الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم-

كلية الأدب العربي والفنون، قسم الفنون

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

دكتوراه نظرية الفن المعاصر، تخصص: فن الإشهار

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام ل م د الموسومة بـ:

الخطاب الإشهاري في أعمال الفنان آندي وارهول

- دراسة تحليلية-

من إعداد الطالبة:

مجاهد سامية

تحت إشراف:

د. معمر قرزيز

تشكيلة لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
عمّارة كحلي	أستاذة	رئيسا	جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم
معمر قرزيز	محاضر(أ)	مشرفا ومقررا	المدرسة العليا للفنون الجميلة-الجزائر
جمعي رضا	أستاذ	عضوا ممتحنا	جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم
عبد الصادوق إبراهيم	محاضر(أ)	عضوا ممتحنا	جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم
سوسي مهدي	محاضر(أ)	عضوا ممتحنا	جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم
بن مخلوف سليمة	محاضر(أ)	عضوا ممتحنا	جامعة جيلالي اليابس-سيدي بلعباس

السنة الجامعية: 2025/2024

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين، وأصلي وأسلم على خاتم أنبيائه، وخيرة خلقه محمد {صلى الله عليه وسلم}، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أولا، أحمد لله تعالى، وأشكره على فضله ونعمه الكثيرة التي أنعمها عليَّ، ومنها أن مهد لي طريق العلم، وجعلني من طلابه، ويسر لي إتمام هذا البحث، وإخراجه على هذه الصورة المتواضعة بعد أن يسر العسير، وذلّل الصعب، وأشكر أيضا والدي الكريمين اللذيْن كانا خير سند لي طيلة حياتي الدراسية، بفضل دعائهما وتشجيعهما ودعمهما المتواصل، وأسأل الله عز وجل، أن يحفظهما من كل سوء ويجزيهما عني خير جزاء، كما أتقدم بالشكر إلى إخوتي وأخواتي لوقوفهم بجانبي .

كما أدين بعظيم الفضل والشكر والعرفان بعد الله سبحانه وتعالى، في إنجاز هذا البحث وإخراجه بالصورة المرجوة، إلى الأستاذ المشرف على الرسالة: الدكتور **معمر قرزيز** الذي منحني الكثير من وقته، وجهده، وتوجيهاته، وإرشاداته وآرائه القيمة، ممّا كان لها أكبر الأثر في إنارة طريقي وإرشادي كطالبة للعلم، فلا أملك له إلا أن أسأل الله القدير أن يجزيه عني خير جزاء. كم أخص بالشكر الجزيل أيضا الأستاذة الدكتورة **كحلي عمارة** التي ساعدتني على تخطي العقبات، بفضل توجيهاتها ونصائحها السديدة، وقد كان لكل ما قدمته أبلغ الأثر في هذه الدراسة، ومهما قلت وعبرت عما في نفسي من امتنان، فلن أوفيها

حقها من التقدير، جعل الله عملها هذا في موازين حسناتها وجزاها خير جزاء .

كما أتقدم بالشكر والعرفان لكل من قدم لي العون والتوجيه ولو بكلمة من قريب أو بعيد، وأشكر كل من ساعد على إتمام هذا البحث، وبالخصوص جميع العاملين في المكاتب والمكتبات، وأذكر المكتبة المركزية لجامعة عبد الحميد بن باديس، وأيضا جامعة أحمد بن بلة وهران1، قسم علم المكتبات والعلوم الوثائقية، ولا سيما الأخت الفاضلة الدكتورة هواري وهيبة التي منحتني جزءا من وقتها، وساعدتني على اقتناء الكتب والمراجع بكل أريحية.

وإلى كل من لم يرد اسمه ممن قدم لي النصح والإرشاد، ولو بجزء بسيط لإنجاز هذا العمل المتواضع، فلهم مني كل التقدير والعرفان، سائلة المولى العلي القدير، أن يجزيهم عني خير الجزاء.

الإهداء

أهدي خلاصة جهدي، وثمرة عملي إلى من أنارا طريقي بنور العلم **والدي** العزيزين، إلى والدتي الحبيبة، فالحروف تنحني عجزا أمامك، أطال الله في عمر والديَّ، ورزقني بِــرَّهما.

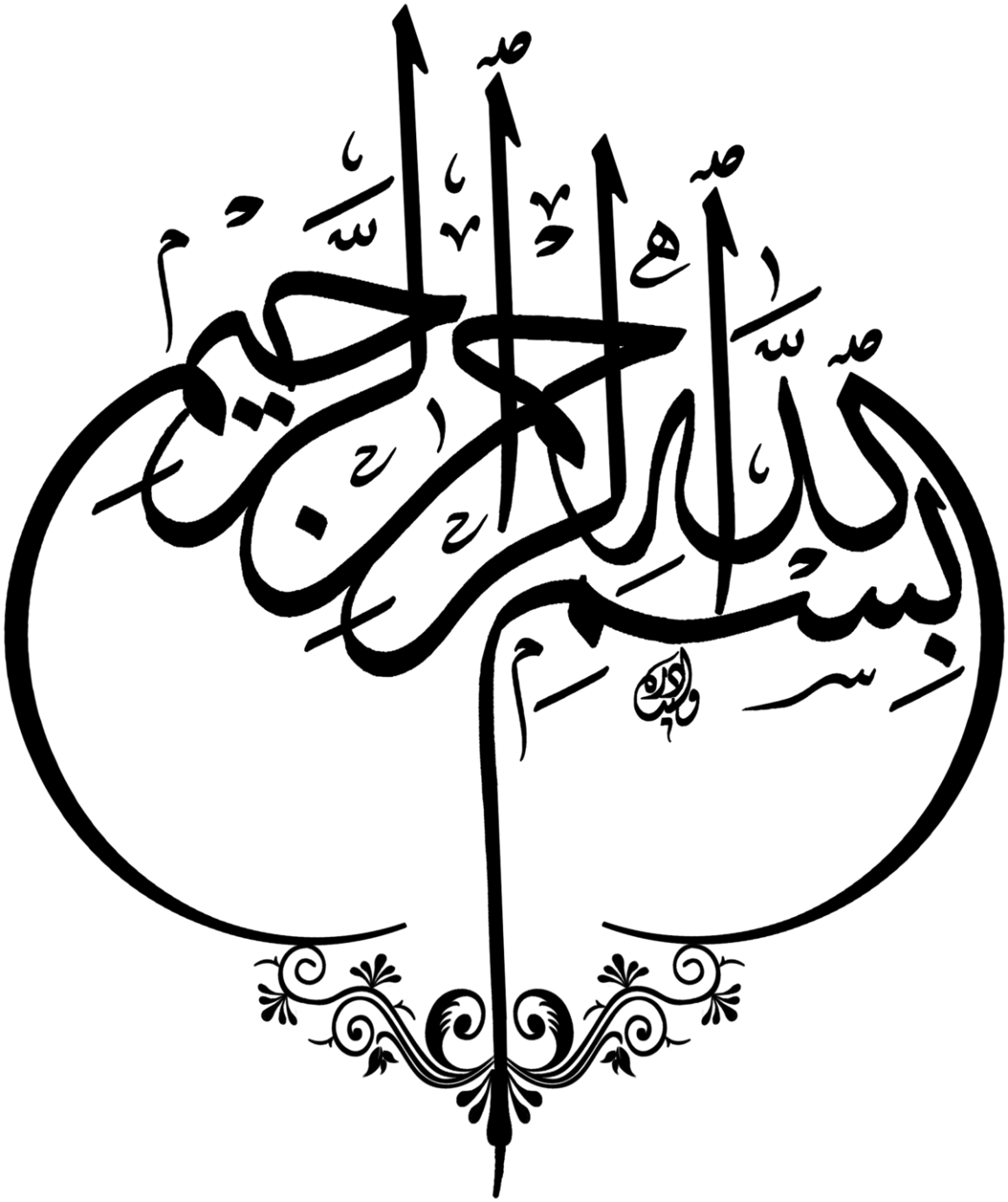
إلى أختاي العزيزتين، **ليلى** و**زوليخة**، اللّتين أمدتاني بكل الدعم المعنوي والمادي وأعانتاني بآرائهما السديدة، فجزاهما الله عني خير الجزاء، وأمد في عمرهما.

إلى من فجر فيَّ إحساس الأمومة، وصور لي الطفولة بأجمل ما تكون إلى من أستمرُ بالتقدم لأجله، إلى ابني الغالي **يوسف عبد المجيد**، راجية أن أكون له مصدر فخر وقوة دائمًا، فكم أتمنى أن أكون لك خير قدوة وموجّه وكم أتمنى أن أكون دومًا مصدر ثقة وفخر لك.

إليكم جميعا.....أهدي هذا البحث.

الباحثة

مجاهد سامية


بسم الله الرحمن الرحيم

المقـــــدمة

يلقى الخطاب الاشهاري اهتماما كبيرا خاصة في الدول المتطورة، ويُعَدُّ من بين أقوى خطابات التواصل بامتلاكه القدرة على تجاوز أي خطاب مهما كان نوعه من أجل إيصال رسائله الاقناعية، ويمكن القول بأن الخطاب الإشهاري يقوم أساسا على دمج التطورات الفكرية الاجتماعية الثقافية والاقتصادية الحاصلة في المجتمع، اعتمادا على مجريات الأحداث وبالتالي فهو ليس ظاهرة جديدة بل قديمة قدم الانسان، ويعتبر أيضا انعكاسا لقضايا هذا المجتمع، فهو صناعة إعلامية وثقافية بأتم معنى الكلمة وهذه الصناعة تحولت إلى ضرورة.

وعلى هذا الأساس ارتكز الخطاب الإشهاري على مقومات وعناصر نموذجية، بما أنه أصبح يمثل مطلب كل إنسان في هذا العصر، لا سيما في ظل تحول معظم سكان العالم إلى مجتمعات معولمة، تستهلك صورة المنتوج قبل محتواه، هذا فضلاً عن بحثها المستمر عن القيمة الرمزية والمكانة الاجتماعية والوجاهة.

ليس ثمة شك أن النمو السريع في الإقتصاد وتوسع دائرة التبادلات التجارية والحاجة للتسويق التي أخذت تتزايد يوما بعد يوم ساهمت بشكل فعال في التأثير على سلوك المستهلكين وميولاتهم، وتغيير التفضيلات الشخصية لدى العديد منهم دون وعيهم بذلك، مما جعلهم يتجهون بلا تردد نحو المؤسسات الإشهارية المسيطرة، والتي تمرر رسائل إقناعية لا مناص معها من المعارضة ولا التجاهل، وبالتالي فهي تضمن للمنتوج الصورة الخالية من العيوب والإطار النموذجي الذي يغري المستهلك ويقنعه بالإقتناء" **فالخطاب الإشهاري يعطي لنفسه (كمهمة) الإخبار عن خصائص ومميزات هذا المنتوج أو ذاك، هذه الوظيفة "الموضوعية" تبقى وظيفته المبدئية**[1]"

[1] Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Ed. Gallimard, 1968, p.230.

وفي هذه الأطروحة الموسومة بـ:

(الخطاب الإشهاري في أعمال الفنان آندي وارهول، دراسة تحليلية)

نهتم بلغة الإشهار من خلال تحليل الإشهار من منظور الخطاب، وبمعنىً أدق الخطاب التجاري وارتباطه بالمجتمع الاستهلاكي متمثلة في أعمال الفنان الامريكي **آندي وارهول Andy Warhol** الذي حوّل أي منتج من الاستهلاك الشامل إلى فن، خاصة لما صرّح آندي وارهول بأنّ السوبر ماركت لا يختلف عن المتحف، وأنّ الأعمال الفنية لا تختلف عن المنتجات، معبّرا عن أفكاره حول مفهوم الفنّ في عصر الاستهلاك.

ولابد من القول بأن تأثير الحركات والاتجاهات الفنية في الدول الغربية لا يمكن إنكاره في فترة مابعد الحداثة Postmodernisme أو Postmodernism وبداية ظهور بوادر مايسمى بالفن المعاصر L'art contemporain أو Contemporary art والتي سنتطرق إلى حيثياتها بإسهاب في هذا البحث، وبحكم الثقافة الجماهيرية mass culture السائدة في الولايات المتحدة الأمريكية وتزامنا مع ظهور فن سمي بالفن الشعبي أو فن البوب آرت Pop Art وهي عبارة عن حركة فنية بصرية ظهرت في منتصف عام 1950 في بريطانيا وانتقلت في أواخر عام 1950 إلى الولايات المتحدة الأمريكية، والذي ساهم في إدخال إشكالية جدلية كبيرة على مستوى الفكر والخطاب استدعت تغيير مسار الخطاب الاشهاري وتحوله إلى الخطاب المصور لثورة الستينيات.

وبذلك نمهد من خلال هذه الدراسة لاستكشاف العلاقة بين التعبير الفني لهذا الفنان وعلاقته بالإشهار، يضاف إلى ذلك قدرة هذا الفنان على خلق عمل فني مبرزا من خلاله عينة من"**الحقائق الاجتماعية والثقافية المستقاة من إشهار العلامات التجارية، محددا بذلك رؤيته وتصوره لإدراك الصورة التي يحتاجها المعلن، مستندا إلى السرد المرئي**"[1]

[1] **ينظر:** ترجمة لمقال بمجلة علمية باللغة الروسية، موسكو للثقافة والفنون المؤسسون: معهد موسكو الحكومي للثقافة، مقدم من طرف طالبة دراسات عليا في الجامعة الروسية الحكومية للعلوم الإنسانية **EZHOVA EKATERINA SERGEEVNA** (إيزوفا إيكاترينا سيرجيفنا) ، بعنوان **الفن كإنشاء صورة: أندي وارهول وكالفن كلاين،** ترجمة الباحثة بتصرف، المكتبة الالكترونية: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44395363

ونحن إذ اخترنا هذا الموضوع فذلك رغبة منا في توضيح الجانب غير المدروس من أعمال الفنان آندي وارهول خاصة في العالم العربي على نقيض الساحة الفنية في اوروبا والولايات المتحدة الأمريكية والتي تشهد ثراءً من حيث المادة العلمية، استوفت الحديث عن هذا الفنان وعن مسيرته الفنية بإطناب، إن لوحات الفنان **آندي وارهول** وماتحمله في طياتها من خطاب إشهاري تتطلب دراسة معمقة لما هو وراء رؤيته المتميزة عن غيره وكيف تشكلت ولماذا وردت في أعماله، وعليه فالأهداف المتوخاة من وراء هذا البحث يمكن أن تتجلى فيمايلي:

- هذا البحث هو محاولة لملاحظة مدى إمكانية الاستفادة من ثروة فنية تشكيلية وحتى غرافيكية ممثلة في تقنيات الفنان آندي وارهول.
- إلقاء الضوء على التجربة الفنية بتحليل جوانب تأثير **وارهول** على تطور الفن المعاصر وتأثيره على الفنانين المعاصرين، واستكشاف كيفية استغلال وارهول للغات والتقنيات الفنية وإعادة تشكيلها بأسلوبه المميز في مختلف المجالات الإبداعية.
- تناول الأثر الفني ودوره في الكشف عن سياق التعبير البصري في فن البوب آرت وذلك من خلال قراءة لأعمال الفنان **آندي وارهول**.

تُعد دراسة استراتيجيات **وارهول** في توظيف الخطاب الإشهاري والدعاية في أعماله الفنية أمرًا بالغ الأهمية لفهم طبيعة الفن المعاصر وتأثير الثقافة الاستهلاكية على الإبداع الفني مما يقدم رؤى قيمة للباحثين والمهتمين بالفنون البصرية.

لا شك أنه لكل باحث أسباب ودوافع وراء اختيار موضوع بحثه ونحن بدورنا لنا أسبابنا التي من أجلها اخترنا موضوع دراستنا هذه والتي تتمثل فيمايلي:

1.الموضوعية:

- سبر أغوار نظرية الفن المعاصر من أجل الوصول إلى فهم أوسع لأهم التطورات الحاصلة في الفن التشكيلي المعاصر، في العالم الغربي اوروبا وأمريكا كونه السباق في بناء الحداثة والمعاصرة.
- الوقوف على واقع ثقافة التشكيل المعاصرة في العالم العربي والمتعلق بموقعه من الوعي الثقافي فيما يخص الاتجاهات الحديثة والمعاصرة.

2.الذاتية:

الرغبة والميل في البحث عن مفهوم نظرية الفن المعاصر والدور الذي لعبه هذا الفن خاصة فيما يتعلق برفع المفاهيم الجمالية لدى الانسان والمجتمع ككل بدء من نظرة الفنان للمجتمع والفن، ونظرة المجتمع للفن من جهة أخرى، والجدير بالذكر أن آخر ماتوصلت إليه المدارس الفنية من نظم جديدة وأنماط متنوعة والذي لم يقتصر على الرسم فقط، يمكن تسميته بفن اليوم أو الفن المعاصر، فالأعمال التي تم إنشاؤها من خلال تقنيات متعددة كالرسم والتصوير والنحت وفن الفيديو والفن الرقمي والموسيقى والعروض المسرحية والتركيبات تميزت بالتفرد في الصياغة عن بقية الأعمال الفنية المنجزة سابقا، مما جعل هذه الدراسة بمثابة الحافز والدافع لنا للتعمق وفهم مايسعى إليه الفن المعاصر من إثارة لاهتمام المشاهد ودفعه للتفكير بشكل أبعد مايكون عن الجانب الجمالي للعمل الفني.

لذا سعيت من خلال هذا البحث التعرف على الخطاب الإشهاري لدى أحد مؤسسي فن البوب آرت وتمثلاته الفنان **آندي وارهول** والذي أطلق عليه اسم أيقونة the icon فن البوب مع التركيز على أهم ممارساته وأفكاره، الفنان الذي حول "الإعلانات" إلى شكل فنّي من خلال إنشاء لوحات لأشياء من الثقافة الجماهيرية ونجوم الإعلام، إضافة إلى أن هذا الفنان اعتمد على نطاق واسع مجموعة من الوسائط الفنية المتعددة في الرسم كآلة التصوير الفوتوغرافيا camera والحاسوب إلى جانب أجهزة التسجيل، بشكل مبكر باعتباره فنانا

معاصرا في الستينيات والسبعينيات، وهي الحقبة الزمنية المهمة في حياته الفنية صور فيها هذا الفنان نشاطًا فنيا ضخما، مستعينا بجهاز التسجيل الخاص به، مدمجا الصورة الفوتوغرافية في فنه، وعلى هذا الأساس استطاع كشف التركيب الفكري والفني الجمالي للمنتج في فنون ما بعد الحداثة، مزاوجا بذلك بين الفن والإشهار، ومن هذا المنطلق جاز لنا صياغة الإشكالية التالية:

إشكالية البحث:

-إلى أي حد ساهم الخطاب الإشهاري في أعمال **آندي وارهول** على استقطاب المجتمع الأمريكي؟

وتنبثق عن هذه الإشكالية جملة من **التساؤلات الفرعية** أهمها:

-ماهي الأساليب والتقنيات الخاصة بالفنان آندي وارهول والتي ميزته عن باقي الفنانين؟وما علاقته بحركة movement فن البوب آرت؟

-هل كان الفنان **آندي وارهول** رساما عاديا أم رساما تجاريا يقظا استطاع التلاعب برغبات المستهلك الأمريكي بحكم الثقافة الجماهيرية السائدة أنذاك؟

-ماهي الأسس والاستراتيجيات المعتمدة في الخطاب الإشهاري عند الفنان **آندي وارهول** والمنفذة في أعماله الفنية؟

-مامدى تمثل نقاد الفن المعاصر لمواضيع فن **آندي وارهول؟** وهل تمكن نقاد الفن المعاصر من بلورة رؤية فنية مؤيدة لفنه، لها خصوصية تفسير رفضه للفن التقليدي، ودمجه صورا فوتوغرافية وعلامات تجارية لمنتجات استهلاكية أمريكية في لوحاته الفنية، بحكم سيطرتها الهائلة على المجال البصري للمستهلكين؟

-ما الذي كان يشير إليه الفنان **آندي وارهول** من خلال إعادة إنتاج الأشياء الاستهلاكية الجماعية؟

فرضيات البحث:

وانطلاقا من هذه الإشكالية يمكن حصر مجموعة من الفرضيات التالية:

• الديناميكية في الفن المعاصر وتجدد سيرورته، في المضمون والمبنى خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية والذي عمل حقبة تلو الأخرى على إعادة تجديد مفهوم الفن مهدما الشائع والراسخ.

• مهنة الفنان **آندي وارهول** في بداية مشواره الفني في مجلة جلامور glamour[1] كرسام تجاري، جعلته يحول تجاربه في مجال الإعلان التجاري إلى لغة بصرية فريدة ضمن أعماله الفنية، مع التركيز على استخدامه للتكرار والسطوع والبساطة.

• استعمال آلة التصوير الفوتوغرافي ذو التقنية الفورية البولارويد Polaroid [2]، لإنتاج الصور والتلاعب بها، فعمل على تكبيرها تكريرها ثم تركيبها على بعضها البعض قاصدا بذلك طباعة صور تتكرر في وسائل الاعلام ، بمعنا أصح بَذَّلها بطريقة استراتيجية، مما شجع الفنان **آندي وارهول** على إعادة التفكير في وظيفة الفن، شأنه شأن بقية فناني عصره باعتبار أن الهدف من الفن حسب رأيهم ليس تمثيل الواقع بأمانة ولكن التشكيك في الواقع بانتقاده وكشف نقائصه وتناقضاته وحتى أزماته، مغيرين بذلك أنماط الرسم الأمريكي بانتقالهم من رسم لوحات لمناظر طبيعية إلى مشاهد من الحياة اليومية للناس بما في ذلك النزعة الاستهلاكية اللافتة للنظر.

• نقطة التحول التي شكلتها ثورة الفن في الستينيات، مع ظهور فن البوب آرت الذي نشأ في بريطانيا، وانتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية، منفصلا بشكل جذري عن الفن الحديث ورافضا لحركة التعبيرية التجريدية abstract expressionism.

[1] **Glamour**:هي مجلة نسائية شهرية ورقية تُعنى بالأزياء، تأسست عام 1939 وتم نشرها لأول مرة في أبريل 1939 في الولايات المتحدة الأمريكية في نيويورك، كان يطلق عليه في الأصل سحر هوليوود.ينظر:(https://en.wikipedia.org/wiki/Glamour_(magazine)

[2] Polaroid Corporation هي شركة أمريكية متعددة الجنسيات متخصصة في البداية في صناعة النظارات الشمسية ذات العدسات المستقطبة ثم كاميرات التصوير الفوتوغرافي ذات التطوير devlopement الفوري، استعملها الفنان آندي وارهول في التقاط صور أينما ذهب.

المنهج المعتمد في الدراسة:

إن طبيعة الموضوع تحدد المناهج اللازمة للبحث، لذلك سنستعين بالمنهج **الوصفي والتحليلي** لكشف اللثام عن علاقة فن **آندي وارهول** بالاشهار، كما أن للخطاب الإشهاري علامات سيميائية بشقيها اللساني وغير اللساني بيد أن هذا البحث لا يستند بالشكل المباشر على الشق الأول ألا وهو اللساني، بل أكثر مايميز الخطاب الإشهاري الذي نحن بصدد دراسته والتعمق في تحليل جوانبه هو تركيزه على الشق غير اللساني يسعى لنقل رسالة صامتة بين المرسل والمتلقي (المستهلك)، ومما لاريب فيه أن هذه الرسالة " الصامتة " تحمل دلالات تتجاوز اللغة نفسها، بمعنى استنطاق الخطاب الاشهاري في أعمال الفنان **آندي وارهول** التي تدور أغلب مواضيع لوحاته على العلامات التجارية la marque أو Brands أو Trademarks، فالخطاب المقصود من خلال أعماله الفنية يمكن وصفه كمقاربة سيميولوجية استخدم فيها الفنان ثقافة الرموز والعلامات لوصف الثقافة الشعبية الأمريكية بدلا من ثقافة اللغة الصوتية لذلك ارتأينا الاستناد على المنهج **السيميوثقافي** فلماذا هذا المنهج؟

لأن الفنان **آندي وارهول** أبدع في رسم علامات تجارية –كخطاب إشهاري– مشبعة بالرموز والألوان المميزة في معظم أعماله المشهورة المستمدة من ثقافة المجتمع الأمريكي بتقنية الشاشة الحريرية the silkscreen أو La sérigraphie متأثرا، ومؤثرا على كل من يشاهد أعماله ويتذوقها، زد على ذلك البيئة التي نشأ فيها الفنان وهذا الفن على حد السواء باعتبارها بيئة استهلاكية ارتبطت بالثقافة الشعبية الأمريكية، ليصبح الإشهار مرجعية بصرية في أعمال وارهول، حيث بدأ بتقديم منتجات تجارية مألوفة كـ "مواضيع" فنية، بدلاً من الموضوعات التقليدية (كالمناظر الطبيعية أو التاريخ)، هذه المنتجات كانت جزءًا أصيلًا من الخطاب الإشهاري اليومي، لوحاته الشهيرة لم تكن رسمًا لعلب حساء، بل كانت إعادة تقديم للشعار (Logo) والتصميم البصري للعلامة التجارية، وهو جوهر الإشهار، وارهول استطاع تحويل هذه المنتجات من مجرد سلع إلى رموز قادرة على عكس التطلعات والقيم

والمشتركات البصرية للمجتمع الأمريكي بعد الحرب، واستخدم تقنيات مستعارة من عالم الصناعة والإعلان، مما جعل عمله البصري يماثل الإخراج الإشهاري، ويمكن القول بأن الفنان **وارهول** حول الخطاب الإشهاري إلى مرجعية فنية من خلال الاحتفاء الصريح والحيادي بالثقافة الاستهلاكية، وتبني مفرداتها البصرية وتقنياتها الصناعية كـ لغة جديدة للتعبير عن حقيقة المجتمع المعاصر

المفاهيم الإجرائية المعتمدة:

ولتغطية جوانب هذا الموضوع بشكل شامل، تم اختيار مجموعة من المصطلحات التي تعكس تنوع الأبعاد النظرية والعملية لهذا البحث، تمثلت فيمايلي:

الدلالات البصرية semiotics, visual

هي الترجمة المقترحة لمصطلح "semiotics" في السياق البصري الخاص بمجال السيميائيات البصرية، أي دراسة الدلالات المرئية المتمثلة في الرموز والإشارات البصرية وكيفية تمثيل العالم بصريًا، هذا المصطلح يغطي جوانب مختلفة من دراسة الصورة، بما في ذلك الأشكال، الخطوط، الألوان، والقوام، القيمة تشير إلى درجة الظلام أو الضوء في الخط أو الشكل، تلعب دوراً هاماً في تصوير التناقضات الداكنة والفاتحة. اللون يعبر عن المزاج والأحاسيس لهذا السبب نتحدث عن الألوان "الدافئة"، "الناعمة"، "الباردة"، "القاسية" دلالياً غالباً ما يكون للون قيمة رمزية خاصة بكل ثقافة.

أيقونة Icon

باللغة اليونانية صورة Eikon علامة مصنوعة لتشبه "مرجعها"، من خلال شكل من أشكال التكرار أو التشابه أو المحاكاة، صورة مرئية من نوع ما، صورة شخصية مسيحية مقدسة الشخص الذي يحظى باهتمام كبير وتفاني (صنم: idol)، في علوم الحاسوب صورة على الشاشة تمثل برنامجاً أو أمراً محدداً.

الفن المعاصرContemporary Art

حركة فنية مستمرة تتسم بالتجديد الدائم، وقد بدأت جذوره تتشابك مع حركة البوب آرت في الستينات، ليشهد بعدها تطورات متسارعة، تحدى الفن المعاصر، الذي نشأ في النصف الثاني من القرن العشرين، المفاهيم التقليدية للفن والجمال، وقد أطلق هذا التيار المعروف أيضًا بـ"ما بعد الحداثة"، العنان للإبداع الفني، مما أدى إلى ظهور أعمال فنية مبتكرة وغير تقليدية تعتمد على تقنيات جديدة ومواد غير متوقعة.

فن البوب Pop Art

هو مزيج فريد من الفنون الجميلة والثقافة الشعبية والتجارية، ولدت حركة فن البوب في إنجلترا في الخمسينيات من القرن الماضي، مع الفنانين إدواردو باولوزي، وريتشارد هاملتون، والفنان المشهور آندي وارهول.

الشاشة الحريرية silk screen

هي تقنية طباعة حديثة بالألوان ظهرت في القرن العشرين وتطورت من فن الاستنساخ الاستنسل تُعرف تجارياً باسم "طباعة الشاشة الحريرية" أو "الطباعة الحريرية"، وأطلق عليها مجموعة من الفنانين الأمريكيين عام 1940 اسم "السيريغرافيا" للتأكيد على استخدامها في الفنون الجميلة.

صعوبات البحث:

وإذا كان لزاما على كل جهد بحثي أن يلاقي صعوبات فإنه جدير بنا التنبيه على نقص الأبحاث في هذا الاختصاص في العالم العربي، نعني بها البحوث التي تعالج ترجمة الخطاب الإشهاري في الفن الأمريكي من جهة والأبحاث التي ترتبط بالدراسة التحليلية للمنجز الفني الخاص بأعمال الفنان **آندي وارهول** من جهة أخرى وذلك عكس وتيرة البحث في العالم الغربي الذي تتسارع فيه الأبحاث كَمًّا ونوعا في الاتجاهين: الخطاب الإشهاري

عموما والمؤلفات التي تتناول سيرة وأعمال الفنان **آندي وارهول** ورؤيته الفنية بشكل خاص والتي عمدنا إلى الاستعانة بها والاستناد عليها كمادة علمية رسمية لإنجاز هذه البحث.

كما لايفوتنا الإحالة على الدراسات السابقة في الموضوع، ولإنجاز هذه الأطروحة تم الاستعانة بالمراجع التي لها صلة كبيرة بموضوع الأطروحة، وهي كالآتي:

- **آرثر سي دانتو**، بعد نهاية الفن الفن المعاصر وحدود التاريخ، تر:هادية العرقي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة،2021، من خلال هذا الكتاب الذي يشكل علامة فارقة في حقل فلسفة الفن، فيه، يقدم دانتو تحليلاً عميقاً ونقداً للتطور التاريخي للفن، وخاصة الفن المعاصر، ويطرح رؤية جريئة حول مصير الفن في العصر الحديث، حيث جادل دانتو بأن الفن، قد انتهى في الستينيات من القرن العشرين، ويشير إلى أن التعبيرية المجردة مثلت نهاية لتطور الفن التقليدي الذي كان يعتمد على تقليد الطبيعة أو سرد القصص، وأن الفن لم يعد مقيداً بقواعد أو معايير محددة، وأصبح مفتوحاً على كل أنواع التجريب والإبداع.
- **فرانسيس إدلين(مجموعة مو)، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة**، تر:

سمر محمد سعد، مرا: خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، بيروت، 2012، وهو عبارة عن عمل جماعي يهدف إلى وضع الأسس النظرية لبلاغة الصورة، ويقدم تحليلاً شاملاً للصورة من خلال رؤية سيميائية، أي دراسة الأنظمة الإشارية ويمثل مساهمة قيمة في مجال دراسات الصورة، حيث يوفر إطاراً نظرياً شاملاً لفهم كيفية عمل الصور وتأثيرها على المتلقي.

- كتاب **سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية** إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، والذي يهدف إلى فك شفرة اللغة البصرية للإعلانات، وكشف الأدوات والأساليب التي تستخدمها لإنشاء معانٍ وتأثير على

الجمهور، إذ يشرح الكتاب كيف تستخدم الإعلانات لغة بصرية خاصة للتواصل مع الجمهور، وكيف يتم تشكيل هذه اللغة من خلال العناصر البصرية المختلفة مثل الألوان والأشكال والخطوط.

- **Bockris Victor**, ***Warhol The Biography***, 75th Anniversary Edition, USA, Da CAPO, 2003.

أحد أهم المصادر والمراجع التي توثق حياة الفنان الأمريكي الشهير **آندي وارهول**، فالكتاب يقدم سردًا تفصيليًا لحياة وارهول المهنية والشخصية، بدءًا من طفولته وصولًا إلى وفاته، ويوثق الكتاب أيضا صعود **وارهول** كأيقونة من أيقونات الفن المعاصر، وكيف أصبح مؤسس حركة البوب آرت التي غيرت وجه الفن في القرن العشرين.

- Tilman Osterwold, ***Pop Art***, Taschen America Llc, USA, 2003.

يعد مرجعًا شاملاً لحركة البوب آرت الحركة الفنية الثورية التي ظهرت في منتصف القرن العشرين، ويقدم الكتاب تحليلاً عميقًا لأصول هذه الحركة، وتطورها، وأبرز فنانينها وتأثيرها على الثقافة المعاصرة يحدد الكتاب السمات المميزة للبوب آرت، مثل استخدام الصور الجاهزة، والألوان الزاهية، والتكرار، والسخرية الاجتماعية.

- **Eric. Shanes**, Andy Warhol, Studio, USA, 1991

حيث يعتبر من الأعمال المرجعية الأساسية لفهم عملية الإنتاج الفني في ستوديو آندي وارهول ومدى تأثير هذا الاستوديو على الفن المعاصر، ويربط شاينز بين عمل **وارهول** والاستهلاك الثقافي، وكيف استخدم **وارهول** عناصر من الثقافة الشعبية والإعلانات لإنشاء أعماله الفنية، ويتناول الكتاب أيضا ظاهرة الإنتاج الضخم في ستوديو **وارهول** وكيف أن تكرار الصور والأشكال كان عنصرًا أساسيًا في أسلوب **وارهول** الفني.

وهذه فقط من بين بعض العينات من المراجع على سبيل المثال لا الحصر، التي سنعتمد عليها في هذا البحث.

خطة البحث:

اذن فغايتنا من خلال هذه الدراسة، هي محاولة الإجابة على الإشكالية السابقة فاقتضى ذلك أن تتشكل دراستنا من مقدمة، وثلاثة فصول وخاتمة، تضمنت المقدمة إبراز أهمية الدراسة والإشكالية المعالجة، مع الإشارة إلى الدوافع الذاتية والموضوعية التي كانت سببا في اختيار الموضوع مع ذكر الدراسات الأكاديمية السابقة التي تناولت موضوع الخطاب الإشهاري بشكل حصري ودراسات أخرى باللغة الأجنبية تناولت شخصية الفنان **آندي وارهول** ممارساته وأعماله الفنية وحتى فلسفته كرائد فن البوب آرت إلى جانب المنهج المتبع في عملية التحليل والدراسة ، تضمن الإطار النظري ثلاث فصول وهي:

الفصل الأول: الموسوم بـ: **ماهية الخطاب البصري** الإشهاري وبنيته في الصورة التشكيلية والتصميمية أو مايسمى بالبنية المعرفية المؤطرة لسؤال الخطاب الإشهاري ودلالته السيميائية، الخطاب البصري مستوياته وأنواعه، بنية الخطاب في الصورة التشكيلية، بنية الخطاب في الصورة التصميمية.

الفصل الثاني: الموسوم بـ:**الخطاب الإشهاري ومرجعياته في الفن المعاصر**، والذي يهدف إلى إعادة تقييم التاريخ الفني، وتقديم منظور جديد للفن، أدى ذلك إلى خلق لغة بصرية جديدة عكست التطورات الحديثة في الفن والمجتمع، حيث كان لهذه الرؤية علامة فارقة في تاريخ الفن المعاصر، ومثلت تحولًا مهمًا في الفكر الفني.

الفصل الثالث: الإطار التطبيقي وتمثل في: **المنجز الفني عند آندي وارهول ومستويات السياق في فنه**، تضمن الدراسة تحليلًا معمقًا لأعمال الفنان **آندي وارهول**، وذلك من خلال استكشاف السياق الثقافي والاجتماعي الذي نشأت فيه هذه الأعمال ، فالسياق الثقافي عكس من خلاله الفنان روح العصر الذي عايشه وهو عصر الستينيات والسبعينات، والذي شهد تغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية عميقة، بالإضافة إلى السياق الاجتماعي الذي تناول

فيه **وارهول** قضايا اجتماعية مهمة في أعماله، مثل دور المرأة في المجتمع، والطبقات الاجتماعية، والعنف..إلخ

الخاتمة: وذيّلت الدراسة بخاتمة التي تمهد الطريق لأبحاث مستقبلية في هذا المجال الواسع إلى جانب النتائج والتوصيات التي تساهم في إثراء المعرفة في هذا الحقل البحثي، وانتهت الدراسة بملحق لأشهر أعمال الفنان **آندي وارهول** من الستينيات إلى الثنمانينيات.

الفصل الأول:

الخطاب البصري مستوياته وأنواعه بنيته في الصورة التشكيلية والتصميمية

عين ترى، والأخرى تشعر.

بول كلي

One eye sees, the other feels.

Paul Klee

يعالج موضوع الخطاب الإشهاري عموما مجموعة من القضايا والظواهر الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، من خلال استخدام تقنيات إبداعية وأدوات تواصلية مُقنعة تهدف إلى التأثير على سلوك الجمهور وإقناعه بشراء منتج أو خدمة أو تبني فكرة معينة، إلى جانب التقنيات اللغوية والبصرية والسمعية التي تهدف إلى جذب انتباه الجمهور وإثارة اهتمامه وإقناعه بالفكرة المعلن عنها، تشمل هذه التقنيات استخدام كلمات وعبارات جذابة، وصور جذابة، وألوان ملفتة، وموسيقى ملهمة، وغيرها من العناصر التي تهدف إلى إنشاء رسالة فعالة ومقنعة.

وما يهم بشكل جوهري في هذا الفصل تبيان قدرة الصور والرموز البصرية في تشكيل جوهر الخطاب البصري في الفن المعاصر، حيث تُستخدم للتعبير عن أفكار الفنان ومشاعره دون الحاجة إلى الكلمات، حيث تعتمد القيمة الفنية للعمل في الفن المعاصر بشكل كبير على كيفية توظيف العناصر البصرية، مثل اللون والخط والشكل والملمس والتكوين، لنقل رسالة أو إيصال فكرة، ولخلق معاني ورسائل عاطفية أيضا لا يمكن التعبير عنها بكلمات فقط، فاستخدام العناصر المرئية للتواصل، له تأثير عميق على الأحاسيس الإنسانية، فهو لا يخاطب العقل فقط، بل يُلامس المشاعر ويُثير ردود فعل عاطفية قوية، وهذا ما اعتمد عليه الفنان آندي وارهول بشكل كلي حيث ركز على الرموز البصرية المستمدة من الثقافة الجماهيرية والإعلام (مثل صور مارلين مونرو) هذه الرموز لم تكن مجرد صور، بل كانت أدوات للتعبير والتأثير على المتلقي، حيث أثارت تساؤلات حول الشهرة، الاستهلاك، وقيمة الفن نفسه، فالخطاب البصري أداة قوية للتواصل والتعبير والتأثير على المُتلقي، من خلال استثمار الرموز البصرية لإثراء المحتوى وإثارة المشاعر وتغيير السلوك، وهذا هو جوهر فن

البوب الذي قدمه **وارهول**، من خلال أمثلة حية وسابقة لأوانها مستغلا بذلك فعالية الخطاب البصري على حساب الخطاب اللفظي، أعماله أثبتت أن الصورة البصرية المألوفة والمكررة، المستمدة من الحياة اليومية، هي بمثابة أداة قوية للتواصل والتأثير والتعبير عن المفاهيم المعقدة المتعلقة بالحداثة، وهذا ما سنتعرف عليه في الفصول اللاحقة.

ومن البديهي القول بأن الخطاب البصري في الفن المعاصر أضحى اليوم أكثر فعالية من الخطاب اللفظي في التعبير عن المفاهيم المعقدة، نظرًا لقدرته على التفاعل المباشر مع المشاهد وتحفيز التفكير والتأمل، إلى جانب تميزه بتنوع وتعدد الأساليب والتقنيات المستخدمة، مما جعل الخطاب البصري غنيًا ومتنوعًا، وأداة قوية للتواصل والتعبير والتأثير على المُتلقي، من خلال استثمار الرموز البصرية لإثراء المحتوى وإثارة المشاعر وتغيير السلوك، وتعزيز الإبداع، وبناء الهوية.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن الخطاب البصري هو مجال تطبيق للسيميائية البصرية بإعتبارها علما يدرس العلامات والرموز البصرية وكيفية تكوينها للمعنى، أي «كيفية تحول المرئي إلى دلالة وكيفية معالجته من خلال الخطاب[1]»، وتُقدم إطارًا نظريًا لتحليل هذا الخطاب وتُساعدنا على فهم العناصر المختلفة للخطاب البصري وكيفية تفاعلها مع بعضها البعض، من خلال ما ناقشه الفيلسوف الفرنسي **موريس مرلو-بونتي** Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)، حول «مفهوم "ظهور المعنى" (advent of meaning) الذي بدا يكشف عن "أصوات الصمت" من خلال فن الإدراك[2]»، فالفنانون من خلال مهاراتهم وملاحظاتهم الدقيقة، قادرون على إدراك العالم بطريقة تكشف عن طبقات أعمق من المعنى وهذا ما نستشفه من خلال علاقة الخطاب الإشهاري بفن **آندي وارهول**، الذي اشتهر بأعماله الفنية التي تناولت موضوعات الاستهلاك والتجارة والإعلام، واستخدم الفنان في أعماله العديد من تقنيات الخطاب الإشهاري، وبإعتبار فنه جزءًا من حركة الفن

[1] Marie Renoue, Jean-Marie Floch, *Analyse sémiotique de la perception d'un objet naturel*, Pulim Limoges, France, 1996, p.3.
[2] Duane H. Davis, William S. Hamrick, *Merleau-Ponty and the Art of Perception*, Suny, USA, 2016, P.43.

المعاصر، الذي يُتيح لنا من خلال الأعمال الفنية المتنوعة والمبتكرة، فرصة فريدة «لتوسيع آفاق إدراكنا للعالم، ولتعلم كيفية النظر إلى الأشياء بطرق جديدة واكتشاف إمكانيات جديدة للرؤية والفهم[1]»، أعماله التي تناولت في مجملها موضوعات جديدة ساهمت في تغيير مفهوم الفن وجعله أكثر ارتباطًا بالحياة اليومية.

1.الخطاب والخطاب البصري بين المصطلح والمفهوم:

1.1.تعريف الخِطاب: الخطاب لغويا:

جاء في لسان العرب: «أن الخِطاب والمخاطبة معناه مراجعة الكلام أي خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا»[2] أما في **معجم اللغة العربية المعاصرة** فإن كلمة خِطاب Discorse، Speech، Discours معناها "رسالة " «أرسل إلى صديقه خطابا مسجلا، خطاب مستعجل أو توصية، ترحيب، احتجاج"، والخِطاب المفتوح معناه "رسالة توجه إلى مسؤول علانية عن طريق الصحافة أو هو كلام يسمعه ويقرؤه الناس كلهم، كلام يوجه للجماهير في مناسبة من المناسبات، وهو أيضا يعني المحاورة، الجدال والكلام»[3].

وفي معجم اللغويات والصوتيات **لديفيد كريستال** David Crystal (1941) يرى هذا العالِم اللغوي والمؤلف البريطاني بأن الخطاب « يستخدم في علم اللغة المنطوقة ويعتبر وحدة سلوكية behavioural unit ومجموعة من الأقوال التي تشكل الخطاب، فهو عملية ديناميكية للتعبير والفهم تَحْكُم أداء الناس أثناء التفاعل اللغوي»[4] وهذا يندرج ضمن وظائف اللغة المتمثلة في التّعبير، الإيصال، الاتصال، التفكير، وبالتالي إنتاج المعرفة وتقديمها للمتلقي وحفظها.

[1] Jean-François Le Ny, *Comment l'esprit produit du sens*, Odile Jacob, Paris, 2005, p.164.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، ج1، ص.1220.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط2 ، 2008، ص ص. 659- 660.

[4] David Crystal., *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Blackwell, United States, Ed.6, 2008, p:148.

و**فصل الخطاب:** كما جاء في الآية الكريمة أعلاه، معناه "الفصاحة، خطاب لا يكون فيه إيجاز مخل ولا إسهاب ممل[1]"، وتأسيسا على ذلك فجميع المعاجم اللغوية التي اهتمت بحقل الخطاب وماهيته وأنواعه أجمعت على أن الخطاب هو تدقيق ومراجعة في الكلام ومواجهة به، للتأثير على المستمع أو إبلاغه بأمر ما ليكون خطابا وكلاما بين طرفين سواء أكان قائلا له أم مؤلفا له أي معبرا عنه بكلام بليغ، أما المستمع والمتلق فهدفه فهم ماقاله(الخطيب)، وورد في قاموس **أكسفورد** الأمريكي للغة الانجليزية الحالية (1999) عدة تعريفات للخطاب جاءت على النحو التالي: الخطاب هو «المحادثة الأدبية، الحديث أطروحة أو رسالة في موضوع أكاديمي، محاضرة أو خطبة، أما في علم اللغويات فالخطاب هو سلسلة متصلة من الكلام، أو نص، وهي أيضا التحدث أو الكتابة بإسهاب»[2].

ولو تأملنا فيما أوردناه سابقا فسنجد أن تاريخ فن الخطابة والخطاب قديم جدا نما وتطور عبر الزمن مع الانسان، ويعتبر لونا لغويا وحقلا معرفيا وأداة تعبير مهمة في فكر الانسان فعند الحديث عن كلمة خطاب نجد أنه على صلة بمعان ودلالات مشابهة له ومتميزة عنه في الوقت ذاته، ويقصد هنا الخطاب والنص والملفوظ بمعنى أن النص يعتمد على الاستقبال البصري أما الملفوظ وهو الخطاب الشفوي فيعتمد على الاستقبال السمعي.

في حين جاء في **موسوعة نظرية الاتصال** أن مصطلح الخطاب «يتمثل في المحادثات المقيدة بشكل منهجي»[3] إذ يُشترط في الخطاب سير المتحدث إلى غايةٍ مقصودة، بمعنى أن يُصاغ النص بطريقة صحيحة ومتماسكة وكافية، والهدف منه هو الإقناع، وأن يرتبط بكل وسائل الاتصال والتعبير المتاحة.

تطور الخطاب عبر الزمن إلى درجات عالية من الامتياز والرقي واحتل مكانة ومرتبة كبيرة في المجتمع، بما له من علاقة في التأثير على الجمهور، فلا يمكن الحديث عن

---

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص660..

[2] Della Thompson., *The Oxford American Dictionary of Current English*, The Worlds Most Trusted Dictionaries, Oxford University Press, Ed.2, New York, 1999, p221.

[3] Stephen W. Littlejohn Karen A. Foss., *Encyclopedia of Communication Theory*, SAGE, California, University of New Mexico, 2009, p:289

الخطاب ومكانته كلون لغوي، دون الوقوف عند أهم محطاته، وسنتحدث بإيجاز عن آراء بعض الفلاسفة والمفكرين والمهتمين جدًا بموارد اللغة.

أ-الفيلسوف أرسطو:

ولعل من أبرز الفلاسفة نذكر الفيلسوف اليوناني **أرسطو Aristotle** أو **Aristote** (384ق.م-322ق.م) مؤسس البلاغة[1] حسب ماجاء في المقالة الأولى من كتاب **أرسطو** طاليس والمرتبطة بالإقناع الخطابي والتي تمثل «قوة تتكلف الإقناع الممكن»[2]،أما الخطاب أو الخطابة عند أرسطو فهو «تهيئة السامع واستدراجه نحو الأمر وأن يكون الكلام بنحو يجعل المتكلم أهلا أن يُصدق ويقبل كلامه»[3] ، فتمرير الأفكار وإيصالها إلى الآخرين، والقدرة على جذب انتباههم كان سببا في تحقيق الهدف المنشود حسب رأي هذا الفيلسوف، فلطالما كانت الخطابة الوسيلة الأمثل عند الإغريق(اليونان) والرومان، وظل منتشرا إلى عهد أرسطو، ولقد أشار هذا الفيلسوف إلى أنه توجد قوة كامنة سماها « قوة الخطيب ويعد الفيلسوف الأول الذي أضفى الطابع الرسمي على فن التعامل مع الكلام وإقناع جمهوره، وجعل من الممكن قياس القوة التي يمارسها الإنسان من خلال اللغة»[4].

1.1.1.الخطاب اصطلاحا:

لقد تعددت الدراسات التي تناولت ماهية الخطاب فقد ظهر تعريف الخطاب أولا في حقل الدراسات اللغوية، واستمر في التطوّر والتجدد فبحسب المفهوم اللساني، الخطاب يرجع للنصوص المقدسة في القرآن الكريم كونه يتميز في الأسلوب والمضمون.

---

[1] أرسطو طاليس، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، لبنان، 1979، ص:3.

[2] المرجع نفسه، ص.9.

[3] المرجع نفسه، ص.10.

الريطورية Rhétorique أو الريطوريقا.

[4] Brigitte Boudon, *Le pouvoir de l'orateur*, https://www.scienceshumaines.com/aristote-le-pouvoir-de-l-orateur_fr_37804.html

يشير محمود عكاشة إلى مصطلح الخطاب ويقول «هو فرع في علم الأداء الصوتي والتعبير في مجال الخطابة وهو من المصطلحات الأكثر شيوعا خاصة في الخطاب الإعلامي الغربي والسياسي وحقول اللغة»[1].

أما اللساني Linguiste والسيميائي الفرنسي **إيميل بنفنيست** Émile Benveniste (1902-1976) يرى بأن الخطاب «يفرض وجود متحدث ومستمع، شرط أن تكون نية المتحدث هي التأثير على المستمع بطريقة ما»[2]، إلى جانب ذلك فإن **بنفنيست** قد استنتج بأنه مع الجملة – بما أنها تمثل أصغر وحدة في الخطاب – يتم ترك مجال اللغة «كنظام للعلامات Signes وولوج عالم آخر هو عالم اللغة كأداة إتصال والتعبير بواسطة هذه اللغة هو في حد ذاته يسمى الخطاب»[3]. بمعنى آخر، اللغة تتكون من علامات (كلمات) تُشكل جملًا، والجمل هي أدوات للتواصل والتعبير عن الأفكار والمُشاعر، هكذا، يُقدم بنفنيست منظورًا ثنائيًا للغة: اللغة كنظام للعلامات، واللغة كأداة للتواصل.

ولا يمكن إنكار الجهد النظري للعالم اللغوي **فرديناند دي سوسير** Ferdinand de Saussure (1857–1913) وإسهاماته في مجال علم اللغات، فيما يخص «التقابلات والثنائيات التي أقامها في صرح الحقل اللغوي كثنائية اللغة والكلام»[4]، وكان يقصد أيضا من وراء ذلك، بأن "الخطاب هو الكلام وهو استعمال الذات للسان، بغرض التعبير والتواصل فالخطاب ملفوظ يساوي أو يفوق الجملة، مُشَكِّلا بذلك رسالة ذات بداية ونهاية»[5]. يُقدم **دي سوسير** تعريفًا للخطاب بأنه عملية التلفظ بالكلمات للتعبير عن أفكارنا ومشاعرنا والتواصل مع الآخرين ويُؤكد على أن الخطاب هو تعبير عن الذات، وأن هدفه هو التعبير والتواصل، بحيث يجب أن يكون للخطاب هدف واضح، وأن يكون مُنظمًا بشكل منطقي، **فبنفنيست** ينظر إلى اللغة من منظور شامل ويُركز على كل من البنية التركيبية والوظيفة الاجتماعية

[1] محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2014، ص:16.
[2] Emile Benveniste., *Probleme de linguistique generale1*, Ed. Gallimard, France, p:242.
[3] Ibid, p :130.
[4] فرديناند ديسوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص.9.
[5] محمد النذير عبد الله ثاني، الخطاب الإشهاري بين الرسالة والتأويل، دار المفردات للنشر، الرياض، 2020، ص64.

للغة، أما **دي سوسير** فهو يُركز على البنية التركيبية للغة ولا يهتم بشكل كبير بكيفية استخدام اللغة للتواصل.

انطلاقا من التعريفات السابقة، يبدو جليا بأن مصطلح الخطاب هو ظاهرة مركبة من الناحية المعرفية والثقافية والاجتماعية، وأول من بدأ الحديث عن الخطاب وكيفية تحليله هو **زيلج هاريس** Harris Zellig Sabbettai (1952-)، ولقد اهتم هذا العالم اللغوي الأمريكي بدراسات الخطاب وتحليله وبدأ بالجملة «باعتبارها الركيزة الأساسية وأصغر مكون» [1] بمعنى أن الخطاب هو سلسلة من الجمل المترابطة التي تُشكل رسالة ذات معنى، وأن الجملة هي أصغر وحدة يمكن تحليلها بشكل مستقل، إلى جانب السياق الذي يقوم بدور مهم في تحديد معنى الكلمات والجمل، وبهذا يمكن القول بأن الخطاب عند **بنفنيست** هو تعبير عن الذات واستعمال اللغة للتواصل، أمّا **دي سوسير** فلم يول تركيزا عليه، و **زيلج هاريس** اعتبر الخطاب بأنه أداة لتحليل اللغة.

أما الخِطاب عند **دومينيك مانغنو** Dominique Maingueneau(1950) فهذا المصطلح يحيل على «نوع من التناول للغة، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة ويرى أيضا بأنه يُفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية ولايمكن أن يكون الخطاب موضوع تناول لساني صرف»[2]، حسب مفهوم **دومينيك مانغنو** للخطاب لما أشار إلى أنه هناك احتمال تخلي الخطاب عن اللغة لحساب معيار critère غير لغوي وهذا مايرمي إليه هذا البحث بمعنى أن نوع الخطاب الذي نحن بصدد دراسته وتحليل جوانبه، هو الخطاب البصري والذي له علاقة بالصورة بصفة مباشرة.

وهذا ماأشارت له **عالية قري** لما ذكرت بأن الخطاب يتكون من «نسقين من الأنساق الإبلاغية: النسق اللغوي(الخطاب بالكلمة) والنسق التصويري(خطاب الصورة) ولأن التواصل

[1] ينظر المقال الوارد في مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتمنغاست، د.فريدة موساوي، مفهوم تحليل الخطاب عند زيليغ هاريس، المجلد: 8، العدد: 4، 2019، ص: 102-105. ينظر:
https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/8/4/99472

[2] دومينيك مانغنو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 38.

بالصورة أضحى من أهم مقومات عمليات الإبلاغ». أيضا حاولت الباحثة من خلال دراستها مقاربة الخطابين ضمن «ثنائية الخطاب اللساني/ خطاب الصورة لتستنتج في الأخير أن «النسقين اللغوي والتصويري مكمل أحدهما للآخر، رغم مزاحمة الصورة للغة وسطوة تأثيرها على المتلقي[1]»

يضاف إلى ذلك الدراسات الكثيرة والمعمقة حول الخطاب، قام بها الفيلسوف الفرنسي المعروف **ميشال فوكو**(1926-1984) Michel Foucault والذي يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، ويرى **فوكو** بأن للخطاب «دلالة» connotation حسب فلسفته فهو«مجموعة من المنطوقات Enoncés أو Statements (الملفوظات)، والتي تمثل الوحدة الأولية للخطاب ويُعرِّف مجموع المنطوقات في صياغة النسيج الخطابي بالتشكيلة الخطابية »، فالمنطوق -حسب رأيه- «يثماتل مع الجملة والقضية والفعل اللساني وأن هذه المنطوقات تستطيع تحديد شروط وجودها... »[2]. وعلى هذا الأساس يُشير فوكو إلى أن الكلام أو الخطاب يتجلى في أشكال مختلفة، مثل الجملة والقضية والفعل اللساني، أي أن كل شكل له خصائص ووظائف محددة، فالجملة تُستخدم للتعبير عن الأفكار والمُشاعر، والقضية تُستخدم للتعبير عن الأحكام والآراء، أمّا الفعل اللساني فهو يُستخدم لإنجاز أفعال معينة، فهذه الأشكال من المنطوقات تستطيع تحديد شروط وجودها، بمعنى آخر تُحدد خصائص ووظائف كل شكل من أشكال الكلام السياق الذي يمكن استخدامه فيه، وتوضيحا لما سبق يظهر جليا بأن **ميشال فوكو** قد أكد على أن الخطاب مُمارسة اجتماعية تُشكل الواقع، وأن السلطة تُمارس من خلال الخطاب، إلى جانب أن العلاقات بين الناس تُحدد من

[1] ينظر: مقاربة بين الخطاب اللساني وخطاب الصورة، المقال المنشور في مجلة فتوحات، د.عالية قري، جامعة عباس لغرور، خنشلة، العدد3، 2016، ص68. ينظر:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/10863

[2] الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص.94-95.
تجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل فوكو قد قام بمناقشة موضوعات كبرى كالمعرفة والسلطة والاخلاق، ولقد تم تحليلها بواسطة الخطاب، الذي يتميز عن اللغة والنص والاثر والفرع المعرفي، فالخطاب «يكتسي طابعا عاما يتجاوز النص الذي يبقى حبيس اللغة والقضية ويدلي بما هو أهم» وهذا ما ترمي إليه فلسفته بخصوص طغيان الخطاب ومسائله على موضوع اللغة. ينظر:
الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص.94-95.

خلال الخطاب، مقابل ذلك فإن الخطاب عبارة عن « بنية معقدة تتسم بالمقاصدية في الإبلاغ»[1] أي اعتماد الخطاب على أسلوب الإقناع وهذا ما يرمي إليه بحثنا هذا.

وانطلاقا مما سبق نفهم أن من أهم مزايا تحليل الخطاب دراسة اللغة وتجلياتها، فالخطاب يمثل منتجا إنسانيا مهمته عكس أفكار الكُتَّاب (المؤلفين) ونظرتهم للواقع، ويأتي بعدها تحليل اللغة كممارسة اجتماعية فعلية مرتبطة أشد الارتباط بمستويات اجتماعية أعلى كالسلطة والتغيرات الاجتماعية، إلى جانب صراع القوى داخل المجتمع الواحد وهذا ماذكرناه آنفا حول فلسفة المفكر فوكو فيما يتعلق بالخطاب، وهذا يعني إعادة تعريف أهداف البحث اللغوي للخطاب كما صاغها أستاذ اللسانيات والفيلسوف الأمريكي **نعوم تشومسكي** (1928) Noam Chomsky والذي «أعطى الأولوية لوصف معرفتنا بقواعدية الجمل grammaticality of sentences، مؤكدا على أهمية وصف الكفاءة التواصلية للخطاب».[2] ومن ذلك نستنتج بأن **تشومسكي** قد أكد على أهمية وصف قدرة المتحدث على استخدام اللغة بشكل فعّال في التواصل، لأن معرفة قواعد اللغة لا يكفي ، بل يجب أيضًا معرفة كيفية استخدامها في سياقات مختلفة فالكفاءة التواصلية تشمل معرفة كيفية استخدام اللغة للتعبير عن الأفكار والمُشاعر والتواصل مع الآخرين، وإنجاز المهام، فإذا كان **فوكو** يرى أن الخطاب مُمارسة اجتماعية تُشكل الواقع، فإن **تشومسكي** يعتبره نتاج قدرة الإنسان على استخدام اللغة للتعبير عن أفكاره ومُشاعره.

وعلى ضوء ما سبق يتبين أن الخطاب يعتبر حدثا كلاميّا، دون إغفال دور القراءة كونها تمثل عملية إماطة اللثام عن طبيعة الخطاب، ونقله من المجهول إلى المعلوم ووهبه معان لا تكف عن التغير والتجدد، يضاف إلى ذلك أن الخطاب يتكون من عناصر متعددة كالمرسل والمستقبل (الجمهور) والرسالة (الموضوع)، أي أن «التواصل بالكلام يتم بين فردين وهو يشمل عمليتي بث واستقبال مرسلة لها مدلولات معينة بالاصطلاح المسبق بين المُرسِل

[1] محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى نحو بناء نظرية المسالك والغايات، دار كنوز المعرفة، الاردن، ط1، 2016، ص12.
[2] Peter Childs, Roger Fowler., *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Taylor & Francis e-Library,2006,p58

والمُرسَل إليه»[1] ، أي أن المُرسِل والمُرسَل إليه يتفقان على معنى الكلمات والعبارات المستخدمة في الخطاب، وهذا الاتفاق يُسمى "الاصطلاح المسبق" والذي يُساعد على فهم معنى الخطاب بشكل صحيح، وخلاصة لما سبق يمكن القول بأن الخطاب هو عملية تواصل بين فردين انطلاقا من عناصر متعددة: فالمرسل شخص يُرسل الرسالة، أما المستقبل (الجمهور): فهو من يتلقى الرسالة، والرسالة هي (الموضوع): أي محتوى الخطاب.

وهنا يمكن القول خلاصة لما سبق بأن الخطاب يُعدّ منهجًا لبحث المواد المُشكّلة من عناصر مترابطة، سواء أكانت لغة أو غيرها فالخطاب وحدة كلية واضحة تتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث يريد تبليغ رسالة ما، ونظام تواصل يهدف إلى نقل المعلومات أو التأثير على المتلقي أو إقناعه، ومن خصائص الخطاب أيضا وحدة الموضوع لأنه يركّز على موضوع محدد يُراد إيصاله إلى المتلقي، إلى جانب عنصر الترابط حيث تُبنى عناصره بشكل متماسك لضمان وضوح المعنى، وسهولة فهم الخطاب من قبل المتلقي، والتأثير على المتلقي وإقناعه أو إثارة مشاعره.

1.1.2.هابرماس ونظرية الفعل التواصلي:

الفيلسوف الألماني **هابرماس يورغن** (1929-) Jürgen Habermas يعد من بين أهم علماء الاجتماع والسياسة في العالم المعاصر وصاحب نظرية الفعل التواصلي Theory of Communicative Action أو ما يسمى بالنظرية "البراغماتية[2]" للغة، أي العلاقة بين اللغة

---

[1] نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012، ص:20

[2] **البراغماتية Pragmatism**: تيار فلسفي في أمريكا الشمالية ظهر في نهاية القرن التاسع عشر أكد على فكرة العلاقة الضرورية للسلوك البشري مع الغايات التي تؤدي إلى وضوح الفكر العقلاني، يُنسب إنشاء البراغماتية إلى السيميولوجي والفيلسوف الأمريكي **تشارلز ساندرس بيرس** Charles Sanders Peirce (1839-1914)، استقى تسمية مصطلح البراغماتية من **كانط** kant، والمنهج البراغماتي بالنسبة **لبيرس** هو فن توضيح الأفكار مساويا بين معناها والوظائف التي تقوم بها، تم إعلان ولادة البراغماتية عام 1878 تزامنا مع المقالة المشهورة التي كتبها **بيرس** بعنوان: "كيف نجعل أفكارنا واضحة؟"، ينظر: نعمان بوقرة، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.1، 2012، ص ص.77-78.

ينبغي الإشارة أيضا إلى أن الفلسفة البرغماتية التي ظهرت على يد الفيلسوف بيرس عُرفت بشكل واسع على يد فيلسوفين **وليم جيمس وجون ديوي**، ربطت بين الفكر والعمل، ومقولتها تنص على أن **قيمة أي فكرة تكمن في فائدتها العملية**.ينظر:

علي عبد الهادي المرهج، الفلسفة البراغماتية أصولها ومبادئها(دراسة تحليلية في فلسفة تشارلز ساندرس بيرس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط.1، 2008، ص.5.

ومستخدمها، حيث ركز **هابرماس** قبل كل شيء على موضوع الاتصال بين الناس، حيث كان شغله الشاغل هو البحث في العلاقة بين العقلانية الاجتماعية والعقلانية التواصلية.

ومن خلال نظرية الفعل التواصلي (1981) الذي ميز فيها بين "عالم الحياة" و"نظام الأفعال" في المفهوم العالمي لمصطلح مجتمع حيث يتم التوافق بين عالم الحياة ومنظور المواضيع المشاركة في عملية التفسير التي تحدث بدءًا من الحياة اليومية ومن القيم المشتركة من قبل المجتمع بأكمله، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالمعايير والقيم والأخلاق، ومن خلال كتابه **نظرية الفعل التواصلي** فإنه قد «أضاف إلى العقل وظيفة أخرى، هي التواصل المتجذر في الخطاب بكل أشكاله اليومية، فالانسان يحاول من خلال ما يقوله أن يفهمه الآخرون وكل ما يقال لا يخرج عن ثلاثة إدعاءات هي: إدعاء الصلاحية، المصداقية، الصحة المعيارية بالنسبة للسياق الاجتماعي وأخيرا إدعاء الصدق»[1]. أي أن نظرية هابرماس حول الفعل التواصلي تُعدّ نظرية مهمة ساعدت على فهم أفضل لكيفية تواصل الناس مع بعضهم البعض فهي تُقدم إطارًا لفهم تأثير اللغة على العلاقات الاجتماعية، حيث أنه يُمكن تطبيق نظرية هابرماس على العديد من المواقف المختلفة، مثل النقاشات السياسية والمحادثات اليومية.

بيد أن الفيلسوف **جاك داريدا** (1930–2004) في توجهه الذي قاده مع الفيلسوف ميشال فوكو الذي تحدثنا عنه آنفا وصفا الخطاب على أنه بنية كلية «تستوعب النص أو مجموعة النصوص وهو الطريقة التي بها تتشكل الجمل مكونة نظاما متتابعا تسهم به في تشكيل نسق كلي مغاير ومتحد الخواص»[2] ، يُشير هذا المفهوم إلى أن الخطاب ليس مجرد مجموعة من الجمل، بل هو نظام متكامل له خصائص فريدة تُميزه عن غيره من النصوص، وأن الخطاب يتكون من جمل مرتبة بشكل متتابع، ولكل جملة دورها الخاص في بناء المعنى الكلي للنص

[1] نورالدين علوش، المدرسة النقدية الألمانية نماذج مختارة من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 2013، ص.62.

[2] عبدالواسع الحميري، نظرية الخطاب– مقاربة تأسيسية: الجزء الأول:الخطاب مقاربة نظرية، عناوين، حضرموت، ط.2، 2023، ص.73–74.

إلى جانب أنه لا يُمكن فهم معنى الخطاب من خلال تحليل مكوناته الفردية بشكل مُنفصل بل يجب النظر إلى النص ككل لفهم معناه.

يُعدّ كل من **جاك داريدا** و**ميشال فوكو** من أهم الفلاسفة الذين درسوا الخطاب، لقد ساعدت أفكارهم على فهم أفضل لكيفية تكوين النصوص وكيفية تأثير اللغة على العلاقات الاجتماعية، أما **جوليا كرستيفا** (1941)، والتي صاغت المصطلح الذي يطلق عليه اسم **التناص**[1] Intertextuality في أواخر الستينيات، نظرت هذه الباحثة إلى علاقات الخطاب اعتمادا على نظرية التناص، فالنص حسب وصفها«أعم وأشمل من الخطاب، وأكثر من مجرد خطاب أو قول، لأنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها، فالنص ظاهرة لغوية غير قابلة للانحصار في مقولاته»[2]. ، وحسب رأيها فإن نظرية التناص تُعدّ من أهم النظريات التي ساعدت على فهم النص بشكل أفضل من خلال تحليل علاقاته مع نصوص أخرى، وساعدت على فهم دور القارئ في تكوين المعنى، وفهم كيفية تفاعل النصوص مع بعضها البعض ومع الثقافة، وتجدر الإشارة إلى أن أعمال الفنان موضوع الدراسة لها علاقة وثيقة وجوهرية بين موضوع التناص وفن آندي وارهول، لدرجة أن التناص يعتبر إحدى الأدوات المفاهيمية الرئيسية لفهم أسلوبه الفني وهذا ماسنتطرق إليه لاحقا.

ومن خلال استعراضنا للتعاريف والمفاهيم والرؤى السابقة لابد من القول، بأن هنالك خطابا من نوع آخر له مَهمة تختلف عن نوع الخطاب المذكور سابقا، فالنص وحده لا يعبر عن الواقع بشكل مكتمل، إذ لابد من حضور الصورة لدعم وحدات الخطاب أو ما يسمى بالخطاب غير اللساني ذي البعد التواصلي، خاصة ونحن نعيش عصر ما بعد المكتوب، وهذا ماأكده **عبد العزيز بلقيريز** لما قال« لا تحتاج الصورة دائما إلى المصاحبة اللغوية كي

[1] **التناص**: Intertextuality تقترح كريستيفا أن النص لا يوجد فقط من تلقاء نفسه، ولكنه موجود في حوار مترابط مع نصوص أخرى، والنص نفسه هو مظهر من مظاهر هذا الترابط، حيث يستعير الكلمات والاقتباسات والمعاني من مواقف ومن المتكلمين ينظر:
David Grant, Cynthia Hardy, Cliff Oswick, Linda L Putnam., *The SAGE Handbook of Organizational Discourse*, SAGE, London,2004, P.201.

[2] عبدالواسع الحميري، الخطاب والنص: المفهوم–العلاقة–السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2014، ص.200.

تنفذ إلى إدراك المتلقي فهي بحد ذاتها خطاب ناجز مكتمل، يمتلك سائر مقومات التأثير الفعال في مستقبليه»[1].

2.الخطاب البصري والسيميائية البصرية:

ليس ثمة شك بأن أشكال الكلام هي عبارة عن أدوات قوية يستعين بها المتحدث للتأثير على المستمعين وعند استخدامها بشكل لائق فهي تساعدنا على التعبير عمّا نريد إيصاله بشكل أفضل، وذلك بإعطاء قيمة وقوة لخطاباتنا ويتجلى ذلك من خلال إنشاء نصوص تثير إعجاب المستمعين إلينا.

بالمقابل فإن التحدث بالصور لا يقل تأثيرا على المتلقين مقارنة بأولئك الذين يعملون على إنتاج معنى للكلمات ويستخدمونها بطرق فنية، ما نوع اللغة التي يتم استخدمها عند إنجاز خطاب بصري؟ هل يتم التحدث بالصور أو استخدام الجمل العامة التي سيحتاج القارئ إلى تفسيرها؟

غالبا ما يكون استخدام الصور هو الأفضل للتحدث بشكل فعال مع الناس فالتحدث بالصور يعني السماح للشخص الذي يستمع، بإنشاء صورة دقيقة وقابلة للفهم لما تقوله ويمكن تحقيق ذلك بالصور من خلال استثمار الصورة كخطاب، وهذا ماسنتعرف عليه.

وهذا ما أوضحه الفيلسوف الفرنسي **موريس ميرلو بونتي** Maurice Merleau-Ponty حين ذكر بأن «الإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية التي تتجه اولا إلى سطح العالم، ليدرك الانسان العالم المحسوس ويبلغ خفاياه دون أن يتخلى عن الرؤية»[2]

إن دلالتي السمع واللمس المعرفية تُعتبر أنَّها مقومة للإدراك البصري بالكتابة أو المعاينة أما بقية الحواس كالشم، والذوق والحس، فهي الحواس المكملة، من هنا يمكن القول بأن حاسة البصر تُعتبر مرآةَ الجسم، فهي بالتأكيد نافذة للعقل يكشف الانسان من خلالها عن

[1] علي فرجاني، مهارات المراسل التلفزيوني وفن صناعة التقارير الإخبارية، دار أمجد، الأردن، ط.1، 2016، ص.402.

[2] موريس ميرلو بونتي، العين والعقل L'Œil et l'Esprit، تر:حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1989، ص.3.

أسرار الأشكال والأحجام والألوان الموجودة في العالم الخارجي، «فالعين تقوم بعمل النافذة، التي منها يستطيع الجسم أن يطل على العالم، فهي جواز السفر لمشاهدة العالم وتقليب صفحاته، والوقوف على مواطن الجمال فيه»[1]

2.1.تعريف الخطاب البصري:

لغويا:عرف **ابن منظور** كلمة البصر على أنها «حاسة الرؤية ومن أسماء الله عز وجل الحسنى نجد البصير وهو الذي يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافيها بغير جارحة»[2] ،أما في **معجم اللغة العربية المعاصرة** فالبَصَرُ من: «بَصُر، يُبصِر، بصرا وبصارة فهو بصير، وبصُرَ الشخص: رأى بالعين، وحاسة البصر: احدى الحواس الخمس الظاهرة وهي حاسة الرؤية والنظر، أما البصريُّ: اسم منسوب إلى بصر: ذو علاقة بالعين أو الرؤية»[3]

وتم تعريف كلمة البصر في **المعجم الوسيط** بأنه «العين، قوة الإبصار، وقوة الإدراك»[4]،وفي تعريف آخر جاء في قاموس **أكسفورد** تم تعريف البصر visual أو visuel بأنه «المستخدم في الرؤية»[5] ،وجاء في **معجم المصطلحات العلمية والفنية** أن البصر هو «قوة ندرك بها الأضواء والألوان والأشكال»[6]، وبناء على ذلك، يمكن القول بأن العين كعضو من أعضاء الحس هي الأداة الأساسية للبصر، وبالتالي يمكن استيعاب الرسائل المرئية من صور وأشكال، والاتصال بالبيئة المحيطة، وحسب تعبير **ريجيس دوبري**[7] Régis Debray (1940) فالبصر «يؤمن التواصل بين العناصر انطلاقا من المرئي إلى الرائي»[8].

---

[1] المهدي وليد، بغية السائل من أوابد المسائل، دار الراف، مصر، 2018، ص.1876.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.290.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص.210-211.

[4] المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1960، ص.59.

[5] Della Thompson., op.cit, p.1027.

[6] يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، 1950، ص.66.

[7] ريجيس دوبري Régis Debray فيلسوف وصحفي، ولد في فرنسا وتلقى تعليمه كطالب فلسفة في مدرسة Ecole Normałe Superieure بفرنسا، عُين أستاذا للفلسفة في جامعة هافانا في سن 22 عاما، زار بوليفيا في عام 1967، تم تعيينه مستشارًا سياسيًا للرئيس فرانسوا ميتران وواصل نشاطه في السياسة الفرنسية اليسارية. ينظر:

Daniel Coetzee, Lee W. Eysturlid., *Philosophers of War: The Evolution of History's Greatest Military Thinkers*, vol.1, Praeger, 2013, p.342.

[8] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، المغرب، إفريقيا الشرق، 2002، ص.9.

من خلال هذا المنطلق المفاهيمي، لا يمكن إنكار تأثير الصور كخطاب، فهذا النوع من الخطاب صار بمثابة الموجه لأفكارنا وسلوكنا، من حيث لا ندري، مع تعدد وتغير الوسائل والوسائط التي تستعين بها هذه الخطابات في تبليغ الرسالة المراد توصيلها إلى المتلقي خاصة في المجتمعات الغربية المعاصرة وهذا ماأشار إليه **جايسون هيوز**[1] Jason Hughes «فالمجال البصري اتخذ مركزية ثقافية غير مسبوقة، والحياة اليومية مليئة بتيار لا نهائي من الصور واللوحات الإعلانية الإلكترونية والورقية في الشارع، إلى التلفزيون وشبكة الإنترنت، حيث أصبح المرئي مشبعًا بقوة رمزية»[2] ، ويمكن القول بأن مركزية المجال البصري أضحت ظاهرة مهمة لِما لها من تأثير كبير على الثقافة، وعلى تحليل الرسائل التي تنقلها وسائل الإعلام بالإضافة إلى تطوير المهارات النقدية في تحليل الصور، فوجهة نظر **جيسون هيوز** ساعدت على فهم هذه الظاهرة بشكل أفضل، وفهم تأثيرها على الأفكار والمشاعر والسلوك.

وبهذا الشكل لم تعد الكلمة أو اللغة هي الوسيط الوحيد والأساسي الذي تعتمد عليه هذه الخطابات في توصيل رسالتها، بل صار للصورة سطوة مقابل الكلمة نتيجة التطور التكنولوجي الهائل، مما زاد التأثير على متلقي الخطاب، فإذا كان كل القراء قادرين على فهم معنى الكتابة فكيف سيتصرفون أمام الصورة، لقد أشار **صلاح فضل** في هذا الصدد إلى أهمية الصورة في هذا العصر كون:«إيقاع الصورة وهيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الانساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة»[3]، ومن ناحية أخرى أَقرَّت **كلود عبيد** بالدور الفعال الذي تقوم به الصورة، حين تحدثت عن «تقدم المرئي على حساب المسموع»، ووصفت هذه الظاهرة «بالمزاحمة الشديدة بين المرئي والمسموع»[4]. ، فالصور الإعلانية بمختلف أنواعها تُسهم في التأثير على قرارات المشاهدين، إلى جانب أن الصور الإخبارية تعمل على نقل المعلومات بشكل سريع وفعال للمشاهدين،

[1] **جيسون هيوز** Jason Hughes كاتب بريطاني متخصص في مجال ثقافة الصورة.

[2] Jason Hughes., *Sage Visual Methods*, SAGE Publications Ltd, London, vol.1, 2012, p.10.

[3] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، الاردن، ط1، 1997، ص5.

[4] كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2010، ص5.

عكس المسموع مما أدى إلى تراجع استخدام الكلمات وهذا ما يؤكد على أن الموازنة بين المرئي والمسموع والحفاظ على مهارات اللغة والتفاعل يلقى العديد من التحديات في الثقافة المعاصرة، مثل انتشار استخدام الصور بشكل كبير في مختلف وسائل التواصل.

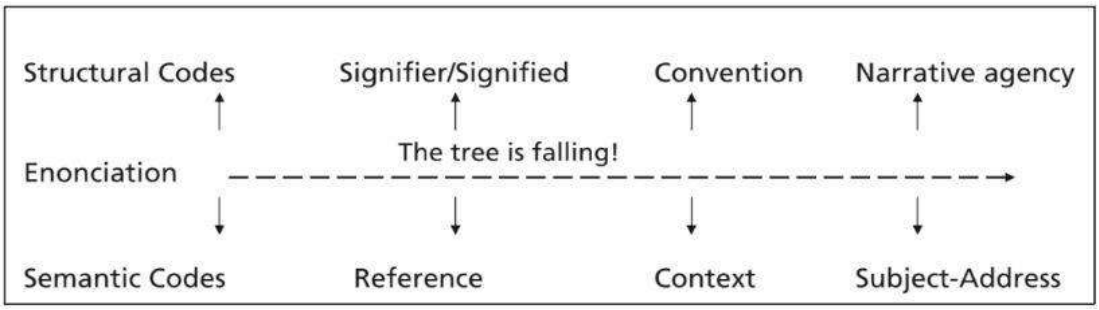
ومن خلال آراء اللغوي الفرنسي **إيميل بنفنيست** فإن نظريته في الخطاب لها تطبيقات على«الاتصال غير اللفظي مثل الصور ووسائل الإعلام»[1](ينظر: المخطط 1) حيث يركز الخطاب غير اللفظي حسب رأيه بالرجوع بأي شكل من الأشكال إلى «مادة العلامات[2]، وأن نظرية الخطاب تفسر حقيقة أن التمثيلات المرئية ليست بريئة أو طبيعية، لكنها منقوشة بمنظور أيديولوجي معين ووجهة نظر معينة أي تفسير للواقع»[3]، فالخطاب اللفظي المستخدم من طرف الشخصيات الخطابية يعتمد بالأساس على تقنيات الإقناع أو مايسمى بالتأثير البلاغي Rhetorical باعتبار أن أشكال الكلام هي عبارة عن تقنيات تعبيرية ووسائل أسلوبية ولغوية تجعل الكلام أكثر حيوية وفعالية، أي أن الخطاب غير اللفظي يركز على "مادة العلامات" كأداة أساسية لبناء المعنى والتواصل، ويُشير إلى أن هذه العلامات، سواء كانت صورًا أو رموزًا أو حركات جسدية، فهي ليست مجرد أدوات محايدة لنقل المعلومات بل تحمل في طياتها منظورات أيديولوجية ووجهات نظر معينة تُشكل فهمنا للواقع.

[1] Laura R. Oswald., *Marketing Semiotics Signs, Strategies, and Brand Value*, Oxford University Press, New York, 2012, P.102.

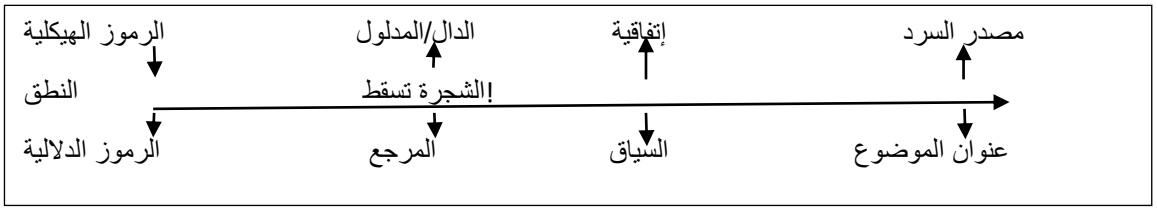
[2] **العلامات:** جمع علامة وجاء في محكم تنزيله:﴿وعَلَامَاتٍ وبالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾النحل الآية 16، وتعريفها حسب ماجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة بأنها السّمة أو الأمارة أو الشعار، تُعرف بها الأشياء، علامة تجارية/مميزة، علامة V برفع إصبعي السبابة والوسطى تدل على علامة النصر، علامات المرور، الوقف، بقايا الديار المهدمة علامة على وجود أناس من قبل.ينظر:
أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.1543.

