OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1226

الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر

صاحب جاسم حسن بندر البياتي[1]
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19

Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

تناول البحث الموسوم: الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر. احتوى البحث على خمسة فصول، عُني الفصل الأول بمشكلة البحث واهميته، إذ تناولت مفهوم الجمالية الجديدة بكونه مفهوماً أهتم بموضوعات العقل أي الموضوعات الأشمل والأكثر تنوعاً، إذ عُدت من المحركات الجمالية والطاقات الفاعلة مثل الإحساس والمخيلة فضلا عن السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي والسيكولوجي، لذلك عُدت الجمالية الجديدة بنية جمالية واسلوبية ساهم في بنيتها ما هو ذوقي وجمالي وفني وعاطفي مع الوعي بالسياق. أما هدف البحث فهو تَعرف الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر، أما حدود البحث الموضوعية فقد اهتم الباحث بدراسة الجمالية الجديدة لاسيما في التعبيرية التجريدية، والبوب ارت، والأوب ارت، والفن المفاهيمي، للمدة من(1948- 1997) في امريكا. كما تضمن الفصل الكلمات المفتاحية. أما الفصل الثاني فتناول مفهوم الجمال والجمالية. أما الفصل الثالث فتناول الجمالية ووعي السياق الثقافي والاجتماعي في الرسم الحديث. أما الفصل الرابع فتناول الجمالية الجديدة وتطبيقاتها في التشكيل المعاصر. أما الفصل الخامس فقد توصل فيه الباحث الى مجموعة من النتائج نذكر منها:

1-لقد وجدت الجمالية الجديدة في التعبيرية فضاءً استطاعت ان تعيد إنتاج ما سبق، في فضاء سيكولوجي، قد تحول الفنان على إثره للبحث عن رؤاه وأفكاره الذاتية الخاصة، كما كانت السوريالية المرجع المؤثر برموزها وأساطيرها القديمة، قد منحت فناني التعبيرية التجريدية، فرصة للتعبير عن المعاني الكامنة بالوسائل الأكثر وضوحاً.

2- شكلت المعطيات البصرية ومنها الوسائط المتعددة في فن البوب مقاربات جمالية جديدة وهي جزء من تبادل الأفكار وفلسفتها في الزمن، إنها فكرة الفراغ التي تكمن خلفها فكرة ان الخبرات البصرية ليست فنية ولا جمالية، لذلك فهي تقوض مفاهيم الذات والتفرد والأصالة.

ثم بعد ذلك توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات ومن ثم قائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الجمالية الجديدة، الرسم العالمي المعاصر.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة sahib68jassim@gmail.com

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث:

1-مشكلة البحث:

لاشك في أن مفهوم الجمال أو الجمالية مفهوماً دينامياً على مستوى الفكر والفلسفة والفن، وهو يُعد- اي مفهوم الجمال أو الجمالية- من الجدليات القائمة إذا ما ادركنا بعده التاريخي والدلالي، إذ أن لكل عصر من العصور جمالية تشير الى ما فيها من ثقافات وسياقات وايديولوجيات، فضلا عن الإبداعات الإنسانية في تكوين أبعاده وتشكيل مفاهيمه ومعانيه وملامحه، ولذلك فان الجمالية وفي البدء تمتعت بنزعتها المثالية الكامنة في قيمتها السامية والمطلقة باعتبارها حقيقة موضوعية، إلا ان المعرفة الإنسانية لاسيما الجمالية بمفهومها الحديث استطاعت ان تتحرر من ذلك التمييز التقليدي للمعرفة الجمالية وان تمنحها بعداً موضوعياً، فكانت الأحكام النسبية والفردية هي ديدن الحكم الجمالي وما يرافقه من الشعور والإحساس بالجمال وهي بالأساس عمليات ادراكية وما يرافقها من اعلاء لأحاسيس والمشاعر ومن اللذة، إلا أن ضروب الحياة الحديثة ومنذ نهاية القرن التاسع عشر كان التوق فيها الى جعل الجمالية تنصب على موضوعات العقل أي الموضوعات الأشمل والأكثر تنوعاً، ولذلك يمكن أن تعد من المحركات الجمالية والطاقات الفاعلة مثل الإحساس والمخيلة والاهتمام بالسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي والسيكولوجي فضلا عن علم اللسانيات والنص. لذلك عُدت الجمالية الجديدة بنية جمالية واسلوبية وربما بلاغية يشترك في بنيتها ما هو ذوقي وجمالي وفني وعاطفي مع الوعي السياقي، وعليه تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

-ماهي الجمالية الجديدة وماهي أهم ابعادها الجمالية والدلالية وعناصرها البنائية في الرسم العالمي المعاصر؟

2-مصطلحات البحث:

الجمالية الجديدة: هي إعادة الاعتبار لمفهوم الفن والجمال والإحساس به مع وعي السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية والسيكولوجية فضلاً عن الاهتمام بدور الفنان والمتلقي في التشكيل المعاصر.

3-**حدود البحث:**

-الحدود المكاني للبحث: أمريكا واوروبا.

-الحدود الزمانية للبحث: 1948 - 1997

4-هدف البحث: تعرف الجمالية الجديدة في الرسم العالمي المعاصر.

الفصل الثاني: مفهوم الجمال والجمالية:

يُعد مفهوم الجمال والجمالية واحداً من المفاهيم الأساسية في الجدال الفلسفي على مر العصور، بالنظر لما يتمتع به او يثيره هذا الحقل من تساؤلات تبنتها طروحات المفكرين والفلاسفة منها ما يتعلق بالشعور الكامن في العمل الفني نفسه، فضلا عن دور الثقافات والمعتقدات المرتبطة بالفكر وعلى مر العصور، ما يجعلهم يصنفون ويحللون الأعمال المتعلقة بالخبرات الجمالية، ولذلك فان ما قاموا به الفلاسفة ابتداءً من الفلاسفة الإغريق وحتى يومنا هذا هو لمحاولة فهم العلاقة القائمة بين الفن والجمال والفعاليات الإنسانية الأخرى المرتبطة بها والمتولدة عنها، ولذلك يعد مفهوم الجمال عند الفلاسفة الإغريق (صفة تلحظ في

الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضى. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف، وهو احد المفاهيم الثلاثة التي تنسب اليها أحكام القيم، اي، الجمال، والحق، والخير.) (Saliba, 1385, p. 407) والجمال هو" الكائن او الشيء المكون من اجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب اجزاؤه في نظام، وتتخذ ابعاداً ليست تعسفية، ذلك لان الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة" (Abbas, 1987, p. 57) وهو السبيل الى التعاطي مع التجربة الفنية بحدود عمل سياقها الثقافي أو الاجتماعي، الذي يحدد نوع وطبيعة الجمالية الكامنة، وذلك لإن الجمالية" نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته (Alloush, 1985, p. 62) إلا أن النزعة الجمالية التي ميدانها الفن لاسيما في أوائل عصر النهضة كانت تعتمد" على معايير علمية، بينما في اواخره، وفي عصر الباروك بالذات كان التفكير العلمي يتشكل في كثير من الأحيان وفقا لمبادئ جمالية. لذلك نرى ان فن عصر النهضة كان انسانياً أكثر منه دينياً وعقلياً فجمع عصر النهضة بين العلم والفن، فلم يعد من التنافر بين الروحي والجسدي (Adra, 1996, p. 21) ولذلك فإن الجمال لا يستطيع ان يتخلى عن ميدانه الطبيعي والإنساني من حيث أن الظاهرة الفنية هي تذوق واستمتاع لما هو كائن او مفروض في المادية في الوقت نفسه.

