

الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة

م. د. محسن رضا القزويني
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية / فرع الرسم

ملخص البحث

درس البحث الحالي الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة وقد جاء البحث على أربع فصول، فكان الأول منها قد احتوى على مشكلة البحث وأهميته، وقد تبلورت المشكلة من خلال الإجابة على السؤال الآتي: ما هي الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة وقاد هذا التساؤل لوضع هدف البحث وهو التعرف على الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة.

إما الفصل الثاني فقد ضم الإطار النظري، وجاء الفصل الثاني على مبحثين، الأول تناول استعراض للإبعاد الجمالية لفن ما بعد الحداثة، فيما كان المبحث الثاني، قد تناول الأسس الفلسفية والفنية لمفهوم الواقعية المضخمة إذ قدم استعراض للأسس الفلسفية الكامنة خلف تيار الواقعية المضخمة ومن ثم الأسس الفنية وتطبيقات الواقعية المضخمة بالفنون.

إما الفصل الثالث فقد احتوى على إجراءات البحث وتضمن مجتمع البحث واختيار العينة وأداة البحث، وتحليل العينات البالغة (٣) عينة. وأخيرا جاء الفصل الرابع على عدد من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وقد كانت أهم النتائج هي:-

كبعد جمالي حققت الواقعية المضخمة تواصلية أو تعايشية الإنسان والإنسان، وبين الإنسان وذاته وبين الإنسان والعالم.

محاكاة الواقع في تيار الواقعية المضخمة هو ليس بهدف محاكاتها فقط بل لأدراك قيمها الخفية وتوجيه انتباه المتلقي لتلك القيم التي تحملها.

فيما كانت أهم الاستنتاجات هي:

- ١ مثلت أعمال الواقعية المضخمة البعد الجمالي والمعرفي لمفاهيم الرأسمالية.
- ٢ ان أعمال الواقعية المضخمة تعد نتاج المجتمعات ما بعد الصناعية.
- ٣ اشتغال الأنساق الفكرية في فن الواقعية المضخمة.

مشكلة البحث

أن تركز الخطاب الجمالي لتيارات الحداثة الفنية على اكتشاف السمة الجوهرية فيما هو عرضي والبحث عميقاً في بنية العلاقات القائمة بين الأشكال غدت ذاكرة جمالية مرئية امتدت لأكثر من نصف قرن برؤى مختلفة الأبعاد الجمالية والفكرية، من خلال احتفائها الضمني بالسلطة وبالعلمانية البيروقراطية المؤسساتية، حتى أصدمت بجدار تشظي المفاهيم عند الحرب العالمية الثانية فعندها حمل الفن ما يكفي من الاستلاب والقلق، وعبر بما يكفي عن التشظي العنيف والتدمير الخلاق وبما يتلاءم تماماً مع الحقبة النووية، ليعبر من ثمة عن شكل التزام الولايات المتحدة الأمريكية بحرية التعبير والفردية الصارخة والإبداع من دون قيود، وحتى يتميز الانجاز الأمريكي عن الحداثة الفنية الأوروبية كان لابد من صعود (جمالية جديدة عملية بمواد خام أمريكية بامتياز. وما هو أمريكي بامتياز يجب إن يتحول إلى ماهية للثقافة الغربية. وهو ما حدث مع التعبيرية المجردة، ومعها الليبرالية والكوكاكولا والشيفروليه ومنازل الضواحي المفتوحة على الاستهلاك الكثيف)^(١). وعليه فقد شهدنا بين عامي ١٩٦٨-١٩٧٢ ومن رحم حركات الاحتجاج على الحداثة في الستينات ولادة حركة ما بعد الحداثة بكامل تفتحها.

مع ذلك فإن فنون ما بعد الحداثة لم تكن إلا سلسلة من الحركات الصغيرة، أعقبت الواحدة الأخرى بوتيرة متسارعة. فقد أعقب التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، الفن البصري والفن المفاهيمي وصولاً لفن الواقعية المضخمة (الهايبريالية). غير أن تناقض الوسط الثقافي من أهم معطيات مفاهيم ما بعد الحداثة، فكان لابد من توحيد النقد للخطاب المعرفي والجمالي لما بعد الحداثة فميزها (امبرتو ايكو) كمفهوم ينطبق على أي شيء يريده من استخدامه، ووصفها (جان بودريار) بأنها عملية تدمير للمعنى^(٢).

وعليه انبثقت من جراء تلك المساجلة البندولية بين مؤيدي تيار ما بعد الحداثة ومننديها محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة على الصعيد الجمالي تمثلت في أواخر الستينات بالواقعية المضخمة (Hyperrealism) والتي عرفت بعبارات مختلفة ذات نفس المعنى كالواقعية الإعلامية أو واقعية الصورة.

ان الواقعية المضخمة تواجه في بنيتها المفاهيمية الواقع بعقلية المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل (معبرة عن التوتر الناتج عن الاختيار الواعي للمظاهر الواقعية)^(٣). غير أن الواقعية المضخمة تثير عدة تساؤلات في بنيتها الجمالية منها: ما هو تأثير وسائط الأعلام المختلفة والمتطورة في توجيه بعدها الجمالي وبالمحصلة المعرفي؟ وهل لبنية الضخامة في الأحجام المضخمة بعد جمالي؟ ومدى استيعابه جمالياً من قبل المتلقي؟ وهل غيرت الواقعية

المضخمة ذاتيقيه الإدراك الجمالي لمجتمعات ما بعد الصناعة؟ وكذلك هل تعتبر الواقعية المضخمة كبعد جمالي دلالة على فن الدول الرأسمالية؟ تلكم الأسئلة تولد مشكلة مطروحة على صعيد البحث الحالي .

أهمية البحث والحاجة إليه

١ يعد البحث مفيداً لكل العاملين بالحقل الثقافي كونه تياراً ما بعد حداثي يخاطب الأجناس الفنية المختلفة.

٢ يفيد الدارسين بحقل الفنون البصرية وذلك من خلال تعرفهم على آخر المنجزات الفنية لتيار الواقعية المضخمة (الهايبريالية).

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:-

تعرف الأبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة.

حدود البحث

١. الحدود الزمانية : يتحدد البحث الحالي من عام ١٩٧٢ إلى عام ٢٠١١ كون هذه الفترة هي مرحلة ظهور النتاج الفني لفن الواقعية المضخمة .
٢. الحدود المكانية : الولايات المتحدة الأمريكية.
٣. الحدود الموضوعية: البعد الجمالي لفن الواقعية المضخمة . (الرسم ، النحت) .

تحديد المصطلحات

١ : الواقعية المضخمة (Hyperreality) :

عرفها الناقد الفرنسي (جان بودريار) كونها:- (تمثيل أو مشابهة شيء لم يكن موجود أصلاً)^(٤). (حيث يعبر عصر التصنع عن الواقع المنفصم والمنفصل عن ذاته. بعدما كانت مرجعياته-أي الأفراد- تتعت بالانقصامية عندما تتعزل عنه وتتطوي على ذواتها. يصبح الفضاء الواقع المضخم وراء كل واقع (واقعي) وواقع (متخيل) فهو لا يعبر عن واقع آخر سوى عن نفسه)^(٥). هذا على صعيد المفهوم إما على صعيد العمل الفني فالواقعية المضخمة: هي الأعمال الفنية (رسم، نحت، رسم رقمي) التي تحاكي الواقع بصورة مضخمة على مستوى الحجم أو على مستوى الرؤية الفنية. وكلا التعريفات على صعيد المفهوم والعمل الفني يتبناها الباحث في هذا البحث.

١ . ٢: الأبعاد الجمالية:

يعني البعد الجمالي بإيجاد (مسافة وجدانية واضحة، تتفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني)^(٦)، وكذلك هو تمييز بين الحقيقي والافتراضي في العمل الفني. والباحث يتفق مع التعريف السابق لمصطلح البعد الجمالي.

