Dirasat, Human and Social Sciences, Volume 49, No. 5, 2022

Deanship of Scientific Research

Art and Authority - Pop Art in the United States of America as model

Abdullah Obeidat*, Sabreen Jawarneh

Yarmouk University, Jordan.

Received: 30/8/2020
Revised: 17/9/2021
Accepted: 13/7/2021
Published: 15/9/2022

* *Corresponding author:*
abdalah.o@yu.edu.jo

Citation: Obeidat, A., & Jawarneh, S. (2022). Art and Authority - Pop Art in the United States of America as model. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *49*(5), 352–363. https://doi.org/10.35516/hum.v49i5.2763

© 2022 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

The study discusses the subject of art and authority, and presents the experience of public art and the influence of authority in its various manifestations as a model., The study examined the concept from different points of view, In order to enrich the knowledge of the concept of authority. Then the study discussed the evolution of the relationship between power and art historically. The study aimed to identify the influence of authority strategies in guiding the philosophical thought of pop art and reveal the formal connotations that artists projected their works under the influence of authority. According to the stage the connection between art and authority developed. Among the most prominent manifestations of development is the decline in the influence of religious authority on Western consciousness in contrast to the growing influence of the power of money and politics, and the influence of the media and consumption. Among the most important results are: The different forms of power led to the enrichment of the expressionist scene of contemporary art in new expressive methods and tools at levels that touched the development of the collective consciousness of Western societies, especially the repercussions of the industrial and technological revolution that the authority sponsored, and it had the greatest impact on art and societies in the twentieth century, but it seemed invisible and wrapped in masks of freedom. Key words: art, authority, pop art.

Keywords: Art, authority, Pop Art.

الفن والسلطة (الفن الجماهيري في الولايات المتحدة الأمريكية أنموذجًا)

عبدالله عبيدات*، صبرين جوارنة

جامعة اليرموك ، الأردن.

ملخّص

تناقش الدراسة موضوع الفن والسلطة، وتعرض تجربة فن البوب وتأثير السلطة بمظاهرها المختلفة أنموذجًا. ولإغناء تعرُّف مفهوم السلطة تناولت الدراسة المفهوم من وجهات نظر مختلفة ثم ناقشت السياق التاريخي لتطور العلاقة بين السلطة والفن. هدفت الدراسة إلى تعرُّف تأثير إستراتيجيات السلطة في توجيه الفكر الفلسفيلفن البوب والكشف عن الدلالات الشكلية التي أسقطها الفنانون على أعمالهم بتأثير السلطة. تطور الارتباط بين الفن والسلطة وفقًا للمرحلة ومعطياتها، ومن أبرز مظاهر التطور تراجع تأثير السلطة الدينية على الوعي الغربي في مقابل تنامي تأثير سلطتي المال والسياسة، وتأثير وسائل الإعلام والاستهلاك، واتضحت عبر ذلك معالم فن البوب في التعبير عن الصراعات التي يواجهها المجتمع من قبل السلطة وأدواتها، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها: أن اختلاف أشكال السلطة أدى إلى إغناء المشهد التعبيري للفن المعاصر بطرق وأدوات تعبيرية جديدة وبمستويات لامست تطور الوعي الجمعي للمجتمعات الغربية، وبخاصة تداعيات الثورة الصناعية والتكنولوجية التي رعتها السلطة، وكان لها التأثير الاكبر على الفن والمجتمعات في القرن العشرين، لكنه بدا مستترًا ومغلفًا بأقنعة الحرية.

الكلمات الدالة: الفن، السلطة، الفن الجماهيري، فن البوب.

المقدمة:

ارتبط الفن بالسلطة منذ المراحل الاولى في حياة البشرية، فمن حياة الكهوف الى المجتمعات المتحضرة كالمجتمعات البابلية، والفرعونية، والاغريقية، والرومانية مشكلا علامة بارزة في تاريخ تلك الحضارات، وقد حضي بالرعاية لما يتميز به من قدرة على تسجيل الملامح الاستراتيجية لتلك الحضارات؛ كتسجيل انتصاراتها وانجازاتها وقوتها وهيبتها وبث رسائلها الفكرية والدلالية للداخل والخارج، ومما لا شك فيه ان تطور الاساليب والطرق الفنية قد تلازم مع تلك الرعاية بحسب الحاجة والمستجدات، ووفقا لتطور أشكال السلطة بين الدينية والسياسية، فالأطر السلطوية وما إستقته من التاريخ نَظَمت المجتمع بضوابط محددة، وغذت المخيلة الإنسانية بروائع فكرية في مجالات الفن والأدب، وهنا يجب التفريق بين السردية التاريخية والاجتماعية، لأنهما غدتا الفكر الفني والادبي على مر التاريخ، فالأولى تعتمد جملة من الاحداث الموثقة في زمان ومكان محددين، في حين أن السردية الاجتماعية تناولت تلك الاحداث وأسقطت عليها تخيلاتها المطردة وفقا لكم الممارسين لها، وهو ما منحها تنوعا كبيرا انطبق على جملة الانتاج الفني لفن البوب والمعالجات والاساليب التي إتبعها الفنانون في التفاعل مع الواقع.

نشأ البوب في بريطانيا بداية، ومن ثم في الولايات المتحدة الأمريكية؛ وهو ظاهرة فنية ما بعد حداثية لازمت تأثير الحالة الجديدة للسلطة وأدواتها، كالدعاية والاعلان والاستهلاك، وعلى عكس ما هو مألوف بأن فن البوب تناول الحياة الجديدة للمجتمع الأمريكي وشعاراتها في الوفرة والتفوق في ظاهرها، فإنهمثّل حالة استنكارية لتضخم وشراسة اشكال السلطة المختلفة، خصوصافيبناء الانسان المعاصر"ذو البعد الواحد "؛ أي بمعنى تنميط الوعي على الاستهلاك والمتعة وسلب السمات الثورية للمجتمعات. (احمد،7،1981).

مشكلة الدراسة:

خضع الفن منذ منتصف القرن العشرين لمؤثرات كبيرة نتيجة الحربيين العالميتين وما تمخض عنهما من تحول في الانظمة الاقتصادية والسياسية، وبعد ظهور فن البوب في المملكة المتحدة وانتقاله للولايات المتحدة، تفاعل مع ملامح العصر الجديد وأيدولوجيته التي رسمتها سلطتا السياسة ورأس المال في الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث أُخضعت النتاجات الثقافية والفنية في العالم الجديد الى أطر ومسارات أسلوبية واضحة، ظهر جليا في توظيف فن البوب المادة البصرية لعالم الدعاية والصناعة التي أنتجتها السلطة وجيرتها لمصالحها لتنميط سلوكات ورغبات الرأي العام نحو مزيد من الاستهلاك والإعماء، وتفاعل فن البوب بإيحاءات رمزية مبطنة، تستنكر أفكار السلطة واستراتيجياتها.

وعلى ضوء ما سبق، يمكن تلخيص مشكلة الدراسة في التساؤل حول ماهية تدخل استراتيجيات السلطة والثقافة البصرية الجماهيرية في توجيه الفكر الفلسفي لفن البوب الأمريكي وماهية الدلالات التي حملتها أعمال فناني البوب في تناول موضوعات السلطة.

أهمية الدراسة:

وجد الباحث أنه من الأهمية بمكان أن تتفحص ظاهرة فن البوب، من خلال تحليل إرتباط الفن بالسلطة تاريخياوصولا لفن البوب، وتعرُّف أشكال السلطة وتطورها؛ حيث بدأت تسهم على نحو على نحو فعال في تكوين الوعي الثقافي للمجتمعات المعاصرة من خلال وسائلها وأدواتها. ويسهم هذا النوع من الدراسات بإغناء المكتبة العربية بما يتعلق بالإتجاهات المعاصرة للفن على نحو عام، وفن البوب على نحو خاص.يستفيد من الدراسة الدارسين والباحثين في مجال الفن. وتتلخص **أهداف الدراسة** بما يلي

- دراسة تأثير إستراتيجيات السلطة على توجيه الفكر الفلسفي لفن البوب.
- تعرُّف الدلالات الشكلية التي أسقطها فنانو البوب على أعمالهم.

حدود الدراسة:

تتناول الدراسة تأثير السلطة على أعمال فن البوب في حقبة الستينات من القرن العشرينفي الولايات المتحدة الأمريكية، (كحاضنة لأتجاهات فن مابعد الحداثة) في مجال الرسم والتصوير. تتحدد عملية التحليل على أعمال كل من: آندي وارهول(Andy Warhol) جيمس روزينكويست James) (Rosenquist روي ليختينشتين (Roylechtenstein).