لقد" حدد (ديكارت) رؤية الجمال بالذات من خلال نسبية المشاهدين، واعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمال من خلال الاهتمام بمجال قياس الاحساسات، والعواطف والأمزجة في ميدان الفنون، كما افتتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة، واجتهد في تأسيسها (Abbas, 1987, p. 78) كما إن الذائقة الجمالية ليست مسألة ذاتية بحتة مثلما كانت بقدر ما لتدفق الحياة اليومية التي تتطلب التعاطي مع التجربة الفنية لا بصفتها غاية مطلقة بذاتها. ولذلك " يظهر لنا تناقض واضح بين مفهوم الفلسفة القديم للجمال، ومفهومها الحديث. فالأول كان يعني ان الجمال قيمة مطلقة عليا متسامية، توجد باعتبارها حقيقة موضوعية لها وجودها في الخارج. أما المفهوم الثاني فانه يهبط بقيمة الجمال المطلقة ويخلع عنها حقيقتها الموضوعية، ويرجعها الى الذات الإنسانية المشخصة، ويجعل الأحكام الجمالية، نسبية تتوقف على الحالات الفردية (Abbas, 1987, p. 29)

وبخلاف(ديكارت) نرى مفهوم الجمال عند(لايبنتز) يأخذ منحى آخر إذ أنه" ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية. وهو يرى ان نظرتنا الى الجمال متفرعة من تسليمنا بوجود انسجام ازلي بين الموناد الروحية المتميزة، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في انوار متميزة شديدة الأشراق، تزداد وضوحاً وجلاء كلما امعنا في كشفنا عن موضوعات الأدراك عن طريق التفسير العلمي (Rayan, 1970, pp. 27-28) التفسير الذي ينظر الى الأشياء في الخارج على إنها تناغم جميل يقدم الطبيعة وكل الموجودات فيها بما فيها الفن والجمال والأبداع على إنها نظام يتميز بنوع من الاستقرار على الرغم من أنها ومن حين لآخر تقدم لنا تنافراً جمالياً او فنياً إلا إنها في النهاية تستهدف متعتنا البصرية، وعليه يذهب الفيلسوف وعالم الجمال الألماني(بومغارتن) باتجاه آخر للتعريف بمفهوم الجمال والجمالية إذ استعمل" مصطلح" العلوم الجميلة" للإشارة الى دراسة" الأفكار الجميل" التي يمكن ان يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولا زالت العلاقة قائمة بين" الجمالية"و" الجميل" متينة الى يومنا هذا، إلى حد قد يبدو لنا انهما مترادفان، فعندما نصف شيئاً ما

بانه جميل فهذا معناه اننا نعترف بانه يتضمن بعض الخصائص التي تجعل النظر اليه امراً ممتعاً. (Jimenez, 2012, p. 20) وهذا ما يؤكد تمرده على الرؤية الكلاسيكية التي كانت ترى التعبير الفني أو الجمال بوصفهما منطقيين، ليضع لنا البديل وهو عالم المعرفة الحسية من خلال نظريته(علم الأستطيقا) المستقلة تمام الاستقلال عن أنموذجها الأصل(الميتا) لتقدم لنا المعرفة الحسية والانفعالية ذات النسق الجميل والبسيط وغير المحدد بقيود العقل الصوري. إذ أن" التجربة الجمالية، في جوهرها، عملية ادراكية لموضوعها ضمن شروط خاصة تحقق نوعية الفهم والتعرف المتوخاة من تلك التجربة، وما يرافقها من اعلاء للأحاسيس ومن لذة، والشرط المحقق لتلك السمات هو ما يسمى بالأدراك الأستطيقي، الذي لا يتحقق الا اذا ابتنى على شيء آخر يعد اساساً له وسبباً لتحققه ألا وهو الموقف الأستطيقي. (Sarmak, 2009, p. 351) وهذا ما يتقارب وموقف(كانط) من الجمال أو الجدل المصاحب للذائقة الفنية فالجمال عنده" تمثل ذاتي لصورة غرضية بمعزل عن المفاهيم وتحظى بالأجماع الكلي (Kant, 2009, p. 15) إلا أن هذا الإجماع الكلي الذي تحدده الرغبة والذائقة في الجمال لا يستغني عن دور العقل النظري وعالم الحس عندما يتوسطهما عالم الفن الجميل.

وباتجاه آخر مختلف يذهب الفيلسوف الألماني(ماركس) في تحديد علم الجمال وذلك" بدراسة المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني ازاء الواقع، وهو ما يعني محاولته كشف علاقة الوعي الجمالي والفنون، باعتبارهما شكل خاص لتمثل العالم، بالوجه الاجتماعي، اي الحياة الإنسانية، وهو بذلك يتميز عن العلوم التي تدرس الفنون، والتي لا يعنيها سوى بناها الجمالية. (Bottommore, 2004, p. 188) بمعنى أنه قائم على نهج جدلي مادي مؤسس على مفهوم الفن للحياة من حيث أنه يخوض في تجربة الحياة وما بها من افكار بحيث تؤدي دوراً تربوياً وتوجيهياً في حياة المجتمع وان يفهمه لا أن يصوره تصويرياً وحسب.

أما الفيلسوف والشاعر الفرنسي (بول فاليري) فيعرفه تعريفاً آخر إذ أن علم الجمال عنده " هو علم الحساسية. وهي بمعناها الراهن، تطلق على" كل تفكير فلسفي في الفن" أي ان موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطريقة التي يُحدَد بها الفن. (Huisman, 1983, p. 16) ذلك الفن وما يتركه من الأثر في أحاسيس الناس عندما يتذوقونه، إذ أن هذا الاستقصاء والبحث في تتبع مسارات التأثير العاطفي والسيكولوجي للفن في أمزجة الناس ومن ثم في سلوكياتهم ومعتقداتهم وقيمهم، هذا الحقل وانطلاقا من هذا المفهوم يسمى جمالاً. وهذا ما يشكل مقاربة مع ما وصل اليه (غاستون باشلار) عندما يصف الخبرة الجمالية بانها" كعملية اتصال جمالي بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية (Al-Imam & Bachelard, 2010, p. 367) تمييزا لها عن مفهوم الجمال عند الفيلسوف(جورج سانتايانا) عندما يعرفه بطريقته الخاصة قائلا:" الجمال متعة ندركها باعتبارها خاصية شيء (Moran, 2019, p. 19) وهذا ما يشير اليه الفيلسوف الى محاولة البحث في العلاقة بين الجمال والأحساس به، المتحقق في الفن، بمعنى أهمية الجمال في التجربة المعايشة، وهذه تتحصل لا من حيث المتعة الشعورية بل من خلال ما يحصل للتجربة او الممارسة من خبرة في إدراك ما هو جميل. مثلما يوضح لنا مفهوم الجمالية في العصر الحديث إذ انها" قبل كل شي نظرية الحساسية، ولم توصف بعد بكونها "دنيا". بيد أنه لم يكن بإمكانه في عصر" العقل المستنير" التخلص من ذلك التمييز التقليدي الذي كان قائماً بين" الأفكار الواضحة والمتميزة" الخاصة بمجال

