دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد: 05 العدد: 01 (2020) ص64/78

فلسفة التمرد عند ألبير كامو وتمثلاتها في فن البوب آرت

The philosophy of the rébellion of Albert Camus and its représentations in pop art

بن فلامي خالد سيف الإسلام

مخبر الفنون والدراسات الثقافية، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)

khaledseifelislam.benfalami@univ-tlemcen.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2020/11/17
تاريخ القبول:
2020/12/11

الكلمات المفتاحية:
- ✓ فلسفة
- ✓ فكر
- ✓ فن
- ✓ كامو
- ✓ الإبداع

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

نتناول من خلال دراستنا هذه البحث في مفهوم التمرد بالفن بفكر "ألبير كامو" وذلك بالتعرض لنظريته الفلسفية في الفن للوصول إلى مؤشرات تحدد طبيعة المفهوم، و تمظهره في فن البوب آرت أحد أهم حركات فنون مابعد الحداثة و تحديد الجوانب الأسلوبية والجمالية المتمردة، التي ارتبطت بتجارب هذه الحركة حتى نعي طبيعة هذه الانعكاسات والتمظهرات ،بإعتبار التمرد بؤرة باعثة وفاعلة داخل العملية الإبداعية.

Article info

Received
2020/11/17
Accepted
2020/12/11

Keywords:
- ✓ *Philosophy*
- ✓ *Thought*
- ✓ *Art*
- ✓ *camo*
- ✓ *creativity*

Abstract : (not more than 10 Lines)

Enter Through our study we explore the concepts of the rebellion in art in the thought "Albert Camus" And by exposure to his philosophical theory in art, to reach indicators that define the nature of the concept, and it appeared in pop art one of the most important postmodern arts movements and the identification methods of rebellion that were associated with this movement so that we become aware of these reflections and representations, as considering the rebellion a Creator in the creative process.

المؤلف المرسل : بن فلامي خالد سيف الإسلام

مقدمة:

أخذت الفلسفة الجمالية اتجاها جديدا أثناء الخمسينيات من القرن المنصرم، من قبل الفكر الوجودي إذ أصبحت المسألة الرئيسية، هي البحث في ظواهر الوجود كما تبدو في ذات الإنسانية، التي هي موضوع وذات في آن واحد، مع الإشارة إلى أن الفكر الوجودي عند هؤلاء الفلاسفة، الذين وضعوا لمنهجهم في الحياة ألفاظا كالغربة و العبث و التمرد و اللامعقول وهي تعبر عما أصابهم من حيرة وقلق في القرن العشرين، التي عمت العالم في ذلك الوقت، أن تشعر الفيلسوف بالضعف و الإحباط ودفعه ذلك للتفكير في أن الحقيقة الوحيدة في العالم ،هي الفوضى والعبث والتمرد لإن العالم غير حقيقي في تصورهم، فهو عالم مهزوز لا قيمة له ولا مبدأ .

ولقد مال كل الفلاسفة الوجودين وخاصة البير كامو إلى الفن، لإنالتعبير الفني هو المجال الذي يمكن للفنان من خلاله ان يبدي أعجابه وتأييده, وهي في ذات الوقت تسمح له بالتعبير عن الرفض والتمرد على الواقع, فالفن ومن خلال موضوع التمرد يمكن ان يشكل ردة فعل عكسية للممارسات والأحداث الضاغطة على الفنان ولعل وعي الفنان اتجاه الواقع هو الاساس الذي يحركه نحو البحث عن خيارات وصيغ تحليلية تسهم في طرح أفكاره وأحكامه وأماله, فما يشهده من عجز واخفاق يمكن أن يحقق لديه نوعا من الدافع نحو تطبيع الفن بالتمرد, وهنا يكون الفن هو الملاذ الذي يسمح للفنان بإعادة صياغة الواقع, أو نقده بدافع من الحاجة أو البحث عن اليوتوبيا المنشودة.

نجد أن الموضوع يستحق أن يدرس بالتعرض لمفهوم التمرد في فكر الفيلسوف الفرنسي ألبير كامو و التعرض لنظريته الفلسفية في الفن للوصول إلى مؤشرات تحدد طبيعة المفهوم حتى نعي طبيعة انعكاسها في الأعمال الفنية، لأن التمرد بؤرة باعثة وفاعلة داخل العملية الإبداعية وفي التحولات الأطر الأسلوبية العامة و الذاتية لحركات الرسم الحديث والمعاصر والذي برزت ملامحه مع ظهور حركة البوب ارت.

دوافع الدراسة: حيث يأتي دافعنا في هذه الدراسة لمحاولة تسليط الضوء على فكر التمرد في الفن عند ألبير كامو وصولا إلى تمظهره في أحد حركات فنون ما بعد الحداثة و تحديد الجوانب الأسلوبية والجمالية المتمردة التي ارتبطت بتجارب الفن البوب ارت،كونه له شأن في جعل النظام البنائي للعلاقات الشكلية والضمنية يسير في إتجاه معين عند هذه الحركة وفنانيها.

1- فلسفة التمرد عند البير كامو:

يعرف كامو التمرد على النحو التالي: "الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه، أو بمعنى آخر هو الكائن الذي لا يرضى أبدا عن كيانه، فهو دائم السعي إلى تغييره والعلو عليه"[1] ، إذا التمرد متواجد في كل تجربة إنسانية لأن كل تجربة إنسانية تحتوي على الرفض والقبول في آن واحد لأن المتمرد في قوله لا هنا يضع حدا لا يجب تجاوزه، فهو يقول لا

لكي لا تتعدى حدوده لأنه أدرك واقعه ووضعه في هذه الحياة وقرر عدم المضي في هاته الطريق التي يحس فيها بالاضطهاد وأنهم قد تجاوزوا الحد، لكن رفضه هذا إنما يصاحبه القبول لحقوقه التي يجب عدم الاعتداء عليها ، وقد أعطاه تعريفا قد نجده في كتاب الذي ألفه و أسماه (الإنسان المترد)، فالمتمرد لديه هو الإنسان الذي يقول (لا) هو الإنسان الذي يرفض واقعه، ويطمح إلى تحسين الحياة التي يعيشها، الإنسان المتمرد هو ذلك الإنسان الذي تعب من السيطرة والاستغلال الذي كان يفرضه عليه النظام، حتى لم يستطع التحمل وقول نعم "إن الأمور استمرت أكثر مما يجب، وأنها مقبولة حتى هذا الحد، ومرفوضة فيما بعده، وأنك غاليت في تصرفك، وتعني أيضا أن هناك حدا يجب ألا تتخطاه"[2].

ويقصد كامو من لفظة التمرد بوجه عام انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابده الذهن ويعاني منه ، ويجد كامو أن التمرد إنما هو الحل الوحيد لمواجهة التجربة العبثية، وفكرة التمرد عند كامو إنما هي تفسير لاتجاه عصرنا تفسيرا جزئيا، فيصور لنا تاريخ الكبرياء لدى الأوربيين وعن غرورهم وطيشهم، والبحث في مواقف هذا التاريخ ومطامحه في نجاحاته وفي فشله، فالتمرد وحده من يستطيع فتح أفق جديدة ظلت تحت التفكير العبثي، فكامو يؤكد فكرة التمرد على الواقع والثورة عليه والإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه، بل إنه المخلوق الحر الذي يقف في وجه موقفه البشري متمردا في الوقت نفسه على الخليقة كلها ، وفي حالة التمرد فإنه يتحد جميع المتمردين على المتمرد عليهم، من أجل تحقيق هويتهم ومن أجل الجمع بين بعضهم البعض، بين الإنسان وأخيه الإنسان فالتمرد إنما تضامن بين المضطهدين، فالمتمرد إنما يعي بوجوده ويعي بوجود الآخرين ومن خلال هذا الوعي يتضامن الكل ويتشاركون في الانسانية، كما أن المتمرد لا يأخذ ملك غيره بل إنه يغامر بنفسه وبكل ما يملك ويضحي بهم من أجل إثبات وجوده، والتمرد لا يكون من طرف المضطهد فقط بل أيضا قد ينشأ لدى من يشاهد الاضطهاد "إن التمرد لا ينشأ فقط بالضرورة لدى المضطهد، بل قد ينشأ أيضا لدى مشاهدة الاضطهاد الذي يتعرض له شخص آخر، هناك إذن في هذه الحالة توحد ذاتي مع الشخص الآخر"[3] ، هنا تفسير على أن التمرد يستطيع أن ينتج من مضطهد ومشاهد للاضطهاد.

وتجربة التمرد الميتافيزيقي عند كامو هي نفسها تجربة العبث، فالتمرد الميتافيزيقي والإنسان العبثي كلاهما يعاني من الإنفصال الديالكتيكي بينه وبين العالم،كلاهما غير متناغم مع عالمه،كلاهما يحي داخل تناقضات وجود متهتك ومتفسخن ولكنه لا يحاول الهروب، ولا يحاول أن يواسي نفسه بأي أمل في حياة أخرى، أو يتطلع إلى وجود أكثر يقيننا، أو يحلم بعالم أشد تماسكا. "ومع ذلك فإن القيمة الوحيدة التي يراهن عليها المتمرد العبثي هي الصدق، إنه على إستعداد أن يدفع حياته ثمنا لهذا الصدق"[4].

الفن عند البير كامو: إن فلسفة ألبير كامو في الفن قد إرتبطت بإتجاهه الفلسفي العام، ولئن كان لم يتحدث عن "الفن" إلا في كتابيه "أسطورة سيزيف" و"الإنسان المتمرد" إلا أن نتاجه الأدبي ينطوي على ضرب من التطبيق العملي لتلك الفلسفة الجمالية التي قدمها كنظريات في هذين الكتابين.

لقد نبه ألبير كامو بنفسه إلى المكانة الممتازة الي تحتلها النظرية الجمالية الفنية في فكره الفلسفي . فهو يرى أن الفن بدوره حركة تثني وتنفى ، وترحب وترفض في آن واحد . و رأى أنه حينما ينظر الفنان إلى العالم، فإنه لا يملك سوى التمرد على مافيه من عبث أو لامعقولية، وبالتالي فإنه لابد من أن يجد نفسه مدفوعا نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية. ومعنى هذا أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان المتمرد الذي يفرض على العالم شكلا فنيا منظما، أو صورة معقولة متسقة. "يقول كامي إن الفن لا يخرج عن كونه صورة من صورة التمرد الإنساني فإنه يعني بذلك أن الفنان يرفض العالم، وإن كان هذا الرفض خارجا عن دائرة التاريخ وبالتالي فإنه صورة نقية خالصة من صور التمرد الإنساني"[5]. ،أقرب ماتكون إلى حالة القلق الصادر في مواجهة عالم لا معنى له، عالم عبثي لا معقول، وقد إستطاع أن يقدم نماذج للتمرد الذي يمتهي إلى التدمير و الهدم، ومن ثم العدمية في شخصيات مسرحياته، و من اوضحها شخصية (مارثا) في مسرحية "سوء تفاهم" و "كاليجولا" في المسرحية التي أخد الإسم نفسه.

يعرف كامو الفن في كتابه (الإنسان المتمرد) بقوله: "الفن أيضا هو هذه الحركة التي تمجد وتنكر في وقت واحد، قال نيتشه: 'ما من فنان يحتمل الواقع' ، هذا الرأي صحيح . ولكن ينبغي أن نضيف إليه أنه ما من فنان يستطيع أن يستغى عن الواقع . إن الإبداع الفني نشدان للوحدة ورفض العالم في وقت واحد ، ولكنه يرفض العالم بسبب ما يحس فيه من نقص وباسم ما يكون عليه هذا العالم في بعض الأحيان، ما من فن يمكن أن يوجد على أساس من الرفض الشامل ، فالفنان اللي يريد أن يبدع الجمال مضطر إلى أن يرفض الواقع اضطراره في الوقت نفسه إلى تمجيد بعض جوانب هذا الواقع نفسه، فالفن إذن ينازع في قيمة الواقع أو يلغيه في بعض الأحيان ، ولكنه لا ينسلخ عنه أبداً"[6].

لقد ربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، فيقرر أن الموجود بشري فيلسوف كان أو فنان لابد أن يواجه العبث السائد في الكون بما لديه من تمرد وقدرة إبداعية، إن الفن هو إبداع ينطوي على تمرد يُظهِر الإنكار والتأكيد في آنٍ واحد. فالتمرد في الفن، على حد قوله هو خالق الكون. المبدع يعتبر أن العالم غير كامل، ويحاول أن يعيد صياغته ويعطيه ذلك الشكل الذي ينقصه. ويقول "إن الفن يجادل الواقع، ولكنه لا يتحاشاه. كما أن الفن يقود المبدع إلى مصدر التمرد بنفس النسبة التي يعطي بها شكلاً للقيم غير المرئية، ولكنها مرئية في نظره ويشعر بها هو كمبدع"[7]. و يدعو إلى السعي وراء الفن، واتخاذه كسبيل للخروج من عبثية العالم. فالفنان يعيد تقديم الواقع وفق ما تمرد عليه وهنا تتضح عظمة التمرد. إلا أن الفنان ملزم باتباع أحداث واقعه ويتمرد على العبث في هذا الكون وبالتالي لابد من ربط الإبداع الفني للإنسان المتمرد بالحرية (حرية الفن والفنان)، فالتمرد لديه لا يعني السلب أو اليأس أو الإنكار بل هو يعني أيضا، الخلق أو التنظيم أو الإبداع، ومن هنا فإن الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الفني، إنما تتجلى بصفة خاصة في مواجهة الفنان لما في العالم من عبث وتمرده على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفني المنظم على الواقع الغفل، فالفنان عنده حينما ينظر إلى العالم فإنه لا يملك سوى التمرد على ما فيه من عبث أو لا معقولية، وثانيا، فإنه لا بد من أن يجد نفسه مدفوعا نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية

فإن الإبداع الفني الذي يعبر عن التمرد في حاله النقية الأصلية هو رحله اللي يستطيع أن يوصلنا إلى التوازن والانسجام الضروريين لتحقيق الوحدة التركيبية الخلاقة . في هذه الوحدة الخلاق يستطيع عندئذ الفن والمجتمع ، والخلق والثورة أن تجد طريقها إلى منبع التمرد حيث يتلازم النفي والتأكيد ، والفرد والتاريخ ، والخاص والعام في توتر ديالكتيكي حاد تتعادل فيه الكفتان . عندئذ نستطيع أن نقدر كلمة نيتشه التى تنبأ فيها بعصر يسود فيه الفنان المبدع بدلا من القاضي والجلاد.

و بهذا تكون "الأستطيقا" جزءاً متكاملا من فلسفة التمرد عنده، تحاول هذه الفلسفة أن تصل عن طريقه إلى التركيب المبدع الخلاق . ولكن هذا التركيب الخلاق لا وجود له في الفن ولا في فعل التمرد إلا حيث يكون الطرفان المتباعدان من رفض موافقة، والقدرات المبدعة الخلاقة عند الإنسان يرجع في حقيقتها إلى القيمة الأساسية التي بؤكدها التمرد وهي التضامن ، ففي التضامن يتوحد البشر في كفاحهم المشترك ضد إهدار كرامة الإنسان على يد الإنسان ، وضد الموت المصنوع أو القتل في العصر الحديث . وهذه الحركة الصاعدة من و"الأنا" إلى "النحن"، ومن الفردية إلى التضامن بين أفراد وحيدين هي التي تميز هذا التوسع في المجال الفكري [8]، وإذا يؤكد أن الإبداع الفني نشدان للوحدة ورفض للعالم في آن واحد ، فهو بهذا التأكيد لا يقتصر على أن يقدم لنا التعريف الملائم للتمرد وأن يبهرنا ببنائه الديالكتيكي فحسب ، بل إنه يقدم لنا كذلك مفتاح فهم تفكيره الفلسفي على المستوى الجمال والمستوى التاريخي معا ، ونستطيع أن نقول أن مطلب التمرد للوحدة هو في الوقت نفسه مطلب جمال وفني . هذا السعي إلى الوحدة، وهذا الرفض للعالم والموافقة عليه في آن واحد يجعلنا نتعرف على طبيعة التمرد والإبداع الفني معا.

1- التمرد في حركة البوب آرت وتمثلاته :

المفهوم الفكري لحركة البوب ارت :

كلمة بوب أرت (pop art) هي " إختصار لكلمة popular) (artالتي تعني الفن الجماهيري او الشعبي ، استخدمت التسمية لأول مرة في الخمسينات على لسان الناقد الانكليزي ألورانس اللوي Laurence Alloway عام1958 "[9]، اعتمد فنانو البوب على العناصر الواقعية وغيرها من الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية ،كان أول معارض البوب في إمريكا هو معرض (الواقعيون الجدد) عام 1962 الذين عارضو فيه الفن اللاشكلي والمطالبة بالعودة إلى الحياة المعاصرة والثقافة الشعبية. "

ظهر فن البوب كرد فعل للفن الشكلي والتجريبية التعبيرية لتغيير القيم و مفهوم المروثات الشعبية التي تتناقلها الأجيال وإضفاء فنا مغايرا لا يفقد روح المجتمع الذي يعيش فيه ونقد المجتمع المدني ذو الطابع الرأسمالي الاستهلاكي أسير الواقع المصطنع الجاهز ، ومن هنا جاءت أعمال الفنانين كإعادة صياغة لهذا الواقع ووصف لمظاهر الحياة الحديثة بكل ما يتضمنه من قيم واستخدام الوسائل الثقافية الشعبية والوسائط التي قدمتها لهم البيئة الاستهلاكية والصناعية والتي تحاكي وتعكس لنا الكثير من المفاهيم والمبادئ الاجتماعية لهم ، وأحدثوا علاقة جمالية وفنية بين مظاهر الحياة بكل مقوماتها الثقافية والاجتماعية وبين

إنتاجهم الفني وقد استخدم الفنانون في فن البوب الخامات الموجودة من مخلفات الصناعة والأشياء الجاهزة، وغدت أشكال الرسوم الحقيقة أكثر تكيفا من ذي قبل وتلاشى التمييز بين الرسم والنحت والشيء الجاهز ، واستغلت الصور على نطاق واسع.

ولعل السبب الرئيسي في هذا الفن هو "الأنغلاق الذي حدث للفنانين التشكيليين على أنفسهم ، وانعزالهم التدريجي عن الجماهير ، وصرف كل اهتماماتهم إلى قضاياهم الفنية ، التي بحسونها كمتخصصين ، وصرف النظر عن مدى شعبية ما يصلون إليه ، وتأثيره في حياة الرجل العادي ، ولذلك بدأ الثوار من أصحاب نزعة فن العامة ، من أن يستنيروا مجالات في التشكيل لم تكن تاخذ الاهتمام المناسب في حياة الفنانين ، وقد استقوا هذه الاهتمامات من المعيشة في عصر تكنولوجي يعمل كل من الرجل والمرأة فيه جنبا إلى جنب ، ويمارسون شتى أنواع الوظائف وتطغى المكينة في تكييف الحياة حتى أن شكل المنزل ، وكيان الأسرة ، وحرية الفرد ، بدا كل منها يتأثر بطبيعة الحياة التكنولوجية في القرن العشرين"[10] ، ولذلك اتخذ في العامة من الموضوعات التي تشغل الجماهير ، وخاصة الجماهير في إنجلترا ، وأمريكا .

وفن العامة بشير إجماليا إلى نزعة تتعرض من ناحية الشكل بنقد حياة الإنسان المعاصر ، بفضل ما استنبطه من مفردات قادرة على وضع الأسس لنشأة فن دي وجهة نقدية اجتماعية ، فقد اتبع عدد كبير من الفنانين منهجاً فنياً ذا مضامين اجتماعية تخطوا بها من " البوب " ، وقد احتفظوا في فنهم على قدر من الواقع ، يضمن الصلة بينه وبين جمهور المشاهدين يستمد عناصره من وسائل الدعاية ، وذلك باستخدام الصور الشعبية المتداولة ، والإعلانات المشهورة ، أو الفتوغرافيات ، أو صور نجوم السينما ، وأنواع ملفتة من التصميمات ، والأقوال الشائعة ، كمادة للتصوير والتوليف ، وهذه النزعة تشبه في مدخلها الخط الذي بدأت به الدادا ثورتها على ما كان شائعا ، وتستثير شكلا من السخرية. ولعل ما يميز البوب كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشتنشتين) هو استعماله " لما كان محتقراً ، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملامح الإعلام"[11] أي بمعنى العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام ، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون ، وهو البوب إنما يساهم في محو وتأكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا "البرجوازية" "المركز"، "المقدس" ، وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية "الهامش" المدنس ، ليمارس بذلك عملية غاية في الخطورة والخطر وهي أشبه ما تكون بعملية انتهاك حرمة مقدسي من المقدسات و تسرب لثوابت لأحد أهم التابوات المحافظ عليها ، وحركة معاكسة ومتمردة على كل ما هو متبع وبمعى آخر حركة عدمية.

وتجدر الإشارة إلى أنه ببروز فن البوب اكتسبت البيئة والحدث اهمية خاصية و جديدة ، ولذلك أسباب عدة منها ، أن البوب اقتصر على المعطى ، مما دفع الفنانين الى التجريب مع ماهو مستنسخ عن الحقيقة حرفيا . هنالك أيضاً الرغبة في الاستهلاك التي استغلها فنانو البوب ضمن ظواهر الثقافة الشعبية "لقد استنفذوا جهدا كبيرا في ولوج مواقف متطرفة ، حيث

استماتوا في البحث عن اللامعقول ، عن سلوك يجعلهم موقع الثائرين وأعداء المجتمع لرفض الواقع ، وهنا تجلى التمرد في فن البوب من خلال رفض الواقع"[12] ، من ثم رفض منظومة القيم والتقاليد وحتى الأطر الفنية ، لتتساوى مع قيمة الاستهلاك والرغبة فيه ، ولتكون تلك القيمة الاستهلاك ميكانيزم الفنان لإبراز تمرده ورفضه واستنكاره والتزاماته بالسلبي الظاهر ، الكريه ، المنحرف ، الفاضح ، الفانتازيا السادية . الماسوشيستية ، لا بل إن قيمة الاستهلاك من خلال كونها أهم سمات ما بعد الحداثة ، قد دفعت الفنان ما بعد الحداثي ، وفنان البوب بشكل خاص ، إلى استلهام المعطي الإيروتيكي ، من حيث هو معطى حياتي إنساني يجد تحققه الفني في الأنظمة الإشارية المختلفة ، متنوعاً يحسب لغة ومكونات كل نظام منه وطرائقه التعبيرية ، وهو في كل هذه الأنظمة يجد أبجديته الخاصة التي تتراجع بين الصراحة المطلقة ذات السعة الواقعية ، وبين الإيماء المتعدد للدرجات رمزيته ووضوحه ، بنزعته الاجتماعية التي يشكل تداخلها وتعدد حقولوها جزء من جماليتها وطاقتها التعبيرية[13] .

2- تمثلات التمرد عند فناني حركة البوب ارت:

أن فن لما بعد الحداثة يقاوم التقنين والتحديد ، فهو يحدث كتعبير عن أزمة حادة ، ويتولد من كسر القواعد أو قلبها رأساً على عقب ، وهو لهذا فن ما بعد الحداثة يشير إلى تشككه في اللغات والأساليب والصور التي يتبدى من خلالها للأعين ، هنا يمكن أن نفهم لماذا قلب فنانو البوب اللعبة ، وأعادوا تركيب اللعبة وفق قوانينهم الخاصة ، والتي هي بالأساس تحتكم إلى التمرد والتدمير لكل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها ، وفي صورة تشكك راديكالي في كل ما هو معروف ومالوف ، وثورة عليه تمثلت في أبرز أعمال فناني البوب آرت أبرزهم .

أ – **أندي وارهول**: من بين أصحاب مدرسة فن البوب الأمريكيين أندي وارول المثير للجدل ، والأكثر شهرة أيضاً الذي تخرج أعماله إلى ما وراء الحدود التقليدية للرسم والتلوين ، بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات ، إذ يرجح أن هذه السنوات الاختيارية في المجال التجاري قد دفعه نحو فن (خام) و (دون أسلوب سابق) ، ذي طابع حيادي لا يحمل تأثيرا او عاطفة ، ثم انتقل إلى مجال الفن الصافي عن طريق الموضوعات نفسها، إنها بطريقة جديدة تعتمد على التكرار مرات عديدة مع بعض التعديل النموذج الواحد (القنينة الكوكاكولا ، بطاقات بنكية : علب حفظ المواد الغذائية ، صور شخصيات بارزة أو نجوم، ساعياً مع آخرين ، ومن تبني رؤية عدمية متمردة تهدف إلى خلخلة قيم الفن الحديث المسيطر ، ووضع بديل اساسي محلها ، حيث تبني وعلى سبيل المثال فكرة (صفائح حساء كامل) ، كموضوع للحياة الجامدة .

الشكل 1: أندي وارهول ، حساء كامبل ، 1962. حبر بالسلكرين على القماش ، 51 × 40.6 سم. مجموعة سونابند

Source : Eric Shanes, Pop Art,2009 p.7,8

وهنا نلحظ أن وارهول ، ومن خلال لوحاته التي استلهم فكرتها من الهزليات والاشياء الاستهلاكية والإعلانات ، ثم تحوله نحو إعادة استخدام الصور الشعبية المنشورة في الصحف والمجلات ، وعلى الصور الفوتوغرافية التي ليس لها وجود ظاهري كقيمة فحولها إلى فن من دون أن يعمد إلى تغيير في بنيتها واكتفى بتلوينها وتكرارها بالطباعة الحرارية ، كما في صورة مارلين مونرو جاكلين كندي ، فناني الكوكاكولا ، الفيس بريسلي ، روبرت روشنبرغ إليزابيث تايلور...) ، وبطريقة تثير انتباه المشاهد الذي يمر أمام مثل هذه الأعمال ، ولا تدعه يقف موقف اللامبالاة التي يشعر بها إزاء الملصق ، وذلك لتثبت من طريقة الحياة الأمريكية ، إذ أن كل شي ، هو في آن معا هام وعديم الأهمية ، ويستوي بذلك الهام واللامهم الفن/اللافن ، المركز/الهامش ، وباستخدامه صور بعض الوجوه البارزة ، فإنه يسعى لأن يعريها وينزع عنها هالة التقديس والصنمية ، بتحويلها إلى مجرد أداة دعائية [14].

الشكل 2: أندي وارهول ، أربع مارلينات ، 1962. حبر بالشاشة الحريرية على قماش ،73.6 × 60.9سم ، مجموعة سونابند

Source : Andy Warhol, Eric Shanes,2005 p.29

ب– روبرت روشنبيرغ:

روشنبيرغ ارتبط بحركة البوب من جهة اخرى اذ ادخل أشياء غريبة إلى السطح التصويري وهي بمثابة شواهد على الواقع الملموس بأستخدام أسالياب تكنولوجية مختلفة و كالالصاق ونزع الألصاق ولوحات الإعلانات ذات السطح المرق ، اذ يحاول من خلال ذلك وضع تلك العناصر الملصقة في اللوحة ان يبرز علاقاتها الموضوعية و تعطيل وظيفتها الأساسيا من خلال وضعها افي إطار جديد .

ان اعمال كهذه تعمد إلى تشتيت ذهن الفنان وتفكيك اللوحة لأن الشيء المبتذل واليومي له قدرة جمالية وله مسمياته الشعبية المتداولة التي تعول على العابر والعادي والتعبير عن كل ماهو زائل ويهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدميته ورغم أن تشكيل ما بعد الحداثة مو كسر لكل الأنظمة والأنساق لكنه يأتي بانظمة وانساق جديدة تتسم بالعبثية والسطحية مما سمح بأستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله، فبعد العديد من التجارب ، بدأ فروشنبيرغ بالتحرك نحو (الرسم الخليط) وهو نسق إبداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح أحيانا ، تتطور إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة .

الشكل 3: روبرت روشنبيرغ ، مونوغرام ، 1955- 1959.

لوحة مجمعة 106.7 × 160.7 × 163.8 سم ، المتحف الحديث، ستوكهولم.

Source : Eric Shanes, Pop Art,2009 p.75

"في الستينات أيضا قام بنشر صورتي (فينوس وكوبيد) و (فينوس أمام مرآتها) لروبنز، إلا أنه استخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً ، إذ يجري رسم الأصل على شاشة من حرير، لكن على أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات ، طوافات ، مفاتيح، سيارات)، إن ما فعله (روشنبيرغ) هو ببساطة إعادة إنتاج ، والتي هي الصفة التي تميز فنان ما بعد الحداثي المتمرد ، الرافض (أو عملية المدمر) كل المعايير الثابتة التحكم الجمالي بوصفها معايير سلطوية"[15] ، لكي لا يتبقى للحكم ما بعد الحداثي غير إمكانية الحكم على مشهدية المشهد لا أكثر، استخدم (روشنبرغ) وبهدف التقرب من الواقع الصور الفوتوغرافية والالصاق بحسب الطريقة التي اتبعها قبله الدادائيون، ويؤكد في قول له " ان اللوحة تكون أكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي " فادخل الى اللوحة اشياء حقيقية مثل مخدة او فراش منبوش او نسر محنط، كرسي، جاعلاً منها موضوعاً قائماً بذات ان استخدامه لاشياء واقعية ومبتذلة لتأكيد واقع نشكل نحن جزء منه بحيث يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً، وهنا تتحول

الذات الى الشيء المادة، ان أعمال(روشنبرغ) تقاوم اكتمال المعنى بصورة نهائية، فمن خلال استعماله لنفايات والمواد المبتذلة يجعل من موضوعات لوحاته تنحاز إلى الغرابة واللاتوقع بما يجعلها تحدث صدمة للمتلقي بسبب معالجة المواد بأسلوب يعتمد العبث والفوضى وعدم التناغم الناتج عن عدم تقييد الفنان بمنهجية محددة .

الشكل 4: روبرت روشنبيرغ ،كانيون ، 1959 ،

207.6 × 177.8 × 61 سم، متحف الفن الحديث ، نيويورك ، برازيليًا.

Source : Gardner's Art through the Ages, Fred S. Kleiner , 2008 p. 758

ج– جاسبر جونز:عمل على نفس الفكر الفني للفنان روشنبيرغ ، على الرغم من أن عمل (جونز) يوحي بنظام أكبر، فيما يغلب عليه التمرد و التهكم أيضا . وقد عرف باستعماله "صور شابة، مفردة وعادية، وقد تكون مجموعة ارقام ، هدفاً ، خريطة الولايات المتحدة العلم الأمريكي ، وقد كان الغرض من هذه الصور هو معظمه افتقارها للغرض (لا غائية)[16].

ومن أسباب اختياره أنساقاً مبتذلة هي كونها لم تعد تكون طاقة ، إنه مولع أيضاً بفكرة إن اللوحة تمثل شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء ، وهو بذلك يمثل ابتعادا عن الرسم الخالص ، إذ أن الرسم ليس أكثر من وسيلة التحقيق نتيجة معينة قد تتحقق بوسيلة أخرى أيضا يقول (جونز) : "لقد حلمت ذات ليلة بأني رسمت علم أمريكا ، وفي اليوم التالي قمت بذلك"[17].

الشكل 5: جاسبر جونز ، الأعلام الثلاثة ، 1958.

انكوستيك على قماش ، 76.5 × 116 × 12.7 سم، متحف ويتني للفن الأمريكي ، نيويورك.

Source : Eric Shanes, Pop Art,2009 p33 ,34

وقد سار لصنع اشياء ذات مرجعيات فكرية وخلفية نابعة من الثقافة الشعبية الاستهلاكية/ الثقافة الهامشية للمجتمع عن طريق العمل على باقي السطوح ببعض الآلات أو بعض الوسائل ، مثال ذلك (ياخذ جمجمة ، تغطي بصبغ ويحكمها بسطح لوحة الرسم) ، فقد استخدم عناصر تحمل هويتها الأصلية وتتمتع باستقلالها الذاتي عن العمل الذي تم إدماجه فيه، "إذ ان هذه المواد تضع حدود العمل الفني موضع التساؤل وتنبذ اي تعريف لما يليق أو لا يليق بالاستخدام في العمل الفني وتطرحه خارج حدود المجال البيئي للعمل وخارج دائرة الكيان المادي المتكامل للعمل بكل مكوناته"[18]، فهو يعمل ضد وحدة اللوحة واكتمالها الذاتي وذلك لأنها تقاوم اي اكتمال نهائي للشكل، واي انغلاق نهائي للمعنى وترفض ان تخضع بصورة كاملة للقيود التي يفرضها الشكل الفني أو المنطق الذي يحكم اتساقه لذا استهدف أشياء مألوفة، سطحية، ليس لها تاريخ في الفن بما يدعو إلى إثارة السخرية.

الشكل 6: جاسبر جونز ، علبتان للبيرة ، 1960.

زيت على برونز ، 14 × 20.3 × 12.1 سم، مجموعة الفنية العامة (متحف للفنون)، بازل .

Source : Eric Shanes, Pop Art,2009 p76

د –ريتشارد هاملتون: كان معرض (الانسان الألة والحركة) عام 1956 ، فرصة لظهور الفنان ريتشارد هاملتون ، إذ كان له في مجال الفن الشعبي الانكليزي دور الممهد ، شبيه بالدور الذي قام به علي صعيد الحركة الفنية في أمريكا كل من (جونز)

و(روشنبيرغ) ، بعد عمله الذي عرض في "معرض (هذا هو الغد) ، والمتضمن صورة كولاج بعنوان : (ترى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة)، والمؤلف من عناصر فوتوغرافية تعطي الانطباع بمناخ غرفة حقيقية هذه الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجل بعضلات مفتولة ، وقد جلست بالجوار منه راقصة عارية ، وقد حمل الرجل مصاصة أطفال (حلوى) هائلة الحجم كتب وسطها كلمة (Pop) ، وبهذا المعني تسني لكثير من تقاليد الفن الشعبي أن تولد ، بما في ذلك استخدام الصور المستعارة"، ولقد لخص (هاملتون) هذه الخصائص التي كان ينشدها من ذلك الفن في عام (1957) ب : "الشعبية، الزوال، عدم الضرورة، خفة الظل، الجاذبية الجنسية، الانبهار، ثمنه قليل، وبإنتاج وفير،وفتي ، ويؤلف تجارة كبيرة"[19].

وهنا يمكن تأشير تطابق ذلك الفن مع فكرة التمرد من حيث تطابق المعنى والهدف والوسيلة ، عن الزوال الذي يتميز أولا بالتدمير والهدم الذاتي حيث يكون العدم مصير الخامة والموضوع والصورة الشكلية حيث التعبير الجلي عن حال المجتمع الاستهلاكي ، ومن ثم ، إضافة خاصة أخرى هي الاستهلاك ، فيما تكون عدم الضرورة تأكيد لا غائي، فن يمكن قراءته بسرعة وسهولة وإمتاع ، وهو ومن أجل تحقيق الانبهار لا يتردد في استخدام اللامألوف واللامعقول واستخدام المفارقة لإحداث المستجابات غير مألوفة ، ويمكن تأشير أن العمل ما بعد الحداثي قد استخدم القياسات الكبيرة الأحجام لتأكيد تمرده حيث أن العمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره ، فيفقد النقطة المركزية (المركز) ليصبح خيالات ، ملونة مفككة،بلا مركز بمعنى أخر متعددة المراكز، وهو أيضاً ، بشكل عام ، يحتويه عالم لا يمكن السيطرة عليه ، عالم يصغر معه حتى الوجود المادي للمتلقي ، وجود يتعالى ويسعى للسيطرة والهيمنة ، في الوقت نفسه [20].

الشكل 8: ريتشارد هاميلتون ، الداخل 2 ،1964

كولاج على ورق ، 121 × 162 سم. معرض تيت. لندن.

Source : Pop Art, Jamie James, 1996 , p30 ,31

هـ- **الن جونز**: فنان كان عمله المبكر آسرا، رفل بمسحة من المتعة المشوبة بدعابة متهكمة ، وهو أقل سردا في رسمه ، فهو مولع بالانسلاخات والتحولات و غوامض الرؤية ، ، وتبدو سلسلة (الخنثى) ، وهي أخيلة ذكرية/أنثوية متداخلة على القماشة الواحدة ، خير ما يبرز عمله ، الذي يدنو إلى الصلابة بازدياد ، إلى حدة متعاظمة، حتى اللون لم يعد يملك شيئا من تقاليد

الفن الجميل الذي اتصف به الوحشيون ، وهو ما يدل علي الضمور المبالغ المضمون" شكلت الصور الجنسية أحد مصادره ، هذا الموضوع الذي أثار اهتمامه الفنان في مجموعته السيريغرافية التي يجمع فيها بين عدة سطوح مصورة ، ويعبر من خلالها ، بأسلوب هو بوضوح الصورة الفوتوغرافية الدعائية ، عن موقفه الساخر التهكمي ازاء الاستهلاك الجنسي بصورة عامة والحقيقة أن الهاجس الجنسي يُشكل أحد الظواهر البارزة في فن البوب[21]. وتبدو أعماله قاسية برمزيتها ومتمردة بإباحيتها خاصة في اعماله المشكلة من دمى ، ليلتحق بذلك جونز بركب التمرد من خلال تبنيه هذا الأسلوب .

3- خاتمة

من خلال دراستنا لمفهوم التمرد في الفن بفكر ألبير كامو تبين لنا أن على الفنان عند كامو يتمرد على العبث الموجود في الوجود ويعيد صياغته، وكأنه عندما يدرك العبث فإنه يقدمه للناس عن طريق عمله الفني الذي يعكس لهم فيه حياته، وهذا ما يتضح في فن حركة البوب آرت ذو الطابع المتمرد الذي حاد عن الجمالية الشكلية و عن فكرة البحث الجمالي كصيغة منفردة بل أخد يذهب لبشمل طابعا فكريا نقديا اجتماعيا للعبث والإغتراب الذي يعيشه المجتمع الإستهلاكي وللواقع من منظار فني، فهذه الحركة قد ذهت الى تقصي الجزئيات والعناصر المغيبة والهامشية التي قد لا تبدو واضحة او غير ذات اهمية في حين أنها هي ذاتها تقود إلى مشكلات بارزة ومواجهة عبثية الواقع . فالموضوعات التي يتعامل معها الفن بتفحص يمكن ان تشتمل الظاهر والمبطن والعموميات والجزئيات كذلك فمن حيث المبدأ يعكس فن البوب آرت في الغالب الواقع الخارجي للمحيط والبيئة أي يعيد أنتاج الظواهر الطبيعية, والصراعات الاجتماعية والحالة الاقتصادية, والتشكيلات الثقافية، من خلال موقف تمردي خاصا به, من هذا الواقع الموضوعي، حين يكشف عن المخفي أو المسكوت عنه لهذا الواقع, بحيث يتيح إمكانية رفض هذه الظاهرة, او تلك, أو الدفاع عنها, والعمل على ترسيخها وتثمينها بعد ان يتم إخراجها للعلن, وإشهارها أمام الجمهور بقوة الفن.

المراجع:

1 –عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي: محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف، 1946، ص 11

2 –ألبير كامو، الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا ، منشورات عويدات 1983، ص18.

3 – ألبير كامو، الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا ، منشورات عويدات 1983،.ص 21

4د.حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن،دار الكلمة القاهرة ،2002، ص 34

5د.زكرياء ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر القاهرة، 1988 ، 174ص

6عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي: محاولة لدراسة فكره الفلسفي، القاهرة, دار المعارف، 1946، ص148.

7 –منير الحافظ ، اشراقات في فلسفة الفن والجمال. دار الخليج للنشر والتوزيع– الأردن 2019، ص118.

8 –عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي: محاولة لدراسة فكره الفلسفي، القاهرة, دار المعارف، 1946، ص148.

9 –القره غولي، محمد علي علي، تاريخ الفن الحديث، الدار العربية بغداد، 2011، ص194.

10 –محمود البسيوني، الفن في القرن العشرين، مركز الشارقة للابداع الفكرى –الشارقة، 2001، ص291.

11 –د.الاء علي عبودة الحاتمي، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، دار الرضوان– عمان، 2012، ص82

12 –ادوارد لوسي سميث، ترجمة أشرف رفيق عفيفي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المجلس الأعلى للثقافة –عمان ، ص184

13 –منذر فاشل حسن الدليمي ، العدمية في الرسم ما بعد الحداثة ، دار صفاء للنشر والتوزيع 2012 –عمان ص232

14– منذر فاشل فاشل حسن الدليمي ، العدمية في الرسم ما بعد الحداثة ، دار صفاء للنشر والتوزيع 2012 –عمان ص227

15–بندر عبدالحميد: روبرت روشنبرغ رائد تيار البوب آرث، مجلة الفنون، ع 63 ، مجلة شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، 2006 ، ص 7

16 –ادوارد لوسي سميث، ترجمة أشرف رفيق عفيفي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المجلس الأعلى للثقافة –عمان ، 1997، ص109

17 –إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995 ص14

18 –إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995 ص 79

19 –أمهز، د.محمود، الفن التشكيلي المعاصر 1870–1970 التصوير، دار المثلث، بيروت، 1981، ص23–24

20 –منذر فاشل حسن الدليمي ، العدمية في الرسم ما بعد الحداثة ، دار صفاء للنشر والتوزيع 2012 –عمان 1995، ص230،231

21– منذر فاشل حسن الدليمي ، العدمية في الرسم ما بعد الحداثة ، دار صفاء للنشر والتوزيع 2012 –عمان 1995، ص 231.