحف سينسيناتي للفنون.

الوصف: يُظهر العمل شاباً مستلقياً على سطح يوحي بفراشٍ مزخرف في وضعية سكون، مرتدياً ملابس معاصرة مرتبطة باليومي وثقافة الشارع. يحيط بالجسد نظام زخرفي كثيف من نقوش متكررة يغطي السطح والخلفية، مع تسطيح نسبي للفضاء يجعل العلاقة بين الهيئة والنسيج الزخرفي محور المشهد.

التحليل: يأتي عنوان العذراء الشهيدة القديسة سيسيليا بوصفه مفتاحاً يوجّه النظر إلى أن هيئة الاستلقاء هنا ليست وضعية جسدية محايدة، بل وضعية تستحضر—في خلفيتها الرمزية—تمثيلاً "قدّيسياً/استشهادياً" في تاريخ الصورة الغربية؛ أي أن الجسد المستلقي يُستدعى بوصفه حاملاً لإيحاءات الطهر، والصمت، والتضحية، والسكينة

الجنائزية. غير أن العمل لا يقدّم هذه الإحالة بوصفها استعادة حرفية للأيقونة، بل يعيد تشغيلها داخل سياق معاصر: فبدل الجسد المُقدّس بلباسه التاريخي أو علاماته الكنسية، تظهر هيئة شاب بملابس يومية، ما يخلق مفارقة مقصودة بين عنوان ينتمي إلى لغة القداسة وبين جسد يجيء من لغة الشارع. ومن هنا يتشكل التوتر الأساسي في العمل: ليس بين "جسد جميل" و"خلفية مزخرفة" فقط، بل بين مرجع رمزي يرفع الوضعية إلى أفق استشهادي، وبين تمظهر معاصر يعيد تعريف من يمكن أن يحمل هذه الوضعية داخل الصورة. فالمسألة لا تتعلق بإحالة دينية صريحة بقدر ما تتعلق بإعادة توزيع معنى "الاستحقاق الرمزي"، من الذي يُمنح هيئة القديس/الشهيد داخل تمثيل بصري موروث؟ وكيف تتبدل دلالة الهيئة عندما تُسند إلى جسدٍ معاصر بلا علامات طقسية مباشرة؟ أما الزخرفة في هذا النموذج، فهي ليست إطاراً محايداً يُجمّل المشهد، بل تعمل مع المقياس الضخم للجسد المستلقي بنية تضغط على الفضاء وتُحاصر الهيئة بإيقاعها المتكرر، فتجعل الاستلقاء جزءاً من نسيج بصري كثيف يحقق أمرين في آن واحد، أولاً يضخّم حضور الجسد داخل اللوحة لأن الجسد يقطع انتظام النمط، وثانياً يجعل حدود الجسد أقل "انفصالاً" عن محيطه، كأن الظهور نفسه يُصاغ عبر علاقة تداخل بين الهيئة والنقش. وبهذه الآلية يصبح معنى القداسة/الاستشهاد—الذي يقترحه العنوان—غير منفصل عن "الديكور" بوصفه مجالاً للظهور، لأن الزخرفة هنا تُشبه مسرحاً بصرياً لا خلفية ساكنة. كما أن ملابس الشارع، بوصفها ديكوراً جسدياً، لا تعمل مجرد "تفصيل واقعي"، بل تصبح جزءاً من إعادة تشكيل الهيئة: فهي تمنع أي قراءة تاريخية مغلقة، وتُدخل معجم الحاضر داخل وضعية ذات ذاكرة قديمة. بهذا لا يعود الوجه وحده مركز الدلالة، بل تشتغل الهيئة كلها—الملبس، الاستلقاء، سطح الزخرفة—كمنظومة علامات تقترح أكثر من اتجاه للفهم.