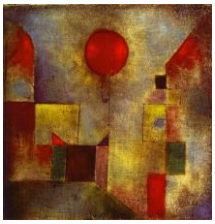
المنطق، ومجال آخر كان يكتنفه الغموض أحياناً والمتمثل في الحساسية، الحدس والخيال. (Jimenez, 2012, p. 18) والشيء نفسه يوضحه لنا (غادامير) في الوعي الجمالي المجرد إذ أن اهم ما يميزه" هو موقفه النقدي والثائر وسخطه على التجريد الذي يفصل بين الفن وعالمه، ويُقيم مسافة بينه وبين سياق الحياة التي ينتمي اليها، والوظيفة الدينية والدنيوية التي تمنحه دلالته. (Maafah, 2010, pp. 132-133) تلك الدلالة التي نجد اثرها في التأويل، أي ان مفاهيم الفن والجمال لم تعد مفاهيم مجردة على نحو ما ذهبت اليه الحقائق الفلسفية او العلمية أو المنطقية المجردة، بل على العكس اي أن الفن او الجمال يحملان من المعرفة المفتوحة ما يؤديان الى الكشف أو التماهي في قول الحقيقة. والشيء نفسه يمكن أن يقال على مفهوم الجمالية عند(أدورنو) أي أن" أهم ماتميز به(أدورنو) في كتابه نظرية الجماليات عندما قال:" الفن وسيلة لدفع المعاناة الى التعبير". يتعذر تناول المعاناة في الخطاب العقلاني البارد، في حين تمكن الموهبة الفنية الرفيعة من تجميل الألم، أي تجعلنا نشعر بشدته، وتجعلنا في الوقت نفسه نستمتع بتعبيرها. (Moran, 2019, p. 106) وهذا ما يؤكد على اهمية الفن ووظيفته النقدية والثورية بالنظر الى ما يقدمه من عوالم جمالية جديدة معادلة لانغلاق العالم الاستهلاكي الذي اوجدته الرأسمالية، وعليه تكون مهمة الفن والجمال، هو إعادة انتاج للوعي الاجتماعي، ومنحه طاقة رفض جديدة تواجه به الواقع المستلب، عبر التحليق في فضاءات واحلام جديدة غير محددة.

الفصل الثالث: الجمالية ووعي السياق الثقافي والاجتماعي في الرسم الحديث.

إن الرسام الباروكي الفرنسي(كلود لوران) المولود في 1600م" قد تجاوز عصره بما لا يقاس في عبقريته من حيث استخدام التعبير الشعري بالضوء، واستطاع هكذا ان يتصل عبر العصور بنشأة الانطباعية عن طريق تأثيره البالغ في ريشة الرسام الأنكليزي "تيرنر" (Soriot, 1974, p. 226)إذ تم تناول الطبيعة بطرق مختلفة ازاء العصور السابقة وما تبعها من تغييرات جوهرية وذلك في علاقة الفنان بها او بالعالم الخارجي عموماً، وكانت تمثل بؤرة انطلاق العمل الفني، إذ اصبحت الطبيعة تثير في نفسه- أي الفنان- تساؤلات عديدة لا سيما عقب تحولاتها وتبدلاتها. ولذلك سعى الباروك" على توجيه الفن للبحث عن التنويع اكثر من البحث عن الوحدة، وعن التوازن غير الثابت اكثر من السعي وراء التقابل المتوازن، وعن الغنى أكثر من النقاء، من غير ان يدفع بالفن الى أبعد من الحدود القصوى التي تسمح بها الكلاسيكية دون تجاوزها (Soriot, 1974, p. 227) لقد صوروا في لوحاتهم موضوعات لا سيما الأسطورية بحركات ذات طبيعة دينامية تبعاً للحالات السيكولوجية للفنان، فكان التركيز على الحركة الانفعالية للأشكال وتأثيرات الضوء عليها أهم ما رصده الفنان الباروكي، انطلاقا من التناقضات الحادة في فكره وسلوكه والتي فهمت سياقها التاريخي على انه من مستجدات عصر ما بعد النهضة. الأشكال(1-4).

شكل (1) كلود لوران	شكل (2) كلود لوران	شكل (3) روبنز	شكل (4) روبنز

كما أن الرسم الغربي في القرن التاسع عشر بدأ يتجاوز النموذج الكبير للجمال إذ" يوحي (غويا) في أعماله(1819-1823) برؤى الرعب، لكنها تشير، في ما يتعلق بالجماليات، إلى أن الحدود بين الجميل والقبيح يمكن ان تتواجه محلياً. (Moran, 2019, p. 27) لقد صور الحرب والكوارث الإنسانية مثلما صور أعمالاً خيالية أخرى مفعمة بالإثارة والخيال، المصاحبة للمساته الواقعية والإنطباعية المدهشة ما جعله رائداً للرسم الإنطباعي، مثلما ابرز انطباعيون مثل(فان كوخ) و(سيزان)" انواعاً من الجمال مختلفة تماماً عن المعايير الكلاسيكية، بعد ذلك، عمل الرسم والموسيقى على خلع الأشكال واظهار- في الوقت ذاته- حساسية جديدة، ونوعاً جديداً من الجمال من خلال التنافر. (Moran, 2019, p. 27) الذي عزز الرؤية الذاتية، باتجاه تجسيد رؤية معينة تمثل حالة ابداعية، تشبه الأثر الأنطولوجي الذي يحول البعد الفني المحسوس الى بعد تعبيري، من خلال رصد عمق الأشياء، بغاية تحقيق مستويات مختلفة لم تكن موجودة من قبل، تؤدي الى مستوى الكلي، ليصبح الفن من خلالها كشف عن ماهية الأشياء وعمقها، إذ ان الطبيعة او الوجود ليست ظاهراً بل عمقاً. واذا نظرنا الى اللوحات الفنية المعاصرة نرى" أن هذا الفن يرفض فرضية المحاكاة، كما تشهد على ذلك العبارة الشهيرة لـ" بول كلي" والتي تقول:" إن الفن لا ينتج المرئي، لكنه يجعل الأشياء مرئية". فرفض كل فرضية تقوم على المحاكاة، يعني يرفض الفكرة التي ترى أن العالم عبارة عن عرض او مشهد يجري أمام انظارنا، وان التصوير مدعو لتمثيل الأشياء، وبالتالي رفض الفكرة التي ترى في اللوحة مجرد نافذة او مرآة (Mufrej, 2009, p. 78). شكل(5)

	
شكل (5) بول كلي	شكل (6) ماليفتش

مثلما في الميتافيزيقا التي ادعى فن(ماليفتش) انه كاشفها إذ استوحيت في جزء كبير منها من"(شوبنهور) وقضيته القائلة بان" الواقع الواقعي" الذي يبلغه المصور التفوقي هو" عالم بلا موضوع" يقع ما ورء الانشطار بين الذاتي والموضوعي، يستوحي مباشرة من تصور "شوبنهور" للرؤية الجمالية بوصفها القضاء على الانشطار بين الذات والموضوع. (Scheffer, 1996, p. 393)من خلال الشكل الهندسي الذي يعتمد في اساسه على الكره والأسطوانة والمخروط، متنقلاً الى مايسمى بالفن اللاتشبيهي الخالص مثلما في عمله مربع اسود على خلفية بيضاء(شكل6) الذي عبر عن تقنيته الروحية في تحويل الأشياء من طابعها المادي الى طابعها الخيالي، إذ ان صفة الجمال التي اقترحها ظلت مجاورة لفكرة الجمال الداخلي الي تستند

