الانفتاح التقني في تشكيل ما بعد الحداثة البوب آرت انموذجا (دراسة تحليلية)

فريد خالد علوان

ملخص البحث

تناولت مشكلة البحث الموسوم (الانفتاح التقني في تشكيل ما بعد الحداثة – البوب آرت انموذجا) طبيعة التوسعة التقنية لإخراج الاعمال الفنية ما بعد الحداثية، وطبيعة الخامات المتخذة كمكونات لبنيتها الحسية. وجاء البحث في اربعة أقسام: الإطار العام للبحث وتحددت فيه مشكلة البحث والحاجة اليه. مع تبيان لأهمية وجوده. من ثم تحديد لهدف البحث المتمثل في (كشف الانفتاح التقني لتوظيف الخامة في فن البوب آرت) تلاه إرساء حدود البحث الثلاث (الموضوعية، الزمانية والمكانية) بعدها تم تحديد المصطلحات المتعلقة بالعنوان. من ثم تقديم الإطار النظري والمؤشرات التي أسفر عنها التنظير الأكاديمي للموضوع. وقد حدد الباحث ثلاثة عناوين ضمنية داخل هذا الإطار لتضمن قراءة موضوعة البحث وفق مختلف اطرها التعريفية. كانت كالاتي: مقدمات الانفتاح التقني في الفن الحديث/ المهاد الفكري للفنان المعاصر/ فن البوب ارت: النشأة والمفهوم. اما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث، عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة منه (4 أعمال) من ثم تحديد اداة البحث وتحديد منهجيته، تلا ذلك تحليل العينة. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، ومنها:

1. كشف انموذج (1) ان التقنية لا تعتمد فقط على مكونات العمل الفني، بل تمتد لتشتمل مفردات معاضدة كفعل الاضاءة الخارجية وتكون الظلال على الجدار والارض، فضلا عن العمل الفني.
2. قدم انموذج (2) وسيط حسي قابل للاستهلاك البشري والاشتغال من بعد ذلك كمادة ترفد تقنية التشكيل المستحدثة، مثلتها العلب الفارغة التي تتراصف عموديا في منتصف العمل الفني.
3. عرض الفنان في انموذج (3) وجها آخر لتقنية تشكيل ما بعد الحداثة، مثلها اسلوب الطباعة الفنية (السلكسكرين) لتحتوي على تفاصيل صورية للمستهلكات الحياتية للمجتمع المعاصر.
4. كشف انموذج (4) عن معونة الآلة في التنفيذ بصورة واضحة، بعيدا عن المقدرات اليدوية الصرفة، كما في الاعمال المتقدمة من العينة (النماذج1، 2، 3) التي اعتمدت دور اليدوي.

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه

ان معظم النتاجات الفنية التي تم كشفها منذ القدم الى ما قبل عصر النهضة، اشتملت في اغلبها على فنون النحت والخزف والعمارة والمشغولات اليدوية التي تؤلف من خامات صلبة تمكنت من البقاء زمنيا حتى يومنا هذا، وما تم كشفه من اعمال فنية تحتوي على الالوان والتي يمكن عدها اعمالا متضمنة (للرسم) لا تقارن بعددية المنجزات الاخرى. وهذا التباين بين وفرة اعمال فنية ازاء ندرة اعمالا اخرى يطرح تساؤلا حول التقنيات المستخدمة في الفن التشكيلي وسبب عدم امكانية وصول العديد منها الى الزمن المعاصر. ومع تقدم المعرفة البشرية ظهرت جملة من الاكتشافات التي استثمرت لتساند الفن التشكيلي على التغير من جهة الاخراج التقني. مما يرجح وجود اشكالية تنبه لها الفنانون، من حيث آلية استخدام الخامات ومدى نجاعة ذلك التوظيف على مر التاريخ. وتأكد هذا المنحى في طبيعة التقديم التقني للعمل الفني في العصر الحديث بعد ظهور معطيات جديدة لكيفية انتاج واستخدام المواد التقنية التي كانت من جملة افرازات عصر الصناعة. وبسبب الانفتاح المعرفي على امكانية اشتغال

الخامة كوسيلة ادائية او كمعبر في ذاتها، ونتيجة لتوفر المناخ الفكري من حيث تعاقب رؤى التنظير والفلسفات امكن توظيف الخامات المختلفة بطرق ادائية متغايرة واجتهادات فردية او جماعية متنوعة. وهذا ما ظهر جليا في فنون ما بعد الحداثة التي كانت من جملة توجهاتها فن البوب ارت (الفن الشعبي) الذي استثمر معطيات الصناعة والتكنلوجيا والافكار المرحلية المهيمنة ليخرج اعمالا ذات تراكيب متعددة الخامات. مستندة على اداءات فردية تُعرف عن الرغبة في نقل حقل التشكيل الى مستوى آخر من استقدام المواد الجديدة والتي لم تكن تدرج سابقا ضمن معرفات الفن التشكيلي. فتكون الاشكالية التي يطرحها هذا البحث متعالقة مع رغبة الفنانين في التوسع والوثب من فوق الماض الاداتي بقصد الولوج الى منافذ جمالية قد تتطلبها او تفرضها مرحلة ما بعد الحداثة، فيسوق الباحث **اشكالية** بحثة عبر السؤال الآتي: كيف تمثل التوسع التقني في حركة البوب آرت باعتبارها نموذجا لتشكيل ما بعد الحداثة؟ وترتسم **الحاجة لهذا البحث** في كون الكشف عن الية توظيف الخامة في فن البوب ارت يساهم في توضيح الاعمال الفنية المتضمنة خامات متنوعة وكيفية استعارتها من محيط تمتلك فيه اشارة تعبيرية معينة، وتوظيفها في محيط آخر مختلف. مما يؤمن فهم اوسع لهذه المنجزات الفنية. وتظهر **اهمية** القيام بهذا البحث من خلال اهمية توظيف الخامة في الحقل البصري. واهمية التعريف بفنون ما بعد الحداثة والمناهج التقنية والفلسفية التي اتبعتها.

في حين تمثل **هدف البحث** في كشف الانفتاح التقني لتوظيف الخامة في فن البوب ارت. وكانت **حدود البحث** وفق الترتيب الاتي: الحدود الموضوعية: فن البوب ارت (الفن الشعبي)/ الحدود الزمانية: من العام 1950 وحتى العام 1990/ الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية.

تحديد المصطلحات: التقنية:

لغويا: ((أتقن الشيء: أحكمه، الاتقان: الاحكام للاشياء)) (8، 70).

اصطلاحا: ((شيء او مجموعة اشياء يوسطها الانسان بينه وبين موضوع عمله باعتبارها موجهة لعمله. وهو يستخدم الخصائص الميكانيكية والفيزيائية والكيميائية لبعض الاشياء ليجعلها قوى مؤثرة في اشياء اخرى وفق هدفه)) (5، 460).

((منظومة الاشياء التي صنعها الانسان (الالات والمعدات والاجهزة ووسائل المواصلات وغيرها)، والتي يحتاج اليها في نشاطه. ويصنع التكنيك على اساس المعرفة والاستخدام العملي لقوى الطبيعة وقانونيتها. وفيه تتجسد وظائف العمل ومهارات وخبرات الانسان)) (16، 143).

((قد تكون التقنية حرفية (صناعة يدوية) او صناعية (صناعة بواسطة الآلة او الآلات)) (6، 144-145).

