ثنائية التشبيه والتجريد في الصورة المتحركة
الفيديو ارت انموذجا

محمد عباس فاضل كاظم
كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية

أ.د محمد جلوب الكناني
كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

تاريخ الاستلام : ٢٠٢٣/٣/١٥

تاريخ القبول : ٢٠٢٣/٣/٣٠

الخلاصة :

تناولت مشكلة البحث الموسوم **(ثنائية التشبيه والتجريد في الصورة المتحركة/ الفيديو ارت انموذجا)** حيث كانت مشكلة البحث هو طرح التساؤل التالي ماهو ثنائية التشبيه والتجريد في الصورة المتحركة/ الفيديو ارت انموذجا .

اما **أهميته والحاجة إليه**: ١- يساهم في رفد المنظومة التعليمة ببعض من المعلومات التي قد تكون اضافة جديدة بهذا المجال. ٢- سيساهم في توضيح ودراسة **ثنائية التشبيه** والتجريد للصورة اخذ الفيديو ارت انموذجا له. اما **هدف البحث:** هو التعرف على ثنائية التشبيه والتجريد في الصورة المتحركة/ الفيديو ارت انموذجا.

حدود البحث الموضوعية: **ثنائية التشبيه والتجريد في الصورة المتحركة/ الفيديو ارت انموذجا)** اما الحدود المكانية: أمريكا واروبا والشرق الاوسط . والحدود الزمانية : ١٩٦٠ – ٢٠٢٢.

الكلمات المفتاحية : التشبيه ، التجريد ، الفيديو آرت

Dual analogy and abstraction in the motion picture

The video is a model

Muhammad Abbas Fadel Kazem
College of Art / University of Al-Qadisiyah

Prof. Dr. Muhammad Glubb Al-Kinani
College of Art / University of Baghdad

Received Data: 15/3/2023
Accepted Data : 30/3/2023

Abstract

I dealt with the tagged research problem (dual analogy and abstraction in the motion picture / video art as a model), where the research problem was to ask the following question: What is the duality of analogy and abstraction in the motion picture / video art as a model؟

As for its importance and need for it: 1- It contributes to providing the education system with some information that may be a new addition in this field. 2- It will contribute to the clarification and study of the dual analogy and abstraction of the image, taking the video art as a model for it. The aim of the research: is to identify the duality of analogy and abstraction in the moving image / video art as a model.

Objective research limits: the duality of analogy and abstraction in the motion picture / video art as a model) As for the spatial borders: America, Europe and the Middle East. And temporal borders: 1960-2022.

Keywords: simile, abstraction, video art

تعريف المصطلحات:

التشبيه في اللغة:

يقال: هذا شبه هذا ومثيله، وشبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة . واصطلاحاً : إلحاق أمر (المشبه بأمر (المشبه به في معنى مشترك (وجه الشبه) بأداة (الكاف وكأن وما في معناها) لغرض (فائدة) .١ وذهب أحمد مكلوب : التسبيه في اللغة كما جاء في لسان العرب والشبه والتشبيه والمثل والجمع أشاه وأسبه الشيء : ماثلة ، وأشبهت فلانا وتشابهات والتشبيه على ، وتشابه الشيأن وإشتبها أشبه كل واحد منهما صاحبه وشبه إياه وشبهه به مثله والتشبيه ، التمثيل .[١] وقال إبو هلال العسكري التشبيه الوصف لأم أحد الموصوفين ينون مناب الآخر بأداة التشبيه. وقال يحيي بن خمزة العلوي : التشبيه هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها [٢]

وأما تعاريف التشبيه من ناحية الاصطلاح

قال الوماني : التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسن او عقل ، ولايخل التشبيه من ان يكون في نفس او قول.[٣]

التجريد (لغةً) :

التعرية من الثياب والتشذيب ، تقول جرد الشيء قشره ، وجرد الجلد نزع شعره، وجرد السيف من غمده سلّه .([٤])

التجريد (اصطلاحاً) :

تجريد : عمل العقل الذي يعتبر ، على حده ، عنصراً (صفة او علاقة) من عناصر تمثل او مفهوم ، مركزاً الاهتمام عليه وحده ، ومتجاهلاً العناصر الاخرى .([٥]) التجريد: ١. مصطلح يعارض به (الملموس) في اللغة الطبيعية . ٢. ويطلق (التجريد) على ما يكون سيمائية ضعيفة ، او على ما لا يشتمل على سمات . ٣. ويتعارض (التجريدي) مع (التصويري) ، كما يميز على مستوى دلالة الخطاب المكون التصويري (التجريدي) او (التيمي) .([٦])

التجريد : عزل صفة او علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها . والذهن من شانه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يرى منه الا اجزاء معينة في وقت واحد ، وتسوقه التجربة ايضاً الى التجريد لأنها

تعرض له الواقع مجزئا او تظهره على صفة ما . التجريد في المنطق الصوري : عمليه ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والافراد الى الكليات والاصناف .([٧])

تعريف الصورة:

١- الصورة: لغة :-

أ- في الحديث الشريف: خلق الله آدم على صورته ، و هي الصورة التي حدها الله الى ادم ، من أسماء الله تعالى (المُصَوِّر) وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ، ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها . (صَوَّرَهُ الله صورة حسنة فَتَصَوَّر).[٨]

صور حية : مشهد عفوي أخاذ، صورة مرئية: بث تلفزيوني أنواع هذا الأمر على ثلاث صورة ما تراه العين البشرية أو من خلال عدسة أو مرآة أو ما ارتد عنها على سطح ما.

صورة الشيء : ماهيته المجردة خيالة في الذهن أو العقل صورة جامعة.

صورة ذهنية : تجميل لما كان في الماضي أو يكون في المستقبل [٩].

الصورة (اصطلاحا) :

الصورة اصطلاحاً: هي الشكل والصفة والنوع ، ولها في عرف العلماء عدة معان :

١- الصورة هي الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تحدد بها نهايات الجسم كصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي . ٢- الصورة هي الصفة التي يكون عليها الشيء ، كما في قولنا : إن الله خلق آدم على صورته . ٣- الصورة هي النوع : يقال هذا الأمر على ثلاث صور أي ثلاثة أنواع.

٤- الصورة تطلق على ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء في المرآة، أو في الذهن ، أو على ذكر الشيء المحسوس ، الغائب عن الحس . [١٠]

التصوير استحضار صورة الشيء ليكون قريبا او معروضا عرضا فنيا بديعا يوحي بالمعنى ويؤثر في النفوس. [١١] أن غموض مصطلح (الصورة) منشأه ديناميكية المصطلح وقابليته للِاستخدام ما بين الصورة المنطقية المجردة الخيالية (الصرفة) إلى الصورة المحاكة للطبيعة (بنية متجردة مرئية) وما بينهما من صور

ذهنية. هذه (الصورة –البينة) تكون في شكل مادي (قشرة ظاهرية) من (خط ولون وخامة وتقنية) يتكون بـ(ترتيب الأجزاء المشكلة للهيئة المادية بجانب مرئي)[١٢].

والصورة (كمبدأ) هي مصدر الجمال وكلمة (forma) أصلها في اللاتينية (صورة) وتعني(الجمال)[١٣].

الفصل الثاني

مفهوم التشبيه

الشبه هو الصفة المشتركة بين الطرفين وتسمى وجه الشبه، ويجب أم تكون هذه الصفة في المشبه به أقوى وأشهر منها في المشبه.

أركان التشبيه :

المشبه و المشبه به ، ووجه الشبه ، وأداة التشبيه . ١. المشبه هو الشيء الذي يراد تشبيه . ٢. المشبه به هو : الشيء الذي يشبه به [١٤].

أنواع التشبيه تنقسم

١. نوع التشبيه باعتبار انقسام طرفيه إلى الحسي والعقلي. أن يكون حسين. المثال في قوله تعالى وعندهم قاصرات الطرف عين كـ أنهن بـــيض مكنون وكانت المشبه في هذه الآية المذكورة هو قاصر الطرف عين مشبه به هو بيض مكنون وهما حسيان ووجه شبه العصمة وأداة التشبيه كان . ب أن يكون عقليين كتشبيه العلم بالحياة والجهل بالموت والفكر ب الكفر . ج تشبيه المعقول بالمحسوس كقوله تعالى : " مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت "[١٥]

التشبيه مستدع طرفين ، مشبها ومشبها به . واشتراكاً بينهما من وجه. وافتراقا من آخر ، مثل أن يشتركا في الحقيقة ، ويختلفا في الصفة ، أو بالعكس ، فالأول : كالانسانين : إذا اختلفا صفة : طولا وقصرا ، والثاني : كالطويلين ، إذا اختلفا حقيقة : انساناً وفرسا وإلا فأنت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه ، حتى التعين يأبى التعدد ، فيبطل التشبيه لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفاً له بمشاركته المشبه به في أمر ، والشيء لا يتصف بنفسه ، كما أن عدم الاشتراك بين الشيئين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما ، لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف ، وأن التشبيه لا يصار إليه إلا لغرض ، وإن حاله تتفاوت بين القرب والبعد ، وبين القبول والرد ؛ هذا القدر المجمل لا يحوج إلى دقيق نظر ، إنما المحوج هو تفصيل الكلام في مضمونه.[١٦] اما الاقسام فهي ثلاثة : اما الاول : فأما أن يكون : حسيا أو

عقليا . ولا بد للحسي من أن يكون طرفاه حسيين لامتناع ادراك الحس من غير المحسوس، جهة دون العقلي، فإنه يعم أنواع الطرفين الاربعة المذكورة لصحة ادراك العقل من المحسوس جهة . ولذلك تسمع علماء هذا الفن ، رضوان الله عليهم أجمعين ، يقولون : التشبيه بالوجه الحسي ، فالحسي : كالحد إذا شبه بالورد في الحمرة ، وكالصوت الضعيف إذا شبه بالهمس في الخفاء ، وكالنكهة إذا شبهت بالعنبر في طيب الرائحة ، وكالريق إذا شبه بالخمر في لذة الطعم ، على زعم القوم ، وكالجلد الناعم إذا شبه بالحرير في لين ا المس ا وههنا نكتة لا بد من التنبيه لها ، وهي أن التحقيق في وجه الشبه يأبى أن يكون غير عقلي ، وذلك أنه متى كان حسياً ، وقد عرفت أنه يجب أن يكون موجوداً في الطرفين ، وكل موجود فله تعين ، فوجه الشبه مع الشبه متعين ، فيمتنع أن يكون هو بعينه موجوداً مع المشبه به ، لامتناع حصول المحسوس المعين ههنا ، مع كونه بعينه هناك ، بحكم ضرورة العقل ، وبحكم التنبيه على امتناعه ، إن شئت ، وهو استلزامه إذا عدمت حمرة الخد دون حمرة الورد أو بالعكس ، كون الحمرة معدومة ، موجودة معاً ، وهكذا في أخواتها ، بل يكون مثله مع المشبه . لكن المثلين لا يكونان .[١٧]

مفهوم التشبيه والتجريد في الفلسفة لقد اختلف المهتمون بالجمال في الاتفاق على مفهوم موحد للجمال لاختلاف مرجعياتهم ، فمنهم من وجده في الفن وآخرون في الطبيعة ،ومنهم من وجده في مناطق المثل العليا ، وهذه المقاربات والبيانات في موضوعة الجمال تمظهرت عن اختلاف الملكات العقلية والذهنية لدى الافراد، ولهذا الجمال هنا نسبي[١٨] .