الفصل الثاني

المبحث الأول:- الأبعاد الجمالية لفن ما بعد الحداثة

سوف يتحدث البحث هنا على الأبعاد الجمالية للتيارات الفنية التي مهدت للواقعية المضخمة كونها -أي هذه التيارات- جعلت من الواقع المرئي أن يأخذ مكانه بين فنون ما بعد الحداثة برؤية جديدة وهي:

(pop Art)	الفن الشعبي
(conceptual Art)	الفن المفاهيمي
(Environmental Art)	الفن البيئي
(pop Art)	الفن الشعبي

مثل الفن الشعبي ردة فعل إزاء ما وصلت إليه التعبيرية التجريدية فهناك قوى داخل التعبيرية التجريدية والفن اللاشكلي دفعت الفنانين نحو سياق جديد، وتساءلوا كم جزء من التعبيرية التجريدية كان ناجحاً في التألق من الناحية التجارية، خاصة بعد التطورات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية، وتساءلوا أيضاً حول إمكانية توصيل الحالات العاطفية الشخصية بصيغ مجردة أو فيما كانت الأشياء المدركة والصور المطلوبة لنقل الفكرة من الفنان إلى المشاهد.



ولعل ما يميز الفن الشعبي هو استعماله لما كان مهتماً مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداول الأقل جمالية، الأكثر زعقاً لملامح الإعلام أي العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام للصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون فالصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي، البارد، في غياب أية محاولة نقدية قاسية فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا تتضمن أعماله شيئاً آخر سوى هذا الواقع المعاصر، كما في (علب الشورية) وصور (مارلين مونرو) لاندي وارهول^(٧). شكل (١)

حيث سجل وارهول التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لعلب الصابون والسيارات والوجوه المبتسمة (مارلين مونرو) فهي إحدى رموز الحياة الأمريكية

المعاصرة الممثلة بالإغراء وبالجنس فالحياة الجنسية أصبحت في مركز الاهتمام بعد ان كانت مهمشة في المجتمع. وهنا يتحول الجسد إلى غرض خاضع إلى قيم استعماله ليكون الجسد=الغرض=الاستهلاك.

لقد وجد الأمريكيون في فن البوب انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذي يحيط بهم ورأوا فيه كذلك على فرادة الرؤية الأمريكية^(٨). تلك الرؤية التي تسعى إلى عولمة العالم والانفراد وتطبيق



سيادة القطب الواحد فبينما (كان العام يحلم بأمريكا كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد الحديثة والحقيقة السياسية التي أصابها التقادم بالنسبة لكمال ما بعد الحداثة وانتقائيتها الحرة هي ان أمريكا في يدها محور الاختيارات ومعظمها، وأنها تعد مركز الهيمنة الغربية العالم الأول)^(٩).

ومنه أجرى (كليس اولدينرغ) تجارية في تأثيرات الإزاحة فأشياءه مثل (همبرغرات) عملاقة (مضخمة)، وعليه يقول شكل (٢) (اولدينرغ) (انا استعمل محاكاة ساذجة، لا لأنني لا املك مخيلة أو لأنني اود ان أقول شيئاً عن العالم اليومي، انا أقلد أولاً أشياء وثانياً أشياء مولدة، مثل علامات أشياء مصنوعة ليس بقصد جعلها فناً والتي تحوي بساذجة، سحراً وظيفياً معاصراً... انا أقلدها لأنني أريد من الناس ان يعتادوا على إدراك قوة الأشياء، وهو هدف تعليمي)^(١٠). شكل (٢)

بظهور البوب أو الفن الشعبي اكتسبت البيئة والحدث أهمية خاصة وجديدة ولذلك أسباب



عدة منها (ان البوب اقتصر على المعطى مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة، حرفياً هناك أيضاً الرغبة في الاستهلاك التي استغلها فنانون البوب ضمن ظواهر الثقافة الشائعة)^(١١)، ويمكن إيجاز المحصلة النهائية مرتكزات الفن الشعبي كونه تشخيصي / واقعي، وشعبي / أكثر تداولية وانه أكثر أمركة / عولمي.

الفن المفاهيمي (conceptual Art)

يعد الفن الذهني أو المفاهيمي أساساً، فن انساق فكرية/ بنيوي، مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة ولوحة (جوزيف كوسوث) (كرسي واحد وثلاث كراس) لعام ١٩٦٥ خير مثال على ذلك فالعمل يتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء، وصورة كرسي، وصورة فوتوغرافية مكبرة لما

تعنيه كلمة كرسي في القاموس وهذا يعني ان هناك ثلاث معانٍ متشعبة لعلامة واحدة وهي الكرسي وكما موضح أدناه : شكل (٣)

علامة الكرسي = الواقع

علامة الكرسي = محاكي

علامة الكرسي = المفهوم

بالحقيقة ان انشطار العلامة وتعدد المعنى ومن ثم فيه الحقيقية بين المعان المختلفة هي لب الثقافة المابعد حدثية، حيث إننا هنا أمام محاولة لإنشاء حقل جمالي هجين يتولد من المقروء (حسياً، بصرياً، ذهنياً) وعليه فان الفن الذهني حاول ان يتخطى (الفن نفسه من اجل رؤية جديدة للواقع الذي كان الفنان قد عمد في السابق إلى تحويله وصياغته من جديد، فالواقع يصبح هنا المجال الأساسي لمقابلة جمالية، بعد ان اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة وتحرر الفنان من كل الوسائل، وتوجيه مباشر لاكتشاف نفسه والعالم)^(١٢).

ان عمل (جوزيف كوسوث) كان كمثابة الانفتاح على تعدد الوسائط المادية التي يتجسد عبرها الكلام فصناعة الصور (الأبواب) ، (الإيقونة) الواسعة أمام تنويع المعلومات وتدققها وأتاحها لشرائح عريضة من الناس، في مختلف أنحاء العالم (بيد ان هذه الصناعة باتت تخضع لمنطق رأسمالي /براغماتي هدفه مخاطبة عقول سلبية تتلقى هذه الصور، بشكل جاهز، وتتقبلها كما هي لتبني على أساسها أحكامها وتقويمها للأشياء والأحداث من دون رؤية نقدية)^(١٣).

لقد أطلق (سمث) دائرة التواصل الإعلامي على المجتمع البشري الما بعد الحدائوي، غير ان هذا المجتمع الذي أصبح يرى كجزء من محيط الصور الذي يحاصره ولج مرحلة العماء الفكري بدلاً من تشدذ تلك الصور رؤيته. ان تعددية المعان هو بالحقيقة وبالجانب الآخر إفراغ لها من كل شيء أي اللامعان فالمجتمع الأمريكي هو مجتمع معان متعددة وبالتالي ولعل هذا ما دفع بالمفكر الزمني (جان بودريار) بوصفها -أي أمريكا- بأنها صحراء من اللا معنى.

٣- فن الأرض (Earth Art) الفن البيئي (Environmental Art)

لعل أهم نقطة يود البحث تبيانها والاستفادة منها في هذا المحور هو دراستي لفن الأرض والفن البيئي لتعامل هذين التيارين المباشر مع وقائع البيئة أولاً ومن ثم ضخامة الأعمال الفنية المنفذة من قبلها ثانياً.

أيضاً أود ان أوضح منذ البداية ان هنالك لبساً بين المصطلحين أجد الكثير من الباحثين لا يفرقون بين الفن البيئي وفن الأرض. فرغم التشابه أو التواشج في الظاهر بين أعمال فن الأرض والفن البيئي بواسطة اشتغالهما على قيمة تحريك واقع فضاء البيئة المحيطة الا إنها في الجوهر يختلفان فن الأرض يستخدم عناصر إنتاج عمله الفني من الأرض وعناصرها كنماذج من الصخر والتراب مكدسة في مكان خاص في صناديق أو حفريات قام بها الفنانون، خنادق صحراء، أكوام من رمال الشاطئ، منحوتات أرضية هائلة، قصد منها ان ينظر إليها من الجو.

