الاستعارة في تشكيل ما بعد الحداثة

Metaphora in Plastic Fine Art of post-modernism

م.د. علي أمين سامي الجبوري

Dr. Ali Ameen Sami Al jbori

تدريسي في جامعة الكوفة – كلية التربية

alia.algburi@uokufa.edu.iq

ملخص البحث

تأخذ الاستعارة مكانة كبيرة في الثقافة الفنية كونها جزء من القيم الجمالية والمفاهيمية، فهي تجمع في ذات التركيب بين عالمين ثقافيين مختلفين، عالم ثقافة المستعار منه وعالم الثقافة التي ينتمي لها الفنان. وبما أن فنون مابعد الحداثة تقوم على مبدأ إعادة الإنتاج فالعمل الفني هو دائما، وفي المبدأ، عمل يعاد انتاجه، ضمن انساق ثقافة ما بعد الحداثة. لذا لخص الباحث مشكلة بحثه التي تتمحور حول تقصي الاستعارة في تشكيل مابعد الحداثة، من خلال التساؤل التالي: ما الاستعارة الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة؟ إذ تم تقسيم البحث على أربعة فصول، تضمن **الفصل الأول**، التعريف بمشكلة البحث التي تلخصت بـ ما الاستعارة الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة؟ ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث وحدود البحث، وتحديد وتعريف المصطلحات الواردة فيه. أما **الفصل الثاني**، فقد تم تقسيمه الى مبحثين (الاستعارة قراءة في المفهوم، والاستعارة في الفن الاوربي المعاصر). كما تضمن مؤشرات الإطار النظري. بينما تضمن **الفصل الثالث** إجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ومنهجية البحث وتحليل عينة البحث، واشتمل **الفصل الرابع** على نتائج البحث، ومن جملة النتائج:

١- اتسم تشكيل مابعد الحداثة بالانفتاح واستعارة أي معطى معرفي من خلال استدعاء أشكال فنية سابقة أو معاصرة لها.

٢- مثّل مبدأ اعادة الانتاج ميزة مابعد حداثية وقيمة يكتسبها العمل بمحاولة الفنان انشاء منظومات جديدة من خلال استعارة اشكال سبق انجازها، ليعمل على إعادة انتاجها بتوظيفها في عمل جديد.

كما تضمن الفصل استنتاجات البحث، ومن جملتها:

١- إن التغيير في القيم الجمالية أدى بفنان مابعد الحداثة الى استعارة اشكال سبق انتاجها، لأن مايبحث عنه الفنان ليس الجدة المبتكرة، بل إثارة الدهشة والصدمة لدى المتلقي.

٢- الحنين الى الماضي من خلال الاستناد الى المتراكم الفني، كان له دور في استعارة أشكال لفنون سابقة، وتحويلها الى عمل ابداعي منظم يحمل خصائص جديدة.

وأشتمل على **التوصيات**، وأهمها: إجراء عمليات تحديث مستمر لمناهج دراسات الفنون الجميلة، إذ لا يوجد أي كتاب منهجي يتحدث عن الفن المعاصر، فيما عدا الجهد المبذول من الكادر التدريسي. وتضمن أيضاً **المقترحات**، وأهمها: دراسة دلالات الاستعارة في الفن المفاهيمي.

ثمّ يأتي بعد الفصل الرابع: فهرس المصادر

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، فن، تشكيل، ما بعد الحداثة، تاريخ الفن، الفنون التشكيلية.

Abstract

Metaphor takes a great place in artistic culture as it is part of the aesthetic and conceptual values, and it combines in the same composition two different cultural worlds, the world of culture borrowed from and the world of culture to which the artist belongs. Since postmodern art is based on the principle of reproduction, the work of art is always, and in principle, a work that is reproduced, within the patterns of postmodern culture. Therefore, the researcher summarized his research problem, which revolves around the investigation of metaphor in the formation of postmodernism, through the following question: What is the formal metaphor in the formation of postmodernism?

The research was divided into four chapters; the first chapter included the definition of the research problem, its importance and the need for it, the research objective and the limits of the research, as well as choosing and defining the terms contained therein.

As for the second chapter, it was divided into two sections (metaphor reading in the concept, and metaphor in contemporary European art). It also includes indicators of the theoretical framework and previous studies. While the third chapter included the research procedures and the fourth chapter included the results of the research. The results reached by the researcher are:

١. The formation of postmodernism was characterized by openness and the borrowing of any given knowledge by recalling previous or contemporary art forms.
٢. The principle of reproduction represented a postmodern feature and value acquired by the artist by trying to create new systems by borrowing forms that had already been completed, to work on reproducing them by employing them in a new work.

This chapter also included the conclusions of the research, including:

١. The change in aesthetic values led the postmodern artist to borrow previously produced forms, because what the artist is looking for is not innovative novelty, but rather to arouse surprise and shock for the recipient.
٢. Nostalgia for the past, by relying on the artistic accumulation, had a role in borrowing forms of previous arts, and transforming them into an organized creative work that carries new characteristics.

It included recommendations, the most important of which are: Continuous updating of the curricula of fine arts studies, as there is no systematic book that talks about contemporary art, except for the effort made by the teaching staff. It also included the

proposals, the most important of which is: a study of the connotations of metaphor in conceptual art.
Then comes after the fourth chapter: Index of sources
Keywords: Metaphora, Plastic, Fine Art, post-modernism, painting. Art history.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

ليس من شك في أن الجديد في الفن لا ينبت فجأة دون مؤثرات أو جذور ومقدمات، حتى أن الفنون منذ قدمها لها بنى ترتكز عليها في صياغة أعمالها، إذ أن الأشكال التي رسمها الانسان قديماً على جدران الكهوف تعد تشبيها بصريا لبيئته المحيطة، سواء كان هذا التشبيه وظيفي أو رمزي أو جمالي، فهو يندرج ضمن بنية الاستعارة، إذ أن الإنسان منذ القدم ولد مقلداً للطبيعة وما فيها بمايعتقده مفيداً في صراعه للبقاء. ولازمته مظاهر الاستعارة في أزمنة لاحقة خاصة ضمن الحضارات من تجنيس أشكال دخيلة وغريبة على بيئة ما لتصبح ضمن النسق الثقافي لتلك البيئة نتيجة لعمليات التثاقف، ورغم أن الصفة العمومية لجميع الاشكال الفنية مستلة من الطبيعة إلا أن الخيال الانساني استطاع خلق اشكال هجينة من خلال استعارة بعض المفردات وتركيبها في تكوينات غير واقعية تبدو مرجعياتها مستعارة من الواقع. لذا فإن اغلب الاشكال لها مرجعيات ولا يخلو نص بصري من الاستعارة وهذا ما أشار اليه (نيتشه ١٨٤٤-١٩٠٠) بأنّه "لا يوجد نص بريء طاهر".[١] وتأخذ الاستعارة مكانة كبيرة في الثقافة الفنية لانها جزء من القيم الجمالية والمفاهيمية، بتضمنها مدلولا مدركاً من قبل الوعي، بشكل ظاهري وربطه بصلات قصدية لغرض توضيح بنى التشاكل، وايراد المعنى بصيغ جديدة وجعله في حالة أخرى غير ماكانت عليه عند جمع الأجزاء المتعارف عليها وتقديمها من قبل الفنان بطريقة ذات قيمة جمالية معبرة أكثر فهي تجمع في ذات التركيب بين عالمين ثقافيين مختلفين، عالم ثقافة المستعار منه وعالم الثقافة التي ينتمي لها الفنان. لذا إن فهم الدور الذي تلعبه الصورة في السياق يفترض معرفة مرجعياتها ودلالاتها وما تعنيه ضمن السياق الثقافي، سواء كانت مرجعيات واقعية (طبيعية) أو مرجعيات فنية سبقتها أو عاصرتها، تسهم في إعادة انتاج أعمال فنية جديدة. وبما أن فنون مابعد الحداثة تقوم على مبدأ إعادة الإنتاج "فالعمل الفني هو دائما، وفي المبدأ، عمل يعاد انتاجه".[٢] ضمن انساق ثقافة ما بعد الحداثة. لذا سيقوم الباحث بتقصي الاستعارة في تشكيل مابعد الحداثة، من خلال التساؤل الذي يمكن أن يلخص مشكلة البحث بالتالي: ما الاستعارة الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١. يعد البحث الحالي دراسة معاصرة تتناول الطابع الاستعاري لتشكيل مابعد الحداثة.
٢. تكمن أهمية البحث الحالي في الفائدة التي سيبديها للمختصين عند الإجابة عن التساؤل الذي عُدّ مشكلة البحث.
٣. يعد استعراضاً للأعمال الفنية المستعارة في تشكيل مابعد الحداثة.
٤. يفيد البحث بإظهار المرجعيات الشكلية للصور الفنية في تشكيل مابعد الحداثة ومدى تقاربها مع الأشكال المرسومة في فترات سابقة لإنجازها.
٥. يفيد البحث المختصين والباحثين باعتباره دراسة تقارن بين تشكيل مابعد الحداثة وتيارات فنية أخرى لإيجاد الاستعارة الشكلية في العمل الفني المابعد حداثي.

ثالثاً: هدف البحث: الكشف عن الاستعارات الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١. **الحدود المكانية:** أوربا والولايات المتحدة.
٢. **الحدود الزمانية:** يتحدد البحث الحالي بالمدة الزمنية من (١٩٧١ – ٢٠١٣).
٣. **الحدود الموضوعية:** يتحدد البحث بدراسة موضوعة الاستعارة وإشتغالاتها في تشكيل مابعد الحداثة.

خامساً: تحديد وتعريف المصطلحات:

١ – <u>الإستعارة Metaphora</u>

- **لغة:** (عور) وما إشتق منها تدل على الأخذ والعطاء، أو تداول الشيء بين اثنين، وقد نقل عن العرب قولهم: "هم يتعاورون من جيرانهم الماعُون والأمتعة، أي: يأخُذونَ ويُعطُون".[٣]

أما العارية والإعارةُ والاستعارة فإن قول العرب فيها: هم يتعاوَرُون العَواريَّ ويتعوّرُونها، بالواو، كأنهم أرادو تفرقة بين مايتردّد من ذات نفسه وبين مايُرَدَّد. والعارية منسوبة إلى العارَة، وهو اسم من الإعارة، تقول: أعرته الشيء أُعيره إعارة وعارةً،... واستعارة ثوباً فأعاره أياه".وَ"الاستعارة هي تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه".[٥]

وقد استعمل العرب الاستعارات اللغوية كقولهم:" قتلت أرض جاهلها، وقتل أرضاً عالمها "وكذا قولك ذبحني العطش، والمسك الذبيح، وركب بنو فلأن الفلاة فقطع العطش أعناقهم".[٦]

- **اصطلاحاً:** مصطلح الاستعارة مشتق من الكلمة الاغريقية (ميتافورا Metaphora) والتي تعني (ينقل) أو (يحول). وتعد الاستعارة بصورة عامة نوعاً من المجاز يشار فيه الى شيء ما بإستعمال لفظ أو مصطلح أو شكل يصف شيئاً آخر.[٧]

وهو اللفظ أو الشكل المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأحرى، ثم تدخل المشبّهة في جنس المشبَّه بها، مبالغة في التشبيه.[٨]

الاستعارة لون من ألوان التعبير المجازي يقوم على استعارة لفظة لتؤدي معنى لفظة أخرى أو استعارة صفة

أو أكثر من الصفات التي عرف بها شيء لشيء آخر ليست هذه الصفات من طبيعته. وتتضمن تماثلاً يطابق شيئاً في الخيال بآخر.[٩]

- **اجرائياً:** وإعادة توظيف نصوص بصرية وتركيبها في منجز فني معاصر يرتبط مع أشكال سابقة بوصفها مرجعاً في تكوين النص الفني المابعد حداثي.