عليه جماليته الخالصة، من حيث انها تتبع الأثر للوصول الى جوهره. وهذا ما يشكل مقاربة لما ذهبت اليه النظرية الجمالية لـ(ثيودور آدورنو)، وتعد" في جزء منها اعادة صياغة للنظرية المجردة في منظور" الجدل السالب" وتكون الوظيفة المعوضة للفن مؤثرة بشكل خاص:" كتابة لا شعوية للتأريخ"، الفن هو الاحتجاج الذي يمتنع رده ضد واقع سيء اجمالاً، ومن جراء هذا بالذات الوعد – في العمق- بمصالحة طوباوية. (Scheffer, 1996, p. 388) كما أن" التعاطف مع الموضوع هو جوهر الموقف الأستاطيقي لان الأدراك الجمالي يتطلب منا التوجه الى الشيء برغبة للكشف عن ماهيته وكنهه. والتعاطف لا يتحدد، فقط، في حب الموضوع وانما في نوعية السلوك تجاهه. (Sarmak, 2009, pp. 351-352) إذ أن الجمال هو قياس مدى التأثير، وهو مقدار الانغمار في العمل الفني والذي يحدد الذائقة الجمالية، لذلك فهي تعد مسألة ذاتية تتطلب التعاطي معها ومن ثم نقل لخبرة ما، مثلما في أعمال(بيكاسو)و(مونك)شكل(7،8) والوقوف ضد معايير الجمال التقليدية ابتغاء العمل الفني المعاش والمفهوم والمؤول، والذي يصرح برؤية جمالية جديدة للعالم.

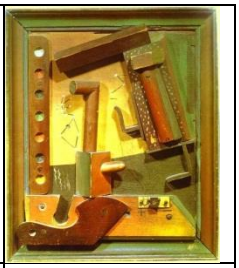
شكل (7) بيكاسو	شكل (8) مونش

ولذلك في مفهوم الجمال " ينفي(ادورنو) مفهوم الرمزية في الفن لان الرمز يحتفظ بعلاقة ما مع الواقع، بينما الحداثة الفنية الجذرية تقطع كل صلة بالواقع الذي هو في نهاية المطاف واقع التشيؤ. (Mazouz, 2011, p. 58) إذ ان الفن لا يتعلق بأحداث واقعية جميلة، بقدر الإثارة التي يحدثها في مجال الإحساس بالرعب أو الخوف أو السعادة والضحك، ومثل ما يحدثه العمل الفني من كسر التوقع لدى المشاهدة البصرية مثلما في عمل(دوشامب)(الينبوع)، إذ ليس بوسعنا البحث عن الجمال وتحديد مفهومه التقليدي، بقدر المهارة في تقديمها كفن، وما يطرحه من تساؤلات، تبلور المعنى الذي يستثيره ردة الفعل الجمالية لدى المتلقي، وعليه يقع الفعل الجمالي ما بين التعبير الذي يبثه لسطح البصري وخبرة الجمهور، وهما يشتركان في انتاج معناه. ولذلك فان بعض من فلاسفة مدرسة فرانكفورت ومنهم (ادورنو)" في اعماله العديدة عن جماليات الفن كانوا قد طبقوا وجهة نظرهم النقدية على الفن والأبداع قصد استخراج الدلالات الاجتماعية للأعمال الفنية التي تعبر عن السياق التاريخي والثقافي، واجمالاً الحضاري الذي تعبر عنه هذه الأعمال وتجسده على اعتبار ان تنمية النزعة النقدية أمر بالغ الأهمية لبلورة الوعي الفردي الحر والدفاع عنه وايقاظه كلما تبين انه تعب واستسلم للكسل والتبسيط. (Muhaibel, 2007, p. 121) بحسب(ادورنو) أن" الفن الحديث يبتلع الرموز، من حيث أن هذه الأخيرة لم تعد ترمز الى شيء. وهذا التحرر من الرمزية يتخذ من الحداثة الفنية شكل نسيان الرموز لذاتها على انها رموز: أن رموز وخصائص الحداثة صارت كلها رموزاً مطلقة، متناسية ذاتها كرموز. (Mazouz, 2011, p. 59) مثلما في عمل كل من(بيكاسو) و(براك) و(ليجيه) و(خوان

ميرو)الأشكال(9-12)، فقد ابتكروا تكويناتهم الرمزية المجردة كشكل جديد من اشكال الفن، يعتمد على منطقه الداخلي، إذ إن الرمزية تعبر عن حياة مشاعر تدور حول الحياة وفيها، لكن على ما يبدو لا علاقة لها بما يدور حولها، بل تستثير تفسير الجمالية الخاصة.

شكل (9) بيكاسو	شكل (10) براك	شكل (11) ليجيه	شكل (12) اخوان ميرو

لقد تَوَحد التقليد التكعيبي والسوريالي في كل الفنون فكرة تدمير الدلالات المعهودة، وتوليد دلالات جديدة، او دلالات مضادة من خلال التجاور الجذري(مبدأ التلصيق). (Sontag, 2008, pp. 384-385) ومثلما بلغت التكعيبية ذروتها غزاء الكشف عن بنية الوعي الجمالي ذاته، من خلال الانتقال الى ما وراء الظاهر، يمكن النظر الى الدادائية والسريالية الشيء نفسه، بل الأكثر استكشافاً واثراً في مجال الحداثة الفنية، وقد بينت السريالية بأن اللاعقلانية هي المعتنق او المتبنى لتقويض فكرة الإستقلالية الجمالية في الفن من اجل الفن، ولذلك آمنت الدادائية ومن بعدها السريالية بإن الحراك الاجتماعي والسياسي يشكل جزءاً محورياً من الابتكار الفني، بمعنى ان يؤثر في حياة المجتمع والناس، فكان الكولاج الدادائي ومن ثم السريالي على الرغم من امتدادته التكعيبية إلا انه استطاع مؤخراً ان يستكشف التجربة الحياتية نفسها من حيث إنهما مدفوعان بالافكار.شكل(13 - 16).

			
شكل (13) ماكس ارنست	شكل (14) سلفادور دالي	شكل (15) رينيه مارغريت	شكل (16) بيكاسو

الفصل الرابع: تطبيقات الجمالية الجديد في التشكيل المعاصر.