ان فناني الأرض يبنذون التعقيدات المتعلقة بالاستديو وقاعات العروض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة / الواقع، متأثرين بالإعمال المدنية والهندسية التي تقام لشق وتسوية الأراضي وإنشاء الطرق الحديثة والحدائق والمنتزهات، حيث أصبحوا مهتمين في الاحتمالية النحتية من الحفريات التي حصلوا منها على الحصى والصخور والتراب وبمساعدة البلدوزرات أو الديناميت ومكائن الحفر العملاقة تؤكد عظمة الأعمال الترابية والحفريات كحاجز الماء الحلزوني (لروبرت سمبثون) حيث تكون من الصخور المظمورة في المياه الضخمة في بحيرة (كريت سولت) في (يوتاها) وكان بطول (٤٩٠م) وعرض (٤,٥م)، ان العمل من سعة الحجم والضخامة بحيث لا يمكن تصور شكله على سطح الأرض ولكن يمكن مشاهدته بتماميته فقط من الجو أو الفضاء هذا العمل (يشكل من الاغتراب الروحي في علاقة الذات بالطبيعة فالذات تبحث عن واقع آخر جديد لتمارس فيه سيادته بدون حواجز ومواقع وتحقق رغبتها من دون تضيق، لتكوين الطبيعة هي المكان الذي يمتص لاعقلانية العقل الحضاري للإنسان)^(١٤). شكل (٤)

ان متعة الحجم الغير الاعتيادي (المضخم) لهذا العمل، لا نستطيع تذوقها جمالياً الا عن طريق عرض هذا النوع من الأعمال الفنية عن طريق التصوير الفوتوغرافي واستخدام الوثائق الشارحة عن العمل، فالعمل مصمم لكي يكون نسخة وتقديمه كمادة فنية تتساوى مع الأشياء والمواد الاستهلاكية للسوق الفنية تسعى دائماً إلى الجديد.

إما الفن البيئي رغم تعاطيه المشابهة لفن الأرض مع استغلال الفضاء المحيط بالإضافة إلى الحجم المضخم الا انه لا يعني استخدامه لخامات الأرض فقط بل هو يوظف أشياء كل الأشياء ويضخمها ويدفعها لتعزز البيئة، فهو يؤهل إشكال مع الواقع كثر الإفراط باستعمالها واستهلاكها لان تجذب انتباهنا إليها من خلال توظيفها ضمن الفضاء البيئي للإنسان.



ان الفن البيئي هو ليس الهروب من المدينة الاستهلاكية نحو رحم الطبيعة الأم كما في الأرض بل ان جمالية الفن البيئي تكمن في إحداث تعايش وتضاييف بين الأشياء المهمشة الاستهلاكية التي فقدت معناها ضمن المجتمع ما بعد الصناعي. وهذا لا يشمل الأدوات والآلات الصناعية بل يشمل كذلك حتى الإنسان الجسد المستهلك إعلامياً- وبين البيئة المعاشة.

كذلك ان الفن البيئي له جمالية ذات النزعة الإنسانية المرتبطة بالشعور الإنساني المتجسد بالفزع والخوف من الفضاء الممتد الواسع. جاعلاً الفرد يستشوق القلق بمدى ضآلته وصغره ضمن واقع الفضاء المتسع، وبالنتيجة فان التغذية الراجعة من ذلك الشعور هو استخدام القياسات الواسعة والأحجام الكبيرة في الأعمال الفنية، فالعمل الفني الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره ويعيد توازنه مع الفضاء الممتد .

المبحث الثاني :- الأسس الفلسفية والفنية لفن الواقعية المضخمة

المحور الأول:

الأسس الفلسفية لمفهوم الواقعية المضخمة

يعد مفهوم الواقعية المضخمة (الهايبريالية) من المفاهيم الفلسفية المستحدثة لثقافة ما بعد الحداثة، حيث طور هذا المفهوم من قبل العالم الاجتماعي الفرنسي (جان بوديارد) من خلال رصده لتحولات الرأسمالية نحو ما أطلق عليه ماركس القطاعات غير الأساسية لرأس المال والتي يميزها مبدأ إعادة الإنتاج حيث الاهتمام بمماثلات الواقع أكثر من الواقع نفسه واستبدال الرمز بالعلامة. ويرصد بودريارد لاحقاً ثورة العلامات ذاتها في اتجاه غير وظيفي ومضاد للحقيقة ومنطق المحاكاة على حدٍ سواء حيث تفقد مفاهيم القوة والفن والواقع قيمتها الدلالية حينما تتجذب إلى نهايتها ضمن حدودها الخاصة^(١٥) .

ان مفهوم الواقعية المضخمة (الهايبريالية) يجادل وبصورة جوهرية كوننا دخلنا ضمن عالم تخلو فيه أجهزة الإعلام والتقنية الرقمية ثقافة جديدة للمحاكاة تأخذ قيه الصورة الإيهامية مكان الصورة الحقيقية فمسألة الإيهام لعبة قوامها التمويه أو التدبير الاحتيالي الذي تستخدمه شبكة الإعلام والانترنت ورموز العولمة في صناعة واقع مجتث عن أصوله واقع يعبر عن لا واقعية بتعاليه عن الزمن والحدث التاريخي وتكون هذه الشبكة المعلوماتية والإعلامية وراء صناعة نماذج مقولبه تعبر عن واقع دون التعبير عنه^(١٦)، حيث لم يعد التصنع تصنع إقليم أو كائن مرجعي أو جوهر. انه توليد واقع عبر نماذج دون أصل أو واقع مضخم فلم يعد الإقليم هو الذي يسبق الخارطة وإنما أصبحت هي التي تسبقه وتغمره وتخفيه لتبرز حقيقتها كواقع مجتث عن أصوله ومبتورة عن واقعيته أصبحت الخارطة هي حقيقة الحقائق دون مرجع واقعي يربط

بين ما هو مشار إليه ومحدد في المكان والزمان وبين صورته المصغرة وحقيقته المختزلة في الخارطة^(١٧).

ففي عام ١٩٨٣ أعلن (بودريار) نهاية مجتمع المشاهد وظهور عصر الصورة المحاكية أو النسخ غير ذات الأصل المحدد أو حتى غير ذات الأصول البتة، وتمثل هذه الصورة المحاكية المرحلة الأخيرة من تاريخ الصورة التي تتمثل في الحركة من حالة كانت الصورة فيها بمنزلة الأفتعة التي تحل محل حالات الغياب الواقع الفعلي، إلى حالة أو حقبة جديدة (لا تحمل الصور فيها أي علاقة بأي واقع أياً كان، انها تتمثل في حالة المحاكاة الخالصة نفسها، انها صور محاكية لكنها لا تحاكي الا نفسها، أنها صور غير ذات أصل محدد، صور تصبح في ذاتها هي الأصل)^(١٨).

وعليه فإن المحاكاة عند (بودريار) تبدأ من الأفكار الجذري للرمز كقيمة. ومن الرمز كارتداد عكسي وحكم بالإقصاء على كل معنى، وبينما يسعى التصوير إلى استيعاب المحاكاة عن طريق تفسيرها كصورة زائفة، نجد أن المحاكاة تطوق صرح التصوير برمته باعتباره في حد ذاته صورة.

والمراحل المتتالية للصورة على النحو التالي^(١٩):

انعكاس لواقع أساسي.

حجب لواقع أساسي وإفساد له.

حجب لغياب واقع أساسي.

فقدان الصلة بأي واقع على الإطلاق فهي صورة خالصة لذاتها.

فالصورة في النقطة الأولى تعد مظهراً طيباً، وفي المقام الثاني مظهراً شريراً، وفي المقام الثالث تتظاهر بأنها مظهر وفي المقام الرابع لا تعود في حالة مظهر على الإطلاق، بل في حالة محاكاة فالانتقال (من الرموز التي تخفي شيئاً وراء ظاهرها إلى الرموز التي تتظاهر بأنها لا تخفي شيئاً على الإطلاق يعد علامة على نقطة التحول الحاسمة وتتضمن الأولى نظاماً كهنوياً للحقيقة... وتعد الأخيرة بداية لعهد من الصور الزائفة والمحاكاة^(٢٠). وهنا لا يعود التمييز واضحاً بين الواقع المحاكي أو الواقع المضخم والذي بدوره لا يعبر عن واقع آخر (واقع ضمني أو عمق) سوى عن نفسه، لا هو الواقع ولا هو المفهوم - حسب منطق المتردد اللا يقيني الذي

اعتمده (جاك دريدا) في كتاباته بحيث تقع الإشارة لا على هذا ولا على ذلك مثل (الترياق) لا الداء ولا الدواء.

وهذا الواقع المضخم، الذي لا مفهوم أو مثال فوقه ولا واقع تحته، هو نوعاً ما الحقيقة حيث يمكن أنتاج جملة لانهائية من الايهامات وصناعة نسخ متعددة (زائفة) من واقع لا وقائع له، واقع تبدد بطوباوية وخياليته ويتردد بين حقيقة مشار إليها (واقعيًا) ومثال أو مفهوم يقتنص هذه الحقيقة في مدلولات ومعان يعقلنها ويلبسها حلة المعقولية والفهم يصبح الخداع والتضليل هو الحقيقة كما يذهب (نيتشه)^(٢١).

لذلك نجد أن ظاهرة الاختفاء للكل تمثل أو تصور في فضاء الواسع المضخم لان منطق الأخير هو اختزال كل عقلنة للواقع وتدمير كل معقولية لأجزائه ومكوناته في هذا الواقع المضخم نحن أمام نماذج مقولية ووقائع منمذجة (ومحنطة) وايهامات منتجة وموزعة (نحن أمام اقتلاع جذور المرجعيات لأنه لا يرجع في هذا الفضاء ولا واقع ولا مثال وإنما نماذج وتصنعات وحقائق (مختزلة) هكذا يفتح عصر التصنع بكل طاقاته الاختزالية، والاقصائية، تترد المرجعيات إلى مجرد نماذج مصطنعة في انساق الرموز والعلامات. فلا تشير إلى واقع من مرجعياته المكونة له (انهيار المعنى) ولا نقرأ هذا الواقع بهذه المرجعيات المؤسسة لحقيقته الواقعية (سقوط التأويل) وإنما نرى الواقع مجزوءاً في علاماته ومرجعياته المقولية ومجرد شظايا متناثرة في البعد الفوق واقعي أو الواقعي المضخم)^(٢٢).

والمثال الشهير الذي يذكره (بودريار)* هنا هو المثال الخاص بحديقة أو متنزه (ديزني لاند) الذي نظر إليه بوصفه موجوداً كي يخفي حقيقة انه هو الدولة الحقيقية، أمريكا الواقعية نفسها التي هي في جوهرها (ديزني لاند) فخلق مثل هذه الصور المحاكية (أو الزائفة) تكمن القوة القائلة للصور، التي تتمثل قدرتها على قتل الواقع فهي- ديزني لاند- صورة مصغرة من نمط الحياة الأمريكية وتمجيد للقيم الأمريكية، وانعكاس يصطبغ بصيغة مثالية لواقع متناقض هذا الغطاء الأيديولوجي يعمل على إخفاء محاكاة من نوع آخر. فوجود ملاهي (ديزني) يخفي حقيقة أن هذه الملاهي هي أمريكا الحقيقية، أمريكا كلها على حقيقتها^(٢٣).

لقد تم تصوير (ديزني لاند) باعتبارها عالماً خيالياً يوحي لنا بأن بقية البلاد حقيقة لا خيال، في حين أن منطقة (لوس انجلوس) كلها، وأمريكا كلها من حولها لم تعد حقيقية، بل ضرب من ضروب الواقع المضخم والمحاكاة، فلم تعد مسألة عرض لصورة زائفة للواقع (الأيديولوجية) بل هي مسألة إخفاء الحقيقة أن الشيء الحقيقي لم يعد حقيقياً، وبالتالي ، فهي مسألة إنقاذ لمبدأ الواقع^(٢٤).

يعطي (بودريار) مثلاً آخر ومن التاريخ حول سلطة الإيقونات وكيف أن (الايكونوكلاستيين) عمدوا إلى تدمير الصور والإيقونات للحفاظ على فكرة خالصة للإله، وهذا التدمير جاء نتيجة خشيتهم من سلطة الإيقونة في محو الإله وكأن الإيقونة لا تدل سوى على إيهام الإله أو الإله كإيهام^(٢٥).

لقد أصبحت الجماهير الشعبية- في نظر بودريار- تستهلك السلع والتلفزيون والألعاب الرياضية والسياسية والمعلومات وغيرها بشكل سلبي، وإلى المدى الذي أصبحت عنده الأفكار السياسية التقليدية ومنها مثلاً فكرة الصراع الطبقي من الأمور قديمة الطراز (لقد تهاوت كل أشكال التقسيمات الثنائية التي كانت موجودة في النظريات الاجتماعية بين المظهر الخارجي والواقع بين السطح والعمق الحياة والفن الذات والموضوع وتحولت إلى عالم وظيفي متكامل يعيد إنتاج نفسه، عالم من الصور المحاكية التي تتحكم فيها النماذج والشفرات الخاصة (بالمحاكاة) أن الصور المحاكية هي نسخ أو نواتج عمليات إعادة الإنتاج للأشياء والإحداث)^(٢٦).

وعليه- حسب بودريار- أن لنظام الصور المحاكية مر بطرز مختلفة هي^(٢٧):

الطرز الأول: الصور المحاكية ثابتة محددة وواضحة تماماً وباختصار إلزامية ومن خلال ملابس المرء ومظهره كان يمكن معرفة منزلته الاجتماعية وبمعنى آخر أن الصور المحاكية تماماً للأصل.

الطرز الثاني: الصور المحاكية عبارة عن سلاسل محضة من الصور والنسخ المطابقة، لقد أصبح الإنتاج ميكانيكياً، وأصبحت هناك نسخ مطابقة يجري إنتاجها من خلال خطوط تجميع الإنتاج، وتعد القابلية لإعادة الإنتاج هي القانون والشفرة الأساسية للمجتمع.

الطرز الثالث: الصور المحاكية تشكل العالم، تتجاوز التمثيلات وتلتهمها فأصبحت النماذج والصور لها أسبقية على الأشياء ومنها الصور الرقمية.

لقد أصبحت الواقعية المضخمة في عصر الاستهلاك المجال الرئيسي الذي يتم فيه اغتراب الإنسان، حيث تتحدد وتنتج احتياجات الناس، وتوجه الرغبات نحو ما تم تحديده وإنتاجه من قبل الاحتكارات الرأسمالية، فالسيطرة على إنتاج التغيير السريع أو التدخل بفعالية حية تقتضي معالجات بارعة لأنواع الذوق والرأي (أما من خلال قيادة الصرعات والموضة أو من خلال إشباع السوق بصور توجه الشاشة تلك نحو أغراض معينة وفي الحالتين فإن ذلك يعني بناء نظام جديد من الإشارات والصور، هو نفسه وجه آخر بارز في واقع ما بعد الحداثة)^(٢٨).

أن الصور أصبحت هي نفسها أكثر من ذلك (سلع) فتحليل (ماركس) لإنتاج السلع غدا خارج الزمن لان الرأسمالية باتت معنية حالياً وعلى نحو طاغ بإنتاج الإشارات والصور وأنظمة الرموز أكثر من إنتاجها للسلع نفسها، حيث يمكن (للتجارة بصور من النوع الأكثر قابلية للاستهلاك والتلاشي أن تكون نعمة لا توصف من وجهة نظر التراكم الرأسمالي وبخاصة حين تبدو المسالك الأخرى لرأس المال مسدودة، وهكذا تتحول سرعة الزوال وقابلية الاتصال الآني في المكان ميزتين لا يتردد الرأسماليون في اكتشاف إمكاناتهما لإغراضهم الخاصة)^(٢٩) .