مصطلحات الدراسة:

السلطة: ورد تعريف السلطة في المعجم الفلسفي على أنها، لغتًا: هي القوة والقدرة على الشيء، وإصدار الامر، وتجمع على نحو سلطات، وهي كذلك اصطلاحيا: سلطان يتمتع به صاحبه على غيره من البشر، وكل شخص يمتلك القدرة ضمن إطار معين في وضع القوانين، ومالكا للقرار ومشرفا على التنفيذ، ويخضع له الجميع، وهي كذلك تتمثلبالأجهزة الاجتماعية؛ من حيث ممارسة سلطاتها كالسلطة القضائية والسياسية وكذلك التربوية (صليبا، 1982: 670). تتمثل السلطة بالقدرة على الامر في إصدار الاوامر والاجبار على القيام بها، ولها أشكال متعددة تبعا للتسلسل التنظيمي للبلد، مثل: السلطة الرسمية للدولة والسلطات المدنية التي لها تأثيرا على المجتمع وسلوكاته، وتختلف أشكالها حسب التغيرات النهضوية في المجتمع، والايديولوجيات الفكرية، والفلسفية المؤثرة فيه (القمودي، 2000: 171). أما تأثير السلطة على الفن، فهي وسيلة فعالة لإدارة المجتمع وأنظمته الاقتصادية.فمنذ منصف القرن العشرين، صاغت السلطة المركبة من السياسة والدين ورأس المال المعالم الثقافية والحالة السلوكية للمجتمعات المعاصرة ونتاجاتها،

وتمظهر ذلك في صورة الثقافة الأمريكية كثقافة رأسمالية قوية منذ خمسينيات القرن الماضي. مما أدى إلى ولادة أيدولوجيا جديدة، قوضت كافة أشكال التقاليد والعقلانية الحداثية، ووجهت مسار النتاجات الثقافية ومنها الفن الى الحدثي والراهن والمصنَّع والمعلّب؛ حيث نقلت اهتماماته من الواقع الحقيقي الى واقع الصور، وهي صور المنتجات والمعلبات ومخلفات الصناعة ومظاهر التشيئ وتصوير مشاهير هوليوود. كان التأثر من قبل الفن أيدولوجيا، فقد شخّص فن البوب ونقد الحالة الثقافية الجديدة، وما آلت اليه النخبوية.

مفهوم السلطة:

كان للسلطة الدينية هيمنة من خلال الارتباط المقدس الذي سيطر على فكر الفنان وإفرازات المفردات التصويرية والممارسات الفنية التي قام بها، ونجد أن الفلسفات الفكرية وتطور أيديولوجيات السلطة التنظيمية للمجتمعات في حراكها التاريخي الموثق، أيضا التطورات البشرية في تنظيم المجتمعات، والانزياح نحو العلمانية بعد حركة الأنسنة والنشاطات الفنية المفرزة خلال الحداثة وما بعدها مثلت علامات فارقة في شكل ومضمون العمل الفني وتداعيات السلطة من خلاله.

تُعَدّ السلطة احدى أهم العوامل الأساسية في صياغة التنظيم المجتمعي، وتمتلك الادوات اللازمة لتسيير أفعال البشر ضمن نطاق أيديولوجي محدد، من خلال تنسيق المصلحة المتعارضة بين الفرد والمجتمع، وذلك بإلحاقهم تحت مظلة واحدة ومرجع موحد إما إقناعا او قسرا، فهي تمتلك الصفتين بأمر مباشر أو غير مباشر، وكذلك واقع اجتماعي، وهي تنقسم تحت مضلة البلد الحاضن الى سياسية واجتماعية وكذلك دينية، وكلها تشترك من خلال العلاقات المعقدة في صفة جذب خدمة الشعب والظفر بطاعاتهم، ولها مصادر متعددة من ناحية التأثير في سلوك الاخرين: كالعلم، والثقافة، والفن.(العيادي، 1994: 44-45)

تناول العديد من الفلاسفة مفهوم السلطة وحاولوا تفسيرها ضمن نطاق تجلياتها في الأنظمة المجتمعية، فيرى أفلاطون أن السلطة التي ليس من ركائزها العدالة هي سلطة ناقصة وزائفة. أما هيجل فيرى ان السلطة منبثقة من السيادة، وهي علاقات الاطراف بالمركزكالعبد بالسيد، والفرد بالمجتمع والمواطن بالدولة أو بالمنظومة الدينية والاخلاقية. والسيادة تتسم بالمخاطرة، فهي تتضمن أشكالًا من الصراع حتى الموت من أجل إقرارها أو التجاوز والانفلات منها. والمخاطرة هي من تصنع السيادة، بأدوات مختلفة كالحرب والدعاية والتبشير والاقناع وبث الخوف والتهديد وسواها من الوسائل. الحرب.(العيادي، 1994: 23)

وصف ميشيل فوكوMichel Foucault السلطة بالجسم المجتمعي التفاعلي، ومن خلال سلطة الحياة والموت، فالسلطة إستراتيجية جمعية وليست ملكية فردية. إنتقد فوكو مركزية السلطة، فهي تستخدم الموت من أجل الحياة (فوكو؛، 1990: 138-147). وعند كوجيف Cogeve تعبر السلطة عن القبول الحر الواعي لأوامر فرد على آخر، وأن السلطات البشرية مآلها الى سلطة المقدس؛ حيث كانت السلطة الدينية هي المهيمن في القرون الوسطى، ومع موت الآله منذ نهايات القرن التاسع عشر حلت العلمانية محل المقدس، ورفض فكرة العقد الاجتماعي من خلال الخضوع تحت مظلة السلطة السائدة، وأن المجتمع يتأسس على واقعه المادي والاقتصادي. أرادت البرجوازية التخلص من سلطة الكنيسة وأصولها، والقائد ينال سلطته من خلال الثورة. نادى كارل ماركس Karl Marxبالتعدد الطبقي الهرمي، ووقوع السلطة بيد من له الاقتصاد الأقوى، في حين رآها هوبز Hobsمتمثلة بسلطة الملك ومنظومة المعايير لقمع المصالح الشخصية. (العيادي، 1994: 45-50)

ويرى ماكس فيبرMax Weberأن السلطة لا تقتصر فقط على الإجبار والقسر بل تستعمل الطقوس والعادات والأعراف والتقاليد. يراها أيضا جان مينوJean Minoa: بأنها نشاط يمارس على سلوكات البشر، والتأثير على ذلك السلوك بتوجيهه الى أهداف وغايات معينة تحقق من خلال العديد من الأساليب والأيديولوجيات (العيادي، 1994: 45-50).

السلطة في الفن عبر العصور:

كان الفن في العصر الحجري القديم خاضع للطقوس السحرية بنزعة مطابقة للطبيعة، على الرغم من أن فنان العصر الحجري اتصف بالتلقائية وتصوير ما يعرف وليس ما يرى، وكذلك إنتاجه الفني اتسم بنزعة عقلية لا حسية في تصوير الحيوانات بطرق معينة، تدل رمزيتها على قدرته وسيطرته التامة عليها، بالحقيقة وكأنه عندما يصور الحيوان مقتولا هو بالفعل قد قتله بالحقيقة، ولم يكن يحكم فنان العصر الحجري في ذلك الوقت أي اعتقاد ديني أو سلطه عليا تتحكم في قضائه وقدره، فالرابط الوحيد بين التصوير في العصر الحجري القديم لا يفسر إلا من خلال أنه كان خاضعا لسلطة طقوسه السحرية؛ لخلق نظير للأنموذج الذي يتصوره ليتحكم بزمامه. وفي مرحلة متقدمة حلت سلطة السحرة والكهنة وأسياد التنظيمات الاجتماعية زمام توجيه السلوك الاجتماعيوالفن والطقوس المختلفة للحياة الدينية وأشكالها، وأصبحت بدورها سلطة قوية قادرة توجيه الوعي الاجتماعي.(هاوزر، 2005: 13-39)

أما الفن الفرعوني فقد حضي برعاية السلطة السياسية، فقد مثل دور وسائل الإعلام في يومنا هذا؛ حيث قدم كافة إمكانيات السلطة اللامحدودة في وعي المجتمع على اعتبار قوتها مستمدة من قوة الآلهه فنجد وفقا لهاوزر أن الخصائص البصرية والسمات الشكلية للفن المصري القديم تدل على تصوير الملك بحجوم أكبر وأوضاع تضمن له الوقار والهيبة، وشعور من يتطلع إلى تلك الأعمال الفنية بأنه مطالب بالتقديس وتقديم الولاء والاسترضاء.