في كتابها ضد التأويل ومقالات اخرى تستعرض(سوزان سونتاغ) الكاتبة والروائية الأمريكية المعاصرة مفهوم الجمال بالقول:" ليست لدينا ابداً استجابة جمالية محضة ازاء الأعمال الفنية- لا إزاء مسرحية او رواية، في وصفها لكائنات بشرية تختار وتؤدي ادواراً، ولا إزاء لوحة لـ(جاكسن بولوك) أو مزهرية اغريقية رغم ان هذا الأمر أقل بداهة. (Sontag, 2008, p. 44) أي ان الجمال المعاصر لم ينظر الى الفن على انه شكل فيزيائي المظهر او مجرد بقدر ما يتضمنه من إشكالية في الأثر والفنان ومتلقيه، وهي تمثل بنية تضمر خلف سطحها سلسلة من التحولات الحاصلة بسبب اختراقات المجتمع الاستهلاكي ما جعله يخوض في

تجارب اللامعقول والأسطورة وغيرها من القيم غير المستقرة." يسود، في الأعمال الأكثر تفككاً، الأكثر غرابة، نظام مخفي، موصول باللاوعي، وبلعبة(النوازع الأولى)، كما اظهرها عالم النفس(انطون إيهرنزويغ) (Jimenez, 2012, p. 432) هذا ما سعت اليه التعبيرية التجريدية عندما أزاح(بولوك) مفاهيم النظم التكوينية في التشكيل، بالمراوغة المستمرة في سكب الصبغات، بدلاً من الاستعمال المتعارف للفرش والألوان، فكان نظام التكوين النهائي لانهائياً ، ازاء العملية الفنية المتحركة والمُفعّلة بهذه الطريقة. شكل(17) قد تعاملت التعبيرية التجريدية مع الحياة الذهنية الكامنة والتركيز على حقول أكثر انفتاحاً من المواد نفسها، مما جعلها تتحول بفعل التلقائية والإلهام إلى أسطورة بدائية، وجدناها كذلك في أعمال التعبيريين التجريديين أمثال(روثكو و ودي كوننغ)، في اللاوعي الجمعي، فكان التعبير غير المسوغ منطقياً، هو سمة المميزة لهذه الأعمال، إذ أن .(دي كوننغ) شكل(18)، كان يعتمد على الإيماءات المشحونة، بالصورة المجازية، بينما في مسار آخر نرى القوة التعبيرية للون لدى (روثكو) شكل(19) قائمة على أساس مبسط بوصفه وسيلة ناجعة للتحرير من معوقات الذاكرة، وبطريقة استفزازية. إذ أن(دي كوننغ)" يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كأنها تنهض من نسيج اللون، ثم لاتلبث إن ترتد ثانية الى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة. (Smith, 1995, p. 40) بينما في رسوم(روثكو)" تولد علاقات اللون، إذ تتقاطع وتتفاعل ضمن المستطيل وضمن هذا الفضاء، نبضات إيقاعية رقيقة، ويصبح الرسم بؤرة استقطاب لتأملات جمالية، وفي الوقت ذاته، شاشة تخفي لغزاً. (Smith, 1995, p. 34)

شكل (17) جاكسن بولوك 1948	شكل (18) دي كوننغ 1955	شكل (19) مارك روثكو 1952

وكانت هناك تقنيات فنية جديدة، عملت على الضد من تقنيات التعبيرية التجريدية، ففي الوقت الذي سعت فيه الأخيرة الى قطع علاقاتها بالعالم الخارجي، كانت اعمال البوب ارت قد أعادت تفعيل علاقتها مع الحياة، عن طريق ادخال سطوح تصويرية تدمج موضوعاتها بالحياة، كما يمكن ان تعد تحدياً للانطباعية فيما سلف، التي حولت المساحات الى قيم لونية تقترحها المشاعر والعواطف الآنية، فكان الفنان(روشينبرغ) قد ادحض ذكورية الفن- ان صح التعبير-، في تكوينات بابعاد ثلاثية إضافة الى الرموز المصاحبة ووسائل الإعلام والصور الفوتوغرافية المرتبطة بالحياة بشكل مباشر، إذ اختراع اسطح تصويرية تزيح المفاهيم الجمالية الكلاسيكية عبر استعمال رموز وسيميائيات متناقضة بصرياً، لكنها ذات بنية جمالية تركيبية من نوع مختلف آخر. (أن تنوع التجارب الجمالية التي اصبح يتيحها فن البوب، وضرورة الاهتمام بالأشكال الجديدة للتواصل والوسط الثقافي- وهذا ما يؤكده بعض منظري الفن- سيكون مآله حتماً رفض الفن الحديث الذي اصبح منيعاً ونخبوياً ومتميزاً بتقنية عالية.) (Jimenez, 2012, p. 114) إذ أن الحدث الهام

مع فن البوب هو" تفعيل القيمة الجمالية والإحساس الجمالي في اشياء، وفي ميادين، خارج الفن تماماً، كالأشياء المصنوعة والآلات المعدة لغايات صناعية. فالمسألة هنا ليست مسألة احساس جمالي منحرف يتوجه بصورة لا طبيعية ولا شرعية الى اشياء غريبة عن دنيا الفن. إنما هي ببساطة مسألة تعميم الحاجة الجمالية، وجعلها حاجة عالمية. (Soriot, 1974, p. 315) وتتقارب هذه الرؤية مع ما تذكره (سونتاغ)- في كتابها ضد التأويل- حول الجمال كما يصفه الشاعر الفرنسي السريالي (لوتريامون)(1846) بالقول:" **هو اللقاء بالصدفة بين آلة خياطة، ومظلة على منضدة تشريح.** (Sontag, 2008, p. 385) إذ أن أنظمة العمل في فن البوب تعمل بجدلية الثقافة التي بدورها تحيلنا الى انشغالات فلسفية كبرى، فالتراكيب غير المسوغة منطقياً، يمكن ان تحيلنا الى حركات سابقة مثلما في تقنيات الكولاج في الدادائية ومن بعدها السريالية، والباوهاوس والدادائية الجديدة، وهذا ما يعزز من حجم الانخراط الاستفزازي الممارس على نحو الجدل مع التاريخ الوضعي، فاعمال(روشينبرغ)، لم تحدث صدمة للمشاهد البصرية، أو الى السخرية منها، أو إلى عرض ثقافة الاستهلاك الرأسمالي والدعاية له، في إشارات أو علامات شعبية، بل الى ابتكار طريقة جمالية جديدة في التصور والإدراك تعزز المشروع الطليعي الذي يحمل بوادر التغيير السياسي، إذا ما ادركنا ان من اعمال فن البوب من يمثل مجموعة متنوعة من وسائل الإعلام وهي إشارة واضحة الى قناة التواصل، الاجتماعي والدبلوماسي بين ثقافات الشعوب. كما إنها" تهدف الى إدخال الواقع في مجال اللوحة الفنية من خلال التلاعب بالوهم بين الأصلية منها ونسختها. (Jimenez, 2012, p. 136) شكل(20-23)

شكل (20) روشنبرغ 1997	شكل (21) روشنبرغ	شكل (22) وارهول	شكل (23) وارهول

أن" الشيء الجاهز اداة تشبه تماماً ما نجده في اي دكان الأدوات الصحية. اما علب بريو فقد لا نميزها عن العلب الأصلية. والتأويل وحده يسمح بفهم كيف ولماذا تتم العملية التي تشبه عملية التحول. (Jimenez, 2012, p. 135)إذاً هي عملية صنع المعنى في فعل المشاركة، ومن ثم تنظم العلاقات في المجتمع بما فيها إعادة النظر في معاني الاستهلاك، كالدعاية والرؤية الذاتية والنجوم والأبطال والمشاهير والهوية والأنا، وهي ممارسات اجتماعية تدخل في الممارسات الثقافية، وهي تعد محاولة للتوفيق بين قراءتين، إذ تدخل في حدود ما يسمى بـ(السيمولاكر)،التي تنفذ عبر التكرار، فالنسخة الزائفة، أو ما يسمى بـ(السيمولاكر) تتنامى من المفارقة، ليس من التكرار الحاصل في الصورة وحسب، بل من دور التلقي الذي يراها جزئية غير متكاملة، إذ أن(السيمولاكر) هي النسخة القابعة تحت السطوح البراقة من السلع

الاستهلاكية، ووسائل الإعلام، او المشاهير، وهي تخلخل التأثيرات البصرية، معلنةً عن الدلالات العميقة غير البعيدة عما يحفل به المشهد الرأسمالي المعاصر.