فلسفيا نجد ان مفهوم التشبيه والتجريد عند **(افلاطون) و(ارسطو)** يتمتع بعلاقة جدلية تتراوح بين علاقة اتفاق واختلاف في ان واحد فـ(أفلاطون) وجدناه يحتكم الى العقل باتجاه المثالية التي تحتفل بالتجريد، بينما عند ارسطو وجدناه ايضا يحتكم الى حد ما الى العقل ولكنه يتجه نحو الموضوعية عندما اكد التناسق والانسجام والوضوح التي هي اهم خصائص الجميل، فالتجريد أذاً موجود على نحو موضوعي في الاشياء والموجودات . وهكذا فان هناك جمالا حقيقيا في هذا العالم وهو مصدر وعينا الجمالي واعمالنا الفنية .[١٩] وهكذا يكمن التمايز الجوهري بين مذهبي الفيلسوفين ، فأفلاطون قد أدار ظهره للواقع المادي ، وارتفع فوق عالم الحسيات والماديات ، منطلقا الى عالم المعقول والمثل من جانب التشبيه العلوي السماوي ، اما (ارسطو) فقد كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع في تشخيصه وماديته وما يتعلق به من تحديد وتجزِئة . [٢٠] اما راي الفيلسوف **افلوطين** نجده قد أكد فيه التجريد في الصورة اذ انطبعت في (الهيولي)* قل حسنها ، وان الصورة اذا انتقلت من حامل الى حامل ضعفت ... والحسن اذا مثل في الشيء قل حسنها فالصورة الصناعية مستفادة من الصورة الكلية التي تحملها نفس الصانع . [٢١]

فعند النظر بالفلسفة **الفيثاغورية** نجد انهم استخدموا القياس والرياضيات واستخدموا التجريد بمعنى ان الطبيعة تنتج ارقاماً ومقاييس ونسباً محددة مسبقا قائمة بين الاعداد واجزاء الموجودات فتصبح جميلة بحسب تناسقها، فالمعيار الجمالي عند الفيثاغوريين بمثابة معيار رياضي عقلي متناسق الاجزاء . ووفقا لهذا المنطق نجد ان الجمال محكوم بالأعداد ، فكل شيء جميل محكوم بتجانس عددي معين وبناءا على ذلك اعتبروا العدد المجرد هو الاساس الذي صاغوا على أساسه معيارهم الجمالي بل الروحي ايضا فالانسجام والتوافق بين الايقاعات والالحان يعيد التوازن والانسجام الى الروح [٢٢]. اما **فوكو** يرى ان النظام البادئ في الاشياء يفترض بوجود مبدأ منظم ، يعني بذلك وجود نسق به تميز وبه ندرك التشابه بين الاشياء . وهذا المبدأ موجود او مستتر خلف او وراء ما تكتسبه أي ثقافة من حرفه او علوم . أي يوجد في قلب كل ثقافة ، نمط من النظام مختبئ وهو بمثابة الارضية او القاعدة التي ينبثق عنها بالضرورة تصنيف الخبرات البشرية فيقول فوكو ان هذا النظام هو شبكة غير مرئية تربط بين الاشياء . وهذه النظام هو الذي يتسير بفضلها عرض وتصنيف الاشياء بالطريقة التي تمكننا من معرفة ما يوجد بينها من علاقات فتفسرها وتجعل التفكير في احدها يؤدي الى التفكير بالأخر ان هذه الشبكة هي مبدأ كل معرفة . وهي لا توجد الا من خلال نظره او انتباه او لغة .[٢٣] لقد استفاد لاكان من افكار دي سوسير فأنه نظر الى اللغة من حيث هي شكل تجريدي كلي ، وايضاً من حيث هي نسق قائم بذاته ، له وحدته المتكاملة وبعده التاريخي الاني ، فقد اتاح علم اللغة البنيوي قراءة جديدة قد أقامها لاكان على اساس من التوسط الجدلي بين الثنائيات التي ينطوي عليها هذا العالم ، وهذه الثنائيات التي تنظمها العلاقات بين الدال (صورة الصوت) والمدلول من ناحية ، وايضاً بين اللغة (النسق اللغوي) والكلام (خطاب الفرد) من ناحية ثانية ، وكذلك بين المستويات الفونيمية (المميزة) للكلام و الانساق المجردة للعلامات ثالثاً ، ورابعاً بين الاستعارة والكناية [٢٤]. وبما ان **لاكان** جمع بين علم النفس والالسنية حتى يدفع بالنقد الادبي في فرنسا نحو اتجاه جديد هذا الاتجاه يقوم على مبدأ ان البنية شاملة للغة هي بنية لاشعورية تشبه الى حد كبير حالة الحلم ، فالفعل للدال اما المدلوله في حكم التفسير او هو شيء طائر . وبهذا حرر لاكان الدال من قيد المدلول، فيكون عندنا مدلول ينزلق – Sliding ودال يعوم – floating . وهذا الانفصال بينهم يحدث نتيجة الانفصال تم بين التجربة والذات، فقد قال ان اللغة حينما نلجأ اليها فأننا بذلك نشهد انفصال الذات عن التجربة ، لان هناك هوه بين الحدث كتجربة حادثه وبينه كصورة لغوية . فعندما نسعى الى تصوير انفسنا او العالم من حولنا في خطاب لغوي فأننا بذلك نقوم بالغاء وجود اية علاقة مباشرة بين النفس وبين التجربة ، فنحن نبني الذات في اللغة على الوجه الذي نريده للذات [٢٥]. من هنا نجد ان (الفيثاغورية) اعتمدت الاتجاه الرياضي سبيلا للمعرفة الحدسية الخالصة التي تتجاوز المرئي المتغير للامساك بالمعرفة الحقيقية والجمالية ذات الطابع الهندسي ، على اعتبار ان التجريد اهم

القواعد للمعرفة اليقينية . [٢٦] أما **(عمانوئيل كانت)** فيعد من المنظرين لدراسة البناء الفني المجرد او الشكل الخالص في الفلسفة الحديثة، إذ جعل الجمال أداةً وصلة ربط بين عالم الظواهر وعالم الشيء في ذاته او عالم القدرات والملكات المتصلة بالعقل . [٢٧] ويمكن ان نحس التوصيف الحقيقي لجمال الإشكال المجردة في ضوء التفريق بين الجمال الحر والمقيد، فالجمال الحر يعني جمال شكلي مجرد خالص ولا يرتبط بغرض او غاية الا ذاتهِ وعلى وفق هذا المنظور فإن **(كانت)** يؤسس أواصر قوية لطروحاته الفكرية من خلال الفن التجريدي دون تقديم توصيف محدد لنموذج شكلي سوى أن يكون مجردا تجريدا خالصاً. [٢٨] في حين نجد أن **(برغسون ١٨٦٥-١٩٤١م)** قد أكد مبدأ الحدس كرؤية فريدة تأتي بما لم تألفه من قبل وبذلك فأن يضعنا على وفق هذه الرؤية الحدسية في عالم أكثر تجريدا وتلازما مع تلك الرؤية إذ لا يكون هناك إي انتساب للعمل في عالم المرئيات، أذ تصل إلى مستوى الرؤية الصوفية وما تفرضه من بنائية خالصة للإشكال، فيكون الحدس ممثلا (الديمومة)[٢٩] الباطنة وتكون الروح هي ميدانه الرحب .[٣٠] في حين ترى **سوزان لانجر** إن الفن من الأنشطة الرمزية التجريدية التي يبدعها الفنان تعبيرا وتشبيها بالأشياء وبفعل حدسي يفترض نزعة شكلية في الفن وان عناصر العمل الفني وصفاته البنائية عامل مساعد يرتبط عضويا بالوجدان وإسقاطاته بما يجعل العمل الفني حيوياً وفريداً، وهكذا تكون الإشكال في الفن تجريدية ومحتواها هو الشكل الخالص، وبهذا المعنى أيضا تكون جميع الفنون تجريدية لان نوعياتها هي أشكال مجردة من وجودها المادي وبدون اي معنى عملي . [٣١]

دراسات في مفهوم التشبيه والتجريد في الفن الحديث والمعاصر.

إن بداية التنظير لمسألة التجريد في الفن ووضع التعاريف قد بدأت في أوائل القرن العشرين، والتي يشهد تاريخ الفن بأنه الفن الرومانسي قد أسس لهذه السيرورة تواصلاً مع الواقعية والانطباعية، يسجل هنا للانطباعيين الجدد دوراً بارزاً في ذلك وخاصة (بول سيزان) و(فان غوغ) و(غوغان). وفي عودة إلى مفهوم التجريد من خلال التعاريف التي تؤكد مثل تعريف (سوريو) السابق بأن التجريد يأتي كنقيض للتشبيه أو التشخيص، يعرفه (ليون ريغون) بأنه الفن الذي لا يقوم بالتمثيل الظاهري الخارجي للعالم المرئي. وإن أول من استعمل هذا المصطلح باعتباره مفهوماً كان (وانجر) وذلك في أطروحته العلمية ، لم يكن التجريد غائباً عن الممارسات الفنية قبل القرن العشرين مع أنه لم يتبلور كمفهوم وكنظرية قائمة الذات في الفن التشكيلي إلا مع (كاندينسكي) و(موندريان) و(ماليفيتش). [٣٢]

كذلك لابد من الانتباه إلى أنه مهما حاولت اللوحة التشبه بالطبيعة وبالواقع المرئي فإنها لا تعدو كونها مجرد محاولة (إيهام) بهذا الواقع، فهي قماشة مسطحة ذات بعدين عليها أصباغ وزيوت، وعملية

الإيهام ليست إلا خدعة تتمثل بمحاولة إظهار البعد الثالث المفقود من خلال تقنيات مختلفة أولها المنظور، ومعالجة الألوان قيمياً أي قيم اللون (الفاتح والداكن). ومهما كانت عملية الإيهام متقنة إلا أنها تظل تجريداً لذلك الواقع (أي تجريد الواقع عن واقعه، لأنه أصبح بعد نقله إلى بعدي اللوحة واقعاً جديداً يخضع لواقع العمل الفني وخصوصياته، وليس إلى الواقع المرئي الحقيقي. لهذا يذهب الكثير من الفنانين إلى أنه لا فرق بين وجه إنسان وشكل الدائرة أو بين شجرة وشكل الخرطوم.[٣٣] بحيث أن التشبيه والتجريد ممارسة تشكيلية واحدة غير قابلة للانفصال. إذن المسألة لا تكمن في الفصل بين التشبيه والتجريد، إنما في علاقة الفنان مع الواقع وموقفه ورؤيته له، ومن هنا يأتي تميز البعض برؤاهم من حيث نوعية تلك العلاقة وطبيعتها، ومن خلال وعيهم بها وبأبعادها وخصوصياتها. ولكن بالمقابل فإن عملية التصنيف تصبح وفقاً لعدم الفصل صعبة فنحن نرى في أكثر الأعمال المصنفة بأنها تجريدية الكثير من الإيحاءات التشبيهية، مثل اللوحات التي تستعمل المفردات الخطية وتستفاد من العلامات والرموز. أو اللوحات التي تعتمد اللمسات العريضة والمختصرة للفرشاة، فهذه اللوحات كلما اقتربنا منها بدت لنا تجريدية حيث تغيب معالمها لتصبح أشكالاً وألواناً مجردة، وكلما ابتعدنا عنها ظهرت ملامح الواقع فيها من خلال اندماج تلك الجزئيات فيها، سواء كانت طبيعة صامتة أو مشهداً معمارياً أو طبيعياً. لاشك طبيعة الفن قد تغيَّرت نتيجة دخول الشاشة كمُتغيِّر في المعادلة الفنية، من خلال الشاشة والصورة ... مثلما قيل عن لوحة الموناليزا في اليابان، يُمكنك النظر إليها في خمس ثوانٍ.» والواقع أنه قد سبق لفالتر بنيامين الذهاب إلى شيءٍ شبيهٍ بذلك في مقالته: العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي. فقد أكَّد بنيامين أن العمل الفني لم تَعُد له تلك الأصالة التي كانت له في الماضي، وما هذا في رأيه إلا نتاج للتطور التقني في عملية استنساخ الصور المتشابهة، الأمر الذي أفضى في النهاية إلى ضياع ما أَطلق عليه بنيامين «هالة الفن». ولا تُشير هذه الهالة إلى مكوِّنٍ ما من مكوِّنات العمل الفني، وإنما تشير إلى الجانب المرتبط بأصالة العمل الفني وأصالة الفنان الذي أنتجه. وتلك الهالة هي التي تخلع على العمل الفني الطابع الطقوسي، وتجعل المشاهد يقف مشدوهًا أمام أحد الأعمال الفنية العظيمة. لقد ضاعت هالة الفن وفَقَد الفن بريقه نتيجة عملية التداول اللانهائية للنُّسخ، ولم يَعُد يعني المشاهد كثيرًا ما إذا كان يُشاهد أصل العمل الفني أم صورته، ما دامت النسخة في النهاية هي صورة طبْق الأصل. لقد خفضت النسخة من القيمة الفنية للأصل وأزالت هالته، رغم أنها في الوقت ذاته ربما تكون قد زادت من قيمته المادية.

الانطباعية وما بعد الانطباعية:

لقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولات علمية والفكرية واجتماعية، وكان ظهور الحركة الانطباعية أحد هذه الظواهر، وقد عُرفت ك حركة فنية لها فلسفتها ومصادرها الخاصة وتسمياتها

المتعددة كالتأثرية والحسية. لكن اللفظ الأكثر شيوعاً هو الانطباعية نسبة إلى ما بقي في ذهن الفنان من انطباع عن الأشياء ،[٣٤] وجاءت الانطباعية صياغة جديدة اشتغلت في الحيثيات والبنى المضمونية للحركة الواقعية التي تزعمها (كوربيه) في طريقة رسم الطبيعة الخارجية، ومخالفته للمنهج الكلاسيكي وقواعده الثابتة في الرسم اذ "لا يتم إلا بخلفية قاعدة معيارية جاهزة صراحة أو ضمناً ينبغي إذن توقع أن تكون القاعدة المعيارية محددة بطريقة تفاعلية " .[٣٥] شكل (١) أما **الحركة التعبيرية** والتي ظهرت في ألمانيا عام ١٩٠٥م. التي كانت فكرتها في الأساس هي ان الفن ينبغي ان لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل علية ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، مثلها (فرانز مارك) في مقولته (نحن اليوم نسعى الى ما وراء قناع المظاهر الذي تتستر وراء الأشياء في الطبيعة) ومن اهم فناني المدرسة التعبيرية والذين تبلورت على ايديهم سمات هذا المذهب الفني(ماتيس ، ديران ، سيزان ، كورو ، جورج رو ،مونخ ، بونار اميديو موديلياني، مارك شاجال ،)([٣٦]).