٢- تشكيل مابعد الحداثة Plastic Art of post-modernism

- **اصطلاحاً:**

"النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية".[١٠] وهو "نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها، وخرق الحدود المتعارف عليها، و... يتولد من أزمة إنعدام اليقين ويسعى عامدا إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده".[١١]

- **اجرائياً:** المنجزات التشكيلية المعاصرة التي ظهرت بسمات ترتبط بمفاهيم وسياقات ما بعد الحداثة والتي ظهرت في المدة الزمنية لما بعد الحرب العالمية الثانية.

الفصل الثاني – المبحث الأول:- الاستعارة (قراءة في المفهوم)

يعد أسلوب الإستعارة ركن جوهري من أركان التعبير والتواصل الفكري ووسيلة أساسية من وسائل الإبداع الفني. فالكثير من التعبيرات، وعلى صعيد الشكل أو المعنى، تشتمل على إستعارات أستدعيت من الخزين المعرفي الإنساني لتتعاطى مع الواقع المعاصر الذي يعيشه الفنان. وقد حدد أرسطو أهمية الإستعارات في التعبير الفني في كتابه (الشعر) حين قال:" إن أكثر النقاط أهمية تتجلى في القدرة على إستعمال الإستعارات، فهذا هو الشيء الذي لا يستطيع أن يتعلمه شخص من الآخرين، وهي من علامات العبقرية الفنية، إذ أن الإستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي (البديهي) لأوجه التشابه فيما هو متباين".[١٢] وهنا تتجلى فكرة كونها سمة من سمات العبقرية في الفن وعلامة على موهبة طبيعية تعتمد على إدراك أو تصور مشابهة الأشياء فيما بينها. فعلى سبيل المثال فإنَّ تحديد المعاني والصور الدالة لها، على غرار المعنى التداولي الكامن في العلاقة غير الطبيعية بين (السلام بمعناه العام والحمامة) بعدِّه أحد أشهر مصاديق الإستعارة، يستند على مركزية البعد المعرفي الإنساني سيما في حدود صناعة المعاني وتأويلها، إذ "أنَّ البنية الدلالية عند الفنان بشكل خاص تكون غنية وذات قوة تعبيرية تواصلية، فهذه البنية المعقدة تُرَمِّز وتفكك ترميز كل ما يمكن التعبير عنه".[١٣] فالفنان يقوم بجمع الأجزاء التقليدية ليقدمها بطريقة مختلفة توحي بوجود قناعة لديه بأنَّها أصبحت مستهلكة ولا تناسب عصره، كما أنَّها ستحقق ضمن السياقات الجديدة معانٍ أثرى. إذ تدفعه رغبة مستمرّة في التوسّع الدلالي وصورة من صور الإدراك لا يمكن أن يفصلها عن البيئة الثقافية التي يعيشها. فيرى (نيتشه Nietzsche ١٨٤٤-١٩٠٠) أن الحقائق الواقعية مجرد استعارات، ويضرب مثلاً بأن "قطع من العملات المعدنية التي انمحت الصور المنقوشة عليها لاينظر اليها الا على أنها قطع من المعدن فحسب، وليس لها صلات بالعملات النقدية المعدنية؛ إذا كانت الحقائق الواقعية على هذا الوضع فإن التعبيرات الاستعارية لاتصبح نمطاً من أنماط التعبير، وإنما تصبح أساس هذا التعبير نفسه".[١٤] أما (هايدجر Heidegger ١٨٨٩- ١٩٧٦) فيرى أن الاستعارة تعني (الكشف) أو (الاظهار) وليس تمثيل الواقع بصورة

صارمة دقيقة، ويذهب الى أن الابداع الذي تتصف به العملية الاستعارية أمر لايستغنى عنه بالنسبة للحقيقة، وليس مجرد تسلية أو حلية ظاهرية. وإن التفضيل الفكري للاستعارة يبلغ أوجه لدى (جاك دريدا Derrida ١٩٣٠– ٢٠٠٤) إذ يرفض رفضاً واضحاً أي تمييز بين المعنى الواقعي والمعنى الاستعاري على الاطلاق.[١٥]

وقد عبّر (إمبرتو إيكو Eco ١٩٣٢– ؟) عن علاقة المفردات المستعارة بالثقافة المعاصرة ورأى أنَّ "أفضل الإستعارات هي تلك التي تظهر الثقافة وهي تتحرك، أي ديناميكيات توليد الدلالة نفسها".[١٦]بمعنى أنَّ المفردات المستعارة لا بد لها أن تتماشى مع الحركة الثقافية وتطورها، فهذه المفردات تتصل بالمجالات الاجتماعية أو الروحية التي يعيشها مستخدموها الجدد بالتالي فإنَّ هاتين الخاصيتين تسهمان في تحديد فهمين:

١– الدور التي كانت تلعبه هذه المفردة في سياقها الثقافي القديم.

٢– ما يفترض أن تلعبه في السياق الثقافي الجديد.

بالتالي فإنَّ تغيّر معنى المفردة المستعارة يحيل إلى المبدأ الذي إعتقده هيرقليطس بأن كل شيء سيال في تغير دائم بقوله: "انت لا تنزل النهر الواحد مرتين، فان مياهاً جديدة تجري من حولك أبداً".[١٧]إن المجتمع البشري يتعاطى مع العالم ويعبر عنه بناءً على التصورات التي يحملها عنه. وتساعد التعاقدات الإجتماعية على تكوين فهم موحد بشكل كبير بين الأفراد، فهي تحدد طبيعة المعلومات والمعاني التي يتداولونها بهدف تحقيق أطر عامة تتجانس فيها مختلف نماذج المعرفة البشرية وبالتالي تخصيص فهما موحَّدا. فرسم تعبير يتضمن موضوعة حصان طائر على سبيل المثال هو تعبير يتأسس على مبدأ الكذب الفني لبعده عن شروط الصدق الواقعية فوجود علاقة بين الحصان والطيران وكل مفردة ترسم ضمن هذه الموضوعة تعد كاذبة لإرتباطها بمفردة كاذبة، وهي على العكس من العلاقات التي تربط بين مجموعة موضوعات صادقة بمجملها والتي تكون بالنتيجة تعبير صادق لتطابقه مع مجال معين في التجربة الإنسانية، وبالتالي يصبح الإطار الموحد الذي يجمع المعاني ببنيتها الداخلية والمطابق لمجال التجربة الإنسانية وبمعنى معين شروط صدق داخلية في قيام المعنى ووجوده. هذا المطلب يؤكد أن تحقيق الهدف من الإستعارة يحتاج إلى عبقرية في التعاطي مع المفردات وتحديد توائمها مع الثقافة المعاصرة. وعموما فإنَّ للمفردة المستعارة خصائص ظاهرة وأخرى باطنة – وهي في الحقيقة صفة تتسم بها جميع المفردات التي يوظفها الفنان في منجزه الفني– يمكن تحديدها بالآتي:–

- الخصائص الفيزيائية؛ وهي إما خاصية لمظهر الشكل، أو خاصية بنيوية لحقل العلاقات التي يمتلكها الشكل.
- الخصائص الوظيفية؛ وهي التي ترتبط بالفعل (ما يفعله الشيء).[١٨]

كما قسَّم لايكوف وجونسن الوحدات المعنوية عموماً الناتجة عن عملية تركيب المفردات والجمل والنصوص التي يؤلفها الإنسان ويتداولها في حياته اليومية، والتي تحتوي معنيين من حيث خصائصها الى قسمين: "خصائص دلالية تفيدها العبارات بمقتضى بنيتها وهي ما يطلق عليها بالمعنى النحوي، وخصائص ذريعية (pragmatic properties) أو بلاغية التي تفيدها العبارات إنطلاقاً من الإستعمال والسياق، وهو ما يعرف بالمعنى الهامشي".[١٩] "أن الآليات المسؤولة عن بناء المعنى النحوي هي نفسها التي تنتج المعنى الهامشي. فبنية عدة مفردات تحدد

بصورة مباشرة المعنى الحرفي والبلاغي على حد سواء، ورغم إختلاف الفضائين من حيث محتواهما الموضوعي إلا أنهما يشتركان في خصائص رئيسية في مستوى معين من التمثيل الدلالي".[٢٠]إن التنظيم الدلالي الذريعي يستدعي التنظيم بين فضاءات المفردات التي ترتبط مع بعضها في تعبير تركيبي، وكذلك معالجة هذه الفضاءات وكيفية تزايدها أو تبدلها أو انصهارها مع بعضها البعض في سيرورة بناء واسعة تدخل فيها عدة أشياء من قبيل الخلفيات والتنبؤات والتجليات وما إلى ذلك لتمثل المستوى المعرفي الوسيط لها وهو يختلف عن المحتوى الموضوعي الأصل لهذه العبارات، كما أنه مختلف عن بنيتها وتسلبها المعنى الكامن في ذاتها، فالتنظيم الدلالي الذريعي يتم تنفيذه بإزاء نوع معين من البناء الذهني في المستوى المعرفي فالطرح المعرفي تكون بوجود فضاء ذهني يشتمل ذوات ذهنية تتيح شروط نجاح تعبير معين رغم إشتماله على موضوعات فيزيقية.[٢١]وحسب وجهة نظر (جيل دولوز Deleuze ١٩٥٢– ١٩٩٥) فإنَّ الإستعارة تفترض التلاعب في فضاء المفردة المستعارة والتصرف فيه بما ينسجم مع الهدف من إستخدام المفردة المستعارة وهذا ما يوحي به قوله: "أن نكرر يعني أن نتصرف".[٢٢]

وليكون للإستعارة معنى عند مفسريها لابد من ظهور شبه. بحيث أن الصيغة الأيقونية تدخل في الإستعارة، ولكن بقدر ما يكون الشبه غير مباشر بقدر ما تكون الإستعارة رمزية. إذ يحتاج فهم الإستعارات الى جهد يفوق ما تحتاجه المدلولات الحرفية.[٢٣]وفي معظم الأحيان يساعدنا السياق على تحديد المشبه. ويمكن أن تتضمن الإستعارة المرئية أيضا وظيفة(نقل)، أي تنقل بعض الصفات من إشارة الى أخرى. ومن منظور سيميائي تتضمن الإستعارة مدلولاً يعمل كدال يرجع الى مدلول آخر. وهي ليست إعتباطية إذ أنها مشتقة أصلاً من التجربة المحسوسة والإجتماعية والثقافية. والإستعارات السائدة يغلب أنْ تعكس القيم التي تحويها الثقافة، وتؤثر فيها في الوقت عينه.[٢٤]