وبهذا يشتغل النموذج هذا على إعادة صوغ "هيئة الاستشهاد" داخل صورة معاصرة، عبر مفارقة دقيقة بين عنوان يستدعي قداسةً تاريخية، وجسدٍ يومي يعيد تعريف حامل تلك الهيئة. وبذلك يتجلى العمل بوصفه بناءً بصرياً يجعل الزخرفة والملبس والوضعية بحجم جداري عناصر متعاونة في إنتاج معنى الظهور، بما يفتح المجال لأن تُقرأ اللوحة كإعادة توزيع للرمز داخل قالب غربي موروث، وهي قراءة تتقوى حين تُقارن هذه العينة بما يجاورها من أعمالٍ أكثر صراحة في الاقتباس التاريخي عند وايلي.

نموذج العينة (2):

اسم الفنان :كهيندة وايلي.

عنوان المنجز: الأمير توماسو.

سنة الإنجاز: 2015م.

الخامة المستخدمة: زيت على كانفاس.

القياس: (284.5 × 299.7سم).

مكان العرض والمعاينة: متحف تيمكين للفنون، كاليفورنيا.

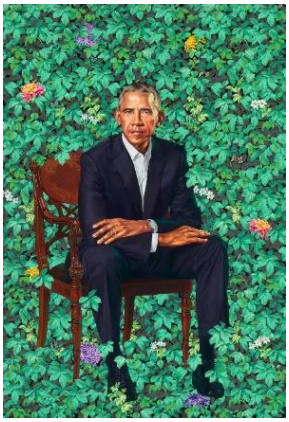
الوصف: تُظهر اللوحة فارساً أسود معاصراً يمتطي حصاناً أبيض في وضعية حركة واندفاع، بينما يلتفت الفارس بجذعه نحو الخلف. يرتدي ملابس بسيطة مع وشاح/قماش أحمر يبرز كعنصر لوني لافت، وتظهر على جسد الحصان عناصر نباتية خضراء متداخلة. تغطي الخلفية زخارف نباتية وزهرية كثيفة متكررة تملأ مساحة اللوحة، فتجعل الفارس والحصان داخل فضاء زخرفي احتفالي لا مشهدٍ واقعي منظور.

التحليل: يستحضر هذا العمل صيغة "البورتريه الفروسي" بوصفها أحد أكثر القوالب رسوخاً في صناعة المكانة داخل تاريخ الصورة الغربية، غير أن اللوحة لا تعيد إنتاج طقسها التاريخي كما هو، بل تعيد توجيهه عبر أربع آليات متضافرة: حركة الفارس، وتحوّل الخلفية إلى بنية فاعلة، وتداخل النبات مع جسد الحصان، بالإضافة للحجم

الكبير للوحة، فالحركة هنا ليست مجرد حركة جسدية، بل بناءٌ للهيبة عبر الإيقاع: اندفاع الحصان وارتفاعه يقيم مناخاً من "الاندفاع البطولي"، بينما التفاتة الفارس للخلف تكسر نمط المواجهة الأمامية المتوقعة في البورتريهات الرسمية، فتمنح الهيئة توتراً دراماياً يفتح أكثر من قراءة لموقف الذات داخل الصورة.أما الخلفية الزخرفية الكثيفة، فهي لا تعمل كزينة تُجمّل المركز، بل كقوة بصرية تُحاصر المشهد وتُعيد تعريف العلاقة بين الشكل والفضاء. إذ يتبدّل معنى "المشهد" حين يغيب المكان الواقعي وتُستبدل به شبكة من الزهور والأوراق المتكررة؛ فالمكانة تُبنى هنا داخل حقل زخرفي مترف يفرض حضوره على العين بقدر ما يفرضه الفارس والحصان، وتعمل المقاسات الكبيرة هنا بوصفها آلية دعم لمركز الظهور؛ إذ تُضخِّم حضور الهيئة داخل المجال البصري وتُقارب منطق "الهيبة" الذي يستند إليه القالب الرسمي، بما يجعل العلاقة بين الجسد والفضاء أكثر تأثيرًا على المتلقي. وضمن هذا التوتر تتشكل علاقة جديدة بين الرسمي واليومي: فبساطة الملبس المعاصر لا تُلغي طقس الفروسية، لكنها تغيّر لغته؛ إذ تبدو المكانة وكأنها تُنتج من صرامة التكوين والحركة لا من لوازم الزيّ التاريخي.ويُعدّ تداخل النبات الأخضر فوق جسد الحصان علامة حاسمة في بنية العمل؛ لأنه يخفف الفصل بين الكائن والديكور، ويجعل الزخرفة تمتد من الخلفية إلى الكتلة الرئيسة، فتغدو "الزينة" جزءاً من الجسد لا محيطاً خارجياً له. بهذه الآلية يصبح المركز البصري (الفارس/الحصان) متصلاً بالهامش الزخرفي، وتتحول اللوحة إلى بناء يقوم على شد متبادل بين الكتلة والنسق، بما يضاعف كثافة الدلالة داخل صورة واحدة. من هنا يبرز هذا العمل بوصفه معالجة معاصرة لقالب الفروسية، تُعيد تشكيل معنى الظهور والمكانة عبر توترٍ محسوب بين حجم اللوحة الكبير واندفاع الحركة، وكثافة الزخرفة، وبساطة المظهر المعاصر، بما يجعل الاعتراف داخل الصورة نتاجاً لتركيب بصري لا لرمز جاهز. ومن ثم يوفر العمل مادة مناسبة للمقارنة مع العيّنتين الأخريين،