اجرائيا: ((التقنية هي المعالجات الهادفة من قبل الفنان عبر تطويع الوسائط الحسية التقليدية او المستحدثة في عمل فني بقصد التميز الفردي وتحديد ملامح الاسلوب الخاص))

الإطار النظري للبحث

مقدمات الانفتاح التقني في الفن الحديث

ان تسارع ولادة الاتجاهات الفنية وتنوع مناهجها واهدافها في فنون ما بعد الحداثة، يدلل على نزعة واضحة نحو تغيير واقع الفن وتقديم مفاهيم اخرى له، تعطي ما يقدم من نتاجات سمة العصرية والتجدد بمعزل عن ثبات المنهج وقيوده. وفي نطاق ما تم التعامل معه بهدف التغيير والتطوير، كانت المواد المستعملة في انشاء اللوحات الفنية موضعا للتساؤل

لدى الفنانين، من جهة امكانية تطويرها وامكانية الخروج بنتائج جديدة بواسطة هذا التطوير لتخدم طروحات المرحلة الفنية وتعطيها مبدأ يضاف الى حداثة المفهوم والافكار التي يعرضها الفن التشكيلي **((كان عدم الاقتناع بالوسيلة التقليدية شائعا بين الفنانين في اواخر القرن التاسع عشر))(4، 135)**. هذا المسعى هو ما ادى بالمواد المستخدمة بمختلف تكويناتها الى ان تأخذ مسارا متغيرا مع الزمن، من جهة اضافة او حذف بعض مقومات العمل الفني ودخول التغيير على النص البصري، او من خلال ادخال الاجسام الغريبة والتي لم يكن ينظر لها على انها اداة فنية او تمتلك قدرة التوظيف في الجانب التشكيلي. وفي ظل هذا التلاعب في الخامات، يتضح بأنها امتلكت قيمة اضافية. باعتبارها مساند مهم لما يتم عرضه من مواضيع، او حتى تصبح في احايين كثيرة هي الموضوع الفني وما ينعكس من اشارة عند المشاهد مرده بث المكونات والمركبات المادية التي يشاهدها. لذلك امكن لبعض الفنانين ان تكون الخامة لديهم وفق تقنية خاصة بهم، تعرفهم وتشير اليهم بوضوح. وبهذا المنهج ازدادت الاهمية المعطاة **((للمادة والتقنية اللذين سيصبحان، مع الفن الحديث، جزء متما للصورة نفسها وللاسلوب نفسه، بل يشكلان احيانا ابرز ما تمثله اللوحة))(12، 205)**. وما قدمه فنانا التكعيبية (بيكاسو وبراك) في مطلع القرن العشرين يُعد أنموذجا ادائيا لذلك السعي في تغيير طبيعة المنجز الفني، من خلال رغبتهم في تقديم البعد الثالث على السطح ذي البعدين، عن طريق استخدام (الورق المقوى) وانشاء تكوينات بثلاث ابعاد يتم دمجها مع اللوحة، فتعطي عمقا للشكل المقصود ضمن بنية العمل الفني. مرجعه البروز الذي حققته الاضافات الورقية على سطح اللوحة **((كان بيكاسو في تجاربه المكعبية الاولى. يلجأ احيانا الى النحت كوسيلة من وسائل التعبير. فعمد في هذه المرحلة الجديدة الى تشييد اشكال من الورق الملون او المقصوص على نحو يماثل اجزاء الاجسام والاشياء المألوفة... ثم الصاق هذه الاشكال على لوح او على ورق الكرتون لخلق تكوينات ثلاثية الابعاد (مجسمة))(7، 142)**. ليتضح من ذلك ان التوجه الفكري، او الرغبة في تأكيد صفة التجسيم لدى المدرسة التكعيبية، قادت فنانيها البارزين الى البحث عن بدائل تعبيرية تعطي صفة البعد الثالث مصداقية اعلى وبروزا اشد رسوخا لدى من يشاهد اعمالهم في الرسم. غير ان هذا المجرى الادائي وبسبب حداثته، نبه التكعيبيون الى جمالية الخامة في اللوحة الفنية، بغض النظر عن إدلائها للبعد الثالث، فنشأت فكرة الاضافة التقنية للخامات المختلفة، لتشير نحو ما تلصق به او تندمج معه، كاستخدام القماش ذو المظهر القريب من نسيج الخشب (شكلا) ليضاف الى اي هيئة خشبية يتم رسمها، فتعطي احساسا بالملمس وقربا اكثر الى ظاهرها الواقعي. فيتحقق بالتبعية مبدأ التشبيه والتجسيم سويا، ونتيجة هذه الابتكارات تولدت **((ثورة في الرسم، نبذ الايهام كليا في هذه المرحلة، وتعالى السطح المستوي للصورة بحيث غدت هذه الاضافات مستساغة جماليا))(4، 175)**. وبالانتباه الى قيمة تمثيل البعد الثالث واقعيا عن طريق تقنية المزج بين السطح التصويري وما يضاف اليه من ادخالات للخامة، بدأ الايهام بالعمق والتجسيم يتلاشى ويتراجع خلف تحقق الابعاد الحقيقية التي لا تحتاج الى عملية ارجاع ذهنية وتكوين روابط بين ما يشاهد على اللوحة واصله او مقاربه في الواقع. وخلق العمق كنتيجة للربط بين الوجود الفيزيائي والمتخيل الايهامي. رغم ان الورق والملصقات الاخرى لا تملك في احيانا كثيرة درجات واضحة من البروز او صفة التجسيم في ذاتها **((ازالت هذه القصاصات من الورق المصمغ اي اثر متبق للفضاء الايهامي))(1، 49)**. وقدر لهذه التقنية ان تمثل فاتحة مهمة للأداء الفيزيائي للخامات على سطح العمل الفني وتعكس انتباها متعاظما لتأثيرها عند الفنانين، لذا نجدها قد وظفت وطورت وخرجت عنها اشتقاقات ادائية متعددة ظهرت في عدد كبير من التوجهات الفنية المتعاقبة التي تلت هذا الادخال الجديد في الفن المعاصر. اذ نشاهد تسجيل الافكار بإيحاء من ظاهرة الالصاق، من سمات المدرسة المستقبلية، والدادائية. الا ان المضمون والهدف من