الحركة شهدتها ألمانيا مع جماعتي الجسر والفارس الأزرق، أخذت أبعادها نتيجة للظروف الاجتماعية التي أفرزتها الحرب العالمية الأولى ، تلك الظروف أدت إلى تفاقم الحالة الاقتصادية ، والى ظهور الطبقة البرجوازية الصغيرة التي ازدادت ثرواتها جراء الحرب ، فكانت التعبيرية من ابرز الاتجاهات الفنية الممثلة لهذه المرحلة والمرتبطة بشكل مباشر بأحداثها ([٣٧]). شكل (٢) فيما اعتبرت **التكعيبية** (1907) (– حتى أواخر العشرينيات) ثورة في طريقة استيعاب الرؤية البصرية الجديدة للشكل وجمالياته ونظامة التكويني ، فالتكعيبيون لا يرون ما في الطبيعة بأعينهم، بل " بأفكارهم حيث جردو الاشياء وشبهوه بالشكل الواقعي " وتعاملوا مع الشكل بحرية تامة أقصت من خلالها كل المعالجات الاسلوبية السابقة، وسعت بالمقابل لتقديم رؤية جديدة استبعدت فيها العناصر التشكيلية عن أية وظيفة محاكاتية .. كما في الشكل (٣) عمل الفنان بيكاسو . فقد اعاد بناء فضاء اللوحة بطريقة تشبيهية تجريدية من خلال التحكم العالي لصناعة الشكل او لإظهار الشكل من خلال نظام المربعات والدوائر والمستطيلات أي تشبيه الشكل بالمربع والمستطيل والمكعب وتجريدة كما أُدخل أحرف أو أرقام أو كتابات وهو ما يعرف بتقنية الورق الملصق(الكولاج) *والغاية من ذلك التأكيد على التكوين والنظم ([٣٨]).

أما **الدادئية** التي اعتبرت حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم، حسب رأي **ترستيان تازارا**. فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك الى المبالغة بالطرح. ومن روادها دوشامب. والذي صور موناليزا والتي رسمها (ليوناردو دافنشي) في الفترة الممتدة بين عام (١٥٠٣) إلى عام (١٥٠٧) م ، والموجودة الآن في متحف اللوفر بباريس. ويضع لها شارباً،تشبيها بالذكورة أنما هو يسخر ضمناً من هذا من هذا القانون المتزمت المنطوي لانشاء التنظيم تحت هذا الرمز (الموناليزا)، فالشارب إنما هو نوع من إبدال أنوثة الموناليزا

بذكورة.[٣٩] حيث كانت أول حركة حديثة قامت بهجر المرسم وصالة العرض الفني لمصلحة قاعات المحاضرات والمسرح والشارع ، فأسسوا في عام ١٩١٣ مسرح المنوعات ؛ وقام الدادائيون بأداء مسرحية اقيمت في (ملهى فولتير) ، وظهرت بدايات (فن الأداء في عام ١٩٥٠ ، حين قدم (جورج ماثيو ، Georges Mathieu) في باريس سهرة شعرية قام فيها برسم لوحة على المنصة خلال عشرين دقيقة ". كما أن سلوك الفنان الأميركي (جاكسون بولوك) الانفعالي و هو يرش الألوان ، وحركة جسده حول امتار القماش الموضوعة على الأرض ، اثرت في فنان الحدث (الان كابرو) الذي عد الفنان " ينقطع عن كونه رسما ليكون جزءا من المحيط ، لقد اخترع (بولوك) فن الفعل الذي هو بالنسبة الكابرو نوع من الحركة الجسدية المستقلة عما يمكن أن ينتج عنها . والهمه جسد (بولوك) وهو يتحرك ، قطيعة عن الرسم . هيأته للتفكير بما هو أبعد من كل محاولة للرسم ([٤٠])أحدثت تلك المرجعيات ازاحات مهمة أسهمت في تأسيس قواعد مغايرة. في محاولة لتوصيف، وإعادة اكتشاف هوية نسقية، عن طريق كسر الأصنام والقيود لإيجاد أنماط فنية ترتكز على مفاهيم العصر المتغيرة بإيجاد وسائط ووسائل تعبيرية من مجاورات أخرى وتخصصات مختلفة . يمكن تأطيرها ضمن انساق. أما **السريالية** فكانت ردة فعل لكل ما هو منطقي وعقلي ، ولكل ما يأتي محكوماً بهما ، لذا اشتغلت آلياتها – على تباين فنانوها –وعلى التخلص من القيود الأكاديمية والرؤية التقليدية لمفهوم (الشكل) واستعاضت عنها بصورة جديدة قائمة على إشارات موحية مراوغة للإدراك التشبيهي الحسي التنظيمي المحض من ابرز فنانيها (سلفادور دالي) في تصوير نصوصه على منطق منتظم صوري لتكوين الشكل الواعي، يوظف فيه أكثر الأشكال غرابة وأكثر العلاقات انتظاما لتكوين شكلا اخر على نحو تتحول معه رؤية المتلقي عن عالم الحسيات لاستيعاب عوالم صورية جديدة نجده يجمع كائنات حيوانية وآدمية منسجمة لتكوين طبيعية كما في عمله (شبح وجه على الساحل)([٤١])

الفنون المعاصرة: عند الولوج في فنون بعد – ما بعد الحداثة (المعاصرة) * والتي تعد حركة تتقبّل مفهوم "كل شيء مقبول"، (التي ترجع للناقد الفرنسي "ليوتار/Lyotard. لقد انتجت اتجاهات وتيارات فنية تشكيليّة مختلفة في فترة ما بعد الستينات في الفن المعاصر منها:

فن المفاهيم المطلقة: art conceptuel، ما بعد المفاهيم المطلقة: post conceptualisme، الاختصاريّة (الحد الأدنى): minimalisme، الدادائيّة المحدثة: Neo Dadaisme، الفن الفقير أو المتقشّف(المتصحّر): L art Povera، العرض أو فن الأداء : Performance والحدثيّة: Happening، فن المُحيط أو البيئة: Environnement، الأعمال المركّبة أو الإنشاءات (التنصيبيّة): Installation، فن الجسد: Body Art، الفن الشعبي أو الجماهيري: Pop Art، فن الفيديو L'art

Vidéo. وعند الحديث عن البوب ارت كانت أعمال الفنان الأمريكي إندي وارهول Andy Warhol (١٩٢٨–١٩٨٧م) من الأمثلة الفنية البارزة التي يُمكن التدليل بها على هذا التحوُّل الذي طرأ على طبيعة الفن المعاصر واستخدام التشبية والتجريد فيه. وقد كان وارهول أكثر الفنانين ذِكرًا في كتاب بودريار[٤٢] (على سبيل المثال رأى وارهول أنه قد استغرق طوال عشرين عامًا في تناول نوع واحد من الطعام على وجبة الغداء «وهو حساء كامبيل Cambil»؛ لذا جاء أحد أعماله نسخًا، عن طريق تقنية الشاشة الحريرية، لإحدى عبوات هذا الحساء). وقد رأى وارهول «أن الفن ليس للنُّخبة، بل لعامة الشعب الأمريكي. حيث حول العمل الى اعلان مرئي للجميع مستخدما صفة التشبيه» ولكن كيف يُمكن للمرء أن يُمثِّل «جماهير الشعب الأمريكي» خاصة وأن الذوق ليس بمقولة عامة أو سكونية؟ كانت إجابة وارهول متمثلة في أن الفن لا بد أن يعبِّر عن الأشياء التي تُمثِّل قاسمًا مشتركًا بين الجميع، ووجد وارهول في المنتجات الاستهلاكية (حساء كامبيل، الكوكاكولا، علب البريلو، صور مشاهير النجوم) غايته؛ لذا كانت موضوعًا لأعماله منذ ١٩٦٣م حتى وفاته. يقول بودريار عن التيار الذي ينتمي إليه وارهول: «إن الفنان الذي يضع اسمه على قطعة جاهزة الصُّنع فيَمنحها قيمة تجارية لا تُقاس بمقدار كلفة الصنع، إنما يدين بالفاعلية السِّحرية لمجمل منطق الحقل الفني الذي يعترف به ويمنحه الشرعية، ولن يكون فعله هذا سوى إيماءة مجنونة أو غير ذات أهمية لو لم يساندها حشد من المحتفين والمؤمنين المُستعدِّين لتقديمه كما لو كان عبقري المعنى والقيمة.»[٤٣]

الفن المفاهيمي وخاصية التشبيه والتجريد: في مقال لجوزيف كوزث نشره عام ١٩٩٩ كتب فيه ما وصف بأنه النص المؤسس المفاهيمية – أكدا فيه: (أن الفلسفة قد ماتت وحل محلها الفن المؤسس على الأفكار والجوانب المادية المتاحة للفنان) (يثبت هذا النص أن العمل الفني المفاهيمي يمكن أن يكون فلسفة ، وذلك لقدرته على توليد الأفكار ونقلها وتوصيلها للأخرين ، لأن الفن هنا أصبح حاسما محتويا لكل العمليات الفكرية . ومن جانب أخر لم يعد الفنان بحاجة لأي مهارة حرفية في الرسم أو النحت بقدر حاجته لتأكيد الجانب الفكري [٤٤]. في الفن المفاهيمي نجد التشبيه والتجريد منتظم بنظام مرتبط بمفهوم الخبرة الفنية والجمالية ، حيث يكون تأثير الخبرة المنتجة لفكرة العمل هي الأكثر فاعلية (ففي المفاهيمية تشترط فكرة العمل التزود بالكثير من الخبرات المتفاعلة بما فيها خبرة استضافة مدلول أو معنى يساعد في وصف فكرة العمل). وهذه الخبرات التي تجسدها المفاهيمية تستدعي استخدام مناهج اتصالية ووسائل تواصلية فكرية ، كأن تكون – نصوص مدونة ومكتوبة وصور فوتوغرافية – وهي بأجمعها وسائل تتمحور حول التعبيرات النظرية التي تكشف عن مبررات تمثيل العمل الفني فقد حاول كوزيث بوصفه مؤسس الفن المفاهيمي – من خلال عمله السابق – أن يدمج كل هذه الوسائل التنظيمية في عمله – كرسي وثلاث كراسي– (شكل ٦)

وفي هذا العمل قدم كورث الصورة الفكرية التي تبنتها جماعة الفنانين المفاهيميين ، مستثمرا ثلاثة حالات المعرفة البصرية (الكرسي الحقيقي / الشيء نفسه) و (صورة الكرسي) و (نص لغوي مكبر المعنى) [٤٥]

الدادائيّة المحدثة: Neo Dadaisme ونظرية التشبيه التجريدية: يرتبط مصطلح Neo-Dada بحركة فنية كانت، إلى حد ما، بمثابة إحياء لمفهوم Dada السابق، ولكنها تعمل مثل شيء للسخرية والاحتفاء بثقافة المستهلك وتوحيد الأعراف المتعارضة من التجريد والتشبيه. تلهم المشاهد لتجاهل المعايير الجمالية التقليدية، ونسيان المفاهيم المسبقة والتعامل مع الفن بالتفكير النقدي. تنص بعض أهم مبادئه على أن تفسير المشاهد هو الذي يحدد العمل وفق أفكار تشبيهية في مخيلته، وليس نية منشئه. يتميز باستخدام الأشياء الموجودة ووسائل الإعلام والتعاون الفني وأشكال التعبير غير التقليدية، كان هذا الشكل الفني ولا يزال قوة لا يمكن إنكارها. أبرز الأسماء التي حددت الحركة هي: روبرت راوشنبرغ وجاسبر جونز وجيم دين وجون تشامبرلين وراي جونسون وغيرهم.[٤٦]

فن الجسد واليه بناء التشبيه: فن يستعين به الفنان في عروضه الفنية بنماذج حية تجريدية وتشبيهية وظواهر طبيعية أولية وبدائية. وبذلك يتجدد الفن بنزعته البدائية المرتبطة بالصور المقدسة. والفن الجديد يستبعد الرمزية، فيتناول الإشارات التي يعثر عليها في الحجر والطمي والحصى والرمال والفحم مباشرة. أما العروض التي اشتملت على أحداث ضوئية في الهواء الطلق، فقد استعملت المصابيح بأضوائها القوية الكاشفة؛ وأضواء النيون وفقاقيع الصابون، والبالونات والعلامات التجارية، مع أجسام المشاهدين؛ وهى تتحرك في الفراغ؛ مما يخلق بيئة مدنية[٤٧]. استخدم الفنان بروك ديدوناتو .وفي ستينيات القرن الماضي ، سعى (شوفر) الى المزيد من الاختيارات السبرالية وتبعه مجموعة من الفنانين أمثال (جيمس سير ايته ammes ScaWright ال) شكل ١٤ ، و (أتوارد أتاتويز ، Edward Ihnatowicz) ، و أتوني مارتن Totay Martin) ، والذين حاولوا استكمال التجارب بتنفيذ أعمال الية تتفاعل مع بيئتها بطريقة أو بأخري ، عن طريق الضوه و الصوت وأجهزة الاستشعار . مما أدى إلى تطبيق التقنيات ضمن الخط التاريخي للقن في عام (١٩٦٨) من قبل المنظر (جاك بورنهام lack Burnlearn) [٤٨].

فن الأداء وفعالية التجريد والتشبيه: مصطلح محجوز عادة للإشارة إلى الفن المفاهيمي، الذي ينقل معنى قائمًا على المحتوى، بإحساس أكثر ارتباطًا بالدراما من كونه أداءً بسيطًا بحد ذاته لأغراض ترفيهية. يشير إلى حد كبير إلى أداء مقدم للجمهور، لكنه لا يسعى إلى تقديم مسرحية تقليدية أو سرد خطي خاص، أو لا يسعى بالتناوب إلى تصوير مجموعة من الشخصيات الوهمية في تفاعلات نصية رسمية. بناء على ذلك، قد يتضمن فعلًا أو كلمة منطوقة كتواصل بين الفنان والجمهور، أو حتى تجاهل توقعات الجمهور، بدلاً

من اتباع نص مكتوب مسبقًا[٤٩]. يرتبط معنى المصطلح بالمنحى الأضيق بتقاليد ما بعد الحداثة في الثقافة الغربية. منذ منتصف ستينيات القرن العشرين وحتى سبعينياته، تميل فنون الأداء إلى أن تكون نقيضًا للمسرح، متحديةً أشكال الفن الأرثوذكسي والمعايير الثقافية، ومستُمدَّةً غالبًا من مفاهيم الفن البصري، في ما يتعلق بأنطونين أرتو، ودادا، والموقفية، وفلوكسوس، والتنصيبية، والفن التصوري. كانت المثالية تجربة مختلفة حقيقية للمؤدين والجمهور، في حدث لا يمكن تكراره، أو التقاطه، أو شراؤه. كان الفرق الذي حدث على نطاق واسع حول كيفية استخدام مفاهيم الفنون البصرية، ومفاهيم الفنون المسرحية، وكيفية تحديد معاني العرض التقديمي لفن الأداء.[٥٠] هذا التنميط لم يكن بمنأى عن الفن والفنانين ، فجيل **الدوت كوم** صار يبحث عن سلوكيات ومبررات تؤهله للتفاعل مع العالم الأثيري ، ليكون الفن جزء منه لا خارجا عنه متمسكا بقوانينه السابقة . وبهذا أوجد الفنان ثقافة الكترونية متداخلة بين تكنولوجيا ووسائط الميديا ومستخدما التشبيه والتجريد في الاخراج، وبين ما يملكه الفن من مقترحات ليكون ملائما لعصر بعد ما بعد الحداثة . ومن هنا ومع ما وفرته مبررات العصر الحديث ، ولد نموذج. اما فنان الأداء الاسترالي (**ستيلارك**) الذي تخصص بتفعيل الجسد ما بعد الإنساني في اعماله الجريئة، شكل ١٠ . فقد " أظهر داخلية جسده بإدخال كاميرا ، وأصبحت سيطرته على جسده غير مركزية بعد توصيله بالأسلاك الكهربائية ، حتى يصبح بوسع المشتغلين عند الأطراف البعيدة أن يطلقوا النبضات التي تشغل عضلاته .. ليصبح الجسد ما بعد البنيوي بلا داخل سايكولوجي ، الجسد الذي فقد مركزيته من خلال أنظمة المعلومات ([٥١]) والتشبيه هنا شبه نفسه بالاله حيث ادخل في عمله وحدات ادخال عن طريق أجهزة الاستشعار ، والكاميرات . وانظمة أخراج عن طريق الحاسوب ومعالجتها رقميا . لينتج عملا مشتركا بين عالمين ، أحدهم افتراضي داخل العالم الرقمي والأخر مادي من واقع الفنان . لأبداع عمل ديناميكي متحرك بين العالم الواقعي والاثيري . يمكن الجمهور من التواصل مع الفنان مباشرة ، وخلق بيئات تفاعلية عن طريق الانترنت ، بكبسة زر، الأعمال الأدائية الجريئة غايتها إيجاد المتلقي التفاعلي المتواجد مكان العمل أو عن طريق المنظومة التقنية والوسائل السمعية والبصرية والحركية . ويكون المتلقي الإيجابي جزء مهما في بنية العرض ومن العمل الذي لا يكتمل الا بتفاعله المستمر وتجريد الافكار من حيثيانها.. حيث أسهمت التقنيات في " ادخال المشاهد نفسانيا وجسديا في العملية التفاعلية وفي تحول الرؤية الفنية إزاء العلاقات القائمة في المدى القضائي بين الشيء المنظور بدلا من العمل الفني ، والمبرمج بدلا من الفنان ، والمشارك بدلا من المشاهد ، وما يميز هذا الفن هو الإفادة من المعطيات الفيزيائية و تطور العلم الحديث والتوصل إلى الحركة ، حركية العمل الفني بحد ذاته وحركة المشاهد المتنقل أمامه ، ثم ادخال الزمن بعدا رابعا في الشيء المنظور ([٥٢]). **شكل ١١**

وفي اطار هذا السياق بدا فن الأداء **التركيز على العروض المباشرة امام الجمهور تحت مسمى فن الحدث المباشر** [*]،

ظهر في أواسط الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي ، صار للفنانين لهم بصمة واضحة ، أمثال " مارينا ابراموفيش ، Marina Abramovich) ، و (جوزيف بويز ، Joseph Beuys) ، و (فيتو أكونشي ، Vito Acconci) ، و (ألان كابرو ، Allan Kabrow) ، و (ايف كلاين ، Yves Klein) ، واصبح هذا الفن مع مرور الوقت اكثر أهمية ، متأثرا بفن الدادا و (جماعة الفلوكسس ، Fluxus) ، والفن المفاهيمي. لإيصال رسالة تتعلق بالتناقضات الاجتماعية والأوضاع السياسية والهوية والذات الإنسانية ، التي يبحث عنها قبلهم (غوغان) مع ثورة الانطباعية عندما تساءل في عمله (من اين اتينا ؟ ومن نحن ؟ إلى اين سنذهب ؟) . يعتمد فن الأداء على الفكرة ، بعيدا عن الوصف السردي المرتبط بالدراما . ويشترط وجود علاقة بين الجسد والذات ، وبين مثيرات مع العالم الخارجي داخل إطار الفنون البصرية باستدعاء معايير الأداء ، والوسائط الأخرى المختلفة كالرقص والموسيقى والاصوات بالإضافة إلى النصوص الكتابية . وتكييفها لإيصال خطاب مباشر او غير مباشر ، في إطار الفنون التشكيلية . وصار فنانو الأداء يحاولون استفزاز الاعلام. وهناك المزيد من التجارب التجريدية والتشبيهية في الاداء من الفنانين أمثال (**جيمس سير ايته ammes ScaWright**) ، و (**أتوارد أتاتويز ، Edward Ihnatowicz**) ، و **أتوني مارتن Totay Martin**) ، والذين حاولوا استكمال التجارب بتنفيذ أعمال الية تتفاعل مع بيئتها بطريقة أو بأخري ، عن طريق الضوء و الصوت وأجهزة الاستشعار . ضمن الخط التاريخي للقن في عام (١٩٦٨) من قبل المنظر (**جاك بورنهام lack Burnlearn**) .تلك الألأت أعمالا فنية تحمل مقومات جمالية تضاهي الأعمال التشكيلية المهمة التي تنتمي إلى المدارس الفنية المسابقة والتي تعتمد المقاييس المألوفة للفن .

فن الفيديو ارت

الوسائط التكنولوجية التي اسهمت في انتاجه .

السينما: المنتج السينمائي قادر على صياغة التكوين المنتج وفق نظرة تجسيد التعبير الفني ، فتراه يأخذ قطاعاً من المنظر أو الحدث ويجسده على محوري الطول والعرض في المشهد ومتى غير سرعة التصوير استطاع ترجمة عنصر الزمن أو البعد الزمني. [٥٣]

ان فلسفة مابعد الحداثة هي فلسفة انتقائية لامذهبية استقت من جميع المذاهب والاتجاهات محتواها [٥٤]« أن الجزء الكبير من الأنشطة الإنسانية قد انتقل إلى العوالم الرقمية ، في العشرين سنة الماضية فقط ، وأن تطور الحواسيب الشخصية ، والإنترنت والتهاتف النقال ، قد غير جذريا علاقتنا بالعالم » ذلك أن الأمر في

التكنولوجيا لم يكن شيئا آخر غير علاقتنا بالعالم . وهذا ما لن نمل من تبيانه : إن علاقتنا بالعالم ، بوصفها علاقة فينومينولوجية بـ « الأشياء ذاتها » ، مشروطة بصورة أساسية بالتكنولوجيا ، وكانت كذلك على الدوام . فالثورة الرقمية ليست بداية بل هي واحدة من هذه البدايات « الأونطوفانية » المتجددة القليلة في التاريخ [٥٥].

العقل التكنولوجي الجديد منذ ظهور الحواسيب الأولى في عقد ١٩٤٠ ، انخرطت حضارتنا في انقلاب عميق ندرك الآن أنه لم يكن تكنولوجيا فقط . [٥٦] ومن الملاحظ اصبحت الاعمال الفنية متاحة للبحث والقرأءة والنسخ بحرية، بما في ذلك النظام نفسه، كانوا يستعملون البرامج المجانية فقط. ولهذا قد ساهم النت بالعديد من التجارب الجديدة لإنشاء والنشر والتواصل وممارسة الفن،.[٥٧] . سمح بالتوثيق، وهو ما أتاح لبعض النشطاء فرصة لإثبات المظالم التي سعوا لتغييرها ؛ أو أنها سمحت بعرض رسالتهم بطريقة جريئة لا يمكن إنكارها. ومن الأمثلة القوية على ذلك شريط فيديو ديفيدسون الخاص بسجن ديفيدسون من فيلم Videofreex (1971). بعد إلقاء القبض عليه في أحداث عيد العمال لعام ١٩٧١ في واشنطن العاصمة ، نادرًا ما شاهد أحد أفلام Videofreex لقطات خام لركوبه في الحافلة إلى السجن ، واحتجازه في الزنزانة ، وإلقاء نظرة عن قرب وشخصية على النزلاء.[٥٨]

طبيعة العرض التفاعلي للفيديو.

يتعلق الامر هنا بمشكلة العرض الذي كان يقتصر تقليديا على مساحات المتاحف والمعارض. اما الفيديو فهو شكل فني لا يمكن عرضه في أي مكان وعادة ما يتم شراؤه حصريًا من قبل المتاحف وهواة الجمع. خلق هذا النوع من الطلب فهو خاضع لعده عناصر منها الطبيعية الميتافيزيقية التجريدية والتشبيهية والعرض المختلف، ونظرًا لأن العملاء "ذوي الحاجات العالية" فقط هم من كانوا في السوق لاقتناء فن الفيديو، كان هناك سوق قليل جدًا لأعمال فن الفيديو خارج المؤسسات المهنية ، والفنانين الموجودين اعمالهم محصورة لاستهداف المتاحف وصالات العرض [٥٩] يعد فن الفيديو على الإنترنت نادرًا للغاية، وهو أمر مثير للدهشة نظرًا لأن هذه الوسائط تعتمد على الوقت بشكل خاص ويصعب استهلاكها داخل المعرض، حيث يكون الوقت محدودًا. يمكن القول أن الإنترنت هو نموذج التوزيع النهائي لهذا النوع من المحتوى السمعي البصري، سواء كان تلفزيون الواقع أو الفن الراقي. حاليًا، يمكن العثور على العديد من البرامج التلفزيونية العادية عبر الخدمات عند الطلب، ولكن يمكن الوصول إلى القليل جدًا من فن الفيديو بهذه الطريقة، حيث يشار إلى أن هناك أسبابًا مختلفة لهذا الأمر ، وهم التجار والقيمون الفنيون والفنانون – بهذا الترتيب. وبنفس الطريقة التي لا تحرص صناعة التسجيلات على إطلاق أعمال قنانيها مجانًا على الإنترنت، التي تعد

مجموعاتها في الوقت الحاضر إلى حد كبير من أعمال فن الفيديو ومضمنه بمواقع رسمية خاصة. قد يجادلون أيضًا (وربما عن حق) بأن دفق عمل فني فيديو على شاشة الكمبيوتر لا ينتج عنه نفس الانطباع مثل مشاهدته في معرض أو مساحة متحف، معروضًا على شاشة كبيرة أو حائط، مع معدات احترافية والإعداد الذي يحفز على فهم محتوى العمل يتحمل الفنانون أيضًا مسؤولية جزئية عن عدم توفر فن الفيديو عبر الإنترنت (حتى يكون هذا صحيحًا، يمكن العثور على بعض أعمال الهواة على YouTube، ولكن يصعب العثور على أعمال الفنانين المؤسسيين على الإنترنت). دافع الفنانين قريب من دافع القيمين على المعارض ويتعلق في الغالب بقضايا حقوق التأليف والنشر. في بعض الأحيان يكون الخوف من نسخ القطعة مجانًا وبالتالي لن تكون قابلة للبيع بعد الآن (يحتاج الفنان إلى كسب لقمة العيش أيضًا) [٦٠]،

رصد ثنائية التشبيه والتجريد / نماذج عربية مختارة.

أن معالم الطريق الذي سلكته الحركة التشكيلية المعاصرة في عالمنا العربي كانت تتسم في جوهرها بالتأثير وتقليد المذاهب الفنية المتقدمة المعاصرة في أوربا وعلى الآراء الجمالية والطروحات الفلسفية التي صدرت منذ القرن الخامس قبل الميلاد وبصفة خاصة عن أفلاطون ومبادئه الميتافيزيقية حول الفن، والتي يسودها البعد الذي يحكم العمل الفني بالشكل الجوهري للأشياء دون مظاهرها السطحية. كما كان للآراء الفلاسفة الالمان دور كبير في فسح المجال أمام الحركات التقدمية مثل عمانويل كانت وشوبنهاور وكروتشة وغيرهم، وكذلك لا ننسى بعض آراء الفلاسفة المسلمين مثل الغزالي وابن رشد وغيرهم من الصوفية .

لم يكن رحيل بعض الفنانين العرب لدراسة الفنون في الغرب مسألة مزاجية او اختيارية انما فرضتها التطورات والتحولات والتقلبات العالمية. لهذا فان ارادة التغيير الى الأفضل انما يمثل تلك القوى الدافعة للبشرية تدرجا نحو الكمال وكان تدرجا روحيا ونفسيا وفكريا. فإذا كان الإنسان قد وصل في تطوره الى النزول على القمر وربما عن قريب على سطح المريخ ، فقد صاحب هذا التطور هو العودة بالفنون الى الحياة الفطرية والتجريد كي نستمد منها عناصر فنية طوتها الآلاف من السنين، ذلك لان الدورة الحضارية للحياة بامتداداتها الحسية والمعنوية ، اذ تدور مع الزمن الى ان تصل الى ذلك الحد الذي تشعر فيه ان ليس هناك من جديد يدفعها الى الأمام ، فإذا بها تكر راجعة الى الخلف. ولكن على مستوى أعلى وفي طريقة لولبي صاعد حيث تستلهم من فنون الماضي الشئ الجديد. وهو ما يدعونه اليوم بفن ما بعد الحداثة[٦١].

سابقا عشنا ظروفا لا نقبل فيها قراءة فكر الآخر او الهجرة الى الغرب وبالتالي كان التخلف والانغلاق يسودنا، فلو قرأنا لهؤلاء لوفرنا على الحركة الثقافية والفنية العربية عقودا من الزمن. اليوم أصبحت

الدعوة الى القيم والمبادئ الإنسانية هو القاسم المشترك بين الشعوب ، وهو جهد بذله الإنسان خلال تاريخه الطويل منذ فجر الحضارات وتمثل بشكل خاص في قوانين مسلة حمورابي. وبالتالي فقد برز من جديد مفهوم الإنسانية، وهو الاتجاه الأمثل على إيجاد رابطة ضرورية بين حركة الإنسان الاجتماعية وبين القيم الإنسانية التي يحملها بالفطرة، لهذا يأتي هنا تقييم التجارب السابقة للمسيرة الفنية للرعيل الاول من الفنانين العرب الذين درسوا في الخارج والكشف عن صدقها وأمانتها وإخلاصها ولما خلفته من تأثيرات ايجابية على الحركة التشكيلية العربية فيما بعد . عند الحديث عن نموذج التشبيه والتجريد للفنان الدكتور **أحمد ماطر** والذي يعد أحد أبرز الفنانين في العالم العربي. طرح ماطر في معرضه مختارات من أعماله الجديدة من خلال تجربة (تطور الإنسان) الذي يناقش النفط والمال والتغييرات التي طرأت على الإنسان في منطقة الشرق الأوسط. بصورة تشبيهية إضافة إلى مجموعة جديدة من سلسلة (إضاءات) وهي عبارة عن صورتين متقابلتين لصور أشعه سينية حقيقية داخل إطار مذهب ومزخرف مستقى من التذهيب الذي يوضع حول النصوص المقدسة في المصاحف والكتب الإسلامية القديمة، كما سيعرض ماطر عدداً من الأعمال الجديدة الأخرى مثل هوائي النيون، وعمل تركيبي من حلقات الرصاص المستخدم في مسدسات ألعاب الأطفال. في شكل (١٦) نلاحظ الفنان يحول منظومة البنزين بطريقة التشبيه بمراحل الى ان يتحول الى شخص يطلق النار على نفسه ؟ يشار إلى أن الكثير من الجهات تقتني أعمل الفنان أحمد ماطر مثل المتحف البريطاني ومتحف كونتري لوس أنجلوس، بالإضافة إلى عدد من المقتنيات لمجموعات خاصة في المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية، الشرق الأوسط وأوروبا.

ثنائية التشبيه والتجريد في الفيديو ارت / نماذج اجنبية مختارة.

تقدمة: اخذت مخرجات مابعد الحداثة بالنمو تدريجيا راصدة جميع تحركات الفنون واجناسها جذور هذا الفن (الفيديو ارت) من الاربعينات تحديدا مع ظهور التلفاز عام ١٩٤٥[٦٢] آلت التقنية الى إغراق الانسان بالكم المعلوماتي الهائل الذي يرده من كل حدب وصوب وتشبثه بركب التطور العلمي . وتلك هي اللحظة الغريبة التي يتعرض فيها الرعايا البشريين الى وابل يصل الى الاف الصور كل يوم وكأنهم يبدأ ون بالعيش مع المكان والزمان والتجربة الوجودية والاستهلاك الثقافي وخصوصا في عصر الحالي عصر الشاشات ". لقد اصبح كسر التوقع ورفض الأطر التقليدية من ثيمات الفنون المعاصرة [٦٣] ، تطور فن الفيديو ارت في سنوات الستينات والسبعينات على يد العديد من الفنانين من أهمهم "**جان – لوك غودارد/ Jean– Luc Godard**"، "**بيتر كامبوس/ Peter Campus**"، "**بروس نومان/ Bruce Nauman**"، "**دان غراهام/ Dan Graham**"، "**تيري كنتزل/ Therry Kuntzel**"و"**جان– آندريه فيسشي/ Jean– Andre**

..."Fieschi. جذور هذا الفن من الاربعينات تحديدا مع ظهور التلفاز عام ١٩٤٥ * قد ظهر عدد من فناني الفيديو في سنوات الثمانينات من أهمهم "بيل فيولا/ "Bill Viola، "غاري هيل/ "Gary Hill، و"ميخائيل أودنباش/ ..."Michael Odenbach [٦٤]،كما ظهرت في تلك السنوات موضة "الفيديو كليب (الأغنية المصورّة) "Vidéoclip، وهي ظاهرة تجارية، رافقها وبشكل موازٍ أعمال فنيّة ذات فترة زمنيّة قصيرة، ومتأثّرة بتقنيّات المونتاج التي أوصلت إلى خدع غير قابلة للتمييز بينها وبين الواقع المرئيّ كما وقد تغلغل الحاسب والمعلوماتية في أعمال الفيديو الفنيّة * لتقديم أعمال تبتعد عن التسجيل لتقترب من عوالم الإبداع الفني. [٦٥] ويمكن القول أنّه وبفضل تقنيات الفيديو السمعيّة والمرئيّة أمكن لفن الفيديو أن يكون بوتقة لجمع الفنون (كما كانت السينما من قبله) حيث يمكننا في أعمال "فن الفيديو" أن نجد العديد من الفنون السبعة مجتمعة في عمل واحد[٦٦] ويمكن أن يأخذ الفيديو آرت أشكالاً متعددة التركيبات التي يتم بثها ، وتثبيتات العرض المجمعة التي قد تتضمن عرضاً واحداً أو أكثر ، يتم عرضه غالباً في معارض المعرض أو المتاحف ، أو المنصات التي يتم بثها عبر الإنترنت تفاعليا مثل (Youtube و Vimeo) ، أو العمل الذي يتم بيعه– توزيعه كملفات رقمية على محركات أقراص USB المحمولة . توجد حاليا وسيطة Video Art في فئتين منفصلتين : (القناة الواحدة والتثبيت) . افضل طريقة ندلل بها على فن الفيديو هي إعطاء بعض الأمثلة فهناك تركيب فيديو مكون من ست شاشات (مونيتورز) ، للفنان الامريكي (**فرانك جيليتي Frank Gillette** – ١٩٤١) و يسمى العمل (أرنساس ١٩٧٨Aransas) ، و فيه ابتكر شكلاً لمنظر في مستنقع بأنساس ، و يظهر المنظر على حوائط القاعة ليحيط بالمشاهدين من كل اتجاه .. **كما استخدم فنانوا السبعينيات مثل أولريكه روزنباخ Ulrike Rosenbach (١٩٤٣) وربيكا هورن Rebecca Horn (١٩٤٤) أو مارسيل أودينباخ Marcel Odenbach (١٩٥٣)** فن الفيديو كوسيلة حصرية أو تكميلية للتركيبات . وتتنوع موضوعات فن الفيديو تنوعاً كبيراً [٦٧]. فقد قام السويسريان **بيتر فيشلى Peter Fischli (١٩٥٢) وديفيد فايس David Weiss (١٩٤٦)** في فيلمهما التفاعلي (مسيرة الأشياء –١٩٨٧Der Lauf der Dinge) ببدء عملية حركية منافية للعقل تستقل بدورها عن الآلية المعقدة ،الكيميائية و الفيزيائية على غرار الماكينة الافتراضية التي لا تحتاج طاقة للتشغيل . كذلك السويسرية (بيبيلوتي ريست و ١٩٦٢Pipilotti Rist) والتي تعد واحدة من أنجح فنانات الفيديو في التسعينيات ، عكست في أعمالها الدور التشبيه والتجريد بالحياة والوجودية في جيلها شأنها في ذلك شأن تيلمانس بوصفه مصوراً فوتوغرافياً . الا أن فن الفيديو الذي يعتمد على الوسائل الحديثة لتكنولوجيا الإنترنت التفاعل تماماً و يستطيع أن يشق طريقه في السوق ، لم يبرز بوضوح تام بعد [٦٨].

عام ١٩٦٣ ، اشترى أندي وارهول كاميرا مقاس ١٦ مم وبدأ فترة مدهشة من خمس سنوات في صناعة الأفلام * ، وأخرج أكثر من مائة فيلم قصير ومميزات– أفلام طويلة بما في ذلك سلسلة من الأفلام الصامتة في عام ١٩٦٤ – ٦٦ جرب وارهول الصورة المصورة في سلسلة من حوالي خمسمائة فيلم بالأبيض والأسود مستخدما التشبيه في انتاج أفكاره منها الصامت بعنوان اختبارات الشاشة. في عام ١٩٦٨، جرت محاولة لاغتيال وارهول. استقال من الإخراج وأنتج بدلاً من ذلك أفلامًا لبول موريسي (اللحم والحرارة والقمامة، من بين آخرين). في أوائل السبعينيات، سحب وارهول أفلامه من التوزيع ، وحصل على نظام فيديو بورتاباك الذي ابتكر بواسطته يوميات المصنع وأعمال الفيديو والتلفزيون الأخرى. قبل وفاته في عام ١٩٨٧ ، قرر أن أفلامه يجب أن تحظى برعاية متحف الفن الحديث ، وفي عام ١٩٩٧ أكملت مؤسسة آندي وارهول للفنون البصرية التبرع بأربعة آلاف بكرة من اللقطات الأصلية والمواد المطبوعة. أتاح الدعم السخي من المؤسسة للمتحف الاحتفاظ بالأفلام المرحب بها وإعادتها إلى التداول[٦٩] شاهد شكل ١٧ بيل فيولا ، شكل ١٨ غاري هيل شكل ١٩نام جون بايك "عائلة الروبوتات" ١٩٨٥

الفصل الثالث

أولا: مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث لبعض المنجزات الفنية المنتجة في الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا، لمرحلة ما بعد الحداثة ابتداءً من (١٩٦٠م) وحتى (٢٠٢٣م). وقد تم رصد هذه المنجزات من خلال عدة مصادر، من ضمنها الكتب الفنية وعلى نحو أوسع مواقع الشبكة المعلوماتية الالكترونية (الانترنيت) الخاصة بالفنانين أنفسهم، والمواقع الفنية الخاصة بالفن المعاصر، ونظراً لسعة وطول المدة الزمنية لحدود البحث، وتعذر إمكانية حصر أعداد الفنانين التشكيليين ونتاجاتهم في الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا إحصائيا.

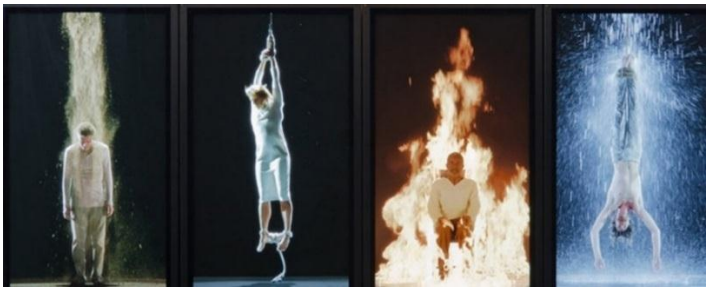
ثانياً : عينة البحث:

اختيار الباحث عينة البحث وحسب ما ورد في مجتمع البحث، حيث تم الاختيار قصديا مع مراعاة إن العينة المختارة على حسب غزارة الإنتاج لكل عقد، وقد اختير (عينتان) وفق المبررات آلاتية:

١. تمثل العينة المختارة مستوى من النضج الفني فضلا عن احتوائها التشبيه والتجريد في الفن المعاصر / الفيديو ارت انموذجا اي ما يناسب تقصي ظاهرة البحث.

٢. تميزت نماذج الاعمال الفنية المختارة عن سواها من حيث تأثرها بالتطور العلمي والتكنلوجي .

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحقيق منهجا في تحليل عينة البحث.

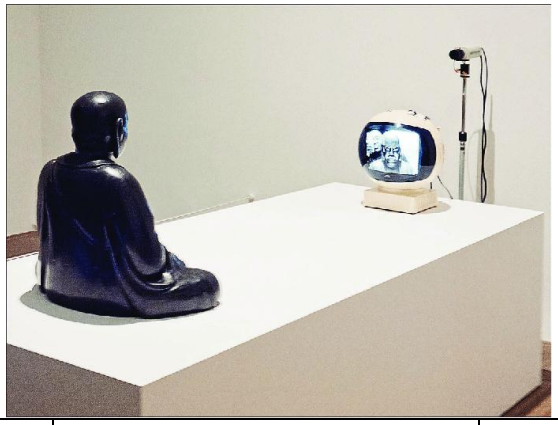


اسم العمل : الشهداء	**اسم الفنان : بيل فيولا Bill Viola**	**سنة الإنتاج: 2019**
الخامة : فيديو ارت	**مدة العرض : دقيقة واحدة**	**العائدية : كاتدرائية القديس بولس. لندن**

الوصف: من خلال شاشة عرض متعددة وباستخدام تقنية الفيديو البطيئة، يقدم لنا هذا الفنان معاناة أربعة أشخاص يمثلون عناصر الطبيعة الأربعة وهي التراب والرياح والنار والماء بصورة محاكاتية تشبيهية بالحدث وما يجري بالحدث. الفنانة الكيرا بيروف شريكة الفنان "بيل فيولا" في الحياة والعمل تفسر لنا المغزى من وراء هذا العمل الفني. إذ تقول: "العمل لا يقدم وجهة نظر مسيحية أو إسلامية أو أي دين من الأديان وإنما يعبر عن قوة الطبيعة التي تفوق أية قوة أخرى وقوى الطبيعة...

التحليل: اعطى الفنان هنا الحدث بعدا تشبيها دراميا وروحيا في اخراج العمل وهذه الرؤيا تقع في اطار ما رسمه الفن المعاصر للزمان. ويأتي تجميع الطاقة الحركية وتكثيفها وجعلها تعمل بكيفية مسطحة، هو لتقديمها على نحو اظهر وأسرع مما لو كانت متجهة نحو العمق، وبما ان السرعة تتقابل زمن قليل اذن أصبح هذا الزمان القليل تعبيرا عن الحقيقة الجوهرية لزمن الحياة. فقد تأثر الفنان (بيل فيولا) بالتأليف التفاعلي للافكار فهو قارئ فكر ما بعد الحداثة ، جعل الفنان ينحو إلى التمثيل التشبيهي والتجريدي الذي يفسر فيها طبيعة العالم الخارجي الذي يعيشه الانسان والعدمية والتهميش والالم ، فهو رامز فكري تمثيلي للظروف الاجتماعية، أبان الحرب العالمية الثانية، التي حرضت مخيلة الفنان إلى تحويل الواقع إلى شاشة تعبر عن خلجاته النفسية ودوافع داخلية ، صور الانسان في الغرب على وفق صياغة نفسية ، ليجعل الفنان بيل فيولا منها حافزاً منشطاً لمخيلته وتمثل نزعة سيسولوجية تنظر إلى خطابات الفكر الما بعد الحداثة الذي عاشها المجتمع الأمريكي في ظل التقدم والتطور التكنولوجي الذي يحدثه المشهد في كيفية إدراكنا للأصل ذاته، أو بالأثر المستقل عن هذا الأصل والصورة دالة على أصلها. والعلاقة بينها . مهما كانت . علاقة تجعلنا نقارن بين طرفين، ونتحول عن عالم تعبوي هو عالم الفرد والمجتمع. وطبيعي أن يغاير العمل الفني

الفكر القديم لأحداث ثورة نوعية، بما يجده تأثيرا فيمن يتلقاه. ولكن لابد من اجل تحقيق الفكرة من خلال الية النسق لبنية الحدث المنجز وعلاقته بالفضاء يصبح موديل العينة يمثل واقعاً جديداً في بنية الرؤية الفنية، حيث بنية النسق المستقبلي بايديولوجية الدينامية التي تجعل من السرعة بنية مهيمنه في بنية الشكل. وبفعل التغيرات التي تحصل فيما بعد بآلية النسق (ابتلال الشخص بشكل مستمر ومتغير) ان البنية قد اختلفت من بنية ذات نسق حركي الى نسق ادائي تعبيري .ف قانون النسقية . فقد احتل مبدأ الانتاج بين المحاور المتعارضة ليشمل بناء العرض الفيديوي ، ويطبع تشكلها



اسم العمل: تلفزيون بوذا ،	**اسم الفنان : نام جون بايك Nam June Paik**	**سنة الإنتاج: ١٩٧٤**
الخامة : فيديو ارت أحادي القناة ، أبيض وأسود.	**مدة العرض : مستمر**	**، العائدية : كوريا**

الوصف البصري : يتكون العمل الفني من جهاز تلفاز طراز السبعينات موضوع على منضدة من الخشب طويلة يجلس مقابلها تمثال ل بوذا .

استخدم الفنان الكوري نام يونيو بايك (١٩٣٢-٢٠٠٦) الفيديو كمنصة لمراقبة العلاقة المتطورة بين **ضاغط التكنولوجيا مع الإنسانية وفق منطق التشبيه والتجريد والمثال هنا بوذا ، وضاغط الرمز للتأمل والتنوير.** تمثال بوذا مقابل الكاميرا والتلفزيون، أيقونات التكنولوجيا في العصر الحديث، وهو بوذي يمارس مدى الحياة، يخلق الفن للتشكيك في دور الذات مع التكنولوجيا. يحدق بوذا على صورته الخاصة على شاشة التلفزيون، حيث تعيد الكاميرا إلى الخلف، في مسابقة تحدق دائمة تثير أسئلة حول الذات والإنسانية. هل نحن، المجتمع، المحددة من قبل وسائل الإعلام؟ هل كانت الروحانية معقدة سلبًا بسبب التكنولوجيا، أم أنها ساعدتنا في أن نصل إلى اتصال عالمي؟ بالتعبير عن المظاهر الفكرية التي امتازت بالامتداد اللانهائي

للوعي الذي يعبر عن سعة فكرية قد أضفى ذلك شعوراً بالجليل ، كما أن استخدام الكامرة بهذا النحو في مركز العمل الفني قد أضفى سمواً واضحاً على ثنايا العمل الفني. ومن هنا جاء اهتمامه بالمضمون الذي يمثل المعنى والمغزى الذي يحاول إبرازه عبر مبادئ الادراك، والذي يغطيه الفنان **نام جون بايك** بوعاء شكلي ذي سمة غرائبية، توجهه مخيلة الفنان فالشكل هنا بمثابة المضمون، وهذا يعني ان الفنان رسم الفكرة، فهو صانع أفكار، والشكل لديه وسيلة للوصول إلى المعنى. من خلال العمل عبر وسائل الإعلام المختلفة منذ الستينيات، أنشأ بايك نفسه كمبتكر لفن الفيديو، ووضع المشهد للعديد من الممارسات الفنية المعاصرة اليوم. من خلال العروض الرائدة، والأعمال الفنية الغامرة، والتعاون متعدد التخصصات، أنشأ بايك مقاربات جديدة للموسيقى والتلفزيون، وغيرت الطريقة التي ننظر بها إلى الشاشات. في بنية الشكل المتولد والمتشكل منها ، فقد حققت غرضها البنائي في الشكل والفكرة البراديغيمة الخالصة إلى جانب مساهمتها في إحداث توليفات وصيغ تفاعلية إذ أحدثت شعور لدى المتلقي باللانهائية من خلال مغادرتها بامتداداتها خارج إطار اللوحة ، لما تملكه من خواص فكرية معاصرة في تلك الفترة، إلى جانب تحقيق الشعور بالبنية التفاعلية بين الاله (الجهاز) والصنم (الجماد) كأنه يصنع حوار بين الاشكال محققا تراكب للخامات في شكل واحد (عمل واحد) ، فضلاً عن إعطاءه شعور في عالم المحسوسات المرئي (المتشيء) ، من جانب آخر فقد ساهم في تفعيل ودفع دينامية التفاعل نحو الأمام تاركا المتلقي يخمن طريقة الحوار . بشكل قيم مضموني بالأساس فان ذلك لا يلغي تلبسها بالوعي الذي يجعل للعمل شعور ملموسي تصوري واقعي ومدركاً حسياً وفق تدابير شكلية تنتج عن مهارة وخبرة في عملية تنظيم وتنسيق الاقتباسات التصويرية أو الإشارية ، وعلى هذا الأساس لا تولد عنده بمحض المصادفة ، إنما تقررها القصدية المسبقة ، لذا فقد تصبح مجرد وسيلة اتصالية تفاعلية لنقل المشاعر والمواقف وتوصيل الفكرة ، وللتأكيد على توحيد الفكرة بين الأجزاء

النتائج

١. . بين النموذج (١) استخدام دمج الاشكال لصناعة شكل جديد شبيه ب حدث .

٢. كشف انموذج (٢) ان التقنية اصبحت وسيلة مساعدة لتحقيق التشبيه والتجريد في الفن .

٣.الاضاءة الخارجية والداخلية وبناء الموضوع واستخدام عناصر الطبيعة بصورة تشبيهية والمؤثرات في كل النموذجين

٤. كشف انموذج (٢) عن تفاعل تجريدي ميتافيزيقي بين تمثال واله فتكون العملية مزاوجة ادائية واعية بين الماضي والمتطلب الحاضر.

٥. قدم انموذج (٢ و ١) اضافات تقنية يراد لها الاندماج الأكبر مع المفردات في بنية ملتحمة وبوعي مختلف.

الاستنتاجات

١. نزوع الفنانين نحو الاساليب الحديثة، ومحاولة تكييف المرجعيات العلمية الفكرية والحضارية ، انطلاقاً من مبدأ الفكر المعاصر، والابتعاد عن التقليد الذي طغى على الرسم سابقا .

٢. استخدام التشبيه والتجريد أعطى المؤثرات الخصبة في تحول الرؤيا الفنية ساهمت بشكل فاعل في بلورة الأفكار والأساليب لدى الفنانين.

٣-انتج وعي جديد من خلال الافكار المطروحة في الاعمال باستخدام ثنائيات التشبيه والتجريد في الصورة المتحركة.

٤. جاءت بنية الزمن في المنجز التشكيلي العالمي وفق معالجة تعتمد التنظيم العلمي الفكري وما تحققه المتغيرات العلمية الفكرية.

ملحق الاشكال

شكل ١

غذاء على العشب

شكل ٢

(ادوارد مانيه)

شكل ٣

ادور مونخ

شكل ٤

الموناليزا بشارب

شكل ٥

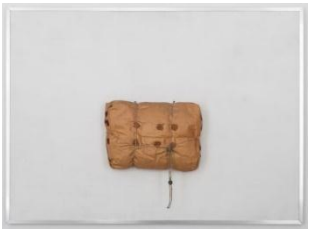
سلفادور دالي

شكل ٦

اندي وارهول Figure

شكل ٧

كرسي وثلاث كراسي– كورث



شكل ٨

مانزوني ١٩٦١

شكل ٩

بروك ديدوناتو

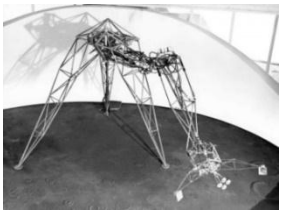
شكل ١٠

شكل ١١

شكل ١٢

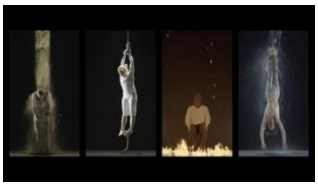
شكل ١٣

شكل ١٤



شكل ١٥

شكل ١٦



شكل ١٧

شكل ١٨

شكل ١٩

المصادر والمراجع

١–ال ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانين من طاليس الى سقراط نط٣،مكتبة الفكر العربي ، بغداد ١٩٨٥ .

٢– أحمد مصطفى المراغي . علوم البلاغة : البيات والمعاني والبديع . (بيروت : دار الكتن العلمية) .

٣– أبن منظور : لسان العرب ، ج٧ ، ط٣، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ،.

٤– احمد مختار عمر، وبمساعدة فريق عمل : معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول،ط١، عالم الكتب، القاهرة،٢٠٠٨،

٥– أسماعيل، عز الدين: الاسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦،

٦– الأغا ، وسماء : الواقعية التجريدية في الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧ .

٧– امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠–١٩٧٠) التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١،

٨– اوفيسانيكوف، م، ز، وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ،تر، باسم السقا، دار الفارابي ١٩٧١

٩– اوهر ، هويست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ،

١٠– برتلمي، جان : بحث في علم الجمال ،ت : أنور عبد العزيز، م: نظمي لوفا،دار النهضة، مصر،القاهرة، ١٩٧٠،

١١- برجاوي ، عبد الرؤف : فصول في علم الجمال ،دار الافاق الجديدة ،١٩٨١ ،ص٥٠ .
١٢- البهنسي، د.عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
١٣- بيرينجر ، يوهانس : فن الفيديو والاداء والعرض الفني ، دراسة منشورة في مجلة الفن المعاصر ،: ت د.سحر فراج ، مراجعة هشام ابو النصر ، العدد الاول ٢٠٠٠ .
١٤-التهانوي ،محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ،ج١،ط١،مكتبة لبنان،بيروت،١٩٩٦ .
١٥- توماس ، هيلين ، جميلة احمد : الاجساد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية ، ت : اسامة الغزولي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١، ٢٠١٠ .
١٦- جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ت ع مسيبيل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠٠٧ .
١٧- جسام، بلاسم محمد : الفن والعمارة، مكتب الفتح للنشر والتوزيع، بغداد ، ٢٠١٥، ص ٥٩
١٨- جعفر، عبد الوهاب : البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو،دار المعارف،مصر،١٩٨٩ .
١٩- جيبهاردت فولكر : دورة سريعة في تاريخ الفن الالماني ، ت : علا عادل ، المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ ،
٢٠- حكيم ،راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر،ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،١٩٨٦،ص٢٤٨
٢١- د.حبيب الراعي :ثنائية التشبيه والتجريد في الفن التشكيلي، دراسة منشورة كملحق ثقافي ، جريدة الثورة ٢٠٠٦/٣/٢٨ على الموقع http://archive.thawra.sy/_print_veiw.asp?FileName=30049575720060329004014.
٢٢- ديوان نضال ناصر : اليه التفكيك في فنون مابعد الحداثة ، ودورها في تربية الذوق الفني للمتعلم ، بحث منشور مجلة الاكاديمي، عدد ٩٥ ، لسنة٢٠٢٠، ص ١٦١.
٢٣- ريد ، هربرت : معنى الفن ، معنى الفن، ط٢، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦،
٢٤- زينب صباح سمير . هل أصبح فن الفيديو شكلاً من أشكال الفن الشعبي. مجلة IAFOR للدراسات الثقافية، المجلد ٣ – العدد ١ – ربيع ٢٠١٨.
٢٥- السكاكي، علي بن محمد : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط٢، ١٩٨٧.
٢٦- سويلم ، محمد نبهان التصوير والحياة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ٨٤ .
٢٧- الصالحي، باسم: الرعيل الاول من الفنانين العرب في القرن العشرين مقال منشور على الانترنت بتاريخ ١١-
٢٨- صالومة، عبد الله، الفنون السبعة وانعكاساتها على فنون التصوير (بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في التصوير)، إشراف د. نزار صابور، كليّة الفنون الجميلة قسم التصوير، جامعة دمشق، ٢٠٠٤.
٢٩- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ .
٣٠- عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، ١٩٨٧.
٣١- عبد الرحمد جلال الدين السيوطي – المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، الجزء الأول . (بيروت ، دار الدبل) .
٣٢- عبود عطية: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت.

٣٣- عرابي، د. أسعد، مقال بعنوان "تزاوج أنواع الفنون في نزعة مابعد الحداثة"، جريدة "الفنون"، العدد ٤، أبريل-نيسان - ٢٠٠١، شهريّة فنيّة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

علوش ، سد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة.

٣٤- الغذامي ، عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، ط٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨ .

٣٥- فاضل ، محمد عباس : انسجام المتضادات في الرسم العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بابل ، كلية الفنون ٢٠١٢.

٣٦- الفن التشكيلي وخطاب مابعد التمثلات الفن المفاهيمي انوذجا مجلة فنون البصرة عدد ١٣ سنة ٢٠١٧

٣٧- كريزويل ، اديث : عصر البنيوية، ت : جابر عصفور، دار اسعاد الصباح، الكويت،١٩٩٣،.

٣٨- كيليطو عبد الفتاح: المقامات (السرد والإنساق الثقافية)، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب ، ١٩٩٣.

٣٩- لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد A-G ، ط٢ .

٤٠- ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، غ.م، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ، ٢٠٠٣ .

٤١- محسن عطية - التفسير الدلالى للفن - عالم الكتب ٢٠٠٧ .

٤٢- محمد . بلاسم ، عدي فاضل : الجرافيك جمالية التجنيس الرقمي : دار الكتب العلمية ، ط ١ .

٤٣- محمد ، مصطفى عبده : مدخل الى فلسفة الجمال ، ط٢،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩

٤٤- محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٩٦.

٤٥- مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريه ، القاهرة ، ١٩٨٣.

٤٦- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦.

٤٧- مطلوب ، احمد : معجم النقد العربي القديم ، وزارة الثقافة و الاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج١ ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٩.

٤٨- موسوعة برستون للشعر، ت: نايف العجلوني وخالد سليمان، مجلة الثقافة الاجنبية (١٩٧) العدد (٢)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص١٠٠.

٤٩- مولر، جي أي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، دار المامون ، بغداد ، ١٩٨٨، ص ١٠١.

٥٠- ندى عايد يوسف : علم التحكم الالكتروني (السبرنطيقيا) واثرة في فن الاداء في عصر بعد مابعد الحداثة، بحث علمي منشور ،مجلة كلية التربية الأساسية - ٥٦٧ - المجلد ٢٢- العدد ٩٥- ٢٠١٦

٥١- نعمة، عبد الكريم شاكر: جَمالِيات التجريد في الأَشكال البصرية لأبواب محمد غني حكمت رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل ، قسم الفنون التشكيلية / نحت، ٢٠١٣، ص ١٣.

٥٢- هيث ، ادرين : الفن التجريدي ؛ أصله ومعناه ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨. ، ص ٨ .

٥٣- الياسين ، بان ، علي : بنية التجريد للإنشاء التصويري على الآنية العراقية القديمة، رسالة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية/ خزف، ٢٠١٢.

: ٢٠٠٩http://www.turess.com/assabah/6573 على الرابط التالي

٥٤- Aesthetics and Semiotics of Digital Design: Jean - Claude Beaune ،١٩٨٠ p . 10 . B.

٥٥.-Darras , « , L'Automate et ses mobiles , Paris , Flammarion، and Interaction Design, Springer,Verlag Berlin, 2008

٥٦ -Antony, Event: Abstract Expressionism, Great Britain, Cox and Wyman Ltd., London, 1975,.

٥٧ -Bouhours, Jean-Michel, L'art du mouvement, collection cinematographique du ٥٨.Musée national d'art moderne 1919-1996, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.p 7

Chris Meigh ; A History Of Video Art, Second Edition - Andrews, Bloo m s b u ry, ٥٨previously mentioned source,2014,.

Grirk , G . O . and Others : Art Fundamentals Thory and practice , printed in USA , 1960 ,

٥٩ -Günter Berghaus ; From Video Art to Video Performance: The Work of Ulrike Rosenbach, Published research ، 2007.

٦٠ Hal foster and Others, Art Since 1900 (London: Thames & Hudson, 2004),

٦١.http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.p

٦٢.https://www.kw-berlin.de/en/andy-warhol-motion-pictures/ Mary Lea Bandy : Andy Warhol:

٦٣.https://www.widewalls.ch/magazine/neo-dada

.٦٤Jean Baudrillard, J. The Conspiracy of Art: Manifestos, Texts, Interviews. Ed. S. Lotringer (New York: Semiotext(e)/MIT, 2005)

.٦٥McHugh, G.: Post Internet, Notes on the Internet and Art. LINK Editions, Brescia 2011 Retrieved March 1, 2017 from. .:

٦٦..Pavel Slutskiy :Is Video-art Becoming a Form of Popular Art? The case of Apple TV's Aerial Screen Savers , previous source.

6٧.Sommerer, Christa & Laurent Mignonneau: The Art and Science of Interface

6٨.Vidéo et après : la collection vidéo du Musée national d'art moderne / sous la dir. de Christine Van Assche, Paris, Editions Carré / Editions du Centre Georges Pompidou, 1992

دراسة منشورةhttps://www.theartstory.org/movement/video-art/

الهوامش :

١ أحمد مصطفى المراغي . علوم البلاغة : البيات والمعاني والبديع . (بيروت : دار الكتن العلمية) . ص : ٢١٣.

٢ احمد مطلوب : فنون البلاغة . ٣٢

٣ احمد مطلوب : فنون البلاغة، ص ٣١

٤ صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤٦ .

٥ لالاند ، اندريه : موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد A–G ، ط٢ ، مصدر سابق ، ص ١٠ .

٦ علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٦١ .

٧ مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميريه ، القاهرة ، ١٩٨٣ ،ص٣٩ .

٨ أبن منظور : لسان العرب ، ج٧ ، ط٣، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ص ٤٣٨ .

٩ احمد مختار عمر، وبمساعدة فريق عمل : معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول،ط١، عالم الكتب، القاهرة،٢٠٠٨، ص١٣٣٤.

١٠ صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ط١ ، مطبعة سليمانزاده ، ، ايران ، ص ٧٤١ .

١١ مطلوب ، احمد : معجم النقد العربي القديم ، وزارة الثقافة و الاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج١ ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٣٤٨ .

١٢ ريد ، هربرت : معنى الفن ، معنى الفن، ط٢، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦، ص٥١.

١٣ برتلمي، جان : بحث في علم الجمال ،ت : أنور عبد العزيز، م: نظمي لوفا،دار النهضة، مصر،القاهرة، ١٩٧٠، ص١٧٧.

١٤ أحمد مطلوب ، فنون البلاغة ، المصدر السابق، ص : ٣١.

١٥ عبد الرحمد جلال الدين السيوطي – المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، الجزء الأول . (بيروت ، دار الدبل) ، ص : ٢٠٩

١٦ السكاكي، علي بن محمد : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط٢، ١٩٨٧. ص ٣٣٤.

١٧ السكاكي، علي بن محمد : مفتاح العلوم ، المصدر نفسه ص ٣٣٥.

١٨ برجاوي ، عبد الرؤف : فصول في علم الجمال ،دار الافاق الجديدة ،١٩٨١ ،ص٥٠ .

١٩ محمد ، مصطفى عبده : مدخل الى فلسفة الجمال ، ط٢،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص٥٥. نقلا عن نعمة، عبد الكريم شاكر: جَماليات التجريد في الأَشكال البصرية لأبواب محمد غني حكمت رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل ، قسم الفنون التشكيلية / نحت، ٢٠١٣، ص ١٣.

٢٠ عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية ،١٩٨٧، ص٥٧

* **(الهيولي) لفظ يوناني بمعنى الاصل والمادة ، وفي الاصطلاح هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال والهيولي المطلقة هي جوهر ووجوده بالفعل انما يحصل لقبول الصورة الجسمية لقوة فيه قابلة للصور

والهيولي عند القدماء على اربعة اقسام ١- هيولي الاولى وهي جوهر غير جسم الهيولي الثاني جسم قام به صوره ك الاجسام بالنسبة الى صورها النوعية والثالثة هي الاجسام مع الصورة النوعية التي صارت محلا لصوره والرابعة ان يكون الجسم مع الصورتين محلا للصور ك الاعضاء للجسم، وعند المشائين جوهر يقوم بجوهر آخر حال فيه يسمى صورة يتحصل بتركيبها جوهر آخر قابل للأبعاد والمقادير وسائر الأعراض وهو الجسم وعند المتكلمين هو الجوهر الفرد الذي يتقوَّم به المتألف فيحصل الجسم، فالتالف عندهم بمنزلة الصورة عند المشائين الآ انه عِرض لا يقوم بذاته بل بمحله للمزيد ينظر (التهانوي ،محمد علي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ،ج١،ط١،مكتبة لبنان،بيروت،١٩٩٦،ص١٧٤٧-١٧٤٨ .

٢١ حكيم ،راضي : فلسفة الفن عند سوزان لاتجر،ط،١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،١٩٨٦،ص٢٤٨

٢٢ اوفيسانيكوف، م، ز، وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ،تر، باسم السقا، دار الفارابي ١٩٧١ ،ص١٧

٢٣ جعفر، عبد الوهاب : البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو،دار المعارف،مصر،١٩٨٩، ص١٢٣.

٢٤ كريزويل ، اديث : عصر البنيوية، ت : جابر عصفور، دار اسعاد الصباح، الكويت،١٩٩٣،ص٢٢٣. وينظر ايضا : الياسين ، بان ، علي : بنية التجريد للإنشاء التصويري على الآنية العراقية القديمة، رسالة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية/ خزف، ٢٠١٢، ص ٢٢.

٢٥ الغذامي ، عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، ط٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨ ، ص ٥٣ .

٢٦ ال ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانين من طاليس الى سقراط نط٣،مكتبة الفكر العربي ، بغداد ١٩٨٥ ص٣٥ .

٢٧ أسماعيل، عز الدين: الاسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦، ص٥٣.

٢٨ مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦، ص٨١

٢٩ (الديمومة) الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان على انه حاضر غير منقسم وهو جوهر التطور المبدع، على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه. للمزيد ينظر(مدكور، أبراهيم: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية .ص٨٦.

٣٠ ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، غ.م، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ، ٢٠٠٣ ،ص١٨،ص٣٦

٣١ حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر،ط١،دار الشؤون الثقافية،بغداد،١٩٨٦، ص١٧

٣٢ د.حبـيب الراعي :ثنائية التشبيه والتجريد في الفن التشكيلي، دراسة منشورة كملحق ثقافي ، جريدة الثورة ٢٠٠٦/٣/٢٨ على الموقع http://archive.thawra.sy/_print_veiw.asp?FileName=30049575720060329004014

٣٣ د.حبيب الرعي : المصدر نفسه.

٣٤ الأغا ، وسماء : الواقعية التجريدية في الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧ ، ص١٤٥ .

٣٥ كيليطو عبد الفتاح: المقامات (السرد والإنساق الثقافية)، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب ، ١٩٩٣، ص١٣٨.

٣٦ مولر، جي أي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، دار المامون ، بغداد ، ١٩٨٨، ص ١٠١.

٣٧ اوهر ، هويست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت: فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٠ .وينظر ايضا : فاضل ، محمد عباس : انسجام المتضادات في الرسم العربي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بابل ، كلية الفنون ٢٠١٢، ص ٧٦.

* (□) الكولاج : طريقة في التصوير ، تتم بطريقة لصق اشياء على اللوحة ابتدعها بيكاسو وبراك عام ١٩١٠ . هيث ، ادرين : الفن التجريدي ؛ أصله ومعناه ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨. ، ص ٨ .

٣٨ Grirk , G . O . and Others : Art Fundamentals Thory and practice , printed in USA , 1960 , p 19 ،

٣٩ عبود عطية: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت ، ١٩٢.

٤٠ ندى عايد يوسف : علم التحكم الالكتروني (السبرنطيقيا) واثرة في فن الاداء في عصر بعد مابعد الحداثة، بحث علمي منشور ،مجلة كلية التربية الأساسية – ٥٦٧ – المجلد ٢٢– العدد ٩٥– ٢٠١٦

٤١ Antony, Event: Abstract Expressionism, Great Britain, Cox and Wyman Ltd., London, 1975, P. 6.

* وهي مجموعة اتجاهات وتيارات فنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين، وتمتد حتّى الوقت الحالي. ومصطلح ما بعد الحداثة يشمل كل المدارس والتيارات التالية لما هو حديث خاصة في الفنون وبالذات في العمارة، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما يعرف "بالحديث"، ويتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيليّة كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة (عمارة) المتخصص في مجال العمارة.

٤٢ Hal foster and Others, Art Since 1900 (London: Thames & Hudson, 2004), p. 486.

٤٣ Jean Baudrillard, J. The Conspiracy of Art: Manifestos, Texts, Interviews. Ed. S. Lotringer (New York: Semiotext(e)/MIT, 2005) p. 220

٤٤ الفن التشكيلي وخطاب مابعد التمثلات الفن المفاهيمي انوذجا مجلة فنون البصرة عدد ١٣ سنة ٢٠١٧

٤٥ جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ت ع مسيبيل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ٢٠٠٧ ، ص، ٥٧، ٥٨.

٤٦ https://www.widewalls.ch/magazine/neo-dada

٤٧ محسن عطية – التفسير الدلالى للفن – عالم الكتب ٢٠٠٧ ، مصدر سابق ، ص ١١٤.

٤٨ Sommerer, Christa & Laurent Mignonneau: The Art and Science of Interface and Interaction Design, Springer,Verlag Berlin, 2008, p18.

٤٩ صالومة، عبد الله، الفنون السبعة وانعكاساتها على فنون التصوير (بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في التصوير)، إشراف د. نزار صابور، كليّة الفنون الجميلة قسم التصوير، جامعة دمشق، ٢٠٠٤.

٥٠ البهنسي، د.عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.ص ٥٩– ٦٠.

٥١ توماس ، هيلين ، جميلة احمد : الاجساد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية ، ت : اسامة الغزولي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١، ٢٠١٠ ، ص ٢٥٥.

٥٢ محمود امهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٩٦. ص ٣٧٥. وينظر : ندى عايد : مصدر سبق ذكرة ص ٥٧٢.

* هنا يجد الباحث ان هذه الميزة خاصة بفن الاداء عن بقية الفنون المعاصرة بغض النظر عن استخدام الجسد او غيرة في البث المباشر.

٥٣ سويلم ، محمد نبهان التصوير والحياة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ٨٤ .

٥٤ ديوان نضال ناصر : اليه التفكيك في فنون مابعد الحداثة ، ودورها في تربية الذوق الفني للمتعلم ، بحث منشور مجلة الاكاديمي، عدد ٩٥ ، لسنة٢٠٢٠، ص ١٦١.

55 Aesthetics and Semiotics of Digital Design: Jean – Claude Beaune ،١٩٨٠ p . 10 . B. Darras , « , L'Automate et ses mobiles , Paris , Flammarion،

56 Paris , Vrin , 1993 (1938) , chapitre 1 , p . 13

57 Chris Meigh ; A History Of Video Art, Second Edition – Andrews, Bloo m s b u ry, previously mentioned source,2014,p 141,142.

58 دراسة منشورةhttps://www.theartstory.org/movement/video-art/

59 Pavel Slutskiy :Is Video-art Becoming a Form of Popular Art? The case of Apple TV's Aerial Screen Savers , previous source, P75-77

60 Pavel Slutskiy :Is Video-art Becoming a Form of Popular Art? The case of Apple TV's Aerial Screen Savers , previous source, P75-77

٦١ الصالحي، باسم: الرعيل الاول من الفنانين العرب في القرن العشرين مقال منشور على الانترنت بتاريخ ١١-٦-٢٠٠٩ على الرابط التالي : http://www.turess.com/assabah/6573

٦٢ محمد . بلاسم ، عدي فاضل : الجرافيك جمالية التجنيس الرقمي : دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٩

٦٣ جسام، بلاسم محمد : الفن والعمارة، مكتب الفتح للنشر والتوزيع، بغداد ، ٢٠١٥، ص ٥٩

* حتى لو استطعنا تتبع التاريخ التكنولوجي للفيديو بدقة خلال العقود الثلاثة الماضية، فإن صناعة الفيديو في السياق الحالي للبث الدولي متعدد الوسائط لا يمكن إنتزاعه وتسجيله وثائقيا وشرحه بشكل مناسب في لغة واحدة لأن المعلومات علي الفيديو هي دائما عملية ذات إمكانية مزج أو مجموعة جمعية (نقيض العولمة) من الصوت والصورة والتي يمكن إعادة النظر إليها ومن المفيد إعادة تعريف العلاقة المعقدة بين إبداع الفيديو وتقنيته؛ يمكن أن يقال أن تاريخ الفيديو المبكر يتداخل

مع فن الأداء الجديد وتجارب الرقص في الستينيات والسبعينيات وخاصة بمثالتهم الاشتراكية وتأكيدهم الشديد على الجسم المادي وعلى الوجود الفعلى داخل الزمن الحقيقى وعلى كسر الوهم المسرحي. قامت كارولى شينمان في أثناء تعليقها على أدائها الموسيقية "متعة اللحم" عام ١٩٦٤ ، شرحت قائلة إن المادية النشطة لجسمها استطاعت إعادة إدخال الرائحة والطعم واللمس للفن "وفي الوقت نفسه استطاعت تحويل وإدماج أي فعل أو إيمانة للممثلين والمشاهدين، وذلك عن طريق لاصق مكبر لكسر الأشكال الصلبة والأعراف الثابتة أو السطوح المفهومة وهي خشبة المسرح وفصل المشاهد والممثل". Pavel Slutskiy :Is Video-art Becoming a Form of Popular Art? The case of Apple TV's Aerial Screen Savers , . P76

٦٤ Bouhours, Jean-Michel, L'art du mouvement, collection cinematographique du Musée national d'art moderne 1919-1996, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996 p 7.

* في عام ٢٠١٥ ، كشفت Apple النقاب عن الجيل الرابع من Apple TV وقدمت معه شاشة توقف جديدة ، تتكون من مجموعة من مقاطع الفيديو التي تم تصويرها في جميع أنحاء العالم. تصور مجموعة من مقاطع الفيديو القصيرة المذهلة بالحركة البطيئة لقطات جوية لبعض أشهر الآفاق والمناظر الطبيعية من جميع أنحاء العالم. تتناول هذه المقالة مسألة ما إذا كانت مقاطع الفيديو الجوية هذه تمثل شكلاً من أشكال فن الفيديو. إذا كانت الإجابة بنعم ، فإن فن الفيديو ، الذي كان يكافح لأكثر من نصف قرن لإيجاد مكانه في الثقافة الشعبية (خارج متاحف ومعارض الفن المعاصر عالية الجاذبية) ، قد دخل بشكل غير ملحوظ تقريبًا إلى ملايين الأسر ، وأصبح نقطة محورية في عدد لا نهاية له من غرف المعيشة. نظرًا لاعتماد شاشات تلفزيون LCD أكبر والشعبية المتزايدة لمنصة Apple TV ، أصبحت شاشات التوقف الهوائية شكلاً فنيًا يسيطر على العديد من المساحات الداخلية. هل نحن على وشك ولادة نوع جديد من الفن الشعبي؟ زينب صباح سمير . هل أصبح فن الفيديو شكلاً من أشكال الفن الشعبي. مجلة IAFOR للدراسات الثقافية، المجلد ٣ – العدد ١ – ربيع ٢٠١٨.

٦٥ Vidéo et après : la collection vidéo du Musée national d'art moderne / sous la dir. de Christine Van Assche, Paris, Editions Carré / Editions du Centre Georges Pompidou, 1992

٦٦ عرابي، د. أسعد، مقال بعنوان "تزاوج أنواع الفنون في نزعة مابعد الحداثة"، جريدة "الفنون"، العدد ٤، أبريل-نيسان – ٢٠٠١، شهريّة فنيّة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت

٦٧ Günter Berghaus ; From Video Art to Video Performance: The Work of Ulrike Rosenbach, Published research، 2007, p 2,3.

٦٨ جيبهاردت فولكر : دورة سريعة في تاريخ الفن الالماني ، ت : علا عادل ، المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ ، ١٩٨

* بشكل عملي فقد بدأ جميع الفنانين من الجيل الأول (بعد إصدار أول كاميرة فيديو ومسجل من شركة سونى عام ١٩٦٥) بنشر ممارساتهم الأصلية في النحت والرسم والموسيقى والتمثيل أو الفن المفهومي. وذلك باستخدام فيديو التغذية الاسترجاعية كتقنية لصق وفك جديدة لإحداث وإنشاء الفيديو. جذبهم الفيديو كجهاز تسجيل متفاعل ولحظى، وبخلاف أشرطة الفيديو العديدة والأفلام الوثائقية للفيديو والمتاحة اليوم في مجموعات المتاحف والمعارض ونظم التوزيع المستقله، فقد عرض مؤخرا

كم كبير من الأعمال عن تجهيزات الفيديو وتماثيله. ويذكرنا ذلك بأن مثل هذه المعارض هي نمو زائد ومباشر لأعمال تجميعية ولصقية مبكرة كانت فيها العلاقات بين الأداء الحي والتجهيزات مرنة وغير قابلة للفصل رسميا .

ينظر : بيرينجر ، يوهانس : فن الفيديو والاداء والعرض الفني ، دراسة منشورة في مجلة الفن المعاصر ،: ت د.سحر فراج ، مراجعة هشام ابو النصر ، العدد الاول ٢٠٠٠ ، ص ١١٦.

69 https://www.kw-berlin.de/en/andy-warhol-motion-pictures/ Mary Lea Bandy : Andy Warhol: Motion Pictures 9 May – 8 August 04