بخلاف (الفن المستقل الذي يتسم بصفة هدامة تتحدى الوضع القائم، بخلاف المنتجات التي تكتفي بالتعبير عن هذا الوضع القائم او تعززه.) (Howe, 2010, p. 123) إذ أن السياق هو الذي يمنحها المعنى، لاسيما المتعدد، لذلك يتم توزيع المعنى على وفق السياقات المصاحبة والمحايثة لها، التي تتمتع بترحالها الدائم وذلك للطبيعة الجماهيرية والاستهلاكية، فضلاً عن الإثارة التي تمارس دورها في عمليات الإدراك والتفكير. والشيء نفسه يمكن ان يذكر عن الفن البصري وهو الأنموذج المتجذر في الثقافة الأوروبية، مثلما عملت(بريجيت رايلي) فقد جذبت أعمالها الحركية بعداً وجودياً، يأخذنا الى ما هو ابعد من المحاكاة، او لانعكاس نزعة استهلاكية مبتذلة، فالحركة التي تعكسها السطوح ذي البعدين أو الأقواس والهياكل المعدنية، هو للإيهام البصري، لتحقيق هدف اسمى وغامض في فضاء جمالي، إذ ان التشكيل لديها يُسهم في المجتمع من حيث ان رؤية المجتمع ككل تنحسر حيث الزمان والمكان، وان في اختلافنا الواحد عن الآخر هو ناتج عن اختلاف في الزمان والمكان، وهذه تدخل في تجربة الأماكن نجدها ايضا لدى الفنان البصري (سوتو)، فالمُشارك يجد نفسه فيها في مستوى من الشعور وليس التفكير. إذ أن " فنانة بصرية مثل(بريجيت رايلي) التي قد تكون المع الفنانين الحركيين الذين عملوا في بعدين، سترفض قطعاً الادعاء القائل بان رسومها لم يقصد منها التعبير او انها قاصرة عن إيصال المشاعر. (Smith, 1995, p. 151) شكل(24)

وفي موازاة موقف المُشاهد تجاه الفن المعاصر" يمكن للعمل الفني ان يحدث في نفوس الزوار شحنة هائلة من الإنفعال والتأثير العاطفي لا يمكن التعبير عنها اعجاباً ولا رفضاً. (Enick, 2011, pp. 176-177) لذلك يعد هذا الانفعال نوعاً من الوعي الذاتي يمارس دوره في توليد المعاني تجاه كل أثر فني يشهد على أثره لقاءً متخلخلاً في الزمان والمكان، على وفق الوعي الجمالي بالصورة بكونها بديلاً علاماتياً، وكذلك الفضاء الثقافي الذي يشتمل على المشاركة في المواقف الزمانية والمكانية بحدود الوعي بالحدث. ولذلك" تتبدى أهمية هذه المشاركة- فيما يرى(جادامير)- في ان إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث، كانت هي الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي" المستهلكين" أو الجمهور، عن العمل الفني. وإن معظم الفنانين المبدعين المهمين في الخمسين سنة الأخيرة قد ركزوا كل جهودهم على تحطيم هذه المسافة ذاتها. (Hassan, 2009, p. 222)

شكل (24) بريجيت رايلي 1992

"وإذا كان(جادامير) يربط اللعب بالفن عموماً، فانه يحرص على ربطه باللغة بشكل خاص. وفي هذا الصدد يرى أنه كما ان اللعب يتخذ نفس الواجهة التي يتخذها الفن، فإن ألعاب اللغة تكون ايضاً اساساً للمحادثة. (Hassan, 2009, p. 226)معنى أن العلاقة بين اللغة المعتمدة على إلصورة مثلما يقدمها(كوزوث) شكل(25-26)، والمشاهدة عن طريق الأداء، أو العلاقة بين الأداء والتصوير، يكشفان عن مفهوم(كوزوث)، عن عدم الأستقرار السيميائي او العلاماتي، بوصف اللغة من حيث إنها مدلول أكثر فاعلية أو وسيلة لنقل المعلومات الفنية من أي مادة عيانية، وهذه هي الفجوة الحاصلة ما بين المواد كاشكال جمالية والأفكار بصفتها مدلولات، وهي اساس العمل الفني.

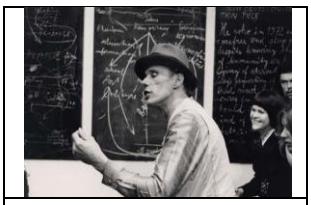
فالعرض لدى(كوزوث) هو الفكرة وليست الظاهرة المادية الموقتة، إذ أن الفكرة يمكن ان تكون مستنبطة، بإعادة صنعها بطريقة غير ذات صلة بشكل العرض، وذلك لأن الفن بكونه لغة عيانية، قد خرجت من التعاقدات الجمالية، وذلك في تفكيك اصطلاحية الفن أو علم الجمال أو الطرق المنهجية، ولأنه سعى الى ردم الفجوة الحاصلة بين المواد والأفكار بواسطة الفعل التواصلي. وبهذا المعنى حدد مؤرخ الفن والجمال(فرانكستيل) دور الجمالية بالقول:" إذا كان العمل الفني مظهراً حسياً للمشروع الإنساني، فأن الفكر الجمالي يسعى في حقيقة الأمر الى تحويل العمل العيني للفن الى مفاهيم ونماذج نظرية لا الى مجرد غرض تأملي، بل لتحقيق غرض تفسيري ونقدي يسمح للآخرين، او على حد تعبير(فرانكستيل) للمجموعة كلها" للمشاركة في التجربة الجمالية، حتى وان كانت في الأصل ذات طابع فردي". (Jimenez, 2012, p. 153) الشيء نفسه يمكن أن يقال على غرفة المعلومات، شكل(27)، في هذا العرض صاغ(كوزوث) تراكيبه البنيوية في غرفة للقراءة- التي تعد جزء من مكتبة- تتألف من اثنين من الطاولات الخشبية، مُحملة بمجموعة من الكتب والمجلات وباختصاصات مختلفة، فكان التعامل معها، يدعو الى استنباط جزء كبير من المعلومات منها، منها في الفلسفة اللغوية، وفي الأنثروبولوجيا البنيوية، ونظريات التحليل النفسي، وكذلك ما تعرضه الصحف الأميركية في نيويورك من عناوين اشد إثارة للجدل. ولذلك يمكن ان تعد اعمال(كوزوث) في اللغة كأستراتيجية مهمة قائمة على استعمال اللغة ودورها في صياغة المعنى والمفهوم الجمالي الجديد في التشكيل. أما في حالة الرفض(ربما يكون التأثير المثير للأشمئزاز الذي يحدثه العمل الفني- كما يفعل الفن المعاصر بشكل عام- نتيجة من نتائج خرق حدود الفن على نحو ما يعيها الحس العام: ضرورة توافر الجمال، الأستدامة، المعنى الذي ينطوي عليه العمل الفني ويمكن التقاطه على الفور، قيمة المادة المشغول بها العمل الفني، وكذلك المهارات المخصوصة والجهد البين الذي بذله الفنان شخصياً. (Enick, 2011, p. 176)"