[3] Laura R. Oswald., *Ibid,* P.102.

المخطط 1: هيكل الخطاب



المصدر: Laura R. Oswald, *Marketing Semiotics Signs, Strategies, and Brand Value*, .2012, p.102



وبناءً على ذلك، يمكن القول إن الخطاب غير اللفظي أي البصري حسب رأي **فرانك سيرافيني** (1945-) Frank Serafini في مؤلفه الذي نجده مرجعا هاما، بعنوان **ما وراء المرئي: مقدمة للبحث في الظواهر متعددة الوسائط** (2022)، يرى بأن:

«الصور المرئية تعمل، ولها قواعد هيكلية بطريقة مشابهة للغة أو الخطاب»، وهو محاولة أيضا لوضع تفسير للنصوص المرئية visual texts في «إطار اجتماعي ثقافي ونقدي، يعتمد عمله على السيميائية، وتحليل الخطاب حيث تم اعتبار الفن بأن له نظام معنى مشابه لتراكيب اللغة فتحليل الخطاب البصري (Visual Discourse Analysis) VDA هو مصطلح عام لمقاربة تحليل الفن كلغة واستخدامه»[1]، وبناء على ذلك فإن مصطلح «النصوص المرئية يُستخدم أيضا لوصف النصوص التي تم إنشاؤها باستخدام الوسائط المرئية (الطلاء، والكولاج، والرسم..)، والمصطلح الأكثر شيوعًا هو "الأعمال الفنية"، ومع ذلك فإن هذا

[1] Frank Serafini., *Beyond the Visual: An Introduction to Researching Multimodal Phenomena*, Teachers College Press, chapter.4, Colombia, 2022, p.78.

المصطلح يشير إلى الفنون الجميلة و/ أو الأعمال المنتجة بعد التدريب والتقنيات المرتبطة بشكل فني»[1].

ويمكن القول بأن الصور المرئية ليست مجرد أدوات محايدة لنقل المعلومات، بل هي أنظمة معقدة لها قواعد هيكلية مشابهة للغة أو الخطاب، وبعبارة أخرى، يمكن للصور أن تنقل المعنى من خلال استخدام العلامات والصور والعناصر البصرية الأخرى بطريقة مشابهة لكيفية استخدام الكلمات في اللغة.

وهذا ما أكده العالم اللغوي الاسترالي **غانثر كريس** Gunther Kress إلى جانب العالم اللغوي الهولندي **ثيو فان ليوين** Theo van Leeuwen كمطورين رئيسيين للمجال الفرعي للسيميائية لما أشارا في مؤلفهم بعنوان قراءة الصور قواعد التصميم البصري إلى:

«تركيز معظم تفسيرات السيميائية البصرية على ما يمكن اعتباره معادلاً لـ "الكلمات" التي يسميها اللغويون lexis بدلاً من "القواعد"، ثم على "التقريرية" denotative و"الضمنية" connotative والأهمية "الأيقونية" للعناصر في الصور والأفراد والأماكن والأشياء»[2] ، ذلك لأن السيميائية البصرية تُعنى بتحليل القواعد التي تتحكم في كيفية تركيب العناصر المرئية للصور بغرض تشكيل معنى، لأن هذه القواعد تشبه قواعد اللغة التي تتحكم في كيفية تركيب الكلمات لتشكيل جمل، كما أنها تهتم أيضًا بدراسة "الأيقونية" في الصور، والتي تشير في مجملها إلى العلاقة بين الصورة والشيء الذي تُمثله، دون إغفال الدور المهم لعنصري المعنى التقريري والذي يمثل المعنى المباشر والواضح للصورة، وإلى دور المعنى الضمني غير المباشر والمُستتر في الصورة.

[1] Voir article Peggy Albers.,*Visual Discourse Analysis: An Introduction to the Analysis of School-generated Visual Texts*,2007, P.82.voir:
https://www.researchgate.net/publication/313990313_Visual_Discourse_Analysis.24/07/2023
[2] Gunther Kress, Theo van Leeuwen., *Reading images: the grammar of visual design*, 2nd ed, Routledge Taylor & Francis Group, USA, 2006, p.18.

في حين حاول مؤلفو **مجموعة مو (μ)** من خلال عملهم الجماعي الموسوم بـ: **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، (2012)**، التأكيد على أن «الصورة المرئية لغة، بوصفهم القواعد العامة لبلاغة هذه اللغة، ليمحي عملهم الحدود الكلاسيكية بين العلوم الانسانية والفنون»[1] وحسب رأي **مجموعة مو (μ)** فإن الصورة المرئية ليست مجرد تمثيل للواقع، بل هي لغة بحد ذاتها، حيث تُستخدم هذه اللغة للتواصل مع المشاهدين ونقل المعلومات والأفكار والعواطف، فالصورة المرئية تُشبه اللغة المكتوبة كونها تتركب من عناصر أساسية (مثل العلامات والرموز) وقواعد نحوية مثل كيفية ترتيب هذه العناصر، لقد حدد مؤلفو **مجموعة مو (μ)** جملة من القواعد التي تحكم كيفية عمل الصور، والتي تشمل كيفية استخدام العناصر المرئية (مثل الخطوط والألوان والأشكال) لخلق معنى، إلى جانب أن هذه القواعد تُشبه قواعد اللغة المكتوبة حيث تُساعد على فهم المعنى المقصود من الصورة، وبهذا الشكل يمكن القول بأن مجموعة مو بفضل الدراسات التي قامت بها في حقل النصوص البصرية، قد أسهمت أيضاً في كسر الحواجز بين العلوم الإنسانية والفنون، حيث أظهرت أن الصور ليست مجرد أشياء جميلة، بل هي أيضاً أدوات قوية للتواصل.

ومن هذا المنطلق يمكن **تعريف الخطاب البصري** بأنه شكل من أشكال التواصل الذي يستخدم العناصر المرئية بدلاً من اللغة المكتوبة والرسمية لنقل المعنى أو الفكرة، فـ«الخطاب البصري هو تمثيل مرئي متماسك للاستخدام الفوري بهدف إنشاء سرد بصري، في الخطاب المرئي يتم استحضار الصورة اللغوية تصويريًا مع أو بدون نص لفظي، ويتم الاحتفاظ بتماسك المعنى اللغوي»[2] والمقصود هنا هو أن الخطاب البصري، هو تمثيل بصري يستخدم

---

[1] فرانسيس إدلين(مجموعو مو)، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، مرا: خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، بيروت، 2012، ص.9.

تجدر الإشارة إلى أن هناك فرق بين "النصوص المرئية" و"الأعمال الفنية"، فالنصوص المرئية هي عبارة عن مصطلح عام يشمل جميع أنواع النصوص التي تم إنشاؤها باستخدام الوسائط المرئية، أما الأعمال الفنية فهي مصطلح أكثر تحديدًا فهو يشير إلى النصوص المرئية التي تم إنشاؤها بقصد التعبير عن الجمال أو الإبداع.ينظر:

Frances Anne Alter, Can images be texts? visual literacy culture and thinking in educational contexts , 2009, voir:

https://www.researchgate.net/publication/237100361, can images be texts? visual literacy culture and thinking in educational contexts .

[2] Anita Naciscione., *Stylistic Use of Phraseological Units in Discourse*, John Benjamins Publishing Company, Amesterdam, 2010, P.176.

لإنشاء سرد، كما يثير تساؤلاً حول تأثير العرض البصري على الرسالة المراد نقلها، حيث يمكن استحضار الصورة الاصطلاحية، وهي صورة ذهنية مرتبطة بعبارة أو تعبير معين بشكل مصور في الخطاب البصري، إذ يمكن القيام بذلك مع أو بدون استخدام نص لفظي، ومن المهم أيضا الحفاظ على تماسك المعنى الاصطلاحي، بعبارة أخرى، يجب أن تكون الصورة متناسقة مع المعنى المقصود من العبارة أو التعبير.

في حين يرى **ميشيل فوكو** بأن علاقة اللغة بالرسم هي «علاقة لا نهائية، ليس لأن الكلام ناقص، ويواجه الظاهر عجزًا سيسعى عبثًا إلى تعويضه، فهما غير قابلين للاختزال وعبثًا نقول ما نرى، ما نراه لا يستقر أبدًا في ما نقوله... ولكن إذا أردنا أن نبقي العلاقة مفتوحة بين اللغة والمرئي، إذا أردنا أن لا نتحدث ضدهما بل بدءًا من عدم توافقهما، لكي يبقى أقرب ما يمكن من أحدهما إلى الآخر، فلا بد من محو الأسماء الصحيحة والحفاظ على الخصوصية»[1] فاللغة والرسم حسب رأي **ميشال فوكو** عبارة عن أدوات مختلفة للتواصل مع العالم، لكل منهما خصائص فريدة لا يمكن اختزالها في الآخر، فهذه العبارة لا تعني أن اللغة أو الرسم عاجزان عن تمثيل الواقع، بل أن كل منهما يقدم وجهة نظر محددة له، وأن خصائص اللغة تختلف عن خصائص الرسم، إذ لا يمكن تحويل التجربة البصرية إلى كلمات بشكل كامل، ولا يمكن للكلمات أيضا أن تثبت التجربة البصرية بشكل دائم.

وتأسيسا على ذلك، فإنه عند الحديث عن الدلالة[2] والتي هي فرع من اللغويات وأشهر روادها عالم اللسانيات **فرديناد دي سوسير** الذي اهتم بدراسة معنى الاتصال اللفظي كما ذكرنا سابقا أي كل مايتعلق بالاتصال الكتابي أو الشفهي ومعناه، والذي «بشر بميلاد علم

---

[1] Ronald Shusterman., *L'infini*, PU Bordeaux, France, 2002, P.96.

[2] تجدر الإشارة إلى أن الدلالات أو العلامات يقابلها باللغة الانجليزية semantics والتي يرجع أصلها إلى اللغة اليونانية SEMA وتعني العلامة، ففي اللغويات والسيميائية دراسة المعنى في اللغة، حيث يحدد علماء الدلالات ما الذي يشكل المعنى الضمني meaning *denotative* ثم من خلال التأكد من كيفية توسيع هذا المعنى ليشمل المراجع الأخرى عن طريق الدلالة *connotation* ، تحديد نوع المعنى الذي تنطوي عليه كلمة أو عبارة أو جملة من المعرفة، الجانب العملي لمعنى الكلمة The pragmatic aspect والذي تم دراسته من قبل الفيلسوف البريطاني **جيه إل أوستن**، الذي وصف التحدث من حيث التمثيل، لأنه بدا له أنه عندما يقول شخص ما شيئًا ما، فإنه يؤدي فعلاً.ينظر:
Marcel Danesi., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, Canada, University of Toronto, 2000, pp.202.203

جديد أطلق عليه اسم السيميولوجيا Semiology، والتي تُعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية»[1] أي الطريقة التي يصنعها بها البشر، وهذا ما أكده الباحث والمفكر والمترجم المغربي **سعيد بنكراد** والذي يعد من أبرز المتخصصين في السيميائيات في العالم العربي وعليه فالعلامة تشير إلى شيء يرمز إلى شيء آخر، «فالسيميائيات عامة ساهمت بقدر كبير في تحديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى، وهي تسلم بوحدة الظاهرة الدلالية»[2]، ففي علم العلامات، السيميائية مفيدة لفهم كيفية إنشاء وتفسير الأنماط في العديد من أنظمة الاتصال.

إننا نتعامل من خلال هذا البحث مع اللغة البصرية بما أنها تمثل النظام التي يتم فيه التواصل عبر العناصر المرئية(البصرية)، بمعنى التواصل بالصور، حيث يتم إدراكها من قبل أعيننا وتفسيرها بواسطة العقل الذي يتلقى الإشارة ومن ثم يحولها إلى أحاسيس وعواطف وأفكار وأفعال، وبناء على ذلك فالعقل يستخدم الصور أو الرموز للتعبير عن المعنى، فاللغة البصرية تفترض بأن «التمثيلات البصرية تدل على ممارسات سيميائية، أي أنها تشكل لغات، شرط أن تحتفظ بالمفهوم الأدنى الذي طرحته»[3]، وانطلاقا من مقولة للسيميائي **لوري لوتمان** Iouri Lotman (1922-1993)«فاللغة تعني أي نظام اتصال يستخدم إشارات مرتبة بطريقة معينة»[4].

وذلك راجع إلى أن «فك تشفير اللغة البصرية يعتمد على فرضيات نحوية hypothèses syntaxiques محددة، والفهم العملي للعمل البصري، يتحقق بطريقة معينة كما فعل علم اللغة اللفظي، لكنها طريقة أكثر وضوحًا من اللغة اللفظية، فالنص البصري يتشكل في الوقت المناسب من خلال عملية الإدراك المستمرة»[5]، يُشير **لوتمان** إلى أن اللغة هي

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط.3، 2012، ص.9.

[2] سعيد بنكراد، المرجع نفسه، ص ص.10.11.

[3] Fernande Saint-Martin., *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, canada, 1994, P.7.

[4] Fernande Saint-Martin., Ibid, p.7.

[5] Ibid, P.233.

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح السيميائية يسمى أيضا علم الأحياء صاغه **أبقراط** Hippocrates (460-377 قبل الميلاد) ، مؤسس العلوم الطبية الغربية، الذي أسس علم السيميوتيك كفرع من الطب لدراسة الأعراض، في الواقع، علامة semeion ، تعني شيئًا آخر غير نفسه، تم استخدام نفس

أي نظام اتصال يستخدم إشارات مرتبة بطريقة معينة، هذه الإشارات يمكن أن تكون كلماتاً أو رموزًا أو صورًا أو أي شيء آخر يمكن استخدامه لنقل المعلومات، ويعتمد فك تشفير اللغة البصرية على افتراضيات نحوية محددة، أي أن هناك قواعد تحكم كيفية تفسير الصور، هذه القواعد تشبه قواعد اللغة اللفظية، لكنها أكثر وضوحًا.

وما يهم بشكل جوهري في هذا الإطار اعتبار أن السيميائية تهتم بدراسة ظواهر الدلالة (العلاقة بين الدال والمدلول)، عند استخدام هذه العلاقة، وعلى هذا الأساس فجميع أنواع الاتصال بما فيها تلك غير اللفظية كالصور والأشكال والألوان يتم تفسيرها من قبل متخصصين، وبناء على ذلك سيتم التعامل بشكل أساسي بما يعرف باسم السيميائية البصرية.

المصطلح أيضًا من قبل الطبيب **جالينوس بيرغاموم**، تم تقديمه في الفلسفة بواسطة الفيلسوف **جون لوك** John Locke ي مقالته حول الفهم الإنساني (1690)ينظر:

Marcel Danesi., *op.cit.* p.203.

إلى جانب السيميائية التي اقترحها تشارلز ساندرز بيرس (1839-1914)الفيلسوف الأمريكي Charles Sanders Peirce في الولايات المتحدة الأمريكية، كامتداد لدراسة المنطق» ، وعندما نذكر الفيلسوف الأمريكي بيرس Peirce فإننا نشير إلى فرع السميوطيقا الأمريكي الذي تأثر بشكل قوي بأراء هذا الفيلسوف فمفهوم «السميوطيقا في العصر الحديث يشير إلى إنتاج الدلالة، ويركز على المنطق والدلالةحيث أن معظم أعمال هذا الفيلسوف تدور حول تطور تصنيفات العلامات كإيضاح الفروق بين الأيقونة والرمز والإشارة.ينظر:

Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss., *Encyclopedia of communication theory*, California, SAGE, 2009, p.874.

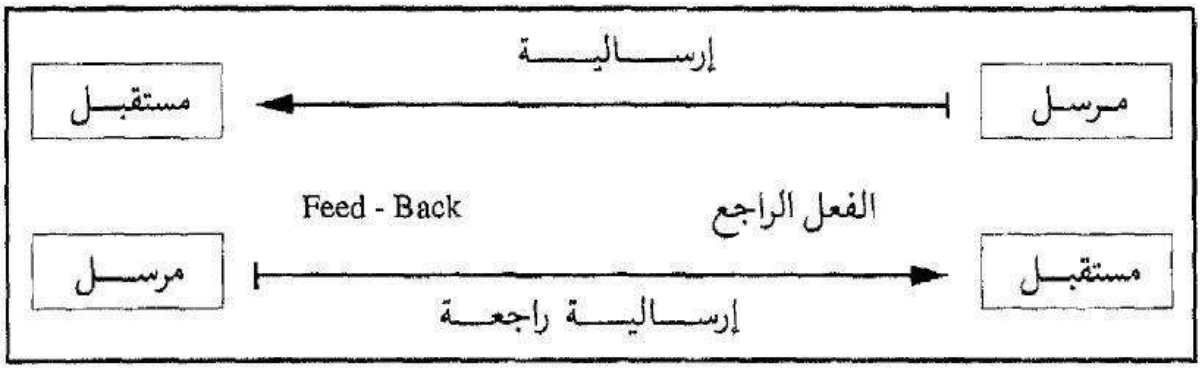
ويمكن الإحالة أيضا إلى:

بونوين ماتن، فليزيتاس رينجهام، تر:عابد خزندار، مرا:محمد بريري، معجم مصطلحات السميوطيقا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط.1، 2008، ص ص.10.9.

يتضح مما سبق بأن السيميولوجيا هي علم بشري يتم إدراكه من الناحية المعرفية مهمته دراسة العلامات، وفوق كل العلامات اللغوية، توجد العلامة في العلاقة مع العلامات الأخرى حيث توجد علاقة إشارة وبالتالي هناك اتصال، إذ يقول برنار توسان في هذا الشأن بأن الأمر يتعلق بـ «العلامات التي تكوّن الإرساليات الأساسية للتواصل الانساني كيف ماكانت مكونات هاته الإرساليات سمعية، بصرية، سمعية-بصرية، شمية، حركية....إلخ.ينظر:

برنار توسان، تر:محمد نظيف، ماهي السيميولوجيا؟، مرجع سابق، ص.9.

المخطط 2: مفهوم التواصل حسب **برنار توسان**



المصدر: برنار توسان، ماهي السيميولوجيا؟، 1994، ص.10.

2.1.السيميائية البصرية: (قوة صنع المعنى)

إن أول ماينبغي الإشارة إليه في هذا السياق هو أن السيميائية البصرية visual semiotics هي فرع من فروع السيميائية، بما أنه كعلم يمثل النظام الذي يدرس اللغات والنصوص من وجهة نظر عملية، بمعنى دراسة «العلامات المرئية والرموز المرئية والتمثيل المرئي بشكل عام، يتضمن ذلك تمثيل العالم بصريًا من خلال مجموعة من الخطوط والأشكال، تشمل الدلالات المرئية الأخرى القيمة واللون والملمس»[1]، ويتطلب ذلك فهم أعمق لماهية السيميائية البصرية كمجال دراسي مهم يساعد على فهم كيفية استخدام الصور والرسومات والرموز لنقل المعلومات والأفكار، بالإضافة إلى تحليل كيفية تفسير الناس للصور والرسومات والرموز وتطوير مهارات التواصل البصري ويمكن القول تأسيسا على ذلك بأن اللغة البصرية أكثر وضوحًا من اللغة اللفظية، حيث يمكن فهم الصور بشكل أسهل من الكلمات المنطوقة، بالإضافة إلى أن الصور أكثر جمالًا من الكلمات لما لها من تأثير عاطفي أقوى مقارنة بالكلمات.

فمهمة السيميائية المرئية الرئيسة تتمثل في توفير أدوات لتحليل الصور بأنواعها وبمختلف الوسائط المستعملة من الصور الفوتوغرافية، اللوحات، والرسومات، إلى جانب دراسة العلاقة

[1] Marcel Danesi., op.cit, p.206.

«بين مستوى التعبير ومستوى المضمون»[1]، وبالتالي القدرة على تحليل وتفسير وفهم اللغة ومعنى الاتصالات المرئية، على وجه التحديد، أو كما سماه الباحث والمفكر **سعيد بنكراد** بـ«الانزياح عن النموذج اللساني في دراسة الظواهر البصرية، وذلك بالبحث عما يجعل منها كيانات تمتلك طرقا خاصة بها في إنتاج المعنى، فالوجود الرمزي المطلق للسان – صوتا وكتابة– يقابله الوجود المحسوس للظاهرة البصرية دون إغفال مجمل المثيرات البصرية»[2]، وحسب وجهة نظر الباحث **سعيد بنكراد** فالانزياح عن النموذج اللساني يُشير إلى رفض الاعتماد على اللغة فقط لفهم الظواهر البصرية، ويُؤكد على أن للصور طرقها الخاصة في إنتاج المعنى، فاللغة موجودة بشكل رمزي فقط، سواء صوتًا أو كتابة، وهي لا تمثل الواقع بشكل مباشر، بل تُشير إليه من خلال الرموز، أما الصور موجودة بشكل مادي، يمكن رؤيتها ولمسها لأنها تُمثل الواقع بشكل مباشر، دون الحاجة إلى رموز، ولقد ظهر هذا الاتجاه في القرن العشرين مع تطور علم السيميائية البصرية.

بيد أن من اللافت في هذا السياق، أن فهم الخصائص شبه اللغوية للظواهر والتشكيلات البصرية الاتصالية يتطلب تطبيق أساليب السيميائية البصرية لتحليل أنواع مختلفة من النصوص الأيقونية، مع إشارة خاصة إلى عالم الاتصال المرئي والوسائط المعاصرة.

وبهذا الشكل تكون السيميائية هي أساس التواصل، ومفهوم السيميائية اليوم «أصبح جزءا من خطاب وسائل الاتصال الجماهيرية في عالم الأفلام والإعلانات في أوروبا وباقي أنحاء العالم»[3].

[1] فرانسيس إدلين(مجموعة مو μ)، المرجع نفسه، ص.112.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص.117.

[3] بونوين ماتن، فليزيتاس رينجهام، تر:عابد خزندار، مرا:محمد بريري، معجم مصطلحات السميوطيقا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط.1، 2008، ص.9.

2.1.1.قراءة الصورة سيميائيا:

تُشكل دراسات اللغوي الفرنسي **جورج مونان** Georges Mounin (1910-1993) ركيزة أساسية لفهم الدور الذي تلعبه الصورة في عصرنا الحالي، حين أشار إلى اهتمام المؤلف الفرنسي **ألبير بليسي**[1] Albert Plécy (1914-1977) بموضوع الصورة (التصوير الفوتوغرافي) في كتابه الشهير القواعد الأولية للصورة: Grammaire élémentaire de l'image (1968)، حيث طرح هذا المؤلف الكثير من التساؤلات حول هذا الموضوع : «هل توجد لغة للصورة؟ هل الصورة وسيلة اتصال، وهل هناك قواعد بناء وتحليل تسمح لنا بتأكيدها»[2].

الآراء التي قدمها هذا المؤلف حول مفهوم الصورة، في كتابه الذي لاقى قبولا واستحسانا من قبل القراء والمهتمين بعالم الصورة اعْتُبِرت المادة العلمية الأكثر إثارة للاهتمام والأكثر ذكاءً، حيث أشار **ألبير بليسي** إلى أن الصورة هي التي «تحدد سلوكنا، أكثر من اللغة بشكل لا نهائي، والفرد والمجتمع ككل يتماهى مع الصورة المقدمة لهم، ومن خلال التصوير الفوتوغرافي، اتخذت الصورة الفوتوغرافية أشكال الكتابة التقليدية وبسطتها»[3]، وحسب رأي **ألبير بليسي** فالصور لها تأثير أقوى على سلوكنا مقارنة باللغة، فالصورة قادرة على نقل المشاعر والأفكار بشكل مباشر وفوري، بينما تتطلب اللغة معالجة وفهمًا أكثر تعقيدًا.

ويعتقد **بليسي** أن الأفراد والمجتمعات تميل إلى تبني الصور التي تُقدم لهم، وتصبح هذه الصور جزءًا من هويتهم، وأشار إلى أن التصوير الفوتوغرافي كان له دورا فعالا في

---

[1] **ألبرت بليسي** Albert Plécy، صحفي ورسام ومصور ومخرج أفلام وباحث شغوف حول مسائل الصورة، واخصائي لغة الصورة، خلال دراسته، بدأ حياته المهنية كصحفي، وأدار صحيفة كشفية، وصحيفة طلابية، ثم صحيفة عسكرية سنة 1936، La Patrie ، سنة 1943 أصبح مراسلًا حربيًا ورئيسًا لخدمة السينما العسكرية في مسرح العمليات في تونس وكورسيكا وإيطاليا، ورئيس تحرير لمجلة: Point de vue - Images du monde، افتتح عمودًا أسبوعيًا للتصوير Le salon Permanent de la photo، احتفظ به حتى وفاته في عام1977، قام سنة 1955 بإنشاء جمعية: Gens d'images وهي جمعية تضم العديد من الشخصيات والمتخصصين الذين يقومون ، بصفات مختلفة بأعمال إبداعية في مجال الصور، وفي سنة 1958 أصبح رئيس تحرير مجلة Parisian Liberated، ينظر:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Pl%C3%A9cy

[2] Georges Mounin., *Pour une sémiologie de l'image Communication & Langages*, 1974, 22, pp. 48-55, voir : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1974_num_22_1_4097

[3] Plecy Albert., *Grammaire élémentaire de l'image* (préface de Robert Rank), Paris, éditions Estienne, 1968, pp.332.333.voir:https://www.persee.fr/docAsPDF/gazar_00165522_1969_num_67_1_2126_t10332_0000_2.pdf

تغيير طريقة التفاعل مع الصور، فالصور الفوتوغرافية واقعية ومباشرة، مما يجعلها أكثر تأثيرًا على السلوك.

ولا يفوتنا أن نذكر هنا أنه من الصعب «تصور اللغة، بمعنى **سوسور**، في المجال المرئي، مجال لا يوجد فيه خزان عالمي لعناصر مميزة تشكل نظامًا مع الافتراض بأن هناك، لغات فرعية تعتمد على المجالات والمؤسسات الاجتماعية بمعنى إمكانية تصور لغة بصرية حقيقية حيث يتم إنتاج الصور وتفسيرها (فن، علم، سياسة، دين، الخ)، وسوف يُنسب إليها الدور نفسه الذي تقوم به أنظمة الإشارة كما فهمها اللغوي **إيميل بنفنيست**»[1].

إضافة إلى ذلك سيتم اختبار نهج لدراسة «النطق البصري visual enunciation الذي يؤكد على علاقة الصراع بين المتحدث والمُعلِن the enunciator and the enunciatee، فكلمة "الوسيط" تمثل مجموعة المكونات المتضمنة في العملية التي يتم من خلالها نقل الخطاب بواسطة موضوع object (قد يكون رسم أو صورة فوتوغرافية أو كتابة)، مكونات مثل الركائز substrates، وما يتم تطبيقه عليها»[2]، وهذا ماأشار إليه أيضا **شاكر عبد الحميد** لما ذكر بأن المجتمع الانساني «أصبح مجتمعا تقوم الصور بالوساطة خلاله في الأنشطة الانسانية كافة»[3]، ولابد من القول بأن هناك عدة مقاربات approches عملت على قراءة الصورة البصرية، وهذا ماسنتعرض إليه بالتحليل والاستقصاء في هذا البحث.

لقد اقترح **ريجيس دوبري** في مؤلفه المشهور **حياة الصورة وموتها** (2002) تاريخًا للنظرة محاولا بذلك التنبيه إلى حقيقة أن الصور لها معنى لحظة رؤيتها وأن الصورة في الأصل وُلِدت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالموت، ولقد أشار أيضا إلى أن الانسانية مرت بثلاث مراحل تاريخية مهمة وهي: الكتابة، والطباعة، وصولا إلى السمعي البصري.

[1] Maria Giulia Dondero., *The Language of Images: The Forms and the Forces*, Springer, Switzerland, 2020, p.7.
[2] *Ibid*, p.7.
[3] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، سلسلة عالم المعارف، الكويت، 2006، ص.3.

إن كلمة صورة التي انتشر استعمالها في عصرنا تعني باللغة الفرنسية image وهو مصطلح «متعدد المعاني "صورة" مشتق من الجذر im، imago، بمعنى التقليد، التمثيل المرئي "مزدوج" أو "محاكاة" لشخص أو شيء، تشابه، تمثال، معبود، أيقونة، أو "مشابه"، وفي العصور الوسطى، الصور هي نتاج أشكال محددة من ممارسة الدلالة التمثيلية (الحلم، صناعة الخيال، رواية القصص، الخيال»[1]، وتعرف الصورة أيضا بأنها كل «تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد»[2] . ويعني ذلك بأن الصورة هي عبارة عن تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، تُستخدم الصورة عادة للإشارة إلى نتاج أشكال محددة من ممارسة الدلالة التمثيلية، يشير هذا إلى أن الصورة هي تمثيل لشخص أو شيء ما، تم إنشاؤه باستخدام تقنيات مختلفة، مثل الرسم أو النحت أو التصوير الفوتوغرافي.

في حين أن **ريجيس دوبري** أشار إلى أن كلمة imago تعني «القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى ويضعه القاضي في الجنازة»[3]، أما السيميائي الفرنسي **رولان بارث** (1915–1980) Roland Barthes[4] في مقال مشهور في مجال قراءة الصورة ونقدها بعنوان **بلاغة الصورة** Rhétorique de l'image (1964) أشار إلى أنه يجب إرفاق كلمة صورة بجذر imitari، حيث أن المشكلة تكمن في سيميولوجيا الصور: فهل يمكن للتمثيل التناظري la représentation analogique , la copie أو "النسخ" إنتاج أنظمة حقيقية للإشارات

---

[1] Barry Sandywell., *Dictionary of Visual Discourse, A Dialectical Lexicon of Terms*, England, Ashgate, 2011, p.349.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، دار الوراق، عمان، ط.1، 2008، ص.21.

[3] ريجيس دوبري، مرجع سابق، ص.17. وتجدر الإشارة إلى أن "القناع الشمعي" (The Wax Mask)، في سياق إشارة المفكر ريجيس دوبري يشيرإلى كلمة Imago، وهو تقليد قديم كان يمارس في روما القديمة تحديداً، ويُعرف بـ قناع الموت (Death Mask)، هو قالب مصنوع من الشمع يُؤخذ مباشرة عن وجه الشخص المتوفى بمجرد وفاته، كان الهدف هو التقاط ملامح الوجه بدقة متناهية قبل أن تبدأ عملية التحلل، كان هذا التقليد مقتصراً في البداية على العائلات النبيلة، والذي كان يُلبس أثناء الجنازات ويُوضع في الردهة، بمعنى الحق في التجول في الأماكن العامة بنسخة مزدوجة من المتوفى.ينظر:

Boutaud jean-jaques, Vérités et trompe-l'œil sur l'image, Journal of Visual Culture, n°12, 2007,91-103.

[4] **رولان بارث** Roland Barthes: سيميائي فرنسي ادعى أن أنظمة التمثيل تعتمد إلى حد كبير على المفاهيم التي تتجلى في محتوى الخطابات اليومية، والمشاهد، والعروض، والمفاهيم المنطقية، درس بارت الثقافة الشعبية على نطاق واسع، موضحًا كيف أن المحادثات المشتركة والعروض تستدعي الأساطير القديمة من خلال الدلالة، ارتبط اسم رولان بارت أيضًا بما يسمى بالنقد الجديد، وهي حركة أدبية بارزة في أوروبا والولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية، والتي أكدت على تفسير النص المكتوب في حد ذاته، بصرف النظر عن الاعتبارات المتعلقة بالسيرة الذاتية أو الثقافية أو ذات الطبيعة التاريخية. ينظر:

Marcel Danesi., *op.cit*, pp.31.32.

وبالتالي لا يُعَدُّ مجرد تراص بسيط للرموز»، أدى به ذلك إلى طرح جملة من التساؤلات حول موضوع الصورة «كيف يأتي المعنى للصورة؟ أين ينتهي المعنى؟ وإذا انتهى فماذا بعد؟ أسئلة أراد من خلالها إخضاع الصورة لتحليل الرسائل التي قد تحتويها»[1].

لا يخفى على الكثير منا أنه استنادا إلى آراء اللغوي **لويس هيلمسليف** Louis Hjelmslev (1899-1965) تم إعادة تفسير الوظيفة السيميائية التقليدية وصياغة مصطلحيْ المحتوى والدلالة Denotation et Connotation من قبل **هيلمسليف** كعلاقة بين «شكل المحتوى ومضمون المحتوى وأن العلامة هي علامة لشيء ما، رافضا بذلك التعريف الشائع للعلامة كتعبير يشير إلى محتوى خارج العلامة نفسه، يسمى هذا الترابط بين شكل التعبير وشكل المحتوى علاقة تضامن»[2]. لقد قام **هيلمسليف** بإعادة تفسير الوظيفة السيميائية التقليدية للعلامة ففي حين يُنظر إلى العلامة تقليديًا على أنها تعبير يشير إلى محتوى خارج العلامة نفسها اعتبر هيلمسليف أن العلامة هي علامة لشيء ما داخل العلامة نفسها، يشير مصطلح التضامن إلى العلاقة الوثيقة بين شكل التعبير وشكل المحتوى، فكلّ عنصر منهما يُحدّد الآخر ويُؤثّر فيه، لا يمكن فصل شكل التعبير عن شكل المحتوى، فلو تغيّر شكل التعبير، تغيّر شكل المحتوى.

لابد من التنويه هنا إلى ما كتبه المصور الفوتوغرافي **أثير السادة** المهتم بقضايا الصورة حين أشار إلى أن الفيلسوف الفرنسي **رولان بارث** لما أشار إلى مصطلحي Denotation et Connotation وبحسب «الترجمة فإنهما يحيلان إلى كلمتي **التقرير** و**الإيحاء** أي أن هناك مستويين للدلالة في رسالة الصورة أحدهما يتصل بالمعنى الظاهر وآخر يتمثل في صورة معنى مُضمر أو ضِمني أو إيحائي»[3]. فالمستوى الأول: هو المعنى الظاهر (Denotation) و المعنى المباشر للصورة، أي ما هو موجود فيها بشكل واضح ويشمل العناصر المرئية

[1] Barthes Roland., *Rhétorique de l'image*, In: Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques, p.40.voir : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027.

[2] Winfried Nöth., *Handbook of Semiotics*, Indina University, USA, 1995, p.70.

[3] أثير السادة، دراسة تحولات الصورة، فضاءات، الأردن، ط.1، 2012، ص.118.

مثل الأشخاص، الأشياء، الألوان، الإضاءة، والتركيب، ويمكن للشخص الذي يرى الصورة أن يفهم هذا المستوى من الدلالة، أما المستوى الثاني أي المعنى الضمني(Connotation) المُضمر أو المُستنتج من الصورة، ويعني ما يثيره في المشاهد من مشاعر، أفكار ذكريات، تأويلات ويعتمد على ثقافة المشاهد، خبراته، وخلفيته الشخصية وقد يختلف من شخص لآخر، حيث أن فهم مستويات الدلالة في الصورة يساعد على تفسيرها بشكل أفضل، إلى جانب فهم المصطلحات الذي يساعد على تحليل الصور بشكل نقدي وفهم الرسائل التي تنقلها بشكل أفضل.

ويضيف الباحث **سعيد بنكراد** قائلا«إن التقرير يعرف كمعنى مباشر أي كسلسلة من القيم التي تعد عناصر أساسية في تحديد دلالة لفظ ما، ويُعرف الإيحاء كسلسلة من القيم التي تنضاف إلى ماهو أساسي داخل هذا المعنى»[1]. أشار سعيد بنكراد إلى ضرورة الربط بين التقرير والإيحاء حيث شبه الباحث السيميولوجي العلاقة بين التقرير والإيحاء بالعلاقة بين الأساس والبناء، فالتقرير هو الأساس الذي يُبنى عليه الإيحاء، والإيحاء هو العنصر الإضافي الذي يُكسب المعنى الأساسي عمقًا وثراءً، وفهم التقرير والإيحاء يساعد على فهم اللفظ أو الصورة بشكل أفضل وعلى تحليلهما بشكل نقدي وعلى فهم الرسائل التي ينقلها اللفظ أو الصورة بشكل أفضل.

ولابد من القول بأن **رولان بارث** ركز بوجه خاص«على عملية تكوين المعنى وتحليله في المجال غير اللغوي للحياة اليومية، أي قدرة الصورة على نقل مجموعة واسعة من المعاني إلى الجمهور في نفس الوقت»[2] ومن خلال عملية تكوين المعنى ركز رولان بارث على قدرة تكوين الصور للمعنى ودرس كيف يفهم الناس الصور وكيف يتم تفسير المعاني التي تنقلها، ففي المجال غير اللغوي اهتم رولان بارث بدراسة الصور في سياقات لا تعتمد على اللغة، ودرس كيف تُستخدم الصور في الحياة اليومية وكيف تؤثر على سلوك الناس، مؤكدا على

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 2005، ص.100.

[2] Eamon M. Cunningham., *Understanding Rhetoric: A Guide to Critical Reading and Argumentation*, USA, Brown Walker Press, 2019, P.92.

قدرة الصورة على نقل مجموعة واسعة من المعاني التي لا تقتصر على المعنى الظاهر فقط ، ولقد أشار أيضا إلى أن المعنى الذي تنقله الصورة متعدد ويعتمد على عوامل مختلفة، وهذا ما يؤكد ماذكر سابقا أي أن قدرة الصورة على نقل المعنى يساعد على فهم مايدور حولنا في العالم بشكل أفضل.

2.1.2.مقاربة رولان بارث في قراءة الصورة البصرية:

أ- الصورة بين التقرير والإيحاء: L'image entre denotation et connotation

سنحاول من خلال الصور الآتية فهم ماهية مصطلحي denotation et connotation وفقا للسيميائي الفرنسي **رولان بارث** الذي أشار إلى «الطريقة التي يمكن للمشاهدين من خلالها فهم رسائل الصور على المستويين "اللغوي" le message linguistique و"الرمزي" le message symbolique، باستخدام إعلان مطبوع عن باستا(عجائن) بانزاني Panzani كمثال»[1].

ب- إعلان بانزانيPublicité Panzani Pâtes

من أشهر تحليلات رولان بارث عن الصورة بما أنها وحدات تمثيل للغة المرئية، هو «الإعلان عن منتجات بانزاني Panzani التي تم نشرها في مجلة فرنسية (ينظر: الشكل2)، حيث جادل بارث بأن إعلان بانزاني يتألف من: ثلاث رسائل (شفرات، codes): رسالة لغوية (نص مطبوع)، وصورة رمزية (رسالة أيقونية غير مشفرة)، وصورة ذات دلالة (رسالة أيقونية مشفرة)، تؤدي الرسالة اللغوية في الإعلانات وظيفة الإرساء وفقًا لبارث، يحد الإرساء من المعاني (اللانهائية المحتملة) التي يمكن أن تحتويها الصورة من خلال "توجيه" القارئ عبر الدلالات المرئية»[2]. قدم رولان بارث بتحليله لإعلان بانزاني مثالا عن اللغة المرئية حيث اعتبر أن الصورة في الإعلان هي نظام من الرموز التي تنقل معاني محددة بثلاث مكونات رئيسية وهي الرسالة اللغوية: وهي النص المطبوع في الإعلان، والصورة الرمزية: وهي

[1] *Ibid*, p.93.
[2] Brian L. Ott, Robert L. Mack., *Critical Media Studies: An Introduction*, USA, Wiley-Blackwell, 2010, p.106.

صورة غير مشفرة تُمثل أشياء محددة، حيث اعتبر بارث أن وظيفة الرسالة اللغوية تلعب دور الإرساء والذي يتمثل في تحديد المعنى المقصود من الصورة ومنع تأويلها بطرق مختلفة، حيث يُوجه الإرساء القارئ لفهم الصورة بطريقة محددة، وعليه يمكن القول بأن يتحليل **رولان بارث** قدم نموذجًا لفهم اللغة المرئية، وساعد على فهم كيفية نقل المعاني من خلال الصور وتحليل تأثير الصور على المشاهدين، ويعد إعلان بانزاني واحدا من بين أشهر تحليلاته للصور.

الشكل1: إعلان مطبوع لعجائن بانزاني Panzani المشار إليه في Roland Barthes, Rhetorique de l'image

المصدر: ينظر الموقع الالكتروني[1]

https://fr.slideshare.net/elodiekredens/la-rhtorique-de-limage-roland-barthes

في حين توصلت **كريدنس إيلودي** Kredens Elodie في مقالها إلى معلومات مفادها أن تقرير Denotation الصورة يشير إلى اسم الشركة وفئة المنتج، أما الإيحاء Connotation فيشير إلى اللحن إيطالي والجودة العالية.(انظر الشكل(1) الصورتين أعلاه الجمل المرفقة) اعتبرت **كريدنس إيلودي** أن التقرير في الإعلان يشير إلى اسم شركة بانزاني وأن فئة المنتج هي عبارة عن عجائن، أما الإيحاء في الإعلان يشير إلى اللحن الإيطالي وإلى أصول

[1] تجدر الإشارة إلى أن الصور مأخوذة من مقال منشور بتاريخ 2015/02/18

L'Institut Universitaire deTechnologie de Chambéry :
Kredens Elodie, Synthèse de l'article de Roland Barthes "*Rhéthorique de l'image*" sur la publicité Panzani, Exercices d'application sur le rapport texte-image sur des publicités contemporaines.voir :
https://fr.slideshare.net/elodiekredens/la-rhtorique-de-limage-roland-barthes

الشركة وثقافتها إلى جانب ألوان العلم الإيطالي، والعائلة السعيدة، والمكونات الطازجة، والجودة العالية للمنتج و قيمته.

ج-الصورة وعلاقتها بالانتقاء والتركيب والدلالة:

بعد كل ماتقدم يمكن القول إنه لإعطاء قاعدة أساسية لفهم النظام التواصلي للصورة بشكل كامل، وتعلم قراءتها بدءًا من العناصر المكونة لها ووفقا للسيميائي **رولان بارث** فإن أولى رسائل الصورة الإعلانية لغوية ومرتبطة في هذا الإعلان بالتعليق والتسميات، الكتابة والكلام هما "مصطلحات كاملة للبنية المعلوماتية ولهما وظيفة تثبيت قراءة الصورة، وهي في حد ذاتها صورة متعددة المعاني، ويقول **سعيد بنكراد** في هذا الصدد«لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية إنتقاء مزدوجة: إنتقاء العناصر التي يجب أن تظهر في الصورة وإنتقاء العناصر التي يجب أن تختفي منها، أي إنتقاء مايسهم في تكوين النص، وإنتقاء مايحضر في نص الصورة من خلال غيابه»[1] أي ضرورة فهم النظام التواصلي للصورة باعتباره مجموعة من العناصر والرموز التي تُستخدم لنقل المعاني من خلال الصورة، وفهم هذا النظام يُساعد على فهم المعاني التي تنقلها، فقراءة الصورة هي بمثابة عملية فهم لتلك المعاني التي تنقلها، والتي تتطلب في الوقت نفسه تحليلا للعناصر المكونة لها، لقد أكد **رولان بارث** على أن الصورة هي نظام من الرموز الذي ينقل المعاني، مشيرا إلى أن الرسائل اللغوية في الصورة الإعلانية تُستخدم لتحديد المعنى المقصود من الصورة، وأن وظيفة تلك الرسائل هي تثبيت قراءة الصورة والتقليل من الغموض ومساعدة المتلقي على فهم الصورة بشكل أسهل، وعلى هذا الأساس يشير **سعيد بنكراد** إلى أن تحويل الصورة إلى نص يتطلب عملية انتقاء، ويتم ذلك بواسطة العناصر التي تظهر في الصورة وتُسهم في تكوين النص، أما العناصر التي تُخفى في الصورة فهي العناصر التي لا تُسهم في ذلك وقد تُعيق فهمه، وتكمن أهمية إنتقاء مايسهم في تكوين النص باختيار العناصر التي تُحدد المعنى المقصود من الصورة، أي كل ما يساهم في إثارة مشاعر وأفكار وذكريات لدى

[1] سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص.32.

المشاهد، أما بالنسبة لإنتقاء مايحضر في نص الصورة من خلال غيابه، فهو اختيار العناصر التي تُشير إلى معاني من خلال غيابها وهي العناصر التي تُثير التساؤل والفضول لدى المشاهد.

لقد حاول **رولان بارث** أن يوضح الوظيفة التي تم فيها ترسيخ الرسالة اللغوية هذه والتي تملك وظيفة التحكم فيما يتعلق بحرية معاني الصورة ولهذا السبب «كان يعتقد أن الصور بحد ذاتها "متعددة المعاني" ومنفتحة جدًا على مجموعة متنوعة من المعاني المحتملة، للوصول إلى معنى محدد ، يجب أن تنقذ اللغة المعنى المرئي غير المحدد للغاية، إنها "سلسلة متعددة الدلالات»[1]،على مستوى النص المدرج مع الصورة، يتم استثمار أخلاق المجتمع وأيديولوجيته وهذا ما أكده **بارث** حين قال: «في كل مجتمع، يتم تطوير تقنيات مختلفة تهدف إلى إصلاح السلسلة المتعددة من الدلالات بطريقة تتصدى لإرهاب العلامات غير المؤكدة؛ الرسالة اللغوية هي إحدى هذه التقنيات»[2] وهذا ما يدل على أن الصور منفتحة على مجموعة متنوعة من المعاني المحتملة، فالمعنى الذي يُفهم من الصورة يعتمد على المشاهد وتفسيره الخاص، هنا يأتي دور اللغة الذي يساعد على تحديد المعنى المقصود من الصورة ويقلل من الغموض وهذا ما يؤكد على أن اللغة كسلسلة متعددة من الدلالات، تُستخدم للتعبير عن معاني مختلفة وواضحة، فالنص المدرج مع الصورة يعمل على جذب انتباه المشاهد إلى عناصر معينة وإلى توجيه نظره إلى الأشياء المهمة في الصورة، ومن خلال ذلك النص يتم استثمار أخلاق المجتمع وأيديولوجيته، انطلاقا من القيم والمعتقدات التي يُشاركها أفراد المجتمع، ومن خلال اختيار الموضوعات والعناصر التي تظهر في الصورة، إلى جانب طريقة عرض هذه الموضوعات والعناصر كما سبق وأن أشرنا.

[1] Gunther Kress, Theo van Leeuwen., *Reading images : the grammar of visual design*, op.cit, P.18.
[2] *Ibid*, p.18.

3.مقاربة تشارلز ساندرس بيرس:(العلامة قوة للتمثيل)

يعتبر **تشارلز ساندرز بيرس**[1] Charles Sanders Peirce (1839-1914) من الوجوه الفلسفية البارزة والموجودة بجميع الواجهات الفكرية، ويعد أيضا مؤسسا للبراغماتية وأبا للسيميائية الحديثة أو مايسمى بنظرية العلامة، اشتهر **بيرس** بنظريته عن العلامات التي تضع أسس السيميائية، «وُصِف بأنه أكثر فلاسفة أمريكا المعاصرين أصالة حيث أُحْتُفِي بتراثه الفلسفي والمنطقي والسيميائي، وتمّ شراء مخطوطاته من قِبل جامعة هارفارد وجُمِعت أعماله(المنطق، الرياضيات، الفلسفة، السيميائية، والفيزياء) في ثماني مجلدات تحت عنوان «Collected Papers»[2] .

وبناء على ذلك، فإن دراساته المعمقة في السيميائية سمحت له بتطوير تفسير أوسع للتواصل تميزت نظرياته من خلال تعريفه الهيكل الثلاثي للعلامة وهذا ماأكده **سعيد بنكراد** عندما تحدث عن تصور **بيرس** حول «مبدأ الثلاثية والذي يعد منطلق كل تمثيل، هو ذاته مايشكل بناء العلامة»[3].

فالعلامة وفق تصور **بيرس** تتضمن ما يلي:

1- الماثول représentamen

2- الموضوع objet

3- المؤول interprétant

---

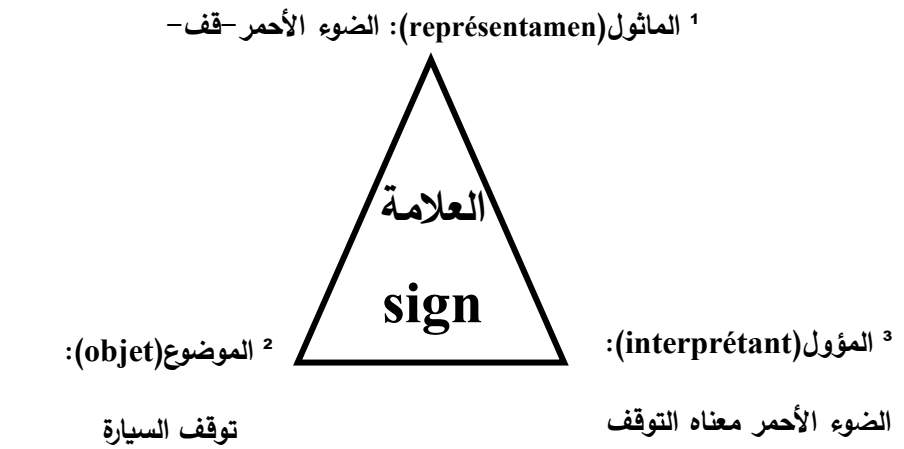
[1] **تشارلز ساندرس بيرس:** ولد سنة1839 في كامبريدج، ماساتشوستس، كان الابن الثاني لبنجامين بيرس، أستاذ الرياضيات وعلم الفلك في جامعة هارفارد، حصل على شهادة البكالوريوس من جامعة هارفارد عام 1859، تم تعيينه مساعدًا منتظمًا في مسح الساحل الأمريكي، كان أحد مؤسسي السيميائية، عقيدة العلامات التي تهدف إلى تقديم نظرية عامة للتمثيل والتفسير. يقصد بالسيميائية أن تكون نظرية رسمية. يدرس "ما يمكن أن يكون صحيحًا من العلامات في جميع الحالات"، على النقيض من علم الأحياء الثنائي لفرديناند سوسور، فإن سيميائية بيرس ثلاثية، ربط مفهومه للعلامة بالفئات الثلاث، فقد عرّف العلامة على أنها شيء (أول) يربط شيئًا آخر (موضوعه) بشيء ثالث (مفسره) في مفهوم بيرس السيميائي للإنسان، نظهر لأنفسنا كعلامة تحتاج إلى تفسير مستمر، وبالتالي وضع مفهومه البراغماتي للحقيقة داخل نظامه السيميائي.ينظر:
John R. Shook., *Dictionary of Modern American Philosophers*, Thoemmes, USA, 2005, pp.1895.1897.1898.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، مرجع سابق، ص.26.

[3] المرجع نفسه، ص.71.

من خلال المخطط يمكن فهم العلاقة الثلاثية بين هذه العناصر المذكورة آنفا، وهنا لابد من التنويه إلى أن مصطلح représentamen تم ترجمته حسب الباحث **سعيد بنكراد** إلى الماثول والمخطط (3) أدناه يشرح ذلك:

المخطط 3 : نموذج بيرس الثلاثي للعلامة



المصدر: الباحثة(بعد ترجمة المصطلحات وفقا لما أشار إليه الباحث **سعيد بنكراد**) ينظر:

الموقع الالكتروني: https://www.researchgate.net/figure/Peirce-s-Triadic-model_fig1_271940716

وبهذا الشكل تكون العلامة عبارة عن وحدة ثلاثية المبنى وتشتغل وفقا **لبيرس** على مبدأ الإحالة أي« الماثول représentamen يحيل على موضوع objet عبر مؤول interprétant»[1]

ولا يفوتنا هنا أن نذكر مايسمى بسيرورة إنتاج المعنى **السميوز**[2] semiosis أو sémiose التسمية التي أطلقها **بيرس** «والسميوز هي السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما، أي إلى تأسيس العلاقة السيميائية ماثول–موضوع عبر عنصر التوسط الإلزامي: المؤول»[3].

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، ص.74.

[2] **السميوز**: semiosis أو sémiose كلمة مشتقة من اللغة اليونانية Semeion، sign، mark معناها القدرة الفطرية التي يقوم عليها فهم وإنتاج الإشارات، سيميوزيس هو نشاط الدماغ الذي يتحكم في إنتاج وفهم العلامات، من الإشارات الفسيولوجية البسيطة إلى الرموز المعقدة للغاية. ينظر: Marcel Danesi, op.cit.p.204.

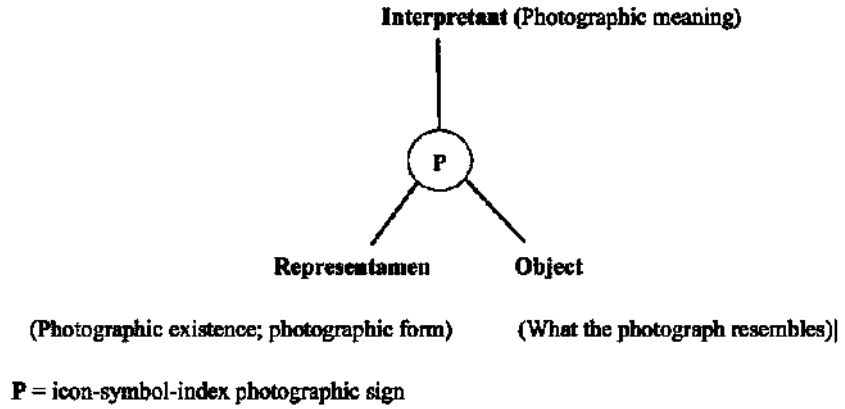
[3] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، ص.75.

وبناء على ما تقدم، يمكن القول بأن مبدأ الثلاثية في تصور **بيرس** يتمثل في العلامة والماثول représentamen كعنصر دال signifier، فهو يقصد بذلك العلامة التي تظهر في تلك العناصر الملفتة للنظر والأكثر أهمية لعملها كدال، أما الموضوع objet فهو الذي يحدد العلامة وهو بمثابة المسبب والمولد لها، في حين أن المؤول interprétant أو المفسر أو المترجم يتحدد حسب فهمنا للعلاقة بين الماثول والموضوع، وهو الذي «يقوم بالتوسط بين كيانين»[1].

3.1.العلامة البصرية في تصور تشارلز ساندرس بيرس:

من الناحية البصرية العلامة في الصورة الفوتوغرافية حسب تصور **بيرس**«معناها الشيء الذي يمثل شخصًا ما لشيء ما في بعض النواحي أو الصفة، في هذا التعريف، يرسم **بيرس** تشابهًا واضحًا بين العلامة والممثل، يركز الماثول représentamen وفق المخطط(4) أدناه على المحتوى المرئي ماديًا والقابل للتحديد والوصف النوعي للتمثيل الفوتوغرافي، مع تكييف تعريف بيرس للماثول على أنه الموضوع الملموس الذي يمثل العلامة»[2].

المخطط 4: نموذج ثلاثي Triadic لكيفية دلالة الصور(P)، مبني على تصور **بيرس**



المصدر: Nataša Lacković, Inquiry Graphics in Higher Education: New Approaches to Knowledge, Learning and Methods with Images, 2020, p.53.

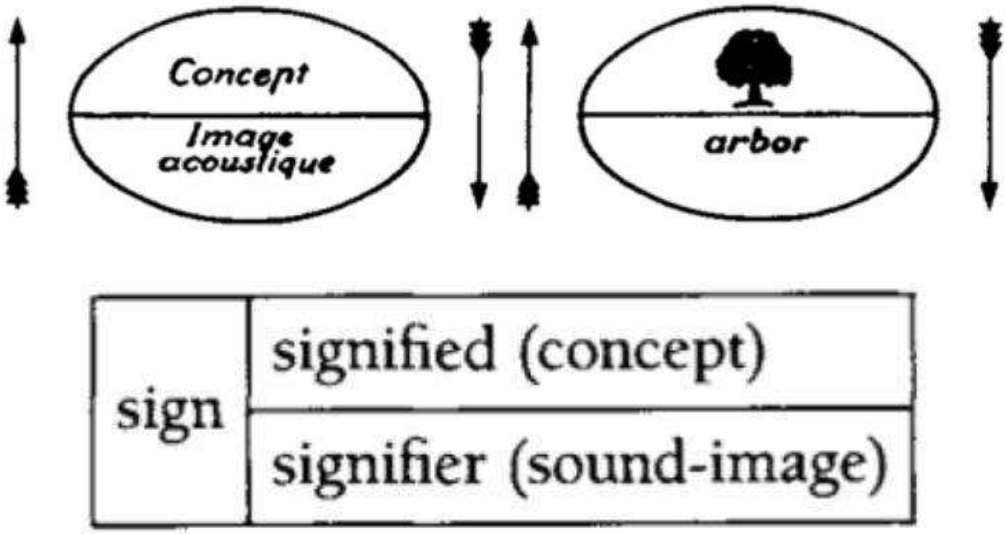
[1] سعيد بنكراد، المرجع نفسه، ص.75.

[2] Nataša Lacković., *Inquiry Graphics in Higher Education: New Approaches to Knowledge, Learning and Methods with Images*, Palgrave Macmillan, UK, 2020, P.53.

3.2.العلامة الأيقونية في تصور تشارلز ساندرس بيرس:(أنظمة الإشارات كوسائل للمعرفة)

ومما ينبغي الانتباه إليه في هذا السياق أن عمل **بيرس** يختلف عن عمل **فرديناند دي سوسير** لأنه لا يتعامل كثيرًا مع أداء اللغة أي الطريقة التي يعرف بها الإنسان الواقع، إذ ينبغي حسب **بيرس** أن السيميائية تشكل الإطار المرجعي لأي بحث لأنه سمح لنا بالتحقيق في العلاقة التي يقيمها الإنسان مع العالم، وهذا ماأكده **سعيد بنكراد** حين أشار إلى:«أن العلامة وحدة ثلاثية كما أسلفنا الذكر غير قابلة للاختزال في عنصرين كما هو الشأن عند **سوسير**، الذي رفض أن يتضمن تعريف العلامة عنصرا خارج اللسان فالعلامة عنده تربط بين دال ومدلول(بين صورة سمعية وتصور ذهني)، لا بين اسم وشيء»[1](ينظر:المخطط 5).

المخطط 5: نموذج سوسير للعلامة اللغوية (يسار) مع تمثيل سوسير (يمين). يتضح المفهوم من خلال صورة "الشجرة" ، الصورة الصوتية للغة اللاتينية arbor



المصدر: Winfried Nöth, Handbook of Semiotics, 1995, p.60.

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، ص.76.

وبهذا الشكل فإن العلامة وفقا لتصور **بيرس** تشير إلى علامة أخرى ثم إلى علامة أخرى وهكذا دواليك، ولقد أشار أيضا إلى الوظيفة التي تؤديها الرموز والأشكال وأنواع أخرى من العلامات في إنتاج المعرفة العلمية، ألا وهي العلامة الأيقونية Le signe iconique أو The iconic sign وفقًا للعلاقة بين العلامات والجسم، فالطريقة الوحيدة للتواصل المباشر للفكرة هي من خلال أيقونة[1]، ويجب أن تعتمد كل طريقة غير مباشرة لتوصيل الفكرة على استخدام الأيقونة، تمامًا مثلما يُفهم النص عن طريق سرد الكلمات، فإن الصورة أيضا تنقل رسالة فما هي العناصر التي تساعد على إنتاج معنى من خلال صورة ما؟

لقد قام **بيرس** بتقسيم العلامات إلى«أيقونات ومؤشرات ورموز icons, indices and symbols (قسم قدمه عام 1867) وعرّف الأيقونة على أنها علامة يتم تحديدها بواسطة كائنها الديناميكي»[2]، ولقد سمى **بيرس** «الأيقوني Iconique كل أنظمة التمثيل القياسي المتميز عن الأنظمة اللسانية»[3]. فالأيقون له علاقة تشابه مع الشيء الذي تمثله، فهو يشير إليه ضمن علاقة مباشرة وعلى سبيل المثال اللوحات والرسوم التوضيحية، والصور الشخصية، والرسومات التصويرية والرسوم الكاريكاتورية والخرائط...الخ، «فالصورة وفقًا **لبيرس**، على سبيل المثال هي أيقون لأنها تشبه ما تمثله»[4]، بمعنى علامة تتعلق بموضوعها بالتشابه.

---

[1] **الأيقونة:** icon صورة، مشتقة من اللغة اليونانية Eikon علامة مصنوعة لتشبه معناه من خلال شكل من أشكال النسخ أو التشابه أو المحاكاة صورة بصرية من نوع ما، صورة مقدسة، الشخص الذي هو موضع اهتمام كبير، في علوم الحاسب صورة على شاشة تمثل برنامجًا أو أمرًا معينًا.
الرسوم التوضيحية مثل:
1- الكلمات المحكية مثل التقطير، السقوط، الضربة، الصراخ هي أيقونات صوتية تحاكي الأصوات التي تُدرك أشياء أو أفعال أو حركات معينة.
2- صور الأشخاص هي أيقونات بصرية تعيد إنتاج الوجوه من منظور الفنان.
3- العطور هي أيقونات شمية تحاكي الروائح الطبيعية.
4- المضافات الغذائية الكيميائية هي أيقونات تذوقية تحاكي نكهات الطعام الطبيعية.
5- الكتلة التي يوجد بها حرف أبجدي محفور عليها هي أيقونة لمسية تعيد إنتاج شكل الحرف البارز. ينظر:
Marcel Danesi, op.cit.p.115.

[2] Charles Sanders Peirce., *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)*, Dover Publication Inc, New York, 1958, p.391.

[3] برنار توسان، تر:محمد نظيف، ماهي السيميولوجيا؟، ص.31.

[4] Jason Gaiger., *Aesthetics and Painting*, Continuum International, London, 2008, P.66.

في حين أن **بيرس** عرّف المؤشر كعلامة تشير إلى الشيء الذي يشير إليه، بحكم أنه يتم تحديده بالفعل من خلال هذا الشيء: «المؤشر هو علامة تشير إلى الكائن الذي يشير إليه بحكم تأثره حقًا بهذا الكائن وهكذا، على سبيل المثال، فإن عمود الطقس هو مؤشر لاتجاه الرياح لأن الرياح تجعلها تشير إلى اتجاه معين»[1]، وبناء على ذلك يتم تحفيز علامة المؤشرات من خلال التواصل المادي كالتوقيع(الإمضاء)، الصورة، وبصمة الإصبع.

أما الرمز عند **بيرس** هي علامة تشير إلى الشيء الذي تدل عليه، بموجب قانون (أو اتفاق عام) يحدد علاقة التفسير بين الرمز والشيء المثال الأكثر تميزًا هو الإشارة اللغوية، أي «الرمز هو علامة تشير إلى الشيء الذي يشير إليه بحكم القانون، وعادة ما يكون عبارة عن رابطة للأفكار العامة، والتي تعمل على التسبب في تفسير الرمز على أنه يشير إلى هذا الكائن»[2]. يرى بيرس أن الرمز ليس مجرد علامة تشير إلى شيء ما، بل هو علامة تدل على شيء ما بموجب قانون أو اتفاق عام هذا يعني أن تفسير الرمز يعتمد على مجموعة من القواعد التي يتفق عليها الناس، أما علاقة التفسير بين الرمز والشيء الذي يدل عليه فهي علاقة معقدة وغير مباشرة، بل وتعتمد على مجموعة من الأفكار والقواعد.

وإذا تمعنا قليلا بالعملية نصل إلى معلومة مفادها أن الفكر الإنساني ولد من خلال التعرف على العلامات وفهمها وخلق علاقات بينها، وفقًا **لبيرس**، فإن العملية المعرفية البشرية بأكملها منوطة بالعلامات، فالعلامة حسب رأي **بيرس** هي«الأساس الذي يشكل الإدراك الانساني، إدراك الذات لعالمها الخارجي ووعيها لمعطياته، فالتجربة الانسانية بكافة أبعادها ومظاهرها تشتغل كمهد للعلامات: لولادتها ونموها وموتها»[3].

ولهذا فإن فهم دور العلامات في العملية المعرفية يُساعدنا على فهم أنفسنا والعالم من حولنا ويُساعدنا على التواصل بشكل أكثر فعالية وعلى التفكير بشكل أكثر نقدية، العلامات هي الأساس الذي يشكل الإدراك البشري، يتم استخدامها لفهم العالم من حولنا، لقد أكد

[1] *Ibid*, p.66.
[2] *Ibid*.
[3] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، ص.72.

بيرس على أن التجربة الإنسانية هي مهد للعلامات التي تولد مع العالم وتنمو وتتطور مع تجاربنا، وتموت عندما تتوقف عن إنتاج المعنى.

4.مقاربة أمبرتو إيكو Umberto Eco في قراءة الصورة البصرية:

يعتبر **أومبرتو إيكو**[1] Umberto Eco (1932-2016) أحد أكثر الكُتاب والناقدين الإيطاليين تأثيرًا، حيث أنه كتب عن كل شيء تقريبا عن اللغة والفلسفة، إلى السياسة، وإلى ما بعد الحداثة، لقد تميز التفكير السيميولوجي لهذا العالم السيميائي خاصة في المجال البصري بأنه يُفترض أن كل الظواهر التواصلية ليست ظواهر لغوية، متسائلا في العديد من مقالاته: كيف نفكر في التواصل غير اللفظي؟ من خلال الاستخدام المتكيف لفئات اللغويات أو من خلال صياغة فئات أخرى؟، عندما أشار بأنه على «مستوى الحقائق المرئية، لا أحد يشك في وجود ظواهر الاتصال، لكن يمكن للمرء أن يشك في الطابع اللغوي لهذه الظواهر»[2]، مشيرا إلى أن العلامة sign تستخدم من أجل «نقل معلومات، ومن أجل قول شيء ما أو الإشارة إلى شيء ما، يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة، فهي بذلك جزء من سيرورة تواصلية من نوع: مصدر- باث- قناة- إرسالية- مرسل إليه»[3]. يتساءل إيكو كيف يمكننا فهم التواصل غير اللفظي إذ لا يمكن فهمه من خلال اللغويات فقط، ويقترح استخدام فئات جديدة لفهم التواصل غير اللفظي فهو ضروري لفهم السلوك البشري، ويُساعدنا على فهم مشاعر الآخرين ونواياهم وعلى التواصل بشكل أكثر فعالية، يعتمد فهم الصورة على العديد من العوامل مثل السياق والثقافة والخبرة الشخصية، ومن وظائف العلامة نقل المعلومات من شخص لآخر، أو لقول شيء ما عن العالم أو عن أنفسنا، فالعلامة حسب رأي إيكو هي جزء من سيرورة تواصلية، ولها مكونات تتمثل في

---

[1] **أمبرتو إيكو** Umberto Eco عالم السيميائية والروائي الإيطالي الذي قدم العديد من الأطر حول نظرية دراسة العلامات والنصوص إحدى ادعاءات **إيكو** التي نوقشت على نطاق واسع هي أنه في حين أن تفسير النص قد يتأثر بالفعل بالمتغيرات الثقافية ومتغيرات القارئ، إلا أن هناك ، مع ذلك، غرضًا مؤلفيًا يتجاوز هذه العوامل.ينظر:

Marcel Danesi., op.cit.pp.82.83.

[2] Umberto Eco., *Sémiologie des messages visuels - Les Codes Visuels*-, In: Communications, 15, 1970. L'analyse des images. p. 11.voir :
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1213.26/07/2023

[3] أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر:سعيد بنكراد مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.2، 2010، ص.47.

المصدر أي الشخص الذي يرسل المعلومات والباث وهو الشخص الذي يتلقى المعلومات، والقناة باعتبارها الوسيلة التي يتم من خلالها نقل المعلومات، إلى جانب الإرسالية وهي المعلومات التي يتم نقلها، وصولا إلى المرسل إليه وهو الشخص الذي يتم إرسال المعلومات إليه.

ولقد أكد **أمبرتو إيكو** بأن محاولة «تفسير الاتصالات المرئية من الناحية السيميولوجية تسمح للسيميائية باختبار إمكانيات استقلالها عن علم اللغة»، مضيفا بأنه يمكن أن تشكل السيميولوجيا من الاتصالات المرئية «جسرًا نحو التعريف السيميولوجي للأنظمة الثقافية الأخرى مثل الهندسة المعمارية أو التصميم الصناعي»[1] بعبارة أخرى، يعتقد إيكو أن السيميائية يمكنها أن تُفسر المعنى دون الاعتماد على علم اللغة، ويظهر ذلك من خلال تحليل الصور وأن المعنى يُمكن أن ينشأ من خلال العلامات المرئية، مثل الرموز والألوان والأشكال، دون الحاجة إلى الكلمات، وحسب رأيه فإن السيميائية يمكنها أن تعمل بشكل مستقل عن علم اللغة،ويرى إيكو أنه يمكن استخدام السيميائية لتحليل كل من الاتصالات المرئية والأنظمة الثقافية الأخرى، وعلى سبيل المثال أشار إيكو إلى أن تحليل المباني(الهندسة المعمارية) باستخدام السيميائية لفهم كيفية استخدام العناصر المعمارية مثل الأعمدة والأقواس والنوافذ لخلق المعنى، أما بالنسبة للتصميم الصناعي يمكن تحليل المنتجات المصممة باستخدام السيميائية لفهم طريقة استخدام الألوان والأشكال والمواد لخلق المعنى.

كما أن **أمبرتو إيكو** اختبر ملاءمة المفاهيم والمقولات اللسانية، فإذا كانت «الصور تنقل الرسائل بالمعنى النصي، فيجب أن تكون قادرة على إسناد شيء ما حول موضوعها»[2]، ولا سيما مفهوم العلامة الأيقونية، The iconic sign وذلك بهدف تدقيقها وإعطائها بعداً إجرائيا

[1] Ibid, pp.11.12
[2] Simone Santini., *Exploratory Image Databases: Content-Based Retrieval*, Academic press, USA, 2001, P.36.

بحيث يصبح المفهوم النظري قابلاً للتمييز أو القياس بوضوح وفهمه عن طريق الملاحظات التجريبية.

ولا يفوتنا أن نذكر هنا بأن السيميائي **أمبرتو إيكو** أولى إهتماما كبيرا بما نسميه بالعلامة الأيقونية، حيث أنه افترض بأن العلامات الأيقونية ليس لها خصائص الكائن الممثل ولكنها تعيد إنتاج بعض الشروط لإدراكه، وعلى هذا الأساس فجوهر «حجة **إيكو** هو أن الأيقونية – المقصود منها أن تكون علاقة تشير فيها صورة ما إلى مرجعيتها بحكم "التشابه" – هي أن هذه العلاقة، بدون تدخل ثقافي، ما لم يتم تحديد علاقة التشابه، فمن الممكن دائمًا العثور على جانب يكون فيه أي شيء مشابهًا لأي شيء آخر لذلك، من الممكن دائمًا اعتبار أي شيء كعلامة على أي شيء آخر، إن وصف علاقة التشابه بطريقة لا تؤدي إلا إلى ظهور إشارة إلى علاقات معينة هو، بالنسبة إلى إيكو، عملية ثقافية»[1] . فحجة إيكو حول الأيقونية هي نظرية مهمة في مجال علم العلامات، ساعدت هذه النظرية على فهم كيفية إدراك الصور وكيفية الربط بينها وبين مرجعياتها، الأيقونية هي أداة قوية للتواصل، لكن من المهم تذكر أن الصور لا تقدم دائمًا صورة كاملة عن الواقع، ومن وجهة نظره يتبين أن علاقة التشابه في العلامات الأيقونية ليست علاقة طبيعية أو فطرية، فالتشابه لا يكفي وحده لتحديد علاقة الأيقونية، بالنظر إلى العوامل الثقافية التي تلعب دورًا هامًا في تحديد علاقة التشابه بين الصورة ومرجعيتها، لقد هاجم إيكو «أيقونة الصور في حجته لصالح الدافع الثقافي للعلامات الأيقونية»[2]. فهو يرى بأن الصور لا تمثل أشياء موجودة في العالم الحقيقي بشكل مباشر لقد أسهمت نظريته في فهم كيفية تأثير الثقافة على تفسيرنا للصور.

ولا يفوتنا هنا أن نذكر بأن **أمبرتو إيكو** قد ناقش أيضًا التوافق بين النموذج الثنائي والثلاثي أي بين مفهوم **دي سوسير** ومترجم **بيرس**، يستخدم **دي سوسير** بشكل متكرر

[1] Simone Santini., *Ibid*, P.36.

[2] *Ibid*, P.36.

يمكن القول بأن أكثر أعمال أمبرتو إيكو قد ركزت وبشكل عميق على اللغويات، إلا أنه اقترح مناقشات مختلفة حول كيفية فهم أشكال الإشارات الأخرى وخاصة العلامات الرسومية أو البصرية والتي سماها بـ"العلامات الأيقونية"، فبالنسبة إليه يجب أن يُنظر إلى العلامة الأيقونية على أنها كائن دلالي، مؤكدا بذلك أن الفكرة الأصلية للعلامة لم تكن مبنية على المساواة في التكافؤ بين التعبير والمحتوى، ولكن على ديناميكيات وبناء على ذلك فهو يعتبر العلامات قوة اجتماعية وليست أدوات تعكس القوى الاجتماعية.

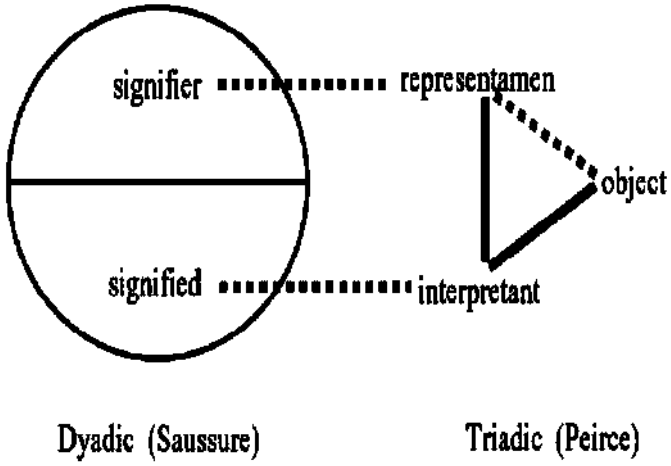
مصطلح المفهوم لشرح وتعريفه المدلول، مشيرًا مرة أخرى إلى أن «مترجم بيرس يتوافق مع دي سوسير المدلول، ينص **إيكو** على أن "الأشياء لا تُدرج في لسانيات سوسور»، وبالتالي ، يشير وينفريد نوث Winfried Nöth وإيكو إلى أنه يمكن ربط نموذجي العلامات لـ Saussure و Peirce على النحو التالي:

1- يتوافق دال سوسير وممثل بيرس

2- لا يتضمن نموذج إشارة سوسير الموضوع المرجعي referential object

3- يتوافق مدلول سوسير ومترجم بيرس[1](انظر المخطط 6 أدناه).

المخطط 6 : نماذج من العلامات الثنائية والثلاثية لكل من **دي سوسير** و**بيرس**



المصدر: Kumiko Tanaka-Ishii, *Semiotics of Programming*, 2010, p.31.

[1] Kumiko Tanaka-Ishii., *Semiotics of Programming*, Combridge University, USA, 2010, pp.30.31.

5-مقاربة (مجموعة مو μ):

ممن اشتهر في ميدان البلاغة la rhétorique، وفي الدراسات السيميائية الخاصة بالحقول البصرية والتي ساهمت في توضيح جوانب مهمة في استراتيجيات المناقشة المرئية من خلال استكشاف الطرق المختلفة لإنتاج الإشارات وتحليل مختلف العوامل التي تساهم في تكوين اللغة المرئية نذكر **(مجموعة مو μ)**[1]، والتي عكفت على استقصاء الروابط بين الإدراك والدلالة، وفهم كيفية عمل الأنساق البصرية بالإضافة إلى تتبع كيفية بناء المعنى داخلها.

لقد تم التأكيد على أن الصورة المرئية لغة، حيث سيتم التعامل مع هذه اللغة بصريا بالاستناد إلى الصور، أو كما أشار إليها **طاهر عبد مسلم** وأوجزها في ورقة التقديم حول كتاب سيميائية الصورة **لقدور عبد الله ثاني** والتي سماها بـ«اللغة الموازية المحملة بالكثير من أنساق المعنى وجماليات التلقي فلغة الصورة مجازا هي عصر الصورة، واستعارةً ثورة الصورة»[2]، في الواقع، العديد من التطورات في التكنولوجيا المرئية طوال القرن العشرين قد «أرست الأساس لهذه الثورة (ثورة الصورة) لِتصبح أنماط الاتصال المرئية الأكثر هيمنة والأكثر أهمية للأداء الثقافي من الأنماط اللفظية»[3].

ومن البديهي القول بأن المصدر الأساسي لنظام هذا الاتصال يختلف عن ذلك المعتمد على الكلمة المألوفة، هذه اللغة لها قواعد يتم من خلالها استخدام البلاغة كوسيلة للخطاب

---

[1] **مجموعة مو μ:** منذ عام 1967 ، واصلت المجموعة μ (Center d'Etudes poétiques ، جامعة ليج ، بلجيكا) عملًا متعدد التخصصات في البلاغة والشعرية والسيميائية ونظرية الاتصال اللغوي أو المرئي، وهي أعمال تقوم بتوقيعها باسم جماعي (مثل بورباكي. في الرياضيات). بالإضافة إلى الأعضاء الحاليين كاملي العضوية – فرانسيس إديلين ، وجان ماري كلينكينبرج – ضمت المجموعة جاك دوبوا، وفرانسيس بير، وهادين ترينون وفيليب مينجوت، يشير اسم المجموعة إلى الحرف اليوناني ("mu") μ، وهو الحرف الأول من الاستعارة، (المجموعة شاركت بشكل مذهل في إحياء البلاغة في الستينيات).ينظر:

https://www.babelio.com/auteur/Groupe-Mu.3/8/2023.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مرجع سابق، ص.7.

المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ماوُضعت له، مع وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المراد، أما **الاستعارة** فهي تشبيه حُذف منه المشبه به أو المشبه ولابد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائما.ينظر:

مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط.2.، 1984، ص.27.ص.334.

[3] Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss, op.cit.p.1002.

والحجج بتوظيف المحفزات البصرية، فالبلاغة في المجال البصري من منظور **مجموعة مو μ** هو«تحويل منظم لعناصر ملفوظ كما في الدرجة المُدرَكة لعنصر متمظهر في الملفوظ»[1] إن كل العلامات التي تُدرك بالبصر تشكل لغة مرئية، واستطاع الانسان عبر العصور استخدام إشارات رسومية وصور لسرد حكايات عكست واقعه، وعبَّرت عن أحاسيسه ومشاعره.

ولتأكيد الاختلاف بين النسق[2] اللساني والنسق البصري، سنحاول التعرف على مكونات النسق البصري بما أنه يمثل موضوع الدراسة الحالية، لقد أكدت **مجموعة مو** بأن النسق البصري يتركب من مكونين هما المكون الأيقوني والمكون التشكيلي حيث تم طرح فرضية من قبل المجموعة مفادها أن العلامة ليست «واحدة بل هي عبارة عن نموذجان من العلامات المرئية: علامات أيقونية وعلامات تشكيلية»[3]. تقترح مجموعة مو أن العلامة البصرية ليست كيانًا واحدًا، بل تتكون من نموذجين من العلامات المرئية بشقيها الأيقوني والتشكيلي، فالأيقوني يرتبط بالشكل والصورة، ويحيل إلى أشياء واقعية موجودة في العالم الخارجي، أما التشكيلي فهو يرتبط بالتركيب والتنظيم، ويُعنى بكيفية ترتيب العناصر الأيقونية داخل الصورة، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن فرضية مجموعة مو تساعد على فهم كيفية تكوين المعنى في الصور، ومن خلال تحليل العلامات الأيقونية والتشكيلية، يمكننا فهم الرسالة التي تريد الصورة إيصالها بشكل أفضل.

تجدر الإشارة إلى أنه في الاتصال المرئي يتم التعرف على العلامة الأيقونية من خلال تشابهها مع الشيء الذي تمثله، أي بين الدال وموضوعه، وذلك يكون بتحديد «مدلولات

---

[1] فرانسيس إدلين(مجموعة مو μ)، بحث في العلامة المرئية من اجل بلاغة الصورة، ص.360.

[2] **النسق:** من نسَّق، ينسق، تنسيقا، نسق الشيء بمعنى نظمه ورتبه وضبطه، ماكان على نظام واحد من كل شيء، والنسق اللفظي: الترتيب النحوي للكلمات في الجملة أو العبارة. ينظر:

أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.2204.

النسق باللغة الانجليزية system أي النظام وهو مشتق من اللغة اليونانية Syn معًا + Histanai إنشاء مجموعة من العناصر المتفاعلة أو المترابطة التي تشكل كلاً معقدًا. ينظر:

Marcel Danesi., op.cit. p. 224.

[3] فرانسيس إدلين(مجموعة مو μ)، مرجع سابق، ص.147.