للكشف عن اختلاف طرائق بناء التمثيل بين هيئةٍ فروسيّة عالية الطقس، وهيئة استلقاء ذات ذاكرة رمزية، وبورتريه رسمي معاصر.

نموذج العينة (3):



اسم الفنان: كهيندة وايلي.

عنوان المنجز: بورتريه الرئيس أوباما.

سنة الإنجاز: 2018 م.

الخامة المستخدمة: زيت على كانفاس.

القياس: 147 × 213.7 سم.

مكان العرض (المقر الحالي): معرض الوجوه الوطني (National Portrait Gallery)، التابع لمؤسسة سميثسونيان، واشنطن.

الوصف: تُظهر اللوحة الرئيس باراك أوباما جالساً ببدلة رسمية على كرسي، داخل خلفية نباتية كثيفة من أوراق وزهور تملأ الفضاء البصري وتجاور الهيئة، مع بقاء الوجه واليدين مركزاً مباشراً للانتباه.

التحليل: في هذا البورتريه تُستعاد لغة الظهور الرسمي بوصفها إطاراً بصرياً لصناعة المكانة، غير أن حضورها لا يُترك على حاله بوصفه طقساً بروتوكولياً مغلقاً، بل يُعاد تشكيله من الداخل عبر فضاء نباتي كثيف يتحول من خلفية تزيينيه إلى حقل دلالي فاعل. فجلوس الشخصية ببدلتها داخل كرسي يمنح التكوين هيئةً رسمية واضحة، ويجعل المركز البصري متماسكاً ومباشراً، لكن هذا المركز لا يعمل منفرداً؛ إذ تحيط به الزخرفة النباتية وتقترب من حدود الجسد حتى يبدو الحضور وكأنه يُصاغ داخل شبكة من العلامات لا خارجها. وفي هذا التداخل يتولد توتر محسوب بين الوقار المؤسسي وحيوية الفضاء المحيط، بحيث تغدو الرسمية هنا أقل اعتماداً على رموز السلطة المباشرة وأكثر ارتباطاً بطريقة بناء المشهد ذاته.وتُفهم الخلفية النباتية على أنها ليست

مجرد "ديكور"، بل بنية تُضيّف للهيئة طبقات من الإحالة إلى المكان والذاكرة، فتستحضر في الصمت ما لا يُقال في الصورة الرسمية عادةً: أن الشخص لا يظهر بوصفه منصباً فحسب، بل بوصفه سيرةً لها جذور ومسارات وانتماءات. ومن ثمّ تُسهم كثافة النبات وتنوعه في إعادة توزيع الانتباه داخل اللوحة: فالعين تعود إلى الوجه واليدين، لكنها في الوقت نفسه تُستدرج إلى شبكة الأوراق والزهور التي تمنح المشهد إيقاعاً بصرياً متصلاً، يخفف الفصل التقليدي بين "الموضوع" و"المحيط"، ويجعل معنى الظهور محكوماً بعلاقة الجسد بفضائه لا بمركز منفصل عنه.