بنية الاستعارة في تشكيل مابعد الحداثة

تعد (التعبيرية التجريدية Expessionnisme abstrait) أولى الحركات الفنية في تشكيل مابعد الحداثة، كما وصفت أحياناً (بالآلية Outomatisme) تأثراً، بفرويد واندريه ماسون، لتجنبها المراقبة العقلانية، أو(بالبقعية Tachisme) إشارة الى النقاط أو البقع التي تظهر على اللوحة.[٥]في حين لا يجدها بعض النقاد إلّا– (إنْبعاثات) اسلوبية تختلف عن اصول فترة ما قبل الحرب.[٦]أي امتداداً لبعض حركات الفن الحديث كالدادائية والتجريدية والسريالية، فقد اخذت من الدادائية الحرية الذاتية ممتزجة بالفعل، واخذت من التكعيبية الفن التلصيقي (الكولاج)، واستخدامها للمواد الهامشية المبتذلة، وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي)، وتوظيفها للاوعي من السريالية، كما أن استخدام (جاكسون بولوك Jackson Pollock ١٩١٢–١٩٥٦) ادوات وتقنيات خاصة به تتناسب مع طريقة تنفيذه وحجم اللوحة. كالمالج والرمل والزجاج المسحوق واعواد الخشب والسكاكين والألوان السائلة. واعتماده لتقنية (Dripping) عندما يحمل علب الالوان المثقبة ثم يمررها فوق اللوحة ويهزها بطريقة مشابهة لما فعله (أندريه ماسون Andre Masson ١٨٩٦– ١٩٨٧).[٧]كما في شكل(٦٥) يقول بولوك "مكثت بعيداً عن ادوات الرسم المألوفة مثل المسند وطبق الالوان (الباليت) والفرشاة ..الخ انا افضل الاعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر او الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم او اية مواد غريبة اخرى مضافة".[٨]لذا استعار أشياء بعيدة عن الرسم ووظفها فيه. كما أن بعض رسوم (آرشيل غوركي Arshile Gorky

١٩٠٤-١٩٤٨) مستعارة من رسوم كاندنسكي كما في الشكلين (٦٦، ٦٧) لذا يصف الناقد الأمريكي (هارولد روزنبيرغ) غوركي بأنه: "مثقل بالاستعارة والقرائن".[٢٩]كما أن (آلن جونز Allen Jones ١٩٣٧- ؟) استعار لوحته (الخنثى) شكل(٦٨) من لوحة (العيد السنوي) شكل(٦٩) لـ(مارك شاغال Marc Chagall ١٨٨٧-١٩٨٥).

شكل(٦٥) صورة فوتوغرافية - ماسون

شكل(٦٦) غوركي

شكل(٦٧) كاندنسكي

أما البوب آرت الذي هو إختصار لكلمة (popular art) والذي يعرف بفن العامة أو الفن الشعبي. وقد "سمي في فرنسا بالواقعية الجديدة، وفي أميركا بالفن الشعبي (البوب)".[٣٠]ظهر نتيجة لفقدان الإنسان الإتصال بالطبيعة وذلك لهيمنة المجتمع الصناعي، بعد سنوات الحرب عندما تبنى وجهة النظر القائلة

شكل(٦٨) الخنثي - جونز

شكل(٦٩) العيد السنوي - شاغال

بأنّ هذه البيئة وفرت تجارب يمكن بناؤها من جديد.[٣١]وقد تطورت الحركة في أواخر (١٩٥٠) وازدهرت في الستينات والسبعينات. وقد فضل فن البوب إستعمال الصور والوسائل الأكثر تداولا كصور الأشخاص وإعادة إنْتاج الحاجيات اليومية مثل علب الطعام وقصص الكارتون المصورة والإعلانات، إذ لم يعتمد فنانو البوب ارت تقنيات الرسم المألوفة في إظهار الايحاءات الشكلية من خلال الخطوط والألوان، بل ضمّنوا الأشياء ذاتها، وجعلوا من العالم الحقيقي الملموس الذي نعيش فيه عالمهم بمدنه ومصانعه وإعلاناته.[٣٢]وقد اعتمد الفن الشعبي في جزء كبير منه على استعارة الأشكال المعروفة وتوظيفها كبنية أساسية للموضوع، كاستعارة (أندي واهول Andy Warhol ١٩٢٨- ١٩٨٧) للموناليزا في عمله شكل(٧٠) بتكرار الشكل وتغيير في اللون، وهذا التكوين مشابه لتكوين كاندنسكي في لوحته (دوائر في مربعات) ينظر الشكلين(٧١، ٧٢). وتميز (فن البوب) بكثرة الأساليب والتقنيات والخامات، إذ استخدم خامات جديدة مثل الفورميكا والكروم والألوان العاكسة وأنوار النيون، كما إن كثير

من أعمال البوب استخدمت مساحات كبيرة ويرجع ذلك إلى ان كثير من فناني البوب قد عملوا بالسابق في إنتاج الإعلانات، كذلك التشييد والتجميع.[٣٣]

شكل(٧٠) الموناليزا -

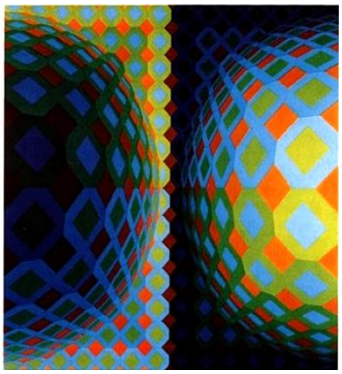
شكل(٧١) دوائر في مربعات- كاندنسكي

شكل(٧٢) صورة شخصية- وارهول

إن خاصية إعادة الانتاج في مرحلة مابعد الحداثة، اصبحت بعيدة تماما عن المهارة الحرفية التي كان يتطلبها سابقا فن الرسم، اذ تحولت هذه المهارة الى وظيفة ثانوية تتمثل في كيفية توظيف ما يعاد انتاجه وتكييفه، لخلق نوع من الدهشة والإنبهار، كذلك ان العمل الفني في عصر اعادة انتاجه التقنية. فالفنان (اولدينبيرغ Oldenburg ١٩٢٩– ؟) يقول: "أنا استعمل محاكاة ساذجة، لا لآني لا أملك مخيلة آو أني أقول شيء عن العالم اليومي، أنا أقلد شيئا، وأشياء مولده مثل علامات، حروف، أشياء مصنوعة، ليس بقصد جعلها فنا، والتي تحوي بسذاجة... فأنا أقلدها لآني أريد من الناس أن يعتادوا على إدراك قوة الأشياء وهو هدف تعليمي".[٣٤]

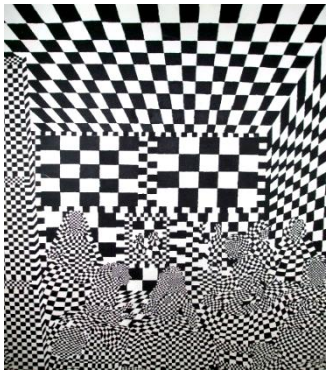
إن التجريب والمغايرة والتحولات في الحركة الفنية أدى إلى خلق أشكال جديدة للتعبير عن العلاقة بالتطور العلمي والتكنولوجي في الستينات من القرن العشرين وما رافقه من تحول في متطلبات الحياة الجديدة القائمة على الإقتصاد الإستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون، وتعود التيارات الحديثة بجذورها إلى ما قبل الخمسينات أحياناً وتجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهه وقد سميت هذه التيارات بأسماء عدة من بينها: الفن البصري و الفن الحركي. ولعل المنطق الأساسي فيها يكمن في محاولة الفنان إستثمار معطيات الإحساسات البصرية، وفي البحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين الناظر وما يولده فيها من إيهامات بصرية مظللة.[٣٥] تزأس (فيكتور فازرلي Victor Vasarely ١٩٠٦–١٩٩٧) الحركة في فرنسا، كما تعد (بريجيت رايلي Bridget Riley ١٩٣١– ؟) من المع الفنانين الحركيين الذين عملوا في بعدين، أنّ عملها غالبا ما يكون مبرمجا بصورة معقدة لقد عملت مرة على الأسود و الأبيض كليا، خلقت سلسلة من الصور الملونة المدهشة التي تكشف عن طريقة يمكن فيها جعل لون ما – بوسائل بصرية – يتسلل إلى لون آخر، أو عن طريقة يمكن فيها جعل سطح الصورة كله يتحرك من اللون الدافئ إلى البارد من خلال تطور التدرجات اللونية. أنّ عبارتي (الفن البصري) و (الفن الحركي) قد إستعملت بصورة متبادلة تقريبا، إذ إنّ مصطلح (الفن الحركي) قادر على أنْ يعطي تصانيف كثيرة للشيء المنظور.[٣٦] ورغم أن الفن البصري يميل الى التجريد والاختزال الشكلي والطابع الهندسي بما يضمه

من خطوط ومساحات متشابكة، أكثر من الطابع التشخيصي، إلا أنه لا يخلو من الاستعارة، فعمل فازاريلي شكل(٧٣) مستعار من لوحة للتعبيري التجريدي(ديلوني Robert Delaunay ١٨٨٥- ١٩٤١) شكل(٧٤).



شكل(٧٣) حقيبة حمراء -

شكل(٧٤) هيئات دائرية -



شكل(٧٥) باربارة جاكسون

وعمل الفنانة (برباره جاكسون barbara Jackson) شكل(٧٥) هو استعارة من لوحة (الوصيفات) لفلاسكيز. كما قد استُعير الفن البصري وتولد عنه عدة إتجاهات فنية تشكيلية منها (Computer art فن الحاسوب، Video art فن الفديو، Process Art الفن (المعالج)، Electronic art فن الالكترونيات، Digital Art الفن الرقمي، New media art فن الوسائط الجديدة، Video game art فن العاب الفديو، Virtual art الفن الافتراضي) أما فن الأداء (Performance art) فهو يجمع بين الأداء الحي والفن التشكيلي، إذ وظف الفنانون التشكيليون ضربا من الوقائع والأحداث التي من شأنها أنْ تدمر فكرة استقلالية العمل الفني واكتماله الذاتي، وتمكنوا من خلالها من إبداع اشكال مرئية لأحداث ووقائع تدخل في إطار فنون العرض المسرحي.[٧] فكان الهابيننغ آرت والفلوكسس والجسد من أهم ما تمخضت عنه الادائية وبالعكس. حركة فلوكسس (الحدوثية folocsis) حركة فنية ظهرت عام (١٩٦٣-١٩٦٥) رافقتها فعاليات عبثية وفوضوية ساخرة، وتشكل إمتداداً للحدوثية (Happening) الأمريكية وتضم عدداً من الفنانين من جنسيات مختلفة أمريكية وأوربية وآسيوية، وهي استعارة للدادائية من حيث التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي، وتحث على الفوضى وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون، وبين الفن والحياة.[٨] ويعد (ايف كلاين Yves Klein ١٩٢٨- ؟) من فناني هذا الاتجاه الذ أنجز أعمال أُحادية اللون وتبنى طرائقاً غير تقليدية متنوعة فقد إستعمل مثلا نافث اللهب أو الآثار التي يتركها المطر على قماشة مهيأة سلفا وهذه الرسوم المنجزة بفعل هذه المؤثرات أطلق عليها الكونيات فتوجيه منه نرى فتيات ملطخات بصبغة زرقاء يلقين بأنفسهن على قماشة مفروشة أرضاً لقد نفذت هذه الإحتفالية أمام الناس بينما كان عشرون عازفاً يعزفون لحنا رتيبا وضعه كلاين بنفسه لمدة عشرة دقائق تعقبه فترة صمت أُخرى لعشرة دقائق وما ينتج عن هذه الفعالية هي بصمات أو طبعات تمثل أجساد النساء العاريات أثناء رقصهن، وهذا ما تجلى عندما جعل فتيات ملطخات بصبغة زرقاء يلقين بأنفسهن على قماشة مفروشة وما ينتج عن هذه الفعالية هي

شكل(٧٦) كلاين

بصمات أو لطخات تمثل أجساد النساء العاريات أثناء رقصهن.[٩] كما في الشكل(٧٦). كما إن هذه التقنية هي استعارة لتقنيات البصم والطبع التي استعملها انسان الكهوف عندما كان عندما كان يضع يطبع يده على جدران الكهف كنوع من الحيازة.