بعض الصور(إشهارية، فنية، اجتماعية وإيديولوجية)، بإظهار نمط الإشتغال الذي يقابل هاته الصور إما استعارة، مجاز مرسل...إلخ»[1]. فالعلامات الأيقونية تقوم بدور هام في نقل المعنى، تُعرف هذه العلامات بقدرتها على محاكاة الشيء الذي تمثله، مما يخلق رابطًا مباشرًا بين الدال (الصورة) والموضوع (الشيء الممثل)، إلى جانب العلاقة التي تربط العلامات بالاتصال المرئي، من خلال تحليل نمط اشتغال الصور، يمكننا فهم كيفية نقل المعنى من خلالها وفهم السياق الذي تم استخدامها فيه، والأهداف التي سعى صانع الصورة إلى تحقيقها، والتأثير الذي قد تحدثه على عين المشاهد، إذ يمكن أن تنقل الصور مدلولات إشهارية (مثل صورة لمنتج) أو فنية (مثل لوحة تجريدية) أو اجتماعية (مثل صورة لعائلة) أو إيديولوجية (مثل صورة لشعار سياسي).

وتأسيسا على ذلك تم تركيز الاهتمام على دراسة كيفية عمل «الصورة كنص في نهاية الستينيات وأثناء السبعينيات، من خلال البحث الذي استمر في دراسة فكرة العلامة الأيقونية»[2].

لقد تمكنت **مجموعة مو** المتعددة التخصصات من التغلب على ضيق الأفق المنهجي الذي فصل بين علماء السيميائية وعلماء النفس والمتخصصين في الاتصال الجماهيري وبين الفنانين وعامة الناس، نستنتج مما سبق بأن الصور أصبحت أكثر انتشارًا وتأثيرًا في الثقافة الشعبية مما أدى إلى زيادة الاهتمام بفهم كيفية عمل هذه الصور وتأثيرها على الناس، كما أدت دراسات الصورة كنص إلى فهم أفضل لكيفية عمل الصور ونقلها للمعنى، وساعدت أيضًا على فهم التأثير الثقافي للصور وكيفية تفسيرها من قبل متلقيها.

1 برنار توسان، تر:محمد نظيف، ماهي السيميولوجيا؟، ص.32.

[2] Anne Decrosse., *L'esprit de société: vers une anthropologie sociale du sens*, Pierre Mardaga, Liège, 1993, p.245.

6-مقاربة ألخيرداس جوليان غريماس:

6.1.السيميائية التصويرية والسيميائية التشكيلية:

تم تطوير نظام سيميائية الفن المرئي بشكل أساسي بفضل الأبحاث التي أجراها عالم السيميائية الفيلسوف والسيميائي الروسي **ألخيرداس جوليان غريماس** Algirdas Julien Greimas (1917-1992) وهو النظام الذي يهتم بدراسة الصفات البارزة في العمل الفني المرئي، إلى جانب تقييم العمل الفني المرسوم، والتركيز على درجة واقعية "الصورة" وجمال العمل.

يرى **غريماس** أن الأيقونة «هي علامة "ذات دوافع طبيعية" تمثل "المرجع"، والأيقونية l'iconicité، هو مفهوم مثير للناقش حول سيميولوجيا الصورة، والتي تشير إلى التقليد القديم للطبيعة»[1]، عُرف **غريماس** بتحليلاته حول السيميائية، وأشار إلى أن الإدراك الحسي هو البُعد الذي يحصل فيه استيعاب المعنى، وتمّ نشر تحليل هذا البعد غير اللغوي بعد سنوات في مقال تأسيسي بعنوان السيميائية التشكيلية والسيميائية التصويرية(1984) Sémiotique figurative et sémiotique plastique

6.1.1.السيميائية التشكيلية: sémiotique plastique

لقد قام **غريماس** بتحليل الصورة الفنية المستوية planaire أو ثلاثية الأبعاد Trois dimensionnel مع الأخذ بعين الاعتبار وجود نوعين من اللغة المرئية (مقاربتين مختلفتين): من خلال التقييم السيميائي للعمل الفني ركز **غريماس** أولاً على ما تمثله اللوحات، والقصص التي تحكيها، دون أن ينس ما يريد الرسام قوله، وهذا ما سُمِي بقراءة اللوحة، لينتقل بعد ذلك إلى تحليل الجانب التقني للوحة التشكيلية، مركزا انتباهه على اللوحات في

---

[1] ينبغي الإشارة إلى مفهومي "التقليد" و"الطبيعة" – له علاقة بفهم نشاط الرسام، على سبيل المثال، على أنه مجموعة من الإجراءات التي يغطيها مصطلح "التقليد" وتهدف إلى إعادة إنتاج السمات الأساسية لـ "الطبيعة"، بالنظر إلى العالم الطبيعي على أنه عالم الفطرة السليمة، يجب أن ندرك أن عملية "التقليد" تتكون من تقليل شديد للغاية لصفات هذا العالم، وحسب رأي **غريماس** فإن العالم بما يحويه من آثار وشواطئ – التي يتم اختيارها ونقلها على قماش هي في الحقيقة قليلة مقارنة بثراء العالم الطبيعي؛ يمكن التعرف عليها كأشكال، ولكن ليس كأشياء من العالم. ينظر:
Algirdas J. Greimas., *Sémiotique figurative et sëmiotique plastique, Actes Semiotiques* –Documents, ñ5, 60, 1984, p.8.voir : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3848. 9/8/2023

محاولة لفهم ما "فعله" الرسام: كدراسة العلاقات بين الألوان، ونوع ضربة الفرشاة، بغض النظر عما يمثله.

وعليه يمكن القول بأن شبكة القراءة هذه هي التي تجعل «العالم ذا معنى من خلال تحديد الأشكال كأشياء وتصنيفها وربطها معًا، وتفسير الحركات على أنها عمليات ذات طبيعة دلالية فهي بمثابة "رمز" للاعتراف code de reconnaissance يجعل العالم مفهومًا، إن إسقاط شبكة القراءة هذه، نوع من إظهار"المعنى" للعالم على قماش مرسوم، يجعل من الممكن التعرف على المشهد الذي من المفترض أن يمثله»[1]. تُعد شبكة القراءة أداة أساسية لفهم معنى اللوحة، تُشبه هذه الشبكة نظامًا من الفئات التي تُستخدم لتصنيف العناصر الموجودة في اللوحة، وتساعد على جعل العالم ذا معنى.

وبناء على ماتقدم يمكن القول بأن السيميائية التشكيلية مهتمة بأدوات وأهداف مختلفة ضمن مجال مشابه لميدان علم نفس الفن، بالتركيز على التأثيرات الحسية الناتجة عن شكل ومضمون التعبير، فالتحليل التشكيلي أُعتبر نهجًا مثمرًا في مجال الدراسات المرئية والبحث عن التعبيرات الحسية الأخرى ويتعلق أيضا بدراسة جوانب الصورة المرئية والتي لا تقل أهمية عن التعرف على الأشياء الممثلة من أجل إنشاء التأثير الحسي للصورة، والتي نتمكن خلالها من الحصول على «معاني في الصورة تتجاوز تقليد الواقع الذي تمثله[2]». تم توثيق مرجعية الفكرة

6.1.2.السيميائية التصويرية: Sémiotique figurative

تهتم السيميائية التصويرية بالصورة حسب رأي **غريماس**، من خلال دراسة إمكانية تفسير بعض التكوينات المرئية على سبيل المثال دراسة مجموعات من الخطوط والألوان كعلامات لأشياء في العالم الحقيقي، والتي تسمح بالتعرف على أشياء موجودة في العالم والتي رسمها أو أعاد إنتاجها الفنان المُقلِد، إلى جانب دراسة الهياكل السردية الموجودة داخل النص

[1] Algirdas J. Greimas., *Sémiotique figurative et sëmiotique plastique*, Ibid, p.9.

[2] عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014، ص.34.

المرئي الذي تقوم بتحليله. ففي هذه الحالة فإن «شبكة القراءة، ذات الطبيعة الدلالية، تلتمس الدال المستوي signifiant planaire، وتتولى على عاتقها أخذ مسؤولية مجموعة السمات المرئية التي تشكلها في الصيغ التصويرية وتضفي عليها دلالات، وبالتالي تحويل الأشكال المرئية إلى علامات–أشياء، وتقسيم الدال المستوي إلى وحدات منفصلة واضحة يتم إجراؤه بهدف قراءة معينة للشيء المرئي»[1]. تهتم السيميائية التصويرية بفهم المعنى الذي تُعبّر عنه الصورة من خلال تحليل العناصر المرئية فيها، وتُساعد على قراءة الصور بشكل أفضل وفهم الرسائل التي تُريد إيصالها، فالدال المستوي هو مصطلح سيميائي يُشير إلى العنصر المرئي للعلامة أي البعد المرئي للصورة، ويتكون من العناصر التالية: وهي الخطوط التي تشير إلى الاتجاهات والحركات، وإلى الألوان التي تُعبّر عن المشاعر والأحاسيس والأفكار، إلى جانب الأشكال التي تُشير إلى الخصائص والصفات والوظائف، أما الضوء والظل فهما يُحددان العمق والحجم والملمس، أما علامات–أشياء" هي مصطلح سيميائي يُشير إلى العلامات التي تُشير إلى أشياء محددة وهي الوحدات الدلالية التي تُشكّل الصورة، وتُمثل أشياء أو مفاهيم محددة، وهناك الروابط التي تربط علامات–أشياء ببعضها البعض، وتُحدد معنى الصورة.

وبهذا الشكل وفقًا لـ**غريماس**، من أجل تحليل عمل فني، من الضروري أولاً تحديد ما إذا كان من النوع التصويري أو التجريدي، وبالتالي ما إذا كان يمثل أيقونات تتعلق بالعالم الطبيعي (كائنات، ظواهر، أشياء)، يتم تعريف الأشكال بواسطة **غريماس** على أنها صيغ رمزية: كل شخصية هي كلمة لغة، أي منتج للمعنى.

وهنا يمكن القول خلاصة لما سبق بأن أهمية السيميائية البصرية تكمن في دراستها المعمقة حول أهمية العلامات والألوان والأشكال في التواصل، من خلال تفسير الرموز وقدرتها على فهم ذلك الجزء غير المفهوم من الاتصال المرئي (غير اللفظي)، تعمل السيميائية على تحليل جميع ظواهر الإتصال للرسائل المرئية والكشف عن خفايا المعاني.

[1] Ibid, p.10.

من بين أبرز المهتمين بالسيميائية المرئية نذكر الباحث في العلوم الاجتماعية **جون ماري فلوش** Jean-Marie Floch (1947-2001) أحد المتعاونين مع **غريماس** ضمن مجموعة البحث اللغوي semio-linguistic حيث أكد **فلوش** أن السيميائية عبارة عن «مؤسسة علمية تهدف إلى بناء نظرية عامة للمعنى واللغات، أساسها الفضول لكل ما له أو يمكن أن يكون له معنى، و تقديم مهارة معينة لجميع أولئك الذين يرغبون في التواصل و / أو الإرسال و / أو الاستقبال»[1].

وبناء على ذلك، فالسيميائية تعتمد في مهمتها على خطوات أساسية: كتحليل الإشارات اللفظية، وتحليل العلامات البصرية وتحليل الرسالة الرمزية. ويعتبر **دي سوسير** و**ش.س.بيرس** من آباء السيميائية فبفضلهما تم تأسيس نظام متعدد الاستخدامات، امتد في العديد من المجالات، بدءا بالنص الأدبي وصولا إلى الرسومات واللوحات والصور الفوتوغرافية واليوم أصبح يُطبق في مجال التسويق وترويج المنتجات التجارية. وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأن السيميائية ليست مجرد قراءة بل هي بمثابة موقف استكشاف لما هو ممثل في خلفية كل معنى، فإن هدف عالم السيميائية الفني هو البحث عن المعاني داخل العمل، فهي قادرة على فهم كل جزء من أجزاء الاتصال غير المرئي وغير اللفظي.

وفي هذا المضمار يمكن القول وبدون تشكيك بأن الرسائل البصرية، مثل النصوص اللفظية أو المكتوبة، لها كفاءة تتمثل في تقديم خطابات بصرية ونداءات معينة ومختلفة لأن جميع العناصر مرئية تقريبًا، تجذب انتباه القارئ بسرعة، وذلك لأنها تعمل على إثارة المتلقي على المستوى العاطفي، غير أن السؤال الذي يمكن طرحه في هذا السياق هو: ماهي مستويات وأنواع الخطاب البصري؟

[1] Jean-Marie Floch., *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique*, Hadès Benjamins, Paris Amsterdam, 1985, P.139.

6.1.3.أنواع ومستويات الخطاب البصري:

ليس من باب المبالغة القول بأننا حرفيا نعيش في عصر الصورة ومحاصرون بالصور كما وصفها **قدور عبد الله ثاني** بـ«عصر ثقافة مابعد المكتوب، والمجتمع الفرجوي، وأن الصور غير محايدة بل تحمل أهدافا ورسالة»[1]، فالصور يتم تصميمها وإنشائها لأسباب مختلفة الهدف منها إقناعنا، على سبيل المثال إثارة رد فعل عاطفي للمتلقي، أو شراء منتج أو إعلام، أو تثقيف أو ترفيه ...إلخ

ولفهم العالم من حولنا، يجب أن نتعلم "تفكيك" الصور إلى عناصرها الأساسية وأن نتعلم فهم معناها العميق من أجل تحديد أهدافها، وتمييز أنواع الخطابات البصرية، خاصة تلك الخطابات ذات المحتوى المرئي الفعال، وعلى هذا الأساس فالثقافة «تتبنى بشكل متزايد استخدام الوسائط البصرية للترفيه والتعليم والتواصل»[2].

ولا يفوتنا أن نذكر هنا أنواع الخطابات البصرية التي حظيت بأكبر قدر من الاهتمام العلمي وتشمل:

1- الفنون الجميلة Fine art
2- التصوير الإخباري News photography
3- الرسومات الفنية والعلمية Technical and scientific graphics
4- الصور في الإعلانات Images in advertising
5- الصور المتحركة (الخيالية، والوثائقية، والأخبار) Moving pictures(fictional, documentary, news)
6- الصور الثابتة Still images

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ، مرجع سابق، ص.19.

[2] Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss., op.cit.p.1002.

7- ومؤخراً، فيديو يتم نشره عبر الإنترنت[1] Video

وفي هذا السياق يمكن القول بأن الإتصال البصري، هو مهارة عرض تشترك مع العديد من المهن التي تحتاج إلى استخدام الوسائل والمحتويات المرئية، فالخطاب البصري يعمل على نقل المعاني الرسومية والتصميمية والتصويرية باستخدام استراتيجيات محددة وفقًا لطبيعته المتعددة الوسائط، والتي تنشأ خصوصا كوسيلة لبناء المعنى، ولا تتحقق هذه الإمكانية إلا عندما يفهم قارئ الرسالة البصرية معاني محددة أو يتعرف على استراتيجية سرد مميزة، ولابد من القول بأن تمثيل المعلومات بصريًا «لبناء معرفة ذات معنى[2]» بفعالية هي مسألة تخطيط إلى جانب الأخذ بعين الإعتبار كيفية نقل رسالة أو معلومات. تم توثيق مرجعية الفكرة

6.1.4.اللوحة التشكيلية كخطاب ونظام قراءة:

من وجهة أخرى يجدر بنا أن نشير إلى أن العديد من المنتجات الفنية، كاللوحات أو المنحوتات حاول مؤلفوها عكس مجموعة من العناصر الفنية التي ترجمت أحاسيسهم أنذاك وقبل أن تكون «لغة فنية ثقافية، فإن اللغة التصويرية هي أولاً مجموعة من المحفزات الحسية التي لا تلتمس رؤيتنا فحسب، بل كل طريقة حسية أخرى تحت تصرفنا كإدراك وإحساس»[3]، وبالتالي التركيز على تأثيرات الحس الناتج عن شكل ومضمون التعبير داخل العمل الفني كخطاب لأنه يقدم نفسه بما تتجاوز الفكرة نفسها، أي «بحاجة إلى من يتحدث عنها»[4].

[1] *Ibid*, p.1002.

[2] طارق عبد الرؤوف عامر، إيهاب عيسى المصري، التفكير البصري مفهومه – مهاراته – استراتيجياته، المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، ط.1.، 2016، ص.53.

[3] *Ibid*, p.217.

[4] عبد الرحمن الشولي، فلسفة المعنى في الفكر واللغة والمنطق، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2016، ص.95.

وهذا مايسمى بـ**ميتالغة**[1] اللوحة التشكيلية وكيفية قراءتها، أي ما يسمى بإشكالية القراءة البصرية في التعامل مع العمل التشكيلي[2].

ولابد من القول بأن الفن لغة تفسح المجال للتعبير عن الأذواق الشخصية، والحالات العاطفية، والأحاسيس، والتي تُتَرجم إلى علامات وألوان وأشكال فريدة لا تتكرر،«فالمعاني الظاهرة منها تخبئ معان باطنة خفية»[3]، علاوة على ذلك فالفنان يؤدي عمليتين أساسيتين: إدرك الواقع وتفسيره من خلال تكوين فكرة عنه، عند هذه النقطة يولد ما يسمى التمثيل Représentation.

[1] **ميتالغة:**(اللغة الواصفة): métalangage تجدر الإشارة إلى أنه في إطار التفريق بين المصطلحات(لغة، لسان، كلام)، وإن كان يقع الترادف بينها أحيانا في بعض السياقات أو التوزيعات نحو métalangage أو métalangue وهي لغة اصطلاحية تستعمل في وصف اللغة الطبيعية في جميع مستوياتها وتسمى أيضا اللغة الفوقية التي تحلل اللغة الحقيقية. ينظر:عبد الجبار توامي، المصطلح النحولساني في ترجمة منذر عياشي للقاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان مقاربة تحليلية نقدية، مجلة الدراسات اللغوية(مركز الملك فيصل، المملكة العربية السعودية)، المجلد.12، العدد.3، 2010، ص.187. ويدل هذا المصطلح أيضا عند علماء الإناسة Anthropologues الأمريكيين على ماوراء اللغة من العالم الخارجي(عين المسمى، المعاني الوضعية أو الحقيقية(التقريرية) dénotation، دلالات المعاني(الإيحائية) connotation والتي سبق وأن أشرنا إليها.ينظر:يوسف مقران، المصطلح اللساني المترجم مدخل نظري إلى المصطلحيات، دار رسلان، سوريا، 2009، ص.88.

وتم تعريفه أيضا ضمن اللسانيات بإعتباره علم اللغة، مثله مثل العلوم الأخرى، يستخدم هذا المصطلح بمعنى لغة ذات مستوى أعلى لوصف موضوع الدراسة (أو لغة الكائن)، في هذه الحالة يكون موضوع الدراسة هو نفسه اللغة، بمعنى عينات اللغة المختلفة، والحدس، وما إلى ذلك، التي تشكل تجربتنا اللغوية، حيث استخدمه بعض اللغويين، خاصة في الخمسينيات من القرن الماضي، للإشارة إلى العلاقة العامة للنظام اللغوي بأنظمة السلوك الأخرى في إرتباطها مع الثقافة.ينظر:

David Crystal., *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, op.cit, p.302.

[2] غسان مفاضلة، خزائن المرئي مشهد نقدي في التشكيل العربي المعاصر، دار البيروني، الأردن، ط.1، 2017، ص.26.

[3] عبد الرحمن الشولي، المرجع السابق، ص.96.

6.1.5.لويس مارين ودراسات التمثيل المرئي:

ومما ينبغي الانتباه إليه في هذا السياق، أشارت **صوفي ماركوت شينار** Sophie Marcotte Chénard في مقال لها بعنوان: بين اللغة والرسم: **لويس مارين** ومسألة التمثيل (2011):

أشارت إلى أن «تاريخ الفن لا ينفصل عن طرح السؤال التالي: كيف نتحدث عن الرسم؟الكلمة التي تدَّعي أنها قادرة على إيصال المعنى أو على الأقل تقديم وصف لتكوين العمل التصويري(التشكيلي)؟[1]

يقدم **لويس مارين** Louis Marin (1931–1992)، الفيلسوف المتخصص في العصر الكلاسيكي وعصر النهضة الإيطالي، أحد أعظم مؤرخي الفن مع **دانيال أراس** Daniel Arras **هوبير داميش** Hubert Damisch و**جورج ديدي هوبرمان** Georges Didi-Huberman طريقة خاصة لتفسير الخطاب حول الفن»[2].

وصف **مارين** الرسم بأنه «نظام مفتوح للقراءات، an open system of readings »[3]، بمعنى أنه من الممكن فك رموز الصور بالطريقة نفسها التي يفكك بها المرء النصوص، وعلى هذا الأساس فإن قراءة اللوحات تعني الاعتراف بأن العلامات التصويرية لها طابع مميز وتعني التعامل مع هذه التميز.

وعلى هذا الأساس فإن قراءة النصوص وقراءة اللوحات ينطبق عليها الوصف الذي كتب عنه الشاعر الغنائي اليوناني القديم **سيمونيدس** Simonides (556 ق.م–467 ق.م)

[1] Sophie Marcotte-Chénard., *Entre langage et peinture: Louis Marin et la question de la représentation*, Phares, vol. 11, (2011), p.52. voir : https://sophiemarcottechenard.com/research/
L'histoire de l'art semble indissociable de l'interrogation, suivante : comment parler de la peinture ? Quel doit être le statut, du discours sur l'art, c'est-à-dire de la parole qui prétend pouvoir, livrer la signification, ou du moins, rendre compte de la composition, de l'oeuvre picturale ?
[2] *Ibid*.
[3] Nöth, Winfried., *Handbook of Semiotics Advances in Semiotics*, Indiana University Press, USA, 1995, P.458.

حين قال بأن «الرسم هو شعر صامت والشعر صورة ناطقة، painting is silent poetry and poetry a speaking picture»[1] .

كان أحد الموضوعات المركزية في سيميائية **مارين** للرسم هو «دور اللغة في التحليل التصويري[2]» ، يعرّف الخطاب حول الرسم على «أنه ميتالغة علمية»، مؤكدا على أن «الهوة الواضحة بين موضوع الدراسة المرئي وتعبيره اللفظي، يتم ربطها – وفقًا **لمارين**–من خلال مفهومه المتمثل في عدم الفصل بين المرئي والقابل للتسمية كمصدر للمعنى[3]» حيث يقول إن المعنى لا يوجد إلا من خلال النطق وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة the world of the signifieds is nothing but the one of language لذلك وحسب رأيه، فإن «الخطاب اللفظي حول اللوحة هو الذي يسمح بالتعبير عنها ويشكلها ككل دلالي» العديد من الفئات السيميائية التي يطبقها **لويس مارين** في دراساته للوحات هي «تصنيفات لتحليل الخطاب والدلالات»[4]. يرى مارين أن المعنى لا ينحصر في العناصر المرئية للوحة، بل يتشكل من خلال تفاعلها مع اللغة، فالخطاب اللفظي يقوم بدور هام في تشكيل المعنى، ويسمح بالتعبير عن اللوحة ويشكلها ككل دلالي، لقد استخدم مارين العديد من التصنيفات السيميائية لتحليل الخطاب والدلالات في اللوحات، يُقدم تحليل لويس مارين للوحات الفنية منظورًا فريدًا يرفض الفصل بين المرئي والقابل للتسمية، يُظهر تحليله كيف تتفاعل العناصر المرئية للوحة مع اللغة لتشكيل معنى متعدد المستويات.

ولكن علينا في هذه الحالة أن نتمعن في الدراسات التي قام بها **مارين** والتي أتبثت بدورها تأملا نظريا لطبيعة العلامة كعلامة "تمثيلية" représentatif، حيث ركز **مارين** بطريقة دقيقة على فهم الكيفية التي تتم بين الخطاب والصورة انطلاقا من اللوحات ومن خلال تنظيم العلامات مع بعضها البعض، وكيف يمكنها إنتاج المعنى، وكيف تعمل أيضا، حيث أن **لويس مارين** في مقال كتبه بعنوان:

[1] Gabriele Paleotti., *Discourse on Sacred and Profane Images*, Getty Research Institute, Los Angles, 2012, p.67.
[2] Nöth, Winfried., op.cit, p.458.
[3] Ibid, p.458.
[4] Ibid.

العلامة والتمثيل، فيليب دي شامبين وبورت رويال: Signe et représentation ; Philippe de Champaigne et Port-Royal،(1970) أوضح بأن هناك «إشارات ليست كلمات، بل أشياء تعمل كعلامات لأنها مرتبطة بالأشياء التي هي إشارات لها من خلال علاقة مرئية أو مماثلة، مضيفا بأن الرسم أي اللوحات يندرج تحت فئة علامات الأشياء التي تكون وظيفتها مبهمة لأنها تحافظ على علاقة رائعة بين القدرة على التصوير بأشياء ومخلوقات العالم وحركاتهم وعواطفهم»[1]. بمعنى آخر، يرى **مارين** أن اللوحات تُمثل العالم بطريقة غير مباشرة، من خلال علامات مرئية تُشبه الأشياء التي تُشير إليها، ولكن تظل وظيفة هذه العلامات مبهمة، لأنها لا تُقدم معلومات واضحة عن العالم، بل تُثير مشاعر وتساؤلات لدى المُشاهد، مما يجعلها مفتوحة للتأويل، لقد أكد لويس **مارين** على أنه سواء كان الأمر يتعلق باللغة أو الرسم أو الإشارة اللغوية أو الإشارة التصويرية بأن كل علامة هي«تمثيل مزدوج représentation dédoublée، تمثيل فكرة أو شيء آخر.

في وصف **مارين** وتحليله للوحات الجدارية والعلاقة بين اللوحة ونظرة المتفرج عليها والتي تشرح اللوحة من وجهة نظرها (كلوحة) حددتها لها نظرة المتفرج، مشيرا إلى أن اللوحة portrait يتمثل تعريفها الأساسي في «تمثيل الواقع، بتقديمه على سطح القماش، بجميع أبعاده إذا أخذ الكائن التصويري مكان الشيء، فذلك لأنه توجد علاقة مرئية بين الشيء وإشاراته لتكشف ميتالغة اللوحة عن جوهر الرسم كتمثيل أي عرض أشياء تبدو حقيقية لدرجة أنها تخدع الحواس»[2]. يُشير التعريف إلى أن اللوحة تصبح بمثابة تمثيل دقيق للواقع، لدرجة أنها قد تخدع الحواس وتُوهم المُشاهد بوجود الشيء المُصور، تُشير ميتالغة اللوحة إلى المعاني الضمنية التي تُخفيها اللوحة، تُصبح هذه المعاني واضحة من خلال تفاعل اللوحة مع المُشاهدين، واختلافاتهم في التفسير، فالعلاقة التفاعلية بين اللوحة والمُشاهد تُشكل رابطا تفاعليا غرضه إنشاء معنىً جديدًا للوحة.

[1] Louis Marin., *Signe et représentation :Philippe de Champaigne et Port-Royal*, In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 25e année, N.1, 1970.p.2.voir :
https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1970_num_25_1_422197
[2] Ibid, p.3.

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن منهجية **مارين** المعتمدة على الوصف، قادرة على تحديد الثوابت التعبيرية وتمثلات محتوى العمل الفني وفهمه على أنه يمثل علامة فهذا هو «الشرط الأساسي والمعنى المزدوج لكلمة العلامة signe: عنصر قراءة للمعنى ومناشدة للآخرين يجب أن تدل اللوحة وأن تشير في موضوعها إلى أسلوبها وحدثها ونياتها، لكن هذه القراءة وهذا المطلب الذي يشير إلى محتوى اللوحة وعلاقته بالشخص الذي يتأملها، يمكن أن يحدث فقط خارج المشهد التمثيلي، بما يتجاوز رؤية اللوحة التي تحل العلامة بها محل الكائن l'objet..»[1]. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن كلمة "العلامة" تتمتع بمعنيين مترابطين أولهما العلامة الممثلة بالرمز، والدلالة التي تشير إلى محتوى اللوحة ومعناها أي مايسمى بعنصر قراءة للمعنى، ثانيا تُستخدم العلامة لجذب انتباه المشاهد وإثارة تفاعله مع اللوحة أي مناشدة الآخرين، ويُعدّ هذان المعنيان مترابطين بشكل وثيق فمعنى اللوحة لا ينكشف إلا من خلال تفاعل المشاهد مع العلامات الموجودة فيها، ولقراءة العلامة شروط إذ يجب أن تشير العلامة إلى أسلوب اللوحة وطريقة رسمها(الدلالة على أسلوب اللوحة)، وأن تشير العلامة إلى الحدث أو الموضوع الذي تتناوله اللوحة(الدلالة على حدث اللوحة)، وأن تشير العلامة أيضا إلى نيات الفنان وهدفه من رسم اللوحة(الدلالة على نية الفنان).

ب-اللوحة وعلاقتها بالألوان:

إن العديد من المصطلحات المستخدمة في اللوحة تأتي من الأدب، هذا يعني أن هذه المصطلحات هي عبارة عن استعارة métaphore، وعندما نقول مثلا قراءة صورة، تعارض ألوان أو طريقة تركيب اللوحة، وما إلى ذلك، يتم نقل المفاهيم الأدبية إلى مجال الفنون التشكيلية لاختصارها، ووصفه كدال بصري Signifiant Visuel [2]، لهذا أوجب القيام بتفكير شامل في مكانة اللغة الواصفة الخاصة باللوحة، أي علاقتها بالرسم وبالعناصر المكونة للرسم وبالأخص اللون، ففي حال «مواجهة تركيب أشكال وتركيب ألوان تظهر المدلولات

[1] Ibid, p.14.
[2] Algirdas J. Greimas., *Sémiotique figurative et sëmiotique plastique*, Ibid, p.15.

قائمة في العلاقة بين الأشكال والألوان أكثر مما هي قائمة في الأشكال أو في الألوان ذاتها لأن المدلول يتجلى علائقيا وموضعيا»[1]، وعلى هذا الأساس فهو بمثابة انعكاس يمكن تنظيمه من خلال هذين الاقتراحين:

1- كل خطاب في الرسم له نظام لغة واصفة أي métalinguistique[2]

Tout discours sur la peinture est d'ordre métalinguistique.

2- لا يسمح لنا النظام اللغة الواصفة بتفسير الصورة بكاملها[3]. Le système du métalangage ne permet pas de rendre compte du tableau dans son intégralité.

يمكن تحديد موضوع خطاب الرسم التشكيلي(البلاستيكي) la peinture بالاختلاف مع «عناصر اللوحة التي لا يمكن اختزالها إلى لغة واصفة، الأمر الذي يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن اللون فتجربة حدود لغة واصفة للرسم هو في الأساس تمييز أحد هذه الحدود باللون، وليس أقلها أن الرسم يستمد خصوصيته من اللون»[4]. فعلى سبيل المثال أشارت **مجموعة مو** إلى أن التحليلات التشكيلية تعتمد على «استخدام مجموعة تضادات بنيوية تأخذ في الإعتبار الأشكال والألوان والنُّسُج من خلال التضادات بالثنائي:عال/منخفض، مغلق/مفتوح، نقي/مركب، فاتح/غامق، أملس/خشن»[5].

إن الاهتمام بالبحث وتفسير اللوحة التشكيلية ليس مقترنا فقط بالمادة أو التقنية، لأنه يتوجب الكشف عن جميع جوانب الفكر الإبداعي، للتواصل وإقناع القارئ (العمل الفني)، وهذا ماأشار إليه **برنار توسان**(Bernard Toussaint):«عند اكتمال الأثر الفني فإنه يمر إلى مستوى إجتماعي من التواصل، وكلما كان الفنان أمام لوحته النسيجية أو الحائطية، فالعمل

[1] مجموعة مو، مرجع سابق، ص.249.

[2] Gabriel Bauret., La peinture et son commentaire : le métalangage du tableau, In: Littérature, n°27, 1977. Métalangages, P.25.voir : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_27_3_1141.17/08/2023.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] مجموعو مو، مرجع سابق، ص.250.

الفني(الإنتاج) يبقى على مستوى التعبير الشخصي والإجتماعي والإيديولوجي والنفسي للفنان[1]» تم التوثيق

يُشير **برنار توسان** هنا إلى أنّ تحليل اللوحة لا يقتصر على دراسة المادة أو التقنية المستخدمة فقط، بل يتطلب الغوص في أعماق الفكر الإبداعي للفنان، يُؤكّد توسان على أنّ الهدف من تحليل اللوحة هو التواصل مع العمل الفني وفهم رسائله، سواء كانت تلك الرسائل واضحة أو مُضمرة، مؤكدا بأنّ تحويل العمل الفني من تعبير شخصي للفنان إلى تواصل اجتماعي مع المتلقي، يُتيح فهم ثقافة الفنان والمجتمع الذي ينتمي إليه، إلى جانب إثارة الحوار والنقاش حول القضايا الاجتماعية، وربط العمل الفني بتجارب إنسانية مشتركة، فتحليل اللوحة التشكيلية يُؤكّد على أنّ الفنّ ليس مجرّد تعبير جمالي، بل هو لغةٌ تُعبّر عن أفكارٍ ومشاعرٍ إنسانية عميقة.

علاوة على ذلك فقد أكد **توسان** أن «المنهج والإشارة الفنيين ليستا موضوعين للتواصل بل العمل الفني والإنتاج التشكيلي يُصبح هو موضوع التواصل»[2]، وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن اللوحة التشكيلية يجب أن تشغل المساحة بطريقة مدروسة، وأن يتم السيطرة بواسطتها على جميع الجوانب الإدراكية والبصرية.

ولا يفوتنا أن نذكر هنا أنه لفهم الجودة المميزة للعلامة التصويرية، ولفهم الطريقة التي تتكلم بها اللوحة التي تبدو صامتة بالفعل، أي سيميائية الأشكال (الدال، النطق المرئي)[3] formes (le signifiant, l'enonciation visuelle) وفقا لما سمّاه **رولان بارث** بـ"النطق" verbalisation: فالصورة حسب رأي **بارث** "تُدرك فورًا بواسطة لغة واصفة داخلية، وهي "اللغة"(بحد ذاتها)[4].

---

[1] برنار توسان، ماهي السيميولوجيا؟، مرجع سابق، ص.69.

[2] المرجع نفسه.

[3] Bernard Darras., *Images et sémiologie: sémiotique structurale et herméneutique*, La Sorbonne, Paris, 2008, P.118.

[4] *Ibid*, p.118.

نفهم من خلال ماسبق بأن تحليل سيميائية الأشكال، أو "النطق" كما أسماه **رولان بارث** يُعدّ أداةً أساسيةً لفكّ شفرة اللغة التي تتكلم بها اللوحة التشكيلية، فالعلامة التصويرية تتكون من عنصرين هما الدال الذي يمثل العنصر المادي للوحة مثل الأشكال والألوان والنسيج أما المدلول فهو المعنى الذي ينقله الدال، مثل المشاعر والأفكار والرمزية أما "النطق" فهو يشير إلى العملية التي يتمّ من خلالها تحويل الدال إلى مدلول أي الطريقة التي "تتكلم" بها اللوحة وتُعبّر عن رسالتها، ويؤكّد بارث على أنّ الصورة تُدرك فورًا بواسطة لغة واصفة داخلية، وهي لغةٌ تختلف عن اللغة المكتوبة أو المنطوقة، إلى جانب فهم العمل الفني في سياقه التاريخي والثقافي.

وبناء على ذلك يمكن قراءة العلامات التصويرية، بفهم النية الضمنية للمنتج[1] l'intention implicite du producteur حسب رأي **غريماس**، أما بالنسبة للفيلسوف ومؤرخ الفن الفرنسي **جورج ديدي هابرمان**(1953) فلقد أشار إلى أن كل ما «يحكم الخطاب، يساعد على سرد قصة، ووصف شيء ما»[2]، لقد قام **هابرمان** بالعمل على «مفهوم الشكل أي التصوير وأن المعنى يكمن وراء الشكل»[3]، محاولا من خلال أعماله وتحليلاته حول موضوع الصورة مناقشة السؤال الحاسم المتمثل في شخصية الصورة والقوى القادرة على تفكيكها من خلال فتحها –إذا جاز التعبير– من الداخل.

[1] Algirdas J. Greimas., *Sémiotique figurative et sëmiotique plastique*, Ibid, P.16.
[2] Bernard Darras., *Images et sémiologie: sémiotique structurale et herméneutique*, Ibid, P.118.
[3] Ungaro Jean, Georges Didi-Huberman *L''image ouverte* Paris : Gallimard, coll. cc Le temps des images, 2007. In: MédiaMorphoses, n°22, 2008.p .2. voir: https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2008_num_22_1_2171_t18_0107_0000_3.18/08/2023.

ومن ذلك نستنتج بأن الأعمال التشكيلية المعروضة تمثل في مجملها عمليات ميتالغوية غير عادية، باعتبار أنها تلك اللغة التي تصف الآخر بالتحدث عنه، مع الأخذ بعين الاعتبار ما نسميه " لغة الكائن، وبالتالي فإن «الكائن الفني L'objet d'art هو هذا النص المجازي الذي يرتبط فيه المرئي والمقروء معًا، وفقًا لإطار متواصل حيث يجب على التحليل أن يوضح بفضل اللغة، السطح أو الحجم أو الفضاء دون تشويه مرئي للمعنى»[1]، فاللوحات هي تصميمات ذات قيمة رمزية عالية وقراءتها تزودنا بالمعرفة التقنية التي تجعل من الممكن قراءة اللوحة وفهمها في سياقها، إلى جانب تحليل العمليات الإبداعية للفنان. وهذا ما أكده **لويس مارين** حين قال بأن «اللوحة عبارة عن نص مجازي ونظام للقراءة يتضمن فقط وجهة نظر يمكن أن يحددها رمز منظور perspective، ولكن أيضًا قطع مساحة اللوحة (الفضاء الوجودي)، المكمل الضروري للمبدأ الأول هو مبدأ ثانٍ، يسمى السرد، والذي يمكن تعميمه كخطاب للنظرة، كقراءة تشكيلية للوحة une lecture plastique du tableau وهكذا فإن فعل «القراءة يكشف عن تعاقب في لحظة الرؤية، واللوحة هي نقش السطح التشكيلي بواسطة مجموعة من "العلامات" signes الموضعية والديناميكية، يجمع بينها الزمكانية، وتحقيق وحدة الرؤية ككل منظم»[2]. فاللوحة هي عمل فني بصري يتضمن عناصر رمزية تشكل معًا نصًا مجازيًا هذا النص ليس سردًا مباشرًا، بل هو مجموعة من العلامات والدلالات التي تتفاعل مع بعضها البعض لتخلق تجربة جمالية ومعرفية للمشاهد أما نظام القراءة فهو مجموعة من المبادئ التي تحكم كيفية تفسير اللوحة وهي ليست ثابتة، بل تتغير حسب السياق والمشاهد أما وجهة النظر هي المنظور الذي يتم من خلاله تفسير اللوحة والتي يمكن تحديدها من خلال رمز منظور perspective.

ونستخلص مما سبق بأن القراءة التشكيلية للوحة هي عملية تفاعلية بين المشاهد واللوحة، وأداة قوية لفهم الفن وتقديره، فهي تتيح بذلك القدرة على اكتشاف المعاني المختلفة

[1] Louis Marin, Sémiologie de l'art, encyclopaedia universalis, Paris, 1972, P.707.voir : https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-le-discours-sur-l-art-semiologie-de-l-art/.20/08/2023.
[2] Ibid, P.707.

للوحة، وتكوين تجارب جمالية ومعرفية غنية، ويعتمد تفسير اللوحة على السياق والخبرة والمعرفة للمشاهد، ولا توجد هناك طريقة واحدة صحيحة لقراءة اللوحة.

ولقد أضاف **لويس مارين** في مقال آخر له حول كيفية قراءة اللوحة وفقا للفنان **بوسان** Poussin بأنه يجب على «السرد التصويري Le récit pictural، أن يحرك العقل عندما تكشف الشخصيات المُمَثَّلة هناك بقوة عن مشاعرهم الخاصة»[1]، مؤكدا بذلك أن الغرض من قراءة اللوحة التشكيلية يكمن في فهم «العلامات التعبيرية، والتأثيرات على الأشكال»[2]مما يسمح لقراءة أو تفسير درجة الكثافة densité شبه اللفظية التي يمكن أن تظهرها اللوحة، إذ يمكن للكلمة أن تشير إلى أنواع من الأشياء كالأسماء المشتركة، في حين أن الصورة يمكن أن تمثل فقط التفرد mettre en scène la singularité، ولها معنى رمزي symbolic مهم وراءها، والتي لا يمكن أنها وُضعت فقط للتزيين أو لمجرد إحساس عابر بسيط ... ولكنها تخفي وراءها معان عديدة. وفي ضوء كل ماسبق يمكن القول بأن الخطاب الفني التشكيلي هو خطاب أساسه الحوار والتأمل ونقد للجوانب الثقافية، وله علاقة بما يقع في التجارب والأحاسيس العاطفية للفنان مثله مثل أي استخدام لغوي، في رحلته للبحث عن طريقة ما للكشف عن غموض المعنى المخفي في اللغة.

ومن ذلك نستنتج بأن الخطاب الفني التشكيلي يُعدّ لغة بصرية فريدة تتجاوز حدود الكلمات، ينبع هذا الخطاب من رغبة الفنان في التعبير عن تجاربه وأحاسيسه العاطفية مستخدماً أدواته الخاصة من أشكال وألوان وخطوط، ويعتبر أيضا لغة غنية تُحاور المتلقي على صعيد ثقافي وفلسفي، إلى جانب إسهامه في إثراء الساحة الثقافية وتوسيع آفاق التواصل بين الفنان والمتلقي بخلق جسر تواصل، إلى جانب نقد الثقافة بتسليط الضوء على قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية، والتأمل الذاتي بدعوة المتلقي للتأمل في تجاربه وأحاسيسه، دون إغفال دور إثراء الساحة الثقافية بأعمال فنية إبداعية، وهناك علاقة تشابه

[1] Marin Louis. *La lecture du tableau d'après Poussin*. In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1972, n°24. P.259.voir :
https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1013.21/08/2023.
[2] *Ibid*, p.260.

بين الخطاب الفني التشكيلي واللغة من جهة، كاستخدام الأدوات اللغوية (الاستعارة، التشبيه، الرمز) للتعبير عن المعنى، وعلاقة اختلاف من جهة أخرى بالاعتماد على اللغة البصرية بدل اللفظية كأداة أساسية للتعبير.

7-بنية الخطاب في الصورة التصميمية: (التصميم والإتصالات البصرية)

في خضم مستجدات العصر، فقدت الكلمة أولويتها، وأصبحت المنتجات البصرية اليوم عبارة عن نصوص وخطابات، وتمَّ ربط المعاني بها، واستخدامها للتواصل، وقد ذكر أحد المصممين أنه من الضروري «هدم أسطورة الفنان "النجم" الذي لا ينتج روائع فنية»[1]،والخطابات بهذا المفهوم «ليست مجرد كلمات منطوقة أو مكتوبة، بل هي أنظمة اجتماعية لها حياة خاصة بها يمكن أن تكون الخطابات مُنتِجة بشكل هائل لأعمال فنية جديدة»[2] فمع ازدياد الاعتماد على التكنولوجيا الرقمية، أصبح تحويل المنتجات البصرية إلى نصوص وخطابات اتجاهاً بارزاً، تُستخدم تقنيات الذكاء الاصطناعي لمعالجة الصور والتحقق من المعاني المُضمّنة فيها، ثمّ تحويلها إلى نصوص تُسهل عملية الفهم والتواصل، ويؤكّد بعض المصممين على أنّ الإبداع عمليةٌ جماعية تتطلب التعاون بين مختلف الفنانين والمصممين، ويمكن أن يتجاوز مفهوم الخطابات حدود اللغة المنطوقة أو المكتوبة ليُصبح أنظمة اجتماعية حية تُنتج أفكاراً جديدة وتُلهم الإبداع.

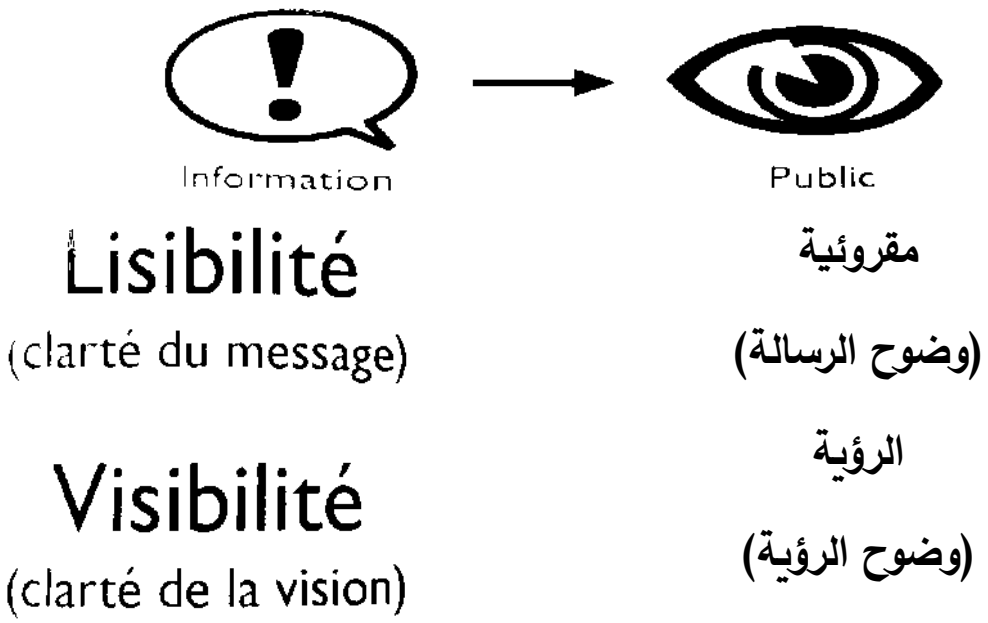
يمكن القول بأن تغييرا جذريا قد حدث في العلاقة التي تربط بين الفن والتصميم design، حيث أضحى الخط الفاصل بينهما –الفن والتصميم– رفيعا للغاية، وزادت الرغبة في تشكيل روح للأشياء التي تحيط بنا، فما هي الوظيفة التي يؤديها هذا التخصص على وجه التحديد؟

[1] Bruno Munari, Trans: Patrick Creagh., *Design as Art*, Penguin Group, England, 1971, p.17.
[2] Klaus Krippendorff., *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*, CRC, USA, 2006, p.23.

7.1.التصميم كوسيلة إتصال بصري:Communication visuelle

بادئ ذي بدء، لم يعد الحديث عن التصميم كما لو كان مجرد نمط أو سلع معروضة ولكن كعملية، إذ ينبغي تحديد الجوانب الجمالية والوظيفية والتواصلية لفن التصميم، باعتباره وسيلة إتصال مرئي والذي يشير إلى «جميع تقنيات نقل المعلومات من خلال الصور»[1]، فالشرط الأول لكي يكون الاتصال البصري «قابلاً للقراءة هو أن يكون مرئياً، إذ لا يجب أن يعيقه شيء»[2]والغرض من ذلك هو أن كل «مصمم أو شركة أو منظمة ترغب في التواصل عن طريق ملصق أو من خلال كتيب أو إعلان بسيط، تأمل قبل كل شيء أن تتم قراءة معلوماتها»[3]الشكل(1)

الشكل(2): كيف تجعل الصور تتحدث، وتصل إلى الجمهور لتحقيق الهدف.



المصدر: Daniela Bak, Communication visuelle et design graphique, 2020, p.16.

[1]Daniela Bak., *Communication visuelle et design graphique Manuel à l'usage des graphistes et de leurs commanditaires*, Eyrolles, Paris, 2020, p.x.
[2] Ibid, p.16.
[3] Ibid.

وإذا تمعنا قليلا في الشكل أعلاه نصل إلى معلومة مفادها أن الرؤية لا تتعلق فقط بالكلمات فإذا «أُضيفت الصور الفوتوغرافية أو الرسوم التوضيحية والألوان والأشكال والخطوط والمسافات فهذه العناصر الرسومية تشارك في السرد ويجب أن تسير في اتجاه الرسالة التي يُراد إرسالها وإذا تم اختيارها بشكل سيء يمكن أن يعيق إمكانية قراءة المستند وفهمه»[1].

وعلى هذا الأساس فإن مهمة المصمم لا تقتصر فقط على أسلوبه الشخصي، بل يجب عليه أن يعمل على إختراع أنماط مختلفة وفقاً لما ينوي إيصاله، حيث «تسهم خبرة المصمم المحترف بشكل فعال في العملية، من هيكلة جداول أعمال الاجتماعات إلى تحديد الموضوعات التي يجب مناقشتها»[2] والغرض هنا هو التعرف على الفنان من خلال أسلوبه وفهمه لجودة المنتج والعثور على صورة تنقل تلك الجودة، بقدرته المميزة على ترجمة الجوانب التواصلية.

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف التصميم وفق ماجاء في **معجم اللغة العربية المعاصرة** بأن التصميم **لغة** هو مصدر الفعل:«صمَّم، والتصميم رسم تخطيطي لعمل طباعي يمثل العمل تمثيلا دقيقا بكامل شكله ومظهره»[3]، أما **اصطلاحا:** جاء في **المعجم الموسوعي للمصطلحات** الثقافية أن مصطلح التصميم design: هو«النسق، وفي اللغة اللاتينية(lat:designare, to mark out) هو تحديد مواقع العناصر التشكيلية في الرقعة المصورة، وهو تخطيط يُصمَّمُ لأي عمل فني كي يُسْتَرشد به في تنفيذه»[4]

في حين عرفت الكاتبة الفرنسية **آن بوني** Anne Bony مصطلح التصميم design بأنه يعني «تحديد، تتبع، تمثيل، رسم، توضيح، إظهار، تعيين، دلالة، ترتيب، تنظيم إنتاج شيء غير عادي»، مشيرة إلى أن مصطلح التصميم هو «نظام يهدف إلى تنسيق البيئة البشرية

[1] Ibid.
[2] Gjoko Muratovski., Craig Vogel, *Design Discourse on Culture and Society: Re:Research*, Volume 5, Intellect Ltd, UK, 2019, P.129.
[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.1321.
[4] ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات، مرجع سابق، ص.116.

من تصميم الأشياء اليومية إلى التخطيط الحضري.» وأضافت قائلة بأنه تمَّ إدخال هذا المصطلح إلى اللغة الفرنسية منذ «الستينيات، وقبلتها الأكاديمية الفرنسية في عام 1971، أُخذ المصطلح من بريطانيا العظمى، وهو قريب من كلمتي رسم وتعيين dessiner et désigner»[1]

ولا شك أن التصميم كعملية أساسية غرضها الترويج للمنتجات بمختلف أنواعها وباعتبارها أداة في خدمة الإبداع والصناعة والسوق والمجتمع والسياسة، نظرا للأهمية المتزايدة التي يفترضها التصميم في مجتمعنا[2] ، فهو يتغلغل في حياتنا أكثر بشكل لا يصدق يمكننا أن نقول بشكل عملي أن التصميم موجود حيثما تحتاج الفكرة إلى مشروع ليتم تنفيذها فالمصمم هو خالق نشط للمعنى active creator of meaning»[3]، وذلك كون التصميم ضروري لجعل الابتكار قريبًا وقابلاً للاستخدام وهذا بفضل الدور والأدوات التي يضيفها التصميم في المجتمع والذي يتطلب المعرفة والمهارات اللازمة لتصميم الأعمال الفنية.

أمَّا الفن فهو يقتصر على التفسير والاستكشاف والاستيعاب والترجمة وفقًا للغة الفنان الخاصة وهذا ما أكده المؤرخ والفنّان التشكيلي السوري **عفيف البهنسي** (1928-2017) لمّا أشار إلى غرضية الفن قائلا:

« الفن سواء كان مجردا أم مضافا إلى شيء نفعي فإنه يبقى نتاج فعالية انسانية خاصة، حرة وغير هادفة»[4]، وبدلاً من ذلك يجب أن يسعى التصميم إلى تحقيق هدف يبدأ من الدراسة والملاحظة الدقيقة، وبالتالي فهو يحلل الموقف ويقترح حلاً، وما هو استثنائي في التصميم هو قدرته على تعزيز التلاحم بين الفن والعلوم والصناعة و المعرفة بهدف الحصول على القبول والإقناع، والجمع بين الثقافة والإبداع مع الجمال والوظيفة والاستدامة، لذلك يعد التصميم أحد ركائز الاستثمار في الإبداع.

[1] Anne Bony., *Le Design .histoire.principaux .grandes figures*, Paris, Larousse, 2008, pp.3.4.
[2] Victor Margolin., *Design Discourse: History, Theory, Criticism*, The University of Chicago, USA, 1989, p.31.
[3] Miguel Sicart., *Beyond Choices: The Design of Ethical Gameplay*, MIT, USA, 2013, P.76.
[4] عفيف بهنسي، الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، دمشق، ط.1، ص.9.

7.2.أداء الإبداع وعقلية المصمم المعاصر:

يمكن القول بأن إدراك الأسس الأسلوبية والثقافية والاجتماعية والتجارية للتصميم لهو أمر جد مهم فهو الأداة المسؤولة عن الإقناع الجماعي الأكثر تميزا لقراءة ظواهر الاتصال البصري، «الوحدة والتنوع في عين وعقل مشاهد أي صورة مصممة، يحتاج المشاهد إلى أن يكون قادرًا على فهم ما يراه، الهدف من أي خطة تصميم هو خلق شعور بالوحدة من خلال تنظيم الأجزاء التركيبية»[1]

ومن خلال التخطيط الجيد والنشاط التدريبي المكثف إلى جانب البحث في احتياجات المجتمع وتحليل الواقع بجميع تحدياته وفي جميع الجوانب التي يتجلى فيها، سوف يفهم المصمم المحترف الدور والقيمة الثقافية والاجتماعية لفن التصميم، أي التأكيد على إيلاء مايسمى بالبلاغة البصرية visual rhetoric الأهمية القصوى كفن وتقنية للإقناع، حيث طرأ تحول كبير في مجال البلاغة، وأصبح الاهتمام بهذا التخصص «يركز على الأشياء المرئية وعلى الطبيعة البصرية للعملية البلاغية، تمَّ استخدام عبارة البلاغة المرئية بشكل متكرر في مقالات المجلات والكتب المدرسية وخاصة في العروض التقديمية»[2]، كوسيلة للخطابة والحجاج من حيث امتلاك المهارات التي تحدث في مختلف مستويات اللغة والتي يستخدمها المصمم لتوصيل محتواه في شكل بلاغة بصرية، كغرض جمالي مقنع.

والجدير بالذكر أن أهل الإختصاص في إنتاجهم لخطابات بصرية يعملون على إيلاء قدر كبير من الاهتمام لقضايا «البلاغة البصرية، من خلال تحليل الصور الفوتوغرافية والرسومات والصور المتحركة، واستكشاف الطرق العديدة التي تستخدم بها العناصر المرئية للتأثير على مواقف الناس وآرائهم ومعتقداتهم، وفهم دور العناصر المرئية في النظرية والممارسة البلاغية»[3]، ومن خلال الشكل التالي الذي يوضح تصميم منسجم لملصق

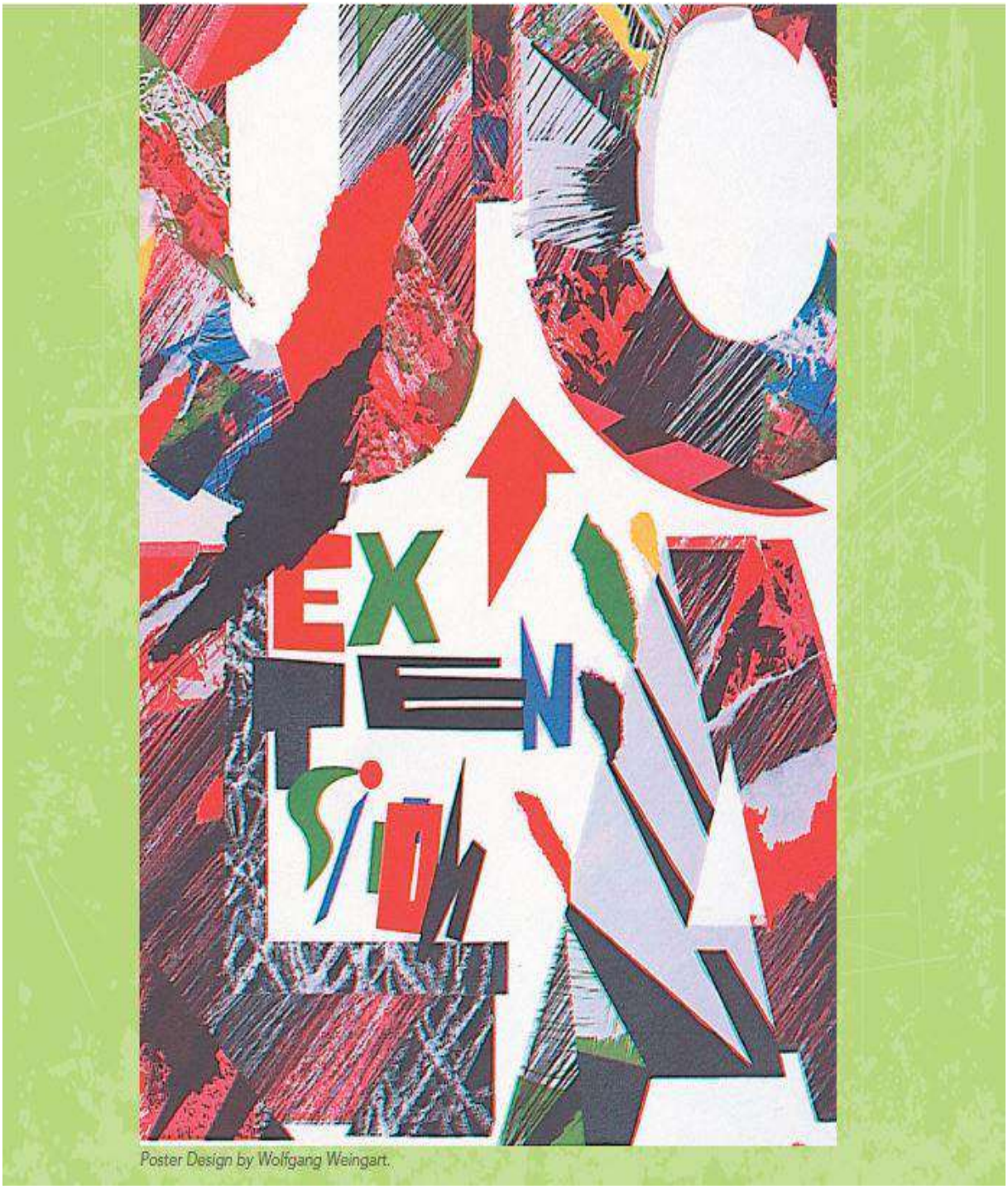
[1] Poppy Evans, Mark Thomas., *Exploring the Elements of Design*, Delmar, USA, 2013, p.5.
[2] Charles A. Hill, Marguerite Helmers., *Defining visual rhetorics*, Taylor & Francis, New Jersey, 2004, P.ix.
[3] *Ibid*, p.2.

للمصمم **وولفجانج وينجارت** (Wolfgang Weingart) الشكل(3)، حيث تظهر هوية Identité مختلفة للغة في مشهد تصويري تتدخل فيه الأشكال والألوان بطريقة غير مرتبطة.

وفي هذا السياق وبالنظر إلى ماتقدم، يمكن القول بأن كل مبدع يجمع بين الفن والتصميم في أفعاله، سيكون قادرًا على إتقان التقنيات الرسومية والهندسية والوصفية وتطبيقات تكنولوجيا المعلومات في هذا المجال لإدارة عملية تصميم فعالة، إذ يجب على المصمم «إدارة حجم العناصر المستخدمة وموضعها وتوازنها حتى يتمكن المشاهد من قراءة الصورة واستخراج المعنى المقصود»[1]، بدءًا من إنشاء النموذج الأولي prototype، مروراً بالرسومات النهائية، وصولا إلى تصميم المنتج النهائي.

[1] Poppy Evans, Mark Thomas., op.cit, p.7.

الشكل(3): تصميم لملصق extintion



المصدر: Poppy Evans, Mark Thomas, Exploring the Elements of Design, 2013, p.2.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن التصميم هو «لغة بصرية مبنية على مبادئ وعناصر أساسية، المبادئ هي القواعد التنظيمية المستخدمة مع العناصر لإنشاء النظام والاهتمام البصري»[1]، وذلك لأن ممارسة التفكير الإبداعي المعاصر يجب أن تقترن بالثقافة الفردية من خلال التدريب على العمليات الإبداعية واستخدام كافة الأدوات المفيدة لترجمة الفكرة، حيث إذا نظرت إلى أي عمل تصميمي أو فني بشكل متكرر، فيمكن «تجربة مسار حركة العين يكون المسار هو نفسه من خلال المناطق ذات التباين العالي أو الوجوه أو الأشكال غير العادية التي تجذب العين على الفور بمجرد التركيز على العناصر المهيمنة في العمل»[2] والتي تعتمد بشكل مباشر على تكييف التجارب السابقة للعمليات التعبيرية للتصميم، التي تتشكل في فكر وتصور المصمم ومن الأحاسيس والعواطف، والتي يترجمها إلى علامات وألوان وأشكال مميزة وغير متكررة، ولذلك فإن دراسة اللغات الجديدة والمعاصرة للتصميم تمر عبر المعرفة المكتسبة والبحث والتجريب.

إن التصميم والفن هما مجالان مترابطان يهدفان إلى خلق قيمة، سواء كانت جمالية أو وظيفية أو ثقافية، فالتصميم يركز بشكل أساسي على الوظيفة العملية، أما الفن فيُركز على التعبير الجمالي وهو غاية في حد ذاته دون غرض محدد، ويمتلك كل من التصميم والفن القدرة على التأثير على المتلقي عاطفيًا وفكريًا من خلال الجهد الإبداعي لكل من المؤلف أو الفنان أو المهندس....إلخ

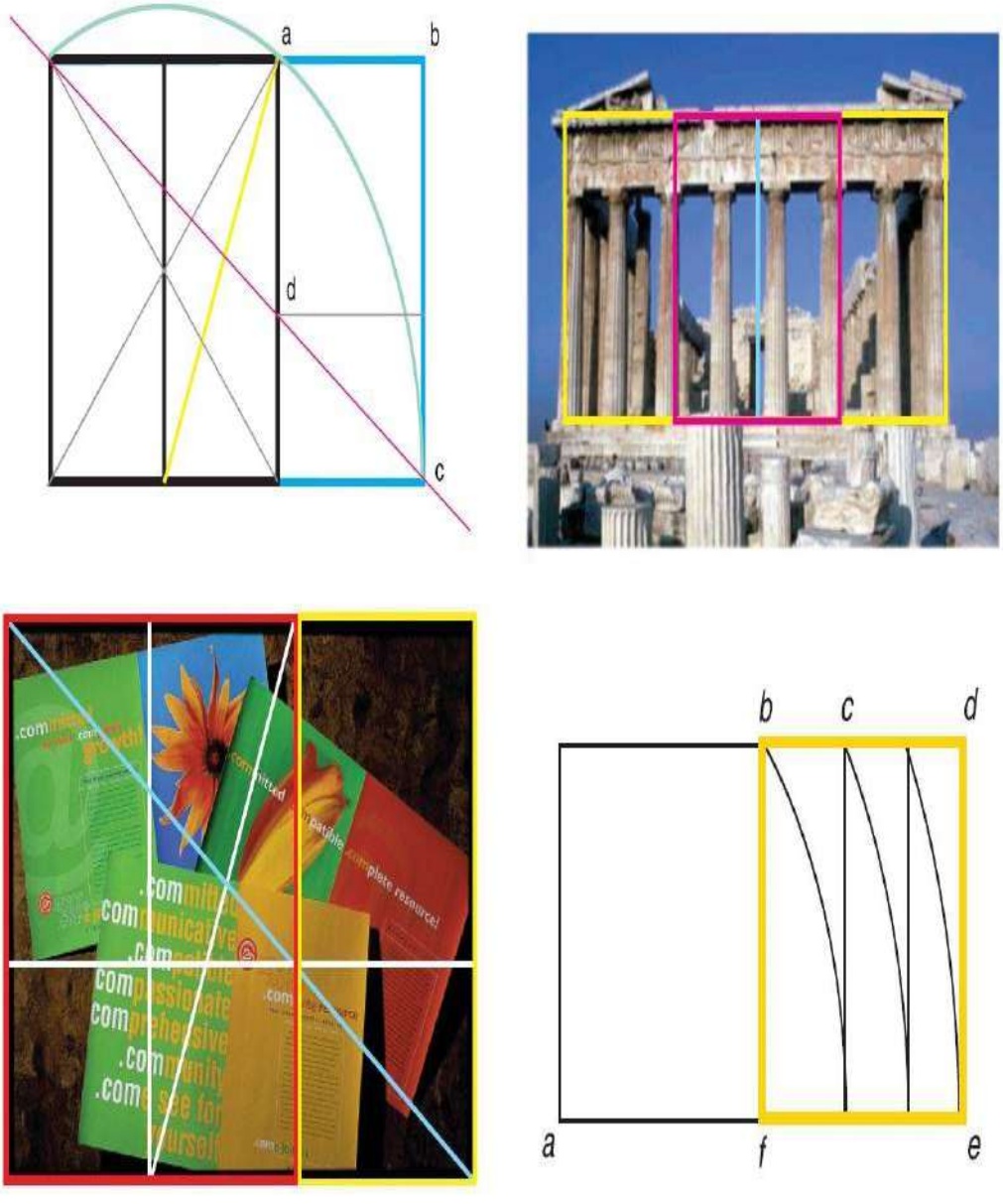
7.3.قاعدة المستطيل الذهبي:

تعتبر قاعدة المستطيل الذهبية The Golden Rectangle، من خلال البدء بالمربع، حيث وجد اليونانيون القدماء أن نسب «المستطيل الذهبي ذات فائدة كبيرة في التصميم المعماري، كما يتمتع بشكل جمالي فيما يخص العلاقات التناسبية الشاملة لجميع المكونات المعمارية، من حيث تباعد الأعمدة المتعلقة بارتفاعها وعرضها وعلاقة ارتفاع العمود بالعدد

[1] Ibid, p.3.
[1] Ibid, p.7.

الموزع للأعمدة والسطح المستوي المدعوم ينقسم إلى مستطيلين ذهبيين يشتركان في مربع متجانس»[1]، لقد وجد المصممون اليوم أن نسب «المستطيل الذهبي مفيدة لتنظيم وترتيب العناصر في التركيب»[2] (انظر: الشكل4)

الشكل(4): توظيف القاعدة الذهبية



المصدر: Poppy Evans, Mark Thomas, *Exploring the Elements of Design*,2013, p.7

[1] Ibid, p.10.
[2] Ibid.

ولا يتأتى ذلك إلا من خلال استنتاج قيمة التصميم الرمزية كخطاب بصري من منظور التصميم نفسه بما أنه تمثيل حساس، ومن خلال البحث القائم على الفن والتصميم كنسيج اجتماعي social fabric، واستراتيجيات حل المشكلات التي يتم تطبيقها وتحليلها من خلال الرموز الثقافية والعاطفية»[1]، وهذا ما قام به الفنان موضوع الدراسة حيث استخدم وارهول تقنيات مثل الطباعة بالشاشة الحريرية التي تسمح بالتكرار والإنتاج الكمي، وهي تقنيات مستوحاة من عمليات الإعلان والصناعة، هذا ما جسد "تمثيلاً حساساً" حيث يعكس الفن آليات الإنتاج والتوزيع في المجتمع الاستهلاكي، ويقدم "منظور التصميم نفسه" كونه يركز على الكائن المصمم تجارياً، وهو ما يمثل جوهر منهج وارهول في فن البوب، حيث حول الخطاب الإشهاري إلى مادة فنية تدرس وتنتقد القوة الرمزية للمنتجات والعلامات التجارية في المجتمع الاستهلاكي.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الأسباب الهيكلية للسوق تتفاعل بفضل التدريب والإطلاع على آخر التطورات التكنولوجية والرقمية وبالاعتماد على الاستراتيجيات الجديدة في مجال فن التصميم، وذلك من أجل صقل مواهب مصممي المستقبل، هنا لا يتم إعادة إنتاج ثقافة التصميم فحسب، بل يتم إنشاء الموضوعات التي سيُستفاد منها، وهو جزء من عملية تسويق المشروع/الخدمة، ويتدخل في إنشاء حلول ترويجية في مجال الاتصال المرئي المعاصر.

إن التوازن الدقيق والانسجام بين الوظيفة والجمالية لأي تصميم يمثل القلب النابض لكل منتج مصمم جيدًا، والقدرة على إبتكار منتجات عملية ورائعة في نفس الوقت، يوفر للمستخدمين تجربة متكاملة ومرضية في عالم المظهر فيه مهم بقدر الأداء، فالخطاب الإشهاري يسعى لحل مشكلة تسويق المنتج عبر استراتيجيات تستهدف الرموز العاطفية والثقافية لدى الجمهور. وارهول، من خلال إعادة إنتاج هذه الرموز (مثل علبة الكوكا كولا أو وجه المشاهير)، يحلل هذه الاستراتيجيات ويكشف عن تأثيرها وسيطرتها على الوعي

[1] Gerald Bast, Elias G. Carayannis, David F.J. Campbell., *Arts, Research, Innovation and Society*, Springer, New York, 2015, p.229.

الجمعي، محولاً الخطاب الإشهاري إلى موضوع للتأمل الفني، يمكن للصورة المصممة جيدًا أن تنقل مفاهيم معقدة ببساطة وفعالية، مما يجعل التواصل المرئي أداة مثالية لجذب الجماهير وجذب انتباههم.

ويمكن القول خلاصة لما سبق بأنه في زمنٍ تسارعت فيه خطوات التطور، أصبحت الصورة لغة عالمية وخطابا صريحا وتعبيرا يُؤكّد على قدرة الصورة على نقل المعاني والأفكار بشكلٍ واضح ومباشر، خطاب تغلب فيه على حواجز اللغة، ووصل إلى جمهور أوسع وسمح للشركات بالتميز، لقد أصبح الاتصال المرئي اليوم وسيلة مباشرة للوصول إلى الجمهور بشكل فعال، بغض النظر عن لغتهم أو ثقافتهم، ويُعد اليوم أحد أكثر أشكال التواصل استخدامًا، أدى ذلك إلى جذب انتباه الناس إلى المحتوى المرئي بشكل متزايد، بفضل قدرته على نقل الرسائل بطريقة فورية وعاطفية، لا تستطيع الكلمات وحدها في كثير من الأحيان القيام بها، لقد أثبت السرد البصري للقصص أو القدرة على سرد القصة من خلال الصور، أن له تأثير كبير على سير أعمال الشركات والاتصالات بشكل عام، دفعها ذلك إلى الاستثمار أكثر في مجال الاتصالات المرئية من خلال الاستخدام الفعال للوسائط المرئية، لقد صار التواصل المرئي في هذا العصر عالماً من الصور الناطقة، باعتباره شكلاً من أشكال التواصل البصري، القادر على نقل الرسائل دون الحاجة إلى الكلمات، والتغلب على الحواجز اللغوية والثقافية، لقد أسهمت التكنولوجيا بشكل محوري في تطور الخطاب البصري في الفن المعاصر، وباعتباره أداة قوية للتعبير عن الأفكار والمفاهيم ، فالفنان اليوم يستخدم برامج الكمبيوتر والطباعة ثلاثية الأبعاد، والذكاء الاصطناعي وغيرها من التقنيات لخلق أعمال فنية جديدة ومبتكرة.

الفصل الثاني: الخطاب البصري ومرجعيات الفكر البصري في الفن المعاصر

قد تجادل بأن تاريخ الفن المعاصر عبارة عن سلسلة من الحركات الطليعية، كل موجة جديدة تثير غضب الأخيرة.

مايكل سكوت

You might argue that the history of contemporary art is a series of avant-garde movements, each new wave outraging the last.

Michael Scott

سنحاول تحت هذا العنوان البحث في مفهوم الفن المعاصر، من خلال إلقاء نظرة فاحصة على التمثيلات الفنية الجديدة والساخرة إن صح القول والخيالية لأحلام ورؤى الفنانين باعتبارها جزءا من تاريخ ومفهوم الفن، ومن ثمة سنتطرق إلى نوعية الخطاب البصري الذي يتماشى والنصوص والمنجزات البصرية المعاصرة، التي وُلِدت من حساسية التيارات الفنية الجديدة، والنظرة الجديدة للفن.

وأول مايمكن الإشارة إليه في هذا السياق هو طريقة الفنانين في فرض أسلوبهم الشخصي وفي تعريفهم لفنهم، وفي صنع أفكار فنية جديدة ملموسة، وفي وجهات نظرهم الجديدة التي تعكس مايختلج في نفوسهم دون إغفال الرغبة الشديدة في خوض تجارب جديدة وتغيير الطريقة التي تُرى بها الأشياء، فالفنان المعاصر يفاجئنا باستمرار بأفعال تبدو للوهلة الأولى، وكأنها ضد إنشاء المتاحف وصالات العرض، لكن من ناحية أخرى، تبدو وكأنها تهدف إلى المشاركة معها وإليها لصالح ترسيخ الفنان لشخصيته الفنية، ومن بينهم الفنان الشهير أندي وارهول الذي لم يتبع أسلوبًا موجودًا فحسب، بل فرض تعريفًا جديدًا للفن من خلال إدخال المواضيع التجارية والجماهيرية (مثل علب الحساء، زجاجات الكولا، إعلانات الجرائد) إلى عالم الفن الرفيع، والذي صاغ تعريفا خاصا للفنان بوصفه "آلة" تسخر تقنيات الإنتاج الصناعي (كالطباعة الحريرية) بدلاً من المهارة اليدوية التقليدية، مما شكل أسلوبه

المميز، ونجح وارهول بامتياز في إعادة صياغة النظرة إلى الأشياء اليومية، محاولا بذلك تحويل السلعة الاستهلاكية التافهة إلى أيقونة فنية ذات قيمة تأملية.

الفن المعاصر، بأشكاله الجديدة خلق نوعا من البلبلة جعلت الكثير يتساءلون: هل هذا فن؟ رفضٌ واجهه الفنانون المعاصرون في تلك الفترة، إلا أن الطرق الفنية الحالية تغيرت بشكل كبير مقارنة بالتعابير السابقة إلى حد المبالغة، ويمكن القول بأن تطور الفن وتاريخه يتحقق في تحويل الظروف الاجتماعية لعمل هؤلاء الفنانين، وبالتالي النظر في إعادة التشكيل العملي للفن، وقد أدى هذا مرة أخرى إلى طرح الحاجة إلى إعادة تعريف الفن وقبل الحديث بإسهاب عن ماهية الفن المعاصر فلنلق نظرة فاحصة حول تعريفه.

الفن: لغة: جاء في **لسان العرب** أن الفنُّ هي الأنواع، الحال، والضرب من الشيء[1]، أما في معجم اللغة العربية المعاصرة فتم تعريف الفنُّ من «فَنَّ، يفُنُّ فنًّا، فنَّ الشخص: كثُر تفننه في الأمور، فنَّ الشيء: زينه، وفنٌّ: عمل إبداعي في مجال الرسم أو النحت أو الموسيقى وفنون تشكيلية: فنون مرئية كالرسم والتصوير والهندسة المعمارية، تهدف إلى تخطيط وتشكيل معروضات فنية تثير في الأفراد الإحساس بالجمال»[2]

في حين تم تعريف الفنّ في **المعجم الوسيط** بأنه التطبيق العملي «للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ويُكتسب بالدراسة والمرانة، وجملة القواعد الخاصة بحرفة او صناعة وجملة الوسائل التي يستعملها الانسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير، ومهارة يحكمها الذوق والمواهب»[3]

وجاء في موسوعة لالاند الفلسفية بأن الفن Art مشتق من «اللغة اللاتينية ars، والفن: صناعة، جملة طرق تفيد في توليد نتيجة معينة، فنون جميلة تلك التي يكون هدفها

[1] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص.3475.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ، مرجع سابق، ص ص.1746.1747.

[3] المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص.703.

الرئيس إنتاج الجمال من خلال أعمال كائن واع، وخصوصا الجمال التشكيلي، والفن هو التقنية بالذات technique »[1]

وتم تعريفه في قاموس **أكسفورد** بأنه «المهارة الإبداعية للإنسان أو تطبيقها، العمل الذي يوضح ذلك، فروع النشاط الإبداعي المعنية بإنتاج التصاميم أو الأصوات أو الأفكار الخيالية على سبيل المثال الرسم، الموسيقى، الكتابة، نشاط إبداعي ينتج عنه تمثيل بصري»[2]، أما **هيغل** فيُعرف الفن بأنه «عملية تأملية، مضادة للمعرفة الركيكة التي تميز الفهم[3] والمقصود بالتأمل هو النظر العقلي والاستدلالي»[4]

ليس ثمة شك بأن جميع التعريفات السابقة لمصطلح الفن تؤكد على جانب المهارة وعلى مجموع التخصصات أو إنتاجات الإنسان التي يقوم بها لأغراض جمالية ورمزية مبنية على مجموعة محددة من المعايير والقواعد والتقنيات، وقد يكون من الصعب «تعريف الفن، ولكن من السهل تقديره، من خلال تطوير فهم أعمق لأشكال الفن المختلفة»[5] ولا يقتصر موضوع الفن على الرسم والتصوير فقط بل أيضا القدرة على القيام بشيء ما بتميز وخبرة ، وعليه فالفن يعتبر «النتاج الإبداعي الانساني ولون من ألوان الثقافة الانسانية»[6]

وتجدر الإشارة إلى أنه بدءا من نهاية القرن التاسع عشر، شهد الفن تغييرا ثوريا، وظهرت مفاهيم جديدة انفصلت عن اللغات التقليدية، وأثبت التوجه الفني الجديد لرواد التيارات الفنية المعاصرة بأنه يتجه بشكل متزايد نحو التجريب والابتعاد عن النمطية وحرية التمثيل، حيث «تحطمت فكرة أن هناك شكلا واحدا من التمثيل للأشياء وانفتحت بدلا من

[1] اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مرجع سابق، ص ص.95.96.

[2] Della Thompson, THE Oxford American Dictionary of Current English, op.cit. p.40.

[3] جان ماري شيفير، تر: فرانك درويش، فن العصر الحديث الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى اليوم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط.1، 2021، ص.281.

[4] المرجع نفسه، ص.9.

[5] Amanda Vink, Postmodern Artists: Creators of a Cultural Movement, Lucent press, New York, 2019, p.5.

[6] ماضي حسن، الفن وجدلية التلقي، دار الفتح، العراق، 2020، ص.23.

ذلك آفاق أشكال متنوعة أخرى»[1] ليظهر عصر جديد من الإبداع الفريد للفنان الحقيقي أي إمكانية «وجود أشكال تفكير وتعبير مختلفة»[2] ويدخل الفن مرحلة جديدة أطلق عليها اسم الفن المعاصر فيا ترى ما هي تجليات الخطاب البصري في الفن المعاصر؟

وهنا لابد من التنويه بأن العلاقة بين العمل الفني والبيئة المحيطة هي علاقة مترابطة من خلال تاريخ واضح لسيرورة الفن، وعلى أية حال، فإن تعريف الفن يختلف باختلاف الزمن والثقافة وهذا ما أكده الفيلسوف الألماني **مارتن هيدغر** Martin Heidegger (1889-1976) حينما قال بأن «الفن يرتبط دائما بالمصير التاريخاني للعصر الذي شهد انبثاقه»[3]، وهذا راجع بشكل خاص إلى التركيبات الرئيسية والتجارب الطليعية التي كان لها دورا بارزا، و«بتحفيز من النشاط الطليعي، حدثت هذه التجديدات على دفعات، لكنها انتشرت بسرعة من مركز فني إلى آخر، ومن المراكز الحضرية إلى الأطراف الثقافية»[4]، فما المقصود بالفن الطليعي؟

I- الفن الطليعي:

1.بيتر برجر ومصطلح الطليعة Avant-garde:

وإذا ما حاولنا تحديد إطار تاريخي للفن الطليعي، فذلك لظهور بوادره منذ أوائل القرن العشرين في أوروبا وانفجار الطلائع في المراكز الثقافية الرئيسية: باريس، ميونيخ، برلين زيورخ، ميلانو، موسكو، وإذا أردنا التعمق في مفهوم مصطلح الطليعة، فيمكن الإشارة إلى أنه مأخوذ من اللغة العسكرية حيث تم «استخدامه في الأصل للإشارة إلى ذلك الجزء من الجيش الذي يغامر أولاً إلى ميدان الحرب، وغالبًا يكون بتكليف شخصية كبيرة»[5]، ولقد

---

[1] ديفيد هارفي، تر: محمد شيا، مرا: ناجي نصر، حيدر حاج اسماعيل، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2005، ص.47.

