التحول التقني والمفهومي في تشكيل مابعد الحداثة

The technical and conceptional changing in post modern art

شيماء وهيب خضير

Shaymaa' Wheab Khodher

ملخص البحث

لقد انحرف الفن من حيث موضوعه ومادته في فكر ما بعد الحداثة ، ولم يكن هذا الانحراف الا نتيجة تحول في دور الفن نفسه..فبعد ان كان الفن عبر تاريخه يقوم بمقتربات موضوعه على وحدة كونية هي بالذات الظواهر الاكثر رقيا، حيث يسعى الفنانون الى تفعيل دور الموضوع بأعتباره المحور الذي يكون الصياغة التشكيلية ، ولعل تاريخ الفن حافل بالموضوعات التي تعد في قسم كبير منها موضوعات ذات صلة بالنخبة والتذوق وعلم الجمال والتفرد.

وابتداءا من عصر النهضة كان النشاط المحوري لموضوع الفن يرتكز على مركز ذي فاعلية او انه يتخذ سياقا ما حسب الحالة السائدة. فعصر النهضة يقع او يتوفر على محور ديني ، والرومانتيكية على محور فيه كثيرا من التطلعات الحلمية (من الحلم)، والكلاسيكية تبحث في ظواهر البذخ والترف، اما الانطباعية فأنها معنية بجمال الطبيعة واللون وتحولها وهكذا..الخ.

لكن ما بعد الحداثة لها برنامج اخر، لقد نزلت في الفن من خصائصه الفنية الى الخصائص العامة ثم سعت الى تحطيم الخصائص نفسها، وبدلت الحضور الفني من البحث في الظواهر الكبرى الى البحث في اليومي والعادي

Abstract

The art has been turned its subject in the post modern thinking . this turning is aresult to the turning in the role of the art it self. Across its history the art was basing its subject on a universal unite it the phenomenenon which is the most elevated . that the artist try to activate the role of the subject as a axial which compose the plastic art them. Because of the history of art full with subjects which consider in alarg part of it, have relation ship with elite and aesthetics , and from the begening of renaissance the central activity of the art was based on opoint which has concentrated reaction or it going in away belong to the state in that time.so renaissance was in relegous axial and romantisim on a dream axial, classisisim searching in luxe, imprissionlism based on the beauty of landscape and the natue changing.

But in the post modernity , ther is another program which is the art left is artical

chracteristic to the general charastristic , and try to destroy it.

مشكلة البحث

لا شك ان الواقع مركب ولايمكن اختزاله الى مجرد زوايا من وجهة نظرنا الى الاشياء والاشكال الصورية ، وهذا ما يصر عليه الفكر (مابعد الحداثي) اذ لا يستطيع احد ان يمتلك الواقع ويعبر عنه ، وكل ما لدينا هو مفهومات عن الواقع تتغير بحسب تحولاتنا السياسية والاجتماعية والتاريخية، وكل الايدلوجيات التي كانت تدعي احقية فهمها للواقع ولمغزى اشكاله المعبرة عنه قد اثبتت الحوادث تعرضها للنكس التاريخي .

هذا هو المدخل الذي يجب ان ننظرعبره الى الفكر(مابعد الحداثوي) وان نقرأه في سياق الهزات الفكرية والايدلوجية التي اصابت البشرية في مفاصلها عامة والفن خاصة.

لقد شاع اشكال كبير في كيفية قراءة النتاج مابعد الحداثي وخصوصا الاشكال الصياغية التي ظهرت منه، وكان بأستمرار القول على ان هذا الفكر يعمم الفوضى ويشيع غياب القيم والعدمية اذ ربما تمثل هذه جزء من بنيته النظرية اذ من حق الباحث التدخل نظريا لفحصها.

ان اشكالية بهذه السعة لا بد من تحديدها في مجموعة من التساؤلات التي تتطلب اجابات تحدد اطارها العام والمتمدد يمكن اجمالها بالاتي :

- هل ما بعد الحداثة حقبة لها فترة زمنية محددة تدل على حركة معينة بالفن ؟
- هل يحمل هذا التوجه قطيعة جذرية مع معطيات تاريخ اشكال الرسم المعروفة ؟
- اين يقف الشكل في (مابعد الحداثة) وهل يسعى الى تحديد هويته بتناقضه مع الاشكال المحاكية او المجردة في الفن ؟
- ما مديات الاستعارة للأشكال وما صفاتها ، في حركتها وثباتها ، ديمومتها او زوالها وما دلالاتها ومعانيها؟

اهمية البحث

ضمن هذه الشواغل المعرفية تقع اهمية هذه الدراسة التي تلامس مقاربة الفكر الذي انتج اشكاله الفنية في حقل الفن، ضمن سياقه التاريخي اذ تحاول النظر بداية في ازمة المفاهيم وتقترب من معالم هذه الازمة التي تخلق في داخلها بذورا لأتجاه –ان جاز التعبير- من نوع جديد سيطلق عليه (ما بعد الحداثة) ثم تحاول قراءة تجليات ما بعد الحداثة على صعيد الاشكال الفنية التي ظهرت في الفنون التشكيلية والفنون المجاورة والتي تقابلت فيما بينها بأعتبارها المجال الاكثر حساسية للتغييرات . ثم البحث عن اصول هذه الظاهرة الفكرية عن طريق المساءلة والاستعادة المستمرة التي يمارسها هذا الفكر.

والسؤال الذي يقع في المقدمة من حيث اهمية بحثه هو : ما ابرز التغييرات التي ستتركها هذه الظاهرة على فنون التشكيل ، او العالم بأجمعه ؟

ان الهاجس الذي تنطلق منه هذه الدراسة هو التفكير فيي المستقبل المختلف للفن وبما ان فن ما بعد الحداثي كان الاكثر حضورا لذلك فالبحث فيه من وجوهه المختلفة ربما يساعدنا على فهم وجوده ومبعث انتشاره وما يمكن لنا في حركاتنا الفنية من مقاربته او عدمها..

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن مرجعيات الشكل وتقنياته في فنون مابعد الحداثة.

حدود البحث

يتحدد البحث بالفنون التشكيلية للحقبة من ١٩٥٠-١٩٧٥ لما تمثله هذه الفترة من نضوج بالافكار وفي طرائق العرض.

تحديد المصطلحات

المتحول البصري

هو الاجراء الشكلي والمفهومي لقانون الانزياح ، وهو مجموعة التحولات التي تنتج عن هزات فكرية من بنية الى اخرى بدوافع واسباب تؤدي الى تبدل في التركيبات وطرائق الانتاج الفني .

التشكيل

هو التعالقات القائمة بين العناصر لأنتاج اشكال او مركبات ، والعمل الفني هو تشكيل له خصائصه ومبادئه ومرجعياته.

التقني

هو الاليات والوسائط المنتجة التي عن طريقها تمكن الصيرورة الفنية. والتقني هو طريقة الصياغة او ما يصطلح عليه بالمخرجات .

المفهومي

هو الفعل الفكري الذي يقدم على فلسفة في الحياة والوجود ، والمفهوم هو المرجع العقلي لأنتاج السلوك ، وفي الفن انتاج الاسلوب.

عصر التواصل وفلسفة الجمال

تكتسي مباحث الشكل اليوم ما يجعله يقف في الطليعة ، لقد باتت النقلة الكبيرة من المتخيل الذهني والمادي في عصر الفلسفة الى عصر الوسائط الجماهيرية والاعلامية كما يرى دوبريه. تلك الوسائط التي تتكفل بأرسال اوتناقل وتوافر المعلومات والكائنات والحالات المادية . وبهذا المعنى ليست تصورا فكريا في التواصل لغويا كان ام غير لغوي ، ذلك ان التواصل " حقل للتفكير تتقاطع فيه المناهج والتواشج في المعطيات ".(١)

وعليه فأن الفن لا يبتعد عن هذا التفكير في ايجاد موقع بين الوسائط الاخرى لكن الامر يتعلق بالرؤية الموضوعية للعالم الخارجي والتي ينحكم بها منطق " يتضمن العناصر في نظام من العلاقات".(٢) اولا والامر الثاني لكل ما هو ذاتي ازاء امور الواقع عندما يتعلق الامر بالتداول الذي عاد وبقوة ليفرض وجوده بين اركان العملية الفنية الثلاثة : المنتج والمنتوج و المتلقي .

واذا اسلمنا بأن الفنون ليست سوى تصوير او صورة من صور الواقع وان الدلالات الجمالية اشياء محسوسة فلا

---

(١) دوبريه ، حياة الصورة وموتها ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار افريقيا الشمالية ، بيروت ، ٢٠٠٢، ص٥٠.

(٢) روبرت شولتز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٩٤، ص٨٩.

بد من القول ان لا معنى للحديث عن الاساليب كالرسم التجريدي وغيره ، لأن كل رسم هو حسي بالتأكيد اما الرسم غير التصويري فان تسميته تصح على مستوى المدلول فقط ، ولكن " الدال التصويري هو بالضرورة صورة ايقونية تمثل واقعا ".(٣)

ان الفنون تمثلات وهي بالوقت ذاته مضمنة برسائل وشفرات وايحاءات للطبيعة والمجتمع ، ويمكن ان تكون هذه التمثلات حقيقة او متخيلة ، مرئية او لا مرئية موضوعية او ذاتية . لقد طلب احد اباطرة الصين من كبير الرسامين يوما في القصر ، ان يمحو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية لأن خرير الماء كان يمنعه من النوم . هذه الحكاية تنبئنا بأن الصورة التي نعتقد بصمتها لابد ان فيها شيئا من الكلام حين نؤمن االبصر يؤمن التواصل بين العناصر انطلاقا من المرئي الى الرائي حتى خارج الفضاءات الطقوسية والروابط السرية ، فأن الصورة تشتغل بوصفها سلطة فعلية ، لكنها تتغير في قدرتها على الارسال اوالتضمين.. فربما لا تعبر صورة الماء عن الارواء وصورة النار على التدفئة ومن الاكيد ان عيوننا اصبحت شبعة الى درجة لا نستطيع معها التميز بين العاري والفاحش والمدهش او الفاتن ، بل زالت في بعض الاحيان التمايزات بين اليدوي والالي ، اننا ازاء ممارسة الفعل ورد الفعل في تقبلنا للفن..ان غفلتنا البصرية الجديدة تدين بالكثير للثورة في المواصلات ، فمع انمحاء المسافات اختفى الاحساس بالمدى والمعنى الواقعي . لقد غدا كل شيء قابلا للأمتلاك وبسرعة وبلا جهد فالفن التشكيلي بطيء والمعلوماتية سريعة والعصر البصري يقصر الازمنة على اللوحة ..

اما الشاشة فأنها تحيلنا الى السائل والمرتج والانتقال والمرور ، حين تغدو الاشياء الصلبة سائلة واثيرية ، وان الوسيط التقني يجعل من نفسه عابرا للحدود.(٤)

في هذا العالم يأتي التساؤل : عن كيفية قدرة الفن على التواصل وما هو نوعه واي الوسائط ستجرفه عن سواقيه العريقة ؟

يقول بوغاتريف :" في الوقت الذي يكون معه المشاركون في الشؤون العملية والاجتماعية مدركين للمعاني التي يعلقونها على الظواهر يجيز المسرح بأن تترفع المعاني عن الوظائف العملية ..تخدم الاشياء بقدر ما تعني فقط ".(٥) ومن هذه النظرة نحدد قدرة الفن البصري على مستوى التعيين او التضمين انما على مستوى الوجود ، وان هذا الوجود بحد ذاته يحمل خصائص تتصل بالعرض . فالملابس مثلا في صورة ما لا تعبر عن خصائص اجتماعية واقتصادية ونفسية واخلاقية ، بل تعرض تمثلات اخرى نتيجة الالتباس الدلالي القائم على الاحالة والمتغير بأستمرار.

التأثير المكاني

لقد تبدل الفن وغادر منفاه المتخفي ، واكتسب معنى اكبر واوسع كما يقول (هوفيليفغن) : " في هذه الايام يعتنق عدد متنام من الفنانين فكرة ان الفن سيحظى بدفع اضافي لجهة توثيق صلته بموضوعه خصوصا بالمعنى الاجتماعي للكلمة ويتزايد عدد الفنانين الذين يقيمون مشاريع في الحيز العام او ينسبون مهمات الى انفسهم فهم

(٣) المصدر السابق ، ص٩٣.

(٤) دوبريه ، حياة الصورة وموتها ، مصدر سبق ذكره ، ص١٦١.

(٥) ايلام كير ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢، ٢١.

يأملون او بالاحرى يؤمنون بأنهم بهذه الطريقة يضعون حدا لعزلة الفن البصري .(٦) وتنكسر لا مبالاة الجمهور العريض بالفن. لقد تحول الفن من مكانه واختلفت طرائق التواصل عن طريقه ، فبعد ان كان الناس يذهبون الى المتاحف ليشاهدوا الاعمال الفنية خرجت تلك الاعمال بنفسها اليهم وكانت البداية هي الحضور في الحيز العام ثم تمددت الى حقل تكاثر مع الزمن بصيغ اكثر اعلانية ، وتحول المفهوم الفني من البيئة الذاتية اى انتاج بيئة مختلفة للأتصال..لذلك نحن نعيش جنبا الى جنب مع الصورة على جدران المدن والسيارات والقطارات ، نعيش العصر الذي جعل ملابسنا كوكبة من العلامات والماركات والكتابات والصور.. وجدراننا مكانا لعرض الاخبار. بهذا المعنى يستمد الفن البصري تشاكله من سياقه الجديد ، ومن التنوع الكبير في اساليبه لأن كل عمل فني بات يتموضع على اساس علاقته بالاقتصاد والتجارة والتسويق ، وهي بمجموعها تؤلف خطاب الفن وهذا الائتلاف يشكل نوعا من المتحف الافتراضي غير المرتبط بمكان او مبنى حيث تشكل اللوحات المطبوعة وغير المطبوعة والادلة الفنية وجدران المدن والشوارع جزءا اساسا لهذا المتحف الافتراضي . اما على المستوى الثاني للفن وطرائق التواصل البصري فأن كل الاعمال الفنية في الرسم والتصميم والفوتوغراف هي اساسا ادوات كما هي كيانات مفهومية ، لقد اختلطت بعض المفاهيم الجديدة في تحديد العمل الفني فأذا كان العمل الفني شيئا فأن الشيء اصبح ايضا عملا فنيا فعمود الاضاءة في المدينة والاعلان يقعان على افكار محددة ، ولها مرجعيات العمل الفني كما ان صورة الفوتوغراف تتماهى مع تكوين لوحة فنية.

اما المستوى الثالث في تبدل الفن فهو الانتباه الى التوقعات العالية لدى الناس من تطبيقاته الجديدة، وافضل هذه التوقعات الاقتراح المعلن بقدرة الفن البصري على انجاز شيء ما وعلى سبيل المثال يمكن الفن البصري ان يساهم في نوعية الحيز العام ويصبح جزءا من عملية التواصل بين المدينة والانسان ويزيد من وعي الناس ببيئتهم، ويحسن نوعية الحياة في احياء المدينة ويسهم في التماسك الاجتماعي ويخلق احتمالات للتكيف وتحقيق الهوية.

المرجع السياقي

اذا كان الفن قد تبدل فأن للسياق تأثيرا كبيرا حتما في صياغته ، واذا كان للأعمال الفنية المعاصرة في الرسم والتصميم رسالة اكثر وضوحا "فأن لهذه الرسالة مرجعا تحيل عليه وسياقا معينا مضبوطا وضعت فيه ولايمكن فهم المكونات الجزئية او تفكيك رموزها السننية الا بالاحالة على الملابسات التي تنجز فيها هذه الرسالة قصد ادراك القيمة الاخبارية لخطابها.(٧)

ان السياقات غير اللفظية تمثل المحيط الذي تولد فيه الصورة الفنية ويتضمن السياق من هذه الزاوية العناصر التي تساهم في صياغة العمل الفني :

١-الموقع: أي موقع العمل الفني المكاني والزماني.

٢-الهدف: الهدف الكلي "الجمالي" والهدف الجزئي الوظيفي او العكس.

(٦) الفن والمتحف ، اعراف في الفن المعاصر ، مجلة ابواب ، العدد٣٣، دار الساقي ، بيروت ، ٢٠٠٣، ص٢١٥.

(٧) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية :مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٧، ص٣٠.

٣-الهدف التواصلي: ويستند الى :
أ-الغاية من العملية التواصلية.
ب-المشاركين فيها.
ج-نوعية المشاركة.
لايمكن هنا اهمال جوانب السياق عند انتاج الاعمال الفنية ، انما دورة المفاهيم قد تبدلت واصبح لزاما اقصاء "ذات الفنان" من الخارطة ، فالسياق اكبر في مثل هذا التوجه -من الذات –لذلك وجد الفنانون انفسهم في وضع غريب فمن طريق الزيادة في الانتاج التي لم تكن تخطر على البال في الانتاج والانتاجية ، وعن طريق انتاج نظام جديد للتواصل لأمتداده بقوة في ارجاء العالم ادى الى تفكيك العالم القديم وتحويله الى جسيمات تدور في دوامة وحطمت كل علاقة بين المنتج والمستهلك.(٨) وادى ذلك الى طبيعة تواصلية مختلفة عن طريق الفن مثلما ظهرت اقتصاديات كبرى تتحكم في العملية برمتها وهي بالتاكيد قوى غير شخصية ، لقد اصبح الفن سلعة والفنان منتجا للسلع وفي مكان الرعاية الشخصية للأعمال حل السوق كسياق تواصلي حر، ويتألف من مجموعة هائلة من الزبائن يطلق عليهم لقب (الجمهور) وخضع الفن بصورة متزايدة لقوانين المنافسة و"عبودية الاجر" (٩).
وازاء ذلك فرضت هذه الجدليات انتاجا مغايرا في تكوينه وتلقيه وفي تركيباته الجمالية وهو يستند الى حقيقته "ان الفن علامة مستقلة خاصيتها الاساسية هي قدرتها على ان تستخدم وسيطا بين اعضاء الجماعة".(١٠)
وان هذه الحقيقة غير المحددة المعالم التي يشير اليها العمل الفني ما هي الا السياق الكلي لما يسمى بالظواهر الاجتماعية مما يجعل الفن اكثر قدرة على تمييز عصر بعينه وتمثيله دون غيره من الظواهر ، وعلى حد قول موكارفسكي : " فأن العلاقة بين العلامة الفنية والشيء المشار اليه لا بد ان تحيل الى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية " .(١١)
وبذلك يصبح للعمل الفني وظيفة تواصلية تظهر في فن وتختفي في فن اخر وان العمل نفسه يقوم بقيمة تسجيلية لها تحولاتها التي تطرأ على العلاقة التي تربط بين العمل نفسه والشيء المعبر عنه ، سواء كان الشيء جماليا او عاطفيا اقتصاديا اوتزيينيا.

الشيفرة الجمالية المعاصرة

غالبا ما يلعب الاتصال البصري غير اللغوي دورا اساسيا في الرسائل اللغوية التي نستلمها ، فمثلا نقرأ الكلمات على الملصقات ونحصل على رسائل اضافية ، فالرسائل البصرية يمكن ان تكمل الرسالة اللغوية وربما تشير الرسالة البصرية الى الشيء نفسه او توضح ما تقوله الكلمات في الاعلان ولكنها قد تناقض ما تقوله الكلمات اذا كانت الشفرة المصممة خارج سياقها.

(٨) ارنست فيشر، ضرورة الفن ، ترجمة : ميشيال سلمان، المكتبة الاشتراكية ، بيروت ، ص ٦٥.
(٩) المصدر السابق، ص٦٨ .
(١٠) سيزا قاسم، مدخل الى السيموطيقيا، حول بعض المفاهيم، ج٢، منشورات عيون ، الدار البيضاء، ص١٢٥.
(١١) المصدر السابق،ص١٢٧.

اننا نستطيع تمييز الشخصيات الرئيسة في مسرحية عن طريق المكياج والملابس ثم نستطيع في بعض الاحيان ان نميز انتماء الطعام في الاواني وقد تسهم المكونات وطريقة الاعداد والترتيب والموقع الخاص بالاكلات في تكوين تلك المعاني. هكذا تعطينا الصور معاني متعددة تعتمد في فك شفراتها على "الخصوصية الاسلوبية لنص لرسالة". فبنظرة واحدة يمكن ان تعرف شخصا ما وتميز منطقته ووظيفته ، ووضعه الاجتماعي والاقتصادي من ضمن جمهرة من الناس ثم نحييه بأيدينا ونبتسم له ، ويلوح بيده الينا جوابا وبهذا نكون قد استعملنا مجموعة معقدة من الاشارات بشكل طبيعي وبتفكير قليل..

ينطبق هذا التواصل على الصورة الفنية "البصرية "، فصورة المسيح مصلوبا في عصر النهضة في اوروبا مثل يعطينا اكثر من صورة رجل ثبت بالمسامير على قطعتين من الخشب ، انه " تعبيرعميق وجاد عن الشعور الديني ".(١٢) في حين تعتبر اكثر التعبيرات الاسلامية مجردة لكنها تنبئنا بالتعبير عن الاشياء المقدسة اكثر من التعبير عن اشياء دنيوية ، وبأتباع هذه الشيفرات وفهمها يستطيع الفن ان يقيم تواصلا اوسع على مستوى البشرية ، وعن طريق الاسترجاع يكون فك شفرات الصورة والدلالات المحيطة بها وفي الفنون التشكيلية يظهر ان ادراكنا للصور والواقع اكثر استتبابا للمكان منه في الزمان حيث اننا لا نشعر بالزمان الا عبر التغيير الذي يطرأ على الاشياء ، اما اذا كانت الاشياء ثابتة غير متغيرة فأن هذا المكان وشكله نستطيع ادراكه مباشرة ، لقد اشار (رودولف ارنهيام) الى ان المفاهيم المكانية تسبق المفاهيم الزمانية وتسيطر عليها وان حاسة البصر هي الوحيدة التي تدرك علاقات التجاور، والاعمال الفنية تدرك ككليات لكي تفهم فهما صحيحا " وهذا يعني اننا يمكن ان ندرك صورة ما عن طريق حركيتها المكانية واختلاف الامكنة يحدد المعنى الايصالي..

انماط الفن

كل متلق يسعى الى معرفة اسرار الصورة البصرية والاسرار الكامنة وراءها ، سواء كانت صورة تشكيلية (لوحة) او فوتوغراف وغيرها، فالصورة لها علاقة بالواقع المادي أي بالاشياء والسؤال هل لدلالة الصورة ارتباط بأستحضارها ام المخيلة ؟ وهل وظيفتها ان تصنع الشيء بماديته في حقل الادراك الواعي وبذلك تستحضر في المخيلة هذا الشيء ؟ وهل للصورة بديل للشيء الذي نسعى لفهمه ؟

لاشك ان مصطلح الوهم الذي يجعل من المدلول والمشار اليه شيئا واحدا ينطوي على الكثير من التعقيد ، فهل يمكن ابداع صور تكون طبق الاصل ؟ ام ان الصورة لا يمكن ان تحل محل الشيء ؟ ولا نريد هنا الاستطراد في هذا الموضوع لأنه سيبتعد عن مركز دراستنا التواصلية ، الا ان ما يمكن قوله ان قراءة اللوحة او الصورة

تقوم على تعلم العلامات التصويرية كما تقننها الثقافة المعينة وليس على نوع من التعرف التلقائي البدائي، والثقافة هي التي تعطي دلالة لهذه العلامات.(١٣)

التقنية وتشاكل الاجناس

(١٢) المصدر نفسه ، ص٥٢.

(١٣) سيزا قاسم، القارىء النص –العلامة والدلالة-،المجلس الاعالى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ط١، ص٢١٢.

كانت اللوحة الفنية الشيء الوحيد الخارج من وعي الانسان بطريقة انتاجها ، فكانت اللوحات تعبر عن الحياة بأساليب مختلفة ، منها ما هو واقعي او انطباعي او تعبيري او رمزي او تجريدي. اللوحة في هذا الصدد صورة واحدة من صور الحياة منعكسة او منكسرة في مرآتها.

ان تاريخ الرسم بهذا المعنى هو تاريخ نمط اللوحة الثابتة والمتجمدة (اللقطة الواحدة) عبر انشطة ايديولوجية او تداولية..حدث مثل ذلك ويحدث في تاريخ الفن لأن مجال الصورة

محدود ، ولايتسع الى أكثر من حيزات (لوحات) يرسمها فنانون وهم وحدهم من يستطيع التحكم في نوع اللقطة واسلوبها وتفردها وتقنياتها . وتتسابق المتاحف وقاعات العرض بأقتنائها على انها انتاج اصيل ومتفرد في هذا الجو ظهرت فجأة الة التصوير ، وبدأ عصر جديد في فهم الصورة ، والسؤال : ما اذا كان اختراع التصوير نفسه قد حول طبيعة الفن ؟

لقد بدأ عصر جديد من معاداة اللوحة ، او التعاطف معها ، او موتها واعادة انتاجها..كانت اللوحة لا تشاهد سوى من قبل فرد واحد او مجموعة محدودة، ولم تكن المشاهدة جماعية وعريضة كما يحدث الان .

هنا ظهر وعي حقيقي عند الفنانين بأن عصر اللوحة يوشك على النهاية ، او انها في احسن الاحوال سوف تكون جزءا من الاثار الانسانية لكي تحتل مكانها في المتاحف والبيوت ، وهكذا حاول الفنانون الاستجابة الى المعطيات الجديدة والتحرك بأتجاهات مختلفة ، لما سمي فيما بعد عصر الحداثة وما بعد الحداثة..فلم تعد اللوحة مثلا ملتزمة بالمراحل التي كانت تمر بها سابقا من خلال الاعداد والتهيؤ وعمل الدراسات الاولية، بل اصبح العمل الفني مرتبطا بالفعل الادائي ، وبعبارة اخرى لم تعد النتيجة هي المهمة بل الممارسة.. وهذا ما ظهر في ما يعرف بالاتجاه (التعبيري التجريدي) حيث الاهتمام بتحقيق الملمس بأحجام الكانفاس الضخمة ، اضافة للفضاء الذي يلعب دورا مهما في كل جزء من العمل وتسخير الصدف التي تحدث اثناء العمل ، حيث استعمل (جاكسون بولوك) مثلا تقنية خاصة مستخدما تقنية صب وتقطير الطلاء الخفيف على الكانفاس الممتد على الارض ، لقد فسر(بولوك) عمله قائلا : "ان لوحاتي لا تؤدى على الحامل، على الارض انا اكثر حرية احس بأنني اقرب الى اللوحة لأنني جزء منها ، طالما انني بذلك استطيع ان اسير حولها وان اعمل على جوانبها الاربعة .. وبعبارة مجازية اكون بذلك داخل اللوحة وانني امضي مبتعدا عن الادوات التي يستعملها المصور العادي مثل الحامل والباليت والفرش وغيرها. انني افضل العصا والمسطار والسكينة وسكب سائل اللون من ثقب في صفيحة اللون او وسط عجينة لونية مخلوطة بذرات الرمل او قطع الزجاج المجروش او غير ذلك من المواد الغريبة ".(١٤) (شكل١).

شكل١

لقد بدأت ظاهرة جديدة في تاريخ الرسم ، تقع على مفهوم مختلف اللوحات في الشكل والاستعارة ، نجد ان (اندي وارهول) رسم لوحات تكاد تقتصر على التوزيع بطريقة القص واللصق لصور فوتوغرافية موجودة في الواقع بالفعل مثل صور : (مارلين مونرو، البيتلز ، جاكلين كندي زوجة الرئيس الراحل جون كندي..الخ) ،

(١٤) نعيم عطية ، حصاد الالوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص٢١٧.

فهو حينما يصف امامنا خمسا وعشرين صورة لمارلين مونرو كل منها تختلف شيئا ما عن مجاورتها فأن هذا التجنيس الجديد يعود تدريجيا الى السؤال : من هي مارلين (الاصلية) او الحقيقية ؟ هل هناك جدوى من البحث عن الاصل ؟ والجواب يبدو ان كل واحدة منها مارلين، " فعلاقة الصورة مع الاصل ليست بعد الان ذات قيمة ولا جدوى من هذا السؤال في عصر النسخ السريع ".(١٥)

(شكل ٢)

لقد بدأ الفنانون بأجراء تجارب غير مسبوقة وبأستعمال مواد مختلفة ، ومعظم هذه التجارب تكونت من اعادة استكشاف الامكانات في (الملصقات) ، ففي اللوحة كان النسيج الملفت للنظر يمثل شيئا خلقه الفنان فعلا ، في حين اضافات الكولاج جاءت تسعى جاهزة الى الفنان نفسه..ففكرة (مارسيل دوشامب) عن الشيء الجاهز كانت احدى الابتكارات الرئيسة للدادا، في فكرة الشيء الجاهز ثم تطورت صورة الفن الى (التجميع والقامة). (شكل ٢) .

ورغم ان التكعيبيين كانوا قد وظفوا الكولاج كوسيلة استكشاف الخلافات بين التشبيه والحقيقة ، ووسع السرياليون والدادائيون من مداه كثيرا، وحين وقع في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور الى فن التجميع ، وهو وسيلة لخلق اعمال موجودة مسبقا حيث تنحصر مهمة الفنان بأقامة حلقة وصل فيما بين الاشياء وذلك بوضعها معا، اكثر من صنع الاشياء ، وهذا ما يميز فن ما بعد الحداثة الذي سعى الى : محو الحدود او الفواصل ومحو التمييز بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية او الشعبية .

ان هذا التحول في بؤرة الموضوع كان قد دفع فن ما بعد الحداثة الى النظر الى زوايا لم تكن الى حد قريب ذات قيمة فنية ، وانتقل من فوقية الفن الى طبقات ومواضيع اكثر تداولية ، مستعيرا من الثقافة الشعبية الاعلانات وقصص الكارتون المصورة ومنتجات السوق ليصبح المهمل معادلا موضوعيا وشكليا للوجود الانساني ، وهذا ما نجده مثلا في عمل الفنان (روشينبيرغ) الذي يحمل تسمية (مونوغرام) ، (شكل٤).

(شكل ٣)

(شكل ٤)

ففي هذا العمل تم توظيف كائن حي واخراجه بهيئة فنية بأستعمال رأس عنزة محنطة مع مواد مختلفة كالمطاط والجلد والشعر ، ووفق معالجات تقنية مختلفة وبهذا الاختلاف انتج الفنان عملا متجاورا مع البنيات المجاورة

(١٥) نبيل ابو دية، من فكر فالتر بنيامين في السينما والعمارة، المجلة الفلسفية العربية، العددان (١-٢)، عمان –الاردن، مجلد ٥، ١٩٩٧، ص٣٣-٣٤.

ليحمل طروحات العصر الجديد المتمثل بالاختلاف والتناقض واعتبار كل شيء قابل للتحول الى عمل فني ، حتى وان كان مستخرجا من النفايات ، وهذا يحيلنا الى ما عمله الفنان(جاسبر جونز) حيث استعمل اشياء موجودة في سلة المهملات من سلاسل حديدية وقناني الكوكاكولا الفارغة ، العلب الكارتونية..الخ، ونقل تفاصيل الحياة اليومية من نجوم السينما الى العلم الامريكي مثلا فضلا عن توظيف الجسد في اعماله الفنية وهذا ما نراه في سلسلة رسومه الورقية مستعملا جسده بدل الفرشاة (شكل٥).

وذلك بتلوين يديه ووجهه بالفحم الاسود وطبعه على الورق ، وفي عمل اخر له قام بتغطية قماش اللوحة بطبقة سميكة من الشمع ثم قضم الفنان قطعة في اعلاها تبين اثار اسنانه الامامية . هذه الاعمال تبين الجسد وكأنه الة و ماكنة، ربما تعكس طروحات العصر الجديد والية المجتمع وميكانيكته..ايضا يستوقفنا عمل اخر للفنان جاسبر جونز هو(كوخ على الساحل) في هذا العمل قام الفنان بتغيير ارقام القطع الجاهزة وبالتالي احدث تجريدا بنسفه القاعدة النظرية التي قامت عليها اللوحة.. وهذا يحيلنا الى تجربة اكثر جرأة هي تجربة الفنان الفرنسي (كلاين) الذي استخدم فتيات عاريات ملطخة اجسادهن بصبغة زرقاء يلقين بأنفسهن على قماشة مفروشة ارضا ونفذت امام الناس بينما كان عشرون عازفا يعزفون لحنا رتيبا، وضعه كلاين بنفسه لعشرة دقائق ، تليها فترة صمت لمدة عشر دقائق ايضا، هنا اصبح الجسد وسيلة واداة لتحقيق تقنيات جمالية جديدة ..

(شكل ٥)

لقد توسع الموضوع بعد ذلك ليحلق بعيدا عن المألوف في الفن ، في التأكيد على الانسان ثم اثاثه والطبيعة ، فعمل الفنان (جوزيف كوسوث) وهو (كرسي واحد وثلاث كراسي) عام ١٩٦٥ (شكل ٥).

خير مثال على ذلك ، فهو يتألف من كرسي خشب قابل للأنطواء وصورة كرسي ، وصورة فوتوغرافية مبكرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس..ويطرح الفنان على مشاهديه السؤال الاتي : في من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ؟ في الشيء ذاته ؟ ام في ما يمثله ؟ ام في الوصف اللفظي له ؟ او ان كان بالامكان التعرف عليه في أي منها اطلاقا؟(١٦)

الانحراف المفهومي في مخرجات الفن

لقد انحرف الفن من حيث موضوعه ومادته في فكر ما بعد الحداثة ، ولم يكن هذا الانحراف الا نتيجة تحول في دور الفن نفسه..فبعد ان كان الفن عبر تاريخه يقوم بمقتربات موضوعه على وحدة كونية هي بالذات الظواهر الاكثر رقيا، حيث يسعى الفنانون الى تفعيل دور الموضوع بأعتباره المحور الذي يكون الصياغة التشكيلية ، ولعل تاريخ الفن حافل بالموضوعات التي تعد في قسم كبير منها موضوعات ذات صلة بالنخبة والتذوق وعلم الجمال والتفرد.

(١٦) ما بعد الحداثة فن الفكرة، ترجمة :فخري خليل، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة، ع٥-٦، بغداد،١٩٩٥، ص٤٦.

وابتداءا من عصر النهضة كان النشاط المحوري لموضوع الفن يرتكز على مركز ذي فاعلية او انه يتخذ سياقا ما حسب الحالة السائدة. فعصر النهضة يقع او يتوفر على محور ديني ، والرومانتيكية على محور فيه كثيرا من التطلعات الحلمية (من الحلم)، والكلاسيكية تبحث في ظواهر البذخ والترف، اما الانطباعية فأنها معنية بجمال الطبيعة واللون وتحولها وهكذا..الخ.

لكن ما بعد الحداثة لها برنامج اخر، لقد نزلت في الفن من خصائصه الفنية الى الخصائص العامة ثم سعت الى تحطيم الخصائص نفسها، وبدلت الحضور الفني من البحث في الظواهر الكبرى الى البحث في اليومي والعادي او ما اطلق عليه (البوب ارت) .(١٧)

ولنبدأ الان من المرتكز النظري لهذا المفهوم : ان كلمة اليومي في بعدها العلمي لا تكتسب المفهومية الا ضمن فرع محدود من مشروع (علم الاجتماع) او السسيولوجيا (الحياة اليومية) ، لأن الاهتمام بالحياة اليومية كموضوع سوسيولوجي حديث النشأة مقارنة مع جوانب اخرى من الحياة الاجتماعية ، هذا بالاضافة الى ان السوسيولوجيا نفسها كعلم حديث تعمل مقارنة مع فروع اخرى من المعرفة الانسانية ، يقول (ارفينغ هوفمان) الذي يعتبر من ابرز الوجوه الامريكية المهتمة بالحياة اليومية : "يوجد مجال حيوي لم يكن بعد موضوعا للدراسة العلمية بالشكل الكافي ..وهو المجال الذي توجد فيه التفاعلات وجها لوجه في الحياة اليومية ، هذه التفاعلات التي تبنيها معايير الاجتماع والاديان ، وعليه يتضح عبر تحديد مفهوم (اليومي) انه مفهوم يشير الى مجال جديد واسع وشاسع ..وبالضبط ميدان متعدد الجوانب ، تتداخل فيه كل اشكال النشاط الانساني خصوصا وان الامر لا يقف عند حدود الانتاجي والسياسي والثقافي المباشر (كما ذكرنا) ، بل يتعدد الى مجالات لا تعبر عن نفسها بطريقة بسيطة وواضحة ، انها مكونة من افعال بسيطة وواضحة انها مكونة من افعال بسيطة غير متعددة مرتجة ولها غموض خاص..

لقد سبق ان قال (هنري لوفيغر) صاحب الدراسات الكلاسيكية حول الحياة اليومية : "بلغة واضحة وصريحة ان الغموض خاصية من خاصيات الحياة اليومية ، ويمكن ان تكون خاصية اساسية ".(١٨) أي انه لا مجرد شرط او حاجة للحياة اليومية ، بل غطاء لهذه الحياة ..اذ يزداد اتساع اليومي كلما تجاوزنا المعطى المباشر الى نقله وتفكيكه . واذا كان النقد والتفكيك يفضي الى مشاريع فكرية / فلسفية فأن ممارسة التفكيك هنا بصدد مكونات الحياة اليومية ، أي ممارسة في الواقع من شأنها بناء نظرية علمية عن اليومي والجوانب المكونة له والفاعلة والمنفعلة فيه، بل لا يقتصر الامر على اعادة اليومي كما هو لأنه سيفضي الى فن واقعي ، وانما (وهو جد اساس) ارساء قواعد التفتيش فيما تحيل اليه الظاهرة اليومية للحياة ومن شأن هذه الممارسة الكشف عن غير المألوف والاحالات التي يمكن بسببها طرح الشكل لأنتاج طقس من نوع اخر يجعل السؤال عن ما وراء الظاهرة وليس الظاهرة نفسها.(١٩)

(١٧) ينظر : دبلاسم محمد واخرين ، اراء وافكار في الفن التشكيلي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠١١، ص١٢٣.
(١٨) هنري لوفيغر، ما الحداثة ،ترجمة :كاظم جهاد، دار ابن رشد للطبعة والنشر،١٩٨٣، ط١، ص١٢٦.
(١٩) المصدر السابق، ص١٢٨.

لقد حلل (جوناثان كولر) (نظرية القمامة وفرضيات القيمة) حيث يرى في الظواهر اليومية بأنه احد اساسيات الانثربولوجية الاجتماعية كما وهي (النقاء والخطر) كما اسماها (ميري دوغلاس) ، حيث يثير نقاشها عن الشذوذ البصري أي وضع المادة في غير محلها : التلوث ، المحرمات الاجتماعية عن طريق رفض التفسير الطاريء الذي يعامل المادة العادية او ما نسميه القمامة في الاستعمال ، يقول : " حيث توجد القذارة يوجد الاستعمال ، ويوجد النظام ، ان الاشياء التي نسميها قمامة هي نتاج ثانوي لترتيب منظم وينطوي الترتيب على رفض العناصر غير المنظمة".(٢٠)

لقد ساد الشعور على وفق هذه الافكار بأن الفن يستطيع اعادة القمامة في الحقل الفني دون حساب، فعلب البيبسي كولا الفارغة ليست قمامة بحد ذاتها الا اذا وضعت للضيوف محل الممتلئة او وضعت على مائدة الطعام ، والطعام ليس قذرا بحد ذاته الا في وضعه متروكا لأيام..وانه كذلك ليس قذرا الا عندما يلطخ الملابس ، والشيء نفسه عند وضع ادوات الحمام في غرفة الاستقبال ولذلك فالفن هو الوحيد القادر على وضع القمامة في محل اعجاب.(٢١)

من هذه الافكار ظهرت نتاجات ما بعد الحداثة ، وهذا مانراه في اعمال (اندي وارهول) مثلا..والحال فأن هذه الافكار عامة عادت تحقق فعلا فنيا من نوع اخر، انه فعل التقابل والاختلاط والتركيب والتزاوج بين ما هو عام وما هو جمالي ، ولهذا فأن اعادة صياغة التجنيس الفني لم تعد قائمة وهو احد اسباب ضمور المدارس والتقسيمات الفنية منذ اكثر من خمسين عاما.

اسم الفنان: جاكسون بولوك
اسم العمل: ٣١ one number
تاريخ الانتاج: ١٩٥٠
الخامة: طلاء على الكانافاس
القياس : ٥٣٠ – ٢٦٩ سم
العائدية : مؤسسة حقوق الفنانين / نيويورك

عمل جاكسون بولوك يؤشر تقنيا وشكليا الى فكرة (الحدث) اما المضمون الواقعي او الاجتماعي فليس له وجود او على الاقل لا يمثل امام حركة الاشكال.

يؤمن عمل بولوك او هو يحدد اطاره في المنهج القائل بأن الوقائع الحرة وقانون الصدفة هي التي تخلق الاشكال غير المعروفة او المألوفة ، و هي اهم تعبيرا من الوقائع الاجتماعية ، فشكل الانسان مثلا يمكن ان تجده بقربك او

(٢٠) جوناثان كوبلر، نظرية القمامة وفرضيات القيمة، ترجمة : رمضان محلهل سدخان، مجلة الثقافة ، العدد الرابع ، ٢٠٠٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص٨٧.

(٢١) المصدر السابق ، ص٨٩.

تشاهده..والاشكال الواقعية (الانعكاس الواقعي للأشكال) لا تهتم بالعمل الفني نفسه بقدر اهتمامها بالرجوع الى تاريخية الاشكال، اي اعادة ما هو موجود تاريخيا ووجوديا.

لقد حرر بولوك ايدلوجية جديدة في الفن صورية خالصة ، ان مفهوم التقنية القائم على الصدفة يرى ان العمل الناتج هو الذي يؤشر الى ايديولوجية يعيشها الفنانون في حقبة معينة ـــــ ما بعد الحداثةـــــ لكنها تتباين في المهنية وطريقة الاداء.

ان هذا العمل او ما يمكن ان نسميه الفعل يقف على مفهومات ثانوية في حقل الرسم ، لأن الرسم في مفهومه التاريخي يقوم على عمل قصدي وفعل ذي طبيعة انسانية ، لكن بولوك جعل من تقنية الرش والنثر والصدفة محورا الى انتاج الشكل الـــــ(ما ورائي)، اي الشكل غير المرغوب والمعين حيث تغيب الاشارات المرتبطة بالعالم الموضوعي ثم تهتم بالتصوير الشكلي الانفعالي او المستند الى الفعل (الرسم الحركي) المعتمد على المصادفة والحدث العرضي.

اسم الفنان: وليم دي كوننغ
اسم العمل: امرأة رقم (١)
تاريخ الانتاج : ١٩٥٠-١٩٥٢
الخامة: زيت على الكنفاس
العائدية: مؤسسة حقوق الفنانين / نيويورك

قدم كوينغ عمله هذا في حقل(التعبيرية التجريدية) وهو يحتفظ بأسلوب يجمع بين العفوية الالية كما مارسها التعبيريون وبين الاشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات ، على الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبط بها ، لقد استعمل الخطوط المتباينة والالوان المتداخلة ولم يلغ الحضور الانساني ولو من بعض اجزاء الجسم كالعين والفم والانف والاشارات الاخرى.

اننا امام رسم له قابلية تحطيم الشكل العام لصالح التفصيلات ومنظومتها الاشارية، حيث يبدو التعبير اكثر عمقا في العرض . يمكن هنا ايجاد الفعل الدلالي او انتاج المعنى التعبيري في المناطق الاتية : العيون المفتوحة ، منطقة الصدر والحركة والفم ، وهي بمجملها تشير الى حقائق انسانية داخلية عميقة تأثرت كمفهوم الحركة اللاواعية ولتفصيلات الذات، وهنا كان لمفاهيم فرويد بتركيزه على المكونات والحوافز الجنسانية اللاواعية اهمية في انتاج الاعمال ،اما من الناحية التشكيلية فأننا نقع على توفرحركة عنيفة اللون والخطوط وتداخلاتها..ثم محاولة تداخل الهيئات بين التعيين(والشخص)والتجريدالمحيط هذا الاسلوب لايحدد المعنى عبر التفاصيل بل عن طريق المراكز التي تعمل كمهيمنات تعبيرية .ولولا وجود بعض هذه التشخيصات لاصبح العمل باكمله عبارة عن اشكال او مجردات لامعنى محدد لها ..ان المفاهيم المطروحة في تناول الانسان هنا لاتخلو من بعض الاعتباط في الرؤية للواقع،في عدم الملازمة او التشبيه ،بل تشتغل في كلية من الحالات عن طريق الحركة والخط واللون .

اسم الفنان: روشنبيرغ
اسم العمل: مواد مخلوطة مع كرسي خشب
Pilgrim
تاريخ الانتاج: ١٩٥٠

يجمع عمل راوشنبيرغ بين تيارات مختلفة للخمسينات ..وهي تشكل صلة الوصل بين البوب والحركات الاخرى ..لقد جعل من اللوحة مساحة مليئة بمختلف الاشكال من خلال تقنية (اللصق) الكولاج ..او ما يمكن تسميته (التشاكل) بين الاشياء الواقعية والرسم، فتكون اللوحة مركبا من اشياء مستمدة من الواقع المحسوس _كرسي نسر محنط_جاعلا منها احيانا موضوعا قائما بذاته..

ان لوحاته تؤمن بأن العمل الفني يبدو اكثر واقعية اذاما احتوى على عناصر اخذت من العالم المحيط بنا وباستعماله مثل هذه العناصر المجزأة من العالم الواقعي وادخالها في اللوحة ،كأن على وفق مرجعيات ومفاهيم ترى تاكيدها على الحالة الراهنة والتشبث من واقع نحن جزء منه .اي قيام نقل الواقع الى الفن والعكس صحيح..بحيث يصبح الشئ الموضوع حدثا لارمزا ..وهو تحول كبير في تاريخ الفن،لان المفاهيم تقوم بتحويل الشيْ الى رمز ،لا ان يقع الفن في محيط الواقع وايهامته..هكذا استثمر روشينبيرغ الامكانات التشكيلية في لوحته ..كلها تحت مفهوم اعادة انتاج اليومي والمالوف والاشياء العادية المستعملة تشكيليا ..ففي هذه اللوحة يعطينا روشينبيرغ حقلين متزاوجين هما حقل الرسم الذي تموج به الالوان التجريدية في مساحة اللوحة المعلقة ، ثم الكرسي العادي الذي لون ايضا بالبراعة ذاتها..انها جمالية جديدة ومفهوم جديد للعمل الفني، ذلك التكرار في الرسم (الشكل) ووضعه في مناطق خارج سياق تاريخه ونسقه ونظامه.الهدف الاساس في المفهوم هو التثبت من الواقع في مختلف مظاهره بما في ذلك الشكل الشائع والمبتذل .ان اعمال روشنبيرغ ومنها هذا العمل انما تؤشر الى حقبة مابعد الحداثة في اعادة انتاجها المفهومي والتبدلات والمخرجات والصياغات التي تقف عليها.

نتائج البحث

تقوم فنون مابعد الحداثة على :

١- رفض الواقع : ان مابعد الحداثة هي نفي لواقع الحداثة ونظامها وقوانينها الفنية التي ارتبطت بالمعرفي الانساني لأكثرمن اربعة قرون مضت..ولم يكن رفض الواقع الا كلمة مطلقة في حقول السياسة والاقتصاد والايدلوجية وكذلك الفن، بمعنى تحطيم القيم المعهودة في الجمال لصالح مفاهيم جديدة تعنى بأنجاز واقع اخر.

٢-نتيجة لهذه المفاهيم فأن ما بعد الحداثة قد قامت على مجموعة من المعطيات الاسلوبية ، فأذا كانت المفاهيم ثابتة في نفي الذات لصالح السياق المفهومي الجديد، فأن الاساليب تعددت في التعبير عن هذه المفاهيم.

٣-تغير المخرجات الشكلية عن طريق الخامات المستعملة التي تحررت من الخامات التقليدية الاكاديمية ، والاستجابة لخامات جديدة ، من نفايات ومستهلكات يمكن اعادة صياغتها في قوالب فنية ، لتشكل بالتالي نمطا من الفن اليومي والعادي.

٤-اما التقنيات فلم تعد ثابتة ، بل طوعت لعرض المفاهيم ، ولأن تلك المفاهيم تقع على غرائبية في موضوعها فأن التقنية تتعالق معها ، فكانت تقنية التجميع، اللصق ، التمسرح.

٥-في فن مابعد الحداثة غاب الموضوع لصالح الاعلان او مايسمى الابلاغ الاني بمعنى ان استدعاء الشكل ليس رمزا وانما شيء، فكان ان تحول الفن الى جامع اشياء ذات طبيعة ابلاغية وليست رمزية.

الاستنتاجات

لقد توفر البحث على اهم الاستنتاجات منه، حيث المقارنة بين التحولات الشكلية في حقبة مابعد الحداثة وكما يأتي :

-ان حقبة مابعدالحداثة هي حقبة حوار مع الواقع من خلال:

١-نفيه : التمرد على الوقائع لصالح واقعة انية ليس المهم اعادتها او ترميزها بل نفي وقوعها التاريخي ،لذلك فأن التحول الاهم هو فن بلا تاريخ.

٢-استدعاء الواقع : يتم في اعمال ما بعد الحداثة استدعاء الواقع ليس بمنظور اعادة انتاجه فنيا وانما حضوره المبتذل والعادي وغير الرمزي.

٣-الواقع (كفعل) : وهو النظر الى الفعل في الشيء لا الشيء نفسه، فلا اهمية للأشكال القصدية او الموجودة بل اجتراح اشكال تتحكم بها قوانين الصدفة .

٤-بعث المألوف :اعادة انتاج المشهد اليومي والمألوف عن طريق اعادة تركيبه دون المساس بالهيأة او الجوهر.

المصادر

١-ارنست فيشر، ضرورة الفن ، ترجمة : ميشيال سلمان، المكتبة الاشتراكية ، بيروت.
٢-الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية :مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٧.
٣- الفن والمتحف ، اعراف في الفن المعاصر ، مجلة ابواب ، العدد٣٣، دار الساقي ، بيروت ، ٢٠٠٣.
٤-ايلام كير ، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢.

٥-بلاسم محمد واخرين ، اراء وافكار في الفن التشكيلي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠١١.

٦-جوناثان كوبلر، نظرية القامة وفرضيات القيمة، ترجمة : رمضان مهلهل سدخان، مجلة الثقافة ، العدد الرابع ، ٢٠٠٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
٧- دوبريه ، حياة الصورة وموتها ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار افريقيا الشمالية ، بيروت ، ٢٠٠٢.
٨- روبرت شولتز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٩٤.
٩- سيزا قاسم، مدخل الى السيموطيقيا، حول بعض المفاهيم، ج٢، منشورات عيون ، الدار البيضاء.
١٠- سيزا قاسم، القارىء النص –العلامة والدلالة-،المجلس الاعالى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ط١.
١١- نبيل ابو دية، من فكر فالتر بنيامين في السينما والعمارة، المجلة الفلسفية العربية، العددان (١-٢)، عمان – الاردن، مجلد ٥، ١٩٩٧.
١٢- نعيم عطية ، حصاد الالوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
١٣- ما بعد الحداثة فن الفكرة، ترجمة : فخري خليل، مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة، ع٥-٦، بغداد،١٩٩٥.
١٤- هنري لوفيغر، ما الحداثة ،ترجمة :كاظم جهاد، دار ابن رشد للطبعة والنشر،١٩٨٣، ط١.