والاستعارة في (الفن المفاهيمي Conceptual Art ١٩٦٠-١٩٧٠) ترجع الى (دوشامب) فقد ترشح عن الرفض والمعارضة للجماليات السائدة، أفكار جاءت بها مابعد الحداثة، لتعتلى هرم الفنون في فترة نهاية الستينات من القرن العشرين، نشأ من خلالها الفن المفاهيمي الذي يعد حركة ذات أهمية كبيرة في تشكيل مابعد الحداثة، وفي هذا النوع من الفن تتغلب الفكرة على المادة، فـ(الفن المفاهيمي – أو الفن الذهنوي) في الأساس فن أنساق فكرية مضمنة في أية وسائل يراها الفنان ملائمة، أي فن أفكار صرف.[٤٠]

ثم أصبح الجسد مادة العمل الفني الأساسية، ومحور إهتمامات الفنان، بعد أنْ تخلى عن كل المقاييس الأخلاقية وهنا تمثل العمل الفني بحركات تشبه الممارسات الطقوسية البدائية، وبات يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني، فالجسد لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل.[١] فظهر فن الجسد (BodyArt) الذي يمثل تناول (الجسد الإنساني) كإنْتاج جمالي و تصميمي، و كثقافة توسع الخصائص المحفزة لإنْحراف الفن، و إتّباعهِ أساليب تميل عن تقليدية الصنعة في النظر إلى فن الرسم من خلال قماشه اللوحة أو الجدار أو الورق، وفي مغايرته هذه في آليات الاظهار والمعالجات البنائية يرجع الى (كولاج) بيكاسو وبراك. كما ارتبط بالفن المفاهيمي واستمد من فن الحدث والفن البيئي وفن الرقص آليات اشتغاله.[٢] فقد استعار فن الجسد العديد من اللوحات الفنية ورسمها على الجسد الإنساني لتكون مع الجسد بنية واحدة معبرة. كما في شكل(٧٧) المستعار من (الجورنيكا) لبيكاسو.

شكل (٧٧) فن

أما السوبريالية التي ظَهرت في أواخر الستينات فكان هدفها إعادة صياغة الواقع وإعادة إنْتاج كل ما يرتبط به وبوسائله الإعلامية والتقنية والإستهلاكية والتطور الحاصل ومحاكاته بمهارة عالية وتسجيل التفاصيل الدقيقة فيه، وبفضل وسائلهم المباشرة ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية الكاميرا، والشرائح المنقولة إلى الشاشة، يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المُجرّدة، وتُمكّنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقة، بحيث تُثير الدهشة، وتمنح المُتلقّي إنْطباعاً بواقعية مُفرطة، لا يُعبّر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يُمكن أن تُسجّله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية.[٣] وعندما تستحضر الصورة الفوتوغرافية كمصدر لها لا أنْ تنقلها كما هي وإنّما تعيد "إنْتاج الحقيقة بدقة أكثر مما بوسع العين التقاطه".[٤] وهذا ما يؤكده (جاك كلوز Close Chuck ١٩٤٠- ؟) بقوله: "إن هدفي الأساس ترجمة المعلومات الأساسية الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية، وأنّ القياس الكبير الذي ألجأ إليه يُرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة في الذات، وبهذه الطريقة أجعل الناظر واعياً بالمناطق المشوشة التي يلمحها في العادة ولا نعير لها إهتمامنا، في عملي أجعلها من الإتساع بحيث يتعذر تجاهلها" فغلبت على رسوم السوبرياليين إنْتزاع لحظات مرئية لكنها غير

مدركة ولا تثير الإنْتباه، وصياغتها بطريقة جديدة لافتة يمكن التمعن فيها "وكلما إزداد المرء تمعنا بالفن السوبريالي إزداد تأثراً بعنصر التعليق الإجتماعي الذي ينبثق من حياديته الظاهرة".[٤٥]أنّ ظهور السوبريالية جاء بعد هجر محاكاة الواقع والإنْتقال الى اللاتشخيص والخوض فيه كل هذا وَلّدَ حنيناً الى الماضي فذهب رسامو السوبريالية الى تصوير الشوارع العامة وواجهات البنايات والإعلانات التجارية والسيارات وإنْعكاسات المشاهد على السطوح الزجاجية كنوافذ السيارات. أما الفن الكرافيتي (Graffiti Art) فرغم انه يعتبر أحد فنون مابعد الحداثة الى أن مرجعياته تعود الى جدران الكهوف. ويعد من أكثر الفنون اتصالاً بالحياة اليومية كون الفنان الكرافيتي اعتبر أن جدران الشارع وأنفاق المترو وسيط بديل عن جدار المتحف أو المعارض الفنية، ويستم هذا الفن بأنه يحمل رسالة ويجمع مابين اتحاد الصورة البصرية مع اللغة (الكتابة) إضافة الى كونه فن تزييني لاحداث الاثارة والمتعة.[٤٦]

المؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري

١. الإستعارة ركن جوهري من أركان التعبير والتواصل الفكري ووسيلة أساسية من وسائل الإبداع الفني. تتضمن الإدراك الحدسي (البديهي) لأوجه التشابه فيما هو متباين.
٢. المفردات المستعارة تستدعى من الخزين المعرفي الإنساني سيما في حدود صناعة المعاني وتأويلها وبما يتعاطى مع الواقع المعاصر الذي يعيشه الفنان.
٣. تكوين الدلالة التصورية يتلخص في التمثيل الذهني للمعلومات القادمة من الأجهزة الحسية، كي يستطيع الفنان التعبير عن واقعه ووصف إحاسيسه وإدراكه وتجاربه المختلفة.
٤. البنية الاستعارية عند الفنان تكون غنية بالدلالة وذات قوة تعبيرية تواصلية، إذ أنها تُرَمِّز وتفكك ترميز كل ما يمكن التعبير عنه.
٥. الاستعارة جمع الأجزاء التقليدية من قبل الفنان وتقديمها بطريقة ذات قيمة جمالية مختلفة على اعتبار أنها أصبحت مستهلكة ولا تناسب عصره. فهي تجمع في ذات التركيب بين عالمين ثقافيين مختلفين عالم ثقافة المستعار منه وعالم الثقافة التي ينتمي لها الفنان.
٦. رغبة الفنان المستمرة في التوسّع الدلالي كانت الدافع الأول في استعارة الصور المتعارف عليها وصياغتها بطريقة مغايرة تختلف عما كانت عليه، وفق مايلائم هدفه.
٧. يعتمد معنى المفردة المستعارة على فهمين: الدور التي كانت تلعبه هذه المفردة في سياقها الثقافي القديم وما يفترض أن تلعبه في السياق الثقافي الجديد.
٨. تساعد التعاقدات الإجتماعية على تكوين فهم موحد بشكل كبير بين الأفراد، فهي تحدد طبيعة المعلومات والمعاني التي يتداولونها والتي يمكن للفنان إستعارتها.

٩. تحقيق الهدف من الإستعارة يحتاج إلى عبقرية في التعاطي مع المفردات وتحديد توائمها مع الثقافة المعاصرة. إذ تفترض الاستعارة التلاعب في فضاء المفردة المستعارة والتصرف فيه بما ينسجم مع الهدف من إستخدامها.

١٠. للمفردة المستعارة خصائص ظاهرة وأخرى باطنة – وهي في الحقيقة صفة تتسم بها جميع المفردات التي يوظفها الفنان في منجزه الفني– يمكن تحديدها بالآتي:-

- الخصائص الفيزيائية؛ وهي إما خاصية لمظهر الشكل، أو خاصية بنيوية لحقل العلاقات التي يمتلكها الشكل.
- الخصائص الوظيفية؛ وهي التي ترتبط بالفعل (ما يفعله الشيء).

١١. ليكون للإستعارة معنى عند مفسريها لابد من ظهور شبه، بحيث أن الصيغة الأيقونية تدخل في الإستعارة، ولكن بقدر ما يكون الشبه غير مباشر بقدر ما تكون الإستعارة رمزية.

١٢. الإستعارة مدلول يعمل كدال يرجع الى مدلول آخر. وهي ليست إعتباطية إذ أنها مشتقة أصلاً من التجربة المحسوسة والإجتماعية والثقافية.

١٣. البيئة الصناعية في مرحلة ما بعد الحداثة وفرت تجارب فنية يمكن بناؤها من جديد.

١٤. ان خاصية إعادة الانتاج في مرحلة مابعد الحداثة، اصبحت بعيدة تماما عن المهارة الحرفية التي كان يتطلبها سابقا فن الرسم، اذ تحولت هذه المهارة الى وظيفة ثانوية تتمثل في كيفية إستعارة ما يعاد انتاجه وتكييفه، لخلق نوع من الدهشة والإنبهار.

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث الحالي المنجزات التشكيلية لمابعد الحداثة، وحسب الفترة الزمنية (١٩٧١–٢٠١٣)م تبعاً لما ورد في حدود البحث الحالي، وإستناداً على ما متوفر من مصادر ومصورات ذات العلاقة، قام الباحث بجمع مايستطيع من مجتمع البحث، وبعد استبعاد اللوحات المكررة والمتشابهة من حيث الموضوع تم تحديد مجتمع بحثه البالغ ٧١ عملاً تشكيلياً.

ثانياً : عينة البحث

قام الباحث بإختيار عينة بحثه والبالغ عددها (٨) نماذج فنية، بشكل قصدي وفقاً لزمن إنتاجها لتغطية الحدود الزمانية للبحث، ولتغطية الحدود الموضوعية بواقع انموذج واحد للواقعية المفرطة (السوبريالية)، وانموذج واحد للفن الشعبي (البوب آرت)، وانموذج واحد للفن التجميعي، وانموذجان للتعبيرية الجديدة، وانموذج واحد لفن الجسد، وانموذج واحد للفن الكرافيتي، وانموذج واحد للفن المفاهيمي. واخذ الباحث عند اختيار عينة بحثه بآراء مجموعة من الخبراء(*) لغرض التأكد من صلاحيتها وملائمتها وهدف الدراسة.

وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :

١. اعتماد الاعمال الفنية التي لها شهرة في تشكيل مابعد الحداثة، واستبعاد الأعمال الفنية المتشابهة أو المتكررة منها من حيث الشكل والأسلوب. وإعتماد التنوع في اختيار عينة البحث من حيث تعدد الخامات والاساليب والتقنيات المنفذة في إنجاز الأعمال الفنية.

٢. تعطي النماذج المختارة فرصة الكشف عن الاستعارات الشكلية وكيفية إشتغالاتها في تشكيل ما بعد الحداثة وهو ما يمثل هدف البحث.

ثالثاً : أداة البحث

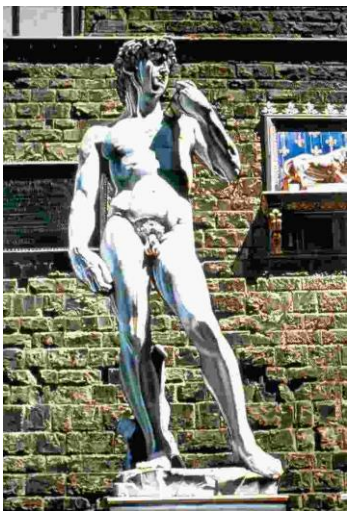
من أجل تحقيق هدف البحث، اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كمحكات لتحليل عينة البحث.

رابعاً : منهجية البحث

إعتمد الباحث، المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث الحالي، للكشف عن الاستعارات الشكلية وكيفية إشتغالاتها في تشكيل ما بعد الحداثة.