ومن هنا تتجلى أهمية هذا النموذج في قدرته على إعادة تعريف صورة المكانة عبر تحويل الخلفية إلى شريك في إنتاج المعنى، بحيث يصبح المركز—على ما يبدو— نتيجة بناءٍ بصري متوازن بين هيئة رسمية وعناصر محيطة تُكثّف الدلالة وتوسّع مجال القراءة. وفي ضوء ذلك يقدّم العمل مدخلاً غنياً لفهم كيفية تشكّل الاعتراف داخل الصورة المعاصرة حين تُعاد صياغة القالب الرسمي بما يسمح بتعدد مستويات الدلالة داخل بنية.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات:

أولاً: النتائج:توصل الباحث إلى جملة من النتائج من خلال تحليل نماذج عينة البحث، تحقيقاً لهدف البحث المتمثل بـ(التعرّف على جماليات التمرد في الرسم الأفرو–أمريكي المعاصر في أعمال كهيندة وايلي)، وهي كالآتي:

1. تبين العينات استدعاء لقوالب موروثة بصيغ متفاوتة (وضعية رمزية/قالب فروسي/بورتريه رسمي)، مع حضور قرائن إحالة إلى مرجعيات تاريخية في بنية التكوين. كما في نماذج العينة (1، 2، 3).

2. اتضح أن مركز الظهور يتحدد في كل نموذج عبر الهيئة الرئيسة، مع اختلاف مقدار مشاركة الخلفية/الديكور في توجيه الثقل البصري ومسارات النظر داخل اللوحة. كما في نماذج العينة (1، 2، 3).

3. برزت نزعة إلى المقاسات الكبيرة/ الضخمة في نماذج العينة، بما يمنح الهيئة حضوراً بصرياً واسعاً داخل فضاء العرض. كما في نماذج العينة (1، 2).

4. تبدّت رموز المكانة والهيبة داخل النماذج عبر علامات تمثيلية (هيئة رسمية، وضعية الفروسية، وضعية سكون رمزية)، مع تفاوت في درجة صرامتها ووضوحها بين نموذج وآخر. كما في نماذج العينة (1، 2، 3).

5. تجلى حضور توتر بين الرسمي واليومي في النماذج، يتمثل في اجتماع قالب ذي ذاكرة رسمية مع مفردات معاصرة في المظهر أو في بناء المشهد. كما في نماذج العينة (1، 2، 3).

6. برز الديكور (الجسدي والمكاني) بكثافات مختلفة بين العينات، ويتوزع في مواقع متعددة في التكوين (إحاطة، مجاورة، امتداد بصري)، مع تباين في درجة تداخله مع الهيئة. كما في نماذج العينة (1، 2، 3).

7. استبانت قرائن فاعلية الذات داخل الهيئة (ثبات، سيطرة على الوضعية، إدارة الظهور)، كما ظهرت قرائن لإعادة توزيع رموز البطولة/الرفعة/الاعتراف من داخل قالب رسمي في نماذج العينة (1، 2، 3).

ثانياً: الاستنتاجات:

1. تخلص الدراسة—ضمن حدودها—إلى أن جماليات التمرد تتبدّى بوصفها آليات بنائية قابلة للرصد في تنظيم التمثيل داخل اللوحة؛ إذ تتجه القراءة من اعتبار "الموضوع" ثابتاً إلى تتبع كيفية بناء مركز الظهور ورموز المكانة عبر القالب

المستعاد وتفاعله مع الفضاء، بما يجعل التمرد أقرب إلى طريقة تشكل للصورة منه إلى مضمون أحادي.

2. تشير المعطيات—ضمن عيّنة الدراسة—إلى حضور ميل واضح نحو المقاسات الكبيرة، بما ينسجم مع بناء "مشهد الظهور" بوصفه حضوراً مهيمناً داخل الفضاء البصري، ويعزّز أثر القالب المستعاد على المتلقي من جهة الإحاطة والمواجهة المباشرة.