شكل (25) جوزيف كوزوث 1965

شكل (26) جوزيف كوزوث

شكل (27) جوزيف كوزوث

كما أن كثيراً من مواقف الرفض المسبق التي يقفها التشكيل المعاصر" من جميع الأشكال الفنية القديمة، والتي تجعله يستبعدها كلها ليبدأ من الصفر عملية بناء العوالم الجمالية الجديدة، ليست في الحقيقة سوى نتائج نهائية للسلبية الرومنطيقية. (Soriot, 1974, p. 255) ولقد سعى نشاط(بويز) الأدائي في الحدث بالاتجاه نفسه إذ يمكن أن يؤول على إنه نشاطاً سياسياً إذا ما ادركنا حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وآثارها الاجتماعية والنفسية، بعد إن تحول التركيز على أثرها من الفنان مقلد الصور الى ممارسات تشهد بناءاً متداخلاً من السياسة والإساطير والأنثروبولوجيا، ولذلك فإن(بويز) مثلما في الشكل(28) قَدم بواسطتها فلسفة تتجلى فيها المفاهيم الجمالية بواسطة ترحاله الدائم ما بين العروض الحية والمحاضرات المباشرة مع الجمهور، إذ ليس غريباً ان نشاهد الأداء عند(بويز) وهو يتنكر للعملية الإبداعية، وذلك بصفته شخصاً سياسياً وليس فناناً، او انه رجل اقتصاد، وهذا ما يعد الوسيلة الناجعة، لإن يخترق (بويز) قنوات الاتصال عبر فتح الحوار مع الماضي والحاضر، وهي استراتيجية الخروج من هالة المفاهيم الجمالية والمؤدلجة، بواسطة أداء غامض وحيوي، وعفوي، ومشحون بقوة الإشارات والرموز بما في ذلك الوسائط الناقلة التي لا حصر لها وبحدودها السريالية، وهي تبحث في الفضاءات الخيالية الجمالية البديلة للعقل والتي من الممكن ان تصبح وسيلة للتواصل.



شكل (28) جوزيف بويز
1972

الفصل الرابع: النتائج والإستنتاجات.

1-لقد وجدت الجمالية الجديدة في التعبيرية فضاءً أستطاعت ان تعيد إنتاج ما سبق، في فضاء سايكولوجي، قد تحول الفنان على إثره للبحث عن رؤاه وأفكاره الذاتية الخاصة، كما كانت السريالية المرجع المؤثر برموزها وأساطيرها القديمة، قد منحت فناني التعبيرية التجريدية، فرصة للتعبير عن المعاني الكامنة بالوسائل الأكثر وضوحاً.

2- لقد قدرت الجمالية الجديدة قيمتها بالخصوصية والتفرد والارتجال في التعبير عن حالات العقل الباطن المقابل لحالات المجتمع المعاصر، إذ عُدت دراما وجودية سعت الى التحرر الكامل من القيم الفنية والجمالية الكلاسيكية برؤى جدلية لا تزال تنمو في كنف السطوح البصرية.

3- تجلت الجمالية الجديدة في فن البوب لاسيما في اعمال روشينبرغ: إذ أنه تاخم بحذاقة موقفه من التراكيب غير المنظمة للأشكال، التي أفصحت عن فهم أكثر شمولاً، وبما يحقق نوع من الرهانات التأريخية والجمالية والسياسية للمشروع الطليعي الجديد للفن.

4- شكلت المعطيات البصرية ومنها الوسائط المتعددة في فن البوب مقاربات جمالية جديدة وهي جزء من تبادل الأفكار وفلسفتها في الزمن، إنها فكرة الفراغ التي تكمن خلفها فكرة ان الخبرات البصرية ليست فنية ولا جمالية، لذلك فهي تقوض مفاهيم الذات والتفرد والأصالة.

5-لعبت الصورة المرئية في أعمال(وارهول) دوراً في الإفصاح عن الجمالية الجديدة من حيث إنها لاتحتاج الى تفسير، بل لا تحتاج الى تأويل، فالسياق هو الذي يمنحها المعنى، وبما ان السياق متحول ومتعدد، لذلك يتم توزيع المعنى على وفق السياقات المصاحبة والمحايثة لها، التي تتمتع بترحالها الدائم وذلك للطبيعة الاستهلاكية، فضلاً عن الإثارة التي تمارس فعلها بالضغط على عمليات الإدراك والتفكير.

6- أعطى الفضاء الثقافي الذي يشتمل على المشاركة في المواقف الزمانية والمكانية بحدود الوعي بالحدث في الفن المفاهيمي، فضلاً عن تحولات الزمن بكونه مفهوم لا يكف عن الممارسة باتجاه تجربة تأملية ظاهراتية دوراً فاعلاً للجمالية الجديدة في أن تمارس فعلها انطلاقاً من التدفق الذي يحيل الخطاب إلى تحولات الأنا والمعنى والمفهوم الذي لم يتسن إنجازه.

7- مثلت المعطيات المعتمدة على العلاقة بين اللغة وصورتها، والمشاهدة عن طريق اللعب او الأداء، أو العلاقة بين الأداء والتصوير، انفتاحاً لمفهوم الجمالية الجديدة إذ يكشفان عن عدم الأستقرار الدلالي السيميائي، بوصف اللغة من حيث إنها مدلول أكثر فاعلية أو وسيلة لنقل المعلومات الفنية من أي مادة عيانية، وهذه هي الفجوة الحاصلة ما بين المواد كدوال والأفكار بصفتها مدلولات، وهي اساس العمل الفني الجمالي.

8- تمثلت الجمالية الجديدة في البنية الداخلية للعرض المتمثل بفضاء الإداء، بما فيه السياق، والفضاء والمتفرجين، والتي تعد نقطة انطلاق المتلقي لتتبلور مفاهيمه الفكرية، واقعاً تحت تأثير بنية العرض برمته، وعليه فالتشكيل ومنه الفن لغة يعمل على وعي السياق، وانه- اي عالم التشكيل-، مجموعة مقترحات، وان نفهم الفن مثلما نفهم اللغة، وهي نتاج القوى الأجتماعية والثقافية والسياسية.

9-أن الوعي بالحدث في الفن المفاهيمي وهو ينتج التصورات العميقة التي تفعل فعلها في الخبرة، تُعد أحد المرتكزات الأساسية في الجمالية الجديدة ولذلك بالكاد نتعرف على الأجواء المحيطة، أو الأداءات المصحوبة في الأعم الأغلب بالتوترات الداخلية التي تضع علامات الاستفهام على الكثير من المواقف التي نتعرض اليها، إذا ما ادركنا النقاشات الدائرة في ظل السياقات الفنية والسياسية، التي كثيراً ما تنم عن صراعات وتناقضات داخلية.