استخدامه اختلف بين توجه وآخر، ويشير ذلك الى اهمية التقنية التي رافقت هذه الخامات الجديدة على السطح التصويري، ومدى مطاوعتها لاختلاف التوجه والدافع في الفن. ويفصح هذا التنوع في توظيف الخامة عن مدى محاولة هذه الحركات الى التغلغل في عمق المجتمع الغربي، مع التباين في القصد من استعارته، اذ ان **((الادا اضافت اليه طابع الحدث اليومي، بينما استخدم الورق الملصق مع التكعيبية كجسم غريب انما يحمل، بإدخاله الى المساحة المصورة، بنى وتواردات تدخل في سياق اللوحة. وبدورهم ركز المستقبليون على اهمية الالصاق الذي... يشير الى المسيرة الدينامية الوقائعية للقيم الجديدة))(12، 171)**. واستخدم الدادائيون فضلا عن تقنية الالصاق ودلالاتها، الادوات الجاهزة بكليتها، من خلال ادخالها ضمن العمل الفني او باعتبارها عملا فنيا في ذاتها. بإيحاء من نزعة التطرف في الاداء الى اقصى مدياتها بناتج الظروف التي سبقت ورافقت ظهورها. فمثلت بذلك اول انتقالة في استخدام الخامة بهذا المستوى من الابتعاد عن منهجية المسطح التصويري، وادت بالبعد الثالث الى نقلة بعيدة عما اعطته التكعيبية، فأصبح العمل الفني عندهم بلا فواصل بين محددات الرسم او النحت او غيرهما من التطبيقات التشكيلية، وبغض النظر عن المستوى التعبيري للأشياء، قدمت هذه الرؤية الفكرية مبدأ استخدام الشيء بدلا عن تصويره، اذ بابتعاد الرسم منذ الانطباعية عن فكرة المحاكاة الشديدة للأشكال ومرورا بالمدارس الفنية التي تلتها، لم تعد سمة التطابق بين الشكل الواقعي وشبيهه على الورق من المسائل المهمة التي تشغل بال الفنان، الى ان قدمت الدادائية فكرة جلب الشيء بكليته بدلا من استنساخه، ووضعه ضمن حدود العمل على انه جزء او كل العمل التشكيلي، وذلك ما اكده ابرز فنان في الحركة الدادائية (مارسيل دوشامب) عندما قال **((لقد مضى عهد التصوير للأشياء، فمن الذي يستطيع ان يصور مضخة تكون افضل من المضخة ذاتها))(9، 3)**. هذا الاستخدام سيكون، كما كان للإلصاق من قبله، ركن مهم في سلسلة تجارب الفن اللاحقة في فترة ما بعد الحداثة، فضلا عن التوجه نحو منتجات الصناعة باعتبارها من سمات الفن المعاصر لا دخيلة عليه، فبات من المسلم عدم الاتكال على معطيات السطح ذي ابعدين لوحدها، ومن الطبيعي توظيف كل ما يمكنه ان يندرج ويوظف في خدمة الفكرة والهدف من الاعمال الفنية. كما ظهرت اتجاهات فنية تملكها الاهتمام بالخامة نفسها كسطح تصويري وما يمكنه ان يعطيه التعامل معها وفق مهارة ادائية خاصة. وانصرف عدد كبير من الفنانين الى الاهتمام بما تعطيه الخامات المتنوعة من نتائج تعبيرية، كما في **((ولع مجموعة (الجسر) الخاص بالمحفورات الخشبية و((الليثوغراف))(4، 154)**. وهذا الانصراف نحو تفعيل دور الخامة ومدى اقتراب فروع الفن التشكيلي من بعض، من خلال ازالة حاجز التجسيم والابعاد والتفريق بين ما يعود الى الرسم او ما يعود الى النحت، قاد الى انشاء توجه يجمع كل انواع الفنون التشكيلية ودمجها مع العمارة في وحدة عامة، دعيت بـ(الباوهاوس) والتي اهتمت بإضافة مسحة من الجمال على ما يقدم للحياة من مصنعات بشرية للحياة المعاصرة. من خلال تجميل ما يطرح في العمارة او في المنتوجات من ذات التوجه نحو الاستخدام العام، وبذلك طالبت الفنانين التشكيليين وعلى مختلف انتمائاتهم، الى دمج انشطتهم سويا والاهتمام بالجانب الحرفي او بالمهارة الادائية في التعامل مع الخامات المختلفة، ووجوب اشتغالها بين كل الفنانين ومعرفة اثرها في الانتاج المشترك المؤمل طرحه للجمهور **((الرسم وخلق عمارة المستقبل الجديدة، التي ستضم المعمار والنحت والرسم في وحدة واحدة))(13، 161)**. وهذه الحركة الفنية تؤكد على التوجه العام في تقبل التجسيم وخلع منطق الفن على المجسمات واسلوب تداولها الوظيفي – التعبيري عند المجتمع وليس عند النخبة منهم فقط. الامر الذي قاد فناني البوب ارت فيما بعد الى الاستفادة من هذا التعاطي مع تطور استخدام الخامة.

المهاد الفكري للفنان المعاصر

كان للهزات العنيفة التي شهدها المجتمع الاوربي بدخوله في حربين عالميتين مدمرتين، رسما لملامح مرحلة لاحقة للحرب الثانية تأكدت فيها نزعة الذاتية واعطاء الواقع المعاش الاهمية القصوى في محاولة للخروج من مخلفات الحرب النفسية، وبذلك اقترب فكر المرحلة التالية لما بعد الحرب العالمية الثانية الى النزعة الوجودية في الفلسفة بعيدا عن الرؤى المثالية التي تدرج ثوابت قيمية واخلاقية تُفسر بمقتضاها طروحات ونتاجات العقل، في محاولة لإزاحة المرجعيات التي ما فتأت تمجد بالأخلاق والدين (حسب ما لديهم) والتي قادت الى الهلاك والتشظي في بنية المجتمع الغربي واستقراره الماضي. واصبحت ردة الفعل هذه توجها شموليا تندرج في باطنه كل مسالك وفرضيات مجتمع ما بعد الحرب الذي تحولت طروحاته الى ما يعرف بما بعد الحداثة، في محاولة للانقلاب على ما عرف من معطيات الثورة الصناعية بالحداثة ((**واذا كانت الحداثة تحتفي بالجوهر والعمق والمعنى مع ما بعد الحداثة اصبح التأكيد على السطح والعودة الى عدم ثبات المعنى او اللا معنى اي انها عملية هائلة لتدمير المعنى**))**(3، 226)**، وبذلك نشأت مفاهيم ازالة الثابت او المقدس عن قدسيته وثباته او محاولة ازاحته والتشكيك في مصداقيته وجدوى وجوده في البنية الاخلاقية للمجتمع. وحيث ان التوجهات الفنية لمرحلة الحداثة (على اهميتها) لم تصمد امام موجة التغيير العارمة التي طبعت على مزاجية الفرد بعد الحرب العالمية الثانية، كان مرجحا استبدالها بفنون، او مرحلة من حياة الفن، جديدة تعبر عن مدى الانقلاب الفكري وحاجته الى توجهات جديدة للتعبير في الفن عن ميوله المرحلية. فجاءت فنون ما بعد الحرب مغايرة بأسلوبها وجديدة بمضمونها، مع احتفاظها بالسمة الامتاعية والارضائية لذائقة الجمهور. وبدت هذه الفنون هجينة وكأنها مجتزئة عما سبقها، وادخلت فلسفة ما بعد الحداثة منهجيتها في المسعى الفني وسبل الباسه رداء الواقع، فظهرت الفنون التشكيلية متزاوجة متداخلة غريبة المعنى والتشكيل، وتحول السطح البصري اداة مختبرية يكون فيها الفنان حرا بالإطلاق في وضع ما يشتهي من افكار ومواد وغايات لينتج من ذلك مزيج دلالي لا يمكن التنبؤ به مسبقا، وبذلك تعتبر فنون ما بعد الحداثة ((**خليط من الفن التقليدي ومن فن اللا فن ويندرج تحت هذا النوع من المصطلح ذلك النوع من الفن الذي يدعى بفن الصدمة...هذا النوع الذي يقوم على اللامعقول واللا تخطيط وعلى المحاكاة الهزلية**))**(10، 35)**. يدلل ذلك على دور الحافز والدافع الذي يسوق الفن من وجهة الى اخرى، وعندما تنتفي الحاجة او يتولد الاشباع والرتابة في توجه فني معين، ينبري الفنانون (المبدعون) الى وضع صيغ جديدة يمكن ان تعطي ديمومة وزخما لمجرى الفن، ولا يعني ذلك امكانية ان يدخل الفن في سبات او قطيعة تامة مع المجتمع، غير ان الحاجة المستمرة من قبل الفنانين على تقديم الجديد ونسج تخيلاتهم على السطوح التصويرية، وكذلك رغبة المجتمع الى التحديث، يمثلان النافذة التي تمنح الفن تلك الجمالية المتجددة باستمرار ((**لغة الفن القديمة لم تعد مناسبة للوعي الانساني ويجب تكوين لغة جديدة يتم انجازها مقطعا بعد اخر وصورة بعد اخرى، حتى يصبح الفن مرة اخرى ضرورة اجتماعية وفردية**))**(15، 23)**. فتداخل الفنون جاء كمحاولة لرفض الفصل والتمييز بينها، باعتبار قيمة ما يمكن ان تدلي به جميعا، والاهتمام بما يستخدم في الحياة اليومية وتحويله من صيغته الوظيفية النفعية الى وحدة جمالية تدخل في بنية الدلالة الفنية. وهذه الصفة بالذات تقود الى دمج الفن بالحياة وعدم الفصل (المعمول به سابقا) بعده مسلكا ارتقائيا لا يتماشى مع سبل الحياة الاعتيادية ومشاربها ((**وتم نبذ الفكرة القديمة المرتبطة بتعريف (الفنان) على انه منتج مستقل يقوم بإنتاج عمل فني ذو موضوع فيزيقي ينبغي ان يباع الى تاجر لوحات، كما اصبحت هذه الفكرة مثال قديم لسوق الفن التشكيلي**))**(م:17)**. وهذا بدوره ما قاد وحدد سلوك الفنان ومجرى الفن في مرحلة ما بعد الحداثة وخلق رؤية جمالية اصطبغ بها التاريخ الفني – الجمالي الذي يحوي نتاجات الفن ما بعد الحديث.