3. تفضي المقارنة إلى أن اشتغال تجربة وايلي يتشكل من تنوع في صيغ القالب (رمزي/ فروسي/ رسمي)، وأن هذا التنوع ينعكس في اختلاف طرائق بناء الظهور والمكانة بين النماذج.

4. تُبرز الخلاصة أن حضور الديكور والخلفية، وتفاوت درجة تداخلهما مع الهيئة، يمثل محوراً متكرراً في بناء المشهد داخل الأعمال المدروسة.

5. تؤكد النتائج أن مؤشرات الإطار النظري وفرت إطاراً منظماً لوصف السمات المشتركة والفروق بين النماذج، بما يدعم عرض النتائج بصيغة مترابطة.

المصادر والمراجع: أولاً: الكتب العربية:

1- إبراهيم، زكريا، (1988)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة: مكتبة مصر.

2- أحمد، جنان محمد، (2014)،الأبستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة (ط1)، البصرة: مكتبة دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع.

3- الحميد، عبد حيدر، (2002)، التمرد في الفكر الفلسفي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

4-روزنبرغ، هارولد، (2002)، الحداثة والتقاليد في الفن الحديث (ترجمة: عبد المجيد حسن)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5- عبد الغني، نصر، (2007)، معجم مصطلحات الفلسفة، القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون.

6- مجمع اللغة العربية، (2004)، المعجم الوسيط (ط4)، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

7- مطر، سهيل، (1974)، المصطلحات الفلسفية، بيروت: دار النهار للنشر.

8- تورين، ألان، (1998)، نقد الحداثة: الحداثة المظفّرة (القسم الأول؛ ترجمة: صباح الجهيم)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.

9- ابن منظور، جمال الدين، (2003)، لسان العرب (ط3)، بيروت: دار صادر.

ثانياً: المقالات والبحوث العربية (مجلات):

10- سعيد، بركات عباس، (2015). ملامح التمرد في حركة الفلوكسس، مجلة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 7(1)، 84-128.

ثالثاً: المصادر باللغة الإنجليزية:

11-Adorno, T. W. (1997). Aesthetic Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press.

12-Copeland, H. (2013). Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America. Chicago: University of Chicago Press.

13-Gilroy, P. (1993). The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, MA: Harvard University Press.

14-Mercer, K. (1994). Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies. New York: Routledge.

رابعاً: المقالات والبحوث الأجنبية (مجلات/مقالات/رسائل):

15-Balkoski, J. (2011). Keith Haring and Jean-Michel Basquiat: Visionaries of the Legend. ArtHum, 1–3.

16-Dunham, K. (2017). Kerry James Marshall's "Mastry" and the Problem of Representation. Artforum, 56(4), 182–185.

17-Patella, G. (2013). The Aesthetics of Resistance: Rebellion and Art. Contemporary Aesthetics, 11.

18-Russo, J. (2015). Kehinde Wiley: A New Republic. Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art, 1.(2)

19-Shareef, S. A. (2010). The Power of Décor: Kehinde Wiley's Interventions into the Construction of Black Masculine Identity (Master's thesis).

خامساً: مصادر إلكترونية (مواقع/كتالوجات):

20-Brooklyn Museum. (2014, December). The Brooklyn Museum Presents Kehinde Wiley: A New Republic (Press Release).

21-Brooklyn Museum. (2015). Kehinde Wiley: A New Republic (Exhibition page captured as PDF).

22-Clemans, A. (2016, December 21). Kehinde Wiley, Napoleon Leading the Army over the Alps. Smarthistory.

23-New York Public Library. (n.d.). African-American Art and Artists: A Pathfinder.

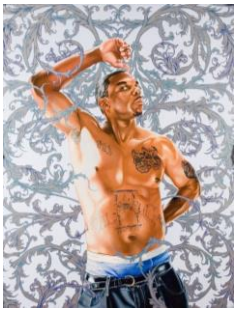
الملاحق:

الشكل (1)

الشكل (2)

الشكل (3)

الشكل (4)



الشكل (5)

الشكل (6)