***الأستنتاجات:**

1-انتجت الجمالية الجديدة تحولاً في بنية الفن العالمي المعاصر، فظهرت اتجاهات فنية جديدة تتعلق بالاسلوبية والتأويلية والظاهراتية والسياقية والأيديولوجية.

2-تُفعل الحالات الوجودية والطقسية من الحراك الجمالي في فن الجسد، وما تحمله في تضاريسها أسراراً وآثاراً ومفاهيم غامضة، بواسطة الإداء، فضلا عما كان يقوم به عندما يردد مع نفسه بعض الأفكار والحوارات التي لا تخلو من رموز تحتاج إلى فك طلاسمها ومفاهيمها ، لا بالمعنى الذاتي الرومانسي بل بالمعنى الحدسي الذي يحتاج إلى انفتاح في فكرة الفن وجماليته في المشروع المفاهيمي .

3- يعطي الاستغراق في بيان أهمية الفضاء في الرسم الحديث والمعاصر، تحولات جمالية وبحدود تأريخ الفن برمته، لذلك فهو يُعد وسيلة ناجعة لتبني مفاهيم سايكولوجية وهرمينوطيقية وفينومينولوجية، وجميعها تُعد تعبيراً عن لغة بصرية جمالية غير متحققة موضوعياً.

4- تتوافق آراء مدرسة فرانكفورت الأوروبية التي روجت للحداثة، مع الظاهرة الفردية والآنوية التي تتمتع بها التعبيرية التجريدية الأمريكية، بإستعاراتها الإدائية والأخلاقية التي أرادت لها أن تبتعد عن الحياة السياسية، بما في ذلك التوجهات الرأسمالية التي أفسدت كل قيمة فنية وجمالية.

5- يُعد فن البوب بمثابة مزيج من الحياة الحضرية الحديثة مثلما كانت تنقله الدادائية وتحولات عالم الحياة المعاصرة، أي أن هناك شفرات ودلالات جمالية تبين حقيقة العلاقة بين الحداثة ومابعدها وبالعكس.

References

1. Abbas, r. A. (1987). *Aesthetic Values.* Alexandria: University Knowledge House.
2. Adra, G. A.-M. (1996). *Philosophy of Aesthetic Theories* (1 ed.). Tripoli, Lebanon: Gross Press.
3. Al-Imam, G., & Bachelard, G. (2010). *Aesthetics of the Image* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
4. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.
5. Bottommore, T. (2004). *Frankfurt School* (2nd edition ed.). (M. H. Diab, Ed., & S. Hajres, Trans.) Beirut, Lebanon: Dar Oya for Printing, Publishing and Distribution.
6. Enick, N. (2011). *Sociology of Art* (1st edition ed.). (F. Al-Hussami, Ed., & H. J. Qubaisi, Trans.) Beirut, Lebanon: Center for Arab Unity Studies.
7. Hassan, M. A.-M. (2009). *The Concept of Aesthetic Consciousness in Gadamer's Philosophical Hermeneutics.* Beirut, Lebanon: Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.
8. Howe, A. (2010). *Critical Theory: The Frankfurt School* (1st edition ed.). (T. Deeb, Trans.) Cairo: Dar Al-Ain.
9. Huisman, D. (1983). *Aesthetics.* (D. Al-Hassan, Trans.) Beirut, Lebanon: Oweidat Publications House.
10. Jimenez, M. (2012). *Contemporary Aesthetic (Trends and Stakes)* (1st Edition ed.). (K. B. Mounir, Trans.) Beirut, Lebanon: Difaf Publications.
11. Kant, I. (2009). *Criticism of the Queen of Judgment* (1st edition ed.). (S. Al-Ghanmi, Trans.) Beirut, Lebanon: Al-Jamal Publications.
12. Maafah, H. (2010). *Hermeneutics and Art according to Hans-Georg Gadamer* (1st Edition ed.). Beirut, Lebanon: The Arab House of Science.
13. Mazouz, A.-A. (2011). *The Aesthetics of Modernity (Adorno and the Frankfurt School)* (1st edition ed.). (M. Sabila, Trans.) Beirut, Lebanon: Dar Al-Maarif Forum.
14. Moran, E. (2019). *On Aesthetics.* (Y. Tepes, Trans.) Qatar: Ministry of Culture and Sports.
15. Mufrej, J. (2009). *The Crisis of Values(From the Dilemma of Ethics to the Aesthetics of Existence)* (1st Edition ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al Arabiya for Science.
16. Muhaibel, O. (2007). *From System to Self* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Arab House of Science.
17. Rayan, M. A. (1970). *The Philosophy of Beauty and the Origins of Fine Arts.* Alexandria: Dar Al-Maarif.
18. Saliba, J. (1385). *The Philosophical Lexicon* (1st Edition ed., Vol. 1). Qom Publications.
19. Sarmak, H. (2009). *The Philosophy of Art and Beauty(Creativity and Aesthetic Knowledge)* (1st edition ed.). Beirut, Lebanon: Dar Al-Hadi for Printing, Publishing and Distribution.
20. Scheffer, J.-M. (1996). *Art in the Modern Age (Aesthetics and Philosophy of Art from the 18th Century to the Present Day.* (F. Al-Juyoushi, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
21. Smith, E. L. (1995). *Artistic Movements After World War II.* (J. I. Jabra, Ed., & F. Khalil, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.

22. Sontag, S. (2008). *Against Interpretation and Other Essays* (1st edition ed.). (S. al-Mawla, Ed., & N. Baydoun, Trans.) Beirut, Lebanon: The Arab Organization for Translation.
23. Soriot, E. (1974). *Aestheticism Through the Ages* (1st edition ed.). (M. Assi, Trans.) Beirut, Lebanon: Aweidat Publications.

The new aesthetic in contemporary world painting

sahib Jassim Hassan Bandar Al-Bayati

Abstract:

The research tagged: the new aesthetic in contemporary world painting. The research contained five chapters. The first chapter dealt with the research problem and its importance. It dealt with the concept of the new aesthetic as a concept concerned with the topics of the mind, i.e. the most comprehensive and diverse topics. The New Aesthetic is an aesthetic and stylistic structure whose taste, aesthetic, artistic and emotional contribute to its structure with awareness of the context. The aim of the research is to identify the new aesthetic in contemporary world painting. As for the objective limits of the research, the researcher was interested in studying the new aesthetic, especially in abstract expressionism, pop art, opera, and conceptual art, for the period (1948-1997) in America. The chapter also included keywords. The second chapter dealt with the concept of beauty and aesthetics. The third chapter dealt with aesthetics and awareness of the cultural and social context in modern painting. The fourth chapter dealt with the new aesthetic and its applications in contemporary formation. In the fifth chapter, the researcher reached a set of results, including:

1-The new aesthetic found in expressionism a space that was able to reproduce the above, in a psychological space, after which the artist turned to search for his own personal visions and ideas, just as surrealism was the influential reference with its ancient symbols and myths, which gave the artists of abstract expressionism an opportunity to express meanings latent by the most obvious means.

2- Visual data, including multimedia in pop art, formed new aesthetic approaches, and it is part of the exchange of ideas and its philosophy in time.

Then, the researcher reached a set of conclusions, and then a list of sources, references, and a summary of the research in English.

Key words: new aesthetic , contemporary world painting.