فن البوب ارت: النشأة والمفهوم

الفن الشعبي (popular art) توجه استقى مادته مما هو متداول في الحياة واستخدمها وفق عرض جديد محدد بأطر فنية تكسب ما ينتخب بعداً جديداً قائم باعتماده فنا بعد ان كان ايقونة تداولية لا تشير الى ابعد من مما هي معرفة به، فأصبحت للأشياء دلالات جديدة خلعتها عليها مقدرة الفنان التوظيفية، بحيث انعكس بها عند المتلقي وفق مفهوم دخيل عن امكانية هذه المكونات الادائية، فتصبح عناصر العمل الفني في سياق فن البوب ارت مثمرة في ان **((يصبح الشيء حدثا لا رمزا)) (12، 266)**. ووفق هذا المفهوم تم تقصي كل الاشياء المتاحة في الواقع، من معطيات البيئة الطبيعية، او المصنعات البشرية، او حتى المفاهيم الاجتماعية المستحدثة، التي تنتقى بقصد الادهاش والاثارة تماشيا مع سياق التحديث الذي طرأ على بنية الفن ومفاهيمه المرحلية، فصار عرف التشكيل هو الانسلاخ والتموضع بعيدا عن النتاجات التي اغنيت نقدا وتحليلا. واعطاء الموضوع الممثل اهمية بتفرده، وجعل جهد الفنان الابداعي ينصب في ذاتية العمل وفي اتجاه التعامل معه تقنياً وفكرياً، وبات من الشائع **((استخدام اللامألوف واللامعقول واستخدام المفارقة لأحداث استجابات غير مألوفة))(14، 153)**. واذ اصبحت صيغة فن البوب ارت بهذا التوجه انما ارادت مزاوجة الذائقة الجمعية للمشاهدين الذين باتوا يتأملون من كل توجه او من كل فنان وحتى من كل عمل، ان يدلي لهم بأثارة مردها مخالفة ما شاهدوه، وان يقول الفنان من خلال ما يقدمه من منجزات فنية خطابا جماليا فيه من الامتاع بقدر ما فيه من جدة الموضوع، الذي ينم عن ذكاء المصنع وخبرته في التعامل بوعي ومهارة مع الانشاءات المطروحة. وبرأي الناقد الفني (هربرت ريد) في هذا المبنى الإمتاعي تجاه فن البوب ارت ان على الفنان **((ان يستخدم مادته بذكاء حيث ينحو عن طريق العناية والمهارة التكوينية الى منح المتفرج شيئا من السرور))(11، 90)**. والمغزى الذي يقدمه فن البوب ارت يبتعد عن سمة التفرد والبقاء، اذ اصبحت امكانية استنساخ العمل الفني يدويا او اليا معطى اخر يعاضد هذا الفن، ولا يخفى ان هذه الصفة ذات منحى ربحي وظف تطور الالة في زيادة عديد الاعمال ونشرها لاستحصال منفعة مادية (وهذه الميزة انعكست على مجمل نتاجات الفن الموثق عبر التاريخ بعد انتشار الطباعة والتوجيه الاعلامي الداعي لاقتناء الاعمال الفنية او مصوراتها). لذلك ووفق منطلق المنفعة يتوجب ان يتصف المنجز الفني المندرج تحت غطاء فن البوب ارت بمميزات تعطيه الصلاحية والافضلية من جهة التقديم والتداول بين الناس، منها **((الزوال، عدم الضرورة، خفة الظل، الجاذبية الجنسية، الانبهار. اضافة الى هذا يشترط ان يكون قليل الكلفة، وبأنتاج وفير، وفني، ويؤلف ((تجارة كبيرة))(2، 118)**. واذ اعتبر من ضرورات هذا الفن الزوال وعدم الضرورة ووضعها مع فكرة الشعبية والدخول الى مختلف شرائح وطبقات المجتمع، يتضح تضمين هذا الفن للاستهلاكيات والسعي لتحويل التوجه الذوقي للفن من القدسية في ما يتم تناوله من موضوعات نحو المتداولات الاعتيادية. فيصبح بالنتيجة شبيها بفكرة الازياء والصرعات ويأخذ مبدأ التحديث المستمر وعدم التمسك بالقديم، ومن ذلك تتبين رؤية توظيف الاشياء المصنعة عند فناني البوب ارت والتي تدخل ضمن دائرة التمرحل والوقتية التي تتصف بها البضاعة المنتشرة في الاسواق وتختفي بعد حين لتظهر المواد بحلة اخرى يراد منها الاستحواذ على انتباه المستهلك. واذ اصبح توجه فن البوب بهذه السلوكية، امكن معرفة بحوث الفنانين وفي اي مدى تُحصر وتُصنف. اذ ان صفة الاستهلاكية والزوال تملي على الفنان البحث والتقصي الدائم في متغيرات السلع والمصنوعات ليتم من خلالها نقل الرسالة الاشارية، وهذا يدلل على ان قرب الفنان من الجمهور ومدى نجاحه يعتمد على مركبين رئيسيين: الاول هو ما ينتجه وما يوظفه ومقدار اقترابه من تداول الناس وكيفية اشتغاله في بنية المجتمع. والاخر يكون في كيفية توظيف ما يستقي ومقدار الانتقالة في التعبير بين السابق واللاحق ضمن ذات العنصر

وبدون تغيير في شكله وهيئته المعروف بها. ومن ذلك يكون اطار هذا الفن هو منهج البحث والتغيير وان **((يلجأ الفنان الى استخدام كل ما يمت بصله الى الثقافة الجماهيرية من خامات ومواد وافكار واشكال حيث ان الخامة = العمل الفني = السطح التصويري وكذلك يتميز العمل الفني بسهولة قراءته))(14، 153)**. من الطبيعي وعلى هذا المعطى الفني ان تتحول الاشياء المستخدمة بعيدا عن الفن، من كونها بلا قيمة ما خلا ما تقدمه وظيفيا، الى معبرات اخذت اعادة واسترجاع في مدلولاتها البعيدة عن حيز الاستهلاك، وتبنيها لقيمة اعلى بأسناد الحركة الفنية. وهذه الصفة توضح ان فن البوب ارت يمتلك في جانب منه وجهة اعلانية محضة، وهذه الوجهة الاعلانية لم تنعكس على المكونات الاستهلاكية المباشرة وحدها، بل تخطتها الى جوانب تتصل بالأفكار الاستهلاكية التي مثلها مشاهير المجتمع الامريكي وعلى اختلاف ميادين بروزهم، فضلا عن اعادة تقييم عناصر الطبيعة من طيور وحيوانات وما الى ذلك مما تم تداوله في النصوص البصرية **((ببروز فن ((البوب)) اكتسبت البيئة والحدث اهمية خاصة وجديدة، ولذلك اسباب عدة، منها ان ((البوب)) اقتصر على ((المعطى)) مما دفع الفنانين الى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة. حرفيا. هناك ايضا الرغبة في الاستهلاك التي استغلها فنانو ((البوب)) ضمن ظواهر الثقافة الشائعة))(2، 148)**. لتتضح اهمية فن البوب ارت باعتباره ممثلا واضحا للانعكاسات المختلفة على المجتمع الامريكي والاوربي، وكذلك مقدار التحول الذي طرأ على الفن في فترة ما بعد الحداثة وسبل ادائه بمعرض مختلف الضاغطات التي يمكن تقصيها ومعرفة تمثلها على جسد النتاجات الفنية. وما قد يؤدي ذلك من تحريك في مسار الفن لما سيتبع من توجهات مختلفة.

