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

المجلد:06 العدد: 01.(2021) ص384/367

تحولات العمل الفني في عصر الإستنساخ التقني بفلسفة فالتر بنيامين وتمظهراتها في فن البوب آرت

Transformations of Artwork in the age of technical reproduction in the philosophy of Walter Benjamin and its manifestations in pop art

بن فلامي خالد سيف الإسلام[1]، أ.د.خالدي محمد [2]

مخبر الدراسات الفنية والثقافية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان khaledseifelislam.benfalami@univ-tlemcen.dz

مخبر الدراسات الفنية والثقافية، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان khaldimohamed40@yahoo.com

معلومات المقال

تاريخ الارسال: 2020/06/10

تاريخ القبول: 2021/10/17

الكلمات المفتاحية:
- ✓ فالتر بنيامين
- ✓ البوب آرت
- ✓ فلسفة الفن
- ✓ الإستنساخ

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

تحتل الدراسات الإستطيقية مكانة متميزة في فكر 'فالتر بنيامين'، والتي أفردها في العديد من النصوص الهامة كمقالته الموسومة بـ " العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيًا "، التي تستدعي في كل مرة محاول استخلاص الاستعارات المتشعبة على نحو ملاحظته للتغيرات الحاصلة في ظروف الإنتاج الفني وطريقة تلقي الفن، مع تطور التصوير الفوتوغرافي، وانتشار وسائل الطباعة و الاستنساخ، وبداية هيمنة الإنتاج التقني الصناعي على الفن والمجتمع، التي قادته إلى استنتاجات ذات رؤية مستقبلية حول تحولات العمل الفني، قد أكدها في ضياع "هالة الفن" والاتجاه نحو "دمقرطة الفن"، التي أقرتها تيارات الفن المعاصر، وبالخصوص حركة البوب آرت، التي اقترن ظهورها بإعادة الإنتاج واستخدام وسائل الاستنساخ وإرتباطها بالنزعة الاستهلاكية والثقافة الجماهرية.

Article info

Received ……..

Accepted ……..

Keywords:
- ✓ *Pop art*
- ✓ *Aesthetics*
- ✓ *Reproduction*

Abstract: (not more than 10 Lines)

Aesthetic studies occupy a distinguished place in Walther Benjamin's thought, singling them in many texts ,such as his article entitled "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction ", which calls every time trying to extract his complex metaphors in the manner of his observation of the changes in the conditions of artistic production and the way art is received, especially with the development of photography, and the extension of the means Printing and reproduction, and the beginning of the domination of industrial technical production over art and society, which led it to conclude with a vision for the future the transformations in artistic work by the loss of the "aura of art " and the trend towards "democratization of art", which was approved in contemporary art, in the Pop Art movement after its emergence, which was associated with use of mechanical means of reproduction in their artistic works and the interest in consumerism and Popular culture.

المؤلف المرسل : بن فلامي خالد سيف الإسلام

المقدمة:

إن الأزمات التي شهدها القرن العشرين وما واكبتها من نظريات فكرية وتلاها من تطورات تقنية تكنولوجية قد مهدت لإحداث تغيرات وتحولات هامة وجذرية في بنية الفن وقيمته، حيث انفتح وتكيف هذا الأخير على أشكال التطور للمجتمع ما بعد الصناعي الذي هيمنت عليه النزعة الاستهلاكية والتكنولوجيا الحديثة، قد ساق الحركات والأساليب الفنية إلى تغير على مستوى المحتوى و الشكل مع استحداث أدوات و وسائط حديثة غيرت من الأشكال الخطابية للفن، ساعيةً نحو محو الفوارق بين الحقول الفنية وتداخل الفنون، وبين البرجوازي• والجماهيري متخليا بذلك الفنان عن فكرة التفرد والتخلي عن سؤال أصالة العمل الفني، وهو ما أدى إلى انهيار العديد من الثوابت التقليدية، وإحداث نوعا من القطيعة وتخلخلا على جميع مستوياته وأنماطه استقباله.

هذا ما دفع بالفيلسوف فالتر بنيامين Walter Benjamin إلى دراسته والإشارة إليه في العديد من نصوص الفلسفة الجمالية، بعد أن لاحظ تأثير هذه التغيرات في ظروف الإنتاج الفني واستقبال الفن، و على ما سيؤول إليه الفن، وهو ما قاده لاستنتاج العديد الفرضيات حول التحولات التي ستطرأ على العمل الفني مستقبلاً، أقرتها تيارات الفن المعاصر وخاصة مع ظهور حركة البوب آرت التي اقترنت خصائصها، باستخدام وسائل الاستنساخ الآلي في النتاج الفني واهتمامها بالنزعة الاستهلاكية والثقافة الجماهرية وهو يدفعنا لطرح التساؤل حول طبيعة هذه التحولات التي مست العمل الفني في عصر التقنية عند فالتر بنيامين باعتبار نصوصه مرجعًا هامًا في بحث العلاقة المستحدثة بين العمل الفني والثورة التقنية، والتحول الراديكالي للفن المعاصر، لاسيما تلك العلاقة التي برزت مع ظهور فن البوب آرت، التي يفترض أنها هي الحركة التي حدث على مستواها التغيرات الأكثر جدلا في جانبها المتعلق بمدخلات التطور الصناعي للتقنية التكنولوجية في الفن وانعكاساته على الجمهور، الذي نحى منحى استهلاكي بالدرجة الأولى ، لذلك تأتي دراستنا بهدف تحليل وتفكيك هذه التحولات في فكر فالتر بنيامين التي تنبأ بها، واستجلاء مدى تمثلها في نتاج فناني حركة البوب.

1– فالتر بنيامين والتجربة الجمالية

انجذب بنيامين خلال دراساته إلى موضوعات مؤرخ الفن ألويس ريغل Alois Riegl، وإلى تصوره للإرادة الفنية وشغف بكتاب الروح والأشكال للفيلسوف والناقد جورج لوكاش Georg Lukács، و الرومنسية الألمانية ، فقدم عام 1919 أطروحة دكتوراه عن (مفهوم النقد الجمالي في الرومنسية الألمانية)، و خصص لأطروحة دكتوراه الدولة، أصل الدراما الباروكية الألمانية ثم قدم بحثه الموسوم: العمل القني في عهد إعادة إنتاجه الآلية الذي صاغه في عام 1936، الذي نال تقديرا عاليا من ريمون آرون Raymond Aron (جيمينيز، 2009:ص 367).

إن النظرية الإستطيقية عند فالتر بنيامين استندت على مرجعية ماركسية•، ذلك بعد أن تأثر بنيامين خصوصًا بأعمال كل من كارل ماركس Karl Marx وبرتولت بريشت Bertolt Brecht ولوكاتش، لما تستند إليه من مرجعية ذات علاقة بسياق له ارتباط بالحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، رغم أنه يمكن أن نلحظ بأن فالتر بنيامين لا يتوافق مع الإستطيقا الماركسية• بشكل كلي، التي دعت إلى اعتبار الفن انعكاسا للشروط

• البرجوازية هي طبقة اجتماعية ، تمتلك رؤوس الأموال و القدرة على الإنتاج والسيطرة على المجتمع ومؤسسات الدولة للمحافظة على امتيازاتها ومكانتها وتتميز بالتعليم العالي والسمو الفكري والتحلي الثقافة والإهتمام بالفنون الرفيعة.

• الماركسية هي تيار فكري سياسي واجتماعي وإقتصادي القائم على أفكار كارل ماركس (وإلى حد أقل من فريدريك إنجلز)، من أجل تحقيق مجتمع لا طبقي كخطوة بعد الرأسمالية .

•الإستطيقا الماركسية هي نظرية جمالية مبنية على أو مشتقة من نظريات كارل ماركس لتطبيق الماركسية في المجال الثقافي ، تهتم بشكل خاص بالممارسة الفنية ، مع تحديد المعايير الفنية التي تعتبر مفيدة اجتماعيًا.

الاقتصادية، وأن العمل الفني الأصيل يعبر عن نضال الطبقة البروليتارية وتلزم الفنان أن يعبر من خلال عمله الفني عنها، وأن يسهم من خلال أعماله في الوعي السياسي.

رفض بنيامين التوافق في هذه الرؤية ونحى المسار الفكري لبرتولد بريشت، مفاده أن وظيفة الفن ليس عكس واقع وتعبيرا مباشرا له باعتباره نتاج تاريخي، إنما الفن له إمكانية والقدرة على التغيير، وبذلك يتبوأ دورا في الواقع الاجتماعي وبالتالي السياسي والأيديولوجي•، فانطلاقا من هذه الفكرة يمكن أن يكون العمل الفني ثوريا، وإن اتجاه العمل الفني أو الأدبي يراه فالتر بنيامين: بأنه "لا يمكن أن يكون سليما من وجهة النظر السياسية إلا إذا كان سليما أيضا بموجب المعايير الفنية أو الأدبية"(بومنير، 2020: ص48)، حيث يتميز العمل الفني عنده في أنه يعبر عن "حقيقة الفن" وحامل لها وهنا يدنو بنيامين من الفكر الرومانسي الألماني و تصور رواده، بداية من مفهوم هيغل للفن و إجلاء الحقيقة.

وهنا يتوجب ذكر في هذا السياق أن فالتر بنيامين، يركز على أن الحقيقة لا تبتعد عن الجانب والإطار التاريخي المعاش، لذلك كان من الواجب أن يتجه الفن إلى تغيير هذا الواقع والوضع وما تعتريه الحياة التي تم الهيمنة عليها من طرف المنظومات الرأسمالية و بسطت سيطرتها عبر قوة الوسائل التقنية الحديثة، بعد أن تداخلت في حقل العمل الفني والجمالي وأثرت على أشكاله.

كما يجذر الوقوف عند التقسيم الذي يميزه الباحثين المتخصصين في فلسفة فالتر بنيامين، كالذي يتصوره روشليتز Rainer Rochlitz ، حيث يميزون أنه هناك ثلاث أساسيات في جماليات بنيامين : "المرحلة الأولى، اتسمت بالطابع اللاهوتي والميتافيزيقي، حيث كان اهتمام بنيامين في هذه المرحلة منصبًا على مسألة أصل اللغة والترجمة والعمل الأدبي. أما المرحلة الثانية، التي بدأت في منتصف العشرينيات من القرن العشرين، يجد المنعرج الذي عرفه فكر بنيامين وتأثره بالماركسية، حيث انصب اهتمامه على تتبع أثر التقنيات الجديدة في الحقل الفني والجمالي...، أما المرحلة الثالثة والأخيرة وتتسم موجوداتها أنها أنصبت على إعادة دمج خلفية الدينية اللاهوتية في النقد الفني والأفق الجمالي"(بومنير، 2020: ص47-64).

إن التجربة الجمالية عند بنيامين شهدت عدت تحولات لأسباب كثيرة ومعقدة يرجح العامل الأول في تأثره بالفكر الماركسي بعد اطلاعه على كتاب غيورغ لكوتش التاريخ والصراع الطبقي ومؤلفه الروح والأشكال و نظرية الرواية .

2- العمل الفني في عصر التقنية عند فالتر بنيامين

إن دراسة فالتر فنيامين الموسومة ب " العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تقنيًا " التي صدرت عام 1935 في مجلة للبحوث الاجتماعية من قبل معهد فرانكفورت، تعتبر من أهم الأعمال التي قدمها بنيامين في الحقل الفني والجمالي، فرغم أن انتشار المقال كان محدودا في حياة بنيامين وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، إلا أنه أعيد اكتشاف هذا النص في الستينيات والسبعينات، ومنذ ذلك الحين أصبح يعتبر أحد الوثائق التأسيسية لنظرية الثقافة والإعلام الحديثة، ومرجعًا هامًا في بحث العلاقة بين العمل الفني والثورة التقنية والتحول الراديكالي• للفن المعاصر، حيث سعى إلى دراسة التغير الذي سيحدث على العمل الفني، متسائلا عن ما إن كان الاستنساخ وإعادة الإنتاج الآلي للعمل الفني قد يؤثر على هوية العمل الأصلية وعلاقة تلقي الجمهور في زمن لقبه بـ "عصر الاستنساخ" وهي المرحلة التي واكبت تطور إنتاج الصورة والنسخ الألي، التي بدأت تمهد لتهديد و احتلال مكانة العمل الفني الأصل ، قائلا: "إن التغيرات التكنولوجية، التي نمت في ظل الرأسمالية، كان لها أثرها الكبير في معنى الفن، فتصادف اختراع التصوير الفوتوغرافي مع تنامي الأفكار حول ضرورة الأصالة في الفن، بنحوٍ مبدئي، فإن العمل الفني كان دائماً قابلا للاستنساخ،

• الأيديولوجيا نسق من الأفكار ووالمفاهيم والتصورات يؤمن بها عقل الفرد ،أو الجماعة، ثابته متوارثة غالبا للإرتباطها عوامل ماضوية تارخية ، تشكل قوام نظام سياسي، إجتماعي، ديني، مذهبي.

•حالة فكرية تراود التغير الجذري الشامل للواقع القائم باتخاد موقف نقدي على الواقع والنظريات والأفكار السائدة في المجالات السياسية الإقتصادية والإجتماعية والثقافية.

وقد جرت محاكاة أعمال فنانين كبار من أناس آخرين لأغراض الربح، أو حتى من جانب الفنانين أنفسهم، من أجل نشر أعمالهم أو توزيعها، أما النسخ الآلي للعمل الفني فقد مثلّ شيئاً جديدًا"(بلاسم، 2013: ص71-72).

1.2– إعادة الإنتاج التقني

يرصد بنيامين في بداية دراسته تطور عملية نسخ الأعمال الفنية عبر التاريخ، بدءا من عملية الصب والطبع عند الإغريق وغيرهم، إلى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدي، وأيضا عملية الطبع على الحجر ثم الحفر على الخشب حتى بداية القرن العشرين، وظهور الليتوغراف وصولا إلى التصوير الفوتوغرافي، الذي قاد إلى تغيير جذري على أساليب الأعمال الفنية تغييرا جذريا، كما أدت تطورات هذه تقنيات إلى ظهور أشكال فنية جديدة غير تقليدية، وهنا يشير إلى أمر مهم حين يقول أنه "مهما تضاهت النسخة المنقولة عن العمل الفني مع الأصل، فإنها تظل تفتقد عنصرًا واحدًا مهما على الأقل : هو وجود هذا الأصل في الزمان والمكان، ذلك أن خامات العمل الفني أو طبيعته الأصلية لا تظهر في النسخ المطبوعة، لا تشير إلى زمانه ومكانه، ومن ثم لا تبين ظروف إنتاجه وموقعه في التاريخ"(شاكر، 2009: ص233).

إن ما يعرف بالزمان والمكان هما محوران هامين في التفكير الإستطيقي عند فالتر بنيامين، كون كليهما يحكمان الوضع التاريخي لأي إنتاج بشري، و أن خامات العمل التي تشير إلى هذا الوضع أثناء إنتاجه الأصلي لا يمكن أن تشير إليه النسخ المنقولة مهما تضاهت جودتها المنقولة من العمل الفني الأصل، كونه يعجز عن إظهار التغيرات التي صادفته عبر ظروف إنتاجه وموقع التاريخي، وبالتالي فإن أصالة العمل الفني تتلاشى، وتفقد الشعور بهيبة اتجاهه أو الإحساس بالهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الفني، وهو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة هالة (aura).

2.2– هالة العمل الفني (aura)

حظي مفهوم (هالة الأثر الفني) أو (aura) في إستطيقا بنيامين بالكثير من الأهمية والاهتمام، في نصوصه ، غير أنه أعلن عن تفسير لمفهومه بشكل أجلى وأوضح في إصداره (الأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني) (1935)، ضاربا لنا مثال عن مفهومه الهالة ، مستعملا أسلوب الإستعارة بالقول " إنها نسيج متفرد من الزمان والمكان: ظهور منفرد لبعيد، مهما كان على مقربة منّا، عندما تتبع : بالنظرة ، عصر يوم صيف، خط سلسلة جبلية على الأفق أو غصن شجرة يُظله بِظله، فإن المرء يستنشق هالة هذه الجبال أو هذا الغصن"(بومنير، 2020: ص50)، والحال أن هذا التعريف الذي يوضح به بنيامين مفهومه، يشير إلى تلك الهالة الضوئية التي تشع فتصدر ذبذبات خاصة، والتي من المفترض أن تصدر عن بعض الأشخاص أو الأشياء ولا تمكن رؤيته كغرض عادي، حيث يؤكد بقوله كذلك "إن العمل الفني ذا النسخة الوحيدة، الوحيد في نوعه، له هالة خاصة، له عبق خاص، له قيمة خاصة، وقيمته مستمدة من تفرده، ومن دوره الخاص في الطقس أو الشعائر المرتبطة به، من المعنى الخاص، الذي يفترض أن يحمل هذا العمل بداخله نوعا من القيمة المقدسة؛ سواء أكانت هذه القيمة دينية أم فنية أم غير ذلك ؛ حتى النسخة الأكثر إتقانًا من عمل معين تفتقر إلى عنصر أساسي، هو حضورها في الزمان والمكان كما سبق أن ذكرنا، هو وجودها الخاص الفريد الذي يفترض أن توجد فيه، هو تلك الهالة التي ترتبط بكون هذه الصورة أو تلك صورة أصلية وليس نسخة تالية منها"(شاكر، 2009: ص234).

يشير فالتر بنيامين إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة وغيرها قد تغيير مكانة العمل الفني، ففي الماضي كان للعمل الفني (هالة) أو (عبق) ينبع من تفرده، غير أن صناعة الفن والإنتاج والاستنساخ شهدت تحول في خصوصيته الفردانية وقيمة السمو والتعالي والنخبوية، التي كان يكتسب منها قدسيته حيث أنه " قد أعلن عن تحطيمها منذ ظهور فن التصوير تحديدا وبالتالي منذ دخول الفن عصر الاستنساخ التقني؛ فبنيامين هنا يتصور أن الفن خرج من أفق إستطيقا الذات ودخل عصر التقنية، وهو إذ خسر قيمته الطقوسية وقداسته وأصالته، إنما يربح بذلك ما هو أهم وأجدى : أي انتشاره بين الجماهير، وبالتالي إن فقدان الفن القداسة إنما هو حدث إيجابي، يدل في جوهره على حدّ تأويله، على تسييس الفن وتحوله إلى طاقة ثورية لا بديل عنها"(بن شيخة، 2010: ص171)، ووفقا لهذا التصور فإن العمل الفني يخرج عن ماديته التي يغلفها نوع من التعالي و محيط

الصفوة المتميزة من البرجوازية والخاص، إلى الخروج نحو مجال جديد يسمح للمتلقي باستقباله، وهذا يعني أنه قد حدث تغير عاتي، وتصفية للعنصر التقليدي وتم بعثه من جديد وفق قيم العصر الحاضر، غير تلك التي عرفت في ما مضى.

على الرغم من الصفة النقدية التي وجهها بنيامين، "إلا أنه قد رأى في ضياع (هالة) الفن إمكانية لتعزيز التفكير النقدي للجمهور حيال ما يعرض عليهم من أعمال فنية، فهالة الفن قديمًا كانت تُشْكِّل عائقًا أمام التلقي الموضوعي للعمل الفني حيث كانت تخلق نوعًا من القداسة للفن يُطلّق عليه بنيامين الربقة اللاعقلانية فكلما انخفَضت الأهمية الاجتماعية لأحد الأشكال الفنية، ازداد تمييز الجمهور للفارق بين النقد والمتعة"(مصطفى، 2010: ص80)، كما يتيح انتشار الفن بين الجماهير التي تستحدثها القابلية للتكرار وإمكانية التنمية نحو التحرر الاجتماعي، ولكنها تزيد أيضا من خطر الاستيلاء السياسي عليه، كما يتضح في عصر صعود الفاشية•.

3.2– دمقرطة وتسيس الفن

ما يتلاشى في زمن الاستنساخ التقني، يؤدي إلى مجال جديد يخرج إليه العمل الفني، الذي يسمح للمتلقي باستقباله واستهلاكه، فتقصر هكذا المسافة الفاصلة بين العمل الفني والمتلقي، ويصبح هذا العمل مادة للتداول وللاستهلاك، مثل أي سلعة أخرى، كونه أصبح متكررا، متاحا وشائعا، ولم تعد الأعمال الفنية ترتبط بالعبق الذي يرتبط بالجميل المتفرد الأصيل وبالطقس أو الشعائر؛ بل لقد أصبح الإنتاج نفسه قيمة، فوقع بذلك الفن في حتمية التغيير، والبحث عن معيار جمالي للقيم المعاصرة.

مع اقتحام و اكتساح عالم التقنية للفن حدث تغير راديكالي في كيفية إدراك الفن أين امتزج وانصهر فيه الجمال بالقبح و باللافن، واشتمل الإبداع على الآلة، فتحول الفن من القيمة الجمالية إلى القيمة الاستعراضية، وهنا انتقل الفن من البرجوازي إلى الجماهيري، فيقول بنيامين : "إن الإمكانية التقنية التي تسمح بإعادة إنتاج العمل الفني تغيّر اعتياديات الجمهور إزاء الفن...وبالتالي فإن لفقدان الهالة نتيجتان متناقضتان على ما يظهر : الأولى سلبية لأنها تحدث إفقارا للتجربة المبنية وفق التقاليد؛ والثانية إيجابية لأنها تشير إلى دمقرطة وتسييس الثقافة"(جيمينيز، 2009: ص368).

يلاحظ في بحث بنيامين توفر حاجة مستمرة لدى الجمهور في رغبة تملك الصورة وفي إعادة إنتاجها، فالجماهير تملكتها هذه رغبة نتيجة لواقع الحياة الاستهلاكية بأن تجعل الأشياء أقرب إليها ماديا، ثم إن المنجز الفني الأصلي يتميز بالتفرد، بينما العمل المستنسخ يميزه الزوال والتكرار، وبالمقابل فإن الإنسان المعاصر لديه نزعة في جمع وامتلاك المستلزمات ، وبالتالي كما يقول (بسطاويسي، 2010: ص 90-97)"هذا النوع من التلقي أنشأ علاقة بين الفن والإنسان عن طريق الاعتياد، أو الملاحظة العابرة للمشاهد، مما أدّى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التي تبيحها و الذي يتولد منها، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت أصبح ملموسا في جميع مجالات الفنون، ودالا في نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة في طرق الإدراك الواعي التي كانت تعتمد فقط على التأمل"؛ وهذا ما أصبح يقوم عليه تلقى الفنون المعاصرة.

حينما أرتبط الفن بالاستهلاك لا بالتقديس، ذو استجابة جماهرية لا فردية، أصبح الحشد الجمعي قابل لقبول واقع التعبئة العامة، والحقيقة أن الفنان لم يعد يبدع فالعناصر الجمالية تضاءلت أمام تقدم هذه تقنية، وأصبح مرتبط بأذواق الجمهور المستهلك، وهنا يستشرف بنيامين عواقب ذلك، و يضع إشارة تحذير على نقطة حساسة في الحداثة الثقافية من مرادفة الدمقرطة (Démocratisation) فهي ليست بالضرورة نعمة خالصة، لذلك يخشى من رغبة الجماهير التي غيرت من وظيفة الفن الجوهرية، حيث سيكون من السهولة أن تستطيع الأنظمة السياسية الاستفادة من ذلك بعد أن تخلى العمل الفني عن كينونته وظيفته الطقائسية والعقائدية لمصلحة الوظيفة السياسية.

• الفاشية تيار سياسي و فكري بزغ في إيطاليا بزعامة موسوليني، يتوجه مذهبها على إقامة نظام إستبدادي يقوم على أساس تبجيل الدولة، ذو طابع عنصري عدائي متعصب نحو الوطن.

وبالتالي يصبح الفن أداة للهيمنة أو السيطرة عوض أن يكون أداة تثقيف، عبر التركيز على إعادة أعمال بكميات ضخمة تتلاءم مع حاجات الجماهير وتسوغ مفهومها السلطة السياسية، خاصة وأنه قد أصبح الفن "مرتبط بالحركات الجماهيرية السياسية وكأدوات في المعارك الأيديولوجية، حيث تحاول الفاشية والشيوعية مثلا، كما قال بنيامين استخدام الفن لأغراضهما الخاصة، هكذا دخلت الاستطيقا في الحياة السياسية "(شاكر، 2009: ص 235-234)، فهذه الحركات استخدمت آلة الدعاية عبر الكثير الصور في السياسة من أجل السعي إلى تحقيق تلك القيمة الخاصة بالتقديس أو الإعجاب الكبير التي يمكن للصور أن تنتجها وإضفاء التبجيل للزعماء السياسيين وعلى أفكارهم .

يتعلق الأمر هنا مجملا في مقاله بمسألة العبق أو الأثر الفني، حيث يفسر بنيامين هنا عملية التحول الجذري الذي شهدها الفن حينما خرج من أفق استطيقا الذات ودخوله عصر التقنية ، إلا أنه حاز على ما هو أهم وأجدى، وهو دمقرطته لينتشر بين الجماهير، وبالتالي إن ضياع القداسة والهالة حدث إيجابي لا بديل له، فهو يدل في حقيقته، على تسييس الفن وبالتالي يمكن القول تحوله إلى طاقة تمرد ثورية.

3- حركة البوب آرت في عصر التقنية

يعتبر البوب أرت (Pop Art)• حركة فنية بصرية برزت في أواسط الخمسينيات في بريطانيا، ثم في الولايات المتحدة أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، وقد "استعمل الناقد الفني البريطاني لورانس الوي Lawrence alloway هذا المصطلح للمرة الأولى عام 1958 لوصف اللوحات التي تصور النزعة الاستهلاكية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، رفضت هذه الحركة الفنية التعبيرية التجريدية وتشديدها على الباطن الهرمنوطيقي• والنفسي، لصالح فن يصف الثقافة الاستهلاكية المادية، والإعلانات، وصور عصر الإنتاج بالجملة(سونتاغ، 2008: ص451)، ويمكن تصنيف الفن الشعبي إلى شقين:

– الأول "إنكليزي انبثق من الثقافة الشعبية في البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بالتطور الصناعي للإنتاج الاستهلاكي الشعبي، مقابل فن الطبقات الراقية، أين تعمل البيئة الصناعية على خلق تجربة واسعة يمكن أن تندرج فيها المنتجات الصناعية بحيث تكتسب صفة جمالية، بمعنى أن العادات إلى درجت عليها العين و بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيرا تدريجيا بطيئا نتيجة تعودها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية ، والموضوعات القائمة في الحياة العصرية(الدليمي، 2011: ص220-221).

الثاني "أمريكي تمثل في إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي، وقد بدأ لجزء هام من حياته دون طرح أي مشكلة تتعلق بها او تعبر عنها . ومن هنا هذا التباين في المفهوم الفني " البوب آرت " في أوربا وأمريكا، إذ أن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض الذي تجلى بأشكال مختلفة في كلا القارتين(الدليمي، 2011:ص221).

حاول فناني البوب آرت إخراج اللوحة المسطحة من عزلتها عن الجماهير والعودة إلى الواقع وتعبير عن مظاهر الحياة الحديثة، ولهذا أضحت المنتجات الصناعية والاستهلاكية و وسائل الإعلام الجماهيرية من الصور الفوتوغرافية والإعلانات والملصقات لنجوم ومشاهير السينما، والأحداث الشعبية المتداولة والحياة العامة والأقوال الرائجة والشائعة وغيرها، بمثابة مواد الخام لجميع نتاجات فناني البوب من أجل أن يثير الفنان انتباه المتلقي.

هنا لعبت تطورات التقنية الحديثة وخاصة فيما يتعلق بالتقنيات الطباعية الآلية والتصوير الفوتوغرافي، فناني البوب قدرة في التلاعب والتحكم بنتاج أعمالهم، رغم أنهم لم يهتموا في كثير من الأحيان بذلك، أو يكلفوا أنفسهم عناء القيام بتحريفات، بل أو إدراج أي أفكار إبداعية لمنتوجاتهم،

• ترجم مصطلح « pop art » في اللغة العربية بشكل غالب إلى « الفن الشعبي » أو بشكل أقل تداولا بين « الفن الجماهيري » و « فن العامة » ، أو إلى ترجمة صوتية « بوب آرت » ،غير أنه هناك إمكانية اختلاط في دلالة الكلمات عند ترجمتها ف « الفن الشعبي » لدى الناطقين بالعربية بالمعنى الدارج لهذه الكلمة يشير إلى ما من شأنه أن يصف الفنون التقليدية وليس حركة فنية نشأت في أمريكا وإنجلترا ، فيوصي الدكتور إبراهيم أنيس، بأن نقول بوب أرت، أو نقول فن جماهيري، في محضر الجلسات، مجمع اللغة العربية (قاهرة، مصر). مراقبة العامة للتحرير والمعجمات العلمية، ع 43، 1976 ، ص180

•الهيرومنطقيا منهج ونشاط فكري ذو أنظمة تأويلة يقوم على أساس تفكيك رموز المعنى الباطنية في المعنى الظاهري للوصول إلى كشف عن المعاني الضمنية.

والاكتفاء بعملية الاستنساخ و النقل الحرفي لأشكالهم في تكوين خاص، دون كنوع من تقبل للبيئة المعاصرة و مخلفات التحولات التكنولوجية والصناعية الاقتصادية وأيضا الفكرية والاجتماعية التي شهدها العصر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية؛ حيث تكاد تخلو أعمال البوب من أي إشارة إلى الشخصية الداخلية للفنان، فإن الفنان قد ظل محايدا يرسم مواضيع تمثل ما هو متعارف عليه و شائع من اكتراث واهتمامات مجتمعه، من ما هو مألوف أو مبتذل وتافه، فقد عمد فناني البوب إلى المجاهرة بالأشياء التي أضحت رموز العصر، وزجّ بها في وعي المتلقي، مع إظهاره وتقديمه بأسلوب فيه نبرة من السخرية والهجائية، وبنوع من الرزانة و الجدية.

إن فن البوب كان بوضوح عملية نقد عبر الفن، وقد نجح في توظيف عناصره التشكيلية التي صورت البيئة الاستهلاكية، كنزعة تتعرض وتنتقد حياة الإنسان المعاصر، مستثيرة نوعا من التهكم و السخرية، وهذا المفهوم هو ما يميز فن البوب، كما قدمه الفنان الأمريكي روي ليختنشتاين Roy Lichtenstein بقوله هو "استعماله لما كان محتقراً، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملامح الإعلام"(القره، 2011: ص195)، ومعنى هذا أن فحوى الفكرة الفلسفية و النظرية الجمالية للبوب آرت، يمكن أن يعتمد على مصادر الفن الشعبي الجماهيري.

كما سهمت حركة البوب آرت في تحطيم الثوابت التقليدية وكل ما هو مألوف من القيمة الفنية، بمحو الحدود الفاصلة بين الثقافة 'البرجوازية' وفكرة 'الهالة'، وبين ما يعرف 'بالثقافة الجماهيرية الشعبية وفكرة المتداول'، حيث أضحى القبح جمالا، ليمارس بذلك مهمة تحطيم و انتهاك الهالة التي تتميز بها فردانية الأعمال التقليدية، كما أن كثرة التداول والتكرار من خلال أعمالهم تجعل المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء وأي شيء، ولا يوجد شيء يصعب قبوله أو البحث عن أصله، وبالتالي النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية، وإنفتحت بذلك آفاق الفن على الصورة الفوتوغرافية و وسائل الطباعة والنسخ والمنتجات الصناعية، باعتبارها فن جاهز يواكب التسارع والتعدد الكمي للعصر الذي يعيشه، محملة بصياغات فلسفية وجمالية، وفق آليات وطروحات بعض المؤيدين للتقنية الصناعية.

1.3-الاستنساخ وإعادة الإنتاج عند فناني البوب آرت :

كما سبق وأن أشرنا بأن الطفرة التكنولوجية، كان لها أكبر الأثر في التحول الذي طرأ على طبيعة نمط التعبير الفني للفن المعاصر وخاصة في فن البوب آرت، الذي كان له توجه متزايد نحو إحلال الصور محل الأشياء من خلال تقنية الطباعة و والمتتاليات النسخية بوسائل وأدوات حديثة كالشاشة الحريرية• (Sérigraphie)، بفعل الضغط التقني للعصر الذي غير مفاهيم التداول و التلقي للعمل الفني الأصيل بعد أن كان يحتفظ بسطوته سابقا، خاصة وأنه "قد حظيت البيئة والحدث بأهمية خاصة وجديدة مع ظهور فن البوب وكان هناك عدة أسباب لذلك أحدها أن فن البوب تخصص في "المعطي" وقد أدى هذا بالفنانين إلى التجريب في إعادة إنتاج ما هو في الواقع حرفياً"(لوسى، 2002: ص131).

من أهم تداعيات ظاهرة الاستنساخ وإعادة الإنتاج عند هذه الحركة أنه " لم يعد التميز بين الأصل والنسخة، فإعادة الإنتاج لم تعد تسمح بالتفريق بين الأصيل والهجين ما دامت لا تكف عن إنتاج أشباه الأشياء والنسخ إلى ما لانهاية مما يسقط طابع التفرد عن الفن العاصر، وما مكّن من هذه الأشباه والنسخ، هو الطبع والحفر المتسلسل في الفن التشكيلي المعاصر "(معزوز، 2014: ص27)، وهو الذي أشار إليه بيار بورديو Pierre Bourdieu " إنها دلائل على عالم السيمولاكر Simulacre (الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية)، على عالم الزوال والعبور والاندثار، على عالما الغياب واللاشيء ..كما هو الحال في البوب آرت عند آندي وارهول Andy Warhol ، حيث لا فرق بين الأصل

•الشاشة الحريرية إحدى طرق التقنية للطباعة يتم فيها نفاذ المداد أو الصبغ من خلال قطعة شبكة من الحرير أو البوليستر أو غيره من الشبكات المشبوكة على إطار خشبي والمحبوكة لدعم الاستنسل "stencil" في حجب الحبر للحصول على الصورة المطلوبة

والنسخة لا بل حتى بين النسخة والنسخة، وتبعا للإنتاج الآلي sérigraphie ، فكل الصور الاستهلاكية جيدة من أجل توظيفها في الفن : صور قنينات كوكا كولا، وحساء كامبل، وكراسي الإعدام بالكهرباء، هي نسخ متكررة آلية"(معزوز، 2014: ص31).

وهذه الفلسفة والتصور هو الذي سبق إليه فالتر بنيامين قبل بيار بورديو في مقالته: العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، حينما أثر على أن العمل الفني لم تعد له تلك الأصالة التي كانت له في الماضي، وما هذا في رأيه إلا نتاج للتطور التقني في عملية استنساخ الصور، الأمر الذي أفضى في النهاية إلى ضياع ما أطَلق عليه (هالة الفن)، " تلك الهالة هي التي تخلع على العمل الفني الطابع الطقوسي، وتجعل المشاهد يقف مشدودا أمام أحد الأعمال الفنية العظيمة. لقد ضاعت هالة الفن وفقد الفن بريقه نتيجة عملية التداول اللانهائية للنُّسخ، ولم يعَد يعني المشاهد كثيراً ما إذا كان يشُاهد أصل العمل الفني أم صورته، ما دامت النسخة في النهاية هي صورة طبقْ الأصل. لقد خفضت النسخة من القيمة الفنية للأصل وأزالت هالته، رغم أنها في الوقت ذاته ربما تكون قد زادت من قيمته المادية(مصطفى، 2010: ص225-226).

2.3- أثر الطباعة و التصوير الفوتوغرافي على حركة البوب آرت:

رغم الأهمية و الدور الفاعل للصورة الفوتوغرافية في الفنون التشكيلية، إلا أنها لم تشغل مساحتها من الظهور إلا مع الحركات الفنية المعاصرة، كالبوب آرت، الذي أعاد إدخال الصورة في البناء التشكيلي للوحة عبر عدة أشكال و أنماط تنوعت بين حضورها الكلي بذاته، أو عبر تقنيات الإظهار والمعالجة والطباعة المتنوعة، مع حرية التلاعب في التشكيل والتركيب الصوري و تكوين اللقطات المصغرة و المكبرة، و مزج الألوان وبتغيير بنية التباين بين الظل والضوء، وبذلك وصل توظيف تصوير الفوتوغرافي في البوب آرت إلى تحدى الأسس و اتجه صوب الثقافة الجماهيرية الشعبية المتمثلة في(الإعلان والإشهار، الصحف، والمجلات، والصور الشعبية المتداولة الشائعة وصور أخرى للأحداث السريعة والعادية)، فهو يتجه في مساره مبتعداً عن المرجعية الذاتية للفنان ودخول صوب العالم الجماهيري.

أدى الاهتمام السائد للفنانين في العصر التكنولوجي بعد أن بدأت الفنون المعاصرة تتجه نحو مواضيع ذات اهتمامات بالمواضيع الجماهرية ، أو "فن العامة الذي بشير إجماليا إلى نزعة تتعرض من ناحية الشكل بنقد حياة الإنسان المعاصر ، 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 الدادائية ثورتها على ما كان شائعا ، وتستثير شكلا من السخرية، ...،أين كانت فكرة إدخال صور فتوغرافية، أو شرائح من صور المجلات، مجرد إدخال لحقيقة فتوغرافية سافرة، داخل التكوين ومحاولة إقناع الرائي بالحقيقة، وهي من الأمور التي سادت في فن العامة"(البسيوني، 2001: ص297-298-299).

هناك أمر يعزى إلى مناخ العزلة عن الجغرافيا والتاريخ المادي والذي أحاطت التكنولوجيا به نفسها، أو تبخر كل حسّ بالاستمرارية التاريخية والذاكرة، وهذا ما دفع بالفان إلى أن يقدم الإنجاز الفني مستخفاً بالماضي، فسجل الأشكال أو الظواهر الآنية التي تتعاقب عليه من دون انقطاع وبطريقة تضمن لها التساوي في الأهمية، وهذا دون شكّ لم يكن ليحدث لولا وجود مخيلة متحولة تستطيع ملاحقة تلك الظواهر باستمرار وبالوقت عينه تستطيع بنظرة فاحصة الإحاطة بكل ما يدور حولها(الحاتمي، 2012: ص69).

3.3-تقنية التوليف عند فناني البوب آرت:

عمد أعلام هذه الحركة إلى المجاهرة برموز عصر الإنتاج والاستهلاك والتطور التكنولوجي والصناعي، عبر توظيفهم المباشر لأشياء الجاهزة التي يعثر عليها الفنان في بيئته من خلال تقنية التجميع والتوليف، من خلال إيجاد العلاقات فيما بينها لوضعها في مجالا عرض ذو تكوين مندمج موحد في سياق ثنائي غالبا، وبتقديمه في أسلوب وإطار يمزج بين النبرة الهجائية و الرزانة الجدية النقدية.

من هذا المنطلق ترى (الحاتمي، 2012: ص79) أن " النتاجات الفنية للفن الجاهز أصبحت تقدم رؤى جمالية جديدة لا تنفصل عن مخاض الثقافة الشعبية الأمريكية، مما أدى إلى نسف المعايير والقيم الذوقية والاستيطيقية السائدة فقد كان لفن التجميع و التلصيق فاعليتها في فن البوب ونظامه التعبيري ولها مرجعية في الحداثة ممثلة بنتاجات الدادائية والتكعيبية الذين مارسوا فن الكولاج في معالجاتهم التقنية"؛ إذ اعتمدوا على مواد استهلاكية مختلفة والأشياء المتوفرة من الواقع، بأساليب تكنولوجية متعددة الغاية؛ من ذلك تحويل الفن إلى سلعة تسويقية تداولية ونظرة الفن إلى عصر مبني على الفكر الإنتاجي الصناعي والتكنولوجي؛ وعاكسا الفنان بذلك القيم السائدة للمجتمع الذي يعايشه وبالمجتمع الذي يحيطه، رغبة من الفنان إثارة التساؤل والدهشة و تفعيل الشك من خلال التركيز على الحس البصري .

إن أعمال كهذه خاضعة لهذه التقنية " 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 ما هو زائل وبهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدميته ورغم أن تشكيل ما بعد الحداثة هو كسر لكل الأنظمة ولأنسقها، لكنه يأتي بأنظمة وأنساق جديدة تتسم بالعبثية والسطحية مما سمح باستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله "(الحاتمي، 2012: ص73).

4- تمثلات التقنية في نتاج فناني البوب آرت

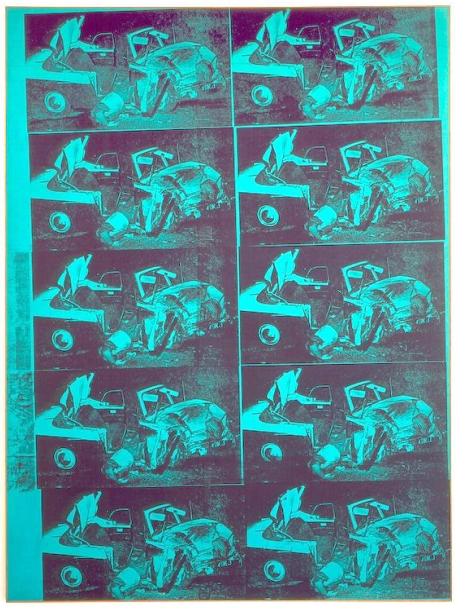
1.4- عند آندي وارهول Andy Warhol:

لاشك أنه يمكن أن نرى الأمثلة الفنية الأبرز في التدليل على تحولات العمل الفني الذي تنبأ به فالتر بنيامين، والذي طرأ على طبيعة الفن المعاصر بشكل عام و في فن البوب آرت بشكل خاص، في أعمال الفنان آندي وارهول الذي ارتبط بعالم الصناعة و الآلة منذ البداية، وذلك لنشاطه و صلته بالعمل في المجال التجاري كرسام في مجالات الدعاية والإعلان، ما يرجح أن هذه المدة التي قضاها في عمله بهذا المجال دفعته نحو أسلوب يستعمل ويعتمد فيه على وسائل صناعية ميكانيكية وهو الذي اشتهر بشعاره «أريد أن أكون آلة»(مصطفى، 2010: ص226)، فقد مارس وارهول الطباعة اليدوية في أعماله واستخدم تقنية الشاشة الحريرية الميكانيكية ، وتميزت أعماله الفنية بالاعتماد على تكرار الصور مرات عديدة مع إضافة بعض التعديلات الطفيفة، وخاصة فيما يتعلق بالتكوين أو تكبير الفوتوغراف و إضافة لون صناعي قاسي، فقد عرف بشغفه بالألوان الصارخة و الفسفورية المشعة ،التي تعود على استخدامها في الإعلانات التجارية .

الشكل 1: آندي وارهول ، مارلين الدبتك ، 1962.

Source : American pop art, Lawrence Alloway, Crowell-Collier Publishing Company,1974, p.29

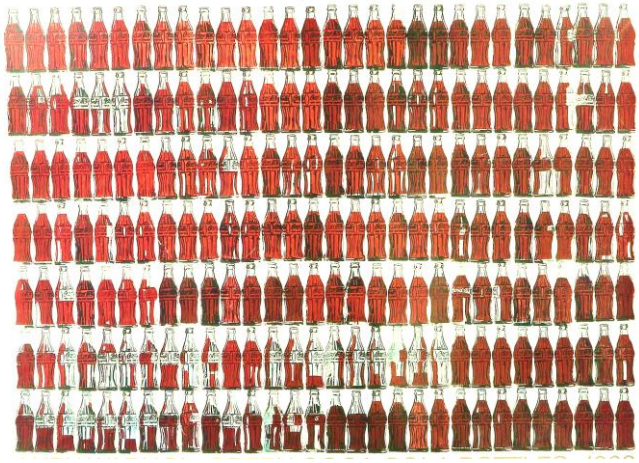
وفي اتجاهه هذا كان يبني نتاجه الفني عبر اختيار موضوعات من الصور الشائعة، أو بالمعنى الأصحّ من مظاهر الحياة اليومية المعاصرة مما اعتاد عليه الإنسان في المجتمعات الصناعية، إذ استمد وارهول أحيانا صور منشورة في الصحف والمجلات والإعلانات من الأشياء المتداولة والمستهلكة مثل (قنينة كوكاكولا ، معلبات الحساء، علب البريلو، علب الشوربة، أوراق الدولار) فقد اهتم بهذه الوسائل و أراد الزج بالإشهاريات الدعائية في وعي الجمهور كونها تنطبق عند تكراراها في ذهن المتلقي وتشد انتباهه، وبهذا يطرح الفنان مشكلات تتعلق بالحياة العصرية ، كما ركز على الموضة و الشخصيات البارزة الشهيرة والنجوم السينمائية أمثال (مارلين مونرو، الفيس بريسلي، إليزابيث تايلور، جاكلين كيندي، الموناليزا) بعد رحيلهم، كما تناول الموضوعات المأساوية في الحياة (حوادث السير ، الكرسي الكهربائي للإعدام، الانتحار، الاضطرابات العنصرية وغيرها التي أطلق عليها اسم (كوارث).



الشكل 2: آندي وارهول، كارثة خضراء #2، 1963 .

Source : Artists in Their Time – Andy Warhol, Linda Bolton ,Publisher Franklin Watts, 2002 p.23

إن ما نلاحظه عند أندي وارهول أنه استلهم فكرته من الأشياء التي ليس لها وجود كموضوع وكقيمة جمالية ظاهريا فحولها إلى عمل فني من دون أي تغيير أو أن يخل ببنيتها واقتصر على تلوينها وتكرارها بالشاشة الحرارية، وبطريقة لافتة، لانتباه المشاهد ولا تدعه يتخذ موقف تجاهلها واللامبالاة إزاء الشعور بوجودها، وذلك لتثبت الحياة الصناعية المعايشة للفرد، حيث أنه أصبح كل شيء هام وعديم الأهمية في الآن عينه، واستوى بهذا العصر الصناعي الهام والغير مهم، حيث غزت الميديا والاستهلاك قيمة الأشياء وخلخلتها كما استوى الفن واللافن ،القبح والجمال، المركز والهامش، وقد "رأى وارهول «أن الفن ليس للنخبة، بل لعامة الشعب الأمريكي»، ولكن كيف يُمكن للمرء أن يُمثّل «جماهير الشعب الأمريكي» خاصة وأن الذوق ليس بمقولة عامة أو سكونية؟، فكانت إجابة وارهول متمثلة في أن الفن لا بد أن يعبر عن الأشياء التي تُمثّل قاسمًا مشتركًا بين الجميع"(مصطفى، 2010: ص266)، وهو ما أشار إليه فالتر نيامين بمصطلح دمقرطة الفن، كما إنه باستخدامه صور لبعض الوجوه الشهيرة البارزة، قد سعى لأن يعري و يجرد و ينزع عنها هالة التقديس والعبق خاص بها، بتحويلها عن قصد إلى مجرد خواء معنوي و الفكرة التكرار هو ما سعى أندي وارهول إنجازه، فتمحورت أعماله المتسلسلة، تفرعات العادات الاستهلاكية والتدميرية، فالتكرار و إعادة الإنتاج تعبير عن الحياة اليومية النمطية، والخاضعة للاقتناء، توجب ضخ جرعة الفن فيها لكي يستفيق الذهن من هيمنة الصناعة والاستهلاك على حياته.



الشكل 3: آندي وارهول، قارورات كوكا كولا، 1962 .

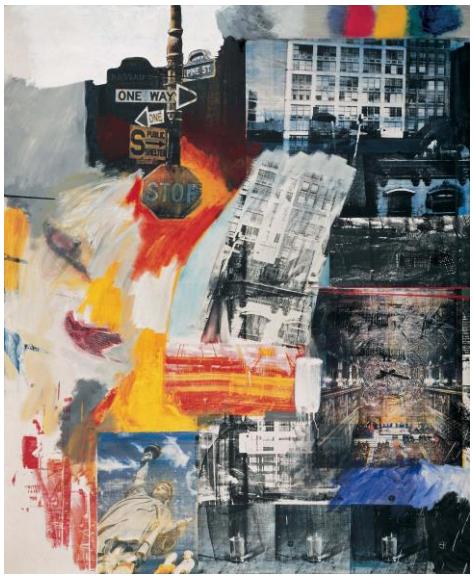
Source : Artists in Their Time – Andy Warhol, Linda Bolton ,Publisher Franklin Watts, 2002, p.18

يقول أندي وارهول : " أؤمن بالفضاء والفراغ، وأنتج أشياء تسمى فنًا؛ في الحقيقة ما زلت أنتج أشياء بالية للناس لكي يقدرونها ويحصدون لها أماكن وفضاءات هذه الفضاءات يجب أن تبقي فارغة، على سبيل المثال أساعد الناس لتبديد أو إضاعة الفضاء المخصص؛ مع أن ما أريد فعله في الحقيقة هو مساعدة الناس لتخريب الفضاء "(الدليمي، 2011: ص227).

2.4– عند روبرت راوشنبرغ Robert Rauschenberg

يعد روبرت راوشنبرغ رائد البوب في أمريكا، وقد بدأ نشاطه الفني في أوائل الخمسينات من خلال سلسلة من الرسوم و العديد من التجارب الاختزالية، التحرك اتجاه "الرسم الخليط" أو ما يعرف بالتوليف في التصوير (Combine Painting) وهو أسلوب إبداعي يجمع ويخلط فيه السطح بمختلف العناصر والأشياء المتنوعة الجاهزة وتثبيتها علة السطح ذاته بتقنية التوليف و الإلصاق (Collage) إضافة إلى ضربات الفرشاة ترفق العمل وأحياننا تتطور اللوحة وتخرج من البعد المسطح إلى الأبعاد الثلاثية، مثل عمل الشهير (العنزة المحشوة) فلقد اعتقد أنه "كلما استخدم الفنان الأشياء والعناصر في عمله من العالم الواقعي، يصبح عمله أكثر واقعية"(محسن، 2006: ص167).

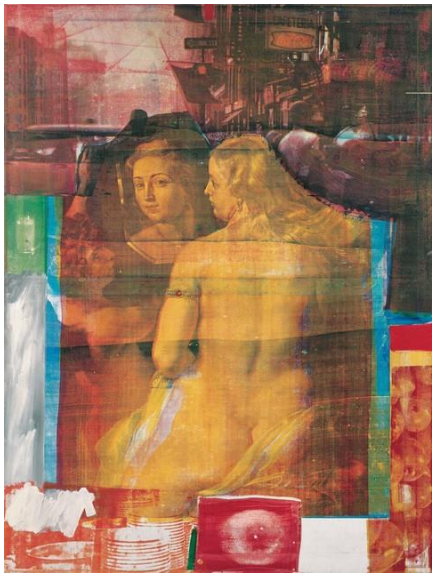
كما جمع واستخدم راوشنبرغ أحيانا الشاشة الحريرية ليحصل في لوحاته على تكرار تفاصيل صور ذات تفاصيل متنوعة ومتناقضة غير مرتبطة من مصادر جلبها من الواقع والحياة، التي تبدو مألوفة وعادية على سطوح ذات تكوين يجمعها في لوحة واحدة، مع تمرير طلاء الألوان بغية محاولة الربط بين تفاصيل هذه الصور المكررة، التي أفقدها هالتها كما أنه بهذا التمثيل ودمج المكرر للصور، فإنه يحاول رفع مكانة الصور والنسخ ذات مستوى غير مهم والمهمش والمبتذل إلى مستوى الموضوعات ذات القيمة الجمالية.



الشكل 4: روبرت راوشنبرغ ، ملكية ، 1967.

Source : Eric Shanes, Pop Art, Parkstone International,2009 p. 96

في ما مضى كان إعادة إنتاج الأعمال الفنية يكون في شكل استلهام من الأعمال السابقة كلوحة أولمبيا Olympia للفنان إدوارد مانيه Édouard Manet ، مبنية على لوحة فينوس أوربينو Venus of Urbino، للفنان تيتسيانو فيتشيليو Tiziano Vecellio ولوحة فينوس النائمة Sleeping Venus لجورجينو Giorgione ، غير أن التيارات المعاصرة غيرت مفهومها اتجاه الأعمال الفنية السابقة وهذا ما نشاهده في الستينات، فمثلا حينما قدم راوشنبرغ في سلسلة من اللوحات مستعملا نسخ من صور لوحتي كل من (روكبي فينوس) Rokeby Venus للفنان الإسباني دييغو فيلاسكيز Diego Velázquez و (فينوس أمام مرآتها) Venus at a Mirror للفنان الهولندي روبرت بول روبنز Peter Paul Rubens ، بطريقة مختلفة عن إعادة إنتاج الأعمال سابقا إذ قام راوشنبرغ بإجراء صور من هذه اللوحات عبر تقنية الشاشة الحريرية، وتثبيتها على سطح أرضية مع إضافة خليط من الصور كل شيء (شاحنات، طوافات، مفاتيح، سيارات) وضخ لطخات من الألوان فوقها، فما يقوم بإجرائه هنا روشنبرغ هو بوضوح إعادة إنتاج، أما مانيه هو بالفعل قد أنتج عملا فنيا، إلا أن الفرق الذي يقودنا إلى عد واعتبار الفنان ما بعد الحداثي لم يعد ينتج وهو يحاول وضع العناصر المجمعة في اللوحة من أن يعطل وظيفتها الأساسية والقيام من خلال ذلك بوضعها في إطار جديد، وهو الفعل الذي يؤدي إلى نهاية ابتداع موضوع فني أصلي بل قد اختصر الفن عنده في مجرد تكرار واستنساخ الصور الموجودة بطريقة آلية، وهو الذي أدى إلى إفقادها الهالة التي كانت تميزها .



الشكل 5: روبرت راوشنبرغ ، بيريسيمين ، 1964.

Source : Source : American pop art, Lawrence Alloway, Crowell-Collier Publishing Company,1974, p.29

3.4– عند ريتشارد هاملتون Richard Hamilton:

كان المعرض الذي أقيم بإنكلترا عام 1956 الموسوم بـ (الإنسان الألة والحركة) يدعوا إلى الجمالية الاستهلاكية، التي ارتبطت فيها حركة البوب بالصورة الفوتوغرافية، فرصة لبروز الفنان ريتشارد هاملتون بموضوعاته التي تعلقت بالأزياء والجنس والسيارات وكل ما تمثله مظاهر الحياة المعاصرة بملصقاته الفوتوغرافية، والذي اتسمت نتاجات أعماله الفنية بخيال واسع ظهرت عبر تشكيلاته الكولاجية للرسوم الهزلية والخيال العلمي، ومن هذه الأعمال عمله المتضمن صورة كولاج الذي ظهر في معرض (هذا هو الغد)، بعنوان : (ترى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة)، والمؤلف من صور و عناصر فوتوغرافية مجمعة غالبا ومنتزعة من مجلات ليكون عبرها مناخ غرفة حقيقي مجيبا عن السؤال الذي قدمه في عنوان العمل ، واضعا قائمة بالأنساق التي تستهوينا ممثلا إياها برجل يظهر بعضلات مفتولة، بجانبه قد جلست راقصة تعري، وهو حامل مصاصة أطفال (حلوى) كبيرة الحجم كتب على وسطها كلمة "pop"، يحيط جوهم بالغرفة غذاء، مجلات، سينما، أدوات كهربائية منزلية، قصص مصورة عن عالم الفضاء.

الشكل 6: ريتشارد هاميلتون، ما الذي يجعل منازل اليوم صعبة للغاية، جذابة للغاية؟ 1956.

Source : Eric Shanes, Pop Art, Parkstone International,2009 .p76

كانت تلك الخصائص التي ينشدها (**هاملتون**) كما قال في عام (1960) تتمثل بـ : "الشعبية، الزوال، عدم الضرورة، خفة : الظل، الانبهار، فضلاً عن أنه يشترط أن يكون قليل الكلفة وبإنتاج وفير، وقتي، ويؤلف تجارة كبيرة"(القره، 2011: ص196)، وبهذا المعنى تسنى لحركة البوب آرت من أن تولد فن باستخدام الصور المستعارة محطما المعايير التقليدية لتصبح الآلة الفوتوغرافية والطباعة، نسق ضروري معبر عن الخصائص التعبيرية للحركة.

وفي (1958) قدم هاميلتون أعمال كولاجية أخرى، تناول فيها العناصر والخصائص التي سبق ذكرها، ومن بينها لوحته الكولاجية المعنونة بـ "هي" ،"$he " حيث تعمد الفنان تغير الحرف الأول من الكلمة في عنوان الذي اختاره لعمله إلى رمز الدولار، وهذا العمل نموذجا معقدا بطريقته المنجزة على مستوى البنية والمحتوى، إذ نلاحظ فرن بسكويت، ومكنسة، وأيضاً صورة امرأة قد أخذت من مجلة لصورة فوتوغرافية المسمات بـ " الظهر" للموديل الشهيرة المتخصصة للملابس خفيضة الظهر "فيك دوجان"، واستحضرت كل هذه الصور في شكل قصاصات مقطوعة الأطراف على هيئة لمحات أو ومضات من صورة الأصلية منفصلة على سطح اللوحة، فظهرت المرأة متمثلة عبر جزء الكتف جزء أخر هو الصدر

فقط، وقد صوحب بلونا طلاء مرشوش على سطحها، وهناك صورة لثلاجة من داخلها تحتوي علبة التجميد، وعلى بابها المفتوح تم رسم زجاجة مشروب كوكا كولا بطريقة تقليدية.

الشكل 7: ريتشارد هاميلتون ، $he ، 1957.

(2021/06/01)https://www.artimage.org.uk/22945/richard-hamilton/-he--1958-61

إن هذا العمل قد استعلت فيه فكرة إقناع المتلقي بالحقيقة السافرة، التي تميز فن البوب وجاءت على لسان هاميلتون في معرض حديثه عن البوب " إنه فن شعبي، ابتدع من أجل الجماهير، وهو فن متغير من يوم إلى آخر ، قليل التكاليف، غزير الإنتاج، إنه فن شاب 'كنت ساخر' ، أو هو الفن السحري للابتكارات .. وهو في النهاية، استثمار تجاري ممتاز "(الفقي، 2016: ص303).

4.4- عند روي ليختنشتاين (Roy Lichtenstein) :

اهتم روي ليختنشتاين كذلك في صياغة أعماله بطريقة الصناعة و الطباعة الميكانيكية، فبدأ في المجال السينمائي والرسوم المتحركة، فتضمنت أعماله الفنية صورا لميكي ماوس، ورونالد دك، وبجز بوني وغيرها من مجموعة القصص المصورة بالمجلات والمتحركة السينمائية، المخصصة أساسا للأطفال كمادة مستوحاة في نتاجه و غنية بدلالاتها في أعماله، فقال عن أعماله الفنان ذات مرة لأحد المشاهدين : "أعتقد أن عملي يختلف عن المسلسلات الكوميدية، ولكنني لن أطلق عليه تحولاً، إنما أقوم به وأفعله هو شكل بينها المسلسل الكوميدي ليس له شكل وهذا يعني أن استخدم العالم. والمسلسلات الكوميدية لها شكل ولكن لم يبذل أحد جهوداً لتوحيده بصورة مكثفة ، فالهدف مختلف، فأنا أريد أن أصور وأنوى التوحيد، وعملي يختلف فعلياً عن المسلسلات الكوميدية، في أن كل علامة هي حقيقة في مكان مختلف رغم أن الاختلاف يبدو بسيطاً"(لوسي، 2002: ص127).

الشكل 8: روي ليختنشتاين ، ربما ، 1962.

Source : Pop art, Klaus Honnef, Taschen Publishing company, 2004.p 53

عمد 'روي' إلى تهيئة مادته الموجهة للأطفال وتحويلها إلى طبقة الكبار وجعلها وسيلة مسلية لهذه الشريحة، فبالرغم من أنه نهج مبدأ قائم على مسلسلات كوميدية والمسلسلات الهزلية، إلا أن إجراؤه المتمثل في عزل الصورة الواحدة عن باقي المجموعة، عن طريق إعطائها قياسات وحجوم أكبر من صورتها الأصلية لدرجة أن تقترب تكويناتها اللونية الصاخبة في شكلها البقعي وتفاصيل خطوطه إلى التجريد، بفضل خصائص تقنية الطباعة الميكانيكية الدقيقة، فالتكبير والتبسيط في التمثيل الأشياء المصورة يقلل من فورية المرور عليها بدون أن تلفت الانتباه، كونه لا يبتغي إبقائها في صفتها التعبيرية القصصية، إنما أخرجها من مضمونها وسياقها، ليحول هذا الحدث الصغير التي تمثله بعزله وتكبيره في عمل فني الناتج في التوافق التركيب والأداء لعناصر التكوين بمثابة أيقونة معاصرة، تمثل الثقافة الجماهرية والشعبية للمجتمع المعاصر وما هو فني وجمالي.

الشكل 9: روي ليختنشتاين ، تحفة فنية ، 1962.

Source : Eric Shanes, Pop Art, Parkstone International,2009.p88

قدم الفنان الأمريكي روي ليختنشتاين تعريفا عن ما يفهمه ويميز البوب بقوله هو "استعماله لما كان محتقراً، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملامح الإعلام"(القره، 2011: ص195)، وبتعبير آخر هو العودة إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام والصحافة، ففنان حركة البوب تقبل مجتمعه المعاش ولا تحتوي أعماله سوى تمثيل الواقع المعاصر، وهو بذلك أتجه نحو محو الفاصل الذي يحد بين الثقافة العليا "البرجوازية" المتميز بالهالة، وبين ما يعرف بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية من المتداول المهمش والمدنس، ليمارس بذلك انتهاك للمقدس و تسيب للمساس بالثوابت التقليدية في الفن، وهو ما سبق فالتر بنيامين الذهاب إليه حينما ظهرت بوادر تحول الفن في عصر الإنتاج الصناعي مع ظهور تيارات فنية جديدة قائلا "لقد كان التدني المتعمد والمدروس لقيمة مادتهم من بني الوسائل التي اتبعوها لتحقيق هذه العبثية واللاجدوى"(مصطفى، 2010: ص78)، فليختنشتاين يظهر من حيث المبدأ كفنان أستخلص بشكل موضوعي الاستنتاجات التي قدمها بنيامين في أعماله ودراساته حول الفن في عصر الاستنساخ الآلي والتقنية.

النتائج :

كشف الدراسة في البحث الحالي عن عدة نتائج حول موضوع وسوف يستعرض الباحث هذه النتائج كالتالي:

- أصالة العمل الفني عند فالتر بنيامين ترتكز على محور الزمان والمكان وبالتالي فإن تلاشهما تفقد الشعور بهيبة اتجاهه أو الإحساس بالهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الفني، وهو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura ».

- أكد ببنيامين أن منذ دخول الفن عصر الاستنساخ التقني قد تغيير مكانة العمل الفني، كونها شهدت تحول في خصوصيته الفردانية، و أن الفن خرج من رحم إستطيقا الذات ودخل عصر الجماهير .

- يشير بنيامين إلى أن على الآلة حولت الفن من القيمة الجمالية إلى القيمة الاستعراضية والاستهلاكية وأحدث تغير في كيفية إدراك الفن و انتقل الفن من البرجوازي إلى الجماهيري.

- إن فقدان الفن لقداسته عند فالتر بنيامين حدث يدل في جوهره، على تسييس الفن وتحوله إلى مجال جديد يسمح للمتلقي باستقباله وهو أداة تثقيفية وتوعوية للجماهير بطاقة ثورية.

- يصبح الفن أداة للهيمنة أو السيطرة عوض أن يكون أداة تثقيف للتحرير عند بنيامين عبر إعادة أعمال بكميات ضخمة تتلاءم مع حاجات الجماهير، تصوغها وتقدم مفهومها السلطة السياسية.

- البوب ارت قام بمحو الحدود الفاصلة بين الثقافة البرجوازية و بالثقافة الجماهيرية الشعبية، حيث أضحى القبح جمالا، ليمارس بذلك مهمة تحطيم و انتهاك ما أسماه فالتر بنيامين الهالة التي تتميز بها فردانية الأعمال التقليدية.

- البوب آرت هجر التقنيات التقليدية للوحة التشكيلية مستفيدا من متطلبات العصر التي تنبأ بها فالتر بنيامين فاشتغل وفق خامات وسائط التشكيلية حديثة ارتبطت مع مفردات التقدم التكنولوجي والصناعي ومدخلاته و على الواقع في تقنيات إظهار العمل الفني والأداء.

- تعد تقنية إعادة الإنتاج والتكرار قيمة جمالية في البوب آرت تحمل خاصية الثورة على مفهوم الأصلي وموقعها التاريخي وتلغي فردانيتها، وإن استعارتها تفقدها عبقها التاريخي وتمنح بناء نسيج عمل مختلف وجديد.

- خضعت مادة الإظهار إلى تحول فعال في بنيتها عبر تداخل وسائل التقنية الحديثة، أثناء بنية تركيبها، وعمل على منح حركة البوب آرت طبيعة تواصلية جماهيرية أدى إلى دمقرطة الفن.

- توظيف العناصر الصناعية للفن الجاهز عبر تقنية التجميع والتلصيق في حركة البوب آرت، هي قيمة فنية جمالية تعبر عن محاكاة الواقع مع تهكم مضمر، لتصبح إحدى عمليات النقد والتوعية أشار إليها فالتر بنيامين في مقاله .

التوصيات:

إستنادا إلى ما أفضى إليه البحث من نتائج يوصي الباحث بما يأتي:

- الإهتمام والقيام بالمزيد من الدراسات تلتي خص إستطيقا الفن عند الفيلسوف فالتر بنيامين و علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت لنذرتها.

- توجيه الدراسات إلى تناول حركة فن البوب وما شهدته من تحولات فكرية ذات صلة بالفكر الفلسفي لما بعد الحداثة إسهاما في تعميق الرؤية.

- تناول دراسة وترجمة ونشر بحثوث ودراسات أكاديمية الفنون المعاصرة وتسليط الضوء على جونبها الفلسفية،التاريخية والإجتماعية وذلك خاصة لقلة المصادر حولها.

المقترحات:

إستكمالا لمتطلبات البحث يقتر الباحث العناوين التالية لدراستها :

- السيمولاكر عند بيار بورديو وإنعكاساته على أعمال فن البوب آرت.

- تجلي المبتدل عند آرثر دانتو وتمثلاته في فن البوب آرت
- أثر التقنية والتكنولوجيا في تشكيل فنون ما بعد الحداثة

الخاتمة

يمثل ما سبق نزرا يسيرا من الفلسفة الجمالية لفلتر بنامين بخصوص إستشرافه وتنبأته التي قادته إلى استنتاجات ذات رؤية مستقبلية بتحولات العمل الفني في عصر التقنية حينما شهد تغيرًا في ظروف الإنتاج الفني، واستقبال الفن بتزامنه مع تطوير التقنية، وبداية هيمنة الإنتاج التقني الصناعي على الفن والمجتمع، والوقوف عند أهم ما جاء به لفهمه بما توفر لدينا من مادة معرفية وتيسر لنا من قراءتنا المتواضعة من أجل إلقاء الضوء وتبين استنتاجاته عبر تمثلها في حركة البوب من خلال بعض أعمال فنانيها، حيث إكتشفنا فكره المتشعب الذي يحتاج إلى العديد من القراءات وإعادة الإعتبار لفكره الفلسفي الذي إقترن بفكر تيارات الفن المعاصر في الدراسات الجمالية العربية .

- **قائمة المراجع:**

- بسطويسي، محمد رمضان، (2010)، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت : أدورنو نموذجا، مصر، مطبوعات نصوص ٩٠.
- بلاسم، محمد، عدي، فاضل،(2013)، الجرافيك : جمالية التجنيس الرقمي، لبنان، دار الكتب العلمية.
- بنشيخة المسكيني، أم الزين، (2010)، الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، لبنان، جداول للطباعة والنشر والتوزيع.
- بومنير، كمال،(2020)، اللغة، الهالة، التاريخ، والحداثة: قراءات في فكر فالتر بنيامن، الجزائر، دار ميم للنشر.
- البيسوني، محمود (2001) الفن في القرن العشرين، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جيمينيز، مارك، (2009)، ما الجمالية؟، ترجمة داغر شربل، لبنان، المنظمة العربية للترجمة.
- الحاتمي، آلاء علي عبود، (2012)، تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع .
- الدليمي، منذر فاضل، (2011)، العدمية في رسم ما بعد الحداثة، عمان، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع .
- سونتاغ، سوزان ، (2008)، ضد التأويل ومقالات أخرى، ترجمة نهلة بيوض، لبنان، المنظمة العربية للترجمة .
- شاكر، عبد الحميد، (2009)، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، الكويت، مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- الفقى، أسامة، (2016)، مدارس التصوير الزيتي، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.
- القره غول ، محمد علي علوان ،(2011) تاريخ الفن الحديث، العراق، الدار العربية .
- لوسى، إدوارد سميث، ترجمة أشرف رفيق عفيفى، (2002) الحركات الفنية منذ 1945، دار هلا.
- محسن، محمد عطية، (2006)، اتجاهات في الفن الحديث، مصر، عالم الكتب.
- مصطفى، بدر الدين، (2010)، دروب ما بعد الحداثة، مصر، مؤسسة هنداوي.
- معزوز، عبد العالي، (2014)، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، المغرب، أفريقيا الشرق.