وشهدت هذه الفترة الاستهلاكية ظهور الفورديزم (Fordism) أي تميمط السلع على مستوى ضخم فتم انتاج السيارة والمنزل بشكل نمطي على نطاق جماهيري وظهرت السوق العالمية والشركات متعددة الجنسيات عابرة القارات التي لا تحترم السوق المحلية وظهرت الاستهلاكية العالمية وقد واكب كل هذا تزايد دور الأعلام واقتحامه حياة الإنسان الخاصة وتصعيدها للذات إلى الاستهلاكية^(٣٠) .

فالشركات والحكومات وقادة السياسة والفكر كلهم يطورون صوراً ثابتة مجزء من الهالة المحيطة بسلطانهم وقوتهم، فإنتاج وتسويق صور من الديمومة والقوة كهذه تنطوي على تعقيدات معينة (إذ ان المطلوب الحفاظ على صورة من الاستمرارية والاستقرار في مناخ يُطلب من كل ما فيه ومن فيه، المرونة والتكيف والتغيير والى ذلك تغدو الصورة العنصر الأكثر أهمية في التنافس، ليس فقط عبر الاعتراف بماركة الصنف المعني بل لارتباطاتها المتعددة كذلك بعناصر (الاحترام) والنوعية والمكانة والمصدقية والابتكار .

"ويدخل التنافس في تجارة بناء الصورة مكوناً حيوياً في التنافس الداخلي للشركات. وغدا النجاح في تجارة بناء الصور مريحاً إلى درجة ان الاستثمار في حقل بناء الصورة (كرعاية الفنون، والمعارض، والإنتاج التلفزيوني، والصور الجديدة كما التسويق المباشر) غدا معادلاً في أهميته للاستثمار في مصنع جديد أو تقنية جديدة. وتذهب الصورة إلى حد بناء هوية متميزة في السوق. وهو يصح كذلك على أسواق العمل. فاكتساب صورة (علامة فارقة مميزة كمصمم الأزياء والسيارة المناسبة) تغدو في سياق تقديم الذات في سوق العمل عامل أهمية فريداً، وتغدو من ثمة جزءاً من السعي لتحقيق هوية فردية وإشباع الذات واكتساب معنى، وليس مفاجئاً بالتالي ان تظهر من هذا الصنف بالذات مسلية ولو محزنة. فقد طورت شركة في كاليفورنيا مثلاً، هواتف سيارة مزيفة لا يمكن تمييزها عن الأصلية وقوالب كاتو تماثل الأصلية، في مسعى لاكتساب الأهمية والتميز. وغدا المستشارون المتخصصون بمسألة الصورة الشخصية تجارة رائجة في نيويورك حيث يتعاقد، بحسب هيرالد تريبيون، أكثر من مليون شخص في العام مع

شركات تطلق على نفسها ألقاباً مثل (مركبي الصورة)، (بنائوي الصورة)، (حرفي الصورة)، (مبدعي الصورة)، وبحسب واحد من مستشاري الصورة أولئك فإن الناس هذه الأيام تكون فكرة عنك في جزء من عشر من الثانية تقريباً، أو بحسب شعار واحد من هؤلاء تظاهر بها فتصبح لك^(٣١).

المحور الثاني:

فن الواقعية المضخمة

يعد ظهور تيار الواقعية المضخمة للفنون عالمياً امتداداً معروفاً للمدرسة الأمريكية الواقعية الصورية (photorealism) وتحقيقاً لهذا الغرض استخدم الفنانون الواقعيون المضمون عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة وسائلهم المباشرة ميكانيكية الآلة الفوتوغرافية، الكاميرا، والشرائح المنقولة إلى الشاشة (وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة، وتمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة هي من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مضخمة (هابيررياليه) ذات ملامح سحرية واستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة لا يعبر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يمكن ان تسجله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية)^(٣٢).

ان الصورة الفوتوغرافية، بما تقدمه من معطيات جديدة في عملية نقل الواقع وتمثيله هي من الأهمية، كوسيلة اتصال، بحيث إنها تشكل عنصراً بارزاً في حياتنا المعاصرة، نثق بها بسذاجة أحيانا، ثقة مطلقة لانتشارها في الصحف، والكتب، كما في السينما والتلفزيون، لكن الصورة الفوتوغرافية لن تأخذ أهمية خاصة الا مع التيارات الفنية (البوب ارت) و (الواقعية الجديدة) التي أعادت تكريس الواقع وأدخلتها إلى بناء اللوحة ووضعتها في إطار جديد بعيد تكرارها كما في أعمال فنان البوب (اندرية وارهول)^(٣٣).

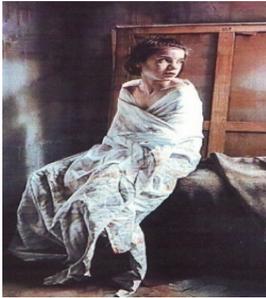
هذا الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية سيتضاعف مع الواقعية المضخمة التي جعلت منها وإمكاناتها في الكشف عن الواقع غير المرئي (بالعين المجردة)، عنصراً تصويرياً ومرجعاً أساسياً لها. وهنا تصبح الصورة الفوتوغرافية (قوام الفكرة، تجدد استجاب الواقع أو إنها تبهر بآيها ميتها. وهي تنهي، خاصة، حقلاً جديداً من اللقاء بين الموضوعية والذاتية. بيد ان الحقيقة تتعذر على الصورة الفوتوغرافية، فكل واحد لا يجد فيها سوى ما يريد ان يراه)^(٣٤).

تعمل رسومات الواقعية المضخمة على خلق صلابة ملموسة غالباً وحضور طبيعي من خلال إضاءة غير ملحوظة ومؤشرات التضليل بالإضافة لمكان الإشكال، والمساحات حيث تكون اقرب لطبيعة الصورة وذلك بإمكانها الظهور خلف السطح الأمامي لقماش الرسم (الكنفاس).

تتضمن الواقعية المضخمة الرسامين (بيدرو كامبوس، جاك بودن، اليسا سيروز، دنيس بترسون، غوتفريد هيلوين، استيفان ساندونا) والرسام الرمزي (بيرت مونزي) والنحات (كليف اولدبرغ، رون ميوك)، بعض هؤلاء الفنانين لديهم مساهمة اجتماعية، ثقافية، عناصر موضوعية سياسية كبعد وهمي بصري للتشبيه، من هؤلاء الفنانين من انحرفوا عن الواقعية الصورة ليصبحوا رسامين للواقعية المفرطة مثل (دنيس بترسون ونموتفريد هيليون وغيرهم)، هؤلاء الرسامون استفززيون الذين صوروا الانحرافات السياسية والثقافية للانحطاط الاجتماعي فإعمالهم خيالها غامض والأثر لماساتها أيديولوجي ونتائج مجنونة هؤلاء الفنانين الجدليين واجهوا بشدة ظروف الفساد البشري بالتحديد من خلال رسوماتهم^(٣٥).

شكل (٥)

بيد ان الواقعية المضخمة والتي لم تقتصر على الفنانين الأمريكيين، ستشهد انتشاراً كبيراً وتصل إلى معظم المدن الأوربية، فقد حاول عددٌ من الفنانين تمثيل (هذا الواقع ومعالجة مسألة المدى وإعادة الملازمين له بأساليب جديدة. فلم يتخوف بعض النحاتين، للتقرب من الواقع، ان يلبس أشخاصاً ثياباً حقيقية، ويضيف إلى مادته ألواناً تحاكي الواقع المباشر. الا ان الواقعية المضخمة، باعتراضها على الانطباعات المادية والبصرية لفن التجريدي تدعونا لقراءة جديدة للواقع، وتسعى بالتالي، لان تبدل إدراكنا البصري للمرئي وما لا تراه العين باكتشاف المعطيات التي يمكن ان تقدمها الصورة الفوتوغرافية^(٣٦).



هؤلاء الفنانون يعبرون إذا- لارتباطهم بواقع المجتمع الاستهلاكي ووسائله الإعلامية والتقنية- عن هذا الواقع وكل ما يرتبط به او بشكل الإطار البيئي له (أي بالرغم من التزامهم بهذه المظاهر الوصفية دون ارتباط واضح بمرجع أيديولوجي، فان سلوك بعضهم، خاصة في أوروبا، سيقود إلى مواقف سياسية تمثلت في اختيار الموضوعات وطرق معالجتها المعبرة عن رغبات احتياجه ساخرة في الغالب، تقرب أصحابها أحياناً من الفن المفاهيمي^(٣٧).

مؤشرات الإطار النظري

من خلال استعراض الباحث للمادة العلمية في الإطار النظري خرج البحث بعدد من المؤشرات وهي:

١. اختزال المعطى الما ورائي وإعطاء الدور للذات الإنسانية التي ستمثل السلطة الفكرية لصناعة المشهد الجمالي هو من أهم الأبعاد الجمالية لفن ما بعد الحداثة.
٢. الأيديولوجية الأمريكية المتمثلة بالسيطرة على كافة الأصعدة ومنها الفنون البصرية.
٣. ظهور نمط جديد من الحياة الثقافية وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو مجتمع وسائل الإعلام والرأسمالية متعددة الجنسيات.
٤. دخول الإنسان على ساحة الأشياء المستهلكة من خلال وصفه بالتسلع في العلاقات الاجتماعية.
٥. بروز عهد جديد من عصر الصورة من خلال هيمنة (الإيقونة) في التعامل مع المجتمعات المختلفة.
٦. غيبية المعايير الجمالية بعصر ما بعد الحداثة وبالتالي تقويم الأعمال الفنية حسب ما تحققه من إرباح.
٧. في المجتمع الاستهلاكي أو التسليعي أصبح الإنسان يشعر بالغرابة والاعتراب والتهميش.
٨. هيمنة الموضوعات والأشياء والسلع على الذات الإنسانية.
٩. فكر ما بعد الحداثة ألغى الفوارق بين الحقول الفنية المختلفة فنشوء العمل الفني الخنثوي.
١٠. يعد كل اثر فني حتى وان كان مغلقاً على نيته الشكلية هو اثر مفتوح على التأويل.
١١. هاجس العولمة الغيبية المتجسدة بأمريكا قد نوبت الحدود بين الذات الحقيقية والصورة المقدمة عنها حيث تختزل الشخصية الواقعية وتضخم الصورة البديلة عنها.
١٢. تميز البعد الجمالي لفن ما بعد الحداثة بطرحه لما كان مهمشاً مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولية الأقل جمالية.

١٣. شكل فن الأرض فرصة للذات الإنسانية للتحرر والتعبير عن اغترابها وسط المدن الصناعية الكبرى.
١٤. شكلت بنية التضخيم في فن الأرض والفن البيئي القيمة الأساسية في التعبير عن الذات المتسلعة في المجتمع ما بعد الصناعي.
١٥. محاولة أمريكا تقديم الخداع والتضليل على أساس الحقيقة ومن خلال جعل العالم يعيش في بركة من الصور الزائفة التي تمحو الصور الحقيقية.
١٦. أصبح الاهتمام بمفهوم الواقعية المضخمة يماثلان الواقع أكثر من الواقع نفسه واستبدال الرمز بالعلامة.
١٧. يعد فن الواقعية المضخمة نظاماً جديداً من الصور والإشارات.
١٨. دخول الاستثمار المالي للشركات الكبرى في حقل بناء الصورة.

الفصل الثالث: - إجراءات البحث

مجتمع البحث :

على الرغم من اطلاع الباحث على العديد من مصورات اللوحات المتعلقة بفن الواقعية المضخمة على شبكة الانترنت * الا انه لم يتمكن من حصر مجتمع البحث إحصائياً لكثرة إعداده وعليه فقد أفاد الباحث من المصورات المتوفرة بما يغطي هدف البحث الحالي.

عينة البحث:

بعد إفادة الباحث من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري للبحث الحالي في اختيار عينة البحث، تم اختيار عينة البحث وبصورة قصدية، وبلغت إعدادها (٤) أعمال فنية حيث تم الاختيار وفق المسوغات الآتية:- ١ تعطي العينات فرصة للباحث للإحاطة بالإبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة .

٢ تباين العينات المختارة من حيث أساليبها واليه اشتغالها من رسم ونحت .

٣ تميز العينات عن سواها حيث **شهرتها** وشهرة فنانها.

أداة البحث :

من اجل تحقيق هدف البحث الحالي في التعرف على الإبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية التي انتهى إليها الإطار النظري بوصفها أداة للبحث، تسهم في أغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية.

هـ- منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج **الوصفي التفسيري**، في تحليل عينات البحث، تماشياً مع هدف البحث في التعرف على الإبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة، وفق الخطوات الآتية:-

١. وصف عام للعمل الفني (عينة البحث).

٢. كشف الإبعاد الجمالية للعينة.

٣. الوقوف على مدى **محايدة الإبعاد** الجمالية لفن الواقعية المضخمة للمفاهيم الفكرية لما بعد الحداثة.

هـ- تحليل العينات :

نموذج (١)

اسم العمل: مشبك الغسيل

اسم الفنان: كليس اولدنبرغ (class Oldenburg)

الخامة: الفولاذ

الحجم : ٤,٤ × ٦,٣ × ٤٥ متر

تاريخ الانتاج: ١٩٧٦

الموقع: فيلادلفيا/الولايات المتحدة الامريكية



يمثل هذا العمل النصبي مشبك غسيل وهي جزئية استهلاكية تشترك بها معظم الشعوب وعلى اختلاف ثقافات (شعبية / جماهيرية) الا ان ذلك المشبك ظهر مخالفاً لواقعة البيئي البسيط والمعاش فهو هنا نصب نحتي ذو استقامة معمارية يضاهاي تمثال الحرية مع فارق البنية المضامينية.

وهنا يكون البحث في خفايا **البعد المعرفي** **وبالمحصلة** الجمالي الذي يحمله هذا النصب، فالمعنى

ذو الأهمية والركيزة الأساسية التي يشتغل عليها هو إعلاء ما هو هامشي بجعله متسامياً رافضاً كل المفاهيم التي جاء بها المثاليون حول مثالية الجمال المحض فالبعد الجمالي في هذا النصب النحتي هو قائم على أساس جمالية بنية التناقض فما اعتادت عليه الذات الإنسانية ورؤيتها للنصب إنما هي متحققة بتمثيل ونصب ذات بعد حضاري وفكري عميق كنصب بوذا ولكن نصب (اولندبرغ) جاء هنا ناقضاً لكل تلك الرؤى حيث ان الذاتية هنا اتجهت نحو اللامألوف بل اللامتداول في منطقة الفن، وهذه الغاية الأولى الذي يبيثها الخطاب الجمالي في ذلك النصب **إن جمالية العمل غير متأتية** من التعقيد في العمل النحتي بل على العكس حيث البساطة والاختزال والتي تحويها ايسر منتوج صناعي والمتمثل في مشبك الغسيل.

ان هذا العمل يندرج أيضا تحت مفاهيم الفن البيئي وهنا يجدر بنا الإشارة إلى بيئة الولايات المتحدة الأمريكية تلك البيئة الصناعية المزدوجة بناطحات السحاب وهنا يكون ما هو مهمش دور في جذب الانتباه داخل ذلك الضياع الصناعي فلا أعمال دوناتلو ولا مايكل أنجلو ستثير أحدا داخل تلك الفضاءات الممتدة ومن هنا جاء العمل كمحاولة لشد انتباه المتلقى للنصب الفني الذي يحيطه ذلك الفضاء الصناعي / البيئي. ان (أولدينبرغ) أيضا مولع بالحقيقة الواقعية، مع شيء من الطوطمية المضافة.