مؤشرات الاطار النظري

1. الاعمال المنجزة في فن البوب ارت تمثل كيان جديد يأخذ قيمته الخاصة بعيدا عن الرسم والنحت سويا.
2. استخدام الخامات والمواد الجاهزة لتكوين الاعمال الفنية، يمثل منهج (استقدام وتطوير) وليس منهج (اكتشاف)، لكون هذه الافكار وليدة توجهات سابقة.
3. قد لا تحتاج الاعمال المنجزة الى وقت طويل لتنفيذها، لكونها اعتمدت على التركيب والتجميع بمساندة التطور الصناعي والتكنلوجي، اكثر من كونها قد اعتمدت على المهارة والموهبة اليدوية، لذلك يمكن ان يكون اعداد الموضوع ذهنيا اكثر من وقت تنفيذه فيزيائيا.
4. الانفتاح على خامات جديدة رافقة تبدل في مفاهيم وجماليات الفن المعاصر من المتوارث نحو الصادم للمتلقي، من ثم يكون الحافز في اعادة توظيف الجديد منفتحة خارج حدود التقنين او التوقع. لتحقيق صيغة التساؤل والاستفهام لدى الجمهور عندما يشاهد اعمالهم حول دلالة الاشكال واشتغالها في الحقل البصري.
5. اعتبار ما يتداوله الناس في استهلاكهم المادي والفكري ذو قيمة وتعبير تستحق التوثيق بصيغة فنية، والابتعاد عن عرض مفاهيم لا تملك مزاوجة واضحة مع ما يتم استخدامه في يوميات الحياة الاعتيادية.
6. الاعتماد على الخامات المختلفة والمتنوعة بملمسها ومطاوعتها لإعادة التركيب والصياغة، بعيدا عن تحويل المادة من حالة فيزيائية او كيميائية الى حالة اخرى. وهذا الاستخدام جاء للتأكيد على اهمية المادة في ذاتها وبمواصفاتها التي تملكها قبل ان تدخل في بنية العمل الفني.
7. التأكيد على مبدأ تنظيم اللامعقول او اللامنطقي ضمن بنية مقبولة ومستساغة، ولذلك حضي بقدرة ادهاش عالية باعتبار غرابة ما يقدمه للتداول الفكري.

8. توضح وجود نزعة للتمثيل الدقيق بعيدا عن التصوير او الرسم اليدوي الواقعي. اذ ان استخدام اشياء جاهزة او مصورات الية يؤكد مدى ميول الفنانين في البوب ارت الى التشخيص في المظهر.

إجراءات البحث

يشتمل **مجتمع البحث** على اعمال الفنانين في البوب آرت التي يصعب حصرها على وجه الدقة. غير إن الباحث إطلع على مصوراتها في المطبوعات المتنوعة وفي الإنترنت. أما **عينة البحث** فقد إختارها الباحث قصديا بواقع (4) أعمال لـ(4) فنانين. وقد تم اختيار العينة على ضوء المبررات التالية: أن تعتبر الأعمال تمثيلا لتوجهات هذه الحركة الفنية، وبما تم التعريف عنه في الإطار النظري. وأن تكون سنوات إنجاز اللوحات ضمن الحد الزمني المقرر. كما أن تشتمل الأعمال تنوعا تقنيا في الاظهار. واعتمد الباحث **أداة لبحثه** مؤشرات الاطار النظري فضلا عن منظومة التحليل التالية : وصف العمل بصريا - قراءة العلاقات والاسس لانظمة التكوين - تحديد تقنيات الاظهار للسطح البصري – تحديد المواد المؤلفة للعمل الفني- الخلاصة التي تظهر من قراءة العمل الفني وفق ما سبق. واستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة منهجا **للبحث**.

تحليل العينة

انموذج(1) روبرت روشنبيرغ/ الرحال/ خشب، ألوان زيتية وقماش، مواد مضافة مختلفة/1950/ (s:19)

تحليل العمل: العمل عبارة عن لوحة مسطحة معروضة عموديا على الارض (تستند الى جدار) وتتحد مع تكوين من الخشب (الكرسي) عن طريق ادخال امتدادات لونية من اللوحة الى الكرسي ليندمجا في بنية لونية وانشاء متنوع الخامات. ويظهر السطح التصويري خلف مسند الكرسي ليعطي اتزانا بنائيا مرده الى اسناد الارض والجدار للعمل وبحسب طبيعة وجود كلا من اللوحة والكرسي في الواقع. والبنية الشكلية للون متمحورة بين الازرق السمائي والدرجات البنية مع اضفاء مساحة من الابيض على جهة اليمين يتخللها شكلا باللون الاحمر. واحتشدت التجمعات اللونية للأزرق والبني في اسفل يسار اللوحة مما اعطى مركزا بصريا مسحوبا عن المنتصف، لولا ان عادله وضع الكرسي على الجهة اليمنى ليعمل على موازنة المنجز الفني ككل. فضلا عن الظلال التي يسقطها التكوين ثلاثي الابعاد على اللوحة وعلى الجدار والارض معا، فتكونت سلسلة من الامتدادت الظلية لتتحد مع تجمع الدرجات والالوان في العمل وتوحي بشدة الاندماج والتوحد (اضاءة القاعة اصبحت عامل مساعد). اما التكوين مفتوح ويتشضى على جسد العمل المسطح وينطلق نحو الخارج بفعل الاضافة الجاهزة لتركيب الكرسي. فلا مركزية واضحة، فضلا عن تبادل الادوار في نقاط الجذب من خلال امكانية فصل المكونات (ذهنيا) والاحالة المرجعية كلا لجهته التي استقدم منها، مقابل امكانية الربط العام فيما بين الخامات المختلفة وقياس القدرة الاشارية لها وهي مجتمعة. غير ان ثقل اللوحة (حسيا) يبدأ من المنتصف نزولا الى نهاية الانشاء. لكون المساحة العلوية مسطحة ومفتوحة جراء سعة امتداد الالوان. كما ان التكوين اعتمد على ثبات المكونات الكبيرة بعيدا عن ثبات التفاصيل البنائية الضمنية، اذ ان الكرسي واللوحة وبسبب الاتزان الفيزيائي لهما يلوحان بإمكانية اشارية ثابتة بعيدا عن المضمون والبعد الدلالي لهما سويا. فمرجعية كل منهما واضحة للعيان بسبب ارتباط كل منهما بمفهوم اشتغالي مسبق في ذهنية المشاهد، فاذا ما احتسب البناء التجريدي للألوان (الغير ممثل لشيء محسوس) تعود الاشارة المنبعثة الى غرابة توظيف الخامات المتباعدة في وحدة تعبيرية غير متداولة مسبقا في مثل هذا التكوين. فتظهر هذه الميزة بمستويين من الاشارة المتضادة، اذ انها تملك قيمة سلبية جراء ألفة كل من المكونين الرئيسيين

على حدة وسهولة فصلها واعادتها الى مناطق وظيفتها الاصلية المتعارفة. وقيمة ايجابية منشأها التغريب الذي خلع على الجزئين المذكورين واحتوائهما لفكرة اشارية جديدة. فاذا اعتمد هذا التغريب (المقصود) وتمت مباعدة الكرسي عن وظيفته القبلية وتجلى مبدأ الاستعارة واضحا، تصبح اللوحة مندرجة ضمن المسلك التجريدي لعدم تمثيلها المباشر لأي مقاربة او محاكاة مع الواقع. غير ان التجريد كأسلوب بنائي يتراجع خلف غرابة التجميع الكلي، لكون الكرسي كشكل وظيفي يلغي فكرة تباعد العمل مع المحسوسات المتعارفة. يتضح من ذلك ان الهدف المقصود من هذا العمل هو التكوين المستحدث من خامات مختلفة البث الاشاري. فالعمل بذاته لا يثير المشاهد اذا ما احتسب امكانية تواجد كرسي ما عرضيا بجانب لوحة معلقة على جدار، لكن الدمج المتعمد لهما يجعل المشاهد يعيد احتساب قيمة كل منهما معا (دون فصل)، ويكون تلوين الكرسي من ذلك ليس لإبعاده عن مدلولاته المألوفة (سيما ان تزيين الاثاث المعاصر يتقبل امكانية وجود مثل هكذا اداء)، وانما لتأكيد ارتباطه مع المربع الجداري الملون الذي يستند عليه. ليظهر مما سبق ان هذا العمل يدرج ضمن اعمال الرسم المصحوبة بأجزاء جاهزة. ولذلك يبتعد عن مسلك النحت وطرق تأديته. والخامات المجمعة بسيطة ومتداولة لكنها تميل الى بنية غرائبية مستحدثة. كما يتضح امكانية فصل المكونات وارجاعها لصعوبة اتحادها في ذهنية المشاهد لتصوراته المسبقة لها. غير ان امكانية تذوق البنية التجميعية متوفرة لجدة الطرح. كما يتضح ان اللوحة انشأت تجريدا كمعبر ثانوي ينزوي خلف القصدية الاولى في الية توظيف الخامة وفكرة جمع المتباعدات في منطق جديد من التوليف الانشائي.