[2] المرجع نفسه.

[3] جان ماري شيفير، فن العصر الحديث الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى اليوم ، مرجع سابق، ص ص.506.507.

[4] Terry Smith, *Contemporary art: world currents*, Laurence King, UK, 2011, P.16.

[5] Nicholas Vazsonyi, Richard Wagner: *Self-Promotion and the Making of a Brand*, Combridge University, USA, 2010, p.24.

استخدم بالفعل في القرن التاسع عشر بمعنى سياسي للإشارة إلى المجموعات التي تقود الحركات الثورية ويعني أيضا الظواهر الفنية والأدبية المختلفة التي تجلت في أوروبا منذ بداية القرن العشرين وتدعى بالطلائع التاريخية، لتمييزها عن الحركات التي ستنتشر بعد الحرب العالمية الثانية والتي ستشكل الطلائع الجديدة والتي سنتحدث عنها بالتفصيل لاحقا.

وخلال النصف الأول من القرن العشرين، استخدم أستاذ الأدب الألماني **بيتر برجر** Peter Bürger (1936–2017) مصطلح الطليعة في «المجال الجمالي aesthetic sphere بعيدًا عن التعريف القاطع وهو يشير إلى حركات ما بعد التعبيرية والدادائية في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين»[1]، فالفن الطليعي هو حركة فنية تتميز بمواقف جدلية ومبتكرة تجاه التقاليد في المجالات الأيديولوجية والأخلاقية والسياسية والفكرية وظاهرة تجاوزت من حيث الصراع والقطيعة الأعراف التقليدية القائمة مع البيئة الاجتماعية والثقافية المستجدة، أي أنه تم الحفاظ على «الدلالة العسكرية لـ "الطليعة" في مفهوم المقاومة، وفي ممارسة المخاطرة الجمالية وكذلك في المعنى المكاني للتواجد في المقدمة»[2]، لقد ساهم الفن الطليعي في إثارة الجدل والنقاش حول القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، وفي دفع عجلة التغيير الاجتماعي و الفكري إلى جانب إثراء الساحة الفنية بتقديم أفكار وأساليب جديدة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحركات الفنية الجديدة قد وَحَّدتها الرغبة في البحث عن مسارات وأدوات تعبيرية جديدة، هدفها التشكيك في المعتقدات الجمالية القديمة، وينظر إلى الفن الطليعي على أنه مجال للتجربة الفنية،«لأن النداء بالمستقبل صار موقفاً خطابياً محبوباً في النصف الأول من القرن التاسع عشر»[3]، وبعد كل ماتقدم يمكن القول بأن الطليعة كأسلوب فني قد أشارت في مضمونها إلى قدرة الفن الحديث على تحريك ثورة في المجتمع والسياسة والثقافة، من خلالها حاول الفنانون الطليعيون تحدي المعايير الفنية القديمة وتطوير نماذج جديدة للإبداع، وتعتبر حركة الفن الطليعي واحدة من الحركات الفنية

[1] Ibid, p.24.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

البارزة في القرن العشرين عملت على تفكيك وإعادة بناء فِكر المؤسسات الاجتماعية التي كان يُنظر إليها على أنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمعايير الجمالية التقليدية.

1.1.بابلو بيكاسو وجورج براك النهج الجديد للوحة:(ثورة الشكل):

ومما ينبغي الانتباه إليه في هذا السياق هي حركة التكعيبية التي اعتبرت واحدة من أهم الحركات في الفن الغربي والتيار البارز الذي ظهر في القرن العشرين، أهم روادها هما **بابلو بيكاسو** و**جورج براك**، من خلال لوحة للفنان الإسباني **بابلو بيكاسو** Pablo Picasso(1881-1973) والتي أقر من خلالها ظهور رؤية فنية جديدة تهدف إلى الإخلال بجميع القواعد التقليدية للرسم وهي لوحة تحت عنوان **آنسات آفينيو**ن Les Demoiselles d'Avignon أنجزها عام 1907 وهي واحدة من أكثر الأعمال إثارة للدهشة في أوائل القرن العشرين بفضل عناصرها البدائية، والتشوه الواضح للأشكال والاستعمال العفوي للألوان والتنافر الواضح في التكوين، إلى جانب لوحته الشهيرة غرنيكا التي صورت أهوال الحرب في إسبانيا، لوحة غرنيكا «برمزيتها العميقة تصويرها للجوانب المروعة للطبيعة البشرية، تحارب القسوة والظلام بينما تقدم بذرة الأمل للإنسانية[1]»الشكل(5)

وتجدر الإشارة إلى أن تقنية **التلصيق**:collage التي برزت إلى السطح وهي تقنية اخترعها الفنان التشكيلي الفرنسي **جورج براك** Georges Braque (1882-1963) وبيكاسو حوالي عام 1912، حيث أنه ولأول مرة تم إدخال قطع من الصحف والملصقات والنوتات الموسيقية والأقمشة وورق حائط وغيرها من المواد ضمن اللوحة، أي «بدمج مواد غير فنية في لوحاتهم في وقت مبكر من عام 1912»[2]وسنتحدث عن هذه التقنية بإسهاب والتي استعملها فنانو آخرون من خلال أعمال فنية واكبت التيارات الفنية الجديدة ومهدت لظهور فن جديد.

[1]Voir:https://www.un.org/ungifts/fr/guernica-tapisserie-d%E2%80%99apr%C3%A8s-%C2%AB%C2%A0guernica%C2%A0%C2%BB-de-pablo-picasso

[2] Dalia Judovitz, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, University of Minnesota, USA, 2010, P.xv.

1.1.1.الطليعة ومابعد الحداثة:

الكل يعلم بأن المفاهيم الأكثر إشكالية والأكثر جدلا ونقاشا تلك التي يتم استخدامها فيما يتعلق بفترة التاريخ (خاصة تاريخ الفن)، سواء أكانت أدبية أم فنية أم ثقافية بشكل عام، وهناك صعوبة تتجلى في العثور على معايير دقيقة تسمح بتحديد مجالات الحداثة Modernism وما بعد الحداثة[1] Postmodernism خاصة فيما يتعلق بنطاق الإنتاج الثقافي ما بعد الحداثي حيث أشار الناقد الفني والمؤرخ الأمريكي **هول فوستر** Hal Foster (1955) مركزا في انتقاداته على دور الطليعة في ما بعد الحداثة، في بداية الثمانينات في مؤلف له بعنوان مكافحة الجمالية مقالات عن ثقافة ما بعد الحداثة أي،

The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture عام 1983 حيث قيّم فيه تأثير ثقافة مابعد الحداثة، بالنسبة لـ**فوستر**، « قدمت ما بعد الحداثة إمكانية حدوث قطيعة فنية مع الماضي، مع الحفاظ بشكل حاسم على الروابط مع الحركات التاريخية والطليعية الجديدة»[2]، وبمعنا أصح «تُعرّف ما بعد الحداثة بأنها قطيعة مع المجال الجمالي للحداثة»[3]، إلى جانب آراء الفيلسوف الفرنسي والمُنظِّر للمجتمع المعاصر الذي اشتهر بتحليلاته لأنماط ما بعد الحداثة حول الوساطة والتواصل **جان بودريار** Jean Baudrillard (1929–2007) الذي يفصل هو الآخر «لحظة ما بعد الحداثة باعتبارها نمطًا جديدًا "منفصمًا" للمكان والزمان»[4] ونستطيع أن نقول على الأقل بأنه يمكن للمرء أن يقول حسب رأي المُنظر الأدبي الأمريكي **بول دي مان** Paul de Man (1919–1983) الذي أشار إلى أن «كل فترة تعاني من لحظة "حديثة"، لحظة أزمة تصبح فيها واعية بذاتها كفترة»[5] ، ويُقصد باللحظة الحديثة هي لحظة

---

[1] **ما بعد الحداثة**: Postmodernism ، صار يُنظر إلى العمل الفني على أنه إما ملاذ من الصراعات الأيديولوجية أو منتقد لها، التي اتخذ فيها الفن نقطة خروج عن انقسامات الحياة الاجتماعية، منذ ثلاثينيات القرن العشرين لقراءة أكثر قوة ثقافيًا للحداثة، سعي الطليعة لما هو "جديد" و"صعب" صوّر نفسه باعتباره رحلة تاريخية ونقدية خارج توافقات المجتمع البرجوازي، أدى ذلك إلى خلق فجوة بين جوهر الفن وكيفية إنتاجه.ينظر John Roberts, *Postmodernism, Politics and Art*, Manchester Univ, New York, 1991, p.24.

[2] Jonathan Vickery, Diarmuid Costello, *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berg, USA, 2007, P.67.

[3] Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, USA, 1983, p.ix.

[4] Ibid, p.ix.

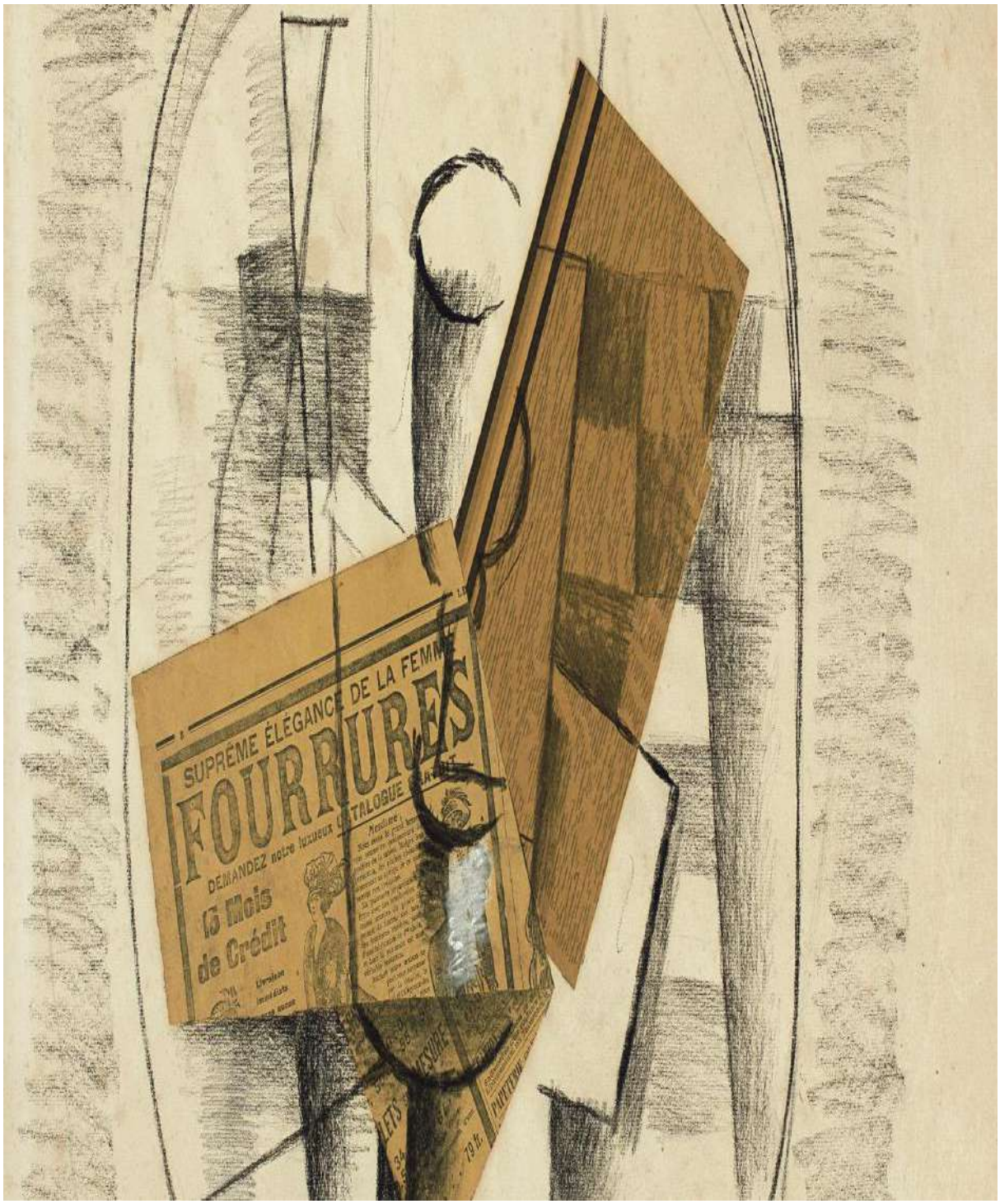
[5] Hal Foster, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, p.ix.x.

أزمة وتحول حيث تبدأ المجتمعات في التشكيك في القيم والمعتقدات والأعراف السائدة وتصبح هذه المجتمعات واعية بوجودها كفترة تاريخية مميزة، لها خصائصها وسماتها الفريدة وغالبًا ما تؤدي إلى تغيرات جذرية في مختلف مجالات الحياة، كالسياسة والثقافة والفن.

الشكل(5): لوحة غرنيكا للفنان بيكاسو أنجزها عام 1937

المصدر: https://www.un.org/ungifts/fr/guernica-tapisserie-d%E2%80%99apr%C3%A8s-%C2%AB%C2%A0guernica%C2%A0%C2%BB-de-pablo-picasso

الشكل(6):أكواب وزجاجات (فراء)، شتاء 1913



المصدر : https://www.gazette-drouot.com/en/article/georges-braque-collage-pioneer/27280

في حين أشار **هابرماس** إلى أن مشروعها هو «تطوير مجالات العلم والأخلاق والفن "وفقًا لمنطقها الداخلي»[1]، ولابد من القول بأن الفكرة الجديدة للحداثة، ترتكز بشكل أساسي حول القطيعة الواضحة مع الماضي، أي أنه في فترة «ما بعد الحرب أو في أواخر الحداثة، تم التأكيد على نقاء كل فن واستقلالية الثقافة ككل»[2]، ومن خلال وجهة نظر **هابرماس** فهو يرى بأن الحداثة في فترة ما بعد الحرب أو في أواخر الحداثة تتميز بالقطيعة مع الماضي حيث تم التأكيد على نبذ القيم والأعراف والتقاليد القديمة، والسعي لبناء مجتمع جديد على أسس حديثة، والتأكيد على استقلالية كل فن عن غيره(نقاء كل فن)، ورفض أي تداخل بين الفنون أو أي محاولة لفرض قيم خارجية على الفن، إلى جانب التأكيد على استقلالية الثقافة عن الدين والسياسة، ورفض أي محاولة لفرض قيم خارجية على الثقافة.

1.1.2.ثقافة ما بعد الحداثة والجماليات والفنون:

ليس من باب المبالغة القول بأن نموذج ما بعد الحداثة الكبير القائم على الدراسات الأدبية والفنية ومجالات المعرفة الأخرى، تم عن طريق تفسير الاتجاهات التجريبية في فن ما بعد الحداثة على خلفية «السياق الثقافي والاجتماعي الشامل، مما خلق المناخ الفكري والظروف المادية لصناعة الفن»[3] وبالتالي فهو اقتراح تغيير تاريخي أو قطيعة مع الحداثة، حيث«تم إعداد الأرضية للتحول في الخمسينيات»[4]، وبناء على ذلك فمصطلح ما بعد الحداثة يشير إلى فترة تاريخية محددة فهي تمتد إلى «الثقافة بشكل عام والمسؤولة عن القوة الابتكارية للفنون الإبداعية»[5]، وتشكك في المفاهيم الكلاسيكية للعقل والحقيقة، وإلى الهوية والموضوعية، فكرة التقدم والتحرر العالمي، للأنظمة الفريدة وذلك بـ«إعادة ترتيب وإعادة تقييم بعيدة لمفاهيم الثقافة والحضارة، وما ينبغي أن تكون عليه وما يمكن أن تكون عليه»[6]، لقد

[1]Hal Foster, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, p.ix.x.
[2] Ibid, p.ix.x.
[3] Gerhard Hoffmann, *From Modernism to Postmodernism Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Rodopi Editions BV, New York, 2005, P.13.
[4] Ibid, p.13.
[5] Ibid.
[6] Ibid, p.14.

ركزت فترة ما بعد الحداثة على أهمية التنوع ورفضت أي نموذج واحد، كما شجعت على الإبداع والابتكار في جميع المجالات مؤكدة على أهمية الحوار بين مختلف الثقافات والحضارات، وفي هذا الصدد يرى الفيلسوف الفرنسي **فرانسوا ليوتار** Jean-François Lyotard (1924–1998) أن فترة ما بعد الحداثة تعني حالة الثقافة خاصة وأن «وضعية المعرفة قد تغيرت مع دخول المجتمعات المتقدمة إلى عصر مابعد الصناعي(Postindustriel) والثقافة إلى عصر مابعد الحداثة لذلك أصبحت تسمى بالمجتمعات المعلوماتية(Les sociétés informatisées)»[1]، يعتقد **ليوتار** أن هذه التغيرات قد أدت إلى ظهور تحديات جديدة للمجتمعات، مثل صعوبة التوصل إلى توافق حول القيم والمعتقدات، وصعوبة إدارة المعلومات الهائلة المتاحة، وعلى كل التحولات التي طرأت على العلوم والآداب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر.

ولو تأملنا فيما أوردناه سابقا نجد أن الهدف من فن مابعد الحداثة ليس خلق أعمال واضحة فحسب، بل وغامضة أيضا، ولا ينبغي أن يكون تعدد المعاني في العمل الفني هذا منتجًا ثانويًا فحسب بل يجب تقديمه بوعي، وهذا مايدل على أن هذه المرحلة الفنية من تاريخ الفن كان تمردها ضد «أيديولوجية الفن الجامدة للحداثة وبخلق نمط جديد من الخبرة، ووعي وأسلوب فكري جديد، بل إمكانيات جديدة للخيال»[2]، ففي حين ركزت الحداثة على الوضوح واليقين والمعنى الواحد، سعى فن ما بعد الحداثة إلى تفكيك هذه المفاهيم وتقديم تجربة فنية أكثر تعقيدًا وإثارة للتفكير، إلى جانب الغموض والالتباس المستخدم في فن ما بعد الحداثة لإثارة الوعي لدى المتلقي حول طبيعة الفن والحقيقة، من خلال تفكيك المعاني التقليدية، التي أجبرت المتلقي على التساؤل حول ما هو الفن وما هو الواقع، مما أدى إلى إتاحة إمكانيات جديدة للخيال، ليُصبح المتلقي هنا حرًا في تفسير العمل الفني بطريقته الخاصة، واستخدام خياله لخلق معاني جديدة.

---

[1] جان فرانسوا ليوتار، تر: السعيد لبيب، مرا: عبد العلي معزوز، في معنى مابعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 2016، ص.11.

[2] Gerhard Hoffmann, *From Modernism to Postmodernism Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, op.cit, p.14.

وعلى هذا الأساس لا ينبغي للفن أن ينتج أشياء جميلة فحسب، وبأشكال وألوان مرتبة فنيًا لإرضاء العين، بل يجب أن يعمل على خلق أشياء ذات جاذبية أكثر ثراءً وعمقًا، ولن تكون موجهة إلى العيون بل إلى الروح بصفته فنانًا، «فالتجريبية الجذرية لفن ما بعد الحداثة هي استمرار للتركيز الحديث على الشكل»[1]، وهنا يمكن القول خلاصة لما سبق بأن مصطلحا الحداثة ومابعد الحداثة يشير كل واحد منهما في الواقع إلى جودة شيء ما وطبيعته المتغيرة أي أنه يتم تفسيره على أنه «ظاهرة ثقافية عامة هيمنت على المشهد الثقافي»[2] ، بمعنى أن تكون إما مؤسسة أو أسلوب أو مفهوم، ويمكن تعريف الحديث على أنه ذلك الذي يحل محل الماضي الذي أصبح الآن قديما ومحكوم عليه بالزوال، ولكنه يمكن أيضًا أن يشير إلى ما يتم تقديره فقط لأنه جديد وعندما يصبح جديدًا فهو بالتالي يقدم طابعًا سريع الزوال، وهنا يمكن القول بأن « مابعد الحداثة غيرت من القوالب الجاهزة وبعثرت القواعد والقوانين والأنظمة التي تبني الخطابات الفكرية والفنية والعلمية، خطابات الفنانين تتجسد في أعمالهم وخاصة المجال العام لصناعة وإنتاج الثقافة»[3]، إن تأثير مابعد الحداثة على الخطابات الفكرية والفنية والعلمية تجسد في أعمال الفنانين بشكل واضح، حيث اتخذ الفنانون أساليب جديدة للتعبير عن أفكارهم مثل استخدام التناقض والغموض والسخرية، إلى جانب تأثيرها على صناعة وإنتاج الثقافة بشكل كبير مما أحدث تنوعا كبيرا في أشكال الفن والثقافة، ولم يعد هناك أسلوب واحد مسيطر.

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] جان فرانسوا ليوتار، مرجع سابق، ص.8.

1.1.3.ما بعد الحداثة والثقافة البصرية:

في سياق هذا التأسيس الفني والفكري الجديد نصل إلى نتيجة مفادها أن عصر التكنولوجيا والمعلومات والاتصالات سمح للمحفزات الخارجية للمشاهد بإدراك وتصور المزيد من المعلومات حول الصورة أو العالم الظاهري، أي مايسمى بالثقافة البصرية Visual Culture والتي تحدد الأحداث المرئية المختلفة، حيث الحياة الحديثة «تجري على الشاشة وعلى الوسائط المرئية»[1]، أي مايسمى بالسرد الجديد لثقافة إعلام ما بعد الحداثة، فالثقافة البصرية هي «تكتيك يمكن من خلاله دراسة نسب وتعريف ووظائف الحياة اليومية لما بعد الحداثة»[2]، حيث أكدت هذه المفاهيم على أن مجتمع اليوم قد استبدل المعنى التقليدي والواقع بالإشارات والرموز التي تبثها الصور، وبالأحداث المرئية التي «يبحث فيها المستهلك عن المعلومات أو المعنى أو المتعة في واجهة مع التكنولوجيا المرئية»[3]، ومن جهة أخرى يجدر بنا أن نشير إلى التطورات التي حدثت في النظام الفني ومسار رحلة الفن وما آل إليه الفن وإلى مفارقة ما بعد الحداثة أو بعبارة أخرى فن تجاوز حدود الفن الحديث والكلاسيكي، فمع وجود الكثير من القواعد الفنية الراسخة، «كان أحد تطلعات تاريخ الفن الحديث هو التخلي عن المفهوم الذي يقود الفنان نحو الموضوع لصالح دراسة كيفية إنتاج "التمثيلات" بمختلف أنواعها ثقافيًا»[4] ، فتاريخ الفن الحديث شهِد تحولًا هامًا في فلسفة الفن، واتجه الفنانون نحو التركيز على الموضوع في أعمالهم الفنية كان الهدف هو التصوير بشكل واقعي ودقيق، مع التركيز على نقل المشاعر والأفكار من خلال الموضوع، وبدأ بعض الفنانين في التشكيك في أهمية التركيز على الموضوع، حيث اعتبروا أن هذا التركيز يقيد إبداعهم ويمنعهم من استكشاف إمكانيات جديدة في الفن، وسعوا إلى التركيز على التمثيلات المختلفة للواقع، وإلى دراسة كيفية تمثيله في الثقافات المختلفة وعلى كيفية تأثير هذه التمثيلات في فهم العالم،

[1] Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999, P.1.
[2] Ibid, p.3.
[3] Ibid.
[4] David Hopkins, Oxford History of Art: After Modern Art 1945-2000, Oxford University, New York, 2000, P.1.

وصار وضع أي قطعة في سياق معين يعد في حد ذاته كافيًا لإنجاز تحولها إلى أداة فنية، وأهم روادها الفنان الفرنسي **مارسيل دوشامب**.

2-مارسيل دوشامب: (التكنولوجيا: محرك العالم الحديث ومنبع الربح):

ولا بد من التنويه بأنه في «سنوات ماقبل 1960، ظهرت مجموعة واضحة من الافتراضات حول الفنون البصرية في أوروبا والولايات المتحدة، وفي ثقافات أماكن أخرى تقع ضمن نطاق نفوذها، كان يُفهم أن الأعمال الفنية هي الأشياء التي يصنعها ممارسو "الحرف الرفيعة"، بخيالهم الخصب، واعتبرت الأعمال الاستفزازية مثل "المصنوعات الجاهزة" **لمارسيل دوشامب**[1] Marcel Duchamp(1887-1969) (المواد المُصنعة العادية، التي رشحها الفنان كأشياء فنية) بمثابة استثناءات محفزة للتطورات السائدة»[2]،عمله الغريب والمثير للدهشة تمثل في نافورة Fountain، وبالرغم من البساطة الشديدة للعمل الذي الذي كان في الواقع جاهزًا بنسبة 99٪ أو مايسمى بـ ready-made ،والتي اعتبرت من بين روائع القرن العشرين الكبرى كانت القاعدة تتعامل مع المبولة(النافورة) على أنها منحوتة، وتجعلها تبرز عن محيطها مع تعظيمها، مشيرا إلى أن هذه القطعة عبارة عن عمل فني لأنها تحمل الآن توقيعًا، لم يستخدم **مارسيل دوشامب** اسمه عمدًا، بل استخدم اسمًا مستعارًا من خلال الكتابة "R. Mutt 1917" لأن التوقيع بالنسبة له كان بمثابة لفتة فنية: لقد كان مهتمًا بالادعاء الناتج بأن الشيء هو عمل فني»[3] ، لأنه ببساطة كان «مفتونًا بالتكنولوجيا»[4]، وبناء على ذلك فأعمال **دوشامب** جعلت الفن البصري الدادائي مرئيًا، نظم العالم من خلال

---

[1] **مارسيل دوشامب:** فنان ومنظر فني فرنسي، يعتبر أحد أكثر الشخصيات تأثيرًا في القرن العشرين، بسبب أصالة أفكاره وخصوبتها. لقد ذاع صيته من خلال لوحته "عارية تنزل على سلم" (فيلادلفيا)، والتي تجمع بين مبادئ التكعيبية والمستقبلية، والتي حققت نجاحًا كبيرًا عام 1913. ومنذ ذلك الوقت تخلى عن الوسائط التقليدية وأصبح مع بيكابيا زعيم حركة نيويورك للدادا. وفي عام 1913، اخترع الآلة الجاهزة التي تحتوي على عجلة دراجة مثبتة على كرسي المطبخ، كان يقول أحيانًا إن أي شيء يصبح عملاً فنيًا إذا اختاره من بين الأشياء المهملة وأعلن أنه كذلك.ينظر :
Ian Chilvers, Harold Osborne, The Oxford dictionary of art, Oxford University Press, UK, 1989, P.153.

[2] Terry Smith, *Contemporary art: world currents*, op.cit, p.16.

[3] Dietmar Elger, *Dadaism*, Taschen America, LLC, USA, 2016, p.80.

[4] Krzysztof Ziarek, The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event, Northwestern University, USA, 2001, P.91.

«تدرجات المنفعة والتوافر»[1]، هزّت هذه الأعمال المفاهيم التقليدية للفن، حيث لم تعد تعتمد على المهارة الفنية أو الحرفية في صنعها، لقد ركز **دوشامب** على المعنى والفكرة وراء العمل الفني، بدلاً من التركيز على جمالية الشكل، محاولا بذلك الربط بين الفن والحياة اليومية، واعتبر أن الفن يمكن أن ينبع من أي شيء، حتى الأشياء العادية والمألوفة، عبّر عن ذلك من خلال "تدرجات المنفعة والتوافر" حيث رتب الأشياء حسب قيمتها ووظيفتها في الحياة اليومية، وهذا ماساعد على تغيير نظرة الفنانين إلى المواد والأدوات، وفتح المجال أمام استخدام مواد غير تقليدية في الفن.

2.1.الجاهز حسب مفهوم مارسيل دوشامب:

وفي ضوء وجهات النظر الجديدة لموضوع الفن، يظهر الجاهز ready-made كفكرة تتمثل في جعل كائن الاستخدام الشائع عملاً فنيًا في حد ذاته، والتي أثارت «التشكيك في عدد من اليقينيات التي يقوم عليها الفن[2]»، حيث يكمن دور الفنان ومعناه على وجه التحديد في اختياره لهذا الكائن(الشيء)، وأن الفن هو الذي يحارب الفن، فهي «أشياء نفعية منتجة صناعيًا، تحقق مكانة الفن فقط من خلال عملية الاختيار والعرض»[3] اعتبر **دوشامب** أن الفن الحقيقي هو الذي يحارب الفن التقليدي، ويرفض المعايير والقواعد المقبولة في عالم الفن، ساعيا إلى كسر الحواجز بين الفن والحياة اليومية وجعل الفن أكثر تجريبية وتفاعلية اعتبر أن اختيار الشيء وعرضه في سياق فني يمنحه قيمة فنية، بغض النظر عن جماليته أو وظيفته الأصلية، مركزا على أهمية "عملية الاختيار والعرض" في تحويل الشيء العادي إلى عمل فني، واعتبر أن الفنان هو الذي يمنح الشيء معناه من خلال سياقه وطريقة عرضه، وهو يدل أيضا على أن مفهوم «الجاهز مستمد من قناعة **دوشامب** بأن الحياة عبثية لا معنى لها ومن إنكاره لجميع قيم الفن»[4]، اعتقد **دوشامب** أن الحياة لا معنى ولا هدف محدد منها، معبّرا عن هذه القناعة من خلال اختياره لأشياء عادية ومملة، مثل النافورة

[1] Ibid.
[2] Voir: https://contemporain.fandom.com/fr/wiki/Ready-made.11/01/2024.
[3] Dietmar Elger, Dadaism, p.80.
[4] Ian Chilvers, Harold Osborne, The Oxford dictionary of art, Oxford University Press, UK, 1989, P.153.

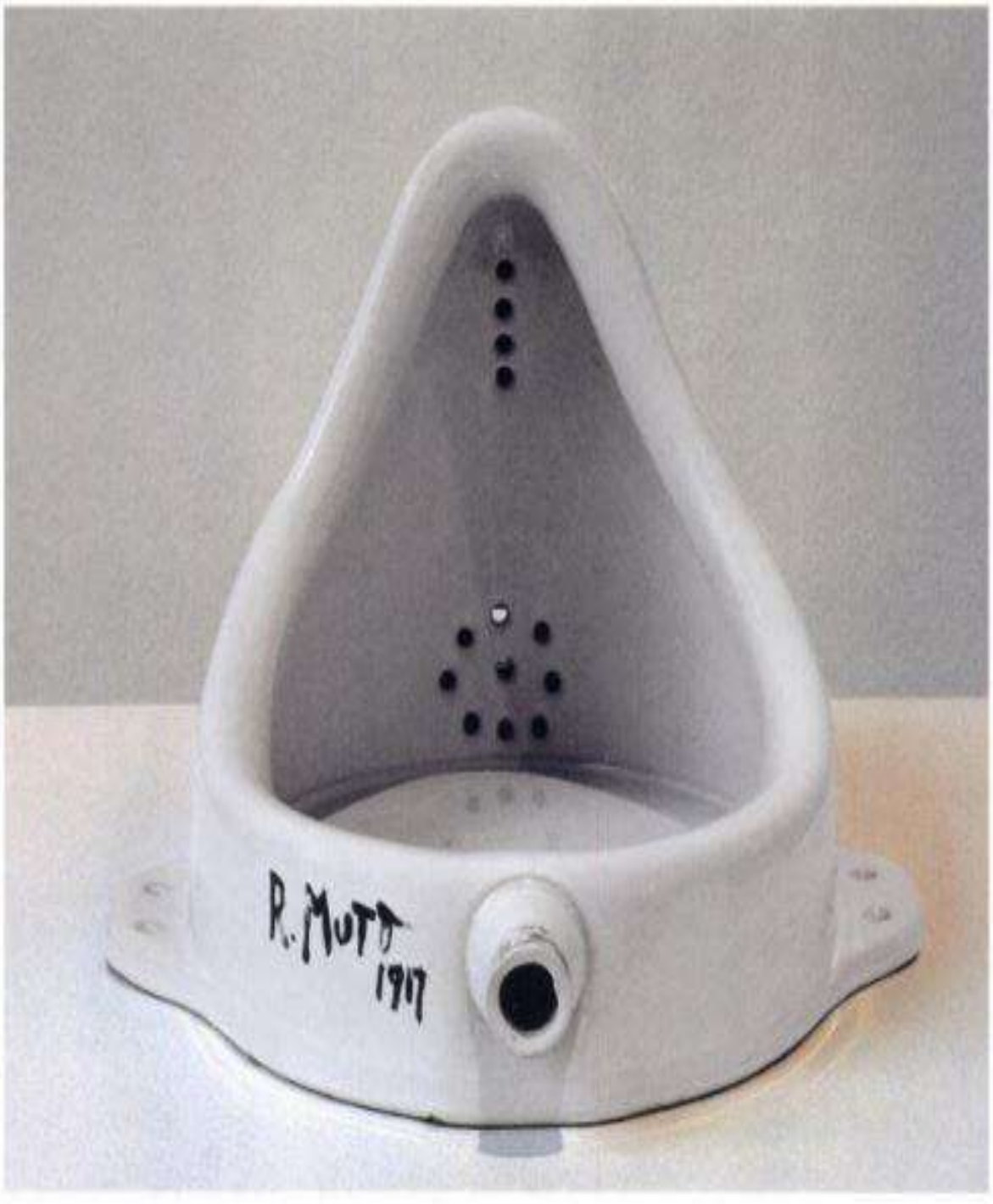
وعرضها كأعمال فنية، وإنكاره لقيم الفن التقليدي السائدة التي تُقيّم العمل الفني بناءً على جماله أو مهارة الفنان، لقد اعتبر **دوشامب** بأن الفن يجب أن يكون ثوريًا وصادمًا، وأن يخرج عن إطاره التقليدي، مؤكدا على أن دور المشاهد أساسي في إكمال العمل الفني، من خلال اختياره للأشياء العادية، كان هدف الفنان الوحيد هو إثارة فضول المشاهد وجعله يفكر في معنى الفن ودوره في الحياة، الشكل(8،7)، وكمرحلة «انتقالية من القطيعة داخل الفن[1]».

[1] Voir: https://contemporain.fandom.com/fr/wiki/Ready-made.11/01/2024.

الشكل(7):عجلة دراجة، للفنان ماسيل دوشامب، سنة 1913

المصدر: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/gCIMyPS

الشكل(8): مارسيل دوشامب، النافورة، سنة 1917



المصدر: Dietmar Elger, *Dadaism*, 2016, p.81.

يمكننا إذن أن نقرأ الفن الدادائي في عمله هذا، حيث أن حركة دادا و**مارسيل دوشامب** بتأكيدها على فكرة أن «الجمال يمكن العثور عليه في أي تجربة إدراكية experience perceptive، حتى لو وجد المرء نفسه أمام أكثر الأشياء غير المرضية، وبالتالي أعلن **دوشامب** عن نهاية الممارسة التصويرية، دون التشكيك في قيمة الفن القديم»[1]، مؤكدا بذلك أن الفنان وحده هو الذي يقرر «ما الذي يصبح فنًا، حتى لو كان مجرد مفهوم»[2]مع استناده إلى فكرة «إمكانية الاعتماد على الفن كجسر نحو شيء جديد»[3]، ومن خلال عمل أخر أنجزه **مارسيل دوشامب** تحت عنوان «"الرسم على الفن" Drawing on Art والذي ظهر للوهلة الأولى محيرًا بعض الشيء، فهل يعني ذلك تشويه للأعمال الفنية، كما فعل **مارسيل دوشامب** في لوحته الجاهزة سنة(1919) بإضافة شارب مرسوم بدقة ولحية صغيرة إلى إعادة إنتاج تجارية للوحة الموناليزا **لليوناردو دا فينشي** (حوالي 1503–1506)»[4]

وبإعتبار **مارسيل دوشامب** أحد أعظم دعاة الدادائية Dadaism وواحد من أكثر الفنانين المحرضين والفاعلين على الإطلاق، من أشهر أعماله تلك المسماة بالموناليزا ذات الشارب فهي ليست أكثر من مجرد بطاقة بريدية مطبوعة تستنسخ لوحة الموناليزا الشهيرة لليوناردو دافنشي، من خلال رسالة **دوشامب** المستفزة والمهمة للغاية والحديثة قبل كل شيء.

وعل هذا الأساس يتساءل الفنان عن القيمة الجمالية للعمل الفني، التي لم تعد تكمن في جمال الموضوع أو في تقنية الفنان ولكن في الفعل الإبداعي للفنان، «أي أن اللجوء إلى هذه الإيماءة الحرفية لا يمنع، بل ويتعايش بشكل هزلي، مع المعنى المجازي لهذا التعبير الذي قد يوحي بمعاملة الفن كفكرة، أي تقليد الأيقونات وروح التمرد الدادائية المتضمنة تدنيسه لفكرة التحفة الفنية masterpiece »[5]

[1] Dalia Judovitz, Drawing on Art: Duchamp and Company, op.cit, P.xv.
[2] Hervé Platel, Catherine Thomas-Antérion, Neuropsychologie et art: Théories et applications cliniques, DE BOECK SUP, Paris, 2014, p.122.
[3] Dalia Judovitz, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, op.cit, p.xv.
[4] *Ibid*, p.xv.
[5] *Ibid*.

الشكل(9): نسخة ملونة للوحة الموناليزا لليوناردو دا فينشي بحجم البطاقة البريدية أجرى عليها **دوشامب** بعض التعديلات (شوارب ولحية) بقلم الرصاص سنة 1919

المصدر: Dietmar Elger, *Dadaism*, 2016, p.82.

وحسب رأي **مارسيل دوشامب** المتنبئ إلى ماسيؤول إليه الفن، وتوازيا مع رؤية وتصور الفنان **آندي وارهول** الشخصية الأساسية لهذا البحث، أقر بأن «الشيء التافه أصبح عملاً فنيًا»[1]، مشيرا في إحدى مقولاته «لقد أجبرت نفسي على مناقضة نفسي لتجنب التوافق مع ذوقي الخاص»،أي

I have forced myself to contradict myself in order to avoid conforming to my own taste…[2]

وبهذا الشكل يفترض منهج **دوشامب** أن أي شيء مهما كان يمكن اعتباره «فنًا من خلال تزويده بالسمات المميزة للعمل الفني»[3]، كان **دوشامب** يرى أن الفن ليس للعين فقط، بل للعقل أيضًا، أراد من أعماله أن تثير تفكير المتلقي، لا أن تُعجب بالعمل فقط من حيث الشكل أو الجمال، فهو لم "يتخلَّ" عن الفن، بل أعاد تعريفه، جعل **دوشامب** العالم كله مادة محتملة للفن، ألهم ذلك فنانين مثل **أندي وارهول** موضوع الدراسة، فبين النص والسياق والمحتوى، انخرط في هذه الفلسفة فنانو الطليعة تدريجياً بطريقة تأسيسية في تقديمهم لمفهوم جديد للفن، يبدأ الأمر أولا بالتغلب على الطرق التقليدية لإطار العمل الفني الذي خرج إلى العالم مُرحبا بأجزاء من الواقع في محيط الفنان المعاش.

ويمكن القول خلاصة لما سبق بأن الفنان الفرنسي **مارسيل دوشامب** سعى خلال مشواره الفني في البحث عن طرق أخرى لاستكشاف حدود العقل والتوقف عن إرضاء العين فقط، قاصدا بذلك دفع عقل المشاهد إلى التوصل إلى تفسيرات أخرى لشيء تم إنتاجه بكميات كبيرة.

[1] Dietmar Elger, *Dadaism*, P.82.
[2] Ibid.
[3] Ibid, p.80.

3-مجتمع ما بعد الحرب الجديد والمشروع الفني الطليعي بعد عام 1945:

3.1.فن مابعد الحرب:(المعنى الجديد للفن)

لا يمكننا المرور من دون التمعن في الأحداث الدرامية التي شهدها العالم جراء الحرب العالمية الثانية والذي أثار قلقا كبيرا في المجتمع الغربي، نظرا لما خلفه من عنف ودمار ولكن بعد الحرب، حدث نمو سريع في الإنتاج والسلع الاستهلاكية، مما أدى إلى تغيير نمط حياة الجميع، «هذه هي الحقائق الصارخة التي ينبع منها تاريخ الفن الغربي في فترة ما بعد الحرب»[1]، وهذا ما أكده الماركسي الألماني **تيودور أدورنو** Theodor Adorno (1903-1969) والذي طرح السؤال التالي: «كيف يمكن للفن، أن يرقى إلى مستوى الحرب التكنولوجية الهائلة وإبادة شعوب بأكملها؟»[2].

وإذا تمعنا قليلا بالأحداث التي تلت الحرب نرى بأن الفنانين قد أعربوا عن حالة من التشاؤم والسخط، أدى ذلك إلى ولادة الحركات الفنية المضادة في أوروبا والولايات المتحدة، بناءً على رفض أي صلة بما سبقها، وحسب رأي **ثيودور أدورنو** يجب على «الفن في عصر وسائل الإعلام أن يتخذ طابعًا مقاومًا وإلا ستصبح غير فعالة ومعرضة للخطر»[3] وهكذا تغير موضوع الشكل في الأعمال التصويرية، وسمح الفنان لنفسه بالاسترشاد إلى غريزته، بينما اتسم تنفيذ العمل بالفورية والارتجال، كان **دوشامب** «يفتح طريقة جديدة للتفكير في الأعمال الفنية، وعمليات الإنتاج، والفنان باعتباره منتجًا محترفًا»[4] غير أن السؤال الذي يمكن طرحه في هذا السياق هو ما الذي يعنيه الأصل الجمالي في نهاية المطاف بالنسبة لفكر ما بعد الحداثة؟ أو بصيغة أخرى هل ستحتفظ بخصائصها الجمالية بشكل محدد؟

[1] David Hopkins, *Oxford History of Art : After Modern Art 1945-2000*, op.cit, P.1.
[2] *Ibid*, p.1.
[3] *Ibid*, p.1.
[4] Dalia Judovitz, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, p.xv.

تعتبر النافورة أفضل الأعمال الجاهزة، بعدها قام **دوشامب** بصنع عدة نسخ وتوثيقها ليتم توزيعها في المتاحف الكبرى، حيث أن **دوشامب** « سكب دلوًا من الماء البارد على الأسطورة التقليدية للفنان، لقد كان مهتمًا بالقطيعة مع التوقعات العامة التقليدية للفن، وفي حدود ما يشكل عملًا فنيًا»[1] لقد ترك هذا العمل أثراً عميقاً على الفن المعاصر بعد الحرب إلى يومنا هذا.

3.2.فناني ما بعد الحداثة ومبدعو الحركة الثقافية:

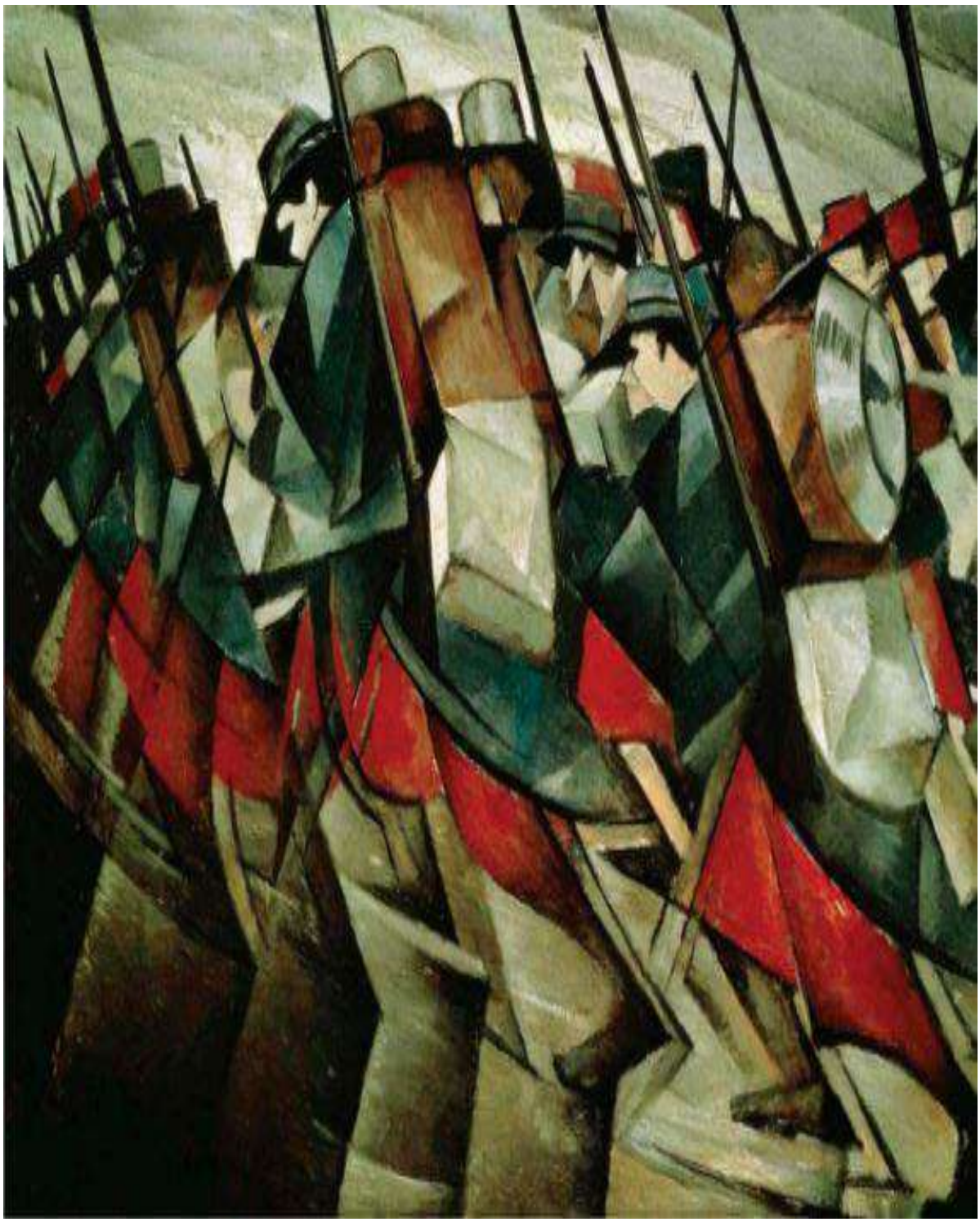
شهدت الساحة الفنية توسعًا عالميًا في البحث الفني، الذي واصل التطور في سوق الفن خلال الفترة الممتدة في النصف الثاني من القرن العشرين، ففي السنوات التي تلت الحرب مباشرة، كانت هذه هي «التوجهات الجمالية السائدة المرتبطة بالمناخ الثقافي»[2] وبهذا قام الفنانون بإشراك العواطف الخالصة في العلاقة بين العمل والفنان، ونشأت حركات تصويرية جديدة وبدأ الفنان في إعادة ترجمة مشاعره الخاصة في نتاجه الفني، المشاعر التي تثيرها الموضوعات التي سيتم تمثيلها بدل تلك التي تنشأ بشكل عفوي من الداخل، حيث سعى فنانو ما بعد الحداثة، الذين ابتكروا الفن بين أواخر الستينيات وأواخر التسعينيات، إلى «رفض حركة الفن الحديث التي نشأت حوالي عام 1850»[3]، استمد **دوشامب** هذا المفهوم من قناعاته الفلسفية، ومن أهمها عبثية الحياة، حيث اعتبر فنانو ما بعد الحداثة أن الفن الحديث يفترض وجود حقيقة موضوعية يمكن التعبير عنها من خلال الفن، أدى ذلك إلى رفضهم هذه الفكرة واعتبروا أن الفن هو تعبير عن وجهة نظر الفنان الذاتية، وركزوا على تجربة المشاهد وتفاعله مع العمل الفني بدلاً من التركيز على نقل موضوعيته.

أراد الأوروبيون أن ينسوا أهوال الحرب العالمية الثانية، كان لزاماً على أوروبا أيضاً أن تعيد تعريف هويتها الثقافية، وواصل الفنانون أعمالهم وناوبوا نشاطهم بين أوروبا والولايات المتحدة، في سعيهم إلى إعادة تقييم الطليعة، وقد عملت فترة الحرب على تعريف الجمهور

[1] Dietmar Elger, *Dadaism*, P.80.
[2] David Hopkins, Oxford History of Art, op.cit, p.5.
[3] Amanda Vink, Postmodern Artists: Creators of a Cultural Movement, op.cit p.8.

بالمقترحات الجديدة، وبهذه الطريقة برز اتجاه فني يقوم على التخلي عن قواعد الشكل الفني الذي لم يعد يمثل الواقع.

الشكل(10): لوحة للفنان الانجليزي كريستوفر ريتشارد وين نيفنسون C.R.W. Nevinson بعنوان العودة إلى الخنادق 1914



المصدر: Amanda Vink, *Postmodern Artists: Creators of a Cultural Movement*, 2019, p.8.

في هذه البيئة الجديدة تطورت أهم التجارب الفنية لفن النصف الثاني من القرن العشرين لقد كانت كل «حركة فنية بمثابة ردة فعل على الأحداث الجارية في ذلك العصر وكذلك على الاتجاهات والحركات التي سبقتها، ولم يظهر الرسامون مثل **بابلو بيكاسو**، و**بيت موندريان**، و**سلفادور دالي**، و**جاكسون بولوك** في المتاحف الكبرى فحسب، بل أيضًا على صفحات المجلات الشهيرة مثل Life و Look»[1]، تفاعل الفنانون مع هذه الأحداث من خلال أعمالهم الفنية، معبرين عن مشاعرهم وآرائهم حولها، على سبيل المثال، عبّر **بابلو بيكاسو** عن رعب الحرب العالمية الثانية في لوحته الشهيرة "جيرنيكا"، تطورت أهم التجارب الفنية في النصف الثاني من القرن العشرين في بيئة جديدة تميزت بالتفاعل مع الأحداث الجارية، وكردة فعل على الاتجاهات السابقة، إلى جانب دور التكنولوجيا والإعلام، وظهور فنانين عالميين، وتنوع التجارب الفنية، ساعدت هذه العوامل في خلق فترة غنية بالتجارب الفنية المبتكرة التي أثرت بشكل كبير على مسار الفن.

[1] Amanda Vink, *Ibid*, p.8.

4-مابعد الحرب وبوادر الثورة الثقافية الجريئة في أوروبا:

4.1.لندن ومهرجان إعادة الإعمار:

في خضم مستجدات العصر خاصة بعد أحداث الحرب العالمية الثانية والتي أحدثت قلقا في المجتمع الغربي(الأوروبي)، نتيجة حالة انعدام الأمن، كان هناك نمو سريع في الإنتاج والسلع، إلى جانب السياسات التي عملت على إعادة هيكلة الاقتصاد المحلي والدولي وتعزيز التجارة الدولية، والدخول في فترة من النمو الاقتصادي والاستقرار الثقافي في فترة ما بعد الحرب، والوصول إلى "العصر الذهبي للنمو الاقتصادي" في أوروبا.

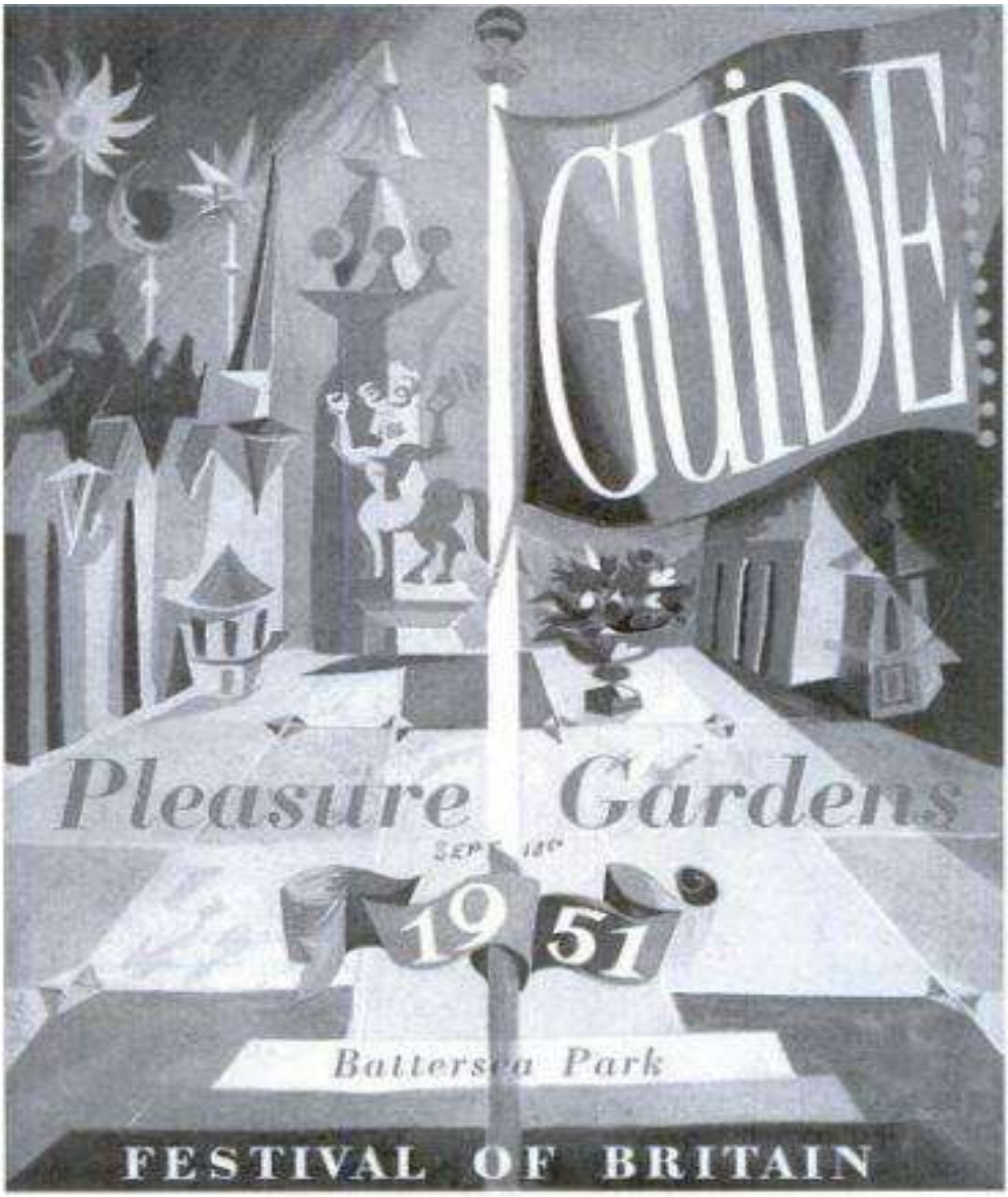
أدى ذلك إلى إعادة إعمار أوروبا الغربية، بفضل المشاركة الأمريكية الفعالة في إعادة بناء نظام ما بعد الحرب، خاصة في بريطانيا والتي شهدت تغيرات اقتصادية واجتماعية أطلق عليها اسم لندن المتأرجحة Swinging London ، إن لندن ما بعد الحرب، «كانت بمثابة إسقاط للحداثة ونتاج لإعادة الإعمار»[1]، وعلى غرار المهرجان الذي أُقيم في لندن كونه يمثل حدثًا وطنيًا تحت عنوان معرض العلوم لعام 1951 أي The Science Exhibition والذي يعتبر بمثابة «تمرين في إعادة الإعمار وبناء (إعادة) الأمة، ومسرحًا لعرض أفكار جديدة حول الطبيعة والمادة والشكل والأفكار التي وجدت تعبيرًا في الأشكال والتكوينات الثقافية، حيث جسدت الهندسة المعمارية والتصميم مجموعة من المفاهيم الجديدة في الفنون المرئية»[2]، هذا المعرض الذي أقيم في متحف العلوم، جنوب كنسينغتون في لندن، هو معرض وطني صُمِّم لتعزيز الشعور بالتعافي وإظهار مساهمة بريطانيا كمنارة للتغيير المنشود، في الحضارة (الماضي والحاضر والمستقبل) في مختلف المجالات كالفنون والعلوم والتكنولوجيا والتصميم الصناعي شعاره «أفق جديد يتشكل[3]»، ولا يفوتنا أن نذكر بأن الهدف من هذا المعرض هو عرض مبادئ التصميم التي ستظهر في إعادة بناء لندن بعد

[1] Simon Rycroft, Swinging City: A Cultural Geography of London 1950–1974, Aschgate, England, 2011, p.39.
[2] Ibid, pp.41.42.
[3] Ibid, p.39.

الحرب، وإنشاء مدن جديدة، وفقا للشعار بريطانيا قادرة على تحقيق ذلك[1] Britain can make it وبالتوازي مع مبادئ المهرجان الذي كان يفخر بماضي بريطانيا ويتطلع إلى المستقبل، ومن الواضح أن «الخطاب يتعلق بتطور شخصية لندن ما بعد الحرب»[2]، وبذلك، فقد حظي مهرجان بريطانيا بشعبية كبيرة من خلال «رسم التحولات العميقة في ملامح المواطنة والهوية»[3]، ليساهم في تحويل المنطقة من موقع صناعي إلى مكان للثقافة والفنون، وبهذا المعنى، يبدو أن العيش في المدينة «فن، ونحن بحاجة إلى مفردات الفن، والأسلوب، لوصف العلاقة المميزة بين الإنسان والمادة الموجودة في اللعب الإبداعي المستمر للحياة الحضرية»[4]

[1] Jane Hill, *The Sculpture of Gertrude Hermes*, lund Humphreys, UK, 2011, p.63.
[2]Simon Rycroft, Swinging City, p.40.
[3] Ibid, p.40.
[4] Ibid, p.40.

الشكل(11): البوب (Popular) كدليل إلى حدائق مهرجان في حديقة



المصدر: Simon Rycroft, *Swinging City: A Cultural Geography of London 1950–1974*, 2011, p.45.

في حين تبين أن المهرجان كان يعكس رؤا مميزة حيث كان الدافع الأساسي للمهرجان هو أن يكون «"شعبيًا" للجميع، وهنا تكمن الأيديولوجية الحقيقية للمهرجان، وأن الأمر برمته هو انتصار على التقشف، والكآبة، والمنفعة»[1]، لقد سعى المهرجان إلى رفع الروح المعنوية للشعب البريطاني، وإظهار قدرة البلاد على التعافي من الحرب، وتم تحقيق ذلك من خلال التركيز على الإبداع والابتكار والتفاؤل، ساعد المهرجان على نشر الوعي بالفن والثقافة بين جمهور واسع، كما ساعد على تعزيز التبادل الثقافي بين بريطانيا والبلدان الأخرى، وهنا تبدأ بوادر (الرؤية الفنية الجديدة) المتمثلة في الفن الشعبي الذي سيعتنقه معظم فناني بريطانيا.

يتبين مما سبق أن المهرجان ساهم في تغيير عادات حياة المجتمع إلى جانب نمو الوعي بعدم المساواة داخل المجتمع والحاجة إلى إعادة ترسيخ قيمه، حيث «تَمَّ حثُّ الفن والصناعة والعلوم على التعاون في صياغة رؤى جديدة»[2]، إلا أن مجموعة من الفنانين بشكل عام حاولت إعادة تأسيس الهوية والتعامل مع صدمة الحرب، محاولين بذلك تطوير لغات مختلفة «ركزت المناقشة على فكرة أن الحداثة لم تعد ذات صلة بمجتمع ما بعد الحرب ويجب استبدالها بمدرسة أصلية للرسم وأسلوب وطني في التصميم»[3]، وأدت الحرب أيضًا إلى انتقال رأس المال الفني من باريس إلى نيويورك، تزامنا مع أسلوب النمو الثقافي والرفاهية في أمريكا، لتبدأ قصة هذه التغييرات في أوروبا الغربية في أوائل «الخمسينيات من القرن العشرين وتنتهي في أوائل السبعينيات من القرن العشرين عندما بدأ المثقفون الأمريكيون يقدّرون بشكل متزايد الإبداع الغني للثقافة الشعبية»[4]، بدأت أمريكا، الأقل تضرراً من الحرب، في تطوير نمط حياة استهلاكي معين أصبح نموذجاً يحتذى به لتلك البلدان التي لا تزال تتعافى من النتائج المدمرة للحرب العالمية الثانية، فياترى هل النزعة

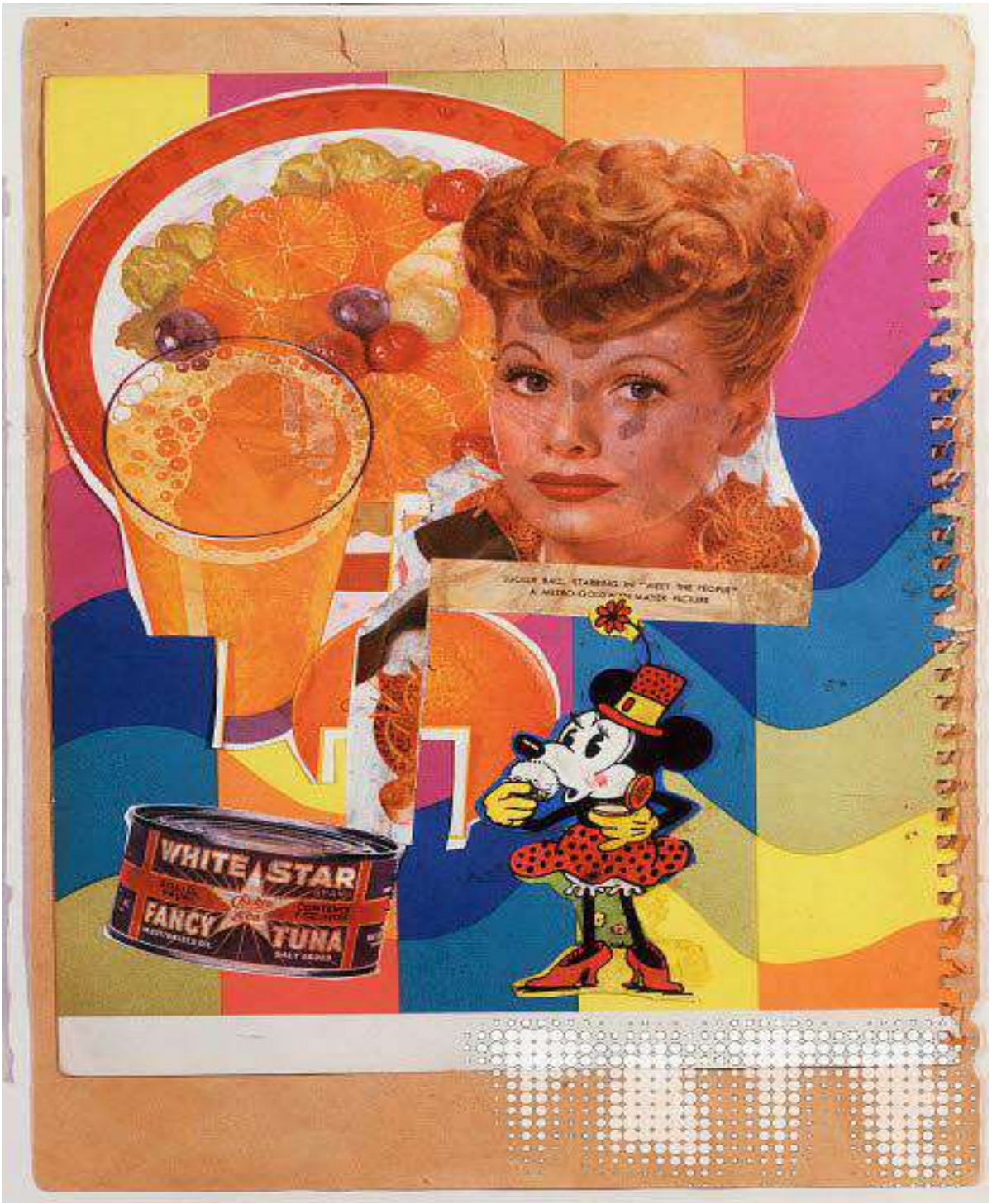
[1] Ibid, p.45.
[2] Ibid, p.47.
[3] Anne Massey, *the Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University press, UK, 1995, P.1.
[4] Daniel Horowitz, Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World, University of Pennsylvania Press, USA, 2012, p.1.

الاستهلاكية الموضحة في الفن هي نقد له صلة بالمجتمع والثقافة الاستهلاكية؟ هذا ماسنتعرف عليه.

والجدير بالإشارة إلى أن الفنانين في أوروربا الغربية عملوا على ملائمة الصور المثالية لأسلوب الحياة الأمريكية والمروجة بكثرة في المجلات الشعبية كجزء من نقدهم للمجتمع البريطاني، واصفين ذلك بـ«الجمالية الواقعية الغاضبة لتشجيع "اليقظة" ولتوعية المجتمع بواقعه إذ كان من الصعب العثور على حركة ثقافية رائدة من الخمسينيات والستينيات لم يكن لها نفس النية»[1]، عكس الفنانون في أعمالهم التناقض بين الصورة المثالية للحياة الأمريكية والواقع القاتم للحياة في بريطانيا، محاولين بذلك التركيز على المشكلات الاجتماعية السائدة أنذاك كالفقر والطبقية والعنف، وإلى إثارة ردة فعل لدى الجمهور ودعوتهم إلى التفكير في واقعهم واستخدامهم للفن كأداة للتغيير الاجتماعي.

[1] Simon Rycroft, Swinging City: A Cultural Geography of London 1950–1974,op.cit, p.37.

الشكل(12): لوحة (ملصق مثبت على بطاقة) للفنان **إدواردو باولوزي** بعنوان تعرف على الأشخاص، انجزت سنة 1948 Tate, London



المصدر: Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* ,2006 , p.368.

4.2.بطاقة فنية للمنجز الفني للفنان إدواردو باولوزي:

يوضح السير **إدواردو باولوزي** Sir Eduardo Paolozzi من خلال لوحته «"تعرف على الأشخاص" Meet the People، بتقنية طباعة الشاشة Screen print، والطباعة الحجرية lithograph[1]، والكولاج[2] collage فن التلصيق، المقاس حوالي 25.4 × 35,56 سم، تحتوي هذه القطعة الرائعة المعلقة في متحف فيكتوريا وألبرت بإنجلترا Victoria and Albert Museum, England على صورة **لوسيل بول**(ممثلة أمريكية) وهي تعلن عن فيلم بعنوان Meet the People لعام 1944، يظهر أيضًا في هذا العمل فأر صغير ميني ماوس(رسوم متحركة) وعلبة تونة وكوب من عصير البرتقال وطبق فاكهة»[3]، أراد الفنان أن يوضح من خلال هذه الملصقات المصنوعة بشكل أساسي من المجلات التي قدمها جنود أمريكيون **لباولوزي**، والتي تُظهر افتتانه بالثقافة الشعبية والتكنولوجيا، وكذلك بسحر النزعة الاستهلاكية الأمريكية، يشير عنوان سلسلة رسوم الفنان (BUNK) إلى مقولة **هنري فورد** الشهيرة بأن "التاريخ عبارة عن هراء إلى حد ما.... نريد أن نعيش في الحاضر"، فهو يعكس بذلك إيمان **باولوزي** بأن عمله يجب أن «يستجيب للثقافة المعاصرة»[4]، يعمل الفنان **إدواردو باولوزي** رساما ونحاتا أيضا، وتجدر الإشارة إلى أن ملكة بريطانيا جعلت الفنان **باولوزي** "نحات صاحبة الجلالة العادي لاسكتلندا" في عام 1986.[5]

---

[1] **الطباعة الحجرية:** lithograph طريقة للطباعة من تصميم مرسوم على سطح حجر أو مادة أخرى مناسبة، ويتم تمريرها بالكامل من خلال المطبعة الحجرية، ويتم نقل نسخة طبق الأصل من الرسم، بشكل عكسي كما هو الحال مع جميع المطبوعات، إلى الورقة. تم اكتشاف هذه الطريقة المسطحة أو طريقة الطباعة السطحية، وهي أحدث التقنيات الرسومية الرئيسية، في عام 1798 بواسطة ألويس سينفيلدر، وهو كاتب مسرحي بافاري كان يجرب أساليب تقليد مسرحياته؛ يسجل أن الفكرة خطرت له عندما قام بغسل الملابس بقلم رصاص على قطعة من الحجر. يبدو أن سينيفيلدر، الذي كتب كتابًا عن اختراعه عام 1818، قد أدرك على الفور أهمية هذا الاختراع وكيف يمكن استخدامه. أطلق عليها اسم الطباعة الكيميائية، وأصر على أن المبادئ الكيميائية المعنية كانت أكثر أهمية من الحجر الذي صنعت عليه التصاميم. ينظر:
Ian Chilvers, Harold Osborne, The Oxford dictionary of art, Oxford University Press, UK, 1989, P.294.

[2] **الكولاج:** collage بمعنى صور مختلفة مُلصقة معًا على دعامة.

[3] Michael Karol, Lucy A to Z: The Lucille Ball Encyclopedia, iUniverse, USA, 2004, p.41.

[4] Eduardo Paolozzi: List of works, visual art encyclopedia, voir: https://www.wikiart.org/en/eduardo-paolozzi/meet-the-people-1948

[5] Ibid, p.41.

4.3.تقنية الكولاج: العرض المتعدد الوسائط للصور غير الفنية:

وعلى النقيض من الكولاجات الأخرى التي كان الفنان **إدواردو باولوزي** يصممها ويجمعها بشكل استفزازي للغاية، عمل من جهة أخرى على استغلال صور لأغلفة المجلات الأسبوعية بأخذ صورة ملتقطة لشخص سياسي منشورة في المجلات، ومن خلال التركيز المستمر على الوجه كعنصر ضروري لشرح أحداث الشؤون السياسية الجارية، تعيد صور المجلة صياغة القضايا المعقدة ذات الاهتمام الوطني والعالمي، ولابد من القول أن **إدواردو باولوزي** قام بدمج «فن الكولاج[1] في ممارساته العملية في شتاء عام 1946، في تلك الأعمال المبكرة، تم ترتيب الصور المقطوعة من المجلات في علاقة مركبة وغريبة ولكن مع ذلك منطقية –مكانيًا– مع بعضها البعض، ومع ذلك، في 1950 طور **باولوزي** تقنية جديدة استخدمها مع فريق One Man Track، أخذ أغلفة من الطبعة الأطلسية للمجلة الأسبوعية الأمريكية تايم American weekly magazine Time، تحمل وجوهًا للمشاهير، وقام بإنشاء وجوه جديدة من خلال تبادل عناصر الوجه»[2]، وفي هذا الصدد يمكن القول بأن تقنيات «الكولاج والمونتاج أصبحت قادرة على إحداث تأثير غني جدا وفوري والحداثيون يتقبلون المؤقت والزائل مكانا لفنهم وعلى نحو جماعي للإشارة إلى الوقائع والظروف التي يحتجون عليها»[3]، ساعدت هذه التقنيات على كسر القواعد التقليدية للفن كما سمحت للفنانين بالتعبير عن أفكارهم بطريقة جديدة ومبتكرة، الشكل(13)، وساهمت في تغيير نظرة المجتمع إلى الفن.

---

[1] **الكولاج**: collageأسلوب تصويري يتم فيه لصق الصور الفوتوغرافية وقصاصات الأخبار والأشياء المناسبة الأخرى على سطح مستوٍ، وغالبًا ما يتم دمجها مع مقاطع مرسومة (كلمة colle بالفرنسية تعني "صمغ")، اشتهرت هذه الفنون منذ فترة طويلة باعتبارها مهنة ترفيهية، ولكنها أصبحت لأول مرة أسلوبًا فنيًا معتمدًا في القرن العشرين، عندما استمدت مادتها الرئيسية من انتشار الصور ذات الإنتاج الضخم مثل الصحف والإعلانات والرسوم التوضيحية الشعبية الرخيصة، إلخ. كان التكعيبيون أول من قام بدمج أشياء حقيقية مثل قطع الصحف في صورهم، وغالبًا ما أعطوها عن عمد وظيفة مزدوجة كأشياء حقيقية كما كانت وكمساهمة في الصورة المصورة، لقد أعطى المستقبليون اتجاهًا اجتماعيًا وأيديولوجيًا للكولاج، واستخدمه الدادائيون لأغراضهم الفوضوية الخاصة، وقد تبناه السرياليون، الذين أكدوا على تجاور الصور المتباينة وغير المتجانسة. وتسمى أيضا المونتاج. ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *The Oxford dictionary of art*, op.cit, p.113.

[2] Voir: https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-one-man-track-team-t06933

[3] ديفيد هارفي، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، مرجع سابق، ص.40.

الشكل(13): لوحة بتقنية الكولاج لإدواردو باولوزي بعنوان فريق One Man Track، الذي تم إنشاؤها بواسطة أجزاء من أغلفة مجلة Time الأمريكية المنشورة بين عامي 1952 و1953

المصدر: انظر الموقع: https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-one-man-track-team-t06933

4.4.بطاقة فنية للمنجز الفني للفنان إدواردو باولوزي:

تمثل المنجز الفني والملصق(الكولاج) **لإدواردو باولوزي** بعنوان فريق One Man Track في إلصاق أغلفة مجلة Time على ورق أبعاد الصورة: 27.3 × 20.8 سم ويتضمن المنجز «ملامح وجه اثنين من السياسيين، وأسقف ورياضي أمريكي أنيق الشعر هو شعر السير أنتوني إيدن وزير الخارجية في حكومة ونستون تشرشل المحافظة(1955)، العيون هي عيون والتر أولبريشت زعيم جمهورية ألمانيا الديمقراطية الذي تم تصويره في مجلة تايم على أنه دمية في يد الاتحاد السوفيتي، وحمّله مسؤولية القمع الوحشي في ألمانيا الشرقية، تُظهر الخريطة الموجودة على يسار عيون زعيم ألمانيا الشرقية محاطة بالأسلاك الشائكة مع تصاعد النيران من برلين الشرقية، الأنف والأذنان هما للأسقف فولتون جيه شين، وهو متحدث بارز باسم الكنيسة الرومانية الكاثوليكية في الولايات المتحدة»[1] لقد استخدم الفنان إدواردو باولوزي هذه التقنيات لفضح التناقضات في المجتمع وللتعبير عن احتجاجهم على الظروف غير العادلة.

[1] Voir: https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-one-man-track-team-t06933

5-الاستهلاكية والمجتمع الاستهلاكي: (أزمة أسلوب الحياة الأمريكي وتأثيرها على المجتمع البريطاني):

بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة مر اقتصاد البلدان الصناعية بفترة من التطور منقطع النظير، لقد كانت الرفاهية الاقتصادية بمثابة القوة الدافعة لإعادة إعمار العالم بعد الدمار الذي خلفته الحرب، ارتكزت على قواعد وأسس الرأسمالية الصناعية، وكان من بين أبرز العوامل المساهمة في تطورها هو توحيد الإنتاج، إلى جانب ظهور دولة الرفاهية والقوة التوسعية للنموذج الأمريكي، حيث «أدى الازدهار الاقتصادي في الخمسينيات إلى طفرة في تطوير وسائل الإعلام، تطلب تدفق المنتجات الاستهلاكية الجديدة الإعلان للترويج لها، الأمر الذي ساهمت إيراداته بدورها في توسيع وسائل الإعلام»[1]، أسهم ذلك بإنتاج كميات كبيرة من السلع بأسعار منخفضة، أدى ذلك إلى زيادة توافر السلع للمستهلكين، مما ساعد على خلق ثقافة تركز على الشراء والاستهلاك، ليصبح النموذج الأمريكي نموذجًا يُحتذى به في جميع أنحاء العالم تضمن هذا النموذج ثقافة استهلاكية قوية، ساعد على نشر الثقافة الاستهلاكية في جميع أنحاء العالم، لقد تطلب تدفق المنتجات الاستهلاكية الجديدة الإعلان للترويج لها.

5.1.المجتمع الاستهلاكي: consumer society

5.1.1.استهلاك التكنولوجيا: technology consumption

وتجدر الإشارة إلى أن التلفزيون من بين وسائل الإعلام المشهورة، وأكثر الاختراعات التي أثرت في الحياة اليومية للمواطنين في جميع أنحاء العالم، حيث أصبح التلفزيون«جزءًا لا يتجزأ من الثقافة التقنية والاستهلاكية المتنوعة»[2]، بدأ التلفزيون في الانتشار من الولايات المتحدة الأمريكية إلى جميع أنحاء العالم خلال الخمسينيات، مما خلق عادات اجتماعية جديدة، وذلك من خلال «المعاني التي أنشأها المنتجون والمستهلكون والتي تركز على بيع

[1] Wendy Weitman, *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p.18.
[2] Steven Miles, *Consumerism: As a Way of Life*, Sage, London, 1998, P.77.

وشراء الأشياء واستخدامها كعرض للأسلوب»[1]، لقد كان التلفزيون في تلك الفترة ظاهرة ذات أبعاد هائلة أدت إلى تسريع إيقاعات الحياة الاجتماعية، وفي غضون سنوات معدودة تمكن من إحداث تحول جذري في عالم المعلومات وكان سببا في جعل المتفرج يتقاسم نفس الشعور والإحساس الجماعي بالانتماء إلى المجتمع وبذلك فالتلفزيون «يوفر موردًا أو روتينًا ثقافيًا مشتركًا»[2]، والتي تسمى أيضا بوسائل الاتصال الجماهيري Mass media، وبهذا الشكل نجد أن رفاهية الشخص وسعادته تعتمد بشكل أساسي على الحصول على السلع الاستهلاكية والممتلكات المادية، ولقد حافظت الرأسمالية على زخمها بإنتاج كميات كبيرة من السلع وتحويل الشخص العادي إلى مستهلك، أدى ذلك إلى تفاقم النزعة الاستهلاكية consumerism والتي «أصبحت جزءًا لا يتجزأ من نسيج الحياة الحديثة، على كل مجالات الحياة الاجتماعية التي كانت في السابق خالية من متطلبات السوق، فسواء كنت تعيش في بليموث، إنجلترا، باريس، تكساس، أو موسكو، فإن فوائد الاستهلاك، متاحة على الرفوف»[3] فسهولة الوصول إلى السلع والخدمات، بغض النظر عن الموقع الجغرافي، قد ساهم في تزايد النزعة الاستهلاكية، أدى ذلك مع مرور الوقت إلى تغير القيم الاجتماعية، وأصبحت السعادة تُقاس بمقدار ما يملكه الفرد من سلع وخدمات.

[1] Ibid, p.77.
[2] Ibid.
[3] Ibid, p.1.

5.1.2.الثقافة التجارية في أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية بين عامي 1950 و 1972:

(الثقافة الاستهلاكية: commercial culture)

يمكن القول من وجهة نظر تاريخية أن مفهوم النزعة الاستهلاكية consumerism نشأ من بيئة تاريخية فريدة من نوعها، وبالتحديد من مجموعة العلاقات الخاصة بالإنتاج والتبادل التي انبثقت من السياق الاقتصادي والسياسي والتكنولوجي والثقافي الخاص للرأسمالية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، أي منذ الثورة الصناعية، حيث بدأ المجتمع في الاستهلاك بمعدل أعلى بكثير من ذي قبل، وقد توسع بشكل كبير في الفترة التي عقبت الحرب العالمية الثانية والتي تمثل بداية الانفجار الهائل للاستهلاك في جميع أنحاء العالم الصناعي وهذا راجع إلى «العمليات الرمزية التي يتواصل من خلالها الأفراد والجماعات مع بعضهم البعض حول هوياتهم، والتي جعلتها أساسية في كيفية استكشاف قوة وثراء الثقافة الاستهلاكية»[1]، ونستطيع أن نقول على الأقل أن السمات الأساسية لهذه الثقافة هي اقتناء السلع بكثرة والاستهلاك المفرط كوسيلة لتحقيق السعادة، خاصة في الولايات المتحدة مما ساهم في النجاح النهائي لأسلوب الحياة الأمريكي، ليصبح «الاستهلاك القوة المهيمنة في الثقافة الشعبية الأمريكية، جعل ظهور التلفزيون الممول من الحملات الإعلانية الجماهيرية النزعة الاستهلاكية دينًا أمريكيًا جديدًا»[2]، لقد سيطرت ثقافة الاستهلاك في الثقافة الشعبية الأمريكية حيث يُنظر إلى شراء السلع والخدمات على أنه واجب وطني، والسبب يرجع إلى التلفزيون الذي شكل نقطة تحول في تاريخ ثقافة الاستهلاك، وعزّز القيم المادية من خلال التركيز على المظهر الخارجي والصورة الشخصية، وأصبح شراء السلع والخدمات عبادة واجبة على كل أمريكي، وجعلها جزءًا لا يتجزأ من الحياة الحديثة.

[1] Daniel Horowitz, *Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World*, op.cit, p.1.
[2] James Stuart Olson, *Historical Dictionary of the 1950s*, Greenwood Press, USA, 2000, pp.61.62.