نموذج (٢)

اسم العمل: في السرير

اسم الفنان: رون ميوك (Ron Mueck)

الخامة: mixed media

الحجم : ١,٦٢×٦,٥٠×٣,٩٥ متر

تاريخ الإنتاج: 2005

الموقع : الولايات المتحدة الأمريكية



للوهلة الأولى فان المتفحص لهذا العمل النحتي يجد مدى المحاكاة التسجيلية للواقع فالعمل يمثل امرأة مستلقية في السرير الا ان المثير بان المرأة ولا السرير هما بحجم التسجيلي للواقع حيث ان الكتلة العامة لجسد المرأة هي مضاعفة عشرات المرات كتلة الجسد الواقعي وكذلك الحال مع السرير والفضاء الذي يغطي جسدها الا حد منطقة

الصدر وهنا قد يأتي ذلك بفعل قصدي من الفنان حيث انه أراد ان يجعل من عين المتلقى ان

تتخصص ذلك التتميق العالي والحساسية الأعلى في مخاطبة الخامة النحتية المستخدمة من وسائط مختلفة (Mixed media) ، والمحصورة في منطقة الرأس والذراع ولعل وصف العمل النحتي لا يخرج من دائرة الجسد الأنثوي والوسادة والسرير الا ان تحليل العمل يذهب إلى ابعاد من ذلك نحو أفاق تأويلية وهو ما اشتغلت عليه فن الواقعية المضخمة (الهايبيريالية) .

التأويلي نجده يدمج ما بين التعبيرية العالية والمتحققة على مستوى ذلك التصميم الذي تشهده كتلة الجسد الأنثوي والذي يعيد للذات تأهيلها كون الجسد وتحديداً الأنثوي قد أصبح تسليعية مستهلكة عن طريق وسائل الإعلام والإعلانات التجارية التابعة للشركات الرأسمالية الضخمة فهذا العمل يعيد ما أصبح مهماً في المجتمعات الغربية ليكون مركزاً في أعمال النحات رون ميوك.

ان بيئة الإدهاش هي النسق الواضح في أعمال هذا النحات والمتجلية بهذا العمل النحتي وذلك الإدهاش انما يتحقق بفعل تلك القدرة الإبداعية والرؤية الواسعة لذات الفنان في إحداث مفهوم الصدمة لدى المتلقى وإخراجه من أفق التوقعات التقليدية إلى أفق اللا متوقع. وبقي ان النحات رون ميوك لم ينسى البعد الإنساني الذي جسده بتلك النظرة المتأملة في وجه المرأة والذي قد يكون هو الآخر قد اكتسب فعل التضخيم بضخامة البناء الجسدي بعمومة.

نموذج (٣)

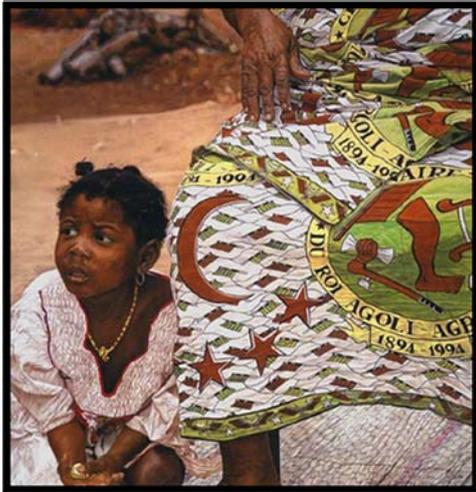
اسم العمل: الفتاة الإفريقية الصغيرة

اسم الفنان: اليسيا س.روز (Alicia St.Rose)

الخامة: باستيل على الورق

القياس : ١٦×١٦١ انج

تاريخ الإنتاج: ٢٠١١



تمثل هذه اللوحة مشهداً مقطوعاً من بيئة اجتماعية ممكن تحديدها بالبيئة أو المجتمع الإفريقي، اللوحة تنقسم عمودياً إلى نصفين الجزء الأيمن المواجه للمتلقى هو جزء من جسد بشري غير ظاهر بكليته وهذا الأمر قد يكون مقصوداً للتركيز على تلك التفاصيل الزخرفية والطيات التي تشهدها ثياب ذلك الجسد على ان التفعيل العالي للبيئة الإبداعية في هذا الجزء من اللوحة متحقق بتلك الإمكانية الأكاديمية أولاً بسمو أمام تقنيات الكامرة الفوتوغرافية.

إما الجزء الأخير فهو يمثل مشهداً لطفلة يعتل وجهها تعبيراً عالياً نحو فعل معين داخل فضاء اللوحة، ويعود الفنان هنا ليظهر براعته في التقاط فوتوغرافي للمشهد ولكن بعينة وذاته الخلافة.

ان العمل وبصدد انشغاله ضمن تيار الواقعية المضخمة (الهايبيريالية) فانه يشتغل على إعادة تأهيل البعد جمالي كلاسيكي ولكن بمعالجات تقنية معاصرة دينية معرفية مختلفة حيث لم يعد اللوحة مجسداً لطبقة برجوازية بل لطفلة قد لا تعنى شيئاً في خضم مفاهيم العالم ما بعد التصنيع ولكنها تعني الكثير للذات الإنسانية.

ان كانت كثير من أعمال الواقعية المضخمة تشتغل على مضاعفة الكتل والأحجام عشرات المرات فانه في هذه اللوحة يشتغل على مضاعفة الرؤية الفنية المتخصصة للفنان لذلك المشهد مئات المرات.

وربما الإعجاز في هذه اللوحة والذي يكون هو محور بعدها الجمالي هي تلك المجازة لعدسة الكاميره لتكون العدسة الذهنية للفنان تسير بمصاف تكنولوجيا الكاميره.

نموذج (٤)

اسم العمل: محطة ديمون

اسم الفنان: بيرت مونري

الخامة: رسم رقمي

القياس : ١٢٠×٤٠ سم

تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٦



يمثل العمل مشهداً من محطة DAMEN في شيكاغو حيث تظهر التفاصيل بمعناها الدقيق من حيث الإشكال والألوان ومساقط الإضاءة الا ان المشهد يخلو من أي وجود بشري

وهذا يعزز فكرة اشتغال الفنان على بيئة المكان وإظهار مكوناته من مواد بدءاً من الصفائح الحديدية وانتهاءً بالبنائيات في أقصى المشهد.

ان عملاً بهذه الدقة المتناهية استوجب استدعاء لجملة ليست بالقليلة من الأنظمة الرقمية محاولة من الفنان لخلق عالم وأقصى (زائف) يقترض الحقيقة الا انه يخلو منها.

ان مثل هذه المحاولات في خلق واقع مفترض انما هي وليدة الفكر ما بعد الحداثوي الذي يشكو من عدمية الجذور فهو السعي وراء تأسيس عالماً تخلقه ذوات إنسانية مضنية تكون محكومة بالضرورة بسلطة الرأسمالية، لذلك يجذبان هذا العمل صور محطة للنقل تظهر بها احدث تقنيات الاتصال في حين يزدهر عمق العمل بنايات التجارة والاقتصاد وانه بتعبير اشمل دعاية إلى الفكر الرأسمالي والعالم الذي سعى إلى خلقه وبث مفاهيمه فيه.

ولعل أهم ما أنتجته مثل هذه الأعمال الرقمية وهذه اللوحة واحدة من أمثلتها هو خلق صورة ذهنية لدى المتلقي تجعله يؤمن بتلك الحقيقة الإيهامية ويرفض الحقيقة الحق فهو يعيش في ازدواجية الصور وهذا واحد من الأبعاد الجمالية التي كانت تسعى إليها مدرسة الواقعية المضخمة (الهايبيرالية) في مخاطبة الذاتية الجمالية للمتلقى.

* اخذ هذا العمل احد عشر شهراً من التنفيذ أي ما يقارب ٢,٠٠٠ ساعة عمل على جهاز الحاسوب.

* يحتوي العمل على ١٥,٠٠٠ طبقة من الملفات الرقمية (المرشحات).

* يحتوي العمل على أكثر من ٢٥٠,٠٠٠ طريقة بتكوين المشاهد الإشكال.

الفصل الرابع:- نتائج البحث واستنتاجاته

توصل البحث الحالي (الإبعاد الجمالية لفن الواقعية المضخمة) إلى نتائج الآتية:-

١ . محاكاة الواقع في تيار الواقعية المضخمة هو ليس بهدف محاكاتها فقط بل لإدراك قيمها الخفية وتوجيه انتباه المتلقي لتلك القيم التي تحملها.

٢ . اشتغال النسق الفكري في فن الواقعية المضخمة كبعد جمالي / معرفي حيث أصبح الواقع يحمل بمعان ودلالات لا نهائية.

٣ . ظهرت سمة التطورية كبعد جمالي في النتاجات الفنية للواقعية المضخمة من خلال استخدامها لأحدث الخامات والتقنيات كالألياف الزجاجية في تماثيل النحات (ورن ميوك).

٤ . كبعد جمالي حققت الواقعية المضخمة تواصلية بين الإنسان والإنسان كما في أعمال (رون ميوك).

٥ . كبعد جمالي أتاحت الواقعية المضخمة للإنسان ان يدرك ويفهم ذاته بواسطة نتاجاتها الفنية ذات البعد الإنساني.

٦ . كبعد جمالي اتاحت النتاجات الفنية للواقعية المضخمة تفعيل مرجعية الذات الإنسانية من خلال دمجها بالعالم المحيط به .

٧ . اشتغلت الواقعية المضخمة على مفهوم الصدمة وكسر الرتابة كبعد جمالي تحقق عن طريق تضخيم الحجم أو عن طريق الدقة والإبداع في المحاكاة.

٨. عملت الواقعية المضخمة على جمالية بنية التناقض من خلال طرح اللامألوف واللامتداول.
٩. عملت الواقعية المضخمة كبعد جمالي على احتواء الفضاء المحيطي من خلال إشباع الإحساس بالامتداد لدى الذات الإنسانية.
١٠. تعد ضخامة الأعمال الفنية على مستوى الحجم في الواقعية المضخمة احد الأبعاد الجمالية التي اشتغلت عليها.
١١. تداخل حدود الأبعاد الجمالية بين الانجازات الفنية للملصق والإعلان التجاري والتلفزيوني وبين الانجازات الفنية للواقعية المضخمة.
١٢. مثلت أعمال الواقعية المضخمة البعد المعرفي والجمالي لمفهوم الرأسمالية والاستهلاكية والتسلية أي ان الواقعية المضخمة هي نتاج المجتمع ما بعد الصناعي.
١٣. اشتغلت الواقعية المضخمة على جماليات العوالم الافتراضية في الرسوم الرقمية من خلال تصويرها للحقيقة الإيهامية (الزائفة) على إنها هي الحقيقية الأصلية.

هوامش البحث

- (١) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ت.د. محمد صفي، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٥، ص٥٧.
- (٢) دياب، محمد حافظ: خطاب ما بعد الحداثة (انحلال الحتمي وإغراء المختلف). الموقع على شبكة الانترنت www الفن الحديث.htm.com.
- (٣) امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨١، ص٢٨٥.
- (٤) الموقع على شبكة الانترنت www.wikipedia.Hyperreality.com
- (٥) الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢، ص٢١٣.
- (٦) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥، ص٥١.
- (٧) امهز ، محمود ، المصير السابق، ص٢٦١.
- (٨) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل ، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥، ص١٣٢.
- (٩) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ت: د. عبد الوهاب علوي، مراجعة: د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ط١، ١٩٩٥، ص٥٣.

- (١٠) سميث، ادوارد لوسي: المصدر السابق، ص ١٣٥ - ١٣٧.
- (11) المصدر نفسه، ص ١٧٧-١٤٨.
- (12) امهز، محمود، المصدر السابق، ص ٢٩٩ .
- (13) رحيم، سعيد محمد: المجتمع الاستهلاكي (الأسطورة وصناعة الزائف) الموقع على الانترنت www.kassioun.com.2005/12/16
- (14) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٣، ٢٥٩.
- (15) عبد السلام، محمد سمير: مطاردة الفراغ قراءة فيما بعد الحداثة وما بعدها والملاحم الهوائية، الموقع على شبكة الانترنت www.مجلة الاوتار.com.
- (16) الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢، ص ٢١١.
- (17) عبد السلام، محمد سمير: المصدر السابق، www.مجلة الاوتار.com.
- (18) شاكر، عبد الحميد: عصر الصورة (السلبيات والايجابيات) سلسلة عالم المعرفة (٣١١)، الكويت، ٢٠٠٥، ص ١٣٠ .
- (19) بروكر، بيتر: المصدر السابق، ص ٢٣٩-٢٤٠.
- (20) المصدر نفسه، ص ٣٤٠.
- (21) الزين، محمد شوقي: المصدر السابق، ص ٢١٣.
- (22) الزين، محمد شوقي المصدر نفسه، ص ٢١٣.
- (23) بروكر، بيتر: المصدر السابق، ص ٢٤٢.
- (24) بروكر، بيتر: المصدر السابق، ص ٢٤٢.
- (25) المصدر نفسه، ص ٢٤١.
- (26) شاكر، عبد الحميد شاكر: المصدر السابق، ص ١٣٢.
- (27) المصدر نفسه، ص ١٣٣-١٣٤ .
- (28) المصدر نفسه، ص ١٣٤
- (29) شاكر، عبد الحميد شاكر: المصدر السابق ، ص ١٣٤
- (30) المسيري، عبد الوهاب والتريكي، فتحي: الحداثة وما بعد الحداثة، ط ١ دار الفكر ، سورية، ٢٠٠٣، ص ٤٩-٥٠.
- (31) هاري، ديفيد: المصدر السابق، ص ٣٣٦.
- (32) امهز، محمود: المصدر السابق، ص ٢٨٥ .
- (٣٣) امهز، محمود: المصدر نفسه، ص ٢٨٥-٢٨٦.

(٣٤) امهز، محمود: المصدر السابق، ٢٨٦ .

(٣٥) www.wikipedia.org. المجانية الموسوعة. Hyperrealism (painting)

(٣٦) امهز، محمود: المصدر السابق، ٢٨٦-٢٨٧ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٢٨٧ .

* للاطلاع على مصورات للوحات الواقعية المضخمة ينظر الواقع الاتية على شبكة الانترنت:-

www.wikipedia.org free encyclopedia . Hyperrealism.

www.Hyperrealism.net.

المصادر والمراجع

المصادر (حسب ورودها في متن البحث)

١ هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ت: د. محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.

٢ دياب، محمد حافظ: خطاب ما بعد الحداثة (انحلال الحتمي وإغراء المختلف) الموقع على شبكة الانترنت www.hTM.com. الفن الحديث .

٣ أمهز، محمود حافظ: الفن التشكيلي المعاصر (التصوير) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨١.

٤ الزين، محمود شوقي: تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.

٥ علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٥.

٦ المسيري، عبد الوهاب والتركي، فني: الحداثة وما بعد الحداثة، ط١ دار الفكر ، سورية، ٢٠٠٣.

٧ بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ت: د. عبد الوهاب علوي، مراجعة: د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ط١، ١٩٩٥.

٨ عبد الحميد ، شاعر: عصر الصورة (السلبيات والايجابيات) سلسلة عالم المعرفة (٣١١)، الكويت، ٢٠٠٥.

٩ سميث، ادوارد لوسي: المحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ت: فخري خليل، مراجعة: جبر إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٥.

الاطاريح الجامعية

١٠ المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة

دكتوراه ، كلية الفنون الجمالية جامعة بابل، ٢٠٠٣.

مواقع الانترنت

11 www.wikipedia.Hypeereality.com.

١٢ رحيم، سعيد محمد: المجتمع: المجتمع الاستهلاكي (الأسطورة وصناعة الزائف) الموقع على الانترنت. www.kassioun.com.2005/12/16

١٣ عبد السلام، محمد سمير: جماليات التناقض.. قراءة في الأشياء الفريدة لجان بودريار، الموقع على شبكة الانترنت: ١٢/ابريل/٢٠٠٦ .com .دروب .www .

١٤ : مطاردة الفراغ قراءة فيما بعد الحداثة وما بعدها الملامح الروائية الموقع على الانترنت .com .مجلة الأوتار .www .