خامساً : تحليل عينة البحث

إنموذج (١)



عنوان العمل: داوود مايكل أنجلو

اسم الفنان: أودري فلكAudrey Flack

المادة: زيت على كانفاس

القياس: القياس : ١١٧ × ١٦٧ سم

تاريخ الانجاز : ١٩٧١

العائدية : من مقتنيات خافيير إيلوزا- باريس Paris،Javier Elorza

يمثل العمل لوحة زيتية صورت تمثالاً من الحجر الأبيض، تسيّد مركز العمل ضمن بيئة مفتوحة، فيما مثلت خلفية اللوحة جداراً من الآجر الصخري غلب عليه اللون الأخضر واللون البني، ويظهر على جانب الشخصية في يمين المشاهد صورة لعمل نحتي معدني ذو لون ذهبي وبخلفية زرقاء منقوشة بزخارف، أما في الجانب المقابل تظهر لافتة سوداء.

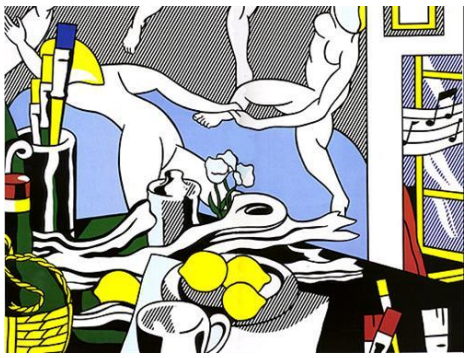
يمثل هذا الإنموذج استدعاء لتمثال داوود للنحات (مايكل أنجلو Michelangelo ١٤٧٥- ١٥٦٤) شكل(٧٨) الذي وظَّفه الفنان في لوحة علقت على جدار بناية تطل على ساحة، كدعوة للسماح للمارة بمشاهدته والإطلاع على جمالية تمثال داوود الذي إستعاره الفنان في منجزه مستعينا بإمكانياته في محاكاة الواقع بشكل مفرط. لقد قام (فلك) بإستعارة شكلاً جمالياً مؤثراً ليوحي من خلال تعاطيه مع العناصر التشكيلية بأن هذا الأثر الأصل أصبح مستهلكاً بصورته الكلاسيكية ولا يناسب عصره. إذ جمع في ذات التركيب ومن خلال إستعارته لهذه

شكل(٧٨) داوود: مايكل

المفردة بين عالمين ثقافيين مختلفين عالم ثقافة كلاسيكي يمثل العالم المستعار منه وعالم الثقافة الما بعد حداثي الذي يعيشه وينتمي إليه. فالدور الذي كانت تلعبه هذه المفردة في سياقها الثقافي القديم دور يمثل ذروة الجمال الكلاسيكي في قيمه المثالية بجانبيها الشكلية والمعنوية في حين أنه إستطاع إضفاء جمالية جديدة بإضافته بعض المفردات التي غيرت الفضاء بما ينسجم مع السياق الثقافي الجديد.

نجاح هذا الفنان في تحقيق الهدف من الإستعارة وتوائمها مع الثقافة المعاصرة دليل على عبقريته في التعاطي مع المفردات فالخصائص الدلالية التي أوحت بها المفردات في بنيتها وسياقها منحت الشكل الفني قيمة تعبيرية بلاغية فالتنظيم بين فضائي المفردة السابق والحالي مثّل المستوى المعرفي الوسيط لها وهو يختلف عن المحتوى الموضوعي الأصل للمفردة نفسها، كما أنه مختلف عن بنيتها وتسلبها المعنى السابق الكامن في ذاتها. وذلك من خلال التلاعب الذي أحدثه الفنان فيه، بالتالي فإنَّ الشكل المستعار المشتق أصلا من التجربة الثقافية المحسوسة أصبح مدلول يعمل كدال يرجع الى مدلول آخر ومن ثم فهي تعكس القيم التي تحويها الثقافة الجديدة وتؤثر فيها في الوقت عينه. أي أنها أصبحت مجرد استعارة لصورة متعارف عليها وتقديمها وفق ما يلائم الهدف الجمالي للعمل الفني. كما أنه قدمها وفق ثقافة مابعدِالحداثة الشعبية التي تدعو الى خروج الفن الى الشارع، وهو ماقام به الفنان بإخراج تمثال داوود من القاعة المغلقة الى الجماهير. واستعار صورة حسية من الواقع وأعاد تقديمها بطريقة جديدة مع حفاظه على طبيعتها الأصل.

انموذج (٢)



عنوان العمل : رقصة في ستوديو الفنان

اسم الفنان : روي ليشتنشتاين Roy Lichtenstein

المادة : زيت وماجنا(أكريلك) على كانفاس

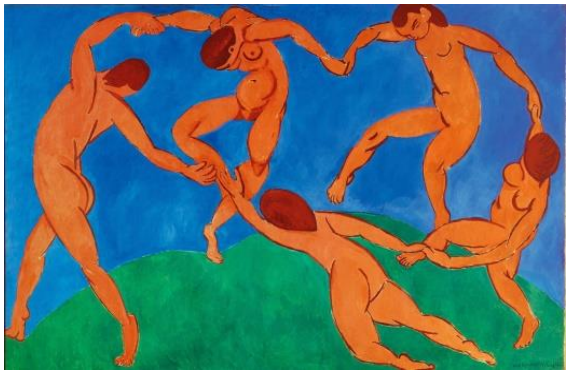
القياس : القياس : ٢٤٣ × ٣٢٥ سم

تاريخ الانجاز : ١٩٧٤

العائدية : متحف الفن المعاصر – نيويورك

ينتمي هذا العمل الى أسلوب الفن الشعبي، ويلاحظ فيه أن الفنان عمد الى مبدأ التسطيح الشكلي عند إهماله البعد الإيهامي الثالث المتمثل بالعمق وهو مايتسم به أسلوبه الخاص. يصور العمل مجموعة من الأشكال متوزعة في أرجاء اللوحة متمثلة بطبيعة ساكنة، ومجموعة من فرش الرسم على منضدة. وصوّر الفضاء الخلفي بأجساد عارية راقصة، وعلى يمين المشاهد رسمت نافذة امتد من خلالها سلمٍ موسيقي. يلاحظ الشبه الكبير بين هذا المنجز الفني وبين لوحتي ماتيس (رقصة، وحياة جامدة ورقصة) الشكلان(٧٩، ٨٠) هذه المفردات التي إستعارها الفنان (ليشتنشتاين) من الخزين الفني لتكوين دلالة صورية تتماشى مع الواقع المعاصر الذي عاشه في بنية معقدة رغم بساطة الأسلوب في التعامل مع عناصر التشكيل الفني ليقدمها بطريقة ذات قيمة جمالية مختلفة

مغايرة للقيمة الجمالية الأصل التي تحملها لوحة ماتيس. هذا التركيب جمع عالمين ثقافيين مختلفين عالم ثقافة المستعار منه وعالم الثقافة التي ينتمي لها الفنان (ليشتنشتاين) وقد مثل رغبة في إعادة صياغة الشكل فضلا عن التوسّع الدلالي، فالدور التي كانت تلعبه مفردات ماتيس لعبت دورا جماليا آخر في شكلها وسياقها الثقافي الجديدين والتي قد تعبر عن إزدراءه، وعن فكرة أنَّ متعة الحياة ما هي إلا لوحة مرسومة ليس لها مثيل على أرض الواقع، وبمعنى آخر اشتملت عليه دافعية الفنان لاستعارة عمل ماتيس وتضمينه لبيئة المرسم وبعقد العلاقات مابين مفردات العمل يظهر معنى مباشر في اختزال حياة كل فنان وفنه بكونه (بهجة الحياة).أي أنها حملت طابع الثقافة الجديدة ومقدار إختلافها عن الثقافة السابقة.



شكل(٧٩) رقصة:

شكل(٨٠) حياة جامدة مع رقصة: ماتيس

إن الهدف الرئيس من توظيف هذه المفردات ليس هدفه المحاكاة بقدر ما هو إستعارة لمفردات مع بنيتها التركيبية العامة وإضافة وإختزال وتحوير بعض المفردات الأخرى والتصرف فيها بما ينسجم مع رؤية الفنان. هذا الشبه المباشر والكبير بين المفردات منح المنجز الأخير طابعاً رمزيا ليعكس القيم التي تحويها الثقافة الجديدة. ما يعني أن لوحة ماتيس مثلت المرجع بالنسبة للوحة (ليشتنشتاين). قد يكون الهدف من هذه الإستعارة وعلى إعتبار أن (ليشتنشتاين) هو أحد أشهر فناني البوب – الذين إستعاروا الصور والوسائل الأكثر تداولاً– الذي قد تعاطى مع لوحة ماتيس بنفس المستوى الذي تعاطى فيه فنانو البوب مع صور الأشخاص ومع الطريقة التي أعادت إنْتاج الحاجيات اليومية مثل علب الطعام والقصص المصورة والإعلانات.

إنموذج (٣)

عنوان العمل: صورة شخصية تنظر الى العشاء الأخير

الفنان: ماريسول اسكوبار Marisol Escobar

القياس: (١٥٤,٩ × ٩٠٩,٩ × ٣٠٧,٦) سم

المادة: مواد مختلفة

تاريخ الإنجاز: ١٩٨٢

العائدية: معرض سيدني جانيس – نيويورك .Sidney Janis Gallery– New York

شكل (٨٢) العشاء الاخير : ليوناردو دافنشي

يصور هذا المنجز مشهداً يضم مجموعة من الشخصيات توزعت بشكلها العام توزيعاً مشابها لتوزيع لوحة ليوناردو دافنشي (العشاء الأخير) لكن بطريقة غير رتيبة نسبة الى هذه اللوحة، وقد استخدمت لتنفيذها خامات متنوعة تداخلت معاً لتظهر في عمل فني من الصعب تحديد جنسانيته. إذ وظفت (اسكوبار) الرسم والنحت لتضفي على منجزها قيم جمالية جديدة، مستثمرة مادة الخشب في تكوين شخصياتها جميعاً عدا شخصية واحدة تمثل السيد المسيح وقد نفذت بمادة الحجر كما استثمرت الفنانة الرسم في إظهار ملامح الشخصيات وأزيائهم من خلال وضع صبغات ملونة على ماده الخشب وترك شخصية السيد المسيح على لون الحجر الرمادي شكل(٨١) ورغم خروج الفنانة عن الطريقة التقليدية في التنفيذ التي رسمت على أثرها لوحة دافينشي الكلاسيكية ألا أن التأثير لا زال واضحا ورغم أنّها إضافت تغييرات تمثلت بوجود شخصية جديدة تمثل المتلقي للعمل الذي يجلس أمام المشهد بترقب كما أن الفنانة تقيدت بشكل واضح بالمنظور العام للعمل والتكوين الفني للمشهد فعند مقارنتها بلوحة الفنان دافنشي شكل(٨٢) وقد وضعت المائدة الخشبية امام الشخصيات كما في لوحة دافنشي ووزعت الشخصيات خلفها وهي تبدو منشغلة بالحديث مع بعضها مع بقاء على مركزية شخصية السيد مسيح إضافة إلى انها وضعت خلف الشخصيات مجموعة من تكوينات هندسية لتبدو وكأنها البناء المحيط بالشخصيات من أبواب ونوافذ حتى إن الفنانة اعتمدت العنوان نفسه في عملها لذا يرى الباحث إن الإستعارة تكمن بشكل واضح في عمل (اسكوبار) من خلال محاكاة لوحة العشاء الأخير للفنان دافنشي. لم تكن الإستعارة مباشرة تماما (محاكاتية) فما حصل من تغيير جعل المعنى العام فضلا عن التكوين مختلفاً ليتناسب مع سمات ما بعد الحداثة، وقد ظهر هذا التناسب أكثر مما هو في الشخصية الجالسة أمام مشهد العشاء الأخير والتي قد يكون الهدف التعبيري منها إعطاء قيمة (المتلقي) وإثبات حضوره ودوره في الفن.

