السمات الجمالية في رسوم ما بعد الحداثة

د.عباس جاسم
د.محمد علي علوان
جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة

أولاً : مشكلة البحث

يمثل الرسم الحديث إطاراً مفاهيمياً و ذهنياً تستتر به وفيه ممارسات الاختلاف والتنوّع ضمن طابع العقلانية التي تتمخض في تجاوز حدود التخصيص والتحديد إلى الإطاحة بكل المعايير والقيم التي أرسى دعائمها المنهج الكلاسيكي في الفن . والذي عملت عليه الحداثة في رسوم النصف الأول من القرن العشرين هو أنها إنبنت وفق أسس تنظيمية عقلانية إعتمدت في أغلبها على النظام الهندسي رغم إن الحداثة ساهمت في خلخلة النظم الفنية والفكرية والمعرفية لبنية اللوحة ، وفعلّت من الجدل والحراك الذي دفع بمصطلح (الحديث) إلى (تغيير معناه من‹ الآن › ليصبح ‹ الآن مباشرة › ومن ثم ‹ حينئذ › ولفترة من الزمن، أصبحت دلالته تنصرف إلى الماضي ، الذي يصبح ‹ المعاصر› مناقضاً له من حيث هو الحاضر).(ويليامز : طرائق الحداثة،ص52)

وحين أثمرت الحداثة صوراً متعددة لإحتواء جوهر فن الرسم ، وتمظهر فعّاليته وديمومته وتجلّيه من خلال نتاجات فان كوخ ، سيزان ، بيكاسو ، براك ، كاندنسكي ، موندريان ، بول كلي ، مالفيتش ، وسلفادور دالي ، صار لزاماً أن تجترح من خلالها أطروحات جديدة للخطاب الجمالي ، فكانت (ما بعد الحداثة) تأسيساً لسياق يستوعب مجموعة لا نهائية من الدلالات الفكرية والبنائية المتشظية ، وكان للتحوّلات الكبرى التي عصفت بمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية دور مهم في تعزيز وإثراء الجانب الجمالي في الفن (وبالأخص الرسم منه) ، والذي تأثر بالتطورات العلمية والتقنية وظهور المناهج النقدية الحديثة ، فجاءت تجاربه تعبيراً عن واقع المجتمع ومتطلبات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وقد شكّل ظهور (الفن الشعبي والفن البصري ، انعطافة حقيقية في الفن المعاصر ، بعد ما عبّر الأول عن هواجس وهموم المجتمعات الصناعية الحديثة مقدّماً مفردات جديدة من الخامات والأفكار..، إذ أستمد من تقنيات التصوير الفوتوغرافي والطباعة بالشاشة الحريرية والتلصيق ، الشيء الكثير مما ساهم في تطوير أسلوبية ذات اتجاه جمالي متنوع ، وفتح الباب لعمليات تجريب متعددة..، فقدّم (وارهول ، جونز ، روشنبيرغ ، هوكني) نتاجاً جمالياً يجمع ما بين التقنية المتنوعة الاستخدام والأفكار الساخرة ، أما (فازاريلي) فقد أستثمر الأشكال الهندسية ليقدّم تكوينات تعتمد التضاد والتباين الشكلي والمعالجات التي تضفي المتعة البصرية والإيهام بها) .(نصيف:مابين التصميم والسياسة،ص16 و ص 129)

ومن هنا كانت الأسس المعرفية والجمالية لرسوم ما بعد الحداثة تتنافذ مع البناء الفني للوّحة ، وتفعّل الخواص التقنية والوظيفية والجمالية لها ، من خلال بلورة الصياغة الإخراجية والتنفيذية للعمل الفني ، ولذا كان إدراك الخصائص الجمالية في الناتج الفني يبقى متصلاً بالتطورات التي عصفت في النصف الثاني من القرن العشرين ، لأن رسوم ما بعد الحداثة، كانت تحرّكها استعارات لمدركات الأشكال والصور وفق تبنّي طابع التوظيف الإيحائي والانفعالي والذوقي لعناصر البناء وتشكّلاته الفكرية ومن هنا نشأت علامات إستفهام تتعلق بتساؤلات عدة منها : كيف تشكّلت طروحات الفهم الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة ؟

وهل يتطابق الفعل الوظيفي للعمل الفني مع صيغ التعبير الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

1. يمثّل محاولة لوضع مفاهيم وأسس في رسوم ما بعد الحداثة ، ضمن مساحة الفنون التشكيلية المعاصرة ، تتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان ، الإطلاع على العلاقة الجمالية والبنائية لها.
2. يرفد مكتباتنا المحلية والعربية ، العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني يتم من خلاله التعريف بجماليات رسوم ما بعد الحداثة .
3. يؤسس البحث الحالي ، لدراسات جمالية تعنى بالفكر الجمالي (وظائفياً وتعبيرياً وتقنياً) وأثره على بنائية اللوحة التشكيلية .

وقد وجد الباحثان أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة ، تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته سابقاً بشكل تفصيلي ومستقل ، ولقلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول هذه المرحلة من تاريخ الفن في العالم ، وإفتقار

مكتباتنا العامة والخاصة لها ، مما شكّل فراغاً معرفياً في هذا الميدان ، سيقوم الباحثان (إن شاء الله تعالى) من خلال هذه الدراسة بردم الهوّة الحاصلة ومعالجة الموضوع واستخلاص نتائجه .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرّف السمات الجمالية في رسوم ما بعد الحداثة.

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي :

1. الحدود الموضوعية : دراسة السمات الجمالية في رسوم ما بعد الحداثة (وهي التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، الفن البصري ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي)
2. الحدود المكانية : الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا .
3. الحدود الزمانية : 1945-2005م .

خامساً : تحديد المصطلحات

الجمالية : (AESTHETICISM)

ـ وردت في (دائرة المعارف البريطانية ـ نشرة وليم بنتون) بأنها :

الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، وهي تعنى بفهم الجمال وتقصّي آثاره في الفن والطبيعة، وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثّله من أهمية في الحياة الإنسانية من حيث البحث في:

ـ الأعمال الفنية بأنواعها من جهة وصفها وتحليلها ومقارنتها فيما بينها .

ـ السلوك الإنساني والخبرة في توجههما نحو الجمال .

وتركز (الجمالية) إهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها.(بنتون : الجمالية ،ص5-9)

التعريف الإجرائي

الجمالية : هي دراسة الموقف النظري والتطبيقي من ظاهرة الجمال في رسوم ما بعد الحداثة . التعبيرية التجريدية[1] (Abstract Expressionism) وإسقاط التداول

إن التعبير الأكثر شمولاً وانتشاراً الذي يجمع بين مختلف التوصيفات الخاصة بهذه الحركة , هو (اللاشكلي) لكن هذا الفن لا يرتبط بمفهومه العام , بشكل أو إشارة , بقدر ما يرتبط باللون أو الطريقة المتبعة في استخدام اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة , واللاشكلي هو رفض لكل مشروع ولكل تداول ,ولكل فكرة مسبقة , والاستسلام لمزايا الحركة والمادة . إن هذه التوصيفات (اللاموضوعي , اللاشكلي , الحدث , الضرورة , التلقائية) قادت الرسم الحديث إلى الانطلاق نحو مديات واسعة , ضمن تطبيقات التعبيرية التجريدية وطروحاتها على يد فنانيها , والتي مثلت بوابة للولوج إلى مرحلة ما بعد الحداثة.

جاكسون بولوك الذي يعد الدعامة الأساسية في تيار التعبيرية التجريدية , استنبط طريقته المشهورة (التقطير أو التنقيط) لاستخدامها في رسومه , من اجل تفعيل طروحات الرسم الحركي , أو الفعل التحريكي للرسم , وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على إشكال وخطوط العمل الفني وقد أشرك جسده كله في عمليات إنتاج وإخراج أعماله كما في رسومه (إنها ذئب 1943) و (واحد ورقم 31) .