انموذج (2) جاسبر جونز/ حقل الرسم/ الوان زيتية وقماش، خشب، صفائح معدنية، مصدر اضاءة (s:19)

تحليل العمل: لوحة جدارية مستطيلة الشكل عمودية على الارض مقسمة الى نصفين بفعل تجويف طولي في منتصفها، معلق فيه علب معدنية مستقدمة مما يستخدم للاستعمال البشري، كما ثبتت في خط المنتصف حروف مجسمة من الخشب تلقي بظلال طبيعية لوجود مصدر اضاءة ضمن بنية العمل، ولونية من صنع الفنان على سطح اللوحة. في حين كان مسطح النص البصري ذو تركيبة لون تجريدية يغلب عليها الرمادي والاسود في جهة اليسار ما خلا قمة هذا الجزء التي ظهرت بالأصفر وبعض الاشكال الصغيرة الحمراء. والاحرف تقرا من الاعلى الى الاسفل لتشكل ثلاث كلمات هي (احمر، اصفر، ازرق) وقد تم معالجة الاحرف المختلفة بعدد من الالوان جاءت مقاربة لبنية اللوحة الكلية، ومقاربة لظلالها الملونة (المرسومة) على السطح. فامتلكت من ذلك مزاوجة مع التكوين الكلي واصبحت شبه امتدادات للعمل نحو الخارج. ومن جهة التكوين لم تمتلك اللوحة اتزانا حسيا واضحا، فعند مقارنة شطري اللوحة الطوليين يتضح عدم وجود تناظر شكلي او معالجة لونية تمكن العمل من الاتزان والثبات في بنيته الشكلية. اذ ان النصف الايمن يعد فقيرا بنائيا عند جمعه مع النصف الايسر لكون الانشاء اللوني مركز في اليسار ازاء المساحة المسطحة والمفتوحة التي تقابله. كما يلاحظ انفتاح التكوين دون اطر واضحة تحدد ابعاده داخل مساحة العمل، فأصبح كأنه مقتطع من بنية اكبر من حدود المنجز الفني. اما الاشكال المعدنية جاءت مقاربة لونيا مع الوان التكوين الكلي، الا ان صفة المعدن العاكسة للإضاءة اعطت تمايزا للعلب عن جسد العمل ذو الخشب والالوان الزيتية (مع الاخذ بنظر الاعتبار وجود مصدر اضاءة في داخل العمل). فأظهرت من ذلك اختلافا مع ملمس المكون العام وبدت شبه دخيلة على جنس السطح البصري، الا ان صغر حجمها سمح لها بالتواشج مع الاجزاء الاخرى، سيما انها كانت قليلة عدديا ومدعومة بالأحرف البارزة. فأصبح التكوين العام بشكل مسطح ذو ارتفاع شريطي في منتصفه من الاعلى الى الاسفل. كما يظهر الشريط الوسطي متواريا جزئيا خلف بروز الاضافات المعدنية والخشبية مما يعطي ايحاءً بفكرته الوظيفية دون اضافة

تعبيرية. فاللوحة كانت تحتاج الى نفاذ الاضافات داخل جسدها، وتمكين الفنان من تثبيت الخامات التي انتخبها. فكان له ذلك من خلال هذا الشريط الداكن الذي رصفت فوقه العلب والاحرف الخشبية. كما كانت البنية اللونية وبسبب بساطة انشائها ساندا ودافعا للتكوين البارز، عاضد ذلك وجود هذا التكوين في وسط اللوحة باستطالة تمتد من القمة وحتى القاعدة. ويظهر تأثير الثقافة الاستهلاكية في انشاء الاعمال الفنية واستخدام الخامات المتوافرة لدى المواطن الاعتيادي وتوظيفها في النصوص المعروضة لتصبح محرضات بصرية ضمن التجربة الفنية. وتظهر كذلك فكرة الانشاء من ابسط المتداولات لإعطائها اشارة جديدة او توظيف دلالاتها السابقة في العمل الفني. كما يظهر التجريد في الانشاء اللوني كمكمل للوحة المعروضة، ومزاوجته مع واقعية استخدام الخامات كما هي دون الاضافة او التعديل فيها. وما يؤكد تراجعها في الصف الثاني من معبرات العمل هو تجزئتها الى نصفين ومنع اندماجهما في سطح واحد لإعطاء الاشكال البارزة في المنتصف صفة الهيمنة والسيادة على البث التعبيري.

انموذج (3)/ اندي وارهول/ كعكتان وسلاح/ طباعة فنية (سلكسكرين)/ 1985/ (s:18)

تحليل العمل: كما هو واضح من عنوان العمل، يحتوي هذا النص البصري على كعكتان متجاورتان على طبقين. صممت كل منها على الشكل الاصطلاحي في الثقافة الغربية للقلب (♥)، على يمينها وضع سلاح ناري بدون اي تعديل على بنيته الشكلية. التكوين مبسط وواضح في القراءة الاولية للعمل. ولا دخل لأي اثر انشائي فني في ما تم تجميعه وعرضه، ما خلا رؤية الفنان الذهنية لتنسيق الخامات المتباعدة المنشأ والوظيفة. وهذا التكوين بمجمله وضع على منضدة خشبية تحتوي على مواد اخرى وضعت مرصوفة مع بعض ولم يظهر منها في التصوير الفني الا اجزاء يسيرة كمؤشر على عدم اهميتها في الاشارة الواردة من العمل. تم تصوير العمل طباعيا باللونين الابيض والاسود، دلالة على هامشية الالوان بسبب ايقونية المرسلات المعروضة وهدف الفكرة في استثمار معنى الخامات في ميدان اشتغالها، ليتولد تساؤلا عن مغزى هذا التجميع. لذلك تسقط البنية اللونية من التحليل لعدم الحاجة الى التوقف عندها ازاء هيمنة ما تحمله العناصر المدمجة من تأثير على المتلقي في وحدتها التعبيرية. والتكوين مشتمل على جزئين. الاول مغلق بسبب ثبات المكونات الجزئية وعدم ايحائها بالحركة، فضلا عن احتواء حدود العمل لجميع تفاصيلها، مما لا يعطي ايحاءً باستمرارية مساحية او حركية لها خارج النص المعروض. كما ان الاجزاء الثلاثة للتكوين الرئيسي تمتد على خط مائل مع قاعدة اللوحة نتيجة فكرة المصور عند توثيق العمل. اما الجزء الاخر من التكوين (العام) فهو مفتوح ويتشضى نحو الخارج نتيجة اقتطاع جزء من المكونات الجانبية وادخالها ضمن اطار العمل، فظهرت متجزئة توحي بالاستمرار نحو الخارج. غير ان هذا التكوين لا يوحي بالترابط المادي بين اجزاءه، بسبب التباين الكبير بين الخامات المستخدمة فيزيائيا ومضمونيا. الا ان الرابط الذهني وارد بسبب بيئة اشتغال المفردات الاشارية وقدرتها على الاندماج في مخيلة المشاهد لتنسج معنى حكائي ذو قيمة تعبيرية معينة. فالفنان قَول عناصر التكوين اداءً جديدا عليها نجم عن ربط اشتغالاتها المتباعدة في الواقع. ومن ذلك امتلك التكوين سمة الغرابة والادهاش للعرض الجديد للمفردات. وتوظيف الاجزاء المتنافرة في وحدة تصميمية. اما تقنيات الاظهار فقد وظفت الخامات بملمسها وايحائها الذاتي دون تعديل، وقراءتها سويا هو المفترق الوحيد الذي يمكن اقتناصه كأساس في تقنية التوليف. فالعمل ليس رسما باليد وليس انشاءً نحتيا. فالظاهر انه اشارة اعلانية ليس نحو جهة تجارية، بل نحو اخلاقيات المجتمع الامريكي ومفردات حياته اليومية. لذا تكون الاشارة مرجوعة الى مؤسسها الواضح، وهو مهيمنات الثقافة الامريكية المعاصرة المفتوحة دون قيود صارمة تحدد ما يمكن استخدامه في التعامل اليومي من عدمه. وهذه الفكرة قد تكون ما اراد الفنان تصويرها واعطاء وجهة نظره الخاصة تجاهها. كذلك