(هاوزر، 2005: 49-62).أما الفن الاغريقي فقد مثل حقبة من التحول في سياق تفاعله مع السلطة، فحالة التوسع في فهم الحياة والانسان والحريات والمثل والفكر الفلسفي وتنوعاته انتجت حالة فنية خاضعة للقيم الأخلاقية والمثل العليا في الجمال، وبذلك صبغ الفن بالمثالية وذكرى الانتصارات والقوة والشباب وصراع الآلهة. تحول الفن إلى نزعة طبيعية خالصة وصبغت العناصر الشكلية بالانفعالية والواقعية والمثالية. تناقضت تمثلات السلطة في الفن الروماني مع الحالة الاغريقية، فقد تأثر الفن بنزعة القوى للأمبراطورية الرومانية التي إتجهت لتمجيد حالة قوة الامبراطور وقادة الجيش مدججين بالاسلحة والدروع، وروّج الفن لحالة السلطة ونفوذها، فقد إستخدمت الوجوه المتجهمة للقادة العسكريين ايدولوجيا لبث الخوففي نفوس الاعداء الخارجيين على القانون. (هاورز، 2005:97:110)

بدأت مع الحقبة القوطية ملامح سلطة جديدة تحمل طابعا دنيويا تبشيريا بمرحلة جديدة، وتحول الفن من النزعة الروحية الخالصة الى ملامح النزعة الدنيوية، وكان ذلك بسبب بداية تفكك نظام الإقطاع وظهور مجتمع يميل نحو المادية؛ حيث الاهتمام برأس المال وإزدهار التبادلات التجارية، ولكن ماميز تلك المرحلة بأن الفن أصبح تحت تأثير سلطتين الدينية والدنيوية.ومنذ عصر النهضةإتخذ الفكرموقفا من السلطة المغلقة والمقيدة وظهر من خلال الفن بداية اكتشاف الإنسان لقدرته في ممارسة الحرية الفنية _ وإن بقيت في نطاق بعض الملامح السلطوية التقليدية_ والصراع لأجل المثل الاعلى للحرية الفكرية وتفرد الإنسان ومبدأ الديمقراطية. فقد كان نواة العصر الحديث حينها وأيديولوجياته الليبرالية التي هدفت منذ ذلك الحين إلى تحرير العقل من الروح التسلطية الكهنوتية، وتمثل فيه بزوغ النزعة الفردية والحسية. (هاورز، 2005: 335-349).

منذ عصر النهضة وحتى بدايات القرن التاسع عشر الاهتمام بالباحث والعالِم، وأصبح يمارس سلطاته غير المباشرة من خلال مكانته في السبق العلمي، والجهود المركزة في نشر الصناعة والتجارة بأساليب ووسائل جديدة ومناهج علمية أثرت على الفن في شكله ومضمونه. أصبح الجمهور يتحرر شيئا فشيئا ليحكم على العمل الفني من منظور الفن ذاته وليس من منظور الحياة والدين.وتحقق الاستقلال الجمالي من خلال قيام الشكل والمضمون على أسس علمية دقيقة وفقا لرؤيا ومبادئجمالية محددة؛ حيث اجتمع الخيال الفني مع البحث العلمي في عصر النهضة. وأخذتالعلاقات بين الطبقة المثقفة والملكية والثروة تزداد تعقيداً، وإحتدم الصراع بين الطبقة العليا الاقتصادية والطبقة العليا المثقفة مما جعل هذا الأمر من الفنان بطلًا روحيًا (هاورز، 2005: 428 – 438). ويشير نعمت علام لما قام به مجتمع تورينتوا إذ عين مشرفيين من اللاهوتيين لتولي الفن المخصص للغرض الكنسي. هدف ذلك لتحرير الفن وتطهيره من جميع طقوس العبادة بالحركة التي سميت بحركة الإصلاح الديني. (علام، 1991)

تطور فن الباروك في ظل ظروف اجتماعية وسياسية متباينة في فرنسا في القرن السابع عشر، وتميّز باتجاهين: الباروك الكنسي والباروك البلاطي، ومن خلال ذلك نجده قد جمع في شكله ومضمونه ازدواجية ما بين المطابقة للطبيعة والكلاسيكية، وأُعدّ وفقاً للنظرة الجمالية الكلاسيكية أسلوب فني متكلف، وحلت النظرة البصرية المستقلة المتنوعة محل الأسلوب الرمزي المنصبّ على الأفكار، فالأهداف الفردية للهيئة الباباوية في روما تختلف عن أهداف البلاط في فراساي(هاورز، 2005: 527 -536).

تمتعت أسرة كاراتشي بالأهمية التاريخية؛ حيث مثلت طبقة حاكمة مثقفة، وبدأتاريخ الكنيسة الحديثة معهم، وقاموا بتحديد الأنموذج النمطي للصورة الدينية بتكليف الفنانين، وبذلك كان أول فصل وعزل تام بين الصورة الدينية والدنيوية، ونشأفي عصر الباروك تعارضًا ملموسًا بين الفن الأكاديمي الرسمي والفن المتحرر غير الرسمي، وكان هنالك صراعا بين الجمالية المثالية والجمالية الدينامية، والاتجاه الكلاسيكي الخطي والاتجاه الحسي التصويري. رغم ظهور الصالونات الفنية ومهور المهتمين بالفن خلال حقبتي الباروك والركوكو، غير أن الحياة الروحية للفنان ظلت دائما في غير مأمن في ظل النظام التسلطي من جهة، والنظام التحرري الموحي بعدم وجود السلطة من جهة أخرى، فهو مع الأول يمنح حرية أقل ومع الثاني يكون حرا مع فقدان أمنه واستقراره (علام، 1991).

قامت الكلاسيكية الجديدة كاحتجاج ضد ما اتسم به طراز الروكوكو من الزخرفة والتأنق وزيف في العواطف المصطنعة، بمطالبته للعودةبالفن في شكله ومضمونه إلى الروح الكلاسيكية المثالية، التي كانت تكاد أن توشك على الانهيار في القرن الثامن عشر. كان هنالك تأرجحًا في الأفكار الفلسفية بينالعقلانية والعداء لها. هذا وقد هيأ القرن الثامن عشر لثورة بالغة الأهمية على ما تلاه من التيارات الفنية. إحتضنت السلطة الرسمية في فرنسا هذا الأسلوب، وتبنته إبتداءً من حكم نابليون، وجعلت منه وسيلة في التعبير عن أغراضها السياسية، وتُعَدّ كذلك نوعًا من الحنين إلى الماضي؛ حيث مثلت في شكلها طرازا إمبراطوريا ظهر في خطوطها الصارمة وموضوعاتها النبيلة. (أمهز، 1996: 33- 36)

بعد قيام الثورة الفرنسية ظهر الطراز الرومنسي كإنقلاب على التقاليد القديمة، والوعي الجديد بإنسانية الإنسان كمركز للعالم ومرجعه الأساسي؛ لإظهار أعمق وأدق ما يحس به الإنسان بأسلوب غلب عليه الطابع الحميمي التصويري. كانت حملة الاستشراق التي وجهها بونابرت إلى مصر وتحرير اليونان واحتلال الجزائر من أهم المصادر التي غذت العاطفة والحس والخيال للفنان الغربي، وذلك لتميز بلاد الشرق بالموضوعات الخصبة. التي انعكست في تصورات الغرب عن بلاد الشرق وعكست واقع تقابل فيه عقلانية الغرب والواقع الشرقي الساحر. فلقد بقي الإطار التشكيلي خاضعًا لكلاسيكية عصر النهضة. وبقيام الثورة الفرنسية ارتبطت الكلاسيكية المحدثة والرومنسية بالأسلوب الفني التشكيلي للبرجوازية الثورية (أمهز، 1996:37- 41).

برز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حركة فنية ثوريه تمثلت بالواقعية المعادية بالشكل والمضمون للمثالية والتقاليد المهيمنة على الفن والأدب والأعراف الاجتماعية والجمال المطلق، وكانت في ظل التحولات الطبقية لتولي البرجوازية للحكم السياسي الاقتصادي سنة 1830؛ حيث تمكنت أوروبا خلال قرن التاسع عشر من فرض الهيمنة الكلية على الجزء الأكبر من العالم. (أمهز، 50:1996-58). وتكونت تيارات الفن في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في مجتمعات كان لديها مقومات في نظام بُني على العقلانية والقياس والتجريب، وتبدلت النظم النظرية والعلاقات الاجتماعية. فمنذ منابع الحداثة وجذورها في القرن التاسع عشر تبدلت المفاهيم العامة في الفن شكلًا ومضمونًا. ويقوم مفهوم الحداثة على ثلاث مفاهيم أساسية الذاتية، والعقلانية، والعدمية. وتُعَدّ الذاتية من أول المفاهيم التي شكلت قاعدة الحداثة في مجالي الفلسفة والفن، وتميزتبالتبدل والتحول. (الشيخ؛الطائري، 1996: 12-15)

كان الفن الغربي متأرجحًا بين الالتزام بمحاكاة العالم المرئي والتحرر منه ولايتوقف عند تخطي الأطر الكلاسيكية وتجاوز الفضاء التشكيلي النهضوي فمواجهته أكثر تعقيدا وارتباطا بواقع الإنسان المعاصر والمظاهر السلطوية الجديدة؛ حيث التبدل في العلاقاتبين مركزية الفن وإنعتاقه من النظم التقليدية، مما سبب للفن أزمة الابتعاد عن التأثيرات الاجتماعية والانشغال بذاته(أمهز، 1996: 18-24). كان ذلك تناميالأشكال جديدة من السلطة أجبرت الفن في مجارة الحتمية الحداثية وعلميتها. أقحمت الحداثة الفن بمسار مختلف؛ حيث تبنى الانطباعيون شعار (الفن من أجل الفن). فأصبح ينظر للعمل الفني ضربا من اللهو واللعب والسخرية، وإسقاط الذات، وطبعه بطابع العقلانية. (آل وادي؛ الحاتمي، 2011: 33-43).