الشكل(14): شعار يؤكد عصر الإستهلاكية، أنا أتسوق إذن أنا موجود

المصدر: https://artetconsommationblog.wordpress.com/#jp-carousel-172

وما يهم بشكل جوهري في هذا الإطار الإشارة إلى أن الفنانين قد استوحوا مواضيع أعمالهم من تأثيرات النزعة الاستهلاكية، وعلى هذا الأساس وحتى منتصف الخمسينيات «أدرك الفنانون أن العالم المرئي قد تم تغييره بواسطة وسائل الإعلام وتغير بشكل كبير بما يكفي لجعله يستحق النظر إليه مرة أخرى من حيث الرسم»[1] وذلك لأن التحول كان مرتبطا بـ«الحداثة والسياسة الثقافية، وتأسيس نموذج **دوشامب**، وشخصية الفنان، والثقافة الفنية والسلعية، والمناقشات الجمالية، والتشكيك في الكائن الفني، والتحول إلى الوضع الثقافي ما بعد الحداثي»[2] ولكن دون انتقادها كتمثيل الواقع الذي تنقله الإعلانات ووسائل الإعلام، والقصص المصورة المجلات والتلفزيون ودمجها في نتاجاتهم الفنية، زد على ذلك الأولوية المعطاة لهذه القضايا المستجدة والذي يتمثل في «هجوم **دوشامب** –الذي تحدثنا عنه آنفا–، على الفئات الجمالية التقليدية والذي كان بمثابة المحرك وراء التحولات المميزة في فن ما بعد الحرب»[3]، والذي عمل على تمييز أولى الخطوط التوجيهية الجمالية لمختلف التيارات النشطة في المجال الثقافي الغربي في تلك الفترة، ومن أجل فهم ماسيأتي يجب التذكير بأن الحركات المختلفة قد اشتركت في فكرة مفادها أن التجربة الفنية فريدة وهي الوحيدة التي يمكنها أن تعبر عن حق الفرد في الوجود ضد الاتجاه السائد في المجتمع التكنولوجي والصناعي الذي يهدف إلى إلغاء قيمة الفرد لصالح الجماهير حيث «ظهرت وجهات نظر جديدة حول الثقافة التجارية من اتجاهات متعددة من خارج الولايات المتحدة ومن جهات غير متوقعة»[4]، والذي يتضمن بدوره فحصًا مستمرًا «للتفاعل الديناميكي بين الفن الأوروبي والأمريكي»[5]، ولقد ساهم التفاعل الديناميكي بين الفن الأوروبي والأمريكي في إثراء الفن وإضافة أفكار وتقنيات جديدة، كما عزّز التبادل الثقافي بين الولايات المتحدة وأوروبا، وساهم في خلق فن عالمي يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية.

[1] Wendy Weitman, *Pop Impressions Europe/USA*, op.cit, p.18.
[2] David Hopkins, *Oxford History of Art*, op.cit, p.2.
[3] Ibid.
[4] Daniel Horowitz, *Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World*, op.cit, p.1.
[5] David Hopkins, *Oxford History of Art*, op.cit, p.2.

5.1.3.الثقافة الشعبية: (الثقافة الجماهيرية):

ومن المفيد القول بأن ما آل إليه المجتمع في ظل التقدم التكنولوجي لوسائل الإعلام على الساحة الثقافية، وخاصة الراديو والتلفزيون والتي تمثلت مهمته في إبقاء المجتمع مطلعاً على كل ما يحدث في بقية العالم، إلى جانب تقديم الترفيه والتسلية عبر البرامج المختلفة مما أثر على استقلالية الآراء، وبهذا تم التلاعب بعقول الجماهير المُستهلِكة، ويمكن القول أنه بفضل وسائل الإعلام وصلت ثقافة الدول المهيمنة مثل الولايات المتحدة وإنجلترا إلى عدد كبير من المناطق، وتم استيعابها كجزء من الثقافة.

والجدير بالذكر أن الازدهار الاقتصادي وظهور وسائل الإعلام في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي جعل بعض الفنانين ينزعجون من حالة الفصل بين الفن والحياة مما رغَّبهم في تمثيل الواقع الذي يعيشه المجتمع الذي أصبح استهلاكيًا بعد الازدهار الاقتصادي ومع ظهور وسائل الإعلام وفي عالم مشبع بالصور، كالصحف ودور السينما أدى إلى التركيز على المتعة والمرح من الوسائل المختلفة المتاحة ك:«جوانب رئيسية لتفسير الثقافة التجارية بإيجابية كبيرة، وتم التجادل حول وجود علاقة إيجابية تعزز الحياة بين ثقافة المستهلك والمتعة واكتساب ثراء عاطفي من السلع والتجارب التجارية»[1]، كالشعور بالرضا والمتعة والهروب من الواقع والمشاعر السلبية.

وفي سياق هذا التأسيس الفني والفكري الجديد برزت الفلسفة الكامنة وراء التطور الثقافي محاولة في بداياته تحويل ذلك المجتمع نفسه إلى فن، أحيانًا بنوايا ساخرة واستفزازية، والذي «عزز بدوره عملية "التدمير الخلاق" داخل الحقل الجمالي بالذات»[2]، والذي يُفهم على أنه ليس مجرد فن بالشعب أو للشعب بل كفن جماعي، وبدأ الفنانون في ابتكار لغة فنية جديدة لغة ركزت على السخرية، وصارت أعمالهم الفنية بمثابة ترجمة لحياة مجتمع الرفاهية والاستهلاك المفرط للمنتجات المختلفة.

[1] Daniel Horowitz, Ibid, p.2.

[2] ديفيد هارفي، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، مرجع سابق، ص.40.

هنا نشأ مايسمى بالثقافة الشعبية أو الثقافة الجماهيرية أي Mass Culture، وmass معناها "الكتلة" لأن المنتجات والخدمات والفرص والاستهلاك يمكن استخدامها من قبل المجتمع بأكمله، والذي يرتبط بشكل مباشر بالإنتاج الضخم، من خلاله تتمكن الصناعة من إنتاج السلع بكميات كبيرة جدًا، «فتسليع السوق وفتحه تجاريا أمام المنتجات الثقافية ألزم المنتجين الثقافيين بدخول شكل من تنافس السوق»[1]، لقد ساهمت وسائل الاتصال الجماهيري بنقل الثقافة[2] والتأثير عليها، وتحولها إلى ثقافة عالمية، فالثقافة في حد ذاتها هي تعبير عن العمل والإبداع البشري إلى جانب الدراسة والفكر والتقدم الذي يتجلى في الحياة الاجتماعية، وتشير الثقافة إلى نمط المعتقدات والقيم، التي تنعكس في المصنوعات والأشياء والمؤسسات، والتي تنتقل من جيل إلى جيل وأصبحت الثقافة الجماهيرية في متناول الجميع وهذا أدى إلى إنتاج نوع من التمييز بين الثقافة العليا أي ثقافة النخبة[3] وبين الثقافة الشعبية لقد تحولوا من «النظرة النخبوية المثالية للثقافة بحرف "C" الكبير إلى النظرة الأنثروبولوجية للثقافة بحرف "c" صغير، لقد أعادوا تصور العلاقة بين المنتجين والمستهلكين من خلال جعل التبادلات بينهم أكثر ديناميكية»[4]، استدعى ذلك ظهور نية لجعل الصور التي يمكن التعرف عليها سريعا أعمالا فنية أرادت حركة فنية جديدة التشكيك في تعريف الفن أنذاك، وتمَّ رفضُ الموضوع التاريخي للفن التقليدي، وذلك «بسبب ولع الفنانين بالخطاب المضاد

---

[1] ديفيد هارفي، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، مرجع سابق، ص.40.

[2] تم تعريف الثقافة في قاموس علم الاجتماع والمصطلحات ذات الصلة بأنها، اسم جماعي لجميع أنماط السلوك المكتسبة والمنتقلة اجتماعيا عن طريق الرموز ؛ أي الإنجازات المميزة للمجموعات البشرية، بما في ذلك اللغة والصناعة والفن والعلوم والقانون والحكومة والأخلاق والدين، ولكن أيضًا الأدوات المادية أو المصنوعات اليدوية التي يتم من خلالها تحقيق الثقافة، وتتجسد الإنجازات ويتم من خلالها إعطاء السمات الثقافية الفكرية تأثيراً عملياً، مثل المباني والأدوات والآلات وأجهزة الاتصال والأشياء الفنية.. .. كما تنتقل عن طريق عمليات التعليم والتعلم.ينظر:

Arthur Asa Berger, *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*, Sage, USA, 1995, p.136.

[3] تجدر الإشارة إلى أن أحد الفروق المهمة هو بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة elite culture أو ما يسمى عادة بالثقافة العالية high culture وتشمل الأخيرة أشياء مثل الموسيقى الكلاسيكية، والروايات الجادة، والشعر، والرقص، والفنون الرفيعة، وغيرها من المنتجات الثقافية التي لا يقدرها عادة إلا عدد قليل نسبيًا من المتعلمين. الثقافة الشعبية، والتي تسمى أحيانًا الثقافة الجماهيرية، هي أكثر انتشارًا بكثير وفي متناول الجميع. العمل الرئيسي للثقافة الشعبية هو الترفيه، وفي أوروبا والولايات المتحدة (على سبيل المثال)، تهيمن عليه الرياضة والتلفزيون والأفلام والموسيقى الشعبية المسجلة. إن التمييز بين ثقافات الأقلية والأغلبية قد ينطوي في كثير من الأحيان على حكم قيمي لصالح الثقافة الرفيعة. شعارها مع التسلية للجميع.ينظر:

Sophie Brookover, Elizabeth Burns, *Pop Goes the Library: Using Pop Culture to Connect with Your Whole Community*, Information Today, USA, 2008, p.2.

[4] Daniel Horowitz, *Consuming Pleasures*, p.1.

للقوالب الجاهزة والمضاد للبرجوازية»[1]، إلى جانب تحدي المدافعين عن «طرق جديدة للنظر إلى الثقافة الاستهلاكية والانقسام بين المرتفع والمنخفض الذي كان سائدًا لفترة طويلة»[2]، وإنما ساقنا إلى استقراء هذه المعطيات المقالات التي وجدناها مرجعا هاما لفهم ماهية الثقافة الجماهيرية ومضامينها، ونذكر هنا مقال لرئيس تحرير مجلات ثقافية وسياسية ومؤلف العديد من الكتب **دوايت ماكدونالد** Dwight MacDonal (1906-1982) مشيرا في مقالته الشهيرة حول نظرية الثقافة الجماهيرية A Theory of Mass Culture نشرها سنة 1953 والذي يرى بأنه:«منذ حوالي قرن من الزمان، كانت الثقافة الغربية عبارة عن ثقافتين: الثقافة التقليدية التي نطلق عليها "الثقافة العليا"، و"الثقافة الجماهيرية" المصنعة بالجملة للسوق، والتي تسمى أحيانًا بـ"الثقافة الشعبية"، لكن مصطلح "الثقافة الجماهيرية" هو مصطلح أكثر دقة»[3]، واجهت تحديات كبيرة، انحصر جمهورها في شريحة صغيرة من المثقفين والأكاديميين أما الثقافة الجماهيرية فتوسعت بشكل كبير وتنوعت لتشمل مختلف أشكال الفنون والترفيه، وأصبحت هي الشكل المهيمن على الثقافة الغربية بسبب تأثرها بشكل كبير بالتكنولوجيا والتغيرات الاجتماعية.

وتحت تأثير وسائل الإعلام من تلفزيون يواصل الناقد الاجتماعي **دوايت ماكدونالد** حديثه في نفس المقال السابق حينما أشار إلى أن: الثقافة الجماهيرية طوّرت «وسائط جديدة خاصة بها، ونادرًا ما يغامر الفنان الجاد بها: كالراديو، والأفلام، والكتب المصورة، والقصص البوليسية...»[4]، لقد ركز الفنانون على المظاهر الفنية التي اعتمدت على ثقافة عصرهم، من خلال قوة الصور، والسخرية القاسية للمجتمع الاستهلاكي، مما أثار سخط الفنانين ورغَّبهم

[1] ديفيد هارفي، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، مرجع سابق، ص.40.

[2] Daniel Horowitz, *Consuming Pleasures*, p.1.

[3] Excerpts from "A Theory of Mass Culture" by Dwight MacDonald, in Diogenes, No. 3, Summer 1953.Voir:Extraits de la "Théorie de la culture de masse" de Dwight MacDonald, dans Diogène, n°3, été 1953, P.12.voir:
https://www.semanticscholar.org/paper/A-Theory-of-Mass-Culture-Macdonald/97695f3da994963c4bf0630d7a0813e6b335e66c

[4] Excerpts from "*A Theory of Mass Culture*" by Dwight MacDonald, in Diogenes, No. 3, Summer 1953.Voir:Extraits de la "Théorie de la culture de masse" de Dwight MacDonald, dans Diogène, n°3, été 1953, P.12.

في تمثيل الواقع الذي يعيشه هذا المجتمع، «لقد نظروا بشكل إيجابي إلى ثقافة الطبقة العاملة ونظروا بشكل أكثر تشككًا إلى مصادر الإبداع النخبوية»[1]، وبالتالي ولدت فكرة إعطاء القراءة لظاهرة فنية تتضمن في حد ذاتها مبادئ الجماليات الشعبية، فهل هو احتفال صريح بأسلوب الحياة الاستهلاكي الخالي من الهموم، أم أنه موجه نحوه ليتم نقده؟

6-بوادر نشأة فن شعبي متأثر بالثقافة الشعبية:

6.1.الأب الروحي لفن البوب آرت وقصة لوحة 1947:

في أواخر الأربعينيات، وبعد سنوات الحرب والجوع الدرامية والقاسية في بريطانيا، كان فنان الكولاج والنحات البريطاني **إدواردو باولوزي**[2](1924-2005) Eduardo Paolozzi -صاحب لوحة تعرف على الناس ص. والذي كان مهووسا بجمع صفحات وصفحات من المجلات التي قرأها الجنود الأمريكيون الذين وصلوا إلى بريطانيا، الفترة الأكثر ثراء والتي استطاع فيها هذا الفنان من خلال قصاصات تلك المجلات التي يتم الترويج لها على شاشات التلفزيون، أن يلفت الانتباه إلى التحول الحقيقي في النموذج الثقافي والمتمثل في خروج المملكة المتحدة من فقر ما بعد الحرب واحتضان شعبها للنزعة الاستهلاكية الأمريكية.

حاول هذا الفنان استعارة الصور والأفكار من عالم القصص المصورة والإشهارات المطبوعة وكتب الخيال العلمي الأمريكي والمشاهير في البرامج التلفزيونية، حيث قام بمزج مواد تقليدية لإضفاء الطابع الشعبي (الديمقراطي) على الفن وإلغاء الفرق بين الثقافة العالية والمنخفضة في إنجلترا فماذا عساه يكون، إن لم يكن الصوت الأول لفن البوب البريطاني؟

---

[1] Daniel Horowitz, *Consuming Pleasures*, p.1.

[2] **السير إدواردو باولوزي:** نحات وصانع مطبوعات بريطاني من أصل إيطالي، منذ منتصف أربعينيات القرن العشرين، أصبح باولوزي مهتمًا بالدادائية والسريالية، وظهر لأول مرة باعتباره صانعًا للكولاجات التي تجسد المفهوم السريالي لتجاور التناقضات، باستخدام مقتطفات من المجلات الأمريكية القديمة، ونشرات الإعلانات، والمجلات التكنولوجية، وما إلى ذلك، وقد شملت أعماله الأخيرة العديد من اللجان العامة الكبيرة، على سبيل المثال زخارف الفسيفساء لمحطة مترو أنفاق توتنهام كورت رود في لندن.ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, P.370.

وبالمنظار نفسه قام معظم الفنانين البريطانيين اقتراض هذه اللغة التسويقية لأمريكا وبدأوا في تشكيل حركة كبيرة بعيدة عن المعايير التقليدية المألوفة لِما شكل الفن من خلال «الجدل حول الثقافة "العالية" و"المنخفضة" والذي سيحدد سريعًا مسار الفن في التبادل مع العالم اليومي، ويكشف الموضوع نفسه عن دافع ضد إملاءات تاريخ الفن»[1] وامتد هذا الابتعاد عن التقاليد إلى اعتماد تقنيات جديدة مثل الكولاج وطباعة الشاشة الحريرية مما أدى إلى تحطيم الفروق التقليدية بين الفن والتصميم، فتقنية الكولاج Collage، التي استغلها الفنان الاسكتلندي في «الخمسينيات، صاحب عبارة "تجميع التذكيرات والذي يجمع كل أنواع التذكيرات منذ أن كان شابًا يافعا، ومعظمها من الألعاب والقصص المصورة والمجلات والدعائم والتوافه والأشياء المتعلقة بالثقافة الجماهيرية»[2]، فياترى لماذا أصبح هذا الأسلوب أحد أكثر أشكال الفن المعاصر شهرةً اليوم؟

6.1.1.فن البوب الجماليات المعاصرة: (فن البوب في فكرة المجموعة المستقلة):

ولد في بريطانيا العظمى في بداية الخمسينيات وعلى يد مجموعة من المثقفين الذين التقوا تحت اسم المجموعة المستقلة Independent Group(IG)، من خلال حدسهم المتمثل في منح منتجات الاستهلاك الشامل نفس الكرامة التي تتمتع بها منتجات الثقافة العالية، لقد كان **باولوزي** عضوًا رئيسيًا في المجموعة المستقلة مع مجموعة فنانين من مختلف قطاعات المشهد الفني بلندن، خططت المجموعة لاجتماعات دورية في معهد الفن المعاصر Institute of Contemporary Art (ICA) من 1952 إلى 1956، والذي دفعهم إلى ذلك:

«إدراكهم أن بيئة ما بعد الحرب قد تغيرت بشكل كبير من خلال ثقافة تحددها وسائل الإعلام وتأثير القيم الأمريكية، والتقنيات الجديدة كالتصوير الفوتوغرافي الملون، والسينما والتلفزيون، والتي أصبحت متاحة مؤخرًا في بريطانيا»[3]، لقد دار النقاش الذي أجرته

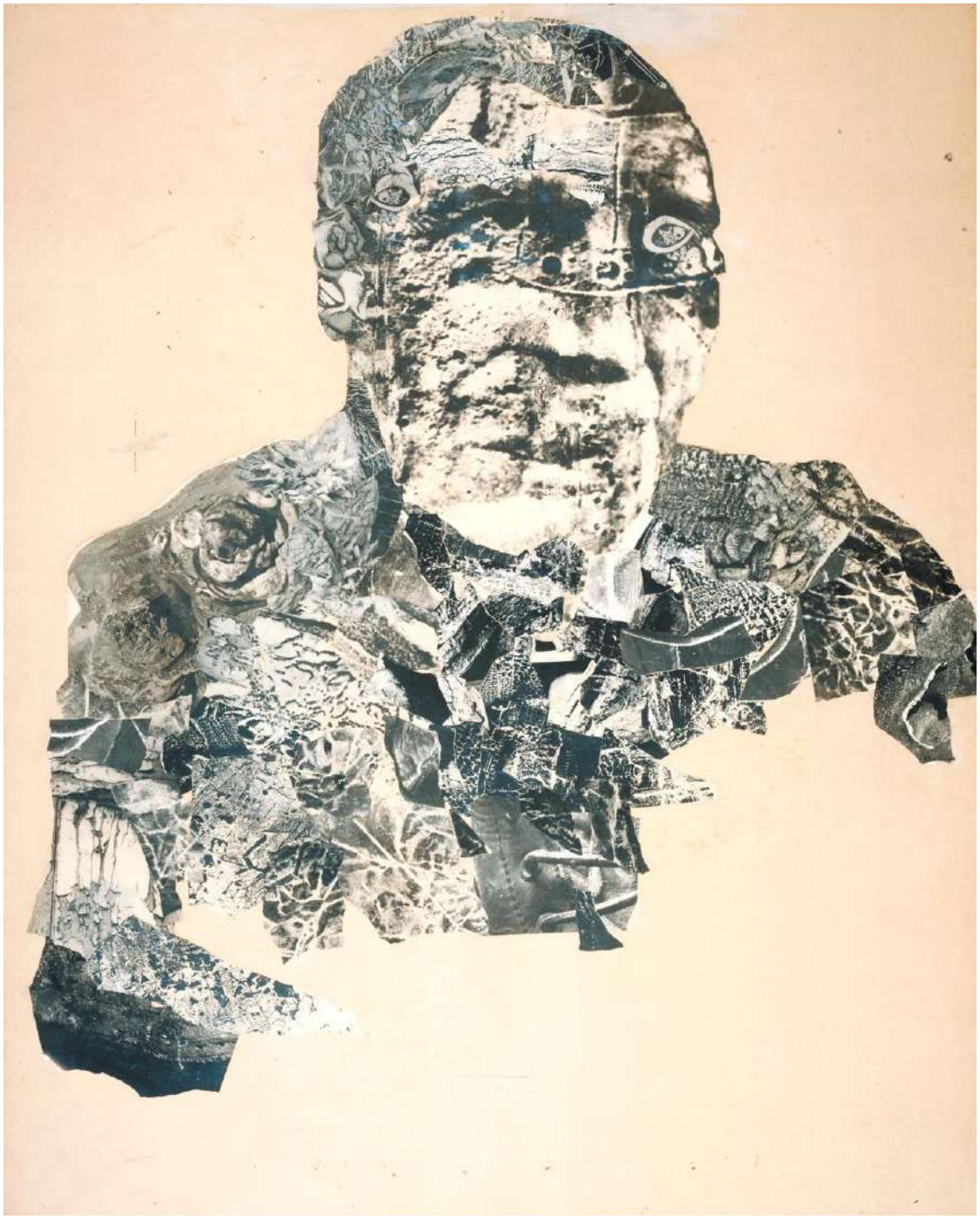
[1] Hans Belting, *Art History After Modernism*, University of Chicago, Munich, 1995, p.74.
[2] Diego Mantoan, Luigi Perissinotto, *Paolozzi and Wittgenstein: The Artist and the Philosopher*, Palgrave Macmillan, UK, 2019, p.126.
[3] Simon Rycroft, *Swinging City*, op.cit, p.49.

المجموعة المستقلة داخل معهد الفن المعاصر حول الثقافة الشعبية وصور وسائل الإعلام والثقافة البصرية بجميع أشكالها وتضم فنانين ومهندسين معماريين ومصورين ومؤرخين ونقاد.

فبالنسبة للمجموعة المستقلة، «كانت الحداثة بمثابة نقطة انطلاق يتم من خلالها إجراء تحليل للثقافة، بدءًا من خلفياتهم الاجتماعية المتنوعة وتجاربهم الفردية في زمن الحرب»[1] ومن بين الفنانين الذي كان لهم مكانة كبيرة في روايات فن ما بعد الحرب، الفنان البريطاني **نايجل هاندرسون Nigel Henderson** (1917-1985) الذي كان له «تأثير تكويني formative influence على أعضاء المجموعة المستقلة في لندن، وخاصة **باولوزي وهاميلتون**»[2]، حاول الفنان **نايجل هندرسون** من خلال لوحته الغريبة رأس رجل Head of a Man أنجزها سنة 1956، تطوير نمط من الكولاج باستخدام أجزاء من «الصور الفوتوغرافية المشوهة نتيجة إصابته بصدمة بسبب تجاربه في الحرب، رأس رجل، تحفة فنية فريدة من نوعها، هي رمز للتشاؤم البشري في فترة ما بعد الحرب»[3]، تتميز اللوحة بألوانها القاتمة والمظلمة، مع استخدام خطوط قاسية وحادة، تعكس هذه العناصر شعورًا بالخوف والقلق والاكتئاب، وتُظهر اللوحة كيف أن الإنسان قد تعرض للتشويه والدمار نتيجة الحروب والصراعات.

[1] Anne Massey, *the Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University press, UK, 1995, P.1.
[2] David Hopkins, *Oxford History of Art*, op.cit, p.101.
[3] Ibid.

الشكل(15): لوحة فنية تتضمن صورا فوتوغرافية مختلفة متبثة على لوح خشبي للفنان نايجل هندرسون بعنوان رأس رجل، 1956



المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-head-of-a-man-t01939

6.1.2.النظرية والممارسة الإبداعية لفن البوب:(مرآة الثقافة الجماهيرية: ثورة الفن ضد تاريخ الفن):

سنحاول تحت هذا العنوان تسليط الضوء على بدايات فن البوب البريطاني والذي يرجع إلى 1952، إلاّ أنه ينبغي الإشارة إلى آراء الفنان الفرنسي **جان دوبوفيه** Jean Dubuffet (1901–1985) المعروف بتمرده ومعارضته للفن التقليدي في رحلته للبحث عن أشكال جديدة للتعبير، كان رساما ونحاتا فيلسوفا ومنظرا فنيا، اهتم بالأشخاص الذين لا يملكون خلفية ثقافية حيث أنه في عام 1949، عرض **جان دوبوفيه** في «غاليري دروين Galerie Drouin مجموعته من "الفن الخام" art brut[1]، والتي كان يقصد بها الفن الذي "لا يمسه الفن الثقافي»، حيث أظهر المعرض في نصف أعماله «المرضى في العيادات النفسية والذين حسب رأيه، نجوا من آليات الامتثال»[2] وفي خطاب له في «معرض فيجن exhibition in the Feigen كشف **دوبوفيه** عن الثقافة باعتبارها "لغة ميتة لم يعد لديها أي شيء مشترك مع اللغة المنطوقة في الشارع، وهي غريبة بشكل متزايد عن حياتنا الحقيقية»[3]، ومن هنا ولد أسلوبه البسيط والبدائي، حيث ركز **دوبوفيه** في نتاجاته الفنية على أصالة المادة والتي جعلته مشهوراً في فن مابعد الحرب.

[1] **art brut**: الفن الخام، لقد كان جان دوبوفيه Jean Dubuffet هو من صاغ هذا المصطلح لوصف الفن الذي ينتجه أشخاص خارج عالم الفن الرسمي، مثل المنعزلين، والمضطربين نفسيا، والمرضى في مستشفيات الأمراض النفسية، والسجناء، والمهمشين من جميع الأنواع. ادعى دوبوفيه أن هذا الفن - "ينبثق من الابتكار الخالص كما هو الفن الثقافي هو دليل على قوة الأصالة التي يمتلكها جميع الناس ولكن تم قمعها لدى معظمهم بسبب التدريب التعليمي والقيود الاجتماعية. في عام 1945 بدأ في تكوين مجموعة من الأعمال الفنية الخالية من المعايير الثقافية والاتجاهات الفنية العصرية أو التقليدية، وفي عام 1972 تم تقديم مجموعته، التي تضم حينئذا أكثر من 5000 قطعة، إلى مدينة لوزان، حيث تم افتتاحها في شاتو دي بيلو عام 1976.ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.26.

[2] Hans Belting, *Art History After Modernism*, op.cit, p.74.

[3] Ibid.

الشكل(16): لوحة المناظر الطبيعية السوداء الكبيرة لجان دوبوفيه أنجزها سنة 1946

المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-large-black-landscape-t07109

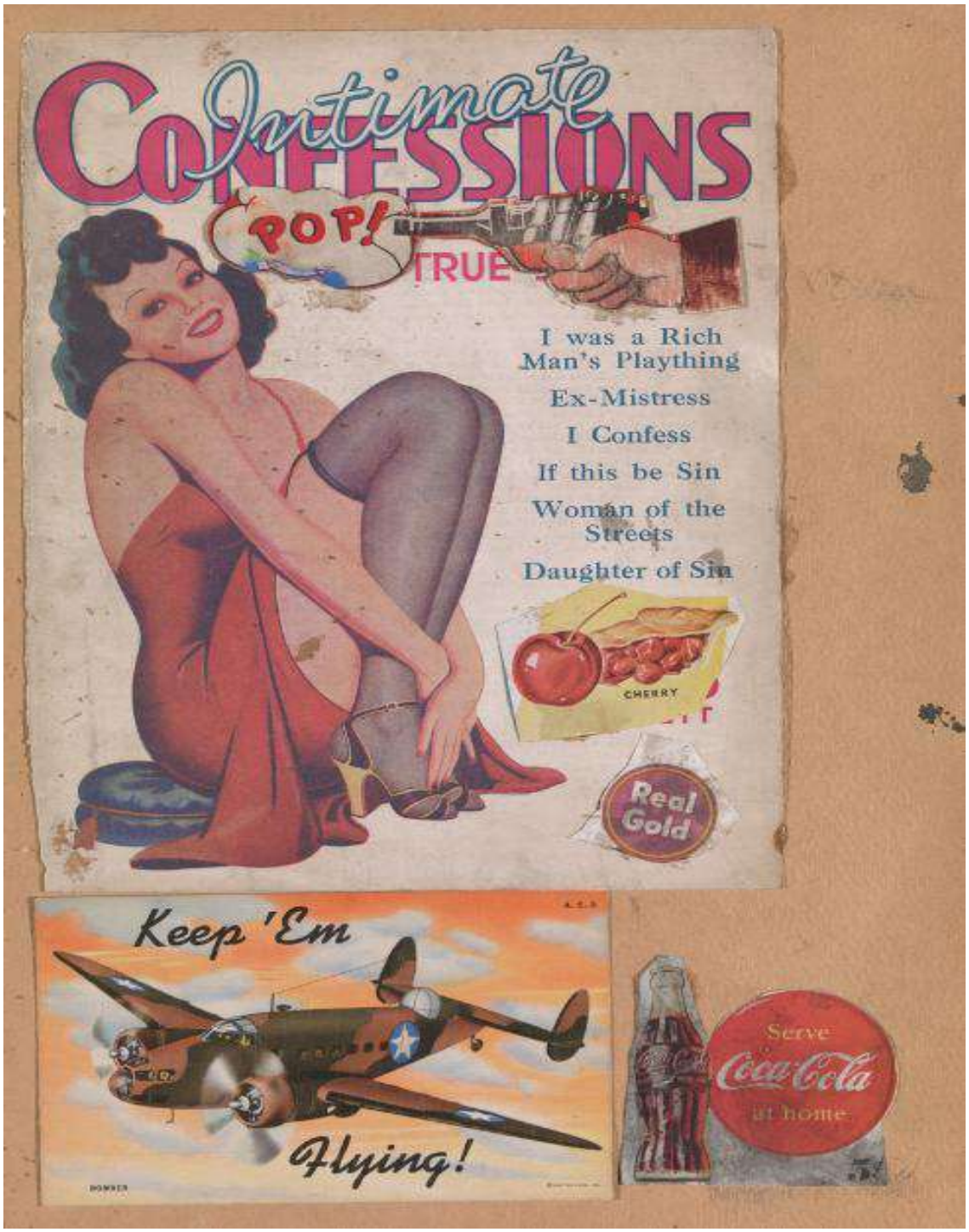
غير أن الحياة الواقعية هي المصدر المهم والملهم لمعظم الفنانين البريطانيين، وهنا نضع أيدينا على حجر الزاوية، فالإنتاج والاستهلاك والاتصال الجماهيري كان يمثل المهدئ الذي يخفف من المعاناة، وهو بمثابة الأداة الأساسية لعملية إزالة جدرية لمشهد تم فيه استبدال ضحايا الحرب بأجساد ممشوقة في المجلات، واستبدال الجوع بالوفرة، وصولا إلى استبدال المنازل المدمرة بأخرى مليئة بالأجهزة الحديثة والأدوات التي تلبي الحاجات الجديدة فبالتخيل تُنسى كل الآلام التي مضت، وهذا ماسمي بالخيال الجماعي للمجتمع الإستهلاكي.

6.1.3.الكولاج المحاكي للمستوى الثقافي للفن:

من خلال بعض أعمال **إدواردو باولوزي** المجمعة والتي تم إنتاجها قبل بضع سنوات في مؤتمر عُقد في معهد الفن المعاصر، وتمثل أحد أقدم مجموعة فنية من طراز البوب البدائي عام 1948، قام بتعزيزها من خلال دمج الشعارات أو الصور واستخدامه للرموز الاستهلاكية الشعبية، وهذا راجع إلى رغبة الفنانين «في تسليم الفن الثقافي أو الاستقلالي (بتعبير **جان دوبوفيه**) إلى "الحياة" واتباع خطى وسائل الإعلام»[1]، لوحة تحمل عبارة بوب pop، وهي عبارة عن منجز فني بتقنية كولاج، صور مجمعة ومدمجة بطريقة إبداعية استحضرت مأساة الحرب، مُحاطة بأغلفة الحلوى والسجائر، التي تمَّ جمعها وتخزينها لتكون صورا شاهدة على كيفية تأثير تلك السلع الاستهلاكية على المجتمع.انظر الشكل(13)

[1] *Ibid.*

الشكل(17): منجز فني بتقنية فن التلصيق collage للفنان إدواردو باولوزي بعنوان I was a Rich Man's Plaything



المصدر: Tilman Osterwold, 2003, p.62.

بطاقة فنية للمنجز الفني للفنان إدواردو باولوزي:

6.1.4.تحليل الملصقة الشهيرة للمحاكاة الساخرة Parody:

لوحة بقياس قياس 23.8x 35.9 سم، ضمن سلسلة مجمّعة من الصور بتقنية كولاج سميت Bunk كأحد الأمثلة الأولى لفن البوب، استخدم **إدواردو باولوزي** كلمة بوبPop في عمل فني بعنوان "كنت ألعوبة رجل غني" I was a Rich Man's Plaything والموجود في معرض تيت بلندنTATE Gallery, London، حيث « في باريس، وفي وقت مبكر من عام 1947، كان الفنان الإنجليزي الشاب **إدواردو** يقضي وقته في تقطيع المجلات الأمريكية اللامعة باستخدام تكنولوجيا الطباعة الجديدة وجمالياتها التجارية البديلة وتحويلها إلى صور مجمعة»[1] من خلال منجزه الفني هذا، قام الفنان بسحب الصور من عبوات المنتجات الاستهلاكية، يطلق مسدس سحابة صغيرة على الفتاة الجميلة بداخلها عبارة "بوب!"، بينما يضع الفنان زجاجة كوكا كولا، الفكرة المهيمنة لأيقونية البوب، حاول الفنان **إدواردو باولوزي** من خلال هذا المنجز الفني عرض مفارقات الثقافة الشعبية، «من وجهة نظر أوروبية، ظهرت هذه الأساطير اليومية وكأنها حلم بعيد المنال لعالم استهلاكي متألق glittering consumer world»[2]

هذه السلسلة التي مثلت سجلا تاريخيا لأوائل الخمسينيات، غرضها لفت الانتباه إلى: «استخدام هذه المجلات المصورة في إعلانات بيئة **باولوزي** كوسيط medium حل محل الملصقات العامة public posters»[3]، ولابد من الإشارة إلى أن المسدس الهزلي الذي يستهدف رأس الفتاة الساحرة يطلق فرقعة(سحابة) بكلمة "بوب" POP مثل صدى لفظي verbal echo، حيث استحضرت استراتيجية **باولوزي** «عالماً لم تعد فيه الطبيعة البشرية هي

[1] Hans Belting, *Art History After Modernism*, op.cit, p.75.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

الهامة، بل وسائل الإعلام الجماهيرية السعيدة، التي توفر الوعد الخفي في هذه الأوراق المجففة التي لا معنى لها»[1]

6.1.5.توتر تاريخ الفن في توتر عالم الإعلام:

أ-المعرض الرائد توازي الحياة والفن: Parallel of Life and Art

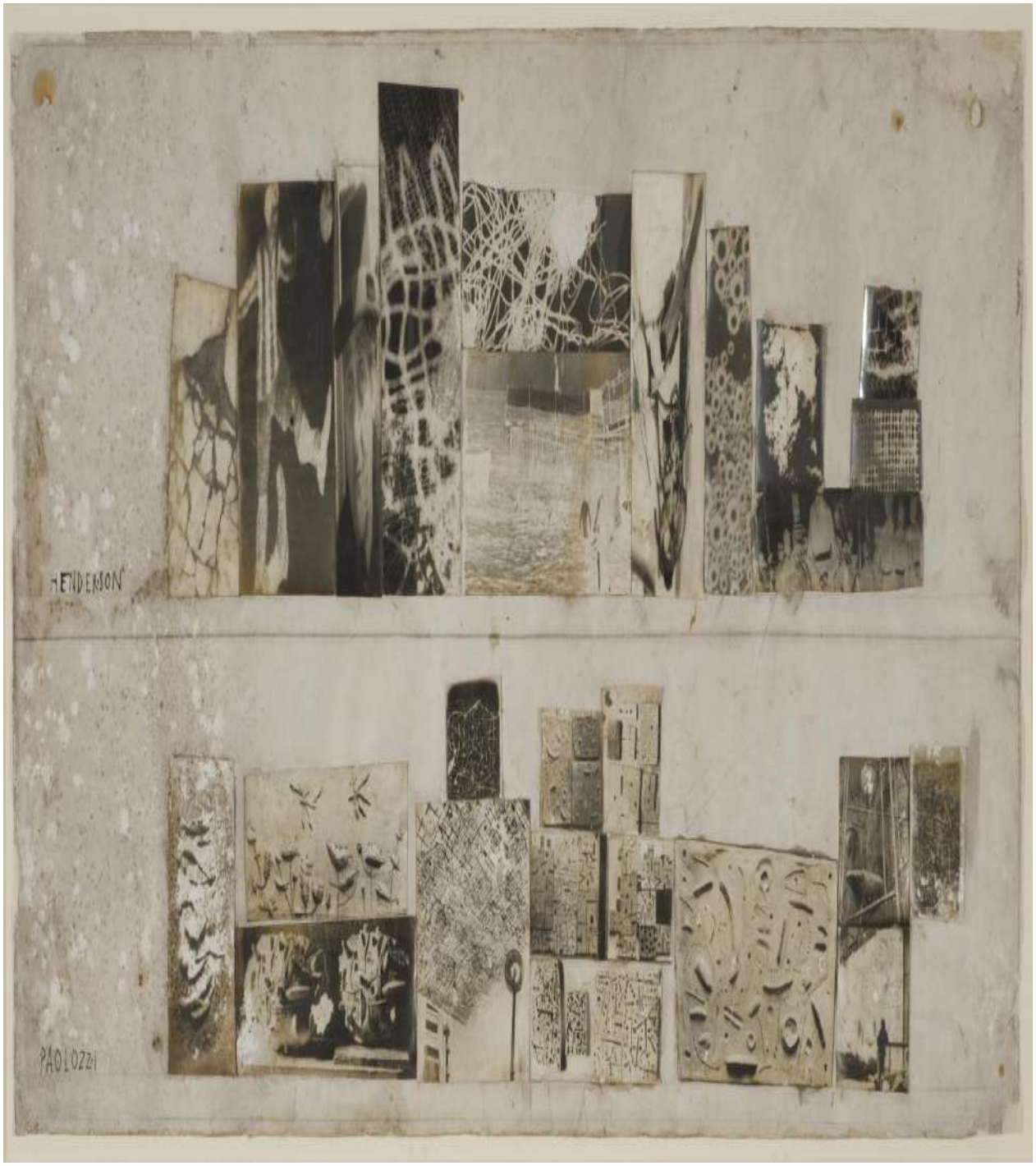
تمَّ مواصلة عرض أهم التطورات في الفن البريطاني في القرن العشرين، والتركيز على المصادر المتعددة المختارة والإشادة بأهمية التصوير الفوتوغرافي والصور المنتجة بكميات كبيرة، إلى جانب مشاركة الهندسة المعمارية والتصميم في صقل الفن الطليعي.

وهذا يقتضي إمكانية الانطلاق من فكرة دمج الفن مع الصور المرئية للحياة اليومية كقاعدة مفاهيمية تتمثل في توازي الحياة والفن والتي نظمتها المجموعة المستقلة في عام 1953 في ICA (معهد الفن المعاصر)، لندن للإشارة إلى مجال أشمل لرؤية وسابقة تاريخية فنية، والذي تمثل في بلورة «مؤشرات لنظام بصري جديدa new visual order، نظمه **نايجل هندرسون، وباولوزي**، والذي قدم مجموعة مذهلة من الأشياء الطبيعية والأعمال الفنية والهندسة المعمارية والتقنيات من الماضي والحاضر»[2]، هذا المعرض ربط الفن بالحياة اليومية وقام بدمج العناصر الفنية في سياق الحياة العادية، سعت هذه الرؤية إلى توسيع نطاق الفن ليشمل مجالات غير تقليدية، مثل الأشياء الطبيعية والتقنيات الحديثة، لقد هدفت هذه الرؤية إلى إعادة تقييم التاريخ الفني، وتقديم منظور جديد للفن، أدى ذلك إلى خلق لغة بصرية جديدة عكست التطورات الحديثة في الفن والمجتمع، حيث كان لهذه الرؤية علامة فارقة في تاريخ الفن المعاصر، ومثلت تحولًا مهمًا في الفكر الفني.

[1] Hans Belting, *Art History After Modernism*, p.75.

[2] Anthony Fontenot, Non-Design: Architecture, Liberalism, and the Market, University of Chicago press, Chicago, 2021, p.92.

الشكل(18): لوحة للفنانين نايجل هندرسون، وإدواردو باولوزي بدون عنوان (دراسة لتوازي الحياة والفن) عام 1952



المصدر:-https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444

بطاقة فنية للمنجز الفني:

تم إنجاز اللوحة من قبل **هندرسون وباولوزي** وهي عبارة عن مجموعة من الصور الفوتوغرافية بقياس 358×779مم، بالأبيض والأسود، وقلم وجرافيت على ورق في شكل مجموعة صور: التي تمثل أعمال الفنانين، تم تثبيتها على لوحة مستطيلة كبيرة على طول صفين متوازيين، تحدد النقوش الموجودة في أقصى يسار اللوحة، والتي توضح توقيع للفنانين الصف العلوي من إنجاز هندرسون والصف السفلي من إنجاز باولوزي، يمثل الصف العلوي "الحياة" والصف السفلي يمثل "الفن"[1]، هدف معرض "توازي الحياة والفن" هو «تعطيل الأفكار التقليدية حول الشكل الذي يجب أن يبدو عليه المعرض، وبذلك يشجع شكلاً جديدًا من الجمالية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفن، في البيئة المعاصرة. يقدِم "بدون عنوان" (دراسة موازية للحياة والفن) ملخصًا مرئيًا للأفكار[2]، إلى جانب ذلك فلقد جادل القَيِّمون بأنه «لا يوجد أي اعتراض بخصوص هذا النظام الجديد وأوضحوا بأنهم مهتمون بـ "الصور التي تتمتع أحيانًا بقوة التعبير والتنظيم التشكيلي»[3]، لقد عمل هذا المشروع الجماعي خارج الحدود والتخصصات التقليدية غرضه تقديم عصر جديد للحداثة والثقافة، من خلال الجمع بين التكنولوجيا الجديدة والتصميم الراقي مع الفن الطليعي.

[1]Voir:https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444. 4/9/2023.

وتجدر الإشارة إلى أن الصف العلوي من عمل هندرسون والصف السفلي من عمل باولوزي يمثل الصف العلوي "الحياة" والصف السفلي يمثل "الفن"

في الصف العلوي، تحتوي مجموعة هندرسون المكونة من اثنتي عشرة صورة على العديد من المطبوعات السلبية، تعد مجموعته الصغيرة 1949 سابقة مهمة لـ "بدون عنوان" (دراسة موازية الحياة والفن). في هذا العمل، قام هندرسون بدمج الكولاج مع الطلاء الزيتي لإنشاء مجموعة خام من الأنسجة في تصميم تجريدي يوحي بالبيئة الحضرية. أما الصف السفلي يعود لباولوزي ويتضمن صورًا لمنحوتات ونقوش بارزة من الجبس والطين المزخرفة بتصميمات مجردة تشبه الإفريز، حيث يتردد صداها كعلامات اصطناعية عند وضعها مع صور هندرسون،.ينظر:

Alice Sanger, Nigel Henderson, Sir Eduardo Paolozzi Untitled (Study for Parallel of Life and Art), 1952, 2008.voir:

https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444. 10-08-2023

[2] Ibid.

[3] Anthony Fontenot, *Non-Design: Architecture, Liberalism, and the Market*, p.92.

ب-معرض هذا غدا والطليعة الجديدة:

Exhibition This Is Tomorrow and The new avant-garde

في عام 1956 حدث تأثير اجتماعي وفني وفكري وثقافي كبير داخل المجتمع البريطاني حيث شارك مجموعة من الفنانين والمهندسين المعماريين في معرض وايت تشابل Whitechapel Gallery للتفكير في المستقبل، والذي كان ضمن التصور الذي اقترحه المهندس المعماري والناقد **ثيو كروسبي** Theo Crosby ، والذي دعا إلى إنشاء معرض "هذا غدا" بالتعاون مع أعضاء المجموعة المستقلة(IG)، كان الموضوع هو أسلوب الحياة "الحديث" وكان المعرض يعتمد على نموذج للممارسة الفنية التعاونية، «كتعبير جماعي عن مجموعة اهتمامات واستكشافات الطليعة الجديدة»[1]، ويرجع له الفضل في تحويل معرض وايت تشابل إلى مساحة تفاعلية نابضة بالحياة فالحدث متعلق باستذكار ثقافة الطبقة العاملة من جهة ومن جهة أخرى رغبة الفنانين في تحويل هذه الثقافة إلى شكل جديد من أشكال الفن، بقوة تتغلب على النظريات المثالية والمطلقة للفن.

بيد أن من اللافت للنظر أن عرض **هذا غدا** ضمَّ مجموعة من المحفزات البصرية التي ركزت على دور إنجلترا في العالم، انطلاقا من الفن والتصوير الفوتوغرافي، السينما والهندسة المعمارية عالم الأزياء والتصميم، بالتعاون مع المجموعة المستقلة وجنبا إلى جنب مع المهندسين المعماريين ذوي التفكير المماثل، حيث «قدموا رؤيتهم الجديدة لتصميم البيئة البشرية»[2]، إلى جانب المهندس **ستيفن جيلبرت** Stephen Gilbert الذي حاول تقديم رؤية جديدة في تصميم الأبنية حيث في ضوء موضوع المعرض عمل **جيلبرت** على «طلاء مجسم maquette الألمنيوم باللون الأحمر والأصفر والأزرق، وغَيَّر الألوان الأبيض والرمادي والأسود، هذه هي الألوان التي استخدمها لاحقًا في العديد من تصميمات المنازل والمباني الشاهقة، تم تنفيذ هذا الأخير مابين 1955و1957، واقترح **جيلبرت** استخدام هيكل فولاذي

[1] Nicholas Bullock, *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Rutledge London, 2002, p.122.
[2] Jonneke Jobse, *De Stijl Continued: The Journal Structure (1958-1964) : an Artists' Debate*, 010 Publishers, Rotterdam, 2005, p.314.

ووحدات قياس ثابتة، مما يسمح باستخدام المباني الملونة الجاهزة»[1]، لقد كان الهدف من هذا العرض التوجه قدما نحو الحداثة لتغيير المشهد الثقافي بشكل جذري، إلى جانب القدرة على تجسيد رد فعل ضد المؤسسات الفنية التقليدية وسد الفجوة بين عالم الفن والجمهور الأوسع بالنسبة للمجموعة المستقلة، «كان أحد الآثار الإيجابية للتقدم التكنولوجي هو زيادة حرية الحركة للفرد، بالمعنى الجسدي والروحي»[2]

[1] Ibid.
[2] Ibid, p.316.

الشكل(19): مجسم maquette للمهندس المعماري ستيفن جيلبرت Stephen Gilbert ، بعنوان البناء، 1954، ألومنيوم مطلي، 75 × 33 × 33 سم. تركيب الصورة لنموذج 1955.1957 .Y House. الألمنيوم المطلي.

المصدر: Jonneke Jobse, *De Stijl Continued: The Journal Structure*, 2005, p.315.

الشكل(20): ملصق إشهاري خاص بمعرض "هذا غدا"صممه الفنان البريطاني جون ماكهيل John McHale 1956

المصدر: http://thisistomorrow.info/articles/whitechapel-gallery-retrospective-of-its-exhibition-this-is-tomorrow

تجدر الإشارة إلى أن عرض هذا غدا تفاعل فيه أكثر من 38 مشاركا ضمن 12 مجموعة عملت على إنتاج عمل فني واحد، لفنانين أعادوا النظر في مبادئ التصميم والمبادئ الأساسية لباوهاوس[1] ودي ستيجل[2]»[3]

يتضح مما سبق بأن هذه الأفكار الجريئة تدل على أن «جميع الفِرق أشارت في تصميماتها إلى التأثير الذي لا مفر منه للتكنولوجيا»[4]، لكن مؤسسي عرض هذا غدا أصروا على «المعايير الجمالية والأخلاقية المرتبطة بالديمومة والمتانة والاستمرارية، إلى جانب إيمانهم بجمال الأشكال الهندسية»[5]، قدم هذا العرض نظرة ثاقبة حول كيفية دمج التكنولوجيا مع المعايير الجمالية والأخلاقية في التصميم، إلى جانب مراعاة التصميم الجيد للمعايير الجمالية فجمال التصميم لا ينحصر فقط في شكله، بل يجب أن يكون أيضًا متينًا ومستدامًا وله تأثير إيجابي على المجتمع، يمكن استخدامه لخلق تصميمات جذابة وفعالة.

[1] **الباوهاوس:** Bauhaus مدرسة للهندسة المعمارية والفنون التطبيقية أصبحت مركز التصميم الحديث في ألمانيا خلال عشرينيات القرن العشرين ولعبت دورًا رئيسيًا في إقامة العلاقة بين التصميم والتقنيات الصناعية. تأسست عام 1919 من خلال اندماج أكاديمية فايمار Weimar القديمة للفنون الجميلة ومدرسة فايمار للفنون والحرف (كونستجويربي) Kunstgewerbe تحت قيادة والتر جروبيوس Walter Gropius. وفي عام 1923 أضاف الفكرة، التي أصبحت مركزية في عقيدة باوهاوس، حول أهمية المصمم الحرفي للإنتاج الصناعي الضخم.ينظر:
Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, pp.42.43.

[2] **دي ستيجل**: De Stijl مصطلح بالهولندية ويعني "الأسلوب"، اسم مجموعة من الفنانين الهولنديين تأسست عام 1917 والمجلة التي نشروها لعرض أفكارهم. وكان من بين أعضاء المجموعة رسامين (أبرزهم *موندريان وفان *دوسبورج)، ونحاتون (*فانتونجيرلو)، ومهندسون معماريون ومصممون *ريتفيلد)، والشاعر أنتوني كوك. لقد سعوا إلى قوانين التوازن والانسجام laws of equilibrium and harmony التي يمكن تطبيقها على الحياة والمجتمع وكذلك الفن، وكان أسلوبهم يتميز بالوضوح التجريدي الصارم، تأسست المجلة على يد فان دوسبرغ وموندريان في عام 1917 واستمر فان دوسبرغ في تحريرها حتى عام 1928، ربما كان دي ستيل هو الأكثر تأثيرًا من بين العديد من المنشورات الطليعية في أوروبا بين الحربين على الأفكار والممارسة الفنية. ومع ذلك، فقد كان ذلك في الهندسة المعمارية والفنون التطبيقية (بما في ذلك تصميم الأثاث والطباعة)، ولا سيما في باوهاوس وفي الطراز المعماري المعروف باسم "العالمي الحديث".ينظر:
Ibid, p.477.

[3] Jonneke Jobse, *De Stijl Continued: The Journal Structure*, op.cit, p.480.

[4] Ibid, p.314.

[5] Ibid, p.317.

7-السياق الاجتماعي والثقافي لنشأة فن البوب:

7.1.فكر في الثقافة الشعبية والفن الشعبي:

لقد تم تبني هذا الإتجاه الطليعي الجديد أثناء المناقشات التي دارت بين فناني المجموعة المستقلة(IG) كما سبق وأن أشرنا، ومن خلال مقال نُشر عام 1958 بعنوان "الفنون ووسائل الإعلام" للناقد الفني البريطاني ومدير معهد لندن للفن المعاصر **لورانس ألواي** Lawrence Alloway (1926-1990) والمعروف بمشاركته المركزية مع المجموعة المستقلة والفنانين والموقف في لندن أنذاك، والذي رأى أن هذه الحركة الفنية هي «مرآة لطيف الاتصالات المرئية وكذلك ممثل للقناة التأسيسية (الرسم)، وفي وظيفتها التواصلية»[1]لقد ابتكر في الخمسينيات المصطلح الشائع الآن، وهو الذي سعى إلى «شرح السمات الأيقونية والأسلوبية والشكلية لهذه الحركة من حيث التأثير الهدّام للخصائص التكنولوجية والاقتصادية الرئيسية للمجتمع الحضري الغربي في فترة ما بعد الحرب: الاتصالات الجماهيرية والنزعة الاستهلاكية الرأسمالية»[2]، كما تمحورت فكرة **لورانس ألواي** حول استخدام فناني البوب «للإشارات الموجودة مسبقًا والتي نشرتها وسائل الاتصال الجماهيري في فترة ما بعد الحرب، وكذلك على الدور الذي لعبته هذه العلامات في خلق عالم وسيط»[3]مؤكدا بأن هذه الحركة «دليل على "إلغاء تعريف" الفن»[4] وفي 1957، أكد **لورانس ألواي** بأنه قد استخدم هذا المصطلح، وكذلك مصطلح ثقافة البوب ليشير إلى «منتجات وسائل الإعلام الجماهيري، لا إلى الأعمال الفنية التي تستفيد من الثقافة الشعبية»[5] حيث قدم **لورانس** رؤية عالمية للحركة الفنية لفن البوب، ومع ذلك فقد أصبح هذا المصطلح شائع الاستخدام في المحادثات، تزامنا مع العمل التعاوني والنقاش بين أعضاء المجموعة المستقلة.

---

[1] Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism (Contemporary Artists and their Critics)*, Cambridge University Press, USA, 2001, P.37.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] آرثر سي دانتو، بعد نهاية الفن، الفن المعاصر وحدود التاريخ، تر: هادية العرقي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، 2021، ص.244.

لقد اهتم فنانو البوب آرت بالثقافة الشعبية، أو ما يسمى أيضًا بالثقافة المادية، فهو لا ينتقد عواقب المادية والنزعة الاستهلاكية بل يعترف بوجودها المنتشر كحقيقة طبيعية، وهذا ما أكده الفيلسوف والناقد الفني الأمريكي **آرثر سي دانتو** Arthur Coleman Danto (1924–2013) حين أكد على أن فن البوب «يمثل بذاته في ما أسميه تبديل هيئة الشعارات من ثقافة شعبية إلى فن رفيع»[1]، كما يمكن القول بأن فن البوب كتيار فني هو على الأقل «تعبير منطقي، أو مكمل لأعمال المجتمع في فترة ما بعد الحداثة»[2]، يؤكد دانتو على أن فن البوب يمثل تحولًا ثقافيًا مهمًا، ويجادل بأن فن البوب ينقل الرموز والشعارات من الثقافة الشعبية إلى عالم الفن الراقي، ويرى أن فن البوب ليس مجرد تقليد للثقافة الشعبية، بل هو تعليق عليها أيضًا، لقد قدم تفسير دانتو حول فن البوب منظورًا فلسفيًا لفهم هذا الحركة الفنية المهمة.

7.2.مفهوم فن البوب:

وبهذا الشكل يمكن تعريف البوب آرت حسب ماجاء في قاموس **أكسفورد** على أنه «جزء من أيقونية الحركة iconography of the movement، حيث أنه رفض أي تمييز بين الذوق الجيد والذوق السيئ، إلى جانب استخدام فناني البوب في كثير من الأحيان تقنيات تجارية بدلاً من التصويرية»، من خلال إعادة «الصور والاستفادة من تقنيات التصوير الفوتوغرافي، تم تصنيفهم على أنهم دادائيون جدد لأنهم استخدموا موضوعات مألوفة كالرسوم الهزلية التي لها صلة بمنتجات **دوشامب** الجاهزة»[3]، وبناء على ذلك يمكن القول بأن البوب آرت هو ظاهرة اجتماعية وفنية بالكامل، أثبت نفسه كثورة حقيقية، بعد أن قرر الفنانون في ذلك الوقت تحويل كل شيء وكل موضوع تم غزوه من طرف وسائل الإعلام إلى فن، وبفضل الاندماج بين الفن والتواصل عبر وسائل الإعلام تحديدا، نما فن البوب في الولايات المتحدة.

---

[1] آرثر سي دانتو، المرجع نفسه، ص.244.245.

[2] Sylvia Harrison, *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*, Ibid, p.38.

[3] Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.394.

7.3.كولاج ريتشارد هاميلتون: مجتمع الرفاهية الجديد والتكريس التاريخي لـ فن البوب:

ما الذي يجعل منازل اليوم مختلفة جدًا وجذابة جدًا؟

Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?

عنوان الكولاج الشهير الذي أبدعه الفنان الإنجليزي **ريتشارد هاميلتون** Richard Hamilton (1922–2011)أنجزه عام 1956، سياق أراد الفنان من خلاله الإشارة إلى أن الفن قد تحول إلى موضوع للاستهلاك، واعتبره منتجًا أيقونيًا، هذا لا يعني أن النخبة الفنية تحتقر الثقافة الجماهيرية بل على العكس، يصبح المجتمع الغني من خلال أساطيره الجديدة وأيقوناته الجديدة، ووسائل إعلامه مصدرًا لا ينضب للإلهام»[1]، كانت رغبة الفنان في إعادة تقديم الواقع من خلال الفن قوية للغاية لدرجة أن العمل يتكون من مجموعة من مجلات أمريكية مختلفة وتمكن الفنان من سرد النموذج الجديد لحياة الرفاهية الأمريكية من خلال الفن، وقد صُنِف منجزه الفني من بين الأعمال «الأغنى والأكثر إنجازًا»[2]، يرى الكثيرون أن هدف **هاميلتون** من هذا العمل هو نقد مجتمع الرفاهية الجديد الذي كان ينمو في تلك الحقبة، فمجتمع الرفاهية المادية باعتباره ظاهرة اجتماعية واقتصادية نشأت في العقود الأخيرة، ركز على السعي وراء الراحة المادية وعلى تحقيق الأهداف الشخصية وتحسين نوعية الحياة، بدلاً من التركيز على رفاهية المجتمع ككل، يُظهر الكولاج كيف أصبح الاستهلاك والرفاهية المادية يمثلان القيم الأساسية في المجتمع، فجميع أعماله، مكونة من تجاورات واقتباسات، ولها ارتباط رسمي قوي بالثقافة الشعبية، والتي من خلالها يعطي الحياة تركيبة ساخرة وفي نفس الوقت تأثيرا بصريا قويا.

[1] Bertrand Lemonnier, *Les entreprises et leurs réseaux: hommes, capitaux, techniques et pouvoirs*, SORBONNE PUPS, Paris, 1998, p.242.
[2] Ibid, p.241.

الشكل(21): منجز فني بتقنية التلصيق collage للفنان ريتشارد هاميلتون بعنوان ما الذي يجعل منازل اليوم مختلفة جدًا وجذابة جدًا؟سنة 1956

المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271

من هذا المنظور، من المفيد أن نرى الطريقة التي عمل بها الفنان **ريتشارد هاميلتون** مع مجموعة صغيرة من الأصدقاء ضمن المجموعة المستقلة، بما في ذلك الفنان **باولوزي** والناقد الفني **لورانس ألواي**، كان هدفهم دراسة قوة الظاهرة الحديثة، النزعة الاستهلاكية والثقافة الشعبية ودرجة استهلاك الأشياء اليومية التي تتكرر مواضيعها في الإعلانات، لقد وصف **ريتشارد هاميلتون** لاحقًا فن البوب بأنه:«شعبي(مصمم لجمهور كبير)، عابر(حل قصير المدى)، مستهلك (سهل النسيان) منخفض التكلفة (يتم إنتاجه بكميات كبيرة)، شاب (يستهدف الشباب) بارع مثير دخيل صاخب ، وينتج أعمالا كبيرة»[1]

يُعتبر العمل الفني Interior لريتشارد هاملتون أكثر من مجرد لوحة فنية، بل هو بيان قوي حول تأثير وسائل الإعلام والثقافة الاستهلاكية على حياتنا اليومية، فمن خلال الصور المُلفتة للنظر والملونة المُستمدة من المجلات والإعلانات، يُجسّد هاملتون كيف تغمرنا الصور والعلامات التجارية من جميع الجهات، وتُشكل رؤيتنا للعالم بشكل لا مفر منه ولكن لا يكتفي هاملتون بتصوير هذا الواقع، بل يُشير أيضًا إلى دور الفن في مقاومة هذا التأثير، فمن خلال استخدام تقنية التجميع، يسلط هاملتون الضوء على الإنتاج الضخم وإعادة الإنتاج مُظهرًا كيف تُستخدم الصور لتعزيز ثقافة الاستهلاك وبذلك يُقدم **هاملتون** نقده اللاذع لهذه الثقافة، ويُشجعنا على إعادة النظر في علاقتنا بها.الشكل(22)

[1] Wendy Weitman, *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from The Museum of Modern Art*, op.cit, p.9.
According to **Richard Hamilton Pop Art** is:
Popular (designed For a mass audience) Transient (short-term solution) Expendable (easily Forgotten) Low cost Mass produced,Young (aimed at youth) Witty Sexy Gimmicky Clamorous Big business.

الشكل(22): لوحة في الداخل Interior

المصدر:

https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-interior-p04250

7.4.أشهر فناني البوب آرت في بريطانيا:

7.4.1.بيتر بلايك:

Peter Blake (1932)، من خلال لوحته على الشرفة رسمها عام 1955، تتضمن هذه الصورة 27 اختلافًا، بدءًا من اللوحة الشهيرة لإدوارد مانيه[1] وحتى صورة صحفية للعائلة المالكة ويتضمن أيضًا مجموعة من المراجع الأخرى بما في ذلك السجائر الأمريكية العصرية، وصورة لمعلمه الراحل جون مينتون[2]، تتجلى مشاعر الحنين إلى الماضي بشكل واضح في أعمال الفنان **بيتر بليك**، تُظهر أعماله ذكريات من طفولته أو شبابه، ونرى أيضًا إشارات إلى الحركات الفنية والأشكال الفنية الأخرى، يُدمج **بليك** صور الثقافة الشعبية في أعماله، سواء كانت من العصر الحالي أو من القرن الماضي، تشمل هذه الصور أشياء من العصر الفيكتوري، صور الممثلين، العناصر البلاستيكية الصغيرة، والرسوم الهزلية للأطفال، يُظهر الفنان قدرته على تحويل العناصر العادية إلى أعمال فنية ذات معنى جديد.

[1] فنان ورسام فرنسي يعتبر أحد رواد المدرسة الانطباعية.

[2] Voir: https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-on-the-balcony-t00566.1/9/2023

الشكل(23): لوحة على الشرفة لبيتر بلايك

المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-on-the-balcony-t00566

7.4.2.جون ماكهيل John McHale

جون ماكهيل (1922–1978) فنان بريطاني وعضو بارز في المجموعة المستقلة (IG) ومصمم الملصق (ينظر ص،)157، كان له دور أساسي في استكشاف تأثيرات الفنون الجميلة والإعلان ووسائل الإعلام الجديدة على التجربة الإنسانية ككل، حيث قام **جون ماكهيل** بصنع «صور مجمعة في عام 1955 من المجلات الأمريكية المطبوعة بالألوان تم تجميع هذه الأجزاء المطبوعة الزاهية في أشكال بشرية، تتكون من علامات جميع السلع والخدمات التي نستهلكها»[1] ، لقد كان موضوع نقاش جان ماكهيل والمجموعة المستقلة حول «المادة الثقافية الشعبية، وإلى عواقب هذه المادة على الثقافة البصرية التي منحت نوعاً من المكانة الأسطورية لأعضاء المجموعة»[2]

كان أرضية عمله عبارة عن مجموعة مصنوعة من «قصاصات ورق الصحف المأخوذة من منشورات باللغة الإنجليزية، على هذه القطع من الورق الملون تم تطبيق الطلاء الأحمر بأسلوب قوي على المنطقة المحيطة بالأشكال»[3]، وتجدر الإشارة إلى أن الفنان **جان ماكهيل** قد توجه إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة نظرية الألوان والتصميم الصناعي، حيث قدم «شخصيات تم إنشاؤها بالفعل من قصاصات وسائل الإعلام، أشارت هذه الشخصيات على أنها "الرجل الذي تغذيه وسائل الإعلام»[4]، في عام 1955، قام الفنان **جون ماكهيل** بإنشاء مجموعات من الصور المجمعة من المجلات الأمريكية الملونة، التي ظهرت بكثرة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، تنوعت أعمال **ماكهيل** بين الفنون الجميلة، والرسومات، وتصميم المعارض، والأفلام، والتلفزيون.

[1] Richard Kalina, *Imagining the Present: Context, Content, and the Role of the Critic*, Routledge, New York, 2006, P.83.
[2] Ibid.
[3] Voir: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mchale-telemath-vi-t07102.4/9/2023.
[4] Ibid.

الشكل(24): لوحة للفنان جان ماكهيل بعنوان Telemath VI عام 1957

المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mchale-telemath-vi-t07102

7.4.3.جيرالد لينج :Gerald Laing

ساعد **جيرالد لينغ** (1936-2011) بشكل كبير في تحديد فترة الستينيات حيث كان من بين الذين قادوا الطريق في الاستكشاف المتطور للصور المتناقضة للثقافة الشعبية في تيار فن البوب البريطاني، من خلال لوحات قماشية ضخمة تعتمد على صور الصحف لعارضي الأزياء المشهورين ورواد الفضاء ونجوم السينما.

الشكل(25): Gerald Laing, Skydiver VI, 1964

المصدر:

https://www.tate.org.uk/art/artworks/laing-skydiver-vi-t03842

كان الفنان البريطاني **جيرالد لينغ** منشغلاً للغاية بأسطورة «الثقافة الأمريكية التي انتشرت من خلال المجلات الورقية، حيث بدأ في رسم أنماط نقطية مكبرة ذات ألوان نصفية»[1]، غير أن السؤال الذي يمكن طرحه: من الذي صنع الفن الأكثر أهمية بعد الحرب العالمية الثانية؟

8-فن البوب ينتقل إلى أمريكا:الطليعة الأمريكية:

مما نسجله في سيرورة تطور الفن هو ماشهدته الساحة الفنية بين الأربعينيات وبداية الستينيات من ظواهر غير عادية سميت بأحكام الجدارة الجمالية[2] لم تعد تقتصر على الفن الأوروبي فحسب، بل شهدت ظهور جبهة فنية جديدة، ألقي عليها عبارة مدرسة نيويورك ضد مدرسة باريس[3] أي:

The New York school vs the school of Paris حيث في عام 1983، «بدأ مؤرخ فني فرنسي يدعى **سيرج غيلبو** Serge Guilbaut كتابه عن تاريخ التعبيرية التجريدية بإعلان أنه بعد الحرب العالمية الثانية، شهد عالم الفن ولادة وتطور الطليعة الأمريكية American avant-garde، والتي نجحت في غضون سنوات قليلة في نقل المركز الثقافي للغرب من باريس إلى نيويورك»[4]، حيث تمكنت الولايات المتحدة الأمريكية من تأسيس نفسها كمركز عالمي للفن الحديث وبداية ظهور حركة فنية جديدة عملت على جذب الاهتمام الدولي بواسطة كوكبة من الفنانين النشطين في نيويورك، وبدأت تظهر بوادر جديدة لجمالية مجردة، جعلت اللوحة تدور حول «فعل الخلق نفسه وأصبحت العملية هي الموضوع»[5]، ولا يفوتنا أن نذكر بأن تأثير الحضور المتزايد للفنانين المهاجرين من أوروبا (القارة القديمة) على الفنانين الأمريكيين الشباب، كان له دورا بارزا، فالمبادئ الأساسية للفن الغربي قد «هاجرت أخيرًا إلى الولايات المتحدة، جنبًا إلى جنب مع مركز ثقل الإنتاج الصناعي والسلطة السياسية»[6]، هذه

[1] Wendy Weitman, *Pop Impressions Europe/USA*, op.cit, p.104.
[2] David W. Galenson, *Artistic Capital, Routledge*, New York, 2006, p.64.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Debra J. DeWitte, Ralph M. Larmann, M. Kathryn Shields, *Gateways to Art Understanding the Visual Arts*, Thames & Hudson, London, 2015, p.542.
[6] Erika Doss, Benton, *Pollock, and the Politics of Modernism From Regionalism to Abstract Expressionism*, The University of Chicago, USA, 1991, p.375

الهجرة الجماعية للفنانين واللاعبين الرئيسيين في السوق على حد سواء، ستقرر نهاية باريس كعاصمة فنية للعالم، والتي استحوذت عليها نيويورك أنذاك.

علاوة على ذلك، فلقد عبّر الفنانون بشكل قاطع عن عدم ارتياحهم للقصص الجديدة التي تدور حول الجماهير والتفاوتات الاجتماعية، مقتنعين بأنهم يفتتحون طرقًا غير مسبوقة في صنع الفن، فوظيفة الطليعة الحديثة تمثلت في إبقاء الثقافة "في الحركة" in action: من خلال التركيز على وسائل التعبير الخاصة بها وإذابة المحتوى بشكل متزايد في الشكل، لقد تمثل شعارهم في أن الفنون يجب أن تكون مستقلة عن الأفكار، فما هو تأثير التاريخ على الأعمال؟ ماالذي كان مستوحى مِن ذلك؟ لماذا حلت نيويورك محل باريس على الساحة الفنية العالمية؟

8.1.كليمنت جرينبيرج والعلاقة بين الفن والمجتمع:

في ضوء هذه التساؤلات تم طرح مشكلة الثقافة الغربية الحديثة من قبل المنظر والناقذ الفني والمجادل الأمريكي **كليمينت جرينبيرج** (1909-1994) Clement Greenberg في مقال له نُشر في مجلة **بارتيزان ريفيو** Partisan Review عام 1939 بعنوان الطليعة والفن الهابط Avant-garde and Kitsch[1]، حيث مَيَّز **جرينبيرج** في هذا المقال بين الفن الرفيع والفن المنخفض أي الفن الطليعي التجريدي والفن الحديث مقارنة بالفن الشعبي "الهابط" الذي ظهر في اوروبا في الخمسينيات والذي اعتبر الاستهلاك موضوعًا بسيطًا، فرؤيته بمثابة«الوعي المتفوق بالتاريخ وظهور نوع جديد من نقد المجتمع، سمي بالنقد التاريخي»[2] وبذلك تم تكريس ثقافة الطليعة للتجريب بهدف الحفاظ على أعلى مستوى من الفن بمختلف جوانبه.

[1] **Kitsch** أي الابتذال: مصطلح ألماني يُعبر عن "الرداءة المبتذلة"، أصبح شائعاً في بدايات القرن العشرين. يمتد نطاقه ليشمل كل شيء، بدءاً من المواد التجارية مثل الهدايا التذكارية السياحية، وصولاً إلى أي محاولة للفن تُعتبر فاقدة للأصالة أو القوة. وقد عُقد في شتوتغارت متحف لهذا النوع من المنتجات، على الرغم من أن معركة محاربة الابتذال كانت إيجابية في بدايتها، إلا أنها أدت في ألمانيا في كثير من الأحيان إلى خوف غير متوازن من كل جمال أو عاطفة واضحة.ينظر:
Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.267.

[2] Clement Greenberg, *Art and Culture critical essays*, Beacon press, USA, 1961, p.4.

ويمكن القول بأن حجة **جرينبيرج**، تمثلت في أن الطليعة اهتمت بشكل حصري على إبقاء الثقافة في حالة حركة، واعتبرت بمثابة استراتيجية دفاعية معارضة للتهديد الذي مثلته الأكاديمية البرجوازية وثقافة الفن الهابط (فن البوب)، حيث أنه لم يكن من قبيل الصدفة أن «تزامن ميلاد الطليعة تاريخيًا –وجغرافيًا أيضًا– مع أول تطور جريء للفكر الثوري العلمي في أوروبا»[1]، وتأسيسا على ذلك تشكلت بيئة من النقاد والفنانين خلال ثلاثينيات القرن العشرين، ناقشت موضوعات الفن الحديث في نيويورك، بين عامي 1935 و 1936، حيث أن مجموعة من الفنانين في نيويورك أرادوا إعادة الاتصال بالفن الأوروبي الحديث أي الفنون: الوحشية، التكعيبية والتجريدية، وهناك حركة أمريكية فرضت نفسها على العالم بعد الحرب العالمية الثانية، حيث حاولوا «التركيز على الابتكار الفني»[2] لقد اجتمعوا تحت دوافع قوية للغاية، وعلى رأسهم الفنان الأمريكي الشهير **جاكسون بولوك** Jackson Pollock (1912–1956) إلى جانب الفنانين المشهورين **ويليم دي كونينج**[3] (1904–1997) Willem de Kooning و**مارك روثكو**[4] (1903–1970) Mark Rothko صاحب تقنية فن حقل اللون (Colour Field painting)[5]

[1] Ibid.

[2] Debra J. DeWitte, Ralph M. Larmann, M. Kathryn Shields, op.cit, p.542.

[3] **ويليم دي كونينج**: رسام أمريكي رائد في التعبيرية التجريدية. ولد في مدينة روتردام بهولندا وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1926. كان أسلوبه الفني مبكراً ومحافظاً، كان **دي كونينغ** يرسم باستخدام أساليب متعددة في نفس الوقت، مجرباً بطريقة حيوية، بعد أول معرض فردي له في عام 1948، عُرف بقيادته غير الرسمية لحركة التعبيرية التجريدية إلى جانب جاكسون بولوك. وعلى عكس بولوك، حافظ دي كونينغ عادةً على عناصر تصويرية في لوحاته، واكتسب شهرة واسعة بسلسلة نسائه.ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.138.

[4] **مارك روثكو**: رسام أمريكي من أصل روسي، يعتبر من أبرز شخصيات مدرسة نيويورك، هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية مر روثكو خلال الثلاثينيات والأربعينيات بمراحل تأثر فيها بكل من التعبيرية والسريالية. لكن منذ حوالي عام 1947 بدأ في تطوير أسلوبه الفني الناضج والمميز. لعلّ السمة الأبرز في لوحاته هي المساحات المستطيلة الكبيرة من الألوان.ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, op.cit, p.434.

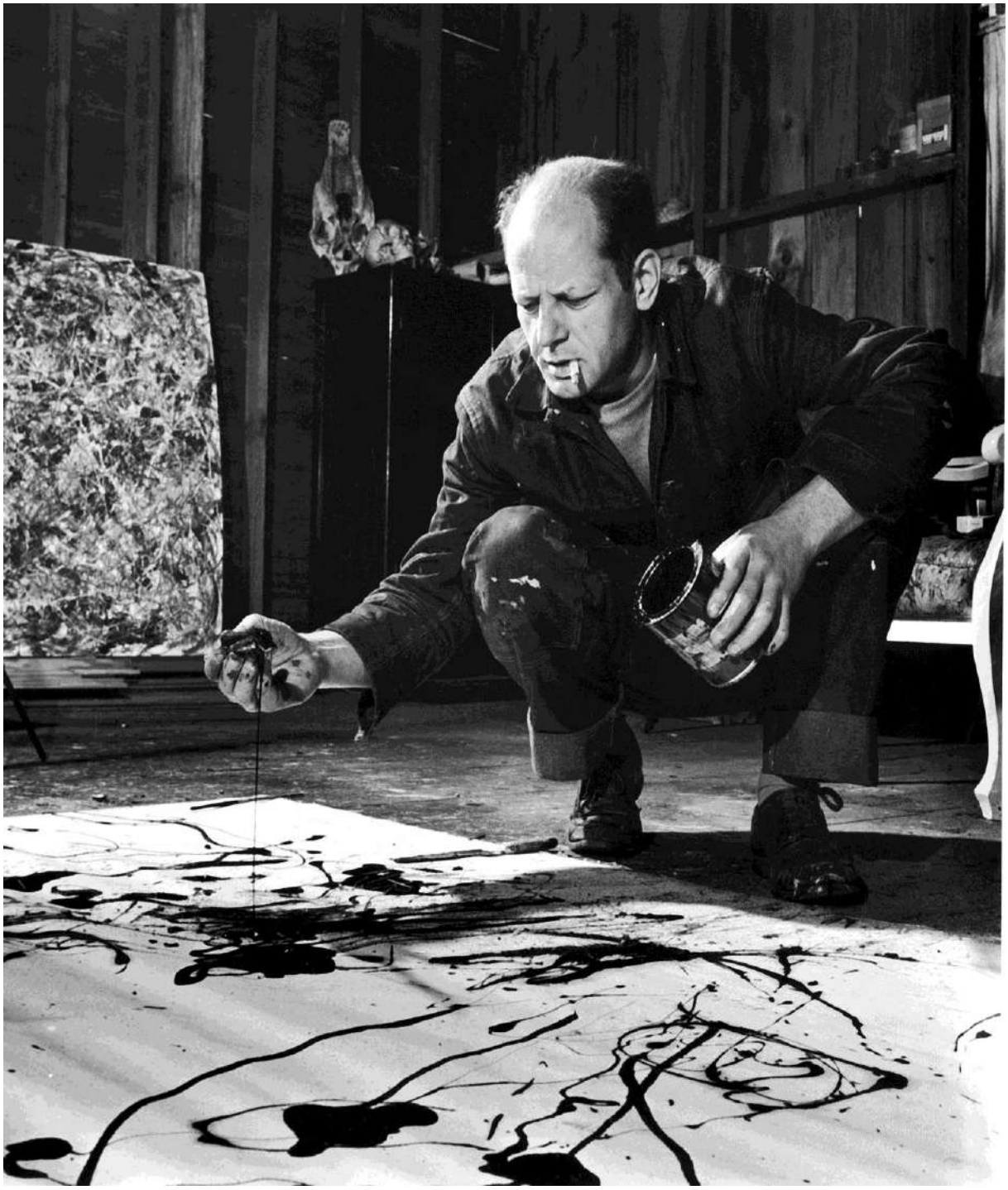
[5] Ian Chilvers, Harold Osborne, op.cit, p.434.

8.2.حركة التعبيرية التجريدية:

هي حركة فنية تجريدية نشأت في الولايات المتحدة خلال خمسينيات القرن العشرين، بدأ هؤلاء الفنانين في إنشاء حقبة جديدة من الفن الأمريكي،عرفت «بالرسم الحركي، تمثلت في لوحات تجريدية معقدة وكبيرة جدًا عندما نقف أمامها فإنها تهيمن تمامًا على مجال رؤيتنا»[1] ، تميز الفنان **جاكسون بوبلوك** بقدرته على «نقل المشاعر الشديدة باستخدام صور غير تمثيلية فالموضوع: الشخص، الشيء أو المساحة الموضحة في عمل فني سمي بلوحة الحركة: تطبيق الطلاء على القماش عن طريق التقطير أو الرش أو التلطيخ الذي يؤكد على إيماءات الفنان»[2] حيث أن سلسلة كاملة من الحكايات عن حياة الفنانين الذين تم «الاعتراف بصراعاتهم، لقد كان التاريخ العام لتلك الفترة يميل بشدة نحو أمريكا، دون إنكار الأهمية المركزية للفن الأمريكي»[3]، ابتعد **جاكسون بولوك** عن اللوحة التقليدية، مؤكدا على «مركزية ذات الفنان في خلق الفن[4]»، حيث ألغى لوحة الحامل واضعا اللوحة على الأرض مما سمح له بالتحرك حولها بحرية أكبر، وجعله يشعر وكأنه جزء من اللوحة نفسها، نقل **جاكسون بولوك** مشاعره الداخلية العميقة إلى لوحاته، بإنتاج لوحة «كفعل من الأصالة الشخصية المطلقة[5]»، من خلال تقنية التنقيط، معتمدا من خلالها على الهروب من الواقع، جسديًا وروحياً وللتعبير عن نفسه بحرية وبطلاقة تامة.الشكل(26) و(27)

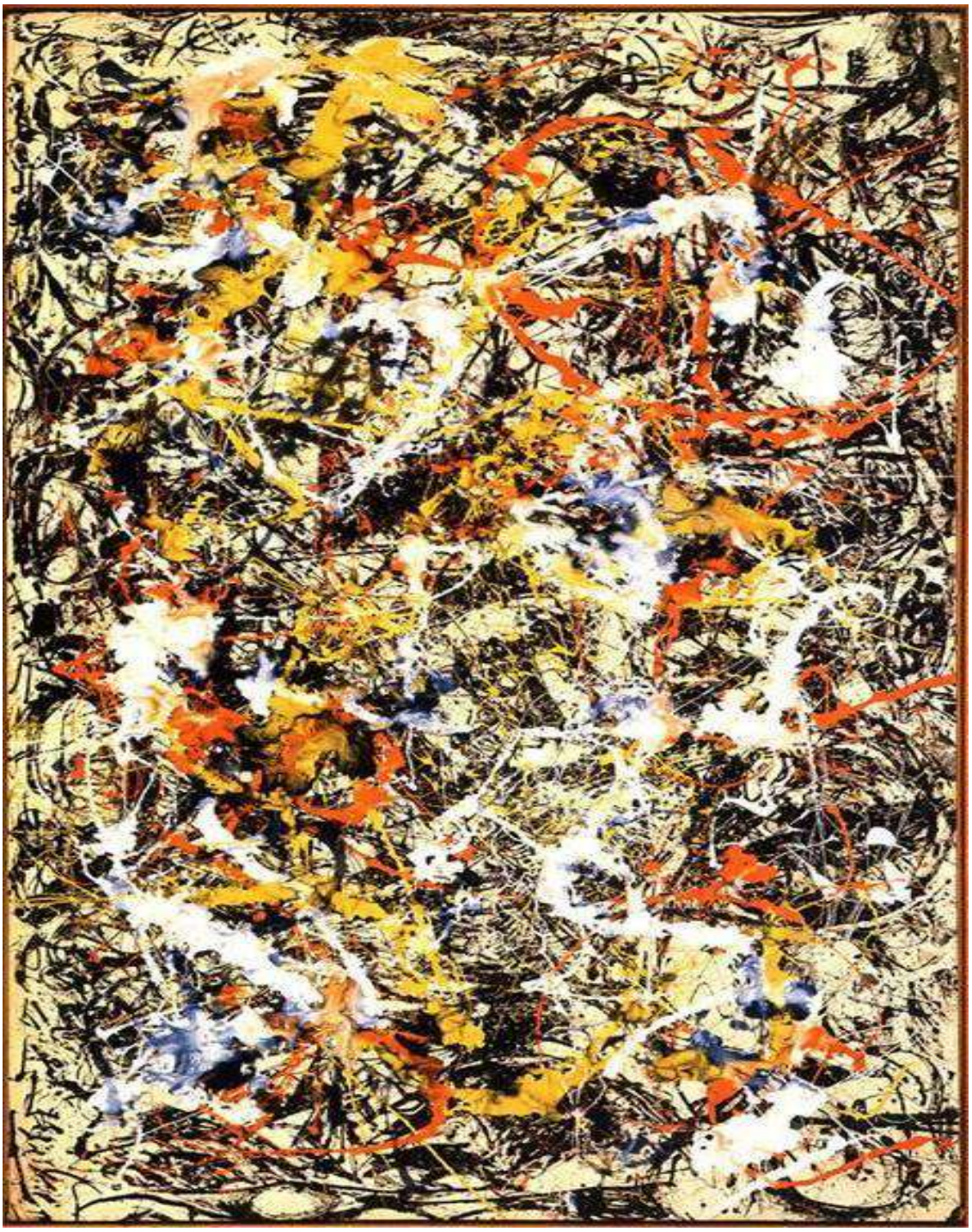
[1] Ian Chilvers, Harold Osborne, op.cit, p.434.
[2] Ibid.
[3] David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, op.cit, p.2.
[4] Catherine Craft, *Jasper Johns*, Parkstone Press International, USA, 2009, p.9.
[5] Ibid.