لقد أنتجت هذه التقنية الفنية تحريراً لطاقة الحركة و لفعلها في تسريع الخطوط من خلال إضعافها , أو تبطيئها و ذلك عن طريق تكثيفها و توسيعها , هذا من جانب , و من جانب آخر , فان تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيدي لمحتوى السطح , ينتج دلالات اعتبارية تتواصل من خلالها الافتراضات غير المعلنة لبولوك في حدوث تنافذ جمالي وبنائي للخط و اللون داخل بنية التصميم العامة , و هذا ما يتضح في رسومهِ المألوفة التي

[1] التعبيرية التجريدية أو (مدرسة نيويورك) ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينيات من القرن العشرين , أكدت على التعبير الشخصي العفوي , القيم الفنية الحرة, المعالجات التقنية للرسم , التمثيل الذاتي للرسم , الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس , وعلى الإيماءات , وكيفية الرسم بتلقائية , وعرفت أيضاً بـ (الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية , أو (البقعية) إشارة إلى شكل البقع على سطح اللوحة , كما أطلق عليها في أمريكا اسم (التصوير العقلاني) أو (التصوير التحرّكي) أو (الحركي), وثمة عبارات أو مصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة داخل هذه الحركة الشاملة مثل (الصور – الجدران) (اللوحات البنيوية) , (اللون الواحدي) , (التصوير اللغوي) . ومن فنانيها (هانز هوفمان 1880-1966),(أدلوف غوتليب 1903-1974), (مارك روثكو 1903-1970) , (وليم دي كوننغ 1904-1997), (كلايفورد ستيل 1904-1980) , (نيومان 1905-1970) , فرانز كلاين 1910-1962) , (جاكسون بولوك 1912-1956) .

تتخذ بعداً تصميمياً قوامه الحركة و التراكم في البنية الصورية للوحة و ما ينجم عنها من تمويه أو مرونة في التعامل مع بنيتي الزمان و المكان. و التي تختلف عن مرحلة له بعد عام 1953 , والتي استنفذ فيها طريقة الرسم بالتقطير , ليعود إلى الصورة , و ينتج رسوم (تفككت إلى مناطق كأنها برك واسعة من اللون) (Ritchard, for, abstract Expressionism: P.20) .

يقول بولوك (إن رسمي لم ينتج عن حامل لوحات الرسم , فأنا بصعوبة دائماً أمد قماش لوحتي قبل الرسم , وقد ابتعدت عن أدوات الرسم التقليدية , وفضلت استخدام العيدان ومالج البناء , السكين و الأصباغ السائلة في التنقيط , العجينة الثقيلة مع الرمل , الزجاج المكسور , إضافة إلى مواد غريبة أخرى) (Richard:P.18) . ومن هنا كانت رسوم (بولوك) ترتبط بالقوانين الفيزيائية للحركة التي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية أو البيضوية , المتنوعة الكثافة والتناغم . (أمهز : ص209)

إن رسوم (دي كوننغ) ذات حس سريالي . فهو يعتمد اللاوعي كمحرك فعلي لتحطيم الشكل الأنثوي داخل الإطار العام للوحة , فثمة تجريد خطي و لوني يقلب الشكل أو التكوين إلى صورة إيمائية قابلة للتعبير عن نفسها , وفق مفارقات الفهم الموضوعي / الدلالي للعلاقات البنائية , التي تحيط بثيمة الصورة الناشئة من إزاحة الدلالات الوظيفية , عبر ارتباطها بالحركة (الحركة في الخط , و اللون , و الأرضية , و الفضاء , والتراكب الشكلي , و التفاصيل الدقيقة) كما في أعماله (المرأة الجالسة 1940) , (الملاك الوردي 1947), (امرأة رقم 1).

وإذا كانت أعمال (فرانز كلاين) تمثل انحرافاً عن الشخوصية التي عمل عليها (كوننغ) من خلال الولوج إلى جوهر التجريد , فان ذلك لا يعني مطلقاً تخليه عن الإيمائية وفعل الحركة التي جسدها في رسومه ذات الألوان البيضاء والسوداء.

يقول (كلاين): (يعتقد الناس بعض الأحيان بأني آخذ قماش لوحة بيضاء , و أصمم علامة سوداء عليه , لكنها ليست الحقيقة , فانا ارسم بالأبيض بالإضافة إلى الأسود) (Ritchard, for, abstract Expressionism: P.35), إن معالجة البنية الخطية هنا تشكل ضرورة داخلية عند الفنان , وفق إحالات التشكيل الصوري إلى سياق تجريدي , تأخذ فيه الفاعلية الكيفية للشكل واللاشكل دوراً بارزاً في خلخلة القناعات التقليدية لما يمكن أن يكون عليه فعل الرسم و لاسيما في الرسوم التي تحمل إثارة مطلقية لروحية التجريد وكما في عمل (كلاين) المسمى (الملك أوليفر), و كذلك في عملهِ (جدار برتقالي واسود).

و بالنسبة إلى (مارك روثكو) فان رسومهِ تستحضر انفتاح الدلالة , كبنية حاملة للتفسيرات المتعددة, التي تبدأ و لا تنتهي عندها تعاقبية الزمن المحركة لفعل التنظيم ضمن آلية الخطاب الحامل للروحي , المثالي , الأخلاقي , النفسي , فثمة ظواهر غدت كأزمة خارجة من بنية الخطاب الجمالي / كشكل إلى صور المضمون غير الدال , عند (روثكو) (تنوّعات لأشكال مبسطة من مستطيلات لونية معلقة في الفضاء أو أشكال تمثل فراغات , أو تجريدات تحوي رموزاً دينية , إن الفضاءات التجريدية في رسومهِ تشبه بيوت تسكنها الأرواح) (Lambert, Rose Mary: P.70) , و يصف (روثكو) تقنية اللونية في الرسم بأنها (الاستغراق الواضح في الموت , فكل الفنون تتعامل مع محاكاة الأخلاق). (Ritchard, for, abstract Expressionism: P.28)

أما (بارنيت نيومان) فيلجأ إلى طريقة في التأليف , مغايرة عّما سبقه و يتخطى بفضلها العلاقات الداخلية بين مختلف سطوح اللوحة , الصورة كمجرد مساحة لونية واحدية , و يستعيض (نيومان) عن هذه العلاقات الداخلية , بتقسيم الحقل التصويري بدلاً من أن يضيف إليه عناصر توضح فوقه ويغّطي مساحة اللوحة بلون واحد , باستثناء شريط ضّيق لون بلون آخر عند أحدا أطراف اللوحة جاعلاً من الحقل الملون , الحقل التصويري الوحيد. (أمهز: الفن التشكيلي المعاصر, ص228)

إن (نيومان مولع بمصطلح السامي الرفيع , و هو يقول : أن الفضاء في اللوحة , و العزلة و السعة و اللاتناهي أفرغت من العوائق المتعلقة بالذاكرة , بالحين إلى الوطن بالأسطورة , إلاّ اللون, فله السمو , لقد كانت فكرتي هي مع حركة إيمائية , تستطيع أن تخلق تكويناً ناجحاً) . (Ritchard, for, abstract Expressionism: P.26-27) , إن مقولته هذه تنطبق على عملهِ المعنون (بلا عنوان). و التي تظهر فيها آنية التداخل المتراكبة , ضمن دائرة الشكل المجرّد و آليات عمله , كفعل متنوع السياق و كمغزى تخيّلي للإفصاح عن مكونات الأثر الجمالي المتبدي تجريدياً, كجزء من بنية التكوين .

الفن الشعبي (pop Art) والثقافة الاستهلاكية

حركة فنية ظهرت في أمريكا وانجلترا خلال الخمسينات من القرن العشرين , كان فنانوها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحات الإعلانات التصميمية , ومواضيع الفكاهة ,

وتصميمات الصحف والمجلات الطباعية ومنتجات الأسواق , وهذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري , من فنانيها ريتشارد هاملتون (بريطاني) , اندي وارهول (أمريكي), روي لختنشتاين (أمريكي) , أولدينبيرغ (أمريكي) , جاسبر جونز (أمريكي), روشنبيرغ (أمريكي), ديفيد هوكني (بريطاني) .

وقد كان الفن الشعبي يمثل مرحلة متطورة شغلت مساحة بحثية مهمة و خلال السنوات التي مثلت العقدين الخمسيني والستيني من القرن العشرين , وكان مصطلح (الثقافة الشعبية) يتم تداوله بشكل كبير وغير مسبوق , لأنه كان يمثل الجانب المعاكس لمفهوم (ثقافة النخبة) التي سادت في فترة الحداثة . ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الإعلام الجماهيري (المسلسلات الهزلية , الإعلانات, التصاميم الدعائية للأسواق والمنتجات الصناعية والاستهلاكية), إذ تعامل مع هذه الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمارها شكلاً ومضموناً في إنتاج تصاميم جديدة .(علوان : ص147)

إن فن البوب يصور بيئة المستهلك وذهنيته , فالقبح يصبح جمالاً , والموضوع يُثار بالنسبة لحالة القناعة بموقف الفنان , فالتصميم التجاري مثلاً الذي يكون ضمن إطار الفن الشعبي تكون نسب البيع فيه عالية جداً حيث يمثل جذباً كبيراً(Smith : P.226-227)

كتب (مارسيل دو شامب) (إن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بـ (البوب) هي طريقة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيون . وان واحدة من النواحي المميزة في هذا الفن هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه وتصوره. من هنا كان فن (البوب) حركة متمردة ومضادة للسياقات التي كانت متبعة , والبوب هو فكرة وأسلوب ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منه مثاراً للجدل النقدي , ذلك أن رسوم هذا الفن عملت على نقل الواقع البيئي كجوهر واستكشاف لما يمكن أن تتحدد به ثقافة المجتمع كمادة مصدرية , لاسيما وان ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الفكرية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية .

يرى (روي ليختنشتاين) (إن ما يميز ثقافة هذا الفن هو استعماله لما كان محتقراً مع إصراره على الوسائل الأكثر تداولاً , الأقل جمالية , الأكثر زعقاً لملامح الإعلام) (أمهز: ص261)

لقد كان فن البوب مرتبطاً بالبنية الاجتماعية للعالم الأمريكي والتي كانت تهتم بالسذاجة التي تعد أحد مظاهر الحالة الذهنية للتعبير الأمريكي .

استخدم فنان البوب (روبرت روشنبيرغ) التصميم التجاري لموضوعاته مما انعكس على نتاجاته الفنية من حيث استخدام الأشكال الإعلانية أو الصور التوضيحية من خلال رسمها أو طبعها أو لصقها على سطح اللوحة كما في عمله (معقّب الأثر) وتأخذ رسوم (روشنبيرغ) مفهوم الرسم الخليط (الذي يُخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح أحياناً , وتتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الإبعاد بقواعد حرة فأحد الرسوم يستغل جهاز راديو شغال , وآخر يستغل ساعة كبيرة , وكذلك استخدام صور فوتوغرافية كبيرة مطبوعة على القماش كما في أعماله (المنحدر 1969) و (كرسي ولوحة 1960) و (مركب 1962) التي تشكلت من مواد مختلفة .

من هنا (كانت الأشكال أو الأشكال الحقيقية , أو الصورة المستخدمة طباعياً في رسوم (روشنبيرغ), هي بمجملها ليست البنى البصرية التي نحن مدعّوون لمشاهدتها بشكل مباشر كأيقونات معروفة , و أنما هي مجموعة بنى تلمحها أعيينا من خلال تكييفها في مجرى التكوين العام) (Smeth, Edward Lusie: P.235).

وفي جانب آخر تأخذ رسوم (روشنبيرغ) مفهوم الرسم الخليط (الذي يُخلط فيهِ السطح المصبوغ مع أشياء مثبتة على السطح أحياناً و تتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة , فأحد الرسوم يستغل جهاز راديو شغال , وآخر يستغل ساعة كبيرة , و كذلك استخدام صورة فوتوغرافية مطبوعة على القماش , علماً أن الفلسفة الجمالية الموصية بهذا الأسلوب تعود إلى المؤلف الموسيقي التجريبي - جون كيج – الذي تأثر بهِ روشنبيرغ , و التي تهدف إلى تشتيت ذهن المشاهدة من خلال جعلهِ أكثر إنفتاحاً ووعياً بنفسهِ و ببيئتهِ) (سميث: فن ما بعد الحداثة, ص11-12) .

فيما يمثل (جاسبر جونز 1930) أنموذجاً تكميلياً لما أتت به الثقافة الشعبية لفن البوب , من حيث جعل البنية التكوينية لصورة العمل تنفرد بإشارات ورموز على سطح التكوين الظاهر, للتعبير عن علاقات متبادلة ذاتية وموضوعية للإحساسات مثل النظر بتركيز, بدون تركيز, التطلع من النافذة , النظر إلى الظلام , رؤية الأشياء تكبر , تصغر, الشعور بالتهديد , بلا شيء , بالابتهاج , بالإعلام والرسائل والأرقام . ((Sylvester:P:1-2

إن عمل (جونز) يوحي لنا بنظام أكبر وتهكم واضح كما في عمله المسمى (ابتسامات الناقد) والذي هو عبارة عن فرشاة أسنان مسبوكة بمعدن نحتي وموضوعة على قاعدة مربعة من المادة ذاتها, وكذلك يستعمل (جونز) صوراً مفردة وعادية قد تكون مجموعة أرقام كما في أعماله (أرقام بلا لون 1959) , و (خريطة الولايات المتحدة الأمريكية) و (العلم الأمريكي 1985) والتي يكون الغرض منها هو افتقارها للغرض, ومن هنا فإن اللوحة تمثل شيئاً فكرياً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء (سمث: الحركات الفنية : ص109) .

فيما يظهر (اندي وارهول 1928-1987) كأكثر فناني البوب إبهاماً وبقصد (إذ استخدم في رسومه صوراً لـ (الفيس برسلي ومارلين مونرو,الكرسي الكهربائي , ورقة الدولارين , جون كندي , الموناليزا , الشعب العنصري), وأجرى عليها عملياته لتصبح أيقونات فنية وقال (كل الرسم حقيقة وهذا يكفي) و (تحاسب الصور بحضورها) ولغرض التأكيد على انفصاله من أي محتوى عاطفي في هذه الصور , فانه قام بسحبها على (السلك سكرين) كما في عمله (تظاهرة عنصرية 1964) وعمله (مارلين مونرو 1967) .

من هنا كانت أعمال (وارهول) تدور حول تحويل الرسم إلى سلعة , وتنقل إلى بنية العمل الفني ميكانيكية الشعارات الدعائية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها أو الملصقات التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات.

هذه الأفكار وجدت صداها عند فنان شعبي آخر هو (روي ليختنشتاين 1923-) , والذي تستند نتاجاتهِ إلى (مسلسلات كارتونية تعتمد على الشكل , يقول الفنان إن الإدراك المنظم هو غاية الفن , وأن فعل النظر إلى رسم ما , لا علاقة لهُ بأي شيء خارجي يتخذهُ الرسم , بل عليهِ أن يسعى البناء نسق موّحد من الرؤية فللكارتونيات أشكالاً متعددة ترمي إلى التصوير , وأنا أرمي إلى التوحيد , عملي في الواقع يختلف عن المسلسلات الكارتونية , إذ أن كل علامة هي حقاً في مكانٍ مختلف) (سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, ص138-139) .

إن رسومه تنأى بالرسم كفعل بصري إلى تشكيل علامي متخيل , ينتج قصة متسلسلة من الوقائع الكارتونية التي تنتقل فيها مستويات النظر من تحرير عناصر التكوين من المحدّدات المسبقة , إلى مواكبة الأنفلات من تجسيد الوعي المعطى كمثال سلوكي و حسي , وقد تكتسب المعرفة الحسية تلك , صياغة علائقية مع تفكيك بنية التكوين إلى فرضيات متعددة , و طرائق سردية تتشظى فيها الدلالة الحضورية للشكل التصميمي , وفقاً لحالة النسق الباني للثقافة الشعبية , وإدراك توجهات المجتمع الاستهلاكي . من خلال تصوير كل جزء صغير من الرسوم الكلية و تكبيرهُ , كشكل مدرك , يعلن عن حدثٍ ما من خلال تركيبهِ , بالشكل الذي يجعل منهُ إعلاناً صورياً محضاً , تجارياً , كارتونياً , أو دعائياً .

وبالنسبة لـ(ريتشارد هاملتون 1922 -) لديهِ (إنفعال وسخرية تهكمية يستخدمها في تكويناته التي تميل إلى الاختلاف جذرياً الواحدة من الأخرى , إذ إن كل تكوين منها يمثل تجسيد لفكرة معينة) (Smith , Edward Lucie: Pop Art, p. 230) , وتعددت تلك التكوينات لتشمل تصميم الأزياء و السيارات و مظاهر الحياة العصرية الأخرى , وقد عبر (هاملتون) عن الخصائص التي ينشدها في الفن وهي (الشعبية , الزوال, عدم الضرورة , خفة الظل , و الأنبهار , إضافة إلى هذا يشترط أن يكون قليل الكلفة و بأنتاج وفير , وقتي, ويؤلف تجارة كبيرة) (سميث: فن ما بعد الحداثة, ص24) .

أما (ديفيد هوكني 1937-) فقد تشكلت رسومه (في بداية الأمر بأسلوب كارتوني ساذج , يدين معظمة لرسوم الأطفال , ثم تطورت صورهُ المحفورة المعنونة (تطور الخليع) وهي تعكس مواقف متناقضة وتصاحبها تعليقات لاذاعة في الغالب , ثم صار رسم (هوكني) مثقلاً بالواقعية , ثم بالفوتوغرافية) (سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, ص123-124) .

و يعتبر (آلن جونز 1937-) أقل سرداً في رسمهِ من هوكني , فهو (مولع بالإنسلاخات و التحولات و غوامض الرؤية و تبدو سلسلتهِ (الخناثى) وهي أخلية ذكرية / أنثوية متداخلة على القماشة الواحدة , خير ما يمّيز عملهُ) (سميث: فن مابعد الحداثة, ص32-33), وينطلق (جونز) من (الوسائل الدعائية و أساليب الأغراء في المجلات المصّورة و الملصقات) (أمهز: الفن التشكيلي المعاصر, ص272).

وتمثل رسوم (بيتر بليك 1923-) (إعادة صياغة لمفهوم الثقافة الشعبية لعقدي الثلاثينيات و الأربعينيات , وأعمالهُ تتراوح بين ذكريات وبطاقات بريدية و لعب و حلي متواضعة) (سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, ص119-120).

الفن البصري (Op Art) وهندسة التجريد

الـ (Optical Art) : حركة فنية ظهرت في بداية الستينات من القرن العشرين, يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة , عن طريق الخداع الصوري البصري, وهي مشتقة من الفن البصري وتسمى باسمه , وهناك من يطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبة إلى (شبكية العين) , وتعززت هذه الحركة بسلسلة معارض أقيمت عام 1965 ومن أشهرها (العين المستجيبة) في نيويورك , ويبحث هذا الفن في العلاقة الصورية الخالصة التي تربط المتلقي بالتصميم الفني للعمل المنجز , من فناني هذه الحركة الهنگاري (فكتور فازاريللي 1908-1997) والإنجليزية (بريجيت رايللي 1931-) والفنزويلي (جي آر سوتو) والأمريكي (جوزيف البرت).

كانت التحليلات الجمالية والمعرفية للرؤية البصرية في الفن البصري , تعتمد على حقيقة قياس الظواهر الخطية واللونية والشكلية التي تصمم بتنظيم عالٍ لتقديم تفسيرات مفتوحة لظاهرة (الخداع أو الإيهام البصري) وهو خداع تتعرض له حاسة البصر , ويشير عادة إلى توهم يتعلق بالصلات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات , وينتمي هذا الطراز من الخداع إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الاخدعة الهندسية , وتبدو فيه الأشياء والأشكال والخطوط على غير حقيقتها أمام الناظر .

استعمل الفن البصري في التصميمات ذات البعدين , والثلاثة أبعاد , وكلاهما يكتشف ويستثمر نظر العين ومدى استجابتها , تبادلياً , مع محتوى النزعة التجريدية التشكيلية التي تتضمن صوراً إيهامية , وهذا ما أكده (وليم سيتيز) منّظر هذه الحركة من الـ (op) هو فن توليدي للاستجابات الحسية ويمتلك الصفة الحركية التي تحفز الصور المخادعة والإحساسات عند المتلقي فيما إذا كان ذلك حدث في بنية طبيعية فعلية للعين أو الدماغ نفسه .(Reichrd: P239)

ويمكن تقسيم تصاميم الفن البصري وفقاً لما تقدم إلى نوعين رئيسيين الأول: يُعنى بالتصاميم التي تتكون من ومضة ونبض وإبهار للعين , وبالذات تلك التي تتألف من تصاميم بيضاء وسوداء والتي تستثمر الظاهرة البصرية للمجموعات الشكلية والحركية عبر السطح وفي العمق ومن ممثلي هذا النوع (فازاريللي ورايللي وستيل) والنوع الثاني : يشمل الأعمال الأقل عنفاً واضطراباً والتي تمثل ألغازاً حيزية وهي تستثمر الظاهرة البصرية للصور العكسية بالنسبة للشكل والأرضية ويعد (سوتو وجوزيف ألبرت) من ممثلي هذا النوع .(Walker: P.11-12)

استعمل (فازاريللي) الغموض البصري من خلال التماثل المختصر (الإيقاعات المنغمة) والأشكال الهندسية في أعماله التي مثلت مواضيع كثيرة منها قطع الشطرنج وتراكيب حول النمور والحمير الوحشية التي نفذت كنماذج مُقلمة بالأبيض والأسود , وكذلك التراكيب ثلاثية الأبعاد والتي عمل عليها فازاريللي من خلال نشوء العلاقة بين التصميم والمتلقي ومن خلال المفهوم الذهني لحقل الفن الذي يتضمن الإحساس بخلق تأثير طبيعي على المتلقي . (Reichard , Op Art : P.241)

ويبقى للرؤية البصرية أثر في دراسة الإدراك الحسي الإنساني في تصاميم الفن البصري عند فازاريللي , بحيث تتراكب الوحدات الهندسية ضمن إطار هندسي يوحد الخصائص التكرارية والقياسات الإحصائية لتركيب السطح التصميمي .

إن مشاركة المتلقي في العمل الفني , وإبراز الظواهر النفسية الفيزيولوجية للحركة, وما يقدمه الفنان من إحساسات بصرية والتأكيد على العلاقة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية من جهة أولى , والبحث عن روابط بين الصورة والحركة من جهة ثانية قادت جميعها إلى (استخدام وسائل أخرى بهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين).

إن (حالة التراكبات المنعكسة على السطح المرئي هي موحدة الخواص بيانياً , و أنها تكون قريباً متساوية في كل الإتجاهات , وعندما يكون هذا الأفتراض مقنع فأنهُ من الممكن أن نقدر التكييف الموضعي للسطح التصميمي وفق قياسات بنية الشكل في رسم الخطوط , و التراكيب , والأسقاطات الحركية البصرية) (Clerc: P.536-549).

يؤكد (فازاريلي) إن (قيمة النموذج الأصلي لا تكون في ندرة ذلك الشيء , بل في ندرة الخاصية التي يمثّلها , وأن عصرنا بطغيانهِ التقني و بسرعتهِ و بمكتشفاتهِ يفرض قانونهُ علينا , وأن الرسم التجريدي اليوم , الجديد في مفهومهِ , المتباين في توجههِ , ما فتِئ يملك صلاتهُ بالعالم السابق بالرسم القديم , لكن بتقنية عادية وطرح مألوف يشدانهُ إلى الوراء و يلقيان ظلاً من اللبس و الغموض على منجزاتهِ) (سميث: فن مابعد الحداثة, ص58).

لقد ركزّ (فازاريلي) على التأثيرات الحركية , وكانت الحركية بالنسبة إليهِ مهمة لسببين (أولهما سبب شخصي يكمن في أن فكرة الحركة أستحوذت عليهِ منذ طفولتهِ , و الثاني هو الفكرة الأشمل بأن الرسم الذي يعيش

بواسطة التأثيرات البصرية إنما يوجد أساساً في عين الناظر و ذهنهِ و ليس على الحائط فحسب , أنهُ يكتمل عند النظر إليه) (سميث: فن مابعد الحداثة, ص59-60).

وعملت (برجيت رايللي) على سلسلة من النماذج المقطعة المستوية أو المتوازية والتي تحتوي على انحناءات خطية ولونية مفترضة , تكون فيها الإضاءة بمثابة الفاصلة التي تعمد إلى ربط الشكل التصميمي بالكيفية الموضوعية للفضاء ومدى الاستجابة الفورية لحالات الاتصال المتبادل بين المرسل والمرسل إليه , وتعتمد أعمالها على اختيار وحدة إنشائية كشكل ابتدائي ثم تقوم بعملية البناء لتصميم موضوعات متعددة .

وعلى أية حال فأن (خواص السطوح التصميمية المختلفة مهما كانت دقيقة فأنها توحي بأن نماذج التركيب البصري توفر معلومات مفيدة من ناحية الأدراك الحسي حول الأداء (التفسير) الممكن لشكل التصميم و حالة التحليلات الأدراكية للحركة أو الظل) (Todd: P.509-523), و التي تتوائم مع توالد الإسقاطات الذهنية للمتلقي بإتجاه نموذج تحليلي مرن , يتفاعل مع منطق الفعل القصدي شكلاً و مضموناً , وبالتالي تتحول الحواجز المتراكبة في بنية التصميم إلى حالة من اللاوعي و النزوع التفسيري للأداء بمدى ما يمكن فهمهُ من خصوصية الفضاء وعلاقتهِ التصويرية الضوئية , التي تستجيب تارةً لواقع عياني و تتوّصل إلى إنشاءات في واقع لا مرئي تارة أخرى .

إن تلك التناقضات قادت (رايلي) إلى البحث في تراكيب تعمل على ثنائيات جدلية من قبيل: سريع / بطيء , ساكن / حركي, سحب / دفع ، , ضوئي / معتم , والتي تشكل حافزاً لتمّيز الطاقة الصورية للتصميم , بالأضافة إلى ما تعكسهُ من طاقة جمالية و عاطفية, وفي ذلك تؤكد (رايلي) (في تصميماتي ثمة أستدعاء و تخطيط للعلاقات البنائية في الصيغ البصرية المؤلفة من تركيب تناقضي وآخر تناقضي ظاهري , وكذلك حركات أسرع و أبطأ , الألوان الباردة و الدافئة , الفرع البؤري المفتوح , التكرار المخالف للحدث و التكرار المطابق للحدث , التزايد و التناقص , الساكن و الفعال , الأسود المناقض للأبيض , الرمادي كتوافق تكراري متسلسل لقطّبيات التصميم) (Riley: P.91).

السوبريالية (Superrealism) وإعادة تركيب الواقع

للسوبريالية (superrealism) تسميات مختلفة منها : الواقعية المفرطة والواقعية الإعلامية , وواقعية الصور الفوتوغرافية, ويلحق بها بعض المصطلحات مثل (super: الخارق), (Radical : متطرف), (Hyper : مفرط) , وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الاشتراكية) التي ظهرت في الاتحاد السوفييتي في الثلاثينات وحتى أفول الشيوعية في الثمانينات والتي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي , يمجد الدولة ومثالية الطبقة العاملة , وكذلك تختلف السوبريالية عن (الواقعية الاجتماعية) التي اهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وطرح المشاكل الاجتماعية .

والسوبريالية حركة فنية تشمل الرسم والنحت الواقعيين , من خلال إعادة إنتاج كاملة للتفاصيل التي تكون قريبة جداً من التفاصيل الفوتوغرافية (الرسم الفوتوغرافي) , وهي في الحقيقة تتألف من صور فوتوغرافية (رغم أن الرسامين بدأوا يعملون مع الرسوم الفوتوغرافية منذ الأيام الأولى لظهور التصوير) , ورغم أن موطنها الأصلي الذي اشتهرت به هو الولايات المتحدة الأمريكية , إلا أنها ظهرت في أوربا منذ نهاية الستينات وخلال السبعينات , ومن الواقعيين الفوتوغرافيين الأمريكي (ريتشارد إستيس) , (إيتشاك كلوز) , (أودري فلاك) , (جارلس بل) , (رالف كوينكز) ومن الأوربيين الإنكليزي (مالكولم مورلي) والفرنسي (فرانج ليدان) .

من هنا كانت الواقعية (تواجه الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزيئات والتفاصيل ,معبرة عن الوتر الناتج عن الاختيار الواعي لمظاهر الواقعية وتحقيقاً لهذا الغرض تم استخدام وسائل مباشرة مثل الآلة الفوتوغرافية – الكاميرا , الشرائح المنقولة إلى الشاشة والتي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع , ما يعجز عنه بالعين المجردة , وتمكنه من الحصول على درجة عالية من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة) . (أمهز : ص285)

وتهدف إلى البحث في منافسة الحادث المفصل في صورة الكاميرا , رغم سطحية هذه الصورة ظاهرياً , إلا أنها تثير عند الواقعيين التصويريين مشاكل تقنية في تقديم بنية اللون وتدرجاته , وفعالية الضوء عبر السطح التصميمي والسيطرة على التركيبات والانعكاسات المشكلة للمشهد .

قدم (إستيس) المدينة كمشهد مرئي – بصري يصور بدقة متناهية الأضواء الحادة, القمامة,اللمعان على الأجزاء المضيئة,المنظر الطبيعي,الحركة في الشارع, عربات القطار المفتوحة, المكائن, إشارات النيون وغيرها من مشاهد الحياة المدنية(Chilver:P.235).

إن الوضوح الجلي في رسومه يمثل استذكاراً لصور فوتوغرافية فحصت بشكل دقيق عناصر وأجزاء وبنى جانبية غير موجودة في الواقع , وتستخدم الكاميرا لحل المشاكل البنائية والصورية التي تحدث أثناء عملية التنفيذ , وعن طريق دمج اثنتين أو أكثر من الصور الفوتوغرافية يقدم (إستيس) صورة تركيبية جديدة تظهر الاتصال بين الشوارع من جوانب كثيرة مرة واحدة كما في أعماله (81 شارع أمستردام , شارع الربيع في أمريكا).

وتنبني رسوم (إستيس) على بيئة البناء أكثر من الطبيعة وهي تمثل مواقع غامضة و بنائيات معزولة و مشاهد لشوارع مدينة, مصاعد, سيارات في طرق فرعية و معارض المحلات , وعلى الرغم من تأثير الخداع التضليلي في تصميماتهِ التي توحي بأنها مستنسخة بشكل مباشر من مصدر الصورة الفوتوغرافي إلاّ إنها تقدم في الحقيقة معالجات إنشائية لخلق بناء يعبر عن صيرورة الحدث و اكتمالهِ , وفق تحقيق أقتران الدال بخصوصية المدلول , تشييد أسس مفاهيمية تجسّد إدراك حقيقة إن التكوين التصميمي , أنما ينبثق من قيمة أدائية للزمان و المكان .

وعندما (يصور إستيس واجهة أحد الأبنية القديمة من القرن التاسع عشر والتي تكون لا قيمة لها في نظر التخطيط المديني الحديث , إنما يريد أن يؤكد أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي, ويقدم بتصويرهُ محال بيع الزهور صورة مضغرة عن الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى , كما إنهُ يعيد تقييم الشعور بالأغتراب كظاهرة إنسانية من خلال الصورة التي يقدمها عن محطة بنزين من طراز الباروك) (أمهز: الفن التشكيلي المعاصر, ص287).

فيما يقول (ايتشاك كلوز) : إن هدفي الأساسي ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية , وطرح نسق مختلف في الرؤية , إذ أن القياس الكبير الذي ألجأ إليه يُرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة بالذات , بهذه الطريقة اجعل الناظر واعياً بالمناطق المشوشة التي يلمحها بنظرته (سمث :الحركات الفنية:ص228-229) كما في أعماله (فايل 1969) , (KENT) .

وفي مجال الكشف عن معالم الحقيقة التي لا ترى بالعين المجردة يلجأ (كلوز) إلى الكاميرا ليصوّر, من على مسافة قصيرة , وجهاً إنسانياً في مقاطع أفقية متتالية , إستناداً إلى هذه النماذج الأساسية , ينقل إلى اللوحة بواسطة شبكة خطية ما تتضمنهُ مربعات هذه الشبكة الموضوعة على الصورة - الأنموذج , وعندما يستخدم الألوان يعمد إلى فصل الأساسية منها بحسب طريقة الأنتقاء الفوتوغرافية , وهذه الطريقة في نقل الصورة الإنسانية هي من التجريد , بحيث يصعب على المشاهد الذي يرى في هذه التصميمات مختلف تفاصيل أجزاء الوجه تحديد السمات العامة لهذا الوجه الذي فقد الخصائص المتعارف عليها , لكن العين لا تدرك هنا , للوهلة الأولى شكلاً تنطلق منه لإستيعاب الأشكال الداخلية , ترى تنوعاً من الأشكال المتناهية الدقة تقودها إلى جمع الصورة العامة.

ومن جانب آخر نجد (مالكولم مورلي) يهتم برسم (صور تستند على نوع من الرسوم الإيضاحية التي تُرى في نشريات السفر, كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر) (سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, ص224) , وفي رسوم أخرى حوّل (مورلي) الاتجاهات الجانبية لصوره الفوتوغرافية وقطعّها إلى مربعات لينقلها إلى قماش اللوحة , لذلك كانت بعض في النواحي أكثر مماثلة للتجريدية الشكلية مما هي لتقليد الرسم الواقعي) (Walker:P.44), كما في أعماله (باخرة في عرض المحيط) , (الصفحات الصفر للقديس يوحنا) .

يقول مورلي (إن السفن ملكت معاني إنفعالية عاطفية سريعة التأثير في حياتي) (Mlalcom Morey: P.2), وقد كان لهذا أثر كبير في توجّه (مورلي) إلى تصميم كتيبات للسفر وبطاقات بريدية و سلسلة من التقاويم التاريخية التي تحمل صوراً لمشاهد متنوعة . وعبّر(مورلي) في رسومٍ لهُ عن الواقع الإجتماعي فمثلاً (صّور ملصق فوتوغرافي للطيران في جنوب أفريقيا و خط عليهِ بواسطة فرشاة عريضة غطست باللون الأحمر خطين على شكل حرف (X) وقد فسرت هذه الإشارة على إنها إعتراض على سياسة التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا , كما أعتبرت تسجيلاً لموقف الفنان إزاء العمل الفني نفسهُ) (أمهز: الفن التشكيلي المعاصر, ص228).

الفن الكرافيتي (Graffiti Art) والجمال المحيطي

يعود أصل (كرافيتي : Graffit) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية الأصل , ورد في قاموس Webster إن أصل الكلمة هو خربشة أو كتابة الرسم بعجلة وإهمال , أو نقوش ورسومات وجدت على حجارة الآثار القديمة , وجدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الأنفاق وواجهات المحال التجارية .

ويعرّف الفن الكرافيتي بأنه عمل ينجز بسرعة ويقرأ بسرعة وينتشر بسرعة ويتلاشى بسرعة , أو انه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات مشخبطة تظهر بصيغ رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين .

يشكل الفن الكرافيتي ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم, وانطلقت من مدينة (نيويورك) في فترة نهاية الستينات وبداية السبعينات عندما تنافس بعض الشباب من خلال رسم تواقيعهم وكتابة أسمائهم ضمن مسابقة أجرتها صحيفة تايمز الأمريكية عام 1971 وفاز (ديمير يوس) الذي اشتهر بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات مع مجموعة من الشباب الآخرين .

ويختلف هذا الفن عن الرسوم الجدارية المتعارف عليه من حيث طبيعة تناوله للموضوعات والأساليب المتعددة لتنفيذها , وكذلك الفلسفة الخاصة بها فمثلاً يتم التصميم على أنفاق القطارات والشوارع الرئيسية والثانوية وعلى البنايات وعلى الجدران وعلى السيارات ووسائل النقل الأخرى , وعلى اسيجة المتنزهات والحدائق العامة وعلى واجهات المحلات التجارية , بأساليب تعتمد تقنيات متعددة, منها الرش (الرذاذ) , أو التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو المسدس الرشاش للألوان, أو آلات السبريه , وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة والبارزة على الجدران . (علوان: ص172)

هناك عوامل عديدة ساهمت في نشوء هذا الفن , أولها هو الأمتداد التاريخي للكتابة على الجدران إبتداءاً من طرق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف , وثانيها إكتشاف وتطور فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتعارف و التفاهم بين الشعوب وثالثها المراحل المتطورة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقب الفن القديمة و الحديثة , فكانت تلك الممارسات الكتابية , تدل على نزعة إنسانية , للتعبير عن الذات وكشف أسرارها , وللأفصاح عن خبايا النفس البشرية , وما يجول بها من أفكار ومعتقدات .

الكرافيت كفن تشكيلي (يملك من عدد من المقاصد و النّيات المباشرة لإنتاجهِ في المجال العام أو الخاص فهو : خلق فني , تمثيل صوري للتقليد أو المحاكاة , أغراض ضد السياسة أو نظام سياسي معين , تعبير عن الفراغ , الملل أو عدم الرضا مع الحياة و المجتمع , تحطيم ملك الآخرين , ملاحظة لمنطقة أو مساحة , علامة لمجموعة محلات تجارية أو مؤسسات أهلية وحكومية , بحيث تختلف نظرة المجتمع لهذا الفن الذي يتم استقبالهُ وأدراكهِ وفقاً لأختلاف المرجعيات الأجتماعية والأقتصادية و التعليمية و الذوقية للمتلقين , سيما وأن العديد من الدراسات بيّنت بأن الكَرافيتيين الذين ينفذّون التصاميم هم من الشباب) (Susan Cearson: P.8) .

ورغم ذلك فأن (مايك جونز) يؤكد في كتابه (Graffiti - Expression of creativity in a legal way) [2] بأن الكَرافيت هو (فن الشكل) الذي يخضع لمعالجات كثيرة , تفعّل من جعلهِ بنية مهيمنة داخل التصميم , إحتكاماً للرغبة في ملأ الفراغات العامة الخاصة على الجدران , وإعادة تركيب الأجزاء المتشكلة خلال الإفصاح عن مضامين عديدة منها ما هو شخصي , إجتماعي , سياسي , ديني , ثقافي , تجاري وأقتصادي , وفي كل الأحوال فإن فكرة الإعلان على الجدار كنص ثقافي , يتماثل مع مشروعية البنى النصية الثقافية في العمارة و النحت و الرسم وفن التصميم , في التعبير عن الدلالات التي تصيغ الخطاب أو المعنى المتشكل فلسفياً , في التصورات و الأحكام و الأقيسية , التي تستجيب لردات الفعل المتكررة أتجاه ما هو غير مرئي , واستدعاء وسائل تحريضية و أستفزازية , لجعل صورة الخطاب تتوائم مع شكل الإعلان , مهما بلغ , طول وعرض وحجم الجدار المنفذ عليهِ التصميم.

وبالتالي يكون الإعلان مع الفن الكَرافيتي , خاضع لخصائص غير مستقرة , بسبب سرعة التنفيذ , والعشوائية و الأرتباك و التداخل بين مفردات التكوين , التي قد تعالج وفق سياقات فك الأرتباطات بين أجزاء التصميم وإعادة بنائها من جديد , لتعطي دلالة تعريفية بما سيؤول إليهِ المضمون لاحقاً .

بيد أن محاكاة تصاميم الكَرافيت لمفردات الحياة الشعبة , وأستخلاص تجاربها , كانت باعثاً إلى نوع من التوحيد في خصوصية التداخل الجمالي والوظيفي , بحثاً عن تحليل هذهِ الظاهرة التي أشرت حقيقة الموقف المنبعث من ثقافة عمومية تمتد فيها الأشياء و المفردات التفصيلية , نحو صور للوجود من خلال الفعل المرئي للبيئة , بأعتبارها تشكل وسائل بث لمظاهر الأشكال و الصور التي تحاكي بنى نصية مفتوحة .

EMBED MSPhotoEd.3

[20] Jones , in a legal way " , youth Centre Wollong urces such as Jeff Freerl " crimes of style "

عينة (1) التعبيرية التجريدية

اسم الفنان : جاكسون بولوك **المادة :** زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج :** 1948
اسم العمل : (رقم 1) **القياس :** 172.5×264.5 سم **العائدية :** متحف الفن الحديث

نفذت هذه اللوحة بطريقة التقطير والطلاء اللوني، إذ قام (بولوك) بسكب الألوان الغامقة (الأسود ، البني ، والأخضر) والفاتحة (الأبيض، الأصفر، والبرتقالي) على سطح اللوحة ، منتجاً تكثيفاً خطياً ولونياً لبنية لاشكلية.

يقود إتجاه (الحركة) في الخط واللون ، بنية التكوين إلى إنتخاب صيغة إيقونوغرافية مجردة، تؤسس لفاعلية تعاطي الخطاب التجريدي مع المتغيرات الإبتكارية تقنياً، بالإستعانة مع تلقائية الأداء (ذهنياً/ بصرياً) لفرض قوة المخيلة على التشكّلات البنائية التي تحتكم لفكرة الإخراج التصميمي، والبوح بمعطيات الذات وفرضيات الطرح النفسي على مستوى الترابط المباشر مع حالة التزامن وإمكانية توظيف السرعة كظهور واعي ترتسم من خلاله مقومات التداول الزمني كوحدة قياس معلنة.

ومن هنا كانت التلقائية تسهم في تقريب مستوى الخطاب التجريدي، من تواصلية الوظيفة الإنفعالية في إستنطاق بنية اللاوعي، وتشظي تناصات تصميمية (فكرية وبنائية) مع الصور المتدفقة لحظة التشّكل والشعور اللحظي ، وبالتالي إستعراض تناص البنى كمحمولات إستعادية تدرك بفرضيات الهاجس التضميني للأثر المتبدّي من تعدد الإتجاهات، وتقويض بنية اللاشكل أو اللاموضوع، مما يسهم في تعددية بؤر المراكز المتشظية، نتيجة إنفتاح الدلالات القادرة على إحتواء المتغيرات الإدراكية للفعل التجريدي المحض.

إلى جانب ذلك فإن إنفتاح المدى الفضائي، التي جاءت به تقطيرية (بولوك) هنا، جعل البنية التصميمية للتكوين تبني تصوّرها الإدراكي والشمولي، عبر آلية إشتغال (الزمن) كقيمة سياقية محركة للفعل، أو لحركة الفعل ، من خلال تباين الحدود الفاصلة للتقاطعات المحورية (الخطية واللونية).

عينة (2)

اسم الفنان : روبرت روشنبيرغ **المادة :** طباعة سكرين **تاريخ الانتاج :** بدون تاريخ
اسم العمل : Retroactive1 **القياس :** 57.1×72.4 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

3

يستعرض (روشنبيرغ) في تصميمه الطباعي هذا، خليطاً من الصور التي تمتزج مع بعضها وتتداخل ضمن تقنية تجميع طباعية ، جمعت صورة فوتوغرافية للرئيس الامريكي السابق (جون كندي) (ذات لون أزرق فاتح بإستثناء ربطة العنق الخضراء) ، وهو يؤشر بيده اليمنى بإتجاه الأمام، وإلى الجزء الأيمن الأعلى من التصميم، نلاحظ صورة مستطيلة طولياً لأحد الأشخاص الهابطين بمظلة على خلفية غامقة، فيما إحتل الجزء الأسفل مساحتين إستطاليتين الأولى لونت بصورة متداخلة بالأحمر والبرتقالي والثانية مقطع مجتزأ من الصورة الرئيسية يمثل حركة اليد. أما الجانب الايسر من التصميم فيحوي جزءاً إستطالياً لمساحة حمراء وضعت فوقها مساحة خضراء مربعة الشكل، وإلى الأعلى مساحة بيضاء إحتوت خطوط لونية سريعة سالت منها بعض القطرات على الأسفل.

عمل (روشنييرغ) على إثارة الجدل والحوار المتصل بين المتلقي والعمل التصميمي، وفق مستوى إشكالي يهتم بمفهوم المعطيات الثقافية والشعبية للمجتمع الأمريكي، إذ يمزج بين التقنية الأدائية الطباعية وبين التكثيف الصوري للواقع، عبر مشهدية الرؤية الإستهلاكية، للمجتمع، وتحقيق سلسلة مؤثرات وجدانية بين مجمل التجارب السياسية والثقافية والعلمية، فإستخدام صور متنوعة هو وصف لبنية التبادل الفكري عبر نظام غير مترابط للعلاقات التي تحكم الأفكار الخيالية على مستوى الصورة، المفهوم، الفكرة، أو البناء العام للتصميم وما يحمله من مفارقات وإحالات شكلية وموضوعية.

EMBED MSPhotoEd.3

عينة (3) الفن البصري

اسم الفنان : برجيت رايلي **المادة :** طباعة سكرين **تاريخ الانتاج :** 2000
اسم العمل : (كرنفال) **القياس :** 55.7×75.9 سم **العائدية :** مقتنيات خاصة

تظهر في هذا التصميم ثلاثة خطوط لونية عريضة (أصفر داكن، بنفسجي، وجوزي)، تتكرر بصورة غير منتظمة، على مساحة البنية العامة للتكوين، والتي تمثل إنموذجاً مقطعياً لوحدة إنشائية متموجة، تمثل بنية شكلية تعتمد التكرار المتغاير. وتتبني إنشائية التصميم من خلال كثافة التراكيب المزدحمة، لتعزيز قوة المؤثرات البصرية وقوة الملاحظة في إدراك أو فهم الإحساسات اللونية الناتجة عن حضور اللون كبنية تأخذ محورين (اللون والحركة).

إن إستثمار نزعة التجريد هنا، يتطلب قدراً من الخيال والتأمل، في صياغة منهجية الفرضيات الرياضية، سيما وإن (رايلي) حصلت على فرض مراكز عديدة في بنية التصميم، وتأسيس كيانات بنائية قابلة للتواصل كإستدلالات تفعّل من تواتر الأثر البصري / الجمالي ضمن سياق الإحساس والإدراك المحفز للإستجابة الواعية، كمقابل إستنتاجي لفرضية الاختلاف في تلقّي التراكيب اللاموضوعية (بإعتبارها صوراً ميكرو فيزيائية تحدث تأثيراً مشوّشاً بين الهيئة والأرضية).

ومن هنا كانت الأنساق الجزئية المكونة لبنية التصميم، تنتظم بفعل الحركة، ككيانات تستقرأ عبر حالات التزامن (البصري / الحركي) وبالتالي تفعل من الجذب البصري لحركة الألوان وقياسية سرعتها مع كثافة الخطوط، وكذلك تسجل التذبذب الناتج من الضوء، في الخليط البصري الكلي، كتنافذ جمالي بين (الدمج والإنفصال) المرئي للوحدات البصري.

بيد إن إستخدام تقنية الألوان الطباعية تسهل من عملية قوة ملاحظة السطح التصميمي بصورة إشتقاقية، إذ تعمل التحديدات المحورية لتداخل الفضاء على بلورة الإحساس بضرورة النفاذ إلى بؤر المراكز المتشظية، والتعامل معها كـ(كليات)، تتبني وفقاً لرؤيتنا لها بوصفها مفاهيم.

عينة (4) السوبريالية

اسم الفنان : ريتشارد استيس **المادة :** زيت على كانفاس **تاريخ الانتاج :** 2001
اسم العمل :(شارع 81 أمستردام) **القياس:** 167.6×243.8 سم **العائدية :**Marlborough New York

ثمثل لوحة (إستيس) مشهداً مجتزءاً لأحد شوارع مدينة أمستردام الهولندية، ويظهر فيها أشخاص عدة في حركات مختلفة وسط الشارع، وإلى العمق تظهر الكتل البنائية على يمين اللوحة وهي عبارة عن عمارات سكنية تشبه مكعب في حالة منظور، تتلاشى من خلاله ملامح الصورة وتصغر كلما إتجهنا إلى العمق الذي يمثل إمتداد الشارع الرئيسي، وعلى يسار اللوحة توجد مجموعة محلات تجارية تعرض بعض مبيعاتها على الرصيف المقابل لها.

تنوعت الخصائص المظهرية للأشكال، على بنية التكوين العامة، وإعتمدت الإتزان المحوري غير المتماثل للكتل البنائية، فكانت قيمة المكان تأخذ بعداً إنفتاحياً في تحقيق الجاذبية البصرية، وتفعّل من التوصيفات الحركية والإتجاهية المتعددة في بنية التصميم (إتجاه للأمام وللخلف – العمق، وإلى اليسار وإلى اليمين وإلى الأعلى) والتي تضفي حيوية خاصة على قيمة التباين المظهري بالنسبة للكتل وعلاقتها بالأرضية أو الفضاء المحيط، والذي ينفتح بدلالة البعد الثالث ليعطي دلالة السيادة والهيمنة.

ففيما تتشكل قيمة التنوع (شكلياً ولونياً وإتجاهياً) من خلال تنوع الأحجام والكتل وتوزيعها بإسلوب منسجم، تظهر ترابطية الوحدة الكلية وتنظيمها من خلال علاقات البنى الجزئية مع بعضها ومع الكل.

وإن مايعزز الوحدة التصميمية، هو الإيقاع المتنوع للنماذج الصورية واللونية، إذ شكّل نقطة إستقطاب جوهرية لمدى مايمكن أن تفعله هذه التقنية المشهدية في نقل الواقع بإسلوب المنافسة مع قدرة الكاميرا على إلتقاط مالا يمكن تخيله. فكانت القيم اللونية المتحققة بإنسجام عال، تتدرج بتقنية إظهارية من الأخضر الغامق إلى الفاتح وبعض تدرجات الرصاصي والبيجي والأحمر والبنفسجي، إذ شغلت هذه الألوان المساحات الشكلية المتنوعة والمتباينة من حيث الحجم وتوزيع الكتل، وتحقيق البعد الثالث، مما أعطى شداً بصرياً إلى الداخل، لسحب عين المتلقي إلى أدق التفاصيل الصغيرة الثاوية في العمق.

اسم الفنان : مؤسسة black stump **المادة :** مواد مختلفة على جدار **تاريخ الانتاج :** 2005
اسم العمل : (مشغل الكرافيت) **القياس:** 300×238 بكسل **العائدية :** black stump.org

رسم گرافيتي منفّذ على جدار، ويقسم أفقياً إلى جزئين طوليين، يحتوي الجزء العلوي على مقطعين: الأول على اليمين ويشغل ثلاثة أرباع المساحة، وهو تصميم هندسي يبدو كعلامة تجارية لوّنت بالأخضر الغامق

والفاتح، وفي الجزء الثاني المكمّل يلاحظ رسم لشكل فتاة جالسة بإسلوب كاريكاتيري وساخر، ولونت بعض المساحات المحيطة بها بالأحمر والأزرق الفاتح.

أما الجزء الأسفل من التصميم، فهو إمتداد للتقنية اللونية والشكلية للجزء الأعلى، ويبدو المقطع على اليمين وهوشكل لشخص كاريكاتيري مشابهاً من حيث الأسلوب للشكل في الجزء الأعلى. ومن خلفه تبدو مساحات لونية حمراء وزرقاء فاتحة، فيما إحتوى المقطع الأيسر على تخطيط لوجه باللون الجوزي مع تشكيل لحروف متصلة لوّنت بالأبيض والرصاصي.

على مستوى التنظيم البنائي ، يلعب الخط دوراً في تحديد ملامح البنى التصميمية المتشكّلة داخل حيز الجدار، وإثارة الرغبة في تكثيف مفهوم الأجزاء الفرعية المكوّنة للكل، وتعزيز حوارية الوظيفة الجمالية للوّن كبنية تعبيرية، تعمّق الإحساس بالتنوع والإيقاع اللوني والتجانس ضمن آلية تشكيل مكونات السياق البصري والبحث في العلاقة بين الشكل والمضمون.

ومثلما يتأسس الإيقاع على بنية التكرار في الحقل التصميمي، فإن الحالة مشابهة هنا، من حيث إستمرار الإنفتاح، والإنغلاق للبنى الفرعية ضمن إرتباطها بالكل الشمولي الذي يراعي الخصوصية في تحليل تلك البنيات وإحتكامها إلى مستويات إخراجية وتقنية تقود المتلقي إلى نوع من الشمولية الشكلية واللاشكلية التي تعزّز التناول المعرفي لطبيعة الرسم الكرافيكي وإرتباطه بالقيم البيئية التي تسهم في قلب التحولات الإجتماعية والثقافية وربط التحليل المنطقي بإفتراضات متغيرة ميتافيزيقياً.

نتائج البحث

من خلال الإطار المفاهيمي ومداخله الجمالية، علاوة على ماجاء في تحليل عينة البحث، توصل الباحثان إلى النتائج الآتية :

1. تنبني ماهية الجمال في رسوم ما بعد الحداثة ، على ازاحات ذوقية ونقدية وبنائية ، تعكس طابع الجدل المحرك لبنية التكوين ، وجدل الحياة التي تفرضها المدينة الاوربية والامريكية بكل ما فيها من تصعيد لوعي ما بعد التصنيع ، وجدل القيم الثقافية التي تجد انعكاسا على البيئة المعاصرة .
2. تباين مستويات الاثر الجمالي في رسوم ما بعد الحداثة ، وفقا لانفتاح النسق الفكري للتكوين ، وتوالد الافتراضات والكيفيات المتعلقة بمستوى التلقي ودرجة الاستجابة (نفسيا ووظيفيا وذوقيا) .
3. في رسوم التعبيرية التجريدية ، ثمة فعل حركي للخط واللون ، ورد فعل مضاد له ، يحدث فضاءاً متنوع القيم ، ويفعّل من التقنية الاظهارية للتكوين .
4. هناك تنويع في بنية اللاوعي في رسوم التعبيرية التجريدية ، من حيث درجة الازاحة في ايقونية الصورة ، والتكثيف في استخدام عناصر التكوين (خطيا ولونيا واتجاهيا وفضائيا) .
5. ان استخدام تنوع شكلي في رسوم الفن الشعبي ، احدث تسلسلا فضائيا يمتد الى تفعيل الوحدات التشكيلية داخل حيز البناء العام ، بغية انجاز سمة جمالية للتحول الدلالي والشكلي للوحة .
6. اعتماد أعمال الفن البصري على التاثيرات المرئية التي تشكلها الخطوط والألوان وفق خاصية تحفيزية ، تستجيب لبؤرة التقارب والتباعد في المحور البصري للعين تتجمع البنى الجزئية للتنظيم البصري في الفن البصري ، ضمن انموذج كلي مركب ، يعتمد التكوين التجميعي الرياضي ، وهي نظرة جشتالتية ، تسهم في احداث ازاحات بصرية دائمية .
7. في رسوم السوبريالية ، يقترن الدال بالمدلول ضمن تفكيك مكونات المشهد الواقعي ذهنيا واعادة تركيبها من جديد ، في ضوء اشتغالها للحيز المكاني كقيمة دلالية استرجاعية .
8. تتوالد الانساق اللونية في بنية اللوحة السوبريالية ، ضمن آلية انتقائية قصدية ، تتحدد فيها علائقية الشكل مع فعالية الاداء البصري والجمالي في البنية المقترحة .
9. أظهر الفن الكرافيتي تداولاً سيمائياً للعلامة في بنيته التكوينية إذ تتخذ القيمة الخطية واللونية في رسوماتهِ، جمالية ذات بعد سيميائي، من خلال إبراز علاقات البناء المتشظي إلى مراكز عديدة.
10. تتأسس الأشكال حضورياً في المساحة التنظيمية للعمل الكرافيتي، وفق توسيع مفهوم الانشطار والتبؤر البنائي والمعرفي.

قائمة المصادر

- أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر التصوير (1870-1970) ، دار المثلث ، بيروت ، 1981.
- سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ط1،ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995.

- تسدول ، كارولين ، مابعد التعبيرية التجريدية ، فصل ضمن كتاب : (الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989.
- -ويليامز، رايموند ، طرائق الحداثة ، ت : فاروق عبد القادر ، سلسلة عالم المعرفة / مطابع الوطن، الكويت ، 1999.
- نصيف جاسم محمد ، مابين التصميم والسياسة، ط1،مكتبة الفتح-مطبعة دبي، بغداد،2005 .
- بنتون ، ويليم ، الجمالية ، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2000

- Walker , John , Art Since Pop , Thames and Hudson Ltd, London , 1975.
- Richard , for : Abstract Expressionism , Thames and Hudson Ltd, London , 1975.
- Smith , Edward Lucie : Pop Art in Concepts of Modern Art , Thames and Hudson Ltd, London, 1981.
- Sylvester , David , About Modern Art .
- Reichard, Jasia: Op Art in (Concepts of Modern Art) .
- Chilvers , Ian,The Oxford Dictionary Of 20 Th Century Art , Oxford .
- Clerc , M , and Mallat , s , " The texture gradient equation for recovering shape from texture " , IEEE transactions on pattern Analysis and machine Inteuigence , 2002 .
- Todd , J . T , and Norman , J . F. " The Visual perception of smoothly Curved surfaces From minimal apparent Motion sequences ", perception and psychophysics , 50 , 1991.
- Riley , Bridger , Green wich , conn : New york Graphic society USA , 1970.
- Malcolm Morey : In full color , 516 / 2001 - until 27 / 8 / 2001 , Hayward Gallery , London , UK.
- Susan Cearson and paul Wilson , " Preventing graffiti and Vandalism " Australian Institute of criminology , 1990 . in Graffiti , Regulation , Freedom by : Elisa Arcioni.