إستهدفت التيارات الفنية الحداثية إحداث تطورات فعلية على صعيد الشكل والمضمون والتقنيات والأساليب في مقابل سلطة المؤسسات والأكاديميات الفنية ومعاييرها، فنجد أن التكعيبية قضت على المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي المبني وفقا للرؤيا الأحادية والإيهام البصري والقيام بتفكيك الشكل الخارجي للعالم المرئي فهي ثورة في طريقة الرؤيا وإدراك المرئيات. (أمهز، 145:1996-162) أما المستقبلية فظهرت محتفية بالثورة بالعدمية، وكانت نتاج اختلاط الآلة المنظمة بالثورة الفكرية، ومثلت العنف في إبداعات الإنسان الفنية، ورفض المستقبليين كابوس النظام، واستخدم الآلة في العمل الفني؛ بحيث توحي شكلًا ومضمونًا ثورتها على قوة السلطة المتحكمة، التي تتمثل بالدولة والتاريخ والتقاليد، وإعلاء قوة الآلة التي اعتبروها فوق كل التقاليد، وأعلن المستقبليون القطيعة مع الماضي وجذوره وإرثه وقيمه، وكانت الآلة في نظرهم تجاوزًا للإنسان البشري في الحجم والطاقة والإنجاز، وقاموا باستخدام الآلة ليس بدافع التعبير عن المنفعة ووظيفتها الاجتماعية الإنسانية (بهنسي، 1997: 25.26).

وجد الفنان خلال الحرب العالمية الاولى بفنه وسيلة للهروب من الواقع والاستسلام للألم. وظهرت كذلك العديد من التيارات التجريدية، وبالمقابل قامت موجه أخرى كرد فعل عليها، شملت أنحاء أوروبا. توجهت السريالية إلى الخيال المحض، وسبر أغوار اللاوعي الإنساني بالاعتماد على نظريات فرويد والتحليل النفسيلتجاوز سلطة الوعي الناظمة الى سلطة تؤمن باللاشعور وقدراته في البحث عن الحقيقة. وقامت التعبيرية الألمانية بممارسة نوع من النقد الاجتماعي ضد سوء الحالة الاقتصادية؛ حيث عبرت عن أزمات سياسية واجتماعية من خلال تحول الفنان ليصبح ناقدًااجتماعيا إحتجاجا ضد الطبقة الحاكمة ونقدًا لاذعًا ضد الحرب وأزماتها. وبحسب أمهز فأن النازية وجهت الفن لخدمة أجهزة الدولة ووسيلة إعلامية لخدمة مصالحها الآنية؛ حيث كان موجهًا ضد الفنان الطليعي فقد حدد الرايخ الثالث المبادئ الأساسية للعمل الفني الموجة للجمهور توجهًا تثقيفيًا. (أمهز، 195:1996-210)

أما الدادا فقامت على أساس أن الفن كان عاجزًا على الصعيد الاخلاقي، رافضة أي سلطة تقليدية على الفن، فقد رفضت الحداثة برمتها، واتسمت بالعدائية نحو المجتمع البرجوازي الحديث وواقعه السياسي، وثورة مباشرة ضد المؤسسة الفنية، فهي تؤمن بأن الفن ليس بالنتاج الفني بقدر ما هو بالفعل اللاإرادي الذي يصنعه، ورفضت كل مساومة مع السوق التجارية للفن، ونادت بالدمج الفعلي دون التمييز بين الفنان والحرفي وإغفال اسم الفنان، وأدخل مفهوم واقع العمل الفني بمقابل المفهوم الجمالي التقليدي، وبطل التصوير بالمعنى التقليدي للكلمة؛ حيث تحرر فيها العمل الفني من المترتبات التقليدية، وتحول الى التطور الداخلي الجذري بدخول الاساليب واللغة البصرية والمواد (أمهز، 1996: 213-224).

فن البوب والسلطة في الولايات المتحدة الأمريكية

كان للصحافة الأمريكية في فترة مابعد الحرب العالمية الثانية. ودخول فكر مابعد الحداثة دورًا كبيرًا في جعل موضوع الثقافة الصناعية ذو قيمة محلية وعالمية، وتصدر عالم الصناعة وإمكانياته التصويرية في الاعلام على نطاق واسع. ومن خلال تأكد دور المادية في العالم الصناعي أصبحت الآلة تمتلك تأثيرًا على الموضوع والشكل الفني (بهنسي، 1997: 26. 28). لقد عبرت المرحلة عن بداية تأثير سلطة المال والسياسة على المشهد الثقافي والوعي الاجتماعي، الذي أصبح منمطا الى حد كبير. أن الفنان في ظل الأيديولوجيات الشمولية كالاشتراكية والرأسمالية تمتع باستقلالية نسبية وموروست على نحو غير مباشر. يشير هيربرت ماركيز بأن استقلالية الفن لكي تتحقق يجب أن يكون الفن مترفعًا عن غيره من البنى الفوقية، فاستقلاليته نسبية للمجتمع، ويحقق الثورة من خلال اشتماله على المضمون الأيديولوجي وبعده الجمالي ليصبح المضمون شكلًا ثوريًا يحقق مسعاه ورسالته. شكل الفن في إتجاهات مابعد الحداثة ومنها فن البوب نوعا من الأيديولوجية المصورة في المجتمع الشمولي الرأسمالي من خلال شكله ومضمونه؛ من حيث المزيج النوعي من العناصر الشكلية والموضوعية للصورة، فهو بذلك قد يكون حقق الصورة الشكلية في الثورة في أعلى مستوياتها المعبرة (أمهز، 1996: 428-431). لقد جسد ذلك حالة انتقال قوة الفن والسياسة الى الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب الثانية، فبعد انهيار الامبريالية الاوروبية بدأت الولايات المتحدة

الأمريكية تتزعم حالة السيطرة والنفوذ على مجتمعها وعلى العالم اقتصاديا وعسكريا وثقافيا بحروبها ومشروعاتها العولمية وإستلزم ذلك تحقيق التبعية الاجتماعية.(كوبر،2008)

ويفسر إينيك أن ذلك أوجد مايسمى بتبعية الفن أي إنه ليس صافيا ولا منزها. فموضوع الفن والسياسة غالبا ما يرتدي طابعا براقا ساحرا لدى منظريه الملتزم؛ حيث يفترض أن يلتقي البعد الجمالي والبعد السياسي الديمقراطي في البعد السوسيولوجي للصورة الفنية (إينيك،2011، 187). لذلك فسر ماركويز بأن حالة فن البوب في الولايات المتحدة الأمريكية كان خطابا فنيا جمع بين الفن والدعاية؛ حيث إبراز الايقونية الجديدة للوفرة والاستهلاك التي تصدرت الخطاب الثقافي منذ منتصف القرن الماضي، كان ذلك بمثابة المقاومة للشيوعية التي بدأت تتغلغل الى أمريكا الجنوبية، فكان لا بد من مقاومتها بطريقة إحترافية وإقناعية، وتغييب الطبقة الوسطى (الأغلبية) عن ماتفعلة المؤسستين السياسية والرأسمالية (أحمد، 1980). وتشكلت في تركيبة المجتمع الأمريكي حالة من التغيَّر في السسيولوجيا الاجتماعية، فقد تحول مفهوم الطبقة الوسطى التقليدية الى طبقة وسطى مختلفة النهج والرؤى والاهداف. وخلقت الرأسمالية معالم جديدة كإنزياح الأهمية الجزئية للفعاليات الأجتماعية والأقتصادية واستبدلتها برأس المال المتغول الذي سيطرت عليه الشركات والاحتكار والانصياع الكامل. وهو ما أفرز مجتمعًا مغيبًا سياسيًا، فلا انتماءات حزبية او سياسية وانما للمؤسسة المشغلة ولرأسمال، وهو مخطط دأبت المؤسسات الرأسمالية والسياسية الى تحقيقة لبرمجة المجتمع لمخططاتها وأدواتها الدعائية كالفن والسينما والتلفزيون.(C.Wright,1956)