ظهرت الواقعية في التمثيل بأدق تجلياتها من خلال اختيار الهيئات الجاهزة ودمجها كما هي للمحافظة على مدلولاتها الاجتماعية. فالأيقنة ومباشرة المستقدمات عامل مهم في فن البوب ارت. وبالنتيجة تظهر اهمية منهج الاعتماد على الخامات الجاهزة التي لم تدخل يد الفنان للتلاعب بهيئتها، لتكوين رسالة معبرة عما يريد الادلاء به. دون الحاجة الى تقنية الجمع والتكوين من المواد التي تحتاج الى تطويع وتغيير في بنيتها. مع التركيز على اشتغال الاشكال المستخدمة في بيئات مختلفة ودمجها كما هي في تعبيرها الاولي، لأهمية ما تحمله من مضمون.

انموذج(4) كليس اولدنبرغ/ جسر الملعقة والكرز/ المنيوم، فولاذ مقاوم للصدأ، طلاء/ 1988 (s:20)

تحليل العمل: يمثل العمل تكوينا مبسطا عبارة عن ملعقة وثمرة الكرز وبتضخيم الحجم في كلا منهما ليتحول جراء ذلك الى نصب مديني يقع ضمن حركة المارة في صميم التركيب الحضري عبر وسائط شكلية متداولة، من ثم تكون سهلة الاحالة نحو مرجع الانتقاء. نفذت بطلاء لوني من فوق البنية المعدنية وبدرجات مطابقة لواقعها المتآلف. كما يعتمد العمل من حيث التكوين على خاصية المزاوجة وفق المعتاد في الحياة اليومية، ليكون التغريب ومفهوم الصدمة متحققا عبر استخدام المشاهد البصرية دائمة التكرار وتحويلها الى عمل فني (شعبي) وبحجم يرتقي للتحول الى مصاف النصب الكبيرة، لكن بمغايرة توائم التطلع الفكري الذي توخاه فنانو البوب آرت، فضلا عن تحقيق خاصية عدم الاستقرار التي يقدمها وضع ثمرة الكرز في طرف الملعقة، بمعاكسة لطبيعة الجاذبية الارضية في فرض الاستقرار المكاني كملازم للسكون عن الحركة، من ثم يقدم الفنان مشاركة تفاعلية في التخيل مع المتلقين، في حوار عقلي عبر وساطة تقنية واضحة، تسمح بمثل هذا المنحى في التلاعب بالقواعد الفيزيائية من تصدر المعنى في عمل فني ما بعد حداثي. كما كان اختيار المكان معاضدا لاختيار التكوين، من حيث اعتبار تكوين الملعقة (جسرا) يمتد من فوق مسطح مائي يضيف دلالة لمعنى التكوين الكلي. كما يظهر دور الآلة كمعاضد في التنفيذ باعتبار ضخامة العمل ومادة بناءه المؤلفة من المعدن. لتكون بذلك من ابرز ملامح هذا النصب الفني. فضلا عن تشذيب المعدن عن النتوءات بقصد اعطاءه ملمسا قريبا من نسخته المنقولة عنه. وهذه الآلية لا تتم إلا عبر وسيط الآلة لتعطي للعمل قيمته الشكلية التي تملكها. من ثم يكون للتقنية ابرز حضور مسجل عبر عينة هذا البحث، رغم ان النماذج السابقة قد شاطرته الاستناد على التقنية العصرية وبمخالفة جلية مع معالجات الماضي من حيث الخامات المشكلة للعمل، ومن حيث طريقة تجميعها ومعالجتها. كما ان الاعتماد على تمثيل المستهلكات الحياتية قد تم عبر استقدام نسختها ثلاثية الابعاد وليس استعمالها مباشرة (كما في نماذج العينة المتقدمة) لتحقق المعونة التقنية تمثيلا للتطلعات الادائية في جعل المنطلق الذي تلتزمه نتاجات فناني البوب آرت محرضا شكليا نحو تحقيق قيمة جديدة في المعنى عند تحول المنتج الصناعي المتآلف من جزء معاضد في بنية العمل، الى اداة ترسم صورة العمل الفني في ابعاده الجديدة ودلالاته المتحققة تبعا لذلك. والخلاصة تكون في ان التقنية هي الحاضر الابرز لرسم ملامح المعنى لهذه التجربة الفنية وتأكيد طابع التوجه الفني في الانفتاح التقني لنتاجات ما بعد الحداثة التشكيلية.

نتائج البحث

1. كشف انموذج (1) ان التقنية لا تعتمد فقط على مكونات العمل الفني، بل تمتد لتشتمل مفردات معاضدة كفعل الاضاءة الخارجية وتكون الظلال على الجدار والارض، فضلا عن العمل الفني.
2. بيّن انموذج (1) استخدام تقنية دمج المصنعات الجاهزة بكليتها (الكرسي)، لينكشف دور الاستهلاك كفاعل في خضم المعادلة الجمالية المستحدثة.
3. توضح عبر انموذج (1) امكانية فهم الكيان المستل عن الواقع، من ثم ادراك دوره في التوليف التقني الصادم.
4. كشف انموذج (1) عن تقنية تركيب اداتي بين الماضي التقليدي للفن التشكيلي (الالوان واللوحة المسطحة) مع الاضافات الجاهزة، فتكون العملية مزاوجة ادائية واعية بين الماضي والمتطلب الحاضر.
5. قدم انموذج (2) وسيط حسي قابل للاستهلاك البشري والاشتغال من بعد ذلك كمادة ترفد تقنية التشكيل المستحدثة، مثلتها العلب الفارغة التي تتراصف عموديا في منتصف العمل الفني.
6. احتوى انموذج (2) اضاءة صناعية مضافة كتقنية تعزز تفرد العمل، مخالفا العمل السابق (انموذج 1) الذي يستثمر اضاءة القاعة لتلعب دورا معاضدا لتقنية العمل، وتكون من ذلك قابلة للتبدل، عكس (انموذج2) الذي تستمر أضاءته الداخلية برفده بمعنى ملاصق للمفردات المستخدمة.
7. قدم انموذج (2) اضافة تقنية يراد لها الاندماج الاكبر مع المفردات التقليدية في بنية ملتحمة ما امكن ذلك، في حين كان العمل الفني السابق (انموذج1) يمتلك اجزاءً واضحة التمايز بقصد القراءة الكلية عبر فهم وفصل الاجزاء عقليا وادراك معناها مجتمعة في مرحلة لاحقة.
8. عرض الفنان في انموذج (3) وجها آخر لتقنية تشكيل ما بعد الحداثة، مثلها اسلوب الطباعة الفنية (السلكسكرين) لتحتوي على تفاصيل صورية للمستهلكات الحياتية للمجتمع المعاصر. فكان استخدام المصنعات البشرية في هذا العمل قد تم عبر مصوراتها وليس استحضارها بكيانها الحسي، كما في النماذج السابقة (1، 2) وليكون ذلك تفعيلا مضافا لتفرع تقني غرائبي لم يُعتمد فيما تقدم من حركات فنية.
9. قدم انموذج (3) مصورات المصنعات البشرية بتلاعب ومغايرة جزئية، مثلها الاقتصار اللوني على الحياديات، والامر في ذلك يكون مخالفة ادائية من جهة المعنى مع نماذج العينة السابقة (1، 2) التي توخى فيها الفنانون استحضار الجاهز بكل ابعاده التعريفية، فالقصد والمعنى يشكل افتراقا من حيث البعد الفكري من ذلك الاستقدام، فضلا عن اختلاف تقنية التنفيذ بينها.
10. مثل انموذج (3) تقريرا دعائيا بفعل مكوناته الشكلية التي تقترب من الاعلان مثلما تقترب من البنى الفنية المستحدثة، واذ تم ذلك فقد حدث بفعل معونة تقنية تمثلها الطباعة السريعة التنفيذ والسريعة الانتشار. عكس الاعمال المتقدمة في التحليل (النماذج1، 2) التي تبقى كيانا ثابتا له خصوصية تمثلها تفرد التجربة.
11. قدم انموذج (4) متناولا يوميا كعمل فني محايث المعنى بعيدا عن المتعالقات التقليدية، بمعونة تقنية لم تكن متاحة فيما سبق. من ثم يكون الارتفاع بوتيرة تمثيل المتداول اليومي واضحة من خلال تسلسل نماذج العينة من المزاوجة بين الماضي والحاضر عبر وسيط التشكيل، نحو الاعتماد على المعطى الحياتي المعاش كعمل فني واضح المعالم، عبر تميز تقني عصري مباشر.

12. كشف انموذج (4) عن معونة الآلة في التنفيذ بصورة واضحة، بعيدا عن المقدرات اليدوية الصرفة، كما في الاعمال المتقدمة من العينة (النماذج1، 2، 3) التي اعتمدت دور اليدوي. من ثم تكون الاضافة التقنية في هذا العمل مؤشرة على مستوى المعطى الآلي، فضلا عن الاضافة التي تقدمها الخامة المعتمدة في تنفيذ العمل الفني.
13. قدم انموذج (4) المعطى الاستهلاكي بصورة مغايرة عن نماذج العينة المتقدمة (1، 2، 3) عبر نقلها من حيز المزاوجة الوظيفية وتكملة المعنى، نحو صدارة الموضوع واعتمادها (بعد التلاعب في الحجم) كمادة ارسال جمالي، ليتأكد الطابع التقني الذي تستند عليه مثل هذه النتاجات مع مضي الزمن واتساع دائرة الخيارات التقنية.
14. قدمت النماذج (2، 4) اهتماما واضحا باستخدام المعدن باعتباره يدخل ضمن مسرى تقني جديد يسهل من مطاوعته للتمثل بأشكال متنوعة، فضلا عن قدرته على الصمود عبر الزمن مقارنة بغيرة من الخامات سريعة التلف.
15. كشفت نماذج العينة (1، 2، 3، 4) انحيازا واضحا نحو منهجية التشخيص، عبر استخدام المواد الجاهزة او المعالجة مع بقاء الاصل الدال عليها، وقد تم ذلك عبر التوسعة التقنية في صناعات ما بعد الحداثة.

مصادر البحث

1. أدوارد فراي (التكعيبية) ترجمة هادي الطائي. مراجعة مي مظفر. بغداد. وزارة الثقافة والاعلام. دار المأمون للترجمة والنشر. دار الحرية للطباعة. 1990
2. ادوارد لوسي سميث (الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية) ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. 1995
3. باسم علي خريسان (ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي الغربي) دمشق. دار الفكر. ط1. 2006
4. باونيس، الان (الفن الاوربي الحديث) ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر. دار الحرية للطباعة. 1990
5. جيرار بن سوسان (و) جورج لابيكا (معجم الماركسية النقدي) ترجمة جماعية. بيروت- دار الفارابي. صفاقس- دار محمد علي للنشر.ط1. 2003
6. ديديه جوليا (قاموس الفلسفة) ترجمة فرنسوا ايوب (و) اخرون. بيروت- مكتبة انطوان. باريس- دار لاروس.ط. 1992
7. سارة نيومارير (قصة الفن الحديث) تعريب رمسيس يونان. القاهرة. سلسلة الفكر المعاصر. لجنة التأليف والترجمة والنشر.1972
8. الصالح، صالح العلي (و) امينة الشيخ (المعجم الصافي في اللغة العربية) بيروت. دار الفكر. دت
9. عادل محمد ثروت (العمل الفني التجميعي كمدخل لاثراء التعبير في التصوير) رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية التربية الفنية – جامعة حلوان. 1996
10. مالكم برادبلي (و) جيمس ماكفارلن (الحداثة) ج1. ترجمة مؤيد حسن فوزي. بغداد. دار المأمون. 1990
11. المبارك، عدنان (الاتجاهات الرئيسية في الفن على ضوء نظرية هربرت ريد) بغداد. دار الحرية للطباعة.1973
12. محمود امهز (الفن التشكيلي المعاصر: التصوير) بيروت. دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر. 1981
13. محمود صبري (الفن والانسان: دراسة في شكل جديد من الفن : واقعية الكم) دمشق. مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي. ط 2. 1991

14. المشهداني، ثائر سامي هاشم رشيد (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة) أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بابل. كلية التربية الفنية. 2003
15. هربرت ريد (الموجز في تاريخ الرسم الحديث) ترجمة لمعان البكري. مراجعة سلمان داوود الواسطي. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة. ط1. 1989
16. بدون مؤلف (المعجم الفلسفي المختصر) ترجمة توفيق سلوم. الاتحاد السوفييتي. دار التقدم. 1986
17. مفهوم مابعد الحداثة في الفن التشكيلي .facutly . ksu. Edu . sa
18. Allposters.com
19. Artnet.com
20. artyfactory.com

ملحق مصورات نماذج العينة

انموذج رقم (١)

انموذج رقم (٢)

انموذج رقم (٣)

انموذج رقم (٤)

Technical openness in the formation of postmodernism Pop Art Example

(An analytical study)

Fareed Khalid Alwan

Abstract

Addressed the problem of the research is marked (technical openness in the formation of post-modernism - Pop Art an Example) the nature of the technical expansion of the output artifacts postmodern, and the nature of the raw materials taken as components of its sensual. The search came in four sections: general framework for research and identified the research problem and the need for him. With an indication of the importance of his presence. From then select the search goal (revealed openness to hire technical material in the art of Pop Art), followed by the establishment of the three search limits (objectivity, the temporal and spatial) were then determine the terms related to the title. Then provide the theoretical framework and indicators that resulted from academic theorizing of the subject. The researcher has identified three addresses implied within this framework to ensure reading placed search according to the various frameworks tariff. Were as follows: technical introductions openness in modern art/ intellectual hypothalamus of the contemporary artist/ art Pop Art: Growing concept. The third chapter is devoted to the research procedures, through the detection studied society and the selected sample of it (4works) and then specify the search tool and determine the methodology, followed by an analysis of the sample. The fourth chapter included the search results, including:

1. Detection model (1) that the technique does not rely solely on the components of the artwork, but extends to include support vocabulary as a verb exterior lighting and the shadows on the wall and the ground, as well as artwork.
2. Foot model (2) and sensory broker subject for human consumption and engage then as technical supply the material composition developed, represented by empty cans that line up vertically in the middle of the artwork.
3. View the artist's model (3) face another technique the formation of post - modernism, like the style of printing Professional (Silk screen) to contain details of a mock life for consumers of contemporary society.
4. Detection model (4) for the machine in aid implementation clearly, away from pure manual capabilities, as in the business developed from the sample (models 1, 2, 3), which adopted the role of the manual.