الشكل(26): جاكسون بولوك في الورشة يرسم بتقنية الرش على القماش



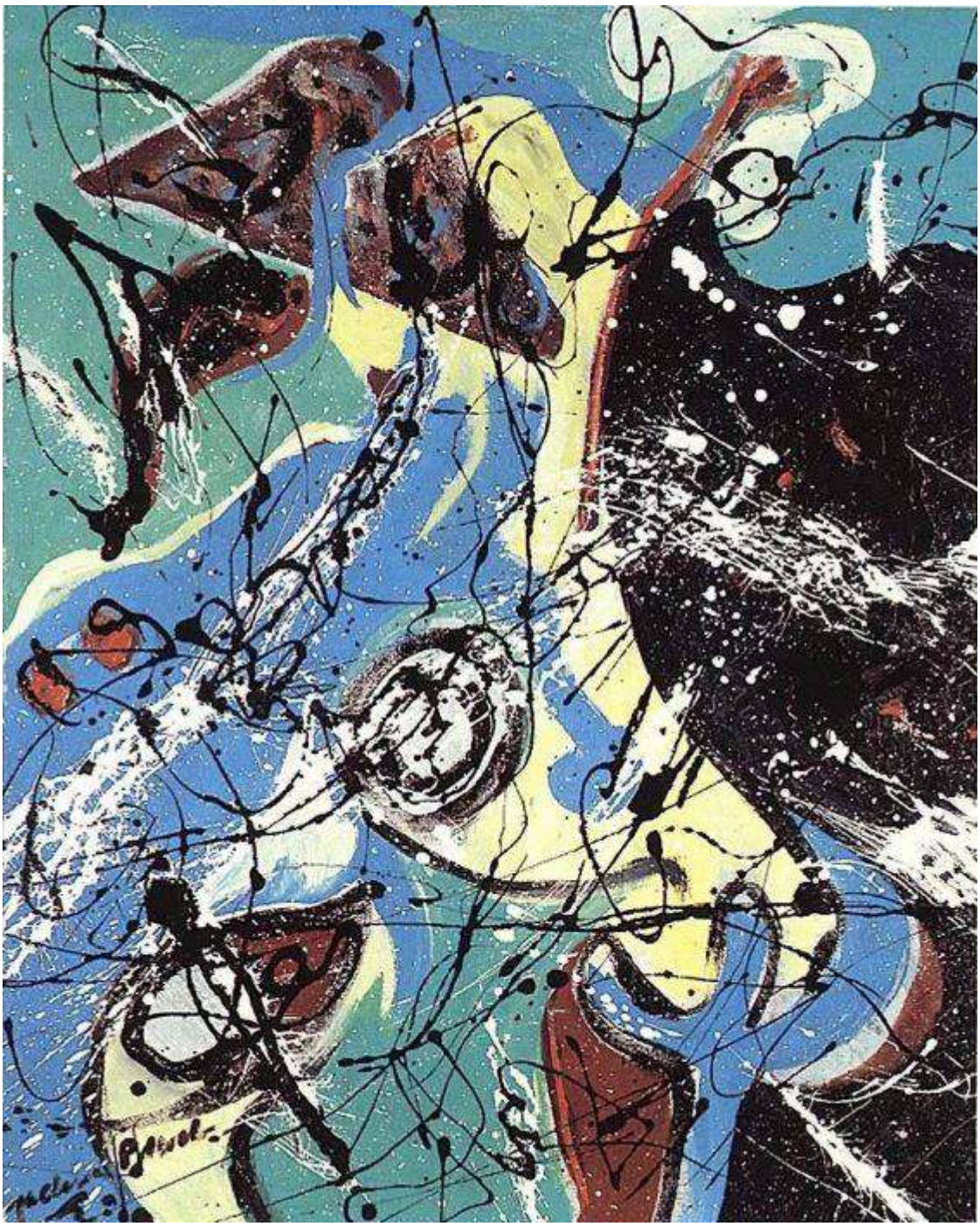
المصدر: https://ubernicear.live/product_details/16958580.html

الشكل(27): لوحة بعنوان التقارب، أنجزها جاكسون بوبك عام 1952



المصدر: https://niood.fr/les-10-oeuvres-dart-les-plus-celebres-de-jackson-pollock/

الشكل(28): لوحة بعنوان طيور الماء أنجزها عام 1943



المصدر : https://arthur.io/art/jackson-pollock/water-birds

لذلك يمكن القول خلاصة لما سبق بأن هذه المرحلة التاريخية شكلت في أمريكا مغامرة شُبِهت بالإيماءة الغريزية والحرية المطلقة التي تميزت بالأبعاد الشاسعة واللوحات الكبيرة المسطحة، مثلت فنا متعطشا للثقافة الأمريكية الأصلية والطبيعة التي لا حدود لها، وهي بمثابة شهادة على الجودة والقوة المادية والديناميكية وضربات الفرشاة النابضة بالحياة والمتميزة بالألوان النقية، وتجدر الإشارة إلى أن البوب آرت قد مر بفترة حضانة طويلة في لندن قبل أن ينفجر في نيويورك في نهاية الخمسينيات، ثم انتقل بسرعة البرق إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فهو يختلف عن الفن البريطاني في الأسلوب والتقنيات المستخدمة في اللوحة، أدى ذلك إلى نشأة ثورة راديكالية ضد التعبيرية التجريدية، بينما احتلت التعبيرية التجريدية مكانًا لها في المتاحف، اتخذ فن البوب مسارًا مختلفًا، حيث خرج إلى الشارع، شعر الجيل الجديد من الفنانين، الذين عاشوا في خضم ثقافة استهلاكية متنامية، بأن مهمتهم لم تعد تتمثل في تحسين الأشكال المجردة، بل في سد الفجوة بين الفن والحياة اليومية، ممهدا الطريق لتجربة فنية جديدة في نيويورك على يد مجموعة من الفنانين مثل **جاسبر جونز** و**روي ليستنشتاين** و**كلاوس أولدنبورغ**، إلى جانب الفنان الأكثر شهرة، **آندي وارهول**، حيث نقل هؤلاء الفنانين الحماس الفني العالمي من أوروبا إلى أمريكا ومن لندن وباريس إلى نيويورك، لقد قام الفنانون بالتلاعب بهذه الأشياء وتغييرها ودمجها في لوحاتهم، لم تكن هذه العملية جديدة تمامًا، حيث استخدمها التكعيبيون والدادائيون من قبل مما أدى إلى تسمية هذا الاتجاه الجديد بـ "الدادائية الجديدة".

حاول **آندي وارهول** الفنان موضوع الدراسة تطوير لغة فنية هدفها صنع الفن لتسجيل الواقع بشكل أكثر موضوعية من خلال أعماله الفنية بتقنية الطباعة الحريرية التي أتقنها بمهارة والتي تناسبت مع ثقافة المجتمع الاستهلاكي، لقد عُرف بتبنيه مبدأ الاستنساخ غير المحدود للعمل الفني، مما أثار جدلاً واسعاً حول طبيعة الفن ودوره في المجتمع، وهذا ماسنتطرق إليه بالتفصيل في الفصل الموالي.

تبين من خلال ماسبق بأن فن البوب آرت والتجريدية التعبيرية قد نشأتا في نفس الفترة الزمنية مع أمريكا، إلا أنهما تميزتا بخصائص واهتمامات مختلفة، حيث ركزت التجريدية التعبيرية على المشاعر الداخلية للفنان، أما فن البوب آرت فقد ركز على الثقافة الشعبية والمجتمع الاستهلاكي، وتُعدّ كلتا الحركتين من أهم الحركات الفنية في القرن العشرين، والتي كان لها تأثير كبير على الفن المعاصر.

الفصل الثالث:

مستويات السياق في فن آندي وارهول

«لا تفكر في صنع الفن، فقط قم بإنجازه، دع الجميع يقررون ما إذا كان جيدًا أم سيئًا، سواء أحبوه أم كرهوه، بينما يتخذون قرارهم، اصنع المزيد من الفن...» **آندي وارهول**

«Don't think about making art, just get it done. Let everyone else decide whether it's good or bad, whether they love it or hate it. While they're deciding, make even more art...»

Andy Warhol

من خلال هذه العبارات الشهيرة والمثيرة للاهتمام، تظهر شخصية الفنان المعروف بتبنيه لنهج مباشر اتجاه الإبداع الفني، وقدرته على خوض التجربة والتعبير عن نفسه من خلال العمل الفني، لقد ترك الفنان **آندي وارهول** الحكم لجمهور المتلقين، وعمل على الاستمرار في الخلق بغض النظر عن ردود فعل النقاد والجمهور.

آندي وارهول شخصية فنية وإنسانية غامضة، ترك علامة لا تمحى في تاريخ الفن المعاصر وصاحب إرث فني كبير، ولفهم طريقة عمل هذا الفنان يجب أولا التطرق لخلفيته الثقافية والمهنية وميولاته الفنية، بدءًا من السنوات التي حُدِّد فيها كرسام تجاري والتي ساهمت في جعله غنيًا ومشهورًا وأيضا من خلال استعادة أبرز سمات حياته المهنية خاصة في بداية مشواره الفني، فمن يكون **آندي وارهول؟**

كيف استطاع هذا الفنان تحويل الأشياء والصور الشائعة للمشاهير إلى أيقونات فنية؟

1-السيرة الذاتية للفنان آندي وارهول ومهنته في عالم الإعلانات:

1.1.آندي وارهول:

أندرو وارهولا(1928-1987) Andrew Warhola هو اسمه الحقيقي، لعائلة متواضعة وشديدة التدين من الطبقة العاملة هاجرت من سلوفاكيا فهو الوحيد الذي ولد في الولايات المتحدة الأمريكية، الأصغر بين ثلاثة إخوة أشقاء وصلت عائلته إلى أمريكا عام 1914 في المدينة الصناعية بيتسبيرج بنسيلفانيا Pittsburgh, Pennsylvania ، منذ صغره، أظهر الطفل موهبة فنية استثنائية، منذ سن السادسة بدأ في جمع صور لنجوم السينما، وعند بلوغه التاسعة من عمره، تم إهداؤه كاميرا ليُمارس شغفه بالتصوير مما أتاح له فرصة التعبير عن إبداعه من خلال التصوير، كان لدى آندي خيال غني وحر للغاية، واستخدم الأقلام الملونة والطباشير وكل أداة رسومية أخرى يمكن أن يجدها في المنزل أو يخترعها للرسم والتلوين.

وفي عام 1937، تلقى دروسا في الفن بمتحف كارينجي، ممّا عزّز مهاراته وطوّر قدراته الفنية، بفضل تفوقه، تمكن **آندي وارهول** من الالتحاق بمعهد كارنيجي للتكنولوجيا Carnegie Institute of Technology ويسمى الآن جامعة كارنيجي ميلون Carnegie Mellon University، أحد أفضل المؤسسات التعليمية في مجال الفنون، حيث كان يدرس الفن التجاري.

وتجدر الإشارة إلى أنه كان هناك مدرسًا فريدًا غرس فيهم قناعاته يدعى **جوزيف فيتزباتريك** Joseph Fitzpatrick حول «الانضباط والإبداع والسلطة في الفن، مؤكدا بأن "الفن ليس مجرد مادة دراسية، إنه أسلوب حياة، كل ما تنظر إليه فيه فن أو غياب للفن[1]»، وفي النهاية تخرج آندي بتقديرات جيدة، حيث فاز «بجائزة من مجلة سكولاستيك Scholastic magazine [2]» موضحًا لوالدته ولمن شجعه أنه اكتسب صفات الرسام والمصمم الماهر،

[1]Victor Bockris, *Warhol The Biography*, 75th Anniversary Edition, USA, Da CAPO, 2003, p.50.
[2] Ibid.

القادر على رسم وتلوين الصور الأكثر تنوعًا، كان متقدما على عصره[1]، حيث درس فن التصميم على يد نخبة من الأساتذة المختصين في التصميم التجاري والصناعي، حيث «تمَّ التأكيد بشكل خاص على تعاليم مدرسة **الباوهاوس**[2]، وهي حركة مقرها ألمانيا بقيادة **والتر غروبيوس**[3] Walter Gropius(1889-1969)، الشخصيته المهيمنة في نشر جماليات تتناغم تمامًا مع الوعي بالآلة في عصر تكنولوجي متزايد إلى جانب **لازلو موهولي ناجي**[4] Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946) سياستها الأساسية المزاوجة بين الفن والتكنولوجيا، وأن التصميم الجيد مستمد من رؤية وتصميم **موهولي ناجي** وكتاب الرسم التربوي **لبول كلي** Paul Klee، كانت باوهاوس مثالاً للفن كعمل تجاري[5]»، درس الرسم والنحت في معهد كارنيجي للتكنولوجيا، وبعد حصوله على شهادة في الفنون عام 1949 انتقل إلى نيويورك، وفقًا للمدرس **فيتزباتريك**، كان لدى **آندي** «نهج فريد من نوعه، لم يكن عمله تقليديًا على الإطلاق وكان يُجرّب باستمرار بأسلوبه الخاص[6]»، حيث سرعان ما تم الاعتراف به كرسام إعلانات ومصمم جرافيك.

---

[1] Victor Bockris, Warhol The Biography, op.cit, p.50.

[2] **الباوهوس** : مدرسة للعمارة والفنون التطبيقية، أسست هذه المدرسة عام 1919 في ألمانيا على يد **والتر جروبيوس**، من خلال دمج أكاديمية فايمار Weimar للفنون الجميلة مع مدرسة فايمار للفنون والحرف اليدوية، أصبحت المدرسة مركزًا للتصميم الحديث خلال عشرينيات القرن الماضي ولعبت دورًا محوريا في ربط التصميم بالتقنيات الصناعية. ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, p.42.

[3] **والتر غروبيوس**: مهندس معماري ألماني ومصمم ومعلم، في عام 1918 أسس باوهاوس ومديرها لها أولاً في فايمار ومن عام 1925 في ديساو، كان الغرض من باوهاوس توحيد جميع الفنون تحت سيادة العمارة، في عام 1937 ذهب إلى الولايات المتحدة، حيث عرضت عليه رئاسة قسم الهندسة المعمارية في كلية الدراسات العليا للتصميم في جامعة هارفارد وكان لديه قائمة استثنائية من المباني البارزة، كان تأثيره على الاتجاهات الحديثة في جميع الفنون البصرية ربما لم يتجاوزه أي رجل آخر من خلال أفكاره وطريقة تدريسه. ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.233.

[4] **لازلو موهولي ناجي**: فنان مجري المولد، رسام ونحات وفنان تجريبي وكاتب أصبح مواطنًا أمريكيًا عام 1944، انتقل إلى برلين عام 1921، وجرّب تقنية الكولاج و تركيب الصور (Photomontage)، درّس في باوهاوس بينما أظهر تنوعًا غير عادي في الأفلام التجريبية والمسرح والتصميم الصناعي والتصوير الفوتوغرافي والطباعة بالإضافة إلى الرسم والنحت تم تلخيص جوهر تدريسه في كتاب "من الخامة إلى العمارة" (1929)، كان من أكثر الفنانين ابتكارًا وتنوعًا في المدرسة البنيوية التي تنص على دمج ما يسمى بالفن الراقي مع البيئة الكاملة وكان رائدًا بشكل خاص في الاستخدامات الفنية للضوء والحركة والتصوير الفوتوغرافي والفيلم والمواد البلاستيكية، وكان أيضًا من أكثر المعلمين تأثيرًا في القرن العشرين.ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, p.335.336.

[5] Victor Bockris, *Warhol The Biography*, op.cit, p.66.

[6] Ibid.

1.1.1.آندي وارهول بدايات الفن التجاري وفن التصميم الجرافيكي:

1.1.2. أحذية الأحلام: بداية ولع وارهول بالمشاهير:

في صيف عام 1949، بعد تخرجه، انتقل إلى نيويورك بعد حصوله على شهادته في التصميم الفني، بدأت العروض تتدفق على **آندي وارهول**، والعمل الجاد لتحقيق النجاح كان واثقًا من موهبته، هناك كرس نفسه للفنون التجارية والإعلان، بدأ مشواره الفني كمصمم جرافيك إعلاني، وكان أول عمل رئيسي له بعنوان "النجاح هو وظيفة في نيويورك" وتم نشره في مجلة جلامور، وسرعان ما تبع ذلك تعاونات مع صحف مشهورة مثل Vogue و Harper's Bazaar و New York Times.

عبر تاريخ الفن، شكّلت الأحذية فكرةً مثيرةً للاهتمام، فنانون كبارٌ استخدموها كرمزٍ أو موضوعٍ لأعمالهم، اتّبع وارهول خطاهم، مستفيدًا من هذه التقاليد وخلفيته كرسامٍ تجاري لدمج فكرة الحذاء في فنه بشكلٍ فريدٍ ومميز، تم تكليف **وارهول** بتصميم رسومات أحذية لمجلة جلامور وأعال نفسه من خلال العمل في عالم الرسومات التوضيحية[1] Illustrations التحريرية والإعلانية، هذه الرسومات مثلت مجال عمله وبداية مسيرته الفنية الثرية، وتجريب مجالات مختلفة مثل الموضة والموسيقى وريادة الأعمال.

[1] **الرسومات التوضيحية**: **Illustrations** عند ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية نحصل على كلمتين اثنتين هما رسم توضيحي، حيث جاء في معجم ويبستر Webster's أن كلمة illustrate معناها:«توضيح، تنوير، إضاءة، تزيين، تجميل، عرض، كشف، شرح وتفسير أما كلمة Illustration «فتعني توضيح مثال، حالة، أو عينة.ينظر:

Merriam-Webster, *Webster's new dictionary of synonyms: A dictionary of discriminated synonyms with antonyms and analogous and contrasted words*, U.S.A, Merriam-Webster INC Publishers, 1984, p.414.

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح الرسم التوضيحي معناه«الصورة الإيضاحية وتمثل كل تصوير أمين في نقل الواقع المرئي وأحداثه»، كما تم الإشارة إلى أن تعريفها وفق ما جاء في عُرْفِ مؤرخ الفن **برنارد بيرينسون** (1865-1959) Bernard Berenson هو «ما يُضْفِيه ذوق الفنان وخياله على اللوحة في نقله للحقيقة المرئية إلى عين المشاهد.ينظر:

ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط.1، 1990، ص.221.

الشكل(29): صورة فوتوغرافية التقطها الصحفي **فيليب بيرلشتاين Philip Pearlstein، لآندي وارهول** عند انتقاله إلى مدينة نيويورك عام 1949

المصدر: https://carnegiemuseums.org/carnegie-magazine/summer-2018/the-invention-of-andy-warhol/

الشكل(30): رسم توضيحي صممه **آندي وارهول** بعنوان النجاح هو وظيفة في نيويورك

المصدر: https://www.flickr.com/photos/mssusanb/50013577666

1.1.3.التقنية الجرافيكية في رسومات الفنان آندي وارهول التوضيحية:

خلال رحلة **وارهول** الناجحة في تصميم رسومات الأحذية، وطوّر تقنية الرسم المبكرة التي من شأنها أن تجعله مشهورًا، وهي تقنية الخط النشاف[1] The Blotted Line Technique تعلمها أثناء وجوده في Carnegie Tech الشكل(31)[2]، حيث أنه أخذ من المعهد ما «يريد وليس ما فرض عليه[3]» واكتشف الخط المنقط وهي تقنية «الرسم التي مثلت الدعامة الأساسية لمسيرته الفنية التجارية في نيويورك خلال الخمسينيات من القرن الماضي[4]» بعد تخرجه، انتقل **وارهول** إلى نيويورك ليبدأ مسيرته كمصمم جرافيك إعلاني، كان يستخدم «عناصر من المجلات في أعماله[5]»، وكانت مهمته هي البحث عن "أفكار"[6].

[1] **تقنية الخط المنقط** The Blotted Line Technique أو الخط النشاف، هي تقنية وطريقة طباعة بدائية تشبه النقش أو الطباعة بالحروف حيث يتم حبر اللوحة بشكل متكرر لعمل نسخ متعددة، تؤدي كل عملية تحبير وطباعة للصورة الأصلية إلى نتيجة فريدة، يمكن تلوين كل نسخة مطبوعة وإجراء رسم إضافي عليها، مما يوفر إصدارات متعددة يمكن أن يقدمها وارهول للعميل.ينظر:
https://www.howardsteenwyk.com/warhols-blotted-line.10/04/2024.

[2] الصور مدمجة ومنظمة من طرف الباحثة بواسطة تطبيق ذكي Grid Art Pro

[3] Victor Bockris, *Warhol The Biography*, op.cit, p.70.

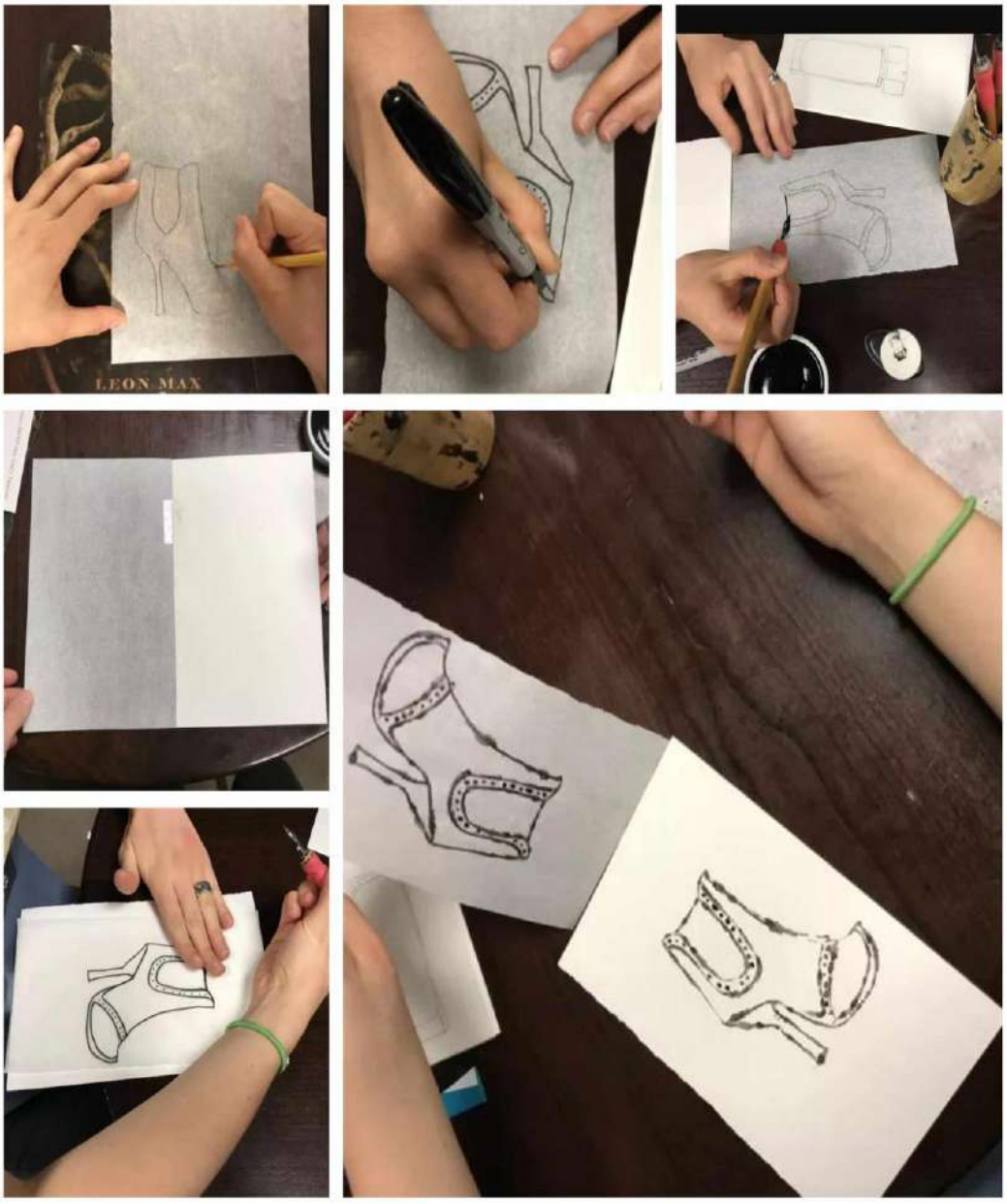
[4] Ibid.

[5] Ibid.

[6] Ibid, p.71.

الشكل(31): مثال على عملية الخط المنقط باستعمال الورق النشاف

EXAMPLE OF BLOTTED LINE PROCESS



المصدر: https://www.warhol.org/lessons/andy-warhols-blotted-line

استمر **وارهول** في إعجابه بالجانب الفني للإعلان، وهو جانب لم يحظى بالتقدير الكافي في ذلك الوقت، ازداد الاهتمام بأعماله الفنية، مدعومًا بعلاقاته مع وسائل الإعلام، وبفضل المنصات الإعلامية في ذلك الوقت، تمكن **آندي وارهول** من خلال تصميماته الفريدة الوصول إلى العديد من الشركات، لقد كان عمل **آندي** التجاري «انتقائيًا ومتنوعًا[1]»، وتمكن من جذب اهتمام شركات العلامات االتجارية الشهيرة، مما أدى إلى تعاونهم مع الفنان.

1.1.4.آندي وارهول ومجلة Glamour:

خلال الخمسينيات، برز عمل **آندي وارهول** في مجال الإعلان، خاصةً رسوماته التوضيحية لعلامة "**جلامور**" Glamour للأحذية، التقت المديرة الفنية لهذه المجلة **تينا فريدريكس** Tina Fredericks بآندي وارهول وطلبت منه تصميم أحذية مميزة تجذب انتباه الناس، متسائلة عما إذا كان بإمكانه تنفيذ ذلك أي«رسم شيء عملي أكثر فأجابها: يمكنني أن أرسم أي شيء[2] I can draw anything»، لم تكن **تينا فريدريكس** تطلب من **وارهول** مجرد رسم أحذية، بل كانت تريد ابتكار قطعة فنية قابلة للارتداء، أرادت التأكد من قدرة **وارهول** على ترجمة أفكاره الإبداعية إلى منتج عملي وأن تُعبِّر الأحذية عن روح العصر وتجذب الأنظار كان **وارهول** على دراية بتحديات تصميم الأحذية، لكنه كان أيضًا واثقًا من قدرته على إنجاز عمل فريد من نوعه، لقد كان مستعدًا لتحدّي نفسه وخوض تجربة جديدة، كان لقاء **وارهول** و**فريدريكس** بمثابة بداية ثورة في عالم تصميم الأحذية، أدّى تعاونهما إلى ابتكار تصاميم جريئة وجذابة غيّرت تماما نظرة الناس إلى الأحذية، قبل أن يصبح اسمًا لامعًا في عالم الفن، عمل **آندي وارهول** كرسام إعلاني، مما سمح له بتجربة تقنيات فنية تجارية متنوعة، ليقوم لاحقًا بدمجها في أعماله الفنية.

---

[1] Victor Bockris, *Warhol The Biography*, op.cit, p.72.

[2] Ford, Carin T, *Andy Warhol: pioneer of pop art*, USA, Enslow Publishers Inc, 2001, p.30.
ينبغي الإشارة إلى أنه خلال زيارة سابقة لآندي وارهول نيويورك في سبتمبر 1948، تعرف وارهول على تينا فريدريكس، محررة الفن بمجلة غلامور للأزياء، وعاود الاتصال بها مرة أخرى بحثًا عن عمل، استجابت تينا لرغبته بشراء أحد رسومات وارهول وتكليفه برسم مجموعة من رسومات الأحذية، وهي الفئة التي سرعان ما سيجعلها وارهول تخصصه، عندما ظهرت هذه الرسومات في المجلة في سبتمبر 1949، تم حذف حرف "الألف" من لقب وارهول في التوقيع (ربما عن طريق الخطأ) ومنذ ذلك الحين تبنى الفنان هذا الإملاء لاسم عائلته (وارهول بدلاً من وارهولا).ينظر:

Eric Shanes, *Andy Warhol*, Sirrocco, UK, 2006, p.15.

عينة لحذاء رسمه الفنان **آندي وارهول** سنة 1954، الوسيط المستعمل هو حبر وجرافيت على الورق مقاس الرسم: (29.2 × 26.7 سم) معروض في صالة عرض للفنون المرئية Long-Sharp Gallery الكائن مقره في انديانابوليس نيويورك[1]، من إبداع الفنان **آندي وارهول**، ظهر تصميم فريد على صفحات مجلة جلامور، مزج في «رسوماته بين الفنون التجارية والفنون الجميلةcommercial and fine art[2]»، حيثُ رسم سيقان نساء ترتدي أحذية أنيقة تتناغم مع أناقة أزيائهن، تمّ توقيع العمل باسم الفنان "**Warhol**" وأُرفقت به عبارات تُعزّز من جمال التصميم وتُضفي عليه لمسة فنية مميزة.

[1] Voir: https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines
[2] Victor Bockris, *Warhol The Biography*, op.cit, p.80.

الشكل(32):رسم تخطيطي لحذاء نسائي مجلة جلامور 1954، رسم باللون الأحمر

لحذاء بحزام على شكل حرف T مجلة جلامور 1958

المصدر: https://www.longsharpgallery.com/warhol-shoe-addl-info

https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines

الشكل(33): نماذج من الرسومات التوضيحية (تصميمات) لأحذية صمّمها **آندي وارهول** حوالي عام 1955

المصدر: https://www.howardsteenwyk.com/warhols-blotted-line

لا شك أن رسومات **آندي وارهول** حظيت بنجاح هائل، مما دفعه إلى المزيد من ابتكار الرسومات التوضيحية والتصميمات المميزة للأحذية، وقد أكد تقرير صحفي للمعرض الذي أقيم من أبريل إلى يوليو 2016 حول "**آندي وارهول** المتألق رسام الكتب والمجلات" حيث «استحوذ أسلوبه الأصلي الذي كان يركز على التفاصيل والإفراط le détail et la démesure ، عهدت إليه المجلات المرموقة مثل Harper's Bazaar and Glamour بالرسوم التوضيحية الخاصة بصفحات الأزياء والإعلان، ومنذ ذلك الحين، أصبح وارهول خبيرًا في فن جَعْلِ الحياة اليومية العادية رائعة[1]»، هذا إن دل إنما يدل على أن **آندي وارهول** قد نال ثقة المجلات المرموقة لتصميم رسومات توضيحية لصفحات الأزياء والإعلان ساعدته هذه التجربة على تطوير مهارته في تحويل الأشياء العادية إلى أشياء رائعة وجذابة وهكذا أصبح **وارهول** فنانًا مشهورًا من خلال أسلوبه الفريد الذي عكس روح العصر.

1.1.5.رحلة آندي وارهول مع مجلة الموضة هاربر بازار:

بين عامي 1951 و 1960، ساهم **آندي وارهول** بشكل كبير في مجلة الموضة المسماة هاربر بازار Harper’s Bazaar Magazine فقد أنشأ العديد من الرسومات التوضيحية وأخرج مجموعة من الصور المميزة، في ذلك الوقت كان المصدر الوحيد الذي يثبت وجود هذه الأعمال هو صفحات مجلة الموضة القديمة ومن خلال الأسلوب المرئي المذهل الذي اتبعه في بداية حياته المهنية.

سطع نجم **وارهول** من خلال إبداعه المميز حيث اختارته شركة I. Miller Shoes وهي شركة أحذية عريقة تأسست في نيويورك عام 1901 ، «كرسام رئيسي لإعلاناتها، عمقت هذه التجربة مصادر إلهام **وارهول** الفني وساعدته على إدراك تفرد أمريكا في العالم[2]»، هدفه هذه المجلة إنشاء إعلانات دعائية لحملة تُنشر في صحيفة نيويورك تايمز New York Times كانت هذه الإعلانات التي تملأ الصفحة عبارة عن خيالات بصرية جريئة وملونة

[1] Paola Varello, Andy Warhol, illustrateur de livres et magazines.voir : https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines.10/04/2024.
[2] Frank N. Magill, *The 20th Century O-Z: Dictionary of World Biography*, Routledge, NY, 1999, p.3884.

لفنان مبدع وأزالت الحاجز بين الرسم التوضيحي والفنون الجميلة، ليصبح متجر I. Miller رمزًا هامًا في عالم الفن والأزياء، ارتبط اسمه بإبداع **وارهول** ورؤيته الفنية المميزة.

الشكل(34): نماذج من الرسومات التوضيحية لأحذية وأكسسوارات النساء

صممها الفن آندى وارهول

المصدر: https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines

1.1.6. وارهول ورسوماته التوضيحية:

تميزت رسومات **وارهول** التوضيحية للأحذية بجماليات فريدة، حيث ابتكر أحذية مميزة وغير عادية مستخدمًا ألوانًا جذابة، حيث صمم رسومات لأحذية مطرزة ومثقبة ومزينة بأربطة وشرائط، وحرص على أن تتوافق مع ميوله الشخصية، نجح **وارهول** في إنشاء صور بسيطة لكنها لا تُنسى، مستخدمًا خطوطًا جريئة وألوانًا زاهية، وخلال مسيرته الفنية والمهنية كمصمم جرافيك إعلاني، تمكن من إنشاء مجموعات متعددة من الرسوم التوضيحية، وابتكر سلسلة من الرسومات تسمى «الأحذية الذهبية المجنونة Crazy Golden Slippers حيث ارتبطت هذه الأحذية بمشاهير مختلفين، قام **وارهول** بتصميم الأحذية مستعملا أوراقا من الذهب وصنع 20 حذاءً أنيقًا للغاية[1]»

1.1.7.نِتاج آندي وارهول العصري:

خصّص **وارهول** رسوماته للمشاهير المعاصرين، متفننًا في تصميمها حيث تميزت بغناها بالتفاصيل الثمينة والجميلة في نفس الوقت، عرضت هذه الرسومات في صفحات مجلة Life حيث كشفت الأنماط المتقنة لأوراق الذهب الكثير عن طموحات **وارهول** ورغباته، وعبّرت هذه الأحذية الذهبية عن شخصيات المشاهير، لقد صمم وارهول أحذية مصورة باللون الذهبي مزينة أيضًا برقائق معدنية فضية، وبدأ في «صنع منحوتات أحذية ثلاثية الأبعاد three-dimensional shoe sculptures، قام بتزيين الأحذية النسائية باستخدام ورق الذهب،[2]»، تميز كل حذاء باسم يعكس الشخصية التي يُنسب إليها، تصاميمه واكبت عالم الموضة، حيث أكد ذلك المصور **جون كوبلانز** John Coplans حين قال:«لم يرسم أحد الأحذية كما فعل آندي لقد أعطى كل حذاء بطريقة ما طابعًا خاصًا به، لكن الشكل

[1] Ford, Carin T, *Andy Warhol: pioneer of pop art*, USA, Enslow Publishers Inc, 2001, p.30.
[2] Janice West, *the shoe in Art, the shoe as Art*, from: Shari Benstock, Suzanne Ferriss, Footnotes: On Shoes, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, p.45.

والأسلوب ظهرا بدقة[1]»، تصاميه الفنية المبتكرة، نجحت في كسر الحاجز بين الرسم التوضيحي والفنون الجميلة من خلال الأسلوب المميز للفنان. الشكل(35)

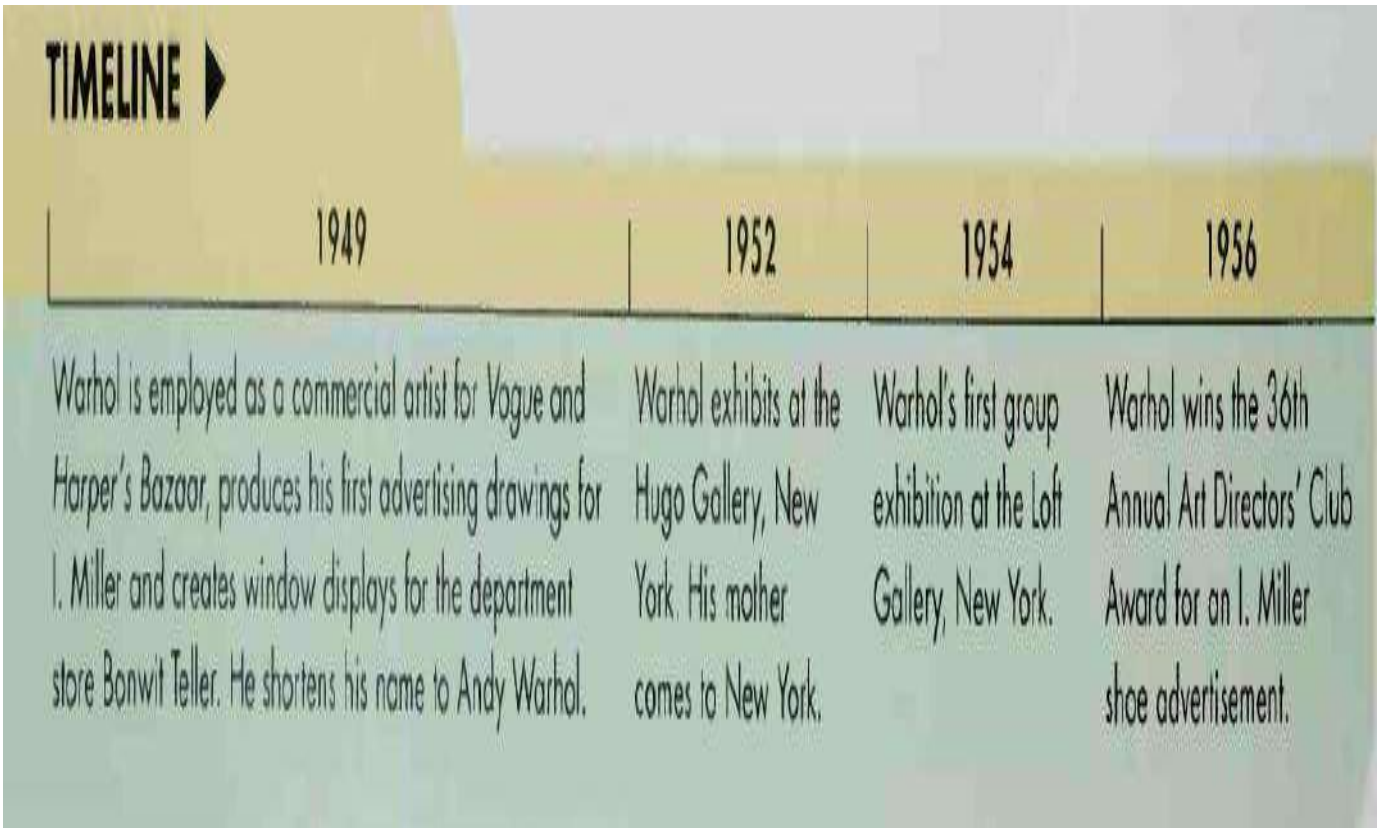
الشكل(35): نماذج من الرسومات التوضيحية لأحذية بأوراق الذهب صممها الفنان **آندي وارهول** لمتجر I. Miller

المصدر: https://www.minniemuse.com/articles/musings/the-shoes-of-andy-warhol

[1] Freddie Anderson, *Andy Warhol: Popping with Contradictory style*, The Rake, 2022.voir: https://therake.com/stories/andy-warhol-popping-with-contradictory-style

ويمكن القول خلاصة لماسبق بأن تصاميم الخمسينيات تميزت باستخدام الألوان الجريئة والزاهية بشكل كبير في التصميمات، وهذا راجع إلى أهمية الفن التجاري في فترة الخمسينيات نظرا للطلب الكبير عليه، وساعد هذا في «إطلاق مسيرة **وارهول** المهنية[1]» وذلك بسبب ازدياد شعبية الإعلانات والتسويق، ولكن لم يكن هذا ما كان يطمح إليه **وارهول**، فبالرغم من شهرته المتزايدة في عالم الإعلان، إلا أنه أراد أن يكون فنانًا من نوع مختلف تمامًا، وفي رأي العديد من النقاد، فإن نقطة التحول الحقيقية من فنان تجاري ناجح للغاية إلى أيقونة، حدثت بين عامي 1959-1961.

الشكل(36): سلم زمني يظهر مسيرة الفنان **آندي وارهول** في عالم الإعلان التجاري في سنوات الخمسينيات



المصدر: Linda Bolton, Pop Art (Art Revolutions), p.10.

[1] Linda Bolton, *Pop Art (Art Revolutions)*, Belitha Press, UK, 2000, p.10.

2-آندي وارهول من التصميم الجرافيكي إلى الثقافة الشعبية:

2.1.تأثر وارهول بأعمال الفنان جاسبر جونز:

في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، عمل **وارهول** كرسام إعلاني، وقد سمح له ذلك بتجربة تقنيات فنية تجارية، مثل الطباعة الحريرية والتي سنتحدث عنها لاحقا، والطباعة الحجرية، قام بدمجها لاحقًا في عمله، أراد التعبير عن فكرة التقدم المستمر في المجتمع الأمريكي، وقبل ذلك سبقه في هذه الرؤية الفنان الأمريكي **جاسبر جونز**[1] Jasper Johns (1930–)، وهو رائد الصورة الرمزية، ركز كل من وارهول وجونز على تصوير موضوعات غير تقليدية في أعمالهما، مثل السلع الاستهلاكية والأرقام والأعلام، «لدمج الحياة الواقعية في إبداعاتهم[2]».

2.1.1.جاسبر جونز:

يعتبر **جاسبر جونز** علامة فارقة في عالم الفن المعاصر، نشأ في خضمّ ثورة ثقافية عارمة مع شغف بالفن لينطلق في رحلة إبداعية جعلته واحدا من أكثر الفنانين الأحياء تأثيرا، تمتلك «أعماله أهمية فريدة في تطور فن البوب[3]»، ازدهرت مسيرته المهنية حاملةً معه إبداعات غدت أيقونات خالدة للقرن العشرين، مُلهمةً أجيالًا من الفنانين، شدّت نيويورك انتباه جونز فرحل إليها حاملاً معه طموحاته الفنية هناك التقى بـ**روبرت راوشينبيرج** الفنان الذي شكَّك في تعريف الفن ودور الفنان[4]، ليُشكّل معه ثنائيا فريدا، أين فُتِحت أمامهما آفاق

---

[1] **جاسبر جونز**: رسام ونحات وفنان أمريكي متخصص في صنع المطبوعات، ارتبط ارتباطًا وثيقًا بروبرت راوشينبيرج، ويُعتقد أن لهما دورًا كبيرًا في الانتقال من التعبيرية المجردة إلى أشكال من فن البوب والفن البسيط التي جاء بعد ذلك، في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي عمل كفنان تجاري في نيويورك، حيث قام بعمل واجهات عرض نوافذ المتاجر، بدأ بالظهور على ساحة الفن في عام 1955 وأقام أول معرض فردي له في معرض ليو كاستيلي في نيويورك عام 1958، حقق هذا المعرض نجاحًا كبيرًا، ومنذ ذلك الحين أصبح من أشهر الفنانين الأحياء .ينظر:

Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, p.257.

[2]https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/nov/03/jasper-johns-flags-i-print-british-museum-donald-trump-america.

[3] Wendy Weitman, Mimmo Rotella, *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p.26.

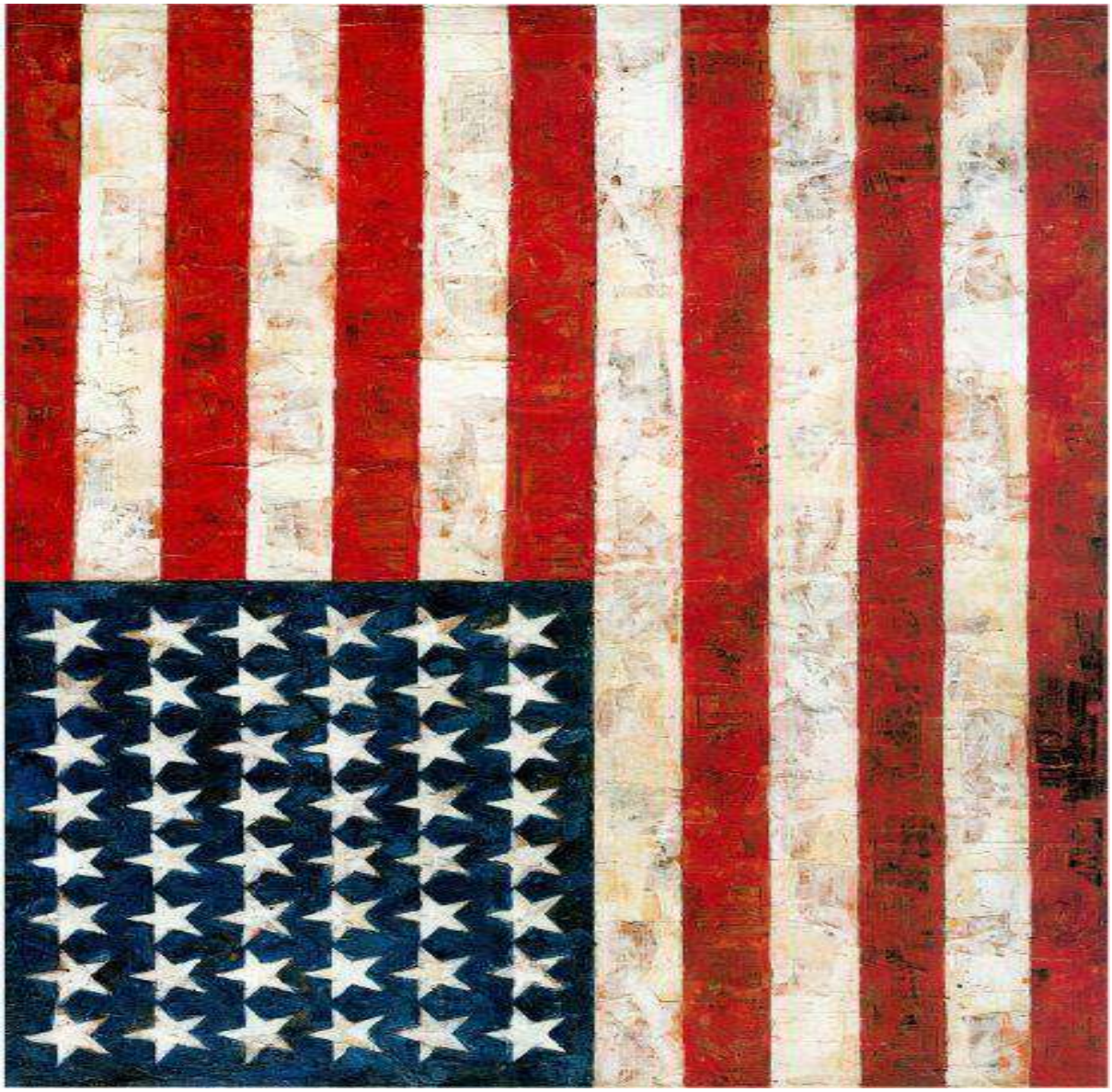
[4] مجاهد سامية، برادايم الفن المعاصر القصد والمفهوم: إستقلالية جمالية أم إحتيال، ندوة وطنية الموسومة بـ: برادايم الفن المعاصر في المشهد الفني الجزائري: الحضور والغياب، 2024/12/7، كلية الأدب العربي والفنون جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، قسم الفنون شعبة الفنون البصرية، ومختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، مشروع فرقة بحث PRFU الموسوم بـ: المسارات التكوينية الفنية للفنانين التشكيليين الجزائريين قراءة في الخطاب الفني الجمالي، ص.13.

واسعة للإبداع. في خضمّ بيئة فنية مُلهمة، انطلق **جونز** في رحلة تجريبية مثمرة، مستكشفًا المواد والرموز التي اتّخذتْ مكانة بارزة في أعماله، حيث اتخذت الكثير من أعماله «شكل سلسلة لوحات تعرض أشياء ثنائية الأبعاد،مألوفة كالأعلام[1]»الشكل(37)، تعتبر أعلام **جونز** تعليقًا حول التركيز على الوطنية والمادية في المجتمع الأمريكي، إلى جانب التفكير في القومية والهوية، وتمثل «تجريدات موجودة في الحياة اليومية تم نقلها إلى عالم الفن[2]»، شهد عام 1954 نقطة تحولٍ حاسمة في مسيرة جونز المهنية، مع إبداعه لوحة "العلم" فقد جسّد هذا العمل تفسيرًا فريدًا للعلم الأمريكي، حيث وقف **جاسبر جونز** «كجسر مهم بين التعبيرية التجريدية والفن الشعبي[3]»، مُتحديًا بذلك تقاليد الفن التجريدي السائد في ذلك الوقت وعبر تحويله لهذه الأشياء العادية إلى أعمال فنية، التي غالبًا ما يتم تجاهلها بسبب انتشارها الواسع.

لقد دعا **جونز** المشاهدين إلى تجاوز حدود المألوف والتأمل في طبيعة الفنّ ذاته واشتهر برسمه لأشياء «يومية بسيطة على خلفية، ممهدًا الطريق لاستعارات فن البوب المستمدة من وسائل الإعلام الجماهيرية[4]» لقد غيّر جونز بشكل لا رجعة فيه «الطريقة التي يُنظر بها إلى الفن من خلال اهتمامه الحسي بالرسم للأشياء المسطحة الشائعة مثل الأعلام[5]»، عمله بمثابة مثال عن الفن المفاهيمي، وهو نوع من الفن الذي يركز على الأفكار بدلاً من الصور، وتجدر الإشارة إلى أن هناك رسم يُنسب إلى أندي وارهول يُسمى «"علم الولايات المتحدة الأمريكية" USA Flag، وهو رسم يدوي بقلم حبر أسود black marker على ورقة من 15 طابعًا بريديًا[6]» عام 1959، وهو يدل على شدة تأثر **وارهول** بفن **جاسبر جونز**.ينظر الشكل(38)

[1] Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.257
[2] Alex Greenberger, *7 Works to Know by Jasper Johns: How to Decode the Artist's Cryptic Paintings and Prints*, 2021.
[3] https://www.ulae.com/artists/jasper-johns/0004-1960-flagi/
[4] Wendy Weitman, Mimmo Rotella, op.cit, p.26.
[5] Ibid.
[6] https://drouot.com/fr/l/18895471-andy-warhol-attr-american-1928

الشكل(37):علم صممه الفنان **جاسبر جونز** بتقنية Encaustic[1] (تصوير بالشمع الملون) والزيت والكولاج على قماش مثبت على خشب رقائقي



المصدر: Jamie James, Pop Art, p.37.

[1] الشمع الملون (Encaustic):الشمع هو العنصر الأساسي الذي يربط ألوان التصوير بالشمع الملون، يشير مصطلح "encaustic" إلى استخدام الحرارة لإذابة أو "حرق" هذه الألوان أثناء استخدامها، تعتبر هذه التقنية في الأساس من أساليب العالم القديم، ومنذ تراجعها في العصر البيزنطي لم نشهد سوى حالات منفردة لاستخدام الشمع، المزيج الذي استخدمه جاسبر جونز، مثالًا حديثًا نادرًا على تقنية التصوير بالشمع الملون.ينظر:
Gerald W. R. Ward, The Grove Encyclopedia of Materials & Techniques in Art, Oxford University Press, ed 1, USA, 2008, p.431.

الشكل(38): علم الولايات المتحدة الأمريكية USA أنجزه آندي وارهوم عام 1959

المصدر: https://drouot.com/fr/l/18895471-andy-warhol-attr-american-1928

برزت لوحات **جاسبر جونز** التي تُصوّر الأشياء اليومية(الأعلام والأهداف والأرقام والخرائط) ينظر الشكل()، كأيقوناتٍ فنية مميزة، حيث أطلق النقاد على هذه الأعمال اسم "الدادائية الجديدة" New-Dada خلال الخمسينيات من القرن الماضي، نظراً لارتباطها بأعمال **مارسيل دوشامب** المفاهيمية(ينظر الفصل الثاني) والتي مثلت «خروجًا حاسمًا عن التقليد[1]»، أي تحولًا جذريًا في عالم الفن في نيويورك آنذاك، ومهدت الطريق لبدايات فن البوب، والتي جعلت من الفنان **جاسبر جونز** نجما متألقا، وأظهرت أعماله الفنية على أنها «استكشافات عبقرية للعلاقة بين الفن والواقع[2]»، لقد تردد صدى الفنان **جاسبر جونز** بقوة في مشهد الفن المعاصر، معيدا بذلك تعريف معنى الفن البصري، ويمكن القول خلاصة لما سبق بأن الفنان الأمريكي **جاسبر جونز** قد أولى اهتمامًا دقيقًا «للصور والأشياء اليومية، أشياء يعرفها العقل بالفعل[3]»، هذا ماجعل **آندي وارهول** يتأثر بشدة بفضل استخدام **جونز** للصور اليومية في لوحاته، مثل الأعلام والأرقام والأهداف، ساعد هذا **وارهول** على تطوير أسلوبه الخاص في استخدام الصور الشعبية في فنه، دون إغفال عنصر تكرار **جونز** للصور في لوحاته، والذي ساعده على تطوير تقنياته الخاصة في الإنتاج الضخم للفن، لقد ساعدت أعمال **جاسبر جونز** على تطوير فن البوب وحركة الفن المعاصر على حد السواء.

[1] Catherine Craft, *Jasper Johns*, Parkstone Press International, USA, 2009, p.9.
[2] Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.258.
[3] Catherine Craft, op.cit, p.10.

الشكل(39): العلم أنجزه الفنان جاسبر جونز عام 1961

المصدر: https://www.artnews.com/list/art-news/artists/jasper-johns-most-famous-works-1234604541/target-with-four-faces-1955/

2.1.2.تأثر وارهول بأعمال روي ليختنشتاين ملك القصص المصورة:

أ- الشكل المطبوع كمصدر للإلهام:

روي ليختنشتاين[1] Roy Lichtenstein (1923-1997)، رسام ونحات وُصف بسرقته أفكار الكتب الهزلية ليتم تحويلها إلى مادة متحفية، مستلهما من فنون الكوميديا ووظّفها في أعماله الفنية، ممّا حوّلها من مجرد قصص مصورة إلى قطع فنية تستحقّ مكانة مرموقة في المتاحف الذي استلهم فنه من ثقافة البوب والكتب المصورة والرسوم الهزلية comics لخلق أسلوب فني فريد، ساعدت أعمال ليختنشتاين في تمهيد الطريق لفن البوب، وهي حركة فنية ركزت على تصوير الثقافة الشعبية والحياة اليومية، كما سبق وأن أشرنا في الفصل الثاني.

غالبًا ما استخدم **ليختنشتاين** السخرية في أعماله، حيث كان يسخر من ثقافة البوب والاستهلاك، كان هذا نهجًا شائعًا بين فناني البوب في ذلك الوقت، حيث سعوا إلى انتقاد المجتمع الحديث، لذلك قام روي ليختنشتاين بدوره بإنشاء أعمال كانت أكثر جرأة وأكثر عدوانية بالمقارنة مع أعمال الإنجليز، ورأى هذا الفنان أنه يستطيع "الاقتراض" من أي مصدر، مؤكدا بأنه «يدين بأسلوبه إلى الرسوم الهزلية، وليس مواضيعه[2]»، بمعنى أن الفنان ليختنشتاين قد ميّز بين الأسلوب والموضوع في أعماله الفنية، فالأسلوب يشير إلى الطريقة التي يُصمم بها العمل بما في ذلك استخدام الخطوط والألوان والتكوين، بينما الموضوع هو ما يُمثله العمل الفني، أو الأفكار التي يُعبّر عنها، مشيرا إلى أنّ مواضيع أعماله ليست مستوحاة من الرسوم الهزلية، فاستخدام القصص المصورة يعود لعدة «أسباب تتعلق بالمعنى

---

[1] **روي ليختنشتاين:** رسام ونحات وفنان تشكيلي أمريكي، بعد أن مر بمرحلة التعبيرية التجريدية، تحول إلى فن البوب وكان أول معرض شخصي له بأعمال بهذا النمط في معرض ليو كاستيلي بنيويورك عام 1962 وحقق نجاحًا باهرًا، تبنى ليختنشتاين الصور المبتذلة والهابطة للفن التجاري الشعبي، لكنه فعل ذلك بطريقة مميزة للغاية، استوحى ليختنشتاين إلهامه من القصص المصورة وقام بتضخيم الصور إلى حجم كبير، مع إعادة إنتاج الألوان الأساسية والنقاط المستخدمة في عمليات الطباعة الرخيصة، لى الرغم من استخدامه لفن المبتذل Kitsh إلا أن هذه اللوحات تُظهر إتقانًا رائعًا من حيث التركيب اللوني، وهو معترف به على نطاق واسع كواحد من أبرز الفنانين في مجاله، في منتصف الستينيات، تحولت أعماله الفنية إلى صور مشابهة للقصص المصورة، تمامًا كما حول سابقًا القصص المصورة إلى فن، وشملت أعماله اللاحقة أيضًا النحت.ينظر:
Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.289.

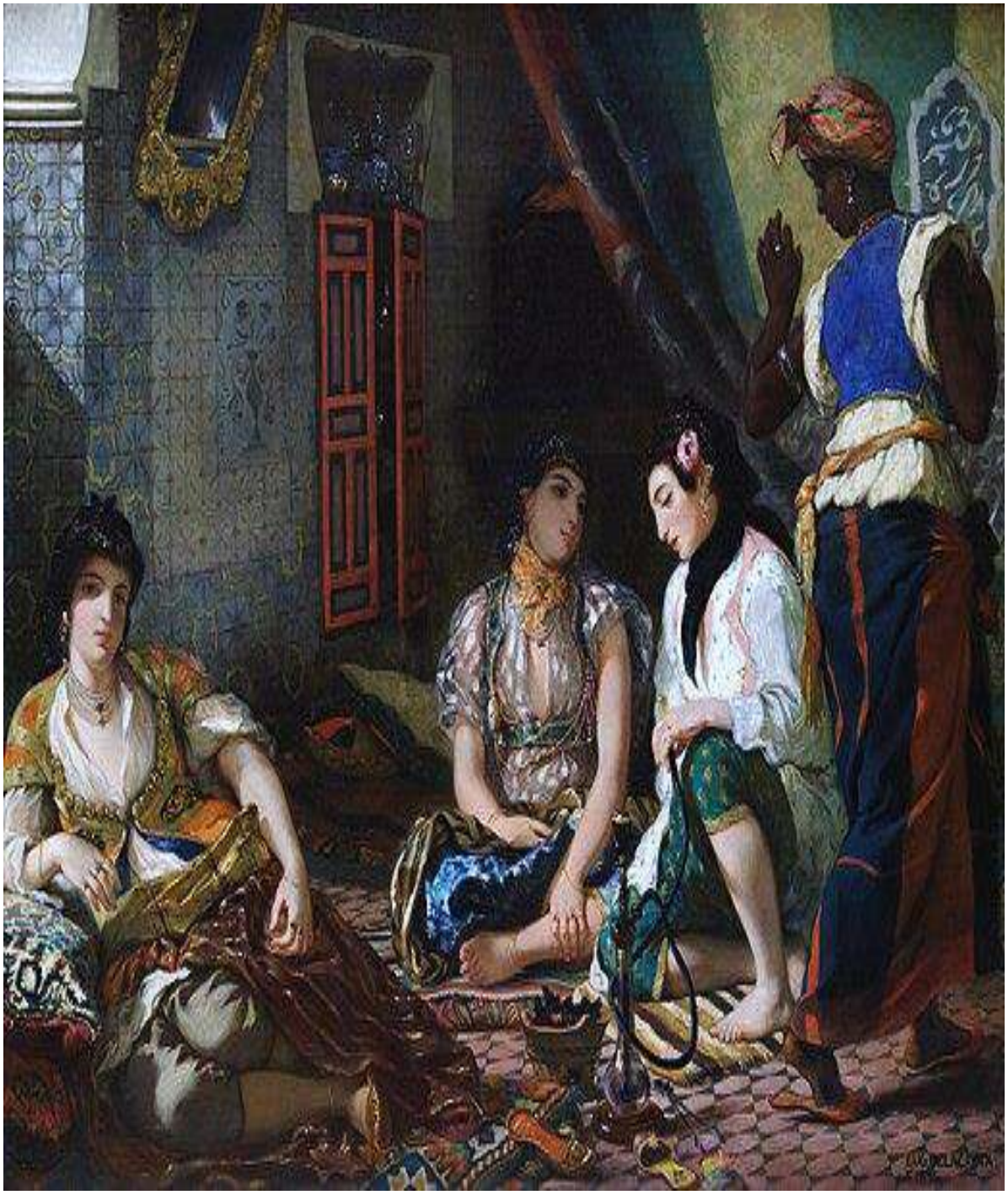
[2] Tilman Osterwold, *Pop Art*, Köln, Taschen America, 2003, p.183.

الاجتماعي للقصص المصورة والمعنى الجمالي لتكبيرها[1]» فهو لا يسعى إلى تصوير قصص أو شخصيات من عالم الرسوم الهزلية، بل يستخدم أسلوبها لخلق أعمال فنية تُعبّر عن أفكاره الخاصة ومشاعره وعن رؤيته الخاصة للعالم.

ومما ينبغي الإشارة إليه، أن الفنان **روي ليختنشتاين** قد أنجز لوحة امرأة الجزائر Femme d'Alger لوحة مشبعة بالألوان الزاهية، ومستوحاة من الفنان الاستشراقي لوحة **يوجين ديلاكروا** Eugène Delacroix (1798–1863) عام 1833 "نساء الجزائر في شقتهن" الشكل(40)، ومن الفنان **بابلو بيكاسو** في لوحة آنسات أفينيون"عام 1907، والتي شكلت علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث، حيث مثلت نقطة تحول نحو التكعيبيّة، وألهمت أجيالًا من الفنانين.الشكل(41)

[1] Graham Bader, *Roy Lichtenstein*, MIT, USA, 2009, p.1.

الشكل(40): لوحة نساء الجزائر العاصمة في شقتهن للفنان ديلاكروا عام 1833



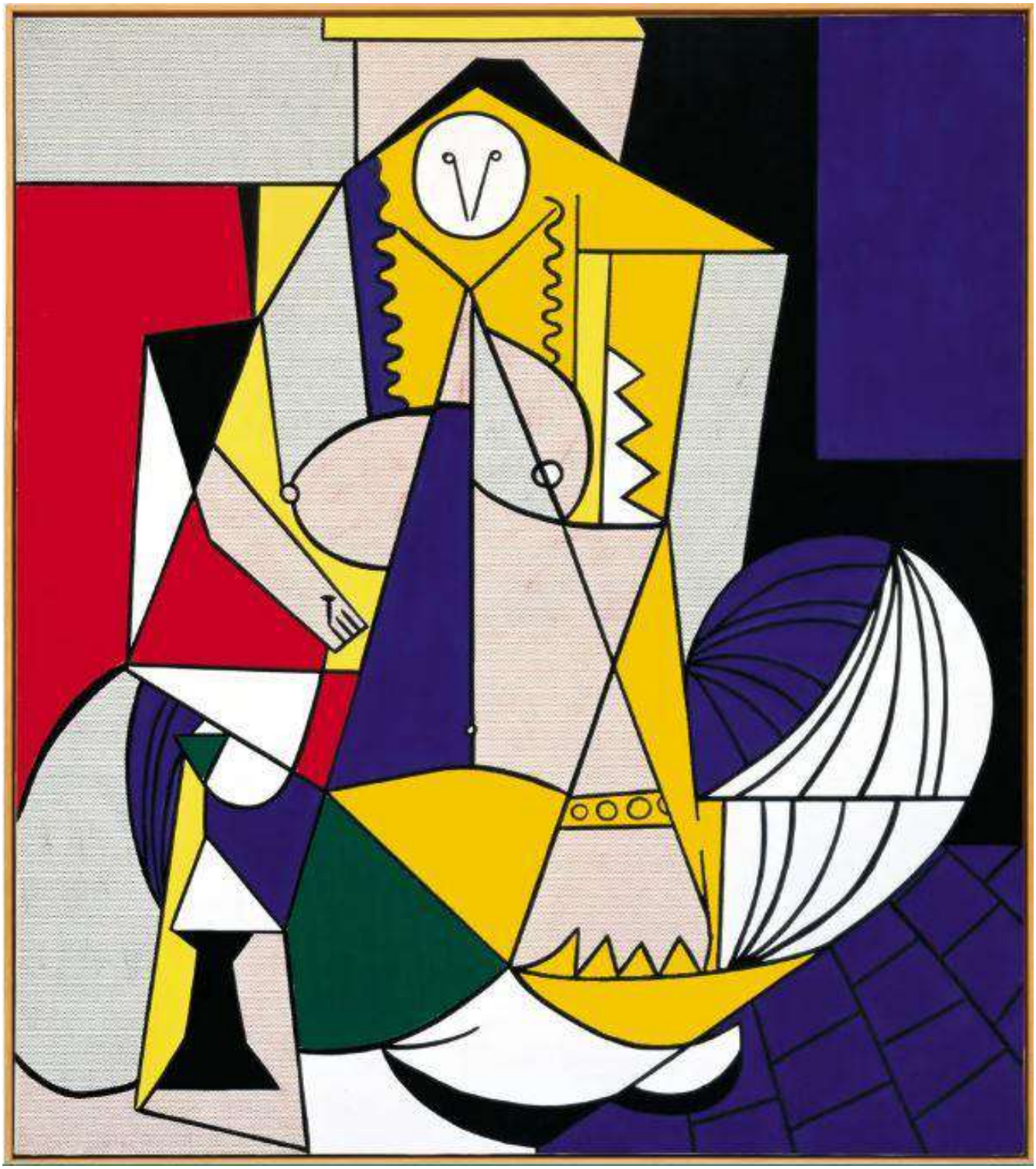
المصدر:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement

الشكل(41): لوحة آنسات أفينيون"، للفنان بابلو بيكاسو عام 1907

المصدر: https://mg-whittingham.pixels.com/featured/les-demoiselles-davignon-1907-by-pablo-picasso-pablo-picasso.html

الشكل(42): امرأة الجزائر للفنان روي ليختنشتاين عام 1963



المصدر : https://www.thebroad.org/art/roy-lichtenstein/femme-dalger

ب-التقنية الشهيرة للفنان روي ليختنشتاين:

1.من الفكرة الأصلية إلى النسخة المتعددة:

خلال مسيرته الفنية، خاض **روي ليختنشتاين** رحلة استكشافية عميقة في عالم الطباعة والتصنيع، محولًا هذه الوسائط إلى أدوات إبداعية مهمة في معظم أعماله تميزت ممارسته الفنية باستخدام تقنيات ومواد مبتكرة، وقام بتصميم أعمال فنية مخصصة، عبر مراحل متتالية حيث قام بتكبير «صور القصص المصورة الصغيرة إلى لوحات كبيرة بحجم الجدران مع إعطائها الخطوط العريضة والألوان الثابتة المميزة للقصص المصورة[1]»، والجدير بالذكر أن الذي شكل أساس عمل **روي ليختنشتاين**، هو الانبهار بالشكل المطبوع، أي الاستنساخ الميكانيكي كمصدر للإلهام، عملية الإبداع الفريدة التي تميز بها الفنان الأمريكي الشهير حيث يشرح طريقة تحويله العمل الفني من أفكار أصلية إلى نسخ متعددة من خلال تقنية – الشكل المطبوع– والتي كشفت عن كيفية استلهام **ليختنشتاين** من الصور الشعبية مثل الإعلانات والرسوم الهزلية، وتحويلها إلى أعمال فنية أصلية.

ساهمت أعماله في بلورة فن البوب حيث سأله أحد الصحفيين مرة قائلا: «ما هو فن البوب؟ فرد عليه **روي ليختنشتاين:** لا أعرف، أعتقد أنه استخدام الفن التجاري كموضوع في الرسم[2]».

[1] Linda Bolton, *Art revolution POP ART*, Peter Bedrick Books, USA, 2000, p.8.
[2] Kristine Stiles, Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings (California Studies in the History of Art)*, University of California Press, USA, 1995, p.388.

لقد ركزت اختيارات **روي ليختنشتاين** بشكل خاص على «الجوانب العاطفية والعنيفة في نفس الوقت للثقافة الأمريكية[1]» باستخدام تقنيات فنية مبتكرة مثل تقنية "نقاط بن داي" Ben Day الشكل(43)، لإضفاء شعور بالحركة والحيوية على لوحاته وهي نقاط مستوحاة من «الطباعة التجارية كرد فعل على التعبيرات الشخصية المفرطة لمدرسة نيويورك[2]» حيث يرى بعض النقاد أن أعمال **ليختنشتاين** كانت رد فعل على حركة التعبيرية التجريدية، التي كانت مهيمنة على الفن الأمريكي في ذلك الوقت والتي تميزت بتعبيرها الشخصي المكثف، بينما سعى ليختنشتاين إلى تصوير أعمال أكثر موضوعية من خلال استخدام صور من الثقافة الشعبية، مثل الإعلانات والرسوم الهزلية لتصوير المشاعر والعواطف القوية، بما في ذلك الحب والكراهية والغضب والخوف غالبًا ما كانت هذه الصور مبالغًا فيها أو مُشوّهة، مما يعكس النظرة الساخرة **لليختنشتاين** للمجتمع الأمريكي.

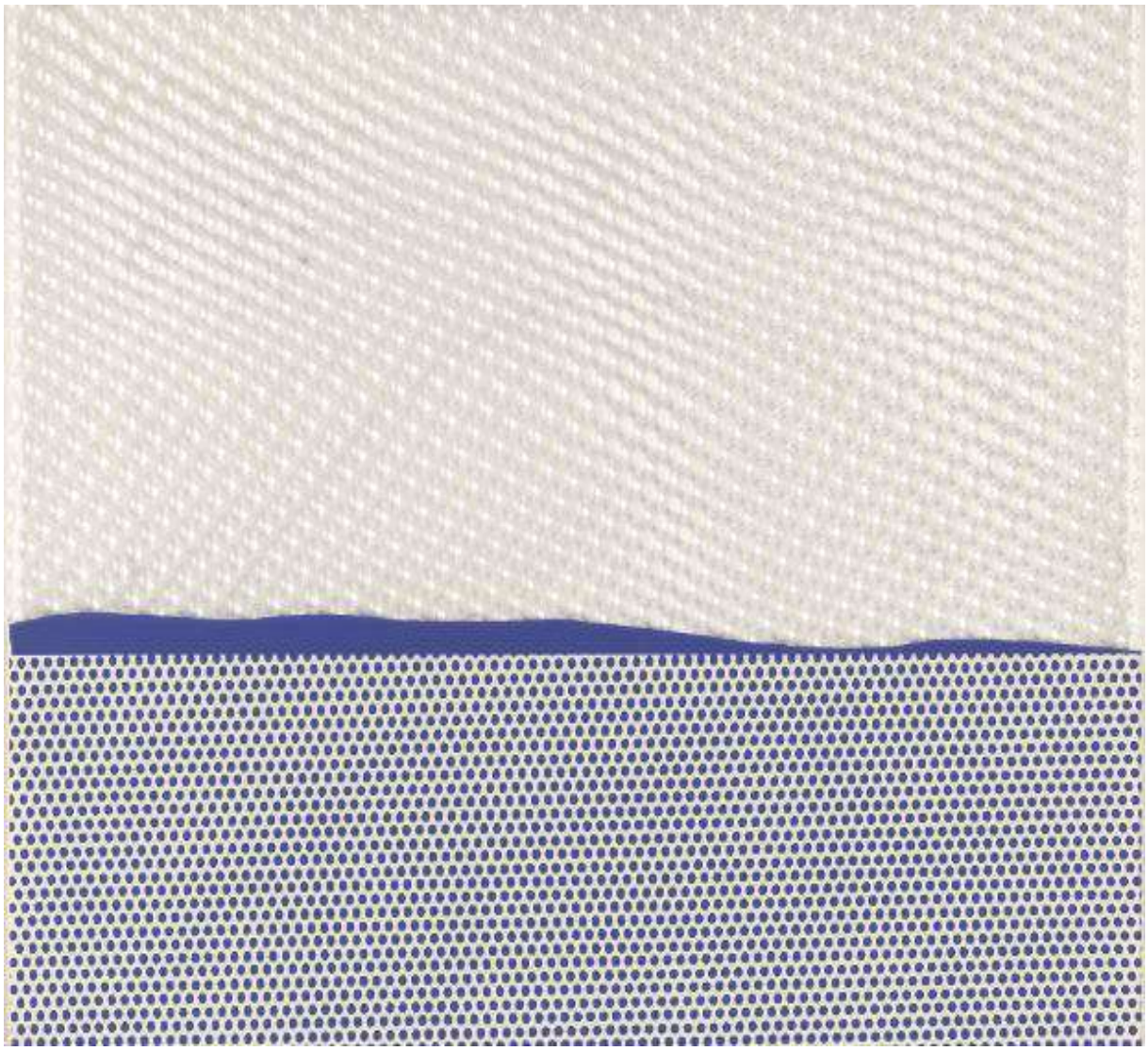
[1] Ibid, p.289.

[2] Ibid.

أهم مايمكن الإشارة إليه في هذا السياق إلى أن مصطلح "بن داي" Ben Day يشير إلى نوع من تقنية درجات اللون النصفيّة -a type of half tone technology المستخدمة في الصور المطبوعة ميكانيكيًا. ومن الواضح تمامًا أن ليختنشتاين استقى تقنية حقول النقاط في أعماله من الطباعة الميكانيكية mechanically printed images ، فمن المهم إدراك أنها ليست نقاطًا مطبوعة أساسًا، بل إنها نقاط منتظمة مطلية على سطح القماش لتقليد أو تمثيل أو استحضار تلك الشاشات المطبوعة.ينظر:

Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, Yale University Press, USA, 2002, p.175.

الشكل(43): تقنية النقط أو بن داي Ben Day المستخدمة من طرف الفنان **روي ليختنشتاين**



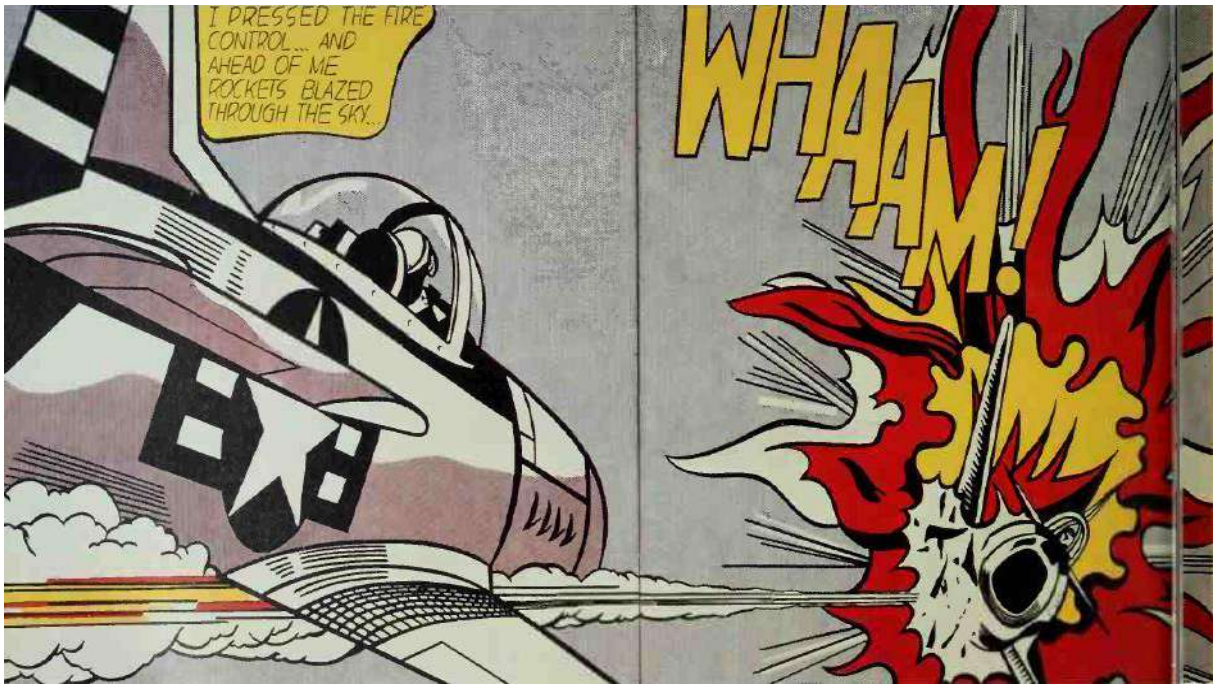
المصدر:

https://www.moma.org/collection/works/70506?sov_referrer=art_term&art_term_slug=ben-day-dots

الشكل(44): لوحة بعنوان الفتاة الغارقة drawing girl من إنجاز الفنان روي ليختنشتاين عام 1963

المصدر: Linda Bolton, Art revolution POP ART, p.9.

الشكل(45): لوحة بعنوان واااام (انفجار مدو) من إنجاز روي ليختنشتاين سنة



المصدر: Linda Bolton, Art revolution POP ART, p.4.

الشكل(46): لوحة بعنوان انعكاس على فتاة Reflections on Girl بتقنية النقط بن داي من إنجاز روي ليختنشتاين

المصدر: https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-reflections-on-girl-al00369

3-من الإعلان إلى الفن: رحلة ليختنشتاين ووارهول في دمج الثقافة الشعبية:

3.1.دور ليختنشتاين الريادي قبل وارهول: دور تجار الفن في صعود حركة البوب آرت:

ليس ثمة شك أن عالم القصص المصورة لـ**روي ليختنشتاين** والذي استطاع من خلالها أن يخلق حوارًا بين الفن والترفيه الجماهيري، وتحويل الصور الشعبية والجماهيرية إلى أعمال فنية متطورة، متلاعبا بالحدود بين الفن والثقافة الشعبية، مما ساهم في إثارة اهتمام كبير لتجار الفن وعلى رأسهم نذكر صاحب المعارض المشهور في تلك الحقبة الزمنية، الإيطالي الأمريكي المشهور **ليو كاستيلي**[1] Leo Castelli (1907–1999) والذي كان له دورًا محوريًا في صنع مسيرة روي ليختنشتاين الفنية وتحويله إلى أحد أهم فناني عصره، وخلق سوقٍ[2] حيث تم اكتشافه لموهبة **ليختنشتاين** في عام 1961.

والجدير بالذكر أن كاستيلي قد قام بعرض أول أعمال **ليختشتاين** في معرضه الفني في نيويورك، وكان له تأثيرا كبيرا ودورا رئيسيا في إنشاء سوق للفن المعاصر، حيث كان مسؤولًا عن خلق التجسيد الحديث لعالم الفن بمفرده[3]، مما ساعد على تثبيت مكانة فن البوب الحركة الفنية التي كان ليختنشتاين أحد روادها، في عالم الفن، وتمكن **كاستيلي** من تشكيل رؤية جديدة للفن وترويجه وفقًا للثقافة الاقتصادية[4] السائدة أنذاك، حيث يمكن بيع أنواع أكثر من الفن إلى مشترين جدد مهتمين بالأعمال الفنية التي تعكس «صورة مثالية عن الذات[5]»، كان

---

[1] **ليو كاستيلي**: تاجر فني من أصل مجري وإيطالي ساعد على ترويج الرسامين الأمريكيين، افتتح معرضًا فنيًا يضم الفن السريالي والفنون الزخرفية، صنع لنفسه مكانًا بين أفضل الفنانين في مدينة نيويورك وقام ببناء مجموعة كبيرة من الفن الحديث والمعاصر، بدلاً من محاولة تمثيل فنانين مشهورين وناجحين مثل التعبيريين التجريديين الذين كانوا يحتكمون إلى المشهد الفني في نيويورك، سعى كاستيلي إلى تطوير المواهب منذ بداياتها واكتشاف الفنانين الذين لم يصبحوا معروفين بعد في عالم الفن، حفزحركة فن البوب في الولايات المتحدة تمامًا حين بدأ نفوذ الحركة التعبيرية الأمريكية يتضاءل، عندما أصبح راوشينبيرج في عام 1964 أول فنان أمريكي يفوز بالجائزة الكبرى في بينالي البندقية، سرعان ما أصبح معرض ليو كاستيلي المكان المناسب في مانهاتن لمشاهدة أحدث وأفضل الفنون، ميز كاستيلي نفسه كواحد من أوائل التجار الأمريكيين الذين أنشأوا نظام راتب شهري مع فنانيه حتى يتمكنوا من التركيز على فنهم.ينظر:

https://www.britannica.com/biography/Leo-Castelli

[2] Michael Maizels, *Collecting the Now: On the Financial Side of Postwar Art History*, University of Michigan press, USA, 2022, p.15.

[3] Ibid, p.17.

[4] Ibid, p.18.

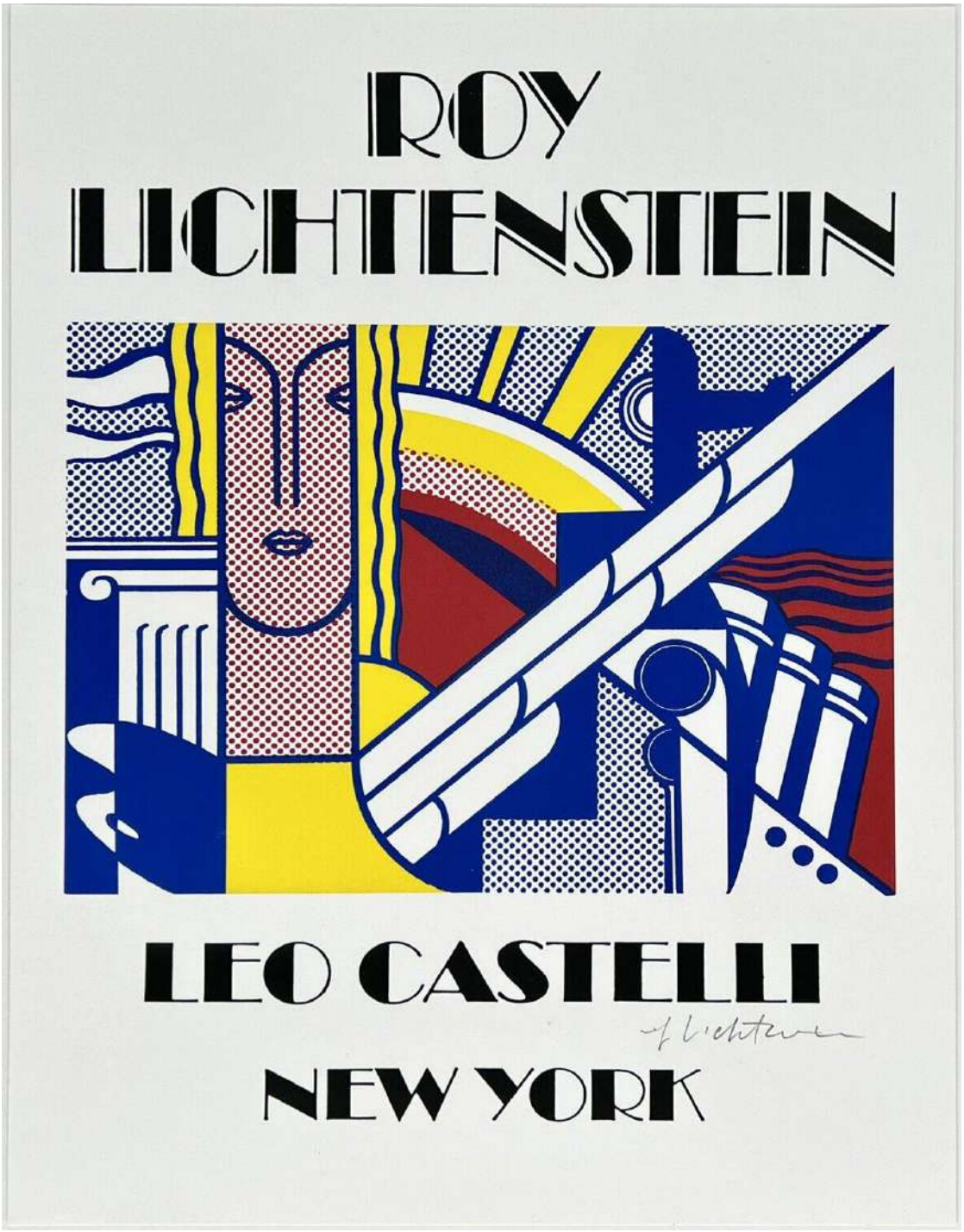
[5] Ibid.

ليو كاستيلي رائدًا حقيقيًا في عالم الفن المعاصر، لقد كان «يبيع قطعًا من التاريخ[1]» تاركا إرثًا خالدًا من خلال دعمه للفنانين المبتكرين وترويجه للفنون الجديدة، وابتكاره لنموذج جديد لعرض الفن وبيعه، أي «نموذجًا للإعلان[2]a model of advertising »، قال **ليو كاستيلي:** «لا يأتي جامعو مقتنياتي إلى صالة عرضي للعثور على لوحات ليعلقوها على جدرانهم» «إنهم يأتون ليصبحوا جزءًا من مشروع تاريخي، ليصبحوا جزءًا من فترة عظيمة في الفن[3]».

بفضل رؤيته الثاقبة وإبداعه ساعد **كاستيلي** في تشكيل مسار الفن في القرن العشرين وما بعده، في عام 1961، عمل **روي ليختنشتاين** على تطوير أعمال فنية مزجت بين شخصيات الرسوم المتحركة بخلفياتها التجريدية، مثل أعماله " ميكي Mickey" و "بوب آي" Popei وبين الفن، حيث سعى إلى استخدام فنه لفهم تأثير وسائل الإعلام على المجتمع والأفراد، مما مهد الطريق لنشأة العناصر المميزة التي ستظهر في فن البوب، مثل فكرة السخرية من الثقافة المحيطة بنا، واستخراج الصور من سياقاتها للتأكيد على جوانبها الواقعية.

[1] David Bourdon, *First family of avant-garde art, Leo Castelli (American art dealer.); 1907-1999, Art dealers*, Life Magazine, 1970, Chapel Hill coed, p.74.voir:
https://oldlifemagazine.com/may-01-1970-life-magazine.html
[2] Ibid, p.18.
[3] Ibid.

الشكل(47): ملصق روي ليشتنشتاين وليو كاستيلي (توقيع يدوي) عام 1967



المصدر: https://chicagovintageposters.com/products/roy-lichtenstein-leo-castelli-hand-signed

3.2.آندي وارهول وروي ليختنشتاين ومشروعهما المشترك: رفع شأن الأشياء العادية وتحويلها إلى فن:

كما هو معروف بأن ظهور فن البوب في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي قد أحدث ثورة في المشهد الفني، حيث تحدى الحركات الفنية المهيمنة آنذاك، خاصة "التعبيرية التجريدية" التي كانت تتمتع بشعبية كبيرة في "مدرسة نيويورك"، قاد هذه الثورة فنانان بارزان هما **روي ليختنشتاين** و**آندي وارهول**، اللذان قدما نهجًا جديدًا للفن من خلال دمج صور من الثقافة الشعبية، وقد تركا بصمةً لا تمحى على الفن الحديث.

إلا أن الفنان المميز **آندي وارهول** قد كشف من خلال أعماله الفنية الرئيسية منذ الستينيات عن الطريقة التي يمكن بها تفسير فنه كوسيلة للتعليق والنقد الاجتماعي[1]، فالفكرة والتمثيل الذي عبر عنه **آندي وارهول** في أعماله الفنية جعل العمل بسيطًا ومباشرًا، وخاليًا من أي تعقيد في التفسير وتم تمثيله من خلال اختيارات جمالية آسرة، عاش **وارهول** في عصر شهد ازدهارًا في ثقافة الاستهلاك، حيث أصبحت المنتجات والعلامات التجارية رموزًا للثروة والهوية، إلى جانب وسائل الإعلام مثل التلفزيون والصحف ودورها الهام في تشكيل ثقافة الاستهلاك ونشر صور المشاهير والمنتجات

[1]Paul Mattick, *The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol*, The University of Chicago Press, USA, V.24, 4, 1998, p.965.

4-المنجز الفني عند آندي وارهول:

4.1.آندي وارهول من فن النخبة إلى الرسائل البصرية للإعلانات الجماعية: عبوة كوكاكولا من منتج إلى أيقونة:

الفن كسلعة:

في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، كانت كوكاكولا أكثر من مجرد مشروب غازي، بل كانت نمطا للحياة الأمريكية، يُعدّ آندي **وارهول** رمزًا بارزًا في فن البوب، وله قصة فريدة مع علامة تجارية مشهورة عالميًا، ولهذه العلامة التجارية دور محوري في مسيرة **وارهول** الفنية وشكلت نقطة انطلاق لأسلوبه المميز في فن البوب، حيث بدأ **وارهول** بالاهتمام «الجدّي بالرسم، مستخدماً صوراً من الإعلانات ومجلات الفكاهية، ورسم أشياء من ثقافة البوب مثل زجاجات الكوكاكولا[1]»، لقد ساهمت أعمال **وارهول** في التأثير بشكل عميق على مسار الفن الحديث، وأنه من أعطى «الإذن للقيام بأي شيء تقريبًا باسم الفن[2]»، وأطلقت نقاشات حول قيمة الفن ودوره في المجتمع الاستهلاكي وتعد من أشهر أعماله الفنية وأولها، وأحد روائع فن البوب الذي أحدثت ثورة في مفهوم الفن الحديث، حيث تجاوزت اللوحة كونها مجرد تمثيل لمنتج تجاري لتصبح رمزًا ثقافيًا بارزًا يعكس عصر الاستهلاك والعلامات التجارية المهيمنة أي تصوير يوتوبيا التسوق الغريبة أو التسوق القهري[3] Utopia of shopping ، ويمكن القول بأن استخدام **آندي وارهول** لمجموعة متنوعة من الوسائط يعتبر ميزة رئيسية في فنه، الشكل(48) ساعده ذلك على التعبير عن أفكاره بطرق مبتكرة وجذابة، ووصول فنه إلى جمهور أوسع وعملت على التأثير في الفن الحديث.

---

[1] Eric. Shanes, *Andy Warhol*, Studio, USA, 1991, p.154.
[2] Mark Rosenthal, *Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2012, p.11.
[3] Anthony E. Grudin, *Warhol's Working Class: Pop Art and Egalitarianism*, University of Chicago Press, USA, 2017, p.1.

الشكل(48):لوحة ميكانيكي mechanical (كوكاكولا، "قياسي وكبير الحجم")، أول عمل فني للفنان **آندي وارهول** أنجزها عام 1960

المصدر: Anthony E. Grudin, Warhol's Working Class: Pop Art and Egalitarianism, p.2.

4.1.1.بطاقة فنية للمنجز الفني:

لوحة كوكاكولا بعنوان ميكانيكي mechanical ، قصاصات جرائد مطلية ومطبوعة مع شريط لاصق على ورق ثقيل Newsprint and, coated paper clippings with masking tape on heavyweight paper بقياس 39.37x25.4cm

يشير استخدام كلمة "mechanical" إلى تركيز **وارهول** على الإنتاجية والنسخ المتكرر لعلب كوكاكولا، وإلى رغبة وارهول على إزالة أي لمسة شخصية من اللوحة، مما يجعلها تبدو وكأنها منتج مصنع، حيث ركز العنوان على اسم العلامة التجارية ("Coca-Cola") ونوعي العلب ("Standard and King Sized")، مما يجعلها الموضوع الرئيسي للوحة، وهذا إن دل إنما يدل على أن استخدام صور منتجات استهلاكية مشهورة مثل كوكاكولا يترجم نقد وارهول لثقافة الاستهلاك والعلامات التجارية، ويمكن تفسير اللوحة كتعليق على المجتمع الأمريكي في الستينيات من القرن الماضي، واستفادة **وارهول** من «الطفرة الاقتصادية التي شهدتها الخمسينيات[1]»، حيث كانت ثقافة الاستهلاك والعلامات التجارية في أوجها، والجدير بالذكر أن الفنان **وارهول** واجه صعوبة في دخول عالم الفن الراقي في نيويورك بسبب ارتباطه السابق بالفن التجاري، ولتحقيق ذلك احتاج **وارهول** إلى «خلق صور ستجبر العالم على أخذه على محمل الجد كفنان[2]»، ومع ذلك، وجد من يؤمن به وساعدوه على عرض أعماله على الجمهور بطرق غير تقليدية.

ومما ينبغي الانتباه إليه في هذا السياق، رأي صديقه المخرج السينمائي **إميل دي أنطونيو Emile de Antonio** (1919-1989) في بادئ الأمر، خاصة حينما عرض **وارهول** اثنين من أعماله الفنية في البوب آرت، كان أحدهما زجاجة كوكاكولا بخطوط تشويش تعبيرية تجريدية[3] والثاني كان مجرد زجاجة كوكاكولا محددة باللونين الأبيض والأسود، ليجيب إيميل دي أنطونيو بأن الرسم رائع لإنه يمثل «مجتمعنا، إنه من نحن، إنه

[1] Mark Rosenthal, *Regarding Warhol*, op.cit, p.11.
[2] Eric Shanes, *Andy Warhol*, op.cit, p.25.
[3] Ibid.

جميل ومكشوف تمامًا، ويجب عليك تدمير الأول وعرض الآخر[1]»الشكل(49) والشكل(50)، أي العثور على الإلهام من الحياة اليومية.

[1] Eric Shanes, Andy Warhol, op.cit, p.25.

الشكل(49): لوحة كوكاكولا [2]، أنجزها آندي وارهول عام 1961

المصدر: Anthony E. Grudin, Warhol's Working Class: Pop Art and Egalitarianism, p.x.

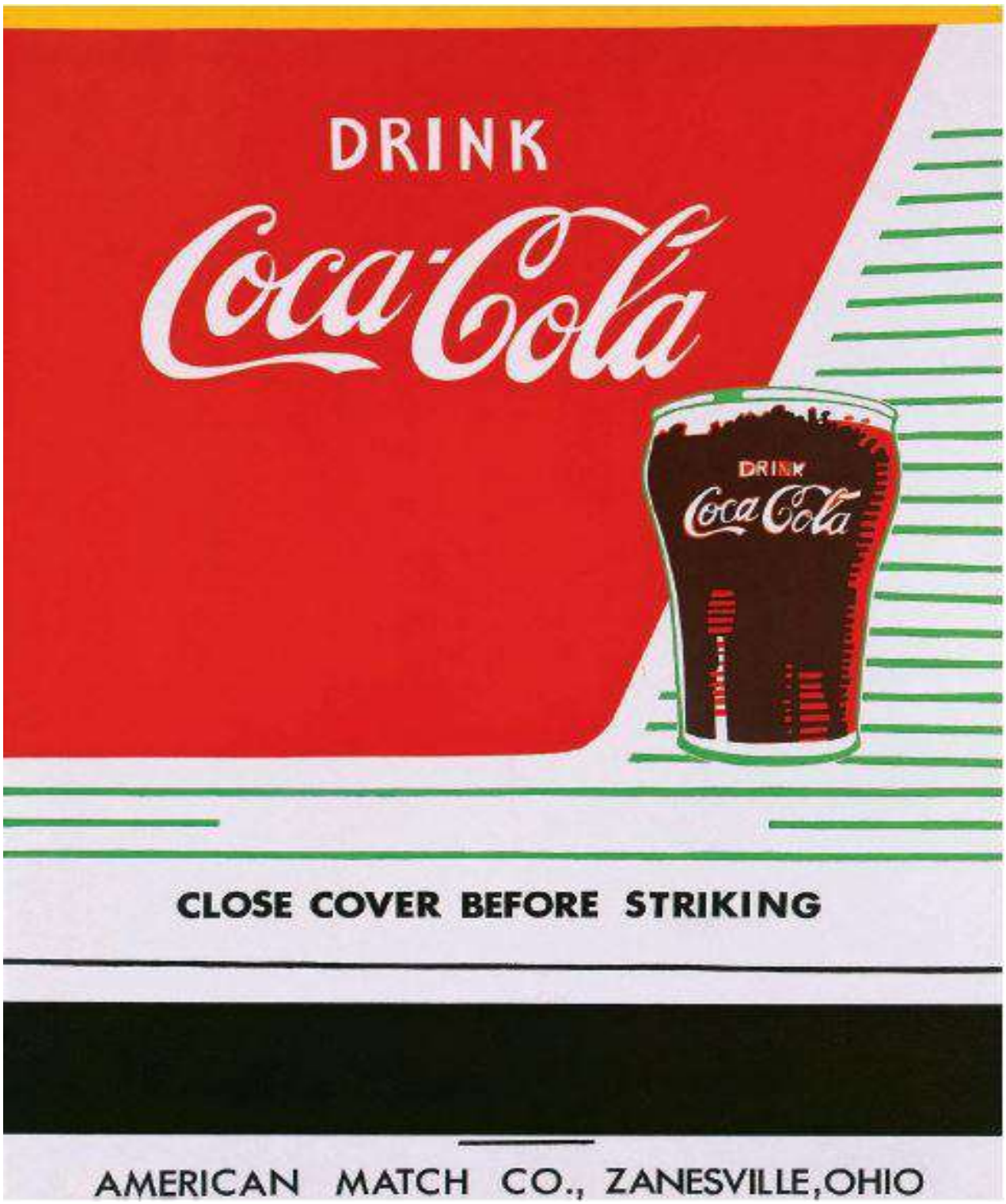
4.1.2.بطاقة فنية للمنجز الفني:

لوحة كوكا كولا [2]، بتقنية **كازيين** Casein[1] وأقلام تخطيط على لوحة قماش، بقياس 176.53x132.08cm، تُشكّل لوحة "كوكاكولا" لآندي وارهول نموذجًا بارزًا لدمج الخطاب الإشهاري في الفن، حيث تحوّل المنتج من مجرد سلعة إلى رمز ثقافي ذو دلالات عميقة حول الاستهلاك والمجتمع والهوية، ويمكن القول بأن عناصر الخطاب الإشهاري تظهر بشكل جليّ في لوحة "كوكاكولا" **لآندي وارهول** لعام 1961، وذلك من خلال:

- استخدام علامة تجارية مشهورة حيث تُعدّ عبوة كوكاكولا رمزًا ثقافيًا راسخًا في الذاكرة الجماعية واستخدامها كعنصر أساسي في اللوحة يُحيل مباشرة إلى عالم الإعلانات والتسويق.
- التركيز على منتج فالعبوة تبرز بشكل واضح في مقدمة اللوحة، مع التركيز على اسم العلامة التجارية بأحرف بارزة، مما يجذب انتباه المشاهد ويُثبت صورة المنتج في ذهنه.
- الترغيب في الاقتناء أي استخدام عبوة كوكاكولا في اللوحة يُعزّز الشعور بالوفرة والتوافر، ويُضفي على المنتج صفة "المنتج الشائع" المرغوب فيه.
- البساطة والوضوح فالتصميم البسيط للوحة، مع استخدام ألوان محدودة، يُسهّل على المشاهد تذكر المنتج وربطه بالعلامة التجارية.
- غياب المشاعر فاللوحة لا تُظهر أي مشاعر أو تعبيرات بشرية، مما يُضفي على المنتج صفة الحيادية والموضوعية، ويُحوّله إلى رمز ثقافي بحت.
- غياب السياق حيث أن اللوحة لا تقدم أي سياق واقعي للمنتج، مما يُحوّله إلى أيقونة ثقافية مُجرّدة، ترمز إلى نمط الحياة الأمريكي والعالم الاستهلاكي.

[1] **كازيين**: الكازين مادةٌ لاصقة قوية تُصنع من بروتين الحليب المتخثر (الجبن)، يُستخدم الكازين في الفن كـ:
مادة رابطة للأصباغ: يخلط الكازين مع أصباغ الرسم لتثبيتها على اللوحة أو أي سطح آخر يُراد الرسم عليهأو كطبقة أساس (طبقة تحضيرية) حيث يُستخدم الكازين أحيانًا لتجهيز سطح اللوحة قبل البدء بالرسم، يساعد ذلك على التصاق أفضل للأصباغ ويساهم في حمايتها.ينظر:
Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.96.

الشكل(50): لوحة بعنوان اغلق الغطاء قبل الضرب، أنجزها آندي وارهول عام 1962



المصدر: Eric Shanes, Andy Warhol, p.27.

4.1.3.بطاقة فنية للمنجز الفني:

لوحة اغلق الغطاء قبل الضرب، أنجزها آندي وارهول عام 1962، بقياس 183x137.2cm باستخدام طلاء أكريليكي على سطح من القماش، يصور العمل زجاجة كوكاكولا الشهيرة وصورة متكررة لعبوة كوكاكولا مع علامتها الحمراء الأيقونية وحروفها البيضاء، مما يعكس سيطرة كوكاكولا على الثقافة الأمريكية، يؤكد استخدام الألوان الزاهية والتسطيح بشكل أكبر على الطبيعة التجارية للصورة والراسخة في أذهان المستهلكين حول العالم، وتعتبر هذه اللوحة واحدة من أهم أعمال **وارهول** المبكرة في فن البوب، ساعدت في ترسيخ أسلوبه المميز وسمعته كشخصية رائدة في الحركة واللوحة معروضة حاليًا في متحف لويزيانا للفن الحديث، هومليبك، الدنمارك.

وفي هذا الصدد يمكن القول بأن الفنان **آندي وارهول** هدف من خلال هذه اللوحة إلى طمس الخطوط الفاصلة بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية، باستخدام علامة تجارية معروفة مثل كوكاكولا، إذ لم يكن وارهول يريد صنع إعلان مباشر، بل كان يقدم تعليقًا على الاستهلاك وتأثير وسائل الإعلام، أو كما سماه الفيلسوف الألماني **هانز جيورج جادامر** Hans-Georg Gadamer (1900–2002) بالعالم الذي تخترقه تقنيات الإعلان[1]، لقد ركز **وارهول** في عمله الفني على الصورة المتكررة لعبوة كوكاكولا نفسها، وليس على لغة إعلانية محددة، لقد استخدم وارهول صورًا مميزة دون نسخ الإعلانات بشكل مباشر لقد هدف إلى جعل المشاهد يفكر في دور هذه الصور في المجتمع، مستخدما تقنيات الإنتاج الضخم والصور المتكررة.

[1] هانز جيورج جادامر، تر:سعيد توفيق، تجلي الجميل ومقالات أخرى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1997، ص.200.

5-السياق الثقافي الغني لأعمال وارهول الفنية وعلاقته بثقافة البوب في الستينيات:

5.1.التسلسل كعمل فني: عالم آندي وارهول الفني وتقنية الشاشة الحريرية:

تميز **وارهول** بأسلوبه الفريد الذي يندمج فيه التجريب مع التقنية، وهذا ما أكده **جادامر** حين أشار إلى أهمية التجريب وعلاقته بالإبداع الفني[1]، كل هذا كان بمثابة نقطة تحول هامة في مساره الفني، وذلك من خلال تقنية الطباعة الحريرية[2] silk screen أو la sérigraphie ليُرسي بذلك فكرة النسخة الأصلية المتعددة، والذي يعتبر مفهوما متناقضا في حد ذاته، فالطباعة الحريرية لم تكن مجرد تقنية عشوائية اختارها وارهول لتجسيد إبداعاته، بل كانت أداة مثالية توافقت مع رؤيته الفنية واحتياجاته الإنتاجية للتعبير عن النزعة الإستهلاكية المتفشية في الولايات المتحدة الأمريكية، لأن التعبير الهادف «ينشأ عن الثقافة التي ينبثق منها[3]»، فما هي إذن العوامل التي جعلت من الطباعة الحريرية خياره المفضل وجعلها الأداة المفضلة لتجسيد رؤيته الفنية في نتاجاته الفنية؟ كيف ساعدت الطباعة الحريرية وارهول على تعريف فن البوب؟

اشتهر الفنان الأمريكي **آندي وارهول** باستخدام الطباعة بالشاشة الحريرية في أعماله الفنية حيث ساهمت هذه التقنية في إنتاجه الفني الغزير ذي النمط المتكرر، لأن التصميمات الطباعية والنسيجية الهادفة تظل «متجاوبة مع هذه المؤثرات الثقافية، لما للنشاط الإبداعي من تداعيات اجتماعية[4]»، كان وارهول من بين أول من أدرك حيوية الثقافة الشعبية الجديدة.

---

[1] المرجع نفسه، ص.200.

[2] **الطباعة بالشاشة الحريرية (أو الطباعة الحريرية)**: تقنية طباعة حديثة بالألوان ظهرت في القرن العشرين وتطورت من فن الاستنساخ الاستنسل تُعرف تجارياً باسم "طباعة الشاشة الحريرية" أو "الطباعة الحريرية"، وأطلق عليها مجموعة من الفنانين الأمريكيين عام 1940 اسم "السيريغرافيا" للتأكيد على استخدامها في الفنون الجميلة.ينظر:

Gerald W. R. Ward, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford University Press, 2008, USA, p.583.

وتسمى أيضا الطباعة بشبكة حريرية، حيث تشد شاشة حريرية على إطار خشبي في حجم الصورة المراد طبعها ويتم نقل التصميم عليها مع تغطية الأجزاء التي لا يراد إظهار اللون عليه بمادة عازلة كالشمع.ينظر:

ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مرجع سابق، ص.435.

[3] Mathilda V. and James A. Schwalbach, *Silk-Screen Printing for Artists and Craftsmen*, Dover Publications, USA, 1980, p.25.

[4] Ibid.

الشكل(51): خطوات إنجاز عمل فني بتقنية الشاشة الحريرية

المصدر:

https://www.youtube.com/watch?v=JbmI92sRZK

الشكل(52):الفنان آندي وارهول يستخدم شاشة حريرية على الأرض، عام 1963

المصدر:

https://www.fondationbeyeler.ch/en/beyeler-collection/conservation/andy-warhol-1

الشكل(53): الفنان آندي وارهول ومساعده في المصنع the Factory

المصدر:

https://www.christies.com/en/stories/how-to-collect-andy-warhol-prints-659904b338ef4afba5ab1dc4f3df1bfb

الشكل(54):آندي وارهول ومساعده أثناء عملهما على الطباعة بالشاشة الحريرية

المصدر:https://magazine.artland.com/andy-warhol-portraits-a-definitive-guide/

الشكل(55): الفنان آندي وارهول ومساعده في المصنع

المصدر :-https://www.christies.com/en/stories/how-to-collect-andy-warhol-prints-659904b338ef4afba5ab1dc4f3df1bfb

5.2.تقنيات الإنتاج التسلسلي في أعمال آندي وارهول:

عُرِف الفنان **آندي وارهول** بإنتاجه لعدد كبير من النسخ الفنية المستوحاة من الصور الإعلانية الشهيرة التي تتكرر عدة مرات في المجلات، على اللوحات الإعلانية، على شاشات التلفزيون، فالتكرار هو قوتها، الحدس الذي سيجعل الفنان مشهورًا وغنيًا هو تكرار الصورة مرارًا وتكرارًا، وباعتماد **وارهول** على تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية لإعادة إنتاج هذه الصور بأسلوبه المميز، وجعلها شائعة كتقنية إبداعية[1]، مُضفِيًا عليها لمسة من السخرية والتفكيك وباستخدامه لهذه التقنية، يتم «إنتاج نفس الصورة أكثر من مرة، مما يجعل من السهل والسريع إنشاء العديد من الأشكال الملونة للصورة[2]»، تستحضر الألوان والتكرار الإنتاج الضخم وانتشار العلامة التجارية، فالطباعة بالشاشة الحريرية، مكنت **وارهول** من «تحقيق النتيجة المرغوبة في دقائق قليلة فقط[3]»، وتقنيته أصبحت بعد ذلك علامة تجارية وكشكل فني[4]

وإذا ألقينا نظرة فاحصة على لوحة أنجزها الفنان **آندي وارهول** عام 1962 بعنوان زجاجات كوكاكولا الخضراء الشكل(56)، نجد أنه تم رسمها في العام الذي «طور فيه الفنان تقنية الطباعة الحريرية الرائدة، والتي سمحت له بإنتاج لوحاته من خلال عملية ميكانيكية توازي استخدامه لموضوعات الثقافة الجماهيرية هنا، تتكرر صورة زجاجة كوكاكولا واحدة في صفوف منتظمة[5]» لقد اعتبر وارهول نفسه "آلة" لإنتاج الفنّ، حيث اعتمد على تقنيات الإنتاج التسلسلي لتخفيف عبء الإبداع الفردي.

من خلال ذلك، سعى إلى التشكيك في مفهوم "الفنان" كفرد عبقري وإظهار أن الفنّ يمكن أن يُنتج بشكل تعاوني وميكانيكي، أي أنه استخدم تقنية التكرار لخلق شعور مشابه

[1] Ford, Carin T, *Andy Warhol: pioneer of pop art*, op.cit, p.45.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Voir: https://whitney.org/collection/works/3253

لرفوف السوبر ماركت، أي مُحاكاة شعور المشاهد عندما يقف أمام رفوف السوبر ماركت المليئة بالمنتجات المُتشابهة.

وفي حوار أجراه «**جين سوينسون** Gene Swenson (1934–1969) الناقد الفني والمؤثر والأمين الفني أثناء ذروة حركة البوب في الستينيات[1]»، باعتبار أن **سوينسون** كان مهتمًا بفهم تقنية **وارهول** الفنية، التي تميزت باستخدام التكرار والطباعة الآلية، حيث سأل الفنان **آندي وارهول** فردّ قائلا: السبب في أنني أرسم بهذه الطريقة هو أنني «أريد أن أكون آلة I want to be a machine، وأشعر أن أي شيء أفعله بطريقة آلية هو ما أريد القيام به[2]»، وحين عبّر **وارهول** عن رغبته في أن يكون آلة من خلال شرحه لتقنيته الفنية أراد أن يشير إلى سعيه لإزالة العنصر البشري من عملية الإبداع الفني، فهو يرى أن الفن الآلي، أي الفن الذي يُنتج بطريقة مكررة ومنهجية، هو الشكل الأمثل للتعبير الفني، محاولا بذلك «إخفاء حقيقة أنه كان مجرد وسيط في لوحاته، كان هدفه دائمًا هو فصل نفسه – أفكاره وعواطفه ويده الفعلية – قدر الإمكان عن عمله[3]»، لقد أزال **وارهول** «كل المشاعر[4]»، ويُمكن تفسير رغبة وارهول في بعدة طرق:

- التخلص من الذات أي للتخلص من التأثيرات الشخصية والعواطف في فنه، رغبةً منه في تقديم فن موضوعي ونقي.
- قد تكون الآلات أكثر دقة وكفاءة من البشر في تنفيذ المهام، وبالتالي سعى وارهول للاستفادة من هذه الميزة في فنه.
- تُعد تقنيات التكرار والنُسَخ جوهرية في فن البوب، وربما رأى **وارهول** في الآلة تجسيدًا مثاليًا لهذه الأفكار.

[1] Josh T. Franco, Gene Swenson Papers, Archives of American Art JournalVolume 59, Number 1, 2020.voir: https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/709265?journalCode=aaa.08/07/2024.
[2] Kristine Stiles, Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, USA, 1995, p.390.
[3] Ford, Carin T, *Andy Warhol: pioneer of pop art*, op.cit, p.45.
[4] Ibid.

- نقد المجتمع الاستهلاكي حيث اشتهر **وارهول** بتصويره لأيقونات الثقافة الشعبية والسلع الاستهلاكية، وربما رأى في تحويل نفسه إلى آلة نقدًا للمجتمع الذي يُقدّر الإنتاجية والآلية على حساب الفردانية والإبداع.

وقد أدى العلاج المستخدم إلى تحويل العمل الفني الشهير من لوحة ذات قيمة لا تقدر بثمن إلى منتج ضخم في متناول الجميع، ولكن لأن اللغة المرئية المستخدمة كانت لغة الإعلانات، ومحلات السوبر ماركت، والنزعة الاستهلاكية؛ تمت طباعة عبوات المشروب الغازي الكوكاكولا على القماش بشكل متسلسل، كما لو كان ملصقًا ترويجيًا، إن عملية "التكرار المختلف" هي أساس لإنشاء الأيقونية، وبعبارة أخرى كان **آندي وارهول** يحول لغة الإعلان إلى فن، وهو فن شعبي، أو فن البوب.

ويمكن القول خلاصة لما سبق بأن رغبة **آندي وارهول** في أن يكون آلة تعبر عن سعيه لإزالة العنصر البشري من عملية الإبداع الفني والتركيز على الموضوعية والكفاءة، تُقدم هذه الرغبة نظرة ثاقبة على فلسفته الفنية وعلاقته بالمجتمع الاستهلاكي، وبيع أعماله كمنتج للمجتمع الاستهلاكي الذي كان هدف انتقاداته، هدفه الأول في ذلك الوقت هو إنتاج الفن بنفس الطريقة التي ينتج بها المصنع الأشياء في خط التجميع[1] والتنظيم، لقد استطاع **وارهول** أن يغير إذا جاز التعبير طريقة فهم الفن من خلال رفع الصورة النمطية، التي تنتمي إلى الخيال الجماعي والمأخوذة مباشرة من مجتمع الروح الجديد في الفن، أي العصر الاستهلاكي، وتحويله إلى عمل فني حقيقي "قبل وبعد عام 1961".

[1] Sotheby's, Anatomy of an Artwork: Andy Warhol's Marilyn Diptych at Tate Modern, voir: https://www.youtube.com/watch?v=roFwd24ARXg.8/07/2024.

الشكل(56): زجاجات كوكاكولا الخضراء أنجزها آندي وارهول عام 1962

المصدر: https://whitney.org/collection/works/3253

5.3.بطاقة فنية للمنجز الفني:

لوحة قارورات كوكا كولا الخضراء Green Coca-Cola Bottles، أنجزها **وارهول** سنة 1962، بتقنية الأكريليك، طباعة الشاشة، وقلم الجرافيت على القماش، بقياس 210.2x145.1cm، متحف ويتني للفن الأمريكي، نيويورك، وتحتوي على سبعة صفوف في ارتفاع ستة عشر عرضًا للقارورة، عندما كان لا يزال يثبت نفسه كفنان.

وفقا لفلسفة **آندي وارهول** كانت الكوكا كولا من المنتجات التي يشتريها ويستهلكها الجميع، وأنها رمز للديمقراطية، حيث يمكن للجميع، بغض النظر عن ثرائهم أو فقرهم الاستمتاع بنفس المشروب، حيث تعد العلاقة بين «كوكاكولا ومستهلكيها أحد أسباب نجاح العلامة التجارية[1]»، مما يضع الطبقات الاجتماعية المختلفة التي تشكل السكان على نفس المستوى، كان مهتمًا ببساطة بإنشاء تجربة بصرية فنية مثيرة للاهتمام، ويمكن النظر إلى فن **وارهول**، بوصفه أحد رواد فن البوب آرت(Pop Art) ، كنموذج عملي لآليات التناص الفني، ولكن بشكل أكثر تحديدًا هو تطبيق لمفهوم الاستيلاء/التخصيص الفني إذ يُعدّ الاستيلاء شكلًا من أشكال التناص حيث يقوم الفنان باقتباس أو استخدام صور وعناصر موجودة مسبقًا بشكل مباشر، وارهول فعل ذلك بصورة واضحة من خلال:

استخدام صور مألوفة من الثقافة الجماهيرية مثل زجاجات كوكا كولا هذه الصور هي في الأصل نصوص بصرية إعلانية مكررة، وعندما يعيد **وارهول** إنتاجها، فإنه يخلق تناصًا بين اللوحة الفنية وبين المنتج الأصلي وخلفيته الاستهلاكية، ويهدف التناص في أعمال وارهول إلى تحقيق أهداف فنية ومفاهيمية منها نزع التفرد من خلال تكرار الصورة الواحدة

[1] Paul Stobart, *Brand Power*, Palgrave Macmillan, London, 1994, p.31.
تجدر الإشارة إلى أن الفنان آندي وارهول قد أكد على شهرة المشروب وانتشاره في الولايات المتحدة الأمريكية، مؤكدا بأن جميع شرائح الطبقة الاجتماعية يمكنها شرب كوكا كولا حين قال: تشاهد التلفزيون وترى كوكاكولا، وتعرف أن الرئيس يشرب كوكاكولا، وتشرب إليزابيث تايلور كوكاكولا، وقد تظن أنك تشرب كوكاكولا أيضًا. كوكاكولا هي كوكاكولا في النهاية، ولا يوجد أي مبلغ من المال يضمن لك أن تشرب كوكاكولا أفضل من تلك التي يشربها المتشرد في زاوية الشارع.
You watch TV and see Coca Cola, and you know that the President drinks Coca Cola, Liz Taylor drinks Coca Cola and you may think that you drink Coca Cola too. A Coke is a Coke, and there is no amount of money that can guarantee that you will drink a better Coke than the one the bum on the street corner is drinking.voir:
Paul Stobart, *Brand Power*, Palgrave Macmillan, London, 1994, p.31.

على شكل شبكة (Grid) أو صفوف، وبالتالي التقليل من القيمة العاطفية والأصالة للصورة الأصلية، معلقًا بذلك على مدى تكرار واستهلاك الصور في المجتمع الرأسمالي.

لقد استوحى إلهامه من الزجاجات الشهيرة الخضراء اللون، مما ساعده على إنشاء سلسلة من الأعمال التي أصبحت فيما بعد من بين أشهر نتاجاته الفنية، اشتهر آندي وارهول باستخدام تقنية "الطباعة بالشاشة" في أعماله الفنية، والتي سمحت له بإنتاج نسخ متعددة من نفس الصورة بتكلفة قليلة، كان هذا الأسلوب مثاليًا لتمثيل زجاجات كوكاكولا في صف واحد محاكيا صورة أرفف السوبر ماركت أي «مظهر إعادة الإنتاج الميكانيكي[1]» حيث تُعرض المنتجات بطريقة منظمة وجاذبة للانتباه وكان هذا بمثابة تعليق ساخر على ثقافة الاستهلاك والعلامات التجارية، لقد أراد الفنان جعل المجتمع سطحيًا، وأكثر اهتمامًا بالمظهر من الجوهر.

[1] Paul Stobart, Brand Power, p.31.

الشكل(57): علب حساء كامبل، أنجزها عام 1962

المصدر : https://www.moma.org/collection/works/79809

5.4.بطاقة فنية للمنجز الفني:

لوحة علب حساء كامبل Campbell's Soup Cans بتقنية الاكريليك والسائل المطلي طباعة الشاشة الحريرية على القماش، عُرضت 32 ملصقًا، كل جزء بقياس 17.2x13cm والعلب بقياس 18.1x28.5x49.5cm ، تصور كل منها علبة حساء باعتبارها أعمالًا فنية حقيقية، لقد كان إنجازًا كبيرًا، تعدّ لوحة "علب حساء كامبل" من أشهر أعماله الفنية وأكثرها تميزًا، حيث «أصبح أسلوبه هذا يميز فنه[1]»،فهو يقوم بإحضار الأشياء الاستهلاكية إلى المعرض، ويعرضها كما هي ولا يخفي قيمتها التجارية، وجعل من العلب على حد قول الناقد الفني **أرثر دانتو** «لوحة زيتية أصيلة تستخدم الفن التجاري كأسلوب تصويري[2]»، لقد استخدم وارهول تقنيات الإنتاج الجماهيري (مثل الطباعة بالشاشة الحريرية) في فنه، هذه التقنية بحد ذاتها تمثل تناصًا مع آليات المصنع والإعلان التجاري، حيث تعكس فكرة أن العمل الفني يمكن أن يكون مُنتجًا قابلاً للتكرار كأي سلعة استهلاكية أخرى.

هذا النهج الواقعي الذي جسده **آندي وراهول** يتوافق مع أهداف فن البوب في دمج الاستهلاك في الفن وعكس العالم كما هو، والمتمثلة في «قوة الإعلانات المطبوعة والإعلام الذي نشرها لتحويل هذه المنتجات إلى عناصر منزلية أساسية منتشرة في كل مكان[3]» حيث وجب على الفنان أن تكون الصورة مطابقة للأصل، وتمثل منتجًا تجاريًا بتكرار ميكانيكي يريد من خلاله جذب انتباه الجمهور، تمامًا كما تجذب الإعلانات انتباه المستهلكين، وفي هذه اللوحة، يخرق وارهول قواعد الفن.

---

[1] Linda Bolton, *Artists in Their Time Andy Warhol*, Franklin Watts, 2002, London, p.16.

[2] آرثر سي دانتو، بعد نهاية الفن الفن المعاصر وحدود التاريخ، مرجع سابق، ص.245.

[3] Wendy Weitman, *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2002, p.56.

ويمكن القول بأن الفنان وجد هذه الفكرة رائعة لأن العلب كانت جزءًا من ذكريات طفولته، حيث قال: كنتُ أتناول نفس وجبة الغداء كل يوم، لمدة عشرين عامًا على ما أعتقد، نفس الشيء مرارًا وتكرارً.ينظر:

Lewis Swan, Andy Warhol’s Brillo Boxes, https://www.gowithyamo.com/blog/andy-warhols-brillo-boxes.

واجه عمل **آندي وارهول** "علب حساء كامبل" انتقادات شديدة من قبل النقاد الفنيين عند عرضه لأول مرة عام 1962، حيث اعتبروا أن هذا النهج سطحي وابتذالي، ولا يتناسب مع مفهوم الفن الراقي.

الشكل(58): صناديق بريلو من تصميم **آندي وارهول**

المصدر: Lewis Swan, Andy Warhol's Brillo Boxes,
https://www.gowithyamo.com/blog/andy-warhols-brillo-boxes

5.5.بطاقة فنية للمنجز الفني:

صناديق بريلو Brillo Box التي أنجزها الفنان **آندي وارهول** عام 1964، بتقنية طباعة الشاشة والحبر على الخشب، بقياس 43.2x43.2x35.6cm، تعتبر من أشهر مجسمات (منحوتات) الفنان الذي أعطى الحياة لفن البوب، وتجسد العلب المصممة مدى انبهار الفنان بالنزعة الاستهلاكية والإنتاج الضخم، حيث تم ترتيب صناديق المنظفات التي صممها في جميع أنحاء المعرض من الأرض إلى السقف.

ومن خلال عرض علب بريلو، سعى **آندي وارهول** إلى إيصال شعور بنوع من "الفراغ البصري" الذي ينتج عن النظر إلى شيء بسيط ومتكرر، حيث كان هدف الفنان إبراز السطحية المفرطة للمجتمع المزدهر الذي عاش وعمل فيه.

6-آندي وارهول والمصنع الفضي الخاص به: بؤرة الإبداع والثورة الثقافية في نيويورك:

بما أن **وارهول** كان مفتونًا بعالم الإعلان، مستخدمًا تقنياته وصوره في أعماله الفنية، دفعه ذلك إلى توفير مساحة إبداعية وملتقى فني واجتماعي، أو كما سمي بالحدود الجديدة للفن الطليعي[1] ، حيث قام بتأسيس المصنع The Factory عام 1962 ومقره في نيويورك، استأجره **وارهول** هذه المساحة لتحويلها إلى مرسمه الشخصي أي استوديو فني[2]، والذي يعد علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث، وأصبح رمزًا ثقافيًا بارزًا في الستينيات، وهو عبارة عن استوديو فني معروف باسم المصنع الفضي Silver Factory، للإشارة إلى الورق الفضي الذي كان يزين جدران وأسقف المبنى، سرعان ما أصبح مركزًا لفن البوب وإبداعاته، تحول المصنع إلى مركز إبداعي نابض بالحياة، حيث اجتمع الفنانون والموسيقيون والكتاب

[1] Edward Willett, *Andy Warhol: Fighting to Revolutionize Art*, Enslow Pub Inc, New York, 2018, p.50.
تجدر الإشارة إلى أن المصنع عُرف أيضًا باسم "متجر وارهول (Warhol's Store) "و"المختبر التجريبي (The Experimental Laboratory)" اشتُهر المصنع بأجوائه الحرة والمفعمة بالطاقة، حيث كانت تقام فيه حفلات موسيقية وعروض فنية وتجمعات اجتماعية،شارك فيه العديد من الفنانين المشهورين، أمثال سلفادور دالي، روبرت راوشمبرغ، جاسبر جونز...ينظر:
Evangelyn Delacare, *Lesser Known Members of Warhol's Factory*, 2017.voir:
https://canvas.saatchiart.com/art/art-history-101/lesser-known-members-of-warhols-factory.08/07/2024.
[2] Michael Fallon, How to Analyze the Works of Andy Warhol, Abdo Group, USA, p.19.

والمفكرون من مختلف المجالات، لقد كان «مصنعًا حقيقيًا ينتج كميات كبيرة من الفن[1]»، وتجدر الإشارة إلى أن المصنع يعتبر بمثابة مساحة تجريبية **لوارهول**، حيث قام بتطوير تقنياته الفنية الجديدة، خاصة الطباعة بالشاشة الحريرية كما سبق وأن ذكرنا، اعتبر واحدًا من «أفضل الأنظمة التنظيمية التي تم إنشاؤها على الإطلاق، ومساحة ذات حدود غير واضحة حيث يعيش الإبداع يومًا بعد يوم[2]»، لم يكن مصنع الفضة مجرد استوديو فني بسيط، بل مركزًا ثقافيًا حقيقيًا أحدث ثورة في الطريقة التي نفهم بها الفن والإبداع في نيويورك، سرعان ماتحول "المصنع" بفضل **آندي وارهول** إلى مختبر فني نابض بالحياة، حيث كان يجري التجارب ويطلق العنان لإبداعه دون قيود، كان "المصنع" بمثابة مسرح مفتوح يجذب إليه فنانين من مختلف المجالات، ليخلقوا تعاونًا فريدًا يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، واعتبر ملاذًا يتناسب مع أسلوب حياته المتمرد وغير التقليدي، حيث كان يمارس حريته الإبداعية دون قيود أو حدود.

[1] Michael Fallon, op.cit, p.19.
[2] Thierry Ehrmann, *La Demeure du chaos: Opus IX*, Révélation, Musée de l'Organe, France, 2013, p.24.

الشكل(59): آندي وارهول مع أحد مساعديه في المصنع

المصدر: Edward Willett, Andy Warhol: Fighting to Revolutionize Art, p.49.

6.1.التصوير الفوتوغرافي:

ليس ثمة شك أن ميول الفنان **آندي وراهول** في توثيق اللحظات العابرة والتقاط الواقع على الفور، وتحويله إلى أعمال فنية مميزة، جعلته يستعين بعدسة فريدة لرؤية العالم من حوله فالتصوير الفوتوغرافي الفوري كان شغفًا عميقًا رافق **آندي وارهول**، والمتمثل في آلة التصوير البولارويد والتي تحولت إلى أداة فنية قوية، فهي «تكاد تخلّد الواقع المرئي[1]»، لقد اشتهر الفنان **آندي وارهول** بالاستخدام التجريبي لعدد كبير من الوسائط المختلفة.الشكل(60)

6.2.فن البوب آرت: تجربة الواقع من خلال عدسة الصورة الإعلامية:

يرتبط فن البوب آرت ارتباطًا وثيقًا بـ"الصورة الإعلامية" التي تُهيمن على ثقافتنا المعاصرة، فالفنان **آندي وارهول** رائد هذا الفن لا يختار الأشياء العادية، بل الصور الأكثر شهرة لهذه الأشياء، أي تلك التي تُمثّل «رموز الخيال الجماعي » وتُترسّخ في أذهان المشاهد من خلال وسائل الإعلام، مثل الإعلانات، من خلال أعماله الفنية، يُقدّم **وارهول** تجربة وسيطة للواقع، حيث لا نتعامل مع الأشياء بشكل مباشر، بل من خلال الصور المُنتجة والمعاد صياغتها بواسطة وسائل الإعلام، يُجسّد فن البوب آرت هذا التفاعل بين الإنسان والواقع المُصنّع، حيث تُصبح الصور الإعلامية بمثابة نافذة نُطلّ من خلالها على العالم، ونُشكل فهمنا للواقع من خلالها.

[1] Klaus Honnef, *Andy Warhol Commerce Into Art*, Taschen Books Remainders, Köln, 2000, p.45.

الشكل(60): بولارويد الكبيرة الشهيرة التي يملكها **آندي وارهول** شخصيًا

المصدر : https://www.universityarchives.com

7-لوحات آندي وارهول مارلين مونرو وهوس الموت وعبادة المشاهير:

7.1.المنجز الفني الشهير مارلين مونرو المزدوجة:

في أوائل الستينيات من القرن الماضي، ركز الفنان آندي وارهول على تصوير الأيقونات الأمريكية المشهورة، من خلال استخدام تقنية الطباعة الحريرية وتكرار الصور، وبهذا المنهج ابتكر أول نسخة من لوحة **مارلين مونرو** (1926-1962) Marilyn Monroe في عام 1962 وتُعدّ لوحة **مارلين مونرو المزدوجة The Marilyn Diptych** لآندي وارهول أحد أشهر أعماله الفنية وأكثرها تمثيلية لفن البوب آرت، والأكثر «تذكارًا بين جميع لوحات مارلين التي رسمها وارهول[1]»، تُجسّد اللوحة رمزية ذلك العصر، بـ«إظهاره أعمق رمز للثقافة الأمريكية[2]»، وتُعتبر مثالاً نموذجياً على رؤية وارهول لفن البوب آرت الذي يتميز باستخدامه للصور المألوفة من الحياة اليومية وتحويلها إلى أعمال فنية تجريدية حيث «يلتقط وارهول الروح الداخلية للثقافة ويعرضها في صورة[3]»، بالإضافة على التأكيد على جماليات البوب آرت في الولايات المتحدة.

والجدير بالذكر أن اللوحة قد أثارت الكثير من الأسئلة حول طبيعة الجمال والفن والثقافة الشعبية، وتُعدّ موضوعاً مهما للدراسة والنقاش في مجال تاريخ الفن ونظرية الثقافة السائدة أنذاك، فقد نجح وارهول في إخراج صور الشخصيات من سياقها الأصلي وإفراغها من أي لمسة شخصية، لتميزها بالبساطة الفريدة، والتي تتكون من خطوط مسطحة ومعقمة في آن واحد، هذه السمة الفنية تُضفي على اللوحات وضوحًا وسهولة في القراءة، مما يجعلها سهلة التمييز والفهم للجمهور العام، حيث قام المصور الفوتوغرافي **يوجين كورنمان** Eugene

[1] Eric Shanes, *Andy Warhol*, op.cit, p.94.
[2] Tiziana Andina, Daniela Angelucci, Davide Dal Sasso, *Philosophical Essays on Ugo Nespolo's Art and Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, UK, 2019, p.31.
[3] Ibid.
تجدر الإشارة إلى أن الفنان آندي وارهول قد اختار الممثلة الأمريكية والمغنية المشهورة مارلين مونرو كنموذج له، من ملصق فيلم "نيجاريا" Niagaraعام 1953، الذي لعبت فيه مارلين مونرو دور البطولة، كانت هذه الصورة مألوفة للجمهور الأمريكي، مما جعلها رمزًا مناسبًا للثقافة الشعبية الأمريكية، تأتي هذه اللوحة كتحية للممثلة الأمريكية مارلين مونرو بعد وفاتها المفاجئة والمتمثلة في انتحارها في 5 أغسطس 1962.

Kornman (1897–1978) بالتقاط صورة دعائية للفنانة مارلين مونرو لفيلم نياغارا سنة 1953.الشكل(61)

الشكل(61): صورة دعائية التقطها مصور المشاهير **يوجين كورنمان** لمارلين مونرو بدور روز لوميس في فيلم نياجرا عام 1953، استعان بها الفنان **وارهول** في منجزه الفني.

المصدر: https://publicdelivery.org/andy-warhol-marilyn-monroe/

الشكل(62): لوحة مارلين مونرو المزدوجة Diptych عام 1962

المصدر: https://medium.com/@leman1/art-critique-on-the-marilyn-diptych-by-andy-warhol-bddfe9b7f024

وإذا تمعنا قليلا في اللوحة نجد أن لوحة "مارلين دبتيك" The Marilyn Diptych[1] **لآندي وارهول** أكثر من مجرد صورة للممثلة مارلين مونرو، فهي تمثل «مزيجًا من تقنيات الرسم المسيحي الشكل، حيث خلدها وارهول في هيئة فن[2]»،الشكل(63)، وتحويل مارلين إلى أيقونة أسطورية، من خلال هذه اللوحة يمكن القول بأن«مارلين مونرو جعلت من وارهول اسماً معروفاً، **ووارهول** جعل من مارلين مونرو أيقونة[3]»، إن التوقيت المباشر لإنشاء العمل الفني بعد وفاة مونرو يشير إلى تفاعل فوري مع حدث معاصر ذي أهمية ثقافية كبيرة، مما يلمح إلى تعليق يتجاوز مجرد التخليد ليلامس طبيعة الشهرة الزائلة والحياة نفسها، "مارلين ديبتيك" ليست مجرد صورة شخصية، بل هي قطعة أثرية ثقافية معقدة تعكس روح الستينيات.

[1] المزدوج أو الثنائي: Diptych اللوحة ذات الشقين أو العمل الفني ذو الشقين أي لوحة أو أي عمل فني آخر يتكوّن من جزئين متقابلين كصفحات كتاب، وعادة ما يكونان متصلين ببعضهما البعض بواسطة مفصلات. يُنظر:
Ian Chilvers, Harold Osborne, *the Oxford dictionary of art*, op.cit, p.145.

[2]Voir:https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych.11/07/2024.

[3] Great Art Explained, Marilyn d'Andy Warhol : le grand art expliqué, voir: https://www.youtube.com/watch?v=bu9Bm8aw_lI.11/07/2024.

الشكل(63):لوحة مزدوجة مع العذراء والطفل على العرش والصليب

المصدر: https://medium.com/@leman1/art-critique-on-the-marilyn-diptych-by-andy-warhol-bddfe9b7f024

7.2.التحليل السيميوثقافي للوحة مارلين مونرو المزدوجة The Marilyn Diptych عبادة الأيقونة الأسطورية:

ارتأينا في هذه الدراسة تسليط الضوء على أشهر عمل فني للفنان **آندي وارهول**، وذلك لأهميته الفنية والثقافية، خلال مسيرته الفنية، وتحليل لوحة مارلين مونرو كما سبق وأن أشرنا تحليلا سيميوثقافيا، باعتباره عملاً فنياً غنيًا بالمعاني، حيث تُجسد مشاعر متضاربة من الحزن والبهجة، والجمال والفقدان، والشهرة والاستهلاك، تُعدّ هذه اللوحة تعبيراً عن تأثير الثقافة الشعبية على المجتمع، حيث تُصبح الشخصيات والرموز المشهورة جزءاً من الثقافة اليومية، وفقا لعدة مستويات نرصدها فيما يلي:

1-المستوى الأول: العناصر المرئية:

- تُقسم اللوحة إلى قسمين متطابقين يصوران وجه مارلين مونرو بألوان زاهية ومتكررة بطريقة الرسم المسيحي المتمثل في الازدواجية(الثنائية).
- استخدام ألوان زاهية مثل الوردي والأزرق والأصفر، في الجهة اليسرى والتي تُضفي شعوراً بالبهجة والتفاؤل، على عكس المعنى الحزين للوحة، بحيث لا تعمل مناطق «الألوان الصارخة كلهجات بصرية فحسب، بل تعمل أيضًا بشكل رائع على التأكيد على شهرة شخصية مارلين مونرو الإعلامية[1]»
- استخدام اللونين الأبيض والأسود فقط في الجهة اليمنى، «منسوخة بالحرير على دهان فضي[2]»، يُضفي شعوراً بالكآبة والحزن، على عكس الألوان الزاهية في الجزء الآخر من اللوحة، حيث «التفاوت اللوني في الطباعة الزائدة والطباعة الناقصة، بالإضافة إلى اللطخات، يدل على روابط مع الإبادة الجسدية

[1] Eric Shanes, *Andy Warhol*, op.cit, p.94.
[2] Great Art Explained, Marilyn d'Andy Warhol : le grand art expliqué, voir: https://www.youtube.com/watch?v=bu9Bm8aw_lI.11/07/2024.

والانقراض[1]»الشكل(64) إلى جانب «عرض الطبيعة الشعبية الحميمة وأحيانًا الرديئة لهذه الثقافة[2]»

- تكرار صورة مارلين مونرو في العمل الفني يوحي بملصقات إعلانية أو إعلانات ويُشير أيضا إلى تكرارها في الثقافة الشعبية، حيث تحولت إلى رمز ثقافي لا يمكن تجاهله.
- يُشير التماثل بين القسمين إلى الشعور بالوحدة والانسجام، على الرغم من شعور الحزن الذي تُعبّر عنه اللوحة.

[1] Great Art Explained, Marilyn d'Andy Warhol : le grand art expliqué, voir: https://www.youtube.com/watch?v=bu9Bm8aw_lI.11/07/2024.
[2] Tiziana Andina, Daniela Angelucci, Davide Dal Sasso, op.cit, p.31.

الشكل(64):تفاصيل من لوحة مارلين المزدوجة باللونين الأبيض والأسود

المصدر:https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych

2-المستوى الثاني: المعنى:

- تُجسد مارلين مونرو رمزاً للجمال والشهرة في ذلك العصر، واختيارها كنموذج للوحة يُشير إلى الشعور بالافتتان والجاذبية.
- وفاة مارلين مونرو في سن مبكرة تُثير شعوراً بالحزن والأسف على فقدان أحد رموز الجمال والشباب.
- تُشير تقنية الطباعة الحريرية التي استخدمها **وارهول** إلى شعور الاستهلاك والسلع حيث يتم تحويل مارلين مونرو الذي يحمل «دلالاته المعتادة على تكرار عرضها على وسائل الإعلام[1]» وتحويلها إلى سلعة قابلة للتداول والتكرار.
- تُعتبر اللوحة تعبيراً عن تأثير الثقافة الشعبية على المجتمع، حيث تُصبح الشخصيات والرموز المشهورة جزءاً من ثقافتنا اليومية.

3-المستوى الدراماتيكي والتذكاري:

اللوحة تترجم بوضوح تباينا صارخا بين «العناصر الملونة المرسومة بشكل نظيف على القماش الأيسر، والعناصر أحادية اللون المرسومة بشكل فوضوي على اليمين[2]»

4-المستوى الفني:

أ-العناصر الفنية:

استخدام **وارهول** لتقنية الطباعة الحريرية في هذه اللوحة يُشير إلى شعور الاستهلاك والسلع، ومن خلال هذه التقنية يقابل وارهول ببراعة «شخصية مارلين العامة المرتبة والمزخرفة بالكامل على اليسار، مع شخصيتها الخاصة المضطربة نفسياً والباهتة والتي تتفكك تدريجياً وتعيسة على اليمين[3]»

[1] Eric Shanes, *Andy Warhol*, op.cit, p.94.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

على الرغم من تكرار الصورة، إلا أن هناك بعض الاختلافات الطفيفة بين القسمين، مثل تعابير الوجه، ممّا يُضفي شعوراً بالغموض والتشويق.

ب-المعنى الفني:

- استخدام **وارهول** لتقنية الطباعة الحريرية يُضفي شعوراً بالتجريد على اللوحة، حيث يتم تحويل الصورة الواقعية لمارلين مونرو إلى صورة رمزية.
- تُعتبر هذه اللوحة من أشهر أمثلة فن البوب آرت، حيث تُجسد ثقافة الاستهلاك والشهرة في ذلك العصر.
- لهذه اللوحة تأثير كبير على مسار الفن المعاصر، حيث ساعدت في نشر فن البوب آرت وتغيير نظرة الناس إلى الفن.الشكل(65)

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الفنان **آندي وارهول** أراد أن يصور ويخلد القيمة الرمزية لحياة مارلين مونرو وموتها، الغامض والمسرحي.

من خلال التحليل السيميولوجي، يمكن استخلاص أن لوحة "مارلين المزدوجة" تعمل كـ:

- نقد للرأسمالية الإعلامية: تحويل الشخصية الإنسانية إلى سلعة قابلة للتكرار والاستهلاك، حيث يتم "تسليع" الموت ذاته.
- رمز للخلود الزائف: **وارهول** يخلّد النجمة ليس كإنسان، بل كعلامة بصرية مُتكررة، مُشيراً إلى أن الثقافة الجماهيرية لا تخلّد الروح، بل تخلّد الصورة.
- لغة بصرية جديدة: باستخدام تقنيات الطباعة التجارية كلغة فنية، يؤكد **وارهول** على أن المعنى في الفن المعاصر يمكن أن ينتج من الاستيلاء على الأيقونات الجماهيرية وتشويهها، مما يعكس تحولاً جذرياً في تعريف الأصالة الفنية.

الشكل(65): لقطة دعائية لفيلم نياجارا ، 1953 على اليسار؛ الوسط واليمين، تفاصيل من لوحة مارلين ديبتيك عام 1962

المصدر: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych

5-المستوى الديني والروحي:

تجدر الإشارة إلى أن المستوى الديني في معظم أعمال الفنان **آندي وارهول** كان أقل وضوحًا وأكثر خصوصية، لكنه شكّل خلفية فكرية وعاطفية مهمة لعمله، لا سيما أن **وارهول** كان كاثوليكيًا متدينًا ويمارس شعائره بشكل شبه سري، ويُذكر أنه في أواخر مسيرته المهنية، عاد وارهول إلى معالجة المواضيع الدينية بشكل مباشر، لكن بأسلوبه التجاري/البصري، سلسلة "العشاء الأخير" (The Last Supper) حيث قام بإعادة إنتاج لوحة **ليوناردو دافنشي** بتقنية الطباعة الحريرية، والتي «أطلقت السلسلة لعبةً معقدةً من الدلالات البصرية[1]» مضيفًا إليها أحيانًا شعارات إعلانية (مثل شعار جنرال إلكتريك أو شعار صابون دوف)، هذا الدمج المتعمد يشوه المقدس ويقدّس التجاري في آن واحد، عاكسًا كيف أصبح الاستهلاك هو الدين الجديد في أمريكا.

6- المستوى التجاري والإعلاني (التسليع):

يمثل المستوى التجاري البنية الظاهرة والأكثر وضوحًا في أعمال **وارهول**، لقد قام بمعاملة المشاهير (مثل **مارلين مونرو**) كعلامات تجارية (Brands) يتم تسويقها وإعادة إنتاجها، تمكن **وارهول** من استخدام صورهم الإعلامية وتنقّيحها بألوان ساطعة وزاهية، مؤكدًا على أن الشهرة هي سلعة بصرية قابلة للاستهلاك والتكرار مثل أي منتج آخر.

وهنا يمكن القول خلاصة لما سبق، أن الفنان **وارهول** قد سلط الضوء على الصورة التي أنشأتها مارلين مونرو بنفسها، وهي صورة "منتج" هوليود خالص، فالمجتمع يعدل صورة المرأة حسب رغباته، ويمكن القول بأن الفنانة تعتبر «علامة من العلامات التجارية التي لها حضور قوي ضمن المجتمع الأمريكي المعاصر والعالم[2]»

[1] Christie's, Andy Warhol's Sixty Last Suppers, 2017, voir: https://www.christies.com/en/stories/andy-warhols-sixty-last-suppers-e58ae485a0ab4acea61284578c39452a
[2] Tiziana Andina, Daniela Angelucci, Davide Dal Sasso, op.cit, p.31.

لم يكتفِ الفنان **آندي وارهول** بتقديم لوحات فنية مميزة، بل سعى إلى طمس الحدود بين الفن والتجارة، مما أثار جدلاً واسعًا حول ماهية الفن ودوره في المجتمع، فمن خلال استخدامه لتقنيات الطباعة الحريرية والإنتاجية، وتركيزه على صور منتجات استهلاكية مشهورة، جعل **وارهول** فنه متاحًا للجمهور العريض، مما ساهم في ديمقراطية الفن وكسر الحواجز بين الفنان والنخبة.

فالتفتح في العقول وفي وسائل التعبير عن الواقع والسخرية منه تسبب في تحول الفنان من فنان عادي إلى منشط ثقافي في الوسط الذي يحيا فيه، والمقصود هنا هو اهتمام الفنان بفكرة العمل الفني وليس العمل الفني بحد ذاته، فأعمال **وارهول** بمثابة ترجمة واضحة للثقافة الأمريكية المعاصرة، حيث وُصِف فنه بأنه «عرض لأزمة ثقافية[1]»، ومن خلال تركيزه على المظاهر والجماليات السطحية في المجتمع الاستهلاكي على حساب القيم العميقة والمعنى الحقيقي للفن، ولم يقتصر تأثير **وارهول** على جعل الفن أكثر سهولة للوصول إليه، بل قدم أيضًا رؤية جديدة للفن، حيث اعتبره انعكاسًا لواقعه وثقافته بدلاً من كونه تعبيرًا ذاتيًا فريدًا.

[1] Marla Prather, Mark Rosenthal, *Regarding Warhol: Sixty Artists Fifty Years*, Metropolitan Museum of Art, USA, 2012, p.12.

الخاتـــمـــــة

هل بساطة الفن شرط أساسي لجعله أكثر قابلية للوصول للجمهور؟ هل الفن المعقد بطبيعته غير قابل للفهم من قبل الجمهور العادي؟

انبثق فن البوب في الخمسينيات من القرن الماضي، ليشكل ثورة فنية حقيقية، متحدّيا الأعراف السائدة ومحتضنا ثقافة الشعب بكل تجلياتها، فالفنان **آندي وارهول** تميز باعتماده على دمج وتحويل صور من الثقافة الشعبية والنزعة الاستهلاكية والإعلانات في أعماله الفنية، ونسج حوارًا معقدًا مع الخطاب الإشهاري، حيث قام بدفعه بعيدًا، وإعادة إنتاجه، ونقده في الوقت نفسه، لقد أعاد **وارهول** إنتاج الصور الإعلانية بدقة، واعتمد أسلوبها وتقنياتها، وبذلك تمكن من الاحتفاء بالثقافة الشعبية، والاستهلاك الجماعي وقام بدمجهما في مجال الفن، من خلال الاعتراف بالقيمة الفنية لهذه الصور العادية، فالناس حسب رأي الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي والمنظر للمجتمع **جون بودريار** Jean Baudrillard ، اهتموا أكثر باستهلاك الأشياء، إلى درجة أصبحوا فيها مهووسين باستهلاك الأشياء المادية، وصار الاستهلاك هو الأساس الذي تقوم عليه حياتهم وقيمتهم.

علاوة على ذلك فقد شكّك **وارهول** في التسلسل الهرمي التقليدي بين "الفن الراقي" و "الفن الشعبي، لقد تميز هذا الفن بأسلوبه الجريء وألوانه الزاهية وصوره المألوفة المستوحاة من الحياة اليومية، من منتجات الاستهلاك إلى شخصيات مشهورة وعلامات تجارية رائجة.

وعليه، يمكن القول أن فن البوب قد هجر المسارات المُكرَّسة للفنّ التقليدي، مُبتعدًا عن الصور الشخصية، والمناظر الطبيعية ومشاهد المعارك، تلك الموضوعات التي اعتبرها الخبراء "فناً"، بداية بفكرة الجاهز Ready Made للفنان **مارسيل دوشامب** رائد فن الأشياء الجاهزة، حيث قام بدمج أشياء من العالم الحقيقي في أعماله الفنية، مثل النافورة ومن خلال أعماله، أعاد **دوشامب** تعريف التجربة البصرية في الفن، فنان قرر أن يقلب فكرة الفن تمامًا.

ففن البوب لم ينشأ من لا شيء، بل جمع التراث المفاهيمي **لدوشامب** ليحوله إلى فن مغر ومبهج وشعبي، ولولا اكتشافات الفنان الفرنسي، لم يكن لهذه الحركة الفنية من وجود

والجدير بالذكر أن السبب وراء هذا التغيير ماحدث للفنان **مارسيل دوشامب**، ففي عام 1912 واجهت لوحة "عاري ينزل الدرج" Nude Descending a Staircase **لدوشامب** رفضا قاطعا، مما أثار غضبه ودفعه إلى إعادة النظر بشكل جذري في نهجه الفني، أدى به إلى الشعور بالإحباط من قيود الفن التقليدي وسيطرة المعايير الأكاديمية، فقرر التخلي عن الرسم التقليدي تمامًا.

لقد أثرت أفكار **دوشامب** وتجاربه بشكل عميق على مسار الفن في القرن العشرين ومهدت ثورته الفنية الطريق لظهور تيارات فنية جديدة، لقد كان أول من آمن بأن الفن هو ما يعتبره الفنان فنًا وليس أي شيء آخر، لقد حرّر **دوشامب** الفنان من قيود المعايير الفنية التقليدية وفتح الباب أمام إمكانيات جديدة للتعبير الإبداعي، لقد ألهم فن **دوشامب** أجيالًا من الفنانين المعاصرين، الذين استمروا في استكشاف كيفية استخدام الأشياء اليومية في أعمالهم الفنية.

وفي هذا الصدد سعى فنانون وعلى رأسهم الفنان الأمريكي **آندي وارهول**، الذي أحدث ثورة في مجال الإعلان والتسويق، على ترسيخ فن البوب في الولايات المتحدة الأمريكية الذي احتضن ثقافة الاستهلاك والعلامات التجارية والشخصيات الشعبية، مُقدّمًا نظرة ثورية عمّا يُمكن اعتباره فنًا، لقد تحدى الأفكار المقبولة حول ما يُشكِل الفن، وعكف على فتح الباب أمام أشكال جديدة من التعبير الإبداعي، من خلال منهجه الجريء في التعامل مع الثقافة الجماهيرية، لما استعان بصور من الإعلانات والكتب المصورة وغيرها من أجزاء الثقافة الشعبية، واستخدم الفكاهة والسخرية للتعليق على الكيفية التي سيطر بها الإنتاج الضخم والاستهلاك على قدر كبير من الحياة والثقافة الأميركية.

ينبغي الإشارة إلى أن فن –البوب آرت– باعتباره حركة تصويرية فنية هي أول من أخذت صورًا إعلانية أو صحفية أو ملصقات سينمائية أو رسومًا هزلية كحافز حصري لها وهذا ما أشار إليه الناقد الفني والفيلسوف والبروفيسور الأمريكي المعروف **آرثر دانتو**Arthur C.dantoالشخصية الرئيسية في نظرية الفن المعاصر تمثلت رغبته في

"جعل مسألة جوهر الفن موضوعية، في مناخ فلسفي معادٍ، تهيمن عليه فكرة ما بعد فيتجنشتاين[1] Post-Wittgensteinienne كما أنه قام بتقديم قراءة متعمقة لأعمال وارهول الفنية وتحليل سياقها الاجتماعي والتاريخي، وبُعدها الفلسفي وإلى الاختلاف الأساسي الذي يحافظ عليه **وارهول** في أعماله الفنية مع أسلافه، ونذكر من بينهم **مارسيل دوشامب** مفندا أن العمل له بِنية مقصودة لأنه، سواء كان مجازيًا أم لا، يتعلق دائمًا بشيء ما.

وعلى هذا الاساس أشار **آرثر دانتو** إلى صورة **آندي وارهول** على أنه فنان في تحول دائم، ساهمت وجوهه العديدة – رسام نحات مصور ناشط سياسي ومخرج وكاتب وشخصية مؤسسية للثقافة الأمريكية وغريبة إلى حد كبير متسائلا ما سر انتصار **وارهول؟**

ومن أهم مؤسسي ورواد فن البوب آرت نجد الفنان موضوع الدراسة **آندي وارهول** والذي كان من أكثر الفنانين استجابة لثقافة تسليع الفن عبر وسائل الإعلام إلى جانب العديد من الفنانين هم أيضا أصحاب إسهامات بارزة في فن البوب آرت.

بالموازاة مع أراء الفيلسوف **جيل دولوز**(1925–1995) **Gilles Deleuze** والذي يُعد شخصية رئيسة في فلسفة «ما بعد الحداثة الفرنسية» أكد هذا الأخير على وجود صلة محتملة بين الفلسفة و"الثقافة الشعبية"، التي تُفهم على أنها جميع الإنتاجات الثقافية الجماهيرية للعالم المعاصر، بالإضافة إلى دراسات **فالتر بنيامين** التي تعتبر مرجعًا أساسيًا لفهم التحولات التي طرأت على الفن في ظل صعود حركة البوب آرت، فقد قدم تحليلات عميقة لكيفية تأثير التكنولوجيا والإنتاج الضخم على مفهوم العمل الفني، مما ساهم في تشكيل النقاش حول علاقة الفن بالثقافة الاستهلاكية، مما أثرى الحوار النقدي حول الفن المعاصر وحركة البوب آرت.

وبفضل رؤيته الفريدة وفنّه المبتكر حَوَّلَ **آندي وارهول** نظرتنا للمألوف، وأسّس نموذجًا جديدًا لاستهلاك المحتوى وإنشائه، نقيضا للانطباعية التجريدية، على غرار الفنانين

[1] لودفيغ فيتغنشتاين (بالألمانية: Ludwig Wittgenstein 1889 - 1951)، كان فيلسوفًا نمساويًا بريطانيًا عمل أساسًا في المنطق وفلسفة الرياضيات وفلسفة العقل وفلسفة اللغة. يعتبر واحدًا من أعظم الفلاسفة في العصر الحديث.

التجريديين في الخمسينيات من القرن العشرين، مثل **جاكسون بولوك** و**مارك روثكو**، الذين مجدوا أنفسهم باعتبارهم عباقرة مبدعين فرديين، ولكن فناني البوب في الستينيات تبنوا النهج المعاكس، فقد حاولوا إزالة كل آثار عمليات صنع الفن الخاصة بهم مثل ضربات الفرشاة بحيث بدا عملهم ميكانيكياً تقريباً مثل المواد المنتجة بكميات كبيرة، أي رغبة الفنان **آندي وارهول** في العمل بطريقة تشبه الآلة، وأصبحت لافتات الشوارع والرسوم الهزلية فجأة موضوعات مثيرة للاهتمام في اللوحة.

ولا يفوتنا أن نذكر بأن فن البوب ولد في بريطانيا العظمى، في النصف الثاني من الخمسينيات، ثم انتشر من خلال أشكال مختلفة جزئيًا من التعبير، إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ففي البداية واجه هذا الفن مقاومة ورفضًا قاطعًا من المؤسسات الفنية التقليدية التي اعتبرتها تافهة وسطحية، ولا تتناسب مع معايير الجمال الفني الراسخة ولكن سرعان ما اكتسبت شعبية هائلة بين الجمهور، خاصة بين الشباب، الذين انجذبوا إلى رسالتها المباشرة وطاقتها الحيوية.

وبهذا الشكل يتجلى فن البوب كاحتفاء نابض بالحياة وبالعناصر والثقافات الشعبية مستخدمًا لغة فنية جريئة مميزة، هي لغة الإعلان لقد لفت فنانو البوب آرت مثل **ريتشارد هاميلتون** و**إدواردو باولوزي** الانتباه إلى ذلك، بعيدًا عن الرومانسية الفردية للفنان، لقد ركزوا على العالم الخارجي، واستقوا إلهامهم من المنتجات الاستهلاكية، وأيقونات الثقافة الشعبية وشخصيات الرسوم المتحركة، والعلامات التجارية، وغيرها من جوانب الحياة اليومية، أراد **وارهول** هو الآخر أن يوضح أن ما يهم ليس الإبداع الأصلي، بل التقنية التنفيذية، وهي تقنية تتحول من عملية فنية إلى عملية صناعية.

وعليه فالفنان **آندي وارهول** يُعدُّ أيقونة فنية وثقافية أثرت بشكل عميق على مسار الفن والمجتمع في القرن العشرين، من خلال استخدام صور المشاهير والمنتجات الاستهلاكية والمال والموت والوقت، وباستعانته بتجربة طباعة الشاشة (الطباعة الحريرية)، والتي تمثل إحدى مراحل رغبة **وارهول** في إعادة إنتاج الأعمال الفنية وتداولها على نطاق واسع، حيث

تكون السلع المنتجة بكميات كبيرة بمثابة كائن فني، جسد **وارهول** من خلال نتاجاته الفنية روح العصر، مثيرا بذلك أسئلة حول الهوية والقيم والنزعة الاستهلاكية في المجتمع الأمريكي، تميز **وارهول** برؤيته الفريدة وقدرته على التقاط جوهر الثقافة الشعبية الأمريكية، تعتبر حياته ومسيرته الفنية فسيفساء من الأحداث والأعمال، تركت بصمة لا تمحى في عالم الفن.

لقد شجّع **وارهول** على استخدام الفن ومنحه دلالة فنية جديدة، وبالتالي جعله كأداة للتعبير الاجتماعي والسياسي، تم تخليد اسم الفنان **آندي وارهول** في الثقافة الشعبية كواحد من أكثر الفنانين ثورية في القرن العشرين، ليصبح بذلك رائدًا في حركة فن البوب لأنه كان صاحب رؤية فريدة للفن، وقدرة على إيجاد الجمال في المألوف، ويعتبر **وارهول** الآن واحدًا من أكثر الفنانين تأثيرًا في تاريخ الفن المعاصر.

النتائج والتوصيات:

إن فلسفة **آندي وارهول** وأعماله الإشهارية قد تركت بصمة عميقة على الفن المعاصر حيث غيرت من مفهوم الفن وقيمته، لقد اعتقد الفنان **وارهول** بأن كل شيء يمكن أن يكون فناً سواء كان ذلك علبة شوربة، أو صورة لمارلين مونرو، أو أي شيء آخر يحظى بشعبية فالفن حسب رأيه يجب أن يكون متاحاً للجميع وليس حكراً على النخبة.

ويمكن استخلاص جملة من النتائج وهي كالتالي:

- رفض **وارهول** فكرة أن الفنان يجب أن يكون عبقرياً فريداً من نوعه، واعتبر أن الفن يمكن أن يكون نتاجاً للتعاون الجماعي.
- ساهم **وارهول** في تغيير النظرة التقليدية للفن، حيث جعل من الأشياء اليومية موضوعاً للفن، وأظهر أن الفن لا يقتصر على المواضيع التقليدية والأساليب الكلاسيكية.
- أصبحت الثقافة الشعبية والإشهار جزءاً لا يتجزأ من الفن المعاصر، وذلك بفضل تأثير فنانين مثل **وارهول**، فأعماله أثارت العديد من الأسئلة حول ماهية الفن، وما هي المعايير التي تحدد قيمته الفنية.
- أصبحت الأعمال الفنية سلعة تباع وتشترى، وارتبطت قيمتها بأسماء الفنانين وشهرتهم، وهو ما كان **وارهول** سباقاً إليه.
- تغير دور الفنان حيث لم يعد مجرد مبدع، بل أصبح شخصية عامة وعلامة تجارية إلى جانب السعي إلى تحقيق الشهرة والثروة، وبالتالي الاهتمام أكثر بإنتاج أعمال تجارية تحقق الأرباح.
- إمكانية دمج الخط العربي في تصاميم معاصرة تحاكي الإعلانات والملصقات (كمنتج بصري جماهيري) بدلاً من قصره على الفن الإسلامي التقليدي.

- استخدام صور شخصيات سياسية، مطربين شعبيين، أو علامات تجارية محلية (كعلب الأطعمة أو المشروبات)، وتكرارها أو معالجتها على غرار وارهول لتسليط الضوء على الاستهلاك وتأثير الإعلام على الهوية العربية المعاصرة.
- فلسفة **وارهول** تعتبر كقوة دافعة ومرجعية منهجية للفنانين العرب الذين يسعون إلى نقد مجتمعاتهم الاستهلاكية، وتوثيق تحولات هويتهم المعاصرة، وتحرير الفن من قيود الأكاديمية والنخبة.
- الفن كأي سلعة أخرى، يخضع لقوانين العرض والطلب، ويتأثر بآليات التسويق والإعلان.
- الدور الهام للمتاحف والمعارض في تشكيل الذوق الفني العام، وفي تحديد قيمة الأعمال الفنية، ومع تزايد اهتمام المؤسسات الفنية بالجانب التجاري، أصبح هناك ميل إلى اختيار أعمال تجذب الجمهور وتحقق إيرادات أعلى.

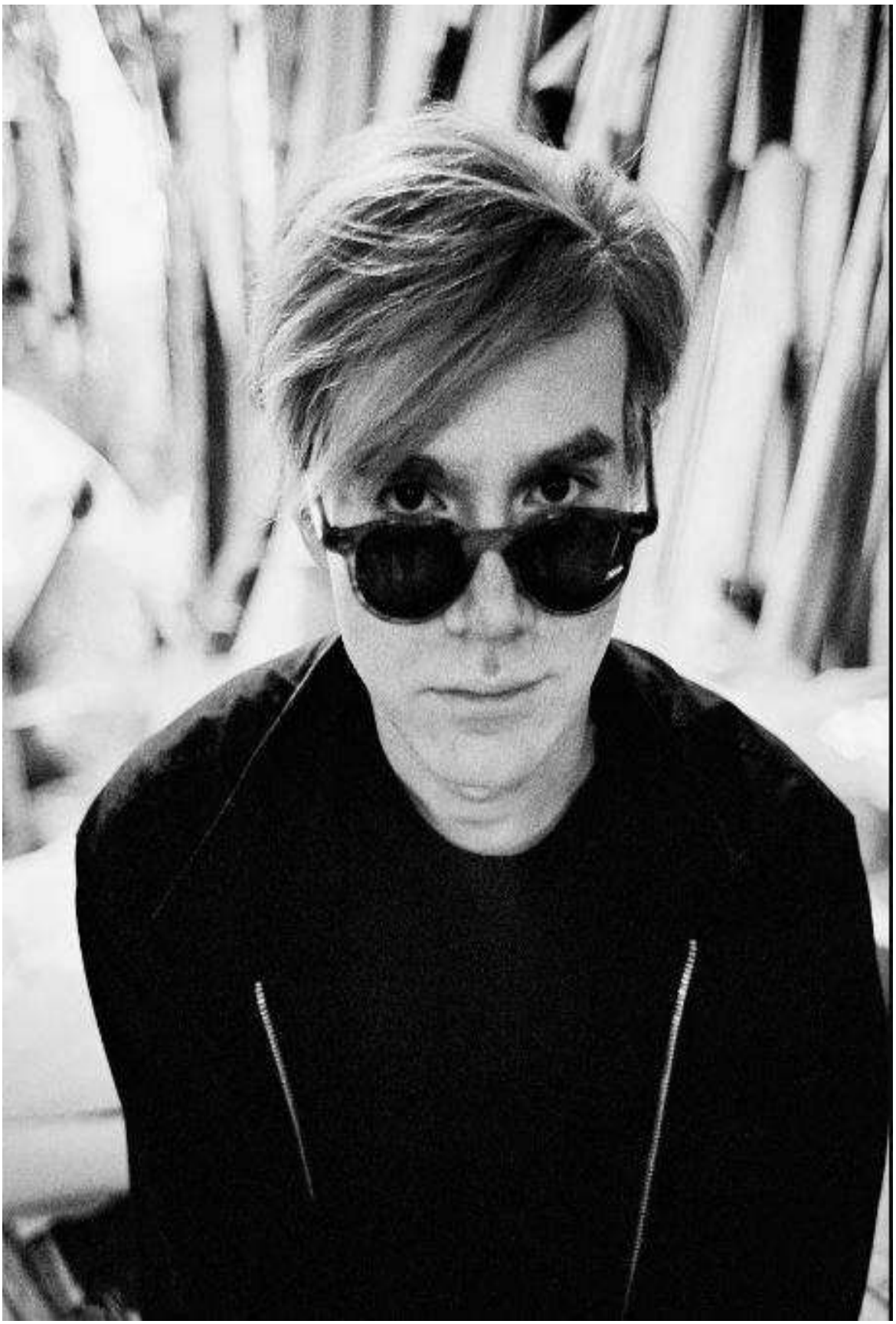
التوصيات:

يمكن حصر مجموعة من التوصيات وهي كالآتي:

- أعمال وارهول أثبتت أن الفن لا يقتصر على المواضيع التقليدية والأساليب الكلاسيكية، ويمكن لطلبة الفنون أن يستلهموا من خلال هذا التوجه تجربة مواد ووسائط فنية جديدة وغير تقليدية.
- استخدام الثقافة الشعبية والإشهار من خلال الارتباط بالواقع إذ يمكن الاستفادة من عناصر الثقافة الشعبية والإشهار، في إنتاج أعمال فنية أكثر ارتباطاً بالواقع المعاصر.
- توجيه الانتباه للقضايا الاجتماعية، إذ يمكن استخدام الفن كأداة للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال استلهام عناصر من الإشهار.

- القيام بتجربة تقنيات فنية مختلفة ومعاصرة للحصول على نتائج متنوعة والوصول إلى هوية فنية مميزة.
- أعمال **آندي وارهول** الإشهارية تقدم رؤية جديدة ومبتكرة للفن، والتشجيع على تجريب أساليب فنية جديدة، من خلال دراسة أعمال **وارهول**، يمكن تطوير مهارات الفنانين الشباب الإبداعية وتحقيق رؤية فنية شخصية.

الملاحق



السيرة الذاتية
والفنية للفنان
آندي وارهول

❖ **6 أوت 1928 تاريخ الميلاد:** اسمه الحقيقي أندرو وارهولا، وولد في بيتسبرغ بنسلفانيا.

❖ **1942 - 1943 المدرسة الابتدائية:** تخرج من مدرسة هولمز الابتدائية في عام 1942، ثم توجه إلى مدرسة شينلي الثانوية.

❖ **1945 - 1949 كلية كارنيجي:** يلتحق آندي بمعهد كارنيجي للتصميم والتكنولوجيا.

❖ **1949 - 1950 المسيرة الفنية:** الانتقال إلى نيويورك، بدأ آندي مسيرته الفنية التجارية في مدينة نيويورك.

❖ **1954 – 1955 الفن التجاري:** مساهمة آندي وارهول الاستثنائية في تاريخ الرسم التوضيحي Illustration

❖ **1962 – 1964 الأعمال المشهورة:** البدء باستخدام تقنية الشاشة الحريرية الضوئية؛ يرسم أولى صور المشاهير، بما في ذلك لوحات مارلين مونرو، حساء كامبل، كتبت مجلة تايم مقالاً عن وارهول ولوحته الفنية الشعبية "علبة حساء كامبل الكبيرة مع فتاحة علب (خضروات).

❖ **1963 - 1964 أعمال أكثر شهرة:** صور الرئيس ماو، وإلفيس بريسلي وإليزابيث تايلور، والتي تعتبر أعمالاً فنية مكتملة، وافتتاح استوديو فني خاص به، والمعروف باسم "المصنع".

❖ **1968 - 1969 فاليري سولاناس شوتينج:** تطلق فاليري سولاناس كاتبة نسوية وجزء من "المصنع"، النار على آندي في المصنع.

❖ **1970 - 1971 اعتزال فن البوب:** يعتزل آندي الفن الشعبي لمدة عام، وينتقل إلى تصوير الأفلام في دور العرض غير التقليدية، إلى جانب التصوير الفوتوغرافي وصناعة الأفلام.

❖ **1980 - 1983نشر وارهول مذكراته بعنوان "الشعبوية:** وارهول في الستينيات، وبدأ وارهول العمل مع الفنانين مثل جان ميشيل باسكيات.

❖ **1984-1985تكليف آندي وارهول بإنتاج عمل فني:** مستوحى من العشاء الأخير لليوناردو لعرضه في معرض في ميلانو. وعلى مدار السنوات الثلاث التالية، أنتج وارهول ما يقرب من 100 نسخة مختلفة من تفسيره، أنتج آندي وارهول "الملكات الحاكمات" وهي سلسلة من المطبوعات الحريرية للملكات الحاكمات إليزابيث الثانية ملكة المملكة المتحدة، وبياتريكس ملكة هولندا، ومارجريت الثانية ملكة الدنمارك، والملكة نتفومبي توالا ملكة سوازيلاند.

❖ **1986-1987 أدلى وارهول بتصريحه الشهير:** "في المستقبل، سيصبح الجميع مشهورين عالميًا لمدة 15 دقيقة". ومن المعروف الآن على نطاق واسع، من خلال مقابلة مع قناة MTV ، وبدأ آندي وارهول سلسلة من الصور الذاتية، وارهول في ميلانو لحضور افتتاح معرضه "العشاء الأخير"، تم نقل آندي وارهول إلى المستشفى لإجراء عملية جراحية في المرارة، توفي آندي وارهول في المستشفى بعد إصابته بسكتة قلبية بعد عملية جراحية في المرارة.

❖ **1989 نُشر كتاب "مذكرات آندي وارهول":** بعد وفاته وكان وارهول قد أملى في السابق الكثير من محتويات الكتاب.

اللوحات والمنحوتات والرسومات:

اللوحات والمنحوتات والرسومات:

من أواخر الأربعينيات وحتى وفاته عام 1987، أنتج آندي وارهول أكثر من 9000 لوحة ومنحوتة ونحو 12000 رسم.

- 8 in Pop Culture
- 10 in Individual Artists
- Most Popular Books:
- The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again), Harcourt Brace Jovanovich, USA, 1975.
- A Novel, Grove Press, New York, 1998.
- Andy Warhol Catalogue Raisonné, Vol. 3: Paintings and Sculptures, 1970-1974, Phaidon Press, USA, 2010.
- The Andy Warhol Diaries, Penguin Books, USA, 2010.
- POPism: The Warhol Sixties, Mariner Books, Boston, 2006.
- America, Grove Press, New York, 2015.
- Warhol-isms, Princeton University Press, New Jersey, 2022.

إلى جانب العديد من الكتب المصورة والمجلات والمقالات الصحفية، والدوريات المحلية والأجنبية.

أولا: المعارض الشخصية:

- 1948 آندي يعرض لوحتان في المعرض السنوي للفنانين المرتبطين في بيتسبرغ.
- 1952 افتتاح معرض وارهول الفردي الأول، خمسة عشر رسماً مبنياً على كتابات ترومان كابوت، في معرض هوغو.
- 1954 إقامة عروض في المعارض الجماعية والفردية في معرض لوفت في مدينة نيويورك.

- 1956 رسم لحذاء ضمن معرض الرسومات الحديثة بالولايات المتحدة الأمريكية بمتحف الفن الحديث.
- 1957 تأسيس مؤسسة آندي وارهول بشكل قانوني.
- 1960 – 1961 رسم أولى أعماله بناءً على القصص المصورة والإعلانات يعرض العديد من اللوحات في نافذة متجر Bonwit Teller مع عرض الفساتين، وعرض لوحات علبة حساء كامبل في معرض في لوس أنجلوس؛ ظهرت في مقال بمجلة تايم عن فناني البوب.
- 1964 صنع جدارية الثلاثة عشر رجلاً المطلوبين لواجهة جناح نيويورك في معرض نيويورك العالمي، وبناء صناديق Brillo ومنحوتات صندوقية أخرى، والتي يتم عرضها في Stable Gallery
- 1965 عرض فن الفيديو، وهو أول فنان يفعل ذلك، يعلن في باريس اعتزاله الرسم ليتفرغ للفيلم؛ حشد كبير ليلة الافتتاح في معرض استعادي لأعمال وارهول في فيلادلفيا.
- 1966–1967 إنتاج عروض الوسائط المتعددة المتفجرة البلاستيكية التي لا مفر منها والتي تعرض فيلم Velvet Underground، أفلام تشيلسي جيرلز التي تحظى باهتمام وسائل الإعلام الدولية، ينتج الألبوم الأول لفرقة Velvet Underground وNico ويصمم الغلاف بموزة قابلة للتقشير، الصور الشخصية المدرجة في جناح الولايات المتحدة في معرض اكسبو 67 في مونتريال.

فهرس اللوحات

قائمة المخططات والأشكال (اللوحات)	
المخططات	
المخطط(1): هيكل الخطاب	37
المخطط(2): مفهوم التواصل حسب برنارد توسان	43
المخطط(3): نموذج بيرس الثلاثي للعلامة	55
المخطط(4): نموذج ثلاثي لكيفية دلالة الصورة مبني على تصور بيرس	56
المخطط(5): نموذج سوسير للعلامة اللغوية	57
المخطط(6): نماذج من العلامات الثنائية والثلاثية لكل من سوسير وبيرس	63
الأشكال(اللوحات)	
الشكل(1): إعلام بانزاني	51
الشكل(2): جعل الصور تتحدث	64
الشكل(3): تصميم لملصق	69
الشكل(4): توظيف القاعدة الذهبية	71
الشكل(5): لوحة غرنيكا للفنان بابلو بيكاسو	83
الشكل(6): أكواب وزجاجات لجورج براك بتقنية الكولاج	84
الشكل(7): عجلة دراجة للفنان مارسيل دوشامب	92
الشكل(8): قطعة فنية جاهزة بعنوان النافورة لمارسيل دوشامب	93

الشكل(9): نسخة ملونة للموناليزا(طابع بريدي) عليها شاربين لمارسيل دوشامب	95
الشكل(10): لوحة العودة إلى الخنادق	100
الشكل(11): البوب كدليل إلى حدائق مهرجان	104
الشكل(12): ملصقة تعرف على الأشخاص لإدواردو باولوزي	107
الشكل(13): ملصقة فريق **One men track** لإدواردو باولوزي	110
الشكل(14): شعار عصر الاستهلاكية	115
الشكل(15): صور فوتوغرافية مجمعة للفنان نايجل هندرسون	123
الشكل(16): لوحة المناظر الطبيعية السوداء	125
الشكل(17): منجز فني لملصقة شهيرة لإدواردو باولوزي للمحاكاة الساخرة لإدواردو باولوزي	127
الشكل(18): لوحة دراسة توازي الحياة والفن	130
الشكل(19): مجسم بعنوان البناء	134
الشكل(20): ملصق إشهاري لمعرض هذا غدا	135
الشكل(21): منجز للفنان ريتشارد هاميلتون	140
الشكل(22): لوحة لريتشارد هاميلتون في الداخل	142
الشكل(23): لوحة على الشرفة	144
الشكل(24): لوحة **Telemath VI** لجان ماكهيل	146
الشكل(25): لوحة **Sky driver**	148

الشكل(26): جاكسون بوبوك في الورشة	153
الشكل(27): لوحة التقارب لجاكسون بولوك	154
الشكل(28): لوحة طيور الماء لجاكسون بولوك	155
الشكل(29): صورة لآندي وارهول في نيويورك	163
الشكل(30): رسم توضيحي لآندي وارهول النجاح وظيفة في نيويورك	164
الشكل(31): تقنية الخط المنقط لأندي وارهول	166
الشكل(32): رسم تخطيطي لحذاء نسائي لآندي وارهول مجلة **Glamour**	169
الشكل(33): نماذج من الرسومات التوضيحية لأحذية	170
الشكل(34): نماذج من الرسومات التوضيحية لأحذية وأكسيسوارات	173
الشكل(35): نماذج من الرسومات التوضيحية لأحذية بأوراق الذهب	175
الشكل(36): سلم زمني لمسيرة الفنان آندي وارهول في عالم الإعلان التجاري	176
الشكل(37): علم لجاسبر جونز	179
الشكل(38): علم الولايات المتحدة الأمريكية لآندي وارهول	180
الشكل(39): علم لجاسبر جونز	182
الشكل(40): لوحة نساء الجزائر لدولاكروا	185
الشكل(41): لوحة آنسات آفينيون	186
الشكل(42): امرأة الجزائر لروي ليختنشتاين	187

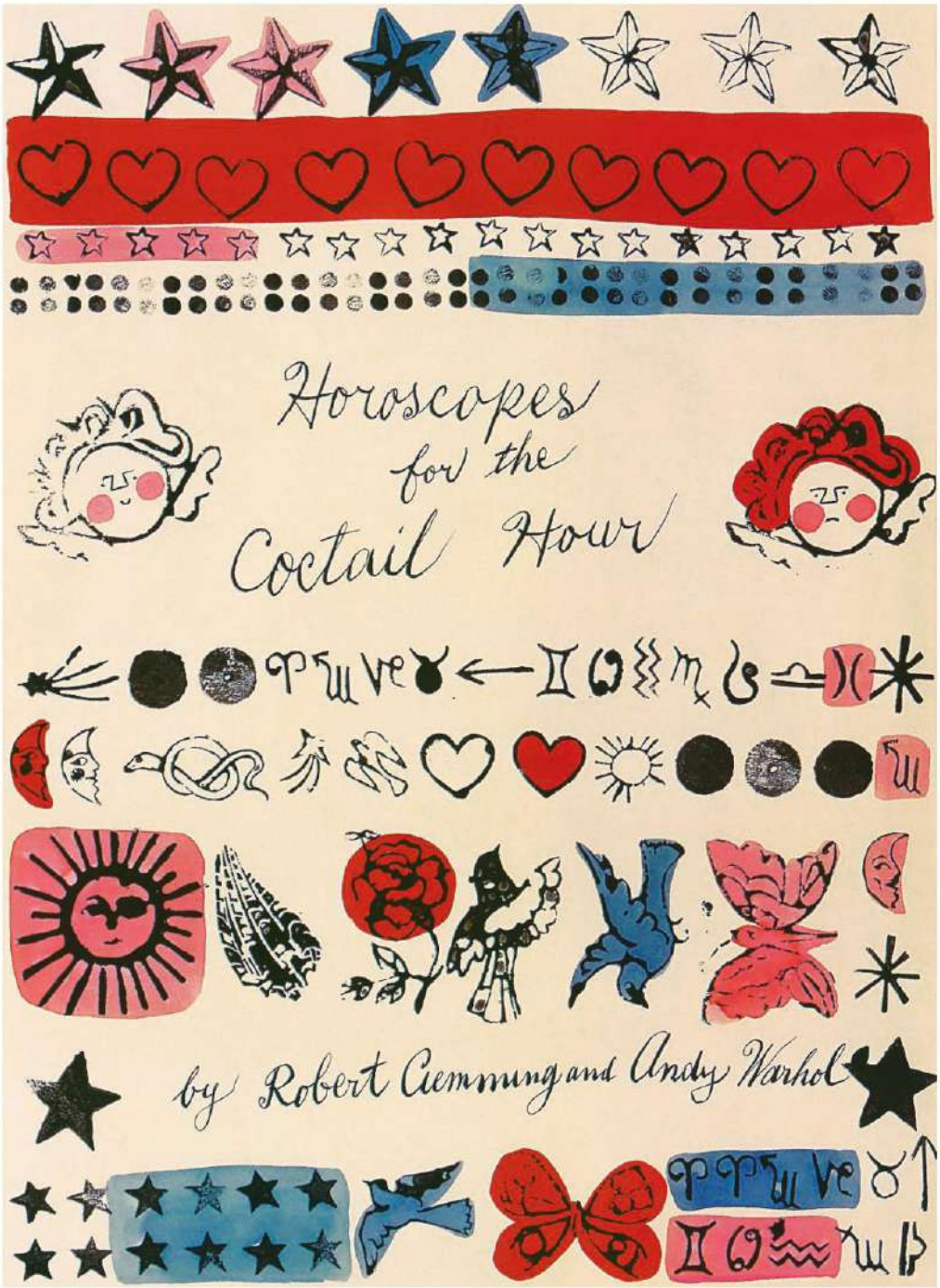
الشكل(43): تقنية النقط أو بن داي Ben Day لروي ليختنشتاين	190
الشكل(44): لوحة الفتاة الغارقة لروي ليختشتاين	191
الشكل(45): لوحة واااام انفجار مدو لروي ليختشتاين	192
الشكل(46): لوحة انعكاس على فتاة لروي ليختشتاين	192
الشكل(47): ملصق روي ليختشتاين وليو كاستيلي	195
الشكل(48): لوحة كوكا كولا ميكانيكي	198
الشكل(49): لوحة كوكاكولا (2)	201
الشكل(50): لوحة كوكاكولا اغلق الغطاء قبل الضرب	203
الشكل(51): خطوات إنجاز عمل فني بتقنية الشاشة الحريرية	206
الشكل(52): الفنان آندي وارهول مستخدما الشاشة الحريرية	206
الشكل(53): الفنان آندي وارهول ومساعده في المصنع the Factory	206
الشكل(54): الفنان آندي وارهول ومساعده يستخدمان الشاشة الحريرية	207
الشكل(55): الفنان آندي وارهول ومساعده في المصنع	208
الشكل(56): زجاجات كوكاكولا الخضراء	212
الشكل(57): علب حساء كامبل	214
الشكل(58): صناديق بريلو	216
الشكل(59): الفنان آندي وارهول في المصنع	219

الشكل(60): آلة التصوير بولارويد Polaroid الكبيرة لآندي وارهول	221
الشكل(61): صورة دعائية لمارلين مونرو	223
الشكل(62): لوحة مارلين مونرو المزدوجة	224
الشكل(63): لوحة مزدوجة العذراء والطفل على العرش والصليب	225
الشكل(64): تفاصيل من لوحة مارلين المزدوجة باللونين الأبيض والأسود	228

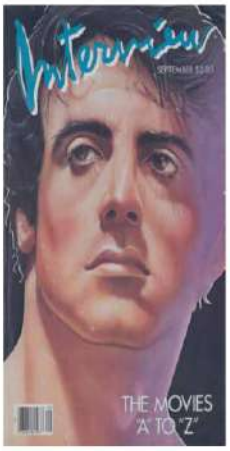
الأعمال
الفنية للفنان

135.

والدة الفنان **آندي وارهول**


Horoscopes
for the
Cocktail Hour
by Robert Cemmung and Andy Warhol

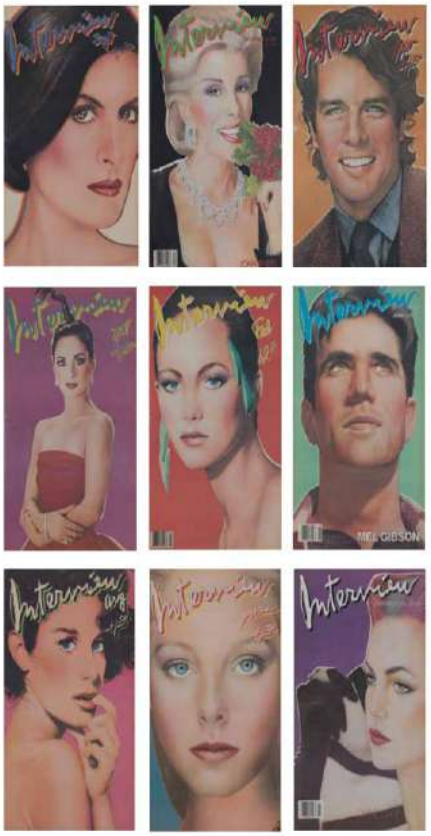
23.



Interview Magazines
Andy Warhol, Publisher
Cover Artwork: Richard Bernstein
Jodie Foster, June 1980
Debra Winger, August 1980
Grace Jones, October 1984
Diane Lane, November 1984
Mel Gibson, June 1984
Diane Lane, February 1980
Patti Lupone, October 1980
Klinton Spilsbury, November 1980
Joan Rivers, December 1984
Sean Young, September 1980
Courtesy of Private Collection

Sylvester Stallone, September 1985
Courtesy of Haverford College

Nicknamed "The Crystal Ball of Pop," Interview Magazine features interviews with celebrities, artists, musicians and other creative types. Even contemporary editions keep with Warhol's vision of unedited, real reflections of pop culture. The editions featured here include interviews with Mel Gibson, Jodie Foster, Diane Lane and Joan Rivers, to name a few.



67.

48. *The Last Supper*, 1986. Synthetic polymer paint and silkscreen, 198.1 x 777.2 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

49. *Monument for 16 Soldiers*, 1982. Acrylic paint and silkscreen ink, 330.2 x 177.8 cm, Bruno Bischofberger Gallery, Zurich.

64.

45. *Reigning Queens, Queen Elizabeth II*, 1985. Silkscreen ink on paper, 100 x 79.5 cm, The Tate Gallery, London.

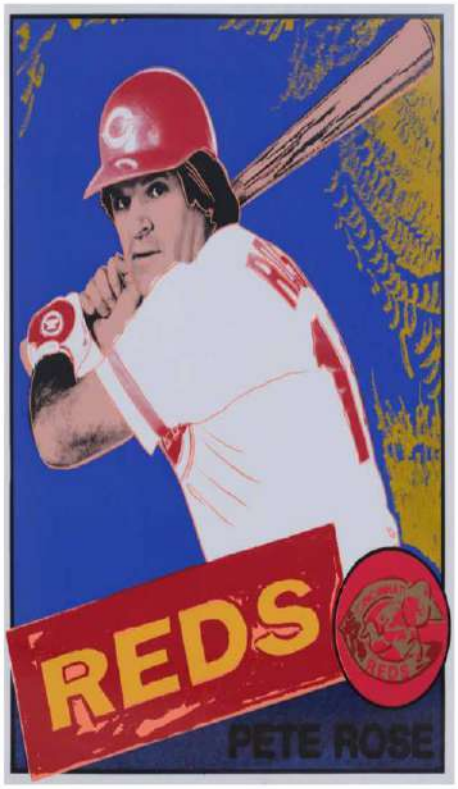
60.

Flowers - set of 10
(Sunday B Morning prints)
Andy Warhol
Screen print on paper
1970
Courtesy of Haverford College

Perhaps inspired by Duchamp's Readymades or Picasso's assertion that "great artists steal," Warhol used a photograph by Patricia Caulfield featured in the June 1964 *Modern Photography* magazine. After the original *Factory Editions* were produced, Warhol sought to expand through collaboration with Belgian printers, offering his process and photographic negatives. When negotiations fell through, the printers created nearly perfect reproductions of the famous Warhol prints under the label *Sunday B Morning*. Because he handed over his process, there was little he could do to stop production. Whenever he came across a *Sunday B Morning* print, Warhol would sign them, "This is not by me. Andy Warhol." Regardless, the original Belgian prints are considered legitimate and particularly rare.

46. *Reigning Queens, Ntombi Twala of Swaziland*, 1985. Synthetic polymer paint and silkscreen, 127 x 106.7 cm, Cardi & Co., Milan.

©.



Pete Rose
Andy Warhol
Screenprint on Lenox Museum Board
1985
Courtesy of Trout Gallery, Dickinson College

This work was part of a series commissioned by the Cincinnati Art Museum in 1985. Warhol did not pose Rose for a Polaroid as he did with many of the Vanity Portraits, but rather based the painting on an image from the instructional book "Pete Rose on Hitting: How to Hit Better than Anybody."

Sitting Bull
Andy Warhol
Screenprint on Museum Board
1986
Courtesy of Reed Gallery, University of Maine - Presque Isle

From Warhol's 1986 "Cowboys and Indians" series. The Sitting Bull model was an archival photograph of the Lakota chief. Warhol's combination of Hollywood glamour and active resistance calls into question the unchallenged, and heavily embellished fables of the American West.

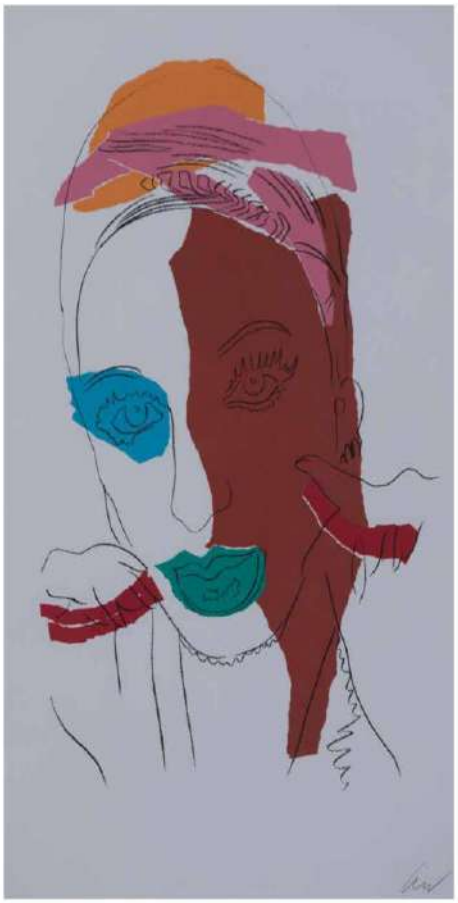
Grace Kelly
Unknown Photographer
Gelatin Silverprint on Paper
c. 1950
Courtesy of Haverford College

Philadelphia Inquirer
4/1/1982
Courtesy of Haverford College

When Warhol was commissioned to do Kelly's portrait for the ICA, he chose to depict her as a young starlet. When the tile was produced, she looked more like the image in the *Philadelphia Inquirer*, which was taken two years prior to her tragic death. While recognized for her ethereal beauty throughout her life, the Kelly immortalized by Warhol is as the actress-princess, not the mother-philanthropist. In a way, he did not allow her to age.

Grace Kelly, Red
Andy Warhol
Screenprint glazed on Porcelain Tile
1964, reprinted 2003
Courtesy of Haverford College

This tile was printed as a fundraiser for the Institute for Contemporary Art, the university museum of Philadelphia. The piece was both a memorial for Kelly, born in Philadelphia, and a thank you to the ICA which housed a solo exhibition for Warhol in 1965.



Ladies and Gentleman
Andy Warhol
Lithograph
1970
Courtesy of Gallery of Art, University of Northern Iowa

Ladies and Gentleman
Andy Warhol
Screenprint on Arches Paper
1975
Courtesy of Trout Gallery, Dickinson College

"They do double-time. They do all the things they think about shaving and not shaving, of primping and not primping, of buying men's clothes and women's clothes. I guess it's interesting to try to be another sex." - Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*.

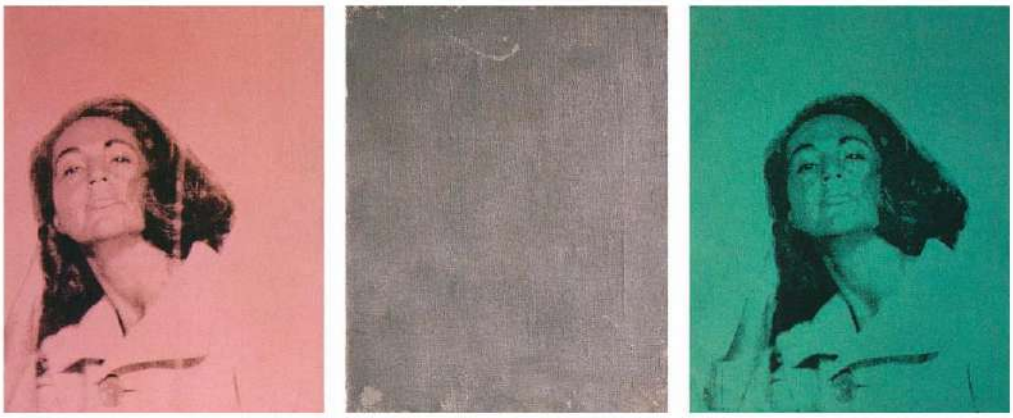
56. *Myths (Uncle Sam)*, 1981.
Acrylic paint on canvas,
152.4 x 152.4 cm,
Ronald Feldman Fine Arts,
New York.

74.

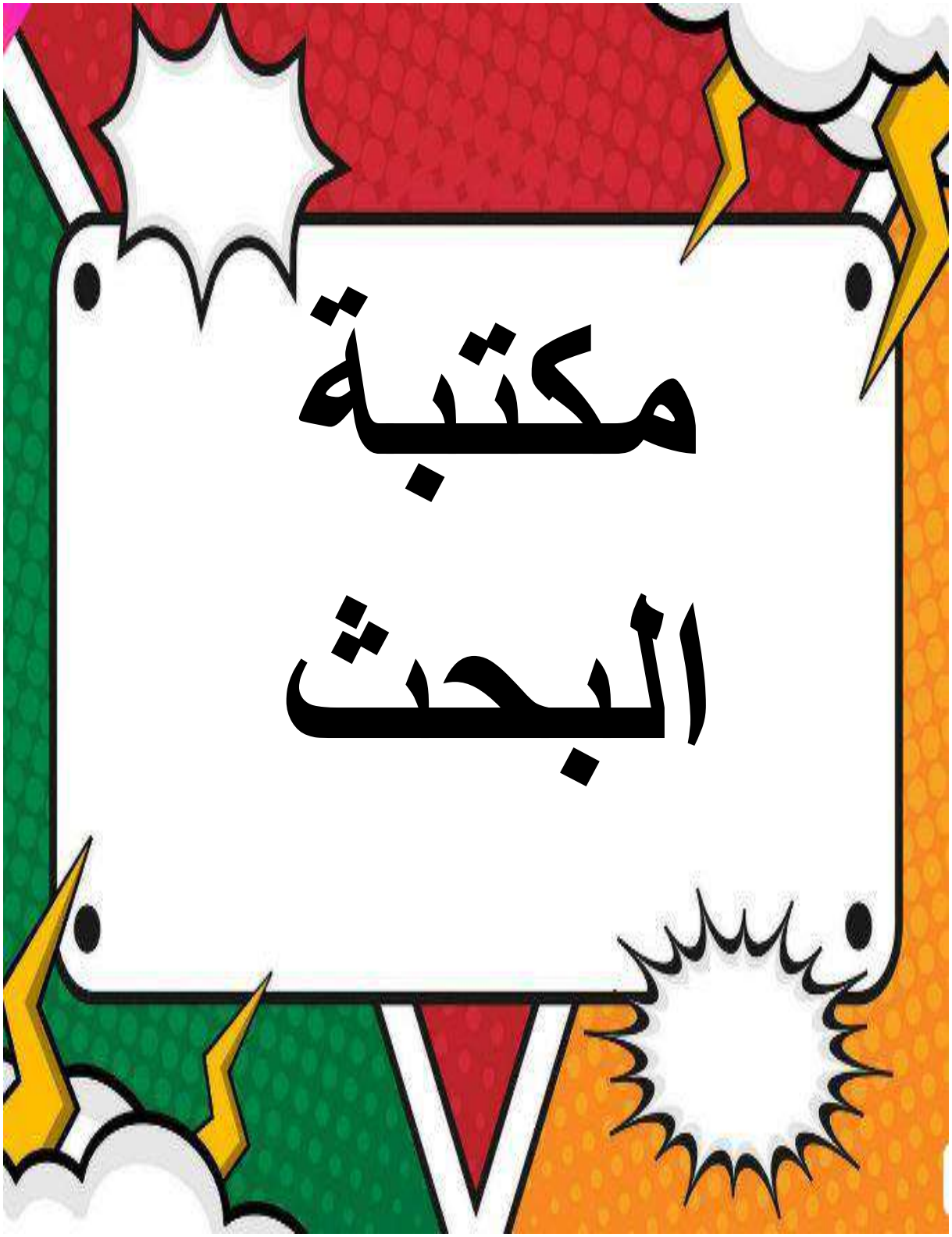
29. *Brooke Hayward*, 1973.
Acrylic paint and silkscreen
ink on canvas, 4 panels,
each 102 x 102 cm,
The Tate Gallery, London.

39.

119.



26. *Ethel Scull Triptych*, 1963.
Silkscreen ink and acrylic paint
on canvas, 50.8 x 40.6 cm,
Mugrabi collection.


مكتبة
البحث

قائمة المصادر:

1-مصادر البحث:

1- سي دانتو (آرثر)، بعد نهاية الفن، الفن المعاصر وحدود التاريخ، تر: هادية العرقي، المنامة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2021.

1-بنكراد (سعيد)، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

1- Bak (Daniela), Communication visuelle et design graphique Manuel à l'usage des graphistes et de leurs commanditaires, Eyrolles, Paris.

2- Belting (Hans), Art History After Modernism, University of Chicago, Munich, 1995.

3- Bockris (Victor), Warhol The Biography, 75th Anniversary Edition, USA, Da CAPO, 2003.

4- Bolton (Linda), Art revolution POP ART, Peter Bedrick Books, USA, 2000.

5- Bolton (Linda), Artists in Their Time Andy Warhol, Franklin Watts, 2002, London.

6- Bolton (Linda), Pop Art (Art Revolutions), Belitha Press, UK, 2000.

7- Danto (Arthur Coleman), Andy Warhol, United States of America, Yale University Press, 2010.

8- Fallon (Michael), How to Analyze the Works of Andy Warhol, Abdo Group, USA, 2010.

9- Ford (Carin T), Andy Warhol: pioneer of pop art, USA, Enslow Publishers Inc, 2001.

10- Harrison (Sylvia), Pop Art and the Origins of Post-Modernism (Contemporary Artists and their Critics), Cambridge University Press, USA, 2001.

11- Honnef (Klaus), Andy Warhol Commerce Into Art, Taschen Books Remainders, Köln, 2000.

12- Osterwold (Tilman), Pop Art, Köln, Taschen America, 2003.

13- Rycroft (Simon), Swinging City: A Cultural Geography of London 1950–1974, Aschgate, England, 2011.

14- Shanes (Eric.), Andy Warhol, Studio, USA, 1991.

15- Smith (Terry), Contemporary art: world currents, Laurence King, UK, 2011.

16- Stiles (Kristine), Peter Selz, Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings (California Studies in the History of Art), University of California Press, USA, 1995.

17- West (Janice), the shoe in Art, the shoe as Art, from: Shari Benstock, Suzanne Ferriss, Footnotes: On Shoes, New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

2-<u>المراجع العربية</u>:

1-إدلين(فرانسيس)(مجموعو مو)، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، مرا: خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، بيروت، 2012.

2-إيكو (أمبرتو)، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر:سعيد بنكراد مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.2، 2010.

3-بغورة (الزواوي)، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

4-بنكراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط.3، 2012.

5-بنكراد (سعيد)، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س.بيرس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 2005.

6-بهنسي (عفيف)، الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، دمشق، ط.1.

7-بوقرة (نعمان)، لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012.

8-بونتي (موريس ميرلو)، العين والعقل L'Œil et l'Esprit ، تر:حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1989.

9-ثاني (قدور عبد الله)، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، دار الوراق، عمان، ط.1، 2008.

10- ثاني (محمد النذير عبد الله)، الخطاب الإشهاري بين الرسالة والتأويل، دار المفردات للنشر، الرياض، 2020.

11- جادامر (هانز جيورج)، تر:سعيد توفيق، تجلي الجميل ومقالات أخرى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 1997.

12- حسن (ماضي)، الفن وجدلية التلقي، دار الفتح، العراق، 2020.

13- الحميري (عبدالواسع)، الخطاب والنص: المفهوم-العلاقة-السلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2014.

14- الحميري (عبدالواسع)، نظرية الخطاب- مقاربة تأسيسية: الجزء الأول:الخطاب مقاربة نظرية، عناوين، حضرموت، ط.2، 2023.

15- دوبري (ريجيس)، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، المغرب، إفريقيا الشرق، 2002.

16- ديسوسير(فرديناند)، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

17- السادة (أثير)، دراسة تحولات الصورة، فضاءات، الأردن، ط.1، 2012.

18- الشولي (عبد الرحمن)، فلسفة المعنى في الفكر واللغة والمنطق، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2016.

19- شيفير (جان ماري)، تر:فرانك درويش، فن العصر الحديث الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى اليوم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط.1، 2021.

20- طاليس (أرسطو)، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، لبنان، 1979.

21- عامر (طارق عبد الرؤوف)، إيهاب عيسى المصري، التفكير البصري مفهومه – مهاراته – استراتيجياته، المجموعة العربية للتدريب والنشر، مصر، ط.1.، 2016.

22- عبد الحميد (شاكر)، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، الكويت، سلسلة عالم المعارف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 311، 2005.

23- عبيد (كلود)، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2010.

24- العقاد (عباس محمود)، مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014.

25- عكاشة (محمود)، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2014.

26- علوش (نورالدين)، المدرسة النقدية الألمانية نماذج مختارة من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 2013.

27- علي (محمد يونس)، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى نحو بناء نظرية المسالك والغايات، دار كنوز المعرفة، الاردن، ط1، 2016.

28- فرجاني (علي)، مهارات المراسل التلفزيوني وفن صناعة التقارير الإخبارية، دار أمجد، الأردن، ط.1، 2016.

29- فضل (صلاح)، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، الاردن، ط1، 1997.

30- ليوتار (جان فرانسوا)، تر:السعيد لبيب، مرا: عبد العلي معزوز، في معنى مابعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفن، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط.1، 2016.

31- ماتن (بونوين)، رينجهام (فليزيتاس)، تر:عابد خزندار، مرا:محمد بريري، معجم مصطلحات السميوطيقا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط.1، 2008.

32- مانغنو (دومينيك)، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1 ، 2008.

33- مفاضلة (غسان)، خزائن المرئي مشهد نقدي في التشكيل العربي المعاصر، دار البيروني، الأردن، ط.1، 2017.

34- مقران (يوسف)، المصطلح اللساني المترجم مدخل نظري إلى المصطلحيات، دار رسلان، سوريا، 2009.

35- هارفي (ديفيد)، تر: محمد شيا، مرا: ناجي نصر، حيدر حاج اسماعيل، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2005.

36- وليد (المهدي)، بغية السائل من أوابد المسائل، دار الراف، مصر، 2018.

المراجع الأجنبية:

1- Abraham (Kurt), Threefold Method for Understanding the Seven Rays, Lampus, USA, 2003.

2- Albert (Plecy), Grammaire élémentaire de l'image (préface de Robert Rank), Paris, éditions Estienne, 1968.

3- Anderson (Freddie), Andy Warhol: Popping with Contradictory style, The Rake, 2022.

4- Andina (Tiziana), Daniela Angelucci, Davide Dal Sasso, Philosophical Essays on Ugo Nespolo's Art and Cinema, Cambridge Scholars Publishing, UK, 2019.

5- Bader (Graham), Roy Lichtenstein, MIT, USA, 2009.

6- Bast (Gerald), Carayannis (Elias G.), Campbell (David F.J.), Arts, Research, Innovation and Society, Springer, New York, 2015.

7- Baudrillard (Jean),Le système des objets, Ed. Gallimard, 1968.

8- Belting (Hans), Art History After Modernism, University of Chicago, Munich, 1995.

9- Benveniste (Emile), Probleme de linguistique generale1, Ed. Gallimard, France, 1976.

10- Benwell (Bethan), Discourse and Identity, Edinburgh University, 2006.

11- Berger (Arthur Asa), Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts, Sage, USA, 1995.

12- Bony (Anne), Le Design .histoire.principaux .grandes figures, Paris, Larousse, 2008.

13- Brookover (Sophie), Elizabeth Burns, Pop Goes the Library: Using Pop Culture to Connect with Your Whole Community, Information Today, USA, 2008.

14- Bullock (Nicholas), Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain, Rutledge London, 2002.

15- Coetzee (Daniel), Lee W. Eysturlid., Philosophers of War: The Evolution of History's Greatest Military Thinkers, vol.1, Praeger, 2013.

16- Craft (Catherine), Jasper Johns, Parkstone Press International, USA, 2009.

17- Cunningham (Eamon M.), Understanding Rhetoric: A Guide to Critical Reading and Argumentation, USA, Brown Walker Press, 2019.

18- Davis (Duane H.), William S. Hamrick, Merleau-Ponty and the Art of Perception, Suny, USA, 2016.

19- Decrosse (Anne), L'esprit de société: vers une anthropologie sociale du sens, Pierre Mardaga, Liège, 1993.

20- Delacare (Evangelyn), Lesser Known Members of Warhol's Factory, 2017.

21- DeWitte (Debra J.), Larmann (Ralph M.), M. Kathryn Shields, Gateways to Art Understanding the Visual Arts, Thames & Hudson, London, 2015.

22- Dondero (Maria Giulia), The Language of Images: The Forms and the Forces, Springer, Switzerland, 2020.

23- Doss (Erika), Benton, Pollock, and the Politics of Modernism From Regionalism to Abstract Expressionism, The University of Chicago, USA, 1991.

24- Eco (Umberto), Sémiologie des messages visuels - LES CODES VISUELS-, In: Communications, 15, 1970. L'analyse des images. p. 11.

25- Ehrmann (Thierry), La Demeure du chaos: Opus IX, Révélation, Musée de l'Organe, France, 2013.

26- Elger (Dietmar), Dadaism, Taschen America, LLC, USA, 2016.

27- Evans (Poppy), Mark Thomas., Exploring the Elements of Design, Delmar, USA, 2013.

28- Flatley (Jonathan), Like Andy Warhol, University of Chicago, USA, 2023.

29- Floch (Jean-Marie), Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique, Hadès Benjamins, Paris Amsterdam, 1985.

30- Fontenot (Anthony), Non-Design: Architecture, Liberalism, and the Market, University of Chicago press, Chicago, 2021.

31- Foster (Hal), The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Bay Press, USA, 1983.

32- Franco (Josh T.), Gene Swenson Papers, Archives of American Art JournalVolume 59, Number 1, 2020.voir:

33- Gaiger (Jason), Aesthetics and Painting, Continuum International, London, 2008.

34- Galenson (David W.), Artistic Capital, Routledge, New York, 2006.

35- Gluibizzi (Amanda), Art and Design in 1960s New York, Anthem, UK, 2021.

36- Grant (David), Cynthia Hardy, Cliff Oswick, Linda L Putnam., The SAGE Handbook of Organizational Discourse, SAGE, London, 2004.

37- Greenberg (Clement), Art and Culture critical essays, Beacon press, USA, 1961.

38- Greenberger (Alex), 7 Works to Know by Jasper Johns: How to Decode the Artist's Cryptic Paintings and Prints, 2021.

39- Grudin (Anthony E.), Warhol's Working Class: Pop Art and Egalitarianism, University of Chicago Press, USA, 2017.

40- Hill (Charles A.), Marguerite Helmers., Defining visual rhetorics, Taylor & Francis, New Jersey, 2004.

41- Hill (Jane), The Sculpture of Gertrude Hermes, lund Humphreys, UK, 2011.

42- Hoffmann (Gerhard), From Modernism to Postmodernism Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction, Rodopi Editions BV, New York, 2005.

43- Horowitz (Daniel), Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World, University of Pennsylvania Press, USA.

44- Hughes (Jason), SAGE Visual Methods, SAGE Publications Ltd, London, vol.1, 2012.

45- Jobse (Jonneke), De Stijl Continued: The Journal Structure (1958-1964) : an Artists' Debate, 010 Publishers, Rotterdam, 2005.

46- Judovitz (Dalia), Drawing on Art: Duchamp and Company, University of Minnesota, USA, 2010.

47- Kalina (Richard), Imagining the Present: Context, Content, and the Role of the Critic, Routledge, New York, 2006.

48- Karol (Michael), Lucy A to Z: The Lucille Ball Encyclopedia, iUniverse, USA, 2004.

49- Kress (Gunther), van Leeuwen (Theo), Reading images: the grammar of visual design, 2nd ed, Routledge Taylor & Francis Group, USA, 2006.

50- Krippendorff (Klaus), The Semantic Turn: A New Foundation for Design, CRC, USA, 2006.

51- Lacković (Nataša), Inquiry Graphics in Higher Education: New Approaches to Knowledge, Learning and Methods with Images, Palgrave Macmillan, UK, 2020.

52- Le Ny (Jean-François), Comment l'esprit produit du sens, Odile Jacob, Paris, 2005.

53- Lemonnier (Bertrand), Les entreprises et leurs réseaux: hommes, capitaux, techniques et pouvoirs, SORBONNE PUPS, Paris, 1998.

54- Lobel (Michael), Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art, Yale University Press, USA, 2002.

55- Magill (Frank N.), The 20th Century O-Z: Dictionary of World Biography, Routledge, NY, 1999.

56- Maizels (Michael), Collecting the Now: On the Financial Side of Postwar Art History, University of Michigan press, USA, 2022.

57- Mantoan (Diego), Perissinotto (Luigi), Paolozzi and Wittgenstein: The Artist and the Philosopher, Palgrave Macmillan, UK, 2019.

58- Margolin (Victor), Design Discourse: History, Theory, Criticism, The University of Chicago, USA, 1989.

59- Marin (Louis), Sémiologie de l’art, encyclopaedia universalis, Paris, 1972.

60- Marter (Joan M.), The Grove Encyclopedia of American Art, Volume 1, Oxford University, USA, 2011.

61- Massey (Anne), the Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959, Manchester University press, UK, 1995.

62- Miles (Steven), Consumerism: As a Way of Life, Sage, London, 1998.

63- Mirzoeff (Nicholas), An Introduction to Visual Culture, Routledge, London, 1999.

64- Mounin (Georges), Pour une sémiologie de l'image Communication & Langages, 1974.

65- Munari (Bruno), Trans: Patrick Creagh., Design as Art, Penguin Group, England, 1971.

66- Naciscione (Anita), Stylistic Use of Phraseological Units in Discourse, John Benjamins Publishing Company, Amesterdam, 2010.

67- Nöth (Winfried), Handbook of Semiotics, Indina University, USA, 1995.

68- Olson (James Stuart), Historical Dictionary of the 1950s, Greenwood Press, USA, 2000.

69- Oswald (Laura R.), Marketing Semiotics Signs, Strategies, and Brand Value, Oxford University Press, New York, 2012.

70- Ott (Brian L.), Mack (Robert L.), Critical Media Studies: An Introduction, USA, Wiley-Blackwell, 2010.

71- Paleotti (Gabriele), Discourse on Sacred and Profane Images, Getty Research Institute, Los Angles, 2012.

72- Peirce (Charles Sanders), Selected Writings (Values in a Universe of Chance), Dover Publication Inc, New York, 1958.

73- Platel (Hervé), Catherine Thomas-Antérion, Neuropsychologie et art: Théories et applications cliniques, DE BOECK SUP, Paris, 2014.

74- Prather (Marla), Mark Rosenthal, Regarding Warhol: Sixty Artists Fifty Years, Metropolitan Museum of Art, USA, 2012.

75- Renoue (Marie), Floch (Jean-Marie), Analyse sémiotique de la perception d'un objet naturel, Pulim Limoges, France, 1996.

76- Roberts (John), Postmodernism, Politics and Art, Manchester Univ, New York, 1991.

77- Rosenthal (Mark), Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years, Metropolitan Museum of Art, New York, 2012.

78- SAINT-MARTIN (Fernande), Sémiologie du langage visuel, Presses de l'Université du Québec, canada, 1994.

79- Sanger (Alice), Nigel Henderson, Sir Eduardo Paolozzi Untitled (Study for Parallel of Life and Art), 1952, 2008.

80- Santini (Simone), Exploratory Image Databases: Content-Based Retrieval, Academic press,USA, 2001.

81- Schwalbach (Mathilda V., James A.), Silk-Screen Printing for Artists and Craftsmen, Dover Publications, USA, 1980.

82- Serafini (Frank), Beyond the Visual: An Introduction to Researching Multimodal Phenomena, Teachers College Press, chapter.4, Colombia, 2022.

83- Shook (John R.), Dictionary of Modern American Philosophers, Thoemmes, USA, 2005.

84- Shusterman (Ronald), L'infini, PU Bordeaux, France, 2002.

85- Sicart (Miguel), Beyond Choices: The Design of Ethical Gameplay, MIT, USA, 2013.

86- Sotheby's, Anatomy of an Artwork: Andy Warhol's Marilyn Diptych at Tate Modern.

87- Stobart (Paul), Brand Power, Palgrave Macmillan, London, 1994.

88- Swan (Lewis), Andy Warhol’s Brillo Boxes.

89- Tanaka-Ishii (Kumiko), Semiotics of Programming, Combridge University, USA, 2010.

90- Varello (Paul), Andy Warhol, illustrateur de livres et magazines.

91- Varnedoe (Kirk), Gopnik (Adam), Modern art and popular culture: readings in high & low, The Museum of Modern Art; Abrams, New York, 1990.

92- Vazsonyi (Nicholas), Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand, Combridge University, USA, 2010.

93- Vickery (Jonathan), Diarmuid Costello, Art: Key Contemporary Thinkers, Berg, USA, 2007.

94- Vink (Amanda), Postmodern Artists: Creators of a Cultural Movement, Lucent press, New York, 2019.

95- Weitman (Wendy), Rotella (Mimmo), Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from The Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York, 2002.

96- Willett (Eduardo), Andy Warhol: Fighting to Revolutionize Art, Enslow Pub Inc, New York, 2018.

97- Ziarek (Krzysztof), The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event, Northwestern University, USA, 2001.

الدوريات العربية:

1- خالد سيف الإسلام (بن فلامي)، تحولات العمل الفني في عصر الإستنساخ التقني في فلسفة فالتر بنيامين وتمظهراتها في فن البوب آرت، مجلة دراسات فنية، (جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان)، المجلد:6 العدد:1، 2021، ص ص.384.367.

https://asjp.cerist.dz/en/article/172347

2- قري (عالية)، مقاربة بين الخطاب اللساني وخطاب الصورة، مجلة فتوحات، (جامعة عباس لغرور، خنشلة)، المجلد:2، العدد3، 2016، ص ص.83.68.

https://asjp.cerist.dz/en/article/10863

3- موساوي (فريدة)، مفهوم تحليل الخطاب عند زيليغ هاريس، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب(جامعة البويرة،الجزائر)، المجلد: 8، العدد:4، 2019، ص ص.112.97.

https://asjp.cerist.dz/en/article/99472

الدوريات الأجنبية:

1- Albers (Peggy),Visual Discourse Analysis: An Introduction to the Analysis of School-generated Visual Texts,2007, pp.80.95.

https://globalconversationsinliteracy.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/albers_visualdiscourseanalysis.pdf

2- Bauret (Gabriel), La peinture et son commentaire : le métalangage du tableau, In: Littérature, n°27, 1977, pp.25.34.

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_27_3_1141

3- Boudon (Brigitte), Le pouvoir de l'orateur.

https://shs.cairn.info/les-grands-penseurs-du-langage--9782361065294-page-9?lang=fr&tab=sujets-proches

4- Bourdon (David), First family of avant-garde art, Leo Castelli (American art dealer.); 1907-1999, Art dealers, Life Magazine, 1970 , Chapel Hill coed.

https://oldlifemagazine.com/may-01-1970-life-magazine.html

5- Chénard (Sophie Marcotte), Entre langage et peinture: Louis Marin et la question de la représentation, Phares, vol. 11, (2011), p.52.70.

https://sophiemarcottechenard.com/research/

6- Elodie (Kredens), Synthèse de l'article de Roland Barthes "Rhéthorique de l'image" sur la publicité Panzani, Exercices d'application sur le rapport texte-image sur des publicités contemporaines.

https://fr.slideshare.net/slideshow/la-rhtorique-de-limage-roland-barthes/44831014

7- Excerpts from "A Theory of Mass Culture" by Dwight MacDonald, in Diogenes, No. 3, Summer 1953.pp.1.17.

Extraits de la "Théorie de la culture de masse" de Dwight MacDonald, dans Diogène, n°3, été 1953, https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_-_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf

8- Great Art Explained, Marilyn d'Andy Warhol: le grand art expliqué.YouTube https://www.youtube.com/watch?v=bu9Bm8aw_lI.11/07/2024.

9- Greimas (Algirdas J.), Sémiotique figurative et sëmiotique plastique, Actes Semiotiques –Documents, ń5, V:60, 1984, pp.4.28. https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3848

10- Jean (Ungaro), Georges Didi-Huberman L"image ouverte Paris : Gallimard, coll. cc Le temps des images, 2007. In: MédiaMorphoses, n°22, 2008.pp.107.109.

https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2008_num_22_1_2171_t18_0107_0000_3

11- Louis (Marin), La lecture du tableau d'après Poussin. In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1972, n°24.p p.251.256.

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1013

12- Louis (Marin), Signe et représentation : Philippe de Champaigne et Port-Royal, In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 25e année, N.1, 1970.pp.1.29.

https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1970_num_25_1_422197

13- Mattick (Paul), The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol', The University of Chicago Press, USA, V.24, 4, 1998, https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448903?journalCode=ci

14- Muratovski (Gjoko), Vogel (Craig), Design Discourse on Culture and Society: Re:Research, Volume 5, Intellect Ltd, UK, 2019.

https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/D/bo51665247.html

15- Paolozzi (Eduardo) List of works , visual art encyclopedia, voir: https://www.wikiart.org/en/eduardo-paolozzi/meet-the-people-1948.

16- Roland (Barthes), Rhétorique de l'image, In: Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques, pp.40.51.

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

17- Sergeevna (EZHOVA EKATERINA), ART AS A MEANS OF CREATING AN ADVERTISING IMAGE: ANDY WARHOL AND CALVIN KLEIN.

https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44395363

18- Sotheby's, Anatomy of an Artwork: Andy Warhol's Marilyn Diptych at Tate Modern.YouTube:

https://www.google.com/search?q=Sotheby%27s%2C+Anatomy+of+an+Artwork%3A+Andy+Warhol%27s+Marilyn+Diptych+at+Tate+Modern.&oq=Sotheby%27s%2C+Anatomy+of+an+Artwork%3A+Andy+Warhol%27s+Marilyn+Diptych+at+Tate+Modern.&aqs=chrome..69i57.926j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:56b66fbf,vid:roFwd24ARXg,st:0

19- Varello (Paul), Andy Warhol, illustrateur de livres et magazines.

https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines.

المعاجم العربية:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، 1980.

2- عكاشة (ثروت)، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط.1، 1990.

3- عمر (أحمد مختار)، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط.2، 2008.

4- خياط (يوسف)، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، 1950.

5- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 1960.

المعاجم والموسوعات الأجنبية:

1- Childs (Peter), Fowler (Roger), The Routledge Dictionary of Literary Terms, Taylor & Francis e-Library,2006.

2- Crystal (David), A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Blackwell, United States, Ed.6, 2008.

3- Danesi (Marcel), Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications, Canada, University of Toronto, 2000.

4- Hopkins (David), Oxford History of Art: After Modern Art 1945-2000, Oxford University, New York, 2000.

5- Karol (Michael), Lucy A to Z: The Lucille Ball Encyclopedia, iUniverse, USA, 2004.

6- Littlejohn (Stephen W.), Foss (Karen A.), Encyclopedia of Communication Theory, SAGE, California, University of New Mexico, 2009.

7- Magill (Frank N.), The 20th Century O-Z: Dictionary of World Biography, Routledge, NY, 1999.

8- Marin (Louis), Sémiologie de l'art, encyclopaedia universalis, Paris, 1972.

9- Marter (Joan M.), The Grove Encyclopedia of American Art, Volume 1, Oxford University, USA, 2011.

10- Olson (James Stuart), Historical Dictionary of the 1950s, Greenwood Press, USA, 2000.

11- Oswald (Laura R.), Marketing Semiotics Signs, Strategies, and Brand Value, Oxford University Press, New York, 2012.

12- Sandywell (Barry), Dictionary of Visual Discourse, A Dialectical Lexicon of Terms, England, Ashgate, 2011.

13- Shook (John R.), Dictionary of Modern American Philosophers, Thoemmes, USA, 2005.

14- Thompson (Della), THE Oxford American Dictionary of Current English, The Worlds Most Trusted Dictionaries, Oxford University Press, Ed.2, New York, 1999.

15- Ward (Gerald W. R.), The Grove Encyclopedia of Materials & Techniques in Art, Oxford University Press, ed 1,USA, 2008.

16- Webster (Merriam), Webster's new dictionary of synonyms: A dictionary of discriminated synonyms with antonyms and analogous and contrasted words, U.S.A, Merriam-Webster INC Publishers, 1984.

17- Winfried (Nöth), Handbook of Semiotics Advances in Semiotics, Indiana University Press, USA, 1995.

النصوص والمواقع الألكترونية:

1- https://3rabica.org/%D8%A2%D8%B1%D8%AB%D8%B1_%D8%AF%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%88

2- https://canvas.saatchiart.com/art/art-history-101/lesser-known-members-of-warhols-factory.08/07/2024.

3- https://contemporain.fandom.com/fr/wiki/Ready-made.11/01/2024.

4- https://drouot.com/fr/l/18895471-andy-warhol-attr-american-1928

5- https://en.wikipedia.org/wiki/Glamour_(magazine)

6- https://fr.slideshare.net/elodiekredens/la-rhtorique-de-limage-roland-barthes.

7- https://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Pl%C3%A9cy

8- https://laviedesidées.fr/Arthur-C-Danto-ou-la-dualité-des-mondes.html

9- https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines

10- https://madparis.fr/andy-warhol-illustrateur-de-livres-et-magazines.10/04/2024.

11- https://oldlifemagazine.com/may-01-1970-life-magazine.html

12- https://therake.com/stories/andy-warhol-popping-with-contradictory-style

13- https://whitney.org/collection/works/3253

14- https://www.asjp.cerist.dz/en/article/10863

15- https://www.asjp.cerist.dz/en/article/172347

16- https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/8/4/99472

17- https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/702/6/1/172347

18- https://www.babelio.com/auteur/Groupe-Mu.3/8/2023.

19- https://www.britannica.com/biography/Leo-Castelli

20- https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44395363

21- https://www.gowithyamo.com/blog/andy-warhols-brillo-boxes.

22- https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/709265?journalCode=aaa.08/07/2024.

23- https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych.11/07/2024.

24- https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1970_num_25_1_422197

25- https://www.persee.fr/doc/caief_05715865_1972_num_24_1_1013.21/08/2023.

26- https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1974_num_22_1_4097

27- https://www.persee.fr/doc/comm_05888018_1970_num_15_1_1213.26/07/2023

28- https://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1977_num_27_3_1141.17/08/2023.

29- https://www.persee.fr/doc/memor_16261429_2008_num_22_1_2171_t18_0107_0000_3.18/08/2023.

30- https://www.researchgate.net/publication/313990313_Visual_Discourse_Analysis.24/07/2023

31- https://www.scienceshumaines.com/aristote-le-pouvoir-de-l-orateur_fr_37804.html

32- https://www.semanticscholar.org/paper/A-Theory-of-Mass-Culture-Macdonald/97695f3da994963c4bf0630d7a0813e6b335e66c

33- https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-on-the-balcony-t00566.1/9/2023

34- https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444. 4/9/2023.

35- https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444

36- https://www.tate.org.uk/art/artworks/mchale-telemath-vi-t07102.4/9/2023.

37- https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-one-man-track-team-t06933

38- https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/nov/03/jasper-johns-flags-i-print-british-museum-donald-trump-america.

39- https://www.ulae.com/artists/jasper-johns/0004-1960-flagi/

40- https://www.un.org/ungifts/fr/guernica-tapisserie-d%E2%80%99apr%C3%A8s-%C2%AB%C2%A0guernica%C2%A0%C2%BB-de-pablo-picasso

41- https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-le-discours-sur-l-art-semiologie-de-l-art/.20/08/2023.

42- https://www.youtube.com/watch?v=bu9Bm8aw_lI.11/07/2024.

43- https://www.youtube.com/watch?v=roFwd24ARXg.8/07/2024

44- https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027

45- https://www.christies.com/en/stories/andy-warhols-sixty-last-suppers-e58ae485a0ab4acea61284578c39452a

ملخص البحث وترجمته باللغة الإنجليزية والفرنسية

عنوان البحث:

الخطاب الإشهاري في أعمال الفنان آندي وارهول، دراسة تحليلية.

الكلمات المفاتيح:

الخطاب الإشهاري ؛ ثورة الشكل؛ فن البوب آرت؛ الثقافة الأمريكية الإستهلاكية؛ المنهج السيميوثقافي.

إشكال البحث:

تسعى هذه الدراسة بشكل رئيسي إلى محاولة الإجابة على التساؤلات التالية: إلى أي حد ساهم الخطاب الإشهاري في أعمال **آندي وارهول** على استقطاب المجتمع الأمريكي؟ ماهي الأسس والاستراتيجيات المعتمدة في الخطاب الإشهاري عند الفنان آندي وارهول والمنفذة في أعماله الفنية؟ مامدى تمثل نقاد الفن المعاصر لمواضيع فن **آندي وارهول؟** وهل تمكن نقاد الفن المعاصر من بلورة رؤية فنية مؤيدة لفنه، لها خصوصية تفسير رفضه للفن التقليدي ودمجه صورا فوتوغرافية وعلامات تجارية لمنتجات استهلاكية أمريكية في لوحاته الفنية بحكم سيطرتها الهائلة على المجال البصري للمستهلكين؟

ملخص الأطروحة

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل التحوّل الوظيفي الذي طرأ على الخطاب الإشهاري في أعمال الفنان **آندي وارهول** Andy Warhol، وتصوّراته الجمالية لفنون ما بعد الحداثة انطلاقا من الثقافة الأمريكية الاستهلاكية. فبفضل رؤاه وأفكاره استطاع تحويل مواضيع لوحاته من خطاب فني بصري إلى خطاب إشهاري محض، يتسمّ بحالة من التكرار المتسلسل للعناصر الثقافية الشعبية والنزعة الاستهلاكية Consumerism. ونستند إلى المنهج السيميوثقافي في تحليل نماذج من أعمال الفنان **آندي وارهول**، وعلى رأسها لوحة **مارلين مونرو** المزدوجة بهدف استخلاص الدلالات التي تتضمنها هذه الأعمال الفنية.

اتخذت الدراسة الشكل التالي: مقدمة وثلاثة فصول، وخاتمة تليها ملحق ومعجم لمصطلحات السيميوطيقا، وقائمة للمصادر والمراجع.

تتناول المقدمة، الموسومة بـ: **الخطاب الإشهاري في أعمال الفنان آندي وارهول دراسة تحليلية**، إبراز أهمية الدراسة والإشكالية المعالجة، مع الإشارة إلى الدوافع الذاتية والموضوعية التي كانت سببا في اختيار الموضوع، مع ذكر الدراسات الأكاديمية السابقة التي تناولت موضوع الخطاب الإشهاري بشكل حصري، ودراسات أخرى باللغة الأجنبية تناولت شخصية الفنان **آندي وارهول** ممارساته وأعماله الفنية وحتى فلسفته كرائد فن البوب آرت، إلى جانب المنهج المتبع في عملية التحليل والدراسة ، تضمن الإطار النظري ثلاث فصول هي الفصل الأول: ماهية الخطاب البصري الإشهاري وبنيته في الصورة التشكيلية والتصميمية أو مايسمى بالبنية المعرفية المؤطرة لسؤال الخطاب الإشهاري ودلالته السيميائية، الخطاب البصري مستوياته وأنواعه، بنية الخطاب في الصورة التشكيلية، بنية الخطاب في الصورة التصميمية، والفصل الثاني: الخطاب الإشهاري ومرجعياته في الفن المعاصر، أما الإطار التطبيقي تمثل في الفصل الثالث: المنجز الفني عند **آندي وارهول** ومستويات السياق في فنه، وتضمن دراسة تحليلية لنماذج من أعمال الفنان **آندي وارهول**.

ترجمة الملخص باللغة الإنجليزية:

Thesis Title:

Advertising discourse in the works of the artist Andy Warhol: an analytical study.

Keywords: Advertising discourse; form revolution; pop art; American consumer culture; semiocultural approach.

Research Problem:

This study primarily aims to answer the following questions: To what extent did the advertising discourse in **Andy Warhol**'s works contribute to captivating the American society? What are the foundations and strategies employed in **Warhol**'s advertising discourse and implemented in his artworks? To what degree do contemporary art critics represent the themes of **Andy Warhol's** art? And have contemporary art critics been able to formulate a specific artistic vision that supports his art, particularly his rejection of traditional art and his incorporation of photographic images and commercial trademarks of American consumer products into his paintings, given their immense dominance over the consumer visual field?".

Abstract:

This study aims to analyze the functional shift that occurred in the advertising discourse within the artworks of **Andy Warhol**, and his postmodern aesthetic conceptions, stemming from American consumer culture. Through his unique vision and ideas, he managed to transform the subjects of his paintings from visual art discourse into pure advertising discourse, characterized by the repetitive serialization of popular cultural elements and consumerism. We will employ the semiocultural approach to analyze samples of **Andy Warhol'**s works, primarily his **Marilyn Monroe Diptych**, to extract the meanings embedded within these artworks."

The study is structured as follows: an introduction, three chapters, a conclusion, followed by an appendix, a glossary of semiotic terms, and a list of sources and references.

The introduction, titled "Advertising Discourse in the Works of **Andy Warhol**: An Analytical Study", highlights the importance of the study and the problem addressed, along with the personal and objective motivations behind choosing the topic. It also mentions previous academic studies that have

exclusively addressed the topic of advertising discourse, as well as other studies in foreign languages that have dealt with the figure of **Andy Warhol**, his practices, his artworks, and even his philosophy as a pioneer of Pop Art. The methodology used in the analysis and study is also presented.

The theoretical framework comprises three chapters: the first chapter, "The Nature of Visual Advertising Discourse and its Structure in Pictorial and Design Images, or What is Called the Cognitive Framework for the Question of Advertising Discourse and its Semiotic Significance", explores visual discourse, its levels and types, the structure of discourse in pictorial images, and the structure of discourse in design images. The second chapter, "Advertising Discourse and its References in Contemporary Art", delves into the relationship between advertising discourse and contemporary art. The applied framework is represented in the third chapter, "The Artistic Production of **Andy Warhol** and the Levels of Context in his Art", which includes an analytical study of examples of **Andy Warhol**'s works."

ترجمة الملخص باللغة الفرنسية:

L'intitulé:

Discours publicitaire dans les œuvres de l'artiste Andy Warhol : une étude analytique

Les mots clés: Discours publicitaire ; révolution de la forme; art pop; culture de consommation américaine; approche sémioculturelle.

Problématique de recherche:

Cette étude vise principalement à répondre aux questions suivantes : Dans quelle mesure le discours publicitaire dans les œuvres d'**Andy Warhol** a-t-il contribué à captiver la société américaine ? Quels sont les fondements et les stratégies employés dans le discours publicitaire de **Warhol** et mis en œuvre dans ses œuvres d'art ? Dans quelle mesure les critiques d'art contemporains représentent-ils les thèmes de l'art d'**Andy Warhol** ? Et les critiques d'art contemporains ont-ils été capables de formuler une vision artistique spécifique qui soutient son art, en particulier son rejet de l'art traditionnel et son incorporation d'images photographiques et de marques commerciales de produits de consommation américains dans ses peintures, étant donné leur immense domination sur le champ visuel du consommateur ?

Résumé:

Cette étude vise à analyser le glissement fonctionnel du discours artistique vers un discours publicitaire dans l'œuvre d'**Andy Warhol**, ainsi que ses conceptions esthétiques postmodernes, issues de la culture de consommation américaine. Grâce à sa vision unique et à ses idées, il a réussi à transformer les sujets de ses peintures de discours artistique visuel en discours publicitaire pur, caractérisé par la sériation répétitive d'éléments culturels populaires et le consumérisme. Nous utiliserons l'approche sémio-culturelle pour analyser des échantillons d'œuvres d'**Andy Warhol**, notamment son diptyque **Marilyn Monroe**, afin d'extraire les significations qui y sont enchâssées.

L'étude est structurée de la manière suivante : une introduction, trois chapitres, une conclusion, suivies d'un appendice, d'un glossaire de termes sémiotiques et d'une liste de sources et de références.

L'introduction intitulée "Discours publicitaire dans les œuvres d'**Andy Warhol** : Une étude analytique" souligne l'importance de cette étude et le problème abordé, ainsi que les motivations personnelles et objectives qui ont

conduit au choix de ce sujet. Elle mentionne également les études académiques précédentes qui se sont exclusivement consacrées au thème du discours publicitaire, ainsi que d'autres études en langues étrangères qui ont traité de la figure d'**Andy Warhol**, de ses pratiques, de ses œuvres d'art et même de sa philosophie en tant que pionnier du Pop Art. La méthodologie utilisée dans l'analyse et l'étude est également présentée.

Le cadre théorique se compose de trois chapitres :Le premier chapitre, "La nature du discours publicitaire visuel et sa structure dans les images picturales et de design, ou ce que l'on appelle le cadre cognitif pour la question du discours publicitaire et de sa signification sémiotique", explore le discours visuel, ses niveaux et ses types, la structure du discours dans les images picturales et la structure du discours dans les images de design.Le deuxième chapitre, "Le discours publicitaire et ses références dans l'art contemporain", approfondit la relation entre le discours publicitaire et l'art contemporain.Le cadre appliqué est représenté dans le troisième chapitre, "La production artistique d'**Andy Warhol** et les niveaux de contexte dans son art", qui comprend une étude analytique d'exemples d'œuvres d'**Andy Warhol**.

فهرس المحتويات

العنـــوان	الصفحة
شكر وعرفان	
اهداء	
مقدمـة	أ
الفصل الأول: الخطاب البصري وبنيته في الصورة التشكيلية والتصميمية	20
1.الخطاب البصري بين المصطلح والمفهوم	21
1. 1.الخطاب لغة	23
1.1.1.الخطاب اصطلاحا	25
2.1.1.هابرماس ونظرية الفعل التواصلي	30
2. الخطاب البصري والسيميائية البصرية	33
1.2. تعريف الخطاب البصري	34
1.1.2.السميائية البصرية (قوة صنع المعنى)	43
2.1.2.قراءة الصورة سيميائيا	45
3.1.2.مقاربة رولان بارث في قراءة الصورة البصرية	50
4.1.2.الصورة بين التقرير والإيحاء	50
5.1.2.إعلان بانزاني	50
6.1.2.الصورة وعلاقتها بالانتقاء والتركيب والدلالة	52

3.مقاربة تشارلز ساندرس بيرس(قوة التمثيل)	54
1.3.العلامة البصرية في تصور تشارلز ساندرس بيرس	56
1.1.3.العلامة الأيقونية في تصور تشارلز ساندرس بيرس(أنظمة الإشارات كوسائل للمعرفة)	57
4.مقاربة أمبرتو إيكو في قراءة الصورة البصرية	60
5.مقاربة مجموعة مو μ	64
6.مقاربة الخيرداس جوليان غريماس	67
1.6.السيميائية التصويرية والسيميائية التشكيلية	67
1.1.6.السيميائية التشكيلية	67
2.1.6.السيميائية التصويرية	68
3.1.6.أنواع ومستويات الخطاب البصري	71
4.1.6.اللوحة التشكيلية كخطاب ونظام قراءة	72
5.1.6.لويس مارين ودراسات التمثيل المرئي	74
6.1.6.اللوحة وعلاقتها بالألوان	77
7.بنية الخطاب في الصورة التصميمية (التصميم والاتصالات البصرية)	83
1.7.التصميم كوسيلة اتصال بصري	84
2.7.أداء الإبداع وعقلية المصمم المعاصر	87
3.7.قاعدة المستطيل الذهبي	90

– خلاصة الفصل	93
الفصل الثاني: الخطاب البصري ومرجعيات الفكر البصري في الفن المعاصر	95
1.الفن الطليعي ومصطلح الطليعة	98
1.1.بابلو بيكاسو وجورج براك النهج الجديد للوحة(ثورة الشكل)	100
1.1.1.الطليعة ومابعد الحداثة	101
2.1.1.ثقافة مابعد الحداثة والجماليات والفنون	105
3.1.1.مابعد الحداثة والثقافة البصرية	108
2.مارسيل دوشامب	109
1.2.الجاهز حسب مفهوم مارسيل دوشامب	110
3.مجتمع مابعد الحرب الجديد والمشروع الفني الطليعي بعد عام 1945	117
2.3.فناني مابعد الحداثة ومبدعو الحركة الثقافية	118
4.مابعد الحرب وبوادر الثورة الثقافية الجريئة في أوروبا	122
2.4.بطاقة فنية للمنجز الفني للفنان إدواردو باولوزي (تعرف على الأشخاص)	128
3.4.تقنية الكولاج العرض المتعدد الوسائط للصور غير الفنية	129
4.4.بطاقة فنية للمنجز الفني للفنان إدواردو باولوزي فريق one men track	131
5.الاستهلاكية والمجتمع الاستهلاكي	132
1.5.المجتمع الاستهلاكي (استهلاك التكنولوجيا)	132

1.1.5.الثقافة التجارية في أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية بين 1950 و1972	134
3.1.5.الثقافة الشعبية (الثقافة الجماهيرية)	137
6.بوادر نشأة فن شعبي متأثر بالثقافة الشعبية	140
1.6.الأب الروحي لفن البوب آرت وقصة لوحة 1947	140
1.1.6.فن البوب الجماليات المعاصرة (فن البوب في فكرة المجموعة المستقلة)	141
2.1.6.النظرية والممارسة الإبداعية لفن البوب	144
3.1.6.الكولاج المحاكي للمستوى الثقافي للفن	146
4.1.6.تحليل الملصقة الشهيرة للمحاكاة الساخرة parody	148
5.1.6.توتر تاريخ الفن في توتر عالم الإعلام و المعرض الرائد: توازي الحياة والفن	149
بطاقة فنية للمنجز الفني (دراسة لتوازي الحياة والفن 1952)	151
معرض هذا غدا والطليعة الجديدة	152
7.السياق الاجتماعي والثقافي لنشأة فن البوب	157
2.7.مفهوم فن البوب	158
3.7.كولاج ريتشارد هاميلتون: مجتمع الرفاهية الجديد والتكريس التاريخي لفن البوب	159
4.7.أشهر فناني البوب في بريطانيا	163
1.4.7.بيتر بلايك	163
2.4.7.جون ماكهيل	165

3.4.7.جيرالد لينج	167
8.فن البوب ينتقل إلى أمريكا (الطليعة الأمريكية)	169
1.8.كليمنت جرينبيرج والعلاقة بين الفن والمجتمع	170
2.8.حركة التعبيرية التجريدية	172
– خلاصة الفصل	176
الفصل الثالث: المنجز الفني عند آندي وارهول ومستويات السياق في فنه	179
1.السيرة الذاتية للفنان آندي وارهول ومهنته في عالم الإعلانات	180
1.1.1.آندي وارهول بدايات الفن التجاري وفن التصميم الجرافيكي	182
3.1.1.التقنية الجرافيكية في رسومات الفنان آندي وارهول التوضيحية	185
4.1.1.آندي وارهول ومجلة Glamour	187
5.1.1.رحلة آندي وارهول مع مجلة الموضة هاربر بازار	191
6.1.1. وارهول ورسوماته التوضيحية	194
2.آندي وارهول من التصميم الجرافيكي إلى الثقافة الشعبية	197
1.2.تأثر وارهول بأعمال الفنان جاسبر جونز	197
2.1.2.تأثر وارهول بأعمال روي ليختنشتاين ملك القصص المصورة	203
التقنية الشهيرة للفنان روي ليختنشتاين	208
3.من الإعلان إلى الفن: رحلة ليختنشتاين ووارهول في دمج الثقافة الشعبية	213

2.3.آندي وارهول وروي ليختنشتاين ومشروعهما المشترك	216
4.المنجز الفني عند آندي وارهول: من فن النخبة إلى الرسائل البصرية للإعلانات الجماعية	217
1.1.4.بطاقة فنية للمنجز الفني للوحة كوكا كولا ميكانيكي	219
2.1.4.بطاقة فنية للمنجز الفني للوحة كوكاكولا(2)	222
3.1.4.بطاقة فنية للمنجز الفني للوحة اغلق الغطاء قبل الضرب	224
5.السياق الثقافي الغني لأعمال وارهول الفنية وعلاقته بثقافة البوب في الستينيات و التسلسل كعمل فني	225
2.5.تقنيات الإنتاج التسلسلي في أعمال آندي وارهول	229
3.5.بطاقة فنية للمنجز الفني للوحة زجاجات كوكا كولا الخضراء	233
4.5.بطاقة فنية للمنجز الفني للوحة علب حساء كامبل	235
5.5.بطاقة فنية للمنجز الفني لصناديق بريللو Brillo Boxes	237
6.آندي وارهول والمصنع الفضي الخاص به ثورة الإبداع والثورة الثقافية في نيويورك	238
1.6.التصوير الفوتوغرافي و فن البوب تجربة الواقع من خلال عدسة الصورة الإعلامية	240
7.لوحات آندي وارهول مارلين مونرو وهوس الموت وعبادة المشاهير المنجز الفني الشهير مارلين مونرو المزدوجة	242
2.7.التحليل السيميوثقافي للوحة مارلين مونرو عبادة الأيقونة الأسطورية	246

– خلاصة الفصل	252
خاتمــة	254
الملاحق	
السيرة الذاتية والفنية للفنان آندي وارهول	263
اللوحات والمنحوتات والرسومات	266
فهرس اللوحات	269
الأعمال الفنية للفنان	270
مكتبة البحث	287
ملخص البحث وترجمته باللغة الإنجليزية والفرنسية	305
فهرس المحتويات	312