فن البوب قريب من العامة بحساسيته الفنية، قربه كان قرب التلفزيون الذي لم يعد المصدر الجماهيري الوحيد لإضفاء البريق على العالم وجعله سائغًا. نجد أيضا الكوميكس comics التي وجد فيها الفنانين فنًا حيًا جرافيتيًا، فالابتعاد عن المشاعر والاحاسيس والعواطف كان محبذا بإسقاط أبعاد اخرى وطاقات هائلة على شخوص غريبة مبتكرة مثل ميكي ماوسMicky mouse وسوبرمان.Super man فهذا المزيج الذي إستقى منه فن البوب موضوعه كان قريب لمجتمع أحب الترفيه أكثر من الحياة نفسها. فعلى الرغم من أن بعض النقاد رأوا فن البوب فنًا للتجارة بالأرواح، ونوع من أنثروبولوجيا المجتمع، نجد أن بعضهم رأى فيه مسحًا للمجتمع الجديد، وابتكار في عالم الفن، وحدد معالم الثقافة الجماهيرية وتوجيه الانتباه لها في الوقت الذي كان فيه تحولًا جديدا وجذريًا يحدث في الثقافة المجتمعية. نجد أن الحساسية التجارية ألهمت فن البوب الذي جاء ليقبض على الثقافة على نحو عميق ومتفحص، باستمراره ليكون شعارا الزاميًا معبرا عن الثقافة الجماهيرية واستراتيجياتها في الزوال واللحظية المبرمجة(Madoff, 1997: xiv-xv). فقد ظهرت أهمية المنتج والسلع لأنها جهد إنتاجي وذو قيمة بارزة، وأشكالا جامعة لأذواقنا وتفضيلاتنا المبرمجة؛ حيث أصبحت الحياة المعاصرة مجموعة من الانماط القسرية والاستلابية للذاتية خدمة لرأس المال وتحقيقا لارداة التوجهات السياسية.(C.Wright,1959)

كانت وسائل الدعاية والترويج للمنتجات رغم قسريتها بمثابة الثقافة البصرية التي تحقق قدرا من تخفيف حالة الاغتراب والاستلاب في الولايات المتحدة الأمريكية. فمحاولات وارهول Andy Warhol وغيره من فناني البوب قد ساعدت من جانب في تشخيص قوة مفاعيل السلطة بأشكالها وقوة الصناعة والانتاجية وابراز قوة الالة والوفرة، وتقديمها بحالة فكرية وجمالية ناقدة من جانب آخر. ويشير ميلزMills بأن نظام العلاقة بين البروليتاريا والرأسمالية قد تحول من الفرد المنتج باستقلالية الى الانخراط بالطبقة العاملة ضمن سلطة الشركات الاحتكارية. (C.Wright,1959)؛ وقد عكس فن البوب إستغلال سلطة رأس المال للبروليتاريا بحالة التنميط للاذواق في المأكل والملبس والاحتفالات والمتعة والحروب وكافة مظاهر الحياة، وإتخذ من الثقافة الجماهيرية مادة لخطاب الغالبية العظمى من المجتمع الأمريكي، ضمن المتطلبات الجديدة وعدم الالتفات للماضي.ومن منظور جيمسون Jameson فأن أعمال فن البوب قد إستبعدت مشاعر العاطفة الجمعية التي أفرزتها أنظمة الحداثة وما قبلها، فلا مكان للتوتر والتغريب والتجارب النفسية التي أثارها الفن في مرحلة الحداثة.(زربرج، 2002، 61). وكان الاهتمام واضحا باظهار السمات الدعائية كالتغليف والاخراج عالي الدقة والتكرار والرمزية المتخفية (في كثير منها) مناهضة للسلطة، ومنها ما كان يذكر بالحالة البدائية، ويُعَدّ ذلك من منظور فوكوMichel Foucault قدرة على تفكيك ترميز الواقع وإحالة هذا التفكيك الى واقع جديد.(فوكو،1990)

يرى أدورنو(Adorno) ان الفن الجاد(المفكك لترميز الواقع) هو ما يلغي الواقعية السلبية؛ حيث حلل الثقافة الصناعية في المجتمع الأمريكي الرأسمالي المنظم بالعقلانية، ويرى أن الحداثة المستمرة في ظل هذا النظام حتى الثقافة تفقد استقلاليتها، وتحرمها من جوهرها؛ حيث سلطة الدافع الربحي سيطرت على الخلق الفكري والروحي، ففي نظره قامت الثقافة الصناعية بالمصالحة بين الفن الرفيع والهابط، مما أدى الى تدمير كلا الطرفين، فحرم الفن الرفيع من جديته التي هي بالأصل مبرمجه كواقع مرمز، وحرم الفن الهابط من المقاومة الجامحة المتأصلة فيه. ومن أجل بناء حالة فنية قادرة على المصداقية لترميز الواقع نجد أن ماركويزHerbert Marquez طالب بدمج الوحدات الصغرى بالوحدة الكلية حتى تجد الثقافة الصناعية كيانها المستقل في ظل سلطة أكبر منها، والقى اللَّوم على الفن البرجوازي من ناحية العزل الكامل عن الحياة. وواقع النشاط الاجتماعي من اجل انشاء عالم من الوهم الجميل؛ حيث تلبي الجماليات المثالية الحياة الوهمية. وبما أن استقلالية الفن ستزول في ظل تلك الثقافة الجديدة سيجسد الجمال بأشكال اخرى حقيقية ليست وهمية. يرى اندريس حسين ان ما قام به ماركيز هو تصور الواقع من خلال الثقافة الجماهيرية ومن خلال التحول الجذري في كافة اشكال الحياة، فقد وقف الفن فن البوب ضد الثقافة البرجوازية في الفن، وحقق مطالب ماركيز وما أمل به، فمن منظور ماركيز فن البوب تعبير نقي عن المتعة الحسية وإندماجها ثقافيا في عمليات الحياة ويتفاعل مع رغبات المجتمع، وهو بمثابة مخزون من الرموز الدالة عن واقعها. (Huyssen, 1975: 80-83)

في خضم حالة مابعد الحداثة أخذت السوق الفنية طابع البورصة الحقيقية. نجد أيضا أن قاعات العرض المهيمنة والمتاحف الفنية تتحكم بالإنتاج الفني، من ناحية الارتباط المباشر بالنقاد ووسائل الدعاية والإعلام وفق مصالح السوق ومتطلباتها، ويتحتم على الفنان تطوير علاقاته مع تلك المؤسسات الفنية والوسطاء، ونجد ايضا اهمية وسائل الاعلام بالتعريف عن الفنان وشهرته، ويقوم ايضا الفنان بتحديد نمط الأسلوب الفني الذي يتبعه ليسهل تعرُّف مجمل أعماله الخاضعة للعرض والطلب، وقد حقق تحول مفهوم الفن الى سلعة في ظل السلطة الرأسمالية وطبيعة المجتمع الاستهلاكي أعلى المستويات. كان من مترتبات تسليع الفن تصاعد عدد المنتجين وارتفاع عدد قاعات العرض الفردية والجماعية وزخم الإنتاج الفني العالمي والحرية المطلقة في الإنتاج، ووالدعاية والترويج للحريات والخطاب الحسي (أمهز، 1996: 24-27). فأن تلك المرحلة كانت أيدولوجيا مغلفةً باقنعة الديمقراطية الليبرالية في العالم الغربي كنظريات الحقوق والعدل والمساواة بعيدا عن الهويات الاثنية أة الدينية أو العرقية والتمييز السياسي، وهو ما أغرق وسائل الاعلام بالترويج لتلك الدعاية الزائفة لحقيقة مقنعة ومزخرفة بسياسات السلطة العميقة والميئة بالقمع والقسرية والمراقبة. (أحمد، 1980)

الاجراءات البحثية

تحليل عينات البحث:

آنديوارهول(Andy Worhol, 1928-1987):

بدأ وارهول نشاطه الفني كرسام في مجال الدعاية والاعلان،وعرف ببراعته في تصميم الأحذية، أنتقل بعد ذلك الى الفن التشكيلي الصافي بأسلوب حيادي لا شخصي موضوعي لا يحمل أي تأثر أو عاطفة، تناول الموضوعات الدينية بسخرية لاذعة، وايضا الصور الفوتوغرافية من المجلات والصحف بما في ذلك الشخصيات البارزة سياسيًا وفنيًا، والعلامات التجارية والمواد الاستهلاكية،بأتباعه أسلوب التكرار والوسائل الميكانيكية في الانتاج كالطباعة الحريرية، تناول وارهول موقفا من نمط الحياة المعاصرة، بتسجيل وتوثيق طريقة الحياة الأمريكية، التي يتساوى بها الغث مع السمين، وتنعدم الحدود بين المبتذل والرفيع. حاول نقل ميكانيكية الحياة، والشعارات الدعائية، والسطحية، والزوال، والعدمية الى العمل الفني بطريقة تثير المتلقي للانتباه لما يدور حوله، ويلفت الانتباه الى حقيقة الشهرة والمال والكوارث الناتجة عن المدنية في مجتمع يمر بأزمة معقدة (أمهز، 1981: 266-267).

أسلوب وارهول ساعده لأن يتقصى الخبرة الأمريكية عن كثب بموضوعية، ومناقشة مترتبات المجتمع التكنولوجي.حاول إيقاظ ادراكنا باستخدامه لتقنية التكرار المتعمد لصور المشاهير والسياسة وحتى الكوارث والموت،وكأنه يحاول شد الانتباه لما يحصل في وسائل الدعاية والتلفزيون التي تتكرر فيها المشاهد الممتعة وحتى التراجيدية، فبالتكرار تتولد اللامبالاة وعدم الاكتراث ويصبح للصورة عدم التأثير الذي هو ضد طبيعة الانسان في الغالب، فالعديد لا يحرك لهم جناح جراء الكوارث المحلية والعالمية، وايضا وثق بأعماله الفنية الانسنة(Dehumanization) على نحو يحدد جميع جوانبها وصراعاتها مع القوى القسرية، وتنبأ بتنميط التفكير واحد.98-1970:97 ,Lippard)).