شكل(٨١

أنموذج (٤)

عنوان العمل : آنسات ألاباما

اسم الفنان : روبرت كولسكوت Robert Colescott

المادة : أكريليك على كانفاس

القياس : القياس : ٢٤٢ × ٢٣٠ سم

تاريخ الانجاز : ١٩٨٥

العائدية : متحف للفن الحديث– نيويورك/ The – New York Museum of Modern Art

يصور العمل خمسة من النساء في أوضاع مختلفة في مواجهة الناظر، تنوعت الأزياء التي ترتديها الشخصيات ما بين (أزياء سهرة، وملابس سباحة، وملابس رياضية، وملابس عصرية) وكما تنوعت الانتماءات العرقية للنساء ما بين الزنجيات والشقراوات والملامح الشرقية. يتسم العمل ببنية خط لينة بحيث احيطت الاشكال بخطوط مرنة انسيابية، في حين عولجت بنية اللون بأسلوب ظهر على شكل كرنفال لوني، من خلال تنوعها وبقيم لونية عالية مشبعة جعلت من العمل يصطبغ بالطابع التعبيري. إستعار الفنان (كولسكوت) لوحة (آنسات أفينون) لبيكاسو (٨٣)، لكنه تعاطى معها بصورة بعيدة عن المحاكاة الحرفية نسبة الى المنجز الأصل المعمول بأسلوب تكعيبي تحليلي. فالمقابلة ما بين الأصل والنسخة يتم استدعاءه عن طريق علاقات المماثلة وهذه العلاقات يحاول الفنان عن طريقها تأثيل بناءه المستعار في الوقت الذي يلعب الطابع الساخر الذي حققه الفنان دوراً بالغاً في التعبير عن صورة العصر التي تمثلت بثقافة ما بعد الحداثة في طابعها (البارودي) عن طريق إعادة صياغة وتركيب بنية الجسد ليس كما فعل بيكاسو، فمن الواضح ان التكوين وتراتب الشخصيات وعنوان العمل (آنسات آلاباما) يمثل بنية مستعارة إستعارة تمثيلية من عمل بيكاسو (آنسات أفينون) انما بأسلوب تعبيري فكل المفردات في العمل تدلل على وجود تقارب واضح بين المنجزين. مثّل الاختلافات الجزئية التي اعتمدها الفنان في بناء منجزه البصري والصيرورة التي عملت على خلق مفردة جديدة تتعاطى مع الواقع المعاش المتمثل في عصر ما بعد الحداثة، فالطابع الاستعاري للعمل يعتمد بنية الاختلاف لتوليد الجديد في البحث عن الاصالة التي غيبتها الاستعارة.

شكل(٨٣) انسات افينون: بيكاسو

من ناحية أخرى تشاكل الأسلوب التعبيري للمنجز الجديد مع أسلوب الفنان (بول غوغان) ورغم التشابه الواضح بين الأسلوبين الا انه لا يمثل نوعاً من الاستعارة بقدر ما يمثل تأثرا روحياً بالأسلوب. سيما وأن الأسلوب بحسب الناقد الفرنس (بوفون) هو الانسان بعينه.[٧] فالفنان يقوم بجمع الأجزاء التقليدية التي تؤثر به ليقدمها

بطريقة ذات قيمة جمالية مختلفة على اعتبار أنها أصبحت مستهلكة ولا تناسب عصره. هذه الاستعارة التي جمعت في ذات التركيب بين عالمين ثقافيين مختلفين عالم ثقافة المستعار منه وعالم الثقافة التي ينتمي لها الفنان منحت الشكل بعدا جمالياً مغايرا للبعد الجمالي الهندسي والمثالي للعمل الأصل وبالتالي عمد على تحوير الأشكال المبنية بطريقة هندسية بهدف التوسّع الدلالي من خلال الإستعارة.

انموذج (٥)

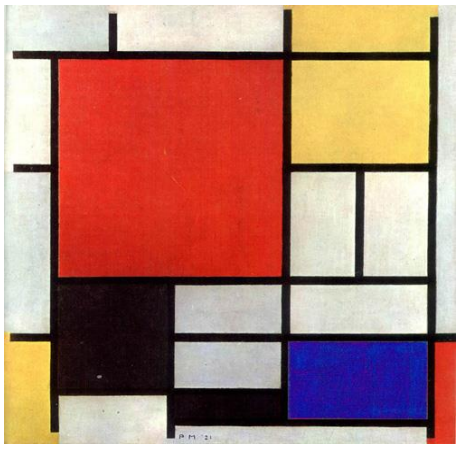
عنوان العمل : باليه

اسم الفنان : تكزما لاكونسا Txema Lacunza

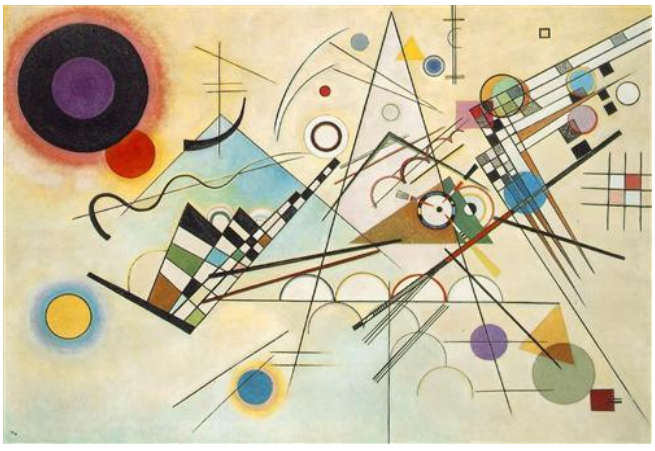
المادة : رسم على الجسد وطباعة على قماش

تاريخ الانجاز : ١٩٩٨

يصور العمل بنية من تراكب مجموعة من الأجزاء مثلتها جسدي رجل وإمرأة عاريين بحركات أدائية استعراضية مع خلفية العرض، أما الرسوم التي نفذت على هذه الخلفية والجسدين تمثل استعارة عملين لقطبي الفن التجريدي (كاندنسكي وموندريان) الشكلين(٨٤، ٨٥) وقد شكل الجسد الخامة التي عبر بها الفنان عن تجريديتهما، إذ استعار هندسة جسد الرجل في تمثيل عمل موندريان، يقابله استعارة جسد المرأة للتعبير عن موسيقى لوحة كاندنسكي، مؤسساً بذلك جملة من الاستعارات التي تجانست ضمن بنية العمل. أضفى الفنان طابعاً جمالياً تعبيرياً وتواصلياً وبأسلوب إبداعي مما زاد من القيمتين الجمالية المعنوية والشكلية لحركة الجسد بما ينسجم مع كونه أصبح أرضية للرسم يتماشى وثقافة ما بعد الحداثة سيما في هذا النوع من الفن. وعلى الرغم من أنَّ توظيف المفردات المستعارة يشير الى التعاطي المنطقي مع الشكل الجديد المعبر عن واقع الفنان المعاش إلا أنه في الوقت نفسه لا يخلو من الفنتازيا التي باتت



شكل(٨٤) موندريان



شكل(٨٥) كاندنسكى

واضحة الظهور من خلال تلوين الجسد الإنساني. كما أنَّ هذا الأسلوب علامة على عبقرية في خلق وحدة تركيبية تجمع بين التجريد الهندسي والغنائي وبالفضاء الداخلي للجسد الإنساني تكون غنية وذات قوة تعبيرية تواصلية.

قدَّم الفنان الأجزاء الفنية المستعارة بطريقة ذات قيمة جمالية مختلفة على اعتبار أنَّ قيمة الفن التجريدي أصبحت مستهلكة ولا تناسب العصر الذي يعيشه. فالرغبة المستمرة في التفضيل الجمالي الدلالي والشكلي كانت الدافع الأول من إستعارته للأشكال الفنية والدور التي كانت تلعبه كلا المفردتين في سياقهما الثقافي القديم لا يمكن فصلهما عن الإحساس الجمالي للتكوين الجديد وما يفترض أن يلعبه في سياق عصر ما بعد الحداثة فجمالية توظيف لوحتي (موندريان وكاندنسكي) بطابع جديد يخلق عنصري المفاجئة والدهشة التي أصبحت هدف الفنان في هذا العصر سيما حين جمع بينهما جمال الشكل الإنساني وحركة الجسدين الراقصيْن. كما أنَّ جمالية الخط واللون قد إستمدا قوتهما من جمالية الخط واللون في الشكلين المستعارين مضافا الى الإضافة الجديدة للون الجسد الإنساني والخط الذي يحدد هيئته وتفاصيله الجزئية. بمعنى أنَّهما أضفيا على الخصائص الفيزيائية البنائية للتكوين الجديد جمالاً وروعة إنطلاقاً من أسس مهمة تعد الإستعارة أهمها بالإضافة الى الخامة الجديدة والسياق الجديد الذي إستدعى التنظيم بين مفردات وفضاءات عدة ترتبط مع بعضها في تعبير تركيبي، وكذلك إستدعى معالجة هذه الفضاءات لتنصهر مع بعضها البعض في سيرورة بناء جديدة تختلف عن المحتوى الموضوعي الأصل لكل من هذه المفردات، كما أنه مختلف عن بنيتها وتسلبها المعنى الكامن في ذاتها لصالح هدف جمالي جديد ينسجم مع الهدف من إستخدام المفردات المستعارة بالتالي أصبح الفن الحديث المرجع الذي إستعار منه الفنان مفرداته على الجسد الإنساني لتكوّن معه بنية واحدة جديدة شكلا وتعبيراً.

إنموذج (٦)

عنوان العمل : تقدم الجمال

اسم الفنان : مارك كوستابي Mark Kostabi

المادة : زيت على كانفاس

القياس : ٧١ × ٩١ سم

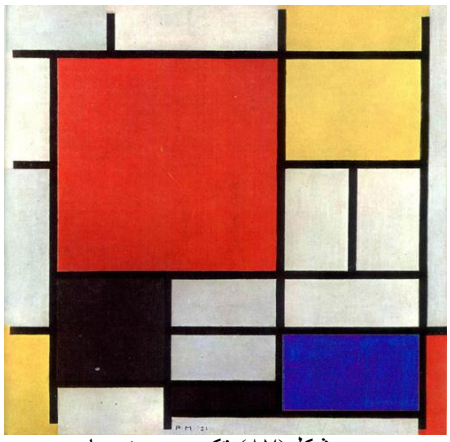
تاريخ الانجاز : ٢٠٠٦

العائدية : مقتنيات خاصة بالفنان

يظهر في المنجز هيئة إمرأة تتوسطه وهي واقفة وقد غابت عنها الملامح والتفاصيل الدقيقة، بلونين هما (الأبيض والأسود) وتدرجاتهما، وهو يمثل صورة مرسومة وبتصرف للوحة الفنان الهولندي (جان فيرمير) كما تظهر في أعلى يمين المشاهد صورة مرسومة كأنها معلقة على الجدار تمثل نسخة محاكاتية واقعية للوحة (فيرمير) الأصلية، كما تظهر على الجانب الايسر نافذة من الواضح أنها تمثل عمل الفنان الهولندي (بيت موندريان). تراوحت ألوان منجز (كوستابي) ما بين مجموعة الألوان الأساسية المتمثلة بـ(الأصفر، الأزرق، الأحمر) إضافة الى (الأبيض والأسود) وتدرجاتهما. إعتمد الفنان بصورة رئيسية على استعارة عملين فنيين مشهورين وهما (امرأة مع ابريق ماء) لفيرمير شكل(٨٦)، و(تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر) لموندريان شكل(٨٧)، في انجاز ما أطلق عليه (تقدم الجمال) عنواناً لمنجزه الفني. أي أنه يمثل استعارتين

لاسلوبين زاوج الفنان بينهما بأسلوبه الخاص وبما يتماشى مع ثقافة ما بعد الحداثة التي ينتمي إليها والتي عدّت الاستعارة وأساليب إعادة إنتاج التراث الفني من اساسيات التعاطي معها، ليطالعنا بالتالي في توليفته هذه على نوع من الايهام البصري عن طريق هيمنة فكرة أساسية في بنائية العمل رافقه تجريد الشخصية الأساسية.