العمل الاول:

يتكون هذا العمل الفني من جزأين من الكانفس، طبع عليها بأستخدام الشاشة الحريرية صورة لمارلين مونر Marlin Monroخمسة وعشرين مرة؛ حيث يكون مجموعها خمسين صورة، ونجد أنه قد لون الجزء الأيمن بالألوان الزاهية التي تتكون من الأصفر والفيروزي والأصفر المحمر، ونجدها على الجزء الأخر قد لونت باللونين الأبيض والأسود إلى أن تتلاشى تدريجيًا. نجد الفنان آنديوارهول وظف تقنيات وسائل الدعاية والإعلام على نحو فعلي، من خلال التسطيح الظاهر على وجه مونرو، وكذلك تكرار العمل الفني الذي يحمل في طياته الاستنساخ الميكانيكي، والشكل الإنساني اللاشخصي، والحجم الضخم للجذب البصري، بالإضافة إلى الألوان الزاهية الموظفة في العمل الفني، وعناصر التقسيم التي راعاها بعنايةشكل (1).

الشكل (1) آندي وارهول، مارلين مونرو، أكريليك على قماش، 1962

http://warholessays.tumblr.com/post/88377674445/marilyn-diptych-1962

يصور العمل مارلين مونروMarlin Monro كأيقونة للأثارة. وهي أحد اشكال إستراتيجيات الخطاب البصري الذي إتبعته السلطة السياسية والرأسمالية لتنميط وعي الجماهيرفي الستينيات من القرن العشرين. واستند العمل على صورة دعائية لمونرو من فلمها الأول في هوليود (نياجارا)، وقد استخدموارهول تلك الصورة الدعائية مباشرة بعد وفاتها. ونفذ هذا العمل بالطريقة التي تبرر مقولته الشهيرة "بأنه يريد أن يكون آلة"، وقد أجمع عدد كبيرمن النقاد على أهميتها ليس فقط من خلال جمالياتها، ولكن من خلال مناقشتها لحتمية الحياة والموت، والصعود الذي يلقاه المشاهير فجأة والسقوط الحتمي لهم بعد انقضاء فترة الشهرة، من خلال استخدامهم كدعاية وقتية واستثمار مادي، ودخولهم في مجال الاستنساخالميكانيكي كسلع بشرية وتسويقهم كثقافة بصرية جماهيرية، ونجد أن وارهول استخدم صورة منتجة ومتكررة من وسائل الدعاية والإعلام، ولم يقم بالتقاط تلك الصورة بنفسه، وهذا يشير أيضًا إلى المعايير المثالية التي تستخدم لجذب الناس فهي مثالية وخادعة في نفس الوقت، وقام بتفعيل تلك الدلالات من خلال تصويرها في جزأين: الجزء الأول الذي يحمل الحياة المشرقة لمارلين مونرو كنجمة، والجزء الآخر الذي يصور نهايتها الحتمية. نجد كذلك في طريقة تصويرها؛ حيث صورها وارهول بطريقة تشير إلى التقاليد التي تستخدم في تصوير الرموز الدينية خصوصًا في الفن البيزنطي، نقدًا منه للمجتمع الذي يقدس السطحي بمقام المقدس الديني .(Anthony E. Grudin, 2010) قدم وارهول انتقادا لادوات السلطة وتشخيصا ضمنيا للنهاية تلك الادوات وهي إشارات لخداع السلطة والنهاية المحتومة لزيف ما تبهر به الجماهير.

العمل الثاني:

يتكون هذا العمل من صور مكررة لعلبة حساء الكامبل، والمطبوعة بالشاشة الحريرية على الكانفس لكل صورة، وتم تجميعها لتكون عملًا فنيًا متكاملًا. استخدم وارهول نفس التقنيات المستخدمة في وسائل الدعاية والإعلام في ذلك الوقت، ونفس الخصائص التصويرية للمعلن التجاري، واستخدم أيضًا نفس الألوان المستخدمة على الملصق التجاري لعلب الكامبل، وتميزت كذلك بالتسطيح والتقسيم ومحاكاة الاستنساخ الميكانيكيشكل (2).

الشكل (2) آندي وارهول، علب حساء كامبل، بوليمر صناعي على قماش، 1962

https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962

قامبجعل علبة الحساء مركز العمل الفني، الذي تم تكراره لمحاكاة الاستنساخ الميكانيكي. فقد حاول أن يجعل قيمة الأشياء الهامشية في مصاف الأشياء ذات القيمة العالية، فهو من ناحية يؤكد النواحي الاستهلاكية والترف ورغد العيش الذي أختبره الناس في تلك الفترة، والنهم في الاستهلاك بداعي مواكبة العصر الصناعي والإحساس برغد العيش من خلال الميل لتدني مستوى القيم من ناحية اخرى. نجد أن معالجة وارهول لعلبة الحساء وعلامتها التجارية الموحية بالتسطيح دلالة على اللاشخصية والخلو من المضمون العاطفي، وتضاعف مفهومالهامشي وتعززه، وهنا نجد أن العمل الفني أخذ يتسم بالطابع الاستهلاكي(كسلطة تنميطية) شأنه شأن أي مفردة من مفردات الحياة المعاصرة.(Mchelson, 2001)

روي ليختينشتين(Roylechtenstein 1923-1997):

أهتم أيضا بمنهجية الصناعة الميكانيكية، وانطلق من المجال الاعلامي والسينما والرسوم المتحركة، ورأى بالرسوم المتحركة والسلاسل الهزلية (comic strips)ظاهرة غنية بدلالاتها التعبيرية، ولكن اراد نقلها من جوها التقليدي الى سياق فني أكثر نضجا ووفرة، وأعطاها ابعادا جديدة غير تلك التي صممت لأجلها، واتبع تقنية التضخيم والنموذج المبرمج ذو الالوان المسطحة؛ بحيث أنه عزلها عن الروائية الموجودة في القصة فالمضمون لا يروي أحداثا متتالية إنما يحول تلك الاحداث الى صورة كبيرة هي بمثابة الايقونة المعاصرة، وتأثرت الصورة المنتجة بالعمل الفني بالنموذج الآلي للصورة المطبوعة؛ من حيث إزالة البعد الثالث، والخطوط الحادة القوية، والالوان الصارخة المسطحة، فالشكل المرئي يصبح ذو ارتباط مباشر للكائن الانساني المجدد بمنهج ثابت للتطور الصناعي(أمهز، 1996:437).

يُعَدّ فنه نوعًا من الفن المعقد بالغ الرقة والحذاقة، فما يثير ليختنشتاين هو المحتوى عالي العاطفية مع المعالجة الشخصية، والوحدة هي العامل الرئيس لأعماله؛ حيث يقوم بحذف واختزال كل التفاصيل المشتتة من خطوط وعبارات واشكال، التي من شأنها تدمير تلك الوحدة في العمل الفني، ويتعامل مع العبارات بأخذها من السياق الروائي الى عنصر فني في العمل، ويقوم بتقديم الترتيبات النهائية على نحو واضح وجلي موحدة توحيدا متكاملا، وبالتالي مقدرة بمحتواها في العمل الفني (Lippard, 1970:94-95). ساعد روي ليختنشتاين كذلك على بلورة الفن الجماهيري على صعيد الأسلوب

والموضوع؛ حيث عرضت اعماله فهمًا كبيرًا لتوجهات الفن ما بعد الحداثة، واستخدم تقنية (ben-day dots) من خلال خلق شكل للتواصل البصري ودمج اللغة لتصعيد الحوار في القصة البصرية؛ حيث استخدمرمزًا مهمًا من رموز الثقافة الجماهيرية التي تتمثل بكتب السلاسل الهزلية (مصدر الكتروني http://www.theartstory.org/artist-lichtenstein-roy-artworks.htm(National Gallery of Art,).

العمل الثالث:

يُعَدّ (وام Whamm) من أكثر الأعمال الفنية إثارة في المشهد الفني الأمريكي المعاصر؛ حيث تتضمن جزأين أحدهما يتضمن طيارة مقاتلة مع طيارها يقوم بأطلاق النار على الجهة الأخرى، ونجد أن الجانب الأخر يتضمن انفجار الطائرة في وسط مشهد تصويري لمعركة جوية. راعا الفنان الخصائص التصويرية التي تميز بها الفن الجماهيري المرتبط بتقنيات ووسائل الدعاية والإعلام الجماهيرية. فنجد تلك الكتل اللونية الجريئة واسعة الانتشار، والخطوط الجريئة والحادة، والتسطيح للشكل الفني ككل متكامل على اللوحة، واللاتشخيصية في التصوير من ناحية الهيئة الشبيهة بالرسوم المتحركة، فرسومه تشبه الكاريكاتير التصويري أو الحواري بالوان مسطح بدلًا من إعادة صياغة تشكيل ما يرى بالعين مثاليا. ويشير دينس فيفا Denis Viva أن الحوارات والثنائيات السردية والالوان والتنظيمات البصرية والتلميحات للعادات والتقاليد والمحاذير بأشكل مختصرة (علامات) هي شيفرات تعامل معها ليختينشتين لتوضيح بنى الافكار المتصارعة بين مجموعة من السلطات التي تتخذ من الحوار مخرجا لتوضيح أفكارها ونشرها، شكل (3)(Denis Viva, 2019)

الشكل (3) روي ليختينشتين، وام whaam، أكريليك على كانفاس، 1963

http://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897

يُعَدّ هذا العمل الفني نسخة حديثة وغريبة عن لوحات المعارك، التي كانت قبل ذلك الوقت تزين القصور الأوروبية ومجالس الوزراء. تمثل العنف العصري من خلال موضوع العمل الواضح؛ حيث نجد طائرة أمريكية تفجر طائرة العدو، وتعطيه فرصة للهروب، وهي مقتبسة من كتاب (DC war comics)، ونجد من خلال استخدامه الجريء للموضوع كتعليق صريح على تقديس وتمجيد الحرب، واستعارة حديثة لطبيعة القتل الباردة، فهي تمثل أحد أهم الأثار وأقواها للفن الجماهيري الأمريكي، وإحدى مقتنيات متحف تيت في بريطانيا، وأخذ قطع صوري من قصة الكتاب الهزلي بأخذها من سياقها المعتاد الى سياق فني مختلف تماما، كتمثيل من عالم لا واقعي عن عالم أكثر واقعية وحقيقة، ومن خلال سياقها الفني لاقت أصداءها في العالم الفعلي الحقيقي، فهي من ناحية، قامت بتدمير الصورة النمطية للحامل أو اللوحة الجدارية، وكذلك سخرية مبطنة عن الحرية التي يتم تحقيقها بالسلاح والقتل، ودعوة صريحة الى الثقافة الأمريكية خلال الحرب الباردة، وتمثل صورة كوميدية عن الحرية المدعاة من قبل أجهزة السياسة عن حرية الرجل الأمريكي. نجدها على صعيد آخر تصف الحرب الباردة بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي، وتعزز أيقونة القوة الأمريكية وصورة مناهضة الحرب (مصدر الكتروني، 2016http://lichtensteinpaintings.com/whaam/)

توم وسيلمان (Tomwesselmann 1931-2004):

تصور أعماله الحياة الحضرية ومجتمع الترف في واقع العالم الاستهلاكي ووسائله الاعلامية، اتجه نحو التصميمات الداخلية لمحتوى البيوت مع التركيز على زاوية بعينها، أهم أعماله التي جعلته تحت مضلة الفن الجماهيري (Great American Nude1961) دمج في أسلوبه بعض الخصائص الفنية للأنماط مثل ألوان ماتيس والاطار الفني التشكيلي لموندريان، كان أقل استخداما لتقنيات وسائل الدعاية والاعلام الجماهيرية على عكس غيره كما نراها عند وارهول، روزنكويست، وليختنشتاين، ولكن أستخدم مصادرها مباشرة الى العمل الفني مستخدما الطريقة التقليدية للتجميع بالكولاج في بادئ الامر،وتخلى عن ذلك ليندرج معهم في سنوات (65-1964)، وقام بالتضخيم في أعماله المتأخرة لما وجد لها من قيمة بصرية في جذب المتلقي، وبالتالي أصبحت الوانه مسطحة، مشعة، وحواف أعماله صلبة وواضحة، غنيه بالطاقة، تُعَدّ ألوانه أكثر جوانب أعماله إثارة. عمل سلسلة من الطبيعة الصامتة مقتبسًا جوانبها من الحياة الحضرية في المجتمع الأمريكي، وطور أسلوبه ليتكون من مجموعات صافية للأيقونات التجارية (Lippard, 1970:111-112).

العمل الرابع:

يتكون هذا العمل الفني من عدد من العناصر التي استخدم فيها الكولاج مع ألوان الزيت، فنجد تأثيرات الديكور والتصميم الداخلي التي تتمثل في زاوية معينة من غرفة النوم، والمرأة المتمددة على السرير، مع الرموز الوطنية: الرئيس كينيدي، والنجوم الملصقة، والشرائط الزخرفية، والعلم الأمريكي.

أدخل الفنان مصادر وسائل الدعاية والإعلام الجماهيرية والرموز الوطنية بطريقة التلصيق بالكولاج، وتميز هذا العمل بألوانه المقتبسة من العلم الأمريكي، ووزع العناصر بطريقة تبدو فيها عناصر التقسيم والتسطيح والتضخيم المساحي منفذة على نحو دقيقشكل (4).

الشكل (4) توماس ويسلمان، أمريكا العظيمة عارية، زيت على قماش، 1961

/https://www.pinterest.com/pin/552887291739806978

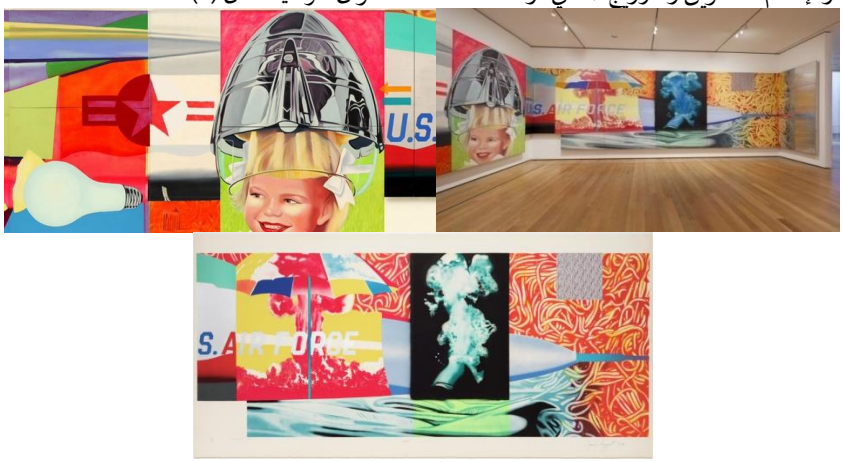
هذا العمل الفني الذي جمع فيه الفنان ويسلمان بين عناصر التصميم الداخلي للمنزل الحديث، مع الرموز الوطنية، والجسد العاري للمرأة، وبعض المنتجات الاستهلاكية.يمثل ذلك الخليط للمجتمع الاستهلاكي الجديد. قدم هذا العمل ضمن سلسلة متكاملة التي أسماها (أمريكا العظيمة العارية) بالتزامن مع العلاقات الجديدة والمعاصرة في ذلك الوقت لثقافة المستهلك والسياسة، فهي دادائية جديدة إتخذت من السلطة ونظامها مناهضا أيدولوجيا يجب الانقلاب ضده؛ حيث تضمين الرموز الوطنية، والديكور الوطني بروح عبثيةجمعت بين الحيز الخاص لغرفة النوم والرئيس كيندي.(Hapgood, 1994)

جيمس روزينكويست(James Rosenquist 1933-2017):

أشتغل روزينكويست كمصمم للإعلاناتالتجارية الضخمة المصممة للجماهير، من خلال خبرته في الفن التجاري ومعرفته العميقة بالتجريدية التعبيرية،وكفنان تجريدي وعى بالقدرة العجيبة للحجم والتضخيم البصري ووظف ذلك في أعماله، فالمقياس هو المفتاح الرئيس في الجذب البصري لديه، تصبح فيه الصورة غير واضحة المعالم.نجد أن المعالجة المكانية للفراغ والتجاور والتشابك للعناصر التصويرية في العمل الفني على السطح الواسع؛ قدمت للمتلقي خبرة بصرية غنية في المحتوى التصويري. (Lippard, 1970:114-122).

العمل الخامس:

تمثل هذه اللوحة رمزا للتقاطع التصويري للتصوير الفوتوغرافي وتتكون من العناصر صورة الفتاة الصغيرة تحت مجفف الشعر المخروطي، وإطار،والنودلز، ومصابيح كهربائية، إضافة إلى الطائرة التي تمتد من أول اللوحة إلى آخرها، وكذلك المظلة والانفجار النووي. إن هذه اللوحة التي تمتد بطول ستة وثمانين قدما، التي تتكون من ثلاثة وعشرين لوحة من الألمنيوم تمثل وعلى نحو قياسي خصائص التصوير البصري الجماهيري من ناحية: الحجم الضخم الذي يغطي ثلاثة من جدران المتحف، والتسطيح، ومصدر التصوير إعتمد على مصادر الثقافة الجماهيرية من الإعلانات التجارية الاستهلاكية، وصور وسائل الدعاية والإعلام الأمريكية. فنجد من خلال هذا المزيج استخدام التضخيم الذي يخطف أنظار المشاهد، التي كانت سمة تشترك فيها حقول الدعاية والإعلام للتسويق والترويج المادي، وقد استخدمت الألوان الزاهيةشكل (5).



الشكل (5) جيمس روزينكويست، إف 111، زيت على قماش والمنيوم، 1965

https://www.vanityfair.com/culture/2012/01/James-Rosenquist-post

كان هذا العمل الفني الذي بدأ روزنكويست تنفيذه في منتصف حرب فيتنام، تشخيصاً لدعاية السلطة للحروب، وبث مدى قوتها في الوعي الجماهيري الداخلي والخارجي. وموضوعه الرئيسي الطائرة المقاتلةF111، التي كانت قيد التطوير في خضم الحروب التي قادتها أمريكيا. فقد جمع من خلال هذه اللوحة الرموز العسكرية وكذلك المنتجات الاستهلاكية، فهي تربط بين حرب فيتنام وثقافة الاستهلاك والإعلانات وضرائب الدخل، في الوقت الذي كانت فيه الطائرات المطورة تقصف سماء فيتنام، وسيطرة الحرب على أخبار المساء في ذلك الوقت. مثلت تلك القاذفة إشارة صريحة على القوة الاقتصادية والعسكرية الأمريكية ونفوذها؛ حيث شنت الحروب في مختلف مناطق العالم لمصالح راسمالية، ووجهت الطاقات البشرية للعمل تحت مظلة أيديولوجيات السلطة، فالحرب أداة اقتصادية جبارة. (Scherman, 2001)

نقد الفنان النشاط السياسي العسكري للمبادرات العسكرية الأمريكية في حرب فيتنام الذي تكبد خسائرها المجتمع الأمريكي بنفسه، ونقد كذلك للمجتمع الاستهلاكي من خلال هذه الترابطات البصرية المتناقضة. يصف تناقض السلطة التي تفرض الضرائب وتدفع الأموال الطائلة لإشعال نيران الحرب بدلا من الاهتمام ببناء الأمة. (حداد، 1991)

النتائج:

- تطورت السلطة تاريخيا من دينية وإجتماعية وطبيعية الى سلطة العقل والعلم ومن ثم سلطة الاعلام والصورة والاستهلاك.
- برزت السلطة الزمنية كمؤثر واضح تجلى بالفن؛ حيث تركزت صفات النقض الكامل لكل ما هو قديم كما في حالة مابعد الحداثة والحداثة.
- تحول أشكال السلطة ومدى قوتها ونفوذها أدى إلى تحول إتجاهات الفن من إهتماماتها بالمؤسسة الاجتماعية والمركز إلى الاهتمام بالذاتية والانفلات من الاطر السلطوية.
- أدى إختلاف أشكال السلطة إلى إغناء المشهد الفني العالمي بطرق وأدوات تعبيرية جديدة ومستويات تعبيرية لامست تطور الوعي الجمعي للمجتمعات الغربية.برفض البنية السردية، التفكيك والافراط بالتعدد والفوضى نتيجة والتبعثر والتحول وقد تتعايش تلك النقائض في نزعة واحدة.
- عزز البحث عن وسائل للتخلص من قيود السلطة الى ملامح من الغرائبية ممثلة بالمرعب والمقزز
- كان التأثير الاكبر من قبل السلطة على الفن هو في القرن العشرين وكان للإعلام والاستهلاك والتشيء والتسليع الدور الاكبر في توجيه الوعي الاجتماعي وبالتالي على الفن.
- مثلت بورصات الفن المتمثلة بقاعات العرض الفني ورأس المال سلطة جديدة تقنن الانتاج الفني ضمن معايير معينة.

المصادروالمراجع

أحمد، قيس هادي. (1980). الانسان المعاصر عند هيربرت ماركيوز. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

أمهز، محمود. (1981). الفن التشكيلي المعاصر. دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

أمهز، محمود. (1996). التيارات الفنية المعاصرة. ط1، بيروت، لبنان.

آل وادي، على شناوة؛ عبادي، رحاب خضير. (2011). استطيفا المهمش في فن ما بعد الحداثة. ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

آل وادي، الشناوة؛ علي، الحاتمي، آلاء علي عبود. (2011). الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية

بهنسي، عفيف. (1997). من الحاثة الى ما بعد الحداثة في الفن. دار الكتاب العربي، دمشق.

بهنسي، عفيف. (1997). الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية. دار الكتاب العربي، القاهرة؛ دمشق.

سميث، إدوارد لوسي. (1995). ما بعد الحداثة: الحركات الفنية منذ 1945. ت: فخري خليل، دار الفارس، عمان، الأردن.

زربرج، نيكولاس.(2002). توجهات مابعد الحداثة، ترجمة ناجي رشوان مراجعة محمد بربري، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة.

العيادي، عبد العزيز. (1994). ميشال فوكو المعرفة والسلطة. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

الغوثاني، راتب مزيد. (1994). مفاهيم جديدة للشخصية القومية في الفن التشكيلي العربي. شؤون عربية، (79): 92-101.

فوكو، ميشيل،(1990)، المراقبة والمعاقبة_ ولادة السجن، ترجمة علي المقلد، مراجعة، مصطفى صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت.

كوبر، آدم.(2008). الثقافة- التفسير الانثروبولوجي، ترجمة تراجي فتحي، مراجعة ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 349، الكويت.

هاورز، أرنولد، ت: فؤاد زكريا (2005). الفن والمجتمع عبر التاريخ. ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر.

References

Ahmed, Qais Hadi. (1980). Modern man by Herbert Marcuse. First Edition, The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, Lebanon.

Al Wadi, Ali Shinawa; Abbadi, Rehab Khudair. (2011). Marginalized exploration in postmodern art. First Edition, Dar Al-Safa for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.

Al Wadi, to Shanawa; Ali, Al Hatami, Alaa Ali Abboud. (2011). The conceptual and aesthetic dimensions of Dada

Amhaz, Mahmoud. (1981). Contemporary Fine Art. Triangle House for Design, Printing and Publishing, Beirut, Lebanon.

Amhaz, Mahmoud. (1996). Contemporary artistic currents. 1st floor, Beirut, Lebanon.

Ennick, Natalie, (2011). Sociology of Art, translated by Hussein Jawad Qubaisi, revised by Fawaz Al-Husami, Arab Organization for Translation, Lebanon.

Behansi, Afif. (1997). From modern to postmodern art. Arab Book House, Damascus.

Smith, Edward Lucy. (1995). Postmodernism: Artistic Movements Since 1945. T: Fakhri Khalil, Dar Al Faris, Amman, Jordan.

Zarburg, Nicholas. (2002). Postmodern trends, translated by Naji Rashwan, reviewed by Muhammad Barbari, Supreme Council of Culture, Cairo.

Al-Ayadi, Abdulaziz. (1994). Michel Foucault, knowledge and authority. First Edition, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon.

Al-Ghuthani, more salary. (1994). New concepts of the national personality in Arab plastic art. Arab Affairs, (79): 92-101.

Cooper, Adam (2008). Culture - anthropological interpretation, translated by Taraji Fathi, review by Laila Al-Mousawi, World of Knowledge Series, No. 349, Kuwait.

Foucault, Michel, (1990), Monitoring and Punishing - The Birth of Prison, translated by Ali Al-Mukalled, Revision, Mustafa Safadi, National Development Center, Beirut.

Hawers, Arnold, T: Fouad Zakaria (2005). Art and Society Throughout History. First floor, Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing, Alexandria, Egypt.

Anthony E. Grudin, (2010), Asign of good taste: Andy Warhol and the Rise of Brand Image Advertising

file:///C:/Users/USER/Downloads/A_Sign_of_Good_Taste_Andy_Warhol_and_th.pdf

Koterski, S.J,.Joseph W. The Arts and Authority, https://maritain.nd.edu/ama/Ramos/Ramos21.pdf

Dens, Viva, (2019).Oversimplification as Remediation: Roy Lichtenstein's Paintings and 1960s Comics

C. Wright Mills: The Sociological Imagination. Oxford University Press, New York 1959

https://www.academia.edu/38617756/Oversimplification_as_Remediation_Roy_Lichtensteins_Paintings_and_1960s_Comics_1

Madoff, Steven Henry. (1997). Pop Art a critical history. University of California press, Berkeley, California.

Michelson, Annette, Buchloh, B. H. D. (eds) ,(2001). Andy Warhol (October Files), MIT Press.

Lippard, lucy. R. (1970). Pop Art with contribution by Lawrance Alloway, Nancy Marmer, Nicolas calas. Thomas and Hudson, London.

Lobel, Michael. (2009). James Rosenquist: pop art, politics and history in the 60s. University of California press.

Huyssen, Andreas. (1975). the cultural politics of pop: reception and critique of USpop art in the federal republic of Germany. New German critique, (4): 77-79

http://lichtensteinpaintings.com/whaam

http://www.theartstory.org/artist-wesselmann-tom-artworks.htm