شكل(٨٦) إمراة مع ابريق ماء: فيرمير


شكل(٨٧) تكوين: موندريان

اعتمد العمل على مجموعة لونية مستعارة من اعمال حقب تاريخية سابقة، في حين ان تناول الفنان للوحة (فيرمير) التي تعد المحور الأساس وفق آلية إظهار مختلفة بحث أنه جسد من خلال ثنائية الأبيض والأسود الشخصية وفق ميكانزمات هندسية رياضية معتمداً بذلك على التناقض الذي تنتجه تجاورات الأبيض مع الأسود.

وضعت لوحة (موندريان) بدل النافذة ساعده بذلك الإنسجام الهندسي الحاصل من الناحية الشكلية في الخطوط المستقيمة والمساحات (المربعة والمستطيلة) بين هذه اللوحة وبنائية المكان (النافذة). أما من الناحية المفاهيمية فيحيلنا العمل الى الدور الذي تلعبه هذه المفردة المستعارة من (موندريان) بمفاهيمه وأسلوبه الصفائي في تمثيل المطلق والإختزال والتخلي عن الموضوعات المرتبطة بالشكل المدركة حسياً، ويظهر ذلك من خلال الاختزال والتسطيح الهندسي اللذان تشكلتا منها بقية أجزاء العمل، مشيراً بذلك الى أن الحقيقة في الفن لا تمثلها المحاكاة الواقعية بل يقدمها التجريد. ويبدو أن التكوين العام منح كلا المفردتين المستعارتين أهمية بمعنى أنَّ الفكرة الأساسية في هاتين الإستعارتين تتمثل فيما تفرضه كلية العمل فهو يتضمن معالجات متعددة بحبكة تعمل ضمن لغة الايهام المقصودة، إذ يمكن أن يقرأ العمل عن طريق بنية الشكل المستعار من (فيرمير) تارةً، وعن طريق بنية اللون المستعارة من (موندريان) تارةً أخرى. ففي الأولى يهيمن فيه شكل المرأة بوضوح، إذ تتسيد مركز العمل نفس الشخصية في اللوحة المستعارة وهذا بدوره يؤكد على ان الفنان كان يقصد هذه الهيمنة من الناحية الشكلية. إلا أنه من جانب آخر قد جرد الشخصية الرئيسة وسطحها معتمداً المساحات اللونية للونين فقط هما الأسود والأبيض وهذا بدوره يحيلنا الى القراءة الثانية والتي تعد بمثابة الحبكة لبنائية العمل إذ أن العلاقات اللونية بمجملها وتسطيح الشكل وغياب الطابع اللوني عنه يمثل بالأساس استعارة صريحة ومغيبة

شكل (٨٨)

في الوقت ذاته، وذلك عند تجريدنا لعلاقات العمل اللونية وتحويل العمل – كمشهد كلي– الى بنية مجردة خالصة تحيلنا الى عمل موندريان كما في شكل(٨٨) الذي صممه الباحث لتوضيح هذه الفكرة.

إنموذج (٧)

عنوان العمل: آخر موناليزا

الفنان: دولك لاندغرينDolk Lundgren

المادة: طلاء و (سبريه)على جدار

تاريخ الإنجاز: ٢٠٠٨

القياس: ٦٨×٦٨ سم

المكان: جدار في بيرغن

يمثل العمل لوحة مرسومة على الجدار اعتمد الفنان فيها على ثلاثة ألوان (الأبيض) كأرضية للعمل، واللون (الأسود) رسم الشخصية به واللون (الأحمر) كطلاء يغطى جزء من الشخصية، فقد رسم الفنان شخصية الموناليزا رافعة يدها اليمنى وتمسك أداة الطلاء (الرولة) وتبدو الشخصية تنظر باتجاه المشاهد ومستمرة بطلاء الجدار المرسومة عليه. إعتمد الفنان في هذه اللوحة على طريقة الإستعارة حيث وظف لوحة الموناليزا التي رسمها الفنان الكلاسيكي دافنشي شكل(٨٩) لكن بإخراج جديد وأسلوب مغاير عن اللوحة الأصل رغم محاكاتها، وقد اعتمد لاندغرين على الأسلوب الكرافيتي في تنفيذ العمل جاعلاً من الجدار سطحاً تصويرياً فضلاً عن إختزال الألوان الى لونين، ورغم توظيف الفنان لوحة لموناليزا بوصفها منجزا فنيا ممثلاً وبإمتياز عن الأسلوب الكلاسيكي في الرسم الا أنَّه أظهرها برؤية مغايرة حيث جعلها تبدو وكأنها تقوم بإلغاء صورتها ومحو تفاصيل ملامحها بطلاء أحمر. ربما أراد الفنان بمنجزه هذا إن يوصل رسالة بالاكتفاء من تقليدها فجعل العمل يحمل عنوان (آخر موناليزا) أو إنَّه أراد تأكيد إنتهاء تقاليد عصر النهضة وكل ما يقيد الفنان من قيم جمالية كلاسيكية ليحل محلها قيم وأساليب جديدة كان أسلوب الإستعارة إحداها ليتوجه بالتالي الى إستعارة لوحة الموناليزا التي تعد إحدى رموز الفن التشكيلي الكلاسيكي الأوربي ولها قيمة كبيرة في التشكيل العالمي. إلا إن الفنان هنا أراد الإشارة إلى التقليل من مكانتها لضرب هذه القيم فإستعار لاندغرين الموناليزا ليجعلها تنسجم مع الإتجاه العام لما بعد الحداثة بأن لاقيمة للقيم فرسمها بأسلوب كرافيتي ساخر ينسجم مع سياق العصر.

شكل(٨٩) الموناليزا:

انموذج (٨)

عنوان العمل : النظرة الأخيرة The Last Gaze

اسم الفنان : مارغريت هاريسون Margaret Harrison

المادة : زيت على كانفاس ومرايا زجاجية

القياس : (اللوحة ١٣٢×١٧٢)سم

تاريخ الانجاز : ٢٠١٣

العائدية : مؤسسة ميدلسبره للفن الحديث – المملكة المتحدة. Middlesbrough Institute Of Modern Art

يتكون المنجز من جزئين، الأول هو عبارة عن لوحة زيتية مثبتة على جدار تدور تفصيلاتها حول لوحة (السيدة شالوت) للفنان (وترهاوس) شكل(٩٠) والتي جسدت إسطورة شالوت التي حكم عليها بلعنة بأن لا تنظر الى شيء في المدينة الا من خلال مرآة عاكسة، حيث قامت الفنانة بمحاكاتها مرتين وبشكل متناظر مع إضافة بعض الأشكال لشخصيات معاصرة على ملابسها، والثاني عبارة عن تسع عشرة مرآة مثبتة على جدار جانبي آخر بطريقة غير رتيبة تظهر فيها مجموعة انعكاسات غير منتظمة، وقد استعارت الفنانة هذه المرايا التي تستعمل في المركبات للطابع الرمزي الذي تحمله دلالة النظر في مرآة المركبة لإحالتنا بشكل مستمر لما يدور خلفنا وما يرتبط بالماضي.

شكل(٩٠)السيدة شالوت: ووتر

تمحورت كل التفصيلات حول مفهوم المرآة ومفهوم الإنعكاس، فتكرار محاكاة لوحة (السيدة شالوت) وبشكل متناظر ومعكوس يشبه إنعكاس المرآة حتى أنها اعتمدت على الأبيض والأسود وتدرجاتهما في رسمه ولم تعتمد ألواناً طبيعية للدلالة على أنها انعكاس للصورة الأصل وليست الأصل، فضلا عن مجموعة مرايا السيارات والذي كان الغرض من وجودها تجسيد مفهوم الانعكاس كما في شكل(٩١) ويستثنى من هذا التمحور طبعاً الإستعارة الرابعة التي تمثلت بتوزيع أشكال ذات دلالة معاصرة كرسمها لـ(سوبرمان والمرأة الخارقة وبعض الشخصيات) كما في شكل(٩٢).

إنَّ التنظيم الدلالي الذريعي للمفردات المستعارة إستدعى معالجة هذه الفضاء الذي يحتويهما فالمحتوى الموضوعي للمفردات الأصل مختلف عن بنيتها وسياقها التي كانت عليه وبالتالي فالسياق الجديد غير المعنى الكامن في ذاتها ليتماشى مع تحولات فن ما بعد الحداثة الذي إرتكز على مفهوم العدمية والتهميش ليتجاوز المنجز الجديد المعنى الأصلي إلى معنى آخر يناسب مفاهيم هذا العصر، وهذا التناسب بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد هو الذي يسمى (العلاقة) التي تجاوزت غرض المشابهة والمطابقة للشكل الحسي

واستدعاء الشكل لحمل مفهوم عصري وذلك بإعادة صياغته، إذ أن الفتاة والمرآة هنا يختلفان عما كانتا تمثلانه في العمل الأصل شكلاً ومضموناً.

شكل(٩١

شكل(

الفصل الرابع

اولاً: نتائج البحث

توصل الباحث إلى جملة من النتائج وهي كما يأتي:

٣- اتسم تشكيل مابعد الحداثة بالانفتاح واستعارة أي معطى معرفي من خلال استدعاء أشكال فنية سابقة أو معاصرة لها، وهذا ماظهر في جميع نماذج العينة.

٤- مثّل مبدأ اعادة الانتاج ميزة مابعد حداثية وقيمة يكتسبها العمل بمحاولة الفنان انشاء منظومات جديدة من خلال استعارة اشكال سبق انجازها، ليعمل على إعادة انتاجها بتوظيفها في عمل جديد. وهذا ماظهر في جميع نماذج العينة.

٥- الخصائص الدلالية التي أوحت بها المفردات التي إستعارها فنان ما بعد الحداثة في بنيتها وسياقها الجديدين منحت الشكل الفني قيمة تعبيرية بلاغية فالشكل المستعار أصبح مدلول يعمل كدال يرجع الى مدلول آخر ومن ثم فهي تعكس القيم التي تحويها الثقافة الجديدة وتؤثر فيها في الوقت ذاته وظهر هذا في جميع نماذج العينة.

٦- البنية الدلالية عند فنان ما بعد الحداثة بشكل خاص تكون غنية وذات قوة تعبيرية تواصلية، فهذه البنية المعقدة تُرَمِّز وتفكك ترميز كل ما يمكن التعبير عنه وظهر هذا في جميع نماذج العينة.

٧- إشتملت جميع نماذج العينة على إستعارات مباشرة لأعمال فنية تعود لحقب سابقة. منها من عصر النهضة كما في النماذج (١، ٣، ٧)، ومنها ما ينتمي الى الفن الحديث كما في إنموذج (٢، ٤، ٥، ٨)، ومنها ما جمع بين أكثر من إستعارة تعود كل واحدة منها الى حقبة فنية كما في إنموذج (٦).

٨- جميع الأشكال المستعارة لها مركزية في المنجزات الفنية الجديدة التي مثلت نماذج العينة.

٩- لم يتقيد فنان ما بعد الحداثة وكما ظهر في جميع نماذج العينة بالنقل الحرفي للأشكال المستعارة والسياق الذي يحتويها بل أضفى عليها بعض الإضافات ليمنحها جمالية مغايرة لجمالها الأصل بهدف التعبير عن موقفه وتفاعله مع واقعه ووصف إحاسيسه وإدراكه وتجاربه وقوته التعبيرية التواصلية مع الإرث الفني.

١٠- الإضافات والتغييرات التي أحدثها فنان ما بعد الحداثة على الأشكال المستعارة والألوان – سواء أكانت في ذاتها أو في الفضاء الذي يحتويها- وفي جميع نماذج العينة تضمن رسالة مفادها أنَّ الشكل الأصل أصبح مستهلكا بصورته القديمة ولا يناسب عصره.

١١- جمع فنان ما بعد الحداثة في ذات منجزه الفني ومن خلال إستعارته للمفردات الفنية القديمة بين عالمين ثقافيين مختلفين عالم ثقافة سابق يمثل العالم المستعار منه وعالم الثقافة الما بعد حداثي الذي ينتمي إليه. وظهر ذلك في جميع نماذج العينة.

١٢- حقق فنان ما بعد الحداثة ومن خلال الإستعارة رغبة في الإبتكار الشكلي فضلا عن التوسّع الدلالي وقد شمل ذلك جميع نماذج العينة.

١٣- اعتمدت الواقعية المفرطة على استعارة الواقع في مشهد بصري من خلال ما يتلقطه الفنان بعينه ويعيد صياغته بطريقة جديدة مع الحفاظ على طبيعة الأشياء. وهذا ماظهر في الانموذج (١).

١٤- ارتبط الفن الشعبي على ماهو يومي وطارئ ومتداول واعتمد في جزء كبير منه على استعارة الأشكال المشهورة وتوظيفها كبنية أساسية للموضوع بعد تغييرها، كما في إنموذج (٢).

١٥- وظف الجسد الإنساني ليصبح هو العمل الفني نفسه، مع حمله لأشكال فنية مشهورة ترتبط بأدائه الآني المؤقت. كما في إنموذج(٥).

١٦- ارتبطت الاستعارة في تشكيل مابعد الحداثة بمبدأ لاقيمة للقيم، لذا فإن الشك في جماليات الفنون السابقة وقدرتها على التفاعل مع النسق الثقافي المعاصر، منح فنان مابعد الحداثة امكانية ان يُخضِع الواقع والأشكال السابقة لفحوص تجريبية، سواء بقصد تعظيمها كما في إنموذج (١، ٢)، أو توظيفها كمفهوم دال كما في النماذج (٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٨)، او السخرية منها كما في النماذج (٤، ٦، ٧).

١٧- تبوب الإستعارات الحاصلة في تشكيل ما بعد الحداثة على أنها إستعارة حسي لحسي بوجه عقلي. لذا فقد ظهرت الاستعارة بصيغتها الرمزية أكثر منها الى الايقونية. وهذ ماظهر في جميع نماذج العينة.

ثانيا: الاستنتاجات

استنادا إلى نتائج هذه الدراسة توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

٣- إن التغيير في القيم الجمالية أدى بفنان مابعد الحداثة الى استعارة اشكال سبق انتاجها، لأن مايبحث عنه الفنان ليس الجدة المبتكرة، بل إثارة الدهشة والصدمة لدى المتلقي.

٤- الاستعارة من الماضي من خلال الاستناد الى المتراكم الفني، كان له دور في استعارة أشكال لفنون سابقة، وتحويلها الى عمل ابداعي منظم يحمل خصائص جديدة.

٥- يعتمد معنى المفردة المستعارة في فن ما بعد الحداثة على فهمين: الدور الذي كانت تلعبه هذه المفردة في سياقها الثقافي القديم وما يفترض أن تلعبه في السياق الثقافي الجديد.

٦- ليكون للإستعارة معنى يجب المحافظة على الشبه، بحيث أن الصيغة الأيقونية تدخل في الإستعارة، ولكن بقدر ما يكون الشبه غير مباشر بقدر ما تكون الإستعارة رمزية.

٧- التناسب أو مقدار العلاقة بين المعنى الأصل للمفردة المستعارة من الإرث الثقافي والمعنى التداولي الجديد في فن ما بعد الحداثة هو الذي سوّغ إستعمال معنى هذه المفردة.

٨- تساعد التعاقدات الإجتماعية على تكوين فهم موحد بشكل كبير بين الأفراد، فهي تحدد طبيعة المعلومات والمعاني التي يتداولونها والتي يمكن للفنان إستعارتها.

٩- إن توظيف المفردات المستعارة في فن ما بعد الحداثة يعتمد على المنطق ووسائله.

١٠- المفردات المستعارة في فن ما بعد الحداثة تستدعى من الخزين المعرفي الإنساني سيما في حدود صناعة المعاني وتأويلها وبما يتماشى مع الواقع المعاصر الذي يعيشه الفنان.

ثالثا: التوصيات يوصي الباحث بما يأتي:

- إجراء عمليات تحديث مستمر لمناهج دراسات الفنون الجميلة، إذ لا يوجد أي كتاب منهجي يتحدث عن الفن المعاصر، فيما عدا الجهد المبذول من الكادر التدريسي.
- إستحداث مواد تطبيقية تعنى بفن ما بعد الحداثة.
- السعي الي ترجمة المصادر الاجنبية المعاصرة ذات الصلة والتي تصب في تشكيل ما بعد الحداثة وذلك لندرتها.

رابعا: المقترحات

يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية:

- دراسة الأبعاد المفاهيمية للإستعارة في تشكيل مابعد الحداثة.
- دراسة تمثلات الإستعارة في الفن الشعبي.
- دراسة دلالات الاستعارة في الفن المفاهيمي.

احالات البحث :

[١] **المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣، ص٤٣.**

[٢] **هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، تر: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥، ص٣٩٧**

[٣] **الفراهيدي، أبوعبد الرحمن الخليل بن احمد: كتاب العين، ج٢، دار الرشيد، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٠، ص٢٣٥.**

[٤] **الازهرى، أبومنصور محمد بن احمد: تهذيب اللغة، ج٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ٢٠٠١م ص٩٨**

[٥] **الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر المؤسسة السعودية بمصر، ط٥، ١٩٨٥، ص١٥٣.**

[٦] **الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، مصدر سابق، ج٢، ص ٣١٨.**

[٧] **إدجار، أندرو و بيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط٢، مصر، ٢٠١٤.**

[٨] **مطلوب، أحمد و كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، دار الكتب والوثائق، ط٢، بغداد، ١٩٩٩، ص ٣٥٩.**

[٩] فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٦، ص٢١.

[١٠] برادبري، مالكولم، وجيمس ماكفارلن: الحداثة، تر: مؤيد حسن، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٣٥.

[١١] كاي، نك: مابعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة،١٩٩٩،ص٢٦.

[١٢] موري، ميدلتون وآخرون: اللغة الفنية، تر: محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥، ص١٠٧.

[١٣] جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط٢، المغرب، ٢٠٠٩، ص ٥-٦.

[١٤] إدجار، أندرو و بيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، مصدر سابق، ص٥٦.

[١٥] إدجار، أندرو و بيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، مصدر سابق، ص٥٧-٥٨.

[١٦] ايكو، أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢٤٦، ص٢٦٤-٢٦٦.

[١٧] كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٣٦، ص ١٩.

[١٨] أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤، ص٣٥.

[١٩] جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، مصدر سابق، ص ٨.

[٢٠] جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، مصدر سابق، ص ٨.

[٢١] جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، مصدر سابق، ص ٨-٩.

[٢٢] دولوز، جيل: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩، ص٤٦.

[٢٣] تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢١٨-٢١٩.

[٢٤] تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، مصدر سابق، ص٢١٨-٢٢٢.

[٢٥] امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط٢، بيروت لبنان، ٢٠٠٩، ص٣١٢-٣١٣.

[٢٦] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥، ص ٨.

[٢٧] مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، تر: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨، ص٣١٧ .

[٢٨] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص ٢٦.

[٢٩] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص٢٣.

[٣٠] مولر، جي.أي: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٥٧.

[٣١] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص١٥.

[٣٢] مولر، جي.آي و فرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٦١.

[٣٣] عبد الغني، صبري: الفراغ في الفنون التشكيلية – الحداثة وما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٦١-١٦٢.

[٣٤] سميث ، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، تر: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٩ - ٤٠ .

[٣٥] امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٣٥٧

[٣٦] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص١٥٠-١٥١.

[٣٧] كاي، نك: مابعدالحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٩،ص ز.

[٣٨] امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٢٩٤.

[٣٩] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق ، ص١١٢-١١٤.

[٤٠] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص٢٣٢

[٤١] امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٩٣.

[٤٢] جبار، سلام و بلاسم محمد: الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مكتب الفتح، بغداد، ٢٠١٥، ص٥٩.

[٤٣] أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٦٠.

[٤٤] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص ٢٢٩.

[٤٥] سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص٢٢٩- ٢٣٠.

[٤٦] جبار، سلام و بلاسم محمد: الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مصدر سابق، ص٥٠.

(*) الخبراء هم : أ . د. حازم سلطان، تربية فنية ، كلية التربية / جامعة الكوفة .
أ . م. د. كامل عبد الحسين، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . م. د. محسن رضا القزويني، فنون تشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

[٤٧] لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، تر: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص١٥٦.

المصادر:

- القرآن الكريم .

- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤.
- إدجار، أندرو و بيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية- المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط٢، مصر، ٢٠١٤.
- الازهرى، أبومنصور محمد بن احمد: تهذيب اللغة، ج٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ٢٠٠١.
- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط٢، بيروت لبنان، ٢٠٠٩.
- ايكو، أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥.
- برادبري، مالكولم، وجيمس ماكفارلن: الحداثة، تر: مؤيد حسن، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.
- تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
- الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر المؤسسة السعودية بمصر، ط٥، ١٩٨٥.
- جبار، سلام و بلاسم محمد: الفن المعاصر اساليبه واتجاهاته، مكتب الفتح، بغداد، ٢٠١٥.
- جورج لايكوف ومارك جونسن: الإستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط٢، المغرب، ٢٠٠٩.

- دولوز، جيل: الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،٢٠٠٩.
- سميث ، ادوارد لوسي : ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، تر: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.
- سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥.
- عبد الغني، صبري: الفراغ في الفنون التشكيلية – الحداثة وما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.
- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٦.
- الفراهيدي، أبوعبد الرحمن الخليل بن احمد: كتاب العين، ج٢، دار الرشيد، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨٠.
- كاي، نك: مابعدالحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٩.
- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٣٦.
- لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، تر: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.
- المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣.
- مطلوب، أحمد و كامل حسن البصير: البلاغة والتطبيق، دار الكتب والوثائق، ط٢، بغداد، ١٩٩٩.
- موري، ميدلتون وآخرون: اللغة الفنية، تر: محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥.
- مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، تر: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨.
- مولر، جي.آي و فرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.
